

پردیس
قله ک
PARADISE
GHOLHAK

سینما
تک
CINEMA
TEQUE

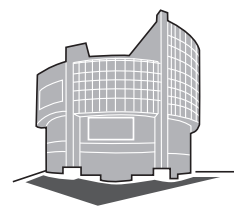
ویژه نامه سینما تک قله ک

شماره ۴، آبان ۱۳۹۳



سینمای مستقل آمریکا

(بخش دوم)



ویژه نامه سینما تک قلّهک

شماره ۴، آبان ۱۳۹۳

دبیر ویژه نامه:

پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

گروه تحریریه:

محمد رضا برادری
اشکان جباری
فرناز ربیعی
شهرام زعفرانلو
مرضیه زمانی
سعید سلیقه
سحر سلیمانی
احمد رضا شعبان زاده
مژگان شعبانی
میلاد قزللو
سمیه کرمی
عرفان س گلپایگانی
فرشید گندم کار
بهزاد لطفی
آرش ملکی

ویرایش متن:

احمدرضا شعبان زاده

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری
 www.mirmotahari.com

- ۶۹ : ریچارد لینک لیتر سحر سلیمانی
۷۰ : پسر بچه؛ پیش از پیش از طلوع فرناز ربیعی
۷۳ : وس اندرسون: مردی با کت آبی، شلوار زرد و جوراب قرمز احمد رضا شعبان زاده
۷۶ : راشمور؛ کمدی در پنج پرده فرشید گندم کار
۸۰ : دیوید لینچ؛ آوانگارد تر از آوانگارد اشکان جباری
۸۲ : نگاهی به فیلم کله پاک کن با بررسی نشانه‌های سینمای سورئال سعید سلیقه
۸۶ : جیم جارموش یک جدا افتاده، یک بیگانه میلاد قزللو
۸۸ : خون آشام های پست مدرن مژگان شعبانی
۹۱ : مصاحبه با جیم جارموش به بهانه فیلم جدیدش، تنها عشاق زنده می مانند آرش ملکی
۹۴ : جان کاساویتس شهرام زعفرانلو
۹۶ : گلوریا؛ زبان فیلم، رویایی نظام مند مرضیه زمانی



فیلم پیش از طلوع می‌باشد. که در پایان داستان پیش، جسی (ایتن هاوک) و سلین (ژولی دلپی) قرار شد که پس از شش ماه با در همان مکان یکدیگر ملاقات کنند. پس از شش ماه جسی به وین می‌رود اما سلین در آنجا نیست. پس از این اتفاق شروع به نوشتن کتاب خاطرات خود در تنها روزی که با سلین در خیابان های وین قدم می‌زد. پس از نوشتن این کتاب او به پاریس رفته و به‌طور اتفاقی سلین را در یک کتاب فروشی می‌بیند.

■ ۲۰۰۵: خرس‌های بدخبر Bad News Beers موریس باترمیکر که سابقاً برای سال‌ها در لیگ بیسبال بازی می‌کرده اکنون مربی الکلی تیم بیسبال «خرس‌ها» می‌باشد. این تیم شامل چند بازیکن کم سن و سال است که بد بازی می‌کنند اما خواهان کسب پیروزی در مسابقات هستند. موریس برای اینکه وضع تیم را سروسامانی دهد دو بازیکن تازه استخدام می‌کند و با آمدن این دو تیم خرس‌ها جان تازه‌ای می‌گیرد.

■ ۲۰۰۶: ملت غذای آماده Fast Food People بر اساس رمان پر فروش بی‌همین نام. موضوع فیلم درباره‌ی صنعت فست فود امریکا و تاثیر آن بر جامعه است.

■ ۲۰۰۶: یک پوینده‌ی تاریک A Scanner Darkly به عنوان بهترین فیلم از طرف انجمن منتقدان آستین فیلم انتخاب شد.

بر اساس کتابی به همین نام نوشته‌ی فیلیپ کی. دیک می‌باشد. فیلم به طریق دیجیتال فیلمبرداری شد و سپس با روش روتوسکوپ به صورت انیمیشن در آمد.

■ ۲۰۰۸: من و اورسن ولز Me and Orson Welles به عنوان بهترین فیلم از طرف انجمن منتقدان آستین انتخاب شد.

■ ۲۰۰۸: مستند Inning by Inning: A Portrait of a Coach.

■ ۲۰۱۱: برنی Bernie به عنوان بهترین فیلم از طرف انجمن منتقدان آستین فیلم انتخاب شد.

■ ۲۰۱۲: Up to Speed سریال تلویزیونی

■ ۲۰۱۳: پیش از نیمه شب Before Midnight نامزد بهترین فیلمنامه‌ی اقتباسی در Academy of Motion Picture Arts and Sciences و بهترین فیلمنامه در Independent Spirit Awards.

■ ۲۰۱۴: پسرانگی Boyhood برنده‌ی جایزه‌ی خرس نقره‌ای برای بهترین کارگردانی در ۶۴مین جشنواره بین‌المللی برلین.

منبع:

۱. سایت انسان شناسی

2. www.notablebiographies.com

■ ۱۹۶۰: در هوستون تگزاس آمریکا متولد شد.

■ ۱۹۸۴: در دانشگاه ایالتی آستون برای آموختن فیلمسازی ثبت نام کرد.

■ ۱۹۸۵: جامعه‌ی فیلمسازی آستین؛ لینکلتر همراه با دوستش لی دنیل جامعه‌ی فیلمسازی آستین را تاسیس کرد.

■ ۱۹۸۵: فیلم کوتاه Woodshock.

■ ۱۹۸۸: غیرممکن است که با کتاب خواندن شخم زدن یاد بگیری.

Its Impossible to Learn to Plow by Reading books.

■ ۱۹۹۱: طفره رو Slacker، نامزد بهترین کارگردانی در

Independent Spirit Awards. داستان زندگی گروهی بی‌هدف و بی‌انگیزه را به صورت سریالی روایت می‌کند.

■ ۱۹۹۱: Head I Win/ Tails You Lose ویدئوی تجربی.

■ ۱۹۹۳: مات و مبهوت Dazed and Confused کم‌دی. این فیلم را بر اساس سال‌های حضورش در تگزاس و افرادی که با آنها برخورد داشت ساخت. داستان فیلم راجع به گروهی از نوجوانان در تابستان ۱۹۷۶ است که هر یک به نحوی روز آخر دبیرستان را سپری می‌کنند.

■ ۱۹۹۵: پیش از طلوع Before Sunrise اثری درام با داستانی به قلم ریچارد لینکلتر و کیم کریزان. داستان از قطاری که به سمت پاریس حرکت می‌کند آغاز می‌شود و دختری به نام سلین در کنار یک خانواده آلمانی نشسته است (سلین پس از ملاقات با مادر بزرگش از مجارستان به سمت پاریس برای بازگشتن به دانشگاه در راه است). که به سروسوادی خانواده آلمانی از آن ردیف جدا شده و به چند ردیف عقب‌تر در ردیف کنار پسری به نام جسی (جیمز) که برای تفریح به اروپا آمده و قرار است روز بعد از وین به آمریکا محل زندگی خود پرواز کند، آغاز می‌شود. در این میان این دو شروع به گفتگو می‌کنند که سرآغاز یک رابطه می‌شود. جسی به سلین پیشنهاد می‌دهد برای صحبت بیشتر با یکدیگر در میان راه در وین پیاده شوند. بیشتر فیلم به صحبت این دو در خیابان‌های وین می‌انجامد تا این که زمان جدایی سلین و جسی فرا می‌رسد.

■ ۱۹۹۶: حومه نشین SubUrban.

■ ۱۹۹۸: پسران نیوتن The Newton Boys.

■ ۲۰۰۱: زندگی بیداری Waking Life انیمیشن. نوشته‌ی ریچارد لینکلتر. این فیلم که به کمک نرم افزار Roto shop انجام شده، ساخته شده است. که البته قسمتی از آن هم به کمک Shack Photoshop انجام گرفته است و جزء فیلم های فانتری به حساب می‌آید.

■ ۲۰۰۱: نوار Tape سه همکلاسی قدیمی دوران دبیرستان در یکی از اتاق‌های متلی در میشیگان خاطرات دوران دبیرستان خود را برای هم بازگو می‌کنند.

■ ۲۰۰۳: مدرسه‌ی راک School of Rock کم‌دی.

■ ۲۰۰۳: Live from Shiva's Dance Floor فیلم کوتاه.

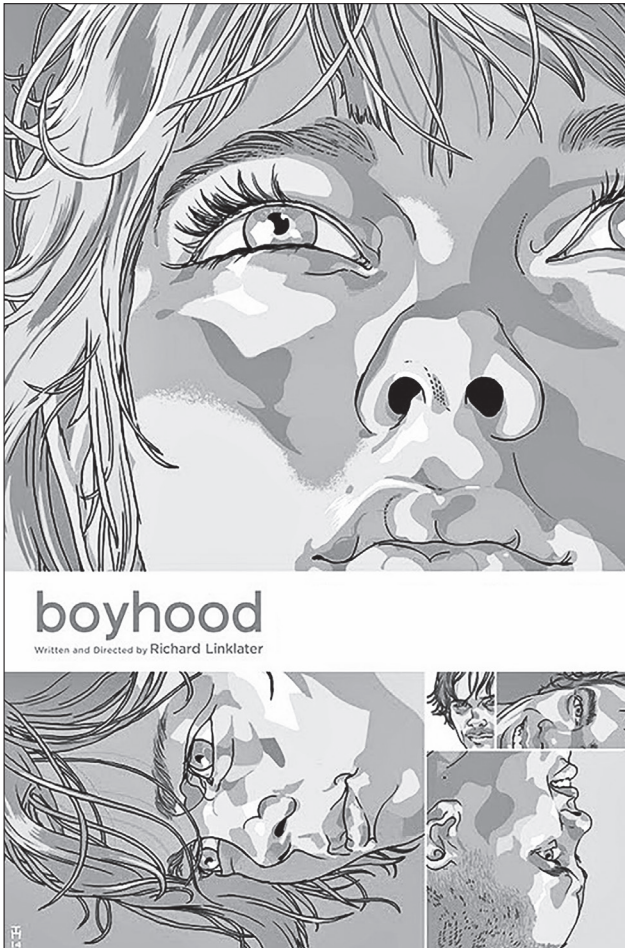
■ ۲۰۰۴: پیش از غروب Before Sunset نامزد بهترین فیلمنامه‌ی اقتباسی در Academy of Motion Picture Arts and Sciences و بهترین فیلمنامه در Independent Spirit Awards. نامزد اسکار بهترین فیلمنامه. برنده‌ی بهترین فیلمنامه‌ی منتقدان امریکا. برنده‌ی جشنواره‌ی فیلم بوسطن به عنوان بهترین فیلم. برنده‌ی جایزه‌ی جشنواره‌ی فیلم گاتهام به عنوان بهترین فیلم. داستان فیلم ادامه داستان

پسر بچه؛ پیش از پیش از طلوع

نویسنده: فرناز ربیعی
rabiee@pardis-gholhak.com

خلاصه داستان

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



BOYHOOD

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

نقد و تحلیل فیلم

جان لنون در آهنگ «پسر زیبا» می‌گوید زندگی همان وقتی که مشغول نقشه کشیدن برایش هستی اتفاق می‌افتد. اما الار کولترین زندگی‌اش جلوی دوربین و در حال بازی در یک فیلم نه چندان معمولی اتفاق افتاد. او از هفت سالگی در هر تابستان چند روز در یک پروژه منحصر به فرد فیلمسازی جلوی دوربین ریچارد لینکلتر می‌رفت. پس از دوازده سال از این پروژه مرموز با نام **پسرانگی** پرده‌برداری شد. پس از سه‌گانه‌ی **پیش از طلوع**، **پیش از غروب** و **پیش از نیمه شب**؛ با فیلم **پسرانگی** شکی باقی نمی‌ماند که ریچارد لینکلتر استاد ساخت فیلم‌هایی‌ست که زندگی کاراکترهایش را در طول چند سال دنبال می‌کند. به گفته‌ی لینکلتر، مرحله پیش از تولید این فیلم ۲ سال طول کشید و او پس از آن، هر سال، سه روز بین ۱۰ تا ۱۵ دقیقه از زندگی میسون و خانواده‌ی او را فیلمبرداری کرده و بین فیلمبرداری هم همزمان تدوین می‌کرده است. تدوین فیلم هم ۲ سال طول کشیده است. کمتر فیلمسازی پیدا می‌شود که برای ساخت فیلمی حدوداً سه هفته به مدت حداقل ۱۲ سال صبر و حوصله به خرج دهد.

برگ برنده فیلم تجربه منحصر به فردی است که در اختیار بیننده می‌گذارد و مخاطب را با بلوغ فکری و اجتماعی به علاوه بلوغ فیزیکی و جسمانی یک فرد همراه می‌کند. میسون، شخصیت اول فیلم، از یک پسر بچه کنجکاو و خیال‌پرداز به یک نوجوان ۱۸ ساله کم‌حرف متکی به خود و موفق در عکاسی بدل می‌گردد. فیلم حتی حالت مستندگونه‌ای دارد. بازیگر نقش اول (الار کولترین) مقابل چشمان ما بزرگ می‌شود و همراه با بازی لورلی لینکلتر، دختر ریچارد لینکلتر، به مرور از کودکی و معصومیت عبور می‌کنند و به نوجوانی و جوانی گام می‌نهند و تجربه‌هایی مثل عشق، رابطه با جنس مخالف، مشروب و مواد مخدر را تجربه می‌کنند. این فیلم یکی از نزدیک‌ترین تصاویر به زندگی‌ست که سینما تا به حال شاهد آن بوده است. روایت در این فیلم ساختاری خطی دارد و کارگردان از هیچ‌گونه فلاش‌بکی استفاده نکرده است. در فیلم هیچ اتفاقی بزرگ‌تر و برجسته‌تر از بقیه و هیچ رویدادی کم‌اهمیت جلوه نمی‌کند. پس از تماشای فیلم متوجه می‌شویم آن‌چه به خاطر می‌آوریم تنها لحظه‌ها هستند، درست مثل زندگی که با نگاه دوباره به آن تنها خاطره‌ای از آن را به یاد می‌آوریم.

هیچ بحران سخت، گره کور و یا بیماری وجود ندارد، در عوض کوتاه کردن مو هست و هری پاتر. البته در دنیای خارج اتفاق‌هایی چون جنگ عراق و افغانستان، انتخابات ریاست جمهوری ۲۰۰۸ در جریان است. درواقع فیلمساز از این المان‌ها برای نشان دادن دوران و زمانی که پسر در حال طی کردن آن است بهره می‌برد. لینکلتر برای تفکیک دوره‌های زمانی و سنی میسون از میان‌نویس استفاده نمی‌کند چون می‌داند این کار بیننده را از آن جنس تجربه‌ای که او به دنبالش است دور می‌کند. همچنین کودکی و نوجوانی میسون در یکی از بحرانی‌ترین دهه‌های تاریخ سیاسی معاصر آمریکا گذشته است. بنابراین لینکلتر نمی‌تواند به حوادث سیاسی مهم آمریکا در طی این ۱۲ سال بی‌اعتنا باشد، هرچند این توجه خیلی سطحی و زودگذر است و **پسرانگی** درباره‌ی همان لحظات کوچکی است که در میان این اتفاق‌ها و تیرهای خبری رخ می‌دهد. لینکلتر با هنرمندی تنها چیزهایی را برای نشان دادن انتخاب می‌کند که می‌داند در زندگی نوجوانی مثل میسون تأثیرگذار است. فیلمساز لحظاتی از ۱۲ سال زندگی میسون را برمی‌گزیند که بیشترین تأثیر در بلوغ او را دارند.



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

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

تجربه‌های مشابه

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

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

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



خواهد داشت. در هر حال لورلی بار دیگر به بازی در فیلم علاقه‌مند شد و تا پایان به آن متعهد ماند. به گفته لینکلتر، این فیلم، فقط دربارهٔ بالغ شدن بچه‌ها نیست بلکه والدین آنها نیز همراه آنها به بلوغ فکری می‌رسند. لینکلتر یک رویداد مهم مثل درگیری مادر میسون با ناپدری الکلی‌اش را نیمه کاره رها کرده و به یک سال بعد برش می‌زند. با این کار او از ملودرام شدن فیلمش جلوگیری می‌کند و از تماشاگر می‌خواهد به جای درگیر شدن در هیجان‌های مربوط به کشمکش‌های زناشویی، تنها به میسون و احوالات او توجه کند. میسونی که دائماً نگران رابطه مادرش با مردهای دیگر است و این نگرانی مبنای فرویدی ندارد بلکه به خاطر ناامنی و ترس از این است که نکند شریک مادرش، آدم بدی باشد و بخواند زندگی را بر آنها جهنم کند.

برخلاف بسیاری از فیلم‌های داستانی که به پررنگ‌ترین و تأثیرگذارترین اتفاقات زندگی شخصیت اصلی می‌پردازد، فیلم **پسرانگی** ریچارد لینکلتر درباره همان لحظات کوچک و روزمره و احساسات و عقایدی است که از دوران کودکی در وجودمان انباشته می‌شود.

فقط بازی‌ها و داستان نیست که به **پسرانگی** روح زندگی می‌بخشد. بلکه موسیقی هم نقش مهمی بازی می‌کند. از آهنگ «آیا متوجه شدی» فلیمینگ لیز تا «آن که قبلاً می‌شناختمش» گوتیه، مخاطب بین‌المللی را با خاطره‌انگیزترین آواهایی که در طول این یک دهه شنیده همراه می‌کند و گذر زمان را به او یادآور می‌شود. به قول فیلمساز این فیلم از دوران کلدپلی است تا دفت پانک. شاید مدت فیلم که نزدیک به ۳ ساعت است زیاد بنماید اما وقتی به تماشای فیلم می‌نشینیم می‌بینیم که این زمان برای به تصویر کشیدن ۱۲ سال از زندگی یک انسان حتی کم می‌نماید. در انتهای تماشای فیلم به دیالوگ پایانی آن پی می‌بریم که این ما نیستیم که در لحظه زندگی می‌کنیم؛ بلکه این لحظه است که ما را دربرمی‌گیرد.

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

چطور شد که ایده ساخت این فیلم به ذهن شما رسید؟

آن زمان من به ۴۰ سالگی رسیده بودم و داشتم پدر بودن را تجربه می‌کردم. مدتی بود که به کودکی فکر می‌کردم و همیشه دلم می‌خواست درباره چیزایی که در ذهنم هست فیلم بسازم.

اما نمی‌توانستم تصمیم بگیرم درباره یک نقطه یا یک لحظه خاص فیلم را بسازم و ایده‌ام بین تمام سال‌ها و لحظات ناب کودکی و نوجوانی پخش بود. اول تصمیم گرفتم شروع به نوشتن یک رمان بکنم. اما تا دست به کبیرد بردم این ایده به ذهنم رسید که چه می‌شود اگر چند روز از هر سال زندگی یک آدم را فیلمبرداری کنی؟ در ابتدا این ایده دیوانگی به نظر می‌رسید. صرف نظر از امکانات مالی و بودجه، پیش‌برد این ایده و به انجام رساندنش دیوانگی بود. اما وقتی با اتان هاوک و پاتریشا آرکت صحبت کردم اولش متعجب شدند اما بعد گفتند «فکر کن اگر بشه چی می‌شه؟ آره، من هم هستم»

داستان و فیلمنامه چقدر و چطور موازی با بازیگرانی که بزرگ می‌شوند و رشد می‌کنند، تغییر می‌کند؟ من هر سالی که می‌خواستیم فیلمبرداری کنیم به داستان و فیلمنامه آن سال فکر می‌کردم و جزئیات را همراه را بازیگران پیش می‌بردم. اما فقط بازیگران تأثیرگذار نبودند، بلکه فرهنگ و فضای عمومی و جامعه مثل انتخابات و... بی‌تأثیر نبودند. من باید به آن هم فکر می‌کردم که در آینده چه ممکن است پیش آید، چون این فیلم از جنسی بود که شرایط زمان درش تأثیر داشت. **فیلم درباره پدر و مادر جوانی است که طلاق گرفته‌اند و مادر مجبور است که به تنهایی بچه‌ها را بزرگ کند. این چیزی است که بسیاری از خانواده‌های آمریکایی تجربه‌اش کردند و هر سال هم به تعدادشان اضافه می‌شود. چه شد که شما چنین قصه‌ای که بسیاری درگیرش هستند را انتخاب، و روی آن کار کردید؟**

خب این مساله‌ای است که الان بسیار مرسوم است. پدر و مادر من هم طلاق گرفتند اما در آن زمان چنین چیزی خیلی کم پیش می‌آمد، اما الان خیلی عادی شده. و این فقط مربوط به آمریکا نمی‌شود و در کل دنیا مفهوم خانواده دارد به چیز دیگری تبدیل می‌شود. ولی از این جهت که این داستان بسیار واقعی به نظر می‌آمد، به نظرم ارزش کار کردن را داشت. **به نظرم یکی از نکات جالب توجه فیلم رابطه خواهر و برادر خوانده‌ها با یکدیگر بود. چون مثلاً شما ممکن است درگیر خیلی چیزها شوی، همه چیز در زندگی‌ات تغییر کند، مجبور شوی که خانه‌ات را عوض کنی؛ ولی تنها یک فرد دیگر هست که با شما در تمام این تجربیات مشترک است. خواهر و برادر تنی یا ناتنی شما هم دقیقاً مثل شما در داشتن پدر و مادری فوق‌العاده و یا بی‌صلاحیت سهیم است. چطور روابط بین خواهر و برادرها رو ترسیم کردید؟**

من خودم چنین تجربه‌ای را با دو خواهر بزرگترم پشت سر گذاشتم. وقتی شما بچه‌ای،

آنها می‌خواهند که روی شما مسلط شوند و شما مجبوری بجنگی تا خودت را ثابت کنی... در این فیلم هم می‌بینیم که شاید آنها همدیگر را اذیت کنند؛ اما در آخر هوای همدیگر را دارند. و به نظرم این رابطه ایده‌آل خواهر و برادری‌ست. **برای بازیگر نقش اول، الار کولترین، بودن در کنار کسانی مثل شما و بازیگران و گروهی حرفه‌ای که ممکن است زندگی‌اش را متحول کند، باید روی شخصیتش تأثیر زیادی گذاشته باشد، چون او از شش سالگی وارد این پروژه منحصر به فرد شده است. بله، من همیشه می‌گفتم فیلم به سمتی می‌رود که الار می‌رود. اما این سوال پیش می‌آید که آیا او به سمتی رفت که فیلم می‌رود؟ او خودش در این مورد بسیار صریح صحبت کرده است که احساس می‌کند بودن در این پروژه طولانی مدت در شکل‌گیری شخصیتش تأثیر داشته. و نه فقط خود فیلم که بودن در کنار اتان هاوک و پاتریشا آرکت، تجربه‌ای تکرارنشده‌ای را برای او رقم زده است. بنابراین چه کسی می‌تواند بگوید که کدام یک روی دیگری تأثیر بیشتری داشته است؟ این مثل یک مسئولیت روی دوش من بود که حداقل این فیلم تجربه‌ای مثبت در زندگی او بوده باشد. یک نکته‌ای هم که وجود دارد این است که او ۱۲ سال مشغول کار با ما بوده و طی این مدت نمی‌توانست واکنش‌ها در قبال بازی‌اش را شاهد باشد. حتی خود من فیلم‌هایی که گرفته بودم را به هیچ بازیگری نشان ندادم. درواقع با این که او از کودکی در فیلم بازی می‌کرده، نتوانست حس بازیگر بودن را تجربه کند. او اکنون در سن نوزده سالگی این پروسه را می‌گذراند. **بازیگرانی که نقش پدر و مادر را بازی کردند چقدر به فیلم اضافه کردند؟****

اوه، خیلی زیاد. یکی دلایلی که من می‌خواستم با اتان و پاتریشا کار کنم این بود که آن‌ها هردو جوان بودند و هردو پدر و مادری را تجربه کرده بودند. من حس می‌کردم آن‌ها خیلی حرف برای گفتن و اضافه کردن به فیلم دارند. در واقع همه ما زمانی بچه بودیم و رابطه‌ای با پدر و مادرمان داشتیم. هر سه ما در آن مقطع زمانی بچه داشتیم که فکر می‌کنم در طی این مدت ۵ بچه به دنیا آمد. تمام فیلم پر از لحظاتی‌ست که هرکس حداقل گوشه‌ای از آن را تجربه کرده است.

منابع:

۱. مقاله‌ای از پرویز جاهد

2. www.theatlantic.com

3. www.seattletimes.com



وس اندرسون:

مردی با کت آبی، شلوار زرد و جوراب قرمز

نویسنده: احمد رضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

۱۹۶۹: وسلی ولز اندرسون، اول می سال ۱۹۶۹ در خانواده‌ای پنج نفره در هیوستون تگزاس متولد شد. تا هشت سالگی با دو برادر خود زندگی کرد اما در این سن پدر و مادر او مجبور به طلاق از یکدیگر شدند و خانواده از هم جدا شد، وی همواره از آن سنین به عنوان یکی از سخت‌ترین دوران زندگی خود و برادرانش یاد می‌کند. در همین سنین بود که او به نوشتن متن و ساختن فیلم‌های کوتاه با دوربین سوپر هشت روی آورد. تحصیلات ابتدایی خود را در مدرسه‌ی وست چستر هیوستون و سپس سنت جان گذراند، مکانی که محل فیلمبرداری اولین فیلم وی، **موشک شیشه‌ای** (۱۹۹۶) شد.

۱۹۹۴: در این سال او شروع به تحصیل در رشته‌ی فلسفه، در دانشگاه تگزاس کرد، مکانی برای پی‌گرفتن دغدغه‌های اندرسون و پیدا کردن دوستی مثل اون ویلسون، که در رشته‌ی زبان انگلیسی تحصیل می‌کرد. این دو، آغاز به همکاری با یکدیگر کرده و شروع به نوشتن فیلم‌نامه و ساخت فیلم‌های کوتاه کردند. فیلم کوتاه **موشک شیشه‌ای** (۱۹۹۴) اولین اثرشان بود که در آن علاوه بر اون ویلسون، لوک ویلسون و اندرو ویلسون، برادران وی هم ایفای نقش کردند. فیلمی سیاه و سفید به مدت ۱۳ دقیقه؛ **موشک شیشه‌ای** در جشنواره‌ی فیلم ساندنس مورد استقبال منتقدان قرار گرفت.

۱۹۹۶: با توجه به استقبال از فیلم کوتاه **موشک شیشه‌ای** اندرسون تصمیم به ساخت نسخه‌ی بلند آن گرفت که علاوه بر برادران ویلسون؛ رابرت ماسگریو و جیمز کان هم در آن بازی کردند. فیلم با بودجه‌ی ۷ میلیون دلاری ساخته و به‌فروشی کمتر از ۶۰۰ هزار دلار دست یافت که شکستی برای کلمپیا پیکچرز و البته خود وس اندرسون بود، هرچند نقدهای منتقدین آن‌چنان هم بد نبود و فیلم در عرضه‌ی ویدیویی موفقیت‌هایی کسب کرد و اندرسون جایزه‌ی بهترین فیلمساز تازه کار را از ام تی وی دریافت کرد.

۱۹۹۸: راشمور فیلم بعدی وس اندرسون، در این سال ساخته شد. داستان فیلم درباره‌ی نوجوانی عجیب به‌نام مکس فیششر با بازی جیسین شوارتزمن (اولین نقش آفرینی وی) بود. اندرسون فیلمنامه‌ی این فیلم را هم با اوون ویلسون آماده کرده بود. **راشمور** آغازگر همکاری اندرسون با بیل ماری به عنوان بازیگر بود. همکاری‌ای که بعد از **راشمور** در ۶ فیلم بعدی اندرسون هم ادامه یافت و بیل ماری بعنوان یکی از پایه‌های اصلی دنیای فانتزی این فیلمساز تثبیت شد. فیلم جایزه‌ی بهترین کارگردان و بهترین بازیگر نقش مکمل مرد در جایزه‌ی مستقل اسپریت سال ۱۹۹۹ را به دست آورد. اندرسون مشترکاً با اوون ویلسون جایزه‌ی بهترین فیلمنامه‌ی انجمن ملی نقد را هم کسب کرد. همچنین بیل ماری نامزد جایزه‌ی گلدن گلوب برای بازی خود شد. این فیلم نیز همانند اثر قبلی اندرسون در میان منتقدان واکنش‌های متفاوتی داشت. راجر ایبرت به فیلم دو و نیم ستاره از چهار

ستاره داد و فیلم را اثری غیر قابل قبول توصیف کرد اما دیو کر (دیلی نیوز) فیلم را اثری خارق‌العاده خواند و لقب بهترین و زیباترین فیلم ۱۹۹۸ را به فیلم داد. جاناتان رزنیام هم به فیلم ۴ ستاره داد و فیلم را یکی از بهترین نمونه‌های سینمای مستقل نامید.

۲۰۰۱: خانواده اشرفی تننیم را نیز با همکاری اون ویلسون نوشت و خود کارگردانی کرد. فیلم نقطه‌ی عطفی در کارنامه‌ی هنری اندرسون بود. دومین همکاری‌اش با تاج استون پیکچرز بعد از **راشمور**، حالا به سود دهی مالی هم رسیده بود. فیلم با بودجه‌ی ۲۱ میلیون دلاری تهیه شد و در گیشه به فروشی برابر با ۷۱ میلیون دلار دست یافت، فیلمنامه‌ی فیلم نامزدی‌های متعددی را برای ویلسون و اندرسون به ارمغان آورد از جمله نامزدی اسکار و بفتا. جین هاکمن نیز برنده‌ی گلدن گلوب شد، علاوه بر هاکمن، بیل ماری، آنجلیکا هیوستون، گوینت پالترو و برادران ویلسون از دیگر بازیگران این فیلم بودند. این فیلم هم با نقدها و نظرات غالباً مثبت منتقدین و روزنامه‌نگاران روبرو شد. دنیای اندرسون حالا شناخته و پذیرفته شده بود.

۲۰۰۴: زندگی در آب با استیو زیسو چهارمین فیلم بلند وس اندرسون در این سال ساخته شد. بعد از سه همکاری متوالی در نگارش فیلمنامه با اوون ویلسون، اندرسون این بار با نوآ بامباک طرح فیلمی را پایه ریزی کرد که بر مبنای زندگی ژاک کوستو (فیلمساز و سیاح زیرآبی فرانسوی) بود. فیلم در بخش مسابقه‌ی جشنواره فیلم برلین شرکت کرد. بودجه‌ی فیلم حداقل دو برابر دیگر آثار اندرسون بود ولی حتی نصف آن هم فروش نکرد. منتقدین هم در اکثر نقدهای خود علاوه بر اشاره به «بی برنامه بودن» فیلم، بر طولانی بودن فیلم تاکید داشتند. خود اندرسون در این باره می‌گوید: «اگر می‌تونستم خود اون موقع رو ملاقات و نصیحتش کنم احتمالاً می‌گفتم زمانش رو از دو ساعت به یک ساعت و نیم کم کن، فکر



و پنجمین جشنواره فیلم کن هم بود. فیلم با بودجه‌ی ۱۶ میلیون دلار تهیه و حدود ۶۸ میلیون دلار فروش کرد. مجله‌ی معتبر سایت اند ساوند فیلم را در رتبه‌ی هفتم بهترین فیلم‌های سال ۲۰۱۲ خود قرار داد. اندرسون و رومن کاپولا برای فیلمنامه‌ی فیلم نامزد جایزه‌ی اسکار شدند. نامزدی بهترین فیلم کمدی و با موزیکال از دیگر دستاوردهای فیلم بود همچنین **قلمرو طلوع ماه** جایزه‌ی بهترین فیلم سال از انستیتوی فیلم آمریکا را نیز دریافت کرد.

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

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

می‌کنم اون طوری کاری می‌کردم که راحت‌تر بشه باهاش ارتباط برقرار کرد، چون برای این فیلم شروع‌های خیلی زیادی وجود داره. نکته‌ی بعدی اینه دیگه اون مقدار که خرج کردیم خرج نمی‌کنم. اون فیلم به عنوان یه فیلم بزرگ اکران شد اما هیچ امتیاز بخصوصی نداشت تا نشون بده فیلم بزرگه. بالأخره یه شاخص‌هایی داشت اما بیشتر شبیه یه فیلم هنری خیلی بزرگ بود. گذشته از این حرف‌ها یه جورایی همینه که هست، یا خوششون میاد یا نه». **زندگی در آب با استیو زیسو** اولین شکست جدی اندرسون بود. موسیقی این فیلم هم مثل آثار قبلی اندرسون توسط مارک مادرزبرگ ساخته شد. **۲۰۰۵:** تهیه‌کنندگی فیلم **ماهی مرکب و وال** نوآ بامباک را بر عهده داشت.

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

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

۲۰۱۲: اندرسون **قلمرو طلوع ماه** را در این سال ساخت. فیلم با بهره‌گیری از فضایی کودکانه و عین حال شاد و سرخوشانه توانست موفقیت‌های فیلم قبل را بین مردم و منتقدان توانمند تکرار کند. بروس ویلیس، آنجلیکا هیوستون، بیل ماری و بار تازوارد جمع بازیگران اندرسون یعنی ادوارد نورتون در این فیلم ایفای نقش کردند. این فیلم نمایش افتتاحیه‌ی شصت



مردم کارهایم را نپذیرفته اند و یا یک نفر در روزنامه‌اش مرا کوبیده است، تمام بنیادهای کارم را به هم بریزم و وارد جهانی دیگر شوم.» اسکورسیزی که علاوه بر شناخته شدن به عنوان یکی از برترین کارگردانان ۴۰ سال اخیر جهان یک منتقد برجسته و مدرس و مفسر سینما هم هست در مقاله‌ای که به قلم وی در نشریه اسکوائر چاپ شد، تا به آن حد در تعریف از اندرسون پیشروی کرد که او را با ژان رنوار و لئو کارلی قیاس نمود و نوشت:

«ما با فیلمسازی طرف هستیم که به خوبی می‌داند چطور شیرینی زندگی مردم و روابط میان آنها و خوشی‌ها و کارهای ساده آنان را ترسیم و چنان چیزهایی را خلق و ممکن کند.» منتقدان آثارش را دوست داشته باشند یا نه، مردم از آثارش استقبال کنند یا نکنند با جرات می‌توان گفت وس اندرسون یکی از مهمترین و احتمالا^۲ در آینده از جریان سازهای سینمای معاصر مستقل آمریکا خواهد بود. مردی با کت آبی، شلوار زرد و جوراب قرمز.

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

اما تمام این ویژگی‌ها همه تحت شعاع استفاده‌ی اندرسون از عوامل تولید همیشگی‌اش قرار گرفته‌اند. بازیگرانی که بارها نامشان در متن ذکر شد، رومن کاپولا به عنوان نویسنده، رابرت یئومن به عنوان فیلمبردار همیشگی آثار، الکساندر دسپلت و مارک مادرزبرگ به عنوان سازندگان موسیقی متن فیلم هایش. دنیا و آدم‌های اندرسون خود او هستند. لباس پوشیدنشان، راه رفتنشان، صحبت هایشان گویا همه و همه وس اندرسونی هستند در حالات و موقعیت‌های مختلف. اما این تکرار چندان هم برای برخی مخاطبان و منتقدان خوشایند نیست اندرسون در این باره می‌گوید: «من راجع به این قضایا بارها اندیشیده‌ام. در این خصوص که نه کامل هستم و نه می‌توانم کامل باشم، اما می‌توانم به گونه‌ای عمل کنم که ایرادهایم به حداقل برسد. قدر مسلم این که نمی‌توانم خودم و طرز فکرم را عوض کنم و نباید هم دست به این کار بزنم و فقط به این خاطر که برخی از

منابع:

۱. درباره یک فیلمساز غیرمتعارف: شرکت سهامی خاص «وس اندرسون» روزنامه ایران، شماره ۳۷۷۰ به تاریخ ۸۶/۸/۳، صفحه ۱۸ (فرهنگ و هنر) مترجم: وصال روحانی.
۲. نیویورک تایمز، بیوگرافی دات کام.
۳. هفت فاز، فیلم به فیلم؛ وس اندرسون از فیلم‌هایش می‌گوید. امپایر، مترجم: احسان سالم.

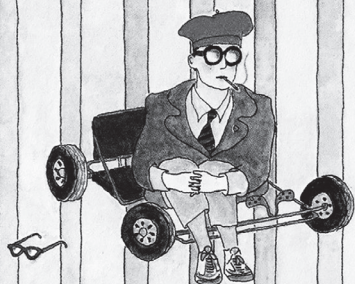
راشموور؛ کمدی در پنج پرده

نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com

خلاصه داستان

مکس فیشر نوجوان پانزده ساله ای است که در مدرسه ی راشموور درس می خواند. مکس بیشتر عاشق کارهای فوق برنامه است، از ریاست انجمن زنبورداران تا کارگردانی تئاتر. بنابراین در هیچ یک از درس هایش نمره خوبی نگرفته تا به نوعی ضعیف ترین شاگرد مدرسه باشد. او که در آستانه ی اخراج قرار دارد، عاشق معلم دبستان موسسه می شود و...

RUSHMORE



RUSHMORE

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

می نویسد، یکی از جالب ترین آثار سینمایی دهه نود محسوب می شود. راشموور برای او شهرت و اعتبار به همراه می آورد، به گونه ای که، اسکورسزی درباره وی می نویسد: «ما با فیلمسازی طرف هستیم که به خوبی می داند چطور شیرینی زندگی مردم، روابط میان آنها، خوشی هایشان و کارهای ساده ی آنان را ترسیم کند». راشموور ریشه در زندگی خود او دارد (فیلم در دبیرستان قدیمی او در هیوستون فیلمبرداری شد) و هنوز هم از نظر فن فیلمسازی جسورانه است. اگرچه از آبشخور اندوه و افسردگی تغذیه می کند ولی مثل یک کمدی پیش می رود. فیلم از نظر گروه بازیگران فوق العاده است. مکس فیشر کمالگرا که جیسون شوارتزمن تازه کار، با بازی اش ماهیت ملایم رنج را در پوسته ی دردناکی از بزرگسالی زودرس در برگرفته است. اندرسون در این باره توضیح می دهد: «جیسون خود تنش را که موقع بازی کردن شخصیت تجربه کرد، تحمل نمی کند، زیرا او ۱۶، ۱۷ سالش بود و همان موقع شخصیتش شکل گرفته بود. آدمهای زیادی را برای ایفای نقش ملاقات کردم و وقتی کسی را دیدم که بالغ، باهوش و بانمک آن هم به شیوه خودش بود، غافلگیر شدم» اندرسون

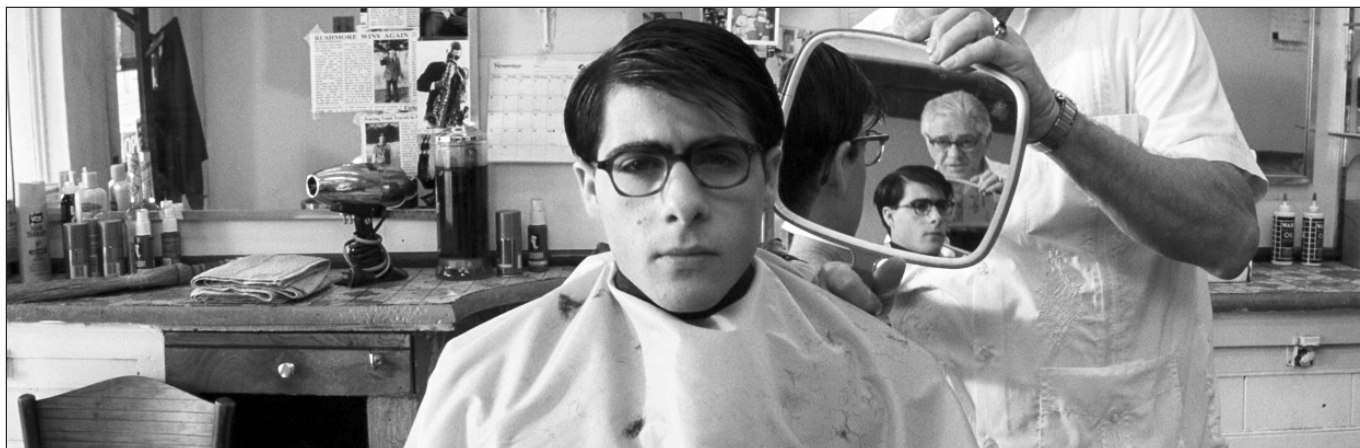
را دید. گرایش اصلی این فیلمسازان ملودرام و کمدی بود، تا هم داستان هایشان ساده تر به نظر برسد و هم به جنس زندگی نزدیکتر باشد؛ زیرا که امکان بروز این دو گرایش بیشتر از هرگونه یکدیگر به صورت بالقوه در نفس زندگی وجود دارد. جنس روایت و سینمای این فیلمسازان برخاسته از ادبیات معاصر امریکاست. بسیاری از لحظات، حس ها و موقعیت های ساده ی داستانی که در این فیلم ها وجود دارد از خلال سطرهای درخشان داستان های سهل و ممتنع جی دی سالنجر بوجود آمده است. به طوری که براحتی می توان همان بدبینی، رندی، طنز و از همه مهمتر سادگی سرشار از عمقی که در **ناتور دشت** وجود دارد را در آثار این فیلمسازان نیز شاهد بود. یکی از شاخص ترین چهره های این نسل از کارگردانان **وسی اندرسون** است. او که متولد ۱۹۶۹ در هیوستون تگزاس می باشد، توانسته با نبوغ خاصش و نیز دستیابی به سبک روایی منحصر بفردی، خود را به عنوان یکی از استعدادهای دهه اخیر سینما تثبیت کند. **راشموور** فیلم دوم اندرسون، که فیلمنامه ی آن را نیز به مانند فیلم قبلی اش **موشک بطری** با همکاری **اوون ویلسن**، دوست و همکلاسی اش

”

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

نقد و تحلیل فیلم

در دهه ی هفتاد و هشتاد دوران حکمرانی استودیوها، رفته رفته رو به افول بود و همه ی آنها تبدیل به دفاتر فیلمسازی کوچکتری شده بودند که دیگر مثل سابق قدرت زیر سیطره بردن فیلمسازان را نداشتند؛ در مقابل با پیشرفت تکنولوژی و آمدن دوربین های دیجیتال، فیلمسازان مستقل روزبه روز بیشتر می شدند؛ کارگردانی نظیر مارتین اسکورسزی، وودی آلن، رابرت آلتن و... اما در اوایل دهه ی نود جمع جدیدی از فیلمسازان مستقل پا به عرصه ی سینما گذاشتند. آنان که از جشنواره های مستقل شروع کردند، دارو دسته ی عجیب و خاصی بودند با سبک هایی متمایز. اغلب به فرهنگ پاپ عشق می ورزیدند، به خوبی تاریخ سینما را می شناختند و رویکردشان نسبت به داستان آزادانه تر بود. در فیلم هایشان می شد مسایل نژادی و اخلاقی تاثیرات سوفروپاشی خانواده و بیگانگی



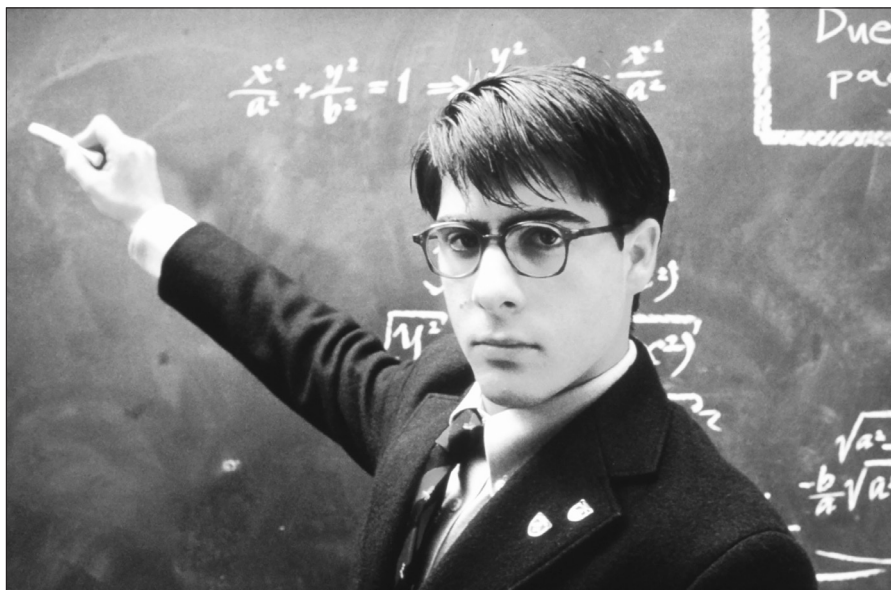
جهان شوهرش نزدیک باشد و خود را در کنار او متصور شود. برای او راشمور همان عشق از دست رفته است. اما درباره ی هرمان و مکس مسئله متفاوت است، راشمور برای آن دو نمادی از عشقی است که آن ها به دنبالش هستند. مکس به علت کمال گرایی اش طالب چیزی است که اساساً به او و طبقه اش تعلق ندارد و حتی تعویض راشمور با رزماری به عنوان جایگزینی عشقش نشأت گرفته از همین عدم شناخت او نسبت به جایگاه و مرتبه اش است. مکس در دیالوگی به رزماری عنوان می کند که من به خاطر تو از راشمور اخراج شدم. اما درباره ی هرمان قضیه کمی متفاوت است. او که در زندگی زناشویی خود شکست خورده است، مصرانه در جهت پر کردن این خلا در زندگی اش است و پس از آشنایی با رزماری حقیقتاً به او علاقه مند می شود. او به مکس می گوید: اون راشمور منه.

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

که بوسیله پرده ی نمایش و در قالب ماه های سال، از یکدیگر جدا می شوند. اتفاقاتی که در جهت محک زدن شخصیت های داستان برای سنجش و میزان استقامت آنها رخ می دهد؛ در محیطی که همگی شان را به نوعی درگیر خود کرده است. آنها بدون هیچ تلاش خاصی از راشمور دور می شوند و فاصله می گیرند، سپس تمام سعی خود را در جهت بازگشت دوباره به آن به کار می گیرند. راشمور موسسه ی غیر انتفاعی و سطح بالایی که روح آن در تمامی لحظات فیلم حس می شود و سایه سنگینش را بر روی شخصیت های اصلی گسترده است (اگر حضور مولفه های شوخ و شنگِ اندرسون نبود، ما را به یاد شئی وارگی حاکم بر رمان نو و بیش از هر چیز یادآور سال گذشته در مارین باد آلن رنه می بود)، به سان سایر سرزمین های داستانی اندرسون از اجتماع جدا است (یکی از اصلی ترین ویژگی های ساختاری آثار او، خلق جهانی داستانی با منطق حاکم بر آن و قرار دادن شخصیت های داستان در آن محیط است). اما راشمور فارغ از این کارکردش، برای هر سه شخصیت اصلی فیلم، نمادی از عشق است. رزماری پس از غرق شدن شوهرش به آنجا می آید تا به نوعی به

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

وس اندرسون در مقدمه ی فیلمنامه ی منتشر شده ی راشمور درباره ی علاقه اش به پائولین کیل (منتقد) نوشته که با خواندن ریویوهای او بزرگ شده است و همیشه آرزو داشت کیل نقدی برایش بنویسد. بنابراین به او زنگ می زند و ترتیب نمایش فیلم را در سینمای نزدیک خانه ی کیل می دهد. اندرسون پس از نمایش، کیل را به خانه می رساند. در راه کیل به او می گوید: «نمیدونم چی تو فیلمته» و چند دقیقه بعد: «واقعاً نمی دونم این فیلم رو چیکارش کنم». به واقع دانستن این نکته که وس اندرسون در فیلم چه چیزی می خواهد بگوید مشکل است و از این نظر حق با کیل است. کلیت داستان از سنت داستانگویی پست مدرن ها تبعیت می کند. استفاده از طنز، طعنه، تناقض، هجو، فانتزی، شخصیت های کاریکاتور گونه. که در مجموع نظامی از انواع دال هاست و نه ساختاری از مدلول ها. در نتیجه فیلم، مجموعه ایی است از حوادث پشت سرهم



اتفاقات هستند. مکس نیز بدون در نظر گرفتن شرایط تحصیلی اش به تمرینات تئاتر می پردازد. او در صحبتی که با پدرش دارد به او می گوید که علاقه ای به این جور درس ها ندارد و عاشق برنامه های فوق برنامه اش است. پدر در جوابش می گوید: تو مانند دریا نوردی هستی که با دریا ازدواج کرده است. (دریای مکس همان راشمور است و او عاشقانه آنجا را دوست دارد). آشنایی با رزماری باعث می شود مکس تمام تلاشش را معطوف کند تا زبان لاتین را به لیست درس ها بازگرداند و جالب اینکه او مدتها سعی کرده بود تا زبان لاتین را حذف کند. در واقع او می خواهد همان رفتاری را با رزماری داشته باشد که با مدیر موسسه داشت یعنی تحت تاثیر قرار دادن او. در ادامه تلاش می کند با دریافت وجهی از هرمان آکوارיום بزرگی را باز هم برای

این بار دیگر کارگر نیست. اما بر خلاف تصور، مکس با وجود رفتن به کتابخانه بازهم هیچ تلاشی برای ارتقا سطح علمی خود نمی کند و با اولین اتفاق از کتابخانه خارج می شود و به دنبال آدم هایی می گردد که کتاب را پیش از او امانت گرفته اند. اتفاقی که منجر به دیدن رزماری می شود. معلمی که در هاروارد تحصیل کرده است و سال اولش را در مدرسه راشمور سپری می کند. تقریباً سی و چند ساله است و یک سال پیش شوهرش (ادوارد ایلی) را از دست داده است. رزماری که هنوز هم با یاد شوهرش زندگی می کند بطوری که شب ها رادراتاق او می خوابد. رفتار مکس ما را به یاد شخصیت های منفعل نمایشنامه های چخوف می اندازد، وقتی که خطری آینده آنها را تهدید می کند، اما هرگز هیچ تلاشی برای رفع این خطر نمی شود و تنها نظاره گر

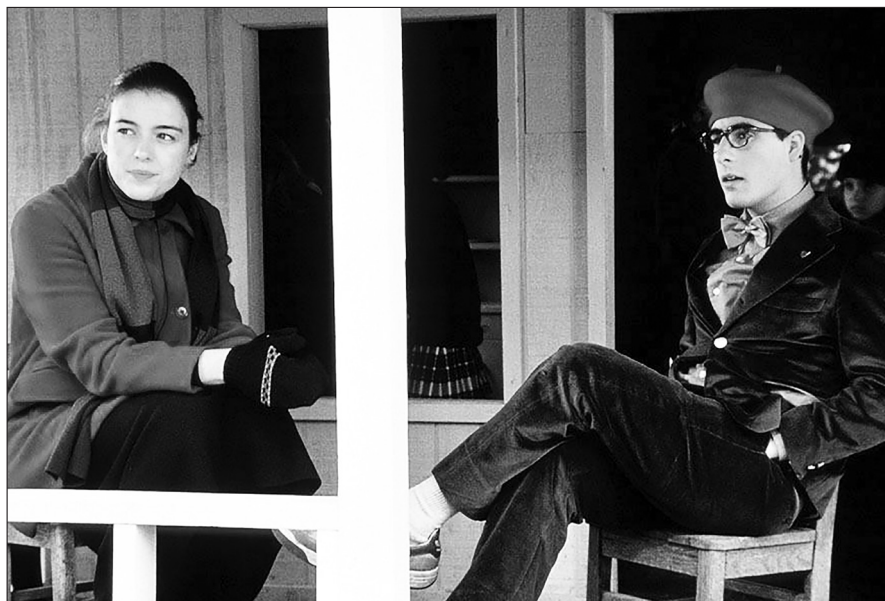
همگرایی چندین ایده ایی مختلف سر در بیاورند. و به سبک سایر پست مدرن ها کمتر دارای پیرنگ اصلی و انسجام می باشد. این مسئله باعث می شود که اگر از شوخی های فیلم، لذت ببریم در واقع شاهد مجموعه ایی از اپیزودهایی باشیم که تنها چیدمان یکدستی دارند. کاراکترهای او دغدغه ی حسرت برای ایجاد رابطه های انسانی دارند،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

داستان از ماه اگوست شروع می شود. مکس فیشر دانش آموزی است که به واسطه نوشتن یک نمایشنامه توانسته است. بورسیه ی ورود به راشمور را بگیرد. اما او تمام وقت و تمرکز خود را صرف برنامه های فوق برنامه کرده است و از دروس اصلی خود غافل است و نمرات خوبی نگرفته. در اصل مکس هیچ علاقه ایی به این دروس ندارد. او می خواهد خیلی سریع و با انجام دادن کارهای بزرگ به هدفش برسد مثلاً ترجیح می دهد به جای سال ها ریاضیات خواندن، به یکباره با حل یک مسئله هندسه ی بسیار سخت به هدفش برسد. فیلم با همین رویای مکس آغاز می شود و سپس وارد سخنرانی هرمان بلوم میشود (پدر دو دانش آموز موسسه است که سابق بر این در جنگ شرکت داشته، صنعتگری غمگین و تنها). او به دانش آموزان اعلام می کند شما باید در راشمور استقامت داشته باشید. استقامتی که در طول فیلم تبدیل به موتیف اصلی می شود و تمامی شخصیت های درون داستان به نوعی باید از خود برای پیشبرد اهدافشان استقامت نشان بدهند. در شروع ماه سپتامبر مدیر موسسه از مکس می خواهد که برای جلوگیری از اخراجش سعی کند فعالیت هایش را کم کند و بیشتر تمرکز خود را روی درس خواندن بگذارد اما مکس در جواب سعی می کند مدیر را بازهم تحت تاثیر قرار دهد که گویا

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

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

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



روابط دوستانه می شود و با اضافه شدن هرمان به جمع، مثلث آنها کامل می شود. مکس که دیگر قادر به بازگشت به راشمور نیست سعی می کند مدرسه ی جدید را با تشکیل انواع و اقسام تیم ها و انجمن ها به نوعی تبدیل به راشمور کند. نقطه قوت مکس همانا اجرای نمایش است. او به شدت درگیر مقدمات تئاتر جدیدش می شود اما از آن سو رزماری و هرمان به یکدیگر نزدیک تر می شوند. وقتی خبر به مکس می رسد، او سعی می کند در اقدامی تلافی جویانه همسر هرمان را خبردار کند. هرمان نیز بیکار نمی نشیند که باعث یک سری حوادث تلافی جویانه و گاهی بچه گانه می شود. در آخر رزماری از راشمور استعفا می دهد. و در لحظه ی آخر با طعنه دست به تحقیر مکس می زند و عنوان می کند: ببخشید که به جای تو عاشق دوست شدم (هرمان).

جلب توجه رزماری بسازد. تئاتر مکس به خوبی برگزار میشود، اما در مهمانی شام با رفتار گستاخانه اش مورد رنجش رزماری میشود. عاملی که باعث می شود رزماری احساس کند زیادی اجازه داده مکس به او نزدیک شود و از این پس او را نباید ببیند. در ادامه تلاش مکس برای ساخت آکواریوم منجر به اخراجش از مدرسه میشود. اکتبر با ورود مکس به مدرسه ی جدید که دیگر فاقد آن ویژگی ها و جذابیت های راشمور است شروع می شود (اما این مکان در اصل همان جایی است که مکس فیسر به آن تعلق دارد). مکس به سختی می تواند خودش را در مدرسه جدید نگه دارد و به بهانه باز پس دادن کتاب به کتابخانه بار دیگر پا به راشمور می گذارد و با رزماری دیدار می کند. این بار رفتار معقول مکس مجدداً باعث شکل گیری

دیوید لینچ؛ آوانگارد تر از آوانگارد

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com



شاید کمتر کسی پیدا شود که علاقه مند سینما باشد و با آثار دیوید لینچ آشنایی نداشته باشد. این کارگردان مستقل آمریکایی، در کارنامه‌ی خودش حدوداً ده فیلم بلند و چندین فیلم کوتاه دارد. با اینکه برخی از فیلم‌هایش فروش قابل توجهی در گیشه نداشته اند، اما همیشه برای منتقدین از اهمیت زیادی برخوردار بوده است. در سال ۲۰۰۳ در نظر سنجی که از منتقدان فیلم در سراسر دنیا توسط روزنامه گاردین انجام شد، دیوید لینچ به عنوان بزرگ‌ترین فیلم‌ساز زنده دنیا برگزیده شد. او که خودش را جدا از سینمای هالیوود آمریکا می‌داند، به غیر از سینما، در نقاشی، موسیقی و مجسمه سازی هم فعالیت می‌کند. طبق گفته‌ی خودش: او دنیای جدیدی را برای تماشاگران خلق می‌کند. حالا شاید آن‌ها از این دنیای جدید چیزی نفهمند! بعد از لوئیس بونوئل شاید بتوان او را مهم‌ترین کارگردان سورئال سینما دانست. برای آنکه بفهمیم او چطور وارد سینما شد، زندگی او را با نگاه دقیق‌تری بررسی می‌کنیم:

۱۹۴۶: دیوید کیت لینچ (۲۰ ژانویه) در ایالت مونتانا دیده به جهان گشود. پدرش محقق بخش علمی آمریکا و مادرش معلم زبان انگلیسی بود.

۱۹۴۷ تا ۱۹۶۶: وقتی اندکی از دوران کودکی خودش فاصله گرفت، رفته رفته به هنر علاقه مند شد. البته در ابتدا علاقه‌ی بیشترش به هنر نقاشی بود. برای همین به مدرسه‌ی هنری کارکوران در واشنگتن رفت و و بعد از آن در مدرسه‌ی هنری بوستون ثبت نام کرد. در سال ۱۹۶۶ به خاطر پیوستن به آکادمی پنسیلوانیا به پنسیلوانیا رفته و تقریباً یک سال بعد رفته رفته اولین مکانش را برای ساختن فیلم که خانه‌ای کوچک در فیلادلفیا بود، انتخاب کرد.

۱۹۶۷ تا ۱۹۷۰: در سال ۱۹۶۷ با پگی لنتز ازدواج کرد. او با ساختن چند فیلم کوتاه، خودش را در عرصه‌ی کارگردانی محک زد. فیلم کوتاه شش مرد مریض، جایزه سالیانه آکادمی هنرها را گرفت. بعد از آن فیلم الفبا را ساخت. پس از آن مادر بزرگ را ساخت که جایزه‌ی ۵۰۰۰ دلاری را از اتحادیه‌ی فیلم‌های آمریکایی به دست آورد.

۱۹۷۱ تا ۱۹۷۷: در این سال تصمیم گرفت تا ساخت اولین فیلم بلندش را به نام **کله پاک کن** کلید بزند. پروژه‌ی این فیلم حدود شش سال طول کشید و در سال ۱۹۷۷ به پایان رسید. این فیلم نشانه‌های سورئال دارد. شاید این جمله‌ی روی پوستر فیلم، بهترین توضیح برای خود فیلم باشد: «آگاه باشید که کابوس هنوز تمام نشده است». در این فیلم لینچ کارگردان، نویسنده و تدوین گر است. که در موسیقی و تهیه کنندگی فیلم هم نقش مهمی داشته است.

در سال ۱۹۷۴ او از همسر اولش طلاق گرفت.

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

تهیه کننده را، به خودش جلب کرد. مل بروکس از لینچ خواست تا کارگردانی **مرد فیل نما** را به عهده گیرد. این فیلم در سال ۱۹۷۹ ساخته شد. فیلمی است در ژانر درام و زندگینامه. با اینکه فضای این فیلم رئالیست است و شخصیت اصلی فیلم واقعاً در تاریخ وجود دارد، اما به جرات می‌توان گفت یکی از خاص ترین فیلم‌های رئالیست تاریخ است و شاید به همین خاطر است که لینچ از ساختن همچین فیلمی استقبال کرده است.

داستان این فیلم برگرفته از زندگی جوزف مریک است که به دلیل عارضه‌هایی که دارد، از نظر فیزیکی به فیل شباهت دارد. بازیگران بزرگی همچون: آنتونی هاپکینز و جان هارت در این فیلم بازی کرده‌اند.

بی شک یکی از سکانس‌های دوست داشتنی این فیلم سکانسی است که مرد فیل نما از قطار پیاده می‌شود و مورد آزار و اذیت عده‌ای قرار می‌گیرد. او که دیگر تحملش تمام می‌شود، برای اولین بار در فیلم فریاد می‌زند و می‌گوید: من حیوان نیستم من فیل نیستم من یک انسانم این دیالوگ در پوستر فیلم نوشته شده است.

این فیلم در ۸ قسمت از جمله: بهترین کارگردانی، بهترین نویسندگی و... در اسکار نامزد شد که موفق به دریافت هیچ کدام نشد.

در سال ۱۹۷۷ او برای دومین بار ازدواج کرد.

۱۹۸۱ تا ۱۹۸۴: در این سال‌ها فیلم **تل ماسه** را می‌سازد. باز هم لینچ در ریچ‌های جدیدی را برای تماشاگرها باز می‌کند و فراتر از واقعیت می‌رود. ژانر این فیلم علمی-تخیلی است که بر اساس کتاب **تل ماسه** اثر فرانک هربرت ساخته شده است. نویسنده‌ی فیلم نامه خود دیوید لینچ است و بازیگرانی چون: کایل مک لاهان، فرانچسکا آنیس ایفای نقش می‌کنند.

۱۹۸۴ تا ۱۹۸۶: درگیر فیلم مخمل آبی می‌شود. در این فیلم ایزابلا روسیلینی (دختر اینگرید برگمن و روبرتو روسیلینی) و کایل مک لاهان و لارا درن بازی می‌کنند.

گوشی که توسط پسری یافت می‌شود. ما وقتی تصویر گوش را می‌بینیم، تصویر راه رفتن مورچه‌ها روی آن را هم می‌بینیم. در جایی دیگر هم این مورچه‌ها را می‌بینیم. در سکانس اول که در شهری آرام زنی مشغول تماشای فیلمی اکشن است و دوربین به سمت زیرزمین می‌رود و ما تصویر مورچه‌ها را می‌بینیم. شاید این مورچه‌ها تصویر کسانی باشند که می‌خواهند این آرامش نسبی را بر هم بزنند. یا شاید هم نماد بزه‌کاران باشند. خود گوش هم می‌تواند نماد باشد.

۱۹۸۷ تا ۱۹۸۸: از زن دومش طلاق گرفت. یک اپیزود از سریالی را کارگردانی کرد.

۱۹۸۹ تا ۱۹۹۰: فیلم از ته دل وحشی را ساخت. ژانر این فیلم جنایی دلهره آور و رمانتیک است. لینچ این فیلم را بر اساس کتاب بری گیفورد ساخت. در این فیلم نیکلاس کیچ/لارا درن/ویلیام دفوئه/کریسپین گلور/دایان لد/ایزابلا روسیلینی ایفای نقش می‌کنند.

فیلم با یک حادثه و یک قتل شروع می‌شود و مثل بیشتر فیلم‌های جنایی این پتانسیل را برای بیننده ایجاد می‌کند تا ادامه‌ی فیلم را دنبال کند.

۱۹۹۱ تا ۱۹۹۶: درگیر چند سریال و یک فیلم تلویزیونی می‌شود.

۱۹۹۶ تا ۱۹۹۷: فیلم بزرگراه گمشده را می‌سازد. ژانر این فیلم یک درام دلهره آور است.

بازیگران فیلم: بیل پولمن-پاتریشیا آرکوئنت-بالتازار گتی فیلم با بحران شروع می‌شود. شخصیت فیلم در آیفون می‌شنود که کسی دارد خبر مرگ شخصی ناشناس را به او می‌دهد. او چون شخصی که مرده است را نمی‌شناسد، به همین خاطر به این موضوع اهمیت نمی‌دهد. تا اینکه نوار کاستی برای آن‌ها فرستاده می‌شود و نمای بیرونی خانه و سپس داخل خانه برای آن‌ها نمایش داده می‌شود. این فرستادن نوار و نشان دادن بیرون خانه کمی ما را یاد فیلم پنهان هانکه می‌اندازد. هر چند فضای این دو فیلم با هم متفاوت است.

۱۹۹۸ تا ۱۹۹۹: نسخه‌ی تلویزیونی فیلم بلوار مالهلند را ساخت. سپس فیلم سینمایی داستان استریت را ساخت. ژانر این فیلم درام و زندگینامه است. که دومین تجربه‌ی ساخت ژانر زندگینامه برای لینچ به حساب می‌آید. این فیلم آرام‌ترین و ساده‌ترین فیلم لینچ به حساب می‌آید. داستان فیلم بسیار ساده و خطی است. پیرمردی که با دخترش زندگی می‌کند، وقتی می‌فهمد برادرش سگته کرده، تصمیم می‌گیرد تا کدورت را کنار بگذارد و به دیدن برادرش برود. او چون گواهینامه ندارد با ماشین چمن زنی مسافت طولانی را طی می‌کند تا به مقصد برسد. نکته‌ی جالب فیلم کم بازی کردن بازیگر بزرگی به نام هری دن استانتون است. او فقط آخر فیلم دیده می‌شود و شاید کمتر از سه دقیقه بازی کند. این فیلم ما را یاد فیلم نبراسکا ساخته‌ی الکساندر پین می‌اندازد.

پیرمردی دوست داشتنی اما لجوج؛ تصمیم می‌گیرد تا برای رسیدن به هدفی، مسافت طولانی را طی کند.

بازیگران فیلم: ریچارد فارنسوورت-سیسی سپاکیک-هری دن استانتون

۲۰۰۰ تا ۲۰۰۱: ساخت فیلم عجیبی به نام بلوار مالهلند. شاید به جرات بگوییم این فیلم یکی از عجیب‌ترین فیلم‌های لینچ (البته بعد از امپراطوری درون) است. در مورد هیچ چیز این فیلم به صورت قطعی نمی‌توان اظهار نظر کرد. به نظر من روایت این فیلم به خاطر برش‌های زمانی و در هم آمیخته شدن و بهم ریخته شدن زمان، سیال ذهن است. البته این می‌تواند یکی از شاخصه‌های کارهای سورئال باشد. نفوذ به عمق ناخودگاه و بهم زدن ترتیب زمان در فضایی فراتر از واقعیت و رویا گونه.

داستان خطی فیلم: زنی در اثر تصادفی در بلوار مالهلند حافظه‌ی خود را از دست می‌دهد و برای گذراندن شب به خانه‌ی پیرزنی که در حال رفتن به سفر است می‌گریزد.

بازیگران فیلم: جاستین تروکس-نئومی واتس-لارا هرینگ این فیلم در قسمت بهترین کارگردانی اسکار نامزد شد و در همین قسمت جشنواره‌ی کن موفق به دریافت جایزه شد.

۲۰۰۲ تا ۲۰۰۵: به ساختن فیلم کوتاه، سریال کوتاه و ویدئو مشغول شد.

۲۰۰۵ تا ۲۰۰۶: ساختن فیلم امپراطوری درون که به اندازه‌ی بلوار مالهلند فهمیدنش سخت است.

بازیگران فیلم: لارا درن-جرمی ارونز-جاستین تروکس

کارگردان، نویسنده، تدوینگر، موسیقی: دیوید لینچ

تهیه کننده: لارا دارن و مری سوئینی

بخشی از مصاحبه‌ی اشپیگل با دیوید لینچ در مورد

فیلم امپراطوری درون:

اشپیگل: شما در فیلم جدیدتان از بازیگری، لورا درن، که مشغول بازی در فیلمی اسرارآمیز است، از اهالی اروپای شرقی که در جنگل ساکن اند و آدم‌هایی با کله‌های خرگوشی، حکایت می‌کنید. حتی طرفدارانتان معتقدند که فیلم را خیلی کم فهمیدند. ما هم کاملاً حیرت زده شدیم. می‌توانید در روشن شدن موضوع به ما کمک کنید؟ لینچ: وضعیت شما را درک می‌کنم. فهم اغلب فیلم‌ها آسان است. اما من داستان ساده نقل نمی‌کنم. من با انتزاع کار می‌کنم. سینما می‌تواند تماشاگر را به دنیایی آن‌سوی ادراک بکشاند؛ دنیایی که در آن تماشاگر باید تمام و کمال به مکاشفه خود اعتماد کند. موضوع این نیست که چیزی را بفهمیم، موضوع این است که چیزی را تجربه کنیم. لینچ بعد از ساختن فیلم امپراطوری درون تا به امروز فیلم بلندی را کارگردانی نکرده است. او بعد از این فیلم چندین فیلم کوتاه دیگر کارگردانی کرده است. همچنین او در سال ۲۰۰۹ برای سومین بار ازدواج کرد. او اکنون ۶۸ سال دارد و شاید در آینده شاهد ساختن فیلم‌های بلندش باشیم.

دیوید لینچ: من رویاهایم را زیاد به یاد نمی‌آورم. و به ندرت ایده‌ای از رویاهای شبانه‌ام گرفته‌ام. اما منطق رویایی و خیالبافی را دوست دارم و همینطور طرز توالی رویاها را!

منبع:

۱. روزنامه‌ی شیکاگو، اشپیگل

شک می‌کنم پس می‌توانم رویا ببینم.

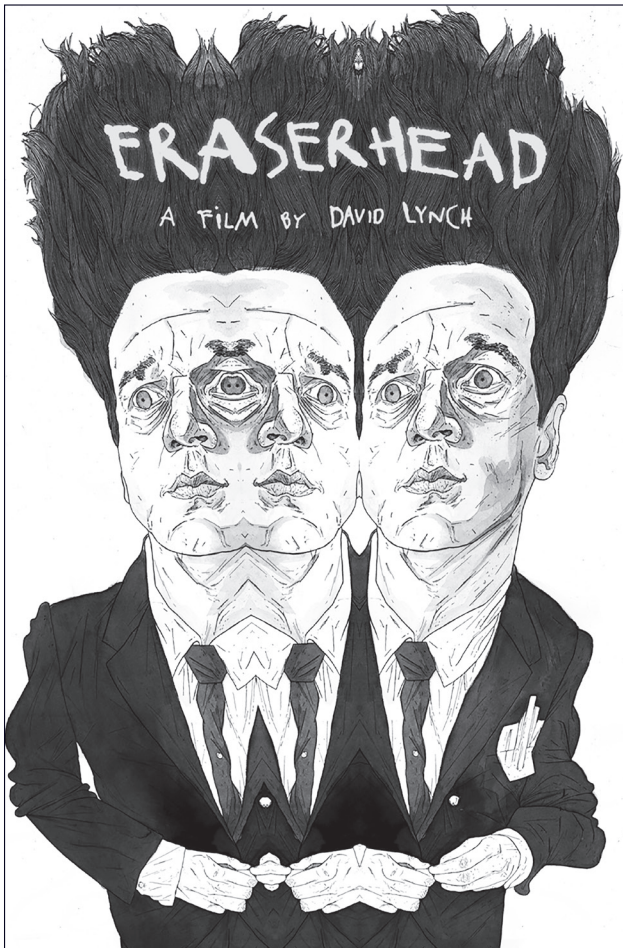
نگاهی به فیلم کله پاک‌کن با بررسی نشانه‌های سینمای سورئال

نویسنده: سعید سلیقه

saligheh.saeed@yahoo.com

خلاصه داستان

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



ERASERHEAD

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

نقد و تحلیل فیلم

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

روایت فوق شاید ساده‌ترین و موجزترین نوع تعریف از سورئالیسم و یا همان فرا واقعیت نمایی باشد. مکتبی که توانست گونه‌های مختلف هنری را با هم پیوند و هنرمندان بسیاری را در ساختن اثری مشترک سهیم کند. در ابتدا سورئالیسم به عنوان یک حرکت ادبی آغاز شد. این نهضت به شدت به شخصیت برتون، که رهبری ایدئولوژیک آن را

که این وجود شگفت انگیز را به خودنمایی وا دارد؛ و در این امر او می‌تواند روش‌های بس متنوع به کار برد. نویسنده در حالتی نیمه بیدار، با رها کردن قلم خویش نجوهای اندیشه مهار نشده اش را به ثبت می‌رساند. نگارش خودجوش، تصاویر ذهنی و تداعی‌ها را به سطح خودآگاهی می‌آورد و می‌توان آن را نوعی اندیشه نگاری بی‌واسطه نامید. در این روش، کیفیت‌های خود انگیزته، شگفت انگیز و غیر معقولی بی‌واسطه رخ می‌دهند؛ و هر آنچه از سوی ناخودآگاه می‌رسد، به منزله واقعیت درک می‌شود.

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

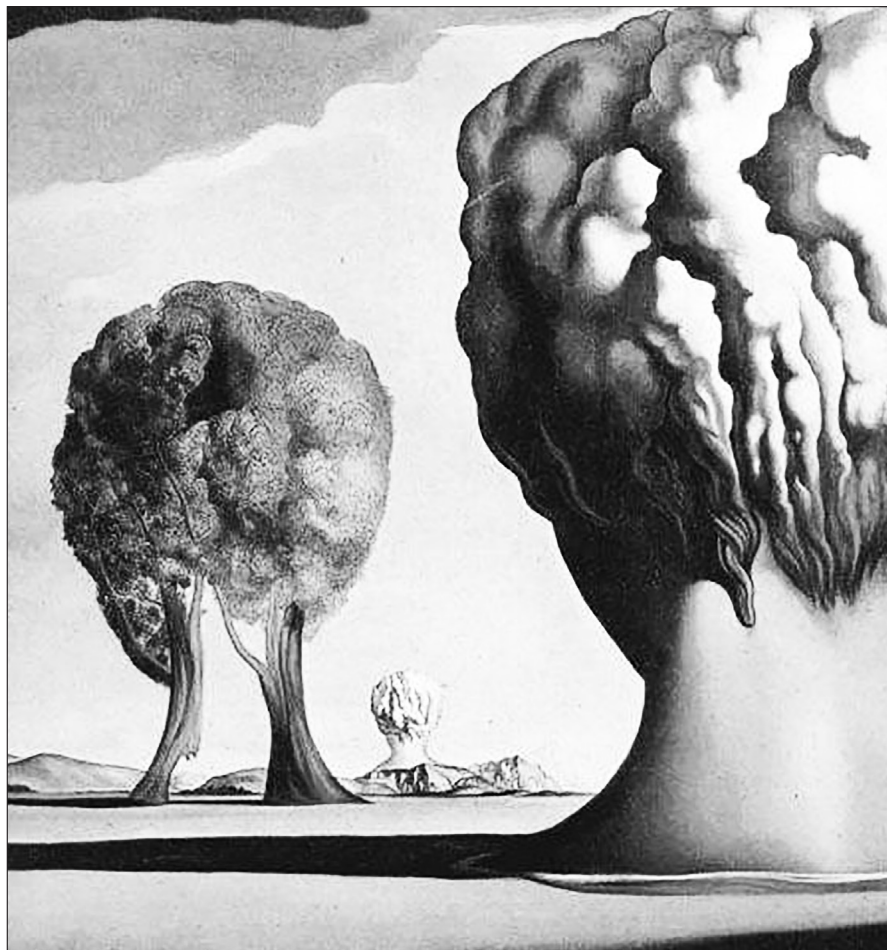
مایکل ریچاردسون در کتاب خود سورئالیسم و سینما چنین استدلال می‌کند که آثار سورئالیستی نه با سبک یا فرم‌شان، بلکه باتوجه به نتایج عمل فراواقع‌گرایی

برعهده دار شد، متکی بود. برتون دانشجوی روانپزشکی بود و دوران خدمتش را در بیمارستان نظامی نانت گذرانده و با بیماران روانی کار کرده بود. بنابراین با روانکاو و روش درمانی آن آشنا بود. او همچنین به مطالعه پزشکی پرداخته و با کار زیگموند فروید در زمینه روانشناسی تحلیلی، ضمیر ناخودآگاه و تعبیر رویا بر مبنای تداعی آزاد تصورات، مانوس بود. این تجربه شالوده آثار ادبی او را در حیطه سورئالیسم فراهم کرد. وی به گونه‌ای از واقعیت مطلق که در آمیزه‌ای از رویا، و واقعیت است ایمان داشت و معتقد بود که در جهان، واقعیت برتری وجود دارد که در ضمیر ناخودآگاه انسان نهفته است. با این باور که تنها راه یا بهترین و بزرگترین راه عبور از موقعیت سکون و نجات خودش از چنگاه عقلانیت هنر دوران، تکیه بر ناخودآگاهی است. استنتاج‌های زیباشناختی این نظریه، روشن و ساده است: عنصر شگفت انگیز به تنهایی می‌تواند هنر را بارور سازد و بیانی پر بار بر حساسیت بشری که از ناخودآگاه تغذیه می‌شود، ببخشد. وظیفه هنرمند این است

را می‌توان از پیشروترین هنرمندان معاصر دانست که با ترکیب خلاقانه توانسته جهان فرا واقعی را با نمایه‌های پست مدرن ترکیب کند و به نوعی از سینما دست پیدا کند که بیش از هر چیز بر تجربی بودن و سیالیت تکیه دارد تا رویکردی تجاری و صنعتی.

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

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



کوچک‌ترین توجهی به سناریو فیلم داشته باشند و تنها به تصویرهایی توجه داشتند که جدا از زمینه‌ی روایی شان بهانه‌ای می‌شد برای رویا و ساختارهای خیالی.

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

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

در امتداد رشد سورئالیسم و دگرپرسی آن به عنوان دیدگاهی پویا و زنده نسبت به هنر و جریان‌های انقادی/اجتماعی، دیوید لینچ

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

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

از این رو سورئالیست‌ها به صورت غیر عادی به سینما می‌رفتند: آنها وارد يك سالن سینما می شدند و بدون توجه به دنباله و پایان فیلم بیرون می‌آمدند و به سراغ سالن دیگر می‌رفتند، از فیلمی به فیلم دیگر بی آن‌که



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

لینچ در مقام کارگردان، نویسنده و تدوین گر سعی کرده تا جزئیات فضای وهم انگیز فیلم را به شدت کنترل کند. در جهانی که او ترسیم می‌کند نور مانند آثار اکسپرسیونیستی منشأ مصنوعی دارد و حتی اینجا گامی به پیش برداشته شده و پنجره هم با آجر پوشانده شده تا حس یاس و پوچی موجود کامل شود. هنری با دقت به رادیاتور اتاقش متوجه نور و حضور زنی با صورت دفرمه در آن می‌شود که ترانه‌ای با موتیف بهشت می‌خواند. و به نظر تنها روزنه کم سویی امید از داخل آن پره‌های رادیاتور به بیرون می‌آیند. زن جوان تصنعی می‌رقصد و لامپ‌های پایین صحنه روشنایی می‌دهند تا طنز تلخ ماجرا همچنان حفظ شود. هنری که از اتفاقات اطراف متعجب است، چیزی نمی‌گوید و تنها با چشمانی نگران نظاره می‌کند. او به هیبت انسانی جلوه می‌کند که می‌داند هیچ چیز درست پیش می‌رود اما توان نشان دادن عکس العمل را ندارد همان انسان بی عملی که نیچه از زنده ماندن‌اش نفرت داشت اما مری تاب شرایط را ندارد و از دست ناله‌های گوش‌خراش بچه از خانه فرار می‌کند. هنری موضوع را درک نمی‌کند و تنها می‌خواهد بداند که آیا او فردا برمی‌گردد یا خیر. در واقع ساده انگاری قسمتی از ذات اوست. او در قالبی ایستا شکل گرفته و در آن

گیر کرده، توان تغییر ندارد. به ناهایی که لینچ از چشمان درمانده هنری می‌گیرد دقت کنید. از آن نگاه دو زن مشخص است که او ادامه دهنده است نه شروع کننده. هنری در ناخودآگاهش تسلیم زن اغواگر همسایه است با او جلوی فرزندش رابطه دارد در حالی که حال بچه لحظه به لحظه بدتر می‌شود. لینچ با توالی نماهای حامل اتفاق‌های ناخوشایند سعی در دگرگون کردن حال مخاطب دارد. او به عمد خط روپا و واقعیت زندگی هنری را برمی‌دارد تا نشان دهد عملاً خطی وجود ندارد. فروید در جایی می‌گوید آن چیزی که در روپا شما را آزار می‌دهد در هنگام بیداری هم شما را آذیت کرده اما شما سعی دارید جدی‌اش نگیرید. همین نکته بنیان اثر سورئال است؛ آزاد کردن انرژی نهفته ذهن از رنج‌های نهفته که در طول روزمرگی تلنبار شده. هنری که در روپا / واقعیت سرش خاصیت پاک کننده‌گی نوشته‌ها را دارد به جای پیدا کردن راهی برای حل کردن مشکلات دوست دارد تا آنها را فراموش کند. لینچ او را در چه قاب‌های باز و چه بسته در تنگنا می‌گذارد و محیط جوری شکل داده شده که بر او احاطه داشته باشد. او در اتفاقی زندگی می‌کند که شاخه درختی خشک در کپه خاکی روی میزش نمادی هجو آلود از حیات است و تابلوی انفجار هسته‌ای روی دیوار نشان گر ترس به ارث رسیده از گذشته. شاید او محدود آدم‌های دور و اطرافش تنها بازماندگان یک جنگ هسته‌ای هستند که فقط ادای زنده بودن را درمی‌آورند. لینچ به ظرافت توانسته سیالیت روان دنیای سورئال را با قاب های وهم انگیز، نورهای تند و تیز و دکورهای اکسپرسیونیستی ترکیب کند و ارتباطی تفکیک ناپذیر میان این دو سبک سینمایی برقرار کند.

قدرت کله پاک کن در این است که نقطه تلاقی بسیاری از ایده‌های بکر هنری و سینمایی شده. در سکانسی فانتزی گونه

و شگفت انگیز کرمی که هنری در طول فیلم از آن در جعبه کادویی نگهداری کرده از دستش فرار می‌کند و در فرم انیمیشن استاپ موشن از حفره‌ای به حفره دیگر فرار می‌کند و بزرگ‌تر می‌شود و به ناگهان از بین می‌رود. میلی به فریه‌گی مفرط که به تباهی می‌انجامد. مسخ شدنی تکان دهنده که در داستان کافکا به حشره‌ای تبدیل و در دنیای لینچ به کله پاک کنی رقت انگیز. لینچ با استفاده از عنصر عدم قطعیت تمام اجزای فیلم را به شکلی در هم ترکیب می‌کند که مخاطب از دیدن این میزان شک و دودلی جانمی‌خورد. شک خالق در ادامه خلقت به تردید هنری از تعقیب شدن به شکلی مستقیم قطع می‌شود، شک مادر مری از رابطه دخترش با هنری به پذیرش موجودی شبه انسان به عنوان فرزند هنری و مری می‌انجامد و این تکرار و تسلسل همان جمله دکارت را ذهن می‌آورد که «شک می‌کنم پس هستم». اما جایگاه این تردید و عدم اطمینان نه در آن سطح فلسفی و گونه‌ای از شروع راه کسب یقین بلکه به نمادی از تزلزل تبدیل می‌شود. انسان‌هایی که حتی در روپا هم به درستی کوچک‌ترین عمل‌شان شک دارند و این ایستایی قرار نیست آنها را قدمی به پیش برد و تنها مایه‌ی آزارشان می‌شود. جدا کردن حادثه‌ها، کنش‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های دنیای مخلوق فیلم، از این لحاظ که کدام را باید واقعی و کدام را باید ناواقعی انگاشت، اهمیت اساسی در جریان تماشای فیلم و تاثیرپذیری از آن دارد. واقعی یا ناواقعی پنداشتن رویدادها و موقعیت های فیلم نه تنها بستگی دارد به اعتقادات و انتظارات ما در باب دنیای خارج از فیلم (اعتقاد های بیرونی)، بلکه همچنین بستگی به انتظارات و اعتقاداتی دارد که خود فیلم می‌آفریند مخاطب قرار نیست در طول فیلم به حسی از اطمینان برسد و بداند چرا هنری



نسبت به ادامه رابطه با همسرش و یا حتی نگهداری از فرزندش شک دارد نکته مهم دیدن استیصال اوست که که نه در خواب و نه در بیداری به کشف راه حلی منجر نمی‌شود.

استفاده از تصادف و رخدادهای تصادفی یکی دیگر از مولفه‌های سورئال کله پاک کن است که از همان منطق خواب و رویا بر می‌آید همانطور که کارل یونگ اعتقاد داشت ذهن در چینش وقایع به هنگام دیدن رویا از الگوی خاص پیروی نمی‌کند در اینجا هم لینچ با توجه به غوطه ور بودن هنری در عالم خیال و واقعیت سعی در ملتهب جلوه دادن ذهن شخصیت اصلی دارد. موقعیت‌ها با کمترین منطق روایی به دنبال هم شکل می‌گیرند. پیش می‌روند اما با چینش شگفت انگیز لینچ است که به نتایجی یکسان می‌رسند. با اینکه تصادف خود عامل انسجام داستان است اما لینچ برخلاف رویکردی که مثلاً لوئیس بونوئل در **سگ اندلسی** دارد و خط روایت را به کل از داستان حذف کرده، در اینجا مسیر پیشبرد داستان را برای بیننده مشخص می‌کند و تمام دیدگاه فرا واقعی‌اش را در طول همین رویکرد شرح می‌دهد. ما داستان هنری را دنبال می‌کنیم از علاقه او به مری مطلع می‌شویم سیر وقایع را از تا فروپاشی زندگی مشترک آنها دنبال می‌کنیم اما در میان شاهد انواع اتفاقات بی دلیل مانند زن داخل رادیاتور و یا کنده شدن سر هنری و خاصیت پاک کننده بودن سرش نیز هستیم. به نوعی لینچ می‌خواهد تصادف را چون شک به شکل بنیان جدا ناپذیر فیلم‌اش به مخاطب القا کند و اصراری بر تفکیک سیر حوادث ندارد چون به دید او سیر منطقی به گونه‌ای است که در فیلم می‌بینیم نه به آن شکلی که در زندگی عادی تجربه می‌کنیم. در نهایت باید گفت منبع سوررئالیسم سینمایی فیلم، در ناواقعیت، در واقعیتی از نوع کمال یافته‌تر، یا در نگرهی بصری ویژه‌ای تعلق ندارد، بلکه جایگاه‌اش واکنش متفاوت تماشاگران در قبال دیده ها و شنیده های‌شان است، عدم اطمینان در این مورد که آنچه را درک می‌کنند واقعی بپندارند یا ناواقعی. این امر وقتی پیش می‌آید که حوادث فیلم به گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند که نه باورهای درونی به تماشاگر اطمینان می‌دهد آن‌ها را چطور توجیه کند و نه باورهای بیرونی این انفعال مبتنی بر بی‌اطمینانی به راه های گوناگون رخ می‌دهد. گاهی اتفاقاتی را که پیش بینی پذیر تلقی می‌کنیم به ناگهان ماهیت‌شان را تغییر می‌دهند. در موارد دیگر، تماشاگران یکسره فاقد اطمینان‌اند. در تعیین این روند، تماشاگران نقش عمده‌یی ایفا می‌کند. در نتیجه بسیاری از ویژگی‌های فرا واقعی فیلم متکی بر مقاطع زمانی هستند که در

تاثیر طنز تلخ داستان‌های کوتاه نیکلای گوگول و فضای تیره و تاریک مسخ از فرانس کافکا بود برای ساخت اولین فیلم بلندش با شرایط سخت تولیدی مواجه بود. او مجبور شد از فضاهای در اختیار انجمن فیلم آمریکا و اسطبل‌های متروکه استفاده کند و هر از چند گاهی تلاشش برای خلق موقعیت‌های منحصر بفرد و یا ساخت دکوری خاص فیلم برداری را برای مدت نامعلومی متوقف می‌کرد. لینچ که اعتقاد دارد اگر فیلم‌ساز نمی‌شد حتماً به سراغ موسیقی می‌رفت برای ساخت جلوه‌های صوتی فیلم هم یک سالی را صرف کرد و ترانه در بهشت را به کمک فتنس والر و پیترو آیورز طراحی کرد.

دیوید لینچ اولین فیلم بلندش را در دورانی ساخت که سینمای مستقل در آمریکا به عنوان جریان قدرتمند و تاثیر گذار شناخته می‌شد. دورانی که با جسارت‌های راجر کورمن در اوایل دهه ۶۰ شروع شد و به شکل گیری هالیوود نو در دهه هفتاد منجر شد هر چند او فارغ از جریان مورد توجه گیشه کار می‌کرد و تا مدت‌ها **کله پاک کن** را فقط در سانس نیمه شب اکران می‌کردند اما اگر حضور دیگر سینماگران مستقل نبود شاید دیوار بلند استودیوها برای ساخت اینچنین آثار تجربی کوتاه نمی‌شد.

منابع :

۱. نادیا، آندره برتون، کاوه میر عباسی، افق.
۲. درک فیلم، آلن کیسبی، بهمن طاهری، چشمه
۳. کتاب کوچک کارگردانان (دیوید لینچ)، میشل لوبلان کالین آدل، مهدی مصطفوی، آوند دانش.
۴. نشانه ها و معنا در سینما، پیترو ولن، ناصر زراعتی، تیراژه.

آن‌ها این ویژگی‌ها به خاطر نفس وجودشان دیده می‌شوند. ما به درستی و یقین نمی‌توانیم بگوییم که آیا سکانس تبدیل شدن سر هنری به پاک کن خیال بوده و یا زن درون رادیاتور همان بازپرداخت ایده آل‌های ذهن او هستند که از هجوم مشکلات و درگیری‌های روحی به عینیت رسیده و یا شاید کل فیلم رویای مردی باشند که از زندگی‌اش راضی نیست فرزند بیمارش بی وقفه زار می‌زند و او در طول شب چند بار از خواب می‌پرد. شاید تمام لحظه‌هایی که هنری را بیدار و در تخت خواب می‌بینیم واقعی باشند و مابقی روای آزاددهنده‌ی او.

نکته دیگری که **کله پاک کن** را در زمره آثار سینمایی برتر سورئال قرار داد، نحوه بیان موضوع استحاله هویت است. که بیشتر در مورد شخصیت اصلی داستان نمود دارد و لینچ در فیلم‌های بعدی‌اش به خصوص در **بزرگراه گمشده** آن را به شاخص‌ترین وجه به نمایش می‌گذارد. هنری در روندی نزولی که هر چه جلوتر می‌رود بر اغتشاش روحی‌اش افزوده می‌شود، از انسانی عادی (با همه تردیدهایش) تبدیل به مردی می‌شود که می‌تواند فرزندش (هر چند ناقص و مایه دردسر) را قربانی کشش نا متعارف جنسی‌اش کند و حتی او را از بین ببرد و در انتها به عالم خیال و آرامش ساختگی آن پناه ببرد. او که در ابتدا حتی از دیدن زن همسایه وحشت می‌کند در ادامه به جایی می‌رسد که در حین کشیده شدن به سمت زن بدکاره‌ی همسایه دستی روی دهن فرزندش می‌گذارد و نکته جالب بدتر شدن حال بچه است که هر چه هنری از خود بی خود تر می‌شود زخم‌های صورت فرزندش نیز بیشتر می‌شوند. لینچ هنگام ساخت فیلم‌های کوتاه‌اش هم جزئی نگر و سخت گیر بود او که از زمان تحصیل سخت

جیم جارموش یک جدا افتاده، یک بیگانه

نویسنده: میلاد قزلبو
milad.ghazello@gmail.com



جیمز آر. جیم جارموش (James R. Jim Jarmusch)، زاده ۲۲ ژانویه ۱۹۵۳، کارگردان مستقل نمایشنامه‌نویس، بازیگر، تهیه‌کننده، ویراستار و آهنگساز آمریکایی است.

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

زندگی‌نامه

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

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

تاریخ برای ادامه تحصیل در رشته ادبیات انگلیسی و آمریکایی به دانشگاه کلمبیا منتقل شد. جایی که می‌توانست موضوعات مورد علاقه‌اش را دنبال کند. در دانشگاه جدید، او با ادبیات انگلیسی و آمریکایی آشنا شد و به زودی دبیر روزنامه‌ی دانشجویی کلمبیا ریویو گردید. ترم آخر دانشگاه، برای تحصیل در رشته ادبیات فرانسه به پاریس، شعبه دیگر دانشگاه کلمبیا فرستاده شد. هرچند این موضوع به جای یک ترم، یک سال طول کشید. در آنجا به عنوان یک راننده کامیون برای یک گالری نقاشی آمریکایی کار می‌کرد.

بیشتر کار او در پاریس به جای رفتن به کلاس و درس خواندن، دیدن فیلم در سینما تک فرانسه بود و در همان‌جا بود که با انواع فیلم‌های اروپایی و آسیایی آشنا گردید. این امر باعث شد که نوشته‌های ادبی او بیشتر به سمت نوشته‌های سینمایی سوق پیدا کنند. نوشته‌هایی مشابه یک فیلمنامه. در سال ۱۹۷۵ پس از تکمیل دوره‌اش در پاریس از دانشگاه کلمبیا فارغ‌التحصیل شد.

پس از بازگشت به نیویورک مدتی به عنوان یک موزیسین فعالیت کرد اما از هم پاشیده شدن گروه و علاقه او به سینما باعث شد که در یک مدرسه فیلمسازی معتبر ثبت نام کند. مدرسه عالی فیلم‌سازی دانشگاه نیویورک (NYU) محلی است که برای ورود به آن‌جا حداقل باید قبلاً تجربه بازی یا ساخت یک فیلم را داشت، اما در سال ۱۹۷۶ به خاطر مهارت‌های پایه عکاسی و مقاله‌هایی که درباره فیلمسازی نوشته بود، با تقاضای جیم جهت ورود به مدرسه موافقت گردید. در سال سوم به دستگیری نیکلاس ری انتخاب گشت و با او در آخرین فیلمش آذرخش روی آب همکاری کرد.

زندگی یک قاتل و ماموریتش ساخت. او در سال ۲۰۱۲ در قسمتی از سریال **به انتظار مرگ** در نقش خودش حضور یافت. در سال ۲۰۱۴ جیم جارموش در حال کار روی فیلم **استوجز** که به یک گروه موسیقی راک می‌پردازد و همچنین مشغول نگارش اپرایی درباره‌ی زندگی نیکلا تسلا، مخترع صرب-آمریکایی است. جیم جارموش علاوه بر کارگردانی در فیلم‌های زیادی هم به عنوان بازیگر ایفای نقش کرده است که به گفته خودش هدف او از بازیگری فقط درک حس و حال بازیگران در سمت دیگر دوربین بوده است. جیم جارموش از بااستعدادترین و خلاق‌ترین فیلمسازهای مستقل آمریکایی است. او همیشه مجذوب و شیفته در هم آمیختن عناصر فرهنگی بسیار متفاوت برای شکل دادن به چیزی نو و طبقه‌بندی نشدنی بوده است، فیلم‌های او همواره ارایه‌دهنده نگاهی تازه به مسائل آشنا و روزمره آمریکا از دید یک خارجی، همراه با حسی از طنز بوده است. موفقیت یا عدم موفقیت تجاری در روند ساخت فیلم‌هایش تاثیر نداشته است. او همواره به پیشنهادهای وسوسه‌انگیز هالیود جواب رد داده است و ترجیح داده که استقلال خود را در ساخت فیلم‌هایش حفظ کند.

فیلم‌شناسی

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

جمله‌هایی کوتاه از جیم جارموش

- * هیچ چیزی اصیل نیست. از هر جایی که تخیلتان را روشن و تصورتان را تقویت می‌کنید، بدزدید.
- * اگر به شما گفتند که تنها یک راه وجود دارد و آن هم راه آنهاست، تا جایی که ممکن است از آنها فاصله بگیرید، هم فیزیکی و هم فلسفی.
- * زندگی هیچ نقشه‌ای ندارد، چرا فیلم و داستان باید نقشه و پلات داشته باشد؟

“

منابع:

1. Sense Of Cinema
2. Resource Of Jim Jarmusch

در سال ۱۹۷۹ درست دو روز پس از آغاز ساخت اولین فیلمش **تعطیلات همیشگی** به عنوان پروژه پایانی، نیکلاس ری بر اثر بیماری سرطان فوت درگذشت. جیم جارموش این فیلم را در ۱۰ روز و با پانزده هزار دلار هزینه ساخت. هزینه ساخت این فیلم در حقیقت بورس تحصیلی بود که اشتباهاً به جای اینکه به NYU پرداخت شود، به جیم داده شد و او نیز آن را خرج ساخت این فیلم کرد. به همین دلیل NYU هیچگاه به او مدرک پایان دوره را نداد (هر چند سال‌ها بعد که دیگر مشهور شده بود، ناچاراً به او یک مدرک افتخاری دادند). این فیلم منتقدان و مخاطبان را راضی نکرد اما به خوبی توجه‌شان را به خود جلب کرد و همچنین موفق به کسب جایزه جشنواره فیلم مانهایم آلمان گشت و با پولی که تلویزیون آلمان بابت خرید این فیلم به وی داد و با استفاده از فیلم‌های خام باقی‌مانده از پروژه فیلم **وضعیت امور** ساخته و ندرس، جیم شروع به ساخت نسخه کوتاه پانزده دقیقه‌ای فیلم **عجیب‌تر از بهشت** کرد، سپس با سرمایه‌گذاری تلویزیون ZDF آلمان دو سال بعد این فیلم تبدیل به یک فیلم بلند سینمایی شد. با این فیلم در کمال ناباوری، جیم جارموش جایزه نخل طلایی جشنواره کن ۱۹۸۴ و نیز جایزه بهترین فیلم انجمن ملی منتقدین فیلم آمریکا در ۱۹۸۵ را از آن خود ساخت.

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

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

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

ساخت ششمین فیلم جارموش در سال ۱۹۹۵ تمام شد. **مرد مرده** با بازی جانی دپ، یک وس‌ترین سیاه و سفید و به زعم بعضی اولین فیلم سیاسی جارموش با موسیقی زیبای نیل یانگ. این فیلم در استرالیا به دلیل نمایش صحنه‌های غیراخلاقی توقیف شد. جیم جارموش تحت تاثیر بازی فارست ویتاکر در فیلم **پرنده** ساخته کلینت ایستوود به فکر ساخت فیلمی می‌افتد که از قابلیت‌های این بازیگر استفاده کند و این شروعی شد برای ساخت فیلم **گوست داگ: راه و رسم سامورایی**. **گل‌های شکسته** یا به عبارتی **گل‌های پژمرده** آخرین ساخته جیم جارموش، با بازی بیل موری، برنده جایزه بزرگ جشنواره فیلم کن در سال ۲۰۰۵ برای بهترین کارگردانی شد، فیلمی که بسیاری از منتقدان و تماشاگران حدس می‌زدند، برنده نخل طلا شود. در این فیلم برخلاف چند فیلم اخیرش که حالت اپیزودیک پیدا کرده بودند، دوباره به سینمای داستانی باز گشت.

در سال ۲۰۰۹ فیلم **دیگرش، محدودیت‌های کنترل** را بر اساس

خون آشام های پست مدرن

نویسنده: مژگان شعبانی

mojganshabany@yahoo.com

خلاصه داستان

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

ONLY LOVERS LEFT ALIVE

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

لایه هایی از پست مدرنیسم همراه است که می توان آن را به شکل زیر دسته بندی کرد.

لحن ناپایدار و متغیر

با نگاهی به سابقه ی جیم جارموش به راحتی می توان به ساختارشکن بودن این کارگردان پی برد. آثاری نظیر **گل های پژمرده** (هجو ژانر رمنس)، **گرفتار قانون** (هجو ژانر جنایی)، **گوست داگ** (هجو ژانر گانگستری)، **مرد مرده** (هجو ژانر وسترن). جارموش در این باره می گوید: «وسترن هم یک چارچوب است و در این چارچوب شما می توانید همه جا را آن طوری که دوست دارید رنگ بزنید و حسابی دیوانه بازی در بیاورید، چون این چارچوب یک جورهایی شما را نگه می دارد. پس شما می توانید درون این چارچوب به مراتب وحشی تر از بیرون آن باشید. در مورد فیلم تنها عشاق زنده می ماند، خون آشام بودن شخصیت ها، استعاره ای از شکننده بودن انسان هاست.»

کارگردان مستقل سینمای آمریکا این بار به سراغ سوژه خون آشام ها می رود و در عین وفادار بودن به افسانه خون آشام های کهن، آن را در بستری نو و با شیوه ای متفاوت بیان و از

حال مسئله این است که چه چیزی باعث می شود که جیم جارموش اسطوره ای، که شهرتش برای سبک عجیب و غریب اش که پر از شوخی های خشک است، داستانی از خون آشام ها را در زمان معاصر روایت کند. به نظر می آید که این سبک کشش بیشتری به جارموش دارد تا جارموش به آن. فیلم **تنها عشاق زنده می ماند** ایده خاص خود را دارد، زمانی منظره انجام می شود که جلوه های ویژه ی بصری پدید آمده اند و بیننده را غرق داستان کرده اند. خون آشام هایی بی آزار، دلپذیر، متمدن و اهل موسیقی راک که با تمام اجداد باستانی شان فرقی بارز دارند و طنزی کنایه آمیز در کالبد آنها رخنه کرده است. خون آشام هایی که به طرز حیرت آوری خود را خاص فرض کرده و انسان های عادی را زامبی خطاب می کنند. که حاصل پرداخت متفاوت جارموش هستند. بسیاری از المان های فیلم های جارموش همچون حرکت های عالی و بدون نقص دوربین، فضا سازی و لوکیشن های قوی، شوخی و مزاح های تلخ در این فیلم نیز دیده می شود با این تفاوت که اکثر نماهای این فیلم در شب می گذرد. این فیلم زیر کانه و بی پروا با

نقد و تحلیل فیلم

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

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

آنها آشنایی زدایی می‌کند. او با درهم آمیختن نامتجانس‌های ژانرهای وحشت و رمنس و گاهی به کارگیری رگه‌هایی از طنز روایت خود را پرداخت می‌کند اما اسیر ژانر و قواعد آن نمی‌شود.

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

برای مثال سکانسی را به یاد بیاورید که آدام و یان در باره‌ی اجرای زنده‌ی ادی کوچران صحبت می‌کنند آدام متذکر می‌شود که آن را دیده است، وقتی با تعجب یان مواجه می‌شود، بلافاصله می‌گوید: در اینترنت. یا در صحنه‌ای دیگر وقتی درباره‌ی مری ولستون کرافت از او سوال می‌شود و آدام در پاسخ می‌گوید: خوشمزه بود.

ارجاع

ارجاعات همیشه بخشی از سینمای جارموش را تشکیل داده‌اند، ولی در تنها عشاق زنده می‌مانند این ارجاعات به اوج خود رسیده‌اند. او در مصاحبه‌ای در این باره می‌گوید: «این فیلم مملو از ارجاعات است. نه اینکه در فیلم‌های دیگرم ارجاع نگذاشته باشم. همیشه امیدوارم که یک بچه در کانزاس توجه‌اش به ویلیام بلیک جلب شود یا همچنین چیزی، که یعنی من کارم را انجام داده‌ام، اما فکر می‌کنم این بار ارجاعات زیاد از حدی برای مخاطب گذاشته‌ام. شاید کمی زیاده روی کرده باشم، سخت می‌توان فهمید. من بیش از آن به فیلم نزدیکم که بتوانم در موردش قضاوت کنم.»

در مورد ارجاعات فیلم مثال‌های متعددی وجود دارد، نام شخصیت‌های اصلی فیلم، آدام و ایو است که به گفته جارموش ریشه‌اش نه کتاب مقدس که کتاب طنزآمیز ماجراهای آدام و ایو نوشته مارک تواین بوده است. تیلدا سوینتن (ایوا) در مصاحبه‌ای در این باره گفت: «هشت سال تمام من و جیم برای زندگی آدام و ایو قصه ساختیم. نخستین جرقه این قصه با اثر زیبای مارک تواین زده شد، **خاطرات آدام و ایو**،

این کتاب تم اصلی فیلم و پویایی میان این دو شخصیت را ساخت. ماجراهای زیادی از زندگی گذشته این شخصیت‌ها در نسخه اولیه فیلمنامه وجود داشت که بعدها در نسخه‌های بعدی از بخشی از آنها استفاده کردیم.» میزانسن‌های تصویری سمبولیک از تابلوی آفرینش آدم و حوا که بهترین آنها مربوط به اولین شبی است که آدام و ایو در دیترویت یکدیگر را ملاقات می‌کنند.

در این فیلم ارجاعاتی نیز به شکل تصاویر ویلیام بلیک، کافکا، ادگار آلن پو، اسکار وایلد، ساموئل بکت، هنک ویلیامز، جیمی هندریکس، باستر کیتون، هارپو مارکس، تام ویتس و نیل یانگ روی دیوار آدام خودنمایی می‌کند. دکتر واتسون (جفری رایت) پزشکی که مخفیانه به آدام خون می‌فروشد، نام او نیز احتمالاً برگرفته از دوست و همکار شرلوک هلمز است. آدام که بی شک از طرفداران گوته است، نام دکتر فاوست را بر روی سینه روپوشش زده، ولی دکتر واتسون یکبار او را دکتر استرنج لائو (اشاره به اثر استنلی کوپرک) صدا می‌کند و بار دیگر دکتر کالیگاری (اشاره به اثر رابرت وینه). همچنین استفاده از عبارت زامبی برای انسان‌ها که ناخودآگاه همه‌ی ما را به یاد ویژگی‌هایی که از این موجودات در ذهن داریم می‌اندازد، نمونه دیگری از ارجاع است. جارموش درباره حضور دو بازیگر بریتانیایی در نقش‌های اصلی می‌گوید: «تا جایی که من می‌دانم داستان‌های خون آشامی در ادبیات از انگلستان آغاز شده است. همیشه چیزی که نشان از بریتانیا باشد در آن وجود دارد، درک اینکه انگلستان چنین ادبیاتی دارد و بقیه جهان مستثنی هستند، می‌خواستم این جنبه از موضوع را به این شیوه نمایان کنم.»

یکی از زیباترین سکانس‌ها صحنه‌ی آغازین فیلم است که ایو را، با نمایی از بالا، خوابیده بین کتاب‌هایش در حالتی معلق بین زمین و هوا نشان می‌دهد. چرخش دوربین به دور او در حالی که کف دستش رو به زمین و کف دست دیگرش رو به آسمان است تداعی گر رقص سما به سبک صوفیان است.

در پلان دیگری نیز ایو به دور خودش می‌چرخد که اشاره به تصوف و فلسفه شریک دارد.

خود افشاگری

جارموش در تنها عشاق زنده می‌ماند بیشترین تمرکز را بر روی دل مشغولی‌های همیشگی

خود یعنی موسیقی، ادبیات و اسطوره‌ها داشته است. به گفته‌ی جارموش شخصیت آدام با الهام از شخصیت لوری اندرسن، نوازنده و آهنگساز آوانگارد و تجربی مورد علاقه‌اش خلق شده است. آدام و ایو شاعرند و از لرد بایرون، شکسپیر، کریستوفر مارلو صحبت می‌کنند، تصاویر اتاق آدام هم در این خود افشاگری ادبی به وضوح خودنمایی می‌کند.

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

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

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

از نظر جارموش دو فیلم **تنها عشاق زنده می‌مانند** و **مرد مرده** بیشترین تم دایره‌وار بودن چرخه زندگی و گذر زمان و همچنین نگاه فراگیر تاریخی به مسائل را دارند.

علاوه بر این در سکانسی که آدام سرنوشت دانشمندان محبوب خود را مرور می‌کند، جارموش دغدغه‌اش را از ناسپاسی انسان‌ها نسبت به این نوابغ را بیان می‌کند.

داستان گویی به شیوه‌ای نو با استفاده از ابزار معمول

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



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

جارموش از ماهیت کلی داستان آدم و حوا استفاده کرده است، اما در عین حال اتفاقاتی که در طول فیلم برخلاف شناخت و انتظار پیشین تماشاگر رخ می‌دهد، غافل‌گیری و گاه خنده را برای مخاطب به دنبال می‌آورد. این ویژگی هم ریشه در بازگشت سینمای پست‌مدرن به محوریت داستان در سینما و هم ریشه در تساهل و افق باز نگاه پست‌مدرن به افسانه‌ها و اساطیر دارد. **تنها عشاق زنده می‌مانند** غزلی عاشقانه است. آدم و حوا اولین عشاق جهان بوده‌اند و حال آدم و ایو تنها عشاق زنده در جهان. در تمام مدیاهای تصویری تبلیغات درونی وجود دارد اما جارموش نه به این منظور بلکه برای هجو کردن سینمای تجاری - تبلیغاتی هالیوود و با زیرکی تمام در راستای حفظ عناصر داستان های کهن با استفاده از تکنولوژی پیشرفته‌ای که به دست ایو داده است سمبل سیب گاز زده حوا را به دست ایو می‌دهد و این در حالی است که آدم با کم‌ترین بهره از امکانات تکنولوژیک ارتباط خود را با جهان حفظ کرده است. در این فیلم آدم و ایو با وجود خون آشام بودن ویژگی‌ها و رفتارهای عجیب و گاه مثبت بسیاری دارند، آنها متمدن و علاقمند به فرهنگ و هنر هستند و از انسانها گریزانند، نه به دلیل ترس، که به دلیل سقوط اخلاقی و سلیقه هنری انسانها، سقوطی که حاصل ویرانگری، غارتگری و مصرف‌گرایی انسان معاصر، و به قول آدم و ایو زامبی‌ها است. آدم و ایو، تنها عشاقی که زنده مانده‌اند، قرن‌هاست که عاشق یکدیگرند، گرچه دور از هم زندگی می‌کنند.

تیلدا سوینتن در مصاحبه‌ای در این باره می‌گوید: «شاید هم در واقع دارند با هم زندگی می‌کنند. چون پنج سال دوری برای آنها مثل جدایی یک زن و شوهر در تعطیلات آخر هفته است.» خون آشام‌های جارموش دستکش به دست دارند، سفید برای ایو و سیاه برای آدم. ایو شخصیتی پویا، امیدوار به بقا و نماد زندگی است پس رنگ سفید برازنده اوست. حال آنکه آدم افسرده است و قصد خودکشی دارد و این سیاهی افکارش به این شکل نماد بیرونی می‌یابد. حتی شبی که با هم شطرنج بازی می‌کنند هم مهره سفید برای ایو و مهره سیاه برای آدم است. اما این دستکش‌ها نه تنها نمودی از حالات روحی این زوج است

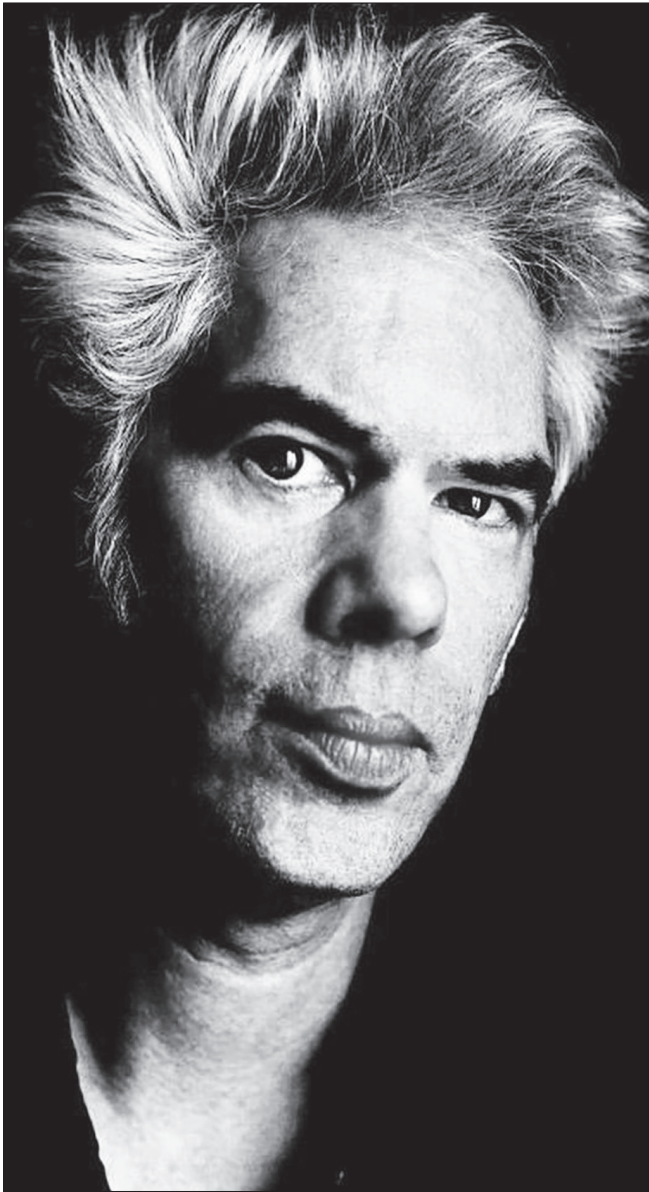
بلکه باعث می‌شود هیچ اثر انگشتی از خود به جای نگذارند و در طول زمان از حریم نامیرایی شان حفاظت کنند. خون آشام‌های جارموش به کافه هزار و یکشب می‌روند و در خیابان‌های طنجه مراکش شبانه پرسه می‌زنند و به موسیقی راک گوش می‌دهند و شیفته‌ی موسیقی شرقی می‌شوند. در پایان که مجبور می‌شوند برای تهیه خون مورد نیازشان به انسانها حمله کنند تعبیر زیبایی است از این که هنوز هم می‌توان در شرق عاشقانی با خون‌های پاک پیدا کرد.

هجو

تنها عشاق زنده می‌مانند مملو از صحنه‌های هجوآمیز است. در صحنه‌ای از فیلم آوا، خواهر ایو، که از او به عنوان خواهر خونی خود نام می‌برد دچار مسمومیت خونی می‌شود. در قسمتی دیگر نیز ایو و آوا به کافه‌های شبانه دیترویت می‌روند اما نوشیدنی مورد نیازشان را با خود می‌برند. آدم و ایو بستنی خونی می‌خورند. ایو را می‌بینیم که با سرعتی حیرت آور چندین کتاب را در کمتر از یک دقیقه مطالعه می‌کند. ایر لومیر نام خط هواپیمایی که ایو با آن از طنجه به دیترویت می‌آورد و مهماندار به فرانسه صحبت می‌کند. با رجوع به افسانه‌ی خون آشام‌ها در می‌یابیم که آنها تنها در صورتی می‌میرند که

چوبی در قلبشان فرو برود و جارموش با به هجو کشیدن این مسئله در صحنه‌ای از فیلم آدم را به تصویر می‌کشد در حالی که برای خودکشی تیری چوب در اسلحه‌اش گذاشته است. علاوه بر این موارد، شوخی با مفهوم زمان، عمر دراز مدت و نامیرایی شخصیت‌های فیلم نیز مثال‌های دیگری از هجو جاری در فیلم اند.

با کنار هم چیدن عملکرد جارموش می‌توان نتیجه گرفت که او به زیبایی‌شناسی پست‌مدرن وفادار مانده است اما به قواعد فیلم خون آشام و زامبی پایبند نبوده و با بکارگیری عنصر هجو جای آنها را عوض می‌کند. میزانشن‌های خالی و خلوت در شب، حرکت کند دوربین، تدوین، قاب‌بندی در عمق و برداشت‌های طولانی نشانگر بازگشت دوباره جارموش به سینمای مینیمال دهه ۸۰ اواسط. موسیقی نیز بر پیشبرد فیلم موثر است، اثری که پاسخ گوی مخاطبان فیلم‌های جارموش است اما احتمالاً کسانی که انتظار معجزه دارند یا کسانی که از فیلم‌های کند با نماهای بلند خسته می‌شوند سالن سینما را ترک خواهند کرد پس تنها عشاق سینما تا پایان در سالن باقی می‌مانند.



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

بله. با این که با آن ها خیلی فرق دارم ولی با بسیاری از دل مشغولی هایشان احساس نزدیکی می کنم. آن ها هم با همدیگر نسبتاً متفاوت اند. من آدم را کمی شکننده تر می بینم. او نیاز دارد تا کمی از بازتاب کارهایش را دریافت کند، در حالی که ایو، ابداً چنین نیازی ندارد. او با ذهنی باز، به استقبال تجربیات ناشی از آگاهی می رود. آگاهی ای که برای او همه چیز است. من او را هم درک می کنم که به آن ها می گوید افاده ای. آن ها افاده ای هستند. این بخشی از کاراکتر بیرونی شان است. من عاشق خواندن نقدهای منفی هستم. نقدهای مثبت چندان نمی خوانم. در یکی از این نقدهای منفی نوشته شده بود: «ولی آن ها فقط کاراکترهایی افاده ای هستند» خب اگر شما یا من ۵۰۰، ۱۰۰۰ یا ۲۰۰۰ سال زنده بودیم، ما هم حتماً به نظر دیگران افاده ای می رسیدیم. به خاطر اینکه دانش و تجربه ما بسیار وسیع تر می بود. متوجه منظورم می شوید.

■ هیچ وقت با این حالت خودپسندانه و افاده ای آنها همذات پنداری می کنید؟

گاهی بله. بعضی وقتها که دارم از روش زندگی مردم دیگر انتقاد می کنم فکر می کنم به نظر افاده ای می رسم. البته این ویژگی خوبی نیست. من سعی می کنم خودم را بررسی کنم چون سعی دارم طوری باشم که... چیزی که به آن باور ندارم این است که به دیگران بگویم باید چطور فکر یا عمل کنند. اگر من اعتقاد مذهبی داشته باشم، بزرگترین گناهم خواهد بود. من نمی خواهم به دیگران بگویم که باید چطور فکر، حس و باور کنند. من می خواهم به هر آن چیزی که آنها با آگاهی شان به آن رسیده اند احترام بگذارم، و دوست دارم که آنها هم به باورهای من احترام بگذارند. اگرچه یاد گرفته ام که انتظار داشتن، آدم را از پا درمی آورد.

■ همه فیلم های شما خیلی شخصی هستند، اما این یکی به طور خاص این طور است. یکی از کاراکترهای اصلی تان یک هنرمند است و با اینکه شعر یکی از استعاره های تکرار شونده کار شماست، این بار سر و کله یک شاعر واقعی یعنی کریستوفر مارلو پیدا می شود.

بله. من اصلاً به این چیزها فکر نکرده بودم. هر دوی اینها تغییرات بزرگی برای من محسوب می شوند. و این ممکن است اولین فیلم من درباره هنرمندان باشد. شاید به همین خاطر است که صحبت کردن درباره این فیلم برایم سخت است. نمی خواهم فیلم را از هاله رازآلودش بیرون بکشم و توضیحش بدهم. این فیلم مملو از ارجاعات است. نه اینکه در فیلم های دیگرم ارجاع به چیزهای دیگری نگذاشته باشم. همیشه امیدوارم که یک بچه در کانساز توجهش به ویلیام بلیک جلب شود یا همچنین چیزی، که یعنی من کارم را انجام داده ام. اما فکر می کنم این بار ارجاعات زیاد از حدی برای مخاطب گذاشته ام، شاید کمی زیاده روی کرده باشم.

سخت می توان فهمید. من بیش از آن به فیلم نزدیکم که بتوانم در موردش قضاوت کنم.

■ در فیلم، مارلو که جان هرت نقشش را بازی می کند، نویسنده نمایشنامه های شکسپیر است. ایده ای که بعضی از مردم هم با آن موافق اند. آیا شما به این توطئه به اصطلاح استراتفوردی اعتقاد دارید؟

بله، من یک ضد استراتفوردی کامل هستم. با این حال، در انتها واقعاً زیاد مهم نیست که چه کسی آن کارها را نوشته است. اما فکر می کنم که این یکی از بزرگ ترین توطئه های صورت گرفته در تاریخ است، دست کم در ادبیات. و یکی از بزرگ ترین توطئه هایی که در مورد بشر اتفاق افتاده. فکر می کنم مضحک

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

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

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

بودجه مطمئناً عامل مهمی است. اگر بودجه‌ام مثل عجیب تر از بهشت، خیلی محدود باشد به این معنی است که مقدار نگاتیو کمی برای فیلمبرداری دارم و این روی رویه فیلمسازی ام تاثیر می‌گذارد. این بخشی از مسئله است، اما من یاد گرفته‌ام که اتفاق تدوین جایی است که فیلم به شما می‌گوید می‌خواهد چگونه باشد. پس تدوین جایی است که من در واقع فیلم را می‌سازم. من فقط فیلمنامه را فیلمبرداری نمی‌کنم. از چیزهای زیادی فیلم می‌گیرم و واقعاً مطمئن نیستم که کدام صحنه‌ها لزوماً وارد فیلم

می‌شوند. موضوع این است که زیبایی سینما در این است که شما وارد اتاقی شوید و بدون اینکه متوجه باشید، به جای دیگری برده شوید. حالا اگر شما آن فیلم را نوشته و فیلمبرداری کرده باشید، این کیفیت برای شما از بین می‌رود. برای همین است که من همیشه با تحلیل یا حتی دیدن فیلم‌هایم مشکل دارم. به تازگی فرصت خوبی داشتم تا به بهانه نبراسکا، با الکساندر پین روی صحنه مصاحبه کنم. پین شگفت انگیز است و یک عشق سینمای واقعی. من شیفته صحبت کردن با او هستم. اما روش‌اش درست برعکس من است. پین فقط صحنه‌ها و دیالوگ‌های موجود در فیلمنامه را فیلمبرداری می‌کند. در حالی که من، قسم می‌خورم ۳۰ دقیقه صحنه حذف شده از این فیلم دارم که عاشقشان هستم. واقعاً عاشقشان هستم. این طوری نبود که بگویم: «اوه، این صحنه‌ها درنیمه‌اند.» این فیلم بود که همه آنها را نمی‌خواست. موقع فیلمبرداری، مطمئن نبودم فیلم کدام صحنه‌ها را می‌خواهد و کدام‌ها را رد می‌کند اما بعد مجبور شدم ۳۰ دقیقه از صحنه‌های بسیار دوست داشتنی را حذف کنم که هیچ مشکلی نداشتند. مشکل فقط این بود که تعداد این طور صحنه‌ها در فیلم زیاد بود.

■ آیا شما زیاد از بداهه استفاده می‌کنید؟

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

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

■ آدم فقط به این کلمه می‌رسد: کنترل. و به این فکر می‌کند: خشک و بی‌روح. و اینکه شما از آن کارگردان‌هایی هستید که دوست دارید بداهه پردازی کنید، واقعاً شنیدنی است.

نقل قولی از ژان رنووار بود که همیشه برتولوچی استفاده می‌کرد: «همیشه موقع فیلمبرداری یک در را باز بگذار.» نیکلاس ری هم طور دیگری همین را می‌گفت: «اگر می‌خواهید فقط فیلمنامه را فیلمبرداری کنید، چرا اصلاً به خودتان زحمت می‌دهید؟» اما بعد شیوه‌های فرمول‌مانندی هست که در آنها، این یک قدرت محسوب می‌شود. یک نمونه‌اش الکساندر پین، یک نمونه شدیدتر، با فیلم‌هایی متفاوت تر، هیچکاک است. در نوشته‌های الکساندر پین، عناصر شاعرانه زیادی وجود دارد.

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

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

■ پس مطمئن نیستم جوابی برای این سوال من داشته باشید. اما وقتی داشتم فقط عشاق زنده می‌مانند را تماشا می‌کردم، نتوانستم جلوی خودم را بگیرم و به یاد مرد مرده نیفتم. فیلم احساسی شبیه به یک قطعه همراه یا پاسخی عجیب و غریب به آن یکی فیلم است. به جز کنتراست عنوان شان، یکی به نظر می‌رسد کاملاً درباره چرخه زندگی است و درباره کاراکتری که با اینکه منفعل است، تمام دنیا را در خود جای می‌دهد. ولی در تنها عشاق، شما دو کاراکتر دارید که به خاطر ماهیتشان، کاملاً از چرخه زندگی بیرون رفته‌اند.

این دو، فیلم‌هایی از من هستند که یک جورهایی تم بیشتری درباره دایره وار بودن چرخه زندگی و گذر زمان و همین طور یک نگاه فراگیر تاریخی به مسائل دارند. در حالی که بقیه فیلم‌هایم، درست همان‌جا در زمان حال قرار دارند، پس آنها درباره یک نگاه فراگیر یا مسئله فلسفی بزرگتری نیستند. مطمئناً عناصر فلسفی و چیزهای مثل این در گوست داگ وجود دارد، اما این ویژگی‌ها در این دو فیلم، واقعاً بیشتر هستند. آنها کمی بیشتر به عقب گام برمی‌دارند تا به چیزها نگاه کنند.

■ آیا استفاده از ژانر می‌تواند به گفتن یک داستان استعاری کمک کند؟ به نظر می‌رسد که در سال‌های اخیر، شما شروع به بازسازی ژانرهای خاصی داشته‌اید: آدمکش اجیر شده، خون آشام‌ها.

خب، کلید در استفاده از واژه «استعاره» است. چون وقتی ژانری را به عنوان چارچوب فیلم انتخاب می‌کنید، بلافاصله مفاهیم استعاری را به فیلم‌تان دعوت می‌کنید یا در را برایشان باز می‌گذارید و حضورشان را تقویت می‌کنید. این یک جورهایی مفرح و رهایی بخش است. اما مطمئناً به محض اینکه فیلم، ژانر شود، نوعی سطح استعاری ضمنی وارد کار می‌شود. به همین دلیل هم من از این کار خوشم می‌آید. در مورد این فیلم، خون آشام بودن شخصیت‌ها، استعاره‌ای از شکننده بودن انسان‌هاست. و سترن هم یک چارچوب است و در این چارچوب شما می‌توانید همه‌جا را آن طوری که دوست دارید رنگ بزنید و حسابی دیوانه بازی در بیاورید، چون این چارچوب یک جورهایی شما را نگه می‌دارد. پس شما می‌توانید درون این چارچوب به مراتب وحشی‌تر از بیرون آن باشید. نمی‌دانم این معنی می‌دهد یا نه، اما...

■ شما یکبار گفته بودید که تمام فیلم‌های شما جدی شروع می‌شوند و وقتی کار پیش می‌رود، خنده دارتر و خنده دارتر می‌شوند. هنوز هم همین طور است؟

بله، کاملاً. فکر می‌کردم این یکی خیلی تاریک و مرموز و خوفناک است. اما هر چه پیش می‌رویم، بامزه تر می‌شود. دست خودم نیست. وقتی چیزهای بامزه پیش می‌آیند، آنها را ثبت می‌کنم.

چیزی مثل طبیعت دوم من است. پس مجبورم به شدت سعی کنم جدی باشم، تا فیلم را کاملاً کمدی و مضحک نکنم.

■ شما استقلال‌تان را تقریباً در تمام دوره کاریتان حفظ کرده‌اید. نزدیک ترین برخوردی که با «آنها» داشته‌اید چه بوده؟ تا حالا شده یادداشتی از یک تهیه کننده اجرایی بگیرید؟ حتی اگر آن را با خنده کنار گذاشته باشید.

من دو فیلم به تهیه کنندگی Focus Features ساختم که نوعی مینی استودیو به حساب می‌آیند. و البته یادداشت‌هایی از آنها گرفتم. اما آنها خیلی باز برخورد می‌کردند که مثلاً «راحت باش و هر چیزی خواستی را حذف کن.» و این ابداً مشکلی به وجود نمی‌آورد. از یادداشت‌هایشان خوشم می‌آمد. در فیلم دوم، تقریباً هیچ یادداشتی نگرفتم. این نزدیک‌ترین برخوردی است که من تا به حال با مسئولان استودیوها داشتم. البته زمانی که نسخه تدوین اولیه (راف کات) را نشان سرمایه‌گذاران می‌دهم، اگر بخواهند یادداشتی به من بدهند، می‌گیرم. خوشحال می‌شوم که بدانم چه می‌خواهند بگویند. البته نکته اینجاست که من همیشه در این زمان، نسخه نهایی تدوین (فاینال کات) را هم دارم. پس ابداً مجبور نیستم کار دیگری انجام بدهم.

■ می‌توانید یکی از یادداشت‌های قاطعی که تا حالا گرفته‌اید را نام ببرید؟

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

“

منبع:

۱. نشریه والچر



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

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

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

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

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

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

■ **چهره‌ها** در جشنواره فیلم ونیز ۱۹۶۸ موفق به دریافت پنج جایزه شد و برای سه اسکار نیز نامزد گردید. بازی‌ها و گفتگوهای قدرتمند فیلم باعث شد تا بینندگان فیلم را اثری فی‌البداهه همچون **سایه‌ها** تصور کنند اما در واقع این فیلم هم همچون آثار بعدی کاساویتس کاملاً بر اساس فیلمنامه ساخته شد. منتقدی در توصیف هم‌زمان جنبه‌های مثبت و منفی آثار کاساویتس، **چهره‌ها** را «طولانی‌ترین، بلندپروازانه‌ترین و درخشان‌ترین فیلم خانگی تاریخ سینما» خواند. ■ کاساویتس در دهه ۷۰ به بازی در فیلم‌های هالیوودی ادامه داد و

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

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

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

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

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

● شوهران (۱۹۷۰) Husbands

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

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

● زنی زیر نفوذ (۱۹۷۴) A Woman Under Influence

داسستان: ماجرای زوجی که به صورتی اتفاقی روابطشان به موقعیت شکننده‌ای کشیده می شود و نمی دانند چگونه باید از این وضعیت خارج شوند.

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

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

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

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، لس آنجلس، مافیا.

● آغاز شب (۱۹۷۷) Opening Night

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

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، نمایش، زنان.

● گلوریا (۱۹۸۰) Gloria

داسستان: گلوریا، زنی خیابانی است که تصادفاً کودکی به او سپرده می شود، زوجی که کودکشان را به او سپرده اند به وسیله مافیا کشته می شوند و مافیا در پی کشتن او و کودک است.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، مافیا، زنان.

● جریان های عشق (۱۹۸۴) Love Streams

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

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، خانواده طلاق.

● مشکل بزرگ (۱۹۸۵) Big Trouble

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

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، خانواده.

در **شوهران** سه مرد میانسال به هنگام مرگ یکی از دوستان سعی می کنند از قید و بند خانه بگریزند. کاساویتس هالیوود را سرزنش می کرد که زنان در محصولاتش «به هر حال در حد یک معشوقه اند و تنها سوال این است که کی و کجا به رختخواب می روند و با چه کسی و چندبار. کسی کاری با رویاهای زنان ندارد... یا بخش رازآمیزشان، شگفتی هایشان.»

این کارگردان در فیلمهایی همچون **زنی زیر نفوذ** و **جریان های عشق** به زنانی که به درستی درک نمی شوند و با دنیای پیرامونشان سازگار ندارد به شکل بی سابقه ای میدان می دهد. حتی در **گلوریا** که ظاهراً تجاری ترین اثر اوست، کاساویتس با انتخاب جینا رولندز در نقش یک جنایتکار سابق، زنی که ترکیبی است از خشونت و حساسیت به خشن پلیسی آن دوران ابعادی تازه بخشید. پرداختن به مضامین همیشگی دوستان و خانواده ها، شوهران و همسران تا حد زیادی در پیوند با دلبستگی خود کاساویتس به گروهی از بازیگران و دوستان وفادار و صمیمی است، کسانی مثل پیتز فالدک، بن گازارا، سیمور کاسل، و در راس شان همسر و الهام بخش او جینا رولندز که بازی های بی نظیری در فیلم های کاساویتس خصوصاً **زنی زیر نفوذ** است.

فیلم های تو درباره عشق، درباره اعتماد و بی اعتمادی، درباره تنهایی، خوشی، اندوه، از خود بی خود شدن و حماقت اند، درباره بی قراری، مستی، انعطاف پذیری و لذت، درباره طنز، یک دندگی، ناتوانی در ارتباط و هراس اند. اما پیش از هر چیزی از عشق می گویند، و بیش از هر گونه تمرین در «قالب روایتی» آدمی را به عمق می کشاند. بله، تو فیلمساز بزرگی هستی، یکی از محبوب های من. اما نکته روشنگرانه آثار تو این است: نوار سلولوئید یک چیز است و زیبایی و غرابت و پیچیدگی چیز دیگر. جان کاساویتس! کلاهم را به احترام تو از سر بر می دارم و آن را بر قلبم نگاه می دارم.» جیم جارموش در نامه ای به کاساویتس.

فهرست آثار

● سایه ها (۱۹۵۹) Shadows

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

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، نیویورک، روابط نژادی.

● بلوز دیر هنگام (۱۹۶۲) Too Late Blues

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

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

● چهره ها (۱۹۶۸) Faces

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

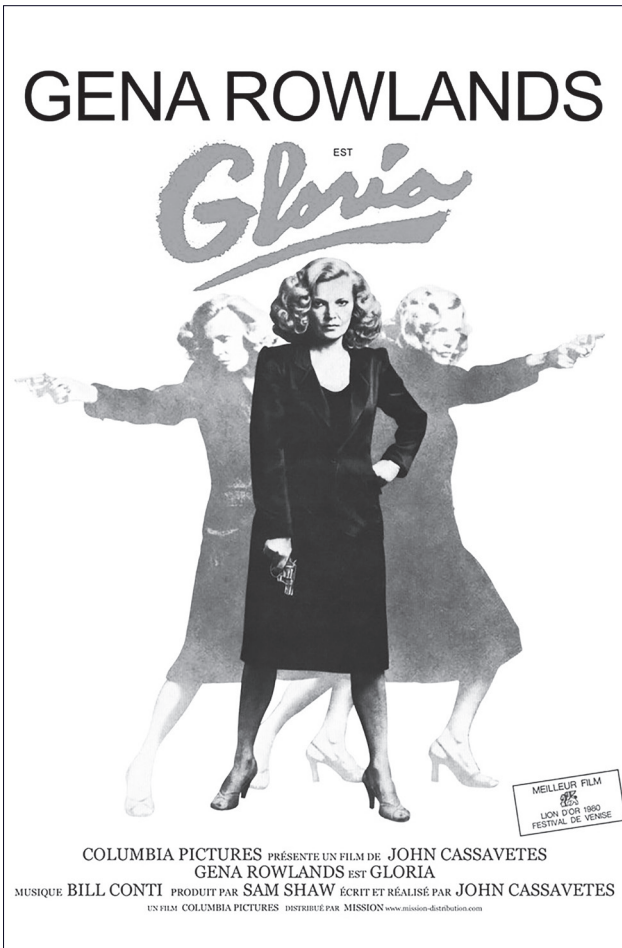
موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، امریکای دهه ۱۹۶۰، خانواده، روابط زناشویی.

منابع:

۱. تاریخ تحلیلی سینمای جهان، گروه مترجمین، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷
۲. مجله فیلم، شماره ۷۷، صفحه ۲۰
۳. مجله فیلم، شماره ۳۰۰، صفحه ۱۰۰
۴. سایت انسان شناسی فرهنگی (www.anthropology.ir/node/10487)

خلاصه داستان

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



GENA ROWLANDS

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

نقد و تحلیل فیلم

سینمای مستقل آمریکا از جمله بخش‌هایی از این مدیوم است که برای ورود به آن به ابزاری متفاوت از تحلیل ساختارشناسی و سبک‌نیامند هستیم. و این ابزار در نظریه‌های زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و ارتباط آن‌ها با مقوله زبان فیلم در سینما هستند که به کمک منتقدین می‌آیند. تماشاگر در نگاه اول به فیلم **گلوریا**، شاید که با کاستی‌هایی از جهت باورپذیری در اجرا مواجه شود. اینکه گلورای قصه یک‌ه و تنها جلوی آن همه گانگستر می‌ایستد و همیشه دست به اسلحه بودنش از آن‌ها بسیار تیزتر است و همه‌ی آن گانگسترها همواره مغلوب او می‌شوند. اما نکته‌ای که در این اثر حائز اهمیت است، نه تکنیک واقع‌گرایانه و ساختارگرایانه‌ی سینمایی آن، که زبانی است که در آن برای فیلم در نظر گرفته شده است. منظور از زبان، گفتمانی است که میان فیل و گلوریا از ناپختگی به مرتبه‌ای از بلوغ می‌رسد که این دو یکدیگر را بار دیگر در گورستان که به نوعی سنبل از رستاخیز و زندگی دوباره است، باز می‌یابند. در تحلیل این فیلم بیشتر بر سکانس‌ها و روند شکل‌گیری

موتیف‌هایی همچون، آینه، رویا دیدن، تاریکی که نمودی از ضمیر ناخودآگاه است، و باید اشاره کرد که این موتیف‌ها و یا همان ایماژهای تکرار شونده در بستر یک متن هستند که همچون نقاطی روشن در مسیر روایت، ما را به رسیدن به کنه مطلب و مضمون اثر رهنمون می‌سازند. به طور کلی، روایت در فیلم **گلوریا** به سه مرحله‌ی امر تصویری، امر نمادین و امر واقع تقسیم بندی شده است. با نگاه کردن به پیرنگ داستان در می‌یابیم که گفتمان میان فیل و گلوریا با گذار از این سه مرحله است که به مرتبه‌ی پختگی و تثبیت خود می‌رسد. مرتبه‌ای که نه تنها برای این دو شخصیت جلوه‌ای عملی و کارساز دارد، بلکه نمودی بیرونی نیز برای تماشاگر است که ممکن است با این فضا ارتباطی برقرار کند. در حقیقت مسئله‌ای که در منطق زبان فیلم مطرح است چنین می‌گوید که، فیلم یک جاده دوطرفه ارتباطی در بیان نیست، به این صورت که حرفی را بیان کند و بعد تماشاگر فرصتی برای پاسخ‌گویی و ارتباط با آن داشته باشد. و در واقع این نقطه‌ی تمایز میان زبان محاوره و زبان فیلم است.

روایت تمرکز شده است. همان‌طور که کریستین تمز نیز اشاره دارد که، زبان فیلم را نه در سطح تصویری آن که باید در سطح عوامل دال و مدلول جست و جو کرده و به معنای اثر پی برد. در حقیقت این منتقد ادبی در زمینه‌ی زبان‌شناسی فیلم، چنین ادعایی دارد که فیلم، ساختاری از زبان را شامل می‌شود که برعکس زبان محاوره از نظامی کاملاً منظم برخوردار نبوده و برای درک هر اثر به صورتی جداگانه می‌بایست که رمزگان ارائه شده در آن متن به خصوص را یافته و با کنار هم قرار دادن آنها به مفهوم ضمنی از آن اثر پی برد. پس بنا به گفته این منتقد، ما نیز روند کاری خود را در پیدا کردن موتیف‌های معنمند در بستر نظریه زبان‌شناسی و سمبلیسم قرار دادیم تا با پیدا کردن آن‌ها و ریختن آن نشانه‌ها در قالبی مشخص و تحلیل‌کننده که همان نظریه زبان در سینما می‌باشد، به مفهوم ثانوی از این اثر دست یابیم. در این روند باید اشاره کرد که، به نظریه لاکان درباره زبان و نقد ادبی نیز پرداختیم. چرا که پس از پیدا کردن موتیف‌های مورد نظر دیدیم که، بسیاری از آن‌ها در نظریه لاکان نیز قابل خوانش و بررسی می‌باشند؛



آئینه در آئینه

زبان‌ی که در آن تنها ارسال معنا میسر است و نه ارتباطی متقابل. اگر هم ارتباطی باشد، آن برقراری رابطه میان تماشاگر با «دیگری» خویشتن است. چرا که پرده سینما همچون آئینه‌ای است که «دیگری» را به تماشاگر می‌نمایاند و مسبب برقراری ارتباط با خویشتن خویش می‌شود. زبان فیلم در **گلوریای کاساوتیس** متفاوت است چرا که او هدف از یک فیلم را ساخت و پرداخت معنا و القای آن به مخاطب می‌داند و نه برقراری ارتباط با مخاطب و همذات‌پنداری میان او و شخصیت‌ها. و شاید به همین دلیل هم باشد که به گفته وینسنت کنبی در مجله نیویورک تایمز، **گلوریا** شاید فیلمی باشد که بسیار به حال و هوای تماشاگر در آن بره زمانی که آن را تماشا می‌کند بستگی دارد (کنبی، ۱۹۸۰).

همچون گوش دادن به کسی که دارد از مطلبی مهم با شما حرف می‌زند، اگر که شما در آن لحظه به شنیدن آن حرف‌ها علاقه‌ای نداشته باشید گویی این است که گوش‌های خود را بسته‌اید و صدایی از آن شخص به شما نمی‌رسد و حرف او را متوجه نمی‌شوید. در این فیلم هم که پایه و اساس آن بر کلام و گفتمان چیده شده است، اگر شما به عنوان تماشاگر حال و هوای گوش دادن به آن را نداشته باشید، متوجه زبان روایت نخواهید شد و آن را کسالت بار و بی‌اساس خواهید یافت. همان طور که اشاره شد روایت این فیلم در سه مرحله تعریف می‌شود. بنا به نظریه لاکان نخستین مرحله برای انسان، نوزاد شش ماهه، زمانی حادث می‌شود که در می‌یابد موجودی جدا از مادر خویش است. نوزادی که تا قبل از آن میان خویش و مادر خود هیچ فاصله‌ای نمی‌دید و خود را تماماً جزئی از او می‌دانست، به ناگاه با این حقیقت مواجه می‌شود و اولین دریافت‌های خویش از جدافتادگی را تجربه می‌کند. این مرحله امر تصویری تعریف می‌شود، زمانی که کودک تصویر خویش را در آئینه می‌بیند و حال نمود این نظریه در فیلم کاساوتیس، در همان سکانس‌های اولیه بروز پیدا می‌کند. سکانشی که فیل ناخواسته و به ناگاه از دامن مادر خود جدا شده و به دست «دیگری» **گلوریا**، زنی که تصویر او مرتباً در آئینه بر فیل جلوه‌گر می‌شود سپرده می‌شود. آئینه موتیفی است که در اکثر صحنه‌های حضور گلوریا دیده می‌شود و او را به عنوان دیگری فیل به ما معرفی می‌کند.

همچون ندای درون و یا فرشته‌ای که بدون آنکه از خود قدرتی برای نفی و ترک آن عمل داشته باشد تنها موظف به اجرای آن است. چرا که می‌بینیم با آنکه زندگی‌اش، راحتی و آسایش‌اش برای شخصی بی‌نام و نشان، در نظر او، به خطر افتاده است، باز هم می‌گوید که «I can't Resist you»، خب در مقابله مقاومتی هم نمی‌تونم بکنم؛ و یا آنکه، در صحنه آپارتمان گلوریا می‌بینیم، به فیل کمک چندانی برای حل درد فقدان مادر نمی‌کند و حتی از خود بچه می‌پرسد که «حالا باید چه کار کرد؟» گویی که کودک را به تفکر درونی دعوت می‌کند و از او می‌خواهد تا برای خویش چاره جویی کند. و بعد سکانس گورستان را داریم، صحنه‌ای که گلوریا از او می‌خواهد به صورتی خیالی با خانواده‌اش وداع کند و به این نکته تاکید می‌کند که «همیشه باید مراسم خداحافظی را به جا بباری». شاید به نوعی به مسئله‌ای اشاره دارد که فیل باید بر آن فقدان‌هایی که برایش رخ داده است تأمل کرده، آن‌ها را دریابد و سپس با آنها بدرود گوید تا بتواند وارد عالم واقع که همان زمان حال همه ما است بشود. صحنه‌ی گورستان، به بخش‌های مختلفی از تقلای این دو برای برقراری ارتباط با یکدیگر اشاره می‌کند، ارتباطی که در پایان کشمکش، به نقطه اتصال آن‌ها منجر می‌شود و آن دو را از دو غریبه به دو یار و همدم بدل می‌سازد. و این قدرت زبان و گفتار است که آن‌ها را بدان سطح از احساسات می‌رساند، به خصوص زمانی که گلوریا از او می‌خواهد برای بیان احساساتش هرآنچه را که به دلش می‌آید بیان کند.

در صحنه‌ای که جک (پدر فیل)، هم او که مسبب جدایی فیل از مادرش است، او را به راه رویی تاریک و بی‌انتهای راهنمایی می‌کند، راه رویی که نمادی از ورود فیل به ضمیر ناخودآگاهش است، و از او می‌خواهد که مرد باشد. پدر در تعریف لاکان شخصیتی است که مسبب اصلی جدایی فرزند از مادرش است و در این فیلم به صورت نمادین او را مسبب این مسئله نشان می‌دهند. پدر سمبل هنجارها و قواعد اجتماعی است، کسی است که به کودک می‌آموزد که کدام هویت جنسی را در اجتماع برای خود برگزیند و می‌بینیم که همه‌ی این تعاریف برای جک صدق می‌کند. او فیل را بی‌مادر کرده و حال به سمت اجتماع سوق می‌دهد و از او می‌خواهد که «مرد باشد» و هیچ‌گاه به کسی اعتماد نکند. در ادامه روند روایت، با ورود فیل به آپارتمان گلوریا وارد مرحله دوم از شکل‌گیری گفتمان میان آن دو می‌شویم، مرحله‌ای که به نام امر نمادین شناخته می‌شود. دوران غیاب مادر، مادری که به دست مافیا به قتل رسیده است و حسرت فقدان همیشه را برای کودک به جای گذاشته است. حال نقش گلوریا رفته رفته پررنگ‌تر می‌شود، زمانی که به فیل حرف پدرش درباره ماندن با گلوریا را گوشزد می‌کند و از نمایی در آئینه و نگاه کردن به فیل این حقیقت را به وی بیان می‌دارد که دیگر راهی برای بازگشت به مادر و آن دوران پیشاکلامی ممکن نیست و تو باید وارد اجتماع شده و شروع به پذیرش تفاوت‌ها و قوانین و هنجارهایی کنی که در اطراف تو حکم فرما هستند. شخصیت گلوریا به گونه‌ای ترسیم شده است که گویی تنها مقدر به انجام وظیفه‌ای است،



زبان تصاویر به ما توضیح می‌دهد که فیل داشت آن صحنه‌ها را در خواب می‌دید و می‌بینیم که برعکس تصویرش که گلوریا را مرده فرض کرده بود، دوباره در گورستان، نقطه اتصالشان، بار دیگر به او می‌رسد.

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

سخن پایانی

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

منابع:

۱. نیکولز، ب.، ترجمه: طباطبایی، ساخت گرای، نشانه‌شناسی سینما، ع.، چ، چهارم، نشر هرمس، تهران ۱۳۹۲.
۲. کنبی، و.، نیویورک تایمز، گلوریای کاساوتیس، اکتبر ۱۹۸۰.
۳. محسنی، م.، نشریه پژوهش‌های زبان خارجه، ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه، ش ۳۸، تابستان ۱۳۸۶، ص ۸۵-۹۸.

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

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

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

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