ماهنامه سینمایی نقد فارسی

هنر سینما

شماره ۳ ، مرداد ۱۳۹۳

هنرمند ماه

جیم جارموش

بیوگرافی

مروری بر کارنامه

نقد و بررسی ۴ فیلم مطرح

بررسی جایگاه پست مدرنیسم در فیلم ها

و ...

فیلم ماه

سگ سفید (ساموئل فولر)

نقد و بررسی و حاشیه ها

نقد و بررسی

هتل بزرگ بوداپست (وس اندرسون)

ونوس در خز (رومن پولانسکی)

خانه‌های خالی (کیم کی دوک)

تنها لارنس (ژاویر دولان)

و ده‌ها مطلب خواندنی دیگر...

سخن سردبیر

عصیان پست مدرنیستی!

شماره سوم هنر سینما با تاخیری دو هفته‌ای همراه شد. متاسفانه در این ماه مجبور شدیم که با تاخیری ناخواسته در کنار شما باشیم و از این بابت، از تمامی خوانندگانِ خوبمان عذرخواهی می‌کنیم. به امید آن که از این پس، هنر سینما بدون هیچ تاخیری و در اولین روز هر ماه منتشر شود . این شماره و شماره بعدی، مکمل یکدیگر هستند. زیرا در هر دو به نوعی از سینما پرداخته‌ایم، که در طی این سال‌ها نمودهای فراوانی را در قالب انواع فیلم‌ها داشته است . ما در این دو شماره می‌خواهیم به "سینمای پست مدرن " بپردازیم. تفکر پست مدرن، چه در قالب نظریه‌های فلسفی، چه در قالب تفکرات سیاسی و اجتماعی، و چه به عنوان یک سبک و بیان هنری، در طی این سال‌ها مورد توجه بسیاری از متفکران قرار گرفته . فیلم‌های پست مدرن، دیگر به مانند جوی که در دهه ۹۰ وجود داشت، تمسخر نمی‌شوند. آن‌ها را دیگر به راحتی " شلخته" نمی‌نامند و همگان به این باور رسیده‌اند، که ما با بیانی قابلِ مطالعه رو به رو هستیم . می‌توان فیلم‌های این سبک را دید، و نقاط مثبت و منفی‌شان را ذکر کرده و دیالوگی موثر را ایجاد کرد. در بررسی فیلم‌های این سبک، علاوه بر تحلیلِ فلسفه پست مدرنیسم و رابطه‌ای که این تفکر با بیانِ هنری پیدا می‌کند، بررسی فیلم‌های کارگردانانِ مشهور پست مدرن نیز مورد توجه قرار گرفت. از این رو در این شماره، با مرور و تحلیلی از آثارِ " جیم جارموش " سعی کردیم که گوشه‌ای از نوعِ تفکر پست مدرن را در سینما مورد ارزیابی قرار دهیم. از طرفی دیگر، فیلم ماهِ این شماره متعلق است به ساموئل فولر. و فیلمِ چندان دیده نشده‌ای به نامِ "سگ سفید". فیلمی که فارغ از مباحثی که به ارزشیابیِ فرمی و هنری آن می‌پردازند، از نظرِ تاثیرگذاریِ اجتماعی و سیاسی، و حواشی فراوانی که حولِ آن شکل گرفت، به شدت می‌تواند مورد بررسی قرار بگیرد . سعی کردیم که در پرونده " سگ سفید"، علاوه بر تحلیلِ هنری، به این حواشی هم توجه بیشتری را نشان بدهیم و مطالبِ متنوعی را برایتان آماده کنیم . بخش‌های ثابتِ مجله هم به مانندِ قبل حضور دارند و ده‌ها مطالبِ خواندنی دیگر را در قالب آن‌ها برایتان تدارک دیده‌ایم . مباحثِ مطرح شده در بخشِ فیلمسازِ ماه این شماره، همانطور که گفته شد با مباحثِ شماره آینده تکمیل خواهد شد .پس منتظر پرونده آینده ما باشید .

کادر ماهنامه

سردبیر: روزبه جعفری

مشاوران سردبیر : امین صادقیان ، دانیال حسینی

همکاران این شماره

نویسندگان (به ترتیب قرار گرفتن یادداشت)

کاوه قادری ، مسعود آریا

امیرحسین اسلامی‌نژاد ، آرتا برازجانی ، پیام علی‌شاهی

علیرضا پورنوری ، امیر صیاد ، شهاب علایی ، آرش رواده

مترجمان

رضا اسدی ، ه. هملتیان ، امیر رشیدپور ، دانیال دهقانی

فهرست مطالب

۳ نقد و بررسی

Laurence Anyways

The Battle Of Algiers

Venus in fur

The Grand Budapest Hotel

۱۰ فیلم ماه

سگ سفید

نقد و بررسی فیلم در ۴ مقاله

ساموئل فولر در برابر نژاد پرستی

سگی بدون پوزه بند

بازی با رولت روسی

۱۸ سکانس نگاه

ویدئوی بنی / میشائل هانکه

۲۰ هنرمند ماه

جیم جارموش

بیوگرافی کوتاه

مروری بر کارنامه‌ی فیلمسازی

مولفه های تکرار شونده

بررسی پست مدرنیسم در سینمای جارموش

برترین نقش آفرینی های آثار جارموش

نقد و بررسی ۴ فیلم

۴۴ سینمای صامت

باد / ویکتور شوستروم

نانوک شمال / رابرت فلاهرتی

۴۶ مباحث تئوریک

سینمای جنایی ، داستان کاراگاهی (قسمت ۳)

۴۸ سینما در سینما

رامبرانت و تارکوفسکی

تماس با ما

ارتباط با ما

honarecinema@gmail.com

پیشنهادات و انتقادات خود را با ما در میان گذارید.

صاحب امتیاز سایت و انجمن سینمایی نقد فارسی

www.naghdefarsi.com

ما را در فیسبوک دنبال کنید

https://www.facebook.com/honarecinemamag

..::: نقد و بررسی :::..

برای مشاهده ی نقد و بررسی ، روی پوستر فیلم مورد نظر کلیک کنید

Laurence Anyways

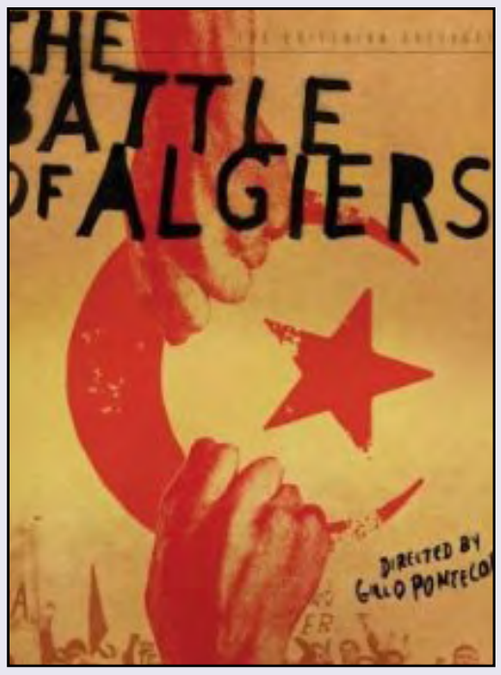
(تنها لارنس)

محصول: ۲۰۱۲ کانادا ، فرانسه

کارگردان : ژاویر دولان / نویسنده : ژاویر دولان

بازیگران : ملویل پوپاد ، امانوئل اچارتز ، سوزان کلمنت و ...

خلاصه داستان : لارنس در بازه‌ای از زندگی‌اَش متوجه می‌شود گرایش جنسیِ متفاوتی با آنچه که تا کنون فکرش را می‌کرده داشته. او تصمیم خود را گرفته و دیگر تمایل ندارد به عنوان یک مرد در جامعه حضور پیدا کند. فیلم به نمایش ۱۰ سال از زندگی او می‌پردازد.



The Battle Of Algiers

(نبرد الجزایر)

محصول: ۱۹۶۶ ایتالیا ، الجزایر

کارگردان : جیلو پونته کورو / نویسنده : جیلو پونته کورو ، فرانکو سولیناس

بازیگران : براهیم حجاج ، ژان مارتین ، یاسف سعدی و ...

خلاصه داستان : در سال ۱۹۵۷ بازجویان نظامی فرانسوی در شهر الجزیره يك میهن‌پرست الجزایری را شکنجه می‌دهند و او سرانجام مخفی‌گاه آخرین رهبر چریکهای الجزایری با نام "علی لاپوآنته" را فاش می‌کند و ...

Venus in fur

(ونوس در خز)

محصول: ۲۰۱۳ فرانسه ، لهستان

کارگردان : رومن پولانسکی / نویسنده : رومن پولانسکی (نمایشنامه از دیوید ایوس)

بازیگران : ایمانوئل سیگنر ، متیو آلماریک

خلاصه داستان : داستان فیلم در مورد «واندا» بازیگر زنی است که سعی دارد به کارگردان یک فیلم آماده ساخت، ثابت کند که توانایی ایفای نقش اصلی زن را در فیلم او دارد.

The Grand Budapest Hotel

(هتل بزرگ بوداپست)

محصول: ۲۰۱۴ آمریکا ، آلمان

کارگردان : وس اندرسون / نویسنده : استفان زوئیک

بازیگران : رالف فینس ، اف.مورای آبراهام ، متیو آلماریک و ...

خلاصه داستان : در سال ۱۹۳۰ که دولتی فاشیست در حال قدرت گرفتن است و شعله جنگ در حال روشن شدن، هتل بزرگ "بوداپست" به واسطه تلاش فراوان مهماندار و شاگردش به یکی از برترین تفریحگاه‌های اروپا تبدیل شده است. یکی از مشتریان همیشگی هتل می‌میرد و یک نقاشی ارزشمند به مهماندار می رسد، با این اتفاق همه چیز تغییر می‌کند.

تنها لارنس ، ساخته ی ژاویر دولان

دیگران

دانیال حسینی

نحوه‌ی شروع هر فیلم و کیفیت سکانس افتتاحیه در ارائه‌ی محتوای کلیدی داستان ، همیشه یکی از مسائل مهم و تاثیرگذار در رابطه با درک مخاطب از اثر بوده است. گاهی جابه‌جایی‌های زمانی بین آن‌چه ابتدا به نمایش در می‌آید و ادامه‌ی داستان ، زمینه‌ی کنجکاوی تماشاگر را برای دنبال کردن سرنوشت قهرمان فراهم می‌کند ، گاهی اولین اتفاقی که در فیلم رخ می‌دهد به یک شوک دراماتیک و هیجان‌انگیز تبدیل شده، و حضور مخاطب را تا انتها تضمین می‌کند؛ و گاهی صحنه‌ی ابتدایی در فیلم عصاره‌ی همه آن دغدغه‌ها و مسائلی که قرار است در طول اثر مطرح شود را در بر می‌گیرد و مسیر روشنی برای پیشروی شخصیت‌ها ترسیم می‌کند.

ژاویر دولانِ جوان، سومین اثر بلند خود را با به کارگیری و ترکیبِ چند تمهیدِ کاربردی شروع می‌کند. در اولین سکانس فیلم شاهد خروج زنی از خانه هستیم که هرگز چهره‌اش را نمی‌بینیم، و پس از آن دوربین در جایگاه شخصیت ناشناس قرار می‌گیرد تا واکنش‌های دور از انتظار مردم در برابر او را ثبت کند. همه‌ی افراد حاضر در مسیر حرکت شخصِ هنوز ناآشنا برای مخاطب، با چهره‌هایی متعجب به او خیره می‌شوند . به نظر می‌رسد چیزی در او وجود دارد که برای محیطِ پیرامونش قابل درک نیست. ناتوانی مخاطب از درک دلیل این تمایز و ناهمسانی، به عنصری کنجکاوی برانگیز تبدیل می‌شود و ارزش این شگرد زمانی افزایش می‌یابد که ناهمسانیِ قهرمان داستان با اجتماع خود، به مسئله‌ی مرکزی اثر تبدیل می‌شود. فیلم با توجه به زمان دو ساعت و پنجاه دقیقه‌ای‌اَش، خیلی زود مسئله‌ی اصلی قهرمانش را مطرح می‌کند. لارنس که ادبیات تدریس می‌کند در بازه‌ای از زندگی‌اَش متوجه می‌شود که خصوصیات جنسیِ متفاوتی با آن‌چه که تا کنون فکرش را می‌کرده داشته. او تصمیم خود را گرفته و دیگر تمایل ندارد به عنوان یک مرد در جامعه حضور پیدا کند. تمام مدت زمان فیلم به نمایش مراحل مختلف زندگی او در مواجهه با این مشکل خانمان برانداز اختصاص پیدا می‌کند و شکست‌ها و امیدواری‌های اوست که در لایه‌های مختلف، و دقیقا زمانی که فکر می‌کنیم شاید بشود فارق از آن ویژگی‌های جنسی‌ای که در ظاهرش دیده می‌شود ، او را پذیرفت یا برعکس امیدی برای او وجود ندارد، معادلات را بر هم می‌زنند و ما را همراه با او جلو می‌برند.

به این ترتیب تمایزی که در سکانس ابتدایی بین شخصیت مرکزی و همه‌ی مردم می‌بینیم، هسته اصلی معنایی که در فیلم دنبال می‌شود را در بر می‌گیرد و به عنوان افتتاحیه‌ای هوشمندانه با پایه‌گذاری نظام معنایی فیلم، به درک بهتر آن کمک می‌کند.

شروع ماجرا در یک شب بارانی است و حضور لارنس و دوست دخترش در فضای تنگ و خفقان آور ماشین که زیر ضربه‌های ویرانگر باران قرار گرفته و خطوط نورهای پراکنده‌ی خیابان ، یکدستی رنگ‌ها را در آن مخدوش می کند ، فشار غیر قابل تحمل وارد شده به شخصیت‌ها را به بهترین شکل نمایش می‌دهد. شب تولد اوست و فرِد (دوست دخترش) با هیجانی ناتمام از برنامه‌های آینده برایش می‌گوید. از سفر به نیویورک و تدریس در دانشگاه. اما لارنس با خشمی مهارناپذیر، که بیشتر به رها شدنِ بغضی کهنه می‌ماند ، ضبط را خاموش کرده و خبر از مرگ خود می‌دهد. او می‌گوید که به زودی خواهد مرد! به راستی که لارنس همان شب می‌میرد و فرِد علی‌رغم تمام تلاش‌های خود توانایی دوباره بدست آوردن او را ندارد. حضور کارگردانی بسیار جوان در این فیلم، مستقل از سخنانی در ستایش جسارت و استعدادش ، در ساختار فیلم قابل ردیابی است. سومین اثر دولان ، جشنواره‌ایست از رنگ، موسیقی ، حرکت‌های پر شور دوربین در لحظاتی که تمام احساسات شخصیت‌ها مورد هجوم قرار گرفته ، مکس‌هایی دلخراش زمانی که چیزی جز نومیدی باقی نمانده، و لوکیشن‌های متنوع که همه و همه در زمان و مکان مناسب و به شکل کاربردی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تنوع بالای عناصر صوتی و بصری در فیلمِ ژاویر دولان برای یافتن گویا ترین تصویر ممکن از زندگی، و احساسات شخصیت‌هایش به کار گرفته شده است. لارنس در شب اعتراف به گرایش جنسی‌اش به شکلی برهنه، با فرِد بحث می‌کند تا در تمام لحظاتِ پر تنش این اعتراف ، مردانگی ظاهری او مورد تاکید باشد. حضور او در مدرسه با لباسی زنانه ، سکوت چند دقیقه‌ایِ مرگباری را رقم می‌زند. اما وقتی اولین دانش‌آموز دستش را به نشانه‌ی سوال داشتن بالا می‌برد، و بدون اشاره به ظاهر تغییر یافته‌ی او مشکلی درسی را بیان می‌کند، دولان ما را با موسیقی‌ای تند و کوبنده همراه می‌کند تا نشاط حاصل از امیدواری لارنس را با تمام وجود درک کنیم. این زمانی است که لارنس برای اولین بار شمایل جدیدِ خودش را در اجتماع پذیرفته شده می‌بیند. امیدوار کننده ترین حضور دوباره‌ی او و فرِد در کنار هم، در سرزمینی یخ زده اتفاق می‌افتد و فیلمساز این را فراموش نمی‌کند که ارتباط چند روزه‌ای که بعد از مدت‌ها بین آن دو برقرار می‌شود ، هر چقدر گرم و صمیمی ، توانایی بر هم زدن این سرمای بی پایان در این سرزمین یخ بسته‌ی وسیع را نداشته و ندارد و نخواهد داشت. عشق آن‌ها هرچقدر صادقانه و بی توقع ، در برابر این اجتماع منجمد شانسی برای بقا ندارد. مثال‌ها از این دست فراوان‌اند و فیلمساز در سومین اثر خود تسلط همه جانبه‌اش بر ابزار سینما را با طراوتی که برخواسته از همان جوانی‌اَش است به نمایش می‌گذارد.

سبک روایی‌ای که در فیلم شاهد هستیم اگرچه قدرت تصاویر دولان را ندارد، اما همان کنجکاوی برای رسیدن به شگردهایی گویاتر و با تاثیرگذاری بیشتر را نشان می‌دهد. پس از پرسشی که فیلم در اولین سکانس خود در رابطه با نگاه‌های متعجب مردم به یک زن در ذهن بیننده ایجاد می‌کند ، باقی سکانس‌ها همه در راستای توضیح دلایل این مسئله شکل می‌گیرند تا این ناهمسانی با اجتماع را در لایه های مختلف به تصویر بکشند. لارنس قبل از همه باید خودش را راضی کند. اما فیلم از جایی

شروع می‌کند که او عواقب تصمیمش را در ذهن مرور کرده و اراده اش برای ادامه‌ی مسیر مصمم است. یعنی کشمکش‌های درونی قهرمان داستان - اگرچه هر چه جلوتر می‌رویم با نشانه‌های از شک و تردید خودنمایی می‌کنند - به طور کلی فروکش کرده و کشمکش اصلی او اکنون با اجتماع پیرامونش است. قبل از همه و در خصوصی ترین لایه با دوست دخترش فرِد. و پس از آن با پدر و مادرش. پدر و مادری که در این بازه از زندگی، نقش چندانی در سرنوشتِ او ندارند. اما انگار کسب پشتیبانی آن‌ها برای لارنس ارزشی فراتر از این‌ها دارد. گویی او برای مقابله با لایه‌ی بعدی که محل کار و پس از آن همه‌ی مردم پیرامونش را در بر می‌گیرد، بدون داشتن همراهیِ نزدیک‌ترین افراد زندگی‌اَش آماده نیست. جزئیات اجرای صحنه‌ها تحسین برانگیز است ، برای مثال در سکانس ملاقاتش با مادرقبل از این که او مشکلش را مطرح کند، مادر گله می‌کند که پدر توانایی حمل جعبه‌ها به انبار را ندارد و این اتفاق خوبی‌ست که پس از مدت‌ها یک مرد به آن خانه آمده! و ما که می‌دانیم لارنس برای بیان چه مشکلی آن جاست، بار کنابه آمیز این صحنه را درک می‌کنیم. پس از این که لارنس جنگ تمام عیارش را با اجتماع پیرامون آغاز می‌کند، خیلی زود متوجه می‌شود موانع سخت تر از آن هستند که فکرش را می‌کرده. از مدرسه اخراج می‌شود و توان شکایت کردن هم ندارد. از سمت فرِد هم رانده می‌شود و روزی که پس از یک کتک‌کاری در خیابان ، با چهره‌ای در هم شکسته و پر خون، نومیدانه‌ترین لحظات زندگی‌اَش را سپری می‌کند، آشنایی اتفاقی‌اَش با یک فرقه اشرافی زندگی‌اَش را دگرگون می‌کند. در این نقطه فیلم کاتی چند ساله را طی می‌کند که لارنس و فرِد را در دو وضعیت متفاوت نشان می‌دهد. فرِد ازدواج کرده و پسری چند ساله دارد ، لارنس هم شریک جدیدی برای زندگی‌اَش انتخاب کرده و فیلم به شکلی غافلگیر کننده نشان می‌دهد که در این چند سال سبک لباس پوشیدن و آرایش او به کل زنانه شده است . این که چطور پس از آن فروپاشیِ همه جانبه که زندگی لارنس و فرِد را از تعادل خارج کرده بود، بار دیگر هر دو در مسیر خوشبختی قرار می‌گیرند، بزرگترین نقطه ضعف فیلم است. هر چند ساکن شدن لارنس در خانه‌ای تک افتاده روی یک تپه، تا حدی راه حل او برای عبور از مشکلات – که زندگی در انزوا و روبه‌رو نشدن با مردم است - را نشان می‌دهد، اما وسواس فیلمساز در نمایش کامل جزئیات روابط شخصیت‌ها و انگیزه اعمالشان در دیگر مقاطع زندگیِ لارنس ، عدم یکدستی در پرداخت تغییراتِ این بخش را پر رنگ می‌کند. فرِد و لارنس از هم فاصله گرفته‌اند، اما فقط یک جرقه لازم است تا آن‌ها یکبار دیگر همه چیزشان را برای در کنار هم بودن بدهند. تاکید فیلم بر پیشرفت تدریجیِ لارنس در کنار آمدن با محیط پیرامونش ، ناتوانیِ او در حل مشکلات با فرِد که نزدیک ترین شخصیت زندگی‌اَش بوده را پر رنگ می‌کند. لارنس با آخرین توان تمام موانع را از پیش رویش می‌دارد، اما عشق به فرِد فراموش شدنی نیست. ژاویر دولان تمام تلاشش را به کار بسته تا این دلبستگی‌ها و دودلی‌ها و پیچیده‌گی‌هایی که هیچ راه مشخصی برای حلشان وجود ندارد، در فیلم به تصویر کشیده شوند. و مدت زمان طولانی فیلم کمک می‌کند تا تلاش‌های قهرمان قصه و بی نتیجه ماندنشان در طول سال‌های متوالی به شکل روشن‌تری درک شوند. موفقیت او در این است که با استفاده از همه‌ی امکاناتِ اجرایی، این مدت زمان را صرف نمایش مقاطعی تعیین کننده و لحظاتی مملو از احساساتی چون شکست و پیروزی لارنس کرده. در نتیجه سرنوشت آدم‌هایش برای مخاطب کسالت‌آور نمی‌شود .

می‌توان گفت فیلم از آخرین نقطه شروع می‌کند و با اولین نقطه تمام می‌کند. شروع برای لارنس است. او که با منتشر شدن کتابش به چهره ای اجتماعی و شناخته شده تبدیل گشته، کماکان راه زیادی دارد تا بر مشکلاتش غلبه کند (در پایان وقتی سکانس اول را یادآوری می‌کنیم، می‌بینیم که نگاه‌های خیره‌ی مردم هیچگاه او را رها نخواهد کرد) اما مشخصا به نقطه‌ای رسیده که دیگر به گذشته نگاه نمی‌کند و تنها هدفش رفتن به سمت آینده است؛ و این را از انتهای فیلم که مسئول انتشار کتابش از او می‌پرسد آیا هیچوقتِ دیگر فرِد را در زندگی‌اش دیده یا نه، می‌شود فهمید . پاسخ او فلاش بکی ذهنی است که در دو سکانس برای ما نمایش داده می‌شود. ابتدا آخرین دیدار او و فرِد را در کافه‌ای خلوت، که با نورپردازی فکر شده‌اَش حالتی بسیار غمناک پیدا کرده شاهد هستیم. کیفیت رویاگون حاکم بر این صحنه و تاریکی فضای کافه که تماشای چهره‌ی لارنس و فرد را سخت می‌کند، به عدم شناخت و درک این دو از هم نمودی بیرونی می‌بخشد و ناممکن بودن هم صحبتی بینشان را در جهان واقعیِ بیرون از کافه، به عنوان یکی دیگر از عناصر برهم زننده‌ی آن رابطه مطرح می‌کند. این بار فرِد همسر خود را رها کرده و تنهاست. لارنس هم بیشتر از تمام دیدارهای گذشته‌شان مسلط بر سرنوشت‌اَش به نظر می‌رسد. اما پس از چند دقیقه گفت‌وگو، خودشان را چنان دور و نا آشنا از هم می‌یابند که بدون هیچ خداحافظی‌ای ، هر کدام با یک بهانه از دیگری فرار می‌کند. و این آخرین برخورد آن‌ها در یک برگ‌ریزان پاییزی‌ست ، زمانی که فرِد از لارنس تمنا می‌کند که به دنیا برگردد و او جواب می‌دهد که دیگر حضور در دنیا برایش اهمییتی ندارد. اما سکانس دوم جاییست که تمام حسرت‌های لارنس تا ابد بر جا می‌ماند. تصاویری غبار گرفته و دست نیافتنی از اولین روز آشنایی‌شان ، و اشاره‌ی هوشمندانه به نام فیلم، وقتی که فرِد نام بزرگ لارنس را درست متوجه نمی‌شود و لارنس می‌گوید مستقل از این پسوند و پیشوندها (که در این نقطه از فیلم استعاره‌ای از شناسه‌های جنسیتی او می‌شوند)به هر حال نام او فقط لارنس است.

نبرد الجزایر ساخته‌ی

تنها پنجره ی گشوده شده به سوی انقلاب الجزایر

کاوه قادری

شاید برخی یا بسیاری هم‌چون نگارنده بر این باور باشند که آثار تاریخیِ تاریخ سینما را با عنایت به ذاتِ سینما (که اساسا برگرفته از فراحقیقت است و نه حقیقت) و نگاه و نگره‌ی منحصر به فردِ هر فیلمساز نسبت به هر واقعه‌ی تاریخی (که حتی خود می‌تواند منتج به قرائتی مجزا از آن واقعه‌ی تاریخی شود)، دیگر نمی‌توان آن را تنها سند تصویری متقن و معتبرِ ارائه شده از وقایع تاریخی دانست. درباره‌ی "نبرد الجزیره" اما این باور صدق نمی‌کند، چرا که فیلمِ پونته کوروو، دهه‌هاست که آشکارا به یکی از گنجینه‌های تصویریِ قابل استناد، جهت نمایش و تبیین چگونگی انقلاب و استقلال الجزایر مبدل شده است. بخشی از این مهم البته بدون تردید، مرهون ساختار برگزیده شده برای "نبرد الجزیره" است.

فیلم با نمایش واپسین دقایق حیات چهار تن از آخرین عناصر فعال در جبهه‌ی آزادی بخشِ الجزایر آغاز می‌شود. دوربینِ پونته کوروو هم‌چون فیلمنامه، علی لاپوآنته را به عنوان شخصیت هدف برمی‌گزیند و سپس با بهره گیری از روایتی غیرخطی، در قالب فلاش بکی طولانی، گویی قصد دارد معرفِ مبدا و ترسیم کننده‌ی مسیر زندگی شخصیتی باشد که علاوه بر محوریت و بسترسازی برای درام، از طریق آن بتوان روند شکل گیری و وقوع یک انقلاب را رصد کرد. اما دیری نمی‌پاید که این انگاره نیز با شکست مواجه می‌شود؛ آن هنگامی که پونته کوروو به وضوح در بازآفرینی یک واقعه، موقعیت را بر شخصیت ارجح می‌داند؛ تا جایی که می‌توان "نبرد الجزیره" را پرتره‌ی موقعیتی تمام عیار دانست که البته پیش و بیش از آن‌که مدیون تنها دو شخصیت‌اش، و قصه‌ی اصلیِ نهایتا یک بندی و پلات‌های کم تعداد و کمرنگ‌اش باشد، وام‌دارِ تصاویری روایی و روایاتی اعلان گونه و فیلم‌هایی گزارشیِ برگرفته از دوربین‌های خبریِ شانزده میلیمتری و فرمیِ مستندگونه است. به عبارتِ دیگر، "نبرد الجزیره"، بیش از آن‌که تابع قواعد سینمای داستانی و قصه‌گو باشد، به عناصر روایی مرسوم و مورد نیاز در سینمای مستند بها می‌دهد و یقینا یکی از علل اعتبار یافتن این فیلم، به عنوان یک سندِ تصویری پویا و جاودان از انقلاب الجزایر، پیروی از همین طریقت است.

فیلم پونته کوروو البته با وجود نمایش مرحله به مرحله‌ی انقلاب الجزایر (از ترورهای سازمان دهی شده علیه پلیس‌های فرانسوی، و اعدامِ افراد فاسد داخلی گرفته تا اعتصاب و بمب گذاری و حملات منظم در مناطق فرانسوی نشین) نسبت به تحلیل جزئی نگرانه‌ی چراییِ این انقلاب، و بررسی زمینه‌های خلق آن استنکاف می‌ورزد و بیشتر به شرح چگونگی آن می‌پردازد. با این همه اما "نبرد الجزیره"، از جامعه شناسیِ کلی انقلاب الجزایر غفلت نمی‌کند و در این راه، دو شخصیت اصلی خود را از میان دو ضلعِ همیشه فعال در هر انقلاب (ضلع محرک و ضلع سرکوبگر) برمی‌گزیند و از طریق پلات، آن‌ها را شخصیت‌پردازی می‌کند.

علی لاپوآنته که بی سواد و فراری از خدمت، و محکوم در دادگاه‌های اطفال و جوانان، و سابقه دارِ تحمل هشت ماه حبس است، جوانی کاملا ناکام از طبقه‌ی کارگری می‌باشد که پس از دستگیری در مناطقِ فرانسوی نشینِ الجزیره، و گذراندن مدتی حبس در زندان و تماشای مستقیم اعدامِ یکی از زندانیان با گیوتین، به انقلاب می‌پیوندد و تا پایان کار جبهه‌ی آزادی‌بخش، از رهبران فعال و موثر آن باقی می‌ماند. علی از همان طبقه‌ای می‌آید که در صورت نادیده گرفتن نیازهای حیاتی شان، مصرانه دست به طغیان می‌زنند و از این رو است که شور و انگیزه‌ی موجود در او را تقریبا در هیچ‌کدام از دیگر انقلابیونِ حاضر در جبهه‌ی آزادی بخش، نمی‌توان یافت. به یاد بیاورید ماموریتِ نخست علی در قالب ترور پلیس فرانسوی را. آن هنگامی که علی برخلافِ مشی مرسوم در جبهه‌ی آزادی بخش، می‌خواهد علنی و در ملاعام و چشم در چشمِ پلیس فرانسوی، او را ترور کند و حتی پیش از دست به ماشه شدن، او را تحقیر نیز می‌کند؛ گویی که مصمم است با آن شلیک، تمام ناکامی‌ها و حقارت‌های گذشته را فراموش و جبران کند. ماموریتِ دوم او در قالب ترور حسن البلیدی نیز حالتی مشابه دارد. با این تفاوت که به هنگامِ ترور، صدای اذان به گوش می‌رسد و هم‌چنین جمله ی علی (من فقط از خدا می‌ترسم) که این دو، نشان از درهم آمیختن هرچه بیشتر انگیزه‌های فردی و ملی، با محرکی بس قدرتمند هم‌چون مذهب دارند و نقشی به مراتب فراتر از فضاسازیِ صرف.

علی علاوه بر قهرمان بی چون و چرای اثر، بدون تردید نماینده‌ی ضلع محرک انقلاب است؛ نشان به آن نشان که به هنگام تظاهراتِ ضداستعماری، همواره در خط مقدم تظاهرات است و حتی ندای جعفر نیز، یارای متوقف کردن او را ندارد (رجوع شود به تظاهراتی که در اعتراض به کشتار غیرنظامیان الجزایری شکل گرفته بود). تنها مخالف سرسخت اعتصاب برنامه ریزی شده توسط جبهه ی آزادی بخش، علی است؛ آن هم فقط و فقط به علت توقف فعالیت‌های نظامی و در این میان، حتی صحبت‌های بن هیدی نیز تاثیر چندانی بر مشی علی ندارد؛ آن هنگامی که علی تاکید بر استفاده از اسلحه و اعلام حضور دارد و از قضا (بخوانید هوشمندی پونته کوروو)، باز هم صدای اذان به گوش می‌رسد. هنگامی که تمام رهبران جبهه‌ی آزادی بخش، هم‌چون جعفر، تسلیم یا هم‌چون بن هیدی و سی مراد و رامل، کشته شده‌اند، علی مجدانه بر ادامه‌ی عملیات‌ها اصرار دارد. برای علی عرصه‌ی انقلاب، عرصه‌ی اثباتِ "خود" است و از انقلاب گذشتن، یعنی از "خود" گذشتن و پایان انقلاب یعنی پایان "خود"؛ کما این‌که پایان کار جبهه‌ی آزادی بخش، مقارن با پایان زندگی علی است؛ آن هنگامی که حتی امثال جعفر نیز چنین مرگی را بیهوده می‌دانند، اما لطف علی در رفتن است؛ هم‌چون بسیاری از قهرمانانِ ناکام و "تلخ عاقبتِ" تاریخ سینما.

نماینده‌ی ضلع سرکوبگرِ انقلاب اما کلنل ماتیو است؛ خونسرد و باهوش و کارکشته و موقعیت شناس و قاعده مند، و دارای هدف و استراتژی. به جرات می‌توان خلق چنین ضدقهرمانی با چنین خصوصیاتی را، آن هم در دورانی که ضدقهرمان‌ها غالبا شرور ، بی‌رحم و دارای تحکمی بس اغراق شده بودند، نشانه‌ی درایت و هوشمندی پونته کوروو دانست؛ خاصه آن‌که آن‌چه در سرکوب جبهه‌ی آزادی بخش به یاری ماتیو می‌آید، در همان خصوصیاتِ اعطایی پونته کوروو به ماتیو نهفته است و نه در خصوصیاتِ ضدقهرمان‌های دمده‌ی آن دوران.

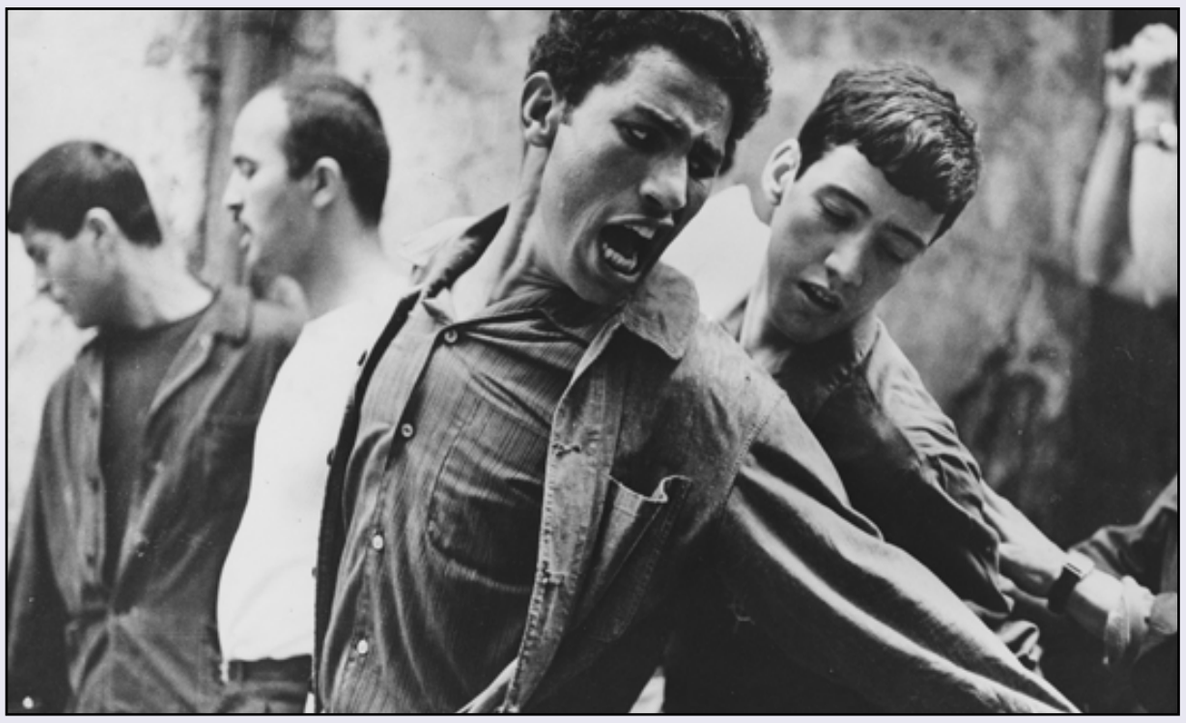
کلنل ماتیو روش‌های معین و آزموده شده در پیشگیری از ترورها را به چالش می‌کشد، و در سکروب‌ها بیش از وجه نظامی، بر اهمیت وجه پلیسی تاکید دارد. توجه ویژه به رسانه، از دیگر نقاط قوتِ عملکرد او است. ماتیو با وجود این‌که خود، اعتصاب‌ها را موفقیت آمیز می‌داند، اما در مصاحبه با رسانه‌ها در قالب یک جنگ روانیِ رندانه، تداوم بمبگذاری‌ها را به جبهه‌ی آزادی بخش پیشنهاد می‌کند. بهره گیری از خبرنگاران برای جلب حمایت سیاسی و تبلیغات منفی گسترده در سطح شهر، علیه جبهه‌ی آزادی بخش و صدور بیانیه و اعلامیه، از دیگر اقدامات رسانه‌ای ماتیو است که تدریجا کارگر می‌افتد. استراتژی قطع کردنِ سَرِ کرم کدو در قالب دستگیری مستقیم رهبران جبهه‌ی آزادی

بخش، ظاهرا تکمیل کننده‌ی تمام پیروزی‌های او است. نگاه انسانی ماتیو با وجود توجیه شکنجه، و تکیه و تاکید بر استفاده از شکنجه، قابل توجه است. آن هنگامی که او می‌کوشد تا تمام دشمنانش را زنده دستگیر کند؛ از مرگ بن هیدی اظهار تاسف کرده و یاد او را گرامی می‌دارد و از زنده دستگیر کردن جعفر اظهار خشنودی می‌کند، و برای زنده دستگیر کردن علی نیز بارها به او اصرار می‌کند. شاید اگر بحثِ پا درمیانی منافع ملی و موقعیت‌های خاص طرفین در میان نبود، ماتیو و علی و جعفر به انسان‌هایی قابل احترام برای یکدیگر تبدیل می‌شدند؛ کما این‌که ماتیو، به رغمِ اختلاف نظر با سارتر، به سبب هموطن بودن با او، وی را دشمن خود نمی‌پندارد. از این همه آن‌چه هویدا است، مشی و منش ماتیو و علل پیروزی او است که مسلما چه در فیلمنامه و چه در میزانسنِ واقع گرای پونته کوروو، منحصر در تحکم و سرنیزه نیست.

حال اگر به نحوه‌ی پرداختِ دو کاراکتر علی و ماتیو، با نگاهی موشکافانه‌تر بنگریم، نخستین ویژگی‌های این پرداخت را در پرهیز از مبالغه و عدم ایجاد دوقطبی سیاه و سفید، و صداقت تام و تمام منبعث از نگاه بی طرفانه‌ای را می‌یابیم که در تمام طول فیلم بسط یافته است. به بیانی ساده‌تر، "نبرد الجزیره" در ترسیم انقلاب الجزایر هرگز به دام آن‌چه ناسیونالیسم افراطی و یا وطن پرستی به شکل ماکیاولیستی می‌نامیم، گرفتار نشده و پونته کوروو به عنوان خالق اثر، به رغم این‌که خود مخالف استعمار، و دارای سوابق ضداستعماری است، ایستادن روی سکوی ناظر را بر هواداری همه جانبه از انقلابیون ترجیح می‌دهد. قطع نظر از مصاحبه‌های پونته کوروو (که در آن‌ها، تروریست‌های الجزایری را ذی‌حق تر از استعمارگران فرانسوی دانسته بود)، فیلم با مددگیری از موسیقیِ حزن انگیزش، چه بر کشته‌شدگانِ ناشی از جنایات فرانسوی‌ها، و چه بر قربانیان ناشی از عملیات تروریستی الجزایری‌ها، به دیده‌ی حسرت می‌نگرد و بر بانیان این حوادث، به دیده‌ی مذمت. شاید همین نگاه بی طرفانه که موجب روایاتی بی طرفانه نیز شده است، به "نبرد الجزیره" علاوه بر خلق گزارشی واقعه نگارانه و مستند، امکان ارائه‌ی تحلیلی صادقانه و واقع گرایانه در لایه‌های زیرین فیلم را البته با کمی ارجاع به فرامتن فراهم کند؛ تحلیل‌هایی از انقلاب الجزایر و نحوه‌ی شکستِ جبهه‌ی آزادی بخش، و شکست استعمارگران و استقلال الجزایر (آن هم در شرایطی که پس از پایان کار جبهه‌ی آزادی بخش، استقلال الجزایر عملا منتفی به نظر می‌رسید) که البته جملگی به سبب فرم مستندگونه‌ی برگزیده شده برای فیلم، بیشتر ناظر بر چگونگی اند تا چرایی.

در "نبرد الجزیره" اندک نیستند تعداد کارت پستال‌هایی که در نتیجه‌ی عکاسی‌های پونته کوروو، در میزانسن به وجود آمده‌اند؛ کارت پستال‌های حضور بن هیدی در جمع نظامیان و خبرنگاران فرانسوی، و اعتراض دسته جمعی زنان به کشتار غیرنظامیان الجزایری ، و اشک ریختن یک زن پس از تماشای شکنجه‌ی مبارزان الجزایری، و دعای اهالی قصبه برای آمرزش علی، و اشک دختری جوان پس از کشته شدن علی و... . پونته کوروو در واقع، بی آن‌که پیرو مرام‌نامه‌ی سینمای قاب و استعاری و نمادپردازانه باشد، "نبرد الجزیره" را آلبومی متوازن از تصاویر گوناگونی قرار داده که هر کدامشان، برگه‌ای از تاریخ انقلاب الجزایر هستند. در این میان، سکانس‌های پایانی در اجرا، شور و حرارت بیشتری دارند و به تبع آن در میزانسن، از کارت پستال های ماندگارتری برخوردارند که در قالب نماهای عمومیِ پرتعدادِ گرفته شده از جمعیت، و تعویض به موقع نماها به یکدیگر ظهور می‌کند؛ به ویژه آن هنگامی که نظامیان، مردم را به پایان تظاهرات دعوت می‌کنند و مه از میان می‌رود و مردمانی ظاهر می‌شوند که بیش از پیش، خواهان احراز استقلال و تثبیت هویت خود هستند. و انصافا که تا ابد ماندگار است تصویر زنی که مصرانه قصد دارد، پرچم کشورش را به نظامیان بنمایاند و هر بار که به سوی سیل جمعیت (بخوانید منبع الهام خود)، عقب رانده می‌شود، با شورِ بیشتری پرچم وطن را در مشت خود گرفته و "زنده باد الجزایر" می‌گوید.

ویژگی‌های مذکور، شاید امروزه ساده به نظر آیند، اما عملا همان برگ برنده‌هایی هستند که تنها پنجره‌ی گشوده شده‌ی تاریخ سینما به سوی انقلاب الجزایر را، خلق کرده‌اند و "نبرد الجزیره" را با وجود گذشتِ بیش از نیم قرن از زمان ساخت آن، به آلبومِ عکسی صادق و واقعه نگارانه و قابل استناد از انقلابی تبدیل کرده‌اند که به لحاظ آغاز و انتها و نحوه‌ی شکل گیری و مراحل آن، تفاوت‌هایی بس آشکار با اغلب انقلاب های رایج در عصر خود دارد.



ونوس در خز ساخته‌ی رومن پولانسکی

و خداوند هنر تصویر را آفرید و آن را در خدمت زن قرار داد.

مسعود آریا

داستان فیلم شروع می شود

یک کارگردان تئاتر که از پیدا کردنِ بازیگر مناسب ناامید شده، آماده بیرون رفتن از سالن تئاتر است که ناگهان یک بازیگر جدید - وندا با بازی امانوئل سینگر- وارد سالن می‌شود، که در ابتدا با بی توجهی کارگردان – توماس با بازی متیو آمالریک - مواجه شده، اما کم کم وندا خودش را به عنوان بازیگر به او ثابت کرده، و از این جا به بعد درامی شیرین و جذاب در بین این دو شکل می گیرد. همه پولانسکی را به عنوان کارگردانی قصه‌گو می‌شناسند. او این بار با تکیه بر دیالوگ‌های پینگ پونگی، رفت و برگشتِ مداوم بین متن نمایشنامه و متن فیلمنامه،ایجاد محدودیت در لوکیشن و... این شاخصه را پررنگ‌تر از قبل می‌کند. هر چند هم‌چنان تسلطش بر فضا سازی و میزانسن را فراموش نکرده است.

فیلمی از رومن پولانسکی

یک فیلمِ اقتباسیِ نود و شش دقیقه‌ای، با دو بازیگر و یک لوکیشن ثابت. این ها اولین صحبت‌های کسانی بود که در جشنواره کن فیلم را دیده بودند. تمامی این موضوعات برای هر کارگردانی می‌تواند هم نکته مثبت باشد، و هم منفی. اما برای پولانسکی صد در صد مثبت است. یک قصه اقتباسی (مکبث)، که در طول داستان، شخصیت‌ها چهره‌ای متفاوت و حتی کاملا مخالف با چهره ابتدایی‌شان را پیدا می‌کند (انزجار)، و البته تمامی اتفاقات در گوشه‌ای خلوت، و بدون هیچ مزاحمی به وقوع می‌پیوندد(دوشیزه و مرگ)، ماجرای فیلم در فضایی محدود (کشتار)، می‌گذرد. درامی پر تعلیق و پر اوج و فرود، در بین تنها چند شخصیت محدود (چاقو در آب)،شکل می‌گیرد. شخصیت‌ها تغییر می‌کنند و جای همدیگر را می‌گیرند (مستاجر) و در نهایت آدم‌های منزوی و تنها، داستانِ شوخ و شنگشان را در فضایی تیره ، تار و غریب تعریف می‌کنند (رقص خون آشامان). ما با یک فیلمِ ساختِ رومن پولانسکیِ بزرگ مواجهه هستیم . با تمامی اِلمان‌ها و خصوصیات فیلم‌های قبلی.

رومن به روایتِ پولانسکی

حتی اگر شناختِ کمی هم از پولانسکی داشته باشیم، می‌توانیم رد و تاثیر زندگیِ شخصی‌اش را در فیلم‌هایش ببینیم. فیلم در یک فضای بسته و در یک لوکیشنِ ثابت اتفاق می‌افتد، که شاید انتخاب این نمایشنامه و این فضا متاثر از شرایطِ زندگی پولانسکی باشد. شاید ترس از فضای بسته و ناامن، و آدم‌های تنها و تک افتاده، انعکاسی به شرایطِ زندگی‌اش باشد. انگار همیشه باید منتظر بود تا یک نفر خارج از محیط وارد آن محدوده شود، و همه چیز را تغییر دهد. نکته جالبِ دیگر، شباهت متیو آمالریک به پولانسکی و حضور او در فیلم به عنوان نویسنده و کارگردانی علاقه مند به بازیگریست. وشاید ادامه داستان و تغییر چهره او، خیلی‌ها را به یاد ترلوکوفسکیِ مستاجر بیندازد. و در مقابل هم امانوئل سینگر، نقش وندا را بازی می‌کند. که این بار احتمالا بسیاری را به یاد ماه تلخ بیندازد، که به خاطر موضوع آن و البته حضور سینگر در آن فیلم، چندان هم بیراه نیست.

پولانسکی پدر

فیلم‌های جدیدتر پولانسکی - به طور مشخص فیلم‌های بعد از پیانیست - با یک نگاه جدید و شاید به نوعی ممیزی شده – البته از طرف خود او - و به دور از آن نگاهِ شورشی هستند. و احتمالا در این قیاس، ماه تلخ پیش از سایر فیلم‌های پولانسکی به چشم می‌آید.

نقاط ضعف

از ایرادهای اصلی که به فیلم گرفته می‌شود، این است که متن نمایشنامه بیش از حد تئاتری است و شاید به عنوان یک تئاتر، بیش از اندازه شناخته شده.– آن‌قدر شناخته شده که تلاش ناکافی برای تبدیل نمایشنامه به فیلمنامه به چشم بیاید - که البته وفاداری کامل پولانسکی به اثرِ اصلی، چه از لحاظ توجه به متن، و چه به لحاظ فرمی که برای فیلم انتخاب کرده در این قیاس بی تاثیر نیست. خصوصا در اوایل کار، متن کشش سینمایی ندارد و فیلم را از ریتم می‌اندازد.مسئله بعدی در نظر نگرفتن – یا کمتر در نظر گرفتن - مخاطب عام و به خصوص بی توجهی به هالیوود – هالیوود به معنای سینمای ایده آل برای تعریف داستان به شیوه کلاسیک، یا در یک کلام سینمای استودیویی. چه به لحاظ در نظر گرفتن برگشت هزینه، و چه به لحاظ رعایت ذائقه آمریکایی به عنوان سلیقه مرجع. که در این مورد مستاجر را پیش از سایر تجربه های قبلی پولانسکی به یاد می آوریم. –و هم‌چنین دیالوگ‌هایی که بعضا فهمیدن آن‌ها به پیش زمینه ذهنی احتیاج دارد، و در نهایت پایان کمی مبهمِ فیلم، این موضوع را بیش از پیش در ذهن تداعی می‌کند. اما در مورد پولانسکی می‌توان گفت که او با تعداد بازیگران محدود، و همین طور لوکیشن ثابت، و در مجموع هزینه تولید کمتر، توانسته با خیال راحت به سراغ دغدغه‌هایش برود.

و خداوند هنر تصویر را آفرید

از جذاب‌ترین قسمت‌های فیلم، کشمکش و درگیری بین توماس و وندااست. چه دیالوگ‌هایی که بین آن دو رد و بدل می‌شود، و چه رفت و برگشت آن‌ها بین متن اصلی و نمایشنامه. وندا از ابتدای حضورش در فیلم، سعی می‌کند همه چیز را آن جور که می‌خواهد پیش ببرد – با خودش لباس آورده، نور را تنظیم می‌کند، در فیلمنامه دست می‌برد و در انتها عملا کارگردان را به جای بازیگر زن می‌نشاند و خودش کارگردانی را به عهده می‌گیرد – تا در نهایت به لحظه انتقام برسد. از اواسط فیلم کم کم تسلطِ وندا به توماس به چشم می‌آید، و هم زمان با آن کینه وندا به او. این رفت و برگشت‌ها ادامه پیدا می‌کند تا جایی که وندا برای اولین بار مستقیما توماس را به تبعیض جنسیتی متهم می‌کند، درگیری کلامی بین آن دو شکل می‌گیرد و بعد از چند لحظه، توماس متن نمایشنانه را به سمت وندا که قصد خروج از سالن را دارد می‌گیرد. و می‌گوید:خواهش می کنم وندا (از وندا می‌خواهد که نرود.) وندا بر می‌گردد و بلافاصله اولین دیالوگ از متن نماشنامه را می‌خواند. (شما هرگز درک نمی‌کنید که تحت سلطه زن‌ها بودن خوب نیست.حالا اون زن هر کس که می‌خواد باشه.)
و چند ثانیه بعد که وندا فریادی بر سر توماس می‌زند، و بار دیگر آماده رفتن می‌شود، با زانو زدن توماس پیش پای وندا و التماس برای ماندن او،توماس بیش از پیش به ون سورین کوشمسکی - قهرمان نمایشنامه - نزدیک می‌شود. در پایان توماس که جایگاهش را به عنوان برده پذیرفت،ه بدون هیچ مقاومتی به درخت بسته می‌شود و وندا برای کارگردانِ حالا دیگر تحقیر شده، آخرین پرده نمایشنامه را بازی می کند. و در نهایت این جمله بر تصویر نقش می بندد:
وخداوندهنرتصویررراآفرید و آن را در خدمت زن قرار داد.

هتل بزرگ بوداپست

پیتر تراورس / مترجم : دانیال دهقانی

ایراد وس اندرسون این است که او فیلم‌های بلند پروازانه زیاد نمی‌سازد. برای مخالفان اندرسون، از «باتل راکت» و «راشمور» تا «آقای فاکس شگفت انگیز» و «قلمروی طلوع ماه»، تمامی فیلم‌های او زشت و بسیار کهنه جلوه می‌کند.

برای بسیاری از ما، این تگزاسی 44 ساله یکی از معدود افرادیست که در این سینمای مدرن، هنوز سبکش اصیل است.هتل بزرگ بوداپست، جدیدترین فیلم اندرسون که با شور و شوق زیاد در جشنواره‌ی فیلم برلین اکران شد، مخالفان اندرسون را ساکت نمی‌کند.این فیلم بسیار پر رنگ و لعاب است، و آن‌قدر خوب و درجه یک به نظر می‌رسد که فکرش را نمی‌توان کرد.هم‌چنین، به روش اندرسون، این فیلم با شوخ طبعی و در عین حال دل شکستگی و جراحت، نگرشی از قدیم را به تصویر می‌کشد.ولی به دور از روش اندرسون، وقایعی هم‌چون قتل، دزدی، فرار از زندان و شیرینی پزی با هم مخلوط شده و به شکلِ شورانگیزی برای همگان به نمایش در می‌آید.

در یک شهر گران قیمتِ خیالی، در اواسط جنگ جهانی، با وجود نازی‌هایی که در حال پیشروی هستند، تنها یک راه برای یک زندگی دلپذیر به دور از محاصره‌ی نازی‌ها وجود دارد. هتل بزرگ بوداپست، حول شخصیت موسیو گوستاوو (با بازی رالف فاینس)، هتل‌داری که معتقد است آداب خاصش بر تمدنی که از بین رفته اثر می‌گذارد، می‌گردد.خلقیات گوستاوو با هنجارهایش هم‌خوانی ندارد. مثلا او یک دوجنس گراست.این یکی ازخصلت‌های این نقش است، و فاینس از خودش این مهارت را نشان می‌دهد، که تمام ریزه کاری‌های مربوط یک نقش کمدی و رمانتیک را به اجرا درآورد. او فوق العاده است.

اندرسون با زیرکی گوستاوو را با دروغگوهای خودشیفته، عاشقان و افراد ساده و روستایی رو به رو می‌کند.تازه واردی هم‌چون تونی ریوولوری، همانند نقشش زیرو مصطفی، خدمتکاری که گوستاوو او رازیر پر و بالش می‌گیرد، سرآمد و عالی است.هتل‌دار مغرور با آگاتا (با بازی ساورس رونان) که عشق واقعی زیرو است، عیاشی می‌کند، آگاتایی که روی صورتش خالی مادرزاد دارد.آگاتا در نانوایی مندل کار می‌کند، جایی که شیرینی معروف مغازه، کورتسین همراه با شکلات، به کمک او درست می‌شود. در هنگامی که پسری که شیرینی‌های مغازه‌ی مندل را آماده می‌کند، تیلدا سوئینتون فراموش نشدنی خود را در نقش مادام سلین ولینووی دسگاف ، یک بیوه زن ثروتمند که چیزی برای گوستاوو دارد به نمایش در می‌آورد.آن چیز اتهام مرگ مادام دی و سرقت یک نقاشی دوره ی رنسانس را برای گوستاوو و زیرو را به ارمغان می آورد. که این دو را وادار به گریز از دست مامورانی می‌کند که توسط اینسپکتر (ادوارد نوترون) و دمیتری (آدرین برودی)، پسر سنگدل مادام دی رهبری می‌شوند، و نوچه‌اش جابلینگ، یک قاتل بامزه و سیاه پوش، با بازی ویلم دفو.جابلینگی که همانند دکتر استرنجلاو، در بیرون انداختن گربه از پنجره مهارت زیادی دارد.

فیلم محور اصلی‌اش را مثل یکی از آثار برادران مارکس شرح می‌دهد، هنگامی که گوستاوو به کمک هاروی کیتل که این‌جا خالکوبی‌های زیادی دارد، از زندان فرار می‌کند، شور و نشاط زیادی به وجود می‌آید.شخصیت‌ها به شکل زیبا و غیر قابل پیش‌بینی ناگهان به هیجان می‌افتند، هم‌چون بیل مورای، اوون ویلسون و جیسون شوارتزمن که گروهی سه نفره از مستخدمان مجنون هستند. با وجود فیلمبرداری با نشاطِ رابرت یئومن و موسیقی‌های بانشاط الکساندر دسپلات، فیلم هیجانی بدون تکلف و پایان ناپذیر دارد.

البته، اندرسون می‌خواهد فیلمش مانند شیرینی‌های مغازه ی مندل، متنوع باشد. بدین منظور، او در فیلم شخصیتی مسن از زیرو را به تصویر کشیده با بازی اف ماری آبراهام. که داستانش را برای یک نویسنده‌ی جوان (با بازی جود لاو) بازگو می‌کند.اندرسون به استفان زوییگ، نویسنده‌ی فقید اتریشی، ادای احترام کرده و فیلمنامه‌ای که خودش و هوگو گاینس نوشته‌اند را الهام بخش از او دانسته‌اند.هم‌چنین منتقدان جشنواره ی برلین نیز نتوانستند از مقایسه این فیلم با آثار کلاسیک دهه ی 30 ارنست لوبیتش چشم پوشی کنند.

به نظر من، اجازه ندهید تحلیل‌های آکادمی وارِ برخی، ذوق موجود در فیلم‌های اندرسون را کور کند.عشقِ پایان ناپذیر او نسبت به یک گذشته، واقعیت و تخیلِ بدیع و نادر، در بطن هتل بزرگ بوداپست موجود است.همان‌طور که استعدادی کم نظیر در فیلم او موج می‌زند، هیجانی وصف ناپذیر نیز شما را در بر می‌گیرد.

فیلم ماه

White Dog 1982

(سگِ سفید)

«سگ سفید» فیلمی درام محصول ۱۹۸۲ آمریکا به کارگردانی ساموئل فولر بر اساس فیلم‌نامه‌ای نه چندان وفادارانه از رمان ۱۹۷۰ «رومن گاری» به همین نام می‌باشد. منتقدان نگاه سخت گیرانه فیلم به نژادپرستی و استفاده فولر از ملودرام و استعارات برای ارائه بحث مورد نظرش، و پایانِ تا اندازه‌ای مایوس کننده آن را ستودند. پایانی که این تاثیر را بر جای می‌گذارد که هر گاه نژادپرستی به کسی آموزش داده شد، امکان علاجی برای آن وجود ندارد. نقدنویسان دائما عدم اکران و پخش گسترده «سگ سفید» در ایالات متحده را پس از تکمیل فیلم زیر سوال برده، و انتشار دیرموقع آن بوسیله کریتریون کالکشن را تحسین کردند.

دبیر و مترجم پرونده : ه.هملتیان

:. معرفی فیلم .:

تم های فیلم

«سگ سفید» یک تمثیل بی پرده و عالی سینمایی درباره روابط نژادی است که این پرسش را مطرح می‌سازد آیا نژادپرستی یک بیماری ذهنی علاج پذیر، یا رفتاری اکتسابی و یا مرضی درمان ناپذیر است. سگ گله آلمانی سفید، استعاره‌ای از نژادپرستی است که لحظاتِ معصومیتش و رفتارش هم‌چون یک سگ نمونه، هنگامی که افراد سیاه پوست را در اطراف ندارد با غرش شریرانه‌اش وقتی فرد هدف را می‌بیند به شکلی رادیکال در تباین قرار می گیرد. «کیز» کاراکتری که «پل وینفیلد» نقش آن را بازی می‌کند ، کسی که معتقد است می‌تواند کمک کند سگ رفتار آموخته‌اش را از یاد ببرد ، نماینده این دیدگاه است که نژادپرستی را می‌توان از ذهن پاک کرد. تلاش کیز در برنامه ریزی مجدد سگ ، تبدیل به جنگی نژادی در معنای واقعی کلمه می‌شود و هر چه فیلم پیشتر می‌رود، او با این ایده که می‌تواند سگ را درمان کند، دچار وسواس فکری می‌شود. بسیار شبیه به «کاپیتان اهب» ، کیز اعلام می‌کند اگر در درمان این سگ شکست خورد، سگی دیگر و سپس سگی دیگر خواهد یافت تا هنگامی که موفق شود. «کاروترز» نقطه مقابل کیز ، یک تعلیم دهنده سفیدپوست که معتقد است سگ نجات ناپذیر است و می‌بایست کشته شود ، نماینده این دیدگاه است که نژادپرستی را نمی‌توان علاج کرد.

«دیو کهر Dave Kehr» از شیکاگو تریبیون می نویسد :

«تصویر تیپیکال پرابهت و خارج از مقیاس فولر از سگِ غران با پوست خز سفید آلوده به خون مصنوعی قرمز روشن ، به تجسم نفرت غران ، غیرعقلایی و کینه توزانه تبدیل می‌گردد. هم‌چنین شیوه‌ای که فولر با آن بر تباین رادیکالِ بین دو حالت سگ تاکید میکند نیز تیپیکال است ، حالت معصومانه و برنیانگیخه سگ با آن چشمان قهوه‌ای درشتِ خیره به کریستی مک نیکول ، و وضعیت تهاجمی یورش آورنده او با بزاقی که از دهان ترشح می‌کند.»

صحنه‌هایی که کریستی مک نیکول را در حال فرو بردن دستانش در پوست خز سگ نشان می‌دهد، و رفتار محبت آمیز نرمال سگ وقتی با دختر تنهاست، تصویری خشک و سرراست فراهم می‌کند از این‌که نفرت چقدر می‌تواند مانوس و به شکلی اطمینان بخش به ما نزدیک باشد. جی.هابرمان این نکته را ذکر می‌کند که به وسیله تباین بین تصویر کاراکترهای سفیدپوستی که از رفتار سگ وحشت زده می‌شوند، و کاراکترهای سیاه پوستی که عبوسانه آن را به عنوان حقیقت زندگی می‌پذیرند، فیلم "نژادپرستی را به غیرطبیعی ترین شیوه ، طبیعی می‌سازد". این‌گونه بحث شده است که پایان بندی فیلم بر دیدگاه خود فولر تاکید می‌کند، بر این مبنا که نژادپرستی چیزی است که آموخته می‌شود، اما یک بار که آموخته شد "سمی" است که هرگز نمی‌تواند به درستی از آن‌هایی که آلوده ساخته بیرون رود. اما از طرف دیگر عملا سگ از حمله به افراد سیاه پوست معالجه می‌شود، اما نه از نفرت خود ، از آن‌جا که آخرین کاری که انجام می‌دهد این است که بدون آن‌که کسی او را تحریک کرده باشد، به مردی سفیدپوست حمله می‌کند. لذا پایان بندی فیلم به طور ضمنی این‌گونه می‌رساند که این نفرت است و (نه نژادپرستی) که نمی‌تواند از آن‌هایی که آلوده ساخته خارج گردد.

البته در رمان اریژینال رومن گاری ، داستان این‌گونه تعریف نمی‌شود ؛ سگ شروع به حمله به افراد سفیدپوست می‌کند چرا که مردی سیاه پوست منزجر از نژادپرستیِ سفیدپوستان، عمدا سگ را دوباره تعلیم می‌دهد تا چنان کند.

پخش و توزیع فیلم

پارامونت که احساس می‌کرد فیلم بیش از حد جنجالی است که بتوان آن را اکران نمود ، قبل از بایگانی کردن آن تنها چند دور پیش نمایش محدود از فیلم را در معرض نمایش گذاشت. اولین اکران سینمایی فیلم در ۷ جولای ۱۹۸۲ در فرانسه اتفاق افتاد. همچنین در ۱۹۸۳ در بریتانیا «سگ سفید» بخشی از سی و هفتمین فستیوال بین المللی فیلم ادینبورو و بیست و هفتمین فستیوال فیلم لندن گشت ، و اواخر آن سال توسط «یونایتد اینترنشنال پیکچرز United International Pictures» پخش گردید. از فیلم در هر دو کشور با نقدهای مثبت استقبال شد. لیزا دومبروفسکی Lisa Dombrowski از فیلم کامنت Film Comment در یادداشتی می‌نویسد : "در پایان ، به سگ سفید سام فولر به ضرب مصالح معین سیاسی-اقتصادی پوزه بند زده شد ، از آن‌جا که در فاکتورهای بنیادی و تعیین کننده پارامونت، و نبردهای درجریان NAACP با هالیوود بر سر نمایش و به کارگیری سیاه پوستان ، حمایت از آزادی بیان در قعر جدول اهمیت قرار گرفت. تریلری از سام فولر که به سادگی از آن نوع سینمای ضد نژادپرستی که یک استودیو عمده می‌دانست چگونه در ۱۹۸۱بازاریابی کند، یا سازمان‌های آمریکاییان آفریقایی تبار می‌خواستند هالیوود در آن زمان بسازد نبود."

در ۱۹۸۳ «سگ سفید» برای پخش بلاواسطه و صرف تلویزیونی تدوین شد که آن را خریدی در دسترس برای شبکه‌های کابلی ساخت. سال بعد NBC حقوق پخش تلویزیونی فیلم را به قیمت ۲٫۵ میلیون دلار خریداری کرد و آن را برای پخش بر روی آنتن، در طی نظرسنجی های ماه فوریه موسسه از مخاطبین ، مقرر کرد ، سپس دو روز بعد پخش فیلم را به واسطه فشار مداوم از طرف کمپین NAACP و نگرانی از واکنش منفی هم از جانب مخاطبین و هم از سوی تبلیغ کنندگان لغو نمود. عاقبت فیلم در دیگر شبکه های کابلی به شکل پراکنده و بدون سر وصدا روی آنتن رفت. فیلم هم‌چنین هر از گاهی در فیلم خانه‌های مستقل و جشنواره‌های فیلم اکران می گردید.

اولین انتشار رسمی آن در آمریکا در ۲ دسامبر ۲۰۰۸ بود، هنگامی که موسسه کریتریون کالکشن فیلم را بر روی دی وی دی پخش نمود. دی وی دی مذکور نسخه سانسور نشده فیلم بود، همراه با مصاحبه‌های ویدئویی با تهیه کننده و فیلمنامه نویس اصلی، مصاحبه‌ای با مربی سگ که در فیلم مورد استفاده قرار گرفته بود و کتابچه‌ای از مقالات انتقادی درباره فیلم. انجمن ملی منتقدین سینمایی برای انتشار «سگ سفید» ، به موسسه توزیع کننده ، جایزه ویژه میراث فیلم را اهدا کرد.

استقبال از فیلم

با محدود کردن نمایش فیلم در آمریکا به فیلم خانه‌های مستقل و جشنواره‌های فیلم ، «سگ سفید» مجموعا ۴۶۵۰۹ دلار سود ناخالص به دست آورد. منتقدین به شدت فیلم را ستودند به ویژه تلقی آن از نژادپرستی و قریحه کارگردانی فولر را. دیو کهر Dave Kehr از شیکاگو تریبیون فولر را برای این‌که در فیلم "از هیچ گونه انتقادی فروگذاری نکرده است"، و نیز برای استفاده از استعاره در جهت نمایش دادن نژادپرستی "به عنوان یک بیماری روانی که برای آن شاید راه درمانی باشد یا نباشد" مورد تحسین قرار داد. کهر فیلم را نسبت به آثار قبلی فولر کمتر ملودراماتیک یا غریب ملاحظه می کرد که هم‌چنین نکته‌ای مثبت بود. چرا که فیلم علیرغم " بسط یافتن به شیوه‌ای منحصر به فرد و متمرکز،

به سمت یک بصیرت اخلاقیِ منحصر به فردِ به شکلی خورد کننده بدبینانه ، مرتب و بدون درهم ریختگی باقی می ماند". کیم موران Kim Moran از انترتینمنت ویکلی Entertainment Weekly آن را "کاوشی مصالحه ناپذیر و نیشدار از نژادپرستی" خواند و نوشت که احساس می‌کند این یکی از الهام بخش ترین فیلم‌های فولر و موفقیتی متفکرانه ، همه گیر و نهایتا زیبا است. سیریل پرل Cyril Pearl نقد نویس ویدئو بیزنس Video Business آن را مطنطن، غریب و کاملا سرد و نومید کننده خواند و که احساس می‌کرد فیلم اثری ضدنژادپرستی بوده که "سزاوار داشتن مخاطب" است.

چارلز تایلور Charles Taylor نویسنده نیویورک تایمز ممانعت اولیه فیلم به خاطر " فشار احمقانه گروه‌ها" که به غلط به فیلم برچسب نژادپرستی زدند را به باد انتقاد گرفت ، در حالی که «سگ سفید» به بیان او "فیلمی عمیقا ضدنژادپرستی بود اگرچه از نوع نومید کننده". او اجرای پرتنش پل وینفیلد و نیز استفاده فولر از ملودرام برای خلق یکی از "قوی ترین" فیلم هایش را ستود. لیزا لامبروفسکی Lisa Dombrowski مولف کتاب «فیلم‌های ساموئل فولر : اگر بمیری ، تو را خواهم کشت! The Films of Samuel Fuller: If You Die, I'll Kill You!» استادیار مطالعات فیلم دانشگاه وسلیان Wesleyan University فیلم را "حمله‌ای شوریده به نفرت نژادی" دانست. ژانت ماسلین Janet Maslin نقدنویس دیگر نیویورک تایمز "تسلط فولر بر تصویرسازی خشک و سرد و هراس آور" ، "بی پرده گی او به سبک B-Movie ها" و روشی که فیلبرداری ، چیدمان صحنه و موسیقی متن در هم می‌آمیزند تا به فیلم "قدرت بی پرده و مرعوب کننده داستانی در ژانر وحشت " بدهند را ستایش کرد.

او هم‌چنین اجرای پل وینفیلد در نقش «کیز» را ستود و نوشت احساس می‌کند این هنرپیشه آن‌چه را که می‌توانست کاراکتری کسل کننده باشد، به چیزی که مخاطبین آن را جالب می‌یافتند تبدیل کرده است. فرناندو اف کروسه Fernando F. Croce از اسلانت ماگازین Slant Magazine احساس می‌کرد که «سگ سفید» "از یک طرف فیلمی در ژانر وحشت درباره حیوانی مهاجم ، از طرفی به عنوان «برنامه ویژه پس از مدرسه Afterschool Special» [برنامه ای تلویزیونی مخصوص نوجوانان در دهه ۱۹۷۰ آمریکا که درباره مسائل اجتماعی بحث روز بوده و بعد از ظهرها پخش می شده است] و از طرفی دیگر به عنوان یک B-movie تراژیک-طعنه آمیز سیاسی تبلیغی" در واقع "مواجهه ای خشک و سرد بود با غیر عقلایی بودن تبعیض نژادی". در «ساعت جادویی : فیلم در پایان سیکل The Magic Hour: Film at Fin de Siècle» جی.هابرمن فیلم را "روایتی به طور غیر معمول بی پرده و به شکل ضمنی کنایه آمیز از نژاد پرستی آمریکایی" دانست. اگرچه او احساس می‌کرد فیلم "اتلاف غم انگیز" قریحه فولر است ، مورد عمل قرار دادن اثر از طرف کارگردان از جمله تغییراتی که در ماده خام اولیه ایجاد کرده بود را تحسین کرد و خاطر نشان ساخت که "«سگ سفید» فیلمبرداری شده در خطوط درشت و قاب بندی شده به عنوان یک تمثیل ، احساسات گرایی سخت جوشیده و خشونت هیستریک را در هم می آمیزد." او همچنین موسیقی متن به کار رفته در فیلم را به واسطه وقار بخشیدن به "آیکون های بصری و دیالوگ کارتونی" فیلم مورد ستایش قرار داد.

منبع

http://en.wikipedia.org/wiki/White_Dog

ساموئل فولر در برابر نژادپرستی

آرمون وایت

هیچ فیلمی از زمانه خودش جلوتر نیست، بلکه از نگهبانان دروازه فرهنگ پیش است. "ساموئل فولر" این را از هر کس دیگر بهتر می‌دانست پس از آن‌که فیلم او "سگ سفید" محصول ۱۹۸۲ تقریبا ده سال در انتظار ماند تا به اکران برسد. علیرغم سابقه طولانی حرفه‌ای فولر در تمایل به این‌که با بهره‌گیری از سینما به موضوعات جنجالی پیچشی ضربتی و موثر بدهد ، "سگ سفید" (بیست و یکمین فیلمش) اولین فیلم او بود که متحمل توقیف و ممانعتی بی‌درنگ شد. به علت فرض گستاخانه فیلم ، که در آن یک خانم هنرپیشه لوس آنجلسی بنام "جولی سایر" (با بازی "کریستی مک نیکول") معصومانه کشف می‌کند سگ محافظی که با آن تصادف کرده و به خانه آورده ، آموزش دیده تا به آمریکاییان آفریقایی تبار حمله کند - استعاره‌ای از نژادپرستی‌ای که به شکلی اجتماعی تلقین می‌شود - فولر با مقاومت فوق العاده صنعت فیلم و عموم مواجه شد. این تحریک عمدی او ، که علیه ساده لوحان اجتماع به اندازه خط مشی جاری صنعت فیلم اعلام جرم می‌کرد ، بسیار خوب عمل کرد. فیلم نمی‌توانست هم‌چون فیلم‌های تخطی کننده پیشین فولر از زیر رادار پارامونت قسر به در رود ، از آن‌جایی که نمایش فیلم‌های B-movie دیگر از دهه ۱۹۸۰ وجود نداشت. در عوض "سگ سفید" در گورستان آرشیو یک شبکه تلویزیونی بی توجه رها شد، پیش از آن‌که سرانجام به عنوان یک فیلم هنری ویژه در ۱۹۹۱ اکران سینمایی شود.

پس از این‌که شاخه "به ورلی هیلز - هالیوود" شرکت NAACP با موضوع و محتوای آتش افروز "سگ سفید" مخالفت کرد ، پارامونت اجازه داد بی‌صدا فیلم در قفسه خوابانده شود. "کوله ت وود" سخنگوی NAACP این‌گونه اعترض کرد : "ما همه علیه بار محوری فیلم و آن‌چه که درباره نژادپرستی می‌گوید هستیم ، مخصوصا با ظهور دوباره Ku Klux Klan [سازمان متعصب سری ضد سیاه‌پوستان] که همیشه در دوران بد اقتصادی اتفاق می‌افتد." همین برای ترساندن و جا زدن یک توزیع‌کننده غیر مشتاق کافی بود. پارامونت در آن هنگام با فیلم‌هایی همچون "ژیگولوی آمریکایی" ، "کابوی شهری" ، "یک افسر و یک جنتلمن" ، "۴۸ ساعت" و "فلش دانس" به گیشه قشون کشی می‌کرد و حکایت اخلاقی جامعه‌شناسانه پیچیده "فولر" با آن فرمول سهل و ممتنع موفقیت که در مقیاسی وسیع جار زده می‌شد هم‌خوانی نداشت.

مثل همیشه فولر روی بیداری سیاسی فرهنگ و تمدن حساب می‌کرد. "سگ سفید" بینندگان را مستلزم می‌کرد از حافظه تاریخی و هشیاری اجتماعی به تخیلی سینمایی بجهند - همان مجوزی که فولر وقتی که فیلم‌هایش بخشی از فهرست انتخاب‌شدگان برای پخش عمومی بودند از آن برخوردار می‌شد (اگرچه حتی آن موقع هم فیلم‌های "کلاه خود پولادین" ، "پیکآپ خیابان جنوبی" و "دروازه چین" با ضدیت دیوان‌سالارانه مواجه شده بودند ، دو فیلم اول از طرف FBI به علت غیر وطن‌پرستانه بودن و فیلم آخر از طرف دولت فرانسه که به خاطر چشم‌انداز او از بحران هند و چین متغیر شده بودند.) در اوایل دهه هشتاد نظرات فولر در رابطه با مساله نژاد با مد روز هم‌خوان نبود ؛ دهه پیشین با فیلم‌های بلکسپلویتیشن Blaxploitation [ژانری سینمایی که در دهه ۱۹۷۰ در آمریکا بوجود آمد که فیلم‌های آن با بودجه اندک و برای مخاطب سیاه پوست ساخته می‌شد و برای اولین بار جهت ایفای نقش اول فیلم‌ها از بازیگران سیاه پوست در آن استفاده می‌گشت] که درباره مسئله نژادپرستی موضعی تدافعی و مشتاق اتخاذ می‌کردند اخیرا خاتمه یافته بود. مخاطبین به پیش می‌رفتند حال آنکه فولر هنوز از سبک عزیز خودش با خمیر مایه تعلیمی-آموزشی بهره می‌برد.

فولر در "سگ سفید" مشکلات اجتماعی را با همان تعهد فیلم‌های دهه پنجاه و شصت خود به نمایش گذاشت ، اما گستره عدم ادراک نشان داده شده توسط پارامونت و NAACP ، پیش از موعد و نابه‌هنگام بودن منحصر به فرد بار محوری بحث برانگیز فیلم را مورد تایید قرار داد. حس مسئولیت اجتماعی فولر هم مورد بی اعتنایی قرار گرفت و هم سوءتعبیر شد. او از نژادپرستی بهره برداری نمی‌کرد بلکه کوچکترین خصیصه‌های آن را که کمتر از همه مورد سوءظن بود تعریف می‌کرد (برجسته کردن چنین فعالیت‌های ظاهرا بی ضرری همچون نگهداری از حیوانات خانگی و طرز رفتاری که تصادفا به بچه‌ها منتقل می‌شود) و این‌که وقتی مردم باوجدان در جستجوی خاتمه دادن نژادپرستی بر می آیند چه اتفاقی می‌افتد را تجسم می‌بخشید. فولر به شکلی تیپیکال با ساده لوحی عرفی سیاسی برخورد و بدان حمله می‌کند. در این معنا نه پارامونت و نه NAACP اهل سانسور نبودند بلکه فقط اهل عمل بودند.

این تعیین کننده است که به یاد آوریم شیوه برخورد تفکر فولر با سینمای اجتماعی-اعتراضی (که بسیار متفاوت است از شیوه "استنلی کریمر" که در همین باب در فیلم‌های متعلق به سینمای بدنه‌اش به شکلی مشابه پرحرارت سخنرانی می‌کند) الهام بخش جنبشی با خمیر مایه احساسات گرایانه شد که در اواخر دهه شصت و اوایل دهه هفتاد به عنوان سینمای انتفاعی Exploitation Movies [فیلم‌های کم بودجه‌ای که در آن‌ها جهت موفقیت مالی در گیشه از تمایلات رایج ، ژانرهای کم مایه در موضوعات ترسناک یا غم انگیز ، ستاره‌های بزرگ ، جلوه‌های ویژه ، سکس و خشونت استفاده می‌شود] جلوه‌گر شده بود. این دوره‌ای بود که "فیل کارلسن" همتای سینمای B-movie فولر با فیلم پارتیزانی "راه رفتن دراز قامت" بازگشتی تازه داشت که در گیشه پر فروش شد و هم‌چنین مقارن بود با محبوبیت وارث معنوی فولر "لاری کوهن" هجوگو که در فیلم‌های "قیصر سیاه" ، "استخوان" و "جهنم در هارلم" نقد اجتماعی و اقتصادی را با ژانر بلکسپلویتیشن وفق می‌داد. این فیلم‌ها که از سینمای با خمیر مایه تحریک فولر چندان دور نبودند، هدف طولانی مدت او را برای نائل شدن به پیام و رسانه‌ای با ترکیب یک‌پارچه بر می‌آوردند.

اما تا دهه ۱۹۸۰ چنین احساسات‌گرایی سیاسی با ذوق و سلیقه عمومی همگام نبود. فرهنگ فیلم دیگر آن شور و حرارت اخلاقی که فیلم درام "کلاه خود پولادین" فولر مربوط به جنگ کره را آن‌چنان به جا و مهیج می‌ساخت ابراز نمی‌داشت. "سگ سفید" با مخاطبی مواجه شد که از پستان واقعیت سیاسی اجتماعی گرفته شده بود. چگونه آن مخاطب میتوانست حس تشخیص نامتعارف فولر در "سگ سفید" را فرا چنگ آورد که عمدا در صحنه ای از فیلم، پیمان شکنی و خیانت‌های جنگ را در حال پخش از یک دستگاه تلویزیون در کنار دختر جوانی می‌گذاشت که هنگام تعرض به خانه‌اش برای جان خود مبارزه می‌کند.

با "سگ سفید" فولر بررسی خودش از اعمال غیر انسانی بشر علیه بشر را از میادین جنگی‌ای که از خون سیرابند و دنیای زیرزمینی سرد و مرطوب تبهکاران به زندگی هر روزه منتقل کرد ، به ویژه به تپه‌ها و استودیوهای هالیوود. فولر که هرگز از کاوش درباره تشویش‌ها و نگرانی‌های اجتماعی ابایی نداشت ، از این لوکیشن‌های بی ضرر استفاده کرد تا با واداشتن بینندگان به روبرو شدن هم با

بیم‌هایی که نژادپرستی را به وجود می‌آورند و هم پارانویایی که نژادپرستی با آن بر مرتکبین جرایم و قربانیان اثر می‌گذارد ، نشان دهد که چگونه نژادپرستی به شکلی غیر منطقی در زندگی معمولی جوانه می‌زند : عواطف سگ دوستانه "جولی" و اشتغال راحت و بی دردسر سینمایی او با شبحی از نفرت اجتماعی خرد می‌شوند. در حقیقت امر فولر در "کلاه خود پولادین" گشت ارتشی چند نژادی‌ای را دراماتیزه کرده بود تا طرز برخورد نژادی که در درون ارتش آمریکا اعمال می‌شود را مخاطب قرار دهد ، اما آن فیلم هم‌چنین چشم‌اندازی پیش‌گویانه بود از اعتراضات اجتماعی در حال ظهور آمریکا. در "سگ سفید" فولر جامعه را پس از قانون حق رای ، شورش‌های مدنی و کوچ سفیدپوستان حومه نشین به شهرها در دهه شصت و پارانویای شهری در دهه هفتاد ملاحظه می‌نمود. او با استفاده از یک تصویر عمیق فرهنگی ریشه‌های نژادپرستی را ردیابی می‌کرد : سگ‌های تهاجمی که متعصبین سفید پوست جنوبی طی نشست ها و میتینگ های سیاسی معترضین حقوق مدنی ، اعتراضات دانشجویی و تظاهرات و راه‌پیمایی های دهه شصت به جان آن‌ها می‌انداختند. فولر تصویر افسانه‌ای سگ تهاجمی را به منظور افشای نژادپرستی و تلقین فکری عمدی یا تصادفی آن به کار گرفت.

فولر در فیلم "کوریدور شوک" ۱۹۶۳ به شکلی قدرتمند تر بیم و تشویش‌های عصر حقوق مدنی را مورد بررسی قرارداده بود. این فیلم درام نیز که در آن از مجموعه بازیگرانی با نژادهای مختلف استفاده شده ، این بار هنرپیشه آمریکایی آفریقایی تبار "هری روده س" را در نقش یک دانشجوی کالج به طور برجسته نشان می‌دهد که از آن‌جایی که قادر نیست در نژادپرستی ای که با آن روبروست بین برنامه یک‌پارچه سازی نژادی و جدایی زدایی قومی با مبارزه علیه نژادپرستی به ظرافتی دست یابد به ورطه دیوانگی می‌افتد. "روده س" مونولوگی دارد که حساسیت سیاسی فولر را بیرون می‌ریزد : "دوست داشتم دل و جگر داشتم تا همه چیو بریزم بیرون . من طوری بزرگ شده بودم تا توی کشورم غرور داشته باشم شما بگو روحیه صمیمیت و یگانگی. این در درون منه. من عاشقشم. حتی این که عاشق کشورم باشم خودش نعمتیه ، حتی وقتی که کشورم منو جریحه‌دار میکنه. و اون جراحت‌ها روزی متوقف میشه که تمام مدارس قبل از این‌که بهشون اجازه داده بشه درهاشونو باز کنند درست تعلیم ببینند. من نمی‌تونم دانشجوها رو سرزنش کنم. اونا رو طوری بزرگ کرده بودند که از رنگ پوست من متنفر باشن. این ... این طرح اولیه اوناس واسه ارتکاب جنایت ، به وجود اومدن لینچ [اعدام وحشیانه بدون محاکمه سیاهپوستان در اماکن عمومی در آمریکای دوران نژادپرستی] و بیماری‌ای که به آدمای هنوز دنیا نیومده منتقل میشه. اون بچه‌های بیچاره مریضی که بهشون یاد داده اند در عوض عشق والدینشون به چنگال‌های اونا متکی باشند. و طنز قضیه اینه که خیلی از کاکاسیاها دورگه هستن و یک‌پارچه سازی نژادی خیلی خوب توی جنوب برپا شده."

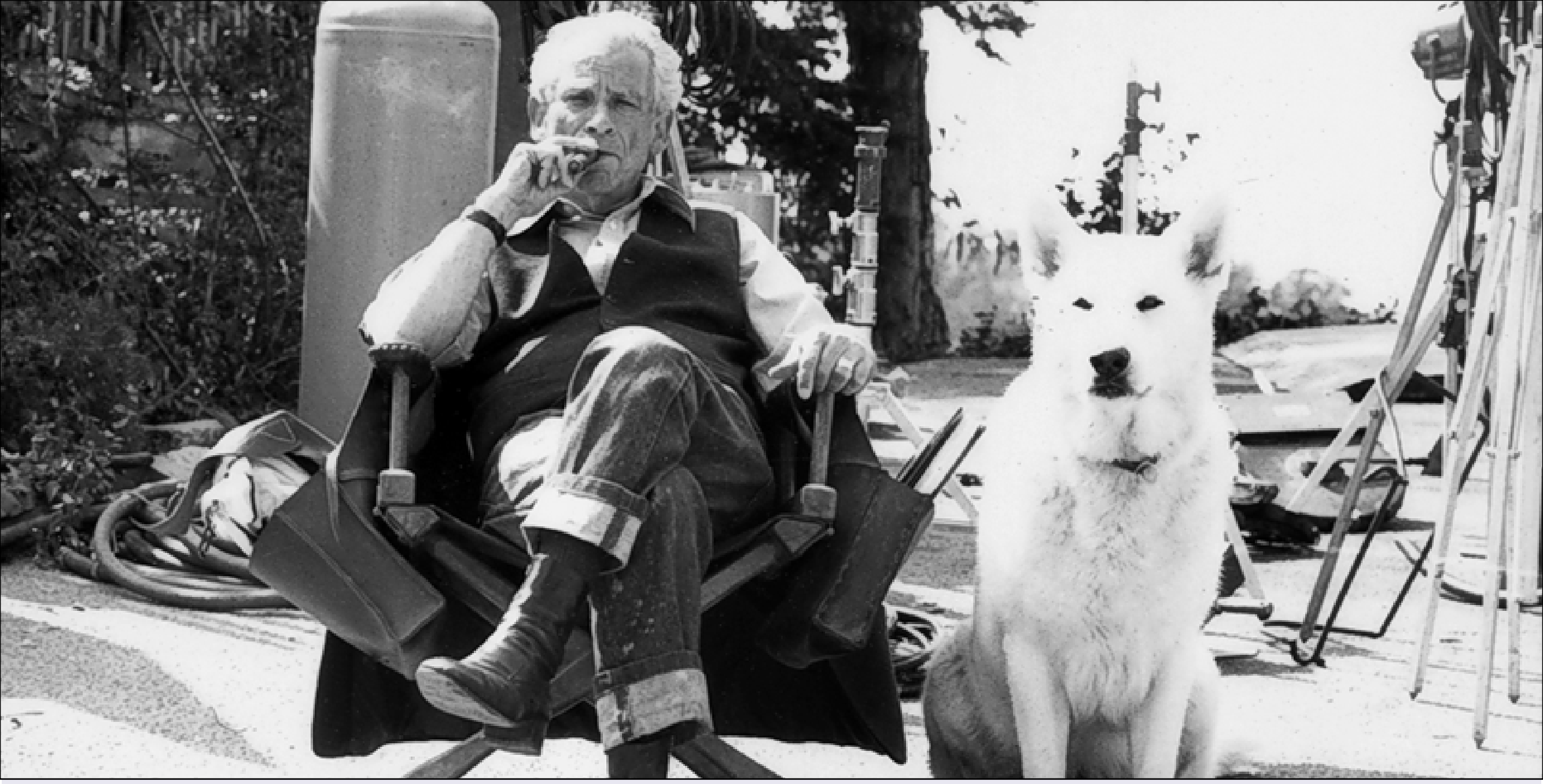
استعاره مرکزی "سگ سفید" بر چیزی استقرار نمی‌گیرد برای این‌که ثابت می‌کند که نژادپرستی - و اثرات وحشتناک روانشناختی‌اش - از تجربه اجتماعی و فرهنگی آمریکا محو نشده‌اند و بدون تلاشی آگاهانه محو نخواهند شد. از این طریق "سگ سفید" متهورانه ترین فیلم فولر است. رادیکالیسم سبک‌مندانه فولر به شکلی تراژیک با بزدلی پارامونت و سلیقه بوروژوایی NAACP در برخورد بود. هیچ‌کدام از این موسسات قادر نبود پیشنهاد و دعوت تحریک آمیز فولر را قبول کند که بر اساس آن ، نژادپرستی برای مردم موضوع تلقین تدریجی است همان‌قدر که برای سگ سفید آلمانی که فیلم نام خود را از او گرفته و این که نژادپرستی مستلزم درمان است. تا این نهایت درجه ، فولر از تغییر شکل دادن یک حکایت جامعه شناختی به فیلمی با استعداد بالقوه تبدیل شدن به یک فیلم قهرمان-هیولای عامه پسند نمی‌ترسید. در جایی از فیلم جولی در دفاع از سگش می‌گوید : "اون هیولا نیست. اونو یه نژادپرست دوپا تبدیلش کرده به این." این دیالوگ بی معنی است اگر پافشاری فولر را نادیده بگیرید. "سگ سفید" علاقه فولر به پیشرفت اجتماعی را احساسات‌گرایانه نمی‌سازد اما تعهد طولانی مدت او به پیشرفت اجتماعی حتی در اخلاقیات حکایت گونه ساده و در عین حال خطیر فیلم آشکار است و نیز در انتخاب بازیگران. نقش "پل وینفیلد" به عنوان "کیز" تربیت کننده جانوران که قسم می‌خورد حیوان را دوباره آموزش دهد ، که به او یاد بدهد : "به پوست سیاه حمله کردن فایده‌ای نداره" احساسات‌گرایی مترقی او در نقش آن کشاورز اجاره دار سیاه ستمدیده در فیلم "ژرفا سنج" ۱۹۷۲ "مارتین ریت" را منتقل می‌کند. قهرمانان برآشفته و عصبانی فولر هرگز در اجرا و نمایش وخامت مسئله غامض اجتماعی که در فیلم ترسیم شده است غلو نمیکنند. قابی که "کیز" را اندوه‌ناک خیره به یکی از قربانیان سگ سفید نمایش می‌دهد با قاب کلوزآپی که از شرم خاموش"جولی سایر" گرفته می‌شود، مطابقت می‌کند. شخصیت پردازی وینفیلد حالتی قائم به خود می‌گیرد که هم‌چنین به شکلی پرمعنا انتخاب "جیمز ادواردز" برای بازی در فیلم "کلاهخود پولادین" را به ذهن متبادر می‌کند.(ادواردز نقش تقریبا اسطوره‌ای سرباز آمریکایی سیاه‌پوستی که پس از جراحت وارده بر اثر ضربه از استرس در شوک رفته را در فیلم "خانه دلاور" ساخته کریمر محصول ۱۹۴۹ اجرا کرده بود.) هم‌چون تجسم شجاعانه "هری روده س" از دانشجوی روان پریش حقوق مدنی در "کوریدور شوک" ، فولر از این هنرپیشگان آمریکایی آفریقایی تبار استفاده می‌کند تا به سوالی انسانی در رابطه با این مساله غامض اجتماعی تجسم بخشد. چنین میزانی از حساسیت، مقابله جسورانه با خمیر مایه جامعه شناختی فولر در "سگ سفید" را غنی می‌سازد.

قشنگ‌ترین تصویر فیلم که با تصاویر بر پایه مسایل نژادی در فیلم‌های "کوریدور شوک" و "کلاهخود پولادین" در انسجام است ، غریب و در عین حال پر از معناست. "فولر" سیاهی و سفیدیِ دست ظریف سیاهی که به سگ آلمانی نژاد با پشم سفید در حال خرخری هار و پر ولع نزدیک می‌شود - و حیوان را آرام می‌کند - را با هم در تقابل می‌گذارد. این صحنه بیشتر اصرار "کیز" به آموزش مجدد حیوان را نماد پردازی می‌کند تا انقراض نژادپرستی را. این به بینش انسان‌دوستانه فولر در حرفه طولانی مدت سینمائیش وفادار است. نقش "وینفیلد" در این فیلم این‌گونه القا می‌کند که "سگ سفید" نسخه جدیدی است از فیلم "معجزه گر" ۱۹۶۲ "آرتور پن" [که در آن "هلن کلر" کور و کر عصبی در اثر پافشاری ، پیگیری و عشق معلم سرخانه‌اش دوباره با جهان بیرون آشتی می‌کند و اصلاح می‌شود] حال آنکه "سگ سفید" درباره اصلاح اجتماع بحث می‌کند. "سگ سفید" نه فقط فیلمی در ژانر وحشت بلکه هم‌چنین نمایشی از اخلاقیات است درباره درمان کوری غریزی.

به شکلی طعنه آمیز به نظر می‌رسد "سگ سفید" در طی اکران مشروطش در دهه ۱۹۹۰هنوز از زمانه خودش پیش است. این فیلمی بود که بعد از فیلم‌های مختلط نژادی مد روز در دهه هشتاد آمد. هنگامی که دنیای هیپ هاپ و موسیقی ظرفیت پذیرش مسئله نژاد را در سرگرمی‌های مردم پسند دگرگون کرد و ستاره‌های سیاه پوستی مثل "ادی مورفی" و "وویی گلدبرگ" با موفقیت در موسیقی و سینمای بدنه پیشرفت کردند. این هم‌چنین دوره‌ای بود که اصطلاح "سفید" توسط زبان شناسان ، محافل آکادمیک و منتقدین فرهنگی برای دلالت های ضمنی پنهان از قدرت ، مبرا از خطا بودن و اجماع ایدئولوژیک مورد سوال قرار گرفت. شگفت نیست که فولر از تمامی آن تفکرات گروهی پیش بود. جایی از فیلم "کوریدور شوک" که درباره یک خبرنگار لجباز ، سرسخت و نستوه روزنامه است یکی از کاراکترها اینگونه تاسف میخورد : "خیلی از روشنفکرا میترسن از تپانچه عقل سلیم استفاده کنند." فیلم "سگ سفید" این بزدلی را تصحیح می‌کند. این فیلم جسارت می‌کند از سنت لیبرال هالیوودی پیشتر برود ، اما در سبک واقعی فولر ، همچنین "سگ سفید" دستی که آن را تصدیق کند گاز میگیرد (می فشرد).

منبع

http://www.criterion.com/current/posts/-۸۴۸white-dog-fuller-vs-racism



سگی بدون پوزه بند!

جی.هابرمن

«سام فولر» کارگردانی که با جنجال غریبه نبود، در اواخر دهه ۱۹۵۰ توسط FBI تحت بازجویی قرار گرفت. هنگامی که «کلاه خود پولادین» - که مقدمتا هم‌چون اولین فیلمِ درباره جنگ کره فیلمی شورانگیز بود -از طرف بنگاه مطبوعاتیِ «هرست Hearst » به عنوان فیلمی ضد میهنی (و نیز از سوی «دیلی ورکر Daily Worker» به عنوان فیلمی جنایت کارانه) مورد تهاجم واقع شد. سه سال بعد، پس از آن‌که تصویر ارائه داده «سام فولر» از اداره FBI در«پیکآپ خیابان جنوبی Pickup on South Street»، که تریلری درباره جاسوسی اتمی بود صدای ناخشنودی مدیرِ آن «جی ادگار هوور J. Edgar Hoover » را بلند کرد، پرونده او تدریجا سنگین‌تر شد. هر دو فیلمِ «کوریدور شوک» ۱۹۶۳ و «بوسه عریان» ۱۹۶۴ تا اندازه‌ای به خاطر شیوه برخورد زننده و قویا سیاست زده‌شان در رابطه با ، به ترتیب ، بیماری روانی و کودک آزاری ، نقدهای سبعانه‌ای را پذیرا شدند. (به طوری که منتقدی با این جمله آغاز کرده بود : "«کوریدور شوک» هرگز نمی بایستی ساخته می شد.") اما «سام فولر» هرگز تا هنگام «سگ سفید» ۱۹۸۲ (آخرین فیلم هالیوودی او و قوی‌ترین فیلمش) فیلمی نداشت که آن قدر خطرناک پنداشته شود که آن را در قفسه آرشیو بایگانی کنند.

پارس کردن بود یا گاز گرفتن ؟ یک مورد کذاییِ خالص ، اقتباسی از رمانِ «رومن گاری Romain Gary» که آن را بر اساس واقعیت نوشته بود و بخشی از داستان آن، عکس روی جلد نسخه‌ای از مجله «لایف Life » را فراهم کرده بود ، سگ سفید روایتی به طور غیر معمول بی پرده و به شکل ضمنی کنایه آمیز از نژاد پرستی آمریکایی بود. در رمان ، «رومن گاری» و همسر آن وقتش «جین سیبرگ Jean Seberg» بازیگر ، سگ گله ولگردی از نژاد آلمانی را می‌یابند که به زودی کشف می‌کنند طوری پرورش یافته تا با رویت مردم سیاه پوست، به آن‌ها حمله کند. اگرچه گفته می‌شود سگ بیش از حد پیر است که با درمان اصلاح شود، آن‌ها سگ را به یک تربیت کننده حیوانات که از قضا یک مسلمانِ سیاه پوست است تحویل می‌دهند که او انتقام جویانه جانور را دوباره برنامه ریزی می‌کند تا به سفیدها (از جمله در اوج کتاب به خودِ «رومن گاری»)، صدمه بزند. (بخشی از این انتقام در این تمثیلِ "قالب ریزی شده" ، متعلق به نویسنده است : «رومن گاری» حمایت عمومیِ همسرش از «حزب پلنگ سیاه» را تقبیح می‌کرد ، موضع گیری‌ای سیاسی که «جین سیبرگ» را تحت بازجویی و تحقیقات FBI قرار داد.)

در ۱۹۷۵ داستان برای ساخت توسط پارامونت خریداری گردید و «کرتیس هانسون» برای نوشتن فیلمنامه انتخاب و رومن پولانسکی برای کارگردانی آن استخدام شدند. قبل از آغاز فیلمبرداری ، پولانسکی به هتک ناموس دختری نابالغ متهم شد و گریز او از کشور ، تولید فیلم را در برزخ بر جای گذاشت. در فاصله شش سال پروژه به نویسندگان و تهیه کنندگان مختلفی داده شد که همه بر داستان اریژینال سگ سرگردان در اثر رومن گاری متمرکز بودند. [جین سیبرگ] همسر رومن گاری که یک فعال سیاسی بود را در سناریو با یک خانم هنرپیشه جوان مجرد جایگزین کردند، چرا که پارامونت می‌خواست حملات هر از گاه سگ با رابطه محبت آمیز بین قهرمان فیلم و سگ در تقابل باشد. مجریان پارامونت متذکر شدند که یک «"آرواره ها" ی پنجه دار» می‌خواهند و اشاره کردند که آن‌ها می‌خواستند تمام عناصر نژادی داستان در فیلم ° کم اهمیت باشد. کمپانی در یادداشتی خاطر نشان ساخت : «با فروگذاشتن عناصر ساختاری این داستان ، ضروری است که ما هرگز از طریق برخورد یا اظهار نظری ، مساله نژادپرستی را فی نفسه آشکارا مورد خطاب قرار ندهیم.»

تا سال ۱۹۸۱ جین سیبرگ همسر رومن گاری و سپس خود او دست به خودکشی زده بوند. در همان زمان هالیوود زیر تهدید اعتصابات اصناف نویسندگان و کارگردانان قرار داشت. از آن‌جا که به فیلم هایی نیاز بود تا استودیو را در صورت وقوع اعتصاب به پیش ببرد، «سگ سفید» یکی از سیزده فیلمی بود که برای قابل تکمیل بودن در یک بازه زمانی کوتاه ، بسیار موافق و همراه با سیاست‌های موسسه ملاحظه گردید. با فشار از طرف «مایکل آیزنر Michael Eisner» فیلم «سگ سفید» یکی از هفت فیلمی گردید که پارامونت پیگیر تولید سریع آن‌ها شد. به خاطر پیام اجتماعی آن که نفرت آموختنی است ، آیزنر اصرار داشت «سگ سفید» یکی از اولین فیلم های منتخب باشد. «جان دیویسن» تهیه کننده یقین کمتری داشت و پیشاپیش بازاریابی فیلم را مورد سوال قرار داد. «کرتیس هانسون» که به عنوان فیلمنامه نویس به کادر تولید فیلم بازگشته بود، نام ساموئل فولر را به عنوان کارگردان پیشنهاد داد از آن‌جایی که احساس می‌کرد فولر تنها شخص در دسترسی است که تجربه کافی برای تکمیل فیلم در چنین زمان بندی کوتاه و با چنان بودجه اندکی را دارد و در عین حال با ملاحظه مصالح حساس کار، با مسئولیت پذیری بسیارعمل کند. جان دیویسن پس از ملاقات با فولر و شنیدن توضیحات او درباره برنامه اش در چگونگی ساخت فیلم ، موافقت کرد.

فولر که در بیشتر حرفه فیلمسازی اش مسائل نژادی را در کانون توجه قرار داده بود با میل پذیرفت. او که از قبل با رمان و مفهوم "سگ های سفید" آشنایی داشت، مکلف شد تا فیلم را دوباره مفهوم سازی کند. به طوری که کشمکش تصویر شده در کتاب ترجیحا در درون خود سگ اتفاق بیافتد تا افراد دیگر. فولر در مصاحبه ای با مجله واریتی ، پیش از ساخت فیلم ، اظهار داشت بینندگان " سگی را خواهند دید که به تدریج دیوانه می شود و سپس به سلامت عقل بازمی‌گردد." قبل از آغاز فیلمبرداری بالا رفتن صدای نگرانی «انجمن ملی برای ترقی مردم رنگین پوست NAACP» ، «ائتلاف مخالفان توهین به سیاه پوستان BADC» و دیگر رهبران حقوق مدنی شروع گشت در این باب که فیلم خشونت نژادی را دامن می زند. «رابرت پرایس Robert Price» مدیر اجرایی BADC در سرمقاله ای در «لوس آنجلس تایمز» ، استودیو را به خاطر تولید فیلم بر اساس رمانی نوشته یک سفیدپوست و به کارگیری بازیگران و عوامل سفیدپوست در عوض تولید فیلم با آمریکاییان آفریقایی تبار در نقش‌های کلیدی ، مورد انتقاد قرار داد. او هم‌چنین اثر رومن گاری را "رمانی درجه دوم" ملاحظه کرد و استفاده از آن را در حالی که "قفسه کتابخانه‌ها مملو از رمان‌های با کیفیت نوشته نویسندگان سیاه پوستی هستند که همان حوزه‌های اجتماعی-روانشناختی را با باریک بینی به مراتب بیشتر کاوش می‌کنند" مورد سوال قرار داد. فولر به کارش و به این ایده که فیلم قویا ضدنژادپرستانه است، به ویژه با تغییراتی که در اثر اریژینال داده بود ، اطمینان داشت. مربی سیاه پوست مسلمان مملو از نفرت رمان که عمدا دوباره حیوان را برای حمله به سفیدپوستان آموزش می‌دهد، به کاراکتر «کیز» برگردانده شده بود که خالصانه در آرزوی درمان حیوان است. فیلم تنها در مدت چهل و چهار روز و با هزینه ۷ میلیون دلار فیلمبرداری شد. پنج سگ گله سفید آلمانی نقش کاراکتر مرکزی بی نام را بازی کردند.

پس از آغاز فیلمبرداری کمپانی پارامونت پیکچرز دو مشاور آمریکایی آفریقایی تبار را به پروژه وارد کرد تا تصویر سازی فیلم از کاراکترهای سیاه پوست را بازبینی و تصویب کنند : «ویلیس ادواردز Willis Edwards» نایب رئیس شعبه محلی NAACP و «دیوید.ال.کریپنز David L. Crippens» نایب رئیس

و مدیر گرداننده ایستگاه رادیو تلویزیون محلی وابسته به PBS. در پایان آن‌ها با دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به فیلم گروه را ترک گفتند. کریپنز فیلم را دارای هیچ دلالت نژادپرستانه‌ای نیافت حال آن‌که ادواردز آن را آتش افروز و فتنه انگیز یافت و این احساس را داشت که فیلم هرگز نمی‌بایست ساخته می‌شد. به ویژه که همان سال قتل‌هایی سریالی که قربانیان آن کودکان سیاه پوست بودند، در آتلانتا رخ داده بود. دو مرد گزارشی مشروح از نظراتشان را برای مجریان استودیو تهیه کردند که به دیویسن ارجاع شد. همراه با این هشدار که استودیو باید از بایکوت احتمالی فیلم بترسد. به فولر تا دو هفته قبل از زمان مقرر برای خاتمه فیلمبرداری، نه از این بحث‌ها چیزی گفته شد و نه تذکری داده شد. فولر که معروف بود هوادار ثابت قدم برنامه یکپارچه سازی نژادی است، و مکررا به بازیگران سیاه پوست نقش‌های غیر تیپیکال معمول در هالیوود می‌دهد ، با توهین آمیز یافتن عملکرد استودیو خشمگین گردید. بنابر گزارشات ، او هر دو نماینده را از حضور سر صحنه قدغن کرد ، اگرچه برخی از تغییرات پیشنهادی را در فیلم گنجاند.

در ۱۹۸۱ فیلم کامل شد اما پارامونت به خاطر ادامه نگرانی‌ها از سوءتعبیر شدن «سگ سفید» نسبت به اکران فیلم مردد بود. اگرچه هیچ کس از NAACP فیلم تکمیل شده را ندیده بود، اما سازمانِ مذکور تهدید به بایکوت فیلم کرد. سرانجام استودیو در اوایل ۱۹۸۲ اکران پیش نمایشی از فیلم را در سیاتل ، واشنگتون ، دنور و کولورادو برگزار نمود که با واکنش‌های مختلطی مواجه گردید. پاییز آن سال یک دور تست دیگر در دیترویت و ایلینویز برگزار شد که تحسین منتقدان و علاقه اندک عموم نتیجه آن بود. نهایتا فیلم بدون اکران رها گردید چرا که پارامونت احساس می‌کرد فیلم آن قدر پتانسیل درآمد زایی نخواهد داشت، تا در برابر تهدید به بایکوت‌ها و تبلیغات بد احتمالی توان ایستادگی داشته باشد. فولر ، متحیر و آزرده از بایگانی شدن فیلم به فرانسه نقل مکان کرد و هرگز فیلم آمریکایی دیگری را کارگردانی نکرد. «سام فولر» در خاطراتش این گونه به یاد می‌آورد : "سال ۱۹۸۲ بود. ریگان رئیس جمهور بود و جمهوری خواهان اخلاقیات کشور را از بیضه در دست داشتند. در آرشیو خواباندن بدون اجازه دیدن به هیچ کسی؟ مبهوت کننده بود. شرح دادن این زخم دشوار است که فیلم تکمیل شده‌ام را در سردابه‌ای محبوس کردند و هرگز حتی برای یک مخاطب نیز اجازه اکران ندادند. به این می‌ماند که کسی بچه تازه متولد شده شما را برای ابد در یک زندان لعنتی با حداکثر تدابیر امنیتی بگذارد... نقل مکان به فرانسه برای مدت اندکی از درد و شکی که به خاطر «سگ سفید» داشتم و با آن زندگی می‌کردم را آرام می‌کرد."

«سام فولر» پایان بندی رمان «رومن گاری» را با بدبینانه‌تر و گنگ‌تر ساختنِ آن تغییر داد. او کاراکتر تربیت کننده سیاه پوست (پل وینفیلد Paul Winfield) را اصلاح کرد و قهرمان داستان را از یک ستاره سینما و فعال سیاسی، به یک خانم هنرپیشه بلند پرواز (ستاره تلویزیون «کریستی مک نیکول Kristy McNichol» با آن سیمای بچگانه در اولین فیلم خودش در نقش یک بزرگسال) تغییر داد که در اوایل فیلم، سگ او را از دستِ سفیدپوستی که قصد تجاوز دارد نجات می‌دهد. در جهانِ «سام فولر» ، برخلاف جهان «رومن گاری» ، پارانویای نژادی از آسمان نمی‌افتد، بلکه در وهله اول با حمایتِ پدرانه قانون در پیوند قرار می‌گیرد. این که «سام فولر» ، برای ادای احترام به «جین سیبرگ» و «رومن گاری» ، حروف نخستین نام و نام خانوادگی JS را برای کاراکتر «کریستی مک نیکول» و RG را برای دوست پسرِ نویسنده‌اش حفظ کرد، دال بر این است که فیلم او از جنبه سبک شناسی ، به شکلی جسورانه، چکیده و انتزاعی است.

«سگ سفید» فیلمبرداری شده در خطوطِ درشت، قاب بندی شده به عنوان یک تمثیل ، فیلمی است که با مبالغه دائم ، از پوچی مرزبندی‌ها می‌گوید ، و احساسات گراییِ سخت جوشیده و خشونتِ هیستریک را گاها در همان برداشت در هم می‌آمیزد. «سام فولر» در اواسط دهه شصت، در لحظه‌ای که واقعیتِ عام آمریکایی در شرف آن بود تا «کوریدور شوک» را به رقابت بخواند، از هالیوود تبعید شده بود و «سگ سفید» در میان چیزهای دیگر نشان می‌دهد که او از زمان شاهکارهای اوایل دهه شصت خود، به عنوان کارگردان و خبرنگار روزنامه چیز زیادی از دست نداده بود. به رغم اندک لحظاتی که استفاده خام دستانه از جذابیت جنسی را شاهد هستیم ، «سگ سفید» بازگشتی است به جنون «کوریدور شوک» و «بوسه عریان». سکانس آغازین صحنه‌ای خشن است .و تقریبا پرده نقاشی‌ای است انتزاعی از شب هنگام که در آن سگ از تاریکی بیرون می‌پرد تا با ماشینِ «کریستی مک نیکول» تصادف کند ؛ سکانس به طور شورانگیز گنگ (و به شکلی زیبا طراحی شده) پایانی اشاره‌ای است به صحنه دوئل سه طرفه که «خوب ، بد و زشت» را به اوج می‌رساند.

جز این مورد که ذکر شد ، یک تماس دیگر نیز با وسترن اسپاگتی وجود دارد : آیکون‌های بصری «سگ سفید» و دیالوگ کارتونی ("سگ شما یه بمب ساعتی چهار پاست.") با نوای زه‌های کشیده شده ، پریشان خیال و افسرده‌ی پیانوی محزونی که آهنگِ درخشان «انیو موریکونه» را می‌نوازد، وقاری غیر منتظره به خود می‌گیرند. در عین حال این واقعا فیلمی درباره حیوانات است و پر از برداشت‌های تراکینگی که همسطح با قامت سگ هستند و کلوزآپ‌های مکرر از چشم‌های سگ ، که هیچ کدامشان از صحنه‌ای که حیوان بر تخت چرخداری در مطب دامپزشک به هشیاری می‌گردد، و برای اولین بار بر «کریستی مک نیکول» متمرکز می‌شود، توجه برانگیزتر نیستند. این‌که اجرای سگ عمدتا توسط «سام فولر» در اتاق تدوین ساخته شد - معتبر است که از پنج سگ هنرپیشه در فیلم استفاده گردید - به هیچ وجه احساس بیننده نسبت به جانور، به عنوان یک بازیگر را سبک نمی‌سازد.

با خشونتِ زائد حمله‌های وحشیانه و نه همیشه قابل پیش بینی سگ سفید - که لوکیشن‌های مختلفی را در بر می‌گیرد، از جمله اتاق نشیمن «کریستی مک نیکول» (فیلم جنگی‌ای که بر صفحه تلویزیون منفجر می‌شود) ، نمایش سوار کاری با ماشین (سگ به طور موثر ماشینی را به پنجره یک بوتیک شیک می‌راند) و سر صحنه یک فیلم (مرحله فیلمبرداری صحنه ونیز که نمای آن در پس زمینه چشمک می‌زند) تا یک کلیسای مرکزی جنوب (تصویر شیشه کاری منقوش از فرانسیس، قدیس شهر آسیسی ایتالیا که به پیش رو می نگرد)- در آمیخته با تاکید «سام فولر» بر هوشمندی غریبِ حیوان ، این را به نظر می‌رساند که «سگ سفید» گونه‌ای از نظرِ سیاسی هشیار از «آرواره ها Jaws » را با اشاراتی از فیلم معرکه روبر برسون «ناگهان بالتازارAu Hasard Balthazar» ترکیب و القا می‌کند. که [این گونه جدید] با خود شیفتگی غیر قابل طبقه بندی فیلم‌ساز [از حیواناتِ دو فیلم مذکور] فراتر می‌رود.

در کجای دیگری مگر در فیلمی از «سام فولر» ناظر حیوانات تعلیم دیده («برل ایوز Burl Ives» که به طور اغراق آمیز هم‌چون دیوانگان ایفای نقش می‌کند) یک دارت را به سمت پوستر D۲-R۲ [شخصیت ربات سری جنگ‌های ستارگان] پرتاب می‌کرد ("اون دشمنه!") یا پس از این ادعا که او در فیلم «نخاله واقعی» در جایی که «جان وینJohn Wayne » دستش را در لانه مارهای زنگی می‌کند، بازیگر بدل «جان وین» بوده ، پنجه‌اش را برای دعوت به دست دادن عرضه می‌کرد : "دستی که کمک کرد «دوک» [نام دیگر جان وین] اسکار رو ببره" ؟ البته این‌گونه تناقضات برای قهرمان «سام فولر» ، مرد سیاه پوستی که برای درمان سگ سفید شروع به کار می‌کند ، کاملا در طولِ فیلم حفظ شده است. کاراکتر «پل وینفیلد»، پرورشگاه حیواناتی که در آن کار می‌کند را این‌گونه جار می‌زند : "واسه من این مثلِ آزمایشگاهیه که خودِ «داروین» میمون‌ها رو توش بررسی می‌کرد!" سپس، بعدتر با شرح واکنشش پس از پی بردن به این‌که سگ سفید یورتمه کنان از تازه ترین قربانیش دور می‌شد می‌گوید : "چطور من می‌خواستم یه گلوله تو کله اون عوضی بکارم". پافشاری «کریستی مک نیکول» (اگر نگوئیم هواداری دیوانه وار او از سگ) "اما شما نمیتونین روی یه سگ مرده آزمایش کنین!" مغلوبِ اصرار «پل وینفیلد» می‌شود. زمانی که قسم می‌خورد اگر در درمان این حیوان شکست بخورد، یکی دیگر را بیابد و سپس یکی دیگر را تا وقتی که موفق به درمان شود هم‌چون یک «ناخدا اهب Captain Ahab» [شخصیت رمان «موبی دیک» شاهکار «هرمان ملویل»] سیاه پوست به نظر می‌رسد.

«سگ سفید» در اواخر ۱۹۸۱ کامل شده بود و در اوایل سال بعد در سیاتل پیش نمایشی از آن بر پرده رفت. سپس استودیو آن را متوقف کرد. منتقدی از «ورایتی» فیلم را (دهم ژوئن و نه کمتر از آن) در پارامونت دید و آن را "یک فیلم مشکل دار تاثیر بخش" خواند و نقدی عموما مثبت بر آن نوشت. تنها اکرانی که از پی آن آمد در فرانسه بود. در اواسط نوامبر پارامونت «سگ سفید» را با افتتاح آن برای یک هفته در پنج سالن دیترویت "تست کرد". واکنش کمی وجود داشت و جدا از چند نمایش در تلویزیون‌های کابلیِ کم بیننده ، فیلم در قفسه‌های آرشیو ایالات متحده بایگانی شد تا هنگامی که «فروم فیلم نیویورک New York's Film Forum» طی تابستان ۱۹۹۱ آن را افتتاح کرد.

این قابل درک است که NAACP (انجمن ملی برای ترقی مردم رنگین پوست) به تولید «سگ سفید» علاقه پیدا کرده بود؛ اما مایه تاسف است که آن‌ها با هشدار به پارامونت که فیلم می‌توانست موجب تشویق تولید سگ‌های سفید واقعی (بیشتر) شود ، استودیو را به این بهانه مشروط کردند - و سپس «بنگاه ملی خبرپراکنی NBC» را - تا یکی از بی مضایقه‌ترین بیانیه‌ها علیه نژاد پرستی آمریکایی که تا کنون از هالیوود بیرون آمده بود، هم‌چون «رین تین تین به کو کلاکس کلان می پیوندد Rin Tin Tin Joins the Klan» توقیف شود.

«سام فولر» بیشتر چیزی را آنالیز می‌کرد که قبلا وجود داشت تا این‌که ایده‌های ضد نژاد پرستانه بدهد. «سگ سفید» نژادپرستی را به شیوه‌ای به طور شگفت آور غیرطبیعی ، "طبیعی می کند". در حالی که کاراکترهای سفید پوست فیلم به طور تغییر ناپذیر از کلیت ایده «سگ سفید» متحیر می‌شوند ، بیشتر کاراکترهای سیاهپوست فیلم موجودیت او را به عنوان حقیقتِ بی رحم زندگی تلقی می‌کنند. برخلاف رمان «رومن گاری» ، این‌جا به نظر نمی‌رسد که سگ اسمی داشته باشد. یک بار که به عنوان «آقای هاید» به او عطف می‌شود، ما را آزاد می گذارد تا فقط در نظر آوریم که «دکتر جکیل» چه کسی ممکن است باشد. (بعدها یک روز ما کشف می‌کنیم که خالق او یک پیرمرد عجیبِ مهربان است، با دو دختری که نوه‌های او هستند و با یک جعبه آب نبات که برای خانمی که به حیوانِ دست آموزِ خانگیش پناه داده آورده است.) چیزی که تمثیل نیرومند «سام فولر» را مبهوت کننده می‌سازد، آن است که چگونه «سگ سفید» به نفرت نژادی ، سیمایی هم انسانی و هم مادونِ انسانی می‌دهد. این فیلمِ عظیم حتی بواسطه مشقاتی که در راه بازشناسی متحمل شد، بیش از این‌ها قابل ملاحظه است.

منبع

http://www.criterion.com/current/posts/-۸۴۷white-dog-sam-fuller-unmuzzled

بازی با رولت روسی!

فرناندو اف.کروسه

اینجا در «سگ سفید»، شاهکارِ اواخر دورانِ حرفه فیلم‌سازیِ «ساموئل فولر» - حرفه‌ای که با آن بد رفتاری گشت و موجب دست شستن فولر از آن شد - سگی وجود دارد که از جنسِ جهنم است. همان مفهومِ مرکزی نامعین – یک سگِ شکاری که طوری پرورش یافته تا با رویت افراد سیاه پوست به آن‌ها حمله کند – که در دهه ۱۹۷۰ پروژه را به خاصه‌ای داغ تبدیل ساخته بود. هنگامی که فولر آن را در ۱۹۸۲ فیلم‌برداری کرد، از نظر بسیاری جسورانه پنداشته شد. استودیو پارامونت که بررسی‌های پیشین فولر از آشفتگیِ نژادی (از جمله «کلاه خود پولادین The Steel Helmet» ، «بارش پیکان Run of the Arrow » و «کیمونوی جگری رنگ The Crimson Kimono») را فراموش کرده بود، تسلیم نگرانی صنعت فیلم‌سازی هالیوود شد و فیلم را برای تقریبا یک دهه توقیف کرد.از آن زمان که هم‌بندِ سیاه پوستِ «هری روده س Hari Rhodes» در «کوریدور شوک Shock Corridor »، کلاهِ سری اعضاء «کو کلاکس کلان» را فی البداهه با یک رو بالشی ساخت ، تا پایان دوره فیلم‌سازیِ فولر ، فیلم «سگ سفید» ، که به تغذیه ایده های نژاد پرستانه متهم شد ، در حقیقت خشک ترین مواجهه کارگردان بود در مخالفت با عقیده تبعیض نژادی. هم‌چنان که در فیلم «کوریدور شوک» ، اینجا نیز در «سگ سفید» ، به محض نفوذِ نور برق آسای زودگذری از میان تاریکیِ شبانه در تصویر افتتاحیه ، جنبه تعلیم گرایانه ی پر جنجالِ این استعاره تصویری ، که به واسطه تاثیر سینمایی غریزی فولر فراتر می‌رود ، آشکار می‌گردد.

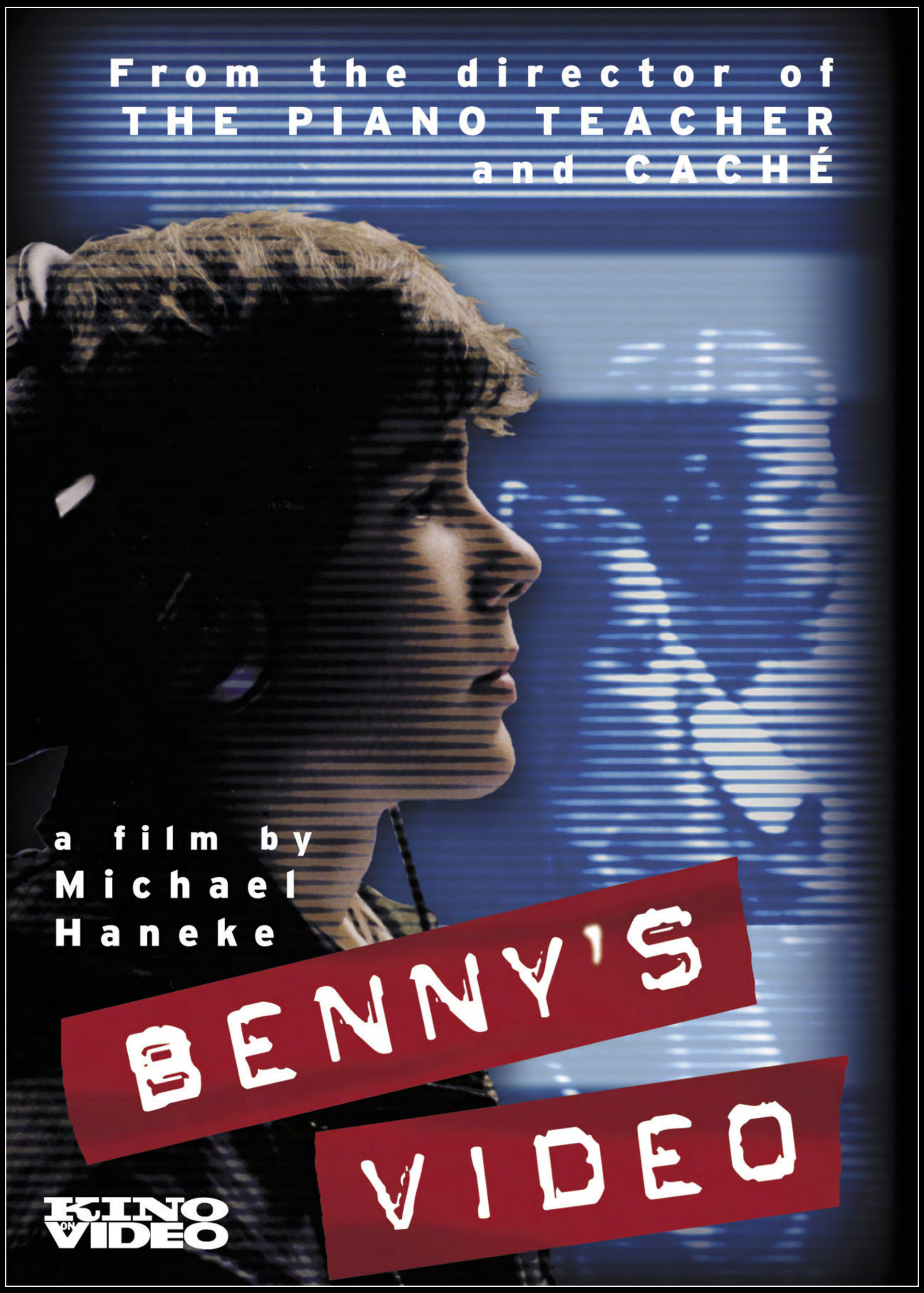
جولی سایر (با بازی کریستی مک نیکول) ، خانم هنرپیشه لوس آنجلسی‌ای که برای آینده‌اش تقلا می‌کند ، سگی ولگرد را که نزدیک بود در خیابان زیر کند به سرپرستی می‌پذیرد. حیوان، بازیگوش و محافظ، در حملات شریرانه‌اش با کشتن یک متصدی نظافتچی خیابان و حمله به دوستِ جولی، سر صحنه یک فیلم (که بر حسب اتفاق هر دوی آن‌ها سیاه پوست هستند) جنبه‌ای وحشیانه خود را آشکار می‌سازد . ماهیت حیوان تا هنگامی که خانم قهرمان فیلم ، سگ را به یک کمپ حیوانات می‌برد افشاء نمی‌شود و مالکِ آن‌جا (با بازی برل ایوز) آن را نه فقط صرفا یک سگ تهاجمی، بلکه یک «سگ سفید» ، «یک بمب ساعتیِ چهار پا» و زائیده‌ی عقایدی تعصب آمیز تشخیص می‌دهد. می‌توان نفرت را از یاد برد؟ برای «کیزKeys » (با بازی پل وینفیلد) مربی سیاه پوست آن حفاظت‌گاهِ حیوانات ، کشتنِ سگ هم‌چون پذیرفتن شکست رو در روی نژادپرستی است ، بنابراین او به شکلی وسواس آمیز، شروع به رهانیدن سگ از تعلیمات مغزشویی شده‌اش می کند. محبوس در درون قفسی طاقدار در نبردی گلادیاتور گونه ، مرد و سگ در معنای واقعی کلمه به جنگی نژادی مشغول می‌شوند که می‌توانست مضحک و چرند باشد، اگر نیروی اخلاقی فوران کننده‌ای که «سام فولر» و «پل وینفیلد» با آن ، حمیت «کیز» را برای واژگون کردن زشتی‌های جهان به کار می‌اندازند وجود نداشت. «کیز» با به کار بردن پوست خود در کوشش برای تغییر و بازگرداندن سگ، از «آقای هاید» به «دکتر جکیل» ، همگام ترین کاراکتر است که با برچسب متناقض و بی رحم «سام فولر» از اومانیسم ، به شکلی دردناک از بی عدالتی آگاه است و در عین حال آن قدر دلسوز و غمخوار است که در جستجوی راه‌های پایان دادن به آن نباشد.

«سگ سفید» برخلاف قهرمانش، آن سگ گله‌ی آلمانیِ پاک ، هم‌چون موجودی چند نژاد، اثری مختلط است : از یک طرف به عنوان فیلمی در ژانر وحشت درباره حیوانی مهاجم، از طرفی به عنوان «برنامه ویژه پس از مدرسه Afterschool Special» [برنامه‌ای تلویزیونی مخصوص نوجوانان در دهه ۱۹۷۰ آمریکا که درباره مسائل اجتماعیِ بحث روز بوده و بعد از ظهرها پخش می‌شده است] و از طرفی دیگر به عنوان یک فیلم هنری تراژیک-طعنه آمیِ سیاسی، تبلیغاتی. این فیلمِ مملو از کلوزآپ‌های تاثیر گذار و کنتراست‌های بصری جالب (بالاتر از همه تصویر تکان دهنده دست قهوه‌ای سوخته‌ای است که پوزه رنگ پریده سگ شکاریِ در حال غرش را نوازش می‌کند)، اثری است که نژاد پرستی را نه با مظلوم نماییِ حق به جانبِ یک حیوان، بلکه با هشیاری و آگاهیِ یک اومانیست زخم خورده از این‌که چگونه جهالت و محنت می‌توانند به طور زهر آلود به درون تار و پود اجتماع رخنه کنند، تصویر سازی می‌نماید. سام فولر با مواجهه دادن رو در روی ما با سگ خون آلود و هم پدربزرگ متعصبی که او را تعلیم و مغز شویی کرده ، این سوال را مطرح می‌کند که حیوان واقعی کدام یک است. (ایده یک سگ نژاد پرست ، اگر چه استعاره‌ای نیرومند است، اما از رمان «رومن گاری» که نوشته‌ای بر اساس واقعیت است گرفته شده ؛ و فولر به عنوان خبرنگاری گاه به گاه ، مسلما درک می‌کرد که حقیقت از داستان عجیب تر – و زشت تر – است.) آسان است که ببینیم چرا مردم نمی‌خواستند با این فیلم بدون مهارِ تحریک آمیز فولر رو به رو شوند : فیلم چیزی بیش از ضربه‌ای نوازش آمیز و اطمینان بخش بر پشت ، آن‌ها را با منظره‌ای از نفرتی شرطی شده بر جای می‌گذارد که هم‌چون بازیِ رولت روسی بین کاراکترها می‌چرخد ، تا وقتی که دقیقا با همان نوعی از قدرت به تماشاگر حمله می‌کند که با آن، فیلم‌ساز جسورانه از ریشه‌های B-Movie خود با هنر سیاست زده دست به گریبان گردید.

منبع

http://www.slantmagazine.com/film/review/white-dog

(امیرحسین اسلامی‌نژاد)



ویدئوی بنی

نویسنده و کارگردان : میشائل هانکه

خلاصه داستان : یک پسر چهارده ساله که علاقه زیادی به ویدئو دارد در فیلمی فانتزی گرفتار شده و دیگر قادر به ارتباط با دنیای واقعی نیست و...

هانکه همواره تصویرگر کژی‌ها و زشتی‌ها، در بخش‌های مختلف اجتماع است .کژی‌هایی که غالبا معلولشان خشونتی است که هانکه به صورتی عریان به تصویر می‌کشد .از صحنه پایانی معلم پیانو گرفته تا آن صحنه وحشتناکی از پنهان که مجید خودش را می‌کشد.از آن تصمیم خانواده قاره هفتم، تا کاری که بنی در ویدئوهای بنی انجام می‌دهد.

رویکردی که هانکه برای برجسته ساختن لحظات خشونت بسیار قابل تامل است .او به عمد ریتم را در کندترین سطح خودش نگه می‌دارد .کنش‌ها و واکنش‌های کاراکترهایش، و وقایع داستان‌هایش بسیار ساده است. گویی که به تماشای یک روزمرگی ساده و خالی از اتفاق نشسته‌ایم .آرام آرام فیلم را به جلو می‌برد تا به نقطه‌ی اصلی برساند .نقطه‌ای که به نحوی عریان، تجسم زشتی‌ها و حقارت‌ها و عقده‌ها و تفکرات ناصحیح در مقابلمان خودنمایی می‌کنند.شوکی را به ما می‌دهد .اما شوک بزرگتر در نقطه‌ی دیگری است .شوک بزرگتر در آن چیزی است که غالبا بعد و در مواردی (قاره هفتم و معلم پیانو)، قبل از آن نقطه اوج و خشونت عریان رخ می‌دهد .این که چگونه بعد از شکل گرفتن این خشونت‌ها، گویی همه چیز به روال عادی بر می‌گردد.حتی فیلم نیز با ریتمی کند و آرام، راهش را ادامه می‌دهد .کنش‌ها غالبا آرام و در بعضی موارد بسیار شبیه زندگی روزمره است .انگار نه انگار که اتفاقی افتاده است .به یاد بیاورید که وقتی در معلم پیانو، زن خودش را با تیغ زخمی می‌کند، هیچ واکنش خاصی نمی‌بینیم .انگار که امری معمول رخ داده است(مقایسه کنید رویکرد هانکه را با نوع تصویر گری آرنفسکی از خودارضایی شخصیت اصلی‌اش در قوی سیاه) .یا بعد از آن اقدام جنون آمیزش در انتهای فیلم، آرام به راه می‌افتد و می‌رود. یا در عشق، چگونه مرد بعد از کشتن پیر زن به نامه نگاری و اعمال معمول و روزانه می‌پردازد .یا در بازی‌های خنده آور، چگونه بعد از کشته شدن فرزند خانواده و اینکه دو متجاوز خانه را ترک می‌کنند، فیلم به طرز عذاب آوری کند می‌شود و بیهودگی تلاش‌های زن و مرد را به طرزی دردناک به رخ می‌کشد .دوربین بی حرکت است و تنها حرکت، همان تلاش‌های نهایتا بی ثمر مرد و زن (در همین فیلم می‌توان به روشن بودن عذاب آور تلویزیون در تمام مدت اشاره کرد) هانکه با این رویکرد می‌خواهد نشان دهد که چقدر خشونت در بستر روزمرگی اتفاق می‌افتد، و چقدر می‌تواند در متن همه چیز جاری شود.به گونه‌ای که حتی برخی شخصیت‌های مورد خشونت قرار گرفته، یا عامل خشونت نیز آن را فراموش کنند.

اوج این رویکرد را می‌توان در ویدئوهای بنی دید.فیلم هولناکی که هانکه در آن به نظام خانواده، نقیبی دوباره می‌زند. فیلمی که تربیت ناصحیح نوجوانی را در جامعه معاصر تصویر می‌کند . بنی فرزند خانواده‌ای مزرعه دار است که در شهر زندگی می‌کنند .فیلم ابتدائا با تصاویری از فیلمی شروع می‌شود که کشتن یک خوک را نشان می‌دهد (این سبک افتتاحیه را در پنهان هم می‌بینیم. البته در پنهان این تصور برای ما خلق می‌شود، که آن ویدئو بخشی از فیلم اصلی است).این فیلم که بعد از کشته شدن خوک، دوباره به قبل از آن باز می‌گردد و بعد با سرعتی کند همان صحنه را نشان می‌دهد، می‌تواند به عنوان نمادی از سیر کلی فیلم و حتی غالب فیلم‌های هانکه باشد؛ که با سرعتی کند و عذابی الیم، خشونت را به تصویر در می‌آورند .مطلبی که به تعبیر مجید اسلامی می‌تواند تحت مقوله‌ای به عنوان زیبایی شناسی آزار بررسی گردد.

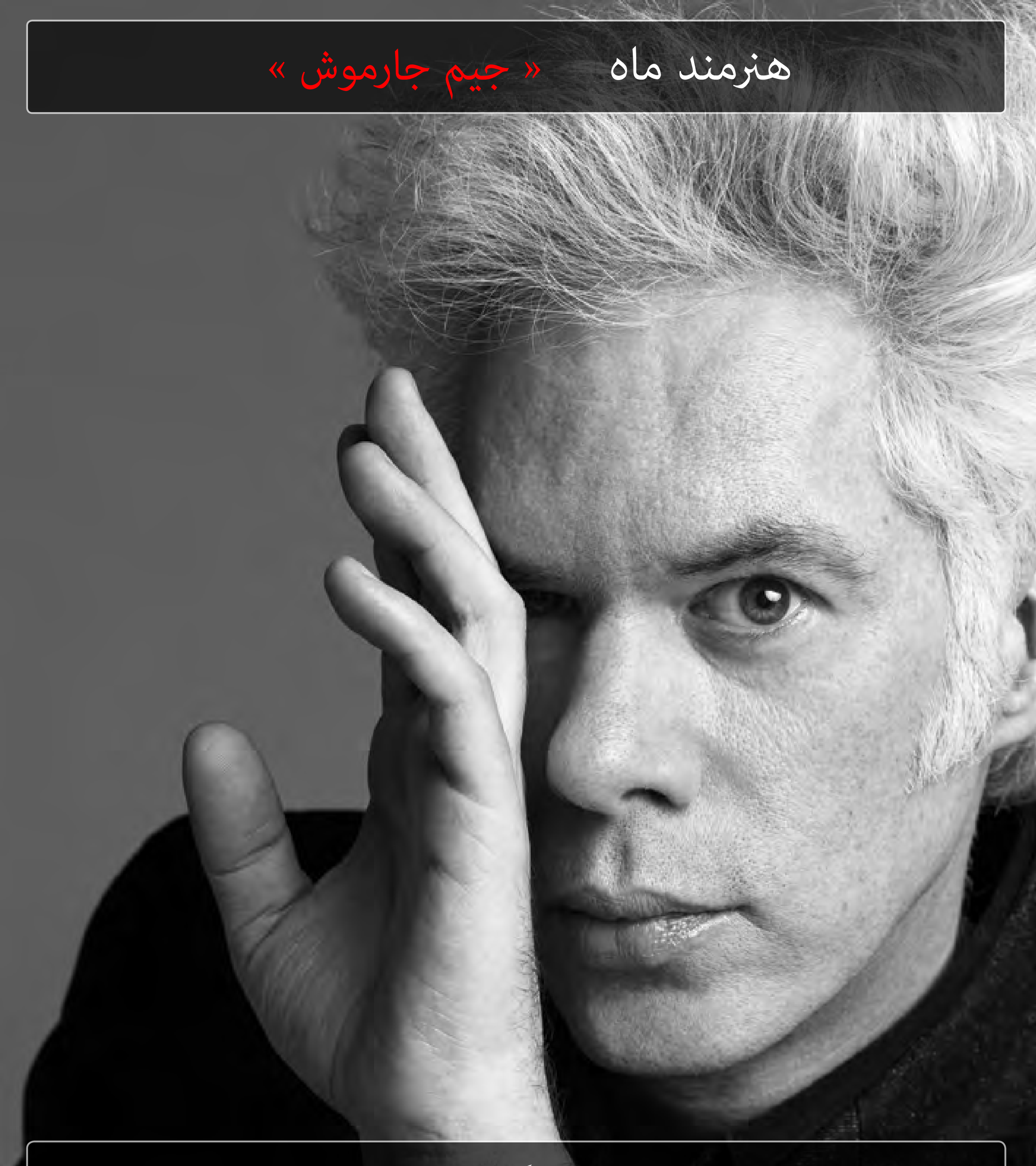
ویدئوهای بنی هم همچون غالب آثار هانکه، یک نقطه اوج خشونت دارد که آن کشته شدن دختر توسط بنی است. بحث درباره اینکه هانکه چه پیش زمینه‌هایی را برای سر زدن چنین خشونتی می‌آفریند، مجالی دیگر و مطلبی مفصل تر می‌طلبد . اما سکانس اوج خشونت فیلم، خود به تنهایی ارزش بررسی دارد و بیشترین حد آمیختگی خشونت با روزمرگی در این فیلم هانکه وجود دارد .بنی به دختر فیلم، کشتن خوک را نشان می‌دهد. تصویر قتل خوک در تلویزیون اتاق خواب بنی نشان داده می‌شود .تلویزیونی که چند لحظه بعد از آن، تصویر کشته شدن دختر را نشان خواهد داد. درست با همان وسیله‌ای که خوک با آن کشته می‌شود. گویی دختر و بنی هر دو به اجزای ویدئوی نمایش داده تبدیل می‌شوند. یکی قربانی و دیگری از بین برنده او .سپس صحبت‌هایی می‌کنند که همان صحبت‌ها نیز در شکل گیری روندی که منجر به این این حادثه می‌شود، نقش دارند .بعد بنی وسیله‌ی پرتاب ساچمه را به دختر نشان می‌دهد، و از او می‌خواد که با آن به او شلیک کند . توهم ویدئو چیزی است که بنی دچارش است. توهمی که باعث می‌شود او خطرات آن وسیله را در نظر نگیرد .توهم ویدئو باعث شده که خشونت، برای او عادی شود، و نتیجتا وسیله‌ی اعمال خشونت را اسباب بازی کنجکاوی برانگیزی قلمداد کند .در سطحی بالاتر می‌توان به این پرداخت که توهم ویدئو باعث شده است، بنی زندگی واقعی را نیز ویدئویی بپندارد. که در آن خطری وجود ندارد. البته دلایل گرفتار آمدن به این توهم و نیز عادی شدن خشونت برای بنی، توسط هانکه پرداخت کافی می‌شود. برای مثال می‌بینیم که بنی از دیدن جسد پدربزرگش در کودکی صحبت می‌کند، یا اینکه از حقه‌های سینماییِ فیلم‌های اکشن خشونت آمیز می‌گوید. بنی دچار این توهم شده است که در زندگی واقعی نیز محصول گلوله و خشونت خون مصنوعی است.

بنی از دختر می‌خواهد به او شلیک کند .دختر این کار را نمی‌کند .سپس بنی وسیله را بر می‌دارد.دختر از او می‌خواهد شلیک کند .او باور ندارد که بنی شلیک خواهد کرد، زیرا او از اساس انسانی متفاوت با بنی است .از یک خانواده پر جمعیتِ نه چندان متمول، که قطعا موقعیتشان با خانواده بنی متفاوت است .این ناآگاهی از تفاوت، به قیمت جان دختر تمام می‌شود.بنی ساچمه اول را شلیک می‌کند .دختر می‌افتد .بعد از افتادن دختر، هر چه ما در تلویزیون می‌بینیم، تنها تصویر بنی است.دختر روی زمین می‌خزد .انتظار ما این است که بنی به دختر کمک کند .اما این اتفاق نمی‌افتد .بنی که دستپاچه شده است، و آمادگی برخورد با روی حقیقی زندگی را نداشته است، در مقابل دوربین و در صفحه تلویزیون دو بار دیگر اسلحه‌اش را پر می کند و دختر را می‌کشد.

سپس ملحفه‌ای رویش می‌اندازد (که می‌تواند این کارش آن هم با آن خونسردی، از اینکه از نزدیک شاهد صحنه جسد و دفن پدربزرگش بوده است نشات گرفته باشد)و می‌رود و به کارهای روزمره‌اش می‌پردازد .وحشتناک است.

اگر در در قاره هفتم و معلم پیانو و بازی‌های خنده آور، خشونت با پیش زمینه‌ای مثلا هجوم آن دو جوان در بازی های خنده آور، از متن روزمرگی تا حدودی فاصله می‌گیرد، اینجا دیگر همان فاصله نیز از بین می‌رود.انسانی کشته می‌شود و پسری موسیقی گوش می‌دهد به دوستش زنگ می‌زندو بستنی می‌خورد .هر چه که بکوشیم نمی‌توانیم ذره‌ای از هولناکی این بخش از فیلم را در قالب متن بیاوریم .وحشتی که بعد از تماشای این صحنه به ما دست می‌دهد، علت مشخصی دارد .ترس از آن چه که سرانجامِ تربیت نا صحیح, فقدان روابط احساسی,فراگیری بی حد و حصر رسانه‌هایی همچون فیلم‌های ویدئویی و چندین و چند عامل است .چیزهایی که جوامع انسانی روز به روز بیشتر دارند به آن‌ها گرفتار می‌شوند .خشونتی که در ویدئوهای بنی می‌بینیم، از جنس خشونتی است که هر لحظه امکان دارد در زندگی خودمان گرفتار آن شویم. و شاید سرنوشتی به دردناکیِ دختر در انتظار ما نیز باشد.و لذا وحشت از آن و وحشت از منتهی درجه سقوط ارزش های انسانی در انسان، و از بین رفتن خودِ عالی او(و به تعبیر قرآن اسفل السافلینی شدن او) نیز امری معقول است.

هنرمند ماه « جیم جارموش »



بیوگرافی

نقد و بررسی فیلم

Only Lovers Left Alive - Dead Man - Down by Law - Coffee and Cigarettes

بررسی کارنامه جیم جارموش از دو نگاه

نگاهی به پست مدرنیسم در سینمای جارموش

۱۰ نقش آفرینی برتر در فیلم ها

بیوگرافی کوتاه

خلاصه

جیم جارموش در ۲۲ ژانویه سال ۱۹۵۳ در اوهایو متولد شد. او تجربه دانشگاهی خود را در دانشگاه نورثوسترن آغاز کرد. سپس، به دانشگاه کلمبیا، و پس از آن، به دانشکده معتبر فیلمسازی دانشگاه نیویورک رفت. اولین فیلم بلند او، عجیبتر از بهشت (۱۹۸۴)، نگاهها را متوجه این فیلمساز جوان کرد و جارموش را به عنوان صدایی جدید در سینما مطرح کرد. پس از مدتی کمی، فیلمهای مغلوب قانون (۱۹۸۶) و قطار اسرارآمیز (۱۹۸۹) را ساخت. هر دوی این فیلمها سبک جارموش و جایگاه او را در دنیای فیلمهای مستقل محکم کردند. فیلمهای بعدی او مانند سال اسب (۱۹۹۷)، روح سگ (۱۹۹۹)، گلهای پژمرده (۲۰۰۵) و فقط عاشقان زنده میمانند (۲۰۱۳) تنوع جدیدی را در کار جارموش نشان میداد، اما، سبک او همواره سبک خودش بوده است.

سابقه و تحصیلات

جیم جارموش در ۲۲ ژانویه سال ۱۹۵۳ در کویاهوگا فالاس در نزدیکی اکرون، اوهایو متولد شد. او که راه روزنامهنگاری مادرش را دنبال میکرد در سال ۱۹۷۲ در دانشکده روزنامهنگاری دانشگاه نورثوسترن ثبتنام کرد، اگر چه، در سال بعد، به دانشگاه کلمبیا منتقل شد تا تمرکزش را بر ادبیات قرار دهد. در آنجا، زیر نظر برخی از تأثیرگذاران حلقهی نیویورکی شاعران آوانگارد تحصیل کرد و نوشتن آثار کوتاه و انتزاعی خود را شروع کرد.

جهان فیلم

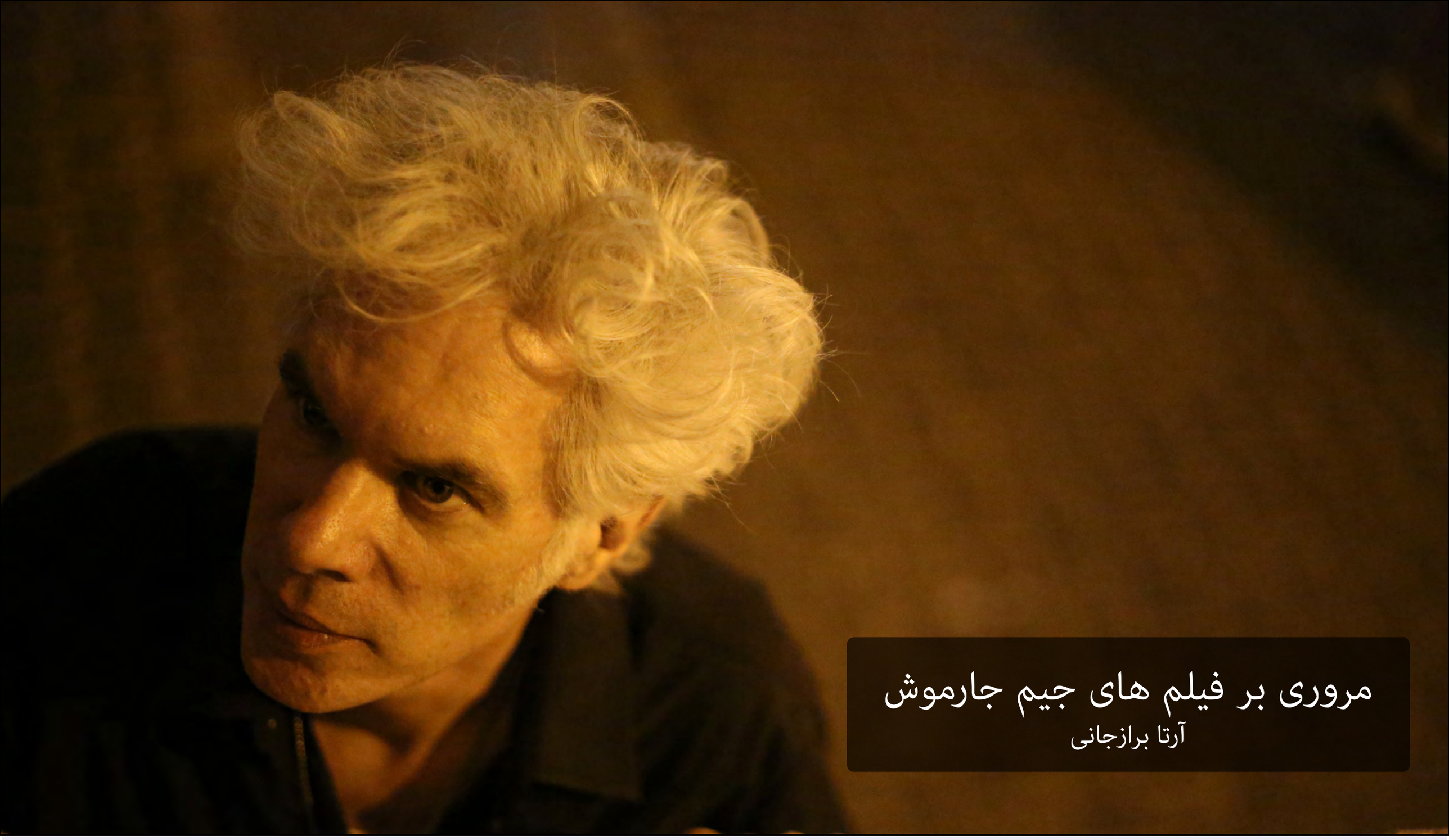
در سال ۱۹۷۶، جارموش در دوره تحصیلات تکمیلی فیلمسازی دانشگاه نیویورک پذیرفته شد. او در آنجا دستیارِ تدریس نیکلاس رِی، که کارگردان فیلمهایی مانند جانی گیتار و شورشی بدون علت بود، شد. همچنین، به عنوان دستیار تولید مستندی ساختهی ویم وندرس به نام صاعقه روی آب، که در مورد سالهای آخر رِی بود، نیز کار میکرد. این تجربه باعث شد که جارموش فیلمسازی را به عنوان حرفه، و نیز فرمی از هنر دنبال کند. در بهار سال ۱۹۷۹، جارموش پولِ کمکهزینهی تحصیلیِ اختصاص داده شده به شهریهاش را برای ساخت فیلم دانشجوییاش با عنوان تعطیلات همیشگی استفاده کرد. این فیلم در سال ۱۹۸۰ به پایان رسید، اما کمکی چندانی به شهرت جارموش نکرد (و نیز نتوانست مسئولان دانشگاه نیویورک را تحت تأثیر قرار دهد، که این موضوع باعث شد از اعطای مدرک جارموش به او خودداری کنند).

فیلمهای اولیه

در سال ۱۹۸۱، جارموش نوشتن فیلمنامهی فیلم کوتاه دنیای جدید را آغاز کرد. این پروژه توسط وندرس و تهیهکنندگی کریس سیورنیچ ممکن شده بود. کریس سیورنیچ حدود ۴۰ دقیقه فیلم خام به جارموش داده بود. جارموش فیلم کوتاه را در طی یک آخر هفته فیلمبرداری کرد و فیلمی ۳۰ دقیقهای ساخت. بعدها، این فیلم تبدیل به اولین فیلم بلند او با نام عجیبتر از بهشت شد. نسخه طولانیتر این فیلم در سال ۱۹۸۴ در جشنواره فیلم کن شرکت کرد و در آنجا، جایزه معتبر «کمرا دِاُر» را برای بهترین اولین فیلم بلند برای جارموش به ارمغان آورد. این نمایش ستایشِ منتقدان را در پی داشت، و جارموش را به سخنگوی غیررسمی جدیدی برای جهان فیلم مستقل تبدیل کرد.
جارموش، پس از عجیبتر از بهشت، مغلوب قانون (۱۹۸۶)، قطار اسرارآمیز (۱۹۸۹) و شب روی زمین (۱۹۹۱) را ساخت. شب روی زمین، که از ستارگان سینما نظیر روبرتو بنینی، جینا رولاندز، و وینونا رایدر استفاده میکرد، سنتِ جارموش را شکست، و این روندی بود که در رشته بعدی فیلمهای جارموش نیز ادامه یافت.

«روح سگ» و «گلهای پژمرده»

در سال ۱۹۹۵، جارموش مسیر فیلمسازیای را آغاز کرد که منجر به تولید فیلم های بسیار متفاوتی شد. این مسیر با مرد مرده شروع شد، که فیلمی وسترن با بازی جانی دپ بود. فیلم بعدی سال اسب (۱۹۹۷) بود که فیلمی مستند در مورد نیل یانگ بود. پس از آن، روح سگ: سلوک سامورایی (۱۹۹۹) بود که بر محوریت قاتل آمریکایی آفریقاییتباری با بازی فارست ویتاکر بود. این فیلم نیز مسیر سامورایی را دنبال میکرد. این فیلم موفقترین فروش گیشه را در میان فیلمهای همدوره خود داشت. پس از روح سگ، جارموش چهار فیلم بلند ساخته است: قهوه و سیگار (۲۰۰۳)، گلهای پژمرده (۲۰۰۵)، مرزهای کنترل (۲۰۰۹)، و فقط عاشقان زنده میمانند (۲۰۱۳). گلهای پژمرده با بازی بیل موری، جفری رایت و شارون استون فروش متوسطی داشت و در سطح جهان، بیش از ۴۶ میلیون دلار فروخت. او که هرگز بر قلمروهای آشنا پا نمینهاد، در سال ۲۰۱۴، کار بر روی فیلم مستندی در مورد گروه موسیقی ایگی و استوجِز را آغاز کرد.



مروری بر فیلم های جیم جارموش

آرتا برازجانی

جیم جارموش از مهمترین فیلمسازان مستقل آمریکا، و از صاحب سبک ترین کارگردانان سینماست؛ سینمای جارموش عناصر خاص خود،موتیف‌ها ومهمتر از همه جنس منحصر به فردی دارد که تشخیص آثار وی را از سایرین آسان می‌کند.

این فیلمساز پست مدرن به جای تاکید بر پیرنگ اصلی، بیشتر به شخصیت‌ها می‌پردازد و از همین روعموما شخصیت‌های اصلیِ قدرتمند و جذابی را در فیلم‌های جارموش می‌بینیم.ازدیگرعناصر فیلم‌های او می‌توان به ساختاراپیزودیک(قهوه و سیگار،شب درزمین و...)،هجو(مرد مرده،گوست داگ و...) وپایان باز(مرد مرده ، عجیب ترازبهشت و...) اشاره کرد. فیلم های جارموش ازابتدای شروع فعالیت وی در سینما روند جالبی را در برخورد با مخاطب طی کرده اند. از همین رو تعدادی از فیلم‌های او را در طولِ این نوشتار مورد بررسی قرار می‌دهیم

مسافرت دائمی یکی از گنگترین و کم مخاطب ترین آثارجارموش است.دوربین جارموش در این فیلم به دنبال پسری است که بی هدف در خیابان‌ها می‌گردد، بعضا افراد جدیدی را ملاقات می‌کند، به دیدار مادر روان پریشش در آسایشگاه می‌رود، و در آخر راهی سفر می‌شود.فیلم که بر اساس زندگی واقعی شخصیت اصلی‌اش ساخته شده بود، هنوز مولفه‌های اساسی سینمای جارموش را ندارد.نورپردازی‌های سرد اثر(که به نظر تا حدودی ملهم از استالکر است) را تنها در این اثر جارموش می‌توان دید که به عنوان پایان نامه‌ی جارموش به دانشگاه نیویورک، و به عنوان تمجیدیه‌ای به سینما دوستان ارائه شد.

در عجیب تر از بهشت روایت کمی ملموس تر و فضا تا حدودی گرم تر می‌شود، ولی موضوع کلی هنوز پیرو مسافرت دائمی است.در این فیلم روایت سه جوان بی هدف دیگر را می‌بینیم .کسانی که خودشان هم به درستی نمی‌دانند در پی چه چیزی هستند.یکی برای ورود به دنیایی جدید از مجارستان به آمریکا می‌آید، و یکی برای رسیدن به بهشت، به فلوریدا می‌رود. اما همه در پی سراب‌هایی حرکت می‌کنند؛ یکی به جایی ویران تر از اروپای شرقی می‌رود، و دیگری به جایی که بیشتر شبیه به جهنم است(سیاه و سفید بودن فیلم هم شاید به نوعی تمسخر فیلم‌هایی است که همواره آمریکا را رنگی و شاد نمایش می‌دهند) پا می‌گذارد، جهنمی با نمایی متفاوت، از جایی که قبلا بودند و به گفته‌ی خود جارموش، دشتی با چشم اندازی کمی متفاوت که نشان دهنده‌ی یکنواختی زندگی در سراسر آمریکاست.فیلم در نظر بعضی کسالت بار است، و باید گفت این از زندگی شخصیت‌های فیلم نشئت می‌گیرد و روند فیلم تعمدا به صورتی است که کسالت و بی هدفی این نسل را تصویر کند.طنز خاص جارموشی را برای اولین بار در این فیلم می‌بینیم و ساختار اپیزودیک،پیرنگ داستانی بی اهمیت و هجو جامعه‌ی صنعتی آمریکا از مولفه‌هایی هستند که جارموش برای اولین بار در این فیلم از آن‌ها استفاده کرد، و دستاورد اولین فیلم جارموشی‌اش نخل طلای کن بود.

فیلم بعدی جارموش در ایران به نام مغلوب قانون شناخته می‌شود.سه مرد متفاوت، هر کدام به طرز متفاوت و عجیبی به زندان افتاده و هم سلولی می‌شوند.روبرتو بنینی که به عنوان یکی از زندانیان ایفای نقش می‌کند،با ورودش به فیلم، دُز طنز اثر را بالا می‌برد و همانطور که ما را می‌خنداند، دو شخصیت دیگر را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد.شخصیت بنینی همواره شاد و امیدوار است،حتی زمانی که به جرم قتل یک آمریکایی با توپ بیلیارد به زندان می‌افتد، حتی با این که ایتالیایی است که به کمک دفترچه‌ی لغت خود به زحمت چند کلمه انگلیسی صحبت می‌کند.شاید بنینی در این فیلم نمادی از امید است، کسی که به نظر از تمام لحظات زندگی‌اش لذت می‌برد، نقشه‌ی فرار از زندان را می‌کشد، و در آخر هم شانس در خانه‌اش را می‌زند و زنی که خانه و زندگی برای خودش دارد، و از قضا ایتالیایی نیز هست، عاشقش می‌شود.دو شخصیت دیگر بر خلاف روبرتو جدی و کم حوصله هستند، و در آخر هر کدام به راهی قدم می‌گذارند که انتهایش را خود نیز نمی‌دانند.نکته‌ی جالب توجه این که شخصیت روبرتو در سراسر فیلم آزاد است، حتی زمانی که در زندان هستند، به نظر سعی دارد بهترین استفاده را از همین شرایط نیز بکند، اما دو شخصیت دیگر حتی وقتی هم آزاد می‌شوند، به قدری درمانده وحیران هستند که به نظر تفاوت زیادی با زمانی که در زندان بودند ندارند.نکته‌ی جالب دیگر اینکه تمامی اتفاقات قبل از به زندان افتادن شخصیت‌ها، در شب اتفاق می‌افتد، و تنها شخصیتی که قبل از زندان او را نمی‌بینیم، بنینی است که شاید اشاره‌ای‌ست به طینت خوب شخصیت او. یا شاید هم به نوعی اصلاح و اثر گذاری بنینی بر آن‌ها را در طول هم سلولی بودنشان نشان می‌دهد(سکانس‌های پس از زندان اکثرا در روز هستند).در زندان نیز ما فقط سلول را می‌بینیم، و ما زمان‌هایی که زندانیان برای تنفس به حیاط می‌روند، سایر زندانیان، زمان خواب و یا حتی چگونگی

فرار زندانی‌ها را نمی‌بینم، در واقع گویا جارموش سعی دارد که از کلیشه‌های تصویری مرسومِ فیلم‌های با محوریت زندان، پرهیز کند وحتی گذر زمان را تنها با چوب خط‌های روی دیوار نشانمان می‌دهد. این فیلم نیز مانند فیلم قبلی جارموش سیاه وسفید است و در سه اپیزود اتفاق می‌افتد.

قطار اسرار آمیز فیلمی است که به همراه دو اثر قبلی جارموش، یک سه گانه‌ی اطلاقی محسوب می‌شوند.سه گانه از این حیث که هر سه درباره‌ی مهاجرانی است که به امیدِ زندگی بهتر پا به آمریکا می‌گذارند، و هر سه ناکام می‌شوند. و اطلاقی نیز به این دلیل که دنباله‌ی پیوسته‌ی هم نیستند.اما این فیلم که از دلنشین ترین آثار جارموش است، تفاوت اساسی با دو فیلم قبلی دارد،ابتدا اینکه رنگی است و مهمتر اینکه اپیزودهای این فیلم، ظاهرا ارتباطی به هم ندارند و فقط با آهنگی از الویس پریسلی که از رادیو پخش می‌شود، و صدای شلیک گلوله‌ای به هم مرتبط می‌شوند.در این اثر باز هم با انتقادهای جارموش از جامعه‌ی آمریکا طرفیم، ویرانه‌هایی که قطار از میان آن‌ها می‌گذرد، اپیزود شلیک گلوله و دیالوگ‌های توریستِ ژاپنی که بعد از شنیدن صدای شلیک می‌گوید:اینجا آمریکا است. همگی نشانگر این نگاه جارموش هستند.

شب روی زمین نیز مانند قطار اسرارآمیز، رنگی و با اپیزودهای بدون ارتباط داستانی است.اپیزودهایی که همگی دیالوگ‌هایی بین راننده تاکسی‌ها و مسافرانشان را در نقاط و کشورهایی مختلف تصویر می‌کند.یک دختر آمریکایی، یک مهاجر روس که حتی به درستی نمی‌تواند رانندگی کند، یک سیاه پوستِ مورد تبعیض فرانسوی، یک ایتالیایی سادومازوخیست و در نهایت یک فنلاندی بدبخت. رانندگانی هستند که به عنوان شخصیت محوری هر اپیزود قرار دارند.وقایع همه‌ی اپیزودها به صورت همزمان و در واقع در یک ساعت از روز(شب!) اتفاق می‌افتد.در اپیزودی که در ایتالیا می‌گذرد، همکاری دوباره‌ی جارموش و بنبنی رقم می‌خورد.بنینی راننده تاکسی سادومازوخیستی است که با تاکسی خود در خیابان‌های باریک و قدیمی رم حرکت می‌کند، و در میانِ راه کشیشی را سوار کرده و از خاطرات جنسی عجیب خود برایش می‌گوید.همانطور که بونوئل با قرار دادن چند کشیش درکنار یک زوجِ سادومازوخیست، در شبح آزادی صحنه‌ای عجیب به تصویر می‌کشد، جارموش نیز با قرار دادن یک کشیش و یک سادومازوخیست در تاکسی‌ای که از خیابان‌هایی پر از بناهای مذهبی عبور می‌کند، موقعیتی نامتعارف و خنده دار ایجاد کرده و به نوعی تضادهای موجود در جوامع مدرن را به رخ می‌کشد.در اپیزود دیگری که درهلسینکی اتفاق می‌افتد، سه دوست که سوار بر یک تاکسی هستند، و از اتفاقات بدی که برای دوستشان افتاده می‌نالند را می‌بینیم. اما درست وقتی که راننده تاکسی داستان زندگی خودش را برای آن‌ها می‌گوید، که داستانیست غم انگیزتر از داستان رفیقشان، آن‌ها دوستشان را فراموش می‌کنند و شروع به دلسوزی برای راننده کرده و حتی آن دوستشان را سرزنش هم می‌کنند.جارموش در این اپیزود به هجو روابط و دلسوزی‌های الکی انسان‌ها، و سطحی بودن روابطشان می‌پردازد، کسانی که به ظاهربرای تو ناراحت‌اند ولی در حقیقت فقط دنبال آدم بدبختی هستند که برایش دلسوزی کنند.

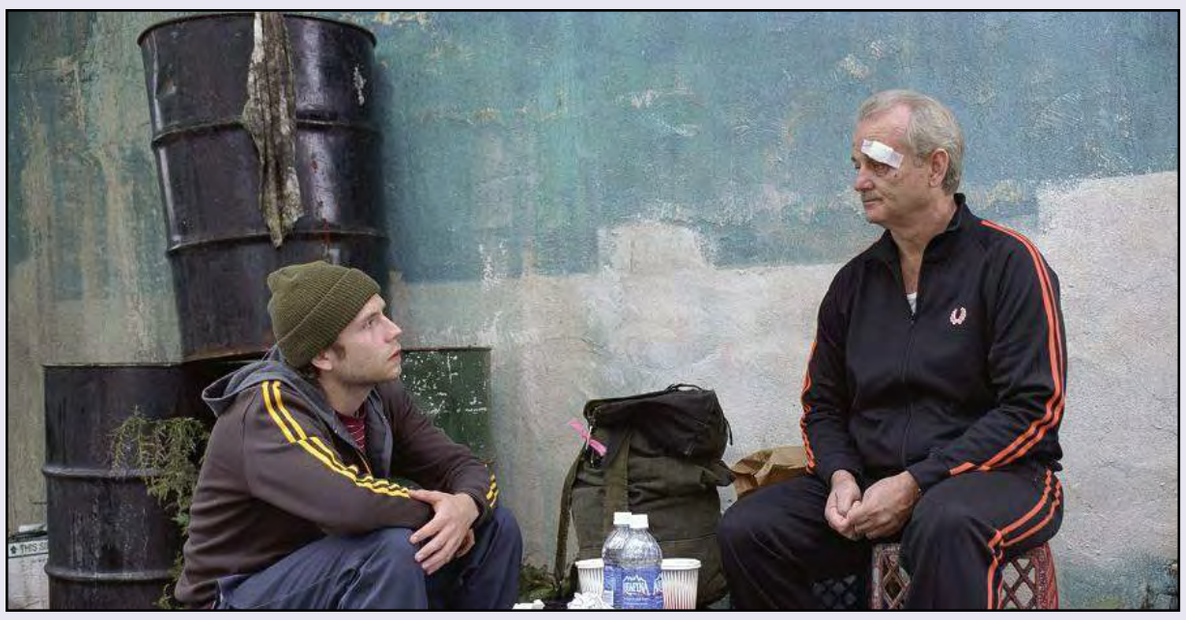
در مرد مرده دوباره با فیلمی سیاه و سفید طرفیم، فیلمی که تقریبا تمام عناصر جارموش را در خود دارد، و تفاوت عمده‌ای که وجود دارد، استفاده از نیل یانگ به جای تام ویتس در بخش موسیقی است.جارموش در مرد مرده هجویه‌ای بر سینمای وسترن و غرب وحشی و قهرمانان اسطوره‌ایش ارائه می‌دهد.قهرمان فیلم با قطاری وارد شهر "ماشین" می‌شود، که مسافرانش با اسلحه از پنجره جنبندگانِ سر راه را می‌کشند. با این سکانس افتتاحیه تا حدودی به موضوع فیلم پی می‌بریم، و جارموش به سبک خاص خودش غرب صنعتی را به نمایش می‌گذارد. قهرمان فیلم جوانی مرتب و آراسته، به نام ویلیام بلیک است که برای کار به شهر ماشین آمده ولی با اتفاقاتی که رخ می‌دهد، به جای یک کارمند و به عنوان قاتل پسر یکی از افراد قدرتمند شهر، و با یک اسب از آنجا می‌گریزد.بلیکی که با یک قطار وارد غرب صنعتی شده بود، حال با یک اسب به غرب وحشی پناه می‌برد.قهرمان وسترن ما که حتی نمی‌داند چگونه باید با اسلحه کار کند، در راه با سرخپوستی به نام هیچکس آشنا می‌شود که دائما تصور می‌کند، بلیک همان نویسنده‌ی مشهور است که روحش در بدن دیگری حلول کرده. هیچکس نمادی از جامعه‌ی سرخپوستان آمریکا است، افرادی که انگارهیچکسی نیستند و بود و نبودشان فرقی به حال کسی ندارد.در این حال چند قاتل حرفه‌ای استخدام می‌شوند تا بلیک را پیدا کرده و بکشند.قاتلانی کارتونی و اغراق شده، که شاید نمادی هم از غرب صنعتی هستند ،حیواناتی که پس از کشتن هر نفر گوشتش را می‌خورند و حتی به یکدیگر نیز رحم نمی‌کنند.ویلیام بلیک اما در سفری که با هیچکس آغاز می‌کند،همانطور که هیچکس هم می‌گوید، پاک تر می‌شود.او که در ابتدا با بی احساسی یک آدم را کشت، الان حتی از کشته شدن یک آهو هم آزرده می‌شود.بلیک در انتهای راه اخلاصی که در پیش گرفته، نهایتا کاملا پاک می‌شود.سرخپوست‌ها بلیک زخمی را به جای مداوا بر روی یک قایق تنها، در آب رها می‌کنند تا به تدریج به سرچشمه‌ی پاکی برسد.

همانطور که مرد مرده هجوی بر سینمای وسترن است ، گوست داگ:روش سامورایی هم هجوی بر سینمای جنایی و مافیا است.قهرمان فیلم قاتلی منزوی است، که قید و بندهای خاص خود را دارد و از آیین سامورایی پیروی می‌کند، او بر روی سقف یک آپارتمان زندگی می‌کند و به نظر واقعا هم بیشتر متعلق به آسمان است تا زمین.تنها دوستان وی یک دختر بچه‌ی خردسال، یک بستنی فروش فرانسوی که حتی زبانش را هم نمی‌فهمد، و پرندگانی هستند که به آن‌ها غذا می‌دهد و مشخص است که او تعلقات دنیایی زیادی ندارد.گوست داگ بر خلاف قهرمان‌های فیلم‌های جنایی، دشمنانش را با اسلحه‌های پیشرفته نمی‌کشد. بلکه بسیار بی سر و صدا و فقط با استفاده از سلاح سرد این کار را می کند. دشمنانش اما، مانند دشمنان ویلیام بلیک در مرد مرده، کارکاتوری و مضحک‌اند.سر

کرده‌های مافیایی که همگی چاق و بی دست و پااند، و نه تنها قادر به گرفتن یک کبوتر در یک اتاق نیستند، بلکه پسر رئیسشان هم او و معاونش را با پرتاب اسباب بازی تهدید می‌کند.علاقه‌ی جارموش به سینمای شرق هم در این اثر مشخص است،از قهرمان سامورایی فیلم، تا کتاب راشامون که در فیلم دست به دست می‌شود.در کل این فیلم شباهت زیادی به مرد مرده دارد.هردو هجو ژانر خود هستند،در هر دو نقش روایتِ اپیزودیک کم رنگ شده و هر دو درباره ی سیر و سلوک معنوی است، که نهایتا به مرگی خاص و یا به تعبیر جارموش به به درجه بالای عرفان می‌رسند.

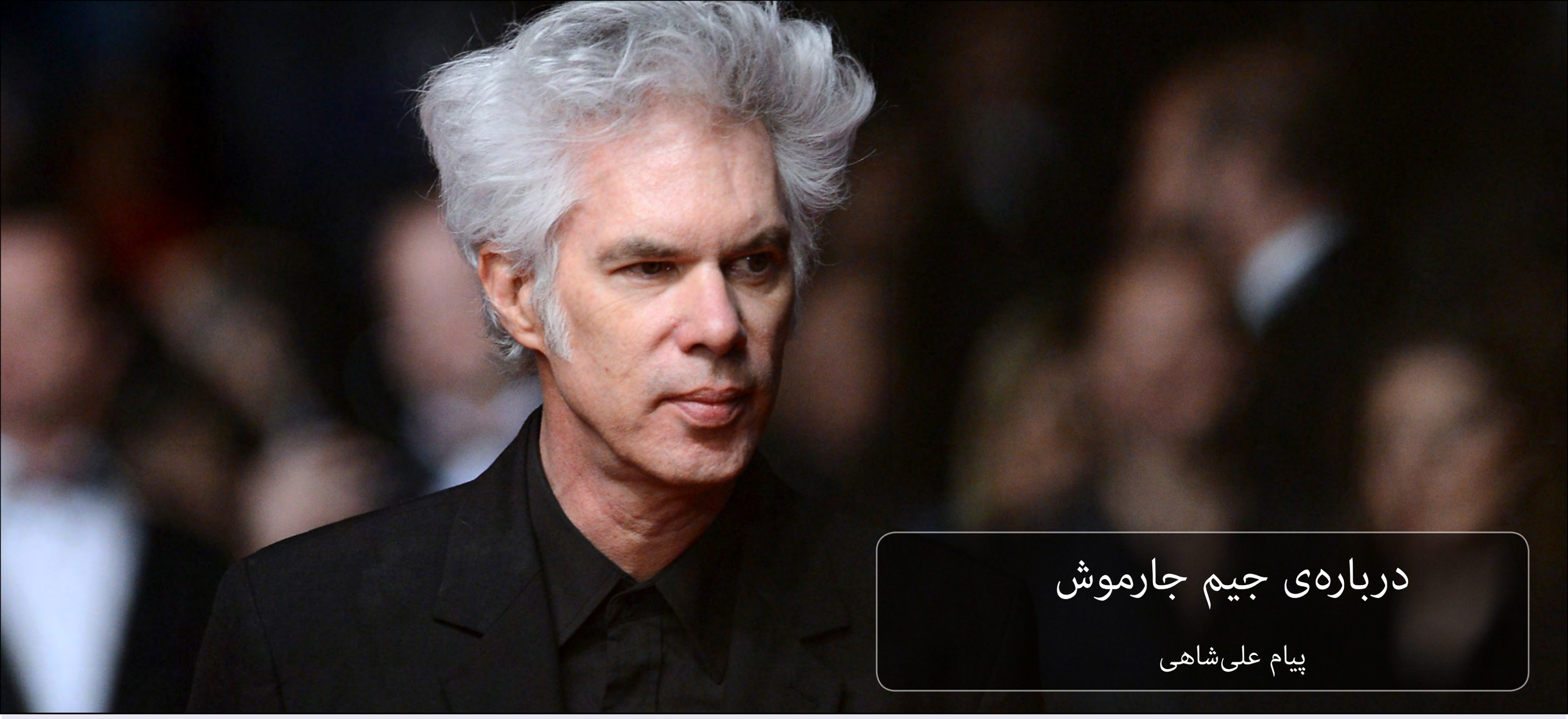
قهوه و سیگار فیلمیست باز هم سیاه و سفید، اپیزودیک و با موقعیت‌هایی که بعضا طنزآمیز به نظر می‌رسند.در این فیلم که در مدت 17 سال و در 11اپیزود مجزا ساخته شده ،تمامی شخصیت‌ها اسم کوچک واقعی خود را دارند. اپیزودها عمدتا داستان خاصی را دنبال نمی‌کنند و هر اپیزود در واقع دیالوگ‌هایی بین شخصیت‌هایش است(مانند شب روی زمین که اپیزودها از دیالوگ‌های راننده و مسافران شکل می‌گیرد) و تمام اکتی که در آن صورت می‌گیرید، قهوه خوردن و سیگار کشیدن است. فیلم داستان خاصی را دنبال نمی‌کند و تحلیلش کار دشوار و شاید اشتباهیست. اما شاید بتوان گفت فیلم قصد دارد بی اهمیتی روابط و گفت و گوهای آدم‌ها را نشان دهد، این که روابط و اعمال همیشه هم با دلایل محکم صورت نمی‌گیرند، این که همیشه چیزی در میان نیست و در نهایت به پوچی بسیاری از روابط انسان‌ها با هم اشاره دارد. همانطور که در یکی از اپیزودها که دو دوست به درخواست یکی از آنها یکدیگر را ملاقات می‌کنند، دیگری مدام می‌پرسد برای چه این قرار را گذاشته، و چه چیزی می‌خواهد به او بگوید. ولی دوستش خیلی ساده می‌گوید که فقط می‌خواسته قهوه‌ای با هم بخورند و حتی خود جارموش در جایی می‌گوید:"می‌خواهم درباره‌ی هیچ صحبت کنم و موضوع سخنرانی من هیچ است. پس همینطور حرف می‌زنم، به هیچ‌جایی نمی‌رسم و درباره‌ی هیچ سخن می‌گویم" و همین جمله نگاه نهیلیستی جارموش در این اثر را به وضوح نشان می‌دهد.فیلم از آثار مینیمالیستی جارموش است و تاکید بر بعد سینماتوگراف، در این اثر بیش از سایر آثار وی به چشم می‌خورد.

جارموش در فیلم گل‌های پژمرده، داستان مردِ زن بازی را تعریف می‌کند که در قبال زنان، بی وفا و بی مسئولیت است.او روزی نامه‌ای ناشناس دریافت می‌کند که به گفته‌ی نامه، او پسری بیست ساله دارد. با شروع سفر مرد برای یافتن این که پسر از کدام معشوقه‌ی قدیمی‌اش است، ما درمی‌یابیم که مثل اکثر آثار جارموش، این بار نیز با فیلمی اپیزودیک طرفیم.طنز نهفته در آثار جارموش در این فیلم کمتر از آثار قبلی، اما همچنان وجود دارد. و به گفته‌ی خود جارموش این بار بیشتر از شخصیت بیل موری نئشت می‌گیرد. و در طول فیلم نیز اکثرِ با دراماتیک بر دوش بیل موری است.سایر شخصیت‌ها که زنانی هستند که در گذشته معشوقه‌ی بیل موری بوده‌اند، و اکنون به دنبالشان می‌رود را بیشتر از محیط زندگی‌شان می‌شناسیم، یکی در خانه‌ای متوسط رو به پایین، دیگری در خانه‌ای بورژوا و بی روح، یکی در خانه‌ای مدرن و آخری هم در جایی پرت و خارج از شهر. می‌توان گفت نامه در این فیلم فقط نوعی مک گافین است ،صرفا دلیل و انگیزه‌ای برای شروع یک سفر، و شکل گرفتن یک ماجرا، انگیزه‌ای که شاید از طرف یک آدم مریض برای اذیت کردن مرد باشد، و این عدم قطعیت تا سکانس پایانی هم ادامه دارد، جایی که بیل موری با دیدن یک پسر جوان، رفتار عجیبی از خود بروز می‌دهد و حس می‌کند که شاید پسر خودش است.



فیلم بعدی جارموش احتمالا کم مخاطب ترین اثر او بعد از مسافرت دائمی است.جارموش در این فیلم همه‌ی حدود را زیر پا می‌گذارد و ما را به دنیای عجیب و غریبی می‌برد، دنیایی که در آن تخیلات و تصورات محدوده‌ها را می‌شکنند و مرز حقیقت و خیال به درستی مشخص نیست، دنیایی که تمام شخصیت‌هایش عینکی بر چشم دارند، انگار که دنیا دیگر با چشم غیر مسلح قابل رویت نیست. هر چند نمی‌توان به درستی ژانر فیلم را تشخیص داد، اما اگر آن را در ژانر درام-جنایی قرار دهیم، می‌بینیم که با هجویه‌ی دیگری طرفیم.شخصیت اول فیلم برخلاف شخصیتِ اصلی فیلم‌های این ژانر، اسلحه‌های متفاوت و وسایل الکترونیکی پیشرفته ندارد.با خود یک گیتار حمل می‌کند و از وسایل تکنولوژیکی نیز متنفر است، و حتی ماشین آخرین مدل نیز ندارد و اغلب پیاده است. شخصیت زنی را داریم که طبق روال ژانر باید رابطه‌ای رمانتیک با شخصیت دیگر داشته باشد در صحنه‌های حضورش اکثرا برهنه است و شخصیت اصلی نیز کوچک ترین رابطه‌ی عاطفی یا حتی فیزیکی با او برقرار نمی‌کند.اما هجو آمیزترین صحنه‌ی فیلم شاید جایی‌ست که شخصیت اصلیِ ما باید از سد سربازان و دیوارهای بسیار بگذرد، تا به بدمن اصلی فیلم برسد ،بدمنی که حتی تا آخر دلیل بدی‌اش را درست متوجه نمی‌شویم.در این جا ابتدا با یک لانگ شاتِ سربازها مواجهه هستم، و دیوارهایی را می بینیم که به نظر عبور از آن ها جز با مهمات پیشرفته و یک قهرمان ورزیده امکان ندارد. اما درست در همی نجا جارموش ما را غافل گیر می‌کند و نشان می‌دهد که با تخیلات هم می‌توان از آن موانع عبور کرد ،بله فقط یک کات و او را در اتاق شخصیت منفی می‌بینیم.شخصیت اصلی بدون اسم ما،که از قضا انسان تنهایی است، به اسپرسو علاقه ی زیادی دارد و در کافی شاپ ،هواپیما و یا هر جایی که می‌رود، بعد از یک کات دو استکان اسپرسو در برابرش می‌بینیم(که یادآور استکان قهوه‌های قهوه و سیگار نیز هست)،اسپرسوهایی که مانند تنباکوی مرد مرده، به یک موتیف تبدیل می‌شود.

آخرین ساخته ی جارموش انتقادی دیگر است به دنیای آدم‌ها.فقط عشاق زنده مانده‌اند، درباره‌ی خون آشام‌هایی است هنرمند و کتاب‌خوان، یکی سازنده‌ی اصلی بسیاری از آهنگ‌هایی است که می‌شنویم، و دیگری نویسنده‌ی اصلی آثار شکسپیر.نگاه سرد جارموش به آدم‌ها و جامعه در این فیلم نیز دیده می‌شود.دیترویتی که بیشتر به یک خرابه‌ی متروک شبیه است و ما می‌بینیم که فروشندگان مواد مخدر در آن رفت و آمد دارند.حتی خون آشام‌ها نیز دل خوشی از آدم‌ها ندارند، و آن‌ها را زامبی می‌خوانند.تمام فیلم در طول شب اتفاق می‌افتد، چرا که خون آشام‌ها در طول روز می‌خوابند و شب‌ها فعالیت می‌کنند، صرف نظر از وجه‌ی افسانه‌ای که خون آشام‌ها نمی‌توانند در معرض نور آفتاب زندگی کنند، شاید هم به این دلیل این کار را می‌کنند که تحمل دیدن رفتارهای زشت آدم‌ها یا به قول خودشان زامبی‌ها را ندارند. شخصیت‌های اصلی ما که ظاهرا چند صد سال عمر کرده‌اند آدام(آدم) و ایو(هوا) هستند.یکی از شوخی‌های جارموشیِ جالب فیلم، جاییست که ایو و آدام جنازه‌ی پسری را که خواهر ایو را کشته به داخل حوضچه‌ی اسیدی می‌اندازند و در حالی که جنازه در حال تجزیه و نابود شدن است ایوا می گوید: این دیدنی است . که شوخی جارموش در معنای دوگانه‌ای است که از این دیالوگ می‌تواند برداشت شود . در درجه اول اشاره به جلوه‌های ویژه بصری سکانس، و در درجه دوم، اشاره به تجزیه شدن جسد. این فیلم از معدود آثار جارموش است که ساختار اپیزودیک را کنار گذاشته و به عقیده‌ی بعضی به اندازه‌ی سایر آثارش نیز جارموشی نیست، انگار که جیم بی نوای ما پس از هر فیلمِ جارموشیِ تمام عیاری که می‌سازد، مجبور است کمی به سمت سینمای تجاری متمایل شود تا بودجه‌ی ساخت فیلم دلخواهش را تامین کند.



درباره‌ی جیم جارموش

پیام علی‌شاهی

جارموش سبک دارد. برای همین سبک هم باید آثارِ او را جامع نگریست، به این معنا که اگر می‌خواهیم دیدی مناسب نسبت به آثار او داشته باشیم، و بدانیم او افکار خود را چگونه در قالب فیلم جای می‌دهد، باید مضامین آثار او را با یکدیگر انطباق دهیم، مشابهات را به یکدیگر ارجاع دهیم، تا نقاط عطف فیلم‌های او را دریابیم. البته افکاری که به صورت تدریجی شکل می‌گیرند، بهتر است که تدریجی دنبال شوند. به این معنا که باید از آثار متقدم او شروع کرد. برخی از ویژگی‌های فیلم‌های او از این قرارند.

۱- سفر و حرکت

جیم معتقد است حرکت و سفر نقشی اساسی در برخورد ما با جهان دارد. تقریبا در تمامی فیلم‌های او ما شاهد شروع فیلم با حرکت دوربین هستیم. و او با این شیوه، ابداعی موثر در جهت پدید آوردن شناخت موثر و سریع مخاطب از بافت فیلم مورد نظر او را پدید آورده است. موسیقی که همراه با حرکت می‌شود، جو مورد نظر فیلم را بهتر به مخاطب ارسال می‌کند. این امر ابتدای نقش حرکت در متد شناسایی اوست/ اما نقش اساسی‌تر حرکت و سفر درمضمون کلی آثار او نهفته است. جیم در فیلم آغازین خود یعنی "تعطیلات همیشگی"، تقریباً این مفهوم عمده را صریحاً بیان می‌دارد، به این دیالوگ توجه کنید: "بعد یه مدت حس می‌کنید که وقت ترک کردنه". مسلماً جیم قصد دارد که پیام مهمی را در دل سفر بگنجاند. اما ارزش سفر در بیان جیم چگونه است؟ آیا سفر ارزش دارد، چون باعث تغییر محیط شده و سبب می‌شود تا محیطی کهنه عوض شود و به محیطی نو برسیم و بتوانیم در آنن محیط نو زندگی بهتری داشته باشیم؟ خیر. این پاسخ به رسالت سفر در فیلم‌های جیم درست نیست. زیرا ما شاهدیم که در فیلم‌های متعددی چون "تعطیلات همیشگی"، "مغلوب قانون" یا "عجیب تر از بهشت"، سفر چاره را حل نمی‌کند. و مشکلات سابق تکرار می‌شوند. دیالوگ‌های زیادی در اثبات این سخن وجود دارد که اگر فیلم‌هایی او را دیده باشید، می‌توانید به آن‌ها پی ببرید. نقش سفر در آثار جیم را می‌توان " تفکر" دانست. خود سفر به ذات مهم است نه آن‌که به عنوان وسیله‌ای برای نیل به خوبی به کار گرفته شود. سفر آموزنده است، زیرا باعث شناخت می‌شود، شناخت نسبت به انسان‌هایی که شخصیت‌های هرکدام به نوبه خود جالب است. محیط‌هایی تجربه می‌شود که جهان‌بینی انسان را تحت تاثیر قرار می‌دهد. سکون خوب است تا جایی که نقش حرکت را مشخص کند. نکته مهم در باب سفر این است که اصلاً مهم نیست به کجا سفر می‌کنید، در بسیاری از فیلم‌های جیم سفرها غیر منتظره و برنامه ریزی نشده هستند، به این ترتیب سفر نقشی اکتشافی به خود می‌گیرد که با عجایب و تنوع‌اش ایده‌هایی برای زندگی می‌دهد. چگونه سفر باید کرد؟ گفتیم که سفر خود ذاتاً مطلوب است، پس باید این مطلوبیت احساس شود، سفر باید طولانی باشد که ارکانش شناخت شود. پس خبری از هواپیما و وسائل نقلیه بسیار سریع که گویی تنها هدفِ استفاده از آن‌ها، جابجایی است تا سفر. در سفر سوژه‌های شناسایی ارزشمندند، و این امر نیازمند زمان است.

۲- استقلال

جیم جارموش کارگردانی است که سبک کارگردانی، کاراکترهایش، محیطی که در آن فیلمبرداری میکند و حتی موسیقی‌اش و نحوه به کارگیری دوربین همگی در راستای یک هدف، آن هم تبدیل باور به فیلم است. جیم درصدد آن نیست تا آثارش آینه تمام نمای تمایلات فیلم دوستانی شود که بازار به تمایل آن‌ها می‌چرخد؛ بلکه او در صدد این است که فیلمش تصویری از دید او به جامعه‌اش باشد. این است مفهوم استقلال در سینمای جارموشی. در ادامه به نمودهایی از این امر درآثار جیم اشاره می‌کنیم:

۱- بارزترین نمود چنین استقلالی را می‌توان در دیالوگ‌های شخصیت‌های داستان جستجو کرد. در تعطیلات همیشگی به دیالوگ آن مرد سیاهپوست گوش دهید، که سخن از قهرمانی می‌کند که دوست ندارد تن به شرایط تجاری بدهد، و می‌خواهد مستقل باشد. در "مغلوب قانون" هم آن دیجی نمی‌خواهد تن به عرضه توانایی‌های خود فقط برای میل دیگران دهد و خود را ابزار دست مخاطبان کند. نمونه بالا یک برداشت کاملاً مستقیم است، اما استقلال جیم به همین جا ختم نمی‌شود. بلکه باید به نمودهای غیر مستقیم این امر نیز اشاره کرد.

۲- موقعیت‌های افراد و شرایطی که انتظار می‌رود بنابر سینمای متعارف و به ویژه هالیوودی، بازیگران فیلم انجام دهند سنت شکن است؛ از آن جمله می‌توان به روابط زن ومرد اشاره کرد، اگر بخواهیم فیلم‌های جیم را با معیار فیلم‌های هالیوودی نگاه کنیم، در بسیاری از موارد باید منتظر صحنه‌های "جنسی" یا دست کم عاشقانه باشیم، اما در فیلم‌های جیم همین که فضا مهیا برای چنین اقداماتی می‌شود، شاهد این هستیم که فضا کاملاً تغییر پیدا می‌کند و بعد از چند لحظه متوجه می‌شویم که تنها چیزی که امکان وقوع ندارد، همان صحنه‌هاست. نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در فیلم‌های زیادی دید، به عنوان نمونه در فیلم "عجیب تر از بهشت"، شاهد حضور اوا هستیم در یک هتل با دو مرد. اما هیچ انتفاقی نمی‌افتد. در "مرد مرده" هم شبیه این اتفاق در ابتدای فیلم شکل می‌گیرد و... این‌که علت این امر چیست لزوماً دهن کجی جیم به ارزش‌های متعارف نیست، بلکه تاکید او بر تاکید نادرست سینمای متعارف است؛ زیرا چنین سکانس‌هایی چنان جذابیتی دارند که ممکن است مخاطب را از پیام اصلی دور کند.

نمودِ دیگر این استقلال، در سیاق زندگی شخصیت‌های فیلم‌های جیم نهفته است . ارزش‌های رایج و متداول در نیمه دوم سده بیستم امریکا، ارزش‌های بورژوازی است. همان ارزش‌هایی که جامعه را معطل و بی هدف نمی‌خواهد، آن چه لازمه جامعه صنعتی و ارگانیک است. اما شخصیت‌های جیم بعضاً خلاف این ارزش‌ها هستند، و دنیای خود را دارند و برای خود زندگی می‌کنند. خیلی از آن‌ها هدف مشخص ندارند، کارهای عقلانی و سودآور انجام نمی‌دهند. هرآنچه شرایط برای آن‌ها در لحظه رقم زد، واکنش آن‌ها را مشخص می‌کند و زندگی آن‌ها را می‌سازد. عنوان فیلم " تعطیلات همیشگی" به مانند محتوایش داستان پسری است که همواره در حال قدم زدن است و کسب و کاری ندارد. یا در فیلم‌های متعدد می‌توان میخوارگان و قماربازان را به عنوان شخصیت‌های اصلی فیلم‌های او دید. استقلال جیم در دوربین او هم هست. دوربینی متین که آرام است. بسان شخصیت‌هایش، جامت کات خبری نیست، حتی او فاصله دوربین را همواره مدنظر قرار می‌دهد و قصد تظاهر را با لرزه‌ها و یا کلوز آپ‌ها و امثال آن را ندارد. در فیلم‌های متعدد او می‌توانید این مهم را ببینید، این طرز استفاده هم خلافِ جریان دوربین سراسیمه هالیوودی است.

۳- محتوا همبسته با جهان بینی

چه می‌خواهید از فیلم‌های جیم بیاموزید؟ اگر مایل به دیدن فیلم‌هایی هستید که پس از مقدمه‌چینی در طول فیلم، در انتها به نتیجه‌ای رک و سرراست برسید، چنین خواسته‌ای با دیدن فیلم‌های جیم برآورده نخواهد شد. ابتدا تا انتهای فیلم‌های او تقریباً می‌توان گفت به مثابه زنجیری است که از میان بریده شده باشد. به این معنا که شخصیت‌هایش ناگاه وارد و سپس از داستان خارج می‌شوند. و آن‌چه جریان می‌یابد، همان جهان بینی جیم جارموش است. با این اوصاف داستان خاصی را نمی‌توانید در فیلم‌هایش ببینید، به عبارتی داستان‌های او به مثابه شخصیت‌هایش هستند که خودشان باید زندگی کنند، و هرآنچه شرایط رقم زد آینده داستان و شخصیت‌هایش را تعیین می‌کنند. شخصیت‌هاش زندگی می‌کنند و داستان هم مطابق آن پیش می‌رود. همین امر هم جهت با وجه مینیمالیستی کار اوست. مجموعاً در فیلم‌های جارموش، بنابر اقتضا مذکور شما شاهد گره اندازی‌ها و ایجاد مسائل بغرنج که از هر هزار نفر ممکن است به تعداد انگشتان دست هم درگیر آن قضایا نباشند را نمی‌بینید. پرسش‌های عمیق فلسفی، انقلاب‌های متفکرانه، یا نوابغی که کارهایی خارق العاده می‌کنند در کارهای جارموش مفقودند. "چون او از بلند پروازی بیزار است.

۱۰ نقش آفرینی برتر در آثار جیم جارموش

مترجم : رضا اسدی

اگر نگاهی به عقب بیندازیم این مساله را می‌توان به وضوح دید. مشخصا در میان تمام نقش‌هایی که تیلداسوینتن و تام هیدلستون برای بازی کردنشان به دنیا آمده اند، نقش دو خون آشام تشنهٔ عشق که با روزمرگی حاصل از جاودانگی سر و کله می‌زنند، می‌توانست در صدر این لیست قرار گیرد. "تنها عشاق زنده" که به تازگی اکران شده، همان سرمشق همیشگی را دنبال می‌کند و یکی دیگر از فیلم‌های دیوانه وارجارموش را بعد از مدت‌ها برایمان به ارمغان می‌آورد. نقش آفرینی های فیلم از اصلی ترین تا فرعی ترینشان همگی فوق العاده هستند. اما فیلم عمدتا روی دوش سوینتون و هیدلستون قرار دارد و این دو چنان ظریف بازی می‌کنند که زندگی تاریک خون آشامی آن‌ها گاها اغواکننده و جذاب می‌نماید. تا جایی که حاضریم روح خود را در ازای گازی بر گردنمان به آن‌ها بفروشیم.

جارموش بیشتر به چشم کارگردانی مستقل، استاد طراحی بصری و روایتگری جسور دیده می‌شود. اما کمتر دیده‌ایم عنوان کمیاب و ارزشمند کارگردانی بازیگردان به او داده شود. نه اینکه او فیلم‌هایش را تنها برای نمایش دادن بازیگران و نقش آفرینی‌ها بسازد، بیشتر مساله انتخاب بازیگرانی است که با افکار و احساسات او همخوانی دارند، که نتیجه‌اش ایجاد لایه‌هایی جدید در شخصیت‌های فیلم است. سبک خاص جارموش و مهری که او بر فیلم‌هایش می‌زند، نشان از استعداد او در برانگیختن بازی‌هایی همذات پندارانه، در چارچوب خاص فیلم‌هایش دارد. پس بد نیست به بهانه اکران "تنها عشاق زنده" (که جای بسی خوشحالی دارد) نگاهی به نقش آفرینی‌های برتر فیلم‌های او بیندازیم.

جانی دپ در "مرد مرده"

"تو ویلیام بلیک هستی؟" "آره خودمم، با شعرهام آشنایی داری؟" با این جمله شخصیت بلیکِ جانی دپ از شباهت تصادفی نام خود بهره می‌برد تا سرنوشت خود را بپذیرد و قاتل زبردست مردان سفید پوست شود و تعقیب کنندگان خود را یکی پس از دیگری از میان بردارد. ما بارها در مورد علاقه جارموش به فضاهای در برگیرنده و در عین حال اگزیستانسیال و کمی مضحک غرب نوشته‌ایم. فیلم برداری سیاه و سفید ار انسلآدامز الهام گرفته شده است.در میان گروه بازیگران از ایگی پاپ (بازیگر و خواننده آمریکایی) با لباس زنانه گرفته، تا رابرت میچام در آخرین نقش آفرینی‌اش دیده می‌شوند. موسیقی زیبا و آشوب طلبانهٔ نیل یانگ را هم باید به لیست اضافه کرد. اما مهم‌تر از همه نقش آفرینی‌ای در فیلم هست که همواره به ما یکی از بهترین بازی‌های فیلم‌های جارموش را یادآوری می‌کند، بازیگرِ در آن زمان جوانی که نشان داد پیش از تبدیل شدن به یک دزد دریایی، چه کارهایی می‌تواند انجام دهد. دپ فارغ از زیبایی ظاهری خود همواره ثابت کرده می‌تواند احساساتی چون ناامنی و خجالتی بودن را به خوبی بروز دهد، و در این ایفای نقش هم او این خصوصیت خود را به شکلی تاثیر گذار نشان می‌دهد. او خود را از کارمندی زیردست و بی دست و پا، به یاغی‌ای قاتل تبدیل می‌کند و در عین حال خصوصیات ابتدایی و آن حس اندوه متفکرانه که در تمام فیلم جاریست را حفظ می‌کند.بلیک، یک بچه شهری است که با شرایط سخت و متفاوت طبیعت آشنایی ندارد. اما با این حال در این محیط سفر می‌کند و همراه او به اسم هیچ کس هم گه گاهی او را همراهی می‌کند (با بازی گری فارمر که نقش کوچکی در گوست داگ هم داشت). اما بازیِ با روحِ دپ هرگز اجازه نمی‌دهد از یاد ببریم که این یک سفر حماسی درونی برای اوست، که در نهایت به پذیرش مرگ توسط او منتهی می‌شود. او در نهایت پوچی بنیادی آن چه که پیش از او می‌زیسته و از بین رفته را نیز می‌پذیرد. بیشتر فیلم‌های جارموش که "تنها عشاق زنده" هم یکی از آن‌هاست، درونمایه‌ای دارند که به این نوع از کسالت وجودی اشاره دارند؛ در "مرد مرده" اما او این مضمون را بیش از هر فیلم دیگری واشکافی می‌کند. که این امر به لطف بازی متفکرانه و سرشار از خستگیِ جانی دپ ممکن شده است، مردی که به ژرفای نابودی می‌نگرد و در می‌یابد این مبارزه‌ای است که می‌تواند در آن پیروز شود.

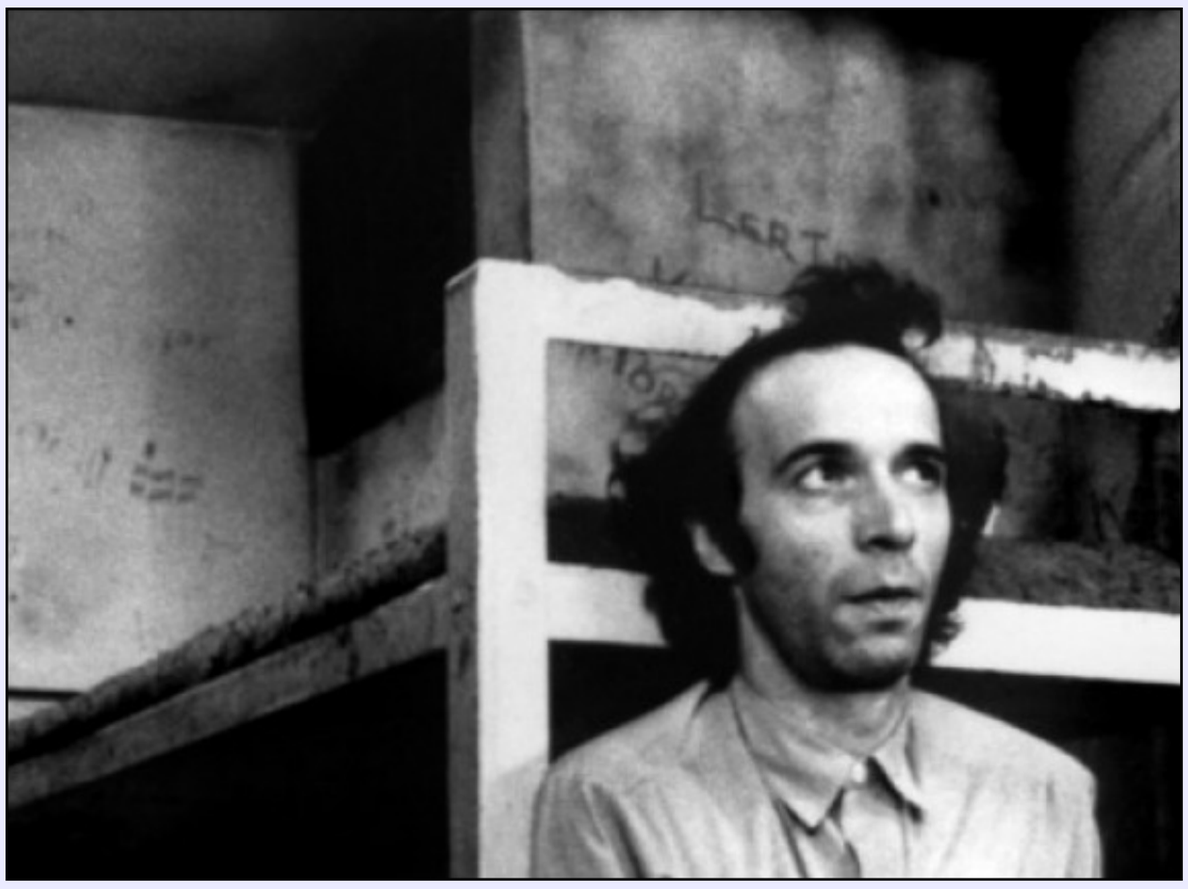
آرمین مولر استال در "شب روی زمین"

سختی تهیه این لیست در این است که جارموش عادت دارد نقش‌های جزییِ عجیب و غریبی در فیلم‌هایش بگنجاند. نقش‌هایی که در فیلم‌های کارگردانان دیگر می‌توانستند راه خود را به سوی شهرت باز کنند، اما در فیلم‌های جارموش باید آن‌ها را با نگاهی ریز بین و دقیق نگریست. مشکل زمانی بزرگ تر می‌شود که چند فیلم جارموش چون "قهوه و سیگار"، "قطار اسرار آمیز" و همچنین "شب روی زمین" در واقع گلچینی از داستان‌های کوتاه متصل به هم هستند. این مورد آخر نقش آفرینی‌هایی زیبا و فوق العاده در خود دارد. از راننده تاکسی روبرتوبنینی گرفته تا سه مرد فنلاندی. مستی که غم‌انگیزترین داستان زندگیشان را می‌شنوند. اما این جا بیشتر روی قسمت نیویورک فیلم تاکید می‌کنیم، که هر سه بازیگر آن (جیانکارلواسپوزیتو، رزی پرز و آرمین مولر استال) زیبا بازی کرده‌اند، اما این مولر استال است که دل شما را می‌شکند. او نقش یک دلقک سیرک سابق از آلمان شرقی را بازی می‌کند، که به دلیل عدم آشنایی با سیستم تعویض دنده، اجازه می دهد مسافرش ماشین را براند. این بازیگر یکی از دلنشین‌ترین شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که جارموش تا کنون نوشته است. او از عدم تسلط خود به زبان انگلیسی برای خلق گفتگوهایی بامزه استفاده می‌کند چیزی شبیه "گرفتار قانون". اما در اینجا تضاد شخصیت خرس مانند و دل گنده‌اش، به خصوص با اسپوزیتو و پرزی که تند حرف می‌زنند بروز پیدا کند. مولر استال برای فیلم "بدرخش" نامزد اسکار شد، اما نقش آفرینی‌های مکمل فوق العاده او در "جعبه موسیقی" و "کافکا" و اخیرا در "وعده‌های شرقی" را نباید از یاد ببریم. برای افرادی که علاقه دارند نقش آفرینی‌های او را ببینند، قسمت نیویورک "شب روی زمین" را به عنوان نقطه شروع پیشنهاد می‌کنیم. او در اینجا تصویری بسیار زیبا از تجربیات یک مهاجر را نشان می‌دهد. و در ضمن به این مطلب اشاره دارد که فضای یک تاکسی در نیویورک تا چه حد می‌تواند امیدوار کننده و البته کمی ترسناک باشد.

بیل مورِی در "گل‌های پژمرده"

"خب، گذشته دیگه گذشته، اینو می‌دونم. آینده، حالا هر چی هم که باشه هنوز نرسیده. پس تمام چیزی که هست اینه، زمان حال، همین و بس." این سخنی است که دُن خوان سابق یا دُنجانستون فعلی در یکی از بخش‌های پر از صحبتِ فیلم "گل‌های پژمرده" می‌زند. اگر چه این سخن ممکن است الهام بخش بسیاری برای انجام فعالیت، و تلاش بیشتر در زمان حال باشد، اما گوینده آن، جانستون، زندگی‌ای شبیه به انسان‌های فلج دارد و تنها کاری که می‌کند زندگی در زمان حال مطلق است. او روی مبلی می‌نشیند و هیچ کاری نمی‌کند، تا اینکه صدایی از گذشته او را در کمال بی میلی به عمل وا می‌دارد. اما حتی این عمل هم منفعلانه است. چرا که او در طی مسیری که توسط فرد دیگری برنامه ریزی شده، از یک عاشق به سراغ عاشقی دیگر می‌رود، مثل توپی که به حرکت درآمده و تنها به این دلیل متوقف نمی‌شود که توقف سخت تر از حرکت کردن است. این نقش آفرینی بیشتر یک ضد نقش آفرینی است که مولفه‌هایش سکون و عکس العمل هستند. زیرا مورِی حقیقت، رنج و آغوش زنان دیگر را پذیرا می‌شود (زنانی که از او بسیار آزاد ترند) و تمام این اتفاقات نتیجه عمل غیر هوشمندانه اوست که سال‌ها قبل انجام داده است. در اینجا مورِی که یکی از بی حالت‌ترین چهره‌ها در میان کمدین‌ها را دارد (شبیه باستر کیتون)، در کنار کارگردان سرد قلمی همچون جارموش قرار گرفته و نتیجه کار برای طرفداران هر دو فوق العاده است. بازی مورِی در این فیلم آن چنان خاص و دارای شخصیت بود که مورِی به فکر کنار گذاشتن بازیگری هم افتاده بود. او می‌گوید:"...کار که تمام شد این فیلم انقدر خوب بود که با خودم فکر کردم باید بازیگری را کنار بگذارم. فکر کردم امکان ندارد کاری بهتر آن‌چه در گل‌های پژمرده انجام دادم، انجام دهم. زیرا این فیلم بسیار زیبا و کامل بود. البته بعد از ۶ یا ۷ ماه دوباره به من پیشنهاد کار شد و پذیرفتم. اما به راستی برای مدت‌ها فکر نمی‌کردم بتوانم عملکرد بهتری داشته باشم."

جارموش با تمام خاص بودن و عجیب بودنش، به نظر می‌رسد توانسته در اینجا نقشی به معنای واقعی کامل برای بازیگری که شخصیتِ خاص خودش را دارد، بسازد. کمتر دیده می‌شود که نقشی با توانایی‌های یک بازیگر، تا این حد در هماهنگی باشد. اما بیل مورِی دقیقا همان دُنجانستون است، و فیلم بدون حضور او نیمی از قدرتش را از دست می‌داد. کدام بازیگر می‌تواند این چنین ما را تحت تاثیر قرار دهد، آن هم زمانی که تنها نشسته و به آینده‌ای زل می‌زند که هنوز فرا نرسیده است؟



روبرتوبنینی در "مغلوب قانون"

اگر بخواهیم صادق باشیم هر یک از نقش آفرینی‌های بنینی برای جاموش می‌توانست در این لیست جا بگیرد. علیرغم اینکه بازی او در "شب روی زمین" هم یکی از بازی‌های مورد علاقه ماست، اما نقش آفرینی او در "مغلوب قانون" را انتخاب کردیم، زیرا هم زمانِ آن بیشتر است و هم مربوط به زمانی است که مخاطب آمریکایی کمتر با بنینی آشنا بود. شاید آن‌چه او را در اینجا انقدر خاص کرده، تضاد او با سایر شخصیت‌های ساختهٔ جیم جارموش است. او پر شور و حرارت است، در حالی که سایرین کم حرف و سرکوب شده هستند، او خوشبین است در حالی که سایرین معمولا جهان‌بینیِ سیاه دارند. اما این شخصیت با سایر اعضای این گروهِ سه نفره و این متحدان عجیب و غریب که از زندان می‌گریزند، متفاوت است. عدم تسلط او به زبان انگایسی و تلاش دایمی او برای یاد گرفتن، و همچنین زبان بستگی او در مقابل دو فرد دیگر، خصیصه‌ای است که در سرتاسر فیلم جریان دارد، و خود بنینی که در آن زمان یک کمدین ایتالیایی معروف بود، در واقع در همان زمان ساخت فیلم هم در حال یادگیری زبان انگلیسی بوده است. این امر باعث ایجاد لحظاتی ناب، دوست داشتنی و واقعی در فیلم شده است و مساله را فراتر از ایجاد خنده توسط یک فرد خارجی برده؛ و به آن عمق داده است. اگرچه او در اینجا یک خارجی غریبه است، و در ظاهر دور از دو نفر دیگر است، اما از روی شخصیت دوست داشتنی او می‌توانیم حدس بزنیم که در نهایت موفق می‌شود. زیرا دوست پیدا کردن برای او از دو نفر دیگر، یعنی جک و زَک آسان‌تر است. قسمت سختِ ساخت چنین شخصیت‌های دوست داشتنی و مهربانی این است که تبدیل به شخصیت‌هایی دلقک گونه نشوند، البته در اینجا بارقه‌های هوش بنینی که در بخش‌هایی از فیلم مشهود است، جلوی این مشکل را می‌گیرد. می‌توان حدس زد شخصیتِ خود جیم جارموش اصلا به این فرد شباهت ندارد (و می توان دید که جارموش بیشتر به دو شخصیت دیگر تمایل دارد) اما هم‌زمان از سخت جانی و طبیعتِ خوب روبرتو در شگرف است و ما هم مثل او عاشق روبرتو می‌شویم و به او می‌خندیم.

جان لوری در "عجیب تر از بهشت"

فیلمی که موجب شهرت جهانی جارموش شد، و تعریف جدیدی از سینمای مستقل آمریکا به جهان ارایه داد. "عجیب تر از بهشت"تنها دومین فیلم بلند جارموش بود. اما هم‌چنان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های او باقی مانده. زیرا نگاه خاص جارموش را بسیار خالصانه به نمایش می‌گذارد. اگرچه خود ما از طرفداران کارهای بعدی جارموش هستیم، اما این یکی را هم در گوشه‌ای از قلب خود جا داده‌ایم، فیلمی که محور آن بازی جان لوری است. این دومین همکاری لوری با جارموش پس از فیلم اول او یعنی "تعطیلات همیشگی" است، اما در اینجا این بازیگر توانسته به خوبی خود را با سبک ابتدایی و بدوی جارموش وفق دهد. شخصیت ویلی فردی بی کار و الواط است که کار زیادی برای انجام دادن ندارد، اما داستان او قابل روایت است و با این‌که دوستی او با دخترخاله‌اش (استربلینت) و دوست به همان اندازه بی دست و پای او، ادی (ریچارد ادسون) بسیار در فیلم کمرنگ نشان داده شده، اما لوری موفق شده به این روابط عمق بدهد. شاید بزرگ‌ترین ترفند لوری در ایفای این نقش هم همین باشد، عمق دادن به شخصیتی که خصیصهٔ اصلی‌اش سطحی بودن است. او این کار را در کمال خونسردی و با تلاشی اندک انجام داده است که قابل ستایش است.

آیزاکدُبنکل در "مرزهای کنترل"

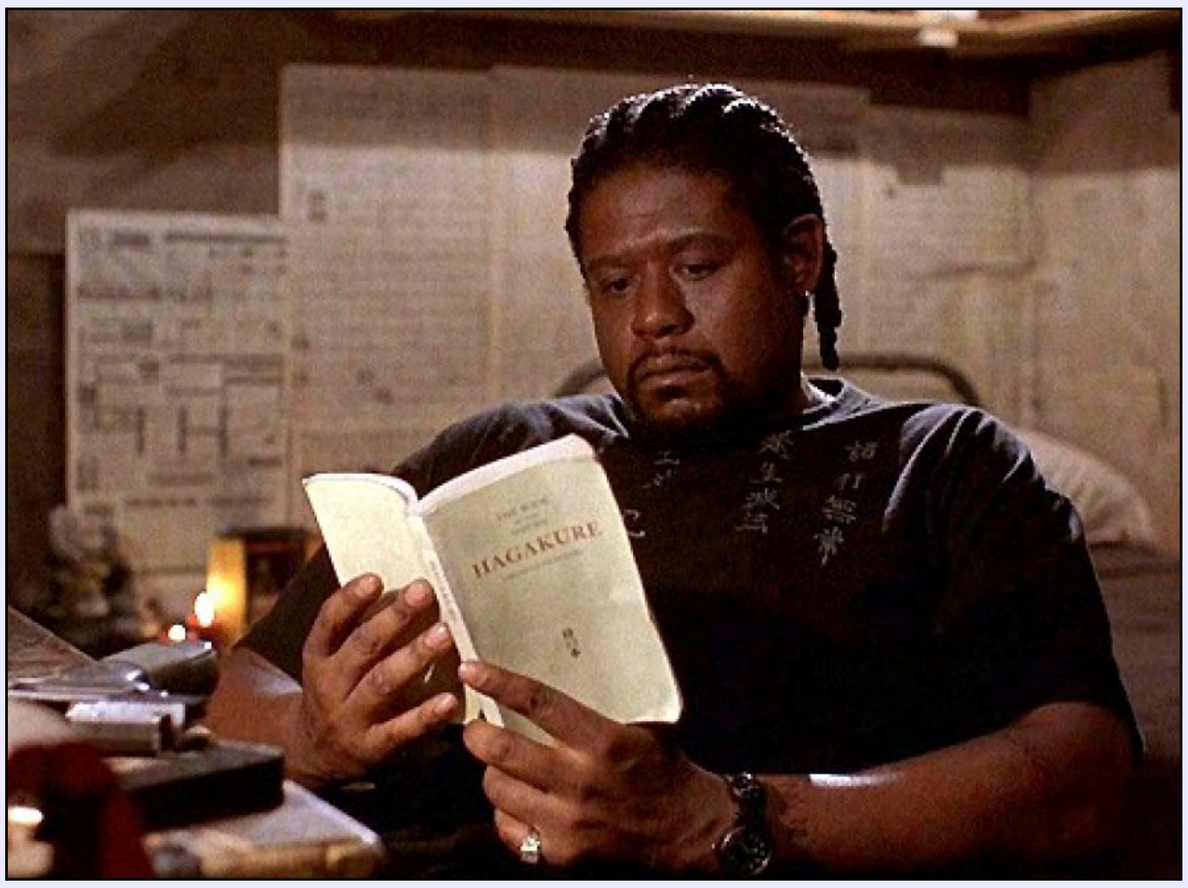
این فیلم از مهم‌ترین و متفاوت‌ترین فیلم‌های جارموش تا کنون بوده، که باعث شد برخی طرفدارانش را از دست بدهد. دفاع از این فیلم در برابر اتهاماتی چون متظاهرانه بودن، و افراطی بودن کمی مشکل است. زیرا جارموش سبک رمز گونه و ضد روایی خود در این فیلم را بیش از پیش قوت بخشیده است. اما اگر در کلِ این فیلم عنصری غیر متظاهرانه و طبیعی وجود داشته باشد، بازی خوب آیزاکدُبنکل است که در اینجا بعد بازی‌های مکملی که در فیلم‌های پیشین جارموش داشته، نقش اول را به خود اختصاص داده است (به خصوص بعد از بازی درخشانش در فیلم گوست داگ: طریق سامورایی). در اینجا او نقش انسانی عزلت نشین و ژان پیر ملویل گونه‌ای را بازی می‌کند، که در دنیایی شبیه دنیاهای دیوید لینچ زندگی می‌کند. جایی که مرز میان رویا و واقعیت مشخص نیست. آیزاکدُبنکل ترکیبی از ابهت در خود دارد. از کت و شلوار صاف و تمیزش گرفته، تا گونه‌های استخوانی‌اش. او مرکز آرام فیلم است که سایر شخصیت‌های کمرنگ‌تر فیلم، او را همچون گردابی در بر گرفته‌اند. در واقع بازی او آن‌چنان با اعتماد به نفس است که بیننده‌ای که منتظر است فیلم خلاف آن‌چه که آیزاکدُبنکل می‌بیند را به او بنماید، نا امید می‌کند. فیلم طبق سنت همیشگی جارموش احساسات اندکی را به نمایش می‌گذارد و همین باعث شده کوچکترین ابراز احساسی از آیزاکدُبنکل، اثری آتشفشانی و انفجاری داشته باشد. مثلا زمانی که او با دیدن اجرای فلامنکو لبخند می‌زند، یکی از این لحظات است.

یوکیکودو در "قطار اسرار آمیز"

باید قطار اسرار آمیز را نگاهی به فرهنگ عامهٔ آمریکا بدانیم. نقش آفرینی کودو در قسمت "دور از یوکوهاما" نه تنها مرکز تاثیرگذارترین قسمت فیلم است، بلکه به یاد ماندنی‌ترین لحظات فیلم را هم رقم می‌زند. او با چمدانش که میان او و دوست پسرش (ماساتوشیناگاسه) قرار دارد، در حال عبور از مناظر سرزمین‌های غربی است. او سیگارش را با فندک زیپویی که بین انگشت‌های پایش قرار داده، روشن می‌کند و از این هم نمادین‌تر، برای تغییر مود خود رژ لب صورتی بر لبان خود می‌زند. مانند سایر بازی‌های خوبِ فیلم‌های جارموش، که بازیگر تمام فیلم را برای بازی کردن وقت ندارد، اینجا هم کودو موفق شده ما را با شخصیت میتسوکو همراه کند، و ما باور می‌کنیم علیرغم سیستم باورهای سستی که ساختمان امپایراستیت، الویس و مدونا را کنار هم قرار می‌دهد، میتسوکو خارج از بافت فیلم هم زنده است. در تضاد با سایر بازیگران فیلم‌های جارموش، که سعی می‌کنند بازی‌ای تصنعی و سر به زیر در فیلم‌های جارموش داشته باشند، کودو همانند نسیمی تازه بر پیکرهٔ فیلم می‌وزد و بار دیگر به ما نشان می‌دهد با اینکه جارموش عاشق خلق شخصیت‌هایی سرد و کم حرف است، اما اگر پایش بیفتد شخصیت‌هایی مسحور کننده، همانند این شخصیت هایکودو و بنینی هم خلق می‌کند. کودو مدام لب و لوچه می‌ریزد، اخم می‌کند و قیافه می‌گیرد و بازی‌ای دوست داشتنی انجام می‌دهد؛ که شاید یکی از شخصیت‌های تیپیک جارموش نباشد، اما یکی از آزاد ترین‌های آن‌هاست.

تیلداسوینتون در "گلهای پژمرده"

در میان بسیاری از بازی های زیبای انجام شده در فیلم "گلهای پژمرده" (جسیکالانگ، شراناستون یا فرانسیس کانروی) به چند دلیل این عنوان را به تیلداسوینتون می دهیم. یکی آنکه نقش آفرینی او در "تنها عشاق زنده" هنوز در اذهان ما تازه استو دیگر اینکه او نقش آخرین عشق سابق دُن (بیل موریِ) را بازی می‌کند که فیلم کم کم به سمت او تمایل و محوریت می یابد که همین موضوع این نقش را مشکل تر بقیه کرده است. تلخی و کینه ای که او هنوز از دُن به دل دارد به نوعی در تضاد با کنجکاوی و حس نوستالژی محزونی است که در برخوردهای پیشین آن‌ها وجود داشته است و همین موضوع لحن فیلم را تا حدودی تغییر می دهد و آن را جدی تر می‌کند که اگر غیر از این می بود فیلم به سمت خیال بافانه شدن پیش می رفت.سوینتون نقش را با تعهد و اعتماد به نفس بالایی بازی کرده و در نقش زن موتور سوار حومه نشین آنقدر غرق شده که دیگر نقش‌های متمدنانه ای که حتی اخیرا در فیلم جارموش از او دیده ایم در ذهنمان رنگ می بازد. در میان تمام نماهای دو نفره فیلم هم نمای این دو از همه بهتر است و او طوری موریِ را کامل می‌کند که می شد تمام فیلم را تنها برای آن‌ها ساخت. در واقع تنها ایرادی که در اینجا می توان گرفت کم بودن زمان او جلوی دوربین است اما در همین زمان کم او غوغا کرده است.



فارست ویتِکِر در "گوست داگ : سلوک سامورایی"

اگر این لیست یک گوشه نشین داشته باشد، آن هم همین است و این موضوع در مورد خود فیلم هم صدق می‌کند. این فیلم از نظر کم طعنه و کنایه بودن، با دیگر فیلم‌های جارموش تفاوت دارد. ویتکر یکی از متفاوت‌ترین نقش‌های دستپخت جارموش را بازی می‌کند، نخاله‌ای تنها با علاقه‌ای وسواس گونه به فرهنگ سامورایی، که برای پرداخت دِین خود به یک باند خلافکار، تبدیل به آدمکش آن‌ها می‌شود. او با کبوترهای نامه رسان پیغام رد و بدل می‌کند، و به جز یک دختر بچه و یک بستنی فروشِ اهل هاییتی که انگلیسی بلد نیست (آیزاکدُبنکل فوق العاده)، دوست دیگری ندارد. علیرغم سردرگمی های احتمالی، غریزه ویتاکر در سر راست بازی کردن نقش گوست داگ برای این فیلمِ چند ژانره (هیپ هاپ، مافیایی و سبک کوروساوا) بسیار حیاتی بوده است. فارغ از جزییات ریز و درشتی که در فیلم هستند، این گوست داگ است که چهره اصلی و مرکز فیلم باقی می‌ماند. او مردی غمگین و تنهاست، و با قواعدی زندگی می‌کند که برای دیگران قابل درک نیست/ که البته این قواعد هیچ توجیه یا رستگاری در قبال اعمال بدی که او انجام می‌دهد فراهم نمی‌کنند، و زمانی که اربابان او بر ضد او وارد عمل می‌شوند هم برای او جایی برای دفاع کردن باقی نمی‌گذارند. برداشت‌هایی از فیلم موجودند که گوس تداگ را یک روانی تمام عیار می‌خوانند، اما بازی قابل باور و بی شیله و پیلهٔ ویتاکر، به نحویست که تمام برداشت‌های دوگانه از فیلم را محتمل باقی می‌گذارد، و او به مخاطب در این باره هیچ سر نخی نمی‌دهد. این امر موجب می‌شود با پیش رفتن این تراژدی، زخم ها بیش از پیش نمایان شوند و این یکی از جالب‌ترین جنبه‌ها در یکی از عجیب‌ترین فیلم‌های جیم جارموش است.

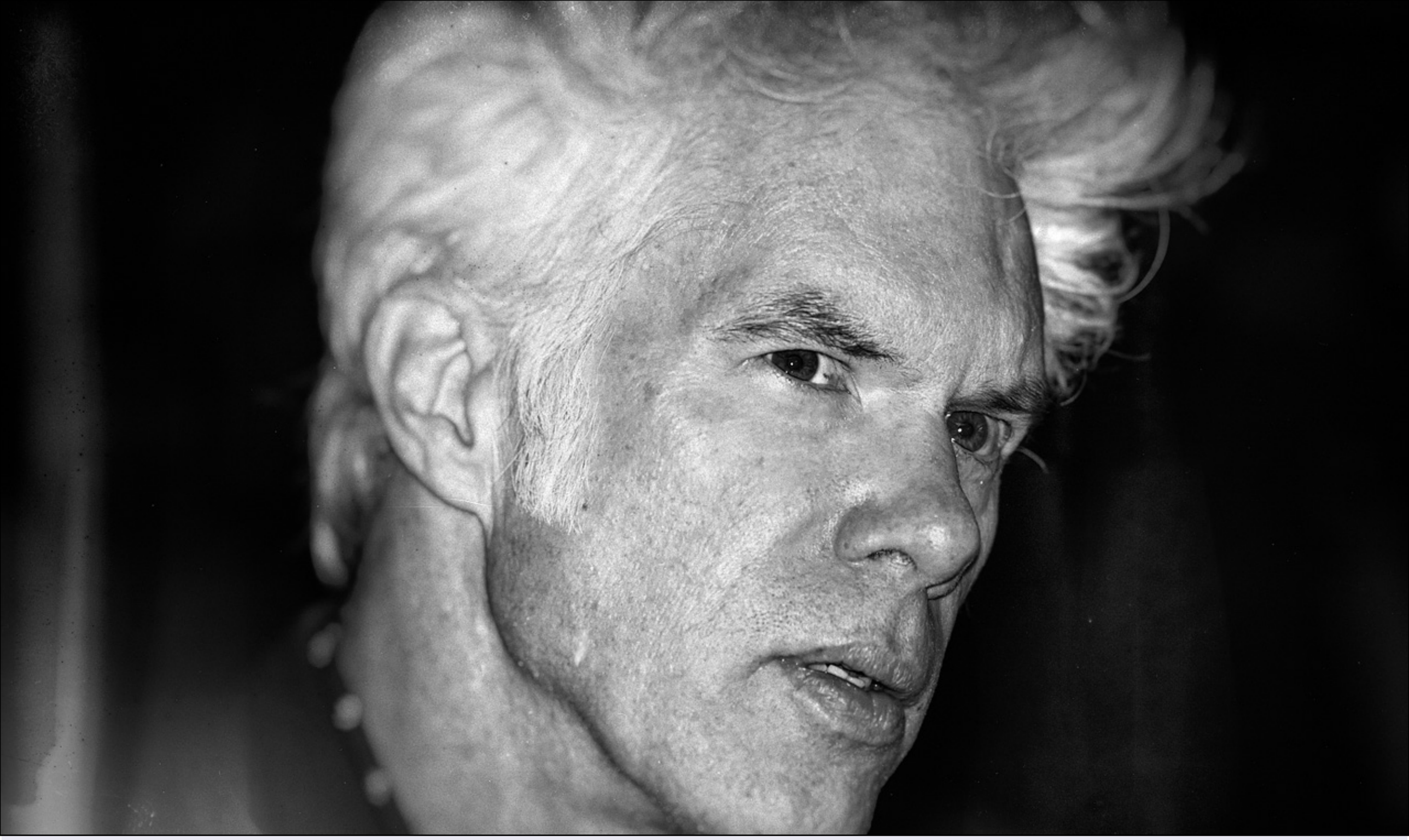
تام ویتس در "مغلوب قانون"

تام وِیتس در اغلب فیلم‌های خود نقش‌هایی گوشه گیرانه دارد، او معمولا در حاشیه داستان حضور دارد و در پس زمینه ماجرا دیده می‌شود. نمونه آن را در فیلم‌هایی چون "پادشاه ماهیگیر" در نقش کهنه سربازِ جنگ ویتنام، و یا در "دراکولای برام استوکر" در نقش رِنفیلد، نوکر معاب حشره خوار می‌توان دید. اما جارموش استادِ آوردن حاشیه نشین‌ها به جلو و مرکز داستان است. در "مغلوب قانون" یک دلِ سیر تام وِیتس را می‌بینیم. آن هم در نقشی که بر عکس فیلمی مثل "بازی در زمین‌های ارباب"، نه تنها گویی برای او نوشته شده، بلکه انگار از روی خود او نوشته شده است. رابطه بین سه بازیگر فیلم، جان لوری، روبرتوبنینی و ویتس دیدنی است. اما شخصیت ویتس یعنی زَک، یک دی جی رادیویی کم حرف و متناقض، از دیگر شخصیت‌ها متمایز است و تفکر خوشبینی از دست رفتهٔ آمریکایی، که برای علاقه مندان موسیقی او هم آشناست، در فیلم با دیدگاه‌های نسبتا تیرهٔ جارموش در هماهنگی قرار دارد. دوستی‌ای که بین شخصیت‌های فیلم، خصوصا جک و زک شکل می‌گیرد، از مهمترین عناصر فیلم است، و در نتیجه صحبت در مورد نقش او بدون در نظر گرفتن روابط موجود در فیلم مشکل است. با این حال هاله‌ای از اندوه در اطراف ویتس وجود دارد که حتی در زمان‌های سکوت او هم قابل حس کردن است. او شخصیتی خاص و ابهتی مخصوص به خود دارد که از چهرهٔ خشمگین یا شرمگینش گرفته، تا خشِ موجود در صدایش، نمی‌توان حدس زد که آیا واقعا در حال بازی کردن است، یا خیر و یا اینکه چقدر جارموش در سوق دادن محور فیلم به سوی او نقش داشته است. اما هرطور که بوده باشد، نتیجه بسیار زیباست. در واقع می‌توان رابطه‌ای میان اصرار فیلم در داشتن نماهای طولانی، به جای داستان سراییِ ناگهانی، با موسیقی تام ویتس که از ریتم و مود برای خلق ملودی بهره می‌برد را دید. این یکی از بهترین نقش آفرینی‌های کارنامه ویتس است که ارزش بارها تماشا کردن را دارد.

فیلم‌های جارموش آن‌قدر نقش‌های افتخاری ریز و درشت دارد، که به راحتی می‌شد سه بار این لیست را پر کرد. کنار گذاشتن برخی نقش‌ها از این لیست بسیار مشکل بود. از آن جمله: نقش جِیهاوکینز به عنوان خدمتکارِ فریاد کش، در فیلم "قطار اسرار آمیز". بیشتر به این دلیل مورد توجه است که ما را به یاد نسخهٔ او از "من تورا جادو می کنم" در فیلم "عجیب تر از بهشت"، که سرآغاز جیم جارموش بود می‌اندازد. به این لیست می‌توان تقریبا تمامی بازیگرانِ مکمل فیلم "مرد مرده" را هم اضافه کرد (مایکل وینکات، جَرد هریس، ایگی پاپ، بیلی باب تورنتون، جان هرت، رابرت میچام، آلفردمولینا، لَنسهنریکسن، کریسپینگلاور، گابریل برن و...) اما گری فارمر در نقش هیچکس، درخشان‌تر از سایرین ظاهر شد. در ضمن تمام این نام‌ها در حالی مطرح می‌شوند که هنوز سراغ فیلم قهوه و سیگار نرفته‌ایم، که در آن قسمت بیل موریِ، RZA و GZA و همچنین قسمت استیو کوگِن و آلفردمولینا همگی مورد علاقه ما هستند. البته قسمت کیت بلانچت در دیدار با خودش، و بخش روبرتوبنینی و استیون رایت هم عالی هستند.

علیرغم تمام آن‌چه گفته شد، با نگاهی به کارنامه فوق العاده جارموش مطمئنا هنوز نقش‌هایی هستند که شاید مورد علاقه شما بوده‌اند، اما به لیست ما راه پیدا نکرده‌اند. پس خوشحال می شویم نظرات شما را در این باره بدانیم.

منبع : ایندی وایر



فلسفه‌ی پست‌مدرن و تاثیر آدر در فیلم‌های جیم جارموش

رایکو پتکوویچ ، کرشیمیر ووکویچ / ترجمه : رضا اسدی

مقدمه

آدِر (دیگری) یا آدِر سازنده (دیگریِ سازنده) (که به صورت افعالِ othering یا otherize) نیز به کار می‌رود) مفهومی کلیدی در فلسفه‌ی قاره‌ای و علوم اجتماعی است. آدِر یا «دیگری» در تقابل با مفهومِ «همان» قرار دارد. آدر (دیگری) یا «دیگر بودن» به آن چیزی اشاره دارد که نسبتِ به آنچه [به ما] داده شده‌است، نظیرِ هنجارها، هویت و یا خود، کاملا واگرا بوده و بیگانه است. «دیگریِ سازنده» اغلب اشاره به یک «خود» غامض و متفاوتی دارد که خارج از [هستیِ] شخص قرار دارد، و به همین خاطر است که در نوشتار حرف نخستِ واژه‌ی «دیگری» (Other) را به صورت بزرگ می‌نویسند، زیرا «آدر» یا همان دیگری نوعی طلسم گیج‌کننده است که توسط یک فاعل هژمونیک ایجاد شده است.

تاریخچه [ی مفهوم]

این فکر که «خود» برای تعریفِ خودش به یک «دیگری» یا آدِر نیاز دارد ریشه‌ای قدیمی داشته و توسط نویسندگان زیادی مطرح شده است . هگل در زمره‌ی نخستین اندیشمندانی بود که ایده‌ی «دیگر» را به عنوانِ عنصریِ اساسی در شکل‌دهی به «خود آگاهی» مطرح کرد. برای دیدن سابقه‌ی بحث به فیخته رجوع کنید. هاسِرل از این مفهوم به عنوان پایه‌ای برای مبحثِ [حالتِ] بین‌الاذهانی استفاده کرد. ژان پل سارتر نیز از چنین دیالکتیکی در [اثرِ] بودن و هیچ‌بودن بهره گرفت و برای توصیفِ اینکه چگونه حضورِ یک شخصِ «دیگر» می‌تواند جهان را [در چشمِ «خود»] تغییر دهد و اینکه چطور جهان حولِ محورِ این شخصِ «دیگر» خواهد گردید استفاده کرد. اما در سطحی که سارتر این مفهوم را ارائه کرد، نیازی به حل و فصلِ این مسئله‌ی به صورت مبرم وجود نداشت، بلکه [سارتر] به ارائه‌ی یک احساس و یا پدیده پرداخته بود، نه یک تهدید رادیکال. بووار از مفهومِ «دیگر بودن» در کتاب «جنس دوم» -به سبکِ سارتر استفاده کرد (که این احتمال هم وجود دارد که سارتر ایده‌ی اولیه را از بووار گرفته باشد). در واقع بووار [در این کتاب] اشاره به دیالکتیکِ ارباب-برده دارد که توسط هگل مطرح شده است و آن را از بسیاری جهات با رابطه‌ی بین زن و مرد یکسان می‌داند.

روانکاو فرانسوی، ژاک لکان و فیلسوفِ فرانسوی-لیتوانیایی امانوئل لِویناس نقشی موثر در استفاده‌ی موثر از «دیگری» به صورتی دیگر داشتند. لکان «دیگری» را به نظم نمادین و زبان مرتبط دانست، و لویناس در کتابِ «دیگرِ نامحدود» آن را به متونِ مقدس و خدای سنتی پیوند داد.

[به لحاظِ] اخلاقی، لِویناس «دیگر» (Other) را مقدم دانسته و آن را به «خود» ارجحیت می‌دهد؛ [یعنی] به صِرفِ حضور «دیگر»، الزاماتی به وجود می‌آید که شخص را یارای رد کردن و نادیده گرفتنِ آنها نیست. این ایده و مفهومِ برخوردِ رو در رو بعدها بازنویسی شده، و در آنها از نکات مطرح شده توسطِ دِریدا، درباره‌ی غیرممکن بودنِ حضورِ محضِ «دیگری» ، استفاده گردید (یعنی دیگری (Other) می‌تواند چیزی غیر از این دگرگونگی باشد که در ابتدا با آن برخورد شده است)، و بدین ترتیب بود که مباحث مربوط به زبان و تمثال ظهور کرد. بخشی از این «بازنویسی» توسط تحلیل لِویناس از تمایز بین «گفته‌ها و گفته‌شده» تکمیل گردید، اما هنوز هم [در این مباحث] اخلاقیاتِ برتر از متافیزیک دانسته می‌شوند.

لِویناس از نظرِ «بی‌خوابی» و «بیداری» درباره‌ی «دیگری» صحبت می‌کند. سرخوشیِ زایدالوصف (اکستازی) یا خارج از «دیگری» قرار داشتن را نمی‌توان به طور کامل درک کرد، زیرا این «دیگر بودن» پایان‌ناپذیر (و یا حتی نامحدود) است؛ حتی در به قتل رسانیدن یک نفرِ دیگر، این «دیگر بودن» به قوت خود باقی است و نفی و یا کنترل نشده است. این «نامتناهیت» آدِر لِویناس را قادر خواهد ساخت که همه‌ی دیگر جنبه‌های فلسفه‌ی علم را به عنوان مشتقی ثانویه از این آیین بداند. لِویناس [در این ارتباط] می‌نویسد:

"دیگرانی که در من وسواسِ دیگری ایجاد کرده‌اند، مانندِ طبقه‌ای که به لحاظِ شباهت یا ذاتِ مشترک با همسایه‌ی من متحد شده است، یا تقویتِ فردیت در نسل بشر و یا [ضرب‌المثل] پسر به پدر رفته‌است، بر من تاثیر ندارند. دیگران از همان ابتدا من را مشغولِ خود کرده‌اند. در اینجا اخوت مقدم بر یکسانی و اشتراکات یک طبقه است. رابطه‌ی من با «دیگری» به مثابه‌ی همسایه به همه‌ی روابطِ من با همه‌ی دیگران معنا می‌بخشد."

«دیگری» یا آدر به عنوان یک واژه‌ی عمومی در فلسفه می‌تواند به معنای ناخودآگاه، سکوت، جنون، و دیگریِ زبان نیز به کار رود (یعنی به آنچه اشاره می‌شود و آنچه به زبان نمی‌آید). ممکن است در صورتی که «دیگری» به عنوانِ دگرگونگیِ محض، منجر به ایجاد مفهومی شود که اشتراکِ حقیقت را نادیده بیانگارد، گرایشاتی به سمتِ نسبی‌گرایی ظهور کند. همچنین ممکن است مسائلی در بابِ استفاده‌های غیراخلاقی از این واژه و واژه‌های مرتبط به وجود آید که باعث تقویتِ شکاف‌ها گردد.

Othering یا otherize روندی است که طیِ آن در یک گروه و یا یک شخصِ حسِ ما بودن و یا منیت ایجاد می‌شود و گروه‌های دیگر به عنوان «دیگر» یا آدِر دیده خواهند شد. به عبارتی به معنای مرزبندی بینِ خود و یا ما با دیگران است. آدر سازنده (Constitutive Other) نیز در فلسفه‌ی به معنای این است که شخص نتواند شخصیتِ واقعی خود را بروز دهد و آنچه به عنوان فردیت در او دیده می‌شود در واقع انعکاسی از بیرون باشد. یعنی در واقع بخشِ «خود» در او توسط یک «دیگری» ایجاد می‌شود.

اگرچه تاکنون تاریخچه‌ی فیلم از نقطه‌نظر ملی درک شده‌است، اما تلاش‌هایی نیز برای ارائه‌ی یک تاریخچه‌ی کلی از سبک‌های فیلم صورت گرفته است. تاریخچه‌ی سبک‌های فیلم را می‌توان تقریبا به چهار مرحله‌ی تقریبا متمایز تقسیم‌بندی نمود، که هر کدام مبتنی بر جنبه‌های متفاوتی از داستان (روایت) هستند. در ابتدا، سینما مستندسازی و نمایش را ارجحیت می‌داد، که این مسئله‌ی نشان‌دهنده‌ی جنبه‌های نمایشی این رسانه بود که ویژگی‌های ساختاری‌اش، هنوز مورد کنکاش قرار نگرفته بود. نوئِل بورخ این سبکِ پیش-روایی را یک حالتِ ابتداییِ نمایش نامید، و این حالت جنبه‌های روایی فیلم‌سازی را نقض کرد. حرکت به سمتِ داستان(narration) در برهه‌ی بین سالهای 1907 تا 1909 صورت گرفت، که در این دوران فیلم‌های داستانی به شیوه و مجرای غالبِ داستان‌سرایی تبدیل شدند. گذار به سینمای داستانی به واسطه‌ی تقاضایی که در بازار وجود داشت، سرعت بیشتری گرفت که نتیجتا باعث تفوق تدریجیِ داستان‌های ساختگی گردید. این سبک جدید به سینمایِ واقع‌گرای کلاسیک مشهور شد، و سینمای کلاسیکِ هالیوود نیز به نماینده‌ی اصلیِ آن تبدیل گردید.

فضای داستانی هالیوود شخصیت‌محور بوده و داستان‌ها دارای جنبه‌های عِلی و انگیزشی هستند. این سبک که منعکس‌کننده‌ی همزادپنداریِ مخاطب با شخصیت اصلی می‌باشد، مبتنی بر توصیفِ قهرمان فعالی بوده که هدفش فائق آمدن بر موانع و مشکلات در جریان فیلم است. سینمای هالیوود که منعکس کننده‌ی فلسفه‌ی پراگماتیستی (عمل‌گرایانه) امریکاست، بر اکشن تاکید داشته و پارادایمِ بنیادین شفافی را ارائه می‌کند که به واسطه‌ی آن هر مشکلی را می‌توان حل کرد، و به همه‌ی هدف‌ها نیز دست یافت. با این‌که سینمای کلاسیک هالیوود داستانی منسجم و یک‌دست و عمدتا خطی را ارائه می‌کند، که مبتنی بر روایت و روانشناسی شخصیت [داستان] است، اما سینمای تجددگرا به کنکاش در راه‌های پیچیده و پر ابهام‌تری برای نمایش جهان می‌گردد، و بر [فاکتورهایی نظیر] بلاتکلیفی ، تناقضات ، تکه‌تکه شدن و شکنندگی تاکید دارد. سینمای تجددگرا نمایش انسان به مثابه‌ی یک موجودِ معنادار را زیر سوال می‌برد و بیننده را نسبت به همزادپنداری دلسرد کرده، و طلسمِ جهان‌بینیِ ایده‌آلی را می‌شکند که جزء لاینفک کارخانه‌ی رویاپردازی هالیوود است. با این‌که می‌توان بینِ مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در سطحی عمومی تمایز قائل شد، اما این دو سبک‌هایی کاملا مجزا از یکدیگر نیستند و بسیاری از ویژگی‌هایشان با یکدیگر تلاقی دارد. مدرنیسم عمدتا سنت‌ها را مردود می‌شمارد و بر خصلتِ ذهنی (سابجکتیو) و فردیِ تجربه‌ی دیداری تاکید دارد، اما در مقابل، پست‌مدرنیسم به ارزیابی مجدد سنت پرداخته و آشکارا از میراثِ غنی سنت‌ها، عمدتا به شکلِ تقلیدی ادبی، استفاده می‌کند. ظهور پست‌مدرنیسم به دهه‌ی هشتاد برمی‌گردد که تقریبا همزمان با اثرِ کلیدی داستانِ پست‌مدرن یعنی «وضعیت پست‌مدرن: گزارشی از دانش» اثر ژان‌فرانسوا لیوتارد بود که در سال 1979 به رشته‌ی تحریر درآمد.

سِیلا بن حبیب (111-106) با دنبال کردنِ معرفت‌شناسی‌های (اپیستمولوژی) مختلف در پست‌مدرنیسم، سه جهتِ نقدِ معرفتِ نمایشیِ کلاسیک را شناسایی کرده است.سنت نخست تصور دکارتی تماشاگر از سوژه را رد کرده و به جای آن یک انسانیت فعال را اثبات می‌کند، که شرایطِ خاصِ خود از عینیت را ارائه می کند، که می‌توان نمونه‌های آن را در آثارِ کانت، هگل، مارکس و فروید مشاهده کرد. نیچه، هایدگر و آدورنو نمایندگانِ سنت دوم هستند که به معرفتِ مدرن از منشورِ سلطه می‌نگرد و در مقابل، سنت سوم که به ساسور ، پیِرس، فِرِج و ویتگنشتاین نسبت داده می‌شود، کار خود را با تحلیل زبان شروع می‌کند. این تحلیل از حوزه‌ی خصوصی به عمومی حرکت می‌کند، تنها با تحلیلِ زمینه‌های متعددِ کاربرد در بازی‌های مختلف زبانی است که می‌توان به معنا دست یافت. بن‌حبیب نتیجه گرفته است که برتری از آنِ سنت سوم بوده و پارادایم زبانیِ ناشی از آن، جایگزینِ پارادایمِ خودآگاه شده است. نظریه‌پردازیِ لیوتارد را می‌توان به روشنی در ارتباط با سنتِ زبانی [نحله‌ی فکری سوم] دانست. لیوتارد با تحلیلِ حالت‌های مختلفِ ممکن برای نمایش، جنبه‌های گنگِ بازی‌های زبانی را باز شناخته و به صورتبندیِ معیارهایی مختصِ زمینه می‌پردازد که بر این مسئله تاکید دارند که دیگر نمی‌توان دانش را عمدتا روایی دانست. دوران پست‌مدرن دورانِ بحران و شک فراگیر است می‌توان و نظریه‌های جهانی دیگر را نیز در این ارتباط به کار گرفت. لیوتارد دکترین‌های جهانی را «روایت‌های عظیم» می‌خواند و توانایی آن‌ها را برای توضیحِ همه‌چیز، که در آثار هگل یا مارکس هم دیده می‌شود، مورد سوال قرار می‌دهد. روایت‌های عظیم، خلاقیت‌های فردی را سرکوب می‌کنند و ادعای انحصاریِ دست‌یافتن به حقیقتی عالم‌گیر را مطرح می‌کنند.

پارادایمِ پیشگامانه‌ی لیوتارد را می‌توان به سادگی در موردِ تمایز سبک‌های متعدد فیلم‌ها به کار گرفت. از یک سو، سینمای کلاسیک هالیوود به ارائه‌ی یک حالت غالب از روایت داستان در فیلم می‌پردازد و از ما می‌خواهد که فرضیه‌هایی بسیار محتمل را مطرح کنیم که با اقبال جهانی نیز روبرو می‌شوند، و در طرف دیگر فیلمِ مستقلِ مدرن امریکایی را داریم، که جارموش یکی از نمایندگان اصلیِ آن است. این سبک از فیلم، داستان‌هایی را به نمایش می‌گذارند که ساختارِ روشن و یکپارچه‌ی فیلم‌های هالیوود را به هم ریخته و بنابراین شبیه به الگویی می‌شوند که لیوتارد آن را «روایتهایِ کوچک» نام نهاده است. فیلم‌های هالیوود در ژانرهای خاصی قرار دارند و شدیدا به عرف [هالیوود] پایبند هستند، اما در مقابل، نمایندگان پیشگامِ سینمای مستقل امریکایی مدرن (جارموش، هال هارتلی، کوئنتین تارانتینو، برادران کوئن، دیوید لینچ)، ساختارهای عمومی را متلاشی می‌کنند و کلوزِر (پایان مشخص برای فیلم‌ها) را که از خصیصه‌های اصلی هالیوود کلاسیک است را کنار می‌گذارند. در سبکِ سینمای مستقل مدرن، ساختار زمانی نیز پیچیده است که نمونه‌ی این را می‌توان در در فیلم‌های Mystery Trainو یا Pulp Fiction مشاهده کرد که تمرکز فیلم بر شخصیت اصلیِ هدف محور و فعال نیست، بلکه بر مردمی تمرکز دارد که در حاشیه‌های اجتماع زندگی می‌کنند، و بیگانگانی را مورد توجه قرار می‌دهد که هنجارهای پذیرفته‌شده‌ی اجتماعی را مورد ستیز قرار می‌دهند. این گرایش یادآور آثار میشل فوکو است که او نیز علاقه‌ی خاصی به گروه‌های به حاشیه‌رفته و کسانی دارد که از موضع قدرت کنار گزارده شده‌اند.

گرایش و تمایلِ بنیادینِ فیلم‌های هالیوودی این است که جهان را به گونه‌ای کاملا قابل ارائه و قابل شناختن به نمایش درآورند، اما در تحلیلی کامل‌تر متوجه می‌شویم که واقع‌گرایی (رئالیسم) موجود در این فیلم‌ها دارای ریشه‌های مستحکمی نبوده و آشکارا به تحریفِ واقعیت خارجی دست می‌زنند.

مارک کازینز سبک هالیوود را رئالیسمِ رمانتیکِ بسته می‌نامد و بر این واقعیت تاکید دارد که [در سبک هالیوود] به نظر می‌رسد که بازیگران در یک جهان موازی زندگی می‌کنند (494) که در آن احساسات به اوج خود رسیده، شخصیت‌های اصلی به صورتی ایده‌آل ارائه می‌شوند، و قادرند بر هر مانعی فائق آیند. هالیوود با این که یک جهان موازی را به نمایش درمی‌آورد، اما تلاش می‌کند که این وهم را نیز ایجاد نماید که رویدادهایی که بر روی پرده به نمایش درمی‌آید بر اساسِ جهانِ اطراف ماست که بدین ترتیب یک واقعیت جعلیِ تحریف‌شده ایجاد میکند.

ارائه‌ی واقعیت یکی از دغدغه‌های نظریِ عمده برای فلاسفه‌ی پست‌مدرن است. به عقیده‌ی فردریک جیمرسون در جهان مدرن یک بحرانِ ارائه وجود دارد و رسانه‌های جمعی تصاویر را به جای واقعیت می‌نشانند. نشانه‌ها دیگر به جهان بیرونی مربوط نمی‌شوند، چرا که این جهان صرفا با ارائه‌ی تصاویر غیرواقعی به نمایش درمی‌آید. ریچارد رورتی نیز این عقیده را که اظهار می‌دارد امکان ارائه‌ی دقیق واقعیت وجود دارد مورد انتقاد قرار می‌دهد، و کنایه را، که یکی از شایع‌ترین جنبه‌های پست‌مدرنیسم است، به عنوان مناسب‌ترین ایستار (گرایش) توصیه می‌کند.

تحلیل‌های ارائه شده از سویِ فوکو و بودریار حتی جزئیات بیشتری را نیز در خود دارند و مفاهیمِ مفیدِ هایپررئالیسم (حاد-واقعیت) و شبیه‌سازی را مطرح می‌کنند. فوکو با تشریحِ مفهومِ تصویر رده‌ی سوم که مطرح می‌کند، مدعی است که «دیزنی‌لند به صورت خیالی ارائه کرده‌اند تا به ما بقبولانند که بقیه واقعی است، در حالی که واقعیت این است که تمام لس‌آنجلس و امریکایی که گرداگرد آن را فرا گرفته است دیگر واقعی نیستند و در رده‌ی هایپررئال قرار دارند» (نقل قول از Sim صفحه‌ی 279). کلمه‌ای که بودریار برای هایپررئالیتی استفاده می‌کند، شبیه‌سازی است و جهات مثالی ارائه شده به ما به واقعیت برنمی‌گردد، بلکه فقط یک شبیه‌سازی از آن است که فقط تمثالی از آن را ارائه می‌کند. به همین شکل، فیلم‌های هالیوود واقعیتی شبیه‌سازی شده را به تصویر می‌کشند، که ارتباطی جزئی با جهان بیرونی پیدا می‌کند، و به ما جهان تمثالی وهم‌گونه‌ای را ارائه می‌کند. هالیوود که به دروغ از عقاید فنداسیونالیست‌ها (اساس‌گرایان) حمایت می‌کند، مجموعه‌ای از فیلم‌ها را ساخته است که برداشت ما از واقعیت را مخدوش می‌کند. مفهوم زمان نیز به صورت مشابهی مختل شده است. با این‌که هالیوود همواره بر کایروس ، یا زمان مهم، تمرکز کرده است، اما نمایشِ کرونوس ، یا زمانِ عادی را به صورت کامل کنار گذاشته است. تفاوت بین دو مفهوم کایروس و کرونوس به طور خلاصه تفاوت‌های ذاتیِ بین هالیوود و فیلم‌های مدرنِ مستقل امریکایی را نشان می‌دهد. از یک سو هالیوود تمرکز خود را بر اکشن و جنبه‌های دراماتیکِ داستان‌سرایی قرار داده است، اما در سوی مقابل، فیلم‌های مستقل امریکایی مدرن به کنکاش در لحظات در بینِ لحظات پرداخته‌اند و به نمایش رویدادهایی می‌پردازند که خالی از هرگونه تنشِ دراماتیک هستند، که شاید به همین دلیل باشد که جارموش تصمیم گرفت که دراماتیک‌ترین عنصر در اثر مغلوبِ قانون را، که طی آن سه هم‌سلولی از زندان می‌گریزند،به تصویر نکشد. تاکید بر عناصری که فاقد جنبه‌های دراماتیک هستند یادآورِ سنت فیلم‌های آوانگارد امریکایی است. از جمله فیلم‌های اندی وارهول و استن بارکاج. این فیلم‌ها که به انعکاسِ ماهیت غیرنمایشیِ هنر مدرن می‌پردازند، کایروس را به طور کامل از صحنه حذف نموده و تمرکز خود را به صورت تمام و کمال بر روی رویدادهای معمولی قرار داده‌اند.

فیلم‌های جیم جارموش مفاهیم متعددی از پست‌مدرنیسم را مورد سوال قرار داده‌اند و تکنیک‌های پذیرفته‌شده در پارادایم مسلطِ هالیوود را زیر پا گزارده‌اند. فیلم‌های جارموش، از همان ابتدای کار با فیلمِ بلند تعطیلاتِ دائمی ، تمرکز خود را بر بیگانگان و ضدقهرمان‌های بِکتی قرار داده است که در زمین‌های بایر و دورافتاده‌ی امریکای مدرن پرسه می‌زنند. دومین فیلم بلند جارموش زیر عنوانِ عجیب‌تر از بهشت ، که تام دیچیلو فیلم‌بردای سیاه و سفید آن را به به خوبی انجام داد، به سه بخش تقسیم می‌شود که این سه با فِیدآوت از هم جدا شده‌اند. هدفِ کاربرد افکت فیدآوت از بین بردنِ ماهیت وهم‌گونه‌ی سبکِ نامرئی هالیوود است. چشم‌اندازِ پساصنعتیِ آمریکای مدرن به مناظری شباهت دارد که در فیلمِ ساتانتانگو اثر بِلا تار دیده می‌شود که یک ارتباط فرهنگی مقدماتی را فراهم می‌کند. نقش‌های اصلی اروپایی هستند که نقشی حیاتی در بسیاری از فیلم‌های جارموش بازی می‌کنند، که به معنای تاثیرِ آدِر (Other) می‌باشد. فیلم بعدیِ او زیرِ عنوانِ مغلوبِ قانون که از تکنیک‌های فیلم‌برداریِ فوکوسِ عمیق بهره می‌گیرد، با اصول هالیوود بازی می‌کند و باز هم بر یک مهاجرِ اروپایی، یعنی روبرتوی ایتالیایی، متمرکز می‌شود. فیلم‌های مردِ مرده و گوست‌داگ: سلوکِ سامورایی دو مورد از آثار مربوط به دهه‌ی نود او می‌باشند که به کاوش در مفهوم هایدگریِ رو به مرگی می‌پردازد که ژرف‌ترین حالت آن تعیین‌کننده‌ی غیرممکن بودنِ وجود است. فیلم‌های جارموش را، که دائما عناصر پارادایم هالیوود را متلاشی می‌کنند، می‌توان به بهترین شکل توسط تئوری‌های پست‌مدرن و روانکاوانه توضیح داد. فیلم‌های او به طور پیوسته به کنکاش در موضوع آدِر می‌پردازند، و امریکای مدرن را خالی از ارجاع و سرزمینی از سکون و تصاویر هایپررئال به نمایش در می‌آورند. این عدم توازنِ ذاتی را می‌توان با نفوذِ آدِر اصلاح کرد که این کار عمدتا با استفاده از مهاجران اروپایی و شماری از گروه‌های محروم صورت می‌گیرد (مرد مرده، گوست‌داگ).

در این فیلم، اِوا که عموزاده‌ی مجارستانیِ ویلی است، آدِر را به نمایش درمی‌آورد. ورود اِوا به خانه ویلی نوعی ساختارشکنی در روتین امریکایی است. او نشان می‌دهد که جانک‌فود آشغال است، بیسبال احمقانه است، خانه باید تمیز شود (یعنی کثیف است)، لباسی که ویلی خریده است زشت است. ویلی که از اصالت مجارِ خود شرم دارد، از صحبت کردن به زبان مجاستانی امتناع می‌ورزد. گشت‌وگذارهای آن‌ها در سرتاسر ایالات متحده، از کلیولند تا فلوریدا همواره یک چشم‌انداز را پیش روی‌شان قرار میدهد: «وقتی به یک مکان جدید هم می‌آیید، باز هم همه‌چیز شبیه به هم است». فاصله‌ی واقعی به چشم‌اندازها مربوط نمی‌شود، بلکه به ذهن مربوط است که یادآورِ سنت پس از جنگِ فیلمِ نُوآر است. اوا تلاش می‌کند به اروپا فرار کند، اما ویلی سر از آنجا در می‌آورد که نشان‌دهنده‌ی این است که نمی‌توان از خود فرار کرد. یک انسان هر کاری که بکند، هر جایی که برود، باز هم به خودش بازمی‌گردد. به قول هوراس: «آن‌ها که به دریا می‌زنند حال و هوایشان عوض می‌شود، اما روحشان نه». نمونه‌ای از بی‌قراریِ تمایلاتِ انسان را می‌توان در آن‌جا که اروپا به شکل مجارستان نشان داده می‌شود و شخصیت واقعی ویلی، بِلای مجار، را به تصویر می‌کشد مشاهده کرد. برای مثال، ویلی موقع سوار شدن به هواپیما تا حدودی مست بوده و ما نمی‌دانیم که آیا مجبور به رفتن شده است یا نه. در پایان می‌توان اینقدر از فیلم دریافت که او خودش این کار را خواسته است، و این در واقع آرزوی سرکوب‌شده‌اش بوده است. این پایان باز که می‌تواند مورد تفسیر قرار بگیرد، یکی از نمادهای پست‌مدرنیسم است. یا در نمونه‌ای دیگر، ویلی از پذیرش سویِ دیگر وجودی‌اش که هویت مجارش است خودداری می‌کند. او نمی‌خواهد چیزی در این باره بشنود، چه برسد که بخواهد مجاری صحبت کند. از نقطه‌نظر روانکاوی، اِدی و اِوا، و مخصوصا ویلی بر اساسِ آدِر بزرگ لکان شکل گرفته‌اند. به نظر می‌رسد که انگار یک جور سازمان و تشکیلات نمادین در کار باشد که او را تحت نظارت دارد و مجبورش می‌کند که هویت جدید امریکایی‌اش را دو دستی بچسبد. به بیانِ ژیژک، اگرچه هیچ‌کس واقعا به ایدئولوژی باور ندارد، اما باز هم ما سعی در حفظ ظاهر داریم. اما به موازاتِ شکسته‌شدنِ واقعیات خام و سردی نظیر شرط‌بندی، تماشای تلویزیون و غیره توسط احساساتی نظیر تنهایی، هوس رفتن به یک مکان، تمایلِ اِدی به اِوا، احساساتِ خودِ دیگر نیز یک جریانِ تحتانی ناخودآگاه است که زیر جهان امریکایی در حرکت است.

بنابراین آدرِ واقعی این فیلم توسط اِوا به نمایش درنمی‌آید، چرا که در پایان او از بازگشت به خانه امتناع می‌ورزد که نشان دهنده‌ی اوجِ امریکایی شدنِ اوست. آدرِ واقعی خودِ هویت مجارستانی است. انگار که جارموش درباره‌ی خودش صحبت می‌کرده است و می‌گوید که هویتِ زیرین و اصلیِ او مجارستانی است، که این مسئله او را به یک بیگانه در جهان امریکایی تبدیل می‌کند. خیلی جالب است کاوا و ویلی، هر دو، خاله‌ی مجارِ خود را ترک می‌کنند (که نقشِ سوپرایگو (منِ برتر) مجارستانی را بازی می‌کند)، همان خاله‌ای که اوا و ویلی را با این‌که خودشان کلاه‌بردار هستند، در ورق بازی شکست می‌دهد. این پیروزی نمادین (که چندین بار هم جمله‌ی «من برنده شدم» تکرار می‌شود) را می‌توان به عنوان پیروزی خودِ ناخودآگاه تفسیر کرد، که بخشِ آدِر روانِ سرکوب‌شده‌ی آن‌ها می‌باشد. وجود فقدان در شخصیت‌ها را می‌توان نه تنها به عنوانِ فقدان در اختگی اِدی تفسیر کرد ، بلکه به صورت استعاری نیز می‌توان آن را تفسیر نموده و گفت که در زیرِ سطح آن هویت «امریکایی» که از سر عادت ایجاد شده است، فقدان و کمبودی بسیار اساسی وجود دارد که بایستی با چیزی نظیر آدِر به شکلِ مجارستانی به صورت ساده و معین پر گردد: از جمله ناسیونالیسم قدیمی، خاله‌ی پیر، خاطرات قدیمی کودکی. اما در این‌جا مجار بودن هیچ تسلای خاطری ایجاد نمی‌کند، زیرا رمزآلود بوده و تعریف نشده است. اما به نظر نمی‌رسد که بهتر از امریکایی بودن باشد، و به همین خاطر تا حدِ یک ضربه‌ی سرکوب‌شده تقلیل پیدا می‌کند که شخص با این‌که سعی می‌کند از آن دوری و اجتناب نماید، اما در عین حال گرفتار آن نیز هست. به بیان دیگر، نداشته‌ها و کمبودهای شخصیت‌هاست که آن‌ها را تعریف می‌کند، شخصیت‌هایی که هیچ‌کدام از دیگری بهتر نیستند. آن‌ها به عنوان شخصیت‌های ناقص و تکه‌تکه شده، به خاطر تمایلات مشروط به نمایش درمی‌آیند که بدین ترتیب در حوزه‌ی مفهومِ لکان از خودِ تکه‌تکه شده قرار می‌گیرند.

بنابراین، مسئله‌ی هویت (واقعی) شخصیت‌ها (به اضافه‌ی ویژگی‌های ملی‌شان) از تحلیل می‌گریزد. این شخصیت‌ها واقعا که هستند؟ این همان اثبات‌زداییِ سوژه در فلسفه‌ی پست‌مدرن است، که به عقیده‌ی جیانی واتیمو به مفهومِ dawningنیچه و Ereignis هایدگر برمی‌گردد، که که با در نظر گرفتن این مفاهیم دیگر نمی‌توان هستی‌شناسی ارسطویی که قائل به «وجود» همیشگی برای سوژه بود را در پست‌مدرنیسم معتبر دانست، زیرا این وجود دیگر همیشگی نبوده و نسبت به زمان و ساختارِ پرنوسان رویدادهای همیشه جدید و غیرقابل پیش‌بینی، تاثیرپذیر است. اما راه‌حل واتیمو در هستی‌شناسی ضعیف که فرصت پیدا کردن یک «وجود» در تکنولوژی و رسانه، که اغلب در معرض نقد است، در این مثال اشتباه از آب درآمده است. رسانه فرصتی جدید برای سوژه ایجاد نمی‌کند، بلکه برعکس، تلویزیون تماشا کردنِ ویلی و اوا نمادِ بیگانگی (الینه شدن) و اثبات‌زدایی از «وجود»شان است.

ویژگی دیگر این فیلم به طور خاص فقدان رنگ در آن است که چشم‌اندازهای مشهور امریکایی را به مناظر سیاه و سفید بی‌معنایی تبدیل می‌کند. جارموش انگار نه تنها به بیانِ بیگانه‌شدن پست‌مردن می‌پردازد، بلکه وهمِ مناظر زیبا و غنی و جنبه‌های دلربای تصاویر غیرواقعی که توسط هالیوود ایجاد شده را نیز متلاشی می‌کند – این تصاویر غیر واقعی یا تمثال، حیاتی‌ترین مفهوم در فلسفه‌ی بودریار هستند. اما در عین حال تصویرِ تلخی که توسط جارموش ارائه می‌شود عمق بسیار بیشتری از اکثرِ آثار سطحی تولید شده توسط صنعت فیلم هالیوود است. به کلام ارسطو می‌توان چنین گفت که: «اگر کسی قرار باشد یک بوم نقاشی را با زیباترین رنگ‌ها بیالاید، زیبایی‌اش به پای یک عکس سیاه و سفید نخواهد رسید»

«زندگی غمگین و زیباست» پارادوکسی آشکار است که جای پایِ آن در این فیلم دیده می‌شود، و در کل آثار جارموش نقشِ آن به چشم می‌آید. هر دو شخصیت فیلم (جک و زَک -چه فرقی با هم دارند؟) قربانیِ یک پاپوش می‌شوند که باعث به زندان افتادن هر دوی آن‌ها می شود. پاپوشی که ماهیت واقعی اوضاع را مشخص می‌کند. یکی از آن‌ها یک دخترِ نوجوان پیدا می‌کند، و دیگری یک جنازه. بنابراین مشکل آن‌ها آینده است که برایش هیچ برنامه‌ی درازمدتی ندارند. الگوی اعمالِ آن‌ها این است که فقط به صورت کاملا بی‌هدف و بی‌معنا به حرکت ادامه دهند و در جستجوی خوشبختی باشند، بدون این‌که به عواقبِ اعمالشان بیاندیشند. انعکاس این رویه را در سخنان بِکت می‌بینیم: «این‌که کجا هستم را نمی‌دانم، هیچ‌وقت هم نخواهم دانست، در سکوت شما نمی‌دانید و فقط باید ادامه دهید، نمی‌توانم ادامه دهم. ادامه خواهم داد».

به عقیده‌ی فوکو، زندان یک هتروتوپیا است و فضایی است از دیگر بودن. مسائلی را که در واقعیت مشترک، حاضر به پذیرش آن‌ها نیستیم، در زندان فراروی ما قرار می‌گیرند، مکانی که این واقعیت را منعکس و مخدوش می‌کند. جک یکی دیگر از جناس‌های به کار گرفته شده توسط جارموش است، دست نظیرِ هیچ‌کس در فیلم مرد مرده. معنای آن را در این‌جا می‌توان همان هیچ‌کس تفسیر کرد. زندانی به عنوان مکانی از دیگر بودن، در لفافه‌ی شخصیت روبرتو که یک ایتالیایی است، تغییری اساسی در زندگی‌های امریکایی ایجاد می‌کند.

با این‌که او تلاش می‌کند تا امریکایی‌تر از آنی باشد که می‌تواند، و بدین منظور از کلمات و عبارتو اصلاحِ بیش از حد (نظیرِ ’I ham‘)استفاده می‌کند، اما دارای روح یک کودک معصوم و ساده‌دل است که به سختی برای رسیدن به خوشبختی تلاش می‌کند (از نقطه‌ی نظر نیچه‌ای، می‌توان او را یک شخصیت دیونزی دانست). این پارادوکس (غمگین-زیبا) دوباره خود را در جناسِ I scream---ice-cream نشان داده می‌شود. او تغییراتی را در یکنواختی زندان ایجاد می‌کند، پنجره‌ای روی دیوار نقاشی می‌کند، هم‌سلولی‌هایش را به حرف می‌گیرد و با آن‌ها ورق بازی می‌کند. او یک فرارِ استعاری ایجاد می‌کند. با اینکه او در حالِ ساده زندگی می‌کند و فکرش معطوف به نیازهای اساسی‌اش نظیر غذا، نوشیدنی، گرما، سرپناه و عشق است، جک و زک عمدتا در ساده‌ی حاضر زندگی می‌کنند و به کارهایی که معمولا انجام می‌دهند چسبیده‌اند، نظیر شغل، خود (ego) و عادت‌هایشان. برخلافِ روبرتو، آن‌ها مدام بار گذشته را با مشقت بسیار به دوش می‌کشند، گذشته‌ای که دیدگاهشان از آینده را تعریف می‌کند (بنابراین «در یک دایره می‌چرخند»). دیدگاه پست‌مدرن از زمان نه تنها دایره‌ای است، بلکه ضد خطی هم هست. این مفهوم را همچنین می‌توان در فیلم‌های قطار رمز و راز و شبی در زمین اثر جارموش مشاهده کرد. همه‌چیز با هم مخلوط شده است، گذشته، آینده و حال و هیچ مرز روشنی وجود ندارد و انسان در جهانی از وهم سیال زندگی می‌کند.

دیدگاه روبرتو همان دیدگاه تورو است که در والدن توصیف شده است، یعنی یک زندگی انسانی که هیچ کمبودی نداشته و خوشبختی را در ساده‌ترین چیزها می‌یابد. بنابراین روبرتو تنها کسی است که می‌تواند به خوشبختی دست یابد، در حالی که زک و جک به پرسه‌های بی‌هدف خود ادامه می‌دهند. در این‌جا مجددا یکی از صفات بنیادین پست‌مدرنیسم را مشاهده می‌کنیم. به عقیده ی آنتونی گیدنز، یکی از فاکتورهای قوی که مدرنیسم را تعریف می‌کند، منطقی (علمی) است که منجر به شکی فراگیر نسبت به همه‌ی چیزهایی می‌شود که در اطراف ما قرار دارد (که این شک تبدیل به یکی از ویژگی‌های اساسی پست‌مدرنیسم گردید). به ادعای گیدنز تنها راه‌حل این است که رابطه‌ای خالص مبتنی بر اعتماد ایجاد کرد تا بتوان به واسطه‌ی آن شک و تردیدهای پست‌مدرن را از بین برد (۲-۹). چنین تلاش‌هایی برای جذب و به دست آوردن ایمان، اعتماد، گفتگو، عملکرد و ارادت انجام می‌شود، تبدیل به ویژگی بنیادین پست‌مدرنیسم شده است.

روبو از این لحاظ موفق بوده و می‌تواند از سر ایمان دل به دریا زده و اعتماد نماید، در حالی که جک و زک چنین نیستند و حتی زمانی هم که از هم جدا می‌شوند تا به ناشناخته‌ها بروند، با هم دست نمی‌دهند. این روایت که [با پایان فیلم] باز می‌ماند، که یکی از خصیصه‌های بسیاری از آثار پست‌مدرن نیز هست، اساسا این سوال را مطرح می‌کند که چه اتفاقی برای روبرتو خواهد افتاد. جک و زک که اساسا گمشدگانی بیش نیستند، اما آیا روبرتو و نیکولِتا قادر خواهند بود در جهانِ امریکایی، بدونِ هضم شدن در آن زندگی کنند؟

حرفهای روبرتو که می‌گوید «کاش اینجا بودی» در اصل تمنای کلِ پست‌مدرنیسم است. این حرف‌ها در واقع شرط [مکتب] زِن برای بودن و زندگی در همی نجا و همین حالا، و زندگی در لحظه و بیشترین استفاده از حیات را بیان می‌کنند. که این دیدگاه بر مقابلِ تمنای کاپیتالیستی برای یک حضورِ سیالِ نارسیستی است. این حضور نارسیستی به سمتِ یک آینده‌ی نامعلوم گرایش دارد (که همان رویای امریکایی است) و در عین حال گرفتار گذشته‌ای پرسانحه نیز هست. در مقابل، شرطِ رهایی‌بخش مکتب زن در فیلم گوست‌داگ: سلوک سامورایی بیان شده است:

«قطعا چیزی غیر از هدفی واحد برای لحظه وجود ندارد. تمامی زندگی انسانی توالیِ لحظاتی است که یکی پس از دیگری سپری می‌شوند. اگر کسی واقعا به درکِ اکنون نائل آید، کار دیگری برای انجام نخواهد داشت، و نیازی به تعقیب چیز دیگری ندارد».

روبرتو که آدِر این فیلم است، دارای رفتار قالبی و کلیشه‌ای است اما یک آدِر کلیشه‌ای نیست. او را می‌توان در مقوله‌ای که ژیژک در پست‌ایدئولوژیِ پست‌مدرن «آدِری که از آدربودن خود محروم شده است»، قرار داد. او آدری است که نشانه‌های معمولِ آدر بدون را ندارد، مثل هر چیز بد و شیطانی که در واقع محلِ فرافکنیِ فسادهای سرکوب‌شده‌ی خود ماست (تنها نشانه هم اعترافِ او به کشتن یک انسان در هنگام دفاع از خودش بوده است). تا قرن‌ها این ویژگی استاندارد آدِر در جهان غرب بوده است. اما در این‌جا برعکس است و آدِر در واقع محرومیت از بدی و شر است. روبرتو سعی می‌کند خود را در سیستم استاندارد امریکایی جا بیاندازد، اما بدون جذب شرارت‌های این سیستم. او از ویتمن و فراست نقل قول می‌کند، ایده‌آل‌های ادبیات امریکایی را دارد و هیچ خصلت کاپیتالیستی هم ندارد و زمانی هم که با خطر، دروغ و خیانت روبرو می‌شود دیگر چیزی در چنته نداشته، و نمی‌داند که باید چکار کند. جالب‌ترین عنصر [فیلم] می‌تواند در حکمِ نوعی پیام اخلاقی برای داستان نیز باشد. استاندارد امریکایی برای پیدا کردن خودش نیاز به یک آدِر دارد.

مرد مرده - کاوشی هایدگری در وجود

مرد مرده، به عنوان یک ضد غربی، ابعاد تازه‌ای از غرب وحشی آمریکا را روشن می‌سازد. در این فیلم شاهد شخصیت‌هایی هستیم که قصی‌القلب، متهاجم و تخرب‌گیر هستند و فقط به کشتن، شکار، پول ، سکس علاقمندند، اما از سوی دیگر درمقابلِ زنان ضعیف و آسیب‌پذیر نشان می‌دهند، لباس‌های زنانه می‌پوشند و شب‌ها با عروسک‌های تدی‌بِر خود می‌خوابند. درصورتی که بخواهیم از دیدگاهی روانکاوانه به مسئله بنگریم، می‌توان رفتار کلیِ این شخصیت‌ها را فعالیت‌هایی کاذب تفسیر کرد. فعالیت‌های کاذب نوعی وسواس عصبی برای انجام کاری به صورت دائمی است، مثلا مردانی که سرشان در «ماشین» شلوغ است، (که خودِ نامِ ماشین به صورت ضمنی دلالت بر یک فعالیتِ نوروتیکِ کاپیتالیستی دارد)، شکارچیانِ تبهکاران که یکسره حرف می‌زنند، تله‌گذاران و بحث‌هایی که انجام می‌دهند، و سوارکاری‌ها و قتل‌های مداومِ کابوی‌ها. چنینِ پوشش‌های نوروتیکی همیشه دلالت بر مسئله‌ای پنهان دارند که در زیر لایه‌های سطح پنهان شده‌اند، و برای تفسیر ماهیت واقعی شخصیت‌های فیلم، باید به قولِ هاگاکور (یکی از شخصیت‌ها فیلم گوست‌داگ): «باید با موضوعاتی که اهمیت چندان زیادی ندارند با جدیت برخورد کرد». این یکی از خصیصه‌های پایه‌ای روش کارِ جارموش است که مشابهِ روش کار استن براکاج است که به روشنی اظهار داشته است که: «برای متوقف کردنِ تاثیرِ منکوب‌کننده‌ی درام در فیلم، من تمرکز خود را بر شکوهِ نه چندان دراماتیکِ حال قرار می‌دهم که به معنای واقعی کلمه سطحِ روی میز است».

بنابراین جزئیات ریزی که به نظر می‌رسد بیشتر دارای عنصر طنز هستند، نظیر حرف زدنِ دیکینسونز با یک خرس، بار معنایی سنگینی در خود دارند و به صورت ضمنی اشاره به یک کمبودِ بنیادین در یک شخصیت دارند، انگار که این شخصیت نقشِ نارسیستی و سلطه‌گرانه‌ی خود را با نیازی ناخودآگاه برای پر کردنِ فقدان‌های زندگی ایفا می‌کند، حتی اگر این پر کردن کمبودها با اعمالی به سادگی و کودکانگیِ حرف زدن با یک خرس باشد. خودِ خرس هم به نوبه‌ی خود (به عنوان یک میتولوجِم) نمادی از قدرت است که نشان‌دهنده‌ی ناتوانیِ امپراطور از واقعا بزرگ و قدرتمند بودن، به شکلی است که تمنای آن را دارد. نامِ او هم (Dick-in-son) دلالت بر ناتوانیِ آلت جنسی دارد. مثل این‌که قدرت واقعیِ در زندگی با پسرش باشد (که علاقه‌ی کمی به این پسر دارد) که او هم قادر نیست علاقه‌ی یک زن را به خود جلب نماید.

در این‌جا زنانگی به عنوان نمادِ احساسات، علایق، ناخودآگاه (حقیقت) است که توسط واقعیتِ زمختِ کابوی‌ها کنار زده شده است، و فقط ردی از آن باقی مانده است. و نهایتا هم پایان آن‌ها را رقم می‌زند. تِل راسِل که زیباترین دختر شهر است، به سرعت به غریبه‌ای در شهر علاقه نشان می‌دهد که نمادِ آدر است، اما حاضر نمی‌شود خود را تسلیمِ دیکینسونِ قدرتمند نماید. وسواسِ دیکینسون برای گرفتن و بازگرداندنِ اسب خالخالی زیبا، دوباره بیانگرِ ضعف او و نیازِ افسارگسیخته برای بازگشت و رهانیدنِ حیوانیت، حس و عواطف گمشده‌اش است. به شکلی مشابه، کانوِی تویل که یکی شکارچیِ تبهکاران است، با یک عروسک تِدی‌بر می‌خوابد و شب‌ها در خواب کلماتی نظیرِ «عزیزم» و «مامانی» را تکرار می‌کند. این وراجی‌های بی‌سر و ته و بی‌وقفه (که در واقع یک فعالیت کاذب است) ترومایی (ضربه-سانحه) را در شخصیت او پنهان می‌کند، ناخودآگاهِ سرکوب‌شده‌ای که زیر لایه‌ی یک شکارچیِ تبهکاران (باونتی‌هانتر) پنهان شده است. تله‌گذاری که لباس‌های زنانه می‌پوشد و «کتابِ خوب» را می‌خواند نیز نمادی از همان عنصر زنانگی است، که پیشتر بدان اشاره شد. این ابژه‌ها را می‌توان در ترمینولوژی لکان ابژه‌های کوچک شناخت، که نشان‌دهنده‌ی واقعیتی هستند که در برابر سمبولیزه شدن مقاومت می‌کند، جزئیاتِ کوچک و کم‌اهمیتی هستند که ماهیت واقعی سوژه را آشکار می‌سازند. آدِر در این داستان در ابتدا مربوط به ویلیام بلِیک و سپس دوست سرخپوستش نوبادی (هیچ‌کس) می‌شود. اسم هیچ‌کس به این خاطر انتخاب شده است که هم فرهنگ غربی و هم فرهنگ بومیِ خودِش، او را به عنوان آدِر رد کرده‌اند. اسم انتخاب شده برای او از سوی قبیله‌اش ([که به معنای] آدم پرحرف، حرفی برای گفتن ندارد است) نیز خلاصه‌ای از فعالیت کاذبِ کاپیتالیستی در فرهنگی غربی است. وسواس به کار، عادت‌ها، اراجیف بی‌معنی، تهاجم و غیره چیزی نیست جز تلاشی برای پنهان کردن کودکِ گمشده‌ی درون، که آسیب‌های روانی به او وارد شده است. در این‌جا هم مانند آن ایتالیایی در فیلم مغلوبِ قانون، شخصیتِ سرخپوستِ داستان کسی است که ماهیت واقعی چیزها را نشان می‌دهد، [مثلا] بلِیک را «مرده» خطاب می‌کند و او را قادر می‌سازد که خودش را بشناسد. او می‌گوید که همه‌ی شهرهای سفیدپوستان مانند هم است. این سرخپوست، زبانی نمادین دارد، زبانی اسطوره‌ای مملو از تصاویر (تصویر حیوانات و شعر) و بنابراین برای ما آدِر جهانیِ همه‌ی فرهنگ‌ها را بازیابی می‌کند، یعنی ناخودآگاه جهانیِ پنهان هم در جنبه‌ی حیوانی‌اش (id یا نهاد) و هم در سطحی متعالی (شعر و خودِ برتر).

ویلیام بلِیک به طور خلاصه حاملِ یک کلیت است (در مقامِ برابر قرار گرفتن با شاعری که هیچ شناختی از او ندارد). اما این نکته نیز باید مورد توجه قرار گیرد که عنصر بلِیک در عین حال خلاصه‌ای است از پست‌مدرنیسمِ مشروع فیلم (درست مانند نام هیچکس): یعنی «بعضی انسان‌ها در پر قو به دنیا می‌آیند و برخی دیگر گرفتار شب تارِ بی‌پایان هستند»، که این بخش از شعر ویلیام بلِیک زیر عنوانِ «طالع معصومیت» گرفته شده است که در آن شاعر نشانه‌های به‌ظاهر بی‌اهمیتِ بسیاری را برمی‌شمرد، که معنایی عمیق‌تر را آشکار می‌سازند. بنابراین، جارموش احتمالا این تصور را داشته است که کمبودهای شخصیتِ امریکایی به عنوانِ «طالع معصومیت» عمل خواهند کرد. گفته شده است که پارادوکس‌های استفاده شده توسط بلِیک نوعی از پیش‌بینیِ نسبیتِ پست‌مدرن می‌باشد، یعنی «هر کاری دلت می‌خواهد بکن که این زندگی داستانی دروغین است / و سرشار است از تناقضات». بدین شکل، پایان فیلم که ما را به یادِ تراژدیِ خونینِ شکسپیری، که در آن همه می‌میرند، می‌اندازد (که ردِ آن را می‌توان در نمایش‌های سِنِکا دید) را می‌توان به عنوان یاس و بدبینی و نسبیت پست‌مدرن تفسیر کرد، که در ابتدای فیلم نیز به نوعی به آن اشاره می‌شود، که «چرا منظره در حال حرکت است اما قایق بی‌حرکت مانده است؟» (که البته با تئوری نسبیت انیشتین به سادگی قابل توضیح است). اما از سوی دیگر، نوعی آیین مذهبی برای رستگاری وجود دارد که، اگرچه امید به یک زندگی دیگر نمی‌دهد، اما حداقل یک آلترناتیوِ «مدرن» در برابر پست‌مدرنیسم قرار می‌دهد. مانند فیلمِ مغلوب قانون، یک عنصر پساپست‌مدرن برای رستگاری و رهایی از بدبینیِ پست‌مدرن و هرج‌ومرج وجود دارد که در [سه مفهوم] ایمان، اعتماد و گفتگو نهفته است که توسط گیدنز مطرح شده‌اند: که مصداقِ این مسئله را در اعتماد و گفتگوی بلِیک با تِل و هیچ‌کس (نوبادی) مشاهده می‌کنیم.

آدِر در این فیلم عمدتا توسط «نوبادی» که یک بومی امریکایی است نمایش داده می‌شود و [همان‌طور که از معنای اسم برمی‌آید] به هیچ تقلیل می‌یابد، و در چشمِ غربِ غالب هیچ کس نیست. در صحنه‌ای که شاهد حضور کشیش در منصبِ تجارت هستیم، آشکار می‌گردد که این آدِر بعدی شیطانی در مفهوم خود به همراه دارد و مکانی است برای فرافکنی تمایلاتِ غیرقانونی غرب. به طور خاص، آدِر [در این فیلم] به عنوانِ جهنمی و خبیث توصیف می‌شود که هم از سوی کشیش و هم تله‌گذار به آن لقبِ آدم هرزه تعلق می‌گیرد. بر اساس دیکشنری آکسفورد، واژه‌ی philistine که در واقع همان دشمنِ یهودیان در کتاب مقدس است، معنایِ از خودراضی و کوته‌بین، نادان و بربر را به خود گرفت. این نام در مردم فلسطین در عصر جدید حفظ شد. بنابراین به عنوانِ تراکمِ «دیگر بودن» ، در این فیلم، بومیان امریکا و فلسطینیان در این که قربانیِ سیاست و ایدئولوژی غربی هستند با هم شریک‌اند. نقد ادوارد سعید از برداشت غرب از آدِر را که در اثرِ سردار هم تکرار شده است به خوبی توضیح‌دهنده‌ی این بی‌عدالتی است: «پست‌مدرنیسم جهانی‌بینی‌ای است که به واسطه‌ی نیازِ پاتولوژیک غرب برای به انحصار درآوردن و غربی کردن تعریف واقعیت و حقیقت ظهور کرد».

توتون یکی از بن‌مایه‌های اصلی در این فیلم است. چرا که درست مانندِ طلا که نمادِ ضرورتِ بنده‌ی عادت بودن است، عده‌ای نیز همواره به دنبال تنباکو هستند. عادت‌هایی نظیر شرط‌بندی، تماشای تلویزیون و ورق بازی در فیلمِ بیگانه و بهشت. می‌توان این مسئله را با استعاره‌ی مشهور بِکِت که می‌گوید «عادت یک بی‌جان کننده‌ی بزرگ است» . این حقیقت که با این‌که همواره به دنبال توتون هستند، اما هیچ‌وقت پیدا نمی‌کنند، به معنایِ خصلتِ فرارِ نگرانی نوروتیک است. این اضطراب نوروتیک نیز به طور کلی یکی از خصلت‌های جامعه‌ی مصرفیِ (کاپیتالیست) غرب است. [در این جامعه] همواره تقاضا بیشتر از عرضه است، چرا که اشتهای مصرف هر روز بیشتر می‌شود و این ولع هرگز فرو نخواهد نشست. و چه راهی بهتر برای نشان دادنِ این ولع سیری‌ناپذیر به غیر از توتون و تنباکو وجود دارد، گیاهی که بومیِ خاک امریکا نیز هست. وقتی که در پایان، بلِیک توتون پیدا می‌کند به او گفته می‌شود که برای سفرش است. بنابراین، انسان‌ها که بنده‌ی عادات خویش‌اند هیچ‌گاه به طور کامل از آن رهایی نخواهند یافت. بلیک سیگاری نیست، اما در خودِ عادت شخص دیگری را دارد، که به صورت نمادین نشان می‌دهد که انسان‌ها حتی در زمان مرگ هم از حضورِ فراگیرِ جامعه و ایدئولوژی‌اش نمی‌توانند بگریزند. بدین ترتیب، توتون و «مرد مرده» پیامِ بِکِتی تکان‌دهنده‌ی این فیلم را آشکار می‌سازند.

ولادیمیر: ...احتمالا. اما توی همه‌ی ای‌نها چه حقیقتی خواهد بود...یک پا در گور و دیگری در یک تولد دشوار. آن پایین در گودال، گورکن انبرک را به دست می‌گیرد. ما برای پیر شدن وقت داریم. هوا مملو از فریادهای ماست. (او گوش می‌دهد). اما عادت یک بی‌جان‌کننده‌ی بزرگ است. (او دوباره به استراگون نگاه می‌کند). به من هم کسی نگاه می‌کند، و درباره‌ی من کسی حرف می‌زند. او خواب است، چیزی نمی‌داند، بگذار بخوابد. (مکث). نمی‌توانم ادامه دهم (مکث). چه گفته‌ام؟

دیدنِ دنیا مثل یک رویا دیدگاهِ خوبی است. وقتی کابوس می‌بینید، بیدار خواهید شد و به خودتان می‌گویید که فقط یک خواب بود. گفته می‌شود که جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم ذره‌ای هم تفاوت با این ندارد. با نقلِ قولی از هاگاکور، گوست‌داگ به ما می‌گوید که از چه نقطه‌نظری به فیلم نگاه کنیم و همچنین «کلید» احتمالی برای تفسیر فیلم را نیز در اختیار ما قرار می‌دهد. نشانه‌های زیادی از پست‌مدرنیسم در این فیلم وجود دارد، عبارت‌هایی نظیرِ «به نظر می‌رسد که همه‌چیز در اطراف ما در حال تغییر است» و «دیگر هیچ چیز با عقل جور درنمی‌آید» به ما شبکه‌ای پیچیده از معانی می‌دهند که همه در نسبیت پست‌مدرن گم شده‌اند. مجددا باید گفت که هیچ مرز مشخص و دقیقی از معنا وجود ندارد. در موارد متعدد می‌بینیم که چطور معنا دستخوش تغییر می‌شود، و تسلیمِ هویت‌های مختلفی می‌شود که از آن‌ها گذر می‌کند (دِریدا). اعضای مافیایی که کارتون تماشا می‌کنند، به رپ گوش می‌دهند، مثل بچه‌ها حرکات حیوانات را تقلید می‌کنند و اجاره پرداخت نمی‌کنند و غیره. مافیای سفیدپوستان فرقی بینِ سیاهان، ژاپنی‌ها و سرخپوستان قائل نمی‌شود و همه را یکسان می‌داند («آره، سرخپوستا، کاکاسیاها -همشون یه کرباسند) و در یک جا یکی از سرخپوستان را نزدیک بود به خاطر این‌که فکر می‌کردند سیاه است بکشند. جارموش از یک ساختِ بدیع برای بیانِ این ترکیب استفاده می‌کند: «توی سرخ‌پوستِ سیاه‌نمای عوضیِ مادر ج....ه) . همان‌طور که در روانکاوی می‌توان مفهومِ آدِر شیطانی را به عنوان فرافکنی تفسیر کرد، این ترکیب آدرهای چندگانه در یک موجودیت واحد را نیز می‌توان به عنوان تراکم در نظر گرفت، همانطور که در مرد مرده هم بدان اشاره شد. بنابراین، در این فیلم خصلتِ چندگانگی (تکثر) پست‌مدرن دیده می‌شود، اما بنا به برداشت سردار مورد استفاده قرار گرفته است، یعنی فقط تحتِ دیدگاه‌های غالب. «بنابراین پست‌مدرنیسم ماموریتِ متمدن کردن غرب را به عهده می‌گیرد تا با ورود به حوزه‌های جدیدی از ظلم و انقیاد، تصویر از آدر در مقابل غرب قرار دهد». همانطور که چِوان تودوروف در اثر خود اشاره می‌کند، این برداشت نه تنها نژادپرستانه و قوم‌محورانه است، بلکه خودخواهانه نیز هست؛ مثلا، آن‌ها وقتی از دیگران صحبت می‌کنند، برای توصیفشان نیست، بلکه برای توصیفِ خودشان است (۱۸۷-۲۸۹)

مقایسه‌ی دنیا با یک رویا نه تنها جای تفسیرِ روانکاوانه دارد، بلکه چنین تفسیری ضروری نیز هست. در این صورت می‌توان گفت که کارتون‌هایی که مافیا تماشا می‌کرد، بروزِ ناخودآگاه بوده است، این کارتون‌ها ماهیتی رویاپردازانه [برای مافیا] دارند. یک کارتون به خودیِ خود دلالت بر دوران کودکی دارد که دوران رشد و تحولِ ناخودآگاه است. کارتونی که در آن پرندگان و شخصیتی وجود داشت که یک پرچم را تکان می‌داد، تداعی کننده‌ی صحنه‌ی کبوترها و تکان دادن پرچم توسط گوست‌داگ است. فلیکس گربه‌هه و کیفِ حقه‌هایش که دانشمندِ پیر و شیطانِ صفتِ کارتون را به ستوه در می‌آورد، همان گوست‌داگ و چمدانش است که همه‌ی پیرمردان مافیا را به قتل می‌رساند. کارتونی که صحنه‌ی ترسیدن یک جوجه از شبه و سپس شبه از جوجه را نشان می‌داد، شروع کننده‌ی پیچ‌وتاب داستان است، یعنی زمانی که گوست(داگ) وارد عمل شده تا جوجه (مافیا)ها را بکشد. ابهامِ زیرکانه‌ای که در فیلم به کار رفته است، امکان یک تفسیر دیگر را هم فراهم می‌کند که گوست‌داگ را آدِر می‌داند (مافیا او را جوجه می‌داند) که سپس تبدیل به ابژه‌ای تهدیدکننده‌ی برای شبه ترسناکِ مافیا می‌گردد. در کارتونی که شخصیتِ داستان با شلیکِ گلوله در لوله‌ی آب، قربانی را از پای درمی‌آورد تداعی کننده‌ی شیوه‌ی یکسانی است که گوست‌داگ برای به هلاکت رسانیدن آن گانگستر به کار می‌گیرد. ایچی و اسکرچی در کارتون از تفنگ‌هایی استفاده می‌کنند که بزرگتر و بزرگتر می‌شوند تا جایی که دنیا منفجر شده، و یکی از آن‌ها به خورشید فرستاده می‌شود که این کارتون منعکس‌کننده‌ی کشته‌شدنِ گوست‌داگ به دستِ لویی است.

کارکرد شامان‌ها در فرهنگ‌های بدوی ایجاد ارتباط با حیوانات و ایفای نقش یک پل ارتباطی و میانجی بین این جهان و جهان متعالی بود. با اینکه گوست‌داگ در سطح روحی یک شامان است، اما در عین حال طوری به تصویر کشیده شده است، که انگار ارتباط بیشتری با حیوانات دارد تا با آدم‌ها (نام گوست‌داگ ترکیبی‌ست از روحانیت و حیوانیت). گوست‌داگ نیز مانند شامان‌های جوامع بدوی ، دچار سانحه‌ای می‌شود که تجربه‌ی ناشی از آن او را قادر می‌سازد که به جهان روحانی تعالی یابد، [و] با حیواناتی دوست می‌شود (یک کبوتر که روی شانه‌اش می‌نشیند، یک خرس و یک سگ) که تبدیل به نشانه‌ی او می‌شوند و او آن‌ها را «هم‌تراز انسان‌ها می‌داند» (همین میتولوژی در جامعه‌ی فضایی‌های فیلم آواتار نیز بیان می‌شود). طلبِ غاییِ شامان‌ها این است که به طور پیوسته با مرگ روبرو شوند، که معمولا هم از طریقِ اکستازی و یا نشئگی اتفاق می‌افتد که در فیلم نیز پذیرشِ مرگ از سوی گوست‌داگ بدون این‌که خم به ابرو بیاورد، یادآور این سنتِ شامان‌هاست که در نقل قولِ زیر از هاگاکور نیز دیده می‌شود:

سلوک سامورایی را مرگ رقم می‌زند. تامل و تمرکز بر مرگ ناگزیر هر روز باید انجام شود. هر روز، وقتی که تن و ذهن در آرامش هستند، انسان باید به تکه‌پاره شدن با تیرهای کمان، اسلحه و .... فکر کند. و هر روز، بدون استثنا، انسان باید خود را مرده بداند. این جوهره‌ی سلوک سامورایی است.

عنصر اصلیِ این فیلم نیز، مانند مرد مرده، به مرگ ختم می‌شود که میتولوژی‌های جهان نیز اعتبار می‌کنند که ریشه‌ی نخستینِ آن‌ها همین است. هم‌چنین هایدگر نیز بر این عقیده بود که [مرگ] ژرف‌ترین حالتِ وجود است. کارکرد شامانی به همراهِ توانایی او برای فهمیدنِ دوستِ اهلِ جزیره‌ی هاییتی‌اش بدون اینکه زبان مشترک انسانی داشته باشند، ثابت می‌کند که ارتباط واقعی در طریقت و نظم نمادین نیست. پاسخ او که این گاهی یک فرهنگ باستانی است، دوباره تداعی کننده‌ی جهت‌گیری عمومیِ اسطوره‌ای او نسبت به پست‌مدرنیسم است. او یک آیینِ رفتاریِ خاص برمی‌گزیند، و یک دین (بدوی) و استادی دارد که او را از تردیداتِ پست‌مدرن نجات می‌دهند.

در پایان، کتاب به صاحبش باز می‌گردد که به معنای این است که دوباره می‌توان آن را به کسِ دیگری داد و داستان جدید از آن‌جا آغاز شود. اما درست مانندِ همین درهم‌تنیدگیِ متنی (غرق کردن فیلم در نقل‌قول‌هایی از کتاب) این [دادنِ دوباره‌ی کتاب و شروع دوباره‌ی یک داستان] می‌تواند یک شمشیر دولبه باشد، هرچند که در خود یک پیام (مذهبیِ) مدرن نیز دارد، اما اساسا خصیصه‌ای از پست‌مدرنیسم است. داستان جدیدی می‌تواند شروع شود، اما هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که این روایت هیچ مزیتی به دیگری دارد، یا این‌که معنای بیشتری از «روایت‌های عظیم» (لیوتارد) می‌تواند ارائه کند. پایان فیلم محدود نیست، بلکه باز است، یعنی وقتی که یک کتاب به دختر داده می‌شود، کتاب دیگری نیز می‌تواند دست‌به‌دست گردد («بعدا می‌توانی نظرت را به من [درباره‌ی کتاب] بگویی) و زندگی روحانی می‌تواند به دیگری در فرار از تردیداتِ پست‌مدرن کمک نماید. خودِ کتاب «راشومون» داستانی نوشته‌ی آکوتاگاوا ریونوزوکه است که توسطِ آکیرا کورُزاوا نیز در [اجرای تئاترِ» راشومون مورد استفاده قرار گرفته. اختلاف دیدگاه‌هایی که باعث ایجاد حقیقتی عینی نشوند را نیز می‌توان در اینجا به کار گرفت. جهان پست‌مدرنی که گوست‌داگ در آن زندگی می‌کند نسبت به دیدگاه‌های او کاملا بی‌تفاوت است به طوری که روایت نسبی بوده و در انتها نیز پست‌مدرنیسم پیروز میدان است. فیلم‌های جارموش دارای لایه‌های چندگانه و تنوع بسیار زیاد هستند و می‌توان آنها را از نقطه‌نظرات مختلف مورد تحلیل قرار داد. با این‌که صنعت غالب فیلم در هالیوود به صورت یکنواختی جنبه‌های مشابهی از فرهنگ امریکایی را به تصویر می‌کشند که حالت ایده‌آل داشته و برای خوراکِ مخاطبین جهانی تنظیم شده‌اند، فیلم‌های جارموش نشان می‌دهند که این تصویر را فقط از چشمِ آدِر می‌توان کامل کرد. نظراتِ حاشیه‌نشینان جامعه، مهاجران و اقلیت‌های چندقومی برایِ درک ماهیت واقعی روح امریکایی ضروری است. این [نظرات] شانس به‌وجود آوردن تغییر و ایجاد امید در جاهایی را به وجود می‌آورد که انسانیت معنای خود را از دست داده است. این فیلم‌ها که نقشه‌ی سرزمین‌های ناشناخته را ترسیم می‌کنند، بر آنند تا به جستجو پرداخته و کمبودِ ذاتی در تمدنِ امریکایی را پر کنند.

Down by Law 1986

نویسنده: جیم جارموش

بازیگران: تام ویتس ، جان لوری ، روبرتو بنینی و ...

خلاصه داستان: داستان سه مرد متفاوت در زندان لوئیزیانا و سفر احتمالی آنها...

تیتر

پیام علی‌شاهی

نشان دادن نمایی از شهر که با موسیقی همراه است، شیوه‌ای است که جیم جارموش برای معرفی فضا و حالت موجود در بافت فیلم از آن بهره می‌جوید. مانند بسیاری از فیلم‌هایی او. که در سکانس‌های آغازین فیلم "مغلوب قانون" نیز مشهود است. این شیوه جارموش با سرعتی هرچه بیشتر و موثرتر، مخاطب را در جریان بافت فیلم قرار می‌دهد، و او را از بیان روایت‌های نسبتاً طولانی برای آماده سازی مخاطب بی نیاز می‌کند، هرچند که در فیلمِ آغازین او، یعنی"تعطیلات همیشگی" ترکیبی از روایت و حرکت را شاهدیم، اما پس از آن جیم عنصر روایت را از آثار خود محو می‌کند و بدین ترتیب جا را برای برداشت مخاطب بازتر می‌گذارد. حرکت دوربین در ابتدای فیلم جالب است، دوربین از نمای زیبا و مجللِ و قسمت ثروتمند نشین شهر عبور می‌کند، اما هیچگاه وارد آن فضا نمی‌شود. چون برای آن ارزشی قائل نیست. درست مثل فیلم قبلی او. یعنی تعطیلات همیشگی که شاهد چنین وضعیتی هستیم .ظاهراً جیم معتقد است که فارغ از این تفاوت‌های ظاهری و بصری که محیط دارد، آنچه اهمیت دارد انسان‌ها و روابط آنها است که باید مورد توجه قرار گیرد، و بدین ترتیب در این فیلم آنچه محور داستانی را در بر می‌گیرد، روابط انسان‌هاست، تا انسان‌هایی در بند محیط. هر چند جیم مایل است تا انسان‌هایش را در قالب محیطشان بشناساند، و بدین ترتیب در این فیلم به مانند بسیاری از فیلم‌های او ما شاهد دوربینی هستیم که علاوه بر شخصیت‌هایش، همواره جایی برای محیط اطراف می‌گذارد تا مخاطب بتواند حال و هوای کاراکترهایش را دریابد. بدین ترتیب جارموش همواره فاصله دوربین را از شخصیت‌هایش حفظ می‌کند.

مغلوب قانون به عنوان سومین فیلم جارموش، دومین فیلم سیاه و سفید اوست. اینکه علت این امر چیست، چند دلیل عمده می‌تواند داشته باشد: شاید این باشد که او از جذابیت‌های پوشالی بیزار است، و بدینسان سیاه و سفید را به سبب سادگی‌اش دوست دارد، و مخاطب را بیشتر درگیر مفاهیم می‌کند تا ظواهر، شاید هم فیلمی که سیاه و سفید است فضای جهان تکرار شونده را به خوبی نشان می‌دهد.

در ابتدای فیلم شاهد معرفی نسبتاً کوتاهِ دو کاراکتر اصلی، یعنی جک و زک هستیم، آن‌چه این دو کاراکتر را به هم نزدیک می‌کند، زندگی نسبتاً پریشان آن‌هاست. به نحوی که جایگاهی از عقلانی شدن را در آن‌ها نمی‌بینیم. زک دیجی‌ای است که وضعی نابسامان دارد، زیرا می‌خواهد مستقل زندگی کند و قصد زندگی وابسته به نظرات دیگران را ندارد. این امر تا حدودی به مسلک و گرایش مستقل خود جیم جارموش در حرفه‌اش نزدیک است. فضای ناخوشایند زندگی او که جیم استادانه آن را به تصویر می‌کشد، چه در داخل و چه دربیرون منزل مقدمه‌ای برای سفر اوست، اینکه شرایط باعث می‌شوند زندگی‌تان را تغییر بدهید، شرایطی که ممکن است ناخواسته پیش بیاید. جک نیز وضعیت مناسبی ندارد، او به قمار و فعالیت‌های نسبتاً غیر عرفی مشغول است، هرچند ظاهر زندگی‌اش مرتب است، اما روح حاکم بر زندگی‌اش حاکی از تشویش و نابسامانی است. با این حال جاه طلب است و از این لحاظ هیچ کدام از جک و زک شرایط معمول زمانه خود، که دوری از بطالت و سخت کوشی است را ندارند.

عاقبت بی جهت به زندان می‌افتند. گویی جهان اطراف هم چون انسان‌هایش، عقلانیتش را از دست داده است یا اصلاً شاید منطق این جهان از نظر جیم بر مبنای اتفاق و آنچه ناگهان اتفاق می‌افتد و باید به آن پاسخ داد؛ بنا نهاده شده است. در جای جای فیلم تاثیر این اتفاق و موقعیت‌های ناگهانی را می‌توانیم ببینیم .علاوه بر وضعیت جک و زک، باب نیز اتفاقی مرتکب قتل می‌شود، عموی نیکولتا بر حسب شانس خانه را برنده شده و مسیرهای سفر هم بدین ترتیب انتخاب می‌شوند و ...

در زندان کاراکتر جدید که ابتدا تنها در سکانسی کوتاه او را دیده بودیم، وارد می‌شود. او بابی است، به مانند فیلم قبلی جیم یعنی " عجیب تر از بهشت " شخصیتی غریبه که زبانی دیگر دارد وارد داستان شده و در عین حال نقش موثری در اتفاقات داستان و به ویژه آغاز سفر بازی می‌کند. در "مغلوب قانون "جیم می‌خواهد با وارد کردن شخصیتی که زبان نمی‌فهمد، و ظاهراً نگاهی ساده و سطحی به امور دارد، طنزی تلخ را بنماید و این فرد ساده می‌تواند گره‌های کورِ جامعه پیچیده و صنعتی را باز کند. در حالی که مردمان این جوامعِ پیچیده، با هزار امید و آرزو درگیر این گره‌های کور هستند، و هرکدام بلندپروازی‌هایی دارند. "برای هرکدام دیگری اصلاً وجود ندارد". این مردم چیزی را گم کرده‌اند و آن چیزی نیست جز فهم شیوه کنار آمدن با جهان از طریق کشتنِ این جاه طلبی‌ها و ساده گرفتن امور، کاری که بابی می‌کند، جیم باب را به عنوان راهنما قرار می‌دهد و درعین ظاهر و رفتار نادان، به او نقش رهبر می‌دهد و او را به عنوان شخصیتی در نظر می‌گیرد که قادر است انسان‌ها را به تمایلات اصیلشان رهنمون کند. باب این کار را از طریق آموزشِ نگاه متفاوت به جهان انجام می‌دهد. و بدین ترتیب جک و زک را که هر دو ظاهراً انسان‌هایی غیرقابل انعطافی هستند، و کاملاً از شرایطشان بیزارند را به شادی وا می‌دارد و بدین ترتیب گروهی منسجم را ایجاد می‌کند که بدون توجه به این که چه وضعیت وخیمی دارند، قادرند تا شاد باشند و جهان را متفاوت ببینند ، در سکانس‌های متعددی می‌توانیم نمودهای این امر را ببینیم. نمونه اول آن در زندان است، جایی که این سه نفر با یکدیگر ورق بازی می‌کنند. یا جایی که باز همین سه نفر پشت میله‌های زندان ایستاده‌اند و یا در جایی که از زندان فرار کرده‌اند و بابی برای آن‌ها خرگوش می‌پزد. در هر سه مورد شرایط این انسان‌ها به ظاهر وخیم است، اما باب سبب خنده و خوشحالی شده و سبب می‌شود تا شرایط سخت فراموش گردد. حال آن که جک و زک در زندگی عادی خود که ظاهراً اوضاع وفق مراد بوده است چنین خنده‌ای را تجربه نکرده بودند.

در همین جا ظاهراً کارکرد زبان نیز نقد می‌شود؛ به نظر می‌رسد زبان کارکرد خود را از دست داده است، ساختارهای صرف زبانی ارتباط را دشوار کرده است، لذا باب که زبان نمی‌داند با بازی با آن اسباب ارتباطی، زمینه مناسب را فراهم می‌آورد. چه برای مخاطبین فیلم، و چه برای کاراکترهای زبان

بلد. یعنی جک و زک. کاری که باب می‌کند دمیدن روح در زبان بی روح است. آن هم نه با الفاظ، بلکه با تفاسیرش از الفاظ و بازی با آن‌ها.

به هر شکل جک، زک و بابی از زندان فرار می‌کنند، اما مشخص نیست چگونه و چرا چنین است؟ مسلماً این غفلت از سوی جیم عمدی است، علت این است که جیم به قهرمان بازی، نبوغ فرازمینی و یا اموری که به طور معدود نوابغ انجام می‌دهند دلبسته نیست -کارهایی که با روح مینیمالیستی کارش در تضاد است- بلکه دوست دارد انسان‌های عادی قهرمانش باشند که ظاهراً توانایی چنین کارهایی را ندارند. شما فرض کنید که نگهبانان را فراری داد یا اصلا یک جایی حفره بود و آن‌ها از آن خارج شدند. این مسائل اهمیتی ندارد. مهم اینست که این گردش و سفر اجباری که جهان را می‌شناساند، تکرار می‌شود. به این ترتیب شاهدِ فرار تنها با یک مکث دوربین و همراه با تصویر سیاه هستیم.

بعد از فرار از زندان، ظاهراً همه چیز باید مرتب و روبراه شود اما اینچنین نمی‌شود و نارضایتی همچنان ادامه می‌یابد. جیم درصدد است تا بگوید هرچقدر هم به آرزوهایمان نزدیک شویم، آرزوهایمان از ما دور می‌شوند. سکانس زیبایی از آن خانه را که بعد از فرار از زندان در آنجا اقامت می‌گزینند را در نظر آورید. خانه مشابه همان زندان است ، و این امر بیانگر تکرار وضعیت نابسامان است. اگر به طور سطحی به منظره آن خانه نگاه کنیم، شاید اینچنین برداشت کنیم که مشکلات حل شده. "کبریتی که در زندان آرزو بود اینجا هست، پنجره هم همینطور" اما روح اتاق همان است، و ما مجددا جک و زک را ناراضی می‌بینیم. حتی محل قرار گرفتن آن‌ها در این اتاق هم مانند زندان است. این منطقِ جارموش است که نشان می‌دهد بسیاری از جاه طلبی ها سرابی بیش نیستند.

قبل از به پایان رساندن این نوشته خوب است که به تفاوت باب با کاراکترهای معمول فیلم‌های جارموش اشاره‌ای کنیم. تا حدودی باب، منطق متفاوتی دارد. او ظاهراً خوش بین است، و آینده‌اش را مطلوب می‌بینید، و به این آینده مطلوب نیز دست می‌یابد؛ در زندان او پنجره‌ای می‌کشد، و به اینکه " در زندان نمی‌تواند بماند" اعتقاد دارد، و به آن هدف جامه عمل می‌پوشاند. در حالی که زک تنها با خشونت به دیوار خط می‌کشد، و هدفی از آینده ندارد- کما اینکه قبل از زندان نیز همینگونه بود- در انتهای فیلم نیز این باب است که به مکانی که مطلوبش است می‌رسد. اما جک و زک همچنان در راهند.... اینکه چرا این چنین می‌شود، شاید به علت دید انتقادی جارموش به فرهنگ آمریکاست. پایان فیلم هم با روند داستان همخوانی دارد؛ جک و زک در انتها به رویای خود نمی‌رسند و حتی مسیر دقیق را نمی‌توانند بفهمند و هر کدام به سمتی می‌روند. این تشویش و سرگردانی در انتهای فیلمِ قبلِ جارموش نیز به وضوح قابل ملاحظه است. انسان‌های جارموش – به ویژه ازنوع آمریکایی‌اش- به عشق آزادی و آرمان‌شهرِ مبهم خود هستند/ اما به سوی ناکجا آباد سفر می‌کنند.

Dead man 1995

نویسنده

جیم جارموش

بازیگران

جانی دپ ، گری فالمر ، کریسپین گلور و ...

خلاصه داستان

«ویلیام بلیک» (دپ) در دفاع از خود مردی را می کشد و با سرخ پوستی به نام «نوبادی» (فارمر) آشنا می شود که او را به جای «ویلیام بلیک» شاعر انگلیسی می گیرد. «بلیک» فکر می کند سرخ پوست می تواند در سفر طولانی اش به دنیای ارواح، راهنمای او باشد...

پیچیدگی در عین سادگی

علیرضا پورنوری

تاریخ سینما مملو از رویدادهایی به واقع عجیب و بحث برانگیز است. از نظریه مونتاژ آیزنشتاین گرفته تا نظریه مؤلف. از موج نو سینمای فرانسه گرفته تا سینمای نوین آلمان. هر یک از این نظریات و موج‌های فیلمسازی، مسیر و سیر تحولی تاریخ سینما را تغییر دادند. اما بدون شک یکی از مهم ترین، بحث برانگیز ترین و ناشناخته ترین این جریان ها پست مدرنیسم است. نمیتوان منشأ دقیقی برای این جریان گنگ یافت. بعضی می‌گویند، گدار بنیان آن را اواخر دهه پنجاه گذاشت، بعضی دیگر می‌گویند کوئن‌ها این جریان را در دهه هشتاد، به طور رسمی بنیان گذاری کردند. اما هنوز مشخص نیست جرقه این جریان در سینما توسط چه کسی و چه زمانی زده شد. تنها و تنها می‌توان گفت چه کسانی این جریان را تقویت و همچنین جدیت و قطعیت آن را بیشتر کرده‌اند. امروزه اگر این افراد را بخواهیم فهرست کنیم، بدون شک، نام جیم جارموش در اوایل لیست به صورت ناخودآگاه ظاهر می‌شود. زیرا تاثیر به سزای این کارگردان بر پست مدرنیسم، به واقع انکار ناپذیر است.

می‌توان گفت جارموش، نسخه‌ای جدی‌تر، خشن تر و عبوس تری از پست مدرنیسم را در سینما ارائه می‌کند. نسخه‌ای که با سینمای تارانتینو و کوئن‌ها، تفاوت بسیار زیادی دارد. در سینمای جارموش، نه خبری از آن شوخی‌های دیوانه وار تارانتینو است و نه دنیای فانتزی کوئن‌ها. یا می‌توان گفت هر کدام از این عناصر، در فیلم‌های جارموش به تعادل رسیده و کمرنگ تر شده‌اند. بنابراین سینمای او، گنگ تر و مبهم تر از سایر همکارانش می‌شوند. زیرا این سینما فاقد آن قطعیت پست مدرنیستی تارانتینو و کوئن هاست. همانطور که مطرح ترین اثر وی، مرد مرده نیز در نگاه اول یک وسترن رئال تمام عیار است؛ اما بیننده با کمی تأمل به وضوح به بازی‌های خلاقانه فرمی آن پی می‌برد و در انتها متوجه فرامتن چند لایه‌ای فیلم می‌شود. اینگونه در میابد که مرد مرده عملا یک فیلم وارونه است.

تصاویر سیاه و سفید، قطار، زنان مظلوم، قهرمان تنها، جایزه بگیرها، اکستریم لانگ شات‌ها و... همگی به عنوان مؤلفه‌های ژانر وسترن شناخته شده اند، و در این فیلم نیز قابل مشاهده هستند. اما جارموش به زیرکانه ترین حالت آن‌ها را هجو کرده. در این فیلم، بر عکس وسترن‌های معمول، شخصیت اصلی داستان فردی است بی دست و پا و غیر حرفه‌ای در هفت تیر کشی، سرخپوست ماجرا به جای وحشی بودن، (در ظاهر) تحصیل کرده ترین و با فرهنگ ترین فرد داستان است. در عوض، سفید پوستان که قرار است نمایندگان عصر مدرن باشند، آدم خوار و وحشی‌اند. فیلم از این دست هجویات کم ندارد. در این فیلم، ساختار شکنی بسیار بنیادی و کلی است. به طوری که فیلم عملا ضد پیرنگ شده، و شاید هیچ وسترن ضد پیرنگی تا به حال در تاریخ سینما وجود نداشته. چنین رویکرد هجو آمیزی عملا نوعی انتقاد است. یک انتقاد فرمی. همانطور که تم فیلم نیز درباره انتقاد به جامعه آمریکاست.

این انتقاد در سکانس افتتاحیه فیلم به شدت نمود پیدا می‌کند. قطار در حال حرکت است و دوربین بر روی چرخ‌های متحرک آن تاکید دارد. ویلیام بلیک(با بازی عالی جانی دپ) با چهره‌ای معصوم در قطار نشسته است و مشغول تماشای مردم متمدن اطراف خود است. تصویر فید اوت می‌شود. دوباره فید این و تاکید بر روی چرخ‌های قطار و باز هم شخصیت اصلی که این دفعه مشغول تماشای مردمی کمی سطح پایین تر از سکانس قبل است و... . سکانس به همین ترتیب تداوم می‌یابد و در آخر افراد قطار تبدیل به شکارچیانی وحشی می‌شوند که حتی به بوفالوهایی که هیچ استفاده‌ای از آن‌ها نمی‌کنند نیز رحم ندارند(این سیر تحولی در مناظری که ویلیام از پنجره قطار می‌بینید نیز نمود پیدا کرده. او در ابتدا جنگل‌هایی سرسبز، سپس کوهستان‌هایی مرده و در آخر بیابانی بی آب و علف می‌بیند). این سکانس به خوبی مفهوم کلی فیلم را در خود جای داده است: جامعه‌ای که هر چه جلو تر می‌رود و پیشرفت می‌کند، وحشی تر و بی رحم تر می‌شود. در واقع این سکانس نسخه خلاصه شده ای است از پیرنگ- بسیار کوتاه- داستان. یعنی سفری ادیسه وار به قعر جهنم بدون هدفی که بعدها مشخص می‌شود پوچ بوده است. این سفر با اینکه در این سکانس بسیار کوتاه است، اما در تمام فیلم نمود پیدا کرده و کلیت فیلم به شکل همین سکانس، منتهی با جزئیات و عمق بیشتر در آمده.

پس از اینکه ویلیام شغلی پیدا نکرده و آواره می‌شود، طی اتفاقی به شدت ابزورد و پوچ، تحت تعقیب شکارچیان و آدم کش‌ها و کلانترها در می‌آید و برای فرار به کوه و بیابان می‌زند. او در میانه راه با سرخپوستی به نام "هیچکس" آشنا می‌شود(می‌توان از این اسم برداشت کرد که در چنین جامعه‌ای، چنین فرد اهل ادب و معنوی‌ای عملا کوچک ترین ارزشی ندارد و جزو انسان‌ها حساب نمی‌شود) که به اشتباه فکر می‌کند شخصیت اصلی داستان، همان ویلیام بلیک، شاعر معروف است. اصلی ترین لایه نیهیلیستی فرامتن فیلم بر همین سوء تفاهم تمسخر بر انگیز استوار است. هیچکس، به اشتباه ویلیام را به چشم یک مرده و یک روح می‌نگرد. در صورتی که بیننده از زنده بودن ویلیام آگاه است. پس چنین عقیده‌ای، از چنین فرد (به اصطلاح) روشنفکر و متفکری، پوچی‌ای به وجود می‌آورد که تا پایان فیلم در ذهن بیننده است، اما باز همان ابهام برایش وجود دارد؛ آیا او یک احمق است؟ تا جایی که منطق بیننده می‌گوید، بله! اما جارموش طوری به او حالتی عرفانی می‌بخشد که گاهی تماشاگر او را به چشم فیلسوفی تمام عیار می‌نگرد. درام فیلم نیز از همین تناقضات عجیب و غریب، هجو گونه، پیچیده و زیر پوستی آن به وجود می‌آید. بیننده هر لحظه متوجه یکی از همین تناقضات می‌شود، و همین او را به درون فیلم و به دنیال کند و کاو بیشتر می‌کشاند. فیلم هر چه جلو تر می‌رود، کند تر، پوچ تر، خشن تر و سرد تر می‌شود و بیننده در ابهامی بیش از پیش فرو می‌رود؛ اما او به هیچ عنوان از فیلم نا امید نمی‌شود. زیرا هنوز سرنخ‌های کوچکی دارد تا به اعماق لایه‌های فرامتنی فیلم نفوذ کند. پس از اندکی تفکر، تماشاگر متوجه بازی هوشمندانه‌ای که با او انجام گرفته می‌شود و اینجاست که جارموش به هدف خود می‌رسد: درگیر کردن تماشاگر و دادن سرنخ‌های کوچک، اما قابل اتکایی که کلیدهای بزرگی هستند برای فهمیدن درونمایه فیلم(از جمله تمام مثال‌هایی که از ساختار شکنی زیر پوستی در بالا آورده شد). و هنگامی که بیننده با دنبال کردن آن‌ها به نتیجه‌ای برسد، چیزی جز دنیایی بی رحم و وحشی و پوچ نمی‌آید. دنیایی که در آن، وحشیان، ثروتمند ترینند، عقاید لگد مال و تحمیل می‌شوند(اشاره به تنباکو که جزو نمادها و موتیف‌های فیلم است و بار ها به آن اشاره می‌شود. تنباکو در اینجا نمادی از اعتقاد ویلیام است-زیرا او اهل دود نیست و علاقه‌ای به داشتن آن ندارد- که در آخر هیچکس، آن را بر اثر همان سوء تفاهم زیر پا گذاشته(به او تنباکو می‌دهد) و بر اساس رسومات سرخپوستی، ویلیام را به کام مرگ اجباری می‌فرستد)، و تفاوت آن فروشنده ابله مسیحی با هیچکسِ به اصطلاح دانای فیلم، تنها در ظاهر است. این تمام انتقاد جارموش به جامعه آمریکا در این فیلم است. انتقادی که نسخه کوچک ترش را در سکانس افتتاحیه دیده بودیم. اما نسخه تاثیر گذار تر و کامل ترش را در کل فیلم دیدیم.

تصویری که جارموش از آمریکا برای انتقاد به آن خلق می‌کند، بی نظیر است. می‌توان گفت یکی از مرده‌ترین، دهشتناک‌ترین و پوچ‌ترین دنیاهایی است که در سینما وجود داشته. دنیایی که در آن، سفید پوستان، علنا آدم خوارند اما سرخپوستان به طور پنهانی. دنیایی که در آن اگر فردی درستکار است، بالاجبار و بی هیچ دلیل، و به ابزورد ترین حالت آلوده می‌شود و به اعماق جهنم سقوط می‌کند. دنیایی که تنها باید در آن، مرگ را تجربه کرد تا به آرامش و زیبایی رسید. شاید چنین تصویری در خیلی از فیلم‌ها بوده است؛ اما بدون شک موفقیت جارموش در نوع به تصویر کشیدن آن، و همچنین در دستیابی به لحنی یگانه و بی نظیر است.

ساده اما غنی

امیر صیاد

تیتراژ فیلم با تضاد شروع می‌شود ، سیاه و سفید. آیا این تیتراژ نشان دهنده درونمایه کلی فیلم است ؟ آیا روابط شخصیت‌ها با یکدیگر در تضاد هستند یا خودشان می‌خواهند که در تضاد باشند ؟
فضای اپیزود اول بسیار شکننده و نا امید کننده است ؛ روبرتو خودش را به بیخیالی می‌زند ، او می‌خواهد زندگی را به سخره بگیرد و با رفتار خاص خودش -که در فیلم مغلوب قانون هم نشان می‌داد- می‌خواهد بگوید زندگی را ساده بگیر. اما چیزی که مشخص است این است که او خودش بیشتر از استیو استرس دارد، و می‌خواهد با به بازی گرفتن خودش از این استرس‌ها و عصبیت‌ها جدا شود ، استیو را شاید بتوانیم وفادارترین شخصیتِ فیلم قهوه و سیگار بدانیم؛ اما آیا این وفاداری است که مشکلات را به وجود می‌آورد ؟ استیو هیچ چیز برایش مهم نیست ، او حتی وقت دکترِ خودش را هم نادیده می‌گیرد ، یکی از عناصر اصلی این اپیزود سر و صدای مردم است که به خوبی قابل درک و فهم است . در تصویر زیر خط‌هایی که در گردن روبرتو و در سر استیو قرار دارد، قابل توجه است .

این برداشتی که ما از این دختر داریم ، دختری که کتابی را روی میز دارد که هرگز نمی‌فهمد چه می‌خواند ، این نقطه نظر ما نسبت به شخصیت دختر است اما تعبیری که خود دختر از کتاب دارد را حال ببینید

در ادامه شاهد دو قلوهایی هستیم که با هم در تضاد هستند ، آن‌ها نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند ، آن‌ها از این که با همدیگر صحبت کنند، عاجزاند ، کنایه جارموش جالب است. اینجا که می‌گوید هرکس باید سبک خودش را داشته باشد ، حتی اگر الویس پریسلی باشد ؛ کارگر قهوه خانه از او یک بت می‌سازد، اما بتی که برادرش است .هکل در اوج و هیجانِ کارگر قهوه‌خانه با یک نوع لحن خشنی که خاصِ خودش است می‌گوید : "خوب که چی ؟ منظورت چیه؟"
تام ویتس در کنار ایگی آپ .آن‌ها به سختی با هم ارتباط برقرار می‌کنند . در اوایل، هر دو سیگار را ترک کرده‌اند؛ اما ذره ذره لایه های زیرین خودشان را به نمایش می‌گذارند، و دو برادر پیری که از زیان‌های تنباکو و سیگار می‌گویند ؛ فرزندی که از پدرش حق السکوت می‌گیرد، تا به مادرش چیزی نگوید تصویر بعدی را با دقت ببینید.

نکته جالبی که جارموش به کار برده، این است که دید این شخص نسبت به کتاب را نشانمان می‌دهد، اما ظاهر و روابط او با کارگر قهوه خانه یک چیز دیگر را بیان می‌کند ؛ در ظاهرِ سیاه پوست سمت راست هزاران مشکل رقم خورده است، اما چیزی که مشخص است او هرگز نمی‌خواهد مشکلات درونی خودش را با کسی در میان بگذارد. حتی بهترین دوست خودش ؛ اگر شما بودید مشکلات خود را بیان می‌کردید ؟ به نظر سیاه پوست سمت چپ مشکلات بیشتری را داشته تا سمت راست .

دختر عموها ؛ دختر عموهایی که هرگز مثل هم نیستند و در تضاد بسیار زیادی با یکدیگر قرار دارند. یکی راحت ، بیخیال و دیگری با وقار ، سنگین و رسمی . اما شرایط و فضا به نفع کدام است ؟ چه کسی در جامعه بیشتر دیده می‌شود ؟ کدام یک ارجحیت دارد ؟ خوب جواب این سوال بسیار ساده است ، کیت . اما چه کسی از آرامش و روحیه خونسردی بر خوردار است؟ جارموش با ذکاوت خودش هر دو طرف را ناراحت نشان می‌دهد. یکی از شرایطِ جامعه و دیگری از شرایط روحی .

گل ، قهوه ، لیوان و... همه چیز به طرف کیت است ؛ اما او بر روی یک صندلی سیاه سفید نشسته است. صندلی که به زیبایی شخصیت کیت را به نمایش می‌گذارد ، او نمی‌تواند خودش باشد، اما در سمت چپ صندلی او به تمامی رنگ سفید است که می‌تواند نشان از روان او باشد .جک و مگ ، شاید بخواهیم جک را یک انسان مدرنِ دروغین فرض بگیریم ،که حتی از ساده ترین قوانین تسلا خودش هم با خبر نیست، اما مگی که به اصطلاح چیزی از قضایا متوجه نیست، به راحتی تمامی مشکلات او را بیان می‌کند . به طوری که جک به شدت متعجب می‌شود.

پسر عموها ، هر دو از یکدیگر تعریف می‌کنند، و خودشان را بالا می‌برند ؛ یک بار او به دنبالِ پسر عمویش است، و در ادامه طرفِ مقابلش است که می‌خواهد شماره خودش را به پسرعموی بزرگترش بدهد .وی که ماه‌ها پژوهش انجام داده، و کتاب‌های بسیار زیادی خوانده ، و مقاله‌های مختلف نوشته است، با یک حرکت زیبا از پسر عموی جوانتر، که در تصویر زیر مشاهده می‌کنید، تمام زحمات پسر عموی بزرگ خودش را در چند ثانیه در جیب‌هایی قرار می‌دهد، که حتی یک بار هم به آن نگاه نمی‌کنید .

دنیا از دستم خارج شده ، شاید یکی از بهترین اپیزودهای فیلم است ، برداشت‌های مختلفی می‌توان از این شعر کرد ، او در ذهن خودش آهنگ "دنیا از دستم خارج شده است" را گوش می‌دهد .فاصله‌ها بسیار زیاد است ، لا به لای دیالوگ‌ها پر از مواردی است که ما نمی‌بینیم . باید با دقت بیشتر و گوش‌های شنواتر به فیلم نگاه کرد و توجه داشت دو پیرمرد فرسوده ای که تا لب مرگ هم کار می‌کنند. . فیلم تماما یک شوخی احمقانه است . شوخی‌ایی که در دنیای امروز هرگز طبیعی نیست ، شخصیت‌ها هرگز نمی‌توانند واقعی باشند، و اصلا قابل لمس نیستند ؛ ساختار فیلم به شدت ساده و بی پیرایه است، استفاده از جلوه‌های بصری در فیلم فوق العاده کم است . اما چیزی که فیلم را به شدت پرمایه و غنی می‌کند، دیالوگ‌های طنز اما با درونمایه‌ایی تلخ است؛ دنیایی از سنت به مدرنیته ، انسان‌هایی که واقعی نیستند، اما در شرایط عادی قرار می‌گیرند ؛ چیزی که این قسمت ها را به هم مرتبط می‌کند، لحظه‌های ساده و مینیمالی هستند، که جارموش خلق کرده است ، مثل ناتوانی در ارتباط و دلخوری‌های ساده، و فاصله‌های عمیقِ انسان‌ها نسبت به یکدیگر...

Only Lovers Left Alive 2013

نویسنده

جیم جارموش

بازیگران

تیلدا سوئینتون ، تام هیدلستون

خلاصه داستان

رابطه ی نوازنده ی افسرده ای که به تازگی با معشوقه ی قدیمی خود وصلت پیدا کرده است با ورود نا بهنگام خواهر کوچکتر دچار تزلزل میشود و ...

شهاب علایی

صفحه روی گرامافون می‌چرخرد و دوربین بالای سر آدام و ایو،و دوباره صفحه گرد گرامافون که بی پایان درحال چرخیدن است، و از ابتدا به انتهایش می‌رسد و این دور بی پایان که انگار همیشه ادامه دارد. هر چه هم خون آشام‌های زیادی را در ادبیات و سینما دیده باشید، باز هم خون آشام‌های جارموش چیز دیگری هستند.خون آشام‌هایی که برای تغذیه آدم نمی‌کشند ، کتاب می‌خوانند ، اهل موسیقی هستند و به آدم‌ها می‌گویند: زامبی. روی دیوار خانه آدام پر است از عکس هنرمندانی مثل کافکا و کیتون.ایو هم وقتی می‌خواهد از پاریس به دیترویت بیاید، فقط دو چمدان کتاب با خود می‌آورد.هملت را هم شکسپیر از یکی از همین خون‌آشام ها دزدیده، و به اسم خودش منتشر کرده است. هجو،یکی از مهمترین شاخصه‌های سینمای پست مدرن، و جارموش که همیشه به عنوان یکی از مهمترین نماد های این سینماست.در طول فیلم بارها می‌بینیم که انسان و رفتارهایش توسط خون‌آشام‌های فیلم مذمت می‌شود، ولی همه این‌ها در کلام، و دیالوگ‌های شخصیت‌های فیلم خلاصه نمی‌شود.همه ی این‌ها وقتی زیبا می‌شود که تصویر هم به کمک روایت می‌آید.تصویری که فیلم از دیترویت ارائه می‌کند هولناک،تاریک و رو به زوال است.خانه‌های خالی از سکنه، کارخانه‌ی متروک و سالن باشکوه اپرایی که حالا شده پارکینگ. انگار زندگی کاملا از جریان افتاده.شرق کمی اوضاعش بهتر است، ولی فقط کمی .بندر طنجه_شهری در مراکش_هم مانند مخروبه‌ای‌ست که کوچه‌هایش پر است از دلالان مواد مخدر.این تصویر دنیای ساخته دست انسان است از نظر جارموش، که فرهیخته‌ترین شان خون آشام‌ها هستند. فیلم هم پر است از تلمیح‌های ریز و درشت.مثل اسم شخصیت‌های اصلی که همان آدم است، و ایو که به حوا ترجمه می‌شود.یا آدام که با نام دکتر فاوست، برای تهیه خون می‌رود و ... که خوشبختانه این نماد پردازی‌ها در درجه دوم اهمیت واقع شده‌اند، و فهم مضمون فیلم وابسته به درک این نمادها نیست..

اما همه این حرف‌ها را فیلم در کم تر از یک ساعت می‌زند، و زمان فیلم کمی بیش از دو ساعت است.از میانه‌ها دیگر قصه پیش نمی‌رود، در جا می‌زند و در عرض حرکت می‌کند. ورود خواهر ایو هم تلاشی‌ست برای فرار از این درجا زدن، ولی تلاش موفقی نیست. فقط عاشقان زنده می مانند را می‌توان این گونه توصیف کرد:شروع قوی،پایان خوب و میانه ضعیف.در میانه، فیلم حتی کمی خسته کننده هم می شود، البته نه آنقدر که مخاطب را پس بزند.فیلم تمام حرف‌هایش را زده و خلع سلاح می‌شود و دیگر فقط ادامه پیدا می‌کند. یا بهتر بگوییم، کش می‌آید. با صحنه‌هایی که حتی می‌توان از فیلم حذفشان کرد، بدون اینکه لطمه‌ای به مضمون اثر وارد شود.مثل صحنه آواز خواندن آن دختر عرب_یاسمین_ در اواخر فیلم ، حتی حذف اوا_خواهر ایو_ هم شاید لطمه‌ای به فیلم وارد نکند.تنها فایده حضور اوا در پشیبرد داستان این است که باعث شد آدام و ایو از دیترویت به طنجه بروند که برای این کار می‌شد تدبیر بهتری را هم اتخاذ کرد.یا بهتر بگوییم. از جارموش انتظار می‌رفت تدبیر بهتری بیاندیشد. فقط عاشقان زنده می مانند فیلمی است که می‌شود به هرکسی دیدنش را پیشنهاد کرد.نه آنقدر متفکر است که عبوس شود، و نه آنقدر شوخ است که بی دغدغه شود.قطعا همراه شدن با شبگردی‌های دو خون آشام عاشق و شیک پوش در خیابان‌های دیترویت و طنجه، به همراه جارموش لذت بخش است. به اضافه اینکه مقدار زیادی موسیقی خوب هم می‌شنویم. درپایان آدام و ایو درحالی که_به خاطر کم خونی_ به پایان زندگی ابدی‌شان نزدیک می‌شوند، شاهد هستیم که شرافتشان اجازه آدمکشی به آن‌ها را نمی‌دهد. می‌بینیم که یک زوج عاشق را برای اینکه هر دو زنده بمانند، به خون‌آشام تبدیل می‌کنند، و آدام و ایوی دیگر به وجود می‌آید و این دورِ بی پایان که انگار همیشه ادامه دارد.

علیرضا پورنوری

اگر بخواهیم گشتی در کارنامه جارموش بزنیم، به وضوح متوجه هجوهای پنهانی خواهیم شد که سینمای بدنه و کلیشه‌ای را به چالش می‌کشند. تنها عشاق زنده میمانند نیز از این قاعده مستثنا نیست. در این فیلم نیز جارموش، دنیایی وارونه و غیر معمول، با همان لحن مخصوص و هجوهای جارموشی خلق کرده است. دنیایی که در آن انسان‌ها به مثابه زامبی شناخته می‌شوند، و خون آشامان فرهیخته‌ترین افراد آن هستند. دقیقا نسخه وارونه آنچه در تمام تاریخ سینما شاهد بوده‌ایم. در تمام سال‌های عمر سینما، خون آشامان با فیلم‌های وحشت عجین شده، ، و در آن فیلم‌ها، بیننده تماما شاهد صحنه‌هایی نا خوشایند از خون خواری و خشونت بود. هر چند، چند سالی نگذشته است که این کلیشه تا حدودی از بین رفته و با آمدن گرگ و میش بر پرده‌های سینما، این سابژانر به طوری مبتذل‌تری به رمانس خون آشامی بدل شده؛ اما امروز و با آخرین اثر جارموش است که بیننده با تغییر شکلی صد و هشتاد درجه ای در این مهم روبرو می‌شود.

می‌توان گفت تنها عشاق زنده میمانند از هجوی سه لایه ای برخوردار است. (1) هجو کالتی که برای فیلم دراکولا به وجود آمد،(2) هجو کالتی که برای گرگ و میش شکل گرفت و در نهایت،(3) هجو تاریخ و سرگذشت بشریت. در لایه اول که به دنبال هجو دراکولا می‌باشد، بیننده با هیچ خون آشام وحشی و آدم خواری مواجه نیست، و اتفاقا خون آشامان فیلم جارموش، خود را با قرن جدید وفق داده و خون را نه از گردن طعمه‌هایشان، بلکه از بیمارستان و با پرداخت رشوه تهیه می‌کنند. آنان دیگر پرواز نمی‌کنند بلکه با هواپیما جابجا می‌شوند و برای خودشان سرگرمی دارند. لایه دوم هجو برمی‌گردد به سری فیلم‌های ضعیف گرگ و میش. در این سری فیلم‌ها، شاهد رابطه عاشقانه و فوق سطحی یک انسان و یک خون آشام بودیم. اما در تنها عشاق زنده میمانند، زوج عاشق داستان صد ها سال است که-برای چندین بار- ازدواج کرده‌اند و روابطشان بسیار عادی و معمولی است(بر خلاف گرگ و میش) آن دو شطرنج بازی می‌کنند، درباره هنر بحث می‌کنند، موسیقی گوش می‌دهند، کتاب می‌خوانند و درباره نظریات اینشتین با یکدیگر صحبت می‌کنند. اما لایه سوم برمی‌گردد به تاریخ بشریت. از کپی کاری شکسپیر گرفته تا آموزش موسیقی به شوبرت. در این فیلم بیننده شاهد تاثیر به سزایی است که خون آشامان بر تاریخ انسانی گذاشته‌اند. جارموش این موارد جا افتاده را به هجو کشیده و با فضاسازی خیره کننده‌اش(میزانسن‌های تاریک و بی جان، تصاویری از خرابه‌ها و نبودن روز در فیلم) سعی در رساندن هر چه بهتر مفهوم مورد نظرش به بیننده دارد.

هر چند جارموش در کارگردانی اثرش موفق است، اما در فیلمنامه، کمی می‌لنگد. فیلم پر است از سکانس‌های اضافه که نبودشان بدون شک هیچ لطمه ای به فیلم و مفهوم آن وارد نمی‌کنند. مانند سکانس کلاب، یا سکانس اجرای آن خواننده لبنانی. نبود. جارموش در اکثر فیلم‌هایش تمی انتقادی در پیش گرفته، و این فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیست. تنها عشاق زنده میمانند درباره قرن بیست و یکم است. درباره بلاهایی است که انسان بر سر این دنیا آورده. درباره خرابه‌هاییست که از خود به جای گذاشته و درباره جهانی است که حتی برای خون آشامان (که نامیرا هستند) نیز تنگ آمده و آن‌ها را هم به کام مرگ می‌کشاند. و وقتی دیگر امیدی به زنده ماندن نیست، آدام و ایو به اجبار به غریزه خود(به قول خودشان مانند قرن پانزدهم) روی می‌آورند تا نسلشان ادامه پیدا کند. و آدم و حوایی جدید به وجود بیاید. درست همانند چرخش بی انتهای صفحه گرامافون اولین سکانس، چرخه زندگی آنان نیز ادامه می‌یابد.

نمایی از فیلم "باد" اثر ویکتور شوستروم

The Wind 1928

(باد)

یکی از بزرگترین کارگردانان سینمای صامت کسی نیست جز "ویکتور شوستروم". کارگردان بی بدیل سوئدی که در برهه‌ای از زمان ،توانست مخاطبان سینمای صامت را با آثار ناتورالیستی و مفهومی خود مبهوت کند.ایشان چندین فیلم برجسته مثل "کالسکه شبح" :اثری که از لحاظ فنی و تکنیکی حرف‌های بسیاری برای گفتن داشت،"مردی که سیلی میخورد" :یک فیلم با پیام‌های فلسفیِ گوناگون و پایانی تراژیک که توانایی متاثر کردن و به فکر وا داشتن هر بیننده‌ای را دارد ، "داغ ننگ" : اثری در نکوهش رفتار مردم با اشخاصی که تابوهای جامعه را می‌شکنند. این اثر یکی از بهترین فیلم‌های اجتماعی شوستروم است ،"باد" :اما باد را می‌توان برترین اثر ساخته شده شوستروم دانست، که علاوه بر کنکاش در شخصیت و رفتار زنی شهری که به بیابانی وحشی مهاجرت کرده، تاثیر عشق بر روی رفتار انسان‌ها را به نمایش می‌گذارد

فیلم باد روایت گر داستان دختری شهری با بازی"لیلین گیش" بازیگر برجسته تاریخ سینما است، که از سوی آکادمی به عنوان هفدهمین بازیگر برتر تاریخ سینما انتخاب شده است.لتی(لیلین گیش) که قصد مهاجرت از شهر زیبای خود به یکی از بیابان‌ها و شن زارهای جنوبی آمریکا را دارد، جایی که پسر عموی بیمارش به همراه فرزندان و همسرش در آن‌جا زندگی می‌کنند. آشنایی لتی"لیلین گیش" با مردی تاجر در درون قطار، زندگی‌اش را دست خوش تغییرات فراوانی می‌کند.و پس از آن شروعِ طوفانِ شنیِ سهمگین، نشانه‌هایی است از اتفاقاتی وحشتناک که در آینده برای او روی خواهد داد. لیلین در خانه پسر عمویش، مورد حسادت همسر وی قرار می‌گیرد و از آن جا رانده می‌شود. او که جایی را برای رفتن ندارد، به ناچار با یک کابوی ازدواج می‌کند. اما علاقه‌ای به او ندارد.کابوی اگرچه از نظر روابط اجتماعی و عشق ورزیدن به همسر، کمی ناتوان است، اما علاقه زیاد به همسر و داشتن قلبی رئوف باعث می‌شود، لتی نیز به مرور زمان به همسرش وابسته گردد. طوفان سرخ شمالی شروع می‌شود و به همراه آن تنش در فیلم بالا می‌گیرد. وضعیت روحی نابسامان لتی از یک سو، و نبودن شوهر در خانه از سویی دیگر موجب می‌شود لتی دچار ترس و دلهره‌ای گردد که وی را تا پای جنون می‌کشد.

یکی از روزها شوهر لتی مردی زخمی را به همراه خود به خانه می‌آورد، که همان مرد بذله گو و خوش سخن داخل قطار است. وی به لتی به مثابه یک شریک جنسی می‌نگرد.آن مرد تا بهبودی کامل در خانه لتی می‌ماند، و در یکی از شب‌های طوفانی که لیگ(لارس هندسون)شوهر لتی، در منزل حضور ندارد با لتی رابطه جنسی برقرار می‌کند. این سکانس گرچه برای بیننده به نمایش در نمی‌آید، ولی شوستروم با نشان دادن چند نما و سکانسِ مجزا این واقعه را به صورت غیر مستقیم به بیننده می‌فهماند. کنار هم قرار دادن تصاویری همچون قرار دادن لتی توسط رودی(مونتاگو لاو) در تخت، بستن در خانه و همچنین لباس پوشیدنِ رودی در روز بعد، نمایانگر برقراری رابطه جنسی لتی و خیانت به همسرش است. پس از برقراری رابطه جنسی و فروکش کردن این میلِ عصیان گر، طوفان نیز آرام می‌گیرد. به نظر می‌آید آن روخِ اسب سفیدی که سرخپوستان آن را دلیل به وجود آمدن طوفان می‌دانند، برای همیشه از آن دیار رفته است. لتی از کرده خود پشیمان است و با گلوله‌ای رودی را می‌کشد و در زیر شن‌ها دفن می‌کند. بعد از دقایقی شن‌ها به دلیل وزش باد کنار می‌روند و جنازه رودی نمایان می‌گردد. در این میان همسر لتی،لیگ به خانه می‌آید. همسرش اورا از واقعه آگاه می‌سازد، اما به وی نمی‌گوید که رابطه‌ای را نیز با رودی برقرار کرده. لیگ که از این واقعه مسرور می‌گردد، به وی می‌گوید چون از خودش دفاع کرده هیچ اشکالی ندارد و جنازه آن مرد در زیر شن ها مدفون می‌ماند.

فیلم باد از چندین منظر می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. در ابتدا بر روی موسیقی متن گذارده شده روی صحنه‌های فیلم، بسیار کار شده و یکی از نقاط قوت اثر بی شک همین موسیقی متن فیلم است. در لحظاتی موسیقی چنان دلهره آور میشود که استرس روحی لتی را به خوبی به بیننده منتقل می‌کند. در لحظاتی دیگر استفاده از موسیقیِ خاور دور به غنای اثر روحی تازه می‌بخشد، و مخاطب را به ژرفای مفهوم نهان در فیلم رهنمون می‌سازد.و یا حتی استفاده از موسیقی شاد در لحظاتی که مردم در یک سالن مشغول رقص و پایکوبی هستند، و در کنارش موسیقی لایت و بعضا حماسیِ انتهایی فیلم که نشانی از عشق و سرسپردگی زن و شوهر به هم دارد، و نمایانگر پیروزی لتی بر هوای نفس و غلبه بر ترسش از طوفان می‌باشد. استفاده از موسیقی متن متناسب با هر سکانس توانسته مخاطب را به شکلی بهتر با این اثر همراه سازد. اما تنها نقطه مثبت اثر را نمی‌توان موسیقی آن دانست. باید به نحوه بازیگری خارق العاده لیلین گیش و لارس هنسون نیز اشاره کرد. لیلین گیش که پیشتر با بازی در فیلم‌های :تولد یک ملت" و "تعصب" گریفیث توان بازیگری خود را بر هم دوره‌ای‌هایش عیان ساخته بود، با بازی در "داغ ننگ" شوستروم توانسته بود احترام این کارگردان صاحب سبک را برای خود بخرد.و بعد از آن در بازی در فیلم "باد" -شخصی‌ترین اثر شوستروم- توانست با یک بازی برونگرا و در بعضی سکانس‌ها زیر پوستی، به همگان نشان دهد که رقیبی جدی برای گرتا گاربو،جنت گینور و جوان کرافورد است. و چه کسی برای شوستروم می‌توانست بهتر از لیلین گیش جوان در فیلم باد باشد کسی که احترام خاصی به شوستروم می‌گذاشت و این برای آن کارگردان بزرگ بسیار مهم می‌بود. بازی لارس هنسون نیز در کنار لیلین یکی از نقاط مثبت این اثر است. گرچه بار اصلی نقش آفرینی فیلم را گیش به دوش می‌کشد، اما نمی‌توان از درخشش هنسون در خلق یک کاراکتر کابویِ گیج و بی نزاکت، که بعد تر با نفوذِ عشق در روح و جانش تغییر شخصیتی داده و تبدیل به یک مرد با وقار و با درک بالا می‌گردد چشم پوشی کرد.

از نکات دیگری که درفیلم می‌توان هم به جنبه مثبت و همین‌طور به جنبه منفی آن در اثر پرداخت، تغییر و تحول شخصیتی کارکترهاست. لتی دختری لوس و ترسوی شهریست که پا به طبیعت وحشی و بی رحم جنوب می‌گذارد. بی آن‌که کوچکترین تصوری از اتفاقات پیش روی خویش داشته باشد. وی به مرور زمان شجاع می‌گردد، شهامت می‌یابد و معنای عشق را درک می‌کند. عشقی که در ابتدا آن را به سخره گرفته بود، دامن گیرش می‌شود و حاضر است برای ماندن کنار همسرش تا ابد در آن بیابان لم یزرع باقی بماند/ این تحول شخصیتی لتی اگرچه زیبا به نظر می‌آید، اما در مدت زمان 95 دقیقه‌ای فیلم کمی غیر واقعی می‌نمایاند. این تحول شخصیتی عمیق،بدون این که اتفاق خاصی رخ داده باشد، نه تنها به غنای اثر نمی‌افزاید، بلکه توانایی شوستروم را در رئالیته کردن اتفاقات داستان زیر سوال می‌برد. به نظر می آید شوستروم در باور پذیر ساختن داستان فیلم کمی ناتوان عمل کرده است.در این بین باد که دارای تمثیل‌های گوناگونی است، در سکانس‌های مختلف تبدیل به نمادهای متفاوتی می‌گردد. در صحنه برقراری رابطه جنسی، تبدیل به میل سرکش بشر می‌شود، و در لحظات تنهاییِ لتی نمادی از خوف و ترس و رعب و وحشت است.در نماهایی دیگر که همسر پسر عموی لتی، به وی حسادت می‌کند، نماد خشم و حسد و در جاهایی دیگر تنها یک باد است. به مثابه خشم سرخپوستان از تصرف شدن سرزمین مادری‌شان توسط سفید پوستان.

فیلم باد با تمام نقاط قوت و ضعفش، بی شک یکی از برجسته‌ترین آثار سینمای صامت هالیوود است که برخلاف دیگر آثار سینمایی شوستروم، که در سوئد ساخته شده، کمی هالیوودیزه گردیده و از تراژیک بودن اثر کاسته می‌گردد. پایان رمانی که این فیلم از روی آن ساخته شده، انتهایی تراژیک دارد.اما از آن‌جایی که هالیوود و استودیوهای سینمایی آن زمان قوانین مخصوص به خود را در جذب مخاطب و حفظ گیشه داشتند شوستروم به ناچار پایانی خوش را برای این اثرش رقم می‌زند.

این کارگردان صاحب سبک و برجسته، با ناطق شدن سینما کم تر فیلم ساخت. زیرا واهمه‌ای از ناطق شدن سینما در دلش می‌بود، که مبادا به این شکل آثارش آن ظرافت و عمقِ سابق را نداشته باشند. ایشان سپس به بازیگری روی آورد. بازی او در فیلم" توت فرنگی‌های وحشی" برگمان، شاگردِ خلف استاد، تبدیل به بهترین و ماندگارترین بازی شوستروم در کارنامه بازیگری‌اش گردیده. اما مطمئنا مخاطبان جدی سینما شوستروم را به خاطرِ فیلم‌های صامت عمیق و مفهومی‌اش به یاد خواهند داشت.

نانوک شمال اثر رابرت فلاهرتی

Nanook of the North 1922
(نانوک شمال)

شاید آغاز سینمای مستند را بتوان همگام با اولین ساخته‌های برادران لومیر دانست.آن هنگام که به تصویربرداری از زندگی عادی مردم رو آوردند، و ثبت وقایع روزانه زندگی انسان‌ها را در بیشتر کشورهای جهان در دستور کار قرار دادند، تا بدین صورت تبلیغی گسترده برای دوربین فیلمبرداری خود کرده باشند. و در اصل فیلم‌های اولیه برادران لومیر، یک نوع بازاریابی برای فروش دوربینشان بود.سینمای اولیه برادران لومیر با این که تِمی مستند داشت،اما نمی‌توان آن‌ها را مستند سازانی قابل دانست.مستند سازی حرفه ای را «رابرت فلاهرتی» مستند ساز برجسته آمریکایی به کمال رساند. کسی که امروزه آن را پدر سینمای مستند می‌دانند.فلاهرتی از سال‌های 1910 سفرهایی اکتشافی را برای مشاهده مردم اسکیمو آغاز کرد. و طی چندین سفر توانست با فرهنگ اسکیموها آشنایی نسبی یابد. در سال 1914 یک دوربین فیلمبرداری خرید تا به ثبت وقایع به صورت عینی بپردازد.در سال‌های 1916 تا 1917 برای بار چهارم به شمال کانادا سفر کرد، و با ضبط تصاویر و رویدادهای متفاوت از طبیعت و انسان‌های ساکن آن مناطق، توانست اولین فیلم‌های مستند حرفه‌ای تاریخ سینما را بسازد.این فیلم‌ها برای مردم کانادا به نمایش در آمد و مورد استقبال بینندگان قرار گرفت.هرچند خود فلاهرتی چندان از ساخت مستندهایش راضی نبود، و آن‌ها را فاقد اثر گذاری بر بیننده و عدم توانایی در رساندن منظور خویش به مخاطبش می‌دانست.متاسفانه تمامی نگاتیوها قبل از فرستاده شدن به نیویورک، در اثر سهل انگاری فلاهرتی در انداختن ته سیگارش به روی زمین سوخت. امروزه عده‌ای این آتش سوزی را عمدی دانسته و خود فلاهرتی را مسبب اصلی آن قلمداد می‌کنند.زیرا معتقدند از آن جایی که وی از فیلم‌هایی که گرفته بود راضی نبوده، اقدام به نابود سازی آن‌ها کرده است تا بعدا بتواند از اسکیموها فیلمی کارشده تر را بسازد.

فلاهرتی چندین سال بعد دوباره به شمال کانادا رفت و این بار برای ساخت مستندش، سعی کرد یک داستان محوری را مورد توجه قرار دهد. که این عنصرِ محوری بر اساس زندگی روزانه یک خانواده اسکیمو بنیان نهاده شد. "نانوک" شکارچی ماهر اسکیمو، به همراه خانواده خویش به زندگی در طبیعت وحشی و سرد قطب شمال مشغولند. این مستند که در سال 1922 به نمایش عموم در آمد، با نام "نانوک شمال" در جهان شناخته می‌شود. در اوایل شکل گیریِ سینمای مستند، اصولی برای این نوع سینما توسط" گریرسن" پدر سینمای مستند انگلستان تعیین گردید؛ که متاسفانه همه آن‌ها در آثار رابرت فلاهرتی مشاهده نمی‌گردد. برای همین امروزه بسیاری از سینما گرانِ مستند، فیلم‌های فلاهرتی را چندان هم مستند نمی‌دانند.فلاهرتی هم چنین از سوی بنیادِ سینمای مستند که بنیان گذار آن گریرسن بود، نیز تحت فشار قرار داشت. این که یک بنیاد نوپا، فیلم‌های پدر سینمای مستند را مورد انتقاد قرار دهد، خود از عجایب آن زمان بوده است.

اصول تبیین شده توسط گریرسن عبارت بودند از:

۱-در فیلم‌های مستند از مردم بومی آن منطقه استفاده گردد و نه بازیگران.

۲-عدم دستکاری در میزانسن و شرایط محیطی فیلمبرداری.

۳-داستان فیلمِ مستند واقعی باشد و نباید فیلم مستند بر اساس داستان سرایی کارگردان شکل گیرد.

متاسفانه رابرت فلاهرتی در فیلم نانوک شمال با طراحی میزانسن‌ها و دیکته کردن نوع کاری که باید توسط اسکیموها انجام شود، نتوانسته یک مستند خالص را به سینما عرضه کند.

گرچه این ایراد چیزی از ارزش ساخته فلاهرتی کم نمی‌کند.مردی که برای ثبت وقایع به یکی از خشن‌ترین محیط‌های زندگی بشر می‌رود، و این ریسک را می‌پذیرد تا از زندگی مردمی نسبتا بدوی، فیلم بسازد. اثری که معلوم نیست با اقبال عمومی روبرو گردد یا یک شکست تجاری، خود نشانه شجاعت و ریسک پذیری فلاهرتی است. داستان و تِم اصلی نانوک شمال در باب زندگی روزانه خانواده اسکیمویی است که به صورت گزینشی توسط فلاهرتی انتخاب گردیدند.نانوک ماهرترین شکارچی آن منطقه، به همراه همسر و فرزندانش در یکی از سردترین مناطق زمین زندگی می‌کنند.به تصویر کشیدن نحوه شکار،خانه سازی،خوردن غذا و تربیت فرزندان در یک خانواده اسکیمو به شکلی زیبا و با حوصله در مدت زمان 79 دقیقه به تصویر کشیده می‌شود.

پدری که شکار کردن خرس را با ساختن یک آدم برفیِ خرسی به فرزندش می‌آموزد.تا اورا طوری تربیت کند که در سال‌های بعد بتواند برای خودش تبدیل به یک شکارچی ماهر گردد. یا خرید و فروش پوست روباه قطبی، و همچنین شکار حیوانات از زیر برف و یخ، تجربه ای است که پیش از آن حتی تصورش برای مردم شهرنشین غربی دور از ذهن می‌نمود. اما با ابتکار فلاهرتی مردم جهان با انسان‌هایی مواجه می‌شوند، که با کمترین امکانات در یکی از بدترین زیستگاه‌های ممکن بشر زندگی می‌کنند.بدون این که دغدغه و ترسی از آینده داشته باشند.

در نماهایی از فیلم دو زن خانواده به صورت برهنه و در کنار بچه‌ها و مرد خانه میخوابند. این نوع فرهنگ اسکیموها که در آن زمان حتی در غرب نیز به یک نوع بی حیایی در مقابل دیگران می‌ماند، توسط سانسورچی‌های سینمای آمریکا، برداشته نشد. سانسورهایی که حتی پیش از شکل گیری بنیاد هیز و لژیون عفاف در آمریکا بر فیلم‌ها اعمال می‌شد.این سکانس مورد سانسور قرار نگرفت.شاید عدم سانسور فیلم به خاطر احترام به حرکت نوپای فلاهِرتی، و همچنین ضربه نخوردن کلیت مستند این مرد بزرگ بوده است. فیلمبرداری از درون خانه‌های ساخته شده از برفِ اسکیموها، و همچنین استفاده آن‌ها از یک قایق کوچک، برای حرکت از سویی به سوی دیگرِ دریا، مطمئنا برای آن مخاطب آمریکائی و اروپایی که کمترین ذهنیتی از نحوه زندگی اسکیموها نداشته‌اند، بسیار جالب است.

صحنه درگیری سگ‌های هاسکی که یکی از اولین صحنه‌های گرفته شده از حیواناتِ در حال درگیری است را می‌توان به اولین سکانس تاریخ سینما در مورد حیات وحش، و حیوانات ساکن آن مرتبط دانست. چیزی که امروزه در دنیای مستند طرفداران بی شماری دارد را اولین بار فلاهرتی به عرصه ظهور رساند.

عنصر جذابیت در نانوک شمالی باعث گشته حتی مخاطب امروزی نیز به صورت یک سره به تماشای این اثر بنشیند.و از دیدن آن لذت ببرید اثری که مطمئنا از ذهن مخاطب فیلم‌های مستند پاک نخواهد شد. زمان اکران فیلم همراه گردید با تبلیغات غم انگیزی که به فروش فیلم کمک شایانی کرد.خانواده نانوک بعد از طی شدن فصل تابستان، در یک کولاک بر اثر سرما یخ زده بودند. و در زمان اکران فیلم این بازیگران مستند دیگر وجود خارجی نداشتند. نانوک شمالی با استقبال زیاد مردم مواجه گشت، و پس از آن کمپانی فیلمسازی پارامونت قراردادی را با وی به امضاء رساند تا مستندی دیگر از دنیای کشف نشده جنوب بسازد.فلاهرتی این بار به جزیره ساموآ واقع در اقیانوس آرام و نزدیک به استرالیا رفت، دو سال را با مردم آن منطقه زندگی کرد، تا با آداب و رسوم آن‌ها آشنا گردد. سپس دست به ساخت فیلم "موآنا" زد. گرچه "موآنا" اصلا نتوانست در حد و اندازه نانوک شمال ظاهر شود، و حتی در گیشه نیز شکست خورد. اما نمی‌توان از زحمات فلاهرتی برای ساخت این اثر چشم پوشی کرد.

فلاهرتی در طول عمر خود 15 اثر بلند و کوتاه را کارگردانی کرد، که تنها پنج اثر از آثارش علاوه بر مستند بودن، یک فیلم بلند محسوب می‌شوند. وی دست به ساخت دو فیلم بلند و چندین مستند کوتاه نیز زده ، اما با این حال برجسته ترین اثر فلاهرتی همان اولین فیلمش "نانوک شمالی " است، که به خاطر بکر بودن و خلاقیت‌های بسیار زیادِ کارگردان، تبدیل به یک اثر جاودان در تاریخ سینما گردید.گرچه فلاهرتی هم اکنون و بعد از گذشت بیش از 60 سال از سال‌روزِ وفاتش، همچنان یکی از برجسته‌ترین مستند سازان و بدعت گزاران این نوع سبک فیلمسازی به حساب می‌آید، اما وی دیگر هیچگاه نتوانست موفقیت نانوک شمال را تکرار کند.

سینمای جنایی ، داستان کاراگاهی

آرش رواده / قسمت سوم (پایان)

نمایی از بیگانگان در ترن ، اثر آلفرد هیچکاک

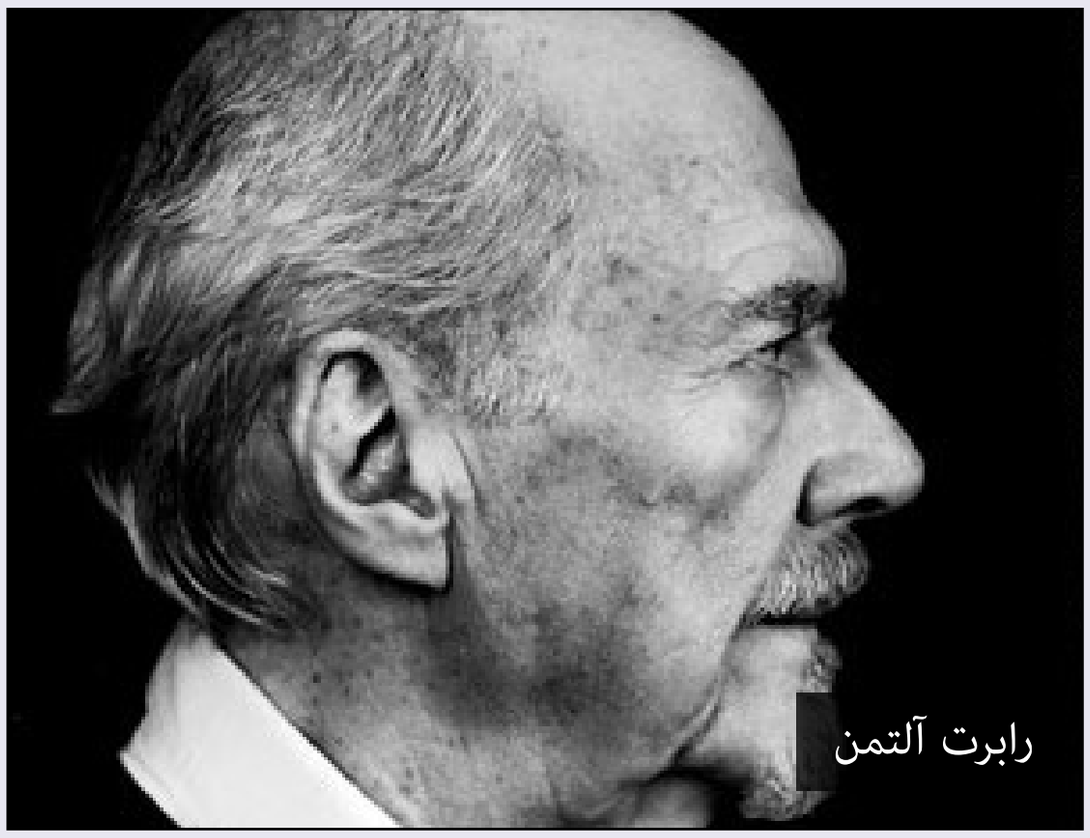
همکاری بعدی چندلر در امر نوشتن فیلم‌نامه، در فیلم بیگانگان در ترن آلفرد هیچکاک - محصول ۱۹۵۱ - شکل می‌گیرد. که فیلم‌نامه اقتباسی بود از روی رمانی به همین نام، نوشته پاتریشیا های اسمیت که در سال ۱۹۵۰ نوشته شده بود. همکاری بین هیچکاک و چندلر دچار مشکل می‌شود و چندلر در نیمه راه از کار کناره گیری می‌کند. در فیلم بیگانگان در ترن، بیشتر با الگوی هیچکاکی از قتل و جنایت رو به رو هستیم که اساساً با رویکرد چندلر متفاوت است. داستان‌های چندلر داستان‌هایی پیچیده، پرجزئیات و معمایی هستند که مخاطب همزمان با کارآگاه داستان اطلاعات پیرامون جنایت را دریافت کرده و در نهایت پرده از راز جنایت برداشته شده و قاتل معرفی می‌گردد. ولی در الگوی هیچکاک قاتل از همان ابتدا مشخص است، و آن‌چه که در ادامه داستان اهمیت دارد؛ تعلیقی است که از سرنوشت قاتل و نهایتاً مجازات او توسط پلیس به وجود می‌آید. برای هیچکاک حل معما توسط یک کارآگاه یا پلیس جذابیتی نداشت، بلکه چگونگی دستگیری و برملا شدن قتل بود که نزد او اهمیت پیدا می‌کرد. تفاوت دیگر چندلر با هیچکاک این است که هیچکاک اصولاً آدم خوش‌بین‌تری نسبت به چندلر بوده، و فضای تیره و تاری که در رمان‌های چندلر است، در فیلم‌های هیچکاک وجود ندارد.

در سال ۱۹۴۵ ادوارد دیمیتریک فیلم" بکش عزیزم" را براساس کتاب بدرود محبوبم چندلر می‌سازد. چندلر رمان بدرود محبوبم را در سال ۱۹۴۰ منتشر کرده بود. فیلیپ مارلو توسط یک تبهکار استخدام می‌شود که دوست قدیمی‌اش به اسم ولما را پیدا کند. از سوی دیگر زنی به اسم خانم گریل مارلو را استخدام می‌کند، تا گردنبند قیمتی‌ای را که از او دزدیده‌اند پیدا کند که در نهایت معلوم می‌شود این دو پرونده با هم ارتباط داشته، و این خانم گریل، همان زنِ گم شده تبهکارِ سابق است. این فیلم هم یکی از فیلم نوآرهای خوب و شاخص دهه ۴۰ به شمار می‌رود و جزء اقتباس‌های وفادارانه از رمانهای چندلر شناخته می‌شود. فیلمی که به خوبی فضای پر هراس و تیره و راز آلودِ داستان‌های چندلر را انتقال می‌دهد.

بانویی در دریاچه نام رمانی از چندلر است که در سال ۱۹۴۳ به نگارش درآمد، که توسط رابرت مونتگومری تحت همین نام در سال ۱۹۴۶ به فیلم برگردانده شد. وجه تمایز اصلی این فیلم با دیگر فیلم‌های اقتباسی از آثار چندلر در این است که مونتگومری برای فیلم خود از روایتی سوبژکتیو بهره می‌گیرد. به طوری که ما هیچ وقت چهره فیلیپ مارلو را نمی‌بینیم و دنیای پیرامون او را دقیقاً از چشمان او نظاره می‌کنیم؛ و تنها در مواردی که او در آینه به خودش می‌نگرد، با چهره‌اش مواجهه می‌شویم.خود چندلر از این شیوه روایت پردازی در فیلم اظهار انزجار کرد، و به هیچ وجه آن را قابل قبول نمی‌دانست. با این حال بسیاری این فیلم را به دلیل شیوه منحصر به فردِ روایتش ستایش می‌کنند، و آن را یکی از بهترین فیلم نوآرهای تاریخ برمی‌شمرند. بعضی دیگر هم از شیوه دوربین سوبژکتیو به کار رفته در فیلم انتقاد کرده، و آن را مخدوش کننده رابطه مخاطب با فیلم، و شخصیت قهرمان می‌دانند. از جمله لوییس جانتی اشاره می‌کند که مسئله استفاده از دوربینِ اول شخص، ظاهربینی تصور ما از دنیای داستان را دامن می‌زند همچنین تماشاگر چون نمی‌تواند قهرمان داستان را ببیند، احساس همذات پنداری با قهرمان از دست می‌رود و فقط باید به اعمال، گفته‌ها و دیالوگ‌های پیرامون قهرمان داستان اکتفا کند که حق مطلب را نمی تواند ادا کند:

"در دنیای رمان، ما از خلال حرف‌ها، نوآوری‌ها و معیارهای اول شخص که در زبان بازتاب یافته، به شناخت از شخصیت می‌رسیم، ولی در سینما ما با دیدن چگونگی واکنش یک شخصیت نسبت به آدم‌ها و رویدادها، از او شناخت پیدا می‌کنیم، مادامی که فیلمساز قراردادهای دوربین اول شخص را رعایت کند ما هرگز نخواهیم توانست که قهرمان را ببینیم، فقط می‌توانیم چیزی را که او می‌بیند ببینیم." (جانتی-۸۱-۲۳۶)

به هر ترتیب سعی مونتگومری بر آن بوده که با استفاده از نمایش چهره مارلو در آینه و سطوح صیقلی، این مشکل را برطرف کند که تا حدودی هم موفق بوده است. یکی از غیر متعارف ترین اقتباس‌هایی که از کارهای چندلر صورت گرفته، اقتباس رابرت آلتمن از رمان خداحافظی طولانی (۱۹۵۳) است که با همین نام در سال ۱۹۷۳ صورت گرفت. آلتمن در ادامه تجربیات متفاوت سینمایی خود از کارهای پلیسی و رمان چندلر نیز آشنایی زدایی می‌کند.



رابرت آلتمن

خواب بزرگ (۱۹۷۸) / مایکل وینر

خواب بزرگ (۱۹۴۶) / هوارد هاکس

اول این‌که آلتمن فضای فیلم را از دهه ۴۰ به ۷۰ برده و هم‌چنین شخصیت فیلیپ مارلو را به طور کل تغییر می‌دهد و از یک کارآگاه خشن و تندخو، که باهوش و قلدر نیز هست- و این مهم در شمایل هامفری بوگارت کاملاً تثبیت شده بود- کارآگاهی شوخ و سرخوش که هوش و زور بازوی چندانی هم ندارد می‌سازد؛ که نقش‌اش را الیوت گولد بازی می‌کند که از لحاظ فیزیکی تفاوت چشمگیری با همتای دهه۴۰ خودش دارد، و شاید فقط تنهایی اوست که با شخصیت مارلو در رمان چندلر قیاس پذیر باشد، که آن هم آلتمن با آشنازدایی از آن، به سمت دیگری تماشاگر را هدایت می‌کند و جلوه‌ای دیگری به این کاراکتر می‌بخشد. به عنوان مثال در آغاز فیلم ما کارآگاهی را می‌بینیم که برای تهیه غذای گربه خود به دردسر افتاده، و حتی آن‌قدر زیرک نیست که به گربه خودش هم کلک بزند. پس می‌بینیم که در این فیلم از آن اسطوره مارلوی چندلر خبری نیست، و به جای آن با یک کارآگاه بی عرضه و شلخته طرف هستیم که از عهده امور روزمره خودش هم برنمی‌آید. فیلم خواب بزرگ (۱۹۷۸) ساخته مایکل وینر دومین اقتباسی است که از رمان مشهور چندلر ساخته شد. بعد از ساخت فیلم هاکس که فیلم کامل و نمونه‌ای در عرصه اقتباس از آثار چندلر است، ساختن فیلمی دوباره از آن رمان، بسیار کارِ سخت و جسورانه‌ای به نظر می‌رسد. ولی مایکل وینر سعی کرد که فضایی را بر فیلمش وارد کند که ارتباطی با فیلم هاکس نداشته باشد و تلاش جدیدی از رمان چندلر بدست دهد. تفاوت فیلم وینر با فیلم هاکس در این است که وینر آن چیزی را که هاکس فراموش کرده بود و یا به عمد نادیده گرفته بود را به کار می‌گیرد. یعنی پیرنگ داستان چندلر که کاملاً استوار به جزئیات داستان و حل معماست. در واقع او به جای این‌که بر روابط عاشقانه مارلو با ویوین تمرکز کند، روابط علت و معلولی و کشف جنایت را با دقت بیشتری دنبال می‌کند. تفاوت دیگر فیلم وینر با فیلم هاکس و رمان چندلر، در این است که وینر فیلم را در فضای تیره و تار و سیاه نساخته است. به عبارت دیگر فیلم نوآر نیست و سعی می‌کند که واقع گرایی بیشتری را به کار گیرد و همه چیز را طبیعی جلوه دهد. و برخلاف فیلم‌های نوآر از صحنه‌های شب و خارجی خبری نیست. و بیشتر صحنه‌ها در روز و در فضای داخلی می‌گذرد. و دیگر این که شمایل کارآگاه مارلو باز هم تغییر دیگری پیدا می‌کند و اینک رابرت میچم ۶۰ ساله نقشی را بازی می‌کند، که از تکاپوی مارلوی قدیمی تر در آن خبری نیست و بیشتر شبیه کارآگاهای اشرافی عصر طلایی رمان‌های پلیسی جلوه می‌کند تا کارآگاه برآمده از دل خیابان‌های شلوغ و پر از فساد. بدرود محبوبم ساخته دیک ریچاردز در سال (۱۹۷۵) اقتباس دیگری از اثر چندلر بود. این فیلم در همان سال‌های دهه ۴۰ می‌گذرد و باز همان فضای تیره و تار بر فیلم حاکم است. در این فیلم رابرت میچم نقش آفرینی متفاوتی را به اجرا گذاشته است. فیلمِ ریچارد با همان حال و هوای دهه چهلیِ کارهای چندلر، بیشتر ادای دینی به دوره و ژانری است که گویی درگذر زمان رنگ و بوی خود را از دست داده و دیگر امیدی به بازپس گیریِ عصیِ پر تب و تاب فیلم نوآرهای گذشته نیست. رابرت میچم پا به سن گذاشته هم گویی فقط خاطره‌ای از مارلوی جوان را یدک می‌کشد.

همان طور که اشاره شد ادبیات پلیسی و به تبع آن سینمای پلیسی - جنایی دوران پر فراز و نشیبی را از سرگذراند، و این تغییر و تحول کماکان ادامه دارد. گونه پلیسی جنایی در طول سال‌ها به خاطر محبوبیت و مقبولیت نزد مخاطبان، در سراسر فرهنگ‌ها مورد توجه نویسندگان و هنرمندان بسیاری بوده است، و کماکان چه آثار کلاسیک‌هایی مانند آگاتا کریستی، کانن دویل و ادگار آلن پوکه نام دارانِ ادبیات پلیسی عصر طلایی بودند، و چه آثار نویسندگان بعد از آنها از جمله همت، چندلر جان لوکاره ، فردریک فورسایت ، پاتریشیاهای اسمیت نه تنها خوانده می‌شود ، بلکه دستمایه فیلمسازان هم برای اقتباس‌های جدیدتر قرار می‌گیرد. ادبیات پلیسی با رهیافت‌های گوناگون خود سعی در راضی نگه داشتن مخاطب در هر زمان و مکان دارد، رمان‌های پلیسی روانکاوانه و شخصیت محورانه پاترشیاهای اسمیت، و متأخر از او پل اُستر و الری کویین تا آثار کلاسیک‌های قرن بیستمی مانند جیمز ام کین و چندلر و آلسترمک لین تا نویسنده متفاوت دهه هشتاد پیتر اکروید همه و همه سعی بر ارتباط با مخاطب و ارتقاء سطح داستانویسی پلیسی، و خروج آن از ادبیات عامه پسندِ صرف داشته‌اند و این سیر تا به امروز هم وجود داشته تا راه را به آینده سینما و ادبیاتی متفاوت تر بگشاید.

فهرست منابع:

بوردول، دیوید، تاریخ سینما، ترجمهٔ روبرت صافاریان، انتشارات مرکز، ۱۳۹۰

- تاریخ سینما- آرتور نایت ترجمة نجف دریابندی نشر امیر کبیر - ۱۳۷۷
- تاریخ تحلیلی سینمای جهان - جفری ناول اسمیت گروه مترجمان نشر فارابی - ۱۳۷۷
- شناخت سینما - لوییس جانتی ترجمه ایرج کریمی نشر روزنگار سال ۱۳۸۱
- مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی - سوزان هیوارد ترجمه فتاح محمدی نشر هزاره سوم ۱۳۸۱
- روایت در فیلم داستانی دیوید بوردول ترجمه سید علاء الدین طباطبائی ۱۳۸۵
- فصل نامه ارغنون شمارة ۲۵ ویژه نامة داستانهای عامه پسن (مقاله دربارة ریموند چندلر فردریک جیمسون ترجمه مازیار اسلامی سازمان چاپ و انتشارات ۱۳۸۸)
- کلاغ ادگار آلن پو ترجمه سپیدة جریری نشر ماهریز ۱۳۸۵
- سایت مدومه www.madomeh.ir

.: سینما در سینما :.

رامبرانت و تارکوفسکی

(مترجم : امیر رشید پور)

The Return of the Prodigal So

اثر رامبرانت

می‌توان به وضوح به این نکته اشاره کرد که تارکوفسکی به سیمای فیلم‌هایش با قدردانیِ حاصل از دیدِ هنری‌اش از قالب سینما دست می‌یابد.او به شکلی آشکار، توسط هنر والا از جمله هنر نقاشی تحت تاثیر قرار گرفته است نقاشی Rembrandt’s ‘The Return of the Prodigal Son و موسیقی کلاسیک .the score incorporates JS Bach’s Chorale prelude in F minorآمیخته‌ای از این دو مدیوم را در فیلم سولاریس به کار برده است.این نشان می‌دهد که سولاریس جواب کارگردان بود تا فیلمی بسازد که با ویژگی‌های چنان ساختاری، مشابهت داشته باشد.آشکارترین نمونه آن صحنهٔ پایانی فیلم است که بازسازی سمبولیک از تابلوی رمبرانت بود. در زیر«Vlad Strukov»درباره این که چگونه نقاشی رمبرانت در پروسه فکری تارکوفسکی نمود پیدا کرده است،اینچنین می‌نویسد:

"زمانی که جهان‌های زمین و سولاریس یکی می‌شوند، این پدر است که که آن‌ها را با یک عمل هوشیارانه‌ی برتر، مرتبط می‌سازد. با بازسازی بصری ودیدنی «بازگشت فرزند متلف»رمبرانت،تارکوفسکی تصدیق می‌کند که علاقه مند به کاوش در نقش پدر در تولید و انتشار دانش است."

گفته بالا این مطلب را تصدیق می‌کند،همانقدر که تارکوفسکی تحت تاثیر هنر است، دلیل آغازین و اصلی‌اش برای استفاده از این نقاشی به عنوان حسن ختام فیلم خود، به دلیل ارائه نقش سمبولیکِ رابطه کریس با پدرش است.علاوه بر این، فیلم فقط بر محور رابطه با پدرنیست؛ بلکه تاثیری است که این رابطه بر اطرافیان او می‌گذارد و همچنین اینکه چگونه اعمال او بر هری تاثیر می‌گذارد. همچنین در طول کلیپ دیالوگ کریس، می‌توان شاهد این بود که کارکتر او این نگرانی را درمورد مردمی که بر روی زمین تنها گذاشته است،از خود نشان می‌دهد.بنابراین بر اساس این جمله"رنج کشیدن باعث می‌شود که زندگی بدبینانه به نظر رسد"، می‌توان تعبیر کریس ار تصدیق واقعیت باشد، هنگامی که او به زمین باز می‌گردد،پدرش مرده است، پیش از این پدرش به شدت دچار بیماری بود، قبل از اینکه کریس به ماموریتش بیاید.با این حال این خط دیالوگِ، سوال کریس درباره قلمروی زندگی و مرگ را تقویت می‌کند که او به آن اهمیت می‌دهد.در پایان او دوباره به پدرش ملحق می‌شود،با پدرش که زنده و خوب است.احساس اولیه یک احساس ناسازگار مقاومت ناپذیر است، که مطمئن نیست که به زمین برگشته یا این که یک تصویر آگاهانه از ایده آل هایش است که توسط سولاریس به وجود آمده است.

پرونده‌ی ویژه برادران کوئن

بررسی فیلم به فیلم و ده ها مطلب خواندنی دیگر...

به زودی در هنر سینما!