

«جیا ژانگ که در درون اقیانوسی از
دوگانه غم و شگفتی شنا می کند.»
- پیتر بردشاو

مؤلفان مهجور

پرونده سوم:

جیا ژانگ که



با نوشته هایی از

فرید متین

امیرحسین بهروز

نگین حاجی کاظمی

پویا جنانی

دانیال زین العابدینی

مهدیس شالچی

سردبیز: سعید هاشم زاده

سردبیز پرونده: امیرحسین بهروز گرافیک: سعید خیراله صفحه آرا: کیمیا شهریه ویراستار: امیرحسین بهروز

همکاران این شماره: نگین حاجی کاظمی، فرید متین، پویا جنائی، مهدیس شالچی و دانیال زین العابدینی

@Filmara_ir

۱۵



سازه‌های ویران شده
(طبیعت بی جان)

۱۲



هم‌افزایی سینمای سوم
با مدل‌های ماتریالیستی
(لذت‌های ناشناخته)

۹



دهانت را می‌بویند، مبدا
گفته باشی...
(پلتفرم)

۳



جهانِ جدا: جیا زانگ‌که

۳۱



نقطه‌ای در چشم‌انداز
(اسیر جزر و مد)

۲۷



زنی تحت تأثیر. قرار
می‌دهد.
(خاکستر ناب‌ترین سفید است)

۲۳



پس باد همه چیز را با
خود نخواهد برد.
(کوه‌ها می‌توانند بروند)

۱۸



چهار انگیزه
(لمس گناه)



مقدمه پرونده: جهان جدا: جیا ژانگ که

نویسنده:
جی. هابرمَن

مترجم:
پارسا زنگنه

ژوئیه به سینماها راه یافت. داستان فیلم عمدتاً در محیطی به نام پارک جهانی پکن (Beijing World Park)، که تمی پیچیده دارد، می‌گذرد. برخلاف این فضای کاملاً کنترل شده که شامل بیش از صد ماکت از مشهورترین بناهای جهان است، سه فیلم قبلی این نویسنده-کارگردان، چشم‌انداز اجتماعی گیج‌کننده‌ای را به تصویر کشیدند که توسط سریع‌ترین اقتصاد در حال رشد جهان خلق شده بود. قلمرو جیا در حالتی آشفته قرار داشت؛ می‌گویم آشفته تا نگفته باشم دچار تشنج ناشی از گذاری که از نظام دولتی جمع‌گرا به سوی حکمرانی بازار فردگرا [و آزاد] بود. این قلمرو عمدتاً با جوانان بی‌انگیزه، جوجه-کلاهداران، بیکاران، و افراد علاقه‌مند به سرگرمی پر شده بود. فیلم‌های «اینجا و اکنون» چین، از جمله شیائو وو (Xiao Wu) (۱۹۹۷)، پلتفرم (Platform) (۲۰۰۰) و لذت‌های ناشناخته (Unknown Pleasures) (۲۰۰۲)،

لحظات زیادی در جامعه امروزی چین وجود دارند که در آنها آنچه را که در-حال-رخ‌دادن است، می‌توان به نوعی یک نمایش نامید.

جیا ژانگ که (Jia Zhangke). مصاحبه با والری جافی (Valerie Jaffee)، در حس‌های سینما (Senses of Cinema)، ژوئیه-سپتامبر ۲۰۰۴ محیط (Milieu)، در آثار تمام‌وکمال و تقریباً قوم‌نگارانه جیا ژانگ که، عبارت از همه چیز است. این کارگردان مستقل و پیشرو چینی-یا بهتر بگوییم، پیشروترین فیلم‌ساز چین-با فیلم جهان (The World) (۲۰۰۴) از زیرزمین بیرون آمد و به یک واقعیت مجازی رسماً-وضع شده ورود کرد. فیلم جدید جیا، که با همکاری استودیوی فیلم دولتی شانگهای تولید شده است، اولین بار در اکتبر در جشنواره فیلم نیویورک (The New York Film Festival) اکران شد و در ماه

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

جهان جدا:
جیا ژانگ که



شیائو وو

نیز شناخته می‌شود)، اثری شگفت‌انگیز و نیمه‌مستند است که به زندگی شهری در مناطق محروم می‌پردازد؛ جایی که یک جیب‌بر بسیار بی‌اعتنا از شهر فنیانگ نمی‌تواند خود را با اقتصاد آزادسازی‌شده چین تطبیق دهد.

تصویر همدلانه جیا از یک بازنده زادگاهی، سه سال بعد با پرتزهای بلندپروازانه از یک نسل دنبال شد: پلتفرم که روایتی مبهم اما ملموس دارد، یک حماسه سه‌ساعته بی‌نظیر است که دهه ۱۹۸۰ را منعکس می‌کند؛ آن‌هم از طریق [نشان دادن سیر] تحول در «گروه فرهنگ دهقانی فنیانگ» (Fenyang Peasant Culture Group)، که اجراکنندگان تبلیغاتی بودند، به گروه «ستاره‌های راک و بریک-دنس الکترونیک» (Star Rock and Break-Dance Electronic Band). جیا بار دیگر دغدغه خود را نسبت به افرادی که از لحاظ اقتصادی بی‌ثبات هستند نشان می‌دهد، زیرا این گروه‌های سیار پایین‌ترین طبقه از کارگران فرهنگی چین محسوب می‌شوند. داستان در سالن‌های سرد کارخانه‌ها و حیاط‌های روباز اجرا می‌شود و محیطی خلق می‌کند که همزمان کسالت‌بار و غریب، وسیع و محصورکننده است. با دیدگاهی عینی و تقریباً بالینی و انتخاب مکان‌هایی عاشقانه اما عمدتاً تیره، فیلم شبیه یک مستند به نظر می‌رسد. اما جیا شاید تحت تأثیر فیلم باشکوه استاد عروسک‌گردان (Puppetmaster) (۱۹۹۳) ساخته هو شیائو-شین (Hou Hsiao-Hsien)، که فیلم پلتفرم نیز در حس شگفت‌زده خود از «زمان از دست‌رفته» (perdu temps) به آن میل می‌کند، راه‌های بسیاری برای تبدیل جهان به صحنه‌ای نمایشی می‌یابد.

بازی میان پروسنیوم (proscenium) و ذائقه آشکار جیا به واقعیت بی‌واسطه، جذاب است: زمانی که یکی از

اگرچه در جشنواره‌های بین‌المللی مورد تحسین قرار گرفتند، اما در چین تنها در نمایش‌های محدود دانشگاهی یا از طریق دی‌وی‌های قاچاق در دسترس بودند.

این سه فیلم اولیه که توسط فیلم‌بردار یولیک‌وای (Yu Lik-wai) فیلم‌برداری شده‌اند، از سبک بصری قوی، دغدغه‌های برجسته، و حس مکان زنده‌ای برخوردارند. هر سه در استان خشک و درون‌سرزمینی شانشی فیلم‌برداری شده‌اند؛ جایی که والدین جهان‌دیده جیا در دوران انقلاب فرهنگی به آنجا تبعید شدند و او نیز در سال ۱۹۷۰ در همان‌جا به دنیا آمد. جابه‌جایی و بی‌ثباتی، میراث و تم اصلی جیا است. فیلم‌های او با برداشت‌های طولانی و نماهای متوسط تأمل‌برانگیزش، [حس] آشنایی‌زدایی نهادینه‌ای را به مخاطب منتقل می‌کنند. دوربین شاید ثابت باشد، اما جهان سیال است و نیروهای اسرارآمیز، خارج از درک شخصیت‌ها، آن را هدایت می‌کنند. جیا که زمانی یک رقاص حرفه‌ای بریک‌دنس (تکنیکی که از فیلم آمریکایی رقص بریک (Breakin) (۱۹۸۴) آموخت) و بعداً نقاش بود، وارد عرصه فیلم‌سازی شد تا در برابر آثار انتزاعی تاریخی ساخته‌شده توسط چن کایگه (Chen Kaige)، ژانگ ییمو (Zhang Yimou) و دیگر اعضای نسل پنجم (Fifth Generation) بایستد. او دو سال پیش در مصاحبه‌ای اظهار داشت: «پس از چهار سال تماشای فیلم‌های چینی، هنوز حتی یک فیلم ندیده بودم که با واقعیتی که من می‌شناسم ارتباط داشته باشد». همراه با ژانگ یوان (Zhang Yuan)، وانگ شیائوشوای (Wang Xiaoshuai)، و لویه (Lou Ye)، جیا به «نسل ششم» (Sixth Generation) تعلق دارد که در اواسط دهه ۱۹۹۰ میلادی با تولیدات غیررسمی (با بودجه خصوصی و کم‌هزینه) جلب توجه کردند.

این کارگردان‌ها معمولاً داستان‌هایی درباره جوانان معاصر در محیط‌های شهری می‌ساختند. برخی از این آثار ممنوع شدند و فقط در سینماهای خاص نمایش داده شدند، اما بیشترشان روی دی‌وی منتشر شدند و تقریباً همه آن‌ها در جشنواره‌های فیلم خارجی به نمایش درآمدند. با این حال، جیا علاوه بر این ویژگی، نوعی منطقه‌گرایی (Regionalism) نیز در کار خود داشت. نخستین فیلم بلند او، شیائو وو (که به عنوان ادای دینی به جیب‌بر (Pickpocket) (۱۹۵۹) روبر برسون

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۸
دی ۱۴۰۳

جهان جدا:
جیا ژانگ‌که



پلتفرم

این فیلم در عین حال که در فاصله نسبت به واقعیت ایستاده، همزمان بی واسطه نیز هست، و بدین ترتیب، بدعت فرمالیستی سردی از نئورئالیسم را باز می‌گذارد: یک داستان اگرچه تخیلی اما با نیروی مستند. دو پسر بیکار در شهر ناخوشایند و استانی داتونگ وقت می‌گذرانند، در مرکز تفریحی محلی که ممکن است یک کارخانه متروکه باشد پرسه می‌زنند و گاهی به دیسکوهای غارمانند، رستوران‌های نور و سالن‌های ویدئوی (video parlor) بی کیفیت می‌روند. یکی از آن‌ها به کارتون شاه‌میمون (Monkey King)، برگرفته از یک رمان کلاسیک چینی، معتاد شده و آن را بارها و بارها با دوست دختر اهل مطالعه‌اش تماشا می‌کند؛ گویی می‌خواهد جدایی اجتناب‌ناپذیر او را به تعویق بیندازد. دیگری به دنبال یک رقص زیبا از گروه «لیکور شاه مغولستان» (Mongolian King Liquor) است که توسط یک «عامل» گانگستری — معلم ورزش سابق او — مدیریت می‌شود.

آنچه لذت‌های ناشناخته‌ست در همه جا قابل مشاهده است! اما رضایت همچنان دست نیافتنی‌ست. همه چیز شلوغ و فرسوده است، نیمه‌کاره یا ویران. جامعه به دو دسته برندگان سودجو و بازندگان افسرده تقسیم شده است. در پایان، این دو دوست برای عملی احمقانه از ناامیدی عاشقانه با یکدیگر همراه می‌شوند که حتی لذت سینمایی وعده داده شده را هم سرکوب می‌کند. سپس، در نمای پایانی، یکی از آن‌ها در حالی که پس از سرقت ناموفق از بانک دستگیر شده، برای ما آهنگ عنوان فیلم را می‌خواند.

لذت‌های ناشناخته که هم‌زمان موضوعی معاصر و خودارجاع‌گرا دارد، به نقش مبهم چین در دهکده جهانی اشاره می‌کند، همان‌طور که به نقش ما نیز اشاره دارد. (در یکی از صحنه‌ها صدای انفجاری شنیده می‌شود و یکی از شخصیت‌ها با ترس می‌گوید: «لعنت! آمریکایی‌ها حمله کردند؟»). داستان در بهار ۲۰۰۱ رخ می‌دهد و گزارش‌های مربوط به سقوط هواپیمای جاسوسی آمریکا به طور مرتب از تلویزیون پخش می‌شود؛ تنها لحظاتی پس از آنکه تلویزیون اعلام می‌کند پکن میزبان المپیک ۲۰۰۸ خواهد بود، آسمان با آتش‌بازی روشن می‌شود.

فیلم جهان، که در مشهورترین پارک موضوعی چین رخ می‌دهد، از نظر موقعیت

شخصیت‌ها قرار است از روایت حذف شود، جی‌ا لحظه‌ای ویژه را به او اختصاص می‌دهد تا یک رقص انفرادی را در خلوت اتاقش اجرا کند. یک نمای گسترده، آرام و عمیقاً آمیخته به جنون افسردگی، از «گروه الکترونیک» (Electronic Band) بدقبال وجود دارد که در یکی از نخستین اجراهایشان با بی‌تفاوتی هدف پرتاب زباله توسط تماشاگران قرار می‌گیرند؛ یا صحنه‌ای دیگر که گروه در کنار بزرگرهای در حاشیه رود یانگ‌تسه اجرا می‌کند و قایقی پر از تجهیزات پاناسونیک از کنارشان عبور می‌کند. تصویر مقابل پایانی فیلم، یک صحنه داخلی است که به اندازه کافی طولانی می‌ماند تا حس ناامیدی روزمره را به مخاطب منتقل کند؛ این تصویر، سفر پروتاگونیست اودیسه را از «ما»ی دوران کودکی به «من»ی منزوی خلاصه می‌کند.

پلتفرم که عنوانش از یک آهنگ محبوب راک چینی در دهه ۱۹۸۰ گرفته شده، هنر پایی است که به تاریخ می‌پردازد. در مقابل، لذت‌های ناشناخته، که عنوان چینی آن رن شیائو یائو (Ren xiao yao) به معنای «رهایی از همه قیود» (Free of All Constraints) است، به طرزی امپرسیونیستی و بداهه‌پردازانه برگرفته از یک شعر تائوئیستی‌ست که حدود دوهزار و چهارصد سال پس از نگارش به یک ترانه پاپ موفق تبدیل شد. لذت‌های ناشناخته که عمیق‌ترین پربشانی‌های روحی جیا را بازنمایی می‌کند، سرشار از جاذبه‌های بصری است. این فیلم با دوربین دیجیتال فیلم‌برداری شده، و همین امر به جیا این امکان را داده تا در انواع مکان‌های عمومی فیلم‌برداری کند: دوربین یو اغلب در غرفه‌های رستوران یا صندلی عقب خودروها قرار می‌گیرد و شخصیت‌ها را در زمان واقعی مشاهده می‌کند.



جهان

قطارها و قایق‌های موتوری در سراسر پارک حرکت می‌کنند تا سفری شبیه به دور دنیا را شبیه‌سازی کنند. جاذبه‌های آن شامل ماکت‌هایی از هرم خوفو (The Cheops Pyramid)، برج ایفل (The Eiffel Tower) و کاخ سفید (The White House) است؛ مجسمه‌هایی چون آزادی (The Liberty)، پری دریایی کوچولوی کپنهاگ (The Little Mermaid) و آفرودیت میلو (The Venus de Milo) نیز از جمله آثار نمایش داده شده هستند. جیا با ترکیب این سایت با جاذبه خواهرش، یعنی پارک پنجره جهان شژن (The Shenzhen World Window) که در فاصله صد ها مایل جنوبی قرار گرفته، هذیان جغرافیایی این مکان را تشدید کرده و تمایز میان صحنه و پشت صحنه را نیز محو می‌کند. فیلم جهان با یک تور استدی کم (Steadicam) از یک اتاق لباس پوشی شلوغ آغاز می‌شود که در آن رقاصه فیلم، ژائو تائو (Zhao Tao)، که نقش‌های مشابهی در فیلم‌های پلتفرم و لذت‌های ناشناخته داشت، بالباس حریر سبزرنگش، به طور پرسر و صدا از همکاران رقاص خود درخواست باند-اید (Band-Aid) می‌کند قبل از اینکه به صحنه‌ای که در کنار الگوی مینیاتوری تاج محل (The Taj Mahal) قرار دارد، برود. تائو، با وجود ظاهر بی‌پروایی که دارد، اما در طول فیلم تنها در دنیای پارک باقی می‌ماند و به دنبال آرامش عاطفی است.

فیلم‌های قبلی جیا پشت پرده معجزه اقتصادی چین را بررسی می‌کردند؛ اما فیلم جهان، این پرده را به سوژه خود تبدیل می‌کند. مکان هاپیر-جهانی ساز و سرکوب‌گرانه این فیلم، به عنوان یک استعاره، و نه یک پس‌زمینه مستند،

جغرافیایی به داستان نزدیک‌تر از سایر آثار جیا است، اما به شکل متناقضی حتی منزوی‌تر به نظر می‌رسد. پارک‌های تفریحی و شهرسازی‌ها از زمان فیلم روب و مندی در کنی آیلند (Rube and Mandy at Coney Island) (۱۹۰۳) به کارگردانی ادوین پورتر (Edwin Porter) به عنوان صحنه‌هایی که آماده برای فیلم‌سازی‌اند، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. دو فیلم صامت طلوع: آواز دو انسان (Sunrise: A Song of Two Humans) (۱۹۲۷) ساخته اف. دبلیو. مورناو (F. W. Murnau) و تنها و بیکیس (Lonesome) (۱۹۲۸) ساخته پال فیهیوش (Pál Fejös) فیلم‌هایی هستند که شهرسازی‌ها را به عنوان نماد آزادی و مدرنیته به تصویر کشیده‌اند. اما در فیلم‌های مدرن‌تری مانند وست‌ورلد (Westworld) (۱۹۷۳) ساخته مایکل کرایتون (Michael Crichton) و نمایش ترومن (The Truman Show) (۱۹۹۸) ساخته پیتیر لیندزی ویر (Peter Lindsay Weir)، تم پارک‌های خیالی اغلب به عنوان تجلی‌های شوم از نا-آزادی و پست مدرنیسم مطرح شده‌اند. با این حال، معدود فیلم‌هایی مانند جهان وجود دارند که به قدر همین فیلم در یک مکان محدود شده باشند، و شهرسازی‌های معدودی وجود دارند که همانند پارک جهانی (World Park)، چنین تمامیت سحرآمیزی ارائه می‌دهند.

پارک جهانی پکن در جنوب غربی شهر در مساحتی ۱۱۵ هکتاری واقع شده، و در سال ۱۹۹۳ افتتاح شد. «مناطق دیدنی» از این پارک تداعی‌کننده قاره‌های آسیا، آفریقا، اروپا، ایالات متحده و آمریکای لاتین است.

بابت، چین تماماً به «سنگاپوری به اندازه قاره» تبدیل خواهد شد که در آن «سرگرمی‌های پیوسته و بازی‌ها، اندیشه آزاد را بی‌فایده خواهند کرد».

شعار پارک جهانی این است: «یک روز [را] به ما [اختصاص] بدهید، ما جهان را به شما نشان خواهیم داد». تم موسیقایی پارک جهانی «سرود شادی» (Ode an die Freude) بتهوون است. (تنها رد پای کمونیسم شاید اتمسفر خوش بینی تحمیل شده باشد). تائو و دوست پسرش تای شنگ (Taisheng)، که نگهبان امنیتی است، و همچنین سایر کارگران پارک جهانی، که مصرف‌کنندگانی کوشا و رام هستند، کاملاً تحت آموزش‌های رسانه‌ای قرار گرفته و به خوبی با ناآرامی‌های مداوم سازگار شده‌اند و مطالبات آرمانی‌شان به طور کامل مطالباتی خصوصی ساخته است. همه از جایی غیر از پکن آمده‌اند و فقط یک نفر هست که انگار خانواده دارد. اگرچه این شخصیت‌ها، از نظر اجتماعی، بیشتر از شخصیت‌هایی که مربوط به فیلم‌های قبلی جیا هستند، یکپارچگی دارند، ولی با این وجود، به نسبت با آنها، کم‌تر ریشه در یک واقعیت اجتماعی قابل شناخت دوانده‌اند. محیط آن‌ها یک توهم اجتماعی (social illusion) است. [و این توهم اجتماعی] می‌تواند همان فضای مجازی باشد. تلفن‌های همراه تقریباً در هر صحنه‌ای حضور دارند و به شخصیت‌ها این اجازه را می‌دهند تا آن‌ا از وضع و حال معشوقه‌هایشان باخبر شوند، و این امر حس نظارت تام را عمومی‌سازی می‌کند. ما احتمالاً هیچ‌وقت بیشتر از این لحظه که این فیلم را می‌بینیم، از کلماتی که توسط ماهواره به این طرف و آن طرف پرتاب می‌شود باخبر نیستیم. فیلم مضاف بر شبکه ارتباطاتی نادرست، با نسخه‌هایی از پیام‌های متنی که تائو به طور مرتب دریافت می‌کند، همراه است؛ امری که نمایانگر زندگی درونی اوست. موسیقی تکنو-پاپ، که اعلاترین موسیقی برای ابزار بی‌انگیزگی در سینمای جیاست، در اینجا نیز مولد حسی است که نوعی بی‌هدفی لذت‌بخش را متبادر می‌کند (جیانگ لییم Giong)

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

جهان جدا:
جیا ژانگ



جهان

به حدی قدرتمند است که تمام ابعاد اجتماعی و اقتصادی را می‌تواند پوشش دهد. در تعهد خود به سازمان دهی اجتماعی، از جمله اصل عقلانی ساخته لذت، پارک‌های تفریحی مدت‌هاست که به عنوان میدان شکار ایدئولوژیک شناخته شده‌اند که هم‌زمان هم به نوعی از اوتوپیا نائل گشته‌اند و هم شکلی از استبداد نرم هستند و به طور ویژه این موضوع در شرق آسیا بسیار صادق است. رمان نویسی به نام ویلیام گیسون (William Gibson) با نوعی وارونه‌سازی این صورت‌بندی، سنگاپور را «دیزنی‌لند با حکم اعدام» (Disne-lyland with the death penalty) نامید. اخیراً، در مقاله‌ای در نیویورک ریویو آف بوکز (New York Review of Books)، ایان بوروما (Ian Buruma) نوشت که، محیط‌های تم‌داری مانند پارک جهانی پکن «برای سرمایه‌داری شرق آسیا حکم جشنواره‌های رقص محلی برای کمونیسم را دارند».

اگرچه جشنواره‌های رقص محلی یک اجتماع شاداب و همبسته را به نمایش می‌گذاشتند، اما پارک جهانی برای دراماتیک‌سازی همبستگی اجتماعی و نمایش رشد اقتصادی طراحی شده‌است. پارک‌های تفریحی آمریکایی معمولاً مکانی برای تاریخ ملی پاک‌سازی شده یا جایگزینی برای آن تاریخ هستند. (در آلمان شرقی سابق و جمهوری چک هم ذهنیت نظم کمونیستی از دست رفته است، چیزی که در آلمانی به نام استالزی شناخته می‌شود، و در فرم تماتیک پارک‌های آبرونیک یا تحذیری حفظ شده است). بوروما اینگونه پیش می‌نهد که پارک‌های تفریحی آسیایی به طور خاص علاقه‌ای به تاریخ ندارند مگر اینکه بخواهند تاریخ را محو کنند. و از این



جهان

پلات فیلم به طرز عجیبی کم رنگ و حتی بی اهمیت به نظر می رسند. آیا این ملودرام با منظره جوانانی که در کت های دابلت الیزابتی زرق و برق دار مشاخره می کنند، به طرز مضحکی ابلهانه شده است، یا متأثر از میان تهی بودگی فریبده جهان سرزنده و جدید چینی قرار گرفته است؟ ظاهر فیلم چنان به نظر می رسد که گویی تحت تأثیر قرار نمی گیرد، و این پروبلما تیک حتی در خود فیلم هم بنا شده است. فیلم جهان شاید اصلاً نوعی ضد آگهی برای پارک جهانی باشد، اما همزمان آن را نیز جشن می گیرد. والری جافی پژوهشگر مهمان در آکادمی فیلم پکن (The Beijing Film Academy)، در گزارشی آغازین که برای مجله آنلاین حس های سینما نوشته، اشاره کرده که، این نقد «جهان وطن گرایی دروغین»، به فیلمی بدل خواهد شد که گذار جیا را تسهیل خواهد کرد: گذار از درخشش در جشنواره بین المللی فیلم، به درخشش در داخل مرز [چین]. همان طور که یک دستگاه آب سردکن در یکی از پانوراما های کارت پستالی کوچک شده تاج محل، دید را مسدود می کند، مستند بودن فیلم نیز روایت آن را تحت الشعاع قرار می دهد (هرچند حس فروبرنده تهایی و بیگانگی را بر جای می گذارد). خروجی ها بسته اند. زمان ایستاده. و همان طور که در رئالیسم سوسیالیستی آمده: رفقا، زندگی بهتر شده است. یعنی در این فانتزی مادی شده، امر قلابی (the fake) بر امر واقع (the real) تفوق یافته است؛ در اینجا نیز، تاریخ طرد شده است، چه تاریخ شخصی و چه تای شنگ با افتخار به بچه محل های (هم وطنان) بازدید کننده اش می گوید: مینی منهن پارک جهانی هنوز برج هایش را دارد.

کی یا کجا به پایان می رسد یا پارک جهانی کجا تمام می شود. گردشگران خوشحال در کنار برج پیزا (The Tower of Pisa) تای چی تمرین می کنند و برای عکس گرفتن در مقابل واتیکان (The Vatican) پُز می دهند. این زانادوی مردمی (People's Xanadu) نوعی تجربه سگ مستانه از مارکوپولو را فراهم می آورد، اگرچه کارکنان با لباس های عجیب و غریبی که پوشیده اند هیچ قادر به سفر نیستند. سیاره ای بدون مرز برای کشوری بدون گذرنامه: از جاذبه های پارک می توان به تور هواپیمای زمین گیر اشاره کرد. یکی از صحنه ها یادآور بازدید از استودیوی عکاس در فیلم طلوع: آواز دو انسان است. ما در این صحنه تائو و تای شنگ را می بینیم که یک دی وی دی یادگاری می سازند که در آن تصاویرشان در یک سفر تخیلی روی فرش سحرآمیز قرار گرفته است. تائو مجذوب گروهی از رقصندگان روسی می شود که به نظر می رسد بیشتر از کارگران مهمان، برده های کار هستند. آن ها تبلور دیگر بودگی (other-ness) عجیب و غریبی اند که خود تائو به نمایشش می گذارد. (در طول فیلم، او به عنوان یک شاهزاده هندی، مهماندار هواپیما، یک آفریقایی، یک گیشا و یک عروس غربی ظاهر می شود). تائو با یکی از روس ها دوست می شود؛ زیرا آن ها زبان مشترکی ندارند، هر کدام دیگری (the other) را آزاد تخیل می کنند.

جهان جهان دربرگیرنده کلاه برداری ها و جنایت ها، مسائل جزیی و جراحات جدی است. با این حال، تمام این دولپمان ها در

Filmara
Electronic
Magazine

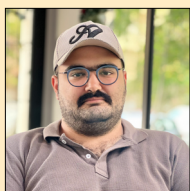
شماره ۸
دی ۱۴۰۳

جهان جدا:
جیا زانگ که



دهانت را می‌بویند، مبادا گفته باشی...

نگاهی به فیلم «پلتفرم» (۲۰۰۰)



امیرحسین بهروز

۱. کم‌ترین فیلمی را در تاریخ سینما می‌توان سراغ گرفت که دو مؤلفه فرم و مضمونش تا این حد در هر فریم به شکل مماس با یکدیگر کار کنند. هر ثانیه از پلتفرم جشنی بصری است به مثابه تدوینی موازی برای جهت‌دهی به تفاهم بی‌وقفه فرم و تم موجود در آن.

۲. همان‌طور که گفته شد فیلم در دوران مائوئیستی چین می‌گذرد و بالطبع به دنبال نقد آن است. در نتیجه زیبایی‌شناسی پلان. سکانس ابتدایی فیلم که در جهت هم‌ذات‌پنداری مخاطب با تجربه کامل نحوه اجرای یک نمایش در آن دوران است از طرفی دیگر مبارزه‌ای است با فن مونتاژ که از مصادیق اصلی زیبایی‌شناسی کمونیستی فیلم است. آندره بازن، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی، اعتقاد داشت که بهره‌گرفتن از مونتاژ و تعدد کات‌ها یعنی استبداد و مجبورکردن مخاطب به تعیین جهت نگاهش. اما از سویی دیگر برداشت بلند و کاستن از کات‌ها مخاطب را به تجربه واقعی دیداری نزدیک کرده و موجب می‌شود تا او در بستری کاملاً دموکراتیک جهت نگاهش را برگزیند. پلتفرم نیز همین است؛

۱. کم‌ترین فیلمی را در تاریخ سینما می‌توان سراغ گرفت که دو مؤلفه فرم و مضمونش تا این حد در هر فریم به شکل مماس با یکدیگر کار کنند. هر ثانیه از پلتفرم جشنی بصری است به مثابه تدوینی موازی برای جهت‌دهی به تفاهم بی‌وقفه فرم و تم موجود در آن. نخستین پلان‌های فیلم به قاب‌های ثابتی خلاصه می‌شوند که به نوعی بازتاب شکلی از زیبایی‌شناسی تئاتری است؛ توگویی مخاطب فیلم در جایگاه مخاطب تئاتر قرار می‌گیرد و از پس این دریافت دگرگون‌شده به شناخت مجددی از مدیوم‌های هنری و جایگاه خویش در دیالکتیک بین این مدیوم‌ها دست می‌یابد. از سویی دیگر و بنا به استدلال اولیه این مطلب، این زیبایی‌شناسی نخستین با سوژه فیلم تناسب کامل دارد؛ چرا که فیلم اساساً درباره مصائب زندگی و اجراهای یک گروه تئاتر در دوران چین کمونیستی است و فیلم‌ساز در همان ابتدای

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸

دی ۱۴۰۳

دهانت را می‌بویند،
مبادا گفته باشی...



گسستن از زنجیر استبداد و نمایش آن چیزهایی که روزگاری ممنوع بود و تنها امروز و در شرایط... احتمالاً. دموکراتیک آن است که قابلیت نمایش می‌یابد.

۳. تقریباً نیم‌ساعت پس از زمان شروع فیلم که گروه تئاتر و سختی‌های کارشان در جامعه آن زمان به مخاطب شناسانده شد، رفته‌رفته دوربین به حرکت درمی‌آید. البته این حرکت در قالب ترکیب‌هایی است که در همان بستر برداشت‌های بلند جان می‌گیرند. هرچه فیلم به زیبایی‌شناسی فیلمیکش نزدیک‌تر می‌شود، سوژه‌های آن به همان اندازه از جهان تئاتر فاصله می‌گیرند. چنین تمهید هوشمندانه‌ای علاوه بر اثبات قضیه مطرح‌شده در این مطلب، سنتزی را نیز فعال می‌نماید. جدایی دوربین از سکون ابتدایی از یک سوت‌زی را مبنی بر مرگ تئاتر به مثابه یک مدیوم هنری اعلام می‌نماید؛ اما از سوی دیگر و به شکل توأمان تولد مدیوم دیگری را در جایگاه آنتی‌تر مرگ برمی‌سازد و در نتیجه آن پلتفرمی خلق می‌شود در جایگاه یک سنتز که قرار است نقطه عطفی شود در تاریخ سینمای چین و فتح بابی برای شکل‌بخشیدن به هنر متعهد (تعهد در معنایی که سارتر مطرح می‌کند، یعنی تعهد به حقیقت) در قالب تصویر متحرک دگرگون‌ساز.

۴. پلتفرم پس از تبیین و جوه خودبیانگرانه‌اش، رفته‌رفته به شخصیت‌ها نزدیک‌تر می‌شود؛ اما این نزدیک شدن باز هم بیانی بینامدیدی دارد. در سکانسی از فیلم... احتمالاً. معاشقه کوتاهی در خارج از قاب و پشت دیوار به وقوع می‌پیوندد. در این جا شکل اجرا و نحوه رسیدن به آن لحظه خاص است که به شدت جلب توجه می‌کند. دو کارکتر شروع به صحبت می‌کنند، اما این صحبت بیش از آن که به یک گفت‌وگوی واقعی شبیه باشد به مونولوگ‌های تئاتری می‌ماند. دیواری که یکی مقابل و دیگری پشت آن قرار می‌گیرد و در حین صحبت به شکلی بی‌وقفه حول آن جابه‌جایی رخ می‌دهد، همان پرده معروف تئاتر است؛ توگویی تمام دیوارها پرده‌اند و جهان واقع بین‌شان صحنه تئاتر و بروز و ظهور. انگار که در این سکانس پژواک بلند سنت یونانیان باستان که می‌گفتند تئاتر صحنه زندگی است به گوش می‌رسد؛ با این تفاوت که در این جا به واقع خود زندگی را می‌بینیم به این شکل که زندگی صحنه تئاتر می‌شود. آن لحظه‌ای که گفت‌وگو قطع می‌شود و

هر دو شخصیت به پشت دیوار رفته و پنهان از چشمان مخاطب به احتمال بسیار زیاد حتی برای ثانیه‌هایی معاشقه را تجربه می‌کنند به شکل کامل فرآیند ایجاد لذت در یک جامعه بسته مائوئیستی بازنمایی می‌شود. بدین ترتیب، پلتفرم فیلمی است درباره نرسیدن و ناکامی؛ درباره نشدن و به وقوع نپیوستن. از این جا به بعد تمام اتفاقات مثبت فیلم در خارج از قاب می‌افتد، که تازه بعد می‌فهمیم که همان‌ها نیز در حقیقت به وقوع نپیوسته‌اند.

۵. فیلم در سطح تکنیکی نیز قابل اعتنا است. ترکیب‌شات‌ها و پن‌های نرم و دقیق فیلم بسیار به زیبایی‌شناسی کارهای هو شیائو. شین و فیلم‌هایی همچون شهر اندوه (۱۹۸۹) و گل‌های شانگهای (۱۹۹۸) نزدیک است و همین شباهت، همگرایی فرم و محتوای پلتفرم را نیز اثبات می‌کند، چرا که هو شیائو. شین چنین تمهیداتی را برای مقاصد مشابه به کار می‌برد.

یکی از کارهایی که نماهای پن آرام انجام می‌دهند، نمایش فقدان چیزهایی است که پیش‌تر حضور داشته‌اند و اکنون نبودشان ملموس می‌نماید. هرچه فیلم جلوتر می‌رود به مرور جمع از هم می‌پاشد. کاری که نمای پن در این جا

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۸
دی ۱۴۰۳

دهانت را می‌پویند،
میاد گفته باشی...

ژانگ که به دوران سیاه تاریخ چین است؛ دورانی که حکومت از بازیگران کارکشته و دغدغه‌مند تئاترش، افرادی را ساخت که با یک آهنگ پاپ که حتی ریشه‌ای خارجی دارد در کنار جاده به رقص مشغول شوند.

۶. در ادامه همین روند که به شکل بی‌وقفه در تاریکی فرو می‌رود، در نهایت به مسئله پوچی و بیهودگی محض می‌رسیم. سکانس‌هایی در فیلم موجودند که مؤید این نکته هستند. در یک سکانس طولانی با نمایی ثابت، اتومبیلی از دوردست وارد بیابان می‌شود. دوربین نیز مطابق انتظار هم‌زمان با حرکت او و نزدیک شدنش پن نرمی می‌کند. پس از این که اتومبیل اندکی جلوتر می‌رود، ناگهان لحظه‌ای ایست می‌کند و از همان جا بیهوده و بی‌هدف دور زده و سپس همان مسیر را برمی‌گردد و این سکانس با همین بازگشت به پایان می‌رسد.

در سکانشی دیگر دو نفر در پیش‌زمینه روی مبل خوابیده‌اند، در حالی که عده‌ای دیگر در عمق میدان در تکلای یافتن کار و تلاش برای ورود به اتومبیلی، خویش را هلاک می‌سازند، در همین بین صدایی هم از بلندگوها پخش می‌شود که در آن اسامی افراد خیانت‌کار، دزد و جنایت‌کار از سمت رسانه‌ای حکومتی افشا می‌شود. همین سکانس، عیناً قرینه‌اش را در واپسین سکانس فیلم می‌یابد، جایی که سرنوشت محتوم یکی از اعضای تئاتر سرانجام رقم خورده‌است؛ زن مشغول بازی با فرزندش است که آینده‌ای نامعلوم انتظارش را می‌کشد و در همان لحظه پدر این بچه از فرط بی‌کاری و بی‌عاری روی مبل چرت می‌زند. توگویی آینده فرزند از طریق بازتابی که در همان خانه و توسط پدرش ساطع شده‌است، در همان لحظه به شکلی واضح قابل پیش‌بینی است.

۷. تصادم سه حالت تقلا برای بقا، شنیدن نام تبهکاران و خوابیدن در تمام ساعات روز در سکانشی که پیش‌تر از آن یاد شد، چارچوب‌بندی جالبی از یک نظام کمونیستی ارائه می‌کند. در چنین نظامی تنها سه کار می‌توان کرد: جان‌کندن برای یافتن کاری با حقوق ناچیز، دزدی و خلاف کاری و بدل‌شدن به عنصری نامطلوب و یا دل‌سپردن به عالم بی‌خیالی و خوابیدن و حتی مرگ.

پلتفرم نمایش تئاتریکالیتۀ زندگی‌ای است که آدم‌هایش قرار بود روی صحنۀ تئاتر تجربه‌اش کنند؛ اما صد افسوس که این تجربه تبدیل به حقیقت تلخ زندگی‌شان شد.



انجام می‌دهد به این شکل است که در وهله نخست یک جمع گرد هم آمده را در نمایی اکستریم لانگ‌شات به ما نشان می‌دهد و با یک چرخش ملایم هم‌راستا با حرکت شخصیت، جدایی از گروه را معنا می‌بخشد و در نهایت نیز با مکثی که در همان نمای اکستریم لانگ‌شات بر تنهایی او می‌کند، بر تک‌افتادگی‌اش تأکید می‌ورزد. نمایش این تک‌افتادگی در واقع زهرخندی است بر نقض غرض یک حکومت کمونیستی. مائوئیستی؛ حکومتی که در تئوری هایش آرمان یک جامعه جمعی به دور از فردگرایی را می‌پروراند در نهایت فقط به جدایی‌ها دامن زد، تا آن‌جا که حتی وجود یک گروه تئاتری را نیز تاب نیاورد. رقص دو شخصیت زن در کنار خیابان با آهنگ برادر لویی گروه مدرن تاکینگ که به زبان چینی کاور شده‌است اوج نگاه تلخ‌اندیشانه جیا



همافزایی سینمای سوم با مدل‌های ماتریالیستی

نگاهی به فیلم «لذت‌های ناشناخته» (۲۰۰۲)



نسبت به خود و اطراف خود ناتوان‌اند. همان‌طور که اشاره شد، مؤلفه‌هایی که سینمای سوم و مدل‌های ماتریالیستی روی آن دست می‌گذارند، اغلب شانه به شانه هم حرکت می‌کنند. به عنوان مثال سینمای مادی‌گرایانه در پی مؤکد ساختن تأثیرات ملموس واقعیت‌های مادی و فیزیکی جامعه موجود بر افراد، گرایشی مشخص به نمایش دقیق و حتی مستندگرایانه از موقعیت کاراکترهای فیلم دارد، جنبه‌ای که فیلم لذت‌های ناشناخته، به عنوان نمونه‌ای شفاف از سینمای سوم، به خوبی عهده‌دارش شده‌است. در این فیلم ژانگ که با نماهای عریض و طولانی، نمایش لوکیشن‌های روزمره مردم چین و اجتناب از ریتم روایی ثابت، به سطح کم‌سابقه‌ای از مستندگرایی دست می‌یابد که در عین بهره‌گیری از آزادی تجربی خود برای تحلیل بی‌واسطه وضعیت اجتماعی و فرهنگی جوانان قرن بیست و یکم، توانسته نمایشی واقع‌گرایانه از زندگی روزانه شخصیت‌هایش ارائه دهد. علاوه بر

جیا ژانگ که از مهم‌ترین فیلمسازانی است که به طور خاص اسم خود را با «سینمای سوم» پیوند داده‌است؛ سینمایی به نفس بومی که اساساً در پی ایجاد میدانی برای منازعه با دیگر گرایش‌های سینمایی، به ویژه سینمای جریان اصلی (سینمای اول)، است. این گرایش خود می‌تواند رویکردی اجتماعی به شمار آید که هدفش جداسازی سینما از شمایل صرفاً سرگرم‌کننده خود و مبدل کردن آن به ابزاری برای نقد شرایط اجتماعی، اقتصادی و... است. از همین رو می‌توان متوجه ارتباط تنگاتنگ این نوع سینما با مدل‌های ماتریالیستی فیلم‌سازی شد؛ مدل‌هایی که ژانگ که، با درکی ویژه و منحصر به فرد خود توانسته آن را همچون مصداقی نمایه‌ای از «واقعیت» در آثارش به تصویر کشد. اما لذت‌های ناشناخته از جمله همان فیلم‌هایی است که گواهی است بر نگاه قویاً آرام، ناتوریالیستی و اما تراژیک ژانگ که به جوانان سرخورده‌ای که تنها و بیگانه با خویش، در آستانه گلوبال‌سازی چین معاصر رها شده‌اند و



نگین حاجی‌کاظمی

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

همافزایی سینمای سوم
با مدل‌های ماتریالیستی



آن رویکرد ژانگ که به شخصیت‌های فیلم هم آشکارا در همان راستا پیش‌روی می‌کند؛ در واقع او تمایل چندانی به شخصیت‌پردازی جزئی ندارد و در ازای آن، تمرکز خود را بر بازنمایی روابط کاراکترها با محیط پیرامون‌شان می‌گذارد. با این وجود اما، او دوربین را نسبتاً نزدیک به کاراکترهای خود قرار می‌دهد، که این شیوه می‌تواند در عین حال نوع «سوژه‌گرایی کاذب» ایجاد کند. به این معنا که فیلم‌ساز در عین حفظ ظاهر سوژه‌گرایی، به شکل تحسین برانگیزی امکان شناخت و آشکار کردن جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نفوذ بی‌حد و حصر آن بر جوانان را با محکومیت تلویحی تصور خودمختاری صرف سوژه، نمایان می‌کند. به کارگیری چنین الگوهای فرمی در فیلم، به طور ضمنی حاکی از آن است که این دو گرایش سینمایی نه تنها از لحاظ محتوای سیاسی به مبارزه با سیستم‌های موجود می‌پردازند، بلکه در ساختار و شیوه ساخت خود نیز به دنبال تغییرات اساسی در رویکردهای سنتی فیلم‌سازی هستند.

آثار سینمای سوم عمدتاً برخاسته از وضعیت کشورهای آمریکای لاتین، آفریقا و آسیا، در دوران پس از جنگ جهانی دوم هستند که با هدف مقابله با امپریالیسم و تغییرات اجتماعی. اقتصادی ظهور پیدا کرده‌اند. از طرفی دیگر مدل‌های ماتریالیستی، به خصوص قالب ماتریالیسم تاریخی مارکسیستی، بر فرآیندهای اجتماعی، تضادهای طبقاتی، استعمار و... تأکید دارند، که به وضوح همپوشان با جریان قید شده پیش‌روی می‌کند. همچنین که توجه ژانگ که در این فیلم معطوف به نسل جوانی است که تحت سلطه وضعیت ناپسامان جامعه و دل‌سردی رو به فزون‌شان، به مرز کما نزدیک شده و به طور مستمر در تلاش هستند تا جایگاه خود را در دنیایی پرتلاطم و راکد بیابند، دنیایی که سنت و ارزش‌هایش به واسطه استعمار و نگرش پاپ آمریکایی به حاشیه رانده شده است. ژانگ که این نفوذ غیرقابل انکار را از طریق نمونه‌های روشنی چون باشگاه‌های تکنو، بازارهای سیاه، پالپ فیکشن تارانتینو تا کارتون پادشاه میمون آشکار می‌کند. همان‌گونه که در یکی از سکانس‌ها دو جوان در حال صحبت هستند و سپس با یک حرکت پن هر دو به دیسکو پرتاب می‌شوند؛ در صحنه‌ای دیگر، دو نفر پس از گفت‌وگویی غریب و غمگین، بی‌تفاوت و سرد کنار هم می‌نشینند و ناگهان خود را در حال خواندن یک آهنگ عاشقانه امیدوارکننده

می‌بینند، اما این کنش چیزی جز تکرار بی‌احساس کلمات نیست. در حقیقت، محرک مصنوعی موسیقی پاپ در تضاد با واقعیت احساسات آن‌ها قرار گرفته و کلماتی که از لب‌هایشان بیرون می‌افتد هم کاملاً تهی و بی‌معنا به گوش می‌رسد. این‌ها می‌توانند صحنه‌هایی کمیک از تضاد میان احساسات آشکار و بیان خشک و بی‌روحي باشند که در عین حال عمیقاً غمگین‌کننده هستند. در این میان، خلائی آشکار وجود دارد که در ابتدا شخصیت‌ها را به سوی رفتارهای فردگرایانه بی‌رحمانه‌ای سوق می‌دهد و در نهایت هم، هنگام ناامیدی‌شان، آنان را دستاویز فرهنگ عامه موجود می‌کند، حال چه از طریق تارانتینو باشد چه از طریق کارتونی ساده‌لوحانه.

از دیگر جریانات مشترک بین سینمای سوم و سینمای ماتریالیستی، می‌توان به جنبه انتقادی و انقلابی آن‌ها اشاره کرد. سینمای سوم معمولاً با بار سیاسی و ایدئولوژیک سنگینی شروع به نقد سیستم‌های حاکم می‌کند، این در حالی است که نظریه‌های مادی‌گرایانه، سینما را نوعی رسانه فرهنگی و هنری برای

را در می آورند، اما زمانی که سرانجام همدیگر را در آغوش می گیرند، دست نگاه می دارند، چرا که متوجه می شوند رسیدن به چنین لحظه ای برایشان خواهشی از آرامش است تا ابراز تمایل جنسی. در سکانسی دیگر شخصیت پسر فیلم دوباره به مسائوری مراجعه می کند که پیش تر نمی توانست لحظه ای در کنارش بیارامد؛ اما این بار، فارغ از هرگونه پیش روی جنسی، همچون یک کودک تنها در دامن او می خوابد.

فیلم لذت های ناشناخته ی ژانگ که، به عنوان یک مدل زیبایی شناسی ماتریالیستی و نماینده ای قادر از سینمای سوم، نقدی بر ساختارهای اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی چین ارائه کرده و بدین شکل جهان فیلمش را با حفظ سطحی از نقد به سمت کنجکاو ی بیش تر هدایت می کند. فیلم ساز بی هیچ تصنعی چهره های غمگین جوانانی را به تصویر می کشد که در این روند فرسایشی پرهیاهوی دنیای مدرن، مصرانه در پی چیزی واقعی تر از صرفاً موجودیت سطحی و لذت های مادی هستند. زمانی فیلم ساز با نگاهی ناتواریستی شخصیت هایش را درون دنیای جبرگرایانه شان رها می کند، زمانی که آن ها هیچ جایی برای رفتن ندارند و در عین حال هرجایی برایشان بهتر از آنجا است؛ اما از طرفی کنجکاو ی امیدوارانه او که همخوانی مشخصی با رویکردهای سینمای سوم دارد، با وجود تلخی موجود، دعوتی است به این خواست، که شاید همچنان هم بتوان معنای عمیق تر، پیوندهای واقعی تر و حتی لذت های شناخته شده تری را در دنیایی که سرشار از لذت های ناشناخته است یافت!

منبع:

Solanas, Fernando, and Octavio Getino. "TOWARD A THIRD CINEMA."



تحلیل جنبه های اقتصادی و تولیدی به حساب آورده و آن را محصولی مادی و اجتماعی می بیند. اما این ایدئولوژی انقلابی در فیلم لذت های ناشناخته، تا سرحدی در مرز «ناشناخته» بودن باقی می ماند، ظاهراً دوران انتقال در نظر ژانگ که تجسمی از ویرانی بی انتهای است که هر پرتوی امیدی را بلافاصله به دره انحراف واگذار می کند. اما با کمی دقت و جزئی نگری می توان بازتاب امید و کنشگری را در برخی از موقعیت های فیلم یافت؛ برای نمونه می توان به سکانسی اشاره کرد که شخصیت دختر در آن تلاش می کند از جای خود برخیزد و از تریلر بیرون رود، ولی رئیسش مدام او را با خشونت روی صندلی می نشاند، این صحنه طولانی به طور ناخوشایندی ادامه می یابد، اما بلندشدن های مکرر او حتی زمانی که بارها با حالت تحقیرآمیزی به پایین پرتاب می شود، می تواند بازشناسی پافشاری پوشیده این کاراکتر باشد. دیگری، از سکانس های انتهای فیلم است، جایی که پسر در رویای فردایی بهتر، موتور سیکلت را از فضای خفه کننده شهر بیرون می کشد. موتور فرسوده در میان راه از کار می افتد؛ اما در آن لحظه هم همه چیز از دست رفته نیست، چرا که آن شخصیت به جای بازگشت به شهر و درجا زدن، از غریبه ای سواری می گیرد و به مسیرش ادامه می دهد.

همان گونه که پیش تر اذعان داشتیم این دو گرایش سینمایی، در پی برجسته سازی بعد سیاسی سینما به عنوان رسانه ای آگاهی بخش، به بررسی و واکاوی واقعیت مادی و اجتماعی افراد به صورت موشکافانه و مستندگرایانه می پردازند. ژانگ که فیلم خود را لذت های ناشناخته نام گذاری کرده است؛ او در این فیلم، دیدگاه قضاوت گرایانه خود را معطوف به پایان ناپذیری لذت های زودگذری می کند که به وضوح ناشی از تحولات سریع اجتماعی و گذار به جامعه ای مصرف گرا و سرمایه داری است. از طرفی چنین تحولی موجب آن شده که بسیاری از ارزش های سنتی از میان رفته و جای خود را به لذت های کاذب و بی معنا دهند.

نتیجه این جایگزینی اما، صورت مشخصی از بحران هویتی، روابط اجتماعی ناکارآمد و سرخوردگی بی پایانی است که در عمق وجود جوانان لنگر انداخته است. همان طور که در سکانس معاشقه، آن دو نفر اتاقی می گیرند، کنار هم می نشینند، لباس هایشان

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۸
دی ۱۴۰۳

هم افزایی سینمای سوم
با مدل های ماتریالیستی

سازه‌های

ویران شده

نگاهی به فیلم
«طبیعت بی جان»
(۲۰۰۶)



فرید متین

بر قایق تفریحی شوند و محوطه جدیدی را ببینند که به لطف «سد سه دره» در منطقه ایجاد شده است. نمایشی صریح از اختلاف طبقاتی. سویی دیگر ماجرا اما از آن جا آشکار می شود که هان (شخصیت مرد)، بعد از این که به آدرس مورد نظرش می رسد، متوجه می شود آن خیابان و آن خانه ها و زندگی ها دیگر نیستند و همگی زیر آب مدفون شده اند. زنی که او به دنبالش می گردد به جایی دیگر نقل مکان کرده است و حالا او باید در این وضعیت تازه، مدام از این خانه به آن خانه برود و از این آدم به آن آدم رو بپندارد تا بلکه نشانی از آن زن به دست بیاورد.

جیا ژانگ که از همین نقطه مستقیماً به تأثیر سیاست های کشور چین بر مردمانی می پردازد که بسیاری شان از قدرت اقتصادی و جایگاه اجتماعی پایینی برخوردارند. مردمانی که نه پولی دارند و نه حتی شأن اجتماعی بالایی و حکومت کمونیستی چین حتی خانه هایشان را نیز از آن ها می گیرد و به آن ها دستور جابه جایی می دهد. زمانی که ساخت و سازهای بی رویه و طغیان رودخانه یانگ تسه باعث آوارگی میلیون ها انسان شد، دولت چین تصمیم گرفت تا به بهانه جلوگیری از وقوع دوباره این اتفاق، بزرگ ترین سد

طبیعت بی جان^۱ (۲۰۰۶) درباره ی چیست؟ به ظاهر، درباره مرد و زنی که هر کدام به دنبال همسران سابق شان می گردند. مردمانی سرگشته که کیلومترها راه پیموده اند تا به سرزمینی دیگر برسند و سراغ از کسانی بگیرند که زمانی دوست شان داشتند؛ ولی زمانی که آن ها را می یابند، با واقعیتی دیگر مواجه می شوند که با آن چه در ذهن شان بود کیلومترها فاصله دارد. اما فیلم فقط درباره این ها نیست. فیلم درباره غرق شدن هم هست و نابود شدن زندگی ها و غیاب ها و گم گشتگی ها و محوشدن گذشته و نیز انتقادی نسبت به وضعیت موجود و خطاری درباره آینده.

صحنه آغازین فیلم تصویرگر بی شمار مردانی است که سوار بر یک قایق به سمت شهری دیگر در حرکت اند. دوربین به آرامی پن می کند تا بتواند تمامی این مردمان را. که از ظاهرشان برمی آید همگی کارگرد. در قاب بگیرد؛ پتی که در انتها به تصویری از یک زن و بعد یک مرد می رسد. مردی که به منظره پیش رو خیره شده است. این تصویر در تضادی معنادار با تصویر مردمانی است که در اسکله منتظر نوبت شان اند تا سوار

1 Still Life

مردمانی که از خسارت‌های مالی و بعضاً جانی به گلایه آمده‌اند و در نهایت نیز دست‌خالی آن‌جا را ترک می‌کنند.

استفادهٔ ژانگ که از فیگورهای که در دلِ ویرانه‌ها سرگردان‌اند فیلم‌ساز دیگری را به یاد می‌آورد: میکال آنجلو آنتونیونی. کسی که در فیلم‌هایش، علی‌الخصوص صحرای سرخ (۱۹۶۴). با تأکید بر چیرگی سازه‌ها و ساختمان‌ها بر کاراکترهای محصورشده در این فضا و زمان و مکان، نشان می‌داد که محیط تا چه اندازه می‌تواند کاراکتر داشته باشد و بر زندگی‌ها سایه بیندازد. استفادهٔ ژانگ که از ویرانه‌ها نیز به همین گونه است و الزام او بر استفاده از نماهای باز و طولانی بر شدت این تأثیرگذاری می‌افزاید؛ گویی باید همیشه به یاد داشته باشیم که این محیط و این شرایط سیاسی و اجتماعی است که باعث شده است این آدم‌ها به چنین سرنوشتی دچار و مجبور به انجام چنین کارهایی شوند. در طبیعت بی‌جان، همهٔ سازه‌ها یا ویران شده‌اند یا در حالِ ویرانی‌اند: ساختمان‌ها، بدن‌ها، زندگی‌ها، و در نهایت خودِ طبیعت.

این گونه محیط، وقتی چنین با تأکید در نماها حضور دارد و نمایش داده می‌شود و چنین تأثیری بر آدم‌ها دارد، کاراکترپردازی می‌شود. دیگر نمی‌توان منکر نقشِ پُررنگی شد که خودِ رودخانهٔ یانگ‌تسه در این میان ایفا می‌کند. رودخانه‌ای که در پلان‌های بی‌شماری از فیلم حضور دارد، سد دارد روی آن ساخته می‌شود و مدام به آن ارجاع داده می‌شود. از طریقِ آدرس‌های متعددی که بین آدم‌های فیلم برای یافتنِ گم‌شده‌ها ردوبدل می‌شود: آن‌طرفِ رودخانه، بالای رودخانه، پایینِ رودخانه و غیره. رودخانه‌ای که بین آدم‌ها، بین مکان‌ها و نیز بین گذشته و آینده فاصله انداخته است. گذشته‌ای که هان و شن به دنبال آن‌اند و آینده‌ای که حکومتِ چین به سمتِ آن حرکت می‌کند و بروز را می‌توان در پُلی متجلی دید که با افتخار چراغ‌هایش را روشن می‌کنند تا زینت بخشی مجالس باشد.

هیدرولیکی جهان را در این منطقه احداث کند. سدی که بعدتر باعثِ زیر آب رفتنِ بسیاری از شهرهای کوچکِ دیگر شد و میلیون‌ها انسانِ دیگر را نیز به آوارگی رساند. در چنین بستری است که هان به دنبالِ همسرِ سابقِ خود می‌گردد تا بتواند بعد از شانزده سال دوباره دخترش را ببیند.

در بُعدِ میزانشنیک، ژانگ که با استفاده از نماهای باز و برداشت‌هایی بلند، این ازهم‌گسیختگی و نابود شدن را به نمایش می‌گذارد. بسیاری از نماهای فیلم هم‌نشینی آدم‌ها با ویرانه‌ها را به نمایش می‌گذارد. ساختمان‌هایی که یا نیمه‌ویران‌اند یا باید ویران شوند تا حکومت بتواند فازهای بعدیِ پروژه‌ی سد را اجرایی کند. چنین چیزی هم بستریِ منطقی برای کسبِ درآمد برای کاراکترِ هان را مهیا می‌کند (کار در گروهِ تخریبِ ساختمان) و هم بر مضمونِ اصلیِ فیلم تأکید می‌کند: زندگی‌هایی که به اجبارِ حکومت و به دستِ خودِ مردم، که بنا بر فلسفهٔ کمونیستی، دارایی‌شان برای حکومت است، نابود می‌شود.

از همان ابتدا، فیلم‌ساز در صحنه‌هایی کوتاه به انتقادِ خود علیه حکومت می‌پردازد. جایی که هان به دفترِ جابه‌جایی می‌رود تا مگرِ آدرسِ جدیدِ همسرش را بیابد، زنی پشتِ کامپیوتر نشسته است و از قدیمی بودنِ آن گله می‌کند. امری که در نهایت به این منجر می‌شود که او هان را به فردا حواله دهد که مگرِ کامپیوتر بهتر کار کند و او بتواند آدرسِ جدید را پیدا کند. این مسئله، در کنارِ مردمانی که چه در همان ابتدای ورودِ هان به فنگجی، چه در مسافرخانه و چه باقیِ مکان‌ها، سعی می‌کنند برای کسبِ پولِ بیش‌تر هر طور که شده بر سرِ یک دیگر شیره بمالند، نشانه‌ای است آشکار از تأثیری که این بی‌ثباتی اجتماعی بر وضعیتِ اخلاقیِ مردمان گذاشته است. کارخانهٔ تعطیل شده‌ای نیز که شن (کاراکترِ زن) برای یافتنِ ردی از شوهرش به آن جا می‌گردد نشانه‌ای دیگر است؛ کارخانه‌ای با قابِ عکس‌های متعددِ سردمدارانِ کمونیسم و



اواخر فیلم ظهور می‌کند: جایی که هان و دوستان کارگرش تصمیم به برگشت گرفته‌اند تا با کار در معادن زغال سنگ، در ازای دریافت پول بیش‌تر، جان خود را به خطر بیندازند. این جاست که هان لحظه‌ای برمی‌گردد و بندبازی را می‌بیند که از ساختمانی به ساختمان دیگر می‌رود. بندبازی که نمادی از همه‌ی مردمانی است که در چنین شرایط سختی، با لطایف الحیلی، سعی در نگه داشتن زندگی خود دارند.

شوخی درخشان دیگر فیلم ساز نیز در جایی اتفاق می‌افتد که شن به دیدار دوست همسرش می‌رود. کسی که در منطقه‌ای باستان‌شناسی فعالیت می‌کند تا بقایای تمدنی قدیمی را از خاک بیرون بکشند. وضعیتی سراسر متضاد با بستری که در فیلم نمایش داده می‌شود: همه چیز رفته‌رفته زیر آب می‌رود و محو می‌شود! هان و شن، پس از جست‌وجوها و دربه‌دری‌های بسیار، به مقصود نهایی خود می‌رسند و همسران سابق را می‌یابند؛ اما هر دو می‌فهمند که با چیزی کاملاً دیگرگون مواجه‌اند. نشانی از گذشته در آن آدم‌ها نیست. همسر هان حالا مایل به بودن با اوست، ولی هزینه‌ای گزاف‌تر را به هان تحمیل می‌کند و خبری از دختر نیز نیست. دختری که حالا دارد در جایی دیگر کار می‌کند و می‌توان استعاره‌ای از وضعیت او را در وجود دختر نوجوانی دید که از شن برای کاری خدماتی کمک می‌خواهد. همسر شن نیز غرق در کارها و بیزنس‌های خود و بالا رفتن از مراتب شغلی است. هم هان و هم شن ناگزیر می‌پذیرند که باید خود را با این شرایط جدید وفق دهند. هان به کاری با پول بیش‌تر و شن به طلاق فکر می‌کند. مثل همه مردمانی که در شرایط جدید منطقه، باید تغییری اساسی در زندگی خود بدهند و گذشته را رها کنند.

عنوان اصلی فیلم مردمان خوب سه دره^۲ است. جیا ژانگ که می‌گوید روزی در همان منطقه فیلم‌برداری، وارد اتاقی شده که سال‌ها خالی از سکنه بوده است و غبار سنگینی که اشیا را فرا گرفته بوده ناگهان راز طبیعت بی‌جان را برایش برملا می‌کند: «طبیعت بی‌جان واقعیتی را بر ما آشکار می‌کند که نادیده گرفته‌ایم. واقعیتی که رد عمیق زمان را بر خود دارد، ولی در سکوت باقی می‌ماند و راز زندگی را در خود حفظ می‌کند.»^۳

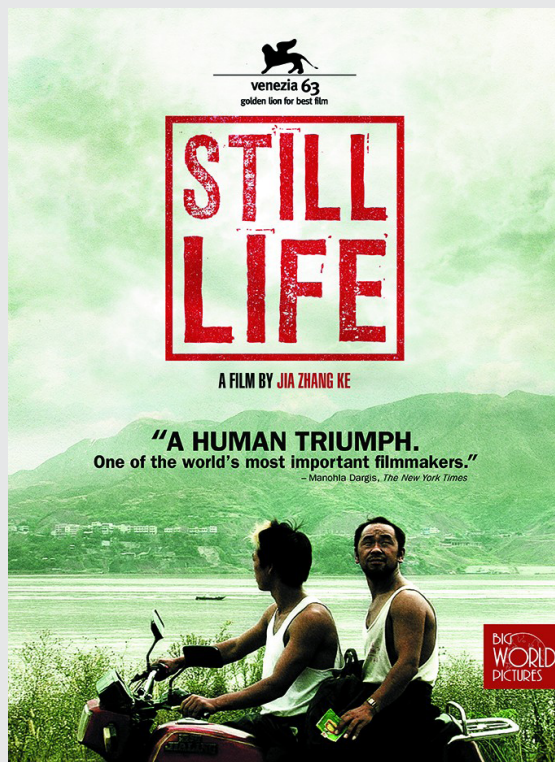
Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

سازنده
ویران‌شده

۱۷

2 Good People of Three Gorges
3 Xudong Zhang, "Market Socialism and Its Discontent" in *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique*, ed. Jyostna Kapur, Keith B. Wagner, Routledge, 2011.



وقتی آدم‌ها مجبور به تطبیق خود با چنین شرایط دشواری‌اند، رخدادهای فراطبیعی نیز اهمیت خود را از دست می‌دهند؛ جدای از این که این مطلب تأکیدی است بر این که اصلاً همه این وقایع هم ارزش‌اند. زندگی در چنین شرایطی نیز هیچ کم از اتفاقات سورئالی چون پرواز بشقاب‌پرنده یا ساختمان ندارد. در این بستر، تنازع بقا در اولویت قرار می‌گیرد و هر کس به فکر این است که به گونه‌ای زندگانی خود را به سر ببرد. در چنین شرایطی، حضور بشقاب‌پرنده‌ای در آسمان - که روایت هان را به داستان شن تحویل می‌دهد - تنها در حکم اتفاقی عادی هم چون همه آن چیزهایی است که دارد بر سر فنگچی می‌آید. پرواز ساختمانی عجیب به آسمان نیز از همین جنس است. پروازی که هیچ توجهی را به خود برنمی‌انگیزد و رندی فیلم ساز است که آن را در پلانی جاگذاری می‌کند که در آن، خشک شدن یک لباس شسته شده اهمیت بیش‌تری دارد. ساختمانی عجیب، به شکل کلمه‌ی Hua (به معنی «چین»)، که همان گونه که غیرعادی و به ظاهر غیرقابل سکونت است، به آسمان نیز می‌رود و محو می‌شود و بیش از پیش نشان می‌دهد که شرایط چه قدر آزاردهنده و غیرقابل تحمل است. سومین نقطه‌گذاری این چینی در



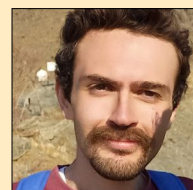
چهار انگیزه

نگاهی به فیلم «لمس گناه» (۲۰۱۳)

و متمایز طرفیم که البته این مهره‌ها، سرانجام به دست نخ «مقدمه» و «مؤخره» فیلم، گرچه که در بیانی کنایی و مه‌آلود، به هم راه می‌یابند و وراى ارتباطی فرمی، به تعاملی معنایی می‌رسند. «چهار» تماس با گناه؛ «چهار» خطای نوعی و کهن‌الگویی؛ «چهار» قتل، که هریک اگر به تنهایی کاوش شوند، فقط یک «یک»، یک «جز» هستند. فیلم بناست تا ما را به «کلیت»ی برساند که این «یک»ها و «اجزا» نمایندگی‌اش کرده‌اند. خود این چهار «یک» ارزش و اهمیت ماهوی ندارند، جلوه‌ای هستند از واقعیتی که هرروزه زیر پوست جامعه تحقق می‌یابد.

۲. معمولاً تفاوت «هنر» با «فلسفه» و شاخه‌های آن را در حوزه بحث این دو می‌دانند. هنر در پی واکاوی یک «مصدق» است، تا تنها سازوکار یک «حقیقت» را، حقیقت شخصی هنرمند را که از لحاظ وجودی بدان دست یافته، باز نماید و باز بتاباند؛ یا اگر به سایر نظریه‌ها معتقد باشیم، آن را «بیان» کند و الخ. لیکن فلسفه لاجرم باید فرسنگ‌ها دورتر از «مصدق» بایستد، تا به

۱. عنوان فیلم در نگاه نخست ما را به یک اشتباه واژگانی می‌اندازد؛ حال آنکه این عنوان در ترجمه ما، درحقیقت مستلزم یک خطای ناگزیر «ترجمه‌ای» است، تا به شیوایی کلام خدشه وارد نشود. عنوان فیلم در برگردانی «تحت‌اللفظی»، می‌بایست «یک لمس (تماس) گناه» یا «تماسی با گناه» باشد؛ مطابق با حرف اضافه‌ای که در صورت انگلیسی آن به کار رفته، ما با یک ترکیب «نکره» روبه‌رویم، و نه «معرفه». ماجرای ویژه‌ای که مربوط به یک شخص، فعل یا مکان خاص باشد در کار نیست، بلکه تنها سخن از «یک فعل و عمل» است؛ عملی که می‌تواند مشتی باشد نمونه خروار، اتمی از میلیون‌ها. این «تماس» درواقع یک «ماکت» و «نمونک» است؛ جزئی از کلیتی که هرآن و هرگاه می‌تواند در جامعه نمونه فیلم (چین) رخ دهد، در فراخانایی کلان‌تر و با درازایی فراتر. از این قرار، گزینش چنین عنوانی در ارتباط با ساختار روایت فیلم بسیار هوشمندانه است؛ در این فیلم، ما نه با یک قصه، که با چهار قصه به ظاهر مجزا

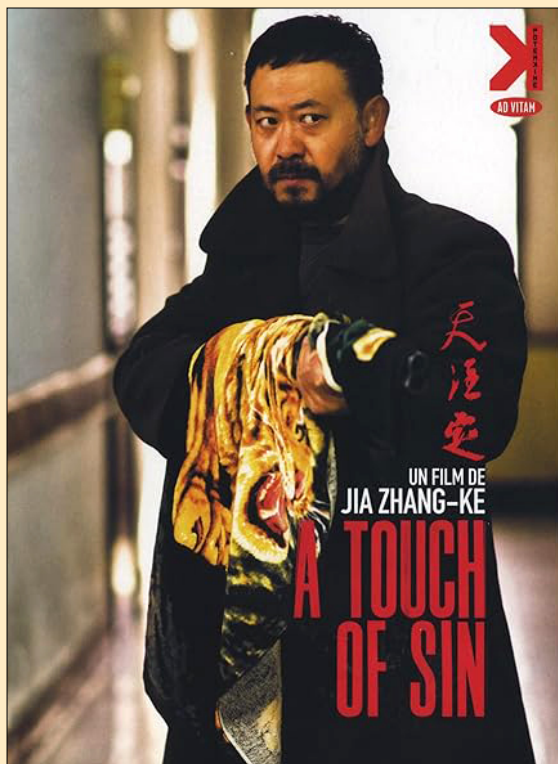


پویا جنانی

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

چهار انگیزه



«مفهوم» بیندیشد و در آن باز نگرد. در چنین جایگاهی، وظیفه فلسفه ادغام آن پدیده خاص در یک «کلیت» است، با توجه به بالا و پایین، و پس و پیشش. بنابراین از این «مفهوم»، خودبخود یک «نسخه» صادر می‌شود؛ نسخه‌ای که الزاماً در پی دگرگونی آن واقعیت نیست، اما به هر تقدیر، برایش یک «حکم» مقرر می‌کند. پس هنرمند به هر میزان که از «مصادق جزئی» دور شود و در «مفهوم کلی» پدیدار غور کند، از مقام هنرمند به برج عاج فیلسوف یا جامعه‌شناس سوق یافته است. هنرمند در سرحدات «طرح و بیان مسئله» می‌ایستد و از این نقطه پیش‌تر نمی‌رود؛ لکن فیلسوف عزم آن دارد تا درباب این «مسئله» یک گزاره «عقلانی» برساند. آن مرزبان که به هنرمند ایست می‌دهد، جواز عبوری است برای فیلسوف و همقطارانش.

در فیلم ما، این گفتگوی میان «مفهوم» و «مصادق» را در پدیدار «خشونت» یا «جنایت» (قتل) می‌بینیم. فیلم در وهله نخست چهار «مصادق» خشونت و جنایت را در اختیار ما نهاده، که از قضا برپایه واقعیت نیز بوده‌اند؛ اما نفس این همنشینی چهار مصادق، رشته‌ای که بسان یک روح این چهار داستان را به هم پیوند می‌دهد، آن را به تأملی پیرامون سرشت و فلسفه «خشونت» تبدیل می‌کند. به این معنا، فیلم تنها «بیان مصادق خشونت» نیست، بلکه فراتر از آن، «درنگ در مفهوم خشونت» است؛ آنچه که انگیزه بخش آدمیان در این راستاست. از «امر خشن» به «ذات خشونت» میل می‌کند. (نظیر آنچه که در جهان فیلم‌سازی مانند کوبریک هم می‌بینیم؛ نه تنها زیبایی‌شناسی خشونت و امر خشن، که گامی پیش‌تر، اندیشه در جوهر و طبیعت خشونت.) طبعاً، فیلم‌ساز چشم‌انداز مخصوص خود را در این رابطه داراست و ما بعداً به این «حکم» و «پاسخ» وی خواهیم پرداخت. ضمن آنکه گذشته از روایت چهارپاره فیلم، تصویر آن از «قهرمان» (؟) ها، ریشه و نحوه کنشمندی آنان، شخصیت‌پردازی ناهم‌دلانه ایشان و حتی برخی میزانسن‌ها و ترکیب‌بندی‌های این کاراکترها در کادر، همگی در رویکرد «زندگی‌یابی شناختی» اش نقش ایفا کرده‌اند و اصلاً می‌توانیم گفت فیلم عامدانه «ضد مصادق» عمل کرده تا «مفهوم ناب» شود.

۳. فیلم برای تعیین انگیزه شخصیت‌ها، و برای تبارشناسی آنچه که ایشان را به جنایت می‌کشانند، از شماری «نماد»، «نشانه»، «استعاره» و «مجاز» بصری استفاده می‌کند.

(پیش‌تر در دو داستان نخست.) البته ما در اینجا با اغماض از تفاوت معنایی و کارکردی میان این چند مفهوم می‌گذریم و نقد آن‌ها را همسان و مترادف در نظر می‌گیریم. این «نماد» ها لزوماً در پیشبرد روایت نقش «طولی» ندارند، بلکه به اقتضای صحنه و موقعیت، یا بیانی هستند از پیچیدگی روانی کاراکترها، یا نشانگر «جغرافیا» و «تاریخ» اند، یا در تحلیل نهایی، به حکم همان پاسخ و «نسخه» فیلم و فیلم‌ساز هستند که پیش‌تر شرحش رفت؛ یعنی تلمیح و گوشه‌چشمی به «ماده‌المواد» و «محرک لایتحرک» و «علت‌العلل» خشونت و جنایت، آنچه که زمینه‌کنش شوم شخصیت‌ها را فراهم می‌کند. به برخی از این «استعاره» ها اشاره می‌کنیم:

بیر و غرش آن: در داستان اول، وقتی «داهای»، نماینده کارگران، تصمیم به انتقام می‌گیرد، تفنگ برمی‌دارد و به حالت دفاعی، یکباره چرخ می‌زند و روبه‌رو را نشانه می‌رود؛ در این لحظه دوربین به راست و پایین پن و تیلت می‌کند و ما در آینه، نگاره‌ای از بیری را می‌بینیم که با هیبت غران، پنداری داهای را تهدید می‌کند. درحقیقت با حرکت دوربین، کانون توجه ما با ذهنیت داهای همسان و همذات می‌گردد. همگام



در ظاهر، به خودی خود یک رنگ است و به معنای فراتری ارجاع نمی‌دهد؛ در سطح سپسین، کاربست روانشناختی این رنگ را اجرا می‌کند؛ از تنش و هشدار تا هوس و تحریک و جنایت؛ و سرانجام، در پی بند پیش، می‌تواند معنایی فرامتنی داشته باشد که همان مایه نشانه‌شناختی رنگ سرخ در جامعه معاصر چین است. به عبارتی، کاراکترها یکسر در فضای معنایی لبریز از رنگ سرخ، در «گفتمان» رنگ سرخ نفس می‌کشند. با نگاه به جهان مضمونی فیلم، دو کارکرد دگرسان رنگ سرخ با هم این همان خواهند شد: سرخ گناه همان، سرخ ایدئولوژیک همان. خشونت و جنایت برابر است با ساختار قدرت حاکم بر چین.

شهر صنعتی و کارخانه: دورنمای شخصیت‌ها، نماهای معرف، نماهای عبور... همه در متن اکستریم لانگ‌شات‌ی از یک محیط صنعتی و کلان‌شهری واقع شده‌اند. شخصیت‌ها محصول و میوه چنین درکی از هستی‌اند. اگر آن‌ها دست به جنایت می‌زنند، باید ریشه یا ریشه‌هایش را در ساختارهای کلان جست.

حیوانات: در داستان اول، منهای حکایت بیر، ما چند مرتبه با اسبی مواجه می‌شویم که توان حمل‌گاری را ندارد و صاحبش آن را به باد شکنجه گرفته است. بار اول که آن را (در برف و مه) می‌بینیم، همزمان است با قمر در عقرب داهای کارگران؛ گویی او تمثیلی است خارجی از وضع کارگران معدن، که اتفاقاً اربابش آن را استثمار کرده. مرتبه بعدی، هنگامه عصیان داهای است که (این بار در آفتاب و گشودگی) با اسب ملاقات می‌کنیم. داهای اربابش را می‌کشد، چنانکه اربابان خودش را. او با اسب همدلی می‌کند. پس از کشتار

با تصویر بیر، صدای یک غرش را می‌شنویم. آشکار است که این غرش در «ذهن» داهای طنین می‌اندازد و ما هم اینک در ذهن اویم و تماشاگر این دنیا از دریچه همو. این شمایل تدافعی قهرمان در برابر نگاره بیر هم می‌تواند دلالتی باشد بر دشمنی که داهای سرخیزش بر آن را دارد، هم با توجه به اینکه پشت اوست و انگار غافلگیرش می‌کند، مظهري است از خطر و هشدار که داهای در آستانه‌اش قرار دارد؛ چه بسا خود «جنایت» و عملی که او می‌خواهد به آن دست یازد: خشونت او، علیه خودش می‌شود؛ بیری که پس از دریدن دیگران، می‌تواند غافلگیرانه صاحب خویش را نیز از پای درآورد.

مجسمه مائو و دیگران: چند مرتبه شاهد آنیم؛ چه در قالب زندگی روزمره در شهر و روستا، چه در نماهای گذار داهای. این تصویر هم برساننده یک اقلیم و جغرافیاست، هم ما را به نوعی از «تاریخ» رهنمون می‌شود و به اعتباری، «تاریخ ویژه خود» را شاکله می‌بخشد، و عاقبت، نوعی «حسن تعلیل» نه‌چندان شاعرانه و استعاری که کاملاً شفاف و سیاسی و اجتماعی، است از برای کردار قهرمان. به خصوص که چند مرتبه داهای و تندیس را در یک قاب می‌بینیم. یکی معلول آن دیگری است. کارگران نگونبخت شهر، زیر تندیس موعود مآبانه مائو چمیده‌اند؛ پس سبب و موجب این معرکه را بایستی در تاریخ معاصر چین جست.

رنگ سرخ: از دکورها، لباس‌ها و معماری شهری در این چند داستان گرفته، تا موتیف محوری فیلم که همان «خون» است، اغلب در رنگ سرخ اشتراک دارند. «سرخ» در اینجا می‌تواند دارای چند لایه معنایی باشد:



پیش پا افتاده «سرق» مرتکب قتل می شود. خود تقارن این دو داستان با ایده ناظر «سرق» امری جالب توجه است: سرن که معمولاً به دلیل «سرق» از دیگران آدم می کشد، در مقدمه دست به قتل می زند تا «از او سرق نشود». گویی این یک مرض واگیردار و سازمان یافته است که جز خشونت میوه ای نخواهد داد. اولی، قتل در پی فشار ساختار قدرت؛ (نقاب این کنش برای داهای، شورشی حماسی و پهلوانانه است؛ او مدعی است که به خاطر منافع کارگران جنایت می کند. حال آنکه ما می دانیم انگیزه عمده او، حس حقارتی است که به طور عمودی، از جانب مقامات بالا به او وارد شده است.) سومی، قتل به علت عجز و درماندگی و برای دفاع از شرف خود؛ و چهارمی، قتل (خودکشی) به دلیل ناکامی در عشق و پیشه، و در واقع بریدن از معنای زندگی.

با این حال، چنانکه در بحث از نمادها و نشانه ها گفته شد، این چهار انگیزه گوناگون، چهار روی یک سکه اند و همه را باید نتیجه طبیعی جامعه دانست. ساختار و سامان اجتماعی (نماهای شهر صنعتی، مجسمه مائو، حیوانات والخ) است که علت ها را می تراشد و آنان را به آفرینش یک ضرورت می کشاند. در چنین دریافتی از انسان و جامعه و هستی، آدمی هرگز یک «فاعل اراده مند» نیست، او پیش پیش بازی

را به ساختارها باخته است. اگر در تراژدی کلاسیک، این خدایان بودند که سرنوشت قهرمان را رقم می زدند و او برخلاف قهرمان حماسه، کمترین اراده ای از خویش در مقابل جهان نداشت، در تراژدی مدرن، این جامعه و ساختار قدرت است که در کالبد

سرمایه داران، اسب افسارگسیخته را می بینیم که در جاده، خلاف جهت اتومبیل های پلیس حرکت می کند. این اسب دیگر «آن» نیست؛ «او» است. تشخیص یافته است. او اکنون همان داهای است که افسار گسسته و یک تنه و تنها، در خلاف راه و چاه زندگی می تازد.

در داستان دوم، سرن پس از قتل، سوار بر موتور پشت یک وانت در حرکت است. شگفت آنکه بار این وانت، چند گاو است، و گاوها با تأکید زیاد، به سرن چشم دوخته اند. آن ها در بندند، همان سان که سرن در بند «ضرورت» های زندگی است. جفتشان با هم همذات پنداری می کنند.

همچنین است درباره داستان سوم، که زن پس از قتل و گریز در تاریکی، در جاده از کنار یک میمون دست آموز، و سپس از پشت یک گاو می گذرد و ابتدا نسبت به آن حالت تدافعی می گیرد. حیوانات در این فیلم «بیان کننده» اند. حقیقت آدم ها با حقیقت ایشان یکی است. قهرمانان این فیلم شاید عصیان کنند و به هجوم یا دفاع، دست به کنشی بزنند؛ لیکن این کنشمندی از سرانفعال است و نه فعالیت. آن ها کنشگری می کنند، چون «مجبور» به آنند، زیرا قربانی اند. و از این حیث، در تبیینی ناتورالیستی، با حیوانات تفاوتی ندارند. جبر بیولوژیک با جبر اجتماعی منطبق می شود.

۴. با حساب مقدمه، پنج جنایت موجود در این فیلم، ناشی از چند علت معین اند: مقدمه و دومی، قتل بر اثر گونه ای ملال نیهیلیستی، تن پروری، کسالت یا یخ زدگی روانی؛ (گرچه که در مقدمه، سرن به سبب دفاع از خود در مقابل زورگیرها آدم می کشد، چون قتل برایش عادی شده؛ و در داستان دوم، که در واقع پیش نیاز فهم مقدمه است، سرن به دلیل ساده و



زمینی و گیتیانه «خدایان» ظاهر می شود و فرجام قهرمانان را مهار می کند. هرچند که این «قهرمانان»، دست به کنش یا کنش هایی هم بزنند؛ مانند این فیلم، که قهرمانان مرتکب قتل می شوند. در این فهم، هر کنشی پیشاپیش ویرانگر است و نه سازنده؛ معجون و آمیزه عفن آلودی است که با هم زدنش تنها تعفن آن بیش تر می گردد.

در آخر، تذکاری پیرامون «مؤخره» فیلم خالی از لطف نیست: در این «پس گفتار» فیلم، دو شخصیت از دو داستان مختلف با هم روبه رو می شوند: زن داستان سوم، با همسر رئیس کارخانه در داستان اول. زن سومی احتمالاً جزای گناهش را کشیده و حالا در پی اشتغال است؛ از این رو، دست پریپیچ و تاب دهر گذارش را به همسر مرد سرمایه داری می اندازد که خود در داستان اول، چوب خوی مستبدانه اش را خورده و اینک همسرش وارث اوست. چنین برخوردی را از جنبه ساختاری چگونه باید درک نمود؟ این طور به نظر می رسد که عناصری از داستان اول به عناصری از داستان سوم راه پیدا کرده و این دو در یک نقطه با هم تلاقی کرده اند. آیا این برخورد یک تصادف صرف است؟ فیلم با چنین کنایه ای در واپسین لحظاته، ساختاری شبه حلقوی به روایتش می بخشد تا تنها و تنها نشان دهد که این چهار داستان، این چهار «یک»، این چهار «تماس» همه اجزایی از یک کل اند و بالاخره در نابهنگامی به هم گره می خورند. مهم نیست که خود متجاوز باشی، یا آنکه قربانی یک تجاوز، به هر حال، گذار پوستت به دباغ خانه آن «غیر و دیگری» می افتد. در ثانی، اگر زن کارخانه دار خود قربانی یک خشونت است، مگر زن داستان سوم، به رغم ارتکاب قتل، شخصاً قربانی دست درازی کارفرمایانش نبود؟ این دوگانه ها دروغین اند و پوشالی و از بنیان، کژومژ. بودن در این کل، در این فلک لعبت باز (بخوان ساختار اجتماعی چین)، بودن در این چرخ گردون «گناه»، خود نوعی قربانی بودن است و اساساً گناه را مدام می زاید و باز تولید می کند؛ ولو آنکه همچون نمایش پایان فیلم، به گناه «اعتراف» کنیم...

منابع:

- کرول، نوئل (۱۳۹۷). درآمدی بر فلسفه هنر. ترجمه: صالح طباطبایی. نشر فرهنگستان هنر.
جاهد، پرویز (۱۳۹۷). پازولینی و سینمای شعر. تهران: نشر ایجاز

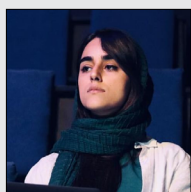
Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

چهار انگیزه

پس باد همه چیز را با خود نخواهد برد.

نگاهی به فیلم «کوه‌ها می‌توانند بروند» (۲۰۱۵)



مهدیس شالچی

همراه شده بود. اغلب آن‌ها مناظری می‌کشیدند که بخش‌هایی از آن در مه گم می‌شد و بدین ترتیب نقاشی بیننده را به کوششی برای پیش‌بینی افق پیش رو فرامی‌خواند. (Mello, 2019 and Bloom, 2016)

این تنها برهه‌ای از تاریخ نیست که ساکنین چین چنین چیزی را تجربه کرده‌اند. اصلاحات دنگ شیائوپینگ از سال ۱۹۸۷ تمام مناسبات اجتماعی. اقتصادی چین پسمائویی را تحت تأثیر قرار داد. تثبیت قانون تک‌فرزندی تا سرکوب هرگونه اعتراض به بهانه معماری جدید چین و تبدیل کردن آن به یکی از بزرگترین قدرت‌های جهان با چنان شتابی پیش رفت که موجب پاره شدن پیوستار تاریخی شد. هنرمند چینی‌ای چون جیا ژانگ که که از دوره سلسله تانگ به خوبی ادغام هنرهای بومی چون نقاشی، موسیقی و خطاطی را برای بیان هر چه بهتر احساس خود آموخته است، دست به خلق آثار سینمایی

سقوط سلسله مینگ در قرن هفدهم و متعاقب آن فتح دیوار بزرگ چین توسط قبایل نیمه‌کوچ‌نشین مانچو از سمت شمال شرقی، از آن دسته وقایعی است که انگیزه خلق بسیاری از آثار هنری در آن زمان شده‌است. در این دوره گذار مینگ - چینگ که دوره‌ای سراسر آشوب و جنگ و تنش بوده‌است، برخی از اتباع سابق مینگ همچنان وفاداری خود را به رژیم سابق حفظ کردند. آن‌ها این کار را با ترمز از فرامین رژیم جدید نشان می‌دادند و برای همین به «اتباع باقی‌مانده» معروف شده بودند. اتباعی که تحت سیطره و حکمرانی این حکومت بیگانه همه احساسات خود را با پناه بردن به آغوش طبیعت و به وسیله بیان هنری به نمایش می‌گذاشتند. تجربیات جدید حسی آن‌ها از شرایط جدید، آثار هنری‌شان را مستقل از سنت‌های گذشته کرده بود. اما به طور مشخص تجربه این گسست تاریخی با گونه‌ای عدم اطمینان راجع به آینده

حالا کارگردان‌ها دوربین خود را به فضای شخصی هر یک از این سوژه‌ها می‌برند تا چون قطعات یک پازل، تصویری دقیق‌تر از آنچه می‌گذرد ارائه بدهند. فیلم‌هایی که شاید تحت فضای سانسور یا فضای فرهنگی نمی‌توانست بسیاری از اوقات برای همان قشر از مردم به نمایش دربیاید. در این فیلم‌ها مناظر و فضاهای شهری نیز به تصویر کشیده می‌شود، که بناست بتواند تاثیر قدرت و جامعه را بر این افراد روشن کند. (ویگ، ۱۳۹۸)

کوه‌ها می‌توانند پروند محصول سال ۲۰۱۵، شهادتی بر تمام تغییراتی است که همه بخش‌های چین را تحت تأثیر قرار داده‌است. بخش ابتدایی فیلم که در سال ۱۹۹۹ اتفاق می‌افتد با صحنه‌ای از یک رقص هماهنگ گروهی شاد شروع می‌شود و بعد صحنه‌ای از آتش بازی فضای شاد و سرزنده‌ای را به تصویر می‌کشد. بلافاصله صورت اژدهای رقصنده که نماد خوش‌یمنی برای سال نوست در تصویر نقش می‌بندد. اژدهای رقصنده در سنت چینی هر چه طویل‌تر باشد اقبال بیشتری را در سال جدید برای همه به همراه خواهد آورد. اما دوربین که عقب می‌رود دو اژدهای کوتاه‌قامت را می‌بینیم که از آخر و عاقبت نه چندان خوب در آینده خبر می‌دهند. در این بخش از نسبت تصویر ۴:۳ (۱:۳۳) استفاده شده‌است که یادآور تصاویر تلویزیونی، کامپیوتری و ویدئویی است که تا سال ۱۹۵۰ مرسوم بود. همچنین در راستای پیش‌برد روایت، ژانگ که از تصاویر مستندی که با اولین دوربین دیجیتال خود ضبط کرده‌است نیز استفاده می‌کند. داستان به ظاهر روایت سه دوست در فنیانگ، زادگاه خود ژانگ که است. تاؤ دختری است که در این بخش مجبور به انتخاب بین دو دوست خود می‌شود: لیانگزی یک کارگر معدن و جینشنگ یک سرمایه‌دار موفق. اما خیلی زود متوجه می‌شویم که مسئله اصلی فیلم همان دغدغه‌ی همیشگی کارگردان است. ماشین قرمز آلمانی جینشنگ در حالیکه تحسین دوستانش را برانگیخته به عنوان المانی از شروع یک تغییر یا بنا بر دیالوگ‌ها وسیله «مناسب قرن جدید» نشان داده می‌شود. در حالیکه در پس‌زمینه و در چند نمای بعدی آیین سال نو را برگزار می‌کنند و این مناظر شهری با ترانه‌ای فولکلور به فضایی در حال ساخت و ساز متصل می‌شود: «مه بنفشی از پاگودای ون فنگ بلند می‌شود. ما با غرور به قرن جدید قدم می‌گذاریم.» این قدم گذاشتن پرغرور نیز چندان به



منحصر به فردی می‌زند که با وجود حفظ ساختار بومی و فرهنگی غنی به طور آشکاری از نئورئالیسم ایتالیا گرته برداشته‌است. (Vogel, 2011)

ژانگ که و هم عصرانش که تحت عنوان نسل ششم سینماگران چین به فیلم‌سازی می‌پرداختند (اصطلاحی که محل مناقشات بسیاری بوده‌است). کارشان به تصویر کشیدن همین «اتباع باقی‌مانده» در عصر جدید بوده‌است. سوژه‌هایی که تازه در دهه ۸۰ چین به عنوان سوژه‌های مهم هنری شناخته شدند. انسان‌های معمولی‌ای که از قدرت بازمانده سرباززده بودند حالا در دهه ۹۰ بر روی پرده سینما نیز حضور پیدا می‌کردند. قرار بر به تصویر کشیدن تجربه‌ها و احساسات شخصی این سوژه‌ها بود. سوژه‌هایی که در یک بستار مشترک یک چیز یکسان را تجربه می‌کردند؛ تغییر. اما

حذف آن‌ها برای تعریف یک روایت جمعی مانند همان مه نقاشی‌های قرن ۱۷م واقعاً تاریخی را مبهم می‌گذاشت. تفاوت در اینجا بود که اگر شخص تجربه‌کننده به عنوان خالق پشت بوم می‌ایستاد و بخشی از منظره را می‌توانست به تصویر بکشد، تفسیر باقی منظره را بر عهده تماشاگران می‌گذاشت.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

پس باد همه چیز را با
خود نخواهد برد.

۲۴



کارت دعوت به عروسی خود را به او برساند؛ در مسیر کسانی به جای آن سه در همان مکان آتش بازی می کنند و در همین بین هواپیمای بذریاشی مقابل چشم او سقوط می کند. گویی ژانگ که تجربه هجوم قرن جدید و مناسبات جدید را بر سر سوژه خود آوار می کند. تائو فرزندى به دنیا می آورد و با پخش شدن تیتراژ آغازین فیلم همه این روایات در پیش داستان می ماند. حالا سال ۲۰۱۴ است و ابعاد و کیفیت تصویر نیز تغییر کرده است. ابعاد تصویر ۱.۸۵:۱ مرسوم به پرده عریض است. این بخش با یک عکس شروع می شود. عکس که همواره در آرزوی ثبت لحظه است اما درست بعد از شنیده شدن صدای شاتر گویی در یک آن همه چیز از دست می رود و افراد حاضر در عکس هر یک به جایی خواهند رفت. تغییرات این بخش ابتدا متوجه لیانگزی است که تشکیل خانواده داده است و بیماریش او را ناگزیر به فینانگ می کشاند

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸

دی ۱۴۰۳

پس باد همه چیز را با
خود نخواهد برد.

۲۵

و سرانجام او را بعد از سال ها با تائو رودرو می کند. تائویی که از همسر و فرزندش جدا شده و حالا تنها زندگی می کند. اینجا اشیایی از گذشته از پیش داستان عبور می کنند و حافظه خود را به رخ می کشند. کارت عروسی هنوز همانجاست و تائو کلیدهای

طول نمی انجامد؛ زیرا که به زودی ماشین آلمانی در تصادفی نه چندان جدی به اعتماد بیش از حد صاحبش پشت پا می زند. تغییر از فاصله گرفتن دنیای این دوست ها شروع شده و با پیشنهاد جینشنگ برای همراه نکردن لیانگزی و مواجهه مستقیم دو مرد پس از آن شدت می گیرد. گویی فضای پایدارتر «مثلث» چیزی که تائو از آن حرف می زند قرار است با پیروزی سرمایه داری و فردگرایی درهم بشکند. در صحنه مغازه پدر تائو، یک آهنگ به گوییش کانتونی پخش می شود؛ گویی که بیش از سایر هم نوعانش به عنوان زبان تعامل با غرب مطرح است و با به روی کار آمدن کمونیسم و تبلیغ چینی معیار بر پایه ماندارین کنار گذاشته شده است. اینجا است که تائو مجذوب موسیقی شده و می گوید که کاش این گوییش را می دانست. سرانجام و بعد از مجادلات بسیار در صحنه ای مشابه از آتش بازی سه دوست دینامیتی که قرار بود لیانگزی را نابود کند، آخرین حلقه اتصال این دوستی سه نفره را از بین می برد. زن دست به انتخاب می زند و با پس زمینه ای از خانه اپرای سیدنی تصویر جدیدی از ارتباط تائو و جینشنگ شکل می گیرد. سینمای ژانگ که چون شاهدهی، پایداری و ناپایداری ها را به هم متصل می کند و دست به بازسازی و بازبایی تاریخ و سنت می زند. تائو به دنبال لیانگزی می گردد تا

می‌کند. پدر او را بی‌مادر کرده و حالا اصرار دارد که دائول باید زبان چینی که زبان «اجدادش» یعنی زبان «پدری‌اش» است را یاد بگیرد. پسر کم‌کم درگیر رابطه عاطفی با معلمی می‌شود که او را جایگزین مادر کرده است. معلم درست همان موسیقی به گویش کانتونی را پخش می‌کند که تائو آن را دوست داشت؛ دائول موسیقی را آشنا می‌پندارد و این لحظه از اولین قدم‌های شکل‌گیری این ارتباط می‌شود. معلم تلاش می‌کند پدر و پسر را برای هم ترجمه کند و نقش این حلقه مفقوده را ایفا کند و حتی صحنه حضور دائول و معلمش در ماشین مثل یک دژاوو یادآور صحنه پسر و مادرش است. اما سرانجام با اعتراف پسر مبنی بر به‌خاطر داشتن مادر و نشان دادن کلیدها می‌دانیم که این ارتباط هم نمی‌تواند دوام چندانی داشته باشد. فیلم در پایان تائو را نشان می‌دهد، تنها در حال درست کردن همان غذای معروف و در صحنه پایانی در حال رقصیدن مانند جشن سال نو ۱۹۹۹ مقابل تنها چیزی که در تمام فیلم همواره حضور و صلابت خود را حفظ کرده است؛ پاگودای ون‌فنگ.

منابع

ایستار. (۱۳۹۸). <https://www.eestar.ir/%d9%85%d8%b5%d8%a7%d8%ad%d8%a8%d9%87%e2%80%8c%d8%a7%db%8c-%d8%a8%d8%a7-%d8%ac%db%8c%d8%a7-%da%98%d8%a7%d9%86%da%af%e2%80%8c%da%a9%d9%87>

Bloom, P. E. (2016). Ghosts in the Mists: The Visual and the Visualized in Chinese Buddhist Art, ca. 1178. *The Art Bulletin*, 297–320.

cgtn. (2022). Retrieved from <https://news.cgtn.com/news/2022-10-02/Why-is-the-Yellow-River-called-the-mother-river-in-China--1dOb2zibi9y/index.html>

Mello, C. (2019). *The Cinema of Jia Zhangke Realism and Memory in Chinese Film*. London: BLOOMSBURY ACADEMIC.

Vogel, E. F. (2011). *eng Xiaoping and the transformation of China*. Harvard University Press.



خانه لیانگزی را که او به همراه نبرده با خود آورده است. شاید برای اینکه ما هرگز به یک باره از گذشته مان منفک نمی‌شویم و حتی سریع‌ترین تحولات همواره تکه‌هایی از گذشته را به همراه خواهند داشت. در این روند مرگ پدر تائو تغییر جدیدی است و رویارویی او با فرزندش را رقم می‌زند. پسری که روایتگر فرهنگ جدید است و با رسوم و سنت‌ها بیگانه است، با هواپیما به فنیانگ می‌آید؛ مادرش را «مامی» صدا می‌زند، در مراسم ختم پدر بزرگش مبهوت و نابلد جلوه می‌کند و مدام با تماس تصویری از چیزهای لوکس و مدرن حرف می‌زند. حتی جینشنگ هم نام خود را به پتر تغییر داده است. تائو در مواجهه با تمام این تغییرات به پسرش می‌گوید که سعادت او در همراهی با پدرش، ماندن در شانگهای، رفتن به مدرسه بین‌المللی و سرانجام مهاجرت کردن است. تائو پیش از این هم دست به انتخاب مشابهی زده و حالا نیز پسرش را بی‌توجه به شکست خودش به همان راه ترغیب می‌کند سپس صحنه انفجار همان مکان، حالا بدون حضور کسی تکرار می‌شود. درست همانجا در حوضه رودخانه زرد که به آن رودخانه مادر هم گفته می‌شود. به این دلیل که این رودخانه زادگاه تمدن چین و شاهد همیشگی توسعه آن بوده است و نماد فرهنگ و تاریخ این کشور به شمار می‌آید. برای هزاران سال، رودخانه زرد قلب تپنده فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، نظامی و ایدئولوژیک این ملت بوده است. رودخانه‌ای که پس از سال‌ها اکنون در دام فاضلاب کارخانه‌ها و سدسازی‌های نابه‌جا چنان راکد مانده که دیگر به دریا نمی‌رسد. (cgtn, 2022)

گره خوردن اعتراف مادر به صحنه انفجار، خبر از یک جدایی دردناک دیگر می‌دهد. برای ساعات باقی‌مانده تائو پسرش را شریک خاطرات خود می‌کند. برایش از همان غذای سنتی درست می‌کند که سال‌ها پیش در مغازه به لیانگزی و جینشنگ تعارف کرده بود و یک جا کلیدی برایش درست می‌کند؛ برای کلیدهای «خانه». جایی که اگرچه دائول آن را ترک می‌کند اما هرگز از آن تهی نخواهد شد. در بخش آخر ابعاد تصویر به ۲۰۳۹ تغییر می‌کند. تصویری که عریض‌تر از حد معمول است و روایت را به آینده و نوجوانی دائول می‌برد. پسری که در حال یادگیری زبان چینی است. خودش را با نام «دلار» می‌شناسد و می‌گوید که مادری ندارد و حتی به سختی با پدرش ارتباط برقرار

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۸
دی ۱۴۰۳

پس باد همه چیز را با خود نخواهد برد.

زنی تحت تأثیر - قرار می‌دهد -

نگاهی به فیلم «خاکستر ناب‌ترین سفید است» (۲۰۱۸)



امیرحسین بهروز

اثر بر اساس روابط و اعمال روان‌شناختی‌اش شکل می‌گیرد و پردازش می‌شود. در این فیلم هم منطق شکل‌گیری اتفاقات مهم و گره‌های اساسی از ابتدای حضور زن تا واپسین نمای فیلم بر پایه کنش‌ها و واکنش‌های اوست. از روابط تلطیف‌کننده‌اش در آن جمع عملاً بزهکار تا قرارگرفتنش در موقعیتی پیچیده و دست‌زدن به کاری که خود سعی در تقبیح کردن آن داشت و در ادامه رفتارهای ایثارگونه‌اش و در موقعیت‌هایی زرنگ‌بازی‌هایش، همه و همه پیش‌برنده‌ی روایت هستند و درام اثر بر روی این زن و بر منطق حاصل از رفتارهای اوست که استوار است. این نحوه شخصیت‌پردازی کلاسیک، خود از دو عامل که اتفاقاً آنها هم از مؤلفه‌های کلاسیک‌هاست نشأت می‌گیرد. در وهله نخست، فیلم به‌طور واضح از ساختار سه‌پرده‌ای روایت "تودوروف" تبعیت می‌کند. ابتدا بر هم خوردن ثبات، در مرحله بعد تلاش برای دستیابی به ثبات و در نهایت رسیدن به ثبات. در اینجا هم زن عامل ثبات است و تلاشش برای اشاعه

۱. خاکستر ناب‌ترین سفید است، فیلم بسیار خوبی است؛ اما این خوبی و رای خود اثر از دو عامل مهم ریشه می‌گیرد: نخست آنکه فیلم به درستی پرتره کامل فیلم‌ساز است و دوم اینکه از صرف پرتره‌بودن فراتر می‌رود و این خود باعث می‌شود که این فیلم تا امروز کامل‌ترین و پخته‌ترین اثر ژانگ که باشد و با اجازه همه بهترین. اما باز همین بهترین بودن را در تعریف ستایش‌گونه حاصل از هیجانات زودگذر نمی‌توان یافت بلکه با کنکاش و ریشه‌یابی این دلایل و با بازنگری در کلیت سینمای ژانگ که است که می‌توان ارزش این اثر را دریافت. پس بهتر است مقدمه را کوتاه کنیم تا نکات مجال بیشتری برای بروز بیابند.

۲. فیلم از چند منظر رویکردی کلاسیک دارد. شخصیت اصلی فیلم یعنی همان زن به عنوان حلقه اصلی زنجیره سببی اثر شناخته می‌شود. در واقع یکی از رویکردهای اساسی پیش‌برنده در سینمای کلاسیک که ارزش و غنای ویژه‌ای به آن می‌بخشد همین کارکرد شخصیت به عنوان کارگزار اصلی روایت است که منطق‌های علت و معلولی

سربلندی و پیروزی زن باشد چرا که مرد متوجه می شود که زن آنقدر خوب و از خود گذشته است که وی لیاقتش را ندارد، پس خودش آنجا را ترک می کند. عامل دوم اما کارکرد منطق وجودی زن در فیلم است. زن در این فیلم به معنای حقیقی کلمه کارکردی زیبایی شناسانه دارد. از همان سکانس ابتدایی در اتوبوس، کلوزآپ هایی از چهره های خسته مردانی شکست خورده می بینیم و در نهایت کات به کلوزآپ زن فیلم که در آن اتمسفر خفه اتوبوس، ناگهان به مثابه وجودی زیبا با ماهیتی لطیف و شاداب سربرمی آورد. در ادامه هم حضور و وجود زن در آن فضای تماماً مردانه کنتراست شدید جوی و حسی ایجاد می کند. زن است که برای اولین بار مرد فیلم را به آن دشت سرسبز می برد و از آن فضای خشن جدا می کند. زن این فیلم به معنای واقعی فیلم را زیبا می کند؛ نه با ظاهر زنانه بلکه با حسی خاص از زنانگی که در اثر می آفریند. چه کسی می تواند منکر این حقیقت شود که شکوه و زیبایی شاخه گلی پژمرده که ریشه هایش در پی یافتن قطره ای آب در صحرایی بی آب و علف به عمق زمین نقب می زنند کمتر از جنگلی انبوه و سرسبز نیست؟ نکته دیگر که شرافت کلاسیک ها را در اثر به رخ می کشد، امتناع فیلم ساز از به تصویر کشیدن موقعیت های اضافی است که متأسفانه در آثار پیشینش به وفور می شد آنها را دید. در این اثر پیرنگ به شکلی است که روایت را در بهترین شکلش نشان می دهد و موقعیت های کش دار هم خلق نمی کند. ضمن اینکه تلاش فیلم ساز جهت حفظ عمق و وسعت اطلاعات و حوادث فیلم که به شکلی موازی پیش می روند، ستودنی است. در واقع هیچ جایی در فیلم بیهوده به درونیات هیچکدام از شخصیت ها نزدیک نمی شویم، مگر آنکه دلیل این نزدیک شدن را پیش تر دیده باشیم.

۳. نکته بسیار مهم دیگری که در مورد این اثر به چشم می آید و گامی رو به جلو برای فیلم ساز محسوب می شود، فاصله گرفتن فیلم از شکل خشک ناتورالیستی فیلم هایی چون لذت های ناشناخته (۲۰۰۲) و طبیعت بی جان (۲۰۰۶) و دست یافتن به مدلی از رئالیسم انسانگرا است. ویژگی ناتورالیستی فیلمی چون طبیعت بی جان که اتفاقاً جایزه شیر طلایی جشنواره ونیز را هم برای سازنده اش به ارمغان آورد، تا حدودی لحنی ادابی است صرفاً برای بیان دغدغه های اجتماعی. سیاسی فیلم ساز و به تصویر کشیدن جایی از طبقه ای خاص از جامعه چین که در بحبوحه رشد نظام سرمایه داری درگیر مشکلاتی



این خصلت شخصی به اطرافیان که ناگهان در موقعیتی دگرگون کننده و حساس قرار می گیرد و ثبات از میان می رود. در پرده دوم و پس از آزاد شدن زن از زندان، شاهد تلاشش در جهت بازگرداندن شرایط قبل هستیم که در این بین خصایص جدید شخصیتی هم کسب می کند که به او در بازپروری خودش و کنار آمدن با سرانجام تلخ پرده دوم کمک می کند. و در آخر در پرده نهایی، مرد بازمی گردد و زنی را می بینیم که در ادامه رفتارهای ایثارگونه اش یاری دهنده یار قدیمی است. در جایی که به نظر می رسد دیگر از آن هفت تیرکشی ها خبری نیست و ثبات نسبی حکم فرما شده است، این آرامش نسبی در قرینه های تصویری ای که فیلم ساز نسبت به پرده نخست نشان مان می دهد بهتر آشکار می شود؛ اگرچه نمای پایانی فیلم، زنی تنها در راهرویی را نمایان می کند که در حالی که دارد سال نو می شود، اندکی تراژیک می نماید. شاید پیام ژانگ که این است که در این جهان، خوبی در بین بدی ها تنها می ماند. از خودگذشتگی بیش تر مترادف است با تنهایی بیش تر. هرچند تعبیر خوش بینانه تر هم می تواند توفیق،

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

زنی تحت تأثیر
قرار می دهد.

۲۸



است. به بیانی دیگر در آثار ناتورالیستی ژانگ که، درام صرفاً ابزاری سنجاق شده به بیانیه‌ای طولانی است ولی برعکس در خاکستر ناب‌ترین سفید است چون درام بر تفکرات و دیدگاه‌های اجتماعی. سیاسی فیلم‌ساز سوار می‌شود، هم ویژگی یک رئالیسم خالص را به خود می‌گیرد چرا که واقعیتش دراماتیزه می‌شود و هم آدم به مثابه شخصیت می‌سازد و نه صرفاً تیپ و بالاتر از همه این‌ها موجب ایجاد نوعی پویایی در مخاطب می‌شود. از آنجایی که شکل روایت فیلم تا حدودی بر پایه دانای محدود بنا شده است و شخصیتش هم به خوبی شکل گرفته، مخاطب را بیش‌تر درگیر می‌کند.

۴. فیلم از جنبه‌ای دیگر به شدت نو می‌نماید و آن هم نگاه متفاوت فیلم‌ساز است به مفهوم پس‌زمینه به مثابه بازنمایی جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند. این درست است که معمولاً فیلم‌های ژانگ که را نمی‌توان به شکلی انتزاعی جدا از زمینه‌های اجتماعی و گاه تاریخی‌اش بررسی کرد، اما همین اعمال محدودیت از طرف فیلم‌ساز، وابستگی بیش از اندازه آثار او را به جنبه‌های معنایی صریح و ارجاعی منجر می‌شود. هر چند در فیلم نشانی از گناه (۲۰۱۳) تا حدودی با افسارگسیختگی می‌خواهد از این وابستگی خلاص شود اما در خاکستر ناب‌ترین سفید است به شکلی هنرمندانه به علت وجود طرح‌واره‌های متفاوت از حس‌هایی گوناگون که نوعی واریاسیون را در اثر ایجاد می‌کنند، مفهوم پس‌زمینه به معنایی دلالتگر می‌رسد. در واقع فیلم صرفاً از بازنمایی توریستی شهر و محل‌ها در لانگ‌شات و بیانیه‌های گل‌درشت سیاسی پرهیز می‌کند و با قراردادن موارد گفته شده در بستر طرح‌واره‌هایی از جمله احساساتی چون عشق و ایثار، انزجار و ره‌اشدگی و سرد و بی‌روح‌شدگی و از طرف دیگر دقت ویژه در خلق میزانشن‌هایی که به پررنگ‌تر شدن این احساسات متناقض کمک می‌کنند همچون پلان. سکانس نفس‌گیر زن و مرد در اتاق که آتشی را روشن می‌کنند برای جشن گرفتن وداعی تلخ و ظاهراً ناخواسته، به جای القای معنایی صریح به معنایی دلالتگر می‌پردازد. یعنی فیلم، بیان وضعیت یک زن در چنین جامعه‌ای نیست، بلکه انعکاسی از آن است که با آینه عشق و ایثار به عنوان یک میانجی حسی عرضه می‌شود. ژانگ که در فیلم قبلی‌اش، کوه‌ها ممکن است حرکت کنند (۲۰۱۵) کم و بیش این کار را تمرین کرده بود، اما پیچیدگی‌ای که در آنجا به چشم می‌آید بیش‌تر محصول مبهم بودن بسیاری

از المان‌های به‌کاررفته در آن اثر است و ظهور تناقضاتی در انتقال معنای دلالتگرش. به همین خاطر می‌توان با قطعیت گفت که خاکستری ناب‌ترین سفید است در عین سادگی، پیچیده‌ترین فیلم ژانگ که است تا امروز.

۵. یک صحنه در فیلم لذت‌های ناشناخته (۲۰۰۲) وجود دارد که عیناً در این فیلم تکرار می‌شود. دختر لذت‌های ناشناخته که بازیگرش همین ژائو تائو است در سکانسی در دیسکو با مردی که رئیس یک گروه خلافکار است می‌رقصد. در همین بین که گرم رقص هستند، اسلحه مرد روی زمین می‌افتد. زن که می‌دانیم تحت استثمار مرد قرار دارد کمی عقب می‌کشد و مرد با غرور و جدیتی پدرخوانده‌وار، اسلحه را از روی زمین برمی‌دارد. در خاکستری ناب‌ترین سفید است همین اتفاق با اندکی تفاوت تکرار می‌شود. پس از افتادن

اسلحه، زن که این بار می‌دانیم که نه تنها تحت استثمار نیست بلکه خود قدرتی پیش‌برنده دارد که بسیاری از افراد از او حساب می‌برند، کنار نمی‌کشد و چشم‌غره‌ای به مرد می‌رود و مرد با آن ابهتش مثل بچه‌ای که به خاطر تذکر مادرش شرم‌منده باشد، آرام



اسلحه را برمی دارد و با همان حالت پشیمانی قایمیش می کند. جدا از این هم خود اسلحه در این فیلم وجهه پررنگ تری دارد و به عنوان موتیف در این فیلم کارکرد پیدا می کند و تا جایی پیش می رود که همین اسلحه در دستان زن لحظه ای بسیار حساس در جهت اولاً تثبیت شخصیت زن به عنوان عنصر اصلی تأثیرگذار روایت و ثانیاً گذر از پرده نخست و ورود به پرده دوم، می آفریند. تشابه واضح این دو صحنه و واکنش متفاوت کارکترها به وضوح نشان می دهد که این فیلم در حقیقت جوابیه ای ست بر لذت های ناشناخته. در حقیقت خاکستر ناب ترین سفید است در جایگاه آلترناتیو لذت های ناشناخته می ایستد؛ با این وجود از آن فراتر رفته و یکه می شود. آنجا زن وسیله است و اینجا کنش گر. آنجا گزارشی از شرح حال او می بینیم و در محوریت قرار ندارد، اما این جا خود، گزارشگر است و بسیاری از اتفاقات را رقم می زند. در واقع زن این فیلم، زن همان لذت های ناشناخته است که از آن تجربه های ابتدایی و تلخ زندگی گذر کرده، آب دیده شده و در اینجا رشد یافته است. و جدای از همه این ها، این استفاده مداوم ژانگ که از این بازیگر نشان دهنده تلاش فیلم ساز برای قدم به قدم تبیین کردن این کارکتر به عنوان یک زن کامل است و نگارنده معتقد است همان گونه که ژان پیرلئو فیلم به فیلم با تروفو رشد کرد و شخصیت گرفت، ژائو تائو هم فیلم به فیلم با ژانگ که بزرگ تر شد.

قبلی اش برای مان ساخته را آشنایی زدایی می کند و از پس آن حقیقتی نو می سازد. به راستی که سفید نمی تواند ناب ترین سفید باشد، چرا که از پس تجربه های سیاه و سفید است که انسان به فردیت می رسد، می سوزد، خاکستر می شود و سپس ناب. و پس از تجربه های زیستی فراوان است که می تواند چون کوهی مستحکم شود و در شمایل یک تطهیرکننده ظاهر. کوهی که شاید دیگر از هم نپاشد. پس زنده باد خاکستر، که ناب ترین سفید است!

۶. و در نهایت خاکستر ناب ترین سفید است فیلم بسیار خوبی می نماید چون دگرگون کننده است. فیلم ساز ادراک عادت شده مان از جهان حقیقی و دنیایی که پیش تر در آثار



Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۸
دی ۱۴۰۳

زنی تحت تأثیر
- قرار می دهد -

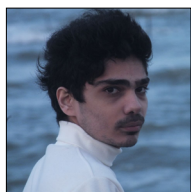
۳۰

نقطه‌های

در

چشم‌انداز

نگاهی به فیلم «اسیر جزر و مد» (۲۰۲۴)



دانیال زین‌العابدینی

محبوب مردان (۱۹۶۴) بازسازی شد (فاصله‌ی میان دو فیلم بیست‌وشش سال است، در فیلم اولی کری گرانت و کاترین هپبورن ایفای نقش کرده‌اند و در فیلم بعدی راک هادسون و ماریا پرشی این قطعۀ کمدی بصری را اجرا کرده‌اند). در واقع، بسیاری از فیلمسازان این باور را داشته و دارند که در طول کارنامۀ هنری و حرفه‌ای خود، در نهایت یک فیلم را می‌سازند و در ادامه بارها آن فیلم را با بازیگران و در زمان‌های گوناگون تکرار می‌کنند: یک دغدغۀ تکرار شونده، یک ژست به خصوص که دست از سر فیلم‌ساز برنمی‌دارد، یک دینامیسم ویژه که عصاره‌ای از چرایی فرایند آفرینش برای خالق است. بهترین فیلم‌سازان، معمولاً درگیر چنین مسئله‌ای بوده‌اند و هستند. از فدریکو فلینی و ژست‌های مارچلو ماسترویانی که همچون پسرپچه‌ای رشد نیافته به دنبال زنان است یا فیلیپ گرلی که امکان ندارد در یکی از سکانس‌های فیلم‌هایش شاهد یک فلانور یا «مردی در حال قدم زدن در خیابان به مقصدی نامشخص» نباشیم. جیا ژانگ که

یک تصویر یکسان و ثابت می‌تواند به زیست خود ادامه دهد. یک تصویر می‌تواند بار دیگر زنده شود، به روشی تازه هویت یابد و در بیانی نو احضار گردد. فیلمسازی که در فیلم‌های متأخر خود به احضار و فراخوانی تصاویر پیشینی که ثبت کرده‌اند پرداخته‌اند، کم نیستند. ژان-لوک گدار در فیلم‌های بیست سال آخر کارنامه‌اش که بیش‌تر متشکل از فیلم جستار بود، بارها از یک راش یا نمای تکراری استفاده کرد. به عنوان مثال، تصویر آنا کارینا در فیلم زندگی برای زیستن (۱۹۶۳) بارها در ساحت‌ها و حتی در بسترهای گوناگون به عنوان یک پلان میانی در فیلم. مقاله‌های گدار مورد استفاده قرار گرفت. به شکلی دیگر، هاوارد هاکس بارها یک موود و لحظه را در کمدی-رمانتیک‌های خود مورد استفاده قرار داد. به عنوان مثال، سکانس مشهور فیلم بزرگ کردن بیبی (۱۹۳۸) که لباس کاترین هپبورن پاره می‌شود و کری گرانت نزدیک به وی قدم برمی‌دارد تا این مشکل را از دید عموم پنهان کند، بار دیگر و در قالبی متفاوت در فیلم ورزش

نیز تدبیری عالی برای چنین مسئله‌ای یافت: در فیلم اسیر جزر و مد ما بودگی، حضور و غیاب دو بازیگر. شخصیت پرتکرار سینمای ژانگ که را به واسطه سیالیت زمان و دیالکتیک میان «تصویر جدید» و «تصویر قدیم» می‌بینیم. پس باید گفت این فیلم فقط در مورد شخصیت نیست، این فیلم در مورد خود دو بازیگر اصلی نیز هست. همانطور که می‌دانیم، بازیگر زن اصلی فیلم‌های ژانگ که، ژائو تائو است که در واقع در سال ۲۰۱۲ باهم ازدواج کردند. اساس فیلم‌های ژانگ که (مانند رابطه‌ی هونگ سانگ-سو و کیم مین-هی، گذار و آنا کارینا، فلینی و جولیتا ماسینا، کاراکس و بینوش، کاساوتیس و رولندز) در شیوه‌ای است که او از همسر و بازیگر زن خود، به عنوان یک جاذبه، فیگور و یک تجسد سینمایی فیلم می‌گیرد. ژائو تائو در فیلم‌های او حضوری توأمان این جهانی و غیر جهانی، عینی و شبح‌وار دارد.

فیلم اسیر جزر و مد می‌تواند نمایه‌ای از کلیات مؤلفه‌هایی باشد که سینمای ژانگ که برای مان تا به امروز ترسیم و ارائه کرده است: آمیزه‌ای از تصاویر مستند، نئورئالیستی و داستانی. بسیاری سعی کرده‌اند تا پیوندی میان سینمای این مؤلف چینی و نئورئالیسم ایتالیایی ایجاد کنند؛ از آنجایی که سینمای ژانگ که نیز بر محوریت شهر نیمه‌ویرانه، اکنونیت مجهول، فقر، نادانستان، نابازیگر، قاب‌های باز از فیگورهای در چشم‌انداز و روایت‌هایی از روزمرگی هست. فیلم‌هایی که پیوندی غیرقابل اجتناب میان بدن و شهر ایجاد می‌کنند و لایه‌های سیاسی زیست شهری و برون شهری را همیشه در میزانشن‌ها برجسته می‌نمایند. اما از سوی دیگر باید پرسید که آیا واقعاً فیلم‌های ژانگ که را می‌توان به معنای دقیق کلمه نئورئالیستی نامید؟ شان گیلن در مقاله خواندنی «چهارده روش برای نگاه کردن به سینمای جیا ژانگ که» با باریک بینی نوشته، «درسته که ژانگ که تأثیرات روسلینی و آنتونیونی را نشان داده، اما گفتن چنین گزاره‌ای دشوار است، چرا که می‌توان گفت تمام فیلم‌هایی که حتی ذره‌ای خصیصه‌ای آرت هوسی در هفتاد

در فیلم اسیر جزر و مد سطح تازه‌ای از «تکرار» و «احضار» را فرم داده است. جیا ژانگ که نیز فیلم‌سازی است که در سراسر آثارش دغدغه‌های مشترکی مشاهده می‌شود. این مسئله در فیلم‌های او حتی دیگر صرفاً در تکرار یک ژست یا سکانس نیست، بلکه بازیگر اصلی فیلم‌های او نیز ثابت می‌مانند و گاهی این احساس به وجود می‌آید که شخصیت فیلم جدید همانی است که در اثر قبلی دیده‌ایم.

جیا ژانگ که در فیلم اسیر جزر و مد از تعدادی راش‌های استفاده نشده یا حذف شده از فیلم‌های طبیعت بی جان (۲۰۰۶)، لذت‌های ناشناخته (۲۰۰۲) و خاکستر خالص‌ترین سفید است (۲۰۱۸) استفاده کرده است. بخش‌های عمده‌ای از فیلم اسیر جزر و مد متشکل از این راش‌ها است که هواداران سینمای او بی‌شک بارها دیده‌اند و در همان اولین نگاه متوجه چنین رویکردی می‌شوند. گفتنی است که اگر این فیلم را به شخصی نشان دهید که پیش‌تر فیلمی از ژانگ که ندیده و از وی پرسید که بدون اطلاع از داده‌های منتشرشده در باب فیلم آیا این پلان‌ها در عصر معاصر ساخته شده‌اند یا برای ده یا بیست سال قبل هستند، نمی‌تواند جواب دهد و به احتمال قوی می‌گوید که باور دارد فیلم‌ساز در سکانس‌های مربوط به اوایل دهه دوهزار دوربین‌ها و لنزهای متفاوتی را مورد استفاده قرار داده و موود آن دوران را بازسازی کرده است. اما چرا این پلان‌ها و لحظات در فیلم وجود دارند؟ فیلم یک عاشقانه سیال است: عشقی که ابتدای دهه دوهزار و ورود به قرن بیست و یکم شروع می‌شود و سپس به سال‌های دوران کرونا و هوش مصنوعی می‌رسد. دلیل فنی استفاده از چنین پلان‌هایی پرواضح است: در دوران کرونا و مشخصاً در کشور چین فرصتی برای ساختن سکانس‌های پرتعداد خارجی نبوده، پس فیلم‌ساز پرآوازه باید به تمهید و روشی روی می‌آورد که بتواند جایگزینی برای آن بیابد. همانطور که اکثر هنرمندان تاریخ از فقر مالی و امکانات به نفع خلاقیت و آفرینشگری بهره برده‌اند، ژانگ که



برگرفته از راش‌های فیلم‌های قبلی است و یک کنش. حرکت بیش از ده مرتبه تکرار می‌شود: زن می‌خواهد از داخل اتوبوس (یا ون) بیرون آید و مرد که جلوی در خروج ایستاده، مدام او را هل می‌دهد و به سرجای قبلی‌اش می‌نشانند، دوباره زن بلند می‌شود و گریان می‌خواهد بیرون برود، مرد او را هل می‌دهد و می‌نشانند، در آخر و پس از بارها تکرار، زن بلند می‌شود و این بار مرد جلوی وی را نمی‌گیرد: زن بالاخره حرکت خود را به پایان می‌رساند. می‌توان این سکانس را به مثابه یکی از سکانس‌های بازتابنده از سینمای ژانگ که انتخاب کرد: تکرار و دگرگونی؛ ژست پیشین شاید دوباره در برابر چشمان ما تکرار شود، اما نتیجه یا احساس آن کنش همچون قبل نیست. زن و مرد یک دیگر را در سینمای ژانگ که دوست دارند، اما در عین حال نوعی واپس‌گرایی در برابر یک دیگر احساس می‌کنند: انفصال همیشه هست، اما شعله عشق نیز در میان دو فیگور دگرجنس خواه ژانگ که همیشه حاضر بوده و حس می‌شود. شخصیت‌ها در چشم‌اندازها قدم می‌زنند: چین در یک گراند در حال دگرگونی و تغییر است؛ از اوایل دهه دوهزار و آغاز قرن بیست و یکم به میانه‌های دهه سوم آن رسیده‌ایم؛ کرونا به مثابه یک اپیدمی مرگ بار پس از یک قرن از «آفولانزای اسپانیایی»، بار دیگر مردم را به پوشاندن صورت‌هایشان زیر ماسک‌ها سوق داد و بسیاری از آدم‌ها جان خود را از دست دادند و هوش مصنوعی به مثابه حکمران تازه زیست‌ما در تمام ساحت‌ها صاحب قدرت شده است... پدیده‌ای که قرار است از ما باهوش‌تر باشد و شاید ویرانی‌ها و عاشقانه‌های عصر معاصر را برای مان رقم بزند. در آخر، فیلم اسیر جزر و مد یک رمانس متفاوت است. عشق تمام نمی‌شود، بلکه قالب‌های تازه و حتی ناشناخته به خود خواهد گرفت. پس در این «خاکستری که خالص‌ترین سفید است» و در این «طبیعت بی‌جانی» که در آن وامانده‌ایم، و اینگونه که «اسیر جزر و مد» گشته‌ایم، «لذت‌های ناشناخته» را ثبت و احضار کن.

سال اخیر داشته‌اند، تحت تأثیر سینمای دهه چهل و پنجاه ایتالیا بوده‌اند. [...] اما از همان آغاز همیشه چیزی فراتر از رئالیسم صرف در آثار وی وجود داشته است». شان گیلمن در این بحث اشاره می‌کند که به واقع درست است که ژانگ که از دوربین رهای از نوع نئورئالیستی بهره می‌برد یا صحیح است که این فیلم‌ساز چینی همچون آنتونیونی از معماری، دیوارها و سرک کشیدن در فضاها و شهری بهره می‌برد یا می‌توان پژواک‌هایی از رم شهر بی دفاع (۱۹۴۵) را در سینمای وی دید، اما سینمای ژانگ که «رئالیسم صرف» نیست. این گزاره به واقع درست است. وقتی به فیلم‌های ژانگ که نگاه می‌کنیم، اتفاقاً شاهد جوهی از صحنه‌پردازی، درام‌پردازی و روایت هستیم که واقعیت را از جوه «خام» دور می‌کنند و به سوی سبک‌پردازی و همچنین ژانر سوق می‌دهند. در واقع، باید گفت که سینمای ژانگ که در ابعادی به شدت «فیکشنال» یا همان «ساختگی» و «داستانی» است؛ رویکردی که تصاویر او را در نوسانی میان «تصویر فیلمیک» و «تصویر شبه‌مستند» قرار می‌دهد. فیلم‌های ژانگ که گاهی نئونوارند، اکثر اوقات وجوه موزیکال دارند، بسیاری از لحظات شکلی از ملودرام‌های عاشقانه‌اند و حتی در ابعادی همچون یک رویای سوررئال می‌مانند.

در غالب کردن نیروی رئالیسم به ژانگ که، همیشه با انکار وجوه برجسته دیگری که اساس و شالوده فیلم‌های وی را شکل داده‌اند روبه‌رو می‌شویم. اما وقتی حرف از رئالیسم می‌شود، می‌توان تفاسیر گوناگونی از آن در ذهن داشت. می‌توان گفت تفاوت‌های عظیمی میان رئالیسم بریتانیایی، فرانسوی، شرقی، ایتالیایی و... وجود دارد. آیا از رئالیسم آندره بازنی صحبت می‌کنیم یا تعریف مان بیشتر به آن عینیت‌گرایی مطلق بازمی‌گردد که اکثراً با سفسطه قرار است توهمی خوش‌پندار از واقعیت به خورد مخاطب داده شود؟ ژانگ که آمیزه‌ای از این و آن است، میان تصاویر گوناگون حرکت می‌کند و مسیر دوربین و خطوطی که بازیگران باید در آن‌ها قدم بزنند را پی‌گیری می‌کند. سینمای ژانگ که ترکیبی از صحنه‌های چیدمانی و اصالت بداهه‌پردازی است. حرکات عمودی زمان رمانتیک در درون سرسختی زمان عینی و برمدار خط افقی. باید گفت سینمای ژانگ که همچنین تضادی میان حرکت و ایستایی است. چشم‌انداز و فیگور درون آن توأمان نسبت به یک دیگر همگن و ناهمگن عمل می‌کنند. سکانسی از فیلم وجود دارد که



شماره ۸ | دی ۱۴۰۳



风流一代

A FILM BY JIA ZHANG-KE

ZHAO TAO

LI ZHUBIN

[illegible]

@Filmara_ir