مجله الکترونیکی
فیلم آرا
FILMARA

اردیبهشت ۱۴۰۲ | شمارهٔ ۵ | No.5 | Filmara Electronic Magazine

نیم پرونده برادران لیلا

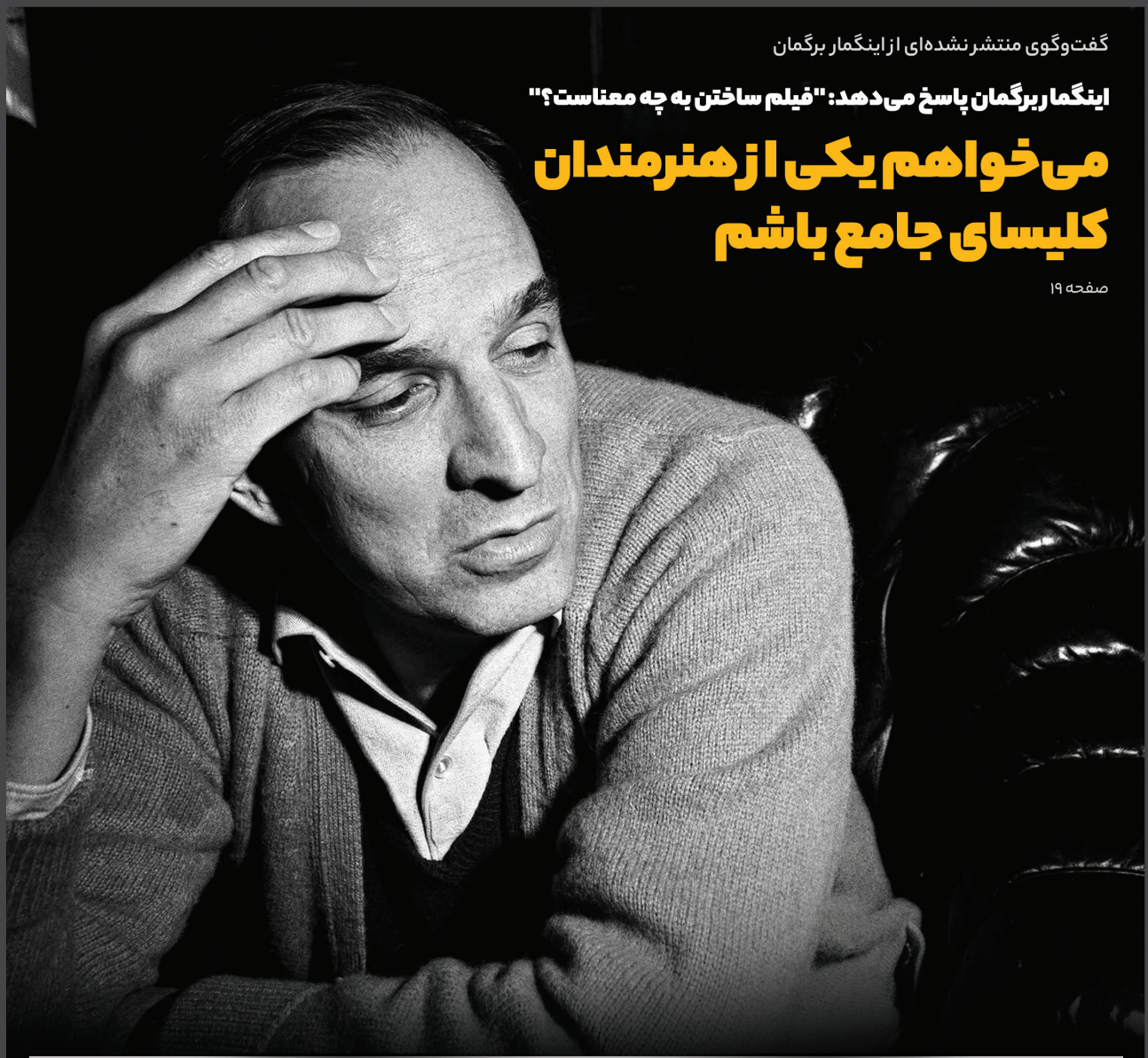
@Filmara_ir

گفت‌وگوی منتشرنشده‌ای از اینگمار برگمان

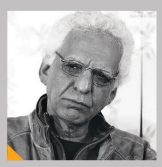
اینگمار برگمان پاسخ می‌دهد: "فیلم ساختن به چه معناست؟"

می‌خواهم یکی از هنرمندان کلیسای جامع باشم

صفحه ۱۹



در این شماره می خوانید ...



یادداشت ناصر هاشم زاده بر مرگ کیومرث پوراحمد

صفحه ۱

درباره برادران لیلا با یادداشتی از محمد هاشمی

صفحه ۳

پنجاه سالگی مغول های پرویز کیمیاوی

صفحه ۱۴

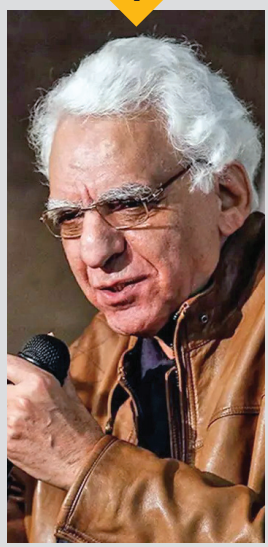
سردبیر: سعید هاشم زاده

بخش ترجمه: مریم ابوالحسنی **ویراستار:** ابراهیم هاشم زاده **صفحه‌آرا:** سعید خیراله

همکاران این شماره: محمد هاشمی، کمال پورکاوه، درنا معین راد، محمد رنجی و ناصر هاشم زاده

@Filmara_ir

۱



پریشان تر از پریشانی

۳

امید رهایی نیست وقتی همه دیواریم...

۶

منتقدان خارجی از برادران لیلا می‌گویند...

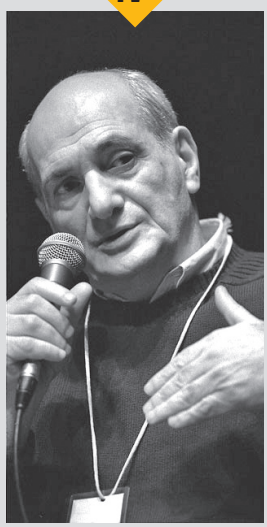
۱۳

آسان دیوپ؛ چهره‌ای از فرانسه امروز

۱۴

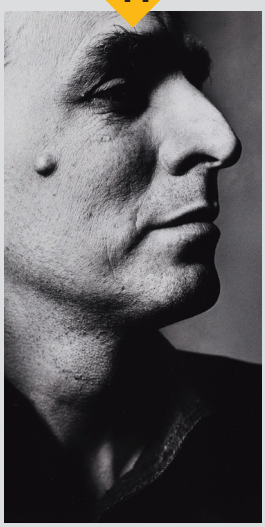
شما مغولها را دیده‌اید؟

۱۷



اشباح مغول‌ها

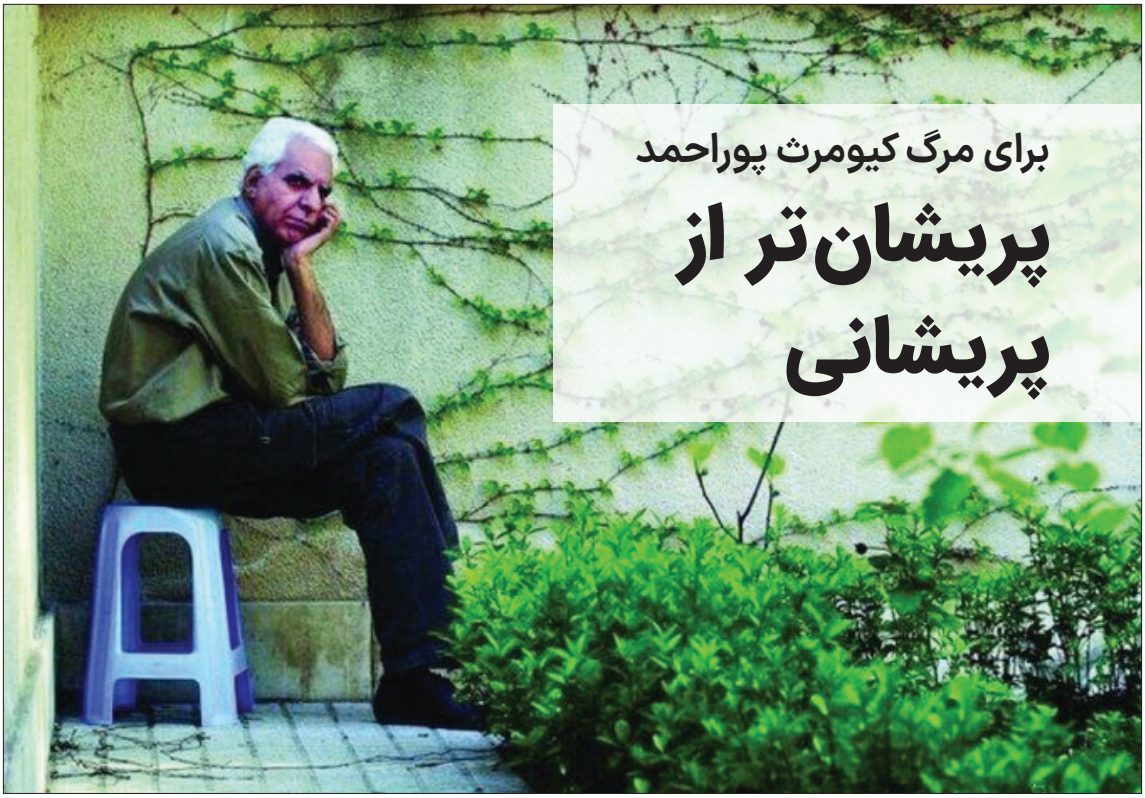
۱۹



می‌خواهم یکی از هنرمندان کلیسای جامع باشم

۲۴

سینما و واقعیت



برای مرگ کیومرث پوراحمد

پریشان‌تر از پریشانی

سید ناصر هاشم زاده

۱- خواستم بنویسم که زندگی زیباست. تأملی کردم، به خود گفتم برای که؟ نوشتم زندگی بهتر از مرگ است.

۲- شده که از هستی خود به تنگ آمده باشی و به خود گفته باشی اگر نباشم چه؟ و بعد می‌بینی که هنوز هستی و می‌گریزی از جواب به سمت او، به من، دیگری... و غفلت را ادامه می‌دهی.

۳- آدمی پرتاب شده، پرتاب شده تا روی این کرهٔ خاکی رنجِ بودن را تحمل کند. چرا؟ توسط چه کسی؟... از همان اول بی‌اراده پرتاب شده و حالا هیچکس جوابش را نمی‌دهد... شغل، امنیت، خانواده، سیاست، جامعه، همه فشار می‌آورند. زندگی ما را انتخاب می‌کند و ما چقدر حق داریم تا این انتخاب را بپذیریم و به استقبال مرگ بشتابیم؟

این پرسش را کنار بگذار، راه برو، بدو بدو تا عقب نمانی، اطاعت کن، اعتراض نه، سر به زیر باش،... و اگر آدمی لحظه‌ای بایستد و نخواهد در این مسابقه ابلهانه شرکت کند... اگر مشغول نشود به سیاست از هر نوعش و به زندگی از هر نوعش و به ایدئولوژی از هر نوعش، آن وقت است که... هوس رفتن از این وضع به سرش می‌زند و شاید برای لحظه‌ای رهایی را احساس می‌کند... و نیستی را بر هستی ترجیح می‌دهد. وشاید در هراس از مرگ خود را به آغوش مرگ می‌سپارد.

۴- ... و این بیهودگی را احساس کردن و در آن غرق شدن و نخواستن و نخواستن...و بر پرتاب‌شدگی انسان اعتراض کردن... اما مگر مرگ تمام شدن است؟ هرکه این گونه فکر کند تمام خواهد شد.

نیستی هم به داد من نرسید

مرگ مرد آن زمان که من زادم

آمدن به اختیار نبود، برای رفتن مختارم

۵- ... احساس می‌کنی که دیگر بودنت معنایی ندارد و آن بنای معنا که داشتی در حال فروریختن است. می‌روی تا آن بنا بماند. چرا؟

اگر تو نباشی آن بنا به چه کار می‌آید؟ آیندگان، در یاد دیگران بودن، گرمایی در وجودمان می‌پراکند... و ما از این خود بیهوده‌شده بیزار می‌شویم و از بی‌اعتنایی جهان دل آزرده و حالا باید برویم.. خوب یا بد؟ چه فرقی می‌کند؟ قضاوت با دیگران... من این نقطهٔ پایان را می‌پذیرم و اگر این پایان تو نباشد چه؟

با خود می‌گویی؟ پایان است پایان است. همهٔ زندگی که سینما نیست تا آنجا که دیگر نمی‌توانی به نمایش ادامه دهی بنویس پایان.

زندگی صورتی از هستی است و مرگ صورتی دیگر از آن. هستی در زندگی و مرگ جریان دارد و من در پناه بردن به مرگ از زندگی می‌گریزم. نه از هستی، چون نیستی نیست.

نیستی هم به داد من نرسید

مرگ مرد آن زمان که من زادم

۶- زندگی قمار است، فوتبال است و سیاست وقتی که آن را بازی تلقی کنیم و سینماست اگر سرگرمی بدانیمش و آرایش است اگر به تماشا بگذاریمش و فخرفروشی است اگر مغرورمان کرده باشد و فزون طلبی است.

و زندگی باران است که گیاه را می‌رویاند. و همین زندگی خشک و خردش می‌کند و سرانجام خاشاک. و باز دوباره... همهٔ این ها زندگی و دنیاست اما زندگی فقط این ها نیست.

تخت پادشاهی خاندان جورابلو

کمال پورکاوه

« برادران لیلا» آخرین ساختهٔ سعید روستایی که این روزها به علت قاچاق و تکثیر غیرمجازش در شبکه‌های اجتماعی و مجازی به شکل غیر منتظره و غافلگیرکننده‌ای تبدیل به یکی از پرمخاطب‌ترین و پربحث‌ترین آثار سینمایی این سالها شده است، چنان بازتاب سریع و وسیعی در سطح جامعه داشت که تنها چند روز پس از توزیع ناگهانی‌اش به نقل محافل اجتماعی و مجازی مبدل شد و این سیل نقدها و نظرات مختلف بود که یا با شوق وحرارت از مضمون و کنایه‌های اجتماعی فیلم تعریف و تمجید می‌کرد و یا اینکه با اشاره به ساختار سینمایی ضعیف و چندپاره‌اش، آن را اثری شعاری و تبلیغاتی می‌دانست که شایسته این همه تحسین و توجه نیست.

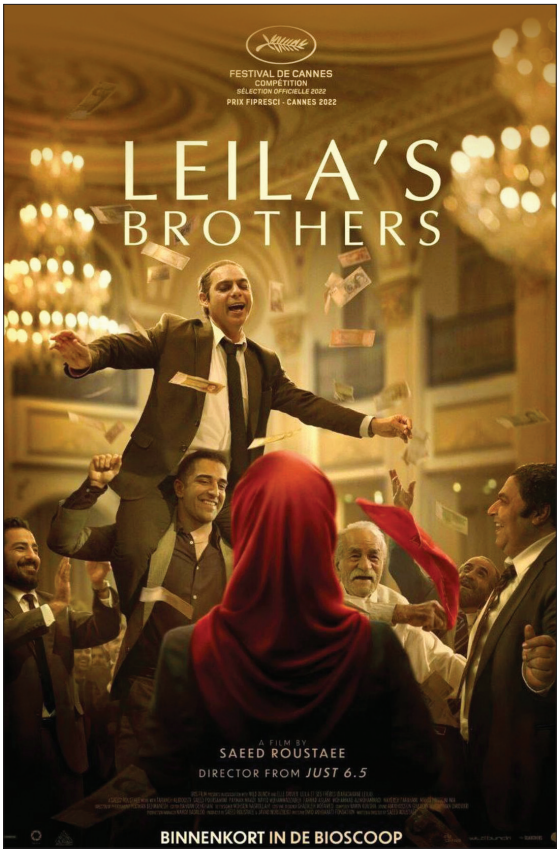
کار به جایی رسید که موافقان و مخالفان فیلم در یک رویارویی جدی ،همدیگر را به نفهمیدن و عدم درکِ اثر به نمایش درآمده متهم می‌کردند و حتی تا آنجایی پیش رفتند که با زدن برچسب غنی و فقیر، مخالفان فیلم را عده‌ای متموّل پولدار خطاب کردند که از حال و روز کسانی که با مشکلات اقتصادی دست و پنجه نرم می‌کنند بی‌خبر هستند!

اما برادران لیلا فارغ از اشاره‌هایی که به درگیری‌های اقتصادی و بیکاری جوانان در این روزها می‌کند، بحث مهمتر و تاثیرگذارتری را در سطح جامعه اشاعه داده است که پیش از این، سینمایِ محافظه‌کارِ ایران، از نزدیک شدن به آن پرهیز می‌کرد. رویارویی نسل پر از رویا و پرتلاش امروز با سبک زندگی نسل پیش از خود که در طی حوادث بوجود آمده، مفاهیم به ظاهر ثابت و غیرقابل تغییری چون احترام به پدر و مادر و پیروی از حرف و نظر آنها را به چالش می‌کشد و با شکستن تابوهای تثبیت شده اجتماعی، والدین و خودخواهی و ندانم‌کاری آنها را مسبب و مقصر وضعیت موجود خود می‌داند، چنان موجی در سطح جامعه بوجود آورد که بیش از همه همراهی و تحسینِ نسل طغیان کرده هفتاد و هشتاد را به همراه داشت.

گویی رفتار پرخاشگرایانه و روحیه طلبکارانه دختری که اعمال پدر و مادرش را به باد انتقاد تند و تیز می‌گیرد، دقیقاً حدیث نفس و دردِدل نسلی است که برایش احترامِ بی‌چون و چرا و بدون دلیل به آدمهای اطراف، معنای چندانی در زندگی روزمره ندارد.

شاید به همین دلیل است که موافقان دو آتشه « برادران لیلا» به سادگی از ضعفهای آشکار و پنهان آن عبور کرده و با حرفها و رفتارهای شخصیت اصلی فیلم همذات پنداری می‌کنند. حرفها و رفتارهایی که گرچه در لحظاتی از فیلم از فرط مستقیم‌گویی، سویه‌ای شعاری و ژورنالیستی نیز به خود می‌گیرند.

اما واقعیت این است که به میان آوردن و اشاره کردن به فاصله مهم و اثرگذار میان نسل قدیم و جدید و گسترده شدن وکشیده شدن بحث به دامان اجتماع، نه از طریق یک نوشته روزنامه‌ای که تنها از طریق جادوی سینما و قدرت تاثیرگذاری فراگیرش امکان پذیر بود؛ نکته مهمی که گویا سعید روستایی با شناخت عمیقی که از ذات سینما و تاثیرگذاری آن در میان مردم و اجتماع به دست آورده است به این نتیجه رسیده که در اخرین ساخته‌اش می‌خواهد فضای بحران زده جامعه امروز که آدمهایش در چنبره مشکلات اقتصادی و روانی دست و پا می‌زنند را حتی به بهای قربانی کردن اصول شخصیت پردازی و روایت‌گری سینمایی ترسیم کرده و فضای آشفته و سیاه فیلمش را به فضا و شرایط جامعه امروز ربط دهد.



تناقض ایدئولوژیک در فیلم برادران لیلا ساختهٔ سعید روستایی

امید رهایی نیست
وقتی همه دیواریم...

محمد هاشمی | مدرس سینما در دانشگاه
دکترای تخصصی فلسفه هنر

۱. دربارهٔ فیلم‌های سعید روستایی باید کسانی که نقد فرمالیستی می‌نویسند، حتما نقدهای دقیقی بنویسند. به نظر من روستایی از معدود کارگردانان سینمای ایران است که قواعد کار زیبایی شناختی با دوربین را به خوبی می‌شناسد و به کار می‌گیرد. او آگاه است به اینکه اگر مثلا جایی که پدر و برادران لیلا وارد مجلس عروسی می‌شوند و از تیلت و تراولینگ و دوربین لو انگل کمک می‌گیرد، می‌تواند با این حرکات دوربین، دقیقا حس کاذب و پوشالی بزرگ شدن و بزرگی کردن اسماعیل را به این ترتیب به مخاطب منتقل کند. این نوع خوداگاهی حرفه‌ای در کاربرد دوربین در ارائهٔ فرم متناسب محتوا چیزی است که کمتر می‌توان در میان کارگردانان فعلی سینمای ایران سراغ گرفت. اما ترجیح من همیشه نقد بینارشته‌ای فیلم بوده و در این نوشته هم به آن بازخواهم گشت.

۲. چند سال پیش، در سال‌های نزدیک به اکران اولین فیلم بلند سعید روستایی، ابد و یک روز، نقدی دربارهٔ این فیلم در مجلهٔ سینما و ادبیات منتشر کردم که در آن، تناقض ایدئولوژیک موجود در فیلم را که با سبک ناتورالیستی فیلم ارتباط نزدیکی داشت، بررسی کرده بودم. چون گمان می‌کنم این ویژگی در سه فیلم بلند ساخته شده توسط سعید روستایی به اشکال مختلف تکرار شده است، از همان الگو استفاده می‌کنم تا این بار دربارهٔ تناقض ایدئولوژیک در فیلم برادران لیلا سخن بگویم.

۳. لوک فرتر در ابتدای کتابش دربارهٔ لویی آلتوسر وقتی می‌خواهد مفهوم ایدئولوژی را از دیدگاه این فیلسوف فرانسوی(۱۹۸۰-۱۹۱۸) توضیح دهد، مثال جالب توجهی از فیلم «چاپلین» می‌آورد. فرتر می‌نویسد در فیلم «چاپلین» (۱۹۹۲) ساختهٔ ریچارد اتن بورو، چارلی چاپلین (رابرت داونی جونیور) و داگلاس فربنکس جونیور(کلوین کلاین) از تپه‌های هالیوود بالا می‌روند تا به نشان مشهور هالیوود برسند. فربنکس نگران چاپلین است، یک مأمور اف بی‌ای با او ملاقات کرده و از او پرسیده آیا در اطرافیانش هیچ «امریکایی وطن‌پرست»ی وجود دارد؟ از او پرسیده که چاپلین عضو حزب کمونیست است یا نه؟ فربنکس به چاپلین توصیه می‌کند در این فضای بسته مواظب خود باشد.

سعید روستایی

فربنکس: تو خارجی هستی، هنوز غریبه به حساب می‌آیی. تو هیچ وقت نفهمیده‌ای در این کشور چه خبر است.

چاپلین: اما زیر این لایهٔ سطحی، این جا کشور خوبی است، داگلاس.

فربنکس: نه، سطح‌اش خوب است. در زیر، هر وقت ترس به جانمان می‌افتد، این لایهٔ زیری خودش را نشان داده است.

بنا به نوشتهٔ فرتر گفتن اینکه این کشور «سطح‌اش خوب است» اما واقعیت آن به این‌اندازه خوب نیست، اشاره به چیزی است که در سنت مارکسیستی به منزلهٔ «ایدئولوژی» وصف می‌شود.

من هم در این مقاله چنین مفهومی را از «ایدئولوژی» به یاری می‌گیرم تا دربارهٔ واقعیت فیلم برادران لیلا سخن بگویم. اما قبل از آن باید توصیفی از وضعیت ناتورالیستی در این فیلم نیز ارائه دهم.

به طور خلاصه، در هنر و ادبیات ناتورالیستی شخصیت‌هایی توصیف می‌شوند که مقهور دو عامل هستند: وراثت و محیط.

شخصیت‌های این آثار، معمولاً دچار بدبختی‌ها و بیماری‌هایی هستند که از گذشتگان (عمدتاً از پدر به پسر) به آنان به ارث رسیده است. فضای این آثار فضایی ناامیدانه است؛ چون شخصیت‌ها در این آثار مقهور شرایطی هستند که در آن به دنیا آمده‌اند و هرقدر هم تلاش کنند از این وضعیت خلاصی یابند نتیجه‌ای ندارد؛ یا به نقطهٔ اولی که از آن نقطه تلاش کرده بودند تا از بدبختی به درآیند، برمی گردند، یا از آن نقطه هم به پایین‌تر و حتی به قعر سقوط می‌کنند.

این شخصیت‌ها همچنین مقهور شرایط محیطی نیز هستند. آنان بدون اینکه خودشان بخواهند در شرایطی نامناسب از لحاظ قومیتی، جنسیتی، اقلیمی، جغرافیایی، اجتماعی به دنیا می‌آیند که با هر نوع تلاشی، درنهایت نمی‌توانند از این شرایط خلاصی یابند.

یکی از تفاوت‌های مهم رئالیسم و ناتورالیسم در این است که در هنر و ادبیات رئالیستی، شخصیت‌ها می‌توانند با رویکردهایی آفرینش‌گرانه و خلاقانه، خود را از این جبرهای محیطی و وراثتی رهایی دهند اما در هنر و ادبیات ناتورالیستی چنین چیزی ممکن نیست.

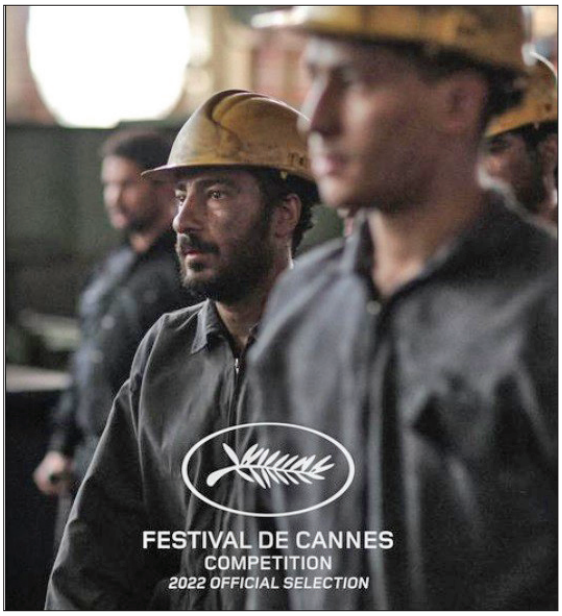
در فیلم برادران لیلا، ما با مجموعه‌ای از جبرهای محیطی در مورد شخصیت‌ها مواجهیم. شخصیتی که از ابتدا او را درگیر این جبرهای محیطی می‌بینیم علیرضاست، که ناگهان، کارخانهٔ اختلاس‌گر، از کار بیکارش می‌کند. او مجبور است یک سال، کل ساعت‌های اداری را در خانه بماند تا بیمه بیکاری‌اش قطع نشود و از سوی دیگر مجبور است در همین ساعت‌ها دنبال کار هم بگردد! بعدها کارخانه‌ای که از آن به ناگزیر اخراج شده تنها سه ماه حقوق عقب افتادهٔ یک سالش را با دلاری می‌دهد که در طول مدت عقب افتادن حقوقش به شدت بالا رفته است.

اما مهم ترین جبر محیطی که نقطه عطف دراماتیک آن را می‌سازد، وقتی است که برادران لیلا تصمیم می‌گیرند معاملهٔ مغازه را فسخ کنند و سکه‌های اسماعیل را به او بازگردانند اما هرچه بیشتر صبر می‌کنند تا شاید حباب سکه بترکد، سکه روز به روز گران‌تر می‌شود و همه‌شان را که تمام دارایی‌شان را پای خرید مغازه داده‌اند، به خاک سیاه می‌نشاند. می‌بینیم که کنش خلاقانه و آفرینش‌گرانه‌ای که لیلا در اینجا هدایت می‌کند راه به جایی نمی‌برد و اوضاع همه را خراب‌تر می‌کند؛ کنش خلاقانه‌ای که بتواند برادرانش را از شر بدبختی‌ای که در آن اسیرند، نجات دهد.

از سوی دیگر، لیلا و برادرانش در بدبختی‌ای درگیرند که از پدرشان به آنان رسیده است؛ پدری که تمام عمر، هرآنچه در زندگی به دست آورده به پای غلام، که عنوان کذایی بزرگ فامیل را دارد، ریخته است. اسماعیل/ پدر همچنان در هفتاد سالگی و پس از مرگ غلام، با وعدهٔ مضحک بزرگ فامیل شدن حاضر است تمام پس‌انداز چهل سکه‌ای‌اش را برای عروسی پسر بایرام بدهد تا در مراسم عروسی به عنوان بزرگ فامیل، بزرگ داشته شود. چهل سکه‌ای که می‌تواند خرج خرید مغازه و زیر و رو شدن زندگی تمام بچه‌هایش شود. بدین ترتیب، فقر و نداری و بیکاری و بی‌چیزی بچه‌ها چیزی است که از پدر خود گرفته‌اند.

البته موضوع جبرهای ناتورالیستی در فیلم برادران لیلا را می‌توان با اشاره به بسیاری از صحنه‌ها و دیالوگ‌های فیلم، خیلی دقیق‌تر مورد مطالعه قرارداد، اما در اینجا ما می‌خواهیم با این اشارهٔ مقدماتی موضوع تناقض ایدئولوژیک را در این فیلم مورد بررسی قرار دهیم.

گفتیم که مبنای دیدگاه ناتورالیستی انواع «جبر» است. وقتی دربارهٔ انواع جبر سخن می‌گوییم، معنی‌اش این است که شخصیت‌های آثار ناتورالیستی در وضعیتی از شوربختی که در آن دچارند، تقصیری ندارند چون بدبختی‌شان ناشی از جبرهای وراثتی و محیطی است که خودشان نمی‌توانند در آن دگرگونی‌ای به وجود آورند. اما تناقض ایدئولوژیک برادران لیلا در این ریشه دارد



که مقدار زیادی اختیار را هم وارد کنش‌های شخصیت‌ها می‌کند. یعنی شخصیت‌ها هرچند به اجبار در موقعیت‌های شوربختی قرار داده شده‌اند اما اختیاری هم دارند که خود را از این وضعیت خلاص کنند که حماقتشان به آنان چنین اجازه‌ای نمی‌دهد. این نادانی اختیاری شخصیت‌ها را نیز در بسیاری از اجزای فیلم از جمله موقعیت‌ها و کشمکش‌ها و دیالوگ‌ها می‌توان بررسی کرد، اما از بزرگ‌ترین این نادانی‌ها که معطوف به بزرگ‌ترین انتخاب شخصیت‌هاست آغاز می‌کنیم و اگر فرصتی بود، به نادانی‌های کوچک‌ترشان نیز می‌پردازیم.

گفتیم که کنش آفرینش‌گرانهٔ شخصیت‌ها با هدایت لیلا این است که هرکدام‌شان هرقدر پول دارند وسط بگذارند، اجازه ندهند که پدرشان سکه‌ها را در شب عروسی بایرام اهدا کند و با همهٔ این پول‌ها بتوانند مغازه را به طور شراکتی در پاساژ بخرند. اما علت اینکه آنها می‌توانند با این پول باز هم به نسبت کم، در یک پاساژ پرطرفدار، مغازه بخرند این است که فعلا در زمینی که دارند می‌خرند مغازه‌ای در کار نیست. بلکه توالت پاساژ است که قرار است بعدها تبدیل به مغازه شود. نگاهی که به پیشینهٔ شخصیت‌ها بیندازیم، این توالت وجه معناداری پیدا می‌کند.

هیچ یک از برادران لیلا، تا به حال کنش‌های انتخاب‌گرانهٔ درستی در زندگی‌شان نداشته‌اند. علیرضا همواره از زیر بار مسئولیت خانواده فرار می‌کند و به راه‌هایی دور می‌رود که در تنش‌های ناشی از بدبختی‌های خانواده‌اش درگیر نشود و چنانکه در فیلم می‌بینیم، خود را درگیر بدبختی‌های بزرگتری مثل کار ناپایدار در کارخانه‌ای می‌کند که هر آن بخواهد، از کار بیکارش می‌کند. همچنین، علیرضا از دختری هم فرار کرده که او را دوست داشته و اکنون ازدواج کرده و با شوهر و پسرش، روبروی خانهٔ او منزل دارد. نگاه‌های عاشقانه‌ای که در صحنه‌ای از فیلم، آنان به طور تصادفی بین هم رد و بدل می‌کنند، شاید این را برساند که علیرضا از این تنش نیز فرار کرده است: تنش مسئولیت پذیری به خاطر ازدواج با دختری که عاشقش بوده است.

پرویز آنچنان در نتیجهٔ زیاده‌روی و پرخوری چاق شده است که توانایی تکان خوردن از جایش را ندارد و لیلا به زور برای او در توالت پاساژ، کار تمیزکاری را جور کرده است.

منوچهر، در یک حلبی‌آباد خانه‌ای خریده که سند ندارد و طبقه بالایش غیرقانونی است و از راه پله‌ها حق رفت و آمد ندارد و به ناچار با یک بالابر عجیب هولناک به خانه‌اش رفت و آمد می‌کند. خانه‌ای که نصفش هم

بابت مهریه به همسرش داده که به تازگی از او طلاق گرفته است. هم خانه‌اش هم یک مرد کلاش کلاهبردار است که او را درگیر وعدهٔ دروغین فروش تعداد زیادی پراید که وجود خارجی ندارد، به تعداد زیادی خریدار می‌کند.

آخرِ کنش خلاقانهٔ همگی برادران لیلا برای نجات منوچهر در بدبختی‌ای که در آن گیر کرده، این است که او را با پاسپورت جعلی فرهاد به خارج از کشور بفرستند که برود و دیگر برنگردد؛ و این گونه خارج شدن او از کشور در نهایت شوربختی و فلاکت اتفاق می‌افتد که بعید است به خوشبختی‌ای در کشور دیگر ختم شود.

عاقل‌تر از همهٔ بچه‌های این خانواده لیلا به نظر می‌رسد که نقش خواهر بزرگ را برایشان ایفا می‌کند، هرچند که در ظاهر، از نظر سنی از همه کوچک‌تر می‌نماید و از نظر جنسی نیز در این خانواده در اقلیت است و باز، به نظر می‌رسد بیش از همهٔ برادران تحت تأثیر جبرهای محیطی و وراثتی بوده است. اسماعیل نگذاشته او با پسری که دوستش داشته، ازدواج کند چون می‌خواسته دختر به التماس، به وصلت یکی از افراد خانوادهٔ غلام درآید. در حال حاضر هم لیلا با نگهداری و تروخشک کردن پدر و مادری پیر و بداخلاق و تندزبان و بیمارنما و ضدزن، که او را در جوانی دچار پیری زودرس کرده‌اند، بیشترین شوربختی اجباری را تحمل می‌کند.

باز هم در ظاهر، این لیلاست که با کنش اختیاری خلاقانه‌اش می‌خواهد همهٔ برادرانش را از فقر و بدبختی نجات دهد. او حتی تا حدی به برادران خود ایمان دارد که می‌گوید آنان موجودات بی اعتماد به نفسی نیستند بلکه فقر و محرومیت است که آنها را به این شکل درآورده است. و این برادران لیلا و پدرش هستند که با فسخ قرارداد خرید مغازه، بدون توجه به همهٔ سوز و گدازهای لیلا، او را در همین جبر محیطی و وراثتی نگاه می‌دارند. و این، پدر است که با ادعای دروغین خرید سکه‌ها در ازای گرو گذاشتن خانه، سرانجام لیلا را هم مجاب می‌کند که قرارداد فسخ شود، و خود لیلاست که با هوشمندی وافرش، سند خانه را در جاسازش درون مبل کشف می‌کند و اسماعیل را رسوا می‌کند.

اما اتفاقا تصویری که فیلم، از این مهم ترین کنش انتخاب‌گرانهٔ لیلا می‌سازد، حاکی از بزرگ‌ترین حماقتی است که شخصیتی در این فیلم مرتکب می‌شود. این تصویر در آن صحنه‌ای از فیلم جلوه‌ای تمام عیار می‌یابد که لیلا و برادرانش، اسماعیل را به توالت عمومی پاساژ برده‌اند تا او را مجاب کنند که کار درستی کرده‌اند نگذاشته‌اند اسماعیل سکه‌ها را به بایرام هدیه دهد و با آنها مغازه خریده‌اند. برادران نهایت تلاش خود را به کار می‌گیرند تا پدرشان را قانع کنند که چیز خوبی خریده‌اند اما رفت و آمدها و سروصداهای دستشویی چیز دیگری می‌گوید.

تصویر، با صراحت از لایهٔ دوم، از زیر سطح ظاهر، اما با اتکا بر همین ظاهر، با اتکا به همین لایهٔ اول، با ما سخن می‌گوید:

توالت، با تمام تصویر پلشتی که فیلم از آن نمایش می‌دهد، آینهٔ تمام نمای آن چیزی می‌شود که این شخصیت‌ها به آن دل خوش کرده‌اند و امید بسته‌اند. آنان به یک کثافت خانه، یک خانهٔ پلشت و زشت که آدم‌ها در آن دورانداختنی‌ترین و آلوده‌ترین پس مانده‌های خود را رها می‌کنند، امید بسته‌اند تا از بدبختی به درشان آورد (بیهوده نیست که فیلم، این همه دست و دلبازانه دفع فضولات اسماعیل را به تصویر می‌کشد: انسانی پر از فضولات که هرچه از او می‌ماند هم فضولات است. از همهٔ این فضولات، بدتر، فرزندانش که به زور دفع می‌شوند). آنان به کوزه‌ای دل بسته‌اند که از آن چیزی برون بتراود که در او نیست، کوزه‌ای که در آن آب کثیف و چرک و بویناک است و از آن، آب زلال سرچشمه سراغ گرفته می‌شود. فردی که این بزرگترین نادانی را مرتکب می‌شود که همهٔ برادران را به چنین چیزی دلخوش می‌کند لیلاست.

بنابراین لیلا در سطح اول فیلم، باهوش‌ترین و جسورترین فرد خانواده است اما در لایهٔ زیرینش، نادان‌ترین و سفیه‌ترین، و در عین‌حال، عاقل‌نماترین و خود عاقل‌پندارترین است. و همین لیلاست که با کنش اختیاری سیلی‌ای که به گوش اسماعیل می‌زند و اسماعیل را با آن چهرهٔ درهم شکسته به سکوت همیشگی تا مرگ فرامی‌خواند، در ظاهر جسورانه‌ترین عمل را مرتکب می‌شود اما در لایهٔ دوم، دچار حماقت آمیزترین عمل اختیاری می‌شود.

پس همهٔ شخصیت‌ها در ظاهر بدبختی‌هایشان ناشی از جبرهای وراثتی و محیطی است اما در لایهٔ دوم، اتفاقا خودشان مقصر مهم ترین بدبختی‌هایشان هستند که در نتیجهٔ کنش‌های احمقانهٔ اختیاری‌شان مرتکب می‌شوند، و این همان ایدئولوژی است: همان قطعیتی که فیلم در لایهٔ دوم خود پنهان کرده و در پاسخ محکم و بی تردید به علت بدبختی‌های لیلا و برادرانش، همچون سیلی به گوش ما می‌نوازد و ما را تا رسیدن مرگ زودرس‌مان در سکوت فرو می‌برد. تناقض ایدئولوژیک، آنجا از فیلم سردرمی آورد که روستایی در ظاهر خود را دلسوز شخصیت‌های شوربختش نشان می‌دهد، اما در لایهٔ زیرین از آنها بی نهایت متنفر است و این دو احساس متناقض ایدئولوژیک ترحم- تحقیر، دلسوزی- تنفر را به مای مخاطب نیز منتقل می‌سازد.

گریزی به نقدهای منتشر شده از سوی منتقدان بین المللی همزمان با اکران فیلم در جشنواره کن:

منتقدان خارجی از برادران لیلا می‌گویند...

■ پیتر بردشاو منتقد گاردین با دادن ۴ ستاره از ۵ ستاره به این فیلم با تیتر «یک زن، ۵ انگل زن‌ستیز در درام خشن ایرانی» می‌نویسد:

سعید روستایی در مرکز فیلم خود زنی را قرار داده که توسط شخصیت‌های مردسالار بی‌کفایت به هر سو کشیده می‌شود. این درام خانوادگی بزرگ، جذاب و شخصیت‌محور به سبک ایتالیایی-آمریکایی با اجراهای خشن یادآور «روکو و برادرانش» ویسکونتی و «پدرخوانده» کاپولا است. حتی می‌توان بارقه‌هایی از نوشته‌های آرتور میلر را در دل آن یافت.

لیلا در دنیایی از کلاهبرداری‌های مردانه زندگی می‌کند که از هر کاری شبیه کار بیزارند و حاضرند زنان از پا درآیند و پاداش‌شان باز هم زن‌ستیزی بیشتر باشد. در این میان جوشش خشم لیلا در مقابل حقارت پدر و برادرانش و فرسودگی او در تلاش برای نجات آن‌ها از دست خودشان، زمینه‌ساز صحنه اوج فیلم می‌شود.

نقش‌آفرینی علیدوستی درخشان است درست مانند دیگر هنرپیشه‌ها که یک تیم بازیگری فوق‌العاده را شکل داده‌اند.

■ دیدگاه پیتر دبروژ منتقد برجسته نشریه ورایتی درباره برادران لیلا:

«برادران لیلا» یک حماسه پرشکوه خانوادگی را تصویر می‌کند.

درام رمان‌گونه سعید روستایی که اولین فیلم انتخابی از او برای رونمایی در جشنواره کن است، داستانی نزدیک به سه ساعت را درباره خانواده‌ای فقیر روایت می‌کند و در این میان، ترانه علیدوستی در یک ترکیب بازیگران مردانه، صحنه را از آن خود کرده است...

برخی از مخاطبان البته ممکن است روستایی را از یک پرتره پرتلاطم خانوادگی دیگر به نام «ابد و یک روز» به خاطر بیاورند. اگر چه تریلر پلیسی فوق‌العاده او یعنی «متری شیش و نیم»، نزدیک‌ترین محصول سینمای ایران به فیلم «ارتباط فرانسوی» هنوز در ایالات متحده اکران نشده است اما همین فیلم بود که توجه مرا معطوف به این کارگردان کرد. سعید روستایی متولد ۱۹۸۹، نماینده نسل جدیدی از فیلم‌سازان مؤلف سینمای ایران است؛ او رندانه نقدهای اجتماعی‌اش را در زیرلایه داستان‌های امروزی جاسازی می‌کند تا موجبات ناراحتی مسئولان کشورش را فراهم نکند، دست‌کم تا این لحظه! (نقد در خرداد سال ۱۴۰۱ منتشر شده!)

سبک روستایی، که با دیالوگ‌های هم‌پوشان و موقعیت‌های اجتماعی خفقان‌آور و زاویه دیدی متغیر مایه‌دار شده است، تفاوتی تمام‌عیار با فیلم‌های ایرانی سرراست و متمرکزی دارد که تا امروز در عرصه جهانی عرضه و دیده شده‌اند؛ خواه قصه‌های حکایت‌گونه مجید

مجیدی بوده‌اند یا درام‌های محبوب اصغر فرهادی که سادگی و بی‌آلایشی نسبی‌شان، آن‌ها را به خوراک‌های بین‌المللی مناسبی بدل کرده است.

فیلمی مثل «برادران لیلا» در قیاس با این فیلم‌ها می‌تواند خیلی ظالمانه به نظر برسد، به‌خصوص که بدون فراهم‌سازی بستر لازم، فشارهای جامعه ایران را به تماشاگر منتقل می‌کند. در «برادران لیلا» هر کسی چیزی را پنهان کرده است؛ و نه لزوماً به شکلی فریب‌آمیز و بیش‌تر از این بابت که شرایط را برای خودشان کمی راحت‌تر کنند. در یکی از صحنه‌های ابتدایی فیلم، تولد فرزند جدیدی جشن گرفته می‌شود. به پدربزرگ می‌گویند او پسر است ولی وی باورش نمی‌شود چون این ششمین نوه او است و هر پنج دفعه قبلی پسرانش به او دروغ گفتند و وانمود کردند که بچه پسر است که چنین نبوده است. جشن در خانه پدربزرگ برپا شده و یکی از پسران از آشپزخانه پدر غذا می‌دزد تا برای خانواده‌اش ببرد.

«برادران لیلا» با بازی ترانه علیدوستی یک حماسه پرشکوه خانوادگی را تصویر می‌کند.

سعید روستایی اولین حضورش در کن در بخش رقابتی را با درامی طولانی و پیچیده درباره روابط ۵ خواهر و برادر در تلاش آنها برای گریز از فقر در تهران تجربه می‌کند. او در پایان این سوال را برای ما طرح می‌کند که وقتی افراد خودخواه یک خانواده از یکدیگر حمایت نمی‌کنند، چگونه می‌توان از یک جامعه انتظار علمکردی همدلانه داشت؟

■ منتقدهالیوود ریپورتر جردن مینتزر نیز این فیلم ۲ ساعت و ۴۵ دقیقه‌ای را به رمان عظیم قرن نوزدهمی از زولا یا دیکنز تشبیه کرد که کلاهبرداری، مبارزه طبقاتی، رقابت‌های قبیله‌ای و اقتصادی که همیشه در حال فروپاشی است را تصویر کرده است. وی افزوده: روستایی ۳۲ ساله نشان می‌دهد که فیلمسازی است که استادانه کار می‌کند و در جایی که فرهادی بیشتر در حال جستجو و الهام‌بخشی است، روستایی همه چیز را به شیوه‌ای بسیار جسوارنه تصویر می‌کند.

جوردن مینتزر بلافاصله بعد از پایان فیلم نوشت: یکی از بهترین فیلم‌های جنایی و شاید یکی از بهترین فیلم‌هایی که در سال‌های اخیر ساخته شد، درام پلیسی حماسی سعید روستایی با عنوان «متری شیش و نیم» بود. فیلمی که در تهران امروزی می‌گذشت و پر از صحنه‌های اکشن و با موضوع پیچیده اخلاقی بود که دیگر مانند آن درهالیوود ساخته نمی شود یا اگر آن را بسازند، از تلویزیون پخش می‌شود، مانند آن چه در سریال «The Wire» وجود دارد.

«برادران لیلا» یک فیلم کامل نیست با این حال یک فیلم عالی است هم از نظر عظمت و هم از نظر آنچه که می‌خواهد از طریق داستان سختی‌های بی شمار یک خانواده روایت کند. روستایی به عنوان یک فیلمساز، آنقدر هدفش بلند و گسترده است که حتی اگر گاهی از نکاتی غافل شود، باز هم صدای پرشور و هیجان خودش را در فیلم ایجاد می‌کند.

■ نظر لیزا نسلسون هم نسبت به این فیلم در اسکرین دیلی به این صورت آمده: وزن سنت و پیوندهای خانوادگی در فیلم «برادران لیلا» نقش متقاعدکننده‌ای دارد.

فیلم یک بررسی عمیق از دینامیسم درون یک خانواده فقیر و تا به حال صادق تهرانی ارائه می‌دهد که صورت‌شان را با سیلی سرخ نگه می‌دارند. سعید روستایی، نویسنده و کارگردان، با اطمینان کامل در فیلم جدید از لحاظ بصری و مضمونی جاه‌طلبانه‌اش که در ادامه فیلم قبلی شگفت‌انگیزش «متری شیش و نیم» ساخته شده، حقیقت، دروغ، انگیزه‌های متضاد، سقوط اقتصادی و عدم امکان هر آنچه بتوان به عنوان پیشرفت اجتماعی در نظر گرفت را نشان می‌دهد.

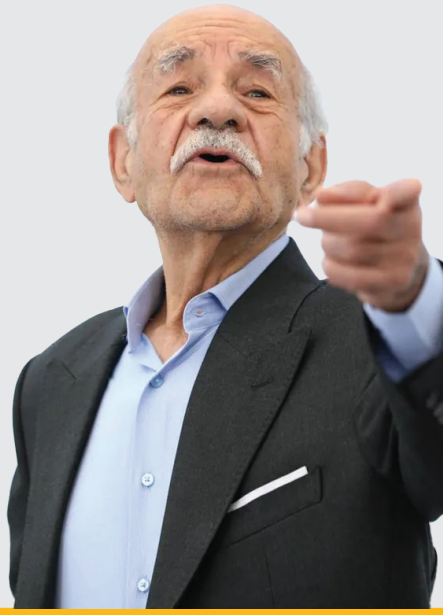
■ و در آخر دیدگاه ناتاتیئل. بی در سورتیراپاریس:

در آن بی‌ثباتی غیرقابل غلبه، تلاش‌های ناموفق متعدد شخصیت‌های اصلی وتمایل آنها به تصمیم گیری اشتباه به صورت سیستماتیک این درام خانوادگی ایرانی یادآور بهترین فیلم‌های کن لوچ (Sorry we missed you, I, Daniel Blake) و برادران سافدی (Uncut Gems) است.

اگر سینمای اجتماعی را دوست دارید، ناامید نخواهید شد. به علاوه، تنش مداومی که روستایی توانسته بود در فیلم قبلی‌اش القا کند، با ظرافت بازمیگردد که شما را مجذوب نگه خواهد داشت.

در اواسط راه، فضای فیلم مغموم‌تر شده و تماشاگر از انحطاط این خانواده عصبانی می‌شود، خانواده‌ای که حتی برای لحظه ای به نظر می‌رسد در حال بهبودیست، با شدت بیشتری زمین میخورد. پدر ترجیح می‌دهد خود را برای حفظ آبرو تباه کند، در حالی که فرزندان خودش موفق به فرار از بدبختیشان نمیشوند.

این کشمکش‌ها ادامه یافته و در صحنه عروسی به اوج خود میرسد. سعید روستایی با صبوری از اثری واقعا قدرتمند رونمایی می‌کند که سخت است مبهوت آن نمانیم. این یک سینمای درخشان است، سخت و ناامید کننده، اما با فیلمنامه ای شگرف. آنچه کارگردان موفق به تولید آن شده بسیار تاثیرگذار است!



گزیده‌ای از نقد منتقدان ایرانی بر روی فیلم برادران لیلا:

۵ منتقد ۵ نظر... از رسالت تا زیاده روی!

سعید قطبی‌زاده: قطبی‌زاده در پستی در صفحهٔ اینستاگرامش چنین نوشته است: «این‌که امروز فیلم برادران لیلا محروم از نمایش عمومی، دست‌به‌دست می‌چرخد مایهٔ تأسف است. یک سال پیش که همراه کارگردان نسخهٔ نهایی را روی پرده دیدم برایم سرنوشت فیلم به این شکل ناگوار قابل تصور نبود. جدا از این موضوع، فیلم روستایی در مسیر فیلم‌سازی‌اش گامی رو به پیش نیست. نه فقط این، که اگر چنین نگرشی در کار او بدل به روال شود ممکن است آیندهٔ حرفه‌ای مستعدترین کارگردان یک دههٔ اخیر سینمای ایران به خطر بیافتد.

فیلم دچار معضل «زیاده‌روی» است. زیاده‌روی و افراط در تقریباً همه چیز. از زمان طولانی‌اش گرفته تا تعدد شخصیت‌ها که هیچ‌یک به شکل شایسته‌ای پرداخته نشده‌اند. نمایش محرومیت و فقر در موقعیت‌های حیاتی فیلم بیشتر جلوه‌ای رقت‌انگیز دارد تا اثرگذار و اعضای خانواده هیچ‌یک ویژگی فردی برجسته‌ای ندارند که همدلی‌برانگیز باشد. مثل آلیوشا در برادران کارامازوف یا روکو در فیلم ویسکونتی، شخصیتی نیست که در میانهٔ نابودی، شاهد، مانع یا قربانی بحران باشد. قرار بوده انگار برادری که فیلم با او آغاز می‌شود هویتی مستقل از باقی داشته باشد که اخلاق‌گرایی او هم دوامی نمی‌آورد. نه آن فضای شبه‌ابزورد ریش‌سفید خانواده بودن (هجو پدرخوانده؟) راه به نقد سنت‌ها می‌گشاید و نه تأکید بر تورم افسارگسیختهٔ موجود از سطح شعارهای عامیانه فراتر می‌رود.

چه می‌ماند؟ دقایقی طولانی در شکل دادن به موقعیت‌هایی که به کار داستان نمی‌آیند. مثل فصل طولانی آغازین که انگار مقدمه‌چینی برای ماجرایی دیگر و فیلمی دیگر است. بر خلاف دو فیلم قبلی روستایی، نه بازی چشمگیری از بازیگران می‌بینیم و نه صحنه‌ای هولناک (آغاز متری شش و نیم) یا عاطفی (دلبستگی برادر معتاد و خواهر در ابد و یک روز). فیلم زیر بار شعارهای سیاسی و انبوه ماجراها و آدم‌ها فرصت نفس کشیدن نمی‌یابد. اجرای بخش‌های درون و بیرون خانهٔ پدری به‌قدری ناهمگون است که فیلم را دو پاره می‌کند و از نظر لحن، سکانس‌هایی مثل عروسی همخوان با سایر بخش‌ها نیست. زیاده‌روی در نمایش پلشتی (صحنه‌های توالت) و بحران (ارزش سکه‌های طلا) تأثیر آن را خنثی می‌کند و معدود ایده‌های خوب مثل حاکمیت پول در جامعه‌ای به لحاظ اخلاقی رو به انحطاط، در موقعیت‌های شعاری رنگ می‌بازند. عیار کارگردانی که در این سال‌ها شناخته‌ایم، بی‌گمان برادران لیلا نیست.»

محمّدتقی فهیم: فهیم در سومین جلسه از هشتمین فصل پاتوق فیلم کوتاه تهران در صحبت‌هایش به برادران لیلا اشاره کرده و چنین گفته است: «فیلم سینمایی برادران لیلا ساختهٔ سعید روستایی، بزرگ‌ترین نمونهٔ شعارزدگی، نمادگرایی و تمرکز روی مضمون افراطی این روزهای سینما است که از خط روایت داستان بارها و بارها فاصله می‌گیرد و می‌توان ادعا کرد که فیلم‌هایی که قصه‌گو نیستند، تاریخ انقضا و مصرف دارند.»

هم‌چنین وی در مصاحبه‌ای اختصاصی با خبرگزاری تسنیم نکات بیشتری را بیان می‌کند: «فیلم برادران لیلا شعارزده است. شعارزدگی مختص جریان و نگاه خاصی در فیلمسازی نیست و هر جریان و نگاهی در سینما می‌تواند دچار شعارزدگی باشد. شعار یعنی اعلام موضع و البته اعلام موضع، چه سیاسی و یا اجتماعی بد نیست. پس کجا شعار بد است؟ آن‌جایی که تکرار یک پدیدهٔ بدیهی که همه آن را می‌دانند و از نزدیک لمس کرده‌اند را مرتب بیان کنیم. آشکار آن را فریاد بزنیم، این در هنر مذموم و زشت است.

این فیلم به شدت متکی بر اگزوتیک کردن پدیده‌های اجتماعی است و این را مانند شعار بیان می‌کند تا به اهداف خودش برسد. (پدیده را) تبدیل به چیزی می‌کند که با آن غریبه هستیم، مانند ادرار کردن در سینک ظرفشویی. شاید مواردی باشد که افرادی این کار را بکنند اما نادرند ولی ما آن را در زیست یک خانواده نشان می‌دهیم. در حالی که تودهٔ مردم ایران به طهارت و پاکی و این قبیل مسائل اعتقاد دارند. وقتی فیلمسازی نمونهٔ نادر را در یک فیلم می‌گنجاند دیگر دنبال فیلم ساختن نیست بلکه دنبال اتفاقات غریبه‌ای با زندگی مردم است که آن‌ها را سلسله‌وار در یک فیلم نشان دهد. دیالوگ‌ها هم همین را می‌گویند. می‌گویند که فیلم واقعیت را می‌گوید. مگر ما واقعیت گرانی و مشکلات اقتصادی را نمی‌دانیم؟ اما آیا باید همین را مانند تابلویی بکند و رو به سوی خود مردم بگیرد و انگار که سخنرانی کند؟ این شعار دادن است که

فاقد خلاقیت هنری است و از سینما فاصله دارد.

همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که فیلمساز دنبال ساختن چیزی به نام فیلم و سینما نیست که در آن مردم به سینما بروند و ضمن سرگرمی و تفریح، چیزی در حوزه فرهنگ یاد بگیرند و فیلم هم بتواند مسأله‌ای را به درستی تبیین یا حل کند. هیچ شخصیتی در فیلم نیست که به دل بچسبد بلکه همه منجر به انزجار ما از آن‌ها می‌شود.»

مسعود فراستی: فراستی نیز در نقدی که به تازگی منتشر کرده است نکاتی را

ناظر به همین نمادگرایی و شعارهای اگزوتیک فیلم بیان می‌کند: «اگر گفته می‌شود که فیلم برادران لیلا نمادگرا است، در این موضوع خود فیلم بی‌گناه نیست و می‌داند که تعداد سکه‌ها و یا پدر می‌تواند چه کارکردی داشته باشد. فیلم در زمانی ساخته شده است که مشکلات اقتصادی کشور زیاد است و مشخص است که فیلمساز روی موضع مخاطب و مردم نسبت به مسائل و مشکلات کشور درحال موج سواری است. نظرات مثبتی که دربارهٔ فیلم وجود دارد نیز به خاطر همین شرایط است.

این فیلم کش آمدهٔ فیلم مراسم ساختهٔ روستایی برای ۱۰ سال قبل است که حالا به آن آب بسته و فیلمنامه ندارد؛ حتی در حد ابد و یک روز هم قصه ندارد بلکه از آن هم عقب‌تر است. نه فقط از نظر تماتیک (مضمونی) و نگاه، بلکه دوربین، به شدت عقب است و فقط به خاطر اوضاع فعلی ساخته شده و مدت ۹ ماهگی را در شکم طی نکرده و سزارین شده به دنیا آمده است. فیلم به شدت سریالی و رادیویی است و می‌شود بدون تصاویر هم فیلم را دید.

فیلم روی دو چیز سوار است و باعث شده تا بتواند دیده شود: اول وضعیت نابسامان اقتصادی ما و دوم اعتراضات در ماه‌های اخیر و سوم هم جریان می‌تو. علت وجودی فیلم این‌ها است و نه فیلمنامه که حالا شاید نقص هم داشته باشد. این فیلم به ابد و یک روز هم بدهکار است. چیزی که در میان فیلم‌های روستایی مشترک است خانواده است که همگی بزهکارند و مشکلات فراوان دارند. فیلم شدیداً ضد خانواده است و ظاهراً از آن‌ها دفاع می‌کند اما باطناً همه را می‌زند. تصویری که از خانواده است پاره پاره است حتی لیلا که آگاه است هم کلاهبردار است و می‌خواهد سود ببرد. هیچ‌کس عضو خانواده نیست بلکه همه کنار هم جمع شد(ه)ند؛ اما نه یک جمع خانوادگی این روزها، بلکه یک جمع اگزوتیک که ربطی به هم ندارند، فقط شعارها ربط دارند کاملاً.

همهٔ برادران فیلم در حد کاریکاتورند و به تیپ نمی‌رسند. هیچ رابطهٔ ارگانیکی میان آنان نیست. فیلم ضد پدر خانواده هم هست. نگاه فیلمساز به پدر این است که در سینک دستشویی می‌کند و به مادر این است که موقع ازدواج ۶ ماهه حامله بوده است. این نگاه در فیلم ساخته نمی‌شود بلکه بیرون از فیلم ساخته شده است. آرزوهای آن‌ها هم اگزوتیک است حتی به این فکر نمی‌کنند که مغازه دو متر در چهار متر بخرند و کاری راه بیندازند. فکر توالتند؛ این توهین‌آمیز است. چرا آرزوهای آن‌ها باید در توالت باشد، چرا آبرومندی نیست؟ می‌شود خانواده پیدا کرد که از این‌ها هم فقیرتر اما شریف و آبرومند باشد، که فیلمساز دوستشان داشته باشد، اما او آن‌ها را دوست ندارد. آیا این نگاه در دفاع از یک خانوادهٔ فقیر است یا علیه آن است؟ در سکانس ماشینی که زنان مدل از ماشین‌های لوکس پیاده می‌شوند، دوربین و برادران مبهوت زنانند.»

حسین معززی‌نیا: معززی‌نیا در نقدی نسبت به فیلم اظهار داشته است: «اگر

فیلم را ندیده‌اید نخوانید؛ مقدمه بسیار طولانی است و ضعیف‌ترین بخش فیلم. می‌دانم چنین داستانی نیاز به زمینه‌چینی دارد؛ توصیف شخصیت‌ها و قانع کردن ما بابت انگیزه‌هایشان از تصمیم‌هایی که می‌خواهند بگیرند. اما همهٔ این‌ها برای ما «چیده» شده. تقابل کاراکترها در نیمهٔ اول، آن‌قدر گرم درنیامده که قانع شویم این بخشی از زندگی آن‌هاست که دزدکی موفق به تماشایش شده‌ایم بلکه میزانسن‌ها رو به ماست و به فصل عروسی که می‌رسیم تازه فیلم راه می‌افتد و چند لحظهٔ بسیار تأثیرگذار می‌سازد، اما بعد از فرار لیلا ناگهان التهاب موقعیت می‌ماسد.

تصمیم بعدی علیرضا چندان قانع‌کننده نیست. بعد از عروسی، چند نقطهٔ اوج داریم که هر کدام می‌تواند نقطهٔ اوج نهایی باشد، اما یکی یکی رها می‌شوند. هر چند دقیقه یک‌بار بحرانی داریم که تصور می‌کنیم همان است که دست‌مایه‌های قبلی را در یک نقطه جمع می‌کند، اما معلق باقی می‌ماند؛ شخصیت‌ها به دستور فیلمنامه از پی‌گیری بحران قبلی اعلام انصراف می‌کنند و بحران اصلی، یعنی بالا رفتن لحظه به لحظهٔ قیمت‌ها بعد از تصمیم ترامپ، البته که دل تماشاگر فرسوده از اضمحلال اقتصادی مملکت را خنک می‌کند، ولی از ساختمان اثر می‌زند بیرون. تأکیدها زیاد است و کمی شبیه گزارش اجتماعی شده، با منطق دیگر سکانس‌ها هماهنگ نیست. آن نگاه حسرت‌بار برادرها به دخترانی که از ماشین لوکس پیاده شده‌اند هم دیگر تیر خلاص است.

پایان‌بندی را هم دوست ندارم. چیده‌شده است و با لحن رئالیستی بقیهٔ فیلم تناسب ندارد. به هر کس گفته شده گوشه‌ای بایستد، واکنشی نشان دهد هماهنگ با آن‌چه ما باید استنباط کنیم نه این‌که درون موقعیتی که می‌بینیم زندگی کند. این سکانس هم رو به ماست. برای تماشاگر ساخته شده تا به «تقابل مرگ و زندگی» فکر کند. به‌گمانم سعید روستاییِ برادران لیلا کمتر از دو فیلم قبلی جاه‌طلب است. با این‌که جاه‌طلبی‌اش در دو فیلم قبلی گاهی زیادی به چشم می‌آمد، ولی سرکشی آن دو فیلم را دوست داشتم. نشان از سرتقی جوانی داشت که می‌خواهد «کاری» بکند. با سینما نه با «نشان دادن درد مردم». ولی در برادران لیلا میل به اشارهٔ مستقیم به «بدبختی‌های مردم» و به خاک سیاه نشستن طبقهٔ کارگر سوار بر درام است.»

رامتین شهبازی: شهبازی در یادداشتی در صفحهٔ اینستاگرامش به این

فیلم پرداخته است: «از اعتراض مسعود کیمیایی تا قصه‌های رخشان بنی اعتماد و عصبانی نیستم رضا درمیشیان تا حتی فیلم‌های بهمن فرمان آرا. ماجرا چیست؟ فیلمساز تصمیم می‌گیرد رسالت مهم اجتماعی برساختهٔ خود را انجام دهد. رسالتی که سبب می‌شود فراموش کند مهم‌ترین رسالتش اتفاقاً فیلمسازی است؛ تبدیل می‌شود به مصلح اجتماعی به شبه‌جامعه‌شناس، شبه‌فیلسوف، شبه‌انسان‌شناس ... همین نگاه بیشتر از این‌که هنرمند باشد او را سخنگو می‌کند.

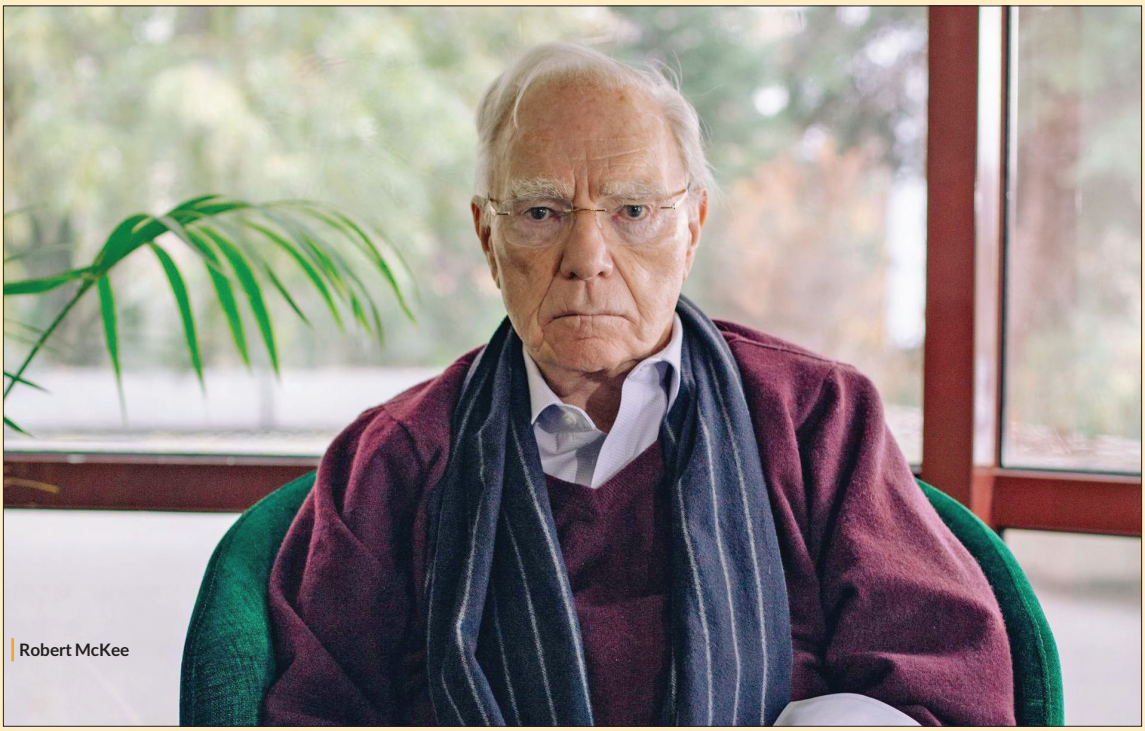
صدای کارگردان در ارائهٔ مانیفست فیلم‌هایش از خود داستان فیلم بلندتر است... مگر در سینما کم فیلسوف واقعی و نه تازه شبه‌فیلسوف داشته‌ایم و داریم؟ میشائیل هانکه، ترنس مالیک و... این سینماگران در دانشگاه استاد فلسفه هستند. اما در هیچ‌کدام از فیلم‌هایشان فلسفه‌سرایی نمی‌کنند، داستانشان را تعریف می‌کنند. وقتی صدای فیلمساز در فیلم از شخصیت‌هایش بلندتر می‌شود گفتمان ایدئولوژیک خودش را نشان می‌دهد. این‌جاست که ژورنالیسم هم در بوق مضمون‌گرایی می‌دمد و فیلمساز را سیاست‌مدار می‌کند تا دربارهٔ هر چیزی نظر بدهد.

فیلم برادران لیلا هم یک اثر ایدئولوگ است که خیلی زود هم مچ خود را باز می‌کند این نگاه در شکل کلان خود حاصل دو شکل بیماری اندیشه در ایران است: یکی نگاه چپ که از دورهٔ هگلیان جوان آغاز و تحت انگاره‌های مارکسیستی وارد هنر و نقد هنر ایران می‌شود و هنوز علاقمندی به آن در خواندن فیلم‌ها دیده می‌شود که فیلمساز را هم گمراه می‌کند و دیگری اصولاً نحوهٔ ورود هنرهای نمایشی به ایران است که این سبیل را فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی بنیان می‌گذارند.

روستایی فیلمساز خوبی است که ای کاش فقط فیلم بسازد. سکانس آغازین فیلم متری شیش و نیم خود مؤید این مدعاست. این مسیر حاضر، سینمای ایران را به بیراهه می‌برد چون فیلم‌ساز فکر کند رسالتی دارد تا حرف‌های بزرگ بزرگ اجتماعی بزند و این کار را خراب می‌کند!»

درس‌هایی از رابرت مک‌کی (۴)

پاسخ به دو پرسش


Robert McKee

در این شماره از مجلهٔ فیلم‌آرا، در ادامهٔ مجموعه مطالب «درس‌هایی از رابرت مک‌کی»، این بار سراغ دو ویدیو از کانال یوتوب او با نام کاربری @RobertMcKeeSTORY رفتیم که در آن رابرت مک‌کی در یکی دربارهٔ ویژگی‌های شخصیت شرور در داستان توضیحاتی می‌دهد و در دیگری به پرسشی دربارهٔ تأثیر علاقه در نویسندگی پاسخ می‌گوید.

پرسش ۱: چه چیزی یک شخصیت شرور را شکل می‌دهد؟ مانند جوکر هیث لجر در بتمن یا کوین اسپیسی در فیلم هفت. به نظر می‌رسد یک ویژگی مشترک آن‌ها این است که هرگز از مرگ خود نمی‌ترسند.

«درست است. مرگ بدترین چیزی نیست که ممکن است برای آن‌ها اتفاق بیافتد. بنابراین آن‌ها بسیار شجاع هستند. اما من فکر می‌کنم تنها چیزی که همه شرورهای بزرگ به طور مشترک دارند وجود «روح شیطان» و این روحیهٔ آسیب رساندن به دیگران و لذت بردن از آن است که برای تجربهٔ این لذت، زندگی خود را به خطر می‌اندازند و حتی اگر لازم باشد جان خود را فدا می‌کنند تا به آن لذت عمیق - آن لذت سادیستیک - برسند؛ لذتی که از ایجاد و سپس مشاهدهٔ رنج در موجودات زندهٔ دیگر به وجود می‌آید. من نمی‌گویم که آن شخصیت‌ها]جوکر و جان دو[لزوماً شرور هستند. شرورهای بزرگ آنقدر بی‌باک هستند که به زندگی خود اهمیتی نمی‌دهند ولی آن‌ها این کار را می‌کنند. فقط در انتخاب بین عمیق‌ترین لذت سادیستی و شیطانی ممکن و به خطر انداختن زندگی خود برای رسیدن به آن لذت، آن‌ها لذت را انتخاب می‌کنند.»

پرسش ۲: سلام. بسیاری از مردم می‌گویند که باید آن‌چه را که می‌دانید بنویسید. اما آیا بهتر نیست آن‌چه را که دوست داریم بنویسیم؟ آن‌چه که می‌دانیم فقط بر روی چیزهایی تأثیر می‌گذارد که یاد گرفته‌ایم. اما اگر شما چیزی را دوست دارید، با معنی تمام و بینش آن را درک می‌کنید و با اشتیاق در مغز شما جریان می‌یابد.

«خوب، شما از دانش و عشق به صورتی استفاده می‌کنید که گویی مردم همیشه آن کلمات را درست معنی نمی‌کنند. وقتی مردم می‌گویند آن‌چه را که می‌دانی بنویس، این بدان معناست که شما باید دانش عمیقی داشته باشید. شما باید در رابطه با آن موضوع نویسنده شوید. شما باید در مورد آن موضوع خاص اقتدار داشته باشید و البته انگیزهٔ نویسنده شدن در هر موضوع خاص این است که آن را دوست دارید. بنابراین این دو موضوع یعنی دانش و علاقه‌مندی به یک موضوع، از این نظر، جدایی‌ناپذیر می‌شوند. من فکر می‌کنم که علاقهٔ شما به آن چیز، به شما انگیزه می‌دهد که بخواهید دربارهٔ آن موضوع بدانید و با آن صمیمی‌تر شوید. بنابراین دانستن یک موضوع و علاقه به آن واقعاً دو روی یک سکه هستند و بدون آگاهی از آن موضوع، نمی‌توانید واقعاً آن را دوست داشته باشید و بدون علاقه به آن، واقعاً نمی‌خواهید چیز زیادی در مورد آن بدانید. بنابراین شما به هر دوی آن‌ها نیاز دارید. بدانید که آن دو - دانستن و علاقه به یک موضوع - دست‌های چپ و راست آن هنرمند می‌شوند که در تلاش برای خلق کردن است.»

THE END

گردآوری و ترجمه : محمد رنجی

معرفی دو کتاب سینمایی

گردآوری و ترجمه: درنا معین‌راد

تعمق در سینما (کوئینتین تارانتینو)

Cinema Speculation

پرفروش‌ترین نیویورک تایمز در این لحظه

اولین اثر غیرداستانی مورد انتظار از نویسنده یکی از پرفروش‌ترین‌های نیویورک تایمز، روزی روزگاری درهالیوود. یک کتاب سینمایی به طرز دیوانه‌کننده‌ای سرگرم کننده و شیطنتی هوشمندانه و به همان اندازه خلاقانه از کوئنتین تارانتینو.

کوئنتین تارانتینو علاوه بر این که یکی از مشهورترین فیلمسازان معاصر است، احتمالاً مسرورترین عاشق فیلم در جهان است. او سال‌هاست که در مصاحبه‌های خود از چرخش نهایی خود به سمت نوشتن کتاب درباره فیلم‌ها سخن گفته است. اکنون، با «تعمق در سینما»، زمان آن فرا رسیده است، و نتیجه همه آن چیزی‌ست که طرفداران پرشور او – و همه دوستداران سینما – می‌توانستند به آن امیدوار باشند.

این کتاب حول فیلم‌های کلیدی آمریکایی دهه ۱۹۷۰ سازماندهی شده است؛ که تارانتینو همه آنها را برای اولین بار به عنوان یک جوان مشتاق در آن زمان به تماشا نشسته. این کتاب به همان اندازه که از نظر فکری دقیق و روشن‌فکری است جذاب و سرگرم‌کننده نیز هست. نقد فیلم، تئوری فیلم، شاهکار گزارشگری و تاریخچهٔ شخصی شگفت‌انگیز، همه با سبکی منحصر به فرد نوشته شده که بلافاصله به‌عنوان قلم تارانتینو شناخته می شود و به همراه چشم‌اندازی نادر درباره سینما در اختیار خواننده قرار می گیرد که تنها از سوی یکی از بزرگترین دست‌اندرکاران این هنر ممکن است.

در نقد و بررسی این کتاب آمده:

"«تعمق در سینما» به طور مداوم شما را مجذوب خود نگه می دارد. به نظر می‌رسد که با مشاهدات پر سر و صدا، اظهار نظرات پراکنده گاه و بی گاه، و تقسیم‌بندی‌های واضح شخصیت‌ها و دوره‌ها، برای برانگیختن استدلال‌های ثمربخش طراحی شده است. تارانتینو مانند داستان‌نویسی باتجربه که البته هست، تصاویر، داستان‌ها و صحنه‌هایی را خلق می‌کند، داستان‌هایی را تعریف می‌کند که فریبنده و دلربا می‌شوند، حتی با وجوداین که از همان نوع نگاه انتقادی سرچشمه می¬گیرد که در فیلم‌هایش استفاده می¬کند. مهم‌تر از همه، «تعمق در سینما»، چشم‌اندازی است پویا، از یک ذهن‌هالیوود محور."

ریچارد برودی، نیویورکر

"به طرز شرورانه‌ای خنده دار... تارانتینو می‌داند که چه چیزی او را به وجد می‌آورد و خواننده را به راحتی با خود همراه و با کتاب درگیر می کند... قدردانی اجباری و خواندنی از فیلم‌های زننده و عموماً مبهم دوران جوانی‌اش."

سانفرانسیسکو کرونیکل

"اولین نوشته غیرداستانی درجه یک از یک هنرمند منحصر به فرد."

نقد و بررسی مجله Kirkus

"این که نقدهای تارانتینو باید همانقدر تند، هوشمندانه و غافلگیرکننده باشد که فیلم‌های او، نباید چندان تعجب برانگیز باشد: البته منطقی است، چون او سال‌هاست درحال نوشتن است، چه فیلم‌هایش و چه نقد فیلم... هوش انتقادی تارانتینو هم برمی انگیزد و هم بازتاب می کند... تارانتینو برگزارکننده گستاخ جشن لذت‌های کثیف‌تر سینماست."

تام شاون، نقد کتاب نیویورک تایمز

"تارانتینو گرما و شور و نشاط حاصل از تخصصش در فیلمسازی، هنر داستان سرایی و طنز تند خود را به همراه‌ترکیبی پویا از داستان‌های شخصی که ابروان مخاطب را از شگفتی بالا می¬برد، تاریخچه‌ای جذاب از فیلم‌ها و نقدهای متحیر کننده فیلم‌های گوناگون می‌آورد... پشت پرده حکایت¬های تولید و نقدهای سختگیرانه و گمانه‌زنی ارائه می‌کند... [یک] جشن سینمایی متحیرکننده."

دونا سیمن، فهرست کتاب، نقد ستاره دار

"درخشان و پرشور. . . . سرور، سخاوت و دیدگاه منحصربه‌فرد تارانتینو استدلال‌های او را تقویت می‌کند، و حتی زمانی که قهرمانانش را نابود می‌کند، این عمل را از روی عشق انجام می¬دهد... تارانتینو باهوش و وسواسی، او شخصیتی بسیار سرگرم کننده دارد و رقابت با او دشوار و آرزوی شکست او تقریبا ناامیدانه است."

هفتگی ناشران

"تفسیری پویا از فیلم، اثر یک افسانه معاصر که خواندن آن برای سینمادوستان ضروری است."

مجله کتابخانه

داستان بصری، ویرایش سوم: ایجاد ساختار بصری فیلم، تلویزیون و رسانه‌های دیجیتال (بروس بلاک)

The Visual Story, Second Edition: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media

اگر نمی توانید به یکی از سمینارهای افسانه‌ای داستان سرایی بصری بروس بلاک برسید، پس کتابش چیزی است که به آن احتیاج دارید! اکنون برای اولین بار به صورت تمام رنگی، این کتاب پرفروش، نمای واضحی از رابطه بین ساختار داستان/فیلمنامه و ساختار بصری یک فیلم، ویدئو، قطعه انیمیشن یا بازی ویدیویی ارائه می‌دهد. شما یاد خواهید گرفت که چگونه تصاویر خود را به همان دقتی که یک نویسنده داستان یا یک آهنگساز ساختار موسیقی می‌سازد ساختار دهید. درک ساختار بصری به شما امکان می‌دهد با حالات و احساسات ارتباط برقرار کنید و مهمتر از همه، رابطه انتقادی بین ساختار داستان و ساختار بصری را آشکار می کند.

همانطور که اشاره شد، داستان بصری دیدگاه روشنی از رابطه بین ساختار داستان/فیلمنامه و ساختار بصری یک فیلم، ویدئو یا اثر چند رسانه‌ای ارائه می‌دهد. این درک اجزای بصری به عنوان راهنمای تقویت داستان کلی یاری رسان شما در فرایند کلی تولید محتوی خواهد بود.

داستان بصری، در قریب به سیصد صفحه، آنچه که روی صفحه نمایش می‌بینید را برای شما به بخش‌های ملموس‌تر تقسیم می‌کند: کنتراست و قرابت، فضا، خط و شکل، لحن، رنگ، حرکت و ریتم. دایره لغات و همچنین بینشی به شما ارائه می¬شود تا از آن برای کنترل هدفمند اجزایی که در اختیار دارید در راستای ایجاد داستان بصری نهایی بهره بگیرید.

به عنوان مثال: حواستان جمع باشد که یک زرد اشباع شده همیشه ابتدا چشم بیننده را به خود جلب می-کند یا بهتر است تصمیم بگیرید با تسلط بر تداوم حرکت از ویرایش ناگهانی اجتناب کنید. و از لیست پیشنهادی فیلم برای مطالعه کنترل ریتمیک بهره مند شوید. داستان بصری دیوار بین تئوری و عمل را می شکند، و این دو جنبه از هنر را در یک ارتباط اساسی برای همه کسانی که داستان‌های بصری خلق می¬کنند، در کنار هم قرار می دهد.

بروس بلاک، رزومه تولیدی و اعتبار تجربی لازم برای ارائه دانش خود از طریق این کتاب را داراست. تخصص او مورد تقاضا مخاطب و بازار است و سمینارهایی را در مؤسسه فیلم آمریکا، استودیو پیکسار، انیمیشن بلند و تلویزیونی والت دیزنی، انیمیشن دریم وورکس، استودیو انیمیشن نیکلودئون، اینداستریال لایت و مجیک و انواع دانشکده‌های فیلم در اروپا برگزار می کند.

مفاهیم این کتاب به نفع نویسندگان، کارگردانان، عکاسان، طراحان تولید، مدیران هنری و ویراستارانی خواهد بود که همیشه با مشکلات بصری مشابهی روبرو هستند که هر تصویرساز در گذشته، حال و آینده با آن روبرو بوده است.

- نوشته شده توسط تهیه کننده، مشاور تصویری و معلمی‌مشهور
- مطالب این کتاب برای هر نوع داستان بصری از جمله فیلم، قطعات انیمیشن، بازی‌های ویدئویی و تلویزیون کاربرد دارد.

در نقد و بررسی این کتاب آمده:

"بروس بلاک دانش و درک منحصر به فردی از ساختار بصری فیلم دارد. داستان بصری تنها کتاب در نوع خود است. این کتاب به شما می‌آموزد که با استفاده از تصاویر بصری به داستان نویس بهتری تبدیل شوید."

نانسی مایرز، کارگردان فیلم‌های " Something's Gotta Give " و " The Holiday"

"بروس بلاک به طرز ماهرانه‌ای داستان سرایی بصری را تجزیه و تحلیل می‌کند. دست و پنجه نرم کردن با این مطالب برای همه دانشجویان سینما ضروری است. این کتاب شما را به فیلمساز بهتری تبدیل می کند."

موسسه فیلم آمریکا

" کار بروس بلاک فقط انتخاب‌های بصری نیست بلکه به داستان‌گوی بصری برای تصمیم‌گیری‌های مبتنی بر داستان چارچوبی می‌دهد. ابزارهایی را در اختیار فیلمساز قرار می‌دهد تا هارمونی و نقطه تقابلی بین ساختار داستان و تحقق بصری آن روی پرده ایجاد کند."

رندی نلسون، رئیس دانشگاه پیکسار، استودیو انیمیشن پیکسار

"مهم نیست که شما چه استایلی در داستان‌سرایی بصری‌تان دارید، چه فیلم‌ساز، عکاس یا طراح گرافیک، بروس بلاک توضیح می‌دهد که روایت بصری چگونه کار می‌کند آن هم به نحوی که واضح و قابل دسترس باشد."

دیوید پاگانی، مدیر خلاقیت روی ایر، DIRECTV

"بروس بلاک در زمینه طراحی پخش برنامه، افسانه‌ای است. بینش عمیق او در هنر داستان گویی بصری برای همیشه نحوه کار شما را تغییر خواهد داد."

دن پاپالاردو، مدیر خلاق اجرایی/ شریک، گروه طراحی Troika

"من بیشتر وقتم را صرف پیش تولید می¬کنم و از بروس بلاک برای فیلمبرداران، طراحان تولید، طراحان لباس و تدوینگرانم نقل قول می کنم. در تمام سال‌هایی که در این تجارت کار کرده‌ام، هرگز بیانی مفیدتر و شیواتر از دستور زبان فیلم پیدا نکرده‌ام."

جی روچ، کارگردان Meet the Parents ، Austin Powers و Meet the Fockers

" شما کلید درک دنیای پیچیده و همیشه در حال تغییر سینمای مدرن را در دست دارید. "

چارلز شایور، کارگردان Alfie, Father of the Bride I & II و Baby Boom

" درک عمیق بروس بلاک از ساختار بصری برای کسانی که در انیمیشن کار می¬کنند بسیار الهام بخش بوده و این مرجع برای هر هنرمندی ارزشمند و ضروری است."

انیمیشن تلویزیونی والت دیزنی

"من فکر می کنم هر فیلمبردار در حال آموزش باید این کتاب را بخواند. این کتاب به آنها خواهد آموخت که با داشتن یک مفهوم کلی از همه چیزهایی که در ایجاد داستان بصری انجام می شود، همکاری با دیگران در گروه از چه ارزش والایی برخوردار است."

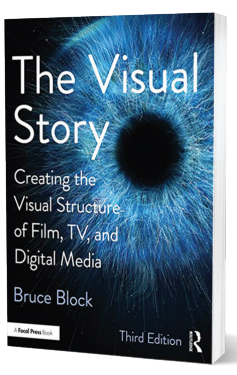
رکسفورد متز، ASC

"کتاب او نوعی شاخص سبک برای فیلمسازان است و هر فیلمنامه‌نویس، کارگردان یا فیلمبرداری که از نقطه نظر ویژه‌ای برخوردار باشد الهامات خلاقانه زیادی در راهنمای داستان تصویری برای مبانی هنر پیدا می‌کند. این کتاب ارزشمند، استدلال بسیار قانع‌کننده‌ای ارائه می دهد با این عقیده که همه این رسانه‌ها به طراحی‌های بصری دقیق و با انگیزه نیاز دارند تا اثربخش باشند - و داشتن یک حرف برای به کرسی نشاندن یا داستان برای گفتن تنها نیمی از نبرد است."

فیلمبردار آمریکایی

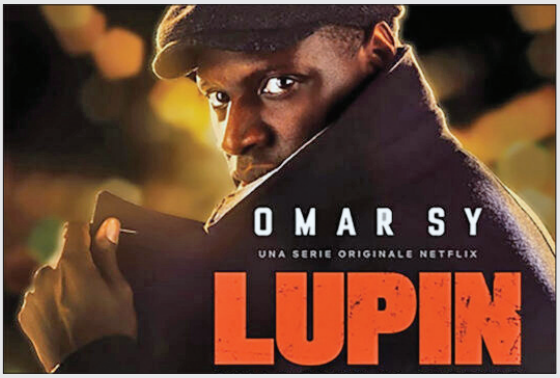
"در یک داستان عالی - و در یک سخنرانی عالی - جزر و مدوجود دارد، گاهی سکوت است و گاهی ممکن است رعد و برق باشد... در کتابی شگفت انگیز درباره قدرت بصری در داستان سرایی اثر بروس بلاک (داستان تصویری: ایجاد ساختار بصری فیلم، تلویزیون و رسانه‌های دیجیتال)، نویسنده از این سه اصل داستان - نمایش، اوج، وضوح - برای نشان دادن پیوند بین ساختار بصری و ساختار داستان استفاده می‌کند."

گار رینولدز



Filmara
Electronic Magazine
شمـــــــارهٔ ۵
اردیبهشت ۱۴۰۲
معرفی دوکتاب سینمایی

آسان دیوپ؛ چهره‌ای از فرانسهٔ امروز



محمد رنجی

سال ۲۰۱۴ را می‌توان مبدأ تغییرات اساسی شرکت نتفلیکس دانست؛ سالی که از آرم تجاری جدید خود رونمایی کرد و تحولاتی اساسی را در صنعت تولید و پخش فیلم و سریال رقم زد. نتیجهٔ این تحولات، تبدیل آن از یک شرکت توزیع ویدیو به بزرگ‌ترین شرکت رسانه و سرگرمی جهان تا به کنون بود. از آن زمان حدود ۸ سال می‌گذرد و نتفلیکس، با وجود پیدایش رقیبان سرسختی مثل آمازون پرایم (Amazon Prime) یا اپل تی‌وی پلاس (Apple TV+)، هم‌چنان جایگاه نخست صنعت تولید و پخش آنلاین فیلم و سریال را داراست.

نتفلیکس سرمایه‌گذاری‌های متعددی را در تولید فیلم و سریال آغاز کرد و یکی از نکات جالب این پروسه، سرمایه‌گذاری‌های شایان توجه این شرکت بر تولید سریال‌های غیر انگلیسی‌زبان بود. موفقیت‌هایی که این شرکت با سریال‌هایی نظیر سرقت پول (Money Heist)، دارک (Dark) و بازی ماهی مرکب (Squid Game) به دست آورد، نشان از نتیجه دادن الگوی در پی گرفته شده بود و باعث شد که بر تولید سریال‌های غیرانگلیسی‌زبان اصرار ورزد.

سریال لوپن، از جدیدترین تولیدات نتفلیکس به زبان فرانسوی است که همانند آثار پیشین آن، توانست مخاطبان بسیار زیادی را نخستین هفته‌های پخش از سراسر جهان به خود جذب کند و نظرات و نقدهای مثبت منتقدان را با خود به همراه داشته باشد.

لوپن (Lupin)، یک سریال فرانسوی در ژانر جنایی و تریلر است که پخش آن از ژانویهٔ ۲۰۲۱ از سرویس پخش آنلاین نتفلیکس آغاز گردید و تاکنون یک فصل ده قسمتی از آن پخش شده است. (این ده قسمت در قالب دو پارت پنج قسمتی بر روی این شبکه قرار گرفته است.) جرج کی (George Kay) و فرانسوا اوزان (François Uzan)، به صورت مشترک در طراحی و خلق این سریال مشارکت داشته‌اند. جرج کی، فیلمنامه‌نویس و طراح انگلیسی، سابقهٔ طراحی سریال‌هایCriminal و Litvinenko را در کارنامهٔ خود دارد و بیشتر به صورت مشترک با کارگردان انگلیسی، جیم فیلد اسمیت (Jim Field Smith)، در امر تولید سریال‌های تلویزیونی فعالیت می‌کند. فرانسوا اوزان نیز کارگردان و فیلمنامه‌نویس فرانسوی است که سابقه‌ای طولانی در تولید سریال‌های فرانسوی‌زبان دارد.

منبع اصلی سریال Lupin مبتنی بر رمان‌های کارآگاهی فرانسه در اوایل قرن بیستم در مورد یک دزد نجیب‌زاده به نام آرسن لوپن است. در سال ۱۹۰۵، موریس لبلان (Maurice Leblanc) نویسندهٔ فرانسوی، شخصیتی به نام آرسن لوپن را خلق کرد که به یکی از کهن‌الگوهای مورد علاقهٔ مردم آن زمان یعنی دزد نجیب‌زاده در عرصهٔ داستان نویسی تبدیل شد. این شخصیت نخست در کشورهای فرانسوی‌زبان محبوبیت بسیاری یافت و سپس بعد از آن که نام او در داستانی به نام شرلوک هولمز خیلی دیر می‌رسد (Sherlock Holmes Arrives Too Late) در کنار نام شرلوک هلمز قرار گرفت، نزد مردم انگلیسی‌زبان جهان نیز شهرت یافت. از زمان آفرینش این شخصیت، لوپن در چندین داستان کوتاه، کتاب، کمیک و فیلم در طول این سال‌ها ظاهر شده است اما سریال نتفلیکسی لوپن، از این شخصیت استفادهٔ دیگری کرده است.

داستان سریال، دربارهٔ دزدی حرفه‌ای به نام آسان دیوپ (Assane Diop) است که در نوجوانی به همراه پدرش از سنگال به فرانسه مهاجرت می‌کنند تا زندگی بهتری برای خود دست‌وپا کنند. پدر آسان به دلیل سرقت یک گردنبند الماس گران‌قیمت توسط کارفرمایش، هوبرت پلگرینی که شخصی در جایگاه ثروت و قدرت است، متهم می‌شود و بدین سبب خود را در سلول زندانش حلق‌آویز می‌کند و آسان یتیم می‌شود. بیست و پنج سال بعد، آسان با الهام از کتابی دربارهٔ دزدی نجیب‌زاده یعنی آرسن لوپن که پدرش در روز تولدش به او هدیه داده بود، تصمیم می‌گیرد تا از خانوادهٔ پلگرینی انتقام بگیرد و از جذابیت و تسلط خود در سرقت برای افشای جنایات این خانواده بهره ببرد.

عمر سی (Omar Sy)، بازیگر فرانسوی که فعالیت خود را در این حرفه از سال ۲۰۰۰ آغاز کرده و پیش‌تر نیز در فیلم دست‌نیافتنی‌ها (The Intouchables) خوش درخشیده است، ایفای نقش اصلی سریال یعنی آسان دیوپ را بر عهده دارد.

از دیگر نکات ساخت سریال می‌توان به کارگردانی لویی لتریر (Louis Leterrier) به عنوان کارگردان سه قسمت نخست سریال اشاره کرد. لتریر، کارگردان فرانسوی، سابقهٔ کارگردانی فیلم‌هایی چون هالک شگفت‌انگیز (The Incredible Hulk)، اکنون مرا می‌بینی (Now You See Me) و دو فیلم نخست از مجموعه فیلم‌های ترانسپورتر (Transporter) را در کارنامهٔ خود دارد.

مبدأ اتفاقات سریال از دههٔ ۱۹۹۰ میلادی آغاز می‌شود؛ جایی که آسان دیوپ، پسر یک رانندهٔ سنگالی، پس از مطالعهٔ کتاب‌های موریس لبلان در نوجوانی، تصمیم می‌گیرد خود را به شکل و شمایل یک دزد نجیب‌زاده دربیاورد. این ایده به سریال اجازه داد تا مسائل فرهنگی و نژادی‌ای را که امروز کشور فرانسه با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند مورد بررسی قرار دهد. عمر سی در این‌باره اظهار داشته است که «این شخصیت باید یک مرد فرانسوی از دنیای امروز باشد. به همین دلیل است که ما یک سیاه‌پوست آفریقایی‌تبار داریم که با پروژه‌ها سر و کله می‌زند. چون این چهرهٔ جدید فرانسه است.»

جورج کی، خالق سریال نیز مفهوم «تکبر خوب» (good arrogance) را جزئی از برداشت خود از شخصیت آسان دیوپ توصیف کرده و گفته «این تکبری است که شما از آن خرده نمی‌گیرید بلکه آن را تحسین هم می‌کنید. بدین شکل است که: من به معنای واقعی کلمه، تمام پس‌انداز زندگی تو را خواهم گرفت. اما اگر من این کار را با یک لبخند به اندازهٔ کافی بزرگ بر روی صورتم انجام دهم، تو دیگر اهمیتی نمی‌دهی.» سی با شخصیت‌پردازی کی از آسان هم‌ذات‌پنداری کرده و گفته «مادر من نظافتچی بود. پدرم هم قبلاً در یک کارخانه کار می‌کرد. بنابراین من نسبت به جایی که آمده‌ام، باید مغرور و مفتخر باشم. برای پذیرفته شدن، گاهی باید تظاهر کرد و این تکبر خوب به تو کمک می‌کند.»

داستان سریال در دو زمان روایت می‌شود: یکی زمان حال که شخصیت آسان را در فرانسهٔ مدرن امروزی نشان می‌دهد و زمان دیگر مربوط به ۲۵ سال پیش است که پدر آسان، باباکار، رانندهٔ پلگرینی است. سریال دائم با رفت و برگشت به این دو زمان، قصه و شخصیت خود را کامل می‌کند و از انگیزهٔ آسان پرده برمی‌دارد.

در ۱۸ نوامبر ۲۰۲۱، نتفلیکس و عمر سی تأیید کردند که فیلمبرداری بخش سوم سریال در پاریس در حال انجام است. فیلمبرداری تا سال ۲۰۲۲ ادامه یافت. با این حال در ۲۵ فوریه، پس از سرقت تجهیزاتی به ارزش ۳۰۰۰۰۰ یورو از مجموعه، تولید سریال به مدت سه روز متوقف و پس از آن از سر گرفته شد.

تریلری از بخش سوم سریال در رویداد Tudum که توسط خود نتفلیکس برگزار گردید، در سپتامبر ۲۰۲۲ منتشر شده است.

THE END

پنجاه سالگی نمایش فیلم « مغولها» ساخته پرویز کیمیاوی

شما مغولها را دیده‌اید؟

کمال پورکاوه

اگر نقطه عطف سینمای ایران را در سال ۱۳۴۸ و با نمایش دو فیلم «گاو» ساختهٔ داریوش مهرجویی و «قیصر» به کارگردانی مسعود کیمیایی بدانیم، که خارج از جریان اصلی منتسب به فیلمفارسی، نوع دیگری از سینما را به لحاظ مضمونی و محتوایی به مخاطب ارائه می‌داد، شاید بتوان سال ۱۳۵۲ را هم یکی از مهمترین سالهایی در تاریخ سینمای ایران دانست.

ظهور دو استعداد جوان (سهراب شهید ثالث و پرویز کیمیاوی) که هر دو اولین آثار بلندشان را در همین سال روانه پرده سینماها کردند، باعث به راه افتادن موج جدیدی از آثار سینمایی شد که زیبایی‌شناسی بصری و اهمیت دادن به فرم روایی در یک ساختار متفاوت را به عنوان اصلی‌ترین شیوهٔ بیانی برای خود برگزیده و با تاثیرپذیری از سینمای مدرن اروپا، گونه‌ای متفاوت از روایت تصویری را به مخاطب پیشنهاد می‌کند که چهارچوب عمده‌اش را نه بر روی طراحی یک داستان پر افت وخیز، که بر اساس نزدیکی به درونیات یک شخصیت و یا واکاوی یک موقعیت ویژه قرار می‌دهند.

نگاهی به فیلم‌های اکران شده در سال ۱۳۵۲ و مرور آثار مهمی که در در آن روزها روانه پرده سینماها شده‌اند، هر علاقمند جدی سینما را به وجد می‌آورد: سه فیلم از امیر نادری(تنگنا، سازدهنی ، تنگسیر) ، دو فیلم از ناصر تقوایی (آرامش در حضور دیگران، نفرین)، اولین فیلم بلند سهراب شهید ثالث(یک اتفاق ساده) و اولین فیلم بلند پرویز کیمیاوی(مغولها). همه اینها در کنار آثار بحث‌برانگیز دیگری چون :شهر قصه(منوچهر انور)، قیامت عشق(هوشنگ حسامی) هشتمین روز هفته(حسن رجائیان) و ... سالهای ابتدایی دهه پنجاه را به یکی از مهمترین فصلهای تاریخ سینمای ایران بدل کرده است.

پرویز کیمیاوی و سهراب شهید ثالث که هر دو از معدود فیلمسازان تحصیلکرده سینما ، آن هم از معتبرترین مدارس فیلمسازی فرانسه بودند، با آثارِ خودشان چنان طراوت تازه‌ای به سینمای ایران بخشیدند که هنوز هم بعد از گذشت پنجاه‌سال از تاریخ تولید و اکرانشان، برای علاقمندان جدی سینما درسهای بسیاری برای آموختن دارند.

پرویز کیمیاوی که به عنوان دستیار کارگردان در دفتر رادیو تلویزیون فرانسه مشغول به کار بود، در بازگشت به ایران و در سن سی و چهار سالگی با تولید فیلم « مغولها» و نمایش موفق آن در جشن هنر(در شهریور سال ۱۳۵۲) ، نام خود را به عنوان فیلمسازی خلاق و با استعداد بر سرِ زبانها انداخت. البته منتقدان سینمایی و آنهایی که سینما را به شکل جدی دنبال می‌کردند، پیش از اکران مغولها، کارگردان جوانش را با فیلمهای مستند تاثیرگذاری چون « پ مثل پلیکان» و « تپه‌های قیطریه» به یاد می‌آوردند.

شاید همین میل و نگاه غمخوارانه کیمیاوی به گذشته و سنتهای پیشین و مقاومت او درباره مظاهر جامعه مدرن را در همان فیلم مستند « پ مثل پلیکان » و تمرکزی که بر روی شخصیت آقا سیدعلی میرزا (که در گذاری کنایه آمیز به فیلم مغولها هم راه پیدا کرده است) دارد بتوان ردیابی کرد.

تاثیرپذیری بی‌چون و چرای کیمیاوی از سینمای مدرن اروپا که نخستین ساختهٔ بلندش را به ادای دینی تحسین آمیز نسبت به فیلمساز محبوبش ژان لوک گدار تبدیل می‌کند (در صحنه عجیبی از فیلم مغولها، بازیگران آواره در بیابان که نقش مغولها را در فیلم بازی می‌کنند، هنگام روبرو شدن با یک دروازه بزرگ، به سراغ آیفون رفته و روی زنگ به نام ژان لوک گدار برمی‌خورند) حتی در بازیگوشی‌های فرمی و بصری نیز مسیری افراطی‌تر از ساخته‌های فیلمسازِ فرانسوی را در پیش می‌گیرد و باعث شکل‌گیری نوعی روایت سیال در اثر می‌شود که گذشته، حال، واقعیت و خیال، چنان در هم آمیخته می‌شوند که تشخیص و تفکیک آنها در صحنه‌های مختلف فیلم دشوار می‌شود.

روایت بلند کیمیاوی از زندگیِ سرد و بدون روحِ یک زوج تحصیلکرده و روشنفکر که مرد در قالب یک برنامه‌ساز تلویزیونی که بیشتر تمرکزش را بر روی پژوهش درباره تاریخ پیدایش سینما گذاشته و به همراه همسرش (فهیمه راستکار) که او نیز بر روی پایان‌نامه دانشجویی‌اش در رابطه با حمله و تأثیرات مغول‌ها به ایران تحقیق می‌کند، چنان تصویرِ هولناکی

از زندگیِ یک زوج مدرن را به تماشاگر ارائه می‌دهد که جلوه‌هایش را می‌توان در سکوت مرگباری که حین غذا خوردن میان آن دو حکمفرما است و آن دیالوگ کوبنده زن رو به مرد : " تو زیر یه سقف نمی‌تونی با من ارتباط برقرار کنی، اونوقت می‌خوای بری زاهدان رابطه تلویزیونی برقرار کنی؟!" رصد کرد.

استفاده خلاقانه کیمیاوی از جادوی تدوین و نقش موثری که پیوند نماها در خلق فضاهای ذهنی و شکل‌دهی به روایت کلاژگونه و مدرن او دارد ، مغول‌ها را به فیلمی هوشمندانه تبدیل کرده که معلوم است کارگردانش برای هر صحنه از فیلمش برنامه‌ریزی از پیش تعیین شده و دقیقی داشته است:

نگاه کنید به صحنه‌ای انتهایی فیلم که در آن کارگردان تلویزیونی با بازیِ خود پرویز کیمیاوی که در یک آپارتمان کوچک زندگی می‌کند، هنگامی که درِ خانه‌اش را برای دیگر عوامل تلویزیون باز می‌کند به جای اینکه در نمای بعدی به شکل طبیعی تصویری از خیابان و عوامل تلویزیونی منتظر در کنار در خانه او را داشته باشیم، با هوشمندی فیلمساز به پلانی از بیابان کویری و خشک روبرو می‌شویم که مغولها در آستانه دروازه‌ای که پیشتر دیده‌ایم ایستاده و به جای عوامل تلویزیونی به او خیره شده و منتظر عکس العملی از سوی او هستند .

این تکنیک هوشمندانه کارگردان که به راحتی می‌تواند آشفتگیِ ذهنی کاراکتر اصلی خودش را از طریق قاب‌بندی و تقطیع ساده نماها به یکدیگر بوجود آورد، نکته مهمی است که در سینمای جریان اصلی و مسلطِ موسوم به فیلمفارسیِ دهه پنجاه، حکم الماسی درخشان را پیدا می‌کند.

روایت مدرن کارگردان از ترکیب سینما و تاریخچه پیدایش آن و حمله مغول به ایران نه تنها در تصویر که در صدا هم جلوه‌ای خلاقانه و تازه پیدا می‌کند. در برخی صحنه‌ها صدای نریشن زن که در هنگام تایپ پایان‌نامه‌اش بر روی تصویر شنیده می‌شود، تا چند صحنه بعد نیز ادامه پیدا کرده و حتی به میان گفتگوی آرام زن و شوهر در خانه نیز کشیده شده و آشفتگی ذهنی کاراکترها و روایت تصویری فیلم را با نوعی به‌هم‌ریختگی صوتی نیز همراه می‌کند.

شاید همین تسلط و خلاقیت روایی فیلمساز بوده که هیأت داوران دومین جشنوارهٔ فیلم تهران با حضور فرانک کاپرا و جیمز میسون را وادار به اهدا جایزه ویژه به پرویز کیمیاوی و فیلم مغول‌ها کرد؛ فیلمی که بر خلاف دیدگاه و مضمون و محتوای ارتجاعی‌اش، رویکرد بصری مدرنی را در پیش گرفته که در آثار بعدی فیلمساز همچون « اوکی مستر » نیز جلوه‌هایی مشابه می‌یابد.

مغول‌ها از بیست و پنجم بهمن ماه همان سال در سینما کاپری به اکران در آمده و مورد اقبال سینمادوستان نیز قرار می‌گیرد.

■ سخنان پرویز کیمیاوی درباره مغولها:

" من در مغولها از سینمای صامت شروع می‌کنم و به تدریج پیش می‌روم. به عقیده من آدم یک هنر را نخواهد شناخت مگر تاریخچه آن را به خوبی بشناسد. این فکر از مدرسه ویژرار برای من آغاز شد، آنجا که ژان ویویه(استاد من) تکنیک و تکامل سینما را درس می‌داد. او از همه جزئیات سینما برایمان می‌گفت. از همان روزها به فکر تهیهٔ مستندی بودم که ببینیم چطور می‌شود سینما را بازسازی کرد.

در این فیلم من به جستجوی سینما می‌نشینم، کاری که خیلی از ما در خیلی از روزها خواسته‌ایم صورت بدهیم. باید اذعان کرد که جستجوی هیجان‌انگیزی است. شاید اگر معلوم می‌شد که دقیقاً سینما چیست، این فیلم من هرگز ساخته نمی‌شد."

■ نظر منتقدان درباره مغول‌ها:

جمال امید:

کیمیاوی در آثارش از یک فکر شروع می‌کند و بعد هم ایده و خواسته‌هایش را در محل، با عواملی که در اطرافش هستند و با آدمهایی که در کنارش هستند بنا می‌گذارد. کیمیاوی از حالت حکایتی و رپرتاژی بدش می‌آید. دکور را دوست ندارد. هنرپیشه‌های حرفه‌ای را نمی‌پسندد. دیالوگها را در محل و با خود آدمهای محل پایه‌گذاری می‌کند و سناریویش معمولا با آدمهای محل و با استفاده از محیط کامل می‌شود. کیمیاوی را در آثارش، همیشه عاشق گذشته و نفی حالت و روحیه زندگی امروزی در آدمهای معاصر می‌یابیم.

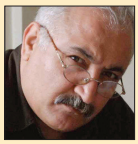
مغول‌ها اولین فیلم طویل پرویز کیمیاوی است. این فیلم نیز در واقع واجد همان مایهٔ فکری پرویز کیمیاوی در آثار کوتاهش است. فیلم بازگوی عشقی است پرشور به سینما که چون آثار گذشتهٔ این فیلمساز از جانب مفسران و منتقدان ایران خواهد توانست نظرها را جلب کند.

کیومرث پوراحمد:

مغول‌ها از لحاظ فرم در تمام تاریخ سینمای ایران بی‌نظیر و حتی در بسیاری از کشورهای جهان کم نظیر است و اینطورکه می‌گویند تنها نزدیکی‌هایی به کارهای ژان لوک گدار فرانسوی دارد که به هر حال مسأله‌ای نیست. بارزترین خصوصیت تکنیکی فیلم مونتاژ آن است. مکان و زمان واقعی و ابژکتیو فیلم چند شب و روز در خانه یک کارگردان تلویزیون می‌گذرد که با همسرش زندگی می‌کند. به مدد مونتاژ و نیز سایر موارد تکنیکی نظیر میزانسن، شناخت و پرورش شخصیتها، بازسازی کم‌نظر فضا و نیز کمپوزیسیون از هر دو جنبه کلی‌اش یعنی کادربندی و زاویه و ...مغول‌ها زیباترین و کامل‌ترین شکل سینما را ارائه می‌دهد.

اما اهمیت و شکوهمندی مغول‌ها به فرم و تکنیک ختم نمی‌شود. کیمیاوی این تکنیک درخشان را به خدمت یک فکر فوق‌العاده قابل اهمیت اجتماعی و مردمی گرفته است. در فیلم، حمله تاریخی مغول‌ها به ایران، خرابی‌ها و کشت و کشتار و ... اصل قضیه نیستند، چرا که ویرانی و مرگی را که جنگ می‌آورد، زلزله هم ممکن است (پدید آورد) و طوفان و سیل و بیماریهای اپیدمی. اهمیت حمله (و) تسلط مغول‌ها، ویرانی‌های فرهنگی است که به بار آورد و کیمیاوی در فیلم خود هوشمندانه به این مهم توجه داشته و مقایسه‌ای بین دو تهاجم (دارد) با نتیجه‌ای یکسان از جهت تاثیرات فرهنگی و اجتماعی و خیلی حرفهای دیگر.

احمد طالبی نژاد:



وقتی این فیلم در سینما کاپری سابق به نمایش گذاشته شد (تنها سینمایی که محل نمایش فیلم‌های غیرمتعارف بود)، برخی از تماشاگران که با فیلم ارتباط برقرار نکردند، اواسط نمایش فیلم صندلی‌ها را به نشانه اعتراض پاره و سینما را ترک می‌کردند و در نهایت خسارت زیادی به این سینما وارد شد. همین نکته باعث شد جنجال‌هایی در مطبوعات بر سر این فیلم شکل بگیرد. در نهایت در مصاحبه‌ای پرویز کیمیاوی ناگزیر شد اعلام کند که «مغول‌ها» را برای ۳۰ سال بعد ساخته است. این حرف آن زمان بسیار عجیب بود. از این جهت که اگر فیلم را برای ۳۰ سال بعد ساختی، چرا الان اکران کردند؟

به نظرم این جمله اشاره‌ای بود به نکته‌ای بسیار مهم که جامعه ما ۳۰ سال از سینمای مدرن دنیا عقب است و نمی‌تواند چنین فیلم‌هایی را درک کند. این فیلم را می‌توان به‌عنوان آغاز یک جریان غیرمتعارف در سینمای ایران تلقی کرد؛ جریانی که می‌توان نامش را «سینمای دیگر» گذاشت. به تأسی از جریان «شعر دیگر» که در اواخر دهه ۴۰ به راه افتاد و گروهی از شاعران جوان دور هم جمع شدند و حتی مانیفستی هم صادر کردند مبنی بر اینکه پیرو هیچ اسلوب کلاسیکی نیستند و قصد دارند کارهای غیرمتعارف انجام دهند.

«شعر دیگر» تعریف خاصی هم نداشت. همین‌قدر که با شعر کلاسیک و نیمایی مغایرت داشت، جریانی را به وجود آورد که البته خیلی هم موفق نبود که به نظرم دلیلش هم مانیفستی بود که درباره آن ارائه شد. همه می‌دانیم هنر، سیاست نیست که نیاز به مانیفست داشته باشد. هنر یک جریان کاملا آزاد و خلاقانه است که از درون هنرمند می‌جوشد و با دستورالعمل و بیانیه نمی‌توان آن را ایجاد کرد.

به‌هرحال فیلم «مغول‌ها» هم به نظر من آغازگر سینمایی است که امروز به‌عنوان «سینمای دیگر» می‌شناسیم. سال‌های زیادی از تولید این فیلم گذشته و فیلم‌سازانی مثل شهرام مکری، کیوان علی‌محمدی و امید بنکدار و برخی دیگر از دوستان که کارهای غیرمتعارف انجام می‌دهند، آثارشان در حوزه «سینمای دیگر» تعریف می‌شود و تفاوتش با موج نو که در اواخر دهه ۴۰ راه افتاد، شاید در این است که در جریان موج نو می‌بینیم این سینما مخالفتی با سینمای سنتی و کلاسیک نداشت و حتی از برخی عناصرش ازجمله بازیگران و عوامل پشت دوربین هم استفاده می‌کرد.

تنها تفاوت موج نو با جریان موسوم به فیلمفارسی این بود که موضوعات در فیلمفارسی کمی به واقعیت نزدیک‌تر بودند. فیلم‌هایی مثل «قیصر»، «گاو»، «آرامش در حضور دیگران» و بعدها برخی از فیلم‌های علی حاتمی و بهرام بیضایی عملا به واقعیت‌های اجتماعی ما نزدیک بودند و در فضای تخیلی سیر نمی‌کردند و قصه‌ها از دل واقعیت‌های جامعه بیرون می‌آمد. به همین دلیل به نظر من فیلم «مغول‌ها» اگرچه در تداوم جریان موج نو است، ولی نمی‌توان این فیلم را صرفا موج نویی تلقی کرد، بلکه می‌توان آن را آغازگر «سینمای دیگر» دانست.

مقصودم این است که فیلم «مغول‌ها» نسبتی هم با سینمای موج نو دارد، اما درعین‌حال چند گام جلوتر از سینمای موج نو حرکت می‌کند؛ چراکه از هیچ‌کدام از مصالح سینمای متعارف حتی موج نویی استفاده نکرده است. بازیگرانش اغلب نابازیگر هستند یا اساسا از دل واقعیت آمده‌اند؛ مثل آسید علی میرزا، یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم که در دو فیلم آقای کیمیاوی هم بازی کرد.

وقتی از «سینمای دیگر» نام می‌بریم، تداومش را می‌توان در فیلم‌های کیارستمی دید. در آثار کیارستمی هم تقریبا از هیچ‌کدام از عناصر سینمای متعارف حتی از سینمای موج نو چیزی دیده نمی‌شود. اغلب نابازیگر می‌بینیم و موضوعات هم به‌این‌دلیل که داستان‌گو نیستند به موقعیت بستگی دارند، این‌گونه آثار را هم می‌توان در رده فیلم‌های «سینمای دیگر» قرار داد.

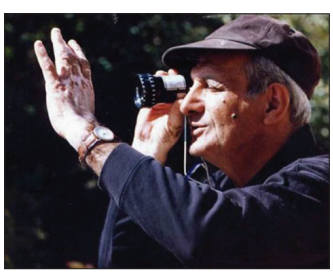
سعید عقیقی:

برای بررسی فرم روایی مغولها ، باید به اواخر دهه سی و اوایل دهه چهل و شاعران پیشرو آن زمان برگردیم. جدای از گرایش نیمایی که تاثیرات بسیاری بر شاعران پس از خود به جا گذاشت ، گرایش دیگری نیز با اتکا به ادبیات و اشعار مدرن اروپایی و با استفاده از نوعی نثر کلاژگونه در ادبیات ما شکل گرفت که ردپای آن را می‌توان در اشعار هوشنگ ایرانی و تندر کیا دنبال کرد.

می توان گفت شروع کننده جریان آوانگارد در سینمای ایران فریدون رهنما است که چه دوست داشته باشیم و چه دوست نداشته باشیم این جریان آوانگارد از ادبیات و بخصوص شعر تاثیر فراوانی گرفته. خود فریدون رهنما هم شاعر بوده و هم اشعار پل الوار و آرتور رمبو را ترجمه کرده است که کشف دیدگاه او را به سینمای مدرن در آن روزها تسهیل می‌کند .پرویز کیمیاوی هم تحصیلکرده مدرسه سینمای معتبر ایدک در فرانسه است، آن هم درست در سالهایی که موج نو سینمای فرانسه توسط فیلمسازان آوانگاردی چون گدار در حال شکل گیری بود.

اگر درفیلم مغولها ، به زنگ آیفون آن دروازه مشهور در بیابان دقت کنید ، متوجه نوشته نام گدار بر روی آیفون خواهید شد که در کنار همراهی موسیقی فیلم "پیروخله" ، تاثیر پذیری فیلمساز را از گدار و موج نو فرانسه به خوبی نشان می‌دهد ولی اینکه این فرم تصویری ، سنگلاخ ها و سرازیری هایی در شیوه بیانی خود پیدا می‌کند ، به نظر می‌رسد بیشتر باید دلایل ایدئولوژیک داشته باشد . ایدئولوژی‌ای که تئوری بازگشت به خویشتن و بازگشت به سنت ها را تبلیغ و نمایندگی می‌کند.

نقاط قوت این فرم کلاژگونه را می‌توان در ایده‌های نو و جذابی دانست که کیمیاوی طراحی کرده و با اتکا به ترکیب کردن و خرد کردن یک پیرنگ داستانی با جزئیاتی که دیگر همان پیرنگ اصلی نیز در فیلم چندان قابل ردیابی نباشد، به چنان فرم مدرن و آوانگاردی در آن سالها دست پیدا می‌کند که درک آن نیازمند مطالعات ادبی و تاریخی است. اما در این میان تا حدی بین فرم کلاژگونه‌ای که کیمیاوی انتخاب کرده و ایدئولوژی‌ای که در حال توضیح دادن آن است، فاصله افتاده و این فاصله نشأت گرفته از الگویی است که فیلمساز برای بیان ایدئولوژی مورد نظر خود آن را به کار می‌گیرد. به بیانی دیگر، کیمیاوی هر چقدر در به کار بردن کلاژهای تصویری در فیلم مغول‌ها با ظرافت عمل می‌کند، در بیان ایدئولوژی زمخت به نظر می‌رسد.



موقعیت‌های آستانه‌ای در فیلم مغول‌ها ساختهٔ پرویز کیمیاوی

اشباح مغول‌ها

محمد هاشمی | مدرس سینما در دانشگاه، دکترای تخصصی فلسفه هنر

بسیاری، فیلم مغول‌های پرویز کیمیاوی را نوعی مواجههٔ شوخ و شنگ انتقادی با هجوم سینما و تلویزیون به عنوان اصلی‌ترین وسایل ارتباط‌جمعی دورهٔ خود، به جامعهٔ به شدت سنت زدهٔ ایران می‌دانسته‌اند. هجومی که به تاخت و تاز مغول به‌ایران تشبیه شده است. من، اما می‌خواهم از دریچه‌ای متفاوت‌تر به‌این فیلم بنگرم و موقعیت‌های آستانه‌ای را که در فیلم، در اثر ورود سینما و تلویزیون به‌ایران، مورد تأمل قرار گرفته بررسی کنم و دیدگاه شوخ و شنگ و بازیگوشانهٔ کیمیاوی را به‌این موضوع، بر همین مبنا تشریح کنم. واضح است که دراین تحلیل، یک بار دیگر، به طور ضمنی و صریح تحت تأثیر دیدگاه‌های واسازانهٔ ژاک دریدا خواهم بود.

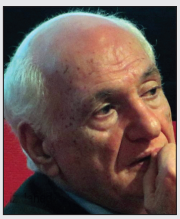
دریدا در دیدگاه‌های واسازانهٔ خود بر موقعیت‌های آستانه‌ای تأکید دارد. موقعیت‌هایی پارادوکسیکال که در آن وضعیت‌های ناممکن «نه این، نه آن» و «هم این، هم آن» ممکن می‌شود و مرزهای تقابل‌های دوتایی ساختاری مخدوش می‌شوند. در بدو امر، ما در فیلم مغول‌ها با بازیگرهایی در نقش مغول‌ها مواجهیم که هم مغول هستند و هم نیستند (آنان کارگرانی عمدتاً خراسانی هستند که چون ظاهرشان شبیه مغول‌هاست، برای‌این کار برگزیده شده‌اند، اما در طول فیلم بارها به لهجهٔ خاص منطقهٔ خود سخن می‌گویند)، همچنین با بازیگرانی مواجهیم که بازیگر نیستند. حتی کیمیاوی هم در نقش خودش، بازیگر هست و نیست. همسر کارگردان در فیلم مغول‌ها هم با کارگردان در حرفه‌اش همدل هست و هم نیست. هم برای کارگردان حاصل پژوهش‌هایش را در مورد مغول تاریخی تایپ می‌کند و هم مدام به اوایراد می‌گیرد که همهٔ زندگی‌اش را بر سر پژوهش و فیلمسازی گذاشته است. پس همسر کارگردان نیز برای کارگردان موقعیتی ناممکن می‌آفریند.

یکی از عناصر مهم ساختاری فیلم، حاصل درهم شدن مرزهای سینما و زندگی است. نمونه‌ها ازاین مورد در فیلم، فراوان است اما به خصوص می‌توانیم از آنجا مثال بزنیم که دستگاه سینمایی اولیه، حرکات یک بازیگر نقش مغول را فریم به فریم نشان می‌دهد. یا بهتر، وقتی دود سیگار همسر کارگردان در خانه به سوی بالا حرکت می‌کند و کارگردان را متوجه شکل لوستر می‌کند که شبیه دستگاه اولیهٔ سینمایی است و حتی تبدیل به این دستگاه می‌شود .در زاهدان، جایی که کارگردان مشغول فیلمبرداری است، بالای کومه‌هایی که در وسط بیابان ساخته شده دستگاه‌هایی می‌چرخند که باز هم دستگاه اولیهٔ سینمایی را به ذهن می‌آورند که بعداً با قطع شدن به خود دستگاه سینمایی، کیمیاوی هم براین شباهت تاکید می‌کند، که البته چنان که گفته شد از حد شباهت عبور می‌کند و به درهم شدن مرزهای تقابل‌های دوتایی تبدیل می‌شود.

در جای دیگری از فیلم، کیمیاوی می‌خواهد در آینه ریش خود را اصلاح کند ولی با قطع شدن تصویر به تصویری دیگر، انگار در آینه مغول‌هایی (بازیگران نقش مغول‌ها) را می‌بیند که در دالانی که درگاه‌هایی دارد تا بی‌نهایت عمق تصویر در بیابان گسترده شده‌اند.

این گسترده شدن مغول‌ها/بازیگران نقش مغول‌ها تا بی‌نهایت را می‌توان‌ترجمانی تصویری ازاندیشهٔ ناممکن بودن مدلول متعالی (Trenscendental Signified) در دیدگاه دریدا دانست. دراینجا هر مغول، به زبان نشانه‌شناختی، یک دال (signifier) است که به جای‌این که به مدلول یا معنای مشخصی دلالت کند، بر یک مغول دیگر دلالت می‌کند و بدین‌ترتیب، معنای نهایی و قطعی و یقینی از معنای مغول (چیزی که ظاهرا فیلم و کارگردانش، با ابزار سینما به دنبال آن هستند) ناممکن می‌شود.

به همین خاطر است که می‌توان نوعی فضای اپوریا(Aporia) یا سرگشتگی را در جهان فیلم تشخیص داد



پرویز کیمیاوی

که حاصل چنین فضای گنگی است که به دلیل جستجو به دنبال مدلول متعالی در جایی که مدلول متعالی نیست، یا به عبارت دیگر، در نتیجهٔ جستجوی نهایت در بی‌نهایت به وجود می‌اید. این سرگردانی را که در نتیجهٔ درهم‌شدگی تقابل‌های دوتایی پدید می‌آید، می‌توان در جایی هم دید که درویشی در حال نقل یک پردهٔ سنتی است و جمعیتی دیگر، یک پردهٔ مدرن (تلویزیون) را با هم به اتاقکی می‌برند و مشغول تماشای آن می‌شوند.

پردهٔ سنتی پر از مدلول متعالی/معنای یقینی و قطعی است اما پردهٔ تلویزیون دوباره به نمایش مغول‌ها می‌پردازد که چنان که گفتیم، انگار تبدیل به نماد وضعیتی گنگ و ابزورد، حاصل از سرگردانی ناشی از بودن و ماندن در امر ناممکن شده است. پس به نظر می‌رسد ابزارهای جدید ارتباطی همچون سینما و تلویزیون هستند که سرگشتگی معنایی برای مخاطبان خود پدید می‌آورند.

در عین حال، فیلم، شخصیت درویش پرده‌خوان را هم مدام در وضعیت‌هایی از سرگشتگی به نمایش درمی‌آورد؛ به خصوص در آنجا که پیرمردی برای او خواب مبهمی دربارهٔ مغول‌ها را روایت می‌کند. انگار، معنای بسته و قطعی که از طریق پرده‌های سنتی هم به مخاطب منتقل می‌شده، قطعیتی ساختگی و مصنوعی داشته و هیچ گاه مانع برملاشدن سرگشتگی‌های معنایی برای انسان نبوده است و سینما و تلویزیون به عنوان رسانه‌های مدرن، این سرگشتگی را که سنت پنهان می‌داشته، ناگهان عریان ساخته‌اند و در معرض دید قرار داده‌اند؛ به خصوص که در روایت پیرمرد از خوابش برای پرده‌خوان، پیرمرد می‌گوید: آقایی (بخوانید مدلول متعالی‌ای) که پیرمرد در خواب می‌دیده از جایی به بعد دیگر نمی بیند و گمان می‌رود که آن آقا هم در جعبه رفته و همه نشسته‌اند تا آقا را در آن جعبه (تلویزیون) ببینند.

به‌این‌ترتیب، قطعیت مدلول متعالی‌ای که کردارهای سنتی همچون پرده‌خوانی بر آن تاکید دارند نیز مورد پرسش قرار می‌گیرد و به همان سرگشتگی امر مدرن دچار می‌شود و بنابراین مرز امر سنتی و مدرن هم از لحاظ سرگشته کردن انسان، برداشته می‌شود. این سرگشتگی ناشی از سینما به عنوان وسیلهٔ ارتباطی مدرن را در جایی هم می‌بینیم که کارگردان با نوارهای فیلمی که از خاک بیرون می‌کشد در میان بیابان می‌دود و مغول‌ها نیز به دنبال او می‌دوند. همچنین در جایی که سر او را زیر گیوتینی قرار می‌دهند که بر روی بدنهٔ تیغه‌اش صفحهٔ تلویزیونی جای دارد.

مهم‌ترین جایی که در فیلم مغول‌ها شاهد موقعیت آستانه‌ای هستیم و یک معادل تصویری بی‌بدیل از آن ساخته می‌شود، تصویری مشهور از

فیلم است، که در میان صحنه‌های ماندگار سینمای‌ایران جا خوش کرده است: مغول‌ها به دری در میانهٔ بیابان می‌رسند که چون اطرافش خالی است، معنای در را نمی رساند یعنی هم در هست و هم نیست و در آستانهٔ هردو است. یکی از مغول‌ها زنگ را به صدا در می‌آورد و می‌پرسد: «سینما چیه؟». در سوی دیگر زنگ، اما انگار کارگردان است که آیفون خانه‌اش را برمی‌دارد و گوش می‌دهد و در آیفون به او گفته می‌شود که برای حرکت به سوی محل فیلمبرداری در زاهدان، خانه‌اش راترک کند. دراینجا، هم مفهوم مکان مرزهایش را از دست می‌دهد و هم بار دیگر به سینما به عنوان دلیلی برای قرار گرفتن کارگردان/ مغول‌ها در موقعیت آستانه‌ای تاکید می‌شود. موقعیتی که در آن به دنبال مدلول متعالی یا معنایی که نیست، سرگردان می‌شوند.

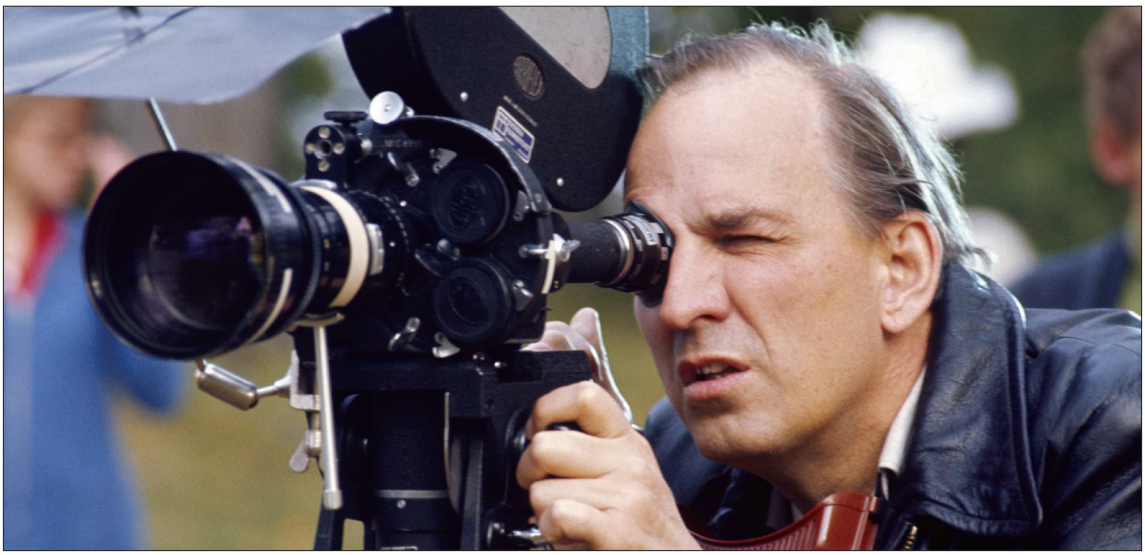
نمای پایانی فیلم که در آن مغول‌ها در بیابان بی‌انتها در حال دویدنی حاکی از سرگردانی هستند، باز هم بر چنین چیزی تاکید می‌کند. این، هاویه‌ای است که اشباح سینما برای کارگردان/مغول‌ها می‌آفرینند. اشباحی که نوعی دسترسی به معنا را وعده می‌دهد اما معنا همواره در بی‌نهایتی می‌ماند که برای آن نهایتی نیست.

با این‌حال چاره‌ای نیست جز سرگردانی‌ای که اشباح سینما می‌آفرینند. سرگردانی‌ای ناشی از همواره در راه معنا بودن از طریق سینمایی که همیشه به دنبال چیستی آن هستیم. اشباح ناشی از همزمانی ناممکن حضور و غیاب معنا در سینما. معادل تصویری چنین اشباحی، از جمله صحنه‌های تکرار شوندهٔ مغول‌های سرگردان در طوفان بیابان است.

اینگمار برگمان پاسخ می‌دهد: "فیلم ساختن به چه معناست؟"

می‌خواهم یکی از هنرمندان کلیسای جامع باشم

از کتاب "مصاحبه‌هایی با کارگردانان سینما"، گردآوری شده توسط اندرو ساریس



این مقالهٔ اینگمار برگمان با نام "فیلم ساختن به چه معناست؟" در شمارهٔ ۶۱ مجلهٔ کایه دو سینما، در جولای ۱۹۵۶، منتشر شد.

اینگمار برگمان، شاید بیش از هر کارگردان دیگری، سینما را در میان روشنفکران و زیبایی‌شناسانی باب کرده است که معمولا با فیلم‌ها به خودی خود مخالفند. اعجاب تمثیلی مهر هفتم، اهالی هنر آمریکا در اواخر دههٔ پنجاه را چنان شوراند که مونتاژ دیالکتیک پوتمکین یک نسل قبل شورانده بود. لحن برگمان در کل تاریک و محزون بود، و سوژه‌هایش بسیار جدی، سنگین و اندوهبار. مریدانی برخاستند تا او را برای ژرف‌اندیشی‌اش مورد ستایش قرار دهند، و فرقه‌های مقابل به او برای ثقل و سنگینی‌اش می‌تاختند. خود برگمان از چشم اهریمن (۱۹۶۰) همراه با هجوی از افسانهٔ دن خوان به دلیل تاثیرش بر روی خوی خودسر سوئدی، به عنوان وسیله‌ای برای گله از منتقدان جدی‌ترش استفاده کرد.

گونار بیورنستراند مقابل پردهٔ نمایش ظاهر شد، تا به اصطلاح نشان دهد که تماشاگران نباید این جریان‌ها را چندان جدی بگیرند، به خصوص جهنم هالیوود با حرارت مرکزی‌اش را که می‌تواند به بهشت می‌تواند صبر کند ارنست لوبیچ اعتبار بخشد. با این حال، زمانی که برگمان همراه مردی کلاسیک و زنی مدرن بر روی زمین فرود می‌آید، به طرز عجیبی دربارهٔ ذات عشق، پرشور و حرارت است. مانند همیشه، نهان‌مایه‌هایی جدی برای ساده‌ترین صحنه‌هایش، و نشانه‌هایی از سرگرمی در سنگین‌ترین لحظاتش وجود دارند. همین تقابل همیشگی است که بخشی از جادو و سِرّ اینگمار برگمان را شامل می‌شود.

شخصیت برگمان از ابتدای حرفه‌اش بر روی فیلم‌هایش مهر خورده است. لطافت طبع کنایه‌آمیز و ناخوشی متافیزیکی، نشان‌های تقلیدناپذیری از احساس و درکی بسیار نافذ هستند. علاوه بر این، فیلم‌هایی مانند مونیکا، شب برهنه یا خاکاره و پولک و سکوت در میان اروتیک‌ترین آثاری هستند که تا به حال توسط کارگردانی ساخته شده‌اند. خشونت برگمان در واقع سینمای او را از اشرافیت و پالایش بازدارنده نجات می‌دهد. همانطور که آنتونیونی به غلط برای فرم گویا که ملال را ملال‌انگیز به نمایش می‌گذارد، مورد انتقاد قرار می‌گیرد؛ برگمان نیز بیشتر به دلیل میلی برای اشباع کردن روانشناسی دراماتیک با الهیات بی‌جا، به غلط برای محتوای گیرا انتقاد می‌شود. با این وجود، برگمان طیف خارق‌العاده‌ای از تم‌ها و مضامین را نمایش داده است؛ و مسلما یکی از کارگردانان بزرگ تاریخ سینماست. در کنار افولس، میزوگوچی و آنتونیونی، برگمان مدافع شیوایی برای زنان به عنوان سازهای نیروی حیات، است. در نهایت، برگمان با سپردن سنگین‌ترین مسائل تمدن غرب به سینما و با شرط بستن شخصیت خودش روی حاصل هنرش، به سینما اصالت بخشید. روی هم رفته، برگمان هر از گاهی توانسته است همانقدر که آموزنده است، سرگرم‌کننده نیز باشد. - اندرو ساریس

"فیلم ساختن" برای من یک نیاز طبیعی است، نیازی هم‌سنگ با گرسنگی و تشنگی. برخی با نوشتن کتاب، کوه‌نوردی، کتک زدن بچه‌هایشان یا رقص سامبا به خودبیانگری دست می‌یابند. و این خودبیانگری برای من با ساختن فیلم اتفاق می‌افتد.

در «خون یک شاعر»، «ژان کوکتو»ی بی‌نظیر به ما، خود دیگرش را نشان می‌دهد که در راهروی هتلی کابوس‌وار سرگردان است و ما را وادار می‌کند تا به پشت هر در، در آن خودنگاره‌های وهمی، که "من" او را تشکیل می‌دهند، نگاه کنیم.

بدون اینکه وانمود کنم شخصیتم را با شخصیت کوکتو برابر می‌دانم، به این فکر کرده‌ام که شما را به سیاحتی در استودیوهای داخلی‌ام ببرم، جایی

که فیلم‌هایم به طور نامرئی به وقوع می‌پیوندند. بیم دارم این بازدید شما را مأیوس کند: تجهیزات در هر طرف پراکنده‌اند زیرا مالک آنقدر درگیر مشکلات کاری است که وقت برای نظم و سامان دادن به امور ندارد. علاوه بر این، نور در مکان‌های خاصی نسبتا بد است، و برخی درب‌ها تابلویی دارند که رویشان با حروف درشت و خوانا نوشته شده: "خصوصی." در نهایت خود راهنما گاهی برایش سؤال می‌شود که چه چیزی در آنجا ارزش نشان دادن دارد.

در هر صورت، ما چند در را باز می‌کنیم. این بدان معنا نیست که شما دقیقا پاسخ سوأل‌هایی که به خودتان تحمیل کرده‌اید را خواهید یافت، اما شاید، با وجود همهٔ این‌ها، بتوانید قطعاتی از یک پازل پیچیده که تصور به وقوع پیوستن یک فیلم است را سر هم کنید.

اگر بنیادی‌ترین عنصر هنر فیلمبرداری، یعنی نوار فیلم را وارسی کنیم، متوجه می‌شویم که متشکل از تصاویر مستطیلی کوچکی‌ست که هر کدام از مجاورین خود با نوار سیاهی جدا شده است. با نگاهی دقیق‌تر، درمی‌یابیم این مستطیل‌های کوچک که در نگاه اول به نظر می‌رسد حاوی جزئیات مشابهی هستند، هریک از دیگری تنها با تغییری جزئی و تقریباً غیرقابل مشاهده متمایزند و هنگامی که پروژکتور، این تصاویر متوالی را روی صفحه به نحوی که ما هر تصویر را در یک بیست و چهارم ثانیه ببینیم، نمایش می‌دهد، به ما توهم حرکت می‌دهند.

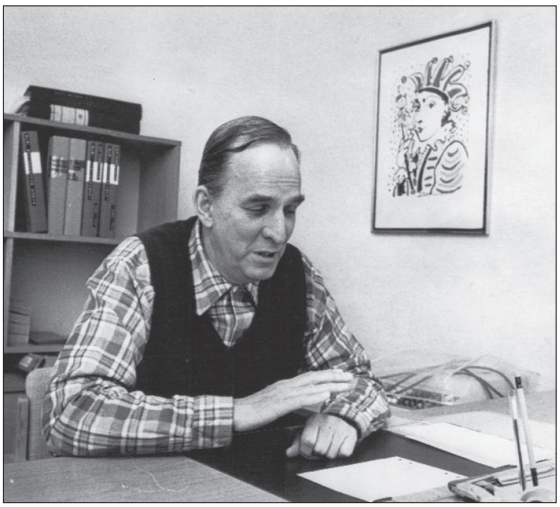
بین هر یک از این مستطیل‌های کوچک، دیافراگم از جلوی عدسی عبور می‌کند و قبل از اینکه ما را با مستطیل بعدی به نور کامل بازگرداند، در تاریکی کامل فرو می‌بردمان.

وقتی ده ساله بودم و اولین فانوس جادویی‌ام - همراه دودکش، چراغ بنزینی و فیلم‌های دائما در حال تکرارش - را باز کردم، پدیدهٔ فوق را هیجان‌انگیز و اسرارآمیز یافتم. حتی امروز، آن هیجان بی قرار کودکی را در خودم احساس می‌کنم، زمانی که می‌فهمم من واقعا یک شعبده‌باز هستم، چرا که سینما تنها به دلیل نقص در چشم انسان -و عدم توانایی‌اش در درک و دریافت جداگانهٔ عکس‌هایی که به تندی همدیگر را دنبال می‌کنند و در اصل مشابه‌اند- است که وجود دارد.

من حساب کرده‌ام اگر فیلمی ببینم که یک ساعت به درازا بکشد، در حقیقت برای بیست دقیقه در سیاهی مطلق فرو رفته‌ام. این چنین، در ساخت یک فیلم من متهم به کلاه‌برداری هستم؛ من از دستگاهی استفاده می‌کنم که برای سوءاستفاده کردن از نقص جسمی انسان ساخته شده است، از دستگاهی که به لطف آن مخاطبم را مانند آونگ از حال و هوایی به حالتی دیگر در نقطهٔ کاملا مقابلش می‌برم: او را به خندیدن، فریاد با ترس، لبخند، باور به افسانه‌ها، برآشفتگی، آزرده خاطری، مشتاق شدن، فحاشی یا خمیازه همراه با کسلی وامی‌دارم. بنابراین من تفاوتی با یک کلاهبردار یا یک شعبده‌باز - با توجه به اینکه مردم از حقهٔ او آگاهند - ندارم. من مبهوت می‌کنم و ارزشمندترین و شگفت‌انگیزترین دستگاه جادویی‌ای که تا به حال در تمام تاریخ جهان و در دستان یک شارلاتان بوده است را در اختیار دارم.

منشأ یک کشمکش اخلاقی لاینحل برای تمام آن‌هایی که فیلم می‌سازند یا می‌فروشند، اینجاست، یا باید اینجا باشد.

فقدان تعادل برای یک فیلمساز وظیفه‌شناس عواقبی بس شوم‌تر نسبت به بندباز یا آکروباتی که زیر چادر سیرک بدون تور اجرا می‌کند، دارد. برای آن فیلمساز و هنرمند بندباز، خطر به این ترتیبِ مشابه است: سقوط و کشتن خود. بدون شک فکر می کنید که این یک اغراق است: ساختن یک فیلم به هیچ وجه آنقدر خطرناک نیست! با این وجود، من به گفتهٔ خود پایبند می‌مانم: خطر یکسان است. حتی اگر همانطور که گفتم، یک فرد به نوعی شعبده‌باز باشد، نمی‌تواند تهیه‌کنندگان، مدیران بانک، مالکان



سینما یا منتقدان را فریب دهد، در حالی که مردم برای دیدن فیلم و پرداخت پولی که تهیه‌کنندگان، مدیران بانک، مالکان سینما، منتقدان و شعبده‌بازها از طریق آن امرار معاش کنند، نمی‌روند.

می‌توانم برایتان مثالی از تجربهٔ اخیر بزنم که خاطره‌اش همچنان اندامم را به لرزه می‌اندازد و در آن نزدیک بود تعادل خودم را از دست بدهم. یک تهیه‌کنندهٔ به طور غیرمعمول پرجرأت روی یکی از فیلم‌های من که پس از یک سال کار طاقت‌فرسا، تحت عنوان شب برهنه (خاک‌اره و پولک) به نمایش درآمد، سرمایه‌گذاری کرد. نظر منتقدان نامطلوب بود، مردم سمتش نرفتند، تهیه‌کننده ضررهایش را برآورد کرد و من، مجبور شدم چند سال صبر کنم تا بتوانم پروژهٔ دیگری بگیرم.

اگر دو یا سه فیلم دیگر بسازم که نشان از ضرر مالی داشته باشد، تهیه‌کنندگان قاعدتا به این نتیجه خواهند رسید که بهتر است دیگر پول بیشتری را سر استعدادهایم شرط‌بندی نکنند.

بدین طریق من بلافاصله غیرقابل اطمینان می‌شدم، یک بازنده، و می‌توانستم در وقت آزادم تأمل کنم که چگونه از به اصطلاح موهبت‌های هنری خود استفاده کنم: شعبده‌باز از دم و دستگاه خود محروم می‌شد.

وقتی جوان‌تر بودم، از این عدم قطعیت‌ها آزرده نمی‌شدم. کار برای من یک بازی هیجان‌انگیز بود، و چه نتایج موفقیت‌آمیز بودند و چه ناموفق، از کارها و فعالیت‌هایم مانند یک کودک همراه قلعهٔ شنی‌اش لذت می‌بردم. اجراکننده روی طنابش می‌رقصید، ناآگاه و نتیجتا غافل از ژرفنا و زمین سخت میدان سیرک.

بازی به یک کشمکش تلخ تغییر پیدا کرد. حال، راه رفتن در امتداد طناب با آگاهی کامل از خطر انجام می‌شود، و نقاطی که ریسمان به آن‌ها متصل است ترس و عدم اطمینان نام دارند. هر کاری مستلزم تمام منابع انرژی من است. خلق کردن، تحت تأثیر عوامل نه چندان درونی که بیرونی و اقتصادی، تبدیل به وظیفه‌ای پرمسئولیت شده است. شکست، انتقاد و بی‌تفاوتی عمومی امروزه زخم‌های دردناک‌تری ایجاد می‌کنند. زخم‌ها زمان می‌برند تا التیام یابند، و جای زخم‌ها عمیق‌تر و ماندگارترند.

قبل از عهده‌دار شدن یک پروژه یا پس از آغاز آن، ژان آنوی عادت داشت روی یک بازی کوچک تمرکز کند تا ترس را از یاد ببرد. او به خود می‌گفت: "پدر من یک خیاط است. او از آنچه دستانش خلق کرده، شلواری برازنده یا کتی زیبا، عمیقا لذت می‌برد. این مایهٔ مسرت و رضایت صنعتگر است، مایهٔ غرور و افتخار مردی که حرفه‌اش را می‌شناسد."

من نیز این کار را انجام می‌دهم. این بازی را می‌شناسم، اغلب بازی‌اش می‌کنم و در فریب دادن خودم و دیگران موفق می‌شوم، حتی اگر این بازی تنها نقش یک مسکن بی‌اثر را داشته باشد: "فیلم‌های من کارهای خوبی هستند. من متعهد، وظیفه‌شناس و به شدت متوجه و مراقب جزئیات

هستم. من برای هم‌روزگاران خودم کار می‌کنم و نه برای ابدیت؛ غرور من غرور صنعتگر است."

با این حال، می‌دانم اگر این‌گونه سخن بگویم، تنها برای فریب خودم و فریادهای بی‌قرارانهٔ مهارنشدنی‌ست: "چه چیزی ساخته‌ای که بتواند ماندگار باشد؟ آیا در میان فیلم‌های تو یک متر نوار فیلم وجود دارد که ارزش انتقال به آیندگان را داشته باشد، یا تنها یک خط تصویر، یک موقعیت واحد که واقعا و بی‌چون و چرا درخور باشد؟"

به این سؤال – شاید هنوز تحت تأثیر عدم وفاداری و ناسپاسی‌ای ازبین‌نرفتنی، اما خالصانه – باید پاسخ بدهم: "نمی‌دانم، امیدوارم."

باید می‌بخشید که این معضلی که بر خالقان فیلم‌ها تحمیل گشته را این چنین بلند بالا و همراه تفاسیر بسیار، شرح می‌دهم. می‌خواستم برایتان توضیح دهم که چرا بسیاری از کسانی که در سینما کار می‌کنند، تسلیم وسوسه‌ای می‌شوند که قابل مشاهده نیست و توضیحش دشوار است. چرا ما می‌ترسیم، چرا گاهی در کار دلسرد می‌شویم، چرا حماقت می‌کنیم و به خودمان اجازه می‌دهیم تا در توافق‌های زهرآلود و لکه‌دار از بین برویم.

با این حال من دوست دارم کمی بیشتر روی یکی از جنبه‌های این مسأله، روی یکی از مهم‌ترین و سخت‌ترین چیزها برای بچنگ آوردن درنگ کنم، و آن اذهان عمومی‌ست. خالق فیلم‌ها با یک رسانهٔ بیانی سر و کار دارد که نه فقط در خودش، بلکه همچنین در میلیون‌ها آدم دیگر رغبت ایجاد می‌کند، و اکثر اوقات او احساس خواهش را مانند دیگر هنرمندان حس می‌کند: "من می خواهم امروز موفق شوم. شهرت را همین حالا می خواهم. می‌خواهم همزمان لذت ببخشم، مشعوف کنم و متأثر سازم."

میان راه، بین این آرزو و تحقق آن، اذهان عمومیست – و آن‌ها فقط یک چیز از فیلم می‌خواهند: "من پول داده‌ام. می‌خواهم سرگرم، مشغول و درگیر شوم. می‌خواهم مشکلاتم، دنیای پیرامون و کارم را فراموش کنم، می‌خواهم از خودم فرار کنم. من اینجا هستم، نشسته در تاریکی، و مانند زنی که در آستانهٔ وضع حمل است، می‌خواهم به من کمک شود."

فیلمسازی که این نیاز را می‌پذیرد و از جیب مردم گذران زندگی می‌کند، در موقعیت سختی که خود وظایف به خصوصی را تحمیل می‌کند، قرار دارد. در ساختن فیلمش، او می‌بایست همیشه واکنش عموم را در نظر بگیرد. من به شخصه، دائم این سؤال را از خودم می‌پرسم: "آیا من می‌توانم خودم را ساده‌تر، خالصانه‌تر و خلاصه‌تر ابراز و بیان کنم؟ آیا همه قادر به متوجه شدن آنچه اکنون می‌گویم، خواهند بود؟ آیا ساده‌ترین آدم قادر به دنبال کردن خط داستانی خواهد بود؟ و مهم‌تر از همه: تا کجا حق توافق و سازش دارم، و کجا وظیفه‌ام نسبت به خودم آغاز می‌شود؟"

هر تجربه‌گرایی‌ای ناگزیر مستلزم خطرهای بزرگ است، زیرا همیشه مردم را از خود بیگانه می‌کند. اما این ازخودبیگانگی عموم می‌تواند منجر به بی‌ثمری می‌شود، به انزوا در برج عاج.

فوق‌العاده می‌شود اگر تهیه‌کنندگان بعلاوهٔ کارگردانان تکنیکی فیلم، لابراتوارها و آزمایشگاه‌های تجربی را در اختیار خالقان قرار دهند. اما این به هیچ عنوان در روزگار ما صدق نمی‌کند. تهیه‌کنندگان تنها به مهندس‌ها اعتماد دارند و از روی حماقت تصور می‌کنند که وضعیت صنعت فیلم بستگی به ابداعات و پیچیدگی‌های تکنیکی دارد.

هیچ‌چیز راحت‌تر از ترساندن یک تماشاگر نیست. او می‌تواند به معنی واقعی کلمه دیوانه شود، چرا که اکثر انسان‌ها در بخش‌هایی از وجودشان ترسی دارند که همیشه آمادهٔ سربرآوردن است. خنداندن او، اینکه واقعا بخندانی‌اش، بسیار دشوارتر است. قرار دادن یک تماشاگر در وضعیتی بدتر از آنچه برسرش آمده، آسان است، اینکه او را در وضعیتی بهتر قرار دهی سخت است؛ باز با این وجود این همان چیزی‌ست که او هر بار که قدم در تاریکی سالن سینما می‌گذارد، می‌خواهد. اما ما هر چند وقت یکبار و با چه روش‌هایی این خرسندی را به او می‌دهیم؟

از این روست که من، با اینکه در عین حال به خوبی و با شواهد مطلق می‌دانم این استدلال خطرناک است، استدلال می‌کنم که این، ریسک محکوم کردن هر شکست و اشتباه گرفتن آرمان‌گرایی با غرور را دربردارد، ریسک اینکه مرزهایی که اذهان عمومی و منتقدان برای شما تعیین می‌کنند را مطلق در نظر بگیری، حتی زمانی که آن‌ها را به رسمیت نمی‌شناسید و متعلق به شما نیستند، چرا که شخصیت شما دائم در حال تکامل است. از یک طرف، وسوسه می‌شوم که خودم را وفق دهم، که خودم را همان چیزی کنم که عموم می‌خواهد باشم؛ اما از طرفی دیگر، حس می‌کنم که این پایان همه‌چیز خواهد بود، این به معنای بی‌تفاوتی کامل در من خواهد بود.

همچنین خودم را خوشحال به حساب می‌آورم که دقیقا به همان اندازهٔ احساس، با هوش متولد نشده‌ام؛ در هیچ‌جا نوشته نشده است که یک فیلمساز باید خرسند، خوشحال و راضی باشد. چه کسی گفته است که او نباید سر و صدا کند، موانع را بشکند، با دشمن خیالی بجنگد، ربات‌ها را به ماه بفرستد، خیال‌پردازی کند، یا تکه‌هایی از گوشت خود یا دیگران را بکند؟ چرا کسی نمی‌تواند تهیه‌کنندگان فیلم را بهراساند؟ این شغل آن‌هاست که هراسان باشند؛ آن‌ها برای زخم معده‌شان است که پول می‌گیرند!

اما "فیلمسازی" فقط برخوردن با مشکلات، دوراهی‌ها، دغدغه‌های اقتصادی، مسئولیت‌ها و ترس‌ها نیست. بازی‌ها، رویاها و خاطرات اسرارآمیزی هم وجود دارند. اغلب با یک تصویر آغاز می‌شود: چهره‌ای که به طور ناگهانی و با شدت نورانی شده، بالا بردن یک دست، لحظه‌ای در سپیده‌دم به همراه چند زن پیر نشسته روی نیمکت و جدا شده توسط کیسه‌ای سیب. یا گاهی با رد و بدل کردن کلمات اتفاق می افتد: دو فرد، ناگهان با لحن صدایی کاملا شخصی چیزی به یکدیگر می‌گویند؛ شاید رویشان را برگردانده‌اند، من حتی نمی‌توانم چهره‌هایشان را ببینم پس محبورم گوش کنم، صبر کنم تا دوباره صحبت کنند، تا دوباره همان کلمات را تکرار کنند، بی‌اهمیت اما پر از تنشی پنهان، تنشی که من هنوز به خوبی بدان آگاه نیستم اما مانند فیلتری مخفی عمل می‌کند.

صورت در نور تابانده شده، دستی که گویی برای یک طلسم بلند شده، زنان پیر در میدان، حرف‌های پیش پاافتاده، تمام این تصاویر می‌آیند تا خودشان را به نوار من بچسبانند، مانند ماهی‌های درخشان، یا دقیق‌تر بگویم، من خودم توسط نواری که بافتش را با خوشحالی نادیده می‌گیرم، گرفتار شده‌ام.

خیلی زود، پیش از آنکه تم به طور کامل در ذهنم ترسیم شود، بازی‌های تصورات و خیالم را به آزمون واقعیت می‌سپارم. به عنوان یک بازی، طرحم که هنوز بسیار ضعیف و ناقص است را روی یک سه‌پایه قرار می‌دهم تا آن را از نقطه نظر تمام عوامل فنی استودیوها ببینم و قضاوت کنم. این آزمون خیالیِ "قابلیت دوام"، روی موتیف مانند پوششی از زنگ‌زدگی عمل می‌کند. آیا دوام خواهد آورد؟ آیا زمانی که این موتیف درگیر روال روزمره و کشندهٔ استودیوها، به دور از سپیده‌های سایه روشن بازی خیال باشد، ارزش خودش را حفظ خواهد کرد؟

برخی از فیلم‌های من بسیار سریع به نتیجه می‌رسند و سریع تمام می‌شوند. این‌ها فیلم‌هایی هستند که انتظارات عمومی را برآورده می‌کنند. کودکان همیشه بی‌انضباط هستند، اما همیشه سالم؛ می‌توان در جا پیش‌بینی کرد که آن‌ها نسل خانواده‌شان را ادامه خواهند داد.

پس آنوقت "فیلمبرداری یک فیلم" به چه معناست؟ اگر این سؤال را از همهٔ شما بپرسم، بی‌شک پاسخ‌هایی تا حدی متفاوت دریافت خواهم کرد، اما احتمالا روی یک نکته موافق باشید: فیلمبرداری یک فیلم، انجام آن چیزیست که برای اعمال محتواهای فیلمنامه روی فیلم، ضروری‌ست. در این مورد شما بسیار، و در عین حال اندک خواهید گفت. برای من، فیلمبرداری یک فیلم، نشانگر روزها کار دیوانه‌وار غیرانسانی‌ست، کمردردها، چشمان پر از غبار، بوی گریم، عرق و نورها، مجموعه‌ای پایان‌ناپذیر از تنش‌ها و تأخیرها؛ نبردی بی‌وقفه میان علاقه و وظیفه، بین خیال و واقعیت، آگاهی و کاهلی. بیدار شدن‌های صبح و شب‌های بی‌خوابی را در خاطر دارم، حادترین احساس در زندگی، نوعی تعصب حول محور یک اثر که از طریقش در نهایت به بخشی جدایی‌ناپذیر از فیلم تبدیل شدم، یک دستگاه به طرزمسخره‌ای کوچک که تنها کاستی‌اش نیاز به غذا و نوشیدنی‌ست.

گاهی پیش می‌آید که در میان این هیجان، زمانی که استودیوها پر از تکاپوی زندگی و کارند، طوری که به نظر آمادهٔ از هم پاشیدن می‌آیند، ایدهٔ فیلم بعدی‌ام را پیدا می‌کنم. با این حال، اگر فکر می‌کنید که فعالیت یک فیلمساز نوعی سرگیجهٔ سرخوشانه، هیجانی کنترل‌نشدنی و آشفتگی‌ای وحشتناک به خود می‌گیرد، در اشتباهید. فیلمبرداری یک فیلم به معنی عهده دار شدن تربیت یک اسب مهارنشدنی برای جایزهٔ بزرگ است؛ باید فکری آزاد، جزئی‌نگری و برآوردهایی محکم و دقیق داشت. به این، یک خُلق همیشه یکنواخت و متعادل، و صبری که متعلق این دنیا نباشد را نیز اضافه کنید.

فیلمبرداری یک فیلم، سازماندهی کل کهکشان است، اما عناصر اصلی صنعت، سرمایه، تولید، دیدگاه، توسعه و انتشار، برنامه‌ای برای دنبال کردن با اینکه به ندرت دنبال می‌شود و یک طرح عملی که در آن عوامل غیرمنطقی بیشترین درصد آن را تشکیل دهند، است. نگهبان بیش از حد آرایش چشم دارد - پانزده هزار دلار برای آغاز دوبارهٔ صحنه. یک روز آب درون لوله‌ها کلر زیادی دارد: نگاتیوها خراب شده‌اند - دوباره شروع کنید! روزی دیگر، مرگ برای شما واقعهٔ ناگوار حذف یک بازیگر را رقم می‌زند - با یک بازیگر دیگر دوباره شروع کنید - و میلیون‌ها مشکل دیگر که وجود دارند، در انتظار شما. رعد و برق می‌زند، مبدل‌های برق خراب

می‌شوند، و ما همه با گریم، در روشنایی کم‌رنگ روز در حالی که ساعت‌ها سپری می‌شوند و سرمایه نیز همراهشان سپری می‌شود، منتظر می‌مانیم.

ساختن فیلم همچنین به معنی دوباره فرورفتن در عمیق‌ترین ریشه‌هایش در جهان کودکی است.

کسی که مانند من در خانوادهٔ یک وزیر به دنیا آمده است، خیلی زود یاد می‌گیرد که در زندگی و در مرگ ورای صحنه را ببیند. پدر مراسم تدفین، ازدواج، تعمید و اعتکاف دارد، او موعظه می‌نویسد. انسان خیلی زود با شیطان آشنا می‌شود؛ پس باید به او شکلی ملموس داد. و اینجاست که بازی فانوس جادو وارد می‌شود، جعبهٔ آهنی کوچک با لامپ گازی (هنوز می‌توانم بوی آهن حرارت دیده را حس کنم) و نمایش رنگ‌ها. در آن میان، داستان شنل‌قرمزی و گرگ وجود داشت. گرگ شیطان بود، شیطانی بدون شاخ، اما با یک دم و دهانی به رنگ قرمز روشن، شیطانی عجیب ملموس و در عین حال دست‌نیافتنی، تداعی‌گر شر و آزار و اذیت روی کاغذدیواری گلدار اتاق کودک.

اولین فیلمی که در اختیارم قرار گرفت، سه متر طول داشت و قهوه‌ای بود. دختر جوانی را نشان می‌داد که در دشتی خوابیده؛ بیدار شد، خودش را کش و قوسی داد، بلند شد و دستان کش داده شده‌اش در سمت راست تصویر ناپدید شدند. همین. روی جعبه‌ای که فیلم دوباره در آن قرار داده شده بود، تصویری مه‌آلود و کدر همراه کلمات "Frau Holle" (فراو هال) ترسیم شده بود. هیچ‌کس در اطرافیانم نمی‌دانست فراو هال چه کسی بود، اما این چندان هم اهمیت نداشت؛ این فیلم موفقیت بزرگی بود و هر شب پخش شد تا وقتی که چنان از هم فرو پاشید که دیگر قابل تعمیر نبود.

این سینمای کوچک لرزان، اولین جعبهٔ شعبده‌بازی من بود. در واقع به طرز عجیبی، با اینکه این اسباب‌بازی مکانیکی بود، مردم و چیزها هرگز تغییر نکردند. اغلب از خودم می‌پرسم که آن چگونه توانسته بود

مرا تا این حد مجذوب خود کند که امروزه روز همچنان دقیقا همانطور برایم جذاب باشد. گاهی در استودیو یا در تاریکی اتاق تدوین، جایی که تصویر کوچکی را در مقابلم دارم و فیلم از بین انگشتانم می‌گذرد، یا باز در طول وضع حمل خارق‌العاده‌ای که نماد ازنوسازی در زمانیست که فیلم تمام شده آهسته از خودش پرده‌برداری می کند، این فکر به ذهنم می‌آید. نمی‌توانم خودم را از این فکر بازدارم که من ابزاری چنان پالوده و ناب را به کار می‌برم که این امکان را برایمان فراهم می‌سازد تا به وسیلهٔ آن روح انسان را با نوری بی‌نهایت قوی‌تر نورانی کنیم، که وحشیانه‌تر از آن پرده برداریم، و قلمروهای جدیدی از واقعیت را به دانشمان اضافه کنیم. شاید حتی شکافی پیدا کنیم که به ما اجازه دهد به درون کیاروسکوی (سایه‌روشن) سورئالیسم نفوذ کنیم، تا داستان‌هایمان را به شیوه‌ای جدید و میخکوب‌کننده بازگو کنیم. [توضیح بر متن: منظور او نه سورئالیسم و فراواقع‌گرایی به عنوان فرمی از فیلم، بلکه نوعی فراواقعیت است.[با وجود ریسک بیان کردن چیزی که نمی‌توانم ثابتش کنم، دوست دارم بگویم به نظرم، مایی که فیلم می‌سازیم، تنها از بخش ناچیزی از یک قدرت ترسناک استفاده می‌کنیم - چیزی بیش‌تر از انگشت کوچک یک غول بسیار خطرناک را حرکت نمی‌دهیم.

اما به همان اندازه ممکن است من در اشتباه باشم. ممکن است فیلم در تکامل خود، به بالاترین درجه رسیده باشد، که این ابزار در ذات خود دیگر قادر نباشد سرزمین‌های جدیدی را فتح کند. بسیاری بر این عقیده هستند، و این یک واقعیت است که ما در یک باتلاق ایستاده‌ایم، و در حالی که تنها بینی‌مان بالای سطح آب است، توسط دغدغه‌های مالی، سنت‌ها، حماقت، ترس، تردید و بی‌نظمی از کار افتاده‌ایم.

گاهی از من می‌پرسند که در فیلم‌هایم دنبال چه چیزی هستم، هدفم چیست. سؤال سخت و خطرناکی‌ست، و من اغلب با یک دروغ یا عذر و بهانه بدان پاسخ می‌گویم: "من سعی دارم که حقیقت را دربارهٔ وضعیت انسان بیان کنم، حقیقت را آنچنان که می‌بینمش. " این جواب آن‌ها را راضی می‌کند، و من اغلب از خودم می‌پرسم که چرا هیچکس متوجه بلوف من نمی‌شود، زیرا جواب واقعی باید این باشد که: "من نیازی سرکش و غیرقابل‌کنترل برای بیان آنچه به طور کاملا ذهنی بخشی از خودآگاه من است، در قالب فیلم، احساس می‌کنم. از این رو در این مورد، من هدف دیگری ندارم جز خودم، نان روزانه‌ام، سرگرمی و احترام عموم و نوعی حقیقت که در آن لحظهٔ بخصوص به نظرم درست می‌آید. و اگر سعی کنم دومین پاسخم را خلاصه کنم، فرمول نهایی چندان پرشور حاصل نمی‌شود: "فعالیتی با نه چندان اهمیت."

اینطور نخواهم گفت که این استنتاج بیش از حد مرا شرمنده می‌سازد. من در موقعیتی مشابه با اکثریت هنرمندان نسب خودم هستم: فعالیتمان در نهایت هیچ معنای مهمی ندارد. هنر برای هنر. حقیقت شخصی من، یا شاید هم سه چهارم حقیقت یا به کل هیچ، جز اینکه برای من ارزشمند است.

می‌دانم که این نوع نگاه کردن به چیزها بسیار نامحبوب است، بخصوص این روزها. از این رو برای بیان موضع دقیق‌تر خود با طرح این سوال به نحوی دیگر، شتاب می‌کنم: "شما دوست دارید در ساخت فیلم‌هایتان چه هدفی داشته باشید؟"

می‌گویند در روزگاران قدیم، کلیسای جامع شارتر در اثر اصابت صاعقه، آتش گرفت و با خاک یکسان شد. سپس طبق گفته‌هایشان، هزاران نفر از مردم از همه گوشهٔ جهان، با هر پیشه‌ای شتافتند؛ آن‌ها از اروپا مانند موش‌های صحرایی مهاجر عبور کردند و همگی با هم شروع به بازسازی کلیسا بر روی زیربنای قدیمی‌اش کردند. آن‌ها تا زمانی که ساختمان عظیم به پایان رسید آنجا زندگی کردند، معماران، کارگران، هنرمندان، تردستان، اشراف، راهبان و مردم عادی طبقهٔ متوسط، اما نام‌هایشان نامشخص بود، و حتی تا به امروز هیچکس نمی‌داند چه کسی کلیسای جامع شارتر را ساخته است.

بدون گفتن اینکه این باید باعث پیش‌داوری شما نسبت به عقاید و تردیدهای من - که در این زمینه اهمیتی ندارند - شود، من فکر می‌کنم هنر لحظه‌ای که خودش را از پرستش (دین) جدا کرد، اهمیت و معنای خود را برای زندگی از دست داد. بند ناف را پاره کرد، و زندگی جداگانهٔ خودش را به طرز عجیبی بی‌حاصل، راکد و تباه زیست. خلاقیت جمعی انسان‌های گمنام متواضع تنها بقایای به جا مانده است، فراموش شده، مدفون و عاری از ارزش. غصه‌های کوچک و دل‌دردهای اخلاقی من تنها با ذره‌بین ابدیت قابل بررسی هستند. ترس از تاریکی که وصف بارز ذهنیت‌گرایی و ضمیر محتاط است، تبدیل به چیز بزرگی شده است؛ و آنگاه که ما با همدیگر دربارهٔ موضوع تنهایی و انزوا بحث می‌کنیم، در نهایت به بن‌بست برمی‌خوریم، بدون اینکه یکی از ما به دیگری گوش کرده باشد یا حتی متوجه این شده باشد که ما آنقدر به هم نزدیک شده‌ایم که نزدیک است از خفگی بمیریم. از این روست که فردگرایان خودشان را در چشم خودشان می‌بینند، با انکار وجود آنچه می‌بینند و استناد به ابهام مطلق، و هرگز حتی یک بار نیازمودن نعمت خوشی‌های اجتماع (با هم کار کردن). ما حقیقتا در چرخهٔ معیوب خود محبوسیم، آنقدر در عذاب خود محصوریم که از تشخیص واقعیت از کذب، یا آرمان‌های خلافکاران از رهاشده‌ای بی‌ریا، عاجز شده‌ایم.

بنابراین در پاسخ به سؤالی که درمورد هدف فیلمم پرسید، می‌توانم بگویم: "من می‌خواهم یکی از هنرمندان کلیسای جامع باشم که در دشت برمی‌خیزد. من می‌خواهم با کنده‌کاری سر یک اژدها، فرشته یا دیو، یا شاید یک قدیس، خودم را مشغول کنم؛ اهمیتی ندارد؛ در هر صورت همان خوشی را خواهم یافت. چه با ایمان باشم و چه بی‌ایمان، مسیحی یا کافر، همراه تمام جهان کار می‌کنم تا کلیسای جامعی بسازم زیرا من یک هنرمند و صنعتگرم، و چون آموخته‌ام چهره‌ها، اندام‌ها و بدن‌ها را از سنگ جدا کنم. من هرگز نگران قضاوت‌های آیندگان یا معاصرانم نخواهم بود؛ نام من هیچ کجا حک نشده و همراه من از میان برداشته خواهد شد. اما بخش کوچکی از من در این کلیت ناشناس و کامیاب، زنده خواهد ماند. اژدها، فرشته یا دیو، یا شاید یک قدیس، اهمیتی ندارد!"

ویرجینیا ولف

سینما و واقعیت

مردم می‌گویند که انسان وحشی دیگر در ما وجود ندارد و ما آخرین مراحل تمدن را می‌گذرانیم و همه چیز گفته شده و دیگر برای جاه طلبی دیر شده است. ولی این فیلسوف‌ها از قرار معلوم سینما را فراموش کرده‌اند. آن‌ها هرگز وحشی‌های قرن بیستم را در حال تماشای فیلم ندیده‌اند. آن‌ها هرگز جلوی پرده سینما ننشسته‌اند که فکر کنند که چطور با وجود تمام لباس‌های تنشان و قالی‌های زیر پایشان فاصله آن‌ها با انسان‌های بدوی لخت - که دو قطعه آهن را بهم زده و از صدایش چیزی نظیر پیش درآمد موزیک موزارت را می‌شنیده‌اند - زیاد نیست.

دو قطعه آهن در زمان معاصر آنقدر با چیزهای غریب پوشیده شده که اصلا صدایش درنمی‌آید. همه چیز در صداهای نامشخص گم شده است. ما در حال نگاه به درون دیگی هستیم که قطعاتی از همه اندازه و شکل در آن مشغول جوشیدن هستند. گاهی قطعه‌ای بزرگ خود را بالا می‌کشد و به نظر می‌آید که می‌تواند خود را از این هرج و مرج بیرون بکشد.

با این وجود در نگاه اول هنر سینما به نظر خیلی ساده و حتی احمقانه می‌آید. سلطان را می‌بینیم که مشغول دست دادن با یک تیم فوتبال است. قایق آقای توماس لیپتون را می‌بینیم. جاک هورنر را در حال بردن یک مسابقه می‌بینیم. چشم تمام این‌ها را فوراً می‌بیند و مغز که به طور رضایت بخشی قلقلک داده شده، آرام می‌نشیند و این وقایع را بدون فکر کردن تماشا می‌کند، چرا که چشم معمولی - چشم انگلیسی که از لحاظ زیبایی‌شناسی کمبود دارد - مکانیسم ساده‌ای است که مواظب است که بدن در گودالی نیافتد و در عین حال برای مغز نقش آرام‌کننده را بازی می‌کند و می‌شود به عنوان یک پرستار به او اطمینان کرد تا موقعی که مغز تصمیم می‌گیرد که از خواب بلند شود.

پس تعجبی نیست وقتی درمیان خواب و بیداری ناگهان بیدار شده و تقاضای کمک می‌کند، اشکالاتی برای چشم بوجود آمده و او کمک می‌خواهد. چشم به مغز می‌گوید: «خبرهایی هست که من اصلا نمی‌فهمم و به تو احتیاج دارم». آن‌ها با هم به سلطان و به قایق و به اسب نگاه می‌کنند و مغز فوراً متوجه می‌شود که آن‌ها دارای کیفیتی هستند که از آن یک عکس ساده زندگی حقیقی نیست. آن‌ها زیباتر نشده‌اند -آن طوری که فرضاً عکس‌ها زیبا هستند، ولی حقیقی‌تر هستند؛ حقیقتی ورای آنچه در زندگی روزانه ما با آن برخورد می‌کنیم. ما آن‌ها را می‌بینیم در حالیکه خودمان آنجا نیستیم. زندگی را آنطوری می‌بینیم که ما در آن نقشی نداریم. همینطور که نگاه می‌کنیم به نظر می‌آید که از حقارت زندگی حقیقی دور می‌شویم؛ اسب ما را زمین نخواهد زد، سلطان دست ما را نخواهد فشرد و موج‌ها پایمان را خیس نخواهند کرد.

از این نظرگاه همانطور که ما مشغول تماشا هستیم وقت این را داریم که احساس ترحم و سرگرمی بکنیم و کلی‌بافی کرده و به یک فرد خصوصیات نژاد را نسبت بدهیم. در حال تماشای قایق و امواج وقت این را داریم که ذهن خود را به زیبایی عادت داده و آن احساس عجیب را هم لمس کنیم. این زیبایی ادامه خواهد داشت و چه ما ببینیمش چه نبینیم، فوران خواهد کرد. تازه به ما می‌گویند که این اتفاقات مال ده سال پیش است. ما دنیایی را تماشا می‌کنیم که در زیر امواج مدفون شده است.

عروس‌ها از کوچه بیرون می‌آیند - آن‌ها الان مادر هستند. پیشخدمت‌ها خونگرم و با حرارت هستند - آن‌ها هم الان ساکت هستند. مادران اشک می‌ریزند و مهمان‌ها خوشحال هستند. چیزی برده شد و چیزی باخته شد و همه چیز الان تمام شده است. جنگ جدایی را در پای این بیگناهی و نادانی انداخت. همینطور بود که ما می‌رقصیدیم و روی پاشنه‌هایمان چرخ می‌خوردیم و زحمت می‌کشیدیم و آرزو می‌کردیم و همینطور بود که خورشید می‌درخشید و ابرها سبک و تا آخر پرواز می‌کردند.

ولی به نظر می‌آمد فیلمسازان از این گذشت زمان و این اشارات به واقعیت راضی نیستند. آن‌ها از پرواز مرغ‌های دریایی، کشتی‌های روی رودخانه تایمز، پرنسِ ویلز و سیرکِ پیکادلی تنفر داشتند. آن‌ها می‌خواستند پیشرفت کنند، تغییر پیدا کنند و هنر خودشان را بوجود بیاورند و این طبیعی بود؛ چرا که در دسترس آن‌ها قرارداشت. هنرهای دیگری هم آماده بودند تا کمک کنند مانند ادبیات.

تمام رمان‌های مشهور جهان با پرسوناژهای شناخته شده و صحنه‌های معروف فقط گوئی تقاضا می‌کردند که به فیلم در آیند. چه چیزی از این آسان‌تر و ساده‌تر بود؟ سینما با درنده خویی به جان قربانی خویش افتاد و تا این لحظه هم از بدن قربانی بدشانسش تغذیه می‌کند ولی

نتیجه برای هر دو خیلی بد بود. این همکاری غیرطبیعی بود.

چشم و مغز بیرحمانه از هم جدا شده ولی سعی می‌کردند که با هم کار کنند. چشم می‌گوید : « این هم آنا کارنینا ! خانمی هوس‌انگیز در مخمل سیاه و جواهرات جلوی ما می‌آید!» ولی مغز می‌گوید که: « این آنا کارنینا نیست.» چرا که مغز آنا کارنینا را - به واسطه ذهن او جذابیت او و شور او و ناامیدی او ـ می‌شناسد. در سینما تمام تأکید و تکیه روی دندان‌های او و جواهرات و لباس مخملی او است. بعد آنا کارنینا عاشق ورونسکی (Vronsky) می‌شود. یعنی خانم مخمل پوش در بازوان مردی اونیفورم پوش می‌افتد و با حرکاتی بی‌نهایت و با شادابی عظیم همدیگر را می‌بوسند در حالیکه روی مبل نشسته‌اند که درون یک کتابخانه قرار دارد و در ضمن باغبان هم در باغچه مشغول باغبانی است.

بدینسان ما تمام رمان‌های مشهور جهان را می‌بینیم و ما آن‌ها را با لغات یک هجایی هجی می‌کنیم؛ آن هم با دستخط‌های یک شاگرد مدرسهٔ بیسواد. یک بوسه معنی عشق را می‌دهد، یک فنجان شکسته معنی حسادت را می‌رساند، یک لبخند معنی خوشبختی را می‌دهد و مرگ در کسوت یک نعش کش ظاهر می‌شود. هیچ کدام از این‌ها ارتباطی با رمان تولستوی ندارد. و فقط موقعی که ما از کوشش در ارتباط دادن تصاویر با کتاب دست برمی‌داریم از طریق یک صحنهٔ تصادفی مانند باغبان در باغچه ـ متوجه می‌شویم که سینما چکار می‌توانست بکند اگر به حال خود رها شده بود.

ولی وسایل سینما چه هست؟ اگر دیگر یک طفیلی نبود چطور می‌توانست راست راست راه برود؟ در حال حاضر از اشارات است که ما می‌توانیم فرضیه‌ای را درست کنیم. به طور مثال در حین نمایش «دکتر کالیگاری» سایه‌ای مانند یک بچه قورباغه در گوشه تصویر ظاهر شد و بزرگ شد و لرزید و دوباره به نیستی فرو رفت. برای لحظه‌ای به نظر آمد که موجودی است از تخیل مرد دیوانه که پرسوناژ اول فیلم بود. در یک لحظه به نظر آمد که فکر می‌تواند به وسیلهٔ شکل و فرم بهتر از لغات رسانده شود. آن سایهٔ هیولاوار و لرزان به نظر می‌آمد که خود ترس است نه جمله «من می‌ترسم». در حقیقت آن سایه اتفاقی بود و غرضی در بین نبود. ولی وقتی یک سایه دریک لحظهٔ بخصوص می‌تواند خیلی بیشتر از حرکات و حرف‌های مردم در موقع ترس معنی ترس را برساند به نظر می‌آید که سینما سمبل‌هایی ویژه برای احساسات دارد که تا بحال دست نخورده مانده‌اند.

وحشت ورای آنچه معمولاً هست، فرم سایه یک بچه قورباغه را هم دارد که می‌لرزد و تکان می‌خورد و بعد ناپدید می‌شود. عصبانیت فقط حرف و صورت‌های سرخ شده و مشت‌های گره شده نیست. شاید خطی سیاه برحاشیه یک کاغذ سفید است. آناکارنینا و ورونسکی (Vronsky) الزاماً نباید اخم بکنند و شکلک در بیاورند ولی آن‌ها تحت فرمان خودشان چه دارند؟ آیا زبانی مخفی وجود دارد که ما می‌بینیم و حس می‌کنیم ولی هرگز به زبانش نمی‌آوریم؟ و آیا این می‌تواند برای چشم عیان شود؟ آیا فکر خصوصیاتی دارد که بدون کمک گرفتن از لغات بتواند عیان شود؟

این سرعت‌های مختلف دارد و می‌تواند مستقیم و یا غیرمستقیم وجود داشته باشد، ولی در لحظات احساسی قدرت خلق تصاویر را نیز داراست و میل دارد بارش را بر دوش دیگری گذاشته و اجازه دهد که تصویری در کنار او وی را همراهی کند؛ چیزی که شباهتی به فکر دارد از خود فکر زیباتر و قابل فهم‌تر و بیشتر در دسترس است.

همانطور که همه می‌دانند در آثار شکسپیر پیچیده‌ترین فکرها و موضوعات، زنجیری از تصاویر را تشکیل می‌دهند که ما باید آن‌ها را دنبال کرده و در حال چرخش و عوض شدن به مقصد برسیم. تمثیل یک شاعر مجموعه‌ای از هزاران نکته است که جنبه تصویری آن فقط بارزترین آن است. حتی ساده ترین تصاویر مانند: «عشق من مانند یک گل سرخ است که در ماه ژوئن روییده» ما را با خیال گرما و نم داشتن و درخشش رنگ سرخ و نارنجی گلبرگ‌ها که هوس و تأمل یک عاشق را به یاد می‌آورد روبرو می‌کند. سینما باید از تمام این چیزها که فقط در حیطهٔ قدرت لغات هستند دوری کند.

ولی اگر اینقدر از افکار و احساسات ما مربوط به دیدن می‌شود باقی مانده‌ای از احساسات بصری که نه به درد نقاش می‌خورد و نه به درد شاعر، باید از آن سینما باشد. خیلی امکان دارد که این نمادها و سمبل‌ها مانند اشیاء واقعی که در جلوی روی ما قرار دارند نباشند. چیزی تجریدی باشند که حرکتش حساب شده است واندکی از لغات و موزیک کمک می‌طلبد ولی از آن‌ها برای گویا بودن استفاده می‌کند. از این حرکات است که سینما می‌تواند در آینده استفاده کند.

در واقع وقتی نمادها و سمبل‌های تازه‌ای برای ادای فکر یافت می‌شوند فیلمساز منبعی لایزال در دست خواهد داشت. در آن صورت عینی بودن واقعیت و قدرت متعجب کننده‌اش برای اشاره و القاء مفاهیم در دست فیلمساز خواهند بود. ما خود آنا کارنینا و ورونسکی را خواهیم دید. اگر در این واقعیت می‌توانستیم احساسات را داخل کنیم و در شکل کامل می‌توانستیم فکر را وارد سازیم، آنوقت به پیروزی بزرگی دست پیدا می‌کردیم. بعد همانطور که از وزوو (Vesuvius) دود بلند می‌شود، ما می‌توانستیم فکر را در کمال وحشی بودنش و زیبائی‌اش و عجیب بودنش، در مردانی که آرنج‌هایشان روی میز است یا زنانی که کیف‌هایشان به طرف زمین می‌لغزند ببینیم. ما این احساسات را در حالیکه با هم مخلوط می‌شوند و همدیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند خواهیم دید.

ما تغییرات ناگهانی احساسات را از برخورد آن‌ها خواهیم دید. عجیب ترین تباین‌ها و فرق‌های نمایان با چنان سرعتی از مقابل دیدگان ما خواهند گذشت که در نویسندگی غیرممکن خواهد بود. آن چنان که در خواب‌هایمان آبشارهای کوچک سقوط کرده و به جایشان چشمه‌ها نمایان می‌شوند. سینما هم می‌تواند در بیداری به این مهم موفق شود. هیچ خواب و خیالی غیرقابل دسترسی و بی‌اساس نخواهد بود.

گذشته می‌تواند نمایان شود، فاصله‌ها را می‌توان از میان برداشت، فاصله‌ای که رمان‌ها را تضعیف می‌کند. وقتی که به عنوان مثال تولستوی می‌خواهد از لوین (Levin) به آنا کارنینا بپردازد، داستانش را متوقف می‌کند تا از اوضاع نامطلوب بگذرد و افکار ما تمرکز یابد، می‌تواند به وسیله یکی بودن زمینه و تکرار، یک صحنه از میان برداشته شود. چگونه سعی خواهد شد که این چیزها بدست آورده شود معلوم نیست و هیچکس نمی‌تواند در حال حاضر به ما بگوید.

شاید ما اشاراتی را در هرج و مرج یک خیابان در هنگام یکی شدن رنگ و صدا و حرکت که زود گذر است دریابیم و متوجه شویم که این صحنه به درد سینما می‌خورد و گاهی هم در سینما در میان مهارتی عظیم و خبرگی و تخصصی چشمگیر، پرده‌ها کنار رفته و ما در دورادور یک زیبایی غیرمنتظره خواهیم دید، ولی این فقط برای دقیقه‌ای کوتاه است. چیز عجیبی اتفاق افتاده است: همهٔ هنرهای دیگر برهنه بدنیا آمده‌اند ولی این جوانترین هنر کاملا لباس پوشیده بدنیا آمده است؛ همه چیز را می‌تواند بگوید قبل از اینکه چیزی برای گفتن داشته باشد. مثل این که قبیلهٔ وحشی‌ها به جای دو میلهٔ آهنین برای به هم کوفتن، انواع و اقسام آلات موسیقی را در ساحل پیدا کرده و با نیرویی نمونه ولی بدون دانستن یک نت موسیقی مشغول نواختن همهٔ آن‌ها در یک زمان باشد.

ترجمه : امید روشن‌ضمیر

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۵ | اردیبهشت ۱۴۰۲

نیم پرونده برادران لیلا