داستان یک شبح (۲۰۱۷) ساخته دیوید لوری[1]
یکی از فیلم‌های مطرح مستقل امسال است

«حضور» یک شبح

علی‌سینا آزری

اِم (رونی مارا) در همان شروع، کلماتی را در آغوش سی (کیسی افلک) به زبان می‌رانَد که گویی مسیر حرکت و حتی منزلگاه پایانی فیلم را روشن می‌کند. می‌گوید از زمانِ کودکی عادت داشته هنگام جابه‌جایی و ترک همیشگی خانه‌ها یادداشت‌هایی را در جاهای مختلف، در گوشه‌ها و درزها پنهان کند تا در صورت بازگشت به آن مکان‌ها چیزی از خودش را برایشان به یادگار گذاشته باشد؛ نوشته‌هایی در کاغذهایی به‌دقت تاشده برای یادآوری تمام آن چیزهایی که می‌خواهد از آن خانه(ها) به‌یاد داشته باشد. اما سی با سؤالش همان چرایی ترک آن خانه‌ها از سوی ام، ما را هدایت می‌کند به ناگزیری این انتخاب‌ها و تلخی به‌جامانده در آنها. در این لحظه، ناگهان صداهای عجیبی از اطراف خانه به گوش می‌رسد. سی روی جدی و نگاه درهم خود را از طرف ام چرخانده و به سوی بالای قاب می‌کشاند. نوری رقصان در گوشه‌ای از سقف دیده می‌شود که یکسره نگاهمان را به درخشش ستارگانی در آسمانِ شب وصل می‌کند. اتفاق اما اندکی بعد رخ می‌دهد. دوربین به‌آرامی از روی خانه همراه با رد دودی در فضا به‌سوی جاده می‌چرخد: سی در تصادفی در مقابل خانه می‌میرد. ام چهره سی را روی تخت بیمارستان شناسایی کرده و او را زیر ملافه‌ای سفید تنها می‌گذارد. زمان می‌گذرد. سی در زیر ملافه سفید با دو سوراخ طراحی‌شده در جای چشمانش بیدار شده و با طی‌کردنِ راه‌ها و روزها خودش را به خانه رسانده و در آنجا آمدنِ ام را به انتظار می‌نشیند. درظاهر، حلقه فیلم کامل شده است: «حضور» یک زوج و رابطه‌شان با خانه‌ای که زمان (روزها و روزمرگی‌های درونش را) و تاریخ (گذشته و آینده‌اش را) به آغوش می‌کشد تا همراه با موسیقیِ دنیل هارت روایتگر نگاه‌های خیره یک شبح از گوشه‌وکنارهای خانه و قاب باشد.

اما وضعیت احساسی ام پس از آن اتفاق، زمانی آشکار می‌شود که در میانه انعکاس و رقص نورهای ردشده از پنجره‌ها بر دیوارهای خانه و در مقابل چشمان شبح/سی به خانه بازمی‌گردد. رونی مارا این بازگشت و اندوه خفه‌شده در گلویش را در مات‌زدگی‌های آنی، در پیگیری کارهای روزانه خانه و در خوردن بی‌وقفه کیک شکلاتی بزرگی در نمایی طولانی و بدون قطع بازی می‌کند. انگار می‌خواهد زمان را اسیر رفتارها و درون ناآرامش کند. اما این دهن‌کجی درونی مارا نسبت به عدم «حضور» سی و البته لوری کارگردان با ریتم کشنده انتخاب‌شده‌اش برای به تصویرکشیدنِ احساساتِ ام در مسیری خلاف فیلم‌های ژانر با محوریت اشباح و ارواح، به بالاآوردنِ همه آن چیزهای پنهان‌شده از سوی ام می‌انجامد و یادمان نرود که در تمام طول این اتفاق، شبح با چشمان سیاهش در سکوت نظاره‌گر کارهای ام بوده است؛ رفتاری که روزها و شب‌ها را درون خود می‌خواند و نمایشِ انتظاری که با دیدنِ شبحی دیگر در خانه روبه‌رو جلوه‌ای تازه نیز می‌یابد: «انتظار برای کسی که حتی در خاطره‌اش تصویر واضحی از آن ندارد». این را شبح خانه دیگر می‌گوید و به‌نحوی داستان شبح فیلمِ همین دیدن‌ها و به نظاره‌نشستن‌ها است. تماشای روزمرگی‌های زن که در آینه روزها به فراموشی تلخی‌های گذشته و شروعِ رابطه جدید نیز می‌انجامد؛ رفتاری که شبح، قدرت پذیرش آن را ندارد و اینجاست که قدرت او را در به‌هم‌ریختن نظمِ واقعیت بیرونی و رساندن پیامش از طریق خانه می‌توانیم ببینیم -با برتاب‌کردن کتاب‌های قفسه و برجسته‌کردن کلمات درون آنها-: ام آماده اسباب‌کشی و ترک خانه می‌شود. نور رقصانْ خودش را بر شکاف لولای درِ اتاق دوباره نمایان می‌کند: ام خاطراتش را در کلماتی یادداشت و در میان شکاف لولا چال کرده و خانه را ترک می‌کند. دوربین در این لحظه آن‌قدر به عقب حرکت می‌کند تا شبح/ سی را با لولای درِ اتاق در یک قاب بنشاند: چراغِ راه فیلم درادامه، خواندن و فهمیدن آن چیزی است که بَر کاغذ به‌جامانده در شکاف نقش بسته است.

تا به‌اینجا به نظر می‌رسد لوری با چهارمین فیلمش داستان یک شبح در جهت دیگری نسبت به تجربه‌های گذشته‌اش حرکت می‌کند: با عریان‌کردنِ فیلم از شاخ‌وبرگ‌های اضافی در مسیر داستان‌پردازی رابطه یک زوج در نیمه اول فیلم و میدان‌دادن به ایده‌های ساده در اجرای جلوه‌های ویژه همچون طراحی شکل‌وشمایل شبح که یادآور این اتفاق در سینمای صامت است؛ در کنار انتخاب خانه‌ای تک‌افتاده در حاشیه شهر و البته پرداختِ مینی‌مال فضاهای داخلی آن. داستان یک شبح گویی تعمقی است بر چرایی شکست‌ها و بی‌سرانجامی‌های آنها بی‌گناه‌اند[2] (۲۰۱۳) که چهار سال پیش‌تر و از همین تاروپود ساخته شده بود: یک داستان عاشقانه دیگر که جدایی‌ها تهدیدش می‌کرد. فیلمی که بیشتر از آنکه به بسط جزئیات در روایت بپردازد، درگیر مجموعه‌ای از موقعیت‌های احساسی و نوعی سانتی‌مانتالیزمِ فرمایشی می‌شد که هر از گاه، لابه‌لای بازی‌های بانی و کلایدی کاراکترها، خودش را آشکار می‌کرد و این رویکرد مهندسی‌شده فیلم‌های قبلی همان محدوده هشداری است که خطرش نیمه دوم داستان شبح را نیز تهدید می‌کند: آیا لوری می‌تواند از راهی که برای طی‌کردنِ تغییر شیوه روایتش از زن/شبح/خانه در نیمه اول به شبح/ خانه/ و غیاب زن (رسیدن به همان یادداشت) در نیمه دوم طراحی کرده، به سلامت عبور کند؟

درنهایت، ام خانه ارواح را ترک می‌کند و به‌طور کامل از صحنه فیلم محو می‌شود. با رفتنش درِ خانه بسته می‌شود و با این صدا هم‌زمان پرتاب می‌شویم به کلمات جاری در داستان کوتاه «خانه ارواح» نوشته ویرجینیا وولف که جمله‌ای از آن در ابتدای فیلم نیز نقش بسته بود: «هر ساعتی که بیدار می‌شدی، دری بسته می‌شد. دست در دست از اتاقی به اتاق دیگر می‌رفتند، گاهی چیزی را جابه‌جا می‌کردند، گاهی دری را باز می‌کردند تا مطمئن شوند، این زوج اثیری».[3] اطمینان از چه چیزی؟ از خاطره‌ای که در ذهن‌های هرکدام در آن خانه باقی مانده است؟ ام برای گذر از این خاطره‌ها بود که خانه را ترک می‌کرد و سی/شبح برای فهمیدنِ آن خاطره جامانده در دیوار خانه بود که آنجا می‌ماند. شبح تمام حواسش را پس از رفتنِ ام به‌سوی درِ اتاق جمع می‌کند؛ اما هنگام رسیدن به یادداشت، ناگهان دری باز می‌شود و خانه از حضور صاحبان جدیدش، زنی با دو بچه پُر می‌شود. شبح آنها را مانعی برای رسیدن به هدفش می‌داند و لوری از کلیشه‌های ژانر استفاده می‌کند تا خانواده جدید، آنجا را ترک کنند: انداختن قاب عکسی بر روی زمین، به‌هم‌کوبیدن درها و شکستن بشقاب و لیوان‌ها برای ترساندن زن و بچه‌هایش به وسیله شبح و در ادامه نیز لوری راهی دیگر می‌سازد برای اضافه‌کردن داستان فرعی دیگری و ایجاد لایه‌های به‌ظاهر تازه برای پوشاندن «حضور» شبح با نظریه‌های دینی ویل اولدمن در شلوغی میهمانی برپاشده در خانه: «حضور خدا» و امیدداشتن در لحظه ناامیدی. آیا این همان ترس لوری در ازدست‌دادن مخاطبانش نیست که منجر به پرداخت این خرده‌پیرنگ‌ها می‌شود؟ که مبادا تلاش‌های پیگیرانه و البته عاشقانه شبح در کشف دلنوشته‌های ام برای مخاطبان در طول مسیر کافی نبوده و حتی خسته‌کننده نیز به‌نظر برسد؟

اما اکنون دیوارها پوسیده و خانه به ویرانه‌ای بدل شده است؛ ولی صدای کراندن لولا همچنان به‌گوش می‌رسد. پس از تلاش‌های فراوان، هنگام لمس‌شدنِ کاغذ یادداشت به وسیله دستان شبح ناگهان دهانه بولدوزر همچون اژدهایی خانه را می‌بلعد. آیا ویرانی خانه همان خاموش‌شدنِ کورسوی آخرین روشنایی باقی‌مانده برای بازگشت ام به خانه است؟ شبح خانه روبه‌رو این را خوب می‌داند و این‌گونه با افتادن ملافه سفید روی زمین برای همیشه محو می‌شود: «آنها دیگر برنمی‌گردند» این را شبح قبل از فروپاشی می‌گوید. اما لوری از سی/شبح چیز دیگری می‌خواهد: تبدیل خانه از یکی از ضلع‌های مثلث درونی فیلم (زن/مرد/خانه) به ابزاری برای رسیدن به یادداشت و آن کلمات نادیده ام. اما اگر این، مهم‌ترین دستمایه فیلم است، پس چرا شبح هنگام ترک ام، به دنبالِ او خانه را ترک نمی‌کرد؟ مگر فهمیدنِ ام برای لوری مهم‌تر از نقش خانه/زمین در برساختنِ شاکله ارتباط‌های موجود در فیلم نیست؟ اما این دوگانگی‌ها پایان فیلم را چنان در سیطره خود قرار می‌دهند که گویی لوری همه‌چیز را در امتداد و نه در کنار هم می‌خواهد: تاریخ و ترس‌هایش؛ ارتباط و تلخی‌هایش؛ و «حضور» روح و امیدهایش و با این نیرو، سی/شبح، تاریخ را با سرعتْ تمام می‌کند و در آخر، با سقوطی همچون فرشتگانِ ویم وندرس[4] از بالای آسمان‌خراش‌ها به گذشته زمین/خانه بازمی‌گردد. در پی گذشتن سال‌ها، خانه دوباره ساخته می‌شود. سرانجام با آمدن ام و سی به درون خانه و ورودشان به درون خلوت شبح که گویا سال‌ها در تنهایی به انتظار چنین روزی نشسته، تقارنی با یکی از سکانس‌های آغازین فیلم شکل می‌گیرد. آنجا که در میانه گفت‌وگویشان در تخت صدای بلند آکورد پیانو آنها را از جا کنده و به درون سالن می‌کشاند: تقارنی میانِ ترس از ناشناخته‌ها از سویی و اعتراض برزخ‌گونه یک شبح پس از مرگ از سوی دیگر. اما این تلخی همیشه مانده بر زبانمان آیا کافی نیست برای رهاکردن هر مخاطب درون برزخ بغض‌های فروخفته و البته ناتمامِ جاری در پس از مرگ؟ جواب لوری یک «نه» بزرگ است. بالاخره «گنج از آن اوست».[5] یادداشت باید خوانده شود تا ناگفته‌ای در تصویر باقی نماند. نور رقصان در هوا بار دیگر بر گوشه دیوار پدیدار می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. David Lowery
2. Ain’t Them Bodies Saints 2013

۳. خانه ارواح نوشته ویرجینیا وولف - ترجمه منصوره وحدتی‌احمدزاده- کانون فرهنگی چوک

۴. اشاره به فیلم فرشتگان بر فراز برلین (۱۹۸۷) ساخته ویم وندرس

۵. بازی با جمله معروف وولف در داستان خانه ارواح که در کتاب‌های پرتشده در فضای خانه توسط شبح نیز مورد اشاره قرار می‌گیرد: «نبض خانه با خوشحالی می‌زد: امن، امن، امن. گنج مال شماست».

دیوید لوری از کارگردانی «داستان یک شبح» می‌گوید

پرسه‌زدن‌های یک شبح

ترجمه: سروش شکوئی‌پور

بدم نمی‌آید از بازیگری فیلم بگویم. این شاید یکی از ترفندهای کلاسیک بازیگری باشد که وقتی شما به مخاطبی احتیاج دارید تا درموقع تماشای صحنه احساساتی شود، بازیگر در آن صحنه هیچ کار خاصی انجام ندهد. این را می‌توان با تأثیر جلوه کوله‌شوف توجیه کرد که بنا بر آن «احساسی که بیننده از چهره یک بازیگر دریافت می‌کند، بسته به قابی که بلافاصله پس از چهره او نمایش داده می‌شود، متفاوت است». تا زمانی‌که زمینه درک احساسی در صحنه جاری باشد، مخاطب خود آن را دریافت خواهد کرد. در «داستان یک شبح» این مسئله را به شکلی افراطی به‌کار برده‌ام. در این فیلم کیسی افلک نقش مردی را بازی می‌کند که پس از تصادف ماشین، به شبحی کاملا ساکت تبدیل می‌شود و صورتش با پارچه‌ای پوشانده شده است. در چنین شرایطی مخاطب هیچ حسی از چهره بازیگر دریافت نمی‌کند، چون اصلا صورت او را نمی‌بیند! ولی در عین حال او را جسمی که پارچه‌ای سفید رویش کشیده شده باشد نیز تلقی نمی‌کند و با توجه به شخصیتی که از او در ابتدای فیلم (قبل از تبدیل‌شدن به شبح) در ذهن مخاطب ایجاد شده، مخاطب خودش حس را در چهره افلک می‌پروراند.

در این حالت هرکدام از مخاطبان فیلم، روایتی شخصی از آنچه در افکار این شبح می‌گذرد، می‌سازند و من به عنوان کارگردان، هرگز دوست ندارم تا این احساسات ناب را با تفسیرم از فیلم نابود کنم. شاید هر فیلم‌ساز دیگری بود که بازیگر برنده جایزه اسکار در فیلمش بازی می‌کرد، از چهره و بازی او برای جذب بیننده استفاده می‌کرد. اما «داستان یک شبح» چنین عمل نمی‌کند و به‌این‌ترتیب برای خلق داستانش و تحریک احساسات مخاطبانش، به خود آنها اعتماد و تکیه می‌کند.

از نظر من چنین اعتمادی به مخاطب، درواقع اعتماد به خود است. ساخت یک فیلم، تجربه کار با چرخه بزرگی از انسان‌ها در هر مرحله از کار است که به‌تدریج به آنها عادت می‌کنید. پس از پایان‌یافتن کار، شما حالا فیلمی دارید که در سالن‌های سینما یا در تلویزیون، نت فلیکس یا هرجای دیگری ممکن است نمایش داده شود؛ اما کسانی‌که دوره‌ای از زندگی‌تان در کنار آنها ساخته شده، حالا هرکدام به مسیر خود رفته‌اند. این مسئله نوعی افسردگی در من ایجاد می‌کند؛ درست مانند آن چیزی که تحت عنوان افسردگی پس از زایمان تعریفش را شنیده‌ام چراکه دوباره باید با تنهایی‌ام مواجه شوم. از این جهت کمی با شخصیت شبح در فیلم «داستان یک شبح» احساس نزدیکی می‌کنم چراکه نزدیک‌ترین فرد به او، که زمانی به او اهمیت می‌داد، درنهایت رهایش کرد و او باید حالا بدون هیچ هدفی به زندگی‌اش ادامه دهد.

من این فیلم را برای گروه خاصی از مخاطبان ساختم، اما پس از اکران‌شدنش متوجه شدم این گروه بسیار کوچک است. می‌دانستم به کاربردن زبانی خاص در این فیلم، می‌تواند برای من به‌عنوان یک سینه‌فیل جذاب باشد؛ اما همچنین این نکته را نیز می‌دانستم که این موضوع احتمالا ۹۰ درصد سینماروها را پس بزند. من مشکلی با آن ندارم. برای اینکه «داستان یک شبح» را درواقع برای خودم می‌ساختم. در عین حال امیدوار بودم این فیلم مسیری پیش پای کسانی بگذارد که تا به حال فیلمی مشابه با آن ندیده‌اند و این فیلم آنها را به تماشای فیلم‌های هنری‌تر ترغیب کند.

شاید برایتان جالب باشد فیلم‌نامه این فیلم در ابتدا فقط ۱۰ صفحه بود که درنهایت به ۳۰ صفحه رسید. درحین فیلم‌برداری، من به‌شدت نگران این بودم که کار شکست بخورد و نتیجه نهایی آنچنان مسخره از کار دربیاید که دیگران با آن مثل یک جوک برخورد کرده و پس از تماشایش بخندند. این نگرانی شدید فشار بسیاری به من آورد و حتی در روزهای فیلم‌برداری باعث معده‌درد برای من می‌شد. اما حالا که به آن روزها فکر می‌کنم، می‌بینم این وسواس فکری شدید چندان هم بد نبود؛ چراکه اگر هر روز احساس اعتمادبه‌نفس داشتم یا اینکه احساس می‌کردم می‌دانم درحال انجام چه کاری هستم، شاید هرگز مسیر درست را به آنچه در ذهنم داشتم، نمی‌یافتم.

به‌عنوان مثال سکانسی را در نظر بگیرید که رونی مارا در آن شیرینی پای می‌خورد، درحالی‌که شبح به تماشای او ایستاده؛ من می‌خواستم لحظات خصوصی یک انسان را که سرشار از غم و اندوه است، به شکلی فیزیکی و مادی و در عین حال مرتبط به زندگی عادی، به تصویر بکشم. از نظر من، چنین غمی بسیار فیزیکی است. شما آن را در معده، در سر و در تمام بدنتان حس می‌کنید. حتما بارها کسانی را دیده‌اید که از شدت ناراحتی، سر خود را در بالش فرو می‌برند و اشک می‌ریزند، اما نمی‌توان بدین شکل عمق اندوهی را که بر آنها مسلط است، نشان داد. در زندگی خودم و در تاریک‌ترین لحظات آن، شاید هرگز اتفاق نیفتاده که تمام یک پای را بخورم؛ اما بارها اتفاق افتاده که برای فرار از غم و آرامش‌یافتن، به غذاخوردن پناه برده‌ام. این سکانس از اینجا در ذهن من رشد کرد و جالب است که همین سکانس به‌شدت مورد توجه بینندگان فیلم در جشنواره ساندنس نیز قرار گرفت.

به طور کلی در این فیلم از تاکتیک‌های سینمای با ریتم آهسته یا همان سینمای آرام استفاده زیادی کردم؛ سینمایی که مورد علاقه تسای مینگ لیانگ و هو شیائو شین و برخی کارگردانان اروپایی نیز هست. تنها تکنیکی که از این سینما در «داستان یک شبح» به نظرم تکامل یافته، زبان دوربین بود. هنگامی‌که کار تولید را شروع کردیم، می‌دانستم در ابتدای فیلم قاب‌هایی خواهیم داشت که می‌تواند همانند یک تابلو، پایدار و باشکوه باشد. پس برای ثبت آنها، دوربین را قفل کردیم تا بدون کوچک‌ترین تکانی به صحنه خیره شود و اگر نیاز به حرکت‌دادنش بود، بسیار دقیق، مختصر و مفید این کار را انجام دادیم. در ادامه فیلم، احساس کردم نیاز به تغییردادن این زبان حس می‌شود: سکانس‌هایی که شبح آزادانه پرسه می‌زند. پس دوربین را روی گیمبال قرار دادم تا حرکتی همچون حرکت پرسه‌وار یک شبح را القا کند. در این بخش، گذر زمان در فیلم دچار تغییر می‌شود و سال‌ها به شکلی متفاوت از ابتدای فیلم، می‌گذرند. دوست داشتم این معلق‌بودن در گذر زمان را با شناوربودن دوربینم به تصویر بکشم. در ادامه فیلم و در سکانس میهمانی، مجددا آن را تغییر دادم و همچون یک فیلم قراردادی، صحنه‌های مکالمه را با تکنیک نما/نمای عکس ضبط کردیم. این انعطاف‌پذیری در زبان دوربین، از ویژگی‌هایی است که این فیلم را برایم جذاب‌تر می‌کند. از نظر من همان‌طور که میزان فروش یک فیلم و درآمدی که برای سازندگانش کسب می‌کند از اهمیت بالایی برخوردار است، اما همان فیلم می‌تواند به‌عنوان اثری هنری در موزه در کنار تابلوی مونالیزا قرار گیرد.

شما برای فیلم‌ساختن، به پول احتیاج دارید و خیلی کم پیش می‌آید که کسی از روی نوع‌دوستی و هنردوستی به شما برای ساخت فیلم پول بدهد! پس باید این نکته همیشه در ذهنتان باشد فیلمی که درحال ساختن آن هستید، درواقع سرمایه‌ای است برای فیلم بعدی‌تان. ارتباط میان هنر و پول در صنعت فیلم‌سازی، پیوند غریبی است. شما نمی‌توانید به‌طور کامل هنر را از آن حذف کنید (یا حداقل من نمی‌توانم!) و همین‌طور نمی‌توانید نسبت به میزان کسب درآمد از فیلمتان بی‌اهمیت باشید. دو فیلم آخر من، به نوعی مکمل یکدیگر در این موضوع هستند.

روزنه آبی

نجاتِ خوک جهش‌یافته

میلاد ظریف: فیلم اوکجا (okja) ساخته یونگ جو هو، فیلم‌ساز کره‌ای، آشکارا نگاه و نقد خود را به سرمایه‌داری معطوف می‌کند. مفهوم سرمایه‌داری و نقدی که یونگ جو هو در فیلم اوکجا در سینمایی به نوعی فانتزی آن را به سخره می‌گیرد و البته از پیش این را باور دارد که در برابر این مفهوم و دم‌ودستگاه پیچیده سرمایه‌داری یک بازنده است، بسیار به جهان و اندیشه مارکس نزدیک است؛ مارکسی که نزد او هستی عبارت است از آن شکل مشترک طبیعت مادی که او بر آن نام «موجود نوعی» (species - beling) می‌نهد. فیلم اوکجا هم مانند این مفهوم و اینکه ما چگونه‌ایم و چگونه باید باشیم، دست‌وپا می‌زند. تلاش دختربچه فیلم اوکجا که بعد از ۱۰ سال هم‌زیستی با یک خوک جهش‌یافته اکنون باید از او جدا شود و در اختیار شرکت غول‌آسا و سرمایه‌داری قرار گیرد و تمام تلاش‌های دختر برای برگرداندن خوکی که همه کودکی خود را با او گذرانده و بازگرداندن خوک جهش‌یافته‌اش یعنی اوکجا، به دل طبیعت و کوهستانی که در آن رشد کرده و تبدیل به یک خوک عظیم‌الجثه شده است، به‌نوعی مفهوم جامعه‌ای را یادآور می‌شود که مارکس مدنظر داشته است؛ یگانگی کامل ذات انسان با طبیعت، رستاخیز راستین طبیعت، طبیعت‌باوری تحقق‌یافته انسان و انسان‌باوری تحقق‌یافته طبیعت. فیلم آشکارا در این جهت گام برمی‌دارد و دختربچه که به نوعی می‌شود صاحب اصلی خوک یا همان اوکجا نامید، را در مسیری قرار می‌دهد که به جنگ با غول سرمایه‌داری می‌رود یا همان شرکت و کارخانه میراندو که تهیه مواد غذایی از خوک‌های جهش‌یافته را برعهده دارد. فیلم با نماهایی از طبیعت بکر کوهستان‌های کره شروع می‌شود و با رفتن دختربچه به دنبال اوکجا در شهر سئول و از آنجا به نیویورک، طبیعت را در برابر نظام شهر

با تمام مناسبات و زدوبندهای سیاسی و اقتصادی‌اش قرار می‌دهد. دختربچه که به‌نوعی نماینده از طبیعت و نمادی در جهت رستاخیز طبیعت در برابر نظام اقتصادی و بورژوایی قرار می‌گیرد که به نوعی از یک اخلاق زیباشناسانه که خاستگاهش طبیعتی است که از آن آمده، پیروی می‌کند. کردار دختربچه فیلم اوکجا به هیچ عنوان توجیه فایده‌اندیشانه ندارد همان‌طور که در مسیر رهایی خوک خود و آشنایی با آن گروه آزادی‌بخش حیوانات، هم آنها و هم دختربچه تمام عملکرد و شیوه‌های رفتاری‌شان، هدف‌ها و بنیادهای فکری‌شان دلایل اصلی و توجیه خاص خود را دارا هستند؛ آزادبخشی حیوانات و در اینجا خوک‌ها از قرارنگرفتن در پروسه جهش ژنتیکی و اعمال وحشیانه بر آنها و این مهم که حیوانات هم به اندازه انسان سهم در نظام طبیعت دارند. از سوی دیگر نظام کاری که در فیلم «اوکجا» یونگ جو هو آن را تصویر کرده چیزی است در راستای همان نظام سرمایه‌داری که انسان و نظام کاری را در جهت سودرساندن به طبقه خاص متصور می‌شود و از تمام پتانسیل‌های فکری انسان‌ها استفاده نمی‌کند. نظام سرمایه‌داری در فیلم اوکجا در مورد اشیا و انسان‌ها مفهوم ارزش مبادله و ارزش مصرف را بار دیگر یادآور می‌شود. در انتهای فیلم که دختربچه بعد از گذراندن همه راه‌ها و رسیدن به سلاخ‌خانه و در یک قدمی مرگ خوک عظیم‌الجثه خود و در مقابل رئیس کارخانه میراندو (آن خواهر دیگر که پس از شکست خواهر خود کرسی ریاست را می‌گیرد)...

ادامه در صفحه ۱۱

لانگ‌شات

«تلما و لوئیز»، ۲۶ سال بعد

وسترنِ واژگون

حسین عیدی‌زاده

انگار فیلم باید در همین گرند کنیون تمام می‌شد و جز این اگر بود عجیب بود؛ «تلما و لوئیز»، این فیلم چندوجهی ریدلی اسکات از همان نمای آغازینش، از همان تصویر سیاه و سفیدش از بیابانی بی‌انتها که لوحِ قرارگرفتن نام فیلم و عواملش است و بعد آرام‌آرام رنگی می‌شود و در آخر هم آرام‌آرام در سیاهی محو می‌شود، به ما می‌گوید که با یک وسترن روبه‌رو هستیم اما وسترنی واژگون. این بار به جای مردهای تک‌افتاده و مبادی آداب دو زن خسته از ملال روزمره و مردان بی‌مبالات دوروبرشان هستند که به جای اسب، سوار بر ماشینی روباز می‌شوند و به دل جاده و بیابان می‌زنند تا دَمی از همان اصولی رها شوند که در فیلم‌های وسترن سنگ‌شان به سینه زده شده است.

همه چیز «تلما و لوئیز» در همین نمای ابتدایی و پایانی خلاصه می‌شود؛ شروعی که آنچه قرار است در آینده ببینیم را الهام می‌بخشد و پایانی که انگار پایانی است بر هرچه وسترن که دیدیم. نمای سیاه و سفید ابتدایی و رنگی‌شدنش بیش از آنکه ترفندی جذاب برای جلب نظر مخاطب باشد، اشاره است؛ اشاره به همان وسترن‌های رنگ‌ووارنگی که دیدیم و قرار است بدلش را، نسخه واژگونش را حالا مشاهده کنیم و همین است که حس‌وحالی حُزن‌انگیز در همین مقدمه دو، سه‌دقیقه‌ای تزریق کرده؛ حزن و اندوهی که در ادامه، با وجود همه سرخوشی‌های رهاشده‌ای که تلما و لوئیز از خود بروز می‌دهند از یاد نمی‌رود. دو زنی که می‌دانند دیگر سفرشان برگشتی ندارد، می‌دانند آخر این جاده به دره ختم می‌شود اما تصمیم می‌گیرند تخت‌گاز به پیش بروند، دلشان را به

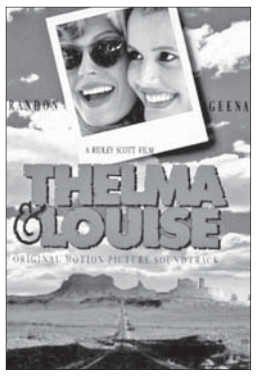
جاده بزنند و هرآنچه را از آنها دریغ شده، بازستانند و برای یکی، دو روز هم شده زندگی کنند.

در این فیلم وسترن فقط با بدل‌شدن مرد به زن و اسب به ماشین، واژگون نمی‌شود. واژگونی آنجایی رخ می‌دهد که ارزش‌ها جابه‌جا می‌شوند. تمامی آمال مردانه‌ای که در وسترن می‌درخشیدند اینجا رنگ می‌بازند، مردانگی ارزشی می‌شود که با شرارت و خودخواهی گره خورده، ستاره درخشانی که بر سینه کلانتر جا خوش کرده بود در اینجا دیگر برقی ندارد و تلاش‌های کاراکتر هاروی کایتل هم بیشتر کاریکاتوری از مردان قدرتمند وسترن سنتی است و مردان قانون حالا فقط به فکر ختم غائله هستند، نقش سنتی زن به‌مثابه گرم‌کننده فضای خانه، آشپز یا خوشگلِ کافه به‌ناگهان و در لحظه‌ای کلیدی در یک پارکینگ بین‌راهی (یا شاید بدل امروزی اصطبل که فضایی اساسا مردانه دارد) تغییر پیدا می‌کند و حالا زن‌ها همان چیزی هستند که وسترن از آن فراری بود: موجودات مؤنث سرخوش، در لحظه زندگی کن، اهل معاشرت و تفریح، صاحب‌نظر، صاحب اراده، تصمیم‌گیرنده و سبک‌بال همچون هر مردی دیگر و همین‌هاست که باعث می‌شود وسترن در «تلما و لوئیز» واژگون شود.

همه چیز به گرند کنیون ختم می‌شود؛ چشم‌اندازی که سالیان سال محل جولان سوارانی بی‌نام‌ونشان بود، سوارانی که هفت‌تیر را همچون اسباب‌بازی در دست می‌چرخاندند و نجات‌بخش زن و مرد، پیر و جوان بودند و در انتها در افق محو می‌شدند، مردانی تنها که زندگی را کنار گذاشته بودند و دنبال آرمانی بودند که در آن زن همان نقش‌های سنتی را داشت و مردان در آن هر از چندگاه نیاز به ادب‌شدن.

تلما و لوئیز اما در این نقطه پایان دنیا، کاری به آن آرمان ندارند. آنها می‌خواستند چندروزی را زندگی کنند و قدر لحظه‌لحظه آن را بدانند و تمامی اصولی را که بر دنیای وسترن بنا شد، به بازی بگیرند و خب به کام دل رسیدند.

حالا شروع و پایان فیلم، معنا و منزلتی دوچندان پیدا می‌کند: با وسترن سنتی خداحافظی می‌کنیم، وسترن واژگون را در آغوش می‌گیریم و با تلما و لوئیز، با تخت‌گاز به دل دره می‌زنیم، دست در دست هم و در سفیدی خیره‌کننده محو می‌شویم... «تلما و لوئیز» فرزند مشروع «بانی و کلاید» است که حدود ۳۰ سال بعد به دنیا آمده، پایانِ یک شورش با دلیل زنانه نیست، این شیرجه‌زدن از مرز سنت به مدرنیته است، گذر از مرزهای وسترن سنتی و قدم‌گذاشتن به نئووسترن است، این کنارگذاشتن پایان خوش مرسوم هالیوودی و پذیرفتن واقعیت گریزناپذیری است که جز با وارونه‌کردن دنیای مردانه وسترن، جز با واژگون‌کردن وسترن ممکن نبوده، این یک آغاز است.



تلما و لوئیز

Thelma & Louise
کارگردان: ریدلی اسکات
فیلم‌نامه‌نویس: کارولاین کوری
بازیگران: سوزان ساراندون، جینا دیویس، برد پیت، هاروی کایتل و...
محصول ۱۹۹۱ آمریکا
۱۲۹ دقیقه