رویاهایی که می‌آیند

ساسان گلفر
cinemaglobe.blogfa.com

زندگی همچون حلزون

■ فیلم‌های مستندی درباره خانواده‌هایی غیرعادی، درام تاریخی، درام معاصر، بازسازی یک فیلم قدیمی برنده جایزه جشنواره کن و البته دو فیلم که واژه «ملکه» را در عنوان خود دارند و به کاخ «ورسای» هم مربوط می‌شوند، در میان آثاری هستند که از چند روز پیش روی پرده نقره‌ای رفته‌اند.

■■■

هاراگیری: مرگ سامورایی

Hara-Kiri: Death of a Samurai

در بازسازی وفادارانه تاکاشی می ایکه از فیلم سال ۱۹۶۲ ماساکی کوبایاشی (که در سال‌های دور چندین بار از سیما پخش شد) یک سامورایی مرموز پا به خانه یک فئودال می‌گذارد و درخواست می‌کند که به او امکان بدهند به شیوه سامورایی‌ها با دریدن شکم، خودکشی کند و به او گفته می‌شود که مدتی پیش یک سامورایی جوان که امیدوار بوده به او پول یا غذایی بدهند، همین درخواست را داشته و درخواستش پذیرفته شده است. ابیزو ایچیکاوا، ایتا، هیکاری میتسوشیما و نوتو تاکنکا از بازیگران این فیلم ۱۲۶ دقیقه‌ای محصول مشترک ژاپن وانگلستان هستند.

بدرود، ملکه من

Farewell, My Queeh
(Les adieux à la reine)

روایت روزهای پایانی زندگی آخرین ملکه فرانسه، ماری آنتوانت، در دربـاری که حلقه محاصره انقلابیون بـر آن لحظه به لحظه تنگ‌تر می‌شـود. راوی این فیلم فرانسـوی به کارگردانی بنوا ژاکه، کتابخوان مخصوص ملکه اسـت که نقش او را، لئا سـیدو ایفا می‌کند. نقش ملکـه را دایان کروگر (بازیگر آلمانـی «ارذل بی‌آبرو» و «خداحافظ بافانا») بر عهده دارد و خاویر بووآ (کارگردان «از خدایان و انسان‌ها») ایفاگر نقش لویی شانزدهم است. فیلم از رمانی به قلم شانتال توماس اقتباس شده است.

سیاره حلزون

Planet of Snail

این فیلم مستند محصول مشترک فنلاند، کره‌جنوبی و ژاپـن به زندگی زوجی می‌پردازد کـه هر دو کور و کر هستند و از طریق زبان بریل لمسی می‌توانند ارتباط برقرار کنند. زبان شـاعرانه فیلم که قهرمانش شاعری است که زندگـی خود را مثل یک حلزون یا یک فضانورد توصیف می‌کند، به سـرعت به مرز افسـانه‌های پریان می‌رسد. سـیونگ جون یی کارگردان فیلم اسـت و یونگ چان و سون هو بازیگران آن. زمان نمایش این اثر ۸۸ دقیقه است.

یونیون اسکویر

Union Square

میدانـی در نیویـورک که به آن «یونیون اسـکویر» می‌گویند، به محل تجدید دیدار غیرمنتظره دو خواهر پس از سال‌ها بدل می‌شود که ممکن است تهدید یا فرصتی برای هر دو نفر باشد. نانسی ساوکا این فیلم را کارگردانی کرده و فیلمنامه‌اش را با همکاری مری تابلر نوشته است. میرا سوروینو، تمی بلانچارد، پتی لوپون و مایکل ریسپولی از جمله بازیگران این درام ۸۰ دقیقه‌ای هستند.

ملکه ورسای

The Queen of Versailles

مستندی شـخصیت‌محور درباره افراد یک خانواده بسیار ثروتمند و مشـکلات و گرفتاری‌هایی که بحران اقتصـاد جهانی برای آنها بـه وجود آورده اسـت. لورن گرینفیلد کارگردان این فیلم مستند به سراغ خانواده‌ای رفته که بزرگ‌ترین خانه را در آمریکا (کاخی به مساحت ۱۰هزار مترمربـع) برای خود سـاخته‌اند و با این حال زندگی‌شـان کم از یک تراژدی شکسپیری ندارد. زمان نمایش فیلم صد دقیقه است.

موضوع توطئه‌های دربـاری به فیلم «بدرود، ملکه من» بنوآ ژاکه -فیلمی که داستانش در آخرین روزهای سلطنت ماری آنتوانت می‌گذرد- چنان جان بخشیده است که برای ساختن چنـد درام تاریخی مرسـوم کفایـت می‌کرد. امـا کارگردان پاریسی ۶۵ سـاله سرشـناس نگاهی موجز و فشرده به آن رویدادهـا انداخته و به دقت بر تجربیات کتابخوان خصوصی ملکه به نام سیدونی (لئا سیدو) متمرکز است؛ آن‌هم در زمانی که توفان انقلاب اطراف دالان‌های دربار ورسـای را فراگرفته و سرنگونی رژیم سلطنتی گریزناپذیر و ملکه (دایان کروگر) نیز از درک آن تحولات عاجز است. «بدرود، ملکه من» که به عنوان فیلم شب افتتاحیه جشـنواره برلین ۲۰۱۲ به نمایش درآمد، در مقایسه با «ماری آنتوانت» سوفیا کاپولا سربلند از میدان بیرون آمد. این فیلم که فیلمبرداری نرم و واقع‌گرایانه آن را رومـن ویندینگ انجام داده اسـت، به شـکلی موثر بر وجوه زشـت آن محیط تاکید می‌کند و به داستان تلاش‌های یک زن برای بقا در مقابل امواج تاریخ و همچنین بر شیوه‌های پیچیده‌ای که قدرت موجب سردرگمی برخی افراد می‌شود، توجه نشان می‌دهد. ژاکه فیلمنامه را با همکاری ژیل توران از رمانی به قلم شانتال توماس اقتباس کرده و به همان روشی با موضـوع برخورد کرده که برای طرفداران فیلم‌های خاص که آثـار او را، از «بچه‌های پلاکارد» سـال ۱۹۷۷ ملهم از موج نو تا دو فیلم مسـتند سال ۱۹۹۳ او درباره نویسنده و فیلمساز فرانسوی، مارگاریت دوراس با عنوان‌های «نوشتن» و «مرگ یک هوانورد جوان انگلیسی» دنبال کرده‌اند، آشناست.

عکس: Cinemagia

گفت‌وگو با بنوآ ژاکه کارگردان «بدرود، ملکه من»

پشت‌پرده آداب و تشریفات

برندان هریس/ ترجمه: پریا لطیفی‌خواه

◣ مدتی بود که تصمیم داشـتید فیلمی بسازید که در این دوران بگذرد، یا رمان توماس توجه‌تان را به این دوره جلب کرد؟

نه. رمان بود که باعث شـد این فیلم را بسـازم. دست بر قضا رمان را دیدم و خواندم و خواندنش اشتیاق ساختن این فیلـم را در من ایجاد کرد. نمی‌شـود گفت که فیلم دقیقا با رمان منطبق است اما به‌طور کلی از ساختمان و ساختار رمان پیروی کردم. فکر می‌کردم شـاید بتوانم فیلمی بسازم که مشابه آن از کار دربیاید.

◣ در ابتدا بعد از آنکه رمان را خواندید، آیا نکته‌ای درباره دربار ورسـای، مـاری آنتوانت و مسـایل زندگی او وجود داشت که به‌طور خاص بخواهید آن را دراماتیزه کنید؟

به‌طور کلی بگویم که من خیلی به آنچه می‌توانید اسمش را «پشت‌پرده آداب و تشریفات» بگذارید، علاقه‌مندم. در این مورد به نمایش دربار ورسـای علاقه داشـتم که خیلی پر و پیمـان بود، با تالار آینه‌ها و نظایـر آن و تضادش با آنچه در پشت صحنه، پشت درهای بسته اتفاق می‌افتاد، دور از شاه و ملکه و درون خانه‌های کوچک مردم عادی.

◣ از لحاظ زیبایی‌شـناختی برای ایجاد تفاوت میان این فیلم با سایر فیلم‌هایی که درباره آن دوره تاریخی و به‌ویژه آنتوانت ساخته شده بود، چه‌کار کردید؟

لزوما تلاش نکردم تا فیلمی تافته جدابافته بسـازم بلکه سـعی من این بود از هر چیزی که می‌خواسـت «بازسازی شـدن» را جار بزنـد، دور بمانم. البته همیـن که فیلم یـک روایت تاریخی است، باعث می‌شود تا نوعی بازسازی باشد، اما واقعا می‌خواستم از نگاه فاخر و دادن این احساس که تماشاگر برای اولیـن و آخرین بار همه چیز را با این شخصیت‌ها تجربه می‌کند، بپرهیزم.

◣ وقتی انقلاب حلقـه محاصره دربار را تنگ‌تر می‌کند، سبک کار شما هم بیش از پیش به سوی زمختی گرایش پیدا می‌کند.

یکی از اصول من در کارگردانی این فیلم این بود که سقوط تدریجـی زندگی در دربار و آنچه یک نظام سلسـله‌مراتبی قاعده‌مند و منظم بود را نشـان دهـم. در آن نظام هر کس تابع سـاختار بود و مطابق با آنچه ساختار از او انتظار داشت عمل می‌کرد و از پروتکل خاصی پیروی می‌کرد. وقتی اخباری از بیرون به درون دربار درز کرد، فروپاشـی آن به آرامی آغاز شد. فکر می‌کنم شیوه فیلمبرداری ما به اندازه آنچه در داسـتان فیلم اتفاق می‌افتد، این را بازتاب می‌دهد.

> **نکته**
> همین که فیلم یک روایت تاریخی است، باعث می‌شود تا نوعی بازسازی باشد، اما واقعا می‌خواستم از نگاه فاخر و دادن این احساس که تماشاگر برای اولین و آخرین بار همه چیز را با این شخصیت‌ها تجربه می‌کند، بپرهیزم

◣ آیا دلمشـغولی‌های شما که در سایر آثارتان به چشم می‌خورد، در این فیلم هم وجود دارد؟

اگر نگاهی به کارهایم بیندازید، با وجود تفاوت بسیار میان آنها می‌توانید تشـخیص دهید که همـه را یک نفر ساخته است، اما توضیح اینکه واقعا حلقه ارتباطی میان آنها چیست، کار دشـواری است. به نظرم در هریک از فیلم‌هایم رازی وجود دارد که یک نفر که بسیار آسیب‌پذیر است سعی می‌کنـد آن را حفظ کند. نمی‌دانم آیا همین نکته مرا جذب ایـن کتاب کرده یا نه، ولی به هرحال در این فیلم هم وجود دارد.

◣ کجا به‌طور آشکار از متن توماس فاصله گرفتید؟

اساسـا دو جا وجود دارد که واقعا فاصله گرفتم و هر دو، مورد تایید شـانتال توماس، نویسنده رمان بود؛ اول در مورد سن و سال شخصیت اصلی فیلم، کتابخوان. در کتاب حدودا ۵۰سـاله اسـت ولی در فیلم یک زن جوان ۲۰سـاله است. دومین مورد اینکه رمان تقریبا به شـکل بازنگری در زندگی این زن از طریق فلش‌بک روایت می‌شود. من می‌خواستم فیلم در زمان حال (آن دوره تاریخی) روایت شود.

◣ جنبه‌ای از داسـتان بود که مجبور شـوید آن را از نو تصویر کنید یا موقع ساختن فیلم یا پس از فیلمبرداری دوباره روی آن کار کنید؟

من اساسا بیشتر فیلم‌هایم را همان‌طوری می‌سازم که از ابتدا در نظر داشته‌ام. طبیعی است که چیزهایی وجود داشته باشد که حذف‌شـان کنم یا در جریان تولید یا زمان تدوین به نظرم برسـد که تناسبی با بقیه ندارد. در این مورد، حدود ۲۰ دقیقه از فیلم را حذف کردم. تدوین اولیه فیلم حدود دو ساعت بود، ولی نسخه فعلی یک ساعت و ۴۰ دقیقه است. این به خوبی نشـان می‌دهد که بین تصوری که از فیلم داشتم و آنچه در نهایت به آن رسیدم، تفاوتی وجود داشت و نمی‌توانم بگویم از اینکه هر دفعه چه پیش می‌آید، کاملا آگاه هسـتم. مثلا در این مورد، موقع فیلمبرداری نمی‌دانستم که پایان فیلم چه خواهد بود. فقط در جریان تدوین بود که تصمیم گرفتم فیلم با گفتار سیدونی به پایان برسد.

منبع: فیلم‌مِیکر مگزین

دو نگاه به فیلم «هاراگیری: مرگ سامورایی»

زنده در انتظار بهار

ترجمه: رهام سجادی

جاستین چانگ (وارایتی) - تاکاشی می‌ایکه، بعد از اکشن خوب «۱۳ آدمکش»، در فیلم «هاراگیری: مرگ سامورایی» خون کمتری ریخته و راه دیگری در پیش گرفته است. این فیلم یک بازسـازی زیبا و وفادار به کلاسیک سیاه و سفید «هاراگیری» سال ۱۹۶۲ ماساکی کوبایاشی است. طرفداران این فیلمساز پرکار و سازنده فیلم‌های خشن آسیایی باز هم انتظار یک فیلم اکشن و خشن دیگر از او دارند و این تراژدی که ضرباهنگی آهسته دارد، آنها را ناامید می‌کند. ولی فیلم متفاوت و غم‌انگیز می‌ایکه، از نوع فیلم‌های سنتی سامورایی با مضامینی همچون افتخار، فداکاری و مجازات، مزایای خود را دارد. این ادای احترام او به فیلم‌های کلاسیک ژاپنی در بین تماشاگران فیلم‌های هنری طرفدار پیدا خواهد کرد؛ حتی اگر طرفداران آثار خشن خود را کسل کند.

تماشاگران خارجی ممکن اسـت در فهم جزییات دوره تاریخی که فیلمنامه کیکومی یاماگیشـی در آن می‌گذرد، مشکل داشته باشند؛ هرچند دانسـتن اطلاعات مربوط به جنگ سکی‌گاهارا که در فیلم به آن بارها اشاره می‌شود، برای فهم قوانین سامورایی‌هایی که شرافت‌شان در فیلم زیر سوال می‌رود لازم نیسـت. در دوره «ادو» در قرن هفدهم، دوره‌ای آرام که بیشـتر سامورایی‌ها در آن بیکار شدند، هانشیرو (با بـازی عالی ابیزو ایچیکاوا سـتاره تئاتر سـنتی ژاپنی) یک سـامورایی بدون ارباب و گرسنه برای به پایان رساندن ننگ خـود (مترجم: در آن زمـان بدون اربـاب و کار بودن برای سـامورایی‌ها ننگ عظیمی بود) تصمیم می‌گیرد از طریق سنت خونین هاراگیری خودکشی کند.

هانشیرو پیش خاندان بزرگ لی می‌رود و از آنها برای اینکـه در محوطه مخصوص جنگجویان‌شـان به عمل خونین سپکو (دریدن شکم خود) دست بزند اجازه بگیرد. رهبرشان کاگیو (کوجی یاکوشو) در جواب به او داستان یک جوان بخت‌برگشـته به نام موتومه (ایتا) را می‌گوید کـه چند ماه پیش همین تقاضا را کرده بود. مثل خیلی از سـامورایی‌های بی‌ارباب درمانده، موتومه انتظار داشت که تقاضایش رد شـود و در عوض مقـداری غذا از روی نیکوکاری بـه او دهند، اما جنگجویان آنجا بلوف او برای انجام خودکشی را پذیرفتند و سامورایی را که قصد این کار را نداشت، مجبور کردند که شکمش را با شمشیر چوبی کندی که با خود آورده است، بدرد.

تماشـای صحنه مرگ موتومه که نسبت به فیلم اصلی طولانی‌تـر (و خونین‌تـر) اسـت، واقعـا عذاب‌آور اسـت و صداگـذاری آن، با زیاد کردن صدای هـر حرکت در حالی که شمشیر گوشت را پاره می‌کند، تاثیر بیشتری به صحنه می‌بخشد. تا آخرین صحنه، این تنها صحنه پرخشونت فیلم است. بعد از آن، فلش‌بکی طولانی زده می‌شود و هانشیرو به جای اینکه از خودکشی‌اش منصرف شود، داستان خود را به کاگیو و دار و دسته‌اش می‌گوید.

اگر داستان را بیشتر از این لو دهیم، از اثر داستانی که به اندازه کافی اما معدود غافلگیری دارد، می‌کاهیم. فقط همین را بگویم که این داسـتانی اسـت پر از اسـتیصال که در آن خوشی کم و فقر مداوم است و قوانین سامورایی کمکی ناچیز به آنانی که به قول هانشیرو فقط زنده‌اند و منتظر بهار هستند، می‌کند. این حس که نه‌فقط بازیگران بلکه خود شخصیت‌ها در حـال اجرای یک تراژدی آیینی هسـتند مانع آن ضربه احساسی که فیلم امید ایجاد آن را دارد، می‌شود.

ولی این فرمالیسم خاموش و پرتنش، اغلب برای داستان در داستان‌های درهم پیچیده فیلم نتیجه می‌دهد و فضایی همانند صحنه تئاتر درسـت می‌کند که تماشاگران متفکر بتوانند درباره زیرمتن‌های سیاسی و اخلاقی فیلم فکر کنند. داستانی درباره دوره فئودالی که در آن شرف خانوادگی همه چیز است و تفاوت بین مرگ و زندگی به چند سکه بستگی دارد، نکاتی را درباره زندگی امروزمان گوشزد می‌کند.

اگر «هاراگیری» به اندازه «۱۳ آدمکش» (یک بازسازی دیگر) رضایت‌بخش نیسـت، به این دلیل اسـت که نه‌فقط رویکرد اسـتادانه موجود در سراسـر آن فیلـم را کم دارد، بلکه بیش از آن فیلم نسبت به ماخذ خود ملاحظه به خرج می‌دهد. برخورد خویشتندارانه می‌ایکه با یک اثر کلاسیک -نکته‌ای که برای او تازگی دارد- شایسته تحسین است ولی ای‌کاش او برخوردی شخصی‌تر با موضوع فیلمش می‌داشت.

حتی بازیگـران نقش‌های اصلی، ایچیکاوا و ایتا به دلیل شباهت‌شـان به بازیگران فیلم سال ۱۹۶۲ انتخاب شده‌اند. البتـه هر دو نفر اجرایی خوب و پراحسـاس ارایه می‌دهند؛ به‌خصوص ایچیکاوای خوش‌سـیما که وقار غیرطبیعی‌اش در آخرین لحظه‌ها به نمایشی مهیب از مهارت در زدوخورد مبدل می‌شود.

تقریبا ۵۰ سـال بعد از آنکه فیلم کوبایاشی برنده جایزه ویژه هیات داوران جشنواره کن شد، بازسازی می‌ایکه افتخار این را دارد که اولین فیلم سه‌بعدی باشد که در بخش رقابتی آن جشنواره به نمایش درمی‌آید. مثل اغلب تصاویر سه‌بعدی، تاریکی تصاویر مشـکلی آزاردهنده است که باعث می‌شود جلوه بسـیار زیبای تصاویر فیلم می‌ایکه خوب دیده نشود؛ تصاویری همچون نماهای زیبای اینسرت از برگ‌های پاییزی.

در عین حال، شـیوه ظریف استفاده از فناوری برای بالا بـردن کیفیت تصویری فیلم، حاکی از جدیت کارگردان در به‌کارگیری روش‌هایی غیرمعمول برای اوسـت که اغلب در هماهنگی با یوجی هایاشیدا، طراح صحنه، ستون‌های داخلی ساختمان، درگاه‌ها و دروازه‌ها و پرده‌ها را در اختیار نوبویاسو کیتا -مدیر فیلمبـرداری- قرار می‌دهد تا در قاب‌بندی‌های پرده عریض خود عمق میدان بیشتری داشته باشد. موسیقی ریوچی سـاکاموتو نیز کمک بزرگـی به لحن محزون فیلم می‌کند. مگی لی (هالیوودریپورتر) - اگر موقع تماشای یک فیلم سه‌بعدی درباره یک مراسم خودکشی آیینی ژاپنی که توسط کارگردان فیلم‌های خشنی مانند «ایچی قاتل» ساخته شده است، انتظار دارید که ببینید خون و دل و روده از پرده تصویر به بیرون می‌پاشـد، انتظارتان برآورده نخواهد شـد. «هاراگیری: مرگ سـامورایی» بازسازی تاکاشی می‌ایکه از فیلم «هاراگیری» سـال ۱۹۶۲ ماساکی کوبایاشی است و با افکت‌های سه‌بعدی گران‌قیمتی پر شده است که بی‌سروصدا و مثل مراسم درون فیلم آرام و احترام‌برانگیز هستند. فیلم به عنوان نقدی بر ریاکاری و غیرانسانی بودن بوشیدو (قوانین سامورایی) نه زبانی گزنده دارد و نه از زاویه تازه‌ای به موضوع نـگاه می‌کند. به جای طرفداران معمولی فیلم‌های خشـن آسـیایی می‌ایکه، که ممکن اسـت تا صحنه زدوخورد آخر فیلم بیدار نمانند، این فیلم مناسب گروه سنی است که طعم فیلم‌های تاریخی دراماتیک همچون «سامورایی سپیده‌دم» ساخته یوجی یامادا را چشیده‌اند. در ژاپن حضور بازیگر نقش اصلی ابیزو ایچیکاوا که جنجالی‌ترین بازیگر خوش‌سیمای تئاتر کابوکی ژاپنی نسل خود است، تبلیغات کافی برای این فیلم را فراهم می‌کند. سینماهای فیلم‌های هنری می‌توانند انتظار فروش خوبی را داشته باشند.

حسـی که از دیدن افکت‌های سـه‌بعدی فیلم حاصل می‌شـود، حسی عمیق و بسـیار خوشرنگ اسـت. اشیا با وضوحی کامل شکل می‌گیرند؛ مانند تارهای نخ یک کیمونو، دانه‌های برف و درختان پر از برگ‌های زرد پاییزی. این یک مزیت اسـت. افکت‌ها بر چشم فشـار وارد نمی‌آورند و مانع جریان داستان نمی‌شوند. با این حال برای کسانی که علاقه دارند اشـیا از قاب تصویر بیرون بزنند، این فیلم بیش از حد آرام اسـت. فیلم به آرامی داسـتان منبع ادبی خود را دنبال می‌کند: «ایبون رونیکی» نوشته یاسوهیکو تاکیگوچی که در حدود سال ۱۶۳۰ اتفاق می‌افتد، دوران بیکاری فراگیر برای آن سامورایی‌های دون پایه بیکار بودند. یک سامورایی بدون ارباب و بی‌پول به اسـم هانشیرو (ایچیکاوا) به طرف خاندان بزرگ لی می‌رود و خواهش می‌کند به او جایی برای اجرای سـپوکو (بریدن شکم) بدهند تا مرگی افتخارآمیز به سبک سامورایی داشته باشد.

کاگیو رهبر خاندان (کوجی یاکوشـو) سـعی می‌کند با گفتن داسـتانی که دو روز قبل اتفاق افتـاده او را منصرف کنـد. یک جوان کـه ادعا می‌کرد موتومه (ایتـا) از خاندان منحل‌شده چی‌جی‌وارا است همین درخواست را کرده بود. فیلم با فلش‌بکی نشـان می‌دهد که چگونـه او را به صورت بیرحمانه‌ای می‌کشند تا بقیه کسانی که به دروغ تهدید به خودکشـی می‌کنند ولی در واقع به دنبال دریافت مقداری پول یا غذا هستند را بترسانند.

با ساختار داستان در داستان و فلش‌بک پشت فلش‌بک، داسـتان توانایی تعلیق و تنش را دارد. چیزی که کوبایاشی از آن بـا برداشـت‌های طولانی و کات‌های پرشـی، نهایت اسـتفاده را کرد تا با حس درک زمان تماشـاگر بازی کند. نه‌تنها او موفق می‌شود تا حس ترس فزاینده ناشی از انتظار مـرگ را انتقال دهد، بلکه هدف واقعی هانشـیرو را با دقت و آرامی آشـکار می‌کند. می‌ایکه پایداری کمتری نسبت به آهنگ روایی داستانش نشان می‌دهد. او پرده اول فیلم را به شکلی غیرمعمول، تخت شروع می‌کند که بعد از ۳۰ دقیقه با صحنه شـکم دریدن موتومه تکان می‌خورد. سپس تمام تنش را با ملودرام طولانی و خسته‌کننده‌ای که از زمان بچگی موتومه شروع می‌شـود، می‌زداید و توضیح می‌دهد که چرا او و هانشیرو به سمت این اوضاع ناامیدکننده رانده شده‌اند.

هرچنـد طبیعت آرام موتومه و مشـکلش که همسـر بیمارش (هیکاری میتسوشیما) و نوزاد در حال مرگش است، موفق می‌شـوند تا حدی طنین تراژدی به فیلم دهند، ولی می‌ایکه در مورد احساسی که می‌خواهد برانگیزد، تردید نشان می‌دهد. پرده میانی که بیشتر شـبیه کاری از میزوگوشی اسـت تا می‌ایکه، رنگ‌آمیزی و نورپـردازی غم‌انگیزی دارد و پر از نماهای سـاکن و ترکیب‌بندی عناصر منحنی است. عناصری که واقعا اثر دافعه دارند، نماهایی هستند که از میان توری‌های حشـره‌گیر گرفته شـدند و حالات و احساسات شـخصیت‌ها را تار می‌کنند. بازی طبیعی ایتا، اجرای بیش از حد احساسی میتسوشیما و بازی حرفه‌ای ایچیکاوا با هم خوب جور نمی‌شوند. وقتی فیلم به ۲۰ دقیقه پر از زدوخورد آخرش می‌رسـد، ایچیکاوا بالاخره خودی نشـان می‌دهد. پیش‌زمینه‌اش در تئاتر سنتی کابوکی ژاپنی نه‌تنها او را قادر می‌سازد تا شمشیربازی‌اش را در نهایت ظرافت انجام دهد، بلکه جذبه سـخنگویی‌اش باعث می‌شود تا بیانیه‌اش در رد قانون شرافت جعلی کاگیو به شیوایی بیان شود.

عنوان ژاپنی فیلـم، «ایچیمه» به معنای «یک زندگی» است. فناوری گرانقیمتی که در فیلم به کار رفته، تصاویر را تاریک کرده است.

پرتره هنرمند

نگاهی به زندگی و آثار تاکاشی می ایکه

تولید انبوه خشونت

سیدحسام فروزان

■ اگر بخواهیم از فیلمسازان موج نو سینمای ژاپن حرف بزنیم، نمی‌شـود نام تاکاشی می ایکه فیلمساز ۵۲ساله را از قلم بیندازیم. او در ادامه نسل فیلمسازانی چون ناگیسا اوشیما یا استادش شوهی ایمامورا است که همراه چند سـینماگر دیگر، سینمای ژاپن را در دهه ۱۹۶۰ متحول کردند. وقتی کوئنتین تارانتینو از فیلم‌های تاکاشـی می ایکه خوشش می‌آید و از او به عنوان یکی از فیلمسازان محبوبش نام برده می‌توان فهمید که می ایکه از چه جنس فیلمسـازانی است. تاکاشـی می ایکه در شهر کوچکی در نزدیکی اوزاکا به دنیا آمد و در ۱۸سـالگی به مدرسـه فیلمسازی رفـت که نیـاز به آزمون ورودی نداشـت و شـوهی ایمامورا فیلمساز مشـهور در یوکوهاما به‌راه انداخته بود. در مدرسه فیلمسازی دانشجوی منضبطی نبود و کمتر سـر کلاسی حاضر می‌شـد اما وقتی یکی از شبکه‌های تلویزیون محلی نیاز به دستیار تولید داشت از طرف مدرسه معرفی شد. وقتی پایش به تلویزیون باز شـد، انواع حرفه‌های فیلمسـازی را تجربه کرد و حدود ۱۰سـال در کار ساختن فیلم‌های ویدیویی و تلویزیونی بود. سنت سینمای ویدیویی ژاپنی موسوم بـه V-Cinema عرصه‌ای بود کـه می ایکه در آن بسیار مسلط بود. پس از دستیاری در یکی از فیلم‌های استادش ایمامورا، از اوایل دهه ۱۹۹۰ ساختن فیلم‌های خودش را شـروع کرد. این زمانی بود که کمپانی‌های فیلمسـازی جدیدی در ژاپن تاسـیس شده بود که حاضر بودند کارگردانان جوان و نوجویی چون می ایکه را بـه کار بگیرند تا انبوه فیلم‌های اکشـن و رزمی با بودجه کم بسازند. می ایکه در ۱۹۹۵ فیلم «شینجوکو: مافیای چینی» را سـاخت و کاری کرد که بعد از آن بودجه فیلم‌های V-Cinema افزایش یابد. اما اولین فیلمـی که نگاه‌هـا را متوجه او کرد و باعث شـد در سطح بین‌المللی دیده شود Audition یا «امتحان هنرپیشگی» بود که در سال ۱۹۹۹ نمایش داده شد. با این فیلم راه او باز شد و به عنوان کارگردانی صاحب سـبک و حرفه‌ای شناخته شد و پس از آن پشت سر هم فیلم ساخت به طوری که در عرض ۱۳سال بیش از ۶۰ فیلـم ویدیویی و تلویزیونی و سـینمایی را به سرانجام رسـاند؛ فیلم‌هایی مثل «ویزیتو» (۲۰۰۱)، «ایچی قاتل» (۲۰۰۱) که بر اساس یکی از کارتون‌های مانگا ساخته شد و همین‌طور سه‌گانه «مرده یا زنده» و البته «۱۳ آدمکش» که در ۲۰۱۰ ساخت. در سال ۲۰۱۱ فیلم «هاراگیری: مرگ سامورایی» را ساخت که در جشنواره کن نیز نمایش داده شد. می ایکه به شدت پر کار است و سالی دست‌کم سه یا چهار فیلم از او روی پـرده می‌آید و همین نکته باعث شـده منتقـدان بـه او خـرده بگیرنـد که اگـر تمرکز بیشتری روی فیلم‌هایش بگذارد می‌تواند فیلمساز موثرتری باشد. در سال‌جاری تا اینجای کار می ایکه سه فیلم سـاخته است: «وکیل درجه یک»، «افسانه عشق و صمیمیت» و «درس شر.»

آکیرا کوروساوا، هیدئو گوشا، دیوید لینچ، پل ورهوفن و دیوید کرانبرگ از فیلمسـازان مورد علاقه می ایکه هستند. تاکاشی می ایکه فیلمسـاز جسوری است که در نمایش خشونت حد و مرزی برای خود نمی‌شناسد. فیلم‌هـای او بـه دلیـل تابوشـکنی‌هایش در نمایش شـدید خونریزی و خشونت و جنسـیت شهرت دارند. صحنه‌های تکان‌دهنده و غافلگیرکننده و خشونت‌آمیز در فیلم‌هایش فراوان دیده می‌شود. یکی از منابع الهام او سنت کارتون‌های ژاپنی موسوم به مانگاست. صحنه‌های خشـونت‌آمیز برخی از فیلم‌هایش سبکی کارتون‌گونه دارند. سـبک بصری فیلم‌هایش گاهی شبیه به دیوید لینچ می‌شـود و پایان فیلم‌هایـش نیز معمولا مبهم و عجیب و غریب است. به لحاظ تماتیک تقریبا در تمامی فیلم‌هایش نوعی حس نوستالژی نسبت به دوران کودکی هسـت علاوه بر اینکه از دوسـتی میان آدم‌ها تمجید می‌کند و طرفدار نظام خانواده سنتی است. طنزی تلخ و سیاه نیز در بیشتر فیلم‌هایش دیده می‌شود. داستان فیلم‌هایش معمـولا درباره دنیای خلافـکاران ژاپنی و به‌خصوص گروه‌های یاکوزا و تضاد آنها با مهاجران ساکن در ژاپن است. در ضمن سامورایی‌ها هم از شخصیت‌های ثابت فیلم‌هایش هستند.

تاکاشی می ایکه در ژانرهای مختلفی فیلم ساخته است. اگرچه بیشتر فیلم‌های او تماشاگران خاص دارند و بـرای نمایش به عنوان فیلم جریان اصلی مناسـب نیسـتند اما فیلم تجـاری جریان اصلی هم زیـاد از او دیده‌ایم مثل «تماس بی‌پاسـخ.» در کارنامه می ایکه چنین مواردی دیده می‌شـود: فیلم مناسـب کودکان مثـل «مرد گورخری» یا «جنگ یوکـی بزرگ»، درام نوجوانانه، کمـدی موزیکال «شـادی کاتاکوریس» و درام‌های جنایی شخصیت‌محوری چون Ley Lines یا «آشوبگر». جالب اینجاست که می ایکه فیلمسازی است که در جشنواره‌ها هم مورد استقبال قرار می‌گیرد و حتی فیلم افتتاحیه جشنواره کن یا تورنتو از میان فیلم‌هایش انتخاب شده. می ایکه درباره نسبتش با تماشاگران در جایی گفته: «من به تماشاگران فکر نمی‌کنم، به این فکر نمی‌کنم که چه چیزی آنها را خوشحال می‌کند، چون راهی برای من وجود ندارد تا این را بفهمم. کسـانی که به سرگرمی ساختن فکر می‌کنند از مد افتاده هستند. آنها تماشـاگران را به عنوان یک کل در نظر می‌گیرند، در حالی که هر فرد از تماشاگران متفاوت است. بنابراین سرگرمی برای همگان هم وجود ندارد.»