به خاطر یک مشت دلار

مهدی مهرابی

نگاهی به پرفروش‌ترین فیلم هفته سینماهای جهان

این همه دل و جرات

افسانه نارنیا فیلمی بود که در اولین شماره‌ای که ساخته شد کسی فکر نمی‌کرد با چنین استقبالی رو به رو شود. این فیلم فانتزی و جذاب در سومین شماره خود با فروش بسیار خوبش توانست به رتبه اول جدول باکس آفیس دست یابد. این فیلم همچون ماجرای قبلی این فیلم درباره یک سرزمین جادویی است ولی این بار به جای آنکه از داخل یک کمد لباس در یک اتاق اسرارآمیز به درون این سرزمین وارد شود به وسیله یک تابلو نقاشی به درون این سرزمین پرتاب می‌شویم.شخصیت‌های داستان لوسی، برادر لوسی یعنی ادموند و یوستس جوان روی یک کشتی بادبانی ظاهر می‌شوند و به‌رغم ماجراهای ترسناک و هیجان‌انگیز قسمت قبلی، سرمست و خوشحال از بازگشت دوباره به سرزمین نارنیا بدون هیچ سوالی از سفر دریایی خود لذت می‌برند. لوسی و ادموند در این فیلم در اواسط دهه دوم زندگی خود هستند. آنها از اینکه از زندگی روزمره و دنیای خودشان به نارنیا و روی آب‌های متلاطم یک دریای ناشناخته و یک کشتی عجیب آمده‌اند به طرز غیرقابل باوری آرام و بی‌خیال به نظر می‌رسند. انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده. این نشان می‌دهد که این بچه‌های کوچک چقدر دل و جرات دارند و چه شجاعتی در آنها وجود دارد. این بار نارنیا از طرف نیروهایی مرموز و شیطانی از جزیره سیاه به شدت در خطر است. هیچ کس تاکنون نتوانسته این جزیره را از نزدیک ببیند ولی همه اسم این جزیره هولناک را شنیده‌اند. موضوع از این قرار است که هفت عدد شمشیر جادویی که در گذشته توسط اصلان به نارنیا داده شده و اکنون گم شده باید پیدا شوند و هر هفت شمشیر در کنار خود قرار گرفته تا طلسمی که صاحبان سرزمین تلمار را زندانی و محبوس نگه داشته، باطل شود. فیلم بعدی که این هفته به اکران سینماهای جهان درآمد فیلم توریست با بازی آنجلینا جولی و جانی دپ بود. این فیلم یک کمدی عاشقانه است که ما را به یاد کمدی عاشقانه‌های سینمای کلاسیک می‌اندازد. یک زن مرموز و جذاب بر سر راه مردی عاشق‌پیشه قرار می‌گیرد و او را درگیر ماجراهای خود می‌کند و مرد هم تا آخرین لحظه پای این زن می‌ایستد تا سرانجام به عشق رویایی خود دست یابد. شاید بتوان گفت این فیلم عجیب‌ترین بازی‌ای است که تا به حال از جولی دیده شده است و اما ظاهراً فیلم از لحاظ ساختار آن گونه که باید از آب درنیامده و کارگردان فیلم در میزانسن‌های خود و هدایت بازیگران قدری سردرگم به نظر می‌رسد. اما در هر صورت این فیلم در اولین هفته اکران خود فروش قابل قبولی داشت و در رتبه دوم جدول باکس آفیس قرار گرفت، هرچند حضور دو ستاره بزرگ سینمای جهان در این اقبال بی‌تاثیر نیست. در هفته‌ای که گذشت جدول فروش دچار تغییر و تحولات بسیاری شد؛ فیلمی مانند مگامایند از رتبه ششم به رتبه دهم سقوط کرد و نکته جالب دیگر فیلم غیرقابل مهار است که همچنان در میانه جدول فروش قرار دارد و هنوز خود را به عنوان یک فیلم پربیننده مطرح نگه داشته است. فیلم جدید دارن آرنوفسکی به عنوان قوی سیاه که در هفته اول اکران خود جایی در جدول برترین‌های فروش جهانی نداشت، این هفته توانست خود را به رتبه ششم برساند و ثابت کند می‌تواند خود را به عنوان یک فیلم پرفروش هم مطرح کند.

باکس آفیس

افسانه نارنیا: کشتی سپیدپیما
(The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader)

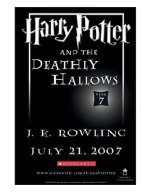
لوسی و ادموند به همراه پسرعموی خود به نارنیا بازمی‌گردند و با شاهزاده دریاها ملاقات می‌کنند. آنها در یک سفر دریایی به وسیله کشتی سپیدپیما با گروهی از مردگان و اژدهاها برخورد می‌کنند که مانع رسیدن آنها به مقصودشان می‌شوند. کارگردانی این فیلم بر عهده مایکل آبتد است. کریستوفر مارکوس و استفان مک‌فلی نویسندگی این فیلم را انجام داده‌اند و بازیگران اصلی این فیلم بن بامس، اسکندر کینس و جرجی هنی هستند. این فیلم در مدت ۱۱۳ دقیقه و در ژانر حادثه‌ای ساخته شده است و توانست در آخر هفته گذشته با فروش ۲۴میلیون دلار در هفته اول اکران خود در صدر جدول فروش قرار گیرد.

توریست (The Tourist)

فرانک یک توریست امریکایی است که برای رها شدن از غم شکست عشقی خود به ایتالیا سفر می‌کند که دختری به نام الیز خود را سر راه او قرار می‌دهد. فلورین هنکل ون دونرسمارک کارگردان این فیلم بوده و به همراه کریستوفر مک کوایر فیلمنامه این فیلم را نگاشته‌اند. جانی دپ، آنجلینا جولی و پل بتانی بازیگران اصلی این فیلم هستند. این فیلم یک درام اکشن است و در مدت ۱۰۳ دقیقه ساخته شده است و در آخر هفته گذشته در اولین هفته اکران خود توانست مبلغ ۱۶/۵ میلیون دلار در سینماهای جهان بفروشد.

گرفتار (Tangled)

راپونزل شاهزاده جوانی است که از کودکی در این برج زندانی شده. فلین او را عشق گمشده خود می‌داند و سعی در آزادی‌اش دارد. کارگردانی این فیلم را ناتان گرنو و بایرون هاوارد به صورت مشترک بر عهده داشتند و دان فوگلمن و جاکوب گریم نویسندگان این فیلم هستند. بازیگران اصلی این فیلم ماندی مور، زاخاری لوی و دونا مورفی هستند. این فیلم انیمیشنی در ژانر کمدی ساخته شده و مدت آن ۱۰۰ دقیقه است. این فیلم توانست در آخر هفته گذشته با فروش ۱۴/۳ میلیون دلار فروش کلی خود را به ۱۱۵ میلیون دلار برساند.



هری پاتر و یادگاران مرگ
(Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1)

هری پاتر، هرمیون و رون مدرسه جادوگری هاگوارتز را ترک می‌کنند تا دشمن اصلی و الهه تاریکی را نابود کنند، راز قدرت ولدمورت را به دست آورند و تمامی ماجراهای سیاه جادوگری را برای همیشه پایان ببخشند. اینها همه در حالی است که قدرت ولدمورت در حال افزایش است و نیروی تاریکی در حال مسلط شدن بر تمام جهان. کارگردانی این فیلم را دیوید یاتس بر عهده داشته است. استیو کلوز فیلمنامه آن را نوشته و دانیل رادکلیف، اما واتسون و روپرت گرینت بازیگران اصلی این فیلم هستند. مدت این فیلم۱۴۶ دقیقه است و در ژانر اکشن فانتزی ساخته شده است. این فیلم با فروش آخر هفته ۸/۴۸میلیون دلار، فروش کلی خود را به مبلغ۲۵۸ میلیون دلار رساند.

چه رویاهایی که می‌آیند

لانه خرگوش (Rabbit Hole)

کارگردان: جان کامرون میچل/ نویسنده: دیوید لینزی – آبایره/ بازیگران: نیکول کیدمن، آرون اکارت، دیان ویست/ خلاصه فیلم: زندگی زوجی خوشبخت بعد از مرگ پسرشان بر اثر یک حادثه دچار تحولات بسیاری می‌شود.

ترون: میراث (TRON: Legacy)

کارگردان: جوزف کوزینسکی/ نویسندگان: ادوارد کیتسیس، آدام هوروویتس/ بازیگران: جف بریج، گارت هادلوند، الیویا وایلد/ خلاصه فیلم: یک سیستم مجازی رایانه‌ای تلاش می‌کند کنترل جهان را به دست بگیرد.

از کجا می‌دونی (How Do You Know)

کارگردان: جیمز ال بروکس/ نویسنده: جیمز ال بروکس/ بازیگران: رسی ویثرسپون، پال رود، اون ویلسون، جک نیکلسون

یوگی خرسه (Yogi Bear)

کارگردان: اریک برویک/ نویسندگان: جفری ونتمیلیا، جاشوا استرنین/ بازیگران: دان آیکروید، جاستین تمبرلیک، آنا فاریس

مروری بر سینمای وونگ کاروای سینماگر هنگ کنگی

اشک‌های وشکاف‌های مدرنیسم عاشقانه

میلاد روشنی‌پایان

اگر بنا باشد نقطه‌ای از جهان را به عنوان واسط غرب و شرق انتخاب کنیم به نظر می‌رسد بهترین انتخاب هنگ‌کنگ باشد؛ شهری پر از آسمانخراش، شرکت‌های چندملیتی خصوصی، لامپ‌های نئون و مشحون از روح سرمایه‌داری که در شرقی‌ترین نقطه کشوری واقع است که تقریباً تمام وجوهی از تفکر را نمایندگی می‌کند که در تقابل با غرب است. شهری که در اواخر دهه ۸۰ پدیده سینمایی‌اش وونگ‌کاروای را به جهان معرفی کرد. سینماگری که برخلاف اسلافش در هنگ‌کنگ بدون دلبستگی صرف به مشخصه‌های بازاری‌ای که سینمای هنگ‌کنگ کشف کرده بود، سینمایش را جهانی کرد و به سرعت واکنش منتقدان غربی را برانگیخت. اگرچه اکثر این منتقدان به تعبیر پیتر برونه، در برخورد با سینمای ونگ، دچار نوعی شتابزدگی شده بودند که نمونه مشخص آن مقایسه ناشیانه سینمای او با گدار بود، ولی تقریباً تمام آنها در این موضوع متفق‌القول بودند که وونگ‌کاروای توانسته بود با شتاب شگفت‌انگیزی خود را به عنوان یک فیلمساز پانتئون‌نشین در دهه ۹۰ تثبیت کند.

اشک‌ها می‌بارند

نخستین فیلم وونگ‌کاروای، همچنان که اشک‌ها می‌بارند (۱۹۸۸)، ادای دینی کامل به فیلم خیابان‌های پایین شهر اسکورسیزی بود که فقط گنگسترهای نیویورک جای خود را به اعضای تریادهای[1] هنگ‌کنگ داده بودند. به نظر می‌رسد مغناطیس گیشه این ژانر و به خصوص فیلم فردای بهتر ساخته جان وو، که ستایش‌شده‌ترین اثر در میان فیلم‌های این ژانر بود، انگیزه اصلی ساخت فیلم بود. فیلم در پی همدلی با ضدقهرمان‌های حاشیه‌نشین و تکرویی است که رگه‌های قوی اگزیستانسیالیستی دارند و در میان مردابی از جنایت و تبهکاری در پی بهبود موقعیت خود در هرم قدرت باندهای خیابانی هستند. کلیدواژه‌های اصلی فیلم اسلحه، پول، قدرت، برادری و رفاقت و عشق‌های نافرجام است که طنین فیلم‌های نوآر را در خود دارد. اگرچه به نظر می‌رسد دغدغه اساسی فیلم متفاوت از سایر آثار بعدی وونگ‌کاروای است ولی در این فیلم نیز می‌توان شکلی هرچند ناپخته از همان دغدغه‌ها را باز شناخت. فیلم به تاسی از فیلم خیابان‌های پایین شهر به زنان حضوری گیراتر و پیچیده‌تر می‌دهد و در مقایسه با آثار دیگر این ژانر در هنگ‌کنگ و به خصوص فیلم فردای بهتر، تا حدودی زنان را از مختصات کلیشه‌ای ژانر خارج می‌کند. زن در این فیلم نه آن موجود سرگرمی‌ساز برای گنگسترهاست که نقش چندانی در معادلات آنها ندارد، نه آن موجود اغواگر و دسیسه‌چین در فیلم نوآرهاست، بلکه یک موتور کنشگر است که به شکلی پیش‌بینی‌ناپذیر می‌تواند یک معادله عاشقانه را وارد داستان کند؛ معادله‌ای که تمام آثار بعدی وونگ‌کاروای به شکلی پررنگ از پیچیدگی‌های آن تغذیه می‌کنند.

روزهای وحشی بودن و آغاز عاشقانه‌ها

روزهای وحشی بودن (۱۹۹۱) دومین ساخته وونگ‌کاروای، جدایی کامل و همیشگی او را از فضای همچنان که اشک‌ها می‌بارند (۱۹۸۸) اعلام کرد. در واقع پس از این فیلم سینمای مردانه، پرزد و خورد و در محدوده ژانر وونگ‌کاروای در فیلم نخستش به سمت یک ملودرام پیچیده با سویه‌ای زنانه که حساسیت مشخص ژانری نداشت، پیش رفت که تا آخرین فیلمش شب‌های بلوبری من (۲۰۰۷) نیز این رویه را حفظ کرده است؛ ملودرامی که بیشترین توان خود را صرف پرداختن به شکاف‌ها و خلأهایی می‌کند که به شکلی مبهم و اجتناب‌ناپذیر، روابط عاشقانه شهرنشین‌های مدرن را به سمت فروپاشی پیش می‌برد و اتفاقاً سینمای وونگ‌کاروای در همین لحظه فروپاشی آغاز می‌شود و معطوف به برآورد کردن هزینه‌های عاطفی – روانی می‌شود که آدم‌های این روابط پس از این فروپاشی باید بپردازند. اگرچه سینمای وونگ‌کاروای تمام تلاش‌اش را می‌کند که در این راستا درگیر سانتی‌مانتالیسم نشود و ظاهراً از این نظر چندان هم موفق نیست ولی به نظر می‌رسد آنچه سینمای وونگ‌کاروای را از ملودرام‌های سبک جدا می‌کند، عدم تمایل ونگ به پرداخت صرف کم و کیف این روابط عاشقانه است. از این رو سینمای او قصد دارد تا آنجا که می‌تواند آدم‌هایش را از عمل‌گرایی صرف آدم‌های ملودرام‌های سبک دور نگه دارد و اگر تعبیر لیندا ویلیامز را درباره ملودرام‌های زنانه بپذیریم باید گفت سینمای وونگ‌کاروای تا حدود بسیاری درصدد تبدیل شدن به یک موقعیت روانی انتزاعی است، تا تبدیل شدن به یک ژانر بدنی. آدم‌هایی که وونگ‌کاروای ترسیم می‌کند معمولاً شهرنشین‌های تنهایی هستند که گذشته و پیشینه نامعلومی دارند و از یک سو سعی می‌کنند فاصله‌ای محافظه‌کارانه را با دیگران حفظ کنند و از سوی دیگر به شکلی ناخواسته درگیر روابط عاشقانه‌ای می‌شوند که این روابط نه‌تنها توانایی حذف این فاصله‌ها را ندارد بلکه موجب نیرومندتر شدن آن دافعه نامعلومی می‌شود که تقریباً تمام آدم‌های وونگ‌کاروای در خود دارند. همین امر موجب می‌شود روابط عاشقانه در روزهای وحشی بودن (۱۹۹۱)، چانکینگ اکسپرس (۱۹۹۴)، خوشبخت با یکدیگر (۱۹۹۷)، در حال و هوای عشق (۲۰۰۰) و ۲۰۴۶ (۲۰۰۴) شبیه موش و گربه‌بازی‌هایی شود که آدم‌ها در آنها به شکلی هیستریک و بدون انگیزه‌هایی خودآگاه در دور معیوب پیوستن- جدایی می‌افتند و نتیجه منطقی این دور موقعیت بدبینانه و آکنده از ناامنی عاطفی‌ای است که سینمای وونگ‌کاروای را دربر گرفته است. در روزهای وحشی بودن (۱۹۹۱) وقتی یودی، دون‌ژوان فیلم، به ترتیب لی‌ژن و می‌می را به سادگی از خود می‌راند در واقع هزینه‌های روانی- عاطفی را به این زن‌ها تحمیل می‌کند که به شکل تردید در پذیرش و تشکیل رابطه عاشقانه بعدی توسط این زن‌ها خود را نشان می‌دهد.

این روابط جدید در شرایطی شکل می‌گیرند که شکاف‌ها و خلأهای بیشتری یافته‌اند و آنچه مسلم است این است که آدم‌های وونگ‌کاروای برای فرار از این شکاف‌ها و خلأها به شکل عاجزانه‌ای از یکدیگر می‌گریزند، همان طور که چائو و سولی‌ژن در فیلم در حال و هوای عشق (۲۰۰۰)، لی و هو در فیلم خوشبخت با یکدیگر (۱۹۹۷)، چائو و سولی‌ژن دوم، چائو و لولو در ۲۰۴۶ (۲۰۰۴) از یکدیگر می‌گریزند و این گریز آنها را به سمت یک فردگرایی انتزاعی و ایزوله می‌کشاند که نوعی تبعید ناگزیر به خاطره‌های نوستالژیک خودشان برای فرار از تنهایی بیرونی‌شان است. در واقع پناه بردن به خاطره‌ها و نوستالژی‌ها به عنوان یک مکانیسم دفاعی عمل می‌کند که مانع از فروپاشی کامل آدم‌های وونگ‌کاروای می‌شود و از این رو مونولوگ‌های فراوان در فیلم‌های وونگ‌کاروای در واقع خودخوری‌هایی برای پالایش و تخلیه روانی آدم‌هایی است که در بیرون از خود ناتوانند؛ آدم‌هایی که مانند پلیس ۲۲۳ در فیلم ستایش‌برانگیز چانکینگ اکسپرس (۲۰۰۴) مدام تحت سرکوب‌های بیرونی، خاطره‌سازی و با این خاطره‌ها زندگی می‌کنند؛ خاطره‌هایی که مملو از روابط متشنج و تباه‌شده‌ای است که خلأهای آن، آدم‌های وونگ‌کاروای را به شکلی افراطی منزوی و غم‌انگیز می‌کند.

فیلمسازی شرقی یا غربی

به نظر می‌رسد موقعیت آزاردهنده این خلأها می‌تواند وونگ‌کاروای را از سنت تفکر در شرق جدا کند. از این نظر سینمای وونگ‌کاروای می‌تواند بیشتر متمایل به گرایش فکری غرب به خصوص اروپای روشنفکری باشد که هر شکلی از خلأ را به عنوان عامل مزاحم و برهم‌زننده قلمداد می‌کند و این دقیقاً برخلاف سنت فلسفی شرق است که مفهوم خلأ در آن حضوری قاطع و آرامش‌بخش دارد. اگر تنهایی و عدم توانایی ارتباط با دیگر انسان‌ها، در تفکر شرق بحران‌هایی بالقوه در نظر گرفته نمی‌شوند و اتفاقاً می‌توانند واجد مفاهیم معنوی عمیقی باشند که رستگاری مورد نظر این شکل تفکر به شکلی ریاضت‌گونه و خودآزارانه از دل آن بیرون کشیده می‌شود، در تفکر غربی به عنوان آسیب‌هایی جدی به انسانگرایی مدرنی فرض می‌شوند که غرب بر پاشنه آن می‌چرخد. با این فرض مشخص است که دغدغه‌های سینمای وونگ‌کاروای نه مانند فیلم‌های خوش‌آب و رنگ سینمای نسل پنجم چین است که گرایشی شرقی در بازگشت به افسانه‌ها و اسطوره‌ها دارند و نه مانند دغدغه‌های فیلمسازانی چون کیم کی دوک و پارک چان ووک است که در ظاهری غربی به شدت شرقی می‌اندیشند، بلکه دغدغه‌های سینمای وونگ‌کاروای تقریباً نزدیک به آن نحوه تفکری است که در سینمای روشنفکری اروپا برای دنیای مدرن سوگواری می‌کند. از این نظر می‌توان گفت وونگ‌کاروای جزء آن دسته فیلمسازانی است که بیش از آن که بخواهد استفاده چندانی از ویژگی‌های انحصاری زادبوم خود بکند، درصدد آن است که با معیارهای سبکی خودش، سینمایش را به نمایشی از دلمشغولی‌های جهانشمول تبدیل کند؛ نمایشی با سس تند احساساتی‌گرایی از آدم‌های اخته‌شده در دنیای مدرن که می‌توانند در هر مکانی باشند.

قهرمانان خاطره‌ساز اما سرخورده

در فیلم چانکینگ اکسپرس (۱۹۹۴) انتقال راوی از پلیس ۲۲۳ به پلیس ۶۶۳، که روایت فیلم را دستخوش یک دگرگونی اپیزودیک می‌کند فقط مورد آشکارتر و مشخص‌تر این انتقال است، در حالی که قبل و پس از این انتقال نیز جایگاه راوی مدام در حال انتقال است. در واقع در نیمه نخست فیلم جایگاه راوی مدام بین پلیس ۲۲۳ و زن بلوند و در نیمه دوم فیلم بین پلیس ۶۶۳ و فی عوض می‌شود و بین این دو بخش نیز انتقال بزرگ‌تر و مشخص‌تر راوی از پلیس ۲۲۳ به پلیس ۶۶۳ رخ می‌دهد. کارکرد مهم این انتقال‌های پیاپی جدا از اختلالی که در جایگاه سوبژکتیو فیلم ایجاد می‌کند، تشنجی است که به زمان و متن روایت وارد می‌کند که مهم‌ترین نتیجه آن سردرگمی تماشاگر در اتخاذ یک موضع اخلاقی مشخص نسبت به فیلم است. نظیر همین اتفاق در فیلم ۲۰۴۶ (۲۰۰۴) به شکلی ملموس‌تر رخ می‌دهد؛ جایی که جایگاه راوی، بین قهرمان داستان ۲۰۴۶ که چائو آن را می‌نویسد و خود چائو قهرمان فیلم ۲۰۴۶ وونگ‌کاروای، تقسیم می‌شود. در واقع چائو در فیلم ۲۰۴۶ (۲۰۰۴) مدام در حال خاطره‌سازی و پذیرش سرخوردگی است و قهرمان داستانش در مکان - زمان ۲۰۴۶ این سرخوردگی‌ها را آزاد می‌کند و جابه‌جایی مداوم این دو راوی در واقع تبدیل به تز و آنتی‌تز روایت می‌شود. اگرچه فیلم نامنسجم و ناامیدکننده شب‌های بلوبری من (۲۰۰۷) به عنوان آخرین فیلم وونگ‌کاروای در کارنامه او سنگینی می‌کند ولی دیگر به راحتی می‌توان وونگ‌کاروای را یک مولف تمام‌عیار به حساب آورد، کسی که حتی در فیلمی چون خاکسترهای زمان(۱۹۹۴) که قرار بود

فیلمی در ژانر wuxia[2] با آن قراردادهای ازپیش‌تعیین شده‌اش باشد نیز به شکلی شگفت‌انگیز دلمشغولی‌های همیشگی خودش را تالیف می‌کند؛ سینماگر استیلیزه و سانتی‌مانتالی که شیفته صحنه‌هایی چون سیگار کشیدن در تنهایی، جدایی زیر باران و قاب‌بندی‌هایی است که نهایت حساسیت زیبایی‌شناسی را در خود دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱- تریاد، نامی است که به سازمان‌های جنایی هنگ‌کنگ داده شده است و تقریباً معادل مافیاهای گنگستری در غرب است.

۲- ژانری در سینمای چین است که به قهرمان‌های دوران دور تاریخ چین و سلحشوری‌هایشان می‌پردازد. فیلم‌های این ژانر با جلوه‌های تصویری فراوان، شمشیربازانی متبحر را تصویر می‌کنند که در میان زمین و آسمان با یکدیگر در نبرد هستند. نخستین فیلمی که این ژانر را به جهان معرفی کرد، ببر خیزان، اژدهای خفته (ژانگ ییمو /۲۰۰۰) بود.

آینه

نورهای کم و انسان‌های دلمرده

فارغ از مضامین و دستمایه‌ها احتمالاً آن چیزی که موجب اهمیت مثال‌زدنی سینمای وونگ‌کاروای پس از دهه ۹۰ شده است، فرم سینمایی منحصر به فرد اوست که مولفه‌های آن به شکلی وسواس‌گونه در تمام فیلم‌های او تکرار می‌شوند. نماهای بسته با عمق میدان سافت فوکوس، زوایای دوربین غیرمعمول، استفاده مکرر از جامپ کات، سکانس‌هایی با پلان‌های کوتاه و پرهیز از نماهای بلند با خرد کردن تدوینی صحنه، نورهای کم و رنگ‌های اشباع در صحنه‌هایی دل‌مرده و نیمه‌تاریک، اسلوموشن‌های گاه و بیگاه و ترکیب آنها با فست‌موشن و استفاده افراطی از موسیقی‌های رمانتیک و اندوهبار، مواردی هستند که تبدیل به عناصر سبکی وونگ‌کاروای شده‌اند؛ عناصری که ظاهراً به شکلی متناقض‌نما، ضرباهنگ بیرونی روایت‌های کند ونگ‌کاروای را بالا می‌برند و موقعیتی ویژه به سینمای او می‌دهند. هر چقدر آدم‌های درونگرا و سرد سینمای وونگ‌کاروای، روایت‌های او را با خست به پیش می‌برند، فرم سینمایی او به شکلی پویا و دینامیک عمل می‌کند. شبیه این موقعیت را می‌توان در تضاد دیالکتیکی دیالوگ – مونولوگ در فیلم‌های وونگ‌کاروای نیز دید؛ جایی که دیالوگ‌های باسمه‌ای و قراردادی بین آدم‌ها، در تناقض آشکار با مونولوگ‌های زنده و آشوبگرانه‌ای قرار می‌گیرد که همین آدم‌ها در تنهایی خود می‌گویند؛ مونولوگ‌هایی که در یک فیلم، مدام راوی عوض می‌کنند و در واقع تبدیل به نمایه‌هایی از جهان مرزبندی‌شده آدم‌های کاروای می‌شوند. آدم‌های کمال‌گرا و شیک‌پوشی که فیلم به فیلم شیک‌پوش‌تر و ظاهراً متمدن‌تر هم می‌شوند در خلال همین مونولوگ‌ها تبدیل به موجوداتی با عصیان- عاطفی کنترل‌ناپذیری می‌شوند که سرخوردگی‌های خود را در همین مونولوگ‌ها آزاد می‌کنند. اسلوموشن‌های سینمای وونگ‌کاروای که به جرات منحصرترین مولفه فرمی سینمای او هستند نیز کارکردی مشابه دارند. این اسلوموشن‌ها که ارتباط چندانی با نقاط عطف دراماتیک سینمای او ندارند و تقریباً به شکلی بی‌قاعده در فیلم‌های او به کار برده می‌شوند، احتمالاً نزدیک به تعبیر آرمان کولیه باشند که معتقد بود اسلوموشن دلخراش است چراکه موقعیت را پایان‌ناپذیر و دلخراش می‌کند و نکته تراژیک آن در این است که اسلوموشن نتایج را از میان می‌برد. به نظر می‌رسد استفاده از اسلوموشن در سینمای وونگ‌کاروای به منظور ایجاد فرصتی با زمان بیشتر برای رخنه کردن به دنیای درونی آدم‌های او، تبدیل به گذشت زمانی تراژیک و ناامیدکننده می‌شود که هدف نمایشی‌اش برخلاف هدف رایج اسلوموشن است که به طور متداول برای ایجاد انگیزه برای دقت بیشتر تماشاگران در لحظه‌ای از فیلم به کار گرفته می‌شود. در واقع اسلوموشن در سینمای وونگ‌کاروای در زمان‌هایی به کار گرفته می‌شود که عطف دراماتیکی قابل توجهی که گذشت کند زمان را جبران کند، ارائه نمی‌شود. این موضوع در کنار جامپ کات‌هایی که سعی می‌کنند با حذف قسمتی از زمان به نفع ایجاز روایی عمل کنند، زمان را در سینمای وونگ‌کاروای از تداوم منطقی خودش می‌اندازد و از این رو کارکردی مشابه خاصیت ذاتی مونولوگ می‌یابد که برخلاف دیالوگ ارزش زمانی منطقی و واقعی ندارد. این زمان که به شکلی عامدانه و محسوس مورد جرح و تعدیل واقع شده است، بهترین ابزار برای روایت‌هایی از جنس روایت‌های وونگ‌کاروای است که جایگاه راوی در آنها مدام در حال تغییر است.

تعدادی از پوسترهای فیلم‌های وونگ‌کاروای