تقریباً مشهور

چانینگ تاتوم

زبان بدن

رضا رادبه

زمانی لوئیس بی. میر در پاسخی تند به خبرنگار سمجی که رهنمودی برای جوانان علاقه‌مند به کار در سینما می‌خواست، گفت: «نصیحتم این است که اگر در هیچ شغل دیگری موفق نشدید نگران نباشید چون حتماً بازیگر می‌شوید. بخش عمده‌ای از افرادی که در این حرفه کار می‌کنند آدم‌هایی هستند که هیچ جای دیگری کار پیدا نکرده بودند.» کنایه نیشدار میر حقیقتی در خود داشت؛ بسیاری از بزرگ‌ترین ستاره‌های عصر طلایی هالیوود از سر شانس یا ضرورتی ناگزیر به بازیگری روی آورده بودند و بعد بدل به شمایل‌های سینمایی شدند. شاید داستان به آن شوری هم که میر فقید می‌گفت نباشد، خیلی ساده‌انگار بعضی‌ها فقط به درد سینما می‌خورند و بس. چهره این هفته هم می‌توانست ورزشکاری متوسط یا مدلی موفق باشد اما حالا که راهش به سمت سینما کج شده نوستاره‌ای است در انتظار موفقیت‌هایی خیلی بیشتر از تجارب پیشینش.

چانینگ تاتوم (متولد ۱۹۸۰ در کولمن آلاباما) قرار نبود بازیگر شود، از آنهایی نبود که نمایش و سینما برایشان بهترین سرگرمی است و رویای بازی در فیلم دارند. بچه پرشر و شوری بود و والدینش تصمیم گرفتند انرژی‌اش را با ورزش مهار کنند. تاتوم ورزشکار موفقی بود. فوتبال، فوتبال امریکایی، دو و میدانی، هنرهای رزمی و بیسبال را به صورت نیمه‌حرفه‌ای دنبال کرد. آرزویش در سال‌های نوجوانی این بود که بتواند در کالجی بورسیه شود و از این راه فوتبال امریکایی را به صورت حرفه‌ای دنبال کند. این آرزو خیلی زود برآورده شد اما چانینگ که سر پرسودایی داشت یکباره تمام علاقه‌اش به ورزش را کنار گذاشت و به دنبال حرفه پرزرق و برق‌تری رفت: جهان مد.

چهره خوب و اندام ورزشکارانه خیلی زود پیشرفت تاتوم را به عنوان مدل لباس تسریع کرد. در عرض زمان کوتاهی با برندهای معتبری مثل آرمانی و امریکن ایگل همکاری کرد و پایش به تبلیغات تلویزیونی و مجله ووگ هم باز شد. زندگی آسوده‌ای که در سایه صنعت مد به دست آورده بود علایق دیگرش را هم بیدار کرد. مدل جوان دوست داشت حرفه‌ای را دنبال کند که چالش بیشتری از چانه زدن سر قراردادهای مدلینگ داشته باشد مضافاً بر اینکه حالا جهان نمایش که دنیای مد فقط بخش کوچکی از آن بود وسوسه‌انگیز و برانگیزاننده به نظر می‌رسید. در هالیوود همیشه نقش کوچکی برای مدل‌های لباس وجود دارد، این نقش‌های کوچک نمایش‌های آزمایشی‌ای هستند که اگر در آنها خوش‌چهرگی بازیگر/ مدل با بازی کم و بیش قابل قبولی همراه شود سینمای روز را صاحب بازیگران جدیدی خواهد کرد. در سال ۲۰۰۴ یکی از همین نقش‌ها در سریال سی‌اس‌آی: میامی به چانینگ تاتوم رسید. خوش‌شانس بود که اولین فیلم سینمایی‌اش درام بسکتبالی مربی کارتر (۲۰۰۵) از کار درآمد و توانست با توجه به پیشینه ورزشی پر و پیمانش درخشش کم‌سویی داشته باشد. در کمدی رمانتیک دختره یه پسره (۲۰۰۶) باز هم از ورزش کمک گرفت. به نقش گلزن جوان یک

تیم فوتبال دبیرستانی که نمی‌داند رقیب سرسختش در حقیقت دختری است که به هیئت پسران درآمده حضور گرمی داشت و فیلم هم که اقتباس نوجوانانه‌ای بود از کمدی شب دوازدهم شکسپیر تین‌ایجرها را سر ذوق آورد و توجه را به این بازیگر جدید که چهره‌اش کم و بیش شبیه به جاش هارتنت بود، جلب کرد. سال ۲۰۰۶ برای تاتوم سال پربازی بود. دیگر فیلمی که در این سال بازی کرد «راهنمای شناختن فرشتگان نگهبان‌تان» درامی جنایی/ خانوادگی بود با تاثیرهایی از خوابگردهای لوینسن و نوستالژی دهه ۸۰. در این فیلم او و شیا لبوف (بازیگری که این روزها در کنار تاتوم آرام آرام به یک ستاره تبدیل می‌شود) تصویرگر دوران نوجوانی قهرمانان اصلی در فلاش‌بک‌ها بودند. (نقش‌هایی که در دوران معاصر فیلم اریک رابرتز و رابرت داونی جونیور ایفاگرشان بودند.) کارگردان فیلم، دیتو مونتیل، در این نخستین تجربه کارگردانی‌اش چنان کار با بازیگران تازه‌وارد را راحت و لذت‌بخش یافت (شاید چون آنها مثل خودش چندان با اقتضائات حرفه‌ای آشنا نبودند) که برای چانینگ در فیلم‌های بعدی‌اش جای ویژه‌ای باز کرد و همکاری‌شان در دو فیلم دیگر هم ادامه یافت. بازی خودانگیخته تاتوم که با اجرای انرژیک و پرشوری توام بود، تحسین شد و به روال معمول این‌گونه فیلم‌های کم‌خرج و جمع‌وجور در جشنواره ساندنس و جوایز فیلم‌های مستقل (اسپیریت اواردز) حضور موفقی داشت. جایزه بزرگ داوران ساندنس برای بهترین تیم بازیگران از اولین جوایزی بود که چانینگ می‌گرفت. فیلم بعدی یک موفقیت تمام‌عیار بود از آن جنسی که بازیگر می‌تواند بر آن تکیه کند و خودش را به عنوان یک ستاره نوپا به تماشاگران و البته استودیوها بشناساند.

درباره فیلم ستاره درخشان ساخته جین کمپیون

همسایگی دیوار به دیوار

آرمین ابراهیمی

وونگ کارووای در حال حاضر شاید تنها کارگردانی باشد که با تکیه بر جزییات، با برجسته‌سازی نادیده‌ها و حاشیه‌ها، در نظامی مملو از حرکت و رنگ طوری به توضیح و بازشناساندن موفقیت‌آمیز مفاهیم و موقعیت‌های کهنه می‌پردازد که اولاً جذابیتی پاپولار و فراگیر دارد و می‌تواند با طیف وسیعی از مخاطب ارتباط برقرار کند و دوماً به رادیکال‌ترین شکل هنری دست می‌ساید؛ موقعیت‌های آشنا و کهنه‌ای که گاه می‌شوند عشقی آتشین و یک‌طرفه و گاه شرح یک جدایی دشوار و کشنده و البته در همه حال، نتیجه تلاش کارووای محصولی است نو و لب به لب از بداعت‌های فرمی و مفهومی که از سوپراستارهای سینما و موسیقی‌های پاپ و خرده‌عناصر زندگی معاصر لبریز شده. او در شاهکار مینی‌مالیستی «در حال و هوای عشق» (محصول سال ۲۰۰۰)، به مبارزه‌ای سخت با «نمایش عشق» می‌رود و با نشان دادن حواشی و مقدمات و لحظه‌های به ظاهر غیرقابل مصرف یک رابطه، از صحنه‌های قابل حذف و برش‌هایی که در آثار متعارف جزء برداشت‌های دوریختنی حساب می‌شوند، بدون حتی اشاره‌ای به تماس جسمی، پرتره‌ای بزرگ و عمیق و چندوجهی از «عشق» نقاشی می‌کند. او به کمک «حال و هوا»، به کمک mood، به خود عشق می‌رسد. گرچه این نتیجه تا حدی بر پوچی مفهوم عشق تاکید می‌کند اما روشنگر دلیل سرخوردگی عشاقی است که به وصل همدیگر رسیده‌اند کارووای با تاکید بر معنای اصلی لذت عشق، یعنی حال و هوای هراس و دلتنگی و «شور»ی که پیش از رسیدن به وصل وجود دارد، عشق را نوعی تجربه حسی تراژیک می‌بیند که کامل‌ترین نوعش می‌شود ناکامی محض، و فقدان. به همین دلیل هم نوستالژی پایانی فیلم، نه افسوس عشقی از دست رفته و گم‌شده، که سنگینی حجم راز دل مرد است؛ رازی که او را، و ما را به عنوان هم‌راز می‌آزارد. همان راز و خاطره‌ای که در «خاکسترهای زمان» درون مرد را به آشوب می‌کشید. به همین دلیل هم هست که تا پیش از «شب‌های بلوبری من»، اغلب آدم‌های فیلم‌های او در عشق شکست می‌خورند. حالا، خانم جین کمپیون با الهام‌گیری واضح از دستاورد مدرن و تکان‌دهنده استاد کارووای و با همان طنز مخصوص فیلم‌ها و آدم‌ها و دیالوگ‌های او، دست به ساختن ستاره درخشان زده است (لازم به اشاره نیست که کمپیون در کنار اسم کارووای در مجموعه «هر کس سینمای خودش» فیلم ساخته). کمپیون همان ایده کمال لذت عشق، یعنی یک آشنایی طولانی بدون تجربه جنسی، همان نرسیدن را، دستمایه ساختن فیلمی قرار داده که قرار است مکاشفه‌ای باشد در باب مفهوم عشق. گرچه، شباهت این دو ایده می‌تواند به عقیده بسیاری یک اتفاق ساده باشد (یا بشود نمونه‌های نزدیکش را در فیلم‌های کهنه‌تر جست) اما با مرور و بررسی بیشتر ستاره درخشان، فیلم کمپیون به نقاط شباهت عمیق‌تری با اثر آن چینی ناآرام و بی‌مانند می‌رسد.

۱- بد نیست که هنرمندی از دستاورد هنرمند دیگر الگوبرداری کند تا اثر ویژه خودش را، با مشخصه‌های روشن دنیای ذهنی شخصی‌اش بیافریند. اصلاً لازمه حیات و امتداد هر اثر هنری خوب، و کلیت ماهیت هنر با همه ژانرها و مدیوم‌هایش همین الهام‌گیری است. حتی در جریان پدید آمدن سبک‌های ضدجریان و ضدکلیشه‌ای مثل دادائیسم و سوررئالیسم نیز، سبک‌های پیشین مورد نقد آن جنبش دخالت داشته‌اند (گیریم حتی به عنوان عاملی برای ضدیت و مخالفت). در دنیایی که فیلمساز مولفی چون کارووای که خودش مخترع و ابداع‌کننده یک سبک است حضور دارد، فیلمسازانی هم باید باشند تا از دستاوردهای او نمونه بگیرند و کار کنند و ایده‌های طلایی‌اش را در زمینه‌های گوناگون بازسازی کنند. از فیلمسازان کهنه‌کار فرانسوی نظیر برتران بلیه که مشخصاً در فیلم‌هایش به کارهای کارووای ارجاع می‌دهد و این را بارها در مصاحبه‌هایش گفته تا فیلمسازان نامدار و تازه‌کار اروپایی دیگر، بسیاری به روشنی تحت تاثیر نگاه کارووای فیلم ساخته‌اند. تحت تاثیر درک عمیق او از زن، عشق و نمایش احساسات و روابط. از توانایی خیره‌کننده‌اش در کار با دوربین و استفاده از موسیقی و قاب و کات و ده‌ها حیطه دیگر. جین کمپیون نیز با برداشت از بن‌مایه طرح در حال و هوای عشق، یعنی عشقی ناممکن و نرسیدنی که با تم والسی حزن‌آلود تزیین شده کوشیده با تکیه بر مختصات مقدمات یک رابطه، پس از تجربه ساختن فیلم بی‌پرده و مشوش In the Cut، به تکرار موفقیت کارووای برسد. گرچه سعی کرده این داستان را در قالب رابطه جان کیتز شاعر انگلیسی و فانی برآونه به اوایل قرن نوزدهم ببرد و آن را در هاله‌ای از تاریخ و بیوگرافی بپیچد، اما به وضوح می‌شود دید که ساختار سه قسمتی ستاره درخشان کاملاً منطبق با ساختار سه بخشی در حال و هوای عشق است و از این مثلث در راه هدف همان فیلم استفاده می‌کند. بخش نخست آشنایی و جوانه زدن رابطه کیتز و فانی (آقای چاو و خانم چان)، بخش دوم شکل‌گیری و پاگرفتن عشق و لذت بردن از هم‌کلامی، و بخش نهایی تراژدی جبر جدایی (و فروپاشی بازمانده دردمند). فیلم با فاصله گرفتن از رابطه جسمانی دو کاراکترش تصمیم داشته به دنیای ذهنی بین دو عاشق بپردازد. منتها این دو مسیر، بین دو فیلم، از نظر منطقی و توجیه وجودی زمین تا آسمان با هم توفیر دارند. مشکل بزرگی که سر راه عشق آتشین کیتز و فانی قرار گرفته و دلیل ادامه پیدا کردن فیلم در بخش دوم و سوم فیلم می‌شود، بی‌پولی و بدهکاری آقای شاعر است که از بهانه‌ای خنده‌دار و سست فراتر نمی‌رود و نمی‌تواند مخاطب را قانع کند. در حالی که فیلم کارووای با بهانه‌ای مهم و غیرقابل حل طرف بود.

در حالی که اگر نخواهیم ستاره درخشان را فیلمی بیوگرافیک ببینیم کیتز و فانی بیشتر دارند با یک بهانه بی‌پایه و اساس ادای یک عشق محال را درمی‌آورند. توجه کنید به ایده همسایگی دیوار به دیوار کیتز و فانی که سرقت ناکام خانم کمپیون از فیلم کارووای است. همچنین موسیقی اثر، که برای سازهای زهی تنظیم شده به راحتی یادآور «Yumeji's Theme» اثر شیگرو اومه‌باياشی است که در پیوند روزمرگی و بالندگی عشق آن دو چینی دلشکسته تکرار می‌شد. حتی از کوشش بی‌نتیجه فیلمساز برای تزریق تحرک بیشتر به بطن این قصه بی‌خریدار که انگار قرار بوده همان ساختار ساکن اما اکشن در حال و هوای عشق را زنده کند، آبی گرم نشده است. گرچه سعی بر همانندسازی و کپی‌برداری ناموفق فیلمساز به همین جا ختم نمی‌شود. اشاره‌های ظریفی هستند که در نظر اول شاید مبهم به نظر برسند اما نشانه‌های شباهت دو فیلم‌اند؛ در اواسط فیلم، وقتی کیتز و فانی به عشقِ هم اعتراف کرده‌اند و دارند از نیزار برمی‌گردند و خواهر فانی جلو جلو حرکت می‌کند، زوج عاشق به محض اینکه کودک برمی‌گردد نگاه‌شان کند سر جایشان، به نمایش و شوخی، ثابت می‌ایستند؛ ایده‌ای که مستقیماً از سکون عجیب و ناگهانی آدم‌های فیلم کارووای آمده.

۲- بنا را بر این می‌گذاریم که کمپیون هیچ آشنایی با کارهای کارووای ندارد و در این فیلم هم چندان تحت تاثیر او نبوده و قصد بازسازی روایت او را نداشته است. گرچه در این صورت هم باز می‌شود از در حال و هوای عشق به عنوان نمونه متعالی قصه ستاره درخشان یاد کرد و فیلم را منطبق بر استخوان‌بندی آن الگو سنجید، بیاییم آن فیلم سرخ‌رنگ و دیدنی را کنار بگذاریم و ستاره درخشان را با خودش بشناسیم. حقیقتاً نمی‌دانم چطور یک اثر هنری می‌تواند وجود مخاطب‌اش را از نفرت پر کند. نمی‌دانم، چون حتی در تماشای فیلم‌هایی که به طور معمول مخاطب‌شان را منزجر می‌کنند، مثل «سالو»ی پازولینی چنین احساسی نداشته‌ام. اما ستاره درخشان موفق شد این احساس را در من زنده کند. عشقی که کیتز و فانی به هم دارند و به خاطرش اشک می‌ریزند و رنج هجران به جان می‌خرند و به نفس‌تنگی و ملال می‌افتند و حیران می‌شوند و بالا و پایین می‌پرند اولاً اصلاً باورپذیر نیست. نمی‌شود قبولش کرد. نمی‌توان گفت با تکیه بر این صحنه‌ها و نگاه‌ها و مکالمه‌های مورد اشاره این دو آدم جذب هم شده‌اند. یعنی مخاطب نمی‌داند که کجای عشق‌شان اینقدر عجیب و ناب و یکه است که زوج را از تمام حوادث اطراف‌شان جدا کرده و به دنیایی یگانه برده که در آن سرمستانه می‌گردند و به سوی هم کشیده می‌شوند و دل‌شان برای هم می‌تپد. وقتی اعتقادی به وجود دیوار نیست، چطور می‌شود در خانه قدم زد و از زیبایی بنا لذت برد؟ لذت و جذابیت عشق این دو به ما نشان داده نشده است که بخواهیم از نرسیدن‌شان به هم، یا طی کردن مسیر رنج‌آلود وصال‌شان نگران و مضطرب و چشم‌انتظار شویم. هر چه هست بین خود آنهاست و ما فقط باید باورش کنیم. باید بپذیریم که این زوج هم را دیوانه‌وار دوست دارند و اگر به هم نرسند دنیا برایشان فرقی با جهنم ندارد. آنچه نفرت مخاطب را برمی‌انگیزد البته این عشق غیرقابل‌باور نیست، چرا که نمونه‌اش را در تاریخ سینما و فیلم‌های اصلاح‌نشدنی بسیاری دیده‌ایم. این عشق باورناپذیر می‌تواند با بسیاری عناصر و ابزاری که خالق اثر در دست دارد پنهان بشود یا دست‌کم از آن حالت رو بیرون بیاید و به عمق ماجرا برده شود. آنچه خون بیننده را به جوش می‌آورد این است که می‌بیند فیلمسازی بدسلیقه و زشت‌پسند «عشق وصف‌نشدنی و عمیق» را در رابطه دو انسان عقب‌مانده با رفتاری مصنوعی و بازی‌هایی تقلبی و جعلی (و نه نمایشی) سراغ گرفته است که قصد دارند زیبا و مظلوم و شیدا و یکه جلوه کنند. کیتز و فانی پیش از آنکه نماینده عشقی شورانگیز باشند (همان طور که فیلم در قبولاندن آن می‌کوشد) دو انسان تهی‌اند که نمی‌دانند چطور با هم ارتباط برقرار کنند. بازیگران فیلم کمپیون که تا دقیقه ۵۰ از هرگونه واکنش بازداشته شده‌اند، در زمانی که باید عکس‌العمل جدی نشان بدهند و جریان فیلم را به کنترل خود درآورند و در جهش‌ها و پیچ‌های داستانی نقش موثر ایفا کنند مصنوعی‌ترین واکنش ممکن را رو می‌کنند. نه فقط عشق‌شان باورکردنی نیست، بازی‌هایشان را نیز نمی‌توان هضم کرد. نتیجه این نابلدی و تعدد دست‌اندازهای روایی و پرداختی می‌شود صحنه‌هایی بسیار ابتدایی و آزاردهنده که مخاطب را از خودشان می‌رانند؛ سکانس بیرون شدن فانی گریان از اتاق شعر و کیتز ملتمس یکی از نخستین آنهاست. نه‌فقط بازی‌ها ضعیف و پژمرده‌اند که کارگردانی و متن هم مبتدیانه و زننده نشان می‌دهند و کار به جایی می‌رسد که در توجیه شیدایی، فانی در بستر پس از مثلاً تحمل مرارت‌های نخستین جدایی موقت، از مادر می‌پرسد «من عاشقم؟ این عشق است؟»، و این جایی است که تماشاگر باحوصله، کسی که بی‌تابی‌های ظاهری و کلیشه‌ای دختر را تحمل کرده و منتظر یک نتیجه‌گیری دست‌کم قابل قبول است، می‌خندد. آن به زمین افتادن‌های فانی و سرمست شدن‌ها و نامه بوسیدن‌ها و واکنش‌های مضحکش هیچ‌کدام باورکردنی نیستند. آنقدر ابتدایی اجرا شده‌اند که نمی‌شود حتی به عنوان یک دروغ تاریخی قبول‌شان کرد. مثلاً صحنه نهایی خبر فوت کیتز که قرار است جایگاه مهمی هم در فیلم داشته باشد، یکی از مهم‌ترین کلاس‌های آموزش بازیگری است. بازی ابی کورنیش در نقش فانی را بعد از شنیدن خبر مرگ کیتز و واکنش‌اش پای پله‌ها ببینید؛ کمی جیغ، مقداری بالا و پایین پریدن‌های بی‌معنا، و بعد، زدن به سر و صورت و افتادن به نفس‌تنگی! و تازه همه اینها طوری اجرا شده‌اند که دوست دارید تماشای فیلم را همان آن قطع کنید. نگارنده هیچ‌گاه بازی‌هایی چنین زننده و مصنوعی و جعلی ندیده است.

ستاره درخشان گرچه شباهت‌های بسیاری با فیلم زنانه دیگر «ماری آنتوان» اثر سوفیا کاپولا دارد اما در واقع خیلی پایین‌تر از آن فیلم ایستاده است. نوع نگاه کاپولا در آن فیلم گرچه یک دید متعصب زنانه را به تمام بافت اثر تنیده بود باز می‌شد شخصیت‌هایی یافت که زوایای نیمه‌زنده کاراکترشان هنوز مخدوش نشده است. اما اینجا کمپیون طوری همه چیز را زنانه کرده و طوری آن رنگ غلیظ برداشت زنانه از دنیا را به جان اثرش کشیده که فیلم هیچ رابطه‌ای با منطق و حقیقت ندارد. از همین روست که شخصیت اصلی مرد قصه، پیش از اینکه نماد شاعری عاشق‌پیشه و نازک‌طبع باشد، مردی زن‌نماست. به جای اینکه با جلوه‌های مردانه‌اش بخشی از این رابطه را کامل کند تبدیل شده به مردی خنثی، آنچنان که خانم کمپیون می‌پسندد (در حالی‌که سپیدی را با نمایش سیاهی می‌شود نشان داد، نه با پر کردن قاب از رنگ سفید). ستاره درخشان عشق و تجربه آشنایی و شکل یک رابطه را با اغراقی زنانه نشان می‌دهد و برای همین هم هست که اغلب طرفدارانش مخاطبان مونث‌اند؛ زنانی که سودای چنین تجربه‌ای را در روزگار سنگی امروز ما در سر دارند، فارغ از اینکه اصلاً نمایش این تجربه و مقایسه‌اش با نمونه بهتر و رابطه‌اش با حقیقت چقدر است و فیلمساز چقدر در این نمایش موفق بوده. اگر فیلمبرداری کارت‌پستالی و کیفیت دوربین را از استخوان‌بندی اثر بیرون بکشید می‌بینید جز فیلمنامه‌ای فاقد خلاقیت و شخصیت‌هایی تک‌بعدی و اجرایی موهوم چیزی ندارد. فیلم کمپیون به هر دری می‌زند تا عشق را تعریف کند و به این طریق فیلمی عاشقانه باشد. توجه کنید به استفاده از ایده خواندن شعرهای عاشقانه که نمی‌تواند از پس چنین هدفی بربیاید. حتی در کنار تصاویر رنگ‌آمیزی‌شده و مناظر بکر طبیعی، فیلم همچنان کهنه و نخ‌نما و خسته‌کننده است. تراژدی مصنوعی کمپیون انگار می‌کوشد ماجرای این عشق ناکام را به شرح مصیبت تبدیل کند در حالی که پر از وجود عنصر تصادف و دلایل سست است و هیچ منطقی برای رسیدن به خواسته‌هایش و برقراری ارتباط عاطفی با مخاطب ندارد. بهانه داستان برای جدا کردن این دو عاشق سرگشته و دلخون و پریشان‌احوال و سینه‌سوخته بی‌پولی آقای کیتز است. و این بی‌پولی است که موجب می‌شود عشاق حیران حتی وقتی به هم می‌رسند غم و ناراحتی در نگاه‌شان موج بزند و نگران آینده باشند. فیلم تا نیمه به بهانه شکوفه زدن عشق بین این دو پیش می‌رود و از نیمه به بعد به بهانه وصال‌شان. منتها نیمه دوم به خاطر دلیل سستی که دارد در همان دقایق نخست زمین می‌خورد؛ بی‌پولی و بدهکاری آقای کیتز!

اگر فیلمبرداری کارت‌پستالی و کیفیت دوربین را از استخوان‌بندی اثر بیرون بکشید می‌بینید جز فیلمنامه‌ای فاقد خلاقیت و شخصیت‌هایی تک‌بعدی و اجرایی موهوم چیزی ندارد. فیلم کمپیون به هر دری می‌زند تا عشق را تعریف کند و به این طریق فیلمی عاشقانه باشد.

نکته

-جین کمپیون با الهام‌گیری واضح از دستاورد مدرن و تکان‌دهنده استاد کارووای و با همان طنز مخصوص فیلم‌ها و آدم‌ها و دیالوگ‌های او، دست به ساختن ستاره درخشان زده است. (لازم به اشاره نیست که کمپیون در کنار اسم کارووای در مجموعه «هر کس سینمای خودش» فیلم ساخته.)
-فیلم تا نیمه به بهانه شکوفه زدن عشق بین این دو پیش می‌رود و از نیمه به بعد به بهانه وصال‌شان. منتها نیمه دوم به خاطر دلیل سستی که دارد در همان دقایق نخست زمین می‌خورد؛ بی‌پولی و بدهکاری آقای کیتز!

طول موج

جنبش ریمدرنیسم در سینما

کامیار کردستانی

در سال ۱۹۹۹ بیلی چایلدیش و چارلز تامسون جنبشی هنری به نام استاکیسم را با هدف ترفیع نقاشی فیگوراتیو در مقابل هنر مفهومی بنا نهادند که به حوزه عکاسی، مجسمه‌سازی، فیلم، چاپ و کلاژ گسترش یافت. در یکی از چند مانیفستی که به رشته تحریر درآوردند و نام «ریمدرنیسم» را بر مطلب خود نهاده بودند، از معنویتی نوین در هنر سخن گفتند و آن را به نشانی دادن از تاریکی‌ها و سایه‌های شخصی و دوستی با سگان وحشی تعبیر کردند.

در سال ۲۰۰۱ جسی ریچاردز با یافتن وجه اشتراکاتی بسیار بین مانیفست‌های استاکیست‌ها و باورهای خود، به این جنبش هنری پیوست و از همان زمان به ظرفیت‌های پایه‌گذاری جنبشی جدید با عنوان «فیلم ریمدرنیستی» فکر کرد. ریچاردز در این مسیر با نیک واتسون از اعضای جنبش استاکیسم و هریس اسمیت از دوستان فیلمسازش درباره فردیت و استفاده از شهود و بصیرت کارگردان به کمک شیوه‌هایی خلاقانه، سینمای بدون موج و پانکی، اکسپرسیونیسم و سینمای ژاپن در دهه ۵۰ به ویژه فیلم‌های یاسوجیرو اوزو به گفت‌وگو می‌نشیند. در سال ۲۰۰۴ با پیوستن ولف هاوارد به این گروه، آنها نام فیلمسازان ریمدرنیستی را بر خود گذاشته و شروع به ساخت و نمایش آثاری با دوربین سوپر۸ می‌کنند و در پی آن ریچاردز در سال ۲۰۰۶ به عضویت خود در جنبش استاکیسم پایان می‌دهد.

در آگوست ۲۰۰۸ جسی ریچاردز مانیفستی بر فیلم‌های ریمدرنیستی در ۱۵ بند به چاپ می‌رساند و رکن اصلی جنبش را اهمیت نیاز به «معنویتی تازه در سینما» بیان می‌کند. در این مانیفست بر استفاده فیلمساز از بصیرت و کشف و شهود، فیلمبرداری با دوربین‌های سوپر۸ (در کنار مخالفت با دوربین‌های دیجیتال)، اهمیت دادن به دقایق بسیار جزیی و ریز زندگی، درک زیبایی‌شناسی فرهنگ ژاپن (همچون وابی- سابی به معنای زیبایی نقصان) و همین طور تشویق فیلمسازان جوان به تجدید نظر در ایده‌های نخ‌نمای داستانی و به کار بردن شیوه‌هایی نوین و دور از روش‌های قراردادی رایج تاکید می‌کند.

ریمدرنیسم که شاید بتوان آن را باززایی مدرنیسم هم ترجمه کرد به معنای دادن جان تازه‌ای به مدرنیسم است با هدف احیای معنویت در هنر، فرهنگ و حتی جامعه و دستیابی به جایگاه پست‌مدرنیسم و کنار نهادن آن. به بیان ریمدرنیست‌ها مکتب مدرنیسم در قرن بیستم وارد مسیری انحرافی به سوی پست‌مدرنیسم می‌شود و از پاسخگویی به مباحث اساسی انسانی و بشریت ناتوان می‌ماند. ریمدرنیست‌ها چیز تازه‌ای نمی‌خواهند و شاید مطالباتشان تکراری باشد. بحث و جدل‌هایی پیرامون استفاده از دوربین دیجیتال، استنلی کوبریک و دگما ۹۵ در مقالات و مانیفست آنها به چشم می‌خورد و در دسامبر ۲۰۰۸ مانیفست آنها را چند مجله تخصصی فیلم در جهان منتشر کردند.

از کارگردان‌هایی که ریمدرنیست‌ها آنان را از پیشگامان و تاثیرگذاران بر این جنبش می‌دانند، می‌توان به یاسوجیرو اوزو، آندری تارکوفسکی، روبر برسون، ژان رولین، میکل آنجلو آنتونیونی، ژان ویگو، آموس پوئه (که او هم به این جنبش می‌پیوندد)، ژان اپستین و نیکلاس ری اشاره کرد.

در اواخر آگوست ۲۰۰۹ اتحادی بین‌المللی میان فیلمسازان ریمدرنیست توسط ریچاردز شکل گرفت تا همکاری خود را با فیلمسازانی که به قواعد مانیفست پایبند بودند گسترش دهد. این فیلمسازان شامل دیمیتری تارکوفسکی از روسیه، روزبه رشیدی از ایران (فیلمساز مقیم ایرلند)، خارم گلد از امریکا و روی روزالی از هلند بودند. به منظور پیشرفت بیشتر این جنبش و شرح و توضیح مفاهیم فیلم‌های ریمدرنیستی، جسی ریچاردز و پیتر رینالدی و روی روزالی در اکتبر ۲۰۰۹ نوشتن و چاپ مقالاتی را در مجلات معتبر تخصصی فیلم آغاز کردند.

ریچاردز در مقاله «مفاهیم و مهارت در فیلم ریمدرنیستی» می‌گوید این جنبش تمام فیلمسازانی را شامل می‌شود که «می‌آموزند چگونه تصاویر خود را رنگ‌آمیزی کنند. سعی می‌کنند در فیلم‌های خود یا دیگران بازی کنند و مدلی باشند برای هنرمندان دیگر. تفکر می‌کنند و اگر مذهبی هستند عبادت. کارهایی را انجام می‌دهند که آگاهی آنها را گسترش دهد و چیزهایی را می‌آزمایند که آنان را عصبی و ناراحت می‌کند. از خانه‌های خود خارج شده و درگیر زندگی می‌شوند. ماجراجویی می‌کنند و در اقیانوس شیرجه می‌زنند...»

همچنین در مقاله‌ای درباره تفاوت مدرنیسم و ریمدرنیسم او از برسون و تارکوفسکی به عنوان اولین فیلمسازان ریمدرنیست نام می‌برد و به فیلم‌هایی همچون تانگوی شیطان بلا تار اشاره می‌کند که تاکیدشان بر دقایق و لحظاتی جزیی از زندگی است. او این فیلم را مثال خوبی از اکتشاف و جست‌وجو در لحظات زندگی می‌داند.

ریچاردز نشانی دادن از سایه و تاریکی‌های شخصی را این‌گونه تعبیر می‌کند: «شما ممکن است از یک ناتوانی فیزیکی یا روحی رنج ببرید که سعی دارید آن را پنهان کنید. این تاریکی‌هایی که درون خود پنهان کرده‌اید نیاز به این دارند که در آثارمان، فیلم‌هایمان و اشعارمان، در روشنایی روز متولد شوند.»

او در بند دوم مانیفست به این اشاره می‌کند که منظور از معنویت، ساخت فیلمی درباره مذهب یا با مضامین مذهبی نیست بلکه منظور سینمایی است که دغدغه‌اش انسان و انسانیت است. او روی آوردن فیلمسازان به فیلمسازی به شیوه دیجیتال را نوعی ترس از دست و پنجه نرم کردن با مشکلات و سینمای حاصله را سینمایی کسل‌کننده و استریل می‌داند. او مشکلات و مردودیت را عواملی می‌داند که کارگردان را در مسیری صادقانه و انسانی قرار می‌دهد. در بند دیگر از مانیفست ریچاردز به فیلمسازان این جنبش می‌گوید به انتظار جایزه، تشویق یا قدردانی ننشینند بلکه نقدهای منتقدان و حتی ناسزاهای آنها را با آغوش باز بپذیرند. او در بند آخر، این جنبش را متعلق به جوانان و البته مسن‌ترهایی می‌داند که هنوز شجاعت نگریستن به جهان از دیدی کودکانه را دارا هستند.