نقد فیلم «انتظار»
ساخته پی‌یرو مسینا

گذشته شگفت‌انگیز

شهریار حنیفه

بایـد فیلم‌بیـنِ خوش‌شانسـی بود کـه در این همـه وقت نداشـتن‌ها و گشـت‌زنی‌هایی بـه کوتاهـی این‌روزهـا و در میـان انبوهی از آثـاری که در جشـنواره‌های مختلفی از سراسـر جهان شـرکت کرده و می‌کنند، برحسـب اتفاق به نام فیلمی ایتالیایی بربخوری که از قضا در نامِ همنامِ آلبوم موسـیقی مورد علاقه‌ات اسـت[1] و از قضا به‌تازگی چند فیلمِ تازه اکران‌شده ایتالیایی هم امیدوارت کرده باشند و همین بشود که باز امید ببندی و با وجود سیل روزافزون خطوطی که به سـمتت هجوم می‌آورند و فرای‌ات می‌دهند، از سر کنجکاوی درباره ایـن فیلمِ اتفاقی چندخطی بخوانی و بعد هم برحسـب اتفاق متوجه شـوی بازیگری که همیشـه در انتخاب آثاری که بازی می‌کند خوش‌سـلیقه عمل کرده و از قضا گاه‌گداری هم با بازی‌اش خیره‌ات کرده، شـخصیت اصلی همین فیلم اسـت و حال با کمی تعلل و تأمل و با درنظرگرفتن کنجکاوی‌های بی‌شـماری که از سر و روی تاریخ سینما می‌بارد، کنجکاو شوی که همین فیلم موردنظـر را تهیه کنی و به تماشـای آن بنشـینی. و ای داد کـه بعد از اتمام فیلم، از ذوق خوش‌شانسی‌ات، شروع به سرزنش‌کردن خود می‌کنی که چقدر اتفاقی و از روی قضا، در آن لحظه‌های خاص تصمیم‌گیری‌های پیشین، داشتی قید یکی از شـگفت‌انگیزترین درام‌های این سـال‌ها را مـی‌زدی و قید یکی از خیره‌کننده‌ترین بازی‌های خانم بازیگر را.

البتـه در حالت کلـی اسـتفاده از واژه شـگفت‌انگیز برای یـک درام، آن هـم درامی کـه تمام و کمال بـا منطق کلاسـیک پیش می‌رود، شـاید کمی غیرحساب‌شـده و نچسب به نظر برسد و اصلا چرا شاید؟ به طور حتم استفاده از این واژه در چنین موقعیتی، غیرحساب‌شـده و نچسـب اسـت؛ واژه، واژه‌ای اسـت مختص تجربه‌هایی که در سـطح کلان پیشـرو هسـتند و نه تجربه‌ای همچون «انتظار» که در نگاه اول و بینشـی تاریخ‌انگارانه، آشـنا و آزموده‌شده اسـت و اصلا باید مهم‌ترین نقطه قوت آن را میزان بالای تسلط کارگردانش بر رسـم و رسوم سینمای کلاسیک بشماریم. سـینمای کلاسیک در جهان مدرن، شـاید در مواردی عالی باشد، اما شـگفت‌انگیز نیست. ساخته پی‌یرو مسینا، در نگاه اول (و همچنان تأکید بنده بر نگاه اول) مروری اسـت تکنیکی‌تر، به‌روزتر و آگاهانه‌تر بر درام‌های ممتاز صدواندی سـال اخیر؛ یک‌جور جمع‌بندی است، یک‌جور تعیین سطحِ دوباره، یک‌جور بازاندیشی که مثلا کارکرد نور در سینمای کلاسیک چیسـت وَ چگونه اسـت(؟)، تدوینِ کلاسـیک چه اصولی دارد و از چند منظر(؟)، چگونه موسـیقی روی فیلمی کلاسـیک می‌نشیند(؟)، تماشاگر عمـق میدان را از چه راه‌هایی باور می‌کند(؟)، وَ وَ وَ...[2] اما نگارنده این نوشـته احسـاس می‌کند (و این چیزی بیش از یک احسـاس نیسـت) که این مرور و جمع‌بندی و تعیین سـطحِ دوباره و بازاندیشـی، همه فیلم نیست، که اگر بود بدون شک از اسـتفاده از آن واژه خاص -نسبت به چنین نوع کلاسیکی در این برهه زمانی- برائت می‌جسـتم؛ درواقع، مسئله برای من، نه‌فقط بر سر رعایت قواعد به بهترین شـکل ممکن، که بر سر ظرافتی است که در این رعایت‌کردن خودنمایی می‌کند. باید بگویم مسینا برای ساخت اثرش، چنان وسواس عجیبی از خود نشـان داده که در حالت کلی برای یک درام، غیرطبیعی و شـاید حتی غیرضروری به نظر می‌رسد؛ این است مسئله و اینکه درعین‌حال، در زمان فیلم این وسواس‌داشـتن بسیار اندک احساس می‌شـود (البته در نگاه اول) و بیننده را هیچ‌گاه از دنبال‌کردن داسـتان فیلم غافل نمی‌کنـد. اجزای فیلم همه تابع روایتند و هیچ جنبه استعاری یا تزیینی یا حتی جلوه‌گری (که مثلا ببینید عوامل فیلم چقدر کاربلد هسـتند!) ندارند. «انتظار» زیر پرچم اُندری بازن است و به هیچ عنوان نمی‌توان آن را با بعضی درام‌ها که روایت را کمی بیشتر به حاشیه برده‌اند و با داشـتن وسـواسِ فرمال و غیررواییِ خود، بـا مخاطب یک تجربه عکاسـانه یا گوش‌نواز را به اشتراک گذاشـته‌اند، جمع بست. حال سؤال، که وقتی قرار است این وسواس فرمال ناپیدا باشد و مخاطب آن را احساس نکند، پس چرا هسـت؟ البته که اگر نبود، مخاطب نبودش را احساس می‌کرد و البته که دقیق‌بودن بد نیسـت، اما آخر «انتظار» به شـکل جنون‌آمیزی دقیق است! می‌توانم بگویم فیلم به‌حدی ظریف اسـت که انگاری اگر سـرعت نقش‌بستن و سـپس محوشـدن لبخند بر چهره آنا (با بازی ژولیت بینوش) در سـکانس میهمانی ثانیه‌ای عقب و جلو شـود، شیشه احساسـات فیلم تَرک برمی‌دارد. واقعا چرا؟

شـاید سخت بشود پاسخ این سـؤال را داد اما هنگامی که وسواس در فرم، حداقـل برای نگارنـده، کمتر فرم را مطرح می‌کند و بیشـتر گـذر فکرم را به سمت نفْسِ وسواسـی‌بودن هدایت می‌کند، می‌توانم نتیجه‌ای را (بااحتیاط) پیش بکشـم و بگویم با عبور از آن نگاه اول و بازنگری دوباره، به نظر می‌رسد فیلم چیزی بیش از تکامل روان‌شناسی فرمِ کاملا کلاسیک -یا بازتکامل- را به مخاطب عرضه می‌کند و اتفاقا خبر نوع خاصی از پیشـروی در سطحی کلان را می‌دهد[3]: اینکه وقتی خود را به اجزای فیلم (که مطابق سـخنان پیشـینم هم منطقشان کلاسیک است و هم تابع روایت فیلم هستند) می‌سپاری تا به سمت هدف مورد نظرشـان (داسـتان) هدایتت کنند، به آرامش نمی‌رسی و مگر نه اینکه آرامشِ سـاختاری مهم‌ترین ویژگی سـاختار کلاسیک به حساب می‌آید؟ نکته اینجاست که وقتی در «انتظار» توجه ما به وسواسی‌بودن فیلم‌ساز جلب می‌شود، دیگر آرامش از دل‌مان رخت می‌بندد و اتفاقا لحظه به لحظه و بیشتر و بیشـتر اسـترس می‌گیریم و حالا، ناآرام‌بودن، مگر همان چیزی نیست که تا به امروز آن را به‌عنوان یک خصیصه، به سینمای غیرمتعارف نسبت داده‌ایم؟

پس می‌شـود گفت حالا که پـای غیرمتعارف‌بودن به میـان می‌آید، دیگر استفاده از لغت شگفت‌انگیز چندان غیرحساب‌شده و نچسب نخواهد بود.

اجازه دهیـد منظورم را از زاویه‌ای دیگر هم -و شـاید راحت‌تر- بیان کنم: بخش تحسـین‌برانگیز ساخته مسـینا قدرت بیانگری آن در محدوده فیلمیک خودش اسـت، به حدی که اغراق نیسـت اگر بگوییـم در کلاس‌های آموزش کارگردانی به‌عنوان یک اثر موفق قابل تدریس است و حال آنچه در مدت‌زمان فیلم مشاهده می‌کنیم این اسـت که قدرتِ بیانگری که ذکر شد، به طور کامل پشت کشـمکشِ عاطفی داسـتان خود را پنهان کرده است و سپس کشف ما از این پنهان‌شـدگی، آشکارش می‌کند و وسواسـی‌بودنِ حالا آشکار شده (که سـببی شده اثر تحسـین‌برانگیز باشـد) آزارمان می‌دهد. فیلم‌سـاز به‌واسطه پنهان‌کاری‌اش، مخاطبی ناآرام را پدید می‌آورد.

پنهان‌کاری دیگر فیلم‌ساز، در زمینه متن و این‌بار نه پشت کشمکشِ عاطفی داسـتان، که در خودِ کشمکشِ عاطفی داسـتان است. آنا که به تازگی پسرش را از دسـت داده اسـت، به‌موقع و در زمانی نامناسب گیج می‌شود (در همان سـکانس‌های آغازین، پشـت تلفن) و در موقعیتی اشتباهی (سکانس مراسم ترحیم پسـر) نابهنگام دلسـوزی می‌کند، برای خودش، برای پسـرش، و برای دختری که کیلومترها سـفر کرده تا پسر را ببیند و رابطه پیشین خود با عشقش را ترمیم کند و بی‌خبر است از مرگ او؛ مادر با دیدن غم -و شوق- در چهره جِن (با بازی لو دولاژ) به لکنت می‌افتد و نمی‌تواند حقیقت را شرح دهد. خبر مرگ پسر پنهان می‌ماند و دختر به امید دیدن او، در خانه مادر و پسر مستقر می‌شود و حضورش غیرمسـتقیم، برای مادرْ پسر را تداعی می‌کند و می‌شود مرهمی بر زخم‌های مادر؛ مادر، پنهان‌کاری را ادامه می‌دهد...

ساخت این موقعیتِ خیالی از سوی مادر، از همان ابتدا برای مخاطب چیزی بیش از یک کنایه دراماتیک نیسـت. مخاطـب از همان ابتدا انتظاری ندارد جز اینکه فیلم در پایان به همان نقطه اولیه شـروع بازگردد: تنهایی و انتظار برای مادر؛ بالاخره که پنهان‌کاری تمام خواهد شـد، جِـن خواهد رفت و آنا خواهد ماند. همین هم می‌شـود و ترک‌گفتن خانه از سـوی جِن در سکانس پایانی و نگاه خیره و ناپیدای آنا (همچون بازی‌اش) به درِ نیمه‌باز ارمغان احساسی‌اش برای مخاطب چیزی نیست جز لبخندی تلخ از آگاهی که در همان نقطه شروع فیلم به آن رسـیده بود و چیده‌شدن قطعه به قطعه آن را در مدت‌زمان فیلم، در ذهن خود جلو جلـو حل کرده بود. درواقع «انتظار» در همان نقطه آغازین تمام شده بود؛ با مرگ و نیستی آغاز می‌شود و پایانش را کنایه‌آمیز فرامی‌خواند. فیلم و شـخصیت‌ها با تلاشی عبث بر انکار مرگ و نیستی اولیه خود در هوس سـاخت جهانی تازه‌تر، با مبنایی که نیسـت و پایه‌هایی که وجود ندارند، سعی می‌کنند سـازه خود را بیان کنند. آنا مرگ پسـرش را ازیادرفته جلوه می‌دهد و جِن گذشـته خود با پسـر را و هر دو با امید بهبود وضعیت، شروع غلط خود را از دیگـری و مهم‌تر از دیگری، از خود پنهـان - و نفی- می‌کنند. غافل از اینکه آنچه پنهان است، هست، نه اینکه نباشد، فقط پنهان است (پوستر هوشمندانه فیلم را به یاد آورید).

فیلم در پایـان فرو می‌ریزد؛ رنگ لباس آنا می‌شـود به تیرگی همان رنگی که در ابتدا تن کرده بود و جاری‌شـدن اشک دختر که در اوایل فیلم (سکانس مراسم ترحیم پسـر) رخ نداده بود، محقق می‌شـود. محصور و محدودکردن جهانی نابسـامان و انتخاب بخش کوچکی از آن که مطمئن به نظر می‌رسـد، شـاید در ابتدا نوعی راه‌حل تلقی شـود و دلگرم‌کننده باشد، اما لاجرم ضربات بیرونِ خود (بیرونی که خودِ آن بخشْ درون آن اسـت) را از جهانِ نابسامانی که با به تصویردرنیامدن شکل گرفته است، می‌پذیرد و ناگزیر آشکار می‌شود.

توضیحات:

۱- کلودیا ماستروریلی در سال ۲۰۱۳ آلبوم موسیقی با نام L'attesa منتشر کرده است.

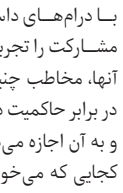
۲- باید اضافه کنم که منظور بنده در این مطلب از کلاسیک، نمونه‌های ژانریک سـینمای هالیوود است؛ بدیهی است که این گزاره غلط است اما خب چاره‌ای نیسـت و تا هنگامی که تحولی در مقـالات تئوریک‌مان ایجاد نکرده‌ایم، لاجرم باید با پذیرش این نکته، نقدهایمان را ادامه دهیم.

۳- هرچنـد -احتمالا- به تاریخ سـینما بازنمی‌گردد و یک‌جـور تحول فکری شخصی محسوب می‌شود.

تماشاخانه

بخش نخست:

مبانی نقد تئاتر فرامدرن



صمد چینی‌فروشان

امـروزه در کنـار آثـار کلاسـیک و متـون دراماتیـک پـرآوازه جهان مدرن و پیشـامدرن، که در آنها وجوه ادبی و روایـی و حتـی ایدئولوژیک، اولویـت محـوری دارنـد، شـاهد ظهـور آثـار دراماتیکی هسـتیم که تجربیاتـی متفاوت را برای تماشـاگر رقـم می‌زننـد؛ تجربیاتی کـه دامنه متنوعی از برانگیختگی تخیل، التذاذ زیبایی‌شناختی تا تغییر عادات ذهنی را دربر می‌گیرند.

به‌این‌ترتیب، شاهد انواع گوناگونی از گرایش‌هـای خلاقه تئاتری در میان هنرمنـدان تئاتـر هسـتیم. بعضی، اساسا هنوز داسـتان‌پردازند. بعضی، حرکت‌پرداز و تصویرسازند.

ایـن گـروه اخیر، کـه آثارشـان موضـوع بحث این نوشـتار اسـت، داسـتان‌پردازی را مانـع دخالـت فعال مخاطب در کنش مشـارکت و معنافزایی تلقی می‌کنند. از دید آنها، ذهـن و روان تماشـاگر، در مواجهه بـا درام‌هـای داسـتان‌پرداز، کمترین مشـارکت را تجربه می‌کنـد. در نگاه آنها، مخاطب چنین درام‌هایی، تماما در برابر حاکمیت داستان تسلیم است و به آن اجازه می‌دهـد تا او را به هر کجایی که می‌خواهد، بکشـاند و در پایان نیز معنای از پیش تعیین‌شده‌ای را به ذهن او تزریق می‌کند.

بعضی از این هـم فراتر می‌روند و وظیفـه تئاتـر را خلـق «درام چشـم‌انداز» می‌داننـد. درواقع، آنها مخالـف توهـم صحنه‌ای هسـتند. به بـاور آنها، باید زمـان و مکان را از تئاتر حـذف کرد تا دغدغه‌های ذهنی مخاطب، مانع فرایند اکتشـاف نشود. آنها درپی یافتن نوعی جایگزین برای درام داستان‌پرداز هستند. آنها تئاتر را از منظر دیدن و شنیدن، مورد مطالعه قرار می‌دهند. این نوع آثار می‌کوشند به یاری نشـانه‌ها و استعاره‌ها، ضمن ناممکن‌کردن خوانش روایی سـاده، همـه ظرفیت‌های عقلـی و عاطفی و تـوان خلاقه فردفـرد مخاطبان را به فعالیت و مشـارکت ترغیب کنند. در ایـن نوع تئاتر، گرچـه تعیین‌کننده محدوده‌های معنایـی کار، خالق اثر اسـت، اما مخاطب اسـت که روش و شـیوه دیدن و پردازش اطلاعات را تحت کنترل خود درمی‌آورد.

در این نوع تجربه تئاتری، دریافت داده‌هـا جـای دریافـت توالی‌هـا می‌نشـیند و این یعنی تقویت دائمی حـس حضـور. اوج ایـن وضعیت، اولویـت قائل‌شـدن به میزانسـن در برابر متن و ارجحیـت‌دادن به بدن و کنش جسـمانی (فیزیکال) به جای کنـش کلامی معنـادار اسـت. تئاتر قرن بیسـتم جلوه‌هایی از این گرایش را در تجربیـات گروه‌های آف برادوی و هپنینگ شـاهد بوده است و جهان معاصر نیز نمونه‌های درخشـانی از آن را در آثـار عمدتـا تصویرگرایانـه رابـرت ویلسـون و ریچـارد فورمن به‌خاطر سپرده است. در این نوع تئاتر بیـش از هر چیز دیگـری به حرکات جسمانی برسـاخته از حرکات آیینی، اصوات الکترونیکی، ضربان بی‌وقفه نـور و صحنه‌پردازی‌های شـوک‌آور تکیه می‌شـود. در ایـن کارها کلام از نازل‌تریـن جایـگاه برخوردار اسـت. خالقـان ایـن قبیل آثـار بی‌توجه به مضمون یا پیام به معنای ارسـطویی آن و فارغ از مقولـه همذات‌پنداری، درصدد رسـیدن به چشـم‌اندازهای کاملا شخصی هستند.

این قبیل آثار در نهایی‌ترین شکل خـود، درپی تبدیل تجربـه تئاتر به چالشـی میان تماشـاچی و فرایند اجرا هستند. به‌عنوان مثال، ریچارد فورمن درسـال ۱۹۷۲ مسـئله روز تئاتر و به‌طورکلی، مسـئله روز هنر را خلق شـرایطی اعلام می‌کند که در آن، تماشاگر، چالش هنر را نه به صورت عاطفی و احساسـی، بلکه به صـورت چالـش تصمیم‌گیری - چه درمورد انتخـاب معنا و چه درمـورد تغییرعادت‌هـای ذهنـی خود- تجربه کند.

ادامه در صفحه ۱۱

عمق میدان

نقدی بر فیلم «نگار»، ساخته رامبد جوان

راه‌رفتن کبک

مازیار معاونی

فرم‌گرایی، ارجحیت فرم به روایـت و اجتناب عامدانه از روایت ساده و متکی بر ساختار روان قصه‌گو به‌خودی‌خود ارزش و امتیازی به حسـاب نمی‌آیـد. مانند تمـام هنرهای دیگر مهـم، حرکت در چارچوب‌های درست و آزمودن مسیرهای نرفته به شکلی قابل‌فهم و از همـه مهم‌تر احترام به مخاطب، آن‌سـوی اثر هنری هسـتند که ارزش یا کم‌ارزشـی یک اثر هنـری را تعیین می‌کنند و نه صرف تلاش برای فاصله‌گرفتن از مسیر استاندارد و افتادن در دام متفاوت جلوه‌کردن تا آن حد که راه‌رفتن خودت هم فراموشت شود.

مرگ مرموز یک مرد متمول و ذی‌نفوذ در ابتدای داستان و سپس تلاش بازماندگان برای رمزگشـایی از آن، دست‌مایه بکری نیست و در تاریخ سـینما و تلویزیون خودمان و آن‌سـوی آبی‌ها نمونه‌های فراوانی دارد که شاید در مدیوم سینما فیلم «هملت/ هر دو نسخه روسی و انگلیسی» و در تلویزیون، مجموعه درخشان «راه بی‌پایان»، ساخته همایون اسـعدیان، از مهم‌ترین و مشـهورترین آنها باشند، به‌لحاظ فرم هم شـیوه مورد استفاده قرارگرفته متأثر از پیشینه‌های شناخته‌شده‌ای نظیر «تلقین/کریستوفر نولان» و «گاو خونی/ بهروز افخمی» اسـت که درهم‌آمیختـن مرز واقعیت و خیال و نوسـان دائمـی میان این دو اتمسـفر مهم‌ترین شـاخصه آنها به حسـاب می‌آید، اما آیا صرف اینکه یک مضمون داستانی مشهور فقط در یک قالب وسوسـه‌کننده و به ظاهر نزدیک‌تر به جریان سـینمای هنری دنیا ریخته شـده و به نام «فیلم سینمایی» به مخاطب، حتی از نوع خاص آن عرضه شـود را می‌توان به حسـاب فیلم‌سـازی خلاقانه گذاشت؟

«نگار» در سـوگ پـدری که ظاهـرا به دلیل خودکشـی از دنیا رفتـه، گرفتار دنیـای مالیخولیایی پیچیده‌ای می‌شـود و تماشـاگر بخت‌برگشـته آن‌سـوی پرده را هم با خود در این دنیای کابوس‌وار و نامفهوم غرق می‌کند. فضاسـازی خوب سکانس آغازین فیلم که حـرکات متنوع دوربین، گفتار متن (نریشـن) وهم‌آمیز و موسـیقی استفاده‌شـده بجا از مهم‌ترین عناصر آن هسـتند، به ادامه گنگ و مغشوشـی می‌انجامد که هیچ‌چیز از بطن آن حاصل نمی‌شـود و طرفداران هر دو سینمای سررااسـت قصه‌گو و فرم‌گرای متمایل به سینمای ضدقصه را با هم مغبون می‌کند.

بگذارید بـا میزان انطباق مهم‌ترین سـکانس داسـتان با اصل باورپذیری که از اصول غیرقابل‌ارفاق یک اثر نمایشـی است شروع کنیم؛ اینکه نگار پس از یکی از نخسـتین توهـم/ کابوس‌هایش از مکالمـه با پدر درگذشـته، زمانی که به خـود می‌آید برگه چکی را در مشت خود می‌بیند که نشـان‌دهنده بدهی هفت میلیاردتومانی یکی از رفقای کاری پدر به اوسـت! چگونـه می‌توان چنین اتفاقی را در مناسـبات دنیای مادی و قوانین آن باور کـرد؟! اتفاقی که در حکم کلید رمزگشـایِ اثر بـرای پرده‌برداری از علـت واقعی مرگ

پدر طرح شـده و تمام ادامه مسـیر فیلم برمبنای آن بنا می‌شـود. اگر به‌عنوان‌مثال در هملتِ شکسـپیر شـاهد ارتبـاط بازماندگان با درگذشتگان در جهت کشف معمای مرگ در گذشته یا پوشیده‌های مهم دیگـری بودیم بدیهی بود که چنین مایه داسـتانی پس‌زمینه چندهزارسـاله‌ای تحت عنـوان «ارتباط با دنیای مردگان» داشـته که صرف‌نظر از میزان مطابقت یـا عدم تطبیق آن با اصول علمی، ولـی به‌هرحال مقوله‌ای باورپذیرتر و قابل‌اسـتنادتر در مقایسـه با ردوبدل‌کردن اجسـام دارای جرم میـان دو عالم قبل و بعد از مرگ می‌نماید. از ایـن بی‌منطقی محرز که بگذریم، می‌رسـیم به نحوه چینش و معرفی شـخصیت‌های دیگر فیلم؛ از دوست/ نامزد نگار (محمدرضا فروتن) گرفته تا مادر و شـوهرخاله‌اش و سـرانجام تا رفیـق بدهکار پدرش (مانی حقیقی) که در بافت مغشـوش فیلم شـخصیت‌پردازی نشـده‌اند و همه به‌مثابه جلوه‌هـای کارتونی از تیپ‌هـای موردنظر فیلم‌سـاز طراحی شـده و در داسـتان حضور دارند. با چنین چینشـی، یک اصـل مهم دیگر فیلم‌سـازی؛ یعنی همذات‌پنداری تماشاگر با اثر نمایشی هم مخدوش می‌شود و حالا بیننده‌ای که نه مایه اصلی قصه باورش شده و نه آدم‌های داستان را به‌جـا می‌آورد، می‌ماند با خود نـگار به‌عنوان نقش اصلی فیلم و مسـیری که برای رسـیدن به اصل ماجرای مـرگ پدرش برای او ترسیم شده اسـت. اگر بر فرض مثال در فیلم تلقینِ نولان، پرسوناژ اصلـی قادر به ورود به دنیای ذهنی افـراد و اطلاع از رازهای آنان بود، اما در بافت همان اثر شبه‌سـوررئال به علتی قابل استناد برای برخـورداری از چنیـن قدرتی؛ یعنی همان دسـتگاهی که ورود به لایه‌های ذهنی دیگران را امکان‌پذیر می‌کرد، فکر شده بود، اما حالا و در اینجا نـگار با تکیه به چه نیرویی به دنیای آدم‌های پیرامونش و اتفاقـات گذشـته ورود می‌کند؟! چرا از تمهیدِ بخشـیدن هرچند بی‌پایه چنین نیرویی به قهرمان فیلم این‌قدر بد اسـتفاده شده و در رفت‌وبرگشت‌ها و کابوس/ واقعیت‌هایی که نشانمان داده می‌شود فیلم جلو نمی‌رود؟ شنیدن صدای شخص سوم درحالی‌که نگار در حال گفت‌وگو با فرد دیگری اسـت چه کمکـی به حل معما کرده جز اینکه به اغتشـاش بیشتر و نامفهومی کامل‌تر فیلم منجر شود؟ قهرمانی که شبیه یک بیمار مبتلا به اسکیزوفرنی تصویر می‌شود که دائم صداهای ذهنی می‌شنود و با توهماتش حرف می‌زند، چگونه در انتهای یک مسـیر پرپیچ‌وخـم مالیخولیایی به قهرمانی شـبیه بـه قهرمانِ فیلم: «بیل را بکش» تارانتینو بدل می‌شـود که درعین بی‌تجربگی حتی در به‌دسـت‌گرفتن اسلحه، جیمزباندوار وارد مقر یک تبهکار شـده و چند مرد مسـلح را ناک‌اوت می‌کند و بسـیاری چراها و چگونگی‌های دیگر که کارگردان ناآشـنا با هر دو حوزه فرم و ماورا در پاسخ به تمامی آنها ناکام می‌ماند.

نقدی بر فیلم آنترپوید، ساخته شان الیس، ۲۰۱۶

پراگِ غیرواقعی آن سال‌ها

رضا غیاث

در بهـار ۱۹۴۲ حکومـت تبعیـدی چکسـلواکی در لندن، تصمیـم می‌گیرد تا بـا ترور رابنهـارد هایدریش؛ فرمانـده نیروهـای گشـتاپو در پراگ، آسـایش را به این شـهر بازگرداند، امـا نیمی از اعضـای نهضت مقاومت چک، با این ترور مخالفـت می‌کنند؛ آنها معتقدند لندن درک درسـتی از اوضاع داخلی پراگ ندارد. این اعتقاد در مورد فیلم‌ساز انگلیسـی فیلم آنترپوید نیز صادق است. تصویری که «شـان الیس» از پراگِ آن سال‌ها ارائه کرده دور از واقعیت یا به بیان دیگر غیرتاریخی است؛ سربازان فداکار، معشـوقه‌های وفـادار، بناهای پرشـکوه پراگ و آلمانی‌هـای بی‌دسـت‌وپا به‌قدری بـرای الیس جذاب بوده‌اند که به‌کلی فراموش کرده مشـغول بازسازی یک واقعه مهم تاریخی اسـت. ازاین‌رو همانند ترور ناموفق رابنهارد از سوی سـربازانی که از لندن آمده‌اند، دستاورد کارگردان انگلیسـی فیلم نیز موفقیت چندانی به‌همراه ندارد. مهم‌ترین اشـکال، به نحوه اقتبـاس از یک رویداد مهم تاریخی برمی‌گردد. اگر هدف حکومت تبعیدی، ترور قطعی رابنهارد اسـت، پس چرا دو سرباز ناشی و نابلد را روانه پراگ می‌کند؟ در توجه به اسناد تاریخی این واقعه، دلایل نابلدی آن دو سـرباز مشخص اسـت، اما در فیلم آنترپوید نه استنادی به این اسناد شده است و نه در غیاب این مورد، رویکرد فراتاریخی مستدلی دیده می‌شود. البته الیس سـعی کرده با طراحی دو پیرنگ عاشـقانه، برای نقـاط ضعف یان و یوزف (مأمـوران اجرای ترور) توجیه دراماتیک داشـته باشـد. این دو نفـر در مسـیر تحقیقـات میدانی‌شـان، به همکاران زن خود علاقه‌مند می‌شـوند، اما هرچقدر که یان به عشق ماریه معتقد اسـت، برعکس یوزف تنها راه رسـیدن به موفقیت را ردشـدن از عشق لنکا می‌داند. در روز واقعه، یوزف که مسئول شـلیک مسـتقیم به رابنهارد اسـت، بـا مسلسـل خالی پا بـه میدان می‌نهـد و درمقابل یان که ترسـو معرفی شـده و بی‌اعتقـاد به هرگونه تـرور، با پرتاب نارنجک به سـوی رابنهارد، نیمی از عملیات را به موفقیت می‌رساند و همه اینها احتمالا برای اثبات این معناست که شرط پیروزی در نبرد، کشیدن خط بطلان بر نیروی عشق نیست، بلکه یک سرباز واقعی، یک عاشـق تمام‌عیار نیز هست. فرض که چنین رهیافت رمانتیکی درست باشد، اما این چه ارتباطی بـه ترور رابنهارد دارد؟! چنین مفهومی را با هر داسـتان دیگری هم می‌شد منتقل کرد. سؤال اصلی این است که نقش اقتباس از یک رویداد تاریخی اینجا دقیقا چیست؟ جز اینکه بهانه‌ای شده است برای تضمین توجه بیننده به فیلمی پادرهوا؟ هنگامی که رویکرد فیلم‌ساز در اقتباس،

چیـزی در ایـن حدود باشـد، مشـخصا تاریخ نیز به دکوری خوش‌رنگ‌ولعاب بدل می‌شود و تمامی اجزای آن - به سودای سـاختن پیامـی غیرتاریخی- سـاحتی دروغیـن بـه خـود می‌گیرنـد. مـدام صحبـت از این اسـت که سراسر شهر آرام نیست و گشتاپو همه‌جا حضور دارد و چنین اسـت و چنان، اما قهرمانان خوش‌تیپ داستان - با وجود نداشتن اوراق هویت- از هرکجا که دلشان بخواهد به هرکجای دیگری رفت‌وآمد می‌کنند و در این میانه کمترین مانعی مزاحمشان نیست. حتی برای هرچه غلیظ‌ترشدن پیام رمانتیک مذکور، اصلی‌تریـن موانع قهرمانان فیلم؛ یعنی نیروهای گشتاپو، مدام احمق جلوه داده می‌شوند. دم‌دستی‌ترین مثالش، صحنه ورود نابهنگام گشتاپو به آن کافه کذایی اسـت که لنکا (معشـوقه یوزف) با انداختن فنجانـی به روی زمیـن، به‌راحتی نظر مأمور گشـتاپو را هنگام بازرسـی نقاط پنهان کافه (محل اختفای یوزف و یارانش) عوض می‌کند! از اینها گذشته فیلم می‌توانست بعد از ترور رابنهارد، با همین ساختار نصفه و نیمه و پیام مدنظرش تمام شـود، اما الیس برای تأدیب کامل یوزفِ بی‌اعتقاد به عشق، یک نیمه بسیار ضعیف‌تر دیگر به آن سنجاق کرده است. در ابتدای این نیمه، ماریه (معشوقه یان) خبر می‌آورد که نیروهای گشـتاپو در خیابان لنکا را کشته‌اند (اما ماریه توانسته اسـت فرار کند؛ شاید به این خاطـر که همچون یان به عشـق معتقد اسـت). یوزف خود را مسـبب تمـام این مصائـب می‌دانـد و از اینجا به‌بعد مجبوریم کلی کشت‌وکشـتار و ارعاب و وحشـت را تحمـل کنیم تا به پالایش روانی یـوزف در آن صحنه رؤیایی پایان کار برسـیم. مسیر رسیدن به این پایان واقعا عذاب‌آور اسـت. در اسـناد تاریخی مربوط به پناه‌گرفتن تیم ترور رابنهارد در کلیسـای معروف پراگ، آمده اسـت یوزف و تعداد کم یارانش به مدت شـش ساعت در برابر قوای بی‌شمار آلمانی شـجاعانه جنگیدند. بازسازی این قسـمت در فیلم - که می‌توانسـت یکـی از جذاب‌ترین بازسـازی‌های تاریخ سینما باشد- خسـته‌کننده‌تر از هر قسـمتی شده است. الیس نه توان این را دارد که همانند متخصصان هالیوودی، نبـردی خوش‌ریتم و متنوع ارائه دهد (همه یاران یوزف مشابه هم یا می‌جنگند یا می‌میرند یا خودکشی می‌کنند) و نه توانسته با نمایش غیرمتعارفِ خشونت آشـکار این نبرد، به خوانشی انتقادی از مقوله قرن‌بیسـتمی جنگ برسد. البته هدف فیلم‌ساز - با توجه بـه جزئیات این صحنه- گرایش به هر دو گزینه بوده، اما در عمل به هیچ‌یک نرسیده است و علت نیز - همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد- مشخص است؛ بلاتکلیفی فیلم‌ساز در رویکـردش به اقتباس از یک واقعه مهم تاریخی و در نهایت مخاطب می‌ماند و حیرتش از بعضی واکنش‌های نامعقول؛ در بعضی نظرسنجی‌ها، آنترپوید به‌عنوان یکی از بهترین‌های ۲۰۱۶ معرفی شده است، اما دلایل و معیار چنین انتخاب‌هایی هرگز بر ما معلوم نخواهد شد.