هونگ سانگ- سو یکی از مهم‌ترین فیلم‌سازهای این روزهای سینمای جهان است

سیمای زنی در دوردست

حسین عیدی‌زاده

هونگ سانگ- سو، کارگردان ۵۷ ساله اهل کره جنوبی این روزها با چنان سرعتی فیلم می‌سازد که فقط می‌شود با دوران اولیه فیلم‌سازی ژان لوک گدار مقایسه‌اش کرد، همان زمانی که گدار «ازنفس‌افتاده» و «سرباز کوچک» را در یک سال ساخت و یا «دو سه چیزی که از او می‌دانم»، «زن چینی» و «آخر هفته» را هم در یک سال ساخت. سانگ- سو سال ۲۰۱۷ سه فیلم ساخته و هنوز سال تمام نشده. این سه فیلم «شب‌هنگام تنها در ساحل»، «دوربین کلر» و «روز بعد» هستند که دو فیلم دوم در جشنواره فیلم کن ۲۰۱۷ نمایش داشتند و فیلم اول در جشنواره فیلم برلین ۲۰۱۷. البته این شور و هیجان در فیلم‌سازی بخشی جدایی‌ناپذیر از کارنامه سانگ- سو است و عادت دارد به سالی دو فیلم و یا حتا سه فیلم ساختن. این شور و هیجان در چند سال اخیر با بداهه‌پردازی، نوشتن فیلم‌نامه سر صحنه یا شب قبل از فیلم‌برداری (نقل به مضمون) و الهام‌گرفتن از المان‌های خودزندگی‌نامه‌ای همراه شده است.

این اشاره‌های خودزندگی‌نامه‌ای در فیلم «شب‌هنگام تنها در ساحل» به اوج خودش رسیده است. فیلمی که اساسا انگار از رابطه سانگ- سو و بازیگر فیلم‌هایش کیم مین- هی (بازیگری که در «همین حالا، نه همون‌موقع» هونگ سانگ- سو بازی کرده و با «ندیمه» پارک چان ووک به شهرت رسید) الهام گرفته و ظاهر کارگردان فیلم بی‌شباهت به ظاهر هونگ سانگ- سو با آن عینک گردش نیست. اما فیلم‌های متأخر سانگ- سو، چه «شب‌هنگام تنها در ساحل» و یا حتا «همین حالا، نه همون‌موقع» فیلم‌هایی خودزندگی‌نامه‌ای نیستند و یا حتا تلاشی برای واگویه‌کردن آن‌چه بر سر فیلم‌ساز آمده هم نیستند و نمی‌توان به آنها به شکل راهی درمانی نگاه کرد که فیلم‌ساز برای کنارآمدن با زندگی‌اش ساخته است.

برای نزدیک‌شدن به فیلم‌های اخیر هونگ سانگ- سو بیش از هر چیزی باید دوباره به گدار بازگشت که زمانی گفته بود برای ساخت یک فیلم «فقط به یک زن و یک اسلحه» نیاز دارید. سانگ- سو پا را از این هم فراتر می‌گذارد؛ او برای فیلم‌هایش نیاز به تنها یک زن دارد. زنانی که در فیلم‌هایش هم کم نیستند.

او به یک زن نیاز دارد و چند پاکت سیگار و چند کافه تا آدم‌های پیچیده فیلم‌هایش را با سادگی تمام تصویر کند. آدم‌های فیلم‌های سانگ- سو آن‌قدر آدم‌های روزمره‌ای هستند که موقع تماشای آنها اصلا فراموش می‌کنی چنین آدم‌هایی هم در زندگی وجود دارند.

از جنس همان آدم‌هایی هستند که هاروکی موراکامی در رمان درخشانش «سوکورو تازاکی بی‌رنگ و سال‌های زیارتش»، بی‌رنگ توصیف‌شان کرده. آدم‌هایی که هستند اما دیده نمی‌شوند. آدم‌هایی که نه تأثیرشان را می‌بینیم و نه اهمیت‌شان را درک می‌کنیم و انگار نامرئی باشند. شخصیت‌های فیلم‌های هونگ سانگ- سو از همین جنس هستند. موقع تماشای «همین حالا، نه همون‌موقع» آن‌قدر رفتارهای کارگردان (بله باز هم یک شخصیت کارگردان سینمای دیگر) آشنا است که هم می‌توانی خودت را در او ببینی و هم انگار او هم یکی دیگر از هزاران نفر است، هزاران‌نفری که بی‌رنگ هستند و تا حالا کسی جرات نکرده یا برایش مهم نبوده که روی پرده سینما تصویرش کند.

جالب اینجاست که این آدم‌های بی‌رنگ برای سانگ-سو بی‌رنگ نیستند. او با چنان شور و علاقه‌ای این شخصیت‌ها را توصیف می‌کند و برشی از زندگی‌شان را به ما نشان می‌دهد که انگار می‌خواهد از بی‌رنگ‌بودن آنها اعاده حیثیت کند. «شب‌هنگام تنها در ساحل» داستان کیست؟ بازیگری که با فیلم‌سازی وارد رابطه شده و بعد از پخش‌شدن خبر، به آلمان رفته و بعد از چند صباحی دوباره به کشورش بازگشته و با دوستان قدیمی دیدار می‌کند. به همین سادگی! سادگی که بدون بازیگوشی هم نیست. بخش اول فیلم در آلمان، با ناپدیدشدن بازیگر تمام می‌شود و در لحظه‌ای جادویی می‌بینیم که مردی او را روی دوشش انداخته و دارد فرار می‌کند، انگار بازیگر را ربوده باشد. همین مرد مرموز باز هم در بخش دوم فیلم ظاهر می‌شود انگار مراقب بازیگر است اما هرگز نه هویتش فاش می‌شود و نه می‌فهمیم از کجا آمده و که بوده.

این بازیگوشی که ممکن است به سلیقه بسیاری خوش نیاید، در «همین حالا، نه همون‌موقع» به اوج خودش می‌رسد. در آنها کارگردانی که برای نمایش فیلم‌هایش به سفر رفته با زنی روبرو می‌شود و یک‌بار حرف‌هایش باعث می‌شود رابطه‌ای شکل نگیرد و یک‌بار دیگر حرف‌ها و رفتارش باعث نزدیکی او و همان زن می‌شود. این دوگانگی در «Yours and Yourself» هم در جریان است، فیلم ماجرای مردی است که به زنی نزدیک می‌شود و زن هربار با اخلاق و رفتاری متفاوت با او برخورد می‌کند. قصه‌ای آشنا که پیشتر به شکلی بیانگر در «این میل مبهم هوس» لوئی بونوئل دیده بودیم. «Yours and Yourself» شاید فیلمی قوی در کارنامه سانگ- سو نباشد اما فیلمی کلیدی است؛ فیلمی است که سانگ- سو در آن آشکارا به تأثیرپذیری از بونوئل اشاره می‌کند و لوئیس بونوئل کلیدی برای ورود به دنیای هونگ سانگ- سو است.

بونوئل در تمام کارنامه‌اش به دنبال زنان و دنیای زنانه آنها بود. به دنبال رفتارها و واکنش‌های آنها. اما بونوئل آدمی با روحیات مینی‌مال نبود. استفاده‌اش از رنگ و کنش‌ها و واکنش‌های بازیگرانش، به‌ویژه بازیگران زنش بسیار بیانگر بود. اصلا قرارداشتن یک پایش در سوررئالیسم و پای دیگرش در نقد اجتماعی مجالی برای مینی‌مال‌بودن برایش نمی‌گذاشت. سانگ- سو انگار بدل بونوئل باشد. سانگ- سو در حال پرسه‌زدن در دنیای زنان و گاه مردانی است که وارد رابطه‌ای می‌شوند و یا درون رابطه‌ای هستند و به رابطه‌ای دیگر پا می‌گذارند و یا در بیشتر حالات

هونگ سانگ-سو کارگردان ریزه‌کاری‌هاست. او در فیلم‌هایش نه به دنبال درام‌های پروپیمان است و نه به دنبال تجربه‌هایی ریاضی که به تصویر بدل شدند. برای او حتا قواعد رایج سینما هم مهم نیستند. او یک زن می‌خواهد، چند پاکت سیگار، چند کافه، دوربین که پن و زوم کند، کمی شیطنت از بونوئل، مستندگرایی به سبک جان کاساویتس و البته تکرار

رابطه‌ای را از سر گذرانده‌اند اما هنوز تمام زیروبم آن رابطه در پس ذهن و دلشان ته‌نشین نکرده و برای همین سرگشته هستند و پرسه‌زن. درست مثل یونگ-هی، شخصیت اصلی «شب‌هنگام تنها در ساحل» که پرسه‌هایش او را به درازکشیدن با پوشش کامل در ساحل سرد وامی‌دارد، او را به فریاد زدن بر سر کارگردانی وا می‌دارد که زمانی با هم در رابطه بودند، یا او را وا می‌دارد خیلی تلخ با دوستانی که فقط از زیباییش سخن می‌گویند برخورد کند. یونگ-هی یک سرگشته تمام‌عیار است که نه سفر به اروپا به او آرامش داده و نه بازگشت به وطن و غرق‌شدن در جمع دوستانش و نه حتا دعواکردن با آنها.

سانگ-سو برای روایت قصه این آدم‌های پیچیده اما ساده، راه‌حل‌هایی ساده هم دارد. فیلم‌های اخیرش از هر گونه زرق و برق سینمایی عریان شدند. او جدا از یک زن، حالا فقط به دوربینی نیاز دارد که بتواند پنه‌ای نرم کند و با زوم‌های ناگهانی کارگردان فلو و فکوس را از دست ندهد. حافظه سینمایی سال‌های اخیر سینما شاید هیچ فیلم‌سازی به مینی‌مالی سانگ- سو نداشته باشد، فیلم‌سازی که در قید و بند گریم و لباس بازیگرانش و حتا نور نیست. چیزی که برایش مهم است، ثبت آن لحظات جادویی است که بازیگرانش ناخودآگاه خلق می‌کنند. مثلا نگاه کنید به فصلی در همین «شب هنگام تنها در ساحل» که یونگ-هی با دوستانش دور میزی نشسته‌اند و آنها از زیبایی او سخن می‌گویند. زیبایی که به خطوط چهره ربطی ندارد، زیبایی که با بلوغ همراه است، جذابیتی که نتیجه از سر گذراندن تجربیات زیستی متفاوت است. و حال در این فصل به حرکت تک‌تک بازیگران، به آسودگی باورنکردنی آنها در پرکردن ظرف یکدیگر، به نگاه‌هایشان به هم و مهم‌تر از همه به چهره یونگ-هی دقت کنید. شرم و حیای دخترانه‌ای که یونگ-هی با حرکت چشم‌هایش در این صحنه نشان می‌دهد و آنی‌بودنش و بدون تمرین‌بودنش چیزی کم از لبخند مرموز ژوکوند ندارد.

واقعیتش را بخواهید هونگ سانگ-سو کارگردان همین ریزه‌کاری‌هاست. او در فیلم‌هایش نه به دنبال درام‌های پروپیمان است و نه به دنبال تجربه‌هایی ریاضی که به تصویر بدل شدند. برای او حتا قواعد رایج سینما هم مهم نیستند. او یک زن می‌خواهد، چند پاکت سیگار، چند کافه، دوربین که پن و زوم کند، کمی شیطنت از بونوئل، مستندگرایی به سبک جان کاساویتس و البته تکرار. چیزی که هونگ سانگ-سو از جان کاساویتس به سینمایش تزریق کرده، همان مستندگرایی و حس بداهه‌ای است که در تمامی لحظات سینمای کاساویتس جاری بود و در سکانس‌های نوشخواری به اوج خود می‌رسید. سانگ-سو در فیلم‌هایش این بداهه‌واربودن را با عنصری همراه می‌کند که در سینمای مینی‌مال امری بسیار مهم است: تکرار. «همین حالا، نه همون موقع» را اگر دیده باشید متوجه حرفم می‌شوید. همین «شب‌هنگام تنها در ساحل» هم اصلا انگار تصاویری تکراری از یکی دو موقعیت است. مهم نیست که یونگ-هی در خانه‌ای در آلمان نشسته، در آپارتمان جدیدش در کره‌جنوبی، در کافه، در خانه دوستش یا در رستورانی... او با نوشیدنی در دست نشسته، کمتر حرف می‌زند و بیشتر گوش می‌دهد و سعی می‌کند در پس خنده‌های گاه ساختگی و گاه واقعی‌اش، سرگشتگی که وجودش را فراگرفته پنهان کند.

هونگ سانگ-سو برای فیلم ساختن به یک زن، چند پاکت سیگار، چند کافه، دوربینی که پن و زوم کند، شیطنت بونوئلی، بداهه کاساویتسی و تکرار نیاز دارد تا چند خط بکشد و از ما بخواهد در این خطوط زنی را در دوردست ببینیم، که به دیواری تکیه داده، شوری در سر دارد و سیگاری لای انگشت‌های دستش و معلوم نیست لبخند به لب دارد و یا خمیدگی لبش از اندوه است. هونگ سانگ-سو مینی‌مال‌ترین فیلم‌ساز این روزهای سینماست، و همانطور که مینی‌مالیسم دوست‌دار و دشمن دارد، حتما دوست‌دار و دشمن بسیار دارد، اما دشمنانش هم یاد خواهند گرفت چطور از زیبایی فیلم‌هایش لذت ببرند، فقط زمان می‌برد درست همانطور که درک کارهای مینی‌مال ایو کلاین زمان برد!

هونگ سانگ- سو از کارگردانی «شب‌هنگام تنها در ساحل» می‌گوید

چیزی به نام «واقعیت» وجود ندارد

ترجمه: سروش شکوئی‌پور: «شب‌هنگام تنها در ساحل» یکی از سه فیلمی است که امسال ساخته‌ام. هرگز از قبل درباره ارتباط این فیلم‌ها با یکدیگر فکر نکردم. من همیشه ابتدا لوکیشن‌ها و بازیگران اصلی را تعیین می‌کنم، سپس صبح روز فیلم‌برداری آنچه را که قرار است ضبط کنیم، می‌نویسم و درست سر صحنه فیلم‌برداری تصمیم آخر را می‌گیرم؛ هرآنچه را که در لحظه به ذهنم خطور می‌کند، انجام می‌دهم. توضیح اینکه در صحنه‌های فیلم‌برداری هر یک از فیلم‌هایم چه در سرم می‌گذشته، برایم امکان‌پذیر نیست. این موضوعی به‌شدت پیچیده است و به همین دلیل ارتباط میان فیلم‌هایم را نمی‌دانم! تنها ارتباط آنها با یکدیگر این است که همه آنها را من ساخته‌ام! شاید این احساس من به فیلم‌هایم باشد که بتواند آنها را بهتر توصیف کند. درست است که «شب‌هنگام تنها در ساحل» فیلمی تاریک و غم‌انگیز است، اما من با این موضوع مشکلی ندارم؛ چراکه لازم است گاهی با نگاهی تیره به اطراف بنگرید. تمام فیلم‌های من از یک جهت به زندگی‌ام مربوط هستند، چراکه نتیجه هر کاری که در زندگی انجام دهید، چیزی است که مستقیما نمایانگر خود شماست؛ و از طرفی دیگر، هیچ‌کدام از فیلم‌هایم، شرح‌حالی از زندگی من نیستند، چراکه من هرگز به منظور به‌تصویرکشیدن زندگی‌ام یا بخشی از آن فیلم نساخته‌ام.

همان‌طور که می‌دانید، بخشی از فیلم «شب‌هنگام تنها در ساحل» در کره و بخشی دیگر از آن در هامبورگ آلمان فیلم‌برداری شده است. مدتی بود که در هامبورگ بودم. یک روز تصمیم گرفتم که چیزی در این شهر بسازم. پس یک فیلم‌بردار، یک صدابردار، یک دستیار و دو بازیگر آوردم و فیلم‌برداری را شروع کردیم. من بعضی جاها، مغازه‌ها، کافی‌شاپ‌ها و یک کتاب‌فروشی را در این شهر می‌شناختم. با گروه کوچکم به این مکان‌ها رفتم و گفتم: «من یک فیلم‌سازم. می‌توانم اینجا فیلم‌برداری کنم؟» و آنها تقریبا همه‌شان با درخواست من موافقت کردند و شروع به ضبط فیلم در مکان‌های عمومی و خیابان‌ها کردیم. شاید به همین دلیل باشد که در بخش‌هایی از فیلم، افرادی را می‌بینید که در پیش‌زمینه تصویر به دوربین نگاه می‌کنند! و این تمام فرایند ساخت این فیلم در آلمان بود. حضور کیم مین- هی پس از بازی در فیلم پرزرق‌وبرقی مانند «ندیمه» در این فیلم می‌تواند جالب باشد. شاید به هیچ بازیگر دیگری آن‌قدر شناخت ندارم که کیم را می‌شناسم. من تنها از او خواستم که خودش باشد. چیزهای زیادی در ذهنم بود که او چه بگوید و چگونه رفتار کند؛ اما مسئله‌ای که بیشتر از هر چیزی برایم مهم بود، این نکته بود که او در این فیلم خودش باشد. من به‌طورکلی چندان به کارگردانی بازیگر موقع فیلم‌برداری اعتقادی ندارم. اگر شما فیلم‌نامه‌تان را درست نوشته باشید، دیگر نیازی نیست که سر صحنه چیزی را برای بازیگرتان توضیح دهید. انتخاب بازیگر مناسب به نظرم مهم‌تر است. اگر من شخص درستی را برای نقشی که در ذهنم دارم انتخاب کرده باشم، تنها کافیست با او صحبت کنم، فیلم‌نامه را بنویسم، دیالوگ‌های مناسب با او را در فیلم‌نامه بگنجانم و یک کپی از آن را به او بدهم؛ باقی کار را خودش می‌تواند انجام دهد.

آن چیزی که برای من مهم است، دیالوگ‌هاست و جالب است بدانید همان‌طور که گفتم، اغلب آنها را صبح روز فیلم‌برداری می‌نویسم. هر روز ساعت سه صبح از خواب بیدار می‌شوم و نوشتن را آغاز می‌کنم. قبل‌ترها، شاید حدود ۱۰ سال پیش دو یا سه ساعت برایم کافی بود تا متن آن روز را بنویسم، اما این روزها این کار برایم سخت‌تر شده و حتی ممکن است پنج ساعت وقت بگیرد. نمی‌دانم چرا این کار برایم سخت‌تر و سخت‌تر می‌شود، اما اغلب هرآنچه را که می‌نویسم و ضبط می‌کنیم، از نسخه نهایی کار حذف نمی‌شود. شاید تنها پنج درصد از صحنه‌ها را موقع تدوین نهایی حذف کنم. این صحنه‌ها ممکن است از لحاظ تکنیکی مشکلی نداشته باشند و حتی عالی باشند، اما اگر حس کنم که احتیاجی به بودنشان نیست، حذفشان می‌کنم. روز اول فیلم‌برداری همیشه انرژی زیادی از من می‌گیرد، چراکه باید علاوه بر فکرکردن به ساختار فیلم، از بین بی‌نهایت مسیری که برای پرداختن به موضوع موردنظرم در ذهنم وجود دارد، بهترین آنها را انتخاب کنم. یکی از این مسیرها، رؤیا و تخیل است که برای من بسیار مهمند و نقش عمده‌ای در برخی از فیلم‌هایم دارند. دلیل این موضوع را تنها می‌توانم با علاقه بیش از اندازه‌ای که به لوئیس بونوئل دارم، توضیح دهم. هنگام تماشای فیلم‌های او، احساس وصف‌ناپذیری به من دست می‌دهد. من معتقدم چیزی به نام واقعیت وجود ندارد. ما با توجه به شرایطی که در آن قرار می‌گیریم، محکوم به درک احساس مشخصی از اشیا و اطرافمان می‌شویم. ما به سر کار می‌رویم، حرکت می‌کنیم و با چیزهای زیادی مواجه می‌شویم، اما این دلیل بر وجود واقعی اشیا و اتفاقات نیست. ما این اعمال را به شکلی اتوماتیک‌وار انجام می‌دهیم و بر اساس درک غلطمان از واقعیت، آنها را تجزیه و تحلیل می‌کنیم و چون این کارها را هر روز تکرار می‌کنیم، حواسمان نیز بنا بر همین باور غلط عمل می‌کنند؛ ما عواطف، لذت یا درد را حس می‌کنیم، پس آنها به نظرمان واقعی می‌آیند، اما بیایید مواقعی را در نظر بگیریم که لحظه‌ای شاعرانه در خلال روزمرگی‌های زندگی برایتان اتفاق می‌افتد! شما به آنچه در اطرافتان می‌گذرد با دید متفاوتی نسبت به هر روز نگاه خواهید کرد و ساده‌ترین چیزها برایتان معنای متفاوتی پیدا می‌کنند. شما می‌توانید این موضوع را حس کنید، اما این حس غریب به‌سرعت ناپدید می‌شود و شما مجددا به حالت عادی بازمی‌گردید... من می‌دانم که واقعیت چیزی است که هرگز نمی‌توانم آن را به چنگ آورم.

ارزیابی شتاب‌زده

نگاهی به فیلم «نام تو» ساخته ماکوتو شینکای

رشته زمان

زهرا نی‌چین: انیمه «نام تو» که ترجمه دقیق‌تر ژاپنی‌اش «نام تو چیست؟» است، آخرین انیمه کارگردان «پنج سانتی‌متر در ثانیه» و «باغ کلمات» است. میتسوها، دختری دبیرستانی است که در روستای ایتوموری زندگی می‌کند و تاکی پسری دبیرستانی اهل توکیو است. آرزوی میتسوها این است که در زندگی بعدش به پسری خوش‌سیما تبدیل شود و در توکیو باشد و این رؤیا با جایگزینی متناوب بدنش با تاکی تحقق پیدا می‌کند. رخدادی که موجب این پدیده شده کم‌کم باز می‌شود و با وجود پیش‌آگاهی درموردش، پایان فیلم حداکثر شوک را وارد می‌کند. همان ابتدا فیلم با مونولوگ‌های شخصیت‌های اصلی داستان، هم‌زمان تعلیق و تلقین را هم آغاز می‌کند. روایتی که هر یک بیان می‌کنند، با ادامه جملات آن یکی تکمیل می‌شود. چیزی که هر دو حسش می‌کنند و می‌دانند دارند آن را از دست می‌دهند. حسی که به‌یک‌باره در آنها برخاسته، مرتبط با سقوط دنباله‌داری بر زمین است. میتسوها و تاکی یکدیگر را بدون تماس فیزیکی حس می‌کنند، اما حس آنها چیزی فراتر و به‌مراتب قوی‌تر از ابعاد فیزیکی است. آنها به یکدیگر تبدیل می‌شوند و سعی می‌کنند یکدیگر را زمانی که دیگری نیستند بشناسند. از «دنیاهای چندگانه اورت» تا افسانه‌هایی مانند تاسوکاره که معنای «او کیست؟» هم می‌دهد و اشاره به ساعت گرگ‌ومیش دارد که دنیا محو شده و فرد ممکن است به چیزی جز انسان برخورد کند تا «موسوبی» را در فیلم کشف می‌کنیم.

موسوبی، رشته نخ بافته‌شده‌ای که یکی از تم‌های اصلی داستان است، معانی مختلفش خیلی واضح بیان می‌شود. موسوبی همان جریان زمان است یا وصل‌کردن آدم‌ها به هم و انسان هر چیزی که می‌خورد با روحش ترکیب می‌شود و این نیز موسوبی است. رسم اهدای ساکی کوچی‌کامیسا که هم موسوبی وصل‌کردن انسان و خداست (برای بدن خدای معبد میامازو) و میتسوها دختر باکره‌ای که این ساکی را با جویدن برنج و تفکردنش می‌سازد، درواقع روحش را قرار است به کسی بدهد. خدای معبد در بخشی است که طبق باورهای شینتو در جهان زیرین یا کاکوریو قرار دارد. این جهان، جهان نهان یا جهان پس از مرگ است. دنباله‌داری که سبب این اتفاقات است، دو هسته دارد؛ دو هسته‌ای که به شکلی نمادین با تصاویر گُنگ و پی‌درپی که میانشان رشته موسوبی به بند ناف انسان نیز گره می‌خورد، ادغام می‌شود. روایت در فیلم با هزارتویی که شکل داده، هم به‌لحاظ دراماتیک و هم به‌لحاظ داستانی کاملا منسجم است. بن‌مایه‌های داستانی فیلم نیز با محوریت رؤیا و مسئله‌های فلسفی- کیهان‌شناختی و بعضا علمی، در کنار جنبه‌های هنری بر گیرایی آن می‌افزایند. اشاراتی به نظریه‌های فیزیکی، مانند نظریه ریسمان، ذرات بنیادی و نوار موبیوس نیز از مواردی هستند که کارگردان در حد لازم از آنها استفاده کرده و نه‌تنها باعث سردرگمی بیننده خاص انیمه نشده، بلکه حس کنجکاوی و یادگیری‌اش را هم تحریک کرده است: حالات نوسانی گوناگونی که ذرات بنیادین متفاوت را شکل می‌دهد.

پایان فیلم با وجود تغییری که در اصل داستان به وجود می‌آورد، همچنان ذهن را درگیر جهانی می‌کند که ایتوموری در آن نابود شده و پایان تراژیکی دربر داشته است. «نام تو» انیمه‌ای رومانس، فانتزی و علمی-تخیلی کاملی است که در تمامی این بخش‌ها با دوری از کلیشه‌ها و شخصیت‌پردازی قوی توانسته تم‌هایش را به‌خوبی بیان کند و مطمئنا از فیلم‌های قبلی ماکوتو شینکای منسجم‌تر است؛ جزئیات پرداخت‌های توصیفی‌اش بدون اضافات و جزئیات روایت احساسی‌اش بدون کمبود است؛ انیمه‌ای که کارگردانش می‌تواند آینده‌ای نزدیک به هایائو میازاکی و ایسائو تاکاهاتا داشته باشد.

از دل گذشته

«متهم می‌کنم» ابل گانس در آستانه ۱۰۰ سالگی است

ساکن مرزهای جنون

نوید پورمحمدرضا

برای درک ابعاد مهیب و شناعت وصف‌ناپذیر یک جنگ عظیم، شاید، هیچ تصویری به اندازه جشن و پایکوبی یک زندگی ساده روستایی گویا نباشد. درک غرابت اولی از طریق قرابت دومی. شناخت سبعیت و قساوت، آن هم در مقیاسی تا پیش از آن دیده و تکرارنشده، از طریق نگریستن در چهره شادان و زندگی معصوم روستاییان. درک پدیده‌ای نو از طریق کنتراستِ عمیقش با ایماژی مألوف. تصویر و تصورِ جنگ در متهم می‌کنم (۱۹۱۹) ابل گانس این‌گونه زاده شد، در تضاد با بی‌خبریِ شهرستانی، در برابرِ شادی‌ها، آرزوها، حقارت‌ها و حسادت‌های یک زندگی کوچک روستایی. یک طرف ضرباهنگِ سرگیجه‌آور و مناسباتِ پیچیده جنگ جهانی اول بود و طرف دیگر آهنگ کُند و روابط دیرپای یک اجتماع قدیمی. اگر تا پیش از فیلم گانس، بریده‌های خبری و فیلم‌های تبلیغاتی ارتباط جنگ و سینما را تعریف می‌کردند، متهم می‌کنم آغاز رابطه‌ای تازه و از اساس متفاوت بود؛ سرآغاز آن‌چه که بعدها به سینمای ضدجنگ شهره شد. درحالی‌که در فیلم‌های جنگی اولیه، دوگانه‌های سرراستِ، دوست/ دشمن، شجاعت/ بزدلی، میهن‌پرستی/ خیانت بخش عمده‌ای از روایت را به خود اختصاص می‌دادند، متهم می‌کنم با به‌حاشیه‌راندن فیگور دشمن و بی‌توجهی به ارزش‌های غالبِ ایدئولوژیکِ زمان جنگ، راهی دیگر و صدالبته پیچیده‌تر را پیش می‌گیرد. اگر قلب‌های جهان (۱۹۱۸) گریفیث یک فیلم نمونه‌ای جنگی با مرزبندی روشن، روایتِ دوتایی خودی/ دشمن، و سوگیری ایدئولوژیک سرراست و بدون ابهام باشَد، متهم می‌کنم مبین انحراف معیاری بزرگ از این روایت نمونه‌ای است. فیلم گانس روایت خسران است، روایت دلتنگی، ناممکنی بازگشت، و از همه مهم‌تر، روایت جنون.

روایت‌های جنگی اغلب روایت‌های همگرا هستند. این درست که به بهانه جنگ، آدم‌ها پخش‌وپلا می‌شوند و هر یک روانه جبهه‌ای متفاوت، اما همیشه بازگشتی در کار است، بازگشت به وطن؛ ولو به بهای ازدست‌دادن تنی چند از رفقا و هم‌رزمان. متهم می‌کنم اما عجیب واگراست: در پایان تقریبا کسی باقی نمی‌ماند. از آن مثلثِ ملودراماتیک و عاشقانه ابتدایی، یکی کُشته می‌شود، یکی دیوانه، و دیگری تنها و بی‌کس. ملودرام در برابر امواج جنگ شانسی ندارد. موقعیتِ عاشقانه بدیع فیلم، میان دو مرد و یک زن، که سخت و جان‌گداز در میان سنگرها، از خلال فاصله‌ها، با نامه‌ها و حسادت‌ها و رفاقت‌ها خود را زنده نگه می‌داشت، در پایان، در گذار از جنگی خانمان‌سوز، تباه می‌شود. قضیه این نیست که مطابق قاعده‌ای ژانری که البته بعدها متداول شد، بازماندگان یا همان ناظران پوچی و تباهی جنگ، با دستِ پُر، با سینه‌ای پرسوز، با انبانی از خاطره و تجربه و قصه، به وطن بازگردند و مشعلِ راه را به دست آیندگان بسپارند (قهرمانِ جوخه الیور استون را به خاطر دارید؟)؛ در این‌جا اساسا تنها رهاوَرد جنگ مرگ است و جدایی و، از همه مهم‌تر، جنون. از درون جنگی طولانی، عالم‌گستر، که بیش از ۱۰ میلیون کُشته به‌جا گذاشته بود، گانس برخلاف بسیاری

از فیلم‌سازان و مصلحان اجتماعی و دولتمردانِ هم‌عصر خود، قادر نبود نوری بیرون بکشد و چراغ راه آینده سازَد. شاعرِ عاشق‌پیشه فیلم که زمانی در مدح طلوع خورشید و زیبایی زندگی شعر می‌گفت، در پایان، رختِ شاعری از تن می‌کَند، و رخت جنون به تن می‌کند.

و جنون نه‌فقط سرنوشتِ داستانی کاراکترها، که آخرین منزلگاه سیر و سیاحت خود فیلم نیز هست. متهم می‌کنم با شادی آغاز می‌کند، در بُهت جنگ فرو می‌رود، دلاوری پیشه می‌کند، حدیث رفاقت و حسادت را به جبهه‌های جنگ می‌کشاند، در کرنای عشق می‌دمد و سرود سرخوشی سر می‌دهد، و کم‌کم تحلیل می‌رود، صدمه می‌بیند، فرتوت می‌شود، و دست‌آخر در دامان هذیان و جنون آرام می‌گیرد. اگر دستیابی به قسمی رئالیسم تصویری، اگر ترسیم دقیق و پرجزئیاتِ سنگر و نبرد و مبارزه، مأموریتی حیاتی برای فیلم‌های جنگی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به حساب می‌آید، و فیلم‌ها در ترسیم جلوه‌ای هرچه واقعی‌تر و ملموس‌تر از صحنه‌های نبرد، یکدیگر را به رقابت می‌طلبند، متهم می‌کنم به نیای همه آثاری بدل می‌شود که در جست‌وجوی بیانی ذهنی‌تر و کیفیتی شخصی‌تر، رئالیسم جنگ را وامی‌نهند، از اینک آخرالزمانِ کوپولا گرفته تا خط باریک سرخِ مالیک. چه تصویر و چه روایتِ گانس، هردو در این‌جا پیش‌بینی‌ناپذیر عمل می‌کنند. تجربه‌گری‌های بصری او از سویی و روایت‌پردازی نامتعارف و دیوانه‌وارش از سوی دیگر، متهم می‌کنم را به فیلمی غریب و تنها در میان خیل فیلم‌های جنگی هم‌دوره و، حتی میان آثار جنگی دهه‌های بعد، تبدیل می‌کند. وقتی آن اواخر، مُردگان از خواب ابدی برمی‌خیزند، گورستان را ترک می‌کنند، و پا به جهان زندگان می‌گذارند تا با مشاهده کردار و اعمال آن‌ها ببینند آیا شهادتشان در جبهه‌های نبرد ارزشش را داشته یا نه، کابوسِ روایی و تصویری فیلم به هذیانی‌ترین و تب‌زده‌ترین حد خود می‌رسد. این‌جا جایی است که روایت واپسین بارقه‌های ملودراماتیک را پشت‌سر می‌گذارد و همه را در کابوس هولناک یک مجنون، که زمانی شاعر و نوازنده شهر بود، سهیم می‌کند.

متهم می‌کنم نه‌تنها برخلاف قاعده‌ای ژنریک، از گرفتن هرگونه نتیجه اخلاقی که توشه راه ملت و آیندگان باشد، خودداری می‌کند، که فراتر حتی، نتیجه خود جنگ را هم رها می‌کند: جنگ کِی به پایان رسید، چه کسی پیروز شد، چه کسی شکست خورد، غنائم چطور تقسیم شد؟ فیلم، پاسخی برای اینها ندارد، چراکه کمی پیشتر همراه با قهرمانش ساکن مرزهای جنون شده است.