گفت‌وگو با رشا صلتی از بنیانگذاران جشنواره سینمایی ابوظبی

فیلم‌ها سفر می‌کنند

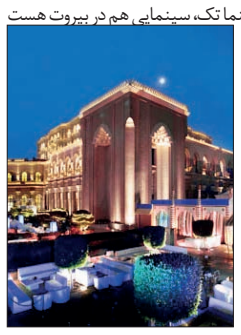
چندسالی است که چشم سینما و سینماگران جهان معطوف جهان عرب شده است. در حقیقت امارات رفته‌رفته دارد مرکز سینمای خاورمیانه می‌شود. این گفت‌وگو با «رشا صلتی» یکی از برنامه‌ریزان و بنیانگذاران و شخصیت‌های تاثیرگذار جشنواره سینمایی ابوظبی در خلال برگزاری چهارمین جشنواره سینمایی ابوظبی انجام گرفته است.

– آینده سینما را هم از لحاظ دستاوردهای تکنیکی و فنی و هم از لحاظ اندیشه چگونه ارزیابی می‌کنید؟

کشورهایی که اصطلاحاً به آنها در حال پیشرفت یا کشورهای در حال توسعه گفته می‌شود، یعنی کشورها و جوامع فرودست، روشن است که تکنولوژی دیجیتال یا همان دوربین‌های دیجیتال، انقلابی در آنها ایجاد کرده است. هزینه‌های تولید به شکل قابل توجهی پایین آمده است که باعث شده بسیاری از کارگردانان و فیلمسازان با هزینه‌های بسیار کم فیلم‌هایی بسازند که این گروه‌های اجتماعی پیش از این توان سخن گفتن با زبان سینما را نداشتند به نظر می‌رسد آینده این گونه سینما رو به افزایش است. فیلمسازانی که در کشورهایی زندگی می‌کنند که دولت به شکل کامل تولید سینمایی را در اختیار خود دارد، توانستند به شکلی کاملاً مستقل از دولت‌ها و حکومت‌ها و بدون استفاده از امکانات دولتی، فیلم خودشان را بسازند.

– پس با این توصیف شما معتقدید سینما در مسیر تغییر اساسی و بنیادی قرار گرفته است؟

چشم‌انداز سینمایی جهان تغیر کرده است. همچنین پیشرفت تکنولوژی باعث شده که فقیران و تهیدستان نیز بتوانند فیلم بخرند و ببینند. البته تکنولوژی هنوز به آن درجه نرسیده است که تصویر را با همان کیفیت و زیبایی منتقل کند. اما موجب دلگرمی است که فیلم‌ها سفر می‌کنند و مردم در همه جا آنها را می‌بینند، هر چند با کیفیت مطلوب ارائه نمی‌شوند. اما از سوی دیگر تجربه سینما رفتن، یعنی اینکه همه با هم در تاریکی بنشینیم و با هم آن فیلم را ببینیم و تجربه کنیم، در این فرآیند از بین می‌رود. این تجربه مشترک، بسیار در سینما مهم است. البته انجمن‌های سینمایی هستند که تلاش می‌کنند جای خالی سالن‌های سینما را پر کنند و فیلم‌های سینمای مولف یا سینمای مستقل و سینمای تجربی را نمایش دهند. این وظیفه بر دوش این انجمن‌ها سنگینی می‌کند. فعالیت‌های جمعی نیز هست که در انجمن‌های ادبی یا کتابخانه‌های خصوصی تجربه‌هایی شبیه تجربه‌های فیلم دیدن در سالن‌های سینما را به وجود می‌آورند. در جهان عرب نشانه‌های بسیار خوبی از این جریانات وجود دارد. جوانانی هستند که با امکانات مالی خودشان سالن سینمایی را اجاره می‌کنند تا فیلم‌هایی غیر از فیلم‌های تجاری یا فیلم‌هایی که در بازار وجود دارند، اکران کنند. سینمایی در تونس هست که سینما آفریقا نام دارد، سینمایی در طنجه در مغرب هست به نام سینما تک، سینمایی هم در بیروت هست



که اسمش سینما مترو پولیس هست. اینها سالن‌هایی هستند برای نمایش فیلم‌هایی که به شکل تجاری پخش نمی‌شوند و رویکردی هنری دارند؛ فیلم‌هایی از سینمای جهان و در کنار آنها فیلم‌هایی از سینمای بومی همان کشورها.

– صرف نظر از کشورهایی چون مصر که از قدمت طلایی سینما برخوردار است و سینماگران مستقل عرب که جوایز متعددی از جشنواره‌های معتبری چون کن، ونیز و حتی اسکار و... نصیب خاورمیانه کرده‌اند، اکثر کشورهای عربی توجهی به سینما ندارند و بیشتر تمرکزشان بر تئاتر و مدیوم تلویزیون است. فکر نمی‌کنید دیر به فکر برگزاری جشنواره‌های سینمایی و قرار گرفتن در کنار رویدادهای سینمای جهان افتادند؟

من در این باره نگران نیستم، زیرا بخش‌هایی که به آنها اشاره می‌کنید به نظام‌های سیاسی و دولت‌ها مربوط می‌شود که خطوط قرمز واضحی برای آزادی بیان و آزادی نوآوری و ابداع ترسیم کرده‌اند. من ترجیح می‌دهم حکومت‌ها در جریان فیلمسازی دخالتی نکنند. درباره بخش خصوصی هم باید بگویم که این بخش خیلی دغدغه کار هنری و نوآوری‌های هنری و سینمایی یا فرهنگ‌سازی را ندارد و برای پشتیبانی از نویسندگان و فیلمسازان نوآور تلاشی نمی‌کند. از این رو ترجیح می‌دهم بخش خصوصی به دنبال ساختن فیلم‌های تجاری خوب باشد و در کار سینمای هنری هیچ دخالتی نکند. سینمای مستقل و سینمای نوآور و مولف جایگاه ویژه خودش را دارد و باید خود با مشکلات پیش رویش درگیر شود و تلاش کند که آنها را برطرف کند و امکانات ساخت و توزیع را خود به دست آورد تا با مخاطبان ارتباط برقرار کند و سینمایی متفاوت را معرفی کند. تکیه بر بخش خصوصی اشتباه است و تکیه بر بخش دولتی اشتباهی نابخشودنی است.

– در جشنواره ابوظبی شاهد آثار متعدد مستند کوتاه و بلند هستیم آیا جشنواره تمرکز خاصی بر این گونه از سینما دارد یا اعتنایش بیشتر به سینمای قصه‌گو است؟

بی شک میان سینمای قصه‌گو و سینمای مستند تفاوت‌هایی وجود دارد. اما آیا در سینمای قصه‌گو رگه‌های مستند و وقایع‌نگری وجود دارد؟ یا در سینمای مستند می‌توان داستان گفت؟ جواب من مثبت است. اما باید تفاوت این دو را قبول کنیم.

– به نظر می‌آید جشنواره ابوظبی قدم‌های جدی برای تولید فیلم برمی‌دارد. نمونه‌اش صندوق حمایتی «سند» است که ظاهراً به فیلمسازان جوان و پروژه‌هایشان کمک مالی می‌شود.

این سندهای همکاری برای حمایت از کارگردانان و فیلمسازان جوان نیست، بلکه حمایت از تولیدات سینمایی است. در جشنواره پیشین ابوظبی برنامه‌ای به نام سند را داشتیم که بورس‌هایی را پس از ارائه فیلمنامه عرضه کردیم و پس از تمام شدن ساخت فیلم نیز کمک‌هایی به تولیدکنندگان می‌شود. امسال اولین سالی است که این طرح اجرا می‌شود. این کمک‌ها امسال به فیلمسازان پیشکسوت مانند «محمد ملص» از سوریه و «عمر امیرلای» باز هم از سوریه و همچنین کارگردانان جوان نیز ارائه شد. حرفتان را باید تصحیح کنم که این کمک‌ها تنها برای جوانان نیست، این کمک‌ها به سینمای عربی ارائه می‌شود.

– خانم صلتی، جشنواره ابوظبی هم مانند سایر جشنواره‌های جهان توجه خاصی به سینمای ایران دارد، سال گذشته رئیس هیات داوران جشنواره، عباس کیارستمی بود و جایزه بازیگری وجایزه تماشاگران به فیلمی از ایران رسید. امسال هم بیش از ۱۰ فیلم در بخش‌های متعدد جشنواره از سینمای ایران شرکت دارند و این جدا از هیات داوران است که ایرانی هستند. آیا این توجه از پیش تعیین شده است؟

تجربه سینمای ایران تجربه بسیار خوب و بی‌نظیری است؛ اما متاسفانه این تجربه کاملاً به کمک‌های دولتی وابسته بود. در نتیجه همیشه این خطر سینمای ایران را تهدید می‌کرد که با تغییر سیاست‌های دولت، مسیر این سینما دچار تغییر شود. وقتی سیاست‌ها تغیر می‌کند، سینمای هنری از نظر کیفی و موضوعی افت شدیدی پیدا می‌کند وتقریباً می‌شود گفت آن سینمایی که می‌شناسیم از بین می‌رود. یک دهه پیش هیچ جشنواره‌ای سراغ ندارید که بدون فیلم‌های ایرانی کارش را شروع کند. اما امروز گهگاهی فیلمی از ایران در این جشنواره‌ها شرکت می‌کند. فیلم‌های خوبی که ساخته می‌شوند معمولاً یا مجوز نمی‌گیرند یا اینکه به صورت کاملاً غیرقانونی ساخته می‌شوند و کارگردان هیچ گونه مجوز یا کمکی از سوی دولت دریافت نمی‌کند. در گذشته شاهد فیلم‌های بیشتری از فیلمسازان جوان ایرانی بودیم.

– فکر می‌کنم شناخت شما محدود به چند سینماگر نام‌آور و سینمای بلند است. حتی آن جشنواره‌ها هم اعتنایشان به آن سینماگران بوده است. این در حالی است که در ایران فیلمسازان و به ویژه مستندسازان ارزنده‌ای فیلم می‌سازند که اغلب‌شان جوان هستند و برای نمونه بعضی از آنها در همین جشنواره شرکت دارند، اما هیچ گونه تبادلی میان آنها با سینما و سینماگران عرب وجود ندارد.

فیلمسازان وقایع‌نگر و مستندساز ایران در سال‌های اخیر از نظر آگاهی و حتی از لحاظ هنری محافظه‌کاری را کنار گذاشته‌اند. «عباس کیارستمی» کارگردان بسیار شناخته‌شده‌ای است که بسیار سفر می‌کند. پسر ایشان «بهمن کیارستمی» مستندساز وقایع نگر بسیار خوبی است و فیلم‌هایش در جهان سفر می‌کنند و در جهان عرب هم ایشان شناخته شده‌اند. اما به شکل کلی ارتباط موثری بین فیلمسازان ایرانی و فیلمسازان جهان عرب شکل نگرفته است که هر دو سوی معادله در این مساله مقصرند. نه سینماگران ایرانی تلاش کردند رابطه عمیقی با سینماگران عرب ایجاد کنند و نه عرب‌ها این کار را کردند.

درباره فیلم «آغاز» به کارگردانی کریستوفر نولان

هزارتوی رویاها

لئوناردو دی‌کاپریو در «آغاز»

راجر ایبرت
ترجمه: انیسا رئوفی

گفته می‌شود کریستوفر نولان برای نوشتن فیلمنامه «آغاز» ۱۰ سال وقت صرف کرده است؛ داستانی که شامل صحنه‌هایی حیرت‌انگیز مثل شطرنج‌بازی با چشمان بسته هنگام راه رفتن روی طناب است. قهرمان فیلم، آرشیتکت جوانی را به وسیله خلق یک مارپیچ تست می‌کند و به موازات این ماجرا، نولان نیز ما را به وسیله معمای پرپیچ و خم خود به امتحان می‌کشد. در این مسیر ما باید به او اطمینان کنیم که می‌تواند ما را راهنمایی کرده و به مقصد برساند چراکه بیشتر اوقات ما مسیر را گم می‌کنیم و به بیراهه می‌رویم. نولان باید بارها و بارها این داستان را بازنویسی کرده باشد و به جزییات توجه خاصی داشته چراکه هر تغییر کوچکی در فیلمنامه منطق کل فیلم را به هم می‌ریزد.

این داستان می‌تواند در تعداد محدودی جمله بیان شود یا اینکه به هیچ وجه قابل بیان نباشد. می‌توان گفت این فیلم نسبت به لو رفتن داستان، امنیت کامل دارد چراکه دانستن انتهای فیلم اهمیتی ندارد بلکه چگونه شکل گرفتن این پایان و اینکه چطور اتفاقات به آنجه در پایان می‌بینیم منتهی می‌شوند، مهم است. اگر کسی بخواهد پروسه این اتفاقات را برای شما تعریف کند گره‌های بیشتری در ذهن‌تان ایجاد می‌شود.

فیلم تماماً در مورد مراحل و پروسه اتفاقات است، درباره مبارزه ما با پرده‌هایی از حقایق و رویاهایی که ما را احاطه کرده‌اند؛ حقایقی که در کنار رویاها وجود دارند و رویاهایی که بدون توجه به واقعیت، ذهن ما را درگیر می‌سازند. داستان از آن دست کارهای نفسگیر و پرهیجان است و نولان احتمالاً «یادآوری» را به عنوان دستگرمی برای این فیلم ساخته است چراکه ظاهراً نولان زمانی که نوشتن فیلمنامه «آغاز» را شروع کرده بوده مشغول فیلمبرداری «یادآوری» دومین فیلم خود بوده است. این فیلم داستان مردی است که حافظه کوتاه‌مدت خود را از دست داده و از انتها به ابتدا روایت می‌شود.

تماشاگران «آغاز» همانند قهرمان آن داستان، در زمان، سرگردان و آواره هستند و تنها اتفاقات مختلفی را تجربه می‌کنند. ما در سرتاسر فیلم به هیچ وجه نمی‌توانیم مطمئن باشیم ارتباط رویاها و واقعیت‌ها دقیقاً چیست. قهرمان داستان توضیح می‌دهد ما هیچ گاه نمی‌توانیم ابتدای رویاها را به خاطر بیاوریم و همان رویاهایی که به نظر می‌آید ساعات زیادی را اشغال کرده‌اند گاهی بیش از زمان کوتاهی ادامه نداشته‌اند. بله، این درست است اما شما هیچ گاه نمی‌دانید کی در حال رویاپردازی هستید. اما اگر شما درون رویای انسان دیگری باشید چطور؟ رویاهای شما چگونه با او همگون می‌شود؟ شما واقعاً چه می‌دانید؟

کاب (لئوناردو دی‌کاپریو) یک مهاجم رده‌بالاست. او به ذهن دیگران رسوخ می‌کند تا ایده‌های آنها را بدزدد. حالا او به وسیله یک میلیاردر قدرتمند اجیر شده تا دقیقاً کار برعکس را انجام دهد. این کار قرار دادن یک ایده در ذهن رقیب مرد میلیاردر است. او باید این کار را به نحوی شایسته انجام دهد تا رقیب تصور کند این ایده متعلق به خودش است. البته این حقه هرگز قبلاً صورت نگرفته است. این میلیاردر که سیتو نام دارد (کن واتانابه) پیشنهادی به کاب می‌کند که غیرقابل رد کردن است؛ پیشنهادی که ممکن است به تبعید او از کنار خانه و خانواده‌اش پایان دهد.

کاب تیم خود را جمع می‌کند و اینجاست که فیلم بر اساس‌اش یعنی پروسه دزدی کردن، که البته در این فیلم بسیار زیبا طراحی و ساخته شده است، استوار می‌شود. از اینجا به بعد ما با افرادی که کاب برای پروژه خود به آنها نیاز دارد آشنا می‌شویم: آرتور (جوزف گوردن لویت) شریک قدیمی کاب، ایمس (تام هاردی) استاد کلاهبرداری و حیله‌گری، یوسف (دیلیپ رائو) یک شیمیدان حرفه‌ای و نهایتاً یک کارمند تازه یعنی اریادن (آلن پیج)، آرشیتکت جوان بسیار باهوش که در خلق فضاها استاد است. کاب همچنین با پدرزنش مایلز (مایکل کین) ملاقات می‌کند تا نظر او را جویا شود؛ کسی که می‌داند کارش را چگونه انجام دهد. مایکل کین که ظاهر شدن او در یک صحنه به ما نشان می‌دهد از سایر شخصیت‌ها باهوش‌تر است، یک هدیه به بیننده است.

اما صبر کنید. چرا کاب به آرشیتکتی جهت ایجاد فضا در رویاها نیاز دارد؟ او به دختر این‌گونه توضیح می‌دهد: رویاها ساختار بی‌ثباتی دارند. ماموریت کاب تنها آغاز کردن است (یا در واقع به دنیا آوردن یا ایجاد سرچشمه‌ای برای شروع)، شروع ایده جدیدی در ذهن یک میلیاردر دیگر یعنی رابرت فیشر (سیلین مورفی) جانشین امپراتوری پدرش. سیتو از او می‌خواهد ایده‌های جدیدی خلق کند که نهایتاً منجر به تسلیم شرکت رقیب او شود. کاب، اریادن را نیاز دارد که یک مارپیچ انحرافی را در رویاهای فیشر ایجاد کند تا (من این طور فکر می‌کنم) افکار جدید بتوانند او را فریب دهند. آیا این تصادفی است که اریادن هم نام زنی در اساطیر یونان است که به زئوس کمک می‌کند از دخمه پرپیچ و خم مینوتور (جانوری در اساطیر یونان که نیمی از بدن او گاو و نیمی انسان است) فرار کند؟!

کاب، اریادن را در دنیای نفوذ به رویاها راهنمایی می‌کند؛ دنیای هنر کنترل کردن رویاها و جهت دادن به آنها. نولان از این داستان به عنوان ابزاری برای در دست گرفتن هدایت ما استفاده می‌کند و همچنین به عنوان بهانه‌ای برای به تصویر کشیدن جلوه‌های ویژه‌ای که هر چند در تریلر آن بی‌معنی به نظر می‌رسد ولی به شایستگی، خلق و استفاده شده‌اند. تاثیرگذارترین آنها صحنه‌ای است که در پاریس (به نظر پاریس است) شهر به معنای واقعی همچون غلتیدن و پیچیده شدن کفپوش به خود می‌پیچد و به گذشته خود بازمی‌گردد.

محافظت‌کننده‌های فیشر تعداد زیادی از بادیگاردهای اسلحه به دست هستند که همچون پادتن برای او عمل می‌کنند. آنها هم واقعی به نظر می‌آیند و هم مجازی ولی به هر حال هر کدام که باشند باعث ایجاد صحنه‌های زیادی از درگیری با اسلحه می‌شوند؛ صحنه‌های اکشن تعقیب و گریزی که پر از شلیک گلوله و انفجار است، یعنی روشی که امروزه فیلم‌ها، درگیری را با آن به تصویر می‌کشند. نولان بسیار عالی و حرفه‌ای عمل کرده که توانسته من را درگیر یکی از این صحنه‌های تعقیب و گریز کند؛ جایی که من احساس کردم صحنه‌های استانداردی می‌بینم که مصون از عیب و ایراد هستند، به این خاطر که برایم مهم بود که چه کسی در حال گریز است و چه کسی است که او را تعقیب می‌کند.

اگر شما هر گونه تبلیغی از این فیلم دیده باشید متوجه شده‌اید که سازنده بی‌توجهی آگاهانه‌ای به جاذبه زمین داشته است. ساختمان‌های کج، خیابان‌های به هم پیچ‌خورده و شخصیت‌هایی که شناور و معلق هستند همگی نمونه‌هایی از این ساختار هستند. همه اینها در نریشن فیلم توضیح داده شده است. فیلم مسیر به شدت پیچ‌درپیچی دارد و خط صافی در هیچ جای آن مشاهده نمی‌شود.

نولان با یک موضوع احساسی به ما کمک می‌کند. علت و انگیزه‌ای که باعث می‌شود کاب این ریسک خطرناک را بپذیرد، احساس گناه و اندوه از دست دادن همسرش مال (ماریون کوتیار) و دو فرزندشان است. بیش از این از داستان نخواهم گفت (یا بهتر است بگویم نمی‌توانم بگویم). کوتیار به زیبایی و ایده‌آل‌ترین شکل، شخصیت همسر کاب را به تصویر می‌کشاند. حتی در پلان آخر هم گفتن اینکه ما در حال دیدن رویاهای کاب هستیم یا خاطرات او، مشکل است اما کوتیار شخصیت «مال» را به عنوان جذبه‌ای حسی در داستان می‌آفریند و عشق میان آن دو مفهوم عاطفی دنیای کاب است که البته دائماً تغییر می‌کند.

«آغاز» برای بینندگان درست همان طور که دنیا برای لئونارد قهرمان فیلم «یادآوری» معنا دارد به تصویر کشیده می‌شود. ما همیشه در زمان حال هستیم، همیشه ذکر می‌کنیم اینجا هستیم ولی مطمئن نیستیم اینجا دقیقاً کجاست.

این روزها به نظر می‌رسد بیشتر فیلم‌ها از سطل زباله بیرون آمده‌اند. با این اوضاع آغاز کار سختی را انجام می‌دهد. آغاز تماماً ارژینال است هر چند بر همان پایه‌های اصلی فیلم‌های اکشن ساخته شده. برای همین هم هست که بیش از آنچه شما انتظار دارید خوب به نظر می‌رسد. من فکر می‌کنم در فیلم «یادآوری» نقطه ضعفی وجود دارد: اینکه چطور مردی که حافظه کوتاه‌مدت خود را از دست داده است به خاطر می‌آورد که حافظه کوتاه مدتی داشته است. شاید در آغاز هم نقطه ضعفی وجود داشته باشد اما حداقل من نتوانستم آن را پیدا کنم. کریستوفر نولان بتمن را دوباره خلق کرده اما این بار چیزی را دوباره خلق نکرده است. کارگردانان کمی تلاش خواهند کرد تا آغاز را دوباره بسازند چراکه فکر می‌کنم نولان پس از ترک این مارپیچ تودر تو نقشه‌اش را به دور انداخته است.

گفت‌وگو با دی‌کاپریو بازیگر آغاز

■ از رویاهایی که در فیلم زایش می‌دیدی، لذت می‌بردی؟ بعد از همکاری در این فیلم چطور؟

بازی در این فیلم برایم جالب بود چون زیاد خواب و رویا نمی‌بینم. برای تحقیق و کسب آمادگی برای بازی در فیلم به شیوه سنتی عمل کردم و کتاب‌هایی در باب تحلیل و تعبیر خواب خواندم ولی در نهایت فهمیدم که این دنیای رویایی خود کریس نولان است. این دنیا ساختار و قوانینی داشت که او خلق کرده بود، بنابراین پای صحبت‌ها و توضیحات او نشستم تا با دنیای او آشنا شوم.

■ در طول فیلمبرداری پیش آمد که گیج شوی و ندانی در کدام فصل از رویاها بازی می‌کنی؟

خواندن فیلمنامه اصلی برایم خیلی جالب بود چون ساختار داستان خیلی جاه‌طلبانه بود. شما با چهار حالت مختلف در ضمیر ناخودآگاه انسان روبه‌رو هستید که مراحل مختلف رویا را دربردارند و هر یک دیگری را تحت تاثیر قرار می‌دهند. تصور این فیلمنامه پیچیده در یک قالب و شمایل بصری واقعاً برای من هراس‌انگیز بود. این فیلم به نوعی جادوی فیلمسازی است.

■ سخت‌ترین فصل‌های فیلم از نظر خودت کدام است؟

فصلی که در مراکش گرفتیم خیلی دشوار بود چون باید از میان جمعیتی می‌دویدم. حکم یک توپ پینبال را پیدا کرده بودم که هر از چند گاه به یک مراکشی می‌خوردم. البته گروه کاملاً حرفه‌ای در فصل‌های اکشن و سخت ما را همراهی می‌کردند.

■ شخصیت تو در این فیلم هم مثل چند کار قبلی‌ات رازها و اسرار زیادی دارد. فکر نمی‌کنی در این تیپ گرفتار شدی یا خودت به این‌گونه شخصیت‌ها تمایل داری؟

وقتی فیلمنامه‌ای را می‌خوانم سوال نمی‌پرسم. اگر احساس کنم می‌توانم در خدمت نقش باشم یا اینکه از نظر احساسی مرا درگیر کند و جذبش شوم یا اینکه کارگردان کسی باشد که ظرفیت استخراج ماهیت جاه‌طلبانه فیلمنامه را داشته باشد، هرگز تردیدی به خودم راه نمی‌دهم. می‌دانم که آدم خوش‌شانسی هستم چون می‌توانم فیلم‌هایی را انتخاب کنم که دوست دارم در آنها بازی کنم.

آرمین ابراهیمی

دریچه

نگاهی به فیلم بهشت اقیانوس ساخته زو شیائلو

محکوم به زنده بودن

۱- پدر و پسر در قایقی در اقیانوس نشسته‌اند. پدر سرطان ریه دارد و پسر ۲۱ ساله‌اش کندذهن است. او طنابی را که به یک وزنه آهنی بسته به پاهای خودش و فرزندش گره می‌زند و هر دو، با وزنه، شیرجه می‌زنند در اقیانوس. وزنه پاهایشان را می‌کشد پایین و با خود به عمق اقیانوس می‌برد. آب هر لحظه تیره‌تر می‌شود و امکان نجات آنها بعید به نظر می‌رسد. سال‌ها پیش، مادر این خانواده نگون‌بخت نیز مثل امروز آنها، تن به آب زده بود تا خودش را از دست غصه‌هایی که به دست و پایش تنیده‌اند و مثل خزه از سر و روی زندگی‌اش بالا می‌روند، خلاص کند. او که از تماشای رنج کودک بیمارش کلافه شده بود، به اقیانوس زد تا پدر و پسر سال‌ها پس از او در خلوت نمناک محله‌های تاریک شهر «لانگکو»، به دشواری کنار هم زندگی کنند اما سال‌ها بعد از خودکشی مادر، پدر دچار سرطان ریه شده و حالا دیگر چند ماهی بیشتر زنده نیست. ما زمانی به سراغ آنها می‌رویم که او آگاه از مرگ زودرس خودش و بی‌کسی فرزند معلول‌اش، به قصد یک سفر تفریحی از خانه و همسایه‌هایش دور شده تا وسط اقیانوس با پسرش به زنش ملحق شود. در ابتدا، در سکانس اول، این‌طور به چشم می‌آید که با دنیایی به سیاق فیلم‌های شکنجه‌گر «کیم کی دوک» فیلمساز خوش‌ذوق کره‌ای طرفیم؛ از آن دست قصه‌ها که در آن فردی بیمار و عاصی از روزگار و اجتماع‌اش آرام‌آرام به سمت شکنجه کردن خودش و دیگران می‌خزد و به فروپاشی کامل می‌رسد. تقریباً در تمام فیلم‌های کیم کی دوک چنین وضعی برقرار است و اصلاً یکی از دلایل شهرت او نمایش جهان سادیستی مدرن است که آدم‌هایش را ثانیه به ثانیه در شهرهای پیشرفته می‌بلعد و به حاشیه‌ها تف می‌کند. منتها «بهشت اقیانوس» نخستین فیلم «زو شیائلو» چینی از چنین جنسی نیست، حتی اگر شروعی منکوب، آزاردهنده و نفسگیر داشته باشد. فیلم او غمناک و آزاردهنده و تلخ است، اما نه از جنس شکنجه و سادیسم، بلکه پر شده از احساسات ظریف و طبیعی انسانی، دلواپسی‌های پدرانه، ترس از آینده جوانی که از انجام ساده‌ترین کارهای روزمره ناتوان است، جبر طبیعت، و البته لبریز از عنصر ناکارکننده «فقدان». فقدان در سینما و ادبیات از هر عنصر درام‌پردازی دیگر قوی‌تر و درگیرکننده‌تر است. اغلب امیال انسانی را می‌توان به طریقی، هر چند سخت، برطرف کرد یا برای مدت کوتاه از تاثیرشان کاست. اما فقدان، نه از سر بیرون می‌رود و نه قلب را آسوده می‌گذارد چون قدم به قدم با مخاطب راه می‌آید و گریبانش را رها نمی‌کند و نمی‌شود راهی برای تسلی‌اش پیدا کرد. به همین دلیل آثاری که در نمایش فضای کشنده‌ای که پس از مرگ عزیزی بر زندگی بازمانده حاکم می‌شود توانا هستند، اینقدر بی‌رحم و دشوار به نظر می‌رسند و خاطره‌ای که ازشان می‌ماند محدوده ممنوعی است که می‌گوید دیگر به این فیلم (یا کتاب) رجوع نکنید. دوباره مرورشان نکنید. حالا اگر این شخصیتی که از قصه حذف می‌شود یکی از قهرمان‌های اصلی ماجراهم باشد همه‌چیز پیچیده‌تر خواهد شد. زو شیائلو سعی کرده به سیاق گروه اول، راهی برای تحمل فقدان پیدا کند. و فیلم او، عملاً با وجود تمام صحنه‌های تاثربرانگیز و مغموم‌اش، جاده‌ای به سوی آرامش نهایی دافو، جوان کندذهن ماجراست. گرچه این اتفاق تنها در چند دقیقه پایانی اثر می‌افتد و نمی‌تواند تمام تاثیر صحنه‌های نخست و درماندگی پدر را خنثی کند، اما مرهم موقتی روی زخم می‌گذارد. آدم‌هایی که دور و بر این پدر و پسر هستند، در نظر نخست، نقش اساسی این درمان روحی را بازی می‌کنند. اول از همه زن همسایه است که عاشق چانگ، یعنی پدر دافو شده و وقتی پدر و پسر سرافکنده از خودکشی ناموفق‌شان در اقیانوس به خانه برمی‌گردند به سراغ‌شان می‌آید و احوال‌شان را می‌پرسد و در طول فیلم هم هوایشان را دارد. منتها عشقی که بین چانگ و زن جوانه زده به جایی نخواهد رسید و زن تا نیمه‌های فیلم بی‌اطلاع از بیماری چانگ به یک رابطه جدی‌تر امیدوار می‌ماند. همین طور که چانگ در جست‌وجوی مکانی است تا پس از مرگ‌اش از دافو نگهداری کنند و به جایی نمی‌رسد و جز درهای بسته نتیجه‌ای نمی‌گیرد، پسر به اجبار پدر، رفتارها و کارهای روزمره را می‌آموزد؛ اینکه برای صبحانه چطور باید تخم‌مرغ بپزد، لباس‌های آستین‌بلندش در کدام کشوها هستند، چطور باید از خیابان رد شود و در کدام ایستگاه منتظر اتوبوس بماند، کجا بخوابد پیاده‌اش کنند، چطور سر کارش در پارک آبی زمین‌ها را تی بکشد، شب چگونه برگردد و خودش بی‌کمک کسی برای خوابیدن آماده شود. اوایل همه‌چیز دشوار به نظر می‌آید. پدر خسته از پیشرفت بیماری‌اش، به پسر می‌توپد و امیدی به آینده انفرادی او ندارد. مراکز بازپروری و نگهداری از افراد کندذهن سن دافو را زیاد می‌دانند و آسایشگاه سالمندان می‌گوید سن‌اش کم است. حتی وقتی با پادرمیانی زنی که در کودکی دافو مدیر مرکز بازپروری‌اش بوده موفق می‌شوند اتاق محقری در مکانی با چند پرستار و یک حیاط کوچک برایش بگیرند، دافو نیمه‌شب، بنا می‌کند به جیغ زدن و اشک ریختن و پدرش را می‌خواهد. چانگ شبانه خودش را به دافو می‌رساند و آرام‌اش می‌کند و می‌بیند بدون وجود او، زندگی برای دافو ناممکن است. فیلم با همین دغدغه‌ها از مرحله‌ای به مرحله دیگر می‌رود؛ یافتن جایی برای نگهداری از دافو، یاد دادن زندگی روزمره به دافو و آماده کردن پسر برای مرگ پدر. یکی دیگر از آدم‌هایی که اطراف این دو است، دختر دلقکی است که در پارک تفریحی کار می‌کند و به دافو علاقه‌مند شده. او برای پسر از مادربزرگ‌اش می‌گوید که ترکش کرده و او دوستش داشته و حالا در آسمان زندگی می‌کند؛ دافو با شنیدن همین حرف‌ها با غیبت مادربزرگ دختر کنار می‌آید و برایش رو به ابرها دست تکان می‌دهد (کاری که پس از خاک کردن پدرش، به جای جیغ زدن و بی‌تابی، تکرار می‌کند). گرچه دختر محبوب‌اش که در گروهی سیار کار می‌کند از آن شهر می‌رود و پدرش ترکش می‌کند و زن همسایه را دیگر نمی‌بیند، اما به خاطر وجود تمام این آدم‌ها موفق می‌شود زنده بماند و مرگ چانگ و تنهایی عذاب‌آور خودش را تحمل کند. تمام فیلم، با وجود تاریکی و سکوتش، با وجود نمایش شهری که انگار خطه‌ای متروکه است و هیچ ساکنی ندارد، طی طریقی است که فرزند معلول از سر می‌گذراند تا بتواند با گسترده تنهایی آینده‌اش کنار بیاید، تا ما با حذف پدر کنار بیاییم. به همین دلیل هم هست که نوع مرگ پدر و مثلاً به زمین افتادن و چشم بستن‌اش نشان داده نمی‌شود و فقط خاکسپاری‌اش را می‌بینیم. چون به اندازه کافی با مرگ او سر و کله زده‌ایم که باورش کنیم، چون تمام مدت، یکسره امکان نبودش جلوی چشم‌مان راه رفته.

۲- دلیل اصلی تماشای بهشت اقیانوس در واقع نه خود فیلم، که حضور یکی از بزرگ‌ترین فیلمبرداران عصرمان «کریستوفر دویل» بود. دویل بدون شک یکی از فیلمبرداران برجسته سینمای امروز است که کوهی از تجربه‌های شگفت‌آور و ایده‌های به شدت خلاقانه در سر دارد و رد پایش را می‌توان در برخی از آثار مطرح و جریان‌گریز این دو دهه گرفت. او فیلمبردار اکثر فیلم‌های وونگ کار وای بوده و بعد از جدایی از کار وای هم حضوری فعال در امریکا داشته («محدوده کنترل» جیم جارموش و «پارانویید پارک» گاس ون‌سنت نمونه‌های مهمش هستند). در بیشتر فیلم‌هایی که همکاری کرده، تصاویری خوش‌تراش و کنترل‌شده به جا گذاشته؛ قاب‌هایی خلاف جریان متعارف، بداعت در کشف زوایای نو، بیشترین استفاده از ماهیت رنگ‌ها، تشدید کردن تاثیر نور و اغراق در کاربردشان، برجسته کردن اهمیت آدم‌های قصه و عناصر بسیار دیگر که همراه اسم دویل به فیلم تزریق می‌شدند. از آنجا که او در فیلم‌های بی‌اهمیتش نیز نسبت به دیگران خلاقانه عمل کرده، تصوری کلی نسبت به آثارش وجود دارد که وادارمان می‌کند تمام کارهایش را ببینیم. منتها در کمال تعجب بهشت اقیانوس که مواد خام بسیاری برای خوراک بصری‌اش داشته از این قاعده مستثنی است. فیلم جای مانور زیادی برای فیلمبردارش فراهم کرده که از هر کدامش می‌شد اثری موفق ساخت. برای مثال آب. نیمی از فیلم در پارک آبی و توی استخر دلفین‌ها سپری می‌شود. دویل می‌توانست در کار با آب ایده‌های فراوانی اجرا کند، اما نتیجه جز سکانس‌هایی مبتنی بر کلیشه‌های فیلمبرداری نیست که هیچ هیجانی در مخاطب برنمی‌انگیزند و چیزی به دریافت‌های بصری ما اضافه نمی‌کنند. مورد دیگر مکان‌ها هستند؛ محله‌های سوت و کور و خانه‌های خالی و فضایی که جان می‌دهد برای حرکت کردن و ایجاد چیدمانی درخور قصه، تا رسیدن به نوعی تنوع بافت بصری. اما تمام اینها رها شده و همه‌چیز به شکلی ساده برگزار شده است (نگاه کنید به سکانس تنهایی چانگ در خانه و نمایی از پشت تلویزیون که به قصد رسیدن به مدل‌های متعالی فیلمبردار طراحی شده، اما دم‌دستی و ساده درآمده). و همه اینها احتمالاً به کارگردان تازه‌کار فیلم برمی‌گردد که دست فیلمبردار بااستعدادش را بسته و نگذاشته به تصوراتش پر و بال بدهد. با تمام این حرف‌ها، حضور کریستوفر دویل خیلی از ایرادات کارگردانی را، که نمونه‌اش به روشنی در مثلاً شیوه هدایت بازیگران هویداست، پوشانده. دافو با توجه به این همه الگوی بازی که در دست داریم مصنوعی و مبتدیانه به نظر می‌آید (در حالی که موارد همه‌آشنایی مثل بازی شان پن در «من سام هستم» یا بازی داستین هافمن در «مرد بارانی» درست جلوی چشم کارگردان بوده). همین طور جت لی که گزینه خوبی برای این پدر رو به مرگ است می‌توانست عمیق‌تر از اینی که هست، دربیاید. گرچه موجب خوشحالی است در محیطی که سیاه‌بختی از در و دیوار می‌بارد و هیچ‌کدام از آدم‌ها خوشحال نیستند و تا خرخره در مشکلات‌شان غرق شده‌اند و با جبر زنده بودن دست و پنجه نرم می‌کنند، فیلمسازی سعی می‌کند دنبال راهی برای زنده ماندن باشد. گیرم این خیلی تلخ است که از روی اجبار امروز را به فردا برسانی و فقط برای «ادامه دادن» ادامه بدهی.