سیاه در سینمای روز

نشانه‌های فیلم

کیوان علی محمدی

● زنان در فیلم‌های نوآر به شدت فریبنده، اغواگر و بی‌رحمند. به نظر می‌رسد که آن‌ها با واژه‌یِ وجدان و شفقت به کلی بیگانه‌اند.

ازمیان ژانرهای سینمایی تنها ژانری که مورد بی‌مهریِ گردانندگان هالیوود و رؤسای استودیوها قرار گرفته، ژانر نوآر است. اما بی‌مهری استودیوها نتوانسته توجه فیلم‌سازانِ اندیشمند را از این گونه‌یِ سینمایی منحرف کند.

این که ژانر نوآر همواره مورد توجه و علاقه‌ی فیلم‌سازانِ اندیشمند قرار گرفته و این فیلم سازان یا از طریق بازسازیِ فیلم‌های قدیمیِ این ژانر مانند فیلم **تنگه‌ی وحشت** (به کارگردانی **مارتین اسکورزیسی** که بازسازی فیلمی به همین نام و به کارگردانی **جی. لی. تامپسون**، ۱۹۶۲ است) و یا ساخت فیلم‌های نو مانند **چرخش** (به کارگردانی **الیوراستون**) و **پالمتو** (به کارگردانی **فولکر اشلندورف**) به ژانر نوار گرایش داشته‌اند، مبین این حقیقت است که این ژانر عرصه‌یِ پویایی‌ست برای فیلم‌سازانی که می‌خواهند دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی و روان‌کاوانه‌ی خود را در این گونه‌ی سینمایی مطرح کنند.

فولکراشلندروف، همانند پیشینیان خود که بانی اصلی پیدایش این ژانر در سینمای آمریکا بودند، این گونه‌ی سینمایی را زمینه‌ای مناسب، برای کشف می‌یابد و می‌کوشد از راهِ شکل، ما را با زوایایِ پنهان انسان‌ها و بسترهایِ فاسد اجتماعی آشنا کند.

الیور استون نیز، به حق ثابت کرده که ژانرهای سینمایی را به خوبی می‌شناسد و یک بار دیگر با فیلم **چرخش** از ترکیبِ ژانرهای نوآر، وسترن و فیلم جاده‌ای[1] اثری به مخاطبان خود ارائه کرده که پس از پایان فیلم، تماشاگر مانند بابی (شون پن) دچار سرگیجه و وحشتی توان فرسا می‌شود. گویی او هم مانند بابی قادر به درک بازی سرنوشت نیست.

فیلم‌هایی که آلمان نازی را به عنوانِ اهریمنی که می‌خواهد دنیا را به تصرف خود در آورد، تصویر می‌کرد و به انسان‌های آزاده، وظیفه‌شان یعنی ایستادن در برابر این شیطانِ پلید را گوشزد می‌کرد.

نتیجه آن که، فیلم‌هایی در مرکزِ توجه قرار گرفتند که حس میهن‌پرستی و هیجانِ جنگ را در مخاطبان شعله‌ور می‌کردند و آن‌ها را به مبارزه علیه این دشمن می‌راندند.

از سوی دیگر، مقاماتِ هالیوود با بها دادن به ژانر موزیکال می‌خواستند مردم، مسائل و مشکلات خود را فراموش کنند و در دنیایِ فانتزی و تخیلیِ این فیلم‌ها غرق شوند.

سخن گفتن درباره‌ی این دو فیلم، بدون شناخت و آگاهی از ژانرِ نوآر و این که چرا این گونه‌یِ سینمایی کم‌تر مطرح شده، امکان‌پذیر نیست. از آن جایی که در این ژانر، زنان نقشی تعیین کننده و البته منفی دارند، بایستی علت این رویکرد را بررسی کرد و عواملی را که در پیدایشِ این دیدگاه نقش داشته‌اند، کشف کرد.

اگر با ژانر نوآر آشنا شویم درک و فهم این دو فیلم نیز آسان خواهد شد. چرا ژانرنوآر در مقایسه با ژانرهای دیگر مانند وسترن، موزیکال، اکشن ـ تریلر و... از شهرت زیادی برخوردار نیست.

از آن جایی که آغازِ پیدایش این ژانر، به آغاز دهه‌ی ۴۰ و حتا پیش از آن یعنی در طول جنگ جهانی دوم بر می‌گردد، برای چندین سال امکان این که این گونه‌یِ سینمایی، به عنوان ژانر مطرح شود، فراهم نبود. چرا که شرایط جنگ اقتضا می‌کرد، گردانندگان سینمای آمریکا توجه خود را بر فیلم‌های تبلیغاتی متمرکز کنند،

ژانر موزیکال با خلق دنیایی شاد و سرشار از روشنایی، جهانی می‌آفریند فارغ از مشکل که انسان‌ها در آن با خوشی آواز می‌خوانند و در نیکبختی زندگی می‌کنند. امّا فیلم نوآر درست در تقابل با این دو گونه‌ی سینمایی قرار می‌گیرد. بدبینی و یأسِ عمیق فلسفی در این گونه‌ی سینمایی مخاطبان را با دنیای واقعی که در آن به سر می‌بردند، آشنا می‌کرد. و به صراحت نشان می‌داد که جنگ نه آن چیزی است که فیلم‌های تبلیغاتی می‌نمایانند و زندگی نه آن

خوشی و نیکبختی است که ژانرِ موزیکال به دنبال آن است.

روشن است که گردانندگان هالیوود به این نگاه بدبینانه‌ی فیلم‌های نوآر چندان علاقه‌ای نداشته و ندارند چرا که این درست برخلافِ دیدگاه آنان است.

هالیوود همیشه به دنبال خلقِ توهمیِ واقعیت است اما واقعیتی که خود به آن اعتقاد دارد و برای رسیدن به این واقعیت، همه‌ی عناصر را در خدمت می‌گیرد تا تماشاگر هیچ گاه متوجه نشود که به تماشای فیلم نشسته است و می‌کوشد او را متقاعد کند که آن چه را بر پرده‌ی سینما می‌بیند، عین واقعیت است. پس سران استودیوها و بزرگان هالیوود که به دنبال خلقِ دشمنی خونخوار (آلمان نازی) و همچنین جهانی شاد، در ژانرِ موزیکال بودند، با بدبینی که فیلم‌های نوآر ارائه می‌داد، مخالفت کرده و تا آن جا که امکان داشت مانع رشد این ژانر شدند. امّا با پایان یافتن جنگ و به دلیل گرایش بسیار زیاد مردم به واقع‌گرایی و تمایل آنان برای رویارو شدن با واقعیت، این ژانر با تأکید بر واقع‌گرایی توانست جای خود را در میان ژانرهای سینمایی تثبیت کند. اوج این ژانر پس از پایان جنگ است.

از مطرح‌ترین فیلم‌هایی که پس از جنگ ساخته شد، می‌توان به **بوسه‌ی مرگ** (۱۹۴۷ هانری هاتاوی) و فیلم **شورش در زندان سن کونتین** (۱۹۳۷) به کارگردانی ژول داسن اشاره کرد. در سال‌های بعد که با پیدایش تلویزیون، سینما بابحران روبه رو شد، فیلم نوآر شدیداً ضربه خورد و با پیدایشِ رنگ در سینما ضربه‌ی نهایی نیز بر پیکرِ این ژانر وارد شد. ژانری که از اساس تأکید زیادی بر تاریکیِ صحنه (غلبه‌ی تاریکی بر روشنی) دارد و عامل سیاه و سفید در آن بسیار دارای اهمیت است.

عوامل اصلی پیدایش ژانر نوآر

با بررسی تاریخ در می‌یابیم که هر حرکت اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری خاستگاه و زمینه‌ی مناسبی را می‌طلبد. برای نمونه کشورهایی که همواره زیر سیطره‌ی حکومت‌های دیکتاتوری زیسته‌اند و مردمِ آن هرگز با الفبای دموکراسی آشنا نبوده‌اند، نمی‌توانند با آرمان‌ها و اهدافِ جامعه‌ی آزاد سر کنند. از این رو، اگر آزادمنش‌ترین افراد هم در مسندِ قدرتِ این کشور قرار گیرند، از آن جایی که مردمِ این سرزمین، اصولِ دموکراسی را تمرین نکرده‌اند و دیدگاه بیش‌تر آن‌ها همیشه حذفِ مخالف بوده است، دموکراسی در میان آن‌ها معنا و مفهومی جز هرج و مرج پیدا نمی‌کند و در نهایت به سویی خواهند رفت که دیکتاتوری را بر دموکراسی ترجیح دهند.

در گستره‌یِ هنر نیز همین قضایا مطرح است. هر حرکت هنری نیازمند وجودِ مجموعه‌ای از عوامل است که بدونِ حضور آن‌ها صورت نمی‌پذیرد.

در پیدایش ژانر نوآر، دو گروه نقش داشته‌اند، نخست نویسندگانی که داستان‌های آن‌ها برای فیلم‌نامه‌نویسانِ این ژانر مرجع تلقی می‌شد. برای نمونه می‌توان ارنست همینگوی را نام برد. وی یکی از نویسندگانی بود که تلخی و ضد قهرمان‌هایش، الگویِ بسیار خوبی برای فیلم‌نامه‌نویسانِ نوآر به‌شمار می‌آمد. یا جیمز.ام.کین که یکی از مطرح‌ترین فیلم‌های نوآر ـ **غرامت مضاعف** ـ بر مبنای داستانی از او نوشته شده است.

گروه دوم که در پیدایش ژانر نوآر نقش اساسی داشته‌اند، شکل‌گراهای اروپایی و به ویژه آلمانی‌هایی بودند که به دلیل جنگ جهانی دوم زادگاه خود را ترک و به آمریکا کوچ کردند. این هنرمندان تجربه‌ای گران‌قدر در کشور خود داشتند و مکتب اکسپرسیونیسم در سینما با نام آن‌ها آمیخته بود. **فرتیس لانگ** یکی از این فیلم‌سازان بود که سینمای اکسپرسیونیستی آلمان را در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ به اوج رسانید. او سازنده‌ی فیلم‌هایی چون **مرگ خسته، متروپولیس و ینبلونگن‌ها** بود و هنگامی که دوره‌ی دوم فیلم‌سازی خود را در آمریکا آغاز کرد، درونمایه‌های جبرگرایانه و شکل‌های غریبِ همراه با نورپردازی تاریک را به فیلم‌هایش منتقل کرد، مانند فیلم **شما فقط یک بار زندگی می‌کنید** (۱۹۳۷).

افراد دیگری که با ورود خود به آمریکا بر سینمای این کشور و دیگر فیلم‌سازان تأثیر بسزایی گذاشتند و جریان‌ساز شدند، رابرت سیودماک، بیلی وایلدر، اتوپره منیگر، ماکس افولس، داگلاس سیرک، فرد زینه‌مان، کارل فروند و جان آلتن بودند.

آیا می‌توان فیلم نوآر را تحلیل محتوایی کرد؟ پاسخ به این پرسش مثبت است. هنرمندان اروپایی که به آمریکا کوچ کردند، با فلسفه‌ی اروپا و فیلسوفان پوچ‌گرا آشنا بودند. آن‌ها این دیدگاه منفی را در فیلم‌هایی که در آمریکا ساختند، ارائه کردند؟ چیزی که تا پیش از آن در سینمای آمریکا پیشینه نداشت.

اصولاً جامعه و فرهنگ آمریکا با اندوه آشنا نیست. جامعه‌ی آمریکا جامعه‌ای شاد و سر زنده بوده و هست و این کاملاً در تضاد با دیدگاهِ هنرمندان اروپایی بود. البته در آن مقطع زمانی خاص سربازانی که از جنگ بر می‌گشتند، با مسائلی رو به رو می‌شدند که آن‌ها را به سوی بدبینی می‌راند. برای نمونه بسیاری از سربازان جوان، هنگامی که از جنگ برمی‌گشتند، با خیانت نامزدها و یا زنان خود رو به رو شدند. (**کوکب آبی** به کارگردانی جرج مارشال ۱۹۴۶). این بدبینی به زنان در بسیاری از فیلم‌های نوآر به عنوان عنصری جدایی‌ناپذیر حضور دارد.

البته بدبینی به زنان را باید از زاویه‌ای دیگر نیز بررسی کرد. زنان در طول جنگ به دلیل

1. Road - Movie

● ژانر نوآر برای نخستین بار در سینمای امریکا به زنان به عنوان موجوداتی ابله نگاه نکرد.

مشکلات مادی مجبور بودند در کارخانه‌ها کار کنند و خود درآمد کسب کنند. به عبارت دیگر آن‌ها پس از مدتی توانِ اقتصادی یافتند و خود توانستند اداره و مهار زندگی را به دست گیرند. این برای مردانی که دوست داشتند، زنانشان از لحاظ اقتصادی به آنان وابسته باشند، پذیرفتنی نبود و همه‌ی کوشش آن‌ها صرف این شد که این استقلال رای و اعتماد به خود را از زنان باز پس گیرند.

شاید یکی از دلایل بدبینی مردان به زنان در این سال‌ها همین مسئله باشد و این بدبینی همراه با دیگر عوامل به فیلم‌های نوآر راه پیدا کرد.

جنایت و فحشا در فیلم‌های نوآر، درونمایه‌ی اصلی است. زنانی که برای فریب مردان و دام گستردن بر سر راه آنان می‌کوشند (**غرامت مضاعف، گذرگاه تاریک**)، فساد شهری

و محیط خطرناکی که همواره مردان را تهدید می‌کند مردانی که قادر به تشخیص و دوری از این موانع خطرناک نیستند، همه و همه از مضامین ژانر نوآر است.

تا پیش از پیدایش فیلم نوآر مردان در ژانرهای دیگر همواره در رویارویی با بدی خود را کنار می‌کشیدند و هیچ‌گاه فریب نمی‌خوردند. برای نمونه در ژانر وسترن قهرمان وسترن موجودی نیمه خداست که همواره اعمال و رفتاری فرا انسانی دارد. قهرمان وسترن در رویارویی با بدی به سادگی خود را کنار می‌کشد و همه‌ی کوشش او در راه رسیدن به نیکی مطلق است. اما قهرمان نوآر در رویارویی با طرح و نقشه‌ای که به او ارائه می‌شود ـ معمولاً از جانب زنان ـ نمی‌تواند تشخیص دهد که زنان قصد فریب او را دارند و وارد تله‌ای می‌شود که زنان پیش پای او قرار می‌داده‌اند و در پایان، هنگامی به توطئه پی می‌برد که دیگر کار از کار گذشته است.

عنصر دیگر، دیدگاه جبرگرایانه‌ای است که در همه‌ی فیلم‌های نوآر دیده می‌شود. همان گونه که گفتیم قهرمان نوآر وارد بازیی می‌شود که از آن آگاهی ندارد و این بازی به گونه‌ای ادامه می‌یابد که کنترل آن از دست قهرمان فیلم خارج است. او هرچه قدر تلاش می‌کند خود را از این بازی کنار بکشد، زنجیرها محکم‌تر به دور او پیچیده می‌شوند، تا این که به نهایتِ نابودی رانده می‌شود.

قهرمان نوآر محکوم به شکست است و نه خود و نه هیچ کس دیگر نمی‌تواند او را نجات دهد. او باید تا آخرِ بازی که همانا شکست نهایی اوست ادامه دهد.

عامل دیگر در فیلم‌های نوآر، بحث روان‌کاوی‌ست. فیلم‌های نوآر به شدت از دیدگاه فروید متأثر است، یعنی نگره‌ای که نتیجه‌ی سرکوبیِ امیال را به غرایز به بحران انجامیدن شخصیتِ فرد می‌داند.

فیلم‌های نوآر، این امکان را به شخصیت‌ها دادند تا آزادانه از امیال و غرایزِ خود سخن بگویند. قهرمان مرد به‌راحتی می‌گوید که صرفاً به‌خاطر زیبایی زنان به سراغ آنان می‌روند. برای نمونه در فیلم **پالمتو** هنگامی که همسر هری از هری (وودی هارلسون) می‌پرسد که چرا وارد این بازی شده است، ما به عنوان تماشاگر منتظریم که هری دلیل منطقی ارائه کرده و خود را تبرئه کند اما هری در پاسخ می‌گوید «آخه او خیلی زیبا بود.»

بحث روان‌کاوی در فیلم‌های نوآر به این قضیه محدود نمی‌شود بلکه در این فیلم‌ها ریشه‌ی دسیسه چینی و توطئه‌ی زنانِ خبیث با بحران‌های روانیِ آنان در گذشته تبیین می‌شود. برای نمونه در فیلم **چرخش** کاراکتر زن (جنیفرلوپز) توضیح می‌دهد که چگونه در کودکی پدرش به او تجاوز می‌کرده است. در این فیلم اصرار بر این است که ریشه‌ی ارتباط متعدد وی با مردان در گذشته‌ی او جست و جو شود و چنین توصیف شود که او دچار بحرانی است که برای فرار از آن به هر سو و به هر نقشه‌ای روی می‌آورد.

عناصر بصری فیلم‌های نوآر

همان طور که گفته شد، شکل، امکان کشف کردن را فراهم می‌آورد. هنرمندِ شکل‌گرا همواره به دنبال آفریدن و کشف کردن است.

اکسپرسیونیست‌های آلمان، نقش بسزایی در ایجاد سینمای نوآر داشتند. اما این هنرمندان در کشور خود سینمای اکسپرسیونیستی را براساس دکورها و نورپردازی‌های مصنوعی به وجود آوردند. اما سینمای نوآر برواقع‌گرایی و فیلم برداری در محیط‌های واقعی تأکید داشت. بنابراین از ترکیب دو عنصر به ظاهر متضاد یعنی اکسپرسیونیسمِ استودیویی آلمان و فیلم‌برداری در محیط‌هایِ واقعی آمریکا، واقعیتی نوآفریدند که به گسترشِ توانایی‌های سینما افزود.

کارگردانان فیلم‌های نوآر، برخلافِ عرفِ معمول سینمای آمریکا استودیوها را ترک کردند و وارد محیط‌های واقعی شدند و حتا فیلمبرداریِ روز به جای شب را که معمول هالیوود بود، کنار گذاشتند و صحنه‌های شب را واقعاً در شب فیلمبرداری کردند.

تأکید این هنرمندان برتاریکی صحنه بود. نورپردازی در این فیلم‌ها به گونه‌ای اجرا می‌شد که مانند فیلم‌های اکسپرسیونیستی بازیگران مقهور ساختمان‌ها می‌شدند. و هیچ راه‌فراری در برابر خود نمی‌دیدند و این نیز تأکیدی بود بر دیدگاه جبرگرایانه‌ای که در این فیلم‌ها وجود دارد.

زنان در فیلم‌های نوآر

شاید مهم‌ترین بحث در باره‌ی فیلم نوآر، رویکرد تازه‌ی این ژانر به زنان باشد. منتقدان زن‌گرا از سویی به شدت به دیدگاه ضدِ زنِ این

فیلم‌ها اعتراض دارند اما از سوی دیگر به دلیل این که ژانر نوآر برای نخستین بار در سینمای آمریکا، به زنان به عنوان موجوداتی ابله نگاه نکرده است، بدان اهمیت می‌دهند.

تا پیش از ژانر نوآر زنان هیچ‌گاه به عنوان اشخاصِ اصلی داستان که می‌توانند داستان را پیش برند و گره ایجاد کنند، در نظر گرفته نشده‌اند. اما با پیدایش ژانر نوآر، زنانِ خبیثِ داستان برای مردان مرتب نقشه می‌کشند و آن‌ها را در توطئه‌ی خود وارد و گرفتار می‌سازند. توانایی فکر کردن و نقشه کشیدن تا پیش از ژانر نوآر از زنان گرفته شده بود.

ژانر نوآر این توانایی را به زنان داد که آن‌ها نیز فکر کنند، بیندیشند و هرچند در جهت منفی، دیدگاه خود را به پیش برند. زنان در فیلم‌های نوآر به شدت فریبنده، اغواگر و بی‌رحمند. و با واژه‌ی وجدان و شفقت به کلی بیگانه‌اند و تنها به نابود کردنِ مردان برای رسیدن به مقاصد خود می‌اندیشند.

در هر فیلم سینمایی، آشنایی نخستینِ تماشاگر با شخصیت بسیار مهم است و تماشاگر با نمایِ معرفیِ شخصیت می‌تواند به جمع‌بندیِ ذهنی در ارتباط با او برسد. برای روشن‌تر شدنِ مسئله به چند فیلم اشاره می‌شود. فیلم **راننده‌ی تاکسی** (مارتین اسکورزیسی) با نمایی بسته از صورت تراویس بیکل (رابرت دنیرو) آغاز می‌شود که صدای او بر روی این نما شنیده می‌شود. ما به عنوان تماشاگر می‌توانیم حدس بزنیم که این فیلم از ذهنیت او ساخته و پرداخته می‌شود و این شخصیت درگیری ذهنی دارد.

در فیلم **محاکمه** (اورسن ولز) جوزف .ک. (آنتونی پرکینز) در نمایِ معرفی به صورت واژگون معرفی می‌شود. درست مانند نمای معرفی فیلم **اینک آخر زمان** ساخته‌ی **فرانسیس فورد کوپولا** (براساس رمانی از جوزف کنراد) به محض دیدن این نما به واژگونی شخصیت و واژگونی محیطی که او در آن به سر می‌برد پی‌می‌بریم.

در فیلم‌های نوآر آشنایی با زنان بسیار مهم است. برای نمونه در فیلم **غرامت مضاعف** راوی توضیح می‌دهد که اولین بار که زن را دیدم، او از حمام بیرون آمده بود. به عبارت دیگر او نه تنها می‌گوید که چگونه شیفته‌ی جذابیت ظاهری زن به عنوان کالایی جنسی شده است بلکه همچنین تماشاگر را نیز درگیر این مسئله می‌سازد که زیبایی ظاهری زن بیش از هر عامل دیگری در آشنایی با وی مهم است.

در فیلم **پالمتو** هم هری برای نخستین بار که زن را می‌بیند و با او آشنا می‌شود، پیش از این که حتا صورت او را ببیند، شیفته‌ی پاهای برهنه‌ی او می‌شود. شاید گفته شود توجه هری بیش‌تر به کیفِ دستی زن است اما **اشلندورف** با ظرافت نه تنها تأکید را بر کیف زن قرار می‌دهد بلکه همچنین پاهای برهنه‌ی زن را به عنوان عاملی تحریک کننده، در نگاه هری و تماشاگر قرار می‌دهد. ما پیش از این که با زن آشنا شویم، از طریق این پاها درباره‌ی او داوری می‌کنیم.

زن در فیلم‌های نوآر به گونه‌ی شیئی جنسی معرفی می‌شود و این آشنایی تا پایان فیلم، حس داوری بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

نکته‌ی دیگر این‌که در فیلم‌های نوآر معمولاً با زنی بی‌رحم روبه‌رو هستیم و به ندرت در کنار این زنِ بی‌رحم، زنی از گونه‌ی دیگر قرار می‌گیرد. این باعث می‌شود که در پایان فیلم، نگاهی کاملاً منفی نسبت به زنان به وجود آید و به بیننده القا شود که همه‌ی زنان موجوداتی پلید و اهریمنی هستند.

درست است که ژانر نوآر امکان فکر کردن و نقشه کشیدن را به زنان ارائه کرد اما مانند سایر ژانرهای کلاسیک، امکانِ روایت کردن را به زنان نمی‌دهد. باز هم در فیلم‌های نوآر این مردان هستند که داستان را روایت می‌کنند و به عنوان راوی حضور دارند. اما زنان هنوز توانایی بازگشت به گذشته[1] را ندارند. سال‌ها طول کشید تا زنان هم به این توانایی دست یافتند.

حال پس از شناخت نسبی از ژانر نوآر، درک دو فیلم **چرخش** و **پالمتو** برای ما آسان خواهد بود. الیور استون شیفتگی خود را نسبت به ژانر نوآر پنهان نمی‌کند و خود را از فیلم‌سازان بزرگ این سبک متأثر می‌داند. او در این مورد می‌گوید: «من به کارگردانانی که در فیلم‌های نوآر دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ خوش درخشیدند، احترام می‌گذارم، **بیلی وایلدر**، **نیکلاس ری**، **رابرت وایز**، **اورسن ولز**، **ژاک تورونورو** دیگران.»

بابی قهرمان این فیلم در بن‌بست گرفتار آمده و راه گریزی ندارد. او مانند پیشینیانِ خود از بازی سرنوشت آگاه نیست. هنگامی که اتومبیل‌اش خراب می‌شود و برای تعمیر آن، مسیر خود را تغییر می‌دهد هیچ تصوری از حوادث شوم آینده ندارد. او فکر می‌کند در مدتی

۱ ـ فلاش بک

کوتاه اتومبیل تعمیر می‌شود و می‌تواند به راه خود ادامه می‌دهد. اما غافل است از تغییر مسیرِ سرنوشت که او را به جهنمی‌سوزان، می‌راند.

هنگامی که تعمیرکار مبلغ دستمزد را به او می‌گوید و متوجه می‌شود که بابی قدرت پرداخت آن را ندارد تازه می‌فهمد که وارد چه بازی‌ای شده است. زنی در برابر او قرار می‌گیرد و آشنایی با او، یعنی آغازِ بازیِ دو جانبه‌ای از سوی زن و شوهر برای کشتن یکدیگر. اما مأمور اجرای قتل چه کسی است؟ بابی ابتدا در برابر وسوسه‌های شیطانی مقاومت می‌کند اما هنگامی که صحبت از جبر زندگی است، تلاش بابی هیچ ثمری ندارد. او شوهر را به قتل می‌رساند اما با زن نیز درگیر می‌شود و در سکانس پایانی فیلم، پس از این که زخم‌های شدیدی بر می‌دارد، موفق می‌شود زن را نیز بکشد. هنگامی که پشت فرمان می‌نشیند تا از این جهنم خود را خلاص کند، اتومبیل دوباره خراب می‌شود و از جایش تکان نمی‌خورد. بابی پس از کشمکش فراوان با خود و دیگران، پی می‌برد که در چنگال سرنوشت گرفتار آمده و راه فراری پیش رویش نیست.

استون، قصه‌ای را به فیلم بر می‌گرداند که از اساس قصه‌ای نوآرست. اما او در ساخت فیلم،

ترکیبی از عناصر ژانرهای وسترن و نوآر را به خدمت می‌گیرد. فیلم برخلاف آثار پیشین که در خیابان‌های تاریک و خیس از باران جریان داشتند، در فضایی وسترن گونه ـ فضایی خارج از شهر و در جاده‌هایی بی‌انتها ـ روی می‌دهد. اما این جاده‌های بی انتها هم نمی‌توانند راه گریز کوچکی پیش روی بابی قرار می‌دهند. او برای این‌که بر فضای وسترن گونه‌اش تأکید کند از یکی از بزرگ‌ترین آهنگسازان تاریخ سینما ـ **انیوموریکونه** ـ دعوت کرد تا برای این فیلم موسیقی بسازد، موریکونه که یکی از عناصر جدا نشدنی وسترن اسپاگتی (نوعی از وسترن که در دهه‌ی ۶۰ و با فیلم‌های **به خاطر یک مشت دلار**، به کارگردانی **سرجیولئونه** پدید آمد و در سال‌های بعد بر وسترن کلاسیک آمریکا تأثیر بسیارزیاد گذاشت) قلمداد می‌شود، موسیقیِ متناسب با فیلم نوشت و بر فضای وسترن فیلم تأثیر مثبتی گذاشت.

یکی دیگر از تفاوت‌های مشخص این فیلم با فیلم‌های مطرح نوآر، این است که در این فیلم راوی حضور ندارد. یعنی برخلاف بسیاری از فیلم‌های نوآر کسی فیلم را روایت نمی‌کند. اما زن خبیث در این فیلم حضوری برجسته دارد. شخصیت زن (جنیفرلوپز) نه تنها نقش خود را در برابر شوهرش (نیک نولتی) خوب ایفا می‌کند بلکه با بانی و پلیسی که در انتهای فیلم با او روبه‌رو می‌شوند نیز نرد عشق می‌بازد.

زن که به خوبی از مشکلات بابی آگاه است، از نقطه‌ی ضعف او سوء استفاده می‌کند و او را تشویق می‌کند که شوهرش را به قتل برساند و از پول فراوانی که او پس‌انداز کرده، استفاده کند. بابی واقعاً تنهاست و آن چیزی که ما را نسبت به او متأثر می‌کند و همدردی ما را بر می‌انگیزد این نکته است که او بسیار می‌کوشد تا خود را از این شهر ـ جهنم ـ رها کند اما توان رویارویی با سرنوشت را ندارد.

یکی از سکانس‌های مؤثر این فیلم، فصلی‌ست که بابی بلیتی تهیه کرده تا از شهر فرار کند. ما نیز خوشحال می‌شویم که سرانجام او راه گریزی یافته است. اما هنگامی که جوانی روان‌پریش ـ که تصور می‌کند بابی می‌خواهد دوستش را از او جدا کند ـ به او حمله‌ور می‌شود و بلیط را پاره می‌کند و می‌بلعد، بغضی تلخ وجود بابی را فرا می‌گیرد.

پالمتو درست مانند فیلم **چرخش** قصه‌ای کاملاً نوآر دارد امّا از نظر بصری بیش از چرخش به ژانرنوآر دلبستگی دارد. هری (وودی هارلسون) که تازه از زندان آزاد شده، گرفتار بی‌کاری و بی‌پولی‌ست، وی در برخورد با زنی، فریب می‌خورد و وارد ماجرای آدم‌ربایی می‌شود. ماجرایی که به نظر ساده می‌آید ولی رفته رفته معمایی پیچیده تبدیل می‌شود. هری که تصور می‌کند با ربودن دختر خوانده‌ی زن به پول کلانی می‌رسد و سپس دختر را آزاد می‌کند، هنگامی که با جنازه‌ی دختر روبه‌رو می‌شود، در می‌یابد که بازی به این سادگی هم نیست. هری تلاش می‌کند جنازه‌ی دختر را ناپدید کند اما پس از کوشش‌های فراوان درمی‌یابد که پولی که به دست آورده، کاغذ پاره‌ای بیش نیست و دختری که کشته شده است، دختر خوانده‌ی زن نیست بلکه دختر اصلی کسی دیگر است که او هم کشته شده و زن نیز تنها خدمتکاری‌ست که در خانه‌ی مردی ثروتمند کاری می‌کند.

زن به همراه فاسقش طراحان اصلی این ماجرا هستند که در نهایت نیز همگی به همراه هری دستگیر می‌شوند. زن خبیث داستان، مانندِ پیشینیان خود بسیار زیرک و فریبکار است. اشلندورف از همان صحنه‌ی اول که او را معرفی می‌کند بر زیرکی او انگشت تأکید می‌نهد. صحنه‌ای که هری پول زن را می‌رباید و صاحبِ بار از زن می‌پرسد: «آیا چیزی از کیفت گم شده است.» زن پاسخِ منفی می‌دهد، اما پس از آن زن هری را به نوشیدنی دعوت می‌کند و از هری می‌خواهد که پول را باز گرداند. به عبارت دیگر به راحتی هری را در وضعیتی قرار می‌دهد که بدون انکار کردن، پول را به او باز گرداند. زن از جذابیت ظاهری خود و از بی‌پولیِ هری سوء استفاده می‌کند و او را وارد ماجرایی می‌کند که گام به گام برپیچیدگی‌های آن افزوده می‌شود.

هری نیز مانند بابی در این شهر گرفتار شده است. او با هر گامی که بر می‌دارد به نابودی خود نزدیک‌تر می‌شود و شب‌های تاریک و خیابان‌های بارانزده او را تهدید می‌کنند.

نور آبیِ صحنه‌ها بر سردی محیطِ تهی از عاطفه‌ای که او در آن اسیر شده، تأکید می‌کند.

موفقیتِ نسبی دو فیلم چرخش و پالمتو که توسط دو کارگردان بزرگ ساخته شده‌اند، می‌تواند به جریانی نو در این سینما منجر شود. بدون شک فیلم‌سازان جوان از این رویکرد استقبال می‌کنند و شاید در آینده‌ی نزدیک زندگیِ دوباره‌یِ این گونه‌ی سینمایی را به طور جدی‌تر شاهد باشیم. ■

● در فیلم بودن یا نبودن قلب پسری جوان در سینه‌ی دختری جوان جای می‌گیرد و به زندگی ادامه می‌دهد.

در نگاه اول، هر دو فیلم **مهر مادری** (کمال تبریزی) و **بودن یا نبودن** (کیانوش عیاری) که به فاصله‌ی یک هفته به روی پرده رفتند. با توجه به زمان نمایش، فیلم‌های بداقبالی به نظر می‌رسند. **مهر مادری** که قرار بود با حمایت مسئولان، مورد استقبال مخاطبان گودک قرار گیرد، زمانی به روی پرده رفت، که امتحان‌های ثلث بچه‌ها آغاز شده بود و بزرگ‌ترها نیز در تدارک استقبال از ماه رمضان بودند. **بودن یا نبودن** به عنوان فیلمی جذاب اما با مخاطب خاص، با چنان سرعتی جای خود را به فیلم‌های اکران دوم داد، که فرصتی برای علاقه‌مندان فیلم‌هایی از این دست باقی نماند. ادامه‌ی نمایشِ فیلم **مهر مادری** می‌تواند تا اندازه‌ای هزینه‌های صرف شده لااقل برای پخش و تبلیغات فیلم و کپی‌های آن را جبران کند، در حالی که **بودن یا نبودن** پس از هفته‌ی نخست نمایش در شش سینما، تنها در دو سینما به نمایش ادامه داد.

از وضعیت نابسامان فروشِ این دو فیلم که بگذریم، با توجه به آثار قبلی و پس زمینه‌ی کار دو فیلم‌ساز، باید در انتظار دو فیلم قابل تأمل