داستان کودکان

چشمت روز بد نبیند

«چشمت روز بد نبیند» مجموعه‌ای ۱۴جلدی است که انتشارات آفرینگان آن را در قالب ۷جلد منتشر کرده است. هر جلد از این مجموعه شامل ۲۰ فصل است که به ماجراجویی‌ها و شیطنت‌های ۳ پسربچه مدرسه‌ای به نام پائولو، گوردون و البته راوی می‌پردازد، راوی‌ای که نامش همچون رازی سربه مهر هرگز فاش نمی‌شود. مغز متفکر این گروه سه‌نفره گوردون پسربچه تخسی است که مدام در حال کشیدن نقشه‌های شیطنت‌باری است که همه را توی دردسر می‌اندازد. طنز و هیجان موجود در ماجراجویی‌های این سه پسربچه چنان جذاب و خواندنی است که ممکن است منجر به بروز رفتارهای هیجانی در بچه‌ها شود. و درست به همین دلیل است که نویسندگان کتاب به طنز، هشدار جدی داده‌اند که نه‌تنها به هیچ وجه مسئولیتی در قبال چنین رفتارهایی ندارند که مسئولیت دل دردهای شدید پس از خواندن این کتاب را هم به‌عهده نمی‌گیرند. آنها در ادامه در معرفی این مجموعه خواندنی می‌نویسند: «خواندن این کتاب‌ها به افراد بالای ۱۸ سال، بدون همراهی کودکان توصیه نمی‌شود.» کلکسیون پرنده‌های مرده و تله برای دزد، حمله مترسک و داستان دستشویی، روز بدشانسی گوردون و خانه ارواح، مامان خرسه و گاس، تعقیب و گریز در برف و مامان‌بزرگ نابکار و خلافکار، کوسه‌ماهی و وضعیت اضطراری و با چنین دوستانی و وقتی بچه بودیم، عناوین ۷ جلد این مجموعه‌اند. انتشارات آفرینگان هر یک از جلدهای این کتاب را با ترجمه مریم مفتاحی به بهای ۵۵هزار تومان منتشر کرده است.

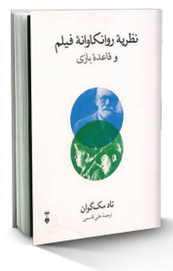
داستان ایرانی

مردگان قلعه سیاه

«مردگان قلعه سیاه» جلد پنجم از مجموعه «گورشاه ۵» نوشته سیامک گلشیری است که به تازگی از سوی نشر افق برای مخاطبان نوجوان منتشر شده است. رمان مردگان قلعه سیاه ۵ آخرین جلد از مجموعه رمان گورشاه است. گلشیری یکی از نویسندگان ادبیات نوجوان در ایران است که تاکنون ۲۰ رمان و چند مجموعه داستان از او منتشر شده و آثارش جوایز متعددی را نیز از آن خود کرده‌اند. این کتاب‌ها بارها نامزد جوایز مختلف ادبی شده‌اند. او این بار نیز در این کتاب همانند مجموعه رمان پرطرفدار «خون‌آشام»، در ژانر «وحشت» و «فانتزی» داستانی جذاب را برای نوجوانان علاقه‌مند به داستان‌های ترسناک، در بستری خیال‌انگیز روایت می‌کند. در این اثر، نویسنده مجموعه رمان خون آشام درست بعد از آنکه تازه خوابش برده است، یک تماس تلفنی از پسری نوجوان به نام نیما که به تازگی خواهرش را در زیرزمین خانه‌شان گم کرده، دریافت می‌کند.
نیما که از حقیقی بودن همه اتفاقات رخ داده در کتاب‌های خون آشام او آگاهی دارد، از نویسنده می‌خواهد تا در پیدا کردن خواهرش، رکسانا، کمکش کند، اما او این درخواست را نمی‌پذیرد تا اینکه متوجه گم شدن دخترهای دیگری هم می‌شود. این کتاب به بهای ۱۲۰هزار تومان منتشر شده است.

کتاب سینمایی

نظریه روانکاوانه فیلم



کتاب «نظریه روانکاوانه فیلم و قاعده بازی» نوشته: تاد مک‌گوان با ترجمه علی قاسمی از سوی نشر نو منتشر شد. پیوند میان اندیشه روانکاوانه و سینما به‌وضوح نمایان است. اینکه هر دوی آنها در یک سال آغاز شدند تماماً تصادفی نیست. سال ۱۸۹۵، فروید و یوزف بروئر «مطالعاتی در باب هیستری» را منتشر کردند و لویی و آگوست لومییر، نخستین فیلم‌هایشان را در گراندکافه در پاریس نمایش دادند. نظریه‌پردازان فیلم اغلب این تقارن تاریخی را مورد التفات قرار داده‌اند، اما فصل مشترک روانکاوی و سینما تنها سال سرآغازشان نیست. از خلال تحلیل رؤیاهاست که روانکاوی به مهم‌ترین کشفیات خود نایل می‌شود و تا امروز، سینما همچنان یک کارخانه رؤیا، صورتی از رؤیاپردازی جمعی، باقی‌مانده است. «نظریه روانکاوانه فیلم و قاعده بازی» درآمدی است موجز و عاری از دشوارگویی که نشان می‌دهد چگونه این نظریه را می‌توان در تفسیر فیلم کلاسیک ژان رنوار به‌کار گرفت. این کتاب پیدایش نظریه روانکاوانه فیلم را از سرچشمه‌های آن در اندیشه زیگموند فروید و ژاک لکان و نیز از خلال نمودهای معاصرش در آثار نظریه‌پردازانی همچون اسلاوی ژیژک و جون کاپچک پی می‌گیرد. این درآمد تاریخی برای دانشجویان و پژوهشگرانی که مشتاق آشنایی بیشتر با این حوزه مهم از نظریه فیلم هستند، سودمند است و مفاهیم نظریه روانکاوانه فیلم را از خلال تفسیر موشکافانه فیلم به عرصه کاربرد عملی می‌آورد. نشر نو این اثر ۲۳۵ صفحه‌ای را به بهای ۹۶هزار تومان منتشر کرده است.

مکث

با بچه‌ها باید حرفه‌ای رفتار کرد

من به‌صورت ناخودآگاه جلوی دوربین رابطه خیلی خوبی با بچه‌ها دارم. لااقل جلوی دوربین درک خوبی از هم داریم. فکر می‌کنم با بچه‌ها جلوی دوربین باید شبیه یک بازیگر حرفه‌ای رفتار کرد، ضمن اینکه باید حواست به روان کودکانه‌شان هم باشد. در مورد کودکان اوتیسمی هم قطعا ملاحظاتی وجود دارد که در نقش یک مادر چگونه با آنها برخورد کنیم و حواسمان به چه نکته‌هایی باشد. اما در مورد نرگس نکته اینجاست که او چیزی از این ملاحظات نمی‌داند و با او هم مثل بچه‌های خودش رفتار می‌کند و اساسا ایده‌اش این است که بچه‌ها تفاوتی با هم ندارند.

بازیگر باید چارچوب‌هایش را بشکند

گفت‌وگو با الهام کردا، بازیگر سینما، تئاتر و تلویزیون

گفت‌وگو
محسن خادمی
روزنامه‌نگار

الهام کردا، بازیگر و کارگردان تئاتر است و چند سالی می‌شود که در سینما حضورش را پررنگ‌تر کرده. نخستین فیلم مهمش «برف روی کاج‌ها» (پیمان معادی) بود. برای بازی در نقش اصلی در «به دنیا آمدن» بود که مورد تحسین منتقدان قرار گرفت و در سی‌وچهارمین جشنواره فجر برای بازی در آن نامزد بهترین بازیگر زن نقش اصلی شد. او در این سال‌ها در نقش‌های مکمل بسیاری بازی کرده و عموما حضوری تأثیرگذار داشته. به بهانه بازی‌اش در «بدون قرار قبلی» با او صحبت کردیم.

حضور شما در سینما در این چند سال اخیر، تداعی‌کننده ۲نکته مهم است؛ یکی توانایی شما در ایفای نقش‌های متنوع و دوم اینکه حضور شما نه فقط در نقش‌های اصلی مثل به دنیا آمدن (محسن عبدالوهاب)، در نقش‌های مکمل مثل بدون قرار قبلی هم صحنه را تحت تأثیر قرار می‌دهید و اثر حضورتان در فیلم باقی می‌ماند. اینها ویژگی‌های مهمی هستند که هر بازیگری باید داشته باشد و در کار شما دیده می‌شود. چگونه به این ویژگی‌ها رسیدید.

شاید نخستین دلیلش این باشد که فیلم‌های کمی در سینما بازی کرده‌ام و به تکرار نقش‌های مشابه نیفتاده‌ام. به‌نظرم اینکه یک نقش اصلی یا مکمل باشد مهم نیست. متن، مهم‌ترین بخش کار است. چه در سینما و چه تئاتر؛ اما در تئاتر این فرصت را داریم که بداهه‌پردازی کنیم. به‌نظرم در سینما این فرصت وجود ندارد و هر جایی که یک متن بخواهد نقص‌هایش را در زمان اجرا رفع و رجوع کند، یک فیلمنامه بازنده خواهد بود. بازیگر می‌تواند ویژگی‌هایی را به نقش اضافه کند اما باید یک متن با جزئیات به‌عنوان مرجع و پایه وجود داشته باشد. ممکن است یک نقش اصلی در یک فیلمنامه آن‌قدر سطحی پرداخت شود که کاراکتر شبیه یک ماکت باشد و بازیگر نتواند کاری برایش انجام دهد. یک کاراکتر حتی اگر در یک یا ۲ سکانس حضور دارد، باید این پتانسیل را در فیلمنامه داشته باشد که بتوان برایش ایده‌پردازی کرد، مابازا پیدا کرد و نقشه و طرح داشت. حالا اگر یک نقش خوب نوشته شده باشد (چه اصلی و چه مکمل) کار بازیگر را آسان‌تر می‌کند چون باعث می‌شود فرصت پرورش بیشتر نقش را داشته باشد. در مورد به دنیا آمدن بله درست است. این از آن کاراکترهایی است که معتاد نیست، یا دچار بحران عجیبی نشده، گریم عجیب یا رفتار برون‌گرایانه ویژه‌ای هم ندارد. البته خصوصیات مختص به‌خودش را دارد. شاغل است و شغل خاصی هم دارد و بحرانش هم مخصوص شخصیت معمولی خودش است. برای چنین کاراکتری راهش این است که به شکلی درونی با شخصیت ارتباط برقرار کنی و خودت و کاراکتر را در نقطه تعادلی قراردهی تا تماشاگر ببیند که برای ایفای نقش، طرح و برنامه‌ای داشتی و شخصیت سیر روایی مشخصی دارد. بازیگر به‌عنوان یک انسان مشخصاتی دارد. نقشی هم که بازی می‌کند مختصاتی دارد. بازیگر باید بتواند به شیوه‌ای درونی به ظرافت‌های کاراکتر برسد و خودش را به او نزدیک کند. در واقع باید در یک مرز باریک حرکت کند که هم از شخصیت خودش به کاراکتر چیزی اضافه کند، هم از کاراکتر چیزی بگیرد. در نهایت به نقطه‌ای می‌رسی که نه از خودت جداست نه به‌خودت شبیه است. از طرفی من به واسطه تئاتر یاد گرفته‌ام همیشه در جایگاه عکس‌العمل باشم و بتوانم در شرایطی که لازم است یک آلترناتیو و پلن جایگزین داشته باشم. به‌نظرم برای یک بازیگر این انعطاف‌پذیری بسیار مهم است. اگر بخواهی برای یک نقش چارچوب‌های خدشه‌ناپذیر درنظر بگیری و سعی کنی تنها در همان چارچوب حرکت کنی بدون شک کاراکتری که ساختی بُعد نخواهد داشت. ما در زندگی خودمان هم همین‌گونه هستیم. تمام مدت در حال بداهه زندگی کردن هستیم. اگر بخواهیم سر قراری برسیم و اسنپ پیدا نکنیم، موتور می‌گیریم و دائم به شکلی بداهه راه‌حلی جدید پیدا می‌کنیم. در مورد کاراکتر هم همین است و دائم باید برایش برنامه‌های جایگزین داشته باشی. ضمن اینکه مرجعی که در مورد خصوصیات کاراکتر در ذهن داری، از شکل صحبت‌کردن و راه‌رفتنش تا طرز نگاه‌کردن و ریتم حرکتی‌اش همگی در پس‌زمینه تو زنده است و تو در لحظه باید سوئیچ کنی که آن را مطابق با شرایط تغییر بدهی. این سوئیچ‌کردن‌های به‌موقع کاراکتر را زنده می‌کند زیرا موقعیتی شبیه به زندگی است که همیشه در لحظه باید به‌دنبال راه‌حل‌های جایگزین بود. به‌عنوان یک بازیگر باید آن‌قدر نقش را بشناسی که وقتی چشمانت را می‌بندی، بتوانی حرف‌زدن و حرکاتش را تصور کنی. وقتی به این نقطه می‌رسی در هر لوکیشن و موقعیتی می‌توانی تصمیم بگیری چه واکنشی داشته باشی. در چنین شرایطی است که کاراکتری که شاید در مرکز دوربین هم نباشد کارش را انجام می‌دهد. وقتی دوربین از روی او می‌رود، کارش متوقف نمی‌شود بلکه همچنان تداوم دارد.

بعد از ارتباط برقرار کردن با متن و در زمان اجرا چگونه با گروه تعامل دارید و جلوی دوربین چطور به‌اصطلاح گلیم‌تان را از آب می‌کشید.

به‌نظرم نه‌تنها باید گلیمت را از قبل بیرون کشیده باشی بلکه باید آلترناتیوهایی هم برای روکردن داشته باشی. البته اینها تئوری است و باید دید تا چه حد موفق شده‌ام خودم به آنها برسم. به‌نظرم تو اگر متنی داشته باشی که همه‌چیز را به کاراکتر بدهد، سر صحنه چالشی برای اینکه حالا چه باید بکنم نخواهی داشت و اگر در لحظه از تو بخواهند که تو دیالوگت را نگویی یا یک کار دیگری انجام بدهی در لحظه بتوانی کارت را انجام بدهی چون تو از قبل کاراکترت را ساخته‌ای قرار نیست در آن لحظه و جلوی دوربین شروع به ساختن چیزی کنی. این از تمرین زیاد حاصل می‌شود. دورخوانی با بازیگران نقش‌های روبه‌رو در لوکیشن می‌تواند کمک بسیاری به این موضوع بکند؛ اینکه با کارگردان و نویسنده دائما در دیالوگ باشی. اگر یک کارگردان باهوش باشد از هر فاکتور، ایده و نظری برای بهترشدن فیلمش استفاده می‌کند. خوشبختانه من در اکثر مواقع با کارگردان‌های باهوشی کار کرده‌ام که اهل گفت‌وگو هستند. این نخستین قدم است که با حرف‌زدن با کارگردان ذهن کاراکتر را بیشتر برای خودت باز کنی و آن را بهتر بپرورانی. مدام در مورد واکنش‌هایش در فیلمنامه سؤال بپرسی و حتی جایی که فکر می‌کنی برای فیلم بهتر است بخواهی که در فیلمنامه به برخی از وجوه شخصیت بیشتر پرداخته شود. هر کارگردانی پیش از شروع تولید در مورد هر شخصیت در ذهنش مختصات و جداولی دارد که مرجع اصلی بازیگر به‌حساب می‌آید. تجربه به من ثابت کرده چیزی سر صحنه به‌وجود نمی‌آید و همه‌چیز متن و ذهنیت و دکوپاژی است که کارگردان از قبل درنظر دارد. شاید سر صحنه چیزهای کوچکی شکل بگیرند اما باید تا قبل از روز فیلمبرداری راجع به همه‌چیز صحبت کرده و برای خودت یک چیزهایی را تثبیت کرده باشی. جلوی دوربین خودت هستی و خودت. هیچ‌کس نیست که آنجا به کمکت بیاید. همه‌چیز از قبل طراحی و زمانبندی شده است و تو باید خودت را در آن قالب قرار دهی و اگر برایش برنامه‌ای نداشته باشی جلوی دوربین دست‌ات به جایی بند نیست. ضمن اینکه همانطور که گفتم در لحظه برنامه، جایگزینی داشته باشی. تجربه به من می‌گوید در سینما همه‌چیز متن است. بدون یک سناریوی خوب سر صحنه فرصتی برای ارائه داشته باشی. صنعت سینما این اجازه را به تو نخواهد داد. مگر چند برداشت خواهی داشت و چقدر برای گروه امکان‌پذیر است در مقابل خواسته‌هایت انعطاف‌پذیر باشد. زمانی که بتوانی روی یک متن قوی تکیه کنی و در عین حال سر صحنه آمادگی واکنش نشان‌دادن به موقعیت در لحظه را داشته باشی می‌توانی شخصیتی ظاهرا معمولی خلق کنی که ماندگار باشد.

یکی از نقدهایی که به فیلمنامه‌های امروز سینمای ایران می‌توان داشت، فقدان نقش‌های مکملی از همین جنس است که در عین اینکه ویژگی ظاهری یا رفتاری برجسته‌ای ندارد، دغدغه‌ها و منشی دارند که قابل لمس است و در قصه هم تأثیرگذارند.

حتما آدم‌هایی با ویژگی‌های شاخص هم وجود دارند که ما هر روز کنارمان می‌بینیم و آنها را با همان خصیصه ویژه به یاد می‌آوریم. ولی آدم‌هایی را هم داریم که سادگی دغدغه‌ها و یا فلسفه زندگی‌شان شاید از آنها شخصیت‌هایی بسازد که واقعی به‌نظر برسند و همین آنها را ماندگار کند. شاید آدم‌های دسته اول به واسطه آن ویژگی‌های منحصر به‌فرد راحت‌تر در ذهن تماشاگر بمانند. اما برای شناخت و درک شخصیت‌های دسته دوم، بیننده بیشتر نیاز دارد با آنها معاشرت کند و کلنجار برود. به هر حال من به این اعتقاد دارم که سینما قرار نیست یک واقعیت محض باشد، چون در آن صورت می‌شد خود زندگی و دیگر سینما نبود. سینما باید یک جادویی به این سادگی رئالیستی اضافه کند. من همیشه کلوزآپ آقای کیارستمی را به یاد می‌آورم که آن شخصیت آن‌قدر ساده ولی در عین حال پر از اتفاقات عجیب است. در واقع درونیات اوست که پیچیدگی‌هایش را ساخته نه ویژگی ظاهری یا رفتاری‌اش. به‌نظرم با شلوغ بازی و اغراق کردن نمی‌شود کاراکتر خوبی نوشت. با نگاه‌کردن به آدم‌ها و تعمق و تامل در مورد آنها شاید بشود. سینمای امروز جهان هم به‌دنبال نقش‌هایی است که با ظرافت از همین روزمرگی‌ها می‌گوید؛ مثل فیلم «بدترین آدم دنیا» که پارسال در کن برنده جایزه شد. در مورد آن نقش تو فکر می‌کنی داری روزمرگی یک آدم را می‌بینی و قرار نیست اتفاق عجیبی برای او بیفتد اما در عین حال این آدم برایت قابل لمس است و در زندگی واقعی با شخصیت‌هایی شبیه او آشنا بوده‌ای. به هر حال حتی بازیگرها هم دچار روزمرگی هستند. نمی‌شود تو راه خودت را بروی و شخصیت راه خودش را. به هر حال یک فصل مشترک‌هایی وجود دارد که تو باید برای باورپذیرکردن نقش از آنها بهره بگیری. برای درک او ناگزیری بین خودت و نقش نقاط مشترک پیدا کنی. شاید ما در زندگی همیشه سعی می‌کنیم در نقطه امن باشیم. در بازیگری برعکس این است و تو باید همیشه در نقطه ناامن باشی؛ چرا که در این صورت چیزهای جالب‌تر و جدیدتری از تو سر می‌زند و اتفاقا اینجاست که نقش واقعی می‌شود چون از تو بیرون زده و تو از بیرون به خودت سنجاق نکرده‌ای.

شیوه نزدیک‌شدن‌تان به نقش در بدون قرار قبلی چگونه بود. با توجه به اینکه شخصیت نرگس از همین جنسی بود که در موردش صحبت کردیم. فلسفه زندگی او در عین سادگی هم روی بینش دختر خاله‌اش نسبت به زندگی تأثیر می‌گذارد و هم مضامین فیلم را به تماشاگر یادآوری می‌کند. قطعا کار سختی داشتید که این تأثیر، گل‌درشت به‌نظر نرسد و باورپذیر باشد.

اولین باری که فیلمنامه بدون قرار قبلی را خواندم به‌نظرم آمد می‌شود این نقش را خیلی عادی و شبیه شخصیت‌های زیادی که قبلا دیده‌ایم آن را بازی کرد. البته ادعایی هم ندارم که الان اتفاق عجیبی در مورد کاراکتر رخ داده یا بازی غیرمنتظره‌ای داشته‌ام. ولی من تمام تلاشم را کرده‌ام که بتوانم کاراکتری بسازم که خودم دوستش داشته باشم. سؤالات زیادی در مورد او نداشتم. دلم می‌خواست فلسفه زندگی‌اش را بدون اینکه شعاری به‌نظر برسد به تماشاگر نشان دهم. ظاهرش، خندیدنش، آسان گرفتنش، روابطش با بچه‌ها و با خانه و حتی شیوه‌اش در مواجهه با مشکلاتش. در عین حال سعی کردم بدون اینکه کاراکتر جنبه طنز و لودگی بگیرد، شیرین به‌نظر برسد و رفتار و منشی که نسبت به زندگی دارد، گاهی لبخند روی صورت تماشاگر بنشاند. متن و دیالوگ‌ها خودشان می‌توانند همه اطلاعات لازم را به بازیگر بدهند و اگر خوب نوشته شده باشند لازم نیست از متن بیرون بزنی و من خوش‌شانس بودم که در مورد بدون قرار قبلی متن تا حدود زیادی برای من این کار را کرد. متن به من می‌گفت کاراکتر زن شیرینی است که خانواده‌اش را دوست دارد و در عین حال مشکلات خودش را دارد و همیشه هم همه‌چیز گل و بلبل نیست، اما سعی می‌کند زندگی را آسان بگیرد. جاهایی هم که احساس می‌کردم واکنش او در متن می‌تواند غلوآمیز یا شعاری به‌نظر برسد سعی کردم آن را تعدیل کنم تا از یک مانیفست به زندگی تبدیل شود. باید آن‌قدر تکرار کنی که شخصیت را کاملا در دست بگیری و این تکرار کلید ماجراست.

در فیلم ۲جور لهجه مشهدی داریم. لهجه شوهر نرگس که بومی‌تر به‌نظر می‌رسد و لهجه نرگس که کمی تهرانی‌تر و در حقیقت تعدیل شده‌تر است. چطور به این لهجه رسیدید و آیا این تفاوت لهجه‌ها در فیلمنامه بود؟

در پیش تولید من با آقای شعیبی به این نتیجه رسیدیم که شخصت لهجه داشته باشد و معلم گرفتیم و من شروع کردم به تمرین تا به لهجه مناسبی که می‌خواهیم برسیم. مهم این بود که دوز لهجه در موقعیت‌های مختلف رعایت شود. مثلا به‌عنوان معلم با لهجه کمتری با بچه‌ها حرف بزند یا با شوهرش که حرف می‌زند یا در لحظه‌های هیجانی لهجه غلیظ‌تری داشته باشد. در مشهد خودشان هم عقیده دارند که در محله‌های مختلف لهجه‌ها متفاوت است و در نهایت ما باید انتخاب می‌کردیم. در یکی دو جا شاید اشکالاتی داشته باشد اما من با اطمینانی که به معلم لهجه و آقای شعیبی داشتم آرام آرام به دوزی که برای شخصیت او مناسب بود رسیدم. باید با تمرین زیاد ریتم لهجه را پیدا کنی و در مواقع مختلف به فراخور صحنه از یک دوز مشخص آن استفاده کنی تا واقعی‌تر به‌نظر برسد.

رابطه بین شما و شخصیت یاسمن در فیلم اهمیت زیادی دارد. از طرفی رابطه شما با خانه یک رابطه ویژه است. چطور به این شیمی رسیدید.

ارتباط بین من و یاسمن کلیدی‌ترین بخش فیلمنامه بود. دائم به این فکر می‌کردم چطور می‌تواند این ارتباط شکل بگیرد. راه اولی که به‌نظرم رسید این بود که یاسمن را دوست داشته باشم تا بتوانم از این طریق با او ارتباط بگیرم. ضمن اینکه من و پگاه دوست هستیم و درک درستی از هم داشتیم، تمرین‌ها و گفت‌وگوهای زیادی داشتیم؛ از خواندن متن تا تمرین میزانسن‌ها. نکته‌ای که کمک زیادی در پرداخت این روابط کرد به‌نظرم تمرین‌های زیاد در محیط لوکیشن و حرف‌زدن راجع به میزانسن‌ها بود. بازیگری یعنی واکنش مناسب به محیط و بازیگر روبه‌رو. این واکنش زمانی شکل زنده‌ای به‌خود می‌گیرد که با تمرین زیاد به آن برسی و ما هم همین کار را کردیم.

یادداشت
پیمان جوادی

«آپولو ۱۰ ½: دوران کودکی فضایی» ساخته ریچارد لینکلیتر

اودیسه‌ای به نوستالژی

در سال‌های اخیر، به‌نظر می‌رسد هالیوود برای دوره‌ای از اواخر دهه ۶۰تا آغاز دهه ۷۰، شیفتگی خاصی را متحمل شده است؛ دوره‌ای که در آن مرحله بلوغ جامعه در حال رفاه بر جنبش‌های عظیم توده‌ای همپوشانی داشت که (به لطف ماجراجویی ناگوار آمریکایی در ویتنام) عمیقاً تاریخ نیمه‌دوم قرن را مشخص می‌کرد؛ جذابیتی که اغلب با تغییر رنگ‌های حافظه و زندگی‌نامه کشف می‌شود، که تاکنون ۲سینماگر سرشناس آمریکایی مانند پل توماس اندرسون (اول با «نقص ذاتی» و سپس با «لیکوریش پیتزا») و کوئنتین تارانتینو (با «روزی روزگاری در هالیوود») درگیر آن بوده‌اند. جذابیتی که حتی کارگردانی مانند ریچارد لینکلیتر را که با مفهوم زمان (و با جریان آن، خارج از صفحه نمایش) همیشه با هوشیاری بازی می‌کرده است: او این کار را با ساختن قوس‌های روایی برای سال‌ها انجام داده. از فیلم گرفته شده در فیلم (سه گانه متشکل از «پیش از طلوع»، «پیش از غروب» و «قبل از نیمه شب») یا با سرسختی ۱۲سال در یک فیلم («پسرانگی») کاوش شده است. لینکلیتر پس از شکست «کجا می‌روی، برنادت»، تصمیم گرفت خود را با «آپولو ۱۰ ½: دوران کودکی فضایی» - تولید و توزیع شده توسط نتفلیکس - در نسخه شخصی در اواخر دهه ۶۰، با تمرکز بر این رویداد - لولاهای فرود بر ماه، غرق کند. رویدادی که در اینجا با لحن‌هایی بین واقعیت و رؤیا روایت می‌شود و با تکنیک انیمیشن فوتورئالیستی انعطاف‌پذیرتر (و روان‌تر) شده است.

«آپولو ۱۰ ½ : دوران کودکی فضایی» پر از عناصر معمولی لینکلیتر است. مانند بسیاری از فیلم‌هایش، او همچنین از یک قهرمان ناشناخته استفاده می‌کند که در جوانی دستخوش تغییرات اساسی شده است. علاوه بر این به سبک پویانمایی منحصربه‌فرد روتوسکوپی که لینکلیتر در «یک اسکنر در تاریکی» و «زندگی بیداری» استفاده کرد نیز بازمی‌گردد. روتوسکوپی تکنیکی است که به وسیله آن می‌توان صحنه‌های فیلمبرداری شده را فریم به فریم روی تخته طراحی ردیابی کرد تا شکلی بسیار واقعی از انیمیشن به‌دست آورد. این شکل از انیمیشن جلوه‌های بصری خاصی ایجاد می‌کند که تصویر را در حال تنفس به‌نظر می‌رساند. این به خوبی با روش بازیگوشی استن در زندگی مطابقت دارد؛ برای مثال، فیلم با استخدام ۲کارمند ناسا برای ماموریت به ماه شروع می‌شود. معلوم می‌شود کپسولی که ناسا ساخته برای یک فرد بالغ خیلی کوچک است. استن یک کاندیدای عالی است و در طول تابستان مخفیانه آموزش می‌بیند. البته همه اینها فانتزی و خیالی است. استن بزرگ‌تر (جک بلک) این تجربه را بازگو می‌کند اما بیشتر به جزئیات در مورد دوران کودکی او می‌پردازد. در یک نمای چشم‌پرنده، استن بزرگسال در مورد آنچه در سال ۱۹۶۹اتفاق افتاد و زندگی روزمره یک کودک آمریکایی با ضربات قابل تشخیص از این زمان در پس زمینه می‌گوید.

این یک لینکلیتر غیرمعمول در «آپولو ۱۰ ½» است که داستانی را انتخاب می‌کند که در آن ابعاد حافظه تاریخی، حافظه شخصی و رویاها به‌گونه‌ای متراکم (و جدانشدنی) تلاقی می‌کنند که شاید عبور از آنها غیرممکن باشد. اکشن زنده شاید انیمیشن روتوسکوپی تنها شکلی بود که واقعاً می‌توانست آن ترکیب را بسیار عجیب و غریب و شخصی کند که از واقعیت تغذیه می‌کند اما از آن فراتر می‌رود و آن را تغزلی و شاعرانه می‌کند. تصادفی نیست که رنگ‌های دنیایی که به قهرمان جوان نزدیک‌تر است، پُر، گرم و همچنین دارای خطوط نقاشی است که او و شخصیت‌های نزدیک به او را به تصویر می‌کشد. درحالی‌که برعکس، ارائه وقایع تاریخی تلطیف‌تر، اساسی‌تر است. شاید به این دلیل که به کتاب دیگری تعلق دارد که با زندگی‌نامه استن کوچولو ارتباط برقرار می‌کند اما در عین حال خارج از آن اتفاق می‌افتد؛ دنیایی که قهرمان داستان از طریق تلویزیون به دقت بررسی می‌کند، همان دنیایی که تصاویر تعداد باورنکردنی فیلم (چیزی از دنیایی دیگر، مایع مرگبار، تشعشع بی‌ایکس: نابودی انسان، در میان دیگران) و سریال‌های تلویزیونی (سایه‌های تاریک، بونانزا، بالاتر از همه) را به او بازمی‌گرداند. یک رسانه تلویزیونی که هر جا تصاویری از فاجعه ویتنام را ارسال می‌کند، دور و دست‌نیافتنی به‌نظر می‌رسد اما هنوز برای دنیای استن «بیگانه» به‌نظر می‌رسد. هنگامی که او در مورد کار قریب‌الوقوع ماه صحبت می‌کند، سناریوهایی از استعمار فضا را مطرح می‌کند که روایت او را به بسیاری از داستان‌های علمی-تخیلی خوش‌بینانه نزدیک می‌کند.

روایت «آپولو ۱۰ ½: دوران کودکی فضایی» روایت یک قهرمان داستان و ملتی است که تحت‌تأثیر همان احساس کودکانه، خوش‌بینی (در واقع، در مقیاس بزرگ، به طرز غم‌انگیزی واهی) که به‌نظر می‌رسید می‌خواهد مفهوم آمریکایی را به نمایش بگذارد، تحت‌تأثیر قرار گرفته است: رویا؛ رؤیایی که در بعد جمعی خود تا حد زیادی با واقعیت خشن قتل جی‌اف‌کی، مارتین لوترکینگ و تراژدی ویتنام در تضاد بود اما این، در فیلم، برای استن، جدا از دنیای خودکفا - و کمی جدا از واقعیت- محله مسکونی‌اش در حومه هیوستون، هنوز چیزی دور است. در آنجا، به طرز متناقضی، کیهان و ماه نزدیک‌تر از تراژدی‌هایی هستند که آمریکا (و جهان) را به لرزه درمی‌آورند. در آنجا قهرمان داستان فضا و زمان لازم برای رویاپردازی را در اختیار دارد تا در مقابل صحنه نیل آرمسترانگ در حال قدم زدن در خاک ماه بخوابد، زیرا او، چند روز قبل، در یک ماموریت کاملاً مخفی، آن خاک را با پاهای خود زیر پا گذاشته است. رنگ رویاها (و سینما) را دارد. آن سینمایی که در چندین موقعیت به‌عنوان یک نقش فرهنگی واقعی برای قهرمان کوچک بازمی‌گردد، هم در تصاویر فوق‌الذکر از فیلم‌هایی که جلوی تلویزیون بلعیده می‌شوند - شاید بین دعواها میان برادران و خواهران، برای تسلط بر جعبه جادویی، مخصوصاً در سینمای محله که باشکوه نامیده می‌شود و با وجود ظاهری کهنه، در چشم استن واقعاً باشکوه است.