بررسی تلفیقی–التقاطی– تحلیلیِ سه گانه سرزمین پدری، مذهب، و خانواده در موج ویپرد[1] یونان با تاکید بر آثار آتینا راچل سانگاری[2]

محسن محمدی[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده هنر،

دانشگاه سوره ، تهران، ایران، دی ماه ۱۳۹۸

چکیده :

ویتگنشتاین اذعان می‌کند: «محدودیت های زبان من همان محدودیت های جهان من است». (Wittgenstein et al.,1922) بر این اساس به نظر می رسد، محدودیت زبانی راه های فراوانی را بر مطالعات سینمایی بسته نگاه داشته، به خصوص در مورد موج جدیدی که دغدغه بنیادی اش مسئله زبان و راه های تازه به آن است. به طور کلی موتیف تمام کارهای "موج ویپرد" انزوا و جدا افتادگی در فضاهای بسته، شهر، جزیره و خانه است. این مقاله نیز از آراء و نظریات افرادی همچون بردول، پرینس، و چند تن دیگر از نظریه پردازان حوزه روایت، داستان و فیلم کمک گرفته تا خلاء عدم پرداخت به آلترناتیو های امروز سینمای جهان، تا حدی به پرسش گرفته شود. برای این کار به نظر فردریک جیمسون اکتفا می کنم که می گوید: «پسامدرنیته نوع کاملا تازه ای از فیلم تجارتی را به ما عرضه می دارد. فرهنگ تصویری کاملا تازه ای، زمینه عاطفی کاملا تازه ای، و قلمرو آرمانشهری کاملا تازه ای در حواس. (بردول et al., 1379)».

برای پیش برد این تحلیل، تقسیم بندی تلفیقی- تحلیلی ۷ گانه ای انجام گشته است، تا جوانب گوناگون این نوع فیلم ها مورد بررسی قرار گیرد. این تقسیم بندی به شرح: ۱. روایت ۲. زبان و ارتباطات معنایی ۳. محتوا و بسط جامعه شناختی ۴. مباحث روانکاوی، جنسیت و کوییر[3] ۵. تفاوت های نگاه (از کلاسیک تا پست مدرن) ۶. روش تحلیل ساختاری ۷. تمثیل های حیوانی می باشد، که به اختصار در تحلیل فیلم های این موج به کار رفته است.

کلید واژه ها : ویپرد، التقاطی، خانواده، سانگاری، پدرسالاری، یونان

[1] E-mail:mosirouge@gmail.com

۱– مقدمه :

در قرن هجدهم، آدامانتیوس کوراییس (آکادمیسین) ،تحت تاثیر انقلاب فرانسه، یک نوع مقاومت "یونانیت" و یک فرهنگ یونانی (هلنیستی) را درخواست داشت که شامل کاتاروسا -یعنی پالایش زبان هلنیستی- از دودمان تُرک می شد.کلیسای ارتودوکس تصمیم بر این گرفت که چه چیزی خوب و چه چیزی بد نامیده شود و در همین راستا از تشکیلات اجتماعی با مدل خانواده-مرکز (نیکوکیری[۴])، حمایت کرد. خانواده، همان ویژگی منحصر به فرد یونانی است تا جایی که تمام اعضا، در یک محله و گاهی حتی در یک ساختمان زندگی کنند. همین زندگی خانواده- مرکز باعث ایجاد سیستمی به شدت مردسالارانه شده است، که حتی بر تشکیلات سیاسی کشور نیز تاثیر گذاشته و منجر به ایجاد سیستم به شدت فاسد شده است، که در نهایت به شکل فِیوواریتیسم[۵] و نپوتیسم[۶] مدیریت می شود. (Escribano, 2019) در تقابل با ایده های کانفورمیستی کلیسای ارتودوکس و خانواده ی پدرسالار سنتی، تولیدات سینمای یونان، راهکاری جهان شمول و ایدئولوژیکیِ تر جایگزین کرد. (Psaras, 2016) ماریوس ساراس تحلیل خود را با آشکار کردن ایدئولوژی تولید هویت ملی مدرن یونان آغاز کرد و همچنین به روایت ملی که در حوزه ی سه گانه ی سرزمین پدری، مذهب، و خانواده می باشد اشاره کرد. (Chairetis, 2017) و نقطه اتحاد نسل جدید فیلمسازهای یونان، درگیری ذهنی همه ی آن ها با خانواده است و با توجه به تاکید سانگاری، این یک نوع وسواس یونانی است. سانگاری: «قرن۲۱ همان چیزی است که همه ی ما قصد در واژگون سازی آن داریم.» (Rose, 2011) همانطور که سه اصل اساسی یونان یعنی سرزمین پدری، مذهب، و خانواده، که سنگ بنای اصلی هستند در فیلم The Slow Business of Going با نام پترا گوینگ یا همان رولینگ استون یا سنگ غلتان به شوخی گرفته می شوند.

از بعد دیگر و به عنوان اعتراض به بحران مالی و سازمانی نوامبر ۲۰۰۹ ، یک حرکت هماهنگ توسط فیلمسازان اولی که تعدادشان در حال افزایش و نزدیک به ۲۵۰ نفر بود، انجام شد. آنها گروه فیلمسازان یونان (FOG) را تاسیس کردند -به آنها فیلسازان در مه می گفتند- که از تمام ظرفیت تولید به صورت متحد استفاده کردند. (Chalkou, 2012)

الکسیچ یاد آور می شود که احتمال خوانش این فیلم ها به شکل ارتباط آن ها با بحران اقتصادی وجود دارد، اما او ترجیح می دهد به این مورد استناد کند که در واقع هم لانتیموس و هم آورانانس محافظه کارانه از روایت بحران به شکل، بی پرده درون متن آوردن آن پرهیز می کنند. جدا افتاده از اجتماع، قربانی ها و همدستان فشار مکانی واحد خانواده، خودش همچون زمینه ی پرورش وحشت نکروپولیتیکال[۷] عمل می کند، که به قول الکسیچ تمثیل جفت شدن خانواده و بحران است و به نوعی اشاره به مسئله ی طبقه، وضعیت اقتصادی و همچنین ارتباطات کارگری در این فیلم ها دارد.(Calotychos et al., 2016)

خارج از یونان این فیلسازان با نام "موج ویبرد یونان" (به گفته ی رز) و " ابزوردیسم یونانی" (فیرفاکس) می شناسند که بازتاب دهنده ی محتوا و فضای عجیب و غریب تعدادی از این فیلم ها مانند: دندان نیش، آتنبرگ، آلپس[۸](لانتیموس۲۰۱۲) و ال[۹] (ماکریدیس۲۰۱۲) می باشد. همچنین از آن ها را با نام " سینمای جوان یونان" و " موج جدید یونان" نیز نام می برند. هرچند که در یونان بیشتر با نام " *Elleniko Reuma*/ جریان جدید یونان شناخته می شوند. (Chalkou, 2012) با وجود اینکه لانتیموس در مصاحبه اش با چاپلینسکی اشاره می کند: «این فیلم ها نه جریان و حرکت است و نه زبان مشترک فیلمیک، فقط فیلم های متفاوتی اینجا و آنجا. و توجه مردم به آن ها به دلیل این است که یونان به صورت بین المللی مورد توجه قرار گرفته است». (Chaplinsky, 2012).

اما دربحران ترین مردم دنیا، بحرانی ترین فیلم ها را می سازند، می‌تواند اتفاقی باشد؟! وضعیت بحران مالی تاثیر مستقیمی در موضوع جذب سرمایه برای فیلم ها ایجاد کرد و آنها را مجبور به پیدا کردن راه های جایگزینی برای کسب درآمد و فیلمسازی کرده بود. به

این شکل که بعضی از آنها وارد حوزه های تبلیغاتی شدند (دلیل هیبریدی و چند رسانه ای شدن تعدادی از این فیلم ها) تعداد بیشتری از آنها روش "کارگری جایگزین[۱۰]" را به کار بستند به شکلی که فیلمسازان بدون دستمزد سرکار یکدیگر می رفتند . بابیس ماکریدیس این روش را با نام " روش گریلایی " توصیف کرد. (Papadimitriou, 2014)

تمرکز اصلی این فیلمسازان بر روی زندگی خانگی و جوانی بود و زبان مشترک شان زبان تصویری. بیشتر فیلمسازانی که با این جریان جدید همراه شدند: آتینا راچل سانگاری، پانوس کوتراس، یانیس اکونومیدیس، فیلیپوس سیتوس، سیلاس زومرکاس، آرگریس پاپادیمیتروپلوس، بابیس ماکریدیس، الینا سیکو و الکساندروس آوراناس بودند. هرچند که چهره ی اصلی و مرکزی پشت این جریان یارگوس لانتیموس بود که در سال ۲۰۰۹ فیلم دندان نیش را به کن فرستاد و جایزه ی نوعی نگاه سال را برد و نامزد بهترین فیلم خارجی زبان اسکار در سال ۲۰۱۰ شد. (Kourelou et al., 2014)

روش کلی که سعی در پیش برد آن هستم، روشی التقاطی است با تاکید بر روایت شناسی. زیرا میزان خوانایی این متون جز به این روش، کاهش می یابد. دلیل دیگر آن هم هیبریدی بودن خود این فیلم ها است که ملغمه ای از رسانه ها و بریکولاژ و انواع روش های دیگر به خصوص پست مدرنیستی می باشند. روش نقد بردول در کتاب خلق معنا، روش مناسبی برای تحلیل روایت به دست می دهد:۱- خلاصه فیلم ۲-اطلاعات زمینه ای ۳- استدلال هایی درباره چگونگی خلق فیلم ۴- ارزیابی اینکه فیلم از نظر اصول نقد، مناسب برای کاری که فیلم به خاطر آن تولید شده، هست یا خیر؟ (عبداللهیان, ۱۳۹۰) تا حدودی به این روش پایبند بوده ایم.

سه فیلم بلند و یک فیلم کوتاه آتینا سانگاری هم با اساس هیبریدی بودن و همان نتایج تماتیک گفته شده، عمل می کند. فیلم The Slow Business of Going (2000)، تاکید روی خانه پدری و سرزمین، فیلم آتنبرگ (۲۰۱۰) با تاکید بر خانواده و روابط پدرسالارانه، و شوالیه (۲۰۱۵) با تاکید بر مرد سالاری، و فیلم کوتاه کپسول (۲۰۱۲) با تاکید بر زنانگی و نگرش مذهبی تلویحی. به نظر می رسد سانگاری با فیلم هایش، سه گانه یونانی را خطاب گرفته و به نوعی آنها را به چالش کشیده است. فصل مشترک تمام این فیلم ها فضای هتروتوپیایی آن هاست که آن هم قابل بحث است.

۲–چارچوب نظری

به شکلی اساسی قرن ها بر طبق یک سنت باستانی روایت، داستانی گفته شده بود در حالی که داستانی که به کنش درمی آمد درام شناخته می شد. ظهور سینما، داستانهای مصور و نظایر آنها نظریه پردازان را به بازنگری و بازاندیشی واداشت. اکنون روایت به طور معمول یک فعالیت فرارسانه ای است. یک داستان می تواند نه تنها در قالب زبان بلکه در قالب پانتومیم، رقص، اجرا، تصاویر و حتی در قالب موسیقی ارائه شود. از جهات خاصی می توانیم از روایت به عنوان پدیده پیش کلامی یاد کنیم و با همه این احوال، زبان همچنان به عنوان مهم ترین طریق ارتباط با یک دیگر شمرده می شود و روایت زبان – پایه حالت پیش فرض یا پیش گزیده برای تعریف روایت است (و همین را به عنوان« داستانگویی می‌شناسیم». (اوحدی, ۱۳۸۸) از این جهت یکی از حوزه های مهم و مورد بررسی را تاکید در روایت و جنبه های آن می گذاریم. حوزه دیگری که قابل بحث است موضوعات زبان و ارتباطات معنایی است و همچنین در ادامه ارتباط این حوزه با روایت قابل رهیابی است. بحث بعدی محتوا و بسط جامعه شناختی اثر و مورد بعدی مباحث روانکاوی، جنسیت و کوییر با تاکید بر آراء لورا مالوی، لاکان و سارا احمد می باشد. پس از آن به تفاوت های نگاه (از کلاسیک تا پست مدرن) می پردازیم. به شکلی اجمالی، نظری بر روش تحلیل ساختاری نیز می‌افکنیم که در رهیافت به فیلم‌ها کمک کننده هستند و دست آخر در مورد تمثیل های حیوانی (موضوعی که از نیچه تا دریدا مورد بحث بوده است) و کارکرد آنها در این فیلم ها مکاشفه ای خواهیم داشت.

۲-۱- روایت

در کلاسیک ترین تعاریف روایت عبارت است از: بازنمایی دست کم دو رویداد یا موقعیت در یک گستره ی زمانی معین که هیچ کدام پیش فرض یا پیامد دیگری نباشد. روایت شناسی مطالعه ی شکل و کارکرد روایت است. (پرینس, ۱۳۹۱)

به عقیده چتمن همه فیلم ها دارای راویان سینمایی اند، راویانی که لازم نیست انسان باشند، بلکه در عوض واسطه یا عامل روایت اند. مسئولیتی که این واسطه یا عامل های روایت برعهده دارند این است که فیلم داستانش را دقیقاً به همان شیوه ای که روایت می کند، روایت کند. (اوحدی, ۱۳۸۸)

رولان بارت می‌گوید شاه ستون فعالیت روایتی را باید خلط میان توالی و نتیجه دانست یعنی در روایت «آنچه پس از چیزی می آید»، به صورت« آنچه نتیجه ی آن چیز است» برداشت می شود. بنابراین، روایت یعنی کاربرد نظام مند آن سفسطه ی منطقی که فلسفه ی مدرسی آن را «پس از این، لذا به خاطر این» می نامد و محکوم می کند. (پرینس, ۱۳۹۱)

از آنجا که روایت در بسیاری از اشکال فرهنگی وجود دارد (رمان،فیلم،تئاتر،اسطوره،نقاشی و ...) مثل خود زندگی طبیعی به نظر می آید و همین طبیعی بودن یا فرآیند طبیعی سازی است که نظریه پردازان سینما دست کم از زمان نهضت ساختارگرایی آن را به چالش فرا خوانده اند. ساختارهای روایی و تحلیل روایی فیلم در ابتدا به عنوان بخشی از مناظرات نهضت ساختارگرایی خود به صورت یکی از حوزه های پژوهش نظری سینما در آمدند. روایت کلاسیک، بیشتر نقطه دید مونث را نفی می کند و عمدتا مبتنی بر نقطه دید مذکر است؛ بنابر این، فیلم های حاوی روایت کلاسیک به شکلی اُدیپی«فرامعین» اند (یعنی روایت ادیپی در این فیلم ها مسلط اند). (اوحدی, ۱۳۸۰) در ادامه، این بستر و تفاوت فیلم های این کارگردانان به شکلی دقیق تر قابل پرداختن است.

در بیشتر روش های تحلیل فیلمنامه، تقسیم بندی زیر انجام می شود:

۱. سبک فیلمنامه ۲. تحلیل شخصیت های اصلی (قهرمان یا ضد قهرمان، ویژگی ها، انگیزه، شناسنامه و...) ۳. روایت و شیوه ی روایت گری ۴. پلات ۵. تم (مضمون) ۶. نقاط عطف ۷. نقاط اوج ۸. پایان بندی

از ویژگی های بارز روایت دو زمانی بودن است یعنی زمان پیرنگ و زمان جریان (زمان قصه) با زمان عرضه آن حوادث(زمان گفتار) ترکیب می کند و برای تمام مدیوم ها هم صادق است. (سیمورچتمن et al., 1387)

ملاک اصلی روایت ، یقین است. حیاط روایت وابسته به قطعیت است. گاهی تردید و گمانه پردازی می تواند تردید بیافریند، یا همچون نشانه ی بی طرفی عمل کند، یا کیفیت آنچه را رخ داده مؤکد سازد، اما اگر نا آگاهی و دو دلی ادامه یابد روایت زایل می شود.(پرینس, ۱۳۹۱) دقیقا این همان نکته کلاسیکی است که دوگانگی می آفریند. این فیلمها در واقعی پنداشتنِ دنیایشان قطعیت دارند اما در پیشبرد روایتشان به همان میزان عدم اطمینان دارند.

۲-۲- زبان و ارتباطات معنایی

متز: سینما درست است که زبان است اما سامانه زبانی ندارد. (اوحدی, ۱۳۸۸b)

جهان داستان شبیه بعد معنایی زبان، و ساختار پی رنگ قابل قیاس با ساختار دستوری یا ساختار نحوی است و روایت قابل مقایسه با سبک الفاظ (یا کلامی) است که مضمونی عرفانی–اخلاقی و در عین حال عملی (عمل گرا) بر آن حاکم است. بسته به این که توجه و دلمشغولی فیلمساز به چه نوع سازماندهی در اثرش باشد ساختارهای متفاوتی برای, ارتباط صحنه ها و سکانس ها به وجود می آید.

(Carroll, 2007) در اینجا و در ادامه بحث کارول می توان به طبیعت تحت فشار روابط یونانیان که به خوبی از طریق قاب بندی های تنگ که یادآور کلوزآپ های کلاستروفوبیک است، اشاره کرد. (Kourelou et al., 2014)

موضوع عمده ی این فیلم ها اختلالات زبانی بین کلمات و معناست که معمولا با اختلال بین دال و مدلول، مرگ، خشونت، فقدان، اندوه و نوستالژی، آیرونی، طعنه، حس ابزورد، حس شوخ طبعی ناسالم ودر نهایت با ترکیبی از گروتسک و امر والا می باشند. از دید زیبایی شناختی بیشتر این فیلم ها براساس مینیمالیسم، ضد ناتورالیسم، نورپردازی طبیعی، علاقه به خاکستری و پالت های رنگی پاستیلی، استفاده ی کم از حرکات دوربین و فضای بسته پیش می روند. (Poupou, 2014)

۲-۳- محتوا و بسط جامعه شناختی

به دلیل درگیری کارگردان های موج ویبرد با خانواده های بورژوا، علاقه ی شدید آنها به خشونت و همچنین فرم به شدت استرلیزه ی آنها، قابل درک است و این امر منجر به مقایسه ی این فیلمسازان به صورت متوالی با مولفانی همچون میشل هانکه و جنبش دگما ۹۵ می شد. (Kourelou et al., 2014)

همانطور که آزاده فرهمند بحث می کند : رابطه ی میان فستیوال های فیلم بین المللی و تاثیراتش بر روی توسعه ی سینمای ایران قابل پیگیری است. به همین شکل : ارائه در فستیوال ها بر روی پروسه ی تولید و همچنین نگاه تصویری و گرایشات روایی فیلم ها تاثیر می گذارد. به همین شکل و همانطور که فرهمند می گوید این چرخه موجب تولید آثار رپلیکا[۱۱]و گونه های آن می شود، که به این شکل خلاقیت و تازگی به حوزه ی تکرار می افتد. (Farahmand, 2010) تاثیر این بحث در آثار موج ویبرد یونان قابل پیگیری است زیرا خلاف ادعاهای کارگردانان این موج، جهانی شدن فیلم هایشان از طریق جشنواره ها، آنها را به نوعی رپلیکای مفهومی و محتوایی و سبکی و حتی ساختاری برده است.

علاوه بر اینها کارکرد محتوایی فیلم هایشان قابل تعمیم به بعد بحران موجود در جامعه و نیز دیگر بازخورد های اجتماعی است.

۲-۴- مباحث روانکاوی، جنسیت و کوییر

دلوز می گوید: هنر از زمان افلاطون تا هایدگر همواره دغدغه اش حقیقت بوده اما امروزه به تأسی از نیچه می دانیم که هنر سر و کارش با میل و تمنا است. (ضیمران, ۱۳۸۷) همانطور که مالوی در مقاله ی مربوط به جهت گیری در تئوری فیلم معاصر ادعا می کند: «سادیسم خواستار یک داستان است، به این بستگی دارد که موجب شود اتفاقی بیافتد، فرد دیگری را مجبور به تغییر کند، یک جنگ میان میل و توان، پیروزی/ شکست، همه ی این موضوعات در یک زمان خطی و یک آغاز و یک پایان رخ می دهد». (Komninos et al)

اگر بر اساس مشاهدات مالوی، به فروید به خصوص به مقاله ی معضل اقتصادی مازوخیسم (۱۹۲۴) نگاهی بیاندازیم، کشف می کنیم که سادیسم بدون عقده ی ادیپ نمی تواند وجود داشته باشد. همانطور که سادیسم جایگیری سوپر ایگو روی ایگو را پیش فرض می گیرد، هر دو رانه ی یک شخصیت مستقیما به عقده ی ادیپ هدایت می شوند. مالوی بر این اساس یک راوی یا به زبان سینمایی، فیلمساز را با سوپر ایگو یکسان می گیرد، زیرا به شکل سادیستی، مادیت سوژه را کنترل می کند و بر همین اساس یک داستان با یک آغاز، میانه و پایان تولید می کند. (Komninos et al.) در روش لاکانی، ممکن است به این مشاهده برسیم که نظم و قانون، کاملا به ساختارهای ادیپی بستگی دارند، اگر سناریو ادیپی نباشد، دیگر نه سوپرایگویی و متعاقبا، هیچ قانون پدرانه ای، قابل رخداد نیست. همانطور که بارت در S/Z بیان می کند، ادیپ، در ساختارهای روایی که در تلاش است معمای ابوالهول را حل کند، به شکل اسطوره

شناختی تمام فرهنگ غربی را بارور می کند. بر این اساس ساختن روایت براساس قاعده ی سنتی غربی در زبان " موج ویبرد یونان" قابل شکل گیری نیست. زیرا این موج برای مخالفت با روایت های این چنینی آن را به شکل غیر لغوی یا پیشا لغوی که ظاهرا بی ارتباط اند درمی آورد و همچنین آنها را به شکل بازی های زبانی- نه لزوما ارتباط پذیر در می آورد. (Komninos et al.). جیمسون می گوید: تاریخ سینما از تاریخ بشری به طور کلی جدا نیست، سینما آدمی را می آزارد، در حالی که الهام بخش نیز هست. (ضیمران, ۱۳۸۷) این آن سینمایی است که به شکلی کلاسیک در یونانیان نهادینه بوده است.

مطالعات فروید محور سارا احمد از کوویرها نشان داد که چگونه خطوط مستقیم هدایت گر در مشاغل افراد، به این شکل است که: ۱. جنسیت هر فرد همیشه گرایشش به سمت جنس مخالف است و: ۲. خطوط هدایت گر خانواده – یا خون پدر است – باید به نسل های بعدی منتقل شود. احمد این پروسه های پنهان را دگرجنس خواهی اجباری یا خطوط مستقیم کننده ی جنسیت نامید. دگرجنس خواهان خودشان را بر اساس انکار احتمال همجنس خواهی شکل می دهند، همچنان که برای خودشان این حق را قائل هستند که میدان اشیاء جنس مخالف خواهی را در همین زمان تولید کنند، که این تولیدات دامنه ی غیرممکن ها برای عشق ورزیدن (فرد دیگر) را تعیین می کند. این میدان دگرجنس خواهی، از طریق هدایت کردن بدن هایمان به جهتی همیشه مشخص و تکراری، ساخته می شود. (Kojima, 2008)

همان طور که هایدگر در هستی و زمان بحث می کند "من لزوما خودم را به دو شکل درون و بیرونِ هستی ام (بودنم)، جهت دار می دانم. بودن در جهانی که بسیار آشنا به نظر می رسد."

جودیث باتلر در بحثی با احمد، از او نقل می کند:

احمد اعتراف می کند در زندگی به سبک یک کوییر، عمل به خانه رفتن و رفتن به جایی که از آنجا آمده ام یک اثر مشخصا کج- جهت گیری دارد. همان طور که او توضیح می دهد، خانه ی خانوادگی پر از آثار نزدیکی های دگرجنس خواهانه است. در چنین وضعیتی برای یک بدن کوییر بسیار سخت است که بتواند جایگاه خود را در میان این آثار که همچون نقاط فشار بر بدنش عمل می کنند، پیدا کند. "در چنین لحظاتی وقتی بدن ها نمی توانند در فضا خود را گسترش دهند، ممکن است حس خارج از فضا بودن به آنها دست دهد." (Psaras, 2016)

۲-۵- تفاوت های نگاه (از کلاسیک تا پست مدرن)

هاینریش ولفلین: « بینش خود جنبه تاریخی دارد». / بنیامین: « منش ادراک حواس انسانی، همسو با کل منش وجودی انسان، تغییر می کند».(بردول et al., 1379). از این رو تفاوت این نگاه های متفاوت و تغیرشان جز موارد یاد شده است.

بردول ویژگی فیلم هنری را بر می شمارد : (ضابطی‌جهرمی et al., 1393)

۱- سست شدن روابط علت و معلولی ۲- تاکید بیشتر بر جنبه روانشناختی یا داستانی واقعگرایی

۳- تخطی از وضوح کلاسیک فضا و زمان اثر ۴- راه دادن آشکار اثر به تفسیر بر اساس مولفش

۵- ابهام

امکانات پست مدرنی که در این فیلم ها قابل تحلیل است:

۱- نقد و داوری فیلم یک گفتمان است ۲- غیبت مولف – براندازی معنا ۳- انسان سوژه ایست محصول ابژه ها ۴- فروپاشی ارزش ها ۵- واقعیت و وانموده ۶- فرهنگ پاپ ۷- سنت و بازگشت به گذشته (لیوتار: مدرنیته هر زمانه ای که ظهور کند، بدون از هم پاشیدن باورها و کشف نا واقعی بودن واقعیت به همراه ابداع واقعیت های دیگر نمی تواند اظهار وجود کند) ۸- پایان روایت های کلان ۹- خرده فرهنگ ها و التقاط (انسان در فیلم های پست مدرن، مجموعه ای است از معنویت و مادیگری، مدنیت و توحش، قدرت و ضعف، و فرشته و شیطان). (محمدکاشی, ۱۳۷۸)

نقطه اشتراک نظریه بینامتنیت و واسازی این است که متن دیگر فضایی بسته و خود بسنده نیست. متن خود یک بینامتن است که درارتباط با متن های دیگر است، و به این اعتبار، هیچ متن اولیه ای نمی توان متصور شد. (نجومیان et al., 1387) هیبریدی بودن فیلم ها بر این اساس هستند، چه خود آگاه و چه نا خود آگاه. و دلیل انتخاب تحلیل التقاطی نیز در این جمله نهفته است.

تئوریسین های فیلم آنجلوپلوس را به عنوان آخرین مدرنیست معرفی کرده اند. در تعریف چنین مدرنیستی مفاهیم زیادی مطرح شد که نزدیک به دوره ی پست مدرنیسم می شوند و نام هایی همچون میشل هانکه و آندری تارکوفسکی را به یاد می آورند که پایان کلان روایت ها و مرگ مولف را اعلام می کنند. در این میان تعدادی فیلمساز مدرنیست جدید همچنان درگیر موضوعات مهم معنویت، اخلاق، سیاست و ایدئولوژی هستند. که برخی از فیلمسازان موج وییرد هم از آن جمله هستند. فیلم های موج وییرد یونان به صورت کلی در تجربیات تصویری و ترکیب هنرهای اجرایی ، تاتر و صحنه و گالری موزه ها می باشد که آنها را مستقیما به زیبایی شناسی مدرن وصل می کند. به نوعی آنها " آخرین مدرنیست "یا "برگشت به مدرنیسم" می باشند. (Poupou, 2014) همان طور که ژیل دلوز در سینما ۲: تصویر- زمان، نشان می دهد روایت سنتی همیشه به سیستم قضاوت ارجاع می دهد، سینمای روایی کلاسیک همیشه بر روی روایت "ارگانیک" اصرار می ورزد و ادعا می کند که نمود درست و قانونی ارتباطات مکان و گاه شماری ارتباطات زمانی است. بنابراین دلوز پیشنهاد می دهد که بازنمایی غیرخطی زمان همچون تبعات حرکت، به جابه جایی ها و استنباط از فضا منجر می شود. هرچند این "مفهوم حقیقت بزرگتر مطلق" در سینمای پساجنگ و حاشیه های فرهنگی سینما فرو می پاشد، زیرا این برتری را از تکرار و انباشتگی با معنای بزرگتر می گیرد و حقیقت را یک درخواست صرفا قضایی می داند. (Tomlinson et al., 1989)

۲-۶- روش تحلیل ساختاری

قدم اول کاربست روش تحلیل ساختاری، بیرون کشیدن عناصر مسلط یا عناصر تکرار شونده است

طبق نظر فرمالیست های روسی این عناصر: (ذکایی et al., 1391)

۱- موتیف ها ۲- بن مایه ها ۳- کارکرد های یک اثر یا مجموعه ی آثار هنری

و در نهایت ۴- شخصیت ها، حوزه عمل شخصیت ها، تقابل ها و عناصر ثابت یا متغیر فیلم

بنابه گفته ی گریماس: « شخصیت ها را می توان به شکل سوژه (خواهنده ی ابژه)، ابژه (مورد خواسته ی سوژه)، فرستنده (برانگیزنده ی خواسته) ، گیرنده (دریافت کننده ی ابژه) ، یاری رسان (کمک کننده به سوژه)، و مخالف (نیروی مقابل سوژه)، سخن گفت. (پرینس, ۱۳۹۱) روش دیگر روش برمون است که می توان همه ی شخصیت ها را کنش گر یا کنش پذیر، محافظ یا خنثی کننده، اغواگر یا تهدید کننده، رازگو یا رازپوش، و ...، نامید. در دسته بندی کلی تری شخصیت ها را می توان به شکل زیر تقسیم نمود:

۱- پویا (که تغییر و رشد می یابند). ۲-ایستا (که بدون تغییر و رشد باقی می مانند). ۳- منسجم (خبرهای منسوب به آنها به تناقض نمی انجامند.). ۴- نامنسجم ۵- دوبعدی یا سه بعدی(ساده یا پیچیده). ۶- چند سویه یا تک سویه ۷- توان یا عدم توان غافل گیری (پرینس, ۱۳۹۱)

روش تحلیل ساختاری روایت از روش مطالعات فرهنگی است که دغدغه اصلی آن :

۱- چگونگی روابط قدرت و شکل گیری آن ها ۲- نقد ایدئولوژی و قدرت در ساختار های اجتماعی ۳- متن زندگی روزمره

در این رشته نقد تاریخی-فرهنگی، در کنار تحلیل متن قرار می گیرد تا ایدئولوژی بر ساخته شده را عیان سازد. (ذکایی et al., 1391)

۲-۷- تمثیل های حیوانی[۱۲]

بخش غربی و شمالی اروپا به شکل تاریخی ، بخش جنوبی و شرقی اروپا را به شکلی بدوی، حیوانی و پایین تر از انسان تشریح کرده است. بازنمایی حیوانات به شکل سینمایی در محتوای این فیلم ها به شکلی مادی و همچنین تلویحی، پاسخی است به چنین تصویر نژادپرستانه ای. حیوانیت به سینمای یونان این توانایی را می دهد که به شکلی متفاوت برخورد سلبی نئولیبرال و همچنین درمورد مفاهیم دشمنی در دنیا، بیاندیشد. این کار را الزاما، به شکل فردی و هم به شکل جمعی انجام می دهند.

تمثیل (کنایه ی حیوانی)، همان طور که هایدگر نشان می دهد، یک جابه جایی ساده نیست. بلکه یک راه صحبت کردن به شکلی دیگر در اجتماع است. این تمثیل دو مفهوم را به یکدیگر ربط می دهد، اصرار بر روی اینکه فرم های تقلیدی نشانه شناسی خودبسنده نیستند. به همین دلیل می تواند برای پیداکردن معناهایی که از قواعد اجتماعی تخطی می کنند یا از آن سرباز می زنند، به کار گرفته شود. برعکس رئالیسم، این فرم به الگوی مرکزیت قرار دادن سوژه ی هژمونیک نمی پردازد. کنایه ی حیوانی در فیلم به فراوانی یافت می شود و راهی است برای اینکه به شکل متفاوتی غیر از فرم های معمول اجتماعی سخن گفت، همچنین دیالوگ های این فیلم ها معمولا بی پرده جهان را در کنایه های حیوانی توصیف می کنند. (Galt, 2017)

زبان بدن غیرانسانی حیوانات که در نگاه برشتی ساخته شد در این فیلم ها به این شکل عمل می کند که حرکات بدن آنها به آرامی پوسته ی روایت و عمل ایدئولوژی حاکم را به صورت مداوم آشکار می سازد و قطع می کند.

۳- تحلیل و بررسی

بنا به تقسیم بندی های به دست آمده و مثال هایی از سه فیلم بلند آتینا سانگاری یعنی، The Slow Business of Going، آتنبرگ، شوالیه و همچنین فیلم کوتاه کپسول، در ادامه سعی می شود مطالبی تحلیلی از موج وییرد با تاکید بر متون آن فیلم ها استنتاج گردد. بنابه توصیف خود آتینا سانگاری از فیلم هایش: The Slow Business of Going یک فیلم موزیکال علمی تخیلی جاده ای است، آتنبرگ یک وسترن خیابانی معاصر است و کپسول یک فیلم رازآلود گوتیک یونانی است و شوالیه یک فیلم دوست مآبانه است ولی بدون هیچ رفاقتی.

از نظر روایت مندی، گذشته (ی مؤکد) بر آینده (ی محتمل)، بر وضعیت شرطی یا بر زمان حاضر برتری دارد: «رخداد» بیشتر روایت است تا «شاید رخ بدهد»، « رخ خواهد داد»، یا « اگر رخ می داد». (پرینس, ۱۳۹۱)

نوعی روایتگری که در آن آنچه را n بار رخ داده است فقط یک بار نقل می کنیم، روایت گری ترجیعی نامیده اند که در نقطه مقابل روایت گری تکراری قرار دارد. در روایت گری تکراری آنچه را فقط یک بار رخ داده است n بار نقل می کنم. (پرینس, ۱۳۹۱) این نوع روایت ترجیعی به شکل های متفاوت در هر سه فیلم سانگاری با روایت تکراری ترکیب شده است، صحنه های کم و بیش تکراری ترجیع بند صحنه های کم تر تکراری هستند و خود این صحنه ها تکرار می شوند. معمولا این صحنه ها یا طبیعت هستن یا تقلیدی از آن، که ارتباط مستقیم با دگر مکانی فضای غالب فیلم ها دارند (به نظر می رسد دگر مکان واقعی خود طبیعت است). بنابه گفته ی ای. ام. فارستر: « پیوند های علی پیرنگ میان رویداد ها شاید نشان دهنده ی وضعیت روان شناختی باشند (برای نمونه، کنش های شخصیت، علت یا پیامد وضعیت ذهنی اویند) یا وضعیت فلسفی (هر رویداد مهر تاییدی است بر، مثلا، نظریه ی جبرگرایی جهان شمول) ، یا وضعیت سیاسی، یا اجتماعی، و مانند آن». (پرینس, ۱۳۹۱) همه این حالات در فیلم های سانگاری به وضوح قابل پیگیری است.

آتینا سانگاری تاکید می کند که کارش بیشتر از این که روانشناختی باشد، بیولوژیکی است: «من اصلا علاقه ای به متد اکتینگ و دیگر روش های آماده سازی بازیگر ندارم. برای من این کار صرفا به شکلی فیزیکی است». او تاثیرات بسیاری که از دیگران گرفته را از تراژدی یونان تا کوبریک و بونوئل نام می برد و بیش از همه همانطور که از نام اشتباه تلفظ شده ی فیلم پیداست بیشترین الهام را از خود آتنبرو گرفته است: به نظرم بسیار جالب است که مارینا را همان طوری مشاهده کنیم که آتنبرو سوژه هایش را مشاهده می کرد، با نوعی ملایمت علم گرایانه.(Rose, 2011)

تمرکز بر روی واحد خانواده به عنوان یک نمونه ی میکروسکوپی جامعه ی یونان، برای آنها وحشی گری خانگی و روابط بیش از حد مراقبت آمیز و قدرت سوءاستفاده گرایانه ی والدین را فاش کرد. (Chalkou, 2012)

فیلم های سانگاری پیشنهاد می کنند که بدن انسان را همچون ابژه های پایان باز اخلاقی مطالعه و معاینه کنیم به جای آنکه آنها را همچون ابژه های اسکوپوفیلیک[۱۳]یا میل به چشم چرانی ، یا حتی آنها را همچون پروژکتوری که مخاطب هویتش را از طریق جایگذاری ایگو در آنها بسازد، ببینیم. در قاب های معمولا فیکس سانگاری که قصدشان ارائه ی بیهودگی است، معمولا یک فرار همیشگی و یک حرکت مداوم بدن انسان وجود دارد؛ این بدن که اغلب از طریق فرم های متنوعی که به خود می گیرد (بدن معمولا کج شده ی مارینا، بدن در حال مرگ پدر، بدن بیش از حد فعال جنسی بِلا و همچنین بدن ناشناخته ی ملاقات گر) از راه یابی به فضاهای آشنا همچون خانه و سرزمین، سرباز می زند، قصدش مکاشفه دوباره آنها به شکلی جدید است. (Psaras, 2016)

در مفهوم بینامتنیت و ارجاعات سینمایی، سانگاری تحت تاثر ویم وندرس است که در دهه های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ این تم سرگردانی، لامکان های شهری فانی و ارتباط بین فضا، خاطره و تصویر دغدغه ی اصلی اش بوده اند. همچنین او تحت تاثیر کریس مارکر است که تم خاطره و تصویر از طریق تکنولوژی، واقعیت مجازی و بینارسانه ای با ژانر علمی تخیلی ترکیب می شود. همچنین تشابهاتی با فیلم کتاب زندگی هال هارتلی دیده می شود. او در موضع کارگردانی اشاراتی به تاثیرپذیری اش از جان کاساویتیس، رابرت آلتمن و ژان لوک گدار دارد. سانگاری روش شانتال اکرمن را تقلید می کند که اکثر پلان ها به کل بی تحرک هستند. این بی تحرکی با موقعیت روبه رویی دوربین، که معمولا در تقابل بک گراوند کم عمق جایگذاری می شود، مورد تاکید قرار می گیرد. این همان چیزی است که دیوید بردول با نام استفاده از فضای " پلانیمتریک " توصیف می کند. این روش در آثار آنتونیونی، گدار، فاسبیندر، آنجلوپلوس و به خصوص آکرمن به خوبی استفاده شده است. در آثار موخر هم می توان به آثار میشل هانکه اشاره کرد. بنابه گفته ی بردول این شیوه تقلیدی از کم عمقی ایجاد شده با لنزهای تله در دهه ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است که هدفش ایجاد یک فاصله گذاری، غیردراماتیزه کردن

و ضد ناتورالیستی کردن و همچنین ایجاد فضای آبستره است (در تضاد با آنچه در تاریخ هنر با نام پس روندگی فضا از طریق خط قطری فورگراوند - بک گراوند، برای فیگور و معماری تولید عمق فوکوس زیاد می کند که یک فضای بیشادراماتیزه ایجاد کند).

خط زیبایی شناختی کارهای سانگاری به صورت دیالوگ مداوم فرم های مدرنیستی است؛ که انقلابی از جهت تماتیک و گونه درآن رخ داده است. نوعی مدرنیسم قوی که با تجربیات پست مدرن ترکیب شده. این نوع مسیر از روایت پست کلاسیک به مدرن وسپس آوانگارد همچنین در کار کارگردان های دیگر نیز قابل ردیابی است. مثلا الکساندروس ولگاریس در کار اولش (گریستن؟ ۲۰۰۳) براساس قوانین پست مدرن پیش رفته است، یعنی ابزارهای بازتابی، حضور مولف، پیرنگ های چندگانه و همچنین ارجاع به فرهنگ پاپ و جریان اصلی که قصدش در چالش قرار دادن مخاطبان جوان است. در فیلم دومش (صورتی) اولین مثال های زیبایی شناسی ویرد، دستیابی روایت خانه ی هنر با اشاره به مدرنیسم تیپیکال و قهرمانان ولگرد دیده می شود. فیلم سومش (هیگوییتا) مشخصا به سنت آوانگارد تعلق دارد، با توجه به فرم و روایتش. (Poupou, 2014)

با تحلیل زیبایی شناختی فیلم های سانگاری به یکی از بیشترین نشانگان مولف "موج ویرد یونان" دست می یابیم که اساس مورفولوژیکی این روند را از خیلی جنبه ها مورد مطالعه قرار می دهیم. این گرایش فقط بر اساس انتخاب موضوع های مربوط به بحران اجتماعی و اقتصادی محدود نمی شود، بلکه یک مسئله ی انتخاب گونه و روایت در نسل فیلمسازانی است که قصد دارند با خانه ی هنر جهانی گفت وگو کنند و همچنین گونه شناسی مدرنیستی و مشارکت پویا در فستیوال های فیلم معاصر در برنامه ی کاری آنها قابل مشاهده است (همان چیزی که فرهمند در مورد ایران به آن اشاره کرده است در رویکرد به جشنواره وجود دارد).

۱- The Slow Business of Going

روایت جغرافیایی به زیبایی پرداخت شده ی فیلم ، نقش عمده ای در ساختن پلات فیلم دارد که بعد با این اصل که قسمت های مختلف پروژه در شهرهای متفاوت فیلمبرداری شده است (هیوستون، نیویورک، هاوانا، مسکو، توکیو، تسالونیکی، مکزیکوسیتی و بسیاری لوکیشن های شهری دیگر) متوجه می شویم که پنج اپیزود اصلی بیشتر، در فضای داخل اتاق هتل ها فیلمبرداری شده است که این کنتراست بین فضاهای بسته و بازبودگی پراکندگی پلات به همه جا در جهت تشدید لامکانی است که فضای مجازی بر اساس تصویر، خاطره، اطلاعات و تجربیات در یک فضای سطحی بیشتر و بیشتر از توصیف و بازنمایی فضاهای تصویری سر باز می زند. (Poupou, 2014)

هرکدام از پنج اپیزود فیلم حاصل کارگاه های بداهه سازی که بین دو کاراکتر شکل گرفته است می باشد که آن دو با یکدیگر خط روایت را اختراع کرده اند. کارگردان به آنها فقط سه قانون داده است که با یکدیگر اگر در هتل تنها باشند هرکاری انجام دهند، به جز سکس، خشونت و بحث در مورد رودررویی های بعدی پترا. نوع بازی های آنها به شکل جداشده با صورتی خشک و ضد ناتورالیستی است که تاثیرگرفته از آثار بکت است و البته به قول خود سانگاری متد اکتینگ جزء سنت های بازی یونان نیست و برعکس بازی های ضد ناتورالیستی و فاصله گذارانه جزء متدهای رایج در تئاتر یونان است. (Bedel, 2001)

هر اپیزود در فیلم به یک ژانر سینمایی یا سنت سینمایی اشاره می کند (فیلم نوار، فیلم جنایی، ملودرام، اسلپ استیک، سوررئالیسم) و بافت تصویری و میزانسن مجزایی از دیگر اپیزود ها دارد هرچند که با توجه به انگیزه ی ژانری، پیوستگی مناسبی در ترکیب این اپیزودها با ژانر تبلیغات و ارجاعات خانه ی سینمایی وجود دارد. او همچون یک دوربین که از دنیا خسته شده بی پروایانه در جهان درحال لی لی کردن است، درحالی که یک صندلی گهواره ای را به پشتش بسته است. (در احترام به رمان مورفی اثر ساموئل بکت)،

از شهری به شهری، هتلی به هتلی و از ژانری به ژانری. با وجود تمام سفرها این فیلم، یک فیلم مسافرتی(مسیر) نیست که یک کوچ نشین شغلش را رها کند. در اینجا پروتاگونیست چیزی بیشتر از صرفا داخل اتاق ها را می بیند. (Parsons, 2001)

کوزلف می گوید: از روایتِ صدای راوی، اکنون عمدتا در جهت این اهداف استفاده می شود: ۱. به عنوان ابزار بیان دلتنگی(نوستالژی) ۲. برای بیان نقیضه و مضحکه (پارودی) ۳. به عنوان عامل و باعث بیان ضمیر، ذهنیات و خود آگاه فیلمساز(اوحدی, ۱۳۸۸b) برای فیلم The Slow Business of Going هر سه مورد به کار رفته شده است اما نه در قالبی معمول. ابراز دلتنگی از صدای راوی به صحبت های تلفنی تغییر ماهیت می دهد. خود پارودی به شکل التقاط ژانر و مستقیما وجود دارد و ذهنیات فیلمساز در حاشیه ی ذهنیات شلوغ افراد قرار گرفته است.

موضوعات عمده در فیلم بر اساس هسته ی مباحث پست مدرنیسم در این دوره قابل پیگیری است: جهانی سازی، واقعیت مجازی، تجربیات بینا رسانه ای، ارتباط بین بدن انسان و تکنولوژی، حس انسان از پایگاه داده بودن برای تجربه و مفهوم پروتز یا تراشه ی حافظه، نگاه خیره ی کوچ نشین و توریست، محدودیت ها و مرزها، نامکان ها، فیگور زن پرسه زن، نوستالژی، جست و جوی هویت منطقه ای در مفهوم جهانی و اتحادیه ی اروپا بعد از فروپاشی بلوک شرق. تمام این موضوعات به صورت تکه تکه و با تنوع زیاد ماده ی تصویر ساخته شده اند که سخن جیمسون را به یاد می آورند که توصیف می کند حضور یک نوع بی عمقی، تختی یا بی مایگی همان موضوع اساسی فرمال در پست مدرنیسم است. (Jameson, 1991)

بنابه گفته ی تانولی یکی از المان های اصلی تصاویر سینمایی پساکلاسیک بیش رسانه ای بودن است، با استفاده از بینارسانه ها، لایه گذاری و پیش برندگی تشدید شده، سیستم فضای سینمای پساکلاسیک در روایت بر اساس فضای خوشه ای ، اسپلیت اسکرین، نوردهی چندگانه و جلوه های ویژه پیش می رود. همچنان که زمان پساکلاسیک با واسطه و پیچیده است، از فلش بک ها، فلش فورواردها، اسلو موشن، فست فوروارد، لوپ ها و... استفاده می کنند و تاکیدشان بر همزمانی بی دنباله بودن است. تمام این موارد در(The Slow Business of Going) به بهترین شکلش استفاده شده است. (Poupou, 2014)

حضور چند باره ی سانگاری/ پترا ، یکی از جلوه های ساده ی پست مدرنیسم یعنی محوسازی مولف است، که او را جزئی از روایت می گرداند و او را چه در نمای کلی و چه در بریکولاژ اثرش پخش کرده است.

۲- آتنبرگ

احتمالا" بدترین بوسه در تاریخ سینماست. دو زن جوان روبه روی یکدیگر ایستاده اند و در پشت سرشان دیوار سفید خالی ست. گردن های شان را مانند جرثقیل جلو و عقب می برند، لب هایشان را به شکلی مشمئز کننده روی هم قفل می کنند و فک های شان را کش می آورند. هیچ نشانه ای از کشش جنسی و جذابیت وجود ندارد. آن دو بیشتر شبیه به دو پرنده هستند که قصد دارند به یکدیگر غذا بدهند.(Rose, 2011)

همانطور که اولین مدخل هر فیلمی نام آن است، اولین شوخی زیرکانه و معنی زدایانه این فیلم هم بازی با نوشتار نام آتنبرو است.

سکانس ابتدایی، زیبایی شناسی زاهدانه ی فیلم را با ریطوریقای سرکوب کننده ی همیشگی که ضد روایت های معمول از بدن است، جفت می کند. سفیدی و رنگ های سرد، تدوین مینیمال، قاب بندی های سخت، نبود موسیقی، که یک بدن انسانی را نشان می دهد که به شکل آشکار از پیروی از گفتمان های رایج و معمول جنسی سرباز می زند. سانگاری از طریق سکانس اول فیلم موقعیت و اطلاعات جغرافیایی اش را با مخاطب در میان می گذارد. مکان ها بیشتر از همه جهت گیری فضا-محور ساختار فیلم را مشخص می کنند. این قرارداد اولیه به فعل و انفعال مداوم بین تحرک و سکون می انجامد. (Psaras, 2016)

شهری که سانگاری برای آتنبرگ استفاده کرده است (یعنی آسپرا اسپیتیا) یک کلونی صنعتی است که در دهه ی ۱۹۶۰ ساخته شده. یک شهر بدون دانشگاه، آزمایشی، و بدون ریشه ، بدون گذشته و بدون آینده همان هتروپیای جدا مانده و بسته، یک مکان برای چرخه ی فیلم های "ویرد". شهر خالی تصویر شده است، اما متروک نیست. زندگی هم حاضر است و هم غایب. در میان لحظات و حرکات که توسط اشیاء ساخته شده اند ارتباطی قطع نشده با بدن همیشه گریزان انسان قابل درک است.

یکی دیگر از المان های زیبایی شناختی فیلم آتنبرگ، فاصله گذاری و آشنایی زدایی است که از طریق تماتیک بیگانه سازی با روش بازی ضد ناتورالیستی، جدا شده و صورت های خشک، به دست می آید که این همان المان مشترکی است که فیلم آتنبرگ را به فیلم (The Slow Business of Going) وصل می کند. همین جلوه ی بیگانه سازی برای ایجاد حس غریبه گی، عجیب و غیرطبیعی بودن از طریق استفاده از بازیگری که خود زبان مادری را با لهجه صحبت می کند به نوعی دیگر تقویت می شود.(همچون لهجه در فیلم های آکی کوریسماکی).

قسمت های اجرایی چند بار در طول فیلم هر بار با همان المان های میزانسنی تکرار می شوند. این شیوه بنابه گفته ی بوردول با عنوان شخصیت پارامتریک قابل توصیف است. خود سانگاری این صحنه های بیش- دایجتیکی را با نام میان پرده های رقص معرفی می کند و می گوید از همسرایی های همخوانان در درام کهن و همچنین از فیلم مونتی پیتون (Silly walks) الهام گرفته است. (Poupou, 2014)

فیلم آتنبرگ بر روی حرکت کردن همچون حیوانات اصرار بسیار دارد. مدام مارینا و بِلا مانند حیوانات حرکت می کنند. ارتباط شان را تقریبا تماما بر اساس هویت یابی بدنی با ماکیان و دیگر موجودات شبه میمون، تعریف می کنند. (Galt, 2017)

بدن مارینا همچون یک مثال از بدن کوییر است؛ این بدن به شکلی کوییروار تفاوتی بین یک شکاف غیرقابل عبور از " اینجا" که حضور دارد و "جایی" که ساکن است، ایجاد می کند. به همین شکل مارینا به صورت مداوم " خارج از زمان" و " خارج از مکان" به نظر می آید. آتنبرگ تماما درمورد سفر ادیسه ای بدن است در میان، در مقابل یا به شکلی موازی با خطوط اجتماعی؛ جنسیت، خانواده، ملیت. (Psaras, 2016)

آتنبرو درمورد این پتانسیل صحبت می کند که شاید بشود" از شرایط انسانی فرار کرد و در یک دنیای تخیلی دیگر و با موجودات دیگر زندگی کرد." پس از این با یک کات مستقیم مارینا و بلا را می بینیم که همچو پرنده ها در حال راه رفتن هستند، دست های شان را به شکل دم در پشتشان نگه داشته اند. در چند صحنه ی بی تحرک دیگر همچون این ها ، زن ها ، رقص و حرکاتی برای جعل شخصیت حیوانات انجام می دهند که به نظر می رسد پاسخی بدنی به این ایده ی آتنبرو در مورد فرار از دنیای انسانهاست. (Galt, 2017) در این ترکیب از صداهای حیوانات، سیلاب های زبانی متصل نشده و پدر سکس زدایی شده (دختر می گوید که او را بدون آلت تصویرسازی کرده)، سناریوهای ادیپی که خواستار روایت های خطی و قدرت جنسی والدین است، مورد چالش واقع می گردد. کل فیلم بیشتر شبیه به مجموعه ای از طرحواره هایی است از زندگی تعدادی افراد، تا نحوه زندگی آنان و داستان های روایت شده آنها. (Komninos et al.)

فضاهای بین المللی مداوما در کارهای سانگاری مورد پرسش قرار می گیرد و این کار نه فقط در سطح بازنمایانه، که همان هم مشخصا از باور عمومی که سواحل یونان بهشت توریستی است، بلکه همچنین در مفاهیم ایدئولوژیکی نیز انجام می دهد. (Psaras, 2016)

در صحنه ی آخر فیلم که مارینا خاکستر پدرش را در دریا پخش می کند(اژه) شاهد یک نمای بلند و بی تحرک از یک منظره هستیم که بسیار شبیه به فیلم صحرای سرخ آنتونیونی است. چیدمان این پلان آخر به شکلی است که به نوعی به چند محوری بودن سینمای

مدرنیستی ارجاع می دهد. همراهی پلان خالی شده از بازیگر با یک آهنگ پاپ بیشتر به پایان بسته به جای پایان باز تاکید می کند. (Poupou, 2014) همین پلان در نهایت با پلان های اول فیلم تضاد و تناظر ایجاد می کند: هر دو خالی از انسان اند، در آنها حضور انسان به شکل غایب اتفاق می افتاد و در اینجا، ماشین هایی که مدام در یک مسیر تکراری در سفر اند.

۳- شوالیه

نویسنده ی مشترک فیلم شوالیه یعنی افتیمیس فیلیپو که نویسنده ی دندان نیش، آلپس و خرچنگ نیز می باشد، نوعی طنز کلامی را در این فیلم جایگزین بیم و ارعاب کارهای لانتیموس کرده است که بیشتر شبیه خشم مردانه ی آشکار شونده در حین بازی قدرت و کنترل در فیلم هایی همچون سگ های انباری (۱۹۹۲) و گلن گری گلن راس (۱۹۹۲) است که کتک کاری کلامی در آن اتفاق می افتد. دغدغه ی اکتشاف در قدرت و کنترل که در فیلم های سانگاری وجود دارد معمولا زن محور هستند. این الگو در فیلم شوالیه در قالب کمدی رقابت جویانه ی بین مردها تغییر وضعیت داده است. لحظه های شخصی آنها خارج از پویایی جمعی، تجربه ای مشترک است که نشان می دهد مردها هم می توانند تجربه ی شک، اضطراب و عدم اطمینان را داشته باشند.

(Peberdy, 2016)

فِی نوشته های بازن درمورد حیوانات در سینمای پسا جنگ را با کارهای هانا آرنت مرتبط می داند و در همین دوره درمورد پناهنده همچون فیگورهایی که انسانیتش حذف شده و قابلیت بیانش در حد وضعیت حیوانات کاهش یافته، اظهار نظر می کند. بار دیگر این همان غیرانسانی سازی جمعیت در گفتمان های جمعی است، به شکلی که بسیاری مهاجر از طریق آب های یونان هرساله به آنجا می آیند و به نوعی حضور این مقدار پناهنده به افزایش تصویر غیرانسانی شده دامن می زند. (Galt, 2017) همان تصویر مخدوش پترا گوینگ که صرفا او را به ماشین ثبت خاطره تبدیل کرده است و هست مجزایش محکوم به شکست در یک هتروتوپیا به نام قایق (کشتی) می باشد. این قایق(کشتی) در فیلم شوالیه خود هست پیدا کرده و مدخلی جدیدی را ارائه کرده است. اینجا مردان از دریای اژه به آتن می آیند و حاضرند یکدیگر را با توانایی های حیوانیشان بازخوانی نمایند.

تقریبا تمامی موارد از پیش گفته شده و یک وضعیت تازه نیز وجود دارد: دیالوگ. در این فیلم دیالوگ های زیاد و معمولی تا جایی پیش رفته است که شخصیت های همیشه خشک سانگاری، به روزمرگی نزدیک ترند. مردانی که چنان درگیر قدرتنمایی هستند، که بعد زنانه خود را بیشتر و بیشتر نشان میدهند، همان تجربه دوباره با مسئله جنسیت. (مانند سیاستمداران دوره بحران در یونان که در هیاهوی داد و فریادشان، فاقد هیچ عملی هستند)

۴- کپسول

فیلم کپسول بیشتر شبیه به فیلم های سورئالیست های آوانگارد دهه ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ است. با ارجاع به فیلم های ژان کوکتو، بونوئل و مَن ری. به نوعی این فیلم مثالی از آثار فیلمسازانی است که کار اینستالیشن انجام می دهند.

تم فیلم شامل یک مسیر آیینی به سمت زنانگی است، کشف جنسیت است، آموزش و تجربه است و همچنین جداسازی و قرار دادن افراد در فضای بسته با ترکیبی از المان های کمدی، ابزورد و گروتسک است. این فیلم هم یک فیلم هیبرید است با ارجاع به فیلم های

ترسناک گوتیک خون آشامی و زبان اصلی فرانسه که ارجاعی به آوانگاردهای فرانسوی دارد. فیلم همچون فیلم اول کارگردان ترکیبی بریکولاژی از انیمیشن، اسلوموشن، عکس های گرفته شده، حیوانات واقعی و اسطوره ای است. (Poupou, 2014)

بازی ها بسیار خشک و بی احساس هستند. جیغ زدن و فرم حیوانی آتنبرگ در این فیلم به اوج رسیده است. روایت باز هم پارامتریک می باشد و تمثیل بلوغ به شکلی حیوانی، نمود تصویری پیدا کرده است. در نهایت هر زخمی، مسیری به زایش جدیدی است.

۴– نتیجه گیری:

به گفته باختین: رابطه ما با دیگران و جهان ضرورتا جسم مند و مشروط به موقعیت زمانی/مکانی انضمامی، و آمیخته با ارزیابی های هنجارمند است. (محمدی et al., 1392)

به جای انداختن نگاه خیره ی نوستالژیک به گذشته ی نزدیک یا دور و رنج کشیدن از جوانی از دست رفته، فیتیشیزه کردن کودکی، تصور کردن هویت ملی جمعی و باز ملاقات کردن تروما های تاریخی که دغدغه ی فیلمسازهای معاصر قبلی بود، فیلمسازهای جوان تمرکزشان را بر روی امروز و تجزیه و تحلیل تروما های هم نسلی های خود قرار دادند. کارشان بسیار بی پرده، تلخ و اغلب به شکل سیاهی شوخی آمیز است و به ارزش های جامعه ی معاصر و ارتباط اجتماعی گمشده در بین مردم یا همان " باهم بودگی گم گشته" حمله می کنند. بزرگ شدن در آپارتمان و ناتوان یافتن خود از ترک خانه ی خانوادگی خود به دلیل محدودیت های مالی، روایت های شان اکثرا محیط خانوادگی را کند و کاو می کنند. کاری بسیار سخت بود اما این فیلمسازان جدید در نهایت رهایی کامل خود را از سنت های قدیمی و کهن ریشه ی فیلمسازی داخلی، چه از بعد خود یونان و چه از بعد بین المللی، اعلام کردند. (Chalkou, 2012)

کاترین ویزلی با بحث در مورد کارهای اولیه ی هانکه بین دو گونه بازتاب سینمایی در فیلمهای مدرنیستی تفاوت قائل می شود: " بدخیم" که در کارهای گدار و استفاده اش از خشونت وسیله ای برای معذب کردن مخاطب به وجود می آورد و "خوش خیم" که در کارهای آکرمن دیده می شود که اساسش بر ساده سازی، تکرار، تناوب و فاصله گذاری از متن است. (Wheatley, 2009)

بنابه سخن ویزلی فیلمی هچون آتنبرگ و فیلم های هانکه ترکیبی از خوش خیم و بدخیم همزمان هستند. به این شکل که احساسات را به حرکت درآورند و از جایگاه یا قضاوت مخاطب نیز درخواست تحلیل دارند. این روش حسی از تولید آزمایشگاهی بودن و مشاهدات کلینیکی می دهد و در عین حال تاثیرات احساسی بسیاری نیز ایجاد می کند. فرم بیشتر آثار موج ویبرد بازتاب دهنده ی این است که فیلمسازان این موج، چگونه در تقابل با بحران اقتصادی، یک "بحران معنا" ایجاد کرده اند. (Escribano, 2019)

پاستیچ حضورش در فیلم قابل رویت است، هم در تقلید از مستند های آتنبرو و هم در رقص شبیه به "قدم زدن احمقانه". که اشاره به فیلم یک زن یک زن است اثر گدار (۱۹۶۱) و همچنین اشاره به مانتی پیتون "وزارت راه رفتن های احمقانه" (۱۹۷۰) دارد. روایت های کلان یا دگر روایت هایی مانند مارکسیسم، "جای دیگر" را همچون آرمان تصویرسازی می کند. این روایت ها در این فیلم ها حضور ندارد و زبان واسازی گشته. (Komninos et al.)

تمام فیلم های آتینا سانگاری و همچنین بیشتر فیلم های لانتیموس و باقی فیلمسازان "موج ویبرد یونان" در فضایی هتروتوپیایی رخ می دهد. این دگر مکان ها همانطور که فوکو توضیح می دهد، توازن قدرت را تعدیل و موجب به رزوماتیک کردن قدرت می شوند. (غلامی, ۱۳۹۲) به همین شکل این گونه تخطی از گفتمان پدر سالار، بیشتر توان نمودش را در این دگر مکان ها پیدا می کند.

در فلسفه جدید، توماس هابز، معتقد است هیچ رفتاری از روی عدالت یا بی عدالتی نیست. همچنین نیچه در فراسوی نیک و بد می گوید که "هیچ عمل اخلاقی یا غیراخلاقی وجود ندارد" بلکه تفسیر ما از آن باعث اخلاقی بودن یا نبودن آن عمل می شود. (رسولی, ۱۳۹۶) تفکر پدرسالارانه (patriarchy) یونان قدیم برای نجات خانواده به بن بست می رسد. جامعه ای که در آن مرد خانواده به عنوان رییس معرفی می شود، تصمیم گیرنده مسائل است و زن در مقابل، تابعی از اراده مرد است. گویی مرد یا پدر تنها در مقابل خانواده قرار می گیرد. (رسولی, ۱۳۹۶) این طغیان زن در مقابل مرد سالاری به خوبی در فیلم "آتنبرگ" که آتینا سانگاری از زبان پدر می گوید: «من تو را در دستان قرن جدید رها کردم بدون آنکه چیزی به تو آموخته باشم»، قابل تشخیص است.

به طور کلی: با اینکه جنبه های مشترک تماتیک و جهت گیری های زیبایی شناختی مشابه در این آثار وجود دارد، اما گرایش اصلی نشان می دهد که تفاوت بسیاری چه از جهت فیلمسازان، سن و سابقه ی تحصیلی شان و چه از جهت فرم و تم و ارجاعات آن ها در میان شان وجود دارد. چیزی که به نظر می رسد این فیلمسازان در آن مشترک اند" نگاه خیره ی جدید" و یک " اتوس جدید" است، که یک جدایی کامل از گذشته را اعلام می کند. از لحاظ تماتیک یک چرخش کامل از تاریخ و درام کهن و مسئله ی یونانی بودگی به سمت رئالیسم امروزی است که با مستقیم گویی، آیرونی، آشکارسازی و انتقاد سرد از خانواده و اضطراب هویت به عنوان نگرانی امروزی این جریان متبلور شده است. همچنین در فرم و شیوه هم این جدایی مشخص است که از ناتورالیسم افراطی و رئالیسم به سمت آن سر طیف شیوه ها حرکت کرده است، در این میان فرم های هیبریدی شروع به التقاط هنرهای والا، المان های همه گیر و تعدد ژانر در کنار شیوع روایت های بازیگون کرده است. خارج از همه ی این ها تغییر کلی هم در مولف سنتی به وجود آمد که در کار کارگردان های قدیم یونان مرکزیت کار با کارگردان بود. اما در حالت کمی معاصرتر انحراف و ناهمگونی سینماتیک و اثراتش در آثارشان پیداست. (Chalkou, 2012)

"موج ویبرد" تماما یک انحراف همگرای زیبایی شناختی است. انحراف تمام عیار از اصول سه گانه یونانی.

پی نوشت ها:

1. Weird
2. Athina Rachel Tsangari
3. Queer
4. Nikokirei
5. Favouritism
6. Nepotism
7. Necropolitic
8. Alps
9. L
10. Labour Exchange
11. Replica
12. Animetaphor
13. Scopophilia

فهرست منابع :

- اوحدی, مسعود. (۱۳۸۰). روایت سینمایی: عرصه بزرگ گفتمان زیبایی شناسی سینما. هنر, ۴۷(۱۹), ۱۷۹-۱۸۲.
- اوحدی, مسعود. (۱۳۸۷). سینما: روش یابی پژوهش در تئوری های جدید فیلم. هنر, ۷۸(۲۷), ۲۴۵-۲۵۵.
- اوحدی, مسعود. (a۱۳۸۸). روایت‌شناسی فیلم: بررسی و تحلیل ساختار روایت در سینما و تلویزیون. (PhD پژوهش هنر), دانشگاه هنر تهران,
- اوحدی, مسعود. (b۱۳۸۸). سینما: روایت و مسائل وابسته به آن در مطالعات سینمایی. هنر, ۸۱(۱), ۲۰۹-۲۳۱.
- بردول, دیوید, & سجودی, فرزان. (۱۳۷۹). نوشتار / سینما: بازخوانی تاریخ سینما. فارابی, ۳۶(۹), ۱۸۸-۲۱۷.
- پرینس, جرالد. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت (م. شهبا, Trans. 1 ed. Vol. 1): مینوی خرد.
- ذکایی, محمدسعید, & شجاعی‌باغینی, نیما. (۱۳۹۱). مطالعه روش تحلیل ساختاری روایت در سینما. مطالعات فرهنگی و ارتباطات, ۲۹(۸), ۱۱۷-۱۳۸.
- رسولی, معین (Producer). (۱۳۹۶). نقد فیلم کشتن گوزن مقدس: فلسفه اخلاق لانتیموس.
- سیمورچتمن, & همامی, هادی. (۱۳۸۷). روایت در سینما و ادبیات: آن چه داستان می تواند و فیلم نمی تواند (و بر عکس). گلستانه, ۸۷(۸), ۵۹-۶۶.
- ضابطی‌جهرمی, احمد, & قاسمی, مجتبی. (۱۳۹۳). شناخت رابطه میزانسن و تدوین در روایت فیلم داستانی. رسانه های دیداری و شنیداری, ۲۵(۱۰), ۹-۳۲.
- ضیمران, محمد. (۱۳۸۷). جستار: فلسفه سینما. کتاب ماه فلسفه, ۹(۱), ۶۳-۶۹.
- عبداللهیان, حمید. (۱۳۹۰). تحلیلی تاریخی بر تکوین مفهوم پایان تاریخ در سینمای قرن ۲۱: روایت شناسی ۱۳ فیلم. مشرق موعود, ۱۸(۵), ۵-۲۸.
- غلامی, ساهره. (۱۳۹۲). بررسی سینمای هتروتوپیایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت فوکو. کیمیای هنر, ۸(۲), ۴۵-

- محمدکاشی, صابره. (۱۳۷۸). فیلم و فلسفه: بررسی تطبیقی بنیان های نظری پست مدرنیسم و سینمای پست مدرن. فارابی, ۳۴(۹), ۸۹-۷۰.
- محمدی, جمال, & رضایی, مریم. (۱۳۹۲). تحلیل جامعه شناختی روایت های سینمایی تعامل من/ دیگری در فضای اجتماعی. مطالعات فرهنگی و ارتباطات, ۳۲(۹), ۱۴۳-۱۷۲.
- نجومیان, امیرعلی, & پنج‌تنی, منیره. (۱۳۸۷). گفتگو: فلسفه به روایت سینما. اطلاعات حکمت و معرفت, ۳۴(۳), ۴-۷.

- Bedel, D. (2001). A permanent erection for the eye: Athina Rachel Tsangari's The Slow Business of Going. Senses of Cinema, 17 .
- Bordwell, David. (2005). Angelopoulos or Melancholy. Figures Traced in Light: On Cinematic Staging .
- Calotychos, Vangelis, Papadimitriou, Lydia, & Tzioumakis, Yannis. (2016). Revisiting contemporary Greek film cultures: Weird Wave and beyond. Journal of Greek Media & Culture, 2(2), 127-131 .
- Carroll, Noël. (2007). The philosophy of motion pictures .
- Chairetis, S. (2017). Book Review, The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics, and the Crisis of Meaning by Marios Psaras, Palgrave Macmillan: London, 2016. Filmicon. Journal of Greek Film Studies .(۴)
- Chalkou, Maria. (2012). a new cinema of 'emancipation': Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s. Interactions: Studies in Communication & Culture, 3(2), 243-261 .
- Chaplinsky, J. (2012). Yorgos Lanthimos is not the leader of the Greek New Wave: An interview with the director of Alps and Dogtooth. In: Twitch.
- Escribano, Laura G. (2019). The uncomfortable Greek Weird Wave .
- Farahmand, Azadeh. (2010). Disentangling the international festival circuit: genre and Iranian cinema. Global Art Cinema: New Theories and Histories, 263-281 .
- Galt, Rosalind. (2017). The animal logic of contemporary Greek cinema. Framework, 58(1-2), 7-29 .
- Jameson, Postmodernism. (1991). or, The cultural logic of late capitalism. New Left Review146, 53-92 .
- Kojima, Dai. (2008). A Review of Sara Ahmed's Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others. Phenomenology & Practice, 2 .(۱)
- Komninos, Maria, & Lambrou, Yannis. 48/Textuality, Language, and the Family in the Era of Post--modernity: The Case of Greek 'Weird Wave'Cinema .
- Kourelou, Olga, Liz, Mariana, & Vidal, Belén. (2014). Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain. New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 12(1-2), 133-151 .
- Papadimitriou, Lydia. (2014). Locating contemporary Greek film cultures: Past, present, future and the crisis. Filmicon: Journal of Greek film studies, 2(1), 1-19 .
- Parsons, Spencer. (2001). Space Odyssey. The Independent .
- Peberdy, Donna. (2016). A Losing Game: Chevalier and the Performance of Masculinity .
- Poupou, Anna. (2014). Going backwards, moving forwards: The return of modernism in the work of Athina Rachel Tsangari. Filmicon: Journal of Greek film studies, 2 .
- Psaras, Marios. (2016). The queer Greek weird wave: Springer.
- Rose, Steve. (2011). Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema. The Guardian, 27(8), 2011 .
- Tomlinson, Hugh, & Galeta, Robert. (1989). Cinema 2: The time-image. In: University of Minnesota Press Minneapolis.
- Wheatley, Catherine. (2009). Michael Haneke's cinema: the ethic of the image (Vol. 7): Berghahn Books.
- Wittgenstein, Ludwig, & Russell, B. (1922). Tractatus logico-philosophicus:[With translation].[Sl]: K. In: Paul.