● ترجمهٔ مینا رضاپور
gol_cinema1885@yahoo.com

بخش نخست

وانگ‌کار ـ وای، بدون تردید مؤلف سینمایی چشمگیر و برجسته است، که مستقل از جریان غالب سینمای هنگ‌کنگ حرکت می‌کند. وانگ به گروه فیلمسازان دومین موج نوی سینمای هنگ‌کنگ در اواسط دههٔ هشتاد تعلق دارد که توسعهٔ زیبایی‌شناسیِ نوآورانه و تازه‌ای را که موج نوی اصیل به راه انداخت، ادامه دادند. موج دوم، که کارگردانانی چون ادی فانگ Eddie Fong، استنلی کوان Stanley Kwan و کلارا لاو Clara Low را دربرمی‌گیرد، اغلب به‌عنوان ادامهٔ موج اولین دیده می‌شود، چنان که بسیاری از این کارگردانان، دستیاران کارگردانان موج اول همچون تسویی هارک Tsui Hark، آن هویی Ann Hui و پاتریک تام Patrick Tam (که وانگ با اوکار و همکاری کرده بود) بوده‌اند.

نمایندهٔ برجسته موج دوم سینمای هنگ‌کنگ

Wong kar - wai

وانگ ـ کار ـ وای

نوشتهٔ الیزابت رایت by Elizabeth Wright

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وانگ کار ـ وای، بدون تردید مؤلف سینمایی چشمگیر و برجسته است، که مستقل از جریان غالب سینمای هنگ‌کنگ حرکت می‌کند. وانگ به گروه فیلمسازان دومین موج نوی سینمای هنگ‌کنگ در اواسط دههٔ هشتاد تعلق دارد که توسعهٔ زیبایی‌شناسیِ نوآورانه و تازه‌ای را که موج نوی اصیل به راه انداخت، ادامه دادند. موج دوم، که کارگردانانی چون ادی فانگ Eddie Fong، استنلی کوان Stanley Kwan و کلارا لاو Clara Low را دربرمی‌گیرد، اغلب به‌عنوان ادامهٔ موج اولین دیده می‌شود، چنان که بسیاری از این کارگردانان، دستیاران کارگردانان موج اول همچون تسویی هارک Tsui Hark، آن هویی Ann Hui و پاتریک تام Patrick Tam (که وانگ با او کار و همکاری کرده بود) بوده‌اند. نوآوری این دسته از فیلمسازان وابسته به مقوله‌های اجتماعی و سیاسی‌ای است که هنگ‌کنگ به اندازهٔ یک جنبش هنری، با آن روبه‌رو شده بود. بلاتکلیفی‌ای که شهروندان هنگ‌کنگ در موافقتنامه ۱۹۸۴ انگلیسی ـ چینی که طرح انتقال قدرت از هنگ‌کنگ را به چین می‌داد، با آن روبه‌رو شدند، ساکنان هنگ‌کنگ و فیلمسازان را به یک اندازه مجبور کرد که در مورد رابطه‌شان با چین بررسی و مقابله کنند. این مسئله توسط موج دوم سینما به فیلم برگردانده شده است اما «بیش‌تر با

درون‌نگری تا بدبینی مطلق، که سینمای هنگ‌کنگ را به سطح جدیدی از بلوغ رساند.» از این‌رو، مضامینی که به هویت و رابطهٔ هنگ‌کنگ با چین مربوط‌اند توسعه یافته و مدرن شده‌اند. هویت هنگ‌کنگ همیشه با نزدیکی آن به سرزمین مادری چین و رابطهٔ غربی آن به‌عنوان یک مستعمره انگلیسی، نشان داده شده است. با وجود این، در سطح تاریخ آن، هنگ‌کنگ به‌طور شایسته‌ای، از لحاظ فرهنگی هویت ویژه خودش را آفریده است، آن‌چه به‌طور اجتناب‌ناپذیری، هر دو عامل غرب و سرزمین مادری چین را با هم ترکیب می‌کند. سینمای هنگ‌کنگ این عقیدهٔ هویت دوگانه را منعکس می‌کند، که با هم ترکیب می‌شود که سومین را بیافریند: هویتی با ویژگی‌های محلی. از این جنبه، چیز با اهمیت، جنبش موج نوی سینمای هنگ‌کنگ است که در ۱۹۷۹ به‌طور شاخصی پدیدار شد.

با تغییر دل‌مشغولی همتای موج نوی‌اش با انتقال سال ۱۹۹۷، سهم پاتریک تام در جنبش موج‌نو، از طریق علاقهٔ او به تأثیر غرب و ژاپن بر هنگ‌کنگ حاصل شد. کاوش او از جامعه در حالی‌که به سرعت، فرهنگ عمومی ژاپنی و غربی را تحلیل می‌برد، او را به این امر سوق می‌دهد که برزخ آشفتگی فرهنگی، روانی و جغرافیایی هنگ‌کنگ را نشان دهد. علاقهٔ تام به مضامین آشفتگی و بیگانگی می‌تواند در آثار دست‌پروردهٔ او، وانگ کار - وای تشخیص داده شود. به ویژه که وانگ نویسندهٔ فیلمنامهٔ «پیروزی نهایی» ۱۹۸۷ تام بود و تام ناظر تدوین «روزهای وحشی بودن» ۱۹۹۱ Days Of being wild وانگ بود. هر دو کارگردان دل‌مشغولی‌های خودشان را نسبت به مضامین بیگانگی و آشفتگی با یک زیبایی‌شناسی بصری چشمگیر تلفیق کرده‌اند. این آمیزش کامل مضمونی و بصری است که نشانه سبک فیلمسازی وانگ است. او بیرون از رویکردهای بازنمایانهٔ معمول که زیربنای سینمای روایی کلاسیک را تشکیل می‌دهند کار می‌کند و از مرزهای هنری قدم فراتر می‌نهد. وانگ فراوان از لحظه‌ها، پرسش‌ها و پاسخ‌ها استفاده می‌کند به‌طوری که می‌کوشد آن‌ها را تبدیل به زمینه‌ای برای بیگانگان دل سوخته‌اش نماید. موقعیت وانگ به‌عنوان یک مؤلف پست‌مدرن، به‌نظر می‌رسد که باعث می‌شود او لحظاتی را که هم به تاریخ و هم به امور شخصی وابسته‌اند، چه مستقیم و چه غیرمستقیم، کندوکاو کند. عقاید هویت و التقاط همشیگی شرق و غرب قرائن خود را در مضامین عشق، تنهایی و بیگانگی می‌یابند که بر قهرمانان‌اش سایه افکنده‌اند. کشمکش میان گذشته و حال به خاطره، آرزو، زمان، فضا و محیط وابسته است. موقعیت پیچیدهٔ سینمای هنگ‌کنگ هم به‌عنوان سینمای ملی و هم چند ملیتی به همان اندازهٔ رابطه‌اش با سرزمین مادری چین، موضوعات روشنی در جست‌وجو برای تعریف سینمای هنگ‌کنگ هستند. هنر فیلمسازی وانگ در بحث درباره سینمای نوآورانه و تقلیدناپذیر، همزمان هم عمومی و هم اختصاصی، حیاتی است. توجه او به جزئیات بیش از کلیت استعدادش را برای آفرینش حالتی متمایز، التقاطی بصری از رنگ‌ها و احساسات تقویت می‌کند.

پس از دریافت دیپلم طراحی گرافیک از مدرسه پلی تکنیک هنگ‌کنگ در ۱۹۸۰، وانگ دستیار تولید تلویزیونی شد. پس از کار در چندین سریال تلویزیونی، او کارش را به‌عنوان نویسنده برای تلویزیون و سپس بعدها برای فیلم شروع کرد. نخستین تجربه کارگردانی وانگ «همان‌طور که اشک‌ها جاری می‌شوند» ۱۹۸۸ As Tears goby نشان سبک بصری منحصر به فردش را به همراه داشت و به‌عنوان بخشی از «هفته منتقدان» در جشنواره بین‌المللی فیلم کن در ۱۹۸۹ به‌نمایش درآمد. فیلم بعدی وانگ، روزهای وحشی بودن، که چند ستارهٔ جوان زیبا و مشهور هنگ‌کنگ در آن شرکت داشتند، پنج جایزه از جشنواره فیلم هنگ‌کنگ را کسب کرد، از جمله جایزه بهترین فیلم و بهترین کارگردانی. کار بعدی او، خاکسترهای زمان Ashes of time ۱۹۹۴ که به شدت از نظر ژانر متفاوت است، با موفقیت، قراردادهای نمایش ورزش‌های رزمی دوران را متزلزل می‌کند. در یک وقفه در مرحله پس از تولید خاکسترهای زمان، وانگ Chungking Express ۱۹۹۴ را ساخت که بعدها به یک شاهکار بی‌چون تبدیل شد. پس از آن، فرشته‌های سقوط کرده، آمد که وقتی که در جشنوارهٔ فیلم تورنتوی ۱۹۹۵ برای اولین‌بار به نمایش درآمد، موفقیت چشم‌گیری نزد منتقدان به دست آورد. در ۱۹۹۷ «شاد کنار هم» Happy together برای نخستین‌بار در جشنواره فیلم کن به نمایش درآمد که در آن‌جا جایزهٔ بهترین کارگردانی را برای وانگ بدست آورد. در سال ۲۰۰۰، «در حال و هوای عاشقی» نیز تحسین‌های کن را به خود جلب کرد از جمله جایزه بهترین بازیگر برای تونی لیونگ چیو - وای و جایزهٔ فنی. وانگ اکنون آخرین فیلم خود را با نام ۲۰۴۶ و در حقیقت اولین فیلم علمی تخیلی‌اش را تا به حال، ساخته است.

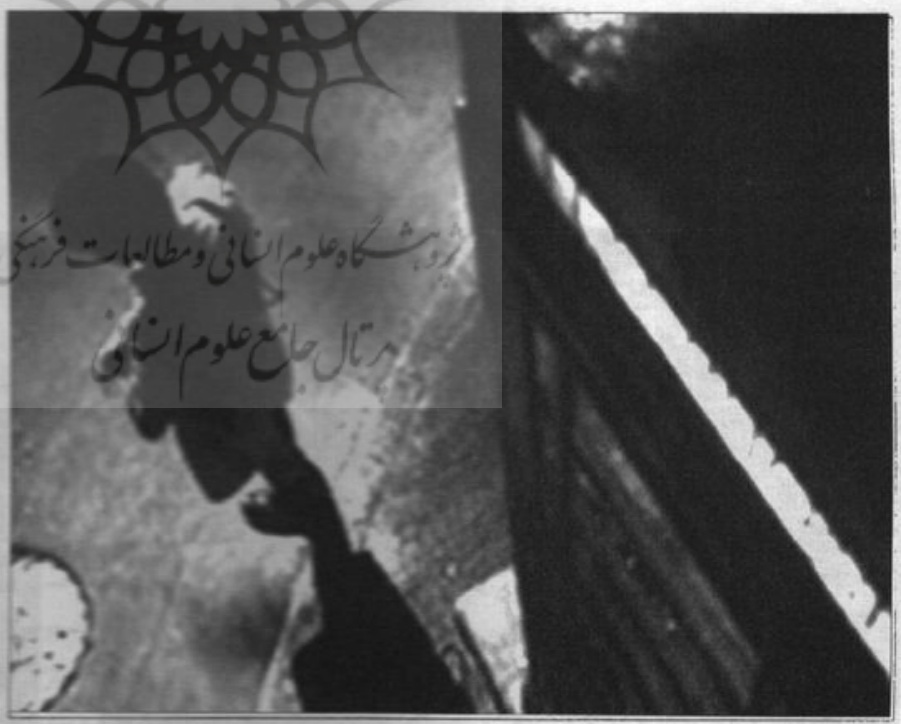
مانند دیگر فیلم‌های وانگ همچون Chungking Express، روزهای وحشی بودن، شاد کنار هم و فرشته‌های سقوط کرده؛ «در حال و هوای عاشقی» حکم به ماهیت تصادفی ماجرای عاشقانه و عقیده «لحظهٔ از دست رفته» می‌دهد. در حقیقت، مفهوم رایج «لحظه»، یک مؤلفهٔ حیاتی برای کل آثار وانگ است. او همواره از یک امضای «بلاغی» Rhetoric متقاطع و موازی که در آن شخصیت‌هایش به‌طور تصادفی از مسیرها عبور می‌کنند، استفاده می‌کند. قهرمانان وانگ اغلب به‌عنوان یک گروه از افرادی که درون عرصهٔ بصری شهریت زندگی می‌کند، نشان داده می‌شوند. همان‌طور که در روزهای وحشی بودن، Chungking Express، فرشته‌های سقوط کرده، اتفاق می‌افتد، هنگ‌کنگ زمینه‌ای ایده‌آل برای این نمایش انسان که در تماس با شهری جهان‌وطن و پرجنب و جوش که هم پرهیجان و هم وقیح است، فراهم می‌کند. وانگ با موفقیت نگاهی درون‌نگرانه به شخصیت‌هایش (معمولاً در گروه‌های دونفره) می‌بخشد که بی‌ثباتی‌های آنان، حرکت‌های شخصی و سرانجام طبیعت تصادفی روابط را می‌کاود. در مورد «در حال و هوای عاشقی» مرکز توجه شخصیت‌های متارکه کردهٔ چو مو - وان (تونی لیونگ چیو - وای) و سولی - زن (مگی چیونگ من - یوک) هستند. انزوا و آرزومندی آن‌ها، به آمیزه‌ای از مسیرهای متقاطع و لحظه‌هایی عمیقاً مشترک تبدیل شده است که در آن‌ها امکان یک ارتباط عاطفی در سرپرورانده می‌شود.

دوباره، لفاظی تصادفی وانگ، بیان خود را در لحن‌های شاعرانه و درخشان انباشته از زیبایی‌شناسی منحصر به فرد او می‌یابند و مضامین بسیار مورد علاقه‌اش، مانند تنهایی انزوا و آرزومندی به سطح می‌آیند. با وجود این، در حالی که، «در حال و هوای عاشقی» تمام ویژگی‌های مضمونی و سبکی معمول‌اش را در برمی‌گیرد، به

سطح جدیدی نیز ارتقاء پیدا می‌کند، جایی‌که اهمیت فرهنگی زمینهٔ وانگ در جزئیات زیادتری جست‌وجو شده است.

در میان‌نویس ابتدای «در حال و هوای عاشقی» چنین نوشته شده: «این یک لحظهٔ پرجنب و جوش است هنگ‌کنگ ۱۹۶۲» این عبارت فوراً هم قهرمانان را و هم گسترده‌تر، محیط اجتماعی را به کار می‌اندازد. در این دوران، در ۱۹۶۲، سیزده سال پس از مائو و شورش حزب کمونیست برای قدرت در چین یا سرزمین مادری، هنگ‌کنگ همچنان یک مستعمرهٔ انگلیسی است. گرچه در طول سال‌های ۱۹۶۰ ناآرامی چشم‌گیری به‌عنوان پیامد موقعیت سیاسی و اجتماعی گسترده‌تری وجود داشت که در دنیا برقرار بود. تهدید گستردهٔ کمونیسم، جنگ سرد را میان اتحاد جماهیر شوروی و ایالات متحده به وجود آورد که به شدت بر جنوب شرقی آسیا به‌عنوان نقطهٔ کانونی برای رقابت میان قدرت‌های جهانی متمرکز شدند. به علاوه، جنگ ویتنام و پشتیبانی چین از رژیم کمونیست ویتنام شمالی، تهدید کمونیسم را حقیقی کرد. طبیعتاً مجاورت هنگ‌کنگ با جنوب شرقی آسیا، آن را کاندیدایی جدی برای تئوری دومینوی Domino حضور سرخ‌های مهیب ساخت که برای پیش‌روی به سوی هر خاک جدیدی آماده بودند. مقاومت جناح مخالف چین، سرمایه‌داری و امپریالیسم، تیر ترس شهروندان هنگ‌کنگ را از این که چین برای پایان اجارنامهٔ انگلیس در ۱۹۹۷ برای بازپس‌گیری کنترل بر کشور منتظر نمی‌شود، افزایش دادند. بیش‌تر ساکنان هنگ‌کنگ بهترین صلاح خودشان را در این دیدند که هنگ‌کنگ را ترک کنند و خانه‌های‌شان را جای دیگری بیابند.

در هر دو فیلم روزهای وحشی بودن و در حال و هوای عاشقی، وانگ هنگ‌کنگ دههٔ ۶۰ را باز می‌آفریند که هم معاصر و هم حسرت‌آمیز است. و هم سنت و هم مدرنیته را به یاد می‌آورد جالب این‌که، دوران دههٔ ۶۰ دوران بچگی کارگردانان موج دوم را بازنمایی می‌کند. خود وانگ پنج ساله بود که از شانگ‌های به هنگ‌کنگ نقل مکان کردند. از این‌رو، بازآفرینی این دوره، در مضمون تصور هنگ‌کنگ به‌عنوان خانه عمیقاً حسرت‌بار و عاطفی است. تصویر وانگ از هنگ‌کنگ دههٔ ۱۹۶۰ هم مربوط به گذشته و هم آگاه به جنس آن است. با تأثیرات روشنی از غرب و ژاپن. «لحظه پرجنب وجوش» و «حال و هوای بی‌نشانی‌ای که هم قهرمانان و هم دوران را تعریف می‌کند. در «حال و هوای عاشقی» اهمیت دارد. گویی، فیلم‌های وانگ نمی‌توانند مستقیماً و آشکارا سیاسی باشند. گرچه اغلب در آن‌ها از نشانی شیر مستقیم با سیاست وجود دارد. به واسطهٔ بیان وانگ از تجربهٔ عمیق و ویژهٔ دوران به عنوان یک تجربهٔ منفی، تجربهٔ یک فضای فرهنگی دوگانه و تاحدی مبهم که همیشه فرای درک ما نهفته است».



مفهوم تاریخ و نوستالوژی که بر «در حال و هوای عاشقی» سایه افکنده، امضای سبک وانگ است و یادآور فیلمسازانی چون آلن رنه، ژان ـ لوک گدار و کریستشف کیشلوفسکی. هر چند تاریخ و نوستالوژی، تبدیل به تغییر و عقیدهٔ «پیش» و «پس» شده‌اند. قهرمانان در یک فضای دائماً در حال تحول گرفتار شده‌اند جایی که زمان می‌تواند ثابت بماند یا موقتاً تسخیر شود اما سرانجام به انقضاء تسلیم می‌شوند. اجتناب‌ناپذیری تغییر با خود نوستالوژی و تجدید خاطرات گذشته را به همراه می‌آورد که اغلب باعث افسردگی می‌شود. پس از بازگشت چاو و سولی ـ زن به خانهٔ قدیم‌شان، یک میان‌نویس نشان داده می‌شود: «آن دوران گذشته است، هر چیزی که به آن متعلق است، دیگر وجود ندارد». شخصیت‌هایی که هویت‌شان به‌طور اجتناب‌ناپذیری با گذشته شکل گرفته، نوستالوژی، وانگ را برای دورانی که گذشت، بیان می‌کنند. زن صاحبخانهٔ اهل شانگ‌های سولی ـ زن انمی‌تواند تحمل کند که چیزهایش را دور بریزد، و چاو باید اساساً با دفن خاطراتش در یک بنای تاریخی باستانی، خودش را از دست گذشته راحت کند. سولی ـ زن، شبیه زن‌های نقش اول Chungking Express و فرشته‌های سقوط کرده، (بدون اطلاع چاو) آپارتمان او را در سنگاپور می‌بیند و از چیزهای متعلق به او لذت می‌برد، بر تخت دراز می‌کشد و از یکی از سیگارهای او یک طولانی و منحصر به فردی می‌زند.

عقیدهٔ زمان، مفهوم فراگیر در تمام فیلم‌های وانگ است. دل‌مشغولی او نسبت به تسخیر زمان پیوسته واضح است. دوربین او شیفتهٔ لحظات خاص و مشتاق یافتن تفاوت‌ها در تکرار است. هم در ادارهٔ چاو و هم در ادارهٔ سولی ـ زن، ساعت‌هایی وجود دارند که زیر نظرشان گرفته می‌شوند. به ویژه شبیه ساعت «روزهای وحشی بودن» یک ساعت زیمنس بزرگ در داخل ادارهٔ سولی ـ زن در معرض دید قرار دارد. زمان و باز دوربینی که چهرهٔ بی‌روح سیاه و سفید ساعت را بررسی می‌کند، به‌طوری که می‌کوشد زمان را دائماً در حال جلو رفتن، تسخیر کند. در نخستین بخش Chungking Express که پاسبان شمارهٔ ۲۲۳ (تاکیشی کانشیرو) با وسواس از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قوطی کنسرو آناناس با تاریخ انقضای یکم می می‌خورد، این اطمینان را می‌دهد که هر چیزی تاریخ انقضایی دارد. از جمله عشق. در «فرشته‌های سقوط کرده»، قاتل حرفه‌ای وانگ، (لئون لای ـ مینگ) می‌گوید: «من نمی‌دونم که این مردم کی هستند و اهمیتی هم نمی‌دهم، به زودی آن‌ها به تاریخ می‌پیوندند.» و در «شاد کنار هم»، وانگ درواقع به نحو مؤثری دورهٔ الحاق هنگ‌کنگ به چین را ثبت می‌کند. زمان و خاطره به یکدیگر وابسته‌اند و این عقاید به ترتیب به امور شخصی و تاریخی مربوطند. وانگ ناپایداری زندگی را تصویر می‌کند و نشان می‌دهد که هیچ‌چیز در دنیایی که او می‌آفریند دائمی نیست. با وجود این، او همچنین شخصیت‌هایی را طراحی می‌کند که علی‌رغم زیستن در «لحظهٔ» حال، به واسطهٔ «کوشش نومیدانه‌شان برای یافتن چیزی پایدار» علیل‌اند. بی‌ربطگی شخصیت‌های او یا تاریخ شخصی دردناک‌شان به این معنی است که آن‌ها مجبورند تاریخ خودشان را بیافرینند. از این‌رو، وانگ اهمیت و فراگیری تاریخ را، به ویژه در مورد شهروندان هنگ‌کنگ که دائماً در حال گذار هستند، تصدیق می‌کند. او همچنین مدرنیته و تکنولوژی را به‌عنوان موضوعاتی در نظر می‌آورد که باید در کنار آن‌ها و نه در مقابل‌شان کار کرد. نتیجه، اغلب شخصیت‌هایی است که با هویت‌های گسیخته که تلاش و جست‌وجوی درونی‌شان برای وضوح در یک دنیای اجتماعی بویا، اعتبارشان را تأمین می‌کند.

در حال و هوای عاشقی، سنت وانگ را در ثبت لحظه‌هایی در محیط نامنسجم و بالقوه منزوی، ادامه می‌دهد و شباهتی با دیگر ادای احترامش به دههٔ ۱۹۶۰، «روزهای وحشی بودن» دارد، که معتقدند (به واسطهٔ اظهارات خود وانگ دربارهٔ هر دو فیلم استنباط عمومی) که نخستین قسمت «در حال و هوای عاشقی» است. «روزهای وحشی بودن» که در دهه ۶۰ اتفاق می‌افتد، جوانان بالغی را نشان می‌دهد که هم گمشده و هم آسیب‌پذیرانند. قهرمان فیلم یک Afei به نام یادی Yuddy (لسلی جیونگ کواک ـ وینگ) است. Afei بودن، یعنی «تأیید مؤدبانهٔ نوجوانان بزهکار و زننده‌ای که موهای روغن‌زده دارند و عاشق موسیقی راک‌اند و رفقایشان تبهکاران حرفه‌ای هستند.» شخصیت‌های درون این فیلم که با دیگر آدم‌ها ارتباط دارند، حتی اگر به‌طور اتفاقی، هنوز قادر به شروع یک ارتباط بادوام نیستند. درک آن‌ها از فلاکت و عدم دریافت هویت، بر تمام جنبه‌های زندگی‌شان سایه افکنده است. یادی که هم «آسیب پذیر» و هم جاهل‌مآب، هم زودرنج و هم بی‌اعتنا است، روح مبهم هنگ‌کنگ را که در جست‌وجوی یافتن هویتی برای خویش است که بتواند به آن احترام بگذارد. روزهای وحشی بودن یک فیلم مجلسی است که بیشترین حد از عواطف شخصی به واسطهٔ سخنان به زبان نیامده، آرزوها و عقیدهٔ احتمال [تصادفی بودن رویدادها] و افسردگی ناشی از بی‌اعتنایی را باعث می‌شود. رجاع پیوسته فیلم به زمان، از طریق تمهای تکرار شونده از ساعت‌هایی که تیک تاک می‌کنند به‌طور ضمنی به مسئله ۱۹۹۷ اشاره می‌کند. همان‌طور که به نامحسوس بودن محض و ناپایداری زمان نظر دارد. وقتی یادی با شخصیت مگی چیونگ برخورد می‌کند، تحت‌تأثیر قدرت افسون او، فریاد می‌زند که: «بگذار برای یک دقیقه دوست باشیم.» همین احساساتی‌گری و آگاهی از زمان، «در حال و هوای عاشقی» هم حکم‌فرماست. وانگ زیبایی درونی می‌آفریند که در آن زمان، یک‌دست و گذراست. قهرمانان او در یک شبه منظرهٔ رویایی گیر افتاده‌اند که در آن خاطره و زمان، نمی‌توانند قطعی باشند.

موسیقی نیز یک عنصر همیشگی و اساسی در تمام فیلم‌های وانگ است. تکرار موسیقایی اغلب برای بیان آن‌چه گفته نمی‌شود یا آن‌چه نمی‌تواند از طریق گفتارها و کلمات بیان شود، به کار گرفته شده‌اند. از آن گذشته، «تخریب» و نوسازی ژانر توسط وانگ مستلزم کدهای باز ـ تفسیر شونده است، فرایندی که در آن موسیقی در مرکز توجه است.

عقیدهٔ باز ـ تفسیر کردن به ویژه در دو فیلم اول وانگ واضح است. دیوید مارتینز اظهار می‌کند که از موسیقی دهه‌های ۴۰ و ۵۰، برای بازآفرینی دوران دههٔ ۶۰ در «روزهای وحشی بودن» استفاده شده و موسیقی متن ساختهٔ فرانکی چان آهنگساز که از موسیقی وسترن استیاگتی آنیو موریکونه، الهام گرفته شده، برای حماسهٔ ورزش‌های رزمی فیلم خاکسترهای زمان استفاده شده است. در Chungking Express از موسیقی برای برانگیختن عواطف و خلق فضا استفاده شده اما نیز به‌عنوان وسیله‌ای برای شناسایی شخصیت فای (فای وانگ). آهنگ California Dreamin سابقاً و سایان‌های دههٔ ۱۹۶۰، پیوسته در سراسر بخش دو فیلم شنیده می‌شود و درون یک صحنه، مشخصه شخصیت فای می‌گردد. ترانه نه تنها به او اجازه می‌دهد که از مرزهای زمانی و فضایی‌اش بالاتر برود و عقیده‌اش را دربارهٔ «یاد» باز بنمایاند، بلکه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همچنین بر او به‌عنوان شخصی تأکید می‌کند که موسیقی را به‌عنوان شیوه‌ای برای بیان و ارتباط به کلام ترجیح می‌دهد. به‌طور چشم‌گیری ترجمهٔ کانتونی ترانه‌های پاپ غربی، گذر فرهنگی مورد علاقهٔ فیلم‌های وانگ است به‌طوری که در نسخه‌های کانتونی «دریمز» گروه Cranberries در Chungking Express، Take my breath away در برلین در «همان‌طور که اشک‌ها جاری می‌شوند» و اجرای دوبارهٔ ارکسترال Karmakoma گروه Massive Attack در «فرشته‌های سقوط کرده»، آشکار است. این میل به اقتباس و تنظیم دوباره تأثیرات و ارجاعات به فرهنگ عمومی است که به موقعیت وانگ به‌عنوان یک مؤلف پست‌مدرن کمک می‌کند و فیلم‌های او را در اجرا هم محلی و هم «فراملی» می‌سازد. شخصیت موزون در ساختار نماها و التقاط قافیه‌ها و همسانی‌های نامتعارف سمعی و بصری، نیز تلویحاً به حساسیت موسیقایی وانگ اشاره می‌کنند.

برنامه زیباشناسی MTV دربارهٔ وانگ که به یافتن توازن میان صدا و تصویر می‌یابد، احساساتی‌گری‌ای دارد که به هر منظرهٔ مضحکهٔ پوچ، تسلیم نمی‌شود یا به آن اجازه نمی‌دهد که در طرز فکر پست‌مدرن بگنجد. وانگ به نحو تأثیرگذاری، این واقعیت را برجسته می‌کند که مردم (که بخشی از التقاط پست‌مدرن را می‌سازند) در حالی که مجاورت جسمی به هم قراردارند، اما می‌توانند بسیار از هم دور باشند و گویی بسیار هم از یکدیگر دوراند. در عین حال، در فیلم‌های وانگ، اغلب به نام خوانش‌هایی که به شکوه بصری زیبایی‌شناختی فیلم او می‌پردازد طبیعت ادبی فراموش می‌شود. با این همه، علاقهٔ او به تک گویی‌های روی تصویر و میان‌نویس‌ها نیز بخشی از ساخت امضای او هستند. انزوای شخصیت‌های او اغلب راه را برای تک‌گویی‌های روی تصویر باز می‌کند که در آن موقعیت شخصیت‌های او به‌عنوان بیگانگان، پیوسته تکرار می‌شود. فضای از خودبیگانگی شهر، اغلب زمینه‌ای برای ساکنان آن است که تلاش می‌کنند از نظر روحی، درک خودشان را از مکان و هویت درون چشم‌انداز شهری بیان کنند. این امر به یک التقاط بصری از رنگ‌های شدیداً غلیظ و نماهای پرداخت شدهٔ دوربین برگردانده می‌شود. Chungking Express این التقاطی را با استفاده از اصطلاحات تدوین تلویزیونی و با پیوسته دستکاری کردن امور بصری، برمی‌گزیند. وانگ «خلاقیت را در بیان زیرکانه شیوه‌های وقفه Pause و به عقب بردن Rewind» می‌یابد. یک نشانهٔ پست‌مدرن دیگر از اواخر قرن بیستم او به‌طور تأثیرگذاری، کارکردهای جلو بردن سریع Fast - Forward و وقفه Pause را با تصویرکردن شیوه‌های گوناگونی از تکنولوژی کنترل از راه دور، برای گنجینهٔ زیبایی‌شناختی‌اش به‌کار می‌گیرد.

Chungking Express این شیوه را با عبور سریع لیرها و دویدن پرشتاب یانسان شماره ۲۲۳ (تونی لیونگ چیو - وای) نشان می‌دهد. فیلم همچنین نگاه دوگانه‌ای به تقابل کنش‌ها در برابر عدم تحرک دارد، به‌طوری که وقتی برداشت بلندی، قهرمانان را غیرمتحرک تصویر می‌کند، در عین حال بدن‌های غیرقابل تشخیص با سرعت از جلوی دوربین می‌گذرند و علامت‌هایی از حرکت را می‌آفرینند.

تماشاگران باید بیلوهای‌شان را به گاهشماری وقایع، زمان و فضا در مورد خاطراتشان را نیز به منظور تجربه کامل [illegible] و خاطره‌انگیز وانگ، مسکوت بگذارند. داستان وانگ پیوسته و روایی است و به همان شیوه‌ای که پیوسته به متن حال است، به گذشته نیز متکی است. جغرافیا، تاریخ و هویت فرهنگی منحصر به‌فرد ساکنان هنگ‌کنگ آزادانه [illegible] سازگاری هنگ‌کنگ با تغییر نوع فرهنگی و سبک زندگی جهان‌وطنی به قرارگیری پیوستای سینمایی انجامیده است که روح یک هنگ‌کنگ متمایز را تصویر می‌کند. فیلم‌های وانگ [illegible] شیوهٔ فیلمسازی اند. فضای مبهم هنگ‌کنگ و دوسنده‌گری او [illegible] که توسط شهروندان هنگ‌کنگ در ظاهر تنوع سیاسی و فرهنگی و پیشروی در مدرنیته احساس شده است. در سراسر آثار وانگ، هنگ‌کنگ به یک استعاره برای شخصیت‌ها و هستی بی‌ثبات آن‌ها تبدیل شده است. این امر یک التقاط شهری را بازنمایی می‌کند که در آن افراد می‌کوشند با احساس بی‌اعتنایی و تنهایی به‌رغم جمعیت انبوه کشور، با هم کنار بیایند. نمایش بی‌پایان وانگ از سناریوهای احتمالی و جهت‌یابی سفرهای درونی و بیرونی قهرمانانش، به ترتیب، حل کردن و بازآرایی فشارهای زمانی - فضایی را به وجود می‌آورد.

هویت هنگ‌کنگ نمی‌تواند همیشه نتیجهٔ احساسات شرقی و غربی‌اش باشد، بلکه، در تصویر کردن وجود (به لحاظ فرهنگی)، متنوع هنگ‌کنگ، سینمای هنگ‌کنگ به‌طور تأثیرگذاری، هویت منحصر به فرد خودش را بنا می‌گذارد و نشان می‌دهد. زیبایی‌شناسی تجربی وانگ، یک شیوهٔ فیلمسازی جهان‌وطنی را خلق می‌کند و مرزهای فرهنگی را اعتلا می‌دهد. میل او برای فرهنگ عمومی، تأثیرات جهانی و الحاق چندین ژانر موسیقی متفاوت به فیلم‌هایش، آشکار است. منبع فیلمسازی وانگ شاید هنگ‌کنگ باشد اما فیلم‌هایش نمی‌توانند مطلقاً کنترل شوند یا کاملاً محدود به یک مصرف‌کنندهٔ خاص از نظر فرهنگی. سرانجام، وانگ کار - وای یک شاعر فیلمساز است، که به موضوعاتی به تنوع خاطره، هویت، زمان و فضا، شهریت، حال و هوا، انزوا و پوچی علاقه دارد. او همچنین به مکان هنگ‌کنگ به‌عنوان یک چشم‌انداز شهری متعهد است که در آن دل‌مشغولی‌های مضمونی‌اش بیان خود را می‌یابند. هویت منحصر به فرد هنگ‌کنگ را با تلفیق فرهنگ غربی و چینی و تاریخ پیچیده‌اش از لحاظ فرهنگی، فضای متنوعی را فراهم می‌کند که در آن تکنولوژی و سنت در اشکال گوناگونی با یکدیگر همزیستی می‌کنند. زیبایی‌شناسی سینمایی پیشرو وانگ برای داستان‌گویی موجز، با استفاده از لحن‌های شدیداً غلیظ، حرکات آهسته، جامپ کات‌ها و تصاویر گسیخته ساخته شده است. اگرچه عقیده مؤلف در هنگ‌کنگ کاملاً مرسوم نیست، جایی‌که فیلم‌ها اغلب از طریق قابلیت دسترسی‌شان به‌عنوان یک سرگرمی جمعی سریعاً فیلمبرداری و فروخته می‌شوند، موقعیت وانگ را به‌عنوان یک مؤلف در محیط صنعتی سینمای هنگ‌کنگ برجسته می‌کند و بر آزادی کامل و خلاق وی و تسلطاش بر همهٔ جنبه‌های تولید فیلم‌هایش، دلالت می‌کند. به گفتهٔ خود وانگ، فیلم‌هایش جست‌وجویی را بازنمایی می‌کنند که در آن «وانگ کار - وای کارگردان، می‌خواهد چیزی را به اثر بیفزاید. □

• الیزابت رایت لیسانس خود را با درجه ممتاز در مطالعات سینمایی از دانشگاه موناش (ملبورن) دریافت کرده است. تز او به زیبایی‌شناسی فیلم‌های وانگ کار - وای پرداخته بود