

یادداشتی بر فیلم املی Le fabuleux destin d'Amélie Poulain

نوشته سعید مولایی

این یادداشت صرفاً تلاشی است از سوی یک علاقه‌مند به سینما برای باز کردن پیچ‌ومهره‌های فیلم «املی». طبیعتاً این متن، نه متنی جامع است و نه متنی بی‌خطا؛ بلکه صرفاً مشقی‌ست برای یادگیری سینما، بر پایه‌ی استفاده از چارچوب‌های شناخته‌نظیر ساختار سه پرده‌ای و ... نگاه من در این یادداشت نه نگاه یک منتقد حرفه‌ای، بلکه نگاه کسی است که می‌خواهد بفهمد اگر روزی خواست فیلمی بسازد، باید به چه مؤلفه‌هایی در فیلمنامه و کارگردانی توجه کند.

طبیعی است که لذت بردن از تماشای یک فیلم فراتر از جزءبه‌جزء کردن مولفه‌هاست و آنچه اهمیت دارد، احساس کلی ناشی از ترکیب این عناصر است.

برای اینکه یادداشت چارچوب مناسب‌تری داشته باشد تلاش کردم املی را در چهار بخش بررسی کنم:

بخش اول: تلاش کردم بفهمم با چه نوع فیلمی طرفم (پیدا کنم از چه شابلونی برای بررسی فیلم کمک بگیرم)

بخش دوم: فیلمنامه

بخش سوم: کارگردانی

و بخش چهارم: سنتزی که از ترکیب فیلمنامه و کارگردانی ایجاد شده

بخش اول: با چه نوع فیلمی طرفیم؟

۱. عنوان فیلم

اسم کامل فیلم سرنوشت شگفت انگیز املی پولن است.

این نام چند نشانه مختلف در خود دارد:

سرنوشت: بنظر می‌رسد با اثری تقدیر گرا مواجه هستیم (در بخش دوم یادداشت به نقش عنصر تصادف که بنظر می‌رسد برآمده از همین نگاه تقدیرگرایانه است به شکل مبسوط‌تر پرداخته شده است)

شگفت انگیز: بنظر می‌رسد اگر این عبارت از روی کنایه بکار گرفته نشده باشد، می‌توان آن را نشانه‌ای دانست از اینکه احتمالاً با اثری غیررئالیستی مواجه هستیم (با توجه به اینکه قرار است شاهد یک سرنوشت شگفت انگیز و نه یک سرنوشت معمولی مواجه باشیم)

املی پولن: با توجه به مرکزیت دادن به یک کارکتر خاص به اسم املی پولن، احتمالا با اثری شخصیت محور مواجه هستیم.

۲. تیتراژ و مقدمه فیلم

• راوی

در سوم سپتامبر ۱۹۷۳ یک مگس کالیفرنایی با سرعت بال زدن ۱۴۶۷۰ در دقیقه در خیابان وینست در مونت مارته فرود آمد.

از اولین جمله‌ی نریشن می‌توان به این خصوصیات در راوی توجه کرد:

• راوی سوم شخص یا دانای کل

• لحن جدی

• جزئیات ابلهانه می‌گوید (پشه‌ی کالیفرنایی در فرانسه!)

همچنین مگس مزبور در این پلان کشته می‌شود. ترکیب متن نریشن، لحن جدی و تصویر مرگ مگس، منجر به ایجاد کمدی می‌شود.

• تصویر

اولین تصویر

لو انگل / واید / تونالیته رنگی گرم / تصویری زیبا از یک خیابان



دومین تصویر

نمای های انگلی که آرام آرام با پایین آمدن دوربین به سمت آی لول شدن می‌رود/ باد، پارچه رومیزی که دو لیوان روی آن قرار دارد را به حرکت می‌آورد.



در همان لحظه در نزدیکی رستورانی در نزدیکی آنجا

سومین تصویر

لو انگل / واید / کارکتر وسط قاب و دوربین آرام آرام به سمت شخصیت دالی این می کند.



سپس تعدادی تصویر آرشیوی با جنس تصویری متفاوت دیده می شود. انگار مستند هستند و جنس تصویر شبیه به هوم مووی های قدیمی است.



• تنوع جنس تصویر

پس از این چند پلان فضای بصری فیلم عوض شده، اسامی عوامل فنی فیلم آمده و جنس تصویر نظیر تصاویر ضبط شده با دوربین های قدیمی (۱۶ میلی متری یا ۸ میلی متری) و مشابه هوم مووی های دوران کودکی املی می شود، رنگ تصویر مرده تر شده و از رنگ های زیبا و چشم نواز بخش قبل خبری نیست.

تصاویر بازی کردن املی بچه در نماهای بسته نمایش داده می شود و تلاش شده بازی هایی که املی به تنهایی (او هیچ دوستی ندارد) انجام می دهد قرابت نزدیکی با شغل عوامل معرفی شده داشته باشد (در هنگام معرفی مدیر فیلمبردای املی عینکی با عدسی بسیار سنگین بر چشم دارد یا هنگام معرفی تهیه کننده، املی توت فرنگی می خورد که اشاره به تامین کننده پول و خورد و خوراک و هزینه های فیلم توسط تهیه کننده است).

تصویر به شکل فست موشن بوده و از افکت فلش (نور زیاد لحظه ای) برای کات زدن میان این پلان ها استفاده شده است.

در نهایت می توان از بخش تیتراژ نتیجه گرفت

فیلم فضای بصری متنوعی خواهد داشت و هر سکانس از منطق متفاوت خود پیروی می کند. کارگردانی فیلم خودنما بوده و لحن فیلم را می توان در شکلی از لحن کمدی ارزیابی کرد.

بخش دوم: فیلمنامه

۱. ساختار سه‌پرده‌ای و پیرنگ بیرونی

فیلم در مرز میان شاه‌پیرنگ و خرده‌پیرنگ حرکت می‌کند. هرچند فیلم نزدیک‌تر به شاه‌پیرنگ است، اما خرده‌پیرنگ‌های قوی و قدرتمندی هم دارد.

سه خطی فیلم:

املی دوست دارد اطرافیانش را از پيله‌هایی که دورشان تنیده‌اند خارج کرده و به سمت زندگی بهتر سوق دهد. او در تلاش است بر چالش درونگرایی و خیالبافی خود (پيله‌ای که دور خود پیچیده) غلبه کرده و با مردی که دوست دارد وارد رابطه شود. در نهایت املی موفق می‌شود رابطه‌ای به شیرینی رویاها و خیال با معشوقه‌اش بسازد.

• قهرمان: املی پولن

• مانع: خود املی (خیالات و درون‌گرایی املی)

• هدف خودآگاه: تلاش برای درست کردن زندگی به هم‌ریخته‌ی سایر انسان‌ها (بنا بر دیالوگ دقیقه ۴۹

شخصیت)

• نیاز ناخودآگاه: تلاش برای درست کردن زندگی به هم‌ریخته‌ی خود (فاصله گرفتن از خیالات و به چنگ

آوردن شانس‌های زندگی)

تایم‌لاین اتفاقات فیلم بنا بر ساختار سه‌پرده‌ای:

حادثه محرک (اتفاقی رخ می‌دهد که تعادل زندگی قهرمان را به هم می‌ریزد): از پسری که دنبال عکس‌های پاره است خوشش می‌آید دقیقه ۲۲/ در چارچوب کلاسیک معمولاً این اتفاق حوالی یک هشتم فیلم، یعنی حدود دقیقه ۱۵ باید رخ بده (هفت دقیقه فیلم دیرتر از چارچوب کلاسیک شروع شده).

عطف یک (پاسخی که قهرمان به حادثه محرک می‌دهد): املی تصمیم می‌گیرد با پسر حرف بزنه/ اما پسر میره و کیفش رو املی برمی‌داره دقیقه ۴۱/ در چارچوب کلاسیک معمولاً این اتفاق حوالی یک چهارم فیلم، یعنی حدود دقیقه ۳۰ باید رخ بده (یازده دقیقه فیلم دیرتر از چارچوب کلاسیک رخ داده).

نقطه میانی (قهرمان انتخابی بسیار مهم و بدون بازگشت انجام می‌دهد): املی به آدرس پسر میره/ انتخاب می‌کنه پسر رو ببینه و دیگه زندگی قهرمان مثل قبلش نیست. ۱:۰۷:۰۰/ در چارچوب کلاسیک معمولاً این اتفاق حوالی یک دوم فیلم، یعنی حدود دقیقه ۶۰ باید رخ بده (هفت دقیقه فیلم دیرتر از چارچوب کلاسیک رخ داده).

عطف دو (مسیر داستان تغییر می‌کند، سوال اصلی دوباره با قوت مطرح می‌شود. خیال یا واقعیت؟): ۱:۳۷:۰۰ در جواب اینکه پسر ازش می‌پرسه این شما یید می‌گه نه/ املی فقط داره خیال پردازی می‌کنه در اون لحظات/ در چارچوب کلاسیک معمولاً این اتفاق حوالی سه چهارم فیلم، یعنی حدود دقیقه ۹۰ باید رخ بده (هفت دقیقه فیلم دیرتر از چارچوب کلاسیک رخ داده).

نقطه اوج (مهمترین انتخاب، نتایج تغییر در شخصیت کارکتر بروز می‌یابد و به هدف خودآگاه یا نیاز ناخودآگاه پاسخ داده می‌شود): ۱:۵۲:۳۰ میره دنبال پسر/ در چارچوب کلاسیک معمولاً این اتفاق حوالی هفت هشتم فیلم، یعنی حدود دقیقه ۱۰۵ باید رخ بده (هفت دقیقه فیلم دیرتر از چارچوب کلاسیک رخ داده).

برخلاف الگوی کلاسیک این فیلم خیلی با دوگانه هدف خودآگاه و نیاز ناخودآگاه مواجه نیست. به عبارت بهتر، سطح تنش و تنگنا در فیلم هرگز به سطوح بالایی نمی‌رسد و تنش اثر، متاثر از لطافت و شیرینی لحن کلی اثر، صرفاً به عنوان هیجان و تعلیقی جذاب عمل می‌کند.

چرا به نظر من (که البته ممکنه اشتباه هم باشه) حادثه‌ی محرک فیلم، علی‌رغم آنچه نریشن فیلم در دقیقه ۱۴ می‌گوید (بالاخره ۳۰ آگوست ۱۹۹۷ اتفاقی افتاد که زندگی املی را دگرگون کرد) پیدا کردن جعبه نیست؟

به طور کلی به نظرم/املی فیلم خوبی برای به‌کار بردن دقیق الگوی فیلم‌های کلاسیک نیست. چون همان‌طور که در بالا اشاره کردم، به نظرم تضادی به آن معنا بین هدف خودآگاه و نیاز ناخودآگاه شکل نمی‌گیرد. در/املی، ماجرای پیدا کردن جعبه به هدف خودآگاه برمی‌گردد (کمک به انسان‌ها) و ماجرای دیدن پسر به نیاز ناخودآگاه (اینکه املی کمکی به زندگی خودش بکند). در الگوهای کلاسیک‌تر، معمولاً هدف خودآگاه و نیاز ناخودآگاه به یک اتفاق یکسان برمی‌گردند، نه دو اتفاق متفاوت. همین مسئله موجب شده به آن معنایی که ما در آثار کلاسیک با آن مواجه‌ایم، کاراکتر با دوراهی سهمگینی روبه‌رو نباشد. چون هدف خودآگاه و نیاز ناخودآگاه مسیرهای متفاوتی دارند و در کنار همدیگر می‌توانند با خوبی و خوشی عمل کنند (دقیقاً اتفاقی که در پایان‌بندی فیلم می‌افتد؛ یک هیپ‌اند واقعی در تمام جنبه‌ها).

رویا یا واقعیت

نقش ماجرای تعمیرکار دستگاه عکس بسیار حائز اهمیت است. املی یک عالمه درباره او خیال پردازی کرد. با ویژگی‌هایی که از معشوقه املی می‌شناسیم او هم احتمالاً یک عالمه درباره‌ی صاحب عکس‌ها خیال پردازی کرده است، اما وقتی املی و معشوقه‌اش با این حقیقت مواجه میشوند که طرف صرفاً تکنسین دستگاه‌ها بوده (به یکباره

در این لحظه تصویر غرق در نور می شود) انگار کارکترها، خصوصا املی تبدیل به انسانی واقع گراتر و کمتر خیالباف می شود و یک پله به رشد قهرمان نزدیک تر می گردد. با استفاده از این تمهید انگار فیلم و قصه وارد مرحله تازه ای می شود..

۲. رشد قهرمان و وضعیت پیرنگ درونی

زخم موقعیت، پیش داستان و پیرنگ درونی، در همان دقایق ابتدایی فیلم به طور مفصل پرداخت می شود. به همین دلیل فیلم از الگوی کلاسیک به لحاظ زمانی ۷ دقیقه عقب تر افتاده است؛ چون فیلم با نمایش کودکی کاراکتر شروع می شود.

هرچند برخی بخش های داستان املی را می توان بر اساس الگوی «سفر قهرمان» جوزف کمبل بررسی کرد، اما این یادداشت به جای آن، تلاش می کند از نگاه یک روانشناس یونگی دیگر به نام کارول/اس. پیرسون استفاده کرده و بر مبنای کهن/الگوهای شخصیت نگاهی به سه کاراکتر املی، پیرمرد همسایه، و شاگرد خواربارفروشی داشته باشد.

کهن الگوی پیر خردمند نمادی از خرد، تجربه و بینش معنوی است. پیرمرد همسایه در این نقش نه تنها به شکل تمثیلی، بلکه به شکل واقعی، نگاه املی را به جهان عوض می کند. او دوربین فیلم برداری دارد که از پشت پرده جهان را می بیند و در حال کشیدن نقاشی ای است که نمی تواند چشمان یکی از شخصیت هایش – یک دختر – را بکشد. او مدام با گفت و گو و پند و اندرز، در تلاش است املی را به زندگی واقعی و به چنگ آوردن فرصت ها سوق دهد.

این کاراکتر چطور طراحی شده تا از لحن فیلم خارج نشده و خیلی شعاری نباشد؟

خود این کاراکتر هم ضعف دارد. این کاراکتر هم مثل باقی کاراکترها دور خودش پيله ای تنیده و سال هاست از خانه خارج نشده است. استخوان های او به راحتی می شکنند و همین مانع فیزیکی می تواند بی ارتباط با ترس املی از رابطه با سایر انسان ها نباشد.

کهن الگوی دلچک نمایانگر شوخ طبعی، بازیگوشی و دریدن مرزهای اخلاقی است. رافائل، شاگرد خواربارفروشی در نقش بهلول عمل می کند و با ابلهانه ترین رفتارها، حقیقت را عریان تر از هر کس به زبان می آورد.

کهن الگوی حامی نمادی از سخاوت، خیرخواهی و راهنمایی دیگران به سوی خوبی است. املی بازنمایی کننده ای این کهن الگو است. این ماجرا به حدی پررنگ است که حتی وضعیت میزانشن وصال نیز نشانگر این نقش است.

در سکانس وصال، پسر در آغوش املی به خواب رفته، املی بیدار و خوشحال است، سرش را بیشتر به سمت پسر می‌چرخاند و تلاش می‌کند بخوابد. در حالی که معمولاً در چنین صحنه‌هایی، زن در آغوش مرد با آرامش قرار می‌گیرد، این‌بار این زن "حامی" است که نقش مراقب و نگهبان را دارد.

۳. نحوه‌ی نمایش پیرنگ درونی و درونیات کاراکتر در طول فیلم

نحوه‌ی نمایش درونیات کاراکتر در این فیلم هیچ حد و مرزی ندارد. هرچه بامزه و سورئال‌تر، بهتر:

گاهی از طریق **صفحه‌ی تلویزیون** که فیلمی در حال پخش است و املی با ذهنیت خودش آن را تغییر می‌دهد.

گاهی با **فلش‌بک سیاه‌وسفید** که کل صفحه را می‌گیرد.

گاهی **تصویر خیالات املی** یک گوشه‌ای از قاب را می‌گیرد.

گاهی شاهد **وضعیت قلب املی** یا **فروریختن او مثل آب روی زمین** هستیم!

گاهی با **فلش و نوشته**، مثل معرفی پدر و مادر املی در ابتدای فیلم.

یا از طریق **نریشن**.

در بسیاری از مواقع نیز تصاویر کاملاً **سورئال** هستند:

مثل **تمساح غمگین**، یا **حرف زدن و حرکت کردن حیوانات داخل قاب نقاشی**.

فیلم لحنی فانتری دارد. در آثار رئالیستی معمولاً تلاش می‌شود «جای دست نویسنده» معلوم نباشد، اما اینجا نه‌تنها نویسنده چنین تلاشی نکرده، بلکه تلاش کرده تا بیشترین حد ممکن، جای دست نویسنده به شکل بامزه‌ای مشخص باشد.

در این حد که یک نفر ناگهان از پنجره‌ی زیرزمین یک خانه بیرون می‌آید و به املی تقلب می‌رساند و می‌گوید:

در جواب میوه‌فروش فلان تیکه رو بنداز (دقیقه ۱:۲۰:۰۰)

۴. نقش عنصر تصادف در فیلم

با توجه به عنوان فیلم («سرنوشت شگفت‌انگیز...»), این تصادف‌ها نه تنها بی‌منطق نیستند، بلکه بخشی از جهان‌بینی اثر را تشکیل می‌دهند.

پیدا شدن ***جعبه‌ی خاطرات*** کاملاً تصادفی است.

شنیدن جمله‌ی کلیدی از ***پیرمرد همسایه*** که اسم صاحب جعبه را به‌درستی یادآوری می‌کند، یک تصادف دیگر است.

آشنایی با معشوقه املی هم از دل سلسله‌ای از تصادف‌ها شکل می‌گیرد.

تصادف‌هایی که به ظاهر بی‌معنا هستند، اما می‌توانند زندگی انسان‌ها را دگرگون کنند.

۵. شخصیت‌های کاریکاتوری و وسواسی

تمام شخصیت‌ها در این فیلم با سرعت و ایجاز معرفی می‌شوند، اما همگی دو ویژگی محوری دارند:

- تروماهای روانی
- رفتارهای وسواسی کمدی

به عنوان مثال

پدر املی: انسانی سرد و درون‌گرا است که از هرگونه لمس کردن یا لمس شدن توسط سایر انسان‌ها دوری می‌کند. حتی در هیچ سکانسی تماس جسمانی بین او و همسرش دیده نمی‌شود.

از طرفی از چسبیدن مایو به بدنش بیزار است، عاشق واکس زدن کفش‌هاست و ...

این وسواس‌ها هم خنده‌دار هستند، هم نمایانگر آسیب‌های روانی‌اند.

فیلم با ترکیب **نریشن + تصویر** ما را خیلی سریع با این ویژگی‌ها آشنا می‌کند. نریشن معمولاً فهرستی از:

- کارهایی که شخصیت عاشق‌شان است
- کارهایی که شخصیت از آن‌ها متنفر است

را ارائه می‌دهد، و تصویر بلافاصله آن‌ها را نمایش می‌دهد.

این طراحی باعث می‌شود هر شخصیت حتی در حضور کوتاه، به یادماندنی، بامزه و عمیقاً انسانی به نظر برسد.

۶. راوی و لحن روایت

راوی دانای کل است.، اما با زبان طنز، پر نیش و کنایه و سرشار از جزئیات بیهوده که فضای سورئال را باورپذیرتر می‌کند. با توجه به اولین نریشن معرفی معشوقه املی که می‌گوید، پسر دوستان زیادی داشته (اما در تصویر می‌بینیم که این به اصطلاح دوستان پسر در حال انداختن او در سطل آشغال هستند) می‌توان راوی فیلم را نه چندان موثق یا حداقل، با جملات کنایی ارزیابی کرد (هرچند باید دقت کرد در طول روایت صدا و تصویر هیچ دروغی به ما نمی‌گن و همیشه اون‌ها رو ناموثق ارزیابی کرد).

۷. دیالوگ‌نویسی

دیالوگ‌ها گاهی به سمت شعار یا سانتی مانتالیزم پیش می‌روند، اما بلافاصله توسط رفتار متضاد یا شوخی خنثی می‌شوند. مثال‌ها:

زمانی که املی درباره‌ی **اهمیت اشیای نوستالژیک** حرف می‌زند (دقیقه ۲۳)، پدرش اصلاً توجهی نمی‌کند و به کار خودش ادامه می‌دهد.

وقتی مردی که وسایل کودکی‌اش را یافته با احساس از **صدای زنگ تلفن** می‌گوید، بارتندر پاسخ می‌دهد: «آره، ماکروفر من هم صدا می‌ده!» (دقیقه ۳۳)

۸. شکستن دیوار چهارم و نگاه به دوربین

املی بارها به دوربین نگاه می‌کند، گاهی حتی با مخاطب صحبت می‌کند. می‌توان گفت بسیاری از شیطنتهای فیلم (از جمله این تمهید) تحت تأثیر موج نوی سینمای فرانسه است. فیلم املی حتی ارجاعی مستقیم به فیلم ژول و ژیم دارد.

۹. لحن قصه

یکی از مهمترین ویژگی‌های لحن قصه را می‌توان تمرکز بر

اتفاقاتی که ذاتا تراژیک هستند

اما پرداختی کم‌دی دارن

دانست.

نکته بسیار بسیار مهم این است که تراژدیک بودن اتفاقات یک حد مشخص دارد. نمیشود داستان تجاوز به یک نفر را به شکلی کم‌دی پرداخت کرد! اما میشود یک انسان فقیر را نمایش داد که املی میخواهد به او کمک کند، اما طرف می‌گه من روزای تعطیل کار نمی‌کنم! یا میتوان داستان انسانی را تعریف کرد که به شکل وسواس گونه‌ای معتقد است باید از دارو استفاده کند و مدام حساسیت دارد و

تمامی اتفاقات داستان روی این لحن کوک شده‌اند و بدین شکل، این فیلم به یک کم‌دی جذاب، انسانی و جدی بدل میشود.

بخش سوم: کارگردانی

کارگردانی املی به شدت خودنما و پرزرق‌وبرق است. البته در اینجا واژه‌ی «خودنما» با معنای منفی به کار نرفته، بلکه به معنای سبکی است که عمداً توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.

در این بخش به تفکیک سراغ عناصر اصلی کارگردانی می‌رویم:

۱. فیلمبرداری

استفاده‌ی فراوان از لنز واید که باعث اعوجاج تصویر شده و کاراکترها را کمی کارتونی و ابلهانه نشان می‌دهد. دالی‌این و دالی‌اوت‌های سریع، زوم، پلان‌های کلوزآپ با هد-روم‌های حذف‌شده (یعنی پیشانی یا بالای سر کادر بریده شده است).

زاویه‌های لو-انگل، های انگل و داچ-انگل فراوان که حس اغراق، کودکانه بودن و عدم تعادل را تقویت می‌کند.

ترکیب همزمان فورگراند و واکنش چهره‌ها + بک‌گراند دکور و موقعیت باعث تاکید روی احساسات غلیظ کاراکترها می‌شود.



کچ لایت (درخشش چشم‌ها) مخصوصاً در املی، برای تقویت حس کودکانه، خیالبافی و شیطننت در کارکتر.



نماهای متعدد ترکینگ شات، پن و تیلت شلاقی، فالو شات، کرین و ... و پرواز خیالبافانه دوربین بر فراز تخت خواب املی همه و همه یک کارتون بزرگسالانه ساخته است.



دوربین در فیلم مدام در حال شیطنت است. حتی برای لحظه ای ثابت نیست و تقریباً می‌توان گفت تمام حرکات ممکن را انجام می‌دهد.

باز کردن پیچ و مهره سکانس پریدن ماهی خارج از تنگ:

الف) پرسوناژ یک دختر بچه است/وسط قاب/ دالی این بسیار سریع/ لانگ شات/ لو انگل



دالی این سریع

میرسیم به مدیوم شات دختر بچه



ب) مادر / داچ انگل / های انگل / نما ثابت



ج) کمی لو انگل / حرکت از مديوم به کلوزآپ دختر بچه / ریتم بسیار تند



د) یک تصویر بریده شده با حرکت سریع دوربین



منطق دکوپاژ سکانس: زمانی که هرج و مرج می‌شود و سر رشته امور از دست کارکترها خارج می‌شود (در لحظاتی مادر حتی با جاروبرقی در تلاش است ماهی را بگیرد!)، انگار سر رشته دکوپاژ هم از دست کارگردان خارج می‌شود. در ادامه و زمانی که مادر و دختر برای انداختن ماهی به بالای پل می‌روند، برای اولین بار در فیلم از شات/ریورس شات استفاده می‌شود. این تصویر بیانگر رابطه گرم میان املی و ماهی‌اش است. رابطه‌ای که او هرگز با پدر و مادرش نداشته است.

در پایان این سکانس هم دوربین از یک طرف پل به سمت دیگر پل می‌رود. به نشانه اینکه مجرای رابطه ماهی و املی تمام شد و املی کاملاً تنها می‌شود.

۲. تدوین

تدوین در این فیلم برخلاف آثار رئالیستی، کاملاً خودنما و در خدمت ریتم، شوخی و تاکید عمل می‌کند:

- جامپ‌کات‌های مکرر
- ترنیزشن‌های تصویری بامزه

۳. موسیقی و صداگذاری

موسیقی این فیلم نقش محوری در فضا سازی دارد. فیلم سرشار از موسیقی است. به حدی که فیلم را می توان تعدادی موزیک ویدیو مرتبط به هم دانست. موسیقی در لحظاتی قطع شده و سکانس بعدی با یک موزیک جدید آغاز می شود. برخی قطعات موسیقی کاملاً با ریتم تدوین هماهنگ شده اند

صدا هم مثل دوربین، گاهی به جای واقع گرایی، بیانگر احساس است. مثلاً صدای گام های تقویت شده یا افکت های کارتونی هنگام حرکات اغراق آمیز.

۴. طراحی صحنه و لباس

پالت رنگی گرم و اشباع شده (قرمز، سبز، زرد)، لباس های چشم نواز املی اما بدون ویژگی های اغواگرانه، ظاهری کودکانه و معصوم به املی می دهد. خال های کوچک روی صورت املی، مدل مو و سایر جزییات ظاهری املی در تضاد کامل با کلیشه های زنانه در سینمای عاشقانه است. او یک دختر شیطان و بامزه است.

۵. بازیگری

بازیگران فیلم هم دارای ویژگی های کاریکاتورگونه اند.

املی: چشمان درشت و موهای کوتاه، خنده ی مرموز

معشوقه ی املی: لاغر و دراز، دماغ بزرگ

سایر کارکترها هم بدن ورزیده یا استایل مد روز ندارد. بیشتر شبیه آدم های واقعی، کمی اغراق شده و آسیب دیده، اما دوست داشتنی هستند.

بازی ها عمدتاً اوراکت و ابلهانه طراحی شده اند.

۶. میزانشن و دکوپاژ فیلم

میزانشن های فیلم تنوع بسیاری دارد و برخی از این میزانشن و دکوپاژها در پلان هایی طولانی فیلمبرداری شده اند که پیچیدگی بالایی به لحاظ برنامه ریزی و اجرا طلب می کنند. به عنوان مثال سکانس دیدن پسر در ایستگاه مترو برای دومین دفعه و جا ماندن کتابچه عکس ها ترکیب متنوعی از انواع حرکات دوربین + حرکت چند بازیگر است.

بخش چهارم: سنتز فیلمنامه + کارگردانی

۱. لحن کاریکاتوری اثر

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های فیلم، کاریکاتوری بودن در همه‌ی لایه‌هاست. از روایت و شخصیت‌پردازی گرفته تا طراحی صحنه و موسیقی.

چگونه به دست آمده؟

شخصیت‌ها: اغراق‌شده، وسواسی، با ترومای مشخص و بامزه

اجرا: اُوراکت، حرکات عجیب، دیالوگ‌های غیررئالیستی

بصری: لنزهای واید، رنگ‌های اشباع‌شده، نورپردازی خاص

داستان: پر از تصادف و شوخی‌های روایی

راوی: دانای کل، با لحنی نیمه‌جدی و نیمه‌طعنه‌آمیز

۲. تروماهای انسانی در پرداختی غیررئالیستی به کمدی منجر شده‌اند

این فیلم از تروماهایی حرف می‌زند که در یک فیلم جدی می‌توانستند تلخ و سنگین باشند:

- پدری که دخترش را لمس نمی‌کند
- دختری که در تنهایی مطلق بزرگ شده
- پسری که دوستانش او را در سطل زباله می‌اندازند
- پیرمردی که از خانه بیرون نمی‌رود
- شاگرد خاروبارفروشی که از رییسش کتک می‌خورد

اما با همه این مسائل با لحن و فرمی طنزآمیز و غیررئالیستی روایت می‌شوند. فاصله لحن از جهان واقعی به حدی است که زمانی که همکار املی می‌خواهد مطمئن شود معشوقه املی فردی مناسب است از معشوقه ادامه چند ضرب‌المثل را سوال می‌کند. زیرا معتقد است کسی که ادامه ضرب‌المثل‌ها را می‌داند احتمالا می‌تواند پارتنر خوبی باشد. در لحن فیلم املی هرگز نباید سوال جدی و رئالیستی پرسید!

۳. خاستگاه ژان پیر ژونه

این یادداشت در تلاش بود از نگره مولف فاصله گرفته و اثر را بدون نگاه به سابقه کارگردان تحلیل کند. اما صرفاً به عنوان یک پرانتز، ژان پیر ژونه سال‌ها در فضای انیمیشن، ساخت موزیک ویدیو و تبلیغات به فعالیت پرداخته و بسیاری از ویژگی‌های سبک سینمایی او را می‌توان در این حیطه‌ها جستجو کرد.

فضای غیررئالیستی و به شدت کنترل شده و کاریکاتوری (نظیر انیمیشن)

زندگی غیررئالیستی و تصاویر زیبا (نظیر تبلیغات)

نمودهای از این مساله هستند.

ژان پیر ژونه نظیر تیم برتون و وس اندرسن در آثارش جهان‌های جدید با مختصاتی تازه خلق می‌کند.

۴. بخشی از انتقاداتی که می‌توان به فیلم وارد دانست

با تمام علاقه‌ای که به این فیلم دارم و تلاش کردم در این یادداشت برخی از اجزای فرمی و محتوایی «املی» را بررسی کنم، اما نمی‌توان از بعضی انتقادهای وارد بر فیلم به سادگی عبور کرد. بسیاری معتقدند جهان فیلم زیادی فانتزی و دور از واقعیات است. پارسی که در آن خبری از فقر، نژادپرستی یا دردهای اجتماعی نیست و شبیه یک شهر کارت‌پستالی طراحی شده است. حتی تصویر پایانی املی و معشوقه‌اش سوار بر موتور سیکلت زیادی خوش‌بینانه و شعاری است. بعضی افراد شاید شخصیت املی را زیادی منفعل می‌دانند؛ دختری که بیشتر تماشاگر دنیاست تا کنشگر جدی در آن و دیر وارد میدان عمل می‌شود. از طرف دیگر، برخی فرمالیسم شدید فیلم و غرق شدنش در رنگ و موسیقی و دکوپاژهای اغراق‌آمیز را نمی‌پسندند.

شاید این‌ها همه درست باشد. شاید هم نباشد.

به هر حال، من که از دیدن چندین و چندباره فیلم لذت بردم.

با آرزوی بهترین‌ها

سعید مولایی

۱ تیر ۱۴۰۴