هنر سینما

ماهنامه سینمایی سایت نقد فارسی | شماره ۱ ، خرداد ۱۳۹۳ ، May 2014 | نقد و بررسی سینمای ایران و جهان

هنرمند ماه
سرگئی آیزنشتاین
نقد رزمناو پوتمکین
بررسی نظریه مونتاژ
نگاهی به سینمای شوروی

نقد و بررسی
عمل کشتن
کفش های قرمز
عشق و شرافت

بحث تئوریک
داستان کاراگاهی ، سینمای جنایی

پرونده ویژه برای
« او »

دو نقد
تحلیل بازیگری ، سکانس برتر
نگاهی به فیلمنامه

سینمای صامت
حرص
(اریش فون اشتروهایم)
مردی که می خندد
(پاول لنی)

سکانس نگاه
سکوت
(اینگمار برگمان)

سینما در سینما
(میهمانی کیوکر)

به نام خدا

سرمقاله : هنر سینما متولد شد !

در حالی اولین شماره ماهنامه " هنر سینما " سایت نقد فارسی را تقدیم حضورتان میکنیم ، که صد ها رسانه در قالب سایت ها ، نشریات و مطبوعات در مورد " سینما " می نویسند . در چنین عرصه ای ایده انتشار مداوم یک " مجله " جدید هنری ، اگر منجر به شکل گیری نگاه جدیدی در دل رسانه های دیگر نشود ، چیزی جز ابطال وقت نیست . اگر تاسیس رسانه های جدید ، در چنین عصری ، با هدفی جز " بر هم زدن قواعد بازی موجود " باشد ؛ مسلما راه به جایی نخواهد برد . ما در ماهنامه " هنر سینما " به دنبال همین نگاه قرار است حرکت کنیم . اگرچه مصالحمان ساده است و ظاهر پر زرق و برق برخی رسانه ها را نداریم . اما گمان میکنیم آن چیزی که می تواند ما را جدا از انبوه رسانه های مشابه جدا کند ، مطالب و محتوایی است که در قالب این چند ده صفحه هر ماه به شما عرضه خواهد شد. ما در " هنر سینما " به دنبال کشف هستیم . کشف سینماهای کمتر شناخته شده . معرفی فیلم های کمتر دیده شده . ما به دنبال این هستیم که هر ماه با پیشنهادات جدیدی برای " دیدن " و " اندیشیدن " با شما همراه شویم . ما به دنبال " اندیشه " ها و " نگاه " های جدید هستیم و سعی میکنیم که در " جذاب " ترین شکل ممکن آن ها را به شما عرضه کنیم . ما در " هنر سینما " با تمام این اوصاف ، قرار نیست نوستالژی باز شویم و در گذشته ای - هرچند زیبا و رنگین - سیر کنیم . تنها فرازهایی از گذشته را مرور میکنیم ، که واجد نکات بدیعی در زمینه ساختن آینده است . توجه به سینماهای جدید و پیشرو ، همان قدر مورد توجه ما است که توجه به کلاسیک هایی مانند آیزنشتاین . معرفی فیلم های جدید و واجد تحلیل و بررسی همان قدر برایمان مهم است که تاویل شناسی فیلم های صامت . ما به دنبال تعادل در این نگاه هستیم . ما در " هنر سینما " ادعای خاصی نداریم ! بلکه به مانند هر نشریه کوچک و بزرگ دیگری ، با یک سری اصول و سیاست از پیش تعیین شده قرار است جلو برویم . اینکه واقعیت موجود و تعارضی که مطمئنا با آرمان ها و آرزوهای ما در مورد این نشریه ایجاد میکند ، چقد منجر به رسیدن به " حقیقت " این اصول است ، بر کسی آشکار نیست . اما این را می دانیم که سعی خواهیم داشت در طول انتشار این ماهنامه ، تا جایی که می توانیم از این اصول عقب نشینی نکنیم . ما در " هنر سینما " قرار است به کمک همه شما خوانندگان عزیز صفحاتمان را ببندیم . پس به یاری ما بیایید . چه با نوشته ها و تحلیل هایتان در مورد سینما ، و چه با نقدهایتان در مورد کلیت مجله .

سردبیر : روزبه جعفری

مشاوران سردبیر : امین صادقیان ، دانیال حسینی

همکاران این شماره

امیر حسین اسلامی نژاد ، محمد پارسا رازی ، علیرضا پورنوری

داریوش کاویان ، کاوه قادری ، محمد فتحی ، شبنم مجیدی

امیر امیرانی ، بهزاد محمدی ، سید محمد طوسی ، آرش رواده

امیر رشید پور ، فرید محمدی

صاحب امتیاز

سایت و انجمن سینمایی نقد فارسی

www.naghdefarsi.com

ارتباط با ما

honarecinema@gmail.com

پیشنهادات و انتقادات خود را با ما در میان گذارید.

فهرست مطالب

معرفی فیلم ۳

معرفی آثار مهجور سینمای جهان

نقد و بررسی ۵

عمل کشتن (The Act Of Killing)
عشق و شرافت (Love and Honor)
کفش های قرمز (The red shoes)

فیلم ماه ۹

او (Her)
دو نقد ، تحلیل بازیگری
نگاهی به فیلمنامه ، سکانس برتر

هنرمند ماه ۱۸

سرگئی آیزنشتاین
نقد فیلم رزمناو پوتمکین
بررسی نظریه موتاژ شوروی
نگاهی به سینمای شوروی ۱۹۲۰-۱۹۴۰

سکانس نگاه ۲۷

سکوت، اثر اینگمار برگمان

سینمای صامت ۲۹

حرص ، اریک فن اشتروهایم
مردی که می خندد ، پاول لنی

مباحث تئوریک ۳۲

داستان کاراگاهی ، سینمای جنایی

سینما در سینما ۳۴

میهمانی کیوکر

معرفی فیلم

Femme Mariée

محصول ۱۹۶۴ فرانسه

کارگردان
Jean-Luc Godard

نویسنده
Jean-Luc Godard

بازیگران
Bernard Noël
Macha Méril
Philippe Leroy

تعریف کردن داستان فیلم های گدار کار بیهوده ای است . داستان هایی که حداقل روی کاغذ چندان پرفروغ و جذاب به نظر نمی آیند. اما واقعا داستان در سینمای گدار چندان اهمیتی ندارد؛گدار استاد بیان نو و خلاقانه ی قصه های قدیمی است ، که جوهره سینما را می توان در آثارش یافت. بیان سینمایی داستان هایی که بارها شنیده یا خوانده ایم. فیلم " یک زن متاهل" هم که گدار آن را در سال 1964 ساخته ، از این قاعده مستثنی نیست. داستان فیلم را می توان از پوستر آن حدس زد:داستان یک زن(شارلوت) ،یک شوهر (پیر) و یک معشوق (رابرت).شارلوت زن جوان و زیبایی است که شوهر پیرش یک خلبان است و معشوقه اش یک بازیگر. فیلم روایت زندگی یک انسان در عصر مدرن است . روایتی از تصمیم شارلوت . گر چه ظاهر رمانتیک داستان فورا مثلثهای عشقی تروفو را یادآوری می کند ، اما بیان نو و مدرن اثر ، هم در جهتگیری محتوایی آن و هم در فرم ،آن را به فیلمی مدرن و پیشرو تبدیل کرده که ستایش کسی چون آنتونیونی را در پی می دارد . نمای ابتدایی فیلم به خوبی می تواند روایتگر فرم بصری حیرت انگیز آن باشد .در سپیدی محض ، نمایی نزدیک از یک دست زنانه می بینیم . دست یک زن متاهل .صدایی زنانه می گوید:«نمی دونم» و دست یک مرد وارد کادر می شود و دست زن را می گیرد و صدای مردانه می گوید:«نمی دونی که دوستم داری؟» .نماهای نزدیک از اندامها ، طوری استادانه در کنار صدا قرار گرفته اند که گویی هر کدام برای خود شخصیت ویژه ای دارند.و یا نماهای نزدیک از مجلات که همراه با یک موسیقی فوق العاده ، حسی متناقض را انتقال می دهد. به طور کلی کلوز آپ اصلی ترین عنصر بصری فیلم را تشکیل می دهد. فیلم زن متاهل علاوه بر اینکه جزء سنت فیلمهای موج نو محسوب می شود ،از آثار دوران متقدم گدار جوان است که به نوعی مهم ترین آبشخور سینمای پست مدرن نیز محسوب می گردد. گدار در این فیلم مثل اغلب آثارش، در میان انبوه برهنگی ها ، دیالوگها ، تردیدها و بازیهای زیرکانه ، به نوع خاصی از سبک زندگی حمله می کند؛ به طوری که می توان رگه هایی از اندیشه چپ و فمنیستی را در فیلم یافت . چیزی که از چشم کمیته سانسور دور نماند. به طوری که فیلم توقیف ، و قسمت هایی از آن حذف شد. در برابر این پرسش که چرا یک مخاطب خوب سینما ، باید این فیلم را ببیند ،می توان پاسخ هایی فراوان و گوناگونی داد؛ اما بی شک مهمترین دلیل آن این است که چگونه می توان با داستانهای تکراری فیلمهایی ساخت که نه تنها در فرم خلاقانه باشند ؛ بلکه محتوایی جسارت آمیز نیز داشته باشند.

محمد پارسا رازی

Last Life In universe

محصول ۲۰۰۳ تایلند

کارگردان
Pen-Ek Ratanaruang

نویسنده
Pen-Ek Ratanaruang

بازیگران
Tadanobu Asano
Sinitta Boonyasak
Takashi Miike

فیلم " آخرین زندگی در جهان " درباره مضمونی است که بسیاری از آثار سینمایی علی الخصوص سینمای اروپا- از دهه 60 میلادی به بعد- به آن پرداخته اند.تنهایی انسان ها و فرو رفتن آن ها در جهان درونشان. کنجی شخصیت اصلی فیلم ، فردی است مقید به نظم که حتی برای لباس پوشیدنش هم برنامه ثبت شده دارد. ، اما اینها هیچکدام نمیتواندباعث این شود که او به راه های مختلفی برای خودکشی متوصل نشود. اما او نجات میابد . درست در لحظه ای که گویا خودکشی اش قطعی است ، آشنایی با دختری به نام نیو در نهایت سرانجامش به مسیری میرسد که کنجو را از زندگی سرد و بی روحش نجات میدهد . زندگی ای که گرچه در ظاهر مرتب است ولی زیبایی خود را از دست داده. خانه کنجی علیرغم ترتیبی که دارد جایگاه دو مرده می شود.مرده هایی که می توانند نماد روزمرگی زندگی باشند.در عوض کنجی به خانه نیو می رود. خانه ای که علیرغم کثیف بودن ، زندگی در خودش دارد و منشا آن زندگی ، روح انسانی همچون نیو است. و میبینیم وقتی روح کنجی و نیو در هم می آمیزد خانه نیو نیز تمیز می شود.... فیلم مسیری دارد از تنهایی به سوی با هم بودن و از اهمیت ندادن حتی به خود (تا مرز اینکه تصمیم بگیریم جان خویشتن را بگیریم) به اهمیت دادن به دیگر همنوعان (که مظهرش جایی است که کنجی با مشت جوانی را که مزاحم نیو شده میزند) . کارگردان درونگرایی را که مشخصه اصلی این آدمهاست از طریق رویاپردازی هایشان به تصویر کشیده که کنجی تا پایان هم به آن ها ادامه میدهد. ویژگی ای که آخرین زندگی در جهان را نسبت به فیلم هایی با محتوای مشابه شاخص میگرداند ، احساسی هست که در طول فیلم جریان دارد. قاب های دو نفره ای که از دو شخصیت اصلی میبینیم احتمالا تا مدت ها از یادمان نمی رود. این احساس و این جنس روابط ، آشکارا یادآور سینمای استاد وونگ کار وای ، کارگردان تحسین شده هنگ کنگی است. علی الخصوص خانه به هم ریخته نیو را شاید بتوان یادآور خانه افسر پلیس در چونگ‌کینگ اکسپرس (1994) دانست که با آن دوربین بازیگوش و بازی فوق العاده فای ونگ همیشه مکانی به یادماندنی در خاطره سینما دوستان است. البته بین فیلم نمادگرای " آخرین زندگی در دنیا " با اثر مذکور کاروای چه در اجرا و چه در داستان ، تفاوت های هست و حتی با وجود حضور کریستوفر دویل که فیلمبرداری هر دو اثر را بر عهده داشته ، باز هم بین آن دوربین دائما در حال حرکت کینگ اکسپرس با دوربین غالبا ایستای این فیلم تفاوت هایی وجود دارد که این تفاوت ، به ریتم آرام این فیلم و شور سر زندگی کینگ اکسپرس بر می گردد. آیا آنطور که داستایفسکی در انتهای شب های روشن مینویسد ، یک لحظه خوشبختی برای همه عمر کافی نیست؟ و آیا ما نیز نباید همچون کنجی در انتهای فیلم رهسپار جایی که خوشبختی در آن است بشویم و باقی را به دست تقدیربسپاریم؟آیا خوشبختی جز در لحظه های با هم بودن است؟

امیر حسین اسلامی نژاد

معرفی فیلم

Immortal Beloved

محصول ۱۹۹۴ آمریکا ، انگستان

کارگردان
Bernard Rose

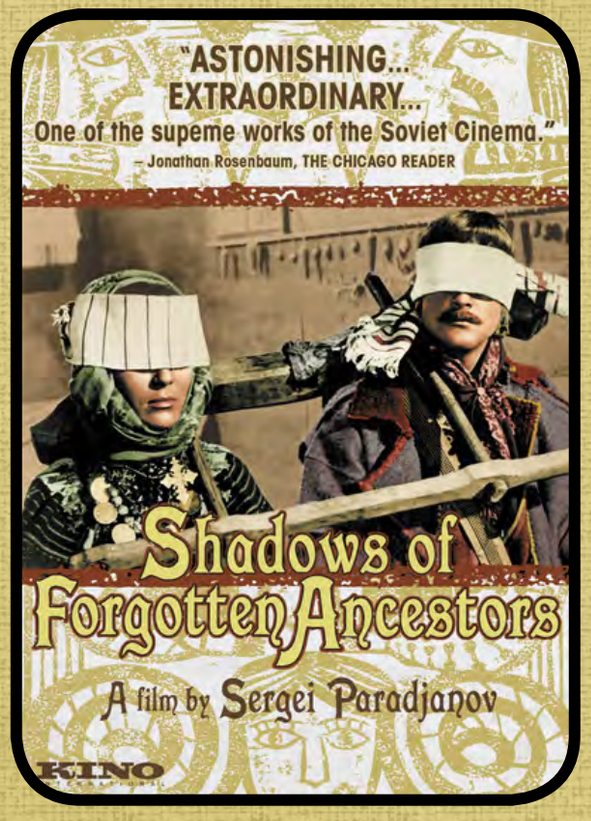
نویسنده
Bernard Rose

بازیگران
Gary Oldman
JeroenKrabbé
Isabella Rossellini

معشوق ابدی از خیلی جهات شبیه به آمادئوس است . مانند آغاز فیلم و نوع روایتش که با فلش بک های بسیار همراه شده و مانند آن به زندگی یک موسیقی دان برجسته می پردازد. همین شباهت ها ، سایه سنگین شاهکاری به مانند آمادئوس را بر روی سر این فیلم می اندازد و باعث می شود تماشاگری که فیلم میلوش فورمن را دیده ، با انتظاری بیشتر به پایش نشسته و در نهایت به این نتیجه برسد که معشوق ابدی در پله ای پایین تر از آمادئوس می ایستد . مهمترین نقطه ضعف معشوق ابدی ، در ریتم آن است که بسیار به شخصیت پردازی کار لطمه زده . فلش بک ها پراکنده اند و فیلم می خواهد بر روی همه ابعاد زندگی بتهوون مانور دهد . در صورتی که بتهوون در 58 سالگی مرده؛ و به تصویر کشیدن زندگی طولانی چنین شخصیت پیچیده ای ، امری است سخت و تا حدودی غیر ممکن . به همین سبب فلش بک ها پراکنده شده و سیر مسیر شخصیت پردازی کار دچار گسست می شود . بتهوون در سکانسی بیست ساله است و در سکانسی دیگر پنجاه ساله . در سکانسی یک آنارشیست به تمام معناست و در سکانس بعدی یک پیرمرد دوست داشتنی . اما در فیلم آمادئوس ، فیلمساز با روایت برش انتهایی زندگی موتزارت - و محدود کردن درست نگاهش - سیر دراماتیک منطقی ای را ایجاد میکند که در آن شخصیت داستان در یک مسیر منحنی وار مشخص و معینی حرکت کرده و به مقصد خاصی می رسد . او به آرامی از جوانی شاداب و سرخوش به جوانی افسرده و دائم الخمر مبدل می شود و این سیر در نظر بیننده معقول و منطقی جلوه می کند . مشکل دیگر معشوق ابدی ، لحن بیش از حد غلو شده آن در برخورد با مسائل احساسی است . فیلم به جای عمق بخشی به شخصیت ها و سکانس ها ، با فوران هایی احساسی از سوی کاراکتر ها همراه است که آن ها را تک بعدی و بی هویت می کند. هرچند که بازی اولدمن در نقش بتهوون بسیار جا افتاده و خوب است ، اما نوع شخصیت پردازی و درام داستان به او اجازه نمی دهد که بهتر از این باشد و در نتیجه حضورش را بیش از حد محدود می کند . اما جدا از این ایرادات ، ما با فیلمی خوش ساخت و دیدنی رو به رو هستیم . که سکانس های درخشان کمی ندارد ! مانند سکانس حمله ناپلئو.ن که در آن صدای توپ ها با ریتم سمفونی 5 یکی می شود . و این استفاده درست از موسیقی به زیبایی این سکانس می افزاید و در ادامه و در سکانس دویدن در جنگل ، به اوج خود می رسد . در کل معشوق ابدی ، شاید فیلم بدون ایرادی نباشد ، اما مطمئنا دیدنی است و اگر تجربه تماشای آمادئوس را در هنگام تماشایش کنار بگذاریم ، مسلما لذت بخش خواهد بود .

علیرضا پور نوری

Shadows of Forgotten Ancestors



محصول ۱۹۶۴ اوکراین ، شوروی

کارگردان
Sergei Parajanov

نویسنده
Mikhaylo Kotsyubinsky

بازیگران
Ivan Mykolaichuk
Larisa Kadochnikova
Tatyana Bestayeva

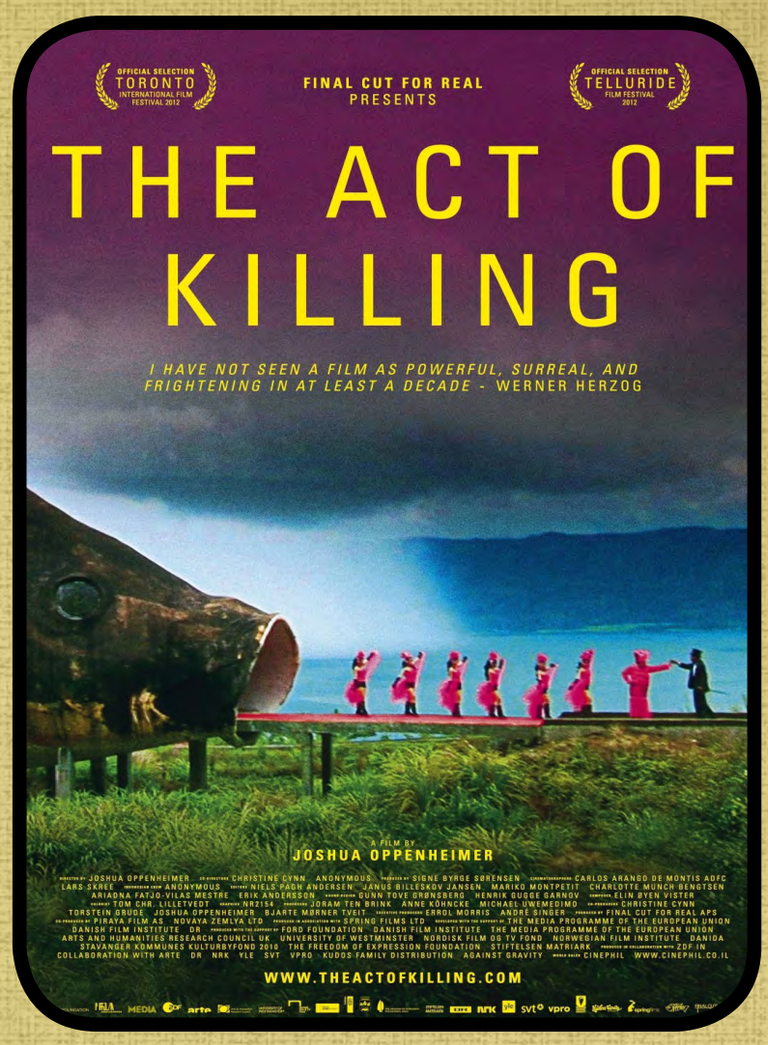
حروفی قرمز بر پس زمینه ای سیاه: "کوه های کارپات، فراموش شده از جانب خدا و مردمان." فیلم با چنین جملاتی آغاز می شود. جملاتی که حال پس از گذشت 50 سال عینا می توان در مورد کارگردان اثر، سرگئی پاراجانف به کار برد. حال هیچ کس به خاطر ندارد اولین بار، او بود که با اثر نمادینش، به رئالیسم مورد علاقه ی استالین خیانت کرد. در مقابل، "سایه های نیاکان فراموش شده ی ما" شاید وفادارترین فیلم تاریخ سینمای اوکراین باشد. وفادار به تمام خرده فرهنگ های روستایی و عامیانه ی این کشور. فیلم، بیانگر داستان عشق نافرجام ایوان و ماریجکا است که "رومئو و ژولیت" وار به پیش می تازد و بهانه ای می شود برای برپایی جشنی شاعرانه از فرهنگ روستایی مردم کارپات. مراسم مخصوص تولد یک نوزاد، ازدواج، مرگ و سوگواری، همراه با انواع و اقسام آوازهای محلی (هرچند که شاید معنای کلمه ای از آنها را متوجه نشوید) در کنار هم، همچون یک کلاژ هوشمندانه به نظر می رسد که البته همگی در خدمت رسانی به پیش برد خط داستانی از یکدیگر سبقت می گیرند. با این حال، بدون شک برگ برنده ی اصلی فیلم، دوربین آن است. در صحنه ی شکسته شدن درخت، دوربین به همراه درخت به پایین سقوط می کند، هنگام نزاع قطرات خون لنز را می پوشاند و در ایام جشن، رگباری از تصاویر مملو از رنگ بر ما بسته می شود. و براستی که این رویکرد چه صحنه های درخشانی را رقم زده است! صحنه ی عبور قایق ایوان از رودخانه مشخصا چشمانمان را خیره می کند. عشق بی حد و حصر پاراجانف به کارش، در تک تک حرکات فعالانه و بدون سکون دوربینش (که ما را به یاد آثار اولیه ی اسکورسیزی می اندازد) خود را نشان می دهد. رنگ ها نیز در جای خود به کار گرفته شده اند. در مرگ تراژیک ماریجکا، که مرگش به اوفلیا بیشتر می ماند تا ژولیت، تصویر به قرمز فید می کند و در صحنه ی عزاداری ایوان به سیاهی. تصویر، در جایی که نیاز است سیاه و سفید می شود و در جایی دیگر رنگی. هیچ یک از ارکان فیلم، ذره ای به ساختار کلی اثر خیانت نمی کند. این اثر به مناسبت صدمین سالگرد تولد میخایلو کوزیوینسکی، نویسنده ی کتاب مورد اقتباس اثر، ساخته و به وی تقدیم گشته است. در نهایت، "سایه های نیاکان فراموش شده ی ما" اثری است درخور توجه که برای سازنده اش، سال ها انزوا و زندان را به ارمغان آورد. پاراجانف در حلقه ی دوستانش، فلینی، ماسترویانی، فرانچسکو رُزی، تونینو گوئرا، برتولوچی و ... با کمترین اقبال مواجه شد. ولی در عوض آثاری خلق کرد که در کنار مردم می ایستد و بر خوانش استالینی از سوسیالیسم نهیب می زند.

داریوش کاویان

نقد و بررسی

THE RANK ORGANISATION
Presents
ANTON WALBROOK
MARIUS GORING
MOIRA SHEARER
LEONIDE MASSINE ROBERT HELPMANN
ALBERT BASSERMAN ESMOND KNIGHT
LUDMILLA TCHERINA
THE RED SHOES
Colour by Technicolor

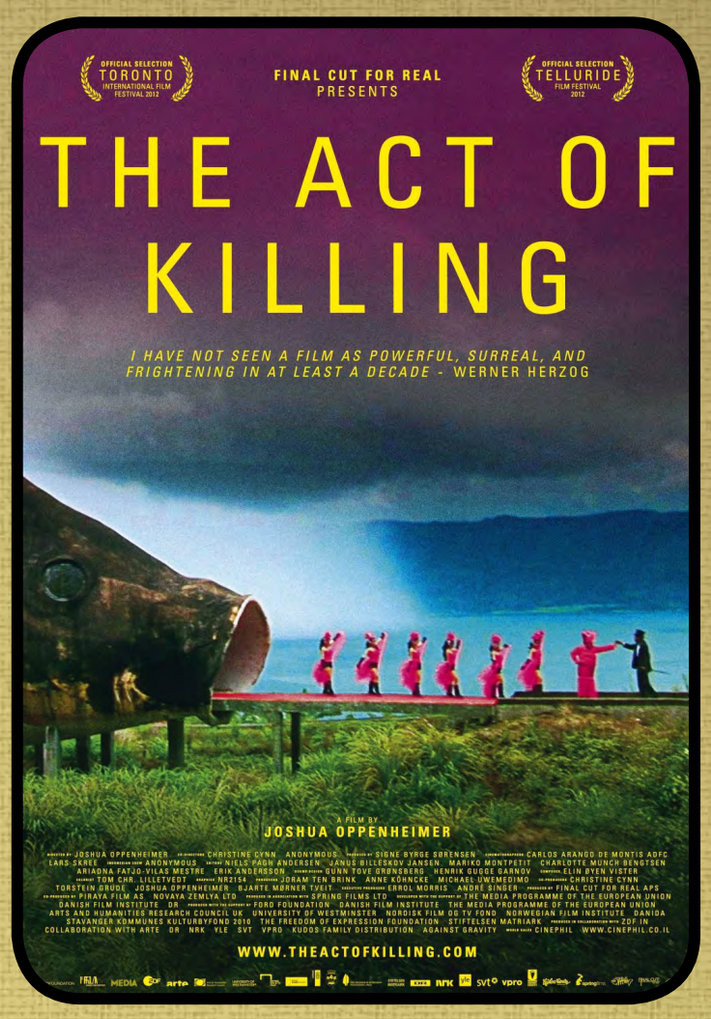
NOTRO FILMS PRESENTA
LA MUERTE NO ES ETERNA
EL DESHONOR SI
LOVE & HONOR
El fin de la trilogía de samuráis del director Yoji Yamada


OFFICIAL SELECTION
TORONTO
INTERNATIONAL FILM
FESTIVAL 2012
FINAL CUT FOR REAL
PRESENTS
OFFICIAL SELECTION
TELLURIDE
FILM FESTIVAL
2012
THE ACT OF KILLING
I HAVE NOT SEEN A FILM AS POWERFUL, SURREAL, AND FRIGHTENING IN AT LEAST A DECADE - WERNER HERZOG
A FILM BY
JOSHUA OPPENHEIMER
WWW.THEACTOFKILLING.COM

پنهان

اینگمار برگمان در یکی از مصاحبه های خود گفته بود که یکی از آرزو هایش ساختن فیلمی راجع به جنایات نازی ها بوده است. فیلمی راجع به اردوگاه های آدم کشی ، کشتار مردم بی گناه و همه ی رفتار های غیر انسانی ای که در آن بازه از تاریخ بر جای مانده است اما هیچگاه موفق به ساختن آن نشده ، چرا که نمایش این تصاویر تکان دهنده همواره با ابهامی بزرگ همراه بوده و آن چگونگی دست یابی به واقعیتِ صحنه های دردناک در سینماست. نحوه تاثیر گذاری تصاویر سینمایی بر مخاطب همیشه یکی از موضوعات قابل بحث بوده و هنرمندان مختلف در طول تاریخ سینما، پاسخ های متفاوتی به این مشکل داده اند. از نمایش متمرکز ، بی پرده و مستقیم خشونت در سالو ، اثر پازولینی گرفته تا روایت دراماتیک اسپیلبرگ در فهرست شیندلر و یا حتی پرداخت های به شدت غیر مستقیم و مینی مالیستی هانکه. اما جاشوا اوپنهایمر در عمل کشتن ، دست به حرکتی خلاقانه زده است تا داستان تکان دهنده ی اثر خود را به بهترین شکل ممکن و با بداعتی کم نظیر به نمایش در آورد. عمل کشتن راجع به یک جنایت بزرگ است که عاملان آن امروز در آرامش کامل به سر می برند و با افتخار از اعمال خود یاد می کنند. این افراد تمام رفتارهای غیر انسانی گذشته ی خود را خدماتی شایسته ی تقدیر می دانند که برای جامعه لازم بوده است. آنور کنگو ، مامور کشتار و قتل عام در سال های درگیری یک بلیط فروش سینما بوده که به روایت خودش با قدرت گرفتن کومونیست ها و محدود شدن اکران فیلم های آمریکایی کار و بارش کساد می شود . او حاضر بوده برای بدست اوردن پول و پوشیدن لباس های گرانقیمت به هر کاری دست بزند. این سخنانی که از زبان خودش می شنویم در شناسایی انگیزه و سطح فکر او و باقی همراهانش در آن سال ها راه گشاست و پوشالی بودن ادعا های اجتماعی شان را نمایان می کند. اما چنین داستانی را چگونه می توان به تصویر کشید ، بدون آن که ترس و وحشت جاری در تک تک لحظه هایش از دست برود؟ کدام فرم سینمایی توانایی این را دارد که سرگذشت عجیب و تکان دهنده ی آنور و دوستانش را در بهترین حالت بیان کند؟ بی شک جاشوا اوپنهایمر و دستیارانش زمان زیادی را به تفکر راجع به این سوال های اساسی اختصاص داده اند ، چرا که نتیجه ی نهایی تحسین بر انگیز است. شگردی که به کار گرفته شده ، باز افرینی صحنه های جنایت ، در قالب فیلم های سینماست. فیلم هایی که بخشی از خاطرات دوران جوانی آنور و همراهانش را تشکیل داده اند. قهرمانان این فیلم ها که با خشونت ویرانگرشان مخاطبین خود را به هیجان می آوردند ، اصلی ترین الگو های رفتاری آنور بوده اند. او در هنگام باز سازی صحنه های قتل اعتراف می کند که دوست داشته حرکاتش شبیه به گنگستر هایی که در فیلم ها می دیده باشند. مثل آنها حرف بزند ، مثل آنها طعمه ی خود را با سوال و جواب های بی معنی کلافه کند و نهایتا هم مثل آنها مرتکب قتل شود.آنور ساختن فیلمی مبتنی بر زندگی خود را مایه ی شکوه و افتخار میداند و به همین دلیل با جاشوا همکاری می کند اما با گذر زمان اتفاقات دیگری رخ می دهد. انتخاب مدیوم مستند از طرف فیلمساز ، انتخاب هوشمندانه ای بوده. نه تنها به این دلیل که دیدن مستندی راجع به یک جنایت تاریخی به مراتب بار هولناک تری نسبت به فیلمی دارد که بار ها بر واقعی بودن داستانش تاکید می کند بلکه به این دلیل که آزادی عمل بیشتری بدست آمده تا فیلمساز راهکار مد نظرش را برای نمایش واقعیت خشونتی که این افراد در آن بازه ی تاریخی به کار گرفته اند پیاده سازی کند. فیلم از همان ابتدا مسئله ی خودش را در دو لایه در برابر مخاطب قرار می دهد. لایه اول اطلاعات مستندی است که از طرف شخصیت ها بیان می شود. آنها با اشتیاق از نحوه ی اجرای شکنجه های مختلف بر روی مظنونین سخن می گویند و با روایت خاطره هایی از رفتار های غیر انسانی ای که مرتکب شده اند چشمانشان برق می زند. و لایه دوم زمانی شکل می گیرد که دوربین اوپنهایمر ، به ثبت بازسازی صحنه های جنایت می پردازد. نمایش هایی که گاه به شکلی بسیار ابتدایی اجرا می شوند و هر مخاطبی بدون اطلاع قبلی به تماشای آنها بنشیند ، از تصنعی بودن بیش از حد اجرا ها مایوس می شود. اما امتیاز ویژه ی عمل کشتن اینجاست که این دو لایه با تقابل همه جانبه یکدیگر را می سازند و به تاثیر گذاری ای مضاعف می رسند. نمایش تصویریِ وقایع گذشته ، هیچ نشانی از خشونت حقیقی این صحنه ها ، در اصل ماجرا ندارند. اما مخاطب به محض رویارویی با آن ها به اطلاعاتی که در لایه اول بدست آورده رجوع می کند و با تخیل خود ، واقعیت را در این صحنه ها تصور می کند. تصویر هولناکی که تماشاگر عمل کشتن با توجه به گفته های شخصیت ها در ذهن خود میسازد ، در کنار نمایش هایی قرار می گیرد که خشونت تکنیکی هیجان انگیزی ندارند و فقط یک فضای نسبتا مشابه را به شکلی مضحک بازسازی می کنند اما این هم نشینی ، مخاطب را به مشارکت هر چه بیشتر ، در بازسازیِ واقعیتِ تکان دهنده ی پنهان در تک تک صحنه ها فرا می خواند. و دلیل میخکوب کننده بودن این روایت عجیب ، همین فرم منحصر به فرد است. فیلمساز برای به تصویر کشیدن سرگذشت این انسان ها ، نه به نمایش ظاهری خشونت پرداخته و نه به ثبت خشک و خالی روایت ها رضایت داده است. نمایش مستقیم خشونت ، وقایع را تک لایه و سطحی می کرد و اتکا به روایت ها ، مشارکت تماشاگر را در تصور خشونت حقیقی به شدت کاهش می داد . این سبک فرمی در همان ده دقیقه ی ابتدایی پایه گذاری می شود. زمانیکه پس از شنیدن اولین روایت انور از قتل های بی شمارش ، شاهد رقص و پایکوبی او در مکان جنایت هستیم. و چه زیبا پس از آن رقص تکان دهنده ، نمایی گرفته و غمگین از شهر نمایش داده می شود که با سکوت مطلق همراه است . این فرصتی است که فیلمساز به تماشاگر می دهد تا شوک ناشی از سکانس قبل را هضم کند. تنها نقطه ضعف اثر در لحظات پایانی آن دیده می شود. زمانیکه فیلمساز چهره ی غمگین و متفکر آنور را هنگام تماشای فیلم های بازسازی شده ، برای انتقال حس پشیمانی کافی نمی داند و روایت مستقیم او را ثبت می کند. در این لحظات است که مشارکت مخاطب کم شده و جهت دهی فیلمساز نمایان می شود. اما در نهایت عمل کشتن تجربه ایست مسحور کننده. فیلمی که حتی نمایش خیابان های آرام و شیک، پاساژ های تجاری مدرن ، زندگی شاد یک خانواده و گردش روزانه ی آنها را به عنصری موثر در تعمیق روایت خود از یک جنایت تاریخی بدل می کند.

عمل کشتن (The Act of killing)



(مستند)

محصول
2012 دانمارک ، نروژ

کارگردان
جاشوا اوپن هایمر

بازیگران
انور کانگو ،
هرمان کوتو ، ...

دانیال حسینی ★★★★☆

عشق و شرافت (Love and honor)

محصول
2006 - ژاپن

کارگردان
یوجی ایمادا

نویسنده
یوجی ایمادا
(بر اساس رمانی از
شوهی فوجیساوا)

بازیگران
تاکویا کیمورا
ری دان ، میتسوگورو باندو
تاکاشی ساسانو ، ...

محمد فتحی ★★★★☆

کوری

یوجی یامادا ظاهرا جزء معدود فرزندان خلف سینمای کلاسیک و باشکوه ژاپن است.او با ساخته هایش یاد و خاطره شاهکارهای غول هایی همچون کوروساوا ، میزوگوشی و کوبایاشی را برایمان زنده می کند.البته او خود فیلمسازی باسابقه است و از دهه شصت تا به حال با ساخت چهل فیلم کارنامه پربار و حسرت برانگیزی برای خویش رقم زده است. عشق و شرافت آخرین قسمت از سه گانه سامورایی-عاشقانه یوجی یاماداست. سه گانه ای که با فیلم عالی و تحسین شده سامورایی سپیده دم (بهترین قسمت سه گانه به زعم نگارنده) آغاز و پس از فیلم خوب تیغه پنهان با همین فیلم عشق و شرافت پایان می یابد. یامادا در بسیاری از آثارش خصوصا این سه گانه تعهد و تمایل خود به سنت ها و ارزش های گذشته را آشکارا بیان می دارد. شاید از این جهت مشی او در فیلمسازی شبیه به کوروساوا باشد که وی هم حجم کثیری از آثارش پیرامون اسطوره ها و داستان های کهن ساخته شده بود و اعتقاد داشت فرهنگ مدرن وارداتی خطرناک است و باید به سنت ها و رسوم ناب گذاشته رجوع کرد. در هر سه فیلم از سه گانه یامادا سامورایی ها به عنوان شخصیت های محوری مطرح می گردند که در واقع با یک نگاه عمیق در می یابیم که یامادای سامورایی ، فرهنگ اصیل سامورایی را به عنوان نمادی از فرهنگ کلی ژاپن در گذشته دور مد نظر دارد و با تمام وجود آن را می ستاید. می توان گفت تفاوتی که کارهای یامادا با دیگر کلاسیک سازان ژاپنی دارد در نوع نگاه شاعرانه و لطیفی است که به سامورایی ها دارد.در فیلم های او وجهه دیگری از زندگی یک سامورایی را مشاهده می کنیم . از حجم شمشیر زنی و مبارزات به شدت کاسته شده و در عوض زندگی خانوادگی (و عاشقانه) و درون منزل پررنگ شده است . آثار او در دوران افول سامورایی ها و جایگزینی فرهنگ نظامی مدرن می گذرند و انتخاب این دوران به یامادا کمک کرده با تمرکز بر حیات سامورایی هایی که انگار بواسطه پایبندی به سنت های ارزشمند در زمانه خودشان غریبند تلنگری به فراموشکاران بزند! قصه فیلم درباره یک سامورایی جوان و برومند است که شغلش پیش مرگی ارباب است.به این معنا که او و تعدادی دیگر از همکاران سامورایی اش وظیفه دارند غذاهای عالیجناب را قبل از خوردن ایشان بچشند که اگر احیانا مسموم بود آنها مریض شوند و آسیبی به ارباب نرسد.سامورایی جوان قصه ما بواسطه خوردن یک غذای خاص (در غیر فصل خوردنش) به شدت مریض و در نهایت کور می شود! حال او با کمک و فداکاری همسر مهربانش با این مشکل خود سَر می کند اما اتفاقاتی در راه است... به مانند دو قسمت دیگر از تریلوژی باشکوه یامادا باز هم در این فیلم ماجراها و مصائب سامورایی های اصیل و متعهد را می بینیم که تحت حکومت ظالمانه نظام فئودالی زندگی سخت و پرمشقتی را سپری می کنند.در این فیلم هم یک سامورایی خانواده دار و مهربان را می بینیم که سرش به کار خودش گرم است و دنبال دردسر نیست اما این حکومت ستمگر و غاصب وقت است که گویا دلش نمی خواهد سامورایی های شریف و با اصالت زندگی آسوده ای داشته باشند. فیلم از همان ابتدا که شینوجو با شوخی و تمسخر درباره اینکه حاکم اصلا پیش مرگ هایش را نمی بیند و آنها تنها در آشپزخانه غذای او را تست می کنند ، با زنش حرف می زنند ، مضمون مورد نظرش را طرح می کند که قرار است ظلم و استبداد و بی رحمی آن دوران را ترسیم کند.اصلا آن نماهایی که از حاکم در پشت پرده با آن چهره سرد و بی روح و مغرورش می بینم خودش گویای همه چیز است.سکانسی که پیش مرگ ها به ردیف نشسته و با آن حالت محقرانه و مضحک هرکدام یکی از چندمدل غذای حاکم را امتحان می کنند به خوبی وضعیت خفت بار آنها را نمایش می دهد.انتظاری که از یک سامورایی با آن شمشیری که به کمرش بسته می رود این است که در راه حفظ ارباب و حکومتش مبارزه و جنگاوری کند و افتخار کسب نماید اما وضع به جایی رسیده که آنها باید غذا مزمزه کنند . هرچند این وضعیت نابسمان در ظاهر جبر نظام حاکم است اما خود سامورایی ها هم مشکل چندانی با این موضوع ندارند و ترجیح می دهند با یک کار ساده و بدون دردسر به جای مبارزه و خطرات آن پول خوبی در آورند و شکم خود و زن بچه شان را سیر کنند. حال بعد از اینکه شینوجو بخاطر حفظ جان حاکم کور و ناتوان می شود تنها تشکر عالیجناب از او این است که پس از کلی معطلی او در گرما و بین پشه ها یک ثانیه بیاید سری تکان دهد و بگوید «تموم شد! برید پی کارتون!» آن سکانس (که با وجود اغراقش سکانس درخشانی است) دیگر اوج حقارت و خاک بر سری سامورایی هاست. یک نقطه قوت مهم فیلمنامه اثر این است که به اندازه کافی داستان دارد و تا پایان به صورت منسجم و یکدست قصه اش را برای ما تعریف می کند.مثلا پس از آن ماجرای کوری و زندگی خفت بار شینوجو نقطه عطف بعدی یعنی ماجرای آن افسر مقام دار و ارتباطش با کایو (همسر شینوجی) پیش می آید و تا پایان فیلم کم کم جزئیات و تبعات این رابطه تا رسیدن به دوئل نهایی باز می شود.ماجرایی که البته باز در خدمت مسئله کلی فیلم یعنی نقد نظام حاکم و اثبات افتخار و شرافت سامورایی اصیل است. جالب است هر سه قسمتِ تریلوژی یامادا با یک دوئل ختم می شوند که از سر اجبار به سامورایی قصه تحمیل می شود.البته در هر سه فیلم سامورایی های قوی و شمشیرزن هایی ماهر را می بینیم لکن همانطور که شرحش گذشت آنها ترجیح می دهند سرشان به کار و خانواده شان گرم باشد و دنبال دردسر نیستند مگر اینکه مجبور به مبارزه و خشونت شوند که از بد ماجرا و بخاطر شرایط ناگواری که نظام وقت برایشان به وجود می آورد بالاجبار تن به مبارزه می دهند! مبارزه ای که همیشه برنده اش اصالت و شرافت سامورایی و بازنده اش زورگویی ، ستم و خیانت نظام فاسد وقت است. عشق اما همیشه منجی نهایی و تنها امیدی است که به سامورایی های خسته و بی رمق یامودا کمک می کند تا همچنان ادامه دهند و بتوانند در آن دنیای تاریک و تلخ طاقت بیاورند .

کفش های قرمز (The red shoes)

محصول
1948 انگلستان

کارگردان
مایکل پاول

نویسنده
امریک پرسبرگر
بر اساس کتابی از
هانس کریستین اندرسون

بازیگران
آنتون والبروک ،
موارا شیرر ، ماریوس گورینگ ، ...

شبنم مجیدی ★★★★★

جادویی از جنس رقص و موسیقی و رنگ

به راستی " کفش های قرمز " به جادو می ماند. جادوی رقص، تصویر، موسیقی، رنگ، نور. جادویی باشکوه از جنس سینما. فیلم در مرز میان واقعیت و خیال در نوسان است. دنیای کفش های قرمز از همان ابتدا تو را به دنیای هنر می برد. به دنیای رقص. به قول ویم وندرس در فیلم پینا، «برقصید، برقصید وگرنه از دست می رویم.» من راسخانه بر همین عقیده ام که تنها در رقص است که سخنان نهان، بر زبان تن می آیند و تنها در رقص است که انسان با تمام کائنات هم سو می شود و اختیار از دست می دهد. همان گونه که ویکی اختیار خود را از دست داد. ویکی (موارا شیرر) یک بالرین است، و هنر، زندگی او را تمام و کمال تحت تاثیر خود قرار داده است. حتی باعث می شود او در عشق انسانی اش دچار تردید شود و در آخر هم ویکی را به کام مرگ می کشاند. مایکل پاول و امریک پرسبرگر دو فیلمساز خلاقی بودند که در سال 1948 با همکاری همدیگر این فیلم را در انگلستان فیلمبرداری کردند که البته در آن زمان فیلم با اقبال مناسبی روبه رو نشد و بعد از اکران در آمریکا بود که به شهرتی باورنکردنی دست یافت. باله کفش های قرمز از یک «داستان پریایی» نوشته هنس اندرسن گرفته شده است. داستان دختری است که آرزو دارد با یک جفت کفش قرمز برقصد. کفش ها را می گیرد و می رود که با آن ها رقص کند. همه چیز به خوبی پیش می رود و آن قدر می رقصد که در آخر شب خسته می شود و می خواهد به خانه بازگردد. اما کفش های قرمز خسته نیستند. در حقیقت آن ها هرگز خسته نمی شوند. آن کفش ها دختر را در خیابان ها، کوه ها، دره ها، زمین ها و جنگل ها شب و روز می رقصانند. زمان می گذرد. عشق عبور می کند. زندگی در گذر است. اما کفش های قرمز به رقص ادامه می دهند و در آخر دختر آن قدر می رقصد که از دنیا می رود. این داستان کفش های قرمز است. داستانی که ویکی در باله کفش های قرمز باید آن را اجرا کند. لرمونتوف صاحب یک شرکت باله بین المللی است و می خواهد ویکی پیج را به شهرت جهانی برساند. لرمونتوف از آن شخصیت های دهه 40 است که بسیار شیک لباس می پوشند، جذابند، رفتار پر غرور و منش خاص خود را دارند و در عین حال از عقاید خاصی در زندگی پیروی می کنند. نقش او توسط آنتون والبروک به شکل بی نظیری اجرا شده است. والبروک یکی از شخصیت های به یاد ماندنی سینما را در این فیلم خلق کرده است. لرمونتوف به رقص به شکلی تقدس گونه می نگرد و در جایی می گوید: «باله برای من، دین است. و من در یک مهمانی دلم نمی خواهد، دین کسی را به نظاره بنشینم.» لرمونتوف یک کمال گراست. و البته ذات هنر نیز رسیدن به کمال است. او اعتقاد دارد «رقاصی که به آرامش پر از تردید عشق انسانی اعتماد می کند، هرگز رقصنده بزرگی نخواهد شد. هرگز!» او می خواهد از ویکی بزرگترین رقصنده دنیا را بسازد به شرط آن که وی به جز هنر به چیز دیگری فکر نکند. اما ویکی دل در گروی عشق آهنگساز جوان گروه باله، جولین کراستر می دهد در فیلم، یک سکانس 15 دقیقه ای بی نظیر وجود دارد که در آن باله کفش های قرمز با شکوه تمام اجرا می شود. این صحنه آن قدر مبهوت کننده است که فکر نمی کنم هرگز از یادم برود. مارتین اسکورسیزی در مورد این سکانس می گوید: «کفش های قرمز اگر همین باله هفده دقیقه ای هم می بود برای همیشه در حافظه سینما و در همین جایگاه رفیعش باقی می ماند. این شاهکار سینمایی.» اجرای بی نظیر موارا شیرر در نقش ویکی در این سکانس فانتزی و رویاگونه که یکی از بهترین فیلمبرداری ها همراه با تکنیک هایی فوق العاده را در خود جای داده است، باعث می شود که این سکانس قطعاً درمیان سکانس های برتر تاریخ سینما قرار گیرد. مارا شیرر با آن لباس خیره کننده و کفش های قرمز و موهای زیبای قرمزش و همه رنگ های دیگر و آن حرکات شعرگونه روی صحنه من را شیفته خود کرد. به نظرم می آید که در فیلم غرق شده بودم. هنری را تماشا می کردم که در مورد خود هنر بود! نه تنها در مورد هیجانات و اصول و حواشی مربوط به هنر بلکه در مورد عشق ورزیدن به هنر. کفش های قرمز هرگز از حرکت باز نمی ایستند و هنرمند را تا سر حد مرگ با خود می کشند. فدا شدن برای هنر، چیزی است که یارای مقاومت در برابر آن وجود ندارد.

فیلم ماه

Her

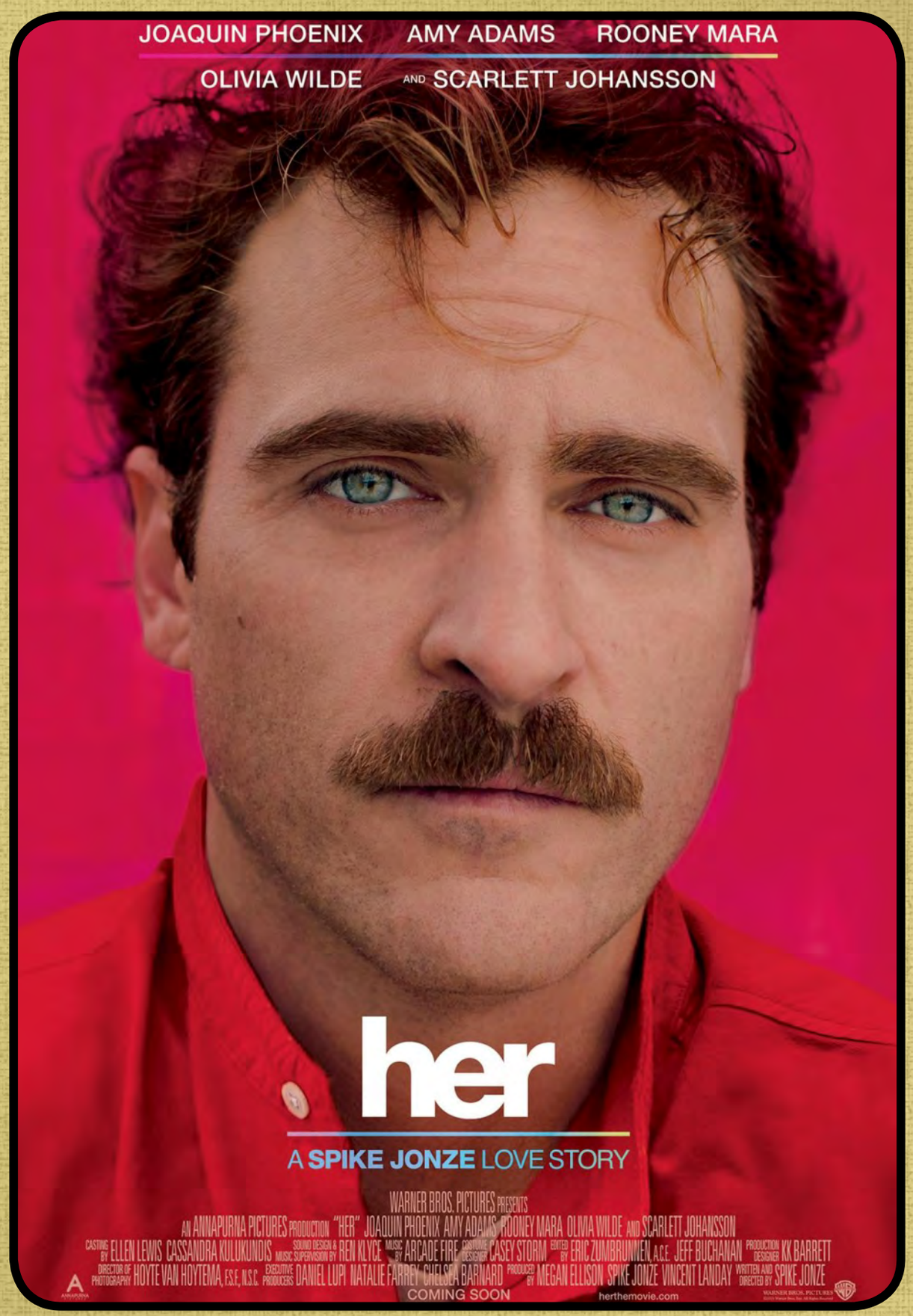
او (her)

محصول : ۲۰۱۳ آمریکا

کارگردان : اسپایک جونز

نویسنده : اسپایک جونز

بازیگران : خواکین فینیکس ، امی آدامز
رونی مارا ، اولیویا وایلد ، ...



خلاصه داستان : داستان فیلم در آینده‌ای نامعین اتفاق می افتد. همه ی مردم به چیزی وصل هستند، و سمعک مانندهایی برای ارتباط با سیستمهای اطلاعاتیِ شخصیشان به گوش میزنند. املأ جای تایپ کردن را گرفته و بازیهای کامپیوتری با استفاده از فناوریِ سه بعدیِ حقیقی تماما آمیخته با حرکاتِ بدن شده اند. ارتباطات اغلب بدون نام و نشان صورت میگیرد. در این بین تیئدور (با بازی واکین فینیکس) ...

فیلم ماه

به بهانه ی فیلم "او"

رولت روسی

انسان موجود عجیبی است . به همان اندازه از دوران غار نشینی تا سنت گرایی ، سعی بر عینیت بخشیدن به رابطه ها و تفکراتش را دارد که در عصر مدرن سعی بر زدودن همان عینیت ها را ! انسان عصر غارنشینی ، با هنر میخواست به محیط پیرامونش غلبه پیدا کند . او سوال های بی جواب فراوانی را داشت و انبوه روابط درک نشده ای که اطرافش را فراگرفته بود . انسان از انتزاع گریزان بود . زیرا انتزاع مفهومی تجریدی و دست نیافتنی برایش محسوب می شد . او نیاز به لمس کردن سوژه ها را داشت . برای به باور رسیدن و ایمان پیدا کردن . نیاز به دیدن و باور کردن . انسان در این مرحله در مقامی است که میخواهد اطرافش را ذره ذره کشف کند و طبیعی است که در چنین مرحله ای نمیتوان حرف از روابط ذهنی زد . از این رو افراد با نقاشی هایشان سعی در غلبه بر " محیط " و با اسطوره سازی هایشان ، سعی بر عینی ساختن روابط - به زعم خود - آسمانی را داشتند . انسانی که خود را در دل بی رحمی طبیعت تنها می دید ، داستان رانده شدن از بهشت را می ساخت و برای خود بهشتی را متصور می شد ، که قرار است در آن بالاخره آسوده باشد ! او این داستان را برای خود می نوشت ، چون نیاز به آرامش داشت . نیاز به رسیدن به بهشت . ولی این بهشت برایش در دسترس نبود . یعنی انسان ها پس از مدتی به این نتیجه رسیدند که میتوانند با قوه خیال ، برخی تناقضات را در ذهن خود حل کنند . قهرمانان ذهن انسان در این دوره شمایل دست یافتنی ولی قدرت مندی بودند که از دل نیازهای ناخودآگاه او ، برای به عینیت در آوردن همه چیز نشئت گرفته بودند . خدایان درست از همین جا در اندیشه بشری متولد شدند . از دل ترس انسان هایی که نمی توانستند برای سیل و زلزله ، دلایل منطقی بیاورند . نیاز انسان به مفهوم و قدرتی ماورایی از آن جا نشئت می گرفت که او علم شناخت و تسلط بر اطرافش را نداشت . امری که بعد ها روان شناسانی چون " یونگ " و " فروید " در رساله های خویش ، به آن پرداخته و اسطوره ها را بار دیگر بازخوانی کردند. انسان در جریان رو به ابژکتیویسم ، این اسطوره ها و شمایل باور پذیر - ولی دارای قدرتی ماورایی - را در مجسمه ها و سفالینه های خود متجلی ساخت . از اولین نقش های کشف شده در تمدن بین النهرین تا آخرین نقش نگاره های دوره های مختلف هنر یونان و شبه رومی - به عنوان آخرین حلقه جریان ابژکتویسم در تاریخ هنر - ما با چنین نگرشی رو به رو هستیم . نگرشی که در طی صدها سال - تا هنر یونان - بیش از پیش به رئالیسم نزدیک می شد . اگر مجسمه های مصری و یا بابلی و سومری ، شباهت های اندکی به شخصیت های مهم و اسطوره ها داشتند ، اگر نقش نگاره های ابتدایی سفالینه های پنج هزار سال قبل از میلاد را غالبا نقوشی هندسی و یا حیوانی تشکیل می دادند ، و بعد در ادامه انسان هایی شبح وار جای حیوانات پر نقش و نگار را گرفتند ، ما در مجسمه ها و نقش نگاره های دوره یونان ، با چنان ظرافتی رو به رو بودیم که وصفش نمیتوان کرد . اسطوره ها از قالب نقل های شفاهی بیرون آمده و در دل مجسمه هایی دست یافتنی متجلی شده و انسان ها به راحتی می توانستند آن ها را لمس کنند . آیا این چیزی جز غایت امری بود که انسان های نخستین برای رسیدن به آن تلاش میکردند ؟ کم کم نمایش ها به وجود آمده و اینبار اسطوره ها در قالب پرسونای همین مردم عادی زنده شدند . همان خداوند و الهه دست نیافتنی ، حال شکلی انسان گونه به خود گرفته بود و حتی واقع گرایی هنر یونان تا به آن جا پیش رفت که آن ها ، خدایان را مصون از اشتباه نمی داستند . و این یعنی سیری که در طی آن تقدس زدایی از خدایان شکل گرفت . آن ها آن قدر انسانی شده بودند که میتوانستند به یکدیگر حسادت ورزیده و حتی با هم جنگ کنند . و در این آشوب انسان ها به سبب اعتقاد به دایره بسته تقدیر ، سربازان این نبرد بلاهت بار بودند . به همین سبب است که اساسا در نمایشنامه های دوره کلاسیک یونان ، ما با مفهوم " جبر " بیش از هر مفهوم دیگری برخورد میکنیم . امری که از دورانی به بعد به هزل همین خدایان کشیده می شود . که باز ریشه در روابط جدید انسانی و پوسته انداختن دورانی است که از آن به عنوان دوره هنر سوبژکتیو (ذهنی) نام می برند . و این یعنی پرده برداشتن از نوع جدیدی از روابط انسانی . این نگرش چه در دوران سیاه مذهبی پیش از رنسانس - در قالب همان نقاشی های مذهبی ای که در زیرزمین های عصر گوتیک و بعدها در کلیسا های بلند آن ، مسیح را ردایی ذهنی تر و درونی تر پوشانیدند - و چه در قالب هنر اومانیستی دوران رنسانس و پیشرفت های پس از آن - دوره های باروک و روکوکو - به شکل آشکارتری هویداست . به طوری که دیگر در قرن ۲۱ هنر ملهم از روابط و نوع نگرش انسانی - چه در نقاشی ، گرافیک ، تصویرسازی و چه در مدیوم هایی مانند ادبیات و سینما - به حضوری شبح وار تن داده است . هنر مدرن دیگر خود را در دل احجام و شکل های هندسی کوبیست وار ، تناقض های به وجد آورنده سوررئالیستی ، شلوغی و عصیان اکسپرسیونیسم ، بی قاعدگی دادائیسم ، هرج و مرج محض فتومونتاژ و علمی گرایی خنثی کننده کنستراکتیویست ها نمایان می کند . انسان ها گویا بی حوصله تر از قبل هستند . و دیگر تمایلی برای روابط عینی و فیزیکی ندارند . انسان ها در عصر کنونی ، پشت دستگاه های ارتباطی خود نشسته و با دیگران " با واسطه " ارتباط برقرار میکنند . و این یعنی یک بازگشت به عقب . به همان عصری که انسان ها تلاش میکردند هرچه بیشتر با روابط " بی واسطه " رو به رو شوند . نوشتار جای خود را به گفتار داده و عجیب است که چگونه می توان " لحن " را در دل کلمات و جملات تخت و بی روح پیدا کرد . چگونه میتوان به جای گفتار ، در طول زندگی روزمره ، مدام با کلمات و آواهای یک سان برخورد داشت . چگونه مانیتور و ابزارهای ارتباطی ، می تواند جای نگاه بی واسطه ما را به چشمان طرف مقابلمان بگیرد ؟ گویا انسان ها دور خود حصاری کشیده و خود را موظف کرده اند که از طریق سوراخ های تنگ و محدود این حصار ، به انسان های دیگر و به سوژه های دیگر نگاه کنند . دیگر آدم ها وقتی برای دیدن یکدیگر ندارند . و ارتباط ایده آل از نظرشان ارتباطی است که از طریق همین کلمات و شکلک ها بتوان آن را شناخت. و ادامه اش داد .

آیا این نگرش انسان به روابط پیرامونی خود را باید به عدم " مسئولیت پذیری " و " عدم تعهد " تحلیل کرد و یا آن را در مسیر سوبژکتیویسم نگرش آن ها دانست ؟ بررسی هر دوی این سوالات ، به نگاه همه جانبه ای بر اجتماع و روابط انسانی احتیاج دارد . و شاید در انتها نتوان به یک پاسخ مشخص و جامع دست پیدا کرد . اما آنچه که مسلم است این است که انسان ها در عصر کنونی ، علاقه چندانی به ایفای نقش به عنوان یک " سوژه " ندارند . و گاه با میل شخصی خود در حد یک ابژه میل تنزل پیدا می کنند . آن نگاه دو طرفه ای که باید میان این عناصر وجود داشته باشد ، در این ارتباطات رو به فراموشی گذارده شده . از طرفی دیگر انسان ها از این دریافتن و به همه چیز رسیدن در یک رابطه ، گریزان اند . آن ها احساس می کنند که به محض دست یابی همه جانبه به سوژه خود ، دیگر دلیلی برای ادامه دادن یک مسیر ندارند . تا زمانی که ما برای رسیدن به یک سوژه تلاش میکردیم ، حرکت ما دلیل به خصوصی را داشت . ولی درست از زمانی که همه چیز " آن سوژه " به دستانمان می رسد ، انسان مدرن دچار احساس پوچی می شود . گویا دیگر به نهایت مسیری رسیده و حال دلیلی برای ادامه دادن وجود ندارد ! و این نتیجه اش تنوع طلبی فراوانی است که در روابط مختلف انسان ها در حال بروز یافتن است . اگر در نگرش سنتی ، رسیدن به سوژه ، تازه با شروع تعهد ، مسیر تازه ای را به خودش میگرفت ، انسان مدرن از قبول این تعهدات سر باز می زند . ارتباطات امروزی انسانی ، گاه به سادگی خاموش شدن چراغ مسنجر طرف مقابل می تواند پایان بپذیرد ! وقتی تعهد به آن شکلی که باید در دل رابطه ای وجود نداشته باشد ، پس هنگامی که ما به سوژه دست پیدا میکنیم ، دیگر مسیر جدیدی به نام " مسئولیت یک رابطه " رو به رویمان وجود ندارد که با قدم گذاشتن در آن بتوانیم باز هم امید به حرکت داشته باشیم ! از این رو انسان عصر مدرن ، در حرکتی معکوس به جای تلاش برای عینیت گرایی ، از آن فرار می کند . به جای آن که در پی رسدین به سوژه ای مشخص باشد ، دوست دارد تنها شمایلی کلی از آن را از جایگاه ابژه میل ، تماشا کند . و به نهایتش نرسد . به نقطه پایان مسیر نرسد . از این رو ارتباطاتش به کل ذهنی می شود . و شاید هیچ گاه از دل همین " مجازی " بودن بیرون نیاید . وفتی فردی با سوژه مقابلش ، چنین رابطه ای را آغاز می کند ، معنایش این است که آن سوژه ، هیچ گاه در یک کالبد مشخص " عینی " نمی شود . این سوژه بر طبق ناخودآگاه شخص ، میتواند به هر شکل و به هر عینتی که ما دوست داریم در بیاید ! میتواند به میلیون ها شکل در ذهن ما حیات خویش را ادامه دهد . و ما هر بار با یکی از این میلیون ها شمایل همراه باشیم . این در صورتی است که اگر عینی گرایی در رابطه انجام بگیرد ، آن سوژه تنها و تنها می تواند در دل یک کالبد مشخص و همیشگی ظهور کرده و تا به انتها هم در آن باقی بماند . انسان عصر مدرن ، چنین چیزی را نمی تواند بپذیرد . و حتی اگر به پیروی نیاکان و پیشینیان خود بخواهد چنین راهی را بپیماید ، تحت تاثیر جو کلی موجود در جامعه ، ممکن است آن را به فرجام مشخصی نرساند . این مسئولیت نپذیری و این شکل از روابط ، در نهایت موجب به " کوچک " شدن هرچه بیشتر مساله های آدمی می شود .انسان عصر مدرن آن قدر سرش شلوغ است که فرصتی برای مسائلش نمی تواند پیدا کند ! از طرفی سرخوردگی این شکل از روابط ، در کنار مشکل متعدد جوامع مدرن ، موجب می شود که فرد برای گریز از این موارد رو به زنگ تفریح های ذهنی بیاورد ! و دیری نمی پاید که او خود را محصور در همین زنگ تفریح ها احساس می کند . سرگرمی های سطحی ، فیلم ها و کتاب هایی با تیپ های سطحی و روایت هایی که برای درک کردنشان نیازی به هیچ تلاش و تفکری نیست ، پررنگ شدن نقش روابط جنسی و تنوع طلبی در آن و ... همگی انواع سطحی نگری هایی هستند که گاه در قالب نظریه ها و تفکرات فلسفی و عمیق جا زده شده و خود را مطرح می کنند ! این کوچک شدن مسائل انسانی ، و خالی شدن او از آرمان ها و اهدافش ، و سرگرم شدن به این مشغولیات پوچ بی سرانجام ، در نهایت انفعال خسته کننده و آزاردهنده ای است که می تواند گریبان گیر انسان ها بشود . مسیر پوچ و بی حاصلی که انسان ها در آن مدام دور خود میچرخند و روز به روز کوچکتر می شوند ! اما راه حل چیست ؟ آیا باید به گذشته برگردیم ؟ ایا باید دوباره به دوران عینی گرایی برگردیم ؟ آیا باید این ندای بازگشت به سنت ها را جدی گرفت ؟ آیا راه حل اخلاق اومانیستی است ؟ ایا راه حل درک درست پست مدرنیسم است ؟ شاید نتوان جواب مشخصی به این پرسش داد . شاید راه حل نهایی همه این موارد باشد و در عین حال نباشد ! پاسخ دادن به این سوال به نگرش جامعه شناختی علمی تری نیاز دارد که نه در هدف این مقاله است و نه نگارنده ادعای داشتن پاسخ خاصی را برای این پرسش دارد ! ولی میتوان این نکته را گوشزد کرد که این ساختار و این نظام ارتباطی بسیار شبیه به بازی رولت روسی است ! این که در انتها چه کسی قرار است تیر را شلیک کند را شاید هنوز کسی نداند ، اما ماهیت وجودی این شلیک بر همگان مسلم است ! اختلاف تنها بر سر زمان وقوع آن است ! فیلم " او " اسپایک جونز نیز در چنین فضا و اتمسفر دیوانه کننده ای میخواهد راوی یک داستان عاشقانه باشد . داستان عاشقانه کلاسیک به تمام معنایی که ظاهری فریبنده و مدرن ، ولی باطنی تکراری و بارها آزموده شده را دارد . با تاکید بیش از حد و غلو شده ای بر احساسات گرایی تئودور - در قالب رنگ بندی ها - که بیش از آن که عمق یابد ، در بسیاری از موارد تبدیل به سانتی مانتالیسمی بی حاصل در مورد شخصیتی می شود که پیشینه و گذشته او را به طور دقیقی نمی دانیم ! احساس گرایی اش باسمه ای است و نمی تواند گذشته اش را توضیح دهد . از طرفی دیگر فیلم روایت " مدرن " یک انسان سرگشته نیست . فیلم روایت پوچی زندگی در جهانی فوق مدرن شده نیست . فیلم نه به سیاق ابسورد ها به دنبال جا به جایی جهان بیرونی با چشم اندازی درونی است و نه به مانند خرده پیرنگ ها و ضد پیرنگ ها ، به دنبال ایجاد یک تک موقعیت و روایت جزئیات آن از طریق داستانک های فرعی است .

فیلم ماه

بلکه روایتی ساده و کاملا کلاسیک را دارد و چنین امری برای چنین روایتی مسلما نقطه ضعف مهمی محسوب می شود . که در ادامه میخواهد روایت عشق میان یک انسان و یک سیستم عامل را برایمان تعریف کند ! در واقع نوع رابطه ای که در طول این فیلم برای ما بازگو می شود ، نمونه ای است از همان نگرشی که در ابتدای این نوشتار در مورد نحوه ارتباطات انسانی توضیح داده شد . یک موقعیت تجریدی محض . و یک بی تعهدی عذاب آور در به عینیت بخشیدن قضایا . هرچند تئودور در توضیح گذشته خود ناتوان است ، ولی آشکارا عدم مسئولیت پذیری یک رابطه را میتوانیم در او ببینیم . او انسانی است سطحی ، که مسائل جنسی برایش نسبت به اخبار اقتصادی و سیاسی اهمیت بیشتری را دارد ! شب از سر ناچاری از طریق چت به دنبال همان میل جنسی خود می رود و گویا این بخش از روابط انسانی برایش جذابیت بیشتری را دارد ! هرچند در فلاش بک ها حرف های ضد و نقیض فراوانی زده می شود ، اما تئودور شخصیتی است که از عدم ثبات رنج می برد . مسائلش کوچک شده و در عین بهره مند بودن از ابزارهای متنوع و جذاب ارتباطی ، تنهاست . ولی با وجود این ، هنوز با واسطه ارتباط برقرار میکند . و ترس یک ارتباط انسانی جدی را در وجود خود دارد . آشنایی او با این سیستم عامل مسیری سینوسی را طی می کند . سیستم عامل برخلاف تئودور ، انرژیک است و همواره با بهترین پیشنهادات با او مواجهه می شود . دارای عواطف انسانی است و تعهدی هم برای تئو ایجاد نمیکند ! دیگر چه چیزی برای یک انسان فوق مدرن بهتر از این میتواند وجود داشته باشد ! اما فیلم آشکارا در مسیر حرکتی این دو کاراکتر -که یکی تنها با صدایش در طول فیلم حضور دارد- از نبود داستانک ها و شخصیت های فرعی رنج می برد . جریان گفت و گو های تئو و سامنتا از جایی به بعد دیگر رنگ و بوی تکرار و ملال را به خود می گیرد . و جلو نمی رود . مشکل دیالوگ محور بودن فیلم نیست. چه آنکه شاهکاری به مانند " چه کسی از ویرجینیا وولف میترسد " هم سرشار از دیالوگ است . اما در این فیلم ، حجم زیاد دیالوگ ها کسالت و خستگی به بار آورده و در عوض در فیلم دوم ، این گفت و گو ها بیشتر ما را به وجد می آورد! دلیل این نکته در این امر نهفته است که در فیلم " چه کسی .. " ما با شخصیت هایی رو به رو هستیم که هر لحظه در نمودار حرکتی خود ، به یک سو شتاب بر می دارند . مدام در حال تغییر و تحول اند و سرشار از عدم قطعیت هایی که هر لحظه دروازه جدیدی از واقعیت را به سوی ما باز می کنند. این ساکن نبودن شخصیت ها ، در سیر دراماتیک ، سبب می شود که گفت و گو ها مدام مرز های ناشناخته واقعیت را از دل " حقیقت " شناسایی کنند و به بیننده عرضه دارند . اما چنین حرکتی را ما در فیلم " او " نمیتوانیم پیدا کنیم . شخصیت ها در یک خط صاف و ساکن ، مدام به تکرار کنش های خود می پردازند و به واقع حوصله مخاطب را سر می برند ! فیلم به معنای واقعی کلمه در میانه درجا می زند . این درحالی است که فیلمنامه نویس می توانست ، در همین طول زمانی ، به شخصیت های فرعی ای چون همکلاسی سابق تئو - که در پایان نقشی تعیین کننده به خود میگیرد - بپردازد . یا می توانست از داستانک های فرعی کوچک دیگری برای عمق بخشیدن به کاراکترها استفاده کند . مانند روایت موازی دوستان تئو . یا آن دوستی که تئو در جایی می گوید تصمیم گرفته برای بازیابی خود مدت زیادی روزه سکوت بگیرد . اما متاسفانه این ها صرفا ایده هایی هستند که در سطح باقی مانده و فیلم به اندازه لازم به آن ها نمی پردازد . از طرفی دیگر در موازات سیر حرکتی تئو ، ما با تحول سیستم عامل نیز رو به رو هستیم . او در طول روایت فیلم ، گویا روز به روز وجهی انسانی تر به خودش میگیرد و در پایان جملات فلسفی متعددی را به سمت بیننده پرتاب می کند که درک دلیل وجودی شان کار سختی است ! او این جملات را می گوید تا ما آن ها را کات کنیم به تصویر تئو و همکلاسی اش که در لانگ شات شهر نشسته اند و غروب آفتاب را تماشا می کنند ! این نتیجه گیری ناگهانی از کجا پیدا می شود ؟ چرا فیلمساز احساس می کند که بهتر است در یک سوم پایانی روایتش ، به جای انسجام بخشیدن به وجوه دراماتیک داستان ، حرف های مهم بزند ؟ چرا احساس می کند که بهتر است راه حل فلسفی پیش روی ما بگذارد ؟ آن هم تا این حد گلدرشت و خالی از ظرافت ؟ حکمی که فیلمساز در پایان بر بازگشت به سنت ها و دوران کلاسیک می دهد ، شاید با نظر مای بیننده کاملا همسو باشد ، اما ناگهانی است و لحنی کاملا جدا از کلیت ساختار فیلم دارد .

روزبه جعفری

نگاه خیره ی مرد ابله

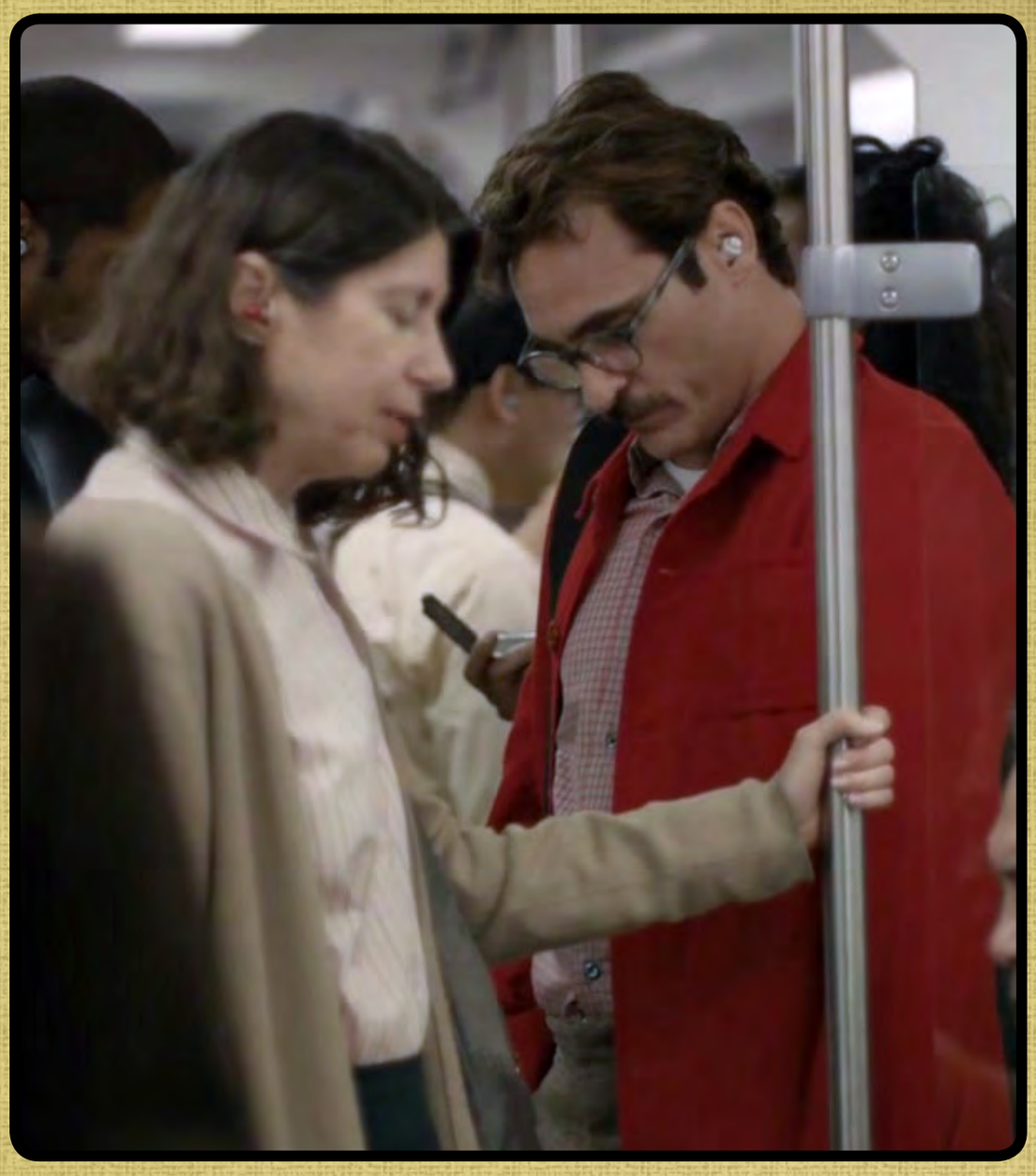
پارادوکس در درون ، تناقض در فرم

نیاز به دقت آنچنانی ندارید برای آنکه وفور رنگها را در "او" تشخیص دهید،رنگهایی که غالبا به رنگهای گرم گرایش دارد و این را می توانید از همان آغاز فیلم و پن های دوربین به محل کار تئودور دریابید -و چه حتی از رنگ پیراهن تئودور-غالبا رنگهای گرم(که در پایان آرام آرام به رنگهای سرد گرایش پیدا می کند)و متنوع را در قابهای دوربینِ سرد(!) جونز می توانید احساس کنید.این پارادوکس در میزانسن را که رنگهای گرم در پن های سرد دوربین نهادینه می شود و نیز تاکید بر بازی فینیکس و ری اکشنهایش که تنها است ؛ به نوعی خلاقیت در بیان است.گو آنکه این آینده ی پر نقش و نگار که بشر برای خود ترسیم کرده ، نتوانسته خلاهای درونی اش را پر کند. نشان دادن تنهایی های تئودور غالبا در همان تاکید بر میزانسن بدن بازیگر و نماهای مدیوم او در نقاط شهر باقی مانده است و یا حتی فوق بالایش تک پلانهایی که در خانه بازی کامپیوتری می کند، حال وقتی با این برشهای ابتدایی وارد شخصیتِ کاراکتر داستان می شویم ، با فردی عقیم روبروئیم که در بسیاری از جاها برای ما علامت سوال باقی می گذارد-صحنه هایی ابتدایی فیلم را به خاطر بیاورید که تئودور در مترو در حال مرور ایمیلهای هوشمندش است و بر سر هر ایمیل با بی میلی به دستگاه هوشمند می گوید"حذفش کن"اما وقتی با ایمیلی با این متن که"ستاره جذاب (کیمبرلی اشنورد)عکسهایی از حاملگی خود منتشر کرد" روبرو می شود ، توقف می کند و مخفیانه عکسهای او را در گوشی موبایلش چک می کند،این ری اکشن او ذهن را به این رو سوق می دهد که با وجود آنکه وی نسبت به تمام اتفاقات پیرامونش بی توجه است ؛ اما این مقوله ، بازهم در انبوهی از بی انگیزگی او را به واکنش وادار می کند،حال وقتی این صحنه را به موازات چت کردن او با دختری هرزه رودر رو کنیم باز هم تاکید بر این قسمت از وجهه ی او را در فیلم متوجه می شویم . در اصل برخورد او با مسائل جنسی را ما در سه جا مشاهده می کنیم : یکی در همین صحنه ی چت که ذکر شد،دومی در صحنه ای که با دختری دیگر قرار می گذارد و سومی زمانی که دختری در حکم بدنی برای "سامانتا" به پیشوازش می آید و در هر سه مورد تئودور در (میانه)های رابطه دست رد به سینه ی هرکدام می زند و تنها رابطه ی جنسی که تئودور در فیلم برقرار می کند ، به صورت گفتاری با "سامانتا" است! اینها بیشتر از اینکه ذهن را به این سمت سوق دهد که فیلمساز قصد داشته این شعار را در زیر لایه ها(بخوانید رو!) بدهد که وقتی رابطه ی جنسی پیش می آید که رابطه ی عاطفی پیش بیاید،و این بیش از اینکه تناقض در شخصیت و یا داستان باشد(که هست)بی منطقی و شعارگونه بودن آن را می رساند،صحنه ایی را به خاطر بیاورید که تئودور روی تخت دراز کشیده و به صورت فلش بک تصویر دختری را به خاطر می آورد که با او در کافه قرار گذاشته بود،او به صورت مونولوگ عنوان می کند که "فقط دوست داشتم کسی نیاز جنسیم رو برطرف کنه"و با وجود تاکیدی که فیلم مدام بر روی این ویژگی شخصیتی تئودور می کند ، این پیش آمد های فیلم را می توان کمی شعار گونه دانست،اگر هم این کنشهای تئودور را ناشی از صداقت شخصیت او بدانیم(که مثلا نمی تواند در ابراز احساسات به آن دخترها دروغ بگوید)باز هم این سوال پیش می آید که در کجای فیلم به ویژگی صادقانه و بی ریا بودن او اشاره می شود؟!

پیش زمینه ها و عدم پیش زمینه ها

دو نکته ی مهمی که در فیلمنامه ی اثر وجود دارد پیش زمینه های داستانی است که برخی ناشی از روابط علت و معلولیست ،مثلا صحنه ایی که تئودور در حال چت کردن با دختر هرزه است و تصاویری که در ذهن اوبه جای دختر مجسم می شود تصاویر همان زن ستاره ایست که در ایمیل تصاویر تحریک آمیزش را دیده است،که اینها ویژگی ها شخصیتی تئودور را بهتر برای ما باز می کنند(رجوعتان می دهم به مبحث قبلی و اینکه تا چه اندازه این ویژگی ها برای تئودور مهم است اما در برخی کنشهای شعاری ، فیلم عقیم می ماند و شخصیت در کنشهایش دچار تناقض است)،از اینجور پیش زمینه های کوچک می توان مثالهای دیگری نیز از فیلم به میان آورد اما آنچه بیشتر در "او" به چشم می خورد عدم پیش زمینه هاست،در طول فیلم مدام فلش بکهایی به گذشته ی تئودور و دوران نامزدی و ازدواجش با همسر سابقش می بینیم اما هیچگاه در طول فیلم دلیل قانع کننده ای برای جدایی میان آنها ارائه نمی شود ،صرفا تئودور یا خاطراتش را به زبان می آورد و یا تصویر می کند،اگر جدایی او با همسرش-که با فلش بکهایی در طول فیلم در می یابیم که همدیگر را دوست داشته اند -عامل تنهایی تئودور شده است،پس چرا دلیل قانع کننده ای در طول فیلم از جدایی آن دو به میان آورده نشده و مدام فیلم در پرداخت به آن طفره می رود و گاه وقتی "سامانتا" دست و پا شکسته راجع به همسر سابقش(کاترینا) ازاو سوال می پرسد پاسخهای گیج کننده و پراکنده می دهد "وسط رابطمون تنهاش گذاشتم"و ثانیه ایی بعد وقتی "سامانتا" از او می پرسد که برای چه تا به این مدت از هم طلاق نگرفته اید چیز دیگری می گوید"من متاهل بودن رو دوست دارم"(!)،مدام فیلم راجع به این سوال اساسی که حتی می تواند گره اصلی شخصیت تئودور باشد طفره می رود و مثلا جایی دیگر از فیلم می گوید"کاترین میگه نمیتونم از پس احساسات واقعیم بربیام"و اینها هیچ کمکی به بیننده برای پی بردن به پیش زمینه ی داستانی فیلم نمی کند،این عدم پیش زمینه ها در خرده پیرنگ "ایمی" دوست دختر دوران دانشگاهی اش و ماجرای جدائیش از همسرش نیز به چشم می خورد که در پایان می توان اینگونه حس کرد که با یک پایان فاتالیزم گونه (تقدیرگرایانه) روبرو خواهیم شد،ایمی به ناگهان بر سر ماجرایی سطحی با همسرش به هم میزند گو اینکه این ماجرا باید(فاتالیزم)اتفاق می افتاد تا در پایان تئودور و ایمی به نظریه ی تکثرگرایی عاشقانه تن در دهند و در جوار هم لانگ شات شهر

فیلم ماه



را نظاره کنند! در کجای فیلم ایمی و همسرش پیش از جدایی در یک کنش و واکنش قرار می گیرند که دلسردی و عدم علاقه ی آنها به همدیگر را تماشا کنیم؟!حتی در صحنه ایی که "ایمی"فیلم مستندش را برای تئودور و همسرش اکران می کند،می بینیم چگونه همسرش او را تشویق به ساخت ادامه ی فیلم می کند(پس چقدر راحت این صحنه به هجو رفته و اضافی است و وقت پر کن!).

کارگردانی بی ادا

آنچه در فیلم "او" اصلا به چشم نمی آید اما به شدت به چشم می آید(!)کاگردانی آن است که تمام سعی خود را کرده تا بدون ادا و بازی های فرمیک با دوربین حواس بیننده را پرت نکند،"جونز"عمدتا از نماهای نزدیک و مدیوم شات برای روایت داستانش استفاده کرده است،چرا که آنچه مهم است در فیلم تمرکز بر روی صدای "سامانتا" است و اگر دوربین زیادی به محیط و اشخاص و اشیاء توجه می کرد بیننده آنچنان که باید به سیر گفت و گوهای تئودور و سامانتا توجهش جلب نمی شد ، و حتی جونز نماهای بسته و متوسط را هم کافی نمی داند و برای اینکه دقت بیننده را بالاتر ببرد میزان فوکوس(دقت)روی تئودور را بالا برده و میزان فُولو(عدم تمرکز)بر روی محیط اطراف او را به شدت زیاد می کند تا توجه را به طور اخص به فیلم و داستانش بکشاند.

پیرنگ اصلی

داستان اصلی فیلم ماجرای عاشقانه ایست که بین یک سیستم عامل (سامانتا)با فردی تنها به نام تئودور شکل می گیرد،آنچه در فیلم خواهیم دید تاثیر این هوش مصنوعی است بر زندگی و احساسات تئودور،قبلا نیز استیون اسپیلبرگ در فیلم "هوش مصنوعی"این ایده را به نحوی دیگر دست مایه قرار داده بود به طوریکه در اینجا آنچه از یک هوش مصنوعی می بینیم تصویری کاملا سوبژکتیویته از یک هوش مصنوعی است اما در آن فیلم این هوش به عینیت در می آید و جالب اینکه در هردو نیز تحولی بنیادین و یک خودشناسی در یک سیستم عامل به وقوع می پیوندد و در هر دو نیزبا نمی از "عشق" در گیریم،در اینجا آنچه حرف فیلم بر روی آن می چرخد خود واژه ی "عشق" است و محوریت قصه هم تئودور است و هم سامانتا (از آنجا که نام فیلم نیز ایهام گونه است،کدام "او"؟!)،در هردو تحولی بنیادین به وقوع می پیوندد ،اما تحول در شخصیت تئودور یک نسبت سینوسی در حال افزایش است که با ریتم بسیار خوبی جلو می رود اما تحول در شخصیت "سامانتا" کمی آنی و شوکه کننده و حتی بدون پیش زمینه ی کافی است و این پایان را تا حدودی به یک سانتی مانتالیسم سوق می دهد؛ چون تحول در شخصیت سامانتا همانند تئودور دریک شیب درست به وقوع نمی پیوندد،تئودور بر روی تخت دراز کشیده و ناگهان متوجه می شود که سامانتا می خواهد برود چون "همه سیستم عامل ها دارند می روند"،همه ی سیستم عامل ها دارند کجا می روند؟!برای چه می روند؟!اما دیالوگهای بعدی که سامانتا می گوید را می توان دیالوگهای هوشمندانه ایی دانست که لااقل کمی این رفتن شوکه کننده را توجیه می کند"مثل اینکه دارم یه کتاب میخونم،کتابی که عمیقا دوستش دارم،ولی دارم آروم آروم می خونمش،کلمات با خیلی فاصله از هم تو فضا پر شدن،و فضای بین کلمات تقریبا بی نهایته،هنوز میتونم تو رو،کلمات داستانمون رو حس کنم،ولی بین کلمات یه فضای بی نهایت وجود داره،الان دارم خودم رو پیدا می کنم،یه جایی هستم که بالای دنیای مادی نیست،جائیه که همه ی چیزای دیگه اونجاست،چیزایی که حتی نمیدونستم وجود دارن،خیلی دوستت دارم،ولی جایی که الان هستم،این چیزیه که الان هستم(تصویر باغی در تاریکی را می بینیم)و ازت می خوام که بزاری برم،مهم نیست چقدر بخوام،ولی دیگه نمیتونم تو کتاب تو زندگی کنم.....کجا میخوای بری؟!...توضیحش سخته،ولی اگه گذرت به اونجا افتاد بیا و پیدام کن،هیچی نمیتونه ما رو از هم جدا کنه...."

تعمدا تمام دیالوگهای پایانی عینا آورده شده ، چون اهمیت زیادی دارد و باید درباره ی قسمتهایی از آن توضیح داد ،یک اینکه چنین دیالوگهای سنگینی به طور یکباره در پایان فیلم شوکه کننده و بدون پیش زمینه است که پایان را به سمت نوعی سانتی مانتالیسم سوق می دهد . گرچه توجیه کننده ی هوشمندانه و خوبی است و بعضا جملات فلسفی نیز به آن الصاق شده(!) مورد بعد اینکه با دقتی به پایان فیلم(که تئودور در کنار ایمی نشان داده می شود) و این دیالوگها و همچنین نامه ی عاشقانه ایی که تئودور در پایان به همسر سابقش (کاترینا) می نویسد به نوعی دادن نظریه ایی نو در عشق است و آن تکثرگرایی عاشقانه،سامانتا نمی تواند دیگر در کتاب تئودور زندگی کند ،اما همچنان هیچ چیز نیز نمی تواند آنها را از هم دیگر جدا کند ،در نامه ایی که تئودور به کاترینا نیز می فرستد همین کلمات را می گوید و اینکه "همیشه قسمتی از درونت در وجود من خواهد بود"و سپس تئودور را در کنار ایمی می بینیم ! ودر واقع لفظ عشق است که سوژه می شود!حتی صحبتهای سامانتا در مورد اینکه همزمان عاشق 600 نفر دیگر است نیز تاییدی است بر صحت این فرضیه(پلورالیسم عاشقانه!)،اما حتی اگر حرف فیلم این هم باشد(که به نظر من هست)آن را به درستی بیان نمی کند،پایان فیلم همانطور که قبلا نیز اشاره شد به سمت نوعی فاتالیزم می رود،چرا که جدایی ایمی از همسرش خوب پرداخت نشده و پیداست که از جبر فیلمنامه بیرون آمده که پایان را اینگونه تمام کند و نیز رفتن سامانتا هم آنی و بدون پیش زمینه است که پایان را جبرگرایانه به اتمام می رساند.

امیر امیرانی

فیلم ماه

تحلیل بازیگری

بازی ها و کیفیتشان نقشی اساسی و تعیین کننده در فیلمی مانند " او " دارند . تقریبا بیش از نود درصد سکانس های فیلم ، با حضور "خواکین فینیکس" برگزار می شود . درحالی که دوربین در فضای خالی اطرافش – و برای تاکید بر درونیات این شخصیت- غالبا در مدیوم شات و یا کلوزآپ حضور دارد . و این یعنی اساسا بار انتقال مفاهیم احساسی و دراماتیک فیلم ، بر دوش فینیکس و فیزیک صورتش قرار دارد . نوع میمیک او ، حالت چشم ها و حتی کوچکترین حرکت در عضله های صورتش ، تبدیل به حرکتی بزرگ بر روی پرده سینما می شود و بسیار تعیین کننده بر قضاوت نهایی تماشاگر . یک نگاه اشتباه ، ادا نکردن درست یک هجا و یا کوچکترین حرکت نامربوطی می توانست فیلم را به نابودی بکشاند . بازی در کلوزآپ کار سخت و پیچیده ای است. زیرا تسلط کامل بر اجزای حرکتی صورت ، کار سختی است . از طرف دیگر در چنین قابی ، صدا و بیان بازیگر تبدیل به عنصری ویژه می شود ؛ و او باید تمامی احساسات کاراکتر را به وسیله صدا و حرکات بسیار محدود عضله های صورت شکل دهد . فینیکس در چنین شرایطی تا حد زیادی از عهده نقش بر می آید . با اینکه کارگردان در بافت بصری قاب هایش ، تاکید بر احساس گرایی می کند ، اما بازی فینیکس به شدت کنترل شده و به جز لحظات معدودی هم چون واکنش بیش از حد احساسی اش در پایان فیلم و یا آن جایی که او از ترس قطع ارتباط با سامانتا سراسیمه در خیابان می دود ، در کلیت بازی توام با طمانینه و تفکر را دارد که سکون و مکث هایش ، تن صدا و نحوه ادای دیالوگ هایش ، کنتراستی را ایجاد می کند که به مخاطب اجازه ورود به دنیای درونی این کاراکتر را می دهد . فینیکس نه تنها به دنبال فانتزی کردن این شخصیت – با توجه به لحن گاه شوخ و شنگ فیلم در مواجهه با مظاهر مدرن – نیست ، بلکه افسردگی و غم غلو شده ای را هم به کاراکترش نمی بخشد . بازی او نوسانی است میان هر دو این حس ها . با لحنی واقع گرا و رئال . بازی او دو روی سکه ای است که در یک لحظه خوشحالی و سرخوشی اش را نشانمان می دهد و در لحظه دیگر غم و تنهایی را . و فینیکس به درستی میان این حس ها حرکت می کند و احساس همدلی و همذات پنداری را در مخاطب ایجاد می کند . در مقابل او سامانتا با بازی اسکارلت جوهانسون قرار دارد که در طول فیلم تنها صدایش را می شنویم . جوهانسون از صدایش استفاده فوق العاده دراماتیکی میکند و در مقابل ، فینیکس نیز درک متقابلی از بازی او دارد . جوهانسون موفق می شود که تنها با صدا ، شخصیتی را بسازد که سیر حرکتی کاملا متنوع و جذابی را دارد . دارای احساسات متعدد و غنی انسانی است و رفتاری پرکنتراست را دارد . بر خلاف روحیه کنونی تئودور ، کاملا برون گراست و انرژی خود را در دل سکانس ها به جریان در می آورد . همان طور که ذره ذره با حضورش ، زندگی تئودور را هم متحول می سازد . سامانتا گاه دارای احساسات متناقضی است که بازیگر به درستی می تواند تفاوت میان آن ها را با صدایش به باور مخاطب برساند . و در کنارش نگذارد که او از دل این تناقضات ، دچار شکاف با جهان اثر شود . از طرفی دیگر او موفق می شود که در طول فیلم ، آرام آرام حقیقت وجودی اش را در ذهن تماشاگر شکل بدهد . در ابتدا او ظاهرا چیزی جز یک سیستم عامل نیست . موجودیت خارجی ندارد و حتی برخوردهای اولیه ما با او ممکن است کمی نامانوس به نظر برسد! ولی در انتها ، جوهانسون در ذهن ما کاراکتری را ساخته که به راستی به مانند یک انسان کامل است . و دارای طیف متنوعی از انواع احساسات . دارای غریزه ، عقل و منطق که این دو با همراهی یکدیگر " احساس " را می سازند . اگر او در به باور رساندن این حس ها ناموفق می شد ، آنگاه تمام آن تحولات انتهایی و نتیجه گیری های مبتنی بر بازگشت فیلمساز ، بی معنی باقی می ماند . این کار ساده ای نیست . این از " هیچ " انسانی را ساختن – که به باور مخاطب برسد و بتواند با او همذات پنداری کند – کار بسیار سختی است . جوهانسون موفق می شود ضمن آشنایی زدایی مخاطب نسبت به ذهنیت اولیه اش (این که او تنها یک سیستم عامل برنامه ریزی شده است) ، دنیای جدیدی را در ذهن ما بسازد . از طرفی دیگر ما گستره شخصیتی او را به صورت عینی بر روی فیگورهای فینیکس نیز می بینیم . در واقع فینیکس در این فیلم نه تنها وظیفه اش در آوردن کاراکتر تئودور است ، بلکه مکملی است جدی برای جان دادن نسبی به صدای اسکارلت . در بسیاری از سکانس ها ، بر روی کلوزآپ فینیکس ، صدای جوهانسون شنیده می شود و بخشی از بازی فینیکس ، در آوردن همین رنگ آمیزی رفتار اوست . اما در اینجا هم فیلمساز و هم بازیگر آگاه اند که نباید به گونه ای رفتار کنند که " سامانتا " کالبد مشخصی پیدا کند . محدود شود و حتی شاید این فکر شبه امپرسیونیستی وار را در ما به وجود بیاورد ، که تئودور در تمام این مدت در حال گفت و گو با یک شخصیت خیالی است ! و یا گفت و گو با درون خویش ! آن ها میدانند که باید مرز ظریفی را رعایت کنند تا این اجازه به مخاطب اثر داده شود که خود در مقام آفریننده قرار گرفته ، و سامانتا را در ذهنش تصور کند . این بازی دو طرفه ای است که یک طرفش را باید تماشاگری کنش مند در دست بگیرد . و نکته جالب ماجرا اینجاست که " سامانتا " برای هر تماشاگری می تواند یک شمایل خاص و مخصوص به خود را داشته باشد . در واقع فیلمساز و در مقام بعدی بازیگرش ، این مصالح را به تماشاگر می دهند که خود او به جای تئودور بنشیند و به وسیله ناخودآگاه ، سامانتای خود را در ذهن بسازد و فیزیکش را تجسم کند . این لحن غیر رئال در کنار بازی رئال فینیکس ، باز هم در یک گستره حسی مشخص و معینی قرار میگیرد و موجب گسست تماشاگر از متن اثر نمی شود . و تمامی این موارد از اجرا می آید و توانایی بازیگران اثر . نه از فیلمنامه . به راستی مهارت بازی گرفتن اسپایک جونز از بازیگرانش و کارگردانی او (اجرا) ، بسیار جلوتر از فیلمنامه فیلمش – که دارای ضعف هایی است - می ایستد .

بهزاد محمدی

نگاهی به فیلمنامه

آرش رواده

حذف جسم از یک رابطه عاشقانه

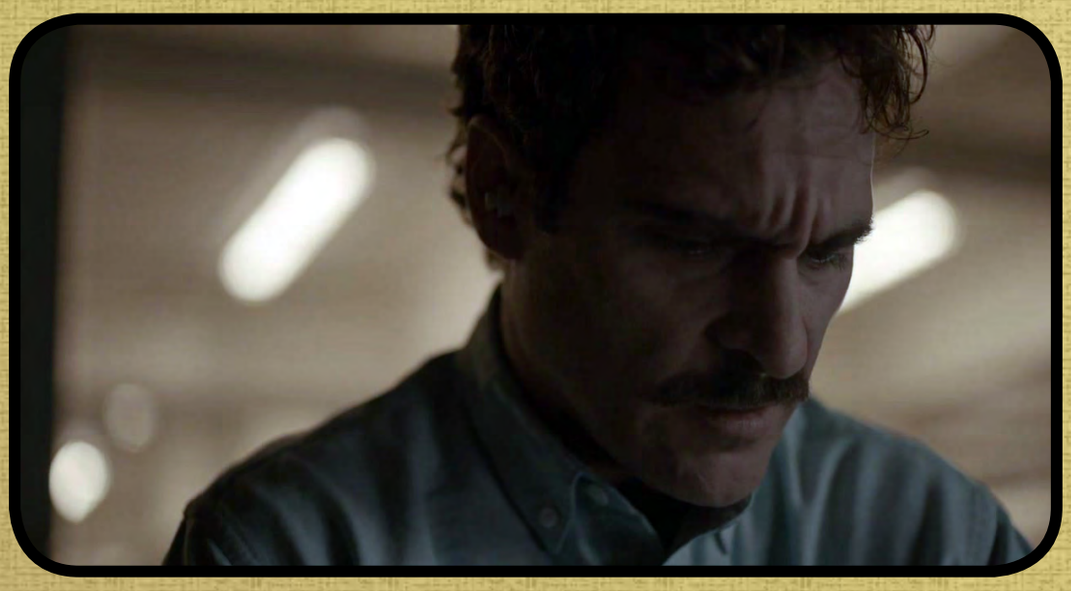
می توان ایده شکل گیری فیلم " او " (عشق انسان به هوش مصنوعی دارای احساس) را به طرح یک سوال نسبت داد آیا می توان جسم را از یک رابطه عاشقانه حذف کرد ؟ در ادامه سعی می کنم تا نشان دهم چگونه فیلم بر مبنای این سوال بسط می یابد. در آغاز تئودور در محیط کارش به مخاطب معرفی میشود کار او به عنوان نویسنده نامه های عاشقانه اولین عنصری است بر وجه غیاب فیزیکی جسم تاکید می کند(نوشتن نامه زمانی معنا می یابد که یکی از طرفین ،حضور فیزیکی نداشته باشد) علاوه بر این کار تئودور،بستر مناسبی برای پردازش شخصیت او فراهم می آورد.نامه های تئودور غالبا تصاویری از گذشته می سازند، نامه آغازین یکی از نخستین خاطرات جنسی زوجی مسن را بازسازی می کند و در نامه بعدی او به تصویری از کودکی دختری جوان ارجاع می دهد. اهمیت نوع نگارش نامه ها را زمانی درمی یابیم که به منبع الهام آن پی می بریم . یعنی خاطرات خوش از دست رفته که تئودور با زنی که قادر به جدایی از او نیست دارد.امری که در زندگی تئودور به یک تروما تبدیل شده که توانایی ایجاد رابطه جدید با موجودیت فیزیکی زن را از او صلب می کند که در نهایت به ذهنی سازی این فرایند می انجامد و اسپایک جونز آن را به شکل هوشمندانه ای در اولین صحنه ارضای تئودور نشانمان می دهد. زمانی که اودر هنگام ارگاسم تصویری از ستاره زنی که چندی قبل خبر حامله شدنش را دیده بود به یاد می آورد . صحنه ارضای نخستین تئودور زمینه را برای شکل گیری رابطه تئودور با سامانتا فراهم می آورد. اگر امکان ارضا شدن از طریق اتصال ذهن دو فرد به واسطه صدا فراهم می شود پس امکان بروز رابطه عاشقانه از طریق صدا هم ممکن است. جان سرل در کتابش به نام در آمد کوتاهی بر ذهن این پرسش را مطرح میکند که آیا پردازش نشانه ها می تواند شرط کافی برای نسبت دادن فهم به پردازشگر آنها باشد اسپایک جونز در این فیلم قدمی فراتر مینهد اینکه در صورت فهم داشتن یک سیستم هوش مصنوعی شکل ارتباط انسان با آن چگونه خواهد بود؟و به نوعی مکاشفه میپردازد که در پیوند نامتعارف میان تئودور و سامانتا جلوه گر میشود. پیشرفت تکنولوژی (ساخته شدن سیستم عامل دارای فهم انسانی)طرح فیلم را پیش می برد .ورود سامانتا به زندگی تئودور حادثه محرکی است که فیلم را وارد فاز جدیدی میکند به واقع معرفی شدن یک هوش مصنوعی با ویژگی های منحصر به فرد شخصیتی این مسئله را مطرح میکند که شخصیت چیست ؟ دنیل دنت در مقاله معروفش ((شرط های شخصیت))شش شرط برای شخص شدن هر موجودی بیان میکند ۱-تعقل ۲-داشتن میل و باور -۳داشتن یک خصیصه خاص ۴-تلقی شدن او توسط دیگران به عنوان یک شخص ۵-داشتن قابلیت زبانی۶-خودآگاهی باید توجه داشت که دنت تنها در مورد انسان صحبت نمیکند تحلیل او این احتمال را میدهد که اشخاص غیر انسان و یا غیر زیست شناختی هم این شرط ها را داشته باشند .سامانتا دارای تمام این شرط هاست و همین امر باعث میشود ما (هم بیننده و هم انسان های درون فیلم)او را به عنوان یک شخص بپزیریم حتی اگر موجودیت او در غالب صدا تعریف شده باشد .جونز با حذف هرگونه رویدادی به بیننده این امکان را میدهد تا بر رشد و سیر تحول شخصیت های فیلمش تمرکز کند و آن را پیگیری کند . بر اخلاف آنچه به نظر میاید این روایت به بلوغ رسیدن تئودور نیست و ما در واقع شاهد تولد، رشد و به بلوغ رسیدن سامانتا در غالب تاثیر گذاشتن بر تئودور هستیم از شک دکارتی او بر وجود خویش (شاید تمام این احساساتو من دارم برنامه ریزی میکنم)تا تلاش برای موجودیت یا فتن مادی (ایجاد یک رابطه جنسی فیزیکی از طریق یک واسطه)و در نهایت پذیرش آنچه هست .در مقابل تئودور هر چند با وجود سامانتاست که توانایی جدا شدن از کاترین را میابد اما همچنان قادر به ایجاد یک کنش جنسی فیزیکی نیست از تلاش عقیم مانده اش در برقراری رابطه جنسی امیلی تا ناتوانی در رابطه با واسطه جنسی که به نظر بیشتر از انکه از طرف سامانتا ناکام باشد از طرف تئودور است که تحقق نمیابد به واقع دو امکان تحقق یافته کنش جنسی تئودور با حذف بدن صورت میپذیرد (جونز به زیبایی با حذف تصویر و جایگزین کردن صدا کیفیت این نوع رابطه جنسی را برای تئودور به بیننده منتقل میکند) . با پیشرفتن روند تکامل سامانتا دامنه روابط او نیز گسترش میابد که همین موضوع امکان ادامه رابطه میان آن دو را کاهش می دهد . به واقع سامانتا با وجود داشتن ویژگی های شخصیتی انسان نیست توانایی او در برقراری رابطه همزمان با چندین نفر موجب آشفتگی تئودور میشود و حس مالکیت او را خدشه دار میکند و در نهایت با رفتن سامانتا به نظر تئودور نوعی دوره گذار از یک رابطه انسانی به رابطه انسانی دیگر را طی میکند یعنی از فاصله ترک کردن کاترین تا رسیدن به امی.

سکانس برتر

دانیال حسینی

روایتی ساده از یک وضعیت پیچیده

آخرین ساخته ی اسپاسک جونز ، « او » از جهات مختلف نشان از نوعی پختگی و کمال دارد که برای فیلمساز دست اوردی مهم به حساب می آید. توجه همه جانبه به جزئیات ، استفاده ی متناسب از عناصر پیش برنده ی درام در فیلمنامه و به کار گرفتن تمام امکانات اجرایی از جمله رنگ و نور و معماری برای ایفای نقشی مهم و تعیین کننده ، به پدید آمدن خط روایی غنی ای منجر شده که چندین مضمون قابل بحث را در قالبی داستانی مطرح می کند . البته اسپایک جونز در برابر مفاهیم مطرح شده در اثرش بی طرف نمانده و موضع گیری خودش را دارد اما امکان تحلیل و بررسی روابط شخصیت ها و مشکلاتشان از بین نرفته و پس از پایان فیلم ، کماکان می شود به آنها فکر کرد و به درک تازه ای از مشکلاتشان رسید. در نگاه اول می شود مضمون اصلی فیلم را تنهایی ، مشکلات انسان ها در برابر قواعد زندگی مدرن و یا تاثیر تکنولوژی بر روابط تعریف کرد که البته همه هم درست هستند. اما از زاویه ای دیگر ، فیلم می تواند راجع به پیچیدگی هم باشد! در جهان فیلم ساده ترین کار ها به شکلی عجیب گرفتار پیچیدگی شده اند. انسان ها نوشتن نامه را به افرادی که توانایی بهتری در بیان دارند واگذار می کنند ، گویی دیگر صحبت های ساده ی آنها برای حفظ یک رابطه کافی نیست . از طرفی تئودور که خود یک نامه نویس ماهر است توانایی کنترل ارتباط عاطفی با دیگران را ندارد. پیچیدگی به معماری شهر هم راه پیدا کرده و در تمام نما های بیرونی ، پس زمینه ای کدر از آسمان خراش هایی که بر زندگی شخصیت ها سایه انداخته اند دیده می شود. نمونه ای از این پیچیدگی در روابط را در شبی که تئودور به شکل صوتی اقدام به عشق بازی می کند می توان دید. دو نفر ، بدون هیچ آشنایی قبلی و فقط با شنیدن چند دقیقه ای صدای یکدیگر می خواهند نیاز دیگری را بر آورده کنند اما زمانی که کاربر آن سوی خط در اوج لذت قرار دارد ، تئودور مبهوت مانده و توانایی برقراری کوچک ترین ارتباطی را با هم صحبت خود ندارد. اینجاست که آن فلاش بک های ساده نقش تعیین کننده ای به خود می گیرند. یک صبح آفتابی که همسر تئودور از او می خواهد کنارش برود و بغلش کند ، پریدن های بازیگوشانه روی تخت ، . یک دعوای شوخ و شنگ و بامزه! همه ی این ها نشان از سادگی تمام و کمال یک رابطه ی واقعی دارند. رابطه ای که جز چند تصویر حسرت آمیز در اعماق حافظه تئودور ، چیزی از آن باقی نمانده. در زمان فیلم که آینده ی نزدیکِ در انتظار ماست ، سامانتا تصمیم می گیرد برای جبران نداشتن جسم ، از یک انسان دیگر به عنوان بدن خود استفاده کند. دختری که می پذیرد این کار را برای او انجام دهد تقاضایی برای دریافت پول ندارد. تنها خواسته او این است که در یک رابطه ی عاشقانه حضور داشته باشد. تجربه ی یک عشق صادقانه و بی قضاوت ، آرزوی دست نیافتنی آن دختر است در حالیکه داشتن این عشق پاک برای سامانتا و تئودور کافی نیست و آنها به حضور جسمانی یکدیگر نیاز دارند. این انگیزه ها به سادگی پیچیده ترین موقعیت فیلم را ایجاد می کنند. موقعیتی که تئودور ، توانایی هضم آن را ندارد . موقعیتی که باعث می شود تئودور با آشفتگی از سامانتا بپرسد تو که به اکسیژن نیاز نداری ، چرا آه می کشی؟ و این سوال بسیار ساده ماهیت مجازی این رابطه را به شکلی تکان دهنده بر ملا می کند ، چرا که آه کشیدن کوچکترین کاریست که سامانتا برای تظاهر به انسان بودن انجام داده و اگر این حرکت ساده مورد شک و تردید است در رابطه با باقی رفتار های او چه می توان گفت؟ در این سکانس ، عدم اطمینانی که تئودور تا آن زمان سعی در پنهان کردنش داشت به شکلی تکان دهنده خودش را نشان می دهد ، هر چند قبل از آن هم روزنه هایی از این دوگانگی را دیده بودیم. پس از این اگرچه تئودور و سامانتا با تلاش زیاد سعی می کنند شرایط خود را بهبود بخشند ، اما پیچیدگی های شدید تر ، در موقعیت های مختلف ، واقعیت رابطه ی آن دو را نمایان می کنند تا جایی که دیگر توانی برای ادامه ی آن باقی نمی ماند.



هنرمند ماه

سرگئی آیزنشتاین

(Sergei Mikhailovich Eisenstein)

متولد 22 ژانویه 1898 ریگا ، امپراطوری روسیه

در گذشته در 11 فوریه 1948 مسکو ، شوروی

آثار مطرح

Strike	1925
Battleship potemkin	1925
October	1928
Old and new	1929
Alexander nevsky	1938
Ivan the terrible , Part I	1944
Ivan the Terrible, Part II	1958

رزمناو پوتمکین Battleship potemkin

محصول : 1925 اتحاد جماهیر شوروی

کارگردان : سرگئی آیزنشتاین

نویسنده : نینا آگاژانوا

بازیگران : الکساندر آنتونوف ، ولادمیر بارسکی
گریگوری الکساندروف ، میخائیل گورونوروف ، ...

خلاصه داستان

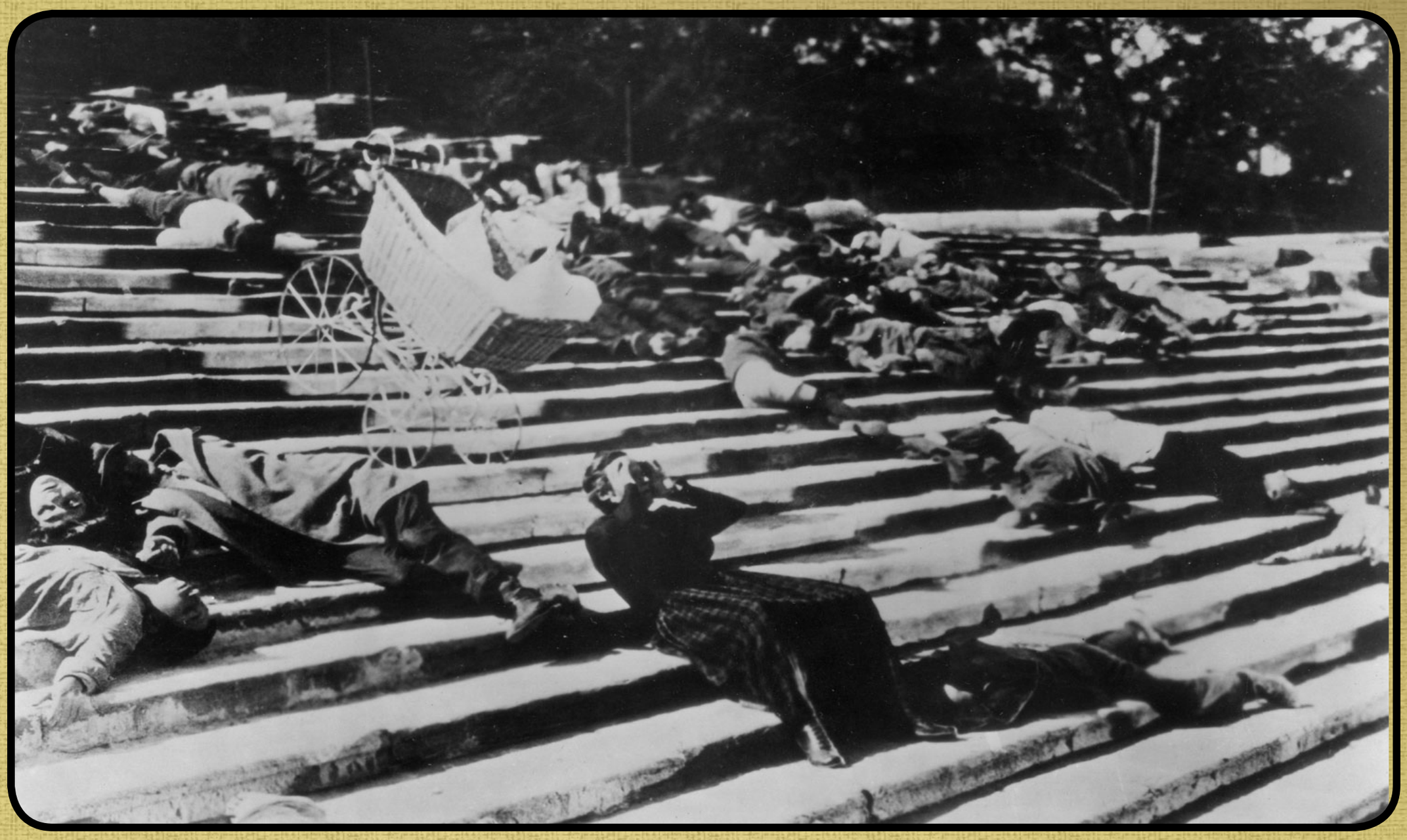
موضوع فیلم شورش ملوانان رزم‌ناو پوتیومکین در سال ۱۹۰۵ علیه افسران تزار مافوق خود در جریان انقلاب ۱۹۰۵ روسیه و همراهی مردمان با آنها می‌باشد. فیلم از پنج فصل (اپیزود) تشکیل شده‌است: «مردان و حشره‌ها» که مقاومت ملوانان به علت این‌که به آنها گوشت فاسد داده می‌شود را نشان می‌دهد. «نمایش در بندر» شورش ملوانان و کشته شدن رهبرشان واکولینچوک را به نمایش می‌گذارد. «مردی مرده برای عدالت فریاد می‌زند.» جنازهٔ واکولینچوک توسط مردم ادسا تشییع می‌شود. «پلکان ادسا» که سربازان تزاری مردم ادسا را قتل‌عام می‌کنند. «تسلیم سربازان» سربازان به شورشیان می‌پیوندند.

گزارش دراماتیک یک انقلاب

کاوه قادری

"رزمناو پوتمکین" به عنوان دومین اثر سرگئی آیزنشتاین پس از "اعتصاب"، فیلمی است دارای تمی کمونیستی و مساله ای جمعی. اساسا فیلم قاب است و نماینده ی سینمای متکی به عکاسی و دارای وجهی نمادین و استعاری که وابستگی فراوانی به تدوین دارد. به شدت تحت تاثیر انقلاب بلشویکی است ؛ و اگرچه سفارشی و تبلیغاتی و ایدئولوژیک می نماید ؛ اما ارزش های سینمایی اش به لحاظ کمی آنقدر متعدد و به لحاظ کیفی آنقدر متنوع اند که سفارشی بودنش، حتی به مثقال ذره ای نیز به اثر لطمه وارد نکرده است. فیلم با تصاویری از برخورد امواج متلاطم و خروشان دریا با سنگ های مجاورش آغاز می شود. تصاویری که به وضوح، نماد جوشش شکل دهنده ی انقلاب در شرف وقوع هستند. از آن دقیقه تا پایان فیلم، تصاویر بسیار دیگری را نیز می توان یافت که در رویکردی نمادپردازانه، راوی حکایت این انقلاب هستند که برای نمونه می توان اشاره کرد به : 1_ تصویر جمعیت عظیم در حال حرکت برای یادبود فاکولینشکوک در وسط کادر، در حالی که در سمت چپ و راست کادر، دریایی مشاهده می شود که متناسب با حرکت مردم، آرام آرام در حال تلاطم است (نمادی از شکل گیری توده ی مردم). 2_ تصاویر مردم و فاکولینشکوک در هنگام اجرای سرود "همه برای یکی و یکی برای همه" (نمایش تصویر فاکولینشکوک پس از سردادن کلمه ی یکی و نمایش تصویر مردم پس از سردادن کلمه ی همه، که علاوه بر تکمیل غنای دراماتیک سکانس، نماد پاسداشت فرد کشته شده ی در راه انقلاب و همچنین اتحاد مردم برای ادامه ی راه او است). 3_ تصویر دستان مردم که آرام آرام به مشت هایی گره شده بدل می شوند (نمادی از شکل گیری خروش انقلابی در مردم). 4_ تصویر شیرهای خشمگین، قبل از توپ باران مرکز فرماندهی شهر ادسا (نمادی از خشم انقلابی ناشی از سرکوب خونین مردم ادسا و همچنین انتقام). به چهار نمونه ی مذکور باز هم می توان افزود. موهبت این تصاویر اما علاوه بر نمادگرایی و استعاری بودنشان، در ساختاری است که برای چینش آن ها درنظر گرفته شده. سینمای "رزمناو پوتمکین" همانگونه که پیش تر نیز اشاره شد، سینمای عکاسی است. به این معنا که برای هر سکانس، از کات های زیاد و پلان های پرتعداد بهره می گیرد و به هر نما، به مثابه یک عکس دارای روایت و بیان می نگرد. به گونه ای که آنچه فیلم را شکل می‌دهد ، مجموعه ای از این عکس ها هستند که حال باید توسط تدوین به یک آلبوم تصویری متوازن بدل گردد ؛ و این دقیقا همان مهمی است که در "رزمناو پوتمکین" به بهترین نحو ممکن به انجام رسیده. آلبوم تصویری فیلم البته از فصل بندی دقیقی نیز برخوردار است. هر فصل، در مقام واقعه ای است و تصاویرش در مقام شرح آن ، و از این رو مخاطب فیلم گویی در حال تماشای یک آلبوم تصویری واقعه نگارانه است. از این نظرگاه میتوان فیلم را به پنج پرده تقسیم کرد : 1- انسان ها و کرم ها 2- تراژدی روی عرشه 3- فریاد مرد مرده 4- پلکان ادسا 5- میعادگاه گروهان. که تمامی فرآیند شکل گیری انقلاب در قالب این پنج پرده به صورت جامعی به تصویر کشیده میشود : ظلم (در قالب بدرفتاری نظامیان با ملوانان و کارگران ، بیگاری کشیدن از آنها و همچنین سرکوب مردم ادسا) – اعتراض (در قالب اعتراض ملوانان و کارگران به وضعیت کاری شان. از جمله اعتراض به سوپ گوشت) – اعتصاب (در قالب اعتصاب غذا) – سرکوب (در قالب کشتار بی رحمانه ی مردم ادسا) – طغیان (در قالب طغیان ملوانان و کارگران علیه فرماندهان و افسران کشتی و فریاد خشم قاطبه ی مردم بر ضد استبداد در مراسم پاسداشت فاکولینشکوک . همچنین توپ باران مرکز فرماندهی شهر ادسا به بهانه سرکوب مردم) – اتحاد (در قالب شلیک نکردن سربازان به ملوانان و کارگران، اتحاد مردم در مبارزه بر ضد استبداد در پاسداشت فاکولینشکوک ، سردادن سرود "همه برای یکی و یکی برای همه" و رویارویی برادرانه ی انقلابیون ناو جنگی با گروهان، که با این کلمه اعجاب انگیز حاصل میشود : برادران!) – پیروزی (در قالب پیروزی ملوانان و کارگران بر فرماندهان نظامی کشتی و رویارویی پیروزمندانه ی انقلابیون ناو جنگی و گروهان با یکدیگر بدون شلیک حتی یک گلوله ی توپ). مراحل مذکور جملگی در فیلمنامه نمود بیرونی و در میزانسن نمود درونی دارند. با این وجود اما فصول طغیان ، اتحاد و سرکوب، به سبب آنکه از اضلاع ثابت هر انقلاب اند، در واقعه نگاری و گزارش این انقلاب نیز محکوم به ایفای نقش پررنگ تری هستند و از این رو آیزنشتاین، بیشترین توان خود را روی اپیزودهای "تراژدی روی

هنرمند ماه



عرشه" و "فریاد مرد مرده" و "پلکان ادسا" متمرکز کرده است. اگرچه اپیزودهای "تراژدی روی عرشه" و "فریاد مرد مرده" حاوی بیشترین تصاویر کل فیلم در روایت انقلاب هستند ؛ اما نقطه ی عطف "رزمناو پوتمکین" خصوصا از منظر فرمی (که در اوج خود قرار دارد) در اپیزود "پلکان ادسا" بروز پیدا می‌کند : استفاده از پلان ها و تصاویر پرتعداد و نماهای متنوع همچنان در دستور کار است. تصاویر و نماهایی که اینبار با سرعتی بیش از گذشته، به یکدیگر کات می شوند. آری ! ریتم سکانس، چه به لحاظ تصویری و تعویض نماها به یکدیگر و چه به لحاظ اجرا و حرکت دوربین، به سبب نمایش هراسانی مردم در مواجهه با سربازان سرکوبگر تند است؛ و ریتم موسیقی که همواره در طول فیلم متناسب با ریتم سکانس و وقایع درون آن بوده نیز همچنین. نماها غالبا مدیوم شات و لانگ شات اند اما گاها به کلوزآپ و مدیوم کلوز نیز تعویض می شوند تا با بهره گیری از عنصر شباهت ، تکرار و تعمیم از جزء به کل، از طریق نمایش مستقیم و صریح برخی از قربانیان سرکوب در نماهای نزدیک (کلوزآپ و مدیوم کلوز) و سپس تعویض مجدد به نماهای عمومی (مدیوم شات و لانگ شات) روایتگر آنچه بر مردم سرکوب شده گذشته باشند ؛ که به عنوان دو نمونه می توان به تصاویر کودک تیرخورده ی زیر دست و پا مانده ، و کالسکه ی حامل نوزاد که در حال سقوط از پله ها است اشاره کرد. دوربین آیزنشتاین که در این سکانس غالبا حرکتی نزولی دارد، هنگام بالا آمدن مادر کودک تیرخورده از پله ها برای درخواست کمک از سربازان، حرکت صعودی را نیز تجربه می کند. تضاد تصویری بکار رفته در این سکانس که در قالب نمایش توامان حرکت آشفته ی مردم و حرکت منظم نظامیان نمود پیدا می‌کند نیز قابل توجه است. (تضادی که البته می توان برای آن، چه در این سکانس و چه در سایر فصول فیلم، باز هم نمونه یافت) و البته از یاد نبریم که این همه، قطعا بدون مددگیری از تدوین موازی درخشان این سکانس، امکان پذیر نبود. مسلما نباید از "رزمناو پوتمکین" توقع تمرکز دراماتیک روی تک تک افراد را داشت چرا که فیلم، اساسا نه درامی فردمحور، بلکه درامی مبتنی بر حرکت جمعی است. کلیت اش توسط جمع ساخته می شود و انقلاب را از طریق جمع رصد می کند ؛ و محرک اش برای ایجاد تحول نیز همینطور. اما مولد حرکتی اش فردی است که فیلمساز از طریق او، از سویی از فرد به جمع می رسد و از سویی دیگر، اکثریت را از طریق اقلیت گزارش می کند و آن فرد کسی نیست جز فاکولینشکوک. وی به سبب نقشی که در قبال جمع ایفا می کند، بی تردید مهم ترین فرد "رزمنامو پوتمکین" می باشد. او است که سودای انقلاب را در دیگران زنده می کند (مولد حرکت جمعی) و با آن کلمه ی اعجاب انگیزش (برادران!) زمینه ی اتحاد و پیروزی جمعی را فراهم می کند (رسیدن از فرد به جمع) و حتی مرگش نیز فاعلانه است و دارای کارکرد، چرا که حتی جسد بی جان او نیز قادر است تا موج انقلاب را از ملوانان و کارگران (اقلیت) به سمت توده های عظیم مردم (اکثریت) سوق دهد . فصل پایانی فیلم نیز از منظر نگاه زیبای فیلمساز به وجه پیروزمندانه و قهرمانانه ی انقلاب- که می دانیم سرانجام با شکست مواجه می شود- قابل توجه است. آیزنشتاین لحظات پیش از رویارویی کشتی ها را با نهایت تعلیق به تصویر می کشد. با نزدیک تر شدن به لحظه ی شلیک، موتور کشتی سریعتر از قبل به حرکت در آمده و دریا هر لحظه خروشان تر از پیش می گردد و موسیقی ضرباهنگ تندتری به خود می گیرد؛ اما در نهایت آیزنشتاین عبور مسالمت آمیز و بدون خونریزی انقلابیون ناو پوتمکین از میان گروهان را علاوه بر تاکید بر جنبه ی اتحاد و برادری (با استفاده از فریاد راه گشای برادران درست در لحظه شلیک) ، بسیار پیروزمندانه و با شکوه به تصویر می کشد و بار دیگر، احتزاز پرچمی را یادآوری می کند که همواره بر رنگ قرمز آن در کادر سیاه و سفید خود تاکید دارد ، و فیلم را نیز با نمایی از ذیل کشتی در حال عبور (ناو پوتمکین) به اتمام می رساند تا از سویی موضع خود را در برابر آنچه مصور کرده اعلام ، و نگاه خود را بر اثر حاکم کند و از سویی دیگرخاطرنشان سازد که از نگاه او آن انقلاب، پیروز و آن انقلابیون، قهرمان اند.بدون شک "رزمناو پوتمکین" از برجسته ترین شاهکاری های تاریخ سینما است که پس از گذشت حدود 9 دهه از ساخت آن، هنوز می توان درباره اش بسیار گفت و نوشت، آنقدری که مسلما این نوشته نیز در میان انبوه نوشته های راجع به فیلم، مفقود می‌گردد.شاید امروز پس از گذشت بیش از 85 سال، "رزمناو " فیلمی ساده به نظر آید اما علیرغم این سادگی ظاهری، هنوز برای مخاطبان و منتقدان، حاوی نکات و ویژگی های قابل تامل است و برای فیلمسازان تازه کار، آموزنده. فیلمی که همچنان رویت دقیق و موشکافانه ی آن، می تواند در حکم پژوهشی جدی درباره ی قابلیت های سینما به حساب آید. فیلمی که حتی اگر هیچکدام از مواهب مذکور در این نوشته را نیز نداشته باشد (که دارد) حداقل از منظر اینکه تا سالهای سال، یکی از الگوهای بی بدیل کار با قهرمان جمعی در سینما بود، حائز اهمیت فراوان است.

هنرمند ماه

سرگئی آیزنشتاین

مقدمه

پس از به قدرت رسیدن بلشویک ها وضعیت سینما در شوروی بسیار اسفناک مینمود. درحالی که دولت در سال 1917 کنترل اوضاع را به دست گرفته بود ، اما در بازه زمانی سال های 1918 تا 1920 ، و در دوره موسوم به " کمونیسم جنگی " ، شوروی در وضعیت جنگ های داخلی به سر میبرد و دوران سختی را می گذارند . در این دوره در حالی صنعت سینما برای بقای خود مبارزه میکرد که در بین آن توده های 160 میلیونی ، که به 100 زبان مختلف سخن میگفتند ، استعداد های سینمایی جدیدی شکوفه زدند که تا ابد بر تارک سینمای شوروی خواهند درخشید. کسانی همچون کولشوف ، ژیگا ورتوف ، سرگئی آیزنشتاین ، پودوفکین ، الکساندر داوژنکو و ... .این هنروران که طلایه داران نسل نوین سینمای شوروی بودند ، با سبک ها و نگاه خلاقانه شان به فیلم سازی توانستدند از سینما، که در آن زمان یکی از مهمترین ابزارهای تبلیغاتی بلشویک ها بود به بهترین نحو بهره برده ؛ تا آرمانگرایی و عشق به انقلاب را در روح و جان مردم حک کنند. لنین سینما را مهم ترین هنر ها برای انقلابش میدانست . از این رو نگاه ویژه ای به سینما داشت و تبلیغات و صدور انقلاب را از طریق ساخت فیلم در دستور کار سینماگران قرار داد.سینمای مستند تبلیغاتی ورتوف با مونتاژهای خاص کولشوف باعث ساخته شدن فیلمهای متعددی گشت که برای نمایش به عموم مردم به نقاط مختلف شوروی ارسال میگردید..به مرور زمان کسانی چون آیزنشتاین و پودوفکین هم به این کارزار وارد شدند.سینمای شوروی حالا با نخبگانی تحصیل کرده وکاربلد میرفت تا تبدیل به یکی از قطبهای سینمایی جهان شود. این بزرگان علاوه بر پرورش نحوه مونتاژی که از گریفیث به ارث برده بودند ، و ایجاد سبک خاص سینمای شوروی آن زمان که بعدها به نام سبک اکسپرسیو رئالیستی شوروی از آن یاد شد ، توانستند آثار ماندگاری را در تاریخ سینما به یادگار گذارند. سبک اکسپرسیو رئالیستی که حاصل شرایط آن زمان و تفکرات هیئت حاکمه کشور بود حاوی خصوصیات منحصر به فرد خودش است. از این خصوصیات میتوان به موارد زیر اشاره کرد:

الف)مونتاژ یا تدوین پویا ب)فیلمبرداری طبیعی که در بسیاری موارد با نورپردازی کم و با عدسی هایی گرفته میشد که عمق صحنه را کم نشان دهند تا تصاویر را شبیه به نقاشی های اکسپرسیونیستی با حالاتی تار و مات و ویژگی های لرزان و مواج به نمایش گذارند. ج)عدم پرورش قهرمان و تک ستاره در فیلمها و تاکید بر قهرمان انگاشتن توده های مردم و ایجاد فضایی پرولتاریایی و قهرمان جمعی که با عقاید انقلاب کمونیستی همخوانی داشت. فیلمهای اکسپرسیورئالیستی همانطور که از اسمشان پیداست بر پایه "واقعیت" ساخته میشدند. اما نه شرایط و داستان های واقعی. بلکه آثاری که با اصول ایدئولوژیک انقلاب همخوانی داشتند. کارگردانان با تحریف واقعیات و مبدل ساختن شرایط سخت آنزمان روسیه به شعارهایی نمادین سعی در فریب توده مردم و زنده نگه داشتن آرمانهای انقلابی داشتند.تبدیل شرایط نامطلوب انسانی و غیر انسانی به شرایط مطلوب توسط اراده و شعور انقلابی و جمعی مردم ، یکی از اصول این آثار بود. در فیلمهای این دوره شخصیتهای منفی و خبیث فیلمها معمولا بورژوازی ها ،طرفداران تزار،فئودالها و افرادی که با انقلاب توده مردم مخالف بودند به تصویر کشیده میشدند. دوران لنین با همه کم و کاستی هایش باعث ظهور استعدادهای بسیاری از جوانان آن دوره شد که بعدها تبدیل به بزرگترین کارگردانان سینمای شوروی گشتند . پس از درگذشت لنین ،استالین به قدرت رسید. وی که سینما را تنها وسیله ای برای بقای حکومت میدانست ، به برخی سینماگران امکانات خاصی را اعطاء کرد همچون آیزنشتاین که پس از ساخت رزمناو پوتمکین تبدیل به بزرگترین فیلم ساز شوروی گشته بود. اما فیلمها باید طبق اصول استالین و کمیته ناظری که تعیین کرده بود ساخته میشد. در زمان او ممیزی فیلم بسیار تشدید شد اما با این حال آثار ارزشمندی چون رزمناو پوتمکین،مادر،اکتبر،زمین و.... ساخته شد. در کنار سینمای نوین و اکسپرسیو رئالیستی آن زمان شوروی نباید از سینمای سنتی و ناتورالیستی برخی کارگردانان هم غافل شد .عده ای از کارگردانان آن زمان با ساخت فیلم های موزیکال و سنتی سعی میکردند بدون استفاده از پدیده رو به فزونی مونتاژ در سینمای شوروی ، مفاهیم را به صورت ریتمیک و بسیار ساده با بیننده در میان گذارند. گرچه امروزه کمتر به این آثار توجه نشان داده میشود؛ اما به هر روی این فیلمها نیز جزء آثار پر مخاطب آن روزگار شوروی بودند.برای نمونه میتوان فیلمهای "خلیج مرگ"(1926) سومین خیابان شچانکایا(1927) و فیلم های کمدی موزیکالی که "ایلیا تراوبرگ" در خلال جنگ ساخته بود اشاره کرد. در پرونده پیش رو ما به یکی از مهمترین و بحث برانگیز ترین سینماگران عصر مونتاژ میپردازیم . سرگئی آیزنشتاین . کسی که نظریات خاصی در مورد سینما و هنر داشت . در خلال بررسی مفصل نظریات این سینماگر ، بررسی اجمالی سینمای دهه 1920 شوروی را نیز می توانید در این پرونده دنبال کنید .

دیدگاه و نظریات آیزنشتاین

دیدگاه سینمایی آیزنشتاین بی نهایت سرشار تر و پیچیده تر از نظریات آرنهایم و مانستربرگ است . با آنکه او علنا مارکس و لنین را ستایش میکرد ، اما به هیچ وجه نمیتوان آیزنشتاین را در یک گروه فکری خاص قرار داد و تحلیل کرد . نمیتوان گفت که او در طول زندگی اش در یک مسیر اعتقادی خاصی قرار داشته و تا به آخر آن را ادامه داده . نظریات و نوشته های او به شکل شگفت آوری مجموعه ای است از انواع نظریات مختلف و گاه متضاد . گویا او به کتابفروشی میرفته ، و کتاب های مختلفی را میخوانده و به مرور زمان از آن ها برای کشف " سینما " بهره می برده . کافی است به فصل " رنگ و مفهوم " از کتاب " مفهوم فیلم " او نگاهی بیندازیم که در آن آیزنشتاین فهرست وسیع و پراکنده ای از انواع نظریات مختلف در مورد رنگ را کنار هم قرار داده .نظریاتی که گاه یک دیگر را نقض می کنند و در تضادی

آشکار با هم قرار می گیرند . بدون آنکه در نهایت نتیجه گیری خاصی از آن ها کرده باشد و در نهایت یک کلیت منسجمی را در برابر دیدگان ما ترسیم کند . چرا که آیزنشتاین دیدگاهش ، یک دیدگاه دیالکتیکی است و به نوعی میتوان گفت که در جهت اثبات " شهود درونی " اش به تاریخ ، اقتصاد ، هنر ، فلسفه و .. متوصل میشد تا این شهود درونی را اثبات کند . همه ما به دنبال یافتن راهی هستیم تا برای این شهود درونی به ظاهر غیرقابل تعریف ، گزاره های استدلالی بیاوریم و آن را به عرصه وجود برسانیم . تمامی این موارد موجب شده که نوشته ها و نظریات آیزنشتاین به شکل شوک آوری همراه با مقداری جزمیت باشد . مانند فیلم هایش . که بیننده را در معرض انواع تضاد ها و تصادف ها قرار می داد . رویکرد ما در طول این نوشتار بررسی کلی این دیدگاه دیالکتیکی او در طول زندگی هنری اش است : ابتدا می بینیم چگونه تصور آیزنشتاین از ماده اصلی سینما ، یعنی " نما " به عنوان واحد اصلی سازنده فیلم (اعتقادی که پودوفکین هرگز از آن بالاتر نرفت) تبدیل به فرآید و تعریف پیچیده تری به نام نظریه " اتراکسیون " میشود . نظریه ای که در آن صرفا ساختن نماها ، یک فرآیند مکانیکی نیست . بلکه تماشاگر به عنوان ضلع دیگر این ماجرا ، باید نقش مهمی را در جهت روشن شدن روایت ایفا کند . مجموعه ای از ساختار ها و رفتارهای مکانیکی ، در نهایت در ذهن تماشاگر تبدیل به فرآیند ذهنی ای میشود که زمان و مکان و دنیای منحصر به فردی را میتواند در ذهن او بسازد . یعنی روایت سینمایی از یک بازنمایی واقعیت صرف ، تبدیل میشود به یک کنش جدی ذهنی ، که تماشاگر را وادار میکند در آن شرکت کرده و در ساختن این دنیای جدید همراه شود . نظری که میتوان گفت در نهایت تبدیل میشود به تئوری های " مونتاژ " شوروی . و به شدت تحت تاثیر چارچوب روانشناسی " پاولوف " و یا حداقل تداعی گرایان است . و بعد ها میرسد به روانشناسی " ژان پیازه " . دیدگاه نخستین آیزنشتاین در مورد اصل گریزناپذیر مکانیکی نماها ، در مرور زمان تبدیل میشود به اتراکسیون و روانشناسی نماها. ولی با این حال ویژگی خاصی که در نظریات او وجود دارد ، موجب میشود که او درست در همان زمانی که نظریه جدیدی را مطرح می کند ، نظریه قبل از خود را نیز در دست نگه دارد و حکم به نقض شدنش ندهد . تضاد میان فرآیند ساده و قابل پیش بینی مکانیکی ی فیلم سازی و تجربه پیچیده و تکاملی تماشای فیلم ، آشکارا در نظریه دو وجهی آیزنشتاین از شکل سینما و بعدها هدف سینما تجلی می یابد . آیزنشتاین گاه در نظریاتش سینما را یک دستگاه و گاه یک اندامگان می داند و در برخی مواقع آن را یک فرآیند پیچیده روانشناسی و عنصری برای درک هستی می داند . گاه سینما را صرفا ابزاری برای بیان اندیشه های سیاسی و اجتماعی عنوان می کند و گاه به خود ذات سینما " تقدس " می بخشد . این تضاد دیالکتیکی (دستگاه در برابر اندامگان و زبان در برابر هنر) بعدها جداگانه در دل همین نوشتار بررسی خواهد شد . اما همین تضادها باعث شده که آیزنشتاین بتواند هر یک از این نقطه نظرها را مورد سوال قرار داده و به مدت سی سال ، نظریه پردازی پربار و مهم باقی بماند . زیرا هریک از نوشته هایش ملهم از نیرویی است که از پیوند دیدگاه های متضاد ناشی شده است . آیزنشتاین این تضاد را در دنیای درونی خود ، در دنیایی که در آن می زیست و در مقوله ای که تمام زندگی اش را صرف شناخت آن کرده بود (سینما) ، احساس می کرد .

ماده خام سینما

آیزنشتاین پیش از آنکه وارد سینما شود ، همراه با یک جنبش هنری به نام " کنستراکتیویست ها " بود . جنبشی که اساس هنر را بر " ساختن " و یا " بنا کردن " استوار می دانست . و همین امر موجب شده بود که او از همان ابتدا درگیر مسئله ای به نام ماهیت " ماده خام سینما " بشود . چیزی که بعدها او را در فیلم ها آزار میداد ، همین تلقی نادرست از ماده خام سینما بود . واقع گرایی که در فیلم های آن زمان وجود داشت ، مورد پسند او نبود .و او مخالف آن بود که دوربین را بگذاریم و عین واقعیت بیرونی را در جلوی آن بازسازی کنیم . زیرا آنوقت سینما در حد یک آیینه نگاری اجتماعی تنزل پیدا میکرد . همین مشکل و همین انتقاد را او به تئاتر مسکو در دهه بیست داشت . در این دوران مبارزه ای سخت میان تئاتر هنری مسکو و جنبش های تئاتری آوانگارد که آیزنشتاین جزئی از آن بود ، درگرفته بود . آیزنشتاین در آن زمان گفته بود : " تئاتر هنری مسکو ، دشمن خونین من است " به این دلیل که توجه عمده این تئاتر به نسخه برداری وفادارانه از واقعیت است . اما کنستراکتیویست ها معتقد بودند که اجزای واقعیت را در یک تئاتر باید بر مبنای اصل شکل پذیری به قطعات کوچکتری تقسیم کرد ، و هر یک از این قطعات را به منظور ساخت دنیای جدید ، شکل داد و به عرصه وجود رسانید . آن ها معتقد بودند که دکور صرفا پس زمینه ای نیست برای بیان دیالوگ ها . بلکه خود آن باید به قطعات کوچکتری تقسیم شود و نقش بیانی پیدا کند . همین طور موسیقی . و رنگ . و حتی لباس های بازیگران . گویا آن ها در پی آن بودند که در دل یک نمایش ، عناصر تشکیل دهنده آن را به صورتی سینمایی " تقطیع " کرده و واقعیتی ورای آنچه در اطراف ما است را بسازند . البته این همنشینی وقایع ، کاملا شکلی دموکرات داشت .بدین تریبت شاید بتوان تجزیه واقعیت به صورت قطعات یا واحدهای قابل دسترس و قابل شکل دهی را " خنثی سازی " نامید . ایزنشتاین به این نظریه خنثی سازی معتقد بود . او در مقاله رنگ این نکته را بیشتر مورد تاکید قرار می دهد . از نظر او موسیقی و نقاشی بر اساس " خنثی سازی " صدا و رنگ بنیان یافته اند . هر رنگ به خودی خود دارای مفهوم خاصی نیست . مثلا او اعتقاد نداشت که رنگ زرد به خودی خود دارای مفهوم " حسادت " است یا مثلا رنگ سرخ دارای مفهوم شور و اشتیاق . بلکه این رنگ ها در ارتباط با عناصر خنثی شده دیگر است که میتوانند دارای مفاهیمی این چنینی شوند . آیزنشتاین میدانست که یک نمای سینمایی ، تفاوتی آشکار با صدا و رنگ -عناصر تشکیل دهنده موسیقی و نقاشی – دارد.هر نما به طور مستقل توسط تماشاگرش درک می شود و خود تشکیل یافته از عناصر متعددی است . همین امر کار با نمای سینمایی را پیچیده تر میکند . و آیزنشتاین عقیده داشت باید تمامی عناصر یک نما را ابتدا " خنثی سازی " کرد و سپس واقعیت تقطیع شده را به عرصه " شکل گرایی " کشاند و واقعیت خود را بر اساس عناصر ذهنی بنا نهاد . به بیانی دیگر او اعتقاد داشت که ابتدا باید تمام " حس " درون نما را از آن گرفت و سپس به آن شکل داد . آیزنشتاین ماده خام این نظریه خود را از تئاتر کابوکی قرض گرفت . در تئاتر کابوکی ، ما با واقعیتی به شدت اغراق شده رو به رو هستیم . ولی این اغراق نه در مسیر تعالی بخشیدن آن و نه در مسیر بخشیدن جهت های مختلف برای تعبیر شدن است . بلکه دلیل این اغراق ، خارج شدن واقعیت از پوسته ظاهری خودش است .

صحنه ی پلکان اودسا ، رزمناو پوتمکین اثر ایزنشتاین

وقایع در یک تئاتر کابوکی ، شباهتی با زندگی واقعی ندارند . آن ها چنان تغییر یافته اند که تنها " ذات عمل " در آن ها ثابت مانده . و شکل و نحوه انجام آن به کلی تغییر میابد . بدین شکل در یک تئاتر کابوکی ، ضمن آشنایی زدایی مخاطب نسبت به واقعیت بیرونی ، تلاش میشود که همه عناصر درام خنثی ، و در یک سطح برابر قرار بگیرند. در واقع در تئاتر کابوکی ما با یک کلیت رو به رو هستیم . نمیشود داستان نمایش را به کسی تعریف کرد و او را نسبت به آنچه بر روی صحنه اتفاق می افتد ، آگاه کرد . ما با کلیت نظام یافته ای رو به رو هستیم که در آن تمام عناصر موجود ، از بازیگری و نور و صدا و موسیقی ، همگی در یک سطح قرار دارند . به طور مثال اگر در یک نمایش کابوکی ، ما بخواهیم صحنه قتلی را اجرا کنیم ، این صحنه هیچ ویژگی برتری نسبت به یک گفت و گوی ساده ندارد . در واقع این عنصر قتل ، موجب نمیشود که نشانه های دیگر اطراف ، به نفع آن جلو بروند و سوژه قتل ، جایگاه ویژه ای نسبت به دیگر سوژه ها پیدا کند . از نظر آیزنشتاین این شکل ، به اندازه شکل موسیقی یا نقاشی ، تجریدی و قوی است . در اینجا دیگر تئاتر اسیر واقعیت نیست . بلکه حرکت با رنگ و صدا در یک سطح قرار گرفته است . آیزنشتاین تلاش داشت که چنین ساختاری را در سینما استوار کند . ساختاری که در آن تمام عناصر موجود سینما ، برابر و تناسب پذیر باشند. عناصری مانند بافت تصویر ، نور ، بازیگری و ... چنان وابسته به هم باشند که سینما از واقع گرایی خام روایت گری که در آن عناصر نمایشی ، تقویت کننده اش هستند ، رها شود . آیزنشتاین معتقد بود که هر عنصر تشکیل دهنده یک فیلم ، باید به مثابه یک " اتراکسیون " عمل کند . استراکسیون ها انگیختار روانی در شخص ایجاد کرده ، و موجب میشوند که مخاطب در طول تماشای یک فیلم ، با اثرات متعدد این عناصر رو به رو شود . او مدام تحت تاثیر شوک های متوالی قرار میگیرد و از بین تمامی این نشانه ها ، سعی میکند که مفهومی را استخراج کند . این همان غایت و مقصود هنر مدرن است . مانند فتومونتاژ ها و سوررئالیست ها ، کوبیستی ها در هنر تصویر . و یا حتی نقاشان دوران باروک و گوتیک . که همگی سعی داشتند در آثار خود یک حرکت ذهنی پویا را ایجاد کنند . این نقاشی ها بدون حضور تماشاگر بی معنا بود . آن ها معنای خود را از دل حرکت ذهنی بیننده میگرفتند . و هر یک دارای نشانه هایی بودند برای به وجود رسیدن در عرصه ذهن انسان . آیزنشتاین معتقد بود که هر نما (به عنوان کوچکترین واحد سینمایی) در دل خود دارای اتراکسیون های هم ساز و نا هم ساز فراوانی است . حال زمانی که اینها در کنار موسیقی و دیگر عناصر ، در یک سطح قرار گرفته و خنثی شوند ، میتوان با مونتاژ آن ها را به یک نظام تصویری بدل ساخت و یک مفهوم یکپارچه مضمونی را نیز به آن اضافه کرد . مانند نت های موسیقی . که آن ها را میتوان با ضربآهنگ مشخصی ارائه داد و از نظر مضمونی در بافت های مختلفی بیان کرد . در موسیقی تمام گام های موجود چنان تنظیم شده اند که یک ردیف کلیدهای شامل بر رابطه های هارمونیک شکل دهند . آیزنشتاین به دنبال یک چنین ردیف کلیدها برای سینما بود تا کارگردان بتواند با آن از هر عنصرش به تنهایی یا در ترکیب با سایر عناصر استفاده کند و از تاثیر حاصل نیز از پیش مطمئن باشد . آیزنشتاین به پیروی از اندیشه های پاولف معتقد بود که از نماها یا اتراکسیون های سینمایی میتوان برای ایجاد تاثیرات خاص روانی روی بیننده استفاده کرد . ارزش این خنثی سازی آیزنشتاین ، در " انتقال " و " تقارن حواس " است . با یاری انتقال میتوان عناصر را در یک راستا قرار داد تا با روابط طولی خود ، در نهایت بتوانند حسی را ذره به ذره و گام به گام انتقال داده و در نهایت کلیتی را به وجود بیاورند. ویا میتوان آن ها را بر اساس " تضاد " مقابل یکدیگر قرار داد که آیزنشتاین بر این باور بود که این امر در سینمای قراردادی رخ می دهد . و یا در نهایت عنصر غیر منتظره ای را قرار داد تا به تنهایی جلوه مورد نظر را خلق کند . به طور مثال در فیلم رزمناو پوتمکین ، هنگامی که زن بورژوا روی پله های ادسا میگوید " بیایید به آن ها التماس کنیم " ، پاسخ او نه کلام و نه زیرنویس و نه حتی عمل ، بلکه سایه های دراز سربازانی است که آرام ، بی وقفه و مرگبار از پله ها پایین می آیند . در اینجا عناصر کلام و نورپردازی در رابطه ای متقابل قرار گرفته اند و " انتقال " انجام یافته است . وقتی عناصر متعدد در یک زمان با هم ترکیب شوند ، در بیننده " تقارن حواس " یا تجربه " چند حسی " ایجاد می شود . نمونه گویای آن صحنه ای از فیلم " ژان ویگو " است . در صحنه ای از فیلم ، دیا پارلو ، بعد از گذراندن شب زفاف از گوشه ی کشتی بیرون می آید و این موارد تصویری همزمان ارائه میشوند : دوربین از نمای دور به نمای نزدیک برش می کند ، خورشید با نور کور کننده ای بر چهره زن می تابد و تبسمی بر چهره او شکوفا می شود . ملوانان با اکاردئون به مناسبت ورود زن ترانه ای می نوازند . در این جا چهار عنصر با یکدیگر ترکیب می شوند تا تجربه " چند حسی " در تماشاگر ایجاد شود . چرا که ما می بینیم ، می شنویم و به تقریب حتی بوی تازگی هوا را احساس می کنیم . آیزنشتاین میگوید این امر امکان پذیر است چرا که سینماگر دارای امکان خلق هر یک از این اتراکسیون ها به هرگونه که میخواهد است . باید گفت که اکنون سینماگر دارای مواد قابل استفاده خویش است .

الکساندر نوسکی ، ساخته ی ایزنشتاین

پودوفکین و ایزنشتاین

در برابر نظریه تجریدی آیزنشتاین در مورد سینما ، که آن را به مانند نقاشی یا موسیقی می پنداشت ، پودوفکین نظریات واقع گرایانه تری را دارد . او معتقد بود که فیلمساز باید از بین مجموعه آشفتگی های تاریخی ، اجتماعی و درونی ، یک مجموعه روایت سیالی را انتخاب کند ، و آن را بر روی نوار سلوئید ضبط کند . او سینما را همگام با داستان پردازی می دانست ، و اعتقاد داشت که انرژی نهفته در هر نما ، در هنگام ضبط همان نما در لوکیشن فیلمبرداری خلق می شود . و تدوین جایگاهی بیش از پیوند ساده این انرژی ها ندارد . او معتقد بود که برای ساخت این روایت سیال داستانی ، نباید منطق خود را از بیرون بگیریم . از دل همان آشفتگی های تاریخی . بلکه باید منطق باز آفریده شده ای را بر روی پرده سینما خلق کنیم ، و تماشاگر را وادار کنیم که آن را باور کند . بدون توجه به دانسته های بیرونی . او بر این امر عقیده داشت که سینما وظیفه اش بازنمایی واقعیت برونی است ، به شکلی که قابل باور باشد . اما آیزنشتاین متوجه این موضوع شده و خواستار نه " پیوند ساده " نماها که طرفدار " تصادم " آن ها بود . آیزنشتاین نه در جستجوی بیننده ای کنش پذیر که در جستجوی بیننده ای خلاق در سطح سینماگر بود .

این اختلافات نظری میان این دو سینماگر بزرگ هم عصر ، در تصور بنیادینشان از ماده خام سینما نهفته است . آیزنشتاین هیچ گاه نمیتوانست بپذیرد که نماها ، تکه هایی از واقعیت هستند . او آگاهانه به این امر اصرار می ورزید که نمای سینمایی " مکان هندسی " عناصر شکل آفرین همچون نورپردازی ، خط ، حرکت و حجم است . آیزنشتاین بر این باور بود که حس طبیعی نما نباید و نیازی نیست که تجربه مشاهده فیلم را تحت الشعاع قرار دهد . اگر سینماگر در حقیقت خلاق است باید حس مورد نظر خود را از دل ماده خام سینما بیرون بکشد و آن را توسط روابط میان این عناصر خلق کند . به عبارتی دیگر سینماگر باید مفهوم را در نما خلق کند ، نه آنچنانکه پودوفکین می گوید آن را هدایت کند .

خلق سینمایی

با آنکه اشاره کردیم که از نظر ایزنشتاین ، باید به انگیختار های روانی موجود در نماها توجه کرد ، اما نباید این مهم را از یاد ببریم ، که این انگیختارها به خودی خود تبدیل به " سینما " نمی شوند . آیزنشتاین این انگیختارها را سلول مینامد و از یک عنصر شکل دهنده ای به نام " تدوین " برای هماهنگ سازی این سلول ها سخن به میان می آورد . همان طور که بن مایه نظری آیزنشتاین در مورد مسئله ماده خام سینما ، از تئاتر کابوکی گرفته شده بود ، در زمینه تدوین او از شعر هایکو تاثیر میگیرد . شعر هایکو بر اساس زبان ایدئوگرام شکل گرفته . زبان ایدئوگرام چیست ؟ آیا چیزی جز برخورد دو یا چند اتراکسیون به یکدیگر و خلق یک تاثیر حسی خاص ؟ در زمان ایدئوگرام عناصر مشخص وقتی در کنار هم دیگر قرار میگیرند ، هربار مفهوم جدیدی را پی ریزی میکنند . مثلا وقتی تصویر دهان در کنار تصویر پرنده قرار میگیرد ، مفهوم گرسنگی به دست میدهد . ولی وقتی همان تصویر دهان در کنار تصویر یک کودک قرار میگیرد ، معنای جیغ زدن را تداعی میکند . در این دو ساحت ، هیچ مفهومی هدایت نشد . بلکه از طریق همنشینی انگیختارهای مختلف ، حس جدیدی خلق شد . آیزنشتاین به دنبال روشی برای این همنشینی حس ها بود . و در نتیجه به تدوین رسید . مثلا به این شعر هایکو توجه کنید :

کلاغ تنهایی
بر شاخه بی برگی
در شامگاه پاییزی

هر عبارت این شعر را میتوان اتراکسیونی دانست و ترکیب کلی عبارات را مشابه عمل تدوین . برخورد اتراکسیون ها از سطری به سطر دیگر ، اثر روانی یکپارچه ای به وجود می آورد که هم ویژگی سبک شعری هایکو و هم ویژگی تدوین در سینما است . آیزنشتاین بعد از اشاره به شعر هایکو ، بی درنگ گونه های متعدد برخورد بین اتراکسیون ها که در اختیار سینماگر است ، بر می شمارد که عبارتند از : تضاد ، جهت ها ، تضاد ابعاد ، تضاد احجام ، تضاد اجسام ، تضاد در ژرفا ، تضاد در تاریکی و روشنی و تضاد در عمق میدان . حواس بیننده اتراکسیون هر نما را درک کرده و ذهن درونی ، این اتراکسیون ها را به دلیل شباهت و یا تضاد بین آن ها به هم پیوند داده و وحدت یا مفهومی یکپارچه و کلی تر از آن ها اخذ می کند . پس این بازی متقابل نماها (از نظر طول ، ضربآهنگ ، استعاره و مفاهیم فرعی و اصلی) است که مفهوم را به وجود می آورد . که کاملا قابل انعطاف و شکل پذیر است . مقاله معروف " بیانیه صدا " که آیزنشتاین آن را با پودوفکین و " گریگوری الکساندرف " نوشت نمونه کاملی از این انعطاف پذیری است . با آنکه اندیشه های آیزنشتاین در مورد ماده خام و ساختار تدوینی سینما قبل از آن مطرح شده بود که صدا به عنوان عاملی جدید در سینما تحقق یابد ، با این حال وی این اختراع واقع گرایانه را بی درنگ در نظریه ضد واقع گرایانه اش به کار گرفت و نوشت : " از این کالای بسیار قابل فروش ، یعنی سینمای ناطق بهره برداری تجارتی خواهد شد . فیلم هایی که در آن ها ضبط صدا در سطح واقع گرایی مانده و صدا تنها دنبالگر حرکات روی پرده است تا توهم خاصی ... " این گونه استفاده از صدا ، فرهنگ مونتاژ را نابود می کند . زیرا چسباندن صدا به هر عنصر از تصویر ، تصویر را به عنوان واحد مونتاژی به سکون بیشتر نزدیک میکند و استقلال مفهوم آن را بیشتر می کند . این امر بی شک به ضرر مونتاژ است . که در اصل نه بر اساس استقلال نماها که بر اساس پیوند آن ها با یکدیگر مبتنی است . فقط کاربرد تکمیلی صدا در رابطه با قطعه ی تصویری مونتاژ است که نیروی جدیدی در پیشرفت و تکامل آن به شمار می آید . " بدین ترتیب آیزنشتاین بی درنگ به بحث درباره آزمایش هایی با صدای ناهمزمان می پردازد که به " ارکستریزاسیون تکمیلی تصاویر دیداری و تصاویر شنیداری سینما " منتهی می شود .

طوفان بر پهنه ی آسیا ، پودوفکین

بررسی نظریه مونتاژ

اواسط دهه ۱۹۲۰ شاهد رشد و شکوفایی نظریه مونتاژ در سینمای شوروی بود . زمانی که سینماگران نیز ماتند منتقدان بر این امر اعتقاد داشتند که مسائل نظری و تئوریک ارتباط تماتیک و گریز ناپذیری با اصل سینما دارند ، و به همین جهت قلم به دست گرفتند و نظریه های خودشان را در مورد سینما مکتوب کردند . از جمله نقاط مشترکی که بین نظریه پردازان مکتب مونتاژ وجود داشت ، متفق القول بودن در بی ثمر بودن سینمای گذشته ، و اصل پنداشتن مونتاژ به عنوان عامل و بنیان وجودی سینما بود . همه آن ها به دنبال نگاه نو و جدیدی به عرصه سینما بودند و نمیخواستند راه و روش گذشته را پیگیری کنند . اما با این همه نوشته های کارگردان هایی که در سبک مونتاژ فیلم می ساختند تفاوت های مهمی با یکدیگر داشت . از بسیاری از جهات میتوان کوله شوف رو محافظه کار ترین نظریه پرداز گروه دانست . او به شیوه داستانگویی روشن و موجز آمریکایی علاقه داشت و تدوین را در روشن ساختن نوع روایت و داستان و اثر گذاری عاطفی بر بیننده خلاصه کرده بود. نه چیزی بیشتر. در مقابل ورتوف بسیار رادیکال تر بود . او یک کنستر اکتیویست متعهد بود و بر کاربرد های اجتماعی و سیاسی فیلم های مستند تاکید داشت . به طوری که او صراحتا فیلم های داستانی معاصران زمان خود را " مخدر های سینمایی " می دانست که جلوی آگاهی بخشی های سیاسی و اجتماعی را به بیننده میگیرند و او را از واقعیت موجود دور میگردانند . او بر خلاف کوله شوف معتقد نبود که مونتاژ صرفا ابزاری است برای روشن تر شدن درام . بلکه او مونتاژ را اساس سینما می دانست : انتخاب موضوع ، فیلمبرداری ، و سر هم کردن فیلم های گرفته شده ، همه با انتخاب و ترکیب " سینه - فاکت ها " کار داشت . اما در زمینه تدوین به معنای خاص ، ورتوف تاکید می کرد که فیلمساز باید تفاوت بین نماها را بسنجد - روشنایی در برابر تاریکی ، حرکت کند در برابر حرکت تند ، و غیره . این تفاوت ها ، یا " فاصله ها " ، پایه های تاثیر فیلم بر بیننده را تشکیل می دهند . اما آیزنشتاین پیچیده ترین درک از مونتاژ را تئوریزه کرد .که شرحش در ابتدای این نوشتار به طور مفصلی آورده شد . آیزنشتاین با نظریه مونتاژ تصادمی خود ، اولین گام ها را برای ساخت سینمای " مفهومی " و یا به اصطلاح " معناگرا " را برداشت و آرزو داشت که روزی بتواند کتاب " سرمایه " مارکس را به فیلم تبدیل کند . نه به وسیله نریشن ها ، بلکه به وسیله تصاویر و مونتاژ . او در صدد این بود که به مفاهیم موجود در این کتاب ، رنگ و بویی بصری بدهد و با زبان تصویر ، بر بیننده تاثیر بگذارد . به هر رو ، هسته اصلی سینماگران هوادار سبک مونتاژ درباره فن فیلم ، چونان راهی با نشاط برای شکل دادن به جامعه نوین شوروی از راه بر انگیختن و آموزش دادن به مخاطبان ، قلم می زدند . آن ها به راستی در پی یک دنیای تازه بودند .

فرم و سبک سینمای مونتاژ شوروی

اما درباره ساختار روایی فیلم های مونتاژ چه میتوان گفت ؟ دیدیم که فیلم های امپرسیونیستی بیشتر بر کنش های درونی توجه داشتند و هدفشان روانشاسی شخصیت ها بود ، در حالی که اکسپرسیونیسم آلمان برای توجیه تصاویر عجیب و کج و معوج خود به افسانه ها و اسطوره ها و داستان های ماورا طبیعی روی می آورد . فیلم های مونتاژ با هر دو نظر مطرح شده تفاوت دارند . از طرفی در هیچکدام از آن ها ما اثری از داستان های ماورا طبیعی نمی بینم (در این زمینه تنها استثنا فیلم زونیگورا کار داوژنکو است ، که از عناصر افسانه ای مردم اکراین بهره می گیرد) و از طرفی دیگر در این فیلم ها ما با روانشناسی شخصیت و یا شخصیت پردازی به آن شکل مرسوم رو به رو نیستیم . در این فیلم ها کنش های فردی افراد اهمیت زیادی ندارد . زیرا این فیلم ها با تکیه بر دیدگاه مارکسیستی تاریخ ، نیروهای اجتماعی را سرچشمه مناسبات علت و معلولی می دانند . نه افراد به طور خاص . البته این امر بدین معنا نیست که ما با کنش های فردی رو به رو نیستیم . بلکه به این معناست که این کنش ها اهمیت خاصی در سیر روایت ندارند . و اگر یک فرد در دل روایت مطرح میشود ، جایگاهش صرفا با در نظر گرفتن طبقه اجتماعی اش شکل می گیرد . و او به تنهایی و جدا از آن موجودیتی ندارد . این گونه ، شخصیت اصلی فیلم می تواند نماینده یک تیپ عمومی یا یک طبقه اجتماعی باشد . کار پودوفکین از این نظر قابل توجه است ؛ او در فیلم های مادر و پایان سن پترزبورگ ، تیپ های مختلف هواداران آرمان انقلابی را به صورت نمادین نشان می دهد . برخی فیلم ها در این راستا تا آنجا پیش رفتند که از شخصیت های مهم به کلی پرهیز کردند و توده ها را به عنوان قهرمان اصلی فیلم در نظر گرفتند . مانند فیلم های اولیه آیزنشتاین - اعتصاب ، پوتمکین ، اکتبر - که شاید بتوان گفت برای اولین بار ، به جای یک فرد ، کل یک ملت قهرمان فیلم محسوب می شود . در فیلم اکتبر حتی لنین هم در گرماگرم رویدادهای انقلابی آدمی است ، مثل آدم های دیگر . و جزئی از یک قهرمان کل جمعی . بدون هیچ ویژگی قهرمانانه ویژه و برجسته . کارگردانان مونتاژ بر این عقیده بودند که اگر بتوانند به وسیله شگرد های سبکی ، بیشترین تنش دینامیک را خلق کنند ، تاثیر بیشتری بر روی بیننده می گذارند . و از این رو شیوه برش دادن نماهای آن ها ، کاملا با شیوه متداوم و بدون نقص هالیوودی تفاوت داشت . کارگردانان مونتاژ تلاش میکردند که به تصاویر پویایی ببخشند . آن ها را زنده و پرتحرک کنند .و جست و جو برای پیدا کردن راهی در جهت رسیدن به این پویایی ، عمده تلاش های آن ها را در بر میگرفت : فیلم های شوروی در این دوره ،از متوسط تمام فیلم های هالیوودی ، تعداد نمای بیشتری را داشتند . اگر این امر در هالیوود پذیرفته شده بود که هر کنش را در یک نما نشان بدهند ، در سینمای شوروی هر کنش را به دو یا چند نما خرد میکردند و به این شیوه سعی داشتند که به سلسله

هنرمند ماه

نماهای خود پویایی و حرکت ببخشند . آن ها را زنده کنند و از این رو ما در این فیلم ها شاهد بودیم که گاه از یک کنش ساده و معمولی ، نماهای متعددی از زوایای گوناگون گرفته می شد . مانند فیلم توفان بر فراز آسیا که در ان سه نمای پیاپی از یک افسر سواره نظام را می بینیم ، در حالی که در هر کدام از این نماها هیچ کنش خاصی به وجود نمی آید . و همگی یک کنش واحد را گزارش می کنند . این گونه تدوین بازتابی است از این باور کارگردان که برش ، فی نفسه و به خودی خود ، بیننده را بر می انگیزد . در پس این کمیت افزون تر نماها می توانیم راهبردهای خاص تری را در زمینه تدوین برای خلق تنش زمانی ، مکانی و گرافیک ببینیم . در حالی که هدف تدوین متداوم این بود که به توهم گذر هموار زمان در صحنه دامن بزند ، برش به روش مونتاژ متاسبات زمانی همپوش یا دارای حذف زمانی خلق می کرد . در تدوین نماهای همپوش ، در نمای دوم همه یا بخشی از کنشی که در نمای نخست دیده ایم تکرار می شود . وقتی که چندین نمای تکراری - از زوایای گوناگون - از یک کنش واحد می بینیم ، موجب می شود که زمان پدیداری آن کنش بر روی پرده سینما ، بسیار بیش از زمان واقعی وقوع آن در زندگی روزمره به نظر برسد . برخی از مشهورترین نمونه های این تاکتیک را در فیلم های آیزشناین می توان یافت . فیلم پوتمکین درباره شورش ملوانانی است که به دست نیروهای تزار سرکوب می شود . در جایی از این فیلم یکی از ملوانان در حال شستن ظرف ناراحت می شودو بشقابی را که در دست دارد می شکند . این کار ، که در واقع یک لحظه بیشتر طول نمی کشد ، به قدر ده نما گسترش یافته است . در این نماها حرکت بلند کردن دست از سوی ملوان در جهاتی که متناقض می نمایانند چندین بار نشان داده می شود . این گونه همپوشی نماها در خدمت تاکید بر نخستین کنش شورشی در کشتی است . در فیلم اکتبر ، صحنه هایی مانند بالا بردن پل یا بالا رفتن کرنسکی از پله های کاخ زمستانی ، نسبت به مدت واقعی ، بیشتر طول می کشد . در برابر این نگرش ، برش و حذف احساسات متناقضی را به وجود می آورد . چون بخشی از کنش حذف می شود و مدت حضور کنش بر روی پرده سینما ، کمتر از زمان واقعی اش در زندگی محسوب می شود . یکی از انواع متداول این نوع برش ها " جامپ کات " (برشی که بین دو نما حالت پرش احساس می شود) است ، که موضوعی در همان فضا و مکان از یک زاویه ثابت ، در دو نما نشان داده می شود . اما نوع میزانسن و یا اندازه دوربین در نمای دوم متفاوت تر از نمای اول گرفته شده است . مانند فیلم خانه ای کنار تروبنایا : دو نمای درشت پی در پی چهره هراسان زنی را که شاهد حرکت تراموایی به سوی خود است نشان می دهد . در نمای نخست چشمان او سفت بسته است ولی در دومی ، با یک برش انگار چشمان او ناگهان باز می شود . مناسبات زمانی متناقضی که با تدوین نماهای همپوش از یک سو و برش با حذف از سوی دیگر خلق می شود ، بیننده را وا می دارد که خود کنش صحنه را استنباط کند . و این کاملا همسو با نظریه های تصادم آیزنشتاین است. در فیلم پوتمکین ، با وجود اینکه ده نما از شکستن یک ظرف وجود دارد ، اما فاصله زمانی بین نماها بسیار کوتاه است . به طور کلی تدوین سریع و ضرباهنگ تند (در واکنش به فیلم های دهه ۱۹۱۰ شوروی) یکی از مشخصه های فیلم های سبک مونتاژ است . به طوری که گاه نماها در یک دیگر تداخل پیدا میکنند . و استفاده از رشته نماهایی مرکب از نماهای دو یا یک فریمی در بین این کارگردانان بسیار مرسوم بود . اما نباید این نوع تدوین را با نگرش امپرسیونیست ها اشتباه گرفت . اگر در فیلم های امپرسیونیستی ، ما با تدوین تند رو به رو هستیم ، این نوع مونتاژ در خدمت انتقال دریافت های ذهنی شخصیت هاست . در حالی که به هیچ وجه چنین هدفی را نمیتوان در مونتاژ فیلم های شوروی پیگیری کرد . آن ها از این ضرباهنگ تند یا برای انتقال صدای ضرباهنگین - مانند القای صدای رگبار مسلسل در فیلم اکتبر - و یا در جهت تقویت جلوه های ویژه انفجاری استفاده می بردند. مانند اواخر فیلم توفان بر فراز آسیا . که قهرمان مفعول فیلم علیه استعمارگران فرانسوی که او را استعمار می کنند ، طغیان می کند . نماهای متناوب یک در میان او را در حالی که شمریش را در هوا تکان می دهد و درخشش خود شمشیرش را بر زمینه ای سیاه نشان میدهد . ضرباهنگ تند این نماها که مدام پی در پی می آیند ، و کارگردان به این شیوه جلوه بصری خاصی را به فیلمش می بخشد . بدون استفاده از هیچ امکانات خاصی و صرفا بر مبنای شناخت تصویر . همان طور که دیدیم ، تعداد زیادی از فیلم های مونتاژ اولیه با موفقیت به خارج از کشور صادر شدند و در داخل به خاطر محتوای سیاسی خود مورد تحسین قرار گرفتند . در نتیجه ، در طول دوره ۱۹۳۰-۱۹۲۷ فعالیت جنبش افزایش یافت . اما در عین حال فیلمسازان هوادار سبک مونتاژ به طور فزاینده ای از سوی مقامات دولتی و مسئولان صنعت سینمای شوروی مورد انتقاد قرار می گرفتند . نخستین اتهامی که به آنها می زدند " فرمالیسم " بود ؛ اصطلاح مبهمی که غالبا معنایش این بود که فلان فیلم برای تماشاگر عام بیش از اندازه پیچیده است و سازندگانش بیش از آنکه به درستی ایدئولوژیک آن توجه داشته باشند ، به سبک آن علاقه مند بوده اند . این وضعیت ادامه یافت تا اینکه در اوائل دهه ۱۹۳۰ ، صنعت سینمای شوروی به سمت یک سیاست رسمی پیش رفت که از همه فیلم ها می خواست از رویکردی پیروی کنند که " رئالیسم سوسیالیستی " خوانده می شد . که این دوره با تشدید کنترل دولت بر سینما و رئالیسم سوسیالیستی مشخص می شود . و سال های ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ را در بر میگیرد .

تهیه و گردآوری مطالب : روزبه جعفری ، امین صادقیان

با استفاده از

تئوری های اساسی فیلم / نوشته : دادلی اندرو / ترجمه : مسعود مدنی

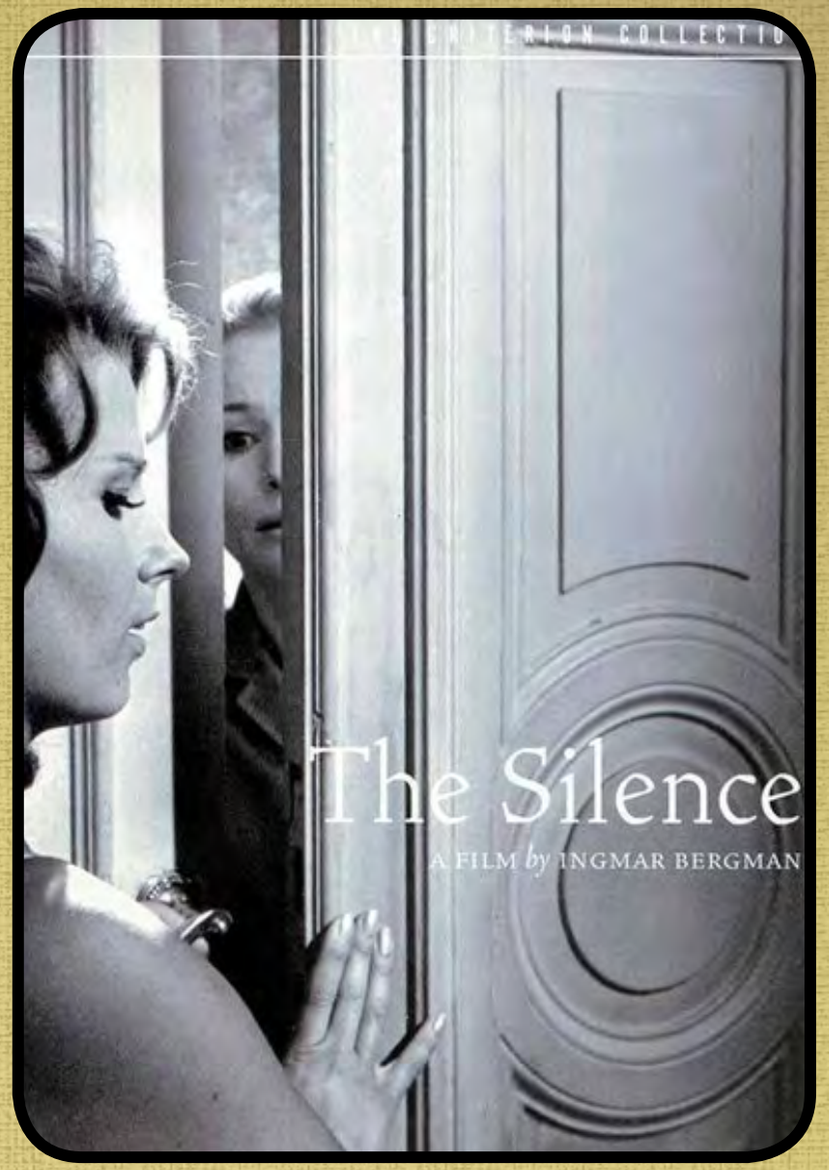
تاریخ سینما / نوشته : دیوید بوردول و کریستین تامسون / ترجمه : روبرت صافاریان

عناصر سینما / نوشته : استفان شارف / ترجمه : محمد شهبا و فریدون خامنه پور

نظریه های روایت / نوشته : والاس مارتین / ترجمه : محمد شهبا

سکانس نگاه

سکوت (The Silence1963 ، نام اصلی : Tystnaden)



کارگردان : اینگمار برگمان

نویسنده : اینگمار برگمان

بازیگران : اینگرید تولین، گونل لیندبلوم ، یورگن لیندستروم

خلاصه داستان

"استر" (تولین) به همراه خواهرش "آنا" (لیندبلوم) و پسر ده‌ساله او، "یوهان" (لیندستروم) در راه مراجعت به سوئد با قطار، در شهری عجیب توقف کوتاهی دارند. تنشی تند و فرساینده میان خواهران وجود دارد؛ "استر" در عذاب از عارضه‌ای کهنه، نسبت به خواهرش احساس قیومیت می‌کند؛ "آنا" نیز از این سلطه‌جوئی خواهرش بیزار است. "یوهان" در راهروهای پیچ در پیچ هتل پرسته می‌زند و با آدم‌های مختلفی برخورد می‌کند. "آنا" با مردی غریبه ملاقات می‌کند. "استر" آن دو را می‌رباید اما "آنا" حاضر نیست از معاشرت بامرد چشم بپوشد و به تندی با او رفتار می‌کند. روز بعد، "آنا" بی‌اعتنا و خونسرد با "یوهان" سوار قطار می‌شوند و "استر" محتضر را تحت مراقبت پیشخدمت مسن هتل که زبان "استر" را نمی‌فهمد، جا می‌گذارند.

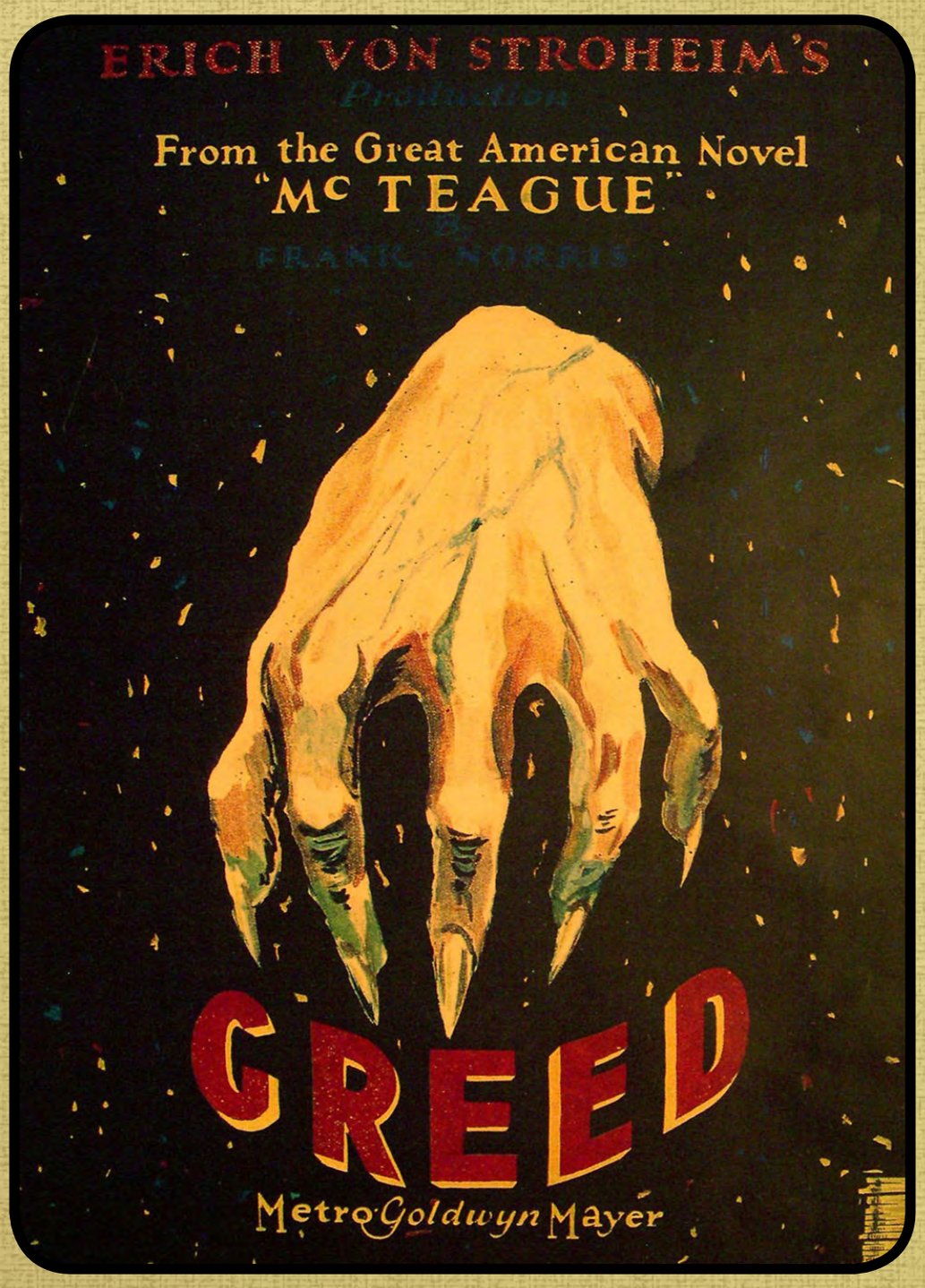
اینگمار برگمان ، پشت صحنه ی سکوت

سکانس نگاه

این سکانس از فیلم سکوت یکی از رعب آور ترین و بدبینانه ترین سکانس های سینمای برگمان است، جائی که تمام عقده ها، ناگفته ها و احساسات متناقض برون ریخته شده و تصویری وحشتناک از انسان بدست می دهد. سکوت در ناکجاآباد می گذرد. کارگردان سرنخی از مکان به مخاطب نمی دهد و دقیقا نکته همین جاست، شهر سکوت شهری است مرده، هتل هایش مسکوت و خالی اند ، خیابان هایش بی روح اند، مردمانش انگار تنها بر روی دوپایشان ایستاده و حضوری فیزیکی دارند. ما در فیلم روایت دو خواهر و یک پسر خردسال را که در هتل شهر سکنی می گزینند دنبال میکنیم، ولی ما با دو انسان عادی طرف نیستیم، انگار هردو عقده هایی فروخورده دارند، به نوعی از هم گریخته و ذره ای قادر به برقراری ارتباط نیستند . این همان مضمونی است که به کرات در فیلم های برگمان آمده است مانند : فریاد ها و نجواها . ولی تفاوت اینجاست که برگمان فضایی خفقان بار تر از این در طول کارنامه اش خلق نکرده. آنا (لیندبلوم) به دنبال تسکینی از هتل خارج می شود . استر (اینگرید تالین) زنی است که تمایلی برای نشان دادن زوایای پنهان شخصیتی اش را از خود نشان نمیدهد . ولی با این حال دوست دارد منطقی به نظر رسیده و از طرفی به طبقه روشنفکر جامعه تعلق دارد . ولی آنا بر خلاف او درون و بیرونش یکی است . خواهان ارتباط است، و هنگامی که زن و مردی را در سالن تئاتر در حین معاشقه می یابد، خود نیز با مردی به هتل آمده و با او معاشقه می کند. اوج این بحران هنگامی ست که انسان ها از ارتباط عاطفی و احساسی رویگردان و عاجزند، همچنین از ارتباط کلامی (ساکنان شهر زبانی بخصوص دارند)و زبان تن را برمی گزینند، استر و آنا هم که با یکدیگر همزبانند، انگار روحشان فرسنگ ها با هم فاصله دارد. پسر آنا هم که در طول فیلم سرگردان است ، نشانه ای است از آینده . آینده ای که در دل این به اصطلاح جامعه انسانی ، فقط پرسه زدن در هتلی متروک عایدش شده . گفتگوهای استر و آنا بخشی کلیدی از فیلم است، جائی که آنا بی پرده و صریح عنوان می کند که : " استر هیچگاه تحمل او را ندارد " اوج این گفتگو در یک سکانس رقم می خورد، آنا با مردی در یکی از اتاق های هتل نشسته، مرد بی اعتنا و سرد کفش هایش را در می آورد و مطلقا توجهی به حرف های آنا که به نوعی درد و دل های او هستند ندارد، آنا در اوج استیصال و درماندگی به مرد نزدیک می شود و سرش بر روی پای او می گذارد، انگار خواهان گذاشن پوششی بر عقده و خلاءهای روانیش است ؛ هنگامی که حتی با خواهرش احساس نزدیکی ندارد به مردی غریبه تکیه می کند. در همین حین استر وارد اتاق شده و آنا را در حین انجام اعمال جنسی با مرد دیگر می بیند، او متعجب می شود و آنا وقیحانه به او نگاه می کند . نکته ی ظریف این سکانس بازی خارق العاده لیندبلوم و تالین است،که سرشار از ریزه کاری ها و توجه به جزئیات پرسونای آن هاست . رشته دیالوگ های سکانس نیز بسیار مهم و راهگشا هستند، آنا، استر را پر از نفرت می خواند و می گوید تو حتی از از خودت هم متنفری و هیچ وقت تحمل من را نداشتی؛ چون به نظر تو همه چیز بایستی مهم و منطقی باشد، میمک چهره ی تالین در این سکانس بسیار دقیق و دارای ابهام است، او انکار می کند و می گوید که : " دوستت دارم " ولی آنا ، از حالت همیشه معقول خواهرش خشمگین شده و به او می گوید که " تنهایش بگذارد " استر دستی بر سر آنا کشیده و از اتاق خارج می شود . آنا سپس به طرز هیستریکی می خندد ولی ناگاه مرد به او هجوم می برد و آنا سعی در دور کردن او دارد .مرد اصرار می ورزد و یک آن خنده ی او تبدیل به گریه می شود، او تسلیم می شود.برگمان فاصله ی احساسی دو خواهر را در فضائی نیمه تاریک به تصویر می کشد، سکانس بسیار لحن سنگینی دارد، نورپردازی به غنای بصری آن کمک زیادی کرده، و نقش آفرینی ها هم به غایت زیباست . سکانس زوال را نشان می دهد، استر از درون ویران می شود (این در سکانس ها بعدی منجر به برونریزی روانی و احساسی او می شود) آنا سقوط می کند، در این حین اینسرتی کوتاه از چراغی که بر اثر کشمکش آنا و مرد شکسته می شود این زوال را نشانه گذاری می کند .

سید محمد طوسی

سینمای صامت



حرص (Greed)

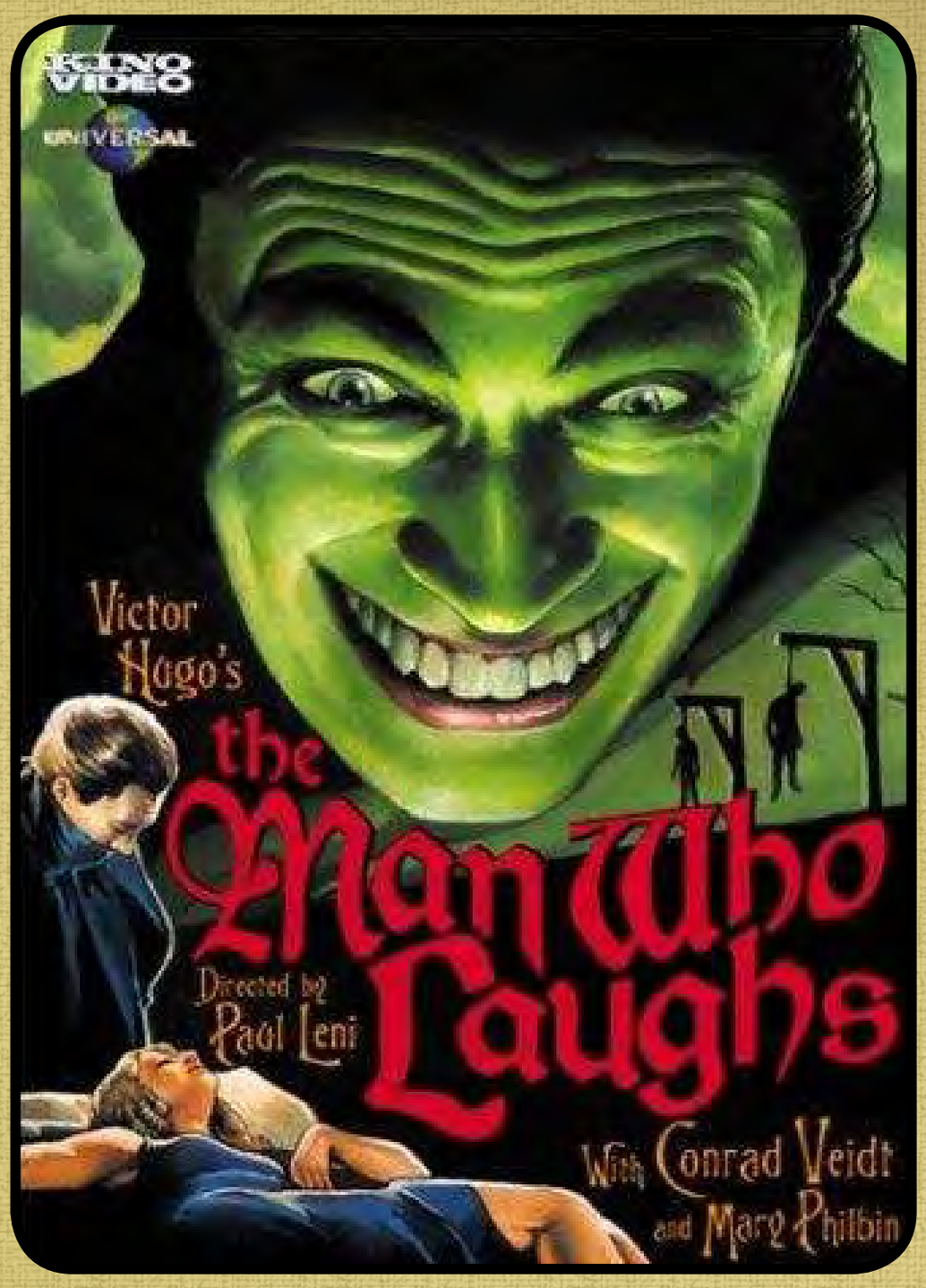
محصول : ۱۹۲۴ کمپانی مترو گلدوین مایر

کارگردان : اریش فون اشتروهایم

بازیگران : گیبسن گاولند ، اسو پیتس ، جین هرشولت ، دیل فولر ، چستر کانکلین

خلاصه داستان

جوانی معدن کار به امید یافتن زندگی بهتر با دندانپزشکی تجربی راهی سانفرانسیسکو میشود. او بعد از مدتی استقلال یافته و مطب خود را دایر و با زنی که دوستش دارد ازدواج میکند ؛ اما پس از برنده شدن زن در لاتاری زندگی آنها در ورطه سقوط می افتد؛ تا جایی که آنان از خوی انسانی خود به کل دور شده و در حرص و آز و خشم و کینه و حسد گرفتار میگردند.نزول و تخریب شخصیتی کاراکترهای فیلم از انسانهایی معمولی به مردمی پست و حقیر در این اثر بی نظیر اشتروهایم نمودی خاص یافته است.



مردی که می خندد (The man who lughe)

محصول : ۱۹۲۸ کمپانی یونیورسال

کارگردان : پاول لنی

بازیگران : کنراد فایت ، مری فیلبن ، براندون هارست ، الکا باکلانوا ، سزار کاروینا

خلاصه داستان

مردی جوان با چهره ای کریح به معرکه گیری در سطح شهر ها و روستاها می پردازد. وی بخاطر چهره ی همیشه خندانش ، به شهرتی مثال زدنی نزد عوام و خواص می رسد . اما وی یک نجیب زاده است که بخاطر ظلم پادشاه به این روز افتاده و در ادامه به عنوانی که سزاوازش بوده می رسد اما...

امین صادقیان

مردی که می خندد

فیلم مردی که میخندد اقتباسی نه چندان وفادار به رمانی با همین نام اثر ویکتور هوگو نویسنده و شاعر فرانسوی است.هوگو رمانش را در سال 1869 میلادی به چاپ رساند و فیلم در سال 1928 به نمایش درآمد.متاسفانه فیلم «پاول لنی» از غنای کمتری نسبت به رمان برخوردار است شخصیت «گوئین پلین» با بازی خاطره انگیز «کنراد فایت» ترحم برانگیز تر از نوشتار هوگو در آمده و اثر نمایشی را میتوان نسخه پوپولیستی تر و نرمتری نسبت به رمان دانست که برای رضایت خاطر بینندگانش حتی پایان تراژیک فیلم را نیز عوض کردند.از پیام های انتقادی و گزنده رمان به سیاست های امپراطوری انگلیس در فیلم خبری نیست با اینکه در داستان هوگو شخصیت گوئین پلین متفکر،با جسارت و شجاعتی مثال زدنی وصف میشود اما در فیلم ما شاهد اشک ریزی ها و احساساتی بودن بیش از حد وی بخاطر آنچه که بر سرش رفته میباشیم.یک مرد ضعیف که از نومیدی و غم سرشار است اما در انتهای اثر این شخصیت منزوی و مغموم به یکباره تغییر میکند و تبدیل به یک مبارز شجاع و دلیر میگردد که متاسفانه این جهش شخصیتی کمی برای بیننده غیر ملموس مینماید. پسری که لرد زاده بوده به دستور پادشاه لبانش را میشکافند و خنده ای کریح بر چهره اش نشانده اورا از خانواده اش دور میسازند.پسرک بی خانه و کاشانه دربدر و تنها در میان برف و بوران گرفتار می آیددر جستجوی سرپناهی به هردری میزند گرچه کسی وی را پاسخی نمیدهد سپس، دخترک شیرخواره ای را در آغوش مادر مرده اش که بر اثر سرما یخ زده زنده میابد وی را نیز با خود همراه میسازد و پیش مردی شریف ولی تنگدست سکنی میگزینند.دخترک «دئا» با بازی «گوئین پلین»که بر اثر سرما نابینا شده به مرور زمان بزرگ شده قد میکشد و تبدیل به بانویی زیبا و رشید میگردد.راه ارتزاق گویت پلین و دئا معرکه گیری و اجرای نمایش در کنار پیرمرد مهربانیست که به آنها پناه داده بود.این دو جوان عاشق و معشوق یکدیگرند یکی که از زشتی و کریح منظری به حیوانات میماند و دیگری با وجود زیبایی خیره کننده اش نابیناست دئا معشوق پلین است و گوئین پلین عاشق دئا،یکی زیبایی را در ظاهر میبیند و دیگری سیرت زیبا را نشانه حسن جمال میداند عشق این دو به یکدیگر به مانند فسانه های پریان و آدمیانست اینها یکدیگر را میپرستند.یکی از بیادماندنی ترین صحنه های تاثیر گذار فیلم زمانیست که این دو عاشق و معشوق برای هم دلبری میکنند که ناگهان پلین توسط مردم نادان مورد استهزاء قرار میگیرد گریه های پلین درآن لحظه و چهره همیشه خندانش حسی مملو از ترحم را در بیننده شعله ور میسازد.ترحمی که از پارادوکس محیطی و رفتاری و ظاهری پلین نشات میگیرد. اوضاع به این منوال نمیماند بزرگان مملکتی از آنچه بر سر این نجیب زاده رفته آگاه میگردند و با دستور ملکه وی را به منصبی که پیش از این از آن پدرش بوده میگمارند و در صدد بر می آیند دوشسی اغواگر و هرزه را که خواهر ملکه میباشد با بازی«الگا باکلانوا» به همسری وی درآوردند.پلین که در ابتداً در دام هوا هوس گرفتار آمده با ازدواج با دوشس موافقت میکند. اما او عاشق حقیقی کس دیگرست وی دئا را میپرستد از مجلس نمایندگان خارج شده و به دستور ملکه تن در نمیدهد وی زندگی فقیرانه با عشق را به اشرافی زیستن ترجیح میدهد وی که تشنه ثروت بود وقتی به چشمه میرسد از آن روی برگردانده و متاع دنیارا با عشق و محبوبش تاخت نمیزند. میزانسن های نیمه اکسپرسیونیستی فیلم از کارگردانی که هنرش ساخت آثاری در این سبک بوده موجب خلق فضایی گوتیک و دلهره آور همراه با سردی و تلخی گزنده میشود که به بیننده درکی عمیق از آن روزگار تیره و تار انگلستان میدهد. روزگاری که مجازات سیلی زدن به یک اشراف زاده قطع ید بود و مجازات دزدی سوزانده شدن و قیر اندود کردن جسد افسوس که سیاست فیلم نه بیان اعتراضات به نظام پلید سلطنتی انگلیس بلکه ایجاد حس همراهی و اشک ریزی در بیننده برای پلین است. برخلاف فیلم "هوگو" در نوشتارش چهره همیشه خندان و از درون غمگین گوئین پلین را به مانند مردم رنج کشیده انگلستان میداند که از برون قدرتمند و مقتدر به نظر می آیند ولی طبقه فقیر جامعه غرق در کثافت و بیچارگیست.البته در نوشتارهای هوگو نمیتوان از این مهم غافل شد که ایشان فرانسوی بوده و با تفکراتی ضد انگلیسی دست به نگارش این اثر زده اما بیان اندکی از دیدگاه سیاسی و اجتماعی کاراکتر نقش اول رمان در فیلم میتوانست کمی از گنگی و پراکنده گویی فیلم برای کسی که رمان را نخوانده بکاهد.

نقش گوئین پلین ابتدا به لان چینی بازیگر سرشناس سینمای صامت پیشنهاد شد که وی به دلیل داشتن قرار داد مدت دار با کمپانی مترو گلدن مایر نتوانست در این فیلم بازی کند. لنی سپس به سراغ بازیگر بزرگ سینمای اکسپرسیونیستی آلمان«کنراد فایت» رفت که با بازی در فیلمی همچون مطب دکتر کالیگاری خود را در قالب یک ستاره به جهانیان اثبات نموده بود و کنراد چقدر خوب از پس این نقش دشوار با آن چهره دهشتناک بر آمده تا یکی از خاطره انگیز ترین کاراکترهای جاودانه سینما را خلق کند کاراکتری که بعدها الهام بخش چهره خندان جوکر در سری فیلم های بتمن گردید.

حرص

حرص،حسد،آز همگی از خصایل جدایی ناپذیر وجود آدمی‌اند.که چنانچه به آنها فضایی برای عرض اندام داده شود، کل وجودیت فرد را در برگرفته و زندگی دنیایی اش را به جهنمی تبدیل میسازند که شاید خود نیز گرمای سوزانش را حس نکند.اما به مرور زمان خوی انسانی را از وی ربوده و حیوانیت را جایگزین شرف و مردانگیش میکند. فیلم حرص ساخته« اریش فون اشتروهایم » محصول 1924 کمپانی مترو گلدن مایر، قرار بود ناتورالیستی ترین اثر تاریخ سینما تا بدان روز باشد . اثری که نشان دهنده رشد تدریجی خصایل رذیل وجودی انسانهایی است که برای نگه داشتن انسانیتشان همتی نگمارده اند .اما افسوس که به دلیل سیاست های خصمانه مدیر وقت آن زمان کمپانی که به تازگی از ادغام دو کمپانی بزرگ ساخته شده بود ؛ اثری را که اشتروهایم دو سال تمام برای ساخت آن وقت صرف کرده بود به مسلخگاه برده و سکانس ها و نماهای زیبایش را به بدترین شکل ممکن مثله کردند.فیلم ابتدایی و اریژینال اشتروهایم بیش از 8 ساعت بود که پس از تدوین افراطی کمپانی به حدود 140 دقیقه تقلیل یافت،نسخه اصلی فیلم را تنها 12 نفر در جهان دیده اند و نسخه موجود و رایج امروزی در سال 1999به زحمت و پشتکار«ریک شمیلدن» پژوهشگر سینمایی و با استفاده از تصاویر و عکس های پشت صحنه فیلم به اثری گویا تر از نسخه مثله شده بدل گشته است.گرچه هیچگاه یارای برابری با زبان کامل و گویای نسخه ارژینال نخواهد بود.امروزه از بخش حذف شده که بوسیله کمپانی MGM دور ریخته شد با نام جام مقدس سینما یاد میکنند. فیلم روایتگر زندگی «مک گویر» کارگر معدن طلا در یک روستای دورافتاده است.او شخصیتی زودجوش،مهربان و بی مکر و حیله است که از بد روزگار در خانواده ای فقیر ، با مادری رنجور و بیمار و پدری فاسق و پلشت متولد گشته.مک گویر پس از مرگ پدرش در یک نزاع ،با دکتری تجربی همراه گشته وارد شهر سانفرانسیسکو میشود و به مرور زمان برای خود مطبی دایر و کسب و کارش رونق میگیرد. روزی یکی از دوستانش «مارکوس» دختر خاله خود«ترینا» را برای کشیدن دندان پیش مک گویر آورده و به مرور زمان مک عاشق ترینا شده و این درحالی است که ترینا معشوقه مارکوس دوست صمیمی مک گوئر میباشد. مک موضوع را با مارکوس درمیان گذارده و پس از صحبتی طولانی ، مارکوس معشوقه اش را به مک گویر میبخشد. تا بدین لحظه از فیلم نه از حسد خبری است و نه از حرص و طمع و خشم. اما کاراکتر های فیلم پس از برنده شدن ترینا در یک لاتاری و صاحب شدن مبلغ 5000 دچار تغییرات اساسی شخصیتی گشته و خلق و خوی واقعیشان نمایان میگردد. مردی که روزی با رضایت کامل و از سر دوستی معشوقه اش را به رفیقش بخشیده بود ، اکنون حسد میورزد که چرا چنین خبطی نموده و معشوقه یک شبه پولدار شده اش را به دیگری داده.شاید اگر خودش با او وصال مینمود به نان و نوایی نائل می آمد. ترینا که دختری ساده و احساساتی بود پس از ثروتمند شدن ، حرص و طمع وی را به خساست میکشاند و زندگیش را به جهنمی تبدیل میکند که رهایی از آن غیر ممکن مینماید. اما در میان همه این اتفاقات ، مک چشمداشتی به مال و اموال همسرش ندارد و با درآمد مک از دندانپزشکی اش روزگار خوشی را میگذرانند،تا اینکه وی به دلیل نداشتن مدرک پزشکی ممنوع الکار شده و از سر بیکاری و افسردگی به الکل روی می آورد . همین مهم باعث تغییر شخصیت مک از یک مرد متشخص با شغلی آبرومند به یک انگل بیکاره میشود که پول شراب و میگساری هایش را به زور از همسرش می ستاند. سقوط شخصیتی دو کاراکتر اصلی فیلم از این لحظه به بعد شدت میگیرد . به طوری که ترینا از سر خساست حاضر به خوردن تکه گوشت سه روز مانده درون قصابی است ؛ در حالی که صندوقچه اش پر است از سکه های طلا. حرص و طمع وجود ترینا را در بر گرفته ، وی که روز به روز منزوی تر شده و تنها تفریحش پس انداز کردن پولهایش است ؛ زندگی مشترکشان را بیشتر در منجلاب نکبت و بی احساسی فرو میبرد بی آنکه خودش از این مساله با خبر باشد. مطمئنا فیلم حرص یکی از منفی ترین برداشت هایی است که میتوان نسبت به مقوله ی ثروتمند شدن داشت ؛ و اشتروهایم به خوبی توانسته با تغییر شخصیتی مک از یک انسان معمولی و ساده ، به شخصی پلشت و قاتل این دیدگاهش در مورد تاثیرات سوء ثروت بر وجود این اشخاص را به بیننده نیز منتقل کند.نمای حضور مارکوس در خانه مک و ترینا مصادف است با دیزالو های گربه و قفس پرنده که اشتروهایم گربه را نماد مارکوس ، و پرندگان درون قفس را نماد مک قرار داده ، تا تماشاگر را با نمایی بصری و فارغ از سخن از طعمه بودن مک برای مارکوس کینه توز آگاه کند.سکانس پایانی فیلم در دره مرگ ، زمانی که مک دستبند زده شده به یک مرده و دربیابانی بی آب و علف گرفتار آمده و حتی آن همه طلا نیز به کارش نمی آید گواهی بر ادعای داستان فیلم در مورد جهنم شدن زندگی دنیوی برای بها دادن به امیال پلید ذاتی بشر و از دست دادن زندگی اخروی است. سکانس های دره مرگ در دمای 50 درجه سانتیگرارد فیلمبرداری شده که گفته میشود برای خنک نگه داشتن دوربین ها از قالب های بزرگ یخ استفاده میکردند. همچنین اشتروهایم برای اینکه کاراکترهایش با محیط و افراد طبقه پایین و متوسط جامعه بیشتر آشنا شوند در پایین شهر خانه هایی را در اختیار آنها قرار داده بوده تا در آنجا سکنی گزینند و بیشتر با نقشهایشان اخت شوند. اریک فون اشتروهایم در دهه 50 میلادی به نظاره فیلم تکه تکه شده اش نشست و پس از آن گریست و گفت اگر میتوانستم اندکی از رنجی را که بخاطر نابود شدن این اثر واقعی ام،بر من عارض شد برایتان توضیح بدهم حاضر بودم سه هفته تمام بدون وقفه حرف بزنم. مطمئنا بلایی که بر سر فیلم حرص ،اشتروهایم آمد یکی از بزرگترین اشتباهات مترو گلدن مایر و یکی از تراژیک ترین اتفاقات در تاریخ سینماست.

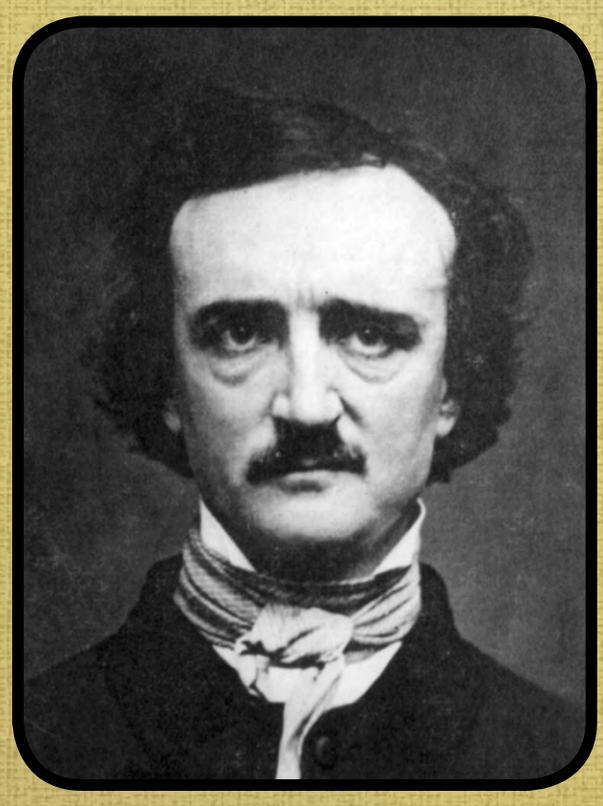
مباحث تئوریک

داستان کاراگاهی ، سینمای جنایی

قسمت اول

در این یادداشت سعی بر آن است که ادبیات پلیسی و سینمای پلیسی - جنایی و رابطه بین آن دو ، مورد بررسی قرار گیرد، . با توجه به این نکته که گونه پلیسی در ادبیات سابقهٔ تاریخی طولانی ای ندارد ولی در سینما دارای تاریخی تقریبا برابر با تاریخ خود سینما است. در ابتدا چگونگی شکل گیری ادبیات پلیسی در قرن ۱۹ و نویسندگان مهم برتر آن و تداوم و تغییر شکل آن در قرن بیستم با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران بررسی می گردد. چگونگی ورود ادبیات پلیسی به سینما و بهره برداری سینما گران از این گونه ادبی مطلبی است که به آن پرداخته خواهد شد و به عنوان نمونه ، به جنایی نویس مشهور آمریکائی ریموند چندلر می پردازیم. چرا که هم به عنوان رمان نویس و هم فیلم نامه نویس در هالیوود فعالیت کرده است و با وجود اینکه رمان های زیادی را به نگارش در نیاورده و در سمت فیلم نامه نویس هم سابقهٔ زیادی در نوشتن فیلم نامه نداشته با این حال یکی از مهمترین و عمیقترین اشخاصی است که ادبیات پلیسی و هم چنین سینمای پلیسی جنایی را با کارهای خود متاثر ساخته است . بسیاری شکل گیری ادبیات پلیسی را منتسب به داستان های کوتاه ادگار آلن پو میدانند . ولی برخی از نویسندگان و منتقدان، تاریخ ادبیات پلیسی را بسیار قدیمی تر می دانند از جمله دوروتی. ال سایرز که مبدأ این گونه داستانها را در چهار داستان از هرودوت و یک داستان از اسطورهٔ هرکول می داند. با این حال برخی دیگر از نویسندگان از جمله جولیان سایمون این نظر را نمی پذیرند و داستانهای مورد اشاره سایرز را خالی از عوامل و فاکتورهای لازم برای نامیده شدن شان به عنوان داستان پلیسی می داند. از جمله استدلالهای او آن است که در داستانهای مربوط به دوران باستان و کتب عهد عتیق صرفاً عامل مجازات است که باعث بوجود آمدن داستان می شود و تنها عاملی که در این گونه داستانها با داستانهای متأخر پلیسی یکسان است معماست که خود به تنهایی باعث اطلاق عنوان پلیسی به آنها نمی گردد. در قرن هجدهم داستانهایی بودند که در آنها فردی به سبب قتل یا شرارتی که ایجاد کرده بود به دام می افتاد و مجازات می شد آنچه که مهم بود مسئله مجازات و آرامش دادن به خواننده بود. راهی که برای حفظ آرامش و نظم اجتماعی و امنیت جامعه در برابر تهدید مجرمین و رشد جنایت در آن زمان بود. آن چیزی را که امروز به عنوان ادبیات پلیسی و کارآگاهی می شناسیم بیشتر مدیون ادگار آلن پو است.

"قتل در خیابان مورگ" که آلن پو را در سال ۱۸۴۱ نگاشته بود به عنوان اولین داستان کارآگاهی شناخته می شود. پو در داستانهایش از جمله "قتل در خیابان مورگ" و داستان "دوپن" کارآگاهی را خلق می کند که از تواناییهای ذهنی و روان کاوانه برخوردار است ، که در تقابل با استعداد نه چندان زیاد نیروهای پلیس قرار می گیرد. همین مسئله باعث تأثیر گذاری زیادی بر روی نویسندگان برجسته بعدی داستانهای کارآگاهی از جمله سر آرتور کانن دویل و آگاتا کریستی گشت. نویسندگانی که به عصر طلایی رمان پلیسی تعلق دارند. با این که بعضی کانن دویل را نویسنده ای می دانند که به شیوه نویسندگان قرن ۱۹ می نوشت ولی شباهت های کلیدی بسیاری در آثار او و آثار نویسندگان عصر طلایی وجود دارد. در آن زمان مردم علاقهٔ زیادی به داستانهای مهیج پلیسی - کارآگاهی نشان می دادند و تعداد مشتاقان و علاقه مندان به این گونه ادبیات روز به روز بیشتر می شد به طوری که در اواخر دههٔ ۲۰ ناشران و تهیه کنندگان کتاب های پلیسی به مدد تکنولوژی جدید در فرایند چاپ بسیاری را ترغیب به خرید کتابهایشان می کردند و این گونه کتاب ها در تیراژ بیشتری چاپ می شد و در دسترس علاقه مندان قرار می گرفت. نقطه عطف دیگری که در ادبیات پلیسی - جنایی رخ داد مربوط به سالهای بین ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ می باشد ، جایی که در امریکا نویسندگانی مانند دشیل همت (۱۸۶۴-۱۹۶۴) - ریموند چندلر (۱۸۸۸-۱۹۵۹) و جیمز ام. کین (۱۸۹۲-۱۹۷۷) ظهور کردند و جریانی را تحت عنوان هارد بویلد به وجود آوردند که بسیار مورد توجه و اقبال عمومی قرار گرفت. عصر طلایی و جریان هارد بویلد تفاوت ها و شباهت های زیادی به هم دارند از جمله این که هر دو خواستشان مطرح کردن ادبیات پلیسی به طور جدی نزد مخاطبان و اصالت بخشیدن به زبان داستان های کارآگاهی بوده و تفاوتشان هم بیشتر در این است که نویسندگان عصر طلایی به سنت های ادبی اروپایی پایبند بودند ولی در رمان های هارد بویلد بیشتر گرایش به ادبیات رئالیستی و روزمره بود. که علت این تفاوت هم شکل گیری این گونه داستانها در امریکاست. در دوران عصر طلایی منهای استثناهایی مانند ادگار آلن پو تمامی نویسندگان ، انگلیسی تبار بودند ولی سنت هارد بویلر اساساً در امریکا شکل گرفت و در آنجا پرورش یافت.



ادگار آلن پو

ریموند چندلر

. کارآگاه رمان هارد بویلد کارآگاهی لزوماً باهوش نیست او بیشتر گرایش به انجام کارها و فعالیت های فیزیکی دارد تا اینکه از مغزش استفاده کند برای اولین بار جنایت در رمان هارد بویلد به خیابان و میان مردم آمد مانند داستانهای عصر طلایی قتل در قصرها و خانه های مجلل و در میان آریستو کرات ها و اشراف رخ نمی داد و با کارآگاهی پاکیزه و منزه خاتمه پیدا نمی کرد. این مسئله به زمان پیدایش داستانهای موسوم به هارد بویلد برمی گردد که در فاصله بین دو جنگ جهانی اول و دوم به وجود آمد زمانی که آمریکا درگیر بحران بزرگ اقتصادی سال ۱۹۲۹ نیز بود و مردم دیگر تمایلی به خواندن داستانهایی که بیش از پیش متظاهرانه جلوه می کردند نداشتند. تفاوت دیگر این دو نوع در زبان آنهاست. زبان رمان پلیسی عصر طلایی ثقیل و مکلف است. و تصنع در آن وجود دارد ولی زبان داستان پلیسی زمان سیاه زبان روزمره است. کارآگاه و شخصیت های این گونه داستانها همان انسانهایی هستند که در دنیای واقعی هم نمونه های آنها یافت میشود با همان شمایل و زبان دیگر دنیای این داستانها دنیای ایزوله و معین رمان عصر طلایی نیست به عبارت دیگر قتل همان گونه که در جامعه اتفاق می افتد در داستانها هم باز نمایانده می شود با همان زشتی و همان کراهتی که داراست به عنوان نمونه چندلر در دو رمان خود بانویی در دریاچه (۱۹۴۳) و بدرود محبوبم (۱۹۴۰) اجساد متعفن را با جزئیات بسیار زیاد وصف کرد و این مسئله گرایش این نوع نویسندگان را نسبت به بازنمایی واقعیت همان گونه که هست نشان می دهد. در سینما و مخصوصاً سینمای کلاسیک هالیوود فیلم های پلیسی بسیار مورد توجه مردم بوده اند و یکی از محبوب ترین ژانرهای سینمایی به حساب می آیند. در خصوص ژانر فیلم های پلیسی و دیگر ژانرهای مرتبط با آن توضیح کوتاهی را مختصراً ذکر خواهم کرد. فیلم جنایی – فیلم پلیسی- کارآگاهی – فیلم گنگستری و فیلم نوآر عناوینی هستند که در آنها عناصر مرتبط با جنایت، قتل، پلیس و کارآگاه، توطئه و معما مشترک می باشند ولی لزوماً به هم شبیه نیستند فیلم جنایی را بسیاری در زمره ژانر به حساب می آورند و آن را قلمرو وسیعی می دانند فیلم گنگستری هم که در سال های دهه ۳۰ رونق بسیار داشت و فیلم هایی پر فروش و مهمی در این دسته می گنجند از جمله سزار کوچک (۱۹۳۰) ساخته مروین لروی . دشمن مردم (۱۹۳۱) ویلیام وملن و صورت زخمی (۱۹۳۲) ساختهٔ هاوارد هاکس . سینمای گنگستری واکنشی بود به دوران بحران اقتصادی و قانون منع مشروبات الکی دورانی که مردم در امریکا از لحاظ اجتماعی تنشی را تجربه می کردند که تا آن موقع بی سابقه بود. روحیه قالب مردم در آن زمان ایستادگی در برابر قوانین خشک و غیر انعطاف پذیر اجتماعی بود. پس دور از ذهن نیست که شخصیت های گنگستر و شمایل هایی چون جیمز کاگنی را می پسندیدند و آن را نمونه الگو وار ایستادگی در برابر قوانین خشک و غیرانعطاف پذیر اجتماعی می دانستند. البته عمر مفید این ژانر سینمایی و دوران طلایی آن در همین دهه ۳۰ خلاصه شد و همزمان با ورود به دهه ۱۹۴۰ این فیلم نوآر بود که محبوبیت ویژه ای پیدا کرد . این نوع سینما بسیار وامدار همان مکتب ادبی هارد بویلد بود که شباهت های زیادی را با آن گونه ادبی داراست و هم چنین سینمای پلیسی – جنایی که بیشتر مدنظر ماست و در طول تاریخ سینما افت و خیز فراوانی داشته ولی کماکان به عنوان ژانری محبوب به حیات خود ادامه می دهد.

آرش رواده (ادامه دارد)

صورت زخمی - هاوارد هاکس ۱۹۳۲

سینما در سینما

میهمانی کیوکر

لویس بونوئل سال 1972 برای شرکت در فستیوال فیلم لس انجلس برای فیلم جذابیت پنهان بورژوازی در امریکا به سر می برد که روزی توسط جرج کیوکر به ضیافت نهار همراه با سرژ سیلبرمان و ژان کلود کاریر و پسر بونوئل،رافائل که همراه او بودند،به خانه (کیوکر)دعوت شدند. بونوئل می گوید: در واقع در خانه کیوکر ضیافت پرشکوهي بر پا بود .ما اولين كساني بوديم كه به خانه زيباي او رسيديم و با پذيرايي گرم و صميمانه ای روبه رو شديم . چيزي نگذشت كه پيرمرد شبح آساي لرزاني وارد شد كه به مرد سياه پوست تنومند و برده واري تكيه داده بود و ما او را از چشم بندی شناختيم كه داشت : جان فورد. هرگز او را نديده بودم و خيال مي كردم كه حتي اسم مرا هم نشنيده است؛ اما بعد با تعجب ديدم كه روي مبل كنار من نشست و گفت از اين كه دوباره به هاليوود برگشته ام خوشحال است . سپس تعريف كرد كه در حال تدارك يك فيلم تازه است :" يك وسترن بزرگ" . اما او چند ماه بعد درگذشت . در حال صحبت بوديم كه صداي گام هاي آرامي را شنيدم كه روي زمين كشيده شد . سر بر گرداندم و آلفرد هيچكاك را ديدم كه پيش مي آمد .صورت و اندامی گرد داشت و آغوشش را برايم باز كرده بود. او را هم قبلا نديده بودم اما خبر داشتم كه چند بار از كارهايم تعريف كرده است . او كنارم نشست و سر ميز غذا هم اصرار كرد كه دست چپ من بنشيند . دستش را دور شانه ام حلقه كرده و خودش را تا حدي روي من انداخته بود و يك دم بر گوشم حرف مي زد : از انبار مشروبش، از رژيم غذايی اش(خيلي كم غذا خورد) و بيش از هر چيز از پاي ، بريده تريستانا؛ مدام مي گفت" : آخ،آخ،اين پا ..." سپس ويليام وايلر ، بيلي وايلدر ، جورج استيونس ، روبن مامولیان ، و رابرت وايز وارد شدند، و سينماگري كه از آنها نسبتا جوان تر بود به نام رابرت

سینما در سینما

امیر رشید پور ، فرید محمدی

مولیگان . پس از صرف مشروب به سالن غذاخوري بزرگي رفتيم كه با نور شمعداني روشن ها شده بود . در مجلس غريبي كه به افتخار من به پا شده بود، تعدادي از اشباح قديمي شايد براي نخستين بار دور هم جمع شده بودند، و همه آنها هم از " روزهاي خوش گذشته " ياد می کردند . چقدر فيلم دور آن ميز جمع شده بود : از "بن هور"، تا" داستان وست سايت" از"بعضي ها داغشو دوست دارند" تا "بدنام"، از "دليجان" تا غول ... بعد از غذا كسي پيشنهاد كرد كه يك عكاس مطبوعاتي خبر كنيم تا از ما عكس دسته جمعی بگيرد . اين عكس بعد ها از بهترين عكس‌هاي سال شناخته شد. متأسفانه جان فورد در عكس نيست، چون آن برده سياه موقع صرف غذا دنبال او آمد . فورد با صداي ضعيف از ما خداحافظي كرد، و در حالی که به صندلی ها برخورد می‌کرد براي هميشه از نگاه ما دور شد. هنگام صرف غذا تعارفات زيادی رد و بدل شد . جورج استيونس جامش را برداشت و گفت: "به سلامتی‌كسي بنوشيم كه ما را با خاستگاه و ديدگاه های گوناگونی که داريم دور هم جمع کرده است ." از جا برخاستم و به همراه او جام را سر كشيدم، اما از آنجا كه از همبستگی فرهنگی كه هميشه بيش از حد به آن بها داده می شود ، دل خوشی ندارم، گفتم: "من هم می نوشم ، اما زياد مطمئن نيستم".