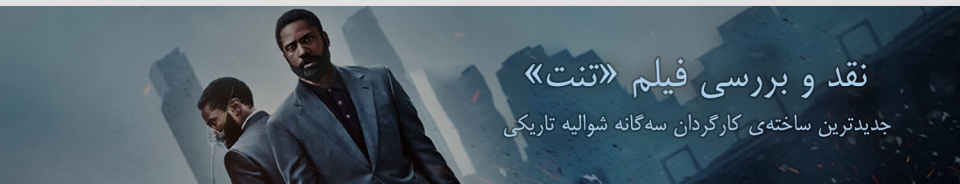
سین‌فیلم

اولین نشریه فارسی اختصاصی فیلم و سریال خارجی
ماهنامه سینمائی سین‌فیلم. آذر ماه ۱۳۹۹. شماره اول

پرونده: موشکافی سریال «تاریک» - فصل اول
سینماشناسی آقای دیوید فینچر
مقاله ویژه: سه‌گانه قاتل سریالی
نقد و بررسی فیلم «فانوس دریایی»
یادداشتی بر فیلم «روانی» آلفرد هیچکاک
سینمای کلاسیک با راجر ایبرت



نقد و بررسی فیلم «تنت»

جدیدترین ساخته‌ی کارگردان سه‌گانه شوالیه تاریکی

فهرست

«ساموراییِ» تنهاتر از همیشه ۲
«روانی» دیوانه کننده ۳
سینماشناسی: آقای فینچر و این جهان تلخ و افسرده ۴
مقاله ویژه: سه‌گانه قاتل سریالی: «هفت» ۷
نقد و بررسی فیلم «تنت» ۸
نقد و بررسی فیلم «چاقوکشی» ۱۱
نقد و بررسی فیلم «فانوس دریایی» ۱۳
پرونده: موشکافی سریال «تاریک» – فصل اول ۱۶
نقد و بررسی فیلم «سابقه خشونت» ۲۱
سینما کلاسیک با راجر ایبرت: «بر باد رفته» ۲۳

مجله سین‌فیلم، تنها نشریه فارسی و اختصاصی فیلم و سریال‌های خارجی می‌باشد. این نشریه که متعلق به وبسایت فارسی «سین‌فیلم» است در تلاش است تا بهترین مقالات، نقد و تحلیل‌های حوزه هنر را در کنار هم جمع و به مخاطبان خود عرضه کند.

آدرس وبسایت سین‌فیلم: www.CinePhilm.ir
کانال تلگرام ما: @mycinephilm

سخن سردبیر

در ابتدا با تشکر از انتخاب شما که ما را بعنوان مرجع مطالعه خود انتخاب کردید. در اولین نسخه از مجله سینمائی و هنری سین‌فیلم تلاش شده تا نوشته‌های مهم حوزه سینما و تلویزیون در کنار هم جمع‌آوری شود و امید است این اتفاق با همراهی شما، نیرو و قوت بیشتری به خود بگیرد.

مجله سینمائی سین‌فیلم با نظر و پیشنهادات سازنده‌ی شما ارتقا پیدا خواهد کرد و امیدواریم تا علاوه بر جلب نظر شما در مطالب ارائه شده، شما خوانندگان عزیز را ارسال دیدگاه‌تان در وبسایت مجله، «سین‌فیلم»، ما را در هر چه بهتر ارائه دادن مفاهیم کمک کنید.

با تشکر . حسین بوذری

اعضای سین‌فیلم

سردبیر و نویسنده: حسین بوذری
منتقدین و نویسندگان: پویا جنانی، علی خمسه، پوریا مدهنی، هومن رشیدی نژاد

«سامورایی» تنهاتر از همیشه

نویسنده: پویا جنانی

«سامورایی» محصول ۱۹۶۵ و با بازی «آلن دلون»، بی‌شک یکی از ماندگارترین آثار «ژان-پیر ملویل»، فیلمساز بزرگ موج نوی فرانسه است. فیلمی که احتمالا امروزه در میان مردم کمتر شناخته شده است و تنها علاقه مندان حقیقی سینما به آن عشق می‌ورزند.

ملویل که در بسیاری از آثارش علاقه خود را به ژانر گنگستری نشان داده، در این فیلم دست به نوآوری‌های جالبی در فرم و محتوا می‌زند. او در اصل ژانر نوآر هالیوودی و مضمون فیلم‌های گنگستری را با هم در می‌آمیزد و در عین حال از مولفه‌های موج نوی فرانسه همچون میزانسن و بردن دوربین در خیابان‌های اصلی شهر بهره می‌جوید.

داستان فیلم، برش کوتاه و چند روزه‌ای‌ست از زندگی نکبت بار یک آدمکش کرایه‌ای به نام جف کاستلو با بازی آلن دلون. قاتلی به غایت تنها و درون‌گرا که در خانه‌ای کوچک زندگی می‌کند و تنها همدمش پرنده‌ای در قفس است. از همان ابتدای فیلم که در یک نمای معرف، ما دلون را در اتاقی تاریک و روی تخت و قفس پرنده را در پس زمینه می‌بینیم و صدای آن را می‌شنویم، دوربین حرکتی عجیب می‌کند. کمی به جلو دالی می‌کند و بعد گویی که دارد می‌لرزد، به عقب و سر جای اول خود، باز می‌گردد. انگار که ما حق نداریم وارد حریم خصوصی و تنهایی این سامورایی شویم.

هنر ملویل جایی آشکار می‌شود که او با کم‌ترین دیالوگ ممکن و بیشتر با استفاده از تصاویر (همانند آلفرد هیچکاک) محتوای فیلم را انتقال می‌دهد. میزانسن او در نمای ابتدایی به خوبی کاراکتر دلون را معرفی می‌کند، همچنان که جمله‌ای من درآوردی از کتابی خیالی بر پرده به نمایش در می آید:

«هیچ چیز مانند تنهایی یک سامورایی نیست، حتی اگر ببری در جنگل باشد»

اما به سنت سینمای کلاسیک و قصه‌گو، داستان به همین منوال پیش نمی رود. قاتل داستان ما پس از گرفتن سفارش قتل رئیس یک رستوران، به دردسر می‌افتد، چون در هنگام خروج از صحنه جرم، خانم پیانیست سیاه پوست رستوران او را می‌بیند. صحنه‌ای که پلیس همه مظنونین قتل را با چهره‌های شبیه به هم در اداره پلیس گرد هم می‌آورد، بسیار حساب شده از آب در آمده. نگاه‌های سرد و بی‌روح دلون در این صحنه‌ها، او را یک سامورایی واقعی جلوه می‌دهد. اما نکته جالب اینجاست که زن پیانیست با وجود دیدن دلون او را لو نمی‌دهد؛ گویی به او علاقمند شده. از اینجا تا آخر داستان قاتل نمی‌داند که باید این شاهد شفیق و عاشق را زنده بگذارد یا نه!

عمق تنهایی سامورایی از نیمه دوم داستان بر ما آشکار می‌شود؛ او از اداره پلیس به طور ظاهری و موقت آزاد گشته (اما تحت تعقیب است) و حالا هم باید از پلیس اجتناب کند و هم از اربابانی که او را برای این قتل استخدام کرده‌اند، حالا آن‌ها هم می‌خواهند سرش را زیر آب کنند و آدمکش حرفه‌ای حال برای نجات جانش آواره است.

ملویل تحت تاثیر هالیوود، عناصر نوآر را به خوبی در فیلم قرار داده: از جمله فضای تاریک شهر، لباس‌های تیره، هوای بارانی، تنهایی و ازخود بیگانگی آدم‌ها، نورپردازی پرکنتراست، سرد و بی‌روح بودن فیلم و بعضی عناصر دیگر که به تدریج تبدیل به کلیشه‌ای در سینمای او می‌شود: آدم هایی با بارانی و کلاه شاپو.

کته دیگر بحث حضور زنی اغواگر به سنت فیلم‌های نوآر در فیلم است که ملویل دو تایش را در فیلم دارد. یکی پیانیست و دیگری نامزد عاشق پیشه سامورایی، اما وجوه دیگری در فیلم وجود دارد که باعث می‌شود امثال این فیلم را سرآغازی بر ژانر نیونوآر بدانیم. از جمله تنهایی وحشتناک کاراکتر اول و ضدقهرمان گونه داستان با بازی دلون که بی شک با کاراکترهای «هامفری بوگارت» در اولین فیلم‌های نوآر تاریخ سینما کفاوت از زمین تا آسمان دارد و همچنین مرگ تلخ او در پایان فیلم که بی‌شباهت به خودکشی نیست.

«سامورایی» به خاطر نوآوری‌های خود قطعا اثر جاودانه‌ای در سینماست و برخلاف تصور عامه که فکر می‌کنند، سری فیلم‌های قاتلان کرایه‌ای در دهه نود با فیلم «لیون حرفه‌ای» شروع شد، باید گفت که این ژانر سال‌ها قبل با امثال سامورایی ملویل در دهه شصت آغاز شده بود.

«روانی» دیوانه کننده

فیلمنامه‌ی «روانی» یکی از سنت‌شکن‌ترین فیلمنامه‌هاست. ترفند جسورانه ای که در سناریو وجود دارد و هیچکاک آن را به تصویر کشیده، کشتن کاراکتر اول در پرده‌ی اول فیلمنامه است. این موضوع شدیدا برای مخاطب شوکه کننده می‌باشد. تازه در می‌یابیم که قصد فیلم از ابتدا هدایت داستان به سوی شخصیت «نورمن بیتس» بوده است.

پرداخت کاراکترها در فیلم عالی‌ست. فیلم کاراکترها را سیاه و سفید نشان نمی‌دهد؛ بلکه به تمام وجوه شخصیتی آن‌ها می‌پردازد. نمونه‌اش شخصیت «ماریون کرین» با بازی جانت لی و بالاتر از آن کاراکتر عالی پرداخت شده ی «نورمن بیتس» با بازی آنتونی پرکینز. مضمون و پیام فیلم سرشار از مضامین ظریف و دقیق روان شناختی‌ست.

روانی به بهترین شکل ممکن مساله‌ی عقده ادیپ را به تصویر کشیده است. پسری که علاقه‌ی بیش از حد به مادرش جنبه‌ی جنسی پیدا کرده و تبعات فاجعه‌آمیزی را به بار می‌آورد. روانی با نشان دادن سیر سقوط شخصیت اول فیلم و مرگ او در نیم ساعت ابتدایی و با نمای طولانی که از چشم‌های باز جنازه‌اش در حمام و آب خون آلودی که به چاه می‌رود، می‌گیرد، به ما یادآوری می‌کند که دنیا چقدر ناپایدار است و کمدی سیاه هیچکاک اینجاست: زنی که ساعتی قبل سرخوش از چهل هزار دلار پول بود، اکنون ظرف چند ثانیه به فجیع‌ترین وضع ممکن مرده است و اکنون چشمانش با تعجب به تماشاگر نگاه می‌کند. (نقل به مضمون از استاد «بهرام بیضایی»)

این کمدی سیاه زندگی تقریبا در تمام آثار «هیچکاک» دیده می‌شود و اما از حیث فرم؛ زوایای اغراق شده‌ی دوربین، نورپردازی‌های پر کنتراست و استفاده‌ی فراوان از مونتاژ به عنوان عامل پیش برنده‌ی قصه، این فیلم را به یک فیلم اکسپرسیونیستی تبدیل کرده است. در این فیلم هیچکاک از انواع و اقسام تکنیک‌ها بهره می‌برد: ضد نور، نماهای کوتاه و پرتنش (مونتاژ)، نمای نزدیک اجسام (اینسرت)، برهم نمایی چند تصویر در پایان فیلم (سوپر ایمپوز) و ... موسیقی دلهره‌آور و جیغ مانند «برنارد هرمان» (صحنه قتل) در تاریخ سینما با نام روانی گره خورده است.

در نهایت نقش آفرینی ماندگار «آنتونی پرکینز» در نقش نورمن بیتس؛ که با حرکات عصبی دست و صورت خود و لکنت زبانی که برخی اوقات یکی از محبوب‌ترین و ترسناک‌ترین روانی‌های سینما را در آورده است.

آقای فینچر و این جهان تلخ و افسرده

نویسنده: پویا جنانی

اولین کسی که واژه‌هایی چون پوچ و بی‌معنا را به طور جدی وارد جریانات فلسفی و ادبی جهان کرد، «آلبر کامو» بود. فیلسوف معروف اگزیستانسیالیست. هر چند که خود هیچ‌گاه این القاب و عباراتی را که برایش به کار می‌بردند، قبول نداشت. چون اصولا جهان بینی کامو با این ظاهرسازی‌ها، ریاکاری‌ها و تظاهرها ناسازگار بود. او انسان را ترکیبی از نیروی خوبی و بدی می‌دید و بدبینانه، نیروی بدی را غالب بر نیروی خوبی انسان می‌دانست. به عقیده او انسان‌ها همه این ظاهرسازی‌ها و تظاهر به نیک بودن‌ها را برای پنهان کردن وجه سیاه شخصیت خود به کار می‌برند. نمی‌خواهند ذات حقیقی‌شان افشا شود. این نظریات جنجالی و در عین حال جالب او، که به واضح در دو اثر مهمش، یعنی سقوط و بیگانه دیده می‌شود، از او یک شخص به مفهوم واقعی پوچ‌گرا ساخت، بماند که بعدها از عقاید او برداشت‌های مختلفی شد.

امروزه چنین جهان‌بینی، کم و بیش و با تفاوت‌های اندک یا زیاد، در سراسر جهان و علی الخصوص هنر، فراگیر شده است؛ هر چند که به مذاق اکثر مردم خوش نمی‌آید و سینما نیز از این قاعده مستثنی نیست. از همان ابتدا و آغاز سینما تا به امروز، فیلم‌سازان زیادی سعی در به کار گیری عقاید ابزوردیسم کامویی در فیلم‌های خود داشته‌اند که بعضا جز فیلم‌سازان بزرگ تاریخ سینما به شمار می‌آیند. بسیاری از آن‌ها ناخواسته و نادانسته این تفکر را چاشنی فیلم خود می‌کنند و شاید حتی روح‌شان هم خبر نداشته باشد که این جهانک‌بینی از کامو و امثال او سرچشمه می‌گیرد. ما هم در این یادداشت اصراری نداریم بر این که آن‌ها قطعا و یقینا تاثیر پذیرفته از ادبیات کامو بوده اند. چیزی که است، این است که ابزوردیسم در سینما، به یک جور جهان بینی پیچیده و با شاخ و برگ زیاد مبدل گشته است. در بسیاری از فیلم‌ها، مخاطب از پوچی و بی‌معنایی غالب بر فضای درونی فیلم به یک نوع کمدی سیاه می‌رسد که هدف آن، به فکر فرو بردن مخاطب پس از تماشای فیلم است، همین.

نمونه بارز آن را می‌توان در فیلم «دکتر استرنجلاو» اثر استاد بزرگ سینما، «استنلی کوبریک»، مشاهده کرد. حتی ممکن است برخی فیلم سازانی که فکرش را هم نمی‌کنید، این مفاهیم را در آثارشان به کار برده باشند. مانند صحنه تعقیب و گریز بر فراز کوه‌های راشمور و یا فرار از هواپیمای سم پاش در فیلم «شمال از شمال غربی» اثر استاد دلهره، «آلفرد هیچکاک» و اما در سینمای امروز هالیوود، بسیاری هستند که می خواهند چنین جهان‌بینی بدبینانه‌ای را در فیلم‌هایشان به تصویر بکشند، اما کمتر کسی چون «دیوید فینچر» می‌تواند لایه‌های پنهانی فلسفه را به ظرافت در جای جای فیلم‌هایش قرار دهد؛ به طوری که در عین فیلم سازی تجاری بودن، به هیچ وجه عضو سینمای بدنه نیست.

اگر بخواهیم سینمای فینچر را در چند کلمه خلاصه کنیم، می‌شود: بدبینی، تنهایی، پایان تلخ، روزمرگی، اعتراض شدید به جامعه، پوچ‌گرایی رادیکال و مفاهیم عمیق فلسفی و روان‌شناختی. هر کدام از فیلم‌های فینچر، یک یا چند تا از مفاهیم بالا را دارند. این‌ها مولفه‌های ثابت سینمای او هستند. اگر قبول ندارید، بهتر است بخشی از کارنامه او را مرور کنیم:

دیوید فینچر کارش را در سینما با حضور در پروژه‌هایی چون «جنگ ستارگان» و «ایندیانا جونز» به عنوان مسوول جلوه‌های ویژه و ... شروع کرد و پس از آن شروع کرد به تولید موزیک ویدیو و یک شرکت تولید موزیک ویدیو تاسیس کرد. موزیک ویدیوهایی که ساخت، اغلب تحسین شده بودند و حتی جوایزی را از آن خود کردند. این تجربه اندوزی‌ها به تدریج فینچر جوان را به سمت سینما و تولید اولین فیلم بلندش سوق داد. «بیگانه ۳» در ادامه سری فیلم‌های «بیگانه» اولین فیلم بلندی بود که فینچر ساخت. فیلمی که در گیشه به شدت شکست خورد و نظر منتقدان را نیز جلب نکرد. گفته می‌شود که فینچر تا مدت‌ها نمی‌خواست فیلم بسازد، با این حال، سینمای نوآر و بدبینانه او از همین فیلم کلید خورد.

نقطه عطف کارنامه او و در واقع نقطه عطف زندگی او، ساخت فیلم «هفت» بود. فیلمی به غایت خوش ساخت، چه از نظر فرم و چه از حیث محتوا. با فیلمنامه‌ای منسجم و بی‌عیب و نقص و البته میخکوب کننده و روان شناسانه. فیلمی که به عقیده بسیاری همچنان بهترین فیلم فینچر است. تمام مفاهیم سینمای فینچر در این فیلم گنجانده شده؛ شهری پر از آدم‌های بی‌تفاوت و غرق در کثافت و گناه. شهری که حتی پلیس‌های آن هم به نوعی درگیر روزمرگی و فساداند، می‌توان گفت تنها کاراکتر پاک این داستان، همان قاتل سریالی‌ست که قصد برپایی خوبی و تلنگر زدن به مردم را دارد. اما از راه اشتباه. به شیوه دستگیری او توجه کنید؛ پلیس بعد از آن همه تلاش نتوانست او را بگیرد؛ بلکه این خود او بود که با پای خود به اداره پلیس آمد و خود را تسلیم کرد که این خود نوعی همان طعنه به پوچی زندگی و انسان هاست و در آخر هم آن پایان شوکه کننده که مخاطب را در حالی که حالش گرفته شده و به فکر فرو رفته به خانه می‌فرستد.

«بازی» فیلم بعدی فینچر، شاید قدرنادیده‌ترین اثر او باشد. فیلم به قوت «هفت» نیست؛ اما از محتوا و تکنیک‌های سینمایی جالبی برخوردار است. کل فیلم هم مانند نامش مثل یک بازی‌ست؛ یک رویا. برای همین داستان فیلم در سان فرانسیسکو که نماد شهرهای پررمز و راز و وهم آلود است، می گذرد. شخصیت اول آن باز هم همانند کاراکترهای فیلم‌های فینچر، فردی مهجور در جامعه، افسرده و درگیر روزمرگی‌ست که البته فیلم پس از داستانی پرتعلیق، به پایانی خوش ختم می‌شود.

بدون شک، «باشگاه مبارزه» بعد از «هفت» بهترین اثر فینچر است. فیلمی که در زمان خود درست درک نشد، اما به مرور زمان مفاهیم فلسفی و روان شناختی عمیق آن موشکافی شده و همگان را وادار به تحسین آن کرد. به طوری که اکنون در سایت آی‌ام‌دی‌بی رتبه دهمین فیلم برتر را به خود اختصاص داده است. اقتباس سینمایی فینچر از رمانی با همین نام، باز هم در مورد انسان سرگشته مدرن است. فینچر این بار جامعه مصرف‌گرا و سرمایه‌داری آمریکا را نشانه می‌گیرد و اعتراض خود را در قالب یک جور کمدی سیاه روان‌شناسانه به گوش جهان می‌رساند. فلسفه روان‌شناسی «فروید» و «یونگ» در این فیلم با هم ترکیب شده و اثری فوق‌العاده سنگین از نظر مفهوم را به وجود آورده است که فرصتی درباره باز کردن و ریز شدن در مباحث آن نیست. فقط بگذارید به پایان چرخشی و شگفت‌انگیز آن اشاره کنیم که بدبینانه اتفاق می‌افتد و مخاطب را گیج و سردرگم به خانه می فرستد و عده‌ای عقیده دارند فیلم وقایع یازده سپتامبر را پیش بینی می‌کند. دیوید فینچر در فاصله سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۱ چند فیلم دیگر ساخت که متاسفانه به جز یکی دو تا هیچ‌کدام به گرد کارهای دهه نودش نرسیدند. فیلم‌هایی چون «اتاق وحشت»، «زودیاک»، «مورد عجیب بنجامین باتن»،

«شبکه اجتماعی» و «دختری با خالکوبی اژدها». «اتاق وحشت» که به جز یک سری حرکات خاص، طولانی و خلاقانه دوربین عملا محتوای خاصی نداشت، اما پنج سال بعد، در «زودیاک» دوباره به سوژه محبوبش، قاتلان سریالی، رجوع می‌کند و فیلم را براساس قتل‌های واقعی تاریخ سان فرانسیسکو می‌سازد. فیلم باز هم پایانی ابزورد دارد و این بار قاتل اصلا توسط پلیس پیدا نمی‌شود!!! با این حال، زودیاک در مقابل «هفت» بسیار ضعیف به حساب می‌آید. «مورد عجیب بنجامین باتن» که متفاوت ترین فیلم فینچر است، اقتباسی از داستان مشهور به همین نام است که لایه‌های رمانتیک و عاشقانه هم با آن ترکیب شده. با این وجود، فینچر در این فیلم متفاوت، کارگردانی هوشمندانه خود را بار دیگر به رخ کشید و نزدیک بود جایزه اسکار را از آن خود کند. «مورد عجیب بنجامین باتن» باز هم برخی از مولفه‌های سینمای فینچر از جمله تنهایی انسان ها، پایان تلخ و ... را در خود دارد.

اما فینچر بعد از آن پا را فراتر نهاد و با ساخت «شبکه اجتماعی» عملا به سمت سینمای بدنه رفت. فیلم با این که یک فیلم زندگی‌نامه‌ای خوب است، اما از نظر محتوا حرفی برای گفتن ندارد و ظاهرا فقط یک جور زنگ تفریح در بین فیلم‌های فینچر محسوب می‌شود. اما فینچر به تدریج با دو فیلم «دختری با خالکوبی اژدها» و «دختر گمشده» دوباره به سبک نیونوآر و روان‌شناسانه و البته بدبینانه خود بازگشت. مخصوصا فیلم «دختر گمشده» که داستانی به غایت پرتعلیق و هیجکاکی دارد که پایان آن هم ابزورد است و تماشاچی را در یک نوع ناامیدی و پوچ اندیشی قرار می‌دهد.

صحبت درباره سینمای فینچر کار ساده‌ای نیست. او فیلمسازی‌ست گزیده کار و دارای سبکی خاص در فیلم‌سازی. او هم مانند «کوبریک» وسواس خاصی در تمام مراحل ساخت فیلم دارد. سر صحنه ممکن است پلانی را حدود صد بار برداشت کند. فضای فیلم‌هایش به فراخور داستان غالبا تیره و تار است و اکثرا در محیط‌های بسته برداشت می‌شود. حتی لباس کاراکترهای او هم معمولا تیره است. این‌ها همه تکنیک‌هایی‌ست

که فینچر را به یک جور فرم هنری رسانده. با خوب یا بد بودن این امر کاری نداریم، اما این که شخصی در آن نظام هالیوودی بتواند خصوصیات یک کارگردان مولف را داشته باشد، شایسته تحسین است.

با این همه، طرفداران سینمای فینچر در مقایسه با کسانی چون «تارانتینو» که هم نسلش هستند، بسیار خاص‌اند و فیلم‌های او مورد پسند همه واقع نمی‌شود. شاید به این علت که فینچر معمولا به بدترین وضع ممکن جامعه آمریکا را که در واقع نمادی از جامعه جهانی‌ست، به تصویر می‌کشد و پوچی را که دنیا در آن درحال سقوط است، به شکلی هنری به ما می‌نمایاند. او جهان امروز را پر از روزمرگی، کثافت، گناه و فساد می‌بیند و سعی دارد بی معنایی این مدرنیسم را فریاد بزند. همان طور که خودش می‌گوید:

« به نظر من مردم منحرف هستند؛ یعنی این اساس حرفه من است!»

و بنابراین خیلی طبیعی‌ست که جشنواره‌های ملودرام پسندی چون «اسکار» به او و فیلم‌هایش بی‌مهری کنند و او تا به حال اسکار نبرده باشد. درست است که اسکار ملاک خوبی نیست، اما شکی در این نیست که از فینچر هیچ گاه آن طور که باید تقدیر نشده و ارزش‌های سینمایی‌اش درست شناخته نشده است، اگرچه که همان دو سه فیلم اولش کافی‌ست تا او را از بزرگان سینمای جهان به حساب آوریم، بزرگانی که سینما بدون آن‌ها قطعا چیزی کم داشت.

سه‌گانه قاتل سریالی: «هفت»

نویسنده: پویا جنانی

صبر کنید؛ پیش از هر چیز باید گفت که «دیوید فینچر» جوان برای ساخت دومین اثر بلندش، بعد از قسمت سوم «بیگانه» و چند موزیک ویدیوی تحسین شده، دست به ساخت اثر مهمی زده؛ موفقیت عظیم فیلم چه در گیشه و چه در نظر منتقدان، برای او نقطه عطف مهمی در کارنامه‌اش به شمار می رود؛ آن هم بعد از شکست تلخ «بیگانه ۳» و باید گفت «هفت» تاکنون مهم ترین اثر فینچر در کارنامه پرنوسان اوست.

فیلم‌هایی مانند «هفت» قبل از هر چیز متکی بر فیلمنامه منسجم و یکپارچه خود هستند. سکانس به سکانس فیلمنامه مانند نخ‌های مروارید به هم وصل هستند. از پرداخت قابل قبول کاراکترهای اصلی بگیرید تا دیالوگ‌های حساب شده (و بعضا ماندگار در تاریخ سینما) و ساختار قصه‌گو و کلاسیک فیلم. نقاط عطف به هوشمندی در سراسر داستان جایگذاری شده‌اند و از زاویه‌ای می‌توان هر کدام از قتل‌های زنجیره‌ای فیلم را یک تعلیق به حساب آورد. البته بد نیست انتقادی بکنیم به کاراکتر «دیوید میلز» با بازی برد پیت که کمی تک بعدی و غیر واقعی پرداخت شده، کارآگاهی عصبی و عجول، همین!

اجازه دهید اشاره کنیم به کاراکتر مرموز و پیچیده «جان دو» با بازی اسپیسی که الحق یک تنه فیلم را پیش می‌برد. چه در زمان عدم حضورش (عمده فیلم) و چه در زمانی که با ورود غافلگیرانه خود به اداره پلیس، شخصیت‌ها و البته تماشاچی را مبهوت می‌کند و میمیک‌های صورت اسپیسی و چهره سرد و بی روحش پرده از کاراکتر عجیب و چند لایه او بر می‌دارد، مخصوصا با آن لباس قرمز رنگی که در پایان فیلم به تن دارد. او خود شیطان است و جالب اینجاست که این شیطان با ایمان، تنها و تنها بر اساس اعتقادات خود عمل می‌کند و در این راستا مرتکب قتل می‌شود؛ او هیچکس را از سر خشم و نفرت و هوس نمی‌کشد؛ برای خود اصولی دارد. این چهارچوب ذهنی او آنقدر عمیق است که او خودش را هم به عنوان یکی از هفت گناهکار (حسادت) مجرم دیده، مجازات می‌کند. قاتلی صبور، سخت‌گیر و البته دلسوز.

«هفت» فیلمی معترض است. بدون آنکه درگیر شعارزدگی بشود، فریاد – می‌زند. فساد جوامع مدرن را عینا به رخ می‌کشد. هدفش هم این است که برای مدتی ولو کوتاه مخاطب را به خود بیاورد و تلنگری بزند. کافی ست دقت کنید به دیالوگ‌های تند و تیز و همدلی برانگیز قاتل در پرده پایانی. فیلم کنایه‌ای به مردمانی‌ست که در روزمرگی و یکنواختی خود فرو رفته‌اند و در برابر این همه شرارت و پلیدی بی‌تفاوت‌اند.

همه عناصر سینمایی در «هفت» خوش درخشیده‌اند. تکنیک‌های فینچر که به تدریج تبدیل به کلیشه‌ای در سایر آثارش می‌شود، به خوبی محتوای سیاه و پوچ انگارانه فیلم را منتقل می‌کند. فیلم‌برداری پرکنتراست «داریوش خنجی» را ببینید و ایضا بارانی که در اغلب فیلم می‌بارد، صدای آژیر پلیس و آتش نشانی و ... که در سراسر فیلم به گوش می‌رسد و لباس‌های تیره اهالی این کلان شهر. تنها موقعی که خبری از باران در فیلم نیست، پرده پایانی و ورود قاتل به داستان و صحنه معروف صحراست. آنجا آفتاب محض است، گویی که زمان تکمیل مجازات هفت‌گانه رسیده و کثافت‌ها از شهر پاک شده است.

کم لطفی‌ست اگر به موزیک متن رعب آور «هاوارد شور» اشاره نکنیم. تم اصلی فیلم که از تکرار چند باره نت‌های مختلف تشکیل شده، در جای جای آن شنیده می‌شود. اوج آن هنگام بررسی آپارتمان جان دو است و یا صحنه سر بریده در بیابان. «هفت» بی‌شک برای همیشه در ذهن سینما دوستان ماندگار خواهد بود، نیونوآری که برای یک ساعت هم که شده، ما را به فکر فرو می‌برد.

نقد و بررسی فیلم «تنت»

نویسنده: هومن رشیدی نژاد

ویروس کرونا قواعد را عوض کرد؛ می‌توانیم از آموزش مثال بزنیم؛ چه کسی فکرش را می‌کرد که آموزش آنلاین بر حضور یافتن در مدرسه‌ها تقدم یابد؟ چه کسی فکرش را می‌کرد که حضور در اجتماع، بتواند برای افراد خطر آفرین باشد؟ چه کسی فکرش را می‌کرد که برای بازگشایی سینماها این قدر لحظه شماری کنیم؟ کرونا با ما کاری کرد که هنگامی که بالاخره مشخص شد که «تنت» قرار است اکران شود، از خوشحالی به بالا و پایین بپریم! اما آیا این خوشحالی، تنها به دلیل بدست آوردن یک فیلم جدید، برای تماشاست؟ بعید است. اگر بخواهیم دلیل شور و اشتیاق بی‌سابق‌مان را در تنها یک کلمه خلاصه کنیم؛ آن کلمه، «نولان» است.

کارگردانی که دیگر به یک برند تبدیل شده، چه برای خودش بسازد، و چه برای استودیوها، او کار خود را انجام میدهد؛ منتقدان راضی، تماشاگران راضی‌تر! البته که منتقدان همیشه به او روی خوش نشان ندادند، البته که هیچگاه فیلم هی او را بد هم ندانستند. البته که این به اندازه‌ی کافی توجه نگرفتن از سوی منتقدان، دلایل عمده‌ای خارج از قواعد سینما نیز دارد. نولان هرگز اهل موج سواری از جریانی خاص در هالیوود نبوده. شخصیت را تحمیل نکرده و تحت هر شرایطی، داستان مورد نظر خویش را تعریف می کند. در استفاده از بازیگران ستاره، خیلی تاکیدی ندارد. فرم خاص خودش را دارد و کارهای او عمدتا، خارج از جریان هالیوود است .نه کاملا خارج، بلکه خارج از چارچوب‌های کلیشه‌ای هالیوود. به وقتش از بعضی‌شان استفاده می کند، اما در خدمت داستان، نه جایزه! تمام این‌ها و خیلی ویژگی‌های دیگر، نولان را به کارگردانی بسیار قابل احترام تبدیل کرده است. او هم فرم را می شناسد و هم محتوا را.

موردی که بسیاری از فیلم‌ها را به یک اثر حداقل خوب تبدیل نمی‌کند، نداشتن تناسب بین کیفیت کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی‌ست، یعنی با وجود اینکه، بخش عمده‌ای از کارگردانان از فیلمنامه‌ی نویسندگان دیگر استفاده نمی‌کنند، که نه تنها نبود یک دید یکسان به اثر از جانب فیلمنامه‌نویس و کارگردان به چشم نمی‌خورد، که تفاوت سطح هم توی ذوق میزند. البته که خارج از این قائده، استثنائاتی به چشم می‌خورد که می‌توان به عنوان مثال، به سینمای آقای اسکورسیزی اشاره کرد. در این مطلب، علاوه بر بررسی کلی سینمای نولان، به جدیدترین فیلم او، یعنی «تنت» می پردازیم و با یک جمع‌بندی کلی، جایگاه آن را در بین آثار نولان تعیین می‌کنیم.

به چند ماه قبل برمی‌گردیم؛ هنگامی که اولین تیزر تنت منتشر شد. تیزری که شاه دیالوگش این بود:

«تمام چیزی که برای تو دارم یک لغت است؛ تنت»

حالا همین پیچیدگی دیالوگ را بگذارید کنار این که همچون کلمه‌ی «تلقین»، خیلی از آن کلمه اطلاعی نداشتیم. هر چقدر هم که از تیزر کم اطلاعات گرفتیم، اما حداقل این را مطمئن بودیم که قرار است چیزی بیشتر شبیه تلقین ببینیم؛ شبیه‌ترین اثر نولان به تلقین. حتی گمانه‌زنی هایی هم به ارتباطی نهفته با تلقین وجود داشت. تئوری‌ها می‌گفتند که شخصیت‌های «رابرت پتینسون» و «الیزابت دبیکی» می‌توانند همان دو فرزند کاب، در تلقین باشند. خلاصه اینکه بساط تئوری‌های زیادی پهن بود؛ اما این تئوری هایپ کننده ترین‌شان بود. البته که با یک بررسی کلی می‌توانستیم این نظریه را رد کنیم؛ که مهم‌ترین دلیلش می‌تواند عدم علاقه‌ی نولان به دنباله‌سازی است. تیزرهای بعدی هم منتشر شدند؛ و تنت کم‌کم هویت مستقل خود را پیدا کرد. راستش حقیقت ماجرا هم همین است؛ تنت مستقل از تلقین است، در خیلی چیزها و البته که حضور چنین اثر درخشانی می‌تواند در کارنامه‌ی یک کارگردان خطر آفرین باشد، چرا که قرار است آثار بعدی او با تقریبا همان معیار سنجیده شود؛ معیاری که همان اثر درخشان قبلی‌ست.

ولی به طور جدی، به هر سینما دوستی پیشنهاد می‌کنم تا با معیار تلقین، «تنت» را تماشا نکند. با خود نگویید که چقدر آن سکانس «تلقین» از

تنت بهتر بود یا برعکس. همانگونه که در نقد، معیار اصلی کیفیت خود اثر است نه مقایسه با آثار دیگر، در تماشا هم باید بر این نکته واقف بود که تلقین یک راهی را می‌رود و تنت یک راه دیگر را و این تفاوت دو راه موجب می شود که تلقین در مقابل تنت به یک فیلم بسیار ساده تبدیل شود. تزریق اطلاعات به مخاطب در تنت به طرز عجیبی کم است، اتفاقی کم‌نظیر و شاید حتی بی‌نظیر، یعنی بارها از خودتان و در طول فیلم می‌پرسید که این‌ها کجا هستند؟ به دنبال چه چیزی در حال تعقیب و گریزند؟ برای چه کسی کار می کنند و خیلی سوالات دیگر. درست است که این سیستم تزریق اطلاعات در برخی جاها کلیشه‌ای می‌شود و یا حتی ضعف فیلمنامه به شمار می‌رود، اما در اکثر مواقع، نولانی‌ترین دقایق فیلم را تشکیل می‌دهد. این تزریق کم اطلاعات، موجب یک توئیست بجا و به یادماندنی و از آن مهم‌تر، یک شخصیت‌پردازی به یادماندنی‌ست.

نولان در لحظاتی که باید، مانند یک فیلمنامه‌نویس می‌ماند که یک طرح بسیار بسیار مفصل نوشته و بازیگرانش را در بداهه‌گویی در بستر همان فضا آماده می‌کند. این بداهه‌گویی همان شخصیت‌پردازی جذاب است که بدون انجام دادن کاری خیلی عجیب و غریب، از بهترین لحظات خود فیلم، سینمای نولان و شخصیت‌پردازی در فیلمنامه است. برخلاف منتقدانی که یکی از ایرادات فیلم را شخصیت‌پردازی می‌دانند، عقیده بر این است که شخصیت‌پردازی در «تنت»، یکی از نوآورانه‌ترین شخصیت‌پردازی‌های تاریخ سینماست. به وقتش شخصیت را می‌شناساند و به وقتش اسم حقیقی‌اش را به شما نمی‌گوید. همه چیز در خدمت داستان است؛ آن هم در پیچیده‌ترین حالات ممکن.

وقتی میگوییم همه چیز در خدمت داستان است، یعنی حتی بار درام فیلم هم شامل این قاعده می‌شود. بار درام اصلی فیلم، نه در رابطه با شخصیت پروتاگونیست، که در رابطه با آندره، شخصیت منفی فیلم با بازی «کنت براناست». البته حتی قبل از آنکه بخواهیم در رابطه با شخصیت این کاراکتر سخن بگوییم، باید از بازی معرکه کنت برانا تقدیر کنیم. بدون شک یکی از برترین آنتاگونیست‌های سینمای نولان؛ شاید اگر قصه آنقدر جای مانور نداشت و از روایتی ساده استفاده می‌کرد، می‌توانستیم به راحتی آندره سیتور را با جوکر در فیلم «شوالیه تاریکی» مقایسه و شاهد رقابتی جذاب بین این دو می‌بودیم. یک بازی قوی و یک شخصیت‌پردازی قدرتمند، دو ویژگی مهمی‌ست که شخصیت آندره سیتور، همراه خود دارد. در رابطه با شخصیت‌پردازی باید بگوییم که سیتور از یک ضدقهرمان کلیشه‌ای خیلی خیلی دورتر است و از آن طرف هم تنها با چند خط دیالوگ و یک فلش بک بسیار کوتاه، اطلاعات بسیاری را از او بدست می‌آوریم. اما در رابطه با بازی کنت برانا باید گفت که به جرئت یکی از بهترین بازی‌های این بازیگر در این فیلم رقم خورده است. نقشی که اجرای آن از چند وجه دشوار است؛ اولین نکته ملیت این شخصیت است. کنت برانا به بهترین نحو لهجه‌ی آندره سیتور را ادا می‌کند؛ بدون هیچ ایراد و نقصی در طول فیلم. دومین نکته اجرای این نقش به نحوی‌ست که همانقدر که باید خطرناک به نظر برسد، از کلیشه دوری کند. باید بگوییم که او در این بخش هم سربلند بیرون می‌آید.

علاوه بر کنت برانا، شاهد چند ایفای نقش سطح بالای دیگر هم هستیم؛ «جان دیوید واشنگتن»، فرزند دنزل واشنگتن، برنده‌ی دو جایزه ی اسکار برای دو فیلم «افتخار» و «روز تعلیم»، نه یک اجرای خیلی خوب، که یک اجرای قابل قبول را از خود بجا می‌گذارد که هر چند آنطور که باید، صحنه را در دست خود نمی‌گیرد، اما هرگز تماشاگر را ناامید نمی کند. در جبهه‌ی مقابل کنت برانا را داریم که همانطور که در بالا اشاره شد یکی از بهترین بازی‌های این فیلم و البته در کارنامه‌ی این بازیگر است. «رابرت پتینسون»، که اولین نقش آفرینی حرفه‌ایش به سال ۲۰۰۵ و فیلم «هری پاتر و جام آتش» بازمی‌گردد، با یک نقش آفرینی سطح بالا، جایگاه خود را بیش از پیش در بین سینما دوستان تثبیت می کند.

«دیوید فینچر» سخن جالبی درباره‌ی برد پیت و نقش آفرینی‌اش در فیلم «روزی روزگاری در هالیوود» گفته است. او می‌گوید:

«بازی برد پیت در این فیلم ما را یاد بهترین بازیگران کلاسیک هالیوود مانند «کری گرانت» می‌اندازد، آن‌هایی که هنرشان این بود که با هیچ کاری نکردن حضوری فراموش نشدنی در فیلم‌ها داشته باشند»

نقش آفرینی «رابرت پتینسون» در تنت هم تقریبا مصداق همان سخنی است که دیوید فینچر گفته. بازی خود او و سرنوشت به یادماندنی این شخصیت که قطعا یکی از فراموش نشدنی‌ترین و بهترین توئیست‌ها و علاوه بر آن شخصیت‌پردازی‌های سینمای نولان است، از مجموع خود پتینسون و کاراکترش، نیل، یکی از بهترین شمایل‌ها را ساخته است. سال ۲۰۲۰ یکی از بهترین سال‌های پتینسون بود. بازی او در «تنت» و البته فیلم «شیطان تمام وقت» بار دیگر به همه ثابت کرد که دیگر پتینسون خیلی وقت است که از آن نقش آفرینی‌های خام چند سال پیش فاصله گرفته است.

و علاوه بر این سه، ما «الیزابت دبیکی» را داریم که کاراکترش، کت، در بعضی لحظات روی مرز بین کاراکتر و تیپ قرار می‌گیرد و راستش کمی نگران کننده است. یعنی در برخی از لحظات، از کت، چیزی بیشتر از یک زن مورد ظلم واقع شده و یا همیشه نگران در رابطه با پسرش نمی‌بینیم. البته که این مشکل، هر چه که از فیلم می‌گذرد، کم‌رنگ‌تر می‌شود و کمتر توی ذوق می‌زند. که این کم‌رنگ شدن هم باز، مدیون آن توئیست پایانی است. حقیقت ماجرا این است که نولان، با یکی دو توئیست آخرش، خیلی از مشکلات را حل می‌کند. توئیست یکی از پایه‌های ثابت فیلم‌های نولان بوده، اما در این فیلم، نقشی بسیار بسیار حیاتی‌تر از توئیست‌های فیلم‌های پیشین خود دارد و خدا می‌داند که چه اتفاقی می‌افتاد اگر که ما این توئیست‌ها را نداشتیم. این پیچش‌ها و افشا کردن اطلاعات، همان پاداشی است که می‌توان از اعتماد کردن به نولان گرفت. نولان تا نیمه‌ی فیلم، تنها از مخاطبش اعتماد می خواهد تا بتواند کار خودش را به درستی انجام دهد. شاید در نگاه اول، این نیمه نه چندان متحرک، خیلی ضروری و یا حتی جذاب به نظر نرسد، اما قطعا با یک نگاه عمقی‌تر می‌توان به راحتی نتیجه گرفت که اتفاقا این یک ساعت از بهترین بخش‌های فیلم است. حقیقت ماجرا این است که این حدودا یک ساعت، پایه و اساس فیلم است و وجود نداشتنش، ضربه ی مهلکی بر پیکره‌ی فیلم وارد می‌کرد.

و اما غیرممکن است تا از تمام فیلم بگوئیم و از موسیقی جادویی‌اش نه. «لودویگ گورنسون»، آهنگساز جوان و برنده‌ی جایزه ی اسکار، بعد از انصراف «هانس زیمر» از آهنگسازی تنت به دلیل کار بر روی فیلم «دیون»، ساخت موسیقی متن فیلم را برعهده گرفت. نگرانی زیادی از این بابت وجود داشت که ممکن است نبود هانس زیمر به موسیقی فیلم ضربه مهلکی وار کند، ما دلیلی برای نگرانی وجود ندارد. کافی است بار دیگر به ترک «فولیس / Foils» گوش دهید. آهنگسازی تنت ما را یاد موسیقیهای هانس زیمر میاندازد ولی ترکیب شده با موسیقی مدرن. گورنسون کار خویش را به بهترین نحو انجام داده است.

با تمامی این تفاسیر، جایگاه «تنت» در سینمای نولان به چه شکل است؟ قبل از هر چیز باید به این نکته اذعان کرد که ایده‌های نولان، خلاقانه‌تر از هر زمان دیگری‌ست. او علاوه بر ایده‌ها و روایات خلاقانه‌ی خود، همچنان بر عقاید ضدکلیشه‌اش پایبند است و به عنوان مثال انتخاب بازیگر را، نه بر

معیار انتخاب ستاره و در نتیجه‌اش فروش بیشتر، که بر معیار بهترین انتخاب می‌گذارد و اما با وجود اینکه همانطور که در بالاتر ذکر شد که مقایسه‌ی تنت و تلقین، چندان کار درستی نیست، اما بیاد باور کرد که تنت، جایگاهی فراتر از تلقین دارد. ریسک بیشتر، توئیست‌های قدرتمندتر، بزرگی بیشتر و بسیار موارد دیگر. اما تمام این‌ها موجب می شود که این فیلم را بهتر از تلقین بدانیم؟ خیر. دلیل دیگری هم وجود دارد و آن، جادوی کریستوفر نولان است.

آیا می‌دانستید؟

در سکانس برخورد هواپیما به فری‌پوینت فیلم «تنت» تمام اتفاقات بدون استفاده از جلوه‌های ویژه ساخته شده است. فیلم تنت یکی از معدود فیلم‌های سینمائی اکشن است که از پرده سبز استفاده نکرده است.

نقد و بررسی فیلم «چاقوکشی»

نویسنده: هومن رشیدی نژاد

هنگامی که تازه‌ترین اثر «رایان جانسون» (کارگردان فیلم‌هایی چون؛ «آجر» و «جنگ ستارگان: آخرین جدای») را تماشا می‌کنید،احتمالا با خود می‌گویید که چنین چیزی را قبلا هم تماشا کرده‌ام. راستش کاملا حق با شماست! «چاقوکشی» همان نسخه‌ی سینمایی داستان‌های جنایی «آگاتا کریستی» و «ادگار آلن پو»ست. حتی بیشتر عناصر تشکیل دهنده‌ی چنین فیلم‌ها و داستان‌هایی نیز مو به مو تکرار شده: یک خانه‌ی شبیه به قصر، یک خانواده ی گسترده که چشمش به دنبال پولی‌ست که به جیب خواهد زد، یک کارآگاه کله شق و سمج که میواهد هر طور که شده راز جنایت را کشف کند و البته یک جنایت که کل اعضای خانواده را دور هم جمع میکند. تا اینجا به نظر میرسد که فیلم حسابی حوصله سر بر و کلیشه ای‌ست ولی آیا واقعا اینطور هست؟

قبل از پاسخ دادن به این سوال باید یک موضوع مهم را مشخص کنیم: استفاده از کلیشه‌ها چیز بدی نیست. اصلا داستان بر پایه‌ی کلیشه شکل میگیرد. نکته‌ای که عیار نویسنده‌ها را مشخص میکند، میزان خلاقیت در به کارگیری این کلیشه‌هاست، یعنی کلیشه را به نحوی دچار تحول کنی که دیگر کلیشه نباشد. رایان جانسون هم دقیقا همین کار را کرده. او میداد که داستانی که میخواهد تعریفش کند تازه نیست و نه تنها تازه نیست، بلکه کهنه و رنگ و رو رفته است. پس تکراری بودن سوژه را با روایت غیر کلیشه‌ایش جبران میکند. اولین رودست جانسون به مخاطب، افشای مرگ «هارلان ترامبی» آن هم در پایان پرده ی نخست فیلمنامه است. مشخص است که این پیچش در فیلمنامه، مخاطب را شگفت‌زده خواهد کرد. این تصمیم درست جانسون، خودش را قالب دو مزیت جلوه‌گر میکند.

اولین مزیت این است که مخاطب را تا پایان فیلم با خود نگه میدارد و اجازه القای حس کلافگی را به او نمیدهد و دوم این که مخاطب را مشتاق به فهمیدن راز دوم داستان که مربوط به «کارآگاه بلانک» است میکند. این نکته زمانی ارزش پیدا میکند که فیلم بیشترین زمانش را به «مارتا» (آنا د آرماس) اختصاص میدهد. پس جانسون در پرداخت کاراکترها و مدت زمان حضور آن‌ها هم کلیشه‌ها را دور میزند. شخصیت‌پردازی خوب در فیلم‌هایی که از ستارگان زیادی استفاده میکند کار بسیار دشواری‌ست. البته که این مشکل بیشتر به فیلمنامه برمیگردد تا به فیلم؛ کاراکترها به لطف جذابیت ستارگان است که قابلیت همراه شدن مخاطب را به دست می‌آورند و در فیلمنامه حرف چندانی برای گفتن ندارند؛ برای مثال میتوان به شخصیت «رزی» در فیلم «جوجو خرگوشه» به کارگردانی تایکا وایتیتی اشاره کرد. شخصیت‌پردازی مادر جوجو چندان قدرتمند نیست، ولی در فیلم «اسکارلت جوهانسون» در نمایش مهربانی‌های کاراکترش بی‌نظیر عمل میکند و این کاراکتر را در ذهن ماندگار میکند. این مشکل در فیلم «چاقوکشی» هم وجود دارد. البته که نمیتوان این کار را صرفا یک اشتباه دانست. در این فیلم حدود سیزده کاراکتر وجود دارد که هر کدام در پیشبرد داستان نقش دارند. استفاده نکردن از بازیگران مشهور نیز میتوانست مشکلاتی به وجود آورد، مثلا کلافگی و یا سردرگمی مخاطب، بنابراین میتوان این تصمیم را منطقی دانست؛ از این لحاظ که هم مخاطب را راضی نگه میدارد و این راضی بودن مخاطبان به فروش تضمین شده‌ی فیلم کمک میکند.

بازی‌ها تا حد زیادی معقول است و پایین‌تر از استاندارد نیست، البته که هیچ کدام از این صف طویل ستارگان، فراتر از سطح انتظار هم نیستند. البته که منظورم این نیست که این بازیگران توانایی بازی عالی را ندارند؛ قابل لمس‌ترین‌شان همین «کاترین لانگفورد» که در سریال «سیزده دلیل برای اینکه» درخشید. منظور این است که در چنین داستان‌ها و فیلم‌هایی داستان مقدم بر کاراکتر است و نویسنده روی آن و شیوه‌ی روایتش وقت بیشتری میگذارد.

ساختار پازل گونه‌ی فیلم همانقدر که به یکی از نقاط قوتش تبدیل میشود، نقطه‌ی ضعف آن نیز میباشد. از این لحاظ نقطه‌ی قوت است که

مخاطب را در کشف معما شریک میکند و این لذت زیادی به مخاطب تقدیم خواهد کرد، ولی از این لحاظ یکی از نقاط ضعف هم است که مخاطب از همان ابتدا میداند که باید یک معما را حل کند و برای حل این معما دستش باز خواهد بود؛ میداند که برخی صحنه‌ها عمدا برای کشف آن معما چیده شده اند. همچنین میداند که برای پیدا کردن راز میتواند از روش‌هایی مثل مهندسی معکوس استفاده کند. این از پیش دانسته‌ها تا حدودی ساختار معما گونه‌ی فیلم را زیر سوال میبرد و فیلم را قابل پیش بینی میکند. منظور از قابل پیش بینی بودن این نیست که ما میتوانیم به راحتی معما را حل کنیم؛ ما کارآگاه بلاک نیستیم. منظورم این است که فیلم با اینکه دور زدن کلیشه ها، باز هم در یک چارچوب مشخص قرار میگیرد و یک داستان معمایی‌ست. ولی بیایید روراست باشیم؛ همه‌ی ما طالب کشف یک راز بزرگ هستیم. اصلا ما فیلم معمایی میبینیم تا معما حل کنیم. بزرگترین وظیفه‌ی فیلم این است و کارش را به درستی انجام میدهد. همه‌ی ما طالب یک مونولوگ دیوانه‌وار از شخصیت محبوبمان هستیم؛ این یکی هم انجام میشود. تماشا و گوش دادن به یک مونولوگ که بیشتر به یک سخنرانی نفس‌گیر میماند، هنگامی به اوج تاثیر گذاری میرسد که معمای بزرگ فیلم هم درلا به لای همین صحبت‌ها حل میشود. همه‌ی ما طالب صحبت‌های جدی در یک فیلم بامزه هم هستیم، این یکی هم انجام میشود. میدانم که دیالوگ‌هایی که مستقیما به سیاست‌های ترامپ اعتراض میکند خیلی خوب با فیلم چفت نشده، اما در مجموع قابل قبول است.

مجموعه نکاتی که در بالا به بخشی‌شان اشاره شد، تماشای «چاقوکشی» را به تجربه‌ای منحصر به فرد تبدیل میکند. با وجود اینکه سوژه‌ی فیلم قدیمی و کلیشه ای‌ست، اما فیلم ساخته جدید رایان جانسون، تجربه‌ای لذت‌بخش است. تماشای چاقوکشی به یافتن یک گمشده میماند، همانقدر که از تماشای دوباره‌اش ذوق میکنید، خواهید برد. «چاقوکشی» شاید در گفتن حرف‌های مهم‌تر و جدی‌ترش به اندازه‌ی «انگل» موفق عمل نکند، ولی به هر حال وظیفه‌اش را انجام میدهد، بنابراین به هیچ وجه از دستش ندهید!

نقد و بررسی فیلم «فانوس دریایی»

نویسنده: پوریا مدهنی

در فیلم جادوگر از همان ابتدا در نوع نوشتن نام فیلم در کنار موسیقی، پیام هایی را منتقل می‌کرد حال در فانوس دریایی این نکته مربوط به نوشتار نیست بلکه مربوط به قالب فیلم و رنگ‌های سیاه سفید آن است. در ادامه هم به تئوری‌های و شباهت‌های دو فیلم اگرز؛ جادوگر و فانوس دریایی می پردازیم تا سبک و سیاق کارگردانی او را بیشتر بشناسیم.

سال ۲۰۱۹ پر بود از فیلم‌هایی که در ژانرهای گوناگون حرف‌ها برای گفتن داشتند اما در فصل جوایز نادیده گرفته شدند یکی از این نادیده گرفته شده‌ها فیلم فانوس دریایی بود. این فیلم سیاه و سفید با نسبت قاب ۱.۱۹:۱ و تنها با دو بازیگر اصلی و دو بازیگر فرعی می‌تواند با ساخت ایده‌ها و تئوری‌های متعدد راجع به خود مدت‌ها در ذهن‌تان باقی بماند. داستان در خصوص دو فرد به نام‌های افریم وینزلو و توماس ویک است که وظیفه نگهبانی و کار در یک فانوس دریایی هستند. یکی از ویژگی‌های فیلمسازی اگرز، استفاده زیاد اما درست از المان‌هایی مثل رنگ‌ها و تم‌های تاریک، استفاده از مه برای مرموز کردن و کم سو کردن تصویر و استفاده از صداهای ریز و دقت به جزئیات است.

در همان سکانس افتتاحیه فیلم ابتدا لاین موسیقی به گوش می‌رسد سپس آرام آرام تصویر روشن می‌شود تا با موج‌های خروشان دریا و کشتی و دو کاراکتر داستان آشنا شویم سپس یک نما از پشت سر دوکاراکتر نمایش داده می‌شود تا نشان دهد با ورود به یک فانوس دریایی چقدر از جامعه دور می شویم و صرفا اسم و تعریف فانوس دریایی را فراموش نکنیم. رابرت اگرز تا این زمان دو فیلم بلند ساخته و کارگردان تازه کار اما کاربلدی‌ست؛ با توجه به این دو فیلم می‌توان تا حدود زیادی از سبک کارگردانی او و مفاهیمی که می‌خواهد برای جامعه مخاطبان سینما توضیح دهد را متوجه شد.

اولین شباهتی که بین فانوس دریایی و جادوگر دیده می‌شود نوع آغاز کردن نماها و معرفی کاراکترهاست به گونه‌ای که برای چند ثانیه کاراکتر را با نمایی از او می‌بینم که به دوربین خیره می‌شود، این ایده شروع در فیلم جادوگر با کاراکتر توماسین و فیلم فانوس دریایی با افریم و توماس ویک نمایش داده می‌شود. در سکانس ابتدایی فیلم جادوگر آخرین نفر توماسین است که در آن سکانس می‌بینم در فانوس دریایی هم افریم وینزلو برای چند ثانیه خیره ماندن به دوربین دوباره حرکت می‌کند. نکته دیگر موقعیت های دو داستان است در فیلم قبلی‌اش داستان خانواده چند نفره تنها در یک کلبه میان یک جنگل انبوه روایت می‌شد در این فیلم هم داستان افریم و ویک تنها در یک فانوس دریایی ک جنگل انبوه حالا تبدیل به آب‌های خروشان دریا شده‌اند. در ادامه این شباهت‌ها به شات‌های فیلم و مفهوم فیلم هم مربوط می‌شود اما در این قسمت باید تاکئید کرد که قصد بیان این شباهت‌ها کم کردن ارزش فیلم‌ها و یا روش فیلمسازی اگرز نیست بلکه شناخت مسیر و طرز فکر اوست نه موضوعات حاشیه‌ای.

با همراهی کردن افریم می‌توانیم دید کلی به مکان زندگی دو کاراکتر پیدا کنیم در ادامه یک نما تفاوت بین دوشخصیت را می‌بینم که با یک ستون از هم جدا شده، افریم فردی ساکت و کم حرف اما توماس ویک نشان از یک بالاسری اعصاب خورد کن و پرحرف این‌ها ویژگی‌هایی ابتدایی است که از این دو می‌فهمیم اما افریم وینزلو یک شی را درون تختش پیدا می‌کند؛ یک پری دریایی چوبی کوچک. معمولا پری‌های دریایی از آینده صحبت می‌کنند و این عروسک چوبی نیز همین منظور را می‌رساند. در اولین شام افریم و توماس بحث و جدل میان آن‌ها شکل می‌گیرد و در طول بحث‌ها با ویژگی هر کدام بیشتر آشنا می‌شویم.

فیلم «فانوس دریایی» در کنار داستان خود بخش بزرگی را بر عهده‌ی دو بازیگرش می‌گذراد، «ویلیم دفو» دیوانه‌وار در نقش توماس ویک ظاهر می‌شود. توماس ویک یا ریش‌های بلند سفید و با یک پیپ در دهان نشان و نحوه‌ی راه رفتنش نشان از یک فرد با تجربه می‌دهد و «رابرت پتینسون» در نقش افریم وینزلو که به راحتی می‌توان گفت بهترین نقش آفرینی کارنامه هنری‌اش را انجام می‌دهد. سیر تحولی

شخصیت افریم وینزلو از یک فرد ساکت و فرمان بردار و تبدیل به یک شخصیتی که مدام بین رویای ذهنی و واقعیت اطرافش جابجا می‌شود و به مرز دیوانگی می‌رسد، وظیفه پتینسون است که به شکلی عالی و حرفه‌ای بازی می‌شود.

موضوع مورد علاقه اگرز در این دو فیلم بازی با ذهن مخاطب و کاراکترهای فیلم است به طوری که مرز بین رویا و واقعیت را بشکند. اگرز با داستان خود مخاطب را وارد زندگی توماسین در جادوگر و افریم وینزلو در فانوس دریایی می‌کند و در آخر مخاطبان را در نقطه اوج رها می‌کند تا تصمیم بر گناه کار بودن یا نبودن کاراکتر را بر عهده آن‌ها بگذارد. برداشت‌های متعدد و گوناگونی می‌توان از روایت داستان داشت که هر کدام دلایل درستی خود را دارند به طور رسیدن به هدف فیلم اگرز راه‌های مختلفی را پیش روی شما می‌گذارد که هر کدام هم در لحظاتی معنا پیدا می‌کنند.

بعد از اولین شام، دو کاراکتر شروع به فعالیت خود می‌کنند در کنار پیشروی داستان اشاراتی هم به جزئیاتی نیز می‌شود. دو مرد به دور از خانه نیازهای زیادی دارند، توماس ویک فانوس دریایی را مانند معشوقه‌اش می‌داند و اجازه دسترسی را افریم را نمی‌دهد و افریم هم در رویا خود با پری دریایی به سر می‌برد. نوع تصویربردای فیلم برای خلق کردن فضایی ترسناک کمک بسیاری می‌کند. دوربین اکثر مواقع پایین‌تر از شخصیت‌ها و روبروی آن هاست تا به لطف فضای نورها سایه‌های پشت کاراکترها هم دیده شود تا ویلیم دفو بتواند با دیالوگ‌ها و حس‌گیری‌هایش کاراکتر توماس ویک را سنگ‌دل و خوفناک توصیف کند یا رابرت پتینسون بتواند افریم را فردی سرکش و بی‌تاب برای دستیابی به نور فانوس کند.

در ابتدا اشاره داشتیم پری دریایی دم از آینده می‌زند در فیلم اشارات مستقیم و غیر مستقیمی به خدایان و اسطوره‌های یونانی می‌شود پری‌های دریایی می‌تواند اشاره‌ای به سیرن‌ها داشته باشد با این تفاوت که سیرن‌ها با بدن یک پرنده و سر یک زن توصیف شده‌اند. یکی دیگر از شباهت‌های داستانی بین جادوگر و فانوس دریایی کار نهی شده‌ای بود که بارها توسط دیگر کاراکتر های شکسته می‌شد. در فیلم جادوگر دختران و پسران خانواده نباید به جنگل نزدیک می‌شدند در فانوس دریایی هم کشتن مرغ دریایی نهی شده بود که افریم با انجام این کار نقطه شروعی از طوفان داستان است. عدم اعتماد به یکدیگر مقصر دانستن همدیگر ویژگی‌های روابط بین کاراکترهای اگرز است.

تناقض بین دو شخصیت بارها هم دیگر را تا کشتن یکدیگر می‌برد و خنده‌های سر مستانه‌ی افریم و داستان گفتن توماس ویک این اتفاق را برای مدتی به عقب می‌اندازد. بعد از چندین کشمکش بین افریم و توماس در یک سکانس افریم شروع به گفتن اتفاقات گذشته‌اش می‌کند و رازهای گذشته‌اش بر ملا می‌شوند. اگر در «جادوگر» توماسین فردی بی‌گناه بود در «فانوس دریایی» افریم نقطه مقابلی‌ست برای بی‌گناهی. گناه کار بودن افریم در مرگ دوست خود، دیوانگی او و تلاش برای فرار از فانوس را بیشتر می‌کند. خواندن گزارشاتی که توماس ویک برای او نوشته بود خشم افریم و قصد آتش قتل را در او شعله‌ور–تر می‌کند و سر انجام افریم بعد از کشتن توماس ویک و برداشتن کلید فانوس دریایی وقت رسیدن افریم به نور فانوس است، سپس نمایش داده می‌شود که افریم با مشت یک ساعت را می‌شکند که میتواند نشان از رها شدنش از قالب کاری و تکراری روزانه‌اش داشته باشد. با سختی و دستی زخمی افریم خود را از پله‌ها فانوس بالا می‌برد و زمانی که به نور بالای برج می رسد با لمس آن از شدت نور و قدرت فانوس او به پایین پرت می‌شود به نوعی از فانوس رانده می‌شود، در واقع فیلم افریم را شایسته رسیدن به رستگاری نمی‌بیند. در نمای پایانی افریم بر روی صخره‌ها افتاده و توسط مرغ‌های دریایی زجر کشیده و خورده می‌شود. این نمای پایانی به مانند نمای آخر فیلم دو فیلم «جادوگر» و «فانوس دریایی» هم شباهت دارند. توماسین و افریم دو کاراکتر که قربانی افکار و تاثیرپذیر اتفاقات اطراف خود. توماسین در فیلم جادوگر نیز در هوا معلق و خود را به جادوگر درون می‌سپارد.

یکی دیگر از شباهت‌های دو داستان، نبود عامل فاجعه گفته شده از سوی کاراکترها بود. در فیلم اول اگرز، جادوگر درون جنگل عامل اصلی تفرقه در ذهن خانواده بود، اما ما فقط هاله‌ای از او را در داستان داشتیم و بیشتر، افکار سمی و تهمت‌های انسان باعث به وجود آمدن فاجعه شد در

این فیلم هم توماس ویک طوفان را سهمگین و خشن توصیف می‌کند و به مخاطب هشدار می‌دهد که طوفانی در راه است، در صورتی که این ذهن و تاثیرپذیری افریم بود که نقش طوفان اصلی داستان را ایفا می‌کرد.

در طول فیلم بارها اشاراتی به اسطوره‌ها و خدایان یونانی می‌شد یکی از این اساطیر که شباهت بسیاری به افریم داشت، پرومتئوس یا پرومته بود. پرومتئوس را خدای آتش می‌دانند، زیرا او به دنبال دزدیدن آتش بود و بارها با نیرنگ سعی بر این کار داشت. نقطه مشترک دیگر افریم و پرومتئوس مرگ این دو است، پرومتئوس هم مرگی شبیه به افریم دارد با این تفاوت که به جای مرغ دریایی، عقاب باعث مرگش می‌شود.

اگرز استفاده از سمبل‌ها و نمادها را زیاد ترجیح می‌دهد. در پوستر فیلم‌های خود نیز از این نمادها استفاده می‌کند یکی از این نمادها مرغ دریایی است. مرغ دریایی معانی زیادی دارد، اما در دنیای دریایی نشان از آزادی دارد. همچنین از مرغ دریایی به نشان از بدشانسی یاد می‌شود. در فیلم هم زمانی که افریم مرغ دریایی را می‌کشد جنون در ذهن او بیشتر از قبل می‌شود.

نماد دیگر فانوس دریایی است. این فانوس‌ها اغلب به عنوان راهنمای مسیر شناخته می‌شوند، به مانند راهنمای مسیر افریم و ویک و فرستاده شدن این در این صخره و فانوس شاید نشان از گمراهی آنان دارد. تئوری دیگری مثل توهمی بوده شخصیت توماس ویک ممکن است به وجود بیاید چون توماس زمانی را در ذهن افریم و زمانی در مقابل او قرار می‌گرفت یا پری دریایی بودن توماس ویک و ضربه زدن افریم به او می‌تواند نشان از آزادی افریم داشته باشد.

در پایان فیلم «جادوگر» نوشته‌ای پدیدار می‌شد که نشان می‌دهد داستانش الهام گرفته از مستندات تاریخی و دینی‌ست از طرفی دریک مصاحبه اگرز تائید می‌کند که داستان فیلم «فانوس دریایی» هم از یک اتفاق واقعی الهام گرفته داستان دو مرد به نام‌های «وماس هاول» و «توماس گریفیت» است، که گریفیت توسط هاول کشته شد در سال ۱۸۰۱ که البته اتفاقات دقیقا مشابه نیست و اگرز تنها الهام گرفته است در فیلم هم افریم اعتراف می‌کند که اسمش توماس است و افریم که نام دوست مرده‌اش بود را برای شروعی تازه انتخاب کرده است.

در پایان همه‌ی نظریه در کنار فیلم، مسائل فنی دیگری مثل تدوین و صداگذاری، تصویربرداری و نحوه حرکت دوربین با کاراکترها و از همه مهم تر هنر آهنگسازی «مایک کورون» که با همکاری دوباره با اگرز توانسته اثری تاریک و ترسناک دیگری خلق کند. بار دیگر باید گفت طرح شباهت‌ها بین دو فیلم «جادوگر» و «فانوس دریایی» برای کم کردن ارزش‌های دو فیلم یا عدم خلاقیت اگرز نبود این دو فیلم هر کدام پیام و هدف کلی خود را دارند و صرفا اسکلت‌بندی فیلم‌های اگرز مد نظر بود.

«فانوس دریایی» فیلمی اثرگذار با تمی سیاه سفید و داستان ذهنی تاریک است که جنون و سرعت رشد آن را با کمک عوامل و المان‌های موجود، به طرزی شگفت‌آور نمایش داده و پرداخته می‌شود. فانوس دریایی نشان از بلوغ فکری و سبک خاص کارگردانش دارد که باید انتظار ساخت آثاری بزرگ و متحیر کننده از او داشت.

پایان، شروع است و شروع همان پایان

موشکافی سریال «تاریک» – فصل اول

نویسنده: حسین بوذری

با انتشار فصل اول، سریال «تاریک» سوالات بسیاری طرح شد. سریال تعدادی از آن را پاسخ داد و تعداد دیگر را برای ادامه و فصل بعدی موکول کرد. اما آن چیزی که سریال تاریک را دیدنی و خیره کننده کرده است، فضاسازی در کنار داستان و اتصال همه این‌ها با سوالات پیچیده و جذابی است که مخاطب را درگیر می‌کند. هیچ شکی وجود ندارد که حتی بینندگانی که در پایان سریال، از آن زده شدند و نتوانستند میزان پیچیدگی این سریال را تحمل کنند، اما توانایی رها کردن آن، حداقل تا قسمت دهم فصل اول را نداشتند. راز بر روی راز و سوال بر روی سوال، سبب شد تا باران دو اودار جهانی را خلق کند و شهر خیالی بسازد که بعنوان مکانی جهانی و تمثیلی مخاطبان را با خود همراه می‌کند.

در این نوشته قصد داریم تا به سوالات مهم و اساسی که بر اساس پیچیدگی داستانی سریال در فصل اول ساخته و بنا شده است، پاسخ دهیم. لازم به ذکر است که این نوشته مخصوص فصل اول است و هر فصل مناسب با محتوای ارائه شده در آن زمان پاسخ سوالات ارائه می‌شود، کما اینکه تعدادی از سوالات طرح شده در فصل اول سریال «تاریک»، در فصول بعد نه تنها جواب داده می‌شود، بلکه با ابعاد بزرگ‌تر خودش را نشان می‌دهد.

در شهر خیالی «ویندن» چه خبر است؟

سریال با خودکشی مردی آغاز می‌شود که پدر شخصیت اصلی سریال یعنی «یوناس کانوالد»، «مایکل کانوالد» است. سریال در شهری تحت عنوان ویندن اتفاق می‌افتاد و با شروع سال تحصیلی جدید، مشخص می‌شود که پسری به نام اریک گم شده است. اتفاقی که سبب می‌شود تا در راهپیمایی و سفر شبانه چند نوجوان به نام‌های؛ «یوناس کانوالد»، «بارتوش تیدمن»، «مارتا نیلسن»، «مگنوس نیلسن» و «میکل نیلسن» به اتفاقات فاجعه بار سریال منجر شود، جایی که میکل گم می‌شود و پدرش، «اولریک نیلسن» به دنبال او جنازه برادرش را که ۳۳ سال پیش گم شده بود، پیدا می‌کند. میکل نیز سر از ۳۳ سال قبل تر در می‌آورد و به مرور متوجه می‌شویم که میکل نیز سر از ۳۳ سال قبل تر در می‌آورد و به مرور متوجه می‌شویم که میکل نیلسن در حقیقت همان مردی است که در ابتدای سریال خودکشی کرده بود و ماجرای پیدا کردن بچه‌ها سبب شکل‌گیری اتفاقات آینده و گذشته در سریال می‌شود و شخصیت‌های دیگری همچون «کلودیا» بعنوان نماینده و رهبر روشنایی و «نوح» بعنوان رهبر و نماینده تاریکی معرفی می‌شوند.

سریال بر ارتباط بین غار و نیروگاه هسته‌ای پیاده‌ریزی شده است و به عبارتی دیگر این دو مساله جدا نشدنی هستند و به این خاطر ما شاهد ارجاعات پی در پی به نیروگاه هسته‌ای هستیم. به شکلی که گویا گم شدن بچه‌ها به شکلی به این نیروگاه مرتبط است، اینکه چیزی باعث می‌شود تا این نیروگاه هسته‌ای که در حال تعطیلی است، شوم و بد باشد. نکته اساسی در خصوص سریال «تاریک» و اتفاقات شهر ویندن این است که این سریال بر اساس چندین شخصیت جلو می‌رود و در عین حال سریال دارای یک شخصیت اصلی و محوری است، به این خاطر نمی‌توان یک خط داستانی مشخص را بعنوان مسیر اصلی داستان انتخاب کرد.

مرد خودکشی کننده که بود و چرا از مادرش خواسته بود تا چهارم نوامبر نامه خودکشی‌اش را باز نکند؟

مردی که تحت عنوان مایکل کانوالد در شروع سریال تاریک خودکشی می‌کند و باعث می‌شود تا جهنم پسرش، یوناس کانوالد و شروع رابطه «هانا» با اولریک و بهم خوردن فضای شاد خانواده نیلسن کلیک بخورد، در حقیقت پسر اولیک و «کاتارینا نیلسن»، میکل نیلسن می باشد. این شخصیت که آخرین فرزند این خانواده نیلسن است، پس از سر و صدای غار و فرار نوجوانان از جنگل، یوناس را گم می‌کند و به سمت غار می‌رود (حداقل در فصل اول اینطور به نظر میرسد) و سر از ۳۳ سال قبل در می‌آورد و چون هرگز نمی‌تواند راه بازگشت به آینده را

بخاطر نبود کرم‌چاله و خط آینده پیدا کند، به همین خاطر در گذشته باقی می‌ماند و با هانا نوجوان آشنا می‌شود و در نهایت با او ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی به نام یوناس می‌شود.

به عبارتی دیگر، یوناس کانوالد در زمان حال و در جنگل پدرش را گم می‌کند که این اتفاق سبب می‌شود تا عشق یوناس، «مارتا نیلسن» تبدیل به رابط خونی او یعنی عمه‌اش شود. اتفاقی که یوناس را آزار می‌دهد و باعث می‌شود تا مارتا دیگر این مساله و گذشته بین خودشان شود.

در این تراژدی، مایکل کانوالد با ارسال نامه‌ای به مادرش از او می‌خواهد تا روز چهارم نوامبر نامه را نخواند. اتفاقی که با گم شدن میکل همراه است. نامه در حقیقت ماجرا را روشن می‌کند و مادر مایکل کانوالد متوجه می‌شود که پسری را به فرزندخواندگی گرفته بود که در حقیقت فرزند خونی اولریک و کاتارینا نیلسن بوده‌اند. اتفاقی که با گم شدن میکل، باعث روشن شدن کل جریان برای زن می‌شود. البته این نامه در نهایت به دست یوناس می‌رسد و او که سفر در زمان را توسط راهنمایی مردی ناشناس درک کرده است، متوجه حقیقت ماجرا می‌شود و قصد دارد تا تئوری «پارادوس پدبزرگ» را رقم بزند.

چه کسی پشت ربوده شدن بچه‌ها در شهر ویندن است؟

سریال «تاریک» به شکل کاملا مستقیم در فصل اول به این سوال پاسخی نمی‌دهد اما باید گفت که در این سطح، دو شخصیت پشت سر ربوده شدن و حتی مرگ کودکان از جمله برادر اورلیک نیلسن (همان پسری که در جنگل پیدا شده بود ولی بر اساس کاربلدشکافی، تنها چند ساعت از مرگ او می گذرد) همگی توسط شخصی به نام «نوح» و در همکاری با «هلگه دوپلر» مرتکب این اتفاقات می‌شود. مرد مرموزی که در قالب کشیش ظاهر شده است و در زمان حال یعنی سال ۲۰۱۹ و در مکالمه با بارتوش از او می‌خواهد تا به گروه و تفکرش ملحق شود و در عین حال در ۳۳ سال پیش در بیمارستانی که میکل در آن بستری است، دیده می‌شود.

چرا جسد برادر اولریک نیلسن، «مادس نیلسن» با لباسی از سال هشتاد تنها چند ساعت از مرگش گذشته بود؟

گزارش کاربلدشکافی در خصوص مرگ برادر اولریک نیلسن، «مادس نیلسن» کاملا درست بود و او در سال ۲۰۱۹ و تنها چند ساعت از مرگش گذشته بود. علت اینکه این کودک در ۳۳ سال پیش گم شده و اکنون جنازه اش پیدا شده است، این است که؛ این کودک توسط مرگ فضایی به قتل رسیده است و تنها هدف از قرار دادنش در جنگل دیده شدنش بوده، اتفاقی که در فصل دوم به شکل کامل‌تری به آن اشاره می‌شود اما در اینجا تنها باید به این موضوع اشاره کرد که مادس نیلسن در ۳۳ سال پیش به قتل رسیده (توسط دستگاهی که شبیه به صندلی اعدام است که در حقیقت نسخه اولیه ماشین سفر در زمان است) و سپس در زمان حال یعنی ۲۰۱۹ در جنگل رها می‌شود. یک مرگ سفر در زمان.

چگونه جسد «مادس نیلسن» در جنگل پیدا می‌شود؟

مادس نیلسن توسط هلگه و نوح و توسط دستگاه سفر در زمان کشته می شود و سپس با باز شدن کرم‌چاله توسط یوناس میانسال، به سال ۲۰۱۹ منتقل می‌شود. با ظاهر شدن جسد مادس در زمان حال، پیتر دوپلر جنازه پسر ترونته را پیدا می‌کند (کلودیا در این خصوص به پیتر خبر می‌دهد) و به او در این خصوص خبر می‌دهد و در نهایت کلودیا از پیتر و ترونته می خواهد تا جسد مادس را در جنگل رها کنند که این باعث می‌شود تا ماشین پیتر در مسیر جنگلی دیده شود و همچنین کف ماشین پیتر خاکی شود (خاک رس)، همان خاکی که در محل مخفی‌گاه هلگه وجود دارد و شارلوت به حقیقت ماجرا و تیم کلودیا، پیتر دوپلر و تورنته نیلسن پی می برد.

پیرزن فصل اول کیست و چرا به شهر ویندن بازگشته است؟

پیرزن داستان در حقیقت مادر «رجینا تیدمن» و مادربزرگ بارتوش تیدمن است که او را با نام «کلودیا تیدمن» می‌شناسیم (در فصل دوم از نام دیگرش رونمایی می‌شود). این پیرزن خودش را رهبر بخش دیگر داستان یعنی نیروی روشنایی معرفی می‌کند و شخصیت‌هایی همچون؛ «ترونته نیلسن»، «شارلوت دوپلر» و «پیتر دوپلر» از گروه او محسوب می‌شوند. این شخصیت به شهر ویندن بازگشته است تا یکسری از شخصیت‌ها را با خود همراه کند و همچنین به نقش خودش در این دوره پایان دهد.

چگونه تونل و مسیری فضازمانی در غار شکل گرفته است؟

این سوال به تدریج در فصل دوم و سوم پاسخ داده می‌شود اما در فصل اول، باید در این حد اشاره کرد که این تونل فضازمانی در حقیقت توسط آیندگان و بعنوان یک کرم‌چاله فضایی شناخته می‌شود، مسیری که ساخته شده تا شخصیت‌های داستان همچون «یوناس جوان» و «اولریک نیلسن» و «میکل نیلسن» از آن عبور کنند و اتفاقات سریال را رقم بزنند. تونلی که علامت «سیک موندوس» بر روی آن نقش بسته

است، فرقه‌ای که در فصل بعدی به آن به طور کامل اشاره می‌شود.

مرد غریبه و سیاه پوش کیست و چرا به یوناس کمک می‌کند؟

مرد غریبه‌ای که در سریال ظاهر می‌شود و در هتل رجینا تیدمن اقامت دارد، در حقیقت درست زمانی که نوجوانان داستان ترسیده بودند و فرار کردند، یعنی زمانی که یوناس، میکل را گم کرده بود و بعد از چند روز از ۳۳ سال قبل در سال ۱۹۸۶ سر در آورده بود، از غار بیرون می‌آید و علت سر و صدایی که باعث ترس آن‌ها شده بود، همان سفر در زمان این مرد غریبه بوده است. این مرد غریبه در حقیقت نسخه آینده یوناس فعلی است که دیگر باراني زرد به تن ندارد. این شخص با دو هدف به سال ۲۰۱۹ بازگشته است. اولین آن دادن ماشین زمان به مردی تحت عنوان «اچ. جی. تنهاوس» است که یک ساعت‌ساز است و دیگری کمک کردن به نسخه جوان‌تر خودش می‌باشد تا اتفاقاتی که اکنون باعث رفتار کنونی او شده را حتمی کند و به عبارتی باعث شود تا اتفاقاتی که در آینده می‌افتد، حتما رخ دهد و به همین خاطر به خودش در گذشته کمک می‌کند، همانطور که خود یوناس میانسال به یاد دارد، شخصی ناشناس به او کمک کرده بود که در اصل خودش بود.

چگونه تنهاوس موفق به ساخت ماشین زمان می‌شود؟

برای ساخت ماشین زمان، تنهاوس از دو عنصر کمک می‌گیرد. یکی از آن‌ها کتابی است که خودش نوشته و دیگری دستگاه ماشین زمانی است که سفارش آن را از گذشته دریافت کرده اما با مشاهده نسخه کامل، نسخه ناکامل را کامل می‌کند. نحوه شکل گرفتن کامل ماشین زمان در فصل دوم بیشتر توضیح داده می‌شود، اتفاقی که بر اساس تئوری «پارادوکس اطلاعات» بنا شده است. اینکه ماشین زمان و کتاب سفر در زمان به قلم خود تنهاوس، هرگز منشا اولیه مشخصی ندارد و هرگز نمی‌توان زمان دقیق و مشخص نوشتن و ساخت این دو عنصر را بیان کرد.

هدف از نزدیک شدن شخصیت نوح به بارتوش چیست؟

سریال «تاریک» به اصلی تحت عنوان «علیت و معلولیت» وفادار است. علیت و معلولیت به این مساله اشاره دارد که شما باید حقیقت خودتان را معنا ببخشید. به عبارتی دیگر، برای اینکه یوناس جوان به یوناس میانسال برسد، حتما باید مراحلی را طی کند و در نتیجه باید اتفاقاتی رخ دهد که شما به نقطه کنونی برسید. در نتیجه ما در سریال تاریک شاهد آن هستیم که نوح قصد دارد تا بارتوش را جذب گروه خودش یا همان گروه تاریکی کند چرا که این گروه هدف مشخصی را دنبال می‌کنند. البته که رفتار مارتا در ملحق شدن بارتوش تاثیرگذار بوده است اما اینکه نوح چه درخواستی و چه هدفی از بارتوش دارد، در آینده مشخص می‌شود و البته لازم به ذکر است که هدف از دزدیدن اریک نیز تنها به این خاطر بوده که نوح انتظار داشته تا بارتوش به دنبال مواد جاسازی شده برود و به این شکل هم میکل از زمان حال به ۳۳ سال قبل سفر کند و هم اینکه با رسیدن گوشی اریک به بارتوش، نوح بتواند با این شخصیت و برای اتفاقات آینده ارتباط برقرار کند.

چرا پرندگان و حیوانات در ویندن مرده پیدا یا ظاهر می‌شوند؟

علت مرگ حیوانات و پرندگان در سریال بخاطر مساله‌ای تحت عنوان باز شدن حفره زمانی می‌باشد، اتفاقی که باعث می‌شود تا در هر بار باز شدن این حفره زمانی یعنی باز شدن در تونل یا سفر با ماشین زمان، اتفاقی متافیزیکی رخ دهد و حیوانات و به خصوص پرندگان مرده و جابجا شوند. جابجایی پرندگان مساله‌ای است که نظر شارلوت را جلب می‌کند، چرا که او در دوره نوجوانی شیفته پرندگان بود و این مساله خودش باعث می‌شود تا شارلوت متوجه شود که همکارش، اولریک در ۶۶ سال پیش توسط نیروی پلیس و «ایگون تیدمن» دستگیر شده است. از اینجاست که شارلوت متوجه سفر در زمان میشود، چیزی که با تماس صوتی اولریک هم‌خوانی دارد؛ «مساله بر سر چگونگی نیست، بلکه بر سر زمان اتفاقات است»

چرا هلگه قصد داشت از تونل زمان سفر کند و معتقد بود که می‌تواند جلوی تمام این اتفاقات رو بگیرد؟

هلگه دستیار نوح رباینده بچه‌ها بود. هلگه به طور کلی جریان را در سطح گم شدن بچه‌ها می‌دید و نسخه پیرتر این شخصیت معتقد بود که چون خودش در گم شدن و مرگ این بچه‌ها دست داشته است، بنابراین در صورتی که بتواند نسخه جوان‌تر خودش را بکشد، می‌تواند جلوی تمام این اتفاقا را بگیرد، همان تلاشی که اولریک با پی بردن به این موضوع که هلگه قاتل کودکان و جریان قتل‌های ۳۳ ساله است و با سفر در زمان و در ۶۶ سال قبل‌تر، سعی در کشتن هلگه بچه را دارد.

هلگه به طور کلی در جریان کشتن نسخه جوان‌تر خودش شکست می خورد و اولریک نیز در کشتن نسخه بچه هلگه شکست می‌خورد و این موضوع مربوط به تئوری تحت عنوان «پارادوس پدربزرگ» می‌باشد. در پارادوس پدربزرگ عنوان می‌شود که اگر شما به گذشته برگردید و پدر بزرگ خودتان را بکشید، دیگر هرگز وجود نخواهید داشت. به عبارتی دیگر علت وجود فعلی شما بخاطر موفق نشدن به کشتن پدربزرگ‌تان در گذشته است و به این خاطر است که اولریک نمی‌تواند نسخه هلگه بچه

را بکشد و هلگه پیرتر هم نمی‌تواند نسخه جوان‌تر خودش را بکشد، هر چند هلگه پیر در ۳۳ سال قبل و در همان تصادفی که نسخه جوان‌ترش جان سالم به در می‌برد، کشته می‌شود. (این مساله سبب میشود تا سریال به صورت کلی چیزی تحت عنوان «سر منشا» را مطرح کند)

در پایان فصل اول چه اتفاقی می‌افتد؟

در پایان فصل اول ما شاهد دو اتفاق مهم هستیم و در هر دوی آن‌ها یوناس نقش دارد. یوناس جوان و یوناس میانسال. یوناس میانسال که بعنوان بخشی

از گروه تیم کلودیا و نیروی روشنایی می‌باشد، با راهنمایی کلودیا پیر، تصمیم می‌گیرد تا ماشین زمانی که توسط تنهاوس تکمیل شده است را در تونل زمانی قرار دهد و دریچه تونل را برای سفر در زمان ببندد و به عبارتی مانع از اتفاقاتی همچون گم شدن میکل نیلسن و تمام اتفاقات دیگر شود. البته این اتفاق رخ نمی‌دهد چرا که در حقیقت با شکل‌گیری حباب سیاه، ما شاهد ساخت کرم‌چاله هستیم و به عبارتی دیگر، خود یوناس است که این کرم‌چاله را ایجاد می‌کند و آیندگان تنها در حفاری آن نقش دارند. به عباتی دیگر؛ کلودیا در خصوص بسته شدن تونل زمانی و جلوگیری از تمام اتفاقات به یوناس میانسال دروغ گفته بود و او باعث شروع همه چیز می‌شود.

در کنار یوناس میانسال ما یوناس جوان‌تر را داریم که توسط نوح و هلگه دزدیده می‌شود. با شکل‌گیری کرم‌چاله توسط یوناس میانسال یک پل زمانی شکل می‌گیرد که حاصل آن جابجایی هلگه بچه و یوناس به دو زمان متفاوت است. هلگه بچه به ۳۳ سال آینده و نزد نوح فرستاده می‌شود و این دو شخصیت اولین ملاقات خود را ثبت می‌کنند، اتفاقی که باعث میشود تا هلگه دستیار نوح شود. و یوناس جوان به ۳۳ سال آینده می‌رود، جایی که آخرزمان اتفاق افتاده و توسط نیروهایی مسلح دستگیر می‌شود.

قسمت پایانی سریال «تاریک» به موضوع مهمی اشاره دارد آن سفر به آینده است. در طول نه قسمت ما شاهد سفر به گذشته بوده‌ایم یعنی ماشین زمان تونلی ما تنها خطی به سمت عقب دارد و نه آینده. یوناس میانسال به دنبال بستن این خط است که دستگاه یا ماشین زمان را در تونل قرار می‌دهد و می

–خواهد تا این خط رو به عقب که باعث اتفاقاتی همچون سفر میکل نیلسن می‌شود را از بین ببرد اما ندانسته او این فرآیند یعنی سفر در زمان را کامل می‌کند و حالا ما شاهد کرم‌چاله‌ای هستیم که نه فقط خط رو به عقب بلکه رو به جلو را نیز دارا می‌باشد و هلگه ۶۶ سال پیش را به ۳۳ سال پیش (آینده) و یوناس حال را به ۳۳ سال آینده، ۲۰۵۲ پرتاب می کند.

نقد و بررسی فیلم «سابقه خشونت»

نویسنده: علی خمسه

مقوله خشونت در سینما، از دیدگاه‌های جالب توجهی برخوردار است. عده‌ای از فیلم‌سازان ادعا دارند که خشونت جزوی از زندگی روزمره است و باید با آن مانند هر رفتار عادی دیگری شوخی کرد و حتی باید بتوان به آن خندید، عده ای دیگر اعتقاد دارند که خشونت نمایانگر تمام بدی‌های وجودی انسان است و بنابراین باید آن را در بی‌رحم‌ترین حالت خودش نشان داد تا بتوان مخاطب را مجبور به تفکر کرد، و عده‌ای نیز اعتقاد دارند که خشونت بخشی از ذات انسانی است و نمی‌توان از آن فرار کرد بنابراین باید با آن به همزیستی رسید. «دیوید کرونبرگ» جزو دسته سوم است.

اگر به فیلموگرافی دیوید کرونبرگ نگاهی بیندازیم، می‌توان دید که آثار او به سه دوره قابل تقسیم هستند: دوره «جنایت»، دوره «تکامل» و دوره «خشونت». در دوره «جنایت» (که شاید مطرح‌ترین فیلم کرونبرگ در آن دوره «جنایات آینده» باشد) دیوید کرونبرگ با مفهوم مقابله‌ی انسان با جنایت دست و پنجه نرم می‌کند. او در این دوره به دنبال طرح راه حلی است تا انسان بتواند در کنار مجرمان زندگی کند و به آنان مانند انسان نگاه کند نه هیولاهایی از آسمان نازل شده. در دوره «تکامل» (که اکثر فیلم‌های کرونبرگ در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی را شامل می‌شود و شاید بتوان گفت که شاخص‌ترین فیلم‌های این دوره «ویدئودروم» و «مگس» هستند) کرونبرگ این نظریه را مطرح می‌کند که بدن کنونی انسان هنوز به حد تکامل نرسیده و ما در آینده با بدن‌های پیچیده‌تری مواجه می‌شویم، بنابراین در فیلم‌های این دوره به بدن عادی انسان اجزای جانبی اضافه می‌کند.

ولی در سال ۲۰۰۲ و با فیلم «عنکبوت»، کرونبرگ وارد یک فاز جدید شد؛ دوره «خشونت». دوره‌ای که در آن با بحث خشونت میان انسان‌ها روبه‌رو می شود و با این نکته که ما به صورت ذاتی موجوداتی خونخوار هستیم بازی می کند. کرونبرگ اعتقاد دارد که ما هیچ راهی برای فرار از خشونت نداریم، حتی اگر تمام عمرمان را در صلح کامل به سر ببریم باز هم امکان دارد در یک لحظه کوتاه مانند یک قاتل زنجیره‌ای شروع به کشتار همنوعان خود بکنیم، و این نکته را به خوبی در اولین فیلمش در دوره «خشونت» نشان می‌دهد: «سابقه خشونت».

در سابقه خشونت ما با سه نوع شخصیت روبه‌رو می‌شویم: اشخاصی که در گذشته انسان‌هایی خشن بوده‌اند ولی حال سعی دارند آن زندگی را پشت سر بگذارند، اشخاصی که هنوز در یک زندگی آغشته به خشونت به سر می‌برند و اشخاصی که از هرگونه خشونت و ضرب و شتم بیزار هستند و هیچ عمل خشنی در طول زندگیشان مرتکب نشده‌اند. دیوید کرونبرگ هر سه این اشخاص را محکوم به نابودی می‌داند. اشخاصی که هنوز در خشونت به سر می‌برند سرانجام توسط اشخاص دیگری مانند خودشان به هلاکت می‌رسند، اشخاصی که در گذشته زندگی خشونت باری داشته‌اند بار دیگر مجبور می‌شوند با گذشته‌شان روبه‌رو بشوند و بین مرگ و بازگشت به آن گذشته انتخاب کنند، و اشخاصی که هیچ خشونتی مرتکب نشده‌اند سرانجام برای نجات خود یا نجات یکی از اعضای خانواده یا دوستانشان مجبور به اعمال خشونت می‌شوند. همانطور که گفته شد، دیوید کرونبرگ هیچ راه فراری از خشونت برای انسان نمی‌بیند.

ولی همیشه این نکات فرامتنی نیست که باعث می‌شود فیلم‌های دیوید کرونبرگ جذاب و لذت‌بخش بشوند. دیوید کرونبرگ بدون شک یکی از بهترین اشخاص در هدایت بازیگر است. او با بازیگران مختلفی در طول عمر کاری‌اش فعالیت داشته و هر بار توانسته با هرکدام از آن‌ها به روشی خاص همان بازیگر ارتباط برقرار کند و از آن‌ها به بهترین نحو استفاده کند، و سابقه خشونت از این قاعده مستثنی نیست. بازیگران فرعی همگی بازی‌های قابل قبول و باورپذیری ارائه داده‌اند و بازیگران اصلی در بهترین حالت خود هستند. ولی در صدر تمامی آن‌ها باید به ویگو مورتنسن در نقش تام استال اشاره کرد. مورتنسن پیش از این نیز قدرت بازیگری خود را در فیلم‌های بزرگ و کوچک مختلفی نشان داده،

ولی در سابقه خشونت و با کمک دیوید کرونبرگ توانسته شخصیتی متفاوت از دیگر شخصیت‌های دوران کاری‌اش خلق کند و نمایش بدهد. البته نباید در این میان از بازی بسیار خوب اد هریس بعنوان یک مرد آغشته به خشونت و قتل غافل شد. هریس نیز مانند ویگو مورتنسن قبل از سابقه خشونت نیز بازیگری شناخته شده و با استعداد بود ولی در این فیلم و با کمک کرونبرگ موفق به ایفای نقشی کلیشه‌ای ولی تازه شد.

در این‌جا باید نکته‌ای دیگر را بررسی کرد. شخصیت‌هایی که کرونبرگ برای این فیلم طراحی کرده شخصیت‌هایی نیستند که از هیچ ساخته شده باشند. همگی آن‌ها یک پایه‌ی کلیشه‌ای دارند که ریشه‌هایش در فیلم‌های جنایی کلاسیک آمریکایی است؛ مانند شخصیت پدر فداکار یا شخصیت قاتل خونسرد. در کنار آن نیز نکته جالب در این است که کرونبرگ آن‌ها را از این حالت خارج نمی‌کند و آن‌ها را تبدیل به شخصیت‌های منحصربفرد نمی‌کند؛ ولی با این حال ما این حس را که این شخصیت‌ها را پیش از این دیده‌ایم نداریم، در این‌جا زیرکی و قدرت کرونبرگ خودش را نمایش می‌دهد.

معمولا در سینمای کلاسیک، ما شخصیت‌های کلیشه‌ای را برای موقعیت های خاصی استفاده می‌کنیم. شخصیت پدر فداکار باید در جایی قرار بگیرد که فداکاری خودش را اثبات کند یا قاتل خونسرد باید مدام در حال قتل باشد، ولی این روشی نیست که کرونبرگ استفاده می‌کند. شخصیت‌های کلیشه‌ای و بدون تحول او در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که برای آنان تعریف نشده و برای همین ما احساس می‌کنیم که گویی بعدی تازه از این شخصیت کلیشه ای را دیده‌ایم. این قدرتی است که کرونبرگ در اکثر فیلم‌های دوره «جنایت» و «خشونت» خود به نمایش گذاشته و می‌توان آن را به سال‌ها مطالعه‌ی او در تاریخ سینما مرتبط دانست.

از بعدهای فنی، فیلم استاندارد و قابل قبول است. حرکات دوربین (به جز در چند صحنه خاص مانند صحنه‌ی آغازین فیلم) معمولا محدود و بر اساس قاعده هستند؛ کنتراست میان روشنایی و سایه در حدی نیست که مانند فیلم های دیگر کرونبرگ (عنکبوت یا مگس) ایجاد ترس و دلهره کند و موسیقی متن فیلم که توسط هاوارد شور ساخته و تنظیم شده کاری بیش‌تر از نشان دادن احساسات شخصیت‌ها در آن لحظه انجام نمی‌دهد. با این حال ولی فیلم از بعضی بعدها بسیار شگفت‌آور است. جلوه‌های ویژه بصری برای صحنه‌های اکشن و خشن فیلم بسیار باورپذیر هستند، طراحی صحنه برخلاف فیلم‌های قبلی کرونبرگ بسیار رئال‌تر شده و به راحتی یادآور شهرک‌های کوچک آمریکایی است، تدوین فیلم واقعاً فراتر از انتظار است و مدام با مخاطب در حال جدال و غافلگیر کردن اوست، و میکس صدا در بین آثار کرونبرگ شاید یکی از بهترین‌ها باشد؛ استفاده بسیار دقیق از افکت‌های صدایی و حتی گاهاً جلو بردن تصویر تنها با استفاده از آن‌ها جزو نکاتی است که باعث می‌شود فیلم بسیار بیادماندنی شود.

در انتها باید گفت که سابقه خشونت بهترین فیلمی بود که می‌شد برای ورود کرونبرگ به دوران «خشونت» تصور کرد. آیا این فیلم جزو بهترین فیلم‌های کرونبرگ است؟ جواب این سوال بشدت بستگی به دید مخاطب و خواسته‌ی او از این کارگردان دارد. اگر مخاطب به دنبال کرونبرگی است که پرده‌های میان مخاطب و بدن انسانی را برمی‌دارد، شاید این فیلم نتواند او را راضی کند؛ ولی اگر مخاطب به دنبال کرونبرگی است که مفاهیم و سوالات همیشگی‌اش را در قالب داستان و شخصیت‌های فیلم‌هایش بیان می‌کند، سابقه خشونت تجربه‌ای بی همتا خواهد بود.

سینما کلاسیک با راجر ایبرت: «بر باد رفته»

نویسنده: راجر ایبرت
مترجم: حسین بوذری

«بر باد رفته» چهره‌ای ظریف را از جنگ‌های داخلی نشان میدهد. جایی که جنوب قدیم جبهه کاملوت را فتح میکند و فاصله چندانی با شکست دادن کنفدراسیون و آزاد کردن برده‌ها و ضرب شست نشان دادن به «اسکارلت اوهارا» ندارد. با اینکه فیلم خاصیتی نوستالژیک دارد ولی همزمان دست به تحریف تاریخ میزند امروزه و بعد از گذشت تقریبا ۶۰ سال از ساخت این فیلم همچنان نقطه عطفی در تاریخ است هم بخاطر داستان خوب و هم بخاطر نحوه ساخت و تعریف داستان.

در یک کلام میتوانیم بگوییم که بهترین فیلم در بهترین زمان ساخته شده است. اسکارلت اوهارا مخلوقی نه برای دهه ۱۸۶۰ بلکه برای دهه ۱۹۳۰ است. زنی با روحی آزاد و به شکلی عمدی زنی مدرن. شخصیت او با کتاب نوشته شده توسط «فیتز جرالد» به خوبی شکل گرفت، زمانی که بانوان بالاخره کارهای خانگی را رها کرده بودند و وارد اجتماع شده بودند.

اسکارلت امیال و غرایضی دارد که در مسیر فیلم شخصیتش را شکل میدهند. «مارگارت میچل» تفاوتی با «کلارا بو» و «ما وست» داشت، او زنی بود که میخواست غرایضش را خودش کنترل کند. او همچنین قصد داشت کنترل اقتصادی خودش را بعد از سقوط جبهه جنوب به دست بگیرد، اول با کاشت پنبه و بعد از آن با راه انداختن کسب و کار با الوار. او درست مانند نمادی بود که جنگ جهانی دوم نیاز داشت.

البته نباید فراموش کنیم که او سه بار ازدواج کرد و در این بین کارهای عجیبی هم کرد، تملک کردن شوهر شیرین ملانی یعنی اشلی و شلیک کردن به یک یانکی و البته منع کردن شوهر سومش از خوابیدن با هم در یک تخت! این اتفاقات تماشاگران را هیجان‌زده میکرد همانطور که ما را هم هیجان زده میکند. فیلم با شکوه بدون پاسخ او تمام شد که البته همه تماشاگران از آن راضی نیستند!

«رت باتلر» تنها کسی بود که اسکارلت را شناخت! آن هم با این دیالوگ مهم در ابتدای فیلم:

«تو نیاز داری که بوسیده شوی! این کمبود توست! تو باید بوسیده شوی توسط کسی که اینکار را بلد است!»

اسکارلت بخاطر دو نفر آشفته شده است، اولی جنتلمنی جنوبی «اشلی ویلکس» و دیگری «رت باتلر». داستان اصلی فیلم جنگ بین جنوب و شمال نیست، بلکه جنگ بین میل و غرور اسکارلت است.

«کلارک گبل» و «ویوین لی» بهترین بازی‌ها را در فیلم ارائه میدهند. گویی که نقش‌ها فقط برای آن دو بوجود آمده‌اند. در نگاه اول هر دو شخصیت‌های خوبی به نظر می‌آیند ولی امروزه میفهمیم که در حقیقت چه یاغی‌هایی بودند. گیبل در نقش دائم الخمری که با استودیویی که داشت همه کارهایش را قانونی جلوه میداد و لی در نقش زنی عصبی با سو مصرف دارو که هر مردی که به سمتش میامد را ناامید میکرد.

آن‌ها تجربه را در کنار بازی خوب و شخصیت‌پردازی مناسب قرار دادند تا نقشی به یاد ماندنی را بر جا بگذارند. نباید حرکات عالی دوربین را فراموش کنیم که همیشه بیشتر از داستان به ما نشان میدهد.

اگر هسته اصلی داستان اوج و سقوط امیال و غرایض باشد، قطعا نقطه مقابل آن چهره کج و قدیمی جنوب است. برخلاف باقی فیلم‌ها این فیلم جنوب را قبل در حین و بعد از جنگ به نمایش در می‌آورد. همه این‌ها را میتوانید در چشمان اسکارلت که جنوبی است، پیدا کنید. فیلم هر چیزی که از آن میخواهید را در نماهای اولیه خود به شما نشان میدهد، آن هم با شکوهی دست نیافتنی! با این دیالوگ:

«آنجا سرزمین شوالیه‌ها و مزارع پنبه بود جایی که به نام جنوب قدیم شناخته میشد. اینجا و در این دنیای شگرف دلاوری آخرین تعظیم خودش را انجام میدهد. اینجا آخرین جایی است که شوالیه‌ها و بانوهایشان را در کنار اربابان و برده‌ها خواهیم دید. برای به یاد آوردن اینجا کتاب‌ها را جستجو کنید، تمدنی بر باد رفته»

البته فیلم این را نشان نمیدهد که مزارع و کشتو کار با کارهای شبانه

روزی برده‌ها رونق گرفتند. دل ما بیشتر برای دست‌های کوچک و در حال کار اسکارلت می‌سوزد تا تلاش‌های بردگان. «هتی مک دنیل» در نقش دایه قابل باورترین نقش و واقعترین آن‌ها در کل فیلم است و برای همین نقش او توانست جایزه اسکار را به خانه ببرد. و همچنین «باترفلای مک‌کوئین» در نقش پریسی که همیشه با دیالوگ "من هیچ چیز درباره بچه‌ها نمیدانم" به یادآورده خواهد شد.

زمانی را به یاد بیاورید که فیلم اکران شد، در جنوب تبعیض نژادی هنوز وجود داشت و شمال با واقعیت روبرو میشد. قسمت‌هایی از فیلم درباره سازمان‌های سری ضد سیاهپوستان بود که از ترس جبهه‌گیری مقامات علیه فیلم از آن حذف شده‌اند. فیلم از سراسر دنیا هر چند با کمی تاخیر و ضد و نقیض مورد تعریف و تمجیدهای زیادی قرار گرفت، درست مانند آثار «شکسپیر» و «هومر» که هر چقدر هم که عالی باشند باز هم عامه‌پسند نیستند.

یکی از دلایلی که «بر باد رفته» هنوز هم شگفت‌انگیز است، این است که کارگردان‌های زیادی از آن استفاده کرده‌اند. «جورج کیوکر» و «کلارک گیبل» کار را شروع کردند و در آخر این «ویکتور فلمینگ» بود که سکان را به دست گرفت. کارگردان اصلی فیلم همان تهیه‌کننده آن یعنی «دیوید او سلزنیک» است. از او به عنوان اسپیلبرگ زمان خودش یاد میشود. او عنوان کرد که نقطه قوت فیلم میتواند پیوند دادن ملودرام با هنرهای دیگر باشد. هنوز هم برخی از نماهای فیلم میتواند نفس ما را به شماره بیندازد، نماهایی شامل سوختن آتلانتا یا پرواز به سمت تارا یا شاید هم خیابان مرد در حال مرگ همان نمایی که اسکارلت سرگردان وارد خیابان میشود و دوربین تا جایی عقب می‌آید که کل اتحادیه را شکسته و بین خون میبینیم.

فیلم از لحاظ تصویری بسیار غنی است و همین باعث شده تا کارگردان های زیادی به فکر بهره‌گیری از آن بیفتند. درست مانند نمایی که در آن اسکارلت و پدرش به سرزمین‌ها نگاه میکنند و دوربین از آن‌ها فاصله میگیرد، تا جایی که فقط دو پیکر و درختی از زاویه نیمرخ به همراه پس زمینه‌شان به چشم می‌آید.

من فیلم را چهار بار دیده بودم در سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۶۱ و ۱۹۶۷ (با نسخه‌ای متفاوت) و ۱۹۸۹ و حالا برای بار پنجم در سال ۱۹۹۸ باز هم با لذت آن را تماشا کردم. فیلم اثری شگرف از هنر هالیوود است، مانند کپسول زمان کار میکند تا شما را به زمان جنگ‌های داخلی ببرد، بر باد رفته ولی از یاد نرفته!