پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه نامه سینما تک قلهک

بهمن ۱۳۹۳

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

گروه تحریریه:
محمدرضا برادری
الهام معدنی
سعید سلیقه
مجید میرجمالی
آرمین ریاضی
فرناز ربیعی
عرفان س گلپایگانی
میلاد قزللو
آرش ملکی
بهزاد لطفی

دبیر اجرایی:
آرمین ریاضی

ویرایش متن:
میلاد قزللو

صفحه آرایی:
تارا بزرگ منش

۶۸ **سرمقاله** حمیدرضا کشانی
۶۹ **بیلی وایلدر: از فیلمنامه تا فیلم** محمدرضا برادری
۷۲ **شکفتن از فراز دستان کارگردان؛ بازیگران بیلی وایلدر** الهام معدنی
۷۶ **نوای آرام زیر صحنه نگاهی به موسیقی در آثار بیلی وایلدر** سعید سلیقه
۷۸ **آپارتمان هفت طبقه** مجید میرجمالی
۸۰ **همیشه قهرمان** آرمین ریاضی
۸۲ **آپارتمان** فرناز ربیعی
۸۵ **بازداشتگاه شماره ۱۷** عرفان س گلپایگانی
۸۸ **شانس پوچ** میلاد قزللو
۹۰ **هیچ کس کامل نیست** سعید سلیقه
۹۲ **سرزمین پریان** آرمین ریاضی
۹۴ **اولین تجربه اعدام ارل ویلیامز** آرش ملکی
۹۶ **سانست بلوار؛ یک فیلم نوآرِ وایلدری** بهزاد لطفی

مردی با مغزی پر از تیغ ریش تراشی

نویسنده: حمیدرضا کشانی
keshani@pardis-gholhak.com

چندین سال پیش در دوران نوجوانی و اوج تفکرات پیچیده و غلط، سینما را به طرز احمقانه ای با **سگ اندلسی (بونوئل)** و سال گذشته در **مارین باد** و **ژول و ژیم (فرانسوا تروفو)** آغاز کردم. علاقه جدی و نگاه حرفه‌ای‌تر من به سینما با این فیلم‌ها بود. در همین سن و سال به خاطر اتفاقی، حال بدی داشتم و روزگار بد می‌گذشت، مشکلاتی که امروز مثل شوخی می‌ماند ولی آن زمان برای من دغدغه‌ای جدی بود. شبی که بدترین حال ممکن را داشتم و خانواده در خانه نبودند، شروع به نوشتن نامه ای کردم در باب اینکه زندگی ارزشی ندارد و معنی همه چیز پوچ است، و در افکار خودم هزار و یک بلا سر خودم آوردم. در همان لحظات به اصطلاح فلسفی و هدایتی خودم زنگ در خانه به صدا در آمد و همسایه‌مان که از علاقه من به سینما خبر داشت، فیلمی را از ماهواره ضبط کرده و برایم آورده بود تا ببینم، با بی‌حوصلگی فیلم را درون دستگاه ویدئو گذاشتم و فیلم شروع شد. **بعضی‌ها داغشو دوست دارن**. با این که انگلیسی‌ام خوب نبود و تقریبن هیچ کدام از دیالوگ‌های فیلم را نفهمیدم، تمام مدت فیلم می‌خندیدم و اسیر آن شده بودم، بعد از فیلم نه تنها نامه که هر چیز تلخ و پوچ و سیاهی که در ذهنم بود، به فراموشی رفت. چند روز بعد تلویزیون **شیرینی شانس** و بعد از آن **بازداشتگاه شماره ۱۷** را به فاصله زمانی کمی نشان داد و ارادت من به **بیلی وایلدر** چند برابر شد. از آن روز به بعد لذت بردن از سینمای بیلی وایلدر جزو واجبات زندگی من به حساب آمده و این روند تا به امروز ادامه پیدا کرده است. بیلی وایلدر به نظر من بزرگ‌ترین قصه‌گوی تاریخ سینما است. هر فیلمش فارغ از ارزش‌های سینمایی، پر از قصه‌های درجه یک است، پر از دیالوگ‌های فوق‌العاده، راوی‌های طناز و تلخ و داستان‌های پرکشش است که بعد از این همه سال باز با دیدن دوباره‌شان لذت بیشتری نیز خواهی برد. مهم نیست که بیلی وایلدر ۶ بار اسکار گرفته و ۱۵ بار نامزد آن شده، مهم این نیست که به گفته خودش سینمایش به مردم نزدیک است و مردم او را دوست دارند. بعد از فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی دو فیلم، وایلدر با **غرامت مضاعف** نوآر را به مرحله‌ای رساند که در کنار **بوسه مرگبار**، آن را به خودآگاهی سینمای نوآر رساند. فیلمی که خطر و وحشت را به درون خانه‌ها و سوپرمارکت برد و امن‌ترین مکان‌های آن موقع سینمای اخلاق‌گرای هالیوود را به ترسناک‌ترین آن تبدیل کرد. در **تعطیلات آخر هفته** وایلدر مشروب‌خواری و شکست را با قدرت تمام نشان داد. در **سانست بلوار** چنان نقد کوبنده‌ای بر سیستم هالیود کرد که **لویی به می‌یر**، صاحب کمپانی **مترو گلدوین مه‌یر**، او را خائن خطاب کرد. در **بازداشتگاه شماره ۱۷** وقتی همه از قهرمان‌پروری و دلاوری در جنگ می‌گفتند، با طنز گزنده‌اش واقعیت جنگ را بدون رودربایستی جلوی چشمان مخاطبش گذاشت. بیلی وایلدر تلخ و سیاه این فیلم‌ها، عاشقانه‌های به یادماندنی مثل **سابرینا** و **عشق در بعدازظهر** و کمدی‌های دیوانه‌واری مثل **خارش هفت ساله** و **بعضی‌ها داغشو دوس دارن** را نیز ساخته است. رمز ماندگاری بیلی وایلدر در همین است. قصه تعریف می‌کند، وارد بازی خودنمایی با دوربین فیلم‌برداری نمی‌شود و قدرتش را با زبان سینما بیان می‌کند. **آپارتمان** که **پالین کیل** آن را قصه پریان کثیف نامیده بود، با داستانی ساده و سرراست و تکنیکی ساده‌تر، دردآورترین و سیاه‌ترین وجهه روح بشر را در روکشی از طنز و رومانس به خوردمان می‌دهد. این جاست که شاید جمله ویلیام هولدن دقیق‌ترین تعریف از بیلی وایلدر باشد که او مردی است با مغزی پر از تیغ ریش تراشی. دلیل برگزاری هفته بیلی وایلدر در سیناماتک قلهک همین است، بیلی وایلدر از تاثیرگذارترین کارگردانان تاریخ سینماست. فیلم هایش به شما یاد می‌دهد چگونه شخصیت پردازی انجام دهید و قصه تعریف کنید. چگونه دست و پای خود را در بازی‌های روشن‌فکری بی‌فایده بند نکنید و فقط یاد بگیرید چگونه یک فیلم درست بسازید. سینمای بیلی وایلدر نزدیک ترین تعریف به سینما است. وقتی چراغ‌های سالن خاموش می‌شوند و نور سینما بر شما می‌تابد، دیگر از هر دنیایی که درون آن هستید، بیرون آمده و غرق در فیلم می‌شوید، قهرمان های فیلم، قهرمان‌های شما می‌شوند و سرنوشت شان برایتان مهم است. شما با دنیای فیلم یکی می‌شوید و وارد قصه‌ای می شوید که در تک‌تک سکانس‌های آن حس احترامی که به مخاطبش گذاشته شده را می‌فهمید. بیلی وایلدر جزو بزرگ‌ترین کارگردانان تاریخ سینما است، بیلی وایلدر مردی است با مغزی پر از تیغ ریش‌تراشی.

بیلی وایلدر: از فیلمنامه تا فیلم

نویسنده: محمدرضا برادری
baradari@pardis-gholhak.com

چارلز برکت و بیلی وایلدر

افراد بسیاری آمدند و رفتند تا نسبت مخاطب با سینما را به درستی بشناسند و حتی تا اندازه ای تعیین کنند ولی در هیچ کجای دنیا به اندازه هالیوود در این زمینه تلاش نشد و توفیق‌ها نیز به آن اندازه نبود. هالیوود به سرزمین اسرارآمیزی می‌ماند که همه ی قصه گویان و رویاپردازان بزرگ دنیا را به خود می‌کشاند. بزرگانی چون فریتز لانگ، مورنائو، لوبیچ و... از کشورهای آلمان و اتریش به هالیوود آمدند. عده‌ای از آن‌ها حتی هنوز در کشورهای خود آن‌چنان شناخته شده نبودند. بیلی وایلدر جوان که چند فیلمنامه به آلمانی و فرانسوی نوشته بود از این دسته بود که با زمزمه‌های آغاز جنگ جهانی به آمریکا رفت. وایلدر در میان این جمع شاید زودتر از همه هویت آمریکایی یافت و از همان آغاز ورود نیز با اینکه کلمه‌ای انگلیسی نمی‌دانست از محافل هم‌وطنان آلمانیش دوری جست و به زودی با کشور جدیدش سازگاری یافت و رفته رفته به یکی از مهم‌ترین مهره‌های سیستم استودیویی آن روزگار هالیوود بدل شد. تفاوتی که وایلدر با بقیه مهاجران هم‌وطنش داشت این بود که او در اصل فیلمنامه‌نویس بود و تا آخرین روزهای زندگی‌اش هم به هر بهانه‌ای به این نکته تاکید کرد.

وایلدر یکی از آن چند کارگردان بزرگی بود که سال‌ها پس از ساختن بدنه‌ای استوار از آثارشان، به محققین سینما و منتقدین اثبات شدند. زمانی که در گوشه و کنار دنیا حرف از تجربه و یافتن کارکردهای ابزار سینما بود، جمعی در هالیوود مانند وایلدر به مراتب به بالا بردن کیفیت یک اثر مخاطب‌پسند فکر می‌کردند و همان‌گونه که خود وایلدر نیز به آن اشاره می‌کند سینما را یک هنر والای غیر قابل دسترس برای همه نمی‌دیدند. اما از بین این افراد (هیچکاک، فورد و ...)، وایلدر در ابتدا خود را یک فیلمنامه‌نویس می دانست و از همان آغاز کار هم می‌گفت: «انگیزه من برای کارگردان شدن از آنجایی به شکل بالقوه تحریک شد که می‌دیدم فیلمنامه‌هایم به دست کارگردان‌های مختلف قصابی می‌شوند و آن چیزی که من برایش خون دل خورده‌ام و از کارکرد لحظه لحظه‌ی آن خبر دارم، به راحتی کنار گذاشته شده و در نهایت به دیالوگ‌ها و خط‌های مسخره تبدیل می‌شود. وایلدر تصمیم می‌گیرد پس از دیدن این اوضاع فیلم بعدی‌اش را خود کارگردانی کند و استودیو هم برای به دست آوردن دل نویسنده خوش‌قریحه اش این فرصت را به او می‌دهد. با موفق شدن وایلدر در اولین ساخته‌اش **بزرگتر و کوچکتر** (۱۹۴۲) اعتماد استودیو به او جلب شده و اجازه ورود به جرگه‌ی کارگردان‌های تحت قرارداد خود را می‌دهند.

وایلدر نویسندگی را مدت‌ها قبل، بعد از ورودش به برلین شروع کرده بود. ابتدا به عنوان روزنامه‌نگار، سپس نویسنده‌ی داستان‌های کوتاه برای جراید برلین و بعدها کار بر روی اولین فیلمنامه مشترک با برادران سیودماک **مردم در یکشنبه** (۱۹۳۰). پس از برهه‌ای فعالیت در پاریس برای فیلمنامه‌نویسی به آمریکا رفت. در سال ۱۹۳۶ با چارلز براکت که نویسنده‌ای جوان، تحصیل کرده‌ی هاروارد و منتقد نیویورکر بود، به واسطه‌ی یکی از تهیه کنندگان استودیوی پارامونت آشنا شد و این شروع یک همکاری ۱۲ ساله موفق بود که طی آن ۱۳ فیلمنامه نوشته شد. براکت محافظه‌کار و پسر یک سناتور بود ولی همکار خوبی در نوشتن برای وایلدر به حساب می آمد. او و وایلدر طی دهه ۴۰ تقریبا به موفق‌ترین گروه فیلمنامه‌نویسی هالیوود تبدیل شده بودند. آن ها طی این دوره فیلمنامه‌های موفقی برای لوبیچ، هاکس و میچل لایسر نوشتند. فیلمنامه‌هایی که وایلدر و براکت برای لوبیچ نوشتند از جمله نمونه بسیار موفق **نینوچکا** (۱۹۳۹)، باعث آشنایی هرچه بیشتر وایلدر با سبک فیلمسازی و طنزپردازی لوبیچ شد. وایلدر می گوید: «آیزنشتاین را دوست دارم،

اورسن ولز و فورد را نیز همینطور ولی لوبیچ بُتِ من است» . وایلدر طنز لوبیچ را می‌ستود و می‌گفت هیچ کس مثل لوبیچ نمی‌تواند یک ایده طنز را پرداخت کند. همکاری براکت و وایلدر با شروع کارگردانی وایلدر نیز ادامه داشت. موفق‌ترین آثاری که این دو با هم نوشتند و وایلدر کارگردانی کرد،**تعطیلی از دست رفته** (۱۹۴۵)، **یک رابطه خارجی** (۱۹۴۸) و **سان ست بلوار** (۱۹۵۰) بود. براکت به نوعی نقش تلطیف‌دهنده فضای تلخ و دربند مقدرات وایلدر را داشت و پس از پایان همکاری این دو، وایلدر سیاه‌ترین فیلم خود **تک خال در حفره** (۱۹۵۱) را نوشت و کارگردانی کرد. این فضای سیاه در فیلم مهم دیگر وایلدر در این دهه، **غرامت مضاعف** (۱۹۵۴) هم به خوبی قابل مشاهده بود. در **غرامت مضاعف** نیز وایلدر با براکت همکاری نکرده بود و در عوض استودیو او را با ریموند چندلر آشنا کرد که تازه‌کار ولی سخت‌کوش و خوش‌قریحه بود. چندلر و وایلدر با هم زیاد سازگاری نداشتند و این به اولین و آخرین همکاری آن‌ها بدل شد. چندلر بعدها از وایلدر به عنوان همکاری دغل‌کار و دمدمی‌مزاج یاد کرد و وایلدر هم از چندلر به عنوان یک حسودِ سردمزاج. وایلدر درباره وجهه حرفه‌ای چندلر می‌گفت که او استعداد خوبی در دیالوگ نویسی داشت و ادبیات را خوب می شناخت ولی از سینما سر در نمی آورد و این اذیت کننده بود. با این حال وایلدر که ذاتا فردی سخت‌کوش و منظم بود با همه همکاران خود کنار می‌آمد و استودیوها هم او را به خاطر همین خصایص دوست داشتند و به او اعتماد می کردند.

غرامت مضاعف به یک اثر استثنایی بدل شد که تا حد زیادی در زمان خود هنجارشکن بود. در آن دوران کسی فکر نمی‌کرد رمان جیمز ام. کین که صاحب اثر ستایش‌شده دیگری همچون **پستچی دو بار در نمی زند** بود قابل تبدیل شدن به فیلم باشد. در آن دوران کد سانسور دستان هالیوود را در مورد مضامینی که به خشونت، دین و روابط خارج از ازدواج زن و مرد مربوط می شد، بسته بود. با این حال وایلدر با استفاده از استعداد چندلر و تیزبینی خود توانست آنرا به اثری قابل تصویر شدن تبدیل کند و فیلمنامه نوشته شد.

وایلدر در سانست بلوار نیز که با براکت نوشته بود زبان تلخی داشت ولی به اعتراف براکت این فیلم نیز می توانست در نبود او به اثری به مراتب سیاه‌تر تبدیل شود. سینمای نوآری که وایلدر به گونه‌ای یکی از پدیدآورندگانش بود، ریشه در نوع نگاه درونی بدبین وایلدر داشت که همیشه در طول دوران فعالیتش به دست دیگران تلطیف شده تا جایی آرام می‌گرفت.

وایلدر در کل دوران فعالیت نویسندگی‌اش همکاری را در کنار خود داشت. در اوایل ورودش به آمریکا حتی نمی‌توانست انگلیسی صحبت کند و برای اولین فیلمنامه‌اش دستیارش زحمت نوشتن و ترجمه را می کشید. حتی به اعتراف خود وایلدر بعد از سالیان سال کار در هالیوود و فیلمنامه‌نویسی، هنوز قواعد گرامری و دستور زبانی را نمیتوانست به خوبی رعایت کند. بعد از مدتی وایلدر به این نوع نوشتن عادت کرده و از آن پس در تمام دوران نویسندگی‌اش همکارانی داشت. ولی به طور قطع اعتبار اصلی موفقیت آثار نوشته شده توسط وایلدر با همکارانش را باید به او بخشید زیرا که هیچ کدام از آن‌ها توفیقی را که در آثار وایلدر یافته بودند، بدون وجود او تکرار نکردند.

همکاری بعدی وایلدر با ا. ل. دایموند بود که باز هم مدتی طولانی ادامه پیدا کرد. او و دایموند شاید تیم بهتری بودند. دایموند به طور مشخصی در این مدت وجهه شوخ‌طبع و طنزپرداز وایلدر را بارور کرده بود و ایده‌ها به سمت تولید آثاری مفرح می‌رفتند. دایموند و وایلدر با هم فیلمنامه آثاری چون **بعضی‌ها داغشو دوست دارند** (۱۹۵۹)، **آپارتمان** (۱۹۶۰) و **ایرما خوشگله** (۱۹۶۳) را نوشتند. او و دایموند گروه خوبی بودند، تقریبا یکدیگر را درک می‌کردند، هر دو سینما را به خوبی می‌شناختند و مکمل یکدیگر بودند. وایلدر می گوید: «من و دایموند صبح‌ها ساعت ۹ مثل کارمندهای بانک به آپارتمانی که در یکی از ساختمان‌های یونایتد آرتیست قرار داشت، می‌رفتیم. او پشت میز تحریر می‌نشست و من هم یا روی مبل دراز می‌کشیدم و یا قدم می‌زدم. بعضی روزها تا ۵ بعدازظهر هیچ چیز برای نوشتن نداشتیم و روز خوبی هم بود که بخت ما را یاری کرده و ۱۰ تا ۱۲ صفحه می‌نوشتیم.» وایلدر همچنین درباره مراحل نوشتنش می گوید: «ما با اشک و خون می‌نوشتیم! فرآیند نوشتن اصلا آن طور که عده‌ای فکر می‌کنند رویایی و شاعرانه و مثل فیلم‌ها پر از لحظه‌های شادِ "یافتم، یافتم!" نیست. ما خیلی ساکت و خونسرد ایده‌ها را با هم مطرح می‌کردیم. یا نظر هم را قبول کرده و یا با دلیل رد می‌کردیم و ادامه می‌دادیم. در تمام سال‌های همکاری با دایموند بزرگترین تشویقی که راجب ایده یا نوشته‌ام از او شنیدم "چرا که نه" بود.» . **بعضی‌ها داغشو دوست دارند** و همچنین **آپارتمان** نشان می‌دهند که وایلدر هیچ گاه زیر بار محدودیت‌های

بیلی وایلدر و ای.ال.ای دیاموند پس بازگشت از پاریس بعد از اتمام فیلم "ایرما خوشگله"

فیلمسازی از جمله امر و نهی استودیو پارامونت و بخش سانسور نرفت و در بهترین حالت آن‌ها را دور می‌زد. در بعضی‌ها داغشو دوست دارند دو جوان نوازنده خود را به لباس زنان در می‌آوردند تا از دست مافیا بگریزند و در **آپارتمان**، کارمندی خانه‌اش را به بالادستی‌های خود می‌دهد تا در آن روابط مخفیانه داشته باشند. وایلدر فیلم‌ها و ارزش کارش را در تقابل و اصطحکاک با مخاطبش می‌سنجید و همیشه دوست داشت آنها را راضی نگه دارد و برای این امر مهم خیلی وقت‌ها مجبور به رد کردن خط قرمزها بود. این دوره فعالیت نیز در اواخر دهه ۶۰ در حال افول بود و وایلدر دیگر نتوانست به طراوت آثار مهم دو دهه گذشته بازگردد.

اگر قرار به تقسیم‌بندی باشد منتقدین بسیاری در اوایل دوره کاری وایلدر از جمله منتقدین مؤلف‌نگر فرانسوی او را در دسته کارگردان‌های هنرفروش استودیویی قرار می‌دادند و به چشم حقارت به او می‌نگریستند. آن‌ها که نسبت به محتوا و کارهایی که عاری از پیچیدگی‌های بصری بودند، توجه نشان نمی دادند، به وایلدر بهایی نداده و تلخ‌اندیشی ذاتی‌اش را به حساب دغلکاری‌اش می‌گذاشتند. حتی آمریکایی‌های طرفدار نظریه مؤلف از جمله اندرو ساریس جایگاه خیلی از آثار او را پست شمردند. با این حال در دهه ۶۰ رفته رفته نظرها برگشت و آن‌ها با نمود تکرارشونده و سبک کارهای وایلدر آشنا شدند. فصاحت وایلدر پس از سه دهه به عنوان یک نویسنده که از سبکی ساده و طبیعی برای بیان مقاصدش استفاده می‌کند، آشکار شد. ساریس نیز مقاله بلندی نوشت و نظر خود را درباره وایلدر پس گرفت و گفت: «تولد دوباره وایلدر حاصل یکی از کشف‌های مهم تاریخ سینماست».

وایلدر خود می گوید که سینمای بی‌تکلفی دارد و از حرکت‌های پیچیده دوربین و بازی‌های حواس پرت‌کننده تزئینی آن بیزار است. او می‌گوید این نوع برخورد تکنیکی با فیلم باعث پرت شدن حواس مخاطب از داستان فیلم می‌شود و لحظه‌ای که شما گلوی مخاطب را که به زور به چنگ آورده‌اید، رها کنید، فیلم شما از دست رفته است. او غنای فیلم را برخلاف خیلی از جوانان فیلمساز آن روزگار در پرداخت بی‌نقص و درگیرکننده فیلمنامه می‌جست و برای اثر خود فضایی طراحی می‌کرد که مخاطب حتی به ساده‌ترین جملات کاراکترهایش بخندد یا از تلخ‌گویی‌های قهرمان نوآرش به فکر فرو رود. این گونه است که نویسنده‌ای ابزار سینما را برای نوع بیان شخصیش فتح می‌کند و زیر بار تعاملات مد روز آن نمی رود. وایلدر حتی تا حدی به هیچکاک نیز خرده می‌گرفت و با اینکه جایگاه او را بزرگ می‌شمرد سینمای او را از بُعدی، درگیری مداوم با یک مضمون روانکاوانه تکراری بیان می‌کرد. سادگی تمام کمال در سبک، عنصر مهمی در آثار وایلدر است و تمام تکنیک‌های سینمایی در خدمت آن هستند که فیلمنامه او را که با چنین مکانیک زیرکانه‌ای نوشته شده با کمترین خدشه تصویر کنند. برای مثال او هیچ‌گاه از نماهای نقطه نظر غیر معمول یا برداشت‌های متفاوت زیاد از یک صحنه استفاده نمی‌کند. با این تمهید نه تنها یک صحنه پر دیالوگ را می‌تواند به اقتصادی‌ترین شکل ممکن بگیرد، بلکه بازیگران نیز احساس راحتی بیشتری در صحنه می‌کنند و قدرت تحرک بیشتری دارند. از سویی دیگر و خیلی ساده حواس مخاطب از چیزی که در حال رخ دادن است، پرت نمی‌شود و او که اکنون غرق در گفتگوها و ماجرای پیش روی خویش است، حتی گذر زمان را احساس نخواهد کرد.

بعد دیگر بررسی وایلدر و نگاه به او به عنوان کارگردانی که فیلمنامه می‌نویسد نیز می‌تواند وجهه‌ای دیگر از بزرگی آثار او را آشکار سازد. وایلدر می گوید «فیلمنامه‌نویس یک شاعر ناشی است، یک نمایشنامه‌نویس درجه سه، یک جور مهندس بی‌کفایت و شما باید آن پل را بسازید تا آمد و شد را هدایت کند. هر چیز دیگری مانند بازیگری یا درام در صحنه اتفاق می‌افتد. فیلمنامه‌نویسی آمیزه‌ای‌ست از تکنیک‌ها و قطعا کمی قریحه ادبی، اما در ضمن حسی از اینکه چگونه باید این کار را به سامان رساند تا مردم خوابشان نبرد. شما حق ندارید بازیگران یا تماشاگران را دچار کسالت کنید.» او به گفته خودش خیلی از اوقات فیلمنامه را بنا بر نوع احتیاج صحنه تغییر داده ولی باز هم در نهایت این فیلمنامه است که خط اصلی را مشخص می‌کند. یک کارگردان این موضوع را درک می‌کند و کارگردانی که خود فیلمنامه‌نویسی بزرگ باشد از این تکنیک در اوج هوشمندی و ظرافت استفاده خواهد کرد. به عقیده وایلدر هر چقدر هم که هنرپیشه خوب باشد بدون محدودیت نیست و بهترین راه این است که فیلمنامه با توجه به نوع بازیگر انعطاف پیدا کند. اینگونه است که جک لمونی که در فیلم‌های وایلدر می‌بینیم اینقدر ساده و ملموس است. سادگی سبک وایلدر سخت‌ترین قسمت کار اوست و رسیدن به این نوع سینما آرزوی کارگردانان زیادی در تاریخ سینما بوده است.

وایلدر عاشق واژه‌ها بود و در مقام کارگردان همواره پای فیلمنامه‌هایش می‌ایستاد و از آن ها دفاع می‌کرد و ظاهر فیلم کمتر از زبان آن برایش اهمیت داشت. او نیز مانند قهرمانان آثارش اهل مزه‌پرانی‌های تیز و رک در حرف زدنش بود و با اشاره به فیلم یکی از همکارانش می‌گفت: «من نمای نقطه نظر از بابانوئل بالای شومینه درون فیلم‌هایم نمی‌گذارم. چرا یک صحنه را از نقطه نظر یک پرنده یا حشره فیلمبرداری کنیم؟ تمام این ترفندها برای شگفت‌زده کردن مخاطبان بورژوا و منتقدان طبقه متوسط به کار می‌رود.» از آثار کمدی او نیز که بگذریم به ملودرام‌هایی بر می‌خوریم که ساده پرداخت شده‌اند و هیچ‌گاه سعی نمی‌کنند به یک بیانیه اجتماعی تبدیل شوند. او همواره خود را یک داستان‌گو می‌نامید و از سبک متفرعن و جلوه‌گرانه پرهیز می کرد. وایلدر بر خلاف برخی از فیلمسازان هم‌دوره خود با هدف بیشتر کردن سهم بیان تصویری از گفتگوها و اهمیت ادبی صحنه‌ها نمی‌کاهد و حتی به طور بازیگوشانه‌ای اهمیتی خاص برای آنها در نظر می‌گیرد و از معدود کارگردانانی است که فیلم‌های پر گفتگومی‌سازند.

از وایلدر می‌پرسند که آیا کارگردان حتما باید فیلمنامه نوشتن بداند؟ و او جواب می‌دهد: «نه ولی باید فیلمنامه را بفهمد و فیلمنامه خواندن بلد باشد.» به یقین وایلدر بهترین خواننده فیلمنامه‌های خود بود و با تلاش‌های ناموفقی که از تصویر کردن دوباره فیلمنامه‌هایش شده، این موضوع به وضوح قابل مشاهده است. چشم، سبک و نیروی خلاق وایلدر با قلم بی‌تکلف او گره خورده بودند و مسیری که او این‌چنین در سینما پیمود، تقریبا دیگر توسط کسی تکرار نشد.

منابع :

Nobody's Perfect: Billy Wilder, a Personal Biography – Charlotte Chandler, Billy Wilder

Billy Wilder in Hollywood – Maurice Zolotow, Billy Wilder

Anatomy of Film – Bernard F.

شکفتن از فراز دستان کارگردان؛ بازیگران بیلی وایلدر

نویسنده: الهام معدنی
Right.wing.em@gmail.com

نبوغ بیلی وایلدرِ (Billy Wilder) فیلمساز، نه تنها خود او را رکوردار جوایز اسکار کرد، بلکه برای بازیگرانش نیز این جایزه‌ی معتبر سینمایی را بارها و بارها به ارمغان آورد. **تعطیلی از دست رفته** پله‌ی ترقی ری میلاند (Ray Milland) بود؛ او در این فیلم که اقتباسی بود از رمانِ چارلز جکسون، در نقش نویسنده‌ی شکست‌خورده‌ی الکلی ظاهر شد. نویسنده‌ای که در **تعطیلات آخر هفته**، از غیبت برادر هم‌خانه‌اش سوء استفاده می‌کند و در دنیای کابوس‌وار خود بیشتر غرق می‌شود. این فیلم که از تلخ‌ترین فیلم‌های وایلدر است، به روانشناسی اعتیاد می‌پردازد. در داستان چارلز جکسون، «دان برنم» که نقشش را ری میلاند بازی می‌کند، مردی همجنس‌گرا بوده که به افسردگی مبتلا می‌شود ولی در فیلم‌نامه‌ی بیلی وایلدر و چارلز براکت (Charles Brackett)، با توجه به فضای محافظه‌کار آن دوران هالیوود، این موضوع در شخصیت پرستار بروز پیدا می‌کند که البته خیلی هم پرداختی روی آن صورت نمی‌گیرد و وایلدر از آن عبور می‌کند. از دیگر بازیگران این فیلم جین وایمن (Jane Wyman) است که تا پیش از این، در فیلم‌های درجه‌ی ب نقش‌آفرینی می‌کرد؛ کار با بیلی وایلدر و ایفای نقش «هلن» برای این بازیگر آغازگر راهی روشن‌تر شد، چرا که بعد از آن بود که پیشنهادهای بهتری را در زمینه‌ی بازیگری دریافت می‌کرد. او که در این فیلم نقش زنی وفادار را داشت با بازی در فیلم «گوزن یک‌ساله به کارگردانی کلارنس براون (Clarence Brown) »، برای اولین بار نامزد دریافت جایزه‌ی بهترین بازیگر نقش اول زن شد و چندی بعد با بازی در نقش یک دختر کر و لال در فیلم «جانی بلیندا به کارگردانی جین نگلسکو(Jane Negulesco)» برنده‌ی جایزه‌ی بهترین نقش اول زن در سال ۱۹۴۸ شد.

نمایی از فیلم تعطیلی از دست رفته

پیش از فیلم **تعطیلی از دست رفته**، **غرامت مضاعف** فیلم دیگرِ بیلی وایلدر که او در سال ۱۹۴۴ ساختَ نیز در بخش های مختلف نامزد دریافت جوایزی در اسکار شده بود که از آن جمله، اسکار بهترین بازیگر نقش اول زن برای باربارا استانویک(Barbara Stanwyck) بود.

سکانسی از فیلم غرامت مضاعف ۱۹۴۴ - فدری مک موری و باربار اسنانویک

سانست بلوار که وایلدر آن را در سال ۱۹۵۰ ساخته است، نامزد دریافت یازده جایزه‌ی اسکار شد. فیلمی شاهکار که به نقد سیستم هالیوود می پردازد. فیلم‌نامه نویسی که به بن‌بست رسیده و به دلیل مشکلات مالی مجبور به فرار از دست مأمورین بانک است، سر از خانهٔ هنرپیشه‌ی فیلم‌های صامت یعنی نورما دزموند در می‌آورد. نورما دزموندی که گلوریا سوانسون (Gloria Swanson) نقشش را بازی می‌کند. سوانسون که در آن زمان وضعیت خوبی از نظر بازیگری نداشت و در واقع به خاطر ضررهای فراوانی که به استودیوی پارامونت زده بود، دیگر فراموش شده بود، با بازی در **سانست بلوار** از نو درخشید. او با قدرت بازیگری‌اش و در سایه‌ی کارگردانی بی‌نقص وایلدر، جهنم درونِ نورما دزموند را باآن چهره‌ی شکسته‌ی پرِ اغراقِ دلبسته به امید، عریان می‌کند؛ زنی که از ترسِ مواجهه با خودِ واقعی‌اش، خودِ ویرانِ پس‌زده‌اش، به اشرافیت و دنیای خیالیِ دوران شکوه سینمای صامت پناه برده است. وایلدر با این فیلم اعتراض خود را به هالیوودی که معیارش برای ماندگاری زیبایی و جوانی است، نشان می‌دهد و مستقیم به سقوط این شکل از سینما اشاره می‌کند. علاوه بر این‌ها بیلی وایلدر با اعتماد به ویلیام هولدنِ (William Holden) تازه‌کار و کم‌تجربه، به آفرینش شخصیت «جو گلیس» دست می‌زند و چیزی که از آب در می‌آید، کاراکتری دوست‌داشتنی است که داستانِ وایلدر از زبان او روایت می‌شود. بازیگری کَه با این فیلم ستاره شد و در کارهای بعدی وایلدر نیز، صمیمانه با او همکاری کرد. او سه سال بعد به قدری در **بازداشتگاه شماره ۱۷**، فیلم دیگر بیلی وایلدر خوش درخشید که جایزه‌ی اسکار بهترین بازیگرنقش اول مرد را از آن خود کرد. در این فیلم هولدن ایفاگر نقش «سفتون» است؛ کارچاق‌کنی که بقیه اسرا به او مشکوک هستند و او را جاسوس آلمان‌ها می‌دانند. جالب توجه است که هولدن انتخاب اول وایلدر برای نقش «سفتون» نبود ولی با عدم حضور چارلی هستون این نقش به هولدن واگذار شد. او در استودیوی پارامونت ملقب به پسر طلایی شد. فیلم به خوبی و با طنزی در خور روایت‌گر اردوگاه‌های اسیران جنگی است. وایلدر در چارچوب کمدی جنگی داستانش را می پروراند. همه‌ی بازیگران در وحدتی ستودنی ایفای نقش می‌کنند و به خوبی از عهده‌ی ارایه‌ی کاراکترها بر می‌آیند. رابرت استروس برای ایفای نقش زیبای «انیمال» نامزد بهترین بازیگر نقش مکمل شد. همین‌طور یکی از جالب‌ترین انتخاب‌های بازیگر در این فیلم برای نقش فرمانده نازی‌ها اتو پریمینگر بود. از آن جایی که وایلدر خود طناز است، این طنزِ منحصر به فرد در جان تک‌تک شخصیت‌های فیلم‌هایش نیز ریخته می‌شود.

نمایی از فیلم سانست بلوار – گلوریا سوارسون در کنار ویلیام هولدن

سکانسی از بازداشتگاه شماره ی ۱۷ – ویلیام هولدن در کنال دون تیلور

فیلم بعدی وایلدر در ۱۹۵۴ یعنی یک سال پس از **بازداشتگاه شماره ۱۷، سابرینا** بود که کارگردان در آن بار دیگر نقشی هم برای ویلیام هولدن در نظر گرفت. فیلمی که در آن ادری هیپورن (Audrey Hepburn) نامزد دریافت اسکار بهترین بازیگر نقش اول زن شد. وایلدر با مثلثی که از هولدن و هیپورن و بوگارت می‌سازد تماشاگرش را به داستانی پر مایه و با اندکی تفاوت از بقیه‌ی کارهایش دعوت می‌کند؛ فیلمی که در آن ترکیبی از گفتگوهای عاشقانه و کلمات خنده‌آور و پرکنایه بر جذابیتش می‌افزاید.

بازداشتگاه شماره ی ۱۷

وایلدر در سال ۱۹۵۵ **خارش هفت ساله** را کارگردانی می‌کند. فیلمی که خود بعدها راجع به آن می‌گوید که دوستش نداشت. این فیلم که به نسبت فیلم‌های وایلدر، یک کمدی رمانتیک نسبتا ضعیف است به دلیل پرداختن به فرهنگ دهه‌ی ۵۰ آمریکا می‌تواند قابل توجه باشد: عصر خیابان‌های اصلی شهر، همسایه‌ها، فروشگاه‌های زنجیره‌ای، برنامه‌های محبوب و شوهای تلویزیونی، توصیه‌های پزشکی، رابطه‌های پنهان و مریلین مونرو. مریلین مونرو (Marilyn Monroe) که همچنان نقش زن مو بلوندِ ساده‌دل را بازی می‌کند، در این فیلم نیز، در همان شکل همیشگی‌اش ظاهر می‌شود. فیلم وایلدر با سکانسی شروع می‌شود که سرخ پوستان را در حالی نشان می‌دهد که همسران و فرزندانشان را برای تعطیلات تابستان راهی می‌کنند و بعد به سراغ زن زیبارویی به راه می‌افتند و بعد این سکانس پیوند می‌خورد به جامعه‌ی دهه‌ی ۵۰ واقع در منهتن که همین اتفاق در آن تکرار می‌شود. وایلدر با به تصویر کشیدن این دو سکانس در واقع می‌تواند یادآور گفتهٔ والتر بنیامین باشد که: مسیر تاریخ نه از بربریت به تمدن که از تیر و کمان به بمب‌های مگاترونی است. حضور مونرو در فیلم وایلدر تجسم نظام پیچیده‌ی سرمایه داری است که با وجود مقاومت بسیار نمی‌توان از گزندش در امان بود، یا بهتر است از واژه‌ی مصونیت در مقابل این تولیدات استفاده کرد که لحظه به لحظه تکثیر می‌شود و با چهره‌ای آراسته شروع به بلعیدن انسانیت می‌کند. هم‌بازی مونرو در این فیلم تام اول (Tom Ewell) است.

بعضی ها داغشو دوست دارند - مرلین مونرو در کنار تونی کورتیس

بعضی ها داغشو دوست دارند - مرلین مونرو در کنار تونی کورتیس

مریلین مونرو در ۱۹۵۹ دوباره با وایلدر در فیلم **بعضی‌ها داغشو دوست دارند** همکاری می‌کند؛ باز هم در همان نقش دختر موبلوند ساده‌ی دل‌فریب. تونی کرتیس (Tony Curtis) و جک لمون (Jack Lemmon) از دیگر بازیگران این فیلم هستند. فیلمی که توسط بنیاد فیلم آمریکا به عنوان برترین فیلم کمدی انتخاب شده است. یکی از دلایل موفقیت این فیلم را شاید بتوان تقابل دو دنیای متفاوت دانست: دنیای زنانه‌ای که دو بازیگر مرد برای فرار از دست گروه گنگستری به آن پناه می‌برند و لباس زنانه می‌پوشند و دنیای دیگر که دنیای خشونت بار و مردانه‌ی گروه گنگسترها است. وایلدر بازیگرانش را در موقعیت‌های جذابی قرار می‌دهد که سرچشمه‌ی این استخوان‌بندی محکم را می‌توان فیلم‌نامه‌هایش دانست. جک لمون که در فیلم **بعضی‌ها داغشو دوست دارند** نامزد دریافت بهترین بازیگر مرد مکمل شد و به واسطه‌ی همکاریش با تونی کریتس و مریلین مونرو در این فیلم شناخته شد، پس از این فیلم نیز در کنار بیلی وایلدر ماند و در چندین فیلم برایش نقش‌آفرینی کرد. او به یکی از هنرپیشه‌گان مورد علاقه‌ی وایلدر بدل شد و چه بسا همکاری مستمر با وایلدر بود که از او هنرمندی شناخته شده و دوست‌داشتنی ساخت. لمون در **آپارتمان** و **ایرما خوشگله** و تعدادی دیگر از فیلم‌های این کارگردان حضور داشت. **آپارتمان** که به نوعی شاهکار وایلدر است و برنده‌ی بهترین فیلم اسکار، در سال ۱۹۶۰ ساخته شد. حضور لمون در این فیلم در نقش «سی.سی.باکستر» رنگ و رویی دو چندان به کار وایلدر داده است. ملودرامی زیبا که اشاره به فساد اخلاقی آدم‌ها دارد و نظام غیر اخلاقی و فاسد شرکتی را به تصویر می‌کشد. وایلدر به نحوی عالی از هنرپیشگان خود بازی می‌گیرد که نتیجه‌اش نامزدی بهترین بازیگر نقش اول مرد برای جک لمون، نامزدی بهترین بازیگر نقش اول زن برای شرلی مک‌لین (Shirley MacLaine) و همین‌طور نامزدی بهترین بازیگر مکمل مرد برای فرد مک‌موری (Fred MacMurray) می‌شود. فرد مک‌موری، بازیگر نقش «شلدرک» است. او شخصیتی جذاب و کاریزماتیک را به نمایش می‌گذارد تا به بیننده کاملا بقبولاند که چرا این قدر «فرن» و «بکستر» جز اطاعت از او چاره

جک لمون در "آپارتمان"

سکانس ترفیع درجه ی باد (سی.سی باکستر) در آپارتمان

دیگـــری ندارند. نقش‌آفرینـــی او از بقیه بازیگران یک سر و گردن بالاتر است. جک لمون هم در نقش «بکســـتر»، شخصیتی ترسو و انسانی معمولی را بازی می‌کند که از شرایط خود ناراضی است. و شرلی مک‌لین در نقش «فرن»، زنی جذاب و آسیب‌پذیر را به نمایش می‌گذارد.

شرلی مک‌لین و جک لمون در سال ۱۹۶۳ در فیلم **ایرما خوشـــگله** دوباره هم‌بازی می‌شوند. «ایرما»، فاحشـــه‌ای در یکی از محله‌های فقیر پاریس است و «نستور» که افسر پلیس اســـت، برای اجرای قانون به کازانووا می‌آید اما به دلیل بدشانسی از کار اخراج می‌شود. آشنایی «نستور» با «ایرما»، مســـیر جدیدی را در زندگی هر دوی آنها می‌گشـــاید. هـــر دو فیلم وایلـــدر یعنی **آپارتمان** و **ایرما خوشگله** از مهم‌ترین فیلم‌هایی هستند که این دو بازیگر به ایفای نقش پرداخته‌اند.

بیلی وایلدر هرگز ترسی از انتخاب لوکیشن‌های پرجمعیت مثل رستوران، هتل و خیابان‌ها و شـــرکت‌های شلوغ نداشـــت و همواره به درســـتی از پس هدایت این خیل عظیم بازیگر برآمده اســـت. او در فیلم‌هایش از ستاره‌ها استفاده می‌کرد و یا خود آن‌ها را تبدیل به ســـتاره می‌کرد؛ چه بســـیارند بازیگرانی که بعد از بازی در فیلم‌های وایلدر صاحب اعتباری شـــده‌اندکه به واسطه‌ی همین اعتبار، پیشنهادهای فوق العاده‌ای از طرف دیگر کارگردانان به آن‌ها شده است. در واقع انتخاب شدنشان توسط وایلدر مهر تأییدی در کارنامه‌ی هنری‌شان به حساب آمده است. رابطه‌ی بیلی وایلدر با بازیگرانش تداعی‌کننده‌ی تصویر مردی است که پرنده‌ای در دســـت دارد و می‌خواهد آن را به سمت آسمان پرتاب کند؛ پرنده‌ای که به یقین بعد از جدا شدن از دستانی مطمئن با آرامش به پروازش ادامه می‌دهد.

بیلی وایلدر

کارگـــردان، تهیه‌کننـــده و فیلم‌نامـــه نویس(۱۹۰۶، سوخای گالیتسیا – اتریش – امریکا / بورلی هیلز ۲۰۰۲)

با نام ساموئل وایلدر به دنیا آمد. به دانشگاه وین رفت تا در رشته‌ی حقوق تحصیل کند، اما پس از یک سال ترک تحصیل کرد و به خبرنـــگاری برای یک روزنامه‌ی اتریشـــی پرداخت. سپس به برلین رفت و پس از مدتی کار روزنامه‌نـــگاری به عنوان فیلم‌نامه‌نویس وارد ســـینمای آلمان شد. پس از به قدرت رسیدن نازی‌ها ناچار از ترک آلمان و رفتن به فرانسه شد. در این‌جا در کارگردانی فیلمی با بازی دانیل داریـــو (Danielle Darrieux) (بدسرشـــت، ۱۹۳۴) مشارکت داشت. یک سال بعد به آمریکا مهاجرت کرد. در حالی که چند ســـال بعد مادر و بعضی از اعضای خانواده‌اش در اردوگاه‌هـــای کار اجباری نازی‌ها جان ســـپردند. در هالیوود، با اینکه ابتدا انگلیسی نمی‌دانســـت، کار فیلم‌نامه نویسی پرثمری را با چارلز براکت آغاز کرد. سرانجام نیز در ۱۹۴۲ نخستین فیلم بلند داستانی آمریکایی خود را با نام **بزرگتر و کوچکتر** ساخت. برای **تعطیلی از دست رفته** (۱۹۴۵) برنده‌ی اســـکار بهترین کارگـــردان و بهتریـــن فیلم‌نامه‌نویس (با براکت) شد، برای **سانست بولوار** (۱۹۵۰)، برنده‌ی بهترین فیلم‌نامه‌نویس (با براکت) و **آپارتمان** (۱۹۶۰) برنده‌ی اســـکار بهترین کارگردان و بهترین فیلم‌نامه‌نویس (با ا.ال دایموند).

وایلدر، در جریان زندگـــی حرفه‌اییش به عنوان کارگردان، موفق شـــد تقریبا همه را آزرده‌خاطر کند. توانست ســـینماروها را دلخور کند که در عین استقبال از فیلم‌های دیگر، به بعضی از فیلم‌هایش پشت کردند؛ با **تک‌خال در حفره** (1951) مطبوعات‌چی‌ها را آزرد، با **ماجرای خارجی** (۱۹۴۸) کنگره ی امریکا را، و با **سانست بولوار** تشکیلات هالیـــوودی را (لوییـــس ب. مایـــر (Louis B. Mayer) خشمگینانه گفت: «این وایلدر را باید به شلاق بست!»)؛ و با **احمق، مرا ببوس** (۱۹۶۴) رهبران مذهبی را؛ او منتقدان را نیز دل‌آزرده کرد، هم آنان که او

را زیادی رند و بدبین می‌یافتند و هم آنان که که رندی و نیش زبانش را کافی نمی‌دانستند. و خودش در نهایت ، از استقبال نیم‌بند از دو فیلم آخرش آزرده شد و در سکوتی تلخ فرو رفت و از دنیای سینما کنار کشید.

با این حال، اگر هم وایلدر کسی را آزرد، عمدی در کارش نبود. بدسلیقگی، قلقلک دادن، و زیر پا گذاشتن تابوهای اجتماعی، یکی از شگردهای او در مجموعه آثارش است. نخستین فیلمش، **بزرگتر و کوچکتر**، زیرکانه به تمایل به کودکان اشاره دارد؛ و تعدادی دیگر از فیلم‌هایش (**بعضی‌ها داغش را دوست دارند**، ۱۹۵۹؛ **احمق، مرا ببوس**؛ **سانست بولوار** و **عشق در بعد از ظهر**، ۱۹۵۷ که البته، این دوتای آخر به رابطه‌ی زن و مردی با کسی کم سن و سال تر از خودشان می‌پردازد) نیز با قضایای جابجایی جنسیتی، سر و کار دارند. حتی آنجا که مثل **والس امپراتوری** (۱۹۴۷)، عشقی سرراست را توصیف کرده، وایلدر جلوی خودش را نتوانسته بگیرد و صحنه‌ای مربوط به دو سگ را در فیلمش گنجانده است. او ضمنا از توصیف و تأکید بر انگیزه‌های زشت‌تر آدم ها لذت می‌برد. **بازداشتگاه هفده** (۱۹۵۳)، تصویر رعب‌آور اردوگاه های اسیران جنگی در زمان جنگ جهانی دوم را به مسخره می‌گیرد و برای این کار، مزدور کارچاق‌کنی را به تنها قهرمان فیلمش تبدیل می‌کند؛ **غرامت مضاعف** (۱۹۴۴)، نوعی بازخوانی پستچی دوبار زنگ نمی‌زند (تی گارنت Tay Garnett ۱۹۴۶) است، با این تفاوت که حرص و طمع را جایگزین شوری صادقانه کرده. در **آپارتمان**، جک لمون با اشتیاق خود را پایین می‌آورد تا در حرفه‌اش ترقی کند (نمادش هم کلید در دستشویی است که فقط تعدادی از مدیرها حق استفاده از آن را دارند)، و در **تک‌خال در حفره**، که شاید پرنیش و کنایه‌ترین فیلمی باشدکه در هالیوود ساخته شده، عملا همه، خواسته‌های فردی‌شان را برتر از زندگی آن موجود ساده‌لوح و بدبخت مشرف به مرگی تلقی می‌کنند که در زیرِ زمین گیر افتاده است. وایلدر دنیایی نومیدکننده را توصیف می‌کند، دنیایی با خماری‌های سر صبح، مملو از ایهام‌های پیش پا افتاده‌ی رابطه‌های مردان و زنان، ته سیگارهای مانده... قلمرویی از سرخوردگی و یأسی تمام‌عیار.

مضمون نقش بازی کردن و فریب، به ویژه فریبکاری‌های عاطفی، بر آثار وایلدر سایه افکنده. آدم‌ها خود را جای دیگری می‌زنند، یا برای دست یافتن به سود و منفعتی نهایی، تظاهر به شور و عشقی می‌کنند که در دل ندارند. اما خیلی اوقات (شاید هم همیشه) تقلب، واقعی از آب درمی‌آید و عشق متظاهرانه، راحت شکل می‌گیرد و به عنوان چیزی واقعی خود را جا می‌زند. گاه به نظر می‌رسد وایلدر، با تمامی رندی خودنمایانه‌اش، دلش را ندارد از آن دفاع کند، و بنابراین، دست به دامن پایان‌های خوش غلط‌انداز و مجاب نکننده‌ای در حلقه‌ی آخر می شود. برخی منتقدان، این را نشانه‌ای آشکار از فرصت‌طلبی تعبیر کرده اند. به گفته اندرو ساریس(Andrew Sarris) : «درجه‌ی رندی و بدبینی بیلی وایلدر آنقدر بالاست که اجازه نمی‌دهد رندی و بدبینی خودش را باور کند.» دیگران، لایه‌ای نهفته از سانتیمانتالیسم در آثارش ردیابی کرده‌اند؛ احساساتی رقیق، سرخوشانه و کمابیش دل‌چسب، که به طور ناغافل در کارهای آخرش، **آوانتی** (۱۹۷۲) و **زندگی خصوصی شرلوک هلمز** (۱۹۷۰) عیان می‌شود. اگر چه در مقایسه با یک برانداز اخلاقی واقعی مثل لوییس بونوئل (Luis Buñuel) ، وایلدر می‌تواند سطحی یا حتی سهل‌الوصول جلوه کند، ولی بهترین کارهایش طنز و نیشی گزنده دارند که آن‌ها را به گونه‌ای تر و تازه، کاملا از نگرش پاستوریزه‌ی هالیوودی، متمایز می‌گرداند. نوبت به کمدی سیاه که می‌رسد، لااقل در ردیف مرشدش، ارنست لوبیچ (Ernst Lubitsch) قرار می‌گیرد؛ لوبیچی که خنده بیرون کشیدنش از اردوگاه‌های کار اجباری (**بودن یا نبودن**، ۱۹۴۲)، هم‌تراز است با کاری که وایلدر در **بعضی‌ها داغش را دوست دارند**، کرده است و داستانش را حول محور قتل عام گنگسترها در روز سن‌والنتاین چیده و تعریف کرده است. انسجام نگرش تمسخرآمیز وایلدر، به او اجازه داد با اعتماد به نفس کامل در حول و حوش مرزهای ژانر جولان دهد. **سانست بولوار**، مملو از دقت، هوشمندی، مهارت و لذت است؛ فیلم آزاردهنده، بی‌رحمانه و فراموش‌نشدنی با بوی توهمی فرساینده که هنوز هیچ فیلم هالیوودی که درباره‌ی هالیوود ساخته شده باشد، به پایش نرسیده است. **غرامت مضاعف**، با آن تقدیرگرایی سرد و بی‌رحمانه‌اش، نمونه ی بارز «فیلم نوآر» شناخته شده و با این وجود، حس شخصیت‌هایی که مستأصلانه در مخمصه‌ی طبیعت خود گیر افتاده‌اند، هم فارس اروتیک **خارش هفت ساله** (۱۹۵۵) و هم اندوه پائیزی **شرلوک هلمز** را در خود نهان دارد. تشویق و تحسین وایلدر هم حد و اندازه دارد: **روح سینت لوییس اش** (۱۹۵۷)، محترمانه، بی‌روح و کسالت‌بار است.

وایلدر با اعتراف خودش، به این خاطر کارگردان شد که از فیلم‌نامه‌هایش محافظت کند و سبک فیلم‌برداری‌اش نیز، اساسا در حد «درست انجام دادن کار» است. با آن که فیلم‌هایش نه آنچنان حرکات پیچیده‌ی دوربین دارد و نه ترکیب‌های حیرت‌انگیز، ولی به هیچ وجه از لحاظ تصویری، ملال‌آور نیستند. در تعدادی از آن‌ها صحنه‌هایی هست که برای همیشه در ذهن تماشاگر جا خوش کرده‌اند: گلوریا سوانسن در **سانست بولوار** در نقش «نورما دزموند» آشفته‌حال که برای آخرین بار از پلکانش پایین می‌آید؛ جک لمون در **بعضی‌ها داغش را دوست دارند** در لباسی زنانه و گل رزی به دندان، سر از پا نشناخته با جو براون تانگو می‌رقصد. هیچ فیلم‌سازی که قادر بوده تصاویری به این کوبندگی و این قدر سینمایی خلق کند، به این زودی‌ها فراموش نمی‌شود.

منابع:

دانشنامه سینمایی، کارگردانان، نوشتهٔ بهزاد رحیمیان، نشر روزنهٔ کار، ۱۳۹۰

نوای آرام زیر صحنه نگاهی به موسیقی در آثار بیلی وایلدر

نویسنده: سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com

«من نواختن هیچ سازی را بلد نیستم، حتی سوت هم نمی‌توانم بزنم اما وقتی پای فیلمم در میان باشد از هر موسیقیدانِ دیگری کاربلدترم.» این جملات صادقانه‌ترین نَظر بیلی وایلدر فقید است، از اینکه چگونه به این میزان از هماهنگی و اثرگذاری موسیقی در فیلم‌هایش رسیده و به درستی گوش ونگوگ را برای شنیدن موسیقی فیلم داشته است. او در ادامه اضافه می‌کند که کار خاصی نکرده و فقط خواسته چیزی جدا از متن دیده نشود. وایلدر به همان میزان که برای کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی ارزش قائل بود، در دیگر جزئیات ساخت فیلم هم وسواس داشت که لطمه‌ای به اصل داستان وارد نکنند. برای او روایت صحیح و دقیق قصه‌ای که در ذهن داشت مهم‌ترین بخش ساخت یک فیلم بود و به همین شکل در ساخت موسیقی هم به این اصل توجه داشت که هیچ‌گاه آن نوای ملایم زیرصحنه را به عنصری گل‌درشت روی تصویر تبدیل نکند، بلکه تا جایی که می‌شود با موسیقی به تلطیف فضا و پیش‌برد حوادث کمک کند تا اینکه از موسیقی به عنوان بخشی مجزا در طول فیلم استفاده شود.

وایلدر در ۲۷ فیلمی که در هالیوود ساخت با ۱۴ آهنگ‌ساز مختلف کار کرد اما رابطه کاری‌اش با آهنگ سازان مثل دوستان نویسنده‌اش با چند نفر بیشتر از بقیه دوام آورد برای او در ۳ فیلم آندره پره‌وین با یک جایزه اسکار، در ۵ فیلم فرانتس واکسمن با یک جایزه اسکار و ۵ فیلم میکلوس روژا با ۲ نامزدی اسکار، موسیقی متن ساختند که البته او از واکسمن و روژا به عنوان دو اروپایی محترم یاد می‌کند که همیشه می‌توانستند روح آثار او را درک کنند و شناخت کافی از او و آثارش داشتند.

موضوع موسیقی به طور عینی و به شکلی محوری نیز در داستان‌های وایلدر حضور داشت. در اولین و تنها تجربه موزیکال در **والس امپراتوری** او به سراغ بینگ کرازبی مشهور رفت و فیلمی با تمی کمدی و پر از صحنه‌های آواز ساخت. والس در گیشه تقریبا شکست خورد. خود وایلدر نیز نظر مثبتی درباره آن نداشت و ساخت آن را لطفی در حق کمپانی پارامونت می‌دانست. او به طور کلی اعتقاد داشت که هیچ وقت نتوانسته ترکیب روایت داستان را با رقص و آواز درک کند ولی نبوغ او در یکی از دورترین آثار در مقایسه با زمینه‌های تخصصی اش فیلم را از لبه سقوط به دام موزیکال‌های بی روح مرسوم آن زمان نگه داشت و هنوز هم صحنه اجرای بی‌نظیر کرازبی در ترانه بوسه‌ای در چشمان تو شگفت‌انگیز است.

در فیلم **عشق در بعد از ظهر** ادری هپبورن طناز نقش دختر سرخوش و ویولون‌سل‌نوازی را بازی می‌کند که وارد رابطه عاشقانه‌ای با گری کوپر جاافتاده و جذاب می‌شود. وایلدر در اینجا نیز با استفاده پیش‌برنده از نقش موسیقی در نشان دادن حالت‌های درونی شخصیت‌های اصلی استفاده می‌کند. نگاه کنید به صحنه رقص هپبورن در تنهایی با ویولون سل و یا تعقیب دائم گری کوپر توسط آن گروه نوازنده اروپای شرقی که تقریبا همه جا در فانتزی کردن احساس کوپر نقش دارند و این موسیقی است که انگار فاصله دور عشق را با قدرت خود کوتاه می‌کند.

اما در **بعضی‌ها داغشو دوست دارن**، وایلدر کل ماجرا را به درون یک گروه موسیقی زنانه می‌برد. دو نوازنده ساده و فقیر تونی کرتیس و جک لمون بخت برگشته که شاهد کشتار سنت والنتین بوده‌اند، با حداقل دانش موسیقایی برای فرار از دست افراد آل کاپون مجبور می‌شوند، تغییر لباس دهند و در میان دختران گروه موسیقی راهی سفر شوند. فیلم پر است از شوخی‌هایی که با مرکزیت فرهنگ جاز پرداخته می‌شوند و البته یک مرلین مونروی غیر قابل کنترل که در هر اجرایی می‌درخشد.

با وجود عدم تمایل وایلدر به گونه موزیکال اما به راحتی از کنار اصل جنس نمی‌گذرد. او می‌داند نیمی از توانایی برخی از بازیگران آن دوره صرفا در اجرای صحنه‌های آواز است. پس او و تیم فیلم نامه نویسی‌اش سعی کردند با توجه به علاقه مردم به این صحنه‌ها به نسبت شرایط قصه تکه‌ای آواز را در آن بگنجانند که معمولا آن سکانس‌ها مانند الماسی در فیلم می‌درخشند. به اجرای بی نظیر کرازبی در والس امپراتوری که به تنهایی می‌تواند سرمای فیلم را ذوب کند، دقت کنید. اجرای ترانه بازار سیاه توسط مارلن دیتریش در برلین که افسران آمریکایی فیلم **ماجرای خارجی** را مجذوب خود می‌کند. ادای دین وایلدر به موسیقی سول و جاز در لایه‌های زیرین داستان و تمام اجراهای مرلین مونرو در **بعضی‌ها داغشو دوست دارن** را هم می‌توان به لیست حاشیه‌های صوتی ماندگار وایلدر اضافه کرد.

هوش بالا و شم بصری وایلدر این امکان را برای او فراهم می‌کرد که در اکثر آثار از کوچک‌ترین اجزای فیلم خلاقانه‌ترین بهره ممکن را ببرد. او به ویژه در آثار کمدی‌اش استفاده موثر و بامزه‌ای از موسیقی داشت، مانند صحنه‌ای از فیلم عشق در بعد از ظهر گری کوپر در حالتی نیمه مست به نوای اغواکننده آن گروه نوازنده مجاری که به گونه ای اسرارآمیزی همه جا حضور دارند و حتی در حمام هم برایش می‌نوازند، گوش می‌کند و کم‌کم درمی‌یابد که عاشق دخترک داستان شده است. در موردی دیگر در فیلم **روح سنت لوئیز** که حتی اسپیلبرگ هم نما به نمای آن را از حفظ است، هواپیمای جیمز استیوارت زمانی که از آسمان ایرلند می‌گذرد، به لطف درک صحیح فرانتس واکسمن صدای موسیقی محلی ایرلند به گوش می‌رسد و سپس نوری به چشمان خلبان خواب‌آلود می‌افتد و او را هشیار می‌کند تا از سقوط هواپیما جلوگیری کند. می‌توان اشاره‌ای کرد به طنز ظریف ابتدای فیلم **احمق مرا ببوس** و تبدیل شدن نت کلاس درس

موسیقی که در ادامه تبدیل به تم اصلی موسیقی متن فیلم می‌شود که در جا انداختن فضای شوخ و شنگ داستان نقش مهمی دارد. و حتی می‌شود نفرت وایلدر از فرهنگ راک اند رول را در شخصیت هجوآلود و دلقک چوچو همان خواننده راک فیلم **یک دو سه** دید که خود پیوندی عمیق و خنده‌داری با یکی دیگر از مظاهر آن سبک زندگی یعنی کوکاکولا دارد.

وایلدر اعتراف می‌کند که بعد از دوران عصر جاز از فرهنگ عامه جدا شده و دیگر در دوره جدید آن درک عمیق را نداشته است. او هیچگاه راک را دوست نداشت و درک نکرد. آنقدر که حتی از ترانه‌های راک برنده جایزه اسکار نیز چیزی در خاطرش نمی‌ماند. نواهای آشنا دیگر به گوشش نمی‌خوردند و فقط در یکی دو جا بدون هیجان اعلام می‌کند که بعضی از ترانه‌های بیتل ها برایش جالب بوده‌اند و آنها را تنها گروه دارای شخصیت آن دوران پرهیجان می‌داند. اما هیچ احساس خاصی نسبت به سلطان راک، الویس پریسلی ندارد. «خب مرد. دیگر می‌خواست به کجا برسد. حالا برای خودش خدا شده.» او همین حس را در گذشته هم داشت. درست زمانی که نبض جامعه را در دست گرفته بود، موزیکال را نمی‌پسندید و اعتقاد داشت چرا شخصیت‌ها حین داستان باید ناگهان بزنند زیر آواز و برقصند! اما باز در این میان هم برای استاد استثنا هم وجود داشت؛ **آواز در زیر باران**. به نظرش آن هم چون با حقه فیلم در فیلم روایت می‌شد و نمایشی بودن آوازها عمدی بود، درست کار می‌کرد اما نمی‌تواند در برابر قدرت فرد آستر و جین کلی در اجراهای موزیکال مقاومت کند و کلامی جز در ستایش آنان نمی‌گوید.

وایلدر هیچگاه ارزشی برای مویسقی رپ هم قائل نبود و البته تمایل جوانان را رد نمی‌کرد اما چیزی در تایید آن نمی‌گفت. به نظرش ماندگار نبودند. او متعلق به نسل موسیقی جاز و سول بود که حتی اسم ام‌تی‌وی نیز برایش ناآشنا بود. با اینکه حتی در دوره اوجش موسیقی در فیلم را به اندازه یک طرح خوب فیلم‌نامه جدی نمی‌گرفت اما به آن بی‌توجه نبود و از اثر خارق‌العاده‌اش بر اوج و فرود داستان آگاه بود.

وایلدر بارها از صحنه پرتاب استخوان و نوای شگفت‌انگیز موسیقی اشتراوس در **ادیسه فضایی** کوبریک و قدرت دو چندانی که صدا بر تصویر تحمیل می‌کند، صحبت کرده است اما عقایدش به مانند کوبریک رادیکال نبود. کوبریک فقید در جایی گفته بود: «آهنگ‌سازان ما هر چه قدر خوب باشند، اما بتهوون، موتزارت یا برامس نمی‌شوند. چرا باید از موسیقی‌های نه چندان خوب استفاده کنم؛ در حالی که آثار ارکسترال بزرگی از گذشته و امروز در دسترس است؟»

ذات بازیگوش و هوش وایلدر در پیوندی که او را به فرهنگ عامه دهه ۶۰-۵۰ گره زده بود، امکان انتخاب‌های عجیب و دور از ذهن را در موسیقی کلاسیک به او نمی‌داد. او همچنان تاکید داشت که قرار نیست غیر از داستان نکته دیگری در طول فیلم برجسته شود و حواس مخاطب را به سوی خود جلب کند. به نظر او موسیقی خوب مانند نوایی است که همیشه زیرصحنه به آرامی جریان دارد و تنها در مواقعی که داستان ایجاب می‌کند، می‌تواند اوج بگیرد و در اثرگذاری حوادث نقشی داشته باشد.

منابع

گفت وگو با بیلی وایلدر / کمرون کرو / گلی امامی / کتاب پنجره

موسیقی کلا سیک در سینما / پرویز جاهد / سایت نقد فارسی

نمایی از فیلم عشق در بعد از ظهر

آپارتمان هفت طبقه (از گوشه و کنار زندگی بیلی وایلدر)

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com

بیلی وایلدر را می‌توان به جرات یکی از فاتحانی نامید که نامش با افتخار بر قله هنر هفتم می‌درخشد. خواستم این نوشته را با جمله‌ای به اصطلاح ادبی و وزین و یا همان فاخر خودمان شروع کنم که بگویم بله ... ما هم بلدیم.

ولی در توصیف بیلی وایلدر همین کافی است که اگر استاد این جمله‌ها و بعدها فیلم‌های فاخر را می‌دیدید نه تنها دچار غش و ضعف و انزجار می‌شد بلکه می‌ترسم همین الان هم روحش با دیدن این همه فیلم‌های بی سر و ته و بدون داستان و پر از ادعا آزار ببیند. بیلی وایلدر استاد ساده‌نویسی و ساده ساختن بود و حتما می‌دانید که این کار هر کسی نیست. اصولا به بیوگرافی گفتن علاقه‌ای ندارم، چون وقتی بحث شخصیت فیلم‌ساز با آثاری که ساخته یکی می‌شود معمولا نتیجه بحث خوشایند نیست. مثلا ممکن است از یک جمع ۱۰ نفری، همه از یک فیلم به‌خصوص خوششان آمده باشد ولی تا بگوییم کارگردان یا نویسنده کار چنین و چنان مشکلی داشتند، خود به خود از خاصیت فیلم کم می‌شود و از آن جمع ۱۰ نفره بدون اغراق ۵ نفر ذهنیتشان به اثر خراب می شود. البته بیلی وایلدر اصولا پر از حاشیه نبوده است. حالا بدون مقدمه چینی بی‌خود دیگری برویم سراغ طبقات آپارتمان که ببینیم اصلا ارزش بالا رفتن دارد یا نه.

طبقه اول

مثل خیلی از هنرمندان بزرگ دیگر به حرف پدر و مادرش گوش نداد و وارد شغل خانوادگی خودشان نشد. هنگامی که ساموئل وایلدر (که بعدها مادرش او را بیلی نامید) در اتریش-مجارستان به دنیا آمد، پدر و مادرش در یک ایستگاه قطار، شیرینی‌پزی بسیار معروف و مشتری‌خور داشتند و خیلی تلاش کردند تا بیلی کوچک هم راه و رسم شیرینی پزی را یاد بگیرد. اما بیلی اینکاره نبود. (بعدها فهمیدیم که همین شیرینی‌ها را قاطی فیلم نامه‌هایش می‌کرد و به خورد ما تماشاگران می داد و ما هم لذتش را بردیم.)

طبقه دوم

وایلدر دوباره هم از آرزوهای پدر و مادرش فرار کرد و به آرزوهای خودش رسید. بیلی به دانشگاه وین رفت تا همانطور که پدر و مادرش می‌خواستند وکیل بشود. ولی وکالت برای او فایده نداشت و به همین دلیل از دانشگاه اخراج شد و بیلی جوان رفت سراغ نویسندگی و در برلین شغل روزنامه‌نگاری به عهده گرفت. تعدادی داستان‌های جنایی و ورزشی برای روزنامه‌های محلی می نوشت ولی همه می‌دانیم که شغل روزنامه‌نگاری پول خوبی ندارد مگر اینکه شانس خوبی داشته باشی. بیلی وایلدر در آن زمان شانس نداشت و برای همین رفت سراغ یک کار عجیب غریب. او مدتی یک ژیگولو بود. ژیگولو به آن جوان‌های فقط (تاکید می‌کنم فقط) آمریکایی می‌گویند که پولی می‌گیرند و برای خانم‌های مسن و تنها غذا تهیه می‌کنند و با آنها صحبت می‌کنند و...

البته خود وایلدر بعدها گفت که این دوره از زندگی او همچون فیلم کابوی‌های نیمه شب، مورد درا نبود و اتفاقا این دوره برای مقاله‌های وایلدر مهم بود، چون سبک زندگی مردمی را تجربه کرده بود که خیلی به درد مقاله‌هایش می خورد.

طبقه سوم

یکی از سکانس‌های به یاد ماندنی فیلم **تعطیلی از دست رفته** تبدیل شد به یکی از به یادماندنی‌ترین لحظه‌های زندگی خود آقای کارگردان. سکانسی که می‌گویم این طور است که شخصیت نویسنده‌ای که نقش آن را ری میلند بازی می‌کرد، مست وارد یک کافه بار می‌شود و وقتی می‌فهمد پولی برای برگشت به خانه‌اش ندارد، یک کیف پول از میز کناری‌اش بر می‌دارد که البته دستش رو می‌شود و با خفت او را از بار به بیرون پرتاب می‌کنند. هنگامی که دارند ری را از بار بیرون می‌اندازند، یک دستی می‌آید و کلاه ری را به گارسون می‌دهد. بیلی وایلدر که همیشه حواسش به همه چیز بود، دست این سیاهی لشگر استودیو پارامونت را دید و با یک نگاه عاشق آن دست شد. این را من نمی‌گویم و خود وایلدر در مصاحبه با کامرون کرو گفت: «فقط دستش را دیدم و عاشق همان دست شدم.» آدری یانگ از آن به بعد تبدیل شد به خانم وایلدر و تا سال ۲۰۰۲ و مرگ وایلدر با او زندگی کرد. (حالا که به این فیلم اشاره کردیم بد نیست بدانید که این اثر جزو اولین فیلم‌هایی بود که به مقوله الکلیسم به طور جدی و خطرناک و خانه‌خراب‌کن اشاره کرده بود و کارخانه‌های الکل‌سازی آن زمان به استودیو پارامونت ۵ میلیون دلار پیشنهاد دادند تا فیلم را به طور گسترده اکران نکند که البته پارامونت رشوه را قبول نکرد.)

طبقه چهارم

کافی بود تا وایلدر از یک همکار خوشش بیاید و همین باعث می‌شد تا چند سال با او همکاری اش را ادامه دهد. مثلا آی. ای. ال دیاموند در هشت فیلم با وایلدر در نوشتن فیلم‌نامه همکاری داشت و بازیگرهایی مثل جک لمون، ویلیام هولدن و فرد مک‌موری در بسیاری آثار او نقش‌آفرینی کردند. اما این همکاری با ریموند چندلر افسانه ای ادامه نداشت. استودیو پارامونت چندلر را استخدام کرد تا از کتاب جیمز ام کین، **غرامت مضاعف**، فیلم‌نامه‌ای اقتباس کند. چندلر در آن زمان داشت اعتیادش به الکل را ترک می‌کرد و این جور مواقع اصولا آدم حال خوشی ندارد، چه برسد به این که رمان‌نویس باشد و بخواهد خودش را با قوانین فیلم‌نامه‌نویسی وفق دهد. دعواها و داد و بیدادها هم از همین جا شروع شد. وایلدر استاد فیلم‌نامه‌نویسی بود و چندلر هم استاد رمان‌نویسی. البته وایلدر نوشته‌های چندلر را برای دیالوگ‌هایش می ستود ولی کلا تحمل او کار سختی بود، به طوری که وایلدر اعتراف کرد که «چندلر ذاتش هیتلری بود.»

بعدها چندلر در نامه ای از دیدگاه خودش ماجرا را کوتاه شرح داد: «در سال ۱۹۴۳ به هالیوود رفتم تا با بیلی وایلدر برای فیلم **غرامت مضاعف** کار کنم که البته تبدیل شد به یکی از دردناک‌ترین تجربه‌های زندگی‌ام و فکر می‌کنم که عمرم را هم کوتاه کرد. ولی یاد گرفتم که چقدر توان یادگیری دارم و چقدر توان فیلم‌نامه‌نویسی که البته هیچ کدامش زیاد نیست.»

البته نیاز به گفتن نیست ولی تاکید کنیم که **غرامت مضاعف** تبدیل شد به یکی از شاهکارهای نوآر. این تجربه‌ها که در تاریخ سینما هم کم نیست ثابت می کند که گاهی اوقات هم باید قدر دعواهایمان را بدانیم.

طبقه پنجم

جک لمون و والتر متیو که دو تا از بازیگران خوب کمدی بودند و البته گاهی اوقات هم جدی می‌شدند در فیلم **زوج عجیب** واقعا یک زوج مردانه به یاد ماندنی را برای ما به ارث

گذاشـــتند. اما در اصل به بیلی وایلدر نابغه بود که این دو زوج را در فیلم **شـــیرینی شانس** کنار هم قـــرار داد. وایلدر بعدها درباره این دو نفر گفت که «شما تا این دو نفر را ببینید آنها را می‌شناســـید. این دو نفر بـــا هم خنده‌دار می‌شوند. اینها کمدین هستند.»

وایلدر کلا زندگی خیلـــی از بازیگران را تغییر داد. مثلا یک نمونه دیگر گرتا گاربور بود که با فیلـــم **نینوچیکا** زندگـــی حرفه‌ایش به کل رویایی شد. ماجرای ســـیاهی لشکر را هم که گفتیم. حالا یک نمونـــه جالب و جدیدتر هم وجود دارد. یک گارسون رستوران که آن زمان در هالیوود به دنبـــال موقعیتی برای بازی در نقش‌هـــای جدی‌تر بود، رفت ســـر میز بیلی وایلدر که دیگر موسفید هالیوود بود، نشست و از استاد راهنمایی خواســـت که چطور بازیگر شود. وایلدر او را نگاه کرد و به او گفت صورتش برای بازیگر شـــدن زشت است و اگر می‌خواهد نقشی داشته باشد باید نویسندگی یاد بگیرد و برای خودش نقشی بنویسد. و این طور بود که بیلی باب تورنتون بعدا فیلـــم **تیغه زنجیر** را ساخت و بازی کرد و از همین‌جا تبدیل شد به یکی از بهترین بازیگران حال حاضر سینما.

طبقه ششم

در ســـال ۱۹۸۳ کتاب **فهرست شیندلر** به نویســـندگی توماس کنلی چاپ شـــد. وایلدر می‌خواســـت حقوق ســـاخت فیلـــم را بخرد. مطمئنا فیلمی که وایلدر می‌ســـاخت با فیلمی که اسپیلبرگ ســـاخت یک دنیا فرق می‌کرد. خود وایلدر هم تجربه تلخی از جنگ داشـــت و مـــادر و مادربزرگ و پدرخوانده‌اش در اردوگاه آشوویتز کشـــته شده بودند و به عبارتی وایلدر می‌خواســـت با این فیلم به یاد آنها ادای دین کند. اما اســـپیلبرگ حقوق ســـاخت را زودتر خریده بود و اتفاقا وایلدر می خواســـت اجازه ساخت فیلم را بگیرد که البته به نتیجه نرسید. ده ســـال بعد که فیلم ســـاخته و اکران شد و جوایز را درو کرد، وایلدر گفت که مطمئنا فیلم او فـــرق زیادی می‌کرد ولـــی اعتراف کرد که اســـپیلبرگ کار خارق‌العـــاده‌ای انجام داده و فیلمـــی مهـــم را در تاریخ ســـینما به یادگار گذاشته است.

طبقه هفتم

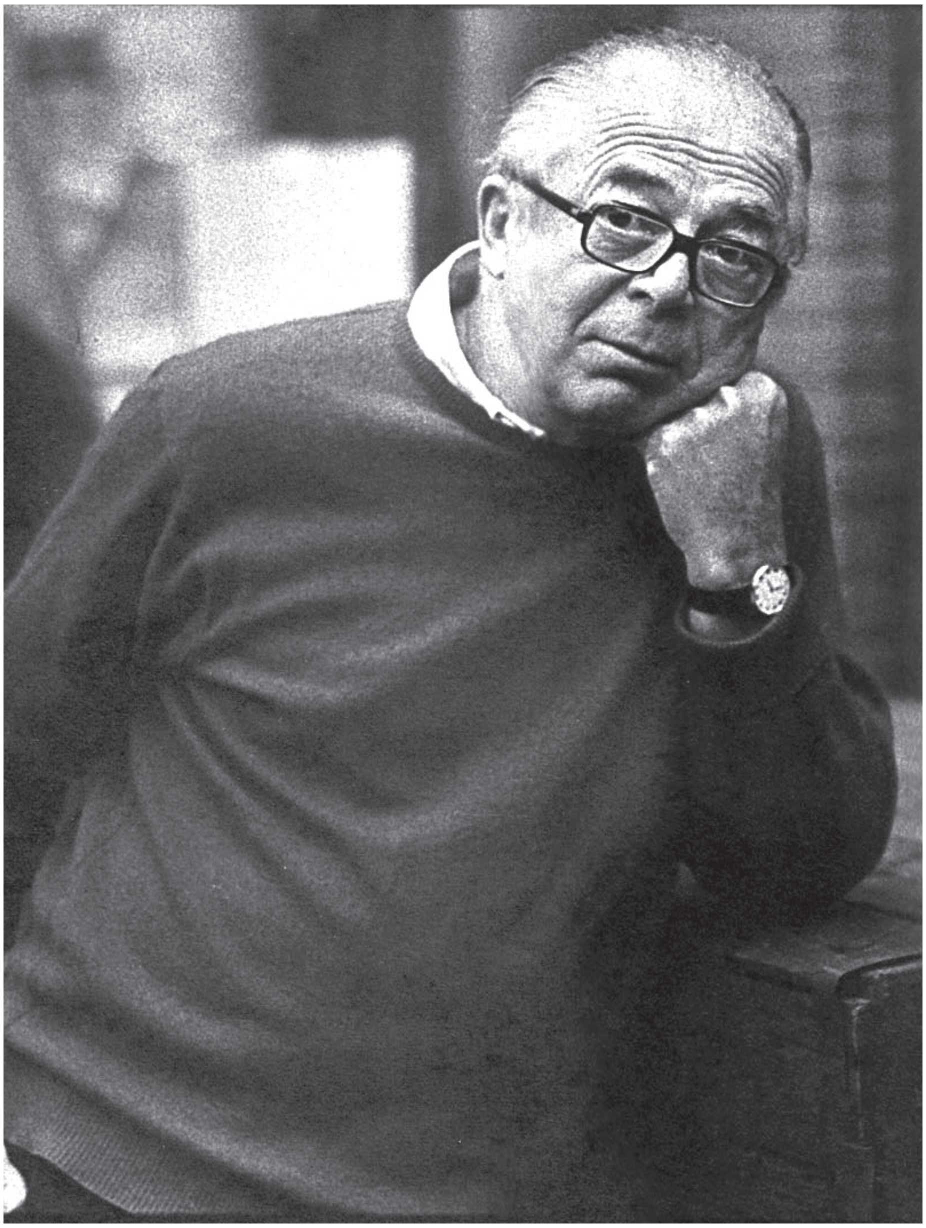
در این طبقه چه بهتر از اینکه چند تا از توصیه های وایلدری را برای کارگردانی بگوییم. بعضی از توصیه‌ها که واضح اســـت. مثلا سر وقت سر صحنه حاضر شوید. روی یک برنامه کتبی کار کنید. قابل اعتماد باشید و...

یکی از بهترین توصیه‌های اســـتاد این است که نبـــض بیننده‌ها را بگیرید و پیدا کنید و تا آخر فیلم آن را رها نکنیـــد. نبض بیننده‌ها هم که مشخص اســـت، طرح داستانی خوب، شخصیت های به یاد ماندنـــی، دیالوگ‌های تند و تیز و بامزه و بازیگرهایی مثـــل مرلین مونرو. وایلدر گفته که هیچ وقت تماشـــاگران را دســـت کم نگیرید. بهترین کاری که یـــک فیلم می‌تواند بکند این اســـت که تماشـــاگر را وارد دنیای خودش کند. فیلم‌ها به ما نشـــان می‌دهند که چـــه هســـتند، آنها بـــه مـــا نمی‌گویند که می‌خواهند چه باشند. و مهم‌ترین نصحیتی که ساده است اما مهم «**حوصله سر بر نباشید**.»

منابع:

npr.org

Mentallflos.com



همیشه قهرمان

مترجم: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

بیلی وایلدر مثل تمامـــی آدم‌های بزرگ دیگر مریدان بسیاری داشت. اما شاید تفاوتش با بقیه این بود که با همه گرم و صمیمی بود، هیچ‌کســی را پس نمی‌زد. همین تواضع دلیلی است بر آشنایی کمرون کرو و بیلی وایلدر تا یک دوســتی و همکاری طولانی مدت بین آن‌ها شکل بگیرد.

کمرون کرو هنگامی هنوز چند فیلم بیشتر نداشت یعنی **"مجرد"** و **"یه چیزی بگو"** تصمیم گرفت به کارگردان بزرگ یعنی بیلی وایلدر نزدیک شــود. امید داشت که قهرمانش یعنی کسی که **"غرامت مضاعف"** و **"بعضی ها داغش رو دوســت دارند"** را ساخته بود نقش کوچکی که برایش در **"جری ماگوایر"** در نظر گرفته بود را بپذیرد. اما وایلدر نگفت که "پول را نشانم دهید" چیزی که گفت یک "نه" بود. یک نه خشک و خالی اما در آخرِ کار، کمرون چیزی به دست آورد که فراتر از یک حضورِ افتخاری در فیلمش بود، یک رابطه ی صمیمی و دوستانه و شاگردی کردن برای بیلی وایلدر. چیزهایی هستند که کمرون در کتابش یعنی "گفتگو با وایلدر" نیز به آن اذهان دارد.

کرو تا به حال یک‌بار موفق به دریافت جایزه ی اســکار برای فیلم‌نامه ی **"تقریباً مشهور"** در سال ۲۰۰۰ شده اســت. وی یک‌بار دیگــر هم در ســال ۱۹۹۶ برای فیلم **"جری مگوایر"** در دو رشته نامزد جایزه اسکار شد. کمرون کرو در جوانی ســابقه ی نوشتن برای مجله ی رولینگ استون را داشته و بعدها کتابی نوشت که به فیلم تبدیل شد، یعنی **"گذر زمان در ارتفاعات ریدموند"**. این بار با کمرون کرو راجع به تجربیاتش به‌عنوان یک نویسنده، فیلم‌ساز و یک طرفدار دو آتشه صحبتی کوتاه داریم. مصاحبه ی پیش رو گزیده ایست از صحبت‌های کرو راجع به دوست، قهرمان و استادش.

شما بیش از یک سال تلاش کردید تا با بیلی وایلدر صحبت کنید، اما به جرئت می‌شود گفت که اولین قرار ملاقات شما اصلاً خوب پیش نرفت، درست است؟

طبیعتاً قرار ملاقاتی که انتظارش را داشــتم نبود، اما خوشبختانه توانستم پوستر فیلم آپارتمان را به او بدهم تا برایم امضا کند. تلاش کردم راضی‌اش کنم تا نقش مقابل تام کروز را در فیلمی که تازه نوشــته بودم قبول کند. و راستش را بخواهید علائمی از او دیده بودم که احتمال می‌دادم حتی نقش را قبول کند اما وقتی به او زنگ زدم گفت "نه".

اما در نهایت به همراه تام کروز به ملاقات او رفتید به این امید که این تک ستاره ی نوجوان ممکن است نظرش را جذب کند، درسته؟

درسته. یک روز بارانی بود، و ما هم تازه تمریناتمان رو شروع کرده بودیم و همه مدام می‌پرسیدن: "سر و کله ی بیلی وایلدر کی پیدا میشــه پس؟"، "قراره نقش دیکی فاکس رو بازی کنه دیگه، نه؟!" بعدش من گفتم: "خب بگذارید بهش زنگ بزنم ... " بهش زنگ زدم. اونم جواب داد: "تنهام بذار. من یه پیرمردم، بازیگر نیستم که." بعد هم گوشــی را قطع کرد. بعد از مکالمه برگشــتم به بازیگرهایم نگاه کردم آن‌ها هم به یکدیگر نگاه می‌کردند تا بالاخره تام گفت: "بیا سوار ماشین بشیم و بریم باهاش صحبت کنیم تا راضی بشه". بنابراین ما هم سراسیمه راه افتادیم در خیابان تا در دفترش به او برسیم. و بیلی به مدت ۴۵ دقیقه به هر نوعی که ممکن بود و شما قادر به تصورش هستید به ما گفت: "نه".

اما زمانی که داشــتیم اتاقش را ترک می‌کردیم به طرز جالب و وایلدر طوری برگشت و چیزی گفت. به من و تام نگاهی کرد و گفت: "از دیدار با شما خوشحال شدم." و بعد برگشت به سمت تام کروز و گفت: "از دیدار با شما خوشحال شدم، مخصوصاً شما." و فهمیدم که حتی در ۹۱ سالگی هم او دارد چاپلوسی ستاره ی فیلم بعدش را می‌کند.

حالا سؤال اینجاســـت که چرا بیلی وایلدر؟! من می تونم درک کنم که چرا شما ممکن است بیلی را به عنوان بازیگری در فیلمتان بخواهید. اما مطمئناً شما تنها کارگردان جوانی نبودید که بیلی وایلدر را حضوری ملاقات کردید.

درسته. من فکر می‌کنم که خیلی از ما حداقل یک سفر کوتاه به دفتر بیلی در بورلی هیلز داشته‌ایم. در روزهای خوب که خیلی هم زیاد بودند، بیلی خیلی مهربان بود. با کارگردان‌های جوان صحبت و کتاب‌ها و پوسترهای آن‌ها را امضا می‌کرد. اما من نیاز عمیقی به ادای احترام به این فرد داشتم. او تأثیر زیادی روی مطالعات من راجع به فیلم نامه نویســی گذاشــته بود که حداقل در ســاختار جری مگ گوایر خیلی الهام بخشِ من بودند. فکر می‌کنم آدم‌های زیادی نیستند که امروز بتوانی قهرمان صدایشان کنی. اما اگر کسی را می‌شناسید که هنوز زنده است و این فرصت را در اختیارِ دارید که در شــرایط مناسب ملاقاتشان کنید، حتماً این کار را انجام بدهید.

خیلی خب، تجلیلی که از بیلی وایلدر در جری مک گوایر شد را به ما نشان بده. به نظر می‌رسد در اجزاء خیلی متفاوتی این کار را انجام دادی

آپارتمان فیلم مورد علاقه ی من اســت. و واقعاً یکی از فیلم‌هایی است که اگر تا به حال ندیدید ارزش دیدن و خریدن را دارد. با بازی بازی شرلی مک لین و جک لمون. فیلمی کاملاً با روح و پر احســاس، کمدی خنده داری راجع بــه مردی کوچک در یکی دنیای بزرگ تجاری و می دونید، چیزهای خارق العاده ای که درگیرشــان می‌شود که یکی از آن‌ها درگیری احساسی با شرلی مک لین است. اما من می‌خواستم پرتره ی پست مدرنی از همین مرد جوانِ تاجر به دست بیاورم که در تلاش برای رسیدن به هدفش است. من عاشق ایده‌های تصویری در آپارتمان شده بودم. اگر شما هر ۲ فیلم را پشت سر هم ببینید، آپارتمان و جری مک گوایر، تشــابهات خیلی زیادی پیدا خواهید کرد.

منظور شــــما هنگامی که نوشتید صحبت‌های خودتان با بیلی وایلدر را به عنوان رابطی تلخ و سیاه به سمت آینده می دانید چه بود؟

اوه خیلی عالیه که بهش اشاره کردی. من این احساس را راجع به تمام اهداف در تمام مردم دارم که همه در حال حاضر به "بزرگ‌ترین چیز بعدی" قانع هستند. مطالعه ی "بزرگ‌ترین کتاب بعدی"، قرار دادن "شــخص بزرگ بعدی" روی جلد مجله و گذشتن از آن، زندگی خیلی کوتاهی در فرهنگ پاپ برای همه به وجود آمده. بگذارید برگردیم به فردی که ۵۰ سال پیش "آدم بزرگ بعدی" بوده و هنوز هم بزرگ است. منظورم این است که، اگر با خیلی از فیلم‌نامه نویس ها یا دانشــجوهای فیلم‌سازی صحبت کنید، آن‌ها همچنان در حال مطالعه راجع به بیلی وایلدر هستند. چه چیزی هست که این شخص را حتی با گذشت ۵۰ سال از فیلم سازیش هنوز سرپا نگه داشته است؟ بیلی وایلدر با تمام سادگی‌اش، صریح، پر از احســاس و قصه گویی طنازانه است. معتقدم که بیلی وایلدر پادشاه است.

پس شما معتقدید که بزرگ‌ترین شخصیت بیلی وایلدر خودش است؟

درسته.

ما می دونیم که شما برای مدتی هم خبرنگار بودید. این سابقه ی خبرنگار بودن در فیلم‌سازی کمکی به شما کرد؟! یا اینکه فقط داستان سرایی عادی بود، داشتن ذوق داستان سرایی بود که کمکتان کرد؟!

جالبه. خود بیلی هم ، در جوانی خبرنگار بود. و اون زمان ها فکر نمی‌کرد که هیچ وقت فیلمی بسازد. من در طول کتابم کلی راجع به این مسئله اذیتش کردم چون دوست داشتم بیلی وایلدر نوجوان را ببینم که مثلاً با زیگموند فروید مصاحبه می‌کند و از خانه ی زیگموند فروید پرت می‌شود بیرون. بیلی هیچ وقت چنین فیلمی نساخت اما من می‌خواستم چنین فیلمی داشته باشم و راجع به تجربه‌هایی که خبرنگاری به آدم منتقل می‌کند بنویسم. یکی از چیزها این بود که من همیشه بعد از اینکه صدها ساعت مصاحبه را رونویسی می کردم،می‌فهمیدم که مردم و آدم‌ها چطور قرار است که صحبت کنند. بنابراین وقتی می‌نشستم تا فیلم‌نامه ام را بنویسم، اگر جوری می‌نوشتم که شبیه مردم حقیقی نبود یک جور هشدار و زنگ خطر در من خاموش می‌شد. این هدیه و موهبتی بود که خبرنگاری به من اعطا کرد.

برای من این‌طور به نظر می‌رسد که فیلم‌های وایلدر مثل سانست بلوار، تک خال در آستین و... دارای مضمونی مشترک هستند. چیزی که همه ی این فیلم‌ها را به هم مرتبط می کند این است که در اغلب این فیلم‌ها راجع به چنین چیزی صحبت می‌شود: اینکه "چطور در آمریکا زندگی کنید و بهایی که باید برای زندگی در آمریکا پرداخت." دوست دارم شما در این باره برای من صحبت کنید.

خب. نکته ی خیلی خوبی است. من راجع به همین موضوع حتی قبل از شروع تحقیقاتم برای کتاب با بیلی صحبت کرده بودم. تماس گرفته بودم تا راجع به فیلم خودم از بیلی سؤال کنم. در واقع چیزی که آن روز برایش گفتم این بود: "میدونی، خیلی از فیلم‌های تو راجع به فرصت طلب‌هاست." چند لحظه فکر کرد و گفت:"مم، آپارتمان نیـــ... خب چرا، آپارتمان هم هست." همینجا بود که فهمیدم که چه چیزی در ذهن او گذشت و فهمیدم که هیچ چیز خود آگاهی راجع به این قضیه نبود. به شخصه فکر می‌کنم که بیلی به آمریکا اومده و راه و مسیر خودش را پیدا کرده و عاشق آمریکا شده است و چیزهایی را حتی واضح تر از کسانی که در اینجا متولد شدند دیده است. به‌طور طبیعی و ناخودآگاه راجع به کسانی نوشته که سعی می کنند جایگاهی در این منظره ی آمریکایی پیدا کنند. و این ریشه ی زیبایی کارهای اوست. گاهی اوقات زننده و تباه کننده است و گاهی اوقات مضحک و خنده دار، مثل آپارتمان و یا سانست بلوار، طنز های تلخ.

می‌خواستم از شما راجع به عمق و شفافیت سیاه و سفیدی در فیلمی مثل غرامت مضاعف سؤال کنم و بپرسم که چه چیزی راجع به آن می دانید؟

خب، این فیلمی است که خیلی‌ها به عنوان بهترین فیلم بیلی وایلـــدر از آن یاد می‌کنند. فکر می‌کنم وودی آلن لقب بهترین فیلم آمریکایی تمام دوران را به آن داد. یکی از دلایلش این است که فیلم در عین پرمعنا و عمیق بودن متظاهرانه نیست. بیلی وایلدر فیلم را بر اساس فیلم دیگری به اســـم M با بازی پیتر لوره بنا کرده. او عاشق ظاهر و اینکه چطور یک فیلم در عین سینمایی بودن می‌تواند حالت خبری و روزنامه وار هم داشـــته باشد . پوسته ی غرامت مضاعف فوق العادست، همان‌طور که بازی بازیگرانش فوق العاده است. و صد البته اگر به عوامل دقت کنید، بیلی وایلدر اغلب اوقات کسی را برای نقش هایش انتخاب می‌کند که به‌عنوان یک نقش منفی و یا نقش مثبت شناخته شده است و همیشه از آن‌ها به طور عکس استفاده می‌کند. فرد مک موری یک بازیگر لطیف و مهربان محسوب می‌شود ولی در فیلم‌های بیلی وایلدر نقش منفی را ایفا می‌کند. اما این فقط یکی از کلک‌های کوچک و مخصوص بیلی وایلدر است باعث می‌شود بیلی خودش را همراه و درگیر با جریان اصلی هالیوود بکند. بیلی همیشه کسی است که خودش جریان اصلی را ایجاد می‌کند. مثل خیلی از فیلم‌ســاز های مستقل در حال حاضر، اما بیلی همه ی این‌ها را هالیوود به دست آورد.

چطور توانست برای ساخت چیزی مثل سابرینا مردان را نیازمند و متوسل به زنان نشان بدهد؟

شما در این فیلم ویلیام هولدن را دارید، که نقش برادر بی دست و پا و نادانی را بازی می‌کند و قدر آدری هپبورن که به عنوان دختر راننده درســت زیر دماغش است را ندارد. و هلدن به شدت مضحک و مسخره است. همفری بوگارت در اینجا نقش یک مرد واقعی را بازی می‌کند. راجع به بیلی وایلدر یک چیز شفاف وجود دارد، همه چیز چسبیده به احساسات نیست. راجع به عشق است، همان قدری که راجع به نیمه ی پنهان و خشن عشق است به همان اندازه راجع به بزرگی و رویای بودن عشـــق نیز هست. میدونی، خیلی سخت است که با آدری هپبورن و نگاه‌های حسرت آمیز اولش به مردی که از دور عاشقش است همراه نشد. اما به همان اندازه فوق العادس که مردی که آدری عاشقش است مسخره، کودن، فوق‌العاده و واقع گراست. در فیلم‌های بیلی وایلدر همه ی آن‌ها را به دست می آورید به خاطر اینکه بیلی هیچ‌وقت نمی‌توانســـت خودش را درگیری فیلمی کند کـــه حتی خودش را سرگرم نمی‌کرد. او بزرگ‌ترین و سختگیرترین منتقد خودش بود.

اگر از شـــما بخواهیم که به ما ۳ تا از بارزترین مشخصه‌های بیلی وایلدر را بدهید، آن ۳ چیز چه چیزهایی می تواند باشد؟!

یک چیزی بهت میگم. اصلاً لازم نیست کتاب "گفتگو با وایلدر" را بخوانی. برو کتاب فروشی-احتمالا نباید این رو به گم ولی به هر حال برو به یک کتاب فروشی و بخش راهنمایی‌های وایلدر برای نویسندگان را بخوان. چیزی حدود ۱۲ نکته است. میدانم که خیلی از آدم‌ها تا الآن آن ها را لیست کرده‌اند و گذاشته‌اند کنار ماشین تحریرشان. و می دونی هیچ‌چی بهتر از این نمی‌توانی پیدا کنی، هیچ مدرسه ی فیلم‌ســـازی بهتر از حرف‌های بیلی وایلدر نیست.

یکی از آن‌ها را به عنوان مثال می گویم: می‌گفت: "بگذار تماشاچی بفهمه ۲ ضربدر ۲ میشه ۴. از اول بهشون نگو ۴ که تا ابد عاشقت بشـــن." چیزی رو که می خواهی بگویی، بگو. غلـــو نکن. خیلی واضح بیانش کن و بگذار مخاطب خودش از آن ســـر دربیـــاورد ... با این کار به اصطلاح یک تجربه ی سینمایی حقیقی به مخاطبت عرضه می‌کنی.

و نکته ی جالبت اینجاست که یک روز توی خیابان یک نفر من را از روی لباسم شناخت گفت: " اون قضیه ی دو دوتا چارتا بود. ما ازش استفاده می‌کنیم. ما فیلم می‌سازیم و از ایـــن تکنیک برای همه ی فیلم هامون اســـتفاده می‌کنیم. دودوتا. میذاریم که مخاطب و بیننده ضرب و جمع رو انجام بده." بیلی این رو از ارنست لوبیچ فقید یاد گرفت و این یک جور هایی برای من دلگرم کننده است که توسط این کتاب بیلی می‌تواند بهترین نصایح قهرمان ها و الگوهای خودش را به کســـانی کـــه امروزه فیلم می‌سازند منتقل کند.

به‌عنوان آخرین سؤال، وایلدر چه فیلم کمیک یا به اصلاح کلاســـیکی رو دنبال می‌کرد؟ آیا وایلدر انعکاس و بازتابی از آرتور شنیتزار است؟

بله. اما بیشتر ارنست لوبچ، کارگردان **نینوچکا** و **دردسر در بهشـــت** بوده که به بیلی الهام بخشیده.می‌توانید امتحان کنید و جلوی او از لوبیچ اسم ببرد، چشمانش برق میزند و شروع می‌کند به تعریف کردن از کارهای لوبیچ و میدونی این بحث داشتن قهرمان و الگو حتی در سن ۹۳ سالگی. یک تابلوی ثبت شده در دفترش دارد که روی آن نوشته: "چطور لوبیچ اینکارو میکنه؟!"، بیلی بشدت فروتن است. حتی همین‌الان. او این موضوع را که مردم تابلوی این که" بیلی چطور اینکارو میکنه؟!" را روی دیوارشان دارند باور نمی‌کند...ولی واقعاً این کار را می‌کنند. و من یکی از آن‌ها هستم.

منبع :

http://www.theuncool.com/press/conversations-with-wilder-npr-talk-of-the-nation/

Courtesy of National Public Radio – December 20, 1999

آپارتمان

نویسنده: فرناز ربیعی
rabiee@pardis-gholhak.com

خلاصه داستان:
ســـی سی باکستر، کارمند دون‌پایه یک شرکت عظیم بیمه است، که برای پیشرفت در کار خود مجبور می‌شود آپارتمان خود را در اختیار مافوق‌هایش بگذارد. تا این که روزی متوجه می‌شود دختر مورد علاقه او در اداره هم به همان آپارتمان رفت و آمد دارد...

Directed by	Billy Wilder
Produced by	Billy Wilder
Written by	Billy Wilder I.A.L. Diamond
Starring	Jack Lemmon Shirley MacLaine Fred MacMurray Jack Kruschen
Music by	Adolph Deutsch
Cinematography	Joseph LaShelle
Edited by	Daniel Mandell

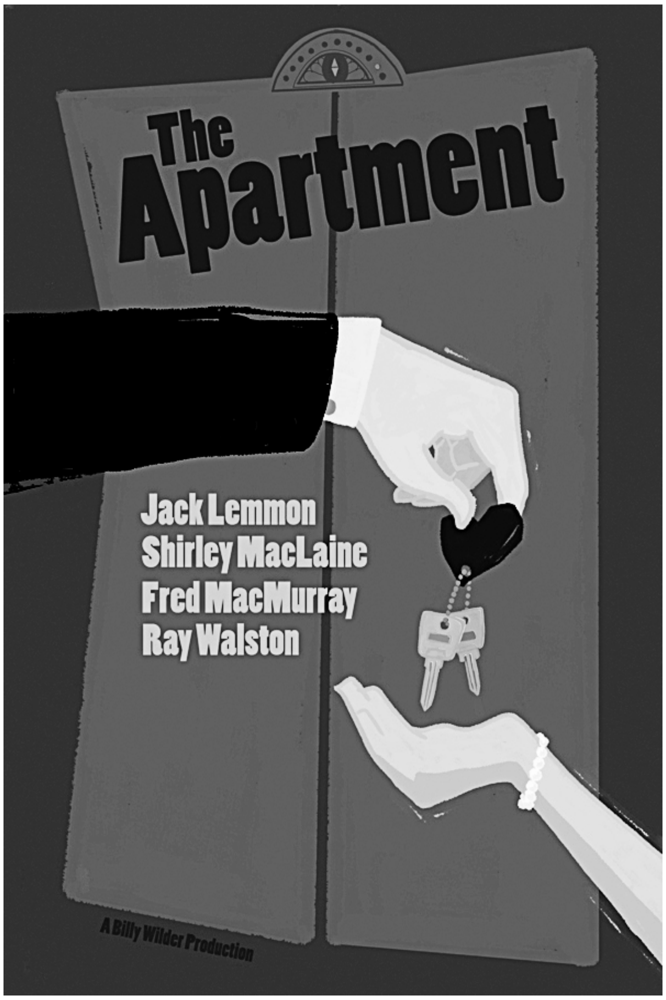
آپارتمان بارزترین نمونه فیلمســـازی آگاهانه از سیستم فرمال روایی کلاسیک آمریکا و پرافتخارترین فیلم کارگردانی اســـت که در تمامی فیلم‌هایش سعی داشت به همگان بفهماند که الگوی ســـه‌پرده‌ای فیلمنامه، کامل‌ترین ساختار تشکیل‌دهنده متون فیلم‌هاست.

آپارتمان بار دیگر صحت نظریه مســـتحکم وایلـــدر در یکی از معروف‌ترین ســـخنانش که می‌گفت: «با تمام شدن فیلمنامه هشـــتاد درصد فیلم به پایان می‌رســـد.» را به اثبات می‌رساند. اهمیت و ســـختگیری وی بر عنصر مسلط فیلمنامه در تمامی آثارش، مهمترین درسی است که این فیلمساز بزرگ تاریخ سینما به نسل‌های آینده سینماگران می‌دهد و همین عامل سبب می‌شود تا هر منتقدی در بررسی آثار وایلدر ناخواسته به فیلمنامه‌های فیلم‌هایش که اولین و مهمترین شاخصه سینمای او هستند، بپردازد.

بیلی وایلدر در **آپارتمان** ثابت می‌کند که آنچه باعث ماندگار شـــدن یک اثر در تاریخ سینما می‌شود، نه تکنیک‌های پیچیده ساختاری و نه ایجاد تفاوت و تنوع به قیمت از دســـت رفتن اصول اولیه سینماست بلکه آنچه یک اثر را شاخص و مؤثر می‌سازد، ایمانی است که سازنده‌اش آن را همچون یک روح در لحظه لحظه های کالبد فرم فیلم جاری می‌سازد.

آپارتمان، شـــروعی تفصیلی و پرده‌انداز دارد. بســـان سکانس افتتاحیه **ایرما خوشگله**؛ نیروی محرکه پیرنگ باز هم توصیف مهیج شهر است. این را اضافه کنید به وصف سردی از محل کار راوی، اداره بیمه شعبه نیویورک با بیش از سی هزار کارمند. تک‌گویی‌های باکستر، مؤکد این است که جمعیت شهرش به طور دهشتناکی رو به فزونی گذاشته است.

شروع طوفانی و پرسرعت **آپارتمان** از همان ابتدا به ما می‌فهماند که با فیلمی سرراست و پرداستان روبه‌رو هستیم که طرح نو و جذابش دلیلی بر از دست رفتن پرداخت دقیق و پرجزئیاتش نمی‌شود. ما از همان دقایق ابتدایی از طریق نریشن با شخصیت سی سی باکستر یا به اصطلاح باد (با بازی شگفت‌انگیز جک لمون)،



محل کار و زندگی، موقعیت اجتماعی و نیاز اولیه او که ترفیع درجه در شرکت بیمه ماندگار شعبه نیویورک است، آشنا می‌شویم. این در حالی است که کمتر از ۵ دقیقه بعد، از موقعیت اولیه نامتعارف شـــخصیت اصلی فیلمنامه، یعنی اجاره شدن آپارتمانِ باد توسط همکارانش، از طریق یک دیالوگ ساده مطلع می‌شویم: «آپارتمان من، آپارتمان خوبیه، فقط مشکلش اینه که هر وقت بخوام نمی‌تونم برم توش.»؛ و البته باز هم خیلی طول نمی‌کشد تا رابطه باد با صاحبخانه‌اش و تمامی اعضای شرکت (که مایل به اجاره آپارتمان او هستند) و همچنین عشق پنهانی او به آسانسورچی شرکت یعنی خانم کیوبلیک (با بازی شرلی مک‌لین) آشنا شویم.

حرکت از پرده اول فیلمنامه به پرده دوم آن نیز با ســـرعت غافلگیرکننده‌ای در جایی که رئیس باد (با بازی فرد مک‌مورای) به او با پیشـــنهاد ترفیع رتبه در ازای اجاره آپارتمان را می‌دهد، اتفاق می‌افتد و درست دقایقی بعد با گره اصلی داستان یعنی رابطه پنهانی رئیس باد با خانم کیوبلیک مواجه می‌شویم. از اینجا به بعد فیلمنامه‌نویسان اثر (آی.ای.ال. دیاموند و بیلی وایلدر) بطور آگاهانه، باکستر را در تمایز بین خواسته بیرونی (ترفیع رتبه در شرکت) و خواسته درونی‌اش (عشقش به کیوبلیک) قرار می‌دهند؛ و این دقیقاً کنش اصلی فیلمنامه است. پس از این نیز فیلمنامه اجازه لحظه‌ای خسته شدن به تماشاگر را نمی‌دهد و اتفاقات پیاپی و در عین حال منطقی، نه تنها داستان را از خطر یکنواخت شدن نجات می‌دهند

بلکه با جلوتر رفتن فیلم تمایز خواسته‌های باد و درگیری ذهنی وی را شدیدتر کرده و او را مجبور به انتخابی صریح بین دختر مورد علاقه‌اش و شغل و ترفیع رتبه‌ای که مدت‌هاست برایش زحمت کشیده، می‌کند؛ و اینجاست که پرداخت وایلدر چه به عنوان نویسنده و چه به عنوان کارگردان فیلم، تا انتهای پرده دوم و پایان دادن به چنین قصه قدرتمند و جذابی در پرده سوم آنقدر با وسواس، دقیق و قدرتمند است که ما به راحتی باور می‌کنیم که باد، عشق کیوبلیک را به تمامی اهدافی که در چند ساله اخیر عمرش داشته، ترجیح می‌دهد.

با این حساب در چنین روایتی با شخصیت هایی طرف هستیم که واجد خصلت های منسوب پروتاگون نیستند. و بی شک یک جنبه هوشمندی دایموند و وایلدر این بوده که توقع همذات پنداری رایج مخاطبان با کاراکتری مثل باکستر را نداشته اند. از سویی نمی توان گفت این شخصیت ها در محیط حل شده اند. چرا که سازگاری دلیل استحاله نیست. در خنثی‌ترین حالت می‌تواند تلقی نوعی همسویی غیرجبری باشد.
ردیف‌های بی‌شمار میز تحریر فلزی خاکستری، قفسه‌های طبقه‌بندی خاکستری و چهره‌های فلزی خاکستری، و در نظر مجسم کنید راهروی پهن شرکت بیمه را در کادر سینما اسکوپ، آسانسور منتقل‌کننده کارمندان بین طبقات و به یاد آورید تاکید بر نفس‌نفس زدن‌های خانم لیبرمن در عرض خیابان و در راه‌گرد پله‌های آپارتمانش. ارتباطات و تقابل در این جامعه داستانی، نه نمود دنیای عینی بلکه می‌تواند نمودی باشد از تلاطمات شهر شلوغ و جهان درونی کاراکترها. برخی از این صحنه‌های کلیدی ریزپرداز و چند مورد مسترشات که ذکرشان رفت به مثابه بازتاب شخصیت عمل کرده‌اند.
ورود فرن به متن در وهله نخست، به میزان بسیاری جلب توجه می‌کند. به یاد آورید شاخه گل میخک یقه لباسش و اظهار نظرهای آقای کرکبی را و زمانی که باکستر، زن جوان را با پوشش اداری متمایزش (بارانی پشمی بدون کلاه) می‌بیند و می‌گوید بار اولی است که او را با این لباس دیده. این تفاوت در شیوه حضور، بر خلاف عرف عمل کردن و در خلاف جهت آب شنا کردن، ضمن اینکه در جمع هوس‌رانان، او را انگشت‌نما کرده تا حدی نیز ابعادی رومحور از تمایزطلبی در زندگی و روابط این کاراکتر را در منظر مخاطب برجسته می‌کند. در این خصوص، شتک به مخاطب هنگامی است که مایوسانه پی می‌بریم او این کارها را فقط برای سرپوش گذاردن بر تداوم رابطه اش با شلدریک انجام می‌داده است.
مثلث بکستر، فرن و شلدرک از آن دسته مثلث‌های عجیب سینمایی است. سوءاستفاده احساسی شلدرک از فرن باعث اقدام به خودکشی فرن در آپارتمان بکستر می‌شود. نجات او توسط بکستر و دکتر همسایه و حوادث دو روز بعد آن، باعث باز شدن دید آن دو نسبت به مسائل اطراف می‌شود و در می‌یابند که رویاهایشان چه هزینه‌ای برای آن دو در پی داشته است. فرن و بکستر هر دو قصد استفاده از شلدرک را داشتند. فرن برای ارضای احساسات خود و بکستر برای رسیدن به پست شغلی بالا. در حالی که در این بین در واقع آن‌ها بودند که مورد استفاده شلدرک قرار می‌گرفتند. شلدرک تا زمانی که آپارتمان بکستر را نیاز داشت، او را در مقام معاون خود نگه می‌داشت و فرن را تا زمانی که از او خسته می‌شد.

آپارتمان دغدغه ژانر ندارد. **سانست بولوار** هم در عین نزدیکی به گونه نوآر در برخی لایه‌ها از آن دور می‌ماند. بستر فیلمنامه **آپارتمان** در نگاه اول، تلفیقی است از رمانس و رگه‌هایی از کمدی موقعیت و کلامی (رقم‌زننده فرم صوری ژانر کمدی رمانتیک)، در حالی که عموم مؤلفه‌های کلاسیک این گونه ادغامی را حامل نیست. کاراکتر مرد در آنچه به نام کمدی رمانس سنتی و مردم‌پسند می‌شناسیم همواره بدبیاری‌های عشقش را تحمل می‌کند تا در پایان، زمانی که تسلطش بر وضعیت فردی به تعادلی نسبی رسید، ندانم‌کاری‌های معشوقه‌اش را بر او ببخشد و بازگشتش را پذیرا شود. در حالی که مهم‌ترین مشکل آدم‌های روایت وایلدر، مشکل نزدیکی است. در سکانس دوم سرماخوردگی باکستر هم یک نشانه است. نمی‌تواند به فرن نزدیک شود و سر صحبت را با او باز کند و جریان مکالمه شان پرتاب می‌شود به سمتی دیگر.
از نکات ظریف در فیلم این است که، یکی از مزایای رئیس‌ها و بالادستی‌ها، استفاده از توالت مدیران ارشد است که از توالت کارکنان دون پایه جداست و هریک از مقامات عالی، برای استفاده از آن کلید مخصوص خود را دارند. کلیدی که گاهی با کلید آپارتمان باکستر عوض می شود. و به راستی با توجه به نیاز جسمانی بلندپایگان طبقهٔ بالا، شاید آپارتمان باکستر تفاوت چندانی هم با توالت اداره نداشته باشد.
وقتی در فصل پایانی فیلم، باکستر از دادن کلید آپارتمانش سرباز می‌زند و کلید توالت مدیران عالی را به نشانهٔ استعفا از مقام معاونت به جناب رئیس باز می‌گرداند و دون‌پایه بودن را بر دون‌مایه بودن برتر می‌نهد، خاطره‌ی جو گیلیس را در یاد زنده می‌کند. در فیلم به یادماندنی **سانست بولوار** نیز جوگیلیس از زندگی پرتجمل و باشکوهی که نورما دزموند به او پیشنهاد می‌کند و در ازای آن همه، تنها «خود» او را می خواهد، روی می‌گرداند.

دنیایی کوچکتر از دهکده؛ قدر یک آپارتمان

جهان پیش‌فرض فیلم **آپارتمان** بیلی وایلدر جهان پلیدی است. یک شرکت بیمه با ۳۱۲۵۹ نفر پرسنل که سی سی باکستر یکی از کارمندان معمولی‌اش است. یک شرکت با بوروکراسی عظیم و سلسله مراتبی مرتب و منظم: کارمندان و رؤسا و رؤسای رؤسا و بالادستی‌ها و... سی سی باکستر کارمند معمولی این شرکت است و دوست دارد هر چه سریع‌تر و بهتر در کارش پیشرفت کند. دوست دارد به رتبه ای بالاتر برسد. بی‌علاقه‌ترین آدم‌ها هم وقتی در آن شرکت بیمه با ۳۱۲۵۹ نفر پرسنل قرار بگیرند، دل‌شان می‌خواهد بالاتر بروند. بالا و بالاتر. استفاده کردن از دستشویی مخصوص رؤسا خودش می‌تواند یک انگیزه برای بالاتر رفتن مقام باشد.

سی سی باکستر نازنین هم دلش می‌خواهد پیشرفت کند. اما پیشرفت و بالا رفتن اصلا با خوب کار کردن به دست نمی‌آید. فقط با رابطه‌هاست که می‌توان پیشرفت کرد. و سی سی باکستر دوست‌داشتنی هم وارد بازی رابطه‌ها می‌شود، خیلی ناخواسته. اما وقتی وارد شد دیگر راه برگشتی نیست.

جهان پیش‌فرض فیلم آپارتمان، جهان رؤسای اداری است که قدرت دارند. می‌توانند از بین دخترهای اداره انتخاب کنند و شبی را با آن‌ها خوش بگذرانند. جهان مردهای ۴۰-۵۰ ساله‌ای که همسرشان آن‌ها را درک نمی‌کند و برای خوش‌گذرانی با معشوقه‌هایشان، به جایی نیاز دارند. و چه مکانی بهتر از آپارتمان مجردی سی سی باکستر، کارمند دون‌پایه‌ی زیردست‌شان؟

چیزی که **آپارتمان** را از یک فیلم معمولی بالاتر می‌برد، همین پیش‌فرض بودن این پلشتی‌هاست. همه‌ی این‌ها وجود دارند. اسکار وایلد این را می‌گفت. بیلی وایلدر نمی‌خواهد تو تعجب کنی. او کاری می‌کند که تو بخندی. تو بخندی و آخر آخرش، وقتی که شیرینی خنده‌ها به کُنه‌اش رسید، تلخی را حس می‌کنی. سی سی باکستر هر شب تا یک ساعتی کلید آپارتمانش را به یکی از بالادستی‌هایش می‌دهد تا به عیش و نوشش برسد و خودش دیرتر به خانه می‌رود. او به باج دادن ادامه می‌دهد. تا این‌که تمام رییس‌هایش توصیه‌نامه می‌نویسند به رییس کل که آقای باکستر بسیار کارآمد و کوشا و منضبط و به دردبخور است. مقامش را ارتقا بدهید. رییس کل او را احضار می‌کند. کمی با او خوش و بش می‌کند و به او می‌گوید که تو مشکوک هستی. غیرممکن است همه‌ی رییس‌ها هم‌زمان برای یک نفر خاص توصیه‌نامه بنویسند. چه کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه‌ات است؟ سی سی باکستر هم مجبور می‌شود ترسان لرزان همه چیز را تعریف کند. در دلش خدا خدا می‌کند که اخراج نشود. اما آقای رییس کل به او می‌گوید: «خب، امشب کلید آپارتمانت را به من قرض بده . من هم به آپارتمان نیازمندم.»

طنز بیلی وایلدری به این می‌گویند. تو فکر می‌کنی الان سی سی باکستر بیچاره اخراج می‌شود، اما دنیا جای پلشت‌تر و کثافت‌تری است. رییس کل هم، آره... اما بیلی وایلدر دست از سر آدم برنمی‌دارد.

هر چه قدر که جلوتر می‌روی بیلی وایلدر بیشتر تو را با خودش می‌کشاند. بیشتر تو را می‌خنداند و راستش بیشتر تو را می‌گریاند. آن صحنه‌های خودکشی فرن کیوبلیک و پرستاری‌های سی سی باکستر از آن دختر، اوج فیلم است. صحنه‌های حضور دکترِ همسایه در آپارتمانِ باکستر و تعجب او از به کار بردن لفظ خانم و آقا توسط باَکستر و فرن کیوبلیکَ (دختر آسانسورچی) در مقابل هم. او پیش خودش فکر می‌کند که باکستر و آن دختر هر شب با هم‌اند، اما... استفاده‌ی تلخ و شیرین از تیغ ریش‌تراشی که از یک طرف نشان عشق پاک و بی غل و غش باکستر است و از طرف دیگر ترسو بودن و بزدلی باکستر در مقابل رییس کل و موقعیتی را که در اداره به‌دست آورده نشان می‌دهد؛ لحظاتی که باکستر دل‌شکسته هنگام جمع کردن وسایل آپارتمان‌اش به راکت تنیسی که از آن به‌عنوان آبکش برای دم کردن اسپاگتی استفاده کرده بود، نگاه می‌کند و یک رشته ماکارونی باقی‌مانده بر روی آن را با لبخند تلخی از راکت جدا می‌کند، همه‌ی این‌ها آدم را به طرز خوشایندی غلغلک می‌دهند.

و آیا مگر جز وایلدر کسی می‌تواند تو را حتی پس از چندین بار تماشای فیلم دل‌نگران کند که صدای ناهنجاری که از بیرون شنیده می‌شود، شلیکی است که بر عشق بکستر و فرن پایانی غم‌انگیز می‌نشاند و یا باز شدن در شامپاینی است که با آن وصال یکدیگر را جشن می‌گیرند؟

نمایی از پشت صحنه ی فیلم آپارتمان - بیلی وایلدر در کنار جک لمون

بازداشتگاه شماره ۱۷

نویسنده: عرفان س گلپایگانی
golpaygani@pardis-gholhak.com

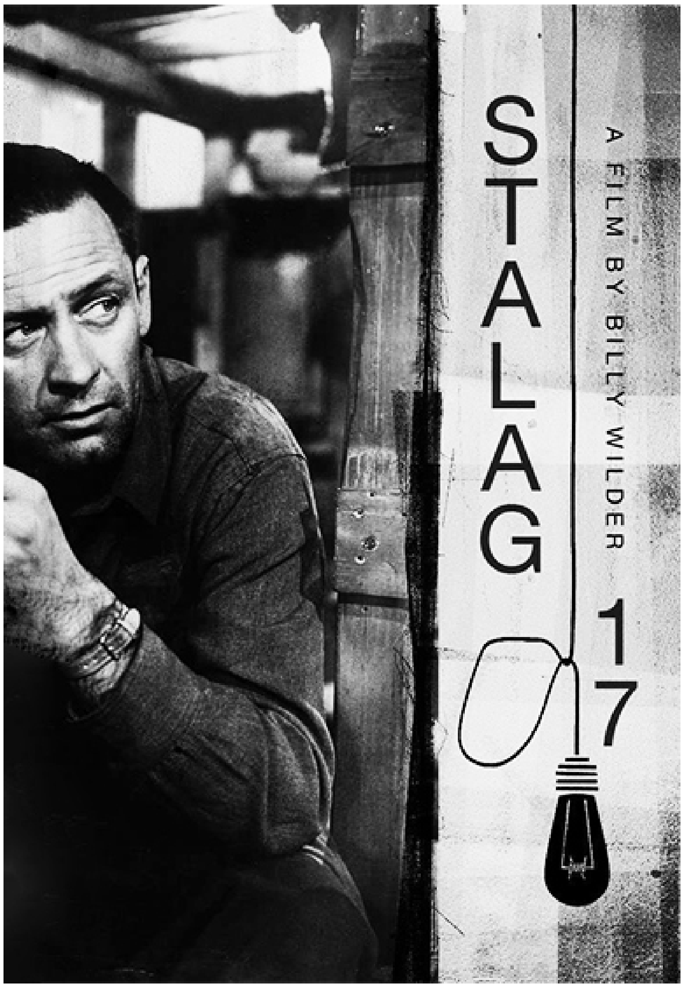
خلاصه داستان:

آلمان‌های نازی کمپی برای نگهداری اسـیران جنگ جهانی دوم تدارک دیده‌اند. دو نفر از زندانیان بازداشتگاه به کمک دیگر اسیران قصد فرار دارند اما هنگام فرار به طرز فجیعی کشته می‌شـوند. افراد بازداشتگاه اطمینان دارند که نقشه فرار لو رفته و به سِفتّن مشکوک می‌شوند و...

Directed by	Billy Wilder
Produced by	Billy Wilder
Screenplay by	Billy Wilder Edwin Blum
Starring	William Holden Don Taylor Otto Preminger
Narrated by	Gil Stratton
Music by	Franz Waxman
Cinematography	Ernest Laszlo, ASC
Edited by	George Tomasini
Distributed by	Paramount Pictures
Release date(s)	May 29, 1953 (UK) July 1, 1953 (US)
Running time	120 minutes
Country	United States
Language	English
Budget	$1,661,530
Box office	$10,000,000

مقدمه

در عصـر طلایی هالیوود (سـال‌های ۱۹۲۷ تـا ۱۹۶۳) ، کمتر فیلمی را می‌بینید که بدون بهره‌گیری از تجمل و زیبایی تولید شـده باشد. تجمل و زیبایی دارای جنبه‌های متنوعی است اما در هالیوود، همواره کشش و تمایل این مفاهیم به سمت زن‌ها معطوف می‌شد و کمتر کسی حاضر می‌شد فیلمی را تهیه کند که بازیگر نقش اصلی زن در آن حضور نداشـته باشـد. اما در هالیوود دهه پنجاه، کارگردانی به نام بیلی وایلدر حضور داشـت که ترسی از مقابله با جریان مرسوم سینمای هالیوود به خود راه نمی‌داد. البته نباید این حقیقت را نادیده گرفت که وایلدر همیشه برخلاف جریان نبوده و چندین و چند فیلم عامه‌پسـند و کمدی در کارنامه خود دارد که تنها به قصد جذب تماشـاگر و بهره‌ی مالی، روانه‌ی سـینماها کرده است. وایلدر قبل از ساخت بازداشتگاه شـماره ۱۷ به خوبی روحیه متفاوت و ریسک‌طلبانه‌اش را با دو اثر **سان‌سـت بلوار (۱۹۵۰)** و **تک خال در حفره (۱۹۵۱)** نشـان داده بود. بازداشتگاه شماره ۱۷ ادامه‌ای بر راه پرچالش وایلدر بود چرا که بعد از فیلم مطرح سان‌سـت بلوار و جذب توجهات زیاد با سـاخت تک خال در حفره، تمام آن توجهات را از دست داده بود، فیلمی که نه تنها توجه منتقدان را در آن زمان به خـود جلب نکرد، بلکه فروش خوبی هم در گیشـه به همراه نداشـت. اصولاً بیلی وایلدر بعد از این شکست باید فیلمی می‌ساخت که نگاه اذهان عمومی را با



توجه به خواستگاه آن زمان هالیوود تأمین می‌کرد، نگاهی که خواستار زیبایی و تجمل بصری (زن) و داستانی عاشقانه با چاشنی طنز بود. اما بیلی وایلدر دقیقا عملی برخلاف انتظار انجام داد و به همراه ادوین بلوم فیلمنامه‌ای اقتباسـی از نمایشی اجرا شده در برادوی نوشت. فیلم‌نامه‌ای که در آن خبری از نقش اول زن و دیگر تجملات هالیوودی مانند خانه‌های عیانی و ماشین‌های مد بالا نبود و تنها ماجرای چند سرباز بازداشتی در دوره‌ی جنگ جهانی دوم را تعریف می‌کرد. این جسارت تنها به همین‌جا ختم نمی‌شود و در بخش‌های بعدی مقاله بیشتر به این جسارت‌های موضوعی پرداخته خواهد شد.

داستان

فیلم‌های زیادی درمورد جنگ جهانی دوم ساخته شده است ولی کمتر شده که تهیه‌کننده و کارگردانی به سمت داسـتان اسیران جنگی رفته باشد و درمورد معضلات و وضعیت این قشر از افراد، فیلمی ساخته باشد.
به خوبی می‌توان متوجه شد که نگاه تیزبین وایلدر، داستان یک نمایش جنگی برادوی را شکار کرده و با اقتباسی مناسب، داستانی نو و متفاوت را از زمان جنگ جهانی دوم ارائه داده اسـت. داستانی در مورد اسرای جنگی، که توسط نازی‌ها بازداشت شده‌اند و زندان‌بانان با جاسوسی‌های مداوم سعی بر دریافت اطلاعات باارزش جنگی از زندانیان دارند. بازداشتگاه شماره ۱۷ یکی از چندین بازداشتگاه

نازی‌هاست که فیلم بیشتر به بخش آمریکایی‌تبار آن می‌پردازد. زندانی‌های بازداشتگاه دائما در فکر فرار و کسب اطلاعات از بیرون زندان هستند. اما هر نقشه‌ای که در این بازداشتگاه طراحی می‌شود، به صورتی مرموز و ناگهانی نقش برآب می‌گردد. سربازان آمریکایی به تدریج مظنون به حضور یک جاسوس در میانشان می‌شوند. بعد از مدتی به یکی از افراد گروه به اسم سِفتُن (با بازی ویلیام هولدن) ظن‌شان بیشتر شده و او را مقصر تمام اتفاقات می‌دانند، در حالی که او کاملاً بی‌گناه است و حقیقت چیز دیگری‌ست. سفتن مردی واقع‌بین و خشک است و به گفته‌ی خودش در روز اولی که به بازداشتگاه آمده بیشتر وسایلش را دزدیده‌اند و از همان موقع یاد گرفته به هیچ‌کسی به غیر از خودش اعتماد نکند و فقط و فقط به فکر خودش باشد. این در حالی است که بقیه افراد بازداشتگاه خودشان را متعهد می‌دانند و احساس می‌کنند که جنگ حتی در زمان اسارت ادامه دارد و نباید از پای نشست. سفتن با معامله گری هوشمندانه وسایل و غذا برای خودش فراهم می‌کند که وجودشان حتی بیرون از بازداشتگاه هم تعجب‌برانگیز است، چه برسد به داخل بازداشتگاه‌های نازی. همان طور که گفته شد سفتن مرد خودخواهی است و بدون دریافت هزینه چیزی را در اختیار هم‌قطارانش قرار نمی‌دهد و به نوعی تا جایی که می‌تواند از خودی می‌کند و به خودش اضافه می‌کند. همین روحیه خودخواهانه‌ی اوست که نظر همه را نسبت به خودش منفی می‌کند و کار را به جایی می‌رساند که همه‌ی افراد بازداشتگاه به او حمله می‌کنند و تا سرحد مرگ کتکش می‌زنند؛ تازه این زمان است که سفتن متوجه می‌شود تا زمانی که مرد جاسوس را پیدا نکند یک شب راحت در بازداشتگاه بر او نخواهد گذشت و به صرافت می‌افتد تا مقصر واقعی را پیدا کند. سفتن هوشمندی ذاتی‌اش را به کار می‌اندازد و بعد از پیدا کردن جاسوس حقیقی، او را به دیگر زندانیان بازداشتگاه معرفی می‌کند و بعد از طرح نقشه‌ای برای سر به نیست کردن خیانتکار، خودش مأموریت فراری دادن ستوان جیمز دانبار (که قرار است او را از زندان منتقل کنند) را برعهده می‌گیرد و خودش به همراه ستوان، از زندان متواری می‌شود.

همان‌طور که می‌بینید، داستان کلیتی سرراست دارد و به مانند تمام فیلم‌نامه های کلاسیک، شروع، میانه و پایان کلیشه‌ای در آن به چشم می‌خورد. اما چیزی که وجه تمایز فیلمنامه را با دیگر فیلمنامه‌های مرسوم هالیوودی ایجاد می‌کند، شخصیت اول آن یعنی سفتن است. شخصیتی خشک، بدون انعطاف و خودخواه که شرایط فیلم‌نامه را به جهتی می‌چرخاند که دیگر خبری از

قهرمان نیست چیزی که با فلسفه‌ی هالیوود آن زمان کاملاً متضاد بود. البته سفتن در پایان فیلم ماهیتی به نسبه قهرمانانه می‌گیرد و با لو دادن جاسوس و نجات ستوان دانبار چهره‌ی متفاوتی از خود به نمایش می‌گذارد اما در تمام لحظات پایانی این حس وجود دارد که سفتن تنها به خاطر خودش دست به این اعمال می‌زند و گواه این مسئله هم آخرین جملات سفتن به دیگر همرزمانش است: «اگه یه موقعی گوشه‌ی یه خیابونی به هر کدوم از شما ولگردها برخوردم، فقط وانمود کنید که همدیگر رو تا به حال ندیدیم، مفهوم شد؟» اما پس چرا ستوان دانبار را نجات می‌دهد؟ در حالی که می‌تواند به راحتی فرار کند، بدون آن‌که کسی وبال گردنش باشد. این مفهوم غریب و چند مفهوم دیگر گنجانده شده در فیلم را در بخش بعدی مقاله بررسی می‌کنیم.

نکات بارز

آیا حقیقتاً انسانی‌ها ماهیتی تک بعدی دارند؟ اگر در خود و افراد پیرامونمان قدری دقت کنیم، متوجه رفتارهایی متنوع می‌شویم. انسان برحسب موقعیت، اعمال و رفتار متفاوتی از خود بروز می‌دهد، ممکن است در موقعیتی رفتاری از خود بروز دهد که در موقعیتی دیگر حتی لحظه‌ای آن رفتار را از خود بروز ندهد و همین روند در رفتارها و موقعیت‌های دیگر تکرار شده و کاملاً قابل درک و پذیرش است. پس انسان‌ها به هیچ عنوان موجوداتی تک بعدی نیستند و در هر موقعیت و در هر زمانی رفتاری متفاوت و منحصر به فرد از خود به نمایش می‌گذارند. سفتن **بازداشتگاه شماره ۱۷** هم به مانند تمام انسان‌ها، چند بعدی است اما چیزی که بیش از هرچیزی این شخصیت را جذاب می‌کند، لایه‌های پنهان اوست که به سختی فرصت بروز پیدا می‌کنند و در اکثر اوقات سفتن مردی منفور و خودخواه به نظر می‌رسد، در حالی که حقیقت وجود او چیز دیگری‌ست و کارگردان به خوبی این شخصیت چند لایه را به معرض نمایش گذاشته است. بازیگران مشهوری چون چارلتون هستون و کرک داگلاس برای ایفای نقش سفتن در نظر گرفته شده بودند اما قرعه به نام ویلیام هولدن افتاد. هولدن نسبت به ایفای نقش سفتن بی‌میل بود چرا که فکر می‌کرد شخصیت سفتن زیادی خودبین و خودخواه است و در همان ابتدای فیلم از وایلدر درخواست کرد که شخصیت سفتن را دلسوزتر کند که با مخالفت سرسختانه‌ی وایلدر مواجه شد. جالب است بدانید که استقامت وایلدر به نفع ویلیام هولدن تمام شد و جایزه‌ی اسکار بهترین بازیگر مرد را برای او به همراه آورد.

علاوه بر کارکتر اصلی، خود فیلمنامه هم ساختاری چند لایه دارد و همین مقوله ی چنـــد لایه بودن، صحنه‌ها و دیالوگ‌های جذابی را پدید آورده که در ادامه به چند صحنه و دیالوگ برتر فیلم می‌پردازیم و آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در جای جای فیلم وضعیت سخت زندانیان به نمایش درمی‌آید اما در دو صحنه این وضعیت به شکلی متفاوت بیان می‌شود؛ در یکی از صحنه‌ها سفتن در حال سرخ کردن یک تخم مرغ است که شپیرو و انیمال (دو شخصیت بامزه‌ی فیلم که بار کمدی فیلم را به دوش می‌کشند) با گشنگی فراوان از راه می‌رسند. شپیرو از سفتن درخواست می‌کند که پوسته تخم مرغ را به او بدهد؛ شپیرو نصف پوسته را به انیمال می‌دهد و انیمال می‌پرسد که باید با این پوست تخم مرغ‌ها چه کنند؟ و شپیرو در جواب دیالوگی جالب را به زبان می‌آورد: «ما قراره بکاریمشون انیمال و یک مرغ برای کریسمس بزرگ کنیم.» شاید این جمله تنها یک شوخی ساده به نظر برسد اما درواقع با کلماتی ساده، گشنگی، توهم و امید را با چاشنی طنز در هم آمیخته اســـت که در عین خنده بیننده را قدری به فکر فرو می‌برد. در صحنه‌ای دیگر اســـرای جنگی را می‌بینیم که با وسایلی پیش پا افتاده صدای سازهای مختلف را درمی‌آورند و با همراهی این آلات موسیقی مراسم رقصی برپا می‌کنند که سکانسی اعجاب انگیز است؛ سکانسی اعجاب‌انگیزی خلق می‌کند. مردانی که در زندگی عادی حاضر نبودند حتی مرد دیگری را بغل کنند حال در شرایط ســـخت مجبور به رقص با یکدیگر می‌شوند و همه هم راضی و خشنود هســـت و کارگردان با این صحنه به ما نشـــان می‌دهد که مفاهیم و اعتقادات برحسب موقعیت به چه آسانی تغییر می‌کنند، گویی هیچ موقع وجود نداشته‌اند. وایلدر در این فیلم چندان سعی نکرده که آلمانی‌ها را مردمی قصی‌القلب نشان دهد و از این حیص هم با بسیاری آثار مربوط به آلمان نازی که دائماً سعی دارند آلمان‌ها را مردمی بی‌رحم و خون‌خوار نشـــان دهند به مخالفت می‌پردازد. در بازداشتگاه شماره ۱۷ اکثر آلمان‌ها افرادی شوخ‌طبع و بازی‌گوش هستند و سخت ترین شکنجه‌شـــان محروم کردن از بخاری و بی‌خوابی دادن است. روحیه شوخ طلب وایلدر در صحنه‌ای دیگر از فیلم، اصول نازی و رهبرش را به شکلی جالب توجه به سخره می‌گیرد: زمانی که یکی از زندانیان تازه وارد با سبیل هیتلری بر روی چهارپایه ایستاده و کتابی از آدولف هیتلر را برای دیگر زندانیان می‌خواند و سپس ناگهان کتاب را پایین می‌آورد و از دوستانش می‌پرسد که آیا تغییر نکرده اند؟ آیا همه آن‌ها آلمانی نازی و آدولف‌های کوچولوی خوبی هســـــتند؟» و همه جواب مثبت می‌دهند و به درخواســـت ســـخنران به ســـمت شولتز (نگهبان بازداشــــتگاه) بازمی‌گردند و ما با صورت‌های زندانیان مواجه می‌شویم که همه

سبیل‌های هیتلری دارند و موهایشان را به مدل آدولف هیتلر درست کرده‌اند که صحنه‌ی بسیار تأثیرگذاری است. سکانس جالب دیگری هم وجود دارد که در آن، وقتی شولتز رادیو و هدفون غیر مجاز زندانیان را پیدا می‌کند با لحنی تمسخرآمیز می‌پرســـد که این‌ها چیست و شـــپیرو و انیمال جواب‌هایی بی‌ربط و مسخره می‌دهند و بعد از این صحبت‌ها دیالوگی جالبی بین شولتز و ستوان دانبار رد و بدل می‌شود؛ شولتز رو به دنبار می‌کند و می‌گوید: «چجوری انتظار دارید که با لشگری از دلقک‌ها جنگ را ببرید؟» و دانبار می‌گوید: «ما امیدواریم که شما از فرط خنده کشته شوید!» فیلم مملو از دیالوگ‌های اصولی و جذاب است که توجه به هر کدام می‌تواند آموزه‌ای جدید درباره‌ی راه و روش دیالوگ‌نویسی دربرداشته باشد.

نتیجه گیری

بیلی وایلدر بدون شک مردی هوشمند و کارگردانی توانا بود که توانست در دوره‌ی زندگی‌اش آثار سینمایی قابل تقدیری خلق نماید. او همواره سعی کرده در کنار دید شخصی‌اش نیازهای عام و خواسته‌های سرمایه‌گذاران هالیوودی را تأمین کند اما میزان دید شخصی در آثارش متغییر است. به عنوان مثال در سان‌ست بلوار و تک خال در حفره با فیلم‌هایی کاملا مستقل (حداقل از نظر فکری) طرف هستیم که هر کدام موضوعاتی را بیان می‌کنند که در چهارچوب عمومی هالیوود جایی ندارند. در بازداشتگاه شماره ۱۷ هم کاملاً با موضوعی متفاوت و مستقل از ساختار هالیوودی روبرو هستیم اما بعضی بازی‌ها و قسمت‌های فیلم به گونه‌ای کار شده‌اند که انگار بخشی مجزا هســـتند که به زور در فیلم گنجانده شده‌اند. سکانس‌های کمدی گاه بیش از اندازه به لودگی کشیده می‌شود و از هم‌ذات‌پنداری بیننده با موقعیت و شخصیت‌های فیلم می‌کاهد. آلمان‌های نازی در فیلم بسیار ملایم‌تر از آن‌چه که باید باشند به نظر می‌رسند. ترکیب صحنه‌های طنز و موقعیت‌های نه چندان سخت، این فکر را به ذهن متبادر می‌کند که زندانیان بازداشتگاه شماره ۱۷ آنچنان زندگی بدی ندارند و این مســـئله پایه‌های داســـتانی فیلم را به شدت می‌لرزاند. با این وجود نباید این جمله را فراموش کرد که: "هر فیلم را باید با توجه به زمان خودش مورد بررسی قرار داد" و اگر نگاهی موشکافانه به آن دوران داشته باشیم، بدون لحظه‌ای تردید باید اعتراف کرد که بازداشتگاه شماره ۱۷ نه تنها فیلم خوبی است، بلکه فیلمی پیشروست که تنها با به کارگیری اصول روایی درست و بدون استفاده از المان‌های مرسوم آن زمان هالیوود، جذابیتی بی بدیل به وجود آورده که بیننده را تا پایان فیلم مشتاق نگه می‌دارد.

شانس پوچ

نویسنده: میلاد قزللو
Milad.Ghezello@gmail.com

خلاصه داستان:

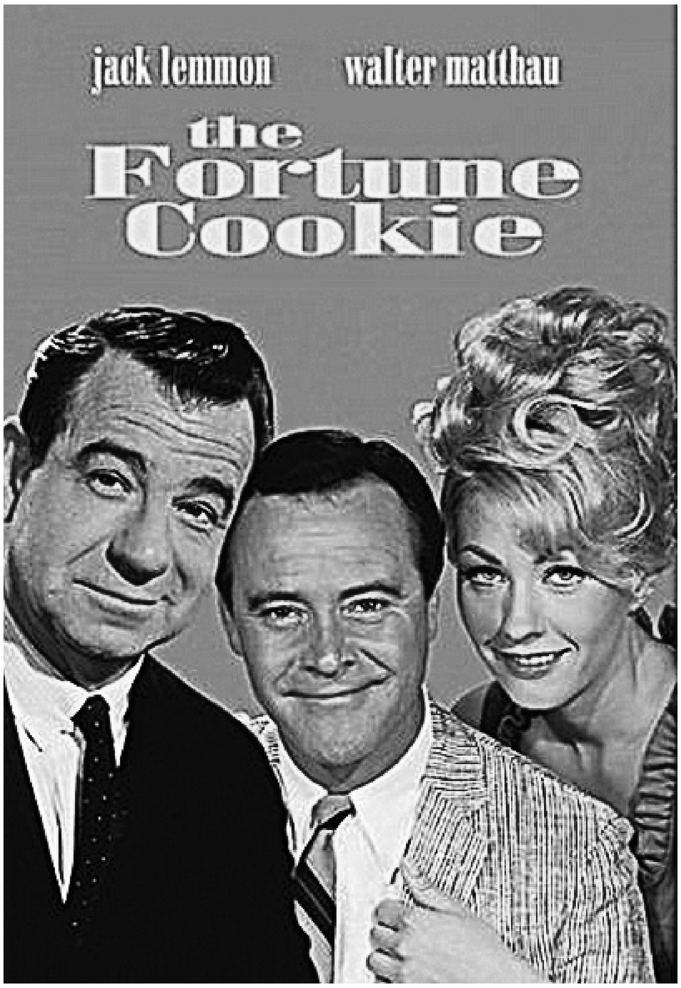
هری هینکل (**جک لمون**)، فیلمبردار ورزشی شبکه‌ی سی‌بی‌اس در جریان یک مسابقه‌ی فوتبال آمریکایی توسط لوتر «بوم بوم» جکسون (**رون ریچ**) در جریان فیلم‌برداری از یک مسابقه مصدوم می‌شود. مصدومیت او جزئی است اما ویلیام اچ «ویپلاش ویلی» گینگریچ (**والتر ماتائو**)، شوهر خواهرش که وکیل است او را تحریک می‌کند تا وانمود کند که پایش بی‌حس شده است و نمی‌تواند راه برود تا آنها بتوانند از بیمه مبلغ کلانی را به عنوان حق درمان دریافت کنند. هری در ابتدا با این کار مخالف است اما چون می‌خواهد سندی (**جودی وست**)، همسر سابقش را برگرداند، موافقت خودش را با این کار اعلام می‌کند. شرکت بیمه برای اینکه از راست و دروغ این قضیه مطمئن شود، کارآگاهی خصوصی به نام چستر پرکی (**کلیف اوزموند**) مامور می‌کند تا هری را زیر نظر داشته باشد. بوم بوم جکسون به خاطر وضعیت هری دچار عذاب وجدان شدیدی است و به الکل روی می‌آورد و با چند نفر زد و خورد انجام می‌دهد که باعث می‌شود بازداشت شود. سندی به پیش هری برمی‌گردد. هری پس از اطلاع از ماجرای بوم بوم جکسون تصمیم می‌گیرد تا حقیقت را بگوید و نقشه‌ی ثروتمند شدن ویلیام را خراب می‌کند.

Directed by	Billy Wilder
Produced by	Billy Wilder I.A.L. Diamond Doane Harrison
Written by	Billy Wilder I.A.L. Diamond
Starring	Jack Lemmon Walter Matthau Ron Rich
Music by	André Previn
Cinematography	Joseph LaShelle
Edited by	Daniel Mandell
Casting By	Lynn Stalmaster
Release date	1966

شیرینی شانس بیست و دومین فیلم بیلی وایلدر است که در سال ۱۹۶۶ در ژانر کمدی ساخته و به صورت سیاه و سفید فیلمبردای شده است. **والتر ماتائو** برای بازی در این فیلم اسکار بهترین بازیگر مکمل مرد را دریافت کرد. علاوه بر **جک لمون**، دو بازیگر دیگر نیز برای ایفای نقش هری در نظر گرفته شده بودند، **فرانک سیناترا** و **جکی گلیسون**. فیلمنامه‌ی این فیلم را وایلدر نوشته و سپس هفت مرتبه با همکاری دیاموند آن را بازنویسی کرده است.

شیرینی شانس به نسبت فیلم‌هایی که وایلدر پیش از آن ساخته، مانند **آپارتمان**، **بعضی‌ها داغشو دوست دارن**، **سانست بلوار**، فیلم ضعیف‌تری است و سطح کمدی و طنز آن نیز با توجه به اینکه به گونه‌ای کمدی سیاه است، در حد یک لبخند باقی می‌ماند.

فیلمنامه‌ی فیلم که حاصل همکاری مشترک وایلدر و دیاموند است، داستان لاغری دارد. یک خط داستانی که مصدومیت و ویلچرنشینی هری است، بدون اینکه داستانک‌هایی را به این خط داستانی اضافه کند، تا هم شخصیت‌ها بهتر پرداخته شوند و هم جذابیت بیشتری برای بیننده ایجاد کند. قصه بین دو مسابقه‌ی فوتبال شکل می‌گیرد، مسابقه‌ی اولی که مسابقه‌ای واقعی با حضور تماشاگران و بازیکنان واقعی و حضور دوربین‌های فیلمبرداری است و مسابقه‌ی دوم که یک بازی دوستانه است به دو شخصیت ماجرا، بدون حضور بازیکنان واقعی و



دوربین‌های تلویزیونی و تنها با حضور کارکنانی که استادیوم را تمیز می‌کنند. از این رو شاهد تکرار یک کنش در موقعیتی یکسان و مشابه هستیم اما با این تفاوت که شخصیت‌ها دیگر موقعیت اجتماعی ابتدا را ندارند. بخش میانی هم سعی دارد به تغییر ضمنی شخصیت بپردازد. مسیری که در یک خط مستقیم بر خط داستانی تمرکز دارد و از این رو جذابیت کمتری را ایجاد می‌کند.
هری در یک کشاکش اخلاقی قرار دارد، بین دو موقعیت. که یا به خودش فکر کند و با پولی که از بیمه می‌گیرد در کنار همسر سابقش که دوباره پیش او برگشته تا پایان عمر در آسایش زندگی کند و یا وجدانش اجازه ندهد که شاهد نابودی کامل بوم بوم جکسون باشد.
ویلیام گینگریچ وکیل است، وکیلی که از همه‌ی قانون‌ها اطلاع دارد و حتا مصداق‌های آن قانون را با سال‌ها و شماره‌ی کتاب‌ها به خاطر دارد اما از نظر مالی وضعیتی متوسط دارد. او طمع‌کار است و فقط به خودش فکر می‌کند و با استفاده از موقعیت هری می‌خواهد به وضعیت مالی خود سر و سامان بدهد و حتا وقتی ماجرا لو می‌رود، رو به دوربین همه‌ی گناهان را به گردن هری می‌اندازد و خودش را تبرئه می‌کند.
سندی هم بعد از شنیدن خبر مصدومیت هری و به دلیل اینکه شاید بتواند منفعتی مالی از این ماجرا کسب کند، پیش هری برمی‌گردد.

شخصیت‌ها در بیشتر مواقع زیر نظر دوربین‌ها قرار دارند و در حقیقت جلوی

آنها نقش بازی می‌کنند. از دوربین‌های داخل استادیوم که بازیکنان فوتبال را در حال بازی در نقششان به عنوان بازیکن نمایش می‌دهد و تا دوربینی که کارآگاه پرکی توسط آن به طور پنهانی از خانه‌ی هری فیلم می‌گیرد و هری و سندی نیز مجبور هستند نقش یک زوج خوشبخت را بازی کنند. ویلیام هم با اینکه خودش سناریوی تقلب را کارگردانی می‌کند، در آخر مجبور می‌شود برای فرار از قانون رو به دوربین نقش انسانی را بازی کند که فریب خورده است.

تلویزیون نیز نقشی اساسی در این داستان دارد. داستان سقوط بوم بوم جکسون از طریق قاب تلویزیون روایت می‌شود. در ابتدا او را در نقش قهرمانی می‌بینیم که بهترین بازیکن زمین است و مردم برای سوت و دست می‌زنند و در انتها او را در نقش مجرمی می‌بینیم که شکست خورده و مردم دیگر او را نمی‌شناسند. خود فیلم را نیز می‌توان به نوعی سریالی تلویزیونی محسوب کرد.

یکی از نکات جالب توجه فیلم، فصل‌بندی داستان است. وایلدر داستان فیلم را با زیرنویس‌هایی به ۱۰ قسمت تقسیم کرده است. فصل‌هایی که هر کدام می‌تواند یک قسمت از یک سریال کوتاه باشد. هر کدام از این قسمت‌ها نیز نامی برای خود دارد و شماره‌ای. به هر قسمت در دیالوگ‌های قسمت قبلی اشاره می‌شود تا ذهن مخاطب را برای گذر از یک قسمت به قسمت بعدی آماده کند. هر کدام از این قسمت‌ها نیز با کمی اغماض در یک سکانس و یک مکان می‌گذرد.

سیر کمدی فیلم نیز هماهنگ با سیر داستان روندی نزولی را طی می‌کند. به طوری که قسمت به قسمت از بار طنز فیلم کاسته می‌شود تا جایی که در سکانس پایانی شاهد شخصیت‌هایی هستیم که همه چیز را از دست داده‌اند. داستانی از سقوط آدم‌ها از ارزش‌هایشان، ارزش‌هایی که زمانی برای داشتن آنها از چیزهایی در زندگی‌شان گذشته‌اند و حالا به خاطر حضور پول آنها را نیز از دست می‌دهند.

در **شیرینی شانسی** که توسط هری باز شد، نوشته شده بود: می‌تونی همه‌ی مردم رو بعضی وقت‌ها احمق فرض کنی...

و ویلیام هم با عصبانیت آن را به گوشه‌ای انداخت: اون چینی‌ها. شماها چی می‌دونید؟

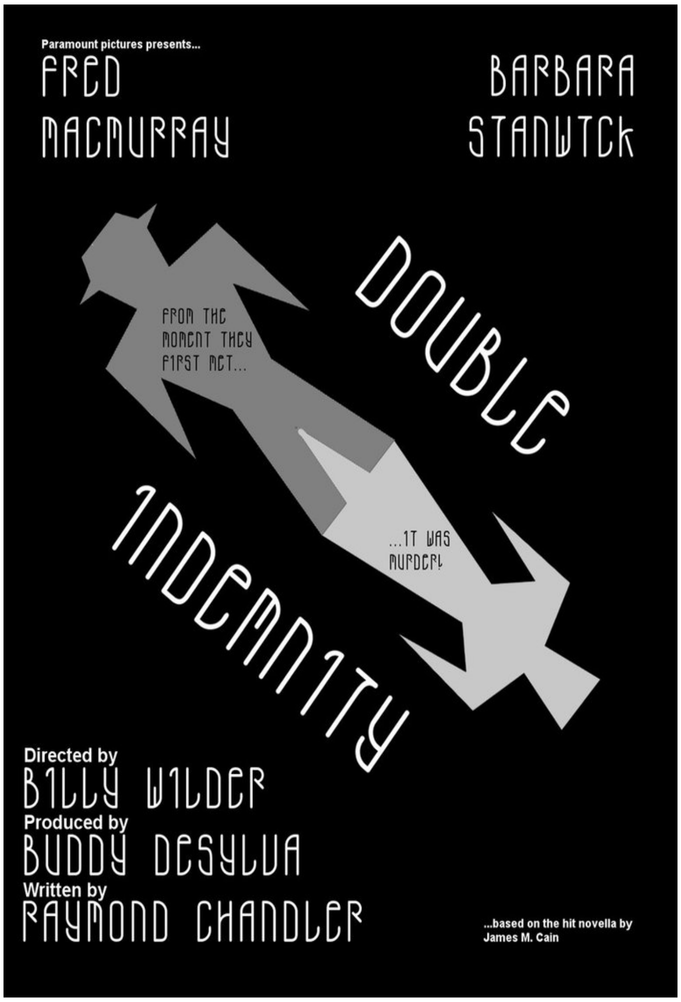
هیچ‌کس کامل نیست نگاهی به فیلم غرامت مضاعف اثر بیلی وایلدر

نویسنده: سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com

خلاصه داستان:

والتر نف فروشـــنده بیمه، با فیلیس زن جوان، جذاب و متاهلی آشنا می شود. حاصل این ارتباط، عشق نا متعارف و طرح نقشه قتل شوهر زن به قصد گرفتن حق بیمه عمر اوست اما آنها نمی‌دانند که اجرای هیچ نقشه شومی بی‌نقص نیست.

Directed by	Billy Wilder
Produced by	Buddy DeSylva Joseph Sistrom
Screenplay by	Billy Wilder Raymond Chandler
Based on Double Indemnity by	James M. Cain
Starring	Fred MacMurray Barbara Stanwyck Edward G. Robinson
Narrated by	Fred MacMurray
Music by	Miklós Rózsa
Cinematography	John F. Seitz
Edited by	Doane Harrison
Distributed by	Paramount Pictures
Running time	107 minutes
Budget	$980,000
Box office	$5,000,000



وقتی کمپانی پارامونت امتیاز رمان معروف و پر فروش **غرامت مضاعف** اثر جیمز ام کین را خرید کســـی را خلاق‌تر و بهتر از فیلم‌نامه‌نویس با سابقه کمپانی، بیلی وایلدر پیدا نکرد که چند ســـالی بود به گفته خودش برای محافظت از فیلم‌نامه‌هایش به کارگردانی هم رو آورده بود. **غرامت مضاعف** و **پستچی تنها دو بار زنگ می زند** جزو آثاری بودند که به خاطر مایه‌های قوی اروتیک و خیانت‌پیشــــه‌گی شخصیت‌ها، اجازه ساخت فیلم بر اساس آنها داده نمی‌شـــد اما به هر شکلی مدیران پارامونت مجوز ســـاخت آن را دریافت کردند و از وایلدر خواستند که فیلم‌نامه را با همکاری یکی از جنایی‌نویسان معروف آماده کند. نویسنده داستان اصلی ، جیمز ام کین، درگیر نوشتن **وسترن یونیون** بود و چارلز براکت همکار دیرین وایلدر هم به نوعی او را از ســـر باز کرد و کار کشـــید به انتخاب از نویسندگان مجله ماسک سیاه، مجله‌ای که با داستان‌های جنایی و پرهیجان عامه‌پسند نامی برای خود دست و پا کرده بود و طیف گســـترده‌ای از نویسندگان، از کاراگاه سابق دشیل همت گرفته تا ریموند چندلر در آنجا می نوشتند. در حقیقت چندلر آخرین گزینه برای همکاری بود، چون او نه تا آن لحظه فیلم‌نامه نوشته بود و نه آشنایی کاملی با اصول سینمایی داشت. بعد از کش و قوس فراوان فیلم‌نامه‌ی مشترک نوشته شد و به گفته وایلدر: «او (چندلر) نه تنها از هالیوود متنفر بود بلکه از موجودی مثل من هم که با دخترها مراوده داشتم و مدام اصول سینمایی نوشتن را به او متذکر می‌شـــدم، هم بدش می آمد.» اما نتیجه شـــاهکار بود، فیلم ۵ برابر بودجه اولیه‌اش فروخت، نامزد ۴ جایزه اسکار شد، جیمز ام کین، وایلدر را به خاطر برگردان تصویری وفادارانه اش تحسین کرد و وودی آلن آن را بهترین فیلمی می‌داند که تا به حال ساخته شده.

غرامت مضاعف درباره والتر نف (فرد مک موری) فروشنده بیمه است که بعد از آشنایی با زن جذاب و اغواگری به نام فیلیس (باربارا استنویک) نقشه قتل شوهرش را می کشند تا به یکدیگر برسند و هم پول بیمه عمرش را به دست آورند اما ماجرا طبق نقشه پیش نمی‌رود و بارتون کیز (ادوارد جی رابینســـون) دوست و رئیس والتر با شم پلیسی‌اش لحظه به لحظه به اصل ماجرا نزدیک می‌شود.

وایلدر همانند ریتم معروف‌اش در طرح شـــوخی‌ها در آثار کمدی اینجا هم همان روند را در تعلیق به کار می‌برد و همیشه ســـعی دارد در پیچ‌های داستان یک قدم جلوتر از مخاطب بردارد و از اهمیت میزان بازگشایی گره‌ها تا پایان فیلم باخبر است. در عمل او خط روایت و زمان‌بندی نقاط اوج در هر پرده را مشـــخص می‌کرد و چندلر بر اســـاس موقعیت داستانی دیالوگ‌هایی بی‌نظیر می‌نوشت.

فیلم در حقیقت قرار بود با صحنه اعدام والتر نف در اتاق گاز شـــروع شود اما با وجود فیلم برداری شـــدن در تدوین نهایی به علت تلخی بیش از حـــد و به نظر خود وایلدر به خاطر تکراری بودن نوع گره‌گشایی، حذف شد. در نسخه اصلی والتر را می بینیم که زخمی و خسته شبانه به اداره بیمه رفته و کل داستان را در یک فلاش‌بک طولانی روایت می کند. ایده نشان دادن فرجام داستان و بعد روایت کردن آن، جسارت ویژه‌ای می‌طلبید که وایلدر آن را داشت. او عمدا با رو کردن ایده پایانی مخاطب را مجبور به حدس زدن میانه‌ی داستان می‌کند و بعد با هوشمندی پیچ‌های قصه را طراحی می‌کند و جلوتر از بیننده با هوشمندی و شناختی که از اصول تعلیق دارد، اتفاقات را پیش می برد. شاید دیدن این شیوه روایت امروزه دیگر از فرط استفاده نخ‌نما به نظر آید اما در دوره‌ای که کوچکترین خلاقیت در داستان‌گویی ممکن بود مخاطب را گیج کند، انتخاب این سبک روایی ریسک زیادی می‌طلبید.

اگر **شاهین مالت** را شروع دوره فیلم نوآر بدانیم، بی‌شک **غرامت مضاعف** نقطه اوجی در طراحی شخصیت، روایت و پرداخت بصری بود. اینجا دیگر با آن کاراگاه همیشه مظنون که به نوعی قهرمان/ضد قهرمان داستان است طرف نیستیم، کاراگاهی که چندلر با «فیلیپ مارلو» و همت با «سم اسپید» نمادهای اخلاقی خود را بر دوش آنها می گذاشتند، اینجا بر عهده بارتون کیز (ادوارد رابینسون) گذاشته شده، آن هم در حاشیه و نقش مکمل، نه در روند محوری. قهرمانان اصلی ماجرا زن و مردی هستند که در دام وسوسه رابطه نا متعارفی گرفتار می‌شوند، با هوش و ذکاوت زیاد نقشه قتل می‌کشند و هر کدام شخصیتی چند لایه دارند که به آسانی حرکت بعدی شان قابل پیش‌بینی نیست. قدرت شخصیت‌ها از منبع اصلی یعنی رمان کین می آید. او نبض مخاطب را در دست دارد و درست در نقطه‌ای که همه فکر می‌کنند ماجرا لو رفته و کیز می تواند به راحتی نقشه قتل را برملا کند، با ورود لولا (دختر خوانده فیلیس) و دوست‌پسر عصبی‌اش، برگ برنده دیگری برای ادامه تعلیق تا آخرین صفحه رمان رو می‌کند که وایلدر به درستی آن را حفظ کرده و بسط داده است. او می داند جذابیت حضور شر چگونه از نشان دادن قهرمان خیر گونه بیشتر است و از همان ابتدا و با اولین جملات نقش‌های شر ماجرا را به شکلی توصیف می‌کند که مخاطب جذب دیدن روند سقوط می‌شود، با اینکه فرجام را از همان سکانس اول می‌بینند. دقت کنید به نحوه کارگردانی و میزانسن سکانسی که والتر وارد اتاق می شود، تا به گفتن این دیالوگ در ضبط صوت رو به کیز برسد: «من اونو به خاطر پول و یه زن کشتم. حالا نه پول و نه زنو دارم، جالبه نه ؟» با این جملات تکلیف مخاطب با شخصیت‌ها از همان ابتدا مشخص می‌شود و ما می دانیم باید شاهد غرق شدن تدریجی شخصیت‌های بخت‌برگشته باشیم که چگونگی و کیفیتش را تیم چندلر/وایلدر به زیبایی در ساختاری جدید و بکر تعریف می‌کنند (توجه داشته باشید فیلم در سال ۱۹۴۴ ساخته شده). وایلدر بار دیگر این شیوه روایت را در دیگر نوآر درخشانش **سانست بولوار** به کار برده و در واقع به اوج می‌رساند. او در **غرامت مضاعف**، فیلم نوآر را از گونه داستان‌های کارآگاهی پرهیجان خارج می‌کند و نتیجه داستان را در دستان خود کاراکترهای گناهکار قرار می‌دهد و عنصر انتقام‌گیرنده و برقرارکننده عدالت به شکل پلیس و کاراگاه خصوصی (در اینجا کیز)، تنها عرصه را بر آنها سخت می‌کند و نقش تعیین‌کننده (بر خلاف آثاری مانند **خواب بزرگ** بر اساس رمانی از چندلر) ندارد.

وایلدر برای پیدا کردن بازیگران اصلی هم دردسر زیادی کشید و شاید اگر باربارا استنویک مشهور حاضر نمی شد نقش زن خیانت‌کار اغواگر را بازی کند، ساخت فیلم هم دچار مشکل می‌شد اما او که پیش‌تر دو بار نامزد جایزه اسکار شده بود، به درستی نقش را قاپید و برخلاف جورج رافت که نپذیرفته بود نقش یک قاتل را بازی کند، با قدرت صحنه را تسخیر می‌کند و با ظرافت زنانه/اغواگرانه‌ای که از خود بروز می‌دهد والتر را جادو و قدم به قدم به جنایت نزدیک می‌کند که در آن صحنه فینال مخاطب نمی‌داند که کدام یک بدذات‌ترند.

تاثیرات سینمای اکسپرسیونیستی آلمان به مانند سایر آثار نوآر در اینجا هم محسوس است اما با این فرق که وایلدر خود محصول آن مکتب است و قواعد آن را بهتر از هر کسی می‌داند، او به مانند سلف محبوبش ارنست لوبیچ می‌داند که چطور از معماری و فضای باز شخصیتی مجزا و تعیین‌کننده در فیلم خلق کند. به گفته خودش در ساخت **غرامت مضاعف** سعی داشته قدم به قدم از اصول فیلم‌برداری‌اش پیروی کند و در واقع سعی داشته فیلم بیشتر جلوه‌ای خبری داشته باشد تا تئاتری. او برای طراحی چنین فضایی به نصیحت لانگ که گفته بود «همیشه یک فیلم‌بردار خوب کنارت داشته باش، در هالیوود چند تایی بیشتر نیستند.» عمل کرد و سایه روشن‌ها را به کمک فیلم‌بردار صاحب سبکش جان سیتز به شکلی خلق کرد که در عینیت یافتن نیات پلید شخصیت‌ها تاثیر عمیقی داشته باشد.

غرامت مضاعف نقطه عطفی بود برای وایلدر که در آن زمان چهارمین فیلمش را می‌ساخت و بعد از آن هالیوود به استعداد این نابغه مهاجر اعتماد بیشتری کرد، اعتمادی که حاصلش پدید آمدن آثار یگانه و برجسته‌ای در اغلب ژانرها شد، **تک خال در حفره** (تریلر)، **آپارتمان** و **بعضی‌ها داغش را دوست دارند** (کمدی) و **بازداشتگاه شماره ۱۷** (جنگی)، که این کارنامه درخشان تا نسل‌ها بعد محل ارجاع سایر سینماگران و بحث جدی میان منتقدان بود.

سرزمین پریان

نویسنده: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

خلاصه داستان :

ســـــابرینا فیرچالد دختر رانندهِ خوانواده ی لارابی هاســـــت , که به اتفاق خوانواده ای ثروتمند هستند. اما بعد از مدتی سابرینا خودش را درگیر مثلثی عاشقانه میان برادرهای لارابی می بینید...

Directed by	Billy Wilder
Produced by	Billy Wilder
Writing Credits	Billy Wilder Samuel A. Taylor Ernest Lehman
Cast	Humphrey Bogart Audrey Hepburn William Holden
Music Department	Friedrich Hollaender Van Cleave
Released Date	1954

قصه هایی از سرزمین اشباح

همه ی آدمها از نادیده گرفته شدن می ترسند.هیچکس دوست ندارد نامرئی باشد، دوست دارند تا در مرکز توجهات باشند , شناخته شوند نه فقط دیده شوند. جعبه ای که حداقل یک نفر باشد تا از داخل آن خبر داشته باشد نه فقط به روکش زیبای جعبه توجه شود. ترس از نپذیرفته شــــدن، در تمام اعصار وجود داشته , و همچنان نیز وجود دارد. انسان طمع و عطش فروکش نا پذیر برای ابراز خودش دارد تا جایی که گاهی اوقات دوســـت دارد "نباشد" و شناخته "نشود" تا اینکه "باشد" اما شناخته "نشود."

وایلدر علاقه ی وافری به این دست از شخصیت ها دارد . انسانهایی که برای موجودیت خود دســـت و پا می زنند, اما کسی نگاهشان نمی کند ، هستند اما بیشتر به مثابه ی اشباحی بر روی زمین می مانند. سپس در اوج خستگی آنها برایشان راهی باز می کند تا رهایـــی یابند ، تا بتوانند بر روی زمین مانند انســـانها قدم بزننـــد. انگار میخواهد به شخصیت هایش بگوید : " نگران نباش , من که هستم تا تو را ببینم!" از سی .سی باکستر در " **آپارتمان**" گرفته تا نف در "**غرامت مضاعف** " و سابرینا فیرچایلد همگی درگیر اثبات خود هستند , اثبات عشقی که شاید کسی جز خودشان آن را درک نمی کند.

داســـتانِ فیلم حول ســـابرینا , دختر راننده ی خوانواده ی لارابی است که خانواده ای ثروتمند هستند و سابرینا که از خردسالی در کنار این خوانواده بوده و در کنار آنها بزرگ شده خود را درگیر احساسی نسبت به پسر کوچکتر خوانواده یعنی دیوید لارابی   می بیند. کسی که به عیاشی و خوشگذرانی شُهره است و تا بحال ۳ ازدواج ناموفق داشته است و در شُرُف چهارمین ازدواجش است که برادرش لاینس لارابی برایش تدارک دیده است. ازدواجی که صرفا برای مقاصد تجاری و منفعت شرکت لارابی ها قرارست صورت بگیرد. از طرفی دیگر لاینس لارابی، برادر بزرگ دیوید که نمونه ی بارز یک تاجر و مدیر موفق است اما تنهاست ، تا بحال کسی در زندگیش نبوده و تمام کاری که می کند این است که برای خوانواده پول در میاورد تا دیوید آن را خرج کند. دیوید و لاینس دو سمتِ یک ترازو هستند ، اگر آن یکی نباشد دیگری هم نخواهد بود. در ادامه ی ابراز علاقه ی سابرینا به دیوید ؛ پدر سابرینا تصمیم می گیرد تا او را به پاریس بفرستد تا برای مدتی از دیوید دور

باشد بلکه بتواند از عشقش به دیوید دست بکشد و رهایش کند , گویی که عشق و دوست داشتن یک مریضی است و باید هرچه زودتر جلوی آن گرفته شود. سابرینا به فرانسه می رود و آنجاست که در نامه ای به پدرش می گوید : "من یاد گرفتم که چطور زندگی کنم، که چطور در این دنیا و با این دنیا باشم و فقط نظاره گرش نباشم. و من هرگز تا آخر عمرم از زندگی فرار نمیکنم .و همینطور از عشق. " در واقع پاریس برای سابرینا تبدیل به دروازه ای می شود برای ورود به زندگی حقیقی، جایی که قبل از آن حتی وجود نداشت و همانطور که به دوست مُسنش در کلاس های آشپزی که بعد ها به او آداب و رسوم متشخص بودن را می آموزد می گوید : "اما اون (دیوید) حتی نمیدونه که من وجود دارم!!"

انگار در فیلمهای وایلدر شخصیت ها خلق نمی شوند بلکه در طول داستان از دروازه ی مرده ها به زندگی می آیند درست مانند نف در "**غرامت مضاعف**" که تا انتهای فیلم گویی وجود نداشت ، و فقط گوش شنوایی بود برای کیز اما بعد از اعترافش و هنگامی که در حال نزدیک شدن به مرگ ، حضورش در چشمان کیز پر رنگ تر و قوی تر شد، آنجا مرگ بود که پلی به دروازه ی زندگان محســـوب می شـــد. و یا سکانســـــی از "**آپاراتمان**" که سی.سی.باکستر در حال شرح خودکشی خودش برای فرن است. مهم نیست که چقدر حرفهای باکستر راجع به خودکشی خودش حقیقت دارد، اهمیتی ندارد که به زانوی خودش شلیک کرده یا نه اما در همان لحظه فرن حضورِ باکستر را احساس می کند ، احساس می کند که که زنده است درجایی که همه در آن زندگی می کنند ، میان همه ی آدمها، نه فقط شبحی در میان اشباح دیگر.

و تنها عشق حقیقت دارد...

وایلدر مجموعا ۲۷ فیلم کارگردانی کرده است که از ابتدا تا به انتهای آن همگی فیلمهای درخشان و قابل تقدیری هستند.سابرینا در میانه ی این فیلم ها قرار دارد. این فیلم نه از منظر روایی سبکی جدید ارائه می کند و نه ادعا و دغدغه ی ژانری دارد. از همان ابتدا بیننده متوجه می شـــود که با داستانی سر راست و با روایتی خطی روبرست. پس چه چیزیست که این فیلم را تا این حد جذاب می کند؟! چه چیزیست که این فیلم را بعد از گذشت ۶۱ سال سر پا و استوار نگه داشته است؟!

جواب این ســـوال را شاید بتوان در همه ی کارهای وایلدر پیدا کرد.سادگی! وایلدر در نهایت سادگی همه چیز می گوید.حتی در فیلمهای عاشقانه اش نظیر "**آپارتمان**" و "**بعضی ها داغش رو دوست دارند**" و حتی همین "**سابرینا**" باز هم حرفهای جدی برای گفتن دارد و در عین جدیت با کمیک ترین لحن سیستم ها، آدمها ، جامعه و عقاید کورکورانه ی آنها را به سُخره می گیرد. و بازتابی ازجامعه ی زمان حال خودش را به ما می دهد.بازتاب جامعه ای منزوی را به ما می دهد که پر اســـت از پلشـــتی و بدی ، جامعه ای که آدمهای خوب از آن ســـهمی ندارند ، این رابطه هاست که حکمرانی می کند نه تلاش و کوشش و هیچ چیز منصفانه نیست.

جامعه ای که اختلاف طبقاتی در آن باعث انزوای انسانی شده است. به مونولوگ ابتدای فیلم که توســـط آدری هپبورن گفته می شـــود دقت کنید. هیچکس نمی تواند با صحبتهای ابتدایی سابرینا راجع به خاندان و میراث لارابی و نگاه های حسرت انگیزش به مهمانی های آنها از دور همراهی کند و آن را نفهمد. جامعه ی تصویر شده ی وایلدر دچار بیماریست ، قضاوت زودرس و قضاوتی که سرانجام آن معلوم نیست و فقط آدمها و شخصیتها را بازیچه ی خودش می کند، پنهان کردن احساسات انسانی میان انبوهی از کلید ها و دکمه ها و تجملات و نگاه به آن به شکل لیموزینی که با آنکه همه با هم سوار آن هستیم با اینحال فرقیست میان صندلی جلو و صندلی عقب.

" فکر رسیدن به ماه رو از سرت بیرون کن سابرینا! " جمله ایست که پدر سابرینا مدام برایش تکرار می کند. چرا که فکر می کند راه فراری برای آنها نیســـت اما اشتباه فکر می کند! وایلدر این را به ما نشـــان می دهد . این کاریست که وایلدر برای ما می کند. همه ی چیزهای تلخ را به ما نشان می دهد , تنهایی ها , دروغ گویی ها , دورویی ها و همه ی پلیدی ها اما بعد از آن لبخندی به همه ی آنها میزند و می گوید : "همه ی تان بروید به درک!" و شـــروع می کند تا قصه ی خودش را تعریف کند. قصه ی آدمهای صادق اما شکست خورده ، عاشق اما نادیده گرفته شده ، قصه ی مکانهایی که تنها عشق در آنها حقیقت دارد.

اینها تمام چیز هاییست که وایلدر در سطر سطر بنیادش دارد و باعث می شود که حتی معمولی ترین داستانها و روایت ها مثل "**سابرینا**" را ماندگار و دوست داشتنی کند . ظرافت هایی که در بنیاد کارش هست آنچنان استوار و استادانه بنا شده است که ممکن است حتی گاهی اوقات به چشم ما نیاید.

راه خروج

فیلمبرداری این فیلم نیز درســـت مثل "**سانست بلوار**" در حالی آغاز شد که هنوز فیلمنامه ی آن کامل نشده بود. یکی از نکات برجسته و قابل تحسین در فیلم تزریق رمانس و درام به کمدی بصورت متعادل اســـت.وایلدر هیچ وقت هیچ چیزی را خیلی جـــدی نمی گیرد و به خوبی طنز ذاتی نهفته در دراماتیک ترین لحظات را به نمایش می گذارد. هر سه اِلمان کمدی، رمانس و درام با هم و درکنار هم بخوبی هماهنگ می شوند. و فیلم بخش بزرگی از موفقیتش را مدیون بازیگر هایش هست .همفری بوگارت که در ابتدا قرار بود کری گِرنت به جای او بازی کند در روزها ی آخر به عوامل اضافه شـــد و از همان ابتدا با هولدن و آدری خوب کنار نمی آمد و معتقد بود که همسرش لاورن بِکال باید بجای آدری بازی کند و یکبار که از او پرســـیدند بازی با آدری چگونه است پاسخ داد : "اگر مجبور نبودیم برای هر سکانس ۲۰ برداشت داشته باشیم خیلی خوب بودا".

نقش های صریح و سرراســـت جزو نقش های معمولِ همفری بوگارت به حســـاب نمی آیند اما با اینحال همفری حضور قدرتمندی در فیلم دارد و با بازی خوب خودش باعث می شود که آدری هپبورن و هولدن نیز حضور پر رنگ تری داشته باشند و بتوانند خودشان را بیشتر ابراز کنند. بازی آدری هپبورن نیز قابل تحسین است , نقش سابرینا برای هپبورن دومین نقش اصلی هالیوودی بعد از "**تعطیلات رُمی**" بود و توانســـت بخوبی از پس آن بربیاید و در هر حال آنقدر خوب بود که بتواند نامزد اسکار برای بهترین بازیگر زن بشود.

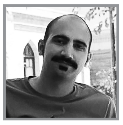
"**سابرینا**" در رشته های مختلفی از جمله بهترین کارگردانی و بهترین فیلمنامه نامزد اسکار شد که در نهایت تنها توانست جایزه ی بهترین طراحی لباس را بدست آورد. ادیث برت و هیوبرت از جیوانچی هردو در طراحی لباســـها فیلم و بخصوص طراحی لباســـهای آدری هپبورن سنگ تمام گذاشتند. هِد بخوبی در ابتدای فیلم سابرینا را معصوم، بی پناه، و به بلوغ نرسیده نشـــان می دهد و بعد از بازگشتش از پاریس با طراحی لباسهای پیچیده و مدرن نمونه ی یک زن امروزی ، مدرن و بالغ و موفق را به نمایش می گذارند.

"**سابرینا**" ممکن است در لیست بلند بالای فیلمهای وایلدر جایگاه مخصوصی نداشته باشـــد اما فیلمیست روان , سرگرم کننده و با احساس. همانطور که راجر ایبرت می گوید : " این فیلم قصه ی پریان و فرار است." وایلدر به همراه ارنست لمن و سمیول تیلور به ما راه خروج را در میان دود و شلوغی های امروزی نشان می دهند. راهی که برای فرار نیست بلکه برای مقابله است. به ما می گویند که مهم نیست که چه اندازه میترسی , چقدر نا امید و تا چه حد تنهایی ...تا زمانی که امید هست , مطمئن باش پیروزی!

منابع :

dearauthor.com
classicfilm.about.com
www.soundonsight.org
www.theguardian.com
www.wearemoviegeeks.com

اولین تجربه اعدام ارل ویلیامز



نویسنده: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com

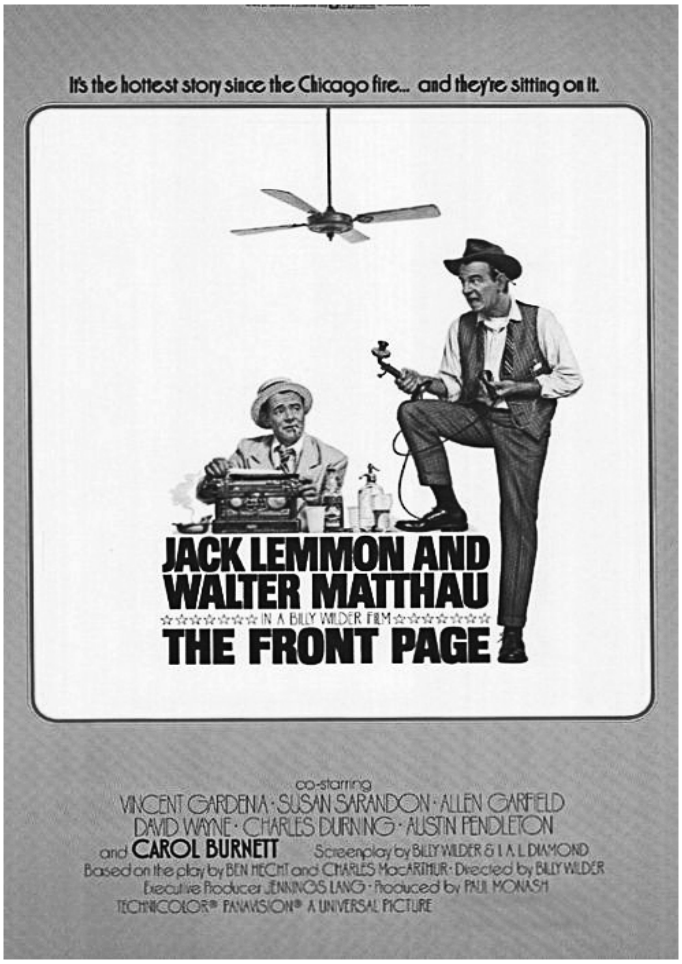
خلاصه داستان:

هیلدی جانسون، (جک لمون) خبرنگار خبره و کارکشته یک روزنامه پرفروش، عاشق شده و در روزی که همه همکارانش مشتاقانه منتظر پوشش خبر اعدام جوانی به اسم ارل ویلیامز هستند، هیلدی وسایلش را جمع می‌کند تا برای همیشه از شهر شلوغ و کار پرمشغله خبرنگاری بزند بیرون، اما سردبیر روزنامه، والتر برنز (والتر ماتئو) که نمی‌خواهد بهترین خبرنگارش را در چنین موقعیتی از دست بدهد، از هر حقه‌ای استفاده می‌کند تا او را از این سفر بازدارد. فرار ویلیامز اعدامی، باعث پیچیده‌تر شدن مسائل می‌شود.

Directed by	Billy Wilder
Screenplay by	Ben Hecht Charles MacArthur Billy Wilder I.A.L. Diamond
Produced by	Jennings Lang (executive producer) Paul Monash (producer)
Starring	Jack Lemmon Walter Matthau Susan Sarandon
Music by	Billy May
Cinematography	Jordan Cronenweth
Edited by	Ralph E. Winters

با وجود همه ابداعات تصویری و ژانگولرهای دیجیتال، هنوز هم طرفداران پر و پا قرص سینما، وقتی دنبال قصه‌ای سرراست و منسجم، با داستان و کاراکترهایی به یادماندنی می‌گردند، سراغ کلاسیک‌های سینما می‌روند. هاکس و فولر و فورد و وایلر وکاپرا و بسیاری دیگر، اگرچه هرکدام نقش تعیین‌کننده‌ای در این سینما داشتند، ولی اگر کسی دنبال فیلمی گرم و صمیمی، با کاراکترهای جذاب و دیالوگ های هوشمندانه بگردد، هیچ چیزی به اندازه کارهای بیلی وایلدر نمی‌تواند او را راضی کند.

همیشه صحبت از وایلدر که می شود، همه یاد **غرامت مضاعف** یا حداکثر **آپارتمان** می‌افتند ولی این اتریشی ریزنقش، مجموعه کاملی از کمدی‌های درجه یک دارد. از **ایرما خوشگله** و **بعضی‌ها داغشو دوست دارن** تا **شیرینی شانس** و همین **صفحه اول**. از لایه‌های جدی‌تر وایلدر و فیلم نوآرهایش که بگذرید، در لایه‌های درونی‌تر، تازه شوخ‌طبعی بی‌نظیر او را کشف می‌کنید. دقیق‌تر اینکه اگر در واژه‌نامه، یک تصویر ارزش گذاشتن زیر عبارت Sense of Humor داشته باشد، آن تصویر چیزی نیست به جز عکس سه در چهار بیلی وایلدر. این شوخ‌طبعی ناب، همراه با مهارت فیلمنامه‌نویسی وایلدر و قدرت او در خلق موقعیت‌های کمیک و شخصیت‌های پرداخت‌شده و دیالوگ‌های ماندگار، از کمدی‌های او نمونه هایی مثال‌زدنی می سازند. کافی است جستجویی کوچک برای ماندگارترین دیالوگ‌های تاریخ سینما داشته باشید تا دیالوگ‌های دست



نویس وایلدر را در آن بین ببینید. «عزیزم هیچ کسی کامل نیست» و یا «اما این داستان دیگری است» فقط چند نمونه کوچک از این جمله‌های پرمغز و رندانه‌اند.

وایلدر بسیاری از بازیگران را به اوج رساند و مشهور کرد ولی بی‌شک شاهکارش جک لمون بود. لمون که پیش از این بازیگر تلویزیونی بود و نقش‌های فرعی سینمایی بازی می‌کرد، با فیلم‌های وایلدر به یک ستاره مهم تبدیل شد. این رابطه یک طرفه نبود و بهترین کمدی‌های وایلدر هم آنهایی هستند که با لمون کار کرد.

اما جک لمون کافی نبود. وقتی در **شیرینی شانس**، لمون در کنار یک بازیگر شناخته شده تئاتر به اسم والتر ماتئو قرار گرفت، زوج سینمایی بی‌نظیری را تشکیل دادند که تا سال‌ها به حیات هنری‌اش ادامه داد و در بیش از ده فیلم با هم همراه شدند که فیلم‌های موفق **زوج عجیب** هم از آن جمله بودند. خود وایلدر هم که از این همنشینی دلنشین لذت برده بود، حدود هشت سال بعد، ماتئو و لمون را دوباره در **صفحه اول** روبروی هم گذاشت.

این توضیح مبسوط برای این بود که یادآوری شود که **صفحه اول** بیش از هرچیز درباره فیلمنامه، شخصیت‌ها، بازی‌ها و دیالوگ‌هاست. اگر دنبال حرکت‌های عجیب دوربین و تجربیات بصری هستید، سراغ **صفحه اول** و کلا

بیلی وایلدر نروید. دوربین وایلدر فقط بازیگرانش را دنبال می‌کند تا داستان را بـــه بهترین و موجزترین روش ممکن به بیننده ارایه دهد.

والتر ماتئو در اینجا هم مثل **شـــیرینی شانس**، یک فرصت‌طلب منفعت پرست اســـت که برای حفظ منافعش حاضر است دست به هرکار پلیدی بزند. ولی لمون به اندازه فیلم‌های دیگر وایلدر، قربانی معصوم نیســـت. او هم خبرنگار خبره و زبان‌بازی است که تنها تفاوتش با آدم‌های دیگر اتاق خبرنگاران در این اســـت که دیگر علاقه‌ای به ادامه این حرفه ندارد. حتی وقتی صدای تیراندازی و آژیر زندان بلند می‌شود و همه خبرنگارها دست پاچه و با عجله می‌روند تا خبر داغی شـــکار کنند، او به آرامی و با حرکات یک رقصنده از صندلی‌اش پایین می آید تا جوان جایگزین‌اش را تشـــویق به بیرون آمدن از زیر میز کند.

محدودیـــت مکانی و زمانی فیلم، که کاملا گویای اقتباس از نمایشـــنامه اســـت، کار روایت را به چالش می‌کشد. اتفاقات در یک شب و بیشتر، در اتاق خبرنگاران پیش می‌روند و اندک صحنه‌هایی در دفتر روزنامه، جلوی درب زندان و دفتر کلانتر اتفاق می‌افتند. اما وایلدر به راحتی و با تســـلط کامل به داســـتان‌گویی، با بازی‌های روایی، همیشه یک گام از بیننده‌اش جلوتر اســـت. مثلا در سکانس فرار ارل ویلیامز اعدامی، دکتر اتریشی (که یک جورهایی، پارودی فروید اســـت) اســـلحه را رو بـــه ارل می‌گیرد و می‌گوید: «لطفا افکار و اعمالت در لحظه جنایت را دقیقا برام بازســـازی کن.» و ارل معصومانه می‌پرسد: «دقیقا؟» دکتر تایید می‌کند و ما به اتاق کار خبرنگاران پرتاب می‌شویم که مشـــغول مهمانی خداحافظی هیلدی هستند که ناگهان صدای شلیک گلوله شنیده می‌شود و ما می‌فهمیم ارل صحنه جنایت را زیادی دقیق بازســـازی کرده! تاثیر موقعیت کمیک دکتر و کلانتر دیوانه که به دست مجنونی، اسلحه می‌دهند، با این تاکیدگذاری ساده روایی در تغییر مکان ناگهانی، دوچندان می‌شود.

(این پاراگراف، داســـتان را لو می‌دهد. پس اگر فیلم را ندیده‌اید، توصیه می‌کنم آن را نخوانید)
پیرنگ فیلمنامه **صفحه اول**، روال روانی از اشـــارات اســـت که بعدا و در ادامـــه فیلم، کاربرد دراماتیک پیدا می‌کنند. مثل کاراکتر نماینده فرماندار که با عفونامه می‌آید و به وســـیله کلانتر و شهردار دست به سر می‌شود و با هزینه آنها به محلی برای خوشـــگذرانی مـــی‌رود. در این بین، برنز و

هیلدی به اعدامی فراری پناه می‌دهند. هیلدی از روی انسان‌دوســـتی و برنز به طمـــع تیترهای داغ روزنامـــه فردا. در یک ســـکانس پرتعلیق هیچکاکی، راز آنها برملا و دســـتگیر می‌شـــوند تا در زنـــدان با نماینده فرماندار (که در روســـپی‌خانه دســـتگیر شـــده) دیدار و عفونامه ارل به دستشـــان بیفتد. روابط علت و معلولی پشـــت هم و زنجیرمانند داستان، پیرنگی بی‌نقص و پرکشش می‌ســـازد که خود تشکیل‌دهنده فیلمنامه‌ای منسجم و قابل تدریس است.

همه اینها را در کنار اجراهای به اندازه و درســـت والتر ماتئو و جک لمون در نظر بگیرید که هر کدام نقششـــان را نه زیاد شـــرور ایفا می‌کنند و نه زیاد بی‌گناه. آنها خبرنگارهایی هســـتند که انگار فقط کمی باهوش‌تر از اطرافیانشانند و این به آنها کمک می کند دیگران را در رسیدن به اهداف خودشـــان به خدمت بگیرند. حتی هیلدی (جک لمون) هم ابایی ندارد که بگوید یکی از اصلی‌ترین دلایل ازدواجش با پگی (ســـوزان ساراندون) این اســـت که عموی او صاحب یک شرکت تبلیغاتی معتبر است. شاید تنها راه فرار هیلدی از دنیای خبرنگاری. موقعیتی که برای خود وایلدر هم آشـــنا بوده. همان زمانـــی که از کار خبرنگاری در وین و بعد برلین کناره گرفت تا از اواخر دهه ۲۰ به طور حرفه‌ای فیلمنامه‌نویس شود.

سانست بلوار؛ یک فیلم نوآرِ وایلدری

نویسنده: بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com

خلاصه داستان:

جو گلیس (ویلیام هولدن) فیلمنامه‌نویس ورشکسته، در حال فرار از دست طلبکاران خود است که به طور اتفاقی وارد خانه نورما دزموند (گلوریا سوانسون) ستاره سابق هالیوود می شود که سودای بازیابی شهرت گذشته خود را دارد. جو در قبال دستمزدی وسوسه‌انگیز، به خواست نورما کار تصحیح فیلمنامه او را آغاز می‌کند و به خانه او نقل مکان می‌کند.

Directed by	Billy Wilder
Produced by	Charles Brackett
Written by	Billy Wilder Charles Brackett D. M. Marshman, Jr.
Starring	William Holden Gloria Swanson Erich von Stroheim Nancy Olson
Music by	Franz Waxman
Cinematography	John F. Seitz
Edited by	Doane Harrison Arthur Schmidt
Production company	Paramount Pictures
Distributed by	Paramount Pictures
Release dates	10 August , 1950
Running time	110 minutes
Country	United States

فیلم نوآر

در سه‌شنبه سیاه، ۲۹ اکتبر ۱۹۲۹ بازار بورس آمریکا سقوط می‌کند و این رخداد تبدیل به مثال همیشگی اقتصاد دانان می‌شود برای شرح و تبیین میزان آسیب و ویرانی که اقتصاد آزاد سرمایه‌داری بر سر مردمان آوار می‌کند و دوران رکود بزرگ آغاز می‌شود. بیکاری در آمریکا به عدد ۲۵% می‌رسد، نزدیک به یک چهارم جمعیت آمریکا شغل‌های خود را از دست می‌دهند. در دیگر نقاط درگیر، این عدد تا ۳۳% اوج می‌گیرد؛ درآمدهای شخصی، عایدی مالیات، ارزش سهام سقوط می‌کند. این رکود عظیم، تا پایان جنگ جهانی دوم ادامه می‌یابد و بسیاری را هلاک کرده و خرابی‌ها به بار می‌آورد.
ایالات متحده در فاصله بین دو جنگ جهانی، از ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۹ در این بحران فزاینده اقتصادی به سر می‌برد، اما دولت آمریکا و صاحبان صنایع از فرصت به دست آمده در جنگ دوم جهانی بیشترین استفاده را می‌برند و چرخ صنعت خود را در مسیر تولید صنایع نظامی به حرکت در می‌آوردند؛ به طوری که در طول جنگ دوم جهانی در اروپا، مصرف سلاح‌های آمریکایی مانند هواپیما، کشتی جنگی و تجارتی، توپ و تانک باعث رونق صنایع و اقتصاد آمریکا می‌شود.
فیلم نوآر در خلال و از فراز آوارهای جنگ و بهت و حیرت خون‌های

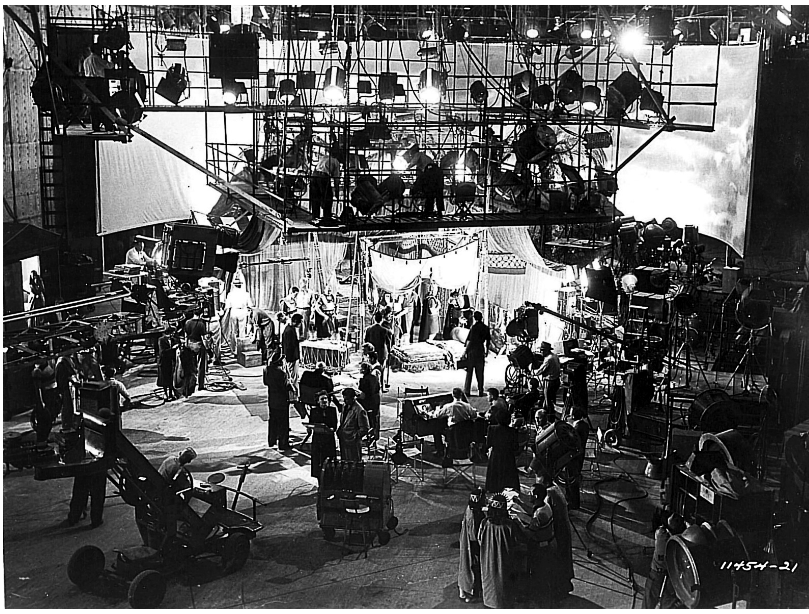
ریخته شده در آشویتس و دیگر اردوگاه‌ها سر بر می‌آورد. اما جنگ، توسعه اقتصادی و بالا رفتن قدرت خرید آمریکایی‌ها را در پی دارد. در چهار سال بحبوحه جنگ، میان ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ تولید در آمریکا چهار برابر می‌شود. زنان بیش از پیش وارد بازار کار می‌شوند و به جای مردانی که به جنگ رفته بودند، درآمد کسب می‌کنند. با وجود کمبود برخی از کالاها بیشتر صنایع تا ۵۰% فروش خود را افزایش می‌دهند و به همین میزان میل و رغبت و توان مردم برای سینما رفتن بیشتر شده و این توسعه منجر به استحکام پایه‌های هالیوود می‌شود.
از دل رکود بزرگ، در ادبیات، رمان‌های Hardboiled زاده می‌شوند که در پیوندی تنگاتنگ با ادبیات عامه‌پسند مجلات آن روزها است. در این رمان‌ها که در گونه‌ای جنایی - اگر دقیق‌تر بگوییم - کارآگاهی قرار می‌گیرند؛ قهرمان داستان (اغلب یک کارآگاه)، به صورت هر روزه با انواع و اقسام جرم و خشونت و پلیدی روبرو است که با ممنوعیت‌های قانون فاسد و مأموران رشوه‌بگیر بیشتر اوج گرفته و او را به مسیر سیاه بدبینی و بدگمانی می‌راند، تا جایی که دامن خود کارآگاه نیز آلوده می‌شود. او معمولا در مورد احساسات و افکارش به خواننده رمان خودگویی‌هایی را تحویل می‌دهد و بدین طریق چرایی

تغییـــر جایگاه او از موضع یک قهرمان به یک ضد قهرمان توضیح داده می‌شود. از دل این رمان‌های پرفروش، شـــخصیت‌ها و مضامین فیلم نوآر سر بر می‌آورد.
فیلمی که یک پایش در رمان‌های جنایی پرفروش آمریکایی اســـت و پای دیگرش در اکسپرسیونیسم آلمان(۱۹۱۹-۱۹۲۶). مشخصه اصلی یک فیلم اکسپرسیونیســـتی تکیه آن بر میزانسن است، درست برخلاف امپرسیونیســـم فرانســـه؛ آنچنان که اَشکال، به منظور دستیابی به تأثیرات اکسپرسیونیســـتی به طرزی غیـــر واقع‌گرایانه تحریف و غلو می‌شـــوند. و همان طور که دیوید بوردول می گوید دنیای فیلم عینا انعکاسی از پندار شخصیت‌هاست. اگر این صفات فرمی را تعدیل کنیم و نزدیک به یک دهه جلو بیاییم و تهدید همیشـــگی تمایل برای ناطق شـــدن ســـینما را عملی کنیم و آن را با قهرمان‌های داســـتان‌های جنایی-کارآگاهی دهه‌ی ۴۰ آمریکا پیوند بزنیم و از محتوای پلیســـی بر آن تزریق کنیم، یک ژانر یا شـــبه ژانر با نام فیلم نوآر پدید می‌آید. نوآر به معنی «سیاه و تیره» است، اما مفهوم «گرفته و تلخ» هم از آن بر می‌آید. قهرمان‌های گرفتار در دست سرنوشتی محتوم که به سرعت و بی‌محابـــا و بی‌گله فریفته و برده زنان فم‌فاتال می‌شـــوند. زن‌هایی اغواگر و ســـیاس که با کنترل مردان در عین حال کنترل امور خارج از چهارگوشـــه تخت خواب را نیز از راه دور در دست می‌گیرند. فیلم‌های شبانه‌ها و دکورهایی که نور از آنها ربوده شده، کوچه‌های باران‌خورده و پاسبان‌های فاسد، بارهای کوچک و کثیف شهرهای بزرگ انباشته از زنان زیبا ولی عمدتاً بدطینت، مهربان ولی در اصل آینده‌نگر، بی‌اعتماد و زخم‌خورده ولی ســـودجو و ریاکار و... . چه مردانی چنین زن‌هایی را می‌خواهند؟ پاسخ: مردهای فیلم نوآر. فیلم‌های نوآر به تأسی از رمان‌های کارآگاهی برای مردان ســـاخته می‌شوند و ضد قهرمان‌های آن یک سر مردانند.
فیلم نوآرها گـــه‌گاه به گونه‌ای میان‌مایه از طنز هم بهره می‌برند، البته این شوخی‌ها به نظر از رودربایستی با اخلاق مرسوم و عرفی زاده شده‌اند و از دهان اقلیت امیدوار و ســـرخوش در فیلم به بیرون پرتاب می‌شوند ولی آن‌گاه که رقت‌انگیز و مرده‌زاد قصد مکیدن سیاهی منتشر در پس زمینه را دارند، به رخســـار ســـرد و تاریک و یخزده قهرمان عبوس و شـــکاک فیلم برخورد می‌کنند و بر زمین می‌غلتند! طنز در فیلم نوآر به منظور تلطیف تلخی مفرط این آثار اســـت و هر از گاهی نشـــانی از آنها رخ می‌نمایاند.
اما فیلم نوآر با همه آنچه که از آن گفته شد تعداد زیادی از کارگردان‌ها از اقلیم‌ها و فضاها و زمان‌های گوناگون را واداشـــت تا برای بیان آنچه در پندار خود داشـــته‌اند، به این ژانر بیاویزند و بـــه هزارتوی متنوع مولفه‌های ساختاری و مضمونی آن دست برده و بر پرده سینمای خود آن را نقش ببندند و تابلوهایی ســـیاه سفید و رنگی به چشمان منتظر بر صندلی‌های روبرو عرضه کنند. این ژانر یا - به تعبیر دســـته‌ای دیگر از منتقـــدان - جنبـــش، در دل خـــود از بلا تار تـــا هیچکاک، از اسکورســـیزی تا تروفو، از کوبریک تا لانگ و از کارنه تا وایلدر را پذیرا بوده اســـت. این تنوع کارگردان‌هایی که در گونه‌ی فیلم نوآر سرکی کشـــیده‌اند و دست به تجربه زده‌اند از یک سو و از طرف دیگر، حضور مولفه‌هـــای آن در تعداد زیادی از فیلم‌هـــا، اطلاق کلمه ژانر را به آن مشـــکل کرده و منتقدان را به دو دســـته تقسیم کرده است؛ دسته‌ای فیلم های نوآر را ژانر می‌دانند و دســـته دیگر این گســـتردگی عناصر ســـاختاری و مضمونی فیلم نـــوآر را دلیل بـــر رد هویت ژنریک آن می‌دانند.

نقد و تحلیل فیلم

در خلال جنگ جهانی دوم جهانی، بســـیاری خانه‌ها ویران می‌شوند و افراد آواره، کشـــتار از مرز ۶۰ میلیون نفر می‌گذرد و در برخی منابع تا ۷۰ میلیون نفر تخمین زده می‌شـــود. از آلمان‌ها نزدیک به ۵ میلیون نفر و از شـــوروی بیش از ۲۷ میلیون نفر می‌میرند. آشویتس رخ می‌دهد و میلیون‌ها لهســـتانی و روس و... در این اردوگاه‌ها با شیوه‌هایی بسیار بســـیار خلاقانه قتل عام می‌شوند. تئودور آدورنو می گوید: «آشویتس، دیگر هرگز. تمام آنچه که آموزش بر علیه آن می‌کوشـــد، بربریت است. عـــده ای از تهدید رجعت به بربریت می‌گویند، امـــا این دیگر تهدید نیست - آشـــویتس همان رجعت بود و بربریت تا آن زمان که شرایط اساســـی کمک‌کننده به رجعت عمدتا بدون تغییر بمانند، ادامه خواهد یافت. همه وحشت همین است.»

وقتـــی در کنار این نوشـــته از آدورنو، جمله ای از فیلســـوف اخلاق، ایمانوئل کانت که بر سنگ مزارش نقش بسته را بگذاریم که می گوید: «دو چیز ذهن مرا به بهت و حیرت می‌اندازد و هر چه بیشتر و ژرف‌تر می‌اندیشم بر شگفتی‌ام می‌افزاید: یکی آسمان پرستاره‌ای که بالای سر ماســـت و موازین اخلاقی که در دل ماســـت.» چه چیز دست‌گیرمان می‌شـــود؟ کانت (۱۷۲۴- ۱۸۰۴) می‌گوید که بر اخلاق واجب است فرض را بر وجود خدا، بقای روح و اختیار انسان بگذارد و شرط زیست اخلاقـــی را اراده‌ی آزاد می‌داند؛ و آدورنـــو (۱۹۰۳- ۱۹۶۹) بعد از



آشویتس سرودن حتی یکی شعر را ناممکن می‌داند.
کانت به میانجی گفتمان متافیزیکی خود به ایمان مسیحی جان تازه‌ای بخشید. او یک پروتستان بود و اعتقاد داشت عقل و تجربه عاجز از به ثمر رساندن برهان وجود خدا هستند و آنجا که پای این دو می لنگد، خلأ پدید آمده را ایمان پر خواهد کرد. نورما، زن مقتدر اما فراموش شده، بازیگر فیلم‌های صامت در فیلم **سانست بولوار** (۱۹۵۰) ساخته بیلی وایلدر شخصیت غریب و تو در تویی دارد که بیشترین نزدیکی و همانندی را با اخلاق مسیحی کانتی در او می‌توان یافت. نورما هر روزه به اجبار، جو، قهرمان مرد داستان را پای فیلم‌هایی که دوران اوج سینمای ناطق و خود او را به تصویر می‌کشند، می‌نشاند. در یکی از این اکران‌های خصوصی تنها میان‌نوشته فیلم نقش می‌بندد، آنگاه که او در مقام بازیگر به درگاه خدا دعا می‌کند: «این خواب منحوس که تمامی قلب مرا درنوردیده، از من دور کن».
چه کابوس او ناطق شدن سینما باشد چه افول شهرت، این شاید تنها صحنه مناجات با خدا در تمامی فیلم‌های نوآر است که آن هم از زبان بازیگری بی‌آوا، بدخلق و زمخت یک نسل قبل‌تر بیان می‌شود، او شیفته‌وار چشم بر پرده دوخته و با هر اوج و فرود داستان از جا کنده شده و کمی بعد در کاناپه فرو می‌رود. در ابتدای فیلم، زمانی که جو سرگردان و بی‌پناه، در حالی که بر دستان تقدیر سوار است وارد خانه متروک و به‌هم‌ریخته نورما می‌شود، دو ساکن آن خانه یعنی نورما و خدمتکار وفادارش در تدارک به خاک‌سپاری یک شامپانزه هستند. آن شامپانزه شیک‌پوش که در تابوتی درخور و برازنده در کمال احترام به خاک سپرده می‌شود، همان هجوگونه‌ای از ارزش‌ها و اخلاق قدیم است که دیگر مرده و زمان نو اخلاق جدیدی را طلب می‌کند و همین طور شعور هنری تازه‌ای را عاجزانه خواستار است. او تعدادی دیالوگ معروف هم دارد که در فرهنگ آمریکایی آن زمان به عادات گفتاری مردم بدل شده بود، مثل، «من بزرگم، آن قدر که در فیلم‌ها (ی دوران ناطق) جا نمی‌گیرم» .
جو که یک فیلمنامه‌نویس ناموفق و ورشکسته است، می‌بایست هر چه زودتر مقداری پول تهیه کند، در غیر این صورت اتومبیل خود را از

دست خواهد داد و این اتفاق آن قدر برایش بغرنج است که به دوستی در فیلم می‌گوید: «اگر ماشینم را از من بگیرند، درست مثل این است که پاهایم را از من گرفته باشند.» جو در آرزوی رسیدن به شهرت و ثروت و نیز به واسطه نیاز مالی مجبور به تمکین خواسته‌های ریز و درشت نورما است و تا جایی پیش می‌رود که به مقام بردگی او نائل می‌آید. آن زن جو را در دستانش دارد و به هر سو می‌کشد و از جایی به بعد، دستان زن در زیر دستان تقدیر قرار می‌گیرند و با هم یکی می‌شوند. در اکثر موارد، مردان فیلم نوآر برای سر سپردن، اراده خود را از کف دادن و اسیر دست زن‌های مقتدر شدن زمان را از دست نمی‌دهند و اصولا برای دل باختن دریچه‌های گشوده‌ای دارند.
به غیر از نورما و جو - که حالا دیگر به اجبار در آن خانه ساکن شده است - یک خدمتکار وفادار نیز وجود دارد با نام مکس، او اما صمیمانه و راستین گرفتار عشق نورما است و در حقیقت، شوهر اول از میان سه شوهر طلاق‌گرفته زن است؛ دیوانه‌وار وابسته و دل‌بسته او است تا جایی که حقارت پیش‌خدمتی او را به جان خریده و تنها برای در جوارش بودن رنج نظافت خانه و حتی اتاق خواب او را تحمل می‌کند، آنگاه که از رقبای بعدی پر و خالی می‌شوند. مکس قصد دارد به هر قیمتی که شده شکوه و وقار سال‌های رفته را حفظ کرده و اعتبار آن را به دست گذر زمان ندهد. و هر روز تعدادی نامه جعل می‌کند و برای زن می‌فرستد تا او از افول شهرت خود دل‌ناگران نباشد.
در آخر، جو خسته از آن همه دروغ طغیان کرده و نورمای هذیانی و روان‌نژند در حالی که بیش از پیش شبح ویرانی و تنهایی را بالای سر خود می‌بیند، جو را می‌کشد و به این وسیله از باقی زنده‌های غفلت زده انتقام می‌گیرد.
جایی در استخر خانه لاشه جو پیدا است که بی‌حرکت افتاده، نورما اما از تماشای آن تعداد خبرنگار متوهم شده و خود را در سر صحنه فیلم برداری می‌بیند و دوباره در مرکز توجه نگاه هوادارن ذهنی‌اش قرار می‌گیرد. جو به قتل می‌رسد تا بار دیگر اراده آزاد انسانی فاجعه‌ای نو بیافرینند.

منابع:

۱.هنر سینما، دیوید بوردول و کریستین تامپسن، ترجمه: فتاح محمدی، نشر مرکز، سال ۱۳۷۷.

۲.مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، سوزان هیوارد، ترجمه: فتاح محمدی، نشر هزاره سوم. سال ۱۳۸۸.

۳.نقد عقل عملی، ایمانوئل کانت، ترجمه: انشاءالله رحمتی، انتشارات نورالثقلین، سال ۱۳۸۹.

۴.مقاله آموزش پس از آشویتس، تئودور آدورنو ، آندرو مدا.