ویژه نامه سینماتک قلهک
مهر ۱۳۹۴

پردیس قلهک PARDISE GHOLHAK | سینما تک CINEMA TEQUE

۶۸ سینما؛ سینماست. حمید رضا کشانی
۶۹ بوم های نقاشی آرمین ریاضی
۷۲ مرثیه ای برای تصـــویر آرمین ریاضی
۷۴ لذت فیلم دیدن بر پرده‌ی نقره ای مژگان شعبانی
۷۶ روند و سیر پیشرفت سینما بهار توفیقی
۷۸ کوچ سینماها از سلولوئید به دیجیتال عرفان س گلپایگانی
۸۰ نامه هایی از سینما امیرحسام واثقی
۸۳ نوآر ؛ ژانر بودن یا ژانر نبودن ؟ احمدرضا شعبان زاده
۸۵ غرامت مضاعف سحر سرمست
۹۰ روایت مضاعف از غرامت مضاعف احمدرضا شعبان زاده
۹۴ بدمن‌های بی‌گناه فرناز ربیعی
۹۶ بیراهه؛ آغاز راه تاریک سینمای آمریکا یاسمین کاشف بهرامی

دبیر ویژه نامه
پیمان حقانی
حمید رضا کشانی

سرپرست تحریریه
سعید رحیمی

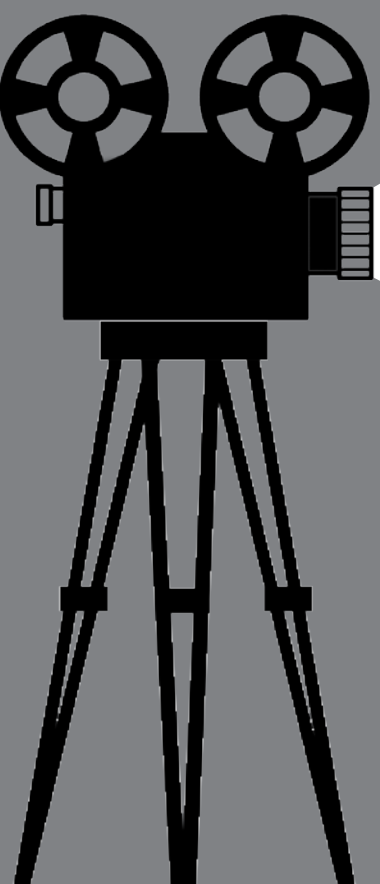
دبیر اجرایی
آرمین ریاضی

گروه تحریریه
بهار توفیقی
فرناز ربیعی
آرمین ریاضی
سحر سرمست
احمدرضا شعبان زاده
مژگان شعبانی
یاسمین کاشف بهرامی
عرفان س گلپایگانی
امیرحسام واثقی

ویراستار
سحر اسماعیلی

طراحی و صفحه آرایی
تارا بزرگمنش
سارا محمدی

طراحی صفحه شناسه
تارا بزرگمنش



پیش درسینما

سینما؛ سینماست.

نویسنده: حمید رضا کشانی
Keshani@pardis-gholhak.com

نمی دانم این چیزی خوبی است یا نه ولی سینما رسانه ای است مبتنی بر تکنولوژی . ابزار می خواهد ، ابزار زیاد و گران ولی در عین حال وظیفه رویاسازی را هم به عهده گرفته است . این قدرت از کجا می آید ؟ برادران لومیر وقتی سینما را اختراع کردند به مخیله شان هم نمی رسید که رسانه ای که از آن برای ثبت ورود قطار به ایستگاه استفاده کردند ، تبدیل به ابزاری می شود که وحشی ترین رویاها را به تصویر در می آورد . ولی سینما درد و رنج است ، در مستند قلمروی رویا و جنون ، میازاکی بعد از اتمام آخرین کارش با تمام انرژی و روحیه مثبتی که دارد رو به دوربین می کند و می گوید سینما همه اش رنج است ، نمیدانم چرا هنوز فیلم می سازم ، فقط این را می دانم که سینما درد و رنج بی پایان است . سینما کار سختی است ، این را هیچ وقت نباید فراموش کنید ، هیچ وقت نباید فراموش کنید که کاپولا برای ساخت شاهکارش اینک آخرالزمان تمام زندگی اش را فروخت و تا مرز دیوانگی رفت ، نباید فراموش کنید که ژاک تاتی مجبور بود برای هر فیلمش هشت سال صبر کند چون باید قسط های وام بانکی اش را می داد و در آخر در فقر مرد . نباید فراموش کنید که شاهکار بی بدیل اشتروهایم حرص در جلوی چشمانش از هشت ساعت به زیر یک ساعت و نیم تقلیل یافت چگونه گریه می کرد ، نباید فراموش کنید که سر صحنه دکتر ژیواگو یک هنروز زیر ریلهای قطار مرد و دیوید لین فیلم برداری اش را ادامه داد ، سینما هنر گرانی است ، فیلم سازان نمی توانند همه ایده هایشان را به فیلم در بیاورند ، برای به دست آوردن پول باید دست به هرکاری بزنند ، باید تهیه کننده را راضی کنند ، باید سراغ سرمایه گذارنی بروند که از هنر حتی نوشتن کلمه آن را نیز نمی فهمند ، باید به جک های بی مزه شان بخندند ، باید به نظرات ابلهانه شان گوش بدهند تا پول فیلم شان را مهیا کنند . ولی وقتی این پول مهیا شد ، وقتی همه چیز آماده شد ، نتیجه اش راننده تاکسی است، نتیجه اش مخمل آبی است ، نتیجه اش مرثیه ای برای یک رویاست . سینما برای این چیزهاست که جادویی است ، برای این که وقتی قرار است فیلمی ساخته شود ، فیلم ساز باید یک جنگ را شروع کند ، جنگی نا برابر که برنده اش هیچ کس نیست ، جز تماشاگران سینما . سینما تخیل را تبدیل به مکانیک می کند و از دل آن نهایتن رویا را برای ما به ارمغان می آورد . سینما بی شک مدرن ترین اختراع بشری است ، هر بخشی از روح و جسم انسان را به تصویر در آورده ، این قدرت را داشته که بعد از کمی بیش از صد سال تاثیر گذارترین هنر تاریخ شود ، سینما تبدیل به کتاب تاریخ شده و بدترین چیزی که در مورد آن می شود این است که بگوییم سینما مرده است ، این احمقانه است ، تا وقتی بشر روی زمین است ، داستان وجود دارد و تا وقتی قصه گویی و داستان است ، سینما وجود دارد . نتیجه همه این ها این است که ما آرام روی صندلی سینما می نشینیم چراغ ها خاموش می شود و در رویایی تمام نشدنی غرق می شویم ، خودمان را به جای شخصیت اصلی گذاشته و عاشق و فارغ می شویم ، در تمام مدت فیلم تمام مشکلاتمان یادمان می رود ، دردهایمان را فراموش می کنیم و خودمان را به دست دنیایی فیلم می سپاریم ، این قدرت سینماست ، برایتان دنیایی را خلق می کند که در آن می توانید بدون متهم شدن به دیوانگی چند زندگی داشته باشید . سینما حقیقت عصر مدرن است در دروغگو ترین شکل ممکن . به قول سهراب شهید ثالث سینما دروغ است ، زیباترین دروغ ممکن .

بوم های نقاشی
تاریخچه ی مختصری از ابعاد، کیفیت نمایش در صنعت سینما

نویسنده: ریچارد میسک
مترجم: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

نسبت ابعاد و کیفیت صفحه ی نمایش در سینما اساساً مفهوم ساده‌ای است با یک تاریخچه‌ی عمیق و درعین‌حال مهم. تصاویر عموماً برای ما خیلی مهم هستند. شاید بزرگ‌ترین دلیلش این باشد که تصاویر بیشتر از هر چیز دیگری مثل دیالوگ، موسیقی و داستان در خاطرمان می‌مانند. البته تصاویر به معنی جزئیات تصاویر نیست، ما از هر چیزی یک کپی نامطمئن را در اختیار می گیریم، بعضاً حتی این تصاویر را به‌دلخواه دست‌کاری می کنیم و در خاطراتمان به‌عنوان تصاویر اصلی جایگزین شان می کنیم. اما سینما فرای همه‌ی این موضوعات، لذت تصویر است، لذت سرک کشیدن در جلد دیگران، بودن به‌جای دیگری، تجربه‌ی تمام چیزهایی که شاید اصلاً ممکن هم نباشند و همه‌ی این‌ها اول از همه با زبان تصویر است که خودنمایی می کنند. سینما روزبه‌روز در ذات تکنیکی خود در حال پیش رفت است، از وسایل و دوربین‌های مختلف گرفته تا ابزار پخش پیشرفته، اما چه چیزی باعث این پیشرفت است؟ به قطع نمی‌توان گفت، طبعاً دلیل علمی پشت این قضیه هست، اما بگذارید فعلاً آن را این‌طور بنامیم: عطش سیری‌ناپذیر انسان برای فرورفتن در تصویری دیگر. هرچه تصویر بزرگ‌تر باشد، عمق این سقوط هم بیشتر خواهد بود. غرق شدن در چیزی که فرای واقعیت است. سینما لذت ستودن تصاویر بدون واسطه به هرچیز دیگری است. اگر بخواهیم ساده بیان کنیم، نسبت تصویر، به نسبت «طول تصویر به ارتفاع» آن گفته می‌شود. این نسبت می‌تواند توسط دو عدد مانند ۴ در ۳ یا ۱۶ در ۹ یا به‌صورت اعشار بیان شود، مثل ۱/۸۵ و ۲/۳۵، با این حال نسبت تصویر را می‌توان به شکل ۲/۳۵:۱ نیز نوشت. اما سؤالی که برای ما مهم است، این است که همه‌ی این‌ها چطور آغاز شد؟ و چرا نسبت ابعاد تصاویر برای صنعت سینما تبدیل به یک دغدغه‌ی پرطرفدار شد و به‌صورت دغدغه هم باقی ماند.

بیایید از نسبت ابعاد اولین فیلم‌های ساخته‌شده شروع کنیم.

سال های اولیه

ما نسبت ابعاد را به یک مرد مدیونی هستیم: ویلیام کندی دیکسون. دیکسون در آزمایشگاه ادیسون به‌عنوان دستیار عکاس کار می کرد. بعدازاینکه ایستمن کوداک شروع به تولید انبوه فیلم‌های منعطف در اوایل ۱۸۹۰ کرد، توماس ادیسون در تلاش بود که این فیلم جدید را در دستگاهی به نام کینه توسکوپ قرار دهد، دستگاهی برای بزرگ کردن فیلم. اما بعد از گذشت چند سالی از آغاز این کار و توقف آزمایشات مختلف، بالاخره آن دو توانستند به یک نمونه‌ی اولیه‌ی قابل‌استفاده برسند.

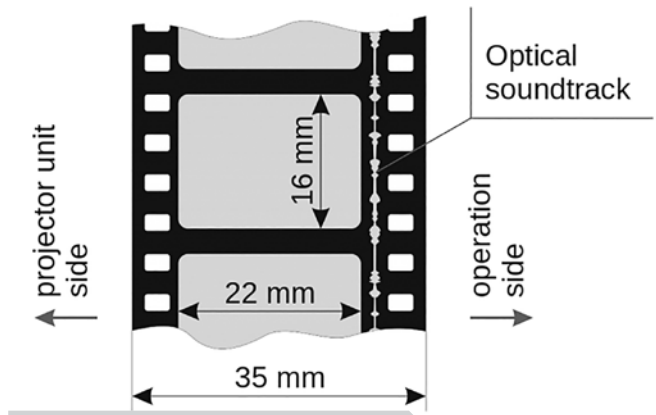
ویلیام کندی دیکسون

دیکسون با استفاده از فیلم ۳۵ میلی‌متری توانست به ارتفاع ۴ (فیلم‌های ۴ سوراخ) دست پیدا کنه که در پی آن توانست به تصویری با نسبت ۰/۹۵ در ۰/۷۳۵ و یا ابعاد ۴:۳ یا ۱/۳۳ دست پیدا کند.
حقیقتاً مشخص نیست که چرا دیکسون در وهله‌ی اول نسبت ۴ به ۳ را انتخاب کرد، اما هر چه که بود این نسبت جواب داد. در سال ۱۹۰۹ کمپانی فیلم‌سازی پتنت کمپانی (که اعتبار خیلی از کمپانی‌های اصلی آمریکایی تحت کنترل ادیسون بود) اعلام کرد که فیلم ۳۵ میلی‌متری با ارتفاع ۴ (۴ سوراخ) و نسبت ۴ به ۳ با تصویری با ارتفاع ۴ یک استاندارد برای تمام فیلم‌هایی که در آمریکا ساخته و نمایش داده می‌شود در نظر گرفته‌شده است و این قضیه تقریباً برای کل نسل، و همه‌ی افراد یکسان ماند. هنگامی که در سال ۱۹۲۹ صنعت همگام‌سازی صدا با تصویر وارد صحنه شد و به‌صورت نوری در داخل نوار فیلم گنجانده شد، تغییری اجتناب‌ناپذیر در نسبت تصاویر به وجود آمد.
در سال ۱۹۳۲، آکادمی هنرهای تصویری و علوم اعلام کردند که برای اضافه شدن موسیقی متن به تصویر بر روی نوار فیلم‌ها، باید نسبت تصویر از بالا و از پایین به نسبت ۱/۳۷ کاهش پیدا کند. (این ابعاد آن‌قدر نزدیک به ابعاد ۱/۳۳ بود که گاها به‌جای یکدیگر استفاده می‌شدند.) این ابعاد تصویر، ابعاد رسمی آکادمی خوانده می‌شدند (بدین معنی که ابعاد استاندارد برای فیلم‌سازی از نظر آکادمی هنرهای تصویری ۱/۳۳ یا ۱/۳۷ باقی ماند) و برای یک نسل دیگر برای فیلم بین‌ها در هالیوود باقی ماند.

ورود تصاویر عریض

سال ۱۹۵۰ سالی پرسروصدا برای فیلم‌ها بود، صنعت مجبور به بازسازی کردن خودش بود و دهه‌ای را از سر گذرانده بود که برادر کوچک‌تر سینما در حال رشد بود، یعنی تلویزیون. از آنجایی که هر کسی که در آن زمان زنده بود برای فیلم دیدن به سینما می‌رفت و در ابعاد ۴ در ۳ فیلم تماشا می کرد طبیعی بود که تلویزیون‌ها نیز دقیقاً همان ابعاد از تصاویر را پوشش بدهند. مانند هر هم‌نژادی در خانواده‌ی سرگرمی، تلویزیون تمام توجهات را به سمت خود جلب می کرد و تأثیرات زیادی بر صنعت سینما می گذاشت. ناخودآگاه خیلی از مردم از سینما رفتن دست کشیدند و همین باعث شد که صاحبان سالن‌های سینما احساس خطر کنند. اما فیلم‌ها چطور توانستند بازهم به عرصه بازگردند؟ طبیعتاً با ارائه‌ی چیزی که نمی‌شد در خانه به آن دست پیدا کرد. برای اولین بار، در تاریخ ۳۰ سپتامبر ۱۹۵۲، فیلمی به نمایش درآمد که جرقه‌ای شد برای جنگی طولانی مابین فرمت عریض فیلم‌ها و نتیجه‌اش باعث به وجود آمدن سینمای جدید و زیباتری شد.
مغز کودکانه‌ی فردوالر، کسی که سیستم چند دوربینی و چند پروژکتور را برای شبیه‌سازی تمرین‌های برای بمب‌افکن‌های جنگ جهانی دوم ساخت، سینه‌راما را به وجود آورد که از سه دوربین ۳۵

کینه توسکوپ (از اولین دستگاه های پخش تصاویر متحرک)



کینه توسکوپ (از اولین دستگاه های پخش تصاویر متحرک)

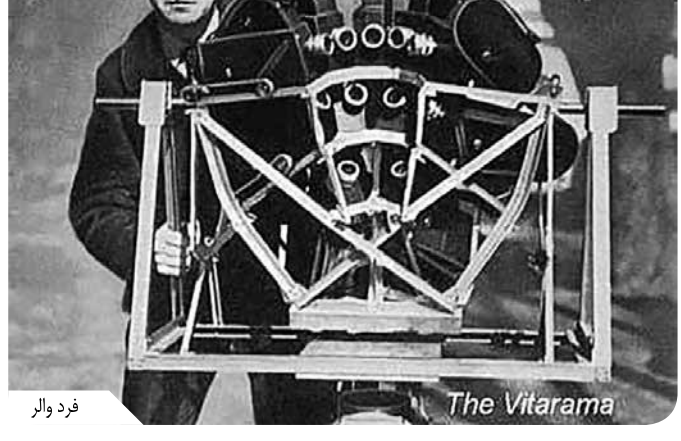
میلی‌متری تشکیل‌شده بود که با لنزهای ۲۷ میلی‌متری فیلم‌برداری می کرد و ارتفاع فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری را از ۴ سوراخ به ارتفاع ۶ (۶ سوراخ) افزایش می‌داد. این فرآیند نیازمند یک زاویه دید ۱۴۹ درجه‌ای بود که می‌توانست تصویری با ابعاد ۲/۵۹ را به نمایش بگذارد.

در سینه‌راما تصویر بر روی یک صفحه‌ی به‌شدت خمیده با استفاده از ۳ پروژکتور و یک سیستم صوتی ۷ باندِ که کل محوطه‌ی پخش را محاصره کرده بود، به نمایش درمی‌آمد. این سینه‌راما بود، یک اتفاق بزرگ، اتفاقی که به مدت دو سال در نیویورک، در سالن نمایش وارنر در حال اجرا بود.

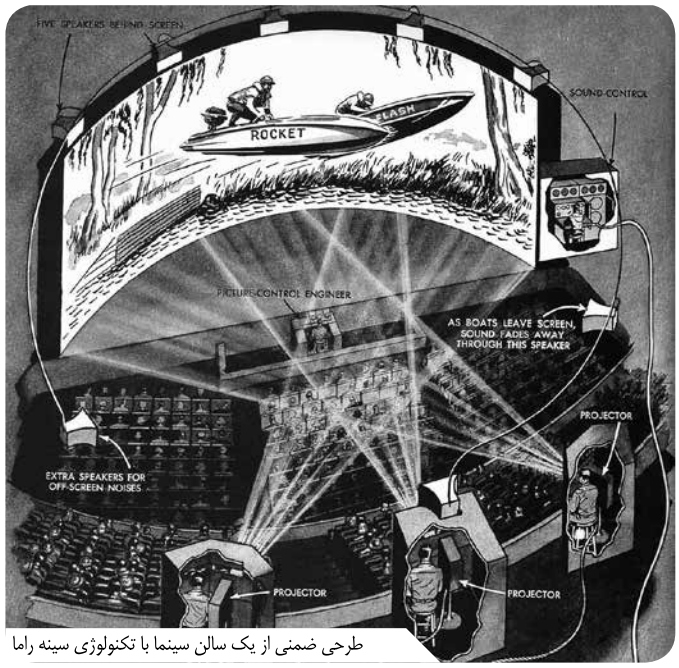
همان‌طور که ممکن است تصور کنی، مشکلات زیادی برای فیلم‌برداری با ۳ دوربین و بزرگ کردن آن با ۳ پروژکتور برای سینماداران بود. فقط یکی از دوربین‌ها بود که باید در مرکز کانونی قرار می گرفت و صفحه‌ی عریضی را هم پوشش می‌داد. بنابراین هرچه تصویر عریض‌تر می‌شد، نحوه‌ی قرار گرفتن مخاطبان برای اینکه زاویه دیدن آن‌ها خراب نباشد تبدیل به مسئله‌ی مهمی می‌شد.

در این میان، پدیده‌ی سینه‌راما به‌عنوان یک اتفاق بزرگ در صنعت سینما نمود پیدا کرد، و استفاده از آن مقادیر زیادی پول را به این صنعت تزریق کرد. از سال ۱۹۶۲، ۱۰ سال زمان برد تا وقتی که سینه‌راما در یک دراماتیک استفاده شود، اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، ۲ فیلم...دنیای عجیب برادران گریم و فیلم حماسی، غرب چطور پیروز شد.

مشکل سینه‌راما این بود که علاوه بر گران بودن برای ساخت فیلم‌ها، پخش آن‌ها هم پرهزینه بود. اما صفحه‌ی عریض پرطرفدارتر از این‌ها بود که به کل نادیده گرفته شود. هشت ماه بعد از بعد از این که سینه‌راما در آوریل ۱۹۵۳ شروع به کار کرد، پارامونت اولین فیلم استودیویی عریضِ «تخت» (بدون صفحه‌ی قوس مانند) را به نمایش درآورد. این فیلم شین نام داشت که اصالتاً با ابعاد آکادمی فیلم‌برداری شده بود اما پارامونت بالا و پایین تصویر را بریده بود تا بتواند به نسبت ابعاد ۱/۶۶ دست بیابد. یعنی ۰/۳۳ بیشتر از نسبتی که موردنظر استاندارد آکادمی بود. نتیجه اما آن‌قدر متفاوت نبود، شاید تنها حرکت مفید این بود که این فیلم بر روی پرده‌ای خیلی بزرگ‌تر و جدیدتر با ارتفاع ۵۰ فوت در سالن موسیقی رادیو سیتی به نمایش درمی‌آید، که جایگزین صفحه‌نمایش قدیمی ۳۰ فوتی شده بود. موسیقی متن و دیگر صداهای این فیلم دارای صدای ۳ کانالی بود. اما فرآیندِ صرف‌نظر کردن از فریم پخش برای رسیدن به صفحه‌ی عریض‌تر فرآیند ایده آلی نبود و پارامونت هم این را می‌دانست. این تکنیک در صفحه‌های بزرگ‌تر و عریض‌تر باعث می‌شد تا بافت فیلم بزرگ‌تر شود و کیفیت پخش پایین‌تر بیاید. دیگر زمان آن بود که پروسه‌ای جدید پا به عرصه‌ی سینما بگذارد.



فرد والر



طرحی ضمنی از یک سالن سینما با تکنولوژی سینه راما

بعد از دیدن تأثیرات سینه‌راما، مدیران کمپانی فاکس قرن بیستم، به سمت فرانسه رفتند تا با پروفسور هنری چرتین، مخترع تکنیکی به اسم آنامورووسکوپ که در سال ۱۹۲۰ آن را اختراع کرده بود، ملاقات کنند. آنامورووسکوپ از لنزهای اختصاصی استفاده می کرد که باعث می‌شد همه‌ی تصاویر در ۱ عکس خلاصه و تعریف شوند...به بیانی دیگر تصاویر درهم‌تنیده شوند.

استفاده‌ی ۲ به یک از لنزهای آنامورفیک، باعث شد که این فرآیند که فاکس آن را سینماسکوپ می‌نامید بتواند به نسبت ابعاد ۲/۳۵ برسد و البته درعین‌حال با فناوری فیلم‌های ۴ سوراخی ی ۳۵ میلی‌متری به این پدیده دست پیدا کند. سینمااسکوپ اولین بار در سال ۱۹۵۲ در فیلمی به نام ردا استفاده شد که بعدتر نیز تبدیل به یکی از آثار پرفروش همان سال نیز شد.

سینمااسکوپ یک برنده بود. لنزهای آنامورفیک، که بعضاً مشکلات تکنیکی هم داشتند، در فیلم‌برداری بسیار ساده‌تر از تکنولوژی سینه‌راما برای فیلم‌برداری بودند و علاوه بر آن نیز نیازی به سرمایه‌گذاری هنگفت هم بر روی سالن‌های نمایش برای پخش آن‌ها نبود. تمام استودیوهای اصلی به سمت استفاده از سینمااسکوپ رفتند... همه به غیر از یکی، استودیویی که خودش رقابت برای رسیدن به صفحه‌ی عریض را به وجود آورده بود، یعنی پارامونت.

بااین‌حال اما سینمااسکوپ مشکل بزرگنمایی تصویر و پایین آمدن تصاویر بعد از عریض شدن را به‌طور کلی حل نکرد، نه حداقل آن‌طور که پارامونت دوست داشت فیلم‌هایش دیده شوند. بنابراین پارامونت تصمیم گرفت تا خودش سیستمی را پایه‌گذاری کند...سیستمی به نام ویستا ویژن.

ویستا ویژن مشابه فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری بود با این تفاوت که در ویستا ویژن گوی فیلم را ۹۰ درجه چرخانده باشیم. در این صورت تصویری که گرفته می‌شد با عرض ۸ سوراخ بود (عرض ۸) و نسبت ابعاد به ۱/۸۵ می‌رسید. نسخه‌ی نهایی در همان ابعاد عادی چاپ شد البته با لبه‌های مرئی که کوچک‌تر از حالت عادی نیز بودند. اولین فیلمی که با ویستاویژن ساخته شد، فیلمی به نام کریسمس سفید بود که در سال ۱۹۵۴ به نمایش درآمد، بعد از این فیلم خیلی از فیلم‌ها از این تکنولوژی استفاده کردند از جمله فیلم ۱۰ فرمان. اما شاید اولین استفاده‌ی قابل توجه از ویستا ویژن توسط آلفرد هیچکاک بود که بسیاری از فیلم‌هایش از جمله برای گرفتن یک دزد، سرگیجه و شمال تا شمال غربی را با این تکنولوژی فیلم‌برداری کرد. دیگر فرمت‌های صفحه‌ی عریض در دهه‌ی ۵۰ به وجود آمدند: برای مثلاً سوپراسکوپ، تکنیراما، سینه میراکل، ویستاراما...اما توانایی فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری هم حدی داشتند. مهندسین سینما باید به چیزهای بزرگ‌تری دست می‌یافتند.

تکنولوژی تاد آو، که توسط یکی از دست‌اندرکاران سینه‌راما و یک تهیه‌کننده‌ی تئاتر برادوی، مایک تاد، توسعه یافت. این فرآیند توسط کمپانی اپتیکال آمریکایی با فرمت ۷۰ میلی‌متری فیلم‌ها شکل گرفت که تقریباً همان فرآیندی که سینه‌راما انجام می‌داد را خلق می کرد با این تفاوت که اینجا فقط با یک دوربین و یک پروژکتور تصاویر به نمایش درمی‌آمدند.

با استفاده از نسبت ابعاد ۲/۲، تاد آو از اولین تکنولوژی‌هایی بود که از نسبت ابعاد ۲/۲ استفاده می کرد. فیلم چون دور دنیا در ۸۰ روز، نوای موسیقی و اقیانوس جنوبی با استفاده از این تکنیک شکل گرفتند.

در سال ۱۹۵۴، در میان این هجوم پرده‌های عریض به سینما، یک کمپانی کوچک به اسم پانا ویژن شروع به ساخت لنزهای آنامورفیک برای دوربین‌ها و پروژکتورها شدند که باعث شد تا کمبود لنزها در سرتاسر آمریکا به طرز شگرفی جبران شود. اصالتا این لنزها فقط با سینما اسکوپ کار می کردند، که خیلی سریع تبدیل به راه‌حل بسیاری از مشکلات تکنیکی سینمااسکوپ شدند. مشکلاتی که از

پروفسور هنری چرتین مخترع آناموروسکوپ

ابتدای به وجود آمدن سینمااسکوپ دست‌وپا گیر آن بودند. اما در اواخر دهه‌ی ۵۰،پاناویژن دیگر در حال گرفتن قدرت از سینما اسکوپ بود. با استفاده از موفقیت آنها، پاناویژن توسعه و تنظیم دوربین‌ها و فرمت‌های جدید دیگری را آغاز کرد. این تغییرات شامل ام جی‌ام ۶۵ بود که با استفاده از فیلم‌های ۷۰ میلی‌متری توانستند مسابقه‌ی ارابه‌رانی در بن هور را با ابعاد فوق عریض ۲/۷۶ بگیرند. ام جی‌ام ۶۵ تبدیل به پاناویژن سوپر ۷۰ شد، که البته مشابه با ام جام ۶۵ بود با این تفاوت که از لنزهای کروی ساده استفاده می کرد (نه لنزهای آنامورفیک). و این لنزها باعث می‌شد تا بتوانند به ابعاد ۲/۲ دست پیدا کنند. این سیستم برای لرنس عربستان استفاده شد که در سال ۱۹۶۲ هم اسکار بهترین فیلم‌برداری سال به فردریک یانگ رسید. اما فیلم‌های ۷۰ میلی‌متری گران بودند. فرایند شیمیایی دست و پاگیر که در فیلم‌های ۳۴ میلی‌متری هم مشکل‌ساز بود در ۷۰ میلی‌متری هم پدیدار شدند. اما فیلم‌های ۷۰ میلی میتری مشکلات بزرگنمایی و تار شدن را رفع کرده بودند و اینجا بود پسرخاله‌ی فیلم‌های ۷۰ میلی‌متری یعنی آی مکس وارد شدند.

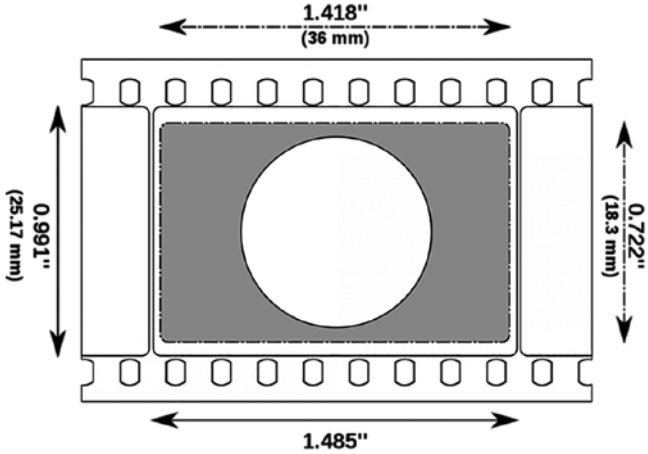
۱۶ به ۹ از کجا آمد؟

خب این تغییر ابعاد از ابتدای کار از دوران صامت با ۱/۳۳ یا ۴ به ۳ شروع شد، به ۱/۳۷ رسید، با سینه‌راما به ۲/۵۹ دست پیدا کرد. سینه اسکوپ به ۲/۳۵، ویستا ویژن ۱/۸۵،تاد آو به ۲/۲ و بعضاً در فیلم‌های مثل بن هور و با ام جی‌ام ۶۵ به ۲۷۶ هم رسیدند.
اما ۱/۷۷ یا ۱۶ به ۹ کجا قضیه است.
برای پاسخ به این قضیه باید به برادر کوچک‌تر سینما یعنی تلویزیون باز گردیم. در اواخر ۱۹۸۰،وقتی که سیاست‌ها بر این بود که کیفیت استاندارد تلویزیون‌ها بر روی اچ‌دی باشد،کرنز اچ پاورز، یک مهندس تصویر یک ابعاد جدید را پیشنهاد داد که از نظر هندسی چیزی بود مابین ۴ به ۳ و ۲/۳۶ که از متداول‌ترین ابعاد در این صنعت به‌حساب می‌آمدند... بدین معنی که یک عکس از نسبت ابعاد هم به نسبت هر صفحه‌ی نمایش باید به‌درستی در ۱۶ به ۹ جا بگیرد. بدین معنی که فارغ از ابعاد پرده‌ی نمایش، تصویر قادر باشد در هر حالتی عریض در نظر گرفته شد. بنا براین، بدون هیچ درگیری و حتی تصویب و توافقی، ابعاد ۱۶ به ۹ پدید آمد و تبدیل به صفحه‌ی عریض استاندارد برای تمام فرمت‌های ویدئویی شد. بعدها با ورود به سال ۲۰۰۰ دی وی دی ها و دیسک های فشرده با کیفیت های بالا روانه ی بازار شدند که آن ها هم از فرمت ۴:۳ به ۱۶:۹ تغییر یافتند. دی وی دی ها ساخته شدند تا ۳۴۵۶۰۰ پیکسل در هر تصویر را در ابعاد ۷۲۰ در ۴۸۰ در خود جای دهند.در همین دوره نیز فیلم های زیادی که با فرمت استاندارد ۴:۳ ساخته شده بودند دوباره توسط کمپانی کرایتریون کالکشن، در فرمت ۱۶:۹ عرضه شدند.
همانطور که می توانید در عکس های زیر مشاهده کنید , این تفاوت در کیفیت در تغییر ابعاد می تواند مشهود باشد.

اما آخرین دست آورد برای سینما چیزی نیست آی–مکس. شرکت آی–مکس از سال ۱۹۷۰ آغاز به کار کرد. کلمه ی آی–مکس مخفف شده ی »تصویر بزرگ«(۱)(پانویس) است و یک فرمت برای

ابعاد ۱۶:۹
بازسازی شده با تکنیک آنامورفیک توسط کرایتریون کالکشن

ابعاد ۴:۳
ساخته شده توسط کمپانی یونیورسال



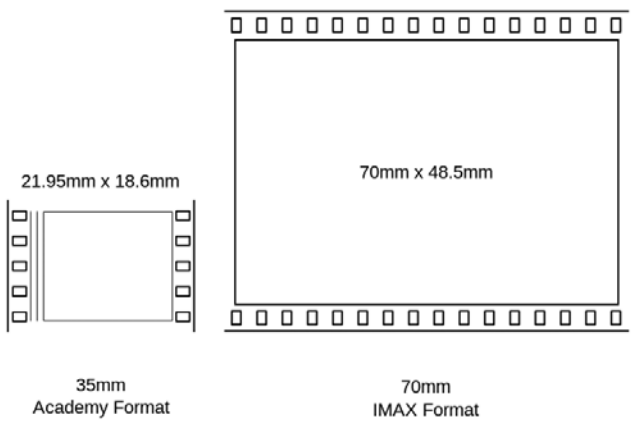
وستاویژن سیستم استاندارد ویستاویژن

فیلمسازی است که توسط کمپانی کانادایی آی–مکس ساخته شده است.از سال ۲۰۰۲ تا کنون بسیاری از فیلم ها برای پخش در سالن های آی–مکس به فرمت آی مکس تبدیل و یا ارتقا یافته اند. آی–مکس در ابتدا با نام مولتی اسکرین کار می کرد. به دلیل اینکه برای این سیستم باید از پروژکتور های چندگانه استفاده می شد.سیستم تک دوربینه و تک پخش کننده اما به زودی جای آن را گرفت و توسط شاو بر اساس رمان «چرخه ی گردان» ساخته شد و در نهایت م توسط پیتر رونالد رایت جونز خریداری شد. رونالد رایت یک کارمند یک فرشوگاه ماشین در استرالیا بود.بعد از بوجود آمدن این سیستم , بیش از پیش مشخص شد که یک تصویر بسیار بزرگ تاثیر بسیار بیشتری از چند تصویر با ابعاد کوچکتری دارد. و این دلیل تغییر نام این شرکت از مولتی اسکرین به آی–مکس بود.
اما فرمت عمومی آی–مکس ۷۰/۱۵ خوانده می شود , عدد ۱۵ به تعداد سوراخ ها و یا زنجیره ها در هر فریم اشاره دارد.اما آی–مکس برخلاف مابقی رقیبانش برای این که به تصویری بزرگتر دست پیدا کند از اینکه موسیقی و صدای فیلم را در فریم فیلم جای دهد سر باز زد. کاری که برای افزودن صدا به تصویر کرد این بود که , صدا ۶ کانالی را بر روی فیلم ۳۵ میلی متری ضبط کردند و جدا برای تماشاچیان پخش کردند.
از ویلیام دیکنسول که در آزمایشگاه ادیسون به تصویر ۴ در ۳ دست‌یافت تا تحول صفحه‌ی عریض در ۱۹۵۰ و شروع سینه‌راما و رسیدن به ابعاد ۱۶ به ۹ سفری هیجان‌انگیز است. این که نسبت ابعاد چطور و چگونه تغییر گرده‌اند و خاطراتمان به همراه این فیلم‌ها چطور با آن عجین شده است. این فقط یک تصویر و یک شکل است. تصویر و کیفیت ها در سینما در حکم یک بوم نقاشی برای کشیدن داستان‌های ما هستند. اما هرچقدر که کیفیت این بوم های نقاشی مهم باشد، نحوه‌ی استفاده از آن مهم‌تر است. پس بهتر است از این بوم برای خلق چیزی فوق‌العاده استفاده کرد.

منابع :

widescreenmuseum.com
in70mm.com
تاریخچه ی صفحه ی عریض و فرآیند عریض شدن فیلم ها ، نوشته ی لس پاول روبلی

۱. IMAX = Image Maximum



مقایسه ی ۳۵ میلی متری با ۷۰ میلی متری (فرمت آی–مکس)

مرثیه ای برای تصـــویر

نویسنده : سوزان سانتاگ
مترجم : آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

نوشته ی زیر به قلم "سوزان سانتاگ" بریدهآی از یک مقاله ی بلند است که در سال ۱۹۹۵ برای "فرانکفورت رانچو" نوشته شده است و نسخه هایی از آن نیز در نیویورک تایمز نیز چاپ شد."سانتاگ" یک نویسنده، فیلم ساز، معلم و فعال سیاسی بود که در سال ۱۹۶۴ اولین مقاله اش را منتشر کرداو نوشته ها و سخنرانی های زیادی در خلال جنگ ویتنام انجام داد و همچنین مقاله های بسیاری راجع به عکاسی، فرهنگ و هنر، ایدز و بیماری، حقوق بشر، کمونسیم و اندیشه های راست گرا نوشت.در نیویورک او را "تأثیرگذارترین منتقد نسل" می دانند و لقب "بانوی سیاه نامه های آمریکایی" را به او داده اند.از او شش رمان به چاپ رسید که رمان "در آمریکا" جایزه ی بهترین کتاب ملی را در سال ۲۰۰۰ برد."سانتاگ" در ۱۹۳۳ در نیویورک متولد شد و در زادگاهش در سال ۲۰۰۸ بر اثر بیماری سندرم میلو دیسپلاستیک در گذشت.

همه چیز در سینما با آن لحظه شروع شد، ۱۰۰ سال پیش، وقتی که قطار به ایستگاه رسید. مردم فیلم را درون خودشان حس کردند.

یک قرن سینما

بنظر می رسد که صدمین سال سینما یک چرخه ی زندگی مانند در خودش دارد؛ یک تولد اجتناب ناپذیر، هجوم متداوم افتخارات و شروع یک افول غیر قابل بازگشت در آخرین دهه ی تحقیر آمیز. این نیست که دیگر نتوانید امیدی به فیلم های قابل تحسین در آینده داشته باشید.اما چنین فیلم هایی باید جزئی از استثنائات قرار بگیرند —این دست آوردی بزرگ در هر هنری است. فیلم های آینده باید نقیض حقیقی نُرم ها و شیوه هایی باشند که در حال، در همه جا، فیلم سازی حکومتی با نظام سرمایه داری بنا نهاده است که وقتی می گوییم همه جا تبدیل می شود به جهان سرمایه داری.و فیلم های معمولی، فیلم هایی که صادقانه برای سرگرمی (تجاری) ساخته می شوند به طرز حیرت آوری بی معنی هستند؛ اکثریت قریب به اتفاق آن ها در برآورده کردن انتظارات مخاطب مد نظرشان شکست می خورند. سینمای تجاری سیاستی را در پیش گرفته است که مشتق فیلم سازی است، یک ترکیب یا بازترکیب بی پروایانه ی هنر، به امید بازتولید موفقیت های گذشته آن هم در زمانی که هدف فیلمهای عالی در حال حاضر، بیشتر از هر زمان دیگری، دستیابی به یگانه بودن است.سینما، زمانی بشارت قرن بیستم خوانده شد، اما حالا با نزدیک شدن به پایان قرن، بهنظر شبیه یک هنرِ رو به انحطاط است.

شاید این سینما نیست که در حال مرگ است بلکه "سینه فیلی" است که دارد از بین می رود —اسمِ نوع بسیار خاصی از عشق که سینما الهام بخش آن بوده است. هر هنری متعصبان خودش را می پروراند. هرچند عشقی که سینما الهام بخش آن شد، خاص است و از این عقیده پدید آمد که سینما هنری ست غیر از هنرهای دیگر: اساساً مدرن؛ به طرز بارزی در دسترس؛ شاعرانه و راز آلود و اروتیک و معنوی —دارا بودنِ همه ی آن ها در آنِ واحد.سینما پیامبران خودش را داشت. (شبیه یک مذهب) سینما یک نهضت بود. برای سینه فیل ها، همه چیز در فیلم ها خلاصه می شد.سینما هم کتاب هنر بود و هم کتاب زندگی. همان طور که خیلی از مردم متوجه شدند، شروع فیلمسازی در ۱۰۰ سال پیش، به راحتی، یک شروع مجدد بود. در سال ۱۸۹۵ تقریباً دو مدل فیلم ساخته می شد، ۲ مدلی که به نظر می رسد سینما با آن ها پدید آمد: سینما به عنوان رونویسی از زندگی حقیقی (برادران لومیر) و سینما به عنوان اختراع، تصنع، خیال، فانتزی (جورج ملِیس). اما این مقابله ی درستی نیست. تمام حرف این است که رونویس پیش پا افتاده ی حقیقت، برای اولین مخاطبان آنها — فیلم رسیدن قطار به ایستگاه لا کیوتات—تجربه ی فوق العاده ای بوده است.سینما با شگفتی آغاز شد، شگفتی از این که واقعیات می توانند بدون واسطه تغییر کنند. تمام آنچه که سینما است، تلاشی ست برای تداوم و بازسازی حس شگفتی.

همه چیز در سینما با آن لحظه شروع شد، ۱۰۰ سال پیش، وقتی که قطار به ایستگاه رسید. مردم فیلم را درون خودشان حس کردند، همانطور که قطار به نظر به سمت آن ها در حرکت بود جمعیتی که در حقیقت میخکوب شده بودند از هیجان فریاد می کشیدند. تا زمانی که ظهور تلویزیون سالن های تئاتر را خالی نکرده بود، این ملاقات هفتگی با سینما بود که به شما یاد می داد (یا تلاش می کرد تا یاد بدهد) چطور راه بروید، سیگار بکشید، ببوسید، بجنگید، عزاداری کنید. فیلم ها به شما نکته هایی راجع به این که چطور جذاب باشید می دادند.برای مثال: بارانی پوشیدن هنگامی که حتی باران هم نمی بارد،

خوب است.اما هر چیزی که شما با خود به خانه می بردید تنها بخشی از یک تجربه ی بزرگتر از فرو رفتن در زندگی هایی بود که متعلق به شما نبود.آرزوی گم کردن خود در زندگی دیگران...صورت های دیگران.این تصور در تجربه ی سینمایی شامل فرم بزرگ تری از میلاست.بیش از آن که تجربه را به خود اختصاص دهید، چیزی که بر روی تصویر است را انتقال می‌دهید. شما می‌خواهید که توسط فیلم ها دزدیده شوید — و دزدیده شدن یعنی غرق شدن توسط حس فیزیکی تصویر.تجربه ی "به فیلم رفتن" بخشی از همین است.دیدن یک فیلم بزرگ فقط بر روی تلویزیون به معنی حقیقیِ دیدنِ آن نیست.مسئله فقط ابعاد مختلف تصویر نیست : اختلاف بین تصویریِ که در سینما می بینید و تصویری که در جعبه ی کوچکی در خانه تان می بینید.شرایط خانگی برای توجه کردن به فیلم در حد زیادی توهین به فیلم است.حالا اما فیلم ها اندازه های استانداردی ندارند، تلویزیون های خانگی می توانند به بزرگی سالن‌های پذیرایی یا دیوار اتاق خواب باشند.اما با این‌حال نیز شما در یک سالن پذیرایی و یا یک اتاق خواب هستید.برای ربوده شدن، باید در یک صندلی در سالن سینما در میان غریبه های ناشناس نشسته باشید.

هیچ حدی از غر زدن و عذاداری کردن مراسم های ناپدید شده ی سالن تاریک شده ی سینما را باز نمی گرداند.نزول سینما به تصاویر مبتذل، و دستکاری بی نظم تصاویر (کات های سریع تر و سریع تر) برای جذاب ساختن شان باعث تولید سینمایی بی مغز و سبک وزن شده است که توجه کامل هیچ کسی را طلب نمی‌کند.تصاویر حالا دیگر در هر سایز و هر اندازه ای بر روی هر سطحی ظاهر می شوند: در سینما بر روی پرده، بر رو دیوارهای دیسکو و روی مانیتورهای غول آسای بالای سالن های ورزشی.حضور گسترده و مداوم تصاویر متحرک به تدریج توقعات مردم را، چه آن هایی که به سینما به چشم هنر نگاه می کردند و چه آن هایی که به چشم سرگرمی، پایین آورده است.

مسلماً، میان این دو فرم در سال های اولیه تفاوتی نبود. و تمام فیلم‌های عصر صامت — از شاهکار های "فیولِـید"،"دی.دابلیو گریفیث"،"ژیگا ورتوف"، "پست"، "مورنائو" و "ویدور" تا فرمول زده ترین ملودرام ها و کمدی ها — در مقایسه با بسیاری از آنچه که در آینده منتشر شد، همگی در سطح بالای هنری بودند. با ظهور صدا، تصویرسازی بسیاری از شاعرانگی و درخشندگیش را از دست دادو استاندارد های تجاری راه را سخت تر کرد.این روش از فیلم سازی — سیستم هالیوودی—فیلم سازی را برای ۲۵ سال تحت سلطه ی خود در آورد (تقریباً از ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۵). اصیل ترین کارگردانان، مثل "اریک وون استروهایم" و "اورسون ول‌ز" توسط سیستم شسکت خورند و در نهایت به انزوای هنری در اروپا رانده شدند —جایی که کمابیش با همین قدرت سینمایش در حال شکست سیستم با بودجه ای کمتر است، فقط فرانسه است که در این بازه‌ی زمانی فیلم‌های فوق العاده و زیادی تولید شدند.

در همین لحظه ی خاص در این تاریخ صد ساله ی سینما بود که سینما رفتن ها، تفکر در فیلم ها، گپ زدن راجع به فیلم ها تبدیل به یک حس در میان دانشجویان و دیگر جوانان کم سن و سال تر شد.شما نه فقط عاشق بازیگرها می شوید بلکه عاشق خود سینما می شود.سینه فیلی اولین بار در ۱۹۵۰ در فرانسه پدیدار شد: انجمنی که تبدیل به مجله ی افسانه ای "کایه دو سینما" شد(در پی آن نیز مجله های پرشوری در آلمان، ایتالیا و بریتانیای کبیر شکل گرفت)معابدی که در اروپا و آمریکا به عنوان سینماتک ها و محافل تخصصی فیلم و مرور فیلم های کارگردان های گذشته بازگشایی شدند. ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ دوره‌ی پرشور فیلم رفتنِ بود، با سینه فیل هایی که همیشه انتظار داشتند که صندلی اید الی ترجیحاً در وسط های ردیف سوم نزدیک به پرده پیدا کنند .

برای ۱۵ سال در آن دوره هر ماه یک شاهکار جدید ساخته می شد.آن دوره در حال حاضر چقدر دور می نماید.برای اطمینان، همیشه تناقضی بین سینما به عنوان صنعت و سینما به عنوان هنر بوده است، سینما به شکل یک روزمره و سینما به عنوان یک تجربه.اما ضدیت در این نبود که ساخت فیلم‌های اعجاب انگیز غیر ممکن باشد، گاهی اوقات ضدیت درون و گاهی اوقات خارج از جریان اصلی سینما بود.حالا اما وزنه به طرف سینما به شکل یک صنعت سنگینی می‌کند. سینمای بزرگ دهه ی ۶۰ و ۷۰ به واقع انکار شده است. دهه ی ۱۹۷۰ هالیوود دست چین و ارائه پیش پا افتاده‌ای بود که باعث نوآوری در روش روایت و در تدوین فیلم های موفق اروپایی جدید و جدید مستقل آمریکایی شد.بعد از آن مصیبتی به سینما وارد شد که شامل بالارفتن هزینه های تولید در دهه ی ۸۰ شد که در نهایت باعث تحمیل جهانی استاندارد های ساخت و توزیع فیلم ها بصورت اجباری شد و این بار در مقیاس جهانی.افزایش هزینه های تولید بدین معنی بود که فیلم ها در صورتی سود ده بودند که در کوتاه مدت هزینه های مصرفی را باز می گرداندند — روندی که باعث شد تا بلاک باسترها نسبت به فیلم هایی با بودجه ی کم بیشتر مورد توجه قرار بگیرد، هرچند که اکثر بلاک باسترها شکست می خوردند و همیشه تعداد معدودی از فیلم ها بودند که همه ی مردم را برخلاف انتظارات شان شگفت زده می کردند. بازه ی زمانی پخش فیلم ها مدام کوتاه تر و کوتاه تر شد (مثل عمر کتاب ها بر روی قفسه های کتاب)؛بسیاری از فیلم ها هم مستقیماً برای مصارف خانگی ساخته می‌شدند. همان طور که فیلم ها، ب صورت کلی، تبدیل به یک عادت و سرگمی خانگی می شدند سالن های سینما نیز در حال بسته شدن بودند — خیلی از شهرها حتی یک سالن هم نداشتند.

در این کشور(آمریکا) کاهش سطح انتظارات برای کیفیت و تورم انتظارات برای بدست آوردن سود بیشتر این کار را برای کارگردانان جاه طلب هنری آمریکا غیر ممکن کرده است، کسانی چون "فرانسیس فورد کاپولا" و "پاول شریدر" قادر به کار در سطح بالای خود نیستند.در خارج از کشور هم نتایج در سودازدگی برخی کارگردانان بزرگ در دهه ی اخیر قابل مشاهده است. دیگر چه جایی برای پیشتازی مثل "هانس یورگن سودربرگ" که فیلم سازی را به کل کنار گذاشته است یا برای "گدار" کبیر که حالا فیلم هایی راجع به تاریخ فیلم‌ها می سازند، مانده است؟ حساب مابقی با خودتان."الکساندر ساکورو" تحت شرایط بی رحمانه ی کاپیتالیسم روسیه چطور می تواند پولی بدست آورد و فیلم های رفیع خودش را بسازد؟

همان طور که پیش بینی شد، عشق به سینما رو به زوال است.مردم همچنان دوست دارند که به تماشای فیلم بروند و بعضی هم هنوز اهمیت می دهند و انتظار چیزی خاص، ویژه و ضروری از فیلم دارند. و فیلم های شگفت انگیز همچنان ساخته می شوند. اما حالا دیگر به سختی می توان در میان افراد کم سن و سال تر، یک سینه فیل متمایز و عشق سینما پیدا کرد که به سادگی فقط عاشق ژانر محدودی از فیلم ها طبق سلایق خودش نباشد (عطش بی پایانی برای دیدن و دیدن آنچه که ممکن است از گذشته ی باشکو سینما مانده باشد. سینه فیلی در حال تخریب است به عنوانی چیزی عجیب، از مد افتاده و پرافاده.برای یک عشق سینما این چیز ها و این فیلم ها یعنی یک تجربه ی یگانه، غیر قابل تکرار و جادویی.سینه فیلی به ما می گوید که بازسازی هالیوودی نسخه ی نفسگیر "گودار" نمی تواند به خوبی اصلش باشد. سینه فیلی در عصر فیلم ها صنعتی جایی ندارد. یک سینه فیل نمی تواند از میان یک طیف گسترده چیزی را گلچین کند، از ایده ی فیلم گرفته تا یک اُبژه ی شاعرانه، او نمی‌تواند توسط کسی خارج از صنعت فیلم برانگیخته شود، مثل یک نقاش و یا یک نویسنده و دوست دارد که خودش فیلم هم بسازد.سینه‌فیلی در حقیقت بدین مفهموم در حال شکست است.

اگر سینه فیلی مرده باشد، پس فیلم ها هم مرده اند. مهم نیست که چقدر فیلم ساخته می شود، حتی چقدر فیلم خوب قرار است ساخته شود.اگر سینما بخواهد احیا شود فقط بوسیله ی نوع جدیدی از عشق به سینما احیا خواهد شد.

برای ربوده شدن، باید در یک صندلی در سالن سینما در میان غریبه‌های ناشناس نشسته باشید.

لذت فیـــــلم دیدن بر پرده‌ی نقـــــره ای

نویسنده: مژگان شعبانی
Mojganshabany@yahoo.com

گفتـه می‌شـود تماشـاگرانی کـه نزدیکتربـه صفحـه نمایـش می‌نشـینند یـا کـودکان هسـتند یاعلاقمنـدان فیلـم

خوانش مخاطب از یک اثر هنری به عوامل زیادی بستگی دارد پیشینه ی هر مخاطب در مواجهه با اثر منحصر به خود اوست اما این تنها عامل درک مفهوم اثر نیست. نوع اثر، مولف آن و محیطی که اثر در آن عرضه میشود تاثیر بسزایی در مخاطب می گذارد، پس نمی توان تنها به مولف یک اثر اکتفا کرد و نقش مخاطب و محیطی را که در آن با اثر مواجه می شود را نادیده گرفت. فیلم دیدن در سالن سینما تنها یک تجربه ی بصری صرف نیست، مواجه‌شدن با متن فیلم با مواجهه و خوانش دیگر آثار هنری تفاوت دارد، وقتی یک اثر برای یک جمع نمایش داده میشود تاثیر ناآگاه جمعی بر هر فرد غیر قابل کتمان است اما این تجربه در سینما کمی متفاوت است برای مثال مخاطبانی که برای دیدن یک فیلم به سالن سینما می‌روند در مقایسه با افرادی که برای دیدن یک اثر هنری وارد یک گالری می‌شوند تنها در مکانی مشترک حضور دارند، مخاطبان آثار هنری را می‌بینند اما نه در یک لحظه ی مشترک و هر یک می‌توانند بر هر اثر نسبت به نیازشان تأمل کنند یا از آن عبور کنند اما در سالن سینما مخاطبان در مسیر پیش‌رونده‌ی نمایش اثر با هم همگام می‌شوند پس نمی‌توان از تأثیر ناآگاه جمعی در محیط و آنِ همزمانی لمس لحظات مشترک در سالن سینما چشم‌پوشی کرد. شاید با خود بگویید این تجربه در سالن تئاتر هم تکرار میشود اما چنین نیست زیرا جایگاه هر مخاطب در سالن نمایش تئاتر نقطه ی دیدی متفاوت را برای او رقم می‌زند ولی تصویر دوبعدی فیلم چنین تفاوتی را نمی‌سازد همچنین فیلم توهم حرکت تصاویر است نه خود آن، حال آنکه در تئاتر خود حرکت را می بینیم پس تفاوت در عینی بودن و ذهنی بودن حرکت است.

تجربه ی دیدن فیلم در سالن سینما را نمی توان بدون تاثیر محیط بر مخاطب بررسی کرد، معماری سالن نمایش، ورودی، چیدمان و فاصله ی بین صندلی ها و در مجموع اتمسفر کلی محیط تجربه ای منحصر به فرد را برای شما می سازد که دیگر قابل تکرار نیست، صدای پچ‌پچ جمعیتی که هر یک در جایگاه خود قرار می گیرند، بعد سالن در خاموشی مطلق فرو می‌رود و سکوت همه جا را فرامی گیرد حالا لحظه ی نمایش است. این همان تأثیری ناآگاه جمعی و محیط بر شماست است، تاثیری که از مواجهه با همان متن به صورت فردی در شما شکل نخواهد گرفت، در سینما تصویر بر پرده پروژکت می شود ولی در تلویزیون تصویر به شکل مستقیم نمایش داده می شود پس این دو تصویر کاملا از نظر جنس، نور و رنگ با هم متفاوت اند.

از سوی دیگر بیننده در هنگام تماشای فیلم در سالن سینما به ازای هر صد دقیقه، حدود چهل دقیقه در تاریکی کامل است اما نقص دستگاه بینایی مانع درک این فواصل شده و شما حرکت را به صورت پیوسته می بینید و فواصل کوتاه تاریک را درک نمی کنید. در پایان بخشی از تصاویر و صحنه ها که تاثیر بیشتری در شما می گذارد و به شکلی شفاف تر در ذهنتان نقش می بندد را برای خود یادآوری می کنید و در هنگام خروج از سالن در حرف های دیگر مخاطبان تجربه ی لحظه های مشترک را در میابید که شاید همان تاثیر مواجهه ی جمعی باشد، شما در دنیای واقعی به صورت مشترک با دیگران، یک زندگی مجازی را تجربه کرده اید. در واقع فیلم شما را مجذوب خود کرده و به صورتی مسخ شده زمانی را در دو فضای متباین زیسته اید. فضایی که به شکل فیزیکی در آن قرار داشته اید و تجربه ی دنیای مجازی فیلم، گویی در آنِ واحد در دو زندگی موازی زندگی کرده اید.

رولان بارت نویسنده، فیلسوف و نشانه شناس معروف فرانسوی است وی در سال ۱۹۷۵ مقاله ای به نام "در حال خروج از سینما" منتشر کرد و در آن و به شکل شاعرانه ای، سلوک از فیلم دیدن را به تصویر کشید وی که خود را بیش از فیلم محسور سالن سینما می‌داند به شرح حالی از چگونگی "جدا شدن از پرده ی نقره ای" پرداخت.

باید اعتراف کنم، که نگارنده خروج از سالن سینما را دوست دارد. بازگشت به پیاده‌رویی کمابیش روشن و خلوت و مردد برای رفتن به کافه‌ای خاص یا جایی دیگر، قدم زدن در سکوت درحالی که تمایلی به بحث درباره ی فیلمی که دیده است را ندارد، در خودش فرورفته و اندکی گیج و مبهوت است، سرما را در تنش احساس می کند و به خستگی و خواب آلودگی اش فکر می‌کند، بدنش کرخت، بی‌حال شده، تلوتلو می‌خورد و کمی احساس جدایی و ازهم‌گسیختگی و حتی بی خیالی می‌کند. درواقع، واضح است که در حال خروج از حالت هیپنوتیزم است و هیپنوتیزم برای او تنها یک معنا دارد، التیام والاترین نیروها. او به موسیقی می‌اندیشد، آیا چیزی به‌عنوان موسیقی هیپنوتیزم کننده وجود ندارد؟ کاستراتو فارینلی در زمان خود باورنکردنی بود، او به مدت چهارده سال، هر شب با خواندن یک آواز واحد، مالیخولیای فیلیپ پنجم را درمان کرد.

این اغلب همان حالتی است که او از سالن سینما خارج می‌شود. چگونه به چنین حالتی می‌رسد؟ حالتی که در مورد یک جستجوی خاص فرهنگی، یک فیلم منتخب یا مورد علاقه اش فراوان تکرار می‌شود که هشداری مقدماتی به ما می‌دهد، او از سر بطالت و پر کردن اوقات فراغت به سینما می‌رود به نظر می‌رسد حتی پیش از آنکه به سالن سینما برود شرایط کلاسیک هیپنوتیزم مهیا شده است، خلأ و جای خالی و تمایل به پر کردن آن. این حالت خلسه که در او پدید می‌آید، صرفاً از قرار گرفتن در برابر فیلم و به خاطر فیلم نیست. این حالت، بی‌خبر از آن و حتی پیش از آنکه تماشاگر آن فیلم باشد وجود دارد، موقعیتی سینمایی

که پیشاهیپنوتیزم محسوب می‌شود. کنایه ای درست مطابق با نظر بروئر و فروید، تاریکی سالن سینما از قبل با خیالی نیمه روشن نشان داده می‌شود و او را خیابان به خیابان، پوستر به پوستر به‌سوی خود کشانده و درنهایت در مکعبی بی‌احساس، ناشناخته و تاریک از نظر پنهان می‌کند،جایی که در آن آیین نمایشی ارائه می‌شود، که فیلم نام دارد.

تاریکی سینما چه مفهومی دارد؟ هر بار که کلمه سینما را می‌شنوم، بیش از فیلم ، سالن سینما در ذهنم می‌آید. نه تنها به این دلیل که ذات و ماهیت خیال در تاریکی است، بلکه به خاطر رنگ و بوی اروتیسمی که در فضا پراکنده است. به‌واسطه تجمع انسان ها، به دلیل نبودِ مادیت و دنیا دوستی یا به خاطر وضعیت راحت و لمیده‌ای که دارد، سالن نمایش مکان و موقعیت دسترسی هاست، حتی بیش از کشتی های تفریحی کروز، فقدان حضورِ بدن ها که بهترین تعریف برای اروتیزم مدرن است، نه آن چنانکه تبلیغات ارائه می کند، بلکَه آنچه مربوط به یک کلان شهر است. در این تاریکی شهری است که آزادی جسم فراهم می‌شود و اثر غیرقابل مشاهده‌ی تمایلات، از پیله‌ای سینمایی تجلی می‌یابد به همین دلیل است که من با تمامی تمایلات و احساساتم درگیر آن می‌شوم.

در این تاریکی سینما، شیفتگی شدیدی نسبت به فیلم نهفته است. تجربه ای مخالف آن را در نظر بگیرید، تلویزیون که فیلم‌ها را بدون هیچ جذبه و افسونی نمایش می‌دهد. دراینجا تاریکی محوشده، گمنامی و ناشناسی ازمیان‌رفته است، فضا آشنا و مأنوس و همراه با متعلقات آن مکان، مهارشده و رام است، اروتیک بودن فضا از ما سلب می‌شود، تلویزیون به‌عنوان ابزار خانوادگی ما را محکوم به همراهی با خانواده می کند در کنار گرمای جمعی، چه کانون پر حرارتی می‌تواند باشد.

در آن مکعب مبهم و تاریک، تنها یک نور وجود دارد، صفحه نمایش؟ اما همان قدر قابل رؤیت است که غیرقابل مشاهده. آن مخروط رقصان که تاریکی را همچو پرتو لیزری می‌شکافد و سوراخ می کند.این پرتو با چرخش ذراتش، تصاویر را تغییر می‌دهد، ما صورتمان را به‌سوی ارتعاشی درخشان برمی‌گردانیم که حرکت سریع آمرانه‌اش ، سرها مان را نوازش می کند و مو و صورت کسی را برای لحظه ای نمایان می کند. همانند آزمایش‌های قدیمی هیپنوتیزم ،ما بی‌آنکه آن را از روبرو ببینیم مجذوب و مسحور این فضای درخشان می‌شویم. دقیقاً مانند دسته ای بلند از نور که از سوراخ کلیدی نمایان باشد و سپس همه از طریق آن سوراخ به‌دقت نظاره گر و مبهوت خواهیم شد و آیا هیچ بخشی از این خلسه ناشی از صدا،موسیقی و کلمات نیست؟ معمولاً آواهای صوتی برای تأکید بر شباهت قصه ها به زندگی واقعی استفاده میشوند و صرفاً ابزاری تکمیلی برای تصویراند و خود را متواضعانه با موضوع نمایش تطبیق دهد، و به هیچ وجه مجزا از موضوع نیستند، با این حال ممکن است موسیقی متن، اندکی از فیلم جدا شود. ممکن است صدا را جایگزین یا بزرگنمایی شود، بذر صدا پرده گوش ما صیقل داده می‌شود و شیفتگی از نو آغاز می‌شود به همین دلیل بهترین شکل آن از راه تصنع میسر می‌شود از طریق محصول مصنوعی مانند پرتوهای لرزان پروژکتور که از بالای سر یا طرفین می‌آید، بی آنکه مفهوم تصویر را تحریف کند، تصویر

نمایش داده‌شده بر پرده سینما را محو می کند. این همان محدوده باریکی است که افسون فیلم و خلسه سینمایی در آن اثر می کند. من همچنان که باید در داستان باشم باید جای دیگری هم باشم، مجموعه تصاویر رهاشده، آن چیزی است که می‌بایست داشته باشم، مانند بیماری وسواسی، دقیق، سازمان یافته و در یک کلام سختگیر، این تمام انتظار و توقعی است که من از یک فیلم و مکانی که وارد آن می‌شوم دارم.

ماهیت فیلم چیست؟ یک فریب. من محدود به تصاویر شده‌ام، گویی اسیرِ برقرار کردن رابطه دوگانه ای با مجموعه ی تصاویر هستم. تصویر آنجا روبروی من قرارَ دارد، با دال و مدلولی به هم آمیخته، نسبی و کلی این یک فریب تمام و کمال است. من خود را به میان آن، به شکلی غریزی به‌سوی تکه پاره ها و ضایعات زندگی، پرتاب می کنم و این مسئله ممکن است موجب برداشت غلط من از مجموعه تصاویر شود. با این حال در سالن سینما می‌نشینم و بینی‌ام را به آینه صفحه نمایش می چسبانم، به مجموعه ای از تصاویر که به‌طور خودپرستانه‌ای خود را در آن می‌یابم. گفته می‌شود تماشاگرانی که نزدیکتر به صفحه نمایش می‌نشینند یا کودکان هستند یاعلاقمندان فیلم. تصویر مرا مجذوب و تسخیر خود می کند، من به صفحه ی نمایش چسبیده‌ام و این خاصیت چسبندگی تضمین طبیعی بودن صحنه ی فیلم‌برداری شده است، چسبی که از تمام شگردها و تکنیک‌های فنی تهیه‌شده است. رئال، تنها از بُعد و مسافت آگاه است، و سمبلیک از ماسک و نقاب. تنها تصویر است که حقیقی است و قادر به انعکاس واقعیت. درواقع، تصویر شامل تمام ویژگی های ایدئولوژیکی نیست، تماشاگر سینمایی که در مورد موضوع تاریخی نیز به گفتمان ایدئولوژیکی می چسبد، به هم‌آمیختگی، شباهت، طبیعی بودن و حقیقی بودنش را نیز تجربه می کند. آیا این یک فریب برای آن‌هایی که از آن گریزان‌اند است؟ ایدئولوژی ممکن است مجموعه تصاویری از یک دوره تاریخی یک جامعه باشد، مانند فیلمی که تماشاچیان خود را اغوا می کند و ویژگی‌های بصری خاص خود را دارد. آیا تصاویر تکراری و اقتباسی که زبان ما به آن چسبیده‌اند، کلیشه نیستند؟ و آیا در مکانهای عمومی رابطه ای دوگانه با خود و خود جسمانی نداریم؟ چگونه از بند این آیینه رها شویم؟ من پاسخی ساده به آن می‌دهم، با دور بودن از آن. مسلماً می‌توان هنری را تصور کرد که با توسل به دید انتقادی بیننده، این چرخه دوگانه ی، جذبه فیلم و رهایی از خلسه ی زندگی‌مانند، را کمی تضعیف کند. آیا این همان شیوه فاصله گذاری برشت نیست؟ موارد بسیاری می‌تواند به ما کمک کند که از این خلسه خیالی یا ایدئولوژیکی بیرون آییم. روش های متعدد هنر حماسی، فرهنگ تماشاگر و یا هوشیاری ایدئولوژیک اوبرخلاف تشنج کلاسیکِ، به محض آنکه کسی مجموعه تصاویر را باور کند، ناپدید می‌شود.اما در کنار مسلح شدن به گفتمان ضد ایدئولوژی روش دیگری هم برای فیلم دیدن وجود دارد، با اجازه دادن به خود برای شیفتگی دو برابر، توسط تصویر و محیط اطراف، گویی در آن واحد دو جسم داریم. یک جسم خودشیفته که به صفحه آیینه ای خیره و در آن غرق می‌شود و یک جسم منحرف که آمادگی بت سازی از آنچه فراتر و گسترده تر از تصویر است را دارد. بافت صدا، سالن، تاریکی، توده مبهم بدن‌های دیگر، پرتوهای نور، ورود به سالن و خروج از آن، خلاصه آنکه، من به منظور فاصله گرفتن، این رابطه را با افزودن یک موقعیت پیچیده تر می کنم. آنچه از آن برای فاصله گرفتن از تصویر استفاده می کنم در حقیقت همان چیزی است که مرا شیفته و مجذوب آن می کند. من به‌واسطه فاصله هیپنوتیزم می‌شوم، و این فاصله نکوهشی عقلانی نیست و می‌توان گفت که فاصله‌ای عاشقانه است. آیا در خودِ سینما و نمایش درحالی که کلمه را با مفهوم ریشه‌شناختی آن در نظر بگیریم، سعادت و لذت اختیار وجود دارد؟

در آن مکعب مبهم و تاریک، تنها یک نور وجود دارد، صفحه نمایش؟ اما همان قدر قابل‌رؤیت است که غیرقابل مشاهده

منابع:

Barthes Roland, Theater Movie the Leaving

جذابیت سالن های تاریک سینما، کتایون یوسفی، سینما چشم

روند و سیر پیشرفت سینما
(در سالهای اولیه تولد سینما)

نویسنده: بهار توفیقی
bahartistic@gmail.com

"حرفه ی فیلمسازی باید چنان حرفه ی بالا و با ارزشی باشد که تمام کسانی که مشتاق آنند نتوانند نسبت به هر دانشی که آنها را تبدیل به فیلمساز و یا انسان بهتری می کند بی تفاوت باشند. "

سرگی آیزنشتاین

سینما با یک انفجار بزرگ به وجود نیامد.

سینما به تدریج، به آرامی و با گذر زمان زیادی رشد کرد و به آنچه ما امروز می بینیم و می شناسیم تبدیل شد.
هرگز نمی توانیم واقعه ای خاص را به عنوان شروع سینما و یا حتی شروع تحول سینما نام گذاری کنیم. نه اختراع کینتوسکوپ توسط ادیسون در سال ۱۸۹۱ و نه حتی اولین نمایش فیلم به مخاطبان توسط برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ ، خلاقیت متفاوت جرج ملیس، هیچ کدام را نمی توان اتفاقی انقلابی در روند پیشرفت سینما بدانیم. در واقع تمام رویداد های اوایل تاریخ سینما با کمک هم موجب تولد سینما شدند. در اوایل ۱۹۰۰ تغیر و رشد فیلم ها به صورتی بود که فیلم ها از چند تک فریم پشت سرهم تا ۱۹۰۵ به فیلم هایی ۵ دقیقه تا ۱۰ دقیقه ای تبدیل شد که برای گفتن داستان و القای تم، موقعیت دوربین و نما ها را عوض می کردند. کم کم فیلمسازی به یک تجارت تبدیل شد، چیزی که می توان از طریق آن هم پول ساخت هم سرگرمی.
همیشه گام های اولیه هر ایده ی جدیدی بلندتر از گام های بعدی آن است. زیرا یک ایده وقتی خلق می شود، با هیجان سازندگانش برای به نمایش گذاشتن و هیجان مخاطبین برای دیدن و کشف کردن مواجه می شود. این هیجان سیر پیشرفت را شدیدا افزایش می دهد. سینمای ۱۹۱۰، تغییرات زیادی داشت، دیگر از هر دری سخن نمی گفت. دیگر نمی توانستد سینما را مساوی با نمایش های خنده دار، شعبده بازی و سیرک که صرفا به جای سالن های تئاتر روی پرده ی نقره ای دیده می شوند بدانند. سینما با سرعت زیادی رشد کرده بود و برای خود شخصیت پیدا کرده بود. فیلم ها برای خود موضوع داشتند و در راستای موضوع تم داشتند. سینما، به هنری منحصر به فرد تبدیل شده بود.

تولد هالیوود

از ۱۹۱۰ به بعد، همه چیز برای به وجود آمدن هالیوود فراهم بود. با کمک جرج ملیس سینما آموخت چگونه با رنگ زدن هر فریم با براش می توان فیلم را رنگی کرد و این رنگ چه جلوه ای به تصویر روی پرده می دهد. موسیقی و افکت های صوتی تصویر را مهیج تر کرد. میزانسن و حتی تدوین وارد سینما شد. سینما کارگردانانی خلاق چون گریفیث را به خود دید. کارگردانی که محتوا و داستان گویی را با استفاده درست از فرم سینمایی در فیلم هایش جای داد. بازیگری کم کم به عنوان یک شغل که استعداد خاص لازم دارد شناخته شد و بازیگران کم کم به ستاره ها تبدیل می شدند. همه چیز برای به وجود آمدن هالیوود فراهم بود.
استدیو ها کم کم به ارگان هایی برای تهیه فیلم تبدیل شدند. سرمایه گذار برای فیلم ها پیدا شد و سینما تماما به یک تجارت تبدیل شده بود. تجارتی که استقبال مخاطبین از فیلم هایش معیاری برای ارزش یابی آن بود. تجارتی که معیار مردمی اش می گفت آیا کار درست پیش می رود یا نه. تجارت سینما با مردم و سلیقه ی مردم در یک راستا بود. مردم تصمیم می گرفتند که آیا یک فیلم قابل دیدن است یا نه. تجارتی که تا کنون ادامه دارد.
فیلم ها کم کم به شاخه های مختلف تبدیل شدند. ژانر از ابتدای پیدایش سینما در حال شکل گیری بود. فیلم های وسترن بین سال های۱۹۰۳ تا ۱۹۰۷ خود را به صورت ژانری متفاوت و مشخص نشان داد. ژانر کمدی از همان ابتدا مخاطب زیادی داشت، فیلم ها ابتدا لحنی همانند کمدیا دل آرته به خود داشتند اما به تدریج شکل گرفتند و کمدی های مختلف با حضور شخصیت هایی مانند کمدین آندره دید در فیلم ها، و بعد از آن بازیگران خلاقی چون باستر کیتون و چارلی چاپلین به وجود آمد.
کم کم تمام ژانرهایی که به امروز می شناسیم متولد شدند و به سرعت رشد کردند.
ژانر در حال شکل گیری بود. برای خود جلوه ی دیگری پیدا کرد. برای خود معنا داشت و فیلم ها را از هم متمایز می کرد. انگار هر فیلم برای خود دیگر شخصیت، هویت و شناسنامه داشت و ژانر نیز یکی از شناسه های اصلی فیلم های ابتدایی تاریخ بود.
طی سالهای بعد سینما رشد زیادی داشت. مانند کودکی که تاکنون چهار دست و پا راه می رفت و اکنون راه رفتن را آموخته باشد، حتی دیزنی از سال ۱۹۲۸ توانست به موفقیت دست پیدا کند و آنطور که امروز میشناسیمش شناخته شود.(اگرچه لازم به ذکر است ساخت انیمیشن از قبل از ۱۹۳۰ رواج داشت. همچنین به عنوان فنون خاص سینمایی در فیلم های ابتدایی بکار می رفت.) تدوین آیزنشتاینی نیز گامی بزرگ در تدوین در سینما بود. و روی جنبه های زیادی از فیلمسازی، از جمله کارگردانی میزانسن و فیلمبرداری تاثیر زیادی گذاشت.

صدا: تحولی بزرگ

یکی دیگر از عواملی که در تحول سینما و تبدیل آن به آنچه ما به عنوان سینما می شناسیم تاثیر بسزایی داشت، وارد شدن صدا به سینما بود.

تا اواسط ۱۹۲۰ سینما به اوج شکوه خود رسید. بزرگیی که به جرئت می توان گفت تکرار نشدنی است. تا آن زمان صدای همگام شده و یا تکنیکالر هنوز به کار برده نمی شد. (مگر در مراحل تجربی برای برخی کارگردانان) صدای همگام شده در آخر این دهه معرفی می شد و تکنیکالر در اواسط دهه ی سی معرفی شد. و به جز این دو هیچ تکنیک دیگری در آن زمان به پرده ی نقره ای اضافه نشد که بتوان گفت از دهه ی پنجاه به بعد نیز به مخاطب نشان داده می شود. همچنین قابل به ذکر است تغییرات سینمایی گسترده مانند اضافه شدن صدا و تکنیکالر بدلیل این که به شرایط پخش مناسب با تجهیزات جدید احتیاج داشت در برخی نقاط جهان و مناطق روستایی تا مدت ها به شکل ثابق خود ماند.

استفاده از دیالوگ در اواخر ۱۹۲۰ (به صورت دقیق ۶ اکتبر ۱۹۲۷) با فیلم خواننده ی جاز از برادران وارنرز شروع شد. ال جانسون در این فیلم دیالوگ فراموش نشدنی "تو هنوز هیچی نشنیدی" را می گوید. این تحول بزرگ، می توان گفت تمام جنبه های مختلف سینما را لمس کرد. سینما اکنون مانند کودکی بود که حرف زدن را شروع کرده باشد و اولین کلمات خود را بر زبان می آورد. همه دوست دارند حرف زدن کودک را ببینند و بعضی نیز دوست دارند به او کلماتی یاد دهند. دسته ی اول مردم اند و دسته ی دوم، سینماگران.

از آن تاریخ به بعد استادیو ها همه به تکنولوژی صدا، و فیلمنامه نویسان به نوشتن دیالوگ مجهز شدند.

اما همه ی تاثیرات در ابتدا مثبت نبودند. در آن زمان قبل از پیدایش صدا مخاطبین تمام دنیا روی پرده سینما چیزی را می دیدند که فقط بیست سال قبلش غیر قابل تصور بود. کارگردانان آموخته بودند چگونه موسیقی را با فیلم های خود همگام کنند و چگونه از افکت های صدا به درستی استفاده کنند. همچنین با پیشرفت های تکنولوژی افکت های صدایی قدیمی برداشته می شد و همواره افکت های صدایی بهتری جایشان را می گرفت. همچنین فیلم ها را با اموسیون حساس به رنگ روی سطحی از نیترات می ساختند که موجب می شد شفافیت تصویر و جزئیات واضح تری روی پرده می شد. افکت های صوتی جدید فیلم ها را جذاب تر کرده بود. و بازیگران برای مخاطب شناخته شده و تبدیل به ستاره شده بودند.

اما با ورود صدا و پس از آن تکنیکالر خیلی از این کیفیت ها برداشته می شد. موسیقی زنده حذف شد. بیشتر افکت های صوتی ممنوع گشت زیرا با خواندن سنسور های رنگ تلاقی داشت. سرمایه گذاری تمرکزش را از جلوه های تصویری بیشتر به ضبط کردن صدا و خرید دستگاه های پخش کردن آن منتقل کرد. همچنین تمام تمرکز بر روی صحنه هایی می رفت که دیالوگ داشته باشند و این تمرکز کارگردانان را روی دکوپاژ و زاویه نما و تدوین کم می کرد. می توان گفت در آمریکا از سال ۱۹۱۲ به بعد سبک خاصی در فیلم سازی برای خود شکل گرفت که به آن سبک کلاسیک گفته می شود. این سبک در دوران بی صدای سینما سبک روایی مشخصی داشت که می توان گفت بسیار ساده بود، گره مقابل تماشاچی باز می شد و داستان به صورت خطی جلو می رفت. شخصیت پردازی ها ساده بود، قهرمانان زیبا و افراد شرور زشت بودند و همیشه مشخص بود که قهرمانان پیروز می شوند .در عوض، به دلیل عدم حضور دیالوگ تمرکز زیادی روی جلوه های تصویری و زیبایی شناختی فیلم برداری گذاشته می شد. نماهای دور نفس گیر طبیعت و جنگ و مهمانی، نماهای بسته صورت و اشیا با جزئیات دقیق.

در ابتدای دوران دیالوگ و صدا در سینما، تمرکز از روی فیلم برداری برداشته شد. دیگر برای فیلمسازان فقط یک چیز مهم بود. دیالوگ. این که چگونه داستان را با دیالوگ جلو ببرند. این روند شاید در ابتدا باعث شد فیلم برداری و تدوین دیگر به چشم نیاید اما به تدریج، همانطور که هر چیز جدیدی قدیمی می شود. صدا نیز با وجود اینکه یکی از بزرگترین تحولات سینمایی بود عادی شد و سینماگران کم کم روند طبیعی فیلمسازی خود را از سر گرفتند. که این بار فیلمنامه هایی جذاب تر، شخصیت پردازی هایی درست تر و داستان هایی پیچیده تر را همراه با تصاویر درست و فیلمبرداری های خلاقانانه تر از قبل ارائه دادند. همچنین استعداد بازیگری دیگر فقط در زیبایی و درخشش روی پرده خلاصه نمی شد.(البته نه در همه ی موارد، باید اشاره داشت که سینمای بی صدا بازیگران با استعداد زیادی را به خود دیده که می توانستند بدون گفتن دیالوگ مخاطب را محو بازی خود کنند و این خود هنر محسوب می شود). با حضور دیالوگ و همچنین پیچیده شدن فیلمنامه ها روند انتخاب بازیگران نیز تغییر کرد. چهره های جدید وارد سینما شدند و سلیقه ی مخاطبین نیز نسبت به تنوع تکامل پیدا کرد.

و همانطور که انتظار می رفت، فیلم های بی صدای قدیمی خیلی زود قدیمی و ساکت شدند. صدا جای سکوت را خیلی زود پر کرد.اما صنعت سینما از قبل هم بزرگتر شد. نمایشنامه نویسان و نویسندگان ارزش خاصی در صنعت فیلم سازی پیدا کردند. سبک داستان گویی تغییر کرد. بعضی بازیگران حذف و بعضی اضافه شدند. ژانر های جدید خلق شد. ژانر هایی مانند موزیکال .

موسیقی و آواز در فیلم، همراه با طراحی لباس و پرفرومنس هم راستای آن، خود تبدیل به هنری جدا شد. کارگردان ها به انتخاب خود موزیسین ها را برای ساخت فیلم انتخاب می کردند و تلفیق موسیقی، آواز و تصویر برای مخاطب بسیار جذاب بود.

نمونه ی موفقش موسیقی کار شده از سرگی پروکوفیو برای فیلم الکسندر نوسکی (۱۹۳۸) ساخته ی سرگی آیزنشتاین که می توان گفت حتی تضاد جالبی را با سینمای هم دوره ی خودش نشان داد، فیلم هایی مانند ماجراهای رابین هود (۱۹۳۸) و کازابلانکا (۱۹۴۳).

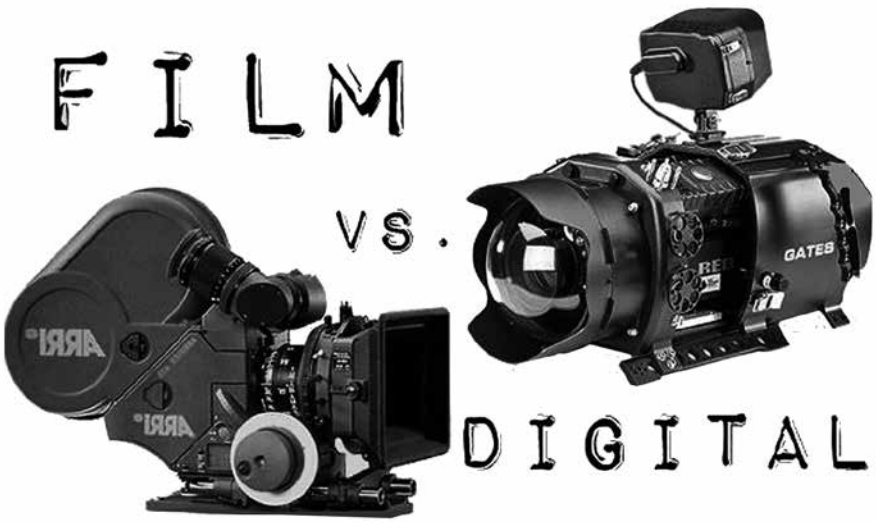
شاید می توان گفت پس از ورود صدا و دیالوگ به سینما، آنچه از فیلم های دهه ی سی و چهل می بینیم بسیار شبیه سینمای خودمان است. سینمایی که می شناسیمش. سینمایی که حسش می کنیم و برایمان آشنا است. سینمایی که همه چیزش مطابق استاندارد های ذهن ماست.

سینمای فیلم هایی چون کازابلانکا، که برای ما همیشه زنده است. همیشه جوان است. این همان تحول واقعی است. فیلمی که در اوایل دهه ی چهل، در دوران سخت جنگ جهانی دوم ساخته شود و تا کنون برای مخاطب امروز قابل درک و قابل حس و سرشار از زیبایی باشد. فیلمی که برای ما به مفهوم سینماست.

"سینما یعنی آنچه که درون قاب است و آن چه که خارج از قاب است"

مارتین اسکورسیزی

کوچ سینماها از سلولوئید به دیجیتال



مترجم: عرفان س گلپایگانی
erfansin@gmail.com

انقلاب دیجیتال در ساخت و نمایش فیلم در حال حاضر نمایانگر مرگ تدریجی سلولوئید است. از روزهای اولیه‌ی فیلم‌برداری در اواخر قرن ۱۹ام، تصاویر متحرک توسط شکلی از چاپ سلولوئید، ثبت و سپس پخش شده است. حتی منشاء اصلی نام «فیلم» از فرآیندهای سلولوئید آمده است و روش اصلی ثبت و نمایش تصاویر متحرک برای تقریباً یک قرن بوده است. اما با ظهور تکنولوژی دیجیتال در دهه‌ی گذشته، روزهای تولید و پخش فیلم-پایه‌ای به پایان خود نزدیک می‌شود. این مسئله یک تناقض جالب به وجود می‌آورد: فیلم‌ها را چه صدا خواهیم زد وقتی آن‌ها دیگر برروی فیلم ضبط و یا از فیلم پخش نشوند؟ شاید بهتر باشد به جای اندیشیدن به این سؤال به این کاوش بپردازیم که چرا همه‌ی این‌ها اتفاق افتاده است و فرق‌های بین فرآیندهای قدیم و جدید در چیست؟

نمایش

از روزهای اولیه سینما تا همین اخیراًها، نور از درون یک قطعه سلولوئید تابانده می‌شد و سپس تصویر متحرک حاصله برروی پرده سینما به نمایش درمی‌آمد. در چند سال اخیر سینماهای سراسر دنیا رفته رفته روش فوق را به وسیله پروژکتورهای دیجیتال عوض کردند، که اساساً قوطی‌های فیلم را با یک هارد درایو بزرگ اطلاعات (که این اطلاعات توسط یک سیستم کامپیوتری به نمایش درمی‌آید) جایگزین کرد. اما چرا این اتفاق افتاد؟ چهار ماه اول سال ۱۹۹۸ را به یادآورید وقتی که تایتانیک درصدر باکس آفیس جهانی قرار داشت. به سینماهای سراسر جهان حلقه‌های ۳۵ میلی‌متری فیلم در در داخل قوطی رسانده شد و حلقه‌های فیلم با عبور از پروژکتورها به نمایش درآمدند. هرچند این فیلم یک پدیده‌ی باکس‌آفیس بود که برای یک مدت طولانی و غیرمعمول به نمایش درآمد، جیمز کامرون از آن زمان تناقض تکنیکالی جالبی درباره‌ی موفقی فیلم نشان داد. در کنفرانس سینما، در ماه آپریل او ادعا کرد که تنها دلیل اینکه فیلم تایتانیک مدت زمان بیشتری نمایش پیدا نکرد این بود که حلقه‌های فیلم از نظر فیزیکی بعد از ۱۶ هفته مستحلک شده بودند. جیمز کامرون در آن کنفرانس گفت: "تایتانیک آنقدر طولانی نمایش پیدا کرد که نوارها از هم جدا می‌شدند. ما در حقیقت تنها به خاطر این‌که نوارهایمان غیرقابل نمایش شده بودند سالن‌های نمایش را ترک کردیم. ما به بالاترین سرحد نمایش حلقه‌های فیلم در سالن‌های نمایش رسیده بودیم؛ و می‌توانم به شما بگویم که آن میزان ۱۶ هفته است. این موضوع به نوبه خود مشکل خوبی بود اما در نیمه دوم نمایش تصویر کاملاً ناصاف به نظر می‌رسید و فریم‌ها تماماً خراشیده شده بودند. تمام این مسائل به برکت ظهور دیجیتال به گذشته تعلق دارند و ما در حال حاضر در یک دنیای عالی جدید هستیم."

ظهور نمایش دیجیتال سینما از سال ۱۹۹۹ آغاز شد، درست زمانی که دیسک‌های نوری دیجیتالی در حال بدست‌آوردن مقبولیت در بازار خانگی با قالب دی وی دی بودند. اولین فیلم بزرگی که به صورت دیجیتال به نمایش درآمد جنگ ستارگان: قسمت اول تهدید شبح بود، اگرچه این فیلم تنها در تعداد محدودی از پرده‌های نیویورک و لس‌آنجلس نمایش داده شد. در طول دهه بعدی، نمایش دیجیتال به تدریج به حقیقت مبدل شد: در سال ۲۰۰۲ دیده شد که استودیوهای بزرگ جلسات مشترکی برگزار کردند تا برسر استانداردهای فنی به توافق برسند و در سال ۲۰۰۷ بسیاری پرده‌های چندکاربرده و خانه‌های هنر در بریتانیا شروع به ارتقاء به سیستم‌های دیجیتال کردند. اما برای مقبولیت گسترده، سیستم جدید نیاز به یک کمک برای اتقاء سریعتر داشت، و به همان شکلی که جنگ ستارگان در سال ۱۹۷۷ سینماها را به ارتقای سیستم‌های صوتی متقاعد کرد، آواتار می‌توانست در بخش سیستم‌های تصویری تحولی به وجود آورد. وقتی که جیمز کامرون فیلم علمی - تخیلی حماسی‌اش را می‌ساخت، او احساس کرد که فیلم‌های سه بعدی برپشت سینمای دیجیتال سوار شده و متوجه شد که موفقیت تجاری متناوب فیلم در حقیقت به تبدیل دیجیتال سینماهای باقیمانده سرعت بخشیده است، چرا که فیلم‌های سه‌بعدی فقط می‌توانستند برروی پرده‌های دیجیتال به نمایش درآیند. بنابراین در روزهای پرهیاهوی اوایل سال ۲۰۱۰ زمانی که آواتار جای تایتانیک را در صدر فیلم‌های پرفروش تمام دوران باکس‌آفیس گرفت، بسیاری مدیران در هالیوود متقاعد شدند که سیستم سه‌بعدی فرمولی جادویی بوده، به خصوص وقتی که به دنبال آواتار، ورژن سه بعدی آلیس در سرزمین عجایب (ساخته‌ی تیم برتون) و داستان اسباب‌بازی۳ به موفقیت‌های بزرگ تجاری دست یافتند. شما می‌توانید این بحث را پیش بکشید که این فیلم‌ها درهر صورت بدون سه بعدی هم پرفروش می‌شدند، اما استودیوها و سینماداران به آمار نگاه کردند و احساس کردند اگر آن‌ها پرده دیجیتال برای نمایش فیلم‌های سه‌بعدی نداشته باشند، فرصت خوبی را از دست می‌دهند، و این تبدیل را به میزان گسترده و سریعترین شکل ممکن

حتی به قیمت پایین آمدن کیفیت نهایی انجام دادند. (به مانند موردی که برای فیلم برخورد تایتان‌ها در عید پاک همان سال اتفاق افتاد.) در طی سال ۲۰۰۹، ۶۵۰ پرده دیجیتال در بریتانیا وجود داشت، اما تنها بعد از یک سال به بیش از دوبرابر یعنی ۱۴۰۰ پرده رسید، که ۱۰۸۰تای آن‌ها با قابلیت سه‌بعدی بودند. این بدین معنی بود که ۸۰ درصد اکران‌های سینماهای بریتانیا به صورت دیجیتال انجام می‌گرفتند، درحالی که درهمان زمان این رقم در فرانسه تنها ۲۰ درصد بوده است. شیب تب و تاب سه‌بعدی بعد از فیلم آواتار تقریباً رو به نزول است و این پرسش را به همراه می‌آورد که به چه میزان روی فیلم‌های پرفروش اخیر تأثیر می‌گذارد؟ اما چه گرایش به سه‌بعدی ادامه پیدا بکند یا نکند، نمایش دیجیتال ماندگار شده است. در کنفرانس فیلم استرالیا اوایل سال ۲۰۱۱ یکی از شرکت‌کنندگان مسئول بیان کرد که استودیوهای بزرگ معاملاتی انجام داده‌اند که به طور مؤثری به توزیع گسترده‌ی فیلم سلولوئید تا سال ۲۰۱۳ پایان می‌بخشد. همچنین در کنفرانس سینمایی اوایل همان سال در لاس‌وگاس، جان فیدیان رئیس سینماداران آمریکای شمالی ابراز داشت که تقریباً ۱۶۰۰۰ پرده از مجموع ۳۹۰۰۰ پرده به دیجیتال تبدیل شده و تأیید کرد که سال ۲۰۱۳ زمان اتمام این تبدیلات خواهد بود. فیدیان به طور اساسی نسبت به اعضایی که هنوز این تبدیل را انجام نداده‌اند اخطار داد که به جمع سینماهای دیجیتال بپیوندند یا با این تجارت خداحافظی کنند.

ضبط و برداشت

مرگ سلولوئید به عنوان مدیوم پخش تصویر، بسیار نزدیک است، اما مسلماً عمر طولانی‌تری به عنوان وسیله ضبط و برداشت تصویر متحرکی که ما در نهایت بر پرده سینما می‌بینیم، خواهد داشت. اما آینده‌ی بلند مدتی برای آن نمی‌شود متصور شد. در اکتبر ۲۰۱۱ تولید کنندگان برجسته‌ی دوربین‌های فیلم‌برداری همچون آری، پاناویژن و آتون تأیید کردند که آن‌ها تولید دوربین‌های سنتی را متوقف می‌کنند و در حال حاضر تمام تمرکزشان را بر مدل‌های دیجیتال قرار می‌دهند. استودیوهای بزرگ توزیع و چاپ سلولوئید هم کم‌کم درحال منطبق کردن خود با پیشرفت و تقاضای روز هستند و هرروزه از فعالیت خود در زمینه فیلم‌های سلولوئید می‌کاهند و بر تحقیقات بروری فن‌آوری دیجیتال سرمایه‌گذاری می‌کنند. با وجود تمام این صحبت‌ها، ضبط سنتی فیلم تا چند سال دیگر باقی‌خواهد ماند تا کارگردانان سطح بالایی چون استیون اسپیلبرگ و کریستوفر نولان را که به پروسه‌ی فتوشیمیایی سنتی وفادار مانده‌اند، به کارشان ادامه دهند. اما شکی وجود ندارد در طول دهه ی گذشته دیجیتال رفته رفته توجه فیلم‌سازانی چون مایکل مان، دیوید فینچر و دیوید کامرون را جلب کرده است. اگر لیستی از کارگردانان مشهور تهیه کنیم و آن‌ها را به دوبخش طرفدار سلولوئید و طرفدار دیجیتال تقسیم‌بندی کنیم، طرف حامی فیلم سلولوئید یک صدا ادعا خواهند که دیجیتال هنوز از نظر بصری نامرغوب و ضعیف است، در حالی که جبهه‌ی دیجیتال می‌گوید: درست است که دوربین‌های دیجیتال حاضر مشکل دارند ولی به مرور زمان بهتر می‌شوند و جریان کار دیجیتال در هزینه و زمان صرفه‌جویی خوبی می‌کند. این جدایی بین کارگردانان به خوبی در اویل سال ۲۰۱۰ در هیئتی از فستیوال فیلم سانتا باربارا دیده شد. زمانی که کوئنتین تارانتینو اعلام داشت که ترجیح می‌دهد سینمای رپرتوار لس‌آنجلس خود را آتش بزند ولی حتی یک فیلم دیجیتال در آن به نمایش نگذارد. درحالی‌که جمعیت می‌خندیدند و کوئنتین را برای حمایتش از فیلم ۳۵ میلی‌متری تشویق می‌کردند، هم هیئتی تارانتینو یعنی جیمز کامرون را می‌توانستید ببینید که سرش را تکان می‌دهد بدین منظور که کاملاً با طرز فکر تارانتینو و تنفرش از دیجیتال مخالف است و در همان فستیوال حمایتش را نسبت به ضبط و پخش دیجیتال به عنوان آینده‌ی سینما ابراز داشت. از نقطه نظر کامرون مانع مضاعفی برسر دیجیتال وجود دارد و آن ترغیب فیلم‌سازان مشروط به استفاده از سلولوئید به پذیرفتن دوربین‌های دیجیتال و سه‌بعدی است. رِد شرکت پیشرویی در حوزه دیجیتال است که دوربین‌هایش توسط استیون سودربرگ، داگ لیمان و دیوید فینچر با استقبال خوبی روبرو شده است. همچنین به نظر می‌رسد همرا با فیلم‌برداری هابیت جدید با تکیه بر دوربین‌های دیجیتال رِد، پیتر جکسون به طور کامل به جرگه‌ی کارگردانان دیجیتالی پیوسته است. به شکل جالبی بزرگترین اکران سال یعنی شوالیه سیاه برمی‌خیزد به روند دیجیتال طعنه‌ی جانانه‌ای زد چرا که با ترکیبی از آی‌مکس و فیلم ۳۵ میلی‌متری فیلم‌برداری شد، که کیفیتی به مراتب بالاتر از هر دوربین دیجیتال آن زمان ارائه داد. اما حتی کریستوفر نولان اعتراف کرده که حجم تحقیقات و رشد تکنولوژی دوربین در طول دهه ی گذشته به سمت دیجیتال رفته است. بنابراین فیلم‌های نولان نمایانگر یک استثناء است، نه یک قاعده کلی. به هر حال، نولان و سرپرست فیلم‌برداری او والی فیستر به دلیلی خاص مدافعان تنومندی برای دوربین‌های فیلم-پایه‌ای هستند و آن دلیل این است که تصویر برداشت شده توسط این دوربین‌ها می‌تواند فوق‌العاده به نظر برسد، البته به شرط آن‌که درست و کامل انجام شود. ممکن است این سؤال برایتان پیش بیاید که پیشرفت به سوی ضبط و نمایش دیجیتال چه معنایی برای صنعت و متوسط تماشاچیان سینما دارد؟ از آن‌جایی که بعضی تماشاچیان بلافاصله متوجه تفاوت‌ها نخواهند شد، پخش دیجیتال به معنای ثبات بیشتر تصویر و احتمالاً فرصتی برای فیلم‌های کم بودجه خواهد بود، تا با کاهش هزینه توزیع در بلند مدت به کمک آن‌ها بیاید. برای بسیاری فیلم سازان، این تغییر و تحول نشان‌دهنده‌ی طلوع عصر جدیدی است که در آن پروسه‌ها و نتایج در قالب سنسورها، لنزها و سیستم های اطلاعاتی درصحنه بهبود خواهد یافت؛ زمانی که فیلم‌سازان به امکانات فراهم شده توسط تکنولوژی جدیدتر و رو به بهبود وفق پیدا کنند، انعطاف‌پذیری بیشتری به وجود خواهد آمد. سلولوئید به عنوان پروسه‌ی فتوشیمیایی که سینما را برای بیش از یک قرن پایدار نگه داشت رو به پایان است و به آرامی به واقعیت آینده‌ی دیجیتال فید می‌شود.

منابع

/http://www.filmdetail.com/2011/11/15/from-celluloid-to-digital

نامه هایی از سینما

نویسنده و مترجم: امیرحسام واثقی
amirhesamvaseghi@yahoo.com

بعضا پیش آمده که بسیاری از ما ، از جمله خود من ، بی آن که به مسائل پیرامون و حاشیه ی یک فیلم بپردازیم ، به تماشای آن نشسته ایم . اگر از فیلم لذت ببریم ، بعد از تماشا حواشی آن را در نظر نمیگیریم چون که خودمان لذتش را برده ایم ، اگر هم خوشمان نیامده و لذت نبرده ایم ، پیش خود میگوییم که : فیلم که مالی نبود ، حاشیه هایش را هم بیخیال پس .
درست یا اشتباه بسیاری از ما این کار را کرده ایم ، یا حداقل من کرده ام . این در حالی است که گاهی اوقات حواشی میتوانند جذاب تر از یک فیلم کامل باشند. کلمه ی حواشی در صنعت سینما ممکن است در برگیرنده ی معنای خیلی چیز ها باشد . از مسائل مهمی که در پیش تولید اتفاق می افتند ، تا اتفاقاتی که در هنگام تولید رخ میدهند و گاها اتفاقاتی بعد از اکران اثر . در این میان ، در میان تمامی این شلوغی ها و حاشیه ها ، هزاران نامه نوشته میشود ، از کارگردان به استودیو ، از کارگردان به کارگردان ، از کارگردان به بازیگر و ...
نامه نگاری سینمایی خودش یکی از آن حاشیه های جذابی ست که ممکن است هیچ یک از شما به آن فکر هم نکرده باشید . به نظرتان جذاب نیست که بدانیم تاریخ سازان سینما در نامه هایشان به یکدیگر یا به استودیو های فیلمسازی چه می گفته اند؟ ممکن است کمی عجیب به نظر برسد ، ولی هر کس ممکن است کنجکاو باشد که پیرامون ساخت فیلم مورد علاقه اش چه میگذشته و در نامه های رد و بدل شده چه حرف هایی گفته میشده .
عنوان این متن نامه هایی از سینماست . چرا؟؟ زیرا از دیدگاه من ، سینمایی که امروزه آن را سینما مینامیم ، مدیون بسیاری از کارگردان های بزرگ جهان است . زیرا تعریفی که سینما دارد ، شکل گرفته از هسته ی تفکر آنان بوده . پس به گمان من ، اگر تعریفی کامل و مناسب از کلمه ی سینما بخواهیم ، میتوانیم به آثارشان مراجعه کنیم و پیرامون آن ها مطالعه کنیم . برای همین این متن را نامه هایی از سینما نامیدم ، چون به ظن من نامه هایی است از درون مایه و روح واقعی سینما .
در این متن ، به مرور کردن نامه های فیلمسازان و یا بخشی از متن نوشته هایشان میپردازیم . جالب است که بدانیم که یک کارگردان ، به هنگام تولید یکی از آثارش ، چه در سرش میگذشته ، جالبتر از آن این است که بدانیم یک فیلمساز با چه کسانی در ارتباط بوده ، با کدامیک از چهره های مشهور و در کجای جهان ارتباط داشته است ، تمامی این مسائل ، همان چیز های کوچکی هستند که هیچ کدام از ما به آن ها توجهی نمیکنیم ، البته توجه کردن به آن ها ممکن است خیلی مهم نباشد ولی همچنان ، جذابیتش را از دست نداده است و همچنان موضوعی ست که جلب توجه میکند .

برای شروع ، به فیلمساز صاحب سبک و همه فن حریف میپردازیم . استنلی کوبریک . کوبریک تنها یک اسم نیست ، به ظن من کوبریک یک سبک است . یک قاب به خصوص برای ژانر های مختلف سینما . کویریک تنها یک فیلمساز نبود ، به ظن من کوبریک یک فیلسوف بود که از طریق روزنه ی سینما حرف هایش را میزد . سینما برای کوبریک یک زبان سخن بود و تمامی حرف هایی که نمیتوان به هر طریقی زد را از طریق دریچه ی سینما بیان میکرد .
کوبریک در تمامی ژانر های سینما فیلم ساخته ، از رمانتیک تا وحشت . او را با درخشش و غلاف تمام فلزی و اسپارتاکوس میشناسیم . همه ی ما فیلم۲۰۰۱ : یك ادیسه ي فضایي را دیده ایم ، اگر هم ندیده ام ، میشناسیم . در ذیل ، بخشی از نامه ی کوبریک را به استودیو ی ام جی ام میخوانیم که در تاریخ بیست و هفتم آگوست سال هزار و نهصد و هفتاد نوشته شده . از این نامه پیداست که دو سال پس از ساخت یک ادیسه ی فضایی ، ام جی ام تصمیم به ساخت قسمت دوم آن را داشته که خشم کوبریک را بر می افکند . متن نامه :

"جیمز عزیز،
از قرار معلوم شما و استودیوتان در صدد ساختن قسمت دومی برای فیلم یک ادیسه ی فضایی هستید، بنا به شکایات من، وکیل من معتقد است که بازنده ی پرونده من خواهم بود و راهی برای متوقف کردن شما ندارم.
در هر حال، میخواستم خدمتتان عارض شوم که اگر شما موفق به ساخت قسمت دوم فیلم من شدید، آن استخوان تاپیر (نوعی پستاندار شبیه به خوک) را که در فیلم استفاده شده و توسط آن کپی به طرف آسمان پرتاب میشود را، در حلقتان فرو میکنم. پس حتی الامکان سر به سر من نگذارید.
با آرزوی موفقیت، استنلی"

نامه ی تندی که کوبریک به استودیو ام جی ام نوشت، تاثیر به سزایی نداشت، چرا که قسمت های بعدی این فیلم، طی سال های آینده توسط کارگردانان مختلف ساخته شد . با این حال، طی همان سالها کوبریک در حال شکل دادن قاب و نگاه خودش بود، که به ظن من، قابی که کوبریک برای خودش شکل داد، تمامی آثارش را نیز در بر گرفت و ادیسه ی ۲۰۰۱ را یک سر و گردن از قسمت های بعدی اش بالا تر برد.

سازنده ی پرندگان ، روانی ، سرگیجه و ...
کسی که لقب ارباب وحشت را از آن خود کرد و سینمایش ، عطر و بوی خودش را دارد . مردی که با آثارش همه ی مارا به صندلی مان میخکوب میکند و گاهی اوقات نفسمان را هم میگیرد ، آلفرد هیچکاک . مردی که میگویند هیچ موقع فیلمهای خودش را ندید . از اواسط ، تا اواخر دهه ی پنجاه هیچکاک بی مانند شد . در اوج قدرت ، فیلمسازی بزرگ بود . آثاری بی همتا خلق کرد ، که تاچند نسل بعد تماشاگران را همچنان به صندلی میخکوب کند . در ذیل نامه ی هیچکاک به فرانسوا تروفو ، فیلمساز و منتقد فرانسوی را میخوانید ، که به هنگام نگارش کتاب سینما به روایت هیچکاک در سال ۱۹۶۶ نوشته شده است . متن این نامه :

"فرانسوا ی عزیز ،
فکر میکنم که کتاب بسیار خارق العاده ست و میخواهم به تو تبریک بگویم . فقط هنگامی که نگاهی به صفحات ان می انداختم ، با یک متن اشتباه مواجه شدم! در صفحه ی بیست و پنج ویرجینیا والی باید به کارملیتا گراتی تغییر یابد . ممکن است برای تغییر نسخه ی فرانسه ی آن دیر شده باشد ، ولی از تو میخواهم که فورا در نسخه ی انگلیسی ، این اشکال را تصحیح کنی .
در ضمن ، شنیده ام که فارنهایت (فیلم فرانسوا تروفو که در همان سال اکران شده بود) در نیویورک ، پاریس و لندن فروش خوبی داشته است .

با آرزوی موفقیت ، هیچکاک
پ.ن : راستی ، شنیده ام که فارنهایت در اولین شب اکرانش در لس انجلس حسابی غوغا به پا کرده است ."

فیلم های هیچکاک همیشه مخاطب داشتند ، زیرا موضوع آنها مختلف بود ، در کارنامه اش از فیلم های پرفروش معمایی و حادثه ای ، تا کمدی سیاه و روانشناختی داشت . به همین خاطر بود که هیچکاک در زمانی که در اوج بود ، نظر بسیاری از منتقدین را نسبت به خودش جلب کرد . آندره بازن معتقد بود که هیچکاک تنها یک متخصص است که فوت و فن کار را میداند . در حالی که اریک رومر و کلود شابرول دیدگاهی کاملا متفاوت داشتند و به یاری هم ، کتابی نوشتند که هیچکاک را نقد میکرد . به ظن آنها ، هیچکاک فیلمسازی بود که چیزی برای گفتن درباره ی موقعیت بشر داشت .

در میان تمامی کمدین هایی که میشناسیم ، نامی وجود دارد که حتی با به یاد آوردن آن میتوان به خنده افتاد . به یاد آوردن اسمشان همراه با به یاد آوردن دیالوگ هایشان ، حرکاتشان ، اتمسفر صمیمانه و مرموزانه ای که میانشان شکل میگیرد ، در ذهنمان تصویری میسازد از سه نفر ، یکی با سبیلی پر پشت و عینک و سیگار برگی که هیچ گاه از دستش نمی افتد ، یکی با قامتی کوتاه و لهجه ای ایتالیایی ، و یکی با موهایی طلایی و فر که هم کر است و هم لال و کلاهی بسیار کهنه بر سر که انگار زیر پای چندین اسب لگد مال شده .
بله ، برادران مارکس ، گراوچو ، چیکو و هارپو . سه برادر که با کمدی کلام و کمدی موقعیتشان ، همگی مان از خنده ریسه رفته ایم . در ادامه ، نامه ای از گراوچو مارکس به استودیو ی برادران وارنر میخوانیم . این نامه در ارتباط با ادعای استودیو ی برادران وارنر در مورد حق مالکیت نام کازابلانکاست ، درست پس از این که برادران مارکس فیلمشان را شبی در کازابلانکا نامیدند . در متن این نامه ، گراوچو همچنان گراوچو ی آشنایی است که بر پرده ی نقره ای میدیدیم ، زیرا حس طنز و لحن کنایه آمیزش به خوبی حس میشود . خلاصه ای از این نامه ی تند و خنده آور :

"برادران وانر عزیز ،
مسلما راه های بسیار زیادی بود که یک شهر را به نام خود بکنید و آن را تصاحب کنید. راه هایی بسیار بهتر از این که درست پس از با خبر شدن از این که ما از نام کازابلانکا استفاده کرده ایم، طی یک نامه از آن به عنوان مال خود نام ببرید.
گویا حکایت از این قرار است که جد شما، فردیناند بالبوآوارنر، در سال ۱۴۷۱، به هنگامی که به دنبال یک میان بر برای رسیدن به بربنک میگشته، به طور ناگهانی، تکه زمینی دیده و از آن خوشش آمده و آن را کازابلانکا نامیده که مالخودش باشد.
شما ادعا میکنید که شما صاحب کازابلانکا هستید و هر کسی بخواهد از نام آن استفاده کند، باید از شما اجازه بگیرد. به هیچ عنوان در کتان نمیکنم.
در مورد برادران وارنر چطور؟ آن هم مال شماست؟ شما قطعا اجازه ی استفاده و تصاحب نام وارنر را دارید، اما برادران را چطور؟
لازم شد ذکر کنم که اگر شما برادر هستید، ما ها خیلی وقت است که برادریم، حتی پیش از این که شما برادر باشید.
و در آخر این که همه ی ما به شکل زیر پوستی برادر هستیم، یا حداقل دوست هستیم، در صورتی که شبی در کازابلانکا، همان شبی در کازابلانکا بماند.

با آرزوی موفقیت، گراوچو مارکس"

پس از این نامه، گویا استودیو برادران وارنر، حرفی برای گفتن نداشته اند و حرف های مارکس را پذیرفته اند. چون که فیلم با نام شبی در کازابلانکا به نمایش در آمد.
در حین خواندن نامه ی مارکس، متوجه شدم که شخصیت واقعی او، چنان تفاوتی با شخصیت هایی که به تصویر کشیده ندارد. شاید هم این نقطه ی قوت کارشان باشد، چون که به ظن خیلی ها، از جمله خود من، آن ها بیشتر از کارگردان آثارشان مولف هستند و تاثیری به سزا در باورپذیر کردن موقعیت ها دارند.

گاهاً، ما مخاطبین، از دریچه ی دید خودمان، یک کارگردان را فقط یک کارگردان میبینیم، چون ممکن است مسائل شخصی زندگی یک فیلمسازی که صاحب سبک است و بسیار هم پر مخاطب و دوست داشتنی ست، اصلا جالب نباشد. ولی در میان همه، خیلی ها پیدا میشوند که کنجکاو نامه نگاری های فیلمسازان باشند، نامه نگاری سینما گران حتما نبایستی مرتبط با فیلم باشد، میتواند بحثی مجزا از سینما باشد.
در سال ۲۰۱۳، مارتین اسکورسیزی بزرگ، نامه ای برای دخترش، فرانچسکا نوشت. محتوای این نامه که برای اولین بار در یک مجله ی ایتالیایی به چاپ رسید، آینده است. آینده ی روشن صنعت سینما. و در اخر اسکورسیزی میگوید: این ابزار و امکانات نیستند که یک فیلم را خلق میکنند، بلکه این تو هستی که این کار را میکنی.
بخش هایی از متن این نامه:

عزیز ترینم، فرانچسکا،
این نامه را درباره آینده برایت می نویسم. من از طریق لنزهای دنیایم به آن نگاه می کنم، از درون لنزهای سینما، که مرکز آن دنیا بوده است. در چند سال گذشته فهمیده ام ایده سینمایی که با آن بزرگ شدم، در حال نزدیک شدن به خط پایان است، همانی که در فیلم هایی است که از دوران کودکی به تو نشان میدادم. همان که پررونق و پر پر طرفدار بود وقتی که فیلمسازی ام را شروع کردم. اشاره به فیلم هایی نمی کنم که پیش تر ساخته شده اند، بلکه به آنهایی اشاره دارم که قرار است ساخته شوند. منظورم نومیدی نیست. این کلمات را در ناراحتی و شکست نمی نویسم. برعکس فکر می کنم آینده درخشان است.
ما همیشه می دانستیم که سینما تجارت است، و هنر سینما به تحقق پیوست چون با شرایط تجاری برابر و یکسان شد. هیچ کدام از ما که در سال های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ سینما را شروع کردیم، تصوری از آنچه که قرار بود اتفاق بیافتد نداشتیم. می دانستیم که باید سخت تلاش کنیم تا از آنچه به آن عشق می ورزیدیم، پشتیبانی کنیم.
اما با همه توجهی که به ماشین فیلمسازی و پیشرفت تکنولوژی شده، که به این انقلاب در فیلمسازی رسیده، یک نکته مهم برای یادآوری وجود دارد، تجهیزات فیلم را نمی سازند، بلکه شما فیلم را می سازید. به دست گرفتن دوربین و آغاز فیلمبرداری و سپس کنار هم قرار دادنش با نرم افزار تدوین Final Cut Pro مجانی است. ساختن یک فیلم، همانی که در نظر داری بسازی بحثش جداست
اگر دوست و استادم جان کاساوتیس امروز زنده بود، قطعا از تمام ابزاری که امروزه وجود دارد استفاده می کرد اما او همین حرف ها را میزد و همین نظر را داشت. کاساوتیس همیشه می گفت: باید کاملا به کار متعهد باشی، باید همه چیز خودت را ببخشی و باید در شروع، از جرقه پیوندی حفاظت کنی که به شما انگیزه می دهد تا یک فیلم بسازی. باید با تمام زندگی ات از آن حمایت کنی. در گذشته چون فیلمسازی خیلی گران بود، باید مقابل مصالحه و در ماندگی از خود محافظت می کردیم. در آینده باید خودت را مقابل چیز دیگری آبدیده و با تجربه کنی، تا شورشی که سوار بر یک موج است و اجازه می دهد فیلم از مسیر خود خارج شود، معلق بماند.

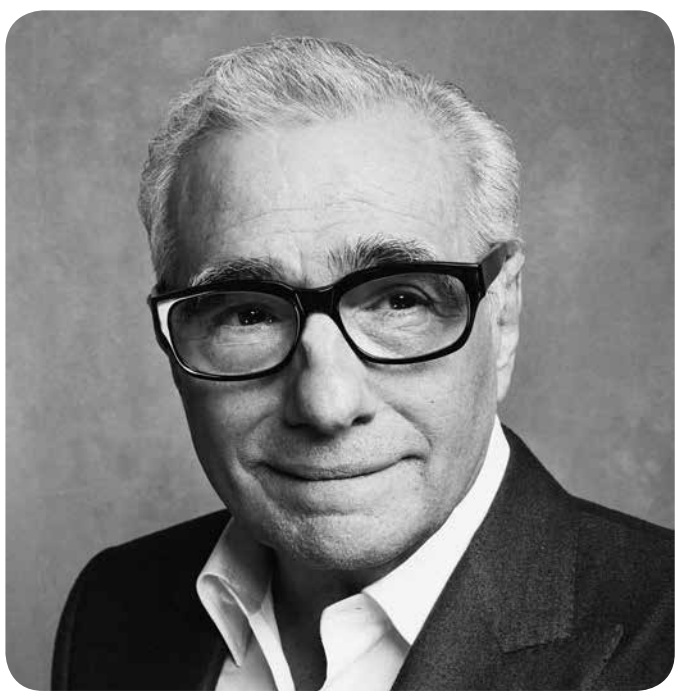
اسکورسیزی، در مصاحبه ای که در سال ۲۰۱۲ انجام داده بود، به مسئله ی تاثیر کودکان روی بزرگسالان اشاره داشت. به نظر اسکورسیزی برای هر بزرگسال، وارد شدن به دنیای خلاقانه و زیبای فکر یک کودک میتواند بسیار الهام بخش باشد. اسکورسیزی از دختر ۱۴ ساله اش، فرانچسکا، الهام میگرفته و نتیجه ی این الهام بخشی فیلم هوگو بود که در سال ۲۰۱۲ ساخته شد.
نامه ای که اسکورسیزی به دخترش نوشت، پس از ساختن گرگ وال استریت بود. و در صحبت هایش عنوان کرده که دختر کوچکم را خیلی جدی تر میگیرم از زمانی که بهانه ای است برای الهام گرفتن و فیلم ساختن.

و برای آخرین کنجکاوی لذت بخش در نامه نگاری های فیلمسازان، به سراغ نامه ی معروف استنلی کوبریک به اینگمار برگمن میرویم. نامه ای که در آن، کوبریک برگمان را مورد ستایش قرار میدهد. نامه در تاریخ نهم فوریه ی سال ۱۹۶۰ نوشته شده، در آن زمان کوبریک آثاری همچون اسپارتاکوس، راه های افتخار و کشتن را در کارنامه ی هنری اش داشته.
متن این نامه:

"آقای برگمان عزیز،
شما آنقدر افتخار و موفقیت تصاحب کرده اید، که فکر میکنم چنان نیازی به این متن نباشد. اما وظیفه ی خودم دانستم تا به عنوان یک کارگردان و به نوبه ی خودم، شما و دنیای کهکشانی ای که به فیلم هایتان بخشیده اید را ستایش و تحسین بکنم.
چشم انداز و دیدگاه شما نسبت به زندگی من را عمیقا تکانده، بیشتر از هر چیزی... من باور دارم که شما بزرگترین فیلم ساز این دوران هستید. و فراتر از ان ع از شما اجازه میخواهم که بگویم، شما بسیار در امر فضاسازی و شکل دادن اتمسفر، بسیار متبحر هستید. همین طور در ظرافت اجرا، اجتناب از آشکار بودن و همین طور واقعی و باور پذیر بودن و کامل بودن شخصیت ها. و در اینجا باید بگویم، که شما واقعا از برکت بازیگرانی خارق العاده بهره مند هستید. مکس وان سیدو و اینگمار تولین را همیشه در خاطر دارم. و همین طور بسیاری دیگر که نامشان از خاطرم میرود. من برای شما آرزوی بهترین ها را دارم، و مشتاقانه کارهایتان را دنبال میکنم.
با آرزوی موفقیت، استنلی"

کوبریک این نامه را در سال ۱۹۶۰ نوشت، و همیشه مدعی بود که برگمان تاثیر بسیار زیادی بر رویش داشته. فیلمهای برگمان همیشه در صدر جدول فیلم های محبوب کوبریک قرار داشته است، به خصوص توت فرنگی های وحشی.
نوشته ی اصلی نامه ای که خواندید، هم اکنون در موزه ی فیلم در برلین نگه داری میشود.

نامه هایی از سینما خواندیم، نامه هایی از روح واقعی و فکرهای پشت تمامی فرمول ها و مسائل. هر یک با دنیایی متفاوت و نگاهی متفاوت. تمامی این فکرها و نگاه ها معرف نام سینما برای خیلی از ما میشوند. زیرا وقتی به دنبال شاهکار های سینما میرویم، با درخشش، راننده تاکسی، شهروند کین، پدر خوانده و... روبه رو میشویم. تمامی این نام ها و عناوین آشنا، ثمره ی تفکر و نگاه های یک فیلمساز بوده اند. سینما یک فیلم و یک سالن و چند تماشاچی نیست. سینما یک دنیاست.
ولی پس از تمامی حرف ها و حاشیه ها، سینما هم ساکت میشود، پس از تمام شدن یک فیلم، هنگامی که چراغ های سالن خاموش میشوند، همه سالن را ترک کرده اند. ولی یک فیلم همیشه پر سر و صدا خواهد بود، همیشه شلوغ و زنده خواهد بود، یک فیلم همیشه کلی حرف برای گفتن دارد. این نامه ها تنها زمزمه های دنیای سینما بود که ما فیلمهایش را میبینیم...



نوآر ؛ ژانر بودن یا ژانر نبودن ؟

نویسنده: احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

آنچنان که از تعاریف و تعابیر مربوط به ژانر بر می آید ؛ این کلمه ریشه ای فرانسوی به معنای گونه و نوع دارد. ژانر فقط محدود به سینما نیست و قلمروهای گسترده ای در ادبیات و دیگر هنرها دارد.

در اوایل قرن بیستم تحلیل خاصی از مفهوم ژانر در ادبیات مطرح می شود؛ ژانر ابزاری است که نظام سرمایه داری غرب از آن بهره می جوید تا از مخاطب خود هویت زدایی کند. تئودور آدورنو(۱) و مکس ورتهایمر(۲) که هر دو عقاید نئومارکسیستی هم داشتند ژانر را ظرفی برای استحاله ی فکری مصرف کننده ی محصول هنری می دانستند. در مقابل سیستم فیلم سازی ایالات متحده از دهه ی ۳۰ به بعد با گسترش استودیوهای فیلم سازی خود و تحت انحصار در آمدن برخی ژانرها در برخی استودیوها دست به گسترش تمایل "ژانر پسندی" برای مخاطب سینما روی خود زد.

بعدها در مقابل این جریان تئوری مولف جان گرفت ، نظریات بنیادینی که با توجه به علاقمندی نظریه پردازانش به سینمای ژانر محور آمریکا ، نظر و جایگاه مولف در اثر را فراتر از ژانر می دانست، در دیدگاه مولف، ژانر خوب و بد وجود ندارد فیلم خوب و بد وجود دارد. هرچند با وجود همه این نظرات موافق و مخالف برای ژانر، می توان به فوایدی هم؛ از جمله فراهم کردن امکان مقایسه بین فیلم ها و همچنین کمک کردن به وجه صنعتی سینما اشاره کرد. اما ژانرهای اصلی سینما را در ۵ بخش تقسیم بندی کرده اند: ملودرام، کمدی، وسترن، جنایی، ترسناک. ژانرهایی که از سالهای ابتدایی سینما با سینما متولد شده اند و ژانرهای دیگر از دل اینها به وجود آمده اند.

کلود لوی اشتراس(۳) جامعه شناس ژانرها را فرزند تضادها، اسطوره ها و تقابل الگوهای کهن می داند. عناصری مانند آگاهی و ناآگاهی، خیر وشر، زن و مرد، واقعیت و دروغ. از طرف دیگر دو گرایش حداقلی و حداکثری بر دیدگاه های مختلف ژانر تاثیر دارد دیدگاه مینیمال (حداقلی) معتقد است هرچیزی می تواند ژانر باشد که موجب اشتباه های اساسی در خواندن فیلم های اجتماعی، کودک و جاده ای به عنوان ژانر شد و دید ماکسیمال(حداکثری) که طرفدارانش معتقدند همه ی اصول باید درست باشد تا ژانر داشته باشیم هرچند اگر ژانر را حداکثری فرض کنیم اصلا ژانری نداریم و مجال برای قرار دادن همه الِه مان ها در اثر وجود ندارد و آثار با این نظر رو به تکرار محض می روند. اما در تاریخ نقد فیلم کمتر پدیده ای به اندازه "فیلم نوآر" محل اختلاف نظر منتقدان و نظریه پردازان سینمایی بوده است.

فیلم نوآر از نگاه «ریمون بورد» و «اتیین شومتون »، منتقدان فرانسوی که نخستین کتاب را در این باره منتشر کردند،در مقاله "چشم انداز فیلم نوآر آمریکایی" با بیان اینکه سینماروهای فرانسوی از سال ۱۹۴۶به بعد با فیلم های عجیبی مواجه شدند که در سال های قبل نمونه های این چنینی ندیده بودند آثاری که به قول آن ها در لحنی عجیب و خشن مشترک بودند؛ در کیفیت های کابوس گونه، اروتیک و جنسی بودن، پرابهام، مسئولین فاسد و قهرمانانی که قربانی هم هستند؛ مشترک بودند و به این فیلم ها یک "سری" یا "مجموعه" فیلم لقب دادند، از دید چارلز هایم و جوئل گرینبرگ که برای نخستین بار در سال ۱۹۶۸ در کتابی با عنوان هالیوود در دهه چهل، یک ژانر و به تعبیر پل شریدر(۴) در مقاله جریان ساز "نکاتی درباره فیلم نوآر" نوعی جریان، دوره، لحن، حال و هوا خواند هرچند قبل از وی ریموند دورگنات(۵) در مقاله "رنگ سیاه به آن بزن، شجره فیلم نوآر" ماهیت

ژانـری نـوآر را زیـر سـوال بـرد و به روایـت دیویـد وردول، جنت اسـتایگر و کریسـتین تامپسـون "مجموعـه ای از الگوهـای ناهمسـاز" و بـه برداشـت فرانـک کروتنیـک در کتـاب در خیابانـی خلـوت ۲ یک "پدیدار" اسـت(۶).

ولـی ایـن مناقشـاتی کـه منجـر بـه جهـت دهـی متفـاوت منتقـدان و دیـدگاه هـای متغییرشـان بـه فیلـم نـوآر بـود، بعضـا بـا اسـتدلال هـا و تحلیـل هایـی همراه اسـت. آن چنـان کـه بـری لنگفـورد در کتـاب "ژانـر فیلـم : هالیـوود و مـاورای آن" در بخش ژانرهـای پساکلاسـیک مـی نویسـد:" در بحـث مطالعـات رسـانه ای دبیرسـتان هـای بریتانیـا، دانـش آمـوزان اغلـب موضـوع ژانـر فیلـم را بـر می گزیننـد. یکـی از تکالیف متـداول بـرای ارزیابی پایان ترم سـاخت یک کار تبلیغاتی اسـت که بسـته بـه امکانات، منابـع و بودجـه مدرسـه مـی تواند از رسـانه هـای چاپی (پوسـتر ، جلـد دی وی دی) تا حداکثـر تریلـر فیلـم را در بر گیـرد. البته برای فیلمی کـه وجود خارجی نـدارد در ژانری مشـخص؛ محبـوب تریـن ژانرهـا وحشـت و فیلم نوآر هسـتند.

در اینجـا دلایل بسـیار روشـن و مشـخصی وجـود دارد که چـرا در یک چنیـن تمرینی آن دسـته از ژانرهـا کـه بیشـتر متکـی بر فضاسـازی و اتمسـفر هسـتند تا منابـع مادی و بـه زمـان و مـکان خاصـی مربوط نمـی شـوند (و در نتیجه مـی تواننـد در خانه های دانـش آمـوزان، پارک هـای محلـی، گاراژها فیلم برداری شـوند) از محبوبیت بیشـتری برخوردارنـد. روشـن اسـت که بـه دلیل وجـود چنین عواملـی فیلم هـای جنگی، علمی تخیلی یا وسـترن شـانس بسـیار کمتری خواهند داشـت. با توجه به وجود این شـرایط خـاص و محدودیـت هـا، کارهـای دانـش آمـوزان همـان گونـه کـه مـی شـود انتظار داشـت، بیشـتر معطوف به قواعد و سـنت های شـمایلی و سـبکی خواهد بود تا روایت، چـه برسـد بـه دغدغـه هـای مضمونـی و سـاختاری. در نتیجه بخـش بزرگـی از وقت و تمرکـز ایـن دانـش آمـوزان وقـف خلـق، طراحـی نورپـردازی و عناصر کلیـدی چون اسـلحه، سـیگار، خیابـان هـای بـاران خـورده، پنکـه هـای سـقفی و زنـان اغواگـر و تهدیدآمیـز خواهنـد بـود.(۷) اما همین نکتـه ی ظریف فاصله گرفتـن از روایت و تمرکز بیشـتر روی شـمایل نگاری(موقعیـت هـای آشـنا، جهره های آشـنا و عناصر آشـنا) که عـلاوه بـر پلات و سـبک اودیو ویژوال از ویژگی ژانرهای سـینمایی اسـت باعث شـده نـوآر بـه عنـوان یک "فضـا"، "سـبک"،"اسـتایل" شـناخته شـود. همانطور کـه برخی از نظریـه پـردازان سـینمایی مثـل تومـاس شـاتز فیلـم نـوآر را یـک ژانر مشـخص نمی داننـد بلکـه معتقدنـد فیلم نوآر یک سـبک تصویری–سـینمایی اسـت که مـی تواند در ژانرهـای مختلفـی از فیلـم های گنگسـتری تا درام هـای اجتماعـی و خانوادگی و فیلم هـای ژانـر جنایـی و همیـن طـور فیلم هـای فانتـزی و علمـی تخیلی ظاهر شـود. آلن سـیلور "منتقـد آمریکایـی و متخصص مطالعـات مربوط به فیلـم نوآر"، از ایـن فیلم ها بـه عنـوان یـک پدیده نام مـی بـرد و آن را مجموعـه ای از کدهای بصـری و تماتیک مـی داند.(۸)

بـا توجـه به دسـته بندی های ژانـر و اینکه "پیشـرفت" در ژانر اهمیت دارد و براسـاس مطالعـات جیـم کیدسـیز روی ژانر وسـترن و این موضوع کـه ژانر "روال" نیسـت بلکه "رونـد" اسـت، پویایـی خصیصـه ی مهمـی اسـت که ژانـر بایـد دارا باشـد . فیلم های گنگسـتری دهـه ۳۰ کـه آن هـا هـم بـه ماننـد نـوآر در زیرمجموعـه ی ژانـر جنایـی (crime) قـرار مـی گیرنـد، داسـتان سـندیکاهای سـازماندهی شـده ای بودنـد که به محافـل خصوصـی جنایتـکاران مـی پرداختند اما بعـد از اتفاقات دهـه ۴۰ و پیش زمینه هایـش در دهـه ۳۰ فیلـم نـوآر جنایت را به سـطح خانه هـا و خیابان هـا آورد و جنایت عمومـی شـد. پـس به طور مثـال عنصر"وقوع جنایـت" مختص فیلم نوآر نیسـت. فیلم هـای گنگسـتری عـلاوه بر حالـت احتـرام و تکریم گنگسـتر بـه دنبال روایتـی پر تب و تـاب بودنـد کـه خشـونت ها و تنش هـای فیزیکی در آن حـرف اول را مـی زد، ریتم سـریع فیلـم و مـدت نماهـای فیلـم اکثرا کوتـاه بـوده، قهرمان هـای جاه طلـب اغلب توانایـی هـای خـود را بـه رخ تماشـاگران می کشـاندند (با لبـاس هایی گـران قیمت و اتوکشـیده و ماشـین هـای مجلـل و ...). امـا عنصر"جنایـت" در فیلم هایـی با مضمون معمایـی هـم وجـود دارد کـه در آن هـا برخی المـان های نـوآر هم یافت می شـوند از جملـه "کارآگاه" و "زن اغواگـر" امـا تفـاوت فیلم های معمایی (برگرفته شـده از ادبیات گوتیـک انگلیـس) و فیلـم نوآرها (برگرفته شـده از رمان هـای هاردبویلد) در چیسـت؟ اول مـی تـوان بـه عنصـر معمـا در فیلم هـای معمایی اشـاره کـرد که جای خـود را به تعلیـق در فیلـم نوآرهـا داده اسـت. در فیلـم هـای معمایـی کارآگاه خصوصـی یا پلیس بـا اسـتدلال و اسـتنتاج منطقـی به جـواب می رسـد اما در فیلـم نوآرها کنـش قهرمان در ارجحیـت اسـت (قهرمانـی کـه از قضا قربانی داسـتان هم هسـت) تفـاوت بعدی در روایـت دو گونـه اسـت. در فیلم های معمایـی روایت از طریق دانای کل بیان می شـود ولـی در نوآرهـا اغلب روایت اول شـخص همراه با نریشـن و همچنین نمـای نقطه دید مـورد اسـتفاده قـرار مـی گیرد. بعـد از اوج گرفتن فیلم هـای گنگسـتری و معمایی نوآر بـه عنـوان یـک جنبـش سـردرآورد، همچـون دیگر جنبـش هایـی کـه از دل جریانات ناپایـدار سیاسـی و اجتماعی بیـرون می آیند.

خاصیـت پارانویایـی نـوآر که هویت ملـی بعد از جنگ را بـه هویت مردانه گـره زده بود مـورد توجـه سـوزان هیـوارد نیـز در تعریف خـود از فیلم نوآر قـرار مـی گیرد."فیلم نوآر کـه عمدتـا فیلـم هـای درجـه ب اسـت اغلب بـه عنوان زیـر ژانـری از جنایـی (و فیلم گنگسـتری) بـه شـمار مـی آیـد. هرچنـد فیلم نـوآر به عنوان یک سـبک ممکن اسـت در ژانرهـای دیگـر (مثـلا ملـودرام و وسـترن) نیـز حضور داشـته باشـد به همیـن دلیل منتقـدان فیلـم نـوآر را بیشـتر یـک جنبش مـی دانند تـا یک ژانـر"(۱۰) اما بـا توجه به تقسـیم بنـدی هایـی که بـه زیرمجموعه هـای ژانـر معروف اسـت می توان خوانشـی ارائـه داد از اینکـه نـوآر بخشـی از ژانر جنایی اسـت. زیـر مجموعه های ژانـر عبارتنداز : زیرژانر(زیـر گونـه)، چرخـه ژانـر، سـبک، هیبریـد هـا و البته سـنت های بومـی. ریک آلتمـن (۱۱) از "نظـام هـای نشـانگان مشـابه" نـام مـی بـرد و مـی گویـد: فیلـم های گنگسـتری و نـوآر چـون از نظـام های نشـانگان مشـابهی در روایت و سـبک بهره می برنـد نمـی تواننـد خـود یک ژانـر مسـتقل از هم خطاب شـوند و بـه عنـوان زیرژانر در ژانـر جنایـی قرار مـی گیرند.

از طرفـی بـه دلیـل محدوده ی زمانی ای که برای نوآر برشـمرده شـده (۱۹۳۹–۱۹۵۷) برخـی ایـن فیلـم هـا را جزیـی از چرخـه ی آثار جنایـی می داننـد (هرچند محـدود) به گفتـه ی بـری لنگفورد آثـار نوآر حتی ۵ درصـد تولیدات آن زمان هالیوود هم نیسـت و بـه صـورت خوش بینانـه تا سـال ۱۹۵۰ ،۸ تا ۱۵درصد تولیـدات هالیـوود را رقم زدند. (تفـاوت عـدد بـه دلیـل خوانش کمینه گرا و بیشـنیه گـرا از مفهوم ژانر اسـت. در حالت بیشـینه حـدود ۲۲ فیلـم نوآر و در حالت کمینه ۳۰۰ فیلم نوآر تخمین زده شـده اسـت.) فیلـم هایـی کـه اکثـرا در کمپانـی پارامونت(نوآرهـای رده الـف) و آر کـی او(نوآرهـای درجـه ب) سـاخته مـی شـدند. بیلـی وایلـدر جملـه ای بـا این مضمـون دربـاره غرامت مضاعـف دارد کـه نمی دانسـتیم فیلـم نوآر می سـازیم فک می کردیـم فیلمی اروتیک بـا محوریـت فم فتـال می سـازیم. علاوه بـر اینکه در ایـن جمله بـه ناخودآگاهی فیلم نـوآر اشـاره شـده به نوعی هیبرید شـدن فیلـم های جنایی و اروتیک هم اشـاره شـده هرچنـد در آثـاری مثـل گیلـدا و قاتلین و از درون گذشـته بیشـتر (از غرامـت مضاعف) بـه ایـن بخش توجه شـده اسـت. در مورد سـنت هـای بومی می تـوان گفت آثـار نوآر آمریکایـی تریـن فیلم هایی اسـت که سـاخته شـده اسـت . همـه ی عناصـر آمریکایی اسـت از شـغل هـا، آدم هـا و حتـی پوشـش ها تا مـکان فیلم ها کـه اکثـرا نیویورک و لـس آنجلس و سـان فرانسـیکو اسـت (هرچند این فیلم هـا را برای اولین فرانسـوی در اواسـط دهـه ۴۰ شـناختند). بـا همه ایـن توضیحات هرچند نـوآر را نمی توان در دسـته بنـدی ژانرهـای سـینمایی جـای داد امـا نـوآر و فیلـم نـوآر مجالی بـرای طبقـه بندی بخشـی از تاریخ سینماست.

پانوشت ها:

۱. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno
۲. Max Wertheimer
۳. Claude Lévi-Strauss
۴. Paul Schrader
۵. Raymond Durgnat
۶. این موضوع مبهم نوآر | سینما و ادبیات، سیدحسن حسینی
۷. ژانر فیلم:ازکلاسیک تا پساکلاسیک بری لنگفورد مترجم :حسام الدین موسوی
۸. پرویز جاهد | موسیقی فیلم | دنیای تاریک فیلم‌های نوآر
۹. Susan Hayward
۱۰. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی ، سوزان هیوارد ترجمه:فتاح محدی
۱۱. Rick Altman

غرامت مضاعف

نگاهی به فیلم «غرامت مضاعف» اثر بیلی وایلدر

نویسنده: احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

یک : معرفی ها

فیلم با صحنه ای آشفته آغاز می شود که در آن ماشینی با سرعت در شب در حال پشت سرگذاردن خیابان های لس آنجلس است و به سمت دوربین می آید در حالی که کارگری مشغول تعمیر خط آهن داخلی شهر است. به سرعت ماشین در مسیر اضافه می شود و اتومبیل حتی از تابلوی ایست هم عبور می کند و در موقعیت برخورد با کامیونی در ادامه قرار می گیرد نمای لانگ شات، سرعت، آشوب و همچنین تنشی که در صدای فیلم وجود داره به بیننده القا می کند که چیزی رخ داده یا در حال رخ دادن است. در نمای بعدی اتومبیل کنار ساختمانی متوقف می شود ولی برخلاف تمام عجله و سرعتی که در نماهای قبل دیدیم مردی با پالتویی بلند و کلاه بر سر آرام از ماشین پیاده می شود. لانگ شات قبل تبدیل به مدیوم شده و مردی که پشتش به دوربین است وارد ساختمانی می شود مکالمه ی نگهبان ساختمان و مرد (که همچنان پشت به دوربین ایستاده) نام وی (آقای نف) و شغل وی (مامور بیمه) را برای بیننده مشخص می کند (بیلی وایلدر بدون اینکه حرکت اضافه ای انجام دهد مشغول دادن اطلاعات به مخاطبش است.) مرد وارد اتاق کار خود می شود سیگارش را روشن می کند و شروع می کند:"یادداشت اداری از والتر نف، به بارتن کیز، مدیر بخش تحقیقات خسارت ، لس آنجلس ، ۱۶ جولای ۱۹۳۸" (دو شخصیت اصلی فیلم ، مکان فیلم و زمان فیلم در همین جمله مشخص می شود) و در ادامه مطالبی راجع به پرونده ی دیتریکسن می گوید که همان طور که خود هم می گوید به اعتراف شبیه است "من دیتریکسن رو کشتم. من، والتر نف، کارمند شرکت بیمه، سی و پنج ساله، مجرد، بدون هیچ زخمی؛ البته تا همین چند ساعت پیش، آره! من کشتمش، به خاطر پول و یه زن کشتم و نه پول رو بدست آوردم نه زن رو" (نمای بسته) گذر منطقی وایلدر از لانگ شات ابتدایی فیلم وقتی از هیچی خبر نداریم به اینجا که با توضیحات فراوان (فصل معرفی والتر نف از زبان خودش) وی و عملی را که انجام داده می شناسیم به نمای بسته، از نکات اصلی این سکانس است. سکانسی که هم فصل ابتدایی فیلم است و هم فصل معرفی والتر. والتر هنگامی که برای کیز ماجرا را تعریف می کند فیلیس را هم معرفی می کند. وقتی برای بیمه ی اتومبیل آقای دیتریکسن به خانه اش می رود برای اولین بار فیلیس را می بیند. در سکانس معرفی فیلیس همه ی عناصر صحنه و دوربین در خدمت شخصیت فیلیس هستند تا در مرکز توجه بیننده قرار گیرد. اولین عنصری که برای توجه دادن به حضور فیلیس در داستان مورد استفاده قرار می گیرد صدای اوست. والتر و خدمتکار خانه مشغول صحبت هستند که فیلیس با سوال از خدمتکار مبتنی بر اینکه چه اتفاقی افتاده وارد داستان می شود. از این جا به

بعد در این سکانس در ۹ نما تمام مرکزیت توجه دوربین و تماشاگر روی فیلیس واقع می شود. ۱- نمایی از پشت خدمتکار و والتر که به طبقه ی بالا نگاه می کنند (توجه کنید به تاکید وایلدر برای اینکه نشان دهد هم دوربین هم خدمتکار و هم والتر به فیلیس

توجه دارند) ۲- نمای سوبژکتیو فیلیس که از این نما والتر خود را معرفی می کند (قوی تر بودن موضع فیلیس در این موقعیت در بالا قرار داشتن او و همچنین نگاهی که دوربین "لو انگل" از دید والتر دارد کاملا مشخص است) ۳- نمای اکستریم لو انگلی که هم موجب توجه بیشتر والتر به فیلیس (و البته تماشاگر) می شود و هم باعث تقویت احساسات وی به فیلیس می شود (در این نما فیلیس کاملا مسلط به صحنه است) ۴- یک نمای روی شانه ی "های انگل" ولی این بار از جانب والتر که نشان دهنده ی قاب عکس های خانوادگی روی پیانو است.(دست بالا و موضع مسلط تر والتر به اعضای خانواده ی فیلیس) علاوه بر اینکه این نماها خاصیت معرفی لولا و آقای دیتریکسون را هم دارد. حتی در این نماها هم که تصویری از فیلیس وجود ندارد فیلیس با صحبت‌های والتر در مرکز توجه قرار می گیرد که به کیز می گوید" نه تنگ ماهی قرمز، نه فروش بیمه نامه ها نه عکس ها فقط زن بالای پله ها برام مهم بود" ۵- در این لحظه نمای بسته پاهای فیلیس وقتی از پله ها پایین می آید توجه

والتـر را بـه خـود جلـب مـی کنـد. ۶- ترکیـب بنـدی قـاب وایلـدر بـه گونـه ای اسـت کـه حتـی بـا توجـه بـه شـلوغ بـودن نمـا بازهـم توجـه بیننـده را بـه فیلیـس جلـب مـی کنـد. (بـا توجـه بـه آرایـش فیلیـس در آینـه و نـگاه والتـر نـه بـه خـود فیلیـس بلکـه بـه تصویـرش در آینـه چشـم چرانـی هـای والتـر هـم آغـاز مـی شـود) ۷- نـگاه والتـر بـه پابنـد ادامـه پیـدا مـی کنـد (وایلـدر چشـم چرانـی را بـه اوج خـود رسـانده اسـت) والتـر از زیبایـی پابنـد فیلیـس تعریـف مـی کنـد و وی در حالتـی قـرار مـی گیـرد کـه دیگـر جذابیتـی بـرای والتـر نداشـته باشـد ۸- نمـای نسـبتا بلنـد ویـک دقیقـه ای کـه در آن ابتـدا فیلیـس روی صندلـی نشسـته و سـپس از روی صندلـی بلنـد مـی شـود و دیـد دوربیـن هـم متوجـه فیلیـس مـی شـود و او را تعقیـب مـی کنـد والتـر در مـورد بیمـه اتومبیـل مطالبـی مـی گویـد ولـی گویـا فیلیـس توجهـی نـدارد و فکـرش درگیـر مسـئله ای دیگـر اسـت ۹- فیلیـس دوبـاره مـی نشـیند و ایـن بـار اول از والتـر سـوال مـی کنـد و دوبـاره قـرار گرفتـن در وضعیـت جـذاب قبلـی و توجـه والتـر بـه پابنـد فیلیـس (نمـای بسـته والتـر)، پرسـیدن اینکـه "چـی روی پابنـد حـک شـده ؟" و فیلیـس مـی گویـد :"اسـمم" (نمـای بسـته فیلیـس). برخـلاف معرفـی والتـر کـه در ابتدایـش والتـر کامـلا معرفـی شـده بـود وایلـدر در ایـن سـکانس بـرای معرفـی فیلیـس (حتـی در حـد اسـم) زمـان کامـل یـک سـکانس را اختصـاص مـی دهـد کـه کامـلا از پیچیدگـی شـخصیت زن ماجـرا حکایـت دارد.

در سـکانس معرفـی کیـز بـه ماننـد صحنـه معرفـی والتـر، ابتـدا در نمایـی از پشـت معرفـی مـی شـود (ایـن مایـه ی معرفـی شـخصیت هـای اصلـی مـرد فیلـم، خوانـش روانکاوانـه دارد کـه بـه دلیـل نبـودن مجـال در ایـن جـا بحـث نمـی شـود). در حالـی کـه کیـز را مـی بینیـم کـه در حـال جـر و بحـث بـا کامیـون داری اسـت وایلـدر بیننـده را بـه شـناخت از کیـز وا مـی دارد نماهایـی بسـته بـه صـورت کیـز، تنـد و منطقـی صحبـت کـردن وی و همچنیـن شـاید مهـم تریـن بخـش کیـز را هـم کـه قـرار اسـت بعدهـا بـرای والتـر دردسرسـاز شـود معرفـی مـی کنـد " آدم کوچولـوی درونـش". نماهـای دو نفـره از کیـز و کامیـون دار در حالـی کـه والتـر اصـلا در ایـن نماهـا دیـده نمـی شـود و حالـت تحقیـق و بازرسـی کیـز در ایـن نماهـا کامـلا در راسـتای معرفـی کیـز و نقشـی اسـت کـه قـرار اسـت در داسـتان داشـته باشـد.

دو: عناصر نوآر در دل میزانسن

داسـتان غرامـت مضاعـف در فلـش بـک تعریـف مـی شـود کـه صـدای راوی هـم روی آن نشسـته اسـت. راوی ای کـه شـخصیت اول داسـتان نیـز هسـت و ایـن بـه وایلـدر اجـازه مـی دهـد کـه بتوانـد داسـتان خـود را از دریچـه ی ذهـن شـخصیت اول مـرد خـود تعریـف کنـد.

ایـن نـوع روایـت عـدم قطعیـت موثقـی در فیلـم ایجـاد کـرده کـه حتـی اجـازه ی قضـاوت بیننـده در مـورد شـخصیت هـا را نمـی دهـد زیـرا فقـط از دریچـه ی ذهـن والتـر بـه ماجـرا نـگاه شـده اسـت. برخـورد دوم والتـر و فیلیـس بیـش از هرچیـزی ذهنـی اسـت؛ وقتـی والتـر وارد دفتـرش شـده و پیغـام فیلیـس را دریافـت کـرده مبنـی بـر اینکـه سـاعت ۳ بعـداز ظهـر منتظـر اوسـت دوربیـن بـه آرامـی روی والتـر زوم مـی کنـد و صحبـت هـای والتـر دربـاره اینکـه همـش راجـع بـه فیلیـس دیتریکسـون و پابنـدش فـک مـی کنـد شـنیده مـی شـود در ایـن لحظـه تصویـر بـه پاهـای فیلیـس کات مـی خـورد (نمـای نزدیـک) بیننـده تصـور مـی کنـد یـادآوری دیـدار اول والتـر اسـت امـا از طریـق ایـن موتیـف، وایلـدر مـا را وارد دیـدار دوم مـی کنـد. دیـداری کـه اگـر بـار اول بـرای مسـائل کاری بـود بـا ایـن ورود و انتقـال کامـلا از روی غریـزه اسـت. زن اغواگـر یـا فـم فتـال یکـی از عناصـر رایـج فیلـم هـای نـوآر اسـت.

شـاید در نـگاه اول باربـارا اسـتانویک (بازیگـر نقـش فیلیـس دیتریکسـون) آن چنـان بـا شـمایل اغواگـری روبـرو نباشـد امـا آنچـه بیـش از هرچیـز در نـوآر مطـرح مـی شـود میـل هـای مهارناپذیـر اسـت کـه یکـی از بخـش هـای آن را در عنصـر زن اغواگـر مـی تـوان جسـتجو کـرد. بعـد از مهیـا شـدن امـکان سـفر بـا قطـار و قتـل همسـر فیلیـس، والتـر شـرایط را بـرای کار خـود مهیـا مـی کنـد صـدای راوی دقتـی کـه بـرای ایـن کار خـرج شـده را توضیـح مـی دهـد . صحنـه سـازی بـرای دفتـر جـا مانـده روی میـز، رفتـن در گاراژ خانـه و مشـاهده شـدن توسـط تعمیـرکار، زنـگ زدن بـه یکـی دیگـر ار فروشـندگان بیمـه و خواسـتار شـدن بعضـی از توضیحـات و همچنیـن نماهـای بسـته ای (بـه درسـتی بـرای نشـان دادن توجـه و اختیـار) از قـرار دادن کارت هایـی زیـر جعبـه ی تلفـن و زنـگ در بـرای خبـر دار شـدن وضعیـت هنگامـی کـه در خانـه نبـوده اسـت. وقتـی قتـل انجـام شـد و والتـر همـه ی ایـن مسـیرهای اطمینـان را چـک کـرد در نمایـی بـاز هنگامـی کـه بـه سـمت داروخانـه مـی رود بـا خـود مـی گوید:"هیـچ مشـکلی نبـود، هیچـی نادیـده گرفتـه نشـده بـود. هیـچ چیـزی نبـود کـه لومـون بـده ولـی بـا ایـن وجـود زمانـی کـه داشـتم پیـاده مـی رفتـم سـمت داروخانـه بـود کـه ناگهـان بـا خـودم

فکـر کـردم همـه چیـز بـر مـلا خواهـد شـد... صـدای پـای خـودم رو هـم نمـی شـنیدم. انـگار یـه آدم مـرده راه مـی رفـت."و دوربینـی کـه تـا الان همـراه بـا والتـر در حـال حرکـت بـود مـی ایسـتد و والتـر بـه سـمت تاریکـی ای مبهـم حرکـت مـی کنـد.

تقدیـر از مهـم تریـن الـه مـان هـای فیلـم نـوآر اسـت . جایـی کـه تمـام اتفاقـات فیلـم و سـوالات شـخصیت هـا و بیننـده بـا " تقدیـر" قابـل جمـع اسـت. فیلـم نـوآر داسـتان اسـتیصال و درماندگـی آدم هایـی اسـت کـه بـه تلـه افتادنـد؛ تلـه سرنوشـت. از همـان ابتـدا اگـر والتـر سـراغ خانـه دیتریکسـن هـا نمـی رفـت، اگـر همسـر فیلیـس خانـه بـود، اگـر والتـر دلباختـه زنـی ایـن چنیـن نمـی شـد، اگـر بـه قـول خـودش یـک هفتـه ای کـه از ماجـرا و فیلیـس دور شـده بـود فکـرش را از ذهنـش بیـرون مـی کـرد یـا از همـه ی اگرهـا عجیـب تـر اگـر " آدم کوچولـوی کیـز" وجـود نداشـت ایـن سرنوشـت در برابـر فیلیـس و والتـر قـرار نمـی گرفـت چـرا کـه حتـی پلیـس هـم بـه آن هـا شـک نکـرده بـود. هنگامـی کـه والتـر بـرای اولیـن بـار بـه خانـه دیتریکسـن هـا رفتـه بـود بـوی پیـچ امیـن دولـه را حـس کـرد و در صحنـه آمـاده شـدن بـرای قتـل هـم دوبـاره ایـن بـو را حـس کـرد.

یکـی دیگـر از مشـخصه هـای فیلـم نـوآر رویـدادن جنایـت اسـت. صحنـه ی قتـل فیلـم بیـش از آنکـه کارکـرد پلیسـی داشـته باشـد خاصیتـی روانکاوانـه دارد. خواسـت مـرگ توسـط فیلیـس بـود امـا آلـت دسـت بـاز هـم مـرد داسـتان اسـت، ولـی وایلـدر بـه درسـتی لحظـه قتـل بـا اسـتفاده از صـدای خـارج از قـاب و تصویـر خیـره فیلیـس عقـده گشـایی فیلیـس را بـه رخ بیننـده مـی کشـد ، عقـده ای کـه هرجـای دیگـر فیلـم هـم کـه در مـورد زندگـی و همسـرش صحبـت مـی کـرد بـه همیـن شـکل بـروز مـی کرد.(لحظـات درد و دل بـا والتـر ، یـا جایـی کـه لـولا بـه والتـر مـی گویـد چشـمان فیلیـس در هنـگام مـرگ مـادرش چگونـه بـود)

بـا وقـوع قتـل، تعلیـق هـم وارد فیلـم مـی شـود؛ روشـن نشـدن ماشـین هنـگام اسـتارت زدن کنـار ریـل قطـار ، ملاقـات رییـس شـرکت بیمـه بـا فیلیـس در حضـور والتـر و کیـز ، حضـور آقـای جکسـون کسـی کـه آخریـن بـار آقـای دیتریکسـون را در انتهـای قطـار مشـاهده کـرده و صحنـه ی غافلگیـری والتـر توسـط کیـز و سـپس سـر رسـیدن فیلیـس و مخفـی شـدن ش پشـت در. میزانسـن هـای سـه نفـری و چهـار نفـری از خصوصیـات فیلـم هـای بیلـی وایلـدر اسـت کـه شـخصیت هـای فیلـم را بـر اسـاس جایگاهـی کـه در فیلـم دارنـد و نقشـی کـه در داسـتان ایفـا مـی کننـد در صحنـه قـرار مـی دهـد. یکـی از ایـن میزانسـن هـای چهـار نفـری ؛ سـکانس دیـدار رییـس شـرکت بیمـه بـا فیلیـس در حضـور والتـر و کیـز اسـت . صحنـه بـا ورود منشـی بـه داخـل اتـاق رییـس آغـاز مـی شـود و اشـاره بـه ایـن کـه خانـم دیتریکسـون وارد شـده ، اولیـن نمـا کلـوزآپ والتـر اسـت (غافلگیـری و اسـترس والتـر بـا ایـن پـلان آشـکار مـی شـود) در قـاب ورود فیلیـس بـه دفتـر هـر چهـار نفـر در اتـاق حضـور دارنـد نزدیکتریـن فـرد بـه دوربیـن / تماشـاگر والتـر و دورتریـن شـخصیت فیلیـس اسـت. تقسـیم شـدن افـراد در قـاب هـا اینجـا اتفـاق مـی افتـد

از این به بعد والتر و کیز در یک نما (اشاره ی والتر در طول فیلم که بر خلاف باورش کیز هم با او همراه شده) و رییس با فیلیس در یک قاب دو نفری دیگر. وقتی رییس شرکت بیمه می گوید گزارش مرگ برایش قانع کننده نیست دوربین کلوزآپ نگرانی دوباره از والتر نشان می دهد و هنگامی که می گوید به نظرش یک پرونده ی عادی نیست بلکه خودکشی است (نگاه رهایی یافته ی هر دو شخصیت والتر و فیلیس نمایش داده می شود) در کل این صحنه، تعلیق بالایی برخوردار است اما تعلیق هایی جزیی لحظاتی وارد و سپس خنثی می شوند. با رفتن فیلیس میزانسن چهار نفری

به سه نفری تبدیل می شود که این بار مثل لحظاتی پیش باز هم کیز از والتر دفاع می کند و بعد از خارج شدن از دفتر میزانسن به دو نفری تبدیل می شود و آیین تنهایی این دو نفر (یعنی روشن کردن سیگار کیز به دست والتر) تکرار می شود. نمای پر تعلیق حضور همزمان کیز و فیلیس در خانه والتر با زنگ زدن فیلیس به والتر آغاز می شود ولی بلافاصله بعد از تماس کیز وارد خانه می شود، تمام مدت که کیز نتیجه ی تحقیقات خود را بیان می کند تمرکز دوربین روی استرس والتر است و هنگامی که بعد از همه ی حدس ها والتر مسئله قتل را مطرح می کند فیلیس سر می رسد و پشت در مخفی می شود. اگر کیز متوجه حضور فیلیس شود داستان نقشه قتل لو می رود فیلیس پشت در مخفی می شود تعلیق صحنه به دلیل جایگیری دوربین در اوج قرار گرفته است.

فضای دهه چهل آمریکا، مخصوصا سالهای ۱۹۴۴ به بعد که جنگ جهانی دوم نیز به پایان رسیده بود و انتظارات عمومی بر این بود که نهادها و محیط های اداری و اجتماعی امنیت پیشین خود را به دست بیاوردند با چالش عدم وجود امنیت روبرو می شوند. عنصری که مایه اصلی فیلم نوآر از اینجا می آید. در غرامت مضاعف جدا از پارادوکس اینکه یک مامور شرکت بیمه که مشتری خود را بیمه عمر کرده موجب از میان رفتن زندگی اش می شود قرارهای مجرمانه ی فیلیس و والتر در فروشگاه هم به این احساس ناامنی اجتماعی دامن می زند. دو نمونه استعاره هم در فیلم می توان دید که هردو محصول نگاه آغشته به گناه و عاقبت بد فرجام شخصیت های فیلم است. یکی تصویر سمبولیک سقوط والتر از قطار و مرگش (در این صحنه والتر نقش آقای دیتریکسن را بازی می کند اما اینکه خود سقوط می کند اشاره ای است به سقوط وی در جایگاه حقیقی اش) و همچنین احساس گناه فیلیس که بارها خود و والتر را به مسافران یک قطار تشبیه می کند و می گوید: " برای هر دو ما این خط مستقیم رو به آخر میره یادت هست؟" خط مستقیمی به سوی نابودی! نوآر یعنی حسرت گذشته، نوآر یعنی اشتباه، نوآر یعنی تقدیر، نوآر یعنی پس دادن تاوان، نوآر یعنی... غرامت مضاعف.

روایت مضاعف از غرامت مضاعف

نویسنده: سحر سرمست
sahar_sarmast@yahoo.com

"ساعتمو گرفتم تو دستم. عقربه رسید رو دوازده و سی. هنوز نیومده بود. ساعتمو دوباره گذشتم تو جیبم. سه شاخه ای شکست لای بوته ها. از جا پریدم. بعد پنجره‌ی دستِ راستِ ماشینو دادم پایین و نشستم اون ور، لای بوته ها رو نگاه کردم ببینم صدای چی بوده. حتما دست کم یه دقیقه‌ای خیره‌ی بیرون بوده‌ام. یه شاخه‌ی دیگه شکست، این دفعه نزدیک‌تر. بعد نورِ یه جرقه‌ای اومد و یه چیزی خورد وسط سینه‌ام، انگاری جک دمسپیِ بوکسور هیکلشو داده باشه عقب و با تمامِ توانش خوابونده باشه تو سینه‌ام. گلوله بود. همون موقع هم می‌دونستم چی شده. من تنها آدمی نبودم که فکر می‌کردم وقتی دو نفر همچین چیزهایی درباره‌ی هم می‌دونن، دنیا همزمان واسه جفت‌شون جا نداره. من اومده بودم اون جا اونو بکشم، ولی اون پیش دستی کرده بود."

آنچه خواندید برشی است از وویس اور (Voice Over) والتر هاف در کتاب "غرامت مضاعف" نوشته‌یِ "جیمز ام.کین (James M. Cain)" (جیمز ام. کین در انتقاد از سبک‌های کارآگاهی کلاسیک می‌گوید: " قتل و آدم‌کشی همیشه و همواره از زاویه‌ای روایت می‌شود که به دلیل تکرار، غیرجذاب‌ترین زاویه است، یعنی از زاویه‌ای که برای خواننده این پرسش مطرح شود که آیا پلیس می‌تواند قاتل را به چنگ بیاورد یا خیر؟") در سال ۱۹۳۵؛ که در طی آن، جریان تیر خوردن والتر (قهرمان داستان) توسط فیلیس را به تصویر می‌کشد. تصویر مذکور به لحاظ شکل و مضمون تفاوتی اساسی با صحنه تیر خوردن والتر نف (همان والتر هاف کتاب) در فیلم دارد. که در این مجال کوتاه سعی بر این است به تفاوت فرمی- محتوایی این اثر در دو قالب فیلم و کتاب پرداخته شود.

بیلی وایلدر در سال ۱۹۴۴ فیلم غرامت مضاعف را کارگردانی کرد. وی به همراه ریموند چندلر، با اقتباس از کتاب غرامت مضاعف فیلمنامه‌ی فیلم را تحت همان نام نوشتند. همانند هر فیلم اقتباسی این فیلم هم در فرم سینما تفاوت‌هایی با متن اصلی داستان دارد. البته که در هر اقتباسی کارگردان سعی بر آن دارد که روح حاکم بر داستان را حفظ، و خروجی تلفیق آن با هنر سینما را تا حد امکان به فضای روایت اصلی (در اینجا کتاب) نزدیک و یکرنگ کند. در مسیر این فیلم هم علاوه بر وجود تفاوت‌هایی در عناصر داستان و روایت فیلم، مشابهت‌هایی عینی هم به وضوح قابل رویت است که در ادامه به آن پرداخته شده است.

کارگردان بیلی وایلدر حتی در فیلم نوآر غرامت مضاعف، طنازی همیشه‌ی خود را پیاده کرده است. از آنجایی که این

فیلم نخستین ساخته‌ی وایلدر در سبک تاریک نوآر است و با توجه به سابقه‌ی فیلم سازی او در زمینه‌ی کمدی، به وضوح لایه‌های کمرنگ و رقیقی از کمدی، در فضای تاریک فیلم دیده می‌شود. فیلم نوآر بعد از جنگ جهانی دوم و به وجود آمدنِ موج نویی از مشکلات در بستر اجتماع شکل گرفت و بسیاری معتقدند با پایان دهه‌ی شصت میلادی، پرونده‌ی این سبک از فیلم‌سازی بسته شده است. جدای فضای سیاه - سفید و تاریک سبک نوآر، بطور خلاصه: سیگار، خیابان بارانی، تفنگ، مرد فریب خورده‌ی رو به زوال، زنی اغواگر با گذشته و اهدافی شوم، شخص آقای هامفری بوگارت و بسیاری المان های دیگر از نشانه های این سبک از فیلم سازی است.

همانطور که پیش‌تر اشاره شد، این فیلم از روی داستانی به همین نام نوشته جیمز ام. کین اقتباس شده است. داستان از جنبه‌هایی متعلق به سبکی از روایت‌های جنایی- کارآگاهی موسوم به Hard-Boiled یا همان سبک کارآگاهی خشن است. این سبک در حقیقت مدل آمریکایی داستان‌های کارآگاهی است که در سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰رواج و رونق فراوانی پیدا کرد. داستان‌های کارآگاهی عموما، در پس‌زمینه داستانی پرتعلیق، به سه فاکتور کارآگاه، قربانی و جانی شناخته می‌شوند. اما در داستان‌های کارآگاهی خشن (Hard-Boiled Fiction) علاوه بر وفاداری نسبت به این عناصر، خواص دیگری نیز منحصر به خود دارند از جمله، کارکرد بیشتر خشونت، روابط زن و مردی در داستان، فضای تاریک و سیاه شهری، سرعت بالا در روایت و همچنین زبان عامیانه. از نویسندگان این سبک علاوه بر جیمز ام. کین، می‌توان از دشیل همت (Dashiell Hammett) و همچنین ریموند چندلر (Raymond Chandler) هم نام برد. مهمترین تفاوت سبک کارآگاهی خشن با سبک داستان‌های کارآگاهی کلاسیک به گفته چندلر این است که در داستانهای کارآگاهی کلاسیک، طرح داستان بر شخصیت مقدم است در حالیکه در داستان‌های کارآگاهی خشن (-hard boiled) شخصیت‌های داستانی و اعمالشان مقدم بر طرح و پیش‌برنده اصلی روایت هستند.

یکی از دلایل رشد و بقای این سبک در آن سال‌ها علاقه هالیوود به ساختن فیلم‌هایی با این سبک داستان بود. تقریبا حدود بیست درصد تریلرهای فیلم‌های نوآر که بین سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۸ تولید شدند اقتباس‌هایی از ادبیات کارآگاهی خشن بودند. ریموند چندلر سال ۱۹۴۳ وارد هالیوود شد و ۵ سال در تولید برخی فیلم‌ها همکاری کرد از جمله همین غرامت مضاعف که توسط بیلی وایلدر در سبک نوآر -سبکی که تداعی‌گر جو تاریک و مبهم ادبیات کارآگاهی و خشن و همچنین میراث گوتیک ادبیات جنایی است- ساخته شده است. همانطور که اشاره شد محوریت روایی جنایت از مشخصه‌های فیلم نوآر محسوب می‌شود و ابزار ساختاری مهمی در ادبیات کارآگاهی خشن و آثار تریلر-جنایی جیمز ام کین به شمار می‌آید. از مشخصه‌های بارز دیگر این سبک می‌توان به تکنیک صدای بیرون از تصویر (Voice Over) که مربوط به ندای روایی اول شخص اغلب متون کارآگاهی است، اشاره کرد.

همچنین محیط شهری مدرن و فاقد عمق که جمعیت‌اش را کلاهبرداران و شارلاتان‌ها تشکیل داده‌اند. البته داستان غرامت مضاعف از دیدگاهی دیگر از سبک آشنای چندلر (hard-boiled) کمی فاصله دارد و به سمت یک تریلر جنایی پیش می‌رود. به طوری که سبک شناسان سینمای آمریکا، فیلم غرامت مضاعف را، متاثر از سبک کتاب، زیرگروه مجموعه تریلرها معرفی و دسته بندی کرده‌اند و بارها در تیزرها و پوسترهای تبلیغاتی، از این فیلم، تحت عنوان " تاریک ترین تریلر زمان خود" (One of the darkest thrillers of its time...) نام برده‌اند. تریلرهای جنایی خصوصیاتی منحصر به خود دارند که البته با برخی از وجوه سبک کارآگاهی خشن قرابت دارد. از مشخصه‌های تریلرهای جنایی به طور عام می‌توان به روانشناسی شخصیت‌ها (عموما با نگاه فرویدی)، عدم وجود کارآگاه یا داشتن نقش ثانویه در داستان (مانند نقش کیز در داستان غرامت مضاعف)، تاکید بر محیط (همانند hard-boiled)، چشم‌انداز رادیکالی داستان (قانون‌شکنی گسترده در تمام وجوه) و نیز تاکید بر زندگی شخصی قهرمان داستان (همانند تاکید بر زندگی خصوصی والتر و روابط عاطفی‌اش)، اشاره داشت. که در برخی مشخصه‌ها از جمله کمرنگی وجه کارآگاه، با عمده داستان‌های سبک‌های کارآگاهی متفاوت است. در این داستان، جیمز ام. کین نویسنده، با انتقاداتی که به ادبیات کارآگاهی به عنوان یک ژانر، وارد کرده است ، نوشتن را از زاویه‌ای انتخاب می‌کند که تاثر (و بعضا پشیمانی) جنایتکار - به ویژه قاتل- را نمایش دهد. در داستان غرامت مضاعف هم بیش از آنکه به تعقیب و گریز پلیسی والتر پرداخته شده باشد از زاویه دید والتر به تغییرات روحی و روانی و همچنین تاثرات او به ارتکاب جنایت توجه شده است، یعنی زاویه‌ای که با سبک‌های آشنای کارآگاهی تا حدودی متفاوت است. چنانچه در این کتاب آمده است:" آنان خواهند فهمید که زمین آنقدر بزرگ نیست که دو نفر در چنین راز وحشتناکی با هم سهیم شوند، پس بالاخره روبروی هم خواهند ایستاد."

در همین رابطه، ریچارد بردبری (Richard Bradbury)، نویسنده و منتقد ادبی، مفهوم محکومیت اجتناب ناپذیر و از میان رفتن ارتباطها و البته عقلانیت هنگام ارتکاب یک جنایت خشونت‌آمیز را مشخصه اصلی آثار کین می‌داند و آن را مواجهه‌ای دوسویه و تاثیرگذار با تمایلات جنسی و خشونت در دنیای کاملا غیراخلاقی معرفی می‌کند. بر اساس نظر بردبری، ترکیب رابطه جنسی و خشونت با تاکید بر دنیای غیراخلاقی، عنصر لازم برای پیشرفت روایت در تریلر نوآر کین است ، دنیایی که همانطور که در داستان هم خوانده می‌شود بیش از آنکه شرکت بیمه، مساله جنایت رخ داده را مهم بداند، به دنبال راهی برای فرار از پرداخت غرامت است. و در آخر هم با توسل به روشی غیرقانونی و غیراخلاقی مساله را فیصله می‌دهد. از دیدگاهی دیگر در این داستان شاید بیش از هرکسی، خودِ قاتل (والتر) اخلاقیات برایش اهمیت پیدا می‌کند خصوصا در جایی که خود را در برابر لولا (دختر مقتول) مسوول می‌داند.

به دنبال توضیحات خلاصه ای از سبک نوآر و همچنین چگونگی دسته‌بندی آثار کارآگاهی-جنایی در بالا، می‌توان به بحث مورد نظر در این مقاله پرداخت. البته کنار گذاشتن و مقایسه‌ی فیلم و داستان، لزوما به معنای مقایسه‌ی وایلدر کارگردان و کین نویسنده نیست. چرا که هر دو اثر در نوع خود شاهکاری

قابل بحث هستند. البته با توجه به درون مایه‌ی یکسان هر دو (فیلم و داستان)، پرداخت‌های آن‌ها در مواردی متفاوت است. روایت غرامت مضاعف، هم در فیلم و هم در داستان بصورت فلش بک جلو می‌رود. با این تفاوت که کارگردان وایلدر در فیلم، هر از گاهی پوسته‌ی روایت خطی داستان را می‌شکافد و آن را در نمای اعتراف والتر نف (یا همان والتر هافِ کتاب)، شخصیت اصلی فیلم، به تصویر می‌کشد. درحالیکه در داستان، به صورت تلفیق اول شخص و تک‌گویی نمایشی، از زبان قاتل (والتر هاف) بیان می‌شود و در فصل چهارده یا همان فصل آخر کتاب این مساله روشن می‌شود که تمام این صد و پنجاه صفحه داستانی که تا به حال خوانده شده در واقع اظهاریه‌ی اعتراف والتر هاف بوده که به خواسته‌ی همکارش، کیز، برای ارائه به پلیس نوشته شده است.

بیلی وایدر با انتخاب باربارا استانویک (Barbara Stanwyck)، زنی کوتاه قد با موهای بلوند مات، درست به متن داستان و تصویر جیمز ام. کین نویسنده از شخصیت فیلیس، که در داستان این دو خصلت را با تاکید بیان می کند، وفادار بوده است. این وفاداری همچنین در ظاهر و قد بلند والتر با بازی فرد مک‌موری (Fred MacMurray) و چهره‌ی معصوم لولا (دختر نردلینگر) نیز دیده می‌شود. البته در فیلم ، برخلاف داستان، به گذشته‌ی تاریک فیلیس به طور مفصل نمی‌پردازد و تنها از زبان لولا، به این موضوع اشاراتی می‌شود. همین گونه در فیلم، با اینکه بیننده احساسِ به وجود آمده بین لولا و والتر را متوجه می‌شود، ولی در مقایسه با کتاب و خرده روایت‌های موازی‌اش، می توان گفت: بیلی وایلدر با همکاری ریموند چندلر در جایگاه فیلمنامه نویس، تنها به این قضیه اشاره کرده است.

فیلم و داستان هردو تا نیمه، به غیر از خرده داستان‌هایی که طبعا در داستان مفصل‌تر بیان شده اند و در فیلم به صورت موجز تصویر، بصورت موازی جلو می‌روند، یعنی درست تا زمان کشته شدن نردلینگر شوهر فیلیس، که با حضور خود فیلیس و توسط والتر نف، مسئول بیمه، صورت می‌گیرد.

با توجه به مطالب بیان شده، در ادامه به چکیده ی تفاوت‌ها و شباهت‌های کتاب و فیلم، به صورت تیتروار پرداخته شده است.

تفاوت‌ها:

۱) پایان:

در کتاب با اینکه هر دو شخصیت اصلی و گناهکار (فیلیس و والتر) نقشه‌ی قتل یکدیگر را می‌کشند ولی در طی اتفاقاتی زنده می مانند و موجبات فرارشان توسط کیز همکار والتر فراهم می‌شود و سرانجام بوسیله‌ی کشتی فرار می‌کنند. در حالیکه در دقایق پایانی فیلم، فیلیس به والتر شلیک می‌کند و به بازویش برخورد می‌کند. والتر تفنگ را از دست فیلیس می گیرد و با دو شلیک او را می‌کشد. در پایان فیلم پشیمانی والتر از جنایت رخ داده بیش از آنچه در داستان آمده نمایان است.

۲) شخصیت پردازی:

در کتاب وجود شخصیت ساچتی (یا همان زاکتی در فیلم) پررنگ‌تر و البته متفاوت‌تر از آنچه در فیلم می‌بینیم، است. این پررنگی به سبب خرده داستان‌هایی است که حول و حوش نقش فیلیس وجود دارد. از جمله کشته شدن مادر لولا (همسر سابق نردلینگر، شوهرش) و همچنین قتل سه کودک از بیماران پدر ساچتی توسط او و غیره، به سبب همین امر هم ساچتی، در کتاب به نوعی به تعقیب پرستار و همکار سابق پدرش (فیلیس) برمی‌آید و در آخر طبق آنچه در داستان رخ می‌دهد، معلوم می‌شود که ساچتی همواره عاشق لولا بوده و نزدیک شدن‌اش به فیلیس تنها برای پی بردن به قضیه قتل‌های قبلی و همین جنایت آخری، پدر لولا، بوده است؛ در حالیکه در فیلم، رابطه‌ی عاطفی شکل گرفته بین ساچتی و فیلیس در همان سطح اول رابطه باقی می‌ماند و ابعاد جدیدی برای بیننده روشن نمی‌شود (البته فیلم بی‌نیاز از این روشنگری‌ست) و چرایی این رابطه در فیلم مشخص نمی‌شود. همین عامل نقش ساچتی را در فیلم کمرنگ و خاکستری‌تر از آنچه در کتاب است نمایش می‌دهد.

۳) خرده روایت‌ها (خرده داستان‌ها):

در کتاب بنا بر سنت داستان نویسی بلند، با خرده روایت‌هایی در کنار بدنه‌ی روایت اصلی رو به رو هستیم از جمله: رابطه‌ی فیلیس و ساچتی و نقشه‌ی والتر برای کشتن فیلیس در پارک، بوسیله‌ی ماشین ساچتی. و یا وامی که والتر روی ماشین ساچتی به او پرداخت می‌کند و غیره.... در حالیکه در فیلم، کارگردان وایلدر با کمرنگ کردن خرده روایت‌ها، نفس روایت اصلی را نگرفته است و با پرداخت بیشتر به بدنه‌ی روایت (فیلیس و والتر، جنایت مشترک‌شان، و موشکافی‌های کیز) و همچنین با استفاده از طنازی‌های خاص خودش سعی بر هر چه پرتعلیق‌تر و پرکشش‌تر کردن ماجرای فیلم کرده است.

۴) انگیزه روایت:

در کتاب، اساسا عامل اعتراف والتر نه کشتن فیلیس که درخواست کیز از اوست تا بدین وسیله مقدمات فرارش را مهیا سازد، هم اینکه شرکت بیمه با توجه به اعتراف والتر، از پرداخت غرامت (مضاعف) معاف شود. ولی در فیلم، والتر باتوجه به کشتن فیلیس قصد فرار دارد و برای همین قبل از فرار ماجرا را برای همکارش کیز، در دستگاه ضبط صدا اعتراف می‌کند و البته والتر طی این اقدام، موفق به فرار نمی‌شود و کیز، نیمه‌های شب به محل کارش باز می‌گردد و والتر را با بازوی تیر خورده‌اش، در حال اعتراف می‌بیند که توانی هم برای فرار ندارد.

البته از سمت دیگر تغییراتی در فیلم توسط کارگردان بیلی وایلدر، برای تعلیق بیشتر داستان فیلم صورت گرفته است که به جرات می‌توان گفت جای این تصاویر به همراه اضطراب و طنز نهفته‌شان، به نوعی در کتاب خالی است. از جمله روشن نشدن ماشین پس از قتل نردلینگر (شوهر فیلیس) و فرارشان از کنار ریل آهن، که اضطرابی غریب را در دل بیننده می‌کارد. و یا حضور فیلیس در دفتر نورتون به دعوت نورتون (رئیس بیمه) که بیننده مشتاق دیدن عکس‌العمل فیلیس و نگاه‌هایش

به دستیار قتل (والتر) در جایگاه کارمند بیمه است، همینطور اضطرابی که کارگردان وایلدر در صحنه‌ی حضور همزمان کیز و فیلیس در خانه‌ی والتر پس از ماجرای قتل به وجود می‌آورد و پنهان شدن فیلس پشت در ورودی خانه هنگامی که کیز از خانه ی والتر بیرون می‌آید. همچنین امضای همیشه طناز وایلدر در سکانس‌هایی که کیز برای روشن کردن سیگار دنبال کبریتش می‌گردد و همواره ناکام می ماند، که در طی فیلم می‌بینیم این‌کار توسط والتر انجام می‌شود و با مهارتی خاص کبریت را روشن می‌کند. و سرانجام در سکانس آخر فیلم، بیلی وایلدر با ذکاوت همیشه‌اش داستان را می‌گرداند و ناتوانی و ملول بودن والتر را در پی روشن نشدن سیگارش به تصویر می‌کشد، که برای بار نخست، کیز، آن را برایش روشن می‌کند و مواردی از این دست.

شباهت‌ها:

مسلما هر فیلم اقتباسی شبیه داستان کتابی است که اقتباس از آن صورت پذیرفته است. در واقع منظور از شباهت‌ها، همان سکانس‌هایی است که با خود داستان کتاب هم‌خوانی عینی دارد. مثلا کارگردان وایلدر در شخصیت پردازی والتر، شدیدا به کتاب وفادار بوده است. همچنین در مورد ظاهر افراد، همینطور که در بالا اشاره شد، فیلیس، لولا و کیز، این موضوع به خوبی مشخص است. نکته‌ی دیگر با توجه به اینکه هردو اثر (فیلم و داستان) یک جور اعتراف هستند، وجود جملات مشترک در آن‌ها بخصوص جملات و پیام های فلسفی یکسان زیاد دیده می‌شود. مثلا آن جایی که والتر در جایگاه قاتل می‌گوید: "من اون را برای پول و زن کشتم. که نه به پول رسیدم نه به زن! "

در نهایت در مقام مقایسه‌ی کتاب و فیلم، می‌توان مبحث عمق ماجرا در مقابل تعلیق آن را مورد بررسی قرار داد همچنین نقش غیر قابل انکار کارگردان وایلدر در پرتعلیق کردن داستان، توسط سکانس‌هایی که در بالا اشاره شد، هم خالی از ذکر نیست.

منابع:

۱. غرامت مضاعف، نوشته ی جیمز ام. کین، ترجمه ی بهرنگ رجبی، نشر چشمه، سال ۱۳۹۰
۲. کلید واژه های ادبیات: ادبیات جنایی، نوشته ی جان اسکاگز، نشر نشانه، سال ۱۳۹۰

بدمن‌های بی‌گناه

نویسنده: فرناز ربیعی
farnaz.013@gmail.com

در آغاز دهه چهل فیلم نوآر به لطف ویژگی‌هایش که در هیچ ژانر دیگری نمی‌گنجد بستری بی‌مانند برای درخشش و شکوفا شدن بی-مووی‌ها پدید آورد. فیلم‌هایی که با بودجه کم و بازیگران درجه دو یا سه ساخته می‌شدند. گاهی حتی زمان تولیدشان به ۲ هفته نمی‌رسید و مدت فیلم به زحمت ۷۰ دقیقه می‌شد. این محدودیت‌ها شامل لوکیشن، ابزار و دیگر امکانات فنی نیز می‌شد. اما گاه دیده می‌شد که وقتی این پروژه‌های کم‌خرج به دست توانمند کارگردانی بااستعداد و خلاق سپرده شود، حتی می‌تواند دستاوردهای شگرف‌تری نسبت به پروژه‌های عظیم و پرخرج و با عواملی درجه یک داشته باشد.

به لطف بودجه و هزینه‌های محدود و امکانات مختصر، فیلمساز آزادی عمل بسیاری جهت تجربه کردن و بروز خلاقیت‌هایش پیش روی خود می دید. وقتی کسی اهمیت چندانی نمی دهد که محصول نهایی چه چیزی از آب درخواهد آمد، مادامی که از محدودیت‌های زمانی و مالی‌ات آگاه باشی، آزاد هستی دست به هر تجربه که می‌خواهی بزنی.

ادگار اولمار از آن دست کارگردانان چیره‌دستی بود که از موانعی که بر سر راه فیلمسازی‌اش بود، سکوی پرتابی برای خود و هم‌دوره‌ای‌هایش خلق می‌کرد.

او سینماگری اتریشی-آمریکایی تبار بود که سینما را درکنار بزرگان سینمای کلاسیک آلمان از جمله مورنائو فراگرفت. در فیلم‌های او به خوبی می‌توان رنگ و بو و تأثیرات سینمای اکسپرسیونیستی را در جای‌جای فیلم و به‌خصوص نورپردازی‌های اغراق‌شده‌اش حس کرد.

اگرچه ادگار اولمار از آن دست کارگردانانی بود که در پایین‌ترین سطح‌های صنعت هالیوود به زحمت فیلم می‌ساخت؛ اما استعداد بی‌نظیرش انکارنشدنی بود. فیلم **بیراهه** نه فقط یکی از شاهکارهای کارنامه او، بلکه از ماندگارترین آثار کالت سینمای نوآر است. این فیلم او شاید گل سرسبد آن دسته فیلم‌هایی بود که در آن زمان به فیلم‌های "زیر خط فقر" معروف بودند. اولمار توانست با بیراهه نشان دهد چگونه می‌توان با بودجه سی هزار دلاری، کمتر از پنج لوکیشن و تنها در ۶ روز فیلمی ماندگار و هنجارشکن ساخت. فیلمی که حتی تا به امروز هم تک‌تک پلان‌هایش، درسی‌ست برای شناخت هرچه عمیق‌تر سینمای نوآر.

در همان ابتدای تیتراژ آغازین نام فیلم با فونت درشتی که حروفش گویی در حال سقوط هستند، روی تصویر پس‌زمینه از یک جاده متروک و گویی بی‌انتها جلب نظر می‌کند: **بیراهه**. دوربین با حرکات دالی، پی او وی شخصی را نشان می دهد که گویی سوار بر ماشین است و به پشت سر و راهی که آمده می‌نگرد. نماهای تراولینگ دوربین حسی از ناپایداری و بی‌ثباتی ایجاد می‌کند. نمای تراولینگ طولانی دوربین به عقب، نشانه‌ای از حرکت مداوم، تعقیب و گریز همیشگی و فرار دائمی‌ست. موسیقی آمبیانت نیز به کمک میزانسن آمده تا هرچه بیشتر به فضای تعلیق و تشویش فیلم بیفزاید. با محو و فِید شدن پایان تیتراژ در سیاهی، سکانس آغازین فیلم نیز از سیاهی برمی‌آید. کم‌کم شمایل مردی از درون تاریکی‌ها نمایان می‌شود که گویی نا امیدانه و بی‌هدف در حال راه رفتن است. در ذهن مخاطب پرسش‌هایی مطرح می شود که این مرد کیست؟ چه بر سرش آمده و به دنبال چیست؟

فضای کافه‌باری که مرد وارد آن می‌شود به مراتب پرنورتر و روشن‌تر از میزانسن قبلی‌ست. شخصیت او پس از مکالمه‌اش با

مـردی در بـار بیشـتر بـه مخاطـب شناسـانده می‌شـود. مـردی کم‌حوصلـه کـه دلِ خوشـی از معاشـرت بـا غریبه‌هـا نـدارد. وقتـی کـه موزیکـی پخـش می‌شـود کـه بـرای او آزاردهنـده اسـت، نمـای بسـته ای از چهـره معـذب و مضطربـش در قـاب بسـته و تنگـی حالـت روحـی او را بـه تصویـر مـی کشـد. قاب‌بنـدی فشـرده شـخصیت اصلـی فیلـم، او را در جهانـی محصـور مـی کننـد کـه خلاصـی از آن ممکـن نیسـت. حتـی چینـش افـراد در میزانسـن نیـز نشـان دهنـده گرفتـار شـدن اوسـت. کافه‌چـی در جلـو، و مـردی کـه بـه موزیـک گـوش مـی کنـد، در پشـت سـرش به‌گونه‌ای‌سـت کـه بـه نظـر می‌رسـد بیـن ایـن دو در اسـارت اسـت و بایـد بـه ایـن شـرایط تـن در دهـد. یکـی از بارزتریـن ویژگی‌هـای سـینمای نـوآر کلاسـیک در همیـن پـلان اسـت کـه دوربیـن بـا پَـن روی صـورت او کلوزآپـی از چهـره‌اش را نشـان می‌دهـد و نـور اطـراف او کـم شـده و تنهـا چشـم‌ها و پیشـانی او قابـل دیـدن هسـتند. کنتراسـت بالایـی کـه نـور در میزانسـن ایـن صحنـه پدیـد آورده شـیوه روایـت فیلـم را نیـز دگرگـون می‌کنـد و او بـا عباراتـی مبهـم و زبانـی تلـخ از احساسـات و تفکراتـش می‌گویـد. موسـیقی تبدیـل بـه وسـیله‌ای می‌شـود کـه همـراه او بـه گذشـته‌اش سـفر کنیـم.

سکانس دیگری در فیلم که نمود تلفیق فرم سینمای اکسپرسیونیستی و نـوآر را توأمـان در خـود دارد سکانسی‌ست کـه دلـدار اَل از قصـد سـفرش بـه هالیـوود می‌گویـد. زن و مـردی در خیابانـی پـر مـه و راز آلـود و تاریـک و دوربیـن کـه بـا پَـن رو چهـره‌ی آن دو مدیـوم شـاتی را بـه تصویـر می‌کشـد و زن نیـز قصـد تـرک اَل را دارد. کنـش و واکنـش نـور و تاریکـی بـا تصاویـر پرکنتراسـت، فضـای نـوری تیـره‌ای فراهـم آورده کـه دنیایـی تـک رنـگ و سـیاه وسـفید می‌سـازد. چراغ‌هـای روشـنایی معابـر، دوایـری از نـور بـر سـطح سـنگفرش درخشـنده پیاده‌روهـا ایجـاد می‌کننـد، تابلوهـای نئـون بـه آسـمان تیـره روشـنایی می‌بخشـند. نماهـای مـورب و خـارج از تـراز، نشـان از جهانی‌سـت آشـفته و فروریختـه. ایـن جهـان همیشـه در لایـه ای از مـه فـرو رفتـه اسـت.

جملاتـی کـه اَل در روایـت بیـان مـی کنـد کلیدهـای روایـت فیلـم هسـتند. مثـلا زمانـی کـه روی افکـت نقشـه و سـفر او در جـاده از احساسـاتش در مـورد سـختی راه و همچنیـن عقایـدش در مـورد پـول می‌کنـد. و یـا در جایـی می‌گویـد "کاش می‌دونسـتم بـا سـوار شـدن بـه اون ماشـین خـودم رو بـه چـه دردسـری می‌نـدازم"، بیننـده متوجـه می‌شـود کـه ایـن سـرآغازی بـرای اتفاقـات ناگـوار بعدی‌سـت.

هنگامـی کـه او سـوار ماشـین اسـت، بازتـاب تصویـر او از پشـت ماشـین در آینـه جلـو بـه وفـور دیـده می‌شـود کـه ایـن تکنیـک نیـز از حربه‌هـای فیلم‌هـای نـوآر بـرای نشـان دادن تنـش در احساسـات و درونیـات کاراکترهاسـت. وقتـی شـب فرامی‌رسـد نورپـردازی تیـره و تاریـک بـار دیگـر بـا ایجـاد کنتراسـت بـالا، حسـی از تلخـی و شـومی را پدیـد مـی‌آورد. و بـا آن‌کـه در دل روایـت اَل از شـرایط کنونـی کورسـوی امیـدی دیـده می‌شـود امـا هـوای طوفانـی و بارانـی همـان را بـه بدیمن‌تریـن اتفـاق زندگـی وی بـدل می‌کنـد. افکـت صـدای بـاران کـه بـا موسـیقی وهم‌انگیـزی درآمیختـه حـس دلهـره اضطـراب وقـوع اتفاقـی ناخوشـایند را دوصـد چنـدان مـی کنـد.

صحنـه ورود کاراکتـر فم‌فتـال بـه فیلـم نیـز مثـال زدنی‌سـت. او تنهـا و بـه طـور غریبـی در کنـار جـاده‌ای متـروک ایسـتاده و توجـه مـرد بـه او جلـب می‌شـود. و سـپس دوربیـن بـه آرامـی از تصویـر او زوم‌اوت مـی کنـد. و بدیـن ترتیـب اولیـن برخـورد مـا بـا ایـن شـخصیت شـکل مـی گیـرد. او چهـره‌ای معصـوم و ظاهـری آرام دارد. تصویـر اولیـه او در ذهـن مـا بـا توصیفـات اَل از زیبایـی او کامل‌تـر می‌گـردد.

امـا فیلمسـاز بـا نمایـان کـردن چهـره واقعـی او اَل و مـا را شـوکه می‌کنـد. او نقطـه مقابـل شـخصیت زن دیگری‌سـت کـه پیـش از ایـن در فیلـم بـا او آشـنا شـده‌ایم. اطلاعـات او حتـی از تماشـاگر و راوی داسـتان نیـز بیشـتر اسـت. او همـواره سـعی دارد بـا اغواگری‌هایـش از اَل سواسـتفاده کنـد.

نماهـای اورشـولدر از کلـوزآپ ورا او را مضطـرب و در معـرض خطـر نشـان مـی دهـد. او نیـز در خیـال و روایـت اَل از ماجـرا تصادفـی کشـته می‌شـود. شـات مدیـوم از دسـتان اَل کـه سـیم تلفـن را بـه محکمـی می‌فشـارد حـس تـرس مضاعفـی را بـه بیننـده القـا می‌کنـد.

بـار دیگـر نمایـی از بازتـاب صحنـه در آینـه و ایـن بـار در سـکانس قتـل ورا دیـده می‌شـود. ایـن بـار دوربیـن جسـد بی‌جـان ورا کـه بـه حالـت رقت‌آمیـزی روی تخـت افتـاده را از آینـه بـه نمایـش می‌گـذارد.

فرامـوش نکنیـم کـه اولمـار تمـام ایـن ظرافـت هـا را در اوج کمبودهـای مالـی بـرای هزینه‌هـای فیلمـش بـه کار بـرده و بدیـن ترتیـب ایـن اثـر بـه مانیفسـتی بـرای کارگردانانـی کـه مجبـور بـه سـاخت فیلـم بـا بودجـه کـم بودنـد، بـدل گشـته اسـت.

بـه طـور مثـال اولمـار قـادر نبـود از جلوه‌هـای ویـژه بهـره ببـرد، بـه همیـن خاطـر بـرای نشـان دادن ذهـن پریشـان اَل پـس از بـه قتـل رسـاندن ورا دوربیـن از دریچـه چشـمان اَل دور اتـاق پـن می‌کنـد و سـپس متناوبـاً تصویـر مـات و دوبـاره واضـح می‌شـود تـا حالـت تـرس و وحشـتی کـه بـر روحیـه اَل حاکـم اسـت بـه زبـان دوربیـن تصویـر کشـیده شـود. ایـن پـن کـه از پـی او وی اَل دیـده می‌شـود درحقیقـت نشـان‌دهنده ایـن اسـت کـه او بـه هـر طـرف می‌نگـرد نشـانی از مـدرک جـرم او در سرتاسـر اتـاق و در حقیقـت دنیـای اطرافـش بـه چشـم مـی خـورد. صحنـه هـای پایانـی فیلـم کـه همچنـان غـرق در تاریکی‌سـت بازتابـی از وجـود گناهـکار اَل اسـت و کنتراسـت بـالای نـور و تصویـر نشـان از آن دارد کـه او هیـچ‌گاه قـادر بـه فـرار از گذشـته و گناهانـش نیسـت.

بیراهـــه نـه تنهـا تکنیک‌هایـش، بلکـه جملـه‌ای دارد کـه مانیفسـتی بـرای تمـام فیلم‌هـای نـوآر محسـوب می‌شـود: "بـه هـر طـرف کـه می‌خـوای فـرار کنـی، بالاخـره سرنوشـت یـه سـنگی جلـو پـات می‌نـدازه". یـک فیلـم نـوآر خالـص در تمـام ابعـاد: یـک مـرد، یـک زن، مقـداری پـول، شـب و تاریکـی و مـرگ. شـاید او تنهـا یـک بدمَـن اسـت کـه خـودش اعتقـاد دارد تنهـا گناهـش بدشانسی‌سـت. امـا از تنهـا چیـزی کـه مطمئـن اسـت ایـن اسـت کـه دیگـر هیـچ چیـز مهـم نیسـت.

بیراهه؛ آغاز راه تاریک سینمای آمریکا

نویسنده: یاسمین کاشف بهرامی
ykbahrami@gmail.com

پایان جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۵، دوره ای از فیلم هایی درباره ی کشف دوباره ی خانواده، بازگشت به خانه و بازسازی را به همراه داشت.

در آن سال ها هالیوود فیلم **بهترین سال های عمر ما** (**ویلیام وایلر**/۱۹۴۶) را به نمایش گذاشت و این داستان بازگشت سربازان به خانه، برنده جایزه ی اسکار بهترین فیلم سال شد. با این حال در همان دوره، فیلمی روی پرده رفت که چهره ای متفاوت از آمریکا و جامعه آمریکایی را به تصویر می کشید. **بیراهه** (**ادگار اولمر**/۱۹۴۵) داستان مردی را روایت می کرد که از زندگی کوچک و حقیرانه خود، راهی زندگی سیاهی می شد که از قبل محکوم به نابودی بود. این فیلم و دیگر فیلم هایی که به دنبال آن آمدند، با داستان های تاریکشان، ظاهر مخصوص به خود را داشته و فیلم های سفید و سیاهی بودند که در دنیای خشن و تیره اشان، تنها قانون، قوانین سرنوشت و تنها راه جبران ارزش های از دست رفته، مرگ بود. این فیلم ها، که بعدها توسط منتقدان فرانسوی، **فیلم نوآر** یا به عبارتی فیلم سیاه خوانده شدند، با سایه ها بلند، خیابان های تاریک و باران خورده و اتاق های پر دود، پاسخ اجتناب ناپذیری بودند به عجز و درماندگی سربازانی که با رویای آرمان شهری که ساخته بودند به خانه برمی گشتند و با این واقعیت تلخ روبه رو می شدند که دنیا هنوز همان دنیای قبلی است. از این رو، فیلم های نوآر را می توان از معدود فیلمهای تاریخ هالیوود دانست که با جسارت فروریختن رویای آمریکایی و معصومیت از دست رفته ی آن را به تلخی باز می نمایانند.

به علاوه، این فیلم ها با لحن رئالیستی کوبنده و با استفاده خیره کننده از نور که برپایه ی سبک سینمای اکسپرسیونیستی آلمان بنا شده بود، موفق شدند رئالیسم را با اکسپرسیونیسم پیونده زده و به این وسیله تصویری مخوف از تاریکترین زوایای طبیعت بشرارائه دهند.

از طرفی، فیلم نوآر، فارغ از اینکه ژانر هست یا نه، موفق شد دستور زبانی مختص به خود را به وجود آورده و با خلق کاراکترهای نوآری و دنیای عجیب و دلهره آورش، قوانین خود را اجرا کند. در این میان، **بیراهه** در اولین موج های فیلم نوآر ساخته شده و سنگ بنای روایت نوآری را پایه گذاری کرد. فیلم درباره ی پیانیست فقیری به نام **ال رابرتز** (**تام نیل**) است که تصمیم می گیرد در لس انجلس به نامزدش ملحق شود و از آنجایی که پول ندارد، کنار جاده می ایستد تا کسی او را به مقصد برساند. بدشانسی او از جایی آغاز می شود که مردی که او را سوار کرده خوابش می برد. **ال** که ناراحتی و فلاکت را از صورتش می توان خواند، پول و ماشین مرد مرده را برداشته و راهی غرب می شود ولی با سوار کردن زنی که کنار جاده ایستاده، زندگی اش در سراشیبی سقوط قرار می گیرد.

در دهه ۳۰ و زمان رکود اقتصادی آمریکا، سرگرمی محبوب مردم سینما رفتن و تماشای فیلم بود. به طوری که تا پایان دهه تعداد سینماهای کشور به ۱۵ هزار سالن سینما رسید که از تعداد بانک ها هم بیشتر بود. از این رو، و با توجه به پیشرفت های تکنیکی مانند ظهور رنگ در فیلم برداری، هالیوود شروع به ساخت فیلم های بزرگ و پرخرجی مانند **بربادرفته** و **جادوگر شهر از** (هردو فیلم به کارگردانی **ویکتور فلیمینگ** در سال ۱۹۳۹) کرد.

این فیلم ها علاوه بر خرج های سرسام آورشان، زمان تولید طولانی ای هم داشتند. در اینجا بود که استودیوهایی مانند **متروگلدن مایر**، **پارامونت**، **فاکس قرن بیستم**، **برادران وارنر** و **آر کی او**، که در واقع بر هالیوود حکم رانی می کردند، بار دیگر دست به دامن روشی شدند که در دوره فیلم های صامت از آن

ستفاده کرده بودند. آن ها سینماداران را وا می داشتند که برای خرید حق پخش فیلم های بزرگ، نه فقط خود فیلم، بلکه بسته ای از فیلم ها را خریداری کنند که شامل یک فیلم پرخرج (**ای مووی**) و چندین فیلم کم بودجه (**بی مووی**) می شد.

این فیلم های کم خرج، با هزینه های بسیار پایین و بر اساس داستانهای عامه پسند ساخته شده و در نتیجه سود بالایی برای کمپانی ها به ارمغان می آورند. **بیراهه** هم در صف همین فیلم های کم بودجه هالیوود و با سرمایه ۲۰ هزار دلار ساخته و در شش روز فیلم برداری شد. و نتیجه اینکه ،طبق انتظار، زمان و بودجه کم دست به دست هم داده و باعث شدند که فیلم پر از اشکالات تکنیکی و روایت های ناشیانه باشد که البته خود کارگردان هم به آنها واقف بود. برای مثال، در صحنه های آغازین فیلم، **اولمر** از مه غلیظ برای ایجاد توهم خیابان های نیویورک استفاده می کند یا برای نشان دادن فلاش بک، فقط روی صورت **نیل** زوم کرده، چراغ های بک گراند را خاموش می کند و نوری در چشمان **نیل** می تاباند. (همین نورپردازی، به تنهایی، به یکی از شاخص ترین نورپردازی های فیلم نوآر تبدیل شد.) علاوه بر این مثال-ها، می توان به راحتی تقلای اولمر برای کار با این بودجه ی ناچیز را در صحنه ای دید که **نیل** به نامزدش، **سو**، تلفن می کند. **اولمر** زمانی را با نشان دادن تلفن خانه و کارکنان آن پر می کند ولی ما هرگز تصویری از **سو** در حال مکالمه نمی بینیم، بلکه فقط وقتی دیالوگ های **نیل** تمام شد، او را می بینیم که تلفن را نگه داشته است.

اما شاید جالب تر از همه ی این نقصان های عمدی، قسمتی باشد که **نیل** سوار ماشین ناشناسی می شود تا به لس آنجلس برود (**اولمر** به خاطر صرفه جویی در هزینه ها، از ماشین خودش استفاده کرده است). قبل از سوار شدن **نیل**، به نظر می رسد در ماشین های دیگر ،به سبک انگلیس، راننده در سمت راست نشسته-است. با این حال، در ماشینی که نیل را سوار می کند، راننده در سمت چپ قرار دارد و بنابراین قاعدتا باید در سمت مخالف رانندگی کند. حدس **راجر ایبرت** در مورد این اشکال این است که **اولمر**، ماشین ها را در حال رانندگی از چپ به راست فیلم برداری کرده و سپس برای القای احساس سفر از شرق به غرب، فیلم را برعکس کرده است.

همین مثال ها کافی است تا تصور کنیم **بیراهه** در همان سالی که نمایش داده شد، باید از یادها می رفت. فیلم آنقدر اشکال و کم وکاستی دارد که حتی

در یک مدرسه فیلم سازی هم نمره قبولی نمی گیرد، ولی واقعیت این است که این اشکالات به طرز شگفت آوری، نه فقط به فیلم ضربه نمی زند بلکه بخشی از خود فیلم را تشکیل داده و **اولمر** را به الگویی برای فیلم سازان مستقل بدل می کنند. از طرفی، جدا از تأثیرات فیلم بر فیلمسازان مستقل، **بیراهه** با کم بودجه بودن خود، یکی از مشخصات اصلی فیلم نوآر را رقم می زند، مشخصه ای که به سازندگان فیلم نوآر اجازه می داد، که تا وقتی پولی خرج نمی کردند، راهها و تکنیک های مختلفی را بیازمایند. بنابراین، بسیاری از فیلم نوآرها "بی مووی"هایی بودند که تنها به واسطه ابتکار و پشتکار کارگردانان و فیلم بردارانشان ساخته می شدند مانند فیلم های اولیه **مایکل مان** یعنی **تی- من** (**مأموران خزانه داری**) (۱۹۴۷) و **قرارداد ناجوانمردانه** (۱۹۴۸) و فیلم **دیوانه ی اسلحه** (**جوزف لوئیس**) که در سال ۱۹۵۰، با نام **زن کشنده است** و در آخرین روزهای قانونی بودن ساخت **بی مووی** و در ابتدای دوران مکارتیسم اکران شد.

بیراهه با اینکه با بودجه کم و با بازیگران ارزان درجه دو ساخته شد ولی کارگردانی درجه یک داشت. **ادگار جی. اولمر** (۱۹۰۰ - ۱۹۷۲) از جمله کارگردانان اروپایی بود که با شروع جنگ جهانی دوم راهی آمریکا شده و شروع به فیلمسازی در هالیوود کرد.

او که قبلاً در فیلم های مهمی چون **آخرین خنده** (۱۹۲۴) و **طلوع** (۱۹۲۸) دستیار **فردریش مورناو** کبیر بود، به یکی از حلقه های اتصال اکسپرسیونیسم آلمان، با نورپردازی اغراق آمیز و زوایای عجیب دوربین و طراحی صحنه غریبش، به نوآر آمریکایی، با موسیقی جاز و احساس گناه همیشگی اش، بدل شد. نورپردازی پر سایه اکسپرسیونیستی، با سادگی و کارآمدی تکنیکی اش به **اولمر** اجازه می داد که بیشتر وقتش را با بازیگران سپری کرده و کمتر روی تکنیسین ها تمرکز کند. همچنین، این امکان را به فیلم-بردار و نورپرداز می داد که تنها با انداختن سایه ای روی قسمتی از صحنه، عناصر نامطلوب را به راحتی

حذف کنند.

علاوه بر اینها، **اولمر** با استفاده از کنتراست های بالا و سایه های کش آمده، که در فیلم های اکسپرسیونیستی نیز به وضوح دیده می شود، موفق شد در **بیراهه** نه تنها فیلم سیاه و سفیدش را از یکنواختی ای بی روح نجات دهد بلکه توانست حس عدم تعادل روانی، ترس و دنیایی ترسناک و سرکوب گر را به مخاطبش القا کند. از طرف دیگر، او با نورپردازی خفیف صحنه، معادل بیرونی بی نظیری برای احساسات کاراکتر گیرافتاده ی فیلم ایجاد کرد؛ صحنه هایی که در آن هیچ نوری نیست و در نتیجه موقعیت هایی که هیچ راه فراری از آن ها نمی توان متصور بود.

البته **اولمر** تنها پناهجوی اروپایی در هالیوود نبود؛ تاریکی ای که نازی ها در سرتاسر اروپا گسترانده بودند، باعث شد هنرمندان بسیاری آمریکا را برای ادامه زندگی برگزیده و به این ترتیب خیل عظیمی از بازیگران، تکنیسین ها، کارگردانان و فیلم برداران با استعداد و خوش ذوق وارد نظام استودیویی شده و یکی از خلاق ترین دوران سینمای آمریکا را رقم زدند. افرادی مانند **فیتز لانگ**، **بیلی وایلدر**، **جان آلتون** (فیلم بردار افسانه ای اتریشی) و بسیاری دیگر که به دنبال **اولمر**، از توانایی ها و آموخته هایشان در زمینه اکسپرسیونیسم استفاده کرده و با ترکیب آنها با سینمای آمریکایی ویژگی اساسی دیگری را وارد **نوآر** کردند: فیلم برداری سیاه و سفید پرکنتراست، منابع نور محدود، زوایای دوربین تهدید آمیز و پرسپکتیوهای پرعمق. در واقع این خصوصیات تصویری ای که احساس تنش و ناامنی را در بیننده ایجاد کرده و دنیای سیاهی را به او می نمایاندند که بعدها به امضای همیشگی فیلم **نوآر** بدل شد.

یکی از به یادماندنی ترین قسمت های **بیراهه**، که حتی تماشاگران امروزی را هم غافلگیر می کند، نوع روایت داستان از طریق صدای خارج از تصویر است که به وسیله ی آن، قهرمان فیلم، ال، داستانش را، با مخاطب قرار دادن بیننده به طور مستقیم، تعریف کرده و با لحنی غمگین از خودش دفاع می کند. **اولمر** از این طریق، هم داستانش را روایت کرده و هم با وادار کردن شخصیت اولش به صحبت با ما هدفی دیگر را دنبال می کند؛ ما دیگر تنها شنودگان داستان نیستیم بلکه کارگردان با این کار از ما می خواهد که این داستان را باور کرده و ماجرا را از دید **ال** دنبال کنیم. فیلمی که می بینیم، آن چیزی نیست که واقعا اتفاق افتاده بلکه آن چیزی است که ال دوست دارد ما فکر کنیم اتفاق افتاده است. **اولمر** همچنین، از این صدای خارج از تصویر برای نمایش دادن مسائل ذهنی، مثل رویا و خیال و حافظه استفاده می کند، مانند صحنه ای که **ال** پس از برداشتن پول، ماشین و لباس های مرد مرده، به یک متل رفته، می خوابد و در رویا اتفاقاتی که افتاده را بار دیگر مرور کرده و با خواهش از مرد می خواهد که نمیرد. این صدا روی تصویر، امکان این را فراهم می کرد که مردان واقعی و خشن که از جنگ برگشته و با واقعیت زندگی روبه رو می شدند، جنبه ای نرم تر و آسیب پذیرتر از شخصیت خود را نمایان کرده و از طرف دیگر، به تماشاگر کمک می کرد تا وارد زندگی دیوانه وار این کاراکترها شده و جهان را از دریچه

دیـد آنهـا ببیننـد و در نتیجـه، نـه تنهـا یکـی از خصوصیـات ویـژه **فیلـم نـوآر** اسـت بلکـه بـه فیلـم هایـی از ژانرهـا و زمـان هـای مختلـف راه پیـدا کـرده و هنـوز هـم بـه کار مـی رود.

نکتـه جالـب در **بیراهـه** ایـن اسـت کـه بـا اینکـه **ال** راوی و شـخصیت اصلی داسـتان اسـت، ولـی در جلـو رفتـن داسـتان نقـش چندانی نداشـته و بیشـتر تحـت تأثیـر اتفاقات پیـش آمـده اسـت تـا تأثیرگذار بـر حـوادث. از طرف دیگـر، شـخصیت زن فیلـم ورا (**آن سـوج**)، یعنـی دختـر شـلخته ای کـه **ال** او را سـوار مـی کنـد، حوادثـی را پیـش آورده و آنقـدر جسـور اسـت کـه **ال** را زیـر سـلطه خـود درمـی آورد. ورا زنـی اسـت غیرقابـل پیـش بینـی، بـا زبانـی تنـد و گزنـده و آن طـور کـه راوی داسـتان مـی گوید، زیبـا "ولی نـه آن طـور کـه سـتاره هـای سـینما زیبـا هسـتند، بلکـه زیبایـی طبیعـی". او در همـان اولیـن لحظـه هـای حضـورش در ماشـین، تظاهـر مـی کنـد کـه خوابیـده ولـی بعـد به سـرعت چشـم هایـش را بـاز کـرده و بـی مقدمـه از **ال** مـی پرسـد کـه بـا صاحـب اصلـی ماشـین چـه کارکـرده اسـت. او **ال** را گناهـکار مـی دانـد ولـی حاضر می شـود او را بـه پلیـس معرفـی نکنـد، تنهـا بـه ایـن شـرط که با رسـیدن بـه نیویـورک، ماشـین را فروختـه و پولـی بـه او بدهـد. امـا بعـد، بـرای اجـرای نقشـه ای جدیـد، **ال** را زندانـی می کنـد. البتـه **ال** هـم بـا وجـود ظاهـر ناراضـی اش، تـلاش چندانـی بـرای فـرار نکـرده و چندیـن روز در اتـاق خفقـن آور هتلـی کوچـک بـا او مـی مانـد، تـا اینکـه در نهایـت خـودش را بـا جسـد او تنهـا مـی یابـد.

ورا و دیگـر زنـان اغواگـری کـه در اکثـر فیلمهـای **نـوآر** سـروکله اشـان پیـدا شـد را مـی تـوان، تصویـر تـرس و بهـت مردانـی دانسـت کـه از جنـگ برگشـته و زنـان را بـا موقعیـت جدیداشـان در خانـواده و جامعـه و اسـتقلال روزافزونشـان، تهدیـدی بـرای خـود مـی یافتنـد چـرا کـه ایـن زنـان دیگـر زنهـای خانـه دار و مـادران دلسـوز قبـل از جنـگ نبودنـد. بلکـه زنهایـی مسـتقل و قـوی بودنـد کـه مـی دانسـتند چه مـی خواهند و نظراتشـان را بـه روشـنی بیـان مـی کردنـد و بنابرایـن همـان قـدر کـه بـرای مـردان ناشـناخته و جـذاب بودنـد، توجـه زنـان را هـم بـه خـود جلـب مـی کردنـد. زنهایـی کـه شـاید بـه زیبایـی و معصومیـت زنـان قبـل از جنـگ نبودنـد، امـا زیبایـی تأثیرگـذار داشـتند کـه باعـث مـی شـد مـردان نـوآری هـر کاری بـرای رسـیدن بـه آن هـا انجـام دهنـد، کارهایـی کـه آن هـا را در مخصمـه ای پیچیـده انداختـه و بـه نابودیشـان مـی انجامیـد. در نهایـت، ایـن "زنـان کشـنده" یـا بـه عبارتـی "فـم فتـال" هـا بـه عنصـری ثابـت در فیلـم نوآرهـا تبدیـل شـدند کـه بـرای رسـیدن بـه خواسـته هایشـان حاضـر بـه قربانـی کـردن همـه کـس و همـه چیـز بـوده و از هیـچ تـلاش و حقـه ای فروگـذار نمـی کردنـد. زنانـی مثـل **فیلیـس (باربـارا اسـتانویک)** در**غرامـت مضاعـف (بیلـی وایلـدر**/۱۹۴۵)، **ویویـان روتلـدج (لـورن بـاکال)** در **خـواب بـزرگ (هـاروارد هاکـس**/۱۹۴۶) و **کتـی موفـات (جین گریـر)** در **از درون گذشـته (ژاک ترنـر**/۱۹۴۷)

نمـی تـوان **بیراهـه** را دیـد و فکـر نکرد کـه چه می شـد اگر **ال** سـوار ماشـین دیگری شـده بـود، یـا چـه می شـد اگـر دختری که سـر جـاده ایسـتاده بـود را سـوار نمـی کرد و بسـیاری از "چـه می شـد" های دیگر که حتی خـود **ال** هم از خودش می پرسـد. حوادثی کـه بـرای این پیانیسـت بیچـاره اتفاق می افتند، اگرچه دلیلی خاصی نداشـته اما سرمنشـأ مشـخصی دارنـد: سرنوشـت. همان قـدرت والایی کـه **ال** آن را در هر راهی کـه می رود، منتظـر فرصتـی مـی بینـد تا زندگـی اش را نابود کنـد: "از هـر راهی که بروی، سرنوشـت برایـت زیرپایـی مـی گیـرد تـا تـو را به زمیـن بزند". ایـن از بخت بد **ال** اسـت کـه از بین تمـام ماشـین ها، باید سـوار ماشـین مردی شـود کـه چند سـاعت بعد به طرز مشـکوکی مـی میـرد، ایـن از بدشانسـی اوسـت کـه از بین تمـام آدم های دنیـا، دختری را سـوار می کنـد کـه صاحب اصلی ماشـین را می شـناخته و برای اینکـه دختـر، او را به پلیس معرفی نکنـد، مجبـور مـی شـود وارد بـازی کثیفـش شـده و به نوعـی به زندانـی او تبدیل شـود. بـا وجـود اینکـه ایـن بدبیـاری ها، کـه بدون هیچ منطقی بر سـر شـخصیت هـای نوآری نـازل مـی شـوند، ناراحـت کننده بـوده و بیننده را شـوکه می کنند، ولی حقیقت این اسـت کـه، بـدون آن هـا تصور شـکل گیری داسـتان نوآر بسـیار مشـکل اسـت. برای مثـال در **بیراهـه**، اگـر **ال** سـوار ماشـین دیگری می شـد و بدون مشـکل به نیویورک می رسـید، یـا مثـلا در**غرامـت مضاعف**، اگر شـخصیت اصلـی، **والتر نف (فرد مـک مورای)**، فروشـنده بیمـه نبـود و یا وقتـی به خانه ی **دیترسـون** ها می رفت، آقای **دیترسـون** در خانـه بـود و در نتیجـه او هیچ وقت با همسـر **دیترسـون**، **فیلیس**، آشـنا نمی شـد، اصـلا دیگـر ماجرایـی بـرای دنبال کـردن نداشـتیم. پس بیراه نیسـت که بگوییم، سـتاره اصلـی **بیراهـه** و باقـی **نوآرها**، نـه فم فتال و نه حتی شـخصیت اصلی فیلـم، بلکه خود سرنوشـت اسـت. سرنوشتی که همچون سـایه ی مرگ بر سـر آدم های داستان ایستاده و از همـان ابتـدا، بـا یادآوری فرجام شـوم آن هـا، هرگونه توهم و امیدی بـرای پایان خوب و دنیایـی بهتـر را نقـش برآب می کند. سرنوشـتی که اگر عاقبت خوشـی داشـت، یا حداقل راه فـراری از آن بـود، کـه نیسـت، فیلم **نوآر**، هرگز ایـن قدر تاریک و تأثیرگذار نمی شـد.

منابع:

۱. مقاله ی «یادداشت هایی بر فیلم نوآر» نوشته ی پل شریدر
۲. مقاله ی «فیلم های بزرگ: بیراهه» نوشته ی راجر ایبرت – سایت rogerebert.com
۳. مقاله ی «هیجانات ارزان» (فیلم نوآر به عنوان بی مووی) نوشته جان پترسون – سایت theguardian.com
۴. مقاله ی « بهترین فم فتال ها» – سایت filmsite.orgr
۵. ویدیوی «آوردن تاریکی به نور» – سایت youtube.com
۶. ویدیوی « ریشه های فیلم نوآر» سایت Filmmakeriq.com
۷. ویدیوی « سینمای آمریکا: فیلم نوآر» – سایت youtube.com
۸. ویدیوی « نورپردازی فیلم نوآر» سایت filmmakeriq.com
۹. مستند « سفری شخصی در فیلم های آمریکایی» ساخته ی مارتین اسکورسیزی
۱۰. ویدیوی « قوانین فیلم نوآر» بی بی سی – سایت youtube.com
۱۱. ویدیوی» نوآر چیست؟» – سایت vimeo.com
۱۲. سایت imdb.com
۱۳. مقاله « اکپرسیونیسم آلمان و فیلم نوآر» – سایت academic.brooklyn.cuny.edu