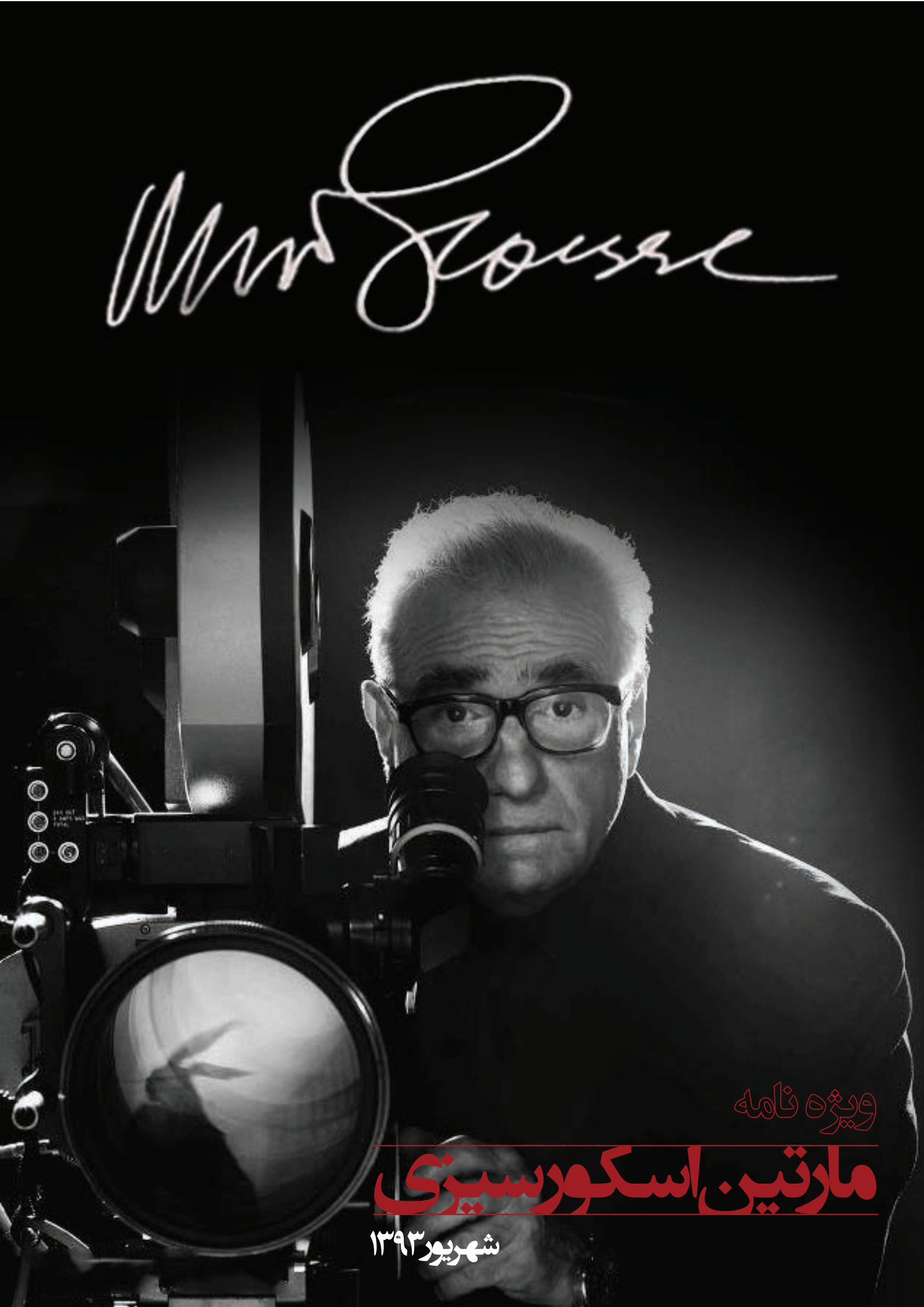
Mr Scorsese



ویژه نامه

مارتین اسکورسیزی

شهریور ۱۳۹۳

پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA THEQUE

Gholhak Cinematheque Digital Magazine

www.pardis-gholhak.com

مجله الکترونیکی سینماتک قلهک
شماره ۶ (ویژه‌نامه مارتین اسکورسیزی)
شهریور ۱۳۹۳

صاحب امتیاز:
سینماتک قلهک

سردبیر:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی

گروه تحریریه:
شیوا اسفاری
محمدرضا برادری
فرناز ربیعی
شهرام زعفرانلو
مرضیه زمانی
سحر سلیمانی
نیکی شریف پور
مژگان شعبانی
فرناز شهیدثالث
کیارش فروهرنیا
عرفان گلپایگانی
فرشید گندم کار
بهزاد لطفی

ویرایش متن:
مرضیه زمانی
احمدرضا شعبان زاده
سمیه کرمی

صفحه آرایی:
یلدا حاجی خانی
سارا محمدی فتح

© نقل مطالب جز با ذکر منبع مجاز نیست و شامل پیگرد قانونی می شود.

بخش اول

سرمقاله..... ۴
ویژگی های سینمای مارتین اسکورسیزی..... ۵
خدمات متقابل سینما و مارتین اسکورسیزی..... ۲۹
هالیوود درجه دو، اسکورسیزی درجه یک..... ۳۳
سینمای عامه پسند و سینمای اسکورسیزی..... ۳۸
اسکورسـیزی؛ مردی در پس قلم تصویر سـازی سناریوهای مصور..... ۴۱
سینمای اسکورسیزی در موزه..... ۴۷
فیلم شناسی مارتین اسکورسیزی..... ۵۰

بخش دوم

رستگاری در خیابان؛ خیابان های پایین شهر..... ۶۱
ضیافت بزرگ راک اندرول؛ آخرین والتز..... ۶۶
اتللویی معاصر؛ گاو خشمگین..... ۷۱
جری، مارتی، روپرت؛ سلطان کمدی..... ۷۸
پسرانی از محله برانکس؛ رفقای خوب..... ۸۲
جدال سخت بودن یا نبودن؛ مرحومان..... ۸۸
هزارتوی ذهن اسکورسیزی؛ جزیره شاتر..... ۹۳

بخش سوم

اسکورسیزی؛ پرسیونیستی..... ۱۰۰
هوگو؛ هدیه تولد اسکورسیزی به ژرژ ملیس..... ۱۰۷
روایت در گرگ وال استریت..... ۱۱۱
گاو خشمگین..... ۱۱۹
تصاویر سخن می گویند..... ۱۲۴
گزیده چند مصاحبه ۱۳۴
من آدم خونسرد و آرومی نیستم..... ۱۳۹
گزیده مصاحبه با صدا و سیمای استرالیا..... ۱۴۱
آلبوم عکس..... ۱۴۵

سرمقاله

من عاشق فیلم هستم! این زندگی من است! نقطه تمام!

مارتین اسکورسیزی

شاید اولین نکته‌ای که از نقل قول فوق بر می‌آید این باشد: رابطه مارتین اسکورسیزی با تاریخ سینما رابطه‌ای است کاملا عاشقانه و اگر بخواهیم اندکی پا فراتر بگذاریم می‌توان گفت که تنها تجسم عشق در سینمای اسکورسیزی، عشق به سینما است. در واقع همه فیلم‌های مارتین اسکورسیزی از این منظر بیش از هر چیز و قبل از هر چیز فیلم‌هایی درباره سینما هستند و علتی که این قدر برای تماشاگر و کسی که سینما را دوست دارد گیرا است، چیزی جز این نیست که احساس می‌کنیم در آثار او با آدم‌هایی رو به رو هستیم که چون قهرمانان مورد علاقه‌شان در تاریخ سینما رفتار می‌کنند. این مورد در سطح ناخود آگاه فیلم‌های مارتین اسکورسیزی همیشه وجود دارد. با توجه به نگاه عاشقانه و خاص مارتین اسکورسیزی به سینما، برای او واقعیت زندگی همیشه درون سینما است و خارج از واقعیت سینما چیزی برای او ارزش ندارد و به همین دلیل آثار او در عین حالی که دارای موضوعات مختلفی هستند، اما در یک نقطه مشترکند و آن این که همگی درباره سینما هستند.

مارتین اسکورسیزی آدمی است که می‌خواسته گنگستر شود و یا در بهترین حالت کشیش، ولی سینما او را تبدیل به یکی از بزرگترین فیلمسازان کرده است و از آن‌جا که مسیر فیلمسازی خودش و دنیای اطرافش را کاملا می شناسد و به آن کاملا وفادار بوده است، در طول سالیان همواره در اوج بوده است.

هوش سرشار و شناخت بی‌نظیر مارتین اسکورسیزی از سینما موجب شده است که در طول دهه‌های فعالیتش همیشه ماندگار بماند، سریع تغییر مدیوم را بفهمد و برای حفظ تداوم؛ واکنش مناسب نشان دهد.

فیلمسازی که علاقه بسیار زیادی به ساخت فیلم به سیاق آن سبک فیلمسازی در سینمای آمریکا دارد که از آن به سبک والا (High Style) یاد می‌شود.

سبکی که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ در هالیوود رایج بود و همه چیز به لحاظ صحنه آرایی و مدیریت هنری فاخر و در بالاترین سطح خودش است. سبکی که در دهه ۵۰ به بعد که فیلم‌ها رئال‌تر شدند و در دهه ۶۰ کاملا به فضاهای رئال رسیدند از بین رفت. فیلمسازی که در دهه ۷۰ در میان همه همنسلانش بهتر و بیشتر موفق شده است با استفاده از هوش و ذوق سرشار و شناختی که از سینما دارد به تلفیقی از سینمای اروپا با آمریکا برسد و به سبک والا فیلمسازی کند.

او با عمق زیبایی شناسی که دارد تماشاگر را با توانایی تکنیکی منحصر به فردش اغوا می‌کند و می‌توان گفت که چون اسکورسیزی به جریان سینمای کلاسیک هالیوود و از طرفی دیگر به سینمای هنری اروپا وصل است، پس برای او سینما واجد خصلتی اندیشگون است، نه این که وسیله‌ای باشد برای بیانِ اندیشه و این اوج فرم است؛ فرمی که می‌اندیشد.

مارتین اسکورسیزی فیلم‌های زیادی دیده است اما در آثارش نمی‌توان گفت که از کدام فیلم تاثیر پذیرفته است، با وجود فیلم‌های بسیاری که دیده، اصالت و امضای خاص خودش را دارد، زیرا که به گفته خودش دوست ندارد به تماشاگر یاد آوری کند که تو در حال دیدن فیلم هستی.

با این تفاسیر صحبت در مورد شخص مارتین اسکورسیزی و فیلمسازی او چیزی جدا از صحبت در مورد تاریخ سینما نیست و موضوعی بسیار وسیع و گسترده است و شایسته‌ی پرداختی مفصل بدان. صحبت در مورد همه جنبه‌های او و سینمایش کتاب‌ها می‌طلبد اما سعی ما در این پرونده بر این بوده است که شاید با کمک جمع کثیری از دوستان بتوان گوشه‌ای از شمای کلی او و آثارش را بر شما عرضه کرد. پرونده‌ای که در بخش اول بیشتر به مباحث ویژگی‌های سینمایی مارتین اسکورسیزی، رابطه او با سینما و رابطه سینما با او می‌پردازد، بخش دوم به مناسبت نمایش ۷ اثر از او به تحلیل و بررسی این آثار اختصاص داده شده و در بخش سوم مصاحبه‌هایی با رویکردهای مختلف از او منتشر شده است، در کنار این‌ها، در چهار مقاله با عناوین مختلف که از نویسندگانی چون دیوید بوردول و کریستن تامسن ترجمه شده‌اند، در مورد بعضی دیگر از آثار او سخن رفته است.

بی شک نوشتن در مورد موضوع واحد و بزرگی چون «مارتین اسکورسیزی» خالی از ایراد نیست و می توان تکرار بعضی از نکات و اندیشه ها را بخشید زیرا که دست کم برای ما؛ **عشق توجیه نهایی است**....

سعید رحیمی

◄ویژگی های سینمای مارتین اسکورسیزی

نویسنده : سعید رحیمی

مقدمه

سینمای مارتین اسکورسیزی سینمایی است کاملا معتدل . بدین معنی که در بررسی ویژگی های سینمای او می توان مجموعه ای از رسوبها و عناصر به جای مانده از تاریخ سینما را یافت. شمایی کلی که تعداد قابل ملاحظه ای از انواع مباحث مهم و بنیادین حیطه های انتقادی، نظری، تحلیلی، زیبایی شناختی و تکنیکی هنر هفتم را در بر می گیرد.

این سینما حاوی پاسخ های کاملا معتدل و متعادلی به اساسی ترین و مشهور ترین پرسشهای تاریخ سینماست و در برابر سوالاتی چون؛ تدوین موثر است یا میزانسن؟ سینما هنر است یا سرگرمی ؟ روایت چگونه باشد ، مستقیم و سر راست یا همراه با «پرش» و « ابهام»؟ رئالیسم و نمایش جلوه بیرونی و اجتماعی وقایع یا تامل در درونیات و ذهنیات آدمی؟ کادر ثابت یا حرکت دوربین؟ بازی های مبتنی بر حس و یا متکی به تکنیک ؟ ریتم تند یا کند؟ رنگی یا سیاه سفید ؟ مفاهیم عمیقه و یا مضامین ساده ؟ شخصیت مهمتر است و یا داستان ؟ داستان پردازی یا توجه به فرم ؟ سینمای اروپایی و یا سینمای امریکایی ؟.... کاملا موضعی میانه رو را اتخاذ می کند و هیچ گاه طرفین این معادلات را در دو نقطه «قله» و یا « قهقرا» جای نمی دهد. از آن جا که هر گزینشی ، بیش و پیش از این که محک برگزیدگان باشد ، محک شخص بر گزیننده است پس با این پیش فرض برای بررسی ویژگی های سینمای مارتین اسکورسیزی در درجه اول و پاسخ به سوالات مطرح شده فوق در درجه دوم ، رویکرد این مقاله را این گونه تبیین می کنم: بررسی موردی چند نکته از کاملترین و نمونه ای ترین آثار مارتین اسکورسیزی.

نمونه هایی که حکم کامل ترین و غنی ترین جلوه های مهارت کارگردانی فیلم را با همه اجزا و وجوه گوناگونش را دارد. آثاری که برداشت بلندی از کل تاریخ سینما را در فیلمهای « معاصر» و «امروزی» ارائه می دهد. ذکر دو نکته را در پایان مقدمه ضروری می دانم ، اول اینکه در این بررسی که با این رویکرد و همراه کردن مثال هایی از آثار اسکورسیزی است؛ سعی در برجسته کردن خطوطی نا دیدنی در میان کارنامه او دارد که نگارنده از آن به عنوان « ویژگی های سینمای مارتین اسکورسیزی» یاد می کند و سپس اینکه در پاسخ به سوالات مطرح شده فوق این آثار و بطور کلی تر سینمای اسکورسیزی بستری مناسب برای طرح این چنین مباحثی است زیرا که خود او به عنوان یک عاشق سینه چاک سینما و مورخ و منتقد دلیل کافی و روشنی بر این مدعا می باشد.

تدوین یا میزانسن؟

در مباحث نظری سینما ، غالب کارگردان های برجسته جهان به لحاظ عنصر اصلی و مورد تاکیدشان در پیشبرد روایت فیلمهایی که ساخته اند به دو طیف کلی « فیلمسازان متکی به میزانسن» و « فیلمسازان متکی به تدوین» تقسیم می شوند.البته این تقسیم بندی بدین معنی نیست که لزوما کارگردان های برجسته جهان فقط در یکی از این دو تقسیم بندی می گنجند که می توان مثال هایی آورد که بطور مجزا در هیچ یک از این دو گروه جای نمی گیرند و برعکس مثال هایی که همزمان می توانند در هر دو گروه جای گیرند . اما برای تمرکز روی این بحث نظری و استخراج کارکردی باید به این نکته توجه کنیم که این دو شیوه به هم آمیخته شده اند و امکان تفکیک آن ها نیست .اسکورسیزی مصداق بارز ایجاد تعادل در این مورد است و به

عنوان مثال گاو خشمگین اخص در صحنه های مشت زنی در مرکز صحبت قرار می گیرد .
در نخستین فصل مشت زنی گاو خشمگین که مبارزه جیک لاموتا و جیمی ریوز را به تصویر می کشد، کارکرد همسو و همگون میزانسن و تدوین ، به روشنی مشهود است.دقت کنید به اواخر این فصل مبارزه جایی که جیک ، ریوز را نقش بر زمین می کند ؛ در نمایی ریوز را در حالت دراز کشیده و افقی گرفته اند و از وسط رینگ به گوشه ای می برند که جای ویژه استراحت اوست. دستهای ریوز کشیده و افقی است و نمای او «رو به پایین» است.
کات.
در نمای بعد دوربین روی یکی دیگر از گوشه های رینگ و در زاویه ای همسطح کف رینگ قرار گرفته و جیک در امتداد دو ضلعی که یکدیگر را در همین کنج قطع می کنند، پیروزمندانه قدم می زند. در این نما جیک دو دستش را بالا برده و نمای او «رو به بالا» است. حال تقابل دست های بالا رفته و عمودی جیک و دست های کشیده در حالت افقی دراز کش ریوز از نظر بصری تاثیری که بر مخاطب دارد احساس برتری جیک است و وقتی که ریوز را به عنوان برنده اعلام می کنند، تماشاگر فیلم هم همچون تماشاگر سالن یکه خورده و غافلگیر می شود.

ترکیب بندی دو نما، حرکت بازیگران، حرکت و زاویه دوربین عملا بخشی از اجزا میزانسن تصویر به شمار می روند ، اما بدون آن «کات» که تغییرات محسوس دو نما را بصورت تقابلی آشکار می کند و در نظر مخاطب جلوه گر می سازد ، آن میزانسن هیچ گاه به طور مجرد به تاثیر وصف شده دست نمی یابد.
به گمانم این نمونه نشان می دهدکه از دو عنصر «تدوین» و «میزانسن» در سینمای اسکورسیزی به چه طرز متعادل و ماهرانه استفاده شده است.

سینمای داستان گوی کلاسیک آمریکایی یا سینمای غیر متعارف مدرن اروپایی

اسکورسیزی در مقام کارگردان در خصوص اتخاذ تصمیم و ساخت فیلم به طریقه سینمای داستان گوی آمریکایی و یا سینمای غیر متعارف اروپایی ، شیوه بسیار منحصر به فرد و معتدلی را پیش می گیرد که یکی از بهترین تجلی های تلفیق منش های متفاوت این دو سینماست ؛ فیلمهای او همچون غالب آثار کلاسیک آمریکایی، تنها به « نمایش» صرف عینیات و پرهیز از نقب زدن به درونیات پیچیده آدمها نمی پردازد .اما در عین حال نیز همچون آثار مدرن اروپایی هم عمل نمی کند و از « کنکاش» تمام و کمال در لایه های زیرین احساس و اندیشه شخصیت ها سر باز می زند و در میانه این دو مسیر

متفاوت به راهی دیگر می رود . رفتار و گفتار قهرمان های اسکورسیزی هیچ گاه مثل بیشتر قهرمان های فیلمهای «جان فورد» و یا «هاوارد هاکز» کاملا عادی و عینی ، دارای انگیزه های روشن و قابل درک و یا بی نیاز از علت جویی و ریشه یابی نیست . و از سوی دیگر هرگز اعمال غریب و افکار گاه مبهم خویش را مانند شخصیت های آثار «اینگمار برگمان»و یا «میکل آنجلو آنتونیونی» برای خودش ، سایر آدم های اثر یا مخاطبان فیلم توضیح نمی دهد.

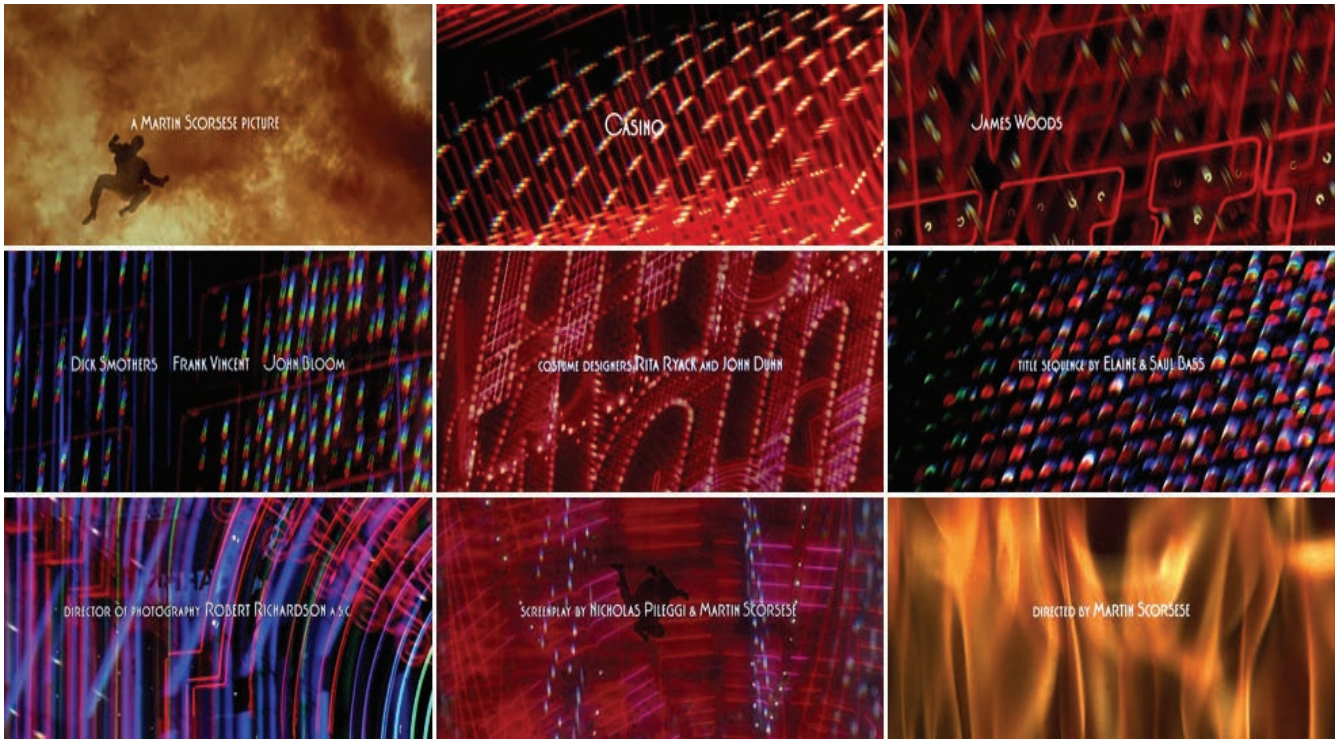
شاید اکنون و با گذشت زمان دیدن نمونه هایی دیگر از این دست که بر مرز آن دو نوع سینما و دو نوع روایت حرکت کرده اند موجب شود این جنبه آثار او در نظرمان چندان استثنایی ننماید. در حالی که در بین هم نسلان اسکورسیزی که یا همچون «وودی آلن» با نریشنهای تحلیلی و درون نگر و ابهامها و پرشهایی در روایت، تکلیف خود را با پهلو زدن به منش اروپایی روشن کرده بودند و یا همچون« فرانسیس فورد کاپولا»، همه توجه خود را به صحنه پردازی های چشمگیر ، فضا سازیهای موثر و خلق «هیجان» به روش سنتی سینمای آمریکا معطوف می کردند اسکورسیزی به تلفیقی درخشان دست یافته بود . او هم شیفته «فورد» بود و هم می گوید که فکر نمی کند هیچ فیلمی ساخته باشد که در ردیف شاهکاری چون «هشت و نیم فلینی» قرار گیرد .

به عنوان نمونه به توضیح مختصر ساختار در فیلم راننده تاکسی ۱۹۷۶ می پردازم ؛

ساختار روایت در راننده تاکسی بر روی بندی باریک و در میان دو نوع ساختار ، تعادل خود را حفظ می کند، از یک سو روایت کلاسیک؛ مقدمه ، خط دراماتیک ، نقطه اوج و موخره (سینمای کلاسیک آمریکایی) و دیگر سو ساختار اپیزودیک ذاتی فیلم؛ اپیزود هایی که شروع هر یک در میانه اپیزود پیشین است و در نقطه ای از فیلم خود به اپیزود اصلی بدل می شود (سینمای مدرن اروپایی)

از دید گاهی ساده تر راننده تاکسی حکایتی آشنا از عشقی نا کام است؛ هر کس زمانی به نوعی شکلی از چنین احساساتی را تجربه کرده باشد ، انعکاسش را در فیلم خواهد یافت . (سینمای داستانگوی کلاسیک آمریکایی) ، اما شاید از میان همه عاشقان نا کام ، اندک کسانی عملا راه تراویس بیکل را برگزیده باشند. (سینمای مدرن اروپایی)

از آغاز ؛ عنوان بندی ، تیتراژ و سکانس های افتتاحیه



دیوید بوردول در کتاب هنر سینما چنین می گوید : فیلم ها صرفا شروع نمی شوند بلکه «آغاز» می شوند. مصداق بارز این جمله ؛ سینمای مارتین اسکورسیزی است. بطور نظری و تئوریک عنوان بندی یکی از مصالح غیر داستانی عرضه شونده توسط پیرنگ فیلم است و سکانس افتتاحیه یکی از وقایع عرضه شده و یا استنباط شده از داستان فیلم. توضیح اینکه اسکورسیزی در تقریبا همه آثارش «آغاز» می کند و این کار را معمولا به روشی بسیار ناب و خاص خودش انجام می دهد. به نوعی می توان گفت در کنار عنوان بندی های همیشه چشمگیر و خلاقانه اسکورسیزی ، سکانس های افتتاحیه فیلمهایش نیز چنین است.

”جالب این است که این چشمگیری و ناب بودن تیتراژ ها که تا سر حد یک فیلم تمام عیار کوتاه هم می رود و بصورت مستقل و مجرد نیز قابل تماشا است.

“

(دقت کنید به تیتراژ فیلم کازینو ۱۹۹۵)

”با این رویکرد؛ اسکورسیزی نه تنها یک تیتراژ فاخر دارد بلکه از این تیتراژ می تواند به عنوان یک المان داستانی نیز بهره جوید.

“

(دقت کنید به در هم تنیدگی تیتراژ اول و سکانس افتتاحیه رفقای خوب ۱۹۹۰)

بر قراری ارتباط بین یک مبحث تئوری و ایجاد یک کارکرد عملی برای آن ، همان اعتدالی است که در آغاز فیلمهایش می بینیم به عنوان مثال ؛

تیتراژ و سکانس افتتاحیه گاو خشمگین؛

در گاو خشمگین برای ورود ما به فیلم دو مدخل متفاوت دیداری و شنیداری ارائه می شود . عنوان بندی فیلم بخش بصری این زمینه چینی اولیه است و گفتاری که جیک لاموتا در اتاق پشتی کلوپ شبانه در حال تمرین است ، بخش شنیداری آن . مشخصات فیلم بر روی تصویری از رینگ بوکس می آید که در سمت چپ آن ، جیک در سالهای جوانی با یک ردا/ حوله تنی بلند که پوشیده، در حال گرم کردن خود است. تصویر اسلو موشن است و نوشته های عنوان بندی در سمت چپ کادر می آیند و می روند و گاها نور چند لحظه ای فلاش دوربین تماشاگران سالن مشت زنی از دور دیده می شود و تصاویر با موسیقی ملایم و دلچسبی همراهی می شود. نکته قابل توجه جای دوربین است که زاویه ای کاملا مستقیم دارد (تاکید می کنم و نه مورب)و در برابر یکی از اضلاع رینگ قرار دارد. بدین ترتیب طناب سه ردیفی حاشیه این ضلع رینگ که پیش زمینه تصویر عنوان بندی را پوشانده، از نظر بصری درست همانند میله های قفسی است که گویی جیک را در خود محصور کرده است. (تا بدین لحظه یک فیلم کوتاه تماشا کردیم!)

در ادامه و با شروع گفتار جیک لاموتا که به برداشتن همان ردا و خاطره آخرین شکست سخت جیک در مشت زنی حرفه ای در برابر شوگر ری رابینسون اشاره می کند، ناگهان به روی دیگری از زندگی جیک لاموتا پرتاب می شویم . حالا او به طرز عجیبی چاق و سنگین شده و تشویق شدن به خاطر اجرای دکلمه هایی از شکسپیر را بر حضور در رینگ بوکس ترجیح می دهد .(استفاده داستانی از تیتراژ)

در پایان گفتار؛ جیک عبارت «سرگرمی یعنی این» را دو بار می گوید .تکرار این عبارت را می توان بگونه ای جامپ کات صوتی محسوب کرد بدین ترتیب که در زیر نمای درشت چهره جیک چاق در حال تمرین تک خوانیش، نوشته ای می آید: «جیک لاموتا ۱۹۶۴»

تصویر به نمای درشت چهره جیک جوان قطع می شود که در حال مبارزه در رینگ بوکس است. در زیر این نما با حروفی که درست منطبق بر زیر نویس نمای قبلی است این بار این کلمات جایگزین می شود :«جیک لاموتا ۱۹۴۱».

صدای جیک برای دومین بار عبارت «سرگرمی یعنی این» را بر روی این نمای مربوط به جوانی باز میگوید . (از این با شکوه تر افتتاحیه سراغ دارید !)

”در مورد آغاز فیلم های اسکورسیزی (تیتراژ و سکانس های افتتاحیه) بسیار می توان صحبت کرد اینکه مثلا به گفته « پل شریدر» (فیلمنامه نویس راننده تاکسی) در فیلم قرار است تنها از دید تراویس بیکل ببینیم و هر اتفاقی که در فیلم می افتد باید از منظر راننده تاکسی باشد و اگر او چیزی نبیند یعنی اصلا چنین چیزی وجود ندارد .

“

مگر نه اینکه این رویکرد ، جزیی از تمهیدات داستانی است تا آنجا که تیتراژ فیلم نگاه خیره و سرگردان تراویس را از میان غبار و مه و دود غلیظ که به نیویورک نگاه می کند را منجر می شود و برنارد هرمانی که گویی در یک تعبیر فرا متنی موسیقی گذارن از ذهن تراویس را در این افتتاحیه می نوازد .

در همین پرونده از قلم « دیوید بوردل» در مورد آغاز فیلم «گرگ وال استریت» در بخش سوم صحبت شده است.

اسلوموشن - نمای نقطه نظر- شمایل زن اثیری

تصاویر آهسته و یا اسلوموشن ، به تعبیری از تمهیدات بصری سینمای کلاسیک آمریکا به شمار می رود و در این میان ، بیشترین در صد استفاده از آن ، متعلق به صحنه های زد و خورد ، فصول نمایش دهنده جنگ ، تصادف ، تعقیب و گریز و دویدن است و بطور کلی جلوه فیزیکی چشمگیر « اکشن»است. البته کارکرد و دلالت حضور تصاویر آهسته در فیلمهای مختلف با هم تفاوت دارد اما در نهایت اسلو موشن به شگرد همیشگی نمایش « اکشن» تبدیل شده است . در نقطه مقابل ، در سینما مدرن اروپا ، اسلوموشن با مقصود و هدفی کاملا دگرگونه مورد استفاده قرار می گیرد و حرکت آهسته را برای تشدید کیفیت سیال و تغزلی میزانسن های صحنه های شاعرانه و رویا گون به کار می گیرند . اسکورسیزی از هر دو قابلیت مجزایی که سینمای آمریکا و سینمای اروپا برای اسلوموشن قائل شدند، استفاده می کند. بار دیگر نقطه تلاقی درخشانی را برای شیوه های بیانی متفاوت این دو نوع سینما رقم می زند.

تقریبا تمامی فصول مشت زنی در گاو خشمگین با اسلوموشن همراه است که در لحظات پاشیدن خون و عرق و به زمین افتادن بوکسور ها؛ هدف برجسته کردن جلوه فیزیکی درگیری و زد و خورد است به عبارت دیگر حرکت آهسته را مطابق همان منش آمریکایی به خدمت می گیرد. اما خداحافظی یا استقبال صمیمانه ویکی از تامی و سالوی ، کنشی است که خصوصیات اکشن ندارد و در چندین صحنه فیلم ، تنها به جهت تاکید بر اثر منقلب کننده آن بر روح و روان جیک لاموتا، از نگاه او بصورت اسلو موشن دیده می شود. این یعنی یک برداشت خاص و منحصر به فرد از تصاویر آهسته که با سویه های ذهنیت پرداز و درون گرایانه سینمای مدرن اروپا همخوانی دارد .تا به این جا استفاده اسکورسیزی از هر دو نوع کارکرد تصاویر آهسته تا حدودی روشن شد . حال اگر اندکی عمیق تر شویم می توان گفت: نماها اسلوموشن برخوردار از منش و کاربرد آمریکایی برای آنکه جلوه ای به مثابه «شاعرانگی خشونت»به فیلم ببخشد، در دل صحنه های مشت زنی جای گرفته اند و از طرفی نما های اسلوموشن بر خوردار از منش و کاربرد اروپایی برای آنکه جلوه ای به مثابه « اکشن ذهنی» به فیلم ببخشد در دل صحنه های استقبال صمیمانه و یا خداحافظی گرم ویکی با تامی و سالوی جای گرفته اند پس می توان در تعبیری فرا متنی ؛کارکرد متعادل دیگری از استفاده اسلوموشن توسط اسکورسیزی را اینگونه بیان کرد که علاوه بر جمع آوری هر دو کارکرد تصاویر آهسته او در عرضه لایه ای دیگر از کارکرد اسلوموشن پیشتاز است .

در سینمای اسکورسیزی بحث تصاویر آهسته به همین جا ختم نمی شود . کارکرد دیگری که او از تصاویر آهسته استخراج می کند در لحظاتی که از «نمای نقطه نظر» فیلم را می بینیم ، بسیار بدیع و خلاقانه است. باید توجه کرد که کاربرد« نمای نقطه نظر» در سینمای کلاسیک همواره صبغه ای رئالیستی داشته است . به عبارت دیگر نمای نقطه نظر در لحظاتی از فیلمهای کلاسیک به کار می رفت تا به واسطه آن، «تماشاگر دنیا را

واقعا همان طور ببینند که قهرمان فیلم می دید.»گویی که دریچه دوربین« واقعا » بر چشم شخصیت فیلم منطبق گشته است . در مباحث نظری این گونه مطرح می شود که نمای نقطه نظر در نهایت از ساخت واقع گرایانه یا به تعبیر دقیق تر ، واقع نمایانه، لزوما نباید عدول کند. اما اینها هم در حالی است که اسکورسیزی کیفیتی را در نمای نقطه نظر پدیدار می سازد که چشم انسان در عالم واقعی و بطور طبیعی، قدرت و امکان بر خورداری از آن را ندارد.

این شیوه غیر متعارف که اکنون جز ویژگی های کلاسیک شده فیلم ها به حساب می آید؛ در دیدار نخست که اسکورسیزی از این شگرد استفاده کرد بسیار تکان دهنده و به غایت تاثیر گذار بود . شیوه ای که قهرمان داستان در اولین برخورد با شمایل زن اثیری از نمای نقطه نظر او را اسلو موشن می بینند .

جیک لاموتا که در اولین برخورد با ویکی در فصل استخر او را با تصاویر آهسته می بیند و کمتر بیننده ای است که با مشاهده حرکات، لبخند ها و نگاه ویکی در این اسلوموشن بی درنگ به آمیزه ای غریب احساس هایی چون کنجکاوی، حسادت، سو ظن، عصبانیت و شک که در جیک یعنی ناظر این تصاویر به وجود آمده ، پی نبرد . از طرفی این نمای اسلوموشن از دید ناظر، نمایانگر شیفتگی بهت آمیز او را نسبت به شمایل زن اثیری و توجه به جاذبه های ظاهری او است .

به خاطر بیاورید اولین باری ناظر (تراویس بیکل) در راننده تاکسی شمایل زن اثیری (بتسی) را از نمای نقطه نظر و در تصاویر آهسته می بیند و صدای تراویس در گفتار فیلم چنین است ؛ مثل یک فرشته ظاهر شد ، کاملا دور از این فاضلاب روباز . دور از این توده کثیف. او تنهاست : دست هیچ کس به او نمی رسد . و دیگر بر کدام تماشاگر پوشیده است حس بهت و شیفتگی قهرمان در قبال زنی که برای اولین بار دیده است .

یا اسکورسیزی در کازینو ، طی نخستین نمایی که رابرت دنیرو متوجه شارون استون می شود ، بار دیگر اسلو موشن را با نمای نقطه نظر تلفیق می کند .

اما در توضیح شمایل زن اثیری همین بس که دیوید تامسن در مورد آن چنین می گوید ؛ زنی با ظاهری زیبا و عروسکی ، بلند قد و درشت اندام ، که هوس انگیزی دارد از جنس « لانا ترنر» در فیلم «پستچی همیشه دوبار زنگ می زند.»با این تفسیر باید کاملا به ناظر حق داد که شمایل زن اثیری را در تصاویر آهسته ببیند و زمان برایش کش دار باشد تا در همین فرآیند دیداری لذت دو چندان ببرد.

نمای معرف

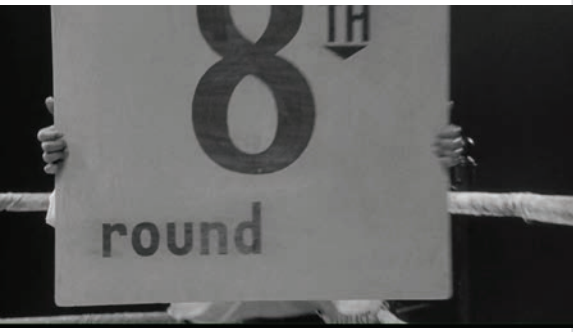
سالیانی است که فرمول « دور- متوسط- نزدیک» برای شروع هر فصل از فیلمهای روایتگر ، فرمولی ثابت و تغییر ناپذیر به شمار می آید. هر فصل ، به ویژه اگر در مکان و لوکیشن تازه ای بگذرد ، با نمای معرف آغاز می شود و کلیات فضا را در« لانگ شات» به بیننده می نمایاند؛ سپس با نمای متوسط ، بخشی از فضا که پرسوناژ یا موضوع مورد نظر داستان در آن قرار دارد، از بقیه قسمتها متمایز می شود و بالاخره نماهای نزدیک، اتفاق یا کنش اصلی صحنه را به نمایش می گذارد. چه در نمونه های کلاسیک سینمای داستان گوی آمریکایی و چه در فیلمهای معاصر همچنان گهگاه می توان کاربرد مداوم و پیوسته این فرمول را دید. اما اسکورسیزی در بسیاری از این موارد به گونه ای کاملا محسوس و تعمدی، نه تنها از به کار گیری فرمول طفره می رود، بلکه با نوعی هنجار گریزی شیوه ای تازه برای ورود به فضایی که در چشم مخاطب نا آشناست ، ارائه می کند و مهم تر که با بهره گیری از این شیوه ابداعی، موفق به ایجاد تاثیر ویژه ای در تماشاگر می شود که بدون شک با فرمول کلاسیک قابل دسترسی نبود .

به عنوان مثال به فصلی که درست بعد از کتک خوردن سالوی از جویی در فیلم گاو خشمگین قرار دارد و مصداقی بارز است از این نمای معرف توجه می کنیم. این فصل با موسیقی ملایمی که با خشونت حاکم بر صحنه کتک کاری تضاد چشمگیری دارد آغاز می شود. موسیقی ای که به صورت یک پاساژ صوتی عمل می کند و فصل کتک کاری را به فصل بعدی (مورد نظر) مربوط می کند . فصلی که از پیاده روی خیابان در زیر باران تند در میانه کادر آغاز شده و دفتره مغازه ای را می بینیم که کرکره تا نیمه پایینی را نشان می دهد و سپس نمای نزدیک از شیشه همین دفتر و تا تصویر کتری کوچکی که در آب

غوطه ور است و در ادامه تصویر چند فنجان و نعلبکی و نمای بسیار نزدیک از گوشه یک فنجان و صدای صحبت کسی در پس زمینه می آید که می گوید ؛ «جویی من می فهمم که اون زن داداش توئه» تا به نمای سه نفره ای از جویی ، سالوی و تامی که دور یک میز نشسته اند و در حال صحبت هستند ختم می شود.
این مجموعه نما ها برای شروع این فصل هم زمان زیاد تری را به نسبت فرمول کلاسیک می برد و هم تعداد نما های بیشتری را دارد. دلیل مشخص این کار و ارجحیت آن به فرمول کلاسیک سه نمایی با زمان کمتر از این قرار است ؛ مخاطب با دیدن آنها در ابتدای فصل ، نمی تواند حدس بزند که ممکن است صحنه حاوی چه کنشی یا تصادفی باشد. در نتیجه «اینسرت ها» ذهن مخاطب را آشفته می کند، نوعی بیگانگی میان او و فضای این فصل به وجود می آورد و در عین حال، توجه او را به نحوی خاص بر می انگیزاند و به وضوح حس می کنیم که پدیده و رخداد جاری در صحنه ، غریب و نامعمول است که اساسا هم این چنین می باشد(آشتی سریع و به یکباره جویی با سالوی) و تنها شروع «مرموز» این فصل می تواند موجد چنین حسی باشد . در عین حال در این روش نوعی تعلیق و انتظار بوجود می آید. (اگر ملاک آشنایی زدایی باشد، آن را دیگر چگونه می توان تعریف کرد!؟)
ذکر مثالی دیگر را برای تکمیل این بحث ضروری می دانم. در فصلی از رفقای خوب که هنری هیل نوجوان پس از محاکمه در دادگاه با استقبال رفقای گانگسترش مواجه می شود و اورا در آغوش می کشند و تکریم می کنند ، تصویر فیکس شده و سپس موسیقی شروع می شود و در ادامه قطع به نمایی از فضای باند و محیط فرودگاه و آسمانی که در آن هواپیما ها پرواز می کنند و زیرنویسی که گذر زمان را نشان می دهد .«فرودگاه ۱۹۶۳» و حرکت تیلت دوربین که از پایین به بالا از روی نمای متوسط پاها تا صورت هنری هیل جوان را نشان می دهد و گفتار فیلم که این گونه شروع می شود «زمانی که بزرگ شدم ....»
موسیقی همچنان ادامه دارد.
این فصل هم بر خلاف فرمول کلاسیک عمل می کند.

تدوین و میزانسن ۲

پیشتر اشاره شد که یکی از بارزترین ویژگی های سینمای اسکورسیزی بهره گیری بجا و مناسب و ایجاد تعادل در تدوین و میزانسن است؛ حال در این مقطع ضروری می دانم از منظری دیگر به چند نمونه شاخص از اوج تقطیع تصاویر در بحث تدوینی و برداشت های بلند در بحث میزانسنی اشاره کنم.
در این میان ، باید توجه کنیم که اولا ارج و اعتبار تدوین در سینمای اسکورسیزی نباید طبق رسم متداول تحلیلی تدوینی فیلمها ، به تامل در تقطیع محدود شود و باید به ظرافت های پیوند صدا ها نیز توجه کرد و در ضمن اشاره به جزییات دقیق و با معنای روند تدوین ، به معنای برتری یا اهمیت افزونتر آن در قیاس با میزانسن ها نیست و از طرفی اشاره به روند برداشت های بلند و کارکرد میزانسنی آنها نیز به معنای برتری آن در قیاس با تقطیع تصاویر نیست و باید یاد آوری کنم که کیفیت ریتم متعادل فیلم های او برخاسته از همان تعادل ذکر شده در بین میزانسن و تدوین است.
شاید بهترین و در عین حال کارکردی ترین مثال برای باز کردن بحث فوق بررسی تدوین با جزییات در فصول مشت زنی فیلم گاو خشمگین باشد. در صحبت از تدوین این فصول ، معمولا تلقی عمومی بر این اساس استوار است که این صحنه ها ضرباهنگی بسیار سریع دارند؛ حال اینکه مثلا در قیاس با ریتم تقطیع نماها در فصول اکشن فیلمهای سینمای امروز آمریکا، آن فصول از حیث سرعت ، ریتم متوسط و متعادلی دارند . بنظرم نکته پنهان و پوشیده ای که موجب تاثیر روانشناسی شدید و بی امان صحنه های درگیری فیلم بر مخاطب شده و آنها را همچون طوفانی از تصاویر سریع در نظر تماشاگر جلوه گر می سازد ، کیفیت سیال و جهشی کات ها و پیوند صدا و تصاویر است. به فصل نبرد فاتحانه جیک لاموتا با شوگر ری رابینسون دقت کنید؛ حتی دو نمای متوالی هم طبق منطق سنتی کاملا به هم« مچ» نمی شوند و نوعی نا همانندی در زاویه ، ریتم درونی، جهت و یا کمپوزیسیون آنها به چشم می خورد . نمای اول تصویر نزدیک پاهای دو حریف است که روی رینگ و در حین مبارزه رقص پا می کنند. در نماهای درشت بعدی که مشتها روانه صورتها می شود به هوا پریدن قطرات عرقی که از سر و صورت هر کس می ریزد ، نقش مهمی در القای حس ملتهب جاری در فضا دارد .سپس زنگ پایان راند به صدا در می آید ، تابلوی راند ۸ را پیش از شروع راند بعد، به سرعت به طرف دوربین می آورند.



در نمایی که در واقع دو زمان متفاوت را به هم پیوند می دهد، جیک در سمت چپ کادر مشتی روانه صورت رابینسون می کند و دوربین همزمان با حرکت دست او که از چپ به راست است، به طرف راست « پن» می کند. و به سرعت از روی تصاویر محو چراغ های سالن مسابقه می گذرد تا بار دیگر به تصویر جیک می رسد که این بار از سمت راست کادر و در زاویه ای مخالف با لحظات قبل ، با رابینسون مبارزه می کند .

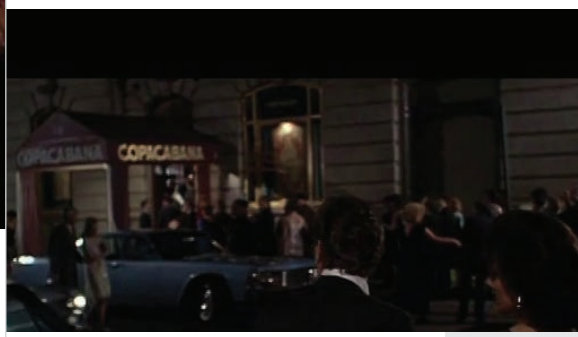
لحظـه ای کـه رابینسـون نقـش زمیـن مـی شـود عکاسـی کـه در پاییـن رینـگ اسـت ، از جیـک کـه در کنـار طنـاب هـای سـه ردیفـی حاشـیه رینـگ ایسـتاده عکـس مـی گیـرد و همیـن عکـس بـا نوعـی حالـت ضـد نـور بـه صـورت «فیکـس فریـم» در مـی آیـد.

در ایـن لحظـه غافـل از کارکـرد صـدا نباشـیم ؛ در پیونـد بیـن نماهـای مختلـف؛ صـدا از روشـها و منطـق هـای متنوعـی پیـروی مـی کنـد : برخـی از نمـا هـا سـاکت و حتـی فاقـد آمبیانـس اسـت ؛ در نماهـای عمدتـا متوسـط و دور، ضربـه مشـت بوکسـور هـا بـا صـدای محسـوس نفـس زدن آنهـا همـراه اسـت و مثـلا در صحنـه فـلاش زدن دوربیـن عکاسـی ، صـدای فـلاش و کل صـدای صحنـه چنـان ممتـد و ایسـتا مـی شـود کـه گویـی همزمـان بـا تصویـر ، صـدا هـا هـم « فیکـس» شـده انـد. در نماهـای اعـلام پیـروزی جیـک تصویـر نخسـت اسلوموشـن اسـت و همزمـان صـدا نیـز حالتـی گنـگ و طنیـن دار و کشـدار دارد بـه نوعـی حالـت «اسلوموشـن صوتـی» و بعـد از بازگشـتن تصویـر بـه حالـت عـادی ، صـدا نیـز کیفیـت عـادی خـود را دنبـال مـی کنـد.
پـس مـی تـوان نتیجـه گرفـت ، کیفیـت انفجـاری و جهشـی و پـر تحـرک نماهـا و ایجـاد ریتمـی تنـد و کوبنـده بسـیار فراتـر از اتفاقـات مشـت زنـی داخـل رینـگ اسـت . سـبک و الگـوی تصویـر پـردازی و صـدا گـذاری ایـن دسـت صحنـه هـا بـا تدویـن و کادر بنـدی خـاص خودشـان ، موجبـات ایجـاد ایـن میـزان از چشـمگیری و غنـا شـده اسـت. نتیجـه ایـن کـه ایجـاد ریتـم تنـد ایـن فصـول هـم تعـادل خـاص خـود را دارد.
« تلمـا شـون میکـر» بـرای تدویـن گاو خشـمگین اسـکار گرفتـه اسـت. او در مـورد ایـن اسـکار چنیـن مـی گویـد: اسـکار بهتریـن تدویـن گاو خشـمگین بـرای فصـول مشـت زنـی آن اسـت، فصولـی کـه از پیـش و بـا برنامه ریـزی دقیـق کارگردانـی شـده اسـت. نماهایـی کـه بـر طبـق « اسـتوری بـورد» هـای تنظیـم شـده اسکورسـیزی فیلمبـرداری شـد.
لازم بـه ذکـر می‌باشـد کـه در مـورد « اسـتوری بورد» در سـینمای اسکورسـیزی کـه از ویژگی هـای بسـیار مهـم مـی باشـد در همیـن پرونـده بطـور مفصـل سـخن بـه میـان آمـده اسـت .
در دسـت دیگـر مـی تـوان بـه اسـتفاده اسکورسـیزی از برداشـت های بلنـد اشـاره کـرد ؛ بـه عنـوان مثـال در فصلـی کـه مبـارزه جیـک بـا سـردان بـه وقـوع مـی پیونـدد و ظاهـرا بایـد آن را مهمتریـن مسـابقه مشـت زنـی جیـک بدانیـم زیـرا کـه در آن مقطـع عنـوان جیـک لاموتـا بـه « قهرمـان بوکـس میـان وزن جهـان» تغییـر پیـدا مـی کنـد ، امـا این طـور نیسـت زیـرا کـه بخاطـر بیاوریـد در آن زمـان شـائبه اینکـه جیـک «مهـره شـطرنج مقتدرانـه گردانندگان پشـت پـرده» شـده اسـت و ایـن مقـام قهرمانـی حالتـی فرمایشـی دارد و از جنـس تبانـی اسـت قـوی اسـت. و شـاید در تعبیـر فرامتنـی نشـانه شـروع سـقوط شـخصیتی کامـل جیـک نیـز باشـد.
اسکورسـیزی نیـز زمـان بسـیار کوتاهـی را صـرف نمایـش لحظـه هـای زد و خـورد در رینـگ بوکـس مـی کنـد و فیلـم آن را در کوتـاه تریـن شـکل ممکـن نمایـش مـی دهـد تـا جایـی کـه عمـده زمـان مسـابقه صـرف بـه تصویـر کشـیدن فواصـل میانـی راندهـا و تـر و خشـک کـردن دو حریـف توسـط مربیـان مـی شـود . و از مشـت زنـی چیـز زیـادی بـه تماشـاگر عرضـه نمـی شـود . تـا جایـی کـه سـردان کـه اساسـا «نـاک اوت» هـم نمـی شـود و خـود خواسـته اعـلام مـی کنـد کـه دیگـر ادامـه مسـابقه برایـش مقـدور نیسـت . بـوی تبانـی بـه وضـوح مـی آیـد ، شـرایطی کـه اسکورسـیزی بـا اسـتفاده از میزانسـن و طـی یـک برداشـت بلنـد ۹۰ ثانیـه ای پیـش از شـروع مسـابقه تلویحـا بـه مـا مـی گویـد.
برداشـت بلنـدی کـه طـی آن اسـتدی کـم «مایـکل چیمـن»؛
عملا رختکن
(پشت صحنه)

را به رینگ
(صحنه)

پیونـد مـی زنـد و از طریـق همیـن نشـانه بصـری تمثیلـی ، بـه آفرینـش ایـن معنـا مـی پـردازد کـه رونـد و نتیجـه بـازی روی رینـگ (صحنـه) در واقـع از همـان رختکـن (پشـت صحنـه) مشـخص شـده و مابقـی فرمایشـی اسـت.
بـه عنـوان مثـال دیگـر؛ برداشـت

بلنـد در فیلـم رفقـای خـوب را بیـاد بیاوریـد کـه« هنـری هیـل» را همـراه «کارن» از خیابـان بـه داخـل رسـتوران «کوپاکابانـا» مـی بـرد .



برداشـت بلنـدی کـه از نمـای متوسـط دسـت هـای هنـری کـه سـوییچ ماشـین را همـراه بـا انعـام بـه نگهبـان مـی دهـد و بـا کارن از عـرض خیابـان گذشـته و از در پشـتی وارد «کوپاکابانـا» مـی شـوند در حالـی کـه مردمـان زیـادی در صـف مـدت هاسـت کـه ایسـتاده انـد تـا وارد رسـتوران شـوند. در پشـتی ای کـه از دالان هـا و راهـرو هایـی مـی گـذرد و بـه آشـپزخانه مـی رسـد و شـامل خـوش و بـش هـای هنـری بـا دربـان و نگهبانـان و آشـپزان اسـت و بـا اسـتقبال گـرم ایشـان مواجـه مـی شـود و نـگاه مبهـوت و در عیـن حـال ذوق زده «کارن» بـه او را شـاهد هسـتیم تـا بـه فضـای رسـتوران رسـیده و بـه دسـتور رییـس رسـتوران میـز اختصاصـی بـرای آنهـا ترتیـب داده مـی شـود و در کمـال عـزت و احتـرام از آنهـا پذیرایـی مـی شـود تـا بـا شـروع برنامـه «شـو مـن» کـه قطـع بـه تصاویـر مربوط بـه سـرقت بـزرگ آنهـا مـی شـود . البتـه کـه ایـن قطـع تصویـری اسـت و صـدای صحنـه داخلـی رسـتوران و اجرای«شـومن» همچنـان روی تصاویـر مربـوط بـه سـرقت شـنیده مـی شـود . کارکـرد ایـن برداشـت بلنـد تمثیلـی از یـک راه میانبـر کـه در مسـیر چنـان سـریع و راحـت اسـت کـه بسـیار وسوسـه کننـده مـی باشـد(خوش وبـش و مـورد احتـرام واقـع شـدن و جلـب توجـه شـمایل زن اثیـری) امـا در انتهـا بـر خـلاف ظاهـر شـیک و زیبـای خـود بـه نتیجـه خوبـی نمـی رسـد (مچ شـدن اجـرای شـو مـن بـه ثرقـت) .

شـاید بـه زعـم نگارنـده یکـی از فاخرتریـن نمونـه هـای تدویـن و میزانسـن در فصـل پایانـی راننده تاکسـی باشـد. فصلـی کـه در طـی آن تروایـس به سـراغ اسـپورت و دار و دسـته اش می رود و طـی یـک درگیـری خشـن و خونیـن از ایشـان انتقام می گیـرد فصلـی کـه بـا قـاب بنـدی هـا و کمپوزیسـیون های چشـمگیری همـراه اسـت. فصلـی کـه طـی آن زوایـای مختلـف دوربیـن موقعیـت تراویـس را از زمـان ورود بـه سـاختمان تـا رسـیدن بـه اتـاق آیریـس بـه بهتریـن نحـو نشـان مـی دهـد . قطـع هایـی کـه هـر کدامشـان طلایـی اسـت. فصلـی کـه طـی آن پـس از اینکـه تروایـس خونیـن روی صندلـی بـی رمـق افتـاده و نمـای بسـته دسـت خونـی او که در کنـار شـقیقه اش را نشـان می دهـد کـه حـالا اینـک ماشـه دسـتش را مـی چکانـد و قطـع بـه نمایـی از بـالا کـه ابتـدا اتـاق آیریـس را نشـان مـی دهـد و بـا دیزالـو هـای هوشـمندانه ای مسـیر راهـرو هـا را طـی مـی کنـد و جزییـات وقایـع درگیـری را مـو بـه مـو نشـان مـی دهـد. از خـون هـای پاشـیده شـده بـه دیـوار تـا نعـش اسـپورت کـه در راهـرو افتـاده تـا بـه خیبانـی کـه حـالا از جمعیـت پـر شـده انـد و درپـی حاشـیه انـد .سـپس قطـع بـه نامـه تشـکر آمیـز پـدر و مـادر آیریـس کـه بـرای اوسـت و بـا صـدای پـدر آیریـس قرائت می شود.

تصاویـر اتاقـی کـه بریـده هـای روزنامه ها کـه حالا از او قهرمان سـاخته اند را تصویر مـی کنـد . هـر گونـه توضیحـی در مـورد ایـن فصـل ابتـر مـی مانـد و خـود فیلـم گویـای ظرافـت هـای درونـی آن اسـت.

درون مایه ؛ تنهایی و شکست

جایـی از فیلـم خیابـان هـای پاییـن شـهر کـه یکـی از فیلمهـای اولیـه مارتیـن اسکورسـیزی و همچنیـن جـز فیلمهـای مـورد علاقـه او در مجموعـه آثـارش اسـت ، چارلـی (هـاروی کایتـل) بـرای توجیـه انـزوا طلبیـش مـی گویـد « از آفتـاب متنفـرم ، از دریـا متنفـرم، از سـاحل ، از چمنـزار ، از درخـت، از نفـرت ، ....کوهسـتان را دوسـت دارم؛ و جـان ویـن را» در تنگـه وحشـت ، مکس کیـدی (رابـرت دنیـرو) در حیـن انتقام گیـری از سـام (نیـک نولتـی) بـه او مـی گویـد : «ایـن طـوری معنـی باخـت رو مـی فهمـی». در پایـان راننـده تاکسـی، تراویـس بیـکل بـه بازگشـت دختـر مـورد علاقـه اش وقعـی نمـی نهد، او را بـی اعتنایـی رهـا و تـرک می کنـد و دل بـه تنهایـی خویـش مـی رود. شـاید در نـگاه کلـی تـر راننـده تاکسـی آن طور کـه فیلـم نشـان مـی دهـد ، نـه مجنـون اسـت ، نـه عقـب افتـاده، نـه حتـی گریـزان از جامعـه ، فقـط تنهاسـت. مبـارزه او نـه بـا فسـاد و تباهـی ، بلکـه بـا تنهایـی اسـت.

در واقـع دو دغدغـه «شکسـت» و «تنهایـی» همیشـه بـرای شـخصیت های اسکورسـیزی وجـود دارد ، امـا رویکـرد آن هـا بـه ایـن دلمشـغولی ، بـا هـر مایـه تکـرار شـونده دیگـر در آثـار فیلمسـازان مشـهور بـه مولـف ، متفـاوت اسـت : نـوع نـگاه آنـان بـه شکسـت و تنهایـی ثابـت نیسـت و معمـولا در طـول هـر فیلـم بار هـا تغییـر مـی کنـد. برخـورد آنهـا بـا شکسـت و تنهایـی، گاه بـه شـدت بـا هـراس و نگرانـی همـراه اسـت و گاه بـا نوعـی اسـتقبال خـود خواسـته.

توضیـح ایـن کـه بـه عنـوان مثـال جیک لاموتـا در گاو خشـمگین، پیچیـده تریـن

آمیـزه هـای احساسـاتی متغییـر و ناهمسـان را بـه نمایـش مـی گـذارد. دقـت کنیـد بـه فصولـی از فیلـم کـه بـه سـالهای میانـی زندگـی جیـک بـر می گـردد و صـرف تـلاش بـرای رهایـی و دروی از شکسـت و تنهایـی مـی شـود، امـا فصـول آغازیـن و پایانـی فیلـم ، او را در حالتـی کامـلا متضـاد بـا آن سـالیان نشـان مـی دهـد کـه نـه تنهـا شکسـت و تنهایـی را پذیرفتـه و نسـبت بـه آن بـی تفـاوت اسـت ، بلکـه انـگار در مقاطعـی می کوشـد آن را پـر رنـگ تـر کنـد ، بیشـتر بـه عمـق تنهایـی بـرود یـا بیشـتر خـود را «باختـه» و« بازنـده» بنمایانـد. ایـن درونیـات ، چـه بـه لحـاظ شـکل گیری فـرم و چـه از حیـث دلالتهـای معنایـی شـاید اساسـی تریـن محـور فیلـم هـای اسکورسـیزی باشـد.

در رانـنـده تاکسـی بعـد از اینکـه بتسـی ارتبـاط خـود را بـا تراویـس قطـع می کنـد و دیگـر پاسـخ قهرمـان را نمی دهـد صحنـه ای هسـت کـه تراویـس در پـای تلفـن عمومـی بـرای چندمیـن بـار بـه بتسـی تلفـن می کنـد و سـعی در بـر قـراری ارتبـاط بـا او را دارد، دوربیـن از تلفـن عمومـی بـرای نـگاه کـردن بـه راهـروی خالـی «پـن» مـی کنـد و بـه تعبیـری فـرا متنـی بازتابـی اسـت از تنهایـی قهرمـان.

فصلـی دیگـر از رانـنـده تاکسـی را مثـال مـی زنـم کـه بـه چـه طـرز ظریفـی بـر تنهایـی تراویـس صحـه مـی گـذارد. دقـت کنیـد بـه فصلـی کـه چنـد همـکار او (رانـنـده تاکسـی های دیگـر) در پاتوقشـان ، کافـه ای، نشسـته انـد و در حـال گـپ زدننـد. تراویـس سـر مـی رسـد .

> امـا پیشـتر فیلـم بـا رد و بـدل کـردن دیالـوگ هایـی بسـیار سـاده بیـن دیگـر رانـنـده هـا بـر تنهایـی و نـا همخوانـی تراویـس در میـان ایـن جمـع تاکیـد مـی کنـد تـا دریابیـم کـه میـان دنیـای آن هـا و دنیـای تراویـس چـه فاصلـه عمیقـی وجـود دارد . آن هـا بـی دغدغـه ای جـدی دارنـد در مـورد مسافرانشـان حـرف مـی زننـد و هریـک شـخصیت خـود را بـا جملاتـی کوتـاه از تجربیـات کاری خویـش آشـکار مـی کننـد.

کاری کـه تراویـس حتـی در یادداشـت هایش نیـز (کـه از زبـان خـودش در طـول فیلـم مـی شـنویم) نمـی کنـد. ایـن تنهایـی و شـکاف عمیـق بـا دنیـای اطـراف کامـلا مشهود است.

شـاید بـه زعـم نگارنـده تابناک تریـن تمثـال تصویری از «تنهایی» و «شکسـت» در گاو خشـمگین در فصلـی کـه جیـک لاموتـا چـون پـول بدهـی خـود را نمـی توانـد پرداخـت کنـد و به زندان مـی افتد؛ باشـد.جیک در آن سـلول تنـگ و تاریـک در دل آن بـازی نور و سـایه سـر بـه گریه مـی گـذارد و شـکوه مـی کنـد. بـر دیـوار بـه سـبک دوران جوانـی که برای مسـابقه خـود را گـرم میکـرد مشـت مـی کوبـد و مویـه کنـان فریاد سـر می دهد کـه « من حیـوان نیسـتم ».

سینمای داستان گوی کلاسیک آمریکایی یا سینمای غیر متعارف مدرن اروپایی ۲

اسکورسیزی فرزند خلف سال های دهه شصت است . او همیشه دست به آزمودن ژانرهای گوناگونی زده است . از فیلم نوآر (راننده تاکسی ۱۹۷۶) گرفته تا کمدی موزیکال (نیویورک، نیویورک ۱۹۷۷) و اتو بیوگرافی (گاو خشمگین ۱۹۸۰) و تا سینمای گنگستری (رفقای خوب ۱۹۹۰) و تا ملودرام عاشقانه (عصر معصومیت) و همواره سربلند از این آزمون های دشوار بیرون آمده است .این تنوع و نوسان بین تجربه های مختلف موفق فیلمسازی او گویی ریشه در احترامی که برای سینمای با شکوه هالیوود (استودیویی) و تمایلات جاه طلبانه‌اش در مقام مولفی که از سینمای مدرن اروپا تغذیه می کند، دارد. اسکورسیزی مصداق بارز تعادل بین این دو نوع سینماست . بخش از مصاحبه ای که «پل شریدر » همکار و فیلمنامه نویس او به مناسبت شماره ویژه «ساخت آمریکا» به درخواست «کایه دو سینما » در آپریل ۱۹۸۲ تهیه کرده است ، بی شک امکان می دهد تا از روند تکاملی اسکورسیزی در سینما آگاهی یابیم :

پل شریدر: شماره آپریل کایه دو به سینمای آمریکا اختصاص داده شده ....

مارتین اسکورسیزی: خبر نداشتم ،شاید فکر خوبی باشد.

پ ش: وقتی نوجوان بودی چه فیلمهایی جذبت می کرد؟

م ا: تعدادشان خیلی زیاد است . تا آنجا که یادم می آید اولین صحنه ای که در سالن سینما دیدم یک آگهی بازرگانی بود که با تکنیک «تروکالر» ساخته شده بود و « روی راجرز» را نشان می داد که سوار بر اسب از روی تنه درختی می پرید . فیلم را با پدرم در سینما می دیدم . پدرم از من پرسید :« می دونی تریگر (نام اسب روی راجرز به معنی ماشه است) چیه »جواب دادم : « اینه» (او ژست چکاندن ماشه یک تفنگ خالی را به خود می گیرد). سه چهار ساله بودم . پدرم می گفت: «نه دیگه ، این اسم اسبه » آن اسب و آن ادمی که توی هوا می پرید و عین فرشته ها پرواز می کرد... را کاملا به یاد دارم . از آن روز بود که رویای کابوی شدن افتاد توی سرم. اما هیچ وقت کابوی نشدم .

پ ش: وقتی ۷ تا ۱۰ ساله بودی چه فیلمهایی را ترجیح می دادی؟

م ا : وسترن ها را بیشتر دوست داشتم . جدال در آفتاب (کینگ ویدور ۱۹۴۶). با این که این فیلم برای بچه ها توصیه نشده بود اما با مادرم رفتیم تا آن را ببینیم . عجیب بود . فیلم تاثیر گذاری بود. هنوز هم دوستش دارم . اما آن روز در سینما آخر فیلم را ندیدم ، باید چشم هایم را می بستم ،همه فکر می کردند این فیلم در ژانر وحشت است و من باید چشم هایم را می بستم . دو عاشق فیلم آن قدر همدیگر را دوست داشتند که باید با کشتن هم به عشق شان خاتمه می دادند.

پ ش: از چه دوره ای هنگام تماشای فیلم توجه ات به بازیگران زن جلب شد ؟ اولین زن هایی که روی پرده سینما دیدی و از بین زنان دیگر بیش تر جذب شان شدی چه کسانی بودند؟

م ا : به لحاظ جنسی جذبشان شدم یا آن که به لحاظ تصویری برایم جذاب بودند؟

پ ش: هر دو

م ا: و این که از خودم بپرسم لمس کردن شان چه تاثیری روی من دارد؟

پ ش: بله دقیقا .

م ا: اول از همه از «باربارا بریتن». عاشق و دیوانه اش بودم . «باربارا بریتن» و «جین پین» سوگلی هایم بودند.

پ ش: چند سالت بود؟

م ا: ده سالم بود . باربارا بریتن در فیلم «جسی جیمز را کشتم» (ساموئل فولر ۱۹۴۹) بازی کرد . یادم می آید فیلم را دیدم ؛ یک روز در اتوبوس نشسته بودم که از خودم پرسیدم : چه بلایی سر مردم آمده است ، سر تمام این آدمها ؟ یعنی نمی دانند که «جسی جیمز را کشتم » رو پرده سینماست ؟ به جای این که بروند سینما ، نشسته اند تو اتوبوس و هیچ کاری نمی کنند.

پ ش : عشق اولت بود؟

م ا:آره و بعد در سال ۱۹۵۶ « الیزابت تیلور» روی جلد مجله«لایف». عکسی بود از فیلم « غول » (جورج استیونس۱۹۵۶). تیلور روی تخت نشسته بود ، خیلی زیبا بود اوه... « جین سیمونز» هم بود در « آرزوهای بزرگ » (دیوید لین ۱۹۴۷).او هم چیز دیگری بود.

پ ش: اما همان طور که می دانی، وقتی من بچه بودم، هیچ وقت حق رفتن به سینما را نداشتم. یکی از اولین فیلم هایی که دیدم «حومه شهر» (فیلیپ دان ۱۹۶۱) بود با بازی « پریسلی» و «تیوزدی ولد» آن زمان تیوزدی ۱۶ سال داشت و اولین آدم روی پرده سینما بود که عاشقش شدم. وقتی به هالیوود رفتم، یکی از

عجیب ترین تجربیات زندگی ام اتفاق افتاد و دیدم که در یکی از سالن های نمایش کنار او نشستم. همیشه فکر می کردم تیوزدی در یک دنیای دیگری غیر از دنیای ما زندگی می کند.
م ا: صبر کن تا فکر کنم . من هیچوقت خیلی جذب زن های توی فیلم نشده ام . از خودم می پرسم چرا....

پ ش: مجبورم حرفت را تکذیب کنم چون تازگی ها « اورشلیم، اورشلیم » اولین فیلمنامه اسکورسیزی پیش از « کی در خانه مرا می زند؟» (۱۹۶۹) راخواندم و متوجه تاثیرات جنسی بی شمار سینما روی تو شد...
م ا: یکی از اولین تصاویر جنسی که دیده ام ، به استثنای « جدال در آفتاب» که بنا به دلیلی برایم اهمیت ندارد ، نتوانستم آن را ببینم، در فیلم «پیتر پن» بود . صحنه ای که در آن «وندی» باید از روی صخره‌ای می پرید .... واقعا شگفت انگیز بود. دیزنی در همه کار استعداد داشت . «مایکل پاول» حق داشت که بگوید دیزنی یک نابغه واقعی بود . پاهای وندی شگفت انگیز بود. جدی می گویم. واقعا یک شوک بود. با خودم می گفتم « بیاا، عاشق وندی شدم »

پ ش: از چه زمانی به بعد عشقت به فیلم های آمریکایی جای خودش را به فیلم های خارجی داد؟
م ا: پدرم در سال ۱۹۴۸ یک تلویزیون خرید که صفحه اش ۱۶ اینچ بود . آن زمان کلی فیلم از تلویزیون پخش می شد و جمعه شب ها یک فیلم ایتالیایی پخش می شد.
پ ش: با زیر نویس
م ا: آره خوب . «پاییزا» (روبرتو روسلینی ۱۹۷۴) و « دزد دوچرخه» (ویتوریا دسیکا ۱۹۴۸) را آن جا دیدم
پ ش : به نظرت هیچ حد فاصلی بین فیلم های آمریکایی و فیلم های خارجی وجود نداشت ؟ همه با هم قاطی بودند ؟ همه شبیه هم بودند؟
م ا: بله ، به استثنای اینکه ما بودیم که فیلم وسترن می ساختیم

پ ش : به نظرت زمانی بوده که فیلم های آمریکایی از فیلم های خارجی فاصله بگیرند؟
م ا: بله ، در سال ۱۹۵۸ که «برگمان» را کشف کردم آن وقت ها دبیرستانی بودم . نمی شد فیلم ها را برای نمایش در مدرسه آماده کرد . اسم تمام فیلم های برگمان این طوری بود : « مونیکا» (۱۹۵۳)، « شرم پنهانی عشق». تمام اسم ها از آن جور اسمهایی بودند که در فهرست فیلم های ممنوعه قرار داشت. «لبخند های یک شب تابستانی» (۱۹۵۵). رفتم و همه آن فیلم ها را دیدم و هیچ وقت هم از آن ها سر در نیاوردم...

پ ش: بله ، در تخیل نوجوانانه من هم « لبخندهای یک شب تابستانی» و « آقای تیزِ هرزه » (راس میر ۱۹۵۹) به هم شباهت دارند.
م ا: در ۲۷ سالگی با دیدن « آقای تیز هرزه » دیگر سراغ آن جور فیلمها نرفتم . جرئت نمی کردم وارد سینماها بشوم . اما در همان زمان « مهر هفتم» (۱۹۵۶) را دیدم و آن را خوب درک کردم ، فهمیدم که تمام سینما گران بزرگ اروپایی هستند. سه سالی با این ایده زندگی می کردم که فیلم های آمریکایی فیلم های خوبی نیستند. بعد در سال ۱۹۶۱ درمجله « فیلم کالچر» مقاله ای خواندم از «اندرو ساریس» راجع به تئوری های کایه ، سیاست مولفان که حالا دیگر به یک داستان قدیمی تبدیل شده است. در فهرست فیلم های مجله زیر هر فیلمی که دیده بودم خط کشیدم و کنار آن هایی که دوست داشتم یک ضربدر زدم. متوجه شدم که از میان کارگردان ها، کارگردان های کمپانی«پانتئون» را از همه بیش تر دوست دارم فیلم های « جان فورد» را ترجیح می دادم . و این فیلم ها همگی وسترن بودند.

پ ش: آن وقت متوجه شدی که می شود در فیلم ها ایده هایی را مطرح کرد؟
م ا: علاوه بر ایده ، « مهر هفتم» حامل احساسات بسیاری نیز بود . در فیلم آن جا که تواب از راه می رسند گفت و گو ها خارق العاده است.

پ ش: متوجه شدم که «اورشلیم، اورشلیم » به فیلم «خاطرات کشیش روستا » (روبر برسون ۱۹۵۱) اشاراتی کرده ای این فیلم را کجا دیدی؟
م ا : حدود سال ۱۹۶۴ . باید اعتراف کنم دیدن دوباره این فیلم برایم سخت است . این فیلم و فیلم «اردت»کارل درایر ۱۹۵۲)

پ ش: من سالی یک بار آن ها را می بینم اما برای من دیدن دوباره « سفر به ایتالیا » (روبرتو روسلینی ۱۹۵۳) سخت است.
م ا: « سفر به ایتالیا». می توانم این فیلم را همین طور بی وقفه ببینم سر فیلم گریه می کنم و احساس می کنم عقلم را از دست داده ام. آن فیلم و «اروپا۵۱» (۱۹۵۲) شگفت انگیز اند اما من دیگر تحملشان را ندارم نمی توانم برای من خیلی بزرگ هستند.

پ ش : آیا خودت را صد در صد امریکایی می دانی؟
م ا: بله

پ ش : چه فیلم هایی با چه صحنه هایی از فیلم های آمریکایی مدت زمان زیادی در یادت مانده اند؟ به لحاظ احساسی ، فلسفی ، جنسی...؟
م ا: یک دقیقه فرصت بده

پ ش: اره
م ا: فهرستم بلند بالاست

پ ش: فهرست من هم همین طور

م ا: مطمئنا اولین فیلم « دشمن مردم» (ویلیام ولمن ۱۹۳۱) است که هنوز هم دیدنی است. کاربرد موسیقی در این فیلم فوق العاده است و در انتهای فیلم تنها نوای موسیقی اصیل و حقیقی شنیده می شود و پایان بندی مجزایی نمی بینیم که به فیلم وصل شده باشد در سال ۱۹۵۶، یعنی زمانی که سیزده ساله بودم و تازه دبیرستان می رفتم همراه یک دوست به سینما «کرایتریون» رفتیم تا «جویندگان» (جان فورد۱۹۵۶) را ببینیم وسط فیلم رسیدبم بعد از فیلم « کفش های قرمز » (مایکل پاول ۱۹۴۷) با این فیلم زندگی کردم. «رودخانه»(ژان رنوار) هم هست کاربرد موسیقی در این فیلم عالی بود . در فیلم صحنه ای هست که در آن از کریشنا صحبت می شود و بعد از آن فیلم ناگهان تبدیل می شود به یک کمدی موزیکال.صحنه ای از فیلم «مهمیز برهنه» (آنتونی مان ۱۹۵۸) که «جیمی استوارت» کنار اسبش ایستاده و گریه می کند یا « جان وین » در فیلم « جویندگان» وقتی جلوی «جفری هانتر» را می گیرید تا نگاه نکند، و یا وقتی « کیم نواک » در «سرگیجه» (آلفرد هیچکاک ۱۹۵۸) وارد سالنی می شود که با نور سبز روشن شده است.

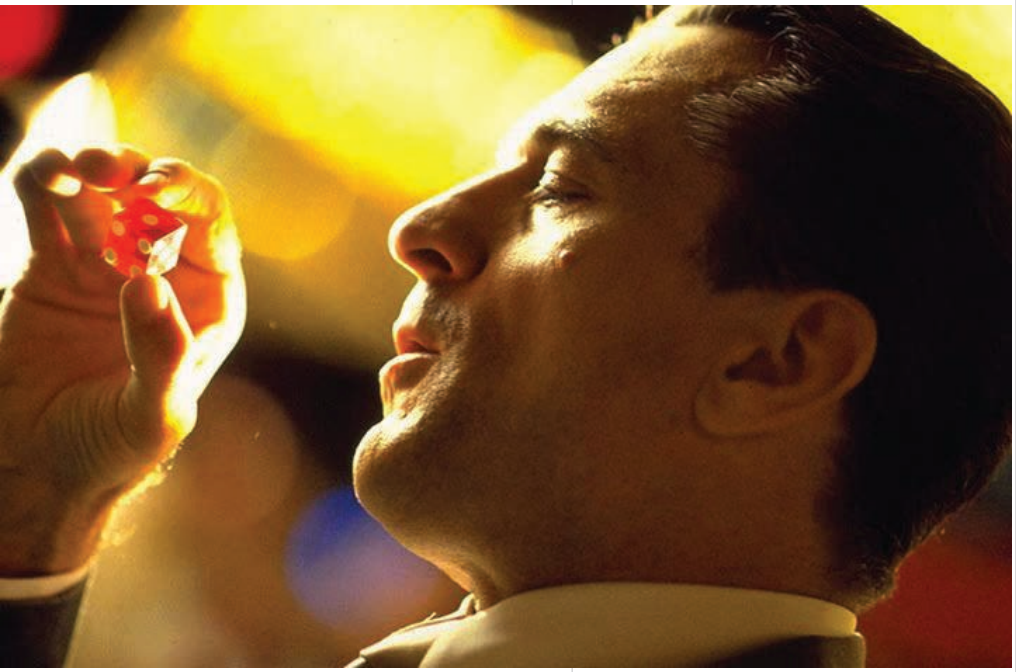
«کوییین لین» در «نشانی از شرم» (اورسن ولز ۱۹۵۸) زمانی که دارد از مرد مکزیکی سوال می کند. صحنه کنار آب در « طلوع» (مورنائو ۱۹۲۷) هگمی از لحظات خوبی است که با فیلم ها گذرانده ام.

از میان فرانسوی ها فیلمی از «الگره» با بازی «ژرار فیلیپ» را به خوبی در یاد دارم. اسم انگلیسی فیلم «مغرور ها و زیبا رویان بود» و به فرانسوی « از خود راضی ها»(۱۹۵۳) یکی از با شکوه ترین صحنه های احساسی کل تاریخ سینما در این فیلم بود! « میشل مورگان» با یک لباس عجیب تنها در اتاقی با یک هواکش ... وای. ترجیح می دهم به آن فکر نکنم . یعنی می شود باز هم چنین صحنه ای را ببینم؟ شاید کسی میان فرانسویان پیدا شود که بتواند کاری برای من کند و این فیلم را پیدا کند. از همه مردم کمک می خواهم! تا حالا کسی نتوانسته این فیلم را برایم پیدا کند.

اگر بخواهی یک نسخه آمریکایی از فیلم را اجاره کنی، یک نسخه تر وتمیز ۱۶ میلی متری برایت می فرستند، نسخه ای عالی، اما آن صحنه را ندارد ، صحنه ای که فقط ۶ دقیقه طول می کشد . نه می شود نسخه ۳۵ میلی متری و کامل فیلم را گیر آورد و نه می شود نسخه ۱۶ میلی متری و کامل آن را داشت. صحنه پر احساسی که من فقط یک بار در ۱۵ سالگی ام آن را دیدم ، می فهمی؟ نمی شود هیچ کاری کرد.

در خواندن این مصاحبه بطور مشخص لیستی از فیلم های مورد علاقه اسکورسیزی از هر دو سینمای داستانگوی آمریکا و سینمای غیر متعارف اروپایی، بدست می آوریم که به گونه ای رهنمون این تعادل در آثار خود اوست .

رویای آمریکایی- تم غالب



احساس و عواطف ظریف و عمیق و گاه عاشقانه در پوشش عزم و اراده قوی ، نا گزیری در کنار آمدن با سیستم یا تبعیت از مناسبات آن و یا جذب و حل شدن در دلش ، شکست تدریجی یا ناگهانی در میان راه صعود و رسیدن به اوج و یا بعد از آن و مستمر نبودن در اوج و بازگشت به زندگی فاقد رویا و ساده و عادی ، عناصر و ویژگی هایی است که از شاخصه های تم رویای آمریکایی می باشد که در خود اثر یا در شخصیت های محوریشان تکرار می شود . البته لازم به ذکر است که شیوه بازنمایی این تم در همه آثار اسکورسیزی همچون هر «غایت» دیگر ، هم اغلب خصوصیات مشترک آثار مشابه پیشین خود را دارد و هم به نوعی نهفته و بکر ، برخی از این خصوصیات را حذف و یا نفی می کند و در ساختمان ثابت آنها که قبلا همواره در شبه ژانر مورد نظر حفظ شده است ، تغییراتی چند وارد می کند و عملا آن را بر خلاف نمونه های سنتی تر ، به زبان و زمان معاصر خود منتقل می سازد و به جلوه ای از تراژدی مدرن نزدیک می شود.

در گفتار متن آنونس فیلم گاو خشمگین این عبارت«**یک عاشق ، یک گناهکار، یک بازنده.....یک مرد**» آمده است. واژگانی که با ایجاز و با انتخابی دقیق ، مهم ترین مراحل اوج گیری و افت جیک لاموتا را در فیلم

توصیف می کند .
در آخرین اثر اسکورسیزی ، داستان زندگی « جوردن بلفورد» مصداق بارز « رویای آمریکایی» است . روایتی که طی فصول مختلف فیلم مراحل ظهور و صعود او را به تصویر می کشد .به اوج ثروت ، آرزوی همیشگی و دیرینه اش می رسد، طی فصول بعدتر مراحل سقوط و نزول او را شاهد هستیم و در فصل پایانی ، او جایی معلق میان قعر و قله شاهد هستیم . در سمیناری که به عنوان مهمان سخنرانی می کند و در حال آموزش «فروش» یک خودکار است. صحنه ای تلویحا به این معلق بودن اشاره می کند . چارچوبی کامل از یک نمونه رویای آمریکایی.
در همین پرونده مقاله ای که در باب فیلم « سلطان کمدی» است به تشریح «رویای آمریکایی- تم غالب» پرداخته است . یادداشتی که در آن به خصوصیات و المان های این موضوع پرداخته است .

نقطه اوج اثر گذاری

اسکورسیزی زمان و ظرافت بسیاری را صرف نمایش جزییات آثارش می کند و کوششی مجدانه در جهت تحلیل وضعیت شخصیت ها و وقایع و تبیین دلایل همه جانبه آن ها می کند. همه فرآیند هایی را که به پدید آمدن اجزا بیرونی زندگی و ابعاد درونی شخصیت ها منتهی می شود را به تدریج و با حوصله طی فصول مختلف فیلم از نظر تماشاگر می گذراند. با این تفاسیر او حق دارد که از کلیت آنچه را که چیده و ترتیب می دهد در یک بزنگاه که نگارنده آن را با نام «نقطه اوج اثر گذاری» یاد می کنم ،بهره وافری ببرد. سکانسی که طی آن از نتایج زمینه چینی با دقت و جزییات گسترده در طول روایت ، به بهترین نحو برای تاثیر گذاری استفاده می شود ؛ تا جایی که می تواند و لازم می داند، از آن برای تحت تاثیر قراردادن مخاطبش استفاده کند.
«ثاثیر بیرحمانه و بی چون و چرا» قانون نانوشته سینماست . تاریخ سینما همواره این حق و امتیاز ویژه را به بزرگان همه سبکها و گونه ها و دوره ها اعطا کرده است . فلینی درباره یکی از شاهکارهایش به نام «شب های کابریا» چنین می گوید « فیلم باید ما را متاثر و مشوش کند؛ و اگر این فیلم بتواند تماشاگرش را در پایان با این حس رها کند ، به هدفش رسیده است».گفته فلینی را چراغ راه کنیم و به عنوان حکمی صریح و قطعی آن را به دیگر فیلمها تعمیم دهیم و همچون معیار معتبری برای تشخیص میزان اصالت هنری یک اثر در نظر بگیریم . سینمای اسکورسیزی از این منظر بسیار اصیل عمل می کند.
برای مثال به فصل مسابقه مشت زنی جیک لا موتا در مقابل شوگر ری رابینسون که هم با بهره گیری از همه ابزار و امکانات تکنیکی ، عناصر روایی ، نشانه های دیداری و وجوه شنیداری توام است و هم با بیشترین و وسیع ترین بهره برداری ممکن تماتیک از شیوه های نفوذ و تاثیر بر مخاطب همراه است، دقت کنید .
بعد از آن همه مقدمه چینی فقط در خود همین فصل پس از پایان مسابقه حرکت آرام دوربین در امتداد یکایک اضلاع رینگ که در حین چرخش و حرکت دوار خود ، داوران مسابقه و مسولان برگزاری و مربیان شادمان شوگر ری و خود او را نشان می دهد، که از کسب عنوان جدید قهرمانی میان وزن جهان سرخوش و سرمست است . اما دوربین با گذر از او و مربیان، رفته رفته به طرز عجیب و مبهمی به تصویر نزدیک طنابهای حاشیه رینگ می رسد و تماشاگران سالن را در پسزمینه به صورت کاملا «فلو» در می آورد و با ادامه حرکت خود ، بر اینسرت نقطه بخصوصی از طناب فوقانی رینگ متوقف می شود: خون جیک تمام سطح این نقطه از طناب را پوشانده و قطره قطره به روی کف رینگ می ریزد . و بعید است که در غوغای آن سالن جز دوربین « مایکل چیمن» و ذهنیت اسکورسیزی، کس دیگری به این قطرات خون توجه کند! این نما می تواند چکیده و فشرده همه رنج و فشاری باشد که در تمام طول زندگی جیک لاموتا را در خود ویران می کند.

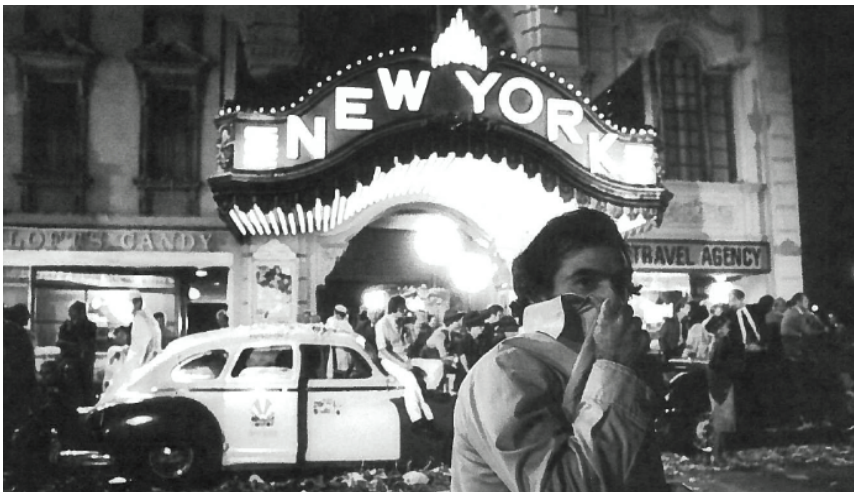
در این مقطع بیایید راننده تاکسی را از این منظر بنگریم، فصول متعددی از فیلم صرف نمایش این می شود که؛ تراویس تلاش می کند که خود را برای ماموریت اخلاقی خویش آماده کند بدین ترتیب که؛ آمادگی جسمانی با ورزش ؛ گذر دادن دست ها از روی آتش ؛ تمرین تیر اندازی؛ ساختن ابزار هایی خاص برای سلاح هایش؛ نمایش اعمالی ساده چون واکس زدن چکمه ها، فرستادن کارت تبریک سالگرد ازدواج برای پدر و مادرش ، آتش زدن گل هایی که دیگر خشک شده، گل هایی که برای بتسی فرستاده بود و تراشیدن موهای

سرش (به نوعی به مراسم آیینی می ماند). اعمالی که حکم آمادگی برای پذیرش «نیروی واقعی» در ذهن و جانش را دارد. تروایس می خواهد خیابان ها را از «فاضلاب روباز» پاک کند.

اکنون اسکورسیزی حق دارد از این همه چیدمان ظریف و دقیق نهایت بهره را ببرد و فصل انتهایی فیلم را با قدرت هر چه تمام تر به نمایش بگذارد فصلی که تراویس به سراغ اسپورت و دار و دسته اش می رود و از آنها انتقام می گیرد. شک نداشته باشید که این اوج نقطه اثر گذاری فقط به تمامی و کمال زمانی در تماشاگر اثر می کند که مراحل مقدماتی با جزییات کامل و دقیق به نمایش در آید. فصلی که به تماشاگرش حس تلخی می دهد. از تماشایش لذت می برد و هم زمان از این که لذت می برد دچار عذاب وجدان می شود؛ تمام که می شود آرزو می کند آن را ندیده بود و با فرض محال ای کاش آن را می توانست از حافظه اش پاک کند؛ اما در عین حال خوب می داند که اگر دست دهد دوباره به تماشایش می نشیند تا همین احساسات تلخ را از نو تجربه کند.

الگوی روایی فیلم

اجزا ساختاری فیلمنامه



صحبت در مورد ویژگی های سینمای مارتین اسکورسیزی بدون اشاره به اجزا ساختاری فیلمنامه و الگوی روایی فیلم ناقص خواهد ماند. طرح موضوع «دیدگاه راوی» می تواند برای ورود به بحث منظر مناسبی باشد. بسیاری از فیلمهای اسکورسیزی به طور مشخص روایتی سوبژکتیو دارد و بصورت عمده قهرمان داستان به عنوان ناظر/ راوی یا در واقع کسی که مخاطب به همراه او دنیای اثر را تجربه ، نظاره و احساس می کند، در تمامی صحنه ها حضور دارد. حتی در لحظاتی همچون نماهای نقطه نظر؛ اسلوموشن بر این سوبژکتیو بودن روایت تاکید می کند و «کش آمدن» زمان تصاویر آهسته، گویی حس و ذهنیت ناظر/ راوی را برای مخاطب وصف می کند. در این شکل از کار ؛ تقسیم اطلاعات روایی در طول فیلم ، بسیار تدریجی است و منهای فصولی که سعی در معرفی موجز شخصیت ها و کنش های مرکزی روایت دارند ، تقریبا هیچ فصلی با بمباران اطلاعاتی مخاطب همراه نیست . این خصیصه برای فیلمهای داستانی که عموما زمان نمایش بالا دارند و دست کم بیش از ۲ ساعت به درازا می کشند ، بسیار بسیار کارکردی و مهم است تا موجب کسالت و وازدگی مخاطب نشود. از طرفی از این مزیت هم برخوردار است که در درجه اول نیمی از توجه تماشاگر را به ریشه های همسویی احساسی و فکری خود با قهرمان داستان معطوف می کند و به همین جهت ، او صرفا در انتظار اطلاعات تازه ، مصالح داستانی پر و پیمان و ماجراهای پر کش و قوس نمی گذارد تا احیانا با برآورده نکردن توقعش ، ایجاد دافعه کند ؛ و در درجه دوم امکان ایجاد ابهام و ایهام را در روابط و مناسبات اصلی روایت به فیلمساز و فیلمنامه نویسان می دهد. زیرا که وقتی مخاطب به این قرارداد ساختاری خو کرده که همه عناصر و پدیدهای دنیای اثر را از نگاه قهرمان داستان یا همراه او ببیند ، قاعدتا نقاط مبهم روایت را فارغ از هر استدلالی می پذیرد و آن را ناشی از اطلاعات ناکافی قهرمان فیلم درباره هر موضوع گنگ داستان ، می داند. بطور خلاصه باید گفت که روایت سوبژکتیو این محدودیت اطلاعات را به تماشاگر می قبولاند که حال اگر روایت ابژکتیو و عینی تر با سرکشی آزادانه دوربین به فضاهای گسترده تری که وابسته و محدود به حضور و نظارت قهرمان داستان نبود ، مورد استفاده قرار می گرفت ؛ خطر افتادن به ورطه اینکه فصول متعددی بدون ارائه

اطلاعات تازه سپری شود و در نهایت موجب کسالت و دلزدگی مخاطب شود؛ می بود و در دست دیگر ابهامات و ایهامات به فیلم و فیلمنامه بر می گشت و نه به میزان اطلاعات ناظر/ راوی و این مورد محل سوال و عدم پاسخ می شد.

در فیلم های اسکورسیزی که عمدتا قالب سرگذشت را دارند و در عین حال پایانی معلق و باز نیز دارند استفاده از روایت سوبژکتیو کارکرد فاخر دیگری هم دارد که با روایت دانای کل هم این مقدور نبود. توجه کنید که دلالت حتمی و گریز ناپذیر روایت به شیوه دانای کل ، قدرت فرا واقعی و وسعت دید ناظر/ دوربین است و این ویژگی ، خود به خود اثر را با وجوه تقدیر گرایانه در می آمیزد و این نگرش تقدیری می تواند در تلفیق با ماهیت تراژیک اثر رفته رفته الگوی تراژدی کهن را برفیلم مستولی کند، چون تقدیر گرایی عنصر همیشگی و تکرار شونده تمامی تراژدیهای کهن است. اتخاذ روش دانای کل خواه ناخواه فیلم را به این سمت و سو ، سوق می دادو دیگر ارائه فرجام و پایان باز و معلق امکان پذیر نبود.

به عنوان مثال در راننده تاکسی و گاو خشمگین و رفقای خوب و گرگ وال استریت که هر ۴ فیلم از روایت سوبژکیو برخوردارند و ما دنیای اثر را از دیدگاه قهرمانان اثر می بینیم به تقسیم اطلاعات و مصالح داستانی و وجود ابهامات و ایهامات توجه کنید که چگونه می توان آن ها را با رویکرد فوق تطابق داد و چه ظریف و دقیق بر این الگو قابل جای نشینی می باشند. فیلم هایی که در عین حالی که حالت سرگذشتی دارند به پایان قطعی و تقدیری خو نمی کنند و باز و معلق می مانند و به مثابه نوعی « ادامه دارد» می باشند .

به تک گویی فصل آخر گاو خشمگین دقت کنید ؛ جیک لاموتا دیگر به اضمحلال تدریجی و موقعیت قهقرایی اسفبار خود کاملا اگاه است؛ آگاهی که کمکی به رهایی او از این وضع نمی کند و در عین حال به تلخی بار تراژیک فیلم نیز می افزاید. و از سوی دیگر نشان می دهد که جیک به قعر چاه غفلت و انفعال هم سقوط نکرده و در فاصله ناچیزی با قعر چاه جایی در آن میان آویزان است. نه پایان قطعی تقدیری است و نه بسته و تمام، پایانی تلخ و معلق و باز . این نگرش اسکورسیزی به دنیای هولناک اثارش در همین جا است.

مثال دیگر؛ در راننده تاکسی گفتار تراویس بیکل بر روی فیلم از دو صحنه آغازین شروع می شود و تا دو صحنه ماقبل آخر ادامه می یابد؛ چنین تمهیدی در روایت فیلم به شکل بدیهی حکایت از آن دارد که تماشاگر فیلم را از منظر شخصیت اصلی آن شاهد خواهد بود (روایت سوبژکتیو) . تقسیم مصالح و اطلاعات داستانی بواسطه افزایش اطلاعات خود تراویس به تماشاگر منتقل می شود و هر گونه ابهام و ایهام به حساب نا آگاهی تراویس گذاشته می شود. در پایان که از روز روشن تر است تراویس همچنان به کار خود ادامه می دهد و به دختری که حالا تصور دیگری از او دارد توجهی نمی کند و از این منظر پایان معلق و باز است.

شاید موخرترین نمونه ای که بتوان مثال زد «گرگ وال استریت» باشد، نمونه ای که البته به قلم « دیوید بوردول» در همین پرونده به تشریح ظرایف و خلاقیت های روایی آن پرداخته شده است . نمونه ای که در آن« جوردن بلفورد» را پس از کلی فراز و نشیب در جایی معلق میان قعر و قله نشان می دهد.

شخصیت مهم تر است یا فرم داستانی

سینمای کلاسیک آمریکایی بیشتر از داستان ها و رمان های عامه پسند تغذیه می کند و شیوه داستانگویی اش به سبک و سیاق داستان های « ادگار آلن پو» شبیه است . سینمای غیر متعارف اروپایی نیز بیش تر از ادبیات مدرن تغذیه می کند و به داستان کوتاه های «چخوف» شبیه است . در سینمای غیر متعارف اروپایی فیلم به جای آنکه بر پیرنگ و ماجرا متمرکز باشد بر شخصیت متمرکزند، در نتیجتا پیرنگ حالتی اپیزودیک به خود می گیرد. در منطق سببی ماجراها خلا هایی آشکار وجود دارد و عنصر تصادف در روایت نقشی تعیین کننده، ایفا می کند، از ضرب الاجل های دراماتیک به شیوه سینمای کلاسیک داستانگو خبری نیست و بیشتر بر شخصیت متمرکزند. روایت عمدتا شکلی سوبژکتیو به خود می گیرد. اما در سینمای کلاسیک شکل کلی داستانی مقدمه - خط دراماتیک - نقطه اوج و موخره وجود دارد و معمولا روایت حالت دانای کل است و اغلب اطلاعات در فضای داستانی است و اساسا حالتی قصه گو دارد و داستان شخصیت ها را در دل فیلم بازی می دهد. بر عکس سینمای غیر متعارف اروپایی که فیلم بر اساس شخصیت ها پیش می رود و از «قصه گوی نامرئی» خبری نیست .

سینمای اسکورسیزی از این منظر نقطه تلاقی بسیار متعادلی برای مفاهیم «شخصیت مهمتر است یا فرم داستانی» را رقم زده است؛ نه چون سینمای داستانگوی کلاسیک لزوما تمام توجه خود را به داستان و ضرب الاجل های دراماتیک آن می سپارد و از روایت دانای کلی استفاده می کند و نه چون سینمای غیر متعارف اروپایی تمرکز خود را از سببیت و پیرنگ خارج کرده و بر شخصیت ها قرار می دهد. نتیجتا در هم تنیدگی شخصیت ها و فرم داستانی یکی از ویژگی های دیگر سینمای اسکورسیزی است.

دقت به فصل افتتاحیه فیلم «خیابان های پایین شهر». بعد از عنوان بندی طی صحنه هایی کوتاه و در عین حال بسیار جالب به معرفی «تونی»،«مایکل» ،«جانی بوی» و «چارلی» می پردازد. تونی که یک معتاد تزریقی را با عصبانیت از کافه خود بیرون می اندازد . مایکل را که در انجام یک معامله اشتباه کرده است را نشان می دهد. جانی بوی که یک صندوق پست را منفجر می کند و خود در هر لحظه از این کار ترسان و مضطرب است و نهایتا چارلی که برای دعا و نیایش وارد کلیسا شده است. در این معرفی اجمالی شخصیت های اصلی داستان، ایده هایی برای مخاطب در مورد نه تنها آغاز فیلم بلکه خصوصیات رفتاری کاراکتر ها شکل می گیرد که به تدریج در طول فیلم از هر کدام آن ها استفاده می شود. فیلم به نوعی داستان این شخصیت هاست.

در فصل افتتاحیه راننده تاکسی تراویس را می بینیم که برای گرفتن شغل به سوالات متصدی پاسخ می دهد . مردی که به گفته خودش شب ها نمی تواند بخوابد و سابقه رانندگی او هیچ مشکلی ندارد. جوانی قد بلند و حول و حوش ۲۶ ساله که در هر زمان و هر مکانی آماده همکاری است . در ارتش بوده و این تنها نقطه اشتراکی است که با متصدی شغل پیدا می کند . او نه دیوانه است و نه مجنون فقط می خواهد کار کند چون شب ها خوابش نمی برد .مگر نه اینکه فیلم داستان زندگی تراویس بیکل است .

در فصل افتتاحیه رفقای خوب به ادبیات جاری بین ایشان توجه کنید به خصوصیات رفتاری آنها به زمانی که صندوق عقب ماشین را بالا می دهند و جنازه نیمه جان را پیدا می کنند و جنازه را با خشونت می کشند . به نوع منش گنگستری آن ها توجه کنید تا این که هنری در یک فیکس فریم روایت را در دست می گیرد و گفتار فیلم با این جمله آغاز می شود « از زمانی که یادم می آید دوست داشتم گنگستر باشم». قطع به تیتراژ مجداد، نوشته رفقای خوب روی تصویر نقش می بندد. یا فصول متعدد دیگری در فیلم که به معرفی دیگر اعضای باند می پردازد. فیلم داستان رفقای خوب است شخصیت هایی که در زمان های مختلفی باری از فیلم و روایت را به دوش می کشند.

در کازینو فصلی است که به طرز عجیبی مراحل اختیار قدرت را در کازینو برای مخاطب مشخص می کند که طی آن اطلاعات ثانویه ای از جمله خصوصیات کاراکتر ها هم برای تماشاگر مشخص می شود. این ایجاد تعادل در شخصیت پردازی و توجه به فرم داستانی در جای جای فیلم های اسکورسیزی به چشم می آید . فیلمهای او داستان شخصیت های او می باشند.

رابرت دنیرو ؛ نمونه استثنایی قرن

« به گمانم ، حتی خود دنیرو هم نمی داند که تا چه حد مهارت دارد.» *مارلون براندو*

بازی و بازیگران در فیلم های اسکورسیزی شاید به نوعی یکی از مهمترین ویژگی های سینمای اوست . تنها برای اثبات این موضوع کافی است به تعداد و کیفیت اسامی فقط بازیگران تراز اولی

که با او همکاری کرده اند دقت کنیم ؛ « هاروی کیتل»، « جو پشی»، «دیوید کارادایـن»، « جودی فاستر»، « لیزا مینه لی»، « کتی موریارتی»، « جری لوییس»، «پل نیومن»، «تام کروز» ، « ویلیام دافو» ،«ری لیوتا»، « میشل فایفر»، « ویونا رایدر»، « شارون استون»، «جیمز وود»، «نیکلاس کیج»، «دنی دی لوییس»، «کامرون دیاز»، «برندن گلیسون»،«کیت بلانشت»، «لئو دی کاپریو» ، «مت دیمون»، « جک نیکلسون»، «بن کینگز لی»، « مکس ون سیدو»، « متیو مک داناهی» ...و در این میان دوست و بازیگر سالیان سینمای اسکورسیزی «رابرت دنیرو».

رویکردها و ساز و کار های اجرایی در باز نمایی ایده های که در محدوده شخصیت پردازی ، خلق موقعیت ، تنشهای دراماتیک و مضامین عمده فیلمنامه جای داشته اند ، اساسا بدون تامل در ابعادی از نقش دنیرو، ممکن و میسر نیست . بطور جدی عرض کنم که بازی دنیرو در آثار اسکورسیزی از عبارات و توصیف هایی کلی چون « بازی خوب و خلاقانه»، « اجرای درست فیلمنامه نویسان و کارگردان»، «فرو رفتن در قالب نقش» یا « ارائه شخصیت قابل باور و کاملا پرداخت شده» بس فراتر می رود و با دیگر بازی های شاخصش

خستگی نا پذیر تر می خواند و یا چنان در نقش فرو می رود که جری لوییس می گوید: هیچ وقت پس از اتمام کار فیلمبرداری در هر روز نمی تواند از قالب نقش خارج شود .اما نکته قابل توجه بازی او در نقش جیک لاموتا در گاو خشمگین است که او را بطرز جدی و با اختلافی نه تنها از بازی های خود در دیگر آثار (چه اسکورسیزی و چه دیگر کارگردانان) متمایز می کند بلکه از همتایان اکتورز استودیویی خود هم یک سرو گردن بالاتر می برد .
می دانیم که او برای بازی در این نقش اضافه وزن در حدود ۳۵ کیلو

سعی در این بخش بر این است تا علت این جدا کردن رابرت دنیرو را از میان بقیه اسامی فوق تا حدی روشن کنم بدین منظور به شرح ابعاد کار بازی او می پردازم:
نگرش تحلیلی به کارنامه درخشان نقش آفرینی های سینمایی رابرت دنیرو یا حتی تحلیل جزییات بازی او، خود می تواند موضوع کتابهای گسترده و جداگانه ای باشد. اما بطور مختصر و مفید باید گفت: که شناخت و دریافت پاره ای از

در آثار دیگر هم قابل قیاس نیست. به بازی های دنیرو چون تراویس بیکل در راننده تاکسی ، جانی بوی در خیابانهای پایین شهر ، روپرت پاپکین در سلطان کمدی ، مکس کیدی در تنگه وحشت، جیمی کانوی در رفقای خوب نظری بیافکنید دنیرو در تمامی این نقش ها عالی و فوق العاده است و در این مقطع صرف نظر کنیم از خاطراتی چون ؛جورج اولد نوازنده ساکسیفون که در فیلم نیویورک نیویورک دنیرو را در نواختن ساز بادی از خودش هم سمج تر و

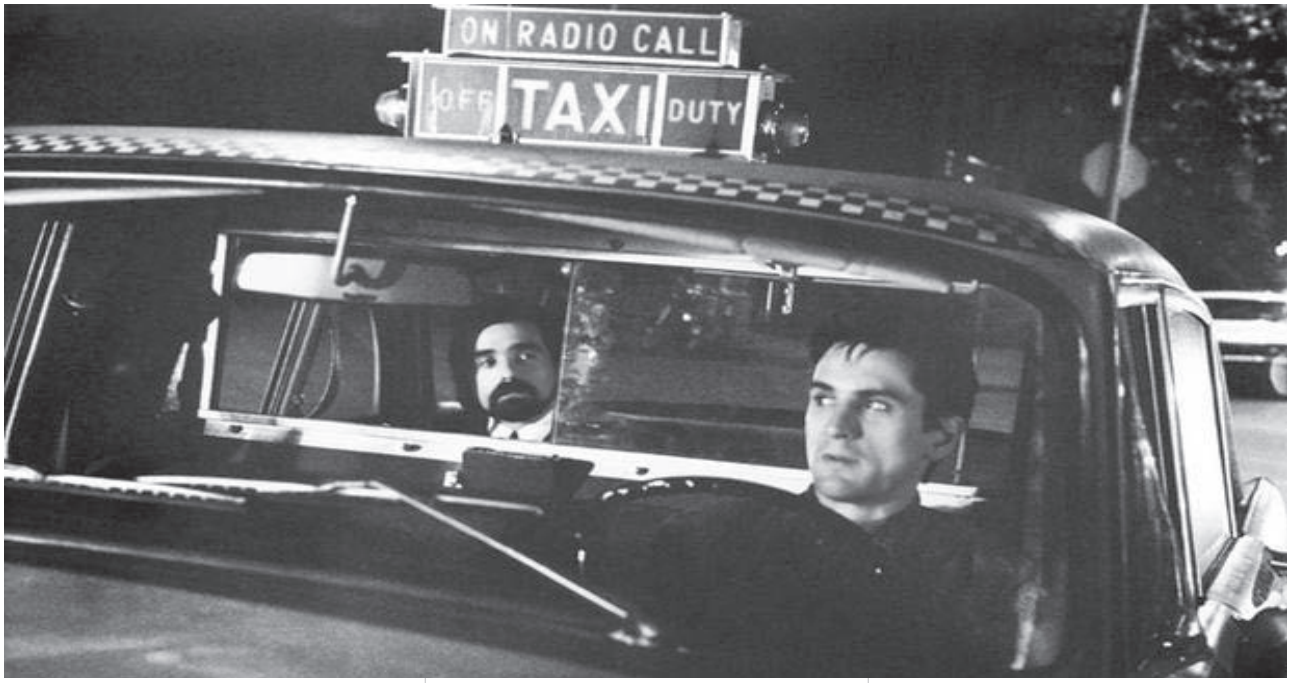
گرم که بطور عادی فاصله ای چند ساله را می طلبد در طول مدتی چند ماهه کسب می کند . که به نظر می رسد که این حرکت برای

ایجاد نوعی کیفیت رئالیستی در ایفای نقش است . البته نمونه های از دست هم وجود دارد (کار مشهور چارلتون هیوستن که برای بازی در نقش موسی در فیلم ده فرمان سیسیل ب . دومیل از مدت ها قبل از شروع فیلمبرداری، مشروبات الکلی ننوشید و چندین مثال های دیگر) در این مرحله قصد ، قیاس و صدور حکم نیست و فقط جنبه ای خاص از این رویکرد را تفصیل می گویم.
رابرت دنیرو به طور عینی و عملی بخش مهمی از سقوط جیک لاموتای واقعی را یعنی تغییر شدید و مضحک ظاهری را تجربه می کند . او درست همان احساسی را لمس میکند که لاموتا پس از کنار گذاشتن بوکس دست می دهد. از ریخت افتادنی که لاموتا طی در حدود ۲۳ سال در آستانه ۵۰ سالگی و دنیرو در حدود کمتر از یک سال در اوج دوران طراوت جوانی و ستاره بودن در ۳۶ سالگی تجربه می کند. افزایش وزنی که برای هر مشت زنی بعد از بازنشستگی اجتناب ناپذیر است و برای دنیرو با زحمات و کوشش های و رژیمهای غذایی خاصی و تمهیدات فراوان پزشکی زیاد حاصل می شود.
این از ریخت افتادن برای دنیرو نیازی به نمایش سقوط یا خود ویرانگری جیک لاموتا ندارد ؛ چرا که خودش نیز همچون او به گونه ای آگاهانه خود را در نقش ویران کرده است . توضیح اینکه اگر در فرایند شکل گیری این تغییر تامل کنیم و به قیاس عناصر پدید آورنده آن دو بپردازیم به این نتیجه می رسیم که دنیرو از طریق همین کنش توام با خود ویرانگری تمامی بار دشواری های و مصائبی را که بر لاموتا رفته است ، دست کم به لحاظ میزان بار دشواری فرساینده که خود بر دوش کشیده ، درک و لمس می کند. پالین کیل میگوید: او فقط از خود تهی نمی شود تا به کسی دیگری بدل شود که ایفای نقشش را به عهده گرفته است که شاید این عادت دیرینه بسیاری از متدیستها باشد و یا با حس گرفتن و گریم شدن و همه روش های مرسوم و همیشگی دیگر، رنجی به عظمت رنج لاموتا را بر خود روا دارد تا راه عجیب و غریب و صعب العبوری را که برگزیده ، کاملا هموار سازد بلکه به انطباق و همسازی روح و شرایط خود با او متوسل می شود و از این منظر، به دنیای حقیقی او می نگرد و در آن گام می نهد.
تا کنون هیچ دیوانه ای این روش را برای ایفای نقش بر نگزیده است . جنون دنیرو ظاهرا سر به آسمان می ساید . اما مگر میان جنون و نبوغ، مرز روشنی هست ؟!

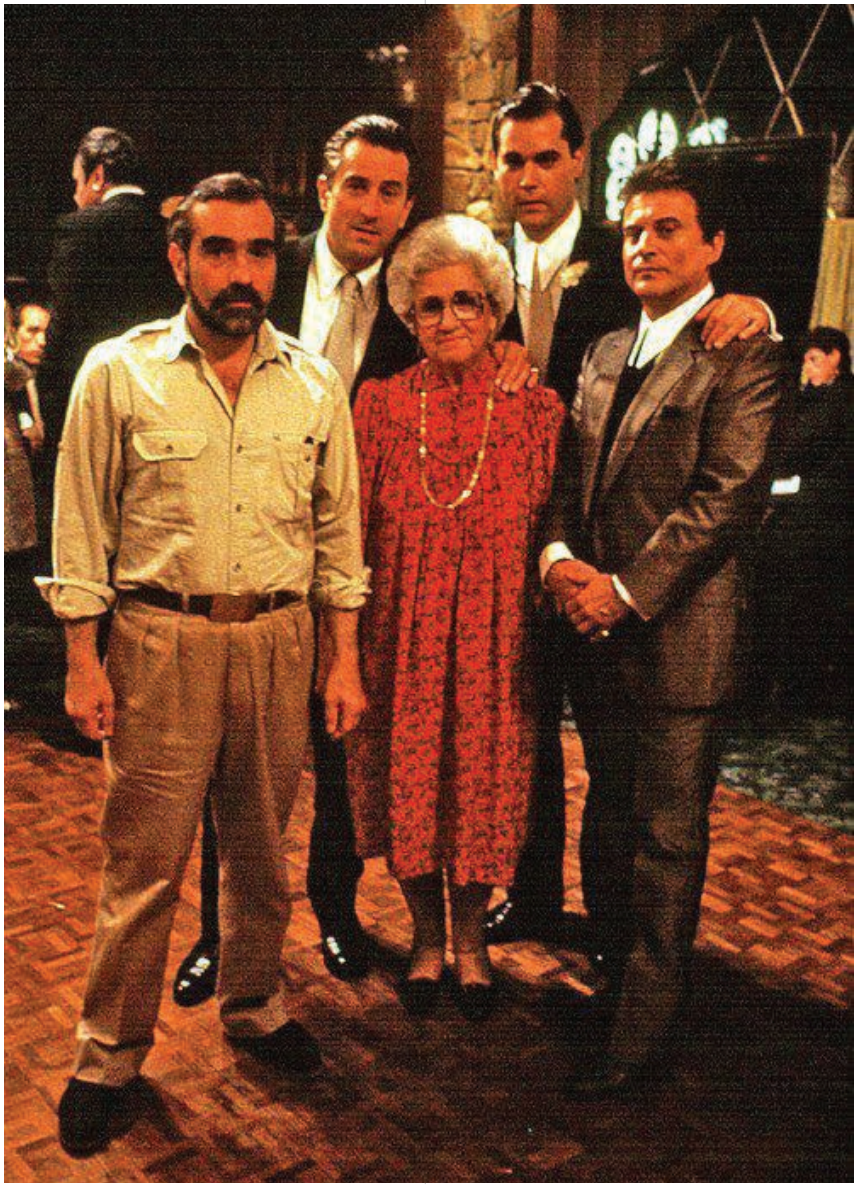
کامیو

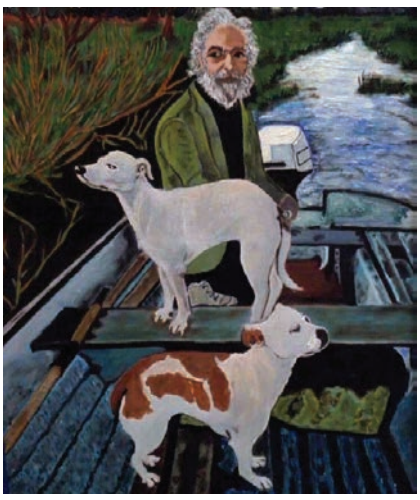
«کامیو» در لغت به معنای برجسته نمایی و یا حضوری کوتاه می باشد و در مباحث نظری و تئوریک به نقش بسیار کوتاهی که توسط شخصی معروف در یک فیلم ایفا می شود ، اطلاق می گردد.
در بسیاری از موارد حتی بدون صحبت و کلام می باشد و معمولا در کامیو ، در نقش خودشان و یا نقشی بی نام و نشان ، ظهور پیدا می کنند.

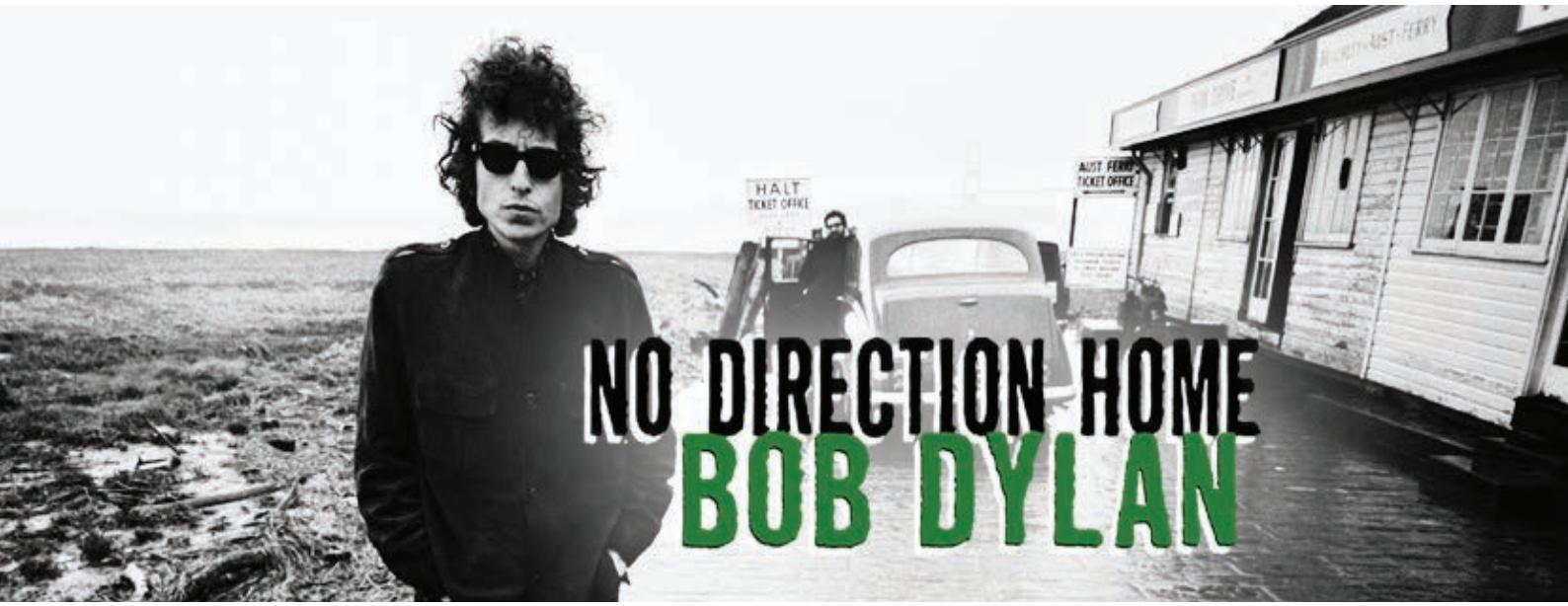
مارتین اسکورسیزی به سبک دیگر بزرگان در فیلم های خودش نقش کامیو دارد . مثلا در فصول میانی هوگو در نمایی پشت یک دوربین دیده می شود و یا در رنگ پول در فصول میانی یکی از بازی کنانی که بازی را روی میز بیلیارد آغاز می کند دیده می شود. کامیو برای او فقط محدود به حضور تصویری کوتاه نمی شود در افتتاحیه خیابان های پایین شهر جمله ای با صدای او شنیده می شود « تقاص گناهان را در کلیسا پس نمی دهی ، در خیابان این کار را می کنی و مابقی دیگر حاشیه است» قطع به تصویر چارلی که از کابوس بر می خیزد . یا در گاو خشمگین در فصل انتهایی که جیک لاموتا در حال تمرین از بر خوانی اشعار است و روبروی آیینه نشسته است، صدای از پس زمینه شنیده می شود که البته در گوشه بالا سمت چپ کادر برای لحظه ای کوتاه صورت اسکورسیزی نیز دیده می شود و به جیک گوشزد می کند که وقت نمایش اوست.
اسکورسیزی شاید به زعم نگارنده امضای خود را نیز در بزنگاه های خاص خودش می کند . اما در دست دیگر اسکورسیزی در آثار خود بازی های بسیار درخشان نیز دارد ؛ بازی هایی که هر کدام در یکی از کلیدی ترین فصول آثارش قرار گرفته است و شاید از خاطره انگیز ترین سکانس های فیلمهایش نیز باشد. در فصلی از راننده تاکسی که تراویس او را به عنوان مسافر سوار کرده است، دقت کنید ؛ اسکورسیزی را با آن تیپ دهه هفتادی اش ، او که با لحن عصبی و مسلسل وار و بریده بریده با تراویس صحبت می کند و مجبورش می کند که به پنجره ی خانه ای که همسرش در آنجاست نگاه کند و در ادامه به او می گوید که می خواهد او را بکشد با اسلحه مگنوم ۴۴.



یـا در فصـل پایانـی خیابـان هـای پاییـن شـهر اوسـت کـه بـه جانـی بـوی شـلیک می کنـد. شـاید یکـی دیگـر از نـکات حائـز اهمیـت در ایـن مقطـع از صحبـت حضـور خانـواده اسکورسـیزی در آثـارش باشـد. حضـور کاتریـن اسکوسـیزی (مادر اسکورسـیزی) در لحظـه ای از خیابانهـای پاییـن شـهر کـه ایمی دچـار حملـه صرع شـده و کـف راهـرو افتـاده اسـت و قصـد راهنمایـی و کمـک بـه چارلـی را دارد ؛ یا زمانـی کـه در رفقـای خـوب گنسـگتر ها بـا جنـازه ی نیمـه جانـی کـه در صندوق عقـب پونتیـاک خـود دارنـد به خانـه مادر تامـی می روند و سـر میز شـام بـه بحث و گفتگـو می پردازند و کاترین اسکورسـیزی مـادر تامی، آخرین نقاشـی را که کشـیده اسـت را بـه ایشـان نشـان مـی دهـد.







در بررسی موسیقی به عنوان یکی دیگر از ویژگی های سینمای اسکورسیزی طرح دو دیدگاه ضروری است. دیدگاه اول؛ علاقه شخصی اسکورسیزی به «موسیقی» و دیدگاه دوم ؛ بررسی « موسیقی متن »آ ثا ر ش .

لازم به ذکر است که نه تنها این دو دیدگاه از یکدیگر جدا نیستند بلکه به نحوی موسیقی متن فیلمهای او در دل علاقه شخصی اش به موسیقی ریشه دارد .

بر اساس هر آنچه از زندگی اسکورسیزی نوشته شده است ، او در زندگی دو وتنها دو کار انجام می دهد؛ یا مشغول ساختن فیلم است و یا در حال تماشای فیلمی از کلکسیون عظیم شخصی اش . اما در این میان فیلم شناسی اسکورسیزی به وضوح علاقه بی حد و حصر او را به موسیقی معلوم می کند. او به گفته خودش همیشه به ژانر های مختلف موسیقی گوش می دهد از پاپ، راک، اپرا تا کلاسیک و معتقد است که همیشه لحظه ای وجود دارد که موسیقی و تصویر ، ماهیت چیزی را عوض می کنند.اگر نگاهی گذرا و اجمالی به فیلم شناسی او بیاندازیم؛ می توان این گونه بیان کرد؛ در سال ۱۹۷۰ در مقطعی که در دانشگاه نیویورک ، سینما تدریس می کرد، به عنوان دستیار کارگردان و تدوینگر در فیلم کنسرت عظیم «وود استاک» همکاری کرده است. در سال ۱۹۷۸ فیلم کنسرت خداحافظی گروه « دِ بند» را با عنوان « آخرین والس» کارگردانی کرده است که از جمله ستارگانی چون « باب دیلن»، «جانی میشل»، «ون موریسون»، «اریک کلپتون» و «نیل یانگ» در آن حضور داشتند.(در همین مجله در بخش دوم طی یادداشت مفصلی از این فیلم سخن رفته است) در سال ۱۹۸۷ برای یکی از کارهای« مایکل جکسون» با عنوان«بد» یک کلیپ ساخته است. مستند دو قسمتی که در مورد زندگی و کار باب دیلن است را با عنوان«راهی به خانه نیست» در کارنامه خود دارد. او در مورد ژانر«بلوز» نیز مستند سازی کرده است و شاید آخرین کاری که در این باب انجام داده است فیلمی مستند است که در مورد گروه «رولینگ استون» با عنوان «شاین اِ لایت» ساخته است .

اگر از این صرف علاقه شخصی اسکورسیزی به موسیقی عبور کنیم و نگاه عمیق تری داشته باشیم، پس دیگر قابل توجه است که برای بسیاری از فیلمهای اسکورسیزی موسیقی متنی خاص آن فیلمها نوشته نشده است و حتی در تیتراژ ها هم عنوان «موسیقی تصنیف شده بوسیله» وجود ندارد. البته در این میان می توان راننده تاکسی را به عنوان فیلمی که «برنارد هرمان» برای آن موسیقی متن نوشته است را نام برد. پس تا این لحظه اسکورسیزی متخصص موسیقی متن جمع آوری شده است؛ منظور آن نوع موسیقی که ممکن است موقع ساخت فیلم در خیلی جاهای دیگر به اجرا در آمده باشد.این پدیده ای است که گاهی به عنوان موسیقی «جوک باکسی» شناخته می شود. همان طور که خودش می گوید : «در خیابان های پایین شهر موسیقی متن چیزی بود که من در خیابانهای محل زندگی ام از در و همسایه و از خانه های استیجاری شنیده بودم . از یک پنجره صدای یک ترانه می آید، از یک پنجره صدای ترانه ای دیگر اپرا، راک اند رول، فرانک سیناترا.»

به تعبیری این موسیقی ای بود که شخصیت ها شاید بارها در زندگی روزانه به آن گوش داده اند و از این حیث خیابان های پایین شهر حکم گنجینه ای از انواع موسیقی را دارد. به فصل افتتاحیه فیلم دقت کنید زمانی که چارلی سر را بروی بالش می گذارد ، انگار بالش با "Be My Baby" به ارتعاش

درمی‌آید و گویی چیزی عظیم از راه می رسد که مو بر اندامتان راست می کند و به طرز باورنکردنی چگونگی عملکرد اسکورسیزی همین راز است . در دست دیگر دلیل دیگری هم هست که این نوع موسیقی «جوک باکسی» در فیلمهای آمریکایی دهه های ۶۰ و ۷۰ رایج بوده است . بسیاری از کارگردانان جوان، موسیقی متن یکپارچه را از مد افتاده و متعلق به دورانی دیگر می دانستند. همچنین این افراد بنابر منابع استودیویی ، حتی آهنگسازانی را نمی شناختند ، بگذریم هم که پولی هم برای به خدمت گرفتن ایشان نداشتند. پس در حین کار آهنگهایی انتخاب می کردند که مناسب صحنه های فیلم برداری شده باشد. بعضی وقت ها این«چهل تکه» آهنگ ها را به عنوان منبع الهام به یک آهنگساز می دادند. ولی بعضی وقت ها این چهل تکه آن قدر خوب از آب در می آمد که در فیلم استفاده می شد البته که اگر فیلمساز حق استفاده از آن ها را به دست می آورد.

اما باید به توضیح این پرداخت که مثلا در راننده تاکسی در وجود تراویس بیکل آدمی تنها زندگی می کند تا آنجا که به موسیقی مدرن گوش نمی کند ، همان گونه که آنچه مردم به او می گویند را گوش نمی دهد و این قدر این شخصیت غریب و ترسناک است که ارزش آن را داشته است که به لحاظ تماتیک به گونه ای ویژه پرورانده شود. این چیزی بود که منجر به موسیقی متن فوق العاده«برنارد هرمان» شد که قطعات «درام - رول» و قطعات دهشت آور و رمانتیک ساز های بادی اش با آن تکنوازی غم انگیز و سوگوارانه ساکسیفون اش نقشی حیاتی در فیلم داشته باشد.مگر نه اینکه برای بسیاری راننده تاکسی یاد آور یکی از بهترین موسیقی متن هاست و براحتی معلوم است که این موسیقی با خود چه می آورد . موقع تماشای فیلم، صدا را کامل قطع کنید، می بینید که بار حسی بسیاری از صحنه ها از بین می رود. چرا که، در حقیقت، اسکورسیزی در این فیلم دریافته است که می توان خلا های موجود در داستان و کات های نا پیوسته را با موسیقی ، بگونه ای مسحور کننده در هم آمیخت یا به هم وصل کرد. البته راننده تاکسی آخرین کار هرمان بود (هر چند که اسکورسیزی از «المر برنشتاین» خواست که کار اولیه هرمان را برای بازسازی تنگه وحشت باز نویسی کند).درس های راننده تاکسی حیاتی است . موسیقی را حذف کنید، فیلم به تاملی سرد و مبهم یک بیمار تبدیل می شود. انسان دوستی هرمان - مردی که زمانی با موسیقی به ما کمک کرد با «چارلز فاستر کین» و «نورمن بیتز» همدردی کنیم - ما را به این فکر رساند که تراویس در کنار سایر مسائل ، یک قدیس آسیب دیده است. از نظر موسیقی ، گاو خشمگین به موسیقی«جوک باکسی» نزدیک است. آهنگساز مشخص ندارد در عوض آمیزه جنون آمیزی از موسیقی فوق العاده سال های ۱۹۴۱ تا ۱۹۶۴ است؛ گروه های «هری جیمز» ، «بنی گود من»، «جین کروپا»، «نات کینگ کول»، «لوییس پریما»و «کیلی اسمیت». برای فیلمی که به عقیده خود اسکورسیزی در مورد قداستی است زخم خورده که آن قدر به طرز خطرناکی به سطح نزدیک شده که ببیننده را از خشونت واقعی جیک لاموتا دور می کند ، مناسب است . در رفقای خوب و کازینو دقت کنید مگر نه اینکه ما با دیدن فیلم اوقات خوشی را می گذرانیم. مجموعه ای کامل از تصویر برداری دلربا، تدوین دینامیک و در این میان لطفا «موزیک را قطع نکن»، فیلم هایی که خوشی های بی دلیلی هستند. در فصل افتتاحیه رفقای خوب؛ شب است. ماشین بزرگی را می بینیم که دارد به سرعت در یک جاده خلوت حرکت می کند. داخل ماشین . هنری (ری لیوتا) ، جیمی (رابرت دنیرو) و تامی (جو پشی) را می بینیم. (همان بچه های خیابانهای پایین شهر که به عنوال اراذل و اوباش و به عقیده خودشان ، مردان باهوش ، حالا بزرگ شده اند) از صندوق عقب سرو صدا می آید. کنار می کشند و در صندوق عقب ماشین را باز می کنند و متوجه می شوند جنازه هنوز نیمه جان است . تامی با یک چاقوی قصابی سه ضربه دیگر هم به او می زند و جیمی سه گلوله دیگر به این مجموعه اضافه می کند و پس از آن موسیقی. "Rags to Riches" ریچارد ادلر وارد صحنه می شود و صدای هنری که روی باند صدا به ما می گوید همیشه می خواسته یک گنگستر باشد. افتتاحیه که کمی عجیب و غریب به نظر می رسد و خالی از

طنـز هـم نیسـت ، عصبانیـت تامـی از اینکـه جنـازه هنـوز نیمـه جـان اسـت و علائـم حیاتـی دارد ، اوج طعنـه آمیـزی بـه هیجـان تهـی ترانـه مـی باشـد. ایـن طنـز طعنـه آمیـز برنامـه ریـزی شـده اسـت چـون در کنـار همـه چیـز هـای دیگـر ، آن خشـونت وحشـتناک پابـه پای آن ترانـه بـا طـراوت حرکـت می کنـد . پـس نمـی تـوان قطعـا گفـت کـه حـرف هنـری را بـه عنـوان یـک حقیقـت خشـک و خالـی از ظرافـت بایـد شـنید.

بـه تعبیـری دیگـر رفقـای خـوب وقایع نـگاری آشـفته زندگـی هنـری هیـل در گـروه اوبـاش اسـت بـه همـراه گـزارش صادقانـه هنـری در مـورد ایـن کـه چـه قـدر خـوش گذشـته اسـت، شـامل یکسـری حـوادث وحشـتناک و شـتاب بـی وقفه موسـیقی . اسکورسـیزی چنیـن مـی گوید:«رفقـای خـوب یـک کیفـر خواسـت بـود مجبـور بـودم فیلـم را ایـن گونـه بسـازم تـا مـردم را در مـورد وضعیـت چیزهـا، در مـورد جنایـات سـازماندهی شـده و چرایـی و چگونگـی بـه وقـوع پیوسـتنش بـه خشـم آورم». فیلمـی سـر گیجـه آور و بـه شـدت سـرگرم کننده ولـی مخـوف اسـت؛ تماشـاگر بـه سـختی بتوانـد خـود را از حرکـت سـریع فیلم یـا از بامزگی وحشـی و سـورئالش خـلاص کنـد. نمـی تـوان موسـیقی را قطـع کـرد یـا از روی فیلـم برداشـت. بـا ایـن حـس کـه گنگسـتر بـودن چـه تفریـح دیوانه کننـده ای اسـت تماشـای فیلـم بـه پایـان مـی رسـد. خشـم ، چـه شـخصی، چـه اجتماعـی، مگـر بـه عنـوان بهانـه‌ای بـرای تفریـح کـردن ، اصـلا وجـود نـدارد !

اگـر اغـراق آمیـز بـه نظـر مـی رسـد دوبـاره فیلـم را تماشـا کنیـد ؛ فصلـی کـه هنـری مجبـور اسـت بـرای ده سـال بـه زنـدان بـرود فکـر مـی کنیـد قیامـت اسـت بـرای همسـرش کـه او مـی گـذاردش و مـی رود البتـه کـه هسـت (نـه ایـن کـه بـه احساسـات یـک زن در ایـن دنیـا بیـش از حـد اهمیـت داده شـود) هنـری بـا یـک لیموزیـن خاکسـتری بـه زنـدان مـی رود و معلـوم مـی شـود کـه زنـدان .... یـک کلـوب صحرایـی اسـت . ایـن اغـراق آمیـز اسـت امـا « پلـی» پـدر خوانـده فیلـم کـه دارد بـا پشـتکار ، یـک تکـه سـیر را بـا تیـغ تکـه مـی کنـد تـا کمک کنـد سـس گوشـت آمـاده شـود. هنـری بـا پلـی و چنـد مـرد دیگـر در یـک آپارتمـان - نـه یـک سـلول - هسـتند و مثـل پادشـاهان زندگـی می کننـد (تقریبـا مثـل خـارج از زنـدان) و ایـن بـاغ دلگشـا بـا موسـیقی پیـش زمینـه، ترانـه ای کـه «بـاب دارین» مـی خوانـد « آن سـوی دریـا» یـک ترانـه پـر انـرژی، پـر اوج و پـر از نشـاط و اطمینـان همراهـی مـی شـود ایـن صحنـه بـا تحویـل یـک جعبـه خرچنـگ روی یـخ بـه زنـدان تمـام می شـود.

یـا فصلـی کـه پیشـتر بـه توضیـح آن پرداختـم کـه هنـری همـراه کارن طـی یـک برداشـت بلنـد از خیابـان از طریـق در پشـتی وارد رسـتوران «کوپوکابانـا» می شـوند ، موسـیقی گروه«کریستالز» که ترانـه «بعـد مرا بوسـید» بروی فیلم اسـت و بـه همـان انـدازه آن برداشـت بلنـد که ذکـر شـده بـه عنـوان المانی بـرای فتح و غلبـه بـر فضا در این صحنـه اهمیت دارد.

پیشـتر گفتـم اسکورسـیزی همیشـه بـه دنبـال لحظـه ای اسـت کـه موسـیقی و صحنـه ، ماهیـت چیـزی را عـوض کنـد . صحنـه انفجـار ماشـین رابـرت دنیـرو را در کازینـو در نظـر بیاوریـد، اسکورسـیزی

می تواند با قطعه ای از «فیل اسپکتور» یا «جوزپه وردی» چنین کند.
برای خاتمه بحث به زعم نگارنده؛ نیویورک نیویورک را از نظر بگذرانیم. فیلم موزیکالی که اسکورسیزی ساخته است ،فیلمی برجسته از این جهت که یکی از کامل ترین تصویرهاست از روابط زن و مرد در کارهای اسکورسیزی، جیمی دویل (رابرت دنیرو) یک خودخواه دیوانه است (شاید به تعبیر دیوید تامسن همان تراویس بیکل همراه با موسیقی باشد). او یک آدم تنهای روانی، بسیار خود خواه و بسیار سرد است و در دنیای سال ۱۹۴۵، با وجود اینکه سفید پوست است تک نواز بزرگی نیز می باشد که از سر تصادف عاشق فرانسیس ایوانس (لیزا مینلی) خواننده یک گروه کلاسیک و دختری شیرین ولی متواضع می شود. دختری که فقط همراه گروه است. پس فیلم داستان عشقی است که نمی پاید و به زعم نگارنده بررسی درخشان این نکته است که چگونه افراد خلاق عشاق نا آرامی می شوند. و میزانی که شور و شعف و قیل و قالشان با موسیقی بیان می شود فوق العاده زیبا است. موسیقی متن (با این که مجموعه ی است پر از بهترین های موسیقی) یکدست به نظر می آید، چون از دل زندگی عاطفی شخصیت ها بیرون می آید و بی شک می توان نتیجه گرفت که موسیقی می تواند خیلی فراتر از صرفا پس زمینه ای قابل قبول برای ماجرا ی فیلم باشد. می تواند سیستم عصبی شخصیت ها باشد دقیقا همان کاری که برنارد هرمان نیز برای راننده تاکسی انجام داده بود.

موخره

فیلمهای مارتین اسکورسیزی همچنان به حیات خود ادامه می دهند و صحبت در مورد آثار او به همین مباحث ختم نمی شود. سینمای او فیلمهایی نیست که از طریق خواندن این مقاله یا مقالات دیگر به اهمیتش پی ببریم؛ پازلی نیست که این مقاله یا هر مقاله دیگری بتواند(یا اساسا حتی لازم باشد) آن را برایمان حل کند و قرار هم نیست دنیایی از ایده های ناگفته و اندیشمندانه به روی مان بگشاید، بی شک اگر فیلمی از او را هم ندیده باشیم تصویری از خواندن این دست مقالات در ذهنمان شکل نمی گیرد؛ فیلم های او را باید دید و بار ها دید و با دیدنش بی شک از هر دلیلی بی نیاز خواهیم بود . چراکه سینمای او تجربه ای یگانه است.

منابع:

گشت و گذاری با مارتین اسکورسیزی در سینمای آمریکا- ترجمه مازیار اسلامی
ظهور و سقوط یک رویای آمریکایی- امیر پوریا
ایندیپندنت - دیوید تامسن سپتامبر ۲۰۰۵
اسکورسیزی به روایت راجر ایبرت، ترجمه سینا گلمکانی، نشر کسری، ۱۳۸۹
- Scorsese on Scorsese by David Thompson
- The Film Of Robert Deniro By Douglas Brode
- Kael, Pauline (1991) 5001Nights at the Movies. New York: Holt Paperbacks.
- Kehr, Dave. Mean Streets. The Chicago Reader
-Nicolas Saade 15,(1995) Ans de Cinema Americain
- World Film Driecters

خدمات متقابل سینما و اسکورسیزی

نویسنده: فرناز شهیدثالث

«مارتین اسکورسیزی» را به عنوان کارگردان، فیلمنامه‌نویس، تهیه‌کننده، بازیگر و تاریخ‌دان سینما می‌شناسیم که عمری بر سر سینما گذاشته و زندگی‌ش با محبوبش - سینما - به هم گره خورده‌اند.

او خودش را بیشتر از هر عنوان و واژه دیگری با «عاشق سینما» می‌شناسد و تعریف می‌کند. یک بار در جایی گفته بود «سینما همه زندگی من است. همین و تمام!»

هرچند به نظر، چنین اظهار نظر قطعی و تک بعدی از کسی مانند اسکورسیزی بعید است، اما همین یک جمله می‌تواند ژرفای علاقه او را به این دنیای بی حد و مرز و شگفت‌انگیز نشان دهد.

عشق و علاقه‌ای که او را از «بچه بداخلاق سینما»ی دهه ۶۰ میلادی، به «فرهنگ متحرک سینما»ی امروز تبدیل کرده است. مارتین جوان، که سرش برای انتقاد و اعتراض درد می‌کرد و پرده سینما را صفحه‌ای سفید برای نشان دادن آلودگی‌های جامعه اطرافش می‌دید، آهسته آهسته از حجم انتقادهای خود کاست و به دلبری از سینما و دوستدارانش افزود. نشان داد که **سینما فقط ساختن فیلم نیست. تاریخ و جغرافیایی دارد، روح و روانی دارد، و چشم تیزبینی می‌خواهد که همه این‌ها را ببیند و کنار هم بگذارد. اسکورسیزی در زندگی سینمایی خود نشان داده که اگر تنها چشم تاریخ نه چندان طولانی سینما نباشد، بی‌شک یکی از چشم‌های تیزبینی بوده که دنیا را - موشکافانه - از پشت لنز دوربینش نگاه می‌کند.**

نامه عاشقانه به سینما

کمتر کسی از میان سینماگران و فیلمشناسان، به اندازه مارتین اسکورسیزی به تاریخ سینما اشراف دارد و می‌داند در پس و پیش یک سده‌ای که از عمر این دنیای چشم‌نواز می‌گذرد، چه گذشته است. گویی که اسکورسیزی دست‌ها را گشوده و هر آنچه را که در این سال‌ها بر پرده سینما رفته است، یکجا در آغوش خود جای داده. در پی این شناخت و شیفتگی، بارها رد پای گذشته را به امروز کشیده و در آثار مختلفش نامه‌های عاشقانه‌ای به تاریخ سینمای جهان نوشته است.

اما شاید این ادای دین، که با جای‌دادن صحنه‌ای آشنا از فیلم‌های مورد علاقه‌اش در تاریخ سینما در آثار جدیدش به چشم مخاطبان آمده، کوچک‌ترین کار اسکورسیزی برای دست به دست کردن سینما و جذابیت‌هایش، از گذشته به آینده باشد. **اسکورسیزی بیش از نیم قرن است که زندگی خود را با تمام وجود وقف سینما کرده است. درباره سینما گفته و نوشته و سینماگران گذشته و آینده را زیر بال و پر خود گرفته است تا سینما زنده بماند و سرخوشانه به زندگی ادامه دهد.**

روایت شخصی او از سینمای آمریکا به نام «سفر شخصی با مارتین سکورسیزی به دل فیلم‌های آمریکایی»، نگاهی است به صد و یازده فیلم آمریکایی مورد علاقه‌اش، در جایگاه روایتگری دانا. این فیلم مستند، بیشتر از آنکه نقد و نظر اسکورسیزی درباره فیلم‌های آمریکایی باشد، کلاس درسی است برای علاقه‌مندان به سینما تا از نگاه دقیق و موشکافانه اسکورسیزی سینما را بشناسند و از یک کلاس آموزشی لذت ببرند.

کسی نمی‌داند از سال ۱۹۹۵ تا امروز چند نفر در دنیا مسافر مستند اسکورسیزی شده‌اند و همراه با آن به تاریخ سینمای آمریکا سفر کرده‌اند و به دنیای سینما پا گذاشته‌اند، اما شکی نیست که اثر چنین فعالیت‌هایی بر بالا بردن سطح آموزش سینما، قابل چشم پوشی نیست.

اسکورسیزی البته مستند سفرگونه‌اش را به سینمای آمریکا محدود نکرده است. در سال ۱۹۹۹ «سفر من به ایتالیا» را برای ادای دین به کارگردان‌های ایتالیایی، که از همان سال‌های کودکی چشم او را به خود خیره کرده بودند، آغاز کرد. همسفرانش این بار «لوچینو ویسکونتی»، «ویتوریو دسیکا»، «فدریکو فلینی» و «روبرتو روسلینی» بودند. این گردش نیز علاوه بر آنکه غوطه خوردن در اعماق سینمای ایتالیا، به ویژه سینمای نئورئالیسم بوده، دلچسب و لذتبخش نیز هست.

آموزش از نوع نزدیک

اسکورسیزی برای صحبت از سینما تنها به فیلم ساختن و «درباره فیلم، فیلم ساختن» قناعت نکرده. برنامه‌های آموزشی مختلفی که در اجرای آنها مشارکت داشته، یا خودش طراح و مجری آنها بوده نشان از شیفتگی این هنرمند به همکاری در بالا بردن کیفیت فیلمسازی در گوشه گوشه دنیا دارد.

او در بنیاد فیلم خود با اجرای برنامه‌های آموزشی مانند «داستان فیلم» (The story of movies) تلاش می‌کند سینما را به دانشی میان رشته‌ای تبدیل کند و آگاهی هنرجویانش را از فرهنگ و هنر و تاریخ فیلم بالا ببرد. کاری که به نظر می‌رسد برای فیلمسازانی که قرار است نگاهی ویژه به زندگی داشته باشند لازم است.

حضور در جمع هنرجویان رشته سینما و پاسخ دادن به پرسش‌های آنها در هر جایی و هر زمانی که امکانش فراهم بوده نیز از دیگر راه‌های رفته اسکورسیزی در جاده سینما است. برای رسیدن به این هدف، گاهی عازم راه‌های دور و دراز شد.

اسکورسیزی در آذر ۱۳۹۲ (نوامبر و دسامبر ۲۰۱۳) راهی مراکش شد

تـا ریاسـت هیـأت داوران جشـنواره سـینمایی مراکـش را بـر عهـده بگیـرد. پیـش از ایـن در سـال ۲۰۰۷، در مراسـم افتتاحیـه مدرسـه فیلمسـازی مراکـش، اسکورسـیزی قـول همـکاری بـا مسـئولان مدرسـه را داده بـود و چـه فرصتـی بهتـر از ایـن، بـرای وفـای بـه عهـد سـینمایی؟ مدیـر مدرسـه فیلـم مراکـش، بـه شـوخی اسکورسـیزی را «پدرخوانـده» مدرسـه می‌نامـد.

او در ایـن هم‌نشـینی، بـرای فیلمسـازان جـوان مراکشـی - یـا شـاید بـرای فیلمسـازان جـوان سراسـر دنیـا - از مسـیر پـر فـراز و نشـیبی کـه پیـش رو دارنـد گفتـه و در عیـن حـال **به کسـانی کـه پـر تـوان و پـر انـرژی در ایـن مسـیر حرکـت می‌کننـد وعـده داده کـه اگـر «شـراره عشـق خـود بـه سـینما» را حفـظ کننـد، قـادر بـه انجـام هـر کاری خواهنـد بـود.**

بنیاد فیلم اسکورسیزی

اسکورسـیزی را می‌تـوان بهتریـن دوسـت فیلم‌هـای کلاسـیک دانسـت. نـه از آن جهـت کـه بـه فیلم‌هـای کلاسـیک علاقـه دارد یـا کارگردان‌هـای ایـن فیلم‌هـا را می‌شناسـد، بلکـه بـه دلیـل فعالیت‌هایـش بـرای حفاظـت از فیلم‌هـای قدیمـی.

او در سـال ۱۹۹۰ بنیـاد فیلـم (Film Foundation) را بنیـان گذاشـت. مؤسسـه‌ای غیـر انتفاعـی کـه هـدف آن حفـظ و نگهـداری تاریـخ تصویـر متحـرک اسـت. از نخسـتین فیلم‌هایـی کـه در ایـن بنیـاد ترمیـم شـدند، فیلـم «کفش‌هـای قرمـز» بـود. اسکورسـیزی ایـن فیلـم را بـا همـکاری همسـر مایـکل پـاول - کارگـردان فیلـم - و تدوینگـر همیشـگی خـود - تلمـا شـون‌میکر- از خطـر نابـودی نجـات داد. **بـرای بازسـازی «کفش‌هـای قرمـز» سـه سـال وقـت صـرف شـده. اسـکن دیجیتـال و پـاک کـردن ۵۷۹ هـزار فریـم مسـتقل از روی نسـخه اصلی نگاتیـو، کار وقت‌گیـری بـوده.** همچنـان کـه بازسـازی فیلم‌هـای دیگـری ماننـد «Peeping Tom» و «راه افتخـار» و «راشـومون». تـا امـروز بیـش از ششـصد فیلـم در ایـن بنیـاد جـان تـازه گرفته‌انـد.

اسکورسـیزی معتقـد اسـت همـه فیلم‌هـا ارزش حفـظ شـدن دارنـد، فـارغ از میـزان فروشـی کـه داشـته‌اند یـا محتـوای فرهنگـی آنهـا. غیـر از سـینمای آمریـکا، کـه اسکورسـیزی بـه آن افتخـار می‌کنـد و عقیـده دارد آمریـکا بایـد بـه آن مفتخـر باشـد، فیلم‌هـای دیگـر کشـورها هـم برایـش ارزشـمند هسـتند. بـه همیـن دلیـل بنیـاد فیلـم، حفـظ و ترمیـم تمـام فیلم‌هـای دنیـا را در برنامـه دارد. اسکورسـیزی در ایـن بنیـاد تـلاش می‌کنـد تـا فیلم‌هایـی کـه در کشـورهای مختلـف تولیـد شـده‌اند و از چشـم دنیـا پنهـان مانده‌انـد، در دسـترس همـه قـرار بگیرنـد و دیـده شـوند. بـه ویـژه محصـولات کشـورهایی کـه بـرای حفـظ و نگهـداری از فیلم‌های‌شـان امکانـات مالـی یـا تکنیکـی مناسـب ندارنـد.

فیلـم سـنگالی «توکـو بوکـو» از جملـه فیلم‌هـای غیـر انگلیسـی زبانـی بـوده کـه اسکورسـیزی بـرای یافتـن آنهـا، ترمیـم و نگهداری‌شـان، و در دسـترس قـرار گرفتـن آنهـا و دیـده شدن‌شـان تـلاش کـرده. بایـد اسکورسـیزی باشـی تـا بـه ایـن رنـج باشـکوه تـن دهـی و زحمـت نجـات معشـوق را بـه جـان بخـری.

طبـق آمـاری کـه اسکورسـیزی چنـدی پیـش ارائـه داد، تـا امـروز چیـزی حـدود ۹۰ درصـد فیلم‌هـای صامـت آمریـکا کـه پیـش از سـال ۱۹۲۹ تولیـد شـده‌اند، و نیمـی از فیلم‌هـای بـا کلام ایـن کشـور کـه پیـش از سـال ۱۹۵۰ تولیـد شـده‌اند،

از دست رفته‌اند. پس عجیب نیست که او کمر همت ببندد و برای حفظ حیات باقی‌مانده‌ها از هیچ تلاشی کوتاهی نکند.

این تلاش را می‌توان به روشنی در اولین فیلم سه بعدی او -هوگو- مشاهده کرد. جایی که کار بازسازی و نگهداری فیلم‌ها را از تبدیل کردن نسخه‌های «نگاتیو» به «بلو-ری» فراتر برده و شیوه‌ای تازه برای این محافظت ابداع کرده. **فیلمی خلق کرده تا میراث جهانی تصویر متحرک را برای نسل‌های بعدی به شکلی جذاب و دیدنی حفظ کند و خود نیز در این میراث هنری، اثر انگشتی به جا بگذارد. اثری انگشتی که آن را «نامه عاشقانه اسکورسیزی به سینما» خوانده‌اند.**

بعد از این همه سال تلاش برای حفظ سینما و فیلم‌های سینمایی، حالا اسکورسیزی رئیس بنیاد جهانی حفاظت و نگهداری از فیلم‌های قدیمی است و پروژه‌ای جهانی را هدایت می‌کند. همین است که غیر از اجرای برنامه‌های شخصی، به اجرای برنامه‌های دیگران برای حفظ و نگهداری فیلم‌های قدیمی نیز کمک می‌کند. نمونه‌اش کمک اسکورسیزی به موزه هنرهای لس آنجلس است که از سال ۱۹۶۵ تا امروز برنامه فیلم خود را ادامه داده است. این موزه چند سال پیش با مشکلات مالی مواجه شد و به فکر توقف برنامه فیلم افتاد. اما مگر می‌شود برای «فیلم» از «مارتین اسکورسیزی» درخواست کمک کرد و بی جواب ماند؟ حمایت اسکورسیزی از موزه، خون تازه‌ای به رگ‌های آن تزریق کرد و موانع و مشکلات -دست کم تا اندازه‌ای که کار ادامه پیدا کند- کنار رفتند. به پاس این حمایت‌ها، موزه هنرهای لس آنجلس در نوامبر ۲۰۱۳ - همزمان با هفتاد و یکمین زادروز اسکورسیزی- مراسمی برای بزرگداشت او برگزار کرد و از حمایت‌هایش از موزه، همچنین از تلاش‌هایش برای زنده نگه داشتن فیلم‌های قدیمی تقدیر کرد.

همه دختران من

مارتین اسکورسیزی را به عنوان یک هنرمند تراز اول می‌شناسند، نه فیلسوف سینما. اما اگر از واژه‌ها بگذریم، آنچه اسکورسیزی در خشت خام سینما می‌بیند، فلاسفه شاید در آینه در جستجویش باشند. اسکورسیزی چند ماه پیش، در اوج هیاهو درباره آخرین ساخته‌اش «گرگ وال استریت»، خود را از صحبت درباره فیلمش کنار کشید و در نامه‌ای به دخترش، از سینما نوشت. سینمایی که او می‌بیند و سینمایی که فکر می‌کند در آینده دیده خواهد شد. این نامه نه چندان بلند، هرچند خطاب به دختر اسکورسیزی که خود در سینما دستی دارد نوشته شده، اما در واقع نامه‌ای است برای همه سینماگران و علاقه‌مندان به سینما، که دور از جنجال‌ها و خبرهای روزانه، به سینما فکر می‌کنند و اندیشیدن به سینما و آینده‌اش برای‌شان اهمیت دارد.

اسکورسیزی در این نامه آینده سینما را آنچنان که در ادامه روند امروز می‌بیند به تصویر کشیده است. می‌گوید سینما از آنچه ما امروز می‌شناسیم فاصله خواهد گرفت. به احتمال زیاد نمایش‌های کوچک و آن‌لاین رونق می‌گیرد و نمایش فیلم به شکلی انجام خواهد شد که امروز هیچ تصوری از آن نداریم. بر خلاف گذشته، می‌شود با بودجه‌های کم و محدود فیلم ساخت. چون هر کس امکان فیلم ساختن و تدوین کردن فیلمش را حتی در خانه و پشت میز کامپیوتر شخصی دارد.

" راشومون – آکیرا کوروساوا– ۱۹۵۰"

" ریچارد سوم -لارنس الیویر- ۱۹۵۵"

" زندگی و مرگ کلنل بیلیمپ - مایکل پاول- ۱۹۴۳"

اما فیلمسازی، فیلمی که قرار باشد «تو» را نشان بدهد، چیز دیگری است. با استفاده از تکنولوژی می‌شود فیلم ساخت، اما «فیلمساز» شدن راه میانبر ندارد.

همین است که در آینده، هرچند بخش عمده‌ای از مشکلات دیروز و امروز فیلمسازی حل خواهد شد، اما از نگاه اسکورسیزی همچنان باید برای مقابله با موانع دیگری آماده بود: غلبه بر وسوسه شنا کردن با جریان و دور شدن از مسیر شخصی.

وقتی می‌گوید در همه جای دنیا شرایط برای فیلم ساختن سخت‌تر می‌شود و صنعت و هنر، هر روز بیشتر در مقابل هم قرار می‌گیرند، منظورش این نیست که باید دست از تلاش برای فیلم سازی برداشت. چون با تمام این احوال، اسکورسیزی با چشم‌های جستجوگرش دیده است که هر روز در تمام دنیا فیلمسازانی بر این سختی‌ها پیروز می‌شوند و فیلم‌های خوبی می‌سازند. همین است که او را به «روشن» بودن آینده سینما مطمئن کرده. سینمایی که همه زندگی او است. همین و تمام!

منابع:

-Film-foundation.org
-Empireonline.com
-En.Wikipedia.org
-Haftnews.ir
-My Voyage To Italy (Movie)

هالیوود درجه دو؛ اسکورسیزی درجه یک

نویسنده: مرضیه زمانی

تاثیرپذیریِ مارتین اسکورسیزی از آثار سینمای هالیوود و البته جهان به طور کلی، مسئله زبان زد و شایانِ ذکری است.همچنانی که وودی آلن درباره آثار وی میگوید که:

> ازهردوفیلمی که در هالیوود ساخته میشود، یکی از آنها تحت تاثیر اسکورسیزی است...

گزینش و چینشِ نکاتِ مختلف از آثار سینمایی فیلمسازانِ قدیمی،سببِ ابتکار در فیلمسازیِ وی شده است. وی، همچون پژوهشگری نکته بین، آثار سینمایی هالیوودی را تحلیل و تجزیه کرده است و به گفته خود او، بارها شده است که حتی از میان آثار درجه دو سینما نیز متدها و روش هایی دیدنی و منحصر به فرد را برای القای معانی به مخاطب استفاده کرده است. و احتمالا همین مسئله سبب شده است تا چنین ادعایی داشته باشد که، تصمیم گیری درباره اینکه چه فیلم هایی ارزش نگهداری و حفظ شدن در طول تاریخ را دارند و کدام ها نه، کاری بسیار خطیر است، از آن جهت که شاید فیلمی که امروز برای ما نکته ایی نداشته باشد، ممکن است سی سال دیگر، سببِ هدایتِ بسیاری کارگردانانِ نوپا شود. در این مقاله، بی اتلاف وقت تنها به بررسی فیلم هایِ هالیوودی که در مسیر شکل گیریِ دست خطِ بدیع این کارگردان اسطوره ایی نقشی اساسی داشته اند، پرداخته شده است. در نگاه نخست از این مقاله، آثارِتاثیرگذار بر سینمای اسکورسیزی مطرح اند، و اما در بخش دوم، به صورتی مجمل نکاتی از تاثیر گذاریِ آثار وی بر سایر سینماگران مطرح شده است؛ و از آنجایی که پرداختن به تمامی این بزرگانِ سینما و بررسی شباهت ها و گزینش هایی که آنها از کارها ی مارتین اسکورسیزی داشته اند، از حوصله این بحث خارج است، تنها به ارائه یکی از بهترینهای این راه، کوئنتین تارانتینو، که بسیاری از سینمادوستان او را به عنوان کارگردانِ صاحب سبک و مستقلی میشناسند بسنده شده است.

بخش نخست

تاثیر پذیریِ مارتین اسکورسیزی از آثار کلاسیکِ سینمای هالیوودی، همان طور که خود در **گشت و گذاری با مارتین اسکورسیزی در سینمای آمریکا ۱۹۹۵** اشاره میکند، به بلندای عمر تاریخ سینما بازمیگردد. دهه های ۴۰ تا ۵۰، زمانی بود که وی برای بارهای نخست و درسنین ۴ سالگی برای دیدن فیلم به سینما می رفت و همان زمان بود که به شدت تحت تاثیر فیلم ها و چگونگی به تصویر کشیده شدنشان قرار گرفت. در نتیجه با قرض گرفتن دوباره و دوباره ی کتاب «**تاریخِ مصوری از فیلم**؛ دیمز تیلور» از کتابخانه ملی نیویورک، سفرهای تخیلیِ خود به دنیای جادوییِ سینما را آغاز کرد و در همان عنفوان جوانی تنها با دیدن عکس هایی از آن کتاب فیلم های بسیاری در ذهن و خیالاتش ترسیم نمود.

پروژه اسکورسیزی در دانشگاه نیویورک:

مارتین اسکورسیزی در سال ۱۹۹۳، طی پروژه ای که در دانشگاه نیویورک آمریکا برگزار کرد، به پخش آثاری از خویش در کنار آثاری از سینمای کلاسیک هالیوود پرداخت تا به گفته خویش، نشان دهد که هرکدام از فیلم هایش از کدام فیلم درتاریخ سینما تاثیر پذیرفته اند. وی پروژه خود را چنین نامید:

سینماهای پست: مارتین اسکورسیزی بر پرده سینما

- قتلِ قرادادی ۱۹۵۸ با راننده تاکسی ۱۹۷۶
- پیش از انقلاب ۱۹۶۴ با خیابان های پست ۱۹۷۳
- روکو و برادرانش ۱۹۶۰ با گاو خشمگین ۱۹۸۰
- دسته یازده نفره اوشن ۱۹۶۰ با رفقای خوب ۱۹۹۰
- آکاتونه ۱۹۶۹ با آخرین وسوسه مسیح ۱۹۷۴
- گتینگ گارتیز گارتربا دیروقت ۱۹۸۵
- مراقب دخترکوچولو من باش ۱۹۵۱
- الیس دیگر اینجا زندگی نمی کند ۱۹۷۴

دلیل آنکه استاد ، فیلم ها را به چنین سبکی به نمایش در آورده بود، آن بوده است تا گوشه چشمی به دورانِ قدیم سینما و راه و رسم فیلم دیدنِ آن زمان که: پخش دو فیلم با یک بلیط بوده است، داشته باشد، که این خود به تنهایی برهانی است بر جسارت و بلاحتی که وی نه تنها در کارگردانیِ یک فیلم بلکه در هدایتِ اکران آنها نیز دارد. **در زیر، دلایلی از گفته های وی درباره اکران همزمانِ این فیلم ها آورده شده است:**

آن رفاقت هایی که در فیلم **دسته یازده نفره اوشن** وجود داشت و همچنین سبکِ بیانی که در زبان فیلم یافت میشد، دلیلی است که اسکورسیزی خود درباره ی اکرانِ همزمانِ این دو اثر عنوان میکند. بنا به گفته های وی، **سایه ها** ۱۹۶۰ از جان کاساوتز: فیلمی بود که وی را به فیلمسازی مشتاق کرد.

آکاتونه ۱۹۶۱ از پیر پادو پاسُلینی: اعتماد به نفس او را بالا برد تا بتواند با مضامین و شخصیت های داستان هایش که برگرفته از زمینه ی نیویورکیِ وی بود ، کنار بیاید.

همشهری کین ۱۹۴۱ از اورسن ولز: به اوآموخت که کارگردان به حقیقت کیست و چه وظیفه ایی دارد، تغییر زاویه دید، موسیقی متن، دیالوگ های هم پوشان و بسیارحقه های تکنیکیِ دیگر نیز از مواردی بودند که دریافتِ باید برای القای معنیِ ضمنی از آنها بهره بگیرد.

پیش از انقلاب ۱۹۶۴ از برناردو برتلوچی: ساختِ این فیلم به دلیلِ تاثیراتی بوده است که وی از هیجانات و صحنه های غافلگیر کننده

در فیلم دریافت کرده است. در واقع، هیجاناتی که با وجود نداشتنِ آگاهی درباره مسائل سیاسی، فرهنگی و یا تاریخی آن، بازهم توانسته اند تا لحظاتِ زیبایی شناسانه خاصی را به وی القا کنند. صحنه هایی که همچون یک اجرای اپرا به چشم می آمدند.

گتینگ گارتیز گارتر و نمایش آن با اثر خود یعنی، **دیروقت**: هردو از جهتِ جاه طلبی هایی درمضمون و سوررئالیسمِ طنزآمیز آنها به هم شباهت داشتند.

مراقب دخترکوچولو من باش و **الیس دیگر اینجا زندگی نمیکند**: هر دو تصویری از همرنگی و تطابق در آمریکا ی دهه ۵۰ را نمایش میدهند. مارتین اسکوریزی با هدفِ خود در اکرانِ همزمان این آثارسینمایی، در پی آن بود تا ادعای خود را به اثبات برساند. ادعایی با این مضمون که، حتی فیلم های درجه دو سینما نیز گاه حرف و نکته ای لطیف برای هردو قشر مخاطب در معنای عام و سینماگر درمعنای خاص را دارا هستند. و اینکه، فیلم های درجه دو آنقدرها هم که گاه منتقدان باور دارند نالایق و ضعیف نیستند. شاید باید چنین بگوییم که هدف وی از اکران این آثار چنین بوده است: دیده شدن این فیلم ها در میان نسل های بعد و بعد، هرچند که تنها از روی سرگرمی باشد. اینکه چگونه یکسری عواملِ خاص با قرار گرفتن در کنار یکدیگر، میتوانند افرادی خاص را تحت تاثیر خود قرار دهند.

ارزشی مساوی برای تمامیِ آثار سینمایی قائل شدن و باور اینَ نکته که شاید، فیلمی که امروز در چشم داوران بهایی نداشته باشد، راهی روشن باشد برای هدایت فیلمسازان نوپایی که مثلا در ۳۰ سالِ آینده وارد این صنعت خواهند شد.

اشاراتی دیگر

در کنار فیلم هایی که در بالا ذکرشان رفت، فیلم هایی دیگر نیز وجود دارند که، وی به گونه های مختلف از آنها سرمشق گرفته است از قبیل: **دشمن مردم** ۱۹۳۱ کارگردان ویلیام ول من، **همشهری کین** کارگردان اورسن ولز ۱۹۴۱، **جدال در آفتاب** کارگردان کینگ ویدُر ۱۹۴۶، **کفش های قرمز** ۱۹۴۸ کارگردان مایکل پاول و امریش پرسبرگر، **داستان های هافمن** ۱۹۵۱ کارگردان مایکل پاول و امریش پرسبرگر، **سرزمین فراعنه** ۱۹۵۵، **دربارانداز** ۱۹۵۶ هاوارد هوکز، **جویندگان** ۱۹۵۶ کارگردان جان فورد.

تکنیک های سینمایی که اسکورسیزی از آنها بهره برده است، در گروه های مختلفی مانند: فیلمبرداری، نورپردازی، بازیگری، موسیقی روی متن، تدوین و بسیاری دیگر ازحقه های بزرگ و کوچک سینمایی دسته بندی می شوند.

• **جولز و جیم ۱۹۶۲**: به سینماگران آموخت که گاه میتوان بی هیچ مقدمه چینی به اصل مطلب پرداخت و مستقیما مخاطب را با هسته اصلی قصه مواجه کرد. بدین ترتیب، صحنه آغازین در فیلم های اسکورسیزی نیز از نکاتِ کلیدیِ دیگر درباره ی آثار وی میباشد. درحقیقت، صحنه آغازین دو مطلب کلی را به ما القا میکند: ۱. حال و هوای فیلم به چه شکل خواهد بود. ۲. سرِ نخی ازاینکه قصه درباره چه موضوعی خواهد بود. مثلا، در صحنه آغازین **آخرین وسوسه مسیح**، صدایی بر روی صحنه ایی شنیده میشود وحضرت مسیح را میبینیم که، در تنهاییِ خویش درگیر و غرق درافکارش است، درحالیکه از لحاظ جسمی نیز در تلاش و تقلا بر روی زمین است. مثالی دیگر، **رفقای خوب** است که با صحنه ایی از جیمی، هنری و تامی آغاز میشود که، در حال کشتن جسدی نیمه جان در عقب ماشین در وسط ناکجاآبادی هستند، درحالیکه نوری بسیار غلیظ و قرمز آنها را احاطه کرده است.

• **همشهری کین**: تصویر برداری با عمق میدانِ وضوح، نمای سر بالا، زاویه های نگاه متعدد، حرکت آهسته دوربین، فیلمبرداریِ سیاه و سفید و حالتی روان و حرکت مداوم دوربین، گزاره هایی هستند که از فیلم مطرحی مانند **همشهری کین** به یاد می آیند. و اینها تاثیراتی بودند که مارتین اسکورسیزیِ جوان را نیز به عنوان کارگردانی نکته سنج تحت الشعاع خود قرار دادند تا وی با استفاده ازآنها در آثار خود و نیز اضافه کردنِ المان های سینمایی مخصوص به خودش، فرمی جدید از فیلمسازی را در هالیوود وارد کند. و نتیجه این تلاش ها در فیلم های **راننده تاکسی**، **گاو خشمگین** و **رفقای خوب** به چشم می آید.

• **جدال در آفتاب**: تیتراژی متحرک که با خورشیدی که در افق به تصویر کشیده شده است، در حالیکه صدایِ شلیک گلوله در خارج از قاب به گوش میرسد و آنگاه، دیزالوهایی که برروی خورشید در فیلم رخ میداد و نیز، آن تصاویرِ ترسناک و زننده در حالیکه موسیقیَ دهشتبار نیز آن را همراهی میکرد و سپس آن صحنه های هیجانی میانِ دو شخصیت اصلی قصه، همگی اینها تاثیری عمیق در کارگردانِ جوان باقی گذاشتند.

بنا به گفته خود او در فیلم گشت و گذاری با مارتین اسکورسیزی در سینمای آمریکا، این فیلم توجه وی را از لحاظ تیتراژ و صحنه آغازین به خود جلب کرد و نیز، ایده ی استفاده از تکنیک های بصری و موسیقی را در وی بیدار کرد و از طرفی آن صحنه های هولناک به حقیقت که وی را ترساندند و میشود گفت که همه ی این تاثیرات در فیلم هایی وی مانند: **راننده تاکسی**، **گاو خشمگین**، **جزیره شاتر** و **عصر معصومیت** وجود دارند و ما شاهدِ تیتراژبندی متفاوت و تصاویری از خشونت، درد و رنج و کشمکش های هیجانی میان زوج هایِ فیلم هایش هستیم.

• **سرزمین فراعنه:** صحنه هایی حماسی در مقیاسی بزرگ که آن حس قهرمانی-اسطوره ایی را به مخاطب القا میکند و ما آنها را در فیلمهای **دار و دسته نیویورکی ها** و **هوانورد** بارها دیده ایم.

• **کفش های قرمز:** یکی از پرفروش ترین فیلم های ۱۹۴۸ آمریکا. فیلمی که در آن رنگ هایی زنده و یکپارچه به مجلل ترین شکل خود به تصویر کشیده شده بودند و در واقع شکلی از حرکاتی موزون در فیلم را به نمایش میگذاشتند، «حرکاتی موزون که هم وسیله ایی برای پیشبرد روایت بود و هم ابزاری برای نمایش احوال روانی و احساسات شخصیت ها.» و به فیلمسازان نشان می داد که چگونه میتوان در خلال روند تدوین، تصاویر و حرکات را به گونه ایی در کنار هم قرار داد که گویی صحنه ایی از یک نمایش موزون را به تصویر میکشند. و البته، همجواری تصاویر و هماهنگی موسیقی متن از دیگر تاثیرات سینمایی این فیلم هستند.

• **دشمن مردم:**«از جمله فیلم های تازه در ژانر سینمای گانگستر بود که، مضمون اصلی خود را از جنایات خیابانی و سازمان یافته ای میگرفتند که در دوره منع مصرف مشروبات الکلی گسترش یافته بودند» و از طرفی دیگر از نمونه فیلم هایی بودند که به دلیل تصویر خشونت و جلوه ی پر زرق و برق گانگسترها با سانسورهای زیادی مواجه شدند چرا که، جبه محافظه کار سینما می پنداشتند این تصاویر، شکوهی نا به جا به این قشر از افراد اجتماع میدهد که مناسب اجتماع نیست. همچنین، صدای موسیقی خارج از قاب تا ابد حباب ها را فوت میکنم، که توسط برادر کاگنی در حال نواختن است، در حالیکه برادرش با بدنی زخمی و در حال مرگ به خانه میرسد، از دیگر المان های سینمایی این فیلم در مقوله تدوین بود که، مورد توجه سینماگران قرار گرفت.

• **داستان های هافمن:** از دیگر فیلم های موزیکال که از سکانس های «باله برای توجیه فیلمبرداری و دکورهای استیلیزه ی هذیان آلود استفاده میکند.» تدوین مسئله ایی بود که، اسکورسیزی نه تنها از آثار سینمایی آمریکایی بلکه، از آثار بزرگان سینمای جهان، همچون شوروی تحصیل کرده بود. اشخاصی چون سرجی ام آیزستاین که با ایده ی همجواری تصاویر و حقه ی دخیل کردن هرچه بیشتر مخاطب با ذهن شخصیت ها، آنها را با حال و هوای شخصیت همراه میگرداندند.

این نمونه های تدوین، همگی تاثیراتی بودند که بر مارتین اسکورسیزی نیز به عنوان کارگردانی معاصر در آن دوران نمود یافتند و مثال های این تاثیرات را میتوان در، **رفقای خوب** و **کازینو** شاهد بود. مثلا، آن نمای تعقیبی تقریبا چهار دقیقه ایی در رفقای خوب، که هنری، کارن را به کلوبی شبانه میبرد و تمام مسیر آنها از باز شدن دری مخصوص برای آنها گرفته تا، پایین رفتن از پله ها و گذشتن از آشپزخانه و همه و همه، گویی در تلاش اند تا با یکپارچه سازی تصاویر و موسیقی روی متن، تصویری از هنری موفقی را به ما نشان دهد که، غرق در شهد پیروزی و اقتدار است؛ و یا صحنه ای دیگر در این فیلم که ، رابرت دنیرو در حالیکه جلوی بار نشسته است و سیگار میکشد، نقشه قتل افرادی را در سرمی پروراند و کارگردان، ما را به همراه موسیقی متن، غرق در دیدن صحنه هایی از پیدا شدن اجساد در جاهای مختلف میگرداند.

سپس، ایده ی همجواری تصاویر که، اسکورسیزی از آنها در ساخت صحنه هایی از فیلم راننده تاکسی مثلا، صحنه حل شدن قرص در لیوان آب، و یا مونتاژ هایی که در فیلم مرحومان بهره برده است . در مرحومان، سکانسی که دیکاپریو برای آن روانپزشک از حمله های عصبی و تپش قلبش سخن میگوید، درحالیکه ما ذهن او را میخوانیم که تصاویری از کشتار آدم ها به دست دارودسته فرانک درحال وقوع است و در حین نمایش این تصاویرنیزاسکورسیزی به استادی تمام، از پل های صدایی برای پخش موسیقی متن بر روی آن تصاویر، در جهت القای هرچه بهتر آن حالات روانی در مخاطب استفاده کرده است.

• **مردی که دوست دارم ۱۹۴۶:** موسیقی آیینی که همراه با مضمون موزیکال و سیاه فیلم نوآر در این فیلم یافت میشود. و مثال بارز استفاده از آن را در فیلم بزمی و عاشقانه **نیویورک نیویورک ۱۹۷۷** از اسکورسیزی شاهد هستیم. ترکیبی از زیرژانرهالیوودی دهه ۱۹۴۰ که به همراه نقش و طرح هایی از فیلم نوآر به تصویر کشیده شده بود. با آنکه، اغلب موسیقی هایی که وی در فیلم هایش استفاده میکنند ساخته خود او و یا برای فیلم نیستند، اما آنچه که کار وی را ارزشی میکند، انتخاب موسیقی هایی مناسب با صحنه است، چنانی که گویی این آهنگ به اختصار برای چنین فضایی نواخته شده باشد. یا مثلا، آهنگ عزیزم عزیزم در کازینو. به طورکلی، هدف وی از استفاده از موسیقی به این جهت بوده است که: ۱.حال و هوای فیلم را بهتر القا کند. ۲.زمان و مکان آن قصه شرحی بر فضای اجتماعی آن برهه زمانی که در فیلم نمایش داده شده است را مشخص کرده و جلوه ایی باورپذیر را برای مخاطب رقم بزند. ۳.به روشن شدن و درک بهتروضعیت روحی و روانی شخصیت داستان کمک کند.

• **دربارانداز:** اصل بازیگری و اینکه یک شخصیت برای آنکه باورپذیر جلوه کند چه المان ها و تکنینک های کلامی و رفتاری را باید در اجرای خود رعایت کند، موضوعی بود که این فیلم به خوبی از پس اجرای آن برآمد و نیز، مسئله آزادی

بازیگران و اجازه اجرای فی البداهه داشتن در کارشان از دیگر گزاره های چشم گیری بود که در این فیلم مورد توجه قرار گرفت.

• **شرق بهشت ۱۹۵۵ از الیا کازان:** از دیگر فیلم های هالیوودی که ، تیپ شخصیت ها با الگوی رفتاری و کلامی بازیگرانش به خوبی باورپذیر هستند .

• **جویندگان:** در کنار تکنیک بازیگردانی، فیلمسازان در این فیلم همچنین به تعریفی متفاوت از وظیفه کارگردان رسیدند. اینکه وظیفه کارگردان تنها گفتن شروع و پایان بر سر صحنه فیلمبرداری، و یا هدایت بازیگران نیست. بلکه در سطحی ثانوی، وظیفه کارگردان، تلاش برای القای مفاهیم ذهنی و ضمنی نیز میباشد.
و حال، بازتاب و تاثیرات این فیلم های هالیوودی بر اسکورسیزی چنین بود که مثلا، در اغلب فیلم های اسکورسیزی، شخصیت ها گفت و گویی محاوره ایی دارند، به خصوص که اگر آنها، زندگی همانند و یا نزدیک به زندگی اشخاص در فیلم **شرق بهشت** را داشته باشند. شخصیت های فیلم هایش گویی که همواره گوشه چشمی به خود وی دارند و اینکه اشخاص حاضر در داستان هایش افرادی دوست داشتنی، باورپذیر و پر از دوگانگی های شخصیتی هستند و رفتارشان به گونه ایی است که، مخاطب به راحتی میتواند خود را در جایگاه آنها قرار دهد و فکر کند که، اگر او نیز در موقعیت آن افراد بود، شاید همان رفتار را از خود نشان میداد.
از نمونه های دیگراین تاثیرپذیری درباره وظایف کارگردان در پرداخت صحنه ها، نمایی است که در فیلم گاو خشمگین شاهدش هستیم. صحنه آغازینی از جیک لوموتا درینگ، که با نمای دور و برداشتی بلند که سبب مکثی نسبتا طولانی در آن نما میشود، توجه ما را به این نکته جلب میکند که، روایت پیش رو، نه تنها قصه یک مشت زنی، بلکه داستان زندگی خود این مشت زن و تمامی فراز و نشیب ها وسختی هایی است که در زندگی شخصی خودش با آنها مواجه است.
در ادامه تاثیرپذیری از وظیفه کارگردان بود که، اسکورسیزی به این نکته توجه کرد که، چگونه میبایست از بازیگرانش بازی مورد نظر را طلب کند و بدین ترتیب است که مثلا، در **مرحومان**: وفاداری دیکاپریو چنان مورد سنجش قرارمیگیرد و وی از آن آزمون سربلند بیرون می آید که گویی ما خود در آن لحظات با او همراه بوده و این ما هستیم که آن آزمون ها را از سر میگذرانیم.
در **رفقای خوب**: تصمیمی که هنری در مورد فروش مواد و یا فروختن و لو دادن دوستانش میگیرد و آن دو دلی هایی که در وجودش است. سپس، در **کازینو**: ازدواج دنیرو با شارون استون و روند پر کشمکش این زوج. به دلیل همین قدرت وی در بازی گرفتن از بازیگرانش بود که، بسیاری از آنها در فیلم های گوناگون از وی از الن برستین در فیلم **الیس دیگر اینجا زندگی نمیکند** گرفته تا، رابرت دنیرو برای فیلم **گاو خشمگین**، پاول نیومن رنگ پول و کیت بلانش برای فیلم **هوانورد** توانستند اسکار را از آن خود سازند.
استفاده از لوکیشن هایی واقعی و خروج از مرزوبندهای استدیویی تاثیری بود که، اسکورسیزی از موج نئورئالیسم ایتالیایی و آثار هنرمندان این دوره گرفت.
البته، آنچه که فیلم های وی را به آثاری متفاوت تبدیل کرد، ایراد سلیقه ی شخصی خود کارگردان دراین سبک بود که در نتیجه به یکی از سبک های ویژه وی در آثارش بدل گشت. مثلا، از فیلم هشت و نیم فلینی، سیال بودن حرکت دوربین به گونه ایی که ، چنین می نمود که تصاویر از ظرفی به ظرفی دیگر ریخته میشوند و در پیش چشم مخاطب به جریان می افتند، همچنین طبیعی بودن نماها و در کمال پختگی آنها گزاره هایی بودند که، توجه اسکورسیزی را به خود جلب کرده بود. از طرفی دیگر، ارتباط زنان در فیلم های فلینی، آن ویژگی گریزان بودن و کنترل ناپذیر بودن آنها مسئله ایی بود که در فیلم های اسکورسیزی با شدتی بیشتر به نمایش درآمد. گاو خشمگین، راننده تاکسی ، کازینو از نمونه های قابل ذکر در این زمینه هستند.

جمع بندی

> مارتین اسکورسیزی استاد و اسطوره سینمای هالیوود، فیلمساز مبتکر و نکته سنجی بوده است که، توانسته است با تحلیل و جست و جو در تمامی آثار سینما و گردآوری بهترین های هر اثر، مجموعه ای بی نظیر از بهترین تکنیک های سینمایی از قبیل: کات های سریع، نورپردازی، موسیقی متن و امکان بداهه پردازی به بازیگرانش را گردآوری کرده و با نمایش آنها در فیلم ها، به امضای منحصر به فرد خود در میان فیلمسازان دنیا دست یابد. امضایی که امروزه در سینمای هالیوود به عنوان سرمشقی برای سایر کارگردانان سینمایی اعم از آمریکایی و اروپایی و دیگران بدل گشته است.

کارگردانانی که شاید، خود به تنهایی نام و آوازه ی بسیاری دارند، اما با نگاهی دقیق تر به آثارشان میتوان رد پای فیلم های اسکورسیزی را در آنها پیدا کرد. افرادی برای مثال ، همچون کوئنتین تارانتینو که تنها با آوردن نامشان به حقیقت نشانی عظیم از اسم آنها و لیستی از آثار برترشان در سینمای هالیوود پیش چشم ما خواهد آمد، اما، در بخش دوم از این مقاله خواهیم دید که همین غول سینمای معاصر آمریکا چگونه به نوعی خط مشی اسکورسیزی را در آثارش به کار برده است .

بخش دوم

از سال ۱۹۹۲ و با پخش فیلم سگ های انباری بود که کارگردان، کوئنتین تارانتینو به لقب «اسکورسیزی جدید» منسوب گشت. این فیلم، به سبب حضور شخصیت هایی با زندگی های فرومایه که اصلا هم از آن زندگی اظهار پشیمانی نداشتند و نیز نوع دیالوگ های سخیف و دور از ادبشان، بسیار به حال و هوای فیلم **خیابان های پایین شهر** از اسکورسیزی شبیه می نمود و در نتیجه همین شباهت ها بود که، به وی چنین لقبی داده شد. البته، پیش از آن اولین فیلمنامه از تارانتینو با نام عشق حقیقی ۱۹۹۳ بود که، عده ایی آن را « **رفقای خوب بدون زن ها**» و یا «**ورژن جدیدی از خیابان های پایین شهر**» دانستند. سازگاری های سبکی، کارهای تماتیکی مشترک قبلی و سبک های کاریِ یکسان، همگی زنجیره ایی متصل بودند برای ارجاع دادنِ خط مشی تارانتینو به کارگردان دوران اسکورسیزی.

وی در کارهای اسکورسیزی تحلیل بسیاری انجام داده است و نمود این توجه، مثلا در فیلم داستان های عامه پسند وجود دارد. صحنه ایی که دو مرد بر سر نحوه تزریق آمپولی که قرار است آن زن را از مرگ نجات دهد با هم بحث میکنند. همین مکالمه به صورتی مشابه در فیلم مستندی از اسکورسیزی در سال ۱۹۷۸ با نام **پسر آمریکایی: پرونده استیون پرنس** وجود دارد. شاید یکی دیگر از این تشابهات کاری میان این دو کارگردان، اتفاقی بود که بعد از پخش فیلم هایشان رخ داد. بعد از پخش **داستان های عامه پسند**، به مدت ۲ سال دورانی به نام «بعد از داستان های عامه پسند» در سینمای هالیوود رقم خورد. جوی که همه فیلمسازان درگیر آن شدند تا گوشه ایی از نمود شخصیت های این فیلم با آن آیرونیِ قهرمانانه، دیالوگ هایی کوچه بازاری و رفتاری پست را به تصویر بکشند. جوی که دقیقا در سال ۱۹۷۶ و بعد از پخش و موفقیت فیلم **راننده تاکسی** در هالیوود ایجاد شده بود.

با وجود همه این تشابهات، خود کارگردان، تارانتینو نظر دیگری دارد. وی با پذیرفتن اینکه او هم مانند اسکورسیزی به ترکیبِ کات های سریع و بسیاری مضامین و تصاویر مشترک با فیلم های اسکورسیزی علاقمند است، به صورتی موکد اعلام میکند که، وی حساسیت متفاوتی روی قاب بندی ها دارد و اینکه، به نظر او اسکورسیزی مانند وزنه ای سنگین بر گردن کارگردانان جوان است و اغلب از وی تقلید میکنند، اما او نمیخواهد که تنها برده ی اسکورسیزی باشد.

او برای توضیح این منظور میگوید که: «من و اسکورسیزی از ژانر گانگستری مشابهی استفاده کنیم. هردو خشونت را در فیلم هایمان به تصویر میکشیم. حرکت دوربین بسیاری داریم. هردو از هاروی کیتل استفاده میکنیم و مثلا اینکه، یکبار شخصی به من گفت تو از الفاظ ناپسند زیاد در فیلم هایت استفاده میکنی، آیا این مسئله را از اسکورسیزی برداشت کرده ای؟؟!! مسئله اینجاست که، نهایتا جواب همه این سوال ها هم «بله» باشد. که چی؟ آنچه که اهمیت دارد نتیجه ایی است که در پایان از فیلم من و یا وی حاصل میشود که این دو همواره متفاوت بوده اند.» و به قول خودش « اون قهوه خودش را درست میکند»...

در فیلم **داستان های عامه پسند** در حالیکه قهوه ی دست ساز خودش را در دست دارد رو به ساموئل جکسن میگوید«نمیخواد درباره قهوه من برای من حرف بزنی! من خودم میدونم که چی درست میکنم. چون میخوام جوری باشه که وقتی مینوشمش ازش لذت ببرم.»

و در پایان اینکه ، درست است که این دو کارگردان گاه، دغدغه های مشترکی دارند اما مسئله اینجاست که، روش آنها از لحاظ محتوا و اجرا با هم فرق میکند. مثلا اینکه، تارانتینو همانند اسکورسیزی به مسائل گناه و خطا و کاتولیسم کاری ندارد. روش کار او در زمینه تلویزیونی و به گونه ایی که از روش هنگ کنگی در کارهایش بهره میگیرد، نه تنها از اسکورسیزی بلکه از تمامی فیلمسازان دیگر نیز متفاوت است. حتی درباره به تصویر کشیدنِ آیرونی رفتار وحشیانه و خشونت نیز از اسکورسیزی متفاوت عمل میکند.

اسکورسیزی درباره او میگوید «من نمیتوتنم کاری را که تارانتینو انجام میدهد انجام دهم. او به زیبایی تمام این نمایش را اجرا میکند. آدم هایی که در فیلم های وی هستند از جنس آدم های فیلم های من نیستند».

و در یک کلام باید چنین گفت که، کارگردان کوئنتین تارانتینو، شاید که در برخی المان های سینمایی از اسکورسیزی تاثیراتی گرفته باشد، اما حقیقت این است که این کارگردانِ ایتالیایی-آمریکایی معاصر و موفق در ۲۵ سال اخیر آمریکا، به راستی که با بداعات و خلاقیات خود توانسته است به امضایی مختص و ماندگار برای خویش در عرصه سینما و تلویزیون دست یابد. جایگاهی که بسیاری فیلمسازان جوان در پی یافتن آن هستند.

منابع :

-اف.دیک،ب.،آناتومی فیلم،ترجمه،احمدی دری،ح.، نشر ساقی،چ اول ۱۳۹۱.

-بوردول،د. و تامسون،ک.، تاریخ سینما،ترجمه،صافاریان ر.، نشر مرکز،چ ششم ۱۳۹۲.

-جی. کاوالرو ،جاناتان ، فیلمسازان ایتالیایی آمریکایی هالیوود:کاپرا ؛ اسکورسیزی،ساوکا،کاپولا و تارانتینو. نشر دانشگاه ایلینوی، آپریل ۲۰۱۱.

-کالکر،ر.،فیلم،فرم و فرهنگ،ترجمه،تبرایی، ب.نشر بنیاد سینمایی فارابی، چ اول ۱۳۸۴.

-هولدن، س.،مجله نیویورک تایمز، فیلم هایی که الهام بخش مارتین اسکورسیزی بودند،۱۹۹ .

-Classicfilm.about.com

-Aratikadav123.blogspot.de

سینمای عامه پسند؛ اسکورسیزی

نویسنده: شهرام زعفرانلو

همانگونه که در همه‌جای دنیا فیلم عامه‌پسند تولید و عرضه می‌شود، منتقدین و صاحبان سلیقه‌های خاصی نیز هستند که به سینمای عامه‌پسند حمله می‌کنند و بر آن می‌تازند.

به قول منتقد معروف آمریکایی خانم پالین کیل، برخی منتقدین و مخالفین سینمای مردم‌پسند و عامه، بیشتر نگران وجهه‌ی روشنفکرانه و متظاهرانه‌ی خود در عرصه‌ی نقد فیلم هستند تا ماهیت سینما و کارکردهای آن در بدنه جامعه. از طرفی مخالفت با چنین سینمایی به تدریج منجر به مخالفت با ساختارهای کلاسیک سینما شد. داستان‌گویی، فیلمبرداری، تدوین، شخصیت‌پردازی، پایان‌بندی و... همه تحت‌الشعاع اینگونه نگاه قرار گرفت. در این بین معیار تفاوت و تمایز، فیلم‌هایی بودند و هستند که خلاف جریان اصلی سینما در جهان حرکت کرده و می‌کنند.

علی‌ایحال، بحث سینمای عامه پسند را هم می‌توان از ناحیه‌ی اندیشه‌های موافق و هم دیدگاه‌های مخالف نگریست و هم می‌توان بدون درگیر شدن در عوالم تئوریک و فرامتنی آن به ویژگی‌ها و مختصات آن اشاره کرد و تطابق میان برخی از آثار سینمای اسکورسیزی را با آن به جستجو نشست.

قصد این نوشته آنست که از میان نظریات متعدد در زمینه فیلم عامه‌پسند، بر مبنای دو نظریه‌ی «مطالعه ستارگان» و نظریه « ملودرام و قصه‌های عامیانه» به برخی آثار اسکورسیزی سری زده تا به نگرش جدیدی در تحلیل و ارزیابی از تعدادی از فیلم‌های وی پی ببریم.

نظریه «مطالعات ستارگان»

در نظریه «مطالعات ستارگان» فیلم‌های عامه‌پسند ماهیتا محافظه کار قلمداد می‌شوند و ادعا می‌شود که کارکرد ستاره‌ها چیزی جز بازتولید ایدئولوژی مسلط نیست. وظیفه اصلی مطالعات ستارگان تبیین جذابیت ستاره‌های سینما بوده است و برای تحقق این هدف، از چهار رویکرد استفاده کرده‌اند: نشانه‌شناسی، میان‌متنیت، روان‌کاوی و مخاطب‌شناسی. دو رویکرد اول ستاره را همچون متن می‌فهمند و رویکردهای سوم و چهارم بر رابطه‌ی تماشاگر با ستارگان انگشت می‌گذارند. (هالووز، یانکویچ:۱۱۷)

هنوز در زمینه مطالعه مخاطبان سینما و رابطه آنها با ستارگان کار مهمی انجام نشده است. هرچند توجه این نوشته بر رویکرد روان‌کاوانه است.

واقع‌گرایی و واقع‌بینی اسکورسیزی در تولید فیلم، در بیشتر آثار، او را از غلتیدن در ورطه‌ی خوش‌بینی و پایان‌های خوش سینمای کلاسیک مبرا می‌کند. وی در بیشتر آثار به آفرینش نوعی نئورئالیسم مدرن دست می‌یابد که در آن مصائب و مشکلات زندگی مدرن آمریکایی با سردرگمی‌ها، تنهایی و انزواهای ناشی از جریان جاری زندگی، از چالش شخصیت‌های منتج می‌شود. مطابق نظریه مطالعات ستارگان با رویکرد روان‌کاوانه و به گفته جان آلیس، مخاطبان با این انگیزه به دیدن ستاره‌ها می‌روند که پازل تصویر ستاره دلخواه خود را کامل کنند.(همان: ۱۲۳)

اما جریان متفاوت زندگی دهه‌های اخیر در جامعه آمریکا و با کمی اغماض در جامعه جهانی، به دلایل گوناگون که اغلب از عوارض نظام سرمایه‌داری و مدرنیسم به شمار می‌آیند، توجه و تمایل مخاطبان را به جستجوی همانندی میان زندگی

واقعی و آنچه در سینما بر پرده می‌بینند، واداشته است.
تماشاگر فعال امروز، مابین آنچه در واقعیت زندگی لمس می‌کند و آنچه بر پرده در ستاره فیلم می‌بیند، رفت و آمدی ذهنی و احساسی صورت می‌دهد که نتیجه آن در بلندمدت منجر به دریافت فیلمساز از میل تماشاگر می‌شود و در هنگام ساخت آثار، به محوری‌ترین ملاحظه او بدل می‌گردد.
فیلمسازی مثل اسکورسیزی با درک و فهم عمیق از این شرایط، آثاری می‌سازد که به گفته جان آلیس، به میل تماشاگران پاسخ می‌دهد. میلی که چیزی نیست جز جستجوی کمبودها و نقائصی که ستارگان سینما با آنها رودرو می‌شوند و مبارزه می‌کنند، حتی اگر این کشمکش‌ها منجر به شکست و طرد و تنهایی‌شان شود.
در راننده تاکسی، تراویس از جنگ ویتنام بازگشته است. او از جهانی پر از خون و مرگ به جهانی سرشار از پلیدی و زذالت پا گذاشته که برای خلاصی از آن چاره‌ای نمی‌بیند جز به کارگیری دستاوردی که از جنگ عایدش شده است. یعنی کشتار، و هدیه کردن مرگ به هموطنانی که در کثافت غوطه‌ورند.
در گاو خشمگین، فراز و فرود زندگی قهرمانی به نام جیک به نمایش در می‌آید که حتی قادر نیست همسر و خانواده‌اش را قهرمانانه اداره کند چه برسد به اینکه بخواهد قهرمانی بلامنازع در عرصه ورزش بکس باقی بماند. گویی شکست تدریجی جیک قهرمان در عرصه بکس ضرورتا باید ملازم با شکست او از ارتباط با زنها شود.
این نقاط ضعف او از روحیه‌ای برمی‌خیزد که بیشتر مردم در بستر زندگی عادی خود واجد آن هستند. به گفته راجر ایبرت گاو خشمگین در دهه‌ی ۱۹۸۰ در سه نظرسنجی به عنوان بهترین فیلم دهه رای می‌آورد. زمانی ساخت این فیلم کلید خورد که اسکورسیزی با بحران مصرف مواد مخدر نیز دست به گریبان بود. در تنگه وحشت، ستاره‌ای زخمی به انتقام از صنف دغل‌باز و دروغگوی وکلا فکر می‌کند. او به دنبال عدالت است. کالای کمیابی که عموم مردم برای تحقق آرمانها و زندگی مطلوب‌شان نیازمند آن هستند. اما با این تفاوت که وقتی محیط پیرامون در به دست آوردن عدالت از هیچ ظلمی دریغ نمی‌کند، آنها نیز توسل به خشونت و هراس‌آفرینی را اجتناب ناپذیر می بینند.

انـدام ورزیـده و تنومنـد کـدی الگویـی آرزومندانـه بـرای تماشـاگر اسـت کـه بـه جـای او پـا بـه میـدان عدالت‌خواهـی و شرارتی ناخواسـته می‌گذارد که هر عدالت طلبـی ممکـن اسـت بـدان مبتلا شـود. خالکوبی‌هـا بدن کدی سرشـار از انذارهای کتاب مقدس اسـت. تماشـاگر عام همیشه دل در گـرو مقدسـات دارد تـا در زمـان مقـرر بـه یاریش بشـتابند. او از دین و امور مقـدس نیز، در مسـیر زندگـی و مبارزه‌ی خـود اسـتفاده ابـزاری می‌کند.

ایـن را در دارو دسـته‌ی نیویورکی‌هـا هـم شـاهدیم. پریسـت کشـیش بـا بـازی لیام نیسـون، بـا قدی بلنـد و اسـتوار و نماهای هوشـمندانه‌ای کـه از وی و صلیب مقدس گرفته شـده است، سـلاح برمی‌دارد و برای کشـتن و کشته‌شـدن راهی نبرد می‌شـود. بـا مـرگ کشـیش بـه عنـوان سـمبل دین‌مـداری، تـا پایـان فیلـم هیـچ نشـانی از اعتقـادات مذهبـی و معنـوی بـه چشـم نمی‌خـورد الا کشـتار و هماوردی‌هـای رذیلانـه طرفین. تماشـاگر هم با سـتاره‌ی نخسـت فیلم یعنی کشیش همذات‌پنداری می‌کنـد و هـم بـا فرزنـد او آمسـتردام که تنهـا نـام پـدر را آن هـم پنهانـی یـدک مـی کشـد. فقـدان کشـیش فقـدان معنـای زندگـی را بـه تماشـاگر گوشـزد می‌کنـد و همیـن امـر موتـور محرکـه‌ی همراهـی تماشـاگر با آمسـتردام می‌شـود.

نظریـه ملـودرام و قصه‌هـای عامیانه

اگـر بپذیریـم کـه یکـی از شـاخصه‌های سـینمای عامه‌پسند، اسـتفاده از ملودرام و قصه‌هـای عامیانـه اسـت، می‌توان بـا تکیه بـر نظـر اورلی هولتـن در کتـاب مقدمه‌ای بـر تئاتـر تعریفی از ملـودرام ارائـه کرد:

«ملـودرام بـه عنـوان یـک شـکل مجـزا، چندیـن ویژگـی خـاص دارد. یکـی از بارزتریـن ایـن ویژگی هـا وجود دسـته‌ای شـخصیت قالبـی و تکـراری اسـت کـه تقریبـاً از نمایشـی بـه نمایـش دیگـر قابـل معاوضه‌انـد. دسـت‌کم وجـود سـه چهـره ازیـن شـخصیت هـا ضـرورت دارد؛ یکـی قهرمـان زن کـه تبهـکاری او را تهدیـد می‌کنـد و قهرمانـی کـه ناجـی اوسـت و تبهـکار را شکسـت مـی دهـد» (هولتـن: ۱۶۴).

«محـور اصلـی ملـودرام، خطر شـر اسـت. شـخصیت هـای خـوب بایـد دسـتخوش خطـر تبهـکار قـرار گیرنـد و ایـن خطـر بایـد تقریبـاً مرتفع نشـدنی باشـد. وانگهی، فـرار یـا شکسـت نهایـی بایـد تـا دقایـق آخـر نمایـش واقـع نشـود و غالبـاً پیش از شکسـت نهایـی تبهـکار، اوضـاع و احـوال بایـد مطلقـاً ناامیـد کننـده به نظر رسـد» (همـان: ۱۶۷).

«ملـودرام مالا خوشـبینانه اسـت. شـرارت همـواره حتـی اگـر تـا سـه دقیقـهٔ پایانـی نیـز پیـروز بـه نظـر رسـد، محکـوم بـه شکسـت اسـت. وانگهـی ارزش‌هـا و اخلاقیـات معهـود معمـولاً در ملـودرام حمایـت و تأییـد می‌شـود. خوبـی بـه معنایـی کـه منظور ماسـت همیشـه پیروز اسـت» (همـان: ۱۶۸).

قصـه های عامیانـه نیز همیـن تقابل میان خیـر و شـر را دارنـد، بـا ایـن تفـاوت کـه در ایـن قصـه هـا، ماجراهـا با افسـانه توأم می‌شـود. قطب شـر معمولاً به جـای اینکه یـک فـرد باشـد، شـکل عام‌تـری بـه خود می‌گیـرد و گاه بـه صـورت «پلیـدی هـای انسـانی» و یـا «فقر» در می‌آیـد. در نتیجه خطـر آدم تبهـکار بـه انـدازه ملـودرام، جدی و ترسـاننده نیست.(سـعیده زادقناد) در فیلـم تنگـه وحشـت، شـرارت در کدی کـه از زنـدان آزاد شـده و در تـلاش بـرای انتقام‌گیـری از وکیـلش اسـت نمـود می‌یابـد، امـا اسکورسـیزی بـه ایـن قانـع نمی‌شـود و قطعه‌هایـی از خطـا و ضعـف را در سـایر شـخصیت‌ها در اندازه‌هـای گوناگـون متجلی می‌سـازد. نولتـی وکیل، بـا نقـض قانـون و تبانـی با پلیـس درصدد اسـت تـا شـر کـدی را از سـر خـود و خانـواده‌اش کـم کنـد.

در راننـده تاکسـی، تراویس سـعی می‌کند دختـر بدنامـی را از دسـت هـاروی کایتـل کـه از او سـوء اسـتفاده می‌کنـد، نجـات دهـد. ایـن تـلاش منجـر بـه راه‌انـدازی حمـام خـون کم‌نظیـری می‌شـود.

در گاو خشـمگین جیک هم قهرمان اسـت و هـم ضـد آن. او در دو دنیـای درونـی و بیرونـی گرفتـار اسـت کـه تـا پایـان قـادر نیسـت مابیـن آنهـا آشـتی برقـرار کنـد. قهرمانـی کـه بـرای غلبـه بـر حریفـان خـود در رینـگ بوکـس از هیـچ تخیـل و موهوماتـی چشم‌پوشـی نمی‌کنـد. او قـادر نیسـت مفهـوم عشـق و زن را درک کـرده و آن دو را بـه نحـو مطلوبـی بـه تسـخیر خـود درآورد.

در داروده‌سـته نیویورکـی، مثـل داسـتانی عامیانـه، شـرارت و دنائت در بسـتر جامعه جـاری و سـاری اسـت. پریسـت والـون کشـیش، جـوری بـرای نبرد بـا بیل قصاب آمـاده می‌شـود کـه گویـی بـرای انجـام مراسـمی مذهبی در کلیسـا خـود را آماده می‌کنـد. تفـاوت در ایـن اسـت کـه بـه جـای انجیـل و آب مقـدس، از ابزارهـای قتـل و کشـتار بهـره می‌جویـد. تـداوم این خونریزی‌هـا در نسـل بعدی، یعنی پسـر او آمسـتردام، شـکل مـی گیـرد. او در نهایت به همان شـیوه‌ی قصاب در نقش قهرمانی انتقامجـو، بـه جـان قصـاب می‌افتـد. در مجمـوع، می‌تـوان بـا انطبـاق سـایر نظریـات فیلـم عامه‌پسـند از جملـه نظریه «مولـف» و یـا «فمینیسـم عامه‌پسـند» با فیلم‌هـای اسکورسـیزی آنهـم در خصوص برخـی از آنهـا بـه ایـن نتیجـه رسـید کـه سـینمای اسکورسـیزی بـا چشم‌پوشـی از برخـی آثـار وی، دارای مشـخصه‌ها و ویژگی‌هـای فیلـم عامه‌پسـند اسـت.

اما نکته‌ی مورد توجه در این خصوص، وجه تمایز آثار وی با سایر آثار عامه‌پسندی است که قبل از پاسخگویی به نیازمندی‌های واقع‌گرایانه‌ی تماشاگران به شکلی مخدرگونه اذهان ایشان را از جهان واقعی به دنیاهایی فانتزی و خیالی سوق داده تا لذتی مقطعی را عایدشان کند.

موفقیـت اسکورسـیزی و مانـدگاری فیلم‌هـای او در ایـن اسـت کـه هـم قـادر اسـت تحسـین و توجه تماشـاگر عام را به خـود جلب کنـد و هم طیفـی از منتقدین و تماشـاگران خـاص سـینما را کـه در فـرم و مضامیـن در جسـتجوی عوالمـی غیرعوامانـه هسـتند.

منابع:

- هولتـن، اورلـی مقدمـه‌ای بـر تئاتـر، ترجمـه: محبوبـه مهاجـر، تهـران: سـروش، ۱۳۶۴
- زادقنـاد، سـعیده، مقالـه: فیلم‌هـای عامه‌پسـند سـینمای ایـران از دیـدگاه مطالعـات فرهنگـی، ۱۳۸۶
- هالـووز، جـوآن و یانکوویـچ، مـارک، نظریـه فیلـم عامه‌پسـند، ترجمـه: پرویـز جلالـی، نشـر ثالـث، ۱۳۹۱

اسکورسیزی؛ مردی در پسِ قلم تصویرسازی سناریوهای مصوَر

نویسنده: نیکی شریف پور
مترجم: مرضیه زمانی

هنرمصورسازیِ سناریوها، با وجود مهجوربودنش، همچنان از مهم ترین بخش های تولید در هر فیلمی به شمارمیاید.

مجموعه طراحی هایی که داستانی را روایت کرده و همچون یک سازمان دهنده در برنامه ریزی و فهمِ فکر و طرح کارگردان به گروهِ پیشِ تولید یاری میرساند.

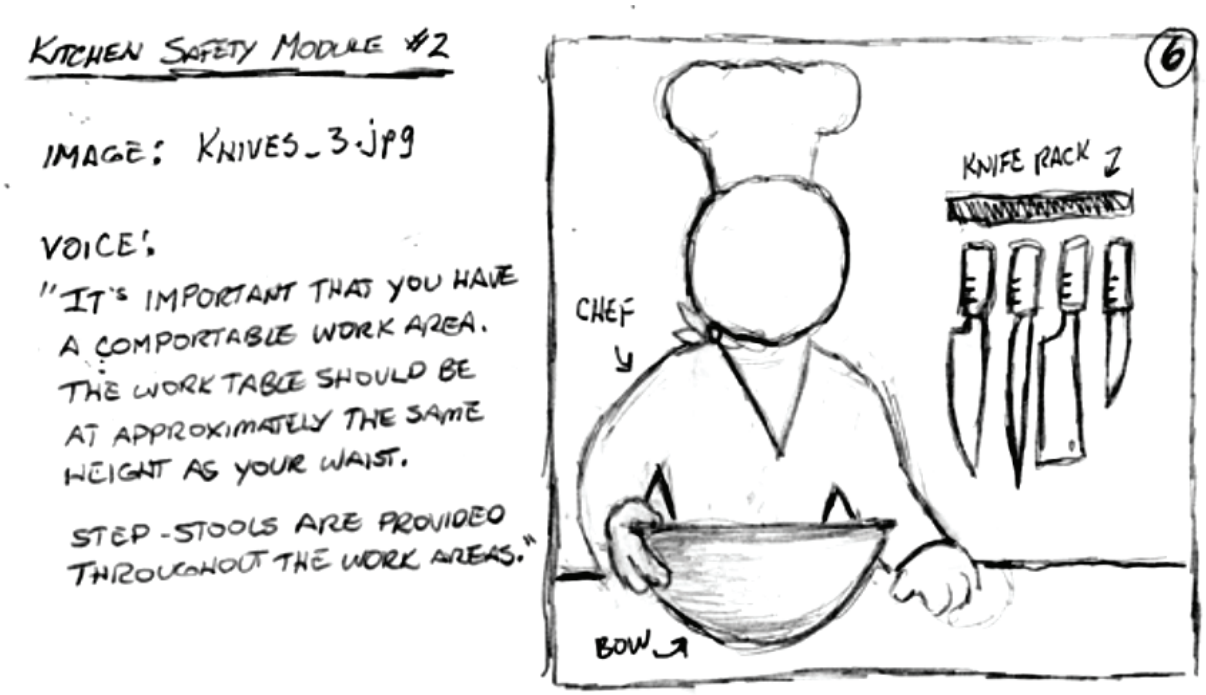
والت دیسنی، و گروهِ انیماتورش، به سبب رشد و ابتکار در روندی که ما امروزه آن را سناریوپردازیِ مصور مینامیم، شناخته شده اند.

(تصویر ۱)

در اواخر دهه ۱۹۲۰، هنگام ساخت قایق بخاری ویلی، والتَ از یکی از انیماتورهایش خواست تا فریم انیمیشن از کار را کشیده و آن را بر دیوار نصب کند تا سایرین بتوانند مسیرآن سناریو را در ذهن خود مجسم کنند. در پروژه های جدیدِ امروزی نیز همین روند اعمال میشود. تصویر گر و یا گروهش، ده ها عدد از طراحی ها را پیش چشم گروه پیش تولید به دیوار نصب کرده و «نقل شفاهی» روند داستان گویی براساسِ آن طراحی ها را آغاز میکنند. بعد از این نقل شفاهی، ممکن است که بسیاری از آن طراحی ها مجددا چیده شده و یا حتی از آن اثر به کلی کنار گذاشته شوند، و این روندی است که میتواند بارها تکرار شود تا آنکه این تصاویر بتوانند به طور تام و کمال خیال و ذهنیت کارگردان را در خود منعکس کنند، گویی که خود او آنها را ترسیم کرده است. و شاید همین مسئله دلیلی بر این مطلب باشد که کارگردان مارتین اسکورسیزی ترجیح میدهد تا خود به شخصه، طرح ها را ترسیم کرده و از جلساتِ اضافی باتصویرگرانِ سناریوها بپرهیزد.

ولی چرا طراحی سناریوهای مصور در نخستین گام؟ آیا داستان و جزئیاتِ فیلمنامه به تنهایی برای ساخت یک فیلم با کات های صریح وصحیح کافی نیستند. مارتین اسکورسیزی در نمایشگاهی از سناریوهای مصور در سال ۲۰۱۱ به نشریه ی فیدن چنین میگوید: « سناریو برای من راهی است تا پیش از ساخت آن فیلم تجسمی کلی و یکجا از آن داشته باشم. این سناریوها ی مصور، بیانی صریح از ارتباطی ای است که میخواهم آن را ابراز کنم. آنها چگونگی میلِ من در تصویر سازیِ یک صحنه و نیز چگونگی ارتباطَ آن با صحنه بعدی را نمایش میدهند». وی همچنین اضافه میکند که: « سناریوهای مصور برای جلساتِ گروهی من بسیار بسیار با اهمیت هستند»

کار تصویرسازیِ سناریو، ازهدررفتن مقدار زیادی از پول، زمان و انرژی تهیه کننده و کمپانی جلوگیری میکند. و نیز به کارگردان کمک میکند تا پیش از فیلمبرداریِ اولیه، از اشتباهاتِ کادربندی و تدوین دوری کند. شایدِ این همان دلیلِ اصلی باشد که تمامی کارگردانان، هرچند با رویکردهایی متفاوت نسبت به آن، از این تصویرسازی ها بهره میبرند. مثلا، آلفرد هیچکاک به سبب شیوه منحصر به فردش در تصویر سازیِ سناریو ها، بسیار مشهور میباشد.



تصویر ۱- نمونه ایی از سناریوهای مصور با فرمتِ ایجادشده ی آن توسط والت دیسنی.

طراحی های وی که توسط هنرمندان گرافیست معروفی همچون، ساول باس کشیده شده‌اند، طرح های دقیقی هستند که در واقع، در بسیاری از موارد بی شک همچون فریم های نهاییِ خود فیلم بودند. اما، درباره اسکورسیزی پسری آمریکایی از منطقه « لیتل ایتالی » تصویرسازی سناریو تنها یادداشتی ذهنی است که در کل در ساخت یک فیلم، به وی و گروهش کمکی میرساند. طراحی های وی، کارهایی ساده با مداد را شامل میشوند که با ظرافت تمام خط سیر فیلمنامه را پیش میگیرند و در بسیاری موارد، آن کادربندیِ نهاییِ فیلم، بسیارمتفاوت از طرح هایِ موجودمیشود . شاید که این طراحی ها ی ساده همچون شاهکار ساول باس، صحنه حمام، با جزئیات و پویاییِ زیادی همراه نباشند، اما به جهت تکنیکی، به ظرافت و دقت هرسناریوی مصوردیگری هستند که در موزه ها به نمایش درمیایند. تعمق در روش تصویرسازی اسکورسیزی، سه فیلم و صحنه هایی ماندگار از آنها را به ذهن متبادر میکند. صحنه کشتار در راننده تاکسی ۱۹۷۶، گاو خشمگین ۱۹۸۰ و جزیره شاتر ۲۰۱. با نگاهی دقیق به آن تابلوی طراحی با مداد از راننده تاکسی، هرکسی میتواند آن خشونت جنجالی و بحث برانگیز را از آن طراحی دریافت کند. این طراحی ها با وجود سادگیشان، با دقت بسیاری کشیده شده اند و هرخطی به منظوری دقیقا مشخص نشانه گزاری و ترسیم شده است.مثلا، نشانه گزاری هایی با خودکار قرمز بر روی بدن ها و یا آن صحنه نمادین از دنیرو با انگشتش که آن را به طرف سرش نشانه رفته است بسیار هدفمند کشیده شده‌اند تا مسیر پاشیدنِ خون را نمایش دهند. اگرچه که اینَ طراحی ها دقیقا همانند اثر نهایی نیستند اما، آنها طرحی اولیه از آن چیزی هستند که ما آن را به عنوان راننده تاکسی میشناسیم. اسکورسیزی درباره روند طرح هایش میگوید:« این سناریو های مصور، تنها مفهومی از برقراریِ ارتباط با آنچه که من در ذهنَ خود دارم نیستند بلکه، نقطه شروع من نیز هستند.»

در نتیجه این مسئله نشان میدهد که وی بیشتر به استفاده از این طراحی ها به عنوان ابزاری برای هدایت عواملش توجه میکند تا آنکه دغدغه ساختِ تصویرهایی بی عیب و نقص را داشته باشد. تصویرهایی که میتوانند قاب بندی شده و در نمایشگاهی از این دست قرار بگیرند. برخلاف کارگردانی چون هیچکاک، اسکورسیزی به سناریوهای مصوربه شکلِ اثری نهایی نظرندارد بلکه، آنها را همانندَ نقشه ایی که میتوانند در صورت لزوم تغییر یافته و یا سرآغازی بر روند فیلمسازی اش باشند، در نظر میگیرد. در **تصویر ۲ و ۳** میتوانید مقایسه ایی ازتصویرسازیِ سناریوی راننده تاکسی و نسخه واقعیِ آن، ونیزبرخی تغییراتِ جرئی که درَ خلال فیلم رخ داده اند را مشاهده کنید.

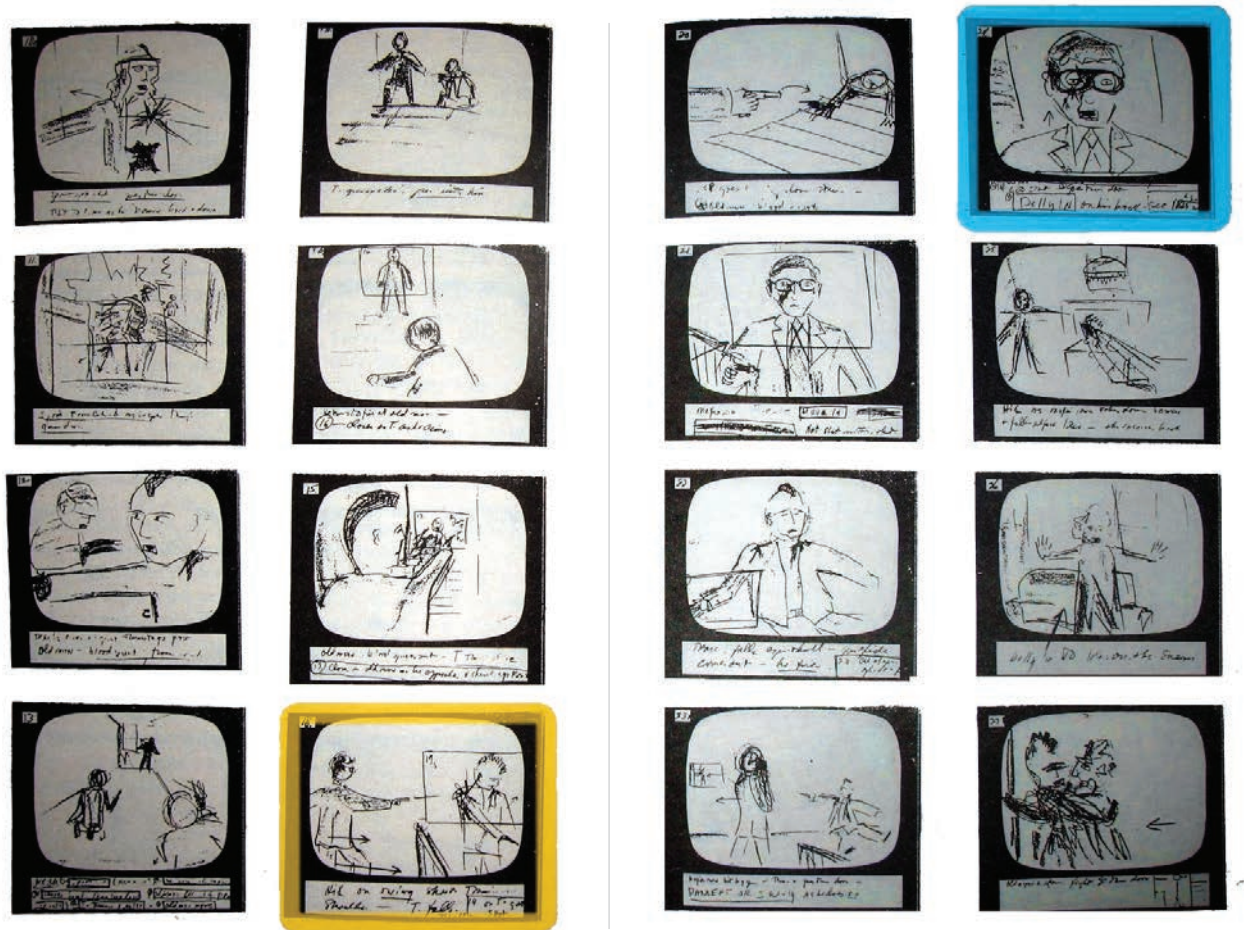
مارتین اسکورسیزی درباره آن صحنه ی به یادماندیِ مبارزه اش چنین میگوید: «همه صحنه های مبارزه در گاو خشگین از پیش ترسیم شده بودند. صحنه هایی همچون نمایشِ رقصی همگام باموسیقی کهَ شاید به جای ترانه ایی ۱۲ میزانی، در اینجا مبارزه ی مشت زنی چهارراندی برقرار بود. زیرا که این[فَیلم] به تمامی همچون نقشی از حرکات موزون مینمود» بررسی دقیق و ظریف وی از این صحنه، به ما آگاهی دقیق از مغزاسکورسیزی میدهد، اینکه چگونه وی به چینش و پیرایش صحنه ایی میپردازد. در این سکانس نه تنها به عنوان کارگردان و تدوینگر، بلکه نیز به عنوان طراحی حرفه ایی در چینش حرکات موزون نیز عمل میکند. وی به روشنی، هر ضربه ی مشت زنی را با هرضربِ آهنگ(موسیقی) همگام کرده استَ و چنان است که گویی ما را سوار بر ترنی از ضربات مشت زنی و افت و خیزش ها و بارانی از خون کرده باشد. مقایسه هرکدام از تصاویر کشیده شده با صحنه های واقعی و اصلی در فیلم، به وضوح مشخص میکند که این بخشِ خاص از اثر، حتی پیش از پایانِ فیلمبرداریِ کلیِ کار نیز، کات شده وَ آماده برایِ ارسَال به اتاق تدوین بوده است. تلما شون میکر، برنده اسکار تدوین به سبب این شاهکار، اعتراف میکند که هوشمندیِ اسکورسیزی بوده است که این جایزه را از آنِ وی کرده است. وی تصدیق میکندَ که این صحنه در سناریوی مصور به نحو احسنت تدوین شده بود و تنها کاری که او باید انجام میداد، این بوده که کار چسب زنی و الصاق آنها را برروی نگاتیو خام عهده دارشود و نتیجه یی را حاصل کند که نه تنها اسکورسیزی بلکه میلیون ها بیننده نیز دوستش دارند.

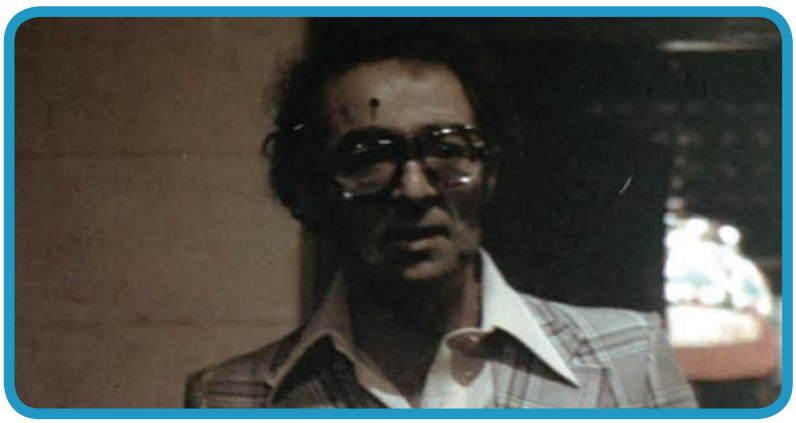
(تصویر ۴ و ۵)

باوراسکورسیزی چنین است که، امروزه دیگر سناریوهای مصور ملزم نبوده و اضافی گشته اند. البته به عنوان هنرمند مصورسازی مایلم که با استاد مخالفت کنم اما، ایشان منظوری در گفته خود دارند. اسکورسیزی میگوید:« در برخی سطوح، سناریوهای مصور غیرضروری گشته اند. این روند همچنان برای من به همان شکلی که بوده است، می باشد و من هنوز هم میبایست که تصویرسازی هایی کوچک و یادداشتهایی را برگوشه و کنار فیلمنامه ام ثبت کنم».

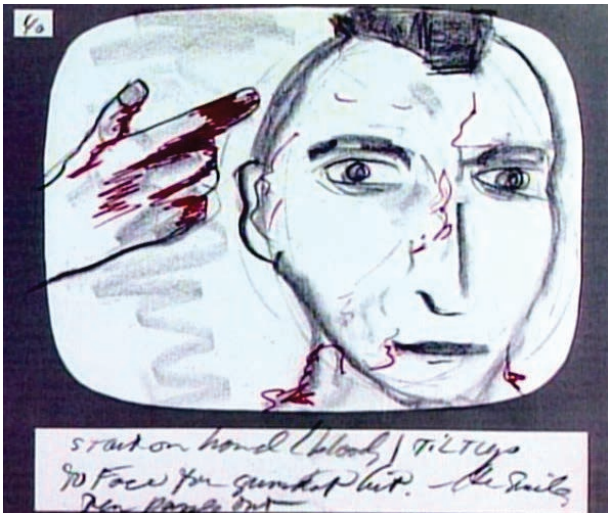
در ادامه میفزایدکه « این تصویرسازی ها در جلساتِ من با فیلمبردار، به من کمک شایانی میکنند و نیز در تمامی طراحی های مقدماتی، خدمت رسان من هستند.»

روند مصورسازی سناریو همچنان مثل گذشته است اما، تصویرسازی ها بسیار بیش از قبل با جزئیات عجین گشته اند تا جایی که تصویرسازان میبایست برخلافِ آموزش هایشان عمل کنند(۲-۳ دقیقه زمان صرف کردن برای هریک از طراحی ها) و نیز صرفِ زمانی برایِ رنگ آمیزیِ تک تکَ فریم ها. برای استادیَ چون اسکورسیزی نه تنها جزئیاتی اینچنینی لازم نیستند بلکه، وقت گیر هم هستند. زیرا که وی به سادگی از محیط راحت و بی دغدغه خود خارج شده و شخصی حرفه ای را به کارگیرد.

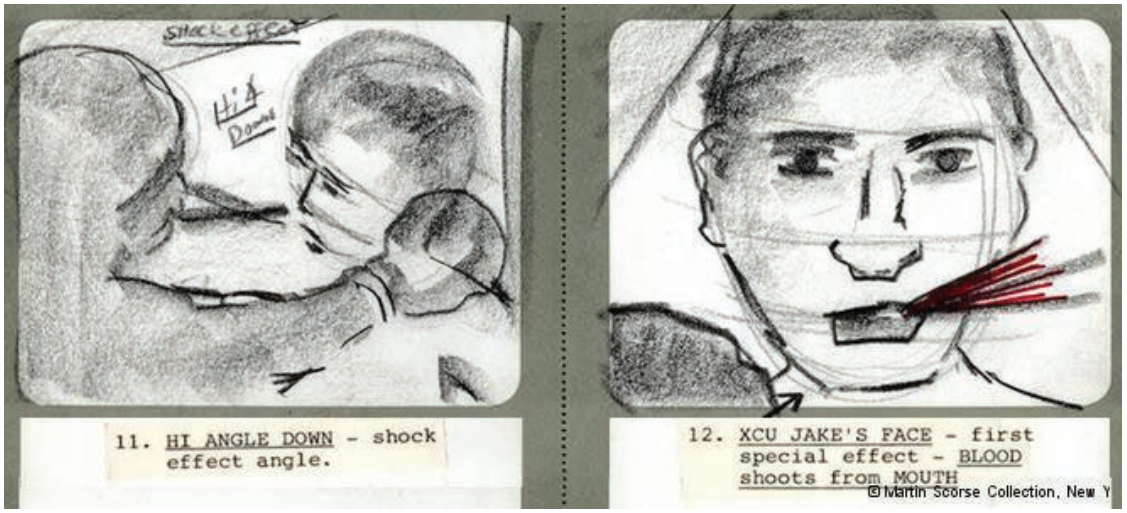




تصویر۲:
در سناریوی مصور، فاصله اسلحه تیرانداز تا بازوی بیکل حدود نیم سانت بوده و نیز نیم تنه ی وی در میانه ی تصویر قرار دارد. در فیلم، وی از نقطه تیررسی دورتر و با فاصله ایی بیشتر شلیک میکند و تنها بازویش قابل مشاهده است. هنگامی که تراویس هم به طرف اوشلیک می کند، در سناریوی مصور چنین دیده میشود که اسکورسیزی تصمیم داشته است تا به چشم آن قربانی شلیک شود، شاید به همین دلیل هم است که وی با عینک ترسیم شده است. در هر حال، در فیلم به سر وی شلیک میشود.



تصویر ۳- چرخشِ معروفترین نمای فیلم



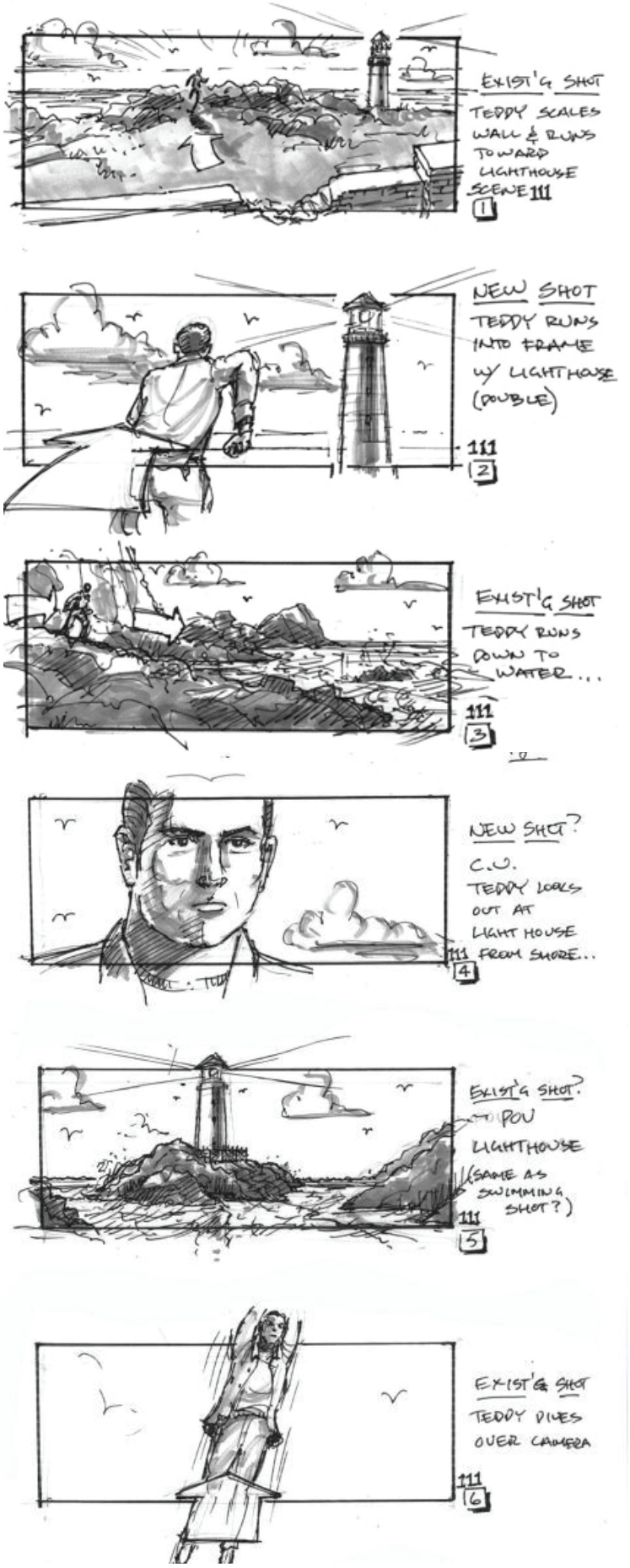
تصاویر ۴و۵:
طراحیهای گاو خشمگین (طراحی حرکاتِ موزونِ رزمی).
با نگاهی دقیق به این طراحی میتوان تاثیرگزاریِ صحنه ی حمام از فیلم روانی هیچکاک را دریافت.

ساده القا کند. هرچند که اسکورسیزی

نیـز میبایسـت گاهی بـه تصاویرحاضـر در ایـن متـن مرتبـط بـا جزیـره شـاتر کـه بوسـیله ی کارل شـلفمن انجـام گردیـده اسـت نگاه کنیـد.

(تصوصر ۶ و ۷)

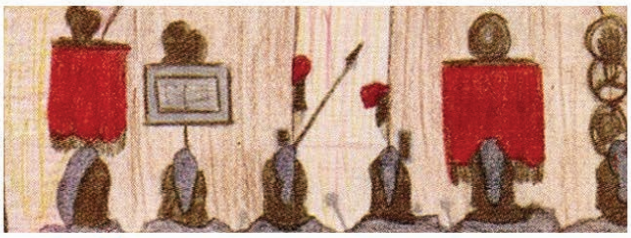
سـناریوهای مصـور اسکورسـیزی، تاکیدی براهمیـت یـک کارگـردان درنتیجـه ی بدسـت آمـده از تجسـم بصـری یـک فیلـم میباشـند. این درسـت اسـت کـه یـک فیلمبردارِ خـوب بایـد نماهـا را با نورپـردازی مناسَـب دربیاورد. امـا، یـک کارگـردان خـوب از خیلـی پیـش تـر از آنکـه دوربیـن حرکتـی کنـد، تمامـی فیلـم را در ذهـن خـود و بـرروی کاغـذ فیلمبـرداری کـرده اسـت. اگرچـه زمانـی کـه بـه موضـوع سـناریوهای مصـور میندیشـیم، اسکورسـیزی اولیـن کارگردانـی نیسـت کـه بـه ذهـن مـا خطـور میکنـد. امـا، تصویرسـازی هـای سـاده و روان وی اثباتـی بـر ایـن نکتـه هسـتند کـه جزئیـات غیـر ضـروری، آن نکاتـی نیسـتند کـه یـک سـناریوی مصـور را رضایتبخش میسـازند. بلکـه، روشـی کـه طراحـی هـا نشـانه گـزاری شـده و در کنـار یکدیگـر قرارمیگیرنـد تـا بـه رونـد فیلمسـازی کمـک رسـانند اسـت که، ایـن رضایتمنـدی را بـه وجـود میـاورد.

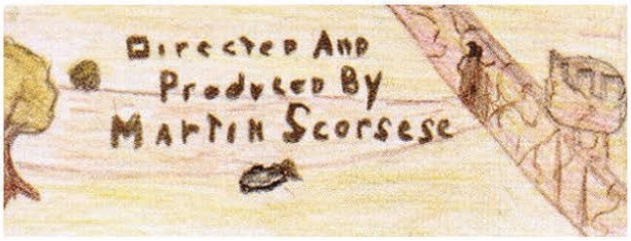


تصاویر ۶ و ۷: نمونه طراحی های کارل شلفمن در جزیره شاتر.

منابع:

-Instructionaldesign.org
-Ropeofsilicon.com
-Robert Deniro's RagingBull: The History Of Performance And A Performance Of History By: R.Colin Tait
-Movie Storyboards: The Art Of Visualizing Screenplays By: Fionnuala Halligan Javascript
-Camera-Cut-Composition : A Learning Model -By: Aaron Sultanik
-Between Film And Art : Storyboards From Hitchcock To Spielberg - Berlin 2011





تصویر ۸:
اسکورسیزی هرگز اهمیت سناریوهای مصور را کتمان نکرده است و همواره از علاقه مندان آن بوده است. اینها طراحی های وی در سن ۱۱ سالگی هستند که تصویرسازی هایی از داستانی رومی و حماسی به نام شهر ابدی را نمایش میدهند و گویی که طراحی های وی در این سالها هیچ تغییری نکرده اند.

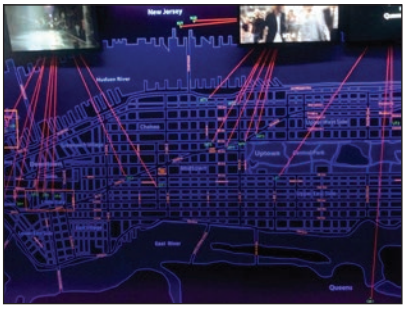
سینمای اسکورسیزی در موزه

گرد آوری و ترجمه: مرضیه زمانی

در جولای ۲۰۱۳، موزه ملی سینما در تورین ایتالیا نمایشگاهی متفاوت از آثار سینمای اسکورسیزی را برگزار کرد. این نمایشگاه که با تلاش کینمتک برقرار گشته بود، از مجموعه ای از دارایی ها و وسائلی که مربوط به فیلم های این کارگردان ایتالیایی-آمریکایی است رونمایی کرد. در حقیقت این رخداد، فرصتی بود برای علاقه مندان به سینمای این کارگردان تا لحظاتی چند به قدم زدن در میان، لباس ها، تکه هیی از فیلمنامه ها، دست نوشته ها، و وسائل طراحی دکور و بسیاری چیزهای دیگرمرتبط با فیلم های اسکورسیزی بپردازند و یاد آن آثار را در خاطر خود زنده گردانند. بسیاری از آن مجموعه ی نمایش داده شده، از اموال شخصی مارتین اسکورسیزی هستند که در این گزارش تصویری گوشه ایی از آنها به نمایش درآمده است. اولین بخش از این مجموعه به آثار اولیه ی وی، یعنی اواخر دهه ۷۰ اختصاص یافته است. مهم ترین آثار وی در دوران هالیوود جدید، **خیابان های پایین شهر ۱۹۷۳، راننده تاکسی ۱۹۷۶**؛ و نیز در آخر نامه ایی از ترنس مالیک به اسکورسیزی که حمایت خود را از وی اعلام کرده است. بخش دوم آثار موخره مارتین اسکورسیزی از اوایل دهه ۸۰ تا به امروزرا شامل میشود. **گاو خشمگین ۱۹۸۰، آخرین وسوسه مسیح ۱۹۸۸، تنگه وحشت۱۹۹۱، عصر معصومیت۱۹۹۳، کازینو۱۹۹۵، دارو دسته نیویورکی ها ۲۰۰۲ و هوانورد۲۰۰۴.**

منابع:

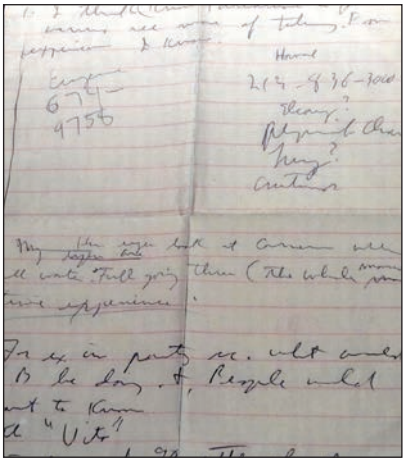
24fpsverite.com
cinearchive.org
cinearchive.org



شهر نیویورک از نگاه اسکورسیزی

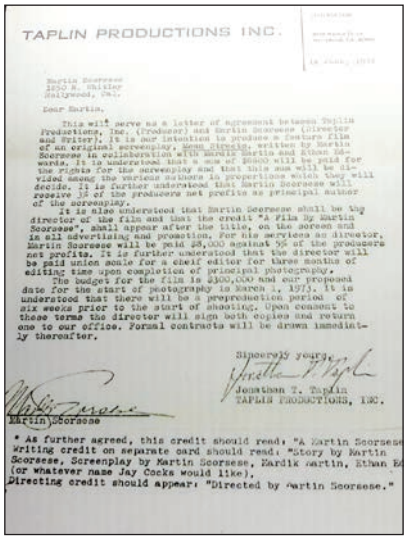
تابلوی نئونی، **خیابان های پایین شهر** و عکس تبلیغاتی

این تابلوی نئونی در فیلم وجود ندارد و تنها در پوستر تبلیغاتی آن آورده شده است. در مرحله دوم از طراحی پوستربود که این تابلو به کل عکس اضافه شد و بسیار هم بزرگ به چشم می آید. حتی بازیگران این عکس هم واقعی نیستند. ابتدا، آن عکس تبلیغاتی با مدل هایی ایستاده گرفته شد و سپس، سرهای بازیگران به کمک مونتاژ به آنها اضافه گشت .



رابرت دنیرو خطاب به اسکورسیزی: متنی کوتاه که دنیرو در آن در مورد نقش خود "جانی بوی"در فیلم **خیابان های پایین شهر** صحبت میکند.

صحنه ۵۵، زوج در اتاق. فیلمنامه ی مصور توسط مارتین اسکورسیزی، **خیابان های ایین شهر**


TAPLIN PRODUCTIONS INC.

Martin Scorsese
1250 N. Shirley
Hollywood, Cal.

Dear Martin,

This will serve as a letter of agreement between Taplin Productions, Inc. (Producer) and Martin Scorsese (Director and Writer). It is our intention to produce a feature film of an original screenplay, Mean Streets, written by Martin Scorsese in collaboration with Harvey Martin and Ethan Ed-wards. It is understood that a sum of $6000 will be paid for the rights to the screenplay and that this sum will be di-vided among the various authors in proportions which they will decide. It is further understood that Martin Scorsese will reserve 5% of the producers net profits as principal author of the screenplay.

It is also understood that Martin Scorsese shall be the director of the film and that the credit "A Film By Martin Scorsese", shall appear after the title, on the screen and in all advertising and promotion. For his services as director, Martin Scorsese will be paid $8,000 against 5% of the producers net profits. It is further understood that the director will be paid union scale for a chief editor for three months of editing time upon completion of principal photography.

The budget for the film is $300,000 and our proposed date for the start of photography is March 1, 1971. It is understood that there will be a preproduction period of six weeks prior to the start of shooting. Upon consent to these terms the director will sign both copies and return one to our office. Formal contracts will be drawn immediat-ly thereafter.

Sincerely yours,

Jonathan T. Taplin
TAPLIN PRODUCTIONS, INC.

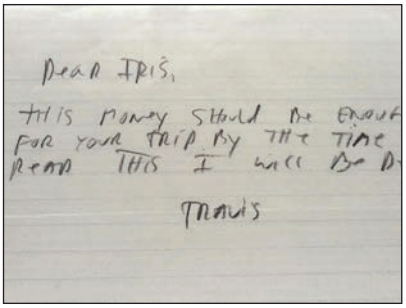
Martin Scorsese

* As further agreed, this credit should read: "A Martin Scorsese writing credit on separate card should read: "Story by Martin Scorsese, Screenplay by Martin Scorsese, Mardik Martin, Ethan Ed (or whatever name Jay Cocks would like).
Directing credit should appear: "Directed by Martin Scorsese."

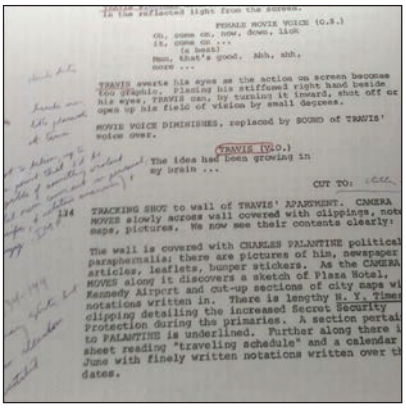
تهیه کننده فیلم، جاناتان تی تاپلین نسخه ایی از قرارداد **خیابان های پایین شهر**با مارتین اسکورسیزی را که توسط کارگردان هم به امضا رسیده است برای وی فرستاده است.

آپارتمان تراویس، **راننده تاکسی ۱۹۷۶**

آپارتمان تراویس، **راننده تاکسی**

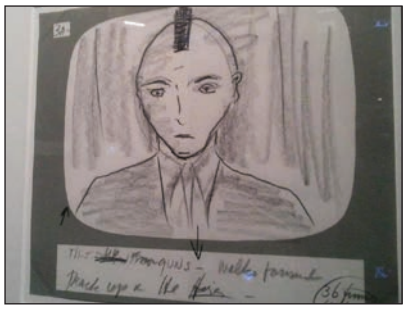


نامه تراویس به آیریس، راننده تاکسی

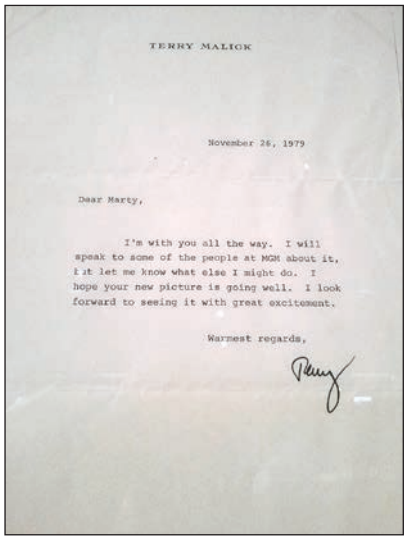


فیلمنامه نوشته شده توسط پاول شریدر به همراه دست نوشته هایی از رابرت دنیرو، **راننده تاکسی**

هاروی کیتل(اسپرت)، فیلمنامه مصور توسط مارتین اسکورسیزی، **راننده تاکسی**

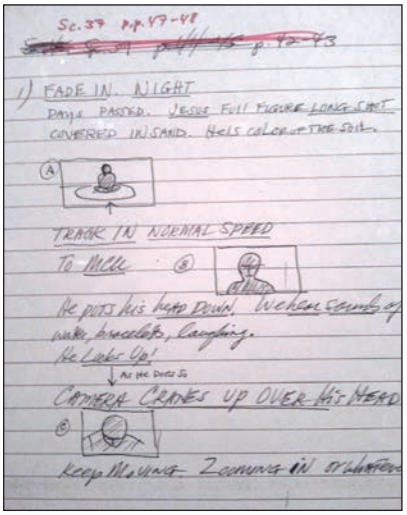


صحنه ۳، تراویس بیکل با مدل موی موهاکی

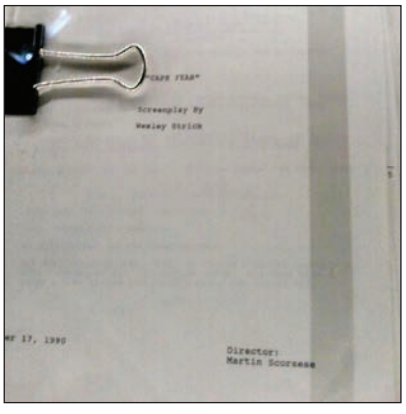


نامه ترنس مالیک به اسکورسیزی

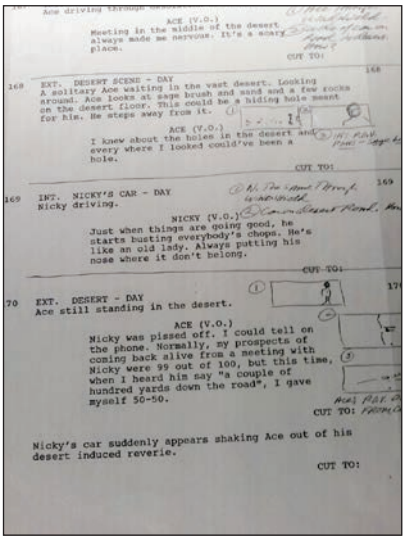
شلوارک و دستکش های بوکس رابرت دنیرو در نقش جیک لاموتا، طراحی لباس توسط ریچارد برونو، **گاو خشمگین ۱۹۸۰**



صحنه ۳۷، مسیح در صحرا، نوشته هایی درباره فیلمبرداری توسط مارتین اسکورسیزی، **آخرین وسوسه مسیح ۱۹۸۸**



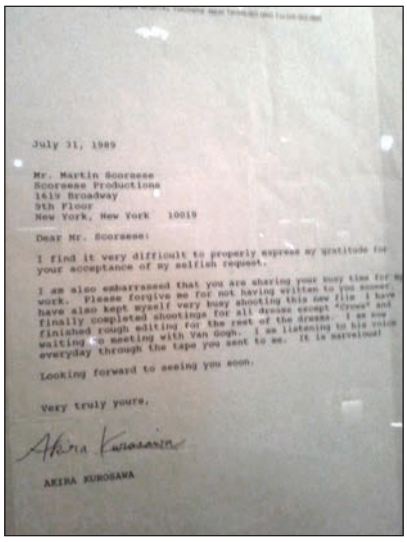
فیلمنامه نوشته شده توسط ویزلی استریک، **تنگه وحشت ۱۹۹۱**



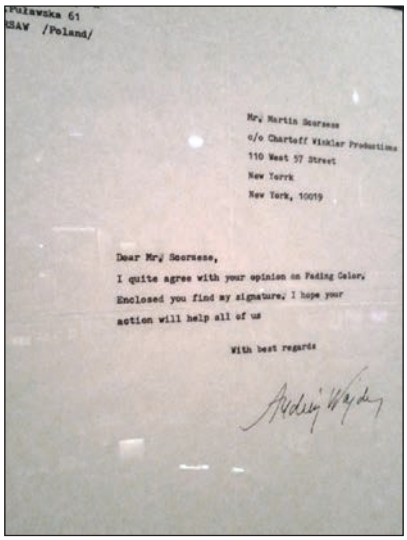
صحنه ۱۶۶-۱۷۰، مجادله در صحرا، فیلمنامه **کازینو ۱۹۹۵**

لباس های فیلم **دارودسته نیویورکیها ۲۰۰۲**

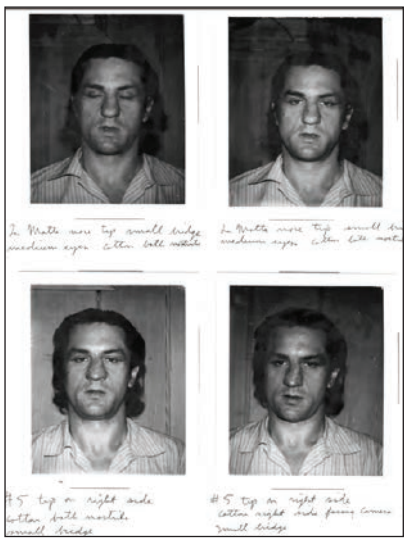
اموال مربوط به فیلم دارودسته نیویورکی ها



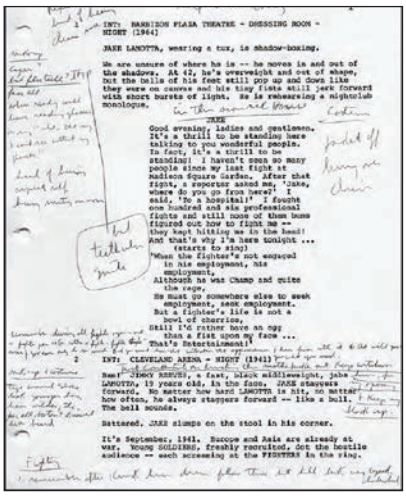
نامه آکیرا کروساو به مارتین اسکورسیزی



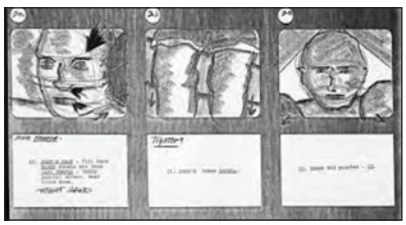
نامه اندری وایدا به مارتین اسکورسیزی



تست گریم پلورایدِ رابرت دنیرو که با گذاشتنِ پنبه در بینی اش تلاش کرده است تا کامل ترین ظاهر از جیک لاموتا را بازسازی کند.



صحنه اول از سناریوی گاو خشمگین، رابرت دنیرو تمامی نکاتِ مربوط به وسائل صحنه، لباس ها، انگیزه ها و تکنیک های مبارزه را بر روی این متن مشخص کرده است. مثلا: "همواره از راه بدنش راهی برای ابراز احساساتش پیدا میکنه." " یادت باشه من یه مبارزه در ثانیه..." و " فقط روی ضربه فنی کردنِ اون لعنتی تمرکز کن" و نیز ارجاعاتی به آن مبارزهِ خاص در صحنه آغازین. عکس هایی که با موافقت رابرت دنبرو از مجموعه وی ارائه شده اند، موسسه هری رانسام، دانشگاه تگزاس آستین.



فیلمنامه اصلی نوشته شده توسط اسکورسیزی از گاو خشمگین، صحنه معروف مبارزه شوگر ری رابینسون. اسکورسیزی دنیرو و لاموتا به دنبال آن بودند تا در وحله نخست از راهِ بررسی طول واقعی فیلم در حالتِ مستند آن، مبارزه ها را بازسازی کنند و سپس از آن چیزهایی را در بیاورند. مانند این صحنه.

فیلم شناسی مارتین اسکورسیزی

گرد آوری و ترجمه: فرناز ربیعی

فیلم های کوتاه

• وزووع **Vesuvius VI (1959)**

اولین ساخته اسکورسیزی فیلمی‌ست کوتاه با مضمونی حماسی که در روم باستان رخ می دهد .

• دختر خوبی مثل تو همچین جایی چه کار می کند ؟

What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? (1963)

یک فیلم کوتاه ۹ دقیقه‌ای از اسکورسیزی که وقتی در هنرستان دانشگاه نیویورک درس تحصیل می‌کرد، آن را ساخت. فیلمی کمدی درباره مردی که وسواس شدیدی به تابلویی که به دیوار اتاقش آویزان است، پیدا می‌کند.

• فقط تو نیستی، موری!

It's Not Just You, Murray! (1964)

فیلمی کوتاه و ۱۵ دقیقه‌ای که درباره یک خلافکار و گنگستر به نام موری است. او به یاد گذشته‌ها می‌افتد و این که چطور از یک مشروب‌فروش خرده‌پا به اینجا رسید. او به یاد می‌آورد که همه موفقیت‌هایش را مدیون حمایت‌های دوست خود به نام «جو» است. اما همه می‌دانند که جو برای موری هر چیزی هست جز یک دوست خوب. او از هر فرصتی استفاده می‌کند که از پشت به او خنجر بزند و حتی با زن او نیز رابطه دارد.

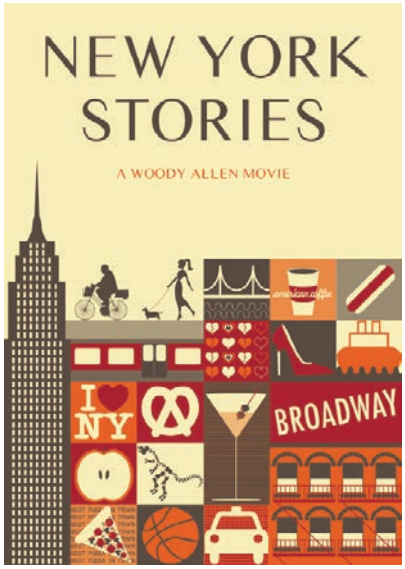
• ریش تراشی دردناک

The Big Shave (1968)

فیلم کوتاه و حدود ۶ دقیقه، اما تأثیرگذار است. مردی وارد حمامی تمیز می‌شود و شروع به اصلاح صورت خود می‌کند. اما پس از چند لحظه صورت خود را زخمی و خونی می‌کند؛ به طوری‌که تمام صورت و روشویی پر از خون می‌شود. بسیاری از منتقدین اعتقاد داشتند که این فیلم استعاره‌ای ازخودویرانگری آمریکا پس از جنگ ویتنام است.

• بد **Bad (1987)**

موزیک ویدوئویی برای مایکل جکسون



• داستان‌های نیویورک

New York Stories (1989)

این فیلم در واقع متشکل از سه فیلم کوتاه است که دو بخش دیگر آن را وودی الن و فورد کاپولا ساخته‌اند. بسیاری اعتقاد دارند اپیزود مربوط به اسکوسیزی بهتر از آن دو است.یک هنرمند میانسال که روی دستیار نوجوان و زیبای خود، که در یک هتل زندگی می‌کند، حساسیت شدیدی دارد و یک وکیل عصبی و مادرش شخصیت‌های این سه داستان و فیلم را تشکیل می‌دهند.

• ساخت میلان

Made in Milan (1990)

مستندی کوتاه درباره طراح مد معروف؛ جورجیو آرمانی که در حال آماده شدن برای یک نمایش مد است. او درباره اصول کاری خود در حیطه مد، خانواده‌اش و تاریخچه شهر میلان صحبت می‌کند.

• پادشاه تبلیغات

The King of Ads (1993)

مجموعه‌ای از بهترین آگهی‌های بازرگانی در تلویزیون‌های اروپایی که توسط شناخته‌شده‌ترین کارگردانان اروپا و آمریکا ساخته شده است.

• مایکل جکسون: ویدئوی بهترین‌های موزیک در تاریخ

Michael Jackson: Video Greatest Hits - HIStory

این فیلم نیز کلکسیونی از ۱۰ ویدئوی مایکل جکسون است که لقب «پادشاه پاپ» را به او داده‌اند. از جمله ویدئوهای این کالکشن، ویدئوی تریلر، بیلی جین و... است.

• کلیدی به رزوآ

The Key to Reserva (2007)

مصاحبه‌ای با اسکورسیزی درباره‌ی فیلمنامه‌ای از هیچکاک که او قصد ساخت فیلمی بر اساس آن را دارد.

Street Scenes
1970

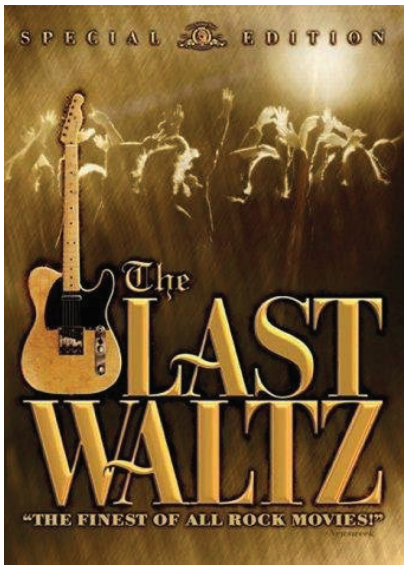
• چشم‌انداز خیابان
Street Scenes (1970)

مستندی ۷۵ دقیقه‌ای درباره اعتراضات و تظاهرات در آمریکا در پی جنگ ویتنام که به ویژه نیویورک و وال استریت را درگیر خود کرده بود.

Italian American
1974

• ایتالیایی- آمریکایی
Italian American (1974)

اسکورسیزی در این مستند با پدر و مادر خود که ایتالایی‌الاصل و اهل سیسیلی هستند، درباره زندگی در نیویورک و زندگی پیشین آنها در سیسیل، رابطه آن دو با یکدیگر، عقاید متفاوتشان و این‌که چه طور این همه مدت با یکدیگر زندگی کردند. آنها به شیرینی داستان تعریف می‌کنند و مادر اسکورسیزی حتی کوفته درست کردن را هم یاد می‌دهد.

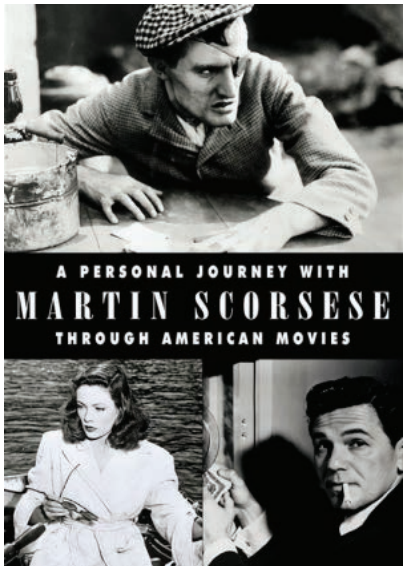


• آخرین والس
The Last Waltz (1978)

«این فیلم را با صدای بلند تماشا کنید!» در تیتراژ ابتدایی آخرین والس اولین جمله‌ایست که به چشم می‌خورد. و البته توصیه چندان بیراهی برای اولین مستند بلند و جدی اسکورسیزی نیست. این مستند درباره تأثیرات و یک کنسرت گروه "The Band" با حضور غول‌های دنیای موسیقی از جمله باب دیلن، رینگو استار و اریک کلاپتون است. اینجاست که این موقعیت ویژه حتی خود موسیقی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مستندی جذاب با کلی نوستالژی که مسلما تماشای آن خالی از لطف نیست.

• یک پسر آمریکایی: نمایه‌ای از استیون پرینس
American Boy: A Profile of: Steven Prince (1978)

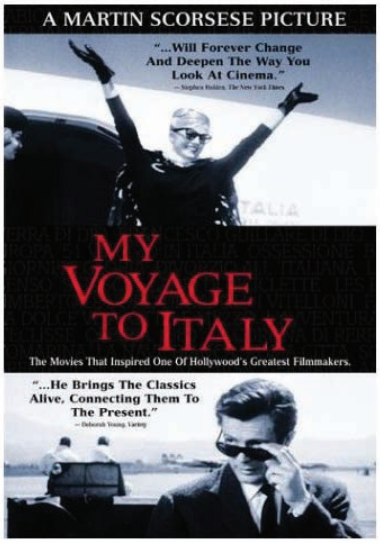
استیون پرینس نقش کوتاهی در فیلم «راننده تاکسی» به عنوان اسلحه‌فروش داشت. اسکورسیزی با او درباره گذشته‌اش و زمانی که معتاد به مواد مخدر و برگذارکننده تور برای نیل دایموند بود گفت و گو می‌کند. او درباره دوران کودکی و خانواده‌اش و همچنین زمانی که معتاد تزریقی هروییین بود صحبت می‌کند. همچنین داستانی درباره نجات زنی که اوردوز کرده بود و او با استفاده از کتابچه راهنمای پزشکی و یک ماژیک، به قلب او آدرنالین تزریق می‌کند تعریف می‌کند.داستانی که بعدها در فیلم داستان‌های عامه‌پسند تارانتینو به تصویر کشیده شد. همچنین خاطره‌ای درباره زمانی که در پمپ بنزین کار می‌کرد. او مچ مردی را حین دزدیدن لاستیک می‌گیرد. سارق از جیبش چاقو درمی‌آورد و او مجبور می‌شود به او شلیک کند. این داستان نیز در فیلم «بیداری زندگی» ریچارد لینکلیتر بازگویی شده است. آهنگ «زمان محو می‌شود» از نیل دایموند نیز در تیتراژ پایانی شنیده می‌شود.



• *سفری شخصی به درون فیلم‌های آمریکایی با مارتین اسکورسیزی*

A Personal Journey Through American Movies With Martin Scorsese (1995)

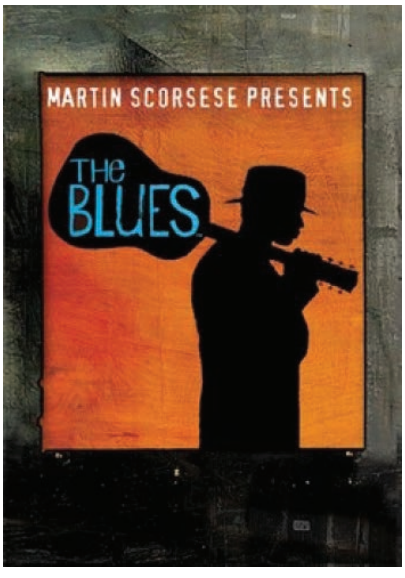
تاریخچه‌ای شگفت‌انگیز از سینمای آمریکا که راوی آن اسکورسیزی است. پس از تماشای این مستند دلتان می‌خواهد تا مدت‌ها غرق در دنیای فیلم و سینما شوید.



• *سفر دریایی من به ایتالیا*

My Voyage To Italy (1999)

شبیه فیلم سفری شخصی به فیلم‌های آمریکایی، اسکورسیزی این بار ما را به دنیای فیلم‌های ایتالیایی می‌برد و نکات و درس‌های بسیار جالب توجهی را از فیلمسازان دوران کلاسیک ایتالیا چون فلینی، روسولینی بازگو می‌کند.



• **بلوز**

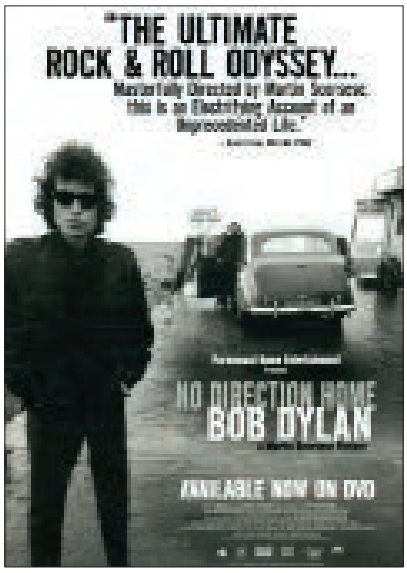
The Blues

مجموعه فیلمی مستند به تهیه‌کنندگی اسکورسیزی، برای ادای احترام به موسیقی بلوز، که خود او کارگردانی اپیزود اول (به نام می‌خواهم به خانه بروم) را به عهده داشت.

• *مرشدان آمریکایی*

American Masters

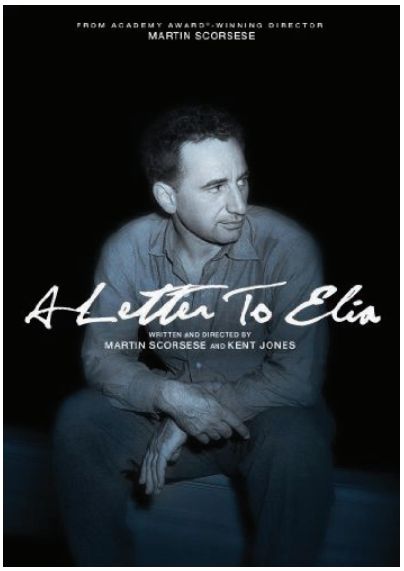
یک مجموعه تلویزیونی که به معرفی تأثیرگذارترین افراد در فرهنگ آمریکا، از نویسندگان گرفته تا موزیسین‌ها و سینماگران می‌پردازد. اسکورسیزی دو اپیزود را در این مجموعه کارگردانی کرد.



• *راهی به خانه نیست: باب دیلن*

No Direction Home: Bob Dylan (2005)

این مستند زندگی باب دیلن و تأثیرات او بر موسیقی عامه‌پسند آمریکا را دنبال می‌کند. این فیلم بر زندگی باب دیلن از ژانویه ۱۹۶۱ که به نیویورک آمد و تا بازنشستگی او از برگزار کردن تورهای کنسرت توجه ویژه دارد. چرا که در این دوره از زمان او از یک خواننده فولکلور ساده به یک ستاره راک بدل شد. در این فیلم او از موانعی برای طی کردن مسیر موفقیت و به شهرت رسیدن خود صحبت می‌کند. نام فیلم برگرفته از ترانه معروف باب دیلن به نام «مثل یک رولینگ استونز» است.

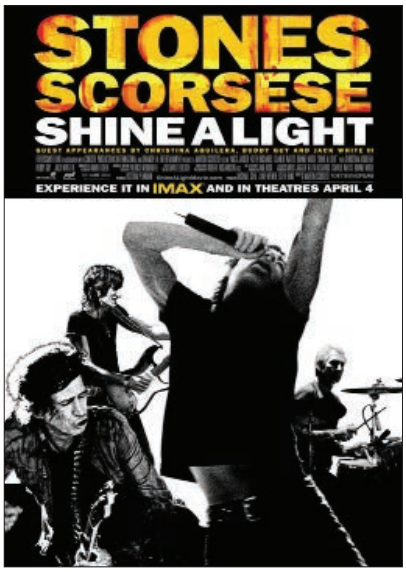


• *نامه‌ای به الیا*

A Letter to Elia (2010)

فیلمی مستند که اسکورسیزی به همراه کنت جونز آن را کارگردانی کرد. این مستند به بررسی زندگی و فیلمسازی الیا کازان، کارگردان برجسته آمریکایی، و تأثیرات او بر سینمای جهان و خود اسکورسیزی می‌پردازد.

Shine A Light
2008



• *چراغی روشن کن*

Shine a Light (2008)

مستندی درباره گروه رولینگ استونز در خلال تور «The Bigger Bang».

• *سخنرانی در ملأ عام*

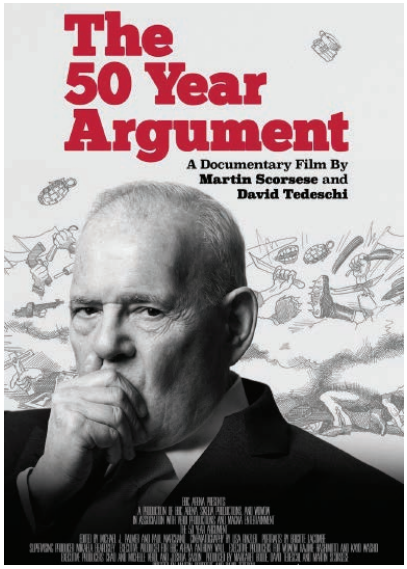
Public Speaking (2010)

مستندی شامل مصاحبه و کلیپ‌هایی درباره خانم فران لِبوویتز، نویسنده‌ای که به خاطر دید متفاوتش به دنیای مدرن مشهور است. این مستند جوایز بسیاری دریافت کرد و از سایت‌های معتبر سینمایی امتیازهای بالایی گرفت.

• *جرج هریسون: زندگی در دنیای اجسام*

George Harrison: Living in the Material World (2011)

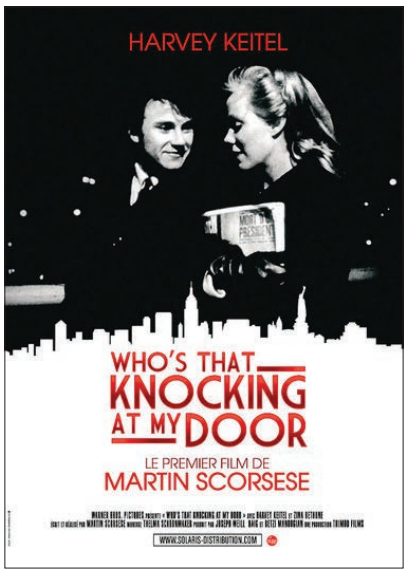
مستندی بر پایه زندگی یکی از اعضای بیتلز به نام جرج هریسون، که جوایز متعددی را از جشنواره‌های مختلف از آن خود کرد.



• *نقد کتاب نیویورک: ۵۰ سال مجادله*

مستندی درباره دوهفته نامه «نقد کتاب نیویورک» که آن را به همراهی دیوید تدشی کارگردانی کرد. این مستند درباره تاریخچه و تأثیرات این مجله ادبی فرهنگی هنری بحث می‌کند.

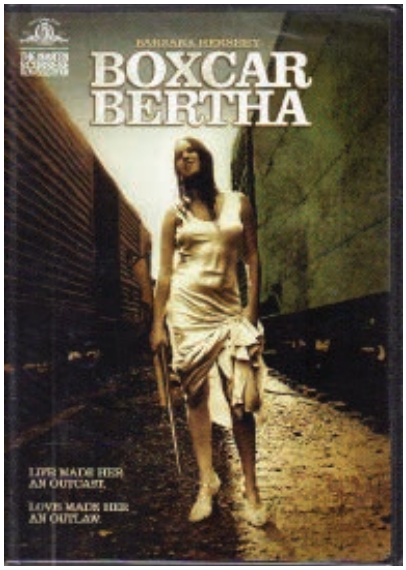
فیلم های بلند داستانی



• *چه کسی در می‌زند*

Who's That Knocking at My Door (1967)

شاید بتوان آن را اولین فیلم بلند اسکورسیزی به حساب آورد. داستان مردی‌ست که متوجه می‌شود قبلا نامزدش مورد سوء استفاده قرار گرفته. جالب است که در عنوان این فیلم علامت سوال به کار برده نشده چرا که اعتقاد داشتند استفاده از آن در عنوان فیلم بد یمن است.



• *بوکسار برتا*

Boxcar Bertha 1972

این فیلم با اقتباس از کتاب «خواهر جاده» نوشته بن ل.ریتمن، ساخته شد که براساس زندگی برتا تامسون نوشته شده است. این فیلم با این که درجه ب محسوب می‌شود اما سطح کیفی و ساختاری آن از بسیاری از فیلم‌های درجه ب آن زمان بالاتر است. فیلمی پر از شور و حال جوانی که اگر از طرفداران پروپاقرص اسکورسیزی هستید، حتما از دیدن آن لذت خواهید برد.

Shine A Light
2008

• *خیابان‌های بدجنس/پایین شهر*

Mean Streets (1973)

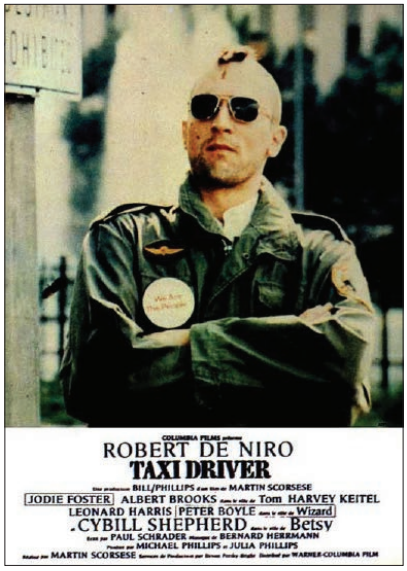
اولین حضور جدی و پرقدرت اسکورسیزی و همچنین اولین همکاری دنیرو و اسکورسیزی که باعث شد همکاری این دو ادامه یابد و تا آن‌ها را به یک زوج سینمایی موفق تبدیل کند. یک فیلم بی غل و غش که به خاطر جلوه‌های بصری و موسیقی جذابش بسیار مورد توجه مخاطبان قرار گرفت.

Alice doesn't live here anymore

• *آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند*

Alice Doesn't Live Here Anymore (1974)

یکی از معدود فیلم‌های اسکورسیزی که قهرمان داستان یک زن است. زن بیوه‌ای که پس از مرگ همسرش سعی دارد زندگی تازه‌ای را آغاز کند. فیلم دارای فضایی به نسبت انسانی‌تر ولطیف‌تر از دیگر فیلم‌های اسکورسیزی است.



• *راننده تاکسی*

Taxi Driver (1976)

فیلمی که اسکورسیزی با آن رسما و به طور حرفه‌ای وارد عرصه فیلمسازی شد. فیلمی که علاوه بر فضای پرداخته شده آن بازی قوی رابرت د نیرو آن را به یکی از بهترین و برجسته‌ترین ساخته‌های اسکورسیزی تبدیل کرد. همچنین جودی فاستر با حضور در این فیلم بود که استعداد و توانایی خود برای ستاره شدن را نشان داد.

• *نیویورک، نیویورک*

New York, New York (1977)

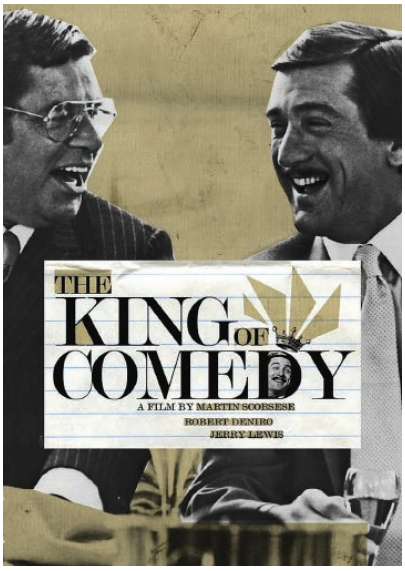
موفقیت‌هایی که راننده تاکسی با خود به همراه داشت، به اسکورسیزی آزادی عملی فراوانی داد تا فیلمی پرادعا درباره دو موزیسین که در دوران پس از جنگ به یکدیگر دل می‌بازند و تمام پستی و بلندی‌های یک رابطه را طی می‌کنند، بسازد. در این فیلم رابرت د نیرو و نقش مقابل او را لیزا مینه‌لی ایفا می‌کند. فیلم لحظات درخشان بسیاری دارد، اما گاهی آنقدر متناقض است که باورش سخت می‌شود.

• *گاو خشمگین*

Raging Bull (1980)

برخی بر این باورند که بازی رابرت د نیرو در نقش جیک لاموتا درخشان ترین اثر او در کارنامه‌اش است. این فیلم سیاه و سفید پستی و بلندی زندگی‌های مشت‌زنی به نام جیک لاموتاست. فیلم حالت مستندگونه‌ای دارد.

صحنه‌های مبارزه به قدری باورپذیر و البته پرمعنی هستن که قطعا با خودتان خواهید گفت تنها کارگردانی در حد و اندازه اسکورسیزی از پس آن برمی‌آید.



• *سلطان کمدی*

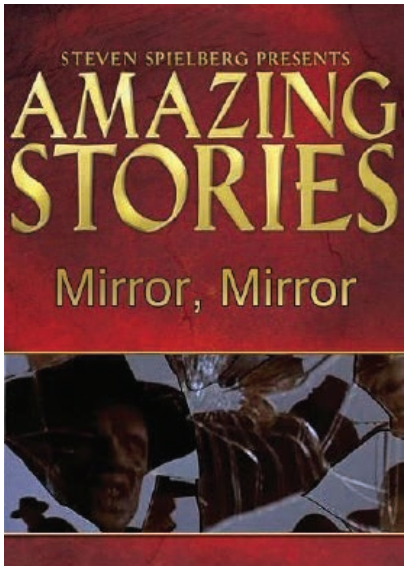
The King of Comedy (1982)

این فیلم همان‌قدر که فضای کمیکی دارد، طغیانگر نیز هست. این فیلم داستان سلبریتی خرده‌پایی را روایت می‌کند که آرزوی استند-آپ کمدین شدن را در سر می‌پروراند. رابرت د نیرو در یک بازی متفاوت نقش این کمدین را بازی می‌کند.

• *پس از ساعت‌ها*

After Hours (1985)

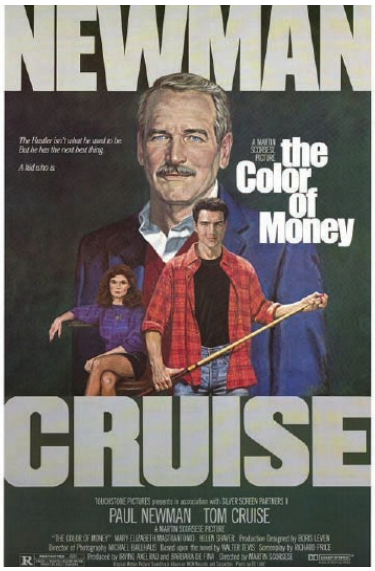
«در یک روز یک نفر چقدر می‌تواند بدبیاری بیاورد؟» این سوالی است که احتمالا در طول تماشای فیلم در ذهن شما نقش می‌بندد. فیلمی با فضای طنز سیاه و بازی گریفین دان که شبی در یک کافه با زنی ملاقات می‌کند که او را درگیر موقعیت‌های عجیبی می‌کند. پس از تماشای این فیلم ماجراجویانه و ابزورد تمام روز فکر شما به آن مشغول خواهد شد.



• *سریال تلویزیونی داستان‌های شگفت‌انگیز*

Amazing Stories: Season 1, Episode 19
Mirror, Mirror 9 Mar. (1986)

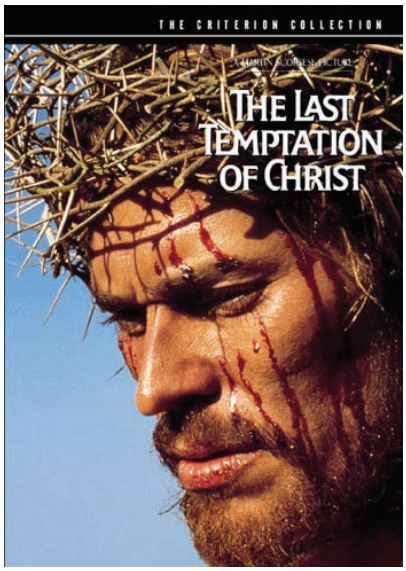
سریالی فانتزی، علمی تخیلی و گاه ترسناک که خالق آن استیون اسپیلبرگ بود. اسکورسیزی یک قسمت از آن به نام «آینه، آینه» را کارگردانی کرد.



• *رنگ پول*

The Color Of Money (1986)

اسکورسیزی فیلم رنگ پول را، که ادامه‌ای بر فیلم «بیلیاردباز» بود، در اوج مسیر کارگردانی خود ساخت. پول نیومن در نقش بیلیاربازی حرفه‌ای و تام کروز که شاگرد جوان و جویای نام اوست. یکی از تأثیرگذارترین تریلرهاست و احتمالا پایان متفاوت آن متعجبتان خواهد کرد.

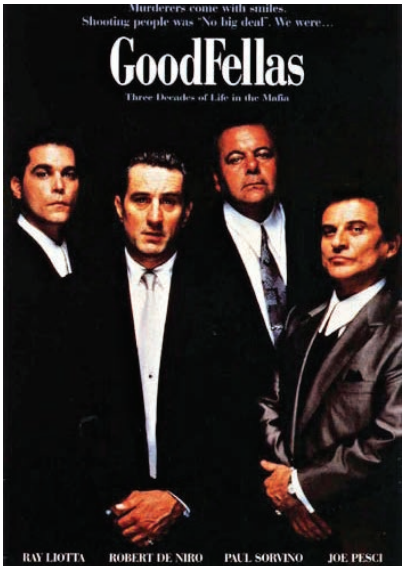


• *آخرین وسوسه مسیح*

The Last Temptation of Christ (1988)

اسکورسیزی مدت‌ها در پی این بود که فیلمی بر اساس کتاب جنجالی آخرین وسوسه مسیح نوشته‌ی نیکوس کازانزاکیس نویسنده‌ی یونانی بسازد. این کتاب مسیح و دشواری‌ها و سختی‌هایی‌ست که در طول زندگی با آن روبه‌رو می‌شود. فیلم نیز همانند کتاب سر و صدای زیادی با خود به همراه داشت. در این فیلم عیسی مسیح نه به عنوان فردی مقدس یا پیامبری معصوم بلکه به صورت فردی عادی با وسوسه‌های نفسانی که همواره با نفس خود درگیر است و از درد و شکنجه هراسان است به تصویر کشیده شده است. فیلم به خاطر ارائه تصویری متفاوت از

عیسی مسیح، خشم ارباب کلیسا را برانگیخت.



• رفقای خوب

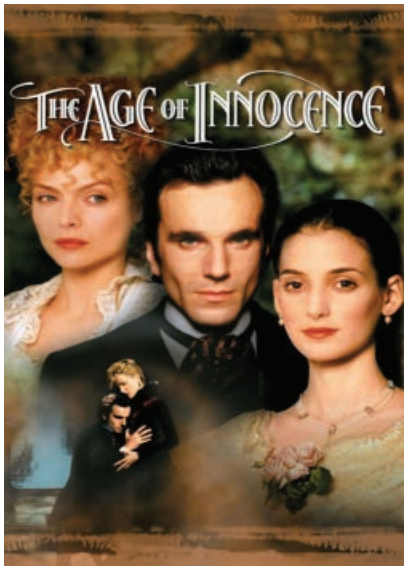
Goodfellas (1990)

یکی از معروفترین و محبوبترین فیلم‌های گنگستری اسکورسیزی که با یک انتخاب بازیگر قوی، از جمله رابرت د نیرو، جو پشی و ری لیوتا داستان فراز و فرودهای یک باند گنگستری را روایت می‌کند. فیلمی با مایه‌های طنز و البته خشونت که به زندگی این افراد نگاه تازه‌ای دارد.

• تنگه وحشت

Cape Fear (1991)

فیلم بعدی اسکورسیزی تنگه وحشت بازسازی فیلم مشهوری به همین نام در سال ۱۹۶۲ در ژانر دلهره آور جنایی بود و هفتمین همکاری کارگردان با رابرت دنیرو به حساب می‌آمد که هرگز نمی‌توان بازی زیبای او در نقش «مکس کدی»در این فیلم را از خاطر پاک کرد. این فیلم بازگشت دوباره کارگردان به جریان اصلی سینما و یک تریلر سبک دار که بسیار تحت تاثیر آلفرد هیچکاک و شب شکارچی (۱۹۵۵) چارلز لاتون بود به شمار می‌رفت.



• عصر معصومیت

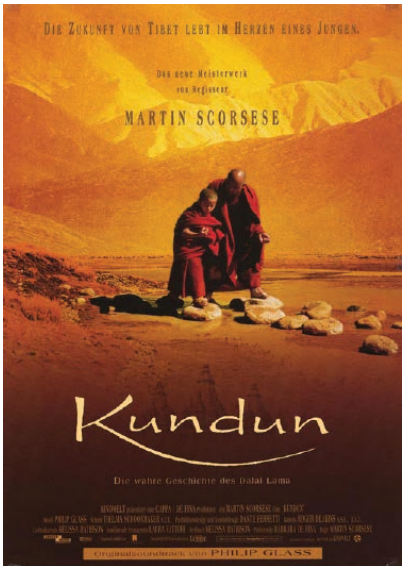
The Age of Innocence (1993)

این فیلم در ژانر درام و عاشقانه اثری متفاوت در کارنامه اسکورسیزی به شمار می‌آید و برای او که تخصص اصلی‌اش ساختن فیلمهای جنایی است، شاهکاری به حساب می‌آید. البته عصر معصومیت در گیشه فیلم موفقی محسوب نمی‌شود، اما از لحاظ ظاهری یک تغییر سبک برای فیلمساز بود. فیلم یک اقتباس باشکوه و خوش سر و شکل از رمان ادیت وارتون از جامعه اواخر قرن ۱۹ نیویورک بود اما وجود مایه‌های فلسفی و توجه به جزییات و تزیینات تصویری به وضوح دست و پای مارتین را بسته بود. از بارز ترین نکات فیلم می‌توان به طراحی صحنه فوق العاده باشکوه و موسیقی بی بدیل آن اشاره نمود که در جای جای فیلم خودنمایی می‌کند.

• کازینو

Casino (1995)

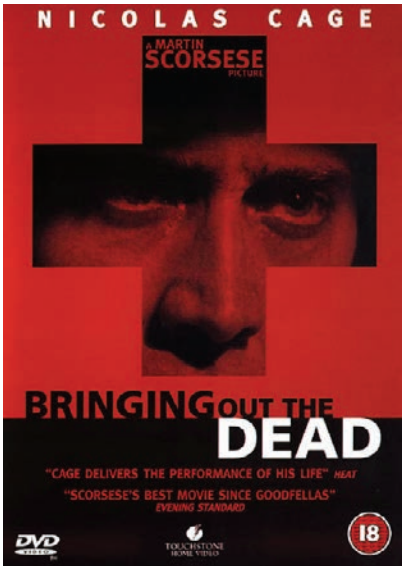
فیلمی خشن و پر خرج، که درست همانند عصر معصومیت درباره مردی بود که زندگی کاملاً مرتب‌اش با اتفاقات پیش‌بینی ناپذیری ویران می‌شود. کازینو هم نظرات تقریباً متفاوتی را برانگیخت که بیشتر انتقادات متوجه شباهت سبکی این فیلم با رفقای خوب بود. فیلم را شاید با فاصله بتوان خشن‌ترین و از هم گسیخته‌ترین فیلم اسکورسیزی به حساب آورد که صحنه‌های ابتدایی آن تقریباً مستند به نظر می‌رسیدند. ایرادات انتقادی هم با وجود این حقیقت که فیلم (با مدت زمانی نزدیک به ۳ ساعت) یک دستاورد تکنیکی فوق العاده بود کمی جلوه‌اش را از دست می‌دهد.



• *کاندون*

Kundun (1997)

اسکورسیزی با فیلم کاندون طرفدارانش را بیشتر از عصر معصومیت شگفت‌زده کرد. او دوران کودکی چهاردهمین دالای لاما (معاصر و کنونی)، اشغال تبت توسط چین کمونیستی و تبعید دالای لاما به هند را به تصویر کشید. به غیر از تفاوت موضوعی، اسکورسیزی در کاندون به یک شکل روایی و ظاهری تازه‌ای رسید. ابزار دراماتیک سنتی جایش را به یک حس مدیتیشن گونه داد که توسط تصاویر رنگارنگ به استادی و وضوح روایت شده بود. این دومین رویکرد او به رهبران مذهبی پس از آخرین وسوسه مسیح بود. پس از این فیلم اسکورسیزی از سوی روسای دولت چین هم رسماً تحریم شد.



• *احیای مردگان*

Bringing Out The Dead (1999)

فیلم بعدی احیای مردگان (۱۹۹۹) بازگشت دوباره کارگردان به زمینه‌های آشنای قبلی‌اش بود. او و نویسنده‌اش پل شریدر یک طنز کاملاً سیاه بر مبنای کار قبلی‌اشان، راننده تاکسی، ساختند. احیای مردگان با وجود غالباً نقدهای مثبتی که گرفت اما به هیچ وجه به مانند بعضی از دیگر فیلمهای کارگردان مورد ستایش و تحسین جهانی قرار نگرفت. پل شرایدر یکی از دلایل عدم موفقیت احیای مردگان در اندازه راننده تاکسی را حضور نیکلاس کیج در فیلم دانست.

• *محله* **(The Neighborhood)**

فیلم کوتاهی که در کنسرت ویژه‌ای با اجرای بزرگان موسیقی چون پاول مک‌کارتنی، التون جان به نمایش درآمد. این کنسرت خیریه مدت کوتاهی پس از حادثه ۱۱ سپتامبر برای گرامیداشت درگذشتگان آن حملات برگزار شد. در این کنسرت فیلم‌های ۸ کارگردان دیگر ازجمله وودی الن نیز به نمایش گذاشته شد.

Gangs of New york

• *دار و دسته‌های نیویورکی‌ها*

Gangs of New York (2002)

دار و دسته نیویورکی‌ها در سال ۲۰۰۲ و با بودجه‌ای بالغ بر ۱۰۰ میلیون دلار که احتمالاً بزرگترین و وابسته‌ترین فیلم او به جریان اصلی سینمای هالیوود تا به امروز است به نمایش در آمد.

این فیلم هم مثل عصر معصومیت درباره نیویورک قرن نوزدهم است و بر بخش متفاوت زندگی اجتماعی آن دوره تمرکز می‌کند. لئوناردو دی‌کاپریو برای اولین بار با اسکورسیزی در این فیلم همکاری‌اش را شروع کرد اما به قدری دانیل دی-لوئیس قدرتمندانه و ماندگار نقش بیل قصاب را به تصویر کشید که هیچ کس متوجه درخشش بازیگر دیگری در این فیلم نبود و حتی به حضور دیکاپریو در فیلمی از اسکورسیزی خرده گرفته می‌شد!

• *هوانورد*

The Aviator (2004)

یک فیلم پرخرج و غول آسای باز هم زندگینامه‌ای این بار درباره کارگردان، تهیه کننده و مولتی میلیونر نامعقول افسانه‌ای و پیش گام صنعت هوانوردی هاوارد هیوز بود. این فیلم هم مثل دار و دسته نیویورکی‌ها و شاید از آن بیش‌تر مثل نیویورک نیویورک، کوشش دیگری فیلمساز برای پیوند حساسیت‌های شخصی اش با دوران طلایی هالیوود بود. فیلم که قرار بود ابتدا به کارگردانی مایکل مان ساخته بشود با موفقیت هنری و تجاری همه جانبه‌ای مواجه شد و همچنین توسط آکادمی اسکار هم تحویل گرفته شد تا اسکورسیزی لقب کارگردان تمام نشدنی را دریافت کند و دیکاپریو یار نوین کارگردان و کیت بلانشت بازیگر نقش کاترین هپبورن بسیار تمجید شدند.

• *رفتگان*

The Departed (2006)

اسکورسیزی تصمیم به بازسازی فیلمی از سینمای هنگ کنگ گرفت و یک تریلر پلیسی گنگستری در بوستون را برای تماشاگران خلق کرد که اسمش را گذاشته بود رفتگان. رفتگان فراتر از انتظار اسکورسیزی درخشید و توانست علاوه بر جلب نظر بسیار مثبت منتقدین به همراه حضور موفق در جشنواره‌ها و فصل جوایز در گیشه نیز فروش خیلی خوبی در آمریکا و دنیا به دست بیاورد و پرفروش‌ترین فیلم کارنامه اسکورسیزی نیز بشود. رفتگان جدا از دومین گلدن گلوبی که برای کارگردانی اسکورسیزی به همراه داشت، سرانجام پس از سالها ناحقی‌ها و بدشانسی‌های فراوان طلسم را شکست و برای اسکورسیزی اسکار بهترین کارگردانی سال ۲۰۰۶ را نیز به ارمغان آورد.

• *جزیره شاتر*

Shutter Island (2010)

فیلم بعدی اسکورسیزی، باز هم همچون تمام فیلمهای دهه ۲۰۰۰ او برای چهارمین بار با بازی لئوناردو دی‌کاپریو که او را رابرت دنیروی جدید اسکورسیزی می‌نامند به پرده سینماها آمد. در این فیلم دی کاپریو نقش یک پلیس بوستون که از ناراحتی روانی رنج می‌برد را بازی می‌کند.

• *امپراتوری بوردواک*

Boardwalk Empire (2010)

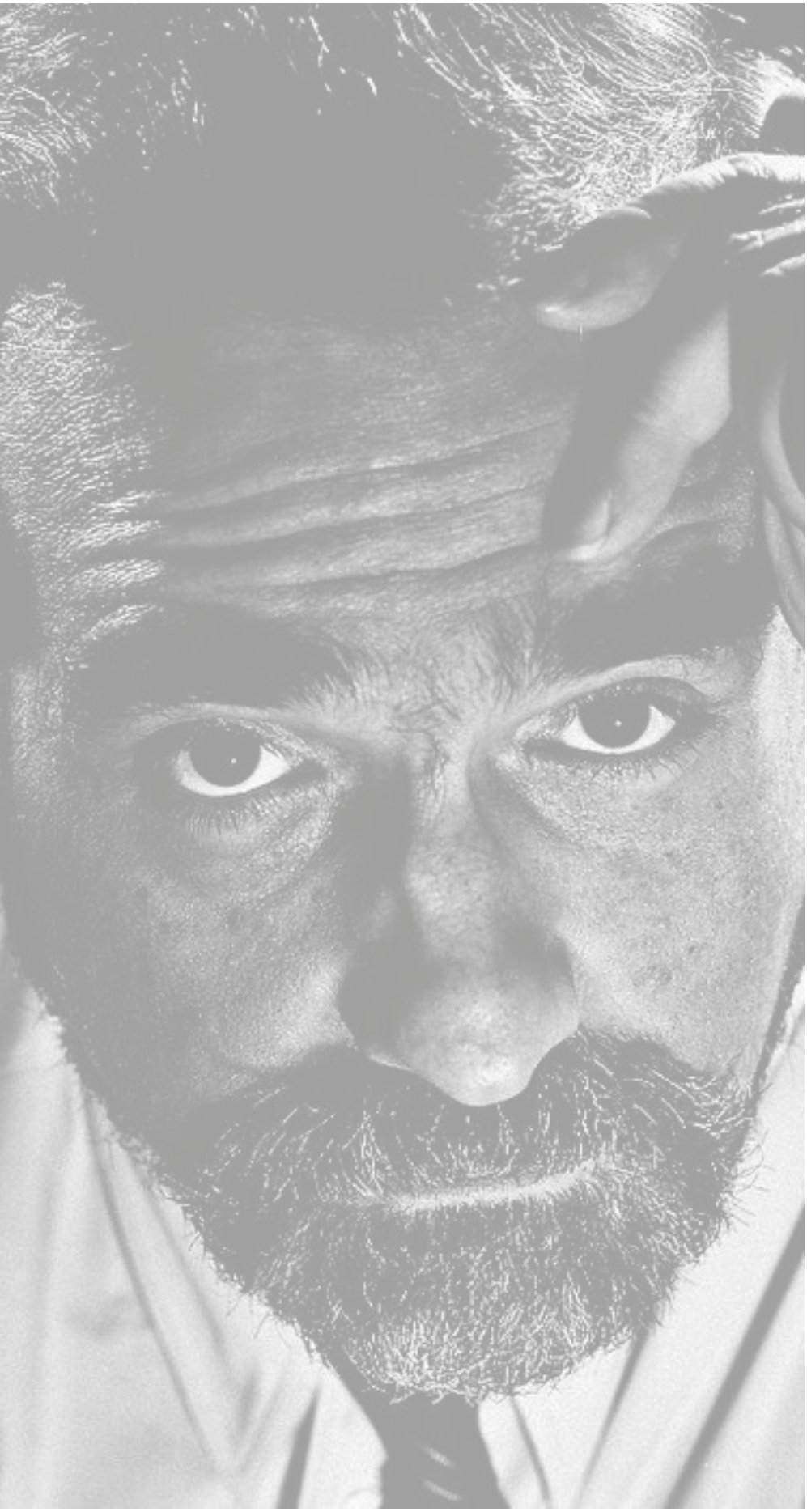
امپراتوری بوردواک یک مجموعه تلویزیونی آمریکایی مربوط به دوره‌ی ممنوعیت الکل در این کشور است که از شبکه اچ‌بی‌او پخش می‌شود. ترنس وینتر نویسنده این مجموعه تلویزیونی است. او داستان این سریال را از کتابی در مورد زندگی اینباک لوویس جانسون به نام امپراتوری بوردواک: ظهور، اوج‌گیری و فساد آتلانتیک سیتی گرفته است.

قسمت نخست این مجموعه تلویزیونی به کارگردانی مارتین اسکورسیزی و با هزینه ۱۸ میلیون دلار ساخته شد. در ۱ سپتامبر ۲۰۰۹ شبکه اچ‌بی‌او این مجموعه را در ۱۱ قسمت برای فصل یکم برگزید. پخش مجموعه از ۹ سپتامبر ۲۰۱۰ آغاز شد.

• *هوگو*

Hugo (2011)

در سال ۲۰۱۱ اسکورسیزی باردیگر با اکران فیلم جدیدش شگفتی ساز شد.هوگو اولین فیلم او در ژانر خانوادگی و اولین فیلمی است که با فناوری سه بعدی ساخته‌است. هوگو نیز همچون اکثر فیلم‌های



مارتی نقدهای مثبتی دریافت کرد. او برای اولین بار فیلمی را در فضایی کودکانه و پر از لطافت و عاری از هرگونه خشونتی ساخت. این فیلم درواقع ادای احترامی به یکی از بنیانگذاران سینما؛ جورج ملیس بود. بسیاری این فیلم را ادای دین و هدیه اسکورسیزی به سینما دانستند.

• گرگ وال استریت
The Wolf of Wall Street (2013)

این بار هم اسکورسیزی به دنبال ساخت یک فیلم بر پایه داستان زندگی جردن بلفورت و بر اساس کتابی به نام گرگ وال استریت رفت. ترنس وینتر فیلمنامه را نوشته و لئوناردو دی کاپریو با حضور همبازی‌هایی چون جونا هیل، ژان دوژاردن و متیو مک کانهی، در نقش بلفورت ایفای نقش می‌کند. این فیلم پنجمین همکاری اسکورسیزی و دی کاپریو و دومین همکاری اسکورسیزی و وینتر بعد از سریال امپراتوری بوردواک را رقم می‌زند. گرگ وال استریت، داستان یک دلال سهام نیویورکی با بازی دی کاپریو است که از همکاری در رسیدگی به پرونده کلان عدم شفاف سازی مالی اجتناب می‌کرد که فساد در وال استریت، سیستم بانکداری یکپارچه و نفوذ جنایتکاران هم جزء آن بود.

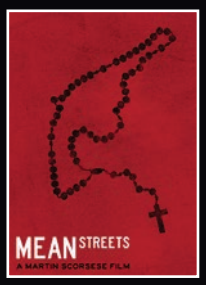
منبع: کتاب بزرگ کارگردانان جهان

FILM

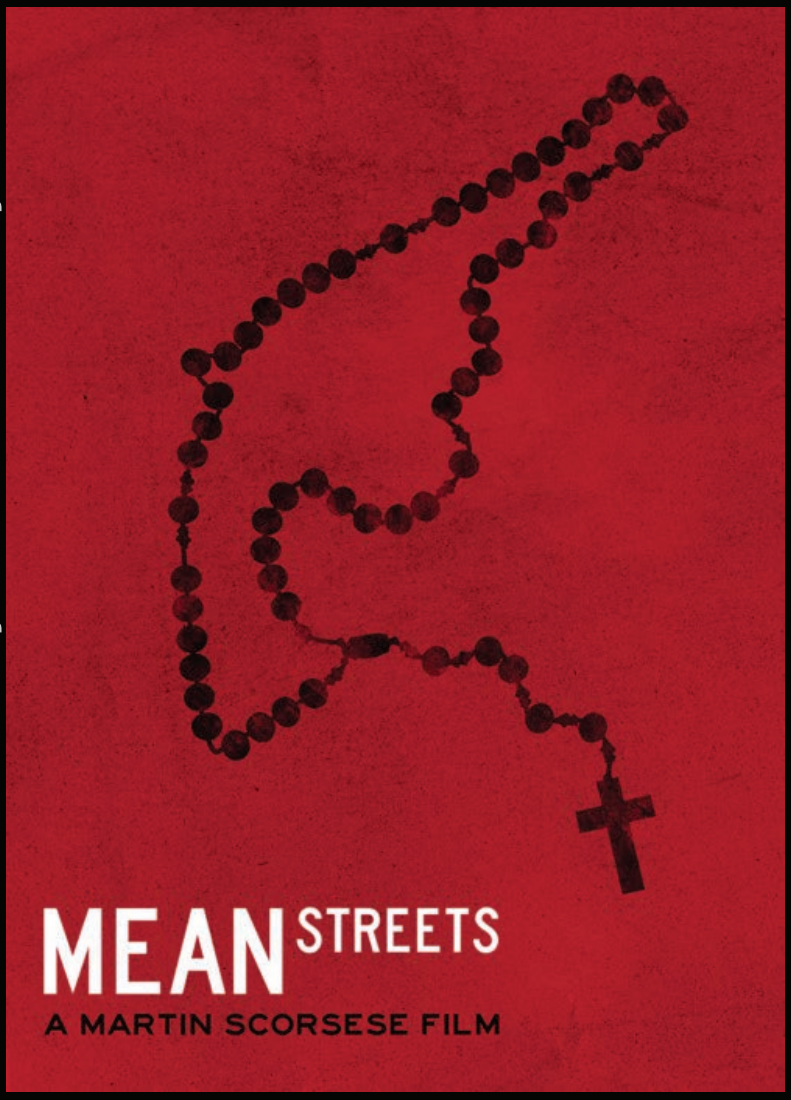
SCORSESE

13-19 Sep
2014
Gholhak Cinematheque

Mean Streets
The Last Waltz
Raging Bull
The King of Comedy
Goodfellas
The Departed
Shutter Island



Sunday In Church Monday To Hell



Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Jonathan T. Taplin

Screenplay by:
Martin Scorsese
Mardik Martin

Narrated by:
Martin Scorsese

Starring:
Robert De Niro
Harvey Keitel
David Proval
Amy Robinson
Richard Romanus
Cesare Danova

Cinematography:
Kent L. Wakeford

Edited by:
Sidney Levin

Production company:
Taplin - Perry - Scorsese Productions

Distributed by: Warner Bros

Release date(s): October 2,1973
Running time:112 minutes
Country: United States
Language: English-Italian

خیابان های پایین شهر

برای چارلی (هاروی کایتل)، مرد جوان کاتولیکِ ایتالیایی-آمریکایی که در تلاش برای ارتقای جایگاه در مافیای محلی نیویورک است مانعی وجود دارد و آن، احساس تعلق و مسئولیت او نسبت به دوست بی ملاحظه و لاقیدش، جانی بوی (رابرت دنیرو) است. جانی هر چه بیشتر خودویرانگر و یاغی می شود و چارلی را نیز با خود پایین می کشد.

رستگاری در خیابان؛ خیابان های پایین شهر

نویسنده: بهزاد لطفی

چارلی یک حیوان نیست، او یک نژادپرست نیست، یک مجرم غیرقابل بازگشت هم نیست، گناهکار هم نیست، او یک نیویورکیِ رو به صعود است که در دهۀ ۷۰ زیستَ می کند. او در محله ای زندگی می کند که تبدیل به یک گنگستر شدن دور از ذهن نمی نماید. پیله گناه را بر دور خود احساس می کند و به دنبال راه نجاتی است. از خانه به پیاده رو راهی می شود، از آنجا به بار می رود و انگشتانش را به شکل صلیب به هم متصل می کند و بر فراز لیوان، با مشروب می شوید. و پس از آن، راه خیابان زود یافت می شود. جایی که رهایی از آنجا ممکن است؛ رهایی از شر منتشر در شهر، رهایی از سقوط شب بر شادی ها و شلاله های نیکی، رهایی از آتش دوزخ، و در رفتن از زیر بار سنگین شرارتی ناگزیر، بعد از جنگ ویتنام و رسوایی واترگیت. « با وجود ویتنام و واترگیت دیگر نمی شود فیلمی ساخت که همه چیز کشور در آن درست به نظر برسد. وضع موجود چیزی نیست که بگذرد؛ و به همین صورت باقی خواهد ماند. تمام چیز هایی که برای ما ارزش بود تمام شد ... بخار شد و به هوا رفت.»

اما جانی بوی با بازی رابرت دنیرو یک زائده و محصولی ویژه است از واکنش آمریکایی ها به اتفاقات جنگ ویتنام و رسوایی واترگیت. در صحنه ای از فیلم، جانی از بالای ساختمانی، بی توجه و بدون انتخابی مشخص به هر سو تیراندازی می کند و افراد را در خانه های روبرو مورد هدف قرار می دهد. یک آنارشیست پانک، بدهکار و خوش گذران و خودویرانگر و لذت جو و لاقید است که به شدت از طرف چارلی مورد حمایت قرار می گیرد. این سطح از حمایت چارلی را می توان زیر عنوان یک دلبستگی فامیلی و قومی -نژادی گنجاند که بی قید و شرط است. احساس گناه همیشگی چارلی ناشی از مذهب کاتولیک، به نوعی ضد خود را تولید کرده است و او را به این نتیجه رسانده که جانی بوی گناهی ندارد، و رستگاری و شفاعت را از پی ایثار برای او می طلبد.

چارلی یک عضو کوچک مافیا در نیویورک است که سودای دستیابی به سکان هدایت یک رستوران و همین طور رسیدن به مراتب بالای ریاست را در سر می پروراند ولی برای آنکه بیش از پیش جدی گرفته شود، می بایست بیش از پیش سودای رستگاری را از سر بیرون کند. دو خواست او، یکی جاه طلبی و دیگری میل به رهایی، با هم به تعارض و تقابل بر خواسته اند.

جانی بوی دختر خالۀ زیبا و گوشه گیری دارد که با چارلی در رابطه است. او صرع دارد و از سوی جامعه و به خصوص عموی چارلی طرد شده است. اگر عموی چارلی، سرکرده مافیای محلی نیویورک به رابطه چارلی و ترزا پی ببرد، اداره رستوران را به وی نخواهد داد. پس او مجبور است رابطه اش با ترزا را به حالت تعلیق درآورد؛ و همین طور نیاز دارد که در این مقطع حساس، جانی خویشتنداری کند و دردسر جدیدی درست نکند. ولی همه چیز برخلاف خواست چارلی پیش می رود. او ناچار به ترک شهر برای مدتی کوتاه می شود و دلیل آن تهدید مداوم طلبکار جانی است که حالا دیگر طاقتش طاق شده و برای رسیدن به پولش هر کاری میکند. در راه فرار همراه با جانی و ترزا، به خودرو آنها شلیک می شود و تصادف می کنند.

در ابتدای فیلم، چارلی (هاروی کایتل) در حالی که ندایی می شنود به کلیسا وارد می شود؛ صدای اسکورسیزی است که بر روی فیلم می گوید: « تقاص گناهانت را در کلیسا پس نمی دهی. در خیابان این کار را می کنی. در خانه این کار را می کنی. خودت هم می دانی و باقی اش چرت و پرت است.» همچنان که سکانس انتهایی فیلم بر بیننده روشن می سازد، همه چیز که از خیابان آغاز شده، در همان جا هم خاتمه می یابد.

چارلی به تناوب در فیلم، دستش را بر روی آتش می برد تا بچشد شدت سوزش آتش جهنم را، همچنان که جی آر (هاروی کایتل) در چه کسی بر در من می زند؟ و تراویس بیکل (رابرت دنیرو) در راننده تاکسی چنین می کنند. همه شخصیت های اسکورسیزی به نوعی رنج می کشند، اکثراً از عواملی که خود فاعل آن نبوده اند. تد دنیلز (لئوناردو دی کاپریو) در جزیره شاتر در آسایشگاهی روانی مدام رنج می برد و از تله خاطرات راهی به بیرون می جوید.
هوارد هیوز (لئوناردو دی کاپریو) هم در هوانورد، به واسطه دوران خردسالی اش و اشارات مادر به در امان نبودنی مقدر و همیشگی برای او در آتش شعله ور هواپیما خود ساخته اش می سوزد و آنچنان رنج می کشد که ناتوان و تنها و رنجور و روان نژند و بیمار می شود و همینطور روپرت پاپکین (رابرت دنیرو) در سلطان کمدی، خنده رو و پر امید و بشاش دچار تحقیری بی امان از اطرافیان است و رنج می برد، همچنان است جیک لاموتا (رابرت دنیرو) در گاو خشمگین، جوردن بلفورت (لئوناردو دی کاپریو) در گرگ وال استریت و... و از قضا مسیح، در پی آخرین وسوسه اش.
مارتین اسکورسیزی یک مسیحی تربیت یافته در کلیسای کاتولیک است و احساس گناه از نوع کاتولیکی آن، برای وی تمام ناشدنی است و هر بار از نقشی به نقش دیگر در فیلمی دیگر به بازیگری دیگر منتقل می شود. او حتی وقتی می خواهد سرگذشت مسیح را به فیلم در آورد به سراغ رمان **نیکوس کازانتزاکیس** می رود و لازم می داند به رنج هایی که مسیح در دوران پیامبری اش می کشد، یک احساس گناه را نیز بیافزاید و به نوعی انتقامش را از او و کلیسای کاتولیک بگیرد: احساس گناه عیسی مسیح از هوس تشکیل خانواده و به مانند دیگر مردمان زیستن.
اسکورسیزی خود پنج بار برای تشکیل خانواده اقدام می کند که چهار بار آن ناموفق بوده است. در اوان کودکی، چیزی نمانده بود که یک کشیش بشود ولی آنچه که در ادامه برای زندگی و رنج بردن انتخاب می کند یک نوعی از الهیات منفی است. چهارچوب اعتقادی وی بر نفی الهیات و نفیِ نفی آن طرح ریخته می شود؛ به این معنا که از دو طرف رنج می برد، یک طرف ترس از خلیدن در ارتداد و نفی آن؛ و در سوی دیگر رنجی که از ناتوانی از انجام فرایض و ناکارآمدی آنها و در نهایت احساس گناهی بی وقفه که در پی اش می آید می کشد و باز هم در پی نفی آن است.
هویت دوم را باید از نیویورکی بودن او سراغ گرفت؛ او آنچنان بر این شهر، معماری و محله هایش مسلط است که در همین فیلم خیابان های پایین شهر توانسته آن صحنه هایی را که به اجبار در لس آنجلس فیلمبرداری کرده را نیویورکی کند. او همیشه در فیلم هایش، مستقیم و غیر مستقیم به نیویورک پرداخته است؛ از دارودسته های نیویورکی گرفته تا همین نمونه آخری، گرگ وال استریت.
لایه سوم هویت او را ایتالیایی-آمریکایی بودن او شکل می دهد. او در محله کوئینز نیویورک در لیتل ایتالی به دنیا آمد. از کودکی گنگستر های ایتالیایی را از نزدیک می دید و طعم بالیدن در یک خانواده ایتالیایی منسجم را چشید. سنت و رسوم خاص ایتالیایی به اضافه تأثیراتی که از فرهنگ آمریکایی و مافیایی می گیرد در نهایت او را به دوران جوانی وارد می کند و در ۲۶ سالگی اولین فیلم داستانی بلند خود را، چه کسی بر در من می زند؟ می سازد. پس از آن، در پی ساخت فیلم خیابان های پایین شهر در پنج سال بعد، اسکورسیزی چنین می گوید: «در خیابان های پایین شهر از تمام چیز هایی که در چه کسی بر در من می زند؟ جا انداخته بودم استفاده کردم.» این دو فیلم از خیلی جهات دنباله یکدیگر هستند و نقش مشابه و سریالی هاروی کایتل در دو فیلم نشانگر نوعی توالی در این دو فیلم است. در هر دو، هر آنچه که از دغدغه های فرمی و مضمونی خاص اسکورسیزی در فیلم های آینده او خواهیم دید، نشانه هایی موجود است.
اسکورسیزی در مصاحبه ای با **راجر ایبرت** درباره سختی های ساخت این فیلم چنین می گوید: «این فیلم از محافظه کاری خالی است ولی کار سختی بود. ما فقط ۶۵۰ هزار دلار بودجه و ۲۶ روز برای فیلم برداری فرصت داشتیم و من باید نیویورک را در لس آنجلس بازسازی می کردم. بنابراین من صحنه های کلیدی را در ۶ شبانه روز با گروه فیلم سازی متشکل از دانشجویان دانشگاه NYM در نیویورک فیلم برداری کردم و ۲۰ روز دیگر را با گروه **راجر کورمن** در لس آنجلس فیلم برداری کردیم. هیچ پیوستگی در کار نبود. اولین روز فیلم برداری در لس آنجلس که مثلاً قرار بود نیویورک باشد انجام شد و اولین صحنه ای که ساختیم آخرین صحنه فیلم و کشتار و تصادف بود.»
برای انتخاب بازیگر نقش جانی بوی از **برایان دی پالما**، یکی دیگر از « بچه های غرغرو»ی دهۀ ۷۰ سینمای آمریکا مشاوره می خواهد و او **رابرت دنیرو** را پیشنهاد می دهد. کسی که نزدیک به ۲۰ سال بعد با اسکورسیزی همکاری ادامه دار و بالنده ای دارد و همچنین، در

وجـــود او « آلتـــر ایگـــوی » خـــود را بـــاز می یابـــد. ایـــن همـــکاری مســـتمر بیـــن بازیگـــر بـــا کارگـــردان در طـــول تاریـــخ ســـینما نمونـــه هـــای دیگـــر اروپایـــی و هالیـــوودی نیـــز دارد. همـــکاری مونیـــکا ویتـــی بـــا آنتونیونـــی، **لیـــو اولمـــن** بـــا **اینگمـــار برگمـــان**، **جیمـــز اســـتوارت** بـــا **هیچـــکاک** و... کـــه مـــی تـــوان بـــرای آن توضیحـــی روانکاوانـــه ارائـــه کـــرد. منتقـــدان فیلـــم بـــه تأســـی از آرای فرویـــد، ایـــن میـــل بـــه بـــازی در نقـــش هـــای گوناگـــون را در درون بازیگـــران مختلـــف مرتبـــط بـــا «مـــن دیگـــری » یـــا « آلتـــر ایگـــوی» آنهـــا مـــی داننـــد.

سیســـرو فیلســـوف و سیاســـتمدار روم باســـتان، بـــرای اولیـــن بـــار از آن بـــا نـــام « دومیـــن خـــود، دوســـت قابـــل اعتمـــاد » یـــاد مـــی کنـــد. ولـــی از نظـــر روانشناســـی و بـــه عنـــوان بـــاز نمـــود آن در ادبیـــات و ســـینما، « مـــن دیگـــری» شـــخصیتی اســـت کـــه همـــان رفتـــار، گفتـــار و افـــکار مؤلـــف را در بـــدن دیگـــری کـــه یـــا شـــخصیت داســـتانی و یـــا بازیگـــر اســـت حمـــل مـــی کنـــد و بـــه نمـــودی نـــو مـــی رســـاند. بـــه مـــدت ۲۰ ســـال، پرســـونای بدیـــل اسکورســـیزی، رابـــرت دنیـــرو خواهـــد بـــود و بـــرای آنچـــه کـــه وی قصـــد بـــاز نمـــودش را در فیلم هایـــش داشـــته، ماســـکی از جنـــس بدنـــی ورزیـــده، و قـــدرت بازیگـــری کارایـــش را در اختیـــار مـــی گـــذارد؛ کـــه البتـــه از فیلـــم دارودســـته های نیویورکـــی بـــه بعـــد ایـــن نقـــش بـــه **لئونـــاردو دی کاپریـــو** منتقـــل می شـــود کـــه واجـــد خصوصیاتـــی متفـــاوت و اغلـــب متضـــاد بـــا دنیـــرو اســـت.

فیلـــم خیابـــان هـــای پاییـــن شـــهر آغازگـــر ســـبک ویـــژه اسکورســـیزی اســـت. تدویـــن ســـریع، اســـتفاده از موزیـــک هـــای معاصـــر، فیگـــور مـــردان قلـــدر، خشـــونت و خونابـــه، رســـتگاری و گنـــاه کاتولیکـــی، زشـــتی و پلشـــتی اغـــراق شـــده، ســـبک مســـتند گونـــه، دوربیـــن پرتحـــرک از جملـــه عناصـــر فرمـــی و محتوایـــی آثـــار اوســـت.

فیلـــم از ســـوی منتقـــدان مـــورد اقبـــال قـــرار گرفـــت و حتـــی برخـــی آن را بـــه عنـــوان یکـــی از آمریکایـــی تریـــن فیلم هـــای همـــه دوران هـــا قلمـــداد کردنـــد.

منتقـــد شـــیکاگو ریـــدر ، **دیـــو کِهـــر** گفـــت: « بـــازی و تدویـــن، اصیـــل و خـــاص اســـت کـــه تصویـــر را بـــه شـــدت گیـــرا و بیننـــده را میخکـــوب مـــی کنـــد.» **وینســـنت کنبـــای** منتقـــد نیویـــورک تایمـــز چنیـــن نوشـــت: « ورای آنکـــه، چـــه مقـــدار فضایـــش ســـرد و غـــم افزاســـت، ورای آنکـــه، چـــه میـــزان صـــدای روی متـــن دلگیـــر و حزیـــن اســـت، در بعضـــی از فیلـــم هـــا مـــی تـــوان صـــدا و نیرویـــی را حـــس کـــرد کـــه بـــی ارتبـــاط بـــا چیســـتی موضـــوع آن، زیبـــا اســـت.»

راجـــر ایبـــرت فیلـــم را نمونـــه بالـــغ فیلـــم هـــای جنایـــی و یکـــی از منابـــع و مآخـــذ مـــدرن آن نامیـــد.

وقتـــی از **جیمز گندولفینی**، بازیگـــر فیلم هـــای مافیایـــی از جملـــه ســـوپرانوها دربـــاره تأثیـــر گـــذار تریـــن فیلمهـــای زندگـــی اش ســـؤال شـــد، او خیابـــان هـــای پاییـــن شـــهر را نـــام بـــرد و گفـــت: « مـــن ایـــن فیلـــم را چهـــار بـــار پشـــت ســـر هـــم تماشـــا کـــردم.» و بالاخـــره **پالیـــن کیـــل** فیلـــم را «اصالـــت محـــض، یـــک فتـــح و ظفـــر در فیلمســـازی شـــخصی » برشـــمرد.

بـــرای اسکورســـیزی همـــه چیـــز از خیابان هـــای پاییـــن شـــهر آغـــاز می شـــود و بـــه نوعـــی در همیـــن فیلـــم هـــم بـــه پایـــان مـــی رســـد. صحنـــه ابتدایـــی توبـــه چارلـــی در کلیســـا را مـــی تـــوان بدیـــل توبـــه اسکورســـیزی از ۲۰ فیلـــم داســـتانی بعـــدی دانســـت کـــه در کل کارنامـــه اش دارد؛ او بـــی وقفـــه بـــه الهیـــات کاتولیکـــی مـــی تـــازد و از نقـــد آن هیـــچ عبایـــی نـــدارد و حتـــی مـــی خواهـــد از دل ســـاخت آخریـــن وسوســـه مســـیح، مســـیح را نیـــز همـــراه بـــا خـــود بـــه رهایـــی مجـــدد برســـاند و امـــا کفـــاره آن گناهـــان، لذتـــی سرشـــار بـــرای همـــه بیننـــدگان آثـــار او اســـت تـــا زمانـــی کـــه آنهـــا را ببیننـــد، کـــه بـــه نظـــر می آیـــد زمانـــی طولانـــی خواهـــد بـــود

منابع:

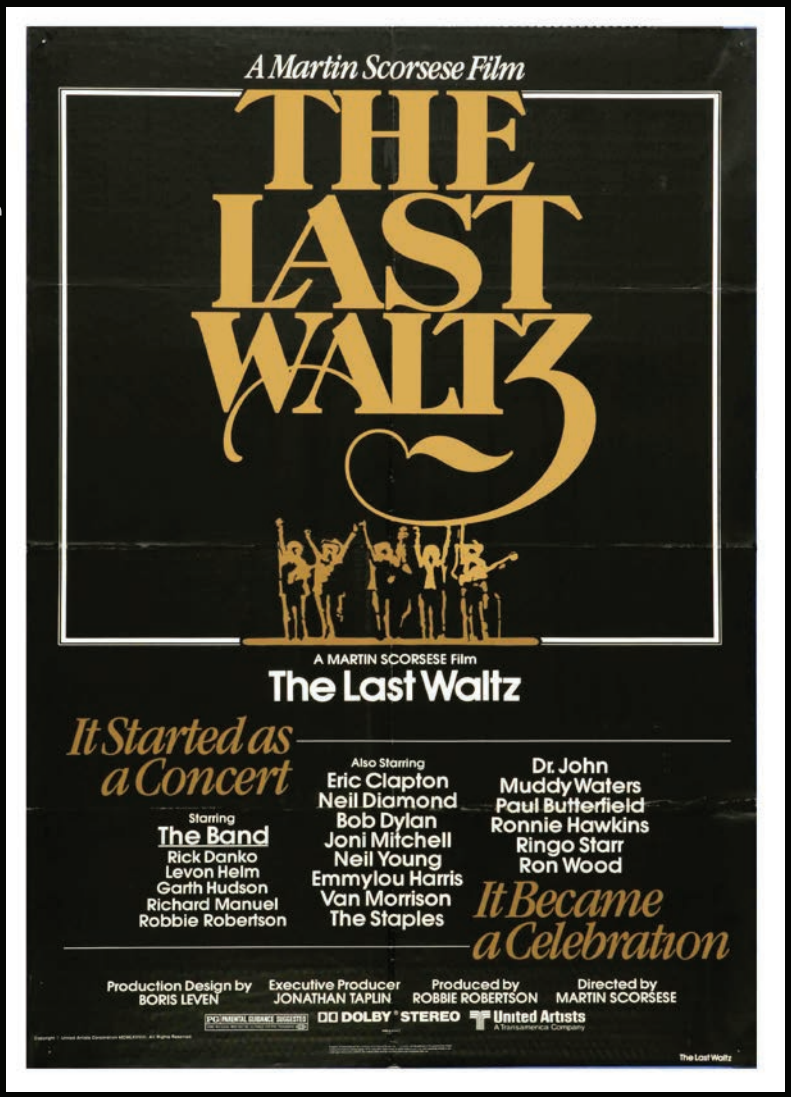
- اسکورسیزی به روایت راجر ایبرت، ترجمه سینا گلمکانی، نشر کسری، سال ۱۳۸۹.
- مجله ارغنون ۲۲، روانکاوی (۲)، مقالۀ رئوس نظریه روانکاوی، نوشته زیگموند فروید، ترجمه حسین پاینده، ۱۳۸۳.
- سخنرانی های مازیار اسلامی درباره مارتین اسکورسیزی در موسسه پرسش.

-Hinson, Hal (November ,24 1991), Scorsese Master Of The Rage, The Washington Post.

-Kael, Pauline (5001 .(1991 Nights at the Movies. New York: Holt Paperbacks.

-Kehr, Dave. Mean Streets. The Chicago Reader.
Canby, Vincent. Oct. 1973 ,3. Movie review - Mean Streets (1973) The New York Times.

This Film Should Be Played Loud



Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Robbie Robertson
Jonathan Taplin

Starring:
Rick Danko
Levon Helm
Garth Hudson
Richard Manuel
Robbie Robertson

Cinematography:
Michael Chapman

Edited by:
Jan Roblee
Yeu-Bun Yee

Distributed by:
United Artists Classics
United Artists

Release date(s): April 26 ,1978
Running time:117 minutes
Country: United States
Language: English

آخرین والتز

گروه The band بعد از ۱۶ سال اجرا در جاده و شهرهای مختلف، اکنون تصمیم می گیرند با ترتیب دادن مراسمی بزرگ، آخرین کنسرت خود را برگزار کنند. این اجرا که به شکلی ساده در ذهن آنها شکل گرفته بود اکنون با حضور بزرگان موسیقی هم نسلشان چون باب دیلن، ون موریسن، اریک کلاپتون، مادی واترز و ... به یک جشن تمام عیار تبدیل می شود.

ضیافت بزرگ راک اند رول ؛ آخرین والتز

نویسنده: محمد رضا برادری

نسلی از موسیقی را چگونه می توان با یک فیلم تصویر کرد؟ آیا باید به نقاط مختلف یک کشور رفت و موزیسین ها و خوانندگان آن نسل را یافت و از آنها درباره کارشان سوال کرد؟ آیا باید تعریفی درست از اینکه هرکدامشان برای موسیقی چه کرده اند ارائه کرد؟ آیا آنها را باید همانقدر که بزرگ هستند تصویر کرد؟ همه این سوالها می توانند مطرح باشند. وقتی صحبت، از فیلمبرداری یک کنسرت است شاید مسئله را بتوان خیلی ساده تر مطرح کرد ولی با وارد کردن اسکورسیزی به این معادله به ظاهر ساده نتیجه بسیار پیچیده خواهد بود.

آخرین والتز قرار بود آخرین اجرای گروه The Band باشد. گروهی که بعد از ۱۶ سال در سفر بودن - و به قول رابی رابرتسون گیتاریست و خواننده گروه، " در جاده بودن"- اکنون تصمیم می گیرند آخرین کنسرت خود را در سانفرانسیسکو، جایی که در آن آغاز کرده اند، برگزار کنند. از چهره رابی رابرتسون پیداست که دیگر خسته شده است و حتی او بوده که نظر توقف کار در سفر را به گروه داده. بقیه اعضای گروه نمی خواستند مثل بیتلز که از سال ۶۶ تصمیم گرفتند فقط کار استودیویی انجام دهند و کنسرتی برگزار نکنند، ادامه دهند برای همین به این نتیجه رسیدند که آخرین اجرای خود را مانند یک میهمانی بزرگ برگزار کرده و به طوری شایسته از طرفداران خود خداحافظی کنند. تقریبا داستان آخرین والتز که اسمی شایسته برای همچین مراسمی بود اینگونه شکل گرفت ولی به همین سادگی ادامه نیافت. آنها ابتدا می خواستند از دکتر جان و رانی هاکینز که آنها را از آغاز به صورت یک گروه گرد هم آورده بود دعوت کنند ولی رفته رفته این لیست گسترش پیدا کرد. باب دیلن ، نیل یانگ، ون موریسن، مادی واترز، نیل دایموند، اریک کلاپتون، نیل یانگ، جانی میچل و ... با پذیرفتن شرکت در این مراسم لیست آنها را غنی و به چیزی شبیه معجزه تبدیل کردند. گویی قرار بود نسلی طلایی از دو دهه در این جشن بزرگ در کنار هم جمع شوند. و این آرزو در روز شکرگزاری ۲۵ نوامبر ۱۹۷۶به حقیقت پیوست.

رابی رابرتسون بر اساس آنچه از اسکورسیزی و شناخت موسیقیایی او در خیابان های پایین شهر (۱۹۷۳) دیده بود، برای ضبط ۱۶ میلیمتری مراسم از او دعوت کرد. اسکورسیزی که خود با موسیقی این نسل بزرگ شده بود و حتی در شکل دادن میزانسن، تدوین و تداوم برداشت ها به وفور از نزدیک شدن به ساختار موسیقی راک اند رول آن دوران استفاده می کرد پیشنهاد رابی را پذیرفت. اسکورسیزی حتی پا را از ایده ۱۶ میلیمتری بودن فیلم فراتر گذاشت و تصمیم به برداشت آن با ۵ دوربین ۳۵ میلیمتری گرفت. به خاطر استفاده از دوربین های زیاد در صحنه و بالا بودن حجم راش ها و هزینه نگاتیو فیلم، قطعا پروژه به اثری استودیویی تبدیل می شد. اسکورسیزی با وجود تجربه ای که در فستیوال بزرگ سه روزه وود استاک به عنوان دستیار کارگردان به دست آورده بود قادر به انجام آن بود. او پس از به عهده گرفتن این مسئولیت تصمیم گرفت مراسم را به شکل یک فیلم کامل طراحی و کارگردانی کند. این کار شامل ترتیب اجراها، نورپردازی هر کدام از قطعات، استفاده از فیلمبرداران بزرگ هالیوود، تدوینی با ضرب آهنگ خاص و در نهایت طرحی کلی می شد که اسکورسیزی برای هر کدام از این مراحل آماده بود. رابی رابرتسون و بقیه اعضای گروه شرایط کار با اسکورسیزی را پذیرفتند و آخرین والتز برگزار شد.

موسیقی دهه ۶۰ و ۷۰ جریان بزرگی به راه انداخته بود. در طی این سالها موسیقی تحولات بسیاری یافت که تا به امروز هم از آن به عنوان سالهای طلایی موسیقی یاد می شود. موسیقی این دوران به همراه تحولات گسترده

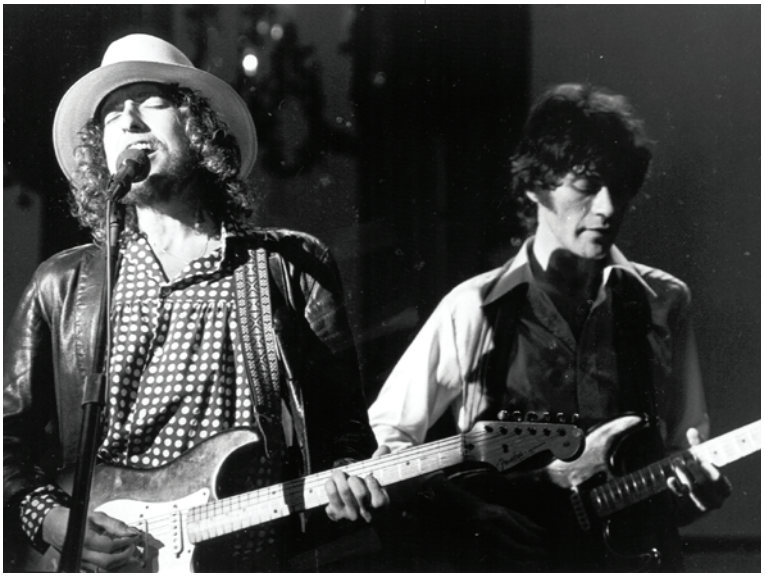
سیاسی و اجتماعی در آمریکا و به تبع آن در دیگر نقاط جهان مثل انگلیس و کانادا، دستخوش تغییرات زیادی می شد.جنگ ویتنام ، مبارزه برای آزادی های فردی و اجتماعی، مواد مخدر و ... از جمله رخداد هایی بودند که جامعه غرب با آن دست به گریبان بود. در این بین ترانه سرایان و موزیسین هایی به وجود آمدند که تحت تاثیر این فضا و پستی و بلندی های آن دوران اشعار و موسیقی خود را برای مردم و از دل حرف ها و دغدغه های آنان بیرون کشیده و به شکلی نو به آنها عرضه می کردند.

بی شک کارگردانان زیادی در سینما بودند که با این جریان بزرگ شده و از آن تأثیر پذیرفته بودند. عرصه سینما هم با تحولاتی که از اوایل دهه ۶۰ در بخش سانسور و محتوای فیلم ها رخداده بود نمی توانست از این جریان فراگیر مصون بماند. کارگردانان جوان رفته رفته بجای قواعد پذیرفته شده ساخت موسیقی متن برای فیلم به سراغ آهنگ هایی می رفتند که با آن بزرگ شده بودند و روح فیلم های خود را تحت تأثیر این فضا قرار می دادند. از اولین کارگردانان جوانی که این گونه کار کرده بود مارتین اسکورسیزی با فیلم خیابان های پایین شهر حساب می شد. او حتی فضای فیلم خود را در بعضی صحنه ها با ریتم موسیقی به مرحله تدوین می برد. به گفته خود اسکورسیزی شکل نماها در ذهن او با آهنگ های آن دوران کامل شده و به یک بخش از داستان او تبدیل می شدند. او با حضور در وود استاک سال ۱۹۶۹ - یکی از بزرگترین رویداد های موسیقی تاریخ - به عنوان دستیار کارگردان و کار سه روزه عظیم فیلمبرداری آن، تجربه به تصویر کشیدن قسمتی از این روح جمعی بزرگ را داشت. اکنون نوبت این رسیده بود که مستندی به شیوه خود از آن ترسیم کند.

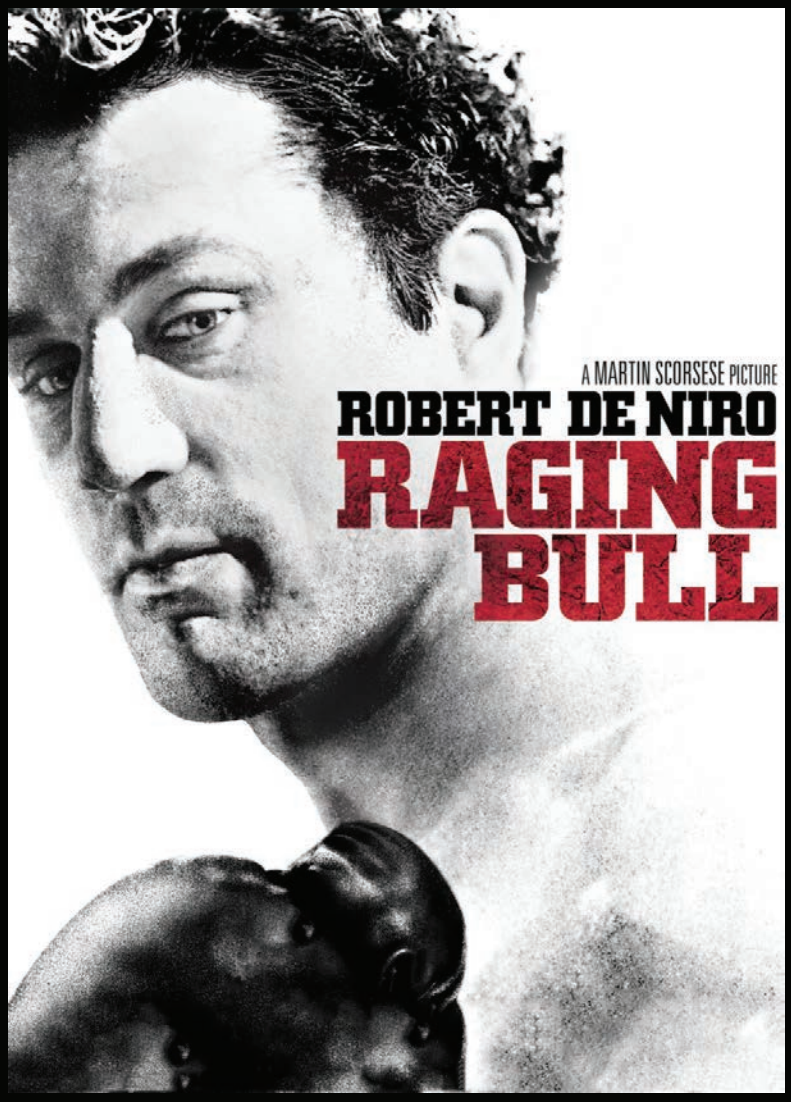
فیلم آخرین والتز با فلش فوروارد به آخرین قطعه ی اجرا شده در کنسرت آغاز می شود. رابی رابرتسون در مصاحبه آغازین خود با اسکورسیزی در باره آخرین والتز می گوید، این شروع شروعِ پایانِ یک شروع است. آخرینَ والتزَ به گفته دیگر رابی ، یک کنسرت ساده نیست. یک جشن است. منظور او از این جشن، دور هم جمع شدن و بزرگ داشت یک نسل از موسیقی است. اسکورسیزی این حرف را به خوبی درک می کند. او که از ابتدا قصد ساخت مستندی با تعهد شدید نسبت به قواعد رئالیستی ندارد، قالب کار خود را به صورت یک روایت در می آورد. او داستانی طراحی می کند که عین واقعیت است و از خلاقیت فراوان توانسته حرف را با عمل ترکیب کند. خوانندگان بزرگ دیگر یکی پس از دیگری بر روی سن می آیند و به همراه گروه قطعه های موفق خود را اجرا می کنند. در عین حال در بین هر کدام از این قطعه ها رابی رابرتسون و دیگر اعضای گروه از اینکه از کجا آمده اند و چه اتفاقاتی برایشان افتاده در کنار ترسیم کلی موسیقی آن دوران صحبت می کنند. این شیوه به اسکورسیزی اجازه می دهد در عین حال که حرف های این افراد

زبان خود کاراکترها تعریف می شود ولی در عین حال با نشان دادن گوشه گوشه موسیقی آنها و هم نسلانشان در طول مراسم از تعهد خود به عنوان تصویرگر این واقعه شانه خالی نکرده است. او با را در کنار موسیقیشان برای مخاطب خود بازگو می کند، شکلی بصری و ترسیم شده از نوع حرکات و جنس رفتارهایشان نشان دهد. برای مثال می توان به چهره خسته رابی اشاره

کرد و کنجکاو شد که آیا علاوه بر خستگی صرف، دلیل دیگری نیز برای پایان این دوران وجود دارد ؟ در آن سال ها استفاده از مواد مخدر به خصوص کوکائین به شدت بین جوانان رواج داشت و در پشت صحنه اجرای مراسم نیز به گفته خود اسکورسیزی آثار مصرف مواد روی میزها همه جا دیده می شد. در ابتدای حضور روی سن برای اجرای قطعه Helpless روی صورت و بینی نیل یانگ گَرد های کوکائین کاملا واضح است و او قبل از اجرای قطعه صورت خود را پاک می کند. بعد ها آن تکه از فیلم اصلی حذف می شود. ۱۶ سال در جاده، مصرف مواد ، انواع لذت های افسار گسیخته و زندگی بدون سکون رابی را خسته کرده است. او با اینکه چیزهای زیادی از جاده آموخته به بزرگانی مانند هنک ویلیامز، بادی هالی و جیمی هندریکس اشاره می کند که جاده آنها را گرفته است و می گوید این یک نوع غیرممکن از زندگی است. فیلم با اینکه نوستالژیک و با شور زیاد، این افراد و کاری را که آنها به آن عشق می ورزند تصویر می کند به دقت به این سؤال نیز پاسخ می دهد که چرا این پایان راه است؟ اسکورسیزی روی رابی رابرتسون تمرکز نکرده است که او را نفر اصلی گروه نشان دهد. رابی دلیل اصلی به وجود آمدن آخرین والتز یعنی وداع است. با این حال فیلم در لایه سطحی خود با مطرح کردن این دلایل روشن باقی نمی ماند و شروع به تعریف گوشه هایی از داستان به وجود آمدن همچین نسلی می کند. از روح و فیزیک کارشان سخن می گوید و با خاطرات فراوان ویژگی های آن ها را بیان می کند. در عین حال بعد هر کدام از مصاحبه ها، قطعه ای پخش می شود که به طرز خلاقانه و حساب شده ای با صحبت های اعضای گروه در ارتباط است. برای مثال صحنه ای که همه اعضا دور هم جمع شده اند و فضایی صمیمی بین آنها به وجود آمده است. اسکورسیزی با موقعیت شناسی زیرکانه خود از آن ها راجع به زنانی که در جاده ملاقات می کنند می پرسد و آنها هر کدام با شیطنتی خاص جواب می دهند. ریچار منوئل می گوید احتمالا دلیل اصلی که من زندگی در جاده را تحمل میکنم - با اینکه عاشق موسیقی هستم - زنان هستند و بقیه می خندند. در قطعه ای که بعد از این مصاحبه پخش می شود جانی میچل خواننده زن روی صحنه می آید، اجرای فوق العاده ای انجام می دهد و فضای جنسیت گرایانه حرف های آن ها را به چالش می کشد. یا بعد از تعریف از محله Tin Pan Alley توسط رابی ، نیل دایموند روی صحنه می آیدکه یکی از ترانه سرایانی است که از آنجا آمده. هر انچه که در فیلم تصویر شده در ترکیبی قوی با حس موجود در پشت صحنه و انرژی موجود در فضای راک-اند-رول آن روزگار است. اسکورسیزی برای تصویر کردن چنین حسی نیاز به گروه فیلمبرداری آشنا به تکنیک های سینمایی داشت و از بهترین فیلمبرداران آن زمان از جمله مایکل چپمن (گاو خشمگین)، ویلماس زیگموند (برخورد نزدیک از نوع سوم) و لازلو کواکس (ایزی رایدر و پنج قطعه آسان) استفاده کرد. این گروه قدرتمند با رهبری اسکورسیزی سعی در هر چه سینمایی تر کردن این تجربه می کنند. نماها تمرکز زیادی بر روی شخصیت های روی سن دارند. اکثر نماها، کلوز آپ یا مدیوم شات هایی با حضور ۲ نفر هستند. تقریبا از نشان دادن حضار در محل اجرای کنسرت خبری نیست. گویی هرچه اتفاق مهم است روی صحنه در حال رخ دادن است و ثبت آن اهمیت بیشتری از بقیه جزییات دارد. اجرای آخر فیلم و قطعه ای که با حضور امی لو هریس خوانده می شود جداگانه فیلمبرداری شده اند و قدرت حرکت دوربین و نورپردازی دقیق و کنترل شده این صحنه ها نشان از توان بالای گروه دارند. اسکورسیزی در مصاحبه ها که بیشترشان بعد از مراسم انجام شده اند، فقط از اعضای گروه استفاده می کند. او تمرکز خود را با رفتن سراغ بقیه افراد بزرگی که در کنسرت حضور داشتند به هم نمی زند. برای مثال باب دیلن، ون موریسن و مادی واترز می توانستند از پستی بلندی ها و تجربه های دوران کاری خود صحبت های زیادی کنند ولی کارگردان ما صرفا به دنبال ساخت یک مستند همه جانبه نیست و همانطور که قبلا هم گفته شد او از این اتفاق برای ساخت یک فیلم بین دیگر آثار خود و با بیانی شخصی استفاده کرده است. این امر را می توان از خلوت کردن های دو نفره بسیار او با رابی رابرتسون در طول فیلم فهمید. آخرین والتز هم مثل همه آثار اسکورسیزی بخشی از دغدغه های اوست و فیلمی سفارشی نیست. او که بعد ها با ساخت Shine a light دوباره به این دغدغه ها باز می گردد همواره برای مخاطب خود آشناست و درگیر حرف هایی که متعلق به او نیستند نمی شود. آخرین والتز همه حرف یک نسل موسیقی نیست ولی شاید بهترین بزرگداشت سینمایی برای آن باشد. نسلی که به گفته عده ای به شوخی، حتی"موسیقی را اختراع کرده اند!" شاید همانطور که در ابتدای فیلم نوشته شده است باید فیلم را با صدای بلند تماشا کرد تا فهمید!



That's Entertainment



Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Robert Chartoff
Irwin Winkler

Screenplay by:
Paul Schrader
Mardik Martin
Martin Scorsese (uncredited)
Robert De Niro (uncredited)

Based on:
Raging Bull: My Story
by Jake LaMotta
Joseph Carter
Peter Savage

Starring:
Robert De Niro

Cinematography:
Michael Chapman

Edited by:
Thelma Schoonmaker

Distributed by: United Artists

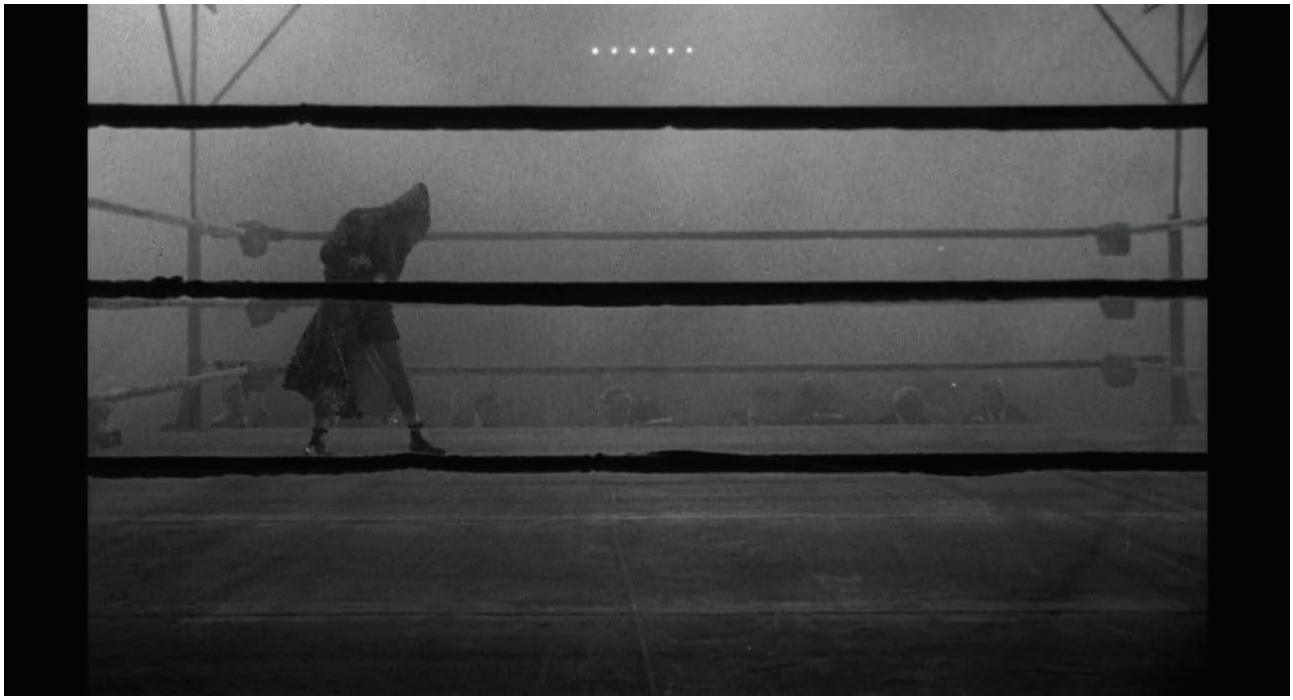
Release date(s): December 19 ,1980
Running time:129 minutes
Country: United States
Language: English

گاو خشمگین

بیوگرافی جیک لاموتا، مشت‌زن معروف که در داخل و خارج از رینگ، با سوءظن ها و وسواس‌های ذهنی دست و پنجه نرم می‌کند و در مسیر پرفراز و نشیب قهرمانی نزدیک‌ترین افراد به خود را از خود دور می‌سازد.

اتللوی معاصر؛ گاو خشمگین

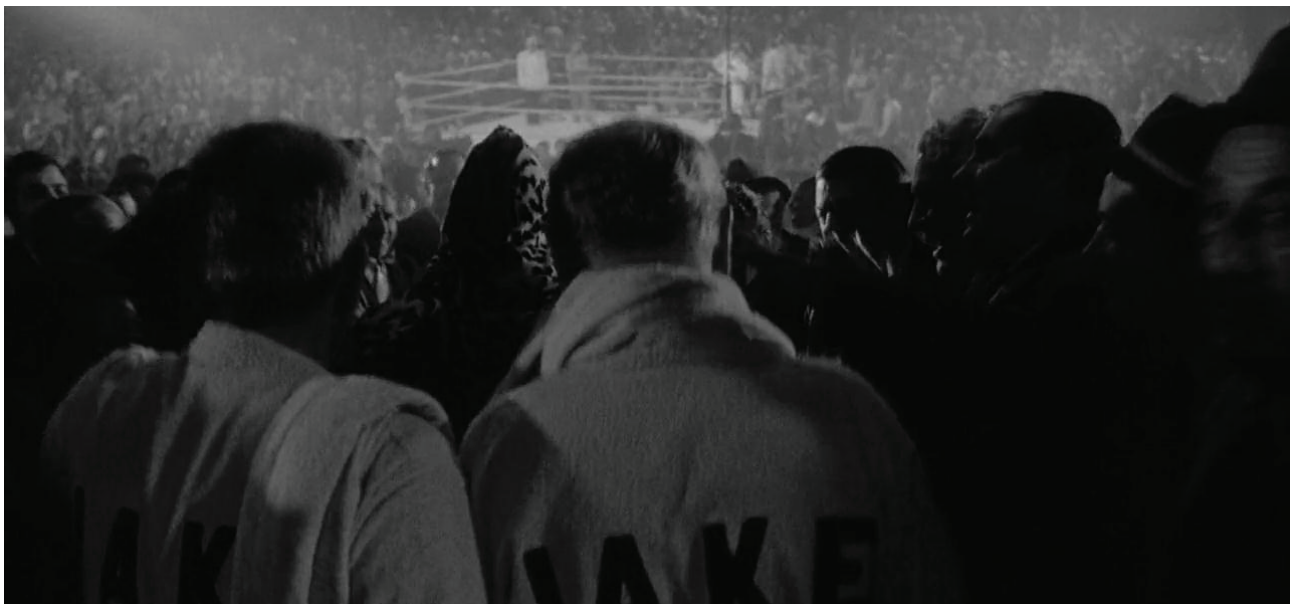
نویسنده: کیارش فروهر نیا



گاو خشمگین فیلمی است آگاهانه یا ناخودآگاه در مورد روحی رستگاری طلب. جیک لاموتا در رینگ بوکس یا زندگی هر روزه، بدنبال رنگی از اساطیر و افسانه‌هاست. اساطیری که شکست خوردند ولی زمین نیفتادند، کسانی که از شر استمداد نگرفتند. از آن رو اصطلاح آگاهانه یا ناخودآگاه را بکار بردم که مارتین اسکورسیزی، بارها اشاره کرده است که این فیلم برای او جنبه‌ای کاملاً شخصی دارد؛ چه اینکه او نیز در نوجوانی سودای کشیش شدن در سر داشته است و این میل به زندگی روحانی در کاراکترهایی که او می‌آفریند، چه تراویس بیکل باشد و چه جیک لاموتا، وجود دارد. حال اینکه این زندگی معنوی، در لیتل ایتالی برونکس، نیویورک، میانه قرن ۲۰، با آن تلقی باستانی از تقدس و پرهیزکاری، چه تضاد و تأثیری بر روان آدمی بر جای می‌گذارد، جدل مشترک اسکورسیزی و جیک لاموتا در فیلم گاو خشمگین را رقم زده است. این اثر از پیچیدگی‌های روان و ادراک آدمی در لحظه‌های بحرانی صحبت می‌کند و زندگی آدمی را فارغ از ارتفاع پیروزی‌هایش یا حضیض شکست‌هایش، با کیفیاتی که در لحظات بر او حادث شده‌اند، به نمایش می‌گذارد.

او همچون قهرمان‌های افسانه‌ای، افسار سرنوشت را در دست گرفته است و برد و باختش در دستان خود اوست. اما بزرگترین دشمن او در پوست خودش پنهان گشته و تضادی که از آن حرف می‌زنیم، تضاد موجود بین آرمان کمال‌طلب با وجود محدود و ناقص اوست که خود را در نگرانی از دستانی کوچک‌تر از آنچه باید باشند یا نگرانی از اضافه وزن نشان می‌دهند. جیک لاموتا حیوان نیست، بد نیست. او مردی است که به تمامی نشان داده شده و تمام زندگی خود را در سودای دیده‌شدن گذرانده است. زندگی‌ای که تنها چراغ او برای لحظات، تنها خود لحظات بوده‌است. اینکه یک کاراکتر بتواند چنان زنده و پویا در خاطر تماشاگر نقش ببندد مدیون دیدی اصیل در فیلمنامه، بازی و کارگردانی است.

در راه این کمال‌طلبی بی قید و شرط، بوکس، ورزشی با کیفیتی بدوی و فطری، همانطور که به جوانی بی‌چیز فرصت دیده‌شدن و قهرمانی می‌دهد، ابزاری است برای تزکیه نفس و شکنجه خود به شیوه مسیحیان قرون وسطی. بوکس برای او مکانی‌است برای تعمید هر روزه او از گناهانی که خارج از آن چهارچوب مقدس و فطری رخ می‌دهند. گارد او در مسابقه، هر گاه به همسر خود خیانت کرده باشد یا به برادر خود تهمت زده‌باشد، پایین می‌رود و خود را مجازات می‌کند. صحنه بیرون آمدن جیک از رختکن و رفتن او به سوی رینگ برای مبارزه با مارسل سردان را به یاد بیاورید. مبارزه‌ای که قهرمانی را برای لاموتا در پی دارد. بالارفتن او از پله‌ها و ناگهان سرازیر شدن در میان جمعیت شکوهی عجیب دارد. گویی جمعیت راه را بر مسیح به سوی صلیبش باز کرده‌است.



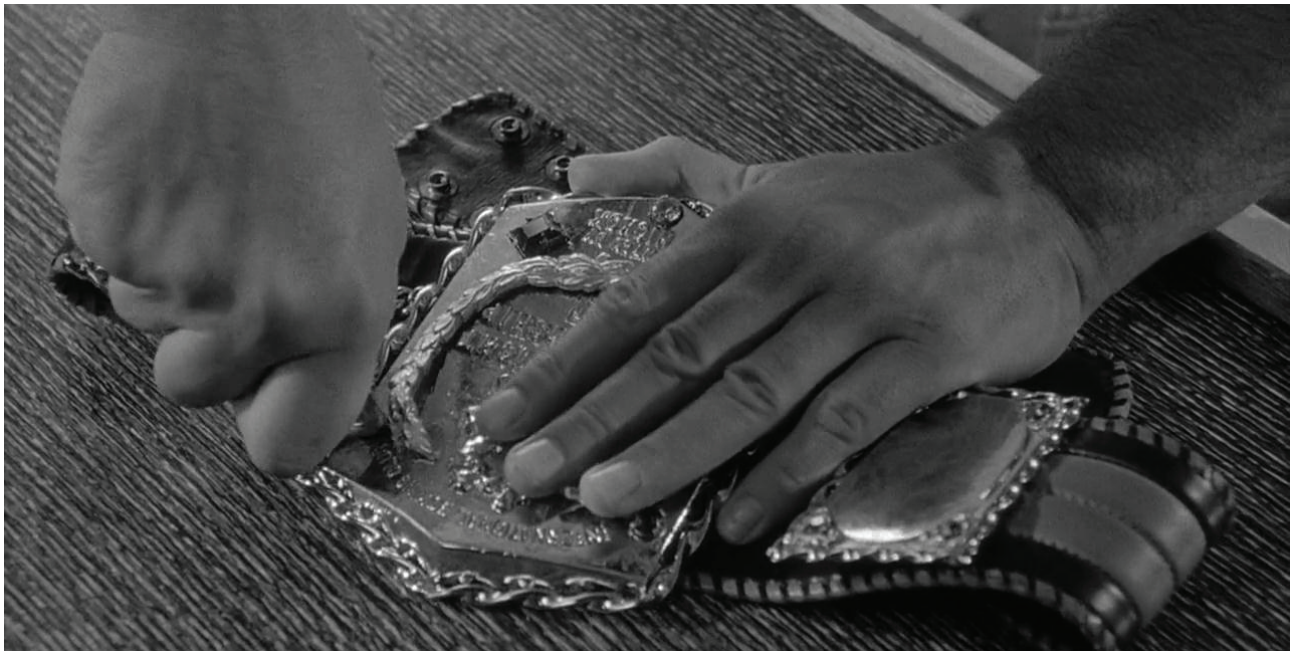
میزانسن این فیلم در بسیاری از مواقع توصیف دقیقی است از آنچه در آن صحنه می‌گذرد. در حقیقت میرانسن و عناصر آن (همانند زندگی واقعی) بر خلقیات و رفتار مردم تأثیر می‌گذارند و صحنه‌هایی باورپذیر و در عین حال هنرمندانه خلق می‌کنند. در این فیلم میزانسن در صحنه‌های مهم نقش کلیدی ایفا می‌کنند. مثلاً صحنه‌ای که جیک برای اولین بار ویکی را می‌بیند. یک ظهر تابستان در محله‌ای شلوغ که شور و نشاط جوانان نمایان است. چند جوان از پنجره به داخل استخر شیرجه می‌زنند. در صحنه‌ای با چنین زمینه‌ای جیک برای اولین بار چشمش به ویکی می‌افتد. جیک پیش از آنکه او را دیده باشد یا کلمه‌ای از او شنیده باشد، تاب حضور هیچ رقیبی در مسیر رسیدن به او را ندارد. دوربین که در این صحنه نماینده افکار و احساسات جیک است، به نحوی معصومانه و پاک ویکی را می‌بیند. توجه او به پاهایش که در آب تکان می‌خورند جلب می‌شود در حالیکه نور خورشید به آب و پوست او درخششی شاعرانه می‌بخشد. جلوتر زمانی که جوئی سراغ جیک به همین استخر می‌آید، هوای بارانی و دلگیر در تضاد با درخشش روز آشنایی او با ویکی قرار می‌گیرد و خبر از روزهای بد برای آنها می‌دهد. در صحنه‌های مبارزه جیک در رینگ بوکس، میزانسن گاه فضایی فراخ و پرنور است که پیروزی او را از پیش نوید می‌دهد و گاه چون قعر جهنم سوزان و تنگ و خاکستری است. این صحنه‌ها پر از خون و شکستگی و خشونت‌اند. یکی از دلایل سیاه و سفید ساختن فیلم آن بود که اسکورسیزی نمی‌خواست این همه خون و خشونت را بصورت رنگی به نمایش بگذارد. در مبارزه سوم با ری رابینسون صداهای وحشتناک، تصاویر بسته و فضایی دودآلود شکست جیک را بخوبی دراماتیزه می‌کنند. نقش میزانسن در مبارزه نهایی با رابینسون به اوج می‌رسد. در این مبارزه رابینسون همچون مأمور عذاب، مشت‌های خود را بر جیک فرو می‌آورد و زوم این- دالی اوت از او تصویری فرا واقعی می‌سازد.

یکی دیگر از صحنه‌هایی که میزانسن فضای فکری و احساسی صحنه را بخوبی می‌رساند و روحیات جیک را به خوبی معرفی می‌کند، حضور او و ویکی در خانه پدرش است. پدر نیست ولی نشانه‌های او جابجای خانه حضور دارند. مهم‌ترین وسایل خانه شمایل‌ها و نقاشی‌های مذهبی است که بر دیوارهای خانه آویخته شده‌اند. حتی بالای تختخواب دو نفره صلیب بزرگی به چشم می‌خورد. آینه‌ها و باقی وسائل خانه به همراه این شمایل‌ها درونمایه احساسی این صحنه را از حالتی جنسی به حالتی مذهبی تغییر می‌دهند. در تمام مدت صحنه نوایی مذهبی به آهستگی به گوش می‌رسد. بار دیگر در همین خانه و پیش از مبارزه با ری رابینسون، جیک از ویکی پرهیز می‌کند. حس گناه‌آلود او در این صحنه مقابل آینه به نمایش در می‌آید. ظرف یخی که در این صحنه وجود دارد بار دیگر پس از شکست از رابینسون دیده می‌شود در حالیکه جیک دست خود را در آن فرو برده است و به جوئی می‌گوید: «من تازگی کارهای بد زیادی کردم جوئی، شاید دارم جواب اونا رو پس میدم»

دیگر صحنه‌ای که میزانسن در آن رابطه‌ای تنگاتنگ با داستان دارد، صحنه‌ایست که جیک از جوئی در مورد ماجرای دعوا در کوپا و خیانت او، حین تنظیم آنتن تلویزیون، می‌پرسد.
در این صحنه و صحنه‌های مشابه همواره عنصری عصبی‌کننده مانند صدای همین تلویزیون وجود دارد تا خشم و عصبانیت جیک را برافروخته سازد و بیننده را کلافه و عصبی کند.

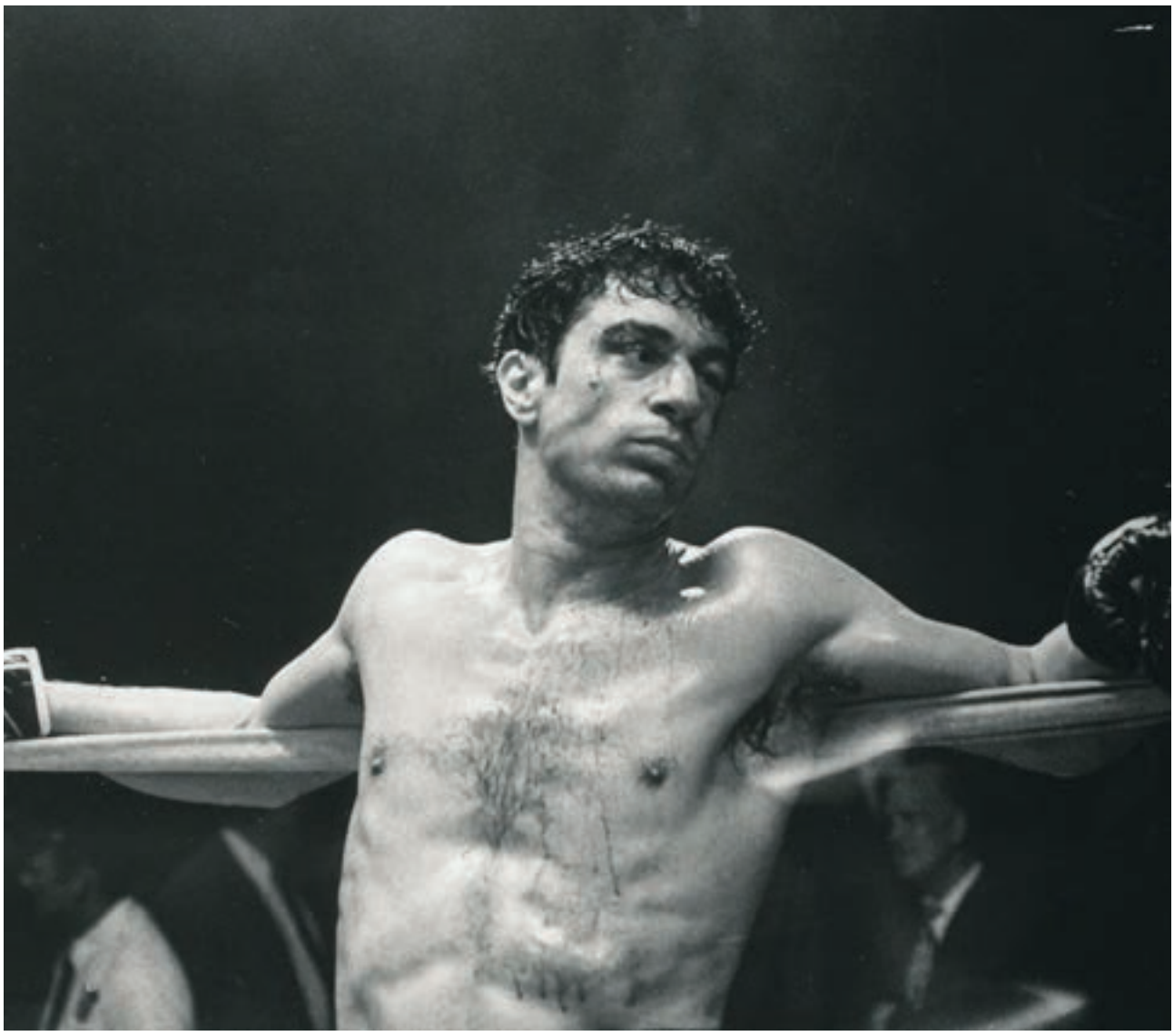
داستان این فیلم به نحوی متعادل به پیش می‌رود. بعد از هر صحنه شکست پیروزی در راه است و در ادامه هر صحنه با ریتم تند، صحنه‌ای آرام و ساکت در پیش است. در هر پیروزی جیک، عنصری از شکست یا سقوط وجود دارد و در هر شکست او غرور و پیروزی موج می‌زند. داستان و دیالوگ‌ها به شدت کنایی هستند و عموماً معنایی بیش از آنچه در ظاهر گفته می‌شوند، دارند. کلیدهایی از علت رفتارهای خشن و حیوانی جیک، به ظرافت در داستان گنجانده شده‌اند. گاهی او از دستان کوچک خود ناراضی است، گاهی اضافی وزن همچون خوره‌ای به جانش افتاده است و گاه ناتوانی جنسی او را به سوءظن وا می‌دارد. این شخصیت به دقت طراحی شده است و بازی رابرت دنیرو به آن جان و اصالت بخشیده است.

فیلم‌های ورزشی فراوانی وجود دارند که تمرکز خود را بر پیروزی‌ها و شکست‌های قهرمان متمرکز ساخته‌اند. اما در این فیلم بردهای پیاپی لاموتا بدون هیچ تأکیدی و در یک سکانس مونتاژی به نمایش در می‌آید و داستان از جایی که به شخصیت جیک مرتبط است از سر گرفته می‌شود؛ همانطور که در اتللو اینکه بدانیم او جنگجویی دلاور است کافیست. از طرفی رفتارهای او به قدری خشن و توجیه‌ناپذیر است که فیلم به تضادی بین آنچه او می‌بیند و حس می‌کند و آنچه ما و دیگران از او می‌بینیم تبدیل می‌شود و بین آنها نوسان می‌کند. از طریق همین نوسان موتور محرک اصلی فیلم روشن می‌شود و ما همچون وجدان جیک از کارهای زشت و اشتباه او باخبریم. خیلی اوقات از pov جیک معاشرت ویکی با بقیه را می‌بینیم و در حس حسادت و عدم امنیت او سهیم می‌شویم. این صحنه‌ها عموماً اسلوموشن هستند و رفتارهای ریز ویکی و بقیه را زیر ذره‌بین می‌گیرند. حتی در کلاب کوپا که جوئی با سالوی درگیر می‌شود، ما دلیلی کافی نمی‌یابیم که ویکی خیانت کرده است. در نتیجه وقتی او به جوئی و ویکی تهمت خیانت می‌زند از نادرستی کارهایش آگاهیم. جالب اینجاست او خود از نادرستی کارهایش آگاه است و به همین دلیل خود را در رینگ بوکس مجازات و شکنجه می‌کند. او می‌داند بد است. اما در فصل پایانی فیلم، خبری از وجدان آگاه نیست. او به موجودی فراموشکار و حیله‌گر تبدیل شده است. در حقیقت فاصله آنها آنقدر زیاد است که بین آنها تشابهی پیدا نمی‌شود جز کمربند قهرمانی که دیگر مشتری ندارد!



سرنوشت جیک پس از کنار گذاشتن بوکس بیشتر شبیه دلقکی است که از گذشته‌های باشکوه خود لطیفه می‌سازد. شکست آخر لاموتا از ری رابینسن با پشت کردن به تمامی آن ارزش‌های اخلاقی که بطوری وسواسی برای آنها می‌جنگید، تراژدی زندگی او را کامل می‌کند. او حتی از اولین حضور ویکی در خانه پدرش جوک می‌سازد؛ صحنه‌ای که پر از روشنی و قداست بود با خنده‌های حضار دود می‌شود و به هوا می‌رود. گویی هیچ چیز اتفاق نیفتاده‌است و همه این‌ها سرگرمی و خواب و خیال بوده‌است. داستان از این جنبه از چیزی که می‌گوید به چیزی که هست فراتر می‌آید. ما همانند حضار کلاب لاموتا تماشاگر او هستیم و او را پس از تماشای فیلم با القاب مختلف مثل گاو وحشی، بیمار پارانوئید و ابله به یاد می‌آوریم، حال آنکه او این لحظات را زندگی کرده‌است. این زندگی آکنده از درد، سرگرمی است یا به قول خودش:

That’s Entertainment!



And Now Ladies And Gentelmen...

Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Arnon Milchan

Screenplay by:
Paul D. Zimmerman

Starring:
Robert De Niro
Jerry Lewis
Sandra Bernhard
Diahnne Abbott
Shelley Hack

Cinematography:
Fred Schuler

Edited by:
Thelma Schoonmaker

Production company:
Embassy International

Distributed by: 20th Century Fox

Release date(s): February 18 ,1983
Running time: 109 minutes
Country: United States
Language: English

سلطان کمدی

بروپرت پاپکین آرزویش تبدیل شدن به یک کمدین تلویزیونی است. او هر راهی را برای نزدیک شدن به کمدین محبوب خود جری لنگفورد می آزماید، تا به کمک او خود را وارد برنامه های تلویزیونی کند. اما بزودی در می یابدکه جری علاقه ای به برنامه های او ندارد. پس به همراه یکی دیگر از علاقه مندان جری به نام ماشا او را می رباید و بهای آزادی اش را حضور در شوی تلویزیونی لنگفورد اعلام می کند.که سرانجام موفق می شود به هدف خود برسد .و پیش از آنکه به زندان برود برنامه را در کافه ی ریتا دختری که از کودکی اورا می شناسد می بیند.

جـــری ، مارتـــی ، روپـــرت ؛ ســـلطان کمـــدی

نویسنده: فرشید گندم کار

اسکورسـیزی سـلطان کمـدی را بعـد از گاو خشـمگین و ایـن بـار هـم بـا پیشـنهاد دنیـرو مـی سـازد. وی کـه شـش سـال قبـل، یـک بـار فیلمنامـه را رد کـرده بـود، ایـن بـار دلیـل قبـول کردنـش را چنیـن توضیـح مـی دهـد: آن موقـع فکـر مـی کـردم داسـتان دربـاره ی آدم ربایسـت و همیـن یـک شـوخی را دارد، امـا بعـدا متوجـه شـدم فیلـم تنهـا بـه ایـن موضـوع اشـاره نـدارد؛ بلکـه در اصـل در مـورد طـرد شـدن اسـت. شـاید بـه دلیـل همیـن نـگاه اسکورسـیزی اسـت کـه فیلـم بیـش از آنکـه کمـدی باشـد بـار تراژیـک پیـدا کـرده اسـت. چراکـه **وقتـی کمـدی از دل درد بیـرون بیایـد، ماحصلـی جـز تـراژدی نـدارد.** او کـه در زمـان سـاخت فیلـم، از همسـرش جداشـده بـود بـه شـدت احسـاس تنهایـی مـی کـرده و اوقـات خوبـی را سـپری نمـی کـرده و بـه گفته خـودش در دوره دردناکـی از زندگـی ش بـه سـر مـی بـرده اسـت. اگـر مجبـور بـه کار کـردن نبـودم سـاعاتم را بـا خوابیـدن سـپری مـی کـردم. هیـچ وقـت در زندگـی ام ایـن قـدر بـرای مدتـی طولانـی تنهـا نبـودم.

سـلطان کمـدی دربـاره ی آدم هـای واپـس خـورده و از هـر سـو طـرد شـده ایسـت کـه بـرای جبـران ایـن طـرد شـدگی هـا، دل بـه قهرمانـان می بندنـد. آن هـا آینـده و آرزوهـای خـود را در آنـان مـی جوینـد و بـرای تحقـق رویـای داشـتن روابـط دوسـتانه و نزدیـک بـا آن هـا دسـت بـه هـر کاری مـی زننـد و از هیـچ تلاشـی فروگـذار نیسـتند.گاهی بـرای گرفتـن یـک امضـا سـاعت هـا در صـف هـای طولانـی بـه انتظـار مـی ایسـتند و گاهـی دلخوشـی شـان تنهـا صـدا زدن نـام کوچـک ایـن قهرمانـان اسـت. آدم هـای سـاده ای کـه بلاهـت شـان بیـش از انـدازه رقـت بـار و آزار دهنـده

-من دیوانه ام؟
-نه .. تو فقط تنهایی
"شکوه علفزار"

اسـت. امـا در آن سـوی ماجـرا فیلـم نیـش گزنـده‌ای مـی زنـد بـه همیـن قهرمانـان و شـخصیت های معـروف و محبوبـی کـه وقتـی از نزدیـک بـا آن هـا روبـه رو می شـویم هیـچ شـباهتی بـه آنچـه از پیـش تصـور مـی شـود، ندارنـد و حتـی بیـش از حـد تنهـا و منـزوی انـد. تنهایـی و انزوایـی کـه تـا تاروپـود وجودشـان فـرو رفتـه و تبدیل شـان کـرده بـه آدم هـای اجتمـاع گریـزی کـه از شـلوغی و جمـع همـان قـدر فـرار مـی کننـد کـه از تنهایـی، امـا راه گریـزی ندارنـد و زندگی شـان خلاصـه شـده در تکـرار هـر روزه ی عبـور از دالانهـای تنـگ اسـتودیوها بـه راهروهـای نیمـه روشـن هتـل هـا.

جـری لنگفـورد شـخصیت محبـوب یـک شـوی شـبانه ی تلویزیونـی اسـت، کـه طرفـداران بیشـماری را جـذب خـودش کـرده بـه طـوری کـه بـه سـختی مـی توانـد بـه خیابـان هـا پـا بگـذارد. زیـرا گاهـی تجمـع هوادارانـش بـه قـدری باعـث مزاحمـت اسـت کـه او حتـی بـه راحتـی قـادر نیسـت سـوار اتومبیـل خـود شـود. امـا در پـس ایـن چهـره، او فـردی تنهـا، عبـوس و منـزوی اسـت کـه شـب هـا را در هتـل و اتـاق نیمـه تاریـک آن سـر مـی کنـد. در فیلـم، خانـه ی ویلایـی جـری را نیـز مـی بینیـم کـه در آنجـا جـز دو مسـتخدم پیـر چینـی، کـس دیگـری حضـور نـدارد. اوج ایـن اسـتیصال و عـدم اعتمـاد جـری بـه زندگـی و آدم هـا را در گفتگـوی بیـن او و روپـرت مـی تـوان شـاهد بـود، آنجـا کـه در جـواب روپـرت کـه مـی پرسـد چـرا برنامـه مـرا تماشـا نکـردی، مـی گویـد:

اداره کـردن یـک شـوی تلویزیونـی تمـام وقـت مـرا مـی گیرد.خیلـی چیزهـا هسـت کـه بایـد بهشـان فکـر کـرد پـس دیگـه جایـی بـرای فکـر کـردن بـه چیزهـای دیگـه نیسـت. امـا اگـه موضـوع اینـه مـن معـذرت مـی خـوام. مـن هـم انسـانم بـا تمـام نقـط ضعـف هـا، فشـارهایی کـه رومـه، گـروه هـای مختلـف، شـکارچیان امضـا، گـروه هـای کاری، آدم هـای پشـت صحنـه کـه فکـر مـی کنـی باهـات دوسـت هسـتند و مطمئـن نیسـتی کـه فـردا سـر کارت هسـتی یـا نـه؛ امـا اگـر تمامـی ایـن هـا بـی معنـی هسـتند، مـن بـاز هـم معـذرت مـی خـوام.

در واقع جری لنگفورد، گویی بخشی از شخصیت خود اسکورسیزی است که در چهل سالگی ش، مشهور، محترم، تحسین شده و در محاصره فیلم سازان جوانی است که از او در خواست کمک دارند. اسکورسیزی درباره ی شباهتش به جری می گوید: دیشب به تماشای سلطان کمدی در سینما رفتم. درصحنه ایی که روپرت خود را در لیموزین جری می اندازد و می گوید باید به او کمک کند. روپرت نفس نفس می زند و جری از او می خواهد آرام باشد. همان موقع در ردیف عقب سینما جوانی بازوی مرا می گیرد و می گوید باید با من صحبت کند. او هم نفس نفس می زد و من گفتم که آرام باشد. همان چیزی که بر روی صحنه می گذشت! شخصیت اصلی فیلم روپرت پاپکین است. اوکه بیماری " رویای روز " دارد (بیماری رویابینی و تخیل پردازی در خلال بیداری روزانه). همواره خودش را در موقعیت رسیدن به آرزویش تصور می کند، مردی سی وچند ساله است که پیش از این بیشتر عمر خود را صرف جمع کردن امضا از افراد مشهور کرده بود. اکنون تنها به دنبال برقرار کردن ارتباط با جری نیست و در اصل تلاش می کند تا بتواند جای او را بگیرد. او می خواهد وارد نمایش های شبانه شود و ذره ای شک ندارد که این اتفاق خواهد افتاد زیرا که او خود را بسیار بهتر از سایر کمدین ها می داند. او خودش را سلطان خطاب می کند و به جری لنگفورد که او را بت خود می پندارد، لقب شاهزاده می دهد و از همین رو، در صحنه ی گفتگویی که در زیرزمین خانه اش ساخته است وقتی می خواهد با تصاویر مقوایی لیزا مینلی و جری صحبت کند آنها را در دو سمت خود نشانده است و خودش در وسط قرار دارد.چون اوست که برگزارکننده ی این نمایش است. اما نکته غم انگیز در رفتار روپرت این است که او متوجه بی احترامی و بی توجه یی اطرافیان نمی شود و بارها توسط افراد مختلف پس زده می شود و حتی در لحظاتی تحقیر می شود.

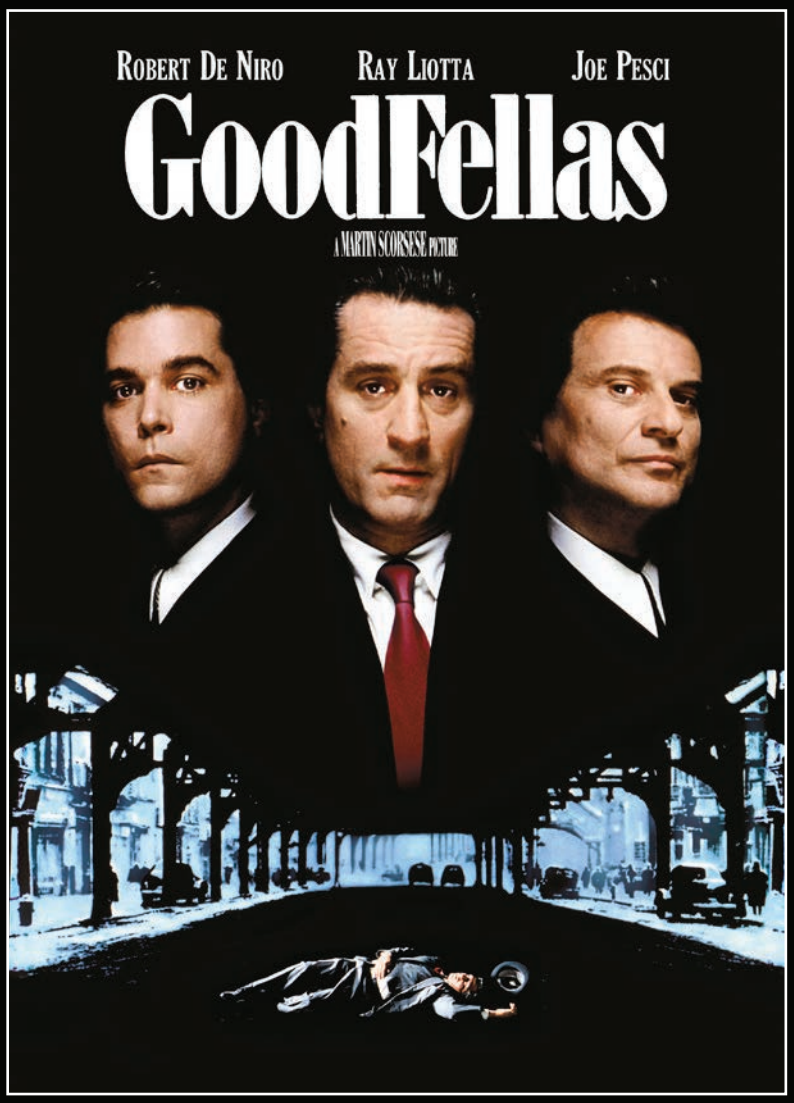
روپرت ثبات قدم دارد و سراسر زندگیاش از صبر تشکیل شده است. او پشت در صحنه های فیلمبرداری، بیرون ساختمانهای اداری، در اتاق انتظار و پای تلفن منتظر مینشیند۵، تا بتواند به هدفش که همان مشهور شدن است برسد. او حتی در این راه از ریتا نیز استفاده میکند تا به وسیله ی زیبایی او بتواند بر جری تاثیر بگذارد و بیش از پیش خودش را به او نزدیک کند. در واقع روپرت نیز وجه دیگری از شخصیت اسکورسیزی است که در آن سالها بیش تر از هر زمانی احساس طرد شدن و پسزدگی می کرد.

ماشا، همدست روپرت در آدمربایی، از او هم ترسناکتر است. او میخواهد خود جری را به دست آورد و نه جایگاهش را، اما او نیز مثل روپرت برای رسیدن به هدفش از هیچ تلاشی فروگذار نیست و این را از همان ابتدای فیلم میتوان به خوبی فهمید آنجاییکه در ماشین جری نشسته و بی محابا فریاد میزند، گویی که به دنبال شکار خود میگردد. یا در ادامه با پیدا کردن شماره تلفن اتاق جری باز هم این عمل خود را تکرار میکند. اما اینگونه رفتارها از جانب ماشا تا زمانی اینچنین وحشیانه است که او به قهرمانش نرسیده زیرا که بعد از آن به سان گربه ای آرام سعی در برقرار کردن ارتباط عاطفی با جری دارد.

فیلم با مشهور شدن روپرت به پایان میرسد و درست لحظه ایی که، تماشاگران در حال تشویق کردن بی امان او، قبل از شروع برنامه اش هستند. ارجاعی هدفمند به ابتدای فیلم، که جری وارد سن نمایش میشود. اما جابجایی این دو در انتهای فیلم نشان از تحقق آرزوی روپرت دارد. آرزویی که در طول فیلم و در خلال رویاهای او بارها شاهدش بوده ایم. اما همین شکسته شدن مرز بین خیال و واقعیت در فیلم، باعث می شود که نتوان به درستی فهمید واقعا روپرت به شهرت رسیده، یا این نیز یکی دیگر از رویاهای بی شمار ذهنیش است.

Plaza

Murderes Come With Smile



Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Irwin Winkler

Screenplay by:
Martin Scorsese
Nicholas Pileggi

Based on:
Wiseguy
by Nicholas Pileggi

Starring:
Robert De Niro
Ray Liotta
Joe Pesci
Lorraine Bracco
Paul Sorvino

Cinematography:
Michael Ballhaus

Edited by:
Thelma Schoonmaker

Distributed by: Warner Bros

Release date(s): September 19,1990
Running time:146 minutes
Country: United States
Language: English-Italian

رفقای خوب

این فیلم سرگذشت یک باند گنگستر خشن و بی رحم را از دوران اوج تا افول روایت میکند . در خلال این داستان با زندگی یکی از این گنگسترها از دوران نوجوانی همراه میشویم. او از بچگی رویای گنگستر شدن را در سر می پرورانده و آن را حتی بالاتر از رییس جمهور شدن میداند.

پسرانی از محله برانکس؛ رفقای خوب

نویسنده: فرناز ربیعی

رفقای خوب یکی از ماندگارترین فیلم‌های گنگستری در تاریخ سینماست. این فیلم اقباسی از کتاب «آدم‌های باهوش»، نیکلاس پیلگی است که بر اساس زندگی واقعی یک گنگستر و خبرچین اف.بی.آی نوشته شده است. قصه‌ای جذاب، فیلمنامه‌ای عالی و بازی‌های قوی این فیلم را به یکی از بهترین آثار اسکورسیزی در کارنامه هنری‌اش بدل کرده. او با دقت تمام جزئیات زندگی

گانگسترها و روابط درونی آنها را ترسیم می کند. گنگسترهای این فیلم بیش از هر فیلم دیگری در این ژانر، واقعی و ملموس تصویر شده‌اند.

به گفته خود اسکورسیزی انگیزه و اشتیاق او برای ساخت فیلم‌های گنگستری علاقه او به این ژانر است که البته پس از تماشای فیلم‌های دهه ۴۰ و کمپانی برادران وارنر و خصوصا فیلم "دشمن ملت" و "صورت زخمی" این علاقه در او ایجاد شد. «از مواردی که در فیلم صورت زخمی برایم جالب بود، این بود که شخصیت‌های منفی فیلم تنفربرانگیزند، ولی ما آنها را دوست داریم.»

او می‌گوید یکی از بزرگ‌ترین تفریحات من در بچگی نشستن پای صحبت این گنگسترها بود. جالب است که حتی خشن‌ترین افرادی که من به عمرم دیدم، خاطرات خود را با طنز خاصی تعریف می‌کنند. و این قطعا روی لحن فیلمسازی من برای ساخت این فیلم بی‌تاثیر نبود.

در این فیلم اسکورسیزی هوشمندانه بخش‌هایی از زندگی گنگسترها را انتخاب می‌کند که در کوتاهترین زمان با حال و هوای عمومی زندگی شان آشنا شویم.

یکی از این سکانسها جایی‌ست که در رستوران سانی (تونی دارو)، تامی (جو پشی) به هنری (ری لیوتا) می‌گوید: "یعنی چی من بامزه ام؟".

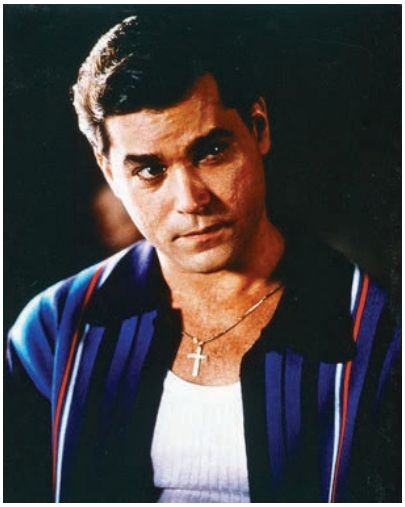
اسکورسیزی میزانسن کاملا متناسبی را برای این سکانس طراحی و چیدمان می‌کند. به طوری که مخاطب خود را یکی از افراد حاضر در جمع حس کند و تجربه هم‌نشینی و معاشرت با گنگسترها را با هنری شریک شود.

چراغ‌های روی میز با سرپوش‌های قرمز و نارنجی و دیوارهای زرد و کهربایی رستوران، به فضا و اتمسفر فیلم گرمی و حرارت می‌بخشد. در عین حال استفاده از نورهای ضغیف، سایه‌هایی بزرگ را در پس‌زمینه پدید می‌آورد.

سکانس با یک برداشت بلند آغاز میشود که ما را جذب و با خود همراه می‌کند. اسکورسیزی ما را به درون این جمع پرشور و سروصدا بین فرانکی و نیکی می‌نشاند. تامی در حال خاطره تعریف کردن و بذله‌گویی است، توجه همه را به خود جلب کرده و همه را می‌خنداند. اما ناگهان این جو سرخوش با یک جمله ساده هنری خطاب به تامی، که "تو بامزه‌ای"، از بین می‌رود. گویا تامی از این حرف او خیلی خوشش نیامده و حس می‌کند به او توهین شده است. او که انگار دارد از هنری بازجویی می‌کند، مرتبا از او می‌پرسد: «یعنی چی من بامزه‌ام؟ یعنی من اینجام که سرگرمت کنم؟ مثل یه دلقک؟» همه ساکت هستند و نگاه‌ها خیره به این دو نفر. هنری که خود را گرفتار می‌بیند پس از مکثی طولانی ناگهان با خنده به شانه تامی می‌زند و می‌گوید: «بابا، دست بردار.» و همه می‌خندند. متوجه می‌شویم که حتی این هم قسمتی از جک تامی بوده است. اسکورسیزی فضای فیلم را مرتبا از شوخی و خنده به فضای

جـــدی وبالعکـــس می‌بـــرد.
یکـــی از نـــکات جالـــب در میزانســـن، مـــرد کـــت و شـــلوارپوش اســـت کـــه بیـــن هنـــری و تامـــی ایســـتاده، امـــا اول چهـــره او را نمی‌بینیـــم. کنتراســـت لبـــاس تیـــره او بـــا کـــت و شـــلوار کـــرم رنـــگ بـــه ظرافـــت میزانســـن می‌افزایـــد. پـــس از حـــدود دو دقیقـــه و نیـــم می‌بینیـــم کـــه آن مـــرد ســـانی، صاحـــب رســـتوران اســـت کـــه وانمـــود می‌کنـــد جک‌هـــای تامـــی برایـــش جالـــب اســـت و بـــا لبخنـــدی مصنوعـــی و حالتـــی تـــوأم بـــا تـــرس و خجالـــت ســـعی دارد بـــه تامـــی بگویـــد کـــه بـــه او بدهـــکار اســـت. اسکورســـیزی عمـــدا در ابتـــدا چهـــره ســـانی را بـــه مـــا نشـــان نمی‌دهـــد، زیـــرا در دنیـــای تامـــی، ســـانی اصـــلا وجـــود نـــدارد. بـــرای او اهمیـــت نـــدارد کـــه چـــرا ســـانی دور و بـــرا آنهـــا می‌پلکـــد و از آنهـــا چـــه می‌خواهـــد. هنگامـــی کـــه حـــس می‌کنـــد ســـانی او را بیـــن دوســـتانش خجالـــت‌زده کـــرده لیـــوان را تـــوی ســـر ســـانی خـــرد می‌کنـــد، میـــز را بـــه ســـمت گارســـون پـــرت می‌کنـــد و او را کتـــک می‌زنـــد و آنهـــا را تحقیـــر می‌کنـــد. هنـــری نیـــز از تماشـــای ایـــن صحنـــه حســـابی کیـــف می‌کنـــد و دیوانـــه‌وار خنـــده ســـر می‌دهد.ایـــن درواقـــع نشـــانگر خلـــق بی‌رحـــم و روحیـــه سادیســـتیک گنگسترهاســـت. هنـــری بـــاز دوبـــاره بـــا "بامـــزه" خطـــاب کـــردن تامـــی او را تحریـــک می‌کنـــد و تامـــی هـــم بـــا شـــوخی و خنـــده تفنـــگ را جیبـــش درمـــی‌آورد و روی ســـر هنـــری نشـــانه مـــی‌رود. انـــگار کـــه ایـــن حرکـــت او عادی‌تریـــن شـــوخی و تفریـــح اوســـت. اســـتفاده بـــه جـــا از برداشـــت بلنـــد را در صحنـــه دیگـــری از فیلـــم نیـــز شـــاهد هســـتیم. بخـــش زیـــادی از مهمانـــی ورق‌بـــازی ابتـــدای فیلـــم یـــک برداشـــت بلنـــد اســـت. ابتـــدا هنـــریِ را در حـــال ســـاندویچ درســـت کـــردن می‌بینیـــم، بعـــد همـــراه او وارد فضـــای اتـــاق می‌شـــویم. امـــا در بیـــن شـــلوغی میزهـــای پوکـــر او را گـــم می‌کنیـــم. ســـپس دوربیـــن پاولـــی را نشـــانمان می‌دهـــد کـــه باابهـــت و غـــرور گـــروه و بانـــد خـــود را نظاره‌گـــر

است. دوربین روی او مکثی می‌کند و دوباره کنجکاوانه در اتاق می‌چرخد و ورود باشکوه جیمی را به نمایش می‌گذارد. به محض ورودش همه با او دست می‌دهند و احترام می‌گذارند و خوش و بش می‌کنند و با توجه به گفته‌های هنری درمی‌یابیم که او فردی شناس و مهم و پر قدرت است. در اینجا این برداشت قطع می‌شود و دوربین روی چهره مات و خیره هنری کات می‌خورد که مسحور جذبه جیمی است. در همین برداشت سه جزء و شخصیت مهم داستان به ما شناسانده می‌شود. پاول؛ که رئیس



گنگسترهاست، جیمی که جوانی موفق است و موقعیتی رشک‌برانگیز دارد و هنری نوجوان جویای نام که پادوی خرده‌پایی بیش نیست، اما رویای گنگستری در سر می‌پروراند. اما همین جوان گمنام و همسر آینده او هستند که روایتگر داستان هستند.

ااسکورسیزی با نمای نقطه نظر (pov) و راوی بازی می‌کند . او ما را وا می‌دارد تا خودمان دربیابیم چه کسی در فیلم برایمان داستان تعریف می‌کند، تفکر در این‌باره که به سخنان چه کسی گوش می‌دهیم و مایلیم حرفهایش را باور کنیم. هنری هیل(با بازی ری‌لیوتا) راوی اصلی فیلم است.به نظر می‌رسد که او حکم راهنما و چشم ما را دارد.او در طول فیلم با ما سخن می‌گوید و چیزهایی را می‌بینیم که او مشاهده می‌کند. آیا واقعا چنین است؟ در اوایل فیلم هنری در نقش راوی ما را با

دوستان گنگسترش در بار آشنا می‌کند. دوربین بدون کات، حرکت می‌کند و هنگام رسیدن به هریک از شخصیتها مکث می‌کند تا با دقت بیشتری چهره او را نشان دهد.آن شخصیت لبخند می‌زند و نسبت به حضور هنری در خارج از قاب عکس العمل نشان می‌دهد. به نظر می‌آید که ما همه چیز را از ورای چشمان هنری می‌بینیم و در نقطه دید او شریک هستیم. اما در آخر این حرکت، دوربین به انتهای میخانه می‌رسد،جایی که هنری برای بررسی خزهای سرقت شده می‌رود. مجموعه‌ای از خزها و خود هنری دیده می‌شوند.دوربین از راست به چپ می‌رود و حرکتی اریب در قاب انجام می‌دهد.هنری از سمت چپ،خلاف جهت دوربین ظاهر می‌شود.

اگر قرار است که همه چیز را از نگاه هنری ببینیم،چه طور چنین چیزی ممکن است؟خب،مسلما ما همه چیز را از نگاه هنری ندیده‌ایم. هنری شخصیت اصلی داستان است و طوری شکل گرفته که به نظر می‌آید داستان را کنترل می‌کند. چنان‌که دیده‌ایم،اسکورسیزی دائما این واقعیت را زیر سؤال می‌برد که آدمها بر امور کنترل دارند.

این یکی از مضامین تکرار شونده و بخشی مهم از ساختمان شکلی در سبک او است.او با شخصیتها، مخاطبان و رابطه ذهنی آنها با شخصیتها بازی می‌کند. نیروی محرکه فیلمهای اسکورسیزی این است:«هرچیز در نظر هر کس چطور جلوه می‌کند»محدود ساختن نقطه دید ما را فریب می‌دهد تا فکر کنی هرکس چه چیزی را می‌بیند.حتی بازی با سرعت فیلم،کند کردن حرکت در زمانی که او به نقطه دید شخصیتی قطع می‌کند،جزو روش‌هایی هستند که اسکورسیزی با آن احساسات متغیر،تردیدها و واکنش‌های متفاوت را انتقال می‌دهد.

«داستان» هنری با نماهای ثابت نقطه‌گذاری می‌شود که حدودا سیزده تا هستند.. لحظاتی که طی آن تصویر ثابت می‌ماند،در حالی که هنری در اتفاقی که افتاده یا خواهد افتاد تأمل می‌کند. هر کدام ازآنها به مثابه نقطه عطفی در ماجرا و داستان فیلم هستند. این موضوع با حرکتهای استادانه دوربین صورت می‌گیرد. این مهارت در استفاده از دوربین در برداشت‌های بلند نیز دیده می‌شود. همچون نمای چهار دقیقه‌ای حرکت بدون قطع دوربین که هنری و کارن را

حین قدم زدن در خیابان،در باشگاه شبانه کاپاکابانا،پله‌ها،آشپزخانه و کنار میز تعقیب می‌کند.

گه‌گاه کارن جای هنری را به‌عنوان راوی می‌گیرد.و به نظر می‌رسد درست در جایی که این آدم‌ها به اوج اضمحلال رسیدند راوی زن روایت را پیش می‌برد.گاهی تدوین هردو را در برمی‌گیرد و نقطه دید شخصیتها را تقلید می‌کند،مثلا در انتهای فیلم که کارن و هنری تحت‌تأثیر کوکائین، تصور می‌کنند که یک هلی‌کوپتر در تعقیب آنها است.تدوین این بخش سریع و اضطراب‌آمیز است، تا به ما نشان دهد که زمان به سرعت در حال گذر است.

نهایتا اسکورسیزی شخصا فیلم را در اختیار می‌گیرد. او کاری می‌کند تا هنری،خلافکار خرده‌پا،که دوستانش را لو می‌دهد،تبدیل به شخصیتی بسیار جذاب شود.او می‌داند که این کار آسانی است.هنری دائما اعتماد به نفسش را نشان می‌دهد و از خشونتهای دوستانش پرهیز دارد. او مردی جذاب و مملو از سرزندگی است.ولی این موضوع کافی نیست تا ما را وادارد جنایتکاری خرده‌پا را دوست داشته باشیم.لازم است تا اسکورسیزی بین ما و شخصیتش فاصله بیشتری ایجاد کند.او این کار را دائما با اشاره به آسیب‌پذیری هنری در حکم مرجع فیلم انجام می‌دهد و نهایتا این مرجعیت را کاملا از بین می‌برد.

موفقیت کارگردان در تضعیف نقطه دید شخصیت و وابستگی ما به آن در سکانس محاکمه انتهای فیلم نمود می‌یابد.در این‌جا هنری از صحنه خارج می‌شود.عملا در فضای دادگاه قدم می‌زند و دوربین را مخاطب قرار می‌دهد،کاری که سبک تداوم روایی هالیوود آن را منع می‌کند.در حالی که فیلم به پایان می‌رسد،هنری را در برنامه حمایت از شهود می‌بینیم که در منطقه‌ای حومه‌نشین و گمنام دوباره نقش راوی را دارد و نق می‌زند

که چرا نمی‌تواند یک سس گوجه فرنگی خوب بیابد.او بار دیگر به دوربین نگاه می‌کند و لبخند می‌زند.انگار می‌گوید: «می‌دونیم موضوع چیه،مگه نه؟»از آن‌جا که ما هنوز کاملا نمی‌دانیم موضوع چیست،اسکورسیزی نمای اینسرت تامی،دوست خشن و سرخوش هنری(جوپشی)را نشان می‌دهد که مسلسلش را به طرف دوربین شلیک می‌کند.این نما در هیچ لحظهء دیگری از رفقای خوب دیده نمی‌شود.

او می‌خواهد تا بدانیم از چه چیز گنگسترها و خشونت خوشمان می‌آید. ما دوست داریم تماشا کنیم.می‌خواهیم در امان باشیم. دوست داریم آرزو کنیم و از توازن ظریف میان کنترل و ترس لذت می‌بریم.به علاوه از شخصیتی جذاب خوشمان می‌آید. در رفقای خوب اسکورسیزی ما را به شخصیتی دوست داشتنی نزدیک می‌کند که به نظر می‌آید دنیا را در اختیار دارد ولی متوجه می‌شود که هم‌چون خود ما در کنترل فیلمی است که مشغول تماشای آن هستیم.کارگردان با شخصیتهایش و ما بازی می‌کند و به ما اجازه می‌دهد تا در شوخی‌ها شریک یا اغوا شویم. هرچه نباشد فقط یک فیلم تماشا می‌کنیم و انتخاب با ما است.

Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Brad Pitt
Brad Grey
Graham King

Screenplay by:
William Monahan

Based on:
Infernal Affairs
by Alan Mak
Felix Chong

Starring:
Leonardo DiCaprio
Matt Damon
Jack Nicholson
Mark Wahlberg
Martin Sheen
Ray Winstone
Vera Farmiga
Alec Baldwin

Starring:
Howard Shore

Cinematography:
Michael Ballhaus

Edited by:
Thelma Schoonmaker

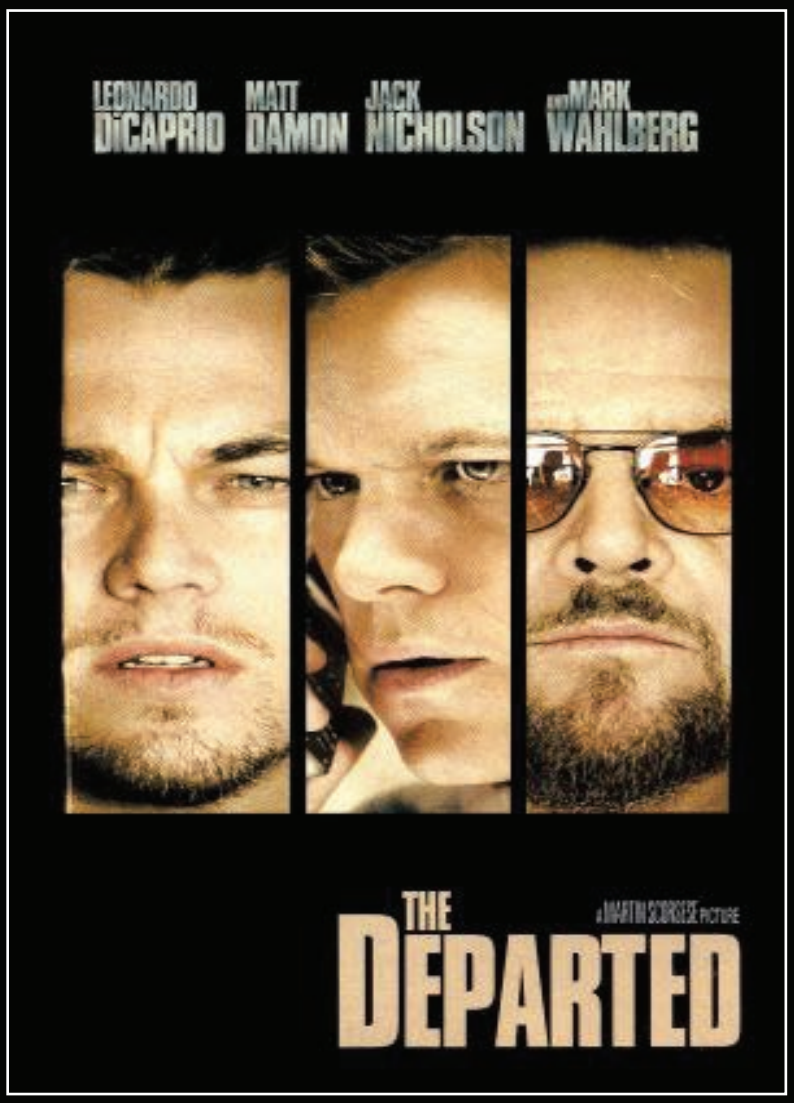
Production company:
Warner Bros.
Plan B Entertainment
Initial Entertainment Group
Vertigo Entertainment
Media Asia Films

Distributed by: Warner Bros

Release date(s): September 26,2006
(New York City premiere)
October 6 ,2006 (United States)

Running time:151 minutes
Country: United States
Language: English

Cops Or Criminals.When You're Facing A Loaded Gun What's The Difference ?



مرحومان

رئیس گروه تبهکاران ایرلندی-آمریکایی یکی از افراد خود را به عنوان نفوذی در گروه پلیس جای می‌دهد. در مقابل، پلیس نیز یکی از افراد خود را بین تبهکاران می‌فرستد. تلاش برای کشف هویت نفوذی‌ها به کشته شدن هر دو نفر، و تعداد دیگری از افراد پلیس و تبهکار می‌انجامد.

جدال سخت بودن یا نبودن؛ مرحومان

نویسنده: فرناز شهید ثالث

«مارتین اسکورسیزی» از آن دسته فیلمسازانی است که هرچند در کارنامه‌اش فیلم‌های متنوعی دارد، اما در طول زندگی هنری خود، به هر کجا که خواسته سرک کشیده و در هر حوزه‌ای خواسته فیلمی ساخته. در عین حال نشان داده سینمای داستانی را خوب می‌شناسد و اگر بخواهد داستان تعریف کند، می‌تواند مخاطبش را به پرده سینما یا صفحه تلویزیون خیره نگه دارد.

فیلم سینمایی The Departed یا مرحومان نیز از این قائده مستثنی نیست و چنان روان روایت می‌شود که می‌تواند هر بیننده‌ای را که علاقه‌مند به دیدن یک فیلم پر کشش و جذاب سینمایی باشد با خود همراه کند.

اسکورسیزی در «مرحومان» داستان دزد و پلیس جوانی را روایت می‌کند که در عین جوانی، هر کدام در کار خود خبره‌اند و تلاش می‌کنند تا از رقیب قدر، پیش باشند. دزد و پلیسی که اگر چه با سایر دزدها و پلیس‌های هالیوودی تفاوت چندانی ندارند، اما اسکورسیزی توانسته چهره‌شان را در ذهن مخاطبانش ماندگار کند.

اسکورسیزی در سال ۲۰۰۶ این فیلم را با الهام از یک فیلم هنگ کنگی به نام روابط خارجی به تصویر کشید. «روابط خارجی» برایش آنقدر جذاب بوده که حاضر شد یکی از معدود فیلم‌های اقتباسی خود از سینمای خارج از آمریکا را به آن اختصاص دهد. نویسنده و کارگردان، داستان و روابط فیلم را بر جامعه خود سوار کردند و به آن رنگ و بویی آشنا دادند.

فیلمی برای همه مردم دنیا

اسکورسیزی در فیلم «مرحومان» بار دیگر نشان داد که می‌داند چگونه فیلم بسازد تا هم به جامعه خودش بپردازد و نظر مردم کشور خودش را جلب کند، و هم کاری کند تا دیگرانی که از وضعیت داخلی جامعه آمریکا شناختی ندارند با خود همراه سازد. برای مردم آمریکا بسیار مهم بوده که اسکورسیزی وارد جمع «ایرلندی - آمریکایی‌ها» شده و درباره آنها فیلم ساخته است. شاید به این دلیل ساده که رابطه هر جامعه‌ای با تازه واردان، باید بارها و بارها، از جنبه‌های مختلف تعریف شود و هر بار به بخشی از مسائل مهاجران و میزبانان پرداخته شود. اسکورسیزی که خود به گروه دیگری از این مهاجران تعلق دارد و در میان ایتالیایی تبارها بزرگ شده، می‌داند چگونه این موضوع را در متن داستان خود قرار دهد. نکته دیگری که برای آمریکایی‌های علاقه‌مند به آثار اسکورسیزی مهم بوده و در نقد و نظر درباره «مرحومان» به آن پرداخته‌اند «محل وقوع ماجرا» بوده. مرحومان، برخلاف انتظار، در بوستون روایت شده نه در نیویورک. اینکه چه تفاوتی میان بوستون با نیویورک وجود دارد و چرا چنین مسئله‌ای تا این اندازه اهمیت دارد، بدون شک برای آمریکایی‌ها و کسانی که با این کشور و با جامعه‌اش آشنا هستند، می‌دانند. شاید برای مخاطب ایرانی آثار اسکورسیزی چنین مسئله‌ای کوچک‌ترین اهمیتی نداشته باشد و صحبت از آن به هیچ کاری نیاید. اما اسکورسیزی می‌داند چگونه ماجرایی آمریکایی روایت کند که دیگران نیز با آن ارتباط برقرار کنند. او حتی در یک بازی دزد و پلیس ساده نیز چیزی فراتر از جامعه‌شناسی آمریکا را به مخاطبش عرضه می‌کند.

هویت پنهان و آشکار مرحومان

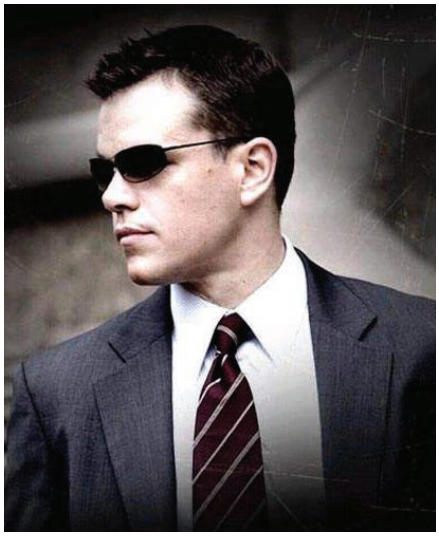
موضوع بسیاری از آثار اسکورسیزی «هویت» است. حتی شاید بتوان موضوع فیلم‌های او را کمی ساده‌تر کرد و گفت آثار او درباره شناخت مردان از هویت درونی و واقعی خویش است. گویی «اسکورسیزی» هم‌گام با شخصیت‌هایی که روی پرده به تصویر می‌کشد، رهسپار سفری برای کاوش و جستجوی هویت پنهان خود می‌شود و در این اکتشاف، هر بار با دستی پر به دنیا باز می‌گردد. همین است که آنچه نمایش می‌دهد، مخاطبانش را مجذوب خود می‌کند. «مرحومان» نیز با هویت دو شخصیت اصلی خود بازی می‌کند. دو مرد، با هویتی جعلی، که هر کدام در جایگاه شخص دیگر قرار گرفته‌اند. هر یک از این دو، قرار است چهره‌ای متفاوت با هویت واقعی خود به دیگران نشان دهند و با چنگ و دندان تلاش می‌کنند تا این هویت ساختگی را برای خود حفظ کنند؛ حتی اگر از حضور در این موقعیت راضی نباشند و لذت نبرند.

«هویت» یکی از تم‌های کهن درام است که هنوز کهنه نشده و هر بار به شکلی نمود پیدا می‌کند. اینکه مسئله که «هویت» چگونه می‌تواند روی رفتار شخصیت‌ها، احساسات آنها، یا حتی خودآگاهی و رؤیاهای‌شان تأثیر بگذارد، تا امروز در فیلم‌های مختلفی به نمایش درآمده است. هویت فرد، موجودیت مستقل او را دربرمی‌گیرد و او را از روابطش با دیگران جدا می‌کند.

البتـه هویـت شـخصی در بیشـتر مـوارد در موقعیت‌هـای مختلفـی چـون: روابـط، شـرایط محیطـی، نقش‌هـای اجتماعـی و مسـائل بیرونـی کـه بـر درون افـراد تأثیـر می‌گـذارد، مسـئله‌ای پیچیـده می‌شـود.
اسکورسـیزی هـم در «مرحومـان» از همیـن ویژگـی درام اسـتفاده کـرده و بـا یـک بـازی آشـنای دزد و پلیـس، موضـوع آشـنای «هویـت» را بـه علامـت سـؤال بـزرگ فیلـم تبدیـل می‌کنـد. این‌جـا جـدال خیـر و شـر، بـا طرفنـد جابه‌جایـی شـخصیت‌ها دیدنی‌تـر می‌شـود. تکنیکـی کـه تـا امـروز بـه شـکل‌های مختلـف در نمایشـنامه‌ها و داسـتان‌ها و فیلم‌هـای گوناگـون بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت. امـا در جابه‌جایـی مرحومـان، بـا کسـی احسـاس هم‌دلـی می‌کنیـم کـه بـرای جلـب اعتمـاد رئیـس گـروه تبهـکاران بـه هـر شـقاوتی تـن می‌دهـد.
امـا در نگاهـی دیگـر، ایـن جابه‌جایـی می‌توانـد مـا را بـا انتخابـی دیگـر در گذشـته مواجـه کنـد. انتخابـی کـه می‌توانسـت آینـده هـر دو شـخصیت را تغییـر دهـد و یکـی را بـه جـای دیگـری وابسـته بـه رئیـس تبهـکاران کنـد. ایـن جابه‌جایـی در تمـام داسـتان بـه چشـم می‌خـورد. اسکورسـیزی بـا نشـان دادن صحنه‌هایـی از کودکـی هـر دو شـخصیت، مخاطـب اثـر را متوجـه گذشـته هـر یـک از آنهـا می‌کنـد و کلیـدی می‌دهـد بـرای در نظـر گرفتـن حـوادث دوران کودکـی بـر بزرگسـالی هـر یـک از آنهـا.
توجـه بـه ایـن نکتـه کـه تعریـف هـر یـک از ایـن دو شـخصیت از خودشـان، چگونـه بـه اتفاقـات دوران کودکـی و نوجوانـی گـره خـورده چگونـه در مسـیری کـه بـه امـروز رسـیده رشـد کرده‌انـد، موضوعـی اسـت کـه در فیلـم بـه طـور مشـخص بـر آن تأکیـد شـده اسـت.

شخصیتی به عنوان روانشناس

مرحومـان فیلمـی مردانـه اسـت. نـه فقـط بـه ایـن معنـی کـه بـه دنیـای مـردان می‌پـردازد و هویـت را از جنبـه‌ای مردانـه نشـان می‌دهـد، بلکـه حتـی بهانـه چندانـی هـم بـرای حضـور زنـان در فیلـم وجـود نـدارد. تنهـا زن داسـتان، روانشناسـی اسـت کـه بـه دلیـل شـغل خـود، - روانشـناس اداره پلیـس - هـم بـا سـالیوان پلیـس در ارتبـاط بـوده و هـم بـا بیلـی تبهـکار. زنـی قابـل اعتمـاد و دوسـت داشـتنی، کـه نقطـه ارتباطـی می‌شـود بـرای دو مـرد جـوان، بـدون اینکـه از ایـن ارتبـاط بـا واسـطه آگاه باشـند.
برخـی از منتقـدان ماننـد «اسـتنلی کافمـن» معتقدنـد تنهـا چـاره سـازندگان فیلـم بـرای وارد کـردن پـای یـک زن بـه ماجـرا، سـاختن و پرداختـن شـخصیتی بـا ایـن مشـخصات بـوده امـا می‌تـوان حضـور ایـن روانشـناس را کلیـدی دانسـت بـرای نـگاه کـردن بـه دو شـخصیت پلیـس و تبهـکار، از جنبـه‌ای دیگـر.
«ورا فارمیـگا» در نقـش «مادولیـن» کسـی اسـت کـه قـرار اسـت در جایـگاه «محـرم اسـرار» هـر دو شـخصیت، روح و روان آنهـا را واکاوی کنـد.
ایـن دو شـخصیت آنقـدر بـه هـم شـبیه هسـتند کـه حتـی بـه یـک زن علاقه‌منـد می‌شـوند و بـا او رابطـه‌ای پنهـان از دیگـری دارنـد. در عیـن حـال موقعیـت فعلـی آنهـا آنقـدر از هـم دور و متفـاوت اسـت کـه یکـی در موقعیتـی هم‌تـراز، بـا او رابطـه‌ای دوسـتانه و صمیمـی دارد و دیگـری در جایـگاه بیمـار بـه او علاقه‌منـد می‌شـود.
ایـن دو رابطـه پنهـان از یکدیگـر پیـش مـی‌رود و زن را در دوراهـی انتخـاب بیـن ایـن دو مـرد قـرار می‌دهـد. دو مـردی کـه هـر کـدام می‌توانسـتند «دیگـری» باشـند.



Someone Is Missing

Directed by:
Martin Scorsese

Produced by:
Martin Scorsese
Bradley J. Fischer
Mike Medavoy
Arnold W. Messer

Screenplay by:
Laeta Kalogridis
Steven Knight (Uncredited)

Based on:
Shutter Island
by Dennis Lehane

Starring:
Leonardo DiCaprio
Mark Ruffalo
Ben Kingsley
Michelle Williams
Patricia Clarkson
Max von Sydow

Cinematography:
Robert Richardson

Edited by:
Thelma Schoonmaker

Production company:
Appian Way Productions
Phoenix Pictures
Sikelia Productions

Distributed by: Paramount Pictures

Release date(s): February 19 ,2010
Running time: 138 minutes
Country: United States
Language: English-German

جزیره شاتر

در سال ۱۹۵۴ دو مارشال ایالات متحده، تدی دانیلز (لئوناردو دی‌کاپریو) و همکار جدیدش چاک ایول(مارک رافالو)، برای بررسی فرار یک بیمار روانی، از بیمارستانی در جزیره شاتر در نزدیکی بوستون با کشتی به این جزیره مسافرت می کنند. در هنگام ورود به این جزیره تد با رفتار های ناخوشایندی از طرف پلیس مستقر در جزیره روبرو می شود. در ادامه او احساس می کند که همه افراد داخل جزیره به نحوی در یک بازی که صرفا برای وی طراحی شده است بازی می کنند...

هزارتوی ذهن اسکورسیزی ؛ جزیره شاتر

نویسنده: مژگان شعبانی

فیلمنامه، میزانسن و تدوین زیرکانه همگی دست به دست هم داده‌اند تا زمانی که می‌پنداریم در مسیری رو به جلو در حال حرکت هستیم، در اصل در حال کنکاش درگذشته باشیم و درپایان با این سوال مواجه می‌شویم که آیا در راه درستی قدم برداشته‌ایم یا تمامی آنچه دیده‌ایم بیشتر باعث گمراه شدنمان شده است. واقعیت و حقیقت درهم تنیده، ما را در هزارتوی جزیره‌ی رمزآلود شاتر سردرگم می‌کند ، تشخیص اینکه چه چیزی واقعیت و چه چیزی حقیقت است کار دشواری است، لازم نیست چیزی کاملا واقعی یا کاملا غیرواقعی باشد، بلکه می‌تواند هم زمان جلوه‌گر هر دو مفهوم باشد.

در صحنه‌ی آغازین فیلم هیچ تصویر واضحی دیده نمی‌شود، فقط صدای جریان آب و بوق کشتی در هوایی مه‌آلود به گوش می‌رسد. ذات مه بسیار گنگ و نامفهوم است و هیچ چیز به وضوح دیده نمی‌شود و بعد به آرامی کشتی فولادین بزرگی از دل مه بیرون می‌آید ، این در واقع تمام حسی است که کارگردان در طول فیلم به مخاطب القاء می‌کند ،در دل آنچه که می‌بینید حقیقتی هست که از دیدگانتان پنهان شده است.

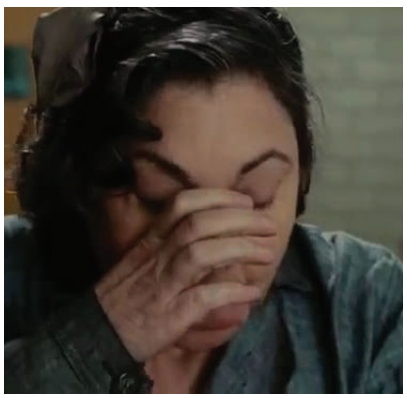
تدی دانیلز دچار دریازدگی شده و بسیار مستاصل است. در حالی که سعی می‌کند خود را آرام کند با خود می‌گوید: ((فقط آب است.)) این عمل همچنان که می‌تواند یک واکنش کاملا طبیعی باشد اما از طرفی می‌تواند نشان از نوعی ترس نشأت گرفته از ناخودآگاه فرد، نسبت به ذات آب باشد. زمانی که روی عرشه کشتی چاک از تدی می‌پرسد: ((حالت خوب است رئیس؟)) نشان می‌دهد که آنها از قبل هم را ملاقات کرده‌اند، حال آنکه پاسخ و چهره ی خشک و متعجب تدی که از او می پرسد: ((تو همکار جدیدم هستی؟)) بیانگر آن است تدی هیچ پیش زمینه‌ای از چاک ندارد و این سوال مطرح می‌شود که کدامیک از آنها حقیقت را می‌گویند؟

صحبت های ناخدا درباره‌ی جزیره‌ای که تنها یک راه ورود دارد و بخش اعظم آن زیر آب پنهان شده و متذکر شدن این نکته که ((طوفانی در راه است)) در کنار ناپایداری کشتی ، مقدمه‌ای می‌چینند که با شخصیتی غیر قابل نفوذ، عصیانگر و ناپایدار روبه‌رو می‌شویم.ورود به جزیره و حرکت در مسیر مارپیچ جاده تداعی کننده فیلم *درخشش اثر استنلی کوبریک* است.البته این ادای دین ها ، مختص به یک سکانس خاص نمی‌شود و در طول فیلم کاملا مشهود هستند. در ادامه متن به برخی از آنها اشاراتی خواهیم کرد. هنگام گذر از دروازه بیمارستانی که بیشتر شبیه منطقه‌ای نظامی است از آن دو خواسته می‌شود که اسلحه‌های خود را تحویل دهند حرکت جدی و بی نقص تدی در کنار رفتار ناشیانه چاک و نگاه تاسف بار مامور حفاظت این سوال را بوجود می‌آورد که چاک یک مارشال بی دست و پا است یا هویتی دیگر دارد؟ حیاط و فضای بیمارستان روانی یادآور فیلم *دیوانه از قفس پرید ساخته‌ی میلوش فورمن* است. هر چند که هیچ رفتاری از بیماران روانی بعید نیست اما برخورد آشنا و دادن اخطار سکوت به تدی از جانب بیماران، برای خود اوهم شک برانگیز است ، حال آنکه ماموری که اسلحه ی آنها را تحویل گرفت مدعی آن شد که تا به حال نشان مارشالی ندیده است.

نگاه های مشکوک چاک و دکتر کالی به هم در اولین ملاقات آشنا به نظر می‌رسد.اینکه کدام یک از اینها حقیقت و کدام یک برداشت حسی مخاطب از دیالکتیک تصاویری است که می‌بینند شبهه برانگیز است.در صحنه بازرسی اتاق راشل بیماری که ناپدید شدن او علت حضور آنها در جزیره است، تدی به شکل غیر منتظره‌ای قبل از هر اقدامی ،پیغام دست نویسی که زیر یک کاشی پنهان شده را می‌یابد. این عمل از هوش سرشار یک مارشال است یا از حافظه ای گنگ که راهنمای او شده

است؟
تا پایان صحنه‌ای که در میان صخره ها به دنبال راه فرار راشل از جزیره می‌گردند، مخاطب در قسمت مقدمه و آشنایی با جغرافیای محیط است.در صحنه‌ی بازپرسی از پرسنل بیمارستان رفتار و سوال های اصولی و هوشمندانه تدی از یک سو و رفتار بی قید چاک و نگاه های رد و بدل شده میان او و پرسنل این شبهه را بوجود می‌آورد که آیا این یک بازجویی ساختگی و بی‌اهمیت است یا حقیقتی در حال پنهان شدن است؟ اولین بار که اسم دکتر شیهان برده می‌شود دوربین نگاه مضطرب چاک را نشان می‌دهد و این اولین باری است که چاک در این باز جویی بی‌مقدمه به پشتیبانی از تدی وارد بازی می‌شود. القاء این حس که همه،آگاهانه با تدی وارد یک بازی شده‌اند تداعی‌گر همانقدر که حقیقی به نظر می‌آید ساختگی جلوه می‌کند و در تمام فیلم این مرز هرگز کاملا تمیز داده نمی‌شود. معرفی مکس ون سیدو (دکتر نهرینگ) برای اولین بار در اتاق نشیمن که از پشت سرنشان داده می‌شود یادآور *کری گرانت* در فیلم *بدنام اثر آلفرد هیچکاک* است که در حال تماشای زوجی در حال رقص می‌باشد. فلش بک‌هایی که از گذشته تدی چه زمان جنگ و چه درحین زندگی با همسرش به صورت تصاویری آشفته نشان داده می‌شود درشناخت ما نسبت حقیقت تدی کمک چندانی نمی‌کند و هیچ قطعیتی از او ر ا برای ما فاش نمی‌سازد. در صحنه بازپرسی کردن از بیماران، تدی از زنی درباره ی دکتر شیهان می‌پرسد و زن ناخودآگاه به چاک فیلم بازی اثر دیوید فینچر است. نورپردازی برخی از سکانس‌ها به شیوه نورپردازی فیلمهای نوآر دهه۵۰ است. بعنوان مثال ؛ صحنه‌هایی که تدی و چاک در حال پرسه زدن در بیمارستان از اطاق ورق بازی عبور می‌کنند یا نور پردازی اطاق تلفن که بصورت موضعی انجام شده است . هیچ راهی برای برقراری ارتباط یا احضار دکتر شیهان وجود ندارد. طوفان تمام خطوط را قطع کرده است اما به نظر می‌رسد که شاید توطئه‌ای در حال رخ دادن است. تمامی این ابهامات همزمان

نگاه می‌کند وقتی شروع به تعریف از محسنات دکتر می‌کند دوربین چاک را با لبخندی رضایت بخش نشان می‌دهد زن از چاک می‌خواهد تا برای او آب بیاورد و پیغامی را در دفتر تدی می‌نویسد که باعث تعجب بیش از حد او می‌شود . چاک برمی‌گردد و لیوان را به او می‌دهد اما وقتی زن آب می‌خورد هیچ لیوانی در دست او نیست . کارگردان تمام تمرکز ما را معطوف به پیغامی می‌کند که آنرا نمی‌بینیم. در اصل همواره تمرکز مخاطب را از حقیقت دور می‌کند که به برخی از جزئیات توجهمان جلب نشود. او همچنین در حال تلنگر زدن به مخاطب است که همه آنچه که فکر می‌کنی وجود دارد شاید نمود حقیقی نداشته باشد . طوفان و باران لباس‌های آنها را خیس می‌کند پس محکوم به پوشیدن لباس بیماران می‌شوند از اینجا به بعد وارد مرحله جدیدی می‌شویم مارشال تیزبین ما حالا



از لحاظ ظاهر هم شبیه بیماران شده است، حال خوبی ندارد و هر لحظه بیمار و بیمارتر می‌شود ، فلش بک‌ها و توهمات تدی بیشتر می‌شود.او بین پیدا کردن راشل و لیدیس سردرگم است ، طوفان شدید تمام امیدهایش را در این مکان دیوانه‌وار از بین برده است، احساساتی در هم پیچیده به او هجوم می‌آورد. زمانی که بعد از پیدا شدن راشل با چاک به دفتر دکتر کالی می‌روند تدی دچار سردرد می‌شود و برق آسمان و صدای رعد برایش غیر قابل تحمل می‌شود و وسط اتاق غش می‌کند تمام اینها نشانه بروز حمله عصبی ناشی از ترس (وحشت زدگی) می‌باشد. چه زیرکانه کارگردان از مجسمه پان(یکی از الهه های یونان نماد ترس و وحشت)در پس زمینه اتاق دکتر کالی بهره برده است. از این پس وارد مرحله ی دیگری می‌شویم. تدی‌ادامه توهمات و رویاهایش را در بیداری نیز تجربه می‌کند .مثل زمانی که در خوابگاه بیدار می‌شود و همسرش را در آنجا می بیند .

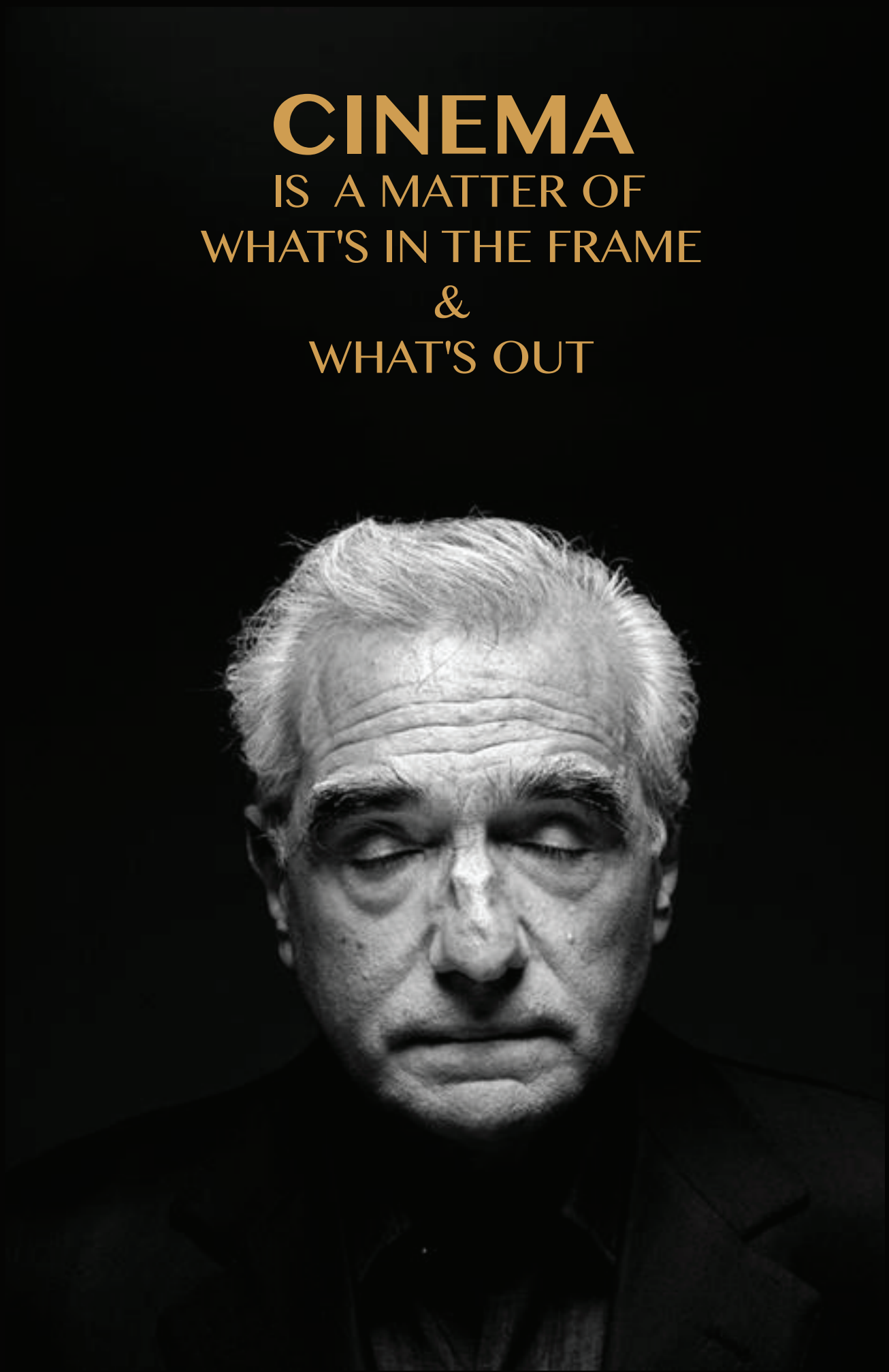
تدی وارد بخش C می‌شود و آنجا جرج نویس را در سلولش پیدا می‌کند صورتش به علت ضرب و شتم مجروح شده و به خود می‌لرزد ،جرج به او می‌گوید که خود تدی این کار را با او کرده است او نکاتی را متذکر می‌شود مثل: ((این یک بازی است به خاطر تو، قرار نیست چیزی رو کشف کنی، اگه می‌خواهی واقعیت را کشف کنی دولاریس را رها کن، چاک شخصی که تو گمان می‌کنی نیست، تو هرگز این جزیره را ترک نمی‌کنی.))آیا جرج دارد رازهای جزیره را فاش می‌سازد یا تمام اینها توهمات ذهن بیمار تدی است کدامیک واقعی است؟ او حالا به همه چیز شک کرده است حتی از چاک می‌خواهد که دنبال او نرود اما وقتی پشیمان می‌شود و نزد چاک برمی‌گردد جنازه اورا پایین صخره ها می‌بینند، از صخره پایین می‌رود(ادای دینی به فیلم *شمال به شمال غربی* اثر *آلفرد هیچکاک*)، اما جنازه دیگر آنجا نیست. در واقع تمام نشانه‌ها مبتنی بر وجود یا عدم وجود هر اتفاقی در صحنه های بعدی نقض می‌گردد و تمام این ضد و نقیضها باعث می‌شود که نتوان صحه‌ای بر این گذاشت که آیا تدی واقعا زنی را در غار دیده است یا نه؟آیا این ملاقات از همان توهمات بیداری است ! زن به تدی درباره قرصها و سیگارهای بیمارستان هشدار می‌دهد و از او می‌پرسد :((آیا در حالت بیداری توهم دیده است ؟)) این جمله خود مهر تاییدی بر آن است که مشاهدات او می‌تواند توهم حاصل از دارو برای یک مارشال باشد همچنان که می‌تواند هذیانات ذهن پریشان یک بیمار باشد.اگر گروهی قطعیات عینی ما را منکر شوند جهان پیرامونمان با ما بیگانه می‌شود و تعریف نسبی این بیگانگی را دیوانگی می‌نامند سکانس کوتاه دوش گرفتن تدی ادای دین دیگری به *آلفرد هیچکاک* و فیلم *روانی* است. زمانی که دکتر کالی به او می‌گوید: ((تو همکاری نداشته‌ای))، تدی مُصِر می‌شود که برای نجات چاک به فانوس دریایی برود. رفتارهای تدی برای نجات دادن چاک گویای چیست؟ یک مارشال برای نجات همکارش یا شخصی که دیگر تاب از دست دادن اطرافیانش را ندارد! حتی ترس یا نفرتی که در آغاز فیلم نسبت به آب دارد دیگر نمی‌تواند مانع او

شود، این مواجه شدن با ترس های درونی در کنار صحنه ی بالا رفتن از پله های فانوس تداعی‌گر فیلم *سرگیجه* اثر *آلفرد هیچکاک* است.
در فانوس دریایی دکتر کالی که گویی از قبل انتظار تدی را می‌کشیده تمام پیش فرض های او را از ماهیت‌اش زیر سوال می‌برد.اشخاصی که شخصیت‌هایی را می‌بینند یا اظهار می‌کنند که در گذشته آنها را دیده‌اند در حالی که این اشخاص ماهیت حقیقی ندارند ،در واقع در حال بازی کردن نقش‌هایی زاده ذهن و درون خودشان هستند ؛پس اسامی که برای این اشخاص غیر واقعی انتخاب می کنند ترکیبی از الفبای اسم خودشان است ، و با مقایسه دو اسم (Edward Daniels و Andrew Laeddis) و (Rachel Solando و Dolores Chanal) درمی‌یابیم که این دو اسم بسیار هوشمندانه انتخاب شده‌اند و حروف الفبای آنها کاملا یکی بوده و فقط جابه‌جا شده است. در ادامه این سکانس زمانی که تدی اسلحه را به سمت چاک می‌گیرد اسلحه چسبیده به دوربین است که اولین بار توسط *لئو کروز* هنگام شلیک به *اینگرید برگمن* در فیلم *طلسم* شده ساخته‌ی *آلفرد هیچکاک* دیده می شود.
زمانی که تدی روی تخت به هوش می‌آید و گویی به تمام حرف‌های دکتر درباره خودش ایمان آورده است، بازی ظریف دیکاپریو، نحوه ی بیان دیالوگ ها به گونه ای است که نمی‌توان اطمینان یافت که او واقعا به آنچه می‌گوید واقف است یا تنها تلاش می‌کند تا به این بازی خاتمه دهد. حتی در صحنه‌ی آخر که تدی روی پله‌های بیمارستان کنار چاک نشسته است و به او می‌گوید : «کدام بهتر است؟ زندگی مثل یک هیولا یا مردن مثل یک قهرمان » بعد بلند می‌شود و داوطلبانه به سمت فانوس می‌رود، این پایان مبهم نه تنها به تمام سوال‌های مخاطب پاسخ نمی‌دهد بلکه سوالی را در ذهن مخاطب باقی می‌گذارد که حقیقت وجود تدی چه بود؟ آیا او یک مارشال بود یا یک بیمار روانی؟ در واقع هویت تدی برای ما روشن نمی‌شود . این قدرت است که حقیقت را تعیین می کند و این همان حرف *پل میشل فوکو* است که درکتاب *تاریخ جنون* می گوید.
قهرمان فیلم و ترس‌های نشات گرفته از گذشته‌ی فراموش شده در جزیره‌ی همیشه طوفانی، باریدن باران و رعد و برق ما را به یاد فیلم *مارنی* از آثار *آلفرد هیچکاک* می‌اندازد.
نقش فانوس دریایی راهنمای کشتی های است که در تاریکی دریا سرگردانند و نقش مغز راهنمای انسان است . آیا این تعمدی از سوی کارگردان است که در فیلم عمل جراحی روی مغز در فانوس دریایی انجام می‌شود؟

اسکورسیزی بوسیله‌ی ارجاعاتی که در طول فیلم به صورت عینی یا مفهومی شاهد آن هستیم بر فرمالیستی بودن اثر تاکید می کند ارجاعاتی از جنس میزانسن، تعلیق، فضاسازی ، پایان و حتی تم فیلم که مشابه مطب *دکتر کالیگاری* اثر *رابرت وینه* است، وسواس او بر ادای این مهم است. اومیگوید: ((برای روح بخشیدن به فیلم دیدن آثار *وال لتون* تاثیر بسزایی داشته است و همچنین تم رنگی فیلم الهام گرفته از کارهای *ماریو باوا* است.))
اسکورسیزی درباره ی برخی از کات ها که درتداوم تصویری با یکدیگر؛ رکورد حرکتی بازیگران نادیده گرفته شده است یادآور می‌شود: «حتی حس می‌کردم تداوم حرکت بازیگر در برش های فیلم ، گاهی حس لازم را از صحنه می‌گیرد ، به دنبال تصویر آشفته از یک هزارتوی ذهنی بودم واین شیوه تدوین مناسب این کار بود.» و همچنین اضافه می‌کند: «هنگام تدوین متوجه شدیم حتی اضافه کردن یک نمای واکنش می‌تواند کل صحنه را بی‌تاثیر کند.»
شاتر آیلند فیلمی آمریکایی با رویکرد روانشناسانه است که سال ۲۰۱۰ ، بر اساس رمانی با همین نام نوشته ی دنیس لیهانکه سال ۲۰۰۳ به چاپ رسید و اسکورسیزی نیز در فیلم بسیار به متن وفادار بوده است.

CINEMA

IS A MATTER OF
WHAT'S IN THE FRAME
&
WHAT'S OUT



اسکورسیزی ؛ پرسیونیستی

نویسنده: دیوید بوردول | مترجم: مرضیه زمانی

حالتی که اون زن خودش رو نمایش می‌داد برام خیلی جالب بود. مدتی بعد، به این نتیجه رسیدم لحظه ای که اون زن از صندلی بلند می‌شه رو باید با سه برداشت گرفت . سه نمای نزدیک. چون که به نظرم، اون مرد هرگز اون لحظه از زندگیش رو فراموش نمی‌کنه و بارها اون صحنه رو مرور می‌کنه... این تنها مشاهده اونه (شاید آخرین) خاطره اون زن(همسرش)، این که قراره از این به بعد اون رو به چه شکلی در خاطراتش به یاد بیاره... ما آن را بسیار سریع برداشت کردیم. برای هر نمای نزدیک دو برداشت، یکی با تکنیک ۲۴ فریمی، دیگری ۳۶فریمی و نهایتا ۴۸ فریمی.

مارتین اسکورسیزی، عصر معصومیت

کارگردانان کمی در ساخت یک فیلم دربارهٔ چگونگی صدا و تصویر آن چُنین موشکافانه عمل می‌کنند. مارتین اسکورسیزی، که به تکنیک در کار فیلم‌سازان کلاسیک حساس است، همواره تلاش کرده به هر تصویر هویتِ واضح دیداری و شنیداری ببخشد. او را همواره برای تکنیک‌های عالی خود در سبک رئالیسم تحسین کرده‌اند و معمولا این رئالیسم وی را جسورانه می‌دانستند.

وی غالبا، کارگردانی ذهن‌گرا محسوب می‌شود. این کیفیت ورای بازیِ فوق‌العاده‌ی هنرپیشه‌هایش می‌رود. او هراسی از به کار بردن تکنیک‌های سینمایی نامعمول ندارد تا ما را جسورانه به درون ذهن و احساساتِ شخصیت‌هایش هدایت کند. برای این منظور برخی تکنیک‌های برجسته سنتی و کلاسیک هالیوود را با هم ترکیب می‌کند. پس جای تعجب نیست که باور وی چنین باشد که تاریخ سینما بر فراز تک به تکِ تصمیم‌های کارگردانان ایستاده است.

غارتگران ازمیان مه آشکارمی‌شوند پشت و رو

به محضِ این که فیلمسازان آمریکایی روشی برای بیان بصری داستان در اواخر دهه ۱۹۱۰ ارائه کردند، فیلمسازان دیگر کشورها با سرعتی باورنکردنی در پیِ ادامه این موضوع ، به عینی‌سازیِ مفاهیم ذهنی خودشان پرداختند؛ چیزی چون حوزه‌ای بین المللی در زمینه تکنیک‌های سینمایی پدیدار گشت. برای بیان احساسات و تجربیات درونی انسان‌ها، کارگردانانِ آلمانی دهه‌های ۱۰ و ۲۰ میلادی بیشترِ تمرکز خود را بر روی جنبه‌های فیلم سازی مانند: میزانسن، پرفرمنس، صحنه‌پردازی، چیدمان، نورپردازی، طراحی لباس و گریم معطوف کردند. نمونه کلاسیکی برای این مطلب، فیلم مطب دکتر کالیگاری (۱۹۲۰) است. فیلمی که در آن حرکت دوربین بسیار دقیق و محتاطانه است و در مقابل چیدمان صحنه و بازی بازیگران تلاشی است عملی برای به تصویر کشیدنِ نوعِ نگاهی که یک مرد دیوانه به دنیای اطرافش دارد.

کارگردان در فیلم دکترکالیگاری به بازسازی اشیاء، آن گونه‌ایی که خود می‌خواهد و نه آن طور که در واقعیت هستند، می‌پردازد. روند بصری که توسط زاویه دیدی لرزان و چیدمانی فانتزی و مخدودش نمایش داده می‌شود.

این نمایش پیچیدگی‌های بصری در سینما، تبدیل به نام و نشانی برای اکپرسیونیسم آلمانی گردید. محققان درباره آن سری فیلم‌هایی که مشخصا به این دسته از مجموعه سبکی تعلق می‌گیرند بسیار بحث دارند، اما کالیگاری، و در کنار آن فیلم‌هایی چون از سحر تا نیمه شب(۱۹۲۰) و راسکولنیکوف(۱۹۲۳) ، بی هیچ بحث و جدلی از بهترین نمونه‌هایی هستند که جهان را چون بازتابی از پریشانی روانی شخصیت نمایش می دهند.

درهمان مقطع زمانی، سینماگران فرانسوی نیز مشغول آزمودن سینمای ذهن‌گرا بودند. با این تفاوت که آن‌ها برعکس تمرکز بر میزانسن و مسائل مرتبط با چیدمان صحنه، تمرکز خود را بر روی دوربین و نحوه فیلم برداری گذاشتند تا بتوانند بدین سان در آثار خود زاویه دید عینی و ذهنی را نمایش دهند. در این رویکرد که آن را امپرسیونیسم فرانسوی می‌خواندند، ما به «قاب بندی، زوایای مختلف فیلم‌برداری، تغییر فوکوس، حرکت آهسته دوربین و سایر تکنیک‌های فیلم‌برداری مواجه می‌شویم که برای نشان دادن حالات روانی شخصیت‌ها استفاده شده‌اند. بدین ترتیب است که در فیلم ژرمن دولک مادام بوده (۱۹۲۳)، همسر ستم دیده شوهرش را در هیبت هیولایی می‌بینند.

در فیلم الدورادو (۱۹۲۱)، مارسل ال هربیر از یک فیلتر مه آلود برای نمایش پریشان‌احوالی شخصیت زن قصه استفاده می‌کند، پیش از آن که اجازه دهد که این شخصیت تور خود را کنار زده و چهره‌اش را در معرض نمایش مستقیم دوربین قرار دهد.

کمی بعدتر پیشگامان فیلم سازی شوروی به جای میزانسن و تکنیک‌های مرتبط به حرکات تخصصی دوربین، به کار تدوین پرداختند. آن‌ها برای به کارگیری این تکنیک از مونتاژ گرافیکی و کات‌هایی که تداوم موقتی و ظاهری صحنه‌ها را درهم می‌ریختند، استفاده کردند تا تاثیرات چشم گیری خلق کنند. البته این سه دسته بندی تلاش تکنیکی بسیار مهیا و ساده ای هستند، اما می‌توان به برخی نمونه‌های عملی فیلم‌برداری در سبک اکسپرسیونیسم آلمانی اشاره کرد، مثلا : تکنیک حرکت سریع دوربین در فیلم نوسفراتو(۱۹۲۲) . در مورد فرانسوی‌ها نیز می‌توان اشاره کرد که خیلی پیش‌تر از شوروی‌ها از کات‌های سریع و پشت سر هم استفاده می‌کردند، همان طور که درفیلم چرخ(۱۹۲۳) اثری از گانس، نشان داده شده است. از طرفی دیگر برخی کارگردانان شوروی مانند ایزنشتین به کند و کاو در روش‌های نامعمولی همچون نورپردازی نامعمول و انتخاب زوایای مختلف دوربین پرداختند. شاید باید اضافه کرد که این تکنیک‌های مشترک در فیلم‌سازی، اغلب برای اهداف گوناگونی به کارگرفته می‌شدند. کات‌های سریع در فیلم‌های به سبک امپرسیونیسم بیشتر به قصد ارائه تجربیات گسترده شخصیت‌ها استفاده می‌شد تا به هدف به تصویرکشین پویایی موقعیت‌های تاریخی برای مخاطبان، که این هدف اصلی فیلم‌سازان شوروی را تشکیل می‌داد.

کات‌های سریع در راندن کارناوال در فیلم قلب زیبا (۱۹۲۳) از ژان اپستاین تصویری از طوفان آشفتگی‌های احساسی است که از سوی شخصیت داستان ادراک می‌شود. درحالی که کات‌های سریع در شورش خیابانی فیلم اعتصاب(۱۹۲۵) به بازنمایی احوال شخصیت و احساسات وی نمی‌پردازد، بلکه مقصود آن ایجاد تعلیق در مخاطب و غافلگیری او است.

به هر حال دسته بندی من تنها شمه‌ایی مختصر از درک سیر پیچیده تاریخی را مشخص می‌کند. [مسئله‌ایی که در ابتدای متن به عنوان حرف و باور اسکورسیزی بدان اشاره شد.] منظور کلی چنین است که کارگردانان هردو سبک اکسپرسیونیم آلمانی و امپرسیونیسم فرانسوی دهه ۲۰میلادی،در پی آن بودند تا با استفاده از تکنیک‌های فیلم‌سازی خاص و تعریف شده به تماشاگران حس عمیق‌تری از حس تجربی و وضعیت‌های روانی شخصیت‌ها ارائه دهند.

سینمای آمریکا به صورتی گزینشی برخی از این تاکتیک‌های نورپردازی و طراحی صحنه را انتخاب کرده است. در این میان می توان از ویلیام کمرن منزیز به عنوان یکی از اشخاصی که دست یافته‌های آلمانی‌ها را به سینمای آمریکا وارد کرده است، نام برد.

می‌توانید نشانه‌هایی از اکسپرسیونیست را در در فیلم آقای موتو ببینید. به‌علاوه فیلم‌های دهه ۴۰میلادی

به‌صورتی اختصاصی با تقلید از حقه‌های فیلم‌برداریِ امپرسیونیستی به ساخت و نمایش حالت‌های مستی، هذیان ، توهم و سایر دگرگونیِ در احوالات شخصیت‌های داستان می پرداختند.
فیلم طلسم‌شده (۱۹۲۵) از هیچکاک و آخرهفته از دست رفته(۱۹۴۵) از بیلی وایلدر مثال‌هایی معروف در این بحث هستند.
به طور مرسوم این اشاراتِ امپرسیونیستی و اکسپرسیونیستی کمکی بودند برایِ نمایشِ جرم و جنایات، روان پریشی و یا شیوه‌های ژانری. بسیاری از این فیلم‌های غیر واقعیِ ناپسند در دهه ۵۰ میلادی ، از رده بندی درجه الف خارج شدند. اما توانستند به صورتی دیدنی و تماشایی در ژانرهای ترسناک و آثار آوانگارد آمریکا ازکارگردانانی مانند دِرِن ، مارکوپولوس و دیگران باقی بمانند.
یکی از الطاف اسکورسیزی در دهه ۷۰ میلادی احیا و تحکیم این میراث سینمایی بود. در حالی که ما مشغول جشن گرفتنِ موفقیت‌های فیلم‌های وی برای رئالیسم شهری و روش‌های نوینِ بازیگری بودیم ، بسیاری فیلم‌های دیگر او نیز در زمینه ی سینمای ذهن گرا مشغولِ فعالیت بودند.

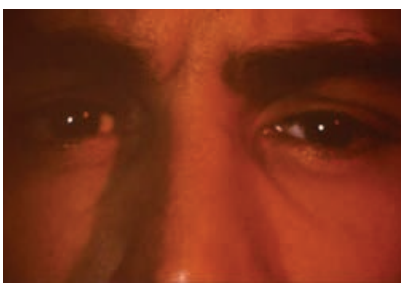
بدل کردن خیابان ها به جایی زشت اما محلی برای تامل (پست و با ارزش)

همگی ما آن رفاقت‌های پوچ و بی‌ارزش را در فیلم خیابان‌های پایین شهر(۱۹۷۳)به یاد می‌آوریم. آن جو خشن که معمولا مسبب آن بی کله‌گی‌های جانی بوی بود ، تنش‌ها و کشمکش‌های محله با تمام آن سلسله مراتب و تشریفاتی که درباره جایگاه زورگوها و قلدریِ آن‌ها و دروغ‌ها و دعواهایشان بود. در کنار تمام این نشانه‌های رئالیستی، ما شاهد روایتی به غایت زیبا هستیم، مانند وقتی که چارلی خرامان وارد کلوپ می‌شود، آن‌چه هست، معادلِ بصری است از شادیِ او از بودنِ میان رفقا و زن‌ها و صحنه به گونه‌ای تصویر سازی شده است که کیتل، به جای راه رفتنِ معمولی و گذر از برابرِ چارلی، در حالِ سواری دیده شود.

این حس رضایتمندی به تصویر کشیده شده از زاویه دید چارلی توسط تکنیک صحنه پردازی امپرسیونیسم جدید، کمی بعدتر در همین صحنه به کمک آهنگی از رابر بیسکیت توازنی زیبا در صحنه و با سایر اتفاقات برقرار می‌کند. حال که دیگر چارلی بسیار سرخوش شده است با حرکاتی مضحک و نمای نزدیکی که از صورت وی داریم، می‌بینیم که چه طور نقش بر زمین شده و سرش به زمین کوبیده می‌شود.

چارلی در حالی وارد آن کلوپ می‌شود که خود را مسیح معرفی می‌کند، مرد خدایی که برای فرماندهی و راهنمایی آمده است. حال آن که در صحنه قبلی که بدان اشاره شد فروپاشیِ ذهنی وی در اثر زیاده روی شراب خواری، سبب تشویش وی نسبت به بدهی جانی بوی می‌شود.
در نگاهی جامع‌تر باید گفت که به کلابِ تونی با استفاده از صحنه‌های آهسته حال و هوایی بسیار غیرواقعی داده شده که در کنارش حرکت‌های شخصیت ها با موسیقی هم‌گام شده است.
اگر کار دوربین در صحنه احوالات چارلی را با کمک روش امپرسیونیستی تقلید کرده است، آن نور قرمز کلوپ نشان دهنده‌ی التهاب و تشویش چارلی است که در سطحی اکپرسیونیستی به تصویر کشیده شده است.

راننده تاکسی(۱۹۷۶) معروف ترین اثر اسکورسیزی در به تصویرکشیدن مقوله ذهن‌گرایی در سینما به شمار می‌آید. درهمان صحنه آغاز فیلم، نمای حرکت تاکسی در انبوهی از غبار شناور و بخار به نمای چشم‌های یک مرد کات می‌خورد و در ادامه به صحنه محو شدن شهر از پشت شیشه باران زده جلوی اتومبیل.



از همان آغاز فیلم، اسکورسیزی یکی از بنیادی‌ترین استراتژی‌های خود را تعریف می‌کند: انگیزه‌ی رئالیستی برای تاثیرات اکسپرسیونیستِ حاضر در فیلم. باران کاملا معمولی است، اما تصویربرداری از آن از پسِ شیشه جلوی اتومبیل و اضافه کردنِ حرکت آهسته دوربین به آن لرزشی ورای این جهانی بخشیده است . همین طور که نور چراغ آن ماشین تاکسی، شیشه را به آهستگی روشن می‌کند، و ما عابران پیاده‌ایی را می‌بینیم که در میان ابرهای سایه‌روشن چون ارواح مردد در حرکت هستند و صورت راننده تاکسی در نوری قرمز غرق می‌شود. گویی که بازتاب نورچراغ راهنما بر صورت وی افتاده است، اما به صورت غیرواقعی اشباع‌شده جلوه می‌کند، همچون صحنه کلوپ در فیلم خیابان‌های پایین شهر.

ما شاهد نماهایی از نیویورک حقیقی هستیم، اما از فیلترِ نگاهِ مردی که آن را همچون گندابی بزرگ تصور می‌کند. پیرنگ داستان از طریق صدای راوی که خاطراتِ وی را قرائت می‌کند و تقطیع سریع که در خلال حرکت تاکسی در شهر ایجاد شده است، مارا خیلی زود مبهوت و میخکوبِ هوشیاری این شخصیت می‌کند. علاوه بر این‌ها، موتیف‌هایی که در این فیلم ارائه می‌شوند، مانند آب که نشانه پاکیزگی است وتلالو نورهای گوناگون، همگی در راستایِ روند به تصویر کشیدنِ مضمون فیلم استفاده شده‌اند. منظور کلی چنین است که اسکورسیزی تکنیک‌های امپرسیونیستی و اکسپرسیونیستی را به روزرسانی کرده تا ذهنیاتِ یک مرد را با استفاده از تصاویر فاش کند.

کیست که زمین را از گناهان پاک کند
آحیای مردگان

در برخی از فیلم‌ها، اسکورسیزی تکنیک‌های خود را مستقیم‌تر به کار گرفته و ذهنیت‌گرایی را خیلی خلاصه نمایش داده است . مثلا، جوایز مسابقات و تصورات ویکی در فیلم گاو خشمگین(۱۹۸۰) و یا خواب و خیالات آن مرد در سلطان کمدی(۱۹۸۲). اما سایر فیلم‌های او ما را عمیقا در ذهنیت‌گرایی غرق می‌کنند و جهان را از فیلتر احساساتِ یک شخصیت به نمایش می‌گذارد.

برای تلاش بیشتر در جهت حرکت در این مسیر و دستیابی به مثال‌هایی دقیق‌تر، می‌توانیم به احیای مردگان(۱۹۹۹) نگاهی بیندازیم. این فیلم درباره پیراپزشکی است که توسط روح‌هایی که می‌توانسته آن‌ها را نجات دهد، تعقیب شده و مورد آزار و تهدید به مرگ قرار می‌گیرد. اسکورسیزی همراه با فیلمبردار رابرت ریچاردسن و طراح تولید دانته فرتی تکنیک‌های کابوسی و سیاهِ فیلم را از نو زنده می‌کنند. گویی که نشاطِ حاصل از نجات دادنِ جانِ انسان‌ها برای فرانک پیرس با یاسی که هرشبِ به دلیلِ قمار کردن با مرگ، جایگزین می‌شود. نتیجه تجربه‌ای دیگر در نئو امپرسیونیسم و نئو اکسپرسیونیسم است.

بار دیگر باران و نور که به صورت ابژه‌هایی در زندگی شهری در این فیلم خودنمایی می‌کنند، تبدیل نشانه‌ها و تجسماتی از روح رنج دیده شخصیت قصه می‌شوند، نشانه‌هایی که با کمک دوربین و قاب‌بندی به تصویر کشیده شده‌اند. و آن شیشه جلوی اتوموبیل که به چهره‌ی فرانک حالتی روح گونه می‌دهد.

همچنین، ترکیب نقش‌ها و رنگ‌ها، که از فیلتر یک ماشین در حالِ حرکت دیده می‌شوند به گونه‌ای مخدوش شده‌اند که بازنمایی از تشویش و ترس قهرمان قصه باشد، برای ما به نمایش درآورند. تا جایی که حتی برای نمایش غرق شدن هرچه بیشتر و بیشتر فرانک در درماندگی، دوربین آمبولانس را به صورت وارونه و نیز از پهلو دنبال می‌کند.

شاید آن تماس‌های ظریف، تابشی از نور ضعیف سفیدِ ساطع شده ایی باشند که، در ابتدا به نظر نشانه‌هایی از فرا رسیدن مرگی هستند، که

به‌صورت نوری ضعیف از بدن پدر مری و آن مردی که در خیابان پیدا شد ساطع می‌شدند.

اسکورسیزی به صورت کامل وارد اکسپرسیونیسم می‌شود. قاعدتا سکانس‌های رویا وجود دارند، اما ما تصویر فراموش نشدنی سای، فروشنده‌ی مواد را مشاهده می‌کنیم که بر میله‌های یک پرچین به میخ کشیده شده و به سوی آسمان‌خراش‌ها کشیده شده و در همان حال آتش‌بازی پیکرش را حالتی ویژه می‌دهند. کمی بعد، فرانک که در شهر پرسه می‌زند و هر چه بیشتر به سقوط روانی نزدیک می‌شود، هر زنی در خیابان را چون رزا می‌بیند، زنی که نتوانست نجاتش بدهد.

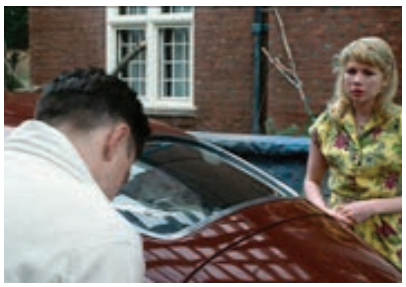
در صحنه آخر، فرانک مرگِ پدر مری را به وی اطلاع می‌دهد درحالیکه وی را به صورت رُزا می‌بیندو مری او را به داخل خانه دعوت می‌کند و در ادامه می‌بینیم که وی در آغوش مری به خواب می‌رود. نمای پایانی، به آهستگی ازالگویی ساده یا بهتر بگوییم الگویی تاریک به سمتِ تیشرت فرانک که نوری خیره کننده از آن ساطع می‌شود ، تغییر زاویه می‌دهد.

این تغییرات در نور وشفاف‌سازی صحنه، که از هیچ منبع واقعی و حاضر در صحنه ساطع نشده‌اند، در تلاش هستند تا به ما چنین القا کنند که فرانک بالاخره به اندازه سرِ سوزنی رنگ آرامش را حس می‌کند. در حالی که همچنین به صورت جزئی به این نکته نیز اشاره دارد که پرتو معنوی، با گذر از یک انسان زجرکشیده‌ی غیرروحانی وارد این دنیای سیاه شده است.

جزیره شاتر (۲۰۱۰) هردو جنبه اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم اسکورسیزی را در برمی‌گیرد.

این فیلم میان واقعیت و مجاز در نوسان است. بخشی از آن‌چه که می‌بینیم به حقیقت دارد در این فیلم رخ می‌دهد، اما بخش دیگر آن به طور کاملا مجزا تنها در ذهن تدی/ادوارد در حال شکل‌گیری است و هیچ حقیقت بیرونی ندارد. فرق در این است که بیشترِ بار تکنیکی این تصویرسازی‌ها بر دوش سبک اکسپرسیونیسم است. صرف نظر از سکانس‌هایی که شخصیت مرد داستان در حال خواب دیدن است، توهماتِ اصلی و کلیدیِ وی که در هنگام بیداری با آن‌ها مواجه است، در شرایطی بدون تحریف ارائه می‌شوند.

مثلا، صحنه مکالمه وی در غار با ریچل سولاندوِ دوم، کاملا ساخته و پرداخته ذهنِ روانپریش وی است. سایر صحنه‌ها، میان واقعیت و مجاز حاضر در ذهن تدی در نوسان هستند. مانند زمانی که در حال منفجرکردن ماشین دکتر کالی است و در خلال آماده کردن شرایط، می‌بینیم که دارد با همسرش دلُرس صحبت می‌کند، اما در صحنه بعد در همان سکانس دیگر اثری از همسرش نیست.



به شخصه تمامی این تکنیک‌های فیلم‌سازی ذکر شده را نسبت به روش اصیلی که اسکورسیزی در آن محله‌های نیویورک را تصویرسازی کرده و عینیت بخشیده است، بسیار کمتر مبتکرانه و خلاقانه می‌بینم. آن بیمارستانی که شبیه به یک ساختمان سبک گوتیکی ساخته شده است، آن اطاق‌هایی که بیشتر شبیه به سلول هستند تا یک اطاق معمولی و آن جزیره طوفانی همگی

این‌ها موقعیت‌های کمتری را برای نمایش آن سبک بدیع فیلم‌سازی وی ایجاد می‌کنند تا نماهای شهری در فیلم های این کارگردان.
علاوه بر این‌ها به نظر من آن سبک تکنیک قدیمی که پیرنگ فیلم جزیره شاتر را شکل می‌دهد، بر دلایل بعیدی تکیه دارند، دلایلی که هزاران پایان باز را در فیلم سبب می‌شوند.
مثلا اگر آن طوفانی که دکتر کالی از آن حرف می‌زند رخ نداده است، پس یعنی اینکه آن مشاجره با چاک هم رخ داده است؟ چرا دکترها حتی پیش از آن که تدی وارد اطاق شود هم دارند درباره طوفانی ناموجود صحبت می‌کنند ؟ و آیا افراد دیگر ساکن در آن تیمارستان [بیماران] ، حقیقتا می‌توانند از عهده نقش‌هایی به آن پیچیدگی که به آن‌ها محول شده است برآیند؟ این سوال برای من مطرح شده است که گویی این فیلم از مدل فیلم‌های شایمالان دکوپاژ و طراحی شده است؟
با این وجود شیوه به کارگیری اسکورسیزی که فروپاشی ذهنی تدی را به عنوان بهانه‌ایی برای کات‌های نامنطبق (که قبلا به آن‌ها پرداخته ام) استفاده کرده است، بسیار قابل تحسین است. برخی حقه‌های سینمایی که مثلا، با یک لیوان آب انجام داده است بسیار هوشمندانه هستند. و نیز آن تدارکاتِ پایانی [به خدمت گرفتن دوربین و میزانسن] که پیچشی مضاعف را بر پیرنگِ قصه می‌افزایند، بدان سبب هستند تا تمامی آن اتفاقاتِ دیوانه کننده در طی داستان را معنا ببخشند.

راش بنداز
کرانک (۲) : ولتاژ بالا

می‌شود چنین ادعا کرد که استعداد اسکورسیزی در این پروژه به خوبی جفت و جور شده است. ما متوجه ایرادات پیرنگ داستان نمی‌شویم، زیرا که سبک مطمئن وی به آرامی و بسیار روان ما را در روند پیشروی داستان هدایت می‌کند. در واقع همین اطمینان وی است که، اجازه می‌دهد تا من آخرین نظر خودم را ایراد کنم.
تکنیک‌های روایت‌گری در هالیوود در دهه‌های اخیر به خصوص، بسیار طولانی و هجو آمیز شده است. افزون بر چهل سال، شاید هم بیشتر است که فیلمسازان «سبک تداومی» را که در دهه‌ی ۱۰ میلادی ساخته شده است، درکارهایشان وارد می‌کنند. آن‌ها تعداد کات‌ها را بیشتر کرده‌اند، گاهی به طور میانگین بین ۲ تا ۳ کات در ثانیه برای هر نما در طول یک فیلم. آن‌ها تمرکز خود را بیشتر روی نماهای منفرد از یک شخصیت گذاشته‌اند و این نماهای تک نفره هم اغلب به صورت نمای نزدیک هستند.
کارگردانان همچنین از استفاده از لنزهایی با عمق میدان بالا استقبال می‌کنند (برای تاثیرات بیشتر زاویه دید). نیز از زاویه های دید عریض (که معمولا سبب تغییراتی در نمایش واقعیت می‌شوند). این فیلم‌سازان به مسئله دوربین نیز بسیار اهمیت می‌دهند. مثلا ترَکینگ دوربین، و یا حرکات دایره‌وار و چرخشی حول شخصیت‌ها هنگامی که صحبت می‌کنند. فرض‌های پایه‌ی سینمای متداوم نقض نشده‌اند، اما نتیجه تصاویری تهاجمی‌تر هستند. بنابراین من آن را «تداومِ تقویت‌شده» می‌نامم.
به نظر می آید که «تداومِ تقویت‌شده» به زیربنای اصلی برای تمامی فیلم‌سازان مطرح آمریکایی و کشورهای خارجی تبدیل شده باشد.
مضاف بر تکنیک‌های این سبک برخی از فیلم‌سازان همچنین،بسیاری جزئیات و ریزه کاری‌های فانتزی را نیز به آن اضافه کرده‌اند.
تکنیک‌های پر زرق و برق متعددی بسیاری از فیلم‌های امروزی را پر کرده‌اند. مثلاحرکت آهسته ، سریع ، رو به عقبِ و یا لرزشیِ دوربین فریز فریم و جامپ کات‌ها که برای القای حس هیجانی استفاده می‌شوند. تغییرات نامنظم درهمنشینی رنگ‌ها(میان رنگ‌هایَ گوناگون و طیف تک رنگی)، قاب بندی های عمدیِ عجیب و غریب ، چیدمان ارائه تصویرِ از بالا، فوکوس‌های نامتعارَف، تصویربرداری‌های دوربین روی دست (که باز هم با لغزشی عمدی همراه است)، و نیز در مورد موسیقیِ متن فیلم هم می‌توان به صداهَای مهیب و شوم، صدای گوش خراشِ برخورد آهن آلات با هم و صدای تردد (کوچه و خیابان) اشاره کرد.
مهلکه (۲۰۰۹) و مجموعه فیلم‌های بورن نمونه‌های متعادلی هستند، اما با رفتن به سوی غایتِ آن، شما کرانک ۲:ولتاژ بالا را درید. این‌جا تداومِ تقویت‌شده، خودش هم چنان شدت یافته که به اوج هنر هیجانی رسیده است. «بر فراز همه» به نظر نمی‌رسد عبارت درستی باشد،این‌جا به نظر می‌رسد دیگر جایی برای بالاتر رفتن نباشد.
این سبک شیک و پرغرور، زمان و مکان را در سینمای کلاسیک همچون بنیادِ خودش، در اختیار گرفته است- ما همچنان کات‌های قابل بررسی مانندِ نماهای از بالای شانه و مانند آن‌ها را داریم، اما این‌ها همگی، بعد از نیازِ ساده‌ی طراحی و پرداختِ به المان‌های دراماتیکی که برای انتقال بیانِ هرچه ساده‌تر هستند قرار می‌گیرند.

این روش تداوم تقویت‌شده، که البته خود به تنهایی همواره در حال تلاش برای پیشرفت است، به سطح تازه‌ایی از ترس و بهت و وحشت ارتقا یافته است. این‌ها روندهای شدت یافته‌ای هستند که در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی در کارهای فیلم سازانی چون براین دپالما، کن راسل، نیکلاس رُگ ، ریدلی اسکات و اسکورسیزی دیده می‌شوند.

تکنیک‌های قویِ اسکورسیزی اثبات کرده‌اند که تاثیر بسیار نفوذپذیری بر سایر آثار سینمایی دارند. مثلا، خیابان‌های پایین شهر نمونه‌ایی مختصر از تکنیک‌های تازه وی است. اما برخلاف بسیاری وی این تکنیک‌های نوظهور را برای ارائه تصویری بهتر از احساسات و احوالات شخصیت‌هایش به کار گرفته است. چرا که خیلی از تکنیک های تازه در سینما تنها در جهت لذت بصریِ مخاطب تولید می‌شوند و یا آن که بهانه‌ای هستند برای پیش برد خطِ روایی داستان (معمولا در فیلم های دِپالما چنین است). اما اسکورسیزی این تکنیک‌های طراحیِ صحنه را به روشی کاربردی‌تر به کار بسته است ، شاید از آن جهت که طرفدار سنت کارگردانانی چون ویسکونتی، مایکل پاول و سایر کارگردانانی از این دست است.

چرخش تصویر حولِ بازیگران و بازیِ آن‌ها و اتفاقات داستان از یکسو و البته موسیقی از سویی دیگر، چنان تکنوازیِ زیبایی از احساسات شخصیت‌ها در فیلم خلق می‌کند که جای هیچ صحبت و ایرادی را برای افرادِ گروهش باقی نمی‌گذارد. گاه آن موسیقیِ ضمیمه شده بسیار پرشکوه می‌شود. همچنانی که به نظر من، جزیره‌شاتر یکی از این نمونه کارها است.

> نهایتا این که بهترین کارهای اسکورسیزی وقف توجه وی به سنت‌های گذشته‌ای است که به آن‌ها اشاره شد. سنت‌هایی که در آن‌ها سینما به طور معمول تعهد برپردازشِ به عینیت‌گراییِ واقع شده را دارد ؛ و بدین ترتیب حسی ملموس از آن‌چه را که در درون ما می‌گذرد بر پرده نمایش به تصویر می‌کشد.

TAXI DRIVER- 1976

Available online:
www.davidbordwell.net

هوگو: هدیه‌ی تولد اسکورسیزی به ژرژ ملیس

نویسنده: کریستین تامسون | مترجم: عرفان گلپایگانی

صد و پنجاهمین سالگرد تولد ژرژ ملیس است.(۱۸۶۱- ۱۹۳۸) شک دارم که هم‌زمانی اکران فیلم و این سالگرد امری برنامه‌ریزی شده بوده باشد. که اگر چنین بود مطبوعات منتشر شده توسط شرکت پارامونت بر این امر تأکید می‌کردند. با این وجود این یک اتفاق خوشحال کننده است. تعجب‌آور نیست که هوگو توجه مطبوعات زیادی را به خود جلب کرده است. اگر بیش از یک یا دو نقد و یا مقاله درباره مارتین اسکورسیزی و فیلمش خوانده باشید، بی‌شک دو مورد اصلی که نویسندگان به آن تأکید می‌کنند را می‌دانید. (نمی‌دانم منشاء آن اشارات مطبوعات است و یا آن‌که آن‌ها خود چنان واضح هستند که همه به راحتی به آن‌ها پی می‌برند.)

اولین مورد آن‌که؛ اسکورسیزی شیفته تاریخ سینما و حفاظت از آن است، بنابراین رمان پرفروش نیمه مصور «برایان سلزنیک» به نام «اختراع هوگو کبرت» که برپایه گذشته کارگردان پیشتاز ژرژ ملیس است، منبع اقتباسی برای او بود. خصوصاً اینکه سلزنیک کتاب مصور خود را چنان طراحی نموده که انگار با یک سری طرح که حرکات دوربین را پیشنهاد می‌دهد، یک فیلم را بازسازی کرده است.

دوم آن‌که موضوع جلوه‌های ویژه پیشگامانه ملیس در خدمت تخیل، وسیله مناسبی برای اولین تجربه فیلم سه‌بعدی اسکورسیزی محیا کرد. به راستی هردوی این موارد ضروری، داستان را در قالب فیلمی سطح بالا برای بینندگانی بدون هیچ دانشی از تاریخ سینما سهل و آسان کرده است. نه این‌که منتقدان کمک زیادی در خصوص اشارات زیاد فیلم به فرهنگ پاریسی دهه‌های اول قرن بیستم کرده است.

در فیلم آهنگ‌های پرطرفدار و پوستر فیلم‌های صامت زیادی وجود دارد. من با هیچ نقدی مواجه نشدم که به اشارات اجمالی به جیمز جویس و سالوادور دالی در کافه خانم امیلی توجه کرده باشد.

جدای از آشکار کردن این منابع، نکته مهم دیگری در مورد فیلم وجود دارد. بعضی از جنبه‌های آن واضح هستند تا فیلمی مناسب برای مخاطب کودک باشد. دیگر جنبه‌ها دقیق و نافذ هستند که مخاطب آن بزرگسالان هستند. در این‌جا بعضی از این نکات را پیشنهاد می‌کنم: به هر صورت منتقدین بر این مطلب که هوگو در واقع فیلمی برای بچه‌ها نیست خیلی تأکید می‌کنند، چرا که بچه‌ها از دیدن آن خسته شده و گاه حتی از آن وحشت می‌کنند. به نظر من این مطلب شاید برای بچه‌های زیر ده سال صدق کند اما بچه‌ها بزرگ‌تر و نوجوانان، خصوصاً آن‌ها که کتاب‌خوان هستند، شیفته آن شده و از آن لذت می‌برند. مانند فیلم‌های پیکسار و یا سیمپسون‌ها که بزرگسالان و همین‌طور کودکان از آن لذت می‌برند.

فیلم‌های درون فیلم

هوگو به کارهای ملیس تأکید دارد و تلاش می‌کند گوشه‌ای از جادوی ساخت و تماشای این فیلم‌ها را بازسازی کند. با این حال در کل مملو از فرم‌ها و موضوعات سینمای قبل از جنگ جهانی اول است، تا جایی که خط سیر فیلم هوگو ماهرانه از فیلم‌های اولیه پیروی می‌کند.

نقطه عطف داستان هوگو زمانی است که هوگو و ایزابل از مورخ ساختگی سینما، رنه تابارد (که نامش از دانشجوی جوان در فیلم انقلابی «نمره اخلاق صفر» قرض گرفته شده.) برای نمایش «سفر

به ماه» در آپارتمان ملیس دعوت می‌کنند. در ابتدا کارگردان مشتاقانه پیشه فیلم‌سازی‌اش را توصیف می‌کند اما وقتی به انحطاط ناراحت کننده‌اش می‌رسد، ناامیدانه در یک جمله نتیجه‌گیری می‌کند که «پایان خوش تنها در فیلم‌ها اتفاق می‌افتد.»

اسکورسیزی این مطلب را تأیید کرده و در عین حال آن‌را با پایان‌های خوش در درونمایه فیلم، انکار می‌کند. این درونمایه‌ها چنان بیان می‌شوند که گویی داستان فیلم‌های اولیه کوتاه هستندکه جدا شده و به صورت تصاویر متحرک اضافه شده به داستان‌های ساده اجرا می‌شوند. کاری که اسکورسیزی انجام داده این است که شخصیت‌های کتاب را هوشمندانه گسترش داده و از آن‌ها به عنوان روایت‌های مختصری که به راحتی مانند فیلم‌های کوتاه اولیه تجسم می‌شوند، به اجرا در می‌آورد. از این دست داستان‌های کوچک بین کاراکترها می‌توان به اتفاقات مادام امیل و موسیو فریک و یا بازرس و لیسِت اشاره کرد که ما را به یاد فیلم‌های اولیه حدود سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۱۰ می‌اندازد. در کل موقعیت‌ها و شخصیت‌های درون فیلم هوگو در فیلم‌های اولیه متداول بوده‌اند. فیلم‌های اولیه زیادی حول ژاندارم‌هایی که به دنبال پسر بچه‌های شیطون هستند، ملودارم‌های زیادی حول بچه‌های بیچاره‌ای که به دلیل دائم‌الخمری والدین و یا قیمین خود بی‌خانمان شده‌اندو نیز شوخی‌های بی‌شماری شامل شکستن و نابود کردن آلات موسیقی ساخته شده است. در فیلم اشاره سینمایی صریحی به فیلم «ایمنی آخر» هارولد لوید وجود دارد، جهانی که هوگو، ایزابل و ژرژ در آن زندگی می‌کنند مانند برنامه‌ای از فیلم‌های صامت کوتاه است. اما برنامه‌ای که اتفاقات در نقطه مقابل یکدیگر آمیخته می‌شوند.

در یک صحنه فیلم با ارجاع به حادثه‌ی دراماتیک و تاریخی گر دو مانتپارنسی در تاریخ ۲۲ اکتبر، ۱۸۹۵ که در واقعه قطاری از ریل خارج شد و از دیوار جلویی ایستگاه قطار به بیرون افتاد، مقدار اندکی موضوعی و آگاهی‌دهنده می‌شود. همچنین درسی از تاریخ سینما توسط تابار ارائه می‌شود. در لحظه‌ای از فلاش بَک که با صدای ملیس نقل می‌شود، فیلم خبری واضحی از نیروهای جنگ‌جهانی اول با رنگ‌آمیزی دستی نشان داده می‌شود.

تمام داستان‌های کوتاه فیلم پایان خوشی دارند و در عین حال بیانگر واقعیت فضای هوگو هستند. شاید بدین دلیل، هیچ کدام از این روایت‌های کوتاه از گونه‌ای نیستند که ملیس تمایلی به استفاده در فیلم‌های خودش می‌داشت؛ آن‌ها بیشتر شبیه طنزها و تعقیب و گریزهای غیر فانتزی لوئیس فیولید و دیگر کارگردان‌ها هستند.

عاقبت خوش ملیس که در فیلم اسکورسیزی رخ می‌دهد در عین حال در واقعیت هم اتفاق افتاده است، شاید نه دقیقاً به شکلی که در این فیلم نشان داده شده است.

بی رحمی، محبت و شکل داستان

اساس روایت سادگی هر فیلم کوتاه را بازتاب می‌دهد. اثر به خوبی از اساس چهار قسمته که ادعا می‌کنم یک عمل مرسوم در داستان‌سرایی کلاسیک است، پیروی می‌کند. با این وجود این اثر به طور دقیقی به دو نیمه تقسیم می‌شود. نیمه اول درباره بی‌رحمی و نیمه دوم درباره نوعی از محبت است که پایان خوش داستان را امکان پذیر می‌سازد. در واقع می‌شود به شکل حرف V انگلیسی آن را متصور شد که هوگو با تنهایی و بیشترخطر کردن به سوی نقطه‌ی میانی و سپس با کمک دیگران به‌سوی شادمانی اوج می‌گیرد. آدم آهنی بدون شک کلیدی برای تمام قفل‌های فیلم است. زمانی که سرنخ اساسی را با کشیدن تصویر مشهور موشک فرو رفته در چشم ماه(صحنه‌ای از فیلم سفر به ماه ملیس) دست هوگو و ایزابل می‌دهد تا به آپارتمان ملیس بروند و جعبه مملو از طراحی‌های اصلی را پیدا کنند. این شکل حوادث نقطه عطف فیلم است که تقریباً اواسط آن اتفاق می‌افتد. معمولاً در این نقطه از یک فیلم هالیوودی بخشی قرار می‌گیرد که نقش اول فیلم در راه رسیدن به هدفش، با موانع مبارزه می‌کند؛ اما در هوگو، بحران میانی فوراً به سوی یک سری از کنش‌های محبت آمیز سوق می‌دهد. خانم لِیبیس، به طور غیر منتظره کتابی به هوگو می‌دهدکه او(هوگو) و پدرش با یکدیگر خوانده بودند.

سپس مادام امیل این انگیزش را در بازرس برای صحبت با لیزت

ایجاد می‌کند و خانم لیزت به بازرس می‌آموزد که چگونه دلپذیر لبخند بزند. لبخند بازرس به اضافه موفقیتش در اولین گفتگو با لیزت، محرک توانایی نهایی ترحم نسبت به هوگو است.

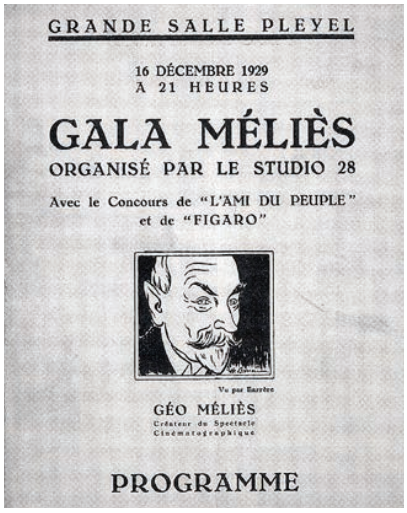
پایان ماشینی

سکانس آخر با محو کردن صورت آدم آهنی تنها در اتاق، ذهنیت انسان‌ها به عنوان ماشین‌ها و ماشین‌ها به‌جای انسان‌ها که در طول فیلم متدوال شده را به پایان می‌برد. تنها امید هوگو به عنوان یک یتیم تعمیر آدم آهنی است، که آخرین ارتباط او با پدر از دست رفته‌اش است.

تمام این ذهنیت ماشین گونه، زیادی واضح است، اما اگر ما به یاد داشته باشیم که هر چه که باشد این فیلم تا حدی برای بچه‌ها است، کاملاً مناسب به نظر می‌رسد. اما ذهنیت و داستان هیچ چیز به روش سطح پایین انجام نداده است.

مطالب فیلم چقدر صحت دارد؟

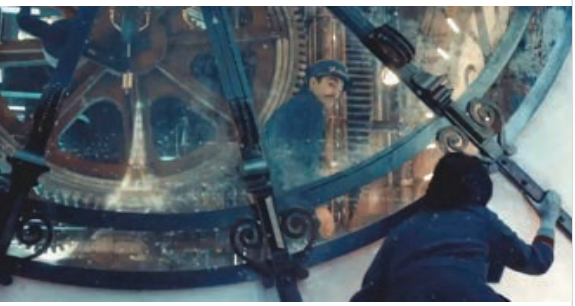
به صورت عادی اتفاقات تاریخی به‌هم‌ریخته‌تر از آن هستند که در قالب یک جریان اصلی فیلم بگنجد. با این حال با توجه به محدودیت‌های موجود، تغییرات و تصرفات هوگو در حقایق کاملاً معقول به نظر می‌رسد و در کل عموم مردم با یک ادراک مناسب از شغل ملیس، از سالن سینما خارج می‌شوند.



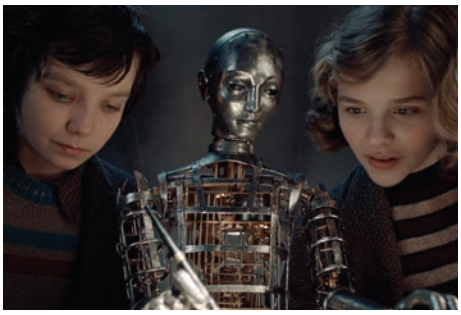
در حقیقت ملیس دو بار ازدواج کرد. دالسی زن دوم ملیس بود. آن‌ها هر دو پیش از اختراع سینما، در تئاتر رابرت- هودن کار می‌کردند و دالسی در بسیاری از فیلم‌های ملیس حضور داشت.(زن اول ملیس به نام اوژنی در سال ۱۹۱۳ فوت کرد) دالسی مالک فروشگاه شیرینی و اسباب بازی بیرون ایستگاه گری مونتپاسی بود که بعد از مزدوج شدنش فروشگاه را به داخل ایستگاه انتقال دادند و با هم آن‌جا را اداره کردند. جنگ جهانی اول باعث افول ستاره‌ی سینما نبود. من فکر می‌کنم اسکورسیزی و جان لوگان، فیلم‌نامه نویس فیلم، یک کار معقول در مختصر و موجز کردن حقایق داستان ملیس انجام داده‌اند.

سه بعدی و ترکیب رنگ

بدون شک هوگو نشان دهنده‌ی بهترین کاری است که می‌شود با تکنولوژی حال حاضر سه بعدی انجام داد. برای اولین بار، همه‌ی نماها سه بعدی فیلم‌برداری شده است. اکثر فیلم‌های سه بعدی حتی آواتار، حداقل تصاویر کمی از آن در پس از تولید سه بعدی شده است. تیم تولید با صحنه‌های بسیار بلند آن‌طور که مایل بوده‌اند رفتار کرده‌اند. آن‌ها از دوربین دیجیتال جدید «آری» به نام «آلکسا» استفاده کردند. برای تولید به چهار دوربین در یک نقطه نیاز بود در حالی که «آری» تازه تولیدش را آغاز کرده بود، اما شرکت در انتها موفق به ارائه هر چهار دوربین شد.



تلما شونمیکر تدوین‌گر فیلم در مورد شیوه‌ی سه بعدی این چنین می‌گوید: «از تصویرهای جلو آمده تا صورت چندان خبری نیست. گرچه چند نمای فوق‌العاده با این ویژگی در فیلم وجود دارد. اما اثر، شخصیت‌ها را به جلو می‌کشد و این حس را در شما به وجود می‌آورد که در یک اتاق با آن‌ها قرار گرفته‌اید.»



من قبول دارم که تعدادی افکت فوق‌العاده در فیلم وجود دارد. این تصمیم که پوزه‌بند دوبرمن بازرس که دنبال هوگو افتاده از صفحه خارج می‌شود، هوشمندانه و خنده‌دار است اما هنوز اشیاء محو و لرزان در پیش‌زمینه وجود دارد، چیزی که با سرعت زیاد برداشت در «دنبال کردن دوربین» مختص اسکورسیزی از فضاهای بزرگ و یا تونل‌های طولانی برطرف نشده است.

> بیشتر این نماها جلوه‌های ویژه‌اش به اندازه‌ی حرکات دوربین واقعی است و من به شخصه مکرراً در طول نمایش فیلم آرزوی دو بعدی دیدنش را کردم.

Available online:
www.davidbordwell.net

روایت در «گرگ وال استریت»

نویسنده: دیوید بوردول | مترجم: شیوا اسفاری

در بسیاری از صحنهها در فیلم گرگ وال استریت صدای جوردن بلفورت را میشنویم که رفتار سوءاستفاده گرانهاش در ایجاد کمپانی سرمایه گذاری درنده خوی خود را شرح میدهد و در برخی مواقع حتی دوربین را مخاطب قرار میدهد.او چه کار میکند؟ واضح است که برای ما داستانی تعریف میکند. داستان، چیزی است که بسیاری از فیلم ها (البته نه همه آنها) به ما ارائه میکنند. اما دقیقا چگونه میتوانیم روند داستان گویی را در یک فیلم درک کنیم؟ فیلم سازان چه میکنند و ما در مقابل چه عکس العملی نشان می دهیم؟ در اینجا با چندین سوال روبرو میشویم که برخی کاملا کلی هستند. چه چیزی باعث میشود یک فیلم تبدیل به یک روایت شود؟ چگونه یک فیلم روایی عکس العمل ما را شکل میدهد؟ تکنیکهای سمعی و بصری چه نقشی در این روند ایفا میکنند؟ نقش عکسالعمل های احساسی و عناصر وسیع فرهنگی چیست؟ توصیف شخصیت در یک فیلم چگونه عمل میکند؟ دیگر سوالها جزئیتر هستند. مدلهای سه گانه نقشی هالیوود چگونه الهام بخش میشوند؟ چگونه بازیگر اصلی یک داستان را انتخاب میکنیم؟ آیا مفاهیم ادبیاتی مانند «راوی» یا «نویسنده ضمنی» در فیلم استفاده میشود؟

پاسخ به همه این سوالات فرصت خاص خود را میطلبد اما در این نوشته به سه بعد روایت ، ساختمان پیرنگ و دنیای داستانی میپردازم .

بعد اول : روایتِ تحمیل کننده

عقیده دارم که روایت یک فیلم باید باز و آشکار باشد و سازمان دهی اطلاعات داستان، آنگونه که بیننده آن را دریافت میکند، لحظه به لحظه شکل گیرد . البته این روش از «روایت صداگذاری شده»، مثل جوردن در گرگ وال استریت، متمایز است. گرچه تفسیر صدا گذاری شده بخشی از یک روایت کلی است اما روایت به این منظور بوجود آمده تا مسیر ما را در فیلم شکل دهد. یک مجموعه پیچیده از نشانه ها که ما را در ساختن داستان در ذهن خود یاری میکند.

در گرگ وال استریت، اولین اطلاعاتی که دریافت میکنیم، در تبلیغی تلویزیونی از شرکت استراتون اوکمونت است.

آنچه که میبینیم، دلالی در یک دفتر خیلی بزرگ روی میزهای خود خم شده و مشغول به کار است ، درحالی که رئیس مانند یک شیر مشغول قدم زدن در راهرو هاست. اما بعد صحنه دیگری از همان

دفتر را میبینیم در حالی که کارکنان مشغول تفریح و آماده کردن مردی با لباس راهراه برای پرتاب به سمت یک هدف هستند. مرد پرتاب میشود و یکی از کسانی که او را میاندازد، با نام جوردن بلفورت معرفی می شود . بعد از آن ما به سکانسی میرسیم که زندگی جوردن بلفورت را در آن میبینیم.

کاری که این مقدار از اطلاعات در ذهن ما میکند این است که پرده از این دفتر دلالان موقر و مصمم بر میدارد و زیاده روی های بی اخلاقانه آنها را نمایان میسازد. اما اگر اسکورسیزی و فیلم نامه نویسش ترانس وینتر بخش تبلیغ تلویزیونی را در ابتدای کار نیاورده بودند، چه؟ حس ما از تناقض بین تصویر عمومی و فساد داخلی تا این حد قوی نمیشد.

صحنه های سریع از زندگی جوردن، به همراه مواد مخدر، سکس، و زندگی ولخرجانه، قطعاتی از نمایشی متمرکز و متراکمی را تشکیل میدهند. روایت داستان میتوانست فساد جوردن را کم کم و از طریق اشاره هایی کوچک در طی فیلم به بیننده نشان دهد اما بجای آن با سرعت و صراحت هرچه تمام تر این کار را انجام میدهد. جوردن در سن ۲۶ سالگی به اوج میرسد و تقریبا سالی پنجاه میلیون دلار درآمد دارد. وسوسه میشویم که بپرسیم: چه گونه به اینجا رسیده است .

این سوال، سوالی از سر کنجکاویست؛ سوالی در مورد این که چه چیزی در گذشته منجر به این شرایط شده است . معمولا روایت یک فیلم به ما تلنگری میزند تا فقط این سوال را بپرسیم. یک بخش از روایت ممکن است تاثیرات شوک آوری را ایجاد کند. مثل بخش پیراهن راه راه و پرتاب که برش های زیرین شرکت را نشان میدهد. بخش شوک آور، بخش مرکزی روایت است چرا که اطلاعات بین شخصیتها و بینندگان بطور نامساوی تقسیم شده است. هر شخصیتی ممکن است رازی داشته باشد.

تعلیق، عامل دیگری است که میتوانیم به عنوان نیروی محرکه پیش بینی اتفاقات آینده مد نظر قرار دهیم. در صحنه ای که جوردن، تحت تاثیر مواد، باید دانی را از خفه شدن با یک تکه ژامبون خوک نجات دهد، تعلیق خودنمایی میکند. کنجکاوی، حیرت، و تعلیق مسلما تنها تاثیر داستانگویی نیستند بلکه به قول میر سترنبرگ، به عنوان «تاثیرات اصلی» عمل میکنند. این عوامل، نقطه ثقل درک ما از داستان هستند.

سبک روایی

در همین حین، روایت تجربه ما را در روند فیلم شکل میدهد. شات های دنباله دار موقر در کنار میزهای پیدرپی در تبلیغ تلویزیون، و مشخصه فیلم: شیری در تکاپو در راهروها، با ادیت های ناگهانی و صحنه های ثابت در فیلم که جوردن را معرفی میکند، درگیر میشود. اجرای بازیگران، مخصوصا بازی متکبرانه دیکاپریو، هم بخشی از روایت هستند. موسیقی فیلم با بافتی صاحب سبک هم با صدای جوردن و افکت های موسیقی کمک شایانی به ایجاد فضایی هیجانی و پر تحرک میکند. من فکر میکنم که استفاده روایت از تکنیک فیلم، با هدف ایجاد آگاهی خارج از انتظار و در عین حال شادی آفرین و سرگرم کننده است که از دنیای رو به زوالی که جوردن بر آن فرمانروایی میکند، اطلاع میابیم . در خلال فیلم، انتخاب های سبکی اسکورسیزی بجای اهداف روایی ایفای نقش میکند. از آن جمله: سکانسهای مونتاژ سریع، نتهای موسیقی معنادار، و کلک هایی در دیالوگ ها (« صدایش نمیکنم» شات دنهام، که صدا میکند و به سمت قایق جوردن میرود). علاقه اسکورسیزی به تفسیر شرایط روانی افراد - در اینجا، معتادین- پاسخی به تکنیک های کلاسیک امپرسیونیستی است. هرچه فیلم جلوتر میرود، او ما را با خود از طریق مونولوگ ها و سوءتفاهم های شخصیت (ماشین فراری داغان شده) به درون مغز او میبرد. پیرنگ مخصوص به او هم ، به تم کمدی گروتسکی فیلم کمک میکند، اما نه تنها از طریق دیالوگ ها، رساندن پیام و موسیقی ؛ بلکه حتی با تدوین کردن. صحنه ای که جوردن، دانی را با کمکهای اولیه از مرگ نجات میدهد ، که به خودی خود دراماتیک است، با صدای کارتون پاپای همراه میشود: ((اسفناج معجزه گر جوردن، کوکائین است.))

روایت همراه با شکل دادن به دانش ما، بخشهای احساسی فیلم را نیز دستکاری میکند. برای مثال، در یکی از صحنه ها جوردن دومین زن خود، نائومی را با مشت میزند. اسکورسیزی این صحنه را در یک شات از فاصله دور نشان میدهد. از میان چارچوب در اتاق ها، خشونت این

اتفاق به سختی قابل دیدن است. این انتخاب از شدت تهاجم جوردن میکاهد. این قسمت، اطلاعات مهمی در مورد اتفاقات داستان به ما میدهد اما نه به اندازهی کلوزآپ های تنگ از صحنه های سکسی و یا خشونت های تحت تاثیر مواد. البته ممکن است بگویید که شات های نزدیک تر و خشن تر باعث میشود که جوردن با رفتار ناجورش و زیاده روی هایش کمتر بنظر سرگرم کننده بیاید اما در یک آنالیز جزئی تر، گسترش کلی داستان فیلم را دنبال میکند. مثلا به این موضوع توجه میکنیم که چگونه در مواقع ضروری، اطلاعات از چشم بیننده دور میماند. گرچه روایت داستان از جوردن دور میشود تا تحقیقات دنهام را به ما نشان دهد، نقشه نائومی برای طلاق از جوردن را برای ما فاش نمیکند. فقط زمانی متوجه این موضوع میشویم که این کار را میکند.

> همانطور که در گذشته اشاره کردم، در هنر فیلم: یک پیش درآمد، «کسی نمیداند چی و کی؟» سوال اصلی در درک روایت فیلم است.

روایت در استنتاج

به صورت کلی تر، این نوشته به جزئیاتی دیگر در مورد درک مفهوم روایت میرسد که من به آن جنبه ذهنی درک روایت میگویم.
فکر میکنم که یک فیلم داستانی از طریق روایتش، ما را بر آن وا میدارد که به یک نتیجه گیری برسیم. دنبال کردن داستان یک فیلم به این معنی است که ما تصاویر و صداها را به شخصیت ها، اعمال، اتفاقات، دلایل و از این قبیل تبدیل کنیم. بخشی از این اتفاق در استنتاج سریع و خودکار، از آن نوعی که همواره در درک دنیا داریم، میافتد، و بخش دیگر آن ظاهرا از طریق استنتاجی است که ما در ساختن چیزی که به آن داستان فیلم میگوییم ظاهر میشود.
تمام چیزهایی که تاکنون توضیح دادم ما را به تکمیل کردن، قیاس کردن، و نتیجه گرفتن در مقام درک میرساند. ما تبلیغ تلویزیونی استراتون اوکمونت را نشان دهنده قابل اعتماد بودن میدانیم. ما تشویق میشویم که صحنه پرتاب آن فرد، تفریح عده‌ای هیجان زده از نیرویی بیپروا، را بیادبانه و خشن و عصبانی کننده بیابیم. سکانس تدوین شده از رجز خوانی های جوردن، باعث میشود او را قدرتمند، متکبر، و ماتریالست ببینیم.
با این تفاسیر، روایت داستان به ما تحمیل میکند تا به نتایجی برسیم که از نظر من در پی تفکر عمیق بدست نیامده است. بلکه چیزی است که به آن میگوییم: مبتنی بر عقل سلیم.
البته تمام نتایجی که بدست میآوریم درست نیستند. ممکن است تاثیر اولیه ای که از جوردن میگیریم را با اطلاعات دیگری مبنی بر این که او در زیر این پوست خشن شخصیتی دوست داشتنی دارد، کنار بگذاریم. در اینجا، برخی لحظه ها استنتاج ما را به سمت گمراهی هدایت میکند. ما به سمت این تفکر میرویم که جوردن لامبورگینی خود را به سلامت به خانه میرساند اما در صبح روز بعد در این نتیجه گیری تجدید نظر میکنیم. پیش از آن، وقتی دنهام با جوردن در قایقش ملاقات میکند، این ملاقات طولانی و پر تنش ما را به سمت این

احتمال هدایت میکند که مامور اف.بی.آی آماده پذیرش رشوه است. سوالات و حالات چهره دنهام مثل این است که پیشنهاد جوردن را محک میزند و میخواهد در سرمایه گذاری هایی به او کمک کند. و این تبادل در شات های معکوس کاملا بسته شکل میگیرد.

فقط زمانی که دنهام از جوردن میخواهد تا پیشنهاد رشوه خود را دوباره مطرح کند، اسکورسیزی زاویه ای را به ما نشان میدهد که ببینیم همکار دنهام، خارج از کادر، به آرامی نزدیک میشود تا شاهد این پیشنهاد باشد.

اسکورسیزی در این صحنه برخی اطلاعات را با آرامی جای میدهد تا به یک شوک دست پیدا کند، همان شوکی که تصویری که برای خود ساخته ایم را تصحیح میکند. یکی از بزرگترین لذتهای سینما، روایتی است که طراحی شده برای این که بیننده را گمراه کند.

بعد۲: پیرنگ به عنوان طرح

میتوان به روایت فیلم به عنوان ساختاری انتزاعی و هندسی نگریست که به ما با نام پیرنگ نشان داده میشود. روایت ما را لحظه به لحظه با خود همراه میکند و اطلاعاتمان را مدام بهروز میکند؛ ما به عنوان تماشاگر با جریان داستان پیش میرویم. پیرنگ فیلم بیشتر معمارانه است. نوعی آناتومی آماری از فیلم به طور کلی. میتوان به این جریان از چند روش نگاه کرد. پیرنگ به عنوان طرحی از کل فیلم، شامل جایگذاری تمام اتفاقات فیلم است. این پیرنگ هر عمل در فیلم را در زمان خود نشان میدهد. ممکن است اتفاقات به ترتیب زمان به تصویر کشیده شود، مثل بیشتر فیلم ها، و یا ممکن است خارج از ترتیب زمانی نشان داده شود. گرگ وال استریت از تبلیغ تلویزیونی آغاز، به صحنه پرتاب مرد میرسد و سپس جوردن را در اوج قدرت خود نشان میدهد. اما پس از نمایش کوتاهی از زندگی کنونی جردن، به گذشته در سال ۱۹۸۷ و اولین روز ورود جوردن به وال استریت برمیگردد.

بنابراین فیلم تقریبا اتفاقات را به ترتیب زمان وقوعشان نشان میدهد. جوردن مجوز دلالی اش را میگیرد، کارش را از دست میدهد، یک کار موقتی میگیرد، و بعد به حدی میرسد که کمپانی خود را تاسیس میکند. این مسیر گاهی با فلش بک های کوتاهی همراه میشود که از گذشتهٔ یک شخصیت یا یک موقعیت اطلاعاتی به بیننده بدهد. حتی گاهی یک فلش بک درون یک فلش بک دیگر به تصویر کشیده میشود. طرح زمانی فیلم به طور کلی چندان مشخص نیست. چرا که هیچوقت به ما نشان داده نمیشود که دقیقا «اکنون» چه زمانی است. این پیشنهاد مطرح است که اولین فلش بک در زمان ملاقات همکاران جوردن برای برنامه ریزی پرتاب مرد راه راه پوش اتفاق می افتد، اما آن صحنه آغازین دوباره اجرا نمیشود، بنا بر این نمیتوان مطمئن بود که دقیقا چه زمانی اولین فلش بک به پایان میرسد. این فلش بک باید در زمان نامشخصی در فیلم پایان یابد. شاید وقتی اموال جوردن رو به کاهش است و نائومی از او دور شده است.

از این نقطه نظر، پیرنگ ساختمان کلی هر فیلم، بر اساس «هندسه» کلی صحنه ها و سکانس هایش پایه گذاری میشود و در این مورد فیلم حرف زیادی برای گفتن دارد. مانند معرفی دنهام (و صحنه های کوتاه متناوب در مورد تحقیقاتش) و اتفاقات متعددی که پیرنگ فیلم را کامل میکند مثل اعتیاد جوردن، نقشه اش برای یک افزایش در سهام اوراق بهادار، دو ازدواجش، پرس و جوی کمیسیون اوراق بهادار و مبادلات، تم پولشویی در سوئیس، و مانند اینها. هنر فیلم نامه نویسی نقش مهمی در گسترش و کنار هم گذاشتن اتفاقات داستان دارد.

درگیر شدن با بازی (ها)

روش دیگر تفکر درباره ساختمان پیرنگ داستان، این است که در نظر بگیریم چگونه یک فیلم خاص از قوانین ساختمانی وسیع تری پیروی میکند.

تراژدی، کمدی، ملودرام، داستان های رمز و راز دار، و ژانر های دیگر همگی شامل قراردادهای شناخته شده و متمایز هندسه پیرنگ هستند. همچنین رسومی برای این پیرنگها وجود دارد که با ژانر های مذکور می آمیزند.

در سینمای تبلیغاتی مدرن، مشهور ترین قرار داد ساختمانی، الگوی سه نقش است. کریستین تامسون اظهار میدارد که بهتر است به فیلم سازی با ویژگی های هالیوودی به عنوان فیلم سازی وفادار به قواعد چند بخشی بر اساس هدف شخصیت فیلم نگریست.

هر فیلم ممکن است بنا بر زمانش و روشی که برای خلق کردن، بازسازی، به مانع برخورد کردن، به تاخیر انداختن، و کامل کردن (یا نکردن) شخصیت دارد، میتواند از دو، سه، چهار بخش یا حتی بیشتر تشکیل شود.

فیلم نامه نویسی وینتر، با اتفاقات در هم تنیده و موازی شخصیت بر حسب هدفش، و تکرار یک جزء اصلی از فیلم، یا یک عمل پیچیده ثانویه، نشان میدهد که چگونه الگوی کلاسیک میتواند بیش از زمان معمول فیلم را به درازا بکشاند.

بعد ۳: داستان و دنیای آن

گرایشی وجود دارد برای این که فکر کنیم داستان اتفاقات فیلم، پیش از این که به صورت یک پیرنگ در آید و توسط روایت بازگو شود، وجود داشته است.

مثل این که داستان اتفاق افتاده و منتظر بوده تا تبدیل به یک فیلم شود. این اتفاق تا حدی برای فیلم های مستند یا داستانهای برگرفته از رمان، تئاتر، یا کمیک بوک می افتد. با این وجود تنها دسترسی ما به دنیای داستان یک فیلم از طریق روایت و ساختمان پیرنگش ممکن میشود. در واقع، «دسترسی» کلمه درستی نیست. همانطور که تا اینجا گفته ام، فکر میکنم که ما به صورت استنباطی، داستان را بر اساس نشانه هایی که در ابعاد مذکور دیگر بدست می آوریم، میسازیم.

> اگر هر بیننده مجبور باشد خودش داستان را بسازد، در این صورت برداشت های مختلفی از اتفاقاتی که افتاده به وجود نمیآید؟ تا حدی این اتفاق میافتد. انسان ها قسمت های خالی داستان را متفاوت از یکدیگر پر میکنند و یا در مورد این که چرا یک اتفاق به وقوع پیوست نتایج متفاوتی میگیرند.

برخی فیلم ها، نه لزوما فیلم های هالیوودی، برای بینندگان فضای بازتری برای کشف اتفاقات و موقعیت داستان ایجاد میکنند. در این مورد، ساختن پیرنگ از قرارداد های دیگری پیروی میکنند. گرچه در بیشتر فیلم ها، حتی در «سینمای مستقل»، تقارب زیادی بین استنتاج بینندگان وجود دارد. دیر یا زود ما به آگاهی مشترکی از این که چه اتفاقی افتاده و دلیلش چه بوده، میرسیم. اما به محض این که پا از عرصه نتیجه گیری

و درک مشترک بیرون میگذاریم، تفسیر هریک از بینندگان به کلی از یکدیگر فاصله میگیرد. وقتی ما به تفسیر انتزاعی میرسیم - مانند این که آیا در گرگ وال استریت فرهنگ پول دوستی و آمادگی دست زدن به هر کاری برای پول تشویق یا تحقیر شده- باید انتظار عقاید کاملا متفاوتی را داشته باشیم.

«سه بعد روایت فیلم» داستان و دنیای آن را در مقام نشانه های علت و معلولی و شخصیت پردازی، با وسعت زیادی بررسی میکند که این فصل بر شخصیت ها و این که ما چگونه آنها را میشناسیم تاکید میکند.

باز هم تاکید من در بدست آوردن یک مدل استنباطی است. به این معنی که در زندگی واقعی ما تمرین میکنیم تا ذهن افراد را بخوانیم. سعی میکنیم تا صفات و مزاج افراد را بر اساس رفتارشان دریابیم و از آن طریق بر انگیزه ها و اهدافشان آگاهی یابیم. ما آنها را بر اساس نشانه هایی میسازیم، و به آنها ویژگیهایی که انتظار داریم افراد در زندگی واقعی از خود نشان دهند را نسبت میدهیم. و باز هم روانشناسی عامی، زمینه را برایمان فراهم میکند: این فیلم میخواهد پیچیدگیهای انسانیت در زندگی واقعی را ساده کند. ما به عنوان بیننده، شخصیت فردی که در انزواست را نمیشناسیم.

شخصیت ها با یکدیگر در تعامل هستند و روایت و ساختمان پیرنگ ؛ ما را بر آن میدارد تا آنها را مقایسه کنیم، ارزش گذاری کنیم، و به روش های مختلف دسته بندی کنیم.

در گرگ وال استریت ، جوردن خوش قیافه است، بی پرواست و خوش خو؛ دانی، یک دوست ضعیف کلاسیک، عجیب و غریب و زشت. اما انرژی اولیه ای که با اشتیاق شدید جوردن جور باشد را دارد.

پدر جوردن و بیشتر بزرگان او، محتاط تر و معقول تر از دار و دسته جوردن میباشند . این دار و دسته مهار نشده اند. گروهی درمانده و نامناسب. در ظاهر متمایز از یکدیگر اما یک یا دو الگوی رفتاری بیشتر ندارند.

همسر اول جوردن زنی با موهای قهوه ای و صاحب سبک است که در مورد نقشه های جوردن ابراز تردید و نگرانی میکند؛ زن دومش یک بلوند بسیار زیبای اهل مهمانی و شب نشینی است که به راحتی در زندگی جوردن غوطه ور میشود. در همه موارد، روایت داستان و ساختمان پیرنگ فیلم نشانه های لازم را به ما میدهد، و در بعضی مواقع حتی بیش از حد نیاز. صدای جوردن بر روی فیلم، به اطلاعاتی که ما از بازی و ظاهر شخصیت ها بدست میآوریم قوام میبخشد.

این فیلم همچنین به تغییر شخصیتها در طول زمان نمایش میپردازد. شخصیتها ممکن است در ویژگیهای بارز خود تغییری ایجاد نکنند اما ممکن است متوجه شوند که مرتکب اشتباه شدهاند. یا به بیانی عمیق تر، ممکن است تصمیم بگیرند که با بخش های سرکوب شده شخصیت خود ارتباط برقرار کنند. اما در اکثر مواقع شخصیت ها تغییر نمیکنند.

جوردن، در گرگ وال استریت این موقعیت را داشت که اعتراف کند، پولی که از مشتریانش دزدیده بود را بازگرداند و مجازاتش را گردن بگیرد. در مقابل او بر این ادعا تاکید ورزید که هر کاری که کرده برای دوستانش(کارکنان شرکت)بوده و آنها هم مثل خود جوردن لایق موفقیت هستند. (هرچند که او دوستانش را هم فریب میدهد؛ او سهام خودش را در افزایش قیمت میخرد و به دیگران دستور میدهد که قیمت آن سهام را بالاتر ببرند.)

من فکر میکنم چیزی که بیش از همه بینندگان را شوکه میکند، این است که جوردن پس از تمام ماجراجویی هایش، تبدیل به انسان بهتری نمیشود. مجازاتش سبک است، چیزی از آن یاد نمیگیرد، و در آخر فیلم او همان اندازه بی اخلاق است که زمانی که شرکت را تاسیس کرد، بود. («این خودکار را به من بفروش.») همانطور که گاهی اتفاق می افتد، جذابیت نقشه از آنجا می آید که انسان رذل پر استعدادی را نشان دهد که از منابع خود استفاده کرده و قابلیت هایش را بکار میگیرد تا شرایط را تغییر دهد. اما صبر کنید، باز هم هست!

خب. ممکن است حالا با بی‌صبری بپرسید چرا؟ چرا این دسته بندی را پیشنهاد کنیم، در همه چیز کنکاش کنیم، تمایزات بی نهایت ظریف بسازیم، و اصطلاحات جعلی اختراع کنیم؟ چرا یک نقد فیلم ساده ننویسیم؟ یکی از دلایلش این است که میخواهم کمی مفصل تر از عکس‌العمل فردی به این فیلم خاص، صحبت کنم. میخواهم راه‌های کلی تری در رابطه با ساخت فیلم و تاثیر فیلم روی بیننده را پیدا کنم.

فکر میکنم میتوان به طور کارآمد به دنبال توضیحات کارکرد فیلم و تاثیر آن روی بیننده بود و اینها چیزهایی است که یک نقد ساده به آن اشارهای ندارد.

برای مثال، توجه به این که چگونه عناصر مختلف یک فیلم در ارتباط با روایت، پیرنگ، سبک، و داستان در کنار یکدیگر موثر واقع میشوند، به حساس کردن ما نسبت به هر فیلم کمک بیشتری میکند. این گونه تجزیه و تحلیلها ما را به هنجارهای وسیع فیلم سازی و چگونگی ارتباط هر فیلم با این هنجار ها در حال حاضر و در تاریخ، آگاه میکند.

در عین حال، روشی که من در تجربه ی فیلمهای مختلف پیشنهاد میکنم، بطور ناخودآگاه نوری بر توانایی هایی که در خود گسترش میدهیم، میافکند.

هرقدر هم که فیلم ساده باشد فرقی نمیکند، ما در دنبال کردن آن مشغول به انجام کاری هستیم؛ ما صلاحیت روایت گری خود را بکار میبندیم. از طرفی، تفکر به این روش در مورد فیلم، گستره اختیار و هدایت فیلم ساز را برای ما روشن میکند. فکر میکنم چیزی که من در رسالههایی در باب سینما پیش رو میگذارم، میتواند به فیلم سازان کمک کند تا بدانند از چه ابزاری استفاده کرده‌اند و شاید تشویق شوند تا از ابزارهای دیگر هم استفاده کنند. تقسیم بندی من از هنر فیلم سازی جداست، و شاید

توانایی های عملی که فیلمساز با آنها مواجه است را روشن تر کند. بیشتر نظریه پردازان معتقدند که اصل و پایه ی روایت، روایت کلامی است، و رسانه های دیگر باید راهی پیدا کنند که با روایت کلامی هم پایه باشد. نظر شخصی من اما این است که روایت در رسانه های مختلف، به روش های متفاوتی نمود پیدا میکند. به این معنی که یک روش روایت مشخص وجود ندارد که بتواند در تمامی زمینه ها از جمله تئاتر، رمان، رقص، کمیک بوک، تئاتر رادیویی، فیلم و غیره به یک شکل وجود داشته باشد.

برای مثال، اگر جوردن بلفورت یک شخصیت در یک رمان بود، بسیاری از اتفاقات عجیب بر روی صحنه به تصویر کشیده نمیشد. یک روایتگر اول شخص در یک رمان، تنها اطلاعاتی که خود از آنها آگاه است را میتواند به خوانندگانش بدهد. اما «در خلال» روایت گری جوردن، ما صحنه هایی را میبینیم که خود جوردن شاهد آنها نبوده است.

درست است. جوردن میدانست که دنهام، مامور اف.بی.آی به دنبال او میگردد، اما رنگ اتاق کار دنهام، یا حرفهایی که دنهام با همکارانش میزند را نمیدانست. همچنین جوردن از جزئیات بحث و جدل شریکش، دانی آزوف، و دوستش، برد بادنیک، خبر نداشت، هرچند که ما آن صحنه را تماما با صدای جوردن که روایت میکند میبینیم.

البته میتوان گفت که این اتفاقات، اصول مختص سینما هستند.

ما در فیلم ها میپذیریم که صدای روایت گر اول شخصی بر صحنه‌هایی روایت گری کند که خود آن شخص آن صحنه ها را ندیده است یا حتی از آن خبر نداشته است. اما همین اصول و قواعد است که به محدودیت های بکار بستن روش داستانگویی ادبیاتی در سینما اشاره میکند.

در یک رمان نمیتوان اطلاعاتی از این قبیل، که خود روایت گر از آنها باخبر نیست اما داستانش را به ما میگوید، در داستان آورد بدون این که این سوال پیش بیاید که روایت گر این اطلاعات را از کجا داشته است. اما این سوال در مود

جـوردن بـرای مـا پیـش نمی آیـد.

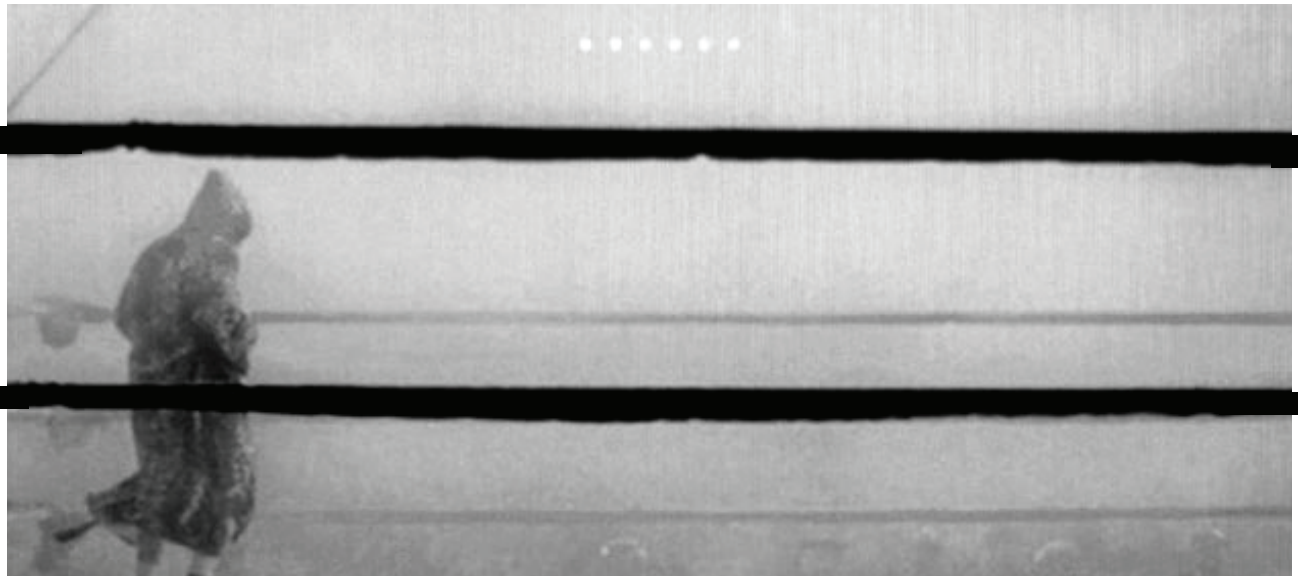
> از مسـیری بـه شـدت پیـچ در پیـچ بـرای خلاصـه کـردن تفکراتـم، ایـن مشـاهدات و مشـاهداتی دیگـر از ایـن قبیـل مـن را بـه نتیجـه گیـر متناقضـی رهنمـون شـد: فهـم درسـت روایـت، لااقـل در فیلـم، یـک روش برقـراری ارتبـاط بیـن نهـاد گوینـده و نهـاد شـنونده نیسـت.

چـرا ایـن حـرف را میزنـم؟ چگونـه فیلـم ممکـن اسـت یـک روش برقـراری ارتبـاط نباشـد؟ پاسـخ، بسـیار خلاصـه: چیـزی کـه بیشـتر افـراد برقـراری ارتباط می نامنـد، مـن اسـتنتاج همگـرا نـام میگـذارم. و در انتهـای ایـن نوشـته، پیشـنهادم ایـن اسـت کـه بـه روایـت در همـه رسـانه هـا، مخصوصـا در فیلـم، بـه عنـوان یـک قاعـده ذاتـی بنگریـم. فیلـم، هـر عنصـری کـه بتوانـد کار را بـه سـرعت بـه اتمـام برسـاند را بـکار میبنـدد. و ایـن عناصـر شـامل اسـتفاده از مکالمـه معمولـی (ماننـد صـدای فـردی کـه داسـتانی برایمـان تعریـف میکنـد) بـدون دخالـت حلقـه هـای دیگـر زنجیـره ارتبـاط، ماننـد بازخـورد شـنونده میشـود. جـوردن بـا مـا صحبـت میکنـد امـا نمیدانـد کـه مـا اینجـا هسـتیم و نمیتوانیـم میـان حرفـش چیـزی بگوییم.

Available online:
www.davidbordwell.net

◄ گاو خشمگین

گردآوری : سحر سلیمانی



خشونت در سینمای امریکا بسیار رایج است و اغلب اساس سرگرمی است. در دهه های اخیر خشونت افراطی هسته ی مرکزی ژانرهایی چون علمی- تخیلی و فیلم های پر زد و خورد را تشکیل می داده است. در این ژانرها، اغلب، خشونت به شدت سبک پردازی شده و ازینرو کمتر منقلب کننده هستند. مرگهایی فجیع، که با استفاده از جلوه های ویژه ی استادانه تشدید یافته اند، کنش روایی اصلی را تشکیل می دهند. گاو خشمگین طرح متفاوتی را به کار می گیرد، از قراردادهای رئالیزم سینمایی استفاده می کند تا خشونت را قابل لمس و منقلب کننده از کار در بیاورد. از اینرو هرچند نسبت به فیلم های همدوره اش سبعیت کمتری دارد«مثلا هیچ مرگی در آن اتفاق نمی افتد» با وجود این صحنه هایی دارد که تحمل آنها مشکل است. نه فقط مسابقات وحشیانه ی مشتزنی بلکه در عین حال برخوردهای به همان اندازه خشن در زندگی روزمره هم، خشونت را به صورت عنصری قالب در آورده است.

موضوع فیلم اسکورسیزی تا حدی مبتنی بر زندگی واقعی جیک لاموتا قهرمان میان وزن جهان در سال ۱۹۴۹ است. در گاو خشمگین از صحنه های مشتزنی(بر اساس مسابقات واقعی) به عنوان مظهر خشونتی که زندگی جیک را به خود آغشته بود استفاده شده است. به نظر می رسد که جیک نمی تواند بدون دعوا، تهدید و کتک زدن مردم با آنها ارتباط برقرار کند. زندگی زناشویی او به خصوص دومین ازدواجش، با ویکی، آکنده از ستیز و آویزها و خشونت های خانوادگی است. هرچند که ظاهرا نزدیکترین رابطه را با برادرش جوئی دارد که ابتدا مدیر برنامه های اوست، ولی بالاخره طی یک خشم از روی حسادت او را کتک می زند و برای همیشه از خود می راندش. بعلاوه، هرچند اعمال او موجب رنجش دیگران می شود، ولی در عین حال ضربه ی اصلی به خود او بر می گردد. تمام کسانی را که زمانی دوستتشان می داشت از خود می راند و کارش به آنجا می کشد که به عنوان یک کمدین کلامی چاق در کافه ها به کار رقت انگیزی مشغول می شود و سرانجام بازیگری است که اشعار یا قطعاتی را از نمایشنامه ها و فیلم های معروف از حفظ می خواند.

ما چطور می توانیم ایدئولوژی فیلمی را که قهرمانش یک چنین قلدر بی رحمی است درک کنیم؟ ممکن است متوسل به تفسیرهای یا این/ یا آن شویم. یا فیلم خشم سبعانه ی جیک را تحسین می کند، یا او را به عنوان یک مورد بیمارگون محکوم می کند. ولی اگر در هر صورت، مسئله به این سادگیها بود، چرا کسی رنج فیلم ساختن درباره ی او را به خود هموار کرده؟ ما می گوییم گاو خشمگین انواع تدبیر را، چه در روایت و چه در سبک، به کار گرفته تا جیک را تبدیل به نمونه ای برای مطالعه ی نقش خشونت در زندگی امریکایی بکند. از این رو اسکورسیزی بافت بسیار پیچیده ای درست می کند که اعمال جیک بایست در درون آن مورد داوری قرار گیرد.

بهترین راه برای دستیابی به این بافت بررسی ساختار فرمال روایت گاو خشمگین است. اگر فیلم را براساس صحنه هایش بخش بندی می کردیم سر از یک فهرست طولانی در می آوردیم. اگرچه چند

سکانس طولانی در فیلم هست، ولی اغلب آنها کاملا کوتاه هستند. فیلم در مجموع دارای ۴۶ سکانس طولانی است که شامل سکانس عنوان بندی آغازین سکانس تقدیم نامه ی پایانی فیلم هم می شود. برای راحتی کار می توانیم چند صحنه ی کوتاه را در یک گروه جای دهیم. حاصل آن ۱۲ بخش خواهد شد:

۱ **عنوانبندی آغازین،** که روی یک نمای طولانی از جیک که تنها روی رینگ بوکس خود را گرم می کند، ظاهر می شود.

۲ **پشت صحنه ی یک کلوب شبانه،۱۹۶۴.** جیک شعری را که باید از بر بخواند تمرین می کند.

فلش بک شروع می شود:

۳ **۱۹۴۱.** صحنه های اطلاعاتی از مسابقه ای که جیک در آن می بازد، دعوا با همسرش، دیدن ویکی، و اولین قرارر ملاقات با او.

۴ **۱۹۴۳.** دو مسابقه با شوگر ری رابینسون؛ بین این دو مسابقه یک صحنه ی عاشقانه از جیک و ویکی.

۵ یک سکانس مونتاژ شامل چند مسابقه ی مشتزنی **از ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۷** و فیلم های خانوادگی از زندگی خصوصی جیک.

۶ سلسله صحنه های طولانی در ۱۹۴۷، از جمله سه صحنه در کلوب شبانه ی کوپاکابانا، که حسادت جیک به ویکی و نفرتش از اوباش را می بینیم.

۷ **۱۹۴۹.** بگو مگو با ویکی؛ جیک مسابقه ی مشتزنی قهرمانی میان وزن را می برد.

۸ **۱۹۵۰.** جیک طی یک خشم حسادت آمیز بی اساس ویکی و برادر خود جوئی را کتک می زند. از عنوان قهرمانیش دفاع می کند و بار دیگر با رابینسون مسابقه می دهد.

۹ **۱۹۵۶.** جیک بازنشسته شده، یک کلوب شبانه می خرد و خود در آن به اجرای کمدی می پردازد. ویکی ترکش می کند و جیک به اتهام عمل منافی اخلاق دستگیر می شود.

۱۰ **۱۹۵۸.** جیک در یک کافه ارزان قیمت کمدی اجرا می کند؛ تلاشش برای ترغیب جوئی به آشتی بی نتیجه می ماند. فلاش بک پایان می گیرد.

۱۱ **۱۹۶۴.**جیک آماده می شود که برای از بر خوانی به روی صحنه برود.

۱۲ **عنوان بندی** سیاه همراه با نقل قولی از انجیل و تقدیم نامه ی فیلم.

آغاز و پایان فیلم در شکل دادن به موضعگیری ما در قبال زندگی جیک نقش حیاتی دارند.
اولین تصویر او را نشان می دهد که قبل از آغاز یک مسابقه ی نامعلوم خود را دارد گرم می کند. چندین تمهید سینمایی نخستین تاثیرپذیریهای ما از قهرمان را شکل می دهد. او در یک حرکت آهسته به بالا و پایین می پرد. این تمپوی کند با موسیقی کلاسیک آرام همراهی می شود و حرکات نرمشی او را به صورت یک رقص نشان می دهد. صحنه بندی فضای عمیق طنابهای رینگ را به صورت برجسته ای در پیشزمینه قرار داده و باعث شده است که رینگ بسیار بزرگ به نظر بیاید و بر انزوای جیک تاکید شود. این برداشت بلند تا پایان عنوانهای اصلی ادامه می یابد و مشتزنی را به صورت یک ورزش زیبا، توام با احساس تنهایی نشان می دهد. این تصویر همچنان انتزاعی و دور باقی می ماند: این تنها صحنه ای در روایت است که در سالهای نوشته شده در میان نوشته ها اتفاق نمی افتد.

یک قطع مستقیم به بخش ۲ جیک را نشان می دهد که ناگهان چاق و پیر شده و باز هم در حال نمرین است؛ او دارد جملاتش را برای نمایش تکنفره ای که عبارتست از حفظ خوانی قطعاتی از آثار ادبی و شعری که درباره ی خودش سروده، مرور می کند:

« پس صحنه ای به من بده/ جایی که این گاو بتواند بخروشد/ و هر چند می توانم بجنگم/ ترجیح می دهم از بر خوانی کنم/ این است سرگرمی! »

این اپیزود در واقع در اواخر داستان، بعد از مبارزه های طولانی او در حرفه ی مشتزنی، اتفاق می افتد. طرح و توطئه تا بخش ۱۱ به این لحظه از داستان، یعنی ادامه ی تمرین جیک، باز نخواهد گشت. در بخش ۱۱، آنجا که مدیر کلوب او را به روی صحنه می خواند، او را می بینیم ک مشنهایی به شیوه ی مشتزنها پرتاب می کند و مرتبا زمزم می کند که **«رئیس منم، رئیس منم».**
اسکورسیزی، با نشان دادن قسمت عمده ی داستان به صورت فلش بک، خشونت را به سرگرمی مرتبط می سازد. گاو خشمگین به زندگی

پیشین جیک نمی پردازد و روی دو دوره از زندگی او متمرکز می شود: کسب و کار او به عنوان یک مشتزن، و اجرای کمدی کلامی و از بر خوانی قطعات ادبی در اواخر عمر . هر دوی اینها به صورت تلاش جیک برای کنترل زندگی خود و افراد حول و حوش نشان داده می شود. آخرین جمله ی فیلم، «رئیس منم»، چکیده ی طرز تلقی جیک است. از هم گشودن دستهایش به هنگام ادای جمله ی « این است سرگرمی!» در بخش ۲، شبیه بلند کردن دستهای دستکش پوشش پس از پیروزی در مسابقات طی فلاشبک طولانی وسط فیلم است.

ساختار طرح و توطئه همچنین واجد یک الگوی صعود و سقوط است. بعد از بخش ۷ که نقطه ی اوج جیک است، زندگی او به سراشیبی سقوط می غلتد و خشونت او هرچه بیشتر حالت خودویرانگری وحشیانه ای به خود می گیرد. بعلاوه، موتیفهای خاصی بر نقش خشونت در زندگی او و دیگران تاکید دارند. در اولین مسابقه ی حرفه ایش(بخش ۳) حین استراحت بین دو راند، دعوایی با مشت در جایگاه تماشاگران در می گیرد؛ این به روشن ترین وجهی نشان می دهد که خشونت به آن سوی رینگ هم سرایت کرده است. روابط خانوادگی با پرخاشگری ابراز می شود، مثل گردن کلفتی های جیک و جوئی برای همدیگر، و آن جا که جوئی پسرش را با تهدید چاقو تربیت می کند. آشکارتر از همه وقتی که خشونت بارها وبارها متوجه زنها می شود. هم جیک و هم جوئی همسران خود را تحقیر و تهدید می کنند و کتک خوردن هر دو زن جیک از او کنترپوان تلخی برای مبارزات او در رینگ است. طی اولین صحنه در کوپاکابانا، زنها را در معرض بدرفتاری می بینیم، جیک به ویکی مضنون است که با مردهای دیگر رابطه داشته باشد، او به یک مشتزن و عضو یک دسته ی اوباش با گفتن اینکه شبیه زنها هستند توهین می کند؛ وحتی کمدین روی صحنه، تماشاچی های زن را مسخره می کند. صحنه به صحنه ی شکل گیری حوادث و موتیفها چنین القا می کند که پرخاشگری . دردجزو زندگی امریکایی است.

اسکورسیزی ورای ساختار روایی، از تکنیک هم برای جا انداختن خشونت جیک در یک بافت استفاده می کند. به طور کلی سبک فیلم با توسل به قراردادهای رئالیزم، خشونت را به صورت منقلب کننده ای بازنمایی می کند. بیشتر مبارزه ها با دوربین سوار شده بر استیدی کم فیلمبرداری شده اند و حاصل، حرکت های تعقیبی تهدید آمیز یا نماهای نزدیکی است که قیافه های درد آلود را به رخ می کشند. ن.ر پشتی، که از طریق چراغهای دور رینگ توجیه شده است، قطره های خون و عرق را که با هر ضربه ی مشت به فضا می پاشند برجسته می کند.

تدوین سریع، اغلب همراه با حذف، و صدای بلند و گزنده ی ضربه ها نیروی فیزیکی مشتها را تشدید می کنند. استفاده از گریم مخصوص، رگهای صورت مشتزنها را که به صورت مضحکی بیرون زده اند، بازسازی می کند.

اسکورسیزی صحنه های خشن بیرون رینگ را به این صورت (استفاده از نماهای دور و جلوه های صوتی نه چندان واقعی) نساخته است، بلکه با استفاده از قراردادهای دیگر یک بافت اجتماعی و تاریخی رئالیستی خلق کرده است. یکی از آنها برهم نمایی های عنوان هایی ایست که تاریخ و محل کنشهای اصلی را همراه با نام شرکت کنندگان در مسابقات اعلام می کنند. این تمهید روایتگری یک کیفیت شبه مستند می سازد. ولی مهمترین عامل ایجاد کننده ی رئالیزم،بازیهاست. به جز رابرت دنیرو، بقیه ی بازیگران از میان بازیگران و نابازیگران ناشناس انتخاب شده اند. از اینرو فیلم تحت تاثیر جذبه ی ستاره ها نیست. دنیرو عمدتا به خاطر بازیهای رئالیستس جسورانه اش در فیلم های خیابانهای پایین شهر و راننده تاکسی از اسکورسیزی و شکارچی گوزن از مایکل چیمینو معروف بود. در گاو خشمگین بازیگرها با لهجه ی غلیظ اهالی محله ی برانکس نیویورک حرف می زنند، بسیاری از جملات خود را تکرار می کنند یا می جوند، و هیچ کوششی برای اینکه کاراکترهای محبوبی بسازند نمی کنند. در تبلیغات فیلم بسیار گفته شد که دنیرو برای بازی نقش جیک در پیری عملا ۶۰ پوند خود را چاق کرده است.

فیلم استحاله ی دنیرو را با قطع مستقیم از یک کلوزآپ متوسط از جیک در پایان بخش ۲، در ۱۹۶۴، به قاب بندی مشابهی از او در روی رینگ در ۱۹۴۱ به رخ می کشد. چنین رئالیسمی در بازیها و دیگر تکنیکها اجازه نمی دهد که خشونت فیلم را به صورت علی بپذیریم، کاری که در فیلم های ترسناک و جنایی قراردادی می کردیم.

بدین ترتیب، فیلم از طریق ساختار روایی و استفاده از قراردادهای سبک شناختی رئالیسم، خشونت در زندگی امریکایی را چه در رینگ و چه در خانه مورد انتقاد قرار می دهد. با این حال هنوز به ما اجازه نمی دهد جیک را به عنوان یک گاو خشمگین از نظر موضعگیری دو پهلویش در قبال کاراکتر مرکزی تا حدی شبیه معصومیت بی پناه است. خشونت جیک به صورت رقت آوری جذاب است. نشانه ی اصلی این موضع گیری دو پهلو این است که روایتگری بیشتر به عاملان خشونت می پردازد تا قربانیان آن. سه کاراکتر زن مهم فیلم« همسر اول جیک،لنور همسر جویی، و ویکی» کاری در کنش ندارند مگر اینکه مورد سوء رفتار قرار بگیرند یا مذبوحانه از آن شکوه کنند. ما هرگز نمی فهمیم که چرا آنها به طرف این مردان خشن جذب شده با آنها ازدواج می کنند و چرا مدتی طولانی در کنار آنها دوام می آورند. ابتدا به نظر می رسد که ویکی جیک را به خاطر شهرتش و به خاطر اتومبیل پر زرق و برقش دوست دارد، ولی تمایل او به ادامه ی زندگی زناشویی برای مدت چنین طولانی تو ضیح داده نمی شود. در واقع، تصمیم ناگهانی او به ترک جیک پس از ۱۱ سال فاقد انگیزه ی خاص است.این قربانیان خشونت جیک فقط تا آنجا اهمیت دارند که این یا آن واکنش جیک را برانگیزند.

یک قسمت از کنش به مشت مالی بوکسور «خوشگلی» می پردازد که جیک فکر می کند ویک به او تمایل دارد. قسمت دیگر، واکنش خشن جیک را در مقابل ضن بی اساسش به اینکه ویکی و جوئی سروسری با هم دارند نشان می دهد. قابل ذکر است که بعد از این بحران، وقتی جیک جویی را کتک می زند، او همانقدر تبدیل به عنصری حاشیه ای می شود که ویکی. ما او را یک نظر در حال تماشای مبارزه ی خونین جیک در دفاع از عنوان قهرمانیش می بینیم و بعد صحنه ی کوتاهی که در مقابل پیشنهاد آشتی جیک مقاومت می کند. بدین ترتیب فیلم هیچ حریف مثبت قابل اعتنایی که در مقابل افراط کاریهای او قد علم کند مطرح نمی کند.

نشانه ی دیگر روی خوش نشان دادن روایت به خشونت جیک، تمایل ما به همذات پنداری با اوست. صحنه های زیادی هستند که رویدادها را از نقطه ی دید او نشان می دهند و از حرکت آهسته استفاده می کنند برای القای اینکه ما نه تنها چیزهایی را می بینیم که او می بیند، بلکه شاهد این هم هستیم که او از نظر ذهنی چه واکنشی در مقابل آن چیزها بروز می دهد. این تکنیک بخصوص آنجا که جیک ویکی را با مردان دیگر می بیند و به او حسادت می کند آشکار است. همین طور در آخرین مسابقه ی جیک با رابینسون، منظر او از حریف از خلال یک قاب بندی نقطه دیدی نشان داد می شود. تصویر سازی نقطه دیدی هنچنین شامل یک جلوه ی مرکب از حرکت به جلو و زوم به عقب هم می شود که باعث صورتی حتی تهدید کننده تر از پیش می نمایاند. انحرافهای دگر از رئالیسم مثل غرمبه های رعد آسا در باند صدا، در حین مهمترین مبارزه ی پیروز مندانه ی جیک، نیز نشان می دهد که ما تا حدی وارد ذهن جیک شده ایم.

اسکورسیزی کشش فیلم به سوی خشونت را با تاکید بر اینکه جیک چه آدم خودویرانگری است، تا حدی توجیه می کند. همانقدر که او دیگران را می آزارد به خود هم صدمه می زند. همچنین چنانچه در صحنه های موازی چندی می بینیم، او فورا از آزار دیگران پشیمان می شود. در بخش ۳ جیک بگو مگوی خشنی با همسر اولش دارد و او را تهدید به مرگ می کند ولی بلافاصله می گوید«دست وردار، عزیزم،بیا. بیا با هم دوست شیم. اتش بس، باشه؟» بعدتر وقتی ویکی را به خاطر بی وفایی موهومش کتک می زند، معذرت خواهی می کند و از او می خواهد که در کنارش بماند. این آشتی های خانوادگی در مبارزه ی بزرگ برسر عنوان قهرمانی که در آن سِردان قهرمان وقت را شکست می دهد و بعد به سوی او رفته و بزرگوارانه او را در آغوش می کشد، منعکس می شود.

تمهیدات دیگری هستند که همدلی با جیک را تشدید می کنند. گاو خشمگین نشان می دهد که جیک به شدت آزارطلب است؛ از خشونت خود استفاده می کند تا دیگران را به ضربه زدن به خود تشجیع کند. این نکته در صحنه ای در بخش ۴

بیشتر خود را به رخ می کشد. در آنجا او به شکل بچه گانه ای از ویکی می خواهد که زخمهای حاصل از مبارزهی پیروز مندانه اش با شوگر ری رابینسون را نوازش کند. یک کلوز آپ از آن دو در این وضعیت ارتباط خشونت و غرایز طبیعی را نشان می دهد. این صحنه مستقیما به صحنه ای منتهی می شود که در آن شوگری رابینسون او را شکست می دهد. این شکست با صحنه ی مشت زنی دیگری در بخش ۸، که در آن جک همینطور می ایستد و رابینسون را تشجیع می کند که له و لورده اش کند، موازی شده است. موتیف آزار خواهی در بخش ۹ به اوج می رسد، آنجا که جیک را به یک سلول انفرادی در زندان دیدکانتیمی اندازد. در یک برداشت بلند رقت بار جیک را می بینیم که سر و مشت به دیوار زندان می کوبد در حالی که داد می زند که او یک حیوان نیست و خود را به عنوان یک احمق سرزنش می کند.

فیلم به طور تلویحی بارقه هایی از یک همجنسگرایی سرکوب شده را در پرخاشگری های او نشان می دهد. در آغوش کشیدن سِردان،حریف شکست خورده در مبارزه بر سر عنوان قهرمانی، همچنین تشویق رابینسون به حمله در آخرین مسابقه اش، یک چنین تفسیری را توجیح می کند. در بخش ۶، آنجا که جیک پشت میز یک کلوب شبانه نشسته و درباره ی اینکه حریف آینده اش چقدر خوشگل است شوخی می کند، حریف را به لاتی که مورد حسادت اوست معرفی می کند. در بخش ۸ صحنه ای هست که با نمایی شروع می شودکه در آن دستهایی در حرکت آهسته اندام جیک را ماساژ می دهند. به طور کلی اشارتی هست به اینکه جذب شدن جیک به مشتزنی و بی توجهی او به زندگی خانوادگی از یک میل پنهان همجنس خواهانه سزچشمه می گیرد. این استنباط در مقابل ایدئولوژی معمول هالیوود قرار می گیرد که در آن عشق بین دو جنس مخالف اساس اغلب روایتها فرض می شود.

در نهایت در گاو خشمگین یک موضع ایدئولوژیکی سرراست، مطرح نمی کند. فیلم به جای ارائه ی یک تصویر آرمانی از جامعه ی امریکا، یکی از جنبه های رایج آن جامعه یعنی رغبت سبکسرانه ی آن به خشونت را به باد انتقاد می گیرد. در عین حال شیفتگی قابل ملاحظه ای به آن خشونت و مظهر اصلی آن، جیک، از خود نشان می دهد.

ابهام فیلم در پایان بیشتر می شود. در بخش ۱۲ نقل قولی از کتاب مقدس روی پرده می افتد: و سپس برای دومین بار(فریسیان) مردی را که کور شده بود فرا خواندند و گفتند: «حقیقت را در برابر خداوند بگو. مامی دانیم که این بدبخت گناهکار است». مرد جواب داد: « اینکه او گناهکار است یا نه، من نمی دانم. چیزی که می دانم این است که روزگاری کور بودم و حالا می توانم ببینم».

در حالیکه این نقل قول جمله به جمله روی پرده می افتد، ما بر انگیخته می شویم که آن را به قهرمان فیلم مربوط بدانیم. آیا جیک از خلال تجاربش به نوعی بینش درونی رسید است؟ عوامل چندی خلاف آنرا نشان می دهند. او به رغم اینکه بازیگر ضعیفی اس، به اجرای رسیتالهای ادبی ادامه می دهد و می کوشد طرفداران خود را دوباره بدست بیاورد (« رییس منم»). بعلاوه گفتاری را که در پایان فیلم تمرین می کند، قطعه ی معروفی است از فیلم «دربارانداز» « من می تونستم یک مدعی باشم». در آن فیلم یک مشتزن شکست خورده برادرش را به خاطر شانس موفقیت نداشتن خودش سرزنش می کند. آیا حالا جیک جویی را در شکست خود مقصر می داند؟ یا ممکن است به تقصیرا تخود آنقدر وقوف یافته باشد که به صورتی طعن آمیز فیلمی را به خاطر بیاورد که در آن هم، قهرمان پی به اشتباهات خود می برد؟

بعد از نقل قول از کتب مقدس، تقدیم نامه ی فیلم ظاهر می شود: « به خاطر هِیگ آر. مانوگیان، معلم، ۲۳ می ۱۹۱۶-۲۶ می ۱۹۸۰، با عشق و ارادت، مارتی». حالا ممکن است نقل قول از کتاب مقدس شامل حال خود اسکورسیزی شود که از بین ایتالیایی های خشن نیویورک برخاسته است. اگر آدمهایی مثل آن معلم نبودند، ممکن بود کارش به آنجا بکشد که کار جیک کشید، شاید هم استادی که به او کمک کرد تا «ببیند»، او را قادر ساخت که جیک را به صورت آمیزه ای از دفع و جذب به تصویر بکشد.

اسکورسیزی، به عنوان یک دانشجوی سینما، به خوبی با فیلم های دو پهلویی مثل روز خشم و سال گذشته در ماریان باد آشنا بود؛ بنابراین تعجب آور نیست که فیلم های خود او هم تفسیرهای مختلفی را برانگیزد. پایان بندی گاو خشمگین آن را پیرو سنت فیلم های هالیوودی (مثل همشهری کین) که با پایان های نه کاملا بسته و جلوه هایی از ابهام، و پرهیز از پاسخ یا این/ یا آن مشخص می شدند، قرار می دهد. این چنین ابهامی میتواند ایدئولوژی فیلم را در پرده ای از ابهام بپیچاند و معانی ضمنی متناظر یا حتی متضاد هم به بار آورد.

منبع :
کتاب هنر سینما - دیوید بوردول - کرستین تامپسن - ترجمه فتاح محمدی

تصاویر سخن میگویند

زمستان ۲۰۰۸

گزارشگر: ترنس رافرتی | مترجم: سحر سلیمانی

در یک نگاهِ کلی به فیلم های اسکورسیزی، به نظر می آید که او ترکیبی از تمام فیلم‌هایی که دیده انجام داده تا سبک و روش مخصوص خودش را بوجود بیاورد. و با هر پروژه‌ی جدید، او داستان های منحصر به فردِ امریکایی اش را می‌گوید.

سرعت و روند گفتگویی که در پیش داریم، به طور غیر قابل پیش بینانه ای تغییر می‌کند. و شما فقط کافی است که با این مصاحبه هم رکاب شوید. صحبت با مارتین اسکورسیزی کمی شبیه به راندنِ یک رولر کاستر است. رولر کاستری در جزیره ی کانی. البته این به این خاطر است که اسکورسیزی در تمام زندگی‌اش یک نیویورکی است.

من با اسکورسیزی در دفترش در ساختمان DGA (انجمن کارگردانان آمریکا) در خیابان ۵۷ ام غربی، صحبت کردم. این گفتگو حدود ۹ ماه بعد از کار کردن اسکورسیزی روی ۲۱ امین فیلم داستانی اش مرحوم بود که اولین اسکار بهترین کارگردانی(در ششمین نامزدی اش) و اولین جایزه ی انجمن کارگردانان،در هفتمین نامزدی اش را برایش رغم زد و این اتفاق فقط ۲ روز بعد از تولد ۶۵ سالگی اش بود. علیرغم رسیدن به این مرحله ی برجسته، او به وضوح و خوشبختانه برای فیلم بین ها، به این زودی ها هیچ فکری در مورد بازنشستگی ندارد.

او اخیرا فیلم *کنسرت رولینگ استون ها* را کامل کرد، *درخشش یک نور*، و در بعد از ظهری که همدیگر راملاقات کردیم، او گفت، در وسطِ شکل بندی فیلم جدیدش است که مارچِ بعدی فیلمبرداریش شروع می‌شود.

ولی ، شاید به خاطر اون زاد روزِ بزرگِ تولدش که تو ذهنش می گذشت و حالا هر دلیلِ دیگری که بود ، دائما جریان خودآگاهِ سخنانش به گذشته بازمی‌گشت، به جوانیش در ایتالیای کوچک، و به تاریخ هنری که او تمرین می کند و عاشقش هست.درحالیکه، ما در اتاق نمایش اختصاصیه ۱۳ صندلیش نشسته بودیم ، احساس کردم که ، شاید، شانسی داشته باشیم تا او، کلیپ چند فیلمی را که در صحبتمان به آنها اشاره کرد را به نمایش درآورد. همیشه فیلم های قدیمی و محله های قدیمی ، موقعیتی ثابت در سبکِ محاوره ایِ اسکورسیزی بوده است. و اما من ، شمه ایی مختصر از اشتیاق را در مصاحبه های اسکورسیزی پیدا کردم. اشتیاقی که ، اثری از آن در مصاحبههای دو دهه قبلِ من با او پیدا نمی شد. ما با صحبت در مورد یک فیلم کوتاه تبلیغاتی که او تازه فیلمبرداریش را تمام کرده بود، شروع کردیم. موضوعی که ، بسیار هیجان زده اش می کرد، و آن امکانِ گردآوری تمامیِ تاریخِ فیلم ها در یک فیلم بود.

- شما اخیرا روی چه پروژه ای کار کردید؟

در واقع، من تازه از فیلمبرداری یک فیلم کوچک صنعتی برای Spanish sparkling wine بر می‌گردم. یک فیلمبرداری سه هفته ای که، به عشق بسیار زیاد به سینما می پردازه و اینکه شما می خواهید کاملا آن را مالِ خود بکنید.

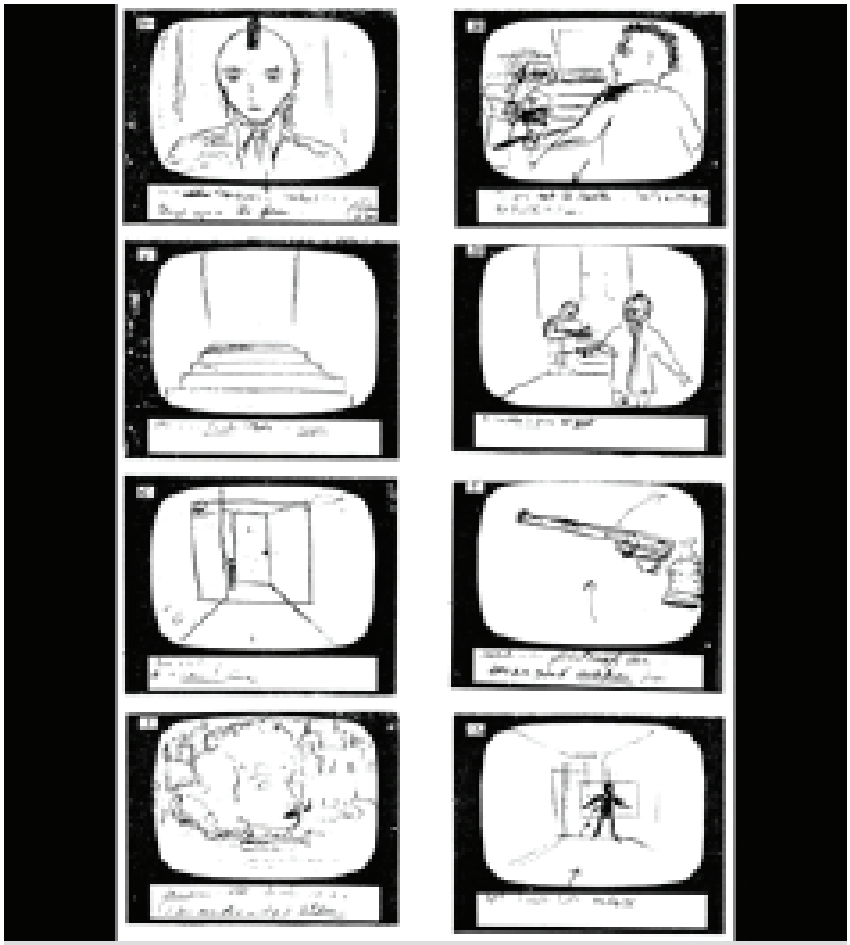
- چیزی که شما احتمالا کمی بیشتر در موردش می‌دانید.

چیزی که در موردش می‌دانم، اما حقیقت اینکه این مورد، سرانجام هم مقوله ایی دست نیافتنی است. و این تصرف کردن، تصرف واقعی به خودتان تمام مدت است. آن احساساتِ فوق العاده در شما که، به سببِ عشقِ به فیلم‌هایی که عاشقشان هستید ایجاد می‌شود. این ایده از نویسنده ای به نام *تد گریفین* آمده است، که از داستان بورخس (*پیرمنارد*) نویسنده‌ی خوزه (کیشوت) به عاریت گرفته است. که در آن شخصیت داستان تلاش می‌کند که سروانتس شود تا بتواند از چرکنویس کتاب، یک فصل از کتاب دن کیشوت را بنویسد. ما در این فیلم کوچک چنین تظاهر کردیم که ۲ صفحه از فیلمنامه‌ی هیچکاک را که هیچوقت ساخته نشده است پیدا کرده ایم و سپس تلاش کردیم که کل فیلم را بسازیم، و این یک تمرین فرساینده بود.

- پس طنزِ داستان اینجا است که شما دارید تلاش می‌کنید تا از لحاظ ادبیاتی به هیچکاک شبیه شوید؟

کاری که البته اصلا نمی شود انجام داد. به هیچ وجه، ما CGI را بکار بردیم، و تلاش کردیم صحنه ای را که جیمی استوارت در فیلم پنجره‌ی عقبی به بیرون پرت می‌شود را بازسازی کنیم.اگر شما به آن صحنه از پنجره‌ی عقبی نگاه کنید، جایی که او از لبه‌ی پنجره آویزان است و مردم از آپارتمان به بیرون می‌دوند تا ببینند چه اتفاقی افتاده است. همه اونها توسط تکنیک اکسپ فریم به طور نامنظمی حرکت می‌کنند و وقتی که او می‌افتد، با اینکه خیلی مصنوعی به نظر می‌رسد اما کاملا حس معلق بودن را به ما القا میکند . من از اینکه هیچکاک می‌خواست این صحنه خوب به نظر برسد زیاد مطمئن نیستم (می‌خندد) ما تلاش کردیم که چیزی شبیه به این را انجام دهیم و گفتیم: این وحشتناک است! این فوق العاده است !قرار دادن همه‌ی اینها کنار هم، نتیجه و اثر پراضطرابی داشت.

مثلا برای *راننده تاکسی*، من فیلم *سالواتوره جولیانو ی فرانچسکو رزی* را، فقط به خاطر ظاهر آن، یعنی آن طبیعت عینی و خشن قاب بندی هایش نمایش دادم. چیزی ناسازگار در باره‌ی قاب بندی هایش و همچنین شیوه‌ی روایتش وجود دارد . همچنین، به نظر من ، چیزی اصل و نصب دار هم در این مورد وجود دارد، چرا که، من هم سیسیلی هستم. من سالی یکبار این فیلم را تماشا می‌کنم. این مسئله ، برمیگردد به اهل آن قسمت از دنیا بودن و احساس اینکه شما یک سرنوشتی



اسکورسیزی این استوری بورد را برای اوج کشمکشِ خونی در راننده تاکسی کشید.

- به طور کلی حتی اگر شما بتوانید این را بررسی و تحلیل کنید، چگونه نمونه‌ی فیلم‌های بزرگ و کارگردانان بزرگِ گذشته را استفاده می‌کنید؟

این همیشه خیلی مشخص نیست، ازش دوری کنید. و این در واقع همون ارتباط با تراویس بیکل است واینکه، آن عکاسی سیاه و سفید بسیار زیباست. منظره ای را ایجاد می‌کند که در آن این اتفاقات فوق العاده می‌توانند رخ دهند. و این آن چیزی

است که من به صورت رنگی در *تاکسی درایور* می‌خواستم.
و همچنین در مورد فیلم *جک هازان* a Bigger Splash (*چلپ چلوپ بزرگتر*) درباره ی *دیوید هاکنی*، فکر می‌کردم ، و دوباره چیزی در مورد طریقی که تصاویر قاب بندی می‌شوند وجود داشت، چیزی بسیار عینی ، تعداد بسیار زیادی نماهای از بالای سر که، راهی را که ، من تاکسیِ تراویس را طوری به سمت مغازه ی خواربار فروشی ، قبل از اینکه اولین قتلش را مرتکب شود ، کشیده میشد، تصویر گرفتم را تحت تاثیر قرار داد.این به این خاطر بود که شبیه به یک عکس روزنامه ای شود، تا عینیت یک عکس وی جی (Weegee) را داشته باشد، و فیلم مرد عوضی هیچکاک...

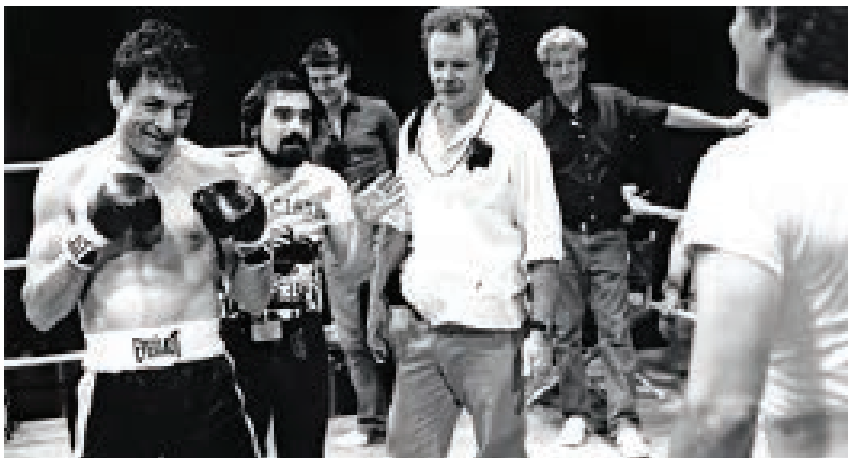
- چرا *مردِ عوضی*؟
خوب در این مورد، حرکت های دوربین مهم است. حرکت های کوچک، همه ی حرکات ضمنی و آهسته، که به نظر دوربین پارانویایی می آیند. من آن فیلم را دوباره برای *هوآنورد* نشان دادم، زیرا روشی که هیچکاک تعبیه سازیِ حرکات دوربین را بکار میگرفت ،که گویی به وسواسِ فکریِ وی در کارش ربط پیدا میکند ، من هم با همان وسواس برایِ شخصیت *هوارد هیوز* مواجه بودم .
صحنه ای از *هنری فوندا* در سلول زندانش است و مندرجاتی که از سقف و چاهی دستشویی وجود دارد، و شما نمی توانید کاملا بگویید آنها از زاویه دید فوندا است یا چیز دیگری است. همچنین این مندرجاتِ حرکات دوربین در فیلم های برسون مثل جیب بر و موشت، همان پیچیدگی را دارا می باشند. اما نمی دانم چرا، نمی توانم تحلیلشان کنم. وقتی شما می پرسید چگونه با فیلم های قدیمی و کارگردان های بزرگ ارتباط برقرار می کنم، باید بگویم که، این بیشتر به حال و هوا و احساسات برمی گردد تا هر چیز دیگر.

- بنابراین ایده این است که احساساتی را که این فیلم ها در شما ایجاد کرده اند را دوباره ضبط کنید؟
بله درسته.

- و سپس تحلیل کنید که چگونه این احساسات را در شما برانگیخته اند؟
بله، و این آن چیزی بود که در صنعتی که کار می کردم بهش فکر می کردم. بسیار جالب بود.

- اولین باری که فهمیدید فیلم ها کارگردان دارند، کِی بود؟
آگاه شدن از قدرت فیلم، با آگاهی از وجود کارگردان، متفاوت است که ، فکر می کنم برای من وقتی که ۵،۶ ساله بودم و *دوئل خورشید* را دیدم شروع شد.اما آگاهی من از کارگردانان احتمالا با جان فورد شروع شد، در اواخر دهه ی ۴۰، وقتی که بچه بودم، آسم شدیدی داشتم و قادر نبودم زیاد بیرون بروم، بنابراین فیلم های وسترن بیشتر از بقیه جذبم می کرد. فیلم های وسترن برای من کیفیت جادویی داشت. به خاطر تمام آن فضاهای باز و حیوانات (چون من مجاز نبودم نزدیک هیچ حیوانی بروم) کیفیت جادویی داشت.
من عاشق فیلم هایی بودم که در آنها اسب داشت. وقتی که بزرگتر شدم ، یکبار اسب سوار شدم، همان کافی بود. اما چیزی در وسترن وجود داشت که ذهنم را باز کرد و مرا به دنیای دیگری برد. و البته در آن موقع، فیلم های نوآر هم بود، آنها فریبنده بودند. شما ۷ ساله اید، به سینما می روید و فیلم *از دل گذشته ها* داره نمایش داده میشه.

اسکورسیزی با همکارانِ همیشگی اش روی صحنه ایی از خیابان های پایین شهر کار می کند.


اسکورسیزی ، رابرت دنیرو

- آیا قبل از آن به ساختن فیلم فکر می کردید؟

نه، فیلم ها تقریبا دنیایی بودند که می توانستم به درونشان پناه ببرم. اما من به نحوی داشتم آنها را می ساختم، چون من تصاویری می کشیدم و آنها را درون قاب هایی قرار می دادم، مثل کمیک استریپ ها، به این نحو داستان می گفتم.بین سال های ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ برای من بهترین برهه زمانی برای بزرگ شدن در میان فیلم ها بود. ، شما *از دل گذشته ها به قلعه آپاچی*(که سوگلیِ من از سه گانه ی *سواره نظام فورت* است) کشیده خواهید شد . و بعد از فیلم هایی از قبیل، *سانست بلیوار*، *بد و خوب* میباشند.

- فکر می کنید چه زمانی واقعا به تحلیل کردن اینکه فیلم ها چگونه کارگردانی می شوند پرداختید؟

شاید زمانیکه ۱۳،۱۴،۱۵ ساله بودم. تقریبا زمانیکه جویندگان را دیدم، و تقریبا همزمان *همشهری کین* و *مرد سوم* را در تلویزیو ن دیدم.، و این فیلم ها مرا در مورد سبک خیلی آگاه کردند. منظورم این است که قبل از آن هم به سبک آگاه بودم، اما به سبک کلاسیک یکپارچه ی *جان فورد*، *ویلیام وایلر* و *بیلی وایلدر*. و این حسی که از فیلم های ذکر شده در این بالا گفتم ، با سبک جدید حس و حال مشابهی نداشت. من داشتم می فهمیدم که کارگردانی فقط راهنمایی یک بازیگر در طول اجرا و انتخاب یک مکان خوب برای کاشتن دوربین نبود. همشهری کین و مرد سوم، احساسی را در من بوجود آوردند که بسیار متفاوت از آن چیزی بود که وقتی سینمای کلاسیک را نگاه می کردم داشتم. و ان زمانی بود که شروع کردم بفهمم که چرا!

- و به چه چیزی رسیدید؟

لنزهای مختلف، اولین چیزی بود که بهش فکر کردم و سپس در مورد جای دوربین فکر کردم و سپس نورپردازی. اما نور پردازی همیشه من را گیج میکنه! ، کاملا درکش نمی کردم، شاید به این خاطر که هیچوقت به تئاتر نرفتم، و یا شاید به خاطر بزرگ شدن در آپارتمان بود. من در واقع نور زیادی نمیدیدم، همیشه تاریک بود.

- پس نورپردازی شما را گیج میکنه؟

نورپردازی چیزی بود که واقعا مجبور بودم یاد بگیرم، و حتی هنوز هم به افرادی نیاز دارم در این زمینه کمکم کنند. چون من کاملا نمی دانم که چگونه با نور احساسات را بروز دهم،تا به کمک آن خصوصیات روانی شخصیت را در بیاورم. بیشترین ایده ی من در مورد نورپردازی ، با فیلم هایی که بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ دیدم، شکل گرفت. اگرچه وقتی که من در اواخر دهه ی ۶۰ ، دانشجوی سینما شدم، ما دانشجویان، همه درباره ی نور طبیعی فکر می کردیم. سعی می کردیم تا با هنری دیکا ، پیتر ساشتکسی ، جان آلکات، جفری بزرگ و آنزوورف، به کمک نور منعکس کننده ، نور غیر مستقیم و چیزهایی از این قبیل رقابت کنیم. واضح بود که برای ما تمرین آن نورپردازی غیر مستقیم با همان تقلید و تکرار از روی دست این بزرگان خیلی بهتر بود، تا نور استودویی، چون در واقع ما اصلا استدویی نداشتیم. در دانشگاه نیویورک؛ آنها سعی کردند که نور استودیویی را به ما درس بدهند. پس ، کتاب نقاشی با نور جان التون را به ما دادند که یک کتاب عالی هم است. اما شما همچنان به این فکر می کنید که: این یک فیلم استودیویی نیست، این فیلمی از نیویورک است!

- اما شما حتی قبل از اینکه به مدرسه ی فیلم هم بروید، فیلم ها را به روش خودتان مطالعه می کردید.

خوب از یک زمان خاصی به بعد، به این بررسی رسیدم که ، چرابعد از دیدن فیلم هایی خاص، احساس خاصی به من دست می دهد . من خیلی از فیلم هایی را که دوست داشتم دنبال می کردم، به انتظار پخش آنها بودم و و مثلا فیلم *همشهری کین* را که دوباره به همراه فیلم خبر چین ، جز فیلم های یک بلیط و دو فیلم بود، رفتم و دیدم. و بار ها و بار ها هم باز آنها را دیدم ، که البته مطمئنا این بهترین راه نیست.

من *نامه ای از خانمی ناشناخته* از *افولس* و *خاطرات روزانه یک خدمتکار* از *ژان رنوار* را همیشه می دیدم.انگار که نوعی وسواس فکری به آنها داشتم.

- درسته که این بهترین راه نیست، اما شاید وقتی فیلمها را در تلویزیون می دیدید، روی جنبه های مختلف فیلم تمرکز می کردید، ساختار روایت، بازیگری...

بله، نکته ی خوبی است. شاید به این دلیل است که فیلم *آرزوهای بزرگ* از *دیوید لین* در تلویزیون آنقدر خوب به نظر می آید. دیکنز، به حقیقت که ، چیزی در مورد ساختن یک داستان می دانست.

- فقط برای اینکه دقیقه ای به زمان حاضر برگردیم، در مورد اینکه سرانجام جایزه ی آکادمی و جایزه ی انجمن کارگردانان آمریکا را بعد از نامزدی های بسیار بردید، چه احساسی داشتید؟

"شگفت زده" لغتی بود که تمام سال استفاده کردم. من انتظار نداشتم که مرحوم مورد تایید

آکادمی و اعضای انجمن کارگردانان و تمام گروه منتقدانی که حضور داشتند، قرار بگیرد. فکر می کردم که دارم یک فیلم ژانری میسازم، من سعی کردم که فیلم ژانری بسازم و فهمیدم که نتوانستم و یک چیز دیگری از آب درآمد. شما امروزه چگونه می توانید یک فیلم "درجه دو" بسازید؟شاید بشود ساخت ولی باید جوانتر و به روز تر باشید.و آگاه تر باشید که جهان امروز چطور کار می کند. من بیشتر مربوط به گذشته هستم. خوب تلفن همراه من صدا می دهد و این یعنی اینکه میتونم پیغام دریافت کنم، اما من نمی دانم چگونه از یک کامپیوتر استفاد کنم. من آنقدر می دانم که بفهمم نمی توانم یک فیلم ژانری واقعی بسازم. مثلا ، فیلم نوآر، انگیزه هست ، اما در ساختنَ تصاویر، وقتی که کار با نویسنده و بازیگر راشروع کردم،به دنیا و حال و هوای دیگه ای را طلب میکند و من دیگر نمی توانم یک تجربه سبکیِ جدید انجام دهم.

منظورم این است که من عاشق نوآر هستم . آن جلوه ی سیاه و سفیدِ فیلمِ *محرمانه ی کانزاس سیتی* از *فیل کارلسن* ، و یا داستان *شهر فنیکس* ، *جیب بری در خیابان جنوبی* از *فولر* ، اینها می توانند منبع الهام من باشند. و همچنین من نوع شخصیت هایی را که در فیلم نوآر هست دوست دارم، آنها محکوم به فنا هستند، محکوم به فنا شروع می کنند، می دانند که محکوم به فنا هستند، و محکوم به فنا تمام می کنند. (می خندد) اما برای اینکه این را به دنیای امروز برگردانیم، همانطور که من تجربه کردم- چون این تنها راهی است که می توانم به شما آدرس بدهم- چیز دیگری است. من نمی دانم که اگربتوانید چنین کارهایی انجام دهید و اثری مشابه هیچکاک و یا *از دل گذشته ها* خلق کنید. و این تصویری است که من همیشه در آن زندگی می کردم، و از زمانیکه آن را به عنوان یک بچه دیدم هیچوقت فراموشش نکردم: تاریکی اتاق ها، بارانی ها، من فقط امیدوار بودم که آن آدم ها مرحوم را به عنوان یک سرگرمی خوب نگاه خواهند کرد.

- که همینطور هم است.

بله، اما همچنان چیزی که وجود دارد، فیگور پدر است که قدرتمند شده است، کاملا قدرتمند، اما نمی تواند اقناع شود. با هیچ چیز. او به بیشترین خشونت، بیشترین هیجان، بیشترین استفاده از مواد مخدر نیاز دارد. هیچ چیز او را راضی نمی کند. جایزه ی انجمن کارگردانان آمریکا خیلی مخصوص بود، چون شما می دانید که این همان کعبه آمالِ شماست، که به کارهایشان احترام می گذارید. وقتی که فیلم را داشتم می ساختم، همیشه در حال صدا زدنِ کارگردانان دیگر بودم، نوعی فرا خواندن روح های آنها. مانند، سیگل، آنتونی مان و سام فولر، "شماها کجایید؟ بیایید و کمکم کنید!"(می‌خندد)

بودم. من عادت داشتم که در صحنه ی فیلمبرداری بگویم: من اینجا چکار می کنم! من این تصویر را قبلا ساخته ام! در *خیابانهای پایین شهر* ساخته ام! من در حال فیلمبرداری در مکان مشابهی هستم! چکار دارم می کنم! من سعی داشتم بقیه را بخندانم . چون ساختن فیلم می تواند کار پر استرسی باشد. از نظر جسمی کار طاقت فرسایی است. اما خوب است. یک بار مشروب فروشی ، یک جهان کلی است، چیز های زیادی در مکانی مثل بار اتفاق می افتد. من به این مسئله از وقتی که داشتم بزرگ می شدم آگاه بودم. چون سیاست ها و جلسات اهل محل در بار مشروب فروشی اداره می شد. بزرگ ها و رُوسا ، کارهایی شبیه به دادگاهاشان را آنجا برقرار میکردند. - (مثلا در فیلم *گاو خشمگین* ، میبینیم که بین برادرجیک و آن مردی که برادر جیک وی را به شدت کتک زده است در یک رستوران نشستی کوتاه برقرار میشود و با هم مصالحه میکنند. - آن مکان چیزی شبیه به فیلم های وسترن بود.

ملاقات با مردمِ عادی: چارلز و کاترین در مستندِ ایتالیایی ها-آمریکایی ها

- آیا داشتن یک لوکیشن کمتر آشنا (بوستون) به شما شبیه سازی بیشتری برای ساختِ مرحوم داد؟

نه، چون من در مکان مشابهی بودم. من در بار مشروب فروشی

- شما در کنارِفیلمِ *مرحوم* ساخت یک کنسرت مستند درباره ی *رولینگ استون* را هم شروع کرده بودید، آیا

درخشش یک نور تمام شده است؟

تازه تمام شده است. مثل *آخرین والس* این هم تلاشی بود که اصل یک اجرای زنده را ضبط کنیم، ، من سالها پیش با *مایک جگر*، روی چند پروژه کار کرده بودم، و به چند کنسرت *رولینگ استون* رفته بودم. او پیشنهاد داد که برای تور کنسرتشان فیلمبرداری کنم. اما من فکر کردم نمی توانستم به آن نمایشها که از بزرگترین آثار وی هم بود چیزی اضافه کنم. بنابراین پیشنهاد انجام کاری در ابعادی کوچکتر را دادم و گروه موافقت کرد.

- ۳۰ سال پیش، وقتی که شما *آخرین والس* را ساختید، فیلم هایی از کنسرت کلاسیک زیادی برای شما که آنها را بر پرده سینما بیاورید، نبود.

یکی بود . و آن، جَز برتاسترن، روی یک روز تابستانی، در حدود سال ۱۹۵۸ در فستیوال جاز نیوپورت، نمونه ی مهمی بود. من این را برای فیلم *رولینگ استون* هم نمایش دادم. اگرچه فیلم ساختن از استون ها متفاوت از فیلم ساختن از *دَ بند در آخرین والس* بود.با آنکه د بند روی صحنه در مکان مشخصی قرار داشتند و زیاد هم حرکت نمی کردند، و به نحوی، جالب ترین کارشان، آن حرکات و جنب و جوش های میان آوازخوانی هایشان بود. *لیون هلم* خواند، *ریک دانک* ، *ریچارد مانوئل* و گاهی هم *رابی رابرتسون*. اما، اکثرا آن سه نفر نخست آواز می خواندند. و شما گاهی، آنها را هنگامی که آواز می خواندند می دیدید و چنین بود که ، انگار هر سه به یک صدا و یک شخصیت بدل گشته اند. اما در مورد *رولینگ استون* جور دیگری بود. من عاشق استون ها هستم و عاشق روند طراحی انتخاب نماها برای تصویر گرفتن از آنها بودم. اما اینکه ما چه برنامه ریزی ای کردیم اهمیتی نداشت، طرز اجرای آنها غیر قابل پیش بینی بود. نتیجه این شد که دوربین ها را همه جا بگذاریم تا مطمئن باشیم که تصویر همه چیز را می توانیم بگیریم، بنابراین اگر فیلمبرداری صحنه ای را از دست می داد، دوربین دیگری در جای مناسب بود که آن تصویر را بگیرد.فیلمبرداری یه جورایی خیلی احساسی و عمیق شده بود . وقتی که به اتمام رسید ، انگار که فقط کسری از دقیقه گذشته بود.

- بیایید در مورد مستند ها صحبت کنیم، شما آنها را در اوایل کارتان ساختید و تا کنون به ساخت مستند ادامه دادید که خیلی مرسوم نیست. در حال حاضر، *لوییس مال* و *جانانتان دم* و *مایکل آپتد*، این کار را انجام می دهند، اما در واقع عده زیادی این کار را نمی کنند.

من از دانشگاه واشنگتن اسکوئر در نیویورک فارق التحصیل شدم و در دنیای فیلم نیویورک، نوع فیلم هایی که ساخته می شد، به طور معمول، مستند بود، یا فیلم های روایی کم هزینه مستقل ، مثل *انفجار سکوت* یا *فراری کوچک*.

فیلم هایی مثل *سایه های کاساویتیس*، *بوسه ی مرگبار کوبریک* و فیلم هایی از *شرلی کلارک*، بودند که نشانه هایی از مستند را داشتند. و به نظر می آمد تکنولوژی ای که در اختیار داشتیم، تنها امکان فیلمسازی مستند را برای ما فراهم میکرد. این آن چیزی بود که در دانشگاه نیویورک توسط های منوگیان به ما تعلیم داده میشد. او همچنین فیلم های روایتی را هم تعلیم میداد، اما فیلم های روایتی ای که از نئو رئالیسم و موج نوی فرانسه نشئت میگرفت. بنابراین برای من طبیعی بود که، برای مثال یک دوربین Arriflex ۱۶ میلی متری را بردارم و بیرون بروم و فیلمبرداری کنم. و طبیعت آن ارتباطی که میان مردم در فیلم های ایتالیایی، مثل فیلم های *روسلینی پاییزا* یا فیلم *فلینیایی ویتلِنی (گاو)* برقرار بود ، شبیه ارتباط مردم با هم در دنیایی بود که من از آن آمده بودم. بنابراین به نحوی درست می آمد که ، آن نوع دوربین را در آن نوع دنیا قرار دهی. اینکه من چقدر وسترن دوست داشتم اهمیتی نداشت، هر زمانی که من می خواستم فیلم بسازم، میباست که نشانه هایی از مستند در آن وجود داشته باش، مثل فیلم های نئو رئالیسم؛ و گاهی احساس می کنم که مستندها به طریقی تصویری از حقیقت آدم ها را نشان میدهند ، که به هیچ طریق دیگری ممکن نیست.

- آیا فکر می کنید ساختن مستندات تاثیر قوی ای در فیلم های داستانی شما داشته است؟

به نحوی، بیشترین یادگیری من از تصاویری که کارگردانی کردم، و شاید تا الان هم سعی می کنم فراموشش نکنم، فیلم هایی ایتالیایی- آمریکایی بودند. فیلمی درباره ی مادر و پدرم. دوربین کاملا بی حرکت کاشته شده بود، و ما به سادگی سوالاتی می پرسیدیم و آنها جواب می دادند. آنها آنموقع ۴۲ سال بود که ازدواج کرده بودند و من چیزهای زیادی از آنها یاد گرفتم که تا آن ۲ روزی که فیلمبرداری می کردیم نمی دانستم. نه فقط داستانهایی در مورد روزگار قدیم، بلکه راهی که آنها به هم مربوط می شدند، روشی که انها با هم صحبت می کردند، منظورم این است که، من چیزهایی که می گفتند را در تمام طول زندگیم شنیده بودم، اما نه به اینطریق طرح ریزی شده، این یک الهام بزرگ برای من بود و فکر میکنم سرانجام، این روی صحنه های خاصی از *گاو خشمگین* و

راننده تاکسی تاثیر گذاشت.
فیلم های روسلینی، مخصوصا *پاییزا* و *سفر به ایتالیا*، خیلی برای من مهم بودند. چیزهای حقیقی در مورد وقایع و آدمهادر آنهاوجود داشت که من آنها را تشخصی میدادم. آن دنیای من بود، و آنها عمه ها و عموها و والدین من بودند.همه آنها به گونه ایی به سبکِ مستند می نمودند ، اگرچه که ، به گونه ی صحنه سازی شده بودند . اینکه ، یک جورایی این صحنه ها هرگز از جلوی چشم من محو نخواهند شد.
من همیشه احساس می کنم که اگر بتوانم، چیزی در جلوی دوربین بیاورم که، حقیقت و قدرتی را داشته باشد که گویی بر آمده از یک مستند است ، این نهایتِ تلاش برای من خواهد بود.

دی کاپریو هست که من خیلی دوست دارم، که واقعا میخواستم که به نحوی بداهه پردازی شود. من یک شاخصه ی مستند، شبیه به غافلگیری را در مورد رابطه ی جک و لئو میخواستم، بنابراین من باید به آنها، درمیان چهارچوب دیالوگ نوشته شده و ساختار کلی صحنه، آزادی مشخصی می دادم. جک برای انجام دادن این قضیه در موقعیت عالی ای قرار داشت. چون نقش او مانند یک شاه بود، مردی که تمام قدرت را در دست داشت. بنابراین شخصیت لئو، که از اول لعنت شده بود و کاملا در دنیای جک اسیر شده بود، در پایین قرار می گیرد و جک شروع می کند به بو کشیدن و گفتن:"بوی خیانت می شنوم" نمی توانم تصور کنم که لئو

اسکورسیزی با رابرت دنیرو و پاول سُروینو در رفقای خوب

- و آیا این پیشینه ی مستندات، روی روشی که شما به بازیگری در فیلمهایتان نزدیک می شوید هم تاثیر دارد؟
البته! یک شاخصه ی مستند در *مرحوم* وجود دارد.اگرچه در این زمان ، *مرحوم* یک فیلمنامه با دقت نوشته شده ای بود. صحنه ای بین جک *نیکلسون* و *لئوناردو* در اینجا به عنوان یک بازیگر چه حسی باید داشته باشد. بنابراین صحنه شروع می شود که به این مسیر غیر منتظره برود، نه مسیری که نوشته شده است.و تمام حدس ها به روی وی هم بسته هستند.
اگر شما دوباره به آن صحنه نگاه کنید، درچهره ی لئو می بینید که او واقعا از چیزی که دارد اتفاق می افتد آگاه نیست. شخصیت او مطیع است، او نمی تواند چیزی بگوید، او نمی تواند صحبت کند، و در آن صحنه لئوی بازیگر، در مقابل چیدمانِ دوباره دیالوگ ها توسط جک کاملا بی دفاع مانده است. جک اسلحه بیرون می کشد و لئو ، هیچ ایده ای درمورد اینکه چه اتفاقی خواهد افتاد ندارد، همچنانی که من . ایا جک می خواهد دقیقا بغل گوش لئو شلیک کند؟ آیا می خواهد به سقف شلیک کند؟ پس چی؟ بنابراین وقتی شما صورت لئو را در آن صحنه می بینید، بسیار واقعی به نظر می آید. او نمی داند که جک چکار می خواهد بکند، او نمی تواند صحنه را ترک کند، او نمی تواند فرار کند، نا سلامتی، این *لئوناردو دی کاپرو* است و آن جک *نیکلسون*. پس لئو مجبور است همانجا که هست بماند. (می خندد) بنابراین صحنه همچنین در مورد این است که جک *نیکلسون* چه کسی در هالیوود است؟ و چه نقشی در هالیوود دارد. و لئو چه کسی است؟ و شما به این فکر می کنید که: " بگذارید ببینیم که، چه تغییرِ موضعی بوجود خواهد آمد؟ بگذارید ببینیم که لئو و جک چگونه با هم پیش خواهند برد؟"

- بیایید در مورد بازیگری صحبت کنیم که فکر می کنم به نحوی از جدا افتاده ترین وجوه در کار کارگردان است. شاید ، تنها به خاطر اینکه، طبیعت بازیگری برای آنکه به آن اجباری وارد شود بسیار سخت است ، نسبت به شیوه های بصری، تکنیک های تدوین و یا دیگر جنبه های تکنیکی فیلم. شما چگونه یاد گرفتید که با بازیگران کار کنید؟ و یا آیا اصلا چیزی هست که بشود یاد گرفت؟
نمی دانم. من آدمها را در محل زندگیمان می دیدم. به داستانهایی که پدرم می گفت گوش می کردم.او و مادر هر دو

حس شوخ طبعی و وقت زیادی داشتند این یک شوخ طبعی ذاتی بود که شاید مدیترانه ای باشد. چنین دیدگاهی ، پوچی زندگی، زندگی همین است که هست . این نوع از شوخ طبعی بسیار عجیب تر از آن چیزی بود که در مدرسه یاد گرفت بودیم(رویای امریکایی و اینجور چیزا). این شوخ طبعی(نگاه به زندگی)، در مقابل آنچه در آمریکا با عنوان "رویای آمریکا" یاد می گرفتیم ، بسیار متفاوت و عجیب و غریب می نمود. این نوع شوخی خیلی با مزه بودند اما در بطن شان، جدیتِ قوی وجود داشت ؛ و مانند هنری هیل در *رفقای خوب*، بچه های گوشه ی خیابان محله ی ما ، همیشه در حال داستان گفتن بودند ، داستانی که در آن ، خودشان را به عنوان هدف اصلی (کسی که دنبالش هستند) در نظر می گرفتند ، چرا که می دانستند که می توانند خودشان از دروغین بودن، خودستایی کردن، بسیاری از این دست بازیگری را در فیلم های *جان فورد* بیاد می آورم. برای مثال در صحنه ی صبحانه ی فیلم *جستجوگران*، حالتی که وارد بوند جولان میدهد. این طریقی بود که مردمی که من می شناختم راه می رفتند و حالا در این فیلم به نمایش گذاشته شده بود. وقتی که در سال ۱۹۴۵ *بارانداز* را دیدم، فرق زیادی بین آن چیزی که در فیلم نمایش داده می شد و چیزی که در خیابان بود، نبود. به نظر نمی آمد که اصلا دوربینی وجود داشت. و این بود که فهمیدم می توانم به این طریق رویا پردازی کنم. اگر روزی فیلمی ساختم سعی کنم اینگونه بازی بگیرم.

سپس *سایه های کاساویتیس* بود، و کلید اصلی امکان همکاری کردن با بازیگرانی که دنیایی را که شما از آن آمده بودید می فهمیدند. بنابراین رابطه ی شخصی

اسکورسیزی لئوناردو دیکاپریو را در نقش هوارد هوگز در هوانورد راهنمایی میکند.

پس مشکلاتشان بر آیند، می توانستند مشت بخورند اگر که مجبور می شدند.
همه آنها نوعی بازیگری بود،پهلوانی

با بازیگران خیلی برایم مهم شد، اول با *هاروی کیتل*، و البته با *رابرت دنیرو*.

- آیا در فیلم های اولیه تان بداهه پردازی زیادی وجود داشت؟

در *خیابانهای پایین شهر*، در تمرین، بداهه پردازی می کردیم، و سپس صحنه را می نوشتیم، و دوباره تمرین می کردیم و به این طریق صحنه در می آمد. اما سرانجام، همه ی اینها در برداشتِ اصلی در خواهد آمد. چیزی در مورد کاری که کاساویتس با بازیگران انجام می داد، وجود دارد. چیزیکه نمی دانم، شاید فقط عشق بودن با بازیگران است، عشق دیدن اینکه بازیگران با شخصیت هایی که بازی می کنند یکی می شوند. و من عاشق این هستم. بازیگران مدام من را شگفت زده می کنند و خیالم راحت است که در فیلم هایم کیتل، دنیرو، یا *الن بارستین* بازی می کنند. میبینم که چیزی در حال اتفاق درآن صحنه ی فیلمبرداری است ویا آنکه ، درآن راش ها (نسخه چاپ شده با صدا) نگاه می کنم و با خودم می گویم: این دلیل کاری است که دارم انجام می دم.

- از بشر تا تکنولوژی: در مورد تغییرات در تکنولوژی فیلم، در طول سالهایی که شما فیلم ساخته اید، چه فکر می کنید؟

اکنون، زبانِ متفاوتی شده است .

- تکنولوژی چه طور، آیا تکنولوژی جدید برای شما بهتر بوده است؟

تدوین و نمایش راش ها در فیلمبرداری دیجیتال مقداری راحت تر شده است، من مشتاقِ فیلمبرداری با دوربین دیجیتالِ هستم اما دلم برای دوربین سلولوید تنگ می شود، شکی در این مورد نیست. دلم برای احساس نگاه کردن به فیلم های نگاتیوی تنگ شده.

- حدودا ۲۰ سال پیش ، وقتی که برای اولین بار با شما و

اسکورسیزی با گروه رولیگ استون در مستند درخشش یک نور

اسکورسیزی توصیه هایی برای هدایت لئوناردو دیکاپریو در هوانورد ارائه میدهد.

تدوینگرتان، *تلما شومیکر* مصاحبه کردم، شما در حال تدوینِ ...

KEM را تدوین میکردیم. بله، چیزی در مورد نگاه کردن به نگاتیو و دانستن اینکه شما می تواستید فورا همانجا به درون نگاتیو بروید، وجود دارد. دلم برای این تنگ شده است. نگاه کردن به ماشین تدوین وقتی که سریع به جلو و عقب می رود عصبی ام می کند. چون هیچ چیز در زمان واقعی خودش نیست. همه چیز در مجموعه ای از عکس هایی که در لحظه گرفته شده اند ظاهر می شودند و این من را گیج می کند. اما شکی نیست که سریع تر است. و واقعیت این است که شما باید همیشه از تکنولوژی ای که در اطرافتان است استفاده کنید.

– در مورد CGI چطور؟

البته که نماهای CGI زیادی در هوانورد وجود داشت، اما آنها به طریقی قدیمی سناریو های مصور شده طراحی شدند. در مرحوم کمی از جلوه های دیجیتالی برای تغییر دادن پس زمینه و تغییر نورپردازی درجاهای مختلف استفاده کردیم. جلوه های ویژه ی صحنه های خونریزی هم خوب هستند ، و اینکه استفاده نکردن از کنایه ها زمان برداشت را ذخیره می کنند و ، برداشت و ساخت فیلم ، اینها است که ارجحیت دارند.

من هنوز در حال یادگیری این هستم که چگونه از جلوه های ویژه CGI استفاده کنم. فکر می کنم بیشترین باری که استفاده کردم، در همین فیلم صنعتی تجلیل از هیچکاک است که سعی کردیم جلوه های قدیمی از سال ۱۹۵۵ را با تکنولوژی جدیدتر بازسازی کنیم. اما اینه ، برای آدمهای دیگری است که ، قرار است آنها را ، فیلم سازان جوان یا تصاویر متحرک سازان یا هرآنچه که در آینده قرار است آن ها را با آن بنامیم ، کشف رمز کنند. دوره ی من تمام شده است. سینما تمام شده است. سلولوید تمام شده است.

– می دانم که شما برای مدت طولانی مدافع حفاظت از فیلم بودید. در اوایل دهه ی ۸۰، استودیو ها را می گرفتید و تبدیل به انبار مطمئنی برای فیلم ها می کردید. در اوایل دهه ی ۹۰ فوندانسیون فیلم را با همکاری انجمن کارگردانان ایجاد کردید و همینطور برای ترمیم عناوین زیادی از فیلم ها بودجه رسانی کردید، فکر می کنید چالش های رایج در این زمینه چیست؟

در این مورد، شما می گویید "ترمیم و حفاظت فیلم" و مردم می فهمند که شما در چه موردی دارید صحبت می کنید. اما هنوز هم عناوین زیادی هست که احتیاج به کمک دارند. حفاظت آثار باید از چیزی که الان هست هم استاندارد تر شود. من فکر می کنم در حال حاضر مهم ترین موضوع این است که مردم دارند می فهمند که کالای دیجیتالی چقدر آسیب پذیر است. چند سال قبل، دیجیتال برای بسیاری از مردم چیزی جادویی به نظر می رسید. جوابی برای همه ی پرسشها: تدوین، تصحیح رنگ، و سرانجام نمایش. اما نمونه های دیجیتال به آن میزانی که در اوایل ظهورش بدون نقص به ظر می رسید نیستند. اخیرا از یک استودیوی تولید (که در سالهای اخیر ساخته شده است) شنیدم که علامتهای روی فیلم دیجیتال پاک شده اند، اطلاعات نمانده

است، صفر و یک ها از بین رفته اند، و این یک استودیوی تهیه کنندگی است. بنابراین فکری که در حال حاضر روی این موضوع شده این است که علامتها باید مرتبا از روی یک نمونه به نمونه ی دیگر انتقال داده شوند. اما این وقت گیر و هزینه بر است. و چه کسی حاضر است این کار را انجام دهد؟ و در مورد محصولات مستقل کم فروش چطور؟ مشکل اینجاست که هر کس می خواهد مشکل خود به خود حل شود. اینطور نخواهد بود. فیلم ها به نگهداری مداوم نیاز دارند. درست مثل نقاشی ها. در مورد فیلم های قدیمی تر، شما مجبورید آنها را به صورت المان های اصلیشان نگه داری کنید. اگر فیلمی بر روی سخت افزارهای قدیمی فیلمبردای شده است ، باید به همان شکل هم حفظ و نگه داری شود.برای فیلم این کار عملی است . ما فیلم هایی داریم که بیش از ۱۰۰ سال دوام آورده اند، اما ، ما هنوز نمیدانیم که راه حلِ روش حفظ و نگه داریِ دیجیتالی تا چه حد معتبر است و دوام می آورد. گفته می شود دیجیتال وسیله ای بسیار جالب برای آرشیو نگه دارها و محافظت کننده هاست . نکته این است که ، حفاظت فیلم یک کار مستمر و روندی پرمشغله است. اما وقتی که، شما نتیجه ی کار را با یک تماشا چی روی پرده ی نمایش می بینید، می فهمید که این روند ارزش تلاش کردن را دارد.

- بنابراین سلولوید هنوز کاملا ازبین نرفته است؟

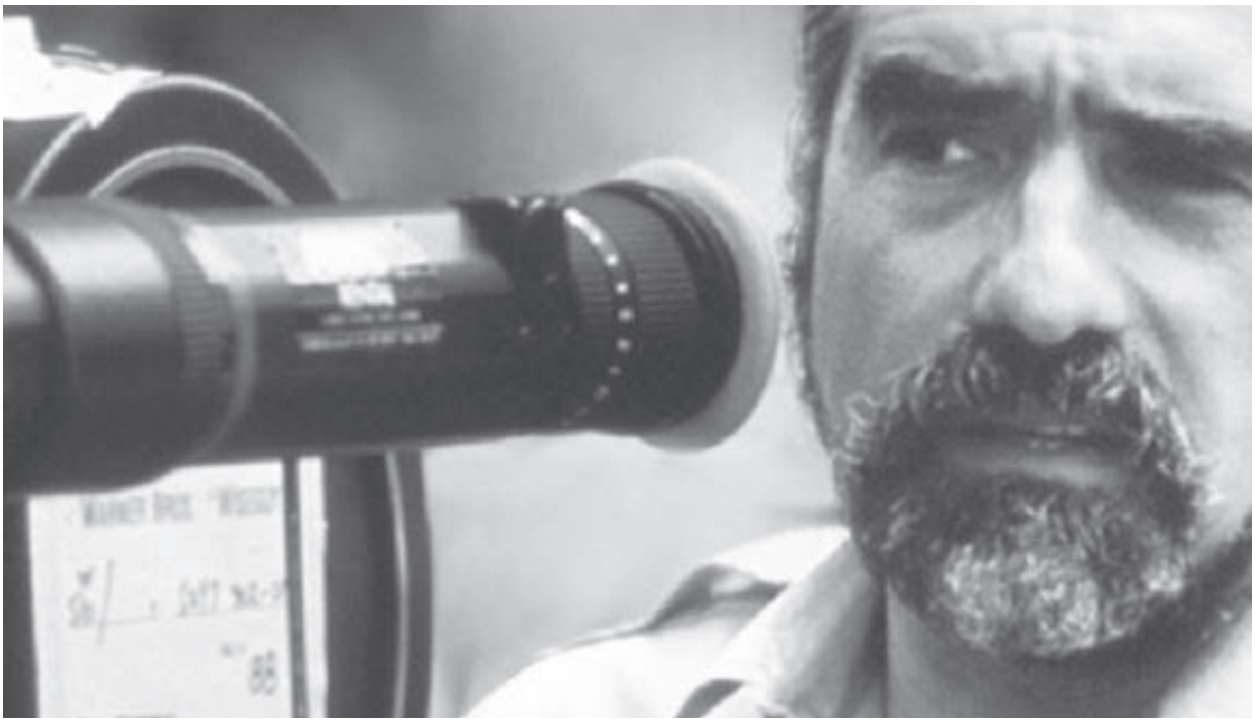
نه سلولوید هنوز وجود دارد. و در حال حاضر تنها المانی است که مفهوم ، آنچه که سببِ تولید نگاتیوهای مجزا می شود را برای ما معنا میکند.

- وآیا فیلم ها آینده ای دارند؟

بله. حدس می زنم دارند، به هر حال در حال حاضر دارند.

برای وقتی که گذاشتید متشکرم.
راستی، چند دقیقه ی بعد، قربانی هفتم۱۹۴۳ مارک روبسون را می خواهم نمایش دهم، می توانی بمانی؟

منبع:
DGA Interviews



بی بی سی آنلاین | مترجم: سحر سلیمانی

مصاحبه ای که در پیش رو دارید ترکیبی از ۳ مصاحبه است که در دهه ی ۸۰ و اوایل دهه ی ۹۰ برای بی بی سی انجام شد:

- مارتین! شما، غالبا به عنوان یک فیلمساز در مورد اینکه اخلاقیات در فیلم هایتان از بین رفته است، مورد انتقاد قرار گرفته اید.اینکه، در فیلم های شما مردان بد جنس و زنان بی دفاع حضور دارند و شما غرقِ در حس خشونت در فیلم هایتان هستید. آیا به هیچکدام از این موارد را در فیلم هایتان اذعان دارید؟

بله، این چیزهایی است که مردم هرگاه در مورد فیلم های اسکورسیزی صحبتی باشد ، به آنها اشاره می‌کنند. مردم درباره ی خشونت حرف می‌زنند، اما اگر به فیلم هایی که من ساخته ام نگاه کنید، دنیایی که در این تصاویر ترسیم می‌کنیم، برای مثال *خیابانهای پایین شهر*، آنها بسیار خشن هستند. قوانین با خشونت جامعه تصویر شده اند. حتی در مورد *آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند*، که در مورد مکان دیگری است، صحنه ای است که شخصیتِ *الن بارستین* از شوهرش(*هاروی کیتل*) کتک می‌خورد. اینجا صحنه ای است که خشونت به عنوان چیزی منفی نمایش داده شده است، این نشان می‌دهد که آلیس نمی خواهد با شخصی مثل او و در محیطی خشونت آمیز زندگی کند، پس آنجا را ترک می کند.

سپس در راننده تاکسی، شما دوباره با محیطِ اجتماعی خیلی خشن روبرو هستید، و بعد در *گاو خشمگین*، اینجا مردی است که زندگی اش و شغلش این است که درون رینگِ مشتزنی برود .مردم را بزند، خودش هم کتک بخورد و بعد هم به خانه بیاید و همان رویه را برای ابرازِ احساساتِ خویش پیش بگیرد. او خودش را از طریق خشونت ابراز می‌کند. و من فکر می کنم چون خشونت در این دنیا بسیار آشکار ظهور پیدا می‌کند، بنابراین سوال شما می تواند این باشد که چرا من انقدر به این دنیا جذب شده ام.

- چرا شما انقدر به این دنیا جذب شده اید؟

خب، کشمکش ها و درگیری هایی که شخصیت ها را در کنار هم می آورد از یک اهیت انفجاری نشئت گرفته است. این خیلی دراماتیک است وآن حس را القا می کند که، زندگی(برای همه) بر لبه ایی از پرتگاه است. همه چیزدر این زندگی ، تقریبا یک تصمیم مرگ و زندگی است. اگرچه که ، موضوع همیشه مرگ واقعی نیست، بلکه اغلب آن مرگ روحی است که موضوع اصلی را در بر دارد. و این آن چیزی است که مرا جذب این دنیا و این شخصیت ها می کند. اما من همیشه به خاطر ذاتِ کشمکش و درامی که در این قصه ها هست مجذوبشان شده ام. و من از جایی آمده ام و جایی بزرگ شدم، که همه ی اینها اطراف من بود و این تاثیری بود که از آنجا گرفتم. من خشونت بسیاری دیدم، من خشونتِ احساسی، روحی و روانیِ زیادی دیدم. این چیزها تاثیر زیادی روی آدم می گذارد، هیچوقت رهایت نمی‌کند.

- بنابراین چقدر از آثار شما به صورتِ زندگی نامه ی شخصی است؟

خوب، *خیابانهای پایین شهر* تا حدودی بود. البته ما شخصیتها را به صورتِ ترکیبی نمایش دادیم ؛و اینکه من هرگز کاری مثل امضای آنها سفته و گرفتنِ قرض را در دنیای واقعیِ خودم انجام ندادم ، چون پدرم هیچوقت اجازه نمی داد که همچین کاری کنم. اما من همه ی این آدم ها را می شناسم، می دانم که تعداد زیادشان هنوز هم دوستانِ صمیمی هستند.

- آیا می توانید انقدر هم ادعا کنید که ، بگویید چیزی مربوط به شما هست که در شخصیت تراویس بیکل در *تاکسی درایور* گنجانده باشید؟

بله، چیزهایی در مورد بخشی از وجود من هست که در آنجا وجود دارد، چیزهایی درونی و بسیار پنهانِ خاصی که نمی خواهم در موردشان صحبت کنم و به نحوی بهتر است که در فیلم نشان داده شوند. مقدار زیادی از چیزهایی که در ذهن آن شخصیت می گذرد، چیزهای ناگفته ای است که من احساس می کنم.

- چه انگیزه ای پشت نیویورک نیویورک بود؟

خوب، اول از همه ، این در ذهنم بود که به طریقی تصویر بگیرم که فیلم های قدیمی می گرفتند. به عبارت دیگر، وقتی در دهه ی ۴۰ ، در خلالِ بهترین سال هایی که برای فیلم دیدن به سینما می رفتم ، چیزی را که قرار بود به عنوان شهر نیویورک باشد را ، دیده و دریافتم. اگرچه، درواقع چیزی که داشتم می دیدم میزانسنی ساختگی به جایِ فضای باز واقعی بود، همه چیز ساختگی بود، خیابانها بیش از حد تمیز بودند، جدول خیابانها خیلی بلند بود، مثلا قرار بود که این میزانسن، کالیفرنیا باشد! اما ، برای من به نحوی بیشتر شبیه به نیویورک بود. حتی، واقعی تر از نیویورکی بود که من در آن زندگی می کردم. من به خیابانها و تئاترها می رفتم و آن اغلب فراواقعی تر از چیزی بود که روی پرده ی نمایش می دیدم. بنابراین با *نیویورک نیویورک*، می خواستم آنچه را که در آن موقع برای من واقعی تر به نظر می رسید با واقعیتی که در آن نوع از شخصیت ها و روابط می شناختم ترکیب کنم.

- آیا فیلم های موزیکالی و یا گروه موسیقی خاصی از دهه ی ۴۰ بود که شما بخواهید در *نیویورک نیویورک* بازسازی کنید؟

خوب نه، اما ترکیبی از چیزهایی موجود بود . به عبارت دیگر، در این فیلم های موزیکال، زیاد پیش می آید که ، کلوپ شبانه ی بزرگی وجود داشته باشد، جاییکه *تامی دارسن* و *لنی گوددر* حال نواختن در آنها باشند. و به نحوی صحنه ی افتتاحیه ی کلوپ شبانه در فیلم من، شبیه ترکیبی از همه ی این کلوپ های شبانه ی عجیب بودند که در استج های آهنگِ *آر کی او ام جی ام* ساخته شده بودند. من همه ی آنها را گرفتم و به یک صورت کلی ترکیب کردم و کمی گسترشش دادم و به نحوی تصور می شد که ، کمی گسترده تر هم شود.

- این فیلمی با سبک و سیاقِ قدیمی است؟

بله این اداِی دینِ من به *انکرز اوی* است، و به فیلم در شهر و تمامی فیلم های فوق العاده ایی که در خلالِ سال های دوست داشتنی ام ، بسیار برای من با ارزش بوده و هستند. ما دنبال سبکِ دوره ای مشخص گشتیم ، تمامی نماها نیمه و یا نمای بسته هستند ، که به نوعی در آن زمان بسیار خاص می نمود. و اینکه هیچ صحنه نامناسب و یا الفاظ بدی در فیلم وجود ندارد . زیرا که می خواستم فیلم از جهت زمانی کاملا واقعی باشد.

- شما در فیلم چه می خواهید بگویید؟

چیزی که سعی در تمرکز روی آن داشتم داستان بود، شخصیت ها و رابطه میانِ *دنیرو* و *لیزا مینلی*. من می خواستم به از بین رفتنِ روابط ، از لحاظ موفقیت ها و شکست های آن، نگاهی بیندازم و نیز، اینکه او چگونه در کارش موفق شد. او با یک قلبی مهربان آمد، یک شخصیت خوب و او (*دنیرو*) در مقابل او به عنوان یک شخصیت کاملا شرور در آمد، که اگر با دقت ببینید، در واقع این موضوع اصلی نیست. سایه های خاکستری همه جا را فرا گرفته است.

- این کمی به کلیشه های هالیوود نزدیک تر است، اینطور نیست؟ تمام ایده های موفقیت و شکست در کار و حرفه، از بین رفتن روابط عاشقانه و زندگی خانوادگی. آیا فکر می کنید چیزی بیشتر از این کلیشه ها در این فیلم وجود دارد؟

خوب این کلیشه است، اما همچنین خیلی واقعی است. فیلم به نحوی برای من خیلی شخصی است. تعادل ایجاد کردن بین شغل، خانواده و ازدواج و اینجور چیزها، سخت است. و اینها زمانی اهمیت پیدا می کند که شما ندانید که چگونه اینها را اداره کنید و این چیزی است که برای شخصیت *رابرت دنیرو* اتفاق می افتد.

- آیا شما از فیلمبرداری *نیویورک نیویورک* لذت بردید؟

این فیلم در ۲۲ هفته فیلمبرداری شد که زمان بسیار زیادی برای من بود، من شخصا برای روند فیلمبرداری اهمیتی قائل نیستم، دوست دارم تا آنجا که ممکن است سریعا به تدوین بپردازم.

- اما شما بداهه پردازی با بازیگران را دوست دارید که بخشی از روند فیلمبرداری است.

بله، آن، قسمتی از لذت روند فیلمبرداری است. وگرنه که دیگر ، این فیلمبرداری یه جورایی خسته کننده هم می شود. منظورم این است که، تمام دلیلی که چرا من مخصوصا به روند فیلمبرداری علاقه مند نیستم، برای هر کسی که فیلم ساخته ، مشخص است. در این روند چیز جدیدی در مورد برداشت ها وجود دارد. شما هر روز می آیید، و چیزهایی را فیلمبرداری می کنید که

قبلا روی کاغذ نقشه اش را کشیده بودید. بداهه پردازی بازیگران فقط مقداری جذابیت به چیزی که در غیر اینصورت خیلی غیر قابل تحمل می شد ، اضافه می کند. این یکی از دلایلی است که چرا من دوست دارم با *بابی دنیرو* کار کنم. او به صحنه ی فیلمبرداری می آید و شخصیت ها را همانطور که پیش می رود، می سازد. او از اینکه شخصیت های جدید داشته باشد نمی ترسد، او فوق العاده مبتکر است و اگر شخصیتی که بازی می کند زشت به نظر بیاید، او هم زشت می شود و بابی از این قضیه نمی ترسد. اوشجاعتی دارد که من دوست دارم.

- بعد از مشکلات شخصی، شما در سال ۱۹۸۰ مثل طوفان برگشتید تا *گاو خشمگین* را بسازید. آیا این واقعیت دارد که رابرت دنیرو، در طول فیلمبرداری، برای در آوردن شخصیت با شما صحبت می کرد و نهایتا چیزی از شما در شخصیت جیک لاموتا پیدا کرد؟ (در موردِ ویرانگریش)

بله، فکر می کنم موضوع این بود که من یک بلوغ دیر رس داشتم. من می خواستم کشیش شوم و سپس منصرف شدم. این چیز جالبی است ، چون شما اگر بخواهید کشیش شوید و درس کشیشی بخوانید و همچنین شما با دوستانتان، به طور مثال، در خیابانهای پایین شهر پرسه بزنید، و سپس دوباره به کلیسا برگردید، و شما همینجور این رفت وآمد را ادامه دهید، از کلیسا به خیابان و از خیابان به کلیسا، این حالتی از دوگانگی بوجود می آورد که سخت است. بنابراین ، فکر می کنم هنوز داشتم کاری می کردم که مربوط به دوران بلوغ بود و سعی می کردم که راهی برای نجات پیدا کردن در این دنیا، پیدا کنم. و سرانجام هالیوود را پیدا کردم، و بودن در هالیوود به اندازه ی بودن در خیابان های پایین شهر سخت بود. تنها فرقش این بود که به جای اسلحه در خیابان، در هالیوود قراردادها وجود داشت، و چاقوها به جای آنکه در قفسه ی سینه شما زده بشوند در پشتِ شما فرو می رفتند، و فکر می کنم این زمانی بود که کار بزرگی انجام دادم. و فهمیدم آن رفتار مخرب واقعا چیزی بود که اغلب من و بعضی از آدمهای اطراف من را درگیرِ خود کرده است. {ما هم آن رفتار را پیدا کرده ایم}. و این زمانی بود که شروع کردم بفهمم که شخصیت جیک لاموتا چجوری بود ، و من فکر می کنم، این آن چیزی بود که *رابرت دنیرو* را هم مجذوب کرد. این برای من دو سال و نیم طول کشید که سرانجام به آن پی ببرم. فکر می کنم حدود (۷۸-۱۹۷۷)بود، که فهمیدم می توانم از طریقِ خودم به سوژه ها برسم.

- آیا شما گفتید که *گاو خشمگین* آخرین فیلم شما خواهد بود؟

بله گفتم، اما فکر می کنم فقط یک عکس العمل بچه گانه در مقابل پذیرفته نشدن بود. خیابان های پایین شهر، الیس دیگر اینجا زندگی نمی کند و راننده تاکسی بسیار خوب پذیرفته شدند، اما نیویورک نیویورک نه، و من نمی توانستم پذیرفت نشدنش را تحمل کنم. پس گفتم بگذارید گاو خشمگین را بسازم، بگذارید آن را بسیار خشن بسازم، و این احتمالا آخرین فیلمی خواهد بود که در امریکا می سازم. من داشتم به رفتن به ایتالیا و ساختن فیلم های مستند فکر می کردم.

- نسبت به کدام فیلمتان احساس غرور بیشتری میکنید؟

من *آخرین وسوسه ی مسیح* را دوست دارم، دوست دارم هرازگاهی آن را نگاه کنم، چون موضوع فیلم و کاری که بازیگران و موسیقی در این فیلم انجام دادند را دوست دارم.

- شما گفتید این فیلم را ساختید تا مسیح را بهتر بشناسید .

درست، اما لزوما برای شناخت مسیح نبود. این بیشتر، یاد گرفتنِ زندگی کردن با پیام مسیح بود که من را جذب میکرد.این چیزی بود که می خواستم بفهمم و این یک کشمکش واقعی است و سخت ترین بخش آن است. آیا شما با پیام مسیح می توانید زندگی کنید؟ و اگر نمی توانید، آیا می توانید این شکست را بدون تنبیه کردن خودتان با کارهای ابلهانه مثل مصرف مواد مخدر یا هر چیزی، بپذیرید؟ آیا سرانجام می توانید به خودتان اعتماد کنید و با خودتان به مکالمه در آیید؟

- شما در ۱۹۹۱ *رفقای خوب* را ساختید که بعد از یک وقفه ی طولانی، برگشتی به ژانر گانگستری بود، چطور شد که تصمیم گرفتید رفقای خوب را بسازید؟

خوب دلیل اینکه چرا من کتاب *نیک پیگی* (*پسران عاقل*) را دوست داشتم و دلیل اصلی برای ساختن این فیلم، همانطور که می خواستم بسازم، این ایده بود که ما نمی خواستیم تصویری در مورد جنایتکاران و گانگسترها بسازیم، این تصاویر در مورد آدم ها است و به هر حال، برای اینکه آنها را خارج از گانگستر بودن نشان دهیم ساخته شدند. بنابراین "آدم ها" چیزی بود که فیلم واقعا می خواست نشان دهد: زندگی هر روزه شان، لباس هایشان، خوراک هایشان. نکته ی دیگر این است که طرز زندگی آنها شبیه طرز زندگی آدمهایی بود که من از آنجا آمده بودم. منظورم این نیست که من یک گانگستر بودم، منظورم این است که به من نگاه کن! چیزی که می خواهم بگویم این است که من چیزی در مورد دنیای آنها می دانم که اکثر کارگردانان فیلم نمی دانند. من آدم هایی را که در *رفقای خوب* محبوب بودن را می شناسم، من حس آنها را می شناسم، بنابراین برای من چالش جالبی بود که آن دنیا را دوباره روی صفحه ی نمایش تکرار کنم.

– شما در آنجا به خوراک اشاره کردید. گویی که ، قسمت اصلی طرز زندگی در *رقصهای خوب* به نظر می آید. چرا این موضوع در فیلم برای شما اهمیت داشت؟

بله، مقدار زیادی غذا در فیلم وجود دارد، چون همه چیز تشریفات است. نمادی از طرز زندگیشان در دنیایی که هستند. مخصوصا در زندان. در کنار پول، غذا احتمالا مهم ترین چیز در زندگی یک ایتالیایی،امریکایی است. من می خواستم این را نشان دهم.

– موزیک نیز بخش مهمی در *رقصهای خوب* است، همانطور که در همه ی فیلم های شما هست، دلیلش چیست؟

من همیشه عاشق موزیک بودم. من نمی توانم نت ها را بخوانم، من چیزی نمی نوازم، اما موزیک چیز فوق العاده ای برای من است، موزیک می تواند فیلم را پیش ببرد. این یک اهمیتِ روانی بود. به عبارتی موزیک به تصاویر فیلم کمک می کند که نکته ای را در مقابل چشمان بیننده تاکید کند. همچنین موزیک می تواند به کات های فیلم نیز کمک کند. موزیک در سطوح مختلفی اهمیت دارد. در فیلمی مثل *رقصهای خوب*، جایی که من اساسا از موسیقی ضبط شده استفاده کردم، معمولا از قبل در موردشان فکر کرده بودم، قسمتی از موزیک *رقصهای خوب* سالها در مغزم بوده است. برای مثال صحنه ای که شخصیت ری لیوتا نشسته و مست از مصرف کوکائین است، من دِ هو و موزیکی را از فیلم نمایش استفاده کردم تا حالتی از پارانویا و هذیان ایجاد کنم.

این موسیقی برای آن مدل صحنه های هذیانی، سالها در ذهنم بوده است و این اولین انتخابم برای موسیقی بود. من بخشی از موسیقی را برای دوره ی زمانی خاصی به کار می گیرم. پس شما موسیقی دهه های ۶۰ الی ۸۰ را در *رقصهای خوب* می بینید، موسیقی درست از وسط این دهه ها عبور می کند. این به وقایع نگاریِ زمانی در فیلم کمک می کند. شما از اپرای *بنی گودمن* تا راک اسیدی و راک امروزی ، همه را دارید. وقتی از موزیک استفاده می کنم کارهای زیادی انجام می دهد. بعضی وقتها به چیز خاصی اشاره می کند، مانند هذیان *ری لیوتا* در *رقصهای خوب*، و یا در جای دیگر لحظه ای قطع می شود. مثلا در *خیابانهای پایین شهر*، جایی که شخصیت *هاروی کیتل* مست است و فقط لحظه ای در بار مشروب فروشیش پرسه می زند و ما هم با او می رویم . چرا لحظه ای به آهنگ گوش نکنیم و سپس اجازه دهیم تا فیلم بعد از آن ادامه پیدا کند؟

– پروژه ی بعدی شما بعد از *رقصهای خوب*، *تنگه ی وحشت* بود که بازسازی ای است از فیلم *رابرت میچوم*. شما گفته بودید که بازسازی ها را دوست ندارید، پس چرا این را ساختید؟

من فکر می کنم چیزی که در اینجا اتفاق افتاد، ترکیبی از المان های گوناگون بود. این موضوعی مربوط به زمان بود، موضوعی در مورد در جای مناسب بودن ، با آدمهای مناسب و زمان مناسب. من، برای تقریبا یک سال، از هر صحبتی راجع به فیلم دوری کردم. چون این یک بازسازی بود و در کنار این حقیقت، این فیلم یک نوع خاصی از داستان است که به طور عمده ای به پیرنگ وابسته است، و بعضی از منتقدین نا مهربان عبارت " ماده ی تفاله" را استفاده کردند. و البته معلوم است که این افاده در مورد آن است و البته یک افاده ی معکوس وجود دارد، چون اگر شما مانند "ماده ی تفاله ای" رفتار کنید و بکوشید و آن را بهتر کنید، سپس شما نسبت به آن ماده حقیقی نیستید.

بنابراین، این محیطی خطرناک است که به خاطراینکه وقتی شما دارید"ماده ی تفاله ای" می سازید، بعضی از منتقدها می گویند که دارید کار دونی انجام می دهید، و این چیزی است که بعضی از آدمها در باره ی این فیلم گفته اند. بقیه می گویند: این برای"ماده ی تفاله ای"حقیقت ندارد چون شخصیت ها را تغییر میدهد و یک دید درونی روانی متفاوتی می دهد و سعی می کند زیاد این کار را انجام دهد. بنابراین اگر شما انجام دهید لعنت می شوید و اگر انجام ندهید هم لعنت می شوید.

این پروژه طی چندین سال برای اسپیلبرگ کار کرد و این بیشتر به سبک اسپیلبرگ نزدیک بود. نوعی ساختِ فیلم که اسپیلبرگ دوست داشت انجام دهد و یا بهتر بگویم در انجامش خیلی هم خوب بود. خانواده در فیلم ، خانواده ی خوشحالی بودند. و همه چیز بیشتر شبیه حکایات اخلاقی بود. جایی که خانواده به یک عنوان خوب نمایش داده شد و مکس به عنوان بد. بنابراین من آن نمایشنامه را خواندم و دقیقا به همین دلیل دوستش نداشتم. من فکر کردم، خانواده به نحوی خیلی خوب است، من نمی توانستم باورش کنم! پس سرانجام استیو گفت:" مارتی، اگر دوستش نداری، می توانی تغییرش دهی!"

– و البته شما تقریبا به تمامی تغییرش دادید، آیا تغییراتی که شما، مخصوصا در مورد خانواده اعمال کردید، تغییراتی را که در جامعه ی امریکایی رخ داده است را در دو اثر خانواده *گریگوری پک* در سال ۱۹۶۱ در تنگه ی وحشت و خانواده ی *نیک نولت* (ورژن مخصوص شما) نشان می دهد؟

این سوالِ خوبی است، چون مردم از این واژه استفاده می کنند: "خانواده ی نا کارآمد" که کاملا ابداعی است. خوب شما می دانید خانواده های غیر کاربردی از زمان شروع تاریخ بشر بوده اند. منظورم آدم و حوا است و آنها مشکلاتی داشتند. یا قابیل و هابیل، این یک درهم برهمی

بود! اما جدا می خواستم تا در ورژنِ ساخته شده *توسز من* (*تنگه ی وحشت*) شخصیت ها کمی امتحان شوند، تقریبا به عنوان اینکه خدا دارد خانواده ی مدرن و بشر مدرن را امتحان می کند.

- فیلم به خاطر صحنه های اغوای کلامی در مدرسه بین *رابرت دنیرو* و *ژولیت لویس*، و البته صحنه ی تجاوز، باعث بوجود امدن بحث های زیادی شد، سرچشمه ی اینها از کجاست و چرا شما این صحنه ها را گرفتید؟

خوب اولین باری که فیلم نامه ای را که استیو به من داد دیدم، یکی از چیزهایی که می دانستم می خواهم فورا تغییر دهم، صحنه های اغواگری بود. منظورم این است که در اصل، موقعی که *رابرت میچوم*، دختر را در اطراف مدرسه تعقیب می کند، آن صحنه، یک صحنه ی فوق العاده معلق کننده ای بود.اما از آنجور چیزهایی نبود که من فیلمبرداری کنم، راهی که می خواستم آن را انجام دهم، این بود که از او بخواهم تا دختر را اغوا کند، به عبارت دیگر خشونت باید به طریق روحی، احساسی و روانی برای دختر جوان اتفاق می افتاد. اما به منظوری که مکس از او به عنوان مهره ی گروه استفاده می کند که تا سرانجام هم به خاطر فقدان اعتمادی که بین سه عضو خانواده وجود دارد، خانواده از هم بپاشد. او از دختر استفاده می کند تا پایه های خانواده را که بر پایه ی اعتماد و عشق بنا شده بود، ضعیف کند. در مورد صحنه ی تجاوز، که یکی از چیزهایی است که اکثر مردم در موردش شکایت داشتند، دلیل اینکه ما می خواستیم این صحنه را انقدر وحشیانه نشان دهیم این بود که می خواستیم تا آنجا که ممکن است، صادق باشیم. منظورم این است که، رسانه این روزها قدرت زیادی دارد، این به آن معنا نیست که بخواهم رسانه مان را سرزنش کنم. این تنها، واقعیت جامعه ی مدرن ماست، شما وارد اتاق هر هتلی در این اطراف می شوید و شبکه ی سی ان ان را دارید، و شما می فهمید که واقعیت بسیار بدتر از هر چیزی است که داستانها به تصویر می کشند. بنابراین ما فقط می خواهیم در این فیلم صادق باشیم و این بخشی از روند کار بود.

یکی از چیزهایی که وقتی مشغول تحقیق با *نیک نولت* و *النا داگلاس* بودیم، کشف کردیم، زن جوانی که قربانی تجاوز شده بود را پیدا کردیم، ما فهمیدیم که در جلسه ی دادگاه، اتهامی که برای متجاوز در نظر گرفته بودند، به نام "ضرب و جرح خشونت آمیز جنسی" بود، این یک عبارت کاملا مودبانه است! حالا این فیلم، نمونه ای از آنچه که آن مرد واقعا انجام داده است، چونکه ما آن را از گواهی شفاهی آن زنِ جوان گرفتیم.

- *رابرت دنیرو* برای شیوه ی بازیگری اش شناخته شده است، اما این خالکوبی ها واقعی نیستند، درست است ؟

نه نه! او اینکار را نکرد! اما او به این خاطر در مورد خالکوبی ها صحبت کرد که تحقیقات زیادی در این مورد انجام داده بود، ویدئوهایی از تجاوزگران و قاتلان سریالی دید و به مصاحبه هایشان گوش داد و به آدم های درون زندان نگاه کرد و فهمید خالکوبی ها راهی برای بیان خود در زندان است و بنابراین او احساس کرد که بهتر است با خالکوبی ها پوشانده شود و این چیزی بود که ما انجام دادیم. زمان زیادی برد تا تصمیم بگیریم کدامیک را انجام دهیم!

- شما ۸ فیلم، از قبیلِ همین، با دنیرو دارید، چه چیز جذابی در موردِ او برای شما وجود دارد؟

خوب، ما دقیقا می دانیم که چه چیزی می خواهیم، ما به هم متصلیم، ما زمان زیادی با هم کار کردیم، برای همین در مورد اینکه چه چیزی در یک صحنه می خواهیم، می توانیم به هم کمک کنیم.

برای مثال اندام *رابرت دنیرو* در *تنگه ی وحشت* ، وقتی این فیلم را می ساختیم او ۴۹ ساله بود، چند ماه از من جوان تر، اما بدنش در تناسب خوبی بود.او ۳ یا ۴ ماه در مدت ساخت فیلم روی بدنش کار کرد و در وضعیت بدنی خوبی بود. اما بعدا، وقتی که ما فیلمبرداری اصلی را شروع کردیم ۲ چیز را فهمیدم. او در گروهی بود که در ۳ یا ۴ صبح بیدار می شدند و ۳ ساعت تمرین می کردند و سپس سر کار می آمدند. چیزِ دیگر این بود که او مجبور بود در تمام مدت فیلمبرداری، قسمت های مختلف بدنش را بسازد، بنابراین نهایتا خود را به وضعیت دلخواهی که می خواست در آورد. اما این بسیار مهم است، زیرا تاثیری که زبان بدنش می رساند بسیار بیشتر از تاثیری است که دیالوگ می رساند. آن مثل یک سلاحِ کشنده است.

- شما قبلا گفته اید که زندگیتان، سینما و فیلم ها هستند. آیا واقعا اینطور فکر می کنید؟

خوب بله، من این را گفتم تا موضوع را آسان تر کنم. مذهب، و تمامی مفهومِ تمرینِ واقعیِ اخلاقِ مسیحی در جامعه ی مدرن، موضوعی است که من همیشه مجذوبش هستم و چیزی است که هر روز در ذهن و احساسم می گذرد. این بخش ثابت زندگی من است. همچنین راهی است که موضوعات را ساده تر کنید، چون آدم ها همیشه نمی خواهند در مورد زندگی شخصی شان با خبرنگاران و در تلویزیون صحبت کنند. بنابراین این راهی برای منحرف کردنِ بحث هم هست. همه چیز بچه ها، سینما و مذهب است. متشکرم!

منبع: بی بی سی آنلاین

◄ اسکورسیزی: " من آدم خونسرد و آرومی نیستم"

۱۲ آپریل ۲۰۱۳

سایت: دِ تاکز | مترجم: سحر سلیمانی

– آقای اسکورسیزی، به آینده سینما خوشبین هستید یا بدبین؟

دوره ی مهیجی است ، چرا که همه چیز تازه است، همه چیز خارج از قاعده است.دیگر سینمای قرن بیستم نخواهد بود. من فکر می کنم می تونیم بهش سینما بگیم اما فیلمها برای این نمایشگرهای کوچک ساخته می شوند.

– این بده یا خوبه؟

این به این معنی نیست که بده، اما نباید *لورنس عربستان* را روی آن نمایشگرهای کوچک دید، این مهمه.

من فکر می کنم این مسئله ی قرار دادن چیزها در مکان و زاویه دید است، اما احساس می کنم ما باید به نسل جدید فیلمهای دوره گذشته را نشان دهیم، این بهترین رویداد ممکن است.وگرنه فرهنگ و همه چیز فراموش خواهند شد، ما با فیلمهای انیمه سروکار خواهیم داشت و، میدونی ، تجارب همگانی عظیم که فیلمهای سطحی هستند، تو یکبار آنها را می بینی و بنگ!! ...تمام می شوند.

– این وحشتناک خواهد بود.

ما در ۱۰ سالگی زیبایی‌های دیدنیِ یک فیلم را از دست خوهیم داد، در ۲۵ سالگی آنرا می بینیم که عوض شده است، در ۴۰ سالگی بیشتر عوض شده و سپس در ۶۰ سالگی همه چیز کنار هم می آید و می گویی: " واو!!... شگفت انگیزه، این فیلم بهتر شده"چیزی که قرار است برای فرزندان آینده باشد کجاست؟ چرا تصاویر متحرک را به عنوان فرم هنری که معانی ای در جامعه دارد از بین ببریم؟ من از دوره ای می آیم که اینها معنی داشت."

– آیا شما با بالا رفتن سن تان احساساتی تر می شوید ؟

امیدوارم احساساتی نباشم،آدم احساساتی سطحی است، نه؟

– پرشور تر؟

من همیشه پرشور بوده ام، این احساسات اصیل است. می دونی مسئله این است که سن تو بالا می رود و اطرافت انسانهایی را میبینی که متولد می شوند و می میرند. بچه داشتن در سن بالا متفاوت است از زمانی که من دو دختر در دهه های ۲۰ و ۳۰ زندگی ام داشتم؛ این چشم اندازی متفاوت است. وقتش رسیده به پایان فکر کنی درست مثل مضمون فیلمی که راجع به *جرج هریسون* ساختم.برای من یک کاتولیک بودن همیشه زمانیست برای فکر کردن به پایان.

– اجاز میدی دخترت فیلمهایت را ببینند؟

نه نه (می خندد)

– فکر می کنی کِی اجازه بدی؟

من وهمسرم راجع به این زیاد صحبت می کنیم. دوست دارم اول *کانادان* را نشان بدهم اما نه ضرورتا این سبک...یا *آلیس دیگر*

اینجا زندگی نمی‌کند، یا شاید حتی *رنگ پول*. اما باید *قماربازِ* را اول ببینند که فیلم بهتری است و من لزوما این را نمی خواهم. اما هنوز، *قماربازِ*...شما باید برای درک آن به یک سن معین رسیده باشی، بیشتر از ۱۳-۱۴سال. پس نمیدانم که آیا برایش جالب خواهد بود.

- آیا پدرتان شما را به سینما می برد؟

بین من و پدرم پیوستگی ای بود با آن فیلمهای اولیه که من اواخر دهه ۴۰ و اوایل دهه ۵۰ می دیدم تا وقتی که شروع کردم خودم فیلمها را ببینم. تنها جاییکه واقعا احساس سرگرمی می کردم نه در ورزش، دعوا کردن، دویدن، خندیدن، رفتن به روستا و نه در دیدن حیوانات، بلکه در سالن سینما بود.

- رشد کردن در نیویورک دهه ۵۰ چگونه بود؟

من در میان طبقه کارگر بودم نه جاییکه مردم کتاب می خوانند، طبقه کارگر محافظه کار، آنها به سوی افسردگی بزرگ و جنگ جهانی دوم رفته بودند و پس از آن تماما توسعه اقتصادی بود. ماشینها بزرگ می شدند و مهمتر از آن بالهای ماشینها -چیزی شبیه به بال در عقب ماشین های قدیمی آمریکایی- بزرگتر می شدند. سمتِ جنوب شرقی فقط کسانی که چیزهای بزرگ داشتند معقول به حساب می آمدند منظورم اینست که در نیویورک اگه از طبقه کارگر باشی ماشین نداری و در شهر از مترو و اتوبوس استفاده می کنی.

- آن زمان آغاز جنگ سرد بود، آیا ترس دائمی از حمله شوروی وجود داشت؟

احساسش می کردی و میدونستی. راهبه ها در مدرسه به ما می گفتند هر هواپیمایی می تواند حامل آن بمب باشد، ماصدای هواپیما می‌شنیدیم و به شدت می‌ترسیدیم. یادمه هر روز می‌رفتیم مدرسه، خیلی هم سرد بود و آنها برای وقتیکه حمله هوایی بشه، به ما پلاک دادند. تو به مدرسه می رفتی و دعا می کردی که اون روز حمله‌ی هوایی انجام نشه. من خیلی تاثیرپذیر بودم. چی می تونم بگم؟ کار دیگه ای نمی تونستم بکنم، این چیزیه که من هستم.من سال سوم بودم و یکدفعه می شنیدم که پشت بلندگو می گویند: "توجه فرمایید... پناه بگیرید" می‌پریدی زیر میز و بعد می فهمیدی که این فقط یه تست بوده.خیلی احمقانه بود.

- احمقانه ترین کاری که برای ساخت فیلم انجام دادی چی بوده؟

در واقع همه کار. من متوجه شدم متوجه شده ام که ، وقتی فیلمی را می سازم ، دقیقا تشخیص نمی دهم که چه چیزهایی در آن وارد شده اند. من و تهیه کننده ام سر فیلمبرداری *گاوخشمگین* به هم گفتیم"حماقته، چطوری به اینجا رسیدیم؟" اما اگه این سوالو از اول پرسیده بودیم اصلا شروع نمی کردیم.

- تاحالا بازیگری اینو به شما گفته؟

بطرز عجیبی تا حالاهیچ بازیگری نگفته . اما فیلمبردارم *مایکل بالهاوس* طی اولین نمای غیر ممکن فیلم *آخرین وسوسه مسیح* برگشت به من گفت" اینطوری بره جلو، این یه فیلم سرسخت میشه که هر نمای آن علیه ما خواهد شد."

- تو فکر می کنی که باید اونطوری میشد؟

کسان دیگه می گویند که روش متفاوتی وجود داره، روش متفاوتی در مواجهه با فیلم و در مواجهه با کارگردانی، جایی که همه چی آرام و خونسرده. خب، من آدمِ آرام و خونسردی نیستم.

منبع:

The Talks

دوره‌ی مهیجی است، چرا که همه چیز تازه است، همه چیز خارج از قاعده

مصاحبه ای با اسکورسیزی

۸ فوریه ۲۰۱۰

گزارشگر: کِری اُبرین | مترجم: مرضیه زمانی

اسکورسیزی در حال دریافت جایزه از :جورج لوکاس،استیون اسپیلبرگ، فرانسیس فورد کاپولا

"اسکورسیزی، برنده اسکار، درباره آخرین ساخته خود، جزیره شاتر با کِری اُبرین مصاحبه ایی دارد ، وی در این مصاحبه به شرحی از سابقه طولانی خود در حرفه فیلم و همچنین چگونگیِ روند ساخت فیلم های: راننده تاکسی، گاو خشمگین و دارودسته نیویورکی ها می پردازد."

کِری اُبرین: برای بسیاری از علاقه مندانِ سینما ، اسکورسیزی یکی از بزرگترین فیلمسازان زمان حال حاضر است، که البته با وجود بحث بسیار در این مورد، هنوز هم مسلم است که وی آثار بسیار موفق و تاثیر گذاری را در پرونده کاری خود دارد.

شروع کار وی با فیلم خیابان های پایین شهر بود که در حقیقت، تصویری بود برگرفته از خیابان های نیویورک، محل زندگیِ وی در دوران کودکی و بعد از آن فیلم های راننده تاکسی، گاو خشمگین و سلطان کمدی که رابرت دنیرو را - به عنوان بازیگرِ حرفه ایی به عالم سینما معرفی کرد- و سپس رفقای خوب و بسیاری فیلم های موفق دیگر.

وی همچنین ، برخی آثار برجسته موسیقی از جمله " دِ بند " گرفته تا " دایلان " و " رولینگ اِستون" را کارگردانی کرده است و در حال حاضر نیز روی پروژه جورج هاریسون مشغول به کار است.

درحالیکه سایر عواملِ فیلمسازی در پروژه های اسکورسیزی ، اسکارهای زیادی را درزمینه های مختلف برای خود به خانه میبردند ، اسکورسیزی تا سال ۲۰۰۷ اسکاری دریافت نکرده بود و سپس در این سال بود که برای بهترین فیلم و بهترین کارگردانیِ فیلمِ مرحوم جایزه اسکار را گرفت، و نیزجایزه افتخاریِ سیسیل ب دومیل را از آنِ خود ساخت.

جزیره شاتر، آخرین ساخته مارتین اسکورسیزی ، فیلمی هیجانی-روان شناسانه ایی است که در محیطی رعب آور و سیاه از یک آسایشگاهِ روانی روایت می شود.

- مارتین اسکورسزی تو در مصاحبه ایی که سال ها پیش انجام شده بود ، گفته بودی که هنوز فیلم های زیادی هستند که میخوای اون ها را بسازی و به گفته خودت " زمان کوتاه است و فیلم ها بسیار". خب، حالا بگو که چرا بین این همه فیلم ، جزیره شاتر توجه تو را جلب کرد ؟

این جوهره و ذاتِ داستان بود که من را جذبِ خودش کرد. تو فکر میکنی که داری یه چیزی می بینی{ درکش میکنی}، و در آنِ واحد ممکنه که شاهد دو یا چند چیز دیگه هم در سطوح مختلفِ آگاهی باشی که در اون لحظه وقوفی بهشون نداری. خب، همین مسئله فیلم را به سوژه جذابی برای کارگردانی تبدیل میکنه. تصمیمی که در آخر فیلم میگیره (شخصیت اصلی قصه) ، خیلی برام تکان دهنده بود. در واقع، اون تصمیم و کشمکشِ درونیِ شخصیت بود که من رو واقعا تکان داد و مجایم کرد که این فیلم را بسازم.

- یه جورایی، انگار که یه بازگشتِ مجدد به فیلم راننده تاکسی داشتی، از جهتِ درگیری های درونی و فکری شخصیت میگم که گریبان گیرِ افرادِ بعد از جنگ شده بود.

اسکورسیزی: بله

- و حالا در این فیلم به صورتِ اون حس التهاب و ابهامی که در یک آسایشگاهِ روانیِ افسرده و سیاه پیدا میشه... اینطورکه شنیده شده، شما کارگردانِ بسیار حساس و احساسی هستید، خب با این اوصاف ، آیا براتون سخت نبود که بخواهید وارد چنین فضایی بشید ؟

تو ماهِ آخر کار بود که چنینی حسی به من دست داد که تمامیِ عوامل ، از جمله من و لئو از لحاظِ روحی حس سیاه و افسرده ایی داشتیم. و شاید بهتره بگم که ، کارگردانِ فیلمبرداری و دستیار کارگردانم هم همین حال و روز را داشتند.خلاصه که همه ، در فضای روحیِ سختی بودیم. و برای من ، به شخصه ، این ماجرا تا پایانِ کارهای تدوین هم ادامه داشت. میشه این جور گفت که، یه برهه زمانی بسیارغمگین و افسرده.

- پیشتر گفته بودید که، مضمونِ مشترکی را در همه فیلمهاتون به تصویر می کشید و بهشون نوعی معنا و هویت میدین، مضمونی از فردی غریب(جدا افتاده) که در تلاشی دائم برای شناساندنِ خودش به دیگران هست و اینکه ، " من فهمیدم که تمام عمرم، آدمی غریب و دورافتاده از جمع بودم. انسانی تنها که هرگز هم به این حقیقت وقوف نیافته بود. درسته که دوستانِ زیادی دارم، اما هنوز هم خیلی بیگانه و غریب هستم ." آیا به نظرتان این مسئله بعد از سال ها و حالا که سنی از شما گذشته تغییری کرده؟

نه، فکر نکنم. فقط، تلاشم اینه که به یک معنا و مفهومی از خلالِ این

وضعیت برسم. بعضی وقتا میشه که شما چیزی میگید و می دونید که خیلی واضح و روشن نیست، خب پس باید مراقب حرفاتون باشید. ولی اگه بدونید که یه آدم غریب با اجتماع و اطرافیانتون هستید، دیگه اشکالی وجود نداره برای اون حرف. شاید اون بیماریِ آسم و یا حالا هرچی که اسمش، در دوران کودکیِ من بود که سببِ این بیگانگی شده. و حالا، مسئله اینه که وقتی یکبار برای همیشه اون مشکل را قبول کنید و درکش کنید، دیگه اینجوری نیست که فکر کنید مشکلی وجود داره و یا اینکه بخواهید تا از طرف دیگران درک بشید. همیشه مسئله همینه. البته ، به نظرِ من که غریب افتادن یه جورایی خوب هم هست. چون اینجوری، میتونی با مشاهده تجربیات زندگی دیگران و اونچه که خودت تجربه میکنی درکِ بهتری از زندگی داشته باشی و فرصت تحلیل و بررسی داشته باشی و اینجوری زندگیت را واقعا زندگی کنی. بله، من دوستانی دارم ولی ، به این نتیجه رسیدم که هرچی که سنم بالاتر میره، دایره اجتماعیِ من هم روزبه روز محدودتر میشه.

- وقتی که میگی، " زمان کوتاه است و فیلم ها بسیار" ، یه جورایی داری به سن و سالت و اینکه دیگه وقتی برات نمونده اشاره میکنی؟

بله، خب واسه همینم هست که میخوام هرچه سریع تر فیلم هایی که دوست دارم را بسازم. ولی خب، فکر میکنم ، اِم، اینکه ، خب شاید دیگه قرعه به نامِ من نباشه تا فیلم دیگه ایی بسازم. نمیدونم. فقط اینجوریَ احساس میکنم که دیگه زمانی باقی نمونده.

- آیا کارِ جدی تر و قوی تری نسبت به گاو خشمگین ساختی؟ چون که تا به حال ، اینطور درباره این فیلم گفتی که این کار شبیه تجربه "کامیکازه" بوده برات ." ما همه اونچه که در توانمون بود را برای ساخت این فیلم خرج کردیم. تا جایی که من حس می کردم که ، این آخرین فیلمی که دارم می سازم."

اسکورسیزی: هم بله ، هم نه، حقیقت اینکه ، بله من واقعا چنین حسی به فیلم گاو خشمگین دارم. اما، باید این را هم بگم که درمورد دارو دسته نیویورکی ها هم چنین حسی صادق . مخصوصا به دلیل کیفیت نمایش تصاویر و جوهره فیلم . خیلی وضعیت کار بر روی این پروژه ها خاص و نیازمند دقت بود ، یا انجامش بده یا در راه انجام دادنش تلف شو. و این موضوعی بود که درموردِ فیلم آخرین وسوسه مسیح، عصر معصومیت و خیلی فیلم های دیگه هم مطرح بود. و جالبه که تاحالا به این مسئله فکر نکرده بودم . میدونی، من یه جورایی همراه با قصه و شخصیت ها پیش میرم و درواقع کاملا درگیر ماجراها میشم. و شاید هم همین بود که یک مقداری سبب کندی و مزاحمت در پیشرفت کارمون میشد. ولی خب، واقعا نمیدونم. فیلم را ندیدم، این نسخه اولیه را هم همین یک ماه پیش دیدم. یه جورایی فیلمی نیست که با دوستام بشینیم و ببینیم یا حالا هرجور دیگه. من هنوز هم دارم اون را جوری که در ذهنم هست ، میسازم و نگاهش می کنم.

- باید هم اینطور باشه. حتی اگه تو خودت را در فیلم بعدی غرق هم بکنی، بازهم کلی زمان میبره تا کاملا از ذهنت محو بشن.

بله ، بله ، مخصوصا که فیلم گاو خشمگین تاثیر عمیقی داشته و هنوز هم داره. یه جورایی خنده دار هم هست، که دارم سعی میکنم خودم را از اون فیلم و تاثیراتش دور کنم. مثل اینکه، یه چیزی در ظاهر و از بیرون تموم شده به حساب میاد ، با خودت میگی دیگه باید برم سر وقتِ کارای جدید، ولی هنوز هم اون در ذهنت هست . و هنوز هم همینجاست، توی ذهنم، پس همین میشه که باز هم بهش برمی گردم و اینجا و اونجا ازش حرف میزنم. فقط باید باهاش کنار بیام . کار دیگه ایی نمیشه کرد. همینه که هست.

- چه طوراز خبر این که AFI (بنیاد فیلم آمریکا) فیلم گاو خشمگین را به عنوان چهار فیلم برتر همه دوران ها معرفی کردهَ مطلع شدی؟ و اینکه داورها بسیار ازش تعریف و تمجید کردند و گفتند که شاید این، بهترین فیلمی بوده باشه که تو تا به حال ساختی؟

خب، میتونه اینطور باشه. واقعا نمیدونم. اینکه میگن "گاو خشمگین بهترین فیلمی که ساختی " ، وقتی معنی میده که تو داری با تمام توانت تلاش میکنی و فیلمی را میسازی،البته، اگه که اینطور باشه و همه اون توانایی ها را داشته باشی. شاید.

- به نظر میاد که علاقه ات به مستند سازی ، مخصوصا مستنداتی در زمینه موسیقی که به ووداِستاک برمیگرده ، تا حدِ همون علاقت به فیلمسازی بخش های دیگه میماند . درسته ؟

بله

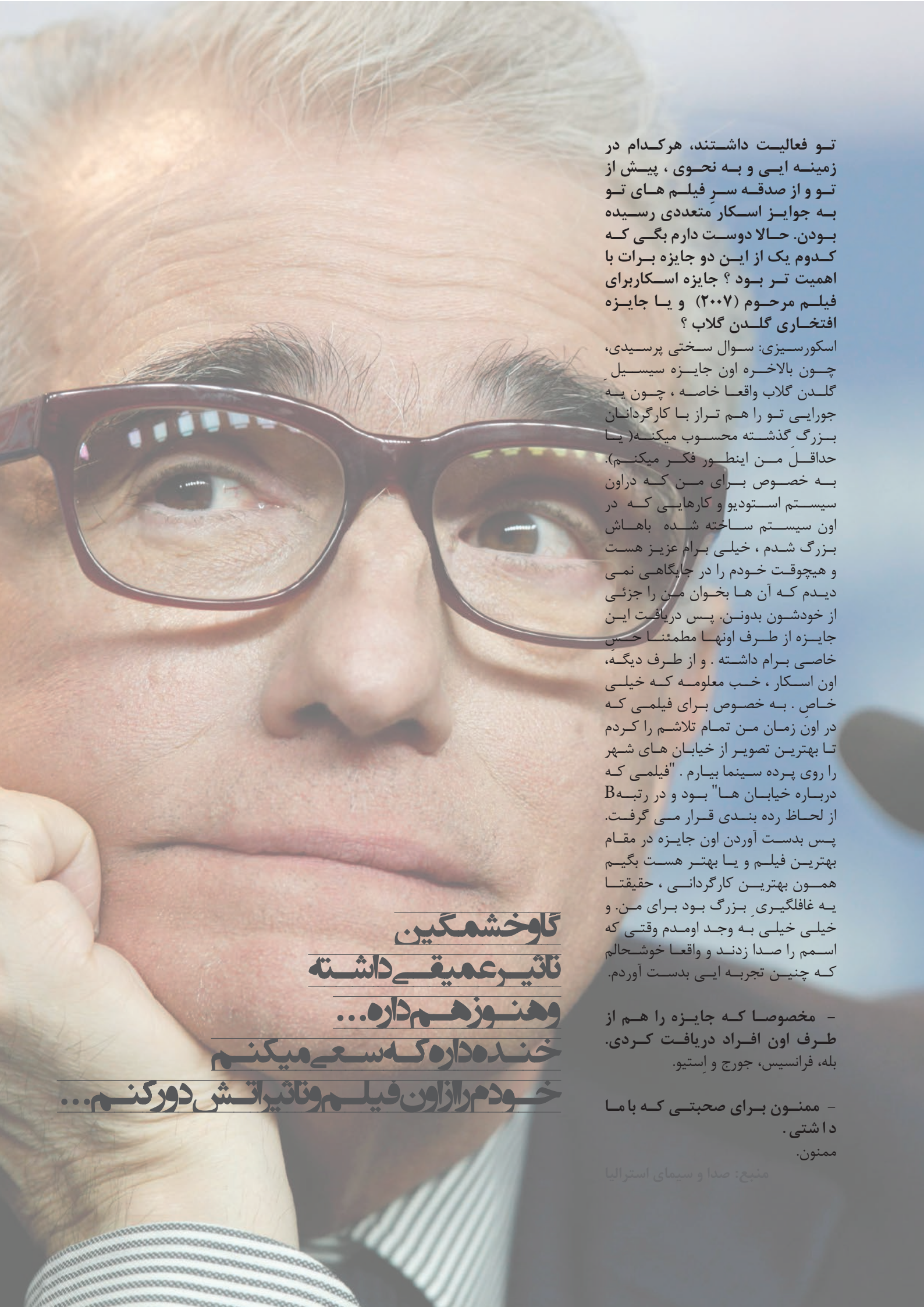
- و جورج هریسون آخرین ساختت در این زمینه است .

بله

- میشه کمی درباره زمینه شکل گیریِ این مستندات صحبت کنی؟

مستندات موسیقی الهام عالی برای من هستند. و البته همه ی انواع دیگر موسیقی . گاهی اوقات میشه که راه مستقیم و سریعی به موسیقی راک اند رول و بلوز هستش که خب به راحتی در دسترس من هستند و من هم از خدا خواسته از اونها استفاده می کنم و نهایتا یاد می گیرم که چه طور موسیقی بلوز و یا راک اند رول جدید ساخته میشه و به مرحله اجرا میرسه. همین طور یاد می گیرم که چه گزاره هایی در روند شکل گیریِ این موسیقی ها تاثیرگذار هستند. علاوه بر مسئله شکل گیری این موسیقی، این مستندات به نوعی جنبه تاریخی نیز دارند. برای مثال، در مورد فیلم ، باب دایلان "راه بی بازگشت" فیلم تاریخی که درباره برهه زمانی مشخصی از زندگی این موزیسین هست که، سعی شده تا حد امکان از زاویه نگاه اون به تصویر کشیده بشه که مدت زمان این فیلم هم سه ساعت و نیم هست. جذابیت جورج هریسون برای من ، به سبب موسیقی اون بود. این موسیقی جایگاهی داره که ، تلاش ها و جذابیت هایی که مقصود من هست را به اجرا درآورده. و البته بیشتر از جذابیت، اون تلاشی بود که برای رسیدن به تعالی و الهام به کار می گرفت. و حالا دیگه نمیدونم که آیا اون ، واقعا به اون درجه از تعالی و الهام رسیده یا نه. نمیدونم چون نمیشناسمش . ولی خب ، حقیقت اینه که حداقل اون مردی بود که در عنفوان جوانی به خیلی چیزها رسیده بود. و این را هم درک کرده بود که با وجود همه اونچه که تا اون سن بدست آورده بود، هنوز هم چیزهای زیادی بودند که باید بهشون برسه. و به نظرم جورج هریسون برای این منظور هست که داره تلاش میکنه و موسیقی وی هم مهرتاییدی هست بر این ادعا. همین مسئله درمورد کارهای هریسون و خودش هست که ، وی را به عنوان سوژه کار فیلمسازی برای من جذاب میکنه . ما هنوز این پروژه را به اتمام نرسوندیم و داریم روش کار می کنیم.

- زمان خیلی طولانی صبر کردی تا بالاخره به تایید و انتخاب داوران جوایز آکادمی برسی، در صورتی که سایر عواملی که در فیلم های



تو فعالیت داشتند، هرکدام در زمینه ایی و به نحوی ، پیش از تو و از صدقه سرِ فیلم های تو به جوایز اسکار متعددی رسیده بودن. حالا دوست دارم بگی که کدوم یک از این دو جایزه برات با اهمیت تر بود ؟ جایزه اسکاربرای فیلم مرحوم (۲۰۰۷) و یا جایزه افتخاری گلدن گلاب ؟

اسکورسیزی: سوال سختی پرسیدی، چون بالاخره اون جایزه سیسیلِ گلدن گلاب واقعا خاصه ، چون یه جورایی تو را هم تراز با کارگردانان بزرگِ گذشته محسوب میکنه(یا حداقل من اینطور فکر میکنم). به خصوص برای من که دراون سیستم استودیو و کارهایی که در اون سیستم ساخته شده باهاش بزرگ شدم ، خیلی برام عزیز هست و هیچوقت خودم را در جایگاهی نمی دیدم که آن ها بخوان من را جزئی از خودشون بدونن. پس دریافت این جایزه از طرف اونها مطمئنا حسِ خاصی برام داشته . و از طرف دیگه، اون اسکار ، خب معلومه که خیلی خاص . به خصوص برای فیلمی که در اونِ زمان من تمام تلاشم را کردم تا بهترین تصویر از خیابان های شهر را روی پرده سینما بیارم . "فیلمی که درباره خیابان ها" بود و در رتبهB از لحاظ رده بندی قرار می گرفت. پس بدست آوردن اون جایزه در مقام بهترین فیلم و یا بهتر هست بگیم همون بهترین کارگردانی ، حقیقتا یه غافلگیریِ بزرگ بود برای من. و خیلی خیلی به وجد اومدم وقتی که اسمم را صدا زدند و واقعا خوشحالم که چنین تجربه ایی بدست آوردم.

- مخصوصا که جایزه را هم از طرف اون افراد دریافت کردی.

بله، فرانسیس، جورج و اِستیو.

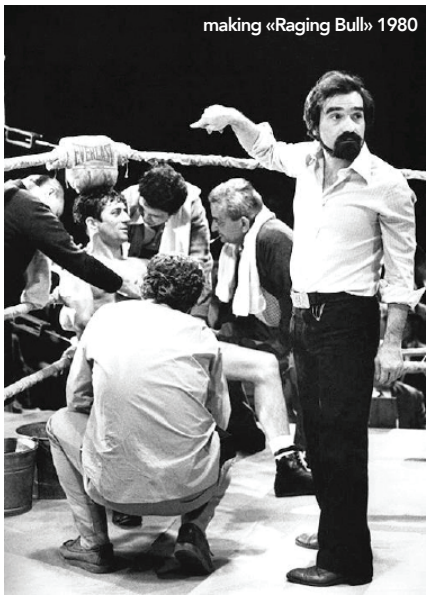
- ممنون برای صحبتی که با ما داشتی.

ممنون.

منبع: صدا و سیمای استرالیا

گاوخشمگین تاثیرعمیقی داشته وهنوزهم داره... خنده داره که سعی میکنم خودم رازاون فیلم وتاثیراتش دورکنم...

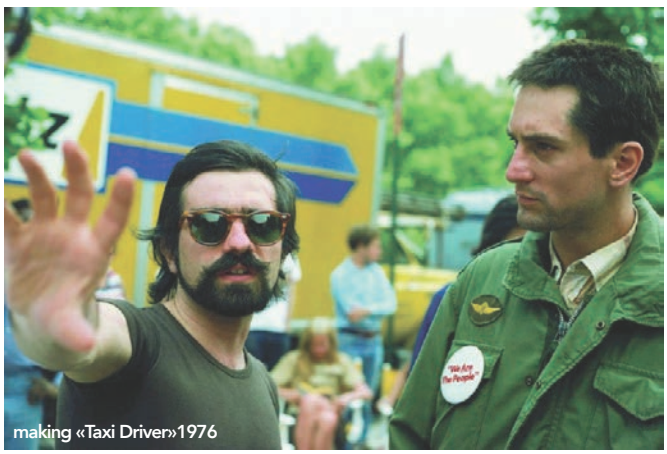
Raging Bull Reunion: Robert Chartoff , Irwin Winkler (producers) Jake La Motta Cathy Moriarty Robert De Niro 2004


making «Raging Bull» 1980

making «Goodfellas» 1989

with Akira Kurosawa making «Dreams» 1990

New York Stories "1989"


making «Taxi Driver»1976

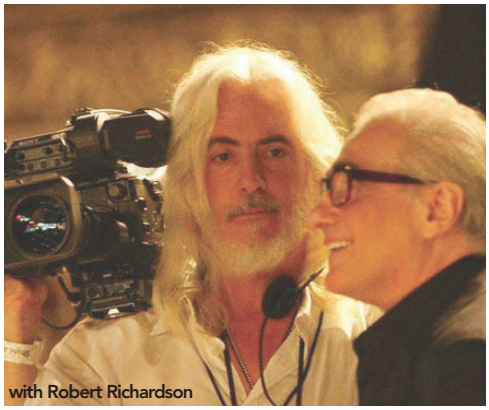
with Bob De Niro

performing in «Hugo» 2011

with Isabella Rossellini

young Martin Scorsese

Martin Scorsese at home in Queens, New York, circa 1948.

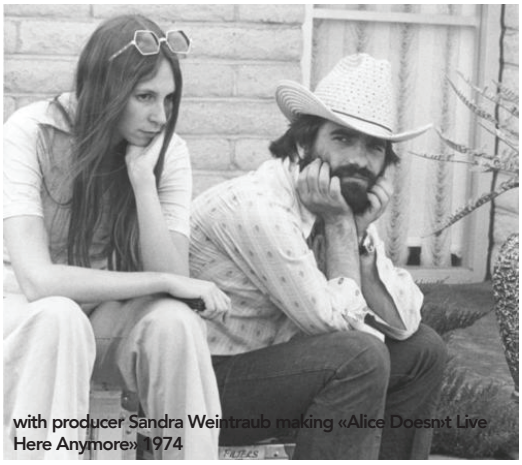


with Robert Richardson

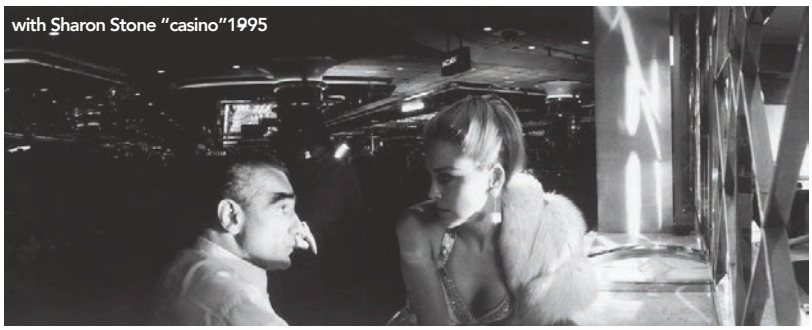
with Michael Jackson

with Rolling Stones «Shine a Light» 2008

with F.F.Coppola and Woody Allen «New York Stories» 1989



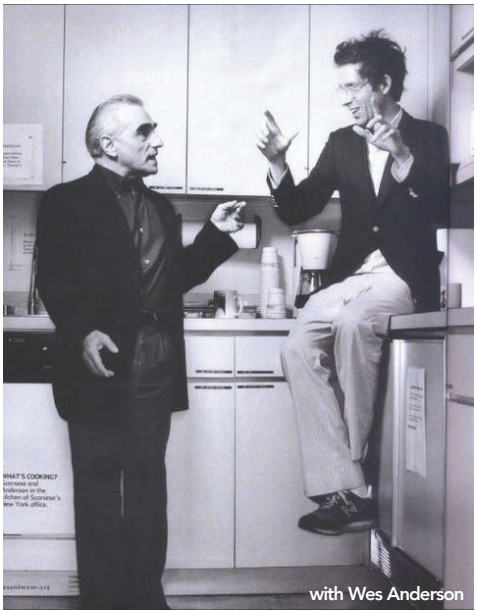
with producer Sandra Weintraub making «Alice Doesn't Live Here Anymore» 1974



with Sharon Stone "casino"1995

with Jerry Lewis making «The King of Comedy» 1983

with Frank Vincent & Joe Pesci making «Casino» 1994

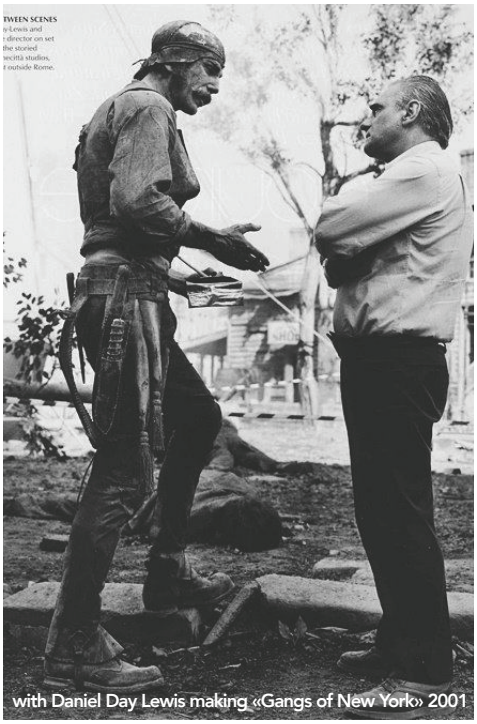


with Wes Anderson

making «Taxi Driver» 1976

with Joe Pesci, Bob De Niro & Frank Vincent on the st of «Goodfellas» 1990

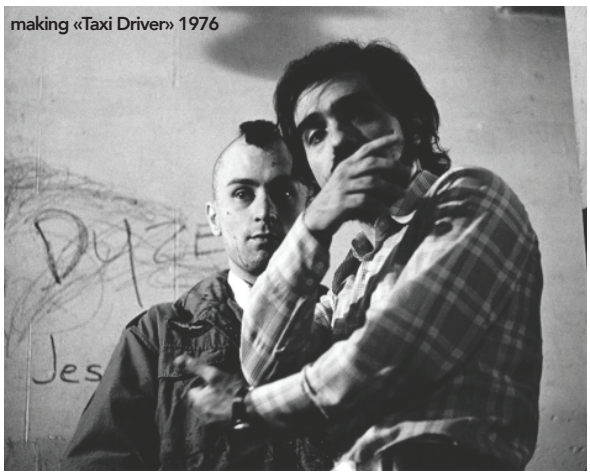
with Bob De Niro, Catherin Scorsese, Ray Liota & Joe Pesci making «Goodfellas» 1990



with Daniel Day Lewis making «Gangs of New York» 2001

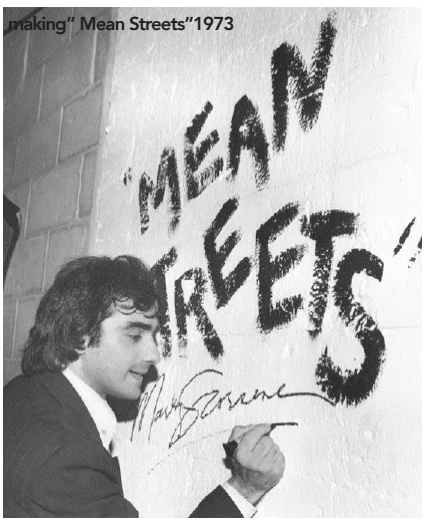
making «Kundun» 1997

with Griffin Dunn making «After Hours» 1986

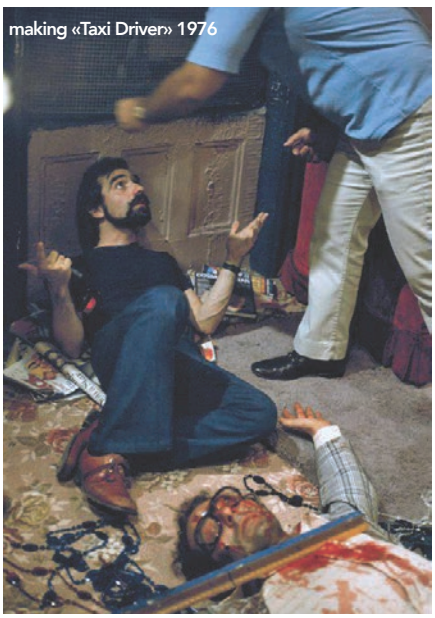

making «Taxi Driver» 1976

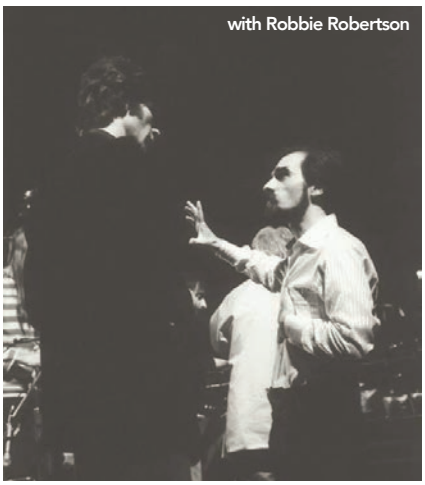
«Mean Streets» (1973)

with Thelma Schoonmaker



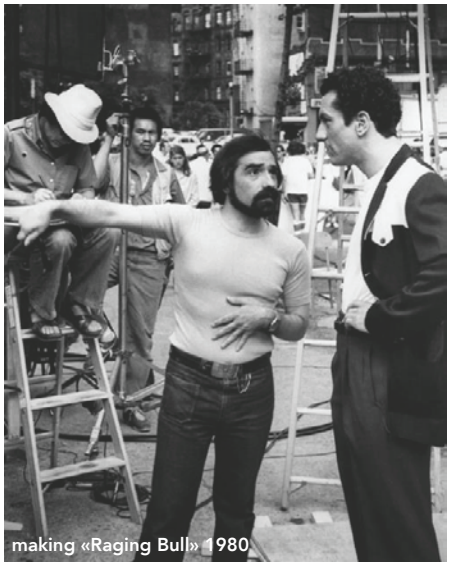
making" Mean Streets"1973


making «Taxi Driver» 1976


with Robbie Robertson

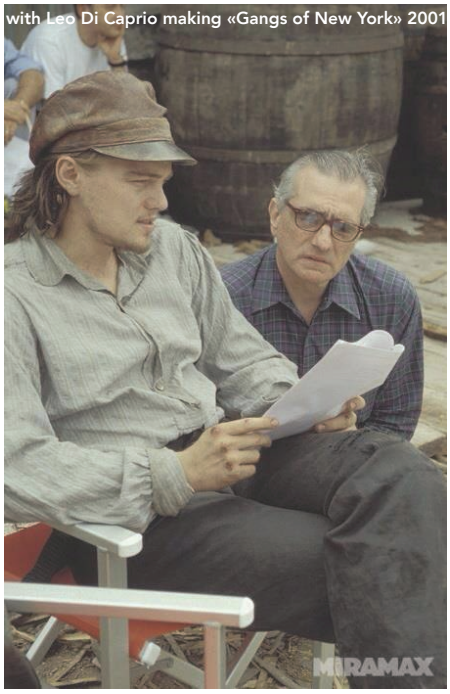
making "casino"1995

with Bob De Niro making «Raging Bull» 1980



making «Raging Bull» 1980

with Willem Dafoe & Harvey Keitel making «The Last Temptation of Christ» 1987

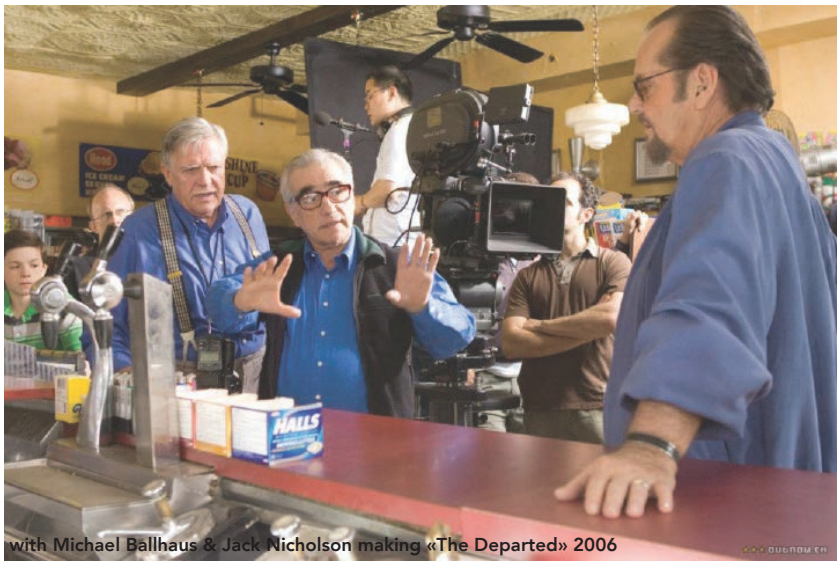


with Leo Di Caprio making «Gangs of New York» 2001

Premier «The Age of Innocence» with Winona Ryder, Michelle Pfeiffer & Daniel Day Lewis 1993

making "casino"1995

with Leo Di Caprio & Vera Farmiga



with Michael Ballhaus & Jack Nicholson making «The Departed» 2006

making «Casino» 1994

with Leo Di Caprio making «The Aviator» 2004

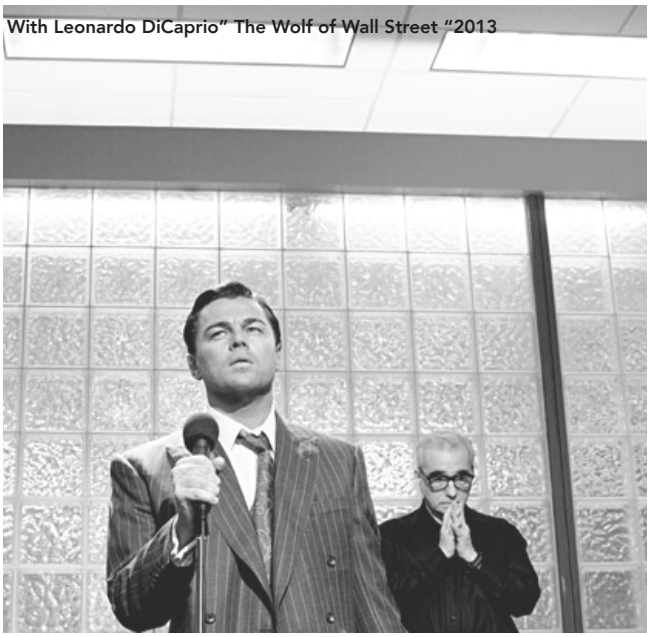
with Ben Kingsley, Leo Di Caprio & Mark Ruffalo making «Shutter Island» 2010

with Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz making «Hugo» 2011

with Di Caprio & Damonmaking «The Departed» 2006

making «Goodfellas» 1989

making "raiging Bull"1980


With Leonardo DiCaprio" The Wolf of Wall Street "2013

making «Taxi Driver» 1976

with Keith Richards making «Shina a Light» 2008

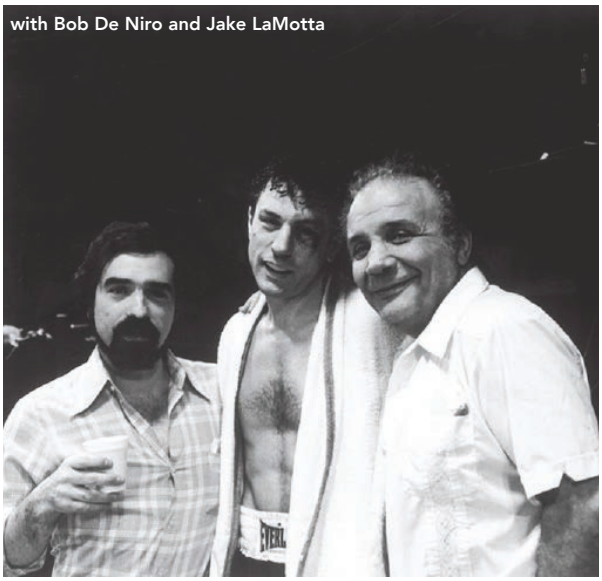
making "shutter Island "2010

with Daniel Day Lewis making «The Age of Innocence»1993

making "" The Wolf of Wall Street "2013

with Robert De Niro & Michael Chapman making «Raging Bull» 1980

with Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer making «The Age of Innocence» 1993


with Bob De Niro and Jake LaMotta

With Leonardo DiCaprio, and Margot Robbie in "The Wolf of Wall Street "2013

with Isabella Rossellini & Federico Fellini

Hollywood Walk of Fame