

فیلم نوآر



در سینما تک قلهک

صاحب امتیاز:

سینما تک قلّهک

www.pardis-gholhak.com

سر دبیر:

پیمان حقانی

حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

تحریریه:

شیوا اسفاری

سهند الهامی

محمد رضا برادری

مهران بهرامی فارسی

فرناز ربیعی

شهرام زعفرانلو

سعید سلیقه

مژگان شعبانی

مهرناز عطایی

میلاد قزللو

سمیه کرمی

بهزاد لطفی

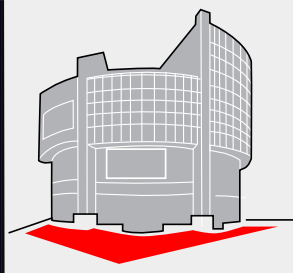
آرش ملکی

ویرایش متن:

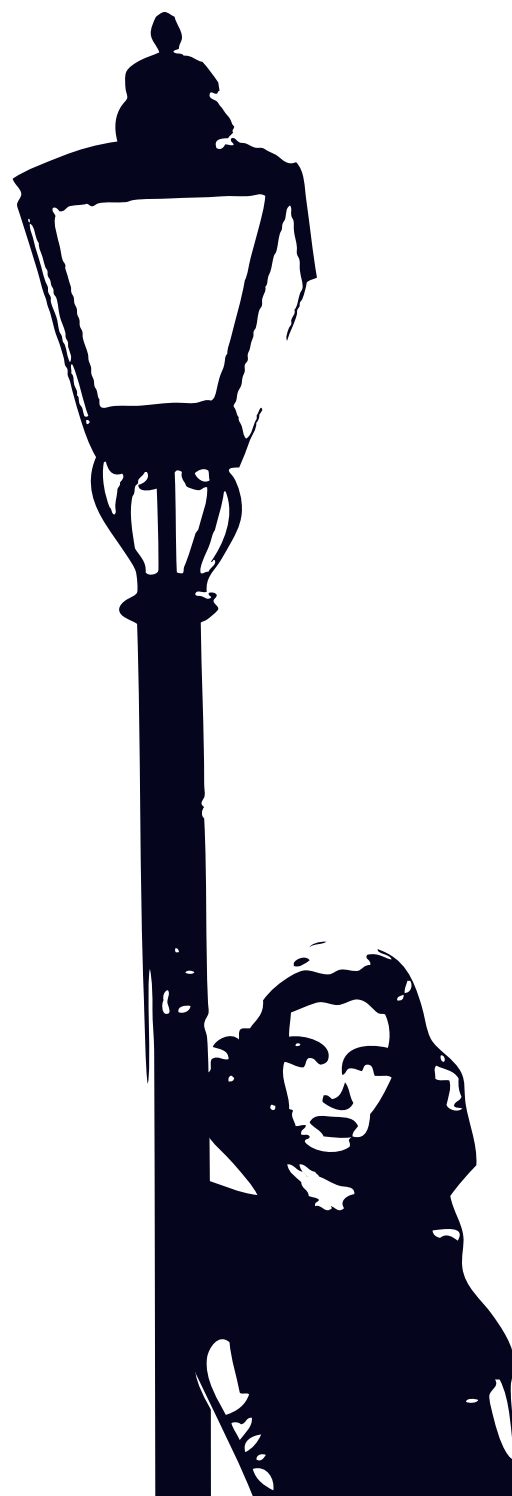
سمیه کرمی

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری



فیلم نوآر چیست؟	۴
ادبیات سرخ، سینمای سیاه (ادبیات کارآگاهی در فیلم نوآر)	۷
اخلاق و تقدیر در فیلم نوآر؛ نمونهٔ سان ست بلوار	۹
مرد در فیلم نوآر؛ شغل و حرفه ای گری	۱۲
زن در فیلم نوآر؛ اغواگری و رنج	۱۵
سایه و نور در فیلم نوآر	۱۷
فیلم درجه ب، فیلم نوآر و استودیوها	۲۳
مارتین اسکورسیزی و فیلم نوآر	۲۵
معرفی و خلاصه کتاب؛ سایه های نوآر	۲۷
شاهین مالت	۲۸
شاهین مالت؛ اولین هیوستن، اولین بوگارت	۳۰
جان هیوستن	۳۲
نشانی از شر	۳۴
مردی که آینده ای نداشت	۳۸
اورسن ولز	۴۱
رستگاری در سی ثانیه	۴۳
مخمصه به روایت راجر ایبرت	۴۶
مایکل مان	۴۸
غرامت مضاعف	۵۰
غرامت مضاعف یک فیلم نوآر کلاسیک	۵۳
بیلی وایلد	۵۵
قاتل پاریسی	۵۷
مرگ با دستکش سفید	۶۰
ژان پیر ملویل	۶۲
رستگاری در فاضلاب	۶۴
مرد سوم: دُرکِ گرین	۶۶
کارل رید	۶۹
قتل	۷۲
کشتن	۷۴
استنلی کوبریک	۷۶





فیلم نوآر چیست؟

نویسنده: حمید رضا کشانی

شب، خارجی، بیرون از شهر مردی از دل تاریکی بیرون می آید. مه همه جا را فرا گرفته. چراغ های شهر در پس زمینه خود را نشان می دهند. سراسیمه در کناره جاده می دود. ماشینی از دور می رسد. صدای شلیکی به گوش می رسد. ماشین می رود و جسد مرد روی زمین افتاده است. شاید این آشنا ترین سکانس یک فیلم نوآر باشد. پر از تاریکی های تهدید آمیز و شهری که چون ناظری بی جان همه چیز را زیر و رو می کند. فیلم نوآر از دل تهدید و ترس می آید. از بی اطمینانی، از این که سرنوشت خود را ندانی و همین سرنوشت به قول کاراکتر فیلم «میانبر» «ادگار ج اولمر» «پشت دیواری قایم شده تا به تو پشت پا بزند» شاید هیچ ژانری مانند فیلم نوآر را نمی توان پیدا کرد که این چنین طبقه بندی فیلم ها در آن سخت باشد. نوآر بر عکس اکثر ژانر ها بیش از آن که وابسته به داستان باشد به فضا و اتمسفر فیلم ربط دارد. ژانری که به شدت وابسته به شرایط دوران خود بود. در دهه ۲۰ که آمریکا در بدترین شرایط اقتصادی خود به سر می برد و قانون منع مشروبات الکلی باعث به وجود آمدن دنیای زیرزمینی تبهکاران شده بود، نویسندگان جوانی شروع به انتشار رمان های در این دوره کردند که به «هارد بویلد» معروف بود، کتاب های ارزانی که یا به صورت پاورقی منتشر می شد یا کتاب های جیبی. داشیل همت با شاهین مالت و مزرعه سرخ، جیمز ام کین با پستیچی همیشه دوبار زنگ می زند و غرامت مضاعف و میلدرد پیرس و در شکل حرفه ای تر آن ریموند چندلر با محبوبه ام،

در دنیا به نام اکسپرسیونیسم شد که فیلم سازانی چون فریتز لانگ و مورنائو را به جهان معرفی کرد. بعد از به قدرت رسیدن حزب نازی، استودیو زیر نظر مستقیم این حزب و تعداد زیادی از این فیلم سازان را مجبور به مهاجرت کرد. اکسپرسیونیسم در ذات خود به تاریک ترین بخش های روح بشر می پرداخت و واکاوی ترس و تحقیر، تردید و رنج از مهم ترین ویژگی های آن بود. سبکی بود که از دل مشکلات اقتصادی آلمان بعد از جنگ جهانی می آمد. حضور این فیلم سازان در آمریکا و ترکیب ادبیات هارد بویلد و اکسپرسیونیسم آلمان فیلم نوآر را به وجود آورد. در دهه ۵۰ بعد از جنگ این فیلم ها در فرانسه اکران می شود تماشاگران فرانسوی فیلم نوآر را این گونه توصیف می کردند آثاری که به قول آنها در لحنی عجیب و خشن مشترکی بودند. آنها مشخصات این

قاتل و بانویی در دیاجه، پایه گذار این ادبیات بودند. حضور راوی به عنوان دانای کل، مساله جنایت، کارگاه، فضایی تیره و تاریک شکل غالب این نوع ادبیات بود. ادبیاتی که به زودی راه خود را به هالیوود باز کرد و سینمایی را پایه گذاری کرد که بعدها توسط منتقدین فرانسوی فیلم نوآر یا فیلم سیاه خوانده شد. چندین سال قبل از این اتفاقات کیلومترها دورتر آلمانی ها شروع به ساختن فیلم هایی کردند که نام آن ها را در سرتاسر دنیا بر روی زبان مردم انداخته بود. اوتا استودیو آلمان ها در سال ۱۹۱۷ از ترکیب چند کمپانی فیلم سازی در برلین آغاز به کار کرد. ازیک پومر به عنوان تهیه کننده و ناظر پروژه های فیلم سازی شاهکارهای اکسپرسیونیستی چون مطب دکتر کالیگاری را ساخت. موفقیت این فیلم ها باعث بوجود آمدن یکی از سبک های مهم فیلم سازی

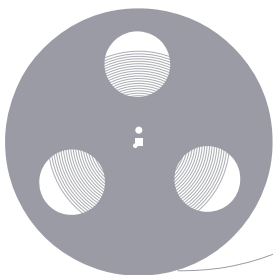
نوع فیلم‌ها را اینگونه فهرست کردند: کیفیت‌های کابوس‌گونه، غریب، اروتیک، پر ابهام و خشن، بررسی جنایت و روان‌شناسی آن، مسئولین فاسد، قهرمانان پرتردید، زنان فتانه. شاید این ترکیب غریب و دست نیافتنی در هیچ ژانر دیگری، توصیف دقیق فضای فیلم نوآر است. سینماگران آلمانی مهاجر با کوله باری از تجربه‌های تکنیکی گزینه‌های مناسبی برای دوره تحول هالیوود بودند. سینما از صامت به ناطق تبدیل شده بود و احتیاج به داستان‌های جدید و فضاسازی‌های نو برای بقای سینما ضروری بود. در اواسط دهه سی بهترین گزینه برای کارگردانی فیلم‌های جنایی با تم اجتماعی و خاص «فریتز لانگ» بود. تجربه موفق جهانی سری فیلم‌های «مابوزه» و فیلم «ام» باعث شد که او در سال ۱۹۳۷ «تنها یک بار زندگی می‌کنیم» و در سال ۱۹۳۷ «خشم» را در فضایی جنایی بسازد که اولین قدم‌های شناخته شده فیلم نوآر بود. در فیلم خشم، اسپنسر تریسی نقش مردی را بازی می‌کند که به اشتباه گناهکار شناخته شده و مردم بدون محاکمه تلاش می‌کنند او را اعدام کنند ولی به نحوی فرار کرده و بعد از اثبات بی‌گناهی‌اش برای گرفتن انتقام بر می‌گردد. در فیلم تنها یک بار زندگی می‌کنیم، دزد سابق که می‌خواهد به راه راست برود به اشتباه محکوم به سرقه از بانک می‌شود و محکوم به اعدام، او که از تلاش برای اثبات بی‌گناهی‌اش ناامید شده، از زندان فرار می‌کند، به صورت غیر عمد کشیشی را می‌کشد و با معشوقه‌اش به کانادا فرار می‌کند، ولی در مرز به دست تک‌تیرانداز پلیس کشته می‌شود. در هر دو فیلم جامعه و مردم تبدیل به خطرناک‌ترین جنایتکاران می‌شوند و تقدیر و سرنوشت که بعدها به تم اصلی فیلم نوآر تبدیل می‌شود مهم‌ترین نقش را در زندگی آدم‌ها بازی می‌کند. اولین فیلم نوآر واقعی تاریخ سینما را فیلم «غریبه‌ای در طبقه سوم» می‌دانند که بوریس انگلستر مجاری آن را با بازی پیتلوره ساخت که درام دادگاهی سیاهی بود که با بودجه پایین ساخته شده بود. شاید مهم‌ترین ویژگی که باعث شد فیلم نوآر به شدت متمایز از آن چیزی باشد

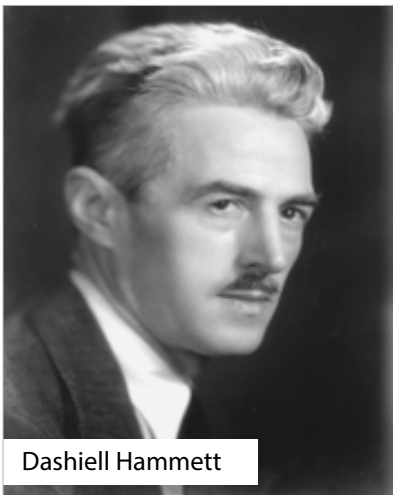
که در آن سال‌ها در هالیوود ساخته می‌شد، بودجه پایین این فیلم‌ها بود. اکثر استودیوها فیلم‌های جنایی، کارآگاهی را در زمره فیلم‌های رده ب و با بودجه پایین دسته‌بندی می‌کردند. همین بودجه پایین باعث شده بود که استودیوها نظارت چندانی را روی این فیلم‌ها نداشته باشند. برای همین قدرت کارگردان با پول کم بیشتر می‌شد، کارگردانان مهاجری که برای امرار معاش حاضر بودند با بودجه و دستمزد کم این فیلم‌ها را بسازند اکثراً تکنیسین‌های برجسته‌ای بودند. در فیلم نوآرهای کلاسیک ریسک‌پذیرترین شکل دیالوگ‌نویسی در تاریخ سینما دیده می‌شد، نویسندگان فضا را چنان تلخ و سیاه می‌کردند که امروزه نیز بعضی از این فیلم‌ها به شدت متفاوت و آوانگارد به نظر می‌رسند. ادگار ج اولمر که دستیار مورنائو و طراح و نورپرداز در مهم‌ترین فیلم‌های دوران اکسپرسیونیسم بود در شاهکارش که فقط در شش روز فیلم برداری به نام «میان‌بر» ساخت، تلخ‌ترین راوی که تا به حال سینما به خود دیده بود را به ما نشان داد، دیالوگ و مونولوگ‌های این فیلم به عنوان کتاب مقدس فیلم نوآر شناخته می‌شود، او داستان مرد را چنان در تار و پود سرنوشت می‌پیچد که هیچ راه فراری برای آن متصور نیست و مرد در نهایت با مرگش تسلیم سرنوشت محتوم خود می‌شود. جدا از دیالوگ‌نویسی از لحاظ تکنیکی نیز کارگردانان فیلم نوآر می‌توانستند نوآوری‌های غربی را عرضه کنند، آن‌ها با طراحی نورهای تند و تیز و سیاهی‌های تمام‌نشدنی و فضای هندسی تهدیدآمیز، هر چیزی را که اطراف انسان می‌گذشت خطرناک تصویر می‌کردند. در سال ۱۹۵۰ رودلف ماته که متولد مجارستان بود و نورپردازی و فیلم‌برداری آثار مهمی چون فیلم ژان دارک و خون آشام درایر را کرده بود فیلم دی. او. ای را ساخت که داستان مردی بود که با سمی که وارد بدنش شده بود در حال مرگ به دنبال کسانی می‌گشت که این بلا را به سر او آورده بودند، جدا از نورپردازی‌های تیره و تاریک شروع فیلم با دوربین روی دست ممتد که گنجی شخصیت اصلی داستان را می‌رساند جزو نوآوری‌های سینمای آن دوران بود. رابرت سیودماک سینماگر آلمانی نیز در همان سال‌ها یکی

از تلخ‌ترین و تکنیکی‌ترین فیلم‌های نوآر به نام قاتلین را ساخت. فیلم داستان دو قاتل است که برای کشتن مردی به خانه او می‌روند و متوجه او هیچ دفاعی برای زنده ماندن خود نمی‌کند و آماده مردن است. فیلم که از داستان کوتاهی نوشته همینگوی به همین نام اقتباس شده بود، تبدیل به یکی از تکنیکی‌ترین فیلم‌های دوران خود شد، فضای مه‌آلود، شهری ناامن، معماری هندسی پله‌ها و مردانی که از دل تاریکی بیرون می‌آیند و قهرمانی شکست‌خورده و مغموم که سرنوشت چنان رنجی بر او مستولی کرده که حاضر است مرگ را بی‌هیچ دغدغه‌ای قبول کند. در اوایل دهه چهل در کنار فیلم‌های رده ب کارگردانی نیز بودند که با استودیوها فیلم نوآرهای با هزینه بالاتر می‌ساختند. مهم‌ترینشان شاهین مالت و غرامت مضاعف بود. شاهین مالت که بر اساس کتابی از «دشیل همت» به کارگردانی جان هیوستون ساخته شد، شاید نمونه‌ای ترین فیلم نوآر آن سال‌ها باشد. کارآگاه خصوصی، راوی تلخ، جنایت، زن بی‌وفا، سرنوشت سیاه شخصیت‌ها از ویژگی‌های بود که برای تشخیص یک فیلم نوآر از آن استفاده می‌شود و شاهین مالت همه این چیزها را با هم داشت و در کنار این مسائل همفری بوگارت را نیز به عنوان شمایل مردانه فیلم نوآر به تاریخ سینما معرفی کرد. غرامت مضاعف ساخته بیلی وایلد فیلم نوآر را از لحاظ ادبی یک پله بالاتر برد و فیلم که بر اساس داستانی از جیمز ام کین ساخته و توسط بیلی وایلد و ریموند چندلر نوشته شده بود تبدیل به یکی از بهترین فیلم‌نامه‌های تاریخ سینما و یکی از مرگبارترین زنان تاریخ سینمای نوآر شد. چندلر و وایلد فضایی را در فیلم تصویر کردند که در آن هیچ کجا امن نیست و خطر و سیاهی در جای‌جای شهر پنهان شده است. دو شخصیت اصلی داستان نقشه قتل را در یک سوپرمارکت می‌ریزند و بیلی وایلدر استادانه نشان می‌دهد که جای برای پنهان شدن نیست، فیلم نامزد شش جایزه اسکار و تبدیل به یکی از مهم‌ترین فیلم‌های نوآر تاریخ سینما شد. اوایل دهه چهل تا اواخر دهه پنجاه اوج فیلم نوآر بود. تمام کارگردانی‌های که فضای فیلم نوآر را برای بیان عقاید سیاه و متفاوت

خود مناسب می دیدند، شروع به ساخت این آثار کردند. جان هیوستون «جنگل آسفالت» اتوپره مینجر شاهکارش «لورا» و نیکلاس ری فیلم «در مکانی تنها» و «در زمینی خطرناک» را کارگردانی کرد. در همین سال ها دو فیلم مهم نیز به کارگردانی ارسن ولز ساخته شد که فضای فیلم نوآر را به شدت شکسپیری کرد. در «بانویی از شانگهای» ملوانی به دام عشق زنی اغواگر می افتد که او را به جنایت و مرگ می کشاند. در فیلم شهر یکی از عناصر مهم و تاثیر گذار می شود، چراغ های نئونی، و شهری که جنایت در بالای آن رخ می دهد عنصر تکرار شوند بانویی از شانگهای شد، ولز در این فیلم تقدیر و سرنوشت را از فضای کارآگاهی و جنایی به فضایی شکسپیری برد، شخصیت اصلی فیلم سرگردانی هملت را دارد و نمی تواند مانع از وسوسه ای که او را به کام مرگ می کشاند، شود. وسوسه که به خوبی متوجه آن است. صحنه تالار آینه در فیلم یکی از مثال زدنی ترین سکانس های تاریخ سینماست. در نشانی از شر که با یک پلان سکانس ۷ دقیقه ای شروع می شود، ولز نقش پلیس فاسدی را بازی می کند که زندگی را بر روی کارآگاهی مکزیکی با بازی چارلتون هستون و زنش سخت می کند. فیلم پر است از حسرت های از دست رفته و آدم های که زمانی مردان بزرگی بودند. یکی از مهم ترین عناصر فیلم هیبت بزرگ ولز در فیلم است که در صحنه اول معرفی او به صورت تهدید آمیزی به تماشاگران معرفی می شود. در همین سال ها فیلم سازان بزرگی مانند آنتونی مان، رابرت وایز، ساموئل فولر، استنلی کوبریک و غیره اولین فیلم هایشان را در ژانر فیلم نوآر ساختند و سینمای کارآگاهی ارزان آمریکا به نقطه اوج خود رسید تا در سال ۱۹۵۵ فیلم نوآر با ساخته رابرت آلد ریچ یعنی «مرا مرگبار ببوس» به نقطه خودآگاهی در ژانر رسید. فیلم کوبنده آغاز می شود و زنی جیغ زنان در اتوبانی تنها می دود و کمک می خواهد تا این سوار ماشین کارآگاه خصوصی به نام مایک هم می شود، هم که کارآگاهی الکی و فاسد است صبح با جسد زن در ماشینش روبرو می شود که او را وارد ماجراهایی میکند که برای او پایان خوشی ندارد. فیلم حتی امروزه

نیز به شدت متفاوت و عجیب به نظر می رسد، به قول منتقدین این فیلمی است که به شما نشان می دهد که هالیوود چگونه می تواند غیرمنتظره و شوک آور باشد. در سال های که اکثر فیلم ها سعی در نشان دادن فضای اخلاقی و ارزش های خانوادگی می کردند، در فیلم آلد ریچ اخلاق آخرین مورد در دسترس بود. مثل باقی فیلم نوآر ها، آلد ریچ فضایی را ایجاد کرد که انگار در آن خدایی وجود ندارد، و مردم در شهری زندگی می کردند که یک تلنگر باعث می شد واقعیتی را ببینند که هیچ راه فراری بر آن نیست. شکنجه، قتل، صدای جیغ های بلند و گوش خراش و خیانت جزو ساده ترین نکات فیلم است. بعد از جنگ جهانی دوم با ورود فیلم های آمریکایی ارزان به کشورهای جنگ زده ای مثل فرانسه، مردم که سال ها بود از دیدن این فیلم ها محروم مانده بودند با موجی از فیلم های کارآگاهی روبرو شدند که به درستی آن ها را فیلم نوآر (فیلم سیاه) نامیدند و با معرفی و نقد و بررسی آن ها این فیلم ها از حالت مهجور خود بیرون آمده و طرفداران خاص خود را در سرتاسر جهان پیدا کرد. کارگردان بزرگی مثل ویسکونتی، ژان پیر ملویل و آکیرا کوروساوا شروع به ساختن فیلم نوآر و اقتباس از داستان های کارآگاهی آمریکایی کردند. سبک آزاد و رها و تکنیک خلاقانه و تصویر و بیان سینمایی رک و پوست کنده فیلم نوآر باعث شده تا به امروز به عنوان محبوب ترین و سینمایی ترین ژانر در بین کارگردانان باقی بماند. مهم ترین کارگردانان تاریخ سینما سعی می کنند به نحوی وارد قلمرو نوآر شده و فیلم ها خود را در این ژانر بسازند. فیلم نوآر را وارد سینمای علمی تخیلی و ترسناک و حتی وسترن کردند و تا به امروز سالی نیست که در آن اثری از فیلم نوآر در آن نبوده باشد.





Dashiell Hammett



Raymond Chandler

ادبیات سرخ، سینمای سیاه

(ادبیات کارآگاهی در فیلم نوآر)

نویسنده: شهرام زعفرانی

انبوهی از این فیلم‌های خاکستری و سیاه و بارانی و مه‌آلود و پر رمز و راز مواجه شد. فیلمهایی که در آن قتل‌های اتفاقی می‌افتد و معمولاً در مرکز داستان آن یک زن مرموز و چندین مرد حضور دارند. تماشاگر فرانسوی پس از ذوق‌زدگی حاصل از مواجهه با این شکل جدید سینمایی نام «نوآر» را بر آن می‌گذارد و ادبیات سینمایی فرانسه هم آن قدر قوی و موثر است که دست‌اندرکاران هالیوود هم همین واژه را برای دسته‌بندی فیلم‌هایی از این نوع می‌پذیرند.

از دیگر سو، رمان پلیسی آمریکایی که از دهه‌ی سی شروع می‌شود، اصلاً به قصد نفی ادبیات عصر طلایی انگلستان شکل می‌پذیرد. ریموند چندلر در مقاله معروف «هنر ساده قتل» همه آن چیزهایی را که ویژگی‌های ادبیات عصر طلایی اروپایی و مشخصاً انگلیسی بود را هم نفی می‌کند و هم تئوریزه. وی می‌گوید که آن نویسنده‌ها آن قدر به قتل می‌پردازند که از زندگی غافل شده‌اند. یعنی داستان پلیسی را در حد چیستان و معما تقلیل داده‌اند. چندلر می‌گوید رمان پلیسی خوب آن زمانی است که قابلیت دوباره خواندن را داشته باشد. یعنی با حل شدن معما و نتیجه‌ی داستان باز هم رغبت مطالعه‌ی آن داستان وجود داشته باشد. همانگونه که اشاره شد از افراد شاخص در این دوران می‌توان از ریموند چندلر و داشیل همت نام برد. چندلر در زمان بحران اقتصادی، اتفاقی با خواندن یک مجله، حرفه پلیسی‌نویسی را برگزید. او اول به عنوان فیلم‌نامه‌نویس شروع به کار کرده بود تا این که خواب ابدی را نوشت.

سنتی به ندرت در سینما درخشش دنیای ادبیات را داشته است. شرلوک هلمز و هرکول پوارو به عنوان دو غول دنیای کارآگاهی بیش از آن معقول و نجیب بودند که بتوانند در پرده‌ی سینما انتظارهای تماشاگران را برآورده سازند.

بروز جنگ جهانی اول و ظهور کمونیسم در روسیه و جوانه‌های فاشیسم در آلمان و مهمتر از همه بحران اقتصادی و شکل‌گیری فساد سازماندهی شده در شهرهای بزرگ آمریکا، حاکمیت عقل بر جریان تولید ادبیات کارآگاهی را با مشکل روبرو ساخت. اگر وسترن و سینمای موزیکال سرخوشانه رویابافی را ادامه می‌دادند، سینمای سیاه (نوآر) مترجم واقعیت زندگی آمریکایی بود. با خیابان‌های تاریک، باجه‌های تلفن، کلوب‌های شبانه، زنان اغواگر و جسدهایی که با گلوله در سر در امتداد سایه‌ی تیرهای چراغ برق بر کف خیابان می‌گلتیدند. این دنیا کارآگاهان جدیدی می‌خواست. کارآگاهانی که به همان خشونت دنیای پیرامون‌شان باشند. آنها باید مدام در بطن ماجرا و در وسط فساد و تباهی بلوند و دست آخر زخمی و نیمه‌جان اما با حداقلی از شرافت، از مهلکه جان سالم به در برند.

در این دوران در فرانسه سری کتاب‌های نوآر شکل می‌گیرد، در آمریکا غول‌های این نوع ادبی پیدا می‌شوند و البته داستان‌های کوتاه همچنان ادامه می‌یابند. ادبیات جاسوسی و پلیسی و کارآگاه خصوصی که پدیده‌ی آمریکایی است، از آن منشعب می‌شود. در فرانسه نیز، پس از پایان جنگ دوم جهانی، تماشاگر فرانسوی با

اگر از این تلقی که می‌توان سرچشمه ادبیات کارآگاهی را حتی در کتب مقدس و یا نمایشنامه‌های یونان باستان جستجو کرد، صرف‌نظر کنیم، اولین نشانه‌ها در زادبوم یا کتاب سرنوشت (۱۷۴۷) نوشته‌ی ولتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی، مشاهده می‌شود که در این کتاب یکی از شخصیت‌های اصلی دست به تحلیل دقیق ماجرای داستان می‌زند. در ۱۸۴۱ ادگار آلن پو شخصیت سی‌اگوست دوین را به عنوان یک کارآگاه خیالی به دنیای ادبیات معرفی کرد و سه داستان با حضور این شخصیت نوشت. با این حال عده‌ای از منتقدین معتقدند ادبیاتی که در حال حاضر به نام ادبیات پلیسی می‌شناسیم و برایش مولفه و ویژگی‌های خاصی قائلیم، حاصل ورود به دنیای قرن بیستم و پس از آن است.

قطعاً ادبیات پلیسی و کارآگاهی، از هر زمانی آگاهانه و یا ناخودآگاه شکل گرفته باشد، مبنا و بنیانی است برای شکل‌گیری سینمای موسوم به «نوآر».

نویسندگان نخستینی که بر این روند بیشترین تأثیر را گذاشته‌اند شامل آرتور کانن دوئل، آگاتا کریستی و ژرژ سیمون هس‌تند که اقتباس‌های ادبی متعددی از آثارشان صورت گرفته است. در این بین نباید نقش ادبیات عامه‌پسند را در پیدایش ادبیات پلیسی نادیده گرفت. حتی نویسندگانی مثل دوئل و کریستی نیز آثارشان را مدیون چنین ریشه‌هایی هستند.

در روند آفرینش ادبیات کارآگاهی و اقتباس‌های سینمایی، دنیای کارآگاهان

اما همت تنها کسی بود که به دلیل عقاید چپ، با پشتوانه فکری نیرومندی شروع کرد. او خود سال‌ها پیش از نویسندگی، کارآگاه خصوصی بود و تجربه‌های حرفه‌ایش به کمکش آمد. چندلر در قیاس با همت خیلی رمانتیک‌تر به نظر می‌آید، چون همت خشونت و پلیدی را با گوشت و پوستش حس کرده بود.

گرایش‌های چپ همت به سمت این نکته می‌رود که اتفاق‌ها و قتل‌ها در سطوح بالای طبقه‌ی حاکم ریشه دارد. اما برای نویسندگی همانند سیمنون، همیشه شخصیت‌ها به مراتب بیش‌تر از شکل جنایت اهمیت دارند و خود جنایت آنچنان مهم نیست. در اغلب آثار سیمنون، مگره (کارآگاه داستان) به خانه فرد مظنون می‌رود و از طریق نگاه به خانه و محیط زندگی او پی به شخصیت او می‌برد. کمبودهای عاطفی و اجتماعی و اقتصادی شخص را کشف می‌کند و در نهایت معما را حل می‌نماید.

با مقایسه اجمالی کارآگاه‌های دهه‌های ۱۹۳۰ و ۴۰ و کارآگاه‌های معاصر، در ادبیات متأخر، جنبه‌ها و ظرفیت‌های اجتماعی و سیاسی ادبیات پلیسی هم برای جامعه و هم برای نویسندگان آشکارتر می‌شود. وقتی لایه‌های هر جنایتی کالبدشکافی می‌شود، با انبوهی از نابسامانی‌های اجتماعی و اقتصادی و طبقاتی مواجه می‌شویم.

پس از دهه‌ی ۱۹۶۰، سینما طلایه‌دار و نیروی پیش‌برنده‌ی ادبیات پلیسی شد. آنچنان گوناگونی و تنوع در شخصیت‌پردازی کارآگاه‌ها و پلیس‌ها در سینما دیده می‌شود که ادبیات پلیسی را مجبور با دنباله‌روی از سینما می‌کند.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ ارج و قرب گذشته کارآگاهان بازتولید شد. چیزی در دنیا بود که ضرورت بازگشت جهان‌بینی سینمای سیاه را به همه گوشزد می‌کرد. شاید این از عوارض جنگ ویتنام بود و شکست‌های متعدد کاپیتالیسم آمریکا در جبهه‌های مختلف. به نظر می‌رسید سینمای سیاه رابطه مستقیمی با کاهش اعتماد به نفس آمریکایی‌ها دارد. هری کثیف و رابط فرانسوی که هر دو در ۱۹۷۱ ساخته شدند نشانه‌های این بازگشت بودند. کارآگاهان جدید خشن‌تر و خودمحورتر از اسلاف خویش بودند. واقع‌گرایی شوکه‌کننده،

ارتباط این نسل از فیلم‌های کارآگاهی را با گذشتگان قطع می‌کرد. کارآگاهان در این دو فیلم پای‌بند اصول اخلاقی نیستند و آن حالت نومییدی رمانتیک حاکم بر سینمای سیاه جای خود را به خشونتی ملموس و فیزیکی داده است.

در فیلم خداحافظی طولانی، رابرت آلتمن کارآگاه مشهور را از آسمان به زمین می‌آورد و شمایل شفاف مردانه‌ی او را با سایه‌روشن‌هایی ماهرانه هاشور می‌زند. آلتمن در طول فیلم از قراردادهای مرسوم هالیوودی می‌گریزد و انتظارهای تماشاگر را به بازی می‌گیرد.

در یکی دو دهه گذشته، کارآگاهان و ماموران پلیس که از عناصر اصلی گونه‌ی نوآر به حساب می‌آیند، قدم در فیلم‌هایی گذاشته‌اند که ترکیبی از چند ژانر مختلف است. اگر در دهه ۸۰ امبرتو اکو در رمان نام گل سرخ با اقتباس سینمایی ژان ژاک آنو قالب یک داستان کارآگاهی را در مقطع زمانی دور از ذهنی مانند قرون وسطی پیاده می‌کند، در دهه ۹۰ در تریلری مثل هفت (دیوید فینچر، ۱۹۹۵) بازرس جوانی به دام قاتلی حيله‌گر می‌افتد.

تاکنون شخصیت‌های اصلی سینمای نوآر ثابت کرده‌اند که حاضرند رنگ عوض کنند ولی اجازه نمی‌دهند رقیبان ادبی و سینمایی‌شان به راحتی آنها را کنار بزنند.

منابع:

۱. تاریخ سینما، دیوید بوردول و کریستین تامسون، ترجمه روبرت صافاریان، نشر مرکز، ۱۳۸۶، ص ۳۰۲

۲. فیلم نوآر چیست؟، ابوالحسن علوی طباطبایی، مجله فیلم نگار، شماره ۷۱، ص ۶۶

۳. زنده باد مرگ، مسعود ثابتی، مجله فیلم، شماره ۴۴۲، ص ۹۵

۴. مالو، اسپید و بقیه شرکا، آرش خوشخو، مجله فیلم، شماره ۴۴۲ - ص ۹۸

۵. کارآگاهان هرگز مار را تنها نگذاشته‌اند، جواد رهبر، مجله فیلم، شماره ۴۴۲، ص ۱۰۱

۶. هنر ساده قتل (میزگردی درباره ادبیات و سینمای کارآگاهی: امید روحانی، فرزاد موتمن و کاوه میرعباسی) مجله فیلم، شماره ۴۴۲، ص ۱۱۶

اخلاق و تقدیر در فیلم نوآر؛ نمونه‌سان ستِ بلوار

نویسنده: بهزاد لطفی

خاستگاه فیلم نوآر

در «سه شنبه سیاه»، ۲۹ اکتبر ۱۹۲۹ بازار بورس آمریکا سقوط می‌کند و این رخداد تبدیل به مثال همیشگی اقتصاددانان می‌شود برای شرح و تبیین میزان آسیب و ویرانی که اقتصاد آزاد سرمایه‌داری بر سر مردمان آوار می‌کند و دوران رکود بزرگ آغاز می‌شود. بیکاری در آمریکا به عدد ۲۵٪ می‌رسد، نزدیک به یک چهارم جمعیت آمریکا شغل‌های خود را از دست می‌دهند. در دیگر نقاط درگیر، این عدد تا ۳۳٪ اوج می‌گیرد؛ درآمد‌های شخصی، عایدی مالیات، ارزش سهام سقوط می‌کند. این رکود عظیم، تا پایان جنگ جهانی دوم ادامه می‌یابد و بسیاری را هلاک کرده و خرابی‌ها به بار می‌آورد.

ایالات متحده در فاصله بین دو جنگ جهانی، از ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۹ در این بحران فزاینده اقتصادی به سر می‌برد، اما دولت آمریکا و صاحبان صنایع از فرصت به دست آمده در جنگ دوم جهانی بیشترین استفاده را می‌برند و چرخ صنعت خود را در مسیر تولید صنایع نظامی به حرکت در می‌آورند؛ به طوری که در طول جنگ دوم جهانی در اروپا، مصرف سلاح‌های آمریکایی مانند هواپیما، کشتی جنگی و تجارتی، توپ و تانک باعث رونق صنایع و اقتصاد آمریکا می‌شود.

فیلم نوآر در خلال و از فراز آوارهای جنگ و بهت و حیرت خون‌های ریخته شده در آشوب‌تس و دیگر اردوگاه‌ها سر بر می‌آورد. اما جنگ، توسعه اقتصادی و بالا رفتن قدرت خرید آمریکایی‌ها را در پی دارد. در چهار سال بحوحه جنگ، میان ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ تولید در آمریکا چهار

برابر می‌شود. زنان بیش از پیش وارد بازار کار می‌شوند و به جای مردانی که به جنگ رفته بودند درآمد کسب می‌کنند. با وجود کمبود برخی از کالاها بیشتر صنایع تا ۵۰٪ فروش خود را افزایش می‌دهند و به همین میزان میل و رغبت و توان مردم برای سینما رفتن بیشتر شده و این توسعه منجر به استحکام پایه‌های هالیوود می‌شود.

از دل رکود بزرگ، در ادبیات، رمان‌های سخت-جوشید (۱) زاده می‌شوند که در پیوندی تنگاتنگ با ادبیات عامه پسند مجلات آن روزها است. در این رمان‌ها که در گونه‌ای جنایی - اگر دقیق‌تر بگوییم- کارآگاهی قرار می‌گیرند؛ قهرمان داستان (اغلب یک کارآگاه)، به صورت هر روزه با انواع و اقسام جرم و خشونت و پلیدی روبرو است که با ممنوعیت‌های قانون فاسد و مأموران رشوه‌بگیر بیشتر اوج گرفته و او را به مسیر سیاه بدبینی و بدگمانی می‌راند، تا جایی که دامن خود کارآگاه نیز آلوده می‌شود. او معمولاً در مورد احساسات و افکارش به خواننده رمان خودگویی‌هایی را تحویل می‌دهد و بدین طریق چرایی تغییر جایگاه او از موضع یک قهرمان به یک ضدقهرمان توضیح داده می‌شود. از دل این رمان‌های پر فروش، شخصیت‌ها و مضامین فیلم نوآر سر بر می‌آورد.

فیلمی که یک پایش در رمان‌های جنایی پر فروش آمریکایی است و پای دیگرش در اکسپرسیونیسم آلمان (۱۹۱۹-۱۹۲۶) است. مشخصه اصلی یک فیلم اکسپرسیونیستی تکیه آن بر میزاسن است، درست برخلاف امپرسیونیسم

فرانسسه؛ آنچنان که اشکال، به منظور دستیابی به تأثیرات اکسپرسیونیستی به طرزی غیر واقعگرایانه تحریف و غلو می‌شوند. و همان طور که دیوید بوردول می‌گوید دنیای فیلم عیناً انعکاسی از پندار شخصیت هاست. اگر این صفات فرمی را تعدیل کنیم و نزدیک به یک دهه به جلو بیاییم و تهدید همیشگی تمایل برای ناطق شدن سینما را عملی کنیم و آن را با قهرمان‌های داستان‌های جنایی-کارآگاهی دهه ۴۰ آمریکا پیوند بزنیم و از محتوای پلیسی بر آن تزریق کنیم یک ژانر یا شبه ژانر با نام فیلم نوآر پدید می‌آید.

فیلم نوآر

نوآر به معنی «سیاه و تیره» است، اما مفهوم «گرفته و تلخ» هم از آن بر می‌آید. قهرمان‌های گرفتار در دست سرنوشتی محتوم که به سرعت و بی محابا و بی گله فریفته و برده زنان فم فاتال می‌شوند. زن‌هایی اغواگر و سیاسی که با کنترل مردان در عین حال کنترل امور خارج از چهار گوشه تخت خواب را نیز از راه دور در دست می‌گیرند. فیلم‌های شبانه‌ها و دکورهایی که نور از آنها ربوده شده، کوچه‌های باران خورده و پاسبان‌های فاسد، بارهای کوچک و کثیف شهرهای بزرگ انباشته از زنان زیبا ولی عمدتاً بد طینت، مهربان ولی در اصل آینده‌نگر، بی اعتماد و زخم خورده ولی سودجو و ریاکار و ... چه مردانی چنین زن‌هایی را می‌خواهد؟ پاسخ: مرد‌های فیلم نوآر. فیلم‌های نوآر به تأسی از رمان‌های کارآگاهی برای مردان ساخته می‌شوند و ضد قهرمان‌های آن

یک سر مردانند. فیلم نوآر ها گهگاه به گونه ای میانمایه از طنز هم بهره می برند، البته این شوخی ها به نظر از رودربایستی با اخلاق مرسوم و عرفی زاده شده اند و از دهان اقلیت امیدوار و سرخوش در فیلم به بیرون پرتاب می شوند ولی آنگاه که رقت انگیز و مرده زاد قصد مکیدن سیاهی منتشر در پس زمینه را دارند، به رخسار سرد و تاریک و یخ زده قهرمان عبوس و شکاک فیلم برخورد می کنند و بر زمین می غلتند! طنز در فیلم نوآر به منظور تلطیف تلخی مفرط این آثار است و هر از گاهی نشانی از آنها رخ می نمایند.

اما فیلم نوآر با همه آنچه که از آن گفته شد تعداد زیادی از کارگردان ها از اقلیم ها و فضا ها و زمان های گونه گون را واداشت تا برای بیان آنچه در پندار خود داشته اند به این ژانر بیاویزند و به هزارتوی متنوع مولفه های ساختاری و مضمونی آن دست برده و بر پرده سینمای خود آن را نقش بندند و تابلوهایی سیاه سفید و رنگی به چشمان منتظر بر صندلی های روبرو عرضه کنند. این ژانر یا - به تعبیر دسته ای دیگر از منتقدان - جنبش، در دل خود از بلا تار تا هیچکاک، از اسکورسیزی تا تروفو، از کوبریک تا لانگ و از کارنه تا وایلد را پذیرا بوده است. این تنوع کارگردان هایی که در گونه فیلم نوآر سرکی کشیده اند و دست به تجربه زده اند از یک سو و از طرف دیگر، حضور مولفه های آن در تعداد زیادی از فیلم ها، اطلاق کلمه ژانر را به آن مشکل کرده و منتقدان را به دودسته تقسیم کرده است؛ دسته ای فیلم های نوآر را ژانر می دانند و دسته دیگر این گستردگی عناصر ساختاری و مضمونی فیلم نوآر را دلیل بر رد هویت ژنریک آن می دانند.

اخلاق و تقدیر در فیلم های نوآر

در خلال جنگ دوم جهانی، بسیاری خانه ها ویران می شوند و افراد آواره، کشتار از مرز ۶۰ میلیون نفر می گذرد و در برخی منابع تا ۷۰ میلیون نفر تخمین زده می شود. از آلمان ها نزدیک به ۵ میلیون نفر و از شوروی بیش از ۲۷ میلیون نفر می میرند. آشویتس رخ می دهد و میلیونها لهستانی و روس و ... در این اردوگاه ها با شیوه هایی بسیار بسیار خلاقانه قتل عام می شوند. تئودور آدورنو

می گوید: « آشویتس، دیگر هرگز. تمام آنچه که آموزش بر علیه آن می کوشد، بربریت است. عده ای از تهدید رجعت به بربریت می گویند، اما این دیگر تهدید نیست - آشویتس همان رجعت بود و بربریت تا آن زمان که شرایط اساسی کمک کننده به رجعت عمدتاً بدون تغییر بمانند، ادامه خواهد یافت. همه وحشت همین است.»

وقتی در کنار این نوشته از آدورنو، جمله ای از فیلسوف اخلاق ایمانوئل کانت که بر سنگ مزارش نقش بسته است را بگذاریم که می گوید: « دو چیز ذهن مرا به بهت و حیرت می اندازد و هر چه بیشتر و ژرف تر می اندیشم بر شگفتی ام می افزاید: یکی آسمان پر ستاره ای که بالای سر ماست و موازین اخلاقی که در دل ماست» چه چیز دست گیرمان می شود؟ کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) می گوید که بر اخلاق واجب است فرض را بر وجود خدا، بقای روح و اختیار انسان بگذارد و شرط زیست اخلاقی را اراده آزاد می داند؛ و آدورنو

(۱۹۰۳-۱۹۶۹) بعد از آشویتس سرودن حتی یکی شعر را ناممکن می داند. کانت به میانجی گفتمان متافیزیکی خود به ایمان مسیحی جان تازه ای بخشید. او یک پروتستان بود و اعتقاد داشت عقل و تجربه عاجز از به ثمر رساندن برهان وجود خدا هستند و آنجا که پای این دو می لنگد، خلأ پدید آمده را ایمان پر خواهد کرد. نورما، زن مقتدر اما فراموش شده، بازیگر فیلم های صامت در فیلم سان است بولوار (۱۹۵۰) ساخته بیلی وایلدر شخصیت غریب و تودرتویی دارد که گذشته او بیشترین نزدیکی و همانندی را با اخلاق مسیحی کانتی دارد. نورما هر روزه به اجبار، جو - قهرمان مرد داستان را پای فیلم هایی که دوران اوج سینمای ناطق و خود، او را به تصویر می کشند می نشانند. در یکی از این اکران های خصوصی تنها میان انوشته فیلم نقش می ببندد آنگاه که او در مقام بازیگر به درگاه خدا دعا می کند: « این خواب منحوس را که تمامی قلب مرا درنوردیده است از من دور کن.»



چه کابوس او ناطق شدن سینما باشد چه افول شهرت، این شاید تنها صحنه مناجات با خدا در تمامی فیلمهای نوآر است که آن هم از زبان بازیگر بی آوا، بدخلق و زمخت یک نسل قبل تر بیان می شود، او شیفته وار چشم بر پرده دوخته است و با هر اوج و فرود داستان از جا کنده شده و کمی بعد در کاناپه فرو می رود. زن مجموعه ای متنوع از رفتارهای هیستریک را در برابر وضعیت و جو از خود بروز می دهد، زنی که بحران ناطق شدن سینما و افول شهرتش را از سر نگذرانده و تلاشش در برابر آنچه که می خواهد به دست بیاورد یک سر نافرجام است، چراکه اراده اش تنها به خودویرانگری حکم می کند و او را به جای پیش رفتن، در گودالی که از تقلائی بی امان در زیر پاهایش حفر کرده است فرو می برد. همچنان که کانت اعتقاد داشت زمان و مکان وابسته به حالت انسان است نورما نیز درگیر همین زمان و مکانی است که خود ساخته است؛ و اساسا انقلاب کانتی در همین است که تنها ذهن نیست که خود را با چیزها تطبیق می دهد؛ چیزها نیز با ذهن انطباق پیدا می کنند. آنچه که ما از پیرامون خود ادراک می کنیم به همان اندازه که ذهن انسان از آنها استنباط می کند تعیین کننده است. در ابتدای فیلم، زمانی که جو سرگردان و بی پناه، در حالی که در داستان تقدیر گرفتار است وارد خانه متروک و به هم ریخته نورما می شود، دو ساکن آن خانه یعنی نورما و خدمتکار وفادارش در تدارک به خاک سپاری یک شامپانزه هستند. آن شامپانزه شیک پوش که در تابوتی درخور و برازنده در کمال احترام به خاک سپرده می شود همان هجوگونه ای از ارزش ها و اخلاق قدیم است که دیگر مرده است و زمان نو اخلاق جدیدی را طلب می کند و همین طور شعر و هنر تازه ای را عاجزانه خواستار است. به واکنش های نورما در فیلم بنگرید و ببینید که چگونه اراده آزادش او را در جهت تخریبش پیش می برد ولی او نمی تواند و نمی خواهد باور کند. او تعدادی دیالوگ معروف هم دارد که در فرهنگ آمریکایی آن زمان به عادات گفتاری مردم بدل شده بود، مثل، «من بزرگم، آن قدر که در فیلم ها (ی دوران ناطق) جا نمی گیرم». جو که یک فیلمنامه نویس ناموفق و ورشکسته است

می بایست هرچه زودتر مقداری پول تهیه کند در غیر این صورت اتومبیل خود را از دست خواهد داد و این اتفاق آن قدر برایش بغرنج است که به دوستی در فیلم می گوید: «اگر ماشینم را از من بگیرند درست مثل این است که پاهایم را از من گرفته باشند.» جو در آرزوی رسیدن به شهرت و ثروت و نیز به واسطه نیاز مالی مجبور به تمکین خواسته های ریز و درشت نورما است و تا جایی پیش می رود که به مقام بردگی او نائل می آید. بردگی زنی که بدون خود فریبی و دروغ هایی که می بایست مدام در گوش خود زمزمه کند زنده نمی ماند. عجیب آنکه آن زن، جو را در دستانش دارد و به هر سو می کشد؛ مردان فیلم نوآر وضع اسف بار تری دارند. از جایی به بعد، داستان زن در زیر دستان تقدیر قرار گرفته و هر دو با هم یکی می شوند. آن بیماری تفلاهای ایستا، فریاد های بی صدا و آرزو های دست نیافتنی به درون جو هم رسوخ داده می شود. در اکثر موارد، مردان فیلم نوآر برای سر سپردن، اراده خود را از کف دادن و اسیر دست زن های مقتدر شدن زمان را از دست نمی دهند و اصولاً برای دل باختن دریچه های گشوده ای دارند.

به غیر از نورما و جو - که حالا دیگر به اجبار در آن خانه ساکن شده است - یک خدمتکار وفادار نیز هست با نام مکس، او اما صمیمانه و راستین گرفتار عشق نورما است و در اصل، شوهر اول از میان سه شوهر طلاق گرفته زن است؛ دیوانه وار وابسته و دل بسته او است تا جایی که حقارت پیش خدمتی او را به جان خریده و تنها برای در جوارش بودن رنج نظافت خانه و حتی اتاق خواب او را تحمل می کند، آنگاه که از رقبای بعدی پر و خالی می شوند. مکس قصد دارد به هر قیمتی که شده شکوه و وقار سال های رفته را حفظ کرده و اعتبار آن را به دست گذر زمان ندهد. او هر روز تعدادی نامه را جعل می کند و برای زن می فرستد تا او از افول شهرت خود دل ناگران نباشد.

در آخر، جو خسته از آن همه دروغ طغیان کرده و نورمای هذیانی و روان نژند در حالی که بیش از پیش شبخ ویرانی و تنهایی را بالای سر خود می بیند جو را می کشد و به این وسیله از باقی زنده های غفلت زده انتقام می گیرد.

این خود جالب توجه است که فیلم ابتدا و انتهای یکسان دارد. در هر دو سکانس افتتاحیه و اختتامیه، جایی در اسختر خانه، لاشه جو پیدا است که بی حرکت افتاده است. نورما اما از تماشای آن تعداد خبرنگار، متوهم شده و خود را در سر صحنه فیلم برداری فرض می کند و دوباره در مرکز توجه نگاه هوادارن ذهنی اش قرار میگیرد. جو به قتل می رسد تا بار دیگر اراده آزاد انسانی فاجعه ای نو بیافریند.

منابع:

۱. هنر سینما، دیوید بوردول و کریستین تامپسن، ترجمه: فتاح محمدی، نشر مرکز، سال ۱۳۷۷.
۲. تاریخ سینما، دیوید بوردول و کریستین تامپسن، ترجمه: روبرت صافاریان، نشر مرکز، سال ۱۳۸۳.
۳. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، سوزان هیوارد، ترجمه: فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، سال ۱۳۸۸.
۴. نقد عقل عملی، ایمانوئل کانت، ترجمه: انشاءالله رحمتی، انتشارات نورالثقلین، سال ۱۳۸۹.
۵. مقاله آموزش پس از آشویتس، تئودور آدورنو، آندرو مدا.



مرد در فیلم نوآر؛ شغل و حرفه ای گری

مترجم: سمیه کرمی

جالب می‌شود. پس حالا مشخص است که چرا شخصیت اول مرد، به زن‌های اغواگر جذب می‌شود و از آن‌ها خوشش می‌آید. زندگی بیرون این نقش پدرسالارانه‌ی از پیش تعیین شده، زندگی تخریبی در یک دنیای بسته و کلاستروفوبیک است. او محکوم شده توسط جامعه است و شاید هم یک زن، و از فقدان پیوندهایی که یک مرد را به جامعه متصل نگاه می‌دارد، آگاه است. شباهت‌ها میان شخصیت اول‌های مرد در فیلم‌های مختلف را این حقیقت توجیه می‌کند که بیشتر قهرمان‌های نوآر، نسبت به یک «نوع» تعریف شده اند.

در پژوهش‌های مربوط به فیلم نوآر، مسئله‌ی جنسیت قهرمان سرسخت، یکی از آن مسائل است که همیشه مورد سوال واقع می‌شود. یکی از عواقب این که در قهرمان‌های زن فیلم‌های نوآر خصوصیات مردانه دارند، این می‌شود که خصوصیات زنانه هم به مردها تعلق می‌گیرد. به همین دلیل است که مرد فیلم نوآر تحقیر شده و بی‌اهمیت جلوه داده شده است. به دلیل یک خصوصیت زن‌ستیزانه‌ی پررنگ، زن‌ها معمولاً سوژه‌های مناسبی نیستند، مگر برای وقتی که زن، مرد نوآر را احق جلوه می‌دهد، مردی که وجودی بدون احساس و تعهد جنسیتی دارد. در عین حال، حتی وقتی زن‌ها یک موجودیت وسوسه‌برانگیز نیستند، با این حال پدرسالاری، هم‌جنس‌گرایی را هم برنمی‌تابد. آن‌چه که برای قهرمان مرد باقی می‌ماند، دوستی‌های مردانه است. (در آمریکای دوران جنگ این دوستی‌های مردانه افزایش پیدا کرد). دنیای سختی است. هویت ملی یک کشور بسته به اسطوره‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف است.

کنند. همان‌طور که به نظر می‌رسد، قانون پدرسالارانه بسیار مسلط است. تلاش برای این که زن‌ها را سر جایشان نگاه دارند، باعث می‌شود مردها هم در جای خود باقی بمانند. مردها برای تاکید بر مردانگی نمی‌توانند احساسات زیادی از خود نشان دهند (احساساتی بودن، یک صفت زنانه محسوب می‌شود) و باید تنها کار کنند و در کاری که انجام می‌دهند، موفق هم باشند (چیزی ادیبی‌گون). باید به دنبال معنا در فعالیت‌ها باشند و نه در تفکر، که آن هم کیفیتی زنانه محسوب می‌شود. موقعیت آن‌ها در سیستم پدرسالاری، برایشان معنا در زندگانی به همراه دارد، کار کردن، فراهم کردن، محافظت کردن، خدمت کردن و حفاظت از سیستم پدرسالاری وظیفه‌ی آنها است که سه کیفیت اول در ارتباط با خانواده معنا دارد و آخری مردانه است.

زندگی که مردها در فیلم نوآر به دوش می‌کشند، سرشار از رنج و تنهایی است. انتخاب‌های حقیقی که مردها در زندگی دارند، این است که یا تبدیل به یک مرد خانواده شوند، که کار پذیرفته شده است، یا این که خیر. آن‌گونه که زن‌ها در این فیلم‌ها به تصویر کشیده شده‌اند، زندگی یک مرد متاهل محکوم است به یک زندگی تحت تسلط، با یک زن نادان خانگی. هیچ هیجان و تفکر فردی وجود نخواهد داشت. بنابراین، مرد باید خودش تمام کار فکر کردن را انجام بدهد، و با آرامشی وحشت‌برانگیز احاطه شده باشد. در فیلم نوآر مرد و زن یکی هستند: همه‌شان هیچ‌کس هستند. این منجر به یک رابطه‌ی دگرجنس‌گرایانه‌ی نه چندان

در فیلم نوآر، شخصیت اول مرد معمولاً یک کاراگاه است، در غیر این صورت فردی از جامعه رانده شده است. برخی اوقات قهرمان‌های مرد به شکلی که گویی دچار فراموشی هستند تصویر می‌شوند، وضعیتی که منجر به ایجاد احساسی از سرخوردگی و غریبگی اجتماعی می‌شود. این قهرمان‌های سفت و سخت آدم‌های تنه‌ای ضد اجتماع هستند که در معرض هراس‌های هستی قرار گرفته‌اند. محیطی که در آن زندگی و کار می‌کنند، ابرشهرهای ترسناک و تاریک هستند، گاه تقاطع‌هایی با چراغ قرمز و گاه محیط‌هایی بی‌روح که انسانیت از آدمی می‌گیرند، چون ساختمان‌های بزرگ متروک. آن‌ها با استفاده از عظمت محیط پیرامون، به دنبال گم شدن هستند. این مرد سرسخت معمولاً یک طنز کلامی معروف و محشر دارد، حتی اگر خیلی هم باهوش نباشد، این نوعی میراث از رمان‌هایی با قهرمان‌های سفت و سخت است. دنیای آن‌ها را جرم و جنایت، خشم و تباهی احاطه کرده است. شخصیت اول معمولاً خویش را در میان این فعالیت‌ها اسیر می‌یابد و بنابراین، او در دنیایی از ریخت افتاده زندگی می‌کند.

مردها در فیلم نوآر، چون زن‌ها به صورت استریوتایپ به تصویر کشیده می‌شوند. در نتیجه، آن‌ها هم نمی‌توانند زندگی‌ای جز آن‌چه برایشان مشخص شده داشته باشند. دنیای پدرسالارانه که احاطه شان کرده و این که آن‌ها هم در تلاش برای برخاستن هستند، یک مجموعه مشخص از قوانین را نشان می‌دهد که مجبور اند از آن‌ها اطاعت کنند و براساس آن‌ها زندگی



در قرن نوزدهم پیش از صنعتی‌سازی آمریکا، برابری دموکراتیک بر اساس مالکیت جهان اموال بود. در این زمان آمریکا یک جامعه‌ی ملاک بود، و این ایدئولوژی (در کنار دیگر چیزها) منجر به توسعه‌ی رو به غرب شده بود. در اوائل قرن بیستم، آمریکا از یک جامعه‌ی ملاک به جامعه‌ای صنعتی تبدیل شد. در دهه‌ی بیست میلادی، برای اولین بار، تعداد بیشتری از مردم در شهرها زندگی می‌کردند تا در روستاها. حتا با تغییر شیوه زندگی، این که مردمانی که تا دیروز صاحب ملک بودند، حالا چک دریافت می‌کردند، اما افسانه‌ها همچنان باقی ماندند. تنها پس از رکود بزرگ بود که این افسانه‌ها ناپدید شدند. فیلم نوآر نشان دهنده‌ی یک مرحله‌ی انتقال در ایدئولوژی آمریکا است، زمانی که هویت آمریکایی از پیش‌صنعتی به جامعه‌ای تمام مصرفی با یک وضعیت صنعتی تغییر می‌کرد. در این نقطه از تاریخ آمریکا، هیچ افسانه‌ی جدیدی وجود نداشت و هویت ملی هم در معرض بحران قرار داشت. در زمان جنگ، آمریکا شاهد یک مهاجرت عظیم بود و یکی از قدرتهایی که پشت این جریان بود، یگانگی ملی بود.



فیلم نوآر را می‌توان هم به منزله‌ی یک سبک بصری دید و هم چشم‌اندازی از هستی آدمی و جامعه. ساختار روایی آن دنیایی تیره و تاریک به تصویر می‌کشد که نتیجه‌ی مواجهه با نیهیلیسم است. دلیل ظهور نیهیلیسم به طور خلاصه وقتی است که ایده‌آل‌های مردم در هم شکسته شده است. این که سنت‌های قرن بیستمی نمی‌تواند با توسعه‌ی اجتماعی کنار بیاید، منجر به ظهور مشکلات اخلاقی می‌شود. (که به راحتی می‌توان این مشکلات را در فیلم نوآر دید). این اتفاق است که در دهه‌ی چهل برای جمعیت آمریکا اتفاق افتاد.

تم‌های فیلم نوآر ویژگی‌های مختلفی از زندگانی را در بر می‌گیرد، اما همگی حول یک سرنوشت مشخص می‌چرخند. شخصیت‌های اول گروگان سرنوشت هستند و به نظر می‌رسد که در بند و بدون قدرت باشند. سرنوشت است که اختیار همه چیز را در دست دارد و



قهرمان‌های فیلم نوآر راضی هستند این شخصیت از پیش تعیین شده را خریداری کنند. آن‌ها به گونه‌ای عمل می‌کنند که انگار آقای زندگی‌های خود هستند، اما با این حال هنوز نشان می‌دهند که خود می‌دانند که این گونه نیست. قهرمان مرد، از محیط پیرامونش بیگانه و رانده شده است. بیننده‌ها می‌توانند این خصوصیت را به دهه‌ی چهل و پنجاه ارتباط دهند. جامعه‌ی جدیدی که حسی از بی‌قدرتی را میان کارگرها اشاعه می‌داد. کسی که تا همین چند وقت پیش ارباب خود را می‌شناخت، حالا تبدیل شده به یکی از بسیار حقوق بگیران. این حالت بیگانگی در فیلم نوآر را می‌توان به منزله‌ی واکنشی به جامعه‌ی مصرف گرای حاکم دید.



شیوه‌ی به تصویر کشیدن زن‌ها در فیلم نوآر ریشه در این حقیقت دارد که در آمریکا در حین جنگ جهانی دوم زن‌ها موفق شدند که به حلقه‌ی اقتصادی دست پیدا کنند، زمینه‌ای که قبلاً فقط در اختیار مردها بوده است. این یک مشکل را به وجود می‌آورد، نه تنها در دنیای نوآر، بلکه در دنیای واقعی هم. وظیفه‌ی میهن‌دوستانه‌ی زن‌ها در نیروی کار، منجر به بازتعریف جایگاه زن‌ها در فرهنگ شد. یکی از عواقب این ماجرا، سردرگمی در قبال، مفاهیم سنتی از نقش‌های جنسیتی و هویت جنسیتی بود، هویتی که در دوران جنگ، به دلیل جدایی جنسیت‌ها، در جامعه شرکت نکرده بود. ورود زن‌ها به دنیای آمریکا باعث شد که مردها جایگاهی را که پیش‌تر در جامعه می‌شناختند از دست بدهند. جنگ مردها را از جایگاهی که در واقع تعیین کننده‌ی حرکت فرهنگی بودند دور کرد.

خانواده یا فقدان آن در فیلم نوآر به شیوه‌ای منفی ارزش گذاری شده است. می‌توان خانواده را به منزله‌ی استعاره‌ای از جامعه‌ی بزرگ‌تر دید و ارزش منفی آن را به عنوان نارضایتی اجتماعی. در فیلم نوآر انقلاب علیه ارزش‌های سنتی مانند خانواده، اغلب به تباهی منجر می‌شود.

منبع:

1. Man in film noir BFI publishing



زن در فیلم نوآر؛ اغواگری و رنج

نویسنده: فرناز ربیعی

هالیوودی آن دوره کمتر دیده شد. زنانی خائن و تبهکار که با همدستی مردان دیگر نقشه قتل شوهرانشان را می‌ریختند. بعدها ریتا هیورث در فیلم گیلدا، لانا ترنر در «پستی همیشه دو بار زنگ می‌زند» و اوا گاردنر در «از درون گذشته» (Out of the Past) نمونه‌های دیگری از این گونه زنان را بر پرده سینما آفریدند و به شمایل‌های جاودان و بی‌بدیل «فم فتال» در سینمای آمریکا تبدیل شدند. در اکثر فیلم‌ها نیز در پایان می‌بینیم که این جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی کاراکتر فم فتال، خود او و مردی که به او دلبسته را به ورطه نابودی می‌کشاند. اما با نگاهی دقیق‌تر به فیلم‌های نوآر متوجه نگرشی متفاوت می‌شویم.

«با این که آنها زنانی خطرناک و خانمان سوز نشان داده می‌شوند اما این در واقع مبارزه آنها برای بدست آوردن استقلال بیشتر، واکنشی بر محدودیت‌هایی است که جامعه مردسالار آن زمان بر آنها تحمیل کرده است. با این که تقریباً در همه فیلم‌ها این زن اغواگر است که مجازات می‌شود و زنی که نقش مثبت را ایفا میکند به سرانجامی خوش می‌رسد، اما تأثیر فم فتال فیلم در ذهن مخاطب به مراتب بیشتر است.»

در مقابل این تیپ، زن پاکدامن و خوب پایبند به ارزش‌ها و سنت و عرف رایج جامعه قرار دارد. او سعی می‌کند همان توقعی که جامعه و خانواده از او دارد را برآورده کند. زندگی او در خانه‌داری و بچه داری خلاصه می‌شود. او فردی منفعل، وابسته به مردان و زندگی‌اش

جایی برای زن‌ها نیست

در فیلم‌های نوآر به طور کلی شاهد سه تیپ برای زنان هستیم: زن اغواگر، زن پاکدامن و خوب از دید سنتی و زن متأهل. در فیلم نوآر فم فتال یا زن اغواگر نشانگر زنی است فریبکار که از جاذبه و زنانگی خود برای دست یافتن به قدرت، استقلال و یا هر سه و سواستفاده از قهرمان بخت‌برگشته داستان سود می‌جوید. آنها زنانی ویرانگر هستند که خود را فردی قوی، مستقل و دلربا نشان می‌دهند. حرص و طمع، خودخواهی و بی‌عاطفگی از ویژگی‌های بارز شخصیتی آنهاست. فم فتال زیبا، جذاب، باهوش، فعال، قدرتمند و مسلط، در تضاد با زنان دیگر سینمای هالیوود که اغلب نقش مادر، همسر وفادار و مطیع و معشوقه را بازی می‌کردند و شخصیت‌هایی منفعل و ضعیف بودند، قرار دارد. او در واقع آنتی‌تز زنان سنتی و خانه‌دار فیلم‌های آمریکایی است و از زیبایی و جذابیت خود برای اغوای مردان تنها و بی‌پناه فیلم استفاده می‌کند و آنها را وادار می‌دارد که او را در انجام نقشه‌های غیرقانونی و تبهکارانه‌اش یاری دهند. حال این نقشه، چه قتل ساده شوهری بدبخت و بی‌نوا در غرامت مضاعف باشد یا نقشه سرقت از کازینوی هتلی در سیرای مرتفع. او سرنوشتی را که جامعه به عنوان همسر و مادری فداکار برایش متصور است را برنمی‌تابد و سعی بر آن دارد که زندگی‌باب میل خودش را بسازد حتی اگر به قیمت هنجارشکنی و حتی نابودی‌اش باشد. باربارا استانویک در فیلم «غرامت مضاعف» یکی از نخستین زنان سینما با ویژگی‌های یک فم فتال بود. زنی که در فیلم‌های

در زمان جنگ جهانی دوم تعداد زیادی از کشورهای دنیا درگیر بودند. تقریباً می‌توان گفت می‌توان گفت همه کشورهای که در جنگ جهانی اول بودند از آتش جنگ جهانی دوم نیز مصون نماندند. این ستیزه جهانی باعث پدیدآمدن مسائلی اجتماعی در آمریکا شد. نیویورک تایمز در ۱۹۴۳ تیتیری زد با این عنوان: «۱۶,۰۰۰,۰۰۰ زن؛ چه اتفاقی قرار است بیفتد؟». ویا در سال ۱۹۴۳ مجله «عصر یکشنبه» هشدار داد که «مراقب زن‌ها باشید». این تیتیرها نیاز جامعه را برای ورود زنان به بازار کار و کمک به اقتصاد و همچنین حمایت و پشتیبانی از نیروهای غیرنظامی که به صورت داوطلبانه وارد جنگ شده بودند، نشان می‌داد. پس از پایان جنگ در سال ۱۹۴۵ سربازان به خانه و وطن خود بازگشتند و زن‌ها باید شغل خود را ترک می‌گفتند و دوباره به خانه‌داری می‌پرداختند. اما جامعه تغییر کرده بود. جنگ سالها طول کشیده بود. پیدا کردن کار برای مردها بسیار سخت شده بود و آمار طلاق نیز رو به افزایش می‌گذاشت. علاوه بر این زن‌ها یاد گرفته بودند که چگونه نان‌آور خانه و خانواده باشند و مستقل از مردان به زندگی ادامه دهند. در حالی که در ذهن مردان، نقش زنان در اجتماع فراتر از خانه داری و بچه داری تعریف نمی‌شد. این مسأله تضادی اجتماعی را پدید آورد. همین تغییر و تضاد اجتماعی تأثیر خود را بر سینما و علی‌الخصوص سینمای نوآر گذاشت. بسیاری از کلیشه‌ها و الگوهای رفتاری زنان در فیلم‌های نوآر متأثر از ناامنی‌ها و تغییرات جامعه‌ی پس از جنگ آمریکا، در دهه ۴۰ بود.



کسالت بار و پر از روزمرگی‌ست. زن متأهل در فیلم‌های نوآر تلفیقی از خصوصیات دو زن قبلی است. ممکن است به اندازه فم‌فتال تهدیدکننده، و یا به اندازه زن خوب خنثی و دچار رکود باشد. او در اکثر مواقع سعی در تحت تسلط درآوردن همسر خویش را دارد و همواره او را تحت فشار قرار می‌دهد که وظایفش را به عنوان یک شوهر و تأمین مالی خانواده به خوبی انجام دهد. همین جاست که مرد مثل شخصیت فم‌فتال به دنبال فرار از این فشارها و محدودیت‌هاست. به همین خاطر برای تسلی پیدا کردن به دوستان خود و یا حتی یک فم‌فتال پناه می‌برد! فیلم نوآر کلاسیک «از درون گذشته» به کارگردانی ژاک تورنور و ساخت سال ۱۹۴۷، مثال خوبی برای بررسی، به خصوص در به تصویر کشیدن زنان در فیلم نوآر است. کیتی، فم‌فتال فیلم، با کارهایش همه چیز را به سوی وقوع یک فاجعه سوق می‌دهد. اول با تلاش برای فرار از رابطه‌اش با «وایت» و بعد با فریفتن دو مردی که به او علاقه‌مند هستند و سعی در کنترل کردن او دارند. او یکی از بی‌رحم‌ترین شخصیت‌های زن فیلم نوآر است. او دروغ‌گو و ریاکار است و میل عجیبی برای کشتن دارد. همچنین او در یک رابطه با مردی که سعی بر محدود کردن و کنترل او دارد گیر افتاده است. از طرفی «آن» یک زن روستایی و مطیع و تسلیم است که تنها پایبند به عرف و سنت‌های جامعه است. وابستگی او به مرد زندگی‌اش تا حدی است که وقتی می‌فهمد او مرتکب قتل شده و به زنی دیگر دلبسته، باز هم او را ترک نمی‌کند.

کیتی زنی جسور و متکی به خود است، و با این که در پایان فیلم سزای اعمالش را می‌بیند و نابود می‌شود اما در ذهن ما ماندگارتر از «آن» یا هر زن دیگری در فیلم است. او حتی خودش مرگ خود را به دست می‌گیرد و آن را انتخاب می‌کند؛ چرا که او خودش به وایت که راننده ماشین است شلیک می‌کند. برخلاف زن‌هایی با نقش منفی در فیلم‌های غیر نوآر او تا انتها به اصول خود پایبند است و برای رسوا نشدن تن به هم‌رنگی با جماعت نمی‌دهد.

منابع:

1. www.berkeley.edu

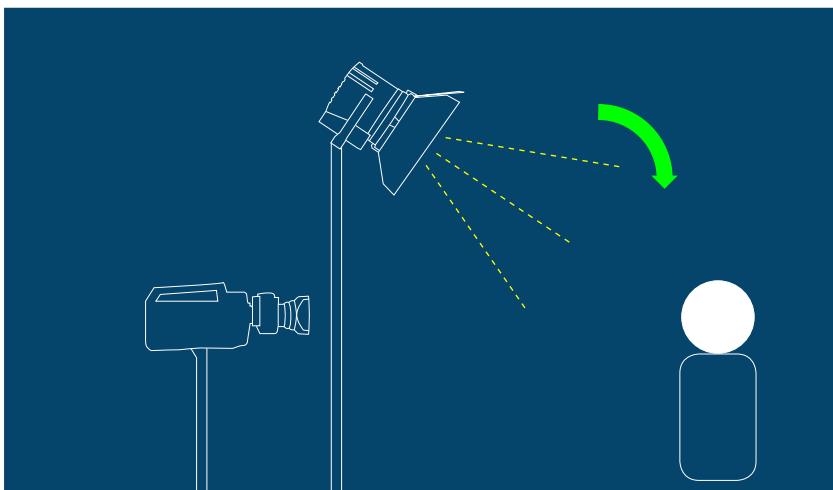
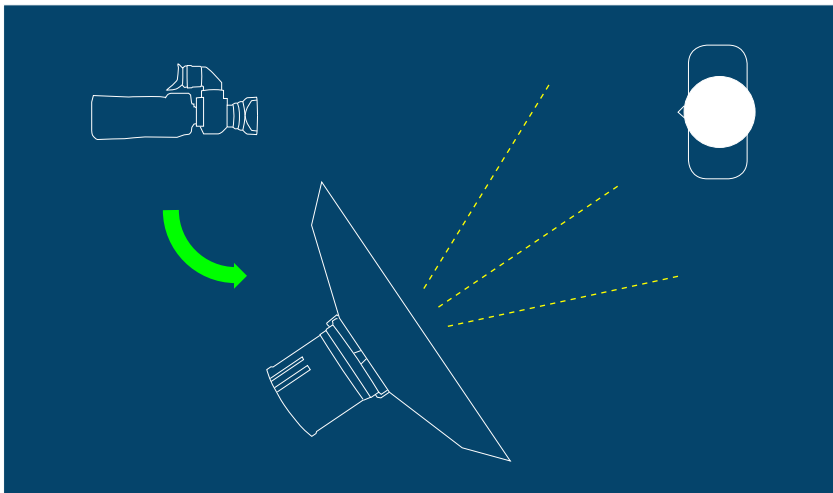
2. www.filmnoirstudies.com



سایه و نور در فیلم نوآر

نویسنده: مزگان شعبانی

به پایین است و معمولاً با زاویه ۴۵ درجه نسبت به سوژه قرار می‌گیرد. همانطور که از نام آن پیداست نور اولیه بیشترین روشنایی سوژه شما را فراهم می‌کند و چون نور شدیدی است سایه‌های پر رنگی روی سوژه ایجاد می‌کند. (نوری با پرتوی مستقیم و متمرکز).

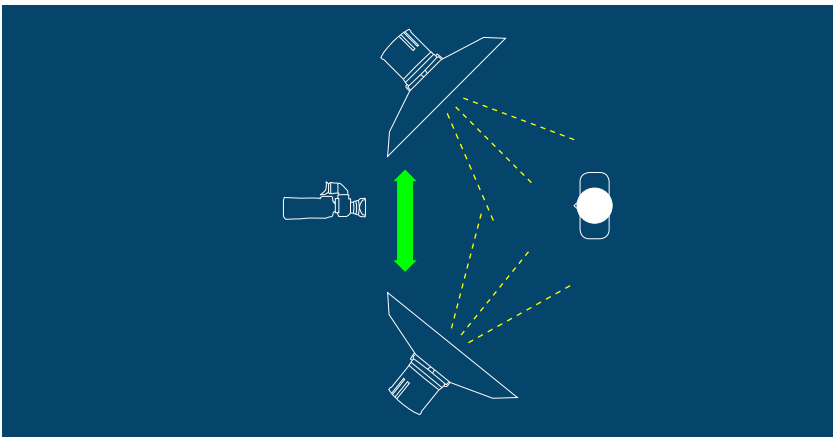
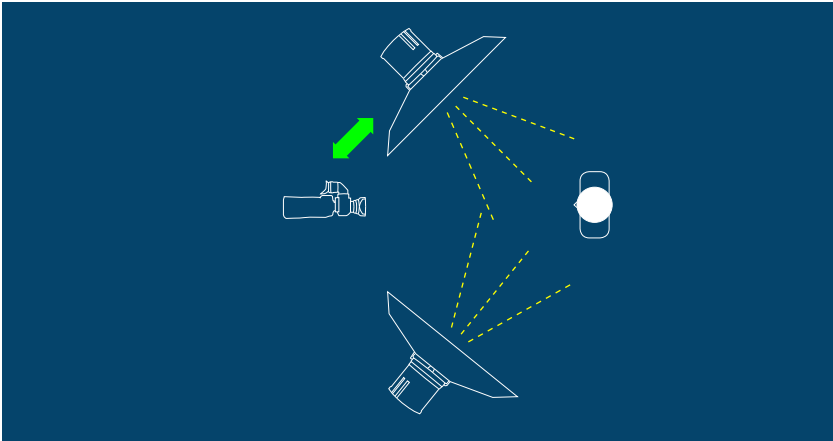


یکی از شاخصه‌های برجسته تکنیکی فیلم های نوآر، نورپردازی سایه‌روشن است. در این نورپردازی کنتراست بسیار بالا است، سایه‌های بزرگ و نورهای سیاه و سفیدی که بسیار مربوط به سبک باروک و منریسم (به خاطر نور پردازی موضعی) هستند. نورپردازی در فیلم های نوآر بسیار پیچیده و عمیق است. کارگردان هایی که مشکل بودجه و تکنولوژی داشتند شروع به نوع جدیدی از نورپردازی کردند که این امر باعث محدود شدن استعدادشان نشد. نورپردازی کم مایه که مشابه نقاشی های سیاه قلم میباشد. (سیاه قلم روی سایه ها و نور های شلوغ تاکید دارد برای عمیق تر شدن حس تصویر). این روش نورپردازی کم مایه و پر کنتراست میباشد که همچون نقاشی سیاه قلم با قسمت های کاملاً تاریک یا کاملاً روشن در تصویر باعث بوجود آمدن سایه های بلند، تیز و تاریک می شود. نورپردازی کم مایه در صحنه های محزون و مرموز در فیلم های وحشت دهه ی ۱۹۳۰ و فیلم نوآر (فیلم سیاه) دهه ی ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ معمول بود. نورپردازی و بسیاری از شاخصه های فیلم نوآر وام گرفته از مکتب اکسپرسیونیستی آلمان است (اکثر صحنه ها در شب می گذرند با ترکیب بندی های مورب و خطوط شکسته که حس ترس، وحشت، عدم ثبات و تعادل را القا می کنند). نورپردازی مثل هر تکنیک دیگری می تواند در طول فیلم به صورت یک موتیف (الگو) در بیاید.

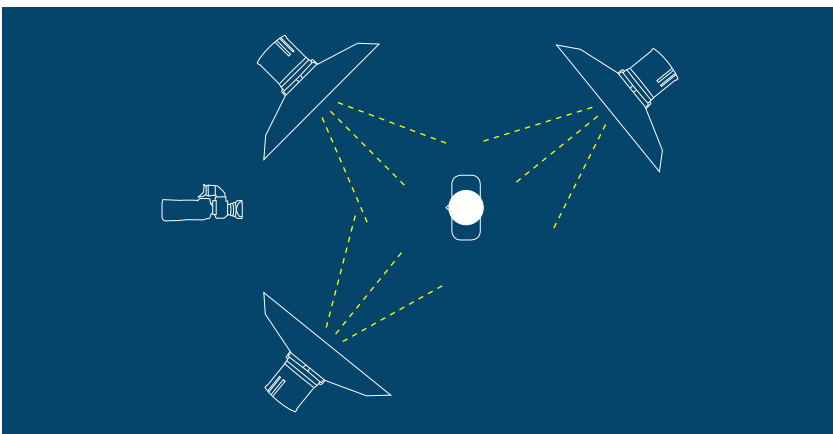
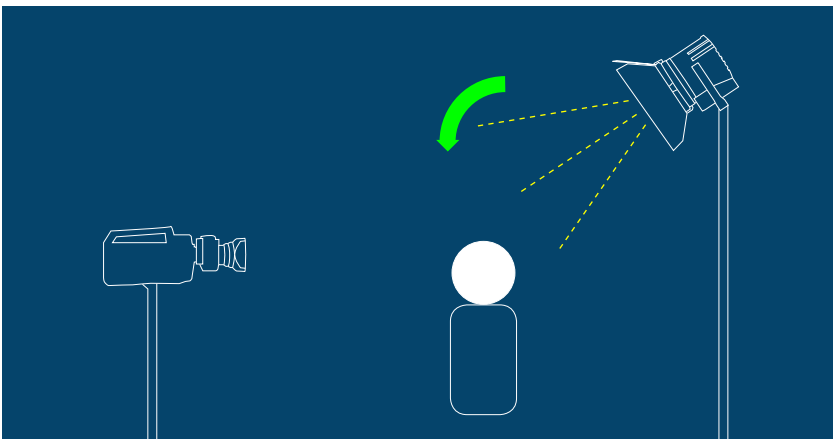
نور سه نقطه شامل:

Key light-K نور کلیدی یا نور اصلی رو

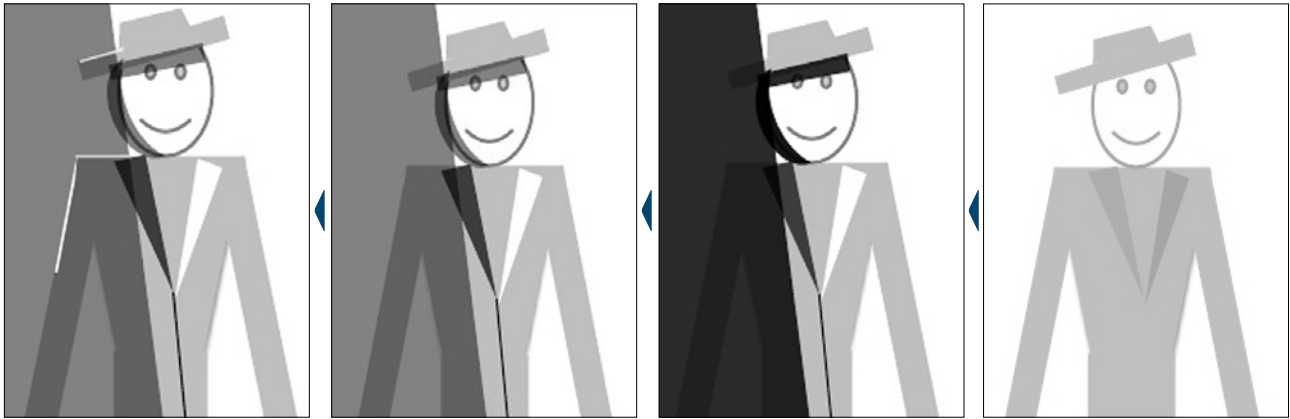
Fill light-F نور پرکننده یا نور مکمل با زاویه ۴۵ درجه از سوژه در جهت مخالف نور کلیدی قرار می گیرد و معمولاً سه حالت برای تنظیم شدت نور دارد. وظیفه نور پرکننده جلوگیری از بوجود آمدن سایه های تیره است. (نوری نرم و تلطیف کننده).



Backlight-B نور پشتی یا پس زمینه که از پشت سر و بالا رو به پایین به سمت سر و شانه ی سوژه می تابد. اگر با زاویه ای تا ۴۵ درجه نسبت به سوژه قرار گیرد مقداری هاله های نورانی ایجاد می کند که سوژه را از پس زمینه جدا می کند.



در اکثر فیلم ها نسبت نور K به نور F، ۲ به ۱ و در فیلم های نوآر نسبت نور K به نور F، ۴ به ۱ است و برای ایجاد فضای دلخواه از کنتراست بین نور و سایه استفاده میشود. در فیلم نوآر شاخص ترین نور ها، K و B هستند که مهمترین آنها نور K است. نور F برای پرکردن قسمتی از سایه های باقی مانده از نور K و ایجاد کنتراست بیشتر و کم مایه کردن نور استفاده میشود.

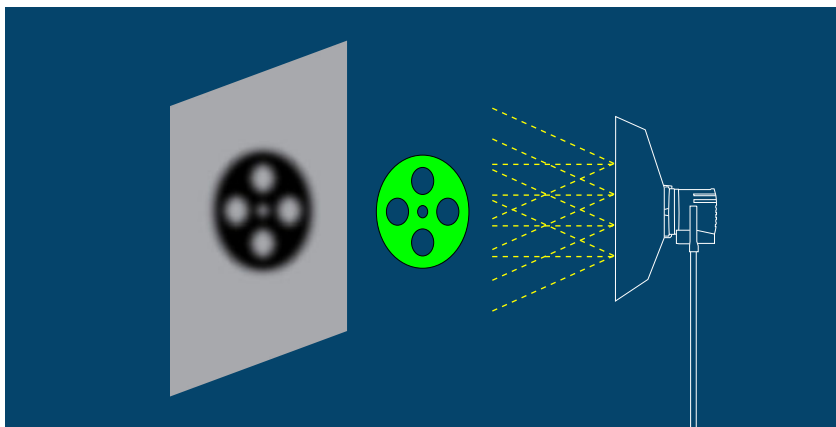


مرحله آخر: بعد از تابش نور پستی

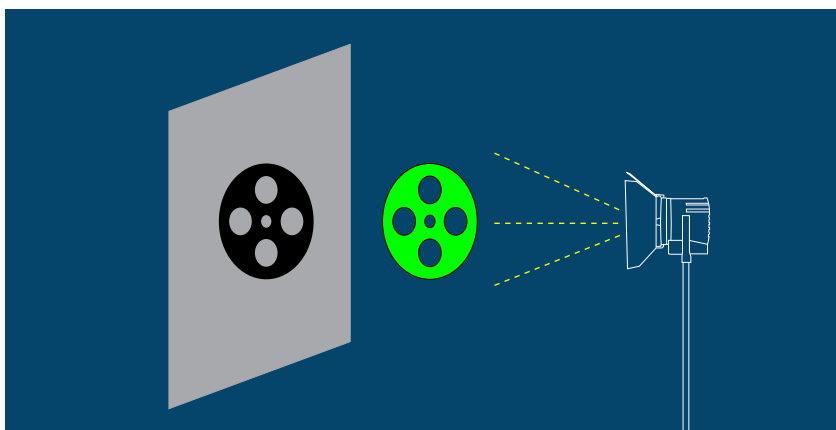
مرحله دوم: بعد از تابش نور مکمل

مرحله اول: بعد از تابش نور کلیدی

قبل از نور پردازی نوآر

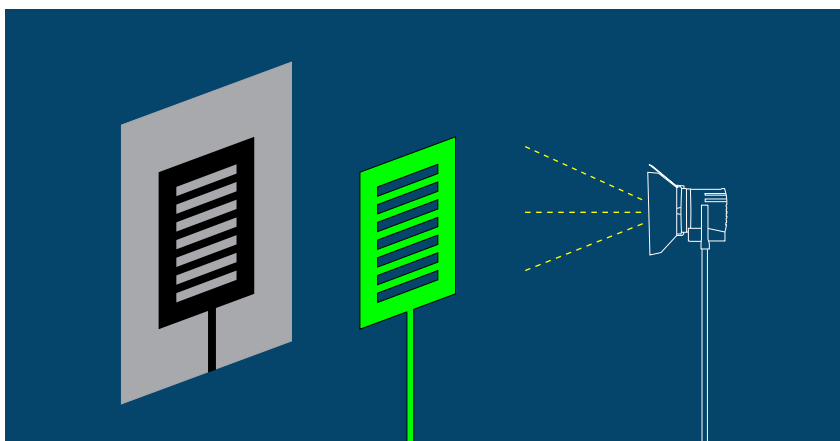


نورهای نرم

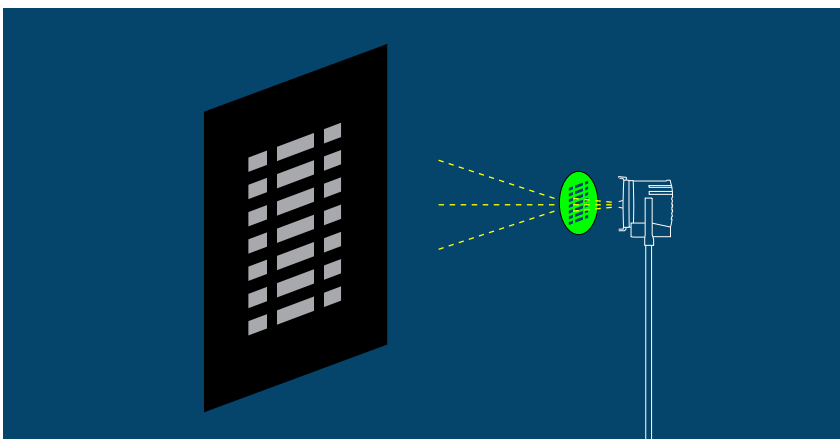


نور سخت

بیشتر یا کمتر شدن شدت نوری که از منبع نوری ساطع می شود باعث سختی یا نرمی نور می شود. این امر باعث شکل گیری سایه های متفاوت می شود. نور های سخت سایه هایی لبه دار و تیز به وجود می آورند که معمولا در فیلم های نوآر از آنها استفاده می شود. نور نرم سایه هایی محوتر به وجود می آورد. سایه های سخت از مشخصه های فیلم های نوآر هستند مثل نورهایی که از پنجره های کرکره دار به نیمرخ صورت مردان تابیده می شود و نورهای نرم اغلب برای پر جلوه تر نشان دادن زن فریبده استفاده می شود. برای مشخص کردن محل قرارگیری نورها در اینگونه فیلم ها جان آلتون (کارگردان فیلم Big Combo) با وصل کردن یک لامپ حبابدار به انتهای یک میله تست نور را انجام داد. با این آزمایش توانست در تمام کادر حرکت کند تا قبل از جایگذاری نورهای ثابت تاثیرات مختلف جابجایی نور در کادر را محک بزند.

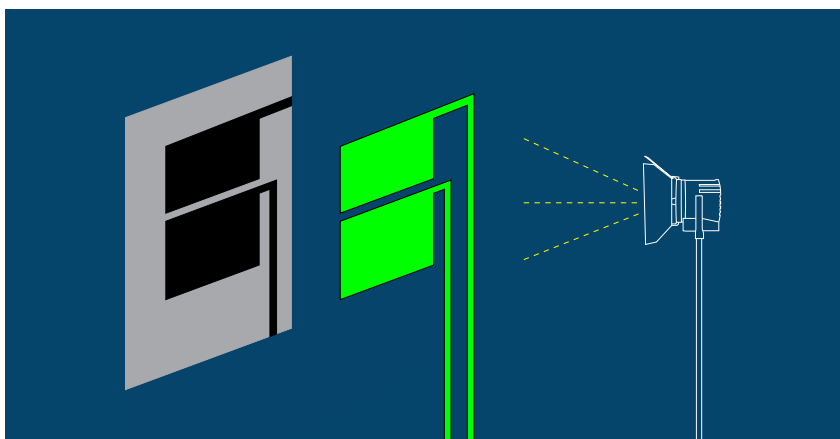


Cucoloris یا صفحه مشبک: این صفحه بین نور و سوژه قرار می گیرد برای ایجاد یک الگو در سایه که قابلیت تکرار داشته باشد (مثل استفاده از پنجره کرکره دار).

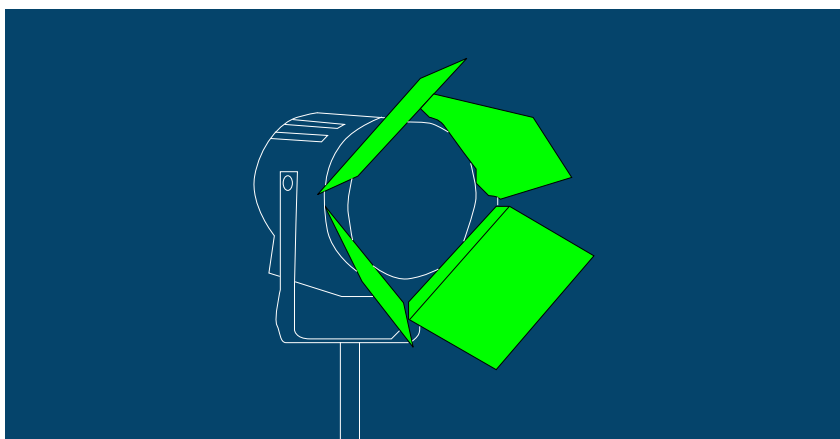


Goes Before Optics (Gobo) یا فیلتر: ابزاری هستند که از فلز یا شیشه ساخته می شوند و در ساختار نور بین منبع نوری و لنز قرار می گیرند که می توانند سایه های خطی و کاملی را ایجاد کنند که به نورپردازی خاص احتیاج دارند.





یکی از نور هایی که در فیلم های نوآر نقش بسیار مهمی را بازی می کند، نور (Eye Light) است. نوری که باعث درخشش چشم ها می شود و برای بیشتر شدن حس دراماتیک صحنه است و راه های مختلفی برای این کار وجود دارد که یکی از آنها استفاده کردن از (Flags - پرچم) است که مانع برخورد نور های محیطی به سوژه شده تا برای ایجاد درخشش بیشتر در چشمان سوژه، نور به صورت موضعی و متمرکز باشد.



همچنین می توان با تنظیم کردن Barndoors-شیدر های لبه منبع نوری هم این کار را انجام داد. به طور کلی می توان دنیای فیلم های ژانر نوآر را دنیایی پر از سیاهی و بی اعتمادی، دنیایی سراسر ریا و خشونت، زنان فریبکار، دنیایی که در آن شک و توطئه موج می زند به شمار آورد، و سرقت و کشتن جزو هسته مرکزی این فیلم است. به عنوان مثال فیلم شاهین مالت از تکنیک نورپردازی نوآر استفاده کرده است.



نورپردازی فیلم نشانی از شر با کنتراست بالا تاریکی های درون را کاملاً عیان می کند در بعضی از صحنه ها تنها نور موجود یک لامپ نئونی است که خاموش و روشن می شود. همین تکنیک در فیلم مرد سوم که اغلب صحنه در شب می گذرد برای ایجاد سایه های خیلی تاریک و نور های کم مایه و نور های با کنتراست بالا، استفاده شده است. نور کم مایه و سایه های به شدت تاریک همیشه تلاش می کنند که بر قاب چیره شوند و اغلب این سایه ها کاراکتر ها را در تاریکی مخفی می کنند اما در فیلم غرامت مضاعف این سایه های ساختگی دقیقاً بر عکس عمل می کنند و به جای مخفی کردن کاراکتر اصلی وجوه تاریک او را نمایان می کند. در فیلم مخمسه رنگ و نور نقش کلیدی بازی می کند. در سکانسی که نیل مک کالی (رابرت دنیرو) در کافه زیر نور شدیدی نشسته است، ون زنت (ویلیام فیچر) در دفتر تاریک با یک نور کم مایه آبی و یک نور ضعیف که از دری که پشت سرش است می تابد، نشسته است، زمانی که متوجه می شود زندگی اش در خطر است، در بسته میشود و او با نور آبی که به یک طرف صورتش می تابد تنها می ماند. زمانی که تلفن را بر می دارد بیشتر قاب تاریک است، او در تاریکی بسر می برد و در همین زمان نیل هنوز زیر نور شدید در کافه نشسته است. تغییر دراماتیک رنگ و نور به شدت به در خطر بودن ون زنت تاکید می کند.

منابع:

1. Ascher, Steven And Edward Pincus,
The Filmmaker's Handbook New York,
Penguin 1999

2. Silver, Alain And James Ursini, Ed,
Film Noir Reader, New York: Limelight
Edition, 2006



غریبه ای در طبقه سوم

فیلم درجه ب، فیلم نوآر و استودیوها

نویسنده: سهند الهامی

آرتور لاینز اعتقاد دارد نقش فیلم های متعلق به زیرژانر درجه ب در شکل گیری فیلم نوآر نادیده گرفته شده است. پُل کِر نیز از تاکید بیش از حد بر نقش وضعیت اقتصادی بغرنج در شکل گیری سبک نوآر و برای مثال نوع نورپردازی آن انتقاد کرده. بارتون پالمر اعتقاد دارد فیلم های درجه ب، خصوصاً آنهایی که توسط ۳ استودیو حاشیه ای تولید می شدند، این آزادی را داشتند که «تصویری کمتر آرمانی از واقعیت معاصر» به نمایش بگذارند و سیاهی و بدبینی بیشتر درون این فیلم ها بر فیلم نوآر تأثیر گذاشت. اصطلاح فیلم درجه ب ابتدا در دوران طلایی هالیوود و برای اشاره به فیلم دومی که در نمایش های دوتایی نمایش داده می شد و خاصیت برنامه پرکن داشت، استفاده می شد، اما با کنار رفتن این نوع از اکران استودیویی، اصطلاح فیلم درجه ب همچنان در معنای عامش در سینما باقی ماند. البته بعداً تعریف این فیلم ها مشکلی دوسویه ایجاد کرد: از یک سو، بسیاری فیلم های درجه ب از ارزش های زیبایی شناختی بالایی برخوردار بودند و از سوی دیگر بسیاری فیلم های کم هزینه با اهدافی در درجه ی اول مبتذل تولید می شوند. اما این نوع فیلم از کجا پیدا شد؟

ماجرای دهه ی ۳۰ آغاز شد - دوران رکود اقتصادی بزرگ آمریکا. در این دوره تماشاگران در برابر پولی که می پرداختند، چیز بیشتری طلب می کردند: یک برنامه ی دوتایی، دو فیلم با یک بلیط؛ بدین ترتیب یک فیلم درجه ب در کنار فیلم اصلی درجه الف به نمایش درمی آمد.

دمی راه و روش خود را از مشارکت در همین فیلم ها آموختند. جان وین و جک نیکلسون در همین فیلم ها کشف شدند و بعضی بازیگران سابق فیلم های درجه الف، مثل وینسنت پرایس و کارن بلک با بازی در همین فیلم ها توانستند فعالیت حرف هایشان را ادامه دهند. جوئل فیئر مدت متوسط فیلم های سینمایی را در سال ۱۹۳۸ به تفکیک استودیوها حساب کرده است، تا از این طریق میزان تولید فیلم درجه ب تخمین زده شود: ابتدا ۵ استودیو اصلی (ماژورها) به ترتیب متروگلدوین مایر، پارامونت، فوکس قرن بیستم، برادران وانو، آر کی او هستند؛ سپس ۳ استودیو کوچک (مینورها) به ترتیب یونایتد آرטיستز، کولمبیا، یونیورسال و در نهایت ۳ استودیو حاشیه ای به ترتیب گرند نشنال، ریپابلیک و مونوگرام. متوسط مدت فیلمهای ام جی ام، ۸۷/۹ دقیقه و متوسط مدت فیلم های مونوگرام ۶۰ دقیقه بوده است.

البته اگرچه کیفیت فیلم مساله ی اصلی نبود، ساختن فیلم بد هم تبدیل به هدف نشده بود و چون موفقیت مالی از پیش تضمین شده بود، برخلاف نظام مسلط، درمورد فیلم های درجه ب تا حدی اجازه ی تجربه گری داده می شد. از درون این فیلمسازی استودیویی کم هزینه بود که سبک فیلم نوآر، خصوصاً برای ژانر جنایی، بیرون آمد؛ سبکی که اتکای زیادی به

سینماهای مستقل در آن زمان مجبور بودند برای گرفتن حق نمایش فیلم های درجه الف، مجموعه ای از فیلم ها را به صورت بسته ای از استودیو مربوطه تهیه کنند که شامل هم آن فیلم های درجه الف و هم تعدادی فیلم نه چندان مطلوب درجه ب بود. در اوج دوران استودیویی هالیوود، این مجموعه ها به حدود ۱۰۰ فیلم (برای یک سال) می رسید که به شکلی کورکورانه توسط سینماها خریداری می شد و در میانشان بعضاً فیلم هایی بود که هنوز حتی وارد مرحله ی تولید هم نشده بودند و کیفیت اکثر فیلم ها برای سینماداری که مجبور بود آنها را بخرد مشخص نبود. اینگونه استودیوها از قدرتشان درخصوص تولید فیلم های درجه الف استفاده می کردند و حجم عظیمی فیلم درجه ب و گاهاً بی خاصیت تولید می کردند که تا موقعی که قادر به پایین نگه داشتن هزینه ی تولیدشان بودند، می توانستند همواره پول بیشتری به جیب بزنند.

تولید فیلمهای درجه ب، توسط واحدهای تولید متخصص مربوطه صورت می گرفت و در دوران طلایی هالیوود زمان تولیدشان بعضاً به ۴ روز می رسید! فیلم های درجه ب با امکانات و وسایلی حداقلی با مدت حدود ۵۵ تا ۷۵ دقیقه و با شرکت بازیگران درجه دو ساخته می شدند. کارگردانانی چون آنتونی مان و جانانان

اکسپرسیونیسم آلمان داشت که با فرار هنرمندان از اروپای هیتلری، به آمریکا آمده بود. نازیسم، جنگ جهانی دوم و خشونت، کشتار، ناامیدی و پوچی ای که به همراه آورد، امکان فیلمبرداری در لوکیشن واقعی و پیشرفت تکنولوژی همه به حس و حال و جلوه ی بصری فیلم نوآر کمک کردند. سانسور شدید آن دوره نیز باعث می شد موارد صریح مرتبط با جنسیت، خشونت و دیگر تابوها در سایه بیان شوند. همه ی این موارد در دوران کلاسیک فیلم نوآر به اوج خود رسید. طبیعت تولید فیلم های درجه ب خود به خود سبک فیلم نوآر را تغذیه می کرد: نور کم نه تنها هزینه ی برق را کاهش میداد، بلکه به پوشاندن جزئیات دکورهای دست چندانم نیز کمک می کرد (مه و دود هم همین خاصیت را داشت)؛ فیلمبرداری در شب معمولاً به دلیل برنامه های تولیدی شتاب زده به گروه تحمیل می شد؛ پیرنگ هایی که در آنها انگیزه ها مبهم و بعضاً انتقال های مقطع انجام می شد نیز گاهی نتیجه ی با عجله نوشتن فیلمنامه ها بود که تازه خیلی وقت ها پول کافی هم برای فیلمبرداری تمام صحنه هایشان وجود نداشت.

بسیاری فیلم نوآرها چه به معنای واقعی کلمه و چه در روحشان فیلم درجه ب بودند. با این بودجه ی کم، نویسندگان و کارگردانان و فیلمبرداران و دیگر اهل فن به نسبت دستشان بازتر بود. به طور کلی، جسارت بصری بیشتری به نسبت فیلمسازی در هالیوود صورت می گرفت. ژاک تورنور پیش از آنکه فیلم درجه الف «Out of the Past» را بسازد، بیش از ۳۰ فیلم درجه ب (که چندانایی شان امروز هم تحسین می شوند و اکثرشان به کلی فراموش شده اند) در هالیوود ساخته بود. محاسبات براین تاوس نشان می دهد در دهه ی ۳۰ بیش از ۷۵ درصد تولیدات هالیوود فیلم های درجه ب بوده اند؛ یعنی چیزی حدود ۴۰۰۰ فیلم.

در دهه ی ۴۰، آر کی او با تمرکز بر فیلم های درجه ب در میان ۵ استودیو بزرگ هالیوود متمایز می شد. فیلم «غریب های در طبقه ی سوم» (۱۹۴۰)، یک فیلم درجه ب ۶۴ دقیقه ای، که امروز عموماً به عنوان نخستین فیلم نوآر کلاسیک تلقی می شود، نیز در آر کی او تولید شده بود.

دیگر استودیوها نیز رو به سوی تولید فیلم هایی که امروز نوآر تلقی می شوند کردند؛ البته بسیاری از این فیلم ها درجه الف بودند.

سرانجام، با حکم دیوان عالی ایالات متحده در سال ۱۹۴۸، دوران رزرو مجموعه ای فیلم ها به پایان رسید. تعداد تولیدات فیلمهای درجه ب بلافاصله کاهش یافت؛ همه چیز در حال تغییر بود و البته بسیاری فیلمسازان کنار گذاشته شده هم رسانه ی جدیدی را یافتند: تلویزیون؛ البته سینما هم با پرده ی عریض، فیلمهای پرخرج و مسائل جنجالی تر (که در نهایت به لغو کد سانسور نیز در دهه ی ۶۰ انجامید) به جنگ تلویزیون رفت. با ظهور و رواج تلویزیون، نورپردازی مسطح بی سایه تدریجاً نه تنها در سریال ها که در خود سینما هم به نرْم اصلی تبدیل شد و تا امروز هم اینگونه باقی ماند.

منابع:

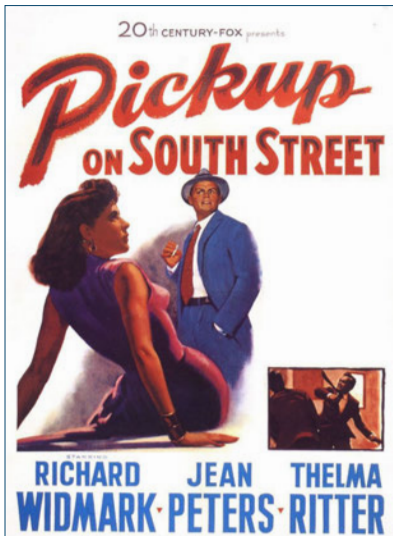
۱. کتاب «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی» سوزان هیوارد/ فتاح محمدی

۲. کتاب «فرهنگ واژه های سینمایی» پرویز دوائی

3. "Film Noir And The 'B' Movie"
John Mcginty

4. www.filmmakeriq.Com

5. Wikipedia



جیب بر خیابان جنوبی (Pickup On South Street)

کارگردان: ساموئل فولر، ۱۹۵۳

فیلم نامه: ساموئل فولر با اساس داستان دوايت تیلر.

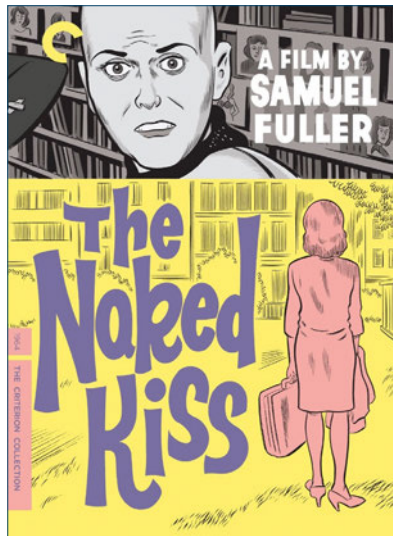
فیلم برداری: جوی مک دانلد

موسیقی: لی هرا لین

تهیه کننده: جولز شرمر

بازیگران: ریچارد ویدمارک، جین پیترز، تلمریتر، مروین

وای، ریچارد کایلی، ویلیس بوشی، جرج ای استون



بوسه ی عریان (The naked kiss)

کارگردان: ساموئل فولر، ۱۹۶۴

فیلم نامه: ساموئل فولر

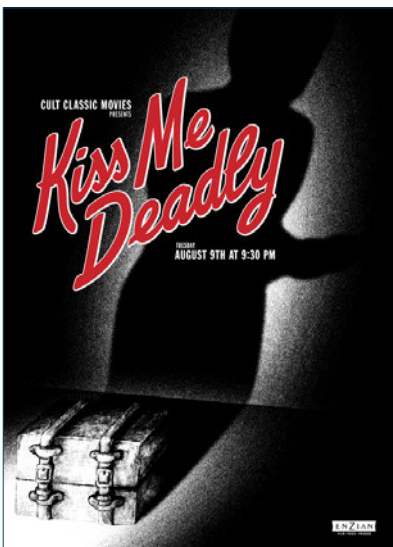
فیلم برداری: استنلی کورتز

موسیقی: پول دانلپ

تهیه کننده: ساموئل فولر

بازیگران: کنستانس تاورز، آنتونی ایزلی، مایکل

دانته، ویرجینیگری، پتسی کلی



بوسه ی مرگبار (Kiss Me Deadly)

کارگردان: رابرت آلد ریچ، ۱۹۵۵

فیلم نامه: ای. آ. بزریدز بر اساس رمانی از

میکی اسپیلین

فیلم برداری: ارنست لازلو

موسیقی: فرانک دی وول

تهیه کننده: رابرت آلد ریچ و ویکتور ساویل

بازیگران: رالف میکر، ماریون کار، آلبرت دکر،

پول استیورت، ماکسین کوپر، گبی راجرز، وزلی

ادی، نیک دنیس، کلریس لیچمن، ژاک ایدام



بوی خوش موفقیت

(Sweet Smell Of Success)

کارگردان: الکساندر مکندریک، ۱۹۵۷

فیلم نامه: کلیفورد اودتس بر اساس داستان کوتاه

«فردا درباره اش بگو» اثر ارنست لیمن

فیلم برداری: جیمز وانگ هو

موسیقی: المر برنستاین

تهیه کننده: جیمز هیل

بازیگران: برت لنکستر، تونی کرتیس، سوزان هریسون،

مارتین میلز، سام لیون، باربارا نیکلز، جف دانل، جی آدلر

مارتین اسکورسیزی و فیلم نوآر

نویسنده: مهرناز عطایی

کمتر اهل سینمایی را می توان یافت که مارتین اسکورسیزی را شناسد. و از بین آنها که او را می شناسند کمتر کسی را می توان یافت که به دانش دقیق و گسترده اش از تاریخ سینما و نگاه جسورانه و متفاوتش به سینما باور نداشته باشد.

گشت و گذاری با مارتین اسکورسیزی در سینمای امریکا فیلم مستندی است که اسکورسیزی به دعوت انجمن فیلم بریتانیا در سال ۱۹۹۴ درباره سینمای امریکا ساخته و مایکل هنری ویلسن آن را به صورت کتاب در آورده است، این کتاب در ایران توسط مازیار اسلامی ترجمه شده است.

فیلم چهار ساعت بی نظیر از تجربه های شخصی یکی از بزرگترین کارگردانان قرن بیستم است. فیلم جالب و در عین حال بسیار با اهمیت است از این نظر که اسکورسیزی سینما را به همان بی هم تایی که فیلم می سازد مرور می کند، یعنی نه تنها از فیلم های مطرح و کارگردانان بزرگ نام میبرد بلکه به سراغ گنجینه ای از فیلم های کمتر شناخته شده می رود که از چشم خیلی از ما پنهان مانده است.

امیل: باید از صفر شروع کنیم.

پاتریس: نه. قبل از اینکه از صفر شروع کنیم،

باید به نقطه ی صفر برگردیم.

جان لوک گدار: دانش شاد (۱۹۶۹)

«سفر شخصی با مارتین سکورسیزی نشان میدهد که چقدر محتاج ایم در ابتدا به نقطه صفر برگردیم و این درسی است که فرا گرفتن اش سخت ترین بخش این سفر است». برای شناخت سینما یکی از سخت ترین و البته مهمترین کارها مرور گذشته سینما است. همراه شدن با اسکورسیزی و تماشای فیلم های که از نظر او مهم و تاثیر گذار هستند بدون شک خالی از لطف نخواهد بود. ده فیلم از میان فیلم هایی که در ژانر نوآر توسط مارتین اسکورسیزی معرفی می شوند را به صورت فهرست تصویری گرد هم آوردیم. امید به اینکه این لیست کوتاه شروعی باشد برای همه آنها که دلشان می خواهد با کمک اسکورسیزی به نقطه صفر برگردند.

منبع:

۱. گشت و گذار با مارتین اسکورسیزی در سینمای امریکا، مایکل هنری ویلسون، ترجمه مازیار اسلامی.



ناجوانمردی (Raw Deal)

کارگردان: آنتونی مان، ۱۹۴۸

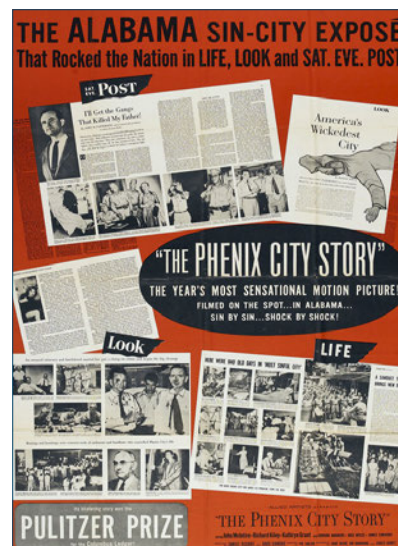
فیلم نامه: لئوپولد اتلس، جان سی. هیگینز، بر اساس داستانی از آرنولد بی آرمسترنگ و آدری اشلی
فیلم برداری: جان آلتن
موسیقی: پول ساتل
تهیه کننده: ادوارد اسمال
بازیگران: دنیس اوکیف، کلر ترهور، مارشنت، جان ایرلند، ریموندبر



ماموران اداره خزانه داری (T-men)

کارگردان: آنتونی مان، ۱۹۴۸

فیلم نامه: جان سی هیگینز بر اساس داستانی از ویرجینیا کلگ
فیلم برداری: جان آلتن
موسیقی: پول ساتل
تهیه کننده: ادوارد اسمال
بازیگران: دنیس اوکیف، آلفرد رایدز، ماری مید، والاس فور، جین راندلف



داستان فینیکس سیتی

(The phenix city story)

کارگردان: فیل کرلسن، ۱۹۵۵

فیلم نامه: کرین ویلبر، دانیل مین ورینگ
فیلم برداری: هری نومن
موسیقی: هری ساکمن
تهیه کننده: ساموئل بشیوف، دوید دایموند
بازیگران: جان مک اینتایر، ریچارد کاپلی، ادوارد اندروز، کاترین گرنٹ جیمز ادوارد



تعدی (Outrage)

کارگردان: آیدا لوپینو، ۱۹۵۰

فیلم نامه: کولیر یانگ، مالوین والد، آیدا لوپینو
فیلم برداری: آرچی استاوت
موسیقی: پول ساوتل
تهیه کننده: کولیر یانگ
بازیگران: مالا پاورز، تعد اندروز، رابرت کلارک، ریموند باند، همیلتون، ریتا لوپینو، جری پاریس



دیوانه ی اسلحه (Gun Crazy)

کارگردان: جوزف اح لوئیس، ۱۹۵۰

فیلم نامه: مک کینالی کانتور، دالتون ترمبو، بر اساس داستانی در «ستردی ایوینینگ پست» نوشته ی کانتور.
فیلم برداری: راسل هارلان.
موسیقی: ویکتور یانگ.
تهیه کننده: فرانک و موريس کینگ.
بازیگران: جان دال، پگی کمینز، بری کروگر، آنا بال شو، موريس کارنوفسکی، ندریک یانگ.



جنایت طبق قرارداد

(Murder by contract)

کارگردان: ایروینگ لرنر، ۱۹۵۸

فیلم نامه: بن سیمکو.
فیلم برداری: لوسین بالا رد.
موسیقی: پری بانکین.
تهیه کننده: لئون چولاک.
بازیگران: وینس ادواردز، فیلیپ پابن، هرشل برناردی، کاپریس توریل، میکال گرینجر

سایه های نوآر

ویراستار انگلیسی: جوان کوپک، ویراستار فارسی: مازیار اسلامی



معرفی و خلاصه کتاب؛ سایه های نوآر

ویراستار انگلیسی: جوان کوپک

ویراستار فارسی: مازیار اسلامی

نشر: مینوی خرد

سال انتشار: ۱۳۹۱

نویسنده: شهرام زعفرانلو

این کتاب به مباحثی فراتر از چیستی فیلم نوآر می پردازد. تحلیل پیچیدگی ها این ژانر و مباحث مرتبط با موضوع اصل نوآر از اهداف غایی اثر است. برخی از عناوین همانند زنان و یا فضای خصوصی در فیلم نوآر به اشکال گوناگون در سایر متون مطالعات سینمایی مورد بررسی و تبیین واقع شده اند. اما برخی نیز مثل نوآر سیاهان و یا پیش زمینه ی کانتی سوژه نوآر، مبدع طرح مسائلی است که یا اصلا و یا کمتر تحلیل شده اند.

«سایه های نوآر سرشار از ایده پردازی های فلسفی و انتقادی جذاب است. درباره ی کلاسیک هایی همچون لانگ، وایلدنر و چندلر و مملو از تحلیل های تاریخی، بدیع و اصیل درباره ی منتقدانی که درباره ی این مفهوم نظریه پردازی کرده اند از دیوید بوردول گرفته تا ریموند دورگنات و کامیاب در پیوند کامیاب و دیریاب نقد و نظریه».

کتاب سایه های نوآر یکی از کتب جدی دستاوردهای مطالعات میان رشته ای در ادبیات سینمایی است. فهرست کتاب شامل ده مقاله و دو مقدمه است. عناوین آن عبارت است از:

- فیلم نوآر در آستانه زوال
- چندلر سیناپسی
- تعقیب غریب: کورنل وولریچ و شهر متروکه ی دهه چهل
- معمای گاردنیای آبی
- فیلم نوآر و زنان
- فضای خصوصی در فیلم نوآر
- شی ای که فکر می کند: پیش زمینه ی کانتی سوژه نوآر
- خانه آتش گرفته است: نوآر خانوادگی در مخمل آبی و ترمیناتور ۲
- نوآر سیاهان: به سوی رئالیسمی جدید در سینمای سیاهپوستان
- چرخش دموکراسی: در باب نوآر بی خانمان ها



خلاصه داستان

کارآگاه خصوصی سم اسپید (همفري بوگارت) در هنگام کمک به زنی برای پیدا کردن خواهر گمشده اش مجبور به تقابل با گروهی خلاف کار می شود که برای به دست آوردن مجسمه سنگی شاهین مالت حاضر به انجام هر جنایتی هستند.

The Maltese Falcon

Directed By:	John Huston
Produced By:	Hal B. Wallis (Executive)
Written By:	John Huston
Based On:	The Maltese Falcon By Dashiell Hammett
Starring:	Humphrey Bogart Mary Astor Gladys George Peter Lorre Sydney Greenstreet
Music By:	Adolph Deutsch
Cinematography:	Arthur Edson
Editing By:	Thomas Richards
Release Dates:	October 3, 1941
Running Time:	101 Minutes
Language:	English

شاهین مالت

نویسنده: سعید سلیقه

عناصر ژانر نوآر به نقطه استاندارد می رسند که بعد از آن به عنوان سنگ محک آثار دیگر قرار می گیرند. جان هیوستون برای اولین فیلمش ریسک نکرد و رمان شاهین مالت را انتخاب کرد کتابی که به گفته خود هیوستون بی کم و کاست فقط دکوپاژ شد و در عمل، متن داستان همان فیلم نامه است که به تفکیک صحنه ها فیلم برداری شده است. جامعه تصویر شده در شاهین مالت به مانند نورپردازی اکسپرسیونیستی «آرتور ادیسون» تیره تار است و در برابر شر غالب، قهرمان قصه باید بتواند با استفاده از هوش و نکته سنجی معما ها را حل کند. این قهرمان به درستی و آگاهی کامل به بوگارت سپرده شده، شمایل قهرمان تنها پر جذبه و خسته از اجتماع فیلم های پیشین اینجا نقش مجری عدالت را با قدرت تمام اجرا می کند و شاهین مالت برای او نقطه ثباتی می شود که بعد از آن نقش های به یاد ماندنی بسیاری (قایق آفریکن کوئین، گنجهای سیرا مادره) در فیلم های هیوستون بازی می کند. او در تمام طول فیلم نشان می دهد که حرف های

محسوب می شد و قدرت اش را از تجربه میدانی و شخصی همت می گرفت که خود کارآگاه خصوصی بود و توانسته بود با ترکیب دید بدبینانه و تیره اش با جزئیات معما گونه و شخصیت پردازی منحصر به فرد، جایگاه ادبیات سیاه را از پاورقی های مجلات به گونه ای شاخص و ادبی ارتقا دهد. داستان شاهین مالت درباره مجسمه ای بی قیمت و افسانه ایست که چندین نفر برای داشتن اش سال ها به تعقیب و گریز و قتل افسون کرده و ماجرا از جایی شروع میشود که بریجیت اوشانسی (مری آستور) از سم اسپید (همفري بوگارت) می خواهد که او را در یافتن خواهر گمشده اش کمک کند اما زمانی که همکار اسپید در جریان تعقیب شوهر خواهر زن به قتل می سد، اسپید به کل داستان زن شک می کند. روز بعد وقتی جوئل کایرو (پیتر لوره) از اسپید می خواهد در ازای ۵۰۰۰ دلار مجسمه شاهین سنگی را برایش پیدا کند روند اتفاقات به سمت دیگری می رود و بستری می شود برای طرح داستان پر رمز و راز و غافلگیر کننده که در آن پرداخت

بلند پروازی و جاه طلبی «جان هیوستون» جوان توانست مدیران کمپانی برادران وارنر را متقاعد کند تا با بازسازی فیلم نیمه موفق شاهین مالت درست ۱۰ سال پس از ساخته شدن نسخه اولیه موافقت کنند. در حقیقت هیوستون خود را پیش تر به عنوان فیلم نامه نویس در آثاری چون گروهان یورک (هاوارد هاکز) و های سیرا (رائول واش) ثابت کرده بود و کمپانی برادران وارنر او را جزئی از منابع استودیو می دانستند و باور داشتند او کاری بر خلاف منافع استودیویی انجام نمی دهد اما هیوستون جاه طلب با سخت گیری خاص خود (برای مثال مری آستور را مجبور می کرد دور صحنه بدود تا برای بازی نفس زنان و مضطرب باشد) و وسواسی که حتی در اندازه سایه ها داشت نشان داد می توان در دوره ای که قدرت استودیو های فیلمسازی هالیوود در اوج بود فیلمی با مایه های خلاقانه ساخت و استاندارد ژانر نوآر را به بالاترین نقطه تا آن زمان رساند. شاهین مالت نوشته داشیل همت در واقع کاملترین و معروف ترین اثر نویسنده اش

آستور در نقش اوشانسی را باور می کند و حتی درگیر خرده ماجرای عاطفی هم با او می شود اما در پایان است که برگ برنده اخلاق گرایانه اش را رو می کند.

با قدرتی که فیلم نامه از دنیای همت می گیرد، کارگردانی شاهین مالت برای هیوستون جوان و باهوش نکته جذاب ماجرا بوده. او به درستی روح ناامیدانه دنیای ادبیات سیاه دهه ۳۰-۴۰ آمریکا را با نماهای باز پرکنتراست ترکیب می کند. قهرمانش را اغلب قاب باز و در محاصره خطر به تصویر می کشد و پلیس های داستان را که همیشه دیر به صحنه می رسند را تا حد موجودات مزاحم و دست پاگیر تحقیر میکند هر چند که عدالت نهایی طبق ضوابط آن دوران باید در دستان پلیس شکل گیرد. او با ایجاد گره های داستانی و روند پیش برنده وقایع به حس تعلیق فیلم کمک بزرگی می کند، با تغییر متعدد نقش هایی که شخصیت ها ایفا می کنند لحظه ای کنجکاو مخاطب را رها نمی کند و با زمان بندی به موقع در طرح گره ها به قول راجرت ابرت که شاهین مالت را از کاملترین فیلم های تاریخ سینما می داند، وقت تلف نمی کند. هیوستون در اولین اثرش سعی می کند از تمام حفره هایی که در آثار کم جان و معدود نوآر پیشین به چشم می آمد، اجتناب کند. او با پیش بردن داستان در چند سطح مانع از نتیجه گیری دم دستی و یا پیچیده شدن بیهوده ماجرا می شود. در یک وجه ما با کاراگاهی همراه می شویم که به دنبال کشف حقیقت و پیدا کردن مجسمه شاهین مالت است و با برنامه و شم پلیسی پیش می رود و در سوی دیگر شاهد روابط میان شخصت هایی هستیم که از سر استیصال شکل گرفته و بر مبنای روند دروغ هایی که جریان شان تا آخرین لحظه فیلم قطع نمی شود، نمی توان سرانجام خوشی را برای روابط حتی عاطفی شده قصه تصور کرد.

در نگاهی تطبیقی و اجمالی فیلم توانسته موءلفه های شکل گرفته در رمان را تا حد پردازش در جزئیات تصویری کند و هم به متن اصلی وفادار بماند. بیشتر زمان فیلم در شب می گذرد، فضاهای اکسپرسیونیستی داخلی به شکلی در قاب قرار داده شده اند که انگار شخصیت ها را در موقعیتی خفقان آور محصور کرده

اند و حتی نقش زن اغواگر (فم فتال) جووری در روند اتفاقات فیلم معرفی و قرار داده می شود که در پایان احساس همذات پنداری مخاطب را نیز جلب می کند. موفق بودن اجرای این اقتباس آغازی بود بر حضور بیشتر و درخشان آثار نویسندگان هم نسل دشیل همت از جمله در «خواب بزرگ» از «ریموند چندلر»، «کی لارگو» نوشته «مکسول اندرسن» و «جنگل آسفات» اثر «ویلیام بارنت».

هیوستون بیشتر فیلم نامه هایش را بر خلاف عادت مرسوم هالیوود خود می نوشت و همین موضوع او را در زمره موءلفان بزرگ دوره طلایی هالیوود قرار





شاهین مالت؛ اولین هیوستن، اولین بوگارت

نوشته: جیمز براردینلی
ترجمه: آرش ملکی

شاهین مالت جزو مهم ترین و تاثیرگذارترین فیلم هایی است که تا به امروز از سیستم هالیوود بیرون آمده. فیلمی که در بعضی زمینه ها به اندازه هم دوره اش، همشهری کین، شاخص است. فیلم، علاوه بر اینکه نوع جدیدی از کاراگاهان خصوصی را به سینما معرفی می کند (از نیک و نورا چارلز عبور می کند)، سبک به کل تازه ای برای تعریف کردن داستان های کاراگاهی به وجود می آورد: فیلم نوار.

شاهین مالت، نقطه شکوفایی پرونده کارگردانش است و جان هیوستون بعدها به یک از ده دوازده فیلمساز متشخص و محبوب زاده ی امریکا تبدیل می شود. فیلم همین طور، همفری بوگارت را از یک بازیگر درجه دوی نقش های منفی جانبی به یک بازیگر درجه یک نقش های اول تبدیل می کند. همزمان با اینها، شاهین مالت داستان پیچیده و گیرایی را روایت می کند که بیش از ۷۰ سال پس از ساخت نسخه سینمایی اش، هنوز هم نسبتا سرپا و مستحکم است.

مثل عامیانه «تا سه نشه بازی نشه» برای شاهین مالت کاملا مصداق دارد. شرکت برادران وارنر، کتاب بازاری پسند دشیل همت را انتخاب کرد و یک نسخه سینمایی از آن را دو سال بعد از انتشارش روانه سینماها کرد. در اکتباس ۱۹۳۱ از کتاب همت، سم اسپید بیشتر به صورت مردی زنباره تصویر شده بود تا یک مرد سرسخت و واقع بین. فیلم مورد تمسخر منتقدان قرار گرفت و فروش متوسطی

داشت. پنج سال بعد، «شیطان بانویی را ملاقات می کند» اکران شد. فیلم، برداشتی کمدی از داستان همت بود با بازی بت دیویس در نقش زن فریبنده (Femme Fatale) داستان. نام سازندگان فیلم تغییر داده شد تا آبرو ریزی نشود ولی همت به عنوان نویسنده ی رمان، نام برده شد. فیلم، یک شکست کامل بود. بعد در ۱۹۴۱، همکاری هیوستون و بوگارت در یک تولید ارزان قیمت با بازیگرانی که تحت قرارداد استودیو بودند و یک برنامه ریزی کوتاه برای فیلمبرداری، مسیر هالیوود را تغییر داد. شاهین مالت در زمانی نمایش داده شد که مخاطب به نوع خاصی از کاراگاهان خصوصی عادت کرده بود. کاراگاهانی ثروتمند و مستقل که با پلیس همکاری می کردند و از اینکه بیش از اندازه دست هایشان را کثیف کنند اجتناب داشتند. مرد لاغر (The Thin Man) و دنباله هایش، نمونه های کامل این کاراگاهان هستند. (بد نیست یادآوری شود که مرد لاغر هم بر اساس یکی از آثار همت بود). شاهین مالت، سم اسپید را به صورت یک ضدقهرمان معرفی کرد که عاشق دیالوگ های سریع و زندهای باهوش است. او حاضر است هر کاری بکند تا پولی به جیب بزند یا زنی را به خودش جلب کند و تنها نقطه دوست داشتنی اش، صداقت او در قضاوت درباره ی دنیا و نقش خودش در آن است. او سلاح حمل نمی کند ولی از اینکه در موقعیتی خاص از اسلحه استفاده کند ابایی ندارد. این رفتاری نبود که از کاراگاهان پیش از ۱۹۴۱ انتظار می رفت. ولی بعد از نمایش

شاهین مالت، این تقریبا تنها نوع رفتاری بود که بیننده ها از این کاراگاهان انتظار داشتند.

داستان فیلم از دفتر کاراگاه خصوصی سم اسپید (بوگارت) شروع می شود. سم مشغول شوخی کردن با منشی اش افی (لی پاتریک) است که زن فریبنده، بریجید اوشانسی (مری استور) وارد می شود. او می خواهد سم و شریکش، مایلز آرچر (جروم کوان) را استخدام کند و داستانی سر هم می کند از اینکه خواهرش توسط مردی اغفال و برخلاف میلش به سان فرانسیسکو آورده شده. در ازای ۲۰۰ دلار، قرار می شود اسپید دخترک را از دست این مرد نجات دهد. کاری که ممکن است خطرناک باشد. مایلز عهده دار پرونده می شود ولی در پروسه تعقیب، کشته می شود. سم چندان ناراحتی ای از کشته شدن مایلز نشان نمی دهد. این فرصتی است که او نام آژانس کاراگاهی شان را عوض کند. بعلاوه او سر و سری هم با همسر مایلز داشته. به هر حال، اصولی که سم با آنها زندگی می کند مستلزم این است که قاتل مایلز را پیدا کند و او را به دست عدالت بسپارد. بهترین سرنخ او بریجید است. به زودی معلوم می شود خواهری در کار نیست و موضوع، یک تندیس کوچک سیاه رنگ از یک شاهین است که احتمالا شاهکاری بالزرش است که معلوم نیست کجاست. سم تنها یکی از چند نفری است که به دنبال شاهین اند. رقیبان او کسانی هستند مثل جوئل کایرو ی اتوکشیده (پیتز لوره)، کله گنده ای به اسم کسپر گاتمن معروف به مرد چاق (سیدنی گرین

استریت) و ویلمر کوک قلچماق معروف به پسر کوچولو که برای گاتمن کار می کند (الیشا کوک). مدتی طول می کشد تا تمام حقیقت درباره شاهین و نقش بریجید در موضوع برملا شود ولی سم در نهایت ته ماجرا را درمی آورد. (خوره های تاریخ متوجه می شوند که اولین بمب های اتمی به نامهای مرد چاق و پسر کوچولو از روی گاتمن و کوک نامگذاری شده اند.)

بعد از این همه سال، هنوز هم به سختی می توان کسی به جز بوگارت را در نقش اسپید تصور کرد. به همین خاطر هم، تماشای نسخه های قبلی شاهین مالت، تجربه عجیبی است. بوگارت، کاراگاه همت را تجسم می بخشد: مردی که زندگی چنان سخت اش کرده که حتی با عشق هم نرم یا به قول خودش هالو نمی شود، ولی هنوز درون پنهان انسانی اش، گاه گاهی از راه چشمان مسخ شده اش به بیرون سرک می کشد. روش بوگارت در اجرای دیالوگ های کوتاه و مسلسل گونه ی اسپید، به یک الگو تبدیل شد. وقتی به بوگارت فکر می کنیم، اغلب او را به صورت ریک در کازابلانکا مجسم می کنیم ولی این کاراکتری است که ردپای اسپید بیش از حد در آن پیداست. پیش از شاهین مالت، بوگارت ستاره بزرگی نبود، این فیلمی بود که او را به استراتوسفر پرتاب کرد. در پانزده سال بعد از شاهین مالت، او هالیوود را هم روی پرده هم خارج از آن به تسخیر خود درآورد.

بوگارت با جان هیوستون تازه کار، به صورت یک بسته کاری ارایه می شدند. هیوستون پنج فیلم دیگر با بوگارت کار کرد که شامل کی لارگو و ملکه آفریقایی می شد. هیوستون به تنهایی فیلم نوار را ابداع نکرد، اما عناصر سینمای اکسپرسیونیستی آلمان را با تکنیک های هالیوودی درآمیخت تا سبکی را به وجود آورد که با تکیه بر سایه ها، نور و فضا سازی، بتواند پیرنگ های سیاه و کاراکترهای مرموز را پرداخت کند. فیلم نوار به تنها روش ساخت فیلمهای جنایی و کاراگاهی در دهه ۴۰ و ۵۰ تبدیل شد و عناصر اساسی اش امروزه هم هنوز کاربرد دارند، اگرچه قالب سینمایی از سیاه و سفید به رنگی تغییر کرده است.

بده بستان بازیگران با هم، محسوس و ملموس است. باید در نظر داشت که هر پنج کاراکتر اصلی فیلم (اسپید، بریجید، کایرو، گاتمن، کوک) در ۲۰ دقیقه پایانی فیلم در کنار هم و در یک اتاق حضور دارند. مثلث بوگارت، پیتز لوره و سیدنی گرین استریت (که این نخستین حضور سینمایی اش بود)، آنقدر خوب جواب داد که آنها دوبار دیگر (در کازابلانکا و راهی به مارسی) در کنار هم جمع شدند. مری استور اولین انتخاب برای ایفای نقش بریجید نبود. (نقش را قرار بود جرالدين فیتزجرالد بازی کند) اما بدنامی استور در زندگی واقعی، به تصویری که از بریجید ساخت کمک کرد و در واقع، زندگی شخصی اش به کاراکتر نفوذ کرد.

شاهین مالت ممکن است در اولین برخورد فیلمی پیرنگ محور به نظر بیاید ولی وقتی متوجه می شوید که شاهین فقط یک مک گافین است، فیلم بیشتر به صورت یک مطالعه ی شخصیت دیده می شود. در فیلم خبری از «آدم خوبیها» ی همیشگی نیست. اسپید طوری رفتار می کند که انگار قرار نیست به قانون احترام بگذارد و فقط می خواهد سبک شخصی خودش را اجرا کند و در این راه به خودش (و دیگران) آسیب می رساند. انتخاب ها و اعمال اسپید، این عقیده که عشق می توان بر همه چیز فایز آید را نقش بر آب می کند. در این فیلم و جهان بینی اسپید، ابد این طور نیست.

در خصوص فیلم نوار، هیوستون و فیلمبردارش، آرتور ادسون، آزادانه از نور و سایه استفاده می کنند و هیچ کدام از آنچه در طول شاهین مالت پیش می آید، در روز روشن نیست. صحنه های خیابان در سیاهی شب غرق اند و به استثنای دفتر اسپید و اتاق گاتمن، بقیه لوکیشن ها به ندرت نور کامل داده شده اند. هیوستون از زوایای دوربین جالبی استفاده می کند تا به ظاهر بصری فیلم تنوع ببخشد. به عنوان نمونه، گرین استریت اغلب از نمای پایین دیده می شود که باعث می شود او صحنه را پر کند و بر همه غلبه یابد. همین طور، صحنه ملاقات اسپید و گاتمن به صورت یک برداشت بدون قطع گرفته شده که اغلب مورد بی توجهی

قرار می گیرد چون بسیار نرم پیش می رود و کسی را متوجه خودش نمی کند.

نمی خواهم بگویم که شاهین مالت بهترین داستان کاراگاهی فیلم شده است، اما پدر معنوی شمار نامحدودی از فیلم هاست که تعداد اندکی از آنها توانسته اند به سطح شاهین مالت برسند (چه برسد به اینکه از آن بالاتر بزنند). فیلم، نسبت به کسانی که بیش از ۷۰ سال پیش آن را دیده اند، برای بیننده امروزی غافلگیری های کمتری دارد که در درجه نخست، به دلیل این است که بسیاری از نوآوری هایی که شاهین مالت روی پرده ی سینما آورد، امروزه بدل به فرهنگ واژگان سینمایی روزمره شده اند. در هر حال، وقتی دیالوگ های همت عملاً کلمه به کلمه در فیلمنامه وارد شده اند، بوگارت در بهترین حالتش است و هیوستون آزادی کامل در کارگردانی دارد، تماشای یکی از اولین نوارهای سینما، تجربه ای است که باید با آغوش باز از آن استقبال کرد.



جان هیوستن

نویسنده: سعید سلیقه

جان مارسلوس هیوستن پنجم آگوست سال ۱۹۰۶ میلادی در ایالت نوادا از پدری بازیگر به نام 'والتر' به دنیا آمد. والتر هیوستن که در آن زمان بازیگر تئاتر بود، نقش مهم و تعیین کننده ای در گرایش جان به دنیای نمایش داشت. وی که به مرور زمان کارش به بازی در نمایش های برادوی کشیده شد، تابستان ها پسرش را با خود همراه کرده و در پشت صحنه، کارهایی کوچک را به وی می سپرد. چنین فعالیت های موجب شد که هیوستن پسر نیز به سمت بازیگری کشیده شده و سینما را از این طریق آغاز کند.

او در اواخر دهه ۲۰ میلادی با نقش آفرینی در فیلم هایی کوتاه وارد عرصه بازیگری سینما شد و چندین نمایشنامه نوشت اما آن چیزی که نام جان هیوستن را به عنوان کارگردانی توانا در گونه های مختلف سینمایی جاودان کرد، هوشمندی وی در انتخاب فیلمنامه و گردهم آوردن گروهی مناسب برای تولید فیلمی ارزشمند بود.

در واقع هنر مدیریت اوست که فیلم های شاخصی از جمله 'شاهین مالت'، 'جنگل آسفالت' و 'گنج های سیرا مادره' را رقم زده است.

هیوستن یکی از معدود فیلمسازهای سینمایی جهان است که 'شاهین مالت' نخستین ساخته اش (۱۹۴۱) یکی از بهترین فیلم های تاریخ سینما به حساب می آید. 'شاهین مالت' که در زمره سینمای پلیسی با مایه های نوآر قرار می گیرد، براساس رمانی از 'دشیل همت' ساخته شد و داستان آن درباره کارآگاهی به نام 'سام اسپید' است که از سوی زنی جوان مامور

یافتن خواهر مفقود شده اش می شود. در این میان با کشته شدن همکار سام (مایلز آرچر)، حوادث سیر دیگری به خود گرفته و ماجراهای پیچده ای به وجود می آید. 'شاهین مالت' با نقش آفرینی 'همفري بوگارت' بازیگر مورد علاقه هیوستن (که این همکاری در ساخت آثار بعدی نیز ادامه یافت)، به قدری استادانه ساخته شد که پس از گذشت هفتاد سال از ساخت، همچنان تازه و بکر جلوه کرده و معماهایش تماشاگر امروزی را مجذوب می سازد.

هیوستن در تولید این فیلم به شدت به رمان 'دشیل همت' وفادار ماند و شخصیت یگانه 'سام اسپید' را براساس آن خلق کرد. هیوستن در ۱۹۴۲، ۳ مستند کارگردانی کرد که در دوران اوج جنگ جهانی دوم عاری از لحن تبلیغاتی و به دور از

شعارهای میهن پرستانه بودند: گزارش از آلتوتیانز (۱۹۴۳)، نبرد سن پیترو (۱۹۴۴) و بگذار روشن باشد (۱۹۴۵) مجموعه این آثار بودند که درباره سربازان معلول و تأثیرات روانی جنگ ساخته شده بودند. این آثار وزارت جنگ آمریکا را تا حدی وحشت زده کردند که تا ۳۵ سال در توقیف به سر بردند. نخستین فیلم هیوستن پس از پایان جنگ و دومین اثر او پس از شاهین مالت، گنج های سیرا مادره (۱۹۴۸) بود که مضمون مورد علاقه او را در مشخص ترین شکل به نمایش می گذاشت؛ جستجویی بیمارگونه که به فاجعه می انجامد.

از نکات برجسته فیلم باید به گروه بازیگران آن متشکل از همفري بوگارت و والتر هیوستن اشاره کرد که هیوستن پدر برای بازی اش در نقش پیرمرد بانمک 'گنج

های سیه را مادره، اسکار بهترین نقش مکمل را دریافت کرد.

جان هیوستن نیز در مراسم اسکار فوق العاده موفق عمل کرد و با این اثر جاودان، اسکار های بهترین کارگردانی و فیلمنامه را به خود اختصاص داد.

در همین سال وی فیلم 'کلی لارگو' را براساس نمایشنامه ای از 'مکسول اندرسن' ساخت.

فیلمی تلخ با بازی 'همفري بوگارت'، 'لورن باکال' و 'ادوارد جي رابینسون' که نتوانست موفقیت های 'گنج های سیرا مادره' را تکرار کند.

هیوستن با فیلم بعدی خود جنگل آسفالت (۱۹۵۰) الگویی را برای تمام فیلم های بعد از خود درباره سرعت بنا نهاد. او که در اینجا جنایت را شغلی همچون شغل های دیگر معرفی می کند، گنگسترهای خرده پا و محکوم به شکست خود را با نوعی همدلی بی طرفانه می نگرد. تقدیرگرایی و ناامیدی حاکم بر فضای فیلم بی نظیر است و بازی ها همه در حد کمال هستند. استرلینگ هیدن، لوییس کلهرن، سام جانی و... شاید بهترین بازی هایشان را در این فیلم ارائه داده اند و فیلمبرداری و موسیقی فیلم در آفریدن فضای خفقان آور فیلم سهم عمده ای دارند. این شاید بهترین فیلم هیوستن، فیلم محبوب ژان پییر ملویل بود که خود از معتبرترین کارگردان های ژانر گنگستری در فرانسه محسوب می شد.

هیوستن پس از ساخت فیلم هایی از جمله 'مولن روژ' و 'آفریکن کوین'، به سراغ رمان وسوسه کننده 'موبی دیک' رفته و فیلمی سرگرم کننده و در عین حال تفکر برانگیز از این رمان درخشان ساخت. شخصیت کاپیتان 'آهاب' با پای چوبی که بدنبال گرفتن انتقام از نهنگی عظیم الجثه است، درونمایه اصلی فیلم را تشکیل داده و نبرد پایانی اش با نهنگ یاد شده در زمره بهترین فصل های تاریخ سینما به حساب می آید.

هیوستن نیز به مانند خالق رمان، بیشتر تمرکز خود را روی شخصیت عجیب و غریب 'آهاب' گذاشته و انتقام را دستمایه قرار داده است. بازی فوق العاده 'گریگوری پک' در نقش کاپیتان 'آهاب' از نقاط قوت فیلم است که در کنار کارگردانی درخشان

هیوستن قرار گرفته و اثری شایسته را رقم زد.

در سال ۱۹۶۱ هیوستن اولین فیلم وسترن خود به نام نابخشوده را ساخت که از آثار دیدنی ژانر محسوب می شود و برت لنکستر و ادري هیپرن در آن می درخشند. البته خود هیوستن علاقه ای به این فیلم نداشت. چون در نظر داشت فیلمی درباره نژادپرستی بسازد در حالی که تهیه کنندگان بیشتر به دنبال اکشن بودند. شاید این نارضایتی دلایل فرامتنی هم داشته باشد که مربوط به مشکلات پشت صحنه فیلم بودند. از جمله این که هیپرن که اعلام نکرده بود باردار است از اسب افتاد و بچه اش سقط شد، قایق یکی از بازیگرهای فیلم واژگون شد، ۳ نفر از تکنسین های فیلم بر اثر سقوط هواپیما کشته شدند و... اما با همه این اوصاف، نابخشوده یکی از فیلم های دیدنی این فیلمساز است. سال بعد هیوستن وسترن دیگری ساخت به نام ناجورها (۱۹۶۱) که مرثیه ای است بر غرب وحشی و تلفیق پیچیده ای از کشمکش های درونی. هر چند فیلم به اندازه نابخشوده، قرص و محکم نیست و ساختار دراماتیک و ریتم فیلم دارای اشکالات عمده ای هستند اما به لطف بازی خوب کلارک گیل که واقعا فراتر از حد انتظار در این فیلم ظاهر شد، فیلمی دیدنی و قابل تحمل است. این آخرین حضور کلارک گیل جلوی دوربین بود و همچنین آخرین نقش آفرینی مرلین مونرو. می توان دلیل بازی نه چندان منسجم مونرو را براحتهی حدس زد و بحران های زندگی واقعی اش را که به خودکشی او پس از این آخرین فیلمش ختم شد، در این قضیه موثر دانست.

جان هیوستن در سال ۱۹۶۶ فیلم 'کتاب آفرینش' را با رویکردی دینی که به بازسازی و روایات شخصیت های کتاب مقدس می پرداخت، تولید کرد.

پس از تولید این اثر، در اواخر دهه ۶۰ و آغاز دهه ۷۰ میلادی، ستاره اقبال جان هیوستن رو به افول نهاد و دیگر کمتر خبری از آثار درخشان او در دهه پنجاه بود. در این دوران وی به ساخت فیلم هایی متوسط از جمله 'شب ایگوانا'، 'کازینو رویال' روی آورد و فقط کارنامه کاری خود را به لحاظ کمی پر بارتر کرد. شهر فربه، مامور مکینتاش، مردی که

میخواست سلطان باشد و مردگان از آثار متاخر قابل تامل هیوسن بودند.

او در ۲۸ اوت سال ۱۹۸۷ در میدلتاون، رود آیلند از عوارض ناشی از حمله قلبی درگذشت. هیوستن در گورستان هالیوود فوراور در هالیوود، کالیفرنیا به خاک سپرده شده است.

او فیلم نامه بیشتر ۳۷ فیلمی که کارگردانی کرده را خود نوشته که بسیاری از آنان امروزه جزو آثار کلاسیک تاریخ سینما شمرده می شوند: شاهین مالت (۱۹۴۱)، گنج های سیرامادره (۱۹۴۸)، کیلارگو (۱۹۴۸)، جنگل آسفالت (۱۹۵۰)، قایق آفریکن کوین (۱۹۵۱)، مولن روژ (۱۹۵۲)، ناجورها (۱۹۶۰) و مردی که میخواست سلطان باشد (۱۹۷۵). هیوستن طی دوران فعالیت ۴۶ ساله اش، ۱۵ بار نامزد دریافت جایزه اسکار شد که دو بار به دریافت آن نائل گردید.

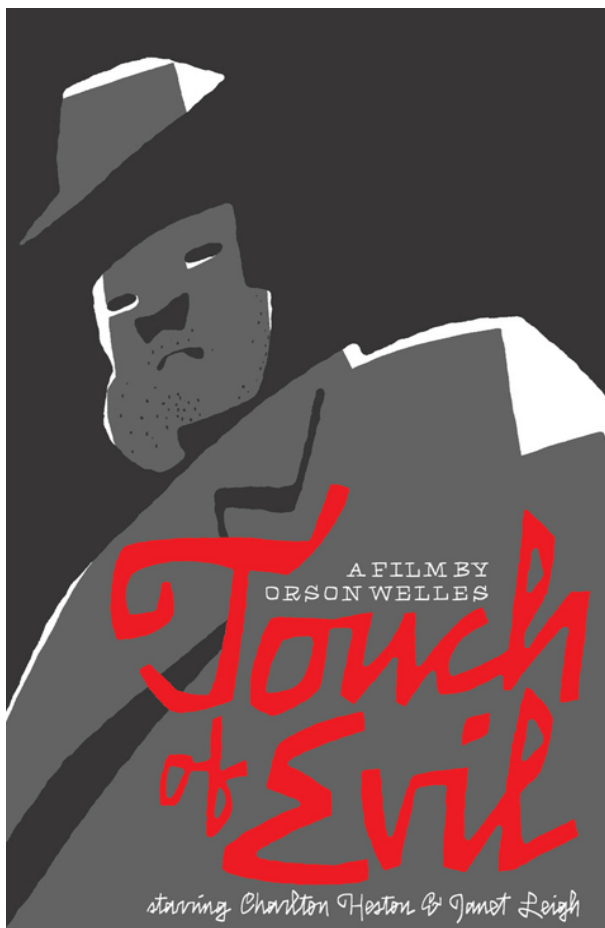
او همچنین دو بار در سال های ۱۹۸۶ و ۱۹۴۹ جایزه بهترین کارگردانی گلدن گلوب را برای افتخار خانواده پریمی و گنج سیرامادره کسب کرد و در سال ۱۹۸۴ یکی از نامزدهای نخل طلای کن بود. و پیرترین شخصی است که نامزد اسکار بهترین کارگردان در ۷۹ سالگی برای فیلم شرف خانواده پریتی شد. او همچنین صاحب امتیاز خانواده ای که سه نسل آن برنده جایزه اسکار شده اند است، چرا که پدرش والتر و دخترش آنجلیکا هیوستن برای بازی در فیلم های گنج های سیرامادره و شرف خانواده پریتی، که کارگردانی هردو را نیز خود به عهده داشته، برنده جایزه اسکار شدند.

منابع:

1. www.kargardananejahan.blogfa.com/cat-52.aspx

2. Wikipedia

3. IMDB



خلاصه داستان

شهری در مرز امریکا و مکزیک. بازرس ویژه ی مواد مخدر دولت مکزیک با «هنک کویینلن» (ولز)، کارآگاه امریکاییِ خلافکار و در شرف بازنشستگی درگیر می شود...

Touch Of Evil

Directed By:
Produced By:

Orson Welles
Albert Zugsmith
Rick Schmidlin
Novel: Whit Masterson
Orson Welles
Orson Welles
Charlton Heston
Janet Leigh

Written By:
Screenplay:
Starring:

Henry Mancini
Russell Metty, Asc
Aaron Stell
May 21, 1958
95 Minutes
United States
English

Music By:
Cinematography:
Editing By:
Release Dates:
Running Time:
Country:
Language:

نشانی از شر

نویسنده: سعید رحیمی

شخصیت‌ها و هدف‌های دوربین نیز مجاز هستند که به تنهایی از کادر خارج شوند و خلا عدم حضورشان را پیرنگ با ظاهر کردن شی‌ای جایگزین، جبران می‌کند. پس حرکت دوربین داستان‌گونه به نظر می‌رسد بدین ترتیب که دیگر شخصیت‌ها و اشیا دوربین و حرکت آن را کنترل و یا توجیه نمی‌کنند بلکه دوربین اشیا و شخصیت‌هایی را انتخاب می‌کند تا استقلال خود را در ایجاد و بیان سیستمی داستان‌گو نمایان کند. نکته بسیار جالب این است که همواره تصویر هم در کادر و هم در خارج از آن، چیزی را به تماشاگر نمایش می‌دهد.

مصالح غیر داستانی اضافه شده باشد. در این میان ذکر این نکته که این **سکانس یک برداشت بلند است و به نوعی نشان‌دهنده یک لحظه کامل داستان است، ضروری است.** بدین معنی که با یک ترکیب زمانی - مکانی بدون نقص و خالی از مونتاژ رو به رو هستیم. پس بالطبع دوربین در اوج اعلام استقلال خویش است و وجود میزانشن‌های بسیار چشمگیر در این سکانس خودنمایی می‌کند. هدف از این نوشته بررسی کارکرد یک برداشت بلند است که مثابه یک جز بزرگ از یک فیلم می‌تواند الگوی فرمال خود را داشته باشد، آن را بسط دهد و خط سیر خود را دنبال کند. نکته مهم دیگر پاسخ به این مورد است که در مواجهه با چنین موردی از خود می‌پرسیم این برداشت چگونه ادامه پیدا می‌کند و کی پایان خواهد یافت. الگوی فرمی نهفته در این سکانس را شاید بتوان با این عبارت بیان کرد: **سیستمی داستان‌گو بر اساس استقلال دوربین.** در توضیح این که، دوربین می‌تواند هدف‌های خود را نادیده بگیرد و

«نشانی از شر» شاید یکی از نمونه‌ای ترین آثاری باشد که مصداق بارز این جمله است: «فیلم‌ها صرفاً شروع نمی‌شوند بلکه آغاز می‌شوند.» سکانس افتتاحیه این اثر زمینه‌ای فراهم می‌کند که بدانیم چه چیزی قرار است اتفاق بیافتد و ما را چگونه با روایت درگیر می‌کند. سکانسی که در آن، پیرنگ با عرضه مجموعه‌ای از کنش‌ها که قبلاً آغاز شده است به دنبال ایجاد کنجکاوی است، تا این که تماشاگر علت‌های ممکن را در مورد حوادث عرضه‌شده، بررسی کند. پیرنگ اهمیت وقایع داستان و خصوصیات شخصیت‌ها را در آغاز فیلم به رخ می‌کشد تا انتظارات ما را طوری شکل دهد که بتوانیم برای معلول‌هایی که می‌بینیم علت‌های ممکن را تصور کنیم. در این افتتاحیه علاوه بر وقایع عرضه شده و همچنین وقایع استنباط شده داستانی، مصالح غیر داستانی اضافه شده‌ای نیز هست. در بعضی از نسخه‌های فیلم تیتراژی که در لابه لای این سکانس است و صدای موسیقی متن، شاید نمونه‌ای‌ترین مثال این

بررسی ساختار سکانس افتتاحیه

سکانس افتتاحیه فیلم با نمای بسته‌ای از یک دست در حال تنظیم ساعت یک بمب آغاز می‌شود. بمبی که به نحوی آن را می‌توان علت تمامی کنش‌های بعدی دانست.



بعد از این که دست خرابکار بمب را فعال می‌کند، صدای خنده زنی خارج از قاب شنیده می‌شود، دوربین به سمت چپ پن می‌کند تا منبع این صدا را نشان دهد؛ زن و مردی که در حال قدم زدن هستند.



سپس دوربین به خرابکار این امکان را می‌دهد که از کادر عبور کند و از سمت راست خارج شود و خود به دنبال او حرکت می‌کند، در امتداد حرکت او دوربین روی دیوار سایه خرابکار را که خلا حضورش در کادر را توجیه می‌کند به نمایش می‌گذارد.



در نهایت، مشاهده می‌کنیم خرابکار به یک اتومبیل پارک شده می‌رسد و پشت در صندوق عقب آن زانو می‌زند و قبل از این که او از سمت راست کادر خارج شود دوربین در موقعیتی پایین‌تر از سطح

خط دید، خودرو را به نمایش می‌گذارد.



سپس به سرعت در حالی که خرابکار در حال فرار است و قربانیان سر می‌رسند و سوار آن می‌شوند به بالا کرین می‌کند و زمانی که به بالاترین ارتفاع خود می‌رسد لحظاتی بسیار کوتاه بدون حرکت باقی می‌ماند. می‌توان گفت دوربین آشکارترین حالت استقلال خود را دارد.



نکته در خور توجه این که هنگامی که قربانیان اتومبیل را روشن می‌کنند در باند صدا موزیک جدیدی پخش می‌شود که جدا از موسیقی متن به گوش می‌رسد؛ این صدای رادیو ماشین است. خودرو شروع به دور زدن ساختمان می‌کند و دوربین نیز در همان ارتفاع اما با زاویه دیدی که اندکی رو به بالا آمده است ساختمان را از سمت چپ تصویر می‌گذراند.



با ورود اتومبیل به خیابان صدای سوت یک پلیس شنیده می‌شود که از سمت راست کادری که حالا اتومبیل را از روبه‌رو و در ارتفاعی اندکی بالاتر از سطح خط چشم نشان می‌دهد، وارد می‌شود و دستور توقف اتومبیل را می‌دهد.



دوربین به عقب می‌کشد و صدای موزیک اتومبیل کم می‌شود. (صدای موسیقی متن بیشتر به گوش می‌رسد). این خلا عدم حضور پررنگ اتومبیل در کادر را با مردی که از سمت چپ به راست کادر در حال هل دادن چرخ دستی است پر می‌کند.



و به محض خروج از قاب اتومبیل مجدداً شروع به حرکت می‌کند. (دقت کنید به انتخاب دوربین در قبال سوژه‌ها). اتومبیل به توقفگاه دوم می‌رسد و دوربین با خط اریبی همچنان به عقب می‌رود و اینک اندکی در ارتفاع بالاتر است، توقف کوتاهی می‌کند و بلافاصله بعد از ورود جنت لی و چارلتون هیوستن از سمت راست کادر با شیب ملایمی شروع به پایین آمدن می‌کند و آن‌ها را هدف خود قرار می‌دهد.





تمرکز دوربین حالا بیشتر روی جنت لی و چارلتون هیوستن است و ماشین به طور عمدی درجه دوم توجه قرار گرفته است، (اعلام استقلال دوربین در انتخاب اهداف داستان‌گویی خود)، حال دوربین به ارتفاع پایین‌تری آمده و ثابت شده است و روایت‌گری را معطوف به دیالوگ‌های بین بازیگران کرده است. صدای اعتراض راننده اتومبیل با خروج بازیگران از سمت چپ کادر به گوش می‌رسد، دوربین به سمت چپ پن می‌کند و اتومبیل را برای لحظاتی در مرکز توجه خود قرار می‌دهد.



بعد مجدد از سمت چپ خارج می‌شود و در انتهای کادر تقریباً خالی دوباره چارلتون هیوستن و جنت لی را نشانه می‌رود، به آن‌ها نزدیک می‌شود و آن دو در یک نمای متوسط همدیگر را در آغوش می‌گیرند. (دوربین برای نشان دادن دیالوگ‌ها نیز انتخاب‌گری می‌کند، دقت کنید که در طول مسیر پیاده‌روی مکالمه‌ای بین جنت لی و جان هیوستن شنیده نمی‌شود). صدای مهیب انفجار شنیده می‌شود و توجه هر دو به نقطه مقابل جلب می‌شود. کات به اتومبیل غرق در آتش از نقطه نظر ایشان.



و بازیگران از کنار اتومبیل بمب‌گذاری شده رد می‌شود در حالی که خودرو کنار خیابان متوقف شده است.



در هنگام قدم زدن آن‌ها شلوغی و هرج و مرج و موقعیت جغرافیای محیط خودنمایی می‌کند.



(استفاده دوربین برای معلوم کردن فضای داستان). عبور عابران پیاده از همه طرف و در نهایت جایگزینی خلا با هرج و مرج خیابانی تا جایی که دوباره اتومبیل این بار از سمت راست ایستگاه پلیس جنت لی و چارلتون هیوستن از سمت چپ آن وارد می‌شوند.



توجه کنید که این بار دوربین در ارتفاعی بالاتر از سطح دید همچنان حرکت اریب خود را به عقب ادامه می‌دهد و داستان‌گویی خود را با پر و خالی شدن کادر از آدم‌های صحنه روایت می‌کند. با شنیدن این جمله «که شما یک آمریکایی هستید» ماشین و عابرین پیاده به هم می‌رسند و پشت سر افسر پلیسی که از سمت راست کادر وارد تصویر می‌شود، تصویر ثابت می‌شود.

(دقت کنید به جایگزینی پیرنگ در ازای حذف شخصیت‌های قبلی). اندکی بعد تر اتومبیل از کنار ایشان از سمت راست کادر وارد می‌شود و از سمت چپ خارج می‌شود در این میان با نزدیک‌تر شدن اتومبیل به فضای کادر صدای موزیک در حال پخش از رادیو بیشتر به گوش می‌رسد.



(استفاده پیرنگ از موسیقی رادیو اتومبیل و موسیقی متن فیلم در ازای دوری و نزدیکی دوربین به اتومبیل). این استقلال دوربین در این که هدف خود را چگونه پیدا می‌کند و ممکن است بقیه شخصیت‌ها را در جایی از کادر تنها رها کند، باز خودنمایی می‌کند. حال اندکی کادر تقریباً ثابت، اما رونده به سمت چپ تصویر (یک نمای انتقالی)، قدم زدن جنت لی و چارلز هیوستن را نمایش می‌دهد و خبری از ماشین بمب‌گذاری شده نیست و این توهم که حال در میان این جمعیت و شلوغی اتومبیل کجاست تماشاگر را در بر می‌گیرد.



(مصادق بارزی از داستان‌گویی دوربین در خارج از کادر تصویر). مجدد صدای باند صوتی موزیک پخش شونده به گوش می‌رسد



جمع بندی

به طور کلی می‌توان گفت این برداشت بلند، بر قطعی که بالاخره در پایان آن اتفاق می‌افتد تاکید بیشتری دارد (در مقایسه با این که اگر خود افتتاحیه هم یک برداشت بلند نمی‌بود و از قطع‌های کوچکتری استفاده می‌کرد.) در این میان شاید مهمترین مسئله این باشد که این برداشت الگوی بسط درونی خاص خود را دارد، بدین گونه که ما انتظار داریم بمبی که در آغاز دیده‌ایم یک جایی منفجر شود و در حین استمرار برداشت بلند منتظر آن انفجار هستیم. در ضمن این برداشت جغرافیای صحنه (مرز بین مکزیک و آمریکا) را مشخص می‌کند و حرکت دوربین با ثبت یک در میان اتومبیل و جنت لی و چارز هیوستن در حال قدم زدن، دو محور جدا از هم علت و معلولی روایت را که در ایستگاه پلیس به هم خواهند رسید در هم می‌تند. بدین ترتیب زن و شوهر به درون کنش مربوط به بمب‌گذاری می‌شوند. در ادامه این که این برداشت با کشاندن ما به درون یک فرآیند تعلیق آمیز از بسط و گسترش روایت، واکنش ما را سمت و جهت می‌دهد. و تمامی این الگوهای پیچیده روایتی و سبکی از رویدادهایی که در حال پیشرفت به یک هدف هستند و در یک برهه واحد زمانی قرار است اتفاق بیافتد فقط با برداشت بلند قابل ارائه است.

شاید دیدن «نشانی از شر» به اندازه تحلیل آن سخت و پیچیده نباشد، اما می‌توان به قطعیت بیان کرد همه لذت دیدن این اثر در همین پیچیدگی‌های فرمی آن است که به نحوی ساده بر روی پرده نقش می‌بندد.

مردی که آینده ای نداشت

نشانی از شر

نوشته: پیتر وولن

گردآوری و تلخیص: شیوا اسفاری

«نشانی از شر» به سرعت و به شکل کارآمدی در فاصله میان هجدهم فوریه تا دوم آوریل ۱۹۵۷ فیلمبرداری شد. در تابستان، کمی پس از آن که اورسن ولز کار تدوین را به پایان رساند و برای گذراندن تعطیلات به مکزیک رفت، کمپانی یونیورسال نگرانی‌هایش آغاز شد، اختیار فیلم را در دست گرفت و طی شش ماه صحنه‌هایی را از نو فیلمبرداری و به فیلم اضافه کردند و حدود پانزده دقیقه هم از آن کم کردند. بالاخره فیلم را در فوریه ۱۹۵۸، چند هفته پس از بازگشت اورسن ولز به اروپا به همراه همسر ایتالیایی‌اش، بدون هیچ تبلیغاتی نشان دادند. سال‌ها بعد (در ۱۹۷۵) آرشیویستی به نام باب اپستین نسخه ای ۱۰۸ دقیقه ای از فیلم کشف کرد که هرچند دقیقاً نسخه تدوین شده توسط ولز نیست ولی بسیار به آن نزدیک است، یا امیدواریم باشد.»

کارگردانی این فیلم به شکل تصادفی به اورسن ولز رسیده بود. وی به تازگی از محل تبعیدش، از اروپا به آمریکا بازگشته بود و در زندگی کاری اش در روی صحنه بردن چند نمایشنامه کلاسیک در گروه تئاتری سیتی سنتر نیویورک چندان توفیقی نیافته بود. پس از آن به لاس وگاس و هالیوود رفته و در این حین دیگر امیدش را به کارگردانی از دست داده بود. ابتدا در فیلم مردی در سایه نقش کوچکی را گرفت و پس از آن همان تهیه کننده، یعنی آلبرت زوج اسمیت، نقش دیگری در یک تریلر پلیسی به او پیشنهاد کرد. «فیلمنامه را برای چارلتون هستن فرستادند تا شاید قانع شود نقش اصلی فیلم را در کنار (یا شاید در مقابل) اورسن

ولز کبیر قبول کند... هستن در میان تعجب زوج اسمیت، نقش را پذیرفت به شرط آن که ولز علاوه بر بازی آن را کارگردانی کند. هستن گفت: «میدانی، ولز کارگردان خیلی خوبی است. این ایده فوق‌العاده‌ای است.» زوج اسمیت موافقت کرد. ده سال بود که ولز در هالیوود فیلم نساخته بود... با موافقت زوج اسمیت ولز بنا کرد به بازنویسی «نشانی از شر» (نام فیلم را هم او عوض کرد)، ورسیون پل مونتاش را ویران کرد، به سراغ کتاب اصلی ویت مسترسن رفت و تغییرات بنیادین خاص خودش را اعمال کرد. او ملیت زن و شوهر را معکوس کرد، شوهر یک مرد آمریکایی بود که با زنی مکزیک‌ای ازدواج کرده بود؛ در شکل جدید قهرمان فیلم (میگوئل وارگاس که نقشش را هستن بازی می‌کرد) مکزیک‌ای شد و زنش سوزان (جنت لی) آمریکایی؛ خود ولز نقش کاپیتان هنک کویینلان، پلیس فاسد و نژادپرست فیلم را بازی کرد.»

ولز در این فیلم به «همراهان و دوستان» خود هم نقش‌هایی داد. از این جمله دوستان، مارلنه دیتربش که نقش مهم تانیای فالگیر را ایفا کرده و پیش از آن هم به عنوان «وردست» برای ولز کار کرده بود. این نکته نیز شایان ذکر است که «متل این فیلم و متل شوم فیلم روح هیچکاک را که در هر دو جنت لی قربانی بود، رابرت کلت ورتی طراحی کرده بود.» در نشانی از شر، «اساسی‌ترین تصمیم، تغییر مکان وقایع از کالیفرنیا به جنوبی به مرز مکزیک-آمریکا بود... با این تغییرات و موارد دیگر، فیلم به شکل مستقیم‌تری به مضمون «عبور از مرز» می‌پردازد،

ماجرایی پر از تنش نژادی که طی آن مأمور پلیس مکزیک می‌کوشد پلیس آمریکایی را به دلیل انحراف از قانون به دام بیندازد. البته هم زمان، ولز اهمیت نقش خودش-هنک کویینلان، «پلیس بدهیت» و سنگین وزن فیلم- را به قیمت تقلیل نقش آرمانی وارگاس افزایش داد. «نشانی از شر» با نمای درشت یک بمب آغاز می‌شود. دستی ساعت بمب را تنظیم می‌کند -صدای تیک تاک بمب شروع می‌شود. صدای خنده. مرد بمب به دست می‌چرخد. حرکت دوربین. در مرز مکزیک هستیم. مرد و زنی قدم زنان از زیر طاقی نزدیک می‌شوند. در راهرویی می‌پیچند و ناپدید می‌شوند. صدای طبل. ریتم آمریکای لاتین. مرد بمب به دست میدود کنار دیواری روشن. سایه دراز و خوفناکش نیز دنبالش روان است. دوربین تعقیبش می‌کند و می‌گریزد. دوربین می‌چرخد تا زن و مرد را که به ماشین نزدیک می‌شوند نشان دهد. صدای سازهای بادی برنجی با ریتم جاز. دوربین به سمت بالا می‌رود و آن‌ها را که با ماشین در خیابان حرکت می‌کنند تعقیب می‌کند. طاقی‌ها، تقاطع. همه این‌ها در یک نما. دوربین مدام حرکت می‌کند، بالا و بالاتر می‌رود. تقاطعی دیگر. مرد سبزه‌ای به همراه زنی مو بور از جلوی ماشین رد می‌شوند. دوربین پایین می‌آید و آن‌ها را که بعداً می‌فهمیم وارگاس و سوزان هستند تعقیب می‌کند. آدم‌ها در رفت و آمدند. زن و مرد به ماشین می‌رسند، چون راه را گله‌ای بز بند آورده. جمعیت بیش‌تر می‌شود. یک ایستگاه مرزی. ماشین به آن‌ها می‌رسد. وارگاس را مأموران گمرک می‌شناسند

که بابت دستگیری باند بین‌المللی قاچاق مواد مخدر به او تبریک می‌گویند. زن داخل ماشین شکایت می‌کند که صدای تیک تاکی توی گوشش می‌پیچد. میگوئل (یا مایک) و سوزان وارد آمریکا می‌شوند. ماشین دنبال‌شان می‌آید. در میانه مغالزه این دو، انفجاری به وقوع می‌پیوندد. کات. این نمای افتتاحیه مشهور در شب و خارج از استودیو، در خیابان‌های محله‌ای در حومه لس آنجلس فیلمبرداری شد که ولز آن جا را برای فرار از نظارت استودیو انتخاب کرده بود. این نما درجه‌ای است به دنیای منطقه مرزی، دنیایی پر از گنگسترهای روان پریش جوان، اتاق‌های کثیف مثل، سالن‌های نمایش زنده، ایستگاه‌های فکسنی مرزی، زندان‌های درب و داغان، کانال‌های بدبو و کاباره‌های ارزان‌قیمت. مغالزه‌ای که با صدای انفجار نیمه کاره می‌ماند دیگر تجدید نمی‌شود، تا این که سوزان مورد اذیت و آزار قرار می‌گیرد، دزدیده می‌شود و به او مخدر تزریق می‌شود. این زوج درست پیش از پایان فیلم به هم می‌پیوندند، هنگامی که میگوئل به او می‌گوید: «همه چیز تمام شد، سوزی. من می‌برمت خانه. خانه.» خانه؟ خانه کجاست؟ بخش آمریکایی شهر، نژادپرست و شرارت باز؟ با مکزیکی سیتی که وارگاس بابت درگیری با قاچاقچیان دائم جاننش در خطر است؟»

از مرکوری تا مکزیک

«نشانی از شر» با تakedی که بر مکزیک و نفرت نژادی می‌کند در کارنامه سینمایی ولز یک واقعه تصادفی نیست: تعهد سیاسی او به طور مشهودی رگه سرخی است که در مجموعه فعالیت‌هایش به چشم می‌خورد - به ویژه عقاید ضدفاشیسم، و تعهدش نسبت به آمریکای لاتین و سیاهان در خود آمریکا. بجز فیلم‌های «همشهری کین» و «بزرگ خاندان آمبرسن» که در لس آنجلس ساخته شد، و «همه‌اش حقیقت است» که آن را در برزیل ساخت، بقیه فیلم‌هایش همه شان وجوه سیاسی و ضدفاشیستی داشتند و عمدتاً در مورد مکزیک بودند. هنگامی که ولز از برزیل بازگشت، مجدداً خود را درگیر وقایع سیاسی لس آنجلس کرد. در آن زمان وی یک برنامه رادیویی به نام «سلام، آمریکایی‌ها» را آغاز کرد که در

این برنامه، وقایع سیاسی آمریکای لاتین را گزارش می‌کرد.

«دست آخر آرزوهای او هیچ ثمری نداد و او نیز همچون بسیاری دیگر از کهنه‌کاران جبهه مردمی، آمریکا را به حالت تبعید به قصد اروپا ترک کرد. وقتی به آمریکا بازگشت، مقدمات ساختن نشانی از شر را آغاز کرد، ...»

«نشانی از شر» فیلمی است که ولز با آن به خلافتانه ترین شکلی هرچه را در «کین» یافته بود از نو به کار گرفت - راهی بود برای ساختن یک فیلم ضدفاشیستی با ساختار متکی بر جست و جو، برای آشکار کردن حقیقتی که قدرت آن را پنهان کرده است، نمایش نوعی شالوده شکنی به دور از خودبینی سیاسی. هر دو فیلم ساختار اولیه‌شان مشابه است، افشاگری درباره یک مرد ظاهراً بزرگ به عنوان یک فریبکار، هرچند او همچنان حس احترام اجباری ما را بر می‌انگیزد. ولز در «نشانی از شر» این مدل را گرفت و آن را با شیفتگی و دغدغه همیشگی‌اش نسبت به مکزیکی‌اشباع کرد و به این ترتیب یک فیلم ماجراجویی را به قصه‌ای ضدفاشیستی بدل کرد که در آن بر نژادپرستی آمریکایی همچون سکوی بالقوه فاشیسم آمریکایی تاکید شده بود. در این جا نیز همچون «کین» به چهره هیولوار شخص خودبین بیش از جست و جوگر اهمیت داده شده بود، گرچه به هر حال وارگاس از روزنامه نگار فیلم «کین» آشکارا نقش مهم‌تری داشت.

اما همانطور که چارلتون هستن با نارضایتی اشاره کرده، کوینلان شرور به جای وارگاس کارآگاه - مرکز ثقل فیلم است: کوینلان، این مرد یغور ۱۳۰ کیلویی لندهور. ولز با لایه‌هایی از پوشال، پالتویی گشاد، پف پلاستیکی زیر چشم و بینی مصنوعی حتی بیش از حد معمول غیرعادی و گروتسک است. داستان‌های پلیسی معمولاً دو داستان هستند: داستان الف ماجرای جست و جو، و داستان ب ماجرای جنایت. داستان الف شامل شرح دقیق و کامل داستان ب است، قطعات و اجزایی که در طی جست و جو پرده از آن‌ها برداشته می‌شود. اما در نشانی از شر جنایتکار در طول جست و جو نیز همچنان به جنایت‌هایش ادامه می‌دهد - اعمال خلاف تا صحنه پایانی ادامه می‌یابد، و

با تیراندازی در کانال و مرگ کوینلان پایان می‌یابد (او را بهترین دوستش از پا درمی‌آورد).

ولز آشکارا می‌خواست فیلمی سیاسی و اخلاقی بسازد، طوری که مرکز توجه فیلم، کوینلان محکوم شود، به خاطر نژادپرستی‌اش و این که برای مظنون‌ها، قطع نظر از این که گناهکار باشند یا نه، پاپوش می‌دوخت. ولز در مصاحبه‌ای که با آندره بازن و دو نویسنده دیگر «کایه دو سینما» در سال ۱۹۵۸ انجام داد، روی این مورد تاکید کرد. در این مصاحبه ولز در مقابل این عقیده که فیلمش به لحاظ اخلاقی مبهم است مقاومت می‌کند؛ این عقیده که به لحاظ اخلاقی با کوینلان هم دلی می‌کنیم چرا که مکزیکی جوانی که او بازداشت کرده دست آخر اعتراف می‌کند و این به ظاهر کار کوینلان را توجیه می‌کند.

از او می‌پرسند که «آیا این مبهم نیست که در پایان کوینلان به رغم همه حرف‌ها حق داشته چرا که جوان مکزیکی مجرم است؟» و ولز (بی هیچ ابهامی) می‌گوید: «بهتر است که قاتلی آزاد بماند تا این که پلیس از قدرتش سوءاستفاده کند. اگر بخواهیم میان سوءاستفاده پلیس و جنایت بی‌کیفر یکی را انتخاب کنیم، بایستی دومی را انتخاب کنیم.» این که آن فرد مکزیکی گناهکار است یا بی‌گناه «یک ویژگی کاملاً تصادفی فیلمنامه است». ولز با تاکید بر این نکته با دیدگاه بازن، که چنین در شهرت انتقادی کارش موثر بوده، مخالفت می‌کند.

نخست این که ولز (بر خلاف بازن) اصرار می‌کند که مهم ترین بخش کار کارگردان مونتاژ است، چون این تنها موقعی است که او بر کارش کنترل کامل دارد (مگر این که این حق را از او سلب کنند، که اغلب در مورد ولز اتفاق می‌افتاد) و نیز ریتم و ضرباهنگ فیلم در این مرحله شکل می‌گیرد، طوری که «تمام گویایی سینما در اتاق تدوین به‌دست می‌آید». ولز می‌پذیرد که در فیلم‌هایش نما سکانس نقش مهمی دارد - «نشانی از شر» دو تا از این نما سکانس‌های حیرت‌انگیز دارد - اما او این نماها را بیش‌تر نوعی مونتاژ تلقی می‌کند تا کارگردانی. او در این گفت‌وگو با بازن این‌طور نتیجه می‌گیرد: «این اشتباه

است که کار فیلمسازان روسی را به خاطر این که با نماهای کوتاه کار می‌کنند، صرفاً در مونتاژ محدود کنیم. آدم می‌تواند وقت زیادی را صرف مونتاژ فیلمی کند که به صورت نماهای طولانی فیلمبرداری شده، کافی است نخواهیم صرفاً این نماها را پشت سر هم ردیف کنیم». مورد دوم این که او به شدت با این عقیده که سینمای او سینمای ابهام است (چرا که بازن چنین ادعا کرده بود) مخالفت می‌کند. او از نو تکرار می‌کند که «قانون» کویینلان، قانون دسته‌های لینچ است. «کویینلان مجرمان را نمی‌گیرد تا عدالت را اجرا کند بلکه بیشتر می‌خواهد به نام قانون آن‌ها را ترور کند، از قدرت پلیس برای اهداف شخصی‌اش استفاده می‌کند، و این یک قضیه فاشیستی است، برخلاف قانون سنتی و عدالت واقعی» او کویینلان را با کین و هری لایم (شخصیت مشهور فیلم «مرد سوم») مقایسه می‌کند. «همه این آدم‌ها مشابه‌اند، و هر کدام به شیوه خاص خودشان مظهر چیزی هستند که من از آن بیزارم. اما من از این شخصیت‌هایی که خلق کرده‌ام خوشم می‌آید و درک‌شان می‌کنم و احساس هم‌دلی انسانی‌ام را به خود جلب می‌کنند. اما به لحاظ اخلاقی از آن‌ها بیزارم - به لحاظ اخلاقی، نه انسانی».

آینده‌ای در کار نیست

لحظه هیجان انگیزی است. بازن و همکارانش یکپارچه طوری استدلال می‌کنند که انگار ولز عقب نشینی کرده و از نو می‌پرسند آیا این بعد انسانی لزوماً واجد نوعی ارزش اخلاقی نیست؟ آیا هم‌دلی با شخصیت لزوماً «راهی برای آزادی او و یافتن فرصتی برای نجات نیست؟ تو به شیطان فرصتی می‌دهی تا رستگار شود. نکته مهم این است!» اما ولز جا نمی‌زند و طوری جواب می‌دهد که انگار مقابل دادگاه تفتیش عقاید ژانسیست‌ها ایستاده است. می‌گوید که او به شیطان هم حقش را می‌دهد، هر قدر هم که از ضدقهرمان هایش بیزار باشد، چرا که او با هر نوع تعصب مخالف است، حتی تعصب در مقابل شر. «اگر هر عقیده‌ای بخواهد حقی انسانی را نقض کند، من از آن بیزارم» ولی با زیرکی ادامه می‌دهد که: «من همیشه به لحاظ اخلاقی با فیلمنامه‌هایم

درگیر می‌شوم. آن‌ها به خاطر این که در فیلمنامه هستند برایم جالب نیستند، بلکه فقط جنبه اخلاقی مهم است». در اواخر فیلم «نشانی از شر»، کویینلان از تانیای «غافلگیر» (دیتیش) می‌خواهد که آینده‌اش را بگوید. تانیا به شکل هراس‌آوری می‌گوید: «تو آینده‌ای نداری ... همه آینده‌ات را تباه کرده‌ای» اغلب گفته‌اند که تانیا احتمالاً درباره خود ولز حرف می‌زند، درباره خیانت هالیوود به او و زوال او به عنوان یک فیلمساز تجاری. من فکر نمی‌کنم این بهترین شیوه تفسیر این جملات باشد که بخواهیم کارنامه ولز را نوعی شکست و تباهی ارزیابی کنیم. برعکس، او فیلمسازی بود که کل ایده انجام معامله فاورستی با هالیوود را رد کرد و با بی‌پروایی تمام پیشنهادهای وسوسه‌انگیز مفیستوفلس را تحقیر کرد. در واقع به لحاظ اخلاقی، این آینده هالیوود است که به کلی تباه شده، هر چند ممکن است نسبت به جذابیت هولناکش احساس هم‌دلی کنیم.

منابع:

۱. سایت اند ساوند، اکتبر ۹۶

۲. برگرفته از کتاب مفاهیم نقد فیلم - مجید اسلامی



اورسن ولز

نویسنده: مهران بهرامی فارسی

جورج اورسون ولز، در ششم جوئن ۱۹۱۵ در ایالت ویسکنسین در امریکا، در خانواده ای کاتولیک دیده به جهان گشود و سختی ها و مصائب بسیاری را در دوران کودکی تحمل کرد. افول شهرت و اعتبار پدرش، که مخترع لامپ های مشهور دوچرخه بود، او را آزار می داد و تنها ۴ روز پس از تولد ۹ سالگی، مادر خود را که در ۴۳ سالگی به سر می برد، در اثر هپاتیت در بیمارستان شیکاگو از دست داد. پس از این اتفاق، خانواده ی واتسون پذیرفتند که او همراه آن ها زندگی کند و همان هنگام بود که اورسون در حال فراگیری موسیقی بود، چرا که مادرش نوازنده ی پیانو بود و گویی با یادگیری موسیقی به نوعی خودش را تسکین می داد. اولین فعالیت او در زمینه ی موسیقی هم در سن ۱۰ سالگی بود که با دختر خانواده ی واتسون که سرپرستش بودند، فرار کرد و پس از حدود یک هفته، آن ها را در حالی که مشغول به رقص و آواز در کنار خیابان و جمع کردن پول بودند، یافتند. در سپتامبر ۱۹۲۶ به مدرسه ی مستقل و غیرانتفاعی تاد رفت که هزینه ی تحصیل بسیار گزافی داشت. او در این مدرسه با معلم و مدرسی دلسوز و پر بار با نام راجر هیل آشنا شد. هیل، استعداد ها و علایق او را کشف کرد و به او اجازه داد در زمینه ای که علاقه و استعداد دارد فعالیت کند. این امر زمینه ساز این شد که ولز به تولیدات تئاتری بپردازد و همچنین پروژه های اقتباسی و با تجربی خود را به روی صحنه ببرد. در ۱۵ سالگی بود که جسد پدر ۵۸

ساله اش را تنها در هتلی در شیکاگو یافتند. پس از آن بود که او به طور جدی در زمینه ی بازیگری، کارگردانی و نویسندگی تئاتر و سینما مشغول به فعالیت شد و همچنین در رادیو فعالیت هایی داشت و علاوه بر این ها، نویسندگی هم جزو کارهای مورد علاقه ی اش بود و اکنون کتاب هایش - که بعداً به معرفی آن ها خواهیم پرداخت - در بسیاری از دانشکده های سینما و تئاتر دنیا تدریس می شوند و از آن ها به عنوان مراجع و راهنما بهره می گیرند.

پس از فارغ التحصیلی از تاد در می ۱۹۳۱، بورسیه تحصیلی هاروارد را دریافت کرد ولی به جای رفتن به هاروارد، ترجیح داد که به سفر کردن بپردازد.

بعدها، برای مدت زمان کوتاهی در موسسه ی هنری شیکاگو که قبلاً مادرش در آن جا تدریس می کرد، به تحصیل پرداخت. ولز در روابط عاطفی خود به مانند فعالیت های هنری اش چندان موفق نبود. چنان که ابتدا با ویرجیانای نیکلسون در سال ۱۹۳۴ ازدواج کرد و تنها شش سال بعد، یعنی در سال ۱۹۴۰ از او جدا شد. ریتا هیورث همسر بعدی او بود که از سال ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۸ با هم زندگی کردند و دومین ازدواج ناموفق ولز و سرانجام جدایی آن ها در تمام رسانه ها غوغایی به پا کرد. پائولا موری آخرین همسر رسمی

او بود که از ۱۹۵۵ تا هنگام مرگ او به عنوان همسرش محسوب می شد و تنها او شانس این را داشت که حدود ۵ برابر بیش از همسر های سابق ولز با او زندگی کند. البته، دُلُرت دل ریو، بازیگر و خواننده ی مشهور مکزیکی بین سال های ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۱ دوست دختر او بود و همچنین اُجا گُدار، بازیگر، کارگردان و نویسنده ی کروات، از سال ۱۹۶۶ تا لحظه ی مرگ ولز نقش دوست دختر دوم و آخر او را داشت. در غروب نهم اکتبر ۱۹۸۵ آخرین مصاحبه ی ولز ضبط شد و صبح فردایش، دچار حمله ی قلبی شد و چشمانش را برای همیشه بست.

پس از اجرای ۳۴ پروژه ی تئاتری به عنوان بازیگر یا کارگردان، حدود ۱۶۰ فیلم و برنامه ی تلویزیونی به عنوان کارگردان، بازیگر، نویسنده یا گوینده و بیش از ۱۰۰ پروژه ی رادیویی، با رفتنش بسیاری از پروژه های دیگر را ناتمام گذاشت. فیلم هایی که اگر کامل ساخته می شدند، نمایش و فیلم نامه هایی که اگر نوشته می شدند، شاید می توانستند نام ولز را بیش از این جاودان کنند. او توانست افتخارات و جوایز بسیاری کسب کند که دریافت جایزه اسکار ۱۹۴۱ برای فیلم همشهری کین و دریافت نخل طلایی کن ۱۹۵۲ برای اتللو معروفترین آن ها به شمار می روند.

مناسب تر برای ضبط های رادیویی را به دنیای صدای فیلم هایش آورد.



تا به امروز ۱۹ کتاب به قلم خود او در زمینه های مختلف فعالیت هایش روانه ی بازار شده است. آخرین کتابش که توسط انتشارات متروپلیتن نیویورک در سال ۲۰۱۳ به چاپ رسید، نامش «صرف نهار من با ولز: گفت و گو میان هنری جاگلسوم و اورسون ولز» بود که تا این لحظه آخرین کتاب رسمی چاپ شده از او محسوب می شود. همچنین ۱۲ بیوگرافی مشهور و بیش از ۷۰ کتاب مفید درباره ی نقد، بررسی و معرفی فعالیت های مختلف او و نبوغ و نوآوری هایش توسط نویسندگان مختلف در مکان های مختلف جغرافیایی نوشته و چاپ شده است.

اقتباس تئاتری و دو مکبث و همچنین روایت نمادگرایانه جولیو سزار جزو موفق ترین پروژه های تئاتری او محسوب می شوند. در رادیو، اولین بار با اجرای جنگ رویاها اثر هربرت جرج ولز در سال ۱۹۳۸ نیز توانست به شهرت بی نظیری برسد. در سینما هم همشهری کین او جزو شاهکارش محسوب می شود.

پروژه های سینمایی او سرشار از تدوین بودند و او سال ها با ناشران بر سر این مسئله درگیری داشت که در نهایت موجب شد که آرکایو ناشران، جایگاه همیشگی بیشتر فیلم های ساخته شده توسط او باشند. فیلم های همشهری کین، آمبرسون های باشکوه، غریبه، بانویی از شانگهای، مکبث، نشانی از شر و محاکمه، شماری از فیلم های موفق او در عرصه ی سینما محسوب می شوند.

از نوآوری هایش در زمینه ی سینما می توان به استفاده ی خلاقانه از نورپردازی با کنتراست خاص و بالا که به چیاکورا معروف است، زاویه های غیر معمول قرار گیری دوربین، تصویر برداری با فوکس عمیق، اشاره کرد.

از آنجایی که ولز با رادیو و امکانات و ویژگی های آن آشنایی داشت، از آن به عنوان نوعی نوآوری جدید در صدا، در فیلم هایش بهره گرفت. به طوری که **افکت ها و ویژگی صوتی رادیو، میکس و مسترینگ و حتی میکروفون های**

معرفی منابع و پیشنهاد:

از میان تمام مراجع و کتاب های مختلف، وب سایت www.wellesnet.com، که منبع بخشی از این مقاله بوده، اطلاعات جامع و بسیار سرشاری درباره ی تمام جوانب زندگی ولز، چه خصوصی و چه کاری، از معرفی و مقاله های علمی هنری گرفته تا دست نوشته و آلبوم عکس های خانوادگی و مصاحبه هایش را در بر دارد و توصیه می شود به آن مراجعه کنید. علاوه بر آن کتاب «طلوع و غروب نابغه ی آمریکایی»، نوشته ی چارلز هیگام که توسط انتشارات سن مارتین نیویورک در سال ۱۹۸۵ به چاپ رسیده برای نوشتن بخشی از این مقاله نیز کار برده شده و مطالب بسیاری مفیدی برای علاقه مندان دارد. برای کسانی که خواندن کتاب های بسیار تخصصی از حوصله ی شان خارج است و می خواهند یک کلیتی درباره اورسون ولز کسب کنند. برای پایان نیز نقلی از او می آوریم که در این روزگاران توجه به آن می تواند تمرینش باشد و به نوعی هم نصیحتی را در خود دارد: «دشمن هنر، عدم وجود محدودیت هاست»



خلاصه داستان

نیل مک کالی» (دنیرو)، سارقی است که تخصصش انجام سرقت های بزرگ و پرخطر مثل حمله به بانک و وسایل نقلیه ی مخصوص حمل و نقل پول و اوراق بهادار است. «وینسنت هانا» (پاچینو) نیز کارآگاهی است لس آنجلسی که مصمم است او را به دام بیندازد...

Heat

Directed By:

Produced By:

Written By:

Starring:

Michael Mann

Michael Mann

Michael Mann

Al Pacino

Robert De Niro

Tom Sizemore

Diane Venora

Elliot Goldenthal

Music By:

Cinematography:

Editing By:

Release Dates:

Running Time:

Country:

Language:

Dante Spinotti

Pasquale Buba

December 15, 1995

170 Minutes

United States

English

رستگاری در سی ثانیه

نویسنده: فرناز ربیعی

کلاسیک فیلمسازی الگو گرفته است. فیلم با معرفی شخصیت ها و نمایش تقابل قهرمان های داستان شروع می شود. تعقیب و گریز و رویارویی که به صحنه ی پایانی و اوج داستان منتهی می شود و سرانجام با مرگ شخصیت منفی به پایان می رسد.

در فیلم می بینیم که دو داستان به صورت موازی پیش می روند و حتی می توان گفت دو فیلم در قالب یک فیلم روایت می شود.

مان در فیلمنامه خود قسمت مهمی را صرف تشریح و بسط شخصیت ها و موقعیت ها و ایجاد رابطه ای منطقی بین سکانسهای اکشن فیلم کرده است؛ چنان که می بینیم در برخی موارد، در حدود ده تا پانزده دقیقه صحنه های پردیالوگ پس از هر صحنه اکشن وجود دارد.

فیلم نامه مان افکار و احساسات شخصیتها را بی پرده به ما نشان می دهد. آنها همواره در حال بیان احساسات خود هستند و این اجازه را به مخاطب می دهند که بی واسطه با آنها همراه شود.

تلخ است. در طرف دیگر، شخصیت منفی فیلم، نیل با بازی رابرت دنیرو، به جز حرفه اش از هر نظر قابل احترام است؛ او مردی وظیفه شناس، شجاع، باهوش و با اراده است.

نیل در مقایسه با وینگرو که تنها آدم واقعاً شرور فیلم محسوب می شود، آدمی مهربان است. نیل به خاطر شغلش دست به کشتن می زند؛ در حالی که وینگرو تنها به خاطر تفریح دیگران را می کشد یا مورد تعدی قرار می دهد. در مورد نیل و وینسنت، گرچه هیچ گونه سختی با یکدیگر ندارند، اما نوعی رقابت بین این دو وجود دارد. نقطه مشترک آن دو این است که همه چیزشان شغل و حرف شان است. نیل و گروهش در دنیای جنایتکاران، افرادی کاملاً حرفه ای هستند که قوانین و ارزشهای اخلاقی جامعه را زیر پا می گذارند؛ حتی پول هم برای آنان فاقد ارزش است. سربیتو که حکم دست راست نیل را دارد، می گوید: «کار من زندگی من است.»

فیلمساز برای روایت داستان از ساختار

در سال ۱۹۹۵ دوستداران سینما شاهد رویدادی بودند که مدت ها منتظرش بودند؛ تقابل دو بی همتهای عرصه بازیگری، آل پاچینو و رابرت دنیرو. این اتفاق در فیلم مخمسه ساخته مایکل مان به وقوع پیوست. فیلمی که جدای از حضور بازیگرانی با نام هایی بزرگ، از بهترین های ژانر جنایی پلیسی سینما به حساب می آید.

فیلم با داشتن اصول فیلمسازی کلاسیک در ژانر تریلر و در عین حال استفاده از پیرنگی به مراتب پیچیده تر، رویکردی تازه را برای ساخت چنین فیلم هایی ارائه می دهد.

برخلاف قاعده مرسوم در سینمای کلاسیک شخصیت ها یک بعدی و به قول معروف مطلقاً سیاه و سفید نیستند.

وینسنت، یک کارآگاه زبردست است که کمک می کند تا خیابانهای شهر از وجود جنایتکاران پاک شود، اما به عنوان یک پدر یا شوهر به هیچ وجه آدم موفق نبوده است. زندگی شخصی اش فروپاشیده و سومین ازدواجش نیز محکوم به پایانی

حتی قهرمان و شخصیت منفی قصه در برابر هم می نشینند و درباره مبنای اختلاف و تعارضشان با یکدیگر صحبت می کنند. نیازی نیست که حدس بزنیم که آنها چگونه فکر می کنند؛ آنها خودشان همه چیز را بازگو می کنند. برای مثال، وقتی همسر وینسنت، جاستین، به رابطه ناموفق خود با شوهرش اشاره می کند، دیالوگش کاملاً جنبه شاعرانه پیدا می کند. او می گوید: «تو با من زندگی نمی کنی. تو در بین باقی مانده های مرده ها زندگی می کنی. بو می کشی، به دنبال نشانه ها می گردی تا طعمه ها رو پیدا کنی و آن را شکار کنی.»

مان در فیلم خود نشان می دهد تفاوت چندانی بین یک پلیس و یک آدم تبهکار وجود ندارد، و تأکید می کند که آنها برای بقا به وجود یکدیگر محتاج هستند و نه هیچ کس دیگر.

اما پرواضح است که بخش عظیمی از جذابیت فیلم بر دوش بازیگران فیلم خصوصاً آل پاچینو و رابرت دنیرو است. این دو که هر کدام سردمدار سبک خاصی از بازیگری هستند، در این فیلم با بازی های بی نظیر خود به رقابتی پنهان می پردازند و مهارت های خود را به رخ دیگری و تماشاچیان می کشند. دنیرو با شیوه بازی درون گرا و آل پاچینو برون گرا با بازی در این فیلم و در کنار هم این امکان را به ما می دهد تا راحت تر به مقایسه این دو مکتب بازیگری بپردازیم.

برای اولین بار که این دو غول در یک فیلم بازی کردند (پدرخوانده ۲ ساخته فرانسیس فورد کاپولا)، همین تمایز شیوهی بازیگری مشهود بود، اما چون روبه روی هم قرار نمی گرفتند و در واقع «همبازی» نمی شدند، تفاوت شیوهی کارشان کم تر به چشم می خورد. دیگر این که در آن زمان هر دو جوان بودند و به پختگی دهی اخیر نرسیده بودند. با این همه رابرت دنیرو در «پدرخوانده ۲» اولین اسکارش را می گیرد و آل پاچینو در «پدرخوانده ۱ و ۲» نامزد اولین و دومین اسکارش می شود. هر دو در مدارس بازیگری مشابهی درس خوانده اند؛ یعنی از دانش آموختگان مکتب نوین بازیگری ای هستند که شاگردان استانیسلاوسکی در آمریکا پایه ریزی کردند. و اکنون هر کدام پرچمدار دو شیوهی رایج بازیگری شده اند.

رابرت دنیرو نقش مک کالی را به شیوهی درون گرایانه و آل پاچینو نقش هانا را به شیوهی برون گرایانه می سازد. فیلم با نمایی از عبور پیادهی رابرت دنیرو آغاز می شود. می رود، لباس عوض می کند، سوار یک آمبولانس می شود. در نماهای بعد گانگسترهای دیگر را می بینیم و می فهمیم که همه برای یک عملیات پیچیده آغاز می شوند. در این بین آل پاچینو را در یک رابطه ی خصوصی با همسرش می بینیم. سپس دختر نوجوانش را دیده و به روابط نه چندان گرم خانوادگی آنها وارد می شویم. صحنه ی عملیات گانگستری خشن، خونین و بیرونی، ولی صحنه ی روابط خانوادگی شخصی، عاطفی و درونی است. از همان اول تکلیف ما روشن است. آدم پده و آدم خویه معلوم می شوند. ولی بعداً با نشان دادن روابط خشن اجتماعی آل پاچینو و روابط خصوصی و درونی رابرت دنیرو به تعادل می رسیم.

در طول فیلم اما با شیوهی بازی های این دو، معادله ی اول معکوس می شود. رابطه ی تماشاگر نسبت به رابرت دنیرو بسیار عاطفی و خصوصی و نسبت به آل پاچینو بسیار عقلانی و اجتماعی می شود. این تاثیرگذاری منهای نوع کارگردانی فیلم، مستقیماً به شیوهی بازی های این دو بازیگر برمی گردد. شیوهی بازی درون گرا به دلیل ساختار عاطفی و حس اش مستقیماً روی ناخودآگاه و عواطف تماشاگر اثر می گذارد و شیوهی بازی برون گرا به دلیل ساختار عقلانی اش با عقل تماشاگر رابطه برقرار می کند.

در طول تماشای فیلم رابرت دنیرو را می بینیم اما پس از تماشای فیلم نمی توانیم تعریف کنیم که او چه حرکاتی انجام داد. کردار بیرونی او زیاد دیده نمی شود. فیزیک او نمایش متمایز و خاصی بروز نمی دهد. به عنوان تماشاگر نمی توانیم رفتارهای بیرونی او را برشماریم و از دیگران تمییز دهیم، بلکه می توانیم حواس، تصمیم ها، تردیدها و نهایتاً کنش های ذهنی او را تشخیص داده و مثلاً بگوییم در فلان صحنه مصمم بود. در فلان صحنه عاشق بود. در فلان صحنه مردد بود و غیره. اما نمی توانیم به طور مشخص بگوییم وقتی مصمم بود این حرکات را انجام میداد و

زمانی که مردد بود آن حرکات را. بازی رابرت دنیرو دیده نمی شود، بلکه فهمیده می شود. هر جای بازی او را بخواهید مثال بزنید، باید درباره ی قصدهای ذهنی و درونیات او بگویید.

در محصه تنها جاهایی که بازی فیزیکی او دیده می شود، دوباری است که قصد کشتن گانگستر خاطی را دارد؛ آن هم به این دلیل است که از ریتم حرکت روزمره فزاینده تر می رود. حتی در سکانس پایانی که جبرا از معشوقه اش جدا می شود هیچ حرکت خاصی ندارد. تنها چشم ها و تردیدی که در تمام فیزیک او جاری ست دیده و فهمیده می شود. این شیوهی بازی به جادو نزدیک تر است. چون شعبده بازی در آن پنهان است و دیده نمی شود. صحنه ی مرگ او را بخاطر بیاورید. بدون هیچ حرکت خاص و یا نمایشی بازی می شود. ولی تأثیرگذار بودن آن غیرقابل انکار است.

وقتی نقش مک کالی را در فیلم می بینیم میفهمیم که آدم محکم و مصممی است. می پرسیم به چه دلیل؟ می گوئیم خب معلوم است. از کجا؟ می گوئیم از همه جا. یعنی عملکرد خاصی را نمی توانیم مثال بیاوریم. اما در مورد شخصیت هانا که آل پاچینو بازی اش می کند، با تماشای فیلم بر ما روشن می شود که محکم و مصمم است. به چه دلیل؟ می گوئیم ببین چه طوری راه می رود. چه طوری دست هایش را بی قیدانه و بدون توجه به دیگران حرکت می دهد. آدامس جویدنش را ببین. بشکن زندش را ببین. ببین بی سیم را چطوری دست می گیرد و حرف می زند. سلاحش را طوری گذاشته که دیده شود. ادای همه را درمی آورد. همه را مسخره می کند. ببین تلفن همراهش را چه طوری خاموش می کند. پرت کردن غذایی را که زنش جلو او گذاشته ببین. این «ببین» ها را ما نمی گوئیم. در اصل آل پاچینو است که می گوید: «ببین چه می کنم!» اوست که این حرکات را طراحی کرده و به ما نشان می دهد

آل پاچینو، راحت بودن، محکم بودن، بی خیال بودن و مصمم بودن را با حرکاتی که طراحی کرده برای ما نمایش می دهد. دو حرکت تکرار شونده را هم چاشنی همه ی حرکاتش کرده است: بشکن زدن و آدامس جویدن.



در نمای پایانی فیلم که لحظه اوج داستان است، به نمایش می‌گذارد. وینست ماشه را زودتر می‌چکاند و نیل از پای در می‌آید و گویی برنده این دوئل می‌شود. بر خلاف حالت معمول و آن‌چه انتظار می‌رود وینست از مرگ نیل خوشحال نیست زیرا برای او لذت این بازی در قدرت رقیب است و با کشته شدن نیل این بازی برایش به پایان می‌رسد. کارگردان با تیزهوشی بالا دو مرد را روبه‌روی هم قرار داده، به طوری که قطب شر داستان رو به ماست و آرام بر روی یک صندلی به خواب ابدی می‌رود ولی قطب خیر داستان پشت به ما ایستاده، مضطرب و ناراحت است در دل سکوت و سیاهی شب با پس زمینه از تیرگی شهری مملو از چراغهای روشن و تنهایی مطلق.

و در اولویت چندم مرد زندگی‌اش است، اما اعتراف می‌کند که نمی‌داند چرا هنوز به آن مرد دلبستگی دارد. و این بی شک به خاط احساس تنهایی و پوچی است که در زندگی‌اش وجود دارد.

در زندگی آنها مواد مخدر و روابط نامشروع عاشقانه جایگزین شوهرانشان شده است و از سویی دیگر، شوهرانشان هم مسئولیت بزرگ کردن فرزندان را بر عهده آنها گذاشته‌اند.

روایت پر تعلیق از ابتدا تا انتهای فیلم، تعدد کاراکترها و پرداخت مناسب از سوی کارگردان، بازی‌های فوق العاده از سوی بازیگران، میزانشن‌های درخشان در اوج سادگی از نکات برجسته در کارگردانی تاثیرگذار مایکل مان در فیلم مخمصه است. موسیقی متفاوت و به شدت همسو با اثر الیوت گلدنتال محرکی بسیار عالی در پیشبرد داستان فیلم است.

از نقاط قوت کارگردانی این اثر، میزانشن‌ها و نوع دکوپاژ آن است، که در یک صحنه‌ی درگیری خیابانی، به شکلی برجسته فیلم را بسیار متفاوت با یک اکشن تجاری نموده، آن چنان که مخاطب در هنگام دیدن این صحنه، خود را در میان درگیری حس کرده و با شخصیتها همراه و همگام می‌شود.

البته لازم به ذکر است که تدوین هنرمندانه‌ی این صحنه، کم نقش مهمی در زیبایی آن، ایفاء نمی‌کند. تند شدن ضرباهنگ تدوین و پشت هم نشینی به جای تصاویر. در تعقیب و گریزها، از عوامل اصلی در زیاتر شدن این صحنه است. کارگردان هنر و مهارت خارق‌العاده خود را

این مجموعه‌ی حرکتی نمی‌تواند زاده‌ی ناخودآگاه باشد و چون نمایشی هستند و دیده می‌شوند، به یاد می‌مانند. چون عقلانی هستند و به عقل تماشاگر منتقل می‌شوند تا تجزیه و تحلیل شوند، به یاد می‌مانند. این نوع بازی در ذات خودش فاصله‌گذارانه است. چون بازیگر جدای از شخصیت خودش، نقش را طراحی کرده و به «نمایش» می‌گذارد. هنگامی که به دعوت آل پاچینو، او و رابرت دنیرو در یک رستوران پشت یک میز روبه‌روی هم می‌نشینند و گپ می‌زنند، با اینکه در این صحنه حرکت‌های نمایشی آل پاچینو به حداقل می‌رسد، اما ویرین خوبی برای دیدن این دو شیوه‌ی بازیگری است. حرف‌ها و واکنش‌های آل پاچینو با انبوهی از خرده‌حرکت‌های نمایشی همراه است ولی حرف‌ها و واکنش‌های رابرت دنیرو کم‌ترین حرکت‌ها را دارد.

در میان حضور دو بازیگر بزرگ سینما نباید از حضور فوق العاده‌ی وال کلیمر به سادگی گذشت. چهره کاریزماتیک در کنار خشونت و جذابیت ذاتی این بازیگر به شدت بیننده را با کریس همراه می‌کند. خونسردی عجیب او در سکانس‌های درگیری دیدنی است.

مخمصه در به تصویر کشیدن زنان، دارای دیدگاهی سنتی با چرخشی امروزی است. در دنیای مردانه‌ی مایکل مان حضور زن‌ها یادآور دوران وسترن است، زن‌ها در حاشیه حضور مردان قرار دارند و خیلی تاثیرگذار نیستند. در مخمصه نیز ما با سه زن طرفیم. همسر وینست که از وضعیت زناشویی خود خسته است و برای بهبود آن از حضور مردی دیگر استفاده می‌کند. معشوقه نیل که در ابتدای یک رابطه است و از نیل تبعیت می‌کند. همسر کریس که رابطه‌ی زناشویی برایش پایان یافته و با مرد دیگری ارتباط دارد و هر سه این زنان نقش کلیدی و اصلی در روند داستان ندارند و در سایه‌ی مردانشان قرار دارند.

شخصیت‌های زن فیلم، همانند نوجوانان عاشق پیشه‌ای هستند که منتظرند تا شوهرانشان شبها به خانه بیایند. این زن‌ها هیچ نقشی در پیرنگ اصلی فیلم ایفا نمی‌کنند (چون فاقد شخصیت‌هایی مستحکم هستند). هر کدام از زن‌ها با آن که مرد زندگی‌اش او را تنها گذاشته

منابع:

۱. مقاله‌ای از رضا کیانیان

2. www.tashian.com/car1

مخمصه به روایت راجر ایبرت

مترجم: میلاد قزللو



می کند، مک کالی می گوید «تو من رو در حالی که با هیجان از مغازه مشروب فروشی دزدی می کنم با خالکوبی «متولد شده برای شکست» می بینی؟» پلیس می گوید نه، او چنین فکری نمی کند. گفتگو شروع می شود تا به پایان برسد. پلیس می گوید «نمی دونم چه جوری یه کار دیگه رو انجام بدم.» دزد می گوید «منم نمی دونم.» این صحنه بر حقیقت «مخمصه» متمرکز شده است و این است که دزدها و پلیس ها به یکدیگر نیاز دارند. آنها فضای یکسانی را اشغال می کنند، از جریان اصلی جامعه دور نگه داشته می شوند و توسط قوانین خودشان شناخته می شوند. آنها دشمن یکدیگرند اما در اصل در

او در خودرو منتظر می نشیند، هانا به او نزدیک می شود و می گوید: «چی می گی اگه واسه یه فنچون قهوه بخرم؟» مک کالی می گوید ایده خوبی است.

دو مرد پشت میزی پلاستیکی در رستورانی روبروی یکدیگر نشسته اند، میانسال، خسته و با تجربیاتی فراوان در زمینه کاری شان. آنها قطعاً می دانند چه چیزی را برای طرف دیگر نشان می دهند، اما در این لحظه ی آتش بس قهوه هایشان را می نوشند. مک کالی یک دزد حرفه ای، ماهر و بااستعداد است. هنگامی که هانا ماهرانه طور دیگری پیشنهادش را مطرح

سکانسی در مرکز «مخمصه» مایکل مان وجود دارد که موضوع واقعی فیلم را نمایان می کند. هنگامی که این سکانس آغاز می شود، کارآگاه پلیس لس آنجلس به نام هانا (آل پاچینو) در طی روزها رد دزد باسابقه ای به نام مک کالی (رابرت دنیرو) را دنبال کرده است. مک کالی باهوش و محتاط است و غیرممکن به نظر می رسد که به دام بیافتد. بنابراین، در یک بعدازظهر، هنگام تعقیب خودروی مک کالی، هانا فلاشرها را روشن می کند و خودروی مک کالی را به کنار جاده هدایت می کند.

مک کالی تفنگ همراه خود را که آماده شلیک است، محتاطانه جا به جا می کند.

مقایسه با آنهایی که برای مثال دوستانشان یا همسرانشان هستند، بیشتر صمیمی هستند، بیشتر با یکدیگر درگیر هستند.

موضوع دیگر فیلم زنان هستند. دو نقش کلیدی «مخمصه» همسرانی دارند، و در این دوره از فیلم، مک کالی بر خلاف اصولش عاشق خواهد شد. هانا در حال انجام سومین ازدواجش با زنی به نام جاستیس (دایان ونورا) است، جاستیس تلخ است زیرا شغل هانا باعث آزار او است: «تو وسط باقی مونده مرده ها زندگی می کنی» یکی از شرکای جنایی مک کالی دزدی است به نام شهرلیس (وال کیلمر) که زنی به نام چارلن (اشلی جاد) دارد.

اصل شاخصی مک کالی این است که اگر نتواند در طی ۳۰ ثانیه از مخمصه خلاص شود، خود را هرگز درگیر آن کار نمی کند. روزی در رستوران با ایدی (ایمی برنمان) که سوالاتی را از مک کالی می پرسد، مکالمه ای را آغاز می کند. مرد به زن می گوید «خانم، چرا به کاری که می خوام انجام بدم علاقمندید؟» زن کسی را ندارد. مرد به زن می گوید «من تنهام». «من بی کس و کار نیستم». در حقیقت مک کالی تنهاترین مرد روی زمین است و به زودی می فهمد که به زن نیاز دارد.

این تصویر مناقشه ای قدیمی در فیلم های آمریکایی است، بین مردی با عنوان «مرد عمل» و زن اصلی، زنی که می خواهد مرد را اهلی کند و می خواهد مرد در خانه بماند. «مخمصه» با فیلمنامه ای با ادبیات غیر معمول به نویسندگی مان، این بینش را اجرا می کند. مردان در فیلم او به زندگی هایشان عادت کرده اند. صحنه ای وجود دارد که دزدان در اصل همه پول هایی را که نیاز دارند در اختیار دارند. آنها می توانند بازنشسته شوند. حتا مک کالی جایی را در نیوزیلند گرفته است. اما شغل دیگری خودش را نشان می دهد و آنها نمی توانند مقاومت کنند: فیلم صحنه های درون نگری را به صحنه های بزرگ و شجاعانه ای از دزدی و تیراندازی کات می کند. این صحنه با دزدی پیچیده ای خودروی مسلحی که با کامیون ها و تریلی ها درگیر است، آغاز می شود. و با دزدی حساب شده ای از بانک ادامه پیدا می کند.

مک کالی نابغه است. هانا مردی است که مامور شده حرکت بعدی او را حدس بزند. پلیس ها مک کالی و افرادش را برای کمتر از ۲۴ ساعت تحت نظر می گیرند، و یک روز آنها را تا محوطه ی کارخانه ای تعقیب می کنند و مک کالی نقشه ای را برای آنها طراحی می کند. سپس، پلیس ها در همان مکان می ایستند و سعی می کنند بفهمند دزدها چه نقشه ای می توانند در ذهنشان داشته باشند. هیچی هدفی جایی نیست که در دید باشد. ناگهان هانا می فهمد «می دونید که اونا به کجا نگاه می کنند؟ اونا به ما نگاه می کنند. ما فقط نقشه رو کامل کردیم.» حق با اوست. مک کالی هم اکنون روی پشت بام از طریق لنز به آنها نگاه می کند.

دنیرو و پاچینو، بازیگران باتجربه بسیاری از فیلم های بزرگ ژانر جنایی، تا حالا وقت بیشتری برای بازی در نقش پلیس ها و دزدها بیشتر از همه پلیس ها و دزدها گذرانده اند. همیشه درباره این صحبت می شود که چگونه بازیگران از مردم یاد می گیرند تا نقش هایشان را پرورش دهند. در این نقطه از دوران کاری آنها، اگر پاچینو و دنیرو برای یادگیری کار پلیسی یا دزدی بیرون بروند، شبیه کاراکترهایی خواهند شد که در فیلم های قدیمی شان بازی می کردند. اینجا ظرافت دقیقی از تاثیرگذاری وجود دارد، حس کردن نقش هایی که به طور غریزی تقلید می شوند.

چیزی که جالب توجه است این است که مان روشی برای آزمایش نقش های زن ها دارد. همسران و دوست دخترها در این فیلم همیشه و به یک شکل، در چارچوب آشپزخانه ایستاده اند و پسرچه ها را برای برگشتن از بازی صدا می زنند. همسر پاچینو، که توسط ونورا با تلخی هوشمندانه ای بازی شده، بسیار نابخسودنی است: او با مردی ازدواج کرده که جنازه ها را در خواب هایش با خودش به تختخواب می آورد. دخترش سرکش و یک دنده، هیچ حس پدرا نه ای از او ندیده است. ازدواجش یک شوخی است و وقتی هانا او را با مرد دیگری می بیند، زن عینا می گوید که هانا او را مجبور کرده اینگونه رفتار کند. زنان دیگر، با بازی جاد و برنمان، چندان دیده نمی شوند. آنها همچنین توهماتی

دارند، مخصوصا برنمان، که به عنوان یک طراح گرافیک بازی می کند، مانند زنان مدرن وقتی مرد عجیب و مرموز از آنها انتظار دارد که صفحه های طراحی و کامپیوترش را کنار بگذارد و با او به جایی نامعلوم در نیوزیلند بیاید، امتناع می کند. نویسندگی و کارگردانی مایکل مان این مواد اولیه را بهبود بخشیده است.

این فیلم فقط یک فیلم اکشن نیست. جدای از همه مسائل، دیالوگ ها به اندازه ای کافی است که به شخصیت ها اجازه می دهد تا چیزی را که در فکرشان است بازگو کنند: دیالوگ ها وقتی که لازم باشد، رسا، دیدنی، رویایی و شاعرانه هستند. گفتگوها به دام کلیشه ها نمی افتند. از همه بن بست های های ممکن در جهان ما، یکی از بدترینشان باید نامفهوم بودن باشد و ناتوانی برای گفتن چیزی که واقعا احساس می کنید به دیگری این شخصیت ها می توانند این کار را انجام دهند. که آنها را نجات نمی دهد.



مایکل مان

نویسنده: فرناز ربیعی

مایکل مان از کارگردانانی است که به خاطر قاب بندی های دقیق و فیلم سازی وسواسانه اش معروف است. این کارگردان ۷۰ ساله آینده بین شهرتاش را به آسانی به عنوان یک کوپریک جدید کسب نکرده است. او برای تحقیق و بررسی های قبل از فیلم برداری اهمیت فراوانی قائل است، او برای فیلم میامی وایس برای مدتی به عنوان قاچاقچی بین حومه نشینان زندگی کرده است و برای فیلم جریکومایل خودش نیز خود را در بازداشتگاه فالسام زندانی کرده است، برای او این زمینه چینی ها و بررسی ها اصل و اساس کار است. مجله «توتال فیلم» او را در میان ۱۰۰ کارگردان برتر دنیا در جایگاه بیست و هشتم قرار داده است. و مجله «تصویر و صدا» در رتبه پنجم از میان ۱۰ کارگردان برتر ۲۵ سال اخیر قرار داده است. هفته نامه «اینترتینمنت ویکلی» مایکل مان را در رده هشتم از میان فهرست ۲۵ کارگردان فعال دنیا قرار داده است. او پنج فوریه سال ۱۹۴۳ در یک خانواده یهودی خواربار فروش و در آشفته بازار محله هامبولت پارک در شیکاگو به دنیا آمد. در نوجوانی، شیفته مکتب موسیقی شیکاگو بلوز، که آن روزها در حال اوج گیری بود، شد. پدرش جک مان، مهاجری اوکراینی و یکی از کهنه سربازان جنگ جهانی دوم بود. او پدرش را چنین توصیف می کند «تاجری نه چندان موفق اما انسان بزرگی بود؛ فردی بی نهایت منظم که زندگی انسان های بسیاری را به طرز شگفت انگیزی متحول کرد. مایکل همچنین به پدر بزرگ پدری خود، سام، هم علاقه مند بوده؛ وی یک مهاجر

برد، از جمله جایزه بهترین فیلم نامه که مان و پاتریک جی. نولان نوشته بودند. اولین فیلم مان او موثق ترین روایت ها از دنیای درون زندان و از واقع گرایانه ترین آثار مربوط به حبس به شمار می آید. مان در سال ۱۹۷۱ پس از اینکه از همسر اولش جدا شد برای ساخت یک مستند جاده ای بنام «۱۷ Days Down the Line» به ایالات متحده برگشت. سه سال بعد او روی چندین پروژه تلویزیونی کار کرد. از جمله نمایشی به نام «داستان پلیس» که به همراه پلیسی نویس معروف جوزف ومبوگ نوشت. «داستان پلیس» در بیان جزئیات واقع گرایانه زندگی واقعی پلیس ها بسیار رضایت بخش بود و مان به ضرورت تحقیق اولیه برای اعتبار بخشیدن به کارهایش پی برد. او برای اطلاعات بسیاری که درباره جرم و جنایات و عملیات پلیسی دارد، معروف است. اولین فیلم قابل توجه او که در قطع تلویزیونی ساخته شد، «جریکو مایل» نام داشت که به صورت تئاتر هم در اروپا به نمایش درآمد. این فیلم جایزه امی بهترین فیلم تلویزیونی و بهترین کارگردانی را در سال ۱۹۷۹ از آن خود کرد. او در تلویزیون با دو سریال «میامی وایس» و «داستان پلیس» بعنوان مدیر تهیه همکاری داشت. بر خلاف باور عمومی، او این سریال ها را نساخته و فقط بعنوان مدیر تهیه با این سریال ها همکاری داشت ولی با این حال تاثیرات سینماتیک او بر روی بازی و سبک این سریال ها دیده می شود.

روس بود که در جنگ جهانی اول حضور داشت. و این دو مرد در نوع نگرش او به زندگی تأثیر فراوان داشتند. مادرش متعلق به یک خانواده محلی شیکاگویی بود. او هیچ گاه در مصاحبه های سخنی راجع به مادرش بر زبان نیاورده است. به خاطر ابتلا به آسم از جنگ در ویتنام معاف شد. در دانشکده سینمایی لندن ثبت نام کرد و شروع به ساخت فیلم های کوتاه «بلندپروازانه ای» کرد که این روزها دلش نمی خواهد آن ها را به کسی نشان بدهد و پس از آن با ساخت فیلم های تبلیغاتی و مستند پولی دست و پا کرد تا بتواند به پروژه های شخصی و مورد علاقه اش بپردازد. (فیلم کوتاه تجربی او، جانپوری Jaunpuri محصول ۱۹۷۰ در جشنواره کن جایزه برد). شش سال بعد، او به آمریکا بازگشت و پیش از آن که در ۱۹۷۸ توسط آرون اسپلینگ برای تولید مجموعه وگاس انتخاب شود، به عنوان نویسنده در تولید مجموعه های استارسکی و هاج و داستان پلیس همکاری داشت. اولین موفقیت او یک سال بعد با ساخت فیلم تلویزیونی جریکو مایل رقم خورد. این فیلم داستان زندگی یک زندانی حبس ابد بود (با بازی خیره کننده پیترا اشتراوس) که به خاطر استعدادش در دوی استقامت، شانس حضور در المپیک را به دست می آورد و به این ترتیب فرصتی بی نظیر برای تماشای زندگی فراسوی دیوارهای زندان را پیدا می کند. فیلم، که در زندان و با حضور جمعی از زندانیان ساخته شد، سه جایزه

اولین فیلم او دزد نام داشت که با بازی جمیز کان در سال ۱۹۸۱ ساخته شد. تریلری هوشمندانه که در آن با استفاده از سبک خاص خود ثروت و احساس را در کنار هم قرار داده است. فیلم بعدی او اسارت نام داشت که در سال ۱۹۸۶ ساخته شد. ساخت این فیلم انتخابی غیر معمول به حساب می‌آمد، چرا که یک فیلم ترسناک ماوراءالطبیعه بود که داستان آن در زمان جنگ جهانی دوم و در رومانی اشغال شده توسط نازی‌ها می‌گذشت. کار از نظر تجاری با شکست روبرو شد و کار تا آنجا پیش رفت که تقریباً یونیورسال متقاعد شد کسی برای تماشای فیلم به سینما نخواهد آمد. اگر چه ۹۶ دقیقه فیلم خیلی کوتاه تر از چیزی بود که مان قصد داشت عرضه کند، اما فیلم توانست هواداران زیادی در بین دوستداران سینما بیابد. در سال ۱۹۸۶ مان اولین کسی بود که برایان کاکس را در شخصیت هانیبال لکتر در فیلم «شکارچی انسان» به نمایش گذاشت. در مقدمه DVD «شکارچی انسان» ویلیام پترسون توضیح می‌دهد که به دلیل دقت و توجه بیش از حد مان بر کارهایش ساخت این فیلم چندین سال به طول انجامیده است. در سال ۱۹۹۲ فیلم اقتباسی او از کتاب فینمور کوپر با نام «آخرین بازمانده موهیکان‌ها» با اقبال عمومی روبرو شد. مان در این فیلم با همکاری فیلمنامه نویس کریستوفر کرو توانسته فضایی ایجاد کند که در آن سستمگری، غیرتندی، دلخستگی، انتقام جویی و غرور موجود در جامعه سرخپوستی را به خوبی نمایش دهد. بزرگ ترین موفقیت وی در نزد منتقدان در دهه ۱۹۹۰ با دو فیلم «مخمصه» (۱۹۹۵) و «نفوذی» (۱۹۹۹) بود. در فیلم «مخمصه» رابرت دنیرو و آل پاچینو و در «خودی» راسل کرو نقش‌های اصلی را بر عهده داشتند. اولین فیلم‌های او در کنار سریال پلیس ساحلی میامی، نام او را به عنوان یکی از استعدادهای ناب و تازه نفس سبک گرایی در عصر خودش سر زبان‌ها انداخت. این آثار تریلرهای نفس‌گیری بودند که واقع گرایی مستندگونه اولین فیلم تلویزیونی او را با زیبایی خیره کننده بصری پیوند می‌دادند: نورپردازی‌های دراماتیک متشکل از رنگ‌های مختلف، ارائه تصویر کوچکی از بازیگران در مقابل چشم‌انداز وسیعی از

دریا و آسمان، میزانش‌های نامتعارف و صحنه‌هایی طولانی که به جای دیالوگ در آن‌ها از موسیقی پاپ استفاده شده است. مان علاقه زیادی به مناظر بی روح شهری دارد و در سبک تصویری کارش اغلب بر دورنگ آبی بی رنگ و سفید استریل تاکید دارد. در فیلم بعدی اش «علی» (۲۰۰۱) با بازی ویل اسمیت کار با دوربین دیجیتال را تجربه کرد. این فیلم به شهرت بیشتر ویل اسمیت کمک کرد و او نامزد دریافت جایزه اسکار شد. در «وثیقه» او تمامی نماهای خارجی را با دوربین دیجیتال تصویربرداری کرده و به همین دلیل توانست جزئیات بیشتری را در نماهای شب تصویر بگیرد، در حالی که بیشتر نماهای داخلی فیلم با دوربین آنالوگ فیلمبرداری شده است. در سال ۲۰۰۴ مان در مقام تهیه کننده فیلم «هوانورد» را بر اساس زندگی هاوارد هیوز ساخت. نقش هاوارد هیوز را لئوناردو دی کاپریو برعهده داشت. بعد از آن مان فیلم اقتباسی «میامی وایس» را کارگردانی کرد. در سال ۲۰۰۹ مان «دشمنان مردم» را برای کمپانی یونیورسال نوشته و کارگردانی کرده است. «دشمنان مردم» درباره فضای ناامیدکننده موج جنایی آمریکا در دهه ۳۰ براساس کتاب ارزشمند برایان بروگ با همین نام است که بزرگ ترین موج جنایت آمریکا و ایجاد FBI را در سال ۱۹۳۳-۳۴ مورد بررسی قرار داده است. «دشمنان مردم» یک فیلم بلند ۱۴۰ دقیقه‌ای است که به هیچ عنوان بلند به نظر نمی‌رسد. او درباره سبک فیلمسازی‌اش می‌گوید که نسبت به سطحی نگری درباره زیبایی بصری بدگمان است و در مقابل واژه «مدرنیسم» که شاید معادل مناسبی برای سبک او باشد، مقاومت می‌کند:

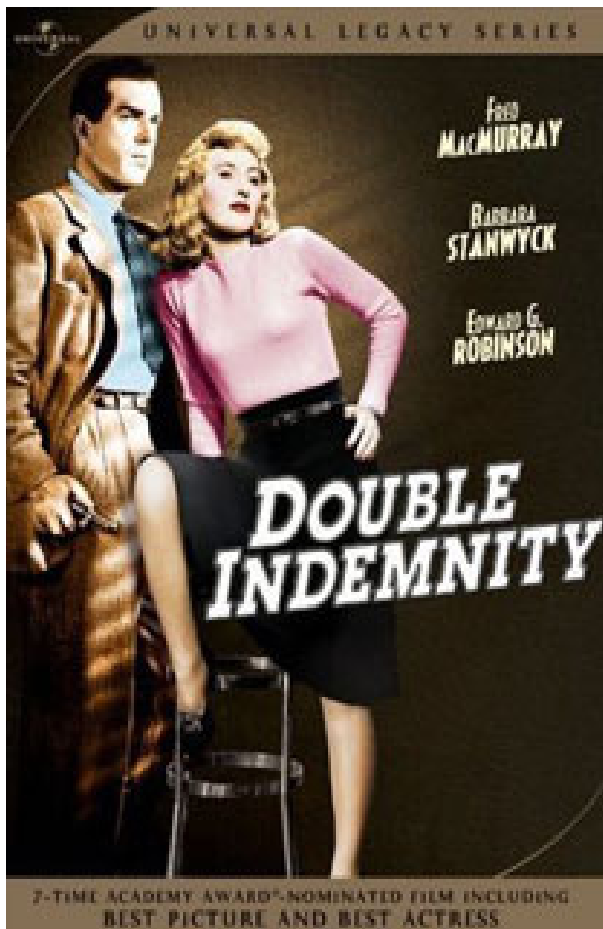
«بیش از هر چیز دیگری علاقه مند به چیزی هستم که در حال حاضر رخ می‌دهد.» اما مشخصه شاخص و تأثیر گذار سبک مان - که توصیف آن کار چندان ساده‌ای هم نیست - این است که چه طور ویژگی‌های سبک گرایانه او - منظور دقیقاً هر چیزی است که در قالب قرار دارد، از لباس‌ها گرفته تا لوکیشن‌ها و حرکت‌های دوربین - از دل شخصیت‌ها بیرون می‌آیند و درست برعکس

زیباگرایی توخالی فیلم‌های آدرین لین یا تونی اسکات، حرفی برای گفتن دارند.»

مان می‌گوید: «کاری که سعی در انجامش دارم - می‌گویم سعی دارم چون هیچ وقت به آن حد مطلوب دست پیدا نمی‌کنی - این است که با محتوا بر تماشاگر تأثیر بگذارم. دارم از لحظه‌هایی صحبت می‌کنم که موفق می‌شوی تماشاگر را به دل دنیایی فراسوی جهان فیلم روی پرده راهنمایی کنی. اگر یک آرزو در کار فیلم سازی داشته باشم، همین است. در نفوذی خشونت موج می‌زند؛ خشونت می‌هلاک و ویران گر که تماماً از طریق روانی و به واسطه گفت و گوی شخصیت‌ها با هم منتقل می‌شود. همیشه در حین ساخت فیلم این سؤال را پیش خودم تکرار می‌کنم، دارم از چه چیزی فیلم می‌سازم؟ از چه چیزی فیلم برداری می‌کنم؟ در نمایاب آن دوربین چیست؟ هیجان فیلم سازی برای من در این است که چه طور صرفاً با تصویربرداری از صورت یک انسان، بتوانم تعلیق ایجاد کنم و درامی درباره زندگی و مرگ بسازم»

منبع:

1. www.laweekly.com



خلاصه داستان

والتر نف فروشنده بیمه، با فیلیس زن جوان، جذاب و متهلی آشنا می شود. حاصل این ارتباط عشق نا متعارف و طرح نقشه قتل شوهر زن به قصد گرفتن حق بیمه عمر اوست اما آنها نمی دانند که اجرای هیچ نقشه شومی بی نقص نیست.

Double Indemnity

Directed By:	Billy Wilder
Produced By:	Buddy Desylva Joseph Sistrum
Screenplay By:	Billy Wilder Raymond Chandler
Based On:	Double Indemnity By James M. Cain
Starring:	Fred Macmurray Barbara Stanwyck
Music By:	Miklós Rózsa
Cinematography:	John F. Seitz
Editing By:	Doane Harrison (Sup)
Release Dates:	September 6, 1944
Running Time:	107 Minutes
Country:	United States
Language:	English

غرامت مضاعف

نویسنده: سعید سلیقه

به لحظه به اصل ماجرا نزدیک می شود. فیلم در حقیقت قرار بود با صحنه اعدام والتر نف در اتاق گاز شروع شود اما با وجود فیلم برداری شدن در تدوین نهایی به علت تخیلی بیش از حد حذف شد. در نسخه اصلی والتر را میبینیم که زخمی و خسته شبانه به اداره بیمه رفته و کل داستان را در یک فلاش بک طولانی روایت می کند. ایده نشان دادن فرجام داستان و بعد روایت کردن آن، جسارت ویژه ای می طلبد که وایلدن آن را داشت او عمداً با رو کردن ایده پایانی مخاطب را مجبور به حدس زدن میانه داستان می کند و بعد با هوشمندی پیچ های قصه را طراحی می کند و جلوتر از بیننده با هوشمندی و شناختی که از اصول تعلیق دارد، اتفاقات را پیش می برد. شاید دیدن این شیوه روایت امروزه دیگر از فرط استفاده نخ نما به نظر آید اما در دوره ای که کوچکترین خلاقیت در داستان گویی ممکن بود مخاطب را گیج کند، انتخاب این سبک روایی ریسک زیادی را می طلبد. اگر «شاهین مالت» را شروع دوره فیلم نوآر بدانیم بی شک «غرامت مضاعف»

«دشیل همت» گرفته تا «ریموند چندلر» در آنجا می نوشتند. در حقیقت چندلر آخرین گزینه برای همکاری بود چون او نه تا آن لحظه فیلم نامه نوشته بود و نه آشنایی کاملی با اصول سینمایی داشت. بعد از کش و قوس فراوان فیلم نامه مشترک نوشته شد و به گفته وایلدن او (چندلر) نه تنها از هالیوود متنفر بود بلکه از موجودی مثل من هم که با دخترها مراوده داشتم و مدام اصول سینمایی نوشتن را به او متذکر میشدم هم بدش می آمد. اما نتیجه شاهکار بود، فیلم ۵ برابر بودجه اولیه اش فروخت، نامزد ۴ جایزه اسکار شد و ویلیام کین، وایلدن را به خاطر برگردان تصویری وفادارانه اش تحسین کرد. «غرامت مضاعف» درباره والتر نف (فرد مک مورای) فروشنده بیمه است که بعد از آشنایی با زن جذاب و اغواگری به نام فیلیس (باربارا استنویک) نقشه قتل شوهرش را می کشد تا به یکدیگر برسند و هم پول بیمه عمرش را بدست آورند اما ماجرا طبق نقشه پیش نمی رود و بارتون کیز (ادوارد جی رابینسون) دوست و رئیس والتر با شرم پلیسی اش لحظه

وقتی کمپانی پارامونت امتیاز رمان معروف و پر فروش «غرامت مضاعف» اثر «ویلیام اچ کین» را خرید کسی را خلاق تر و بهتر از فیلم نامه نویس با سابقه کمپانی «بیلی وایلدن» پیدا نکرد که چند سالی بود به گفته خودش برای محافظت از فیلم نامه هایش رو به کارگردانی هم آورده بود. غرامت مضاعف و «پستی تنها دو بار زنگ می زند» جز آثاری بودند که به خاطر مایه های قوی اروتیک و خیانت پیشه گی شخصیت ها، اجازه ساخت فیلم بر اساس آنها داده نمی شد اما به هر شکلی مدیران پارامونت مجوز ساخت آن را در یافت کردند و از وایلدن خواستند که فیلم نامه را با همکاری یکی از جنای نویسان معروف آماده کند. نویسنده داستان اصلی، ویلیام کین، درگیر نوشتن «وسترن یونیون» بود و «چارلز براکت» همکار دیرین وایلدن هم به نوعی او را از سر باز کرد و کار کشید به انتخاب از نویسندگان مجله «ماسک سیاه»، مجله ای که با داستان های جنایی و پر هیجان عامه پسند نامی برای خود دست و پا کرده بود و طیف گسترده ای از نویسندگان از کارگاه سابق



نقطه اوجی در طراحی شخصیت ، روایت و پرداخت بصری بود اینجا دیگر با آن کاراگاه همیشه مظنون که به نوعی قهرمان / ضد قهرمان داستان است طرف نیستیم ، کاراگاهی که چندلر با «فیلیپ مارلو» و همت با «سم اسپید» نمادهای اخلاقی خود را بر دوش آنها می گذاشتند ، اینجا بر عهده ادوارد رابینسون (بارتون کیز) گذاشته شده آن هم در حاشیه و نقش مکمل نه در روند محوری. قهرمانان اصلی ماجرا زن و مردی هستند که در دام وسوسه رابطه نا متعارفی گرفتار می شوند ، با هوش و ذکاوت زیاد نقشه قتل می کشند و هر کدام شخصیتی چند لایه دارند که به آسانی حرکت بعدی شان قابل پیش بینی نیست. قدرت شخصیت ها از منبع اصلی یعنی رمان کین می آید او نبض مخاطب را در دست دارد و درست در نقطه ای که همه فکر می کنند ماجرا لو رفته و کیز می تواند به راحتی نقشه قتل را برملا کند با ورود لولا (دختر خوانده فیلیس) و دوست پسر عصبی اش برگ برنده دیگری برای ادامه تعلیق تا آخرین صفحه رمان رو می کند که وایلدز به درستی آن را حفظ کرده و بسط داده است. او می داند جذابیت حضور شر چگونه از نشان دادن قهرمان خیر گونه بیشتر است و از همان ابتدا و با اولین جملات نقش های شر ماجرا را به شکلی توصیف می کند که مخاطب جذب دیدن روند سقوط می شود با اینکه فرجام را از همان سکانس اول میبیند. دقت کنید به نحوه کارگردانی و میزانشن سکانشی که والتر وارد اتاق می شود تا به گفتن این دیالوگ در ضبط صوت رو به کیز برسد « من اونو به خاطر پول و یه زن کشتم حالا نه پول و نه زنو دارم ، جالبه نه ؟» با این جملات تکلیف مخاطب با شخصیت ها از همان ابتدا مشخص می شود و ما می دانیم باید شاهد غرق شدن تدریجی شخصیت های بخت برگشته باشیم که چگونه گی و کیفیتش را تیم چندلر / وایدلر به زیبایی در ساختاری مدرن و بکر تعریف می کنند (توجه داشته باشید فیلم در سال ۱۹۴۴ ساخته شده) وایدلر بار دیگر این شیوه روایت را در دیگر نوآر درخشانش « سانسست بولوار» به کار برده و در حقیقت به اوج می رساند. او در غرامت مضاعف فیلم نوآر را از گونه داستان های کاراگاهی پر هیجان خارج می کند و نتیجه داستان





را در دستان خود کاراکترهای گناهکار قرار می دهد و عنصر انتقام گیرنده و برقرار کننده عدالت به شکل پلیس و کارآگاه خصوص (در اینجا کیز) تنها عرصه را بر آنها سخت می کند و نقش تعیین کننده (بر خلاف آثاری مانند «خواب بزرگ» بر اساس رمانی از چندلر) ندارد.

وایدلر برای پیدا کردن بازیگران اصلی هم دردسر زیادی کشید و شاید اگر «باربارا استنویک» مشهور حاضر نمی شد نقش زن خیانت کار اغواگر را بازی کند ساخت فیلم هم دچار مشکل می شد او که پیش تر دو بار نامزد جایزه اسکار شده بود با قدرت صحنه را تسخیر می کند و جوری با ظرافت زنانه / اغواگرانه ای که از خود بروز می دهد والتر را سحر کرده و او را قدم به قدم به جنایت نزدیک می کند که در آن صحنه فینال مخاطب نمی داند که کدام یک بد ذات ترند.

تأثیرات سینمای اکسپرسیونیستی آلمان به مانند سایر آثار نوآر در اینجا هم محسوس است اما با این فرق که وایدلر خود محصول آن مکتب است و قواعد آن را بهتر از هر کسی می داند او به مانند سلف محبوبش «ارنست لوییچ» می داند که چطور از معماری و فضای باز شخصیتی مجزا و تعیین کننده در فیلم خلق کند و چگونه سایه روشن ها را به همراه فیلم بردار صاحب سبکش «جان سیتز» طراحی کند که درعینیت یافتن نیت پلید شخصیت ها تأثیر عمیقی داشته باشد.

«غرامت مضاعف» نقطه عطفی بود برای وایدلر که در آن زمان چهارمین فیلمش را می ساخت و بعد از آن هالیوود به استعداد این نابغه مهاجر اعتماد بیشتری کرد ، اعتمادی که حاصلش پدید آمدن آثار یگانه و برجسته ای در اغلب ژانر ها شد «تک خال در حفرة» (نوآر)، «آپارتمان» و «بعضی ها داغش را دوست دارند» (کمدی) و «بازداشتگاه شماره ۱۷» (جنگ)، که این کارنامه درخشان تا نسل ها بعد محل ارجاع سایر سینماگران و بحث جدی میان منتقدان بود.

غرامت مضاعف یک فیلم نوآر کلاسیک

نوشته: ریچل الفاسی بیتون

مترجم: سمیه کرمی

«تمام خصوصیات یک فیلم کلاسیک دهه‌ی چهل را دارد و واکنش من به این فیلم هم همین‌طور است. فیلم سیاه و سفید است، لودگی تند و تیز دارد، بسیار بذله‌گو است، داستانی است از دوران کلاسیک. ادوارد جی رابینسون و باربارا استانویک و فرد مک‌موری را دارد و صدای... صدای الحاقی، دیالوگ‌های درخشان داد و بی‌نظیر» وودی آلن از بسیاری جهات، گفته‌ی وودی آلن تمام عناصر مهمی را که «غرامت مضاعف»، شاهکار بیلی وایدلر را تشکیل می‌دهند در بر دارد. نورپردازی کم مایه، موسیقی غم‌افزا، دیالوگ‌های زیرکانه و اجراهای نفس‌گیر که متکی بر زیبایی‌شناسی فیلم نوآر هستند، همه با هم موفق شده‌اند این فیلم را به کلاسیکی تبدیل کنند که نمی‌توان از دستش داد. برای تحسین غنای «غرامت مضاعف» درک خصوصیات زیبایی‌شناسی فیلم نوآر ضروری است. این عبارت را اولین بار منتقدان فرانسوی در سال ۱۹۴۶ برای توصیف ظهور درام‌های جنایی در هالیوود استفاده کردند که انگیزه‌های جنسی و کلبی‌مسلکی رو به فزونی را کنکاش می‌کردند. استایل سیاه و سفید کم مایه آن به طور خاص قابل تشخیص است که تحت تأثیر اکسپرسیونیسم آلمانی و فیلم‌های گانگستری دهه‌ی ۳۰ است. در یک فیلم نوآر خوب، انتظار داریم با اشتیاق‌های تب‌آلوده و گناه مواجه شویم که ضد قهرمان‌هایی آن را به تصویر می‌کشند که بیرون از جامعه در یک دنیای زیرزمینی گناه‌آلود باقی می‌مانند و حس همدردی ما را برمی‌انگیزند.

غرامت مضاعف خصوصیات داستان جنایی و فیلم نوآر را در خود دارد و به این انتظارها پاسخ می‌دهد. پلات حول جنایتی ناشی از هوی و هوس شکل گرفته. مردها لباس سیاه بر تن می‌کنند، کلاه‌های گانگستری به سر دارند و یک‌بند سیگار می‌کشند. زن‌ها لباس‌های فاخر می‌پوشند و جواهرآلات لوکس دارند، خرامان خرامان راه می‌روند تا جاذبه‌های زمینی‌شان را به نمایش بگذارند. همه چیز در راستای به تصویر کشیدن شیوه‌ی زندگی آمریکایی است و لس‌آنجلس همواره حال و هوایی تهدیدآمیز دارد. ریچارد شیکل در کلاسیک‌های BFI خود می‌نویسد که وایدلر به شکلی دلپذیر این مثال نویسندگی را ثابت کرده که منظره یک کاراکتر است. شما می‌توانید لس‌آنجلس را به عنوان همدست جرم در این فیلم، به دادگاه بکشانید. بنابراین بزرگ‌ترین دستاورد غرامت مضاعف خلق یک وجه فیلم نوآر خاص از خطر و جذابیت است. فضایی که نامیرایی کاراکتر را پژواک می‌کند و به شکلی درخشان از راه استفاده‌ی ویژه از نورپردازی کم مایه به عنوان نماینده‌ی بصری وضعیت روانی شخصیت اول، به تصویر کشیده می‌شود. درباره‌ی استفاده از نورپردازی کم مایه در فیلم نوآر حرف بسیار زده شده است. سینماگرها هم مانند نقاش‌ها اثری چون سیاه‌قلم خلق می‌کنند و تاریکی بر ترکیب صحنه غالب است. به نظر می‌رسد غرامت مضاعف با نور جاری شده باشد (و البته غیاب نور)، نورپردازی فیلم را به سوی سنت فیلم نوآر می‌کشاند. تیتراژ و سکانس آغازین فیلم لحن کلی را مشخص می‌کنند

و نماینده‌ی کل زیبایی‌شناسی فیلم هستند. سایه‌ی مردی با چوب زیربغل، در نور زمینه که به سوی ما می‌آید و صحنه را غرق تاریکی می‌کند. بعد به خیابانی متروک در لس‌آنجلس در زمان شب محو می‌شود. خودرویی با سرعت زیاد پدیدار می‌شود که کاملاً از کنترل خارج شده و موسیقی تسخیرکننده‌ی تیتراژ با ضربات سنگین تبدیل به سمفونی‌ای آتشین می‌شود که اضطراب شرایط را هر چه بیشتر می‌کند. ماشین را می‌توان به منزله‌ی استعاره‌ای از والتر (فرد مک‌موری) بی‌قرار دید که در رابطه با فیلیس (باربارا استاویک) در کانون توجه قرار داشته. در پیش‌نما، کارگران جاده را تعمیر می‌کنند و فانوس‌هایی را روی زمین پخش می‌کنند. شعله‌ها به معنای خطر هستند، اشتیاق و لعنت، موضوعاتی که فیلم به آن‌ها می‌پردازد. یک تابلوی نورانی که رویش نوشته «شرکت راه‌آهن لس‌آنجلس» به شکلی طنزآلود خبر از آن چیزی می‌دهد که یک فضای مهم در خط داستانی خواهد بود، یعنی ایستگاه قطار. ماشین از یک چراغ قرمز عبور می‌کند و بالاخره در مقابل یک ساختمان تاریک متوقف می‌شود. تنها منابع نور، چراغ‌های خیابان و چراغ‌های ماشین هستند که در حین گذر بین صحنه‌ها قابل دید باقی می‌مانند: آن‌ها دیزالو‌ها را امکان‌پذیر می‌سازند. تا آخرین ثانیه روی صحنه باقی می‌مانند و چشمان تماشاگر را تسخیر می‌کنند، همچون وجدان یک مرد گناه‌کار... بنابراین در فاصله‌ی بیست ثانیه، به تماشاگر سرنخ‌هایی درباره‌ی موضوع فیلم، زمینه، وضعیت روانی شخصیت‌ها و این که بعداً

چه اتفاق‌هایی می‌افتد داده می‌شود. در فیلم نوار، نورپردازی به صورت ضمنی بر نقاط کلیدی حول و حوش داستان و شخصیت اول دلالت دارد. آن‌ها را از نظر تماشاچی پنهان می‌کند و پلات را در رازها و جنایت‌های پنهان و اسرار پنهان می‌کند. با این حال غرامت مضاعف، یک لایه‌ی اضافه از پیچیدگی دارد، نورپردازی شیاطین نهفته در شخصیت‌ها را هم آشکار می‌کند. بنابراین، از نور چون یک ویژگی روایت‌گر استفاده شده که ویژگی‌هایی از داستان و شخصیت‌ها را به فرم بصری درمی‌آورد. وایدلر و کارگردان فیلم‌برداری‌اش، جان سبیتز با نور بازی می‌کنند تا احساسات متناقض شخصیت‌ها را ترسیم کنند. همجواری روشنایی و سایه با وجدان متزلزل فیلیس و والتر هم‌راستا است، که هر دو میان خیر و شر، عشق و شهوت، جنایت و درستکاری متزلزل هستند. همان‌طور که شیکل می‌گوید، غرامت مضاعف درامی درباره‌ی نور است، درباره‌ی مردی که از نور خورشید به فریب بیرون افتاده و داخل سایه‌ها شده. در ابتدای فیلم، خورشید شهر فرشته‌ها را پوشانده و از میان کرکره‌های دفتر بیمه و خانه‌ی دیتریچسون به درون می‌تابد. در این محیط آفتابی است که والتر فیلیس را پوشیده در حوله، پس از حمام آفتاب، ملاقات می‌کند. همه چیز پیرامون او می‌درخشد، جواهراتش، لباس سفیدش و بدنش. والتر از دیدار او نابینا می‌شود، او یک خورشید مصنوعی درخشان است و از آن‌جا است که تاریکی و باران حکمفرما می‌شود. او به راستی از نور خورشید به سایه‌ها کشیده شده. در بسیاری صحنه‌ها، سایه‌ی والتر فضایی غیرعادی و بامعنا در قاب را اشغال می‌کند و چون تهدیدی دائمی عمل می‌کند. اگر والتر تسلیم هوی نفس شود، آن‌وقت سایه‌اش (وجدان معذبش) او را در تمام زندگی‌اش دنبال خواهد کرد. در صحنه‌ی آغازین والتر در شب قدم به ساختمان‌های بیمه می‌گذارد و تاریکی سالن او را در برمی‌گیرد. او از بالکن می‌گذرد و شانه به شانه‌ی سایه‌ی عظیمش راه می‌رود که پیوسته روی دیوارها بازتاب شده و از بدن قدرتمند او، قوی‌تر است. در دفتر کیز، سخت می‌توان بین والتر و سایه‌اش تمییز قائل شد، گویی مساوی شده‌اند. بدون این که جزئیات بیشتری از پلات بدانیم،

همین حالا فهمیده‌ایم که والتر از دست رفته، او شیطان درونش را پذیرا شده و در دنیایی از تیرگی و تاریکی اسیر شده. این دنیای تیره و تاریک را دیالوگ‌های تیز و بذله‌گو هم منتقل می‌کنند و همچنین موسیقی متن عصبی که در خدمت شکوه فیلم است. وایدلر و ریچموند چندلر دیالوگ‌های جازمانند تولید کرده‌اند که حسی تاریک از طنز دارند. بازیگران دیالوگ‌هایشان را بدون معطلی می‌گویند: آن‌ها با صحبت‌های تند و تند و میان حرف‌هم دوییدن با هم نبرد می‌کنند. با این حال والتر و فیلیس هر دو از کلام به منظورهای مختلف استفاده می‌کنند که نیت‌های متفاوتشان را بر ملا می‌کند. والتر به صورت کلیشه‌ای، فیلیس را «عزیزم» صدا می‌کند، انگار می‌خواهد او را تسخیر کند. در آپارتمان خودش، پس از این که تصمیم گرفته‌اند آقای دیتریچسون را بکشند، والتر آرزو می‌کند که کاش شراب قرمز برای جشن گرفتن داشتند تا فضایی رومانتیک تر خلق شود، اما فیلیس با گفتن این که برین هم خوب است، او را دست به سر می‌کند. با این که نیت نفسانی فیلیس آشکار است، اما می‌خواهد کار را به کاربردی‌ترین و کارآمدترین روش ممکن انجام دهد. نیت‌های فیلیس حریصانه و جنایی هستند و رابطه‌اش با والتر آشکارا به نیت سواستفاده است. صدای الحاقی در فیلم نوار بسیار رایج است (وایدلر در سانس بولوار هم از همین فرایند استفاده کرده) و در راستای استفاده‌ی کین از راوی اول شخص است. در فلش‌بک، صدای مبهم والتر تماشاچی‌ها را در تمام طول فیلم هدایت می‌کند. با نگاهی به گذشته، او گرایش مرگبار نفسانی‌اش به فیلیس را می‌پذیرد و از اشتباهی که مرتکب شده آگاه است. «من او را برای پول کشتم و برای یک زن. پول را به دست نیاوردم و زن را هم همین‌طور» در حالی که مستقیماً به داخل داستان کشیده می‌شویم، صدای الحاقی تعلیق ایجاد می‌کند و با خود فکر می‌کنیم چه اتفاقی افتاده. و البته موسیقی را فراموش نکنیم که برای ساخت جو فیلم ضروری است. موسیقی که به شکلی هنرمندانه تکرار می‌شود، تماشاچی را در جریان کشف کار و بار دیتریچسون همراهی می‌کند. کارگردانی وایدلر بی‌عیب و نقص است و بازیگرها نقش‌هایشان را با هوشمندی و چالاکی ایفا می‌کنند. انتخاب بازیگران به محبوبیت فیلم کمک کرده، باربارا استاوایک

در آن زمان، گران‌ترین هنرپیشه‌ی زن آمریکا بود و ادوارد جی رابینسون از زمان موفقیت سزار کوچک، یک ستاره شده بود. فرد مک‌موری در کمدی‌های سبک بیشتر معروف بود، اما نقش والتر به او اجازه داد تا تمام قابلیت‌های هنرپیشگی‌اش را نشان دهد. اما این در واقع اجرای پیچیده‌ی استان‌ویک است که خود را نشان می‌دهند و هنوز پس از هفتاد سال به یادماندنی است. وایدلر درباره‌ی او گفته: «او بهترین هنرپیشه‌ی زن بود که من با او کار کردم. درباره‌ی کارش بسیار دقیق بود.» در آن زمان، هنرپیشه‌های زن کمی بودند که حاضر بودند نقش زن شیطان را بازی کنند، اما استان‌ویک خطراتش را پذیرفت و فیلیس را به یک زن منفی بی‌نقص تبدیل کرد. او جذاب، قدرتمند، وسوسه‌انگیز است و بر شرایط احاطه دارد. خواستن او مرگبار است. همچنین، رابطه‌ی میان والتر و کیز (ادوارد جی رابینسون) بنیادین و گرم‌تر از آن چیزی است که در رمان بوده است. وایدلر گفته است که «این داستان عاشقانه‌ی تصویر است» هر دو مرد مکمل یکدیگر هستند به گونه‌ای که دو هم‌تا را به تصویر می‌کشند. کیز به عنوان ناظر اخلاقی داستان عمل می‌کند، او شخصیتی است که کین هرگز نتوانست خودش را به نوشتن از او وادارد. با این حال به تماشاگران اجازه می‌دهد با والتر هم‌ذات‌پنداری کنند، و یک پایان تلخ نو خلق می‌کند: او پس از اعتراف در آغوش دوستش جان می‌دهد و وداعی احساسی از تماشاگران بدرقه‌اش می‌کند، در حالی که فیلیس تنها می‌میرد. استفاده‌ی خلاقانه‌ی وایدلر از نور، صدا، دیالوگ و اجراها موفق شد که فیلم را به یک شاهکار هنری واقعی تبدیل کند. تمام کیفیت‌های سینماگری غرامت مضاعف در خدمت تأثیر عظیم آن بر تاریخ فیلم است: همه این صحنه‌های زیبای سیاه و سفید را به خاطر دارند، مانند زمینه‌ی ادوارد هوبر تنها و درخشندگی بازیگران. تکنیک‌های استفاده شده چیزی ورای انتخاب‌های ساده‌ی زیبایی‌شناسی هستند، هر کدام قصد دارند به تماشاگر خطرهای هوی و هوس را یادآوری کنند. اهداف فیلم را می‌توان تله‌پیری و پاکسازی کننده دید، فیلم با بیرون کشیدن بدترین جنبه‌های شخصیت‌ها به ما می‌آموزد که در مقابل بی‌رحم‌ترین خواسته‌هایمان مقاومت کنیم.



بیلی وایلدِر

نویسنده: سمیه کرمی

زندگی و کار:

بیلی وایلدِر فیلم‌ساز، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه‌کننده، هنرمند و روزنامه‌نگار آمریکایی اتریشی‌الاصل در ۲۲ ژوئن ۱۹۰۶ در اتریش به دنیا آمد. خانواده‌اش خیلی زود به وین رفتند و او در آن‌جا مدرسه رفت، اما بعد به جای این که به دانشگاه وین برود، روزنامه‌نگار شد. سپس برای این که در کارش پیشرفت کند، اواخر دهه‌ی بیست به برلین رفت. وقتی که در برلین زندگی می‌کرد، ابتدا شروع به روزنامه‌نگاری کرد و برای روزنامه‌های محلی داستان‌های جنایی و گزارش‌های ورزشی و نقد می‌نوشت، بعدها برای سینمای رو به رشد آلمان فیلم نامه نوشت. بعد از قدرت گرفتن حزب نازی در آلمان، او به خاطر زمینه‌ی یهودی‌اش به پاریس رفت و در آن‌جا کارگردانی را شروع کرد. در سال ۱۹۳۳ به هالیوود رفت و تبدیل به یکی از درخشان‌ترین چهره‌های هالیوود در دوران طلایی فیلم‌سازی آمریکا شد. او یکی از پنج نفری است که جایزه‌ی آکادمی اسکار را هم برای تهیه‌کننده، هم برای کارگردان و هم برای فیلم‌نامه‌نویس در یک فیلم (آپارتمان) برنده شده است و البته اولین نفری بود که این سه جایزه را برای یک فیلم دریافت کرد.

با ساختن فیلم «گرامت مضاعف» که یک فیلم نوار بود، به شهرت کارگردانی رسید. از اواسط دهه‌ی پنجاه به بعد، بیشتر فیلم کمدی ساخت، اما از میان کلاسیک‌هایی که ساخته می‌توان به «خارش هفت ساله» و «بعضی‌ها داغشو دوست دارن» اشاره کرد. چهارده بازیگر مختلف که نامزد اسکار بوده‌اند، در فیلم‌هایی به

کارگردانی او ایفای نقش کرده‌اند. در سال ۱۹۸۶، جایزه‌ی یک عمر فعالیت هنری را از انستیتوی فیلم آمریکا دریافت کرد. در سال ۱۹۹۳ مدال ملی هنر را دریافت کرد. تا مدت‌ها گمان می‌کردند که مادر، مادر بزرگ و پدرخوانده‌اش در اردوگاه آشویتس کشته شده‌اند اما بعدها مشخص شده که مادرش در ۱۹۴۳ در plaszow به قتل رسیده و مادر بزرگ و پدرخوانده‌اش در یک گتو در سال ۱۹۴۳ در گذشته‌اند.

فعالیت در هالیوود:

وایلدِر پس از ورود به هالیوود، فعالیت حرفه‌ایش را با فیلم‌نامه‌نویسی آغاز کرد اولین فیلم موفق او در هالیوود، ninotchka در سال ۱۹۳۹ بود. «گرامت مضاعف» سومین فیلمی بود که او کارگردانی کرد، یک فیلم نوار که در دو رشته‌ی بهترین کارگردانی و بهترین فیلم‌نامه نامزد اسکار شد. فیلم‌نامه به صورت اشتراکی

با ریچارد چاندلر، نویسنده‌ی رمان‌های معمایی نوشته شده بود. فیلم نه تنها به نوعی نقطه‌ی آغاز برای فیلم نوار بود، بلکه مقاومتی در برابر سانسور هالیوود محسوب می‌شد. خود کتاب که داستانی از دو مثلث عشقی و دزدی از بیمه می‌شود، بسیار محبوب بود، اما گمان می‌شد که طبق قوانین اخلاقی هالیوود نتوان از آن فیلمی ساخت، اما به هر حال فیلم ساخته شد و به نوعی اولین فیلم نوار راستین در هالیوود شناخته می‌شود.

در سال ۱۹۴۵، برای فیلم «آخر هفته‌ی گم‌شده» دو جایزه‌ی اسکار کسب کرد، بهترین کارگردان و بهترین فیلم‌نامه، این هم اولین فیلم مطرح آمریکایی بود که به موضوع الکلیسم می‌پرداخت و باز هم به دلیل پیرنگ و تم داستانی از نظر قوانین تولید مشکل داشت. در سال ۱۹۵۰، وایلدِر یک فیلم نوار دیگر به نام سانسِت بولوار را کارگردانی کرد که دو

ستاره‌ی در حال معروف شدن آن زمان، ویلیام هلدن و گلوریا سوانسون در آن بازی می‌کردند. از اواسط دهه‌ی پنجاه بود که شروع به ساخت فیلم‌های کم‌دی و کم‌دی‌رومانتیک کرد که از آن جمله می‌توان «سابرینا» را نام برد. گاه فیلم‌های کم‌دی اون حالتی کنایه‌آلود به خود می‌گرفتند. می‌توان گفت در دهه‌ی شصت و بعد از این که برای فیلم آپارتمان سه اسکار برنده شد، کار فیلم‌سازی‌اش رو به افول گذاشت. آخرین اسکار را برای فیلم the fortune cookie دریافت کرد.

شیوه‌ی کارگردانی:

او فیلم‌هایی در ژانرهای گوناگون ساخته، از فیلم‌نوار گرفته تا کم‌دی کلاسیک. اما وجه مشترک تمام فیلم‌هایش، به نمایش درآوردن باشکوه کاراکتر از راه بازی، دیالوگ‌های متمایز و نگاهی تلخ و شیرین و گاه مردم‌گريزانه از انسانیت است.

شیوه‌ی کارگردانی وایدلر بازتاب این عقیده‌ی اوست که ارجحیت با فیلم‌نامه است. او به خصوص از شیوه‌ی سینماتوگرافی آلفرد هیچکاک برحذر بود. به خلاف هیچکاک او عقیده نداشت که باید با سکانس‌هایی حواس بیننده را پرت کرد و نظرش را جلب کرد، به نظر او این نوع صحنه‌ها باعث می‌شد حواس بیننده از خط داستانی منحرف شود. به عقیده‌ی او فیلم‌ها «نوشته» می‌شدند و معتقد بود باید اصل تمرکز فیلم بر فیلم‌نامه باشد. شاید هم بخشی به این دلیل باشد که او کارش را از نویسندگی و روزنامه‌نگاری آغاز کرده بود.

او اعتقاد داشت هر بازیگری محدودیت‌های خودش را دارد و اگر فیلم‌نامه به گونه‌ای نوشته شود که با خصوصیات هر بازیگر هم‌خوانی داشته باشد، نتیجه‌ی نهایی بسیار بهتر خواهد بود. او در کار کردن با بازیگرها استاد بود و همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، چهارده بازیگر که در فیلم‌های او ایفای نقش کرده‌اند، جایزه‌ی اسکار بهترین بازیگر را دریافت کرده‌اند، که از آن جمله می‌توان به باربارا استانویک برای بازی در غرامت مضاعف، ری میلاند برای «آخر هفته‌ی گم شده» و «ویلیام هلدن» برای «سانست بولوار» اشاره کرد. وایدلر در فیلم‌هایش معمولاً موضع‌گیری

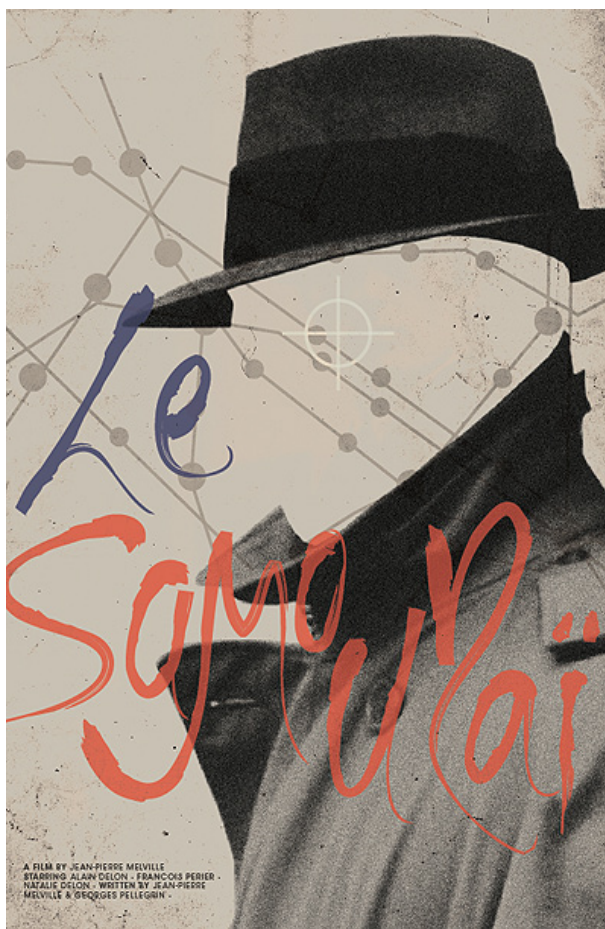
واضح سیاسی نداشت و این ماجرا تعمدی بود. او آن‌قدری که به ذات انسان و ماجراهای آدم‌های معمولی علاقه داشت، به سیاست علاقه نداشت. وایدلر کسانی را که سیاست را خیلی جدی می‌گرفتند، دست می‌انداخت.

بسیاری از منتقدان آثار او را ستوده‌اند، اما برخی منتقدان مانند دیوید تامسون هیچ‌گاه کارهای او را واقعا تایید نکردند. تامسون نظر خود درباره‌ی وایدلر را به صورت خلاصه این‌طور گفته: «من که شک دارم». او می‌گوید درست که است که وایدلر فیلم‌های درخشان ساخته، اما چندین فیلم ضعیف هم در کارنامه دارد و به خصوص در اواخر دوران کارگردانی‌اش فیلم‌های خوبی را نساخته. وایدلر در سال ۲۰۰۲ بر اثر سینه‌پهلو درگذشت.

منابع:

۱. ویکی پدیا

۲. پاریس ریویو



خلاصه داستان

جف کاستلو (آلن دلون) قاتلی حرفه‌ای است. حین انجام یکی از این ماموریت‌ها، کاستلو مامور قتل مدیر رستورانی می شود و بعد از شلیک و هنگام خروج از اتاق مدیر با نوازنده ی پیانوی رستوران که زنی سیاه پوست است مواجه می شود اما بدون آسیب رساندن به او از کنارش می گذرد. پلیس افرادی را دستگیر می کند از جمله کاستلو. در کمال ناباوری زن نوازنده اظهار می کند او مجرم نیست و...

Le Samourai

Directed By:	Jean-Pierre Melville
Produced By:	Raymond Borderie Eugène Lépicié
Written By:	Jean-Pierre Melville Georges Pellegrin
Starring:	Alain Delon François Périer Nathalie Delon François De Roubaix Henri Decaë Monique Bonnot
Music By:	
Cinematography:	
Editing By:	
Release Dates:	October 25, 1967 (France)
Running Time:	105 Min
Country:	France
Language:	French

قاتل پاریسی

نویسنده: مژگان شعبانی

دیالوگ ها و ترفند بصری در فیلم به شکل استادانه پرداخت می کند، منجر به مفاهیمی همچون وحشت، تاریکی واز همه آنها پررنگ تر تنهایی و انزوای قهرمانش می شود. ملویل مثل یک نقاش، بوم فیلم را با نور و سایه نقاشی می کند، نورپردازی خاص و آسمان ابری پاریس و موسیقی متن فیلم (فرانسیس دی روباکس)، لحن افسرده و فضای تاریک را هر چه بیشتر ملموس میکند. موسیقی تا حد بسیاری به شکلی رئالیستی به اصوات واقعی تبدیل شده است. صدای منقطع و تکرار شونده پرنده ی جف در شروع فیلم که با نورپردازی و کنتراست بالا ترکیب شده است اثری محزون به فضای خانه می دهد، صدای بوق ماشین ها، صدای باران بر شیشه ها، همه هم و صدای موزیک کافه، تنهایی ای از جنس سامورایی که ملویل می آفریند.

کاستلو ناخواسته و شاید هم خواسته، مسلک سامورایی های ژاپن باستان را دارد، پایبندی به قوانین آنها را باعتقاد به شکست ناپذیربودن و گفتن جمله ی (من هرگز نمی بازم، هرگز) صحنه

این سه گانه با فیلم (یک پلیس_۱۹۷۲) که همچنین پول کثیف هم نامیده میشود تکمیل میشود. (دایره سرخ) محتوایی ترین و (سامورایی) فرمالیستی ترین فیلم ملویل به شمار می روند. فیلمنامه مینی مال سامورایی محصول یک فرآیند فرمی است، یعنی ساختاری که از مجموعه ای عناصر و نسبت میان آنها شکل گرفته است. این عناصر در واقع نشانه هایی هستند که نسبت میان دال (شکل مادی موجود) و مدلول (تصور ذهنی) معنایی را در ذهن مخاطب به وجود می آورد، که با این روش ملویل به شکلی پازل وار دست به اسطوره سازی می زند و به طور مداوم به این ساختار شکل می دهد. در سراسر فیلم نیز دیالوگ ها به شکلی مینی مالیستی به حداقل رسیده اند و اصولا دیالوگ ها زمانی مطرح می شوند که ضرورت داشته باشد. اولین کلمه در دقیقه ۱۰ فیلم از زبان جین (ناتالی دلون) شنیده می شود. همچنین سکansı که جف برای تعویض پلاک اتوموبیلی که در ابتدای فیلم دزدیده به گاراژ می رود، هیچ دیالوگی رد و بدل نمیشود. سکوتی که ملویل با کاستن

(هیچ تنهایی بالاتر از تنهایی یک سامورایی نیست شاید تنهایی یک ببر در جنگلی بزرگ) کتاب بوشیدو. این جمله تیتراژ فیلم سامورایی اثر ژان پیر ملویل است، که به نوعی بیانگر تفکر حاکمی است که به فیلم جهت می دهد. «ملویل به منزل دلون رفت تا فیلمنامه را برای او بخواند، او شروع به خواندن کرد و دلون فقط گوش داد. بعد به ساعتش نگاه کرد و به ملویل گفت: هفت دقیقه است در حال خواندن فیلمنامه ای و هنوز هیچ دیالوگی رد و بدل نشده است، این برای من خیلی خوب است اسم این فیلم چیست؟ ملویل پاسخ میدهد: سامورایی. بعد دلون بدون هیچ حرفی ملویل را به اتاقی میبرد که در آن یک شمشیر سامورایی بالای تختی با نقوش سامورایی آویزان بوده است.»

دو نکته که جزو شاخصه های بارز فیلم محسوب می شوند اول حجم پایین دیالوگ ها و دوم نورپردازی و تصویربرداری خاص است، دو ویژگی که در فیلم دیگر ملویل، (دایره سرخ- ۱۹۷۰) برای هر تماشاگر خاص یا عام نمایان می شود.



میگذارد، یکی از اصول مهم سامورایی که در کتاب بوشیدو به عنوان مرجع اصلی فرهنگ سامورایی نیز به آن اشاره شده است. در مقام یک سامورایی تغییر یافته، خشم فروخورده اش، در جامعه غربی بازتاب پیدا می کند. او ظاهری آراسته دارد، ملویل در سکانسهای متعددی بر شیک پوش بودن اش با ایستادن او جلوی آینه و مرتب کردن کلاهش تاکید می کند. نوع راه رفتن، نگاه کردن و حتی ایستادن نیز به ظرافت پرداخت شده است. کارگردان می تواند یک راز را با چند پلان کوتاه نمایان کند.

ملویل هوشمندانه دو شخصیت زن را وارد فیلم می کند. اولی ظاهرا تنها کسی است که کاستلو با او روابط عاطفی برقرار کرده است اما رفتار همیشه سرد وی روح کاستلو در کنار او به روشنی نمایان می کند که او تنها نقش یک شاهد را برای فرار کاستلو از دست قانون دارد. دومین زن که حتی کاستلو را نیز غافلگیر می کند، شاهد اصلی جنایت او است اما در حضور قانون شهادت دروغ داده و حقیقت را کتمان می کند. کاستلو انتظار چنین کنشی را ندارد و حس می کند دینی بر گردنش نهاده شده است. اما سامورایی نباید مدیون کسی باشد، غریبه ای وارد حریم تنهایی اش شده، نه در مقام یک عاصی بلکه ناجی پس کاستلو دچار بحران می شود. او باید بین کشتن زن و انکار فداکاری اش یا پذیرش این که دیگر یک سامورایی نباشد یکی را انتخاب کند.

انزوای کاستلو زمانی بیشتر به چشم می آید که هم پلیس و هم گروه گانگسترها در یک زمان به دنبال او می گردند. دو سکانس تعقیب و گریز در فیلم نیز هوشمندانه و تیز بینانه پرداخت شده، تعلیق و کشش زیبایی بوجود می آورد وجود دارد. در اولی جف با علم به این که می داند پلیس در تعقیب او است وارد ساختمان می شود و از در پشتی به ایستگاه مترو وارد می شود. بعد از این که جف از مترو پیاده می شود، مردی در انتهای قاب روی پله ها دیده می شود که به خاطر شباهت لباس به راحتی با جف اشتباه گرفته می شود، جف به محل قرار میرسد تا باقی پولش را بگیرد اما در کمال ناباوری مورد اصابت گلوله قرار میگیرد. در دومین سکانس بیش از هفتاد مامور پلیس در تعقیب جف هستند تا موقعیت او را در ایستگاههای



مختلف مترو روی نقشه ای که در مقر پلیس نصب شده مشخص می کنند. اما جف دنیای زیرزمینی پاریس را مثل کف دست می شناسد حتی از نقشه های روی دیوار هم استفاده نمی کند و موفق به فرار می شود. ماشینی را می دزدد و

دوباره برای تعویض پلاکش به همان گاراژ می رود با تایید این جمله که (این بار آخر است) زمینه را برای پایان داستان فراهم میکند. سبک فیلمبرداری هم به صورتی است که اغلب نماها (point of view) از زاویه دید جف کاستلو ارائه می شوند

تعقیب و گریز است که تحت تاثیر فیلم M ساخته فریتز لانگ (۱۹۳۱) است.



و در لحظاتی بیننده به صورت ذهنی با جف یکی می شود. از دیگر تمهیدات برای ایجاد همذات پنداری استفاده از نماهای لانگ شات به ویژه در نماهای تعقیب گریز است.

کاستلو به رستورانی که زن نوازنده آنجا است بر می گردد. حالا شاهدش رو به روی او نشسته و از او میخواهد که از آنجا برود، کاستلو اسلحه اش را به سمت او نشانه می گیرد اما زن خونسردانه او را نگاه می کند، صدای شلیک می آید، اما خودش نقش زمین می شود، پلیس این بار سریعتر از او عمل می کند. هنگام واریسی کردن جسد با خالی دیدن خشاب اسلحه کاستلو نه تنها کاراکترهای فیلم که تماشاگران نیز رو دست می خورند. هاراگیری به روش مدرن، نشات گرفته از هوش سرشار ملویل و درک عمیق او از معانی و عرفان شرق دور است. سکانس پایانی فیلم جزو برترین حسن ختام های تاریخ سینماست، که بارها در آثار مختلف سینمایی تکرار شده و ژان پیر ملویل را به عنوان یک کارگردان مولف برای همیشه در حافظه سینما ثبت کرده است. در یک مصاحبه با روی نوگرا (Rui Nogueira) ملویل مشخص کرد که ورژن دیگری برای صحنه کشته شدن جف در نظر داشته است. علت عوض شدن آن صحنه به حالت فعلی زمانی رخ داد که او فهمید از دلون در یک فیلم دیگر برداشت کشته شدن با لبخند گرفته شده است. هنوز عکس هایی از مرگ دلون با لبخند از برداشت اولیه ی این صحنه موجود می باشد.

پرنده به نوعی نماد تعلقات دنیوی ست ، مرگ کاستلو زمانی فرا می رسد که از پرنده دل می کند. گربه ی ری ون در فیلم (This gun for hire) ساخته ی (فرانک تاتل، ۱۹۴۲) نوشته ی گراهام گرین در ۱۹۳۶ و گلدان ژان رنو در فیلم (leon- The Professional) ساخته ی (لوک بسون، ۱۹۹۴) و پرنده ی جف در این فیلم در واقع تنها بخش دست نخورده ی نهاد یک قاتل خونسرد، که هنوز با طبیعت مانوس است، پرنده ای که گویا خود جف است ، در فیلم به او کمک می کند تا متوجه خطرات اطرافش شود. فیلمنامه ی سامورایی را ملویل و جرج پلگرین با اقتباسی از کتاب (The Ronnin) اثر جوآن مک لئود به نگارش درآورده اند. الگوی پیش برنده ی پیرنگ فیلم

مرگ با دستکش سفید

نویسنده: دیوید تامسن

مترجم: سمیه کرمی

شد؟)، تحسین‌کننده‌ی با پشتکار و مقلد گروهان‌های آمریکایی، و آدم سرسختی که می‌تواند ژان کاکتو و برسون را به همان راحتی Dasheill hammet و Django Reinhardt تحسین کند. می‌توانید شغف ملویل (یک حال و هوای روحانی، نه تنهای شادمانی حرفه‌ای) را تصور کنید هنگامی که طرح داستان را برای دلون تعریف می‌کرده و بعد از ده دقیقه بازیگر میان کلامش دویده و گفته: «این داستان تا این‌جا که هیچ دیالوگی نداشته، من انجامش می‌دم.» و بعد، بالاخره دلون در میانه‌ی بازشناسایی خاموش احساسات وابسته، اتاق خودش را برای ملویل آشکار می‌کند که تنها قطعه‌ی تزیینی آن و نشان ایمانش یک شمشیر سامورایی است.

این یک سنت جاافتاده‌ی فرانسوی است که از چیزهای روزمره، از معمولی بودن مه آلود حومه‌ی شهر، فیلم‌برداری کند و آن را شاعرانه سازد، این موتیفی است که از لوئیس فیولید و ژان ویگو از طریق مارسل کرنه و کاکتو به ملویل، جرج فرانژو و ژان لوک گدار رسیده. فضای حاکم به ما این آگاهی را می‌دهد که بدانیم در شهری بسیار شبیه به پاریس هستیم، اما همچنان در زمینه‌ی رویا. مغازه‌ی اتومبیل را که در آن جف پلاک‌های جدید روی ماشین‌های دزدی‌اش کار می‌گذارد در نظر بگیرید: یک کوچه‌ی تاریک روشن در حاشیه‌ی شهر است، جایی که ابرها در آسمان حزین جمع شده‌اند، سگ‌ها پارس می‌کنند و مکانیک هرگز صحبت نمی‌کند. این رفتار پنهان کارانه با مکان در فیلم‌های اول ملویل آشکار بود (در «سکوت دریا»

لحن و شیوه در «سامورایی» همه چیز است. فیلم شاهکار ژان پیر ملویل که روی لبه‌ی پوچی یا نوعی حالت غرور مردانه به تعادل رسیده، به آن افراط‌گرایی ماکو چشمک می‌زند. و همان‌طور که ما لحظه به لحظه گوش به زنگ‌تر می‌شویم، به وادی رویا و شعر می‌لغزد. پس خونسردی سخت بی‌رحمانه‌ی جف کاستلوی آلن دلون، وقتی برای آدم‌کشی دستکش سفید به دست می‌کند و اعلام می‌کند که برای او «نظم و ترتیب» تنها یک «عادت» است، خلق و خویی بی‌شرمانه دارد. فیلم شایسته‌ی یک لحظه، یک شات از او تنها در اتاقش است، هنگامی که نواریست خونسرد ناگهان بی‌دلیل به قهقهه می‌افتد. آن‌جا که او را بی‌حرکت می‌بینیم که چون یک جسد تمیز، در حال انتظار، روی تخت دراز کشیده و منبع دودهای چرخان سیگار است، دیگر فقط دلون نیست، یا یک کاستلوی غیرمعمول، بدون ابوت. او عصاره‌ی گوهر تمام آدم‌کش‌های حرفه‌ای تنهای سینما است، میان خونسردی خواب‌گرد لی ماروین در نقطه پوچ و التزام خود تخریب‌کنی که کشیش رابرت برسون را در خاطرات کشیش یک دهکده هدایت می‌کند، در تعلیق است. و در این همجواری غریب چیزهای بسیاری از ملویل را در اختیار دارید: یهودی فرانسوی که نام واقعی خودش (گرامیچ) را به نام نویسنده‌ی نیو انگلندی تغییر داده، مجری تنها در سینمای پس از جنگ فرانسه (ملویل سال‌ها استودیوی خودش را داشت که در جریان فیلم برداری سامورایی سوخت و خاکستر شد، آیا آن‌همه خونسردی سبب گرما

Le silence de la mer و همین‌طور در بزرگ‌ترین فیلم کاکتو به نام بچه‌های هولناک Les enfants terribles (ملویل آن را از روی رمان و سناریوی کاکتو کارگردانی کرده)) در Bob Le flambeur (که درست در آستانه‌ی موج نو قرار دارد) حاضر است و البته در سامورایی فیلمی که در آن طرح رنگی بسیار زیبای henri Decae تسخیر خاکستری، سفید و سیاه و هاله‌های ساکن عکاسی کلاسیک شده است. و سکون در این فیلم همه‌چیز است، درست مثل قهرمانش که می‌خواهد استخری باشد که هیچ موجی بر سطحش نمی‌افتد. وقتی از ملویل خواسته شد تا درباره‌ی جدایی غریب فیلم‌هایش و تلاش مینیمالش برای جعل کردن دکور یا تاکید بر عکاسی توضیح دهد، گفت: «من نمی‌خواهم قهرمانم را در زمان جای دهم، نمی‌خواهم فیلم را به عنوان اتفاقی که در سال ۱۹۶۸ رخ می‌دهد بشناسد. به همین دلیل است که برای مثال در سامورایی، زن‌ها دامن کوتاه نمی‌پوشند، در حالی که مردها کلاه به سر دارند (کاری که متاسفانه دیگر هیچ‌کس انجام نمی‌دهد) من به رئالیسم علاقه ندارم. تمام فیلم‌های من روی مرز فنتستیک هستند. من یک مستند ساز نیستم، فیلم اولین و جلوترین رویا است، و تلاش برای کپی برداری از زندگی برای خلق یک نسخه‌ی دقیقاً مشابه آن، کاری پوچ است. جابه‌جا شدگی کمابیش یک واکنش است برای من، من از رئالیسم به فانتزی می‌روم بدون این که تماشاچی متوجه چیزی شود.» گاهی اوقات این سادگی مشکل‌آفرین است: برخی تحسین‌کننده‌های راستین

کارهای ملویل (برای مثال برتراند تاورنیر) انتقاد کرده‌اند که سامورایی به شکلی تقریباً کم‌دلی از واقعیت فرانسوی جدا شده. ملویل ممکن بود بپرسد: «چرا که نه؟» وقتی آن آزادی به ما زمانی می‌دهد تا در رویا غرق شویم و بسیاری ایده‌های گوناگون را جذب کنیم که تنها در یک ادعای ساده وجود دارند: «آلن دلون در سامورایی جف کاستلو است»

اول دلون را در نظر بگیرید: فرشته‌ی مرموز فیلم‌های فرانسوی، در سال ۱۹۶۷ تنها سی و دو سال دارد و کمابیش زنانه است. چنان معصوم و صمیمی است که نمی‌توان او را مرگ‌بار یا قوی تصور کرد. و در آن زمان به دنیای واقعی زیرزمینی فرانسه هم نزدیک بود: در سال‌های بلافاصله پس از سامورایی بود که دلون و زن سابقش ناتالی (معشوقه‌ی نامطمئنش در فیلم، که مثل خواهرش به نظر می‌رسد) در شایعه‌های واقعی در ارتباط با حلقه‌های جنایی سر زبان‌ها افتادند. (و فراموش نکنید هنگامی که سامورایی در آمریکا اکران شد، پس از حسی که پدرخوانده در سال ۱۹۷۲ برانگیخته بود، عنوان فیلم به The Godson تغییر کرد!) دلون آن قدر که حضور شگفت‌آوری دارد، هنرپیشه‌ی خوبی نیست (تعجبی ندارد که وحشت کرد وقتی دریافت بیشترین چیزی که ملویل می‌خواهد، رضایت او به این است که از او عکس بگیرند). درباره‌ی «جف» موضوع این است که او آمریکایی است، اما قدری آینده‌گرایانه و گزنده، همچنین نامی است که رابرت میت‌چام در out of the past دارد. درباره‌ی «کاستلو»، قطعاً می‌تواند ارجاعی به فرانک کاستلو، گانگستر واقعی باشد. و بعد سامورایی است، کلمه‌ای که در سال ۱۹۶۰ چیزی ورای نوین و غریب بود، و نویدی برای دیده شدن حس و حال آمریکایی از پشت عینک مراسم ژاپنی.

سامورایی چیست؟ وقتی یک کلاه فدورا به شکنندگی شیشه به سر دارد و یک بارانی بسیار کمرنگ که می‌شد حجاری دست برانکوزی باشد؟ او نفرین شده. او نمادی خارج از زمان خویش است. او یک آدم‌کش اجیر است، با این حال آخرین نشان افتخار در دنیای ژنده‌ی مصالحه است. او مردی است که به تنظیمات مختصر در سایه‌ای

که لبه‌ی کلاهش می‌اندازد اعتقاد دارد، که از همواری‌ای که با آن می‌تواند یک خط را به حد اعلا برساند به وجد می‌آید و در اشتیاق آخرین سوگواری دلنشین بر سرها بر سنج یک طبل نواز است. ذات او در زمان‌بندی، ژست و نگاه است. و به روحیه‌ی جاودانی شاعر آن‌قدر نزدیک است که، برای مثال اورفئوس کاکتو. پیش‌تر مقایسه‌ای انجام دادم با نقطه پوچ جان بورمن و لی ماروین. فکر می‌کنم این مهم است. نزدیک به چهل سال پس از ساخت این دو فیلم، فیلم‌های جنایی چنان دستخوش شعله‌های تیره‌ی مبالغه و ایجاد سبک شده‌اند و در حد خشونت وحشتناک و حس‌ناشدنی پایین آمده‌اند که آن دو فیلم در فرهنگ محلی خود ممکن است اتروسکان یا یونانی به نظر بیایند. و این تاثیر بیشتر به این دلیل است که دو کارگردان چنان ایمان راسخی به چشم‌انداز روایی فیلم داشتند و چنان احترامی برای شرافت یا پشتکار قائل بودند که می‌توانستند کاری کنند زندگی یک جنایتکار قهرمانانه به نظر بیاید. ماروین در نقطه پوچ و دلون در سامورایی، نیروهای قوی سینمایی هستند که به سختی در آن مکان حضور دارند و یا در تعاریف رئالیستی و ادبی باور کردنی نیستند. اما بعد دقت کنید که در دوسوگرایی چه غنی هستند و از طریق رویا و فیلم چقدر درباره‌ی نیاز ما به تجربه کردن زندگی دیگران می‌گویند (زندگی جنایی).

خط داستانی سامورایی پیچیده و در عین حال ساده است و کاملاً قابل پیش‌بینی. جف لعنت شده. درست مثل ماء، او هم از خودش می‌پرسد چرا نوازنده‌ی پیانوی کلپ شبانه (کتی روزیر) او را لو نمی‌دهد، چون آن زن او را در حین ارتکاب عمل دیده است. آیا عاشق او است؟ به نوعی بله، اما آن زن نوعی تجسد مرگ است که او را به عنوان مشتری بعدی خود انتخاب کرده است. و او را قبلاً انتخاب کرده، وقتی که دو ماشین کنار هم پشت چراغ قرمز متوقف شده بودند. آن نوازنده‌ی پیانو یک نماد (سیاه، اما سفید پوشیده، سیاه پوشیده، اما روی صندلی سفید نشسته) از فرشته‌ی مرگ (ماریا کاسارس) در اورفئوس است. اما در عمل این «معامله» به جف شرافت می‌بخشد و او را می‌رهاند. مهم نیست

که داستان سبک و بی‌انگیزه است. فیلم را می‌توان بارها و بارها دید، درست مثل موسیقی، زیرا پیکربندی‌های چنان اسرارآمیز و در تضاد با تجربه‌های روزمره‌ی زندگی است. همه چیز در بازی و یا قطعیت است. حال که دوباره سامورایی را نگاه می‌کنم، شبیه به فیلمی از دورانی قدیم‌تر به نظر می‌رسد، فیلمی که در زمانی ساخته شده که فیلم‌های بزرگ ضروری (و معمولی) بودند، زیرا آن‌ها نشان‌دهنده و به کمال رساننده‌ی ماهیت این رسانه هستند. حالا که این رسانه در ویرانی و هرج و مرج است، سامورایی انتزاعی به نظر می‌رسد، با این حال چون باسیلیکا در شهر اسپسی زیبا و ارزشمند برای مطالعه است. آن چه پر اوهام به نظر می‌رسید، به درسی جاودانه و درخشان در این زمینه تبدیل شده که مردها هنگامی که باور داشتند، منش مهم است، چگونه رفتار می‌کردند.



ژان پیر ملویل

نویسنده: مژگان شعبانی

ژان پیر ملویل (Jean-Pierre Melville) با نام اصلی ژان پیر گرومباخ، فیلمساز و کارگردان مشهور فرانسوی است. او نامش را به دلیل علاقه به نویسنده آمریکایی هرمان ملویل (رمان نویس، شاعر و نویسنده داستان های کوتاه آمریکایی) به ملویل تغییر داد. متولد ۲۰ اکتبر ۱۹۱۷-وفات ۲ اوت ۱۹۷۳. اولین فیلمش یک فیلم خانگی ۱۶ میلیمتری بود که با دوربینی که پدرش برای او خریده بود، ساخت. او یهودی بود، بعد از سقوط فرانسه در ۱۹۴۰ در جنگ جهانی دوم برای مقابله با نازی های آلمانی که کشور را تسخیر کرده بودند وارد ارتش آزاد فرانسه شد. بعد از جنگ برای کسب اجازه نامه جهت دستیاری کارگردان اقدام کرد که درخواستش رد شد. پس تصمیم گرفت به روش خودش فیلم سازی را آغاز کند. پس به فیلمسازی مستقل تبدیل شد و استودیو شخصی خود را تاسیس نمود. ملویل عاشق سینمای جنایی دهه ی ۳۰ هالیوود بود. سبک وی در فیلم سازی به شدت تحت تاثیر سینمای آمریکا و اشیایی چون اسلحه، بارانی و به خصوص کلاه بود. با فیلم های نوآر، تراژیک و مینیمال به شهرت رسید. جزو اولین فیلم سازان فرانسوی بود که از مکان های واقعی برای ساخت فیلم هایش استفاده کرد. سبک مستقل و خبری او تاثیر شگرفی بر سینمای موج نو فرانسه داشت. اغلب او را پدر خوانده موج نو فرانسه می خوانند با این حال اشتیاق فراوان او به فیلم های آمریکایی باعث شد که در ۱۹۵۶ فیلم متفاوت (Bob The Gambler) باب قمار باز را بسازد. همچنین نقش یک نویسنده

مخاطب را نسبت به آنان برمی انگیزد. در آثار او، تبهکاران افرادی کمال گرا و حرفه ای اند که بیش از هر چیزی بر تنهایی خود پایبند هستند، به کارشان ایمان دارند و از مرگ نمی هراسند. ملویل با تاکید بر همین سه ویژگی تنهایی، کمال گرایی و مرگ به ضدقهرمان های آثارش جنبه اسطوره ای می بخشد و از زندگی غمبار آنها حماسه ای شاعرانه و باشکوه می سازد. تنها فیلم کوتاهش، (۲۴ ساعت از زندگی یک دلک) را در ۱۹۴۶ به خاطر عشق دوران کودکیش به سیرک ساخت که بودجه بسیار کمی داشت اما جزو فیلم های موفق وی به شمار می آید. سکوت دریا (۱۹۴۹) نخستین فیلم بلند ملویل است که اقتباسی از داستان مشهور نهضت مقاومت، نوشته ژان برولر متخلص

را در فیلم (از نفس افتاده) اثر ژان لوک گدار که از آغاز گران جنبش موج نو به شمار می رود بازی کرد، زمانی که گدار برای مونتاژ فیلم (از نفس افتاده) با مشکل روبه رو شد ملویل به او پیشنهاد داد که بهترین قسمت های هر برداشت را به هم بچسباند که این باعث بوجود آمدن جامپ کات و شهرت گودار شد. در واقع او آینه ای در مقابل نوآر آمریکایی گذاشت و باعث پر بارتر شدن این نوع فیلم ها شد و وجهی پنهان از آن را آشکار کرد و کارگردانان بسیاری از وی تاثیر پذیرفتند. ژان پیر ملویل، یکی از بزرگ ترین کارگردانان مولف در سینمای فرانسه به حساب می آید که بیش از هر چیزی به خاطر خلق تبهکارانی دوست داشتنی و جذاب معروف است که حس همدلی

نامه را بخوانی - ۱۹۵۳، لئون مورن کشیش - ۱۹۶۱، ارشد خانواده فرشو - ۱۹۶۳ و یک پلیس - ۱۹۷۲ نیز از دیگر آثار وی هستند. در ۱۹۶۳ برای سیزدهمین دوره فستیوال بین المللی فیلم برلین به عنوان داور دعوت شد.



به ورکور است. ملویل برای اثبات وفاداری به اصل و علایق شخصی، محل فیلم برداری را خانه واقعی ورکور قرار داد، که به یکی از فیلم های بسیار خوب سینمای فرانسه در سال های پس از جنگ تبدیل شد. ملویل سینماگری است که همواره سکوت و خلوت فرانسوی ها را به تصویر کشیده است. (شخصیت های او یا در مکان های خالی از سکنه به سر می برند یا در گوشه کنار و بیرون از شهر) دنیای ملویل، دنیای سکوت و تنهایی است، خاموشی شخصیت پیرمرد و دختر در فیلم (سکوت دریا - ۱۹۴۹)، سکانس آغازین فیلم (کلاه - ۱۹۶۲) با ورود (سرژ رژیانی) در مکانی خلوت و پر از سکوت، شکوه آغازین فیلم (دایره سرخ - ۱۹۷۰) و یا اولین نمای فیلم (سامورایی - ۱۹۶۷) با تصویری از (جف کاستلو) در اتاق اش، از نمونه های این مورد هستند. ملویل به مانند دیگر سینماگران فرانسوی (ژاک تاتی) و (ژان لوک گدار) از فیلم سازی است که چهره های جدید از جامعه مدرن را به تصویر کشیده است. با نگاهی به آثار ملویل، از فیلم (سکوت دریا) و بعد از آن، رفته رفته شاهد تغییر و دگرگونی در آثارش هستیم که به لحاظ داستان، فضا و مکان و تکنیک های سینمایی رو به تغییر هستند. جامعه و افراد در دنیای ملویل، سیر متغیری را می گذرانند و هر چه به جلو می روند، جامعه مدرن تر می شود. سال ها پیش از ساخته شدن فیلم های نیویورکی توسط وودی آلن و اسکورسیزی، ملویل (دو مرد در منهن - ۱۹۵۹) را در گرامیداشت محله منهن نیویورک جلوی دوربین برد و حال و هوای شبانه آن را با شیفتگی و ستایش به تصویر کشید؛ همراه با نوای جاز، نمای آسمان خراش ها و پل ها از زوایای گوناگون، کافه ها، دیسکوهای زیر زمینی، نئون های تبلیغاتی و... همه فیلم بهانه ای است برای پرسه در گوشه و کنار شهر. کاراگاهان خصوصی و هفت تیر در فیلم های پلیسی، این بار جای خود را به خبرنگاران و دوربین عکاسی داده اند. در این میان یکی از خالص ترین و ملوولی ترین آثار او (نفس دوباره - ۱۹۶۶) است که شاهد ظهور و پایان یک قهرمان هستیم. فیلم ارتش سایه ها - ۱۹۶۹ از واپسین فیلم های موج نو فرانسه به حساب می آید. کودکان وحشت - ۱۹۵۰، وقتی این

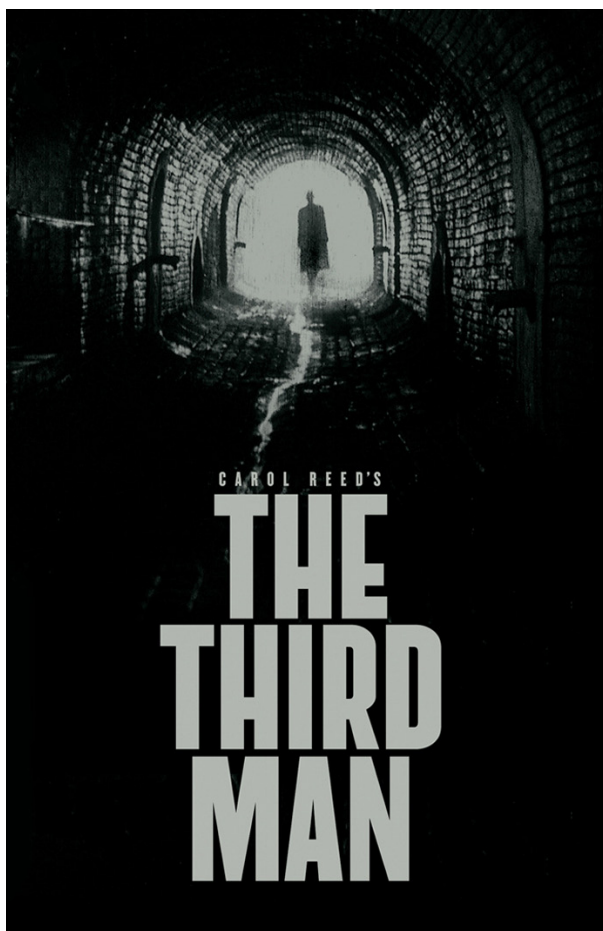
منابع:

1. Ginette Vincendeau Jean-Pierre Melville: An American in Paris, 2003, BFI Publishing

2. Tim Palmer «An Amateur of Quality: Postwar Cinema and Jean-Pierre Melville's LE SILENCE DE LA MER,» Journal of Film and Video, Fall 2006,

3. Tim Palmer «Jean-Pierre Melville and 1970s French Film Style» Studies in French Cinema, Spring 2003

4. Breitbart, Eric (2006). «Call Me Melville». New England Review.



خلاصه داستان

هالی مارتینز نویسنده رمان های عامه پسند آمریکایی است که به پیشنهاد دوست قدیمی خود هری لایم برای کار به وین می آید. در شرف ورود او به وین متوجه می شود هری به طرز مرموزی کشته شده و در ماجرای حمل او به بیمارستان نفر سوم وجود داشته که اکنون اثری از او نیست. این اتفاق باعث می شود هالی علارغم اصرار پلیس وین برای بازگشت او به آمریکا، در شهر مانده و این معما را پیگیری کند.

The Third Man

Directed By: Carol Reed
Produced By: Carol Reed
Written By: Graham Greene
Starring: Alida Valli
 Orson Welles
 Trevor Howard
 Anton Karas
 Robert Krasker
Music By: Robert Krasker
Cinematography: Oswald Hafenrichter
Editing By: Oswald Hafenrichter
Release Dates: 2 September 1949
Running Time: 104 minutes
Country: United Kingdom
Language: English

رستگاری در فاضلاب

نویسنده: محمدرضا برادری

به نوعی اعتراض او به سینمای احساسات زده، ناپخته و عوامانه کشورش و بخشی از هالیوود بود که آزارش می داد. کارول رید با شناخت قبلی که از گیرین داشت از این دید نکته سنج او در جزء جزء اثر جدیدش استفاده کرد. با این حال هنوز نمی توان فیلم را اثری در راستای وفاداری کامل کارگردان به منبع اقتباسی و ترجمه بصری دقیق و خط به خط رمان و فیلمنامه خواند، که اعجاز مرد سوم و نوآر بودن آن نیز به این نکته بر می گردد. گیرین در فیلمنامه خود گرچه فضایی جنایی- معمایی ترسیم کرده است ولی از ساختار مرسوم تاکید بر مولفه های ژانر نوآر، در آن نشانه های کم رنگی وجود دارد. این کارگردان فیلم، کارول رید است که داستان را در چنین قالبی می ریزد. مرد سوم داستان هالی مارتینز نویسنده وسترن های دست چنم عامه پسند را تعریف می کند که با پیشنهاد کار دوستش هری لایم به وین آمده ولی به جای دیدن او با ماجرای کشته شدن مشکوک او روبرو می شود. رید به طرز جالب و محسوس

نمونه های فرانسوی و انگلیسی آن تاثیر بسزایی در ساخته شدن این تعریف دارند. سینمای انگلستان که استعداد های تازه ای از جمله آلفرد هیچکاک به جهان معرفی کرده بود، کارگردان توانمند دیگری در اوج دوران خلاقیت خود داشت. کارول رید بعد از خلق آثاری قابل احترام مانند قطار شبانه به مونیخ (۱۹۴۰) و بت سقوط کرده (۱۹۴۸) اکنون در آستانه ساختن فیلمی بود که برای همیشه با آن شناخته شود. مرد سوم با اینکه شاهکار کارول رید محسوب می شود، به نوعی از تعریف کارگردان به عنوان مؤلف اثر می گریزد. مرد سوم را عده زیادی بیش از آنکه فیلم رید بدانند، به نویسنده آن گراهام گیرین نسبت می دهند. گیرین که نویسنده کتابی به همین نام بود به پیشنهاد آلکساندر کوردا (تهیه کننده) برای همکاری دیگر با کارول رید (بعد از بت سقوط کرده)، فیلمنامه مرد سوم را نوشت. این فیلمنامه که از پختگی بالای سینمایی برخوردار بود و دلیلی بر اثبات دید قوی گیرین در شناخت ساختار سینما می شد

اگر بخواهیم برای دسته بندی های ژانر به دنبال نمونه باشیم هر ژانر شامل تعدادی اثر برجسته می شود که به خوبی بار تعریف آن را به دوش می کشند. ژانر نوآر که مورخین سینما ظهور و افولش را از اوایل دهه ۴۰ تا اواخر دهه ۵۰ می دانند به نوع خود با بحث متفاوتی همراه است که تا حدودی به دسته بندی خود «نوآر» به عنوان یک ژانر مستقل بر می گردد. ظهور پدیده ای به نام فیلم نوآر بیشتر از اینکه ریشه در انتخاب آگاهانه سازندگان و جنبشی هنری بودن داشته باشد در پدیدارهای اجتماعی، سبک زندگی مدرن و پستی بلندی های تاریخی نهفته است. با این تفاسیر انتخاب نمونه برای این نوع سینما بحث برانگیز خواهد بود ولی اگر بخواهیم با توجه به تعاریفی که برای این پدیده سینما تا کنون گفته شده است مثالی بیاوریم مرد سوم یکی از اولویت هاست.

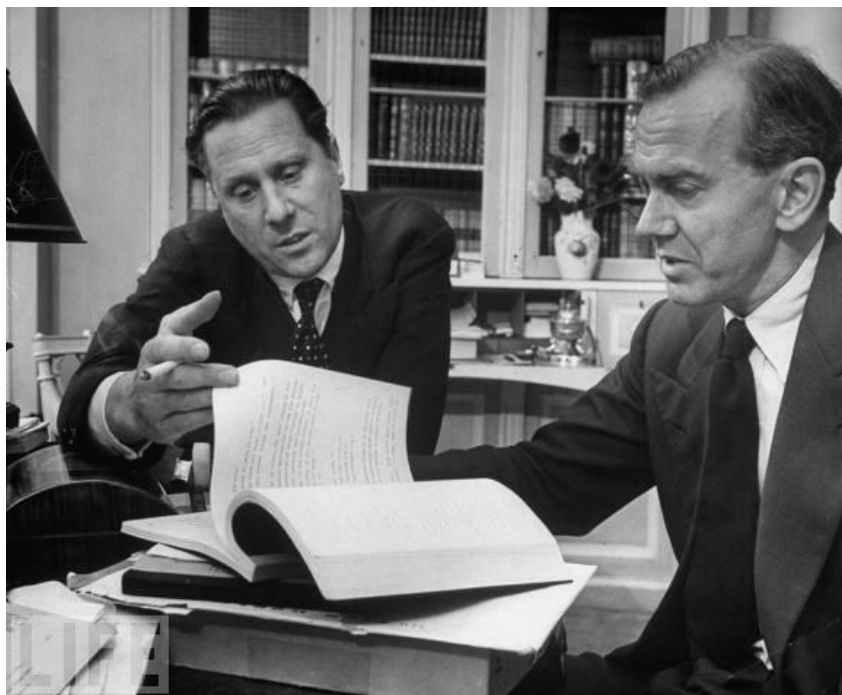
گرچه عموماً برای تعریف نوآر به سراغ سینمای آمریکای اوایل دهه ۴۰ می روند و ریشه ها را در آنجا جست جو می کنند،



فضای یک داستان جنایی-معمایی را در لباسی نامتقارن و اکسپرسیونیستی ریخته است. او با این کار نه تنها به خط روایی داستان تاکید پیوسته رنگ بخشیده بلکه زیرکانه تعلیق را در کنار داستان، با سبک بصری فیلم ترکیب کرده است. پله های مارپیچ پی در پی و قاب های کج شده به خوبی بیانگر این موضوعند. در نورپردازی شدید و اغراق شده فیلم (حتی در صحنه های فاضلاب) می توان نمود سبک و استایل انتخاب شده کارگردان را به خوبی دید. فضایی که رید در فیلم خود ترسیم می کند شخصیت ها را به مراتب بیشتر از داستان به دنیایی که در آن به سر می برند ارتباط می دهد. در نمونه های دیگر ژانر به خوبی می توان دید که فضای سیاه و اغراق شده (که بیشتر با نورپردازی پرداخت می شود) خود به شخصیتی حاضر در صحنه بدل شده و جدای همه عواملی که بر خط داستانی اثر گذارند، از مهمترین عوامل پیشبرد داستان می شود. در مرد سوم این فضا سازی به شکل بی نظیری با فیلمنامه در تعامل است و باعث می شود برای صحبت کردن از ژانر، نمونه بهتر آوردن سخت باشد. در کنار این ادله موسیقی فیلم و نوع شخصیت پردازی قهرمان داستان به گونه ایست که کمی ما را در ماهیت نوآر آن به شک می اندازد. قهرمان داستان هالی مارتینز شخصی به شدت منفعل است که در گوشه گوشه فیلم توسط افراد مختلف به بازی گرفته می شود. رفتار کلی او نیز گرچه سعی در پوشش آن دارد همیشه آمیخته با نوعی بلاهت است. از گاز گرفته شدن توسط طوطی گرفته تا مشت خوردن از زیر دست کالووی و تمسخر او توسط حضاری که برای صحبت درباره کتاب هایش جمع شده اند. او حتی تا حدی خود به بی استعدادیش اذعان دارد. کاراکتر او باعث می شود توجه مخاطب بیشتر به ضد قهرمان داستان هری لایم جذب شده که شخصیتی کاریزماتیک و اغواگر دارد و مرد عمل است. این نوع نگاه به قهرمان در کنار موسیقی فیلم که به شدت بازیگوشانه و طعنه آمیز می نماید باعث می شود فیلم در ژانری که حتی نماینده آن است نمونه ای خاص باشد. گراهام گیرین خود در مصاحبه های

مختلف به تأثیر کارول رید بر روی دیگر عوامل فیلم و توان او در مدیریت هنری اثر اشاره کرده است. این رید بود که گرین و تهیه کنند فیلم دیوید سلز نیک را راضی به تغییر پایان فیلمنامه کرد. او پایان شاد و احساسی فیلمنامه را که شاید برای رمان به خوبی عمل می کرد، برای فیلم با آن عالم پر از دوگانگی و سیاه نمی پسندید. آن اشمیت و هالی مارتینز در اصل قرار بود به یکدیگر برسند و فیلم با آن در آغوش هری تمام شود. رید پایان فیلم را بر خلاف ریتم تند اصلی، یک برداشت بلند در نظر گرفت که هالی کنار جاده به یک گاری تکیه داده و منتظر رسیدن آناست. آن با بی تفاوتی بعد از رسیدن به هالی از کنار او می گذرد. آن که گرفتار عشقی نافرجام به هری بوده و اکنون او را به خاطر هالی از دست داده است، چگونه می تواند به او بپیوندد باشد؟ این سوالی است که رید جواب آن را می دانست و بیش از آن که گرفتار زیاده گویی شود، شفاف تصویر کرده است. فیلم نوآر با توجه به نمونه های مهم آن در تاریخ سینما مثل مخمصه (The Big Heat) و غرامت مضاعف به شدت وابسته به سبک بصری است که کارگردان و فیلمبردار فیلم در آن نقش کلیدی دارند.

استایل کارول رید در ترکیب با قاب بندی و نورپردازی دقیق کراسکر، از معماری باروک شهر وین استفاده ای کارآمد کرده و نماهایی دراماتیک از تقابل خیر و شر می سازد. مجسمه های فرشتگان کوچک در کنار نماهای شیاطین و شمایل خشن در صحنه های پایانی فیلم به خوبی نشانگر این ویژگی هستند. برداشت کارگردان در مرحله تجسم فیلم فضایی کنایه آمیز، بدبینانه و در عین حال پر کشش است. رید در مرد سوم به همه اینها در کنار هم می رسد که جای تعجب و تحسین دارد. می توان گفت مرد سوم در اثر یک همکاری بالقوه هنری با مدیریتی فوق العاده به وجود آمده و از انسجامی باور نکردنی برخوردار است. این فیلم در حالی که به تنهایی می تواند شناسنامه ای برای ژانر نوآر باشد، به گونه ای خاص از گنجین در شاخه های اصلی آن می گریزد و شاید رمز کنجکاوری برانگیزی که آن را تا امروز زنده نگه داشته است همین باشد. مرد سوم از فیلم هایی است که بعد از پایانشان نیز به زندگی در ذهن مخاطب خود ادامه می دهند. با اینکه بعد از بارها تماشای فیلم مرد سوم را شناخته اید ممکن است از خود پرسید، مرد سوم واقعی کیست؟ با توجه به هویت مرموز اثر، شاید جواب خود فیلم باشد.



مرد سوم: درک گرین

نویسنده: فیلیپ کر
مترجم: محمدرضا برادری

در مرد سوم هالی مارتینز الکلی اهل آمریکا، نویسنده رمان های کوتاه عامه پسند (بچه او کلاهاما، سوار تنهای سانتا فه و میان دیگران) و به عنوان مردی که «برای به قتل رسیدن به دنیا آمده» به وین می آید تا شغلی که توسط دوست دوران کودکیش هری لایم به او پیشنهاد شده به عهده گیرد. در یک ساعت اولیه ورود او به وین (شهری که به روایت شخص کارول رید در ابتدای فیلم «مقداری بمب باران شده است») می یابد که هری در تصادف با ماشین کشته شده و با بازار سیاه قاچاق دارو نیز ارتباط داشته است. با توجه به بی پولی و بی کاری و وجود دوست دختر سابق هری آنا اشمیت، که چشم او را گرفته است، هالی بر آن می شود در مقام شاهد پرده از تناقض ماجرای مرگ هری برای خود و پلیس بردارد. آیا در آخرین لحظات زندگی هری دو نفر به کمک او آمده بودند یا سه نفر؟ علارغم اصرار همه به او برای بازگشت به آمریکا، یافتن این مرد سوم مرموز انگیزه ای می شود برای ماندن در وین. این ماجراها در فیلمی رخ می دهند که بدون شک یکی از بهترین فیلم های بریتانیایی است که تا کنون ساخته شده. تا کنون مطالب بسیار زیادی راجب مرد سوم نگاشته شده است. خیلی از مردم به شما می گویند که مرد سوم درباره چیست ولی احتمالا خود شما نیز حدس های خوبی می زنید. بگذارید در ابتدا بگویم تا جایی که به من مربوط می شود مرد سوم نه درباره اورسن ولز است نه هری لایم، نه هولی مارتینز، نه شهر وین بعد از جنگ، نه در مورد خود کارگردان کارول

رید، نه هارولد کیم فیلیپ یا حتی ماهیت دوستی ها. از نظر من درباره هیچ یک از اینها نیست. فیلم احتمالا بیشتر از هر فیلم دیگری در تاریخ سینما درباره خود نویسنده فیلم نامه است که در وهله اول آن را به وجود آورده. نویسنده فیلمنامه گراهام گرین بود. کسی که به احتمال قوی بزرگ ترین رمان نویس قبل از جنگ انگلیسی است و فیلمنامه نویس بسیار خوبی نیز بود. مرد سوم شاهکار سینمایی اوست. فیلم دیگری به نظر من نمی رسد که به این خوبی در مقابل تئوری مؤلف سینما (جریان تاثیرگذاری در نقد و سینمای فرانسه که در آن از کارگردان به عنوان خدای اثر یاد می شد) که به شدت از طرف فرانسویس تروفو در مجله کایه دو سینما حمایت می شد بایستد و از طرفی به حمایت گفته اروین تالبرگ بر آید که نویسنده مهمترین عامل فیلم است. دخیل شدن گرین در ساخت فیلم به این صورت شکل گرفت که بعد از جنگ جهانی دوم آلکساندر کوردا تهیه کننده شناخته شده مقیم لندن که با مشکل خروج پول خود از اتریش مواجه بود، تصمیم گرفت که بهترین راه خرج آن ساختن یک فیلم در لوکیشن است. برای این هدف کوردا از گرین خواست تا به وین برود و فیلمنامه ای اورجینال بر اساس آن منطقه برای او بنویسد. گرین که قبل از جنگ نیز پایتخت اتریش را به

خوبی می شناخت، پیشنهاد را پذیرفت و به وین رفت. او در آنجا با افراد زیادی که به هدف او کمک می کردند ارتباط برقرار کرد و زمانی برجسته نوشت. پس از آن فیلمنامه را برای کوردا تکمیل و کارول رید با تغییراتی آن را کارگردانی کرد. هیچ کارگردانی تا به حال تمام و کمال در خدمت فیلمنامه نویس نبوده ولی هنوز مرد سوم فیلم گرین به حساب می آید. احتمالا متوجه حضورش نمی شوید ولی او همیشه در تاریکی سایه ها و از پشت درهای تیر خورده با ابرویی بالا انداخته و خنده ای طعنه آمیز در حال تماشای ماجراست. شاید این موسیقی زیرتر شنیدنی آنتون کاراس است که فیلم را به یاد ماندنی کرده، ولی بار سنگین تر داستانی گرین ما را به تلاطم و می دارد. ممکن است ملودی اصلی داستان به نظر مضامینی مثل داستان عشق، دوستی و خیانت باشد ولی درست در لایه زیرین این سطح تراژیک، تمی تاریک تر، از بحث اخلاقی ریاکاری و دورویی نهفته است. صحنه نمادین فیلم که هری، هالی را در چرخ و فلک بزرگ شهر وین (که هنوز هم از جاذبه های شهر است) ملاقات می کند در نظر بگیرید. هالی از هری می پرسد «اصلا تا به حال کسی از قربانیات رو دیدی؟». هری با پوزخندی جواب می دهد «قربانی ها؟ اینقدر قضیه رو احساسیش نکن. به این پایین نگاه کن»

بعد به مردمی که مثل نقطه های سیاه مگس مانند زیر چرخ فلک راه می روند اشاره می کند. « واقعا دلت می سوزه اگه مثلا یکی از این نقطه ها برای همیشه از حرکت بایسته؟ اگه من بابت متوقف کردن هر کدام از این نقطه ها به تو بیست هزار دلار بدم، یعنی واقعا بهم میگی پولتو برای خودت نگه دار، پیرمرد؟ » در قلب جنگی که میلیون ها نقطه دیگر را از بین برده است و نیروی هوایی لنکستر و بی-۱۷ های آمریکایی هر شب بر فراز شهرهای هامبورگ، برلین، مونیخ و البته وین پرواز می کنند، گرین حق قضاوت کردن جنایات هری را در ما به چالش می کشد. خلبانان این هواپیماها و سربازان آن هم بیشتر از هری قربانیان خود را ندیده اند (خیلی از این قربانیان احتمالا حتما مانند کودکان بیمارستان عمومی وین هستند که کالوی برای نشان دادن فساد هری و شوک وارد کردن به هالی، او را به آنجا می برد). گرین از ما می پرسد، چقدر کار هری می تواند از لحاظ اخلاقی شنیع باشد در حالی که افرادی مانند چرچیل و آرتور هریس به تازگی دستور بمباران گسترده شهر «درزدن» آلمان را داده اند، بطوریکه انگار نه انگار آمریکا به تازگی فاجعه ای بزرگ در هیروشیما و ناکازاکی رقم زده است. هری می گوید « اونا برنامه پنج ساله خودشون رو دارن، منم برای خودمو ». البته هری درست می گوید. منظور من هم از ریاکاری اخلاقی همین است. فرق کاری که او می کند با کار آنها چیست؟ تنها کسی که این مسأله را درک می کند آنای ماتم زده است، چون او نیز ماجرای چنین داشته. او یک دورگه آلمانی- چکسلواک و دختر یک جنایتکار نازی جنگ است که وانمود می کند اتریشی است. آنا می داند که سرنوشت او در دستان یکی از قدرت های اشغال کننده شهر وین یعنی روسیه است. او نیز یک نقطه منتظر از توقف ایستادن است و خود این را خوب می داند. آنا قطعاً یک واقعگراست. هری از او سوء استفاده کرده (و هنوز هم می کند) و آنا آنقدر واقعگرا هست که انتظار بهتری از او یا کس دیگری نداشته باشد. در دنیایی که او می شناسد چه کسی حق دارد هری را قضاوت کند؟ قطعاً نه یک افسر انگلیسی و البته نه، احمقی مانند هالی مارتینز.

اشتباه نکنید؛ گرچه هالی مارتینز قهرمان فیلم است ولی به قطع یقین یک احمق است. در چشمان سختگیرتر کالوی و آنا می توانیم احساس حقارت فیلمنامه نویس را نسبت به قهرمان اسفبارش مشاهده کنیم. این را در هر کاری که هالی نگون بخت انجام می دهد می توان دید. در مست کردن ها و به زمین خوردن هایش (اگر الدن پابل را بتوان در رمان دیگر گرین، آمریکایی آرام نامید، از هالی مارتینز باید به عنوان آمریکایی دست و پا چلفتی یاد کرد)، در رفته رفته کم شدن مخاطبینش در جلسه سخنرانی درباره کتاب و سر رفتن حوصله همه؛ وقتی که طوطی گازش می گیرد و از همه مهمتر وقتی که حتی نمی تواند خود را وادار کند که به زن اول داستان ابراز علاقه کند. تنها کسی که به نظر می رسد به هالی علاقه نشان می دهد کسی است که او را با مشت نقش زمین می کند؛ سرخوخه پاین. البته حتی او نیز در داستان قرار گرفته است که به ما نشان دهد هالی چیزی جز یک نویسنده دست چنم نیست. او می گوید « من وسترن های خوب دوست دارم؛ هر وقت دوست داری برای خوندن برشون میداری و زود میداری سر جاش. » حس تحسین و بزرگداشتی که گرین نسبت به شخصیت هری لایم دارد (که در رمان انگلیسی تبار است) مرموز به نظر می رسد. (فراموش نکنید که تهیه کننده فیلم مایل بوده کری گرانت و نوئل کاوارد نقش های هالی و هری را بازی کنند). در اسناد تاریخی یاد شده که جاسوس روس، کیمل فیلبی (که به شدت مورد علاقه گرین بود) الگوی هری لایم فریبکار است. درباره این مسئله زیاد نوشته شده و من قصد ندارم دوباره به آن اشاره کنم. با این حال تا کنون مشخص نشده شخصیت هالی مارتینز بر اساس چه کسی نوشته شده. پس این آمریکایی دست و پا چلفتی چه کسی بوده؟ آیا او نیز مثل لایم از شخصی واقعی برداشت شده؟ مایکل شلدن در بیوگرافی عالی خود درباره گرین به اسم «مرد درون» حدسی قوی راجب ساخته شدن کاراکتر هالی بر اساس پیتر اسمالت خبرنگار می زند. اسمالت هم مانند گرین مدتی در وین زندگی کرده بود و همچنین فیلبی را از قبل جنگ می شناخته. قطعاً این اسمالت بوده که

گرین را در جریان داستان دار و دسته ای که در زمان جنگ، در وین به وسیله راه فاضلاب داروی قاچاق جابه جا می کردند قرار داده است. ولی با این حال من در مورد حدس شلدن قانع نشدم. اسمالت به هیچ وجه یک احمق نبود. حتی ممکن است مدتی جاسوس روسیه بوده باشد. با این حدس که گرین کاراکتر هالی را بر اساس یکی از آشنایان فیلبی به نام تیم میلن در مدرسه وستمایر نوشته است نیز مخالفم. خیر. این شمایل آمریکایی دست و پا چلفتی خیلی آگاهانه تر، تنفربرانگیز تر و مشخص تر از آن است که بر اساس یک انگلیسی نوشته شده باشد. همانطور که خود شلدن هم یادآوری می کند، «رد پای گرین همیشه برای دنبال کردن بسیار دشوار است» و مهم تر از آن، سرزمین گرین برای افراد بی دقت پر از تله های گمراه کننده می باشد. با وجود همه این حرف ها من برای پکیج دی وی دی جدید کرایترین تئوری خودم را راجب هویت واقعی هولی مارتینز بیان می کنم. گرین برای چهار سال در مجله اسپکتاتور منتقد بود. فیلم ها و موزیکال های آمریکایی بد (حتی عده خیلی فیلم خوب مانند تاپ هت) حس انزجار او را شدت می بخشیدند. او مخصوصاً از خیل فیلم هایی که آمریکا را به صورت کلیتی با پرچین های سفید و کیک پای سیب ترسیم می کرد متنفر بود. به گفته شلدن « به عنوان یک نویسنده رمان که از سینما سر در می آورد، خیلی محافظه کارانه تمایل داشت که در صورت هالیوود تف کند. » مقاله او راجب لوییس بی. میر (از سلاطین سینما) بشدت توهین آمیز و ضد یهودی بود. گرین که شخصی کینه توز بود، جریان مخالفتی اهانت بار و طولانی بر علیه تهیه کننده لندنی، آلکساندر کوردا به راه انداخت و حتی یکی از کاراکترهای مضموم کتاب خود مأمور مخفی را بر اساس این تهیه کننده یهودی-مجار ساخت. اتفاقاً استفاده از نوشتن برای تسویه حساب و توهین های مخفی در متن، جزو سبک گرین به حساب می آمد. جالب اینجاست که عکس العمل کوردا، پیشنهاد سخاوتمندانه استخدام او برای چندین فیلم و در نهایت ثروتمند کردن او بود. مأمور مخفی از بهترین رمان های گرین نبود با این حال توسط کمپانی برادران



وارنر خریداری شد و در سال ۱۹۴۵ به فیلم بدل شد. بعد ها گرین در نامه ای به مدیر برنامه های خود فیلم را «آشغال» توصیف کرد. به نظر نمی رسد که گرین برای هیچ کدام از شکست های فیلم خود را مقصر می دانسته ولی احساسش در مورد تهیه کننده و فیلمنامه نویس فیلم رابرت باکسر چیز دیگری است. من حس می کنم گرین از باکسر یا ایده او کینه ای به دل گرفته بود. حداقل تا جایی که با استفاده از مرد سوم از او انتقام بگیرد. درست است، شواهد من برای این ادعا وابسته به جزئیات و شرایط ریز و درشت زیادی است. ولی قضاوت با شما. در ادامه این جزئیات را توضیح خواهم داد. مشهور ترین فیلمنامه باکسر ژینگول احمق آمریکایی (Yankee Doodle-Dandy ۱۹۴۲) نامزد اسکار بود که گرین از آن به عنوان یک اثر عامه پسند بسیار بدساخت یاد می کرد (من به شخصه فیلم را دوست دارم). در راستای منظور اصلی من، باکسر نویسنده وسترن های زیادی از جمله پسر اوکلاهاما، داج سیتی، ویرجینیا سیتی و رد پای سانتا فه نیز بود. کسانی که مرد سوم را به دقت دیده اند متوجه این نکته می شوند که بارون کورتز علاوه بر سگ کوچک خود یک نسخه از رمان پسر اوکلاهاما نوشته هالی مارتینز نیز به همراه دارد. بارون می گوید «طریقه ای که کشش داستانتون رو حفظ می کنید فوق العادس». هالی می پرسد «کشش؟» (حتی متعجب نیز به نظر می رسد). بارون در جواب می گوید «تعلیق؛ آخر هر فصل آدم می مونه و حدس اینکه قهرمان می خواد بعدا چکار کنه». فیلمنامه گرین هیچ فرصتی را برای تمسخر آثار مارتینز با تحسین های مذبوحانه از دست نمی دهد و به نظر من این در مورد آثار باکسر نیز صدق می کند. شاید با تماشای فیلم، باکسر پیر بیچاره به سختی از کوره در رفته باشد. حتی شاید می بایست شکایت می کرد. ولی برای خودمان هم که شده، خوشبختانه اینکار را نکرد.



کارل رید

نویسنده: محمدرضا برادری

سینمای انگلستان که در برهه قبل از جنگ جهانی دوم با افت کیفی شدید و آثار عوامانه سری دوزی شده زیادی روبرو شده بود، نیاز به ورود استعدادهایی جدید داشت. کارول رید فرزند این برهه سینمای انگلیس است. او نه تنها به گفته خیلی از منتقدین بزرگ ترین فیلم نوآر تاریخ سینما را ساخته است بلکه یکی از متعهد ترین کارگردانان سینمای کشورش شناخته می شود و آثار دوره اول و میانی کارنامه اش بعضاً از گنجینه های سینمای بریتانیا به حساب می آیند. کارول رید ۳۰ دسامبر ۱۹۰۶ در منطقه پاتنی، جنوب غربی لندن به دنیا آمد. پدر او سر هربرت بیربوهام بازیگر و تهیه کننده ای شناخته شده و مادرش پنی رید از خدمتکاران سر هربرت بود. او در کودکی زندگی و روابط اجتماعی خوبی داشت و به طور مناسبی بزرگ شد. در ۱۸ سالگی تصمیم گرفت جا پای پدر گذاشته و بازیگر شود. با اینکه مادرش با این تصمیم مخالف بود و می خواست او پیش برادرش مشغول باشد، کارول جوان بعد از ۶ ماه کار پیش برادر بزرگتر خود در ماساچوست، به انگلیس بازگشت و به دنبال رویای خود رفت. در اوایل ورودش به تئاتر با ادگار والاس آشنا شد که کارگردان و نویسنده آثار ترلیر بود. در سال ۱۹۲۷ به عنوان دستیار والاس مشغول به کار شد و در کنار بازی در چند فیلم به کارگردانی او، روزها از نمایشنامه های والاس اقتباس سینمایی می کرد و شب ها در تئاتر مدیر صحنه بود. او که چنین موقعیتی را برای خود غنیمت می شمرد دستکاری والاس را جدی گرفت

و در این مدت، الفبای درام را در کنار سینما، در صحنه و جلوی دوربین آموخت. والاس در سال ۱۹۳۲ در هالیوود فوت کرد. فیلم های صامت کم کم جای خود را به ناطق ها می دادند و رید به عنوان مسئول دیالوگ نویسی در کمپانی ATP مشغول به کار شد. با نشان دادن شایستگی، از او به عنوان دستیار دوم کارگردان و بعدها دستیار کارگردان استفاده کردند. او پس از مدتی کسب تجربه در سال ۱۹۳۵ اولین فیلم خود را به نام ملوان آسان ساخت. خود او از ساخته اش آنچنان که باید راضی نبود و می گفت « وقتی در کار دیگران مشغول بودم فکر می کردم محل قرار گیری دوربین، زاویه ها و نوع برش زدن فیلم را به خوبی یاد گرفته ام ولی حالا که خود به عنوان کارگردان باید این تصمیمات را بگیرم و نمی توانم گوشه ای بایستم و کار دیگران را نقد کنم، فکر می کنم خیلی از مرحله پرت هستم. خوشبختانه در این مسیر فهمیدم

اشتباه کردن و تجربه تنها راه یادگیری است». گراهام گرین که در آن زمان منتقد مجله اسپکتاتور بود راجب اثر او نظر دیگری داشت. او درباره اش نوشت « رید از بسیاری کارگردانان کارگشته انگلیسی هم از سینما بیشتر سر در می آورد». گرین در باره فیلم کمدی بعدی او باغ میوه لایورنام (۱۹۳۶) نوشت « بالاخره یک فیلم انگلیسی پیدا شد که بتوان آن را بی قید و شرط ستود ». او که استعداد رید را تحسین می کرد درباره اش نوشت « فیلم او بسیار کارشده و بدون خودنمایی و به همراه رگه هایی از سبک شخصی کارگردان است و آدم را به این باور می رساند که اگر فیلمنامه خوبی در اختیار او قرار گیرد، بسیار شایسته تر از آنکه به نظر می رسد عمل خواهد کرد ». این نویسنده انگلیسی آثار بعدی کارول رید را نیز بسیار حمایت کرد و فیلم ستاره ها به پایین می نگرند (۱۹۴۰) او را که اقتباسی از رمان ای. جی. کرانین بود اینچنین ستود



«بالاخره شانس به او رو آورد و رید از آن بهترین استفاده را کرد... با تماشای فیلم ممکن است فکر کنیم اصلاً بازیگری وجود ندارد و همه مردم عادی هستند. رید در هدایت بازیگران خود یک استاد است». در سال‌های اوایل دهه چهل میلادی رید آثار خود را با همکاری دو فیلمنامه نویس به نام‌های فرانک لاندرو و سیدنی گیلیت و به تهیه‌کنندگی ادوارد بلک می‌ساخت و فیلم‌هایش توسط شعبه انگلیسی کمپانی فاکس قرن بیستم اکران می‌شدند. مهمترین آثار این همکاری سه فیلم قطار شبانه به مونیخ (۱۹۴۰)، آقای کیپس (۱۹۴۱) و آقای پیت جوان (۱۹۴۲) بود. فیلم قطار شبانه به مونیخ او را با فیلم موفق کارگردان هموطنش هیچکاک مقایسه می‌کردند و عده نیز از آن به عنوان دنباله خوبی برای بانو ناپدید می‌شود (۱۹۳۸) نام می‌بردند. رید متواضعانه از سینما به عنوان کاری گروهی یاد می‌کرد و وظیفه کارگردان را مدیریت استعداد های هنری برای بهترین حالت شکوفایی در هنگام خلق اثر می‌دانست. او در این دوران توانسته بود خود را به عنوان استعداد نوظهور سینمای انگلیس به استودیو ها و مردم بشناساند ولی این ابتدای نمایش قدرت هنری آثار او بود. با بالا گرفتن شعله‌های جنگ کارول رید به ارتش سلطنتی پیوست. در آنجا با توجه به سابقه فیلمسازی و شهرتش، او را با درجه سروان در بخش فیلم گمارده و مدتی بعد مسئولیت بخش ساماندهی روانی ارتش را به او سپردند. با همکاری گروهی جدید در این دوران او فیلم کوتاهی برای افزایش روحیه سربازان ساخت. مدتی بعد فیلم بلند راه پیش (۱۹۴۴) را بر اساس این فیلم کوتاه ساخت. فیلم بعدی رید مستندی به نام پیروزی واقعی (۱۹۴۵) بود که اسکار دستاورد مستند را برای او به ارمغان آورد. این فیلم تجربه نوعی نگاه مستند برای رید بود که به گفته عده‌ای از منتقدین در پختگی و وسواس شخصیت پردازی او در آثار دیگرش بسیار تأثیر گذاشت. بعد از جنگ جهانی به سبب موفقیت در اسکار، از رید به عنوان توانمندترین کارگردان انگلیسی یاد شد و تقریباً می‌توانست پروژه‌های سینمایی را به دلخواه انتخاب کند. استودیو ها بودجه خوبی برای ساخت آثار

کود را به او معرفی شد. در این نقطه یکی از طلایی ترین همکاری های سینما بین این سه نفر شکل گرفت. گیرین فیلمنامه بت سقوط کرده (۱۹۴۸) را بر اساس داستان کوتاهی از خود نوشت و رید آن را کارگردانی کرد که با تحسین مخاطبین و منتقدین همراه شد. همکاری بعدی این دو به شناخته شده ترین فیلم کارول رید و یکی از بهترین آثار تاریخ سینما منتهی شد. مرد سوم (۱۹۴۹) داستانی دیگر از گیرین بود که به وسیله خود او به بهترین شکل ممکن در قالب فیلمنامه ریخته شد. رید نیز فیلمنامه قوی گیرین را غنیمت شمرده و با دید سینمایی پخته خود ادغام کرد. فیلم به یک نوآر پیشرو، بسیار صاحب سبک و فراموش نشدنی تبدیل شد. درایت دیوید سلزنیک (تهیه کننده) در کنار آلکساندر کوردا آزادی عمل زیادی به کارگردان داده بود که نتیجه ای فوق العاده گرفت. سلزنیک ابتدا می خواست

او پیشنهاد می کردند و او با داشتن توان مالی مناسب به فیلمبرداری آثار خود در لوکیشن های حقیقی روی آورد. چیزی که تا آن زمان در سینمای انگلیس به ندرت اتفاق می افتاد. فیلم بعدی او مرد ناجور (۱۹۴۷) با همین دید ساخته شد. بعد از ساخت مرد ناجور، در راستای تغییر سیاست های کمپانی فیلم سازی مبنی بر کنترل و محدود کردن اختیارات کارگردان، کارول رید بزرگترین تصمیم دوران حرفه ای خود یعنی همکاری با آلکساندر کوردا (تهیه کننده مقیم لندن) را گرفت. او و کوردا زبان یکدیگر را به خوبی می فهمیدند و همکاری خوبی شکل گرفته بود. در ابتدا آنتونی کیمینز فیلمنامه چهار فیلم را برای رید نوشت ولی کمی بعد از این همکاری کوردا تصمیم گرفت رید را با فیلمنامه نویس دیگری آشنا کند. گراهام گیرین رمان نویس کارکنه انگلیسی که پیشتر آثار اولیه رید را ستوده بود توسط

نوئل کاورد را برای نقش هری لایم برگزیند ولی بازهم مثل خیلی از تصمیمات ساخت فیلم به انتخاب رید احترام گذاشت و نقش به اورسن ولز رسید. اورسن ولز که در آن دوران برای جمع آوری بودجه برای ساخت آثار مستقل خود به بازی کردن در فیلم های اروپایی روی آورده بود نقش را پذیرفت. در طی شش هفته فیلمبرداری در وین رید اجرای ساز زیتون کاراس را در رستورانی در وین شنید و او را برای ساخت موسیقی به یادماندنی فیلم برگزید. رید جایی گفته بود: «فیلم طوری که لازم است باید پایان یابد. من فکر نمی کنم در واقعیت نیز همه چیز درست تمام شود». در حالی که گیرین می خواست بعد از مردن هری لایم، هالی مارتینز و آنا اشمیت به یکدیگر برسند، رید بر این پافشاری کرد که آنا بی تفاوت از کنار هالی بگذرد. به گفته رید «تمام نکته شخصیت آنا در این است که او دچار عشقی تقدیری شده است و سپس این آمریکایی نادان همه چیز را به هم می ریزد». درک مالکوم (مورخ و منتقد انگلیسی سینما) از مرد سوم به عنوان «بهترین فیلم نوآر ساخته شده بیرون از انگلستان» یاد کرده است. مرد سوم در جشنواره کن آن سال برنده جایزه بزرگ شد (در آن سالها به جای نخل طلا، جایزه بزرگ به برنده اصلی جشنواره کن می رسید). در این زمان که به نوعی قله کارنامه هنری رید محسوب می شد و عده ای او را بزرگترین کارگردان زنده خطاب می کردند، کم کم نشانه هایی از افول در آثار دیگرش پدیدار شد. مطرود جزایر (۱۹۵۲) که اقتباسی از رمان جوزف کونراد بود را شروع افت رید می دانند و مردی در وسط (۱۹۵۳) او به نوعی تقلیدی از مرد سوم حساب می شد. گرچه عده ای کودکی به دو پیشیز (۱۹۵۵) را از معدود فیلم هایی دانستند که تصویری اصیل از جامعه یهودی-آمریکایی ترسیم می کرد؛ با این حال این فیلم نیز از کلیشه های مرسوم نشان دادن یهودی ها رنج می برد و به گفته مایکل بروک منتقد از یک «کنجکاوی بازیگوشانه» پا فراتر نمی گذاشت. این آخرین فیلمی بود که رید برای کمپانی کوردا-شعبه لندن ساخت. الکساندر کوردا در اوایل سال ۱۹۵۶ فوت کرد. فیلم بعدی او بندباز (۱۹۵۶) با بازی برت

لنکستر و تونی کورتیز با اینکه از ریتم کند فیلمنامه رنج می برد به فروش خوبی رسید. مأمور ما در هاوانا (۱۹۵۹) همکاری دیگر او بعد از چندین سال با گراهام گرین بود که باز هم از رمان خود او اقتباس شده بود. پس از دو سال، کارگردانی شورش در کشتی بوتنی (۱۹۶۲) که بازسازی فیلمی با همین نام از کمپانی مترو گلدن میر بود به او پیشنهاد شد. مارلون براندو که برای نقش اصلی فیلم انتخاب شده بود علت اصلی کناره گرفتن کارول رید از پروژه در همان مراحل اولیه فیلمبرداری یاد شد. گفته شده دخالت براندو در تصمیمات هنری تولید فیلم به کناره گیری رید انجامیده است با این حال براندو خود در جاهای مختلف از احترام زیادی که برای کارگردان بزرگ انگلیسی قائل بوده گفته است و رید علت اصلی جدا شدن از فیلم را اختلاف با تهیه کننده اثر بیان می کند. عده ای آن زمان کارول رید را در ساخت آثار تاریخی ناتوان دانستند که حواشی پیش آمده در آثار اخیرش، در این سوء برداشت بی تأثیر نبود. فیلم رنج و سرمستی (۱۹۶۵) می تواند مثال نقض خوبی برای ناتوان بودن او در به تصویر کشیدن اینگونه آثار باشد. رنج و سرمستی داستان کشیده شدن نقاشی های بزرگ کلیسای سیستمین توسط میکال آنژ (با بازی چارلز هستون) بود و رد و پای کارول رید در هدایت قوی بازیگران و دیگر جنبه های هنری فیلم کاملاً حس می شد. با این حال فیلم فروش خوبی نداشت. الیور (۱۹۶۸) در آخرین سالهای کارگردانی کارول رید به وجهه هنری او جان تازه بخشید. فیلم که اقتباسی از رمان الیور توویست چالز دیکنز بود با اینکه تنها تجربه موزیکال رید به حساب می آمد، طراوت خاصی داشت و لندن آن زمان را با واقعگرایی شگرفی ترسیم کرده می کرد. فیلم نامزد ۱۱ اسکار شد و ۵ اسکار از جمله بهترین فیلم و بهترین کارگردانی را از آن خود کرد. رید با ساخت فیلم الیور کمی از خط و مرز های به شدت دقیق کارگردانی خود فاصله گرفته بود و نتیجه آن را نیز به خوبی گرفت. کارول رید بعد از الیور دو فیلم دیگر ساخت که باز هم در حد و ارزش های آثار دیگر او نبود و او را که در دهه ششم زندگی خود بود به سمت بازنشستگی کشاند.

او ۲۵ آوریل ۱۹۷۶ در خانه خود در چلسی دچار سکته قلبی شد و فوت کرد. کارگردان هموطنش مایکل پاول راجب او گفته است «او به دقتی که یک ساعت ساز اجزای ساعت را سر هم می کند، اجزای فیلم را کنار هم قرار می داد». با این حال به نظر می رسد این گراهام گیرین است که بهترین ادای دین را به او کرده باشد: «گرمای خاصی از ترحم انسانی، حسی عجیب در شناخت مناسب ترین چهره ها برای نقش ها، تدوین شگفت انگیز و اهمیت دادن به نگرانی ها و قدردانی از راهنمایی های نویسنده از ویژگی های او بود که من در هیچ کارگردان دیگری همه را یکجا ندیده ام».

منابع:

1. www.tcm.com
2. www.britannica.com
3. www.imdb.com

STANLEY KUBRICK'S THE KILLING



خلاصه داستان

پنج دوست مسن، تصمیم می‌گیرند با نقشه‌ای ماهرانه در زمان برگزاری مسابقات اسب‌دوانی دست به سرقت بزرگی بزنند. در این بین یکی از آنها ماجرا را برای همسرش تعریف می‌کند. زن او هم به مرد جوانی که عاشق اوست، اطلاع می‌دهد تا با غافلگیر کردن دزدان همه پولهای را به چنگ آورده و بگیرزند. پس از انجام دقیق نقشه دزدی...

The Killing

Directed By: Stanley Kubrick
Produced By: James B. Harris
Screenplay By: Stanley Kubrick
 Jim Thompson
Based On: Clean Break by Lionel White
Starring: Sterling Hayden
 Coleen Gray
 Gerald Fried
Music By: Lucien Ballard
Cinematography: Betty Steinberg
Editing By: May 20, 1956 (United States)
Release Dates: 83 min
Running Time: United States
Country: English
Language:

قتل

نویسنده: شهرام زعفرانلو

فیلم سهیم شده و اعمال و کنش‌های هر یک از کاراکترها را به خوبی از یکدیگر تفکیک دهد.

جهان داستان به شدت مردانه است. میدان مسابقه اسب‌دوانی و تلاش مردان برای رقابت‌هایی پرهزینه چه با شرکت در مسابقه و چه با شرط‌بندی، تشکیل تیم مردانه برای انجام سرقت مسلحانه، همگی داستان را با محوریت مردان به پیش می‌برد. پویایی مردان برای تصاحب هر چه بیشتر پول و زن، زنانی را نمایش می‌دهد که منفعل و دنباله‌روی مردان هستند. اما تنها زن اغواگر فیلم، زمانی که می‌خواهد از دنیای مردانه سوءاستفاده کند و یا از آن پیشی بگیرد، هم خود و هم سایر مردها را به نابودی می‌کشاند.

ترسیم جامعه و زندگی ایده‌آل در هیچ جای فیلم به چشم نمی‌خورد. سردی روابط آدمها و بی‌تفاوتی مردم نسبت به یکدیگر در رفت و آمدهای خشک و بی‌روح و مکانیکی و رنگهای خاکستری و سیاه، نمایان می‌شود.

پس مردها، در این دنیای یخ‌بندان و بی‌روح می‌خواهند با به دست آوردن

در میان نبوده و بیننده با اطلاع از فرایند داستان، تنها منتظر پایان سرنوشت هریک از زدها و پول‌هاست.

انتخاب عنوان قتل با مفهومی غیرمتعارف، مخاطب را دچار اشتباه می‌کند. زیرا تماشاگر از این نوع سینمایی انتظار دارد که قتلی در اوایل داستان صورت پذیرد و سایرین در پی کشف قاتل و انگیزه‌های قتل در تکاپو باشند. اما در فیلم قتل، قتل در اواخر فیلم رخ می‌دهد و دزدان به جان هم می‌افتند و کشته می‌شوند.

نریشن فیلم به عنوان دانای کل، با آن لحن گزارش‌گونه؛ تماشای مستندی از یک حادثه اتفاق افتاده را تداعی می‌کند که قرار است تماشاگر را با پایان عبرت‌آموزی مواجه سازد. این شیوه امکان داده تا ماجرای انجام دزدی از دو زاویه‌ی متفاوت بیان شود که باز بر وجه مستندگونه‌ی فیلم تاکید کند.

روایت فیلم با عقب و جلو کردن زمان روایت توسط دانای کل، و یا بیان صادقانه و بی‌طرفانه ماجرا از زوایای متفاوت، از مخاطب توجه بیشتری را جلب می‌کند و او را وامی‌دارد که در بازی زمانی درون

استنلی کوبریک از همان فیلمهای نخست خود، مسیری متفاوت‌تر از سایر فیلمسازان هم‌عصرش در پیش گرفت. قواعد ژانرها را یا می‌شکست و یا در حد نهایی و با غایتی حداکثری مورد استفاده قرار می‌داد. این شیوه به تدریج از او فیلمسازی ساخت که ورودش به هر گونه‌ی سینمایی را با برند و مهر کوبریک از سایرین متمایز کرد.

در فیلم قتل که به نوعی یک فیلم نوآر به حساب می‌آید، ویژگی شخصیت‌های معمول این ژانر را متفاوت‌تر از فیلمهای نوآر پیشین به روی پرده می‌برد.

کارآگاه فیلم رندی، که انتظار می‌رفت در تعقیب و شناسایی مجرمین از موقعیت و نشان پلیسی خود استفاده کند، جزو پنج دوستی است که قرار است دست به سرقت بزرگی بزنند.

زن اغواگر فیلم، زنی تنها و بی‌سرو سامان نیست. او همسر یکی از آن پنج نفر است. این زن هم شوهرش را فریب می‌دهد و هم جوانی را با عشوه‌گری وارد ماجرای پیچیده می‌کند تا بیشترین پولها را از آن خود کند. داستان در کل، دارای معما و مسئله‌ای رازآلود نیست. هیچ رمز پنهانی



پول‌های بادآورده، زندگی آرمانی برای خود بسازند که از شکل و شمایل و کیفیت آن آگاهی چندانی ندارند.

اینها مدیون شخصیت‌پردازی دقیق نویسنده در فیلمنامه است. هر یک از دزدان و زنان آنها دقیقاً آنگونه رفتار می‌کنند که بنای شخصیتی آنها در ابتدا و اواسط فیلم شکل گرفته است. جانی، جسر و بی‌پروا و در عین حال نکته‌سنج و منظم، ریاست تیم دزدی را برعهده دارد. او تا پایان مسیر پیش می‌رود و از هرگونه خطری هم استقبال می‌کند.

رندی، پلیس بدهکاری است که برای به دست آوردن پول از موقعیت خود به نحو شایسته بهره می‌برد. اما سوءاستفاده او از قدرت تنها به همین دزدی ختم می‌شود. اریلی، متصدی بار میدان اسب‌دوانی، با روحیه‌ی خدمتکارانه، در خانه نیز به همسر بیمارش رسیدگی می‌کند و به او رسیدن به آینده‌ای بهتر را نوید می‌دهد.

جرج پیتی، صندوق‌دار زمین مسابقه، مردی با اعتماد به نفس پایین، مورد اغوای همسرش واقع شده و راز سرقت را لو می‌دهد. همین روحیه می‌توانسته زمینه‌های خیانت همسرش را هم فراهم ساخته باشد.

شری، زن زیرک پیتی، مردان را به بازی می‌گیرد تا به مطامع خود برسد. در این میان از هیچ خیانتی نیز فروگذار نیست. علاوه بر این‌ها، فیلمنامه دارای انسجام روایی و پی‌رنگ محکمی است که کوبریک با مهارت تمام آن را از رمان فرار بی‌عیب و نقص اثر لایونل وایت، اقتباس می‌کند. سرنوشت تک‌تک آدمها معلوم و پرداخت می‌شود. هیچ دیالوگ و صحنه‌ای بیهوده نیست و جایی در فیلم به کار می‌آید.

کشتن

نویسنده: دیوید ارنستین

مترجم: سمیه گرمی

کشتن، یکی از خلاقانه‌ترین و سرگرم‌کننده‌ترین تریلرهای جنایی است که تا کنون ساخته شده، آن طور که استانی کوبریک کارگردانش علاقه دارد فکر کند، این فیلم آغاز زندگی حرفه‌ای او را رقم زد. کارگردانی که بعدها فیلم‌هایی چون ۲۰۰۱: ادیسه‌ی فضایی، پرتقال کوکی و درخشش را کارگردانی کرد، پیش از فیلم کشتن (۱۹۵۶)، دو فیلم کم هزینه ساخته بود؛ یک فیلم جنگی به نام «ترس و تمنا» (۱۹۵۳)، و ملودرامی گانگستری به نام «بوسه‌ی عاشق» (۱۹۵۵). هر دو آن قدری خوب بودند که کوبریک بتواند پایش را در آستانه‌ی دنیای فیلم‌سازی‌های بزرگ بگذارد. اما برای این که به طور کامل قدم به آن وادی بگذارد، باید چیزی بیش از دانش ساخت یک فیلم درجه‌ی B می‌داشت. کوبریک باید نشان می‌داد در خود چیزی دارد که بتواند تبدیل به بازیگری مهم در بازی فیلم‌سازی استودیوهای بزرگ شود. کشتن این شانس را برایش فراهم کرد. این فیلم که کوبریک آن را به صورت مستقل به همراه شریکش، جیمز بی هریس، کارگردان آینده (some call it loving cop) تهیه کرد، چیزی بیش از یک وعده بود، کشتن، یک وعده‌ی محقق شده بود.

کشتن که بر اساس رمانی از لیونل وایت ساخته شده، در اساس شرح ماجرای سرراست یک سرقت مسابقه‌ای است که گروهی خلافکار خرده‌پای موقتی طراحی کرده‌اند. اما در اصل چیزی سرراست درباره‌ی شیوه‌ی کار کوبریک وجود ندارد. آن حس حذف کردن

خونسردانه، وسواس درباره‌ی جزئیات تکنیکی و توجه خونسردانه نسبت به خشونت که شالوده‌ی کلاسیک‌های کوبریک چون «درخشش»، «بری لیندون» و Full metal jacket را تشکیل می‌دهد، همه‌جا در این فیلم حادثه‌ای فشرده و تند و تیز نمایان است، بازی‌های هوشیارانه و درخشش سینماتوگرافی لوسین بالارد با سایه‌روشن‌های بالا، فیلم را مهم‌تر هم جلوه داده.

خیلی از طرفداران سینما، بیشتر از یک شباهت جزئی میان «کشتن» و فیلم کلاسیک جان هیوستون به نام the asphalt jungle (۱۹۵۰) پیدا می‌کنند، هر دو فیلم درباره‌ی دزدی هستند و در هر دو استرلینگ هیدن ایفای نقش می‌کند. اما دنیایی تفاوت میان حرارت و غمخواری که هیوستون نسبت به خلاف‌کارهای خودش نشان می‌دهد و فاصله‌ی بالینی که کوبریک حفظ کرده، وجود دارد. دیدگاه هیوستون از دنیا بدبینانه است. کوبریک از این وضعیت فراتر می‌رود. این گونه نیست که کوبریک فاقد حس همدردی باشد، قضیه به این سادگی است که او می‌داند این نوع حس‌ها در یک فضای خودتخریبی به هدر می‌روند، که از نظر کوبریک این همان کاری است که انسان با اطرافیان خویش کرده.

در کشتن کوبریک از راوی خیلی استفاده می‌کند، هم برای این که به فیلم یک ظاهر مستندگون بدهد و هم برای این که پیچیدگی‌ها را مشخص سازد، در این نقشه‌کشی با جزئیات دخیل است، یک درگیری ظاهری در یک بار

مسابقه رخ می‌دهد و به اسبی شلیک می‌شود تا حواس‌پرتی ایجاد شود و در همان حال دزدی (که یک دزد تنها انجام می‌دهد) در جریان است. به جز تحسین شجاعت و خلاقیت در این دزدی کاری از دستتان ساخته نیست. در همان زمان متوجه ماهیت نیروهایی می‌شوید که دست‌اندر کار خلق این ایده‌های ناب است. الیشا کوک جی آر و مری ویندسور نقش یک زوج را بازی می‌کنند که در قلب مکافات‌های این سرقت ایستاده‌اند. او آدم نفوذی رییس است، یک مجری مسابقه‌ی عصبی. زنش هم، هیولایی بی‌احساس و اغواگر است. ویندسور، خطوط کنایه‌دار و گستاخانه‌ای را از دهان بیرون می‌ریزد که کوبریک و همکارانش کالدِر و لینگام (end as a man) و جیم تامسون (the gateway) با ذوق و قریحه نوشته‌اند، او این لیدی مک‌بث کم هزینه را به یکی از به یادماندنی‌ترین ضدقهرمان‌های زن تاریخ تبدیل کرده است. وقتی به پیکر بالهتش نگاه می‌کنیم که کنار کوک حقیر گام برمی‌دارد، اصلاً نمی‌توانیم تصور کنیم آخر چه چیزی این دو را کنار هم قرار داده. البته آن هم بخشی از طنز ماجرا است. این اولین و یکی از سوزناک‌ترین نمونه‌های طنزسیاهی است که به یکی از نشانه‌های کوبریک تبدیل می‌شود.

با تماشای ویندسور و دوست‌پسر مجرمش (وینس ادواردز) که برای دزدیدن دارایی از راه نادرست به دست آمده‌ی هیدن نقشه می‌کشند، می‌توان یکی دیگر از تم‌های اصلی کوبریک را در ابعاد خیلی کوچک دید، مسیر ناگزیری که در

آن بهترین نقشه‌ها غلط از آب در می‌آیند. هیدن و دار و دسته‌اش همه چیز را در نظر گرفته‌اند، به جز همین دست‌به‌یکی کردن که کاملاً از ناکجا درآمده. درست مثل روسای پنتاگون در دکتر استرنج‌لاو که برگ‌ی پیش‌بینی نشده، مثل جنرال ریپر را در نظر نگرفته بودند، یا دانشمندان فضایی که در ۲۰۰۱: ادیسه‌ی فضایی، نتوانسته بودند محاسبه کنند هال ۹۰۰۰ ممکن است علیه سازندگان اقدام کند. آدم بدهای کوبریک محکوم به سرنوشتی هستند که در اختیار آن‌ها نیست. در گشتن، این جبرگرایی کوبریکی منجر به حال و هوایی خونین و به‌یادماندنی می‌شود. انگار یک تابوی احساسی ناگهان خودش را تبدیل به یک تراژدی انتقامی ژاکوبی کرده باشد، وحشت با حسی از شکوه و عظمت. اما این لحظه‌ی اوج تنها یکی از نکات برجسته‌ی فیلمی است که انباشته است از تکه اجراهای درخشان و چرخش‌های به زیبایی اجرا شده از هنرپیشه‌های نقش دوم که اگر غیر از این بود نامشان اصلاً مطرح نمی‌شد، کسانی چون جی سی فلیپ و جیمز ادواردز، تد دیکورسیا و تیموتی کری. کار کردن با یک تیم حرفه‌ای و متعهد فیلم‌سازی، همه و همه گشتن را به یک کلاسیک مدرن در ژانر سینمای جنایی تبدیل کرده است.

منابع:

۱. کرایتریون



استنلی کوبریک

نویسنده: شهرام زعفرانلو

وی فرزند پزشکی از نیویورک بود که مدرسه را خیلی زود رها کرد تا عشقش را به شطرنج، عکاسی و سینما سراب کند. پس از ۴ سال کار در کسوت عکاس-گزارشگر برای مجله لوک و گذراندن اوقات فراغت به تماشای فیلم در موزهی هنر مدرن، مستند کوتاهی را به نام روز نبرد (۱۹۵۱) درباره یک مشتزن کارگردانی کرد که نورپردازی فیلم نوآر و علاقه به انزوا، مشغله ذهنی و خشونت را در کارهای آینده او نشان داد.

کوبریک پس از فیلم کوتاه دیگری به نام کشیش پرنده (۱۹۵۱) و فیلم مستندی به نام Seafarers (۱۹۵۳)، اقدام به ساخت فیلم بلند خود ترس و اشتیاق (هوس) کرد. او به رقم عدم رضایتش از این فیلم، بوسه قاتل را در ۱۹۵۵ ساخت که فیلم نوآری نامتعارف دربارهی دنیای مشتزنی بود.

فیلم قتل (۱۹۵۶) با داستانی که از دیدگاههای مختلف روایت می‌شود و ساختار زمانی پیچیده‌اش قراردادهای سینمای نوآر را به اوج رساند. راههای افتخار (۱۹۵۷) فیلمی ضد جنگ با بازی کرک داگلاس بود که وجه مشخصه آن هندسه دقیق حرکات دوربین و میزانشن است. کوبریک آنگاه با وساطت کرک داگلاس مدیر تولید اسپار تاکوس (۱۹۶۰) جای آنتونی مان را به عنوان کارگردان این فیلم گرفت. بنابراین کوبریک که خود به تازگی کارگردانی سرباز یک چشم را به مارلون براندو واگذار کرده بود، اکنون مسئولیت گران‌ترین فیلم ایالات متحده را تا آن زمان و تنها فیلمی که بر آن نظارت خلاقه نداشت، پذیرفت. اما او می‌توانست

در این فیلم برخی عناصر سبکی و مضمونی راههای افتخار را بسط دهد و مهم‌تر از همه با فوت و فن تولیدات عظیم آشنا شود و توانایی‌اش را در هماهنگ کردن خواستهای روشنفکرانه با ضروریات صنعت سینما به اثبات برساند.

پروژه بعدی کوبریک اقتباسی بود از رمان لولیتا (۱۹۶۱) نوشته ولادیمیر ناباکوف. قصه‌ی تراژیک عشق شهوانی یک پروفیسور میانسال به دختری جوان. مشکلات ممیزی در آمریکا کارگردان را واداشت تا مقر خود را به استودیوهای انگلستان منتقل کند. جایی که از آن تاریخ به بعد در آن ماندگار شد.

این فیلم و کار بعدی کوبریک، دکتر استرنج‌لاو (۱۹۶۳) از توانایی خارق‌العاده‌ی وی در تلفیق درام و گروتسک خبر می‌دهد.

کوبریک که به شکلی روزافزون پنهان‌کار و گوشه‌گیر می‌شد، چهار سال را صرف تهیه مقدمات ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی (۱۹۶۸) کرد. فیلمی علمی-تخیلی با دستاوردهای عظیم فنی و تخیلی بی‌سابقه

در تاریخ سینما. این فیلم با تلفیق صحنه‌ای عظیم و توصیفاتی از زمان، فضا، دنیاهای احتمالی و کابوس عقل و هوش به یک فیلم کلاسیک محبوب تبدیل شد. فیلم همچنین آنچه را که به وجه مشخصه روش کوبریک معروف شد در معرض دیدگان قرار داد. یعنی استفاده‌ی دقیق از اطلاعاتی که همچون بازی شطرنج با تسلط، تدبیر و نقشه ارائه می‌شوند.

این روش در پرتقال کوکی (۱۹۷۱) پیچیده‌تر شد. فیلمی که نحوه طراحی صحنه‌های خشن آن به منزله‌ی نقابی گروتسک بر نوعی بدبینی عمیق نسبت به عقاید آرمانی در اداره معقول و منطقی تنش‌ها و تضادهای اجتماعی عمل می‌کند. کوبریک با فیلم بری لندون (۱۹۷۵) در بدبینی خود یک گام دیگر به پیش رفت و رمان تاکری را به بیانیه‌ای تکان‌دهنده درباره‌ی اوهام عصر روشنگری و محدودیت‌های هستی‌شناختی موقعیت بشر تبدیل کرد. تالو (۱۹۸۰) که فیلمی ظاهراً ترسناک است اما از قراردادهای معمول این ژانر فراتر می‌رود، از داستان



نویسنده‌ای محبوس در زندان درون و در تصرف شیطانی وجود قبلی و همزمان خود استفاده می‌کند تا اودیشه‌ای سرگیجه‌آور در فضای درونی بیافریند که به لحاظ دلمشغولی‌های متافیزیکی خود به داستان علمی-تخیلی ۲۰۰۱ شبیه است. اما از نظر بسط مضمون تباهی عقل به عنوان یکی از فیلم‌های کلیدی در بیان نظام فکری مولف در کنار بری لینگدون قرار می‌گیرد. کوبریک با فیلم غلاف تمام فلزی (۱۹۸۷) به ژانر فیلم‌های جنگی بازگشت. فیلم گرچه اسما در ویتنام می‌گذرد اما شخصیت‌هایش گویی دستخوش انگیزه‌های بی‌زمان و غیرتاریخی‌اند و مولف خود نیز در برابر بی‌معنایی امور انسانی هراسان‌تر و مضطرب‌تر می‌نماید.

کوبریک در سال ۱۹۹۹ با دوازده سال فاصله از فیلم قبلی اش، فیلم بحث برانگیز دیگری ساخت: چشمان کاملاً بسته. این فیلم نیز انتقاد تند و گزنده‌ای را در بر داشت، اما این بار این انتقاد درباره سست بودن پایه‌های خانواده در زندگی امروز، خصوصاً زندگی آمریکایی بود، و از همه مهم‌تر پنهان بودن لایه‌های خیانت در بافت این خانواده که هر لحظه با تلنگری ممکن است سر بر آورد. کوبریک پیش از آنکه فیلمش به نمایش عمومی دربیاید در ۷ مارس ۱۹۹۹ درگذشت و پخش این فیلم مدت کوتاهی بعد از مرگش در آمریکا آغاز شد. فیلم انتقادات شدیدی را در بر داشت و اداره سانسور آمریکا بخش‌هایی از فیلم را حذف کرد.

ترکیب هنر، دانش علمی، علایق سیاسی و اجتماعی و دلمشغولی‌های اخلاقی و متافیزیکی در کوبریک یادآور اندیشه‌های گوتته در قرن بیستم است. کوبریک را از این لحاظ می‌توان شخصیتی هنری در قرن بیستم دانست. نمادی از نزاع آشتی‌ناپذیر میان عشق و عقل، رویای دست یافتن به دانش‌های جهانی به همراه خواست تسلط و اداره‌ی روند حوادث و رویای دست یافتن به نوعی بی‌مرگی عقل و شعور، که تنها پاسخ ممکن به بی‌معنایی دردناک هستی مادی است.

منبع:

۱. کتاب «تاریخ تحلیلی سینمای جهان» نوشته جفری ناول اسمیت، مترجم: گروه مترجمان، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی-۱۳۷۷

