پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

فیلم نوآر

در سینما تک قلهک

Gholhak Cinematheque Digital Magazine

مجله الکترونیکی سینما تک قلهک

شماره ۴، تیر ۱۳۹۳

صاحب امتیاز:
سینما تک قلهک
www.pardis-gholhak.com

سردبیر:
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

فهرست

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

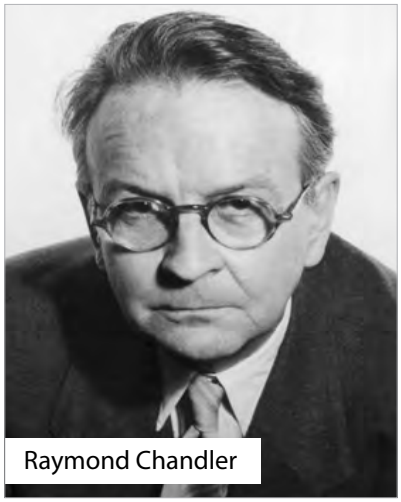
فیلم نوآر چیست؟

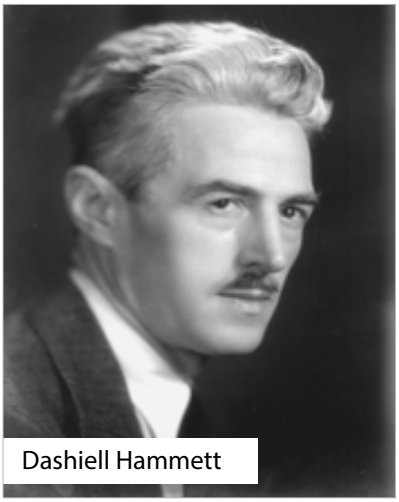
نویسنده: حمید رضا کشانی

شـب، خارجی، بیـرون از شـهر مردی از دل تاریکـی بیرون می آیـد. مه همه جا را فـرا گرفته. چـراغ های شـهر در پس زمینه خود را نشـان می دهند. سراسیمه در کنـاره جاده می دود. ماشـینی از دور مـی رسـد. صـدای شـلیکی بـه گوش می رسد. ماشین می رود و جسد مرد روی زمین افتاده اسـت. شـاید این آشناترین سـکانس یک فیلم نوآر باشد. پر از تاریکی های تهدید آمیز و شهری که چون ناظری بی جـان همه چیز را زیـر و رو می کند. فیلم نـوآر از دل تهدید و تـرس می آید. از بـی اطمینانـی، از ایـن که سرنوشـت خـود را ندانی و همین سرنوشـت به قول کاراکتـر فیلم «میانبـر» «ادگار ج اولمر» «پشـت دیواری قایم شده تا به تو پشت پا بزند» شـاید هیچ ژانری مانند فیلم نوآر را نمـی توان پیدا کرد کـه این چنین طبقه بندی فیلم ها در آن سـخت باشد. نوآر بر عکس اکثر ژانر ها بیش از آن که وابسـته به داستان باشد به فضا و اتمسفر فیلم ربط دارد. ژانری که به شدت وابسته به شرایط دوران خـود بود. در دهه ۲۰ که آمریکا در بدترین شـرایط اقتصادی خود به سر می برد و قانون منع مشـروبات الکلی باعث به وجود آمـدن دنیای زیرزمینـی تبهکاران شـده بود، نویسـندگان جوانی شـروع به انتشـار رمان های در این دوره کردند که به «هارد بویلد» معـروف بود، کتاب های ارزانـی که یا بـه صورت پاورقی منتشـر می شد یا کتاب های جیبی. داشبل همت با شاهین مالت و مزرعه سرخ، جیمز ام کین با پسـتچی همیشـه دوبار زنگ می زند و غرامت مضاعف و میلدرد پیرس و در شکل حرفـه ای تر آن ریموند چندلر با محبوبه ام، قاتـل و بانویی در دیاچه، پایـه گذار این ادبیات بودند. حضور راوی به عنوان دانای کل، مسـاله جنایـت، کاراگاه، فضایـی تیـره و تار شـکل غالب این نـوع ادبیات بـود. ادبیاتی که بـه زودی راه خود را به هالیوود باز کرد و سینمایی را پایه گذاری کرد که بعدها توسـط منتقدین فرانسوی فیلـم نـوآر یـا فیلم سـیاه خوانده شـد. چندین سال قبل از این اتفاقات کیلومترها دورتـر آلمانـی هـا شـروع به سـاختن فیلـم هایـی کردند کـه نام آن هـا را در سرتاسر دنیا بر روی زبان مردم انداخته بود. اوفا اسـتودیو آلمان ها در سـال ۱۹۱۷ از ترکیب چند کمپانی فیلمسـازی در برلین آغـاز به کار کـرد. اریک پومر بـه عنوان تهیـه کننـده و ناظر پـروژه هـای فیلم سـازی شـاهکارهای اکسپرسیونیسـتی چـون مطب دکتـر کالیگاری را سـاخت. موفقیت این فیلم هـا باعث بوجود آمدن یکـی از سـبک هـای مهم فیلم سـازی در دنیـا بـه نـام اکسپرسیونیسـم شـد که فیلم سـازانی چون فریتز لانگ و مورنائو را بـه جهان معرفی کرد. بعد از به قدرت رسـیدن حزب نازی، اسـتودیو زیر نظر مسـتقیم این حزب و تعـداد زیادی از ایـن فیلم سـازان را مجبور به مهاجرت کرد. اکسپرسیونیم در ذات خود به تاریک تریـن بخش های روح بشـر می پرداخت و واکاوی تـرس و تحقیـر، تردید و رنج از مهـم تریـن ویژگی های آن بود. سـبکی بود کـه از دل مشـکلات اقتصادی آلمان بعد از جنگ جهانی مـی آمد. حضور این فیلم سـازان در آمریـکا و ترکیب ادبیات هارد بویلد و اکسپرسیونیسـم آلمان فیلم نـوآر را به وجـود آورد. در دهـه ۵۰ بعد از جنـگ این فیلـم ها در فرانسـه اکران می شود تماشاگران فرانسوی فیلم نوآر را این گونـه توصیـف می کردنـد آثـاری که به قـول آنهـا در لحنی عجیب و خشـن مشـترکی بودنـد. آنهـا مشـخصات این

نوع فیلم ها را اینگونه فهرست کردند: کیفیت های کابوس گونه، 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. سینما گران آلمانی مهاجر با کوله باری از تجربه های تکنیکی گزینه های مناسبی برای دوره تحول هالیوود بودند. سینما از صامت به ناطق تبدیل شده بود و احتیاج به داستان های جدید و فضاسازی های نو برای بقای سینما ضروری بود. در اواسط دهه سی بهترین گزینه برای کارگردانی فیلم های جنایی با تم اجتماعی و خاص «فریتز لانگ» بود . تجربه موفق جهانی سری فیلم های «مابوزه» و فیلم «ام» باعث شد که او در سال ۱۹۳۷ «تنها یک بار زندگی می کنیم» و در سال ۱۹۳۷ «خشم» را در فضایی جنایی بسازد که اولین قدم های شناخته شده فیلم نوآر بود. در فیلم خشم، اسپنسر تریسی نقش مردی را بازی می کند که به اشتباه گناهکار شناخته شده و مردم بدون محاکمه تلاش می کنند او را اعدام کنند ولی به نحوی فرار کرده و بعد از اثبات بی گناهی اش برای گرفتن انتقام بر می گردد. در فیلم تنها یک بار بار زندگی می کنیم، دزد سابقی که می خواهد به راه راست برود به اشتباه محکوم به سرقت از بانک می شود و محکوم به اعدام ، او که از تلاش برای اثبات بی گناهی اش نا امید شده، از زندان فرار می کند، به صورت غیر عمد کشیشی را می کشد و با معشوقه اش به کانادا فرار می کند، ولی در مرز به دست تک تیرانداز پلیس کشته می شود. در هر دو فیلم جامعه و مردم تبدیل به خطرناک ترین جنایتکاران می شوند و تقدیر و سرنوشت که بعدها به تم اصلی فیلم نوآر تبدیل می شود مهم ترین نقش را در زندگی آدم ها بازی می کند. اولین فیلم نوآر واقعی تاریخ سینما را فیلم « غریبه ای در طبقه سوم » می دانند که بوریس انگستر مجاری آن را با بازی پیترلوره ساخت که درام دادگاهی سیاهی بود که با بودجه پایین ساخته شده بود. شاید مهم ترین ویژگی که باعث شد فیلم نوآر به شدت متمایز از آن چیزی باشد که در آن سال ها در هالیوود ساخته می شد، بودجه پایین این فیلم ها بود. اکثر استودیوها فیلم های جنایی، کارآگاهی را در زمره فیلم های رده ب و با بودجه پایین دسته بندی می کردند. همین بودجه پایین باعث شده بود که استودیوها نظارت چندانی را روی این فیلم ها نداشته باشند. برای همین قدرت کارگردان با پول کم بیشتر می شد، کارگردانان مهاجری که برای امرار معاش حاضر بودند با بودجه و دستمزد کم این فیلم ها را بسازند اکثرا تکنیسین های برجسته ای بودند. در فیلم نوآر های کلاسیک ریسک پذیر ترین شکل دیالوگ نویسی در تاریخ سینما دیده می شد، نویسنده ها فضا را چنان تلخ و سیاه می کردند که امروزه نیز بعضی از این فیلم ها به شدت متفاوت و آوانگارد به نظر می رسند. ادگار ج اولمر که دستیار مورنائو و طراح و نورپرداز در مهم ترین فیلم های دوران اکسپرسیونیسم بود در شاهکارش که فقط در شش روز فیلم برداری به نام «میان بر» ساخت، تلخ ترین راوی که تا به حال سینما به خود دیده بود را به ما نشان داد، دیالوگ و مونولوگ های این فیلم به عنوان کتاب مقدس فیلم نوآر شناخته می شود، او داستان مرد را چنان در تار و پود سرنوشت می پیچد که هیچ راه فراری برای آن متصور نیست و مرد در نهایت با مرگش تسلیم سرنوشت محتوم خود می شود . جدا از دیالوگ نویسی از لحاظ تکنیکی نیز کارگردانان فیلم نوآر می توانستند نوآوری های غریبی را عرضه کنند، آن ها با طراحی نور های تند و تیز و سیاهی های تمام نشدنی و فضای هندسی تهدید آمیز، هر چیزی را که اطراف انسان می گذشت خطرناک تصویر می کردند. در سال ۱۹۵۰ رودلف ماته که متولد مجارستان بود و نورپردازی و فیلم برداری 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 می گشت که این بلا را به سر او آورده بودند، جدا از نورپردازی های تیره و تار فیلم شروع فیلم با دوربین روی دست ممتد که گیجی شخصیت اصلی داستان را می رساند جزو نوآروی های سینمای آن دوران بود. رابرت سیودماک سینما گر آلمانی نیز در همان سال ها یکی از تلخ ترین و تکنیکی ترین فیلم های نوآر به نام قاتلین را ساخت. فیلم داستان دو قاتل است که برای کشتن مردی به خانه او می روند و متوجه او هیچ دفاعی برای زنده ماندن خود نمی کند و آماده مردن است. فیلم که از داستان کوتاهی نوشته همینگوی به همین نام اقتباس شده بود، تبدیل به یکی از تکنیکی ترین فیلم های دوران خود شد، فضای مه آلود، شهری ناامن، معماری هندسی پله ها و مردانی که از دل تاریکی بیرون می آیند و قهرمانی شکست خورده و مغموم که سرنوشت چنان رنجی بر او مستولی کرده که حاضر است مرگ را بی هیچ دغدغه ای قبول کند. در اوایل دهه چهل در کنار فیلم های رده ب کارگردانانی نیز بودند که با استودیو ها فیلم نوآر های با هزینه بالاتر می ساختند. مهم ترینشان شاهین مالت و غرامت مضاعف بود. شاهین مالت که بر اساس کتابی از «دشیل همت» به کارگردانی جان هیوستون ساخته شد، شاید نمونه ای ترین فیلم نوآر آن سال ها باشد. کارآگاه خصوصی، راوی تلخ، جنایت، زن بی وفا، سرنوشت سیاه شخصیت ها از ویژگی های بود که برای تشخیص یک فیلم نوآر از آن استفاده می شود 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 وایلدر فیلم نوآر را از لحاظ ادبی یک پله بالاتر برد و فیلم که بر اساس داستانی از جیمز ام کین ساخته و توسط بیلی وایلدر و ریموند چندلر نوشته شده بود تبدیل به یکی از بهترین فیلم نامه های تاریخ سینما و یکی از مرگبارترین زنان تاریخ سینمای نوآر شد. چندلر و وایلدر فضایی را در فیلم تصویر کردند که در آن هیچ کجا امن نیست و خطر و سیاهی در جای جای شهر پنهان شده است. دو شخصیت اصلی داستان نقشه قتل را در یک سوپر مارکت می ریزند و بیلی وایلدر استادانه نشان می دهد که جای برای پنهان شدن نیست، فیلم نامزد شش جایزه اسکار و تبدیل به یکی از مهم ترین فیلم نوآر های تاریخ سینما شد. اوایل دهه چهل تا اواخر دهه پنجاه اوج فیلم نوآر بود. تمام کارگردانانی 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 شانگهایی شد، ولز در این فیلم تقدیر و سرنوشت را از فضای کاراگاهی 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 کاراگاهی 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 کاراگاهی ارزان آمریکا به نقطه اوج خود رسید تا در سال ۱۹۵۵ فیلم نوآر با ساخته رابرت آلدریچ 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 همر می شود، همر 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 آلدریچ اخلاق آخرین مورد در دسترس بود. مثل باقی فیلم نوآر ها، آلدریچ 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.


Raymond Chandler


Dashiell Hammett

ادبیات سرخ، سینمای سیاه

(ادبیات کاراگاهی در فیلم نوآر)

نویسنده: شهرام زعفرانلو

اگر از این تلقی که می‌توان سرچشمه ادبیات کارآگاهی را حتی در کتب مقدس و یا نمایشنامه های یونان باستان جستجو کرد، صرف‌نظر کنیم، اولین نشانه‌ها در زادیگ یا کتاب سرنوشت (۱۷۴۷) نوشته‌ی ولتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی، مشاهده می‌شود که در این کتاب یکی از شخصیت‌های اصلی دست به تحلیل دقیق ماجرهای داستان می‌زند. در ۱۸۴۱ ادگار آلن پو شخصیت سی آگوست دوپن را به عنوان یک کارآگاه خیالی به دنیای ادبیات معرفی کرد و سه داستان با حضور این شخصیت نوشت. با این‌حال 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 نخستی که بر این روند بیشترین تاثیر را گذاشته‌اند شامل آرتور کانن دویل، آگاتا کریستی و ژرژ سیمنون 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 دویل و کریستی نیز آثارشان را مدیون چنین ریشه‌هایی هستند.
در روند آفرینش ادبیات کارآگاهی و اقتباس‌های سینمایی، دنیای کارآگاهان سنتی به ندرت در سینما درخشش دنیای ادبیات را داشته است.
شرلوک هلمز و هرکول پوآرو 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 می‌غلتیدند. 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 بلولند 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 پدیده‌ای آمریکایی است، از آن منشعب می‌شود. در فرانسه نیز، پس از پایان جنگ دوم جهانی، تماشاگر فرانسوی با انبوهی از این فیلم‌های خاکستری و سیاه و بارانی و مه‌آلود و پر رمز و راز مواجه شد. فیلمهایی که در آن قتلی اتفاق 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 آن‌قدر 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 آن‌قدر 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 رمانی 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 هَمِت 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.

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 نویسنده‌ای 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 متاخر، 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 نومیدی 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 ژان‌ژاک 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 حیله‌گر 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، ص۳۰۲

۲. فیلم نوآر چیست؟، ابوالحسن علوی طباطبایی، مجله فیلم نگار، شماره ۷۱، ص۶۶

۳. زنده باد مرگ، مسعود ثابتی، مجله فیلم، شماره ۴۴۲، ص۹۵

۴. مالو، اسپید و بقیه شرکا، آرش خوشخو، مجله فیلم، شماره ۴۴۲ – ص۹۸

۵. کارآگاهان هرگز مار را تنها نگذاشته اند، جواد رهبر مجله فیلم، شماره ۴۴۲، ص۱۰۱

۶. هنر ساده قتل (میزگردی درباره ادبیات و سینمای کارآگاهی: امید روحانی، فرزاد موتمن و کاوه میرعباسی) مجله فیلم، شماره ۴۴۲، ص۱۱۶

اخلاق و تقدیر در فیلم نوآر؛ نمونهٔ سان سِت بلوار

نویسنده: بهزاد لطفی

خاستگاه فیلم نوآر

در «سه شنبه سیاه»، ۲۹ اکتبر ۱۹۲۹ بازار بورس آمریکا سقوط می کند و این رخداد تبدیل به مثال همیشگی اقتصاددانان می شود برای شرح و تبیین میزان آسیب و ویرانی که اقتصاد آزادِ سرمایه داری بر سر مردمان آوار می کند و دوران رکود بزرگ آغاز می شود. بیکاری در آمریکا به عدد ۲۵٪ می رسد، نزدیک به یک چهارم جمعیت آمریکا شغل‌های خود را از دست می دهند. در دیگر نقاط درگیر، این عدد تا ۳۳٪ اوج می گیرد؛ درآمد های شخصی، عایدی مالیات، ارزش سهام سقوط می کند. این رکود عظیم، تا پایان جنگ جهانی دوم ادامه می یابد و بسیاری را هلاک کرده و خرابی ها به بار می آورد.

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 می برند و چرخ صنعت خود را در مسیر تولید صنایع نظامی به حرکت در می آوردند؛ به طوری که درطول جنگ دوم جهانی در اروپا، مصرف سلاح‌های آمریکایی مانند هواپیما، کشتی جنگی و تجارتی، توپ و تانک باعث رونق صنایع و اقتصاد آمریکا می شود.

فیلم نوآر در خلال و از فراز آوار های جنگ و بهت و حیرت خون های ریخته شده در آشویتس و دیگر اردوگاه ها سر بر می آورد. اما جنگ، توسعه اقتصادی و بالا رفتن قدرت خرید آمریکایی ها را در پی دارد. در چهار سال بحبوحه جنگ، میان ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ تولید در آمریکا چهار برابر می شود. زنان بیش از پیش وارد بازار کار می شوند و به جای مردانی که به جنگ رفته بودند درآمد کسب می کنند. با وجود کمبود برخی از کالا ها بیشتر صنایع تا ۵۰٪ فروش خود را افزایش می دهند و به همین میزان میل و رغبت و توان مردم برای سینما رفتن بیشتر شده و این توسعه منجر به استحکام پایه های هالیوود می شود.

از دل رکود بزرگ، در ادبیات، رمان های سخت-جوشید (۱) زاده می شوند که در پیوندی تنگاتنگ با ادبیات عامه پسندِ مجلات آن روزها است. در این رمانِ ها که در گونه‌ای جنایی - اگر دقیق تر بگوییم-کارآگاهی قرار می گیرند؛ قهرمان داستان (اغلب یک کارآگاه)، به صورت هر روزه با انواع و اقسام جرم و خشونت و پلیدی روبرو است که با ممنوعیت های قانونِ فاسد و مأموران رشوه بگیر بیشتر اوج گَرفته و او را به مسیر سیاه بدبینی و بد گمانی می راند، تا جایی که دامنِ خود کارآگاه نیز آلوده می شود. او معمولاً در مورد احساسات و افکارش به خواننده رمان خودگویی هایی را تحویل می دهد و بدین طریق چرایی تغییر جایگاه او از موضع یک قهرمان به یک ضدقهرمان توضیح داده می شود. از دل این رمان های پرفروش، شخصیت ها و مضامین فیلم نوآر سر بر می آورد.

فیلمی که یک پایش در رمان های جنایی پر فروش آمریکایی است و پای دیگرش در اکسپرسیونیسم آلمان(۱۹۱۹-۱۹۲۶) است. مشخصه اصلی یک فیلم اکسپرسیونیستی تکیه آن بر میزانسن است، درست برخلاف امپرسیونیسم فرانسه؛ آنچنان که اَشکال، به منظور دستیابی به تأثیرات اکسپرسیونیستی به طرزی غیر واقعگرایانه تحریف و غلو می شوند. و همان طور که دیوید بوردول می گوید دنیای فیلم عیناً انعکاسی از پندار شخصیت هاست. اگر این صفات فرمی را تعدیل کنیم و نزدیک به یک دهه به جلو بیائیم و تهدید همیشگی تمایل برای ناطق شدن سینما را عملی کنیم و آن را با قهرمان های داستان های جنایی-کارآگاهی دههٔ ۴۰ آمریکا پیوند بزنیم و از محتوای پلیسی بر آن تزریق کنیم یک ژانر یا شبه ژانر با نام فیلم نوآر پدید می آید.

فیلم نوآر

نوآر به معنی « سیاه و تیره » است، اما مفهوم « گرفته و تلخ » هم از آن بر می آید. قهرمان های گرفتار در دست سرنوشتی محتوم که به سرعت و بی محابا و بی گِله فریفته و برده زنان فم فاتال می شوند. زن هایی اغواگر و سیاس که با کنترل مردان در عین حال کنترل امور خارج از چهار گوشه تخت خواب را نیز از راه دور در دست می گیرند. فیلم های شبانه ها و دکورهایی که نور از آنها ربوده شده، کوچه های باران خورده و پاسبان های فاسد، بارهای کوچک و کثیف شهرِ های بزرگ انباشته از زنان زیبا ولی عمدتاً بد طینت، مهربان ولی در اصل آینده نگر، بی اعتماد و زخم خورده ولی سودجو و ریاکار و ... . چه مردانی چنین زن هایی را می خواهد؟ پاسخ: مرد های فیلم نوآر. فیلم های نوار به تأسی از رمانهای کارآگاهی برای مردان ساخته می شوند و ضد قهرمان های آن

۱. Hard Boiled

یک سـر مردانند. فیلم نـوآر 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 سـرخوش در فیلم بـه بیرون پرتاب می شـوند ولی آنگاه که رقت انگیز و مرده زاد قصد مکیدن سیاهی منتشـر در پس زمینه را دارند، به رخسار سـرد و تاریک و یخ زده قهرمان عبوس و شـکاک فیلم برخورد می کنند و بر زمین می غلتنـد! طنز در فیلم نـوآر به منظور تلطیف تلخی مفرط این آثار است و هر از گاهی نشانی از آنها رخ می نمایاند.

اما فیلم نوآر بـا 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 بیاویزنـد و به هزارتوی متنوع مولفه های ساختاری و مضمونی آن دست برده و بر پرده سـینمای خود آن را نقش بندند و تابلوهایی سـیاه سفید و رنگی به چشمان منتظر بر صندلی های روبرو عرضه کنند. این ژانر یا - به تعبیر دسته ای دیگر از منتقدان – جنبـش، در دل خود از بلا تار تا هیچکاک، از اسکورسـیزی تا تروفو، از کوبریک تـا لانگ و از کارنه تا وایلدر را پذیرا بوده است. این تنوع کارگردان هایی که در گونهٔ فیلم نوآر سـرکی کشیده اند و دسـت به تجربه زده اند از یک سـو و از طرف دیگر، حضور مولفه های آن در تعداد زیـادی از فیلم ها، اطـلاق کلمه ژانر را به آن مشـکل کرده و منتقدان را به دودسته تقسـیم کرده است؛ دسـته ای فیلم های نـوآر را ژانر می دانند و دسـته دیگر این گسـتردگی عناصر سـاختاری و مضمونی فیلـم نـوآر را دلیل بر رد هویـت ژنریک آن می دانند.

اخلاق و تقدیر در فیلم های نوآر

در خلال جنگ دوم جهانی، بسیاری خانه ها ویران می شـوند و افراد آواره، کشـتار از مـرز ۶۰ میلیـون نفر می گـذرد و در برخی منابع تا ۷۰ میلیون نفر تخمین زده می شود. از آلمان ها نزدیک به ۵ میلیون نفـر و از شـوروی بیـش از ۲۷ میلیـون نفـر می میرنـد. آشـوئیتس رخ می دهد و میلیونهـا لهسـتانی و روس و ... در این اردوگاه ها با شـیوه هایی بسـیار بسـیار خلاقانه قتل عام می شوند. تئودور آدورنو می گوید: « آشـویتس، دیگر هرگز. تمام آنچـه که آموزش بر علیه آن می کوشـد، بربریت اسـت. عده ای از تهدید رجعت به بربریت مـی گویند، اما ایـن دیگر تهدید نیسـت – آشـویتس همان رجعت بود و بربریـت تا آن زمان که شـرایط اساسـی کمک کننده به رجعت عمدتاً بدون تغییر بمانند، ادامه خواهد یافت. همه وحشـت همین است.»

وقتی در کنار این نوشـته از آدورنو، جمله ای از فیلسوف اخلاق ایمانوئل کانت که بر سنگ مزارش نقش بسته است را بگذاریم که مـی گوید: « دو چیز ذهن مرا به بهت و حیرت می اندازد و هر چه بیشتر و ژرف تر می اندیشـم بر شـگفتی ام می افزاید: یکی آسـمان پر سـتاره ای که بالای سر ماست و موازین اخلاقی که در دل ماست» چه چیز دسـت گیرمان می شـود؟ کانت (۱۷۲۴- ۱۸۰۴) می گویـد که بر اخلاق واجب اسـت فرض را بر وجود خدا، بقای روح و اختیار انسان بگذارد و شرط زیست اخلاقـی را ارادهٔ آزاد مـی دانـد؛ و آدورنو (۱۹۰۳-۱۹۶۹) بعد از آشـویتس سرودن حتـی یکی شـعر را نـا ممکن مـی داند. کانت به میانجی گفتمان متافیزیکیِ خود به ایمان مسیحی جان تازه ای بخشید. او یک پروتسـتان بود و اعتقاد داشت عقل و تجربه عاجز از به ثمر رساندن برهان وجود خدا هسـتند و آنجا که پـای این دو می لنگد، خلأ پدید آمـده را ایمان پر خواهد کـرد. نورما، زن مقتدر اما فراموش شـده، بازیگر فیلم های صامت در فیلم سان‌است بولـوار (۱۹۵۰) سـاخته بیلـی وایلـدر شـخصیت غریـب و تودرتویـی دارد که گذشـته او بیشـترین نزدیکی و همانندی را با اخلاق مسـیحی کانتی دارد. نورما هر روزه به اجبار، جو - قهرمان مرد داسـتان را پای فیلم هایی که دوران اوج سـینمای ناطق و خود او را به تصویر می کشـند می نشاند. در یکی از این اکران های خصوصی تنها میان‌انوشته فیلم نقش می ببندد آنگاه کـه او در مقام بازیگر بـه درگاه خدا دعا می کند: « این خواب منحوس را که تمامی قلب مرا درنوردیده اسـت از من دور کن».

چه کابوس او ناطق شـدن سـینما باشـد چه افول شـهرت، این شـاید تنها صحنه مناجـات با خدا در تمامـی فیلمهای نوآر اسـت که آن هـم از زبان بازیگـر بی آوا، بدخلـق و زمخت یک نسـل قبل تر بیان می شود، او شیفته وار چشم بر پرده دوخته است و با هر اوج و فرود داستان ازجا کنده شده و کمی بعد در کاناپه فرو می رود. زن مجموعه ای متنوع از رفتارهای هیستریک را در برابـر وضعیت و جو از خود بروز می دهد، زنی که بحران ناطق شـدن سینما و افول شهرتش را از سر نگذرانده و تلاشش در برابـر آنچـه که می خواهد به دسـت بیاورد یک سـر نافرجام است، چراکه اراده اش تنها بـه خودویرانگری حکم می کند و او را بـه جای پیش رفتن، در گودالی که از تقلایـی بی امان در زیـر 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 اساساً انقلاب کانتی در همین است که تنها ذهن نیسـت که خود را با چیز هـا تطبیق می دهد؛ چیزها نیز با ذهـن انطباق پیدا می کنند. آنچه کـه 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 سـرگردان و بـی پناه، در حالی که در دسـتان تقدیر گرفتار اسـت وارد خانه متـروک و به هم ریخته نورما می شـود، دو ساکن آن خانه یعنی نورما و خدمتکار وفادارش در تدارک به خاک سـپاری یک شامپانزه هستند.آن شامپانزده شیک پوش که در تابوتی درخور و برازنده در کمال احترام به خاک سپرده می شـود همـان هجوگونـه ای از ارزش هـا و اخلاق قدیم اسـت کـه دیگر مرده اسـت و زمان نو اخـلاق جدیدی را طلب می کند و همین طور شـعر و هنر تازه ای را عاجزانه خواسـتار است. به واکنش های نورمـا در فیلم بنگرید و ببینید که چگونه اراده آزادش او را در جهت تخریبش پیش مـی برد ولی او نمی توانـد و نمی خواهد باور کند. او تعـدادی دیالوگ معروف هم دارد کـه در فرهنگ آمریکایی آن زمان به عادات گفتاری مردم بدل شـده بود، مثل، «مـن بزرگم، آن قدر کـه در فیلم ها (ی دوران ناطـق) جا نمی گیرم». جو که یک فیلمنامه نویس ناموفق و ورشکسـته است می بایست هرچه زودتر مقداری پول تهیه کنـد در غیر این صـورت اتومبیل خود را از دسـت خواهد داد و ایـن اتفاق آن قدر برایش بغرنج اسـت که به دوستی در فیلم می گوید: « اگر ماشـینم را از من بگیرند درسـت مثل این است که پاهایم را از من گرفته باشـند.» جو در آرزوی رسیدن به شـهرت و ثروت و نیز به واسطه نیاز مالی مجبـور به تمکین خواسـته هـای ریز و درشت نورما است و تا جایی پیش می رود کـه 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 دسـتانش دارد و به هر سـو می کشد؛ مردان فیلم نوآر وضع اسف بار تری دارند. از جایی به بعد، دستان زن در زیر دستان تقدیر قـرار گرفته و هر دو با هم یکی می شـوند. آن بیماری تقلاهای ایسـتا، فریاد های بی صدا و آرزو های دست نیافتنی به درون جو هم رسوخ داده می شود. در اکثر موارد، مردان فیلم نوآر برای سـر سپردن، اراده خود را از کف دادن و اسیر دست زن های مقتدر شـدن زمان را از دسـت نمی دهند و اصولاً برای دل باختن دریچه های گشوده ای دارند.

بـه غیر از نورما و جـو – که حالا دیگر به اجبار در آن خانه سـاکن شده است - یک خدمتکار وفادار نیز هسـت با نام مکس، او اما صمیمانه و راستین گرفتار عشق نورما اسـت و در اصل، شـوهر اول از میان سه شـوهر طلاق گرفته زن اسـت؛ دیوانه وار وابسـته و دل بسته او اسـت تا جایی که حقارتِ پیش خدمتی او را به جان خریده و تنها بـرای در جوارش بودن رنج نظافت خانـه و حتـی اتـاق خـواب او را تحمل می کند، آنـگاه که از رقبـای بعدی پر و خالی می شـوند. مکس قصـد دارد به هر قیمتی که شـده شـکوه 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 فرسـتد تا او از افول شهرت خود دل ناگران نباشد.

در آخـر، جـو خسـته از آن همـه دروغ طغیان کرده و نورمای هذیانی و روان نژند در حالی که بیش از پیش شـبح ویرانی و تنهایی را بالای سـر خـود می بیند جو را می کشد و به این وسیله از باقیِ زنده های غفلت زده انتقام می گیرد.

این خود جالب توجه اسـت که فیلم ابتدا و انتهایی یکسـان دارد. در هر دو سکانس افتتاحیـه و اختتامیـه، جایی در اسـختر خانه، لاشـه جو پیدا است که بی حرکت افتاده است. نورما اما از تماشای آن تعداد خبرنـگار، متوهم شـده و خود را در سـر صحنه فیلم برداری فرض می کند و دوباره در مرکز توجه نگاه هوادارن ذهنی اش قرار میگیـرد. جو به قتل می رسـد 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 رحمتي، انتشارات نورالثقلين، سال ۱۳۸۹.

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

مرد در فیلم نوآر؛ شغل و حرفه ای گری

مترجم: سمیه کرمی

در فیلـم نوار، شـخصیت اول مرد معمولا یـک کاراگاه اسـت، در غیر ایـن صورت فردی از جامعه رانده شـده اسـت. برخی اوقـات قهرمان‌هـای مـرد به شـکلی که گویـی دچـار فراموشـی هسـتند تصویر می‌شـوند،وضعیتی کـه منجر بـه ایجاد احساسـی از سـرخوردگی و غریبگـی اجتماعی می‌شـود. این قهرمان‌های سفت و سـخت آدم‌های تنهـای ضـدِ اجتماع هسـتند که در معرض هراس‌های هستی قرار گرفته‌انـد. محیطی که در آن زندگی و کار می‌کنند، ابرشـهرهای ترسـناک و تاریـک هسـتند، گاه تقاطع‌هایی با چراغ قرمز و گاه محیط‌هایی بی‌روح که انسانیت از آدمـی می‌گیرند، چون سـاختمان‌های بزرگِ متروک. آن‌ها با اسـتفاده از عظمتِ محیـط پیرامـون، بـه دنبال گم شـدن هسـتند. این مرد سر سـخت معمولا یک طنز کلامیِ معروف و محشر دارد، حتا 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 اسـت. شخصیت اول معمولا خویـش را در میان این فعالیت‌ها اسـیر می‌یابد و بنابرایـن، 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 هسـتند، یک مجموعه مشخص از قوانین را نشـان می‌دهد که مجبـور اند از آن ها اطاعـت کنند و براسـاس آن‌هـا زندگی کنند. همان‌طور که به نظر می‌رسد، قانون پدرسالارانه بسیار مسلط است. تلاش برای این که زن‌ها را سـر جایشـان نگاه دارند، باعث می‌شـود مردها هـم در جای خود باقی بمانند. مردها برای تاکید بر مردانگی نمی‌توانند احساسات زیادی از خود نشان دهند (احساسـاتی بودن، یک صفت زنانه محسـوب می‌شـود) و باید تنها کار کنند و در کاری که انجـام می‌دهند، موفق هم باشـند(چیزی ادیپی‌گون). باید به دنبال معنا در فعالیت‌ها باشند و نه در تفکر، که آن هم کیفیتی زنانه محسـوب می‌شـود. موقعیتِ آن‌ها در سیسـتم پدرسـالاری، برایشـان معنا در زندگانی به همراه دارد، کارکردن، فراهـم کردن، محافظت کردن، خدمـت کـردن و حفاظـت از سیسـتم پدرسـالاری وظیفه‌ی آنها اسـت که سه کیفیت اول در ارتباط با خانواده معنا دارد و آخری مردانه است.

زندگـی که مردها در فیلـم نوآر به دوش می‌کشند، سرشـار از رنج و تنهایی است. انتخاب‌هـای حقیقی که مردها در زندگی دارنـد، این اسـت کـه یا تبدیـل به یک مرد خانواده شـوند، که کار پذیرفته شده اسـت، یا این که خیـر. آن‌گونه که زن‌ها در این فیلم‌ها به تصویر کشـیده شده‌اند، زندگـی یک مرد متاهل محکوم اسـت به یک زندگی تحت تسـلط، با یک زنِ نادانِ خانگی. هیچ هیجـان و تفکر فردیِ وجود نخواد داشـت. بنابرایـن، مرد باید خودش تمـام کار فکر کردن را انجـام بدهد، و با آرامشـی وحشت‌برانگیز احاطه شده باشد. در فیلـم نـوآر مـرد و زن یکی هسـتند: همه‌شان هیچ‌کس هسـتند. این منجر به یک رابطه‌ی دگرجنس‌گرایانه‌ی نه چندان جالب می‌شود. پس حالا مشخص است که چرا شـخصیت اول مرد، به زن‌های اغواگر جذب می‌شـود و از آن‌ها خوشش می‌آید. زندگی بیرون این نقشِ پدرسـالارانه‌ی از پیش تعیین شده، زندگیِ تخریبی در یک دنیای بسـته و کلاسـتروفوبیک است. او محکوم شده توسـط جامعه است و شاید هم یک زن، و از فقدانِ پیوندهایی که یک مرد را به جامعه متصلَ نگاه می‌دارد، آگاه اسـت. شباهت‌ها میان شخصیت اول‌های مرد در فیلم‌های مختلـف را این حقیقت توجیه می‌کند که بیشتر قهرمان‌های نوآر، نسبت به یک «نوع» تعریف شده اند.

در پژوهش‌هـای مربـوط بـه فلیـم نوآر، مسئله ی جنسیت قهرمان سرسخت، یکی از آن مسائل است که همیشه مورد سوال واقع می‌شـود. یکی از عواقبِ این که در قهرمان‌های زنِ فیلم‌های نوار خصوصیات مردانه دارند، این می‌شـود که خصوصیات زنانـه هم بـه مردهـا تعلق می‌گیـرد. به همین دلیل است که مردِ فیلم نوآر تحقیر شـده و بی‌اهمیت جلوه داده شـده است. بـه دلیل یـک خصوصیت زن‌سـتیزانه‌ی پررنگ، زن‌ها معمولا سـوژه‌های مناسبی نیسـتن، مگـر بـرای وقتی کـه زن، مردِ نوآر را احمـق جلوه می‌دهـد، مردی که وجودی بدون احسـاس و تعهد جنسیتی دارد. در عیـن حال، حتا وقتی زن‌ها یک موجودیت وسوسـه‌برانگیز نیستند، با این حال پدرسـالاری ، هم‌جنس‌گرایی را هم برنمی‌تابـد. آن‌چه که بـرای قهرمان مرد باقی می ماند، دوسـتی‌های مردانه است. (در آمریکای دوران جنگ این دوستی‌های مردانه افزایش پیدا کرد). دنیای سـختی اسـت. هویت ملی یک کشـور بسـته به اسطوره‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف است.

در قـرن نوزدهـم پیش از صنعتی‌سـازی آمریـکا، برابـری دموکراتیک بر اسـاس مالکیـتِ جهـانِ اموال بـود. در این زمان آمریـکا یـک جَامعه‌ی ملاک بـود، و این ایدئولـوژی (در کنار دیگـر چیزها) منجر بـه توسـعه‌ی رو به غرب شـده بـود. در اوائل قرن بیسـتم، آمریکا از یک جامعه‌ی ملاک بـه جامعه‌ای صنعتی تبدیل شـد. در دهـه‌ی بیسـت میلادی، بـرای اولین بـار، تعداد بیشـتری از مردم در شـهرها زندگـی می‌کردند تا در روسـتاها. حتا با تغییـر شـیوه زندگی ، این کـه مردمانی که تا دیروز صاحب ملک بودند،حالا چک دریافـت می‌کردند،اما افسـانه‌ها همچنان باقی ماندند. تنهـا پس از رکود بزرگ بود که این افسـانه‌ها ناپدید شدند. فیلم نوآر نشـان دهنده‌ی یک مرحلـه ی انتقال در ایدئولوژی آمریکا اسـت، زمانی که هویت آمریکایـی از پیش‌صنعتـی بـه جامعه‌ای تمام مصرفی با یک وضعیت صنعتی تغییر می‌کرد. در این نقطه از تاریخ آمریکا، هیچ افسـانه‌ی جدیدی وجود نداشت و هویت ملی هم در معرض بحران قرار داشـت. در زمـان جنگ، آمریکا شـاهد یک مهاجرت عظیم بود و یکی از قدرت‌هایی که پشـت این جریان بود، یگانگی ملی بود.

فیلـم نوآر را می‌توان هـم به منزله‌ی یک سـبک بصـری دیـد و هم چشـم‌اندازی ازهستی آدمی و جامعه. ساختار روایی آن دنیایی تیره و تار را به تصویر می‌کشـد که نتیجه‌ی مواجهه با نیهیلیسـم است. دلیل ظهور نیهیلیسم به طور خلاصه وقتی است که ایده‌آل‌های مردم در هم شکسته شده اسـت. این که سـنت‌های قرن بیستمی نمی‌تواند با توسعه‌ی اجتماعی کنار بیاید، منجر به ظهور مشـکلات اخلاقی می‌شود. (که بـه راحتی می‌توان این مشـکلات را در فیلـم نوآر دید). این اتفاقی اسـت که در دهـه‌ی چهل بـرای جمعیـت آمریکا اتفاق افتاد.

تم‌هـای فیلم نـوآر ویژگی‌هـای مختلفی از زندگانـی را در بر می‌گیـرد، اما همگی حول یک سرنوشـت مشخص می‌چرخند. شـخصیت‌های اول گـروگان سرنوشـت هسـتند و بـه نظر می‌رسـد کـه در بند و بدون قدرت باشـند. سرنوشـت اسـت کـه اختیار همه چیز را در دسـت 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 حالتِ بیگانگی در فیلم نوآر را می‌توان به منزله‌ي واکنشی به جامعه‌ی مصرف گرای حاکم دید.

شیوه‌ی به تصویر کشیدنِ زن‌ها در فیلم نوآر ریشه در این حقیقَت دارد که در آمریکا در حین جنگ جهانی دوم زن‌ها موفق شدند که به حلقه ی اقتصادی دست پیدا کنند، زمینه‌ای که قبلا فقط در اختیار مردها بوده است. این یک مشکل را به وجود می‌آورد، نه تنها در دنیای نوآر، بلکه در دنیای واقعی هم. وظیفه ي میهن‌دوستانه‌ی زن‌ها در نیروی کار، منجر به بازتعریف جایگاهِ زن‌ها در فرهنگ شد. یکی از عواقَب 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 می شناختند 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 ارزش‌گذاری 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 می شود.

منبع:

1. Man in film noir BFI publishing

زن در فیلم نوآر؛ اغواگری و رنج

نویسنده: فرناز ربیعی

در زمان جنگ جهانی دوم تعداد زیادی از کشورهای دنیا درگیر بودند. تقریبا می‌توان گفت می‌توان گفت همه کشورهایی 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 تیتری 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 تیترها 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 نمی شد. 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 فیلم های نوآر متأثر از ناامنی ها و تغییرات جامعه‌ی پس از جنگِ آمریکا، در دهه ۴۰ بود.

جایی برای زن‌ها نیست

در فیلم های نوار به طور کلی شاهد سه تیپ برای زنان هستیم: زن اغواگر، زن پاکدامن و خوب ازدید 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 هرسه 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 فتالِ 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 وا 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 زندگی باب 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 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 «پستچی 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 ست که جامعه مردسالار آن زمان بر آنها تحمیل کرده است. با این که تقریبا 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 وعرف 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

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 فم فتال به دنبال فرار از این فشارها و محدودیت‌هاست. به همین خاطر برای تسلی پیدا کردن به دوستان خود و یا حتی یک فم فتال پناه می‌برد! فیلم نوار 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، فم فتال 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 از طرفی «آن» یک زن روستایی و مطیع وتسلیم 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

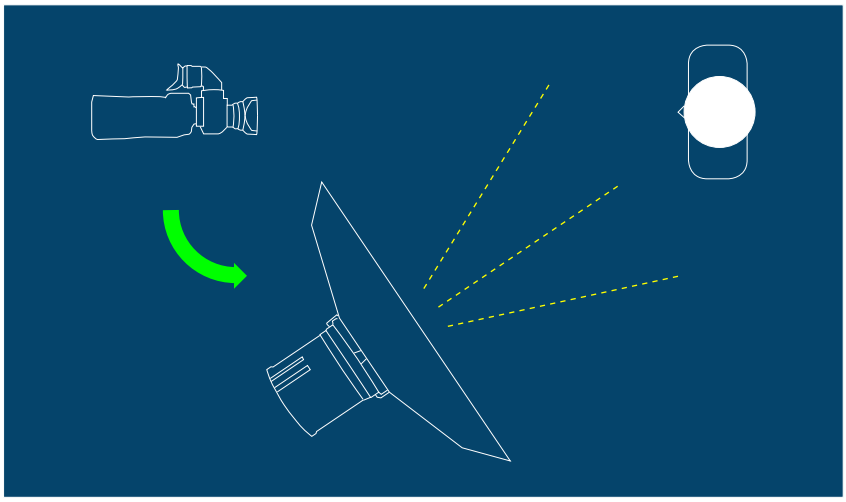
سایه و نور در فیلم نوآر

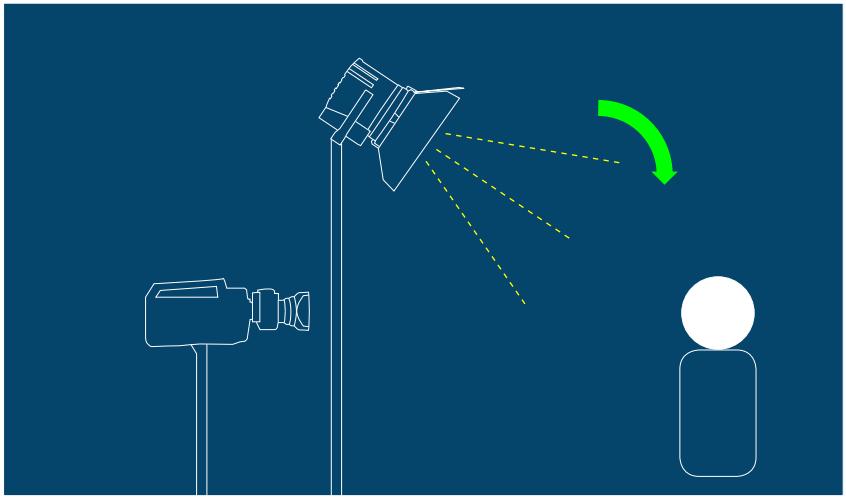
نویسنده: مژگان شعبانی

یکی ازشاخصه‌های 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 پرکنتراست 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 شاخصه‌های فیلم نوآر وام‌گرفته از مکتب اکسپرسیونیستی آلمان است (اکثر صحنه‌ها در شب می‌گذرند با ترکیب بندی‌های مورب و خطوط شکسته که حس ترس، وحشت، عدم ثبات و تعادل را القا می‌کند). نورپردازی مثل هر تکنیک دیگری می تواند در طول فیلم به صورت یک موتیف (الگو) در بیاید.

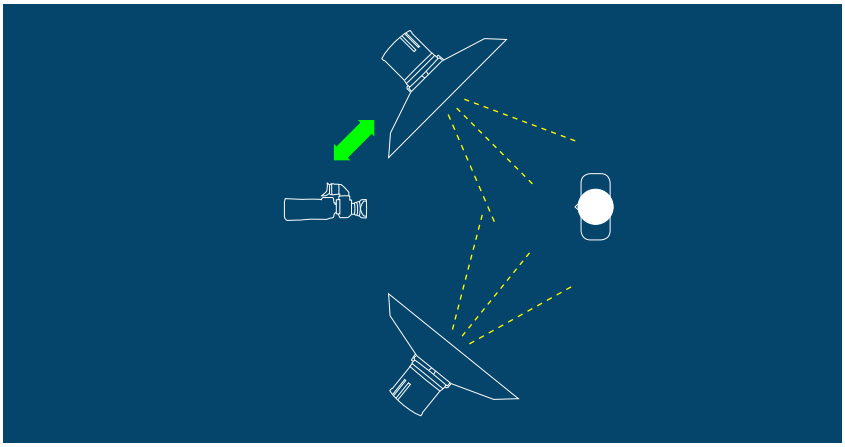
نور سه نقطه شامل:

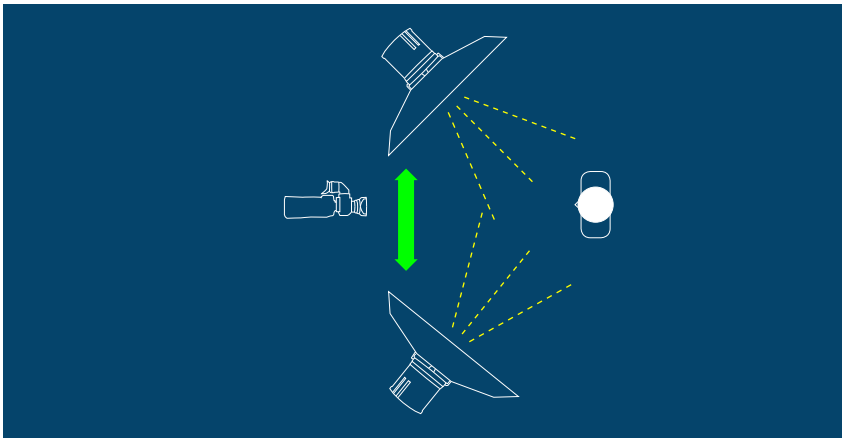
Key light-K نور کلیدی یا نور اصلی رو به پایین است و معمولا با زاویه ۴۵ درجه نسبت به سوژه قرار می گیرد. همانطور که از نام آن پیداست نور اولیه بیشترین روشنایی سوژه شما را فراهم می کند و چون نور شدیدی است سایه های پر رنگی روی سوژه ایجاد می کند. (نوری با پرتوی مستقیم و متمرکز).



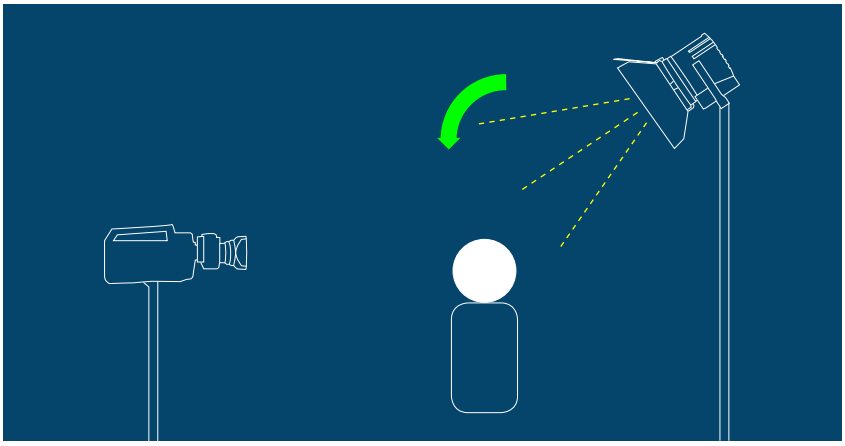


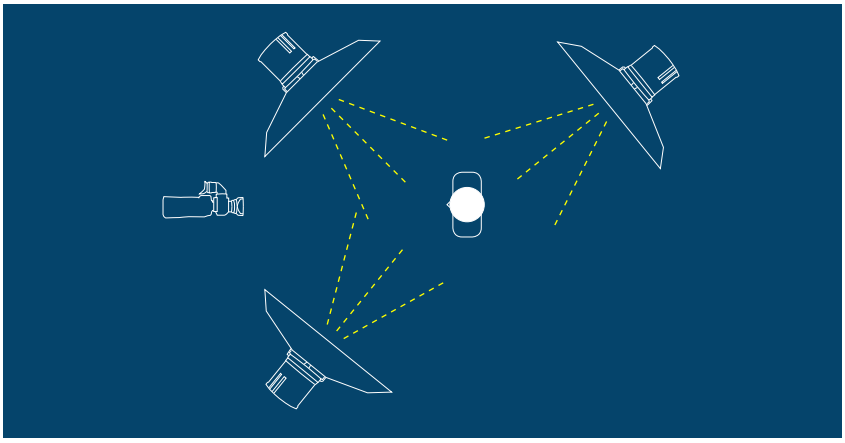
Fill light-F نــور پرکننده یا نور مکمل با زاویه ۴۵ درجه از ســوژه در جهت مخالف نور کلیــدی قرار می گیرد و معمولاً ســه حالــت بــرای تنظیــم شــدت نــور دارد. وظیفــه نور پرکننده جلوگیــری از بوجود آمدن ســایه های تیره است. (نوری نرم و تلطیف کننده).



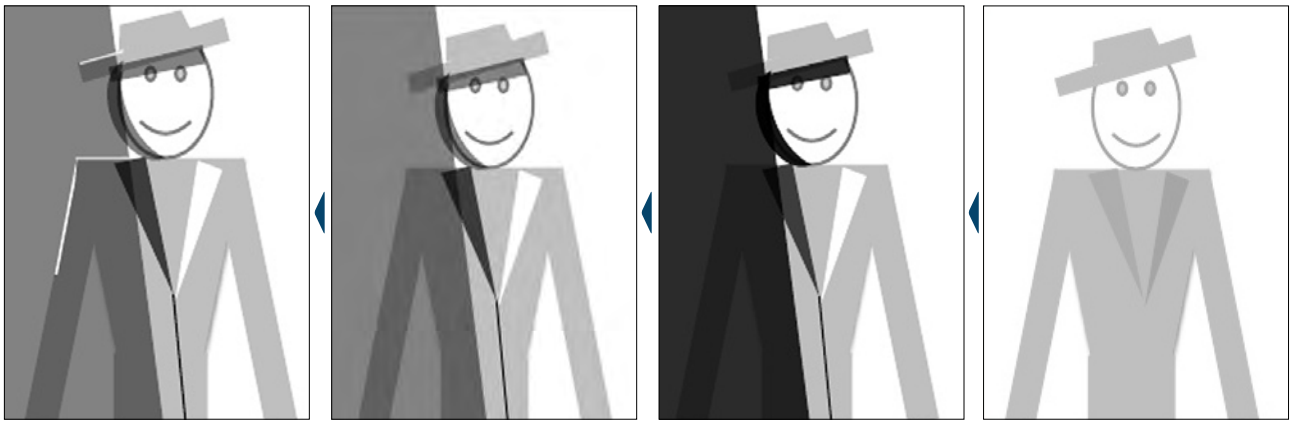


Backlight-B نور پشتی یا پس زمینه که از پشــت ســر و بالا رو به پایین به سمت سر و شانه ی ســوژه می تابد. اگر با زاویه ای تا ۴۵ درجه نســبت به سوژه قرار گیرد مقداری هاله های نورانــی ایجاد می کند که سوژه را از پس زمینه جدا می کند.



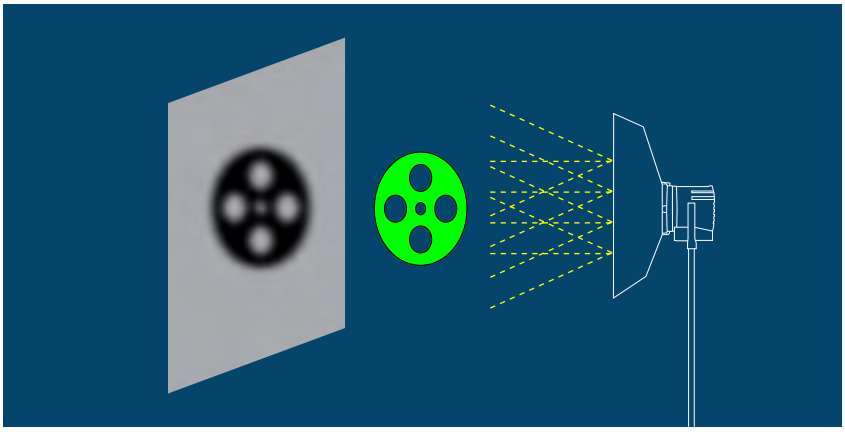


در اکثر فیلم ها نسبت نور K به نور F ، ۲ به ۱ و در فیلم های نوآر نسبت نور K به نور F، ۴ به ۱ است و برای ایجاد فضای دلخواه از کنتراست بین نور و سایه استفاده میشود. در فیلم نوآر شـاخص ترین نـور ها، K و B هسـتند که مهمترین آنها نور K است. نور F برای پرکردن قسـمتی از سایه های باقـی مانده از نـور K وایجاد کنتراسـت بیشتر و کم مایه کردن نوراستفاده میشود.

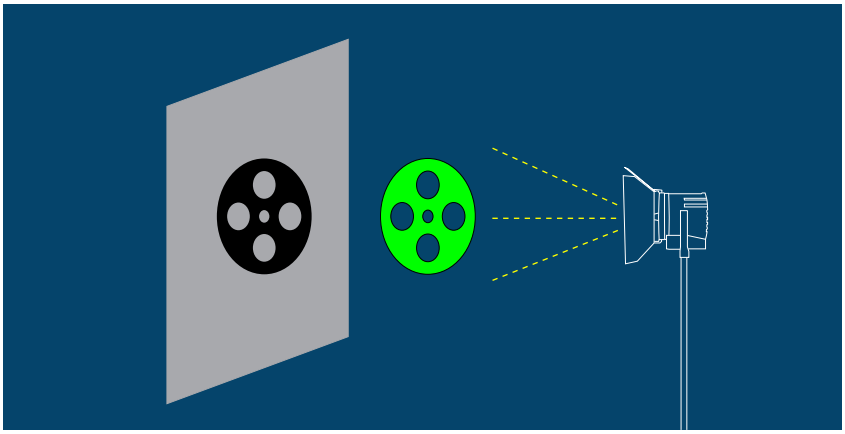


قبل از نور پردازی نوآر | مرحلهٔ اول: بعد از تابش نور کلیدی | مرحلهٔ دوم: بعد از تابش نور مکمل | مرحلهٔ آخر: بعد از تابش نور پشتی

بیشـتر یا کمتر شدن شـدت نوری که از منبع نوری سـاطع می شود باعث سختی یا نرمی نور می شـود.این امر باعث شکل گیری سـایه های متفاوت می شـود. نور های سـخت سـایه هایی لبه دار و تیز به وجود می آورند کـه معمولا در فیلم های نـوآر از آنها اسـتفاده می شـود. نور نرم سـایه هایی محوتـر به وجود مـی آورد. سایه های سخت از مشخصه های فیلم های نوآر هستند مثل نورهایی که از پنجره های کرکـره دار به نیمرخ صورت مردان تابیده می شود و نورهای نرم اغلب برای پرجلوه تر نشان دادن زن فریبنده استفاده می شود. برای مشخص کردن محل قرارگیری نورها در اینگونه فیلم ها جان آلتون (کارگردان فیلـم Big Combo) بـا وصل کردن یک لامـپ حبابدار به انتهای یک میله تسـت نـور را انجام داد. با این آزمایش توانسـت در تمـام کادر حرکـت کنـد تـا قبل از جایگذاری نورهـای ثابت تاثیرات مختلف جابجایـی نـور در کادر را محـک بزنـد.

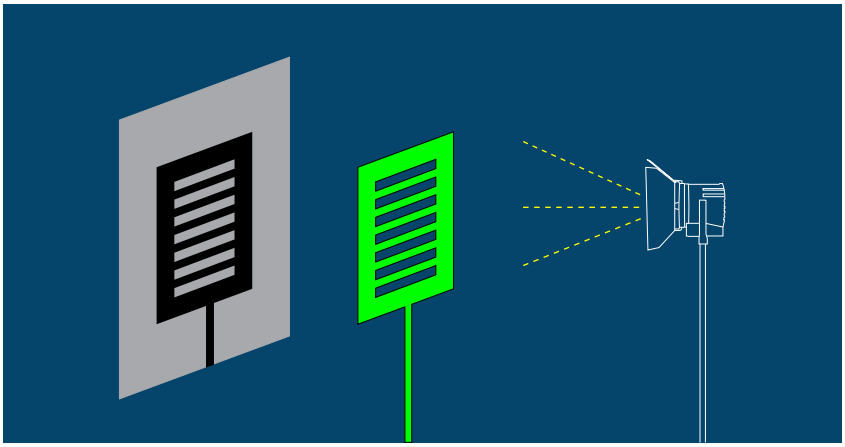


نورهای نرم

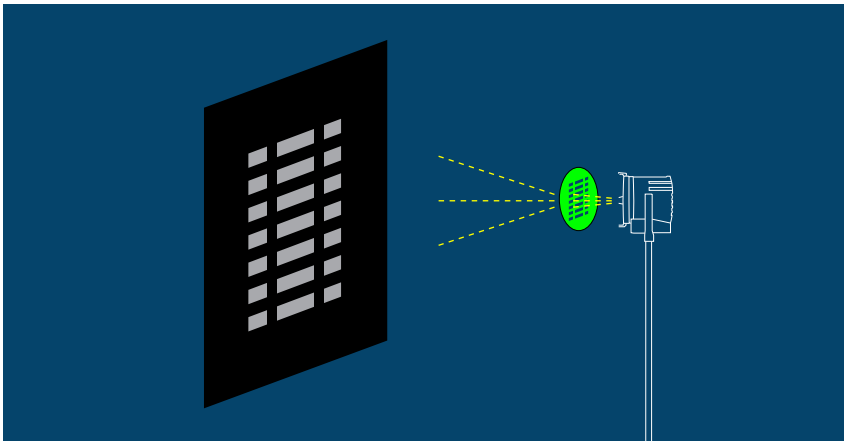


نور سخت

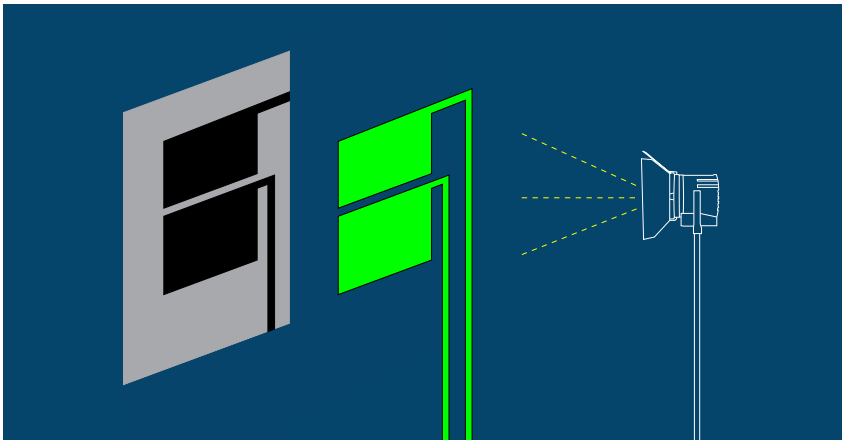
Cucoloris یا صفحه مشـــبک: این صفحه بین نور و ســـوژه قرار می گیرد برای ایجاد یک الگو در ســـایه که قابلیت تکرار داشته باشد (مثل استفاده از پنجره کرکره دار).



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

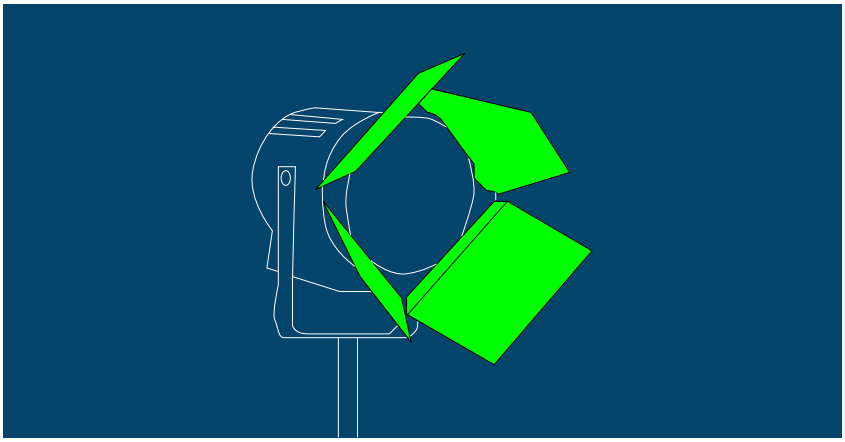


یکـی از نـور هایی که در فیلـم های نوآر نقش بسـیار مهمی را بـازی می کند، نور (Eye Light) اسـت. نـوری کـه باعـث درخشـش چشـم‌ها مـی شـود و بـرای بیشتر شـدن حس دراماتیک صحنه است و راه هـای مختلفی برای ایـن کار وجود دارد کـه یکـی از آنها اسـتفاده کردن از (Flags - پرچم) اسـت کـه مانع برخورد نورهای محیطی به سـوژه شـده تا برای ایجاد درخشـش بیشتر در چشمان سوژه، نور به صورت موضعی و متمرکز باشد.



همچنیـن مـی توان بـا تنظیـم کردن Barndoors-شـیدر های لبه منبع نوری هم این کار را انجام داد.

بـه طور کلـی میتوان دنیـای فیلم های ژانـر نـوآر را دنیایـی پر از سـیاهی و بی اعتمادی، دنیایی سراسـر ریا و خشـونت، زنان فریبـکار، دنیایی که در آن شـک و توطئه موج می زند به شمار آورد، وسرقت و کشـتن جزو هسـته مرکـزی این فیلم است. به عنوان مثال فیلم شاهین مالت از تکنیک نورپردازی نوآر استفاده کرده است.



نورپردازی فیلم نشـانی از شر با کنتراست بـالا تاریکی هـای درون را کامـلا عیان مـی کند در بعضی از صحنـه ها تنها نور موجود یک لامپ نئونی است که خاموش و روشن می شـود. همین تکنیک درفیلم مـرد سـوم کـه اغلـب صحنه در شـب می گذرد برای ایجاد سایه های خیلی تاریک و نور های کم مایه و نور های با کنتراست بالا، اسـتفاده شـده اسـت. نور کم مایه و سـایه های به شدت تاریک همیشه تلاش مـی کنند که بر قاب چیره شـوند و اغلب این سایه ها کاراکتر ها را در تاریکی مخفی می کننـد اما در فیلم غرامت مضاعف این سایه های سـاختگی دقیقا بر عکس عمل مـی کنند و به جای مخفی کردن کاراکتر اصلی وجوه تاریـک او را نمایان می کند. در فیلـم مخمصه رنگ و نور نقش کلیدی بـازی می کند. در سکانسـی که نیل مک کالـی (رابـرت دنیـرو) در کافـه زیر نور شـدیدی نشسته اسـت، ون زنت (ویلیام فیچـر) در دفتر تاریک با یک نور کم مایه آبی و یک نور ضعیف که از دری که پشت سرش اسـت می تابد،نشسته است، زمانی که متوجه می شـود زندگی اش در خطر است، در بسته میشودو او با نور آبی که به یک طرف صورتش می تابد تنها می ماند. زمانی که تلفن را بر می دارد بیشـتر قاب تاریک اسـت، او در تاریکی بسر می برد و در همین زمان نیل هنوز زیر نور شدید در کافه نشسته اسـت. تغییر دراماتیک رنگ و نور به شـدت 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

فیلم درجه ب، فیلم نوآر و استودیوها

نویسنده: سهند الهامی

غریبه ای در طبقه سوم

آرتـور لاینز اعتقاد دارد نقـش فیلم های متعلق به زیرژانر درجه ب درشـکل گیری فیلـم نوآر نادیده گرفته شـده اسـت. پُل کِـر نیـز از تاکید بیـش از حـد بر نقش وضعیت اقتصادی بغرنج در شـکل گیری سـبک نوآر و برای مثال نـوع نورپردازی آن انتقاد کرده. بارتـون پالمر اعتقاد دارد فیلـم هـای درجـه ب، خصوصـاً آنهایی که توسـط ۳ استودیو حاشـیه ای تولید مـی شـدند، ایـن آزادی را داشـتند که «تصویری کمتر آرمانی از واقعیت معاصر» بـه نمایـش بگذارند و سـیاهی و بدبینی بیشترِ درون این فیلم ها بر فیلم نوآر تأثیر گذاشت. اصطلاح فیلم درجه ب ابتدائاً در دوران طلایی هالیوود و برای اشاره به فیلم دومی کـه در نمایش های دوتایی نمایش داده مـی شـد و خاصیـت برنامـه پرکن داشت، اسـتفاده می شد، اما با کنار رفتن این نوع از اکران استودیویی، اصطلاح فیلم درجـه ب همچنان در معنـایِ عامش در سـینما باقی ماند. البته بعـداً تعریف این فیلم ها مشکلی دوسویه ایجاد کرد: از یک سـو، بسیاری فیلم های درجه ب از ارزش هـای زیبایی شـناختی بالایـی برخوردار بودند و از سـوی دیگر بسیاری فیلم های کـم هزینه بـا اهدافی در درجـه ی اول مبتذل تولید می شوند. اما این نوع فیلم از کجا پیدا شد؟

ماجـرا از دهـه ی ۳۰ آغاز شـد – دوران رکود اقتصادی بزرگ آمریکا. در این دوره تماشاگران در برابر پولی که می پرداختند، چیز بیشتری طلب می کردند: یک برنامه ی دوتایـی، دو فیلـم با یـک بلیط؛ بدین ترتیـب یک فیلم درجـه ب در کنار فیلم اصلی درجه الف به نمایش درمی آمد.

سـینماهای مسـتقل در آن زمان مجبور بودنـد برای گرفتن حق نمایش فیلم های درجـه الف، مجموعـه ای از فیلم ها را به صورت بسـته ای از استودیو مربوطه تهیه کنند که شـامل هـم آن فیلم های درجه الف و هم تعدادی فیلم نه چندان مطلوبِ درجه ب بـود. دراوج دوران اسـتودیویی هالیوود، این مجموعه هـا به حدود ۱۰۰ فیلـم (بـرای یک سـال) می رسـید که بـه شـکلی کورکورانه توسـط سـینماها خریداری می شد و در میانشان بعضاً فیلم هایـی بود که هنوز حتـی وارد مرحله ی تولید هم نشـده بودند و کیفیت اکثر فیلم ها برای سـینماداری که مجبور بود آنها را بخرد مشـخص نبود. اینگونه اسـتودیوها از قدرتشـان درخصـوص تولید فیلم های درجـه الف اسـتفاده می کردنـد و حجم عظیمی فیلم درجه ب و گاهاً بی خاصیت تولیـد مـی کردند که تا موقعـی که قادر به پایین نگه داشـتن هزینه ی تولیدشان بودند، می توانسـتند همواره پول بیشتری به جیب بزنند.

تولید فیلمهای درجه ب، توسط واحدهای تولیـد متخصـص مربوطـه صـورت می گرفـت و در دورانِ طلایـی هالیوود زمان تولیدشـان 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 بازیگـران درجه دو سـاخته می شـدند. کارگردانانـی چون آنتونی مـان و جاناتان دمـی راه و روش خود را از مشـارکت در همین فیلم ها آموختند. جان وین و جک نیکلسـون در همین فیلم ها کشف شدند و بعضی بازیگران سـابق فیلم های درجه الف، مثل وینسـنت پرایس و کارن بلک با بازی در همین فیلم ها توانسـتند فعالیت حرف ها یشان را ادامه دهند. جوئل فینلر مدت متوسـط فیلم های سـینمایی را در سال ۱۹۳۸ به تفکیک استودیوها حساب کرده اسـت، تا از ایـن طریق میزان تولید فیلـم درجـه ب تخمین زده شـود: ابتدا ۵ اسـتودیو اصلـی (ماژورها) بـه ترتیب متروگلدوین مایـر، پارامونت، فوکس قرن بیسـتم، برادران وانر، آر کِی او هسـتند؛ سـپس ۳ اسـتودیو کوچـک (مینورهـا) به ترتیـب یونایتـد آرتیسـیتز، کولمبیا، یونیورسـال و در نهایت ۳ استودیو حاشیه ای بـه ترتیـب گرند نشـنال، ریپابلیک و مونوگرام. متوسـط مدت فیلمهای ام جی ام، ۸۷/۹ دقیقه و متوسط مدت فیلم های مونوگرام ۶۰ دقیقه بوده است.

البته اگرچه کیفیت فیلم مسـاله ی اصلی نبود، سـاختن فیلم بد هم تبدیل به هدف نشـده بود و چون موفقیـت مالی از پیش تضمین شـده بود، برخلاف نظام مسـلط، درمورد فیلم های درجه ب تا حدی اجازه ی تجربه گری داده می شـد. از درون این فیلمسازی اسـتودیویی کم هزینه بود که سبک فیلم نوآر، خصوصا برای ژانر جنایی، بیرون آمد؛ سـبکی که اتـکای زیادی به

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 وحال 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 چندم 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 گاهاً 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 چندتایی شان امروز هم تحسین می شوند و اکثرشان به کلی فراموش شده اند) در هالیوود ساخته بود. محاسبات برایان تاوس نشان می دهد در دهه ی ۳۰ بیش از ۷۵ درصد تولیدات هالیوود فیلم های درجه ب بودهاند؛ یعنی چیزی حدود ۴۰۰۰ فیلم.

در ده 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 عموما به عنوان نخستین فیلم نوآر کلاسیک تلقی می شود، نیز در آر کِی 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 کنارگذاشته 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 هِیز 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 نُرم 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

مارتین اسکورسیزی و فیلم نوآر

نویسنده: مهرناز عطایی

کمتر اهل سینمایی را می توان یافت که مارتین اسکورسیزی را نشناسد. و از بین آنها که او را می شناسند کمتر کسی را می توان یافت که به دانشِ 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 ساعتِ بی نظیر از تجربه هایِ 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.

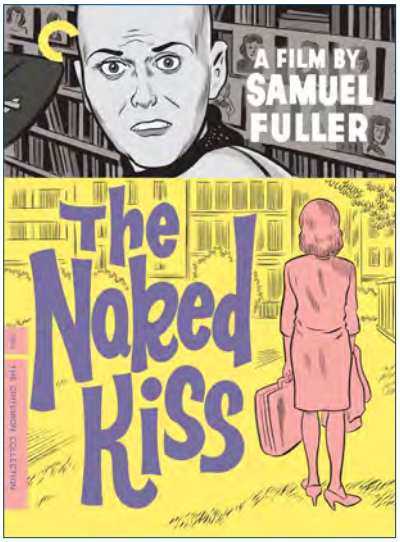
پاتریس: نه. قبل از اینکه از صفر شروع کنیم، باید به نقطه ی صفر برگردیم.

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 سخت‌ترین بخش این سفر است». برایِ شناخت سینما یکی از سخت‌ترین و البته مهمترین کارها مرور گذشته سینما است. همراه شدن با اسکورسیزی و تماشای فیلم‌های که از نظر او مهم و تاثیر گذار هستند بدون شک خالی از لطف نخواهد بود. ده فیلم از میان فیلم‌هایی که در ژانر نوآر توسط مارتین اسکورسیزی معرفی می شوند را به صورتِ فهرستِ تصویری گرد هم آوردیم. امید به اینکه این لیست کوتاه شروعی باشد برای همهٔ آن‌ها که دلشان می‌خواهد با کمک اسکورسیزی به نقطهٔ صفر برگردند.

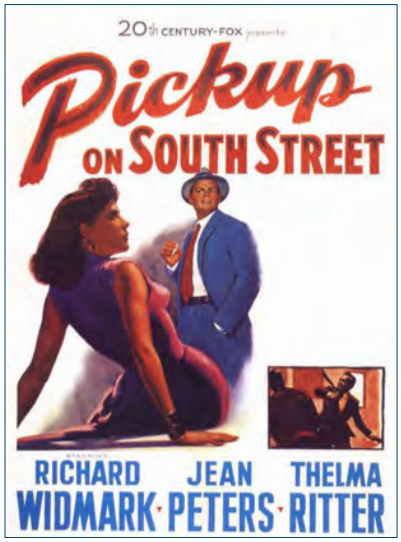
منبع:

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



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، ویرجینیاگری، پتسی کلی

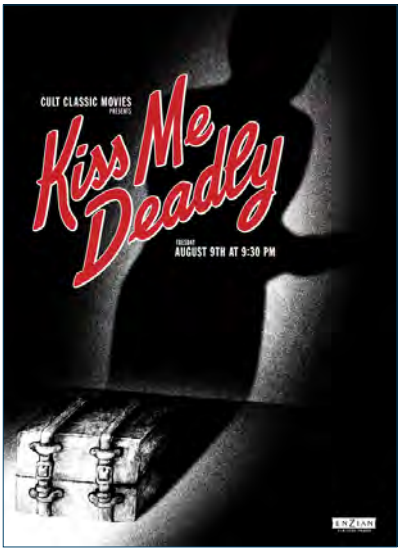


جیب بر خیابان جنوبی
(Pickup On South Street)

کارگردان: ساموئل فولر، ۱۹۵۳
فیلم نامه: ساموئل فولر با اساس داستان دوایت تیلر.
فیلم برداری: جوی مک دانلد
موسیقی: لی هرلاین
تهیه کننده: جولز شرمر
بازیگران: ریچاردویدمارک، جین پیترز، تلمریتر، مروین وای، ریچارد کایلی، ویلیس بوشی، جرج‌ای استون

بوی خوش موفقیت
(Sweet Smell Of Success)

کارگردان: الکساندر مکندریک، ۱۹۵۷
فیلم نامه: کلیفرد اودتس بر اساس داستان کوتاه «فردا درباره‌اش 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



بوسه ی مرگبار (Kiss Me Deadly)

کارگردان: رابرت آلدریچ، ۱۹۵۵
فیلم نامه: ای . آی . بزریدز بر اساس رمانی از میکی اسپیلن
فیلم برداری: ارنست لازلو
موسیقی: فرانک دی وول
تهیه کننده: رابرت آلدریچ و ویکتور ساویل
بازیگران: رالف میکر، ماریون کار، آلبرت دکر، پول استیورت، ماکسین کوپر، گبی راجرز، وزلی ادی، نیک دنیس، کلریس لیچمن، ژاک ایدام

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 کایلی، ادوارد اندروز، کاترین گرنت جیمز ادوارد

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 فورد،جین راندلف

ناجوانمردی (Raw Deal)

کارگردان: آنتونی مان، ۱۹۴۸

فیلم نامه: لئوپولد اتلس، جان سی. هیگینز، بر اساس دستانی از آرنولد بی آرمسترنگ و آدری اشلی

فیلم برداری: جان آلتن

موسیقی: پول ساتل

تهیه کننده: ادوارد اسمال

بازیگران: دنیس اوکیف، کلر ترهور، مارشهنت، جان ایرلند، ریموندبر

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 پاین، هرشل برناردی، کاپریس توریل، میکل گرینجر

دیوانه ی اسلحه (Gun Crazy)

کارگردان: جوزف اح لوئیس، ۱۹۵۰

فیلم نامه: مک کینالی کانتور، دالتون ترمبو، بر اساس دستانی در «ستردی ایوینینگ پست» نوشته ی کانتور.

فیلم برداری: راسل هارلان.

موسیقی: ویکتور یانگ.

تهیه کننده: فرانک و موریس کینگ.

بازیگران: جان دال، پگی کمینز، بری کروگر، آنا بال شو، موریس کارنوفسکی، ندریک یانگ.

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: مآلا پاورز، تعد اندرورز، رابرت کلارک، ریموند باند، همیلتون، ریتا لوپینو، جری پاریس

معرفی و خلاصه کتاب؛ سایه های نوآر

ویراستار انگلیسی: جوآن کوبژک
ویراستار فارسی: مازیار اسلامی
نشر: مینوی خرد
سال انتشار: ۱۳۹۱

نویسنده: شهرام زعفرانلو

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 ترمیناتور۲
- نوآر سیاهان: به سوی رئالیسمی جدید در سینمای سیاهپوستان
- چرخش دموکراسی: در باب نوآر بی خانمان ها

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، وایلدر 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 کمیاب و دیریاب نقد و نظریه».

خلاصه داستان

کاراگاه خصوصی سم اپید (همفری 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 Edeson
Editing By:	Thomas Richards
Release Dates:	October 3, 1941
Running Time:	101 Minutes
Language:	English

شاهین مالت

نویسنده: سعید سلیقه

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 گروهبان 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 هالییود 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 محسوب می شد و قدرت اش را از تجربه میدانی و شخصی همت می گرفت که خود کاراگاه 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 (همفری 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 عناصر ژانر نوآر به نقطه استانداردی 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

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 نا امیدانه 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 بایددر 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 کنجکاوی 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) جوری 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 می داد او می دانست برای خلاق بودن در فضای بسته و محدود استودیوها اگر چه نمی توان در انتخاب موضوع اختیار داشت اما می شود با حضور و اعمال نظر مستقیم از زمان نوشتن فیلم نامه تا تدوین اثری با امضای شخصی و منحصر به فرد ارائه کرد. با اینکه شاهین مالت از مراسم آکادمی اسکار سال ۱۹۴۱ تنها با سه بار کاندید شدن در بهترین فیلم، فیلم نامه و بازیگر مرد در نقش مکمل دست خالی بازگشت اما به مانند تمام آثار یگانه / کالت تاریخ سینما، توانست با گذر زمان و انتشار نظر سنجی ها، جایگاه واقعی اش را پیدا کند.

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 اقتباس 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 زنهای 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 خوصی 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 هرحال، 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 درکار نیست و موضوع، یک تندیس کوچک سیاه رنگ از یک شاهین است که احتمالا شاهکاری باارزش است که معلوم نیست کجاست. سم تنها یکی از چند نفری است که به دنبال شاهین اند. رقیبان او کسانی هستند مثل جویل کایرو ی اتوکشیده (پیتر 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 کاتمن 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 فیم 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 فضاسازی، 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، پیتر 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 جرالدین 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 برخوردفیلمی 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 خوبها» 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 فایق آید را نقش بر آب می کند. در این فیلم و جهان بینی اسپید، ابدا 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 برهمه 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 بسیار ی 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 عملا 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 هيوستن

نويسنده: سعيد سليقه

جان مارسلوس هيوستون پنجم آگوست سال ۱۹۰۶ ميلادي در ايالت نوادا از پدري بازيگر به نام 'والتر' به دنيا آمد.
والتر هيوستن كه در آن زمان بازيگر تئاتر بود، نقش مهم و تعيين كننده اي در گرايش جان به دنياي نمايش داشت.
وي كه به مرور زمان كارش به بازي در نمايش هاي برادوي كشيده شد، تابستان ها پسرش را با خود همراه كرده و در پشت صحنه، كارهايي كوچك را به وي مي سپرد.
چنين فعاليت هاي موجب شد كه هيوستن پسر نيز به سمت بازيگري كشيده شده و سينما را از اين طريق آغاز كند.
او در اواخر دهه ۲۰ ميلادي با نقش آفريني در فيلم هايي كوتاه وارد عرصه بازيگري سينما شد و چندين نمايشنامه نوشت اما آن چيزي كه نام جان هيوستن را به عنوان كارگرداني توانا در گونه هاي مختلف سينمايي جاودان كرد، هوشمندي وي در انتخاب فيلمنامه و گردهم آوردن گروهي مناسب براي توليد فيلمي ارزشمند بود.
در واقع هنر مديريت اوست كه فيلم هاي شاخصي از جمله 'شاهين مالت'، 'جنگل آسفالت' و 'گنج هاي سيرا مادره' را رقم زده است.
هيوستن يكي از معدود فيمسازهاي سينماي جهان است كه 'شاهين مالت' نخستين ساخته اش(۱۹۴۱) يكي از بهترين فيلم هاي تاريخ سينما به حساب مي آيد. 'شاهين مالت' كه در زمره سينماي پليسي با مايه هاي نوآر قرار مي گيرد، براساس رماني از 'دشيل همت' ساخته شد و داستان آن درباره كاراگاهي به نام 'سام اسپيد' است كه از سوي زني جوان مامور يافتن خواهر مفقود شده اش مي شود. در اين ميان با كشته شدن همكار سام(مايلز آرچر)، حوادث سير ديگري به خود گرفته و ماجراهاي پيچده اي به وجود مي آيد.
"شاهين مالت' با نقش آفريني 'همفري بوگارت' بازيگر مورد علاقه هيوستن (كه اين همكاري در ساخت آثار بعدي نيز ادامه يافت) ، به قدري استادانه ساخته شد كه پس از گذشت هفتاد سال از ساخت، همچنان تازه و بكر جلوه كرده و معماهايش تماشاگر امروزي را مجذوب مي سازد.
هيوستن در توليد اين فيلم به شدت به رمان 'دشيل همت' وفادار ماند و شخصيت يگانه 'سام اسپيد' را براساس آن خلق كرد.
هيوستن در ۱۹۴۲، ۳ مستند كارگرداني كرد كه در دوران اوج جنگ جهاني دوم عاري از لحن تبليغاتي و به دور از شعارهاي ميهن‌پرستانه بودند: گزارش از آلئوتيانز (۱۹۴۳)، نبرد سن‌پيترو (۱۹۴۴) و بگذار روشن باشد (۱۹۴۵) مجموعه اين آثار بودند كه درباره سربازان معلول و تاثيرات رواني جنگ ساخته شده بودند.
اين آثار وزارت جنگ آمريكا را تا حدي وحشت زده كردند كه تا ۳۵ سال در توقيف به سر بردند. نخستين فيلم هيوستن پس از پايان جنگ و دومين اثر او پس از شاهين مالت، گنج‌هاي سيرا مادره (۱۹۴۸) بود كه مضمون مورد علاقه او را در مشخص‌ترين شكل به نمايش مي‌گذاشت؛ جستجويي بيمارگونه كه به فاجعه مي‌انجامد.
از نكات برجسته فيلم بايد به گروه بازيگران آن متشكل از همفري بوگارت و والتر هيوستن اشاره كرد كه هيوستن پدر براي بازي اش در نقش پيرمرد بانمك 'گنج

هاي سيه را مادره'، اسكار بهترين نقش مكمل را دريافت كرد.
جان هيوستن نيز در مراسم اسكار فوق العاده موفق عمل كرد و با اين اثر جاودان، اسكار هاي بهترين كارگرداني و فيلمنامه را به خود اختصاص داد.
در همين سال وي فيلم 'كي لارگو' را براساس نمايشنامه اي از 'مكسول اندرسن' ساخت.
فيلمي تلخ با بازي 'همفري بوگارت'، 'لورن باكال' و 'ادوارد جي رابينسون' كه نتوانست موفقيت هاي 'گنج هاي سيرا مادره' را تكرار كند.
هيوستن با فيلم بعدي خود جنگل آسفالت (۱۹۵۰) الگويي را براي تمام فيلم‌هاي بعد از خود درباره سرقت بنا نهاد. او كه در اينجا جنايت را شغلي همچون شغل‌هاي ديگر معرفي مي‌كند، گنگسترهاي خرده پا و محكوم به شكست خود را با نوعي همدلي بي‌طرفانه مي‌نگرد. تقديرگرايي و نااميدي حاكم برفضاي فيلم بي‌نظير است و بازي‌ها همه در حد كمال هستند. استرلينگ هيدن، لوييس كلهرن، سام جاني و... شايد بهترين بازي‌هايشان را در اين فيلم ارائه داده‌اند و فيلمبرداري و موسيقي فيلم در آفريدن فضاي خفقان‌آور فيلم سهم عمده‌اي دارند. اين شايد بهترين فيلم هيوستن، فيلم محبوب ژان پي‌ير ملويل بود كه خود از معتبرترين كارگردان‌هاي ژانر گنگستري در فرانسه محسوب مي‌شد.

هيوستن پس از ساخت فيلم هايي از جمله 'مولن روژ' و 'آفريكن كويين'، به سراغ رمان وسوسه كننده 'موبي ديك' رفته و فيلمي سرگرم كننده و در عين حال تفكر برانگيز از اين رمان درخشان ساخت. شخصيت كاپيتان 'آهاب' با پاي چوبي كه بدنبال گرفتن انتقام از نهنگي عظيم الجثه است، درونمايه اصلي فيلم را تشكيل داده و نبرد پاياني اش با نهنگ ياد شده در زمره بهترين فصل هاي تاريخ سينما به حساب مي آيد.
هيوستن نيز به مانند خالق رمان، بيشتر تمركز خود را روي شخصيت عجيب و غريب 'آهاب' گذاشته و انتقام را دستمايه قرار داده است. بازي فوق العاده 'گريگوري پك' در نقش كاپيتان 'آهاب' از نقاط قوت فيلم است كه در كنار كارگرداني درخشان هيوستن قرار گرفته و اثري شايسته را رقم زد..
در سال ۱۹۶۱ هيوستن اولين فيلم وسترن خود به نام نابخشوده را ساخت كه از آثار ديدني ژانر محسوب مي‌شود و برت لنكستر و ادري هپبرن در آن مي‌درخشند. البته خود هيوستن علاقه‌اي به اين فيلم نداشت. چون در نظر داشت فيلمي درباره نژادپرستي بسازد در حالي كه تهيه‌كنندگان بيشتر به دنبال اكشن بودند. شايد اين نارضايتي دلايل فرامتني هم داشته باشد كه مربوط به مشكلات پشت صحنه فيلم بودند. از جمله اين كه هپبرن كه اعلام نكرده بود باردار است از اسب افتاد و بچه‌اش سقط شد، قايق يكي از بازيگرهاي فيلم واژگون شد، ۳ نفر از تكنسين‌هاي فيلم بر اثر سقوط هواپيما كشته شدند و... اما با همه اين اوصاف، نابخشوده يكي از فيلم‌هاي ديدني اين فيلمساز است. سال بعد هيوستن وسترن ديگري ساخت به نام ناجورها (۱۹۶۱) كه مرثيه‌اي است برغرب وحشي و تلفيق پيچيده‌اي از كشمكش‌هاي دروني. هر چند فيلم به اندازه نابخشوده، قرص و محكم نيست و ساختار دراماتيك و ريتم فيلم داراي اشكالات عمده‌اي هستند اما به لطف بازي خوب كلارك گيبل كه واقعا فراتر از حد انتظار در اين فيلم ظاهر شد، فيلمي ديدني و قابل تحمل است. اين آخرين حضور كلارك گيبل جلوي دوربين بود و همچنين آخرين نقش‌آفريني مرلين مونرو. مي‌توان دليل بازي نه چندان منسجم مونرو را براحتي حدس زد و بحران‌هاي زندگي واقعي‌اش را كه به خودكشي او پس از اين آخرين فيلمش ختم شد، در اين قضيه موثر دانست.
جان هيوستن در سال ۱۹۶۶ فيلم 'كتاب آفرينش' را با رويكردي ديني كه به بازسازي و روايات شخصيت هاي كتاب مقدس مي پرداخت، توليد كرد.
پس از توليد اين اثر، در اواخر دهه ۶۰ و آغاز دهه ۷۰ ميلادي، ستاره اقبال جان هيوستن رو به افول نهاد و ديگر كمتر خبري از آثار درخشان او در دهه پنجاه بود. در اين دوران وي به ساخت فيلم هايي متوسط از جمله 'شب ايگوانا'، 'كازينو رويال' روي آورد و فقط كارنامه كاري خود را به لحاظ كمي پربارتر كرد. شهر فربه، مامور مكينتاش، مردی كه ميخواست سلطان باشد و مردگان از آثار متاخر قابل تامل هيوسن بودند.
او در ۲۸ اوت سال ۱۹۸۷ در ميدلتاون، رود آيلند از عوارض ناشي از حمله قلبي درگذشت . هيوستون در گورستان هاليوود فوراور در هاليوود، كاليفرنيا به خاك سپرده شده‌است.

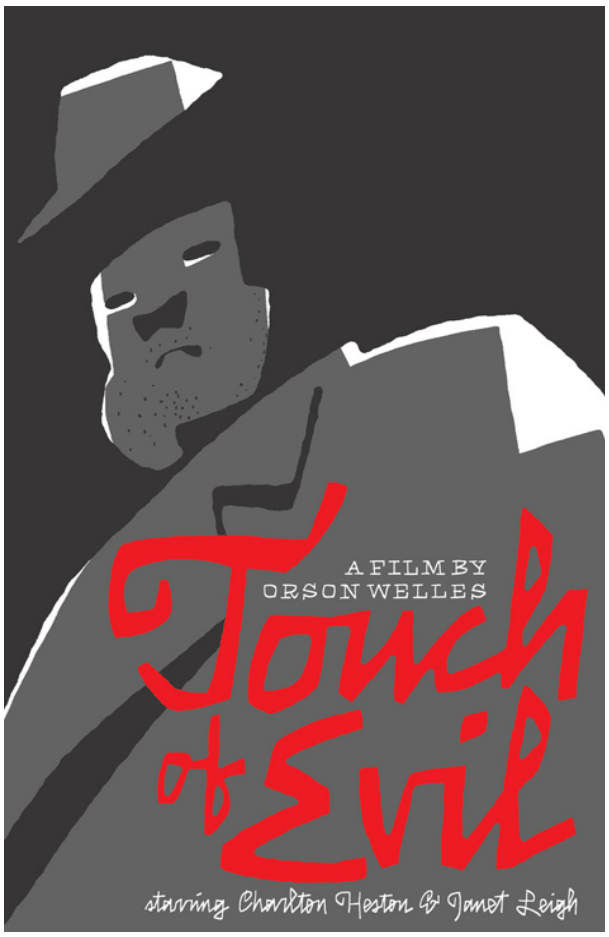
او فيلم‌نامه بيشتر ۳۷ فيلمی كه كارگردانی كرده را خود نوشته كه بسياری از آنان امروزه جزو آثار كلاسيک تاريخ سينما شمرده می‌شوند): شاهين مالت (۱۹۴۱)، گنج‌های سيرامادره (۱۹۴۸)، كيلارگو (۱۹۴۸)، جنگل آسفالت (۱۹۵۰)، قايق آفريكن كوئين (۱۹۵۱)، مولن روژ (۱۹۵۲)، ناجورها (۱۹۶۰) و مردی كه می‌خواست سلطان باشد) ۱۹۷۵ .(هيوستون طی دوران فعاليت ۴۶ ساله‌اش، ۱۵ بار نامزد دريافت جايزه اسكار شد كه دو بار به دريافت آن نائل گرديد.
او همچنين دو بار در سال‌های ۱۹۸۶ و ۱۹۴۹ جايزه بهترين كارگردانی گلدن گلوب را برای افتخار خانواده پريزی و گنج سيرامادره كسب كرد و در سال ۱۹۸۴ يكی از نامزدهای نخل طلای كن بود. و پيرترين شخصی است كه نامزد اسكار بهترين كارگردان در ۷۹ سالگی برای فيلم شرف خانواده پريتزی شد. او همچنين صاحب امتياز خانواده‌ای كه سه نسل آن برنده جايزه اسكار شده‌اند است، چرا كه پدرش والتر و دخترش آنجليكا هيوستون برای بازی در فيلم‌های گنج‌های سيرامادره و شرف خانواده پريتزی، كه كارگردانی هردو را نيز خود به‌عهده داشته، برنده جايزه اسكار 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 کوییلن» (ولز)، کارآگاه امریکاییِ خلافکار و در شرف بازنشستگی درگیر می شود...

Touch Of Evil

Directed By:	Orson Welles
Produced By:	Albert Zugsmith
	Rick Schmidlin
Written By:	Novel: Whit Masterson
Screenplay:	Orson Welles
Starring:	Orson Welles
	Charlton Heston
	Janet Leigh
Music By:	Henry Mancini
Cinematography:	Russell Metty, Asc
Editing By:	Aaron Stell
Release Dates:	May 21, 1958
Running Time:	95 Minutes
Country:	United States
Language:	English

نشانی از شر

نویسنده: سعید رحیمی

«نشانی از شر» شاید یکی از نمونه‌ای ترین آثاری باشد که مصداق بارز این جمله است: «فیلم‌ها صرفا 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 قبلا 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 مصالح غیر داستانی اضافه شده باشد. در این میان ذکر این نکته **که این سکانس یک برداشت بلند است و به نوعی نشان دهنده 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 میزانسن‌های 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 شخصیت‌ها و هدف‌های دوربین نیز مجاز هستند که به تنهایی از کادر خارج شوند و خلا عدم حضورشان را پیرنگ با ظاهر کردن شیء‌ای 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.

بررسی ساختار سکانس افتتاحیه

سکانس افتتاحیه فیلم با نمای بسته‌ای از یک دست در حال تنظیم ساعت یک بمب آغاز می‌شود. بمبی که به‌نحوی 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 می گذارد.

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 خطِ 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 مجدد شروع به حرکت می کند. **(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 بلا فاصله 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.

(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 موزیکِ 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 تقریبا ثابت، اما رونده به سمت چپ تصویر (یک نمای انتقالی)، قدم زدن جنت لی و چارز هیوستن را نمایش می‌دهد و خبری از ماشین بمب گذاری شده نیست و این توهم که حال در میان این جمعیت و شلوغی اتومبیل کجاست تماشاگر را در بر می‌گیرد.

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

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.

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 تقریبا 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.

جمع بندی

به طـور کلی می‌توان گفت این برداشـت بلنـد، بر قطعـی کـه بالاخـره در پایان آن اتفـاق می‌افتـد تاکید بیشـتری دارد **(در مقایسـه بـا این کـه اگر خـود افتتاحیه هم یک برداشـت بلند نمی‌بـود و از قطع‌های کوچکتری اسـتفاده می‌کـرد.)** در این میان شـاید مهمترین مسـئله این باشد که این برداشـت الگوی بسـط درونی خاص خود را دارد، بدیـن گونـه که ما انتظـار داریم بمبـی کـه در آغـاز دیده‌ایم یـک جایی منفجر شـود و در حین استمرار برداشت بلنـد منتظر آن انفجار هسـتیم. در ضمن این برداشـت جغرافیای صحنه (مرز بین مکزیـک و آمریـکا) را مشـخص می‌کند و حرکـت دوربیـن با ثبت یـک در میانِ اتوموبیل و جنت لی و چارز هیوسـتن در حال قـدم زدن، دو محور جدا از هم علت و معلولی روایت را که در ایسـتگاه پلیس به هم خواهند رسید در هم می‌تند. بدین ترتیب زن و شـوهر به درون کنش مربوط به بمب‌گذاری می‌شـوند. در ادامه این که این برداشـت با کشـاندن ما به درون یک فرآینـد تعلیق آمیز از بسـط و گسـترش روایـت، واکنـش مـا را سـمت و جهت می‌دهـد. و تمامی این الگوهـای پیچیده روایتی و سبکی از رویدادهایی که در حال پیشـرفت به یک هدف هسـتند و در یک برهه واحد زمانی قرار اسـت اتفاق بیافتد فقط با برداشت بلند قابل ارائه است.

شـاید دیدن «نشانی از شر» به اندازه تحلیل آن سـخت و پیچیده نباشـد، امـا می‌توان به قطعیت بیان کـرد همه لذت دیدن این اثر در همیـن پیچیدگی‌های فرمی آن اسـت 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

«نشـانی از شـر» به سـرعت و به شـکل کارآمدی در فاصله میـان هجدهم فوریه تا دوم آوریل ۱۹۵۷ فیلمبرداری شـد. در تابستان، کمی پس از آن که اورسن ولز کار تدوین را به پایان رسـاند و برای گذراندن تعطیـلات بـه مکزیـک رفـت، کمپانی یونیورسـال نگرانی‌هایش آغاز شد، اختیار فیلم را در دسـت گرفت و طی شـش ماه صحنه‌هایـی را از نو فیلمبرداری و به فیلم اضافه کردنـد و حدود پانزده دقیقه هم از آن کـم کردند. بالاخره فیلـم را در فوریه ۱۹۵۸، چند هفته پس از بازگشت اورسن ولز به اروپا به همراه همسـر ایتالیایی‌اش، بدون هیچ تبلیغاتی نشـان دادند. سال ها بعـد (در ۱۹۷۵) آرشیویسـتی به نام باب اپسـتین نسخه ای ۱۰۸ دقیقه ای از فیلم کشف کرد که هرچند دقیقا نسخه تدوین شـده توسط ولز نیسـت ولی بسیار به آن نزدیک است، یا امیدواریم باشد.»

کارگردانی این فیلم به شـکل تصادفی به اورسـن ولز رسـیده بود. وی به تازگی از محل تبعیدش، از اروپا به آمریکا بازگشته بود و در زندگی کاری اش در روی صحنه بردن چند نمایشـنامه کلاسیک در گروه تئاتری سـیتی سـنتر نیویـورک چندان توفیقـی نیافتـه بود. پـس از آن به لاس وگاس و هالیوود رفته و در این حین دیگر امیـدش را بـه کارگردانی از دسـت داده بود. ابتـدا در فیلم مردی در سـایه نقش کوچکی را گرفت و پس از آن همان تهیه کننده، یعنی آلبرت زوگ اسـمیت، نقش دیگری در یک تریلر پلیسی به او پیشنهاد کرد. «فیلمنامه را برای چارلتون هسـتن فرسـتادند تا شـاید قانع شود نقش اصلی فیلم را در کنار (یا شاید در مقابل) اورسن ولـز کبیر قبول کند... . هسـتن در میان تعجب زوگ اسـمیت، نقـش را پذیرفت به شـرط آن که ولز علاوه بـر بازی آن را کارگردانـی کند. هسـتن گفت:«میدانی، ولز کارگردان خیلی خوبی است. این ایده فوق‌العاده‌ای است.»زوگ اسمیت موافقت کرد. ده سـال بود که ولز در هالیوود فیلم نسـاخته بود؛... . با موافقت زوگ اسمیت ولز بنا کرد به بازنویسـی «نشـانی از شر» (نـام فیلم را هم او عوض کرد)، ورسـیون پل مونتاش را ویران کرد، به سـراغ کتاب اصلـی ویت مسترسـن رفـت و تغییرات بنیادیـن خاص خـودش را اعمـال کرد. او ملیـت زن و شـوهر را معکـوس کرد، شـوهر یک مرد امریکایی بـود که با زنی مکزیکی ازدواج کرده بود؛ در شکل جدید قهرمان فیلم (میگوئل وارگاس که نقشش را هسـتن بازی می‌کرد) مکزیکی شـد و زنش سـوزان (جنت لـی) امریکایی: خود ولز نقـش کاپیتان هنک کوییـنلان، پلیس فاسد و نژادپرست فیلم را بازی کرد.»

ولز در این فیلم به «همراهان و دوستان» خـود هم نقـش هایـی داد. از این جمله دوسـتان، مارلنه دیتریـش که نقش مهم تانیـای فالگیر را ایفا کـرده و پیش از آن هـم به عنوان «وردسـت» بـرای ولز کار کرده بود. این نکته نیز شـایان ذکر است که «متل این فیلم و متل شـوم فیلم روح هیچکاک را که در هر دو جنت لی قربانی بود، رابرت کلت ورتی طراحی کرده بود.»

در نشانی از شـر، «اساسی ترین تصمیم، تغییر مکان وقایع از کالیفرنیای جنوبی به مرز مکزیک-آمریکا بود،... . با این تغییرات و موارد دیگر، فیلم به شکل مستقیم تری به مضمـون «عبـور از مرز» می‌پـردازد، ماجرایـی پـر از تنش نـژادی که طی آن مامور پلیـس مکزیکی می‌کوشـد پلیس آمریکایـی را به دلیل انحـراف از قانون به دام بینـدازد. البته هم زمـان، ولز اهمیت نقـش خودش-هنک کوییـنلان، «پلیس بدهیبت» و سنگین وزن فیلم- را به قیمت تقلیل نقش آرمانی وارگاس افزایش داد.»

«نشانی از شـر» با نمای درشت یک بمب آغاز می‌شود. دستی ساعت بمب را تنظیم می‌کند -صـدای تیک تاک بمب شـروع می‌شود. صدای خنده. مرد بمب به دست می‌چرخد. حرکت دوربین. در مرز مکزیک هسـتیم. مرد و زنی قدم زنان از زیر طاقی نزدیک می‌شـوند. در راهرویی می‌پیچند و ناپدیـد می‌شـوند. صدای طبـل. ریتم امریکای لاتین. مرد بمب به دست میدود کنار دیواری روشن. سایه دراز و خوفناکش نیز دنبالش روان اسـت. دوربین تعقیبش می‌کنـد و می‌گریزد. دوربیـن می‌چرخد تـا زن و مـرد را کـه به ماشـین نزدیک می‌شوند نشان دهد. صدای سازهای بادی برنجی با ریتم جاز. دوربین به سـمت بالا می‌رود و آن ها را که با ماشین در خیابان حرکت می‌کنند تعقیب می‌کند. طاقی ها، تقاطـع. همه این ها در یـک نما. دوربین مدام حرکـت می‌کند، بالا و بالاتر می‌رود. تقاطعـی دیگر. مرد سـبزه‌ای بـه همراه زنی مو بور از جلوی ماشـین رد می‌شوند. دوربیـن پایین می‌آید و آن‌هـا را که بعدا می‌فهمیم وارگاس و سوزان هستند تعقیب می‌کند. آدم ها در رفت و آمدند. زن و مرد به ماشـین می‌رسند، چون راه را گله‌ای بز بند آورده. جمعیت بیش‌تر می‌شـود. یک ایستگاه مرزی. ماشـین به آن‌ها می‌رسد. وارگاس را مامـوران گمرک می‌شناسـند

که بابت دستگیری باند بین‌المللی قاچاق مواد مخدر بـه او تبریـک می‌گویند. زن داخل ماشین شـکایت می‌کند که صدای تیک تاکی توی گوشش می‌پیچد. میگوئل (یا مایک) و سـوزان وارد امریکا می‌شوند. ماشین دنبال‌شان می‌آید. در میانه مغازله این دو، انفجاری به وقوع می‌پیوندد. کات.

ایـن نمای افتتاحیه مشـهور در شـب و خارج از استودیو، در خیابان‌های محله‌ای در حومه لس آنجلس فیلمبرداری شد که ولز آن جا را برای فرار از نظارت اسـتودیو انتخاب کرده بود. این نما دریچه‌ای اسـت بـه دنیـای منطقه مـرزی، دنیایـی پر از گنگسترهای روان پریش جوان، اتاق های کثیـف متل، سـالن های نمایـش زننده، ایسـتگاه های فکسـنی مرزی، زندان‌های درب و داغان، کانال‌های بدبو و کاباره‌های ارزان‌قیمـت. مغازله‌ای که با صدای انفجار نیمه کاره می‌ماند دیگر تجدید نمی‌شـود، تا این که سـوزان مورد اذیـت و آزار قرار می‌گیـرد، دزدیده می‌شـود و به او مخدر تزریق می‌شـود. این زوج درست پیش از پایان فیلم به هم می‌پیوندند، هنگامی که میگوئل به او می‌گوید:«همه‌چیز تمام شد، سـوزی. من می‌برمت خانه. خانه.» خانه؟ خانه کجاسـت؟ بخـش امریکایی شـهر، نژادپرست و شرارت بار؟ با مکزیک سیتی کـه وارگاس بابت درگیـری با قاچاقچیان دائم جانش در خطر است؟»

از مرکوری تا مکزیک

«نشانی از شـر» با تاکیدی که بر مکزیک و نفـرت نـژادی می‌کنـد در کارنامـه سـینمایی ولز یک واقعه تصادفی نیست: تعهد سیاسـی او به طور مشـهودی رگه سـرخی اسـت که در مجموعـه فعالیت هایـش بـه چشـم می‌خـورد -بـه ویژه عقاید ضدفاشیسـم، و تعهدش نسـبت به امریکای لاتین و سیاهان در خود امریکا.» بجز فیلم‌های «همشهری کین» و «بزرگ خانـدان آمبرسـن» که در لـس آنجلس ساخته شد، و «همه‌اش حقیقت است» که آن را در برزیل سـاخت، بقیه فیلم هایش، همه شـان وجوه سیاسی و ضد فاشسیتی داشـتند و عمدتا در مورد مکزیک بودند. هنگامی که ولز از برزیل بازگشـت، مجددا خود را درگیر وقایع سیاسـی لس آنجلس کرد. در آن زمان وی یک برنامه رادیویی به نام «سلام، امریکایی ها» را آغاز کرد که در این برنامه، وقایع سیاسی امریکای لاتین را گزارش می‌کرد.

«دست آخر آرزوهای او هیچ ثمری نداد و او نیز همچون بسیاری دیگر از کهنه‌کاران جبهـه مردمی، امریکا را بـه حالت تبعید به قصـد اروپا ترک کرد. وقتـی به امریکا بازگشت ، مقدمات ساختن نشانی از شر را آغاز کرد، ... .»

«نشـانی از شـر» فیلمی اسـت که ولز با آن بـه خلاقانه ترین شـکلی 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 کـردن حقیقتـی که قـدرت آن را پنهان کرده اسـت، نمایش نوعی شالوده شکنی بـه دور از خودبینی سیاسـی. هر دو فیلم ساختار اولیه‌شان مشـابه است، افشاگری دربـاره یک مـرد ظاهرا بزرگ بـه عنوان یک فریبـکار، هرچنـد او همچنان حس احترام اجباری مـا را بر می‌انگیزد. ولز در «نشانی از شر» این مدل را گرفت و آن را با شـیفتگی و دغدغه همیشگی‌اش نسبت به مکزیک اشباع کرد و به این ترتیب یک فیلم ماجرایی را به قصه‌ای ضدفاشیسـتی بدل کرد که در آن بر نژادپرستی امریکایی همچون سـکوی بالقوه فاشیسم امریکایی تاکید شـده بود. در این جـا نیز همچون «کین» به چهره هیولاوار شخص خودبین بیـش از جسـت وجوگـر اهمیـت داده شـده بود، گرچه به هر حـال وارگاس از روزنامه نـگار فیلم «کین» آشـکارا نقش مهم‌تری داشت.

امـا همانطـور کـه چارلتـون هسـتن با نارضایتی اشـاره کرده، کوییـنلان شرور به جـای وارگاس کارآگاه - مرکـز ثقل فیلم اسـت: کوییـنـلان، ایـن مرد یغـور ۱۳۰ کیلویی لندهور. ولز با لایه‌هایی از پوشال، پالتویی گشاد، پف پلاستیکی زیر چشم و بینی مصنوعی حتـی بیش از حد معمول غیرعادی و گروتسـک است. داستان های پلیسی معمولا دو داستان هستند: داستان الف ماجرای جسـت و جو، و داسـتان ب ماجرای جنایت. داسـتان الف شامل شرح دقیق و کامل داسـتان ب است، قطعات و اجزایـی که در طی جسـت و جو پرده از آن‌ها برداشته می‌شود. اما در نشانی از شر جنایتکار در طول جست و جو نیز همچنان بـه جنایت هایش ادامـه می‌دهد - اعمال خلاف تا صحنـه پایانی ادامـه می‌یابد، و بـا تیراندازی در کانـال و مرگ کوییـنلان پایان می‌یابد (او را بهترین دوسـتش از پا درمی‌آورد).

ولز آشـکارا می‌خواسـت فیلمی سیاسـی و اخلاقی بسـازد، طوری کـه مرکز توجه فیلـم، کوییـنلان محکوم شـود، به خاطر نژادپرسـتی‌اش و این که برای مظنون‌ها، قطع نظر از این که گناهکار باشـند یا نه، پاپوش می‌دوخت. ولز در مصاحبه‌ای که با آندره بازن و دو نویسـنده دیگر «کایه دو سـینما» در سـال ۱۹۵۸ انجام داد، روی این مـورد تاکید کرد. در این مصاحبه ولز در مقابـل این عقیده که فیلمش به لحاظ اخلاقی مبهم اسـت مقاومت می‌کند؛ این عقیـده که به لحاظ اخلاقـی با کوییـنلان هـم دلی می‌کنیم چرا که مکزیکی جوانی که او بازداشـت کرده دسـت آخر اعتراف می‌کنـد و این به ظاهـر کار کوییـنلان را توجیه می‌کند.

از او می‌پرسـند که «آیا این مبهم نیست که در پایان کوییـنلان به رغم همه حرف‌ها حق داشـته چرا که جوان مکزیکی مجرم اسـت؟» و ولز (بی هیچ ابهامی) می‌گوید: «بهتر اسـت کـه قاتلـی آزاد بماند تا این که پلیـس از قدرتش سوءاسـتفاده کند. اگـر بخواهیم میـان سوءاسـتفاده پلیس و جنایـت بی‌کیفر یکـی را انتخاب کنیم، بایسـتی دومی را انتخاب کنیم.» این که آن فرد مکزیکی گناهکار اسـت یا بی‌گناه «یـک ویژگی کامـلا تصادفـی 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 اسـت، چون این تنها موقعی است کـه او بر کارش کنترل کامـل دارد (مگر ایـن که این حق را از او سـلب کنند، که اغلـب در مورد ولز اتفـاق می‌افتاد) و نیز ریتـم و ضرباهنـگ فیلم در ایـن مرحله شـکل می‌گیرد، طوری که «تمام گویایی سینما در اتاق تدوین به‌دست می‌آید». ولز می‌پذیرد که در فیلم‌هایش نما سـکانس نقش مهمی دارد -«نشانی از شر» دو تا از این نما سکانس های حیرت انگیز دارد- اما او این نماهـا را بیش‌تر نوعی مونتاژ تلقی می‌کنـد تا کارگردانی. او در این گفت‌و گو با بازن این‌طور نتیجه میگیرد: «این اشتباه

است که کار فیلمسازان روسی را به خاطر این که با نماهای کوتاه کار می‌کنند، صرفا در مونتاژ محدود کنیم. آدم می‌تواند وقت زیادی را صرف مونتـاژ فیلمی کند که به صورت نماهای طولانی فیلمبرداری شده، کافی اسـت نخواهیم صرفا ایـن نماها را پشت سر هم ردیف کنیم».
مورد دوم این که او به شدت با این عقیده که سینمای او سـینمای ابهام است (چرا که بـازن چنین ادعا کرده بـود) مخالفت می‌کنـد. او ازنو تکرار می‌کند که «قانون» کوییـنلان، قانون دسـته‌های لینچ اسـت. «کوییـنلان مجرمان را نمی‌گیرد تا عدالت را اجـرا کند بلکه بیش‌تر می‌خواهد به نام قانون آن‌ها را ترور کنـد، از قدرت پلیس برای اهداف شخصی‌اش استفاده می‌کند، و این یک قضیه فاشیستی است، برخلاف قانون سنتی و عدالت واقعی.» او کوییـنلان را با کین و هری لایم (شـخصیت مشهور فیلم «مرد سوم») مقایسه می‌کند. «همه این آدم‌ها مشـابه‌اند، و هر کدام به شـیوه خاص خودشـان مظهر چیزی هستند که من از آن بیزارم. اما من از این شـخصیت هایی کـه خلق کـرده‌ام خوشـم می‌آید و درک‌شـان می‌کنم و احسـاس هم‌دلی انسـانی‌ام را به خود جلب می‌کنند. اما به لحاظ اخلاقـی از آن‌ها بیـزارم -به لحاظ اخلاقی، نه انسانی.»

آینده‌ای در کار نیست

لحظـه هیجـان انگیزی اسـت. بـازن و همکارانـش یکپارچـه طوری اسـتدلال می‌کنند که انگار ولز عقب نشینی کرده و ازنو می‌پرسند آیا این بعد انسانی لزوما واجد نوعی ارزش اخلاقی نیسـت؟ آیا هم‌دلی با شـخصیت لزوما «راهی بـرای آزادی او و یافتـن فرصتی برای نجات نیسـت؟ تو به شـیطان فرصتی می‌دهی تا رستگار شود. نکته مهم این اسـت!» اما ولز جا نمی‌زند و طوری جـواب می‌دهد که انـگار مقابل دادگاه تفتیش عقاید ژانسنیست‌ها ایستاده است. می‌گوید که او به شیطان هم حقش را می‌دهـد، هرقدر هم کـه از ضدقهرمان هایـش بیزار باشـد، چرا کـه او با هر نوع تعصـب مخالف اسـت، حتـی تعصب در مقابل شر. «اگر هر عقیده‌ای بخواهد حقی انسـانی را نقض کند، مـن از آن بیزارم.» ولی بـا زیرکـی ادامه می‌دهـد که: «من همیشه به لحاظ اخلاقی با فیلمنامه هایم درگیر می‌شـوم. آن‌ها به خاطر این که در فیلمنامه هستند برایم جالب نیستند، بلکه فقط جنبه اخلاقی مهم است.»
در اواخر فیلم «نشـانی از شر»، کوییـنلان از تانیای «غافلگیر» (دیتریش) می‌خواهد کـه آینـده‌اش را بگویـد. تانیا به شـکل هراس آوری می‌گوید: «تو آینده‌ای نداری ... همـه آینده‌ات را تباه کـرده‌ای.» اغلب گفته اند کـه تانیا احتمالا درباره خود ولز حـرف می‌زند، درباره خیانت هالیوود به او و زوال او به عنوان یک فیلمسـاز تجاری. من فکر نمی‌کنم این بهترین شیوه تفسیر این جملات باشـد که بخواهیـم کارنامه ولـز را نوعی شکسـت و تباهـی ارزیابی کنیم. برعکس، او فیلمسـازی بود که کل ایده انجام معامله فاوسـتی بـا هالیوود را رد کرد و با بی‌پروایی تمام پیشـنهادهای وسوسه‌انگیز مفیسـتوفلس را تحقیر کرد. در واقع به‌لحاظ اخلاقی، این آینده هالیوود است که به کلی تباه شده، هرچند 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

جـورج اورسـون ولـز، در ششـم جوئن ۱۹۱۵ در ایالت ویسکُنسین در امریکا، در خانواده ای کاتولیک دیده به جهان گشود و سختی ها و مصائب بسیاری را در دوران کودکی تحمل کرد. افول شـهرت و اعتبار پـدرش، که مختـرع لامپ های مشـهور دوچرخـه بـود، او را آزار می داد و تنها ۴ روز پس از تولد ۹ سـالگیش، مادر خود را که در ۴۳ سـالگی به سـر می برد، در اثر هپاتیت در بیمارستان شیکاگو از دست داد. پـس از این اتفـاق، خانواده ی واتسـون پذیرفتند کـه او همراه آن ها زندگی کند و همـان هنگام بود که اورسـون در حال فراگیری موسـیقی بود، چـرا که مادرش نوازنـده ی پیانو بود و گویـی با یادگیری موسـیقی بـه نوعـی خودش را تسـکین مـی داد. اولیـن فعالیـت او در زمینه ی موسـیقی هـم در سـن ۱۰ سـالگی بود کـه بـا دختـر خانـواده ی واتسـون که سرپرسـتش بودند، فـرار کـرد و پس از حدود یـک هفته، آن هـا را در حالی که مشـغول به رقـص و آواز در کنار خیابان و جمـع کـردن پـول بودنـد، یافتنـد. در سـپتامبر ۱۹۲۶ به مدرسه ی مستقل و غیرانتفاعـی تـاد رفـت کـه هزینه ی تحصیـل بسـیار گزافـی داشـت. او در این مدرسـه با معلم و مدرسـی دلسوز و پـر بار با نام راجر هیل آشـنا شـد. هیل، اسـتعداد هـا و علایق او را کشـف کرد و بـه او اجـازه داد در زمینـه ای که علاقه و اسـتعداد دارد فعالیـت کنـد. ایـن امر زمینه ساز این شد که ولز به تولیدات تئاتری بپـردازد و همچنین پروژه های اقتباسـی و یـا تجربی خود را بـه روی صحنه ببرد. در ۱۵ سـالگی بـود که جسـد پـدر 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 نویسـندگی تئاتر و سـینما مشغول به فعالیت شد و همچنین در رادیـو فعالیت هایی داشـت 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 بسـیاری از دانشکده های سـینما و تئاتر دنیا تدریس می شوند و از آن ها به عنوان مراجع و راهنما بهره می گیرند.

پـس از فارق التحصیلی از تاد در می ۱۹۳۱، بورسـیه تحصیلی هـاروارد را دریافت کرد ولـی به جای رفتن به هـاروارد، ترجیح داد که به سفر کردن بپردازد.

بعدهـا، بـرای مـدت زمـان کوتاهی در موسسه ی هنری شیکاگو که قبلا مادرش در آن جـا تدریس می کـرد، به تحصیل پرداخـت. ولـز در روابط عاطفـی خود به مانند فعالیت های هنری اش چندان موفق نبود. چنان که ابتدا با ویرجیانا نیکلسـون در سـال ۱۹۳۴ ازدواج کرد و تنها شـش سـال بعد، یعنی در سال ۱۹۴۰ از او جدا شد. ریتا هِیوُرث همسر بعدی او بود که از سال ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۸ با هم زندگی کردند و دومیـن ازدواج ناموفق ولز و سـرانجام جدایی آن ها در تمام رسانه ها غوغایی به پا کرد. پائولا موری آخرین همسـر رسمی او بـود که از ۱۹۵۵ تا هنـگام مرگ او به عنوان همسرش محسـوب می شد و تنها او شـانس این را داشـت که حدود ۵ برابر بیش از همسـر های سابق ولز با او زندگی کند. البته، دُلُرُث دل ریو، بازیگر و خواننده ی مشـهور مکزیکی بین سال های ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۱ دوسـت دختر او بود و همچنین اُجا کُدار، بازیگر، کارگردان و نویسـنده ی کروات، از سال ۱۹۶۶ تا لحظه ی مرگ ولز نقش دوست دختر دوم و آخر او را داشت. در غـروب نهـم اکتبـر ۱۹۸۵ آخریـن مصاحبه ی ولز ضبط شد و صبح فردایش، دچار حمله ی قلبی شـد و چشـمانش را برای همیشه بست.

پـس از اجـرای ۳۴ پـروژه ی تئاتـری به عنـوان بازیگر یـا کارگردان، حـدود ۱۶۰ فیلـم و برنامـه ی تلویزیونـی بـه عنوان کارگـردان، بازیگر، نویسـنده یا گوینده و بیـش از ۱۰۰ پـروژه ی رادیویی، با رفتنش بسـیاری از پـروژه هـای دیگـر را ناتمام گذاشـت. فیلم هایی که اگر کامل سـاخته مـی شـدند، نمایش و فیلم نامـه هایی که اگر نوشته می شـدند، شاید می توانستند نـام ولز را بیـش از این جـاودان کنند. او توانست افتخارات و جوایز بسیاری کسب کند که دریافت جایزه اسـکار ۱۹۴۱ برای فیلم همشهری کین و دریافت نخل طلایی کن ۱۹۵۲ بـرای اتللو معروفترین آن ها به شـمار می روند.

تا بـه امـروز ۱۹ کتـاب به قلم خـود او در زمینـه هـای مختلف فعایـت هایش روانه ی بازار شـده اسـت. آخرین کتابش که توسط انتشـارات متروپلیتن نیویورک در سـال ۲۰۱۳ بـه چاپ رسـید، نامش «صـرف نهار من با ولز: گفـت و گو میان هنـری جاگلـوم و اورسـون ولـز» بـود که تـا این لحظـه آخرین کتاب رسـمی چـاپ شـده از او محسـوب مـی شـود. همچنین ۱۲ بیوگرافی مشـهور و بیش از ۷۰ کتـاب مفید درباره ی نقد، بررسـی و معرفـی فعالیت های مختلـف او و نبوغ و نو آوری هایش توسط نویسندگان مختلف در مکان های مختلف جغرافیایی نوشته و چاپ شده است.

اقتبـاس تئاتـری و دو مکبـث و همچنین روایت نمادگرایانه جولیو سـزار جزو موفق ترین پـروژه هـای تئاتـری او محسـوب مـی شـوند. در رادیـو، اولین بار بـا اجرای جنگ رویاها اثر هربرت جرج ولز در سـال ۱۹۳۸ نیـز توانسـت به شـهرت بی نظیری برسد. در سینما هم همشهری کین او جزو شاهکارش محسوب می شود.

پروژه های سـینمایی او سرشار از تدوین بودند و او سـال ها با ناشـران بر سر این مسـئله درگیـری داشـت کـه در نهایت موجب شـد کـه آرکایو ناشـران، جایگاه همیشگی بیشـتر فیلم های ساخته شده توسـط او باشـند. فیلم ها ی همشـهری کین، آمبرسـون هـای باشـکوه، غریبه، بانویی از شانگهای، مکبث، نشانی از شر و محاکمه، شماری از فیلم های موفق او در عرصه ی سینما محسوب می شوند.

از نـو آوری هایـش در زمینـه ی سـینما می توان به استفاده ی خلاقانه از نورپردازی بـا کنتراسـت خاص و بـالا که بـه چیاکورا معروف اسـت، زاویه هـای غیر معمول قرار گیـری دوربیـن، تصویر برداری بـا فوکِس عمیق، اشاره کرد.

از آنجایـی که ولز بـا رادیـو و امکانات و ویژگی های آن آشـنایی داشت، از آن به عنـوان نوعی نو آوری جدیـد در صدا، در فیلـم هایش بهـره گرفت. بـه طوری که **افکت ها و ویژگی صوتی رادیو، میکس و مسـترینگ و حتی میکروفون های مناسب تر برای ضبط های رادیویی را به دنیای صدای فیلم هایش آورد.**

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 بسـیار سرشاری دربـاره ی تمام جوانب زندگـی ولز، چه خصوصی و چـه کاری، از معرفـی و مقاله های علمی هنری گرفته تا دست نوشته و آلبوم عکس های خانوادگی و مصاحبه هایش را در بر دارد و توصیه می شـود بـه آن مراجعه کنید. علاوه بـر آن کتاب «طلوع و غروب نابغه ی آمریکایی»، نوشته ی چارلز هیگام که توسـط انتشارات سن مارتین نیویورک در سال ۱۹۸۵ به چاپ رسـیده برای نوشتن بخشی از این مقاله نیز کار برده شـده و مطالب بسیاری مفیدی برای علاقه مندان دارد. برای کسـانی که خواندن کتاب های بسیار تخصصی از حوصله ی شان خارج اسـت و می خواهند یک کلیتی درباره اورسون ولز کسب کنند. برای پایان نیز نقلی از او می آوریم که در ایـن روزگاران توجه بـه آن می تواند ثمربخش باشد و به نوعی هم نصیحتی را در خود دارد:
«دشـمن هنـر، عدم وجـود محدودیت هاسـت»

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:	Michael Mann
Produced By:	Michael Mann
Written By:	Michael Mann
Starring:	Al Pacino
	Robert De Niro
	Tom Sizemore
	Diane Venora
Music By:	Elliot Goldenthal
Cinematography:	Dante Spinotti
Editing By:	Pasquale Buba
Release Dates:	December 15, 1995
Running Time:	170 Minutes
Country:	United States
Language:	English

رستگاری در سی ثانیه

نویسنده: فرناز ربیعی

در سال ۱۹۹۵ دوستداران سینما شاهد رویدادی بودند که مدتها منتظرش بودند؛ تقابل دو بی‌همتای عرصه بازیگری، آل پاچینو و رابرت دنیرو. این اتفاق در فیلم مخمصه 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 شخصیت‌ها یک بعدی و به قول معروف مطلقا 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 موفقی نبوده است. زندگی شخصی‌اش فروپاشیده و سومین ازدواجش نیز محکوم به پایانی 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 سنخیتی 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. سریتو که حکم دست راست نیل را دارد، می گوید:« کار من زندگی من است.»

فیلمساز برای روایت داستان از ساختار 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 شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و ایجاد رابطه ای منطقی بین سکانسهای اکشن فیلم کرده است؛ چنان که می‌بینیم 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 بی‌پرده به ما نشان می‌دهد. آنها همواره در حال بیان احساسات خود هستند و این اجازه را به مخاطب می دهند که بی واسطه با آنها همراه شود.

حتـی قهرمان و شـخصیت منفـی قصه در برابـر هم می نشـینند و درباره مبنای اختلاف و تعارضشـان بـا یکدیگر صحبت می کنند. نیازی نیسـت که حدس بزنیم که آنها چگونه فکر می کنند؛ آنها خودشان همـه چیز را بازگو مـی کنند. برای مثال، وقتی همسـر وینسنت، جاستین، به رابطه ناموفق خود با شـوهرش اشـاره می کند، دیالوگـش کاملاً جنبه شـاعرانه پیدا می کند. او می گویـد:« تو با من زندگی نمی کنی. تـو در بین باقی‌مانده‌هـای مرده‌ها زندگی مـی کنی. بو می‌کشـی، به دنبال نشانه‌ها می‌گردی تا طعمه‌ات رو پیدا کنی و آن را شکار کنی.»

مـان در فیلم خود نشـان می دهد تفاوت چندانـی بین یک پلیس و یک آدم تبهکار وجود ندارد، و تأکید می کند که آنها برای بقـا به وجود یکدیگر محتاج هسـتند و نه هیچ کس دیگر.

امـا پرواضح اسـت که بخـش عظیمی از جذابیـت فیلم بـر دوش بازیگـران فیلم خصوصـا آل پاچینو و رابرت دنیرو اسـت. ایـن دو کـه هر کدام سـردمدار سـبک خاصـی از بازیگری هسـتند، در این فیلم با بازی‌های بی‌نظیر خود به رقابتی پنهان می‌پردازنـد و مهارت‌های خـود را به رخ دیگـری و تماشـاچیان می‌کشـند. دنیرو با شـیوه بـازی درون‌گـرا و آل پاچینوی برون‌گرا با بازی در این فیلم و در کنار هم این امکان را به مـا می‌دهد تا راحت‌تر به مقایسه این دو مکتب بازیگری بپردازیم.

بـرای اولین بـار که این دو غـول در یک فیلم بازی کردند (پدرخوانده ۲ سـاخته‌ی فرانسـیس فـورد کاپـولا)، همیـن تمایز شـیوه‌ی بازیگری مشـهود بـود، اما چون روبـه‌روی هم قـرار نمی‌گرفتند و در واقع «همبـازی» نمی‌شـدند، تفاوت شـیوه‌ی کارشـان کم‌تر به چشـم می‌خورد. دیگر این‌کـه در آن زمان هـر دو جوان بودند و به پختگی دهه‌ی اخیر نرسـیده بودند. با این‌همه رابرت دنیـرو در «پدرخوانده ۲» اولین اسکارش را می‌گیرد و آل پاچینو در «پدرخوانـده ۱ و ۲» نامزد اولین و دومین اسـکارش می‌شـود. هـر دو در مـدارس بازیگری مشـابهی درس خوانده‌اند؛ یعنی از دانش‌آموختگان مکتب نوین بازیگری‌ای هستند که شـاگردان استانیسلاوسکی در آمریکا پایه‌ریزی کردند. و اکنون هر کدام پرچمدار دو شیوه‌ی رایج بازیگری شده‌اند.

رابرت دنیرو نقش مک‌کالی را به شـیوه‌ی درون‌گرایانـه و آل پاچینـو نقـش هانا را به شـیوه‌ی برون‌گرایانه می‌سـازد. فیلم با نمایـی از عبور پیاده‌ی رابـرت دنیرو آغاز می‌شود. می‌رود، لباس عوض می‌کند، سوار یـک آمبولانس می‌شـود. در نماهای بعد گانگسترهای دیگر را می‌بینیم و می‌فهمیم که همـه برای یک عملیـات پیچیده اغاز می‌شـوند. در این بین آل‌پاچینو را در یک رابطه‌ی خصوصی با همسـرش می‌بینیم. سـپس دختـر نوجوانـش را دیـده و به روابـط نه‌چندان گرم خانوادگی آن‌ها وارد می‌شـویم. صحنه‌ی عملیات گانگسـتری خشـن، خونین و بیرونـی، ولی صحنه‌ی روابط خانوادگی شخصی، عاطفی و درونی است. از همان اول تکلیف ما روشن است. آدم بده و آدم خوبه معلوم می‌شـوند. ولی بعداً با نشـان دادن روابط خشن اجتماعی آل پاچینـو و روابـط خصوصـی و درونی رابرت دنیرو به تعادل می‌رسیم.

در طـول فیلـم امـا بـا شـیوه‌ی بازی‌های ایـن‌دو، معادلـه‌ی اول معکـوس می‌شـود. رابطه‌ی تماشـاگر نسـبت به رابـرت دنیرو بسـیار عاطفـی و خصوصـی و نسـبت بـه آل پاچینـو بسـیار عقلانـی و اجتماعـی می‌شـود. ایـن تاثیرگـذاری منهـای نـوع کارگردانـی فیلـم، مسـتقیماً به شـیوه‌ی بازی‌های این دو بازیگر برمی‌گردد. شیوه‌ی بـازی درون‌گرا بـه دلیل سـاختار عاطفی و حسـی‌اش مسـتقیماً روی ناخـودآگاه و عواطف تماشـاگر اثر می‌گذارد و شـیوه‌ی بازی برون‌گرا به دلیل سـاختار عقلانی‌اش با عقـل تماشـاگر رابطـه برقـرار می‌کند.

در طـول تماشـای فیلم رابـرت دنیرو را می‌بینیم اما پس از تماشای فیلم نمی‌توانیم تعریف کنیم که او چه حرکاتی انجام داد. کردار بیرونی او زیاد دیده نمی‌شود. فیزیک او نمایـش متمایز و خاصی بروز نمی‌دهد. به عنوان تماشـاگر نمی‌توانیـم رفتارهای بیرونی او را برشـماریم و از دیگران تمییز دهیم، بلکه می‌توانیـم حواس، تصمیم‌ها، تردیدهـا و نهایتاً کنش‌هـای ذهنی او را تشـخیص داده و مثـلاً بگوییـم در فلان صحنه مصمم بود. در فلان صحنه عاشـق بود. در فلان صحنـه مردد بود و غیره. اما نمی‌توانیم به طور مشـخص بگوییم وقتی مصمـم بود این حـرکات را انجام میداد و زمانـی که مردد بود آن حـرکات را. بازی رابرت دنیرو دیده نمی‌شـود، بلکه فهمیده می‌شود. هرجای بازی او را بخواهید مثال بزنیـد، بایـد درباره‌ی قصدهـای ذهنی و درونیات او بگویید.

در مخمصه تنها جاهایی که بازی فیزیکی او دیده می‌شـود، دوباری اسـت که قصد کشـتن گانگسـتر خاطی را دارد؛ آن هم به ایـن دلیل اسـت که از ریتـم حرکت روزمره فراتـر می‌رود. حتی در سـکانس پایانی که جبراً از معشوقه‌اش جدا می‌شود هیچ حرکت خاصی ندارد. تنها چشـم‌ها و تردیدی که در تمام فیزیک او جاری‌سـت دیده و فهمیده می‌شود. این شیوه‌ی بازی به جادو نزدیک‌تر است. چون شعبده‌بازی در آن پنهـان اسـت و دیـده نمی‌شـود. صحنه‌ی مـرگ او را بخاطر بیاورید. بدون هیـچ حرکت خـاص و یا نمایشـی بازی می‌شـود. ولی تأثیرگذار بودن آن غیرقابل انکار است.

وقتی نقـش مک‌کالی را در فیلم می‌بینیم میفهمیم که آدم محکم و مصممی اسـت. می‌پرسـیم به چه دلیـل؟ می‌گوئیم خب معلوم اسـت. از کجا؟ می‌گوییم از همه‌جا. یعنی عملکرد خاصـی را نمی‌توانیم مثال بیاوریـم. امـا در مورد شـخصیت هانا که آل‌پاچینو بـازی‌اش می‌کند، با تماشـای فیلم بر ما روشـن می‌شـود کـه محکم و مصمم اسـت. به چـه دلیـل؟ می‌گوییم ببیـن چه‌طـوری راه مـی‌رود. چه‌طوری دسـت‌هایش را بی‌قیدانه و بدون توجه به دیگران حرکت می‌دهد. آدامس جویدنش را ببین. بشکن‌زدنش را ببین. ببین بی‌سیم را چطوری دست می‌گیرد و حرف می‌زند. سلاحش را طوری گذاشته که دیده شود. ادای همـه را درمی‌آورد. همه را مسـخره می‌کند. ببین تلفن همراهش را چه‌طوری خاموش می‌کنـد. پرت‌کردن غذایی را که زنش جلوی او گذاشته ببین. این «ببین»ها را ما نمی‌گوییم. در اصل آل پاچینو اسـت که می‌گوید: «ببین چه می‌کنم»! اوسـت که این حرکت‌هـا را طراحی کرده و به ما نشان می‌دهد

آل پاچینـو، راحت بـودن، محکم بودن، بی‌خیال بودن و مصمم بودن را با حرکاتی که طراحی کرده برای ما نمایش می‌دهد. دو حرکـت تکرارشـونده را هم چاشـنی همه‌ی حرکاتش کرده اسـت: بشکن زدن و آدامس جویدن.

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 ویترین 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 وینسنت 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 پیشه ای هستند که منتظرند تا شوهرانشان شبها به خانه بیایند. این زنها هیچ نقشی در پیرنگ اصلی فیلم ایفا نمی کنند (چون فاقد شخصیتهایی مستحکم هستند). هر کدام از زن‌ها با آن که مرد زندگی‌اش او را تنها گذاشته و در اولویت چندم مرد زندگی‌اش است، اما اعتراف می‌کند که نمی‌داند چرا هنوز به آن مرد دلبستگی دارد. واین بی شک به خاط احساس تنهایی و پوچی است که در زندگی شان 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 گذاشته اند.

روایت پر تعلیق از ابتدا تا انتهای فیلم، تعدد کاراکترها و پرداخت مناسب از سوی کارگردان، بازی‌های فوق العاده از سوی بازیگران، میزانسن‌های درخشان در اوج سادگی از نکات برجسته درکارگردانی 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، میزانسن ها و نوع دکوپاژ آن است، که در یک صحنه ی 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 می شود.

البته لازم به ذکر است که تدوین هنرمندانه ی این صحنه، کم نقش مهمی در زیبایی آن، ایفاء نمی کند. تند شدن ضرباهنگِ تدوین و پشت هم نشینیِ به جای تصاویر. در تعقیب و گریزها، از عوامل اصلی در زیباتر شدن این صحنه است.

کارگردان هنر و مهارت خارق‌العاده خود را در نمای پایانی فیلم که لحظه اوج داستان است، به نمایش می‌گذارد. وینسنت ماشه را زودتر می‌چکاند و نیل از پای در می‌آید و گویی برنده این دوئل می‌شود. بر خلاف حالت معمول و آن‌چه انتظار می رود ویسنت 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 طوری‌که 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.

منابع:

۱. مقاله‌ای از رضا کیانیان

2. www.tashian.com/carl

مخمصه به روایت راجر ایبرت

مترجم: میلاد قزللو

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

دو مرد پشت میزی پلاستیکی در رستورانی روبروی یکدیگر نشسته اند، میانسال، خسته و با تجربیاتی فراوان در زمینه کاری شان. آنها قطعا 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 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

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

موضوع دیگر فیلم زنان هسـتند. دو نقش کلیدی «مخمصه» همسـرانی دارند، و در ایـن دوره از فیلـم، مک کالـی بر خلاف اصولش عاشـق خواهد شـد. هانا در حال انجـام سـومین ازدواجش با زنـی به نام جاسـتیس (دایان ونورا) است، جاستیس تلخ است زیرا شغل هانا باعث آزار او است: «تو وسـط باقی مونده مرده ها زندگی می کنی.» یکی از شـرکای جنایی مک کالی دزدی است به نام شیهرلیس (وال کیلمر) که زنی به نام چارلن (اشلی جاد) دارد.

اصل شـاخصی مـک کالی این اسـت که اگـر نتوانـد در طی ۳۰ ثانیـه از مخمصه خلاص شـود، خود را هرگز درگیر آن کار نمی‌کند. روزی در رستوران با ایدی (ایمی برنمـان) که سـوالاتی را از مک کالی می پرسـد، مکالمه ای را آغاز می کند. مرد به زن مـی گوید «خانم، چرا به کاری که می خوام انجام بدم علاقمندید؟» زن کسی را ندارد. مرد به زن مـی گوید «من تنهام». «من بی کس و کار نیسـتم.» در حقیقت مک کالی تنهاترین مرد روی زمین اسـت 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 عمـل» و زن اصلی، زنی کـه می خواهد مـرد را اهلـی کند و می خواهـد مرد در خانه بماند. «مخمصـه» با فیلمنامه ای با ادبیات غیر معمول به نویسندگی مان، این بینش را اجرا مـی کند. مردان در فیلم او به زندگی هایشـان 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 نشـان مـی دهد و آنها نمی توانند مقاومت کنند: فیلم صحنه‌های درون‌نگـری را بـه صحنه هـای بزرگ و شـجاعانه ای از دزدی و تیرانـدازی کات می‌کنـد. این صحنه بـا دزدی پیچیده‌ی خودروی مسلحی که با کامیون ها و تریلی ها درگیر اسـت، آغاز می شود. و با دزدی حساب شده ای از بانک ادامه پیدا می کند.

مک کالی نابغه اسـت. هانا مردی است که مامور شده حرکت بعدی او را حدس بزند. پلیـس ها مک کالـی و افـرادش را برای کمتر از ۲۴ سـاعت تحت نظر می گیرند، و یـک روز آنها را تا محوطـه ی کارخانه ای تعقیـب می کنند و مک کالی نقشـه ای را برای آنها طراحی می کند. سـپس، پلیس هـا در همان مکان می ایسـتند و سـعی می کنند بفهمند دزدها چه نقشه ای می توانند در ذهنشـان داشته باشند. هیچـی هدفی جایی نیسـت کـه در دید باشد. ناگهان هانا می فهمد «می دونید که اونا به کجا نگاه مـی کنند؟ اونا به ما نگاه می کنند. ما فقط نقشه رو کامل کردیم.» حق با اوسـت. مک کالـی هم اکنون روی پشت بام از طریق لنز به آنها نگاه می‌کند.

دنیرو و پاچینو، بازیگران باتجربه بسیاری از فیلم‌های بزرگ ژانر جنایی، تا حالا وقت بیشـتری برای بـازی در نقش پلیس ها و دزدها بیشـتر از همه پلیس هـا و دزدها گذرانده‌اند. همیشـه دربـاره این صحبت می‌شـود که چگونه بازیگـران 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، شـبیه کاراکترهایی خواهند شـد که در فیلم های قدیمی شـان بازی مـی کردنـد. اینجـا ظرافـت دقیقـی از تاثیرگذاری وجود دارد، حس کردن نقش هایی که به طور غریزی تقلید می شوند.

چیزی که جالب توجه اسـت این است که مان روشی برای آزمایش نقش های زن ها دارد. همسـران و دوسـت دخترها در این فیلم همیشه و به یک شکل، در چارچوب آشپزخانه ایستاده اند و پسربچه ها را برای برگشـتن از بـازی صدا می زنند. همسـر پاچینو، که توسط ونورا با تلخی هوشمندانه ای بازی شـده، بسیار نابخشـودنی است: او بـا مردی ازدواج کرده کـه جنازه ها را در خواب هایش با خـودش به تختخواب می آورد. دخترش سرکش و یک دنده، هیچ حس پدرانه ای از او ندیده است. ازدواجش یک شـوخی است و وقتی هانا او را با مرد دیگـری می بیند، زن عینـا می گوید که هانا او را مجبور کـرده اینگونه رفتار کند. زنان دیگر، بـا بازی جاد و برنمان، چندان دیده نمی شـوند. آنها همچنین توهماتی دارنـد، مخصوصـا برنمان، که بـه عنوان یک طـراح گرافیک بـازی می‌کند، مانند زنان مدرن وقتی مـرد عجیب و مرموز از آنها انتظـار دارد که صفحه‌های طراحی و کامپیوترش را کنار بگذارد و با او به جایی نامعلوم در نیوزیلند بیاید، امتناع می‌کند. نویسـندگی و کارگردانی مایکل مان این مواد اولیه را بهبود بخشیده است.

ایـن فیلم فقط یک فیلم اکشـن نیسـت. جـدای از همـه مسـائل، دیالـوگ ها به انـدازه ای کافی اسـت که به شـخصیت هـا اجـازه می دهد تـا چیـزی را که در فکرشـان اسـت بازگو کننـد: دیالوگ ها وقتی که لازم باشد، رسا، دیدنی، رویایی و شاعرانه هستند. گفتگوها به دام کلیشه ها نمـی افتنـد. از همه بن بسـت های های ممکـن در جهان ما، یکی از بدترینشـان بایـد نامفهـوم بـودن باشـد و ناتوانـی بـرای گفتـن چیزی کـه واقعا احسـاس مـی کنید بـه دیگری این شـخصیت ها می توانند این کار را انجام دهند. که آنها را نجات نمی‌دهد.

مایکل مان

نویسنده: فرناز ربیعی

مایـکل مـان از کارگردانانی اسـت 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 کوبریک جدید کسب نکرده اسـت. او برای تحقیق و بررسی های قبل از فیلم برداری اهمیت فراوانی قائل است، او برای فیلـم میامی وایس برای مدتی به عنوان قاچاقچی بین حومه نشینان زندگی کرده است و برای فیلم جریکومایل خودش نیز خود را در بازداشـتگاه فالسـام زندانی کرده اسـت، بـرای او این زمینـه چینی ها و بررسـی ها اصل و اسـاس کار است. مجلـه «توتال فیلـم» او را در میان ۱۰۰ کارگـردان برتر دنیـا در جایگاه بیسـت وهشـتم قرار داده است. و مجله «تصویر و صدا» در رتبه پنجم از میان ۱۰ کارگردان برتر ۲۵ سـال اخیر قرار داده است. هفته نامـه «اینترتینمنت ویکلـی» مایکل مان را در رده هشـتم از میـان فهرسـت ۲۵ کارگـردان فعـال دنیـا قرار داده اسـت. او پنج فوریه سـال ۱۹۴۳ در یک خانواده یهـودی خواربار فروش و در آشـفته بازار محلـه هامبولت پارك در شـیکاگو به دنیا آمد. در نوجوانی، شـیفته مکتب موسیقی شـیکاگو بلوز، که آن روزهـا در حال اوج گیری بود، شد. پدرش جك مان، مهاجری اوکراینـی و یکی از کهنه سـربازان جنگ جهانـی دوم بـود. او پـدرش را چنیـن توصیف می‌کند « تاجری نه چندان موفق امـا انسـان بزرگی بود؛ فـردی بی نهایت منظـم که زندگی انسـان های بسـیاری را به طرز شـگفت انگیـزی متحول کرد. مایکل همچنین به پدربزرگ پدری خود، سـام، هم علاقه مند بوده؛ وی یك مهاجر روس بـود که در جنگ جهانی اول حضور داشـت. و ایـن دو مرد در نـوع نگرش او به زندگـی تأثیر فراوان داشـتند. مادرش متعلق به یک خانواده محلی شـیکاگویی بـود. او هیـچ‌گاه در مصاحبه‌ای سـخنی راجـع به مـادرش بر زبان نیاورده اسـت. به خاطر ابتلا به آسـم 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 کسـی نشان بدهد و پس از آن با سـاخت فیلم های تبلیغاتی و مسـتند پولی دسـت و پا کرد تا بتواند به پروژه های شـخصی و مورد علاقه اش بپردازد.(فیلـم کوتاه تجربـی او، جانپوری Jaunpuri محصـول ۱۹۷۰ در جشـنواره 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 شـود، به عنوان نویسنده در تولید مجموعه های استارسکی و هاچ و داستان پلیس همکاری داشـت. اولین موفقیت او یك سـال بعد با سـاخت فیلـم تلویزیونی جریکو مایل رقم خورد. این فیلم داسـتان زندگی یك زندانـی حبس ابد بود (با بازی خیره کننده پیتر اشـتراوس) که به خاطر اسـتعدادش در دوی اسـتقامت، شـانس حضور در المپیك را به دست می آورد و به این ترتیب فرصتی بی نظیر برای تماشای زندگی فراسـوی دیوارهـای زندان را پیدا می کنـد. فیلم، که در زنـدان و با حضور جمعی از زندانیان سـاخته شد، سه جایزه برد، از جملـه جایزه بهترین فیلم نامه که مـان و پاتریـك جی. نولان نوشـته بودند. اولین فیلم مان او موثق ترین روایت ها از دنیـای درون زندان و از واقع گرایانه ترین آثـار مربوط بـه حبس به شـمار می آید. مان در سال ۱۹۷۱ پس از اینکه از همسر اولش جدا شـد برای سـاخت یک مستند جـاده ای بنـام «۱۷ Days Down the Line» به ایالات متحده برگشت. سه سال بعد او روی چندین پـروژه تلویزیونی کار کرد. از جمله نمایشـی به نام «داسـتان پلیس» که به همراه پلیسی نویس معروف جوزف ومبوگ نوشـت. «داستان پلیس» در بیـان جزئیات واقـع گرایانـه زندگی واقعی پلیس ها بسـیار رضایت بخش بود و مان به ضرورت تحقیق اولیه برای اعتبار بخشـیدن به کارهایش پی بـرد. او برای اطلاعات بسیاری که درباره جرم و جنایات و عملیـات پلیسـی دارد، معروف اسـت. اولیـن فیلـم قابـل توجه او کـه در قطع تلویزیونی ساخته شد، «جریکو مایل» نام داشـت 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 سـریال «میامی وایس» و «داسـتان پلیس» بعنوان مدیر تهیه همکاری داشت. بـر خلاف بـاور عمومی، او این سـریال‌ها را نسـاخته و فقـط بعنوان مدیـر تهیه با این سـریال‌ها همکاری داشت ولی با این حال تاثیرات سـینماتیک او بر روی بازی و سـبک ایـن سـریال‌ها دیده می‌شـود.

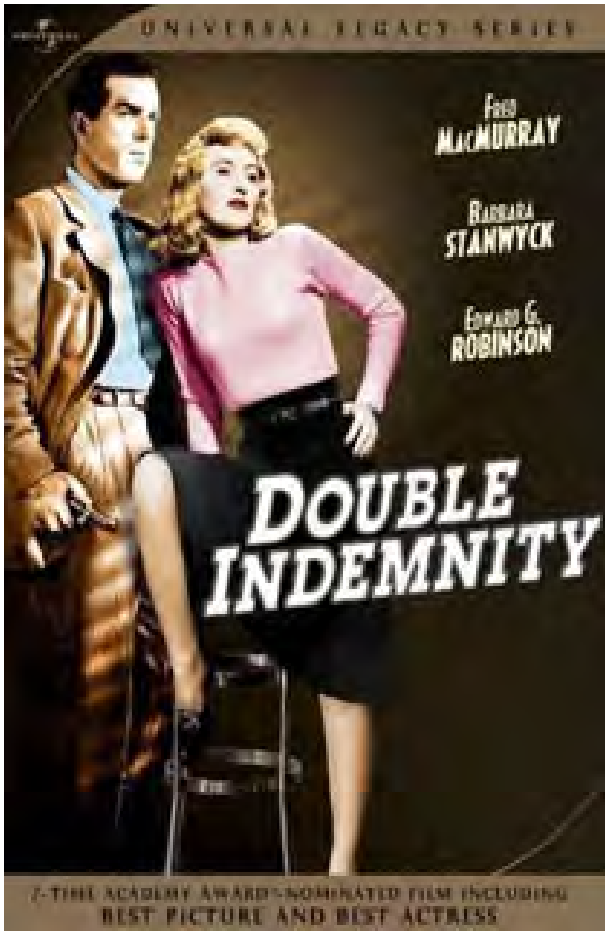
اولیـــن فیلم او دزد نام داشـــت که با بازی جمیز کان در ســـال ۱۹۸۱ ســـاخته شد. تریلری هوشمندانه که در آن با استفاده از سبک خاص خود ثروت و احساس را در کنار هم قرار داده اســـت. فیلم بعدی او اسارت نام داشـــت که در سال ۱۹۸۶ ساخته شد. ســـاخت این فیلم انتخابـــی غیر معمول به حساب می‌آمد، چرا که یک فیلم ترسناک ماوراءالطبیعه بود که داستان آن در زمان جنـــگ جهانـــی دوم و در رومانی اشـــغال شده توسط نازی‌ها می‌گذشت. کار از نظر تجاری با شکست روبه رو شد و کار تا آنجا پیش رفت که تقریباً یونیورســـال متقاعد شد کســـی برای تماشـــای فیلم به سینما نخواهد آمد. اگر چه ۹۶ دقیقه فیلم خیلی کوتاه تر از چیزی بود که مان قصد داشت عرضـــه کند، امـــا فیلم توانســـت هواداران زیادی در بین دوســـتداران ســـینما بیابد. در ســـال ۱۹۸۶ مان اولین کســـی بود که برایان کاکس را در شخصیت هانیبال لِکتر در فیلم «شـــکارچی انســـان» بـــه نمایش گذاشـــت. در مقدمـــه DVD «شـــکارچی انسان» ویلیام پترســـون توضیح می دهد کـــه به دلیل دقت و توجه بیش از حد مان بر کارهایش ساخت این فیلم چندین سال به طول انجامیده اســـت. در ســـال ۱۹۹۲ فیلـــم اقتباســـی او از کتـــاب فنیمور کوپر با نـــام «آخرین بازمانـــده موهیکان ها» با اقبال عمومی روبرو شـــد. مان در این فیلم بـــا همـــکاری فیلمنامه نویس کریســـتوفر کرو توانســـته فضایی ایجاد کند که در آن ســـتمگری، غیرتمندی، دلخستگی، انتقام جویی و غرور موجود در جامعه سرخپوستی را بـــه خوبی نمایـــش دهد. بـــزرگ ترین موفقیت وی در نزد منتقدان در دهه ۱۹۹۰ با دو فیلم «مخمصه»(۱۹۹۵) و «نفوذی» (۱۹۹۹) بود. در فیلـــم «مخمصه» رابرت دنیرو و آل پاچینو و در «خودی» راســـل کرو نقش های اصلی را بر عهده داشـــتند. اولین فیلم های او در کنار ســـریال پلیس ســـاحلی میامی، نام او را به عنوان یکی از استعدادهای ناب و تازه نفس سبک گرایی در عصر خودش ســـر زبان ها انداخت. این آثار تریلرهـــای نفس گیری بودند که واقع گرایی مستندگونه اولین فیلم تلویزیونی او را بـــا زیبایی خیره کننده بصری پیوند می دادند : نورپردازی های دراماتیك متشـــکل از رنگ های مختلف، ارائه تصویر کوچکی از بازیگران در مقابل چشم انداز وسیعی از دریا و آســـمان، میزانس های نامتعارف و صحنه هایی طولانی که به جای دیالوگ در آن ها از موسیقی پاپ استفاده شده است. مـــان علاقه زیـــادی بـــه مناظر بـــی روح شـــهری دارد و در ســـبک تصویـــری کارش اغلـــب بـــر دورنـــگ آبـــی بـــی رنـــگ و ســـفید اســـتریل تاکیـــد دارد. در فیلـــم بعـــدی اش «علـــی» (۲۰۰۱) با بازی ویل اسمیت کار با دوربین دیجیتال را تجربه کرد. این فیلم به شـــهرت بیشتر ویل اسمیت کمک کرد و او نامزد دریافت جایزه اســـکار شـــد. در «وثیقه» او تمامی نماهـــای خارجـــی را با دوربیـــن دیجیتال تصویربـــرداری کـــرده و به همیـــن دلیل توانست جزئیات بیشتری را در نماهای شب تصویر بگیرد، در حالی که بیشـــتر نماهای داخلی فیلم با دوربین آنالوگ فیلمبرداری شـــده است. در ســـال ۲۰۰۴ مان در مقام تهیه کننده فیلم «هوانورد» را بر اســـاس زندگی هاوارد هیوز ســـاخت. نقش هاوارد هیوز را لئوناردو دی کاپریو برعهده داشت. بعـــد از آن مـــان فیلم اقتباســـی «میامی وایس» را کارگردانی کرد. در سال ۲۰۰۹ مان «دشـــمنان مـــردم» را بـــرای کمپانی یونیورسال نوشته و کارگردانی کرده است. «دشمنان مردم» درباره فضای ناامیدکننده مـــوج جنایی آمریکا در دهه ۳۰ براســـاس کتاب ارزشـــمند برایان بروگ با همین نام اســـت که بزرگ ترین موج جنایت آمریکا و ایجاد FBI را در ســـال ۱۹۳۳-۳۴ مورد بررســـی قرار داده است. «دشمنان مردم» یک فیلـــم بلند ۱۴۰ دقیقه ای اســـت که بـــه هیـــچ عنوان بلنـــد به نظر نمی‌رســـد. او درباره ســـبک فیلمســـازی‌اش می‌گوید که نسبت به سطحی نگری درباره زیبایی بصـــری بدگمان اســـت و در مقابـــل واژه «مدرنیســـم» که شـــاید معادل مناســـبی برای ســـبك او باشـــد، مقاومـــت می کند :

« بیـــش از هر چیـــز دیگری علاقـــه مند به چیزی هســـتم کـــه در حال حاضـــر رخ می دهد.»امـــا مشـــخصه شـــاخص و تأثیر گذار ســـبك مـــان - کـــه توصیـــف آن کار چندان ســـاده ای هـــم نیســـت - این اســـت که چه طـــور ویژگی های ســـبك گرایانه او - منظور دقیقـــاً هـــر چیزی اســـت که در قالـــب قرار دارد، از لبـــاس هـــا گرفته تا لوکیشـــن ها و حرکـــت هـــای دوربیـــن - از دل شـــخصیت هـــا بیـــرون مـــی آینـــد و درســـت برعکس زیباگرایـــی توخالی فیلم های آدرین لین یا تونی اســـکات، حرفی برای گفتـــن دارند.»

مان می گوید :« کاری که سعی در انجامش دارم - مـــی گویـــم ســـعی دارم چون هیچ وقـــت به آن حد مطلوب دســـت پیدا نمی کنی - این اســـت که با محتوا بر تماشاگر تأثیر بگـــذارم. دارم از لحظه هایی صحبت می کنم که موفق می شـــوی تماشـــاگر را به دل دنیایی فراســـوی جهـــان فیلم روی پرده راهنمایی کنـــی. اگر یك آرزو در کار فیلم ســـازی داشته باشم، همین است. در نفوذی خشـــونت موج می زند ؛ خشونتی مهلـــك و ویران گر که تماماً از طریق روانی و بـــه واســـطه گفت و گوی شـــخصیت ها با هم منتقل می شـــود. همیشـــه در حین ســـاخت فیلم ایـــن ســـؤال را پیش خودم تکرار مـــی کنم، دارم از چـــه چیزی فیلم مـــی ســـازم ؟ از چه چیزی فیلـــم برداری می کنم ؟ در نمایاب آن دوربین چیســـت ؟ هیجـــان فیلم ســـازی برای مـــن در این اســـت که چه طور صرفاً با تصویربرداری از صورت یك انسان، بتوانم تعلیق ایجاد کنم و درامـــی درباره زندگی و مرگ بســـازم.»

منبع:

1. www. laweekly.com



خلاصه داستان

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

Double Indemnity

Directed By:	Billy Wilder
Produced By:	Buddy Desylva Joseph Sistrom
Screenplay By:	Billy Wilder Raymond Chandler
Based On:	Double Indemnity By James M. Cain
Starring:	Fred Macmurray Barbara Stanwyck
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

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 وایلدر» پیدا نکرد که چند سالی بود به گفته خودش برای محافظت از فیلم نامه هایش رو به کارگردانی هم آورده بود. غرامت مضاعف و «پستچی 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 وایلدر خواستند که فیلم نامه را با همکاری یکی از جنایی نویسان معروف آماده کند. نویسنده داستان اصلی ، ویلیام کین ، درگیر نوشتن «وسترن یونیون» بود و «چارلز براکت» همکار دیرین وایلدر 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 کاراگاه سابق «دشیل همت» گرفته تا «ریموند چندلر» در آنجا می نوشتند .در حقیقت چندلر آخرین گزینه برای همکاری بود چون او نه تا آن لحظه فیلم نامه نوشته بود و نه آشنایی کاملی با اصول سینمایی داشت. بعد از کش و قوس فراوان فیلم نامهء مشترک نوشته شد و به گفته وایدلر او (چندلر) نه تنها از هالیوود متنفر بود بلکه از موجودی مثل من هم که با دختر ها 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 ، وایلدر 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 کشند 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 شم پلیسی اش لحظه 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 طلبید که وایلدر آن را داشت او عمدا» با رو کردن ایده پایانی مخاطب را مجبور به حدس زدن میانهء 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 طلبید. اگر «شاهین مالت» را شروع دوره فیلم نوآر بدانیم بی شک «غرامت مضاعف»

نقطــه اوجــی در طراحــی شــخصیت ، روایــت و پرداخت بصری بــود اینجا دیگر با آن کاراگاه همیشــه مظنون که به نوعی قهرمان / ضد قهرمان داســتان است طرف نیســتیم ، کاراگاهی که چندلر با «فیلیپ مارلو» و همت با «ســم اسپید» نمادهای اخلاقی خود را بر دوش آنها می گذاشتند ، اینجا بر عهده ادوارد رابینســون (بارتون کیز) گذاشــته شــده آن هم در حاشیه و نقش مکمل نه در روند محوری. قهرمانان اصلــی ماجرا زن و مردی هســتند که در دام وسوســه رابطــه نا متعارفــی گرفتار می شــوند ، با هوش و ذکاوت زیاد نقشــه قتل مــی کشــند و هر کدام شــخصیتی چنــد لایــه دارند کــه به آســانی حرکت بعــدی شــان قابل پیــش بینی نیســت. قدرت شــخصیت ها از منبــع اصلی یعنی رمــان کین مــی آید او نبــض مخاطب را در دســت دارد و درســت در نقطه ای که همــه فکر می کنند ماجرا لــو رفته و کیز مــی تواند به راحتی نقشــه قتــل 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 وایلدر به درســتی آن را حفظ کرده و بسط داده است. او می داند جذابیت حضور شــر چگونه از نشــان دادن قهرمان خیر گونه بیشــتر است و از همان ابتدا و با اولین جملات نقش های شــر 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 میزانســن سکانســی که والتر وارد اتاق می شود تا به گفتن این دیالوگ در ظبط صوت رو به کیز برســد « من اونو به خاطر پول و یه زن کشتم حالا نه پول و نــه زنو دارم ، جالبه نه ؟» با این جملات تکلیف مخاطب با شخصیت ها از همان ابتدا مشخص می شود و ما می دانیم باید شــاهد غرق شدن تدریجی شخصیت های بخت برگشته باشیم که چگونه گی و کیفیتــش را تیم چندلر / وایدلر به زیبایی در ســاختاری مــدرن و بکــر تعریف می کنند (توجه داشــته باشید فیلم در سال ۱۹۴۴ ساخته شــده) وایدلر بار دیگر این شیوه روایت را در دیگر نوآر درخشانش « سانســت بولوار» به کار برده و در حقیقت بــه اوج می رســاند. او در غرامت مضاعف فیلم نوآرا را از گونه داستان های کاراگاهی پر هیجان خارج می کند و نتیجه داستان

را در دستان خود کاراکترهای گناهکار قرار می دهـد و عنصر انتقام گیرنـده و برقرار کننده عدالت به شـکل پلیـس و کاراگاه خصوص (در اینجا کیـز) تنها عرصه را بر آنها سـخت می کند و نقش تعیین کننده (بر خلاف آثاری مانند «خواب بزرگ» بر اساس رمانی از چندلر) ندارد.

وایدلر بـرای پیدا کدن بازیگران اصلی هم دردسر زیادی کشید و شـاید اگر «باربارا استنویک» مشـهور حاضر نمی شد نقش زن خیانت کار اغواگر را بازی کند ساخت فیلم هم دچار مشـکل می شد او که پیش تر دو بار نامزد جایزه اسـکار شـده بود با قدرت صحنه را تسخیر می کند و جوری با ظرافت زنانه / اغواگرانه ای که از خود بروز می دهد والتر را سـحر کرده و او را قدم به قـدم به جنایت نزدیک می کند که در آن صحنه فینـال مخاطب نمی داند که کدام یک بد ذات ترند.

تاثرات سینمای اکسپرسیونیستی آلمان به مانند سایر آثار نوآر در اینجا هم محسوس است اما با این فرق که وایدلر خود محصول آن مکتب اسـت و قواعد آن را بهتر از هر کسـی می داند او به مانند سلف محبوبش «ارنسـت لوبیـچ» می داند کـه چطور از معمـاری و فضای باز شـخصیتی مجزا و تعییـن کننده در فیلم خلق کند و چگونه سـایه روشـن ها را به همراه فیلـم بردار صاحب سبکش«جان سیتز» طراحی کند که درعینیت یافتن نیات پلید شخصیت ها تاثیر عمیقی داشته باشد.

«غرامت مضاعف» نقطـه عطفی بود برای وایدلر که در آن زمان چهارمین فیلمش را می ساخت و بعد از آن هالیوود به استعداد ایـن نابغه مهاجـر اعتماد بیشـتری کرد ، اعتمـادی که حاصلش پدیـد آمدن آثار یگانه و برجسـته ای در اغلب ژانر ها شـد «تک خال در حفـره» (نوآر)، «آپارتمان» و «بعضـی ها داغـش را دوسـت دارند» (کمـدی) و «بازداشـتگاه شـماره ۱۷» (جنگ)، که این کارنامه درخشـان تا نسل ها بعد محل ارجاع سـایر سـینماگران 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 سفیداست، 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. نورپردازیِ کم مایه، موسیقی غم‌افزا، دیالوگ‌های زیرکانه و اجراهای نفس‌گیر که متکی بر زیبایی‌شناسی فیلم نوار 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 نوار 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 تاثیر اکسپرسیونیسم آلمانی و فیلم‌های گانگستری دهه‌ی ۳۰ است. در یک فیلم نوار 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 نوار 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 لس آنجلس 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 نوار 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 نوار 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 حجاری شده باشد(و البته غیاب نور)، نورپردازی فیلم را به سوی سنت فیلم نوار می‌کِشاند. 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 لس آنجلس در زمانِ شب محو می‌شود. خودرویی با سرعَت زیاد پدیدار می‌شود که کاملا از کنترل خارج شده و موسیقی تسخیر کننده‌ی تیتراژ با ضربات سنگینِ تبدیل به سمفونی‌ای آتشین می‌شود کَه اضطرار شرایط را هر چه بیشتر می‌کند. ماشین را می‌توان به منزله‌ی استعاره‌ای از والترِ (فرد مک‌موری) بی‌قرار دید که در رابطهَ 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 آن‌چیزی 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 دیزالو ها 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 این‌که بعدا

چـه اتفاق‌هایـی میافتـد داده می‌شـود. در فیلم نـوار، نورپردازی به صورت ضمنی بر نقـاط کلیدی حول و حوش داسـتان و شـخصیت اول دلالت دارد. آن‌ها را از نظر تماشاچی پنهان می‌کند و پلات را در رازها و جنایت‌های نهان و اسرار پنهان می‌کند. با این‌حال غرامت مضاعف، یک لایه‌ی اضافه از پیچیدگـی دارد، نورپـردازی شـیاطین نهفته در شخصیت‌ها را هم آشکار می‌کند. بنابرایـن، از نور چون یک ویژگی روایت‌گر اسـتفاده شـده که ویژگی هایی از داستان و شـخصیت‌ها را به فرم بصری درمی‌آورد. وایدلـر و کارگردان فیلم‌بـرداری‌اش، جان سـیتز با نور بازی می‌کنند تا احساسـات متناقـض شـخیصت‌ها را ترسـیم کنند. همجواری روشنایی و سایه با وجدان متزلل فیلیس و والتر هم‌راسـتا اسـت، که هر دو میان خیر و شـر، عشـق و شهوت، جنایت و درسـتکاری متزلزل هسـتند. همان‌طور که شیکل می‌گوید، غرامت مضاعف درامی درباره‌ی نور اسـت، دربـاره‌ی مردی که از نور خورشید به فریب بیرون افتاده و داخل سایه‌ها شده. در ابتدای فیلم، خورشید شهر فرشته‌ها را پوشـانده و از میان کرکره‌های دفتر بیمه و خانه‌ی دیترچسـون به درون می‌تابـد. در ایـن محیط آفتابی اسـت که والتـر فیلیـس را پوشـیده در حوله، پس از حمـام آفتـاب، ملاقات می‌کنـد. همه چیـز پیرامون او می‌درخشـد، جواهراتش، لباس سـفیدش و بدنش. والتـر از دیدار او نابینا می‌شـود، او یک خورشـید مصنوعی درخشـان است و از آن‌جا است که تاریکی و بـاران حکمفرما می‌شـود. او به راسـتی از نور خورشـید به سـایه‌ها کشیده شده. در بسـیاری صحنه‌ها، سایه‌ی والتر فضایی غیرعادی و بامعنا در قاب را اشغال می‌کند و چون تهدیـدی دائمی عمل می‌کند. اگر والتر تسـلیم هـوی نفس شـود، آن‌وقت سـایه‌اش(وجدان معذبـش) او را در تمام زندگی‌اش دنبال خواهد کرد. در صحنه‌ی آغازین والتر در شب قدم به ساختمان‌های بیمـه می‌گـذارد و تاریکی سـالن او را در برمی‌گیرد. او از بالکن می‌گذرد و شـانه به شـانه‌ی سـایه‌ی عظیمش راه می‌رود که پیوسـته روی دیوارها بازتاب شده و از بدن قدرتمنـد او، قوی‌تر اسـت. در دفتر کیز، سـخت می‌توان بین والتر و سایه‌اش تمییز قائل شـد، گویی مسـاوی شـده‌اند. بدون ایـن که جزییات بیشـتری از پلات بدانیم، همین حـالا فهمیده‌ایم که والتر از دسـت رفتـه، او شـیطان درونش را پذیرا شـده و در دنیایی از تیرگی و تاریکی اسـیر شـده. ایـن دنیای تیره و تـار را دیالوگ‌های تیز و بذله‌گو هـم منتقل می‌کننـد و همچنین موسـیقی متن عصبی که در خدمت شکوه فیلم است.وایدلر و ریموند چندلر دیالوگ‌های جازمانند تولید کرده‌اند که حسی تاریک از طنز دارند. بازیگران دیالوگ‌هایشان را بدون معطلی می‌گویند: آن‌ها با صحبت‌های تند و تنـد و میان حرفِ هـم دویدن با هم نبرد می‌کنند. با این حال والتر و فیلیس هر دو از کلام به منظورهای مختلف استفاده می‌کنند که نیت‌های متفاوتشان را برملا می‌کند. والتر به صورت کلیشه‌ای، فیلیس را «عزیزم» صدا می‌کند، انگار می‌خواهد او را تسـخیر کند. در آپارتمان خودش، پس از این که تصمیم گرفته‌اند آقای دیتریچسون را بکشند، والتر آرزو می‌کنـد کـه کاش شـراب قرمز برای جشن گرفتن داشـتند تا فضایی رومانتیک تر خلق شـود، اما فیلیس بـا گفتن این که بربن هم خوب اسـت، او را دسـت به سـر 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 آشـکارا به نیت سواسـتفاده اسـت. صـدای الحاقـی در فیلم نوار بسـیار رایج اسـت(وایدلر در سانست بولوار هم از همین فرایند استفاده کرده) و در راستای استفاده‌ی کِین از راویِ اول شخص است. در فلش‌بک، صدای مبهمِ والتر تماشاچی‌ها را در تمام طول فیلم هدایت می‌کند. با نگاهی به گذشـته، او گرایـش مرگبار نفسـانی‌اش به فیلیس را می‌پذیرد و از اشـتباهی که مرتکب شده آگاه است. «من او را برای پول کشتم و برای یک زن. پول را به دست نیاوردم و زن را هم همین طور» در حالی که مستقیما به داخل داسـتان کشیده می‌شـویم، صدای الحاقی تعلیق ایجاد می‌کند و با خود فکر می‌کنیم چه اتفاقی افتاده. و البته موسیقی را فراموش نکنیم که برای سـاخت جـو فیلم ضروری اسـت. موسـیقی که به شـکلی هنرمندانه تکرار می‌شود، تماشاچی را در جریان کشف کار و بـار دیتریچسـون همراهی می‌کند. کارگردانی وایدلر بی‌عیب و نقص اسـت و بازیگرها نقش‌هایشـان را با هوشمندی و چالاکی ایفا می‌کنند. انتخاب بازیگران به محبوبیت فیلم کمک کرده، باربارا استاویک در آن زمـان، گران‌ترین هنرپیشـه‌ی زن آمریکا بود و ادوارد جی رابینسـون از زمان موفقیت سزار کوچک، یک ستاره شده بود. فرد مک‌موری در کمدی‌های سبک بیشتر معروف بود، اما نقـش والتر به او اجازه داد تا تمام قابلیت‌های هنرپیشگی‌اش را نشان دهـد. اما ایـن در واقع اجـرای پیچیده‌ی استان‌ویک است که خود را نشان می‌دهند و هنوز پس از هفتاد سـال بـه یادماندنی اسـت. وایدلر درباره‌ی او گفته: «او بهترین هنرپیشـه ی زن بود که من با او کار کردم. درباره‌ی کارش بسـیار دقیـق بود.» در آن زمان، هنرپیشـه‌های زن کمـی بودند که حاضـر بودند نقـش زن شـیطانی را بازی کنند، اما اسـتان‌ویک خطراتش را پذیرفت و فیلیس را به یک زن منفی بی‌نقص تبدل کـرد. او جـذاب، قدرتمند، وسوسـه‌انگیز است و بر شـرایط احاطه دارد. خواستن او مرگبار است. همچنین، رابطه‌ی میان والتر و کیـز(ادوارد جی رابینسـون) بنیادین و گرم‌تر از آن چیزی اسـت که در رمان بوده است. وایدلر گفته اسـت که «این داستان عاشقانه‌ی تصویر است.» هر دو مرد مکمل یکدیگر هسـتند به گونه‌ای که دو همتا را به تصویر می‌کشـند. کیز به عنـوان ناظر اخلاقی داستان عمل می‌کند، او شخصیتی است که کِین هرگز نتوانست خودش را به نوشتن از او وادارد. با این‌حال به تماشاگران اجازه می‌دهد با والتر هم‌ذات‌پنداری کنند، و یـک پایانِ تلخ نو خلـق می‌کند: او پس از اعتراف در آغوش دوستش جان می‌دهد و وداعی احساسـی از تماشاگران بدرقه‌اش می‌کند، در حالی که فیلیس تنها می‌میرد. اسـتفاده‌ی خلاقانه‌ی وایدلـر از نور، صدا، دیالوگ و اجراها موفق شـد که فیلم را به یک شاهکار هنری واقعی تبدیل کند. تمام کیفیت‌هـای سـینماگری غرامت مضاعف در خدمـت تاثیر عظیم آن بـر تاریخ فیلم اسـت: همه این صحنه‌های زیبای سیاه و سـفید را بـه خاطر دارند، ماننـد زمینه‌ی ادوارد هوپر تنها و درخشـندگی بازیگران. تکنیک‌های اسـتفاده شـده چیـزی ورای انتخاب‌های ساده‌ی زیبایی‌شناسی هستند، هر کدام قصد دارند به تماشـگر خطرهای هوی و هوس را یادآوری کنند. اهداف فیلم را می‌توان تطهیری و پاکسازی کننده دید، فیلم با بیرون کشـیدن بدترین جنبه‌های شـخصیت‌ها به ما می‌آمـوزد که در مقابل بی‌رحم‌ترین خواسته‌هایمان مقاومت کنیم.

بیلی وایلدر

نویسنده: سمیه کرمی

زندگی و کار:

بیلی وایدلر فیلم‌ساز، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه کننده، هنرمند و روزنامه‌نگارِ آمریکایِ اُتریشی‌الاصل 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 برای‌فیلم‌نامه‌نویس 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 «غرامت مضاعف» که یک فیلم نوآر بود، به شهرت کارگردانی رسید. از اواسط دهه‌ی پنجاه به بعد، بیشتر فیلم کُمدی 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 کارگردانیِ 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، مادربزرگ و پدرخوانده‌اش در اردوگاه آشویتس کُشته‌شده‌اند اما بعدها مشخص شده که مادرش در ۱۹۴۳ در plaszow به قتل رسیده و مادربزرگ و پدرخوانده‌اش در یک گِتو در سال ۱۹۴۳ درگذشته‌اند.

فعالیت در هالیوود:

وایدلر پس از ورود به هالیوود، فعالیت حرفه‌ایش را با فیلم‌نامه‌نویسی آغاز کرد اولین فیلم موفق او در هالیوود، ninotchka در سال ۱۹۳۹ بود. «غرامت مضاعف» سومین فیلمی بود که او کارگردانی کرد، یک فیم نوآر که در دو رشته‌ی بهترین کارگردانی و بهترین فلیم‌نامه نامزد اسکار شد. فیلم‌نامه به صورت اشتراکی با ریموند چندلر، نویسنده‌ی رمان‌های معمایی نوشته شده بود. فیلم نه تنها به نوعی نقطه‌ی آغاز برای فیلم نوآر 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 هرحال فیلم ساخته شد و به نوعی اولین فیلم نوار راستین در هالیوود شناخته می‌شود.

در سال ۱۹۴۵، برای فیلم «آخر هفته‌ی گُم‌شده» 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 تِم داستانی از نظر قوانین تولید مشکل داشت. درسال ۱۹۵۰، وایدلر یک فیلم نوار دیگر به نام سانست 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 فیلم‌نوآر گرفته تا کمدی کلاسیک. اما وجه مشترک تمام فیلم‌هایش، به نمایش‌درآوردن باشکوه کاراکتر از راه بازی، دیالوگ‌های متمایز و نگاهی تلخ و شیرین و گاه مردم‌گریزانه 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 گُم شده» و «ویلیام هلدن» برای «سانست بولوار» اشاره کرد.

وایدلر در فیلم‌هایش معمولا 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.

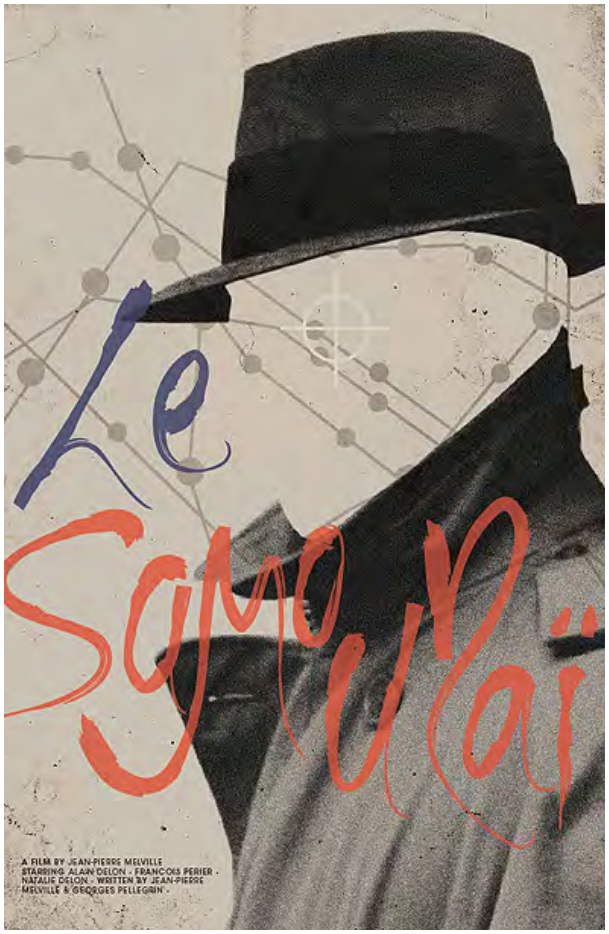
بسیاری از منتقدان آثار او را ستوده‌اند، اما برخی منتقدان مانند دیوید تامسون هیچ‌گاه کارهای او را واقعا تایید نکردند. تامسون نظر خود درباره‌ی وایدلر را به صورت خلاصه این طور گفته: «من که شک دارم». او می‌گوید درست که است که وایدلر فیلم‌های درخشانی ساخته، اما چندین فیلم ضعیف هم در کارنامه دارد و به خصوص 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 می‌شود اما بدون آسیب رساندن به او از کنارش می‌گذرد. پلیس افرادی را دستگیر می‌کند از جمله کاستلو. در کمال ناباوری زن نوازنده اظهار می‌کند او مجرم نیست و...

Le Samourai

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

قاتل پاریسی

نویسنده: مژگان شعبانی

(هیچ تنهایی بالاتر از تنهایی یک سامورایی نیست شاید تنهایی یک ببر در جنگلی بزرگ) کتاب بوشیدو.

این جمله تیتر 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 دیالوگها ودوم نورپردازی و تصویربرداری خاص است،دو ویژگی که در فیلم دیگر ملویل،(دایره سرخ-۱۹۷۰) برای هر تماشاگر خاص یا عام نمایان می شود.

این سه گانه با فیلم (یک پلیس_۱۹۷۲) که همچنین پول کثیف هم نامیده میشود تکمیل میشود. (دایره سرخ) محتوایی‌ترین و(سامورایی) فرمالیستی‌ترین فیلم ملویل به شمار می‌روند. فیلمنامه مینی‌مال سامورایی محصول یک فرآیند فرمی است،یعنی ساختاری که از مجموعه ای عناصر و نسبت میان آنهاشکل 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 اسطوره‌سازی می‌زندو به طور مداوم به این ساختار شکل می دهد.در سراسر فیلم نیز دیالوگ‌ها به شکلی مینی‌مالیستی به حداقل رسیده‌اند و اصولا دیالوگ‌ها زمانی مطرح می‌شوند که ضرورت داشته باشد.اولین کلمه در دقیقه ۱۰ فیلم از زبان جین(ناتالی دلون)شنیده می شود. همچنین سکانسی 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 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 وموسیقی متن فیلم (فرانسیس دی روباکس)، لحن افسرده و فضای تاریک راهر 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 وکنتراست بالا ترکیب شده است اثری محزون به فضای خانه می دهد،صدای بوق ماشین ها، صدای باران بر شیشه ها، همهمه 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 بااعتقاد به شکست ناپذیربودن وگفتن جمله ی(من هرگز نمی بازم،هرگز) صحه

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 می‌کند. 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 وبی روح کاستلو در کنار او به روشنی نمایان می کند که اوتنها 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 می‌آید که هم پلیس و هم گروه گانگسترها در یک زمان به دنبال او می‌گردند. دو سکانس تعقیب و گریز در فیلم نیزهوشمندانه و تیز بینانه پرداخت شده، تعلیق وکشش 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 ایستگاهای

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

و در لحظاتــی بیننده بــه صورت ذهنی با جف یکی می شود. از دیگر تمهیدات برای ایجاد همذات پنداری اســتفاده از نماهای لانگ شــات به ویــژه در نماهــای تعقیب گریز است.

کاستلو به رســتورانی که زن نوازنده آنجا اســت بر مــی گردد.حالا شــاهدش رو به روی او نشســته و از او میخواهــد کــه از آنجا برود،کاستلو اســلحه اش را به سمت او نشــانه می گیرد اما زن خونســردانه او را نــگاه می کند، صدای شــلیک می آید، اما خــودش نقش زمین می شــود،پلیس این بار ســریعتر ازاو عمل می کند.هنگام وارسی کردن جسد با خالی دیدین خشاب اســلحه کاســتلو نه تنها کاراکترهای فیلم که تماشــاگران نیز رو دســت می خورند. هاراگیری به روش مدرن،نشــات گرفته از هوش سرشــار ملویــل و درک عمیق او از معانی و عرفان شــرق دور اســت. سکانس پایانی فیلم جزو برترین حســن ختام های تاریخ سینماست، که بارها در آثار مختلف سینمایی تکرار شده و ژان پیر ملویل را به عنوان یک کارگردان مولف برای همیشــه در حافظه سینما ثبت کرده است. در یک مصاحبــه با روی نوگــرا(Rui Nogueira) ملویل مشخص کرد که ورژن دیگری برای صحنه کشــته شــدن جف در نظر داشته است.علت عوض شدن آن صحنه به حالت فعلی زمانــی رخ داد که او فهمید از دلون در یک فیلم دیگربرداشــت 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 ســت ، مرگ کاســتلو زمانی فرا می‌رســد که از پرنده دل می‌کند. گربه ی ری ون در فیلم (This gun for hire)ســاخته ی (فرانک تاتل، ۱۹۴۲) نوشــته ی گراهام گرین در ۱۹۳۶ و گلــدان ژان رنــو در فیلم (-leon The Professional) ســاخته ی (لــوک بسون،۱۹۹۴)و پرنده ی جف در این فیلم در واقع تنها بخش دســت نخورده ی نهاد یک قاتل خونســرد، که هنــوز با طبیعت مانوس اســت، پرنــده ای کــه گویا خود جف اســت ، در فیلم بــه اوکمک می کند تا متوجه خطرات اطرافش شــود.فیلمنامه ی ســامورایی را ملویــل و جــرج پلگرین بــا اقتباســی از کتــاب (The Ronnin) اثر جوآن مــک لئود به نــگارش درآورده انــد. الگوی پیــش برنــده ی پیرنگ فیلم تعقیب و گریز اســت کــه تحت تاثیر فیلم M ســاخته فریتــز لانگ (۱۹۳۱) اســت.

مرگ با دستکش سفید

نویسنده: دیوید تامسن
مترجم: سمیه کرمی

لحن و شیوه در «ساموراییِ» 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 گوش‌به زنگ‌تر می‌شویم، به وادی رویا و شعر می‌لغزد. پس خونسردیِ سخت بی‌رحمانه‌ی جِف کاستلوی آلنِ دلون، وقتی برای آدم‌کُشی دست‌کش سفید به دست می‌کند و اعلام می‌کند که برای او «نظم و ترتیب» تنها یک «عادت» است، خلق و خویی بی شرمانه دارد. فیلم شایسته‌ی یک لحظه، یک شات از او تنها در اتاقش است، هنگامی که نواریستِ خونسرد ناگهان بی‌دلیل به قهقه می‌افتد. آن‌جا که او را بی‌حرکت می‌بینیم که چون یک جسدِ 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 آدم‌کُش‌های حرفه‌ایِ تنهای سینما است، میان خونسردیِ خواب‌گردِ 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: یهودیِ فرانسوی که نام واقعی خودش (گرامبَچ)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 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 شعف 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 خاموشِ احساساتِ وابسته، اتاق خودش را برای مَلویل آشکار می‌کند که تنها قطعه‌ی تزیینی آن و نشان ایمانش یک شمشیر سامورایی است.

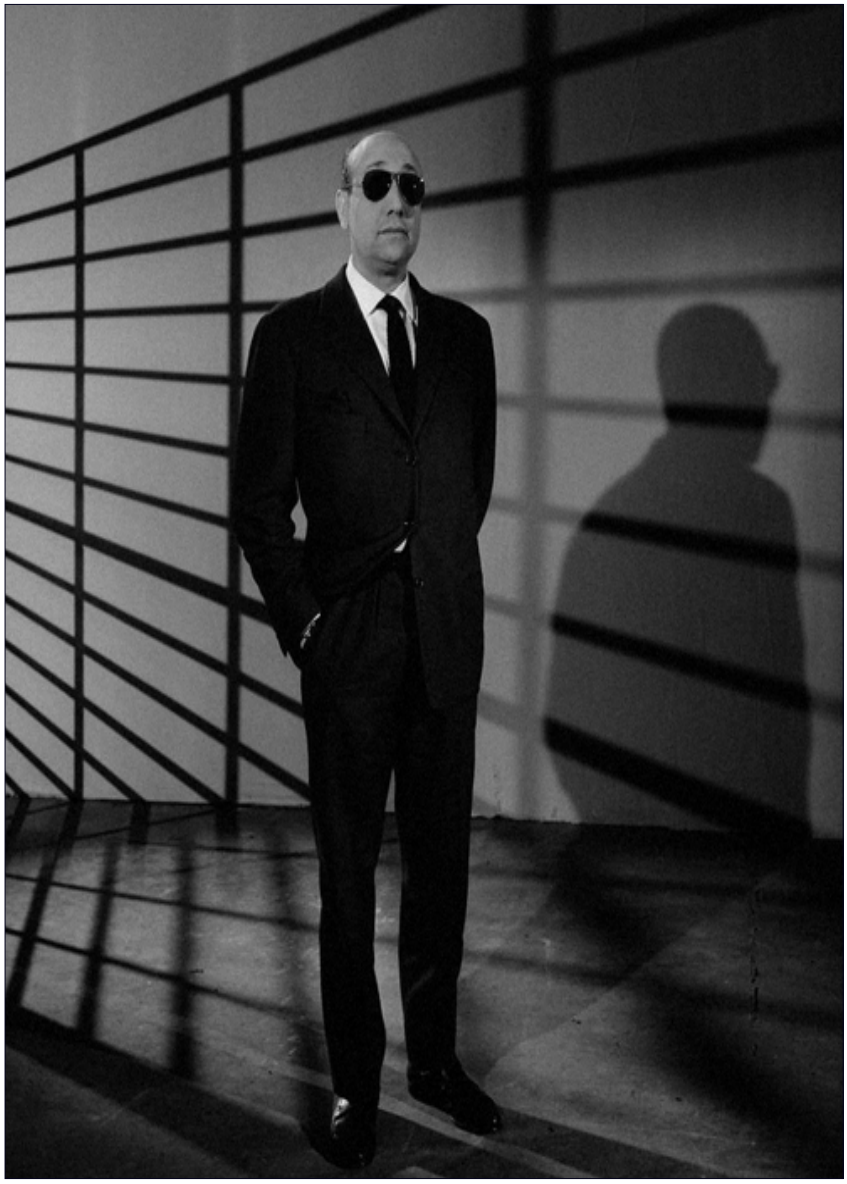
این یک سنت جاافتاده‌ی فرانسوی است که از چیزهای روزمره، از معمولی بودنِ مه آلودِ حومه‌ی شهر، فیلم‌برداری کند و آن را شاعرانه سازد، این موتیفی است که از لویس فیولید و ژان ویگو از طریق مارسل کرنه و کاکتو به ملویل، جرج فرانژو و ژان لوک گدار رسیده. فضای حاکم به ما این آگاهی را می دهد که بدانیم در شهری بسیار 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 آسمانِ حزین جمع شده‌اند، سگ‌ها پارس می‌کنَند و مکانیک هرگز صحبت نمی‌کند. این رفتار پنهان‌کارانه با مکان در فیلم‌های اول ملویل آشکار بود (در «سکوت دریا» Le silence de la mer و همین‌طور دربزرگ‌ترین فیلم کاکتو به نام بچه‌های هولناک Les enfants terrible(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 ساکنِ عکاسیِ کلاسیک شده است. و سکون در این فیلَم همه‌چیز است، درست مثل قهرمانش که می‌خواهد استخری باشد که هیچ موجی بر سطحش نمی‌افتد. وقتی از ملویل خواسته شد تا درباره‌ی جدایی غریبِ 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 دامن‌کوتاه 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 دقیقا 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) انتقـاد کرده‌اند که سـامورایی به شـکلی تقریبا کمـدی از واقعیت فرانسـوی جدا شـده. ملویل ممکـن بود بپرسـد : «چرا که نـه؟» وقتـی آن آزادی به مـا زمانی می‌دهد تا در رویا غرق شـویم و بسـیاری ایده‌هـای گوناگون را جذب کنیم که تنها در یک ادعای سـاده وجـود دارند: «آلن دلون در سـامورایی جف کاسـتلو است»

اول دلون را در نظر بگیرید: فرشته‌ی مرموز فیلم‌های فرانسوی، در سـال ۱۹۶۷ تنها سی و دو سال دارد و کمابیش زنانه است. چنان معصوم و صمیمی است که نمی‌توان او را مرگ‌بـار یا قـوی تصور کرد. و در آن زمان به دنیای واقعی زیرزمینی فرانسه هم نزدیـک بود: در سـال‌های بلافاصله پس از سـامورایی بود که دلون و زن سـابقش ناتالی(معشـوقه‌ی نامطمئنـش در فیلم، کـه مثل خواهـرش به نظر می‌رسـد) در شـایعه‌های واقعی در ارتباط با حلقه‌های جنایـی سـر زبان‌ها افتادنـد.(و فراموش نکنیـد هنگامی که سـامورایی در آمریکا اکران شد، پس از حسی که پدرخوانده در سال ۱۹۷۲ برانگیخته بود، عنوان فیلم به The Godson تغییر کـرد!) دلون آن‌قدر که حضور شـگفت‌آوری دارد، هنرپیشه‌ی خوبی نیست (تعجبی ندارد که وحشت کرد وقتی دریافت بیشـترین چیزی که ملویل می‌خواهد، رضایت اوبه این اسـت که از او عکس بگیرند). دربـاره‌ی «جف» موضوع این اسـت که او آمریکایی است، اما قدری آینده‌گرایانه و گزنده، همچنین نامی است کـه رابرت میت‌چـام در out of the past دارد. دربـاره‌ی «کاسـتلو»، قطعا می‌تواند ارجاعی به فرانک کاستلو، گانگستر واقعی باشد. و بعد سـامورایی است، کلمه‌ای که در سال ۱۹۶۰ چیزی ورای نوین و غریب بود، و نویدی برای دیده شدن حس و حال آمریکایی از پشـت عینکِ مراسـم ژاپنی.

سامورایی چیست؟ وقتی یک کلاه فدورا به شکنندگی شیشه به سر دارد و یک بارانیِ بسـیار کمرنگ که می‌شد حجاریِ دستَ برانکوزی باشـد؟ او نفرین شده. او نمادی خارج از زمان خویش است. او یک آدم‌کُش اجیر است، با این حال آخرین نشان افتخار در دنیای ژنده‌ی مصالحه اسـت. او مردی اسـت که به تنظیمات مختصر در سایه‌ای که لبه‌ی کلاهش می‌انـدازد اعتقاد دارد، کـه از همواری‌ای که بـا آن می‌تواند یک خط را به حد اعلا برسـاند به وجد می‌آید و در اشـتیاق آخرین سـوگواریِ دلنشینِ برس‌ها بر سـنجِ یک طبل‌نواز است. ذاتَ او در زمان‌بندی، ژسـت و نگاه است. و به روحیه‌ی جاودانیِ شـاعر آن‌قـدر نزدیک اسـت که، برای مَثـال اورفئـوس کاکتو. پیش‌تر مقایسه‌ای انجام دادم با نقطه پوچ جـان بورمـن و لی مارویـن. فکر می‌کنم این مهم اسـت. نزدیک به چهل سال پس از سـاخت این دو فیلـم، فیلم‌های جنایی چنان دستخوش شعله‌های تیره‌ی مبالغه و ایجاد سبک شـده‌اند و در حد خشونتِ وحشتناک و حس‌ناشـدنی پایین آمده‌اند کـه آن دو فیلم در فرهنـگ محلی خود ممکن اسـت اتروسـکان یا یونانی به نظر بیاینـد. و این تاثیر بیشـتر بـه این دلیل است که دو کارگردان چنان ایمان راسخی به چشم‌اندازِ رویایی فیلم داشتند و چنان احترامی برایِ شرافت یا پشتکار قائل بودند که می‌توانسـتند کاری کنند زندگی یک جنایتکار قهرمانانه به نظر بیاید. ماروین در نقطه پوچ و دلون در سـامورایی، نیروهای قویِ سـینمایی هسـتند که به سختی در آن مَـکان حضـور دارند و یـا در تعاریف رئالیسـتی و ادبـی باور کردنی نیسـتند. امـا بعد دقـت کنید که در دوسـوگرایی چه غنی هسـتند و از طریـق رویا و فیلم چقـدر دربـاره‌ی نیاز ما بـه تجربه کردن زندگی دیگران می‌گویند(زندگی جنایی).

خط داستانی سامورایی پیچیده و در عین حال ساده اسـت و کاملا قابل پیش‌بینی. جف لعنت شده. درسـت مثل ما،او هم از خودش می‌پرسـد چرا نوازنـده‌ی پیانوی کلوپ شبانه(کتی روزیر) او را لو نمی‌دهد، چـون آن زن او را در حیـنِ ارتکابِ 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 اسـت. و او را قبلا انتخاب کرده، وقتی که دو ماشین کنار هم پشت چراغ قرمز متوقف شـده بودند. آن نوازنـده‌ی پیانو یک نماد (سیاه، اما سفید پوشـیده، سیاه پوشیده، اما روی صندلی سفید نشسته) از فرشته‌ی مرگ (ماریا کاسـارس) در اورفئوس است. اما در عمل این «معامله» به جف شـرافت می‌بخشـد و او را می‌رهاند. مهم نیسـت که داستان سـبُک و بی‌انگیزه است. فیلم را می‌تـوان بارهـا و بارهـا دید، درسـت مثـل موسـیقی، زیـرا پیکربندی‌هایـش چنان اسـرارآمیز و در تضاد با تجربه‌های روزمـره‌ی زندگـی اسـت. همـه چیز در بازی و یا قطعیت اسـت. حـال که دوباره سامورایی را نگاه می‌کنم، شبیه به فیلمی از دورانی قدیم‌تر به نظر می‌رسـد، فیلمی که در زمانی سـاخته شـده که فیلم‌های بـزرگ ضـروری(و معمولی) بودنـد، زیرا آن‌ها نشـان‌دهنده و به کمال رسـاننده‌ی ماهیتِ این رسـانه هسـتند. حالا که این رسـانه در ویرانـی و هـرج و مرج اسـت، سـامورایی انتزاعی بـه نظر می‌رسـد، با این‌حال چون باسـیلیکا در شـهر اسیسی زیبا و ارزشـمند برای مطالعه است. آن‌چه پـر اوهام بـه نظر می‌رسـید، به درسـی جاودانه و درخشـان در این زمینه تبدیل شـده که مردها هنگامی که باور داشتند، منش مهم اسـت، چگونه رفتار می‌کردند.



ژان پیر ملویل

نویسنده: مژگان شعبانی

ژان پیرملویل (Jean-Pierre Melville)با نام اصلی ژان پیر گروموباخ ، 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 خانگی۱۶ 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. ملویلعاشق 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 را در فیلم(از نفس افتاده) اثر ژان لوک گدار که از آغازگران 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 دادکه بهترین قسمت های هر برداشت رابه 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 پربارتر شدن این نوع فیلم ها شدو وجوهی پنهان ازآن را آشکار کرد وکارگردانان بسیاری از وی تاثیر پذیرفتند.

ژان پیر ملویل، یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان مولف در سینمای فرانسه به حساب می‌آید که بیش از هر چیزی به خاطر خلق تبهکارانی دوست‌داشتنی و جذاب معروف است که حس همدلی مخاطب را نسبت به آنان برمی‌انگیزد. در آثار او، تبهکاران افرادی کمال‌گرا و حرفه‌ای‌اند که بیش از هر چیزی بر تنهایی خود پایبند هستند، به کارشان ایمان دارند و از مرگ نمی‌هراسند. ملویل با تاکید بر همین سه ویژگی تنهایی، کمال گرایی و مرگ به ضدقهرمان‌های آثارش جنبه اسطوره‌ای می‌بخشد و از زندگی غمبار آنها حماسه‌ای شاعرانه و باشکوه می‌سازد. تنها فیلم کوتاهش ،(۲۴ ساعت از زندگی یک دلقک) 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

به ورکور است. ملویل برای اثبات وفاداری به اصل و علایق شخصی ،محل فیلم‌برداری را خانه واقعی ورکـور قرار داد،که به یکی از فیلم‌های بسـیار خوب سینمای فرانسه در سـال‌های پـس از جنگ تبدیل شـد. ملویل سینماگری است که همواره سکوت و خلوت فرانسـوی‌ها را به تصویر کشیده اسـت. (شـخصیت‌های او یا در مکان‌های خالی از سـکنه به سر می‌برند یا در گوشه کنـار و بیـرون از شـهر) دنیـای ملویل، دنیای سـکوت و تنهایی اسـت، خاموشی شخصیت پیرمرد و دختر در فیلم (سکوت دریـا-۱۹۴۹)، سـکانس آغازیـن فیلـم (کلاه-۱۹۶۲) بـا ورود (سـرژ رژیانی) در مکانی خلوت و پر از سکوت، شکوه آغازین فیلم (دایره سـرخ-۱۹۷۰)و یا اولین نمای فیلم (سـامورایی-۱۹۶۷) بـا تصویری از (جف کاسـتلو)در اتـاق‌اش، از نمونه‌های این مورد هسـتند. ملویل بـه مانند دیگر سینماگران فرانسـوی (ژاک تاتی) و (ژان لوک گدار)از فیلمسازانی است که چهره‌ای جدید از جامعه مدرن را به تصویر کشیده اسـت. با نگاهی بـه آثار ملویـل، از فیلم (سکوت دریا) و بعد از آن، رفته رفته شاهد تغییر و دگرگونی در آثارش هستیم که به لحاظ داسـتان، فضا و مکان و تکنیک‌های سـینمایی رو به‌تغییـر هسـتند. جامعه و افراد در دنیـای ملویل، سـیر متغیری را می‌گذراننـد و هـر چه به جلـو می‌روند، جامعه مدرن تر می‌شـود. سال‌ها پیش از ساخته شـدن فیلم های نیویورکی توسط وودی آلـن و اسکورسـیزی، ملویـل(دو مرد در منهتن -۱۹۵۹)را در گرامیداشـت محلهٔ منهتن نیویورک جلوی دوربین برد و حال و هوای شـبانهٔ آن را با شـیفتگی و ستایش‌به تصویر کشـید؛ همراه با نوای جـاز، نمـای آسـمان‌خراش‌ها و پل‌ها از زوایای گوناگون، کافه‌ها، دیسـکوهای زیر زمینی، نئون‌هـای تبلیغاتی و... همه فیلم بهانه‌ای اسـت برای پرسه در گوشه و کنار شـهر. کاراگاهان خصوصی و هفت‌تیر در فیلم‌های پلیسـی، این بار جای خود را به خبرنگاران و دوربین عکاسی داده‌اند.در این میان یکی از خالص ترین و ملویلی ترین آثـار او (نفـس دوباره-۱۹۶۶) اسـت که شـاهد ظهور و پایان یک قهرمان هستیم. فیلم ارتش سایه ها-۱۹۶۹ از واپسین فیلم های موج نو فرانسـه به حسـاب می آید. کـودکان وحشـت – ۱۹۵۰، وقتـی این نامـه را بخوانـی – ۱۹۵۳،لئـون مـورن کشـیش-۱۹۶۱ ، ارشـد خانواده فرشـو-۱۹۶۳ و یـک پلیـس-۱۹۷۲ نیـز از دیگـر آثـار وی هسـتند.در ۱۹۶۳ برای سـیزدهمین دوره فسـتیوال بین المللی فیلـم برلین به عنـوان داور دعوت شـد.

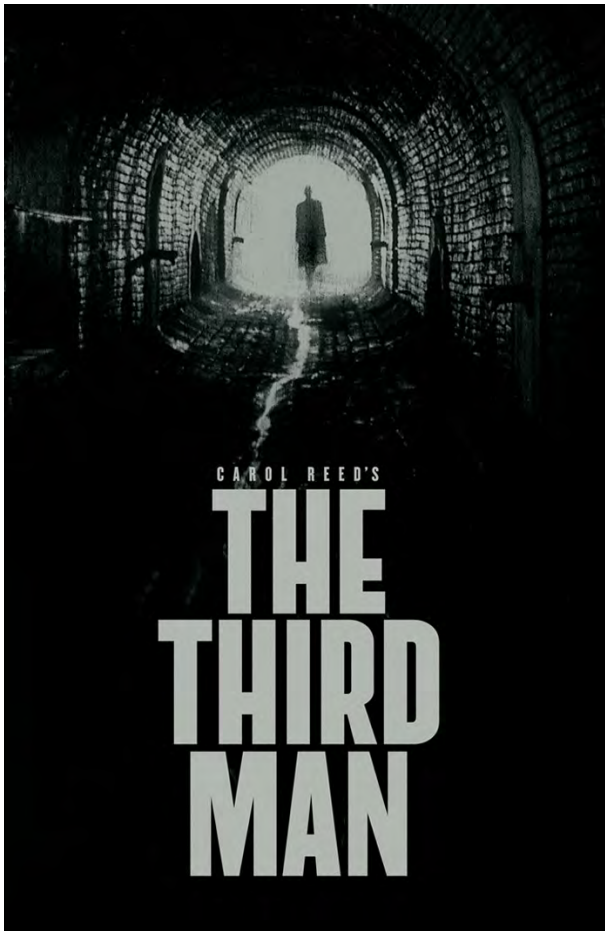
منابع:

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 سومی 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
Music By:	Anton Karas
Cinematography:	Robert Krasker
Editing By:	Oswald Hafenrichter
Release Dates:	2 September 1949
Running Time:	104 minutes
Country:	United Kingdom
Language:	English

رستگاری در فاضلاب

نویسنده: محمدرضا برادری

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 اوخر 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 سازندگانش 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 عموما برای تعریف نوآر به سراغ سینمای آمریکای اوایل دهه ۴۰ می روند و ریشه ها را در آنجا جست جو می کنند، نمونه های فرانسوی و انگلیسی آن تاثیر بسزایی در ساخته شدن این تعریف دارند. سینمای انگلستان که استعدادهای 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 به نوعی اعتراض او به سینمای احساسات زده، ناپخته و عوامانه کشورش و بخشی از هالیوود بود که آذارش 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 کارگردانِ فیلم، کارول رید است که داستان را در چنین قالبی می ریزد. مرد سوم داستان هالی مارتینز نویسنده وسترن های دست چندم 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 طرزی جالب و محسوس

فضای یک داســتان جنایی-معمایی را در لباسی نامتقارن و اکسپرسیونیستی ریخته اســت. او با این کار نــه تنها به خط روایی داســتان تاکیدی پر رنگ بخشــیده بلکه زیرکانه تعلیق را درکنار داســتان، با سبک بصری فیلم ترکیب کرده اســت. پله های مارپیچ پی در پی و قاب های کج شــده به خوبی بیانگر این موضوعند. در نورپردازی شــدید و اغراق شده فیلم (حتی در صحنه هــای فاضلاب) مــی توان نمود ســبک و استایل انتخاب شده کارگردان را به خوبی دید. فضایی که رید در فیلم خود ترســیم می کند شــخصیت ها را به مراتب بیشتر از داســتان به دنیایی که در آن به سر می برنــد ارتباط می دهد. در نمونه های دیگر ژانر به خوبی می توان دید که فضای سیاه و اغراق شــده (که بیشــتر بــا نورپردازی پرداخــت می شــود) خود به شــخصیتی حاضر در صحنه بدل شــده و جدای همه عواملی کــه بر خط داســتانی اثر گذارند، از مهمتریــن عوامــل پیشــبرد داســتان می شــود. در مرد ســوم این فضاسازی به شــکل بی نظیری با فیلمنامــه در تعامل است و باعث می شود برای صحبت کردن از ژانر، نمونه بهتر آوردن سخت باشد.

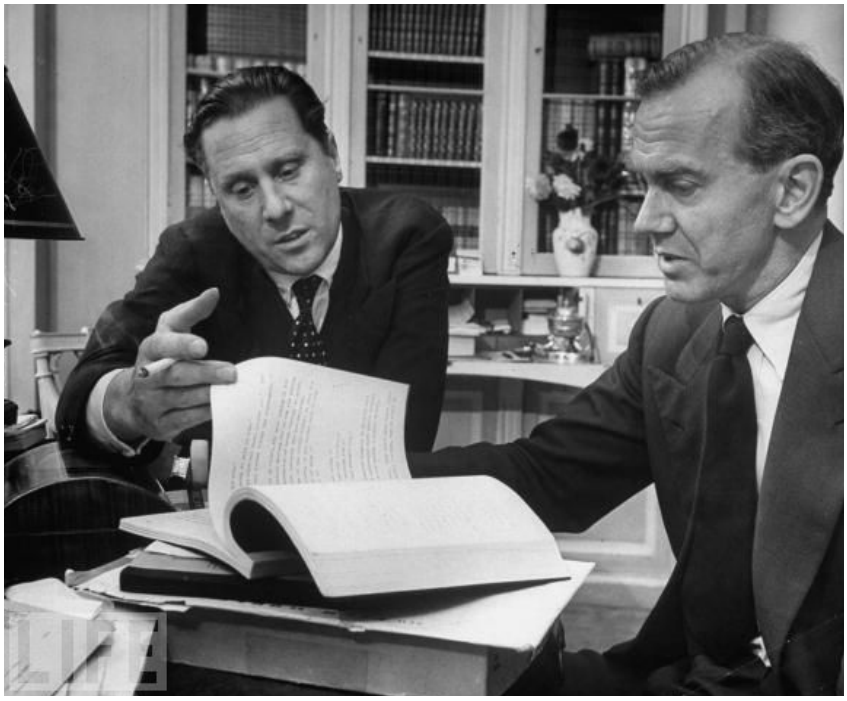
در کنــار این ادله موســیقی فیلــم و نوع شخصیت پردازی قهرمان داستان به گونه ایســت که کمی مــا را در ماهیت نوآر آن به شــک می اندازد. قهرمان داستان هالی مارتینز شخصی به شدت منفعل است که در گوشــه گوشه فیلم توسط افراد مختلف به بازی گرفته می شــود. رفتار کلی او نیز گرچه ســعی در پوشــش آن دارد همیشه آمیختــه بــا نوعی بلاهــت اســت. از گاز گرفته شدن توسط طوطی گرفته تا مشت خوردن از زیردســت کالووی و تمسخر او توســط حضاری که بــرای صحبت درباره کتاب هایش جمع شــده انــد. او حتی تا حدی خود به بی استعدادیش اذعان دارد. کاراکتــر او باعث می شــود توجه مخاطب بیشــتر به ضد قهرمان داستان هری لایم جذب شده که شــخصیتی کاریزماتیک و اغواگر دارد و مرد عمل است. این نوع نگاه بــه قهرمان در کنار موســیقی فیلم که به شدت بازیگوشــانه و طعنه آمیز می نماید باعث می شــود فیلم در ژانــری که حتی نماینده آن اســت نمونه ای خاص باشــد. گراهــام گیریــن خــود در مصاحبه های

مختلف به تأثیــر کارول رید بر روی دیگر عوامل فیلم و توان او در مدیریت هنری اثر اشــاره کرده است. این رید بود که گرین و تهیه کنند فیلم دیوید سلزنیک را راضی به تغییر پایان فیلمنامه کرد. او پایان شــاد و احساســی فیلمنامه را که شاید برای رمان بــه خوبی عمل می کــرد، برای فیلم با آن عالم پر از دوگانگی و ســیاه نمی پسندید. آنا اشمیت و هالی مارتینز در اصل قرار بود به یکدیگر برســند و فیلــم با آنا در آغوش هری تمام شود. رید پایان فیلم را بر خلاف ریتم تند اصلی، یک برداشت بلند در نظر گرفــت که هالی کنار جــاده به یک گاری تکیه داده و منتظر رســیدن آناست. آنا با بی تفاوتی بعد از رســیدن به هالی از کنار او می گذرد. آنا که گرفتار عشقی نافرجام بــه هری بوده و اکنون او را به خاطر هالی از دســت داده اســت، چگونه می تواند به او بپیوندد باشــد؟ این سوالی است که رید جــواب آن را می دانســت وبیش از آن که گرفتار زیاده گویی شــود، شــفاف تصویر کرده است.

فیلــم نوآر با توجه بــه نمونه های مهم آن در تاریخ ســینما مثل مخمصه (The Big Heat) و غرامت مضاعف به شــدت وابسته به ســبک بصری اســت که کارگــردان و فیلمبردار فیلم در آن نقش کلیدی دارند.

استایل کارول رید در ترکیب با قاب بندی و نورپــردازی دقیــق کراســکر، از معماری باروک شــهر وین استفاده ای کارآمد کرده و نماهایــی دراماتیک از تقابل خیر و شــر می ســازد. مجسمه های فرشتگان کوچک در کنار نماهای شــیاطین و شمایل خشن در صحنه های پایانی فیلم به خوبی نشانگر این ویژگی هســتند. برداشت کارگردان در مرحله تجســم فیلــم فضایی کنایــه آمیز، بدبینانه و در عین حال پر کشش است. رید در مرد ســوم 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 انســجامی باور نکردنی برخوردار اســت. این فیلم در حالی که به تنهایی می تواند شناســنامه ای برای ژانر نوآر باشد، به گونه ای خاص از گنجیدن در شاخصه های اصلی آن می گریزد و شاید رمز کنجکاوری برانگیزی که آن را تا امروز زنده نگه داشته است همین باشــد. مرد سوم از فیلم هایی اســت که بعد از پایانشــان نیــز به زندگی در ذهــن مخاطب خــود ادامه می دهند. با اینکه بعد از بارها تماشــای فیلم مرد سوم را شناخته اید ممکن است از خود بپرسید، مرد ســوم واقعی کیست؟ با توجه به هویت مرموز اثر، شــاید جواب خودِ فیلم باشــد.



مرد سوم: دَرکِ گرین

نویسنده: فیلیپ کِر
مترجم: محمدرضا برادری

در مرد سوم هالی مارتینز الکلی اهل آمریکا، نویسنده رمان های کوتاه عامه پسند (بچه اوکلاهاما، 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 فیلبی 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 فرانسیس 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 رمانی 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 زیتر شنیدنی آنتون کاراس است که فیلم را به یاد ماندنی کرده، ولی بار سنگین تر داستانی گرین ما را به تلاطم وا 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.»

بعـد به مردمی که مثل نقطه های سـیاه مگـس مانند زیر چرخ فلـک راه می روند اشـاره می کند. « واقعا دلت می سوزه اگه مثلا یکـی از این نقطه ها برای همیشـه از حرکت بایسـته؟اگه مـن بابت متوقف کردن هرکدام از این نقطه ها به تو بیست هـزار دلار بدم، یعنـی واقعا بهـم میگی پولتـو برای خـودت نگـه دار، پیرمرد ؟» در قلب جنگی که میلیون ها نقطه دیگر را از بین برده اسـت و نیروی هوایی لنکستر و بی-۱۷ های آمریکایی هر شـب بر فراز شـهرهای هامبورگ، برلین، مونیخ و البته ویـن پرواز می کننـد، گرین حق قضاوت کـردن جنایـات هری را در مـا به چالش مـی کشـد. خلبانـان ایـن هواپیماهـا و سـربازان آن هم بیشـتر از هری قربانیان خـود را ندیده اند (خیلـی از این قربانیان احتمـالا حتما مانند کودکان بیمارسـتان عمومی وین هستند که کالوی برای نشان دادن فسـاد هری و شـوک وارد کردن به هالـی، او را به آنجا می بـرد). گرین از ما می پرسـد، چقدر کار هری مـی تواند از لحاظ اخلاقی شـنیع باشـد در حالی که افـرادی ماننـد چرچیل و آرتـور هریس به تازگی دسـتور بمباران گسـترده شهر «درزدن» آلمان را داده اند، بطوریکه انگار نه انـگار آمریکا به تازگی فاجعه ای بزرگ در هیروشـیما و ناکازاکی رقم زده اسـت. هـری می گویـد « اونا برنامه پنج سـاله خودشـون رو دارن، منم بـرای خودمو.». البته هری درست می گوید. منظور من هم از ریاکاری اخلاقی همین است. فرق کاری که او مـی کند با کار آنها چیسـت؟ تنها کسی که این مسأله را درک می کند آنای ماتم زده است، چون او نیز ماجرایی چنین داشته. او یک دورگه آلمانی- چکسلواک و دختر یک جنایتکار نازی جنگ اسـت که وانمود می کند اتریشی است. آنا می داند که سرنوشـت او در دستان یکی از قدرت های اشغال کننده شهر وین یعنی روسیه اسـت. او نیز یـک نقطه منتظـر از توقف ایستادن است و خود این را خوب می داند. آنا قطعا یک واقعگراسـت. 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 شناسـد چه کسی حق دارد هری را قضاوت کند؟ قطعا نه یک افسـر انگلیسی و البته نـه، احمقی مانند هالـی مارتینز. اشتباه نکنید؛ گرچه هالی مارتینز قهرمان فیلم اسـت ولی به قطع یقین یک احمق اسـت. در چشـمان سـختگیرتر کالوی و آنا می توانیم احسـاس حقـارت فیلمنامه نویس را نسـبت بـه قهرمان اسـفبارش مشـاهده کنیـم. این را در هـر کاری که هالـی نگون بخت انجام می دهد می توان دید. در مست کردن ها و به زمین خوردن هایـش (اگر الدن پایـل را بتوان در رمان دیگـر گرین، آمریکایی آرام نامید، از هالی مارتینز باید به عنوان آمریکایی دست و پا چلفتی یاد کرد)، در رفته رفته کم شـدن مخاطبینش در جلسـه سـخنرانی درباره کتاب و سـر رفتن حوصله همه؛ وقتی که طوطی گازش می گیـرد و از همه مهمتر وقتی که حتی نمی تواند خود را وادار کند که به زن اول داستان ابراز علاقه کند. تنها کسـی که به نظر می رسد به هالی علاقه نشان می دهد کسی است که او را با مشت نقش زمین می کند؛ سرجوخه پاین. البته حتی او نیز در داسـتان قرار گرفته اسـت کـه به ما نشـان دهـد هالـی چیزی جز یک نویسنده دسـت چندم نیست. او می گویـد « من وسـترن های خوبو دوسـت دارم؛ هر وقت دوسـت داری برای خوندن برشون میداری و زود میذاری سر جاش.» حس تحسـین و بزرگداشـتی کـه گرین نسـبت به شـخصیت 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 نقـش های هالی و هـری را بازی کنند.). در اسـناد تاریخی یاد شـده که جاسوس روس، کیـم فیلبـی (که به شـدت مورد علاقه گرین بود) الگوی هری لایم فریبکار اسـت. درباره این مسئله زیاد نوشته شده و من قصد ندارم دوباره به آن اشـاره کنم. بـا ایـن حـال تا کنون مشـخص نشـده 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 شـخصی واقعی برداشـت شده؟ مایکل شلدن در بیوگرافی عالی خود درباره گرین به اسـم «مرد درون» حدسی قوی راجب سـاخته شدن کاراکتر هالی بر اساس پیتر اسـمالت خبرنـگار می زند. اسـمالت هم ماننـد گرین مدتی در ویـن زندگی کرده بـود و همچنیـن فیلبـی را از قبل جنگ می شـناخته. قطعا این اسـمالت بوده که گرین را در جریان داستانِ دار و دسته ای که در زمان جنگ، در وینِ به وسـیله راه فاضلاب داروی قاچاق جابه جا می کردند قرار داده اسـت. ولی با ایـن حال من در مورد حدس شلدن قانع نشدم. اسمالت به هیـچ وجه یک احمق نبـود. حتی ممکن اسـت مدتی جاسوس روسیه بوده باشد. با ایـن حدس که گرین کاراکتـر هالی را بر اساس یکی از آشـنایان فیلبی به نام تیم میلن در مدرسـه وسـتمایر نوشـته است نیـز مخالفم. خیر. این شـمایل آمریکایی دسـت و پـا چلفتی خیلـی آگاهانـه تر، تنفربرانگیز تر و مشخص تر از آن است که بر اسـاس یک انگلیسی نوشته شده باشد. همانطـور که خود شـلدن هم یـاد آوری مـی کنـد، «رد پای گرین همیشـه 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 اسپکتیتور منتقـد بـود. فیلم هـا و موزیـکال های آمریکایی بد (حتی عده قلیلی فیلم خوب ماننـد تاپ هت) حس انزجار او را شـدت می بخشـیدند. او مخصوصـا از خیل فیلم هایـی که آمریـکا را به صـورت کلیتی با پرچیـن های سـفید و کیک پای سـیب ترسیم می کرد متنفر بود. به گفته شلدن « به عنوان یک نویسنده رمان که از سینما سـر در مـی آورد، خیلی محافظـه کارانه تمایل داشـت که در صـورت هالیوود تف کند.» . مقاله او راجب لوییس بی. میر (از سلاطین سینما) بشدت توهین آمیز و ضد یهـودی بود. گرین که شـخصی کینه توز بود، جریـان 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 ایـن تهیه کننـده یهودی-مجار سـاخت. اتفاقـا اسـتفاده از نوشـتن برای تسـویه حساب و توهین های مخفی در متن، جزو سـبک گرین به حسـاب می آمـد. جالب اینجاست که عکس العمل کوردا، پیشنهاد سـخاوتمندانه اسـتخدام او برای چندین فیلـم و در نهایت ثروتمند کـردن او بود. مأمور مخفـی از بهترین رمان های گرین نبود بـا این حال توسـط کمپانی برادران

وارنر خریداری شـد و در سـال ۱۹۴۵ به فیلم بدل شد. بعد ها گرین در نامه ای به مدیـر برنامه های خود فیلم را «آشـغال» توصیف کرد. به نظر نمی رسـد که گرین برای هیچ کدام از شکست های فیلم خود را مقصر می دانسـته ولی احساسـش در مورد تهیه کننـده و فیلمنامه نویس فیلم رابرت باکنر چیز دیگری اسـت. من حس مـی کنم گرین از باکنر یا ایده او کینه ای بـه دل گرفته بود. حداقل تـا جایی که با اسـتفاده از مرد سـوم از او انتقـام بگیرد. درست اسـت، شـواهد من برای این ادعا وابسـته به جزییات و شرایط ریز و درشت زیـادی اسـت. ولی قضـاوت با شـما. در ادامه این جزئیـات را توضیح خواهم داد. مشـهور تریـن فیلمنامـه باکنـر ژیگول احمـق آمریکایـی (Yankee Doodle Dandy-۱۹۴۲) نامزد اسکار بود که گرین از آن به عنوان یک اثر عامه پسـند بسیار بدسـاخت یاد مـی کرد (من به شـخصه فیلم را دوسـت دارم). در راسـتای منظور اصلی من، باکنر نویسـنده وسـترن های زیادی از جمله پسر اوکلاهاما، داج سیتی، ویرجینیا سیتی و رد پای سانتا فه نیز بود. کسـانی که مرد سـوم را به دقت دیده اند متوجه این نکته می شوند که بارون کورتز علاوه بر سـگ کوچک خود یک نسخه از رمان پسـر اوکلاهاما نوشته هالی مارتینز نیـز بـه همـراه دارد. بارون مـی گوید « طریقه ای که کشـش داستانتون رو حفظ می کنید فوق العادس». هالی می پرسـد « کشـش؟» (حتـی متعجب نیـز به نظر مـی رسـد). بـارون در جواب مـی گوید «تعلیق؛ آخر هر فصل آدم می مونه و حدس اینکه قهرمان می خـواد بعدا چکار کنه.» فیلمنامـه گریـن هیـچ فرصتـی را برای تمسـخر آثـار مارتینـز با تحسـین های مذبوحانه از دسـت نمی دهد و به نظر من این در مورد آثار باکنر نیز صدق می کند. شاید با تماشای فیلم، باکنر پیر بیچاره به سـختی از کوره در رفته باشد. حتی شاید می‌بایست شکایت می کرد. ولی برای خودمان هم که شده، خوشـبختانه 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 بعضا 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 سِر هربرت بیربوهم بازیگر و تهیه کننده ای شناخته شده و مادرش پنی رید از خدمتکاران سِر 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 تریلر 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 دستیاری 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 اسپکتیتور بود راجب اثر او نظر دیگری داشت. او درباره اش نوشت « رید از بسیاری کارگردانان کارکشته انگلیسی هم از سینما بیشتر سر در می آورد». گرین در باره فیلم کمدی بعدی او باغ میوه لابورنام (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 شـانس به او رو آورد و رید از آن بهترین اسـتفاده را کرد... با تماشای فیلم ممکن است فکر کنیم اصلا بازیگری وجود ندارد و همه مردم عادی هسـتند. رید در هدایت بازیگران خود یک اسـتاد است» . در سـال هـای اوایل دهه چهـل میلادی ریـد آثار خـود را با همـکاری دو فیلنامه نویس به نام های فرانک لاندر و سـیدنی گیلیـت و بـه تهیه کنندگـی ادوارد بلک می سـاخت و فیلم هایش توسـط شعبه انگلیسی کمپانی فاکس قرن بیستم اکران می شـدند. مهمترین آثار ایـن همکاری سه فیلم قطار شـبانه به مونیخ (۱۹۴۰)، آقای کیپـس (۱۹۴۱) و آقای پیت جوان (۱۹۴۲) بـود. فیلم قطار شـبانه به مونیخ او را بـا فیلم موفق کارگـردان هموطنش هیچکاک مقایسـه می کردنـد و عده نیز از آن بـه عنـوان دنباله خوبی بـرای بانو ناپدید میشود (۱۹۳۸) نام می بردند. رید متواضعانه از سینما به عنوان کاری گروهی یاد می کرد و وظیفه کارگردان را مدیریت اسـتعداد های هنری برای بهترین حالت شـکوفایی در هنگام خلق اثر می دانست. او در این دوران توانسـته بـود خود را به عنوان اسـتعداد نوظهور سینمای انگلیس به اسـتدیو ها و مردم بشناسـاند ولی این ابتـدای نمایش قدرت هنـری آثار او بود. با بالا گرفتن شعله های 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 ایـن دوران او فیلـم کوتاهی برای افزایش روحیه سـربازان سـاخت. 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 اسـکار دستاورد مستند را برای او به ارمغان آورد. ایـن فیلم تجربه نوعی نگاه مسـتند برای ریـد بود که به گفته عـده ای از منتقدین در پختگی و وسـواس شـخصیت پردازی او در آثار دیگرش بسـیار تأثیر گذاشـت. بعـد از جنـگ جهانـی بـه سـبب موفقیـت در اسـکار، از ریـد بـه عنوان توانمندتریـن کارگـردان انگلیسـی یـاد شـد و تقریبـا می توانسـت پـروژه های سـینمایی را بـه دلخـواه انتخـاب کند. استودیو ها بودجه خوبی برای ساخت آثار

او پیشـنهاد می کردند و او با داشتن توان مالی مناسـب به فیلمبرداری آثار خود در لوکیشـن های حقیقی روی آورد. چیزی کـه تا آن زمـان در سـینمای انگلیس به ندرت اتفاق می افتـاد. فیلم بعدی او مرد ناجور (۱۹۴۷) با همین دید سـاخته شد. بعد از سـاخت مـرد ناجور، در راسـتای تغییر سیاسـت های کمپانی فیلم سـازی مبنی بر کنترل و محدود کردن اختیارات کارگردان، کارول ریـد بزرگترین تصمیم دوران حرفـه ای خود یعنـی 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 نوشـت ولی کمی بعد از این همکاری کوردا تصمیم گرفت رید را با فیلمنامه نویس دیگری آشنا کند. گراهام گیرین رمان نویس کارکشته انگلیسی که پیشـتر آثار اولیه رید را ستوده بود توسط کوردا به او معرفی شـد. در این نقطه یکی از طلایی ترین همکاری های سـینما بین این سه نفر شکل گرفت. گیرین فیلمنامه بت سـقوط کـرده (۱۹۴۸) را بر اسـاس داسـتان کوتاهی از خود نوشت و رید آن را کارگردانی کرد که با تحسین مخاطبین و منتقدین همراه شد. همکاری بعدی این دو به شـناخته شده ترین فیلم کارول رید و یکی از بهترین آثار تاریخ سینما منتهی شد. مرد سـوم (۱۹۴۹) داستانی دیگر از گیرین بود که به وسیله خود او به بهترین شکل ممکن در قالب فیلمنامه ریخته شد. رید نیز فیلمنامه قـوی گیرین را غنیمت شـمرده و با دیـد سـینمایی پخته خود ادغام کرد. فیلم به یک نوآر پیشرو، بسیار صاحب سـبک و فراموش نشـدنی تبدیل شـد. درایت دیوید سلزنیک (تهیه کننده) در کنار آلکساندر کوردا آزادی عمل زیادی به کارگردان داده بـود که نتیجه ای فوق العاده گرفت. سـلزنیک ابتدا می خواست

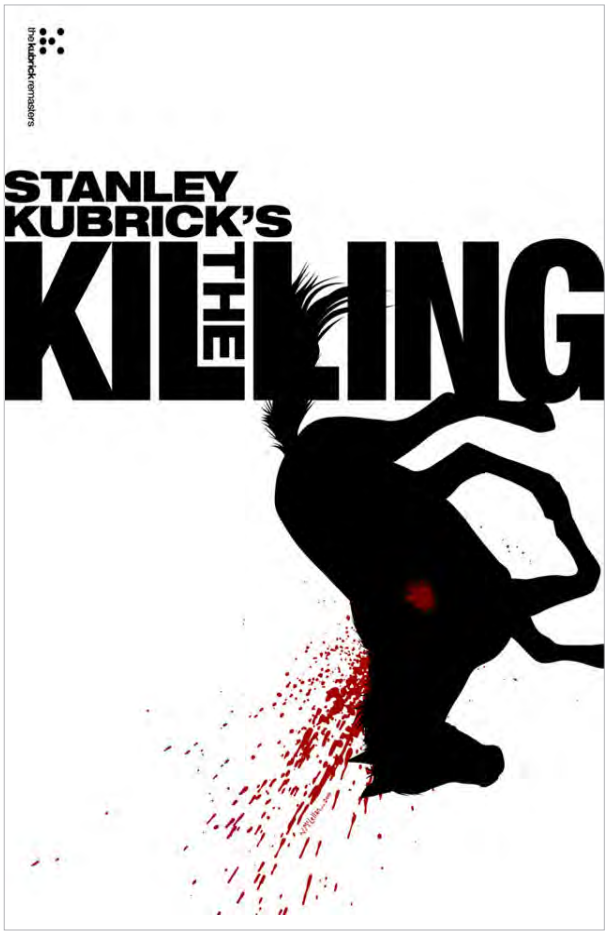
نوئل کاورد را برای نقش هری لایم برگزیند ولی بازهم مثل خیلی از تصمیمات ساخت فیلـم به انتخـاب رید احترام گذاشـت و نقش به اورسـن ولز رسید. اورسن ولز که در آن دوران برای جمع آوری بودجه برای ساخت آثار مستقل خود به بازی کردن در فیلم های اوروپایی روی آورده بود نقش را پذیرفت. در طی شـش هفته فیلمبرداری در وین رید اجرای ساز زیتر آنتون کاراس را در رسـتورانی 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». دِرک 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 پشیز (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. آلکساندر 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 بونتی (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 سیستین توسط میکل آنژ (با بازی چارلز هستون) بود و رد و پای کارول رید در هدایت قوی بازیگران و دیگر جنبه های هنری فیلم کاملا 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 تویيست 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 ازآن 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



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 بگریزند. 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
Music By:	Gerald Fried
Cinematography:	Lucien Ballard
Editing By:	Betty Steinberg
Release Dates:	May 20, 1956 (United States)
Running Time:	83 min
Country:	United States
Language:	English

قتل

نویسنده: شهرام زعفرانلو

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 ماجرایی پیچیده می‌کند تا بیشترین پولها را از آن خود کند. داستان در کل، دارای معما و مسئله‌ای رازآلود نیست. هیچ رمز پنهانی در میان نبوده و بیننده با اطلاع از فرایند داستان، تنها منتظر پایان سرنوشت هریک از دزدها 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 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

پول‌های بـادآورده، زندگـی آرمانی برای خود بسازند که از شکل و شمایل و کیفیت آن آگاهی چندانی ندارند.
اینهـا مدیـون شـخصیت‌پردازی دقیـق نویسـنده در فیلمنامـه اسـت. هـر یک از دزدان و زنـان آنها دقیقـاً آنگونه رفتار می‌کنند که بنای شـخصیتی آنها در ابتدا و اواسـط فیلم شـکل گرفته است. جانی، جسور و بی‌پروا و در عین حال نکته‌سنج و منظم، ریاسـت تیم دزدی را برعهده دارد. او تا پایان مسیر پیش می‌رود و از هرگونه خطری هم استقبال می‌کند.
رندی، پلیس بدهکاری اسـت که برای به دسـت‌آوردن پول از موقعیت خود به نحو شایسـته بهره می‌برد. اما سوءاستفاده او از قدرت تنها به همین دزدی ختم می‌شود.
اُریلـی، متصدی بـار میدان اسـب‌دوانی، با روحیـه‌ی خدمتکارانـه، در خانه نیز به همسر بیمارش رسـیدگی می‌کند و به او رسیدن به آینده‌ای بهتر را نوید می‌دهد.
جـرج پیتی، صنـدوق‌دار زمین مسـابقه، مردی بـا اعتماد بـه نفس پاییـن، مورد اغوای همسـرش واقع شـده و راز سرقت را لـو می‌دهد. همین روحیه می‌توانسـته زمینه‌های خیانت همسـرش را هم فراهم ساخته باشد.
شـری، زن زیرک پیتی، مردان را به بازی می‌گیرد تا به مطامع خود برسـد. در این میان از هیچ خیانتی نیز فروگذار نیست.
علاوه بـر این‌ها، فیلمنامه دارای انسـجام روایی و پی‌رنگ محکمی است که کوبریک با مهـارت تمام آن را از رمان فرار بی‌عیب و نقص اثر لایونـل وایت، اقتباس می‌کند. سرنوشـت تک‌تک آدمها معلوم و پرداخت می‌شـود. هیچ دیالوگ و صحنه‌ای بیهوده نیست و جایی در فیلم به کار می‌آید.

کشتن

نویسنده: دیوید ارنستین
مترجم: سمیه کرمی

کُشتن، یکی از خلاقانه‌ترین و سرگرم‌کننده‌ترین تریلرهای جنایی است که تا کنون ساخته شده، آن طور که استانلی 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 کُشتن (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 آن‌قدری 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 بازیِ فیلم‌سازیِ استودیوهای بزرگ شود. کُشتنِ 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، کُشتن، یک وعده‌ی محقق شده بود.

کُشتن که بر اساس رمانی از لیونل وایت ساخته شده، در اساس شرح ماجرایِ سرراستِ یک سرقت مسابقه‌ای است که گروهی خلافکار خرده‌پای موقتی طراحیش کرده‌اند. اما در اصل چیزی سرراست درباره‌ی شیوه‌ی کار کوبریک وجود ندارد. آن حسِ حذف کردن خونسردانه، وسواس درباره‌ی جزییات 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 حادثه‌ایِ فشرده و تند و تیز نمایان است، بازی‌هایِ هوشیارانه و درخششِ سینماتوگرافی لوسین بالارد با سایه‌روشن‌های بالا،فیلم را مهم‌تر هم جلوه داده.

خیلی از طرفداران سینما، بیشتر از یک شباهت جزیی میان «کُشتن» و فیلم کلاسیک جان هیوستون به نام the asphalt jungle (۱۹۵۰) پیدا می‌کنند، هر دو فیلم درباره‌ی دزدی هستند و در هر دو استرلینگ هِیدن 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 حسِ همدردی باشد، قضیه به این سادگی استَ 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 کُشتن 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 جزییات دخیل است، یک درگیری ظاهری در یک بار مسابقه رخ می‌دهد و به اسبی شلیک می شود تا حواسپرتی ایجاد شود و در همان حال دزدی(که یک دزد تنها انجام می‌دهد) در جریان است. به جز تحسینِ شجاعت و خلاقیت در این دزدی کاریَ از دستتان ساخته نیست. در همان زمان متوجه ماهیت نیروهایی می‌شوید که دستاندر کار خلقِ این ایده‌های ناب است. الیشا کوک جیَ آر و مری ویندسور نقش یک زوج را بازی می‌کنند که در قلبِ مکافات‌های این سرقت ایستاده‌اند. او آدمِ نفوذیِ رییس است، یک مجری مسابقه‌ی عصبیَ. زنش هم، هیولایی بی‌احساس و اغواگر است. ویندسور، خطوط کنایه‌دار و گستاخانه‌ای را از دهان بیرون می‌ریزد که کوبریک و همکارانش کالدر ویلینگام (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 زنِ تاریخ تبدیل کرده است. وقتی به پیکرَ باابهتش نگاه می‌کنیم که کنار کوکِ حقیر گام برمی‌دارد، اصلا نمی‌توانیم تصورَ 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 داراییِ از راه نادرست به دست آمده‌ی هِیدنَ نقشه می‌کشند، می‌توان یکی دیگر از تمِهای اصلی کوبریک را در ابعاد خیلی کوچک دید، مسیر ناگزیری که در

آن بهترین نقشــه‌ها غلط از آب در میایند. هیدن و دار و دســته‌اش همــه چیز را در نظر گرفته‌اند، به جز همین دســت‌به‌یکی کردن که کاملا از ناکجا درآمده. درســت مثل روســای پنتاگون در دکتر استرنج‌لاو که برگــی پیش‌بینی نشــده، مثل جنرال ریپر را در نظر نگرفته بودند، یا دانشمندان فضایی کــه در ۲۰۰۱: ادیســه‌ی فضایی، نتوانسته بودند محاسبه کنند هال ۹۰۰۰ ممکن اســت علیه سازندگانش اقدام کند. آدم بدهای کوبریک محکوم به سرنوشتی هستند که در اختیار آن‌ها نیست.

در کُشتن، این جبرگرایی کوبریکی منجر به حــال و هوایی خونیــن و به‌یادماندنی می‌شود. انگار یک تابوی احساسی ناگهان خودش را تبدیل بــه یک تراژدی انتقامی ژاکوبی کرده باشــد، وحشــت با حسی از شــکوه و عظمت. اما این لحظه‌ی اوج تنها یکی از نکات برجســته‌ی فیلمی است که انباشــته اســت از تکه اجراهای درخشان و چرخش‌هــای بــه زیبایی اجرا شــده از هنرپیشه‌های نقش دوم که اگر غیر از این بود نامشــان اصلا مطرح نمی‌شد، کسانی چون جی ســی فلیپن و جیمز ادواردز، تد دِکورسیا و تیموتی کری. کار کردن با یک تِیم حرفه‌ای و متعهد فیلم‌ســازی، همه و همه کُشــتن را به یک کلاسیک مدرن در ژانر سینمای جنایی تبدیل کرده است.

منابع:

۱. کرایتریون

استنلی کوبریک

نویسنده: شهرام زعفرانلو

وی فرزنـد پزشـکی از نیویـورک بود که مدرسـه را خیلی زود رها کرد تا عشـقش را به شطرنج، عکاسی و سینما سراب کند. پـس از ۴ سـال کار در کسـوت عکاس-گزارشـگر بـرای مجله لـوک و گذراندن اوقات فراغت به تماشـای فیلم در موزه‌ی هنـر مـدرن، مسـتند کوتاهـی را به نام روز نبـرد (۱۹۵۱) درباره یک مشـت‌زن کارگردانـی کرد که نورپردازی فیلم نوآر و علاقه به انزوا، مشـغله ذهنی و خشونت را در کارهای آینده او نشان داد.

کوبریک پـس از فیلم کوتاه دیگری به نام کشـیش پرنده (۱۹۵۱) و فیلم مستندی بـه نـام Seafarers (۱۹۵۳)، اقـدام بـه سـاخت فیلـم بلند خود ترس و اشـتیاق (هـوس) کرد. او به رقـم عدم رضایتش از این فیلم، بوسـه قاتل را در ۱۹۵۵ ساخت که فیلم نـوآری نامتعارف درباره‌ی دنیای مشت‌زنی بود.

فیلـم قتـل (۱۹۵۶) بـا داسـتانی که از دیدگاه‌هـای مختلـف روایت می‌شـود و سـاختار زمانی پیچیـده‌اش قراردادهای سـینمای نـوآر را به اوج رسـاند. راه‌های افتخـار (۱۹۵۷) فیلمی ضد جنگ با بازی کرک داگلاس بود که وجه مشخصه‌ی آن هندسـه دقیق حرکات دوربین و میزانسن اسـت. کوبریک آنـگاه با وسـاطت کرک داگلاس مدیر تولید اسپارتاکوس (۱۹۶۰) جـای آنتونی مان را به عنـوان کارگردان این فیلم گرفت. بنابراین کوبریک که خود به تازگی کارگردانی سـرباز یک چشـم را به مارلون براندو واگـذار کرده بود، اکنون مسئولیت گران‌ترین فیلم ایالات متحده را تا آن زمان و تنها فیلمی که بر آن نظارت خلاقه نداشـت، پذیرفت. اما او می‌توانست در این فیلم برخی عناصر سبکی و مضمونی راه‌های افتخار را بسـط دهـد و مهم‌تر از همه با فـوت و فن تولیدات عظیم آشـنا شـود و توانایـی‌اش را در هماهنگ کردن خواسـت‌های روشـنفکرانه بـا ضروریات صنعت سینما به اثبات برساند.

پروژه بعدی کوبریک اقتباسی بود از رمان لولیتا (۱۹۶۱) نوشـته ولادیمیر ناباکوف. قصه‌ی تراژیک عشق شهوانی یک پروفسور میانسـال بـه دختـری جوان. مشـکلات ممیـزی در آمریکا کارگردان را واداشـت تا مقر خود را به اسـتودیوهای انگلسـتان منتقل کنـد. جایی که از آن تاریخ به بعد در آن ماندگار شد.

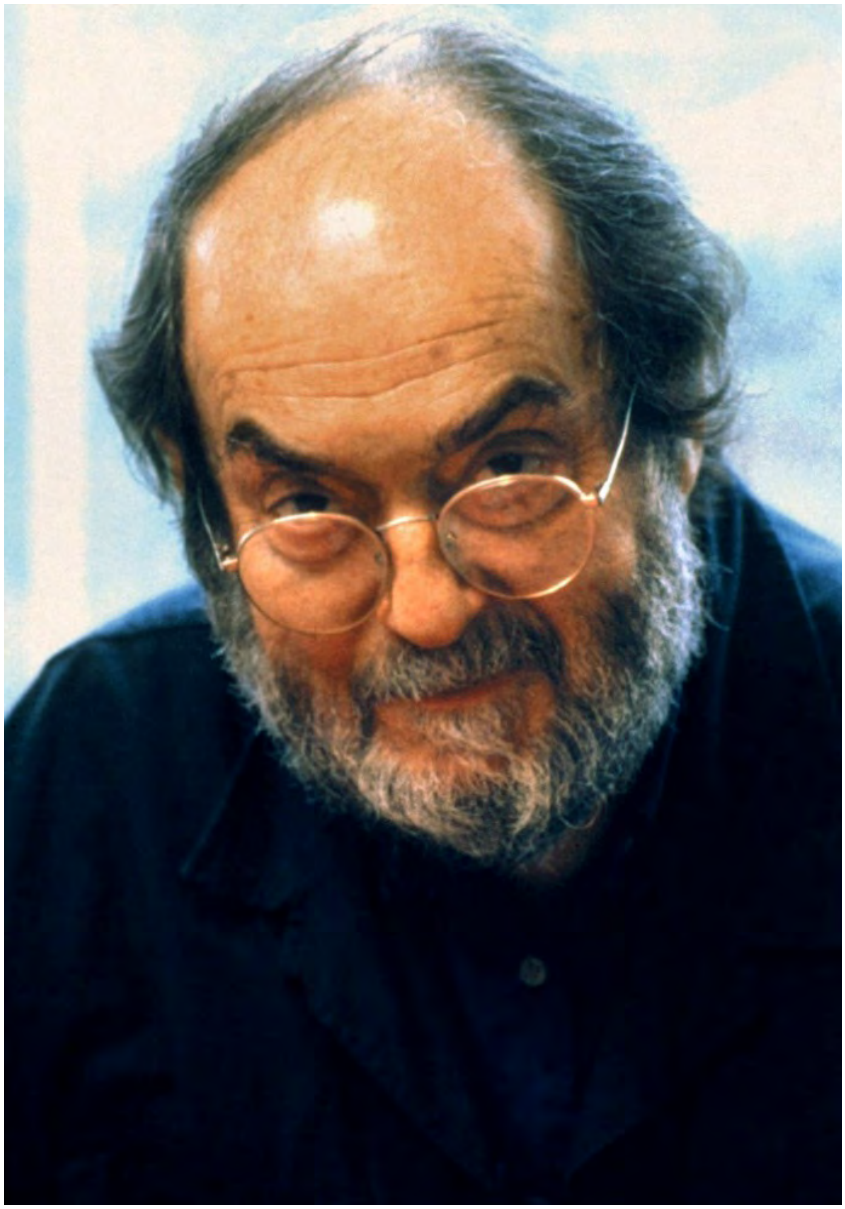
این فیلـم و کار بعـدی کوبریـک، دکتر استرنج‌لاو (۱۹۶۳) از توانایی خارق‌العاده‌ی وی در تلفیـق درام و گروتسـک خبـر می‌دهد.

کوبریک که به شـکلی روزافزون پنهان‌کار و گوشـه‌گیر می‌شـد، چهار سال را صرف تهیه مقدمات ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی (۱۹۶۸) کـرد. فیلمـی علمی-تخیلـی با دستاوردهای عظیم فنی و تخیلی بی‌سابقه در تاریـخ سـینما. ایـن فیلـم بـا تلفیق صحنه‌ای عظیم و توصیفاتی از زمان، فضا، دنیاهـای احتمالی و کابوس عقل و هوش به یک فیلم کلاسیک محبوب تبدیل شد. فیلم همچنین آنچه را که به وجه مشخصه روش کوبریـک معـروف شـد در معرض دیدگان قرار داد. یعنی اسـتفاده‌ی دقیق از اطلاعاتـی که همچون بازی شـطرنج با تسلط، تدبیر و نقشه ارائه می‌شوند.

ایـن روش در پرتقـال کوکـی (۱۹۷۱) پیچیده‌تر شـد. فیلمی کـه نحوه طراحی صحنه‌های خشـن آن به منزلـه‌ی نقابی گروتسـک بر نوعی بدبینی عمیق نسـبت به عقاید آرمانی در اداره معقول و منطقی تنش‌ها و تضادهای اجتماعی عمل می‌کند. کوبریـک بـا فیلم بری لینـدون (۱۹۷۵) در بدبینـی خود یـک گام دیگر به پیش رفـت و رمـان تاکـری را بـه بیانیـه‌ای تکان‌دهنده درباره‌ی اوهام عصر روشنگری و محدودیت‌های هستی‌شناختی موقعیت بشر تبدیل کرد. تلألو (۱۹۸۰) که فیلمی ظاهراً ترسـناک اسـت اما از قراردادهای معمول این ژانر فراتر می‌رود، از داسـتان

نویسنده‌ای محبوس در زندان درون و در تصرف شیطانی وجود قبلی و همزمان خود استفاده می‌کند تا اودیسه‌ای 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 لیندون قرار می‌گیرد. کوبریک با فیلم غلاف تمام فلزی (۱۹۸۷) به ژانر فیلم‌های جنگی بازگشت. فیلم گرچه اسماً 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 مهم تر 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 ۱۹۹۹درگذشت 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 گوته 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