پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینماتک
CINEMA TEQUE

ویژه نامه

هفته وسترن

سینماتک قلهک

(بخش اول)

- زندگی و آثار هوارد هاکس
- ریوبراوو: این گروه مستقل
- مِل بروکس سوار بر اسبی با زین سوزان!
- کمدی در خدمت کالبد شکافی فرهنگ
- مردی برای تمام فصول
- «صلاة ظهر» رستاخیز یک ژانر
- روزی روزگاری سرجیو لئونه
- دست پخت ایتالیایی از منوی آمریکایی

ویژه نامهٔ سینما تک قلهک

(هفته وسترن)

۶۹ **سر مقاله** پیمان حقانی, حمیدرضا کشانی

۷۰ **زندگی و آثار هوارد هاکس** سعید سلیقه

۷۷ **ریوبراوو: این گروه مستقل** فرشید گندم کار

۸۱ **مِل بروکس سوار بر اسبی با زین سوزان!** عرفان گلپایگانی

۸۴ **کمدی در خدمت کالبد شکافی فرهنگ** مرضیه زمانی

۸۸ **مردی برای تمام فصول** اشکان جباری

۹۰ **«صلاة ظهر» رستاخیز یک ژانر** بهزاد لطفی

۹۴ **روزی روزگاری سرجیو لئونه** احمدرضا شعبان زاده

۹۶ **دست پخت ایتالیایی از منوی آمریکایی** مژگان شعبانی

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
akseeshgh@yahoo.com
حمیدرضا کشانی
hamidrezageshani@gmail.com

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com

گروه تحریریه:
محمد رضا برادری
mrbaradari@yahoo.com
اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com
شهرام زعفرانلو
shahram.z@hotmail.com
فرناز ربیعی
farnaz.rbi@gmail.com
مرضیه زمانی
marzziehz@gmail.com
سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com
سحر سلیمانی
s_sol_65@yahoo.com
احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com
مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com
عرفان گلپایگانی
erfansin@gmail.com
فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com
بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com

ویرایش متن:
احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

طراح و صفحه آرایی:
سید محسن میرمطهری
www.mirmotahari.com

سر مقاله

در سال ۱۹۰۳ وقتی ادوین اس پورتر فیلم **سرقت بزرگ قطار** را می‌ساخت، در فکر وسترن سازی نبود، او برای خودش فیلمی تاریخی و داستانی را جلوی دوربین برده بود. سینمای وسترن برای آمریکایی‌ها جدا از ژانر، آثاری تاریخی به حساب می‌آمدند. قصه‌هایی در مورد تولد یک ملت از دل وحشی‌گری و خشونت، به دامان تمدن. داستان‌های از مردانی تنها در بیابان‌های خشن و خشک که برای به دست آوردن عدالت از جان خود نیز می‌گذشتند. به همین خاطر بود که مردم آمریکا می‌توانستند داستان‌های واقعی و ماجراجویی‌های را که تا به حال در کتاب‌ها و از پدربزرگانشان شنیده بودند را روی پرده سینما ببینند و از آن لذت ببرند، ژآنر وسترن در زمان سینمای صامت در اوج قرار داشت و اکثر استودیوها تمایل به ساخت آن داشتند اما با ورود صدا رو به افول گذاشت. فیلم‌های وسترن آن موقع شامل تیراندازی و تعقیب و گریز بود و احتیاجی به دیالوگ و صدا نداشت، استودیوها با آمدن صدا ترجیح دادند تا به سمت قصه‌هایی بروند که بتوانند با صدا تعریف شوند. برای همین وسترن به فراموشی سپرده شد تا این که در اواخر دهه‌ی ۳۰ میلادی تعدادی وسترن پراکنده ساخته شده، ولی فیلمی که باعث رونق ژانر وسترن شد در سال ۱۹۳۹ به نام **دلیجان** و به کارگردانی جان فورد ساخته شد.

دلیجان نقطه‌ی تثبیت جان فورد و ژانر وسترن بود، ژانری که تا به آن روز جدی انگاشته نمی‌شد، بعد از **دلیجان**؛ در اولویت اول هر استودیوی برای کار قرار گرفت. فیلم فورد داستان قهرمان‌های مطرود جامعه‌ای بود که در طول سفری (تم سفر بعد از این فیلم به مهم‌ترین موتیف فیلم وسترن تبدیل شد.) به چیزهای جدیدی نسبت به خود می‌رسند. جان فورد نمونه‌ای ترین کارگردان ژانر وسترن است. تغییرات فیلم‌هایش در طول زمان شاید نمونه دقیقی از تغییرات وسترن نسبت به زمانه خود باشد. در **دلیجان** و **جویندگان** اگر سرخپوست‌ها به عنوان شرورهای به تصویر کشیده می‌شوند که قصد جان قهرمان اصلی را دارند، در **پاییز قبیله شاین** به عنوان مردانی شجاع و مظلوم نشان داده می‌شوند که فورد در فیلمش تصویری شاعرانه از آن ها ارائه می‌دهد. اگر جان وین به عنوان شمایل وسترن در فیلم های فورد به عنوان قهرمانی یکه و پایبند به اصول مردانه‌ی خود نشان داده می‌شود، در **دختری با روبان زرد** تبدیل به پیرمردی می‌شود که برای خواندن نامه‌ی تشکر زیر دستانش باید از عینک استفاده کند و در **مردی که لیبرتی والانس را کشت** قهرمانی مطرود است که در عشق، به یک مرد قانون‌مند می‌بازد و تبدیل به الکلی رنج کشیده‌ای می شود که در گمنامی می‌میرد. ژانر وسترن شاید قائل‌ترین فیلم به کارگردان است. وسترن‌های هاوارد هاکس مانند فیلم‌های غیر وسترنش، قهرمانش را مردی متعهد به شغل، وفادار به دوستان و شوخ تصویر می‌کند و زن‌هایی قوی را نشانمان می‌دهد. آنتونی مان که کارش را با نوآر های روانشناختی شروع کرده بود، وسترن‌های خشنی می‌ساخت که قهرمانانش مردانی ضعیف و پر از پیچیدگی بودند که به دنبال انتقام و رسیدن به اهدافشان هر چه قدر کوچک از همه چیز می‌گذشتند و هر سبعیتی را مجاز می‌دانستند . تا اواخر دهه‌ی ۶۰ وسترن‌های بزرگی از کارگردانان بزرگی ساخته شد، آنتونی مان، فورد، هاکس، بوتیچر ژانر را با قاعده و اصول تعریف شده ولی با روشهای متفاوت شکل دادند تا این که در سال ۱۹۶۴ مردی تمام قاعده‌ی ژانر را به هم ریخت. سرجئو لئونه ایتالیایی با ساخته **سه گانه دلارش** و نقطه اوج این فیلم ها یعنی **خوب، بد، زشت** مدل جدیدی را وارد وسترن کرد.

شخصیت‌های که به هیچ اصولی پایبند نبودند، خشونتی که لحظه به لحظه در فیلم موج می‌زد. سبک دیوانه‌واری که از دل تدوین گیج‌کننده می‌آمد و بی‌بندو باری و غیر اخلاقی زیاد. چند سال بعد این عصیان‌گری را فرد دیگری در آمریکا ادامه داد. سام پکین‌پا که از تلویزیون آمده بود در این سال با ساختن **این گروه خشن** سنت وسترن‌سازی را وارد داستان جدیدی کرد. فیلم قهرمانانی را تصویر می‌کرد که گویی به آخر خط رسیده‌اند، شخصیت‌هایی که مرام و شیوه‌ی زندگی‌شان دیگر ارزشی برای کسی ندارد. مردانی که برای وارد شدن به عصر جدید، محکوم به مرگ بودند. پکین‌پا در فیلمش خشونتی بی امان را تصویر می‌کند، قهرمانانی که دیگر اتو کشیده و مرتب نیستند و تنها هدفشان در زندگی زنده ماندن است. این تصویر پکین‌پا که مرثیه‌ای تلخ برای پایان وسترن بود تا چند سال بعد به واقعیت پیوست و ژانر وسترن در اواسط دهه هفتاد دوران افول خود را شروع و کم‌کم از پرده سینما محو شد. سال‌ها باید می‌گذشت تا شاگرد لئونه و دان سیگل فیلم **نابخشوده** را بسازد تا باز توجه ها به وسترن بازگردد. ولی موفقیت این فیلم و اسکارها و فروشش باعث نشد وسترن باز به دوران اوجش بازگردد.

انگار دیگر سحر وسترن از روی سینما برداشته شده بود، در این سال‌ها جسته و گریخته فیلم‌هایی ساخته شده ولی موجی را برای ساختن وسترن های جدید ایجاد نکرده است. فیلم تارانتینو شاید جذاب‌ترین نمونه‌ی فیلم وسترن در سال‌های اخیر باشد، **جنگوی رها شده از بند**، فیلمی است که با آن می‌توان به نحوی تاریخ سینمای وسترن را مرور کرد. همه‌ی نکته‌های کلیدی وسترن را دارد، شغل، انتقام، کابوی تنها، خشونت، وسترن اسپاگتی و چیزهایی دیگر. وسترن شاید دیگر تمام شده باشد ولی تاثیرش در داستان‌گویی و تکنیک مثال زدنی است. وسترن شخصی‌ترین ژانر سینما بود که به همه جای دنیا رفت و آدم‌ها را تحت تاثیر قرار داد.

نویسنده: حمید رضا کشانی - پیمان حقانی

زندگی و آثار هوارد هاکس

نویسنده: سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com

زندگی و آثار هوارد هاکس

استاد داستان پردازی، راوی دوستی‌های عمیق مردانه، مسلط بر اکثر ژانرهای سینمایی و... اینها فقط اندک جمله هایی در ستایش هوارد وینچستر فاکس هستند. کارگردانی که بیشتر به تعریف کردن سر راست داستان‌ها علاقه داشت و نه بازی با فرم و ساختار. او اعتقاد داشت به فیلمی، فیلم خوب می‌شود گفت که یکی دو صحنه عالی داشته باشد و دیگر صحنه‌ها مخاطب را آزار ندهند. او در حدود چهار دهه فعالیت در هالیوود تلاش داشت تا مرعوب قواعد استودیوها نشود و مانند قهرمان فیلم‌هایش همیشه به فردگرایی بیشتر بها می‌داد تا سیستمی که در آن هویت فردی سرکوب می‌شود. در عالم سینما معدود کاگردان‌هایی به تسلط او در گونه‌های مختلف سینمایی پیدا می‌شود که در اکثر ژانرها دست به تجربه موفق زده باشد. او در سال ۱۸۹۶ در خانواده‌ای نیمه مرفه به دنیا آمد و تحصیلاتش را در رشته مکانیک به پایان رساند. در جنگ جهانی اول مربی آموزش پرواز ارتش بود. سپس مدتی به عنوان راننده مسابقات اتوموبیل رانی فعالیت کرد و حتی در خلبانی و ساخت هواپیما هم تجربه هایی کسب کرد. این عشق او به اتوموبیل رانی و پرواز، دستمایه بسیاری از آثارش شدند. او مدتی در قسمت تامین قطعات کمپانی پارامونت کارکرد سپس بر روی حدود شصت فیلم نامه که اغلب بدون نام او بودندکار کرد و وقتی فهمید امکان کاگردانی در آنجا وجود ندارد قراردادی را با ویلیام فاکس بست و اولین فیلمش را در سی سالگی ساخت.

فیلم های صامت

■ **۱۹۲۶:** مسیر افتخار اولین فیلم هاکس جوان به عنوان کارگردان داستان زنی ست در آستانه نابینا شدن و روابط پر فرازو نشیب او با و پدرش که از بیماری او اطلاعی ندارد. این فیلم، یکی از دو فیلم هاکس است که دیگر نسخه‌ای از آن در آرشیوها وجود ندارد. برگ‌های انجیر اولین کمدی هاکس و دستمایه قرار دادن زندگی آدم و حوا در دوران معاصر و چالش های کمدی موقعیت گونه آنها در قرن بیستم.

■ **۱۹۲۷:** تاوان عشق داستان کمدی تلخ بانکداری که سعی دارد از پولی که در یک کشور کوچک سرمایه گذاری کرده، محافظت کند. فیلم را تنها اثر هاکس می‌دانند که مایه‌های تجربی دارد و بعد ها خود او اعتراف کرد که سعی داشته با نگاهی به سینمای اکسپرسینیسم آلمان به ویژه آخرین لبخند مورنائو فیلمی با حرکات دوربین فراوان و فرمالیستی بسازد. کمدی جمع و جوری درباره‌ی سه زن میانسال که به قصد تنبیه کردن همسران شان سعی در برقراری ارتباط با جوانان دارند. فیلم که تصور می‌شد گم شده سرانجام توسط پیتر باگدانوویچ در کمپانی فاکس پیدا شد الیته با چند حلقه کمتر نسبت به نسخه اصلی. ماجرای عاشقانه فضیل پسر پادشاهی عرب با رقصنده دلربای پاریسی که بعد از فروکش کردن تب عشق به مشکل بر می‌خورند. مدت زمان طولانی فیلم برداری و هزینه‌های بیش از بودجه هاکس دلیلی شد بر شروع اختلاف‌های او با کمپانی فاکس که در نهایت به قطع همکاری و جدایی هاکس انجامید.

■ **۱۹۲۸:** دختری در هربندر رومنسی گیرا و تاثیرگذار از گشت و گذار دو دریانورد در سفرهای‌شان و در نهایت عشق به خواننده‌ای زن که بستری می‌شود برای مطرح شدن و شکل گیری مهمترین عناصر سینمای هاکس از رفاقت‌های مردانه تا جذابیت افسون کننده و گاه ویرانگر زن. از این فیلم به عنوان بهترین اثر صامت هاکس یاد می‌کنند تا جائی که بلیس سندراس (از پیشگامان جنبش مدرنیسم در اروپا) فیلم را نماینده ظهور مدرنیسم دانست. اما نظر مدیران کمپانی فاکس با دیگران متفاوت بود و به خاطر افزایش مجدد هزینه‌ها و با وجود نقدهای مثبت فیلم را یکی از بدترین آثار تولید شده خود در آن سال‌ها معرفی کردند. سیرک هوایی اولین فیلم او با محوریت پرواز و هوانوردی به عنوان یکی از علایق هاکس که در کنار مسیر افتخار دو فیلم مفقود شده از آثار هاکس است.

■ **۱۹۲۹:** Trent's Last Case که هاکس آن را بر اساس رمان کاراگاهی محبوبش نوشته‌ی ایی سی بنتلی به همین نام ساخت. هاکس مایل بود فیلم با صدا ساخته شود اما جراحت گلوی بازیگر نقش اول که تون صدایی نحیف پیدا کرده بود و مخالفت کمپانی باعث شد فیلم در نهایت صامت ساخته شود.

سینمای ناطق

■ **۱۹۳۰:** نگهبان سپیده دم اولین فیلم ناطق هاکس بازهم در رابطه با علاقه پر کشش او به هوانوردی و جریان درام در این محیط مردانه است، فرمانده‌ی آمریکایی یک اسکادران داوطلب در جبهه فرانسه طی جنگ جهانی اول، با فرمان‌های ضد و نقیض خود موجب تلفات قابل توجهی در بین خلبانان می شود، تا جایی که یکی از افسرانش با او به مبارزه بر می‌خیزد و در نهایت، فرمانده به خاطر همین افسر، جان خود را قربانی می‌کند. هاکس در این فیلم، استفاده‌های آگاهانه‌ای از صدا و حرکت و حادثه کرد، اما از این مهم تر، این فیلم را می توان نخستین قدم او در راه یکی از مایه های مورد علاقه اش یعنی ساختن محیط های خشن مردانه و تقابل بی رحمی ها و فداکاری‌ها در این محیط‌ها دانست.

■ **۱۹۳۱:** کد مجرمان یکی از اولین تجربه‌های جدی هاکس در زمینه آثار جنایی که بر اساس نمایشنامه موفقی به همین نام ساخته شد بعد از ساخت فیلم او از والتر هیوستن (پدر جان هیوستن فقید) به عنوان بزرگترین بازیگری که تا به حال با او همکاری کرده است، نام برد.

■ **۱۹۳۲:** جمعیت می‌غرد تجربه‌ی هاکس در ژانر اکشن، نشان از کارگردانی دارد که بر قواعد ژانر تسلط دارد. فیلم یک جیمز کاگنی سر حال و خشمگین دارد که هاکس او را در مسیری درست و درجهت کنترل انرژی زیادش هدایت می‌کند. چندی بعد نسخه فرانسوی فیلم با بازی ژان گابن ساخته شد که هاکس در ساخت آن هم تاثیر مستقیم داشت. صورت زخمی پس از دو تجربه تقریباً موفق هاکس در ساخت فیلم‌های گنگستری / جنایی هاوارد هیوز بلند پرواز او را برای ساخت فیلمی بر اساس زندگی آل کاپون استخدام کرد. فیلمنامه را بن هکت می‌نویسد که آغازی می‌شود بر رابطه دوستانه‌ای که حدود بیست سال دوام می‌آورد. فیلم در کنار دشمن مردم و سزار کوچک تصویری قدرتمند و باورپذیر از جامعه‌ی تبهکاران دهه بیست و سی آمریکا ارائه می‌دهد.

تونی، گنگستری جاه طلب (برداشتی از آل کاپون با بازی پل مونی) با خشونت، ابتدا دسته‌های مخالف را سرکوب می‌کند و سپس رئیس خود را هم می‌کشد و به ثروت و قدرتی بی‌نهایت می‌رسد، اما نهایتاً پلیس او را محاصره می‌کند و از پا در می‌آورد. شخصیت پردازی آکنده از جزئیات، تشریح استادانه‌ی فضایی بی‌رحم و خشونت نهفته در میزانسن وتدوین این فیلم، آن را از دیگر همتایانش در آن زمان جدا می‌کند، هر چند عزت نفس، جاه طلبی و مسلسل دست او پیش‌تر، این تفاوت‌ها را رقم زده بود. از این‌ها گذشته، صورت زخمی درباره برتری عمل بر کلام در دنیای هاکس است. تونی که در دنیای کلمات جایی ندارد، تماماً تجسم اشتیاق و مهارت فیزیکی است. او درهای شیشه‌ای با نام رقبایش را با مشت خرد می‌کند، لاف می‌زند که نام خود را با حروف بزرگ بر فراز شهر خواهد نوشت و در جایی، مسلسلش را به طرف قفسه نامه‌های یک هتل نشانه می‌رود. همچنین از طریق حرف زدن با مسلسلش، ادای داد و ستدهای ادیبانه شفاهی را در می‌آورد و دستیارش این ارتباط را هجو می‌کند. با این حال، هاکس داوری درباره او را به تماشاگر وا می‌گذارد، چنان که تونی از دیدگاهی کلی، بیشتر در خور ترحم به نظر می‌رسد تا جانی بالفطره. او با توجه به سحر شده‌اش به تجملات کودکانه، گونه‌ای انسان اولیه به نظر می‌رسد و به ناگاه ما را متوجه شکاف هراس انگیز دستیابی های غیرقابل انکار تمدن با سطح واقعی فرهنگ برخی محصولات فرعی آن می‌کند. هاکس همچنان با اجتماع، چندان کاری ندارد و مایه اختلاقی فیلمش (بی ارتباط به گفتار ابتدایی و تحمیلی فیلم مبنی بر کیفر گناهکاران) بیشتر از طریق تجربه و رشد شخصیت، گسترش می‌یابد. رفتار تونی خود مایه انهدام اوست، نه فقط به معنای ساده این که سبب کشته شدنش می‌شود، بلکه به این علت که امکان رسیدن به نیاز اساسی و فطری هر انسان مسئولیت پذیری و راستی را از او سلب می‌کند و دقت کنیم که نقش مایه‌ی صلیب بر تمامی فیلم سایه افکنده است. کوسه ببری رومنس تلخی درباره‌ی ماهیگیری که در تلاش برای نجات دوستش در برابر کوسه دستش قطع و در ادامه متوجه رابطه‌ی عاشقانه او و همسرش می‌شود. ادوارد جی رابینسون نقش مرد اخلاق گرا و تنهای فیلم را فوق العاده بازی می‌کند و اندرو ساریس اعتقاد دارد که فیلم ارائه دهنده یکی از شخصیت‌های کاملی هاکسی با تمام جزئیات است.

■ **۱۹۳۳:** در این سال هاکس برای ساخت سه فیلم قراردادی با کمپانی مترو گلدوین مایر بست؛ امروز ما زندگی می کنیم داستان عاشقانه‌ای با بازی گری کوپر بر اساس داستان کوتاهی از ویلیام فاکنر که به دوستی نزدیک آن دو منجر شد. درام ورزشی بوکسور و خانم و همکاری در ساخت بیوگرافی پانچو ویلا در فیلم ویوا ویلا که فیلم نامه‌اش را دوباره هکت نوشته بود.

■ **۱۹۳۴:** قرن بیستم ماجرای یک کارگردان تئاتر (جان باریمور) است که بازیگر گمنامی (کارول لومبارد) را به شهرت می‌رساند و با او ازدواج می‌کند، اما بازیگر او را ترک می‌کند و به هالیوود می‌رود. کارگردان پس از شکست‌های بسیار، همسرش را در قطاری می‌یابد و با او قراردادی دوباره امضا می‌کند. ضرباهنگ سریع حرکت و گفت‌وگوها و یکی از مشخصه‌های تالیفی هاکس یعنی روی هم افتادن بخشی از گفت‌وگوها در این فیلم در اوج است.

■ **۱۹۳۵:** Barbary Coast را هاکس بر اساس فیلمنامه مشترک بن هکت و چارلز مک آرتور ساخت و سعی کرد تا با لحن خودش عناصر سینمای جنایی، رومنس و تاریخی را با هم درآمیزد.

■ **۱۹۳۶:** ارتفاع صفر درام دیگری با موضوع پرواز که هاکس در آن به استادی رسید و نام «درام هوانوردی» شاید مناسب ترین عنوان برای این دست آثار هاکس باشد. مسیر افتخار هم‌نام با اولین فیلم او و با پس زمینه جنگ جهانی اول. بیا و بگیر که این بار مشکل همیشگی هاکس با تهیه کنندگان به اوج رسید و ساموئل گلدین او را در میانه ساخت فیلم اخراج کرد و ویلیام وایلر کار را به انتها رساند.

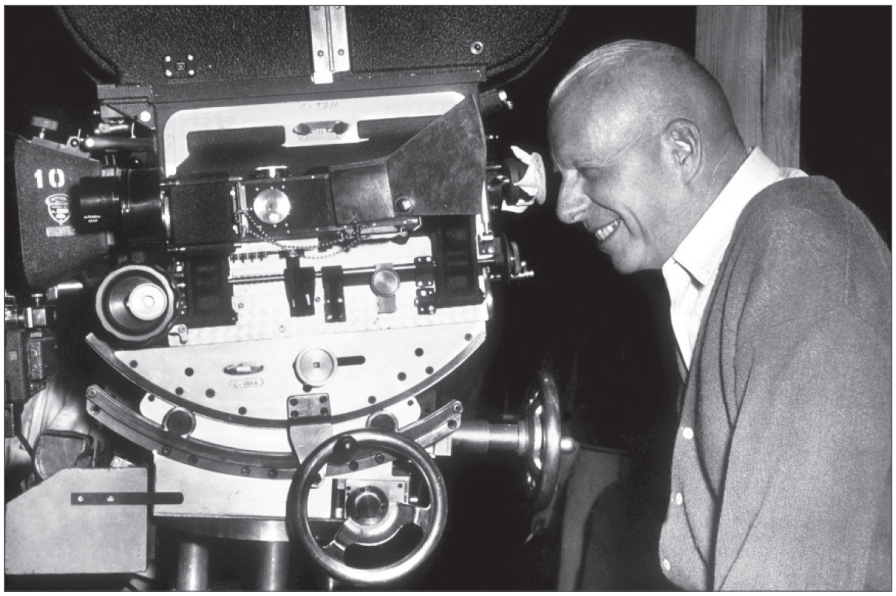
■ **۱۹۳۸:** بزرگ کردن بیبی ماجرای اغتشاش‌هایی که سوزان، دختری شوخ و سربه هوا (کاترین هپبرن) در زندگی منظم و علمی یک پروفسور جانورشناس (کری گرانت) به وجود می‌آورد. شخصیت‌های فرعی جذاب (پستچی، عمه دختر، شکارچی زن نما، باغبان ایرلندی دائم الخمر و... بیبی، پلنگ پروفسور!) و ضرباهنگ سریع حوادث و شوخی‌ها، فضایی دیوانه‌وار (شاید تاحدی ملهم از آثار برادران مارکس) را به وجود می‌آورد که درنهایت از طریق تقابل دو شخصیت منشی جدی و سوزان پر تکاپو (گسترش تمثیلی این مایه به صورت دو جزء جدانشدنی پروفسور اسکلت دایناسور وپلنگ گریزان) درصدد بیان طنزآمیز یا هجو دوراهی همیشگی عشق و وظیفه است.

■ **۱۹۳۹:** فقط فرشتگان بال دارند یکی از شاهکارهای کوچک هاکس با کم‌ترین تأکید بر طرح داستانی (متمرکز بر روابط و احساسات چند خلبان یک شرکت هوایی باربری درآمریکای لاتین) است. کمال رفاقت ومعرفت در این فیلم صرفاً در دنیای مردانه قابل حصول است و زن و طبیعت (اولی در روی زمین و دومی به صورت پرندگانی که به شیشه هواپیماها برمی‌خورند) درآن عامل سقوط شمرده می‌شوند. سرپرست خلبانان (کری گرانت) افراد را در هر هوایی مجبور به پرواز می‌کند و وقتی هوا بیش ازاندازه نامساعد است، خودش هواپیما را به پرواز در می‌آورد. نمونه کامل یک قهرمان با عزت نفس در دنیای هاکس. در مقابل، خلبانی دیگر (تامس میچل) این واقعیت را که دید چشمانش تحلیل می‌رود را پنهان می‌کند و... گروهی پدید می‌آید که تماماً در حال فائق آمدن بر ضعف‌های خود و تکمیل یکدیگرند؛ گویی با آگاهی از قریب الوقوع بودن مرگ، نیازی مدام به ارتباط با یکدیگر و زندگی حداکثر در زمان حال دارند.

■ **۱۹۴۰:** منشـــی همـــه کاره‌ی من کمدی موفقـــی که در آن بـــا تکیه بـــر همکاری و همزیســـتی خلاقانـــه هاکس بـــا بازیگرانش (کری گرانـــت و رزالیند راســـل) و ریزه‌کاری های‌فـــراوان در لحظه‌هـــا و حـــالا و ادای کلمات، موفق می‌شـــود نقبـــی توامان جدی و اســـتهزا آمیز به طبعت روابط انســـانی بزند.

■ **۱۹۴۱:** گروهبان یورک در مراســـم آکادمی خوش درخشـــید و اســـکار نقش اول مرد و تدویـــن را از آن خـــود کرد و تنهـــا نامزدی اســـکار بهتریـــن کارگردانـــی را نیـــز برای هاکس به همراه داشـــت. داســـتان سربازی وطـــن پرســـت و مذهبی که بـــا قلبی صلح دوســـت و عاطفی، صدها آلمانی را (در جنگ جهانی اول) می‌کشد یا اســـیر میکند و بدین ترتیـــب متناقض ترین انگیزه‌هـــای اخلاقی را آشـــتی می‌دهد تا یـــک بار دیگـــر، منادی یک قهرمـــان مســـئولیت پذیـــر در دنیای هاکـــس (این بـــار کمـــی اخلاق‌گرایانه تر، واقعی‌تـــر و صریح‌تر از دیگر آثارش) باشـــد کـــه همین‌ها، اندکـــی آن‌را از خط مشـــی همیشـــگی هاکـــس دور می‌کنـــد، هر چند یادمان باشـــد فیلم اصلاً درباره مردی اســـت که به خاطـــر انجام کاری خـــلاف اعتقادش، تحســـین می‌شـــود. گلوله آتـــش همکاری درخشـــان هاکس بـــا تیم وایدلـــر و براکت برداشـــت آزادی است از ســـفید برفی و هفت کوتولـــه در جامعه مـــدرن آمریـــکا که به کمک دیالـــوگ های بیلی وایدلـــر تبدیل به کمدی رمانتیکـــی ماجرا جویانه می‌شـــود.

■ **۱۹۳۴:** بـــی قانون پروژه بلنـــد پروازانه‌ی هـــوارد هیوز بـــر مبنـــای زندگـــی بیلی دکید اســـت که بـــار دیگـــر از هاکس برای کارگردانـــی کمـــک می‌گیرد اما بـــا توجه بـــه کمال‌گرایی و ســـابقه طولانـــی هاکس در اختـــلاف نظـــر بـــا قواعد هالیـــوود این فیلـــم نیز نیمـــه کاره می‌مانـــد و خود هیوز فیلـــم را کارگردانی و تدویـــن می‌کند. نیروی هوایـــی بازگشـــت تمـــام عیـــار هاکس به طـــرح درام در بســـتر جنگ و نقـــش نیروی هوایی ارتـــش آمریکا در جنـــگ جهانی دوم و ایجاد زمینـــه‌ای برای نشـــان دادن روابط و احساســـات افســـران و خدمه‌ی یک بمب افکـــن آمریکایی بعـــد از حملـــه نیروهای ژاپنی بـــه بندر پـــرل هاربر.



■ **۱۹۴۴:** داشـــتن و نداشـــتن. هاکس که دوســـتی نزدیکی بـــا ارنســـت همینگوی داشـــت، معتقد بود کـــه از بدترین نوشـــته همینگـــوی می‌توانـــد فیلم خوبی بســـازد و همین بحث دلیلی شـــد برای ســـاخت فیلم و شـــروع بازی گرفتن از زوج مشـــهور دهه طلایـــی هالیـــوود یعنی همفری بـــوگارت و لـــورن باکال در یکـــی از آثار به یـــاد ماندنی ده‌ی چهـــل. هـــری مـــورگان، ناخدایی که ســـرش به کار خودش اســـت، در مقطعی از زندگی‌اش درگیر وسوســـه قبول مســـئولیتی بزرگ می‌شـــود؛ کمک به انقلابیـــون کوبایی (در فیلم، ارتش آزاد فرانســـه در برابر فاشیزم) که اما بـــرای او صرفاً از نیاز بـــه پول وکمک به دوســـتانش سرچشـــمه گرفته است.

■ **۱۹۴۶:** خـــواب بزرگ شـــاهکار دیگری از هاکـــس در ژانر نـــوآر و دلیـــل دیگری بر توانایـــی او در به تصویر کشـــیدن نمونه های متنوع داســـتانی. فیلم بر اســـاس داســـتان ســـیاهی با همین نام نوشـــته ریموند چندلر ســـاخته شـــد بوگارت و باکال کـــه پس از داشـــتن و نداشـــتن ازدواج کـــرده بودند در اینجـــا هم توانســـتند قابلیت‌های متوســـط داســـتان را در فضـــای تیره و تـــار هاکس ارتقـــاء دهند.

■ **۱۹۴۸:** رود ســـرخ اولین وســـترن تمام و کمـــال هاکس و یکـــی از فیلم‌هـــای نمونه ژانـــر وســـترن که حتـــی جان فـــورد فقید را هم به وجـــد آورد. حکایت گلـــه‌داری که با انتقال احشـــامش، زندگی خـــود را متحول می‌ســـازد. رود ســـرخ بر خلاف دیگـــر آثار هاکـــس که معمـــولاً در زمـــان و مکان‌هایی محـــدود و بســـته رخ می‌دهند، مســـافت و زمانی بســـیار طولانـــی را در بـــر می‌گیرد و بافـــت واقعـــی زندگی و رویدادهـــا در آن دارای اهمیتـــی اساســـی هســـتند و باز بر خلاف دیگـــر وســـترن‌های او از نظر بصری، بســـیار چشـــم‌گیر و خوش عکس است، اما این‌هـــا هم بـــه این دلیل اســـت کـــه این فیلـــم به گونه ای ســـنتی (درنوع وســـترن) دربـــاره پایه‌گـــذاری یک تمدن درچشـــم اندازی تاریخی اســـت و چون وارد محدوده‌ی شـــخصیت‌ها و رابطه‌ها و توجه بـــر جزئیات اشـــیا وگفتوگوها شـــویم، بلافاصلـــه دنیای هاکس رابـــاز می‌شناســـیم. همچنین وقتی صحبت از وســـترن می‌شـــود، مقایسه با جان فورد کبیر نیز مفید اســـت، اســـتاد بلافصل دیگـــری که (بی قصـــد یافتن برتـــری بین این دو)جهان‌بینی وســـازماندهی ســـینمایی خـــاص خـــود را دارد؛ ازجمله ایـــن که به گـــروه و قوانین جمعی و دســـته‌های خانوادگی بیشتر اعتقاد دارد، چشـــم‌اندازهای تاریخی و زیبایـــی ترکیب بندی دورنماهـــا برایش مهم تر اســـت، برای زنان به عنوان همســـران یا مادرانی صبـــور و مهربان (ونـــه صرفاً مکمل دنیای مـــردان) احترام قائل‌اســـت... و اصولاً

بسیار سنتی تر، نوستالژیک تر و گذشته‌گرا تر از هاکس‌است. باتمام این تعریف‌ها مشخص می‌شود که رود سرخ فوردی‌ترین وسترن هاکس است؛ از جمله شخصیت قهرمان (جان وین) که بنا به طبیعت آثار هاکس، در تمام فیلم‌ها بیشتر پدری خیراندیش است تا فرمانده‌ای مستبد، این جا تا حدودی اقتدارش را به رخ می‌کشد و گروه نیز کم و بیش از او دوری می‌کند. اما طرح کلی رابطه‌ای که با خصومت و رقابت آغاز می‌شود و به تدریج پس از تجزیه‌ی طبیعی (ونه تحمیلی) زندگی به پذیرش و احترام متقابل می‌انجامد، همچنان درحد اعلای سینمای هاکس است. تولد آواز در واقع بازسازی گلوله آتش است با تاکید بر موسیقی جاز و صحنه‌های موزیکال و بازیگرانی که همگی در آواز خواندن و رقصیدن پیشینه‌ای داشتند و البته حضور چند ستاره جاز در نقش خودشان. با اینکه این‌جا هم وایدلر در تیم نویسندگان حضور داشت اما تجربه‌ی موزیکال به اندازه کمدی تلخ وایدلر جواب نداد.

■ **۱۹۴۹:** من یک عروس مذکر زمان جنگ بودم داستان یک سروان فرانسوی (کری گرانت) را (طی اشغال آلمان پس ازجنگ جهانی دوم) با تحقیری افزاینده، ابتدا ازجانب یک زن (آن شریدان) وسپس از سوی دنیای اداری دنبال می‌کنیم تا اوجی منطقی که او را به صورت یکی از افراد ارتش کمکی زنان با کلاه‌گیس از موی دم اسب در می‌آورد. این فیلم یکی از تیره‌ترین کمدی‌های هاکس و به دور از سرزندگی و نشاط سایر آثارش است.

■ **۱۹۵۱:** چیزی از دنیایی دیگر تلاش هاکس در ژانر علمی- تخیلی که با توجه به وسواس هاکس و داستان پردازی ماهرانه او به فیلمی سطح بالا در مقابل نمونه‌های دیگر این ژانر که عمدتاً بی مووی بودند، تبدیل شد.

■ **۱۹۵۲:** آسمان بزرگ در این وسترن جدید هاک، طرح، همچنان رابطه‌ی پیچیده‌ی دو مرد با یک دختر (در این جا سرخ پوست) و رشد یک جوان به سوی پختگی است، اما در حالی که در رود سرخ این رشد (برای مونتگمری کلیفت) با پیشرفت گله گاوها و دیگر توسعه‌های عمومی و خصوصی قرینه است، یافتن چنین ارتباطی در آسمان بزرگ دشوار است و«کرک داگلاس» و«دیویی مارتین» نیز در بازتاب کامل رابطه مردانه/ برادرانه مورد نظر هاکس بازمانده‌اند. باج خوری از رئیس سرخ پوش اپیزودی از مجموع ۵ فیلم کوتاه به نام Full House است که هاکس در کنار هنری کینگ و هنری هاتاوی هر کدام داستانی متفاوت از ویلیام او هنری را تعریف می‌کنند و نکته جالب روایت همه‌ی اپیزود ها با صدای جان اشتاین بک است. میمون بازی آخرین کمدی اسکروبال هاکس درباره زوجی که سعی دارند ریشه مشکلات شان را با نوشیدن اکسیر جوانی و بازگشت به دوران کودکی کشف کنند. ترکیب کری گرانت و جینجر راجرز در فیلمنامه‌ی ظریف بن هکت جواب داده و به کمک هاکس مرلین مونرو به درستی توانسته از جذابیتش استفاده کند. جان بلتون فیلم را حتی بالاتر از بزرگ کردن بیبی و بهترین کمدی هاکس می داند.

■ ۱۹۵۵: سرزمین فراعنه هاکس که در آثار تاریخی هیچ گاه به موفقیتی بزرگی نرسیده بود پروژه بلند پروازانه دیگری را همراه با دوست قدیمی‌اش ویلیام فاکنر شروع کرد. داستان فیلم همان بن مایه‌ی مورد علاقه فاکنر را دارد زندگی فرعون توانا و دسیسه اطرافیانش برای کسب قدرت. اما نتیجه از هر لحاظ فاجعه بود فیلم به شدت در گیشه شکست خورد و هاکس در برابر منتقدانی که به لهجه تگزاسی فرعون اعتراض داشتند گفت نمی‌دانسته که فراعنه چگونه صحبت می‌کنند!

■ **۱۹۵۹:** ریو براوو. داستان مرکزی ریوبراوو مانند بیشتر فیلم های هاکس، داستان تازه ای در زمان خود نبود. این که پسر یک زمین‌دار ثروتمند، مرتکب قتلی شود و کلانتر با زندانی کردن او، به مقابله‌ای نابرابر با دوستان و حامیان او تن دردهد (یا چیزی شبیه این) قبل از آن، بارها تجربه شده بود، اما مایه‌ی جدید این فیلم را هاکس (به روایت خودش) از واکنش در برابر ماجرای نیمروز (فرد زینه مان) به دست آورد. این‌که کلانتر آن فیلم برای درخواست کمک، مدام به این در و آن در می‌زند، در حالی که خودش به تنهایی توانایی حل مشکلش را دارد (این را در انتها نشان می‌دهد)، با عزت نفس و استقلال طلبی مورد علاقه هاکس جور نبود. بنابراین او عکس این مسیر را طی کرد: کلانتری که حاضر است یک تنه بایستد و هیچ کمکی را نپذیرد، در حالی که در هر لحظه واقعاً به آن محتاج است. زمینه مرکزی بروز وقایع در ریوبراوو هم مانند دیگر آثار هاکس، جامعه ای بسته و محدود است که شخصیت ها در آن، امکان پرورش و برخورد می‌یابند، این بار محیط، شهری خشن و دور افتاده در غرب است و باز مردانی جمع‌اند تا استقلال و عزت نفس خود را بازیابند: کلانتر چنس (جان وین) شجاع و منزه و صلح طلب که در عرصه برد و باخت روزگار، فقط نرد عشق می‌بازد، استامپی (والتر برنان) پیرمرد وظیفه شناس و شوخ طبع که دوست دارد کلانتر گاهی از او هم تشکر کند، دود (دین مارتین) دائم الخمری که در آزمون همگانی ریوبراوو شخصیت گذشته خود را باز می‌یابد، کلرادو (ریکی نلسن) که در پایان فیلم دیگر آن جوان تازه به دوران رسیده ابتدا نیست، فدرز (انجی دیکینسن) که مانند دیگر زن‌های فیلم هاکس، نقشی کوتاه، اما مهم، مثبت و قابل دفاع دارد و مثل بقیه، آیینی را از سر می‌گذرانند تا به جمع مردان بپیوندند (صحنه پرتاب گلدان برای کمک به کلانتر).

■ **۱۹۶۲:** هاتاری فیلم شاد و سرخوش دیگری که خود هاکس آن را وسترن می‌داند. داستان گروهی شکارچی حیوانات وحشی به رهبری جان وین که حیوانات را به باغ وحش می‌فروشند اما ورود زن عکاسی (السا مارتینلی) شرایط را در محیط مردانه عوض می‌کند. فیلم که به نظر طرح داستانی پر رنگی ندارد نوعی شوخی با دنیای مردانه هاکس است و او سعی می کند قواعدی که خود زمانی پدید آورده

را بـــه چالش بکشـــد. سراســـر فیلـــم مملو از تصاویـــر زیبـــای آفریقا و نمایش شـــوخ و شنگی شـــخصیت‌هایی اســـت که انگار قصد تـــرک این فضـــا را ندارند.

■ **۱۹۶۴:** ورزش محبـــوب مردهـــا کمدی متوســـطی که به هرگز حتی به نزدیکی سایر کمـــدی های درخشـــان هاکس نمی‌رســـد. ماجـــرای فروشـــنده‌ی لـــوازم ماهیگیـــری (راک هادســـن که به جای کـــری گرانت پا به سن گذاشـــته انتخاب شـــده بود) که کم‌کم با ســـیر ماجـــرا کار به جایی می‌رســـد که باید در یـــک مســـابقه جـــدی ماهیگیری شرکت کند.

■ **۱۹۶۵:** خط قرمز ۷۰۰۰ در روند ســـاخت فیلـــم هـــای شـــاد و ســـرخوش و البتـــه متوســـط اســـتاد، این فیلم نیـــز در همان مســـیر به پیش مـــی رود. اکشـــنی با پس زمینـــه مســـابقات اتوموبیل رانـــی و اولین بازی جیمـــز کان در نقش اول. تنها شـــاید ضرباهنگ اســـتادانه فیلم و پرداخت جزئیات بصـــری (همان طـــور که پیش‌تر گفته شـــد اتوموبیـــل رانی هـــم مانند پـــرواز از علایق جـــدی هاکس بـــود) بتوانند نـــام هاکس را به ذهن آورد.

■ **۱۹۶۶:** ال دو رادو به نظر می‌رسد که ادامه ریو بـــراوو، یـــا حتـــی بازســـازی دوباره ریـــو براووســـت. بیش‌وکم با همـــان آدم‌ها و همـــان قصـــه و خیلـــی شـــباهت‌های زیـــاد بیـــن، هم شـــخصیت‌ها و هـــم قصه موجـــود اســـت. چـــرا هاکس خـــودش را تکرار می‌کنـــد در واقـــع، فرو مـــی رود یا می‌پوســـد؟ ایـــن قاعـــده‌ی کلـــی در مورد هاکس صـــدق نمی‌کند. هاکـــس یک فیلم را دوبـــار، ســـه بار می‌ســـازد، بـــا تغییرات کم، اما همچنان فیلم، مســـتقل، شـــاداب و ســـرزنده باقی می ماند. خـــودش می گوید کـــه: «آدم وقتـــی چیز خوبی درســـت کرد، می‌خواهـــد کـــه نقص‌هایش را جبـــران و خوبی‌هایـــش را نگه دارد، بـــه خصوص اگر مـــردم اســـتقبال کـــرده باشـــند.» علت به وجود آمـــدن ریو بـــراوو هم شـــاید همین اســـت؛ در آن دیدیم که آدم مشـــروب خوار که منجـــر به ضعفش شـــده، محـــور فیلم بـــود و به قـــول هاکس: « فیلـــم ، فیلم دین مارتین است». اینجا مشـــروب خوار تغییر و،

او جان وین اســـت. جـــان وینی کـــه دیگر نمی‌خواهـــد کلانتـــر باشـــد و می‌خواهد که زندگـــی خـــودش را بکند ؛ یک قـــراردادی با یک آدم گله دار بســـته که می‌خواهد ســـر آن قـــرارداد بیاید که اصلا ربطی هـــم به کارهای همیشـــگی‌اش که کلانتـــری بوده نـــدارد. تبدیل به کلانتر شـــده، رابـــرت میچام نقش کلانتـــر را بـــازی مـــی کند؛ کلانتـــری که دائـــم الخمر اســـت و ایـــن درواقـــع تمام قـــرارداد هـــای یـــک کلانتر، قـــوی، هفت تیر کـــش و لغـــزش ناپذیر را می‌شـــکند، قرار دادی که قرار داد ژانر وســـترن اســـت، قـــراردادی کـــه در ریـــو براوو هـــم با آن مواجـــه بودیم، اینجـــا کلانتر خـــود دائم الخمر اســـت و ایـــن خود در نوع وســـترن خیلـــی ساختارشـــکنانه اســـت. در مقابل دوســـتش؛ که همیشـــه دوســـت در قصه و وســـترن ضعیفتر اســـت، قوی تر اســـت

■ **۱۹۷۰:** ریولوبو آخریـــن اثر هاکس که در متن و طـــرح مرکزی بـــه ریوبراوو نزدیک اســـت. در اواخـــر جنگ های انفصال، یک ســـرهنگ شـــمالی(جان وین) محمولـــه‌ای طلا می‌یابد و نقـــاب از چهره یک خائن بـــر می‌دارد.
اگر ریوبـــراوو تماماً متکی بر شـــخصیت‌هایی قابل دســـتیابی در محیطـــی ناکجاآباد گونه اســـت و اگر رودســـرخ تماماً متکی بر تداوم فواصل پر شـــونده پس زمینـــه/ پیش زمینه توســـط محیط و شخصیت هاســـت، این بار تفوق بـــا محیط اســـت، آن هـــم محیطی تخـــت و عـــاری از آن ترکیـــب بندی‌های بیانگـــر و جنبه هـــای مؤکد گونـــه دنیای هاکس در تعامـــل با شـــخصیت‌ها و روابط؛ ضمن آن‌کـــه تجرید و پراکندگـــی آدم ها در آن (رابطـــه فرد و جمع: عزت نفس شـــخصی و تعهـــد در قبال گروه) مطلقـــاً به حد اعلای خودانگیختگـــی و یکپارچگی شـــاهکارهای او نمی‌رســـد. یادمان باشـــد که بـــرای قهرمان هـــای هاکس، اثبات توانســـتن انجـــام کار، بارها مهـــم تر از انجام کار اســـت.
ژاک ریـــوت منتقـــد معـــروف مجلـــه کایه دو ســـینما در مـــورد هاکـــس می‌گویـــد: «اگر هاکس مظهر ســـینمای کلاسیک آمریکا اســـت و اگر نجابـــت و اشـــراف‌زادگی را وارد هـــر ژانری کرده اســـت، به این دلیل اســـت که او بـــه هر حال موفق شـــده تـــا کیفیت خاص هر ژانر ســـینمایی را به درســـتی کشف کنـــد و موضوع‌هـــای مورد علاقـــه خودش را همان‌طور کـــه پیش از او غنی شـــده بود، به صورتی برجســـته و شایسته بســـازد». هانری لانگلو ـــــسینماشناس بزرگ فرانســـوی ـ در مورد هاکـــس می‌گوید: «او مـــرد زمانه خود بود، ولی ســـینمای وی، از ســـینمای زمانه‌اش جلوتر بوده و ســـریع‌تر حرکـــت می‌کرد.»
این منتقـــدان فرانســـوی پایه گـــذار موج نو بودنـــد که هاکـــس را کشـــف و او را به عنوان یـــک کارگردان مؤلـــف معرفی کردند. فیلم‌های او همیشـــه و همه جـــا مورد توجه بودند و اســـتقلال وی در هالیـــوود در چهار دهه فعالیت، دســـت نخورده باقـــی ماند. او نـــه آثـــاری به طور مشـــخص هنـــری و نه چنـــدان طبق عـــرف هالیوود می‌ســـاخت. در واقـــع، فیلم‌های هاکس شـــاید به خاطر حضور ســـتارگان گاهی بیش از حد ســـر و صـــدا می کردند امـــا او ذاتا اهـــل جنجال و هیاهوی مرسوم ســـینما نبود.
هاکـــس بـــه مانند آلفـــرد هیچـــکاک هرگز توســـط منتقـــدان فیلـــم نیویورک و لس آنجلـــس تحویل گرفته نشـــد و هیچگاه تصویـــرش روی جلـــد مجـــلات معـــروف ســـینمایی چاپ نشـــد ؛ فقط چند سال قبل از مـــرگ، آکادمی با تقدیم اســـکار افتخاری ســـعی در کاهش انتقـــادات در بی توجهی به او را داشـــت. هاکس درباره ســـینمای خود در جایـــی گفته اســـت: «فکـــر نمی‌کنم به عنوان یک فیلمســـاز حق داشـــته باشـــم به مـــردم بگویم چـــه کار کنند یا بـــه چه فکر نمایند. ســـینماگر باید داســـتان‌های ساده امّا واقعی را تعریف کند»
بســـیاری از بازیگران بزرگ توســـط هاکس کشـــف و معرفـــی شـــدند به طـــوری که کارول لمبارد، لـــورن باکال،مونتگمری کلیف، آنجی دیکســـون و جیمز کان توســـط او به صورت جدی بـــه صنعت ســـینما راه یافتند. همچنیـــن هاکس در شـــهرت پـــل مونی، جـــرج رافت، ریتـــا هیورث، جین راســـل و مریلین مونـــرو و تثبیت موقعیـــت جان وین و همفری بوگارت نقشـــی اساســـی داشـــت. گری کوپر نیـــز اولین اســـکار بازیگری خود را در بـــرای گروهبان یـــورک مدیون هدایت هاکس اســـت. جان وین در مورد دخالت‌اش در کارگردانـــی فیلم‌هـــای کـــه در آن بازی می‌کرده، گفتـــه بود» به خاطـــر کیفیت کار کار کـــردن با فـــورد و هاکس اســـت که مرا بد بـــار آورده انـــد» او به گفتـــه خودش از جمـــع چهل و هفـــت فیلمی کـــه کاگردانی کرد شـــش وســـترن (که در پنج فیلم جان وین نقش اصلـــی را بازی می کند) بیشـــتر نســـاخت اما همیـــن تعـــداد او را در جایگاه برابری با جان فـــورد کبیر در ژانر وســـترن قـــرار می دهـــد. هاکس هیچـــگاه بی هدف و در جهـــت جلب توجه مخاطـــب دوربینش را از زاویـــه دید انســـان خارج نکـــرد و پلان را بـــه گفته خـــودش زمانـــی کات می‌زد که دیگر رمقـــی برای همدلی مخاطب نداشـــت و با هوش سرشـــار ســـاده‌ترین زاویه را برای فیلم‌برداری انتخـــاب می کرد. او دوســـتان قدیمـــی با ارزشـــی چـــون ویلیـــام فاکنر، بـــن هکت ، چارلز مک آرتـــور و جان فورد را تا پایان عمر در کنار داشـــت. و همیشـــه در آثارش ســـعی در انتخاب گروهی داشـــت که نظـــرش را تائید کنند.
هاکس ســـه بار در طول زندگی ازدواج کرد اما هیـــچ گاه رابطـــه صمیمانـــه ای بـــا زنان اطرافش برقـــرار نکرد و همانند شـــخصیت های مورد علاقه‌اش در ســـینما رفاقتی گرم و عمیق با مردان داشـــت. او در ســـال۱۹۷۷ در سن ۸۱ ســـالگی درگذشـــت. زمانی که از او در یک جلســـه دانشـــگاهی خواســـتند که مطلبی برای جوانان ســـینما دوســـت و علاقمند ورود به این حرفـــه بگوید، او گفت: «محـــض رضای خدا ســـعی کنیـــد کارتان خالی از نمک و شـــوخ طبعی نباشـــد. چون بـــرای یک مبتـــدی بدترین کار این اســـت کـــه فکرکند بـــرای تحت تاثیر قـــرار دادن مخاطب بهتریـــن کار زیادی جـــدی بودن و به گریـــه انداختـــن افراد اســـت. محض رضـــای خدا ســـعی کنید فیلم تـــان قدری مفرح باشـــید.»

منابع:

۱. ســـینما به روایت هوارد هاکـــس، جوزف مک براید، ترجمـــه پرویز دوایی، نشـــر نی، ۱۳۸۱.
۲. مقاله شـــور زیســـتن، شـــهرام جعفری نژاد، ماهنامه صنعت ســـینما، شـــماره ۹۳.
۳. الدورادو، مســـعود فراستی، ســـایت نقد فارسی.
۴. هوارد هاکس: روباه خاکستری هالیوود، تاد مک کارتی.

ریوبراوو: این گروه مستقل

نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com

خلاصه داستان

ریو براوو، شـــهری مـــرزی و کوچک در تکزاس. کلانتر جـــان تی چنس (وین)، جو بردت (ایکینـــز)، برادر گله دار بزرگ منطقه را بـــه اتهام قتل مردی بیگناه دســـتگیر می کند. گله دار بزرگ ناتان بردت (راســـل)، می کوشـــد تا با کمک هفت تیرکش هایش جو را آزاد کند. معاون سابق کلانتر دود(مارتین) و پیرمردی لنگ استامپی (برنان) تنها یاران چنس هستند...

RIO BRAVO

Directed By	:	Howard Hawks
Produced By	:	Howard Hawks
Screenplay By	:	Jules Furthman Leigh Brackett
Based On	:	Rio Bravo by B. H. McCampbell
Starring	:	John Wayne Dean Martin Ricky Nelson
Music By	:	Dimitri Tiomkin
Cinematography	:	Russell Harlan
Editing By	:	Folmar Blangsted
Release Dates	:	March 18, 1959 (USA)
Running Time	:	141 minutes
Country	:	United States
Language	:	English

بیگر جوان:
نه.... خوشـــبختانه هنوز این دورو بر ها دوســـتانی هســـتند که دوستانشان را فراموش نکـــرده اند.
(ژاک و اربابش؛ کوندرا)

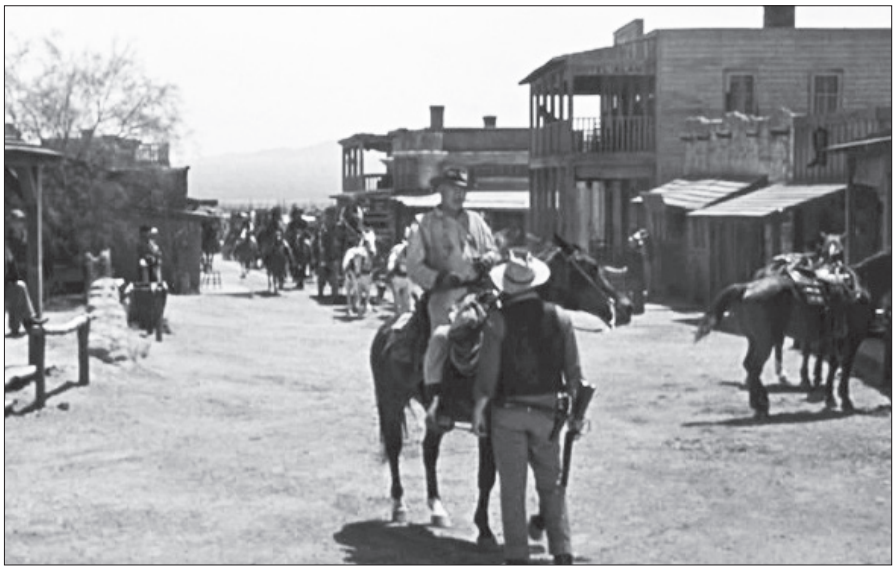
نقد و تحلیل فیلم

نشـــانه شناســـی به طور کلی علـــم مفاهیم اســـت و می خواهـــد الگـــوی جامعی خلق کند که توضیـــح دهد چگونـــه فیلم مفهوم پیـــدا می‌کنـــد و چه طـــور آنرا بـــه بیننده منتقل می کنـــد. در اصل حـــوزه ی کاوش نشانه شـــناس ســـینما، فرایند رسانایی است. اما نشانه‌شـــناس از کجا، جســـتجوی خود را به دنبال رســـانایی در ســـینما آغاز میکند؟ کریســـتین متز می گوید «هر شـــکل هنری و در حقیقـــت هر نظام ارتباطـــی، دارای ماده بیانی متفاوتی اســـت که آنرا از ســـایرین جدا مـــی کند». از نظـــر او ماده ی خام ســـینما (در نشانه شناســـی) همان مجراهای اطلاعاتی اســـت که هنـــگام تماشـــای فیلم بـــه آنها توجـــه می کنیم، که این مجراهـــا عبارتند از:

۱. تصاویر عکاســـی شـــده، متحرک و متعدد.
۲. طـــرح هـــای گرافیکـــی که شـــامل بر تمام نوشـــته هایی می شـــود کـــه روی پرده می توان خواند.
۳. گفتار ضبط شده.
۴. موسیقی متن.
۵. صداها و اثرات صوتی.

البتـــه می توان مـــواد فرعی دیگـــری نیز به این فهرســـت اضافه کرد.
حـــال با توجـــه به ایـــن موارد به بررســـی مولفـــه های شـــخصیتی های هاکســـی در فیلـــم ریوبراوو مـــی پردازیم:
از دید هاکس باارزشـــترین عاطفه ی انسانی، رفاقت میـــان افراد گـــروه اســـت. گروهی کـــه تمامی اعضـــای آن را مردانی تشـــکیل می‌دهنـــد کـــه به خطـــر خو گرفتـــه اند و عمـــلاً به نحـــوی مـــادی با جهـــان بیرون قطع رابطـــه کرده انـــد. در ریوبـــراوو گروه متشـــکل از دود، چنس و اســـتامپی اســـت. چنـــس کلانتر شـــهر و نمونـــه ی یک ابرمـــرد و قهرمان در فیلم های وســـترن ســـنتی اســـت. دوربین هاکس از همان صحنـــه ی آغازین، ما را با بزرگمنشـــی و قـــدرت او بـــا اســـتفاده از نمـــای Low-angle آشـــنا مـــی کنـــد و وقتی بـــرای اولین بار چهرهی او دیده میشـــود، بـــر روی ســـتون کناریاش شـــاخه ایی قرار گرفته که نشـــانی از ســـر ســـختی او می‌دهـــد. در ادامـــه تـــلاش تـــک و تنهایش برای دســـتگیری جـــو بردت در میخانـــه ای مملو از دوســـتان جو، تصویر کاملـــی از قهرمان را به مـــا عرضه میکند. نه عنصری از خودنمایـــی وجود دارد و نه از شهادت خود خواســـته. رفتارش ریشه در عـــزت نفس دارد و این عزت نفســـش اســـت که او را وادار می کنـــد، کاری که بایـــد انجام بشـــود را بی هیچ ســـوالی انجام دهـــد، بدون جارو جنجـــال و تنها، حتی در قبـــال خطراتی مهلک. او در طول فیلم مرتباً کمک دیگـــران را رد می کند. فـــدرز در دیالوگی با خـــودش میگوید: «تو میخواســـتی به کســـی کمک کنی که کمکـــی نمیخواهد.» اما بـــا این حال تمامی بحـــران ها از ابتدا تـــا انتها بدون هیـــچ اســـتثنایی، اگر دخالـــت دیگران

نبـــود تبدیـــل بـــه فاجعه می شـــد و این احســـاس به وجـــود مـــی آید که بـــی نیـــازی چنـــس از جهـــان بیرون واهـــی اســـت. حتـــی کمـــک ناگهانی کلـــورادو کـــه هنـــوز عضـــوی از گروه محســـوب نمی‌شـــود، مانع کشته شدنش می شـــود. اما اگر دیگـــران از نظر مادی برای چنس ضروری هســـتند. بی شـــک او نیـــز از نظر معنوی بـــرای آنها ضرورت دارد. چنـــس به زندگی ســـایر افراد گروه، معنا و کمال می بخشـــد و عدم وجودش باعـــث ویرانی معنـــوی آنها می شـــود. پس از صحنـــه ی نجات جانش توســـط فدرزوکلـــورادو، فـــدرز رو به کلـــورادو با گریه میگوید: «همهی ما دیوانه هســـتیم. تو حتی دلیلی که مـــن دارم هم نداری» (اشـــارهایی به دلایل کمک کردنشـــان به چنـــس). امـــا چنس هســـته ی مرکزی گروه اســـت، که دیگران مـــی توانند خود را در اطرافش ســـازمان دهند، هسته ایی که بـــدون آن هیچ نظمی وجـــود ندارد.



عضو دیگـــر گروه، استامپیاســـت؛ پیرمرد از کارافتاده، وراج و بیدندانی که از ســـویی باعث رفع ملال اســـت و از ســـویی دیگر وراجـــی او به تدریج در مقابل، پوششـــی روی تـــرس و حســـی از عـــدم کفایت ظاهـــر می شـــود، وقتی کـــه از کلورادو مـــی خواهـــد آهنگی بزنـــد در جواب به موزیک آلامـــو (این موزیـــک را مکزیکی ها در جنـــگ آلامو بیوقفه مـــی نواختند تـــا به ســـربازان امریکایـــی بفهمانند که مجالـــی نیســـت و در اینجا نیـــز ناتان قصـــد دارد همیـــن پیش آگاهـــی را به چنـــس و یارانش بدهد) کـــه در کافه زده مـــی شـــود. عکـــس العملی کـــه این شـــخصیت برمـــی انگیزد به نحـــو قابل توجهـــی پیچیـــده اســـت. او مضحک، تاثـــر برانگیـــز، دیوانه کننـــده و غالبن همـــه ی اینهـــا در آن واحـــد اســـت. اما با اینکه از محدودیـــت هایش آگاهیم، لحظه ایی نیســـت که اورا محترم نشماریم. او هرگز نپذیرفته که چـــلاق بودنش مانعی اســـت در برابر هوشـــیاری و تبحرش، به همین روست که اســـتقلال و عزت نفسش را همیشـــه حفظ می کنـــد، زمانی که به برخلاف دســـتور چنس با شـــات گان درب زنـــدان می ایســـتد و نیز آنجا کـــه بعد از کشتن قاتل وایلر توســـط دود، رو به چنس

می‌گوید: «وایلر فکر نمیکرد منو دود به این خوبی ها باشیم». بهترین نمونه ی استقلال استامپی در انتهای فیلم است، زمانیکه چنس از او می خواهد در زندان بماند. اما او بدون توجه به دستور در موقع نیاز به کمک گروه می شتابد، و در واقع حضور اوست که پیروزی گروه را محتمل و تسریع می کند.

دود آخرین عضو و شاید جذابترین فرد این گروه است. او از انسانی شریف و شجاع، به آدمی کاهل و لاابالی و می خواره تبدیل شده است. فردی که تا ویسکی ننوشد دستانش از لرزش نمی ایستد. افراط او در استفاده از مشروبات الکلی به حدی است که مکزیکی ها به او لقب سیاه مست داده اند. هاکس فیلم را با اوج استیصال او آغاز می کند.

دود از در عقب پا به کافه می گذارد، کلاه کابوی بر سر دارد، کتش پاره است و هفت تیر به کمر نبسته. دوربین نمایی از کافه را نشان می دهد که هیچیک از آدم ها متوجه حضورش نیستند. او آرام از کنار میزها رد می‌شود و در حالیکه با حسرت به لیوان‌های مشروب نگاه می کند، خودش را پشت ستونی پنهان می کند. جو بردت متوجه حضورش می شود. تعارفی به دود میکند و دود استقبال می کند سپس جو تمسخرانه سکهایی را داخل تفدان جلوی پای دود می اندازد. اما پیش از آنکه دود سکه را بر دارد چنس با پا ضربه ای به تفدان می زند و به طرف جو می رود اما دود با چوبی او را می زند. چنس نقش بر زمین می شود. دود به طرف جو می رود. جو به کمک دوستانش اورا می زنند، غائله با کشتن مردی که قصد جلوگیری از درگیری را داشت، (توسط جو) پایان می‌گیرد و جو از کافه خارج می شود.

این صحنه که بدون هیچ گفتاری و تنها متکی به تصویر است بخوبی نشان می دهد، دود آدم می خوارهایست که از زور اعتیاد به فقر و نداری رسیده و تمامی ارزش و اعتبار خود را از دست داده است. نشانه های تصویری به خوبی این نکته را نشان می‌دهند.

ورود از در عقب، کت پاره، نداشتن هفت تیر و عدم توجه دیگران به حضورش، همگی در جهت شخصیت پردازی پیش می رود. جو بردت شخصیت منفی فیلم و یک بد مطلق است. هاکس تا آنجایی که می تواند او را به عنوان نمادی از شر نشان می دهد و هرگز حتی برای لحظاتی کوتاه به او ویژگی های انسانی نمی دهد. در همین صحنه او بر خلاف دود لباسی موقر به تن و پوزخندی تمسخرآمیز به لب دارد، ظاهرا از ضعف دود آگاه است. تابلویی (گاوبازی را نشان می‌دهدکه بالای سر گاو زخمی ایستاده است) که در پشت سرش آویزان است موید همین مسئله است. تلاش دود برای برداشتن پول از درون تفدان، با مداخله چنس به بنبست می خورد و این نقطه ی آغاز بازگشت دود به گذشته ی پر ثمر خود است (در جایی به ناتان برودت می گوید: «دلیل مشروب نخوردنم را از برادرت بپرس»). اما مداخله ی این چنینی چنس مغایر با استقلال شخصی دود است و از همین روست که بلافاصله ضرب هایی به چنس می زند و اورا نقش بر زمین می کند. تلاش دود برای ترک اعتیاد و بازپسگیری اعتبار سابقش در طول فیلم گاهی بدل به مسله ی اصلی درام می شود. شاید به همین دلیل است که هاکس می گوید: «ریوبراوو در واقع فیلم دود است.» او به دلیل لرزش دست قادر به پیچاندن سیگار نیست، گاهی از زور خماری با مشت به پاهایش ضربه می زند. حتی تلاش چنس برای رساندن دود به عزت نفسش در طول فیلم بی نتیجه

است و دود در اوج سرخوردگی تصمیم به پس دادن نشان معاونی اش می شود. این لحظه همان تنش درونی گروه است که هاکس معتقد است هنگامی پدید می آید که عضوی از یاری به دیگران درمی ماند و باید با گونه ای ابراز شجاعت استثنائی، عمل خود را جبران کند؛ یا هنگامیکه تفرد جویی بیش از حد، گروه را در معرض خطر از هم پاشیدن قرار می دهد. در این گونه موارد ایمنی گروه نخستین فرمان است. در حقیقت اگر یکی از اعضا به درد نخورد در آن صورت امکان دارد تمامی گروه به دردسر بیافتد. دود تیر انداز ماهری است اما بخشی از توان خود را ازدست داده است. بعلاوه او خودش را از این بابت سرزنش می کند. وقتی افراد ناتان اورا غافلگیر می کنند و گروه به مخاطره میافتد دود تصمیم به کنارهگیری از سمت معاونی می کند. دود لیوانش را پر میکند و بالا می برد. موسیقی آلامو بار دیگر در میخانه ی طرف دیگر خیابان آغاز می شود. دود مکث می کند آنگاه ویسکی را بدون هیچ لرزشی درون بطری می ریزد و می گوید:
«حتی یک قطرهام زمین نریختم»
این لحظه ی پیروزی اوست، درست زمانی که دیگر امیدی ندارد، چرخش ناگهانی ای می کند برای به دست آوردن شرافتش، شرافتی که تنها بوسیله ی خود و از روی استقلالش به دست می آید. و این همان نکتهای است که او را از سایر شخصیت های دوست لغزش پذیر در فیلمهای وسترن سنتی متمایز می کند و به جای سقوط به سوی رستگاری میرود. رستگاریای که هاکس تاکید دارد با تکیه بر مسولیت شخصی به دست می آید.
از نظر هاکس گذشته از فشارها بیرونی، نیروی دیگری هم هست که جمع را تهدید می کند: زن، از همین رو در بسیاری از فیلمهای او هیچگونه زندگی زناشویی وجود ندارد و تنها قهرمانان زمانی در گذشته ی دور با زنی ازدواج کرده یا لااقل آشنایی داشته اند که دچار ضربه روانی نامشخصی شده اند و در نتیجه از آن پس به زنان بدگمان شده اند. در ریوبراوو نیز دود به وسیله دختری اغفال و از جمع بیرون رفته است. ضربه ای که باعث شده است او تمام اعتبار و ارزش خود را ازدست بدهد و به هر خفتی تن بدهد. اما در مواردی زن ها به گروه مردانه پذیرفته می شوند آن هم پس از

بی قراری های بسیار وتشریفاتی طولانی، بر مبنای تعارف کردن، روشن کردن و ردوبدل کردن سیگار، که در خلال این کارها نشان میدهند شایسته ورودند. غالبا آنها مختصر شجاعتی نیز ابراز می دارند. ولی با این وجود باز هم از اعضای رسمی گروه نیستند. در اصل از دید هاکس هم طراز مردها (دست کم در گروه) خود مردها هستند. در ریوبراوو، فدرز نمونه ای از یک زن هاکسی است؛ درشتاندام، مستقل و در عین حال، حساس و زخم پذیر. او قماربازی است تحت تعقیب که خود را همسنگ مردان می داند. در گفتگویی با چنس عنوان می کند که خانه ایی ندارد و آنجایی می ماند که اعلامیه ای نباشد. چنس اعلامیه را پاره می کند و می گوید: «تو دوست نداری مردی مثل من برایت دردسر درست کند». فدرز پس از این گفتگو در حالیکه از شدت هیجان نفسش در سینه حبس شده، تصمیم می گیرد در شهر بماند. او در طول فیلم تلاش بسیار می کند تا دل چنس را به دست بیاورد، با دلیجان نمیرود، جایش را به او می دهد و...). فدرز حتی با پرتاب کردن گلدان از پنجره به بیرون جان خود را به خطر می اندازد تا او را نجات دهد. اما خواسته ی قلبیاش (رسیدن به چنس) هرگز باعث از دست رفتن استقلالش نمیشود و بارها تلاشش برای مستقل بودن را نشان می دهد. به عنوان نمونه وقتی که چنس از او می خواهد که دیگر بازی نکند، در جوابش به خونسردی میگوید:
«بازی کاریست که من می کنم.»
رابین وود معتقد است که هاکس فیلمسازی شهودی است و اینگونه نشانه های تصویری در فیلم هایش برخاسته از خود صحنه است و برخلاف فیلم های روشنفکری از بیرون بر آن تحمیل نمی شود و گذشته از هرگونه معنای تمثیلی پارهی تکمیلی صحنه است. کارگردان با نیروی بیرونی وادارمان نمی کند فریاد برآوریم آه یک تمثیل، چقدر پرمعنا، چقدر ژرف. زیبایی تصاویر از هیچ محتوایی که امکان داشته باشد به صورت عقلانی درآید و از تصویر جدا گردد سر چشمه نمی گیرد، بلکه سرچشمه اش زمان‌سنجی دقیق، تدوین، حرکات، حالات چهره، لحن صدا و ردوبدل شدن نگاههاست و باید این‌قدر هوشیار باشیم که فیلم‌های هاکس را تنها به این دلیل که آنها را لذت بخش می یابیم کنار نگذاریم.

منابع:

۱. نشانه ها و معنا در سینما: پیتر وولن
۲. تئوری های اساسی فیلم: دادلی اندرو
۳. هاکس، فیلم ساز شهودی: رابین وود
۴. ریوبراوو: رابین وود

مِل بروکس سوار بر اسبی با زین سوزان!

نویسنده: عرفان گلپایگانی
erfansin@gmail.com

مِل بروکس فردی‌است که حتی شنیدن نامش لبخندی به لب طرفدارانش می‌آورد، لبخندی ناشی از یادآوری فیلم‌های کمدی او با ژانر مخصوص و محبوبش. هربار که قرار باشد بروکس فیلمی تهیه یا کارگردانی کند، مطمئن خواهید بود که با قیافه‌ای اخمو از سالن اکران نمایش فیلمش خارج نخواهید شد. نام کامل او ملوین جیمز کاوینسکی است. او ۲۸ ژوئن سال ۱۹۲۶ در منطقه‌ی بروکلین شهر نیویورک آمریکا متولد شد. کیت و جیمز کاوینسکی مادر و پدر ملوین، مهاجرین روس تبار یهودی بودند. وقتی مِل تنها دو سال سن داشت، پدرش بر اثر بیماری کلیوی، دار فانی را وداع گفت و بعدها خود مِل بروکس در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که ریشه‌ی اصلی طنز خشمناکش، همین اتفاق دردناک بوده است.

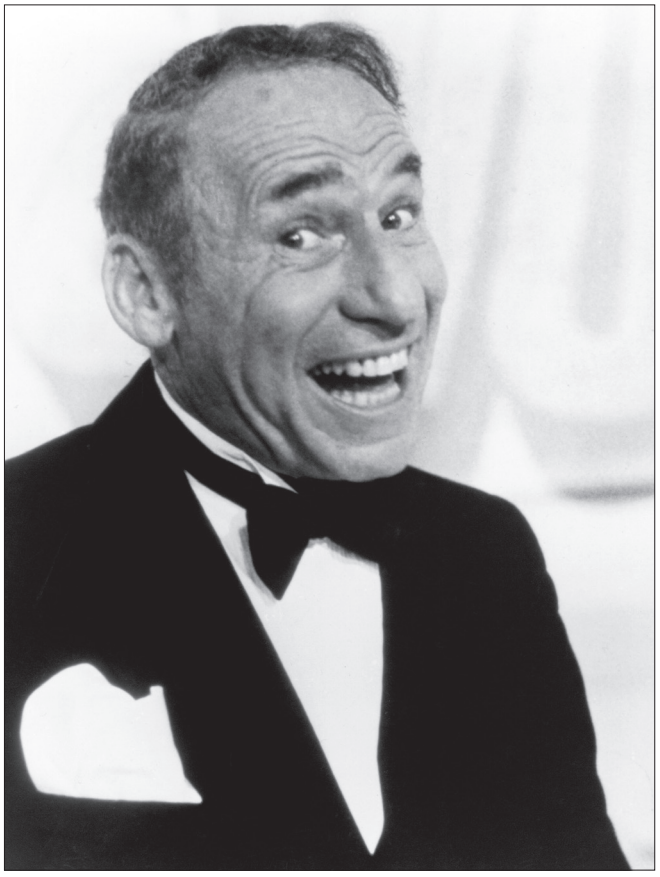
او در بچگی برای بیرون ریختن خشمش متوسل به ساز درام شد و به خوبی آن را فرا گرفت. او تاکنون استعدادهای زیادی از خود به نمایش گذاشته است: کارگردانی، تهیه‌کنندگی، فیلم‌نامه نویسی، آهنگ‌سازی، ترانه‌سرایی، بازیگری و مهم‌تر از همه،طنز پردازی. او کارش را به عنوان یک کمدین(کمدین نمایش‌های تک‌نفره بر روی سن) شروع کرد و خلاقیت طنزش را با بازگو کردن جُک‌های بامزه‌اش به نمایش گذاشت، او حتی برای برنامه‌ی تلویزیونی **«نمایشت از نمایش‌ها»** (Your show of shows) نویسندگی کرده است.

او در میانسالی یکی از موفق‌ترین کارگردانان دهه ۷۰ میلادی شد و بسیاری از فیلم‌هایش جزو ده فیلم پرفروش سال شناخته شدند. قبل از اینکه بخواهیم به سراغ بررسی فیلم **زین‌های سوزان** که موضوع بحث این مقاله است برویم، لازم می‌دانم شما را به مروری بر فیلم‌های وسترن مطرح دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی دعوت کنم. چرا که فیلم زین‌های سوزان هجوی بر فیلم‌های وسترن ساخته شده در این دو دهه می‌باشد.

ده ۶۰: یکه تازی سرجیو لئونه همراه با چند لغزش از سینمانگران مطرح

در سال ۱۹۶۰فیلم **هفت دلاور** ساخته‌ی جان استرجس توجهات را بار دیگر به ژانر وسترن جلب کرد، این فیلم اقتباسی ماهرانه از فیلم **هفت سامورائی** کوروساوا بود، با این تفاوت که این بار در قالبی غربی و ژانر وسترن ساخته و پرداخته و به نمایش عموم درآمد. اما این سرجیو لئونه بود که با «سه گانه‌ی دلار» خود، به طور قطع این دهه را برای هواداران وسترن جاودانه کرد. در سال ۱۹۶۴ اولین قسمت این سه‌گانه با نام **برای یک مشت دلار** که وسترن دیگری بر اساس فیلم **یوجیمبو** ساخته کوروساوا کارگردان مطرح ژاپنی بود، تماشاچیان را بار دیگر با انگیزه‌ی دیدن فیلم وسترنی متفاوت، به سالن‌های سینما کشاند. فیلم بعدی لئونه به نام **به خاطر چند دلار بیشتر** در سال ۱۹۶۵ موفقیت فیلم اول را ادامه داد؛ اما این فیلم **خوب، بد، زشت** بود که نامی جاودانه در سبک وسترن یافت، موفقیت آن به گونه‌ایست که تا زمان حال و در هر رده بندی جهانی، این فیلم اگر در مقام اول فیلم‌های وسترن قرار نگیرد، مسلماً مقامی در بین سه فیلم اول را به خود اختصاص خواهد داد. کار لئونه در این دهه به پایان نرسید و با

فیلم **روزی روزگاری در غرب** ساخته‌ی خوب دیگری از این سبک محبوب را در سال ۱۹۶۸به ثبت رسانید. اما این جورج روی هیل بود که در سال ۱۹۶۹ با فیلم تحسین برانگیز **بوچ کسدی و ساندس کید** این دهه‌ی درخشان وسترن را به پایان رساند. در این دهه، فیلم‌های سطح پایین هم دیده می‌شوند. در سال ۱۹۶۶ (همزمان با فیلم **خوب، بد، زشت**) دو فیلم از ویلیام بودین به نام‌های **بیلی بچه، علیه دراکولا و جسی جیمز دختر فرانکشتین را ملاقات می‌کند** ساخته شد که حتی نامشان برای به مضحکه کشیدن وسترن کافی بود. در سال ۱۹۶۸ کارگردان توانا ادوارد دیمیتریک با ساخت فیلم **شالاکو** که شون کانری و بریجیت باردو در آن ایفای نقش می‌کردند، نشان داد که در سبک وسترن حرفی برای گفتن ندارد. در این دهه و در سال ۱۹۸۳ یک فیلم کمدی با سبک وسترن، به نام **۴ برای تگزاس** با بازی افراد مشهوری چون: فرانک سیناترا و دین مارتین هم ساخته شد، اما این اثر به هیچ عنوان نظر منتقدین را به خود جلب نکرد و حتی گه‌گاه از آن به عنوان فیلمی بد، نام برده شد. در میان این دوره‌ی طلایی فیلم‌های وسترن، مِل بروکس اولین فیلمش را با نام **تهیه کنندگان** در سال ۱۹۶۷ می‌سازد که راجر ایبرت منتقد معروف سینما از آن به عنوان یکی از خنده‌دارترین فیلم‌های ساخته شده نام می‌برد. این فیلم دقیقاً مابین قسمت دوم و سوم سه گانه دلار لئونه روانه سینماها شد، که فیلم کاملاً متمایزی از دیگر فیلم‌های هم دوره‌اش به حساب می‌آمد.



دهه ۷۰: ایستوود خودش کارگردان می‌شود و مِل بروکس دست به هجو وسترن می‌زند.

مِـــل بروکس باز هـــم در مقابل وســـترن ایســـتادگی می‌کنـــد و در ســـال ۱۹۷۰ فیلم کمـــدی دیگری با نـــام **دوازده صندلی** می‌ســـازد که بـــه انـــدازه‌ی **تهیه کننـــدگان** موفق عمـــل نمی‌کند امـــا باز به نوبه‌ی خـــود اثری خـــوب در ژانر کمدی محســـوب می‌شـــود. زمزمه‌های ســـاخت فیلمی وســـترن در اوایل دهه هفتاد از زبان کلینت ایســـتوود شنیده می‌شـــد، تا اینکـــه در ســـال ۱۹۷۳ او فیلم **ســـوار دشـــت‌های مرتفع** را بـــا همـــان شـــاکله‌ی فیلم‌هـــای ســـرجیو لئونـــه می‌ســـازد. همان کلیشـــه‌ی تکرار شـــده‌ی کابوی بی‌نام و نشـــان کـــه از پس هر مشـــکلی برمی‌آیـــد و حتـــی زخم کوچکـــی هم نصیبش نمی‌شـــود. این فیلـــم بازخورد منفـــی منتقدین را بـــه همراه داشـــت وبه عنوان علـــت می‌توان بـــه تکرار کلیشـــه، آن هم کلیشـــه‌ای که خـــود لئونه به بهتریـــن نحو ممکـــن در فیلم‌هایش اســـتفاده کرده بـــود و اتمام دوره‌ی وســـترن اســـپاگتی، اشـــاره کرد. اما ایســـتوود کنار نکشید و در ســـال ۱۹۷۳ ایـــن اشـــتباه را با فیلـــم **جوزی ولز قانون شـــکن** جبـــران کرد. در ایـــن اثر، دیگر خبری از کلیشـــه‌های تکـــراری نبود. فیلم، داســـتان مردی مزرعـــه‌دار را روایـــت می‌کند کـــه خانواده‌اش توســـط نیروهای شـــمالی در بحبوحه‌ی جنگ‌های داخلـــی آمریکا به قتل می‌رســـند و او با پیوســـتن بـــه جنوبی‌ها بـــه مقابله بـــا قاتلین شـــمالی می‌پردازد. ایســـتوود در این فیلم به خوبی مســـائل انسانی و عاطفـــی را به نمایـــش می‌گذارد و بـــا فاصله گرفتن از خشـــونت‌های کورکورانـــه‌ی قبلی، مســـیر جدیـــدی را در خط داســـتانی فیلم ایجاد می‌کند.فقط یک ســـال بعـــد، یعنی در ســـال ۱۹۷۴ مِـــل بروکس با اثـــری متفاوت به نام **زین‌های ســـوزان** دســـت به هجو ژانر وســـترن می‌زنـــد کـــه در بخش‌هـــای بعـــدی مقاله بـــه صورت گســـترده‌تر به آن می‌پردازیم.

زین‌های سوزان چه کسی را می‌سوزاند؟

زین‌های ســـوزان داســـتان مرد سیاهپوســـتی بـــه نام بارتبـــا بازی کلیون لیتل اســـت که در ســـاخت خـــط راه‌آهن به عنـــوان برده کار می‌کند. او در مســـیر داســـتان در شـــن‌های روان گیر می‌کنـــد، اما از آن جان ســـالم بـــه در می‌برد. بـــارت با بیل به ســـر مردی ســـفید پوســـت می‌زند و بـــه همین علـــت به اعـــدام محکوم می‌شـــود، اما هدلـــی لامار(**هاروی کورمن**) وکیل دعاوی، از موقعیت ســـوء اســـتفاده می‌کنـــد و بارت را بـــه عنوان کلانتر به شـــهر راک ریج می‌فرســـتد، با ایـــن نیت که روحیـــه‌ی مردم شـــهر را تضعیف کرده و شهرشـــان را بـــرای کشـــیدن خـــط راه‌آهن غصـــب کنـــد. وجود ایـــن کلانتر سیاه‌پوســـت، به خاطردوره‌ی تبعیض نژادی شـــدید، اصـــلاً برای مردم شـــهر پذیرفتنی نیســـت، اما بـــارت می‌تواند با زرنگی، خـــودش را در دل مـــردم راک ریج جا کنـــد و آن‌هـــا را از مصیبت پیـــش‌رو نجات دهد. بـــارت، ویکو کیـــد (جین وایلدر) کـــه هفت‌تیرکشـــی ماهر اما دائم الخمر اســـت را بـــه معاونت خـــود انتخاب می‌کنـــد و با کمک او موانـــع را از پیش رو برمی‌دارد. همان‌طور که دیده می‌شـــود، داســـتان ســـاده و نســـبت به کارهای پیشـــین بروکس قدری ضعیـــف به نظر می‌رســـد اما مِل با اســـتعداد ذاتی خود، این داســـتان از هم گسســـته و متوســـط را با شـــوخی‌ها و هجوهای جذاب، به خوبی بـــه هم پیوند می‌زنـــد. **زین‌های ســـوزان** اولین اثـــر از ژانـــر هجو مـــل بروکس اســـت.او با ســـاخت این فیلم، مکتب جدیـــدی را پایه گـــذاری نمود،

مکتبی متمایز که بر اساس لطیفه گویی و تمسخر سبک‌های دیگر و کارهای نمایشی و افراطی هنرپیشه‌ها به وجود آمد، سبکی که می‌توانیم آن را زیرمجموعه‌ی ژانر کمدی در نظر بگیرم. بعدها مل بروکس با فیلم‌های **سینمای صامت** (۱۹۷۶) و **وحشت بزرگ** (۱۹۷۸) و همینطور**گلوله‌های فضایی** (۱۹۸۷) این مکتب را به خوبی ادامه داد.

هجونامه‌ی فیلم‌های سینمایی در مجلات کمیک و سینما

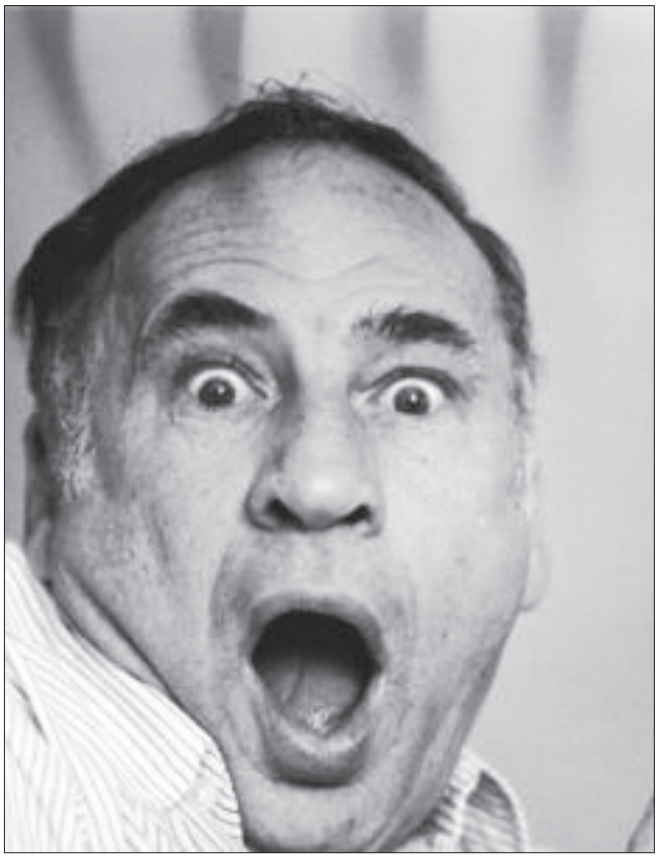
فیلم‌های عامه‌پسند و معمولاً کم‌خرج در تمام دنیا به خاطر داشتن فیلمنامه‌هایی سطح پایین و اجرای کلیشه‌هایی تکراری و سخیف، به آسانی تبدیل به خوراک چرب و نرمی برای طنزپردازان چیره‌دست می‌شوند. دو مجله مصور قدرتمند و مستقل آمریکایی که هرگز برای پولسازی دست به چاپ تبلیغ در مجلاتشان نزدند، به نامهای «مَد» و «کریزی» با تکیه بر جایگاه ویژه‌ی این نوع فیلم‌ها در بین عوام، داستان‌های تصویری خود را بر مبنای هجو معروفترین آنها در سینما و تلویزیون گذاشته و با این کار توانستند مخاطبین بی‌شماری را جلب کنند و سالیان سال به موفقیت خود در این قالب ادامه دهند. در ایران نیز، کاریکاتوریست معروف «جواد علیزاده» با مجله‌ی «طنز و کاریکاتور» همین مهم را برعهده داشته و توانسته با کمک هجو و نقد فیلم‌های سینماو تلویزیون و نیز جهان ورزش و خصوصاً فوتبال، جذب مخاطب کرده و حرف‌های عمیق‌تری را به گوش مردم برساند.

مل بروکس جزو کسانی‌است که با شیوه‌ی خاص خود، هجو سینما را به سینما برد. همان‌طور که گفته شد کلینت ایستوود با ساخت فیلمی در سال ۱۹۷۰ میلادی به سبک وسترن اسپاگتی دچار مشکل شد و فیلمش با استقبال روبرو نگشت.

با گذشت ۴ سال، مل بروکس با ساخت فیلم **زین‌های سوزان**، دست به هجو آشکار فیلم‌های وسترن می‌زند و با موفقیت کاملی روبرو می‌گردد. این پذیرش هجو وسترن از سوی اذهان عمومی و استقبال منتقدین،با پیشینه‌ی نه چندان موفق فیلم‌های وسترن در آن زمان، چندان دور از انتظار نبوده است. مِل بروکس در زین‌های سوزان، به صورت زیرکانه‌ای از کلیشه‌های ساخته شده در فیلم‌های وسترن برای غنی کردن طنز فیلمش استفاده می‌کند. او که به خوبی با ساختار وسترن آشناست و بسیار بهتر از آن، کمدی را می‌شناسد، با ترکیب این دو ژانر، اثر به واقع متفاوت و جذابی را به معرض نمایش گذاشته است. او در این سبک، ساختارشکنی‌های زیادی را به نمایش گذاشت. او به عمد توالی فضا و زمان را در فیلم‌های خود می‌شکند و بیننده را در جای جای فیلم به ماجرای فیلم وارد می‌کند. بازیگر او گاهی به دوربین و جایگاه تماشاچی نگاه می‌کند و با این نگاه یا نظارت بیننده را تثبیت می‌کند و فی‌المثال از کاری که می‌کند اظهار شرمندگی کرده و یا با مطرح کردن سوالی بر جریان کمدی در حال اتفاق تاکید می‌کند. او بارها و بارها گذشته را به آینده، روی صحنه را به پشت صحنه، و داستان را به ضد داستان می‌پیوندد و با این کار نه تنها طنز مضاعفی را ایجاد می‌کند، بلکه تماشاچی را وامی‌دارد تا در فضای فیلم غرق نشده و به چیزی ورای آنچه می‌بیند و می‌شنود دست پیدا کند. تماشاچی فیلم‌های بروکس بارها غافلگیر می‌شود و در پایان با وجود این که ساعتی را به قهقهه و شادی گذرانده، حس عجیبی از فهم و ادراک تازه در خود می‌یابد.

توانایی کارگردان یا بازی‌های خوب؟

گاه این سوال، به خصوص در ژانر کمدی پیش می‌آید که آیا این کارگردان است که تمام وقایع فیلم را برای گرفتن نتیجه‌ای طنزگونه مهندسی می‌کند یا این استعداد و خلاقیت بازیگر است که با بداهه گویی و طنز ذاتی، بیننده را به خنده وا می‌دارد؟ باقطع و یقین نمی‌توان به این سئوال پاسخ داد اما در فیلم زین‌های سوزان، این مِل بروکس است که بیشتر بار فیلم را به دوش می‌کشد. او از فیلم‌نامه نویسی تا ترانه‌سرایی و از کارگردانی تا بازیگری اکثر فیلم‌هایش را خودش انجام می‌دهد، او پیچ و خم بازیگری کمدی را به خوبی می‌داند و با توانایی خلق لحظات طنز و بدیع، بازیگران خود را به خوبی راهنماییمی‌کند، به علاوه او خود در فیلم‌هایش ایفای نقش کرده و بسیاری از لحظات طنز فیلم، مدیون بازی جالب و تحسین برانگیز خوداوست.

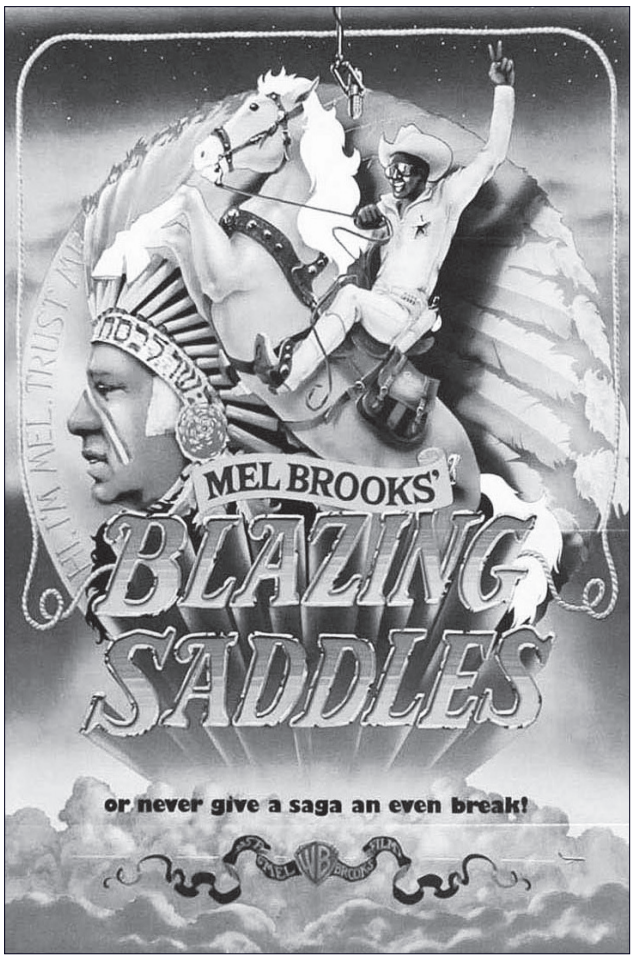


منابع:

۱. تاریخ سینمای جهان دیوید رابینسون.
۲. وبلاگ Cinema Forever.
۳. سایت اختصاصی راجرایبرت.
۴. سایت هنرسینما.

کمدی در خدمت کالبد شکافی فرهنگ

نویسنده: مرضیه زمانی
marzziehz@gmail.com



خلاصه داستان

زین های شـــعله ور داستان شهر و مردمان راک ریج است. شهری که قرار است به زودی در آن راه آهنی کشـــیده شود، اما به دلیل دسیسه های خودخواهانه و مال پرســـتانه ی هدلی لامار (هاروی کُرمن) معاون دولت این روند با مشکلاتی مواجه می شـــود. کلانترِ شهر کشته می شـــود و کابوی های متجاوز شهر را در دست می گیرند...

BLAZING SADDLES

Directed By	:	Mel Brooks
Produced By	:	Michael Hertzberg
Screenplay By	:	Andrew Bergman
Story By	:	Andrew Bergman
Starring	:	Cleavon Little Gene Wilder Harvey Korman Slim Pickens
Music By	:	Mel Brooks
Cinematography	:	Joseph F. Biroc
Editing By	:	Danford B. Greene
Release Dates	:	February 7, 1974
Running Time	:	95 minutes
Country	:	United States
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

پارودی و یا هنـــر نقیضه پردازی در ســـینما، گونه‌ای از ژانر ســـینمایی اســـت که، شـــامل تقلیدی طنازانـــه و اغراق آمیـــز از اثری جدی اســـت. فیلمی که بـــه کمک آیرونـــی و هزل، مقصودی را بـــه بیننده خودالقـــا می‌کند. این گونه‌اســـت که کمـــدی، ژانرهـــای گوناگونِ ســـینمایی همچـــون، گانگســـتری، جنایی، ترســـناک و وســـترن را از زیرِ تیغ طنز و تقلید خود می‌گذرانـــد. از نکات کلیـــدی درباره این ژانر باید اشـــاره کرد که، کارگردان و نویســـنده آن اثر می‌بایســـت بـــه تقلید و طنـــز آثاری معروف دســـت بزنند کـــه همه مـــردم با آن آشنایی داشته باشـــند و بتوانند شوخی‌هایی که با آن اثر به خصوص شده اســـت را دریابند که، در غیر این صـــورت اثر آن‌ها یکجا بی‌اســـاس و بی‌مزه خواهد بـــود. در این نوشـــتار تنها به مبحث پارودی در ســـینمای وســـترن پرداخته و ســـعی شـــده اســـت تا با تحلیلی بر فیلم **زین های شـــعله ور**۱۹۷۴ از کارگـــردان مل بروکـــس، اِلمان های این نقیضه‌ی کلاســـیک در بســـتر فیلم مورد نظر شـــرح داده شـــود. همچنین، از خودمان بپرســـیم که چرا کمدی نقیضه پردازی ایـــن ژانر را به دیده تمســـخر نگریســـته اســـت. زیرا که می‌دانیـــم هر اثر هنری زمانی ارزشـــی می‌شـــود که بـــا ایجاد احساســـی از غم، موفقیت، پیروزی، شکست و یا شـــادی و خنده در مخاطب بـــه دنبال هدف خاصی بـــوده باشـــد. در نتیجه، هـــدف ما نه فقط اثبات ایـــن ادعا که **زین های شـــعله ور** اثری آیرونی و کمدی در ژانر وســـترن اســـت بلکه در ادامه، اثبـــاتِ اینکه «کمدی در خدمت کالبد شـــکافی فرهنگ می باشـــد» نیز است. شـــاید که دلیل حضور ایـــن هجویه‌ها در این ژانـــر، مربـــوط به ســـوالی می‌شـــد که ذهن بســـیاری را به خود مشـــغول کرده بود. اینکه چرا ژانر وســـترن که دوران اوج و شـــکوفایی خـــود در فاصله زمانـــی دهه‌هـــای ۵۰ تا ۶۰ را در پرونده تاریخ ســـینمای هالیوود داشـــت؛ حال در دهه ۷۰ در سراشـــیبیِ فراموشـــی و بی میلی از طـــرف مخاطبان خـــود افتاده بود و می‌رفت که از حافظه‌ی ســـینمای کلاســـیک کنار گذاشـــته شـــود. «**زین های شـــعله ور** مل بروکس نشانگر پایان وسترن کلاسیک و آغاز مرحله یهجو و باروک بـــود.» (کیت گرانت:۷۲) در حقیقـــت، ژانـــر کمدی که شـــامل عناصر بازیگـــر، دیالوگ و موقعیت اســـت، با زاویه نگاه از بالا بـــه مضمون خود (که مفهـــومِ خندیدن بـــه حماقت‌های فکری و عملی را مـــد نظر دارد) در تلاش اســـت تا بصیرتی را بـــه بیننده خود القـــاء کـــرده و او را دعـــوت به تفکـــر درباره موضوعـــی کند کـــه در آن اثر مورد اســـتهزاء قـــرار گرفته اســـت. موضوعی کـــه احتمالا در آثار جدی، دیگـــر به نوعی دچـــار آفت اغراق، بـــزرگ نمایی ، تکـــرارو یا فقـــدان باورپذیری گشـــته‌اند. درمتـــن این مقاله بـــه بخش‌های متعـــددی از فیلـــم زیـــن های شـــعله ورکه عناصر گوناگون از ژانر وســـترن جدی را به طنز گرفته اســـت اشـــاره می‌شـــود و این ادعاهای آورده شـــده، در آنجـــا با مثال‌هایـــی گوناگون مورد بررســـی قرار خواهند گرفـــت. نمونه‌ی کوچک و مانـــدگار از آن، صحنه‌ی کمپ آتش اســـت کـــه کابوی‌ها دور آتشـــی نشســـته و خوراک مرســـوم اسب ســـوارانِ غرب وحشی را می‌خورند. امـــا با این تفاوت کـــه مل بروکس به زیرکـــی و با تمســـخر به عواقـــب خوردن آن همـــه لوبیا اشـــاره‌ایی مســـتقیم می‌کند و اینکه مگر می‌شود آدم شـــب و روز آن خوراک را بخورد و حالتِ مزاجی ســـالمی داشته باشد.

بررسی فیلم

هدف این مقاله در ابتدا بررسی عناصر پارودی و ساختار فیلم از یکسو و نیز رسیدن به محتوا و مضمون آن اثر از سوی دیگر می‌باشد. برای این منظور، نظریه فرمالیسم یکی از روش‌های کاربردی و مناسب برای این قرائت است. روشی که در آن به عناصر داستان همچون آلات مجزای موسیقی پرداخته می‌شود و هر ساز به تنهایی مورد تحلیل قرارگرفته و درپایان باکنار هم قرار دادن آن‌ها می‌بینیم که چه سمفونی یک دست و گوش نوازی که همان مضمون اصلی قصه است را به اجرا درمی‌آورند. در ادامه با اشاره به عناصر مختلف در ترکیب بندی این پارودی به تحلیل کل اثر و مضمون آن پرداخته شده است.

تیتراژ: فیلم با لوگویی از کمپانی برادران وارنر که آتشی برآن افتاده و می‌سوزد آغاز شده و وارد عنوان بندی می‌شود که با اسم مل بروکس به عنوان کارگردان و پس زمینه‌ایی واید اسکرین از غرب وحشی ادامه می‌یابد. آنگاه با نقش بستن نام فیلم **زین های شعله ور**، آوازی از جان موریس شروع می‌شود که صدای شلاق‌های ممتدی آن را همراهی می‌کند، و با این ترفند ما را به یاد عنوان بندی آغازین فیلم **جدال در آفتاب** ۱۹۴۷ می‌اندازد که فیلم با تیتراژی همراه با موسیقی و صدای شلیک تلفنگ آغاز می‌گردد. شخصیت ها: در شرح شخصیت های وسترن باید گفت که همه آن‌ها به نوعی تیپ هستند و کمتر در میان این آثار می‌توان شخصیت‌هایی با جزئیاتِ اخلاقی چند بعدی پیدا کرد. آدم‌های این فیلم ها به سه گروه خوب، بد و خنثی تقسیم می‌شوند و همواره فیلم با کشته شدن بدها به دست خوب ها پایان می‌گیرد. شخصیت زن در تمامی این داستان ها یا خانمی محترم و تحصیلکرده و اهل خانواده‌ای است که با قهرمان پیروز قصه ازدواج می‌کند و یا شخصیت «زن کافه ای» است که با اغواگری و بدجنسی در تلاش برای گول زدن این مرد قانون و عدالت است، اما در پایان او نیز تحت تاثیر خوبی های قهرمان قصه، پشیمان شده و عملا به راه راست باز می‌گردد.

آقای هدلی لامار(هاروی کُرمن): مرد «بدجنس» قصه که از قضا دولتمرد و تحصیلکرده هم هست (که از نشانه‌های مدنیت در غرب وحشی است) و تمام امیالش درتصاحب زمین‌های مردم راک ریج و اتمام خط آهن آن منطقه خلاصه می‌شود. در ترسیم شخصیت او اغراق و طنزی ظریف نهفته است. اینکه در عین ادعایِ فهم و شعور، هربار زمان صحبت با جلاد سرش به درگاه پنجره برخورد می‌کند و یا به هنگام حمام گرفتن که، از دیگر صحنه‌های آیینی و عناصر اصلی فیلم‌های وسترن به شمار می‌رود، مثل پسربچه‌ها به دنبال اسباب بازی‌اش می‌گردد.

تاگرت (اسلیم پیکنز): نوچه‌ی آقای هدلی لاماراست که در واقع امضایی است از ژانر کمدی در این فیلم با این قصد که، همواره شخصیت اصلی نوچه‌ای را با خود به همراه دارد و به کمک او بسیاری از موقعیت های طنزآمیز شکل می‌گیرد. مانند صحنه‌ایی که این نوچه از صدایی که پشت پنجره اتاق هدلی به گوش می‌رسد ازجامی پرد و او را بغل می‌کند. و دیگری زمانی است که این دو مرد در صحنه حمام کردن هدلی در حال گفت‌وگو هستند.

بارت(کلیون لیتل): سیاه پوستِ کارگری که محکوم به اعدام است و هدلیِ او را به عنوان کلانتر استخدام می‌کند تا مردم شهر، از آنجایی که یاد و خاطره همیشگی جنگ و خون ریزی با رنگین پوستان به ذهنشان می‌آید و دل خوشی از آن‌ها ندارند، خودشان ناامیدانه شهر را ترک کنند. انتخاب بارت، کلانتری کاکا سیاه با خوی طنازانه و شکیبایی از هنرمندانه ترین

نکات کنایی ِ فیلم بروکس به شمار می‌رود. چرا که به حق تمامی انتظارات مخاطب از یک کلانتر را زیر سوال برده و با ایجاد فضایی طنزآمیز و غافلگیرانه که برای مخاطب ایجاد می‌شود، هم او را خنداند و هم به فکر فرومی برد که حقیقتا چرا همیشه باید یک مرد خوش سیمایِ بلوند و خوش قد و بالای جدی و کم سخن و هفت تیرکش، مدعیِ عدالت و ناجیِ مردم باشد؟ اتفاقاً نکته دیگر درباره بارتِ همین دست به اسلحه نبودنش است. می‌بینیم که وقتی به وی می‌گویند که مانگو وارد شهر شده و آشوبی به پا کرده است به جای آنکه لباس کلانتر پوشیده و ستاره‌ی حلبیِ معروفی را که نشانی از قدرت مامور قانون است به سینه بزند، درلباسی مبدل و به عنوان پست چی وارد سالن شده و به او بسته‌ایی دینامیت می‌دهد و از همین راه است که او را اسیر می‌کند.

کشیش: سنبلی از کلیسا و دعوت همیشگی از مردم به صبر و استقامت در برابر مردان متجاوز و هماهنگ کننده جلسات و نشست های محلی برای رفع مشکلات شهر. که دراین فیلم با تناقضی آشکار از حقیقت این تیپ شخصیت در داستان های واقعی مواجه است، که اتفاقا هم با همه حماقتی که در شخصیت وی است، به نوعی واقعیتی را بیان می کند. زمانی که می بیند کلانتر کشته شده است، متجاوزان بر شهر مستولی شده و به زودی مردم را از شهر بیرون می‌ریزند، می‌گوید:« الان وقتش که کاری بکنیم، بله، باید سریعا تصمیمی بگیریم» و بعد از مکثی طولانی و انتظارِ اینکه حالا خطابه‌ایی طولانی درباره استقامت و امید خواهد داد می‌گوید:« من که دارم شهر رو ترک می کنم» و حالا که بروکس ضربه خود را به مخاطب وارد کرده است برای اتمام این صحنه‌ی خود، مردی در عالم واقع کاملا متضادِ با کشیش را به تصویر می‌کشد، مردی مست و ژنده پوش که در حالت عادی ارزش و جایگاه اجتماعی در میان مردم ندارد از جا بلند شده و دم از مقاومت و بردباری و شجاعت می‌زند و در حقیقت، وظیفه کشیش را برعهده می‌گیردو نکته کنایی آن جایی‌است که همه مردم هم حرف او را پذیرفته و تصمیم می‌گیرند تا از دولت درخواست کنند تا کلانتری برای آنان بفرستد.

جیم(جین وایدر): همراه و یارِغار بارت که هجویه‌ایی از شخصیت‌های توبه کار هفت تیرکشِ ماهر فیلم‌های وسترن است به خصوص اشاره‌ایی به فیلم سریع ترین هفت تیرکشِ زنده. مردی که قسم خورده است دیگر دست به اسلحه نبرد اما در زمانی حساس که اجتماع دوباره به او نیاز پیدا می‌کند، او به ناچار دوباره دست به اسلحه می‌شود. در این پارودی می‌بینیم که آن زبردستیِ در تیراندازی و دورانِ بعد از توبه‌ی این تیپ شخصیت ها به تمسخر گرفته می‌شود. اینکه کارشان از صبح تا شب شراب خواری شده است و از طرفی دیگر، آنقدر درمهارت تیراندازی آن ها اغراق شده است که ما اصلا نمی‌بینیم که او و یا دست‌هایش حرکتی کنند اما مثلا، مهره را از میان دستان بارت می‌قاپد و یا تمامی آن کابوی‌هارا در یک حرکت خلع سلاح می‌کند، بدون اینکه حتی لااقل بعد ازآن حرکت دودی از تفنگش بلند شده باشد!

رئیس سرخ پوست ها(مل بروکس): سرخ پوستان و رنگین پوستان که همواره از طرف سفیدپوستان با دیده شک به آن ها نگاه می شده است. کسانی که وارثان حقیقیِ آب و خاک در سرزمین آمریکا بوده اند اما مهاجمین همواره برای گرفتن زمین های آنها و وارد شدن به آن سرزمین‌ها با آنها در جنگ بوده‌اند، از دیگر عناصر مهم در ژانر وسترن می‌باشند که در این فیلم با فلاش بکی بر خاطره‌ایی از کودکی بارت به آیرونی طنزآمیز اشاره می‌شود. اینکه رئیس سرخ پوستان که در حال حمله به مهاجرین است به خانواده آن‌ها امان می‌دهد و می‌گوید: «اونها حتی از ما هم سیاه ترند!» مسئله‌ای قابل تامل در بستر فرهنگی آمریکا که همواره به رنگین پوستان به دیده تحقیر نگاه می‌شده است و این نکته در خط اصلی ژانروسترن به وضوح یافت می‌شود تا حدی که به صورتی بسیار محدود ما شخصیت‌های اصلی سیاه پوست و یا سرخ پوست داریم و اگر هم در فیلم حضور دارند همواره تیپی از آدم های کارگر، جانی، فرومایه و پست بوده‌اند.

مانگو(الکس کاراکس): ویلیام فردریک که به«بوفالو بیل» معروف بوده است، سمبل کابوی‌های غرب است و به گونه‌ایی از اسطوره در این نوع داستان‌ها تبدیل گشته است(خوشبخت:۱۷۲). اسطوره‌ایی سوار بر گاو که در فیلم **زین های شعله ور** به صورت مردی دیوانه و حیوان صفت «مانگو» تصویر شده است، که با وجود وحشی گری‌های بسیار اما هنگامی که با کلانتر رو به رو می‌شود و در زندان به زنجیر کشیده شده است، تحت تاثیر کلانتر که اولین کسی است که او را شلاق زده است قرار گرفته و دیگر نمی‌خواهد از پیش او برود و در رکاب او به نجات از شهر اقدام می‌ورزد!

از سایر عناصر روایت‌گری در وسترن، میزانسن و موسیقی متن هستند که در زیر، با اشاراتی به اصل آنها در متن جدی و نیز شوخی هایی که مل بروکس در اثر خود با آن ها کرده‌است، بخشی دیگر از المان های پارودی تحلیل و معرفی شده‌اند.

شروع قصه با نمایی واید اسکرین و بعد از آن نمایی تعقیبی از ریلِ در حال احداثِ راه آهن و کارگرانی است که با زحمت بسیار و در عین حال، حالتی مصنوعی در حال کار هستند و در این بین، مردی سفیدپوست که رئیس آن کارگران است از راه می‌رسد و با تمسخر اینکه هوا آنقدر ها هم گرم نیست و چرا شما کاکا سیاه ها که همیشه عادت به آواز خواندن در دورانِ بردگیتان را داشتید، حالا هنگام کار هیچ صدایی از شما در نمی‌آید، سکانس اصلی قصه را شکل می‌دهد. سکانسی که به دو عنصر کلیدی در ژانر وسترن یعنی: قطار و جنگ انفصال اشاره کرده و آن را به تمسخر می‌گیرد. اولی مسئله همیشگی و همیشگی و کلیشه ایی احداثِ راه آهن در غرب وحشی و ستم کاریِ برقشر کارگر است و دیگری اشاره‌ایی است به جنگ داخلی آمریکا. جنگی میان آمریکای شمالی و جنوبی بر سر مسئله برده داری که شمالی ها جنوبی ها را به نقض حقوق انسانی و برده داری محکوم کرده و دنبال اصلاح آن بودند. اگر دقت کنیم حالتی که این دو گروه سیاه و سفید هم در قاب دوربین ایستاده‌اند به همان نحو شمال و جنوب و میان خط راه آهن است که به عنوان چیدمان صحنه بسیار قابل توجه است.

«لینچ»، به نوعی اعدامِ مجرمین که بدون برقراریِ دادگاه و تنها با حکم یک نفر و یا عده ایی از مردم اجرا می‌شود،

اطـــلاق می‌گردد. مـــل بروکس ایـــن گزاره‌ی وســـترنی را در صحنه‌ایـــی از دفتـــر هدلی به تصویر کشـــیده اســـت و با گفت‌وگوی وی با جـــلاد به آیرونی خـــود جلا می‌دهـــد، زمانی کـــه هدلـــی از جـــلاد می‌خواهد تا بـــارت را در دســـتور کار خود قرار دهـــد و جلاد اعلام می‌کند کـــه تا دوشـــنبه وقتش پر اســـت! «ســـالن»، محلی برای عیـــش و نوش جایی که قهرمان و ضدقهرمان همگی جمع می شـــدند و بـــرای لحظاتی کوتـــاه همـــه ناراحتی های خود را کنار گذاشـــته کنار هم در یک ســـالن به شـــادی و می خوارگی مـــی پرداختند و در زیـــن هـــای شـــعله ور می‌بینیم کـــه این همنشـــینیِ مســـالمت آمیز دیگر زیادی بالا گرفته اســـت تا حـــدی که حیوانـــات (گاوها) هم به راحتی در کنار دیگـــران در حال چریدن هستند. «اســـب، زین، شـــلاق و تفنگ»، که همگـــی از ملزومـــاتِ به تصویر کشـــیدن یک کابوی هســـتند؛ به خصوص اســـب که نوعی همدم کابـــوی به حســـاب می‌آیـــد و تا حد شـــخصیت مکمل هم پیشـــرفت کرده است تـــا جایی کـــه گاه نـــام او را به عنـــوان گروه بازیگـــران در عنوان بندی برخی آثار وســـترن می‌آورده اند. در **زین های شـــعله ور**، اشـــاره می‌کنـــد کـــه ارزش اســـب‌ها حتـــی گاه از آدم‌هـــا هم بالاتر اســـت جایی کـــه تاگرت به دســـتیارش می‌گوید که ارزش اســـب‌ها خیلی زیاد اســـت و به جـــای آن‌ها دوتا کاکاســـیاه بفرســـتد تا وضعیـــت زمین راچـــک کنند. و نیز، اشـــاره به شـــلاق درباره بارت چندین بار مور توجه قـــرار می‌گیرد، در ابتـــدا که صدای شـــلاق زدن بر عنوان بندی و آواز ابتدای فیلم شـــنیده می‌شـــود و بعـــد از آن هنگامی که می‌خواهد دســـتورایالتی درباره کلانتر شـــدن خود را بخوانـــد و با گفتن جملـــه» بزارید این را بیرون بکشـــم (که البته منظورش گشـــودنِ نامه اســـت) مردم را به وحشـــت می‌اندازد و بار دیگر زمانی اســـت که مانگو بـــه او ایمان آورده اســـت که در بالا به آن اشاره شـــد. تفنگ هم که از ابزار اصلی در ژانر وســـترن اســـت بسیار کم در این کمدی شـــلیک می‌شـــود و حتی در صحنه‌ای نمادین از حمله مـــردم به متجاوزین می‌بینیـــم که به جای شـــلیک بـــه یکدیگر با هم گلاویز می‌شـــوند و بعد از آنکه به ســـالن غداخـــوری در هالیوود هم هجـــوم می‌برند، به جای هفت تیر کشـــی و تفنگ بـــازی جنگ «پای کیـــک» راه می‌اندازند.

«آواز»، حاشـــیه‌ی صوتـــی از قراردادهـــای صوتی جریـــان اصلی ســـینما مخصوصا بعد از **ماجرای نیمروز** ۱۹۵۲ اســـت. این قرارداد در فیلـــم بروکس بـــه صورتی کنایـــی به کار گرفته شـــده اســـت. مثلا ارکســـتر جَزی که هنگام حرکـــت بارت به طرف شـــهرِ راک ریج به سرپرســـتیِ کنت بیســـی در حال نواختن آهنـــگ «آوریـــل در پاریـــس» اســـت. البته آواز بـــه صورت عنصـــری روایی نیز اســـتفاده می‌شـــده اســـت و نمونه آن فیلم های بسیاری اســـت که درآن هـــا آواز برروی عنـــوان بندی و ســـپس برای پیشـــبرد خط روایی داســـتان در بخش هـــای مرتبط و مختلـــف دیگری از متن نیز به اجـــرا در می‌آمده‌اســـت. مثلا، در **زیـــن های شـــعله ور** ایـــن اتفـــاق زمانی می‌افتد که ما موســـیقیِ متن عنـــوان بندی را در صحنه‌ایـــی که بروکسِ جـــوان را می‌بینیم نیز در حال نواختن اســـت.

صحنه پایانـــی، که از درخشـــان ترین صحنه هـــای بروکس به عنـــوان مهر پایانـــیِ خود بر اثری پارودی اســـت. زمانی کـــه قهرمان قصه بعد از نجات شـــهر به جای آنکـــه یکه و تنها راهیِ ســـفری نامعلوم شـــود تا بـــا این حرکت نمادیـــن، خـــوی آزاد، تنها و ســـرگردان خود را نشـــان دهد، ماننـــد صحنه مانـــدگار فیلم **جوینـــدگان** ۱۹۵۶ که قهرمان بـــر درگاه در مانده و از ورود به خانه و ســـکنا گزیدن ســـرباز می‌زند، در عـــوض در این کمـــدی می‌بینیم کـــه قهرمـــان به همراهـــی دوســـتش راهیِ سفری با اســـب می‌شـــود که در نیمه راه هم مســـیر خود را با ماشـــین ادامـــه می‌دهد که، این هـــم خود کنایه ای اســـت دیگـــر بر آثار پکین پا کـــه از اتومبیل در فیلم‌های وســـترن خود بـــه عنوان عنصـــری از تمـــدن و قدرت مردانگی به جای اســـب ها بهـــره گرفته بود.

حرف آخر

در پایـــان باید اشـــاره کرد که همـــان طور که در مثال‌های بالا شـــرح آن رفـــت، یک کمدی فاخر، اثری اســـت کـــه در کنار پدیـــد آوردن لحظاتی شـــاد و ســـرگرم کننده برای مخاطب خـــود، به صورتی ســـاده و در لفافـــه به برخی ایـــراداتِ اخلاقـــی، فرهنگی، اجتماعـــی و یا اشـــکالات و مکرراتِ کلیشـــه ایی هنری اشاره می‌کند تـــا مخاطبین و تحصیل کـــردگانِ راه فرهنگ و هنر از آن اثر بـــه عنوان آیینه‌ایی برای نگریســـتن بر نواقصِ وکاســـتی های گوناگون درعرصه هـــای مختلف اجتماع بهـــره برده و به دنبـــال راهی برای رفع آن مشـــکلات باشـــند. پـــارودیِ مل بروکس از آن جهـــت که، از طرفی با اشـــاراتی محدود در پیرنگ فیلم، مشـــخص می‌کنـــد کـــه هجویه‌ایی اســـت بـــر برخی آثاراصلیِ وســـترن، اما در عین حال با داشـــتن روایت و فـــراز و فرودهایی متفـــاوت خود دارای اصالتی بدیع در ژانر وســـترن کمدی می‌باشـــد که، به یکـــی از آثار مانـــدگار در زمینه کمدی شهره گشـــته است.

منابع:

۱. اف.دیـــک، ب.، آناتومی فیلـــم، ترجمه، احمدی لاری، نشر ســـاقی، چ اول ۱۳۹۱.

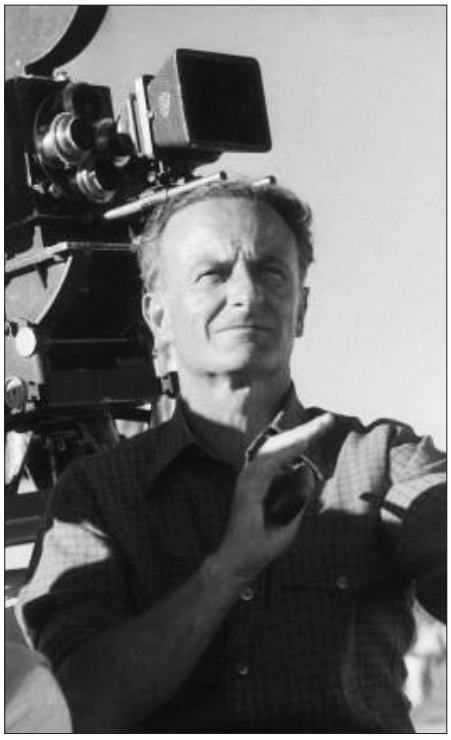
۲. خوشـــبخت، ا.، ســـینمای وســـترن، چ. اول، نشر روزنه. تهران۱۳۹۳.

۳. کالکر، ر.، فیلم،فـــرم و فرهنگ، ترجمه،تبرایی، نشر بنیاد ســـینمایی فارابی، چ. اول ۱۳۸۴.

۴. کیـــت گرانت، ب. ترجمه: مقانلـــو، ش، ژانرهای سینمایی، و. دوم، چ. دوم، نشر بیدگل، تهران ۱۳۹۱.

مردی برای تمام فصول

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com



فرد زینه مان: «ساختن یک فیلم امتیاز بزرگی است و شما نباید آن را از دست دهید».

شاید این جمله‌ی زینه مان (که به دوستش آلن پارکر گفته است.) بیش از هر چیز شخصیت زینه مان اتریشی را برای ما آشکار سازد و نشان دهد که دقت و وسواس در فیلم سازی، تا چه اندازه برای او حائز اهمیت بوده است. این مدل وسواس و سخت گیری در فیلم سازی، ما را یاد سینمای استنلی کوبریک می‌اندازد. او که در ابتدا حقوق می‌خواند با گذر زمان، علاقه اش به سینما بیشتر شد و هر چه بیشتر گذشت، بیشتر وقتش را در سالن‌های سینما سپری کرد.او این علاقه را مدیون فیلم‌های کارگردانانی همچون آیزنشتاین، کارل درایر و... می‌داند.کارهای او همیشه دغدغه‌های انسانی را از جمله وجدان، ترس و تنهایی و... دربر دارد و به همین دلیل فیلم‌های او مختص به زمان یا مکان خاصی نیست و برای همگان قابل درک است. به راستی که نام یکی از فیلم های او **مردی برای تمام فصول** برازنده‌ی شخصیت اوست. همچنین او به خاطر افتخارات زیادی از جمله جوایز اسکار و... کسب کرده، همیشه برای همگان آشنا است و از فیلم های او برای کلاس های معتبر سینمایی استفاده می شود.

او بزرگ شده‌ی وین است و به گفته‌ی خودش مردم وین دو دسته اند:

۱. آن‌هایی که پزشک هستند.

۲. آن‌هایی که موسیقی دان هستند.

خانواده‌ی فرد هم پزشک بودند. او وقتی دید به حقوق علاقه ندارد سعی کرد تا وارد موسیقی شود اما چون استعداد کافی را نداشت و اصوات را درست تشخیص نمی‌داد، دست از این کار کشید و به سینما روی آورد. البته ناگفته نماند که او هم مثل همه‌ی وینی ها باز هم چیزی از موسیقی به ارث برده است و موسیقی در فیلم های او جایگاه ویژه ای دارد. او در بیش از سه دهه‌ای که فیلم ساخت، با بازیگران بزرگی از جمله مارلون براندو، گری کوپر، گریس کلی، آنتونی کوئین و... همکاری کرد. حالا ۹۰ سال زندگی او را دقیق تر برسی می‌کنیم.

■ **۱۹۰۷:** در ماه آوریل، در وین اتریش و در خانواده‌ای پزشک دیده به جهان گشود.

■ **۱۹۰۸ تا ۱۹۳۰:** سال‌های کودکی، نوجوانی و جوانی او بود. در سنین جوانی حقوق خواند، اما به خاطر علاقه‌اش به سینما علیرغم رضایت خانواده‌اش به هنرستان فنی پاریس رفت و فنون عکاسی و فیلم برداری را آموخت. بعد از یک سال و نیم تحصیل در آنجا به برلین رفت تا آنجا دستیار فیلم بردار شود. یک سال به این کار ادمه داد.

به خاطر ظهور فیلم‌های ناطق همه چیز برای مدتی متوقف شد. به همین دلیل کار زینه مان هم برای مدتی متوقف شد. برای کسب دانش بیشتر تصمیم گرفت تا به آمریکا برود. در سال ۱۹۳۰ در فیلم **در جبهه ی غرب خبری نیست** به کارگردانی لوییس مایلستون به عنوان سیاهی لشگر بازی کرد. که بعد از شش هفته با دستیار کارگردان به اختلاف خورد و او را بیرون می کنند.

■ **۱۹۳۰ تا ۱۹۴۴:** به پیشنهاد دوستانش مستندی را در مکزیک کارگردانی کرد. شروع کرد به کارگردانی فیلم‌های کوتاه

از جمله **تاوان جنایت، آن مادر باید زندگی کند. آن مادر باید زندگی کند** در سال ۱۹۳۸ موفق به دریافت جایزه‌ی اسکار شد. همچنین او در سال۱۹۳۵ با رنی پارلت ازدواج کرد که تا آخر عمر هم با او زندگی کرد.

■ **۱۹۴۴:** جنگ جهانی دوم همان طور که بر روی دیگر هنرمندان از جمله چاپلین، دسیکا، روسیلینی و... تاثیر گذاشته بود بر روی فرد زینه مان هم تاثیر گذاشت و او یکی از فیلم های بلندش را در سال ۱۹۴۴ به نام **هفتمین صلیب** ساخت. که داستان فیلم به نازی‌ها مربوط بود. در این فیلم بازیگر خوبی به نام اسپنسر تریسی بازی کرد که زینه مان همیشه از تواضع او تعریف کرده است و بارها گفته که خیلی چیزها از او آموخته است.

■ **۱۹۴۴ تا ۱۹۵۲:** فیلم‌های بلندی از جمله **جستجو، اعمال خشونت و مردان** را کارگردانی کرد. فیلم **مردان** اولین بازی مارلون براندو در سینما به حساب می‌آید. براندو در آن فیلم تنها بیست و شش سال سن داشت.

■ **۱۹۵۲:** با اینکه هر وقت اسم وسترن می آید ناخودآگاه یاد جان فورد و فیلم‌هایش می‌افتیم اما فیلم **ماجرای نیمروز** یکی از فیلم‌های مهم وسترن تاریخ سینماست. فیلمی که در آن بازیگران مهمی از جمله گری کوپر و گریس کلی ایفای نقش می‌کنند. بخشی از گفته های‌خودش در مورد این فیلم: «من به فیلمبردار فلوید کرازبی گفتم دلم می خواهد طوری صحنه را بگیرد که شبیه فیلم‌های خبری باشد البته با فرض بر اینکه در سال ۱۸۹۰ فیلم های خبری هم وجود داشتند. ما عکس‌های زیادی را که مربوط به آن دوران بود بررسی کردیم. رنگ هایشان خیلی خاکستری بود و نورهایشان خیلی مات. فیلتر به کار نمی‌بردند بنابراین آسمان رنگش خیلی سفید بود. ما هم سعی کردیم همان کار را بکنیم. کاری نکردیم جز اینکه نور را از روبه‌رو بدهیم. دیگر اینکه سعی نکردیم گری کوپر را پر زرق و برق نشان بدهیم. او را به عنوان مردی میانسال نشان دادیم و او هم مخالفتی نکرد. نتیجه اینکه همین نواقص از نظر تکنیکی برای اهداف ما عالی از آب درآمد و باعث شد تا مخاطبان به نحوی احساس کنند که با یک ماجرای حقیقتاً واقعی روبه‌رویند. دلیل اینکه فیلم سیاه و سفید گرفته شد همین بود. من شک داشتم اگر آن را رنگی فیلمبرداری می‌کردیم همان نتیجه را می‌گرفتیم. دقیقاً به این خاطر که فیلم سیاه و سفید بود توانست فضای زیادی را برای مخاطبان به وجود آورد تا آنها بتوانند تخیل‌شان را به کار بیندازند.» همچنین موسیقی این فیلم بر عهده‌ی دیمیتری تیومکین آهنگساز برجسته و رهبر ارکستر روسی بود. در این فیلم باز هم شاهد دغدغه‌های زینه مان از جمله ترس هستیم. قهرمان وسترن (گری کوپر) وقتی خودش را در مقابل تبهکاران تنها می‌بیند دچار ترس و هراس می شود. که به عقیده‌ی زینه مان این قضیه طبیعی است. اما گری کوپر در آخر بر ترسش غلبه می‌کند. نویسندگان فیلم: جان کانینگهام (داستان) - کارل فورمن(فیلم نامه).

■ **۱۹۵۳:** ساختن فیلمی به نام **از اینجا تا ابدیت**. فیلم بررسی خصوصیات مردمی بود که تریسی در جریان فرار خود به خاطر نجات زندگی‌اش با آنها برخورد می‌کرد، مردمی که به خاطر حضور او ممکن بود زندگیشان با کمک کردن به او به خطر بیفتد. آن‌ها یا کمکش می‌کردند یا نمی‌کردند. بعضی‌ها واقعاً خطرهای بزرگی را می‌پذیرفتند. بعضی دیگر از رفقای قدیمی‌اش بودند که بهش پشت می‌کردند و نمی‌خواستند درگیر بشوند. یک بررسی ارزشمند از خصوصیات انسان‌هایی بود که مثل هر انسان دیگری بودند. این مسئله که آنها آلمانی بودند تنها جنبه‌ی فرعی داشت. این بود آن جنبه‌ی مهمی که در فیلم برای زینه مان اهمیت داشت. از نظر تکنیکی کار خوبی از آب درآمد چون ساختار تعلیق بسیار هیجان انگیزی داشت.

■ **۱۹۵۴ تا ۱۹۶۶:** فیلم **اوکلاهما** (۱۹۵۵) را می‌توان به مثابه انحرافی در کارنامه‌ی زینه مان دانست. اوکلاهما اُپرتی زنده و با روح است که به فیلم درآمده است. زینه مان هم اتریشی است و اتریشی ها هم عاشق اُپرا و اوپرت. البته فیلم بیشتر مرهون آگنس دومیل است و صحنه های درخشانی که او برای رقص ها آرایش داده است. فیلم **کلاهی پر از باران** (۱۹۵۷) با بازی دان موررای باز هم نمایشنامه‌ای است نوشته مایکل وینست گراتسو. فیلم **اسب کهر را بنگر** (۱۹۶۴) با بازی آنتونی کوئین، عمر شریف و گریگوری پک. فیلم در مورد مبارزی به نام مانوئل آریگوئز است که مخالف حکومت اسپانیا در زمان فرانکو است.

■ **۱۹۶۶:** مردی برای تمام فصول برنده ی جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم شده است. فیلم در اصل نمایشنامه‌ای بود از رابرت بالت که فیلمنامه‌اش را هم خود او نوشت و پل اسکوفیلد هم که در تئاتر نقش سر تامس مور را بازی کرده بود این بار تحت کارگردانی زینه مان بازی زیبایی ارائه داد و موفق به دریافت اسکار شد. تامس مور در قرن شانزدهم صدر اعظم انگلستان بود و به علت مخالفتش با ازدواج مجدد هنری هشتم پادشاه انگلیس معزول و در برج لندن زندانی شد و بعد گردن زده شد بیانگر موضوعی است که همیشه مورد علاقه‌ی زینه مان بوده است. مردی که در راه ایمان و عقیده‌اش تنهاست و تنها می‌ماند و زندگی‌اش را برباد می‌دهد.

■ **۱۹۷۳: روز شغال**. تکیه بر جنبه های بصری است و فضای تعلیقی.

■ **۱۹۷۷: جولیا**. فیلم بر اساس زندگینامه لیلیان هلمن نمایشنامه نویس آمریکایی و همسر دشیل همت نویسنده‌ی معروف است که برای کمک به دوستش جولیا برای فعالیت‌های ضد نازیستی‌اش خطر می‌کند.

■ **۱۹۸۲: پنج روز از تابستان**. یک فیلم درام با بازی شان کانری. این فیلم آخرین فیلم اوست. او از سال ۱۹۸۲ تا ۱۹۹۷ درست ۱۵ سال هیچ فیلمی نساخت. سپس در سال ۱۹۹۷ در لندن انگلستان با برجای گذاشتن آثاری ماندگار، برای همیشه چشم از جهان فرو بست.

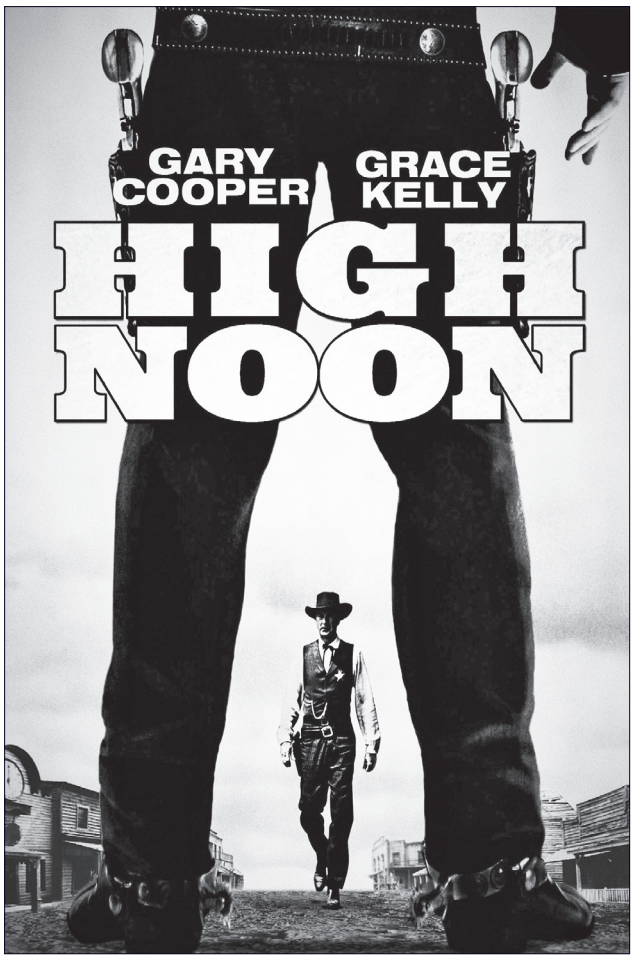
فرد زینه مان: «من در زندگی چندان ناموفق نبوده‌ام. فکر می‌کنم شکست گاهی مفید است چون آدم خیلی چیزها یاد می‌گیرد. چیز دیگری که بهش عقیده دارم این است که آدم نباید با خودش به رقابت برخیزد. اینکه بخواهد همیشه فیلمی بسازد که بزرگتر و برتر از فیلم قبلی‌اش باشد کار بیهوده‌ای است.»

منبع:

Films And Filming، ترجمه: رضا قیصریه

«صلاة ظهر» رستاخیز یک ژانر

نویسنده: بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com



خلاصه داستان

ویل کین (گری کوپر) مارشـــال شهر کوچکی است که از سوی شهروندان برای مقابله با یک قاتـــل خطرناک با نام فرانک میلر (یان مک داناله) که به تازگی از زندان آزاد شـــده و قصد انتقام گیری از کین را دارد تنها می‌ماند. دســـتیارش، قاضی شـــهر، متشـــرعان کلیســـارو و همین طور همســـر تازه عقـــد کرده اش (گریس کلی) او را در جدال با تبهکاران رها می‌کنند...

HIGH NOON

Directed By	:	Fred Zinnemann
Produced By	:	Stanley Kramer Carl Foreman
Screenplay By	:	Carl Foreman
Story By	:	John W. Cunningham
Starring	:	Gary Cooper Grace Kelly Lon Chaney, Jr.
Music By	:	Dimitri Tiomkin
Cinematography	:	Floyd Crosby, Asc
Editing By	:	Elmo Williams
Release Dates	:	July 24, 1952 (New York)
Running Time	:	85 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

از دور، در زیـــر درختـــان تنومد و پرشـــاخ و بـــرگ، مردی تنها نشســـته کـــه چهره اش قابل شناســـایی نیست؛ اســـبش در گوشه‌ای بـــرای خـــود می‌چـــرد و آفتـــابِ آن طرف تپه، ســـنگ بزرگی کـــه او روی آن لم داده و هیبتش را ســـیاه در کادر قرار داده اســـت، ولـــی کلاه و فرفـــره پشـــت چکمه‌هایـــش و حالـــت بدنـــش و همینطور آســـودگی و آرامشـــی که در فیزیـــک بـــدن او می‌توان تشـــخیص داد از او یـــک تبهکار می‌ســـازد! در کدام نقطـــه جغرافیایـــی و در کدام کنج تاریخ کســـی که ششـــلول می‌بنـــدد و تا به حـــال چندین نفر را کشـــته و بـــه خاطرش بارها بـــه زندان افتاده اســـت ایـــن چنین به نمایـــش در می‌آید و از چنیـــن آرامش و احترامی برخوردار اســـت؟

مرد بـــا متانت در حال دود کردن ســـیگاری اســـت که رفیق دیگرش ســـوار بر اســـب به تاخـــت به او نزدیـــک می‌شـــود و در کنار او بـــر روی تخته ســـنگ دیگری می‌نشـــیند و مشـــغول پیچیدن سیگارش می‌شـــود. هنوز کارش تمام نشـــده که از دوردســـتمرد سوار

دیگـــری بـــه آنها ملحـــق شـــده و باهم به ســـمتی راهی می‌شـــوند. سه ســـوار، سیاه پوش و ســـخت مصمـــم از کنار هـــر چه که می‌گذرند روی آن،گویـــی پارچه‌ای از جنس کفـــن می‌افکننـــد. از کنار هر شـــخصی که می‌گذرنـــد، آنهـــا بـــه مانند جـــن زدگانی به هـــر ســـو می‌گریزنـــد و همیـــن گونه خواهد شـــد آن هنگام که از کنار ســـلمانی، کلیســـا، بار و کافـــه رد می‌شـــوند، خودی نشـــان می‌دهنـــد، و بـــذر تـــرس و جبن و بزدلـــی را در دل‌هـــا می‌کارند. امـــا به دفتر مارشـــال بیشـــتر لطف دارند؛ یکـــی از آنها که ســـرِ پـــر بادتـــری دارد صدای شـــیهه اســـبش را به قصـــد تهدید، بـــه آن تأثیرات ماخولیایـــی اضافه کرده و دشـــمن اصلی را مشخص می‌کند.

در کـــدام نقطه دنیـــا تبهکار حـــق دارد این چنیـــن مأمور قانـــون را تهدید، مســـخره و تخطئه کند؟ پاســـخ این دســـت پرسش ها را نمی‌توان با اســـتفاده از منطق و اســـتدلال داد و نیاز به وارد شـــدن بـــه وادی دیگری را دارد و آن اســـطوره است.

البتـــه می‌تـــوان گفـــت کـــه چالـــش اصلی غرب وحشـــی که ســـودای متمدن شدن را در ســـر دارد، خـــودِ قانون بـــه مثابه محدود کننـــدهٔ آزادی‌های فرد در برابر جمع اســـت؛ و حتـــی می‌توان گفـــت کـــه گاوچران‌ها به صـــورت واقعی در غـــرب می‌زیســـته‌اند، و می‌توان بـــرای آن زمینه‌هایی از این دســـت که بـــرای رونـــق انفجاری مصرف گوشـــت گاو می‌بایســـت کسانی باشـــند که به غرب گله‌هـــای گاو را ببردنـــد و... ولی بجاســـت که پرســـیده شـــود به واقع خاســـتگاه اصلی ژانر وســـترن با این خصوصیت اســـطوره‌ای آن کجاست؟

خاستگاه وسترن

باید توجه داشـــت که ظهور ســـینما و ساخت نخستین فیلم وســـترن (**سرقت بزرگ قطار**، ســـاخته‌ی ادوین اس. پورتـــر ۱۹۰۳) و زمان ســـاخت همین فیلم فرد زینـــه مان(۱۹۵۲)، ســـال ها پس از زمانی اســـت کـــه کابوی‌ها بـــه صـــورت واقعـــی می‌زیســـته‌اند، زمانی کوتـــاه بین ســـال‌های ۱۸۶۵ تـــا ۱۸۸۰؛ و در عیـــن حال، اســـکان در مزارع، تأســـیس شـــهرها و شـــهرک‌های جدید و در یک کلام، مدنیت، قانون و شهرنشـــینی مســـتقر شده بـــود. در حقیقت، فلســـفهٔ وجـــودی قهرمان فیلم وســـترن در نوعی از آســـتانه نشـــینی مابین غرب وحشـــی و غرب مـــدرن محقق می‌شـــود. او مدام در ســـرحد ایـــن دو وادی در نوسان است.

از طرفـــی همـــه‌ی جذابیتی که بـــرای غرب در آن زمان تبلیغ می‌شـــد تســـری آزادی‌ها در تمامی امـــور اجتماعی و فـــردی بود و از طـــرف دیگر فرهنگ، دیـــن و قانون همه این آزادی‌هـــا را بـــر نمی‌تابیدنـــد. در عین حال در آن زمـــان دو مســـئلهٔ عمـــده‌ی دیگر نیز بود که بایـــد در جهت آن، جامعـــه را تربیت کـــرد و آمـــوزش داد: مســـئله‌ی جنگ‌های داخلی و لزوم تشـــکیل و تـــداوم وحدت ملی و دیگری، جماعت ســـرخ پوســـت‌ها.

چنـــد هفتـــه پـــس از انتخابات ریاســـت جمهوری در ۲۰ ســـپتامبر ۱۸۶۰، کارولینای جنوبی بـــا رأی مجلـــس قانونگـــذاری خـــود، خـــروج از کشـــور ایـــالات متحده را اعـــلام کـــرد. بلافاصلـــه پس از مراســـم ســـوگند لینکلن در ۴ مـــارس، ۱۸۶۱ ایالات متحده تجزیه شـــد. در ایـــن روز ایالت‌های کارولینـــای جنوبی، جورجیا، فلوریـــدا، آلاب امـــا، می‌سی‌ســـی‌پی، لوئیزیانا و تگـــزاس، کنفدراســـیون کشـــورهای آمریکا را تشکیل دادنـــد. انـــدک زمانـــی بعـــد، آرکانزاس، کارولینـــای شمالی، ویرجینیا و تنســـی نیز بـــه ایالت‌های شورشـــی پیوســـتند و تعداد ایالت‌های تجزیـــه طلب به ۱۱ ایالت رســـید. در این کشـــمکش، یـــازده ایالـــت جنوبی به ایالت‌هـــای برده مشـــهور شـــده بودند، چرا که در این مناطـــق برده‌داری هنوز رواج داشـــت و برعکـــس ایالت‌هـــای شـــمالی (موســـوم بـــه اتحادیـــه) ممنوع نشـــده بود. ایالت‌هـــای جنوبـــی بلافاصلـــه ریچموند را پایتخت خود قـــرار داده و جفرســـن دیویس را به ریاســـت جمهوری برگزیدنـــد. و این آغاز جنگ‌هـــای داخلی در آمریکا شـــد، جنگ‌هایی به مدت چهار ســـال بـــه طـــول انجامیدند و در نهایـــت شـــمالی‌ها به رهبـــری لینکلن بر جنوبی‌هـــا پیروز شـــدند. و همه ایـــن وقایع، خود ســـدی بر سر راه رســـیدن به یک وحدت ملی شـــد. قهرمان وســـترن باید انتخاب کند که آزادی را در ســـایه قانـــون ملی می‌خواهد یـــا قوانیـــن شـــخصی. از این منظـــر فیلم **صلاة ظهر** طرف قانون ملـــی، نظم و آرامش زیـــر چتر یک دولـــت واحـــد را می‌گیرد و نه هنجارشکنی و توحش.

بـــرای اولین بار یـــک گاوچـــران در هیبت یـــک اســـطوره، از رمـــان هـــای صنّاری (dime novels) ســـر برآورد کـــه از دهه‌ی ۱۸۶۰ به بعد نوشـــته می‌شـــدند. این رمان‌ها زندگـــی مردانـــی را روایـــت می‌کردنـــد که هـــم واقعی بودنـــد و هم خیالـــی، و کابوی را تـــا جایـــگاه یک اســـطوره بالا می‌کشـــیدند و اصلی‌تریـــن خاســـتگاه فیلم‌های وســـترن ابتدایـــی بودند. به یک معنا، تلاش این دســـت رمان‌ها ایـــن بود که بگویند«غرب وحشـــی به زانو در آمـــد»، اما اگر اصل داســـتان را در یک نمـــای باز بنگریـــم صحراهایی فرش شـــده از خون ســـرخ پوســـت‌ها را خواهیم دید. سال‌ها قبـــل از جنگ‌هـــای داخلی، تقابل با ســـرخ پوســـت‌ها وجه ثانـــوی شـــخصیت کابوی را

می‌سازد. غرب را چند تن از بورس بازان املاک از چنگ سرخ پوست‌ها در آوردند و پس از به چپاول بردن معادن عالی طلا و زمین‌های سودآور از سوی اینان، آنچه در دست سرخ پوست‌ها مانده بود نیز به پیشاهنگان مغبونی فروخته شد که این همه راه را به خاطر هیچ آمده بودند. جمعیت سرخ‌پوست‌ها به عنوان بومیان آمریکا و صاحبان آن خاک به دلایل مختلف بسیار کمتر شد تا جایی که دو تمدن آزتک و اینکا به کل نابود و محو شدند. تا زمانی که جامعه غرب کاملاً متمدن شد (دهۀ ۱۸۹۰) جمعیت سرخ پوست‌ها از ۱۸/۵میلیون نفر به ۲۵۰/۰۰۰ نفر کاهش یافت. بیماری‌هایی که سفیدپوست‌ها با خود به آن منطقه آورده بودند و همینطور جنگ‌های خونین به عنوان نمونه، در یک روز ۱۵۰ نفر اعم از زن و کودک در نبرد ووندد نی کشته شدند و هنوز از این تازش با نام کشتار یاد می‌شود از جمله دلایل این کاهش جمعیت است. اما در اکثر فیلم‌های وسترن سرخ‌پوست‌ها انسان های وحشی، بی تمدن، رام نشدنی و مبتلا به جنون آتش افروزی به تصویر کشیده می‌شدند که در قیاس با تصویر نمادین یک سفیدپوست متمدن، چندش آور و آزار دهنده به نظر می‌رسیدند. باید در نظر داشت که فیلم **صلاة ظهر** از این منظر یک تحول به شمار می‌آید.

تماشاگر آمریکایی برای دیدن این حقایق پول خرج نمی‌کند. او می‌آید تا آب به آسیاب سنت هالیوودی بریزد و قهرمان‌ها را ببیند، سرخ پوستان را منفور ببیند. در همین جهت، رمان‌های صنّاری هم مردان قانون و هم یاغی‌ها را به صورت قهرمان و اسطوره به تصویر می‌کشند و اساساً قهرمان ساختن از یاغی یکی از ویژگی های نوع شناختی این رمان‌ها و متعاقباً فیلم های وسترن می‌شود. به عنوان نمونه می‌توان از آل جنینگز، سارق بانک توبه کرده نام برد که غرب را زیبا، فریبنده و خواستنی نشان نمیداد و به زودی به نقطه پایان فعالیتش رسید. از این جهت نیز فیلم **صلاة ظهر** یک استثنا است. در این فیلم زشتی‌های زیادی به نمایش در می‌آید ولی در مورد اسطوره‌ای بودن این یاغیان آن اندازه از واقع گرایی که مورد انتظار است به نمایش در نمی‌آید و کماکان یک فیلم هالیوودی پایبند به ارزش‌های آن است. اما نویسنده فیلمنامه، کارل فورمن از آن دست مغضوبانی بود که در جریان پدیده ای با نام مک کارتیسم در لیست سیاه استودیوهای هالیوودی قرار گرفته بود. به مانند **جانی گیتار** نیکلاس ری، مضمون این فیلمها واکنشی بود به آن جو پارانویایی و تفتیش‌گری عقاید. فورمن را یک چپ‌گرا می‌دانستند در صورتی که برعکس بود و او یک محافظه‌کار تمام عیار بود و او این فیلم را نوشت و در آن به خیانت اجتماع به فرد اشاره کرد تا ننگ مارکسیست بودن را از چهره بشوید! این فیلم محبوب چند نسل از رییس جمهور های آمریکا است، ازآیزنهاور تا ریگان تا کلینتون، که رکورد دار تماشای این فیلم در کاخ سفید است، ۱۷ بار. در ضمن، در فیلم خبری از سرخ پوست‌ها نیست و آنها عطف به عذاب وجدان جمعی شکل گرفته آمریکایی‌ها، در مورد آن برخورد حذفی و نژادی، از فیلم بیرون گذاشته شدند تا شاید شروعی باشد برای تسکین درد بومیان بی خانه و آشیانه و یا از طرفی دیگر، انکاری باشد بر سر همه آن جنایت‌ها به نفع آسودگی خیال بانیانش.

رستاخیز یک ژانر

از دعواهای پوزیتیویستی بر سر چیستی ژانر که بگذریم شاید بتوان ژانر را یک موجود زنده دارای روح قلمداد کرد که به دنیا می‌آید و زندگانی خود را تا زوال پی می‌گیرد و اگر شانس بیاورد در مسیر تاریخی‌اش رستاخیزی نو به نو خواهد داشت. دست کم در مورد وسترن با همین نمونه **صلاة ظهر** فرضیه بالا پر بیراه نیست. وسترن، فیلمی که در دشت‌های وسیع و کرمی رنگ با آن کابوی‌هایی که به بد، خوب و لایق رستگاری تقسیم می‌شوند؛ با آن لباس‌های چرمی شل و رشته ای، و پوتین‌های نوک تیز و پاشنه دار و چهره هایی آفتاب سوخته و خیس از عرق، رنجور و اغلب تنها ساخته می‌شود که با هم می‌جنگند تا دم مرگ. می‌رفت تا مطابق با تقدیر محتوم هر ژانر به کنج تاریخ بخلد و خاک بخورد، اما بخت با آن یار است و از سراشیبی استحاله‌ی خود رهایی می‌یابد و سیمرغوار در ظرف شخصیت‌های جدید، در کالبد بازیگرانی تازه و موضوعاتی که دستخوش تحول شده‌اند باز با فیلم **صلاة ظهر** به پرده سینما باز می‌گردد. این فیلم با احترام به نیاکان خود، به آنها پشت کرده و اسطوره‌ی ادیپی خود را از سر بازنویسی می‌کند. پدر را می‌کشد، در پیوند با مادر (شاید خاک) معنای تازه ای را می‌زاید و فرزند، فیلم وسترن جدید است که زندگی دوم خود را آغاز می‌کند. هنوز وسترن ساخته می‌شود و مخاطب دارد، وقتی که در گذر زمان به خود رجوع می‌کند، پالوده می‌شود و در فرم و محتوای جدیدی، هماهنگ با زمانه به عرصه می‌آید.

بازخوانی صلاة ظهر

فیلم صلاة ظهر یا **ماجرای نیمروز**، زمان واقعی (real time) دارد. آن سه سوار شوم در ایستگاه قطار در انتظار قطار ساعت دوازده هستند و فیلم هم در زمان واقعی این انتظار ساخته شده است. تمام شهر با شنیدن سوت قطار به خود می‌لرزد و مارشالِ تنها، وصیت‌نامه خود را نوشته و در پاکتی می‌گذارد. همسر مارشال با شنیدن اولین شلیک از قطار آماده‌ی حرکت پایین آمده و به سوی شهر می دود. فیلم انتظارات مخاطب ژانر وسترن را برآورده نمی‌کند، تماشاگرانی که جهت تماشای صحنه‌های اکشن به سالن آمده‌اند، زدوخورد انتهایی فیلم آنها را اغنا نمی‌کند. از حدود سال ۱۹۵۰ فیلم‌های وسترن غیر متعارفی ساخته شدند که سنت ها و چارچوب های فیلم های وسترن را نادیده گرفتند. برخی ازاین فیلمها از این نظر غیر متعارف هستند که بازتاب روزگار و جامعه ای متفاوت به حساب می‌آیند. از آن جمله، فیلم **مک کیب و خانم میلر** (رابرت آلتمن، ۱۹۷۱)، **تیر شکسته** (دلمر دیوز، ۱۹۵۰) در آن تصویر مثبت و انسانی از سرخ پوست ها به نمایش در می‌آید، **جویندگان** (جان فورد، ۱۹۵۶) که در آن حس انتقام جویی، آدم‌ها را از آدمیت دور می‌کند و همین **صلاة ظهر**.

منتقدیـــن، فیلـــم را خیلـــی تحویـــل نمی‌گیرنـــد ولـــی آکادمـــی اســـکار چهار جایـــزه اســـکار بهترین موســـیقی، تدوین، ترانـــه و بازیگـــر مـــرد را به فیلـــم هدیه می‌کند. شـــاید بـــازی گـــری کوپر خوب باشـــد ولـــی کنار هم قـــرار گرفتـــن او و گریس کلی به عنوان زن و شـــوهر بیشـــتر بیننده را بـــه فکر ازدواج پـــدر با دخترش می‌انـــدازد! کوپـــر به مـــدد گریـــم هم کاملاً بـــه تن گریـــس کلی زیبـــا و جوان زار می‌زند.آن دو ۲۸ ســـال اختلاف ســـن دارنـــد و در کنار هـــم قـــرار گرفتن این دو بیشـــتر به علـــت خواســـت کارگردان برای قـــرار دادن آیکن فیلم‌های وســـترن یعنی گری کوپر در چنین نقشـــی اســـت. گریس کلـــی هم خـــوب بـــازی نمی‌کند تـــا جایی کـــه آلفـــرد هیچـــکاک در این بـــاره می‌گویـــد: « او تا انـــدازه‌ای خجالتی اســـت و حرکاتش کـــم اســـت. او فقط در اواخـــر دوران بازیگـــری اش واقعاً شـــکوفا شـــد و بـــه کیفیت یک ســـتاره رســـید.» فـــرد زینـــه مان بـــر ســـر این فیلـــم با هـــاوارد هاکـــس درگیری لفظـــی نیز پیدا می‌کند. هاکـــس فیلم را وســـترن نمی‌داند و اینکه کلانتر شـــهر مثل مرغ ســـرکنده می‌بایســـت خانـــه بـــه خانـــه بـــرای وظیفـــه‌ای که خـــود بـــر دوش دارد به دنبـــال کمک بـــرود را در شـــأن جناب کلانتـــر نمی‌دانـــد و به گفتـــه‌ی خودش **ریوبـــراوو** را به همـــراه جـــان وین در پاســـخ به **صـــلاة ظهر** می‌ســـازند.

زینـــه مان امـــا در پاســـخ بـــه هاکس می‌گویـــد: «مـــن هاکـــس را تحســـین می کنـــم ولـــی آرزو می‌کنم کســـی به او بگویـــد دســـت از ســـر فیلم‌های من بـــردارد.» او بعد ها گفـــت: «کلانتر مردم هســـتند، درســـت اســـت که **صلاة ظهر** در غـــرب قدیمـــی رخ می‌دهد ولی ایـــن فیلم درباره نزاع یـــک فرد با وجدان خود اســـت. در هـــر صـــورت، از اعتبار قهرمان وســـترن در این فیلم کاســـته نمی‌شـــود.» هر دو در محـــدودهٔ یـــک گفتمان ســـخن می‌گویند و برای اعتبار دادن به فیلم هایشـــان از ســـنت وام می‌گیرنـــد و بـــه آن رجـــوع می‌کنند. این خاصیـــت یک ژانر اســـت کـــه از یک ایدئولـــوژی ثابـــت، مقدس شـــده و لایتغیر تغذیـــه می‌کند و همـــواره می‌بایســـت به دنبال بازتولید آن باشـــد.

منابع:

۱. مفاهیـــم کلیـــدی در مطالعـــات ســـینمایی، ســـوزان هایـــوارد، ترجمـــه فتـــاح محمـــدی، نشر هزاره سوم، سال ۱۳۸۸.

۲. مبانـــی ســـینما، ویلیـــام فیلیپـــس، ترجمه رحیم قاسمیان، نشر ساقی، سال ۱۳۸۸.

3. Mcclure, Hal Hays (30 July 2012). Adventuring: My Life As a Pilot, Foreign Correspondent and Travel Adventure Filmmaker. AuthorHouse. p. 91. ISBN 978-1-4685-9812-4. Retrieved 3 June 2013.

4. Fawell, John (2004). Hitchcock's Rear Window: The Well-made Film. SIU Press. p. 142.ISBN 978-0-8093-8970-4. Retrieved 3 June 2013.

5. Manfred Weidhorn. «High Noon.» Bright Lights Film Journal. February 2005. Accessed 12 February 2008.

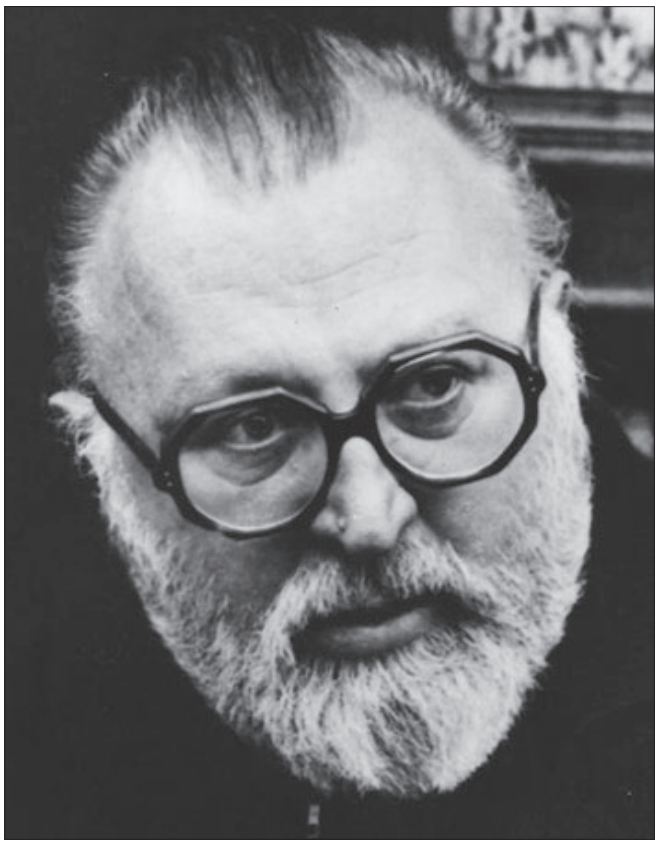
6. Michael Munn (2005). John Wayne: The Man Behind the Myth. Penguin. p. 148. ISBN 0-451-21414-5.

7. Fred Zinnemann: interviews - Fred Zinnemann, Gabriel Miller - Google Books.

8. Gabriel Miller, ed. (2005). Fred Zinnemann: Interviews. University Press of Mississippi. p. 44. ISBN 1-57806-698-0.

روزی روزگاری سرجیو لئونه

نویسنده: احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com



■ **۱۹۲۹:** سرجیو لئونه در خانواده‌ای سینمایی در رم متولد شد. پدرش وینچنزو لئونه (روبرتو روبرتی) و مادرش ادویج والکرنگی کارگردان و بازیگر دوران سینمای صامت ایتالیا بودند. خانواده‌ی هنرمندی که به دلیل فشار حکومت فاشیستی در دهه‌ی ۳۰ میلادی فعالیت چندانی نداشتند.

■ **۱۹۴۸:** پدرش سعی بر دلسرد کردن وی برای ورود به سینما داشت اما در این سال سرجیو تحصیل در رشته‌ی حقوق را رها کرد و به عنوان دستیار پنجم در فیلم دزد دوچرخه‌ی ویتوریو دسیکا فعالیت کرد.

■ **۱۹۵۵:** در دهه‌ی ۵۰ میلادی نیز روند همکاری با استودیوها را با دستیاری کارگردان و نوشتن فیلمنامه برای حدود ۲۰ فیلم ادامه داد. در این سال او دستیار رابرت وایز در فیلم هلن تروی بود. از دیگر عناوین همکاری‌های وی در این سالها می‌توان به بازسازی موفق ویلیام وایلر از بن هور ۱۹۵۹ و داستان راهبه ۱۹۵۹ فرد زینه مان اشاره کرد.

■ **۱۹۵۹:** به دلیل سن بالای ماریو بونارد در هنگام ساخت آخرین روزهای پمپی، فیلم متوقف و سپس ادامه‌ی ساخت آن به لئونه پیشنهاد شد. هرچند فیلم با نام بونارد نمایش داده شد اما راه را برای ادامه‌ی کارهای لئونه فراهم کرد.

■ **۱۹۶۱:** درامی تاریخی با نام مجسمه‌ی غول پیکر اولین فیلم او در مقام کارگردان بود.

■ **۱۹۶۴:** به خاطر یک مشت دلار اولین فیلم از سه‌گانه‌ی مرد بدون نام (یا سه‌گانه‌ی دلار) با بازی محوری کلینت ایستوود بود. فیلم براساس یوجیموی آکیراکوروساوا ۱۹۶۱و رمان خرمن سرخ دشیل همت ۱۹۲۹ساخته شد. لئونه این فیلم را با نام مستعار رابرت رابرتسن روی پرده برد. همچنین این فیلم اولین همکاری وی با انیوموریکونه نیز به شمار می‌رود که اگر چه تا قبل از این فیلم با یکدیگر همکاری نداشتند اما در دوران مدرسه همکلاسی بودند. خود در مورد این همکاری می‌گوید: «نقش موریکونه در فیلم های من بسیار مهم است، او تنها آهنگساز من نیست، فیلمنامه نویس من نیز هست.» فیلم با دوری از حال و هوای وسترن کلاسیک که حفظ عدالت و حرمت خانواده را رویکرد اول خود قرار داده بود، روی به قهرمان سازی آورد. قهرمانی تنها و جسور و البته آرام. لئونه دراین‌باره می‌گوید: «سینما برای من صنعت رویاسازی نیست، صنعتی اسطوره ساز است. ترجیح میدهم پلیدترین اسطوره را قهرمان فیلم کنم، آدمکش‌های جایزه بگیر را.»

■ **۱۹۶۵:** بعد از موفقیت به خاطریک مشت دلار ۱۹۶۴ قسمت دوم سه گانه بانام به‌خاطر چند دلار بیشتر را کارگردانی کرد که مانند فیلم اول با استقبال فراوانی روبرو شد و نام گونه‌ای جدید از سینمای وسترن را بر سرزبان ها انداخت: وسترن اسپاگتی. هرچند که سه‌گانه‌ی مرد بدون نام لئونه اولین فیلم‌های وسترن اسپاگتی نبودند و این زیرگونه با کلانتر فک شکسته ۱۹۵۸ رائول والش و هفت تیرکش‌های وحشی ۱۹۶۱ مایکل کارراس آغاز شده بود ولی بی‌شک بهترین‌های این گونه ساخته‌های لئونه بودند. ویژگی‌های اصلی وسترن اسپاگتی بودجه‌ی کم فیلم، لوکیشن‌های کم هزینه و فیلمبرداری در صحرا (اغلب صحراهای مکزیک واسپانیا) بود.

■ **۱۹۶۶:** لئونه سه‌گانه‌ی خود را در این سال با خوب بد زشت کامل کرد. اثری که موفقیتهای گذشته را تکرار و جایگاه کارگردان را به عنوان کارگردانی اسپاگتی ساز تثبیت کرد. این فیلم سرآغاز همکاری وی با تونیودلی کولی فیلمبردار معروف ایتالیایی که فیلمبرداری اغلب آثار پیرپائولو پازولینی را در کارنامه داشت بود. نتیجه‌ی این همکاری و فیلم‌های بعد منجر به تشکیل مولفه‌های بصری سینمای لئونه یعنی استفاده از کلوزآپ ها و لانگ شات‌های متعدد و نماهایی با لنزهای واید انگل شد.

■ **۱۹۶۷:** لئونه پس از کسب موفقیت برای ساخت سه گانه خود برای ساخت اسپاگتی‌ای دیگر با نام روزی روزگاری در غرب به امریکا رفت. فیلمنامه این فیلم بر اساس داستانی از برناردو برتولوچی نوشته شد. در این فیلم جیل مک بین زنی است که در بازگشت به خانه متوجه می‌شود تمام اعضای خانواده‌اش کشته شده‌اند. او به تنهایی در مزرعه می‌ماند و پس از چندی با دو هفت تیرکش به دنبال قاتلین خانواده خود می‌رود. لئونه در این فیلم از هنری فوندا (بازیگر مورد علاقه اش)، چارلز برانسون و کلودیا کاردیانه در نقش‌های اصلی استفاده کرد. یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد کارهای لئونه بعنوان فردی غیرآمریکایی دید منجسم و درست وی به این کشور بود به‌گونه‌ای که در تمام فیلمهای بعدی خود آمریکا و زندگی آمریکایی را به تصویر کشید ولی هیچگاه دید مستقل خود را از دست نداد و آمریکایی نشد. تصویری درست از جامعه‌ای خشن؛ منزجر کننده و حتی مضحک.

■ **۱۹۷۱:** در این سال سرت را بدزد احمق(یک مشت دینامیت) را کارگردانی کرد. فیلم بازگشتی به حال و هوای سه‌گانه‌ی دلار لئونه با نگاهی به انقلاب مکزیک بود. وی همچنین در این سال یکی از اعضای هیات داوران جشنواره کن هم شد. رد پیشنهاد ساخت پدرخوانده که وی همیشه از این اتفاق به عنوان یکی از بزرگترین اشتباهات خود یاد می‌کرد نیز در این سال اتفاق افتاد.

■ **۱۹۷۳:** مردی به نام هیچ‌کس نام فیلم بعدی وی بود که با همکاری تونیو والری (دستیار سابق لئونه) و با بازی ترنس هیل و هنری فوندا ساخته شد. هرچند مشارکت لئونه در این فیلم مورد مناقشه است و اغلب ،این فیلم را با نام تونیو والری می‌شناسند و از سرجیو لئونه به عنوان تهیه‌کننده فیلم نام می‌برند.

■ **۱۹۷۸:** بیشتر مدت زمان دهه‌ی ۷۰ میلادی را مشغول آماده سازی فیلم بعدی خود بود اما از سینمای اکران هم دور نبود و به تهیه‌ی برخی از وسترن‌ها، کمدی‌ها و آثار جنایی این دوره مانند نابغه،دو شریک و یک ساده لوح ۱۹۷۵؛ گربه ۱۹۷۷؛ اسباب بازی خطرناک ۱۹۷۹ مشغول بود. همچنین در این سال یکی از اعضای هیات داوران بیست و هشتمین دوره‌ی جشنواره‌ی فیلم برلین بود.

■ **۱۹۸۰:** در اوایل این دهه تهیه کنندگی سه اثر از آثار کارلو وردونه را به عهده گرفت. سرگرم کننده‌زیبا ۱۹۸۰؛ بیانکو روسو وردونه ۱۹۸۱ و توپو فورته ۱۹۸۶.

■ **۱۹۸۴:** روزی روزگاری در امریکا با بازی رابرت دنیرو آخرین فیلم لئونه، در این سال ساخته شد. سرجیو لئونه برای ساخت این فیلم از رمان هری گری؛ آدمکش‌ها الهام گرفته بود. این فیلم داستان چند کودک در محله یهودی‌هاست که شبکه گنگستری مخصوص خود را می‌سازند و کم کم فعالیت خود را گسترده می‌کنند، تا اینکه شبکه های بزرگ تر اقدام به نابودی آنها می‌کنند و یکی از آنها به زندان می‌افتد؛ چند سال بعد که آزاد می‌شود، رفقای او که حالا گنگسترهای حرفه‌ای شده‌اند او را به گروه خود دعوت می‌کنند. فیلم در پایان فیلمبرداری، ۱۰ ساعت نگاتیو بود که پس از تدوین، در نهایت با مدت زمان حدود ۴ ساعت آماده نمایش شد اما طبق قرارداد منعقد شده میان لئونه و سرمایه گذاران، این فیلم باید در مدت زمان ۲ ساعت و ۴۵ دقیقه ساخته می‌شد؛ بنابراین تهیه کنندگان، لئونه را مجبور کردند که ۲ ساعت دیگر از فیلم کم کند که صدمه ای جبران ناپذیر به فیلم بود. براساس گفته‌ی کریستوفر فرایلینگ (زندگینامه نویس) سرجیولئونه عمیقا از این کار ناراحت شده بود هرچند نسخه کامل فیلم بعدها بصورت دی‌وی‌دی وارد بازار شد.

■ **۱۹۸۸:** در این سال وی ریاست هیات داوران چهل و پنجمین دوره‌ی جشنواره‌ی فیلم ونیز را برعهده داشت.

■ **۱۹۸۹:** سرجیو لئونه درحالیکه در مراحل آماده سازی فیلمی با عنوان محاصره لنینگراد: ۹۰۰ روز بود ۳۰ آوریل ۱۹۸۹ بر اثر حمله‌ی قلبی درگذشت.

سرجیو لیونه با کلینت ایستوود

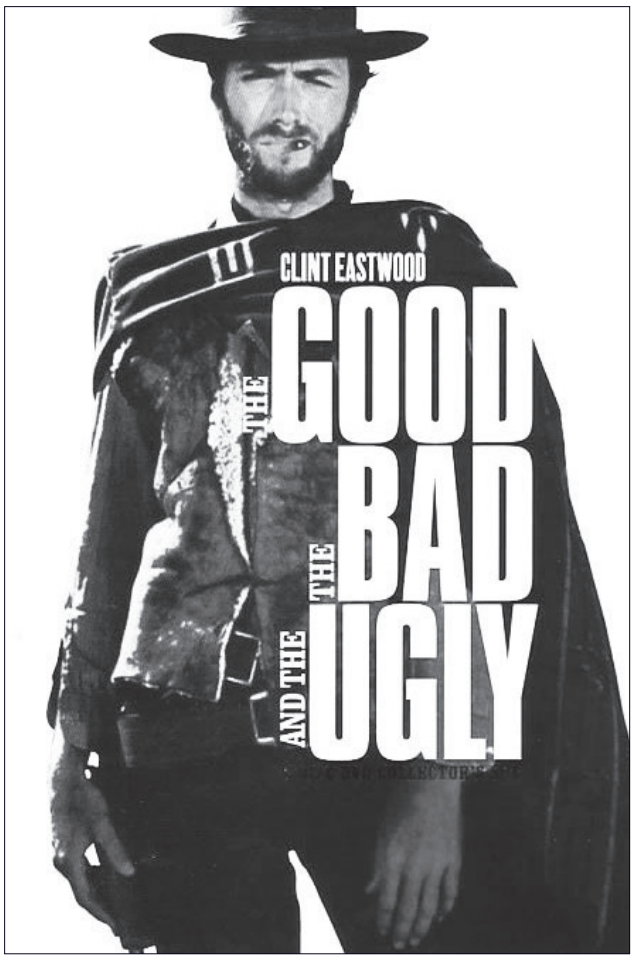
سرجیولیونه با انیوموریکونه

منابع:

1. www.sergioleone.com
2. www.uwgb.edu/galta/333/bios98/leone.htm
3. www.sensesofcinema.com/category/great-directors

دست پخت ایتالیایی از منوی آمریکایی

نویسنده: مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com



خلاصه داستان

فیلم **خوب، بد، زشت** در خلال جنگ داخلی آمریکا رخ می دهد. این مردان که از بهترین هفت تیر کش‌های زمان خود هستند به صورت اتفاقی از راز ۲۰۰ هزار دلار پول به سرقت رفته، باخبر شده و بر آن می شوند تا این پول را به دست بیاوردند.

THE GOOD, BAD AND THE UGLY

Directed By	:	Sergio Leone
Produced By	:	Alberto Grimaldi
Screenplay By	:	Age & Scarpelli
Story By	:	Sergio Leone Luciano Vincenzoni
Starring	:	Clint Eastwood Lee Van Cleef Eli Wallach
Music By	:	Ennio Morricone
Cinematography	:	Tonino Delli Colli
Editing By	:	Eugenio Alabiso
Release Dates	:	15 December 1966 (Italy)
Running Time	:	177 Minutes
Country	:	Italy, West Germany, Spain
Language	:	Italian And English

نقد و تحلیل فیلم

فیلم کابویی، تگزاسی، سرخپوستی یا اُپرای اسبی را فیلم وسترن می گویند، داستان اصولا حول محورهای خاصی چون یافتن گنج ، قانون شکنان فراری و نیز جایزه بگیران است. اما آنچه مانع از تکراری شدن آن می‌شود نگاه متفاوت سازندگان آن است عنصر تکرار برای بازی با نشانه‌های انعطاف پذیر که در هر عصری قابل فهم باشد به وفور در این ژانر وجود دارد. بیننده درگیر آدم خوب و بد در پس زمینه‌ای متمدن و غیر متمدن می شود. وسترن در آمریکا به منزله‌ی تاریخی است که هرگز نداشته است یعنی روایت تاریخ از زبان یک فاتح، چنانچه در فیلم‌های وسترن که در آمریکا تولد یافت سه خصیصه بارز برای کاراکتر ها وجود داشت تا آنها را به قهرمان تبدیل کند:

۱. ساده زیستی و نیک سرشت بودن قهرمان.
۲. پویایی که میراث زندگی در دشت‌ها و مراتع و زندگی با احشام و حوادث بیشمار است.
۳. اصول اخلاقی که چهره‌ای اساطیری به قهرمان می‌دهد و ضد قهرمانی که گاهاً در حد ابرانسان است.

اما با نیم نگاهی به تاریخ سینما درمی‌یابیم که بعد از فیلم **سرقت بزرگ قطار** پورتر، که باعث به شهرت رسیدن گیلبرت. ام. آندرسون (ماکس آرونسون) هم شد، ژانر وسترن به یکی از محبوب ترین ژانر ها تبدیل شد دامنه‌ی این محبوبیت منحصر به آمریکا نشد و در فرانسه هم قبل از جنگ جهانی اول وسترن ساخته می شد. در آغاز ۱۹۶۰ فیلم های درجه (ب) وسترن ساخته می شدند که به خاطر ملیت ایتالیایی فیلمسازان به وسترن اسپاگتی معروف شدند. عنوانی که بیانگر خاستگاه این سبک است، البته این اصلا بدان معنا نیست که این سبک از دل وسترن آمریکایی زاده نشده است و با آن غریبه است، بلکه دارای تفاوت هایی با هم‌اند این فیلم‌ها با بودجه کمی ساخته می شدند. اولین بار خبرنگاری ایتالیایی به نام آلفرنسوسانشا که علاقه‌ی بسیاری به فیلم‌های هوارد هاکس و جان فورد داشت این نام را برگزید زمانی که واژه‌ی اسپاگتی معادل ایتالیا بود. بیابان‌های آندلس به علت شباهت به بیابان‌های آمریکا یکی از لوکیشن‌های اصلی این فیلم‌ها بوده است.

زمانی‌که وسترن آمریکایی به بازسازی سینمای دیگران مشغول شد در اروپا سرجیولئونه با درک تاریخ ژانر وسترن زبانی متفاوت خلق کرد که منجر به انقلاب معاصر وسترن شد. او متولد ۱۹۲۹ در روم و وفات ۱۹۸۹ است، پدرش وینچنزولئونه فیلمسازی نسبتاً مشهور و مادرش بایس والدین بازیگر بودند که همین امر باعث گرایش او به سینما شد. او در سه‌گانه‌ی دلار که شامل **(به خاطریک مشت دلار)** در ۱۹۶۴ که بر اساس یوجیمبو آکیرا کروساوا بود، **(به خاطر چند دلار بیشتر)** در ۱۹۶۵ و نهایتا در شاهکار **(خوب بد، زشت)** در ۱۹۶۷، فرم اپراگونه‌ای به این سبک بخشید. انتخاب‌های خاص لئونه باعث برد او شد و همچنین باعث به شهرت رسیدن کلینت ایستوود که پیش

از آن بازیگـــر تلویزیون بود. لئونه انگلیســـی نمی دانســـت و ایســـتوود ایتالیایی احتمالا برای رفـــع این مشـــکل ارتباطـــی ترجیح دادند کـــه از صـــورت مات و بـــی حالت و شـــمایل فیزیکی بازیگر اســـتفاده کند یعنی از دل یک محدودیت ســـبکی متولد شـــد که با ســـنت کم گویی وســـترن هـــای بزرگ مطابقت داشـــت و بـــاب ســـنت پرتحرک تری شـــد با رواج کاربردی بازی دســـت‌ها، میمیک اغـــراق آمیز صـــورت، کمی دیالوگ و بازی فیگوراتیو شـــد.

ژانر وســـترن از اولیـــن نمـــا و حتی پیش از آن بـــا نام‌های وســـترنی فیلـــم و عنوان بنـــدی در تیتراژ نـــوع فونت رنـــگ زمینه و ترکیب ســـتارگان و بازیگران آن مشـــهود اســـت. تیتراژ فیلـــم **خوب، بد، زشـــت** با تصویر اســـب و ســـوارش در زمینه‌ای قرمز همراه با موســـیقی پـــر هیاهو اســـتفاده از ســـازهای هارمونیکا، گیتـــار الکتریک در کنار ســـوت، آغاز و با صدای تیـــر و تصویر گلوله به پایـــان می‌رســـد. فیلم با تقســـیم روایت بین لانگ شـــات های دور و کلـــوز آپ های نزدیک کـــه در آن تعداد خط‌هـــای صورت بازیگـــر را می توان شـــمرد و از خصیصه‌های فیلم‌های وســـترن اســـت، آغاز می‌شـــود.

یکـــی از تفاوت‌هـــا میان وســـترن آمریکایی و اســـپاگتی پرداخت کاراکترها اســـت. شعار گاهی خوب گاهی بد جای ســـیاه و ســـفید را گرفت. در وســـترن آمریکایی شـــخصیت‌ها به دو دســـته قانون‌مند و بی‌قانـــون، خوب و بد یا ســـفید و سیاه تقسیم می شـــوند در حالی که در وســـترن اســـپاگتی شـــخصیت‌های خاکســـتری هم وجـــود دارد حتـــی خوبی و بدی انســـان‌ها نســـبی می شـــود این امر را با معرفی ســـه شـــخصیت محوری داستان در می‌یابیم مثـــلا کاراکتر کلینت ایســـتوود در **فیلم خـــوب بد**، زشـــت یک انســـان کاملاً اخلاقی محســـوب نمی‌شـــود، در صحنه‌ای کـــه ایـــلای والاک را در صحرا رهـــا می‌کند و ســـهم او را از شراکتشـــان نمی‌دهد کاملاً عـــاری از هر نـــوع وجه اخلاقی اســـت حال آن‌که هنـــوز رگه‌هایی اخلاقـــی در او دیده می‌شـــود و کاراکترهـــای دیگر عـــاری از هر نوع اخـــلاق گرایی‌اند.

نحوه‌ی آشـــنایی و شـــراکت آن دو شخصیت بســـتر ســـاز حرکت نویـــن ســـرجیو لئونه اســـت در باب آدم کشـــی قانونی و جواز دار (تحـــت تعقیـــب) با ســـنت جایـــزه گیری کـــه در فیلم‌های وســـترن اســـپاگتی با آن مواجه می‌شـــویم، در وســـترن کلاســـیک جایـــزه گیر بـــه نـــدرت دیده می‌شـــود.

(زمانی‌کـــه زندگـــی ارزش خود را از دســـت می‌دهد، مـــرگ بهـــای آن را می‌پـــردازد. این‌گونه اســـت که جایزه بگیرهـــا به وجود آمدنـــد). توکو مجـــرم و محکوم بـــه اعدام اســـت و آنچـــه انجـــام می‌دهد، خـــارج از اصول بلوندی اســـت، او طعمه‌ای است برای جایزه بگیرهـــا. این زمانی اســـت که لی وان کلیف (کاراکتر نقش زشـــت) برای دســـت یابی به پولی به ســـرقت رفتـــه با ارزش ۲۰۰ هزار دلار به آســـانی آدم می کشـــد. در ابدا تمیز شـــخصیت خـــوب، بد و زشـــت کاری دشـــوار اســـت انســـانهایی که از نظر ذات با هم برابر هســـتند برای پول آدم می‌کشـــند با ایـــن حال کارگـــردان می‌توانـــد چهره‌ای نســـبتا متفاوت از یک قهرمان بســـازد، انسانی خونســـرد، بی تفاوت و در مواقع لازم خشـــن. در سکانس تعقیب کلینت ایســـتوود در بیابان توســـط ایلای والاک (بازیگر نقش زشت) که از رد آتـــش به جـــا مانـــده از او و پیدا کردن ته ســـیگارهای خاموشـــش به دنبال او می‌رود کارگردان بـــا زیرکی تمام، نزدیک شـــدن به قهرمـــان را با پـــک زدن ایـــلای والاک به ته ســـیگار جا مانده از او که هنوز روشـــن است به تصویر می‌کشـــد.

دومیـــن تفـــاوت در ظاهر و عادت‌ها اســـت انســـان‌های خـــوش ظاهـــر وســـترن‌های کلاســـیک جای‌شـــان را بـــه آدم‌هـــای بد لبـــاس و گاهاً بـــا صورت‌های اصـــلاح نکرده دادنـــد. ایـــن تفاوت‌های ظاهـــری حتی در نحوه‌ی ســـیگار کشـــیدن هم منعکس شده. در فیلم **خوب بد، زشـــت** ســـیگارهای برگ و دندان‌هـــای به هم فشـــرده‌ی ایســـتوود کـــه گویـــی می‌خواهنـــد آن را بـــه دونیم کنند آنقدر تاثیر گذار اســـت کـــه بعدها در فیلم‌های جان ویـــن و برت لنکســـتر نیز از آن اســـتفاده می‌شـــود. خود لئونـــه در این باره مـــی گوید:

ایـــن مســـئله ربطی به ســـبک نـــدارد با دیـــدن عکس‌هـــای آن زمـــان در می‌یابید که ظاهـــر آدم‌هـــا همین گونه بوده اســـت و حتـــی بعضاً بدتـــر از ظاهـــر کاراکتر های مـــن. جزئیـــات باید مســـتند باشـــد، فرم لباس‌هایـــی کـــه در **روزی روزگاری در غرب** می‌بینیـــد (اشـــاره بـــه پالتو هـــای بلند) واقعـــی هســـتند این پوششـــی اســـت که ســـوارکاران بـــرای محافظت در برابـــر باد و باران می‌پوشـــیده اند. اینها ریشـــه در واقع گرا بـــودن او دارنـــد. حمام اســـباب انتقال آدم‌ها از طبیعت وحشـــی بـــه جهان متمدن

شبه شـــهری در این سبک اســـت، در فیلم **خوب بد ، زشـــت** شـــلیک گلوله از زیر آب در وان حمام توســـط ایـــلای والاک تمایل به حفظ حادثـــه را در آرام‌ترین و فاصله گذارترین فضای وســـترن جان می‌بخشد.

در وسترن کلاســـیک زنان در نقش زن خانه، زن کافـــه یا دختری دردســـر ســـاز بوده‌اند امـــا حـــذف شـــدن و خنثی شـــدن نقش زنان بـــه عنوان عنصـــری دائمـــی از فیلم در وســـترن اسپاگتی ملموس اســـت. از نظر لئونه زنان باعث کند شـــدن ضـــرب آهنگ فیلـــم می‌شـــوند او می‌گوید: «ایـــن کار را عمـــداً انجـــام دادم و همین باعـــث فروش فیلـــم می‌شـــود.» همانگونه که مـــا در فیلم **خوب بد، زشـــت** در دو صحنه بـــا زنانی رو به‌رو می‌شـــویم کـــه عملاً شـــخصیت‌هایی منفعـــل و بی تاثیـــر بر قهرمـــان قصه‌اند.

در وســـترن اســـپاگتی دو قهرمان با هدفی یکســـان و انگیـــزه‌ای متفاوت همـــراه هم می‌شـــوند. در فیلـــم **خوب بد ، زشـــت** هم قهرمـــان و کاراکتر خاکســـتری داســـتان بـــرای یافتن گنـــج بایکدیگر هم مســـیر و هم راه می‌شوند.

خشـــونت اغراق شـــده این ژانر نسبت به نوع کلاســـیکش باعث تغییر در این ســـبک شد. در فیلم‌هـــای لئونه با گاوچرانـــان ، گله داران و زمیـــن داران روبه‌رو نیســـتیم بلکه با آدم هایـــی مواجه‌ایم کـــه آرمان خـــواه بوده‌اند اما جز شکســـت چیزی نصیبشـــان نشـــده پس کینه درونـــی از آنها انســـان‌هایی انتقام جو می‌ســـازد که بـــرای بقـــا می‌جنگند و خشـــونت در ذات آنها اســـت. منتقدین فیلم را بســـیار خشـــونت آمیز خوانده‌انـــد. لئونه اظهار داشـــت که کشتن و خشـــونت اغراق آمیـــز در فیلم بـــرای نمایش اوج خشـــونت و پلیـــدی وســـترن و تصویر واضـــح تری از این منطقـــه به بیننـــده اســـت، هم‌چنین می‌گویـــد: «غرب بر پایه خشـــونت ســـاخته شـــده اســـت و من به صـــورت ســـاده و بـــی آلایـــش می‌خواســـتم کـــه آن را به نمایش بگذارم.»

دیگـــر تفاوت در موســـیقی این دو ســـبک اســـت. موســـیقی منحصـــر به فـــرد انیو موریکونـــه جایگاهی خاص در فیلم های ســـر جیو لئونـــه دارد خود در این‌بـــاره می‌گوید: «هرجا دیالـــوگ گویای صحنه نبـــود، آن‌را حـــذف می‌کـــردم و موســـیقی را جایگزین آن می‌کـــردم.» البتـــه دوئـــل ســـه نفره‌ی نهایـــی فیلم که بیـــش از شـــش دقیقه به درازا می‌کشـــد و بیشـــتر تصاویـــر کلوزآپ هایـــی از صـــورت ســـه هفت تیـــر کش با موســـیقی حماســـی انیو موریکونـــه همراه می‌شـــود و قطع‌هـــای پیاپی ایـــن کلوزآپ ها بـــه لانگ شـــات هایی از گورســـتان که همـــه صلیب‌هـــای آن بـــه ســـوی میدان ســـنگی دوئل اســـت تنش طبیعی دوئل را با ســـنت‌های فرهنگی ایتالیا پیوند نداده است. وســـترن‌ها بـــا ویژگی‌هایی مثـــل هفت تیر کشـــی، آرایش هفت تیر داران، مهارت اســـب ســـواری و مهارت های زنـــده ماندن در غرب وحشـــی از هـــم متمایز می‌شـــوند. حرکات نمایشـــی با سلاح بخشـــی از زیبایی شناسی فیلم‌های وســـترن اســـت اما جالب آنکه که این گونه نمایش‌ها بیشـــتر میراث وســـترن اســـپاگتی بـــه نظر می‌رســـند. موســـیقی فیلـــم یکـــی از معروف‌ترین تم‌هایی اســـت کـــه در آثار مختلفی از آن اســـتفاده شـــده اســـت. **خوب، بد، زشـــت** یک فیلم خشن مردانه و اوج جلوه‌ی ژانر وســـترن اســـپاگتی است. وســـواس زیاد ســـرجیو لئونه توانست حقیقت تلـــخ ماهیت زمانـــه‌ی مردمان یک ســـرزمین را که برای پول دســـت به هر کار کثیفی می‌زننـــد را به تصویر بکشـــد.