نگاهنامه

نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه دانشگاه علوم پزشکی تهران
شماره‌ی چهارم، پاییز ۱۴۰۴

نگاهی به دنیای مارول
صفحه‌ی ۴۶

شاعرانه‌های تصویری کیارستمی: سه‌گانه کوکر و فراتر از آن
صفحه‌ی ۳۰

پرونده ویژه

جان فورد و سینمایش

نگاهی به کارنامه‌ی هنری
شاعر سکوت در دشت‌ها

صفحه‌ی ۲

نگاهنامه

نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه دانشگاه علوم پزشکی تـهران

شماره‌ی چهارم، پاییز ۱۴۰۴

- صاحـب امتیاز

کانون فیلم و عکس نگاه

- مدیرمسئول

امین طالبی

- سردبیـر

رضا شهریاری

- ویراستاران

رضا شهریاری
امین طالبی

- طراح و صفحه‌آرا

نیما نمازی

- نویسندگان

نیما احمدی
فائزه تاسا
پوریا جناب
حورا حاجی‌عزیزی
محمد امین زارع زاده
شبنم شنبدی
رضا شهریاری
امین طالبی
ابوالفضل عزیزی
سیدعلیرضا هاشمی

- فهرست مطالب

سخن سردبیر	۱
پرونده ویژه: جان فورد و سینمایش	۲
شاعرانه‌های تصویری کیارستمی	۳۰
معرفی فیلم	۳۶
موسیقی فیلم	۴۲
نگاهی به دنیای مارول	۴۶
مقدمه‌ای بر کارگردانی فیلم	۵۰
نگاه ما	۵۲

سخن سردبیر

در شرایطی شماره‌ی چهارم نگاه‌نامه به دست شما عزیزان می‌رسد که غبار سنگینی از غم بر سینه‌هامان نشسته. هرکجا را که نگاه می‌کنیم از ناکارآمدی می‌شنویم و از ناترازی می‌خوانیم. فریاد ناعدالتی و ناامنی و ناتوانی بغضی شده که هر روز بیش از پیش گلومان را می‌فشرد. گاهی اوقات به گوشه‌ای می‌رویم و با خود می‌اندیشیم: «چه سرسبز بود دره‌ی من»؛ دره‌ای که روزی روزگاری، نه‌چندان دور، مأمن خانواده‌ای بزرگ بود. خانواده‌ای که هنوز فرزندانش به فکر مهاجرت از آن نیفتاده بودند. پدری داشت که ستون خانواده بود و مادری که به خانواده عشق می‌ورزید. خانواده‌ای که دور یک میز نشستن سنتشان بود و پشت یکدیگر بودن مرامشان.

زیست ما به گونه‌ای رقم خورده که نوشتن و خواندن از سینما سخت می‌نماید؛ اما امید آخرین چیزی است که از این خانه رخت برمی‌بندد. امیدی که شاید کورسویی بیشتر از آن باقی نمانده باشد، اما آخرین دارایی ما برای عبور از این روزهای سخت است. شاید گریزی به سینما و ادبیات بتواند کمی بار تحمل این روزگار را بر ما آسان کند و یادآور این نکته باشد که دنیا همیشه بر یک پاشنه نچرخیده و نخواهد چرخید. بار دیگر پناه می‌بریم به این دروغ شریف، سینما...

رضا شهریاری- پاییز ۱۴۰۴

پرونده ویژه

جان فورد و سینمایش

در ایـن شـماره از نـگاه نامـه بـه سـراغ یکـی از مهم‌تریـن کارگردانـان دنیای سـینما می‌رویـم. مـردی کـه چشـمان تیزبیـن او آمریـکا را جاودانـه کـرد. سـلطان بلامنازع دنیـای وسـترن و الگـوی کارگردانـان بزرگـی چـون کوروسـاوا و اسکورسـیزی. مـردی کـه بـا ترکیب‌بنـدی نقاشـانه‌اش، اسـطوره‌های غـرب وحشـی را بازآفرینـی کـرد و تنهایـی قهرمانانـش را بـه تماشـا نشسـت. بـا مـا همـراه باشـید تـا کارنامـه‌ی «شـاعر سـکوت در دشـت‌ها» را بـه زیـر ذره‌بیـن ببریـم.

نگاهی اجمالی به زندگی‌نامهٔ جان فورد

سید علیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

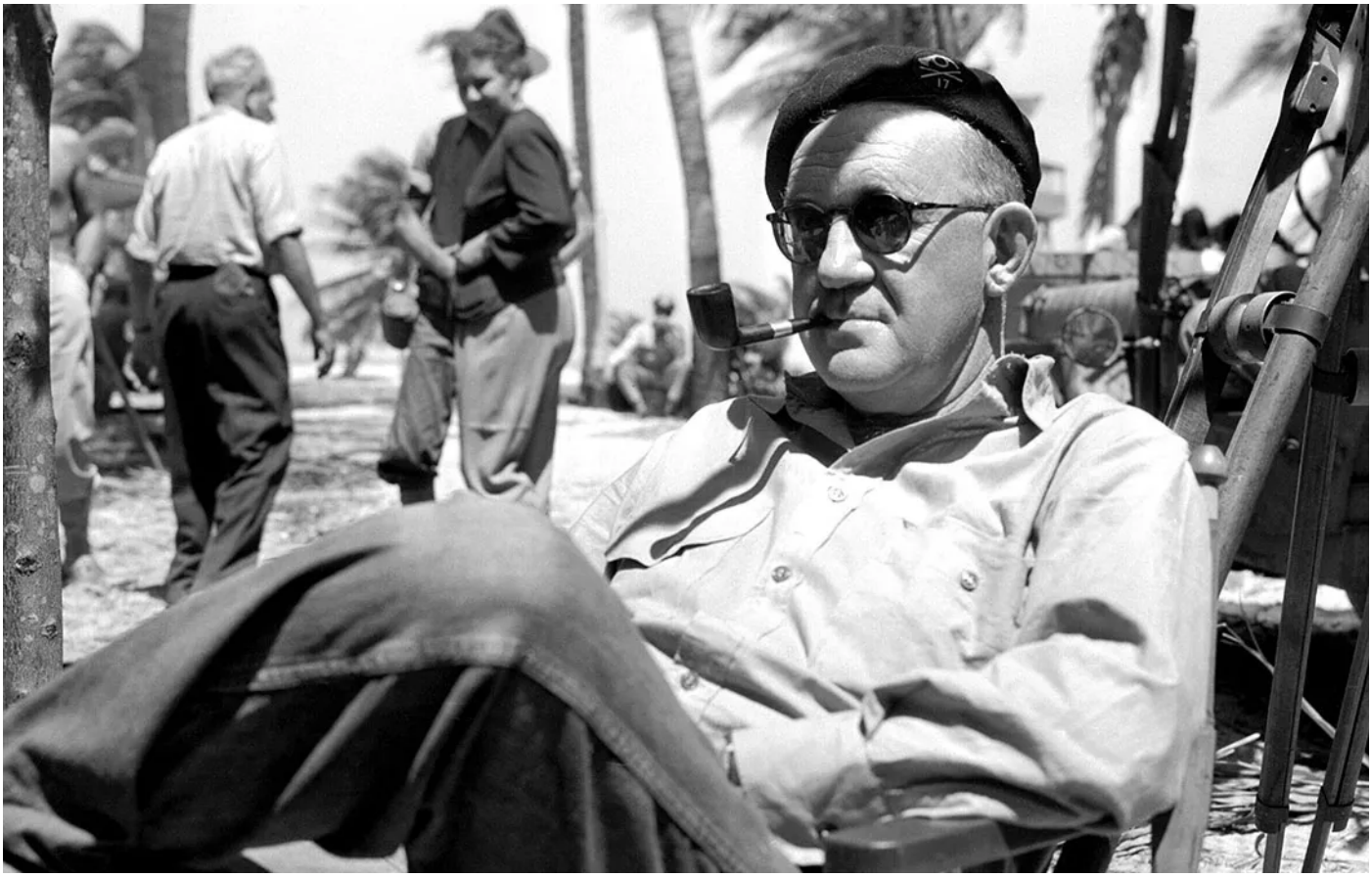
راوی معصومیت از دست رفته‌ی جامعه‌ی آمریکایی، جان فورد، در ۱۸۹۴ متولد شد و در ۱۹۷۳ درگذشت. روایت مختصری از زندگی مردی که به زعم خود به عنوان کابوی پا به هالیوود گذاشت و به عنوان پیرمردی بددهن، الکلی و تنها آنجا را ترک کرد، هدف نهایی این چند خط نوشته است.

جان مارتین فینی در اول فوریه ۱۸۹۴ در کیپ الیزابت، ایالت مین در خانواده‌ای ایرلندی‌تبار به دنیا آمد. پدرش کارگری ساده و مادرش زنی مذهبی بود، آنچه او در این خانواده تجربه کرد ریشه‌های سنتی و مذهبی او را که به وضوح در آثارش دیده می‌شوند شکل داد.

کار سینما را از اوایل دهه ۱۹۱۰ آغاز کرد؛ ابتدا به‌عنوان دستیار و سپس بدلکار و بازیگر در فیلم‌های برادرش، فرانسیس فورد، خیلی زود استعداد خود را در کارگردانی نشان داد و از سال ۱۹۱۷ به‌طور جدی وارد این عرصه شد.

از میان بیش از ۱۴۰ فیلمی که ساخت، «جویندگان» (The Searchers) جایگاهی یگانه دارد، «خوشه‌های خشم» (The Grapes of Wrath)، تصویری کوبنده از فقر، مهاجرت و امید در دوران رکود بزرگ را روایت می‌کند و «مردی که لیبرتی والانس را کشت» روی مرز ظرایف مابین حقیقت و افسانه، حرکت می‌کند. و نهایتا در «چه سرسبز بود درهٔ من» معصومیت از دست رفته را روایت می‌کند و عشق، حسرت، زمان و مرگ را به نوستالژی تبدیل کرده و از میان آن همه بدبختی لذت می‌آفرینند.

در جنگ جهانی دوم به نیروی دریایی آمریکا پیوست و مشغول ساخت مستند برای ارتش آمریکا شد. آثاری تبلیغاتی به جا گذاشت اما



آنچه از جنگ به یادگار آورد تجربه‌ای غنی بود که تمامی شخصیت‌های او را در دوران پس از جنگ تحت تاثیر قرار داد. او تبعات روانی و اخلاقی جنگ و نیاز جامعه‌ی آمریکا به زندگی کردن بعد از جنگ جهانی دوم را با خود به یادگار آورد؛ آنچه فورد در مرد آرام به اشتراک می‌گذارد پیشنهادیست برای چگونه زندگی کردن در دنیای پس از جنگ و تردید به حقایق رسمی که در «مردی که لیبرتی والانس را کشت» به وضوح دیده می‌شود تحت تاثیر تجربه اوست از جنگ.

حمایت و تکیه‌گاه بودن برای ارزش‌های سنتی همانقدر در آثار او پررنگ بوده که پرداخت به تضادهای درونی جامعه آمریکایی ضمن حفظ نگاهی شاعرانه و انسانی به زندگی آمریکایی. رابطه عمیق او با طبیعت، تمام شخصیت‌هایش را به نوعی از تعامل با طبیعت می‌کشاند و چشم‌انداز حیرت انگیز «مانیومنت ولی» امضای او در کار با لوکیشن‌های طبیعی بوده است.

فورد، بداخلاق، الکلی و تنها در ۳۱ اوت ۱۹۷۳ درگذشت. «او در انتهای فیلم‌هایش رژه و دور شدن آدم‌ها را به سوی افق تمدن و فرداهای بهتر نشان می‌داد، اما ترجیح خودش این بود که بیرون در میان دشتی بدوی، تنها و راضی، چشم انتظار غروب ابدی بماند.»

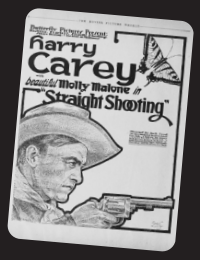
فدریکو فلینی او را پس از مرگش اینگونه یاد می کند :

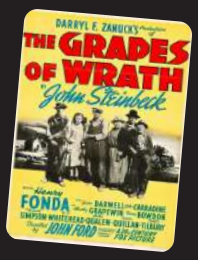
«آنچه بیشتر از همه چیز من را مجذوب می‌کند این است که جان فورد هنرمندی در کمال خلوص، ناهشیار و خام، عاری از مزاحمتهای سترون و دور از دسترس فرهنگی، مصون از آلودگی‌های روشنفکرانه است. من قوت و سادگی آرامش‌بخش او را دوست دارم. وقتی به فورد می‌اندیشم بوی سربازخانه‌ها، اسب‌ها و باروت را می‌شنوم. من زمین‌های یکدست صاف، خاموش و اضطراب‌آور سفرهای بی‌انتهای قهرمانش را در ذهن مجسم می‌کنم. ولی فراتر از همه چیز، انسانی را می‌بینم که تصویر متحرک را دوست داشت، کسی که برای سینما زیست، کسی که از تصویر متحرک یک قصه پریان ساخت تا به همه بگوید، ولی مقدم بر همه چیز قصه پریانی را می‌گفت که خودش با آن زیسته بود، مأمنی که با انگیختگی شادی‌آفرین ناشی از سرگرمی و شور و دلبستگی همراه شده بود. برای همه اینها او را ارج می‌نهم، او را تحسین می‌کنم و به او عشق می‌ورزم.»

«از این پایان‌های خوش با بوسه‌ای در آخر کار متنفرم! من هرگز چنین چیزی نساختم.»
- جان فورد

تاریخ‌لاین فورد

جان فورد در طی عمر فیلم‌سازی خود بیش از ۱۴۰ فیلم ساخت. برخی از این فیلم‌ها امروزه در دسترس نیستند و برخی دیگر در گذر سالیان به فراموشی سپرده شده‌اند. در این بخش فیلم‌های شناخته شده‌تر از این کارگردان را با هم مرور می کنیم .





The Tornado (۱۹۱۷)
وسترنی با تمرکز بر تعارضات مرزی
اولین فیلم بلند فورد که اکنون گمشده محسوب می‌شود و حتی پوستری از آن موجود نیست.

Straight Shooting (۱۹۱۷)
ماجرای یک شکارچی که به دنبال انتقام است
نخستین فیلم بلند باقی‌مانده از فورد.

The Iron Horse (۱۹۲۴)
روایتی حماسی از ساخت راه‌آهن سراسری آمریکا
استفاده از لوکیشن‌های واقعی و صحنه‌های اکشن گسترده. این فیلم جایگاه فورد را به عنوان کارگردانی پیشرو تثبیت کرد و در فهرست ملی فیلم آمریکا ثبت شد.

The Informer (۱۹۳۵)
خیانت یک عضو نهضت مقاومت ایرلند برای مهاجرت به آمریکا
برنده‌ی اولین اسکار بهترین کارگردانی برای فورد. این فیلم موقعیت او را به عنوان کارگردانی شاخص تثبیت کرد.

Stagecoach (۱۹۳۹)
سفر پرخطر گروهی غریبه با یک دلیجان در سرزمین‌های خشن
اولین همکاری فورد با جان وین، احیای ژانر وسترن و استفاده نمادین از مناظر مونومنت ولی. اورسن ولز این فیلم را ۴۰ بار تماشا کرد!

Young Mr. Lincoln (۱۹۳۹)
زندگینامه جوانی آبراهام لینکلن با بازی هنری فوندا
بررسی عدالت‌خواهی و اصول اخلاقی، از آثار کمتر شناخته شده اما تاثیرگذار فورد.

Grapes of Wrath (۱۹۴۱)
اقتباسی از رمان جان اشتاین بک درباره‌ی فقر و مهاجرت خانوادها در دوران رکود بزرگ آمریکا
برنده‌ی ۲ اسکار (کارگردانی و بازیگر زن دوم). نقد تند سرمایه‌داری

How Green Was My Valley (۱۹۴۱)
زندگی یک خانواده‌ی معدن‌کار ولزی درگیر تغییرات صنعتی
برنده‌ی ۵ اسکار شامل بهترین فیلم و کارگردانی. رقابت با «همشهری کین» ساخته‌ی اورسن ولز.

- فورد ۴ بار برنده‌ی اسکار بهترین کارگردانی شد. (رکوردی که تا امروز هیچ کارگردانی نتوانسته از آن گذر کند.)
- مونومنت ولی به نماد بصری فیلم‌های فورد تبدیل شد و در آثارش بارها تکرار شد .
- فورد در بیش از ۲۰ فیلم با جان وین همکاری کرد، ازجمله «جویندگان» و «دلیجان».

The Battle of Midway (۱۹۴۲)

مستندی جنگی برنده‌ی اسکار که تجربیات فورد به عنوان افسر نیروی دریایی را منعکس می‌کند

این مستند با صدای هنری فوندا پخش شد. فورد در طی فیلم‌برداری این مستند زخمی شد ولی به فیلم برداری ادامه داد.

My Darling Clementine (۱۹۴۶)

بازسازی نبرد «اوکی کورال» با بازی هنری فوندا

صحنه‌ی رقص فوندا در خیابان‌ها به نمادی سینمایی تبدیل شد.

Fort Apache (۱۹۴۸)

نقدی بر نژادپرستی با نمایش همدردی با سرخپوستان

بخشی از «سه‌گانه سواره نظام» فورد.

The Quiet Man (۱۹۵۲)

کمدی رمانتیک در ایرلند با بازی جان وین و موریین اوهارا

برنده‌ی چهارمین اسکار بهترین کارگردانی برای فورد. نمایش فرهنگ ایرلندی.

The Searchers (۱۹۵۶)

پیگیری یک کهنه‌سرباز (جان وین) برای نجات برادرزاده‌اش از سرخپوستان

به عنوان یکی از برترین وسترن‌های تاریخ سینما شناخته می‌شود. تأثیر عمیق بر کارگردانانی چون اسکورسیزی و اسپیلبرگ.

The Man Who Shot Liberty Valance (۱۹۶۲)

تقابل قانون و خشونت در غرب وحشی

آخرین همکاری فورد با جان وین و جیمز استوارت. دیالوگ ماندگار: «وقتی افسانه حقیقت را شکست داد، افسانه را چاپ کن!»

Cheyenne Autumn (۱۹۶۴)

مهاجرت اجباری قبیله شاین به اکلاهما

آخرین وسترن فورد که به عنوان عذرخواهی از تصویرسازی‌های پیشینش از بومیان شناخته شد.

Seven Women (۱۹۶۶)

آخرین فیلم فورد که در چین کمونیست فیلمبرداری شد و پایان فعالیت حرفه‌ای او را رقم زد.

برای مشاهده فهرست کامل ۱۴۵ فیلم جان فورد، می‌توانید کد زیر را اسکن کنید.

بخوانید

دلیجان (۱۹۳۹)

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

«دلیجان» که طبق برخی رای‌گیری‌ها برترین فیلم وسترن تاریخ سینما شناخته شده، اثری است که فرای سبک وسترن و اسب‌سواری‌هایش، به انسان و روابط عمیق انسانی می‌پردازد. این فیلم شروعی بر ساخت سلسله فیلم‌های جان فورد در«مانیومنت ولی» می‌باشد. جایی که فورد بعدها «جویندگان» و «ریو گرانده» را نیز در آن فیلم برداری کرد.
اندرو ساریس دلیجان را چنین توصیف می‌کند: «تصاویر دوگانه، تصاویری متشکل از نماهای بسته که القا کننده‌ی نزدیکی حسی و نماهای بازی که حالت حماسی دارند. بنابراین هم پیچیدگی‌های زندگی واقعی را در خود دارند و هم جلوه‌های افسانه را.»
مهارتی که فورد در فیلم‌برداری صحنه‌های تعقیب و گریز دلیجان و آپاچی‌ها از خود نشان می‌دهد، دهه‌ها از زمان خود جلوتر است و نشان دهنده نبوغ تکنیکی این کارگردان هالیوود می‌باشد.
می‌توان گفت جان وین در دلیجان و توسط جان فورد به دنیای سینما معرفی شد. علی‌رغم مخالفت‌های تهیه‌کننده اثر، والتر وانگر، جان فورد بر بکارگیری او اصرار فراوان داشت. پیش از دلیجان، جان وین در چند وسترن درجه دوم به ایفای نقش پرداخته بود. در آن آثار چهره‌ی بازیگری را به نمایش گذاشته بود که با وجود جذابیت بصری در صحنه‌هایی که نیازمند توانایی واقعی بازیگری می‌باشد، ناتوان و الکن است. مشکل اساسی جان وین تا پیش از بازی در دلیجان، درخواست نابجای کارگردانان از او برای نشان دادن احساساتی بود که از حدود توانایی‌های او خارج بود. اما استعداد فوق‌العاده فورد در به کارگیری او در

OVERLA
GE LINE

نقش‌های خاص، بازیگری را به دنیای سینما معرفی کرد که با وجود گذشت دهه‌ها، هنوز بر صفحه نمایش می‌درخشد و یکه تازی می‌کند.

دلیجان داستان جمعی را روایت می‌کند که از جامعه طرد شده اند و باید به دنبال سرپناهی جدید برای خود باشند. رینگو کید با بازی جان وین به تازگی از زندان فرار کرده و به دنبال گرفتن انتقام قتل برادرش می‌باشد. دالاس با بازی کلر تروور، فاحشه‌ای است که به اجبار زنان دیگر باید شهر را ترک کند. دکتر بون، با بازی توماس میچل، که اسکار بهترین بازیگر نقش مکمل را نیز دریافت کرد، پزشکی میخاره است که به اجبار مردم باید شهر را ترک کند. خانم مالووی، زنی باردار است که به دنبال شوهر خود که یک سرباز است، راهی سفر شده است. هتفیلد، قمار بازی بد نام، برای حفاظت از خانم مالووی با دلیجان همراه می‌شود. و در نهایت اقای پیکاک که شراب فروشی دوره‌گرد است، همراه با افراد پیشین، مسافران این دلیجان را تشکیل می‌دهند. کرلی (کلانتر شهر که برای حفاظت از دلیجان با آن‌ها همراه شده) و باک (راننده دلیجان) نیز در کنار این افراد حضور دارند.
فیلمی که برخلاف بیشتر آثار امروزی، حرف بزرگی برای گفتن ندارد اما (بازهم برخلاف بیشتر آثار امروزی!) از پس گفتن همان حرف کوچک به خوبی هر چه تمام برمی‌آید. جان فورد بزرگ، اسطوره‌ی سینما و استاد وسترن، خوب می‌داند که سینما جای حرف زدن و مفهوم رساندن نیست! جای لذت است و از پس لذت و سرگرمی باید حرف زد! و به همین دلیل است که سرتاسر فیلم فریاد می‌زند: زنده باد حرف کوچک!

آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹)

سید علیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

نخستین کلمات «آقای لینکلن جوان» را بازگو می‌کنم: «شما همه می‌دانید من کی هستم: آبراهام لینکلن خودتان»

جان فورد هوشمندانه یا صادقانه (با توجه به شخصیتی که از او می‌شناسیم) زمانی که تصمیم می‌گیرد به سفارش استودیو فاکس در کنار لامار تراتی برای آقای لینکلن جوان سناریو بنویسد آگاهانه از تاریخ یا واقع‌گرایی فاصله می‌گیرد تا پرداختی شاعرانه و اسطوره‌ای از آبراهام لینکلن ارائه دهد.

آقای لینکلن جوان مطلقاً به دنبال روایت تاریخ و چگونگی کنشگری لینکلن جوان نیست و مشخصاً به روایت نویسندگان «کایه دو سینما» قصه را به شکلی تعریف می‌کند که در آن «شخصیت لینکلن همه‌ی سیاست را ناچیز می‌کند».

آقای لینکلن جوان از عینک جان فورد، حاصل و محصول همان نگرشی است که فورد همیشه از آمریکا توقع دارد و مشخصاً به آن عشق می‌ورزد. نگاه محافظه‌کارانه‌ی جان فورد به مذهب و خانواده‌ی ایده‌آل آمریکایی پرداخته شده و لینکلن فرزند روستای این ایده‌آل است. آبراهام لینکلن خودمان اسطوره‌ایست که در یک خانواده‌ی فقیر زاده شده و در مسابقات محلی شرکت می‌کند و پول کافی برای تئاتر دیدن ندارد و در عین حال قهرمان کلاسیکی‌ست که اخلاقیات، عدالت‌خواهی و وفاداری به روح قانون شخصیت او را شکل داده. بازبینی تمامی این جزئیات در پردازش شخصیت آبراهام لینکلن در فیلمی محصول ۱۹۳۹ میلادی،

شاید در روزگار ما پرداختن به کلیشه‌هایی باشد که جذابیت و ارزش افزوده‌ای به سینما اضافه نخواهند کرد اما این همه‌ی ماجرا نیست. فورد را نمی‌توان در علایقش به سنت آمریکایی خلاصه کرد.

پرداخت شاعرانه‌ای که لینکلن جوان را با تمامی احساساتش به تصویر می‌کشد و از طرفی گذران فصل‌ها را با چطور زندگی کردن لینکلن و بحران عاطفی واقع شده پیوند می‌دهد و از طرف دیگر هیجان یک فیلم دادگاهی را با طنز به خصوص خودش درآمیخته تا به خاطر بسپاریم تفاوت جان فورد با هرکس که بخواهد اسطوره‌ای از لینکلن بسازد چیست.

ساخت پیرنگی از یک دوگانه اخلاقی کاذب که شخصیت مادر قصه را (که مطمئنم او را در بقیه‌ی آثار فورد دیده‌ام) به پرتره‌ای نیرومند و قابل ستایش تبدیل می‌کند و در نهایت با هوشمندی بی‌نظیر آقای لینکلن جوان برطرف می‌شود را فقط می‌توان از جان فورد انتظار داشت.

کتمان پذیر نیست که هیچکس به قوت اسطوره‌ی سینما از پس پرتره سازی از آقای لینکلن جوان و روایت کردن تاریخ ایالات متحده (در روزگاری که بحران‌های اقتصادی و تهدیدهای داخلی و بین المللی جامعه آمریکایی را درگیر کرده) بر نمی‌آید.

خوشه‌های خشم (۱۹۴۰)

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

«پدربزرگ را می‌خواهم» [۱]
شاید کمتر کسی را بتوان پیدا کرد که با شنیدن این جمله در اواسط فیلم بغض نکند و پس از تکرار آن بتواند جلوی ترکیدن این بغض را بگیرد. «خوشه‌های خشم» که اقتباسی از یک رمان به همین نام، نوشته‌ی جان اشتاین بک است، در سال ۱۹۴۰ اکران شد؛ یعنی حدود یک سال بعد از انتشار رمان آن. کمتر منتقد سینمایی را می‌توان پیدا کرد که خوشه‌های خشم را به عنوان یکی از برترین‌های تاریخ سینما به حساب نیاورد.

۱. «I want grandpa»

داستان یک جایی حوالی دهه‌ی بیست و سی قرن بیستم میلادی در حال وقوع است، یعنی در حین دوران «رکود بزرگ». در این زمان به واسطه‌ی از دست رفتن صدها هزار شغل، بسیاری از مردم به سوی شهرهای بزرگی همچون کالیفرنیا مهاجرت کردند. در خوشه‌های خشم، روایت نقل مکان کردن یکی از این خانواده‌ها را می‌بینیم که مجبور شدند به دلایل اقتصادی، خانه و کاشانه‌ی خود را رها کنند.

خوشه‌های خشم روایت حرکت است. روایت زمانی که انسان ملول می‌شود و در راه تلاش برای بقا، هست و نیست خود را فدا می‌کند. روایت خانواده‌ایست که تمام دار و ندار خود را سوار بر کامیونی می‌کند و در جستجوی زندگی موعود، خطرات بزرگی را با جان و دل متحمل می‌شود. خانواده‌ای که در طول سفر، ذره ذره دارایی‌های مادی و معنوی خود را از دست می‌دهد، اما یک چیز را دو دستی نگه می‌دارد و آن «امید» است. امیدی که شعاری نیست و فیلمساز سعی نمی‌کند قدیسی از آن بسازد و کاراکترها را به پرستش آن وادار کند. این امید از جنس کورسویی در دل آن‌هاست و هر لحظه ممکن است خاموش شود.

هنر فیلمساز در جایی نمایان می‌شود که می‌تواند ما را همراه این خانواده راهی سفر کند. ما با این خانواده سوار کامیونی زهوار در رفته می‌شویم. کامیونی که هر لحظه در معرض جوش آوردن است و چندجا تعادل خود را از دست می‌دهد و چیزی نمانده‌است که چپ کند. کامیونی که نماد این حرکت متزلزل می‌شود، هر لحظه ممکن است از حرکت بایستد. اتفاقی که در صحرای کالیفرنیا می‌تواند به قیمت جان افراد خانواده تمام شد.

در جایی که پدر بزرگ از دنیا می‌رود، مخاطب، در معنی واقعی کلمه، یکی از اعضای خانواده‌ی خود را از دست می‌دهد. وقتی مادر بزرگ زمزمه می‌کند که: «من پدربزرگ را می‌خواهم»، تک تک ما خود را عضوی از خانواده می‌یابیم و همراه آن‌ها بغض می‌کنیم. وقتی تام جود، مجبور به ترک خانه می‌شود، ما حس فقدان مادر جود را با تمام وجود حس می‌کنیم.

نباید از تیم بازیگری این کار نیز غافل شد. هنری فوندا در نقش تام جود، جین دارول در نقش مادر جود و جان کارادین در نقش کیسی نمایشی چشم نواز از خود ارائه می‌دهند. یکی از دو اسکاری که این فیلم به خود اختصاص داد، مدیون بازی زیبای جین دارول است.

در آن سال، دومین اسکار این فیلم بابت بهترین کارگردانی به جان فورد تعلق گرفت. جان فوردی که استاد فیلم‌سازی در حرکت است. شاهکارهای دیگر او نیز هر کدام به نحوی روایگر حرکت گروهی از انسان‌ها هستند. آثاری همچون، دلیجان و جویندگان. در آن زمان که اکثر کارهای سینمایی توسط یک دوربین ثابت فیلم‌برداری می‌شدند، دو فیلم دلیجان و خوشه‌های خشم، انقلابی در زمینه فیلم برداری و کارگردانی به حساب می‌آمد. نقدهایی نیز به این فیلم وارد است. شاید مهم‌ترین آن‌ها فاصله گرفتن فیلم از رمان نوشته شده توسط اشتاین بک است. نیمه‌ی ابتدایی فیلم کاملا با رمان منطبق است ولی در نیمه‌ی دوم به کلی از آن فاصله می‌گیرد. در حالی که کتاب با سقوط و فروپاشی خانواده جود به پایان می‌رسد، در فیلم ترتیب وقایع به شکلی جابه‌جا می‌شود تا خانواده‌ی جود به سرپناهی

مناسب برسند و شغلی پیدا کنند. فیلم نگاهی خوشبینانه‌تر نسبت به کتاب دارد. شاید دلایل آن را بتوان در فشار استودیوهای بزرگ هالیوود برای ساخت فیلمی «شبه اسکروبال»[1] در دوران پسا رکود خلاصه کرد. مسئله اقبال گیشه شاید از دلایلی باشد که پایان‌بندی فیلم شکلی متفاوت از کتاب را به خود می‌گیرد.

در پلانی که تام آخرین حرف‌های خود را به مادرش می‌زند، سخنرانی‌ای کمونیستی-سوسیالیستی از او شاهد هستیم. حرف‌هایی که در قد و قواره تام نمی‌گنجد و انگاری آن‌ها را در دهان او قرار داده اند. البته تا حدودی در آخرین خط‌های دیالوگ این بخش قابل درک‌تر می‌شود. در این بخش مادر تام به او می‌گوید که هیچ چیز از حرف‌هایش نفهمیده است و تام نیز حرف او را تایید می‌کند و می‌گوید که خود او نیز چیزی از آن‌ها نمی‌فهمد و فقط چیزهایی است که به آن‌ها فکر می‌کند.

در نهایت فیلم با این جملات مادر جود تمام می‌شود. جملاتی که همچنان در دل خود امید دارند و نوید آینده‌ای بهتر را می‌دهند؛ برای ایالات متحده‌ای که در آن سال‌ها به تازگی از بند رکود رها شده بود.

«پولدارها به دنیا میان و می‌میرن، بچه‌هاشون هم به درد نخورن و می‌میرن. اما ما به اومدن ادامه می‌دیم. ما مردمی هستیم که زنده‌ایم. نمی‌تونن ما رو از بین ببرن؛ نمی‌تونن مارو نابود کنن. ما تا ابد ادامه خواهیم داد، پدر، چون ما مردمیم.» [2]

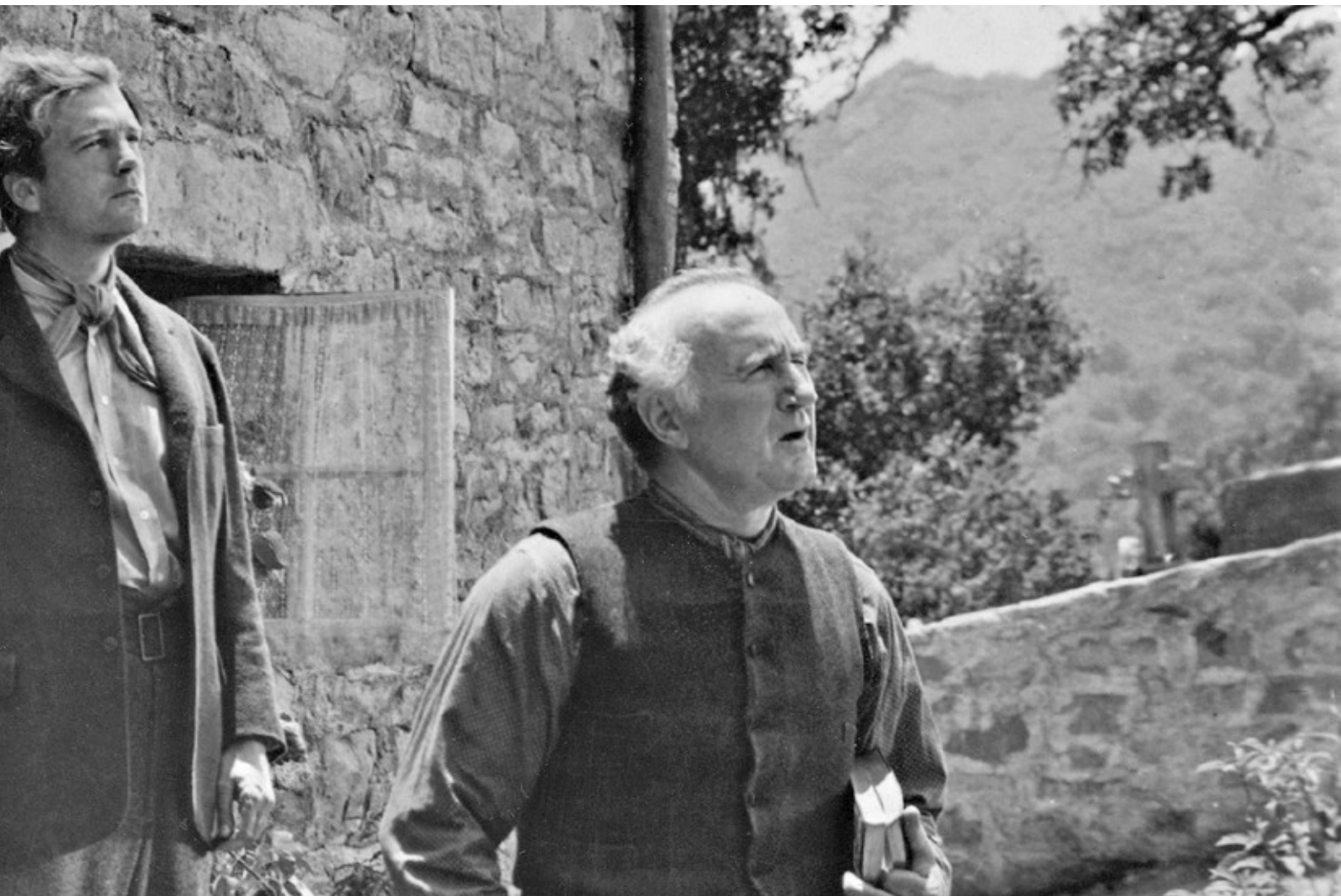
۱. اسکروبال، نوعی فیلم کمدی است که در دهه‌ی ۱۹۳۰ بسیار رایج شد و محصول دوران رکود اقتصادی در آمریکا و اوضاع نابسامان مردم در این دوران بود.

2. Rich fellas come up an' they die, an' their kids ain't no good an' they die out. But we keep a'comin'. We›re the people that live. They can't wipe us out; they can't lick us. We›ll go on forever, Pa, 'cause we're the people

دره‌ی من چه سرسبز بود (۱۹۴۱)

امین طالبی
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

در آغاز، دره سرسبز بود؛ خانواده‌ی مورگان هم همین‌طور. زنده، گرم، پر از خنده و جروبحث‌های دور میز آشپزخانه، یا شوخی‌های موقع شست‌وشو، بعد از کار در معدن. پدر هنوز مغز خانه بود و مادر قلب آن.
حسرتی که در عنوان فیلم نهفته است، در سراسر فیلم نیز نمایان است. با حقوق ناچیز معدن، پسرهای خانواده، علارغم مخالفت پدر، یکی یکی دهکده را ترک می‌کنند. دختر خانواده که عاشق کشیش روستاست، از سر ناچاری و نداری، دست به دستان مردی می‌دهد که قلبش برایش نمی‌تپد. و دره، این گوشه از جهان، سرنوشتی را تجربه می‌کند که از آنِ او نیست. گویی زمان بی‌رحم‌تر از آن است که اجازه دهد چیزی، حتی عشق، دست‌نخورده باقی بماند.
جان فورد بزرگ، لحظه به لحظه‌ی این قصه را با تصویر روایت می‌کند. با چهره‌ی خسته‌ی مردانی که از کار در معدن به خانه باز می‌گردند. با نگاه زنانی که سکوتشان سراسر فریاد است. او دره را از یک مکان، به یک شخصیت بدل می‌کند. شخصیتی که آوارگی و نابودی ساکنانش را به نظاره می‌نشیند و خود زخم می‌خورد، بی آن که بمیرد. جان فورد در این شاهکار سینمایی، زوال یک خانواده و به تبع آن، زوال یک شیوه‌ی زندگی را با چنان ظرافتی روایت می‌کند که انگار داریم صفحه‌های یک کتاب خاطرات را ورق می‌زنیم. فیلم نه با شعار و پرگویی‌های بی‌مورد، که با تصاویر و لحظه‌های ساده حرف می‌زند.



کلمنتاین عزیزم (۱۹۴۶)

امین طالبی
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

وقتی قرار شد از «کلمنتاین عزیزم» بنویسم، هیچ از خط داستانی فیلم و اتفاقات اصلی آن یادم نبود. اما این فیلم گوشه‌ای از قلبم را از آن خود کرده بود که همین هم باعث شد از بین آثار فورد برای نوشتن انتخابش کنم.

کلمنتاین عزیزم را دوباره دیدم. حالا روشن‌تر می‌فهمم چرا اینگونه در ناخودآگاهم جا خوش کرده بود و با اینکه به یادش نمی‌آوردم، تداعی شیرین و لذت‌بخشی از نام آن در ذهن داشتم. این فیلم را جان فورد -خدایش بیامرزاد!- در ۱۹۴۶ ساخته و جزو کارهای شخصی و به زعم منتقدان، شاعرانه‌ی او محسوب می‌شود.

گویا فیلم براساس وقایع و اشخاص تاریخی‌ست، اما هرگز ادعا و حتی تلاشی برای نشان دادن تاریخ ندارد. فیلم، سراسر شخصیت است و روابط بین آن‌ها. از وایات ارپ که حالا بعد از به قتل رسیدن برادرش، برای انتقام از قاتلان، کلنتون‌ها، مارشال شهر تومبستون می‌شود، گرفته، تا داک هالیدی که بخاطر بیماریِ سِل‌اش، شغلش را که جراحی‌ست از دست داده[1]، و معشوقه‌اش، کلمنتاین، را رها کرده و حالا در شهر تومبستون مشغول مست کردن است. همه‌ی این شخصیت‌ها را می‌فهمیم و به همه‌شان حق می‌دهیم.

در همین اثنا که وایات ارپ مشغول مراقبت از شهر و سروکله زدن با کلنتون‌هاست، و داک هالیدی سرگرم معشوقه جدیدش، چی‌هواهوا، است، کلمنتاین، به دنبال عشقش از راه می‌رسد...

فیلم دیالوگی ماندگار دارد که بین وایات ارپ و مَکِ خدمتکار (bartender) رد و بدل می‌شود. دیالوگی که در عین سادگی، حرف بزرگی با خود دارد:

وایات: مک، تا حالا عاشق شدی؟

۱. ظاهرا در واقعیت، داک هالیدی دندانپزشک بوده، که در اینصورت، از کار افتادنش بواسطه‌ی سرفه‌های مکرر ناشی از سل، منطقی می‌نماید!

مک: نه، من تمام عمرم خدمتکار بودم![1]
همین دو جمله به تنهایی مخاطب را به فکر فرو می‌برد. به راستی آیا کسی که عشق را به مثابه‌ی شغل و از راه عقل می‌نگرد، هرگز می‌تواند عاشق شود؟
حتماً شما هم از این سوال وایات حدس می‌زنید عاشق شده است، و همین بود. او عاشق کلمنتاین شد. کلمنتاینی که علارغم همه‌ی مشقت‌هایی که در راه رسیدن به داک کشیده، توسط او طرد می‌شود. اما در آخر، پس از روبرو شدن با کلنتون‌ها و از بین بردن‌شان، و در این میان از دست دادن داک هالیدی، وایات ارپ قصد بازگشتن به شهر خود را می‌کند و کلمنتاین که قبلا میخواست تومبستون را ترک کند، تصمیم به ماندن و تاسیس مدرسه می‌گیرد. در سکانس پایانی، که طبعاً خداحافظی وایات و کلمنتاین است، ما متوجه سعی هر دو در پنهان نگه داشتن عشق بین‌شان می‌شویم[2]. و با هزار افسوس، وایات در آخر بدون به زبان آوردن این عشق، راهی موطن خود می‌شود. شاید با این خیال باطل که خواهد توانست کلمنتاین را فراموش کند!
شرح قصه را تمام می‌کنم و به نکات فنی فیلم می‌پردازم. به بازی درخشان هنری فوندا (در نقش وایات ارپ) با آن چشمان عمیق آبی که حتی با تصویر سیاه و سفید هم قابل تشخیص‌اند. انگار در چشمان معصوم این مرد رنج یا غمی نهفته‌است که حتی بدون حرف زدن و تنها با نگاه هم می‌توان آن را لمس کرد و همین ویژگی‌ست که او را برای من جزو بهترین بازیگران تاریخ سینما می‌کند.
و اما جان فورد بزرگ که خالق این اثر است، با هنرمندی تمام، این فیلم وسترن را مثل باقی وسترن‌هایش، به اثری فراتر از ژانر بدل کرده و امضای خود را پای آن گذاشته‌است.
جالب اینجاست که فیلم، با همه‌ی اشکالات فاحشی که در روایت وقایع تاریخی دارد، عموماً مورد تمجید و توجه منتقدان بوده و کمتر کسی به این اشکالات خرده گرفته است. گویا همه نیت جان فورد را فهمیده‌اند، و از منظر «فیلم‌بودن» فیلم را دیده‌اند، که خب باید گفت هر که از این منظر آن را ببیند، با تمام شدن آن و طنین‌انداز شدن آهنگ oh, my darling Clementine[3]، لبخند رضایت بر لبانش خواهد نشست.

۲. Wyatt Earp: Mac, you ever been in love? Mac: No, I've been a bartender all me life.
۲. هرچه سعی کردم، نتوانستم این بیت شعر را از حسین جنتی نیاورم. بیتی که موقع دیدن این سکانس به ذهنم آمد:
که راز عشق برون می‌زند به ناچاری / چنان که بوی خوش از حجره‌های عطاران!

۳. این آهنگ فولکلور، داستانی تراژیک و در عین حال ساده از عشق از دست رفته را در دوران تب طلای (gold rush) کالیفرنیا روایت می‌کند. این ترانه داستان یک معدنچی و دخترش کلمنتاین را نقل می‌کند که در یک حادثه جان خود را از دست می‌دهد. او در آب افتاده و غرق می‌شود، در حالی که خواننده، که عاشق کلمنتاین است، به خاطر بلد نبودن شنا، کاری از دستش بر نمی‌آید.

مرد آرام (۱۹۵۲)

سید علیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

مـرد آرام کمـدی عاشـقانه‌ای اسـت سـاخته‌ی جـان فـوردِ بـزرگ. فیلمـی کـه بیـش از آن‌کـه بـه دنبـال پیش‌بـرد درامـی کلاسـیک باشـد، بهانه‌ای‌سـت بـرای ابـراز دلتنگـی و عشـق خالقـش بـه سـرزمین مـادری، ایرلنـد. فـورد، در ایـن فیلـم، خاطـره‌ای رویاگـون از سـرزمینی می‌سـازد کـه بیـش از آن‌کـه واقعـی باشـد، سـاخته‌ی ذهـن و احساسـات آمیختـه بـا نوسـتالژی اسـت.

طبیعـت چشـم‌نواز دهکـده‌ی کُنـگ در غـرب ایرلنـد، بـا چمنزارهـای سـبز، رودخانه‌هـای روان، و آسـمانی کـه همیشـه در آسـتانه‌ی باریـدن اسـت، دنیایـی بی‌زمـان و خالـی از تلخـی و سـیاهی بـه تصویـر می‌کشـد؛ بهشـتی کوچـک کـه فـورد کوچک‌تریـن عنصـر واقع‌گرایانـه را بـه آن راه نـداده اسـت. این‌جـا نـه خبـری از تراکتورهـای ویرانگـرِ «خوشـه‌های خشـم» اسـت، نـه از رنـجِ کارگـران مهاجـر، و نـه اضطـراب ازهم‌گسـیختن خانـواده‌ی «چـه سرسـبز بـود دره‌ی مـن». انـگار فـورد در ایـن اثـر می‌خواهـد جهانـی را احضـار کنـد کـه در آن همه‌چیـز همان‌طـور اسـت کـه بایـد باشـد، نـه آن‌طـور کـه هسـت.

مـرد آرام شـاهکاری اسـت سـرخوش و آکنـده از لطافـت. هنرمندانـه قصـه‌ی مـردی را روایـت می‌کنـد کـه از خشـونت بیـزار اسـت و بـا وجـود پیشـینه‌ای پرآشـوب، در جسـت‌وجوی آرامـش بـه زادگاه خـود بازمی‌گـردد. «شـان» بـا بـازی جـان وین -کـه نامـش در زبـان ایرلنـدی معـادل همـان جـان اسـت؛ همـان نـام کوچـک فـورد- مردی‌سـت کـه سـال‌ها در آمریـکا زندگـی کـرده و حـالا بـه خانـه‌ی مـادری در ایرلنـد پنـاه آورده اسـت تـا گذشـته را پشت‌سـر بگـذارد و از نـو آغاز کنـد. او در همـان روزهـای نخسـت، در چمنزارهـای مـه‌زده، مـری کیـت را می‌بینـد؛ زنـی سرسـخت، باوقـار و باشـکوه کـه بـا بـازی مورین اوهـارا حضـوری خیره‌کننـده دارد. میـان ایـن دو جرقـه‌ی عشـقی زده می‌شـود، امـا بدخلقـی و سـلطه‌جویی بـرادر بـزرگ مـری کیـت، رد ویـل داناهِـر، مانعـی اسـت بـر سـر راه

این رابطه؛ مانعی که به‌تدریج به درامی کمدی، و در عین حال انسانی، عمق می‌بخشد.

از ویژگی‌های بارز فیلم، پرداخت دقیق و پرمهر به آیین‌ها، سنت‌ها و بافت فرهنگی جامعه‌ی ایرلند است. جان فورد با نگاهی احترام‌آمیز به جایگاه خانواده، دین، رسم خواستگاری، دوئل‌های سنتی، و حتی جلسات بحث‌وجدل در میخانه‌ها، اثری خلق می‌کند که نه صرفاً یک داستان عاشقانه، بلکه تجلی‌گاه فرهنگ و حافظه‌ی جمعی یک ملت است. در میان همه‌ی این‌ها، طنز زیرپوستی فیلم، موسیقی بومی و بازی‌های گرم بازیگران، مرد آرام را به یکی از صمیمی‌ترین و انسانی‌ترین آثار کارنامه‌ی فورد بدل کرده است.

مرد آرام را شاید بتوان وصیت‌نامه‌ی احساسی جان فورد دانست؛ فیلمی که نه تنها به ریشه‌های جغرافیایی، بلکه به ریشه‌های عاطفی و فرهنگی او بازمی‌گردد. در اینجا فورد دیگر فیلم‌ساز حماسه‌های مردانه و نبردهای اخلاقی نیست، بلکه قصه‌گوی پیر و مهربانی‌ست که در گوشه‌ای دنج از ذهنش، دنیایی ایده‌آل ساخته و تماشاگر را بی‌هیاهو و بی‌ادعا به آن دعوت می‌کند.

از این منظر، مرد آرام تنها یک فیلم عاشقانه نیست، بلکه بیانیه‌ای شاعرانه در ستایش صلح، آشتی، ریشه‌ها و معناهای پنهان در مناسک و تعلقات محلی است. این فیلم، به‌گونه‌ای غریب، آرامش را نه در تسلیم، بلکه در رویارویی با خشم و درک آن می‌جوید. شاید به همین دلیل است که در پایان، مرد آرامِ قصه نیز مجبور می‌شود دست‌کم یک‌بار بجنگد، نه برای برتری، بلکه برای اثبات این‌که صلح واقعی بدون درک و احترام متقابل ممکن نیست.

در جهانی که سینما اغلب آینه‌ی خشونت، آشوب و بی‌قراری‌ست، بازگشت به فیلمی چون مرد آرام همچون نوشیدن جرعه‌ای آب زلال از چشمه‌ای فراموش‌شده است. فیلمی که با نرمی و طنز، با موسیقی و طبیعت، با عشق و آیین، یادمان می‌آورد که سینما، پیش از هر چیز، هنری‌ست برای لمس قلب‌ها.

جویندگان (۱۹۵۶)

نیما احمدی
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

وسترنی که به دلِ تاریکی می‌رود، بی آن‌که چراغی به‌دست داشته باشد.

وقتی از وسترن حرف می‌زنیم، اولین تصاویری که به ذهن می‌رسد، مردان تفنگ‌به‌دست با کلاه‌های لبه‌دارند، دشت‌های بی‌انتها، دوئل، اسب‌سواری و گاهی هم دود اسلحه‌ای که خورشید غروب را خراش می‌دهد. اما وقتی از «جویندگان» حرف می‌زنیم، ماجرا کمی فرق دارد. اینجا دیگر فقط صحبت از دوئل و شجاعت نیست، بلکه قصه‌ای است از خشم، تعصب، گم‌گشتگی و شاید، امکان بخشش.

جان فورد در «جویندگان» -که آن را در همان لوکیشن افسانه‌ای مونومنت‌ولی فیلم‌برداری کرد- وسترن را از سطح سرگرمی و اسطوره، به عمق درونیات انسان کشاند. اگر «دلیجان» درباره‌ی انسان‌هایی بود که از جامعه رانده شده بودند و به دنبال جایی برای بودن بودند، جویندگان درباره‌ی انسانی است که از درون، از خودش، تبعید شده و راه برگشت ندارد.

«ایتن ادواردز» با بازی جاودانه‌ی «جان وین»، دیگر آن قهرمان خالص آمریکایی نیست. او مردی‌ست با گذشته‌ای مبهم، قلبی زخمی و خشمی عمیق که نه‌فقط به کومانچی‌ها، که شاید به خودِ جهان دارد. ایتن به جستجوی برادرزاده‌ی ربوده‌شده‌اش می‌رود، اما این سفر جستجوی دختری نیست؛ جستجوی خویشتن است. سفری برای درک اینکه آیا هنوز چیزی از انسانیت در درون او باقی مانده یا نه.

مثل همیشه، فورد استاد تضاد است. او با قاب‌هایی از زیبایی مسحورکننده‌ی دشت‌ها، کوه‌ها و افق‌های بی‌پایان، قصه‌ای تاریک و انسانی تعریف می‌کند. نماهای بازِ شکوه طبیعت، در تضاد کامل با زخم‌های درونی ایتن قرار می‌گیرند. تضادی که خود اندرو ساریس از آن با عنوان «تصاویر دوگانه» یاد می‌کرد.

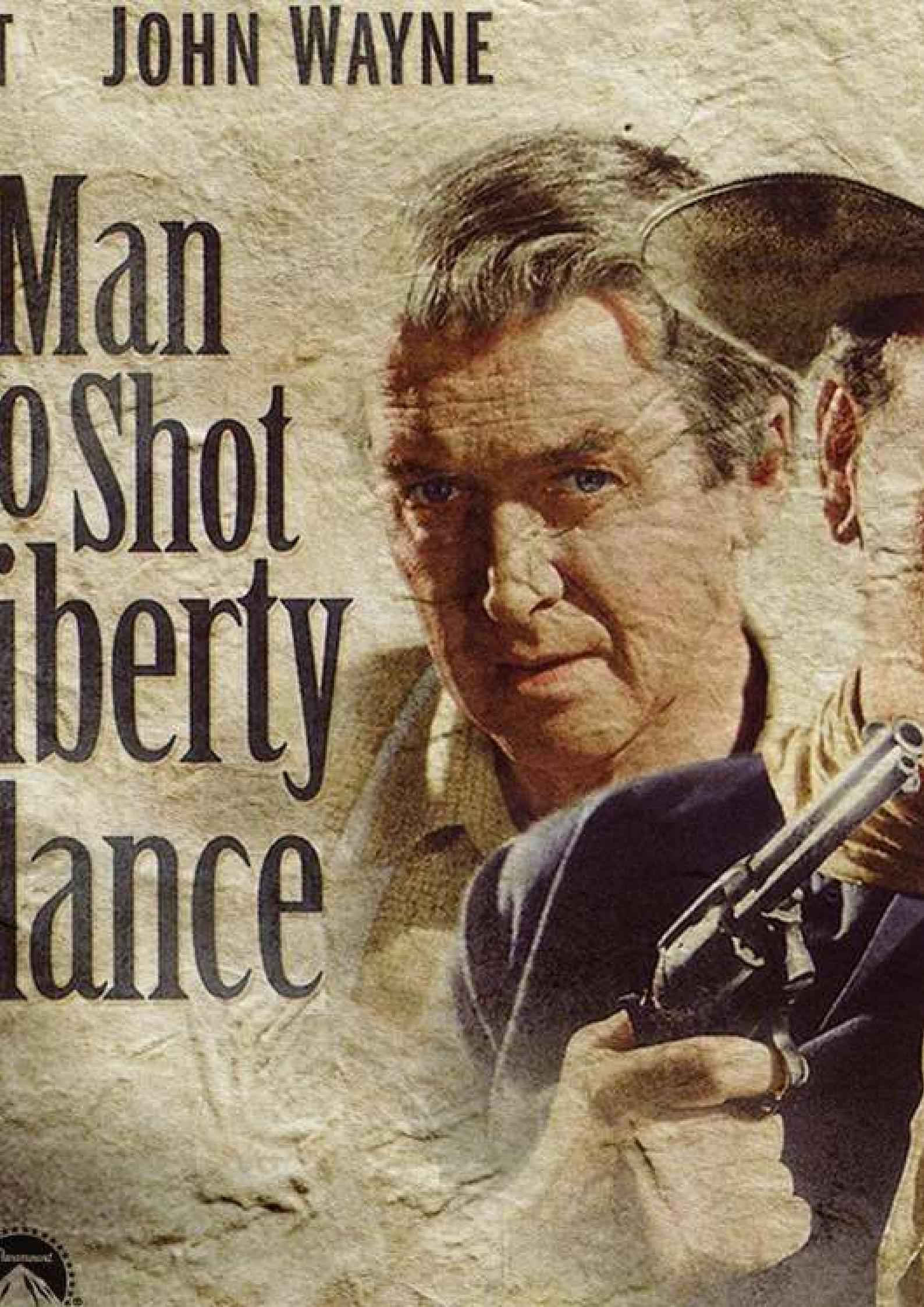
در دلِ این سفر چندساله، ما با دو جهان روبرو می‌شویم. یکی دنیای مارتین، همراه جوان و نیمه‌بومی ایتن، که باور دارد باید نجات داد، باید بخشید. و دیگری دنیای ایتن که ریشه در انتقام و نفرت دارد. و در این میان، پرسش بزرگی در سکوت مطرح می‌شود: آیا واقعاً ارزش دارد آن‌کس را که دیگر مثل ما نیست، بازگرداند؟ و اگر بله، برای او خانه‌ای باقی مانده؟

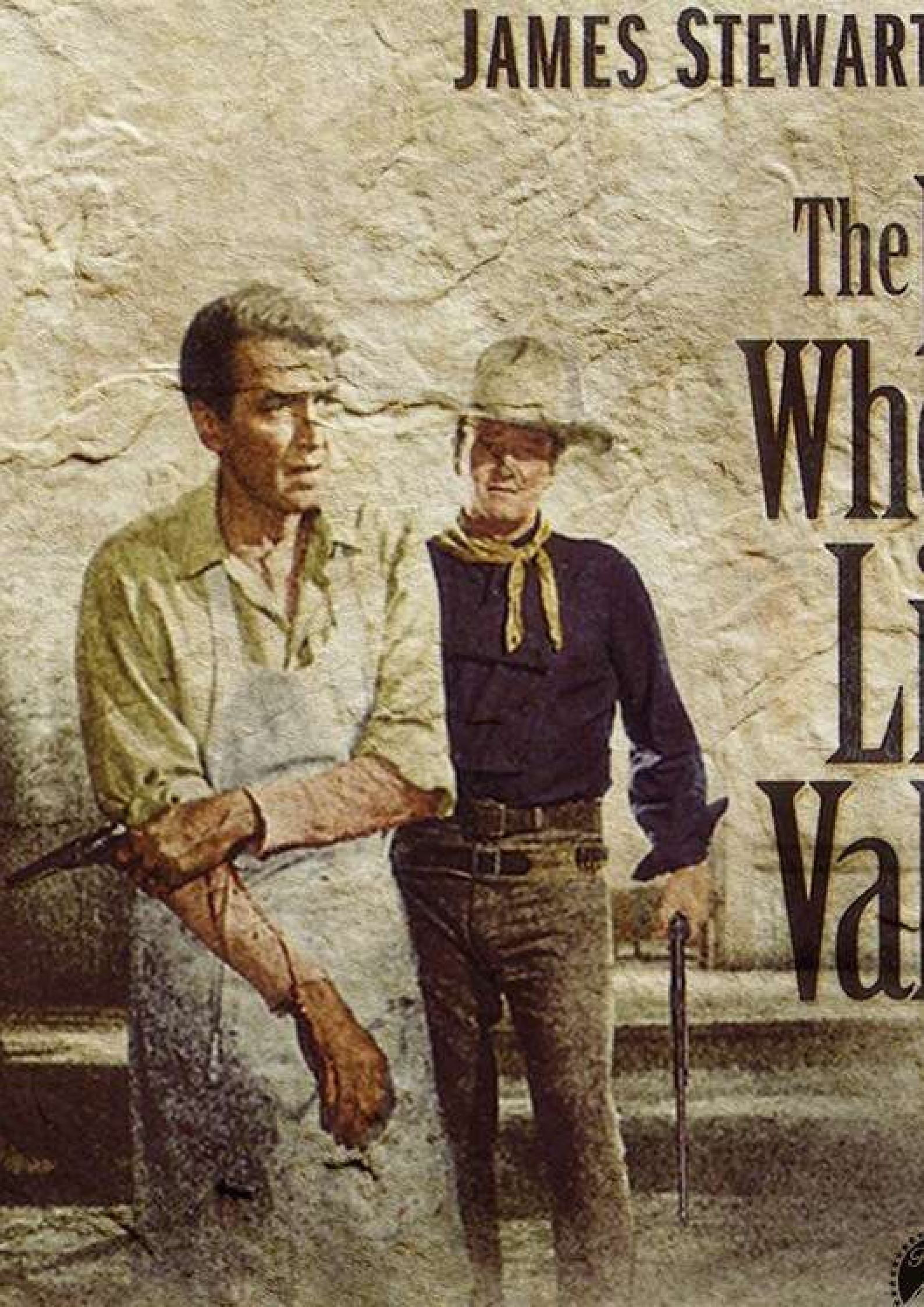
جان فورد این‌بار هم حرف بزرگی نمی‌زند؛ با حوصله قصه‌ای تعریف می‌کند، از نسلی که انگار دیگر نمی‌تواند درِ خانه را باز کند. در پایان، وقتی ایتن دختر را نجات می‌دهد اما خود پشت در خانه می‌ماند، تصویر قاب‌بندی‌شده‌ی بی‌نظیری می‌بینیم: در باز است، اما ایتن تنهاست، با غباری در افق. نه‌فقط از خانه که از تاریخ کنار گذاشته شده.

جویندگان فیلمی‌ست درباره‌ی تبعید و بازگشت، درباره‌ی آن لحظه‌هایی که انسان می‌فهمد شاید قهرمان بودن، یعنی نرفتن تا آخر خط. و این‌چنین است که جان فورد، با زبانی آرام و بی‌ادعا، از مفاهیمی می‌گوید که سال‌ها در سینه‌مان می‌مانند. جویندگان، فریاد نمی‌زند. فقط آهسته، در گوش تاریخ، می‌گوید: «گاهی نجات دادن، یعنی کنار ایستادن.»

T JOHN WAYNE

Man
o Shot
iberty
lance




JAMES STEWART
The
Wh
Li
Va

مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۶۲)

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

مـردی کـه لیبرتـی ولانـس را کشـت را می‌تـوان از چندیـن منظـر بررسـی کـرد. از یـک سـو تضـاد بیـن افسـانه و واقعیـت بـه همراه گـذار به تمـدن در آمریکا را بـه تصویـر می‌کشـد و از سـوی دیگـر بـه بررسـی روابط عمیـق انسـانی و عاطفـی می‌پـردازد. داسـتان حـول محـور وکیـل جوانـی بـه نـام رنسـوم اسـتادرد (جیمـز اسـتوارت) می‌چرخـد. رنسـوم اسـتادرد در حـال بیـان سـر گذشـت خـود بـرای دو خبرنـگار اسـت. فیلـم بـا فـلاش بک‌هـای ممتـد بـه گذشـته‌های دور، داسـتان را روایـت می‌کنـد. گذشـته‌ای کـه در آن لیبرتـی والانـس و افـرادش جلـوی دلیجـان رنسـوم را می‌گیرنـد، او را کتـک میزننـد و بـه شـدت مجـروح میکننـد. در ادامـه بـه شـهری نزدیـک آن‌جـا بـرده می‌شـود. جایـی کـه تـام دانفیـن (جـان ویـن) و هالـی (ورا مایلـز) زندگـی می‌کننـد.

راجـر ایبـرت ایـن اثـر را «وداعـی غمگیـن بـا اسـطوره‌های غـرب» می‌نامـد. جایـی کـه غـرب وحشـی بـه پایـان خـط می‌رسـد و سـرآغازی بـر دوران مـدرن آمریـکا اسـت. بـه عقیـده‌ی او، ایـن فیلـم نـه دربـاره قهرمانـی کـه غـرب را سـاخت، بلکـه دربـاره دروغـی اسـت کـه غـرب را نجـات داد. حـال ایـن دو راهـی اخلاقـی مطـرح می‌شـود کـه بایـد بـه کـدام یـک پایبنـد بـود؟ همگـی بـه ریسـمان افسـانه‌ای دروغیـن چنـگ بزنیـم و آینـده‌ای درخشـان بسـازیم یـا واقعیـت را بپذیریـم و بـا سـیاهی آن کنـار بیاییـم؟
ایـن فیلـم کـه یکـی از آخریـن کارهـای فـورد اسـت، نقطـه‌ی پایانـی بـر دوران غـرب وحشـی می‌گـذارد. بـر خـلاف فیلم‌هـای وسـترن دیگـر فـورد، اینجـا جایـی بـرای قهرمانـان فـردی وجـود نـدارد. تـام دانفیـن بایـد فـدا شـود تـا رنسـوم اسـتادرد آینـده را بنـا کنـد. غـرب وحشـی بایـد بـه کنـاری نهـاده شـود و بـا اتحـادی حـول یـک افسـانه دروغیـن بـه سـوی آینـده حرکـت کـرد. در پایـان فیلـم بـا جملـه‌ای معـروف روبـرو می‌شـویم: «اینجـا غربـه آقـا. وقتـی وقتـی افسـانه واقعیـت می‌شـه افسـانه رو چـاپ کنیـن.» ایـن جملـه کـه هسـته‌ی مرکـزی فیلـم را تشـکیل می‌دهـد، دارای مفاهیـم متعـددی در دل خـود اسـت. جامعـه ترجیـح می‌دهـد بـه جـای پذیـرش خشـونتِ تـام دانفیـن، بـه قهرمانـیِ دروغیـنِ اسـتادارد بـاور داشـته باشـد، افسـانه‌ای کـه قانـون و دموکراسـی را توجیـه میکنـد؛ زیـرا آمریـکای در حـال رشـد بـه افسـانه بیشـتر از واقعیـت نیـاز دارد، زیـرا می‌تـوان حـول افسـانه‌ها جمـع شـد ولـی حقایـق تلـخ ایـن قابلیـت را ندارنـد.
شـاید ایـن دوبیتـی از باباطاهـر بهتریـن خلاصـه از بخـش درام ایـن اثـر باشـد:

یکی درد و یکی درمان پسندد
یکی وصل و یکی هجران پسندد
من از درمان و درد و وصل و هجران
پسندم آنچه را جانان پسندد

وقتـی رنسـوم بـه خانـه تـام مـی‌رود خیلـی زود بـه رقیـب عشـقی او بـدل می‌شـود. رنسـوم بـه هالـی خونـدن و نوشـتن را می‌آمـوزد و بـه او از خوبی‌هـای «تمـدن» می‌گویـد. در قسـمتی از فیلـم تـام بـرای هالـی یـک گل کاکتـوس مـی‌آورد. هالـی آن را بـه رنـس نشـان می‌دهـد و می‌پرسـد: «قشـنگ نیسـت؟» و تـام در جـواب او می‌پرسـد: «هالـی، تـا حـالا یـک گل واقعـی دیـده‌ای؟» . هالـی در دوگانـه‌ای بیـن انتخـاب تمـدن و غـرب وحشـی گیـر می‌کنـد. آیـا بایـد رنسـوم را انتخـاب کنـد و بـه تمـدن او دل ببنـدد یـا تـام را انتخـاب کنـد و تابـع اصـول غـرب باشـد؟
در نهایـت شـاهد یـک نمایـش کلاسـیک وسـترن بیـن رنسـوم و لیبرتـی هسـتیم. جایـی کـه در آن لیبرتـی والانـس از پـای در می‌آیـد؛ امـا نـه توسـط رنسـوم بلکـه

توسط تام دانفین. وقتی که تام سر می‌رسد، هالی را درحال مراقبت از رنسوم می‌یابد. در اینجا تام از عشق هالی دست می‌کشد و می‌گوید: «ببخشید که دیر رسیدم... من همین دور و برام.» شاید این سکانس اوج درام این اثر باشد. جایی که تام به خواست معشوقه‌ی خود تن می دهد و خواست او را بر خواست خود ارجحیت می‌دهد. سپس در عالم مستی به سوی خانه‌ای می‌رود که برای خود و هالی ساخته بود. آن را به آتش می‌کشد و خود را زار و ناتوان در گوشه‌ای رها می‌کند.

فیلبرداری این اثر نیز در نوع خود جالب است. دنیایی که به واسطه فیلمبرداری با کنتراست بالا و low-key بسیار واضح‌تر از حال است. دلایل مختلفی برای تصویربرداری این اثر در قالب سیاه و سفید به جای رنگی ذکر شده است. برخی آن را به کمبود بودجه نسبت می‌دهند. اما در مصاحبه‌ای که از «ویلیام کلاتیر»، فیلم‌بردار فورد، موجود است، او به این نکته اشاره می‌کند که بیشتر نماهای فیلم در تاریکی شب ضبط شده‌اند و انتخاب فیلم‌برداری سیاه و سفید به افزایش جزئیات نمایش داده‌شده کمک فراوانی کرده‌است.

در نهایت باید مردی که لیبرتی والانس را کشت را وسترنی بدانیم که به دنباله‌ی وسترن‌های کلیشه‌ای حرکت نمی‌کند. پیکره‌ای تازه در این دنیا بنا می‌نهد که همزمان وداعی با دنیای وسترن نیز قلمداد می‌شود. وسترن به عنوان نمونه‌ای از پیشرفت فرد به سوی جامعه تلقی نمی‌شود بلکه قهرمان وسترن این اثر، تام دانفین، خود را فدا می‌کند تا جامعه به سوی اهداف عالی‌تر حرکت کند.

عباس کیارستمی؛
هنرمندی در مرز سینما، شعر و نقاشی

عباس کیارستمی (۱۳۱۹ – ۱۳۹۵) از برجسته‌ترین فیلم‌سازان معاصر ایران و چهره‌ای شناخته‌شده در سینمای جهان بود؛ هنرمندی چندساحتی که کار خود را با طراحی گرافیک و نقاشی آغاز کرد، و در ادامه، در سینما، شعر، عکاسی و ویدئوآرت نیز آثاری درخشان و ماندگار خلق کرد. او فارغ‌التحصیل رشته‌ی نقاشی از دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود و نگاه بصری دقیقش در تمام آثارش، به‌ویژه در ترکیب‌بندی‌های مینیمالیستی و قاب‌بندی‌های شاعرانه‌ی فیلم‌هایش، به‌روشنی دیده می‌شود.

کیارستمی از کودکی علاقه‌مند به شعر بود و در بزرگسالی، تحت تأثیر شاعران نوپرداز فارسی به‌ویژه فروغ فرخزاد، نیما یوشیج و سهراب سپهری، خود نیز به سرودن شعر روی آورد. در این رابطه، حتی تاثیرات غیرمستقیم شرق منشانه در آثار هنری سپهری نیز به درون کارهایش راه یافت. زبان شاعرانه‌ی آثارش در سینما، بازتابی‌ست از همین پیوند دیرین با شعر نو؛ زبانی سرشار از ایجاز، سکوت، و حذف، که با فضایی بصری درآمیخته و جهانی یگانه ساخته است. برای کیارستمی، شعر، نقاشی و سینما ابزارهایی برای دیدن و زیستن بودند؛ راه‌هایی برای مکاشفه در زندگی، طبیعت، و لحظه‌های ناب انسانی.

شاعرانه‌های تصویری کیارستمی: سه‌گانه‌ی کوکر و فراتر از آن

حورا حاجی‌عزیزی
دانشجوی ارشد نقاشی

خانه‌ی دوست کجاست؟ مسیر جست‌وجوی حقیقت در منظری مینیمال و شاعرانه

در نخستین فیلم از سه‌گانه‌ی کوکر، عباس کیارستمی با پرسشی ساده اما عمیق، سفری شاعرانه را آغاز می‌کند: «خانه‌ی دوست کجاست؟» این جمله که از دل عنوان فیلم برمی‌خیزد و وام گرفته از شعر سهراب است، بستری‌ست برای مواجهه‌ی کودکانه اما جدی با جهان نظم، مسئولیت و اخلاق.

این فیلم گویا طراحی اولیه‌ای است که پایه‌های جهان بصری و مفهومی سه‌گانه‌ی کوکر را ترسیم می‌کند. هر قاب فیلم، با سادگی و ایجاز خود، مانند یک طرح مدادی‌ست که خطوط آن با وسواس و ظرافت کشیده شده‌اند. خبری از خشونت و بیان پرهیجان اکسپرسیو نیست. روستا، دیوارهای گلی، درختان تنک، و کوچه‌های پیچ‌درپیچ نه‌تنها پس‌زمینه‌ی این داستان بوده بلکه خود روایتگرند. این تصاویر، بی نیاز از کلمات، جهانی را خلق می‌کنند که در آن هر چیز کوچک، معنایی دوباره دارد.

پسرک در جست‌وجوی خانه‌ی دوست، سفری را آغاز می‌کند که بیشتر به یک مکاشفه شبیه است تا یک ماجراجویی. او از دل نظام خشک، بی‌تفاوت و عاری از خلاقیت بزرگسالان عبور می‌کند تا به مسئولیت اخلاقی خود، نه از روی اجبار بلکه از سر همدلی پاسخ دهد.

کیارستمی در این فیلم با حذف پیچیدگی‌های تکنیکی،

دوربین را به چشمی انسانی بدل می‌سازد؛ چشمی که تنها مشاهده می‌کند و قضاوت نمی‌کند. ظرافت بیان تنیده شده در تار و پود این روایت بصری، یعنی در قاب بندی، در ترکیب بندی و حتی پالت رنگی انتخابی و همنوایی کلی، فیلمی نقاشانه به مخاطب عرضه می کند و تماشای روایت صاحب اثر را به تجربه‌ای الهام‌بخش بدل می‌کند؛ تجربه‌ای که در آن تصویر، مهم‌تر از دیالوگ است، و فضا، خود به زبان بدل می‌شود.

زندگی و دیگر هیچ؛ بازخوانی زیبایی در دل ویرانی

زندگی و دیگر هیچ، دومین فیلم از سه‌گانه‌ی کوکر، پلی است میان واقعیت تلخ زلزله و تلاش برای بازسازی معنا در جهانی که نظم آن فرو ریخته است. فیلم با روایتی نیمه‌مستند، داستان پدر و پسر را در سفری از تهران به مناطق زلزله‌زده دنبال می‌کند.

این فیلم همچون نقاشی‌ای‌ست که روی بوم ترک‌خورده کشیده می‌شود؛ جایی که زیبایی در دل ویرانی معنا می‌یابد. قاب‌های فیلم، هرچند در دل خرابه‌ها شکل گرفته‌اند، واجد نوعی تعادل بصری‌اند که نشان از

نگاه دقیق و انسانی کیارستمی دارند. حضور خطوط، بافت‌ها، خاک و چهره‌های خسته اما امیدوار، یادآور نقاشی‌های رئالیستی‌ست که در آن‌ها نور و سایه، سعی بر بیان دارند.

در این فیلم، گفت‌وگوها کمتر و تأمل‌برانگیزتر از پیش‌اند، و فضای تصویری، با ریتمی کند و آگاهانه، به مخاطب اجازه می‌دهد تا حضور و غیاب، فقدان و امید، و ویرانی و بازسازی را لمس کند. این فیلم میتواند همچون کارگاهی باشد برای مطالعه‌ی نسبت بین فرم و محتوا، تصویر و مفهوم، و حضور انسان در دل طبیعت و زمان.

زیر درختان زیتون؛ مکاشفه‌ای نقاشانه در مرز واقعیت و خیال

عباس کیارستمی در زیر درختان زیتون، سومین بخش از سه‌گانه‌ی کوکر، جهان را با نگاهی مینیمالیستی و در عین حال شاعرانه و عمیق به تصویر می‌کشد(مشابهت با خانه دوست کجاست). این فیلم تجربه‌ای‌ست بصری، تأمل‌برانگیز و میان‌رشته‌ای با مرزهای مشترکی میان سینما، نقاشی و ادبیات.

در بررسی بیشتر متوجه میشویم ترکیب‌بندی قاب‌های فیلم، چینش عناصر در تصویر، و استفاده از رنگ‌های خاکی و فضاهای باز، شباهتی چشمگیر به سنت نقاشی منظره در هنر کلاسیک و مدرن دارد. هر نمای فیلم، مانند یک زمینه است که با دقت چیده شده تا سکوت، فاصله، و جریان طبیعت را بازتاب دهد. درختان زیتون، کوه‌ها، خانه‌های نیمه‌ویران و زمین‌های خشک، نه تنها عناصر بصری بلکه نشانه‌هایی استعاری هستند که در خدمت روایت قرار می‌گیرند.

شخصیت‌های کیارستمی در این فیلم، بیشتر از آن‌که گفت‌وگو کنند، با نگاه‌ها و فاصله‌ها سخن می‌گویند. حسین، شخصیت اصلی فیلم، در تلاش بی‌پایان برای رسیدن به معشوقه‌اش، نه‌تنها یک روایت عاشقانه معطر را شکل می‌دهد، بلکه در دل ساختار فیلمی قرار می‌گیرد که خود بازتابی از جهان واقعی و در عین حال ساخته‌شده است.

این درهم‌تنیدگی واقعیت و ساختگی بودن، پرسشی را پیش روی ما می‌گذارد: کدام تصویر، تصویر واقعی است؟ آیا هنر می‌تواند به حقیقت نزدیک شود؟ و اگر بوم نقاشی یا قاب دوربین تنها برشی از واقعیت‌اند، سهم ما از درک حقیقت چیست؟

شاعرانگی تصویر؛
جست‌وجوی نقاشانه در سه‌گانه‌ی کوکر

سه‌گانه‌ی کوکر، شامل فیلم‌های خانه‌ی دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون، نه‌تنها سه فصل از یک روایت سینمایی بلکه سه لحظه‌ی درخشان در تاریخ هنر معاصر ایران‌اند؛ لحظاتی با رنگ هایی از سینما، نقاشی و شعر. عباس کیارستمی با نگاهی منحصر به فرد، جهان را فقط نمی‌بیند، بلکه احساس می‌کند؛ همانگونه که یک شاعر واژه را تجربه می‌کند و یک نقاش، رنگ را.

در این سه‌گانه، نگاه کیارستمی از سطح روایت عبور کرده و به دیدن موقعیت بدل می‌شود. او مانند یک منظره‌پرداز، عناصر طبیعت را در قاب‌هایی ساده اما دقیق می‌چیند: درختان زیتون، تپه‌ها، خانه‌های گلی، جاده‌های پیچ‌درپیچ. اما آن‌چه این قاب‌ها را از صرف زیبایی‌شناسی بصری فراتر می‌برد، کیفیت شاعرانه‌ی حضور است؛ سکوت‌هایی که به صدا تبدیل می‌شوند، خلأهایی که معنا می‌سازند و فاصله‌هایی که از دل آن‌ها احساس متولد می‌شود. طبیعت در فیلم‌های او صرفاً پس‌زمینه‌ی روایت نیست، بلکه خود روایتگر است؛ همانند یک منظره نقاشی شده که بدون حضور شخصیت انسانی نیز قادر به بیان احساس است.

شاعرانگی در سینمای کیارستمی، همچون شعر کلاسیک فارسی، بر ایجاز و تعلیق بنا شده است. او با حذف عناصر اضافی و پرهیز از اغراق‌های روایی، به نوعی بیان طرح با حداقل‌ها می‌رسد؛ نوعی سادگی که از جنس خطاطی چینی یا طراحی شرقی هم هست. به علاوه، تاثیرات سهراب سپهری بر این آثار کیارستمی به وضوح معلوم است و خود سهراب هم در نقاشی بسیار از تعلیق و بیان شرقی بهره می جست. این شاعرانگی در دل واقعیت جاری‌ست؛ در گفت‌وگوهای معمول، در جست‌وجوی دفتر مشق گم‌شده، در عبور از مناطق زلزله‌زده، و در سکوت یک دختر در برابر اصرارهای پسر. نکته‌ی قابل تأمل دیگر، استفاده‌ی کیارستمی از تکرار، حرکت و سکون است؛ عناصری که در زبان بصری نیز اهمیتی ویژه دارند. مثلاً در زیر درختان زیتون، صحنه‌ی تعقیب آرام حسین از دختر روستایی در دل تپه‌ها، با ترکیب‌بندی افقی و ریتمی ملایم، بسیار نزدیک به فضاسازی‌های خطی در نقاشی ژاپنی‌ست؛ یا در خانه‌ی دوست کجاست؟، تکرار عبور پسرک از کوچه‌ها با تضاد نور و سایه، تداعی‌گر تکنیک‌های طراحی با مرکب است.

در نهایت، سه‌گانه‌ی کوکر را می‌توان نه فقط مجموعه‌ای

سینمایی، بلکه یک پروژه‌ی هنری دانست؛ ترکیبی از نگاه شاعر و دست نقاش: اولی کلمات را حذف می‌کند تا معنا برجسته شود، و دومی رنگ را می‌کاهد تا نور بهتر دیده شود. و این‌چنین، سینما را به زبان مشترک هنرهای تصویری و ادبی بدل می‌سازد.

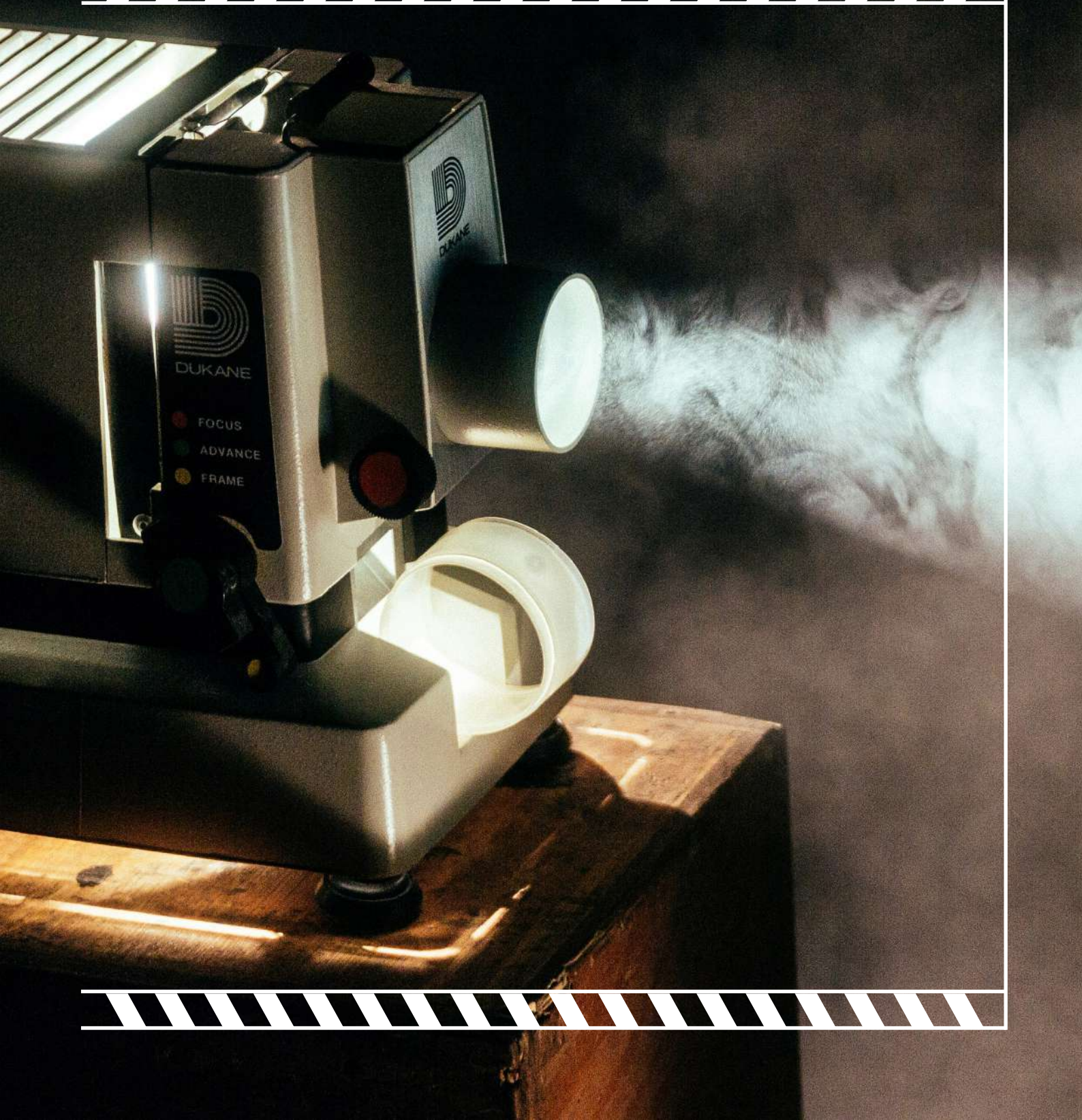
این جهان شاعرانه در فیلم **باد ما را خواهد برد**، که می‌توان آن را پژواک دور و تکامل‌یافته ای از کوکر دانست، به مرزهای فلسفی‌تری نیز قدم می‌گذارد. در آن فیلم، با نوعی پالایش نهایی مواجه‌ایم: جایی که دوربین در تعقیب معنا حتی از نشان‌دادن تصویر نیز امتناع می‌ورزد؛ صحنه‌هایی که صدا جای تصویر را می‌گیرد، و غیاب، به حضور بدل می‌شود. این فیلم، عنوان خود را از شعری از فروغ فرخزاد وام می‌گیرد، اما در ساختارش، گویی ادامه‌ی راهی‌ست که در کوچه‌های کوکر آغاز شده بود.

او با سه‌گانه‌ی کوکر، ما را به یاد ارزش نگاه ساده می‌اندازد؛ و با باد ما را خواهد برد، به ما می‌آموزد چگونه در فقدان، معنا بجوییم. کیارستمی در این فیلم نیز مانند دیگر آثارش از زبان تصویر برای بیان مفاهیم عمیق انسانی استفاده کرده است.این پیوستار، همانند یک منظره‌ی پیوسته پانوراما، تجربه‌ی زیستن و دیدن را در قالبی شاعرانه می‌ریزد که به جای توضیح، احساس می‌کند.

این فیلم، دعوتی است برای تماشا کردن نه فقط دیدن، برای گوش دادن، نه فقط شنیدن. عباس کیارستمی، با هر قاب، مجموعه ای از معنا و احساس را به تصویر می‌کشد و بیننده را در میان خطوط، رنگ‌ها و فضاهای خالی، به کشف مفاهیمی عمیق‌تر از زندگی و مرگ دعوت می‌کند.

معرفی فیلم

اینجا، در تحریریه‌ی نگاهنامه مشتاقیم به حضور در گوشه‌ای از اوقات فراغت شما. تلاش داریم در هر شماره، فیلم‌هایی با عنوان سینمای کلاسیک، هالیوود امروز، سینمای ملل و سینمای ایران را بیشتر معرفی کنیم؛ فیلم‌هایی که باید دید و گاهی هم فیلم‌هایی که نباید دید :)



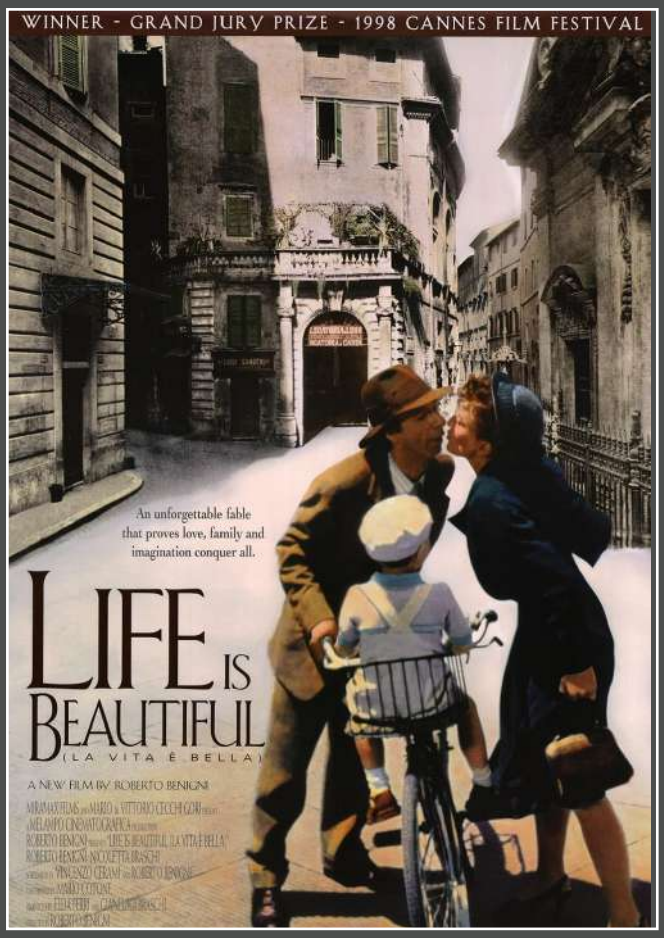
- سینمای ملل -

Life is Beautiful

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

فیلم «زندگی زیباست» با عنوان ایتالیایی «La vita è bella» ساخته‌ی «روبرتو بنینی» در سال ۱۹۹۷ است. این اثر یکی از مشهورترین فیلم‌های ایتالیایی است که ترکیبی بی‌نظیر از کمدی و درام را در بستر تاریخی جنگ جهانی دوم ارائه می‌دهد. داستان حول محور «گوئیدو» (روبرتو بنینی) می‌چرخد، مردی شوخ‌طبع و یهودی که عاشق زنی به نام «دورا» (نیکولتا براسکی) می‌شود و با او تشکیل خانواده می‌دهد. با آغاز جنگ و تبعید یهودیان به اردوگاه‌های کار اجباری، گوئیدو برای محافظت از پسر کوچکش «جوزوئه»، واقعیت وحشتناک اردوگاه را به یک بازی تبدیل می‌کند و به او می‌گوید که برنده‌ی جایزه خواهد شد اگر از قوانین بازی پیروی کند.

این فیلم با وجود پرداختن به هولوکاست، از نگاهی انسانی و امیدبخش به فاجعه می‌نگرد. بنینی با مهارت، طنز را به ابزاری برای مقابله با وحشت تبدیل می‌کند، بدون آنکه عمق فاجعه را کم اهمیت جلوه دهد. فیلم در نیمه‌ی اول خود پر از صحنه‌های شاد و کمدی است؛ اما در نیمه دوم به‌طور فزاینده‌ای احساسی و تلخ می‌شود. این اثر به دلیل ترکیب جسورانه طنز و تراژدی، همیشه مورد تحسین منتقدان بوده است. این فیلم برنده ۳ جایزه اسکار شامل بهترین بازیگر نقش اول مرد، بهترین موسیقی و بهترین فیلم خارجی زبان است.



کارگردان	Roberto Benigni
نویسندگان	Roberto Benigni، Vincenzo Cerami
بازیگران	Roberto Benigni، Nicoletta Braschi

ژانر	کمدی، جنگ
سال ساخت	۱۹۹۷
کشور سازنده	ایتالیا

امتیازها

IMDB	۸.۶
Rotten Tomatoes	۸۱٪
Metacritic	۵۸٪

-سینمای کلاسیک -

The Ghost and Mrs. Muir

امین طالبی
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

فیلمی که با سینمایش روحتان را لمس خواهد کرد. فیلمی ساده، اما در عین حال بسیار ظریف و عاشقانه، البته نه از آن عاشقانه های گریه آور، بلکه از آنها که تا مرز اشک مخاطب را برده و در غلیان احساسات غوطه‌ور می‌کند.

خانم میور که به تازگی همسرش فوت کرده، با جدا شدن از مادر و خواهر همسرش، به شهری دور نقل مکان کرده و از قضا یکی از پرماجراترین و ارزان‌ترین خانه ها را اجاره می‌کند. خانه ای که همه‌ی خریدارانش حداکثر پس از یک روز به دلایل نامعلوم از آن گریخته‌اند!

ظاهراً روح صاحب خانه که دریانورد بوده در خانه سرگردان است. خانم میور اما با شجاعت تمام و البته میزان زیادی لجبازی، تصمیم به ماندن در آن خانه می‌گیرد. ماندنی که به تبع، باعث روبرو شدن او با روح دریانورد می‌شود.

اما این دفعه برعکس هربار جناب روح عاشق خانم میور شده و دست از آزار و اذیت او برمی‌دارد.

تا همین جای داستان را که بدانید، برای دیدنش انگیزه کافی را خواهید داشت. یکی از نقاط قوت فیلم همین ایده‌ی جدید عشق میان روح و انسان است که با سینمایی درست و تکنیکی توسط «منکویچ» به نمایش گذاشته می‌شود.

کلوزاپ‌های به موقع، حرکات درست دوربین و قاب‌بندی‌ها، کار کرده و حس تولید می‌کنند. همان حسی که ما را تا پای گریه برده و بدون قطره‌ای اشک بازمی‌گرداند.

«روح و خانم میور»، از آن فیلم‌هایی است که قطعاً پس از دیدنش در حافظه‌تان خواهد ماند و چه بسا بعد از بارها تماشا، هنوز به سرپایی بار اول خواهد بود. این فیلم لطیف و جلادهنده‌ی روح را حتماً ببینید تا زندگی را کمتر جدی بگیرید. :)

کارگردان	Joseph L. Mankiewicz
نویسنده	Philip Dunne
بازیگران	Gene Tierney، Rex Harrison، George Sanders
ژانر	عاشقانه، فانتزی
سال ساخت	۱۹۴۷
کشور سازنده	آمریکا
امتیازها	
IMDB	۷٫۸
Rotten Tomatoes	۱۰۰٪

- سینمای هالیوود -

We Live in Time

پوریا جناب
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

ای دوست بیا تا غم فردا نخوریم
وین یک دم عمر را غنیمت شمریم
فردا که ازین دیر فنا درگذریم
با هفت هزارسالگان سر به سریم

فیلمی‌ست درباره‌ی عشق، زمان و فرسایش بی‌صدا. داستان توبیاس و آلموت -دو روح گمشده که در یک تصادف به‌ظاهر بی‌اهمیت به هم می‌رسند- آرام و بی‌ادعا آغاز می‌شود، اما در عمق، طوفانی‌ست از حسرت، دلبستگی و ترس از دست دادن.
فلورنس پیو در نقش آلموت، زنی که با خبر تلخی از سرطان، زندگی‌اش واژگون می‌شود، حضوری روشن و پُراحساس دارد. اندرو گارفیلد، در مقام مردی که عاشق می‌شود، نابود می‌شود و دوباره از دل ویرانی برمی‌خیزد، تصویری از مردانگی شکننده و انسانی را ترسیم می‌کند.
فیلم، روایتگر عشق در زمانِ رو به پایان است. جایی که لحظات معمولی خوردن بستنی، دویدن زیر باران یا بیدار شدن کنار کسی تبدیل به گنجینه‌هایی غیرقابل بازگشت می‌شوند.
و شاید تاثیرگذارترین جمله‌ی فیلم این باشد:
توبیاس: «من مقصرم... همیشه به آینده نگاه می‌کردم، به‌جای اینکه درست جلوی چشمم رو ببینم — تو رو.»
این فیلم با ریتمی آهسته اما بی‌وقفه، به ما تلنگری می‌زند که زندگی در لحظه‌هاست، نه در آینده‌ای نامعلوم، نه در گذشته‌ای که برنمی‌گردد.
برای آنان که عاشق‌اند، برای آنان که می‌ترسند عاشق شوند و برای آنان که زمان را جدی نمی‌گیرند، این فیلم، یک نیشتر است به قلب، برای غنیمت شمردن تک به تک لحظات هرچند معمولی زندگی.

کارگردان	John Crowley
نویسنده	Nick Payne
بازیگران	Andrew Garfield، Florence Pugh
ژانر	عاشقانه، درام
سال ساخت	۲۰۲۴
کشور سازنده	بریتانیا، فرانسه
امتیازها	
IMDB	۸.۱
Rotten Tomatoes	۹۶٪

- سینمای ایران -

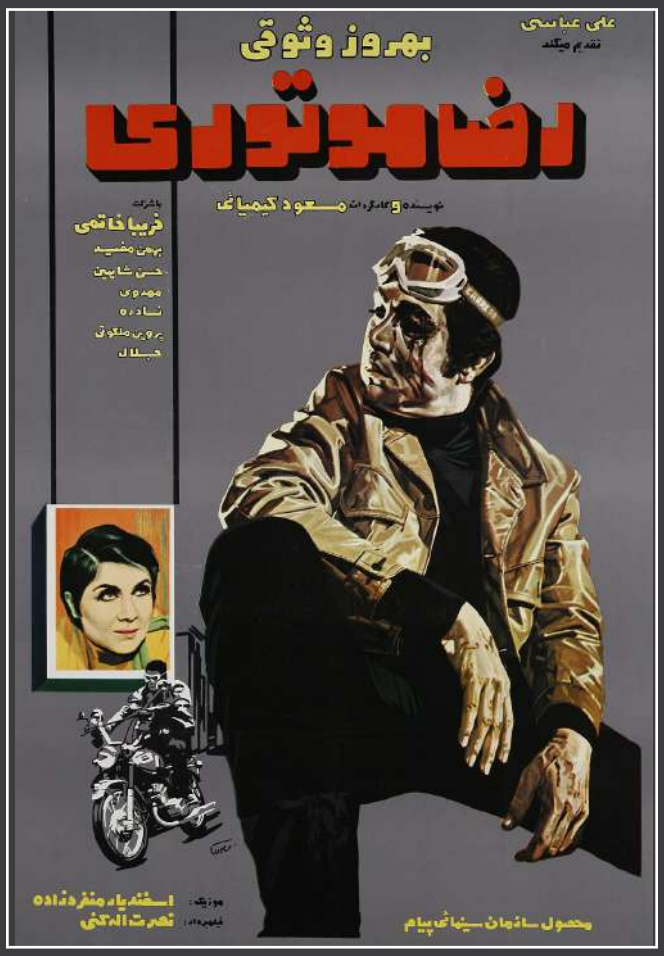
رضا موتوری

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

فیلم رضا موتوری، سومین اثر «مسعود کیمیایی»، از آثار شاخص سینمای ایران در دهه‌ی ۴۰ است که با ترکیبی از ژانرهای درام، جنایی و طنز سیاه، تصویری از جامعه‌ی ایران در آستانه‌ی تحولات بزرگ را به نمایش می‌گذارد. این فیلم با بازی درخشان «بهروز وثوقی» در نقش اصلی و موسیقی ماندگار «اسفندیار منفردزاده»، به یکی از فیلم‌های کلاسیک سینمای ایران تبدیل شده است.

داستان حول محور «رضا» (بهروز وثوقی)، فردی فرودست، می‌چرخد که با تظاهر به دیوانگی در تیمارستان بستری است. او به همراه دوستش عباس قراضه از تیمارستان فرار می‌کند و به سرقت از یک کارخانه دست می‌زند. در همین حال، «فرخ» (بهمن مفید)، نویسنده‌ای که شباهت ظاهری زیادی به رضا دارد، برای تحقیق درباره‌ی بیماران روانی به تیمارستان می‌رود. رضا با استفاده از این شباهت، جای خود را با فرخ عوض می‌کند و وارد زندگی اشرافی او می‌شود.

صحنه‌های موتورسواری در خیابان‌های تهران با موسیقی منفردزاده، از صحنه‌های به یاد ماندنی فیلم هستند. موسیقی اسفندیار منفردزاده و ترانه‌ی «مرد تنها» با صدای «فرهاد مهراد» و شعر «شهیار قنبری»، به فضای تراژیک فیلم عمق خاصی می‌بخشد. می‌توانید بررسی این موسیقی را در قسمت معرفی موسیقی فیلم بخوانید.



کارگردان مسعود کیمیایی

نویسنده مسعود کیمیایی

بازیگران

بهروز وثوقی، فریبا خاتمی، پروین ملکوتی، بهمن مفید

ژانر درام، جنایی

سال ساخت ۱۳۴۸

کشور سازنده ایران

امتیازها

IMDB ۶.۶

نبینیم!

فائزه تاسا
ورودی ۱۴۰۲ هوشبری

کلیشه‌ای همیشگی از دنیای مارول

شخصیت خاص و منحصر به فرد ثور، خدای رعد و برق با تبدیل شدن جین فاستر به ثورِ زن، رنگ باخت. این ایده نه‌تنها غیرمنطقی و مسخره بود، بلکه به طور مستقیم به هویت «ثور» به عنوان خدای رعد و برق آسیب زد. بخش عمده‌ای از جذابیت و شکوه این شخصیت، به توانایی منحصر به فرد او در بلند کردن چکش افسانه‌ای «مِیولنیر» گره خورده بود؛ عاملی که او را از دیگران متمایز و به یک «خدا» تبدیل می‌کرد. با سپردن این قدرت به فردی دیگر، فیلم ناخواسته از خاص بودن این شخصیت اسطوره‌ای کاسته و آن را به امری پیش پا افتاده تبدیل کرد.

فیلم دارای طنز ضعیفی بود. سعی فیلم برای خنداندن مخاطب با طنزهای بی‌مزه و نخ نما کاملاً شکست خورده است.

داستان فیلم کلیشه‌ای و سطحی بود. فیلم از ارائه هرگونه طرح داستانی نو عاجز است و بار دیگر بر اساس الگوی تکراری «پیروزی نهایی خوبی بر بدی» پیش می‌رود و موضوعی کاملا قابل پیش‌بینی را به مخاطب ارائه می‌دهد.

فیلم به ندرت به عمق مسائل و شخصیت‌ها می‌پردازد و همه چیز در سطحی بسیار گذرا و شتاب‌زده رها می‌شود. این امر مانع از هم‌ذات‌پنداری مخاطب با رویدادهای روی صفحه می‌شود.

قیام و ظهور شخصیت شرور فیلم، نمونه‌ای آشنا از کلیشه‌های فرسوده سینمایی ابرقهرمانی است که فاقد هرگونه خلاقیت یا پیچیدگی است و هیچ هیجانی برای بیننده ایجاد نمی‌کند.

در برخی سکانس‌ها، جلوه‌های بصری از کیفیت مطلوب و استانداردهای مرسوم دنیای مارول فاصله دارند.

در نهایت، این اثر نه تنها ارزش چندانی برای تماشا ندارد، بلکه به دلیل ارائه داستانی تکراری، کلیشه‌ای و ضعیف، می‌تواند باعث دلسردی طرفداران قدیمی و کاهش اشتیاق برای دنبال کردن فرانچایز مارول شود.

کارگردان
Taika Waititi

نویسندگان
Taika Waititi
Jennifer Kaytin Robinson

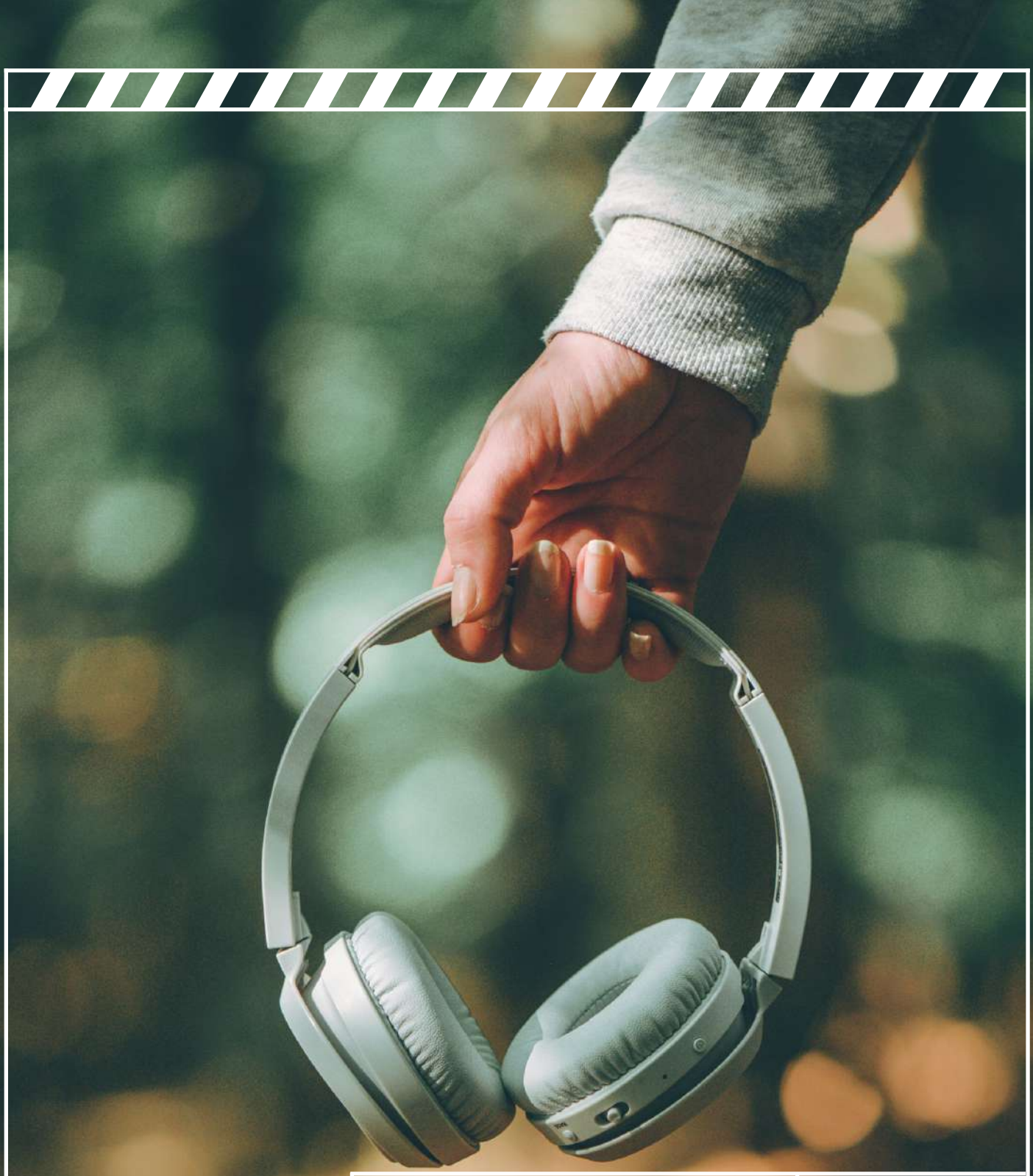
بازیگران
Chris Hemsworth
Christian Bale
Tessa Thompson
Jaimie Alexander
Taika Waititi
Russell Crowe
Natalie Portman

ژانر
ابرقهرمانی

سال ساخت
۲۰۲۲

امتیازها

IMDB	۶.۱
Rotten Tomatoes	۶۶٪
Metacritic	۵۷٪



موسیقی فیلم

«موسیقی فیلم» محل ابداعات و ایده‌پردازی‌هایی است که گاه بیشتر از خود فیلم در خاطرات ثبت می‌شوند. موسیقی متن به اندازه‌ی کیفیت فیلم‌نامه، انتخاب صحیح بازیگران و کارگردانی در بهبود کیفیت فیلم موثر است؛ چرا که موسیقی‌ای که درست ساخته و انتخاب شود قادر است، متناسب و موازی با فیلم‌نامه، حس اتفاقات را به بیننده‌ی اثر منتقل کند.

Light of the Seven

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

به شخصه هنگامی که صدای نواخته شدن کلاویه‌های پیانو را در این قطعه از موسیقی متن سریال «بازی تاج و تخت» شنیدم، در شوک فرو رفتم. چگونه این موسیقی در این سریال جای گرفته است؟ لحظه‌ی غریبی است هنگامی که پس از گذشت ۶۰ قسمت، برای اولین بار صدای پیانو را در این سریال می‌شنوی! این قطعه در قسمت ۱۰ از فصل ۶ سریال قرار دارد. جایی که داستان انفجار «معبد بزرگ» روایت می‌شود.

نکته‌ی جالب توجه استفاده از ساز پیانو پس از گذشت ۶۰ قسمت از سریال است. ساز غالب در قسمت‌های پیشین سریال، ویولونسل است؛ اما در این قسمت برای اولین بار از پیانو استفاده می‌شود. گویی پیانو نمادی از آرامش پیش از طوفان است. ملودی ساده و تکرارشونده‌ی پیانو با افزوده شدن تدریجی سازهای زهی، ارکستر و کُر، لایه‌ای از هیبت و تراژدی را می‌سازد که مخاطب را درگیر یک اضطراب پایان‌ناپذیر می‌کند.

بخش پایانی قطعه که با کُرهای سنگین و نُتهای پایدار ارکستر همراه است، تداعی کننده‌ی پیروزی شیطانیِ قدرت در برابر بیگناهی است. اوجگیری موسیقی دقیقاً با انفجار معبد همزمان میشود و حسِ نابودی یک نماد مقدس را به شکلی سینماتیک و فراموشنشدنی خلق میکند.

این قطعه‌ی ده دقیقه‌ای، طولانی‌ترین موسیقی متن سریال بازی تاج و تخت محسوب می‌شود. رامین جوادی با هنرمندی در این اثر ثابت کرد که موسیقی می‌تواند مستقل از تصویر نقل کننده‌ی داستان باشد. جایی که نت‌های پیانو روایت داستان را به دست می‌گیرند.

رامین جوادی در مصاحبه‌ای در مورد این اثر می‌گوید:

به نظر همه چیز در جای خود قرار دارد. چیزی که در مورد صحنه نیز صدق می‌کند. به سختی دیالوگی در صحنه وجود دارد. نه دقیقه صحنه به درازا می‌کشد. من می‌دانستم که باید شروعی مینیمال داشته باشم و به آن فضا بدهم. بگذارم نوت‌ها نواخته شوند و سپس به آن فضا بدهم و حس انتظار را در آن بسازم. از به کارگیری مجدد تم لنیسترها "The Rains of Castamier" در این اثر خودداری کردم؛ در جهت اینکه فضایی رازآلود ساخته شود. همچنین این اثر از ووکال دو پسر جوان تشکیل شده‌است که این حس را منتقل می‌کند که یک چیز نه چندان مطلوب در حال رخ دادن است[1].

بشنوید

۱. متن اصلی:

It all felt like a perfect fit. What›s great about the scene, too, is there›s hardly any dialogue. It›s nine minutes long. I knew I had to start» minimal and give it space. Let notes ring, then give it space, and build up the anticipation from there, without tipping in either direction.» Djawadi stated that he refrained from using the typical Lannister theme, «The Rains of Castamere" in order to create more of a mystery. The piece also featured vocals from two young boys singing in unison, and Djawadi instructed the boys to sing in such a way that it is not out of tune, but you get that feeling of something's wrong

مرد تنها

رضا شهریاری
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

ترانه‌ی «مرد تنها» بدعتی در استفاده از ترانه به همراه فیلم در سینمای ایران محسوب می‌شود. از این ترانه در فیلم «رضا موتوری» که در سال ۴۸ و در دوره‌ای که به اصطلاح، عصر «فیلم فارسی» نامیده می‌شود، استفاده شد. تا پیش از استفاده از «مرد تنها» در فیلم «رضا موتوری»، معمولا فردی در فیلم لب می‌زد و بر روی اکت او موسیقی پخش می‌شد. ایده‌ی استفاده از ترانه بدون لب زدن بازیگر توسط مسعود کیمیایی که کارگردان این فیلم می‌باشد، مطرح شد. مسعود کیمیایی در این باره می‌گوید: «اواسط فیلمبرداری وقتی به اسفند (اسفندیار منفردزاده، آهنگساز ترانه) گفتم، گفت: چه کسی این ترانه را می‌خواند؟ یعنی کدام بازیگری این ترانه را می‌خواند و وقتی گفتم هیچ‌کس، باور نداشت که هیچ‌کدام از بازیگرها این ترانه را نخوانند و ما در فیلم آواز بگذاریم؛ یعنی حتی در سینمای فرنگ هم چنین نمونه‌ای نبود.»

فرهاد، توسط اسفندیار منفردزاده و مسعود کیمیایی برای خواندن ترانه‌ی مرد تنها انتخاب شد. این دو معتقد بودند صدای بغض‌آلود و گرفته فرهاد برای روایت داستان «رضا» در این فیلم انتخاب مناسبی خواهد بود. اما راضی کردن فرهاد کار آسانی نبود؛ زیرا او پیش از این، تجربه ناموفقی در زمینه‌ی خواندن اشعار فارسی داشت. اسفندیار منفرزاده به فرهاد این اطمینان را داد که اگر از کار راضی نباشد، هیچ گاه پخش نخواهد شد؛ بدین شکل فرهاد را برای خواندن این ترانه راضی کرد. ضبط استودیویی مرد تنها با صدای فرهاد در «استودیو طنین تهران» به‌طور زنده انجام گرفت. ارکستر به صورت زنده نواخت و فرهاد ترانه را اجرا کرد. پس از ضبط ترانه بدون آنکه به آن گوش بدهد، به پخش آن رضایت داد. شعر مرد تنها توسط شهیار قنبری در هنگامی که تنها ۱۹ سال داشت نوشته‌شد. ترانه‌ی مرد تنها از دیدگاه ساختار ترانه هم جریان‌ساز بود؛ چرا که این نخستین شعر بدون بی‌قافیه یا سپید بود که به ترانه تبدیل می‌شد. پیش از نوشتن ترانه، آهنگ توسط منفردزاده ساخته شده بود و قنبری بر روی موسیقی او ترانه را نوشت. او یک شب تا سپیده‌دم در بالاخانه‌ی شرکت سینمایی پیام بر روی ترانه کار کرد و صبح که کیمیایی و «علی عباسی» (تهیه‌کننده فیلم) ترانه را شنیدند آن را پسندیدند و تأیید کردند.

صدای فرهاد برای بیان تنهایی، غم و اندوه کاراکتر اصلی فیلم (بهروز وثوقی در نقش رضا) انتخاب کاملاً مناسبی بود. فرهاد سبک تازه‌ای در خواندن ترانه‌های فارسی بنیان نهاد که بعدها توسط «فریدون فروغی» ادامه پیدا کرد. این ترانه همچنین آغاز همکاری مثلث فرهاد، منفردزاده و قنبری بود. فرهاد بعدها و در سال ۷۲ به همراه آلبوم «خواب در بیداری» ترانه‌ی مرد تنها را بازخوانی کرد. ریتم کش‌دار و زوزه‌ای که در انتهای ترک می‌شنویم تبدیل به اجرایی ضرب‌آمیز در آلبوم خواب در بیداری شد. فرهاد بعد از انقلاب ممنوع‌الکار بود. بسیاری از افراد معتقدند این تغییر لحن نشان‌دهنده‌ی اعتراض و سرخوردگی فرهاد که در نتیجه‌ی ممنوع‌الکاری رخ داد، می‌باشد.

بشنوید

از کرخه تا راین

امین زارع‌زاده
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

بشنوید

شاید یکی از معروف‌ترین سوت‌های تاریخ موسیقی ایران متعلق به این آهنگ باشد؛ سوتی که مجید انتظامی زدن آن را به شادروان علیرضا خورشیدفر محول کرد تا یکی از ماندگارترین و غم‌انگیزترین موسیقی‌متن‌های سینمای ایران ساخته شود. موسیقی متنی که مثل خیلی دیگر از آثار مجید انتظامی مربوط به جنگ ۸ ساله‌ی ایران و عراق و قربانیان آن است.

از کرخه تا راین یادآور جانبازان شیمیایی جنگ تحمیلی است؛ کسانی که پس از گذشت ۴۰سال با آثار سوء جنگ‌افزارهای شیمیایی درگیر هستند.

نگاهی به دنیای مارول

نیما احمدی
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

ابوالفضل عزیزی
ورودی ۱۴۰۱ دندانپزشکی

فیلم های ژانر علمی-تخیلی یا Science-fiction یا Sci-fi دهه هاست که مورد توجه بینندگان و علاقه‌مندان به فیلم و سریال قرار گرفته و شرکت‌های فیلم‌سازی متعددی تلاش داشته‌اند تا در این زمینه فعالیت‌های موفقی از خود به جای بگذارند.
در این بخش و در شماره های بعدی به یکی از پرطرفدارترین استودیوهای فیلم در این ژانر یعنی استودیوی Marvel می‌پردازیم و نگاهی اجمالی به مجموعه فیلم‌های این کمپانی خواهیم انداخت.

تاریخچه‌ای کوتاه از مارول: از کاغذ تا پرده‌ی نقره‌ای

ماجراجویی مارول از سال ۱۹۳۹ آغاز شد؛ زمانی که مارتین گودمن شرکت کوچکی را به نام Timely Publications راه‌اندازی کرد. در نخستین شماره از مجله‌ی Marvel Comics، قهرمانی به نام Human Torch و یکی از اولین ابرقهرمان‌های ضدنازی، یعنیNamor the Sub-Mariner معرفی شدند. اما آنچه واقعاً مسیر مارول را تغییر داد، دهه ۶۰ میلادی بود.

در این دوران، شرکت حالا با نام جدید Marvel Comics شناخته می‌شد و شخصی به نام استن لی، به همراه طراحان افسانه‌ای مانند جک کربی و استیو دیتکو، دنیایی خلق کردند که هیچ‌کس تا آن زمان شبیهش را ندیده بود. برخلاف ابرقهرمانان بی‌نقص دی‌سی، قهرمانان مارول، انسان‌هایی معمولی با مشکلات واقعی بودند. مرد عنکبوتی، نوجوانی بود که با فشارهای مدرسه و تنهایی دست و پنجه نرم می‌کرد. چهار شگفت‌انگیز بیشتر یک خانواده بودند تا یک تیم مبارزه. ایکس‌من با طرد شدن و تفاوت داشتن مواجه بودند. همین نگاه انسانی به ابرقهرمانی، رمز موفقیت مارول شد.

در دهه‌ی ۹۰، با رشد فروش کتاب‌های کمیک، مارول وارد بورس شد، اما افراط در چاپ و تصمیمات مدیریتی ضعیف، باعث شد شرکت در سال ۱۹۹۶ اعلام ورشکستگی کند. چند سال بعد، مارول مسیر نجات را پیدا کرد: ساخت فیلم‌هایی بر اساس کاراکترهای خودش.

در سال ۲۰۰۸، با اکران Iron Man و بازی درخشان رابرت

داونی جونیور، فاز اول Marvel Cinematic Universe کلید خورد. این فیلم، نه‌تنها موفق شد، بلکه انقلابی در سینمای «بلاک‌باستری» به راه انداخت. طی بیش از یک دهه، مارول با ساختن فیلم‌هایی چون Avengers، Black Panther، Guardians of the Galaxy و Endgame به یکی از موفق‌ترین برندهای تاریخ سینما تبدیل شد.

در سال ۲۰۰۹، والت دیزنی، مارول را با مبلغ ۴ میلیارد دلار خرید، اما به تیم خلاقیت آن استقلال داد. این حرکت باعث شد قدرت مالی و خلاقانه‌ی مارول بیشتر شود و امپراتوری‌اش گسترش یابد.

امروز، مارول نه‌تنها یک شرکت کمیک یا یک استودیوی فیلم‌سازی است، بلکه یک پدیده‌ی فرهنگی جهانی‌ست که توانسته از دل داستان‌های مصور، با جهان واقعی پیوندی ماندگار بزند.

Marvel & DC
دو کمیک، دو دنیای بزرگ متفاوت

همانطور که گفته شد، مجموعه کمیک‌های مارول توسط Martin Goodman اولین بار درسال ۱۹۳۹ منتشر شدند در حالی که کمیک‌های دی سی دوسال زودتر و توسط Malcolm Wheeler-Nicholson شروع به کار کرد.

کاراکترهایی که در کمیک‌های مارول به تصویر کشیده شدند، شباهت بیشتری به انسان‌های واقعی دارند چرا که اکثرا نسبت به شخصیت‌های دی‌سی، دارای نقاط ضعف مشابه انسان واقعی بیشتری هستند.

اتفاقات کمیک‌های مارول و بعدها سینمای مارول اکثراً در شهرها و کشورهای واقعی همچون نیویورک بوجود می‌آید؛ درحالی که دنیای دی‌سی علاقه‌ی خاصی به خلق شهرهای فانتزی و غیرواقعی همچون متروپلیس در کمیک سوپرمن دارد.

سبک هنری دنیای مارول، بیشتر به دنیای واقعی و مدرن میل می‌کند درحالی که دنیای دی‌سی، بیشتر سبک کلاسیک را مورد استفاده قرار می‌دهد.

MCU و DCEU

درباره‌ی دنیای سینمایی مارول یا MCU صحبت شد، از طرفی DCEU یا دنیای گسترش یافته دی سی (DC Extended Universe) نیز از سال ۲۰۱۳ و با فیلم Man of Steel صنعت فیلم سازی خود را شروع کرد و به رقابت با MCU پرداخت. صنعتی که کمتر می‌توان آن را نسبت به MCU موفق دانست؛ چرا که در زمینه‌های متعددی دارای ضعف می‌باشد.

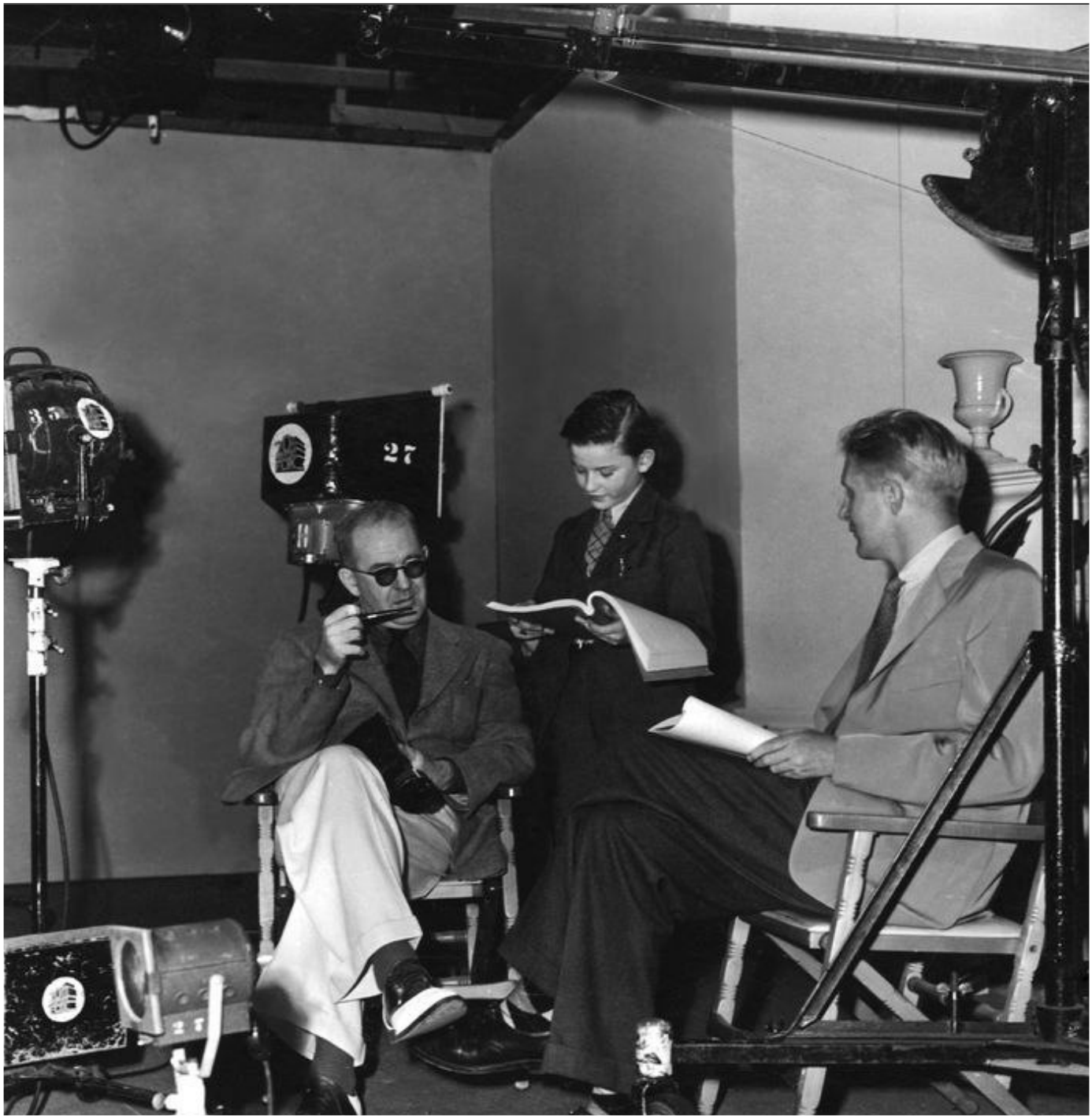
دلایل اصلی ضعف DCEU نسبت به MCU

• برنامه‌ریزی و استراتژی: مارول از ابتدا یک برنامه‌ریزی دقیق برای ساخت دنیای سینمایی خود داشت و فیلم‌ها را به گونه‌ای طراحی کرد که به یکدیگر مرتبط باشند. این در حالی است که دی‌سی در شروع کار خود نتوانست یک استراتژی منسجم و یکپارچه ارائه دهد.

• کیفیت فیلم‌ها: فیلم‌های مارول به طور کلی با نقدهای مثبت بیشتری روبرو شدند و توانستند تماشاگران را جذب کنند. در حالی که برخی از فیلم‌های دی‌سی با انتقادات شدید مواجه شدند و نتوانستند نظر مخاطبان را جلب کنند.

• تنوع ژانرها: مارول توانسته است تنوع بیشتری در سبک و ژانر فیلم‌های خود ایجاد کند، از جمله کمدی، اکشن و درام. این تنوع باعث جذب طیف وسیع‌تری از مخاطبان شده‌است. دی‌سی بیشتر بر روی تُن (tones) تاریک و جدی تمرکز کرده است که ممکن است برای برخی از تماشاگران جذاب نباشد.

درنهایت هردو صنعت سینمایی طرفداران خاص خود را دارند اما آمار و ارقام، موفقیت چشمگیر MCU را به وضوح ثابت می‌کنند.



مقدمه‌ای بر کارگردانی فیلم

نگرش فلسفی پل وایس درباره‌ی طبیعت هنر فیلم، در کتاب سینماتیکس[1] چنین است:

«یک فیلم خوب بیشتر نشان‌دهنده‌ی مهر کارگردان است تا کسی دیگر، اما در شرایط آرمانی، دیگران نیز با در نظر گرفتن مواردی که کارگردان در ذهن دارد سبک‌های مشخص خود را آشکار می‌کنند.»

شبنم شنبدی
دانشجوی ارشد کارگردانی نمایش

۱. Cinematics چاپ انتشارات دانشگاه ایلینوی جنوبی، سال ۱۹۷۵

فیلم بدون کارگردان، یا فیلمی که تاثیری از کارگردانی در آن مشهود نیست، فیلمی‌ست فروتر از آنچه باید باشد. کارگردان خوب می‌کوشد تا تمام اجزاء به گونه‌ای خلاق تهیه، و به صورت جامعیتی منفرد با هم تلفیق شوند. این جامعیت قاعدتاً باید بازتاب تصور اساسی او باشد. او باید به همراه دیگر دست‌اندرکاران، از چیزی که از آغاز کاملاً عمومی است، نمونه‌ای قاطع، محدود و مشخص به دست آورد.کارگردان، فیلمنامه را تفسیر می‌کند، بازیگران را تمرین می‌دهد به سینماگر رهنمود می‌دهد، با تدوین‌کننده همکاری دارد، تمام این‌ها را، صحنه به صحنه به‌هم درمی‌آمیزد و در نتیجه آنچه را که از آغاز در نظر گرفته شده بود، شمرده باز می‌گوید. او با تصور مبهمی از کل فیلم شروع می‌کند و از آن کمک می‌گیرد تا کاری را که در نهایت باید انجام دهد مشخص کند. معمولاً این تصور را به صورت جمله‌ای گفتاری بیان می‌دارد؛ آغاز، پایان و مراحل حساس را علامتگذاری می‌کند؛ کلی بدیع را با تضادهای اصلیش در نظر مجسم می‌کند؛ از زمان، فضا و پویایی‌ای که تمام صحنه‌ها را در میان گرفته و با آن‌ها درآمیخته استفاده می‌کند. کارگردان از فیلمی که درحال ساخته شدن است می‌آموزد که وحدت او از نظر بصری چه مفهومی دارد، چون در ابتدا این وحدت کلی و نموداری است؛ و در واقع از طریق آفرینش عملی فیلم است که شکل می‌گیرد. هنگامی که به دیگران اجازه داده می‌شود تا عوامل خلاقه‌ی خود را به آفرینش یک کارگردان بیفزایند، وحدت فیلم از بین نمی‌رود. باز گذاشتن دست و بال دیگران لزوماً به معنی از دست رفتن وحدت فیلم نیست. احتیاجی نیست کارگردان کنترل کامل خود را از ابتدا اعمال کند، در طول کار هم ضروری نیست. کافی‌ست کارگردان مسلط باشد و اگر چیزی خلاف روال است یا نتیجه‌ی عالی به دست نمی‌دهد، آن را تغییر دهد. اگر کارگردانی بدون در نظر گرفتن سهمی که دیگران می‌توانند داشته باشند روی نظر خود اصرار بورزد، دست آخر فیلمی خواهد داشت که بدون تردید مُهر قابلیت خاص خود او بر آن خواهد بود، اما به مراتب از آن چیزی که می‌توانست باشد فروتر است. او بیشترین بهره را زمانی می‌برد که به دیگران این امکان را بدهد که هرآنچه در چنته دارند عرضه کنند.

کار کارگردان سینما به سادگی قابل تمیز نیست. در هر فیلمی در همه‌جا آشکار است. حتی اگر قرار بود عملکرد واقعی روزمره‌ی یک کارگردان را از نزدیک بررسی کنیم، تصور نمی‌کنم به نظریه روشن‌تری در مورد اهمیت کار او در زمینه‌ی هنر فیلم دست می‌یافتیم. روشن‌ترین مسیر همانا دنبال کردن شواهد در خود فیلم است. باید فیلم را ببینیم و تشخیص بدهیم چه‌چیزی در آن وجود دارد که تنها از کسی در موقعیت کارگردان برمی‌آمده است. باید تصمیم بگیریم کدام یک از وجوه بیانی فیلم در قلمرو مطلق کارگردان بوده و دست‌اندرکاران دیگر، سهمی در آن نداشته‌اند.

اشتباهی که درباره‌ی نقش کارگردان در ساختن فیلم به

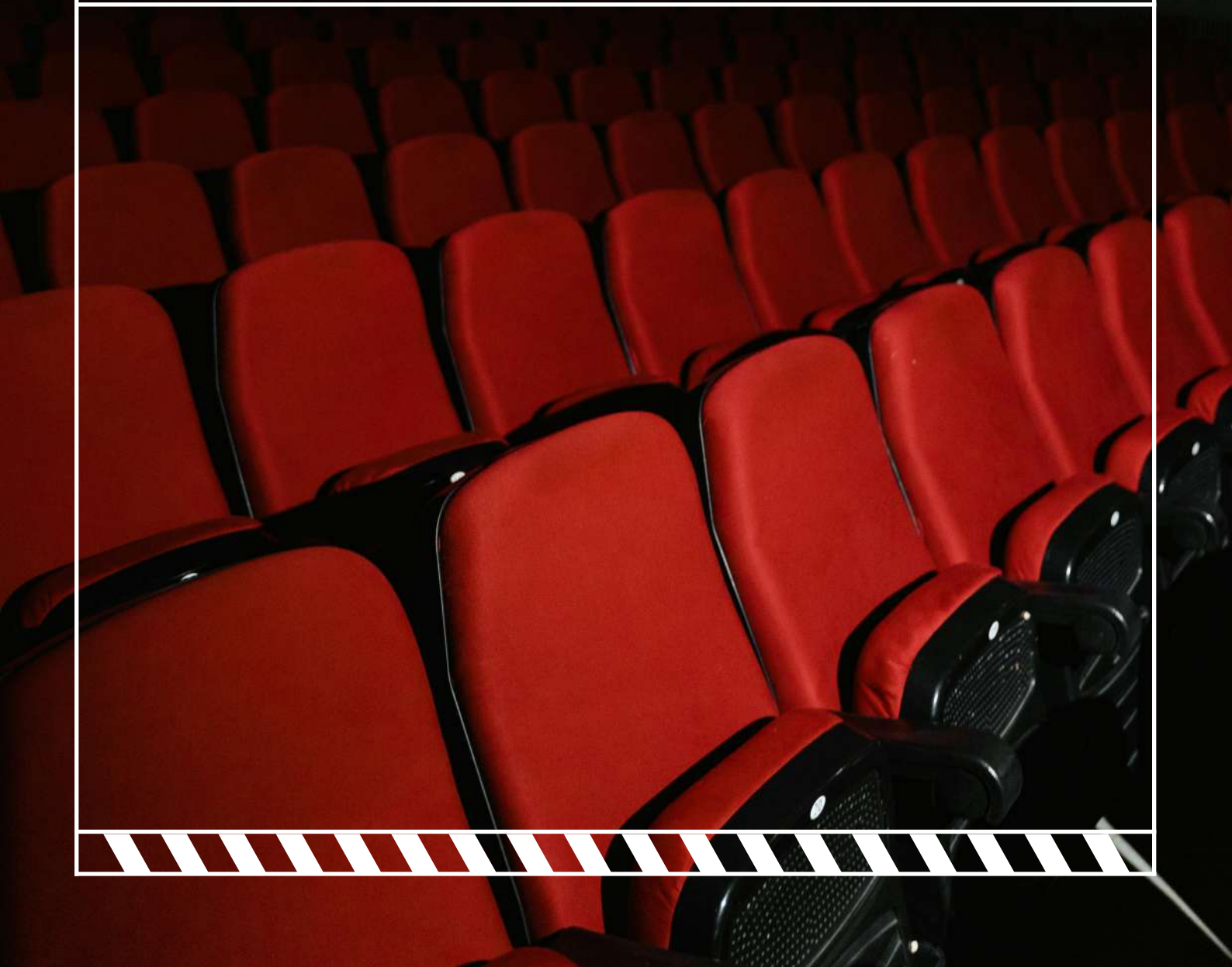
ذهن می رسد آنست که تصور کنیم او باید فعالانه در سازمان دادن، کنترل و حاکمیت بر انجام وظیفه تمام دست‌اندرکاران دخالت کند. بسیاری از کارگردانان پر قدرت عملاً هرگونه عملکردی را جز نوعی نظارت مبهم بر کار طرد کرده‌اند. آلفرد هیچکاک، فرانک بورزیج، جان فورد و بسیاری دیگر، ادعا می‌کنند که هرگز از منظره یاب دوربین نگاه نمی‌کنند. فیلمبرداران آن‌ها اعلام داشته‌اند که برخورد آن‌ها این بوده که با احساس زیادی از آزادی، کار می‌کرده‌اند. همچنین می‌شنویم که کنترل فورد بر هنرپیشگانش محدود بوده به اینکه آن‌ها را در جای خاصی از صحنه جا می‌داده و اگر اجرایشان را می‌پسندیده، تنها سری تکان می‌داده یا اگر به برداشت دیگری احتیاج بوده، سرش را بر می‌گردانده می‌رفته است. فورد، همچنین ادعا می‌کند که هرگز در مرحله‌ی تدوین فیلمش حضور پیدا نکرده است. خالی از لطف نیست این حقیقت را بگوییم که فورد مدعی است که هرگز در نمایش خصوصی فیلم‌هایش، که به منظور تشخیص واکنش تماشاچیان برگزار می شود، شرکت نکرده و حتی هرگز نسخه‌ی کاملی از فیلم هایش را ندیده است. به تصور من این بدان معنی است که محتوای فیلم‌های فورد به حدی قوی و دید او به حدی نیرومند و متحد است که قادر است کنترلی مافوق عادی بر تمام دست‌اندرکاران فیلم‌هایش اعمال کند و قدرت دید هنری او چنان نیرومند است که عملاً لزوم نظارت بر موقعیت دوربین، سبک بازیگری، ضرب آهنگ تدوین و غیره را از ضرورت می‌اندازد.

منبع:
کتاب کارگردانی فیلم از اریک شرمن

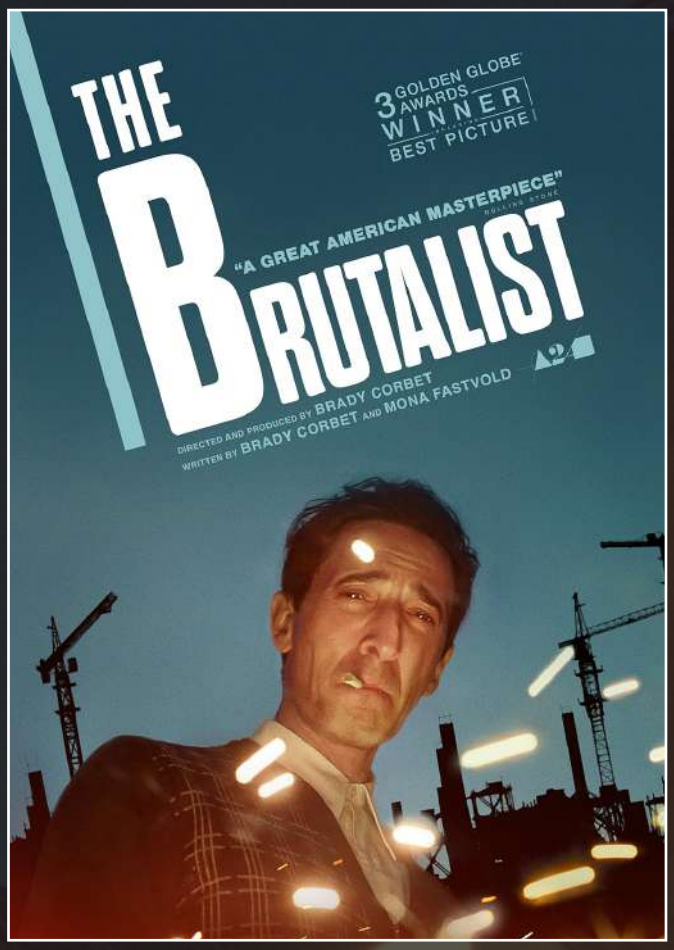
نگاه ما

نگاه تیم تحریریه به فیلم‌های ایران و جهان

هر شماره از نگاهنامه همراه خواهد بود با ارزیابی فیلم‌هایی از فیلم‌های روز سینمای ایران و جهان. ما، اعضای تحریریه‌ی نگاهنامه، در تکاپوی نوشتن برای هر شماره، به تماشای فیلمی می‌نشینیم، مختصری بر آن می‌نویسیم و امتیازی برای آن درنظر می‌گیریم؛ در آخر برآیند نمره‌ها را به عنوان امتیاز نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه منتشر می‌کنیم. مفتخریم که نگاه ما را می‌خوانید :)



The Brutalist



کارگردان
Brady Corbet

فیلمنامه نویس
Brady Corbet
Mona Fastvold

تهیه کنندگان
Revor Matthews
Nick Gordon

تدوین
Dávid Jancsó

بازیگران
Adrien Brody, Felicity Jones, Guy Pearce, Joe Alwyn

کمپانی سازنده
Kaplan Morrison, Brookstreet Pictures

زبان انگلیسی

مدت زمان فیلم ۲۱۵ دقیقه

تاریخ اکران سپتامبر ۲۰۲۴

کشور سازنده
ایالات متحده - بریتانیا - مجارستان

امتیازها

IMDB	۷.۳
Rotten Tomatoes	۹۷٪
Metacritic	۸۸٪
نگاه	۵

جوایز
۳ جایزه اسکار شامل بهترین بازیگر مرد، بهترین موسیقی و بهترین فیلم‌برداری

خلاصه داستان

فیلم روایتگر زندگی لاسلو توت (Adrien Brody)، معمار یهودی-مجاری و بازمانده‌ی اردوگاه بوخنوالد است که پس از جنگ جهانی دوم به آمریکا مهاجرت می‌کند. او با کمک پسرعمویش (Attila) در فیلادلفیا ساکن می‌شود، اما با بی‌رحمی جامعه‌ی مهاجرستیز و مشکلات مالی مواجه می‌شود. پس از یک پروژه ناموفق، هریسون ون بیورن (Guy Pearce)، صنعتگر ثروتمند، او را برای طراحی یک مرکز فرهنگی عظیم استخدام می‌کند. این همکاری به‌مرور به رابطه‌ای پرتنش تبدیل می‌شود.

امتیاز ۶ از ۱۰

فیلم مناسبی برای طرفداران این سبک هست ولی درک مفهوم نیاز به حوصله و دقت دارد. سینماتوگرافی، بازی، کارگردانی و موسیقی متن بسیار خوب ولی زمان فیلم طولانی بود و می‌تواند خسته کننده باشد. بهتر بود اگر به صورت سریال درمی‌آمد.

- ابوالفضل عزیزی

امتیاز ۶ از ۱۰

به عنوان مخاطب عامی که این فیلم را دیدم، به نظرم قشنگ بود. هم ترکیب رنگ فیلم و حسی که القا می‌کرد را دوست داشتم هم نماها و هم فراز و فرود داستان را. داستان در مورد یکی از تکراری‌ترین سناریوهای سینمای غرب است، یک مرد یهودی که قربانی جنگ جهانی دوم شده است. مدت زمان فیلم زیاد است و شاید آدم های زیادی را اذیت کند ولی من که فیلم مورد علاقه‌ام سه‌گانه ارباب حلقه‌هاست -با مدت زمان ۱۰ساعت- به اینجور چیزها عادت دارم. :)

- امین زارع‌زاده

امتیاز ۵ از ۱۰

فیلم‌نامه کشش سه ساعت و بیست دقیقه را نداشت. در بسیاری از لحظات شاهد ریتمی بسیار کند و خسته کننده هستیم. بسیاری از سکانس‌ها، بار مفهومی خاصی ندارند و قابل حذف هستند. با این حال نمی‌توان از بازی فوق‌العاده «آدرین برودی» چشم پوشی کرد. از موسیقی این اثر لذت ببرید و برای یکبار به آن مهلت عرض اندام بدهید!

- رضا شهریاری

امتیاز ۵ از ۱۰

شاید بتوان این فیلم را دنباله‌ای بر فیلم پیانیست دانست. پیانیست، روایتگر زندگی یهودیان و نسل کشی آن‌ها در دوران جنگ جهانی بود و بروتالیست، نمایانگر زندگی یهودیان در دوران پس از جنگ. فرمولی که با آن، آدرین برودی توانست کسب اسکار را برای خود تکرار کند.

- نیما احمدی

امتیاز ۴ از ۱۰

دیدنش میتواند یک شکنجه‌ی تدریجی و کامل باشد.

- حورا حاجی‌عزیزی

امتیاز ۴ از ۱۰

فیلمی با ایده‌ی جالبِ تبدیل معماری خشن به استعاره‌ای از تنهایی انسان؛ اما اجرایش گاهی بیش از حد شعاری و تک‌بعدی است. لحظات ساکت و تصویری‌اش قوی‌تر از دیالوگ‌های تحمیلی‌اش عمل می کنند .

- امین طالبی

نگاهنامه

نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه دانشگاه علوم پزشکی تهران

شماره‌ی چهارم، پاییز ۱۴۰۴