مجله سینمایی

آکادمی

فصلنامه شماره ۱ / مهر ماه هزار و چهارصد

پایان یک همکاری

چهل ساله

از روزنامه دیواری

تا مجله فیلم امروز

بونگ جون هو

سرکلاس فیلمسازی

ارتباط هنر سینما با نقاشی

اخبار و حواشی جشنواره های داخلی و بین المللی

نقد فیلم های کروئلا، خوک، خورشید، آن شب

دستیار کیست؟ موقعیت و عنوان شغلی در سینمای ایران

راکورد در زبان سینما به معنای حفظ تداوم (continuty) و هماهنگی مجدد عناصر مختلف صحنه (اعم از میزانسن، دیالوگ، تجهیزات صحنه، نور، صدا، لباس، گریم و غیره) برای اجرا است.

تیم مجله راکوردی

صاحب امتیاز :
گروه بی پیکچرز

مدیر مسئول :
محمد جواد باقری

سردبیر :
نگین وزیری

مدیرداخلی :
فاطمه بصیری

روابط عمومی :
مهدیه قربانی

ویراستار :
محمد رمضانی

تیم نویسندگان :

نگین وزیری

محمد رمضانی

نگار فریدی

مهدی آذرشب

امیرهراتی نیا

فاطمه نریمانی

مریم کوهپیما

محمد جواد باقری

تیم گرافیک :

زهرا جاهدی

حسین مطلبی

فاطمه حمیدانی

رضا دادوند

زهرا اسدی

زینب محمودیان

نیلوفرزغنی

علی فرخی

مجله سینمایی راکــوردی

اخبارفصل ۲

مقاله تالیفی دستیار کیست؟ ۱۴

مصاحبه با عباس یاری ۱۸

ترجمه مقاله فصل ۲۵

نقد فیلم های فصل ۲۷

معرفی بونگ جون هو ۶۹

ارتباط میان سینما و نقاشی ۷۷

معرفی کتاب سرکلاس فیلم سازی ۹۴

سرگرمی ۹۷

باکس آفیس ۱۰۳

سخن سردبیر

سینما، تلألویی است از نور،حرکت، هیجان و صدای عشق،هنر هفتم و لطیف ترین نوع جریان زندگی از قاب دوربین، که گفتن از آن، هیچ آسان نیست.

مجلهٔ راکوردی، پرداخت به مسائل و اخبار روز، بررسی عناصر گوناگون سینما و دغدغه‌های این هنر به عنوان یک صنعت را سرلوحهٔ کار خود قرار داده است. همچنین سعی بر آن شده است که زمینهٔ آشنایی، علاقه مندی و فراگیری اطلاعات مفید به شیفتگان سینما، فراهم گردد.

مجلهٔ راکوردی به صاحب امتیازی شرکت تهیه و تولید دانشجویی بی پیکچرز و محمدجواد باقری به عنوان مدیر مسئول و اینجانب نگین وزیری در سمت سردبیر، در این تاریخ عرضه شده است تا این فصلنامه طبق برنامهٔ مشخص شده و با تأکید این گروه، به پخش در مهرماه برسد. با وجود محدودیت‌هایی از جمله زمان، مجلهٔ راکوردی بی‌تردید دارای کم و کاستی هایی است که امید می‌رود از جلدهای بعد، نقاط ضعف پوشیده تر و قوت و تأثیر آن افزون شود.

مهر ۱۴۰۰

اخبار و حواشی جشنواره ها

مهدی آذرشب

از زمان شروع همه گیری کرونا زندگی در همه ابعادش با مشکلات فراوانی دست و پنجه نرم کرد که سینما و رویدادهای مرتبط با آن نیز از این شرایط مصون نماندند. حال دو سال پس از گذراندن زندگی با این اپیدمی دهشتناک و لغو بسیاری از رویدادها و جشنواره های سینمایی، دوباره و با رعایت کامل پروتکل های بهداشتی، شاهد برگزاری جشنواره ها و رویدادهای سینمایی اما متفاوت در شیوه برگزاری با گذشته هستیم و سینما کج دار مریز به حیات خود ادامه می دهد.

هفتاد و یکمین دوره جشنواره بین المللی برلین ۲۰۲۱

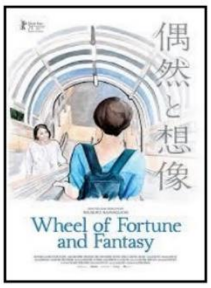
هفتاد و یکمین دوره این جشنواره که گفته می شود به دلیل شیوع کرونا امکان برگزاری آن وجود ندارد. لغو نشده و در دو مرحله برگزار گردید که با معرفی فیلم های برگزیده به کار خود پایان داد. این جشنواره طی ماه های مارس (بخش مجازی) و ژوئن (بخش فیزیکی) با نمایش فیلم های منتخب برگزار گردید.

در این دوره برای اولین بار در تاریخ برلیانه، دو جایزه بهترین بازیگر مرد و زن در یک جایزه فراجنسیتی ادغام شدند.

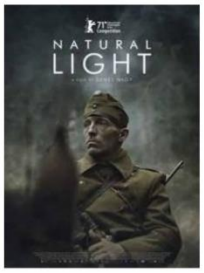
BAD LUCK BANGING

هیئت داوران جشنواره امسال خرس طلایی بهترین فیلم جشنواره را به فیلم رومانیایی بحث برانگیز و نامتعارف جنجال بدفرجام به کارگردانی رادو ژوده اهدا کردند.

WHEEL OF FORTUNE AND



جایزه بزرگ هیئت داوران یا همان خرس نقره ای بهترین فیلم به درام سه قسمتی چرخ بخت و خیال به کارگردانی ریوسوکی هاماگوچی تعلق گرفت.

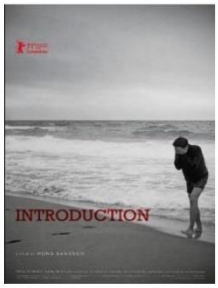


NATURAL LIGHT

خرس نقره ای بهترین کارگردانی به فیلم نورطبیعی به کارگردانی دنژناگ رسید. این فیلم که اولین ساخته این فیلمساز جوان مجارستانی است، با نگاهی نو، داستانی از جنگ جهانی دوم را به تصویر کشیده است.

FORST-I SEE YOU EVERYWHERE

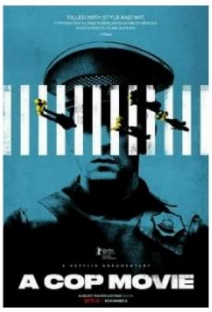
لیلا کیزالینگر برای فیلم مجارستانی جنگل همه جا تو را می بینم به کارگردانی بنسه فیلگوف به جایزه بهترین بازیگر نقش مکمل دست یافت.



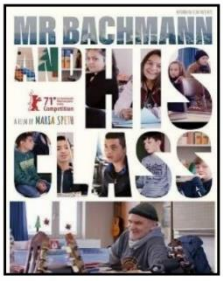
INTRODUCTION

جایزه بهترین فیلمنامه به هونگ سانگ سو، فیلمنامه نویس و کارگردان برجسته کره ای برای فیلم مقدمه رسید.

A CUP MOVIE



خرس نقره ای بهترین دستاورد هنری چشم گیر به پیران آسواد برای تدوین فیلم مکزیکی یک فیلم پلیسی اهدا گردید. این فیلم به کارگردانی آلونسو روئیس پالاسیوس تجسسی در زندگی افسران پلیس در مکزیکو هست.



MR BACHMAN AND HIS CLASS

ماریان اشپیت فیلم ساز تجربه گرای آلمانی، جایزه ویژه هیئت داوران را برای مستند آقای باخنمان و کلاس او به دست آورد.

بخش اینکانترز، فیلم هایی را مورد توجه قرار می دهد که از لحاظ زیبا شناسی و ساختاری، جسورانه و خلاقانه باشند.

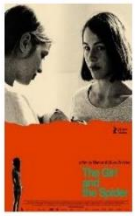
WE

در این بخش جایزه بهترین فیلم به فیلم ما به کارگردانی آلیس دیوپ تعلق گرفت.

TASTE

همچنین فیلم طعم به کارگردانی لی بائو توانست جایزه ویژه هیئت را از آن خود کرد.

THE GIRL AND THE SPIDER - SOCIAL HYGIENE



جایزه کارگردانی این بخش را به صورت مشترک رامون و سیلوان زوکر برای فیلم دختر و عنکبوت و دنی کوته برای فیلم بهداشت اجتماعی از آن خود کردند.

همچنین لازم به ذکر است که در این دوره از جشنواره محمد رسول آف به عنوان عضوی از هیئت داوران و فیلم قصیده گاو سفید به کارگردانی بهتاش صناعی ها از ایرانن حضور داشتند.

هفتاد و چهارمین دوره جشنواره کن ۲۰۲۱

با این که هفتاد و سومین دوره ی کن به دلیل شیوع کرونا برگزار نشد، جشنواره امسال به صورت رسمی شماره هفتاد و چهار خود را سپری کرد. در جشنواره کن ۲۰۲۱ فیلم های مختلفی از کارگردانان معروف همچون وس اندرسون، پل ورهوفن و اصغر فرهادی نمایش داده شدند.
سینمای ایران بار دیگر در این جشنواره حضور داشت، جعفر پناهی به عنوان کارگردان یکی از قسمت های فیلم the year of the everlasting storm و اصغر فرهادی با فیلم A hero روی فرش قرمز رفتند. همچنین فیلم کوتاه ارتودنسی به کارگردانی محمدرضا میقانی در بخش رقابت کوتاه نماینده سینمای ایران بود. حال با برگزاری مراسم اختتامیه مشخص گردید که کدام فیلم ها و افراد توانستند از این دوره جایزه کسب کنند.

TITANE

هیئت داوران نخل طلای این دوره از جشنواره را به فیلم تایتان به کارگردانی جولیا دو کورنو اهدا کردند.

A HERO - COMPARTMENT NO . 6

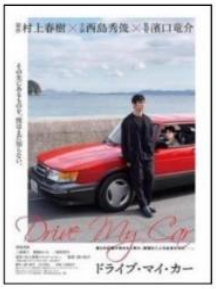
جایزه بزرگ به صورت مشترک به اصغر فرهادی برای فیلم قهرمان و جوهو کوزمانن برای کوپه شماره ۶ رسید.

MEMORIA - AHEDS KNEE

برای جایزه ویژه هیئت داوران مشترکاً فیلم های ماموریا اثر اپیچتپانگ ویراستاکول و زانوی احد اثر نداو لاپید انتخاب شدند.

ANNETTE

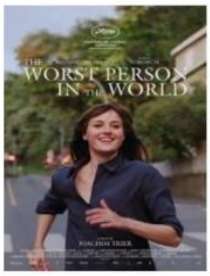
جایزه بهترین کارگردانی به فیلم Annette اثر لیئوس کاراکس اهدا شد.



DRIVE MY CAR

بهترین فیلمنامه به ریوسوکی هاماگوچی نویسنده فیلمنامه ماشینم را بران تعلق گرفت.

WORST PERSON IN THE



در ادامه، رناته رینسو برای فیلم بدترین آدم فیلم روی زمین به عنوان بهترین بازیگر زن معرفی گردید.

NITRAM

عنوان بهترین بازیگر مرد جشنواره نیز به کلب لندری جونز برای فیلم نیترام رسید.

جوایز بخش فیلم کوتاه

ALL THE CROWS IN THE WORLD

فیلم همه کلاغ های جهان اثر تانگ پی نخل طلای بهترین فیلم کوتاه را از آن خود کرد.

MURINA

جایزه دوربین طلایی (بهترین فیلم اول بلند) به آنتونتا آلامات کوزبیانوویچ برای فیلم مورینا اهدا گردید.

GEUDE AGOSTO

تقدیر ویژه در بخش فیلم کوتاه از فیلم آسمان آگوست به کارگردانی یاسمین تنوچی به عمل آمد.

جوایز فیپرشی

در بخش اصلی رقابتی فیلم ماشینم را بران اثر ریوسوکی هاماگوچی، فیلم زمین بازی اثر لورا وندل در بخش نوعی نگاه و در بخش دو هفته کارگردانان / هفته منتقدان فیلم پرها ساخته عمر الزهیری را برگزیده شدند.

سی و هشتمین جشنواره جهانی فیلم فجر

سی و هشتمین جشنواره جهانی فیلم فجر از تاریخ ۵ الی ۱۲ خرداد ۱۴۰۰ و در چهار بخش اصلی رقابتی، غیررقابتی، جنبی و رویدادها برگزار شد. این جشنواره از سال ۱۳۶۱ فعالیت خود را آغاز کرده است و به عنوان بزرگترین جشنواره فیلم ایران شناخته می شود. در جشنواره امسال تعداد ۱۱۳ فیلم ایرانی غیرایرانی حضور داشتند که طی یک هفته در سه سینمای چارسو، آزادی و کانون به نمایش درآمدند. البته این جشنواره در سال گذشته به دلیل شیوع کرونا برگزار نشد.

این دوره از جشنواره که به دبیری محمدمهدی عسگریور برگزار شد، به گفته او فدراسیون بین المللی انجمن تهیه کنندگان فیلم (فیاپف) این جشنواره جهانی را به عنوان یک جشنواره تخصصی غیررقابتی تایید کرد که این اتفاق گام جدیدی برای سینمای سینمای منطقه به شمار می رود. در ادامه به برگزیدگان این جشنواره در بخش های مختلف می پردازیم.

MAJOR

هیات انتخاب، فیلم ((میجر)) به کارگردانی ((احسان عبدی پور)) را به عنوان برنده جایزه نپتک برگزید.

THE DOCS DIDN'T SLEEP LAST NIGHT

جایزه بین الدیان به فیلم ((سگ ها دیشب نخوابیدند)) به کارگردانی ((رامین رسولی)) رسید.

FEAR

محمدمهدی عسگرپور دبیر جشنواره فیلم ((هراس)) به کارگردانی ((ایوایلو هریستف)) از بلغارستان را به عنوان برگزیده بخش محمد امین معرفی کرد.

BOTOX

در بخش بهترین فیلم اول، فیلم ((بوتاکس)) به کارگردانی ((کاوه مظاهری)) را به عنوان اثری متفاوت در سینمای ایران موفق به کسب این جایزه گردید.

جلوگاه شرق

BETHLEHEM

جایزه سیمرغ نقره ای بهترین فیلم کوتاه این دوره از جشنواره به بیت الحم ۲۰۰۱ اهدا شد.

I DON’T FIRE MYSELF

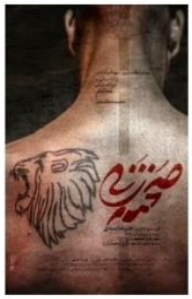
در ادامه برنامه، با اعلام هیئت داوران این بخش دیپلم افتخار به دا این یو برای بازی قدرتمندش در فیلم من خودم را آتش نمی زنم از کره جنوبی تقدیم شد.

ANIMA

سیمرغ نقره ای بهترین دستاورد هنری بخش جلوگاه شرق به مدیر فیلمبرداری فیلم آنیما از چین رسید.

200 METERS

سیمرغ نقره ای بهترین فیلمنامه در این بخش به امین نایفه نویسنده ۲۰۰ متر رسید.



SAHNE ZANI

سیمرغ نقره ای بهترین کارگردانی به علیرضا صمدی برای فیلم صحنه زنی تعلق گرفت.

ASTEROID

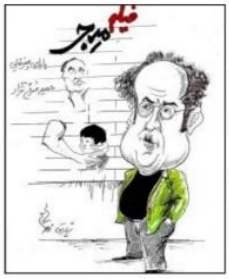
بهترین فیلم جلوگاه شرق فیلم سیارک به کارگردانی و تهیه کنندگی مهدی حسینی وند از ایران معرفی گردید.

EMERGENCY

لوح تقدیر برای بهترین فیلم کوتاه سینمای سعادت به وضعیت اورژانسی به کارگردانی مریم اسمی خانی اهدا شد.

IL MURO BIANCO

سیمرغ نقره ای بهترین فیلم کوتاه به فیلم دیوار سفید به کارگردانی مشترک آندرا بروشا و مارکو اسکوتوزی از ایتالیا تعلق گرفت.



HAMID FARROKHNEZHAD

سیمرغ نقره ای بهترین بازیگر مرد به حمید فرخ نژاد برای فیلم میجر به کارگردانی احسان عبدی پور رسید.

HELENE

فاطمه معتمدآریا یکی از اعضای داوران این بخش، لائورا برن را برای بازی در فیلم هلن به کارگردانی آنتونی یوکنین به عنوان بهترین بازیگر زن معرفی کرد.

OKUL TIRASI

جایزه بهترین فیلمنامه در این بخش به نویسندگان فیلمنامه حافظ برادر، فریت کاراهان و گلستان آچت رسید.

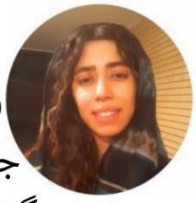
SOCIAL HYGIENE

جایزه بهترین کارگردان به خاطر کارگردانی قدرتمند به دنی کوته برای فیلم بهداشت اجتماعی اهدا شد.

NATURAL LIGHT

به عنوان حسن ختام در اهدای جوایز بخش سینمای سعادت، سیمرغ زرین بهترین فیلم به نور طبیعی به کارگردانی دنژ ناگ رسید.

هفتاد و هشتمین دوره جشنواره فیلم ونیز



فاطمه نریمانی

جشنواره ونیز به عنوان یکی از سه جشنوارهٔ معتبر در سال ۲۰۲۱ از اول تا یازدهم سپتامبر برگزار شد و ۲۱ فیلم در بخش رقابتی اصلی آن به نمایش درآمدند. سینمای ایران برای نخستین بار پس از ۹ سال نمایندهای در بخش رقابتی این جشنواره مهم بین المللی ندارد.

هیئت داوران

در جشنواره ونیز ۲۰۲۱ ، بونگ جون هو تبدیل به اولین کارگردان کره ای شد که ریاست هیات داوران هفت نفره را بر عهده دارد .کلوئی ژائو کارگردان و فیلمنامه نویس چینی امریکایی، الکساندر نانو مستند ساز رمانیایی-آلمانی، سارا گادون بازیگر کانادایی، ساوریو کاستانزو کارگردان ایتالیایی، ویرژینی اِفیرا بازیگر بلژیکی و سینتیا اِریوو بازیگر و خواننده بریتانیایی سایر اعضای هیات داوران را تشکیل می‌دادند. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر جشنواره ونیز امسال برای سینمای ایران، حضور شهرام مکری به عنوان عضوی از هیئت داوران بخش رقابتی این جشنواره است. خود مکری نیز سال گذشته یکی از سه نماینده ایران در ونیز بود و توانست جایزه بهترین فیلمنامه از سوی انجمن منتقدان مستقل را دریافت کند.

ایران و جشنواره ونیز

در این دوره از جشنواره، ایران در بخش اصلی هیچ نماینده ای ندارد؛ اما فیلم سینمایی «زالاوا» یکی از ۹ فیلم راه یافته به بخش هفته منتقدان این جشنواره است. زالاوا نخستین فیلم سینمایی ارسلان امیری به عنوان کارگردان است و خودش نیز در کنار آیدا پناهنده نویسندگی این فیلم را انجام داده است. این فیلم در جشنواره فجر سی و نهم نیز حاضر بود و در چهار بخش بهترین بازیگر نقش مکمل مرد، بهترین فیلمنامه، بهترین فیلمبرداری و بهترین کارگردان اول موفق به کسب جایزه شد. در سال های گذشته ایران حضور پررنگی در جشنواره فیلم ونیز داشته و چندین جایزه از این رویداد به ایران رسیده است. در دوره گذشته این رویداد سینمایی، فیلم سینمایی «خورشید» به کارگردانی مجید مجیدی در بخش اصلی جشنواره رقابت کرد که نهایتاً جایزه «مارچلو ماسترویانی» ویژه بهترین بازیگر نوظهور به روح الله زمانی رسید. در همان سال فیلم سینمایی «دشت خاموش» به کارگردانی احمد بهرامی در بخش افق ها حضور داشت و جایزه بهترین فیلم این بخش را دریافت کرد.

جشنواره ونیز میزبان اول درام تاریخی اسپنسر

کریستین استوارت و پابلو لارین

جشنواره ونیز میزبان اول درام تاریخی «اسپنسر» بود. این فیلم مورد انتظار به کارگردانی پابلو لارین، فیلمساز سرشناس اهل شیلی و بازی کریستن استورات در نقش پرنسس دایانا می‌باشد. این فیلم به مناسبت بیست و پنجمین سال روز مرگ دایانا اکران خواهد شد.

از دیگر فیلم های بزرگی که در جشنواره ونیز برای اولین بار نمایش داده شد، تل ماسه فیلم حماسی و علمی تخیلی پرهزینه دنی ویلنوو با بازی تیموتی شالامه و زندایا اشاره کرد که در بخش خارج از مسابقه اکرانشد.

فهرست برندگان هفتاد و هشتمین جشنواره فیلم ونیز :

بخش مسابقه اصلی:

HAPPENING

شیر طلایی بهترین فیلم، به اتفاق اثر آدری دیوان تعلق گرفت.

THE HAND OF GOD

شیر نقره ای جایزه بزرگ هیات داوران، به فیلم دست خدا اثر پائولو سورنتینو اهدا شد.

THE POWER OF THE DOG

شیر نقره ای بهترین کارگردانی به جین کمپیون، برای فیلم قدرت سگ رسید.

MISSING THE: JOB THE ON 8

جایزهٔ بهترین بازیگر مرد به جان آرکیلا برای بازی در فیلم مشغول کار: گمشده ۸، رسید.

MOTHERS PARALLEL

جایزهٔ بهترین بازیگر زن به پنه لوپه کروز برای بازی در فیلم ، مادران موازی رسید.

THE HAND OF GOD

جایزهٔ بهترین بازیگر نوظهور فیلیپو اسکوتی برای بازی در فیلم دست خدا رسید.

BUCO IL

جایزه ویژه هیات داوران به فیلم حفره اثر میکل آنجلو فرامارتینو تعلق گرفت.

DAUGHTER LOST THE

بهترین فیلمنامه هفتاد و هشتمین دورهٔ فیلم ونیز به دختر گمشده نوشتهٔ مگی جیلنهال رسید.

REALITY WITH PLAYING: GOLIATH

جایزه بزرگ بهترین فیلم واقعیت مجازی به جالوت: بازی با واقعیت با کارگردانی بَری جین مورفی و مایا عبدلا رسید.

افق ها:

زائران Pilgrims اثر لاریناس باریسا بهترین فیلم در بخش افق شد.

اریک گراول بهترین کارگردان برای فیلم تمام وقت Time Full شد.

جایزهٔ مخاطبان بخش افق ها به فیلم مرد نابینایی که نمیخواست تایتانیک را ببیند ، اثر تیمو نیکی رسید.

جایزهٔ بهترین فیلمنامه به پیتر کرکس و ایوان استروچوفسکی برای فیلم ۱۰۷ مادر رسید.

پیسِت چهون برای بازی در فیلم ساختمان سفید Building White بهترین بازیگر مرد شد.

لوری کالامی برای بازی در فیلم تمام وقت بهترین بازیگر زن شد.

جایزه ویژه هیات داوران به فیلم جنبش بزرگ Movimiento Gran El اثر کایرو روسو رسید.

استخوان ها Huesos Los اثر کریستوبال لئون و خوآکین کوسینیا بهترین فیلم کوتاه شد.

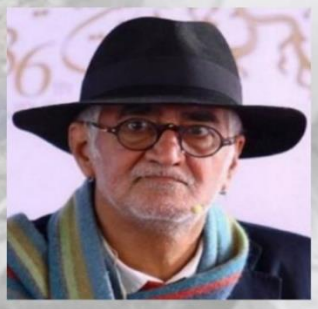
پاک Imaculat به کارگردانی مونیکا استن و جرج چیپر لیلمارک، برندهٔ بهترین فیلم اول جشنواره یا همان شیر آینده شد.

خاموشی به جبر کرونا

نزدیک به دو سال از شیوع کرونا در جهان می گذرد و علی رغم تلاش دولت ها در کنار تلاش های جهانی، هر روز بر شمار قربانیان افزوده می شود. اگر چه غم از دست دادن عزیزان در هر کجای این کره خاکی سخت و جان فرساست اما از دست دادن سرمایه های علمی، فرهنگی و هنری این خسران را دو چندان می کند.
در ادمه به هنرمندان عرصه سینما می پردازیم که بر اثر کرونا در جای جای ایران چهره در نقاب خاک کشیدند.

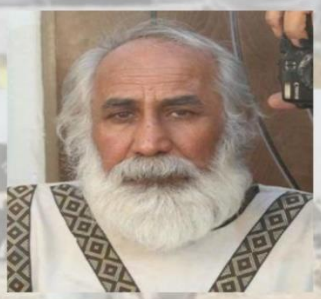
پرویز پورحسینی

بازیگر باسابقه سینما، تئاتر و تلویزیون ایران روز جمعه ۷ آذر ماه ۱۳۹۹ در سن ۷۹ سالگی بر اثر ابتلا به کرونا در بیمارستان فیروزگر تهران درگذشت. او که متولد شهریور ۱۳۲۰ و دانش آموخته رشته بازیگری از دانشکده هنرهای زیبا تهران بود، در بیش از پنج دهه فعالیت هنری خود در بیش از ۱۰۰ فیلم و سریال به ایفای نقش پرداخت.



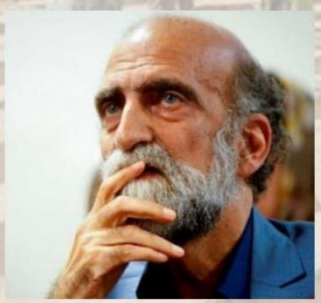
کامبوزیا پرتوی

کارگردان و فیلمنامه نویس سرشناس ایرانی ۴ آذر ماه ۱۳۹۹ در سن ۶۴ سالگی در بیمارستان دی تهران دار فانی را وداع گفت. او خالق آثار ماندگاری چون گلنار، بازی بزرگان، گربه آوازخوان، کافه ترانزیت، افسانه دو خواهر و کامیون بود. همچنین ۴ بار موفق به دریافت سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه برای من ترانه ۱۵ سال دارم، کافه ترانزیت، فراری و کامیون از جشنواره فیلم فجر شده بود.



حجت الله نجف پور

گوینده، نویسنده و بازیگر سینما، تئاتر و تلویزیون در تاریخ ۹ آذر در سن ۶۹ سالگی در بیمارستان الزهرای اصفهان درگذشت.



کریم اکبری مبارکه

بازیگر تئاتر، سینما و تلویزیون روز ۸ آبان در سن ۶۸ سالگی درگذشت. از بازی های ماندگار این هنرمند ایفای نقش ابن ملجم مرادی در سریال امام علی ساخته داود میرباقری بود.

علی سلیمانی

بازیگر، مجری و طراح دکور که دارای مدرک کارشناسی نمایش با گرایش بازیگری از دانشگاه آزاد اسلامی بود. او که از بیماری کووید-۱۹رنج می برد، مدتی در کما بود و در ۲۱ مرداد ۱۴۰۰ در سن ۵۰ سالگی در بیمارستانی در تهران بخاطر عوارض ناشی از کرونا دچار ایست قلبی شد و درگذشت.

علی انصاریان

فوتبالیست، مجری تلویزیون و بازیگر که در ۱۵ بهمن ۱۳۹۹ دو هفته پس از بستری شدن در بیمارستان فرهیختگان در تهران در سن ۴۳ سالگی بر اثر ابتلا به بیماری کووید-۱۹ درگذشت.

فرشته طائرپور

فرشته طائرپور مادر غزل شاکری، هنر پیشه سینما و تئاتر و تلویزیون و همسر منوچهر شاهسواری، مدیر عامل خانه سینما بود. او تهیه کننده سینما، مدیر تولید، مجری طرح و فیلمنامه نویس باتجربه بود که کارنامه درخشانی دارد. وی دارای مدرک کارشناسی ادبیات انگلیسی بود. سرانجام روز سه شنبه ۲۶ مرداد ۱۴۰۰ در ۶۸ سالگی بدلیل ناتوانی بدن و درگیری ریه ها به ویروس کرونا دار فانی را وداع گفت.

دستیار کیست[1] ؟ عنوان و موقعیت شغلی

نویسنده: محمد جواد باقری

سینما، حرفه، شغل و صنعتی هنری متشکل از صدها عنوان شغلی است که در قالب یک کار گروهی نتیجه می دهد. روند پیشرفت ابزاری سینما و رفتاری عوامل این صنعت چه در ایران و چه در استودیو های فیلمسازی هالیوود همیشه رو به جلو و در حال تغییر بوده و تعداد زیادی عنوان شغلی با دیجیتالی شدن و استفاده هر چه بیشتر از نرم افزار و هوش مصنوعی به این عرصه اضافه یا از آن حذف شده است. در کشور ما نیز مدتی است از لحاظ رفتاری و جذب نیروی متخصص تغییرات زیادی حاصل شده است. استفاده از کلمه «دستیار» حداقل در محیط کار و پشت صحنه رو به حذف شدن می‌رود و به جای آن از اسم تخصص آن شخص یا کلمه همکار استفاده می‌کنند. شاید مدتی زمان ببرد تا این موضوع را روی برگه های قرارداد مخصوص و جدا برای هر متخصص و روی پردهٔ سینما در قالب تیتراژ هم شاهد باشیم. اما حداقل تا وقتی قرارداد با سرگروه به تنهایی و یک جا برای خود و همکارانش و گاه حتی همراه لوازم و ابزارش بسته می‌شود، قطعا این تغییر و فرهنگ سازی به این زودی ها رخ نخواهد داد.

درک این موضوع و میل به تغییر در بین تهیه کننده ها و مدیران تولید که خود آنها تعریف درستی از عنوان شغلی خودشان نیز ندارند و گاه حتی با ادغام چند عنوان شغلی پروژه هایی را کلید می‌زنند و پروسه پیشرفت همهٔ آن ها به صورت استاد شاگردی بوده است و به بیشتر به یک کاسب می‌مانند، سخت است. بحث های مالیاتی و سیاه کردن برگه های قرارداد بیشتر به ازای هر فرد نیز به کنار، چراکه از حوصله ما خارج است با این وجود حتی تا وقتی مدیر یا طراحی قراردادش به همراه تیم‌اش یک جا بسته می‌شود، همچنان گوش و چشم وزارت کار به این عناوین آشنا نمی‌شود.تغییرات اخلاقی و رفتاری در سینمای ما که برای ورودش تا اکنون هم نه نیاز به سرمایه دارد نه سواد و لمپنسیم شرط نانوشتهٔ حضور در پروژه بعدی آن شده، نشان از شناخت بهتر سینما و درک بهتر معنای کار گروهی در عین احترام به این عناوین است. اما ریشه یابی این مسئله و حل آن مثلا تا وقتی که مدیر گروه درس سینمای دانشگاهی معتبر که وابسته به حوزه های غیر مرتبط هنریست و به تلخی از متخصصین این حرفه صحبت و دانشجویان را به جای وصل کردن به بدنه فنی سینما به سمت تئوریسین شدن محض سوق می‌دهد، نیاز به دخالت خانه سینما به عنوان تنها سازمان علی الحساب نگران خانواده سینما، دارد و برقراری و حفظ تعادل بین خروجی تئوریسین و متخصص در این رشته‌ایی که ذاتش فنی و ابزاریست نیاز به تغییرات اساسی در تعریف این رشته دارد تا متخصصین از کارشناسان سینما وارد این صنعت شوند و از ورود افراد غلط و فاقد علم به این رشته جلوگیری شود. درست مثل اتفاقی که برای رشته هایی چون پزشکی و مهندسی می‌افتد.

[1] Asisstant/a'sis tant اسم: دستیار، یاور صفت: معاون، نایب

در تعریف ساده شاید بتوان گفت دستیار کسی است با وظیفه ای تعریف شده که بتواند در شرایط خاص و اضطراری وظایف شخص بالاتر از خود را نیز به بهترین نحو انجام دهد و به اصطلاح از معطلی یا حتی خوابیدن کار جلوگیری کند. برای همین است که شخصی مثل دستیار دوم کارگردان با وظایف ثابت و تعریف شده ای مثل صدا زدن و بردن وآوردن بازیگر از اتاق گریم و لباس به صحنه و برعکس و حتی کمک به بستن خیابان به گروه تدارکات، می‌تواند وظایف یک دستیار اول کارگردان اعم از تمرین و دورخوانی با بازیگر، انتقال مفاهیم و خواسته های کارگردان و دکوپاژش را به گروه ها نیز انجام دهد. درپروژه هایی هم هستند دستیاران کارگردانی که وظیفهٔ برنامه ریزی را نیز عهده دارند و رج[1]زدن و خرد کردن فیلمنامه و درست کردن چارت و جدول و برآورد کردن را نیز انجام می‌دهند. از بابت دور بودن این دو شغل همین بس که دستیار کارگردان طرف حساب کارگردان است و برنامه ریز طرف حساب مدیر تولید و گروه تهیه، پس ببینید چقدر دور و اشتباه است که این دو عنوان شغلی را به هر دلیل نامعلوم و اجبار یک نفر انجام می‌دهد. البته می‌توان منطق این کار را شرح داد؛ وقتی دستیار کارگردانی، برنامه ریز هم باشد کارگردان فشار کمتری را برای سپری کردن زمان و خرج بودجه تحمل می‌کند اما از طرفی هم فشار تهیه کننده روی برنامه ریزی که طرف حسابش کارگردان است، بیشتر می‌شود. به طور سنتی در ایران دستیار معرفی شده توسط کارگردان برنامه ریزی هم می‌کند اما برنامه ریز معرفی شده گروه تولید دستیار کارگردان نیست. این مبحث هم آنقدر گسترده است که در شماره های بعد و مفصل تر، قطعا به آن پرداخته خواهد شد. اما برگردیم به مبحث خودمان، همانطور که گفته شد دستیار دوم هم می‌تواند این وظایف را که به اختصار نام برده شد، انجام دهد اما خب با تجربه کمتر و قطعا با سختی و شاید ریسک بیشتر این کارها پیش می‌رود.

در وضعیت کنونی نبود دستیار اول کارگردان در یک روز کاری قطعا باعث تعطیلی کار نمی‌شود، حتی نبود فیلمبردار هم اکثرا کار را به تعطیلی نمی‌کشاند و دستیار اول او(با عنوان شغلی معمولا فوکوس من[1]) پشت دوربین می‌رود. البته شرایطی هم وجود دارد که کارگردان این اجازه را نمی‌دهد یا خود فیلمبردار دستیارش را تایید نمی‌کند و فیلمبردای جدید و هم سو و هم سلیقهٔ فیلمبردار اصلی برای یک روز دعوت و به اصطلاح آفیش[3] می‌کنند و در حالت آخر در شرایط وجود آرامش و بودجه مناسب و وسواس، گروه و کار در نبود آن شخص در روز مذکور، اصطلاحا آف می‌شود.

طی این سال ها و فیلم های بسیار، دستیاران دوم گروه ها(فیلمبرداری،صحنه،صدا،لباس و...) با توان انجام کارهای دستیاران اول، به کار در این جایگاه ادامه می‌دهند و کم کم با پروژه های سبک تر و حمایت مدیران و طراحان و سرگروهایشان به اصطلاح لِول آپ می‌شوند و به جایگاه بالاتر می‌روند. این را نیز اضافه کنم که اخلاق حرفه ای و رفتار مناسب و منظم بودن از کیفیت و توان انجام آن شغل برای پیشرفت در سینمای ما مهمتر است. توان و تحمل کار در قالب گروهی در سینما، مهمترین بخش سینمای جذاب و پر حاشیه است. هستهٔ اصلی موضوع ما هم در ادامه به همین ترقی و تغییر عنوان شغلی برمی‌گردد.

[1] شخصی که وظیفهٔ حفظ کردن وضوح و عمق میدان را در هنگام فیلمبرداری به عهده دارد

[2] واحدی در سنجش تراکم گره در صنعت فرش و در سینما به معنای درک،تفکیک و دسته بندی عناصر از جمله دیالوگ،صحنه،لوکیشن و بازیگر برای اجرای مرتب و راحت تر

[3] آگهی نامه،اعلام زمان و برنامه فیلمبرداری(وقتی شخصی برای ساعاتی در محلی خاص و برای کاری تعریف شده حاضر میشود به اصطلاح او در این زمان و مکان آفیش شده است)

در ابتدای شکل گیری سینما در ایران عناوین شغلی به اسم صحیح در تیتراژ و برگه های قرارداد استفاده می‌شد اما کم کم تمام عناوین شغلی و تخصص ها از اپراتور بوم، فوکوس من، تراولینگ من[1]، نور پرداز وغیره، همه به کلمهٔ دستیار خلاصه و ترتیب حساسیت و مهم بودن و ارجحیتشان بر اساس تجربه و کار، با درج اعداد یک و دو و سه و...، در کنار همان کلمهٔ دستیار قرار گرفت. این موضوع چندی است که دوباره در حال تغییر به حالت استاندارد می‌باشد اما همانطور که در ابتدا گفته شد حداقل در پشت صحنه و تغییر آن رو پرده سینما و برگه های قرارداد شاید فعلا صورت نپذیرد که دلایلش را هم جلوتر بررسی خواهیم کرد.

در ذات مسئله همه این عناوین درحال کمک و یاری رساندن در قالب یک کار گروهی به مدیر، طراح یا سرگروهشان هستند اما در سینمای استاد شاگردی ما، این دلیلی بر تسلط یک مدیر یا طراح به همهٔ عناوین نیست که تمام آن افراد و عناوین تخصصی را دستیار بنامیم. مثلا مدیر فیلمبرداری موفقی را می‌توان یافت که حتی یک بار چه در دوران تحصیلِ تمام تئوری سینمای دانشگاهی‌مان از نردبانی بالا نرفته باشد تا چراغی را تنظیم کند، یا مدیر صدابرداری که مهندس صداست و حتی در بحث هنرمند بودنش برای طراحی صدا اطمینان کافی وجود ندارد چه برسد به اینکه بتواند برای چند لحظه میکروفون را روی یک اهرم چند متری[2] با وزن و لَنگَر، بدون وارد شدن به کادر یا ایجاد سایه در صحنه نگه داشته و دیالوگی را نیز از قلم نیندازد. حال این مسئله چرا اهمیت دارد؟ از لحاظ ساختاری برای تعریف بهتر از این شغل (سینما) و از همه مهم تر موارد بیمه ایی و سنوات و تثبیت جایگاه شغلی و حتی ترغیب دانشجویان رشته های نمایشی برای جذب به این حرفه، تا بتوان از ورود افرادی بدون سواد آکادمیک در زمینه هنر و یا ورود افراد با رشته های غیر مرتبط کم کم جلوگیری کرد.

متاسفانه اوضاع دانشگاه ها به سمتی رفته است که حتی با وجود شرایط ورود راحت افراد به سینما و باز بودن دروازه های ورود، بیشتر شاهد ورود افراد غیر مرتبط به سینما هستیم، دانشجویان حتی به فکرشان خطور نمی‌کند برای شروع فعالیت کاری که اتفاقا دستمزدهای نسبتا قابل قبولی را هم شامل می‌شود، می‌توانند در زیر مجموعهٔ گروه‌های سینمایی کارشان را آغاز کنند. تحصیل حداقل چهار سالهٔ افراد در رشته های هنری و سپس جذب بازار کار ابتدا به عنوان کارورز در این تخصص ها، هم خود آنها و متعاقبا سینمای ما را رو به جلو و پیشرفت سوق می‌دهد.

در حال حاضر بدون اغراق ۹۰ درصد افراد موفق در همه عناوین شغلی سینما کسانی هستند که بعد از یک دهه فعالیت با خرید ابزار و داشتن پیشینهٔ اخلاقی خوب و پیدا کردن رابطه با مدیران تولید یا دستیاران اول کارگردان به پروژه ها معرفی و سپس مستقل می‌شوند. حال در نظر بگیرید اگر رشتهٔ مرتبط هنری را نیز تحصیل کرده باشند چقدر می‌توانند برای سینما مفید واقع شوند. اما این مستقل شدن هم در سینما چند نکته با خود به همراه دارد، اول اینکه شخصی که مثلا در تیم صدا با خرید لوازم و بستن قرارداد به درجهٔ مدیر صدابرداری می‌رسد دیگر برای اپراتوری بوم با او تماس نمی‌گیرند و عدم امنیت شغلی و بازار پر از رقابت او با وجود حتی کیفیت بالا، در تمام سال حفظ نمی‌گردد.

[1] شخصی که مسئولیت جابجایی دوربین را روی ریل دارد (از انواع حرکتی و دوربینی)

[2]

این مسئله برای شخصی که بعد از حداقل یک دهه کار مداوم در دو سوم سال به یکباره و خوشبینانه یک سوم سال را سر کار باشد آن هم در شروع با فیلم های کم کیفیت تر، ریسک به حساب آمده و ترس از این موضوع و عدم وجود امنیت شغلی و بیمه ای اتفاقات دیگری نیز به همراه دارد. ابتدا ممکن است در شروع استقلال کاری با بستن قرارداد های پایین تر، کار را اصطلاحا به هر قیمتی بگیرند که این خوشایند تهیه کننده ها است اما خانه سینما و اصناف مربوط که مشکلی از بابت مستقل شدن ندارند، همواره نگران این قانون شکنی ها بوده و بازرسان صنفی همیشه در پی تحقق رقم های قرارداد آنها بوده و هستند و بر همین اساس برای اعضایشان چند نوع مبلغ و شرایط قراردادی را نیز طبق کیفیت و رزومه کاری‌شان تنظیم و چند نوع درجه برای اعضای خود قرار داده اند تا با توجه به آن قراردادهایشان را ببندند اما به علت ترافیک بالای اشخاص متقاضی کار، شکستن رقم های قرارداد و عدم همکاری مدیران تولید با بازرسان اصناف و بستن قراردادهای سوری برای ارائه به اصناف مربوط برای هر چه ارزانتر تمام شدن فیلم، پای ثابت سینمای ما است.

لازم است به این نکته نیز اشاره کنم که همیشه استثنا وجود دارد، چه از لحاظ پرکاری و کیفیت بعد از مستقل شدن و چه از نظر وجود افرادی با عناوین شغلی حساس که حتی با بالا رفتن سن و سفید شدن موهایشان همچنان همان شغلی را که در آن تبحر دارند را عاشقانه انجام و به سرگروه شدن تمایلی ندارند و حتی پیش می‌آید که در پروژه هایی از مدیرشان پیرتر و با تجربه ترند و اتفاقا همیشه مورد ستایش قرار گرفته و می‌گیرند. این جاست که باید دربارهٔ سختی کار سینما و آن جمله معروف که به اشتباه بازیگری را به جای سینما به عنوان شغل سخت همانند معدن می‌نامند، تأمل کرد.

در انتها باید گفت به هر حال اگر هر شخص کمی جوهر هنر در وجودش باشد چه تحصیلات مرتبط داشته باشد چه نه، بعد از مدتی کار در سینما تقریبا به تمام جوانب این صنعت هنری واقف می‌شود(به غیر تخصص در مواردی که نیاز به تمرین با ابزار خاص آن کار را دارد برای مثال همه سینماگران به وظایف و کارکرد یک اپراتور بوم واقف هستند اما هیچ یک نمی‌توانند با آن ابزار کار کنند) و این مسئله ثابت شده ای است که در هر نوعی از ورود به سینما چه تحصیلات مرتبط یا غیر مرتبط و چه حتی عدم تحصیلات، دلیل و تضمینی برای موفقیت یا عدم موفقیت آن شخص نیست و در هر نوع ورود به این عرصه متخصصین موفق یا ضعیفی را می‌توان یافت. لازم به ذکراست که همه عناوین شغلی سینما در عین حال که کارهای مهم،جذاب و سخت به دلیل فعالیت در لوکیشن‌های متعدد داخلی، خارجی،کار در روز و شب و داشتن وظایف حساس با وجود پرداختی کم نسبت به کشورهای همسایه هستند، همچنان در ایران جزو شغل های پولساز به شمار می‌رود و عواملش همیشه مورد ستایش عوامل و همکاران خارجی در پروژه های مشترک بوده اند.

در شماره های آینده به تفکیک درباره وظایف هر عنوان شغلی صحبت و سعی می‌شود با یک فرد متخصص و موفق در این زمینه گفتگو و از تجربیاتش برای دانشجویان علاقه مند به ورود به این عرصه استفاده کنیم. امید است اصناف خانه سینما هر چه زودتر شرایط حرفه ای تری را برای افراد شاغل در این صنعت فراهم کنند تا شاهد پیشرفت سینما باشیم.

بنیان گذار
مجله فیلم و فیلم امروز،
نویسنده ومنتقد سینما

مصاحبه با عباس یاری

۱: با توجه به اینکه شما تجربه خبرنگاری قبل و پس از انقلاب را داشته اید، این تجربه تا چه اندازه در شکل گیری مجله فیلم امروز تأثیر گذاشته است؟ و اینکه برای شکل گیری این مجله چه مسیری را طی کرده اید؟

سلام به دوستان عزیز و نازنینم براتون آرزوی حال خوب و موفقیت دارم.
بنظر میرسه که قدم اول رو برای کار مطبوعاتی خیلی خوب برداشتید. باتوجه به سوال اولتون باید بگم که، برای من کار مطبوعاتی از دوران مدرسه شروع شد. یعنی از دورانی که روزنامه ی دیواری درست می کردیم توی خونه مون! یک مقوا به ابعاد ۱۰۰ در ۷۰ رو می گرفتیم روش خط کشی می کردیم، یک عنوانی هم روی اون می گذاشتیم، و بعد تقسیم بندی می کردیم که چه مطالبی روی این روزنامه ی دیواری قراره منتشرکنیم که کلاس های مختلف درموقع زنگ تفریح جلوی این روزنامه، جلوی این صفحه بایستند و مطالبش رو بخوانند. البته من از همون موقع نرفتم به سمت یک چیزهایی که توی مدرسه همیشه در دسترس بود به اسم دانستنی ها یا نمی دونم مطالب علمی. اینجور چیزها رو حذف کردم و به سمت یک راهکاری که بیشتر رنگ و بوی ژورنالیسم و نشریه داشته باشه رفتم. مثلا با معلم مدرسمون مصاحبه کردم، یا با مادرم مثال مصاحبه کردم، یا برای مثال یک توصیه هایی درمورد فعالیت های خارج از مدرسه، یک توصیه هایی راجع به درس خوندن یا راجع به قصه های کوتاه، و اینجوری شروع شد. شاید باورتون نشه، ولی بعدش هم برای اینکه دسترسی داشته باشم به نشریات مختلفی که منتشر میشد، یک مدتی در یک کیوسک روزنامه فروشی میرفتم و مجانی کار میکردم. اما به ازاش این فرصت رو داشتم که نشریاتی و مجلاتی که اومده بود رو یکی یکی ورق بزنم و بعضی از صفحاتش رو بخونم. و کار مطبوعاتی برای من شروع شده بود.

بعدش هم دوباره در زمانی که محصل بودم، خبرنگار یک مجله ای به نام تهران مصور شدم و بعد همزمان با اون، خبرنگار و هم نمایندهٔ یک نشریهٔ دیگری به نام صبح امروز شدم و اینها آغازی بودند برای اینکه بعدا به عنوان خبرنگار مجلهٔ کیهان در شهری که زندگی میکردم یعنی اراک، فعالیت کنم. در اونجا (اراک) من یک خبرنگار محلی بسیار بسیار فعال بودم و وقتی مقامات شهری یا مقاماتی که از تهران برای افتتاح پروژه ای میومدن یا جلساتی تشکیل میشد؛ من به عنوان خبرنگار اون جلو نشسته بودم. همیشه هم می گفتم: **یک خبرنگار باید جلوتر از مقامات حرکت کنه**. این شکلی درواقع کار مطبوعاتی برای من شروع شد.

۳: ایده شکل گیری این مجله سینمایی و ساختار و اهداف دُن از کجا نشات گرفت؟ چه برنامه هایی را برای آینده آن درنظر دارید؟

درجواب سوال دومتون، منظورتون ایده ی شکل گیری مجلهٔ فیلم امروز هست. فیلم امروز ادامه ی مجلهٔ فیلم هست، که با چند تا از دوستانی که سابقهٔ کار مطبوعاتی توی روزنامه های مختلف و یا مجله های مختلف داشتیم تشکیل شد.

بعد از انقلاب که سینما خیلی حالت ممنوعه داشت و تعداد تولید فیلم از انگشت های یک دست هم کمتر بود و نوار ویدئو خیلی همه جارو گرفته بود، به خودمون گفتیم بیایم یک کتاب هایی دربیاریم و در این کتب به مردم آموزش بدیم که چه فیلم هایی رو ببینن و چه فیلم هایی ارزش دیدن دارند. اسمش رو هم گذاشتیم سینما در ویدئو. چون اون موقع ویدئو -که بعدا ممنوع شد- خیلی برای مردم محبوب بود، و اکثریت مردم با اینها فیلم های قدیمی، یا شو و فیلم های هندی می دیدن. مردم بعضی مواقع اینها رو اجاره می کردن، مثلا شبی یه مبلغی رو پرداخت می کردن، یک نوار ویدیو رو میاوردن، چند تا فیلم هم همراهش تو دستگاهشون می ذاشتن و می دیدن. خیلی ها زندگیشون اینجوری پیش می رفت. یکم که جلو رفتیم ویدیو ممنوع شد و ما اون مجله یا کتابِ سینما در ویدئو رو که در آوردیم، تبدیلش کردیم به مجلهٔ فیلم. هدف اصلیمون هم این بود که بخش نقدش قوی باشه، و ضمن اینکه با خبرهای تولید فیلم باعث یه شور و شوقی بشیم که سینما بیشتر بین مردم شکل بگیره؛ که بنظر میرسه خیلی هم در این مسیر موفق بودیم. من و آقای هوشنگ گلمکانی و زنده یاد مسعود مهرابی باهم تقسیم کار کردیم و هستهٔ اولیهٔ مجله ی فیلم رو شکل دادیم. و بسیار خوب در کنار هم به شکل مشارکتی و بدون تنش کار می کردیم. البته تنش میتونه حتی در یک خانواده بین زن و شوهرم باشه ولی تنشی که باعث تعطیلی یه کاری بشه، اصلا بین ما نبود. یک دفعه سرمون رو چرخوندیم دیدیم که نزدیک چهل سال هست که داریم باهم کار میکنیم و چقدر خواننده برای خودمون این طرف و اون طرف دست و پا کردیم و چقدر محبوب شدیم!

متاسفانه با مرگ آقای مهرابی، که درابتدای کار ایشون رو به عنوان صاحب امتیاز مجله معرفی کرده بودیم، مجله به وارث ایشون منتقل شد و ایشون هم چون خیلی شناختی از کار نداشت و مجموعه رو نمیشناخت، شروع کرد به بد اخلاقی و کارای خیلی غیر حرفه ای کردن. و این بود که بعد از مدتی احساس کرد که اگر حتی ما نباشیم مشکلی برای انتشار مجله پیش نمیاد و متوجه این نبود که کار مطبوعاتی کار خیلی راحتی نیست. احتمالا یک عده هم زیر پاش نشستن. به هرحال بعد از اینکه مجلهٔ فیلم تعطیل شد، به این فکر افتادیم که این شعارمون رو ((که کشتی به راهش ادامه میده)) رو ادامه بدیم و در نتیجه مجله ی فیلم امروز از دلش بیرون اومد که تا الان هم ۴ شماره اش منتشر شده و هر شماره اینجوریه که خواننده هاش میگن از شمارهٔ قبل هم بهتر شد.

۳: کارکرد اصلی مجله های تخصصی سینما چیست؟ همچنین ساختار صحیح یک نشریه دانشجویی با محتوای سینما چه اصول و اجزائی را شامل می شود؟

ببینید، همینطور که گفتم کارکرد اصلی مجله و بخش نقد هست و اینکه ما به مخاطبانمون و مردم بگیم که چگونه یک فیلم رو ببینند و چگونه تشخیص بدهند یک فیلم خوبه یا بد و زوایای پنهانش چیه؟ کد هایی هست که یک کارگردان درفیلمش به کار میبره تا مخاطبش رو به فکر فرو ببره. یعنی اینکه سینما رو یک پدیده ی خیلی خیلی فرهنگی می بینیم ولی درعین حال که یک پدیده ی سنتی هم هست. ولی به هرحال یک اصولی و ساختاری داره و یک شیوهٔ بیانی هم داره. ما با تألیف یک قصه و یا نوشته، سعی میکنیم با معرفی این کارگردانان خوب و معرفی فیلم های خوب سطح فرهنگی و آگاهی مخاطبینمون رو بالا ببریم و این همون کاری هست که احتمالا شما هم دارید با دوستان دانشجوی خود انجام میدید، که به اعتقاد من تاثیر خیلی خوبی داره و حتی اگر جلساتی رو تشکیل بدید و راجع به فیلم ها بحث کنید و سطح آگاهیتون رو بالا ببرین؛ و حتی دوستانی که علاقمند به سینما هستن رو ناچارکنین یعنی پیشنهاد کنین دیدگاهاشون رو بنویسن و همین دیدگاه ها رو چاپ کنید، باعث میشه که ما از این وضعیت بحرانی مجازی نجات پیدا کنیم و با آدم هایی طرف بشیم و آدم هایی رو کشف کنیم که به عنوان دانشجو حرفی برای گفتن دارند.

۴: با توجه به مستقل شدن مجله، که پس از اینکار در زمان کوتاهی نیز به شمارهٔ چهارم خود رسید و همچنان هم مورد توجه و حمایت منتقدان باقی ماند، چهراسیری را در راستای مستقل شدن طی کردید؟ آیا برای آینده ی مجله به ساختارها و عناوین جدید فکر می کنید یا برای ادامه ساختاری را که از تجربیات گذشته برای مجله در پیش گرفته بودید را سرلوحه خود قرار خواهید داد؟

اساس کار ما در انتشار مجله فیلم امروز مثل هر کار دیگه ای مثل فیلم سازی، مثل نوشتن، مثل صنعتگری، استفاده از تجربیات گذشته است. ما تلاش کردیم که از لحظه انتشار مجله فیلم در گذشته و مجله فیلم امروز در حال حاضر، به دام باند ها، گروه ها، حذر ها، دستجات سیاسی و پولی و غیره نیفته و این مورد، کار رو در عین حال که سخت میکرد، خیلی هم به ما قدرت استقلال میداد و ما از این مورد خیلی بهره مند شدیم و به ما خیلی کمک کرد. ما اگر حتی از یک فیلمی، تبلیغی در مجله مون چاپ میکردیم که به عنوان تبلیغ مخاطب رو تشویق به دیدن اون فیلم کنیم؛ در عین حال نقد اون فیلم رو هم اگر فیلم خوبی نبود میگذاشتیم. چون هر چیزی سر جاش جواب میداد و این ساختار رو در آینده هم حفظ خواهیم کرد. خوشحالم که بسیاری از نویسنده های قدیمی ما هم که مدت ها بود گرفتار یک ذره افسردگی و بلاتکلیفی بودند و کمی احساس میکردن که شاید این فعالیت خیلی بی فایده باشه، دوباره بر سر شوق اومدن و دوباره شروع کردن به نوشتن. همونطور که میبینید الان در هر شماره ما نزدیک به چهل تا پنجاه تا نویسنده درمورد فیلم ها، سلایق ها و رویدادهای سینمایی، مطلب، نقد، نظر و مصاحبه دارند و این باعث شده که این مجله خیلی گرم و جذاب و خواندنی باشه.

۵: شروع نوشتن و فعالیت یک دانشجو در نشریه های معتبری همچون مجله فیلم امروز لازمه چه مهارت ها و تلاش هایی است؟

بنظرم هرچی شما بیشتر بنویسید، مهارت بیشتر بدست میاد. و هر چی روان تر بنویسید و دنبال واژه های خیلی سخت و معلق و پیچیده نباشید. سعی کنید ساده نویسی رو که کار خیلی سختی هست درنظر داشته باشید. چون به عنوان کار مطبوعاتی، شما مطالبتون رو باید جوری بنویسید که مخاطبین شما در هر قشر، هر دسته و گروهی حرفتون رو متوجه بشن. یعنی از یه استاد دانشگاه تا یک دانشجو و حتی یک کارمند و یک خانم خانه دار یا هرکس دیگری، وقتی که مطلب شما رو میخونن متوجه بشن که شما چی دارین میگین.

طبیعتا ساختار مطالب و نقدتون باید جوری باشه که یک جذابیتی داشته باشه، یعنی شروعش، ادامه اش و پایانش فکر شده و شیرین باشه. طبیعی هست که خوندن نشریات مختلف، نقدهای مختلف، حتی دوره های قبلی مجله ی فیلم و کتاب فیلم میتونه کمک کنه به بهتر نوشتن شما؛ دیدن فیلم های مختلف هم میتونه کمک کنه به بهتر دیدن شما. در نتیجه این مجموعه رو کنار هم بگذاریم، مطالبتون خیلی خوب خواهد بود. تحت هر شرایطی اون چیزی که کمک میکنه برای بهترشدن، به صورت مرتب نوشتنه. برای یک آهنگساز یا برای یک نوازنده هم هر روز تمرین کردن هست. من گاهی به شوخی به، زنده یاد آقای ناصر چشم آذر میگفتم: که من فکر میکنم توشب ها هم با پیانو توی رخت خواب میری، به دلیل اینکه ایشون از صبح که بیدار میشد، دستش بر روی کلاویه های پیانو بود تا شب. مرتب میزد، مرتب میخوند، مرتب تمرین میکرد و کار میکرد و پیانو تو دستاش خیلی خیلی نرم و مثل یک اسباب بازی بود. برای نوشتن هم به چنین چیزی نیاز هست.

۶: جشنواره «کتاب سال» مجله امروز امسال هم برگزار می شود؟ معیارها و اهداف شما برای برگزاری آن با توجه به هم راستا بودن این اتفاق با جشن کتاب سال خانه سینما، چه بود؟

ما جشن یا جشنواره ای به اسم کتاب سال نداشتیم. ما در انتهای هر سال، کتاب سال رو منتشر میکردیم که رویداد های کلی اون سال رو مرور میکرد. ضمن اینکه درکنارش یک پرونده هایی هم به بهانه ی دوبله، سالن های سینما، بازیگری، گریم، فیلمنامه نویسی و چیزهای مختلف داشتیم. اگر مجوز کتاب سال ازطرف وزارت ارشاد به ما داده بشه، طبیعتا انتشار کتاب سال رو هم امسال ادامه خواهیم داد و به عنوان یکی از نشریات فیلم امروز در دستور کارمون قرار میدهیم.

۷: با توجه به اینکه دانشگاه دامغان دومین دانشگاه دولتی پس از تهران و سوره است که با وجود مشکلاتی مثل رفت و آمد اساتید به دامغان، رشته سینما را ارائه میدهد، چه پیشنهادی برای گسترش این رشته در نقاط دیگر کشور و فائق آمدن بر مشکلات را دارید؟ آیا مجله فیلم امروز برای فعالیت دانشجویان سینما در مجله، برنامه ای دارد؟

من به بنیانگذاران یا اساتید و مدیران دانشگاه دامغان برای ایجاد رشته ی سینما تبریک میگم؛ ضمن اینکه میخواهم به این نکته اشاره کنم که واقعیتش اینه که هیچ دانشگاهی، هیچ مدرسه ای و هیچ موسسه ای، کارگردان تربیت نمیکنه! بلکه اینجا صرفا یک بهانه ای هست برای اینکه علاقمندان به سینما بیشتر راجع به سینما حرف بزنند، فیلم ببینند و کارکنند؛ و این کمک بسیار مهمی میکنه. ولی هیچ دانشگاهی کسی رو نویسنده و شاعر و کارگردان نمیکنه، حتما علایق و ذوق و شوقی باید در وجود اون آدم باشه که بعد در دانشگاه به این علایق دامن زده بشه، تصحیح بشه و جلو بره.

۸: بعضا در پشت نشریه های دانشجویی انجمن هایی با علم و تخصص و تجربه کمتر حضور دارند و حتی دست به سانسور هم می زنند، آیا با چنین نظارت هایی موافقید؟ همچنین با نگاه به اینکه هر ساله نشریه های دانشجویی زیادی تولید می شوند، آیا مطالعه و بررسی ساختار آنها در لیست کارهای شما جای دارد؟

خدمتتون عرض کنم که شما اشاره کردید: که بعضا در پشت نشریات، انجمن هایی با علم و تخصص و تجربه کمتر حضور دارند. خب طبیعی هست که وقتی یک مجموعه ای داره شکل میگیره آدم ها باید سعی کنند که کسانی رو پیدا کنند که شبیه به خودشون باشند. با دانش، با آگاهی و باعشق به یک موضوع کنار هم جمع بشن. مگر اینکه توی این نشریه های دانشجویی یه آدم هایی رو هم خودِ دانشگاه براشون حکم بده و یا منصوب کنه. و اونها دغدغه هاشون اون موضوع اصلی که سینما هست، نباشه و بیشتر دغدغه هاشون این باشه که فلان کلمه یا جمله، نگاه، و امثال این ها رو سانسور کنیم.

فکر کنم الان دیگه دوره ی چنین خلایقی به سراومده و مثل گذشته اون دوران رعب و وحشت نیست که بگن نه این کلمه یا این جمله خطرناکه یا اینکه دانشجوها رو بترسونند. طبیعی هست که اگر نگاه شما به موضوع یا کاری که انجام میدید، نگاهی غیر سیاسی باشه یا جیغ سیاسی نزنه؛ کارتون رو میتونید بدون مشکل و به راحتی انجام بدید.

۹: پیش بینی شما از آینده ی رشته های نمایشی و خصوصا سینما چیست؟

من سریعا بگم اصلا اعتقادی به تحصیل در رشته ی سینما، تحصیل در رشته ی ادبیات، تحصیل در رشته ی عکاسی، تحصیل در رشته شعر و.... ندارم. یعنی هم دارم و هم ندارم! ندارم به دلیل اینکه اگر مجموعه ای که کنار هم قرار گرفتن، به دلیل عشقشون دارن تحصیل میکنن، به دلیل عشقشون به سینما، ادبیات، کارگردانی و به اصطلاح شاخه های نمایشی دارند تحصیل می کنند، اینها قطعا در دانشگاه موفقیت های بیشتری کسب میکنند و موفق تر میشن. ولی اگه دارند تحصیل میکنن که: همینجوری حالا سینماست دیگه! و به چیزهای دیگه ای فکر میکنن و اون نگاه و چشم انداز و ضررهای سینما رو در ذهنشون ندارن؛ یا حتی در مورد شعر و یا در مورد فیلمنامه، یا قصه و چیزهای دیگه، قطعا اینها یه مدرکی میگیرند و بعدشم فایده ای نداره، هیچ کار خاصی انجام نمیدن. من مطمئنم که در رشته های نمایشی اگر سعی و تلاششون، یعنی سعی و تلاش دانشگاه و استادای دانشگاه کشف و به کارگیری و آموزش به کسانی باشه که اون علاقه و عشق اولیه رو دارند، حتما این افراد موفق میشن و خیلی مفید خواهد بود اما اگر نه، نه هیچ مفید نیست.

۱۰: با توجه به حضور نیافتن دانشجویان سینما به علت پاندمی کرونا طی این دو سال و آشنا نشدن آنها با این فضا، چه توصیه ها و نکات آموزشی و کاری برای آنها ارائه می دهید؟

تقریبا میتونم بگم که قبلا شبیه به این پاسخ رو دادم: ممکنه اصلا توی این دوسالی که کرونا بود دوستان شما ده ها فیلم دیده باشن، ده ها تحقیق کرده باشن، ده ها مقاله، فیلمنامه، قصه در مورد مسائل مختلف ازجمله خود کرونا نوشته باشن و ایده هایی برای ده ها مستند تهیه کرده باشند. اگر این اتفاق افتاده باشه، خب چه خوب که کرونا باعث شد که دوستانتون در کلاس حضور پیدا نکنند و حالا وقتی که دوباره کلاس ها باز میشه و دوباره فضای دانشگاه و جامعه شکل عادی تری به خودش میگیره، اون وقت میبینیم که چقدر بچه ها فرق کردن و چقدر آگاهی و دانش اونها بیشتر شده.

امیدوارم مجموعه ی این پاسخ ها بدرتون بخورد!

قربونتون! خداحافظ!

ترجمه مقاله فصل تاثیر سینما بر زندگی

مترجم:نگار فریدی

قرن بیستم اختراعات علمی دارای اعتبار زیادی دارد که سینما در میان آن هاجایگاه مهم و بزرگی را داراست .

در ابتدا سینما متشکل از حرکات بدون صدایی بود، که به آن ها ((silent motion pictures)) می‌گفتند. اما بعدها با به وجود آمدن (photo-electric cell)، اضافه شد.

قبل از ظهور سینما ، تئاتر به عنوان منبع محبوب سرگرمی مورد استفاده بود و بعد از ورود سینما نگرانی هایی در مورد حذف تائتر وجود داشت اما درام با وجود شکست ها ، اعتباروجایگاه خود رااز دست نداده است ، زیرا حضور فیزیکی انسان روی صحنه ، جذابیت ، احساس خاص و مستقیم را برای تماشاگران دارد.

سینما امروز به عنوان یکی از محبوب ترین و ارزان ترین سرگرمی ها است که قابل استفاده برای تمام اقشار و سنین می باشد.این منبع سرگرمی تاثیرات قوی نیز بر روی جامعه گذاشته است به طوری که فیلمسازان سعی می کنند با استفاده از سینما، تمرکز خود را به سوی آسیب های اجتماعی یعنی سیستم کابینه ای وسود برداری اجباری،آسیب های اجتماعی از قبیل مصونیت از پیگرد قانونی ، اختلاف طبقاتی ، بیکارگی و معضل بیوه گی و... سوق دهند. فیلم ها میتوانند در جهت برانگیختن آگاهی ملی ، استفاده از نیروی جوانان در بازسازی جامعه ، ملی‌سازی ، تطبیق ماهرانه با موضوعات خوب اخلاقی، اجتماعی و تربیتی نیز استفاده شوند.

آن ها جامعه ، سنت ها و راه و روش ها را تغییر داده اند و سبک های جدیدی را در جامعه معرفی کرده اند. فیلم ها چشمان ما را باز میکنند و در ما یک کشش و اجبار برای بهبود بوجود می آورند.

آن ها جامعه ، سنت ها و راه و روش ها را تغییر داده اند و سبک های جدیدی را در جامعه معرفی کرده اند. فیلم ها چشمان ما را باز میکنند و در ما یک کشش و اجبار برای بهبود بوجود می آورند.

سینما همچنین دارای ارزش آموزشی بالایی است که می تواند به کمک آن به نتایج درخشانی در زمینه توسعه آموزش رسید.موضوعات خاصی مانند علم و جغرافیا را میتوان به کمک سینما آموزش داد.

همچنین با استفاده از تصاویر سینما میتوان به دانش آموزان و عموم مردم درس‌های مربوط به احساسات،قوانین بهداشت و حس مدنی را به شیوه ای موثر آموزش داد.آزمایشات موفقیت آمیز بسیاری در کشور های مختلف در مورد کاربرد فیلم ها به عنوان وسیله آموزشی انجام شده است.
فیلم های سینمایی از قدرتمندترین ابزار تبلیغات یا طرح هایی هستند که وقتی روی صفحه نمایش داده میشوند به راحتی تخیل تماشاگران را بدست می گیرند. سینما یک صنعت تجاری بزرگ نیزمحسوب میشود که افراد زیادی را چه بصورت مستقیم و چه بصورت غیر مستقیم بکار گرفته است.
سینما تنها مدیوم هر است که هر 7 هنر اصلی در آن می توانند به کارگرفته شوند یا حتی درراستای آن ها داستانی را روایت کند.سینما برخلاف عکاسی در لحظه جریان و مثل موسیقی به زمان وابسته است. حتی مثل نقاشی میتواند از طریق دیدن، ترکیب بندی و رنگ روایت کند.

مقاله برگرفته از سایت :

https://studymoose.com/cinemab

منابع :

Impact of cinema on society (108)
Impact of cinema on social life (55)
Cinema as a means of education (47)
Influence of cinema on society (40)
Cinema impact on society (26)
Impact of cinema (24)
Cinema and its impact (17)
Essay on impact of cinema on social life (15)
Impact of cinema on the society (15)
Indian cinema and its impact on society (15)

نقد فیلم

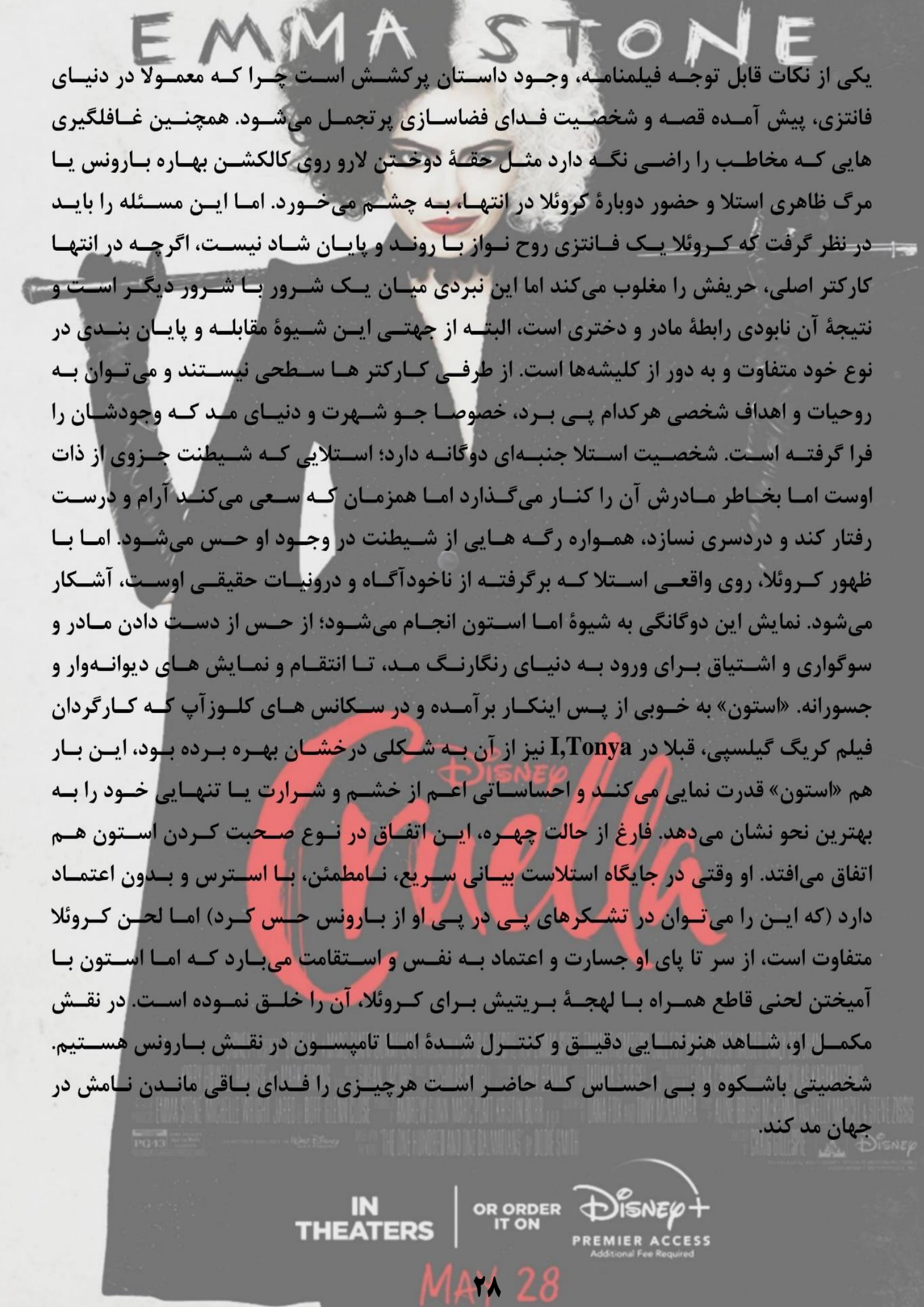
نگین وزیری محمد رمضانی نگار فریدی امیرهراتی نیا

نقد های فیلم کروئلا

کروئلا، یک شرارت پر زرق‌وبرق

نگین وزیری : معمولا فیلم هایی که کمپانی دیزنی هر ساله تولید می‌کند، آنقدر رؤیایی و جذاب هستند که کمتر کسی به تماشای آنها نپردازد، به ویژه پس از انقلاب تغییر در روند کلاسیک داستان ها که عمدهٔ آن در لایواکشن‌ها نمایان شد. دیزنی در دومین تجربهٔ ساخت لایواکشن با موضوع مجزای شرور داستان های گذشته، بعد از تجربهٔ موفق مالفیسنت این بار مجددا سراغ شرور انیمیشن ۱۰۱ سگ خالدار رفته است. اولین لایواکشن به داستان اصلی رمان منتشر شده در سال ۱۹۶۱ پایبند بود ولی در دومین اثر، روند داستانی به کل تغییر کرده است.

کروئلا در نگاه اول یک فانتزی تمام عیار است که عناصر بصری مثل طراحی صحنه و لباس چشم‌نواز، فیلمبرداری جذاب و حتی نوع روایت که در آن راوی به صورت نریشن ماجرا را بازگو می‌کند، همگی در رساندن فیلم به نقطهٔ اوج لذت مخاطب از فانتزی تأثیر گذارند. نام کروئلا بی‌شک گره خورده با دنیای مد و لباس است و قطعا طراحی لباس در این پروژه حرف های مهمی برای گفتن دارد و افسون این طراحی به دست طراح بزرگ هالیوود، «جنی بیون» صورت گرفته که احتمالا کروئلا دورخیز بلندی برای رسیدن دست های او به سومین اسکار کارنامهٔ هنری‌اش باشد.



یکی از نکات قابل توجه فیلمنامه، وجود داستان پرکشش است چرا که معمولا در دنیای فانتزی، پیش آمده قصه و شخصیت فدای فضاسازی پرتجمل می‌شود. همچنین غافلگیری هایی که مخاطب را راضی نگه دارد مثل حقهٔ دوختن لارو روی کالکشن بهاره بارونس یا مرگ ظاهری استلا و حضور دوبارهٔ کروئلا در انتها، به چشم می‌خورد. اما این مسئله را باید در نظر گرفت که کروئلا یک فانتزی روح نواز با روند و پایان شاد نیست، اگرچه در انتها کارکتر اصلی، حریفش را مغلوب می‌کند اما این نبردی میان یک شرور با شرور دیگر است و نتیجهٔ آن نابودی رابطهٔ مادر و دختری است، البته از جهتی این شیوهٔ مقابله و پایان بندی در نوع خود متفاوت و به دور از کلیشه‌ها است. از طرفی کارکتر ها سطحی نیستند و می‌توان به روحیات و اهداف شخصی هرکدام پی برد، خصوصا جو شهرت و دنیای مد که وجودشان را فرا گرفته است. شخصیت استلا جنبه‌ای دوگانه دارد؛ استلایی که شیطنت جزوی از ذات اوست اما بخاطر مادرش آن را کنار می‌گذارد اما همزمان که سعی می‌کند آرام و درست رفتار کند و دردسری نسازد، همواره رگه هایی از شیطنت در وجود او حس می‌شود. اما با ظهور کروئلا، روی واقعی استلا که برگرفته از ناخودآگاه و درونیات حقیقی اوست، آشکار می‌شود. نمایش این دوگانگی به شیوهٔ اما استون انجام می‌شود؛ از حس از دست دادن مادر و سوگواری و اشتیاق برای ورود به دنیای رنگارنگ مد، تا انتقام و نمایش های دیوانه‌وار و جسورانه. «استون» به خوبی از پس اینکار برآمده و در سکانس های کلوزآپ که کارگردان فیلم کریگ گیلسپی، قبلا در I,Tonya نیز از آن به شکلی درخشان بهره برده بود، این بار هم «استون» قدرت نمایی می کند و احساساتی اعم از خشم و شرارت یا تنهایی خود را به بهترین نحو نشان می‌دهد. فارغ از حالت چهره، این اتفاق در نوع صحبت کردن استون هم اتفاق می‌افتد. او وقتی در جایگاه استلاست بیانی سریع، نامطمئن، با استرس و بدون اعتماد دارد (که این را می‌توان در تشکرهای پی در پی او از بارونس حس کرد) اما لحن کروئلا متفاوت است، از سر تا پای او جسارت و اعتماد به نفس و استقامت می‌بارد که اما استون با آمیختن لحنی قاطع همراه با لهجهٔ بریتیش برای کروئلا، آن را خلق نموده است. در نقش مکمل او، شاهد هنرنمایی دقیق و کنترل شدهٔ اما تامپسون در نقش بارونس هستیم. شخصیتی باشکوه و بی احساس که حاضر است هرچیزی را فدای باقی ماندن نامش در جهان مد کند.

ماندن میان قصهٔ رمان، انیمیشن، لایواکشن اول و حالا کروئلای مدرن، اندکی گسستگی در روایت بوجود آورده زیرا به هیچ وجه شاهد حضور داستانی که در ذهن مخاطب از گذشته شکل گرفته، نیستیم. از رقابتی زنانه با چاشنی قدرت و فشن، رگه هایی از فمینیسم و قهرمان سازی کارکتر زن به چشم می‌خورد، اتفاقی که دیزنی در سال های اخیر به آن توجه خاصی نشان داده است. با توجه به پایان بندی کروئلا و قرارداد استون برای قسمت دوم، باید دید کروئلا دوباره موفق به ربودن گیشه، تحسین مردم و منتقدین می‌شود؟

ناتورالیسم با دوز پایین

محمد رمضانی : کروئلا ساخته ی جدید کریگ گلیپسی است. فیلمسازی که با فیلم I, Tonya با بازیگری مارگوت رابی به شهرتی بیش از پیش رسید، که به نظرحقیر بنده واقعا هم حقش بود. اما سوال اینجاست آیا کروئلا هم مثل من، تونیا لیاقت گلیپسی را ثابت می کند یا خیر ؟

با وجود سرویس های استریم و سایر فرعیات جدید سینما برای پول در آوردن طبیعی است که هر شرکتی فیلمسازی بخواهد خاطرات خاک گرفته و آرمیده مردم را بیرون بکشد و دوباره از آنها پول در بیاورد و روی این سرویس ها پخش کند. دیزنی را نمی شود مقصر دانست زیرا تقریبا می توان گفت خود شروع کننده ی این راه بود. حالا هم نوبت کروئلا د ویل رسیده. زن استخوانی و لاغری که شخصیتش مانند سمت راست موهایش کاملا سیاه بود و مثل سگی در لباس انسان دنبال سگ های خالدار بود.

گلیپسی سنت شکنی زیبایی در رابطه با ساخت و ساز شخصیت کروئلا یا چه بسا استلا انجام داده، زیرا شخصیتی به اسم کروئلا که می شناسیم اصلا در شروع فیلم وجود ندارد. گلیپسی به خوبی شخصیتی می سازد که زخم هایش در طول زندگی اش او را به شیطان تبدیل می کند. ناگفته نماند در این فیلم به صورت دقیق با روی شیطان استلا/کروئلا روبرو نیستیم، وی تنها یک ضد قهرمان جذاب است چیزی که در سالیان اخیر بسیار در هالیوود دیده ایم. شخصیت کروئلا به صورت کلی از این فراتر نمی رود، یک سفر ساده و داستانی عامه پسند دارد و بازیگری اما استون و سایر بازیگران هم به دادش می رسند.

وجوه اگزیتانسیالیستی خوبی در فیلم وجود دارد، هر چند موافق مقایسه کردن این فیلم با جوکر نیستم ولی این شباهت که هر دو می خواهند در جامعه خویش قبول شوند و به جایی تعلق داشته باشند غیر قابل چشم پوشی است و نکته ی مثبتی را به خودی خود ایجاد کرده ، زیرا گلیپسی می توانست شخصیت را اصلا به چنین سویه هایی سوق ندهد و صرفا شخصیتی کم عمق تر بوجود آورد و باز هم فروشش تضمین شود. خطر اسپویل : سفر و تبدیل شدن استلا به کروئلا بیشتر یادآور شعر سعدی شیرازی است : عاقبت گرگ زاده گرگ شود / گرچه با آدمی بزرگ شود. استلا علاوه بر سفرش تا رسیدن به کروئلا به صورت ژنتیکی گرگ زاده است و این پایه و اساس بسیار خوبی برای این شخصیت منفی در آینده اش است. شخصیت در پایان دچار تغییر می شود و شرایطش تغییر می کند که کاملا اصولی و درست است. تقابل شخصیت اما تامپسون با اما استون جذابیت های خاص خودش را دارد و حتی تا حدودی بازتاب دهه هفتاد انگلیس در زمینه ی مد است. دورانی که بر اساس نظرات بسیاری از طراحان مد، دوران هرج و مرج مد شناخته می شود. کروئلا- استلا را نمی توان نام برد زیرا تمام طراحی ها به اسم کروئلا انجام می‌گیرد و تقابل کروئلا با بارونس مستقیم است؛ کروئلا نمایندهٔ مدرنیته است و مادرش نماینده سنت است و حتی شاید گلیپسی کنایه ای به وجود دو کروئلا در سینما می زند. یک کروئلای سنتی و شیطان خالص در انیمیشن و دیگری مدرن و خاکستری در سینما و لایو اکشن.

گلیپسی کارگردانی فیلم را به خوبی انجام می دهد و بر خلاف نویسندگی اش پای را فراتر نمی گذارد و نوآوری خاصی در فیلم نمی بینیم، اکثر تمهیدات فیلم (نظیر نماها، نورپردازی و...) صرفا استفاده تکنیکی دارند و استفادهٔ داستان گویی از آنان نشده است. نمی توان این فیلم را نقد و بررسی کرد ولی به طراحی لباس چشمگیرش اشاره‌ای نکرد. جنی بی وَن کار خود را فراتر از حد انتظار انجام داده و احتمال زیادی دارد امسال نامزدی اسکار به دست آورد. حقیقتا، با فیلمی روبرو هستیم که شانس های دیگری نیز برای اسکار دارد ولی این یکی از همه احتمالش بیشتر است. وی سابقه ی طراحی لباس فیلم مد مکس : جاده ی فیوری (جورج میلر) را نیز داشته پس می دانیم که شخصی کاربلد روبرو هستیم. بعضی از لباس های فیلم به خوبی درون مایه فیلم را نشان می دهند و در کنار طراحی صحنهٔ چشمگیر فیلم، واقعا از اصطلاح Disney movie دور شده و به سینمای هنری یا حداقل

EMMA STONE
Cruella
IN THEATERS | OR ORDER IT ON Disney+ PREMIER ACCESS Additional Fee Required
MAY 28

جشنواره پسند نزدیک می شود. مثال های زیادی هم وجود دارد ولی بنظرم صحنه ی پایین آمدن خرامان اما تامپسون از پله ها در عمارتش و یا ورود اما استون در ماشین آشغالی در میان فشن شو به خوبی نشان دهنده ی عرایضم هستند.

مشکلاتی هم در فیلم وجود دارد که بعضی مواقع مخاطب را از فیلم دور می کنند. مثلا اگر فانتزی بودن فیلم و اینکه فانتزی با منطق سر و کار چندانی ندارد را در نظر نگیریم؛ یکی از بزرگترین مشکلات این است که چگونه بارونس متوجه نمی شود استلا همان کروئلا است؟ آنها تفاوتی به خصوصی به غیر از رنگ موهایشان و نقاب روی چشمانشان ندارند. مورد بعدی این است که مسئله ی وراثت به خوبی درون استلا دیده نمی شود. وی با اینکه تازه نفس است ولی به صورت کلی از مادرش شخصیتی ضعیف تر دارد، بله محیط و تربیت نامادری هم در وی تاثیر داشته ولی اخلاقیات و رفتار های پایه ای که باید به صورت ژنتیکی در وی وجود داشته باشند، وجود ندارند. وی هیچ برگ برنده ای جلوی بارونس رو نمی کند، به هیچ وجه به او نشان نمی دهد که او نیز استلاست و مثل خودش می تواند زبان نیش دار و خطرناکی داشته باشد و مغرور و قدرتمند باشد. دلیل این ملانقطی بازی هایم این است که با داستانی ناتورالیستی طرفیم و اگر بخواهیم پیچش اصلی فیلمنامه که رابطه ی خونی بارونس و استلا است را زیر ذره بین قرار دهیم و باور کنیم، مشکلاتی این چنینی خود را نشان می دهند. متاسفانه فیلمنامه آنقدر سعی می کند این رابطه ی ژنتیکی را از مخاطب پنهان کند که موتیف ها را هم به کلی یادش می رود و این باعث می شود که این مادر و دختر بجز طراح مد بودن و شرور بودن شباهت دیگری نداشته باشند.

فیلمبرداری فیلم چشم نواز است، دوربین معلق و لرزان، در صحنه های مهم فیلم مثل مونولوگ استلا در پارک به خوبی فضا و حس را منتقل می کنند و این صحنه به خوبی یاد آور کار های قبلی گلیپسی است و ناگفته نماند گلیپسی دوباره تواسنته از بازیگر نقش اولش به خوبی بازی بگیرد و مثل مارگوت رابی در من، تونیا با بازی سطح بالایی از استون روبروییم و علاوه بر آن تلاش های استون از جمله داشتن ۲ لهجه ی متفاوت باعث شده با بازی بسیار پخته و با بازیگردانی سطح بالا روبرو باشیم. فیلم میانه روی را در سیاست به خوبی نیز رعایت می کند و یک بازیگر از گروه LGBTQ در میان بازیگرانش به چشم می خورد. این شخصیت مثل دیگر فیلم ها به بیننده زور نمی شود. بلکه نقشی حدودا کلیدی

دارد و به خوبی و به اندازه در فیلم دیده می شود و ارتباط وی با استلا منطقی و از شباهتشان به یکدیگر است. هر دو به علت تفاوتی که خود نقشی در انتخابش نداشتند طرد شده اند و رابطه ای دوستانه در میانشان بوجود می آید.

جمع بندی : کروئلا فیلمی است مناسب برای روز های آخر هفته در کنار خانواده. نه فیلمی است که بعد از دیدنش عذاب وجدان اینکه چرا فیلم خوب ندیدید به سراغتان بیاید و نه می توانید توقع داشته باشید که با اثری سطح بالا روبرو شوید. پس لذت ببرید و سعی کنید از خوبی هایش بهره ببرید، زیرا نقص هایش ممکن است شما را از فیلم زده کند.

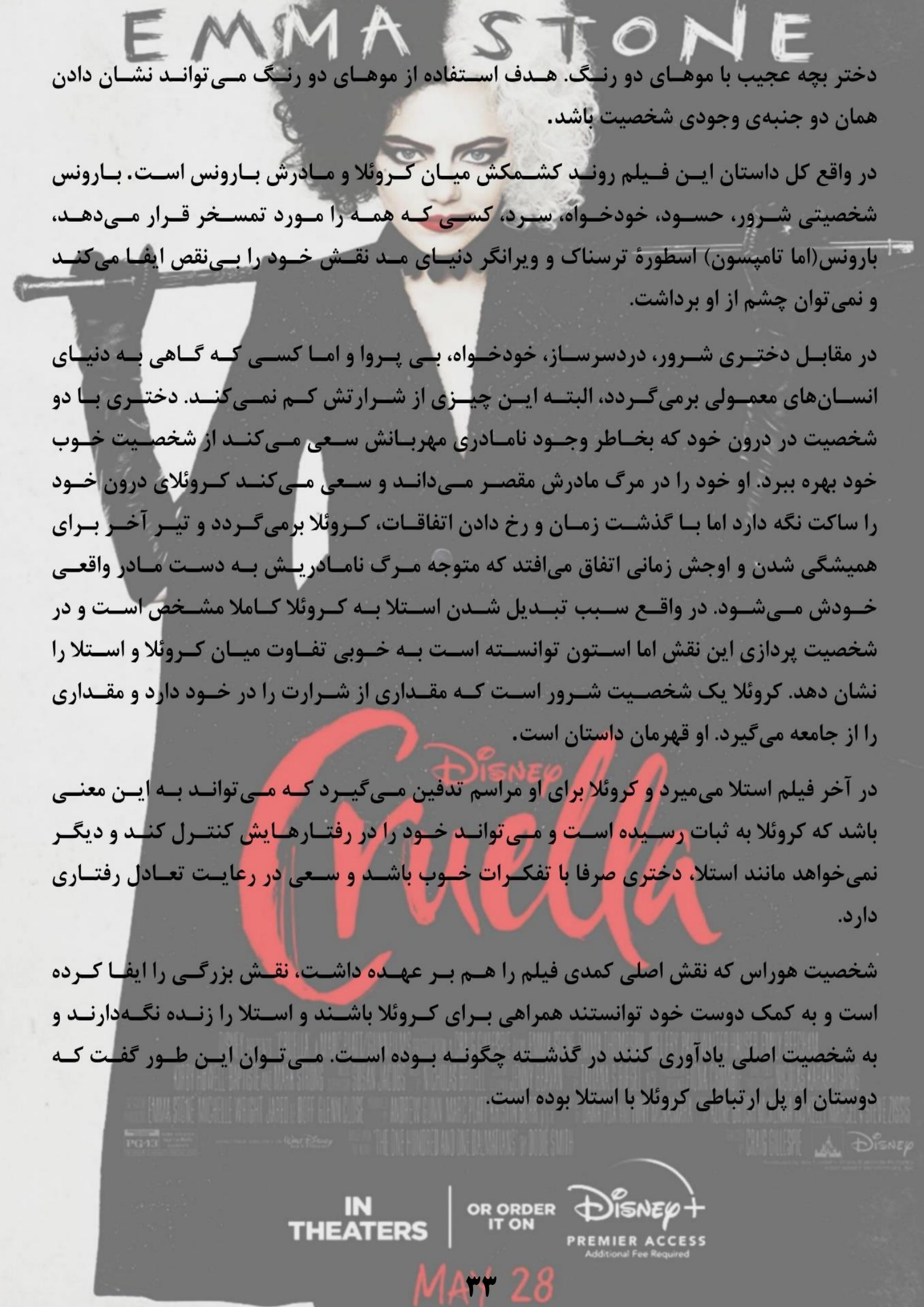
بی‌رحم دوست داشتنی

نگار فریدی : فیلم کروئلا به کارگردانی کریگ گیلسپی در سال ۲۰۲۱ اکران شده است. ژانر فیلم کمدی اکشن می باشد و داستان این فیلم لایو اکشن که اسپین آفی از شخصیت کروئلا در فیلم «صد و یک سگ خالدار» است نوشته دودی اسمیت، براساس شخصیتی شرور به نام «کروئلا د ویل» ساخته شده است.

این فیلم داستان دختری به نام استلا/کروئلا می‌باشد. دختری دارای دو وجه که سعی دارد وجه خوب خود (استلا) را نگه دارد اما در نهایت با روبرو شدن با واقعیت‌های زندگی خود، ترک شدن در همان بدو تولد توسط مادر خود تا کشته شدن نامادری‌اش بدست مادر واقعی‌اش، وجه شرور(کروئلا) بر روی کل وجودش تأثیر می‌گذارد.

فیلم کروئلا برگرفته **cruel** از کلمه به معنای بی‌رحم است. در سکانس ابتدایی فیلم زایمان یک زن و صدای جیغ یک زن را داریم و تعجب اطرافیان از بچه. در واقع دو رنگ بودن موی بچه از همان ابتدا به ما نشان می‌دهد که او یک بچه‌ای متفاوت است. خود او نیز از متفاوت بودنش می‌گوید. علاوه بر موهای عجیب، نگاه‌های نافذ و لباس‌های فرم مدرسه که هر بار به نحوی چیزی به آن اضافه می‌کند بر متفاوت بودن شخصیت می‌افزاید.

ابتدایی فیلم ما صدای زمینه ای کروئلا را داریم که سعی می‌کند به ما اطلاعاتی بدهد و در همان ابتدا از مرگ خود صحبت می‌کند که این باعث درگیری ذهن بیننده می‌شود. یک



دختر بچه عجیب با موهای دو رنگ. هدف استفاده از موهای دو رنگ می‌تواند نشان دادن همان دو جنبه‌ی وجودی شخصیت باشد.

در واقع کل داستان این فیلم روند کشمکش میان کروئلا و مادرش بارونس است. بارونس شخصیتی شرور، حسود، خودخواه، سرد، کسی که همه را مورد تمسخر قرار می‌دهد، بارونس(اما تامپسون) اسطورهٔ ترسناک و ویرانگر دنیای مد نقش خود را بی‌نقص ایفا می‌کند و نمی‌توان چشم از او برداشت.

در مقابل دختری شرور، دردسرساز، خودخواه، بی پروا و اما کسی که گاهی به دنیای انسان‌های معمولی برمی‌گردد، البته این چیزی از شرارتش کم نمی‌کند. دختری با دو شخصیت در درون خود که بخاطر وجود نامادری مهربانش سعی می‌کند از شخصیت خوب خود بهره ببرد. او خود را در مرگ مادرش مقصر می‌داند و سعی می‌کند کروئلای درون خود را ساکت نگه دارد اما با گذشت زمان و رخ دادن اتفاقات، کروئلا برمی‌گردد و تیر آخر برای همیشگی شدن و اوجش زمانی اتفاق می‌افتد که متوجه مرگ نامادریش به دست مادر واقعی خودش می‌شود. در واقع سبب تبدیل شدن استلا به کروئلا کاملا مشخص است و در شخصیت پردازی این نقش اما استون توانسته است به خوبی تفاوت میان کروئلا و استلا را نشان دهد. کروئلا یک شخصیت شرور است که مقداری از شرارت را در خود دارد و مقداری را از جامعه می‌گیرد. او قهرمان داستان است.

در آخر فیلم استلا می‌میرد و کروئلا برای او مراسم تدفین می‌گیرد که می‌تواند به این معنی باشد که کروئلا به ثبات رسیده است و می‌تواند خود را در رفتارهایش کنترل کند و دیگر نمی‌خواهد مانند استلا، دختری صرفا با تفکرات خوب باشد و سعی در رعایت تعادل رفتاری دارد.

شخصیت هوراس که نقش اصلی کمدی فیلم را هم بر عهده داشت، نقش بزرگی را ایفا کرده است و به کمک دوست خود توانستند همراهی برای کروئلا باشند و استلا را زنده نگه‌دارند و به شخصیت اصلی یادآوری کنند در گذشته چگونه بوده است. می‌توان این طور گفت که دوستان او پل ارتباطی کروئلا با استلا بوده است.

طراحی لباس های عجیب و متفاوت با دنیای امروز مانند لباس ماشین آشغالی، گریم های دقیق و طراحی صحنه‌های عظیم و متفاوت، استفاده از طوفان رنگ در فیلم از بزرگترین ویژگی‌ها و نقطه عطف فیلم است.

موسیقی این فیلم برگرفته از راک اند رول قرن شصت و هفتاد میلادی است. موسیقی با صحنه‌ها کاملا هماهنگ شده است. این فیلم طوفان رنگ، طراحی و موسیقی است. در چهل دقیقه ابتدا، فیلم به آرامی پیش می‌رود اما در نهایت بعد از اینکه استلا متوجه گردنبند می‌شود، به یکباره فیلم سرعت و هیجان می‌یابد.

مدت زمان این فیلم کمی طولانی است که این موجب خسته‌کنندگی آن می‌شود. فیلمنامه با نگارش ضعیف، قابل پیش‌بینی، بدون خلاقیت و کمی کلیشه‌ای است. در این باره دیزنی ضعیف عمل کرده است. این فیلم برای فروش در گیشه بسیار خوش ساخت است اما برای فیلمی که در تاریخ بماند و بتوان ساعت‌ها در خصوص آن صحبت کرد بسیار ضعیف می‌باشد.

حفظ حرکت،حرکت،حرکت

امیر هراتی نیا : محتوای این نوشته به شرح زیر است، نقد و بررسی فیلمنامهٔ سه پردهٔ، چینش صحنه ها، شخصیت پردازی، پرسپکتیو یک نقطه‌ای و در انتها به حرکت، حرکت و حرکت در چینش صحنه‌ها و ریتم فیلم می‌پردازیم.

خلاصهٔ داستان؛ استلا بعد از مرگ مادرش، در کوچه‌های بریتانیا همراه با دو جیب بر دوست می‌شود و بعد از استخدام در شرکت مد، عاملان مرگ مادرش را پیدا می‌کند.

نقد و بررسی؛ در پردهٔ اول با معرفی کروئلا مواجه می‌شویم، دختر با استعدادی که ضد اجتماع است، سپس کاتالیزور فیلمنامه رخ می‌دهد. مادر او کشته می‌شود و او مجبور می‌شود فرار کند و کشمکش داستان مشخص می‌شود. نقطهٔ اول بی درنگ در زمانی رخ می‌دهد که استلا استعداد خود را در چینش ویترین نشان می‌دهد وآرزوی استلا برای شکوفا کردن استعدادش با استخدام شدن در شرکت بارونس رخ می‌دهد. استلا کم‌کم با نمایش استعداد خود، جایگاه خود در نزد بارونس محکم تر می‌کند.

در فیلمنامه پاسخ‌ها با تأخیر رخ می‌دهد. مسئول مرگ مادر استلا، گردنبندی که مادر استلا به او داد، فهمیدن گم شدن سگ ها توسط بارونس و خروج استلا، برای بهتر پیوند دادن صحنه‌ها و مستحکم تر شدن داستان. استلا شخصیتی بنام کروئلا می‌سازد و جایگاه بارونس رو به تزلزل می‌برد ولی بارونس مانعی خوب و بزرگ در فیلمنامه است.

در نقطهٔ عطف دوم فیلمنامه، در صحنهٔ بازشناسی استلا متوجه می‌شود مادر او بارونس بوده ولی بارونس بچه‌اش را نمی‌خواسته و از او خواسته که دخترش رو بکشد و مستخدم استلا را به کاترین می‌دهد. مجبور به گرفتن انتقام و تصمیم برای افشا کردن واقعیت در گذشته می‌رود. در صحنهٔ کنش استلا، لباس های کروئلا را برای میهمان ارسال می‌کند و مراسم را پر از لباس های کروئلا می‌کند.

در پردهٔ سوم، نقطهٔ اوج فیلم، در صحنهٔ واکنش، بارونس دختر خود را به پایین پرت می‌کند ولی اینبار همه می‌بینند که او استلا را کشته و انتقام مادری که او را بزرگ کرده، می‌گیرد. سپس به صحنهٔ حل و فصل بازگشت به وضعیت عادی میرسیم که کروئلا استلا را چال می‌کند و زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. لیندا سیگر دربارهٔ صحنهٔ حل و فصل می‌گوید:«صحنه ایست، که بازگشت به وضعیت عادی و آرام تر را نشان می‌دهد».(سیگر،۱۳۹۲،۷۹).

پرد اول به پردهٔ سوم در هم تلاقی می‌کند اما اینبار شاهدان می‌بینند بارونس چه جنایتی مرتکب شده است.

شخصیت پردازی کروئلا با جلو رفتن بهتر و دقیق‌تر نمایان می‌شود، با صحبت او در اول و آخر فیلم، مخاطب باید بجای دانایی کل گاهی در جای او قرار بگیرد و از دید یک انسان طرد شده از جامعه با آرزوی به مد رفتن و گرفتن انتقام از مادر بی رحمش.

اما استون دارای دو شخصیت است، استلا و کروئلا. استلا نمادی از مادری است که او را بزرگ کرده، مهربان، نرم خو ولی کروئلا جلوه های شخصیتی اش از بارونس گرفته شده، کمال طلب خود شیفته و مجنون. تامسون در نقش بارونس، طراح مدی خود خواه است که خودشیفتگی خود را در راه رفتن، ارتباط با دیگران، نوع لباس پوشیدن و حرکات بدن به نمایش می‌گذارد و وقتی چیزی از دست او می افتد حاضر نیست سرش را خم کند.

EMMA STONE
Disney
Cruella
IN THEATERS | OR ORDER IT ON Disney+ PREMIER ACCESS Additional Fee Required
MAY 28

کارگردان دائم اما استون را در مرکز قاب می‌گذارد، نقطهٔ نقل قاب و وقتی از پرسپکتیوهای یک نقطه‌ای استفاده می‌کند، تاثیر اینکار دو چندان می‌شود. تمرکز فیلم بر روی، شخصیت پردازی کروئلا، تبدیل شدن استلا به کروئلا، شکوفا شدن او و خواست های اوست. سخن پایانی، حفظ حرکت حرکت، حرکت ریتم و حرکت در این فیلم یک رکن اصلی و هدایت کنندهٔ صحنه ها، سکانس‌ها و گذر از پرده هاست.

حرکت های خلاقانهٔ دوربین، لهجهٔ تند بریتانیایی، اجراهای موسیقی با ریتم بالا، لباس های پر زرق و برق، پرش از صحنه ای به صحنهٔ دیگر و ارتباط آن، دوگانگی شخصیت در اما استون، کشمکش بین کروئلا و بارونس عواملی است که نمی‌گذارد یک لحظه حرکت فیلم کند شود.

در فصل سوم کتاب فیلمنامه نویسی پیشرفته این تیتر زده شده، حفظ حرکت، حرکت، حرکت. فیلمنامه نویس همچون معمار باید قطعه‌های آجر را در کنار هم به درستی و با توازن بچیند تا مخاطب به یک کل واحد نگاه کند، لحظه ای خسته نشود و از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر و از سکانسی به سکانس دیگر هدایت شود، تا بتواند مخاطب را غافلگیر کند.

«آنچه اهمیت دارد، خیلی ساده بازگویی داستان است. بگذارید تماشاگر غافلگیر شود»(ممت،۱۴۰۰،۱۱).

نقد های فیلم خـــوک

خوک، یک تنهایی پر هیاهو

نگین وزیری : کمتر کارگردان فیلم اولـی همچـون مایکـل سارنوسـکی بـرای قـدم نهـادن در دنیای رنگارنگ سینما، به سراغ درامـی سـرد و تاریـک و مسـتقل (بـا اسـتناد بـه گفتـهٔ او و تأکید بر شخصی و مستقل بودن فیلم«indie»)، رفته و از پس سختی کار برمی‌آید.

خوک داستان ساده‌ای اسـت از سـخت تـرین تجربـهٔ آدمـی. تـأثیر از دسـت دادن چیزهـای باارزشـی کـه انسـان را زنـده نگـه می‌دارنـد و در فقـدان آنهـا، بایـد سـرگردانی در پـی جست‌وجوی معنا را تجربه کرد. سیری کـه بـا تنهـایی و تـرس از روبـرو شـدن بـا حقـایق و بریدن ارتباط با جهان (که بانماد بیرون بـودن بـاتری از رادیـو نشـان داده می‌شـود)، شـروع شده و به انتقـام و بـازپس‌گیری می‌رسـد کـه چنـدان هـم شـبیه انتقـام نیسـت و در انتهـا خیلی زود به عبث بودن این کـار رسـیده و دوبـاره بـه تنهـایی درون فـردی بـازمی‌گردد بـا این تفاوت که این بار می‌توان با واقعیت کنـار آمـد (راب نـوار صـوتی همسـر مـرده‌اش را تـا آخر گوش می‌کند).

نکتهٔ قابل توجه، قصه گویی بـه کمـک تصـاویر اسـت. امـری کـه در فیلمبـرداری بـه خـوبی اتفاق افتاده و از سوی دیگر اتصال نماهای بکـر طبیعـت و رابطـهٔ راب بـا خـوکش بـه دنیـای خشـن و بـی‌روح شـهر، در انتقـال مفـاهیم داسـتان نقـش مـؤثری داشـته اسـت. در کنـار فضاسـازی تاریـک، رگـه‌هایی از اکشـن بـا کمتـرین اکشـن ممکن(مثـل سـکانس کتـک خوردن راب) برای رساندن حس انتقام، مشهود است.

بازیگری خوب، شخصیت پـردازی خـوب تـر را تکمیـل می‌کنـد کـه در رأس آنهـا «نـیکلاس کـیج»، سـتارهٔ از پاافتـادهٔ سـال‌های اخیـر هـالیوود، دوبـاره می‌درخشـد. کـارکتر راب هـم تنهاست هم می‌خواهـد کـه تنهـا باشـد، هـم خشـمگین اسـت هـم نمی‌دانـد چگونـه آن را بروز دهد، هم طعم غـم را چشـیده هـم نتوانسـته آن را هضـم کنـد، احساسـات متنـاقض و ریشه‌داری کـه بیشـتر اکـت صـورت و مخصوصـا نـوع نگـاه گیـرای کـیج منتقـل می‌شـود. گریم سنگین و بازی بدن هم بـه کمـک او آمـده و شـاهد ایـن هسـتیم کـه هرچـه از رونـد این سفر کوتاه می‌گذرد، تغییرات راب جنبهٔ بیرونـی پیـدا می‌کنـد مثـل زمـانی کـه بـا زبـان نصیحت به گفتگو با آدم ها می‌پردازد یا هنگـامی کـه توانـایی گفـتن نـام و گذشـتهٔ خـود را

NICOLAS CAGE
PIG

ندارد حاکی از آن که خود راب هم هویتش را فراموش کرده یا زمانی که با فهمیدن مرگ خوک به گریه می‌افتد. در مقابل او «الکس وولف» نیز بازی استانداردی ارائه داده و کارکتر امیر را با کودکی سخت، سودای به قدرت رسیدن و مهم بودن (با توجه به گوش کردن دائم او به تمجید از موسیقی کلاسیک و استادان بزرگ آن)، ناکام در دیده شدن توسط پدر و ضربه خورده از خودکشی مادر، به شکلی باور پذیر به مخاطب معرفی می‌کند. همچنین از کارکترهای خارج از قاب نیز برنامه ریزی شده و باهدف استفاده می‌شود و پس زمینه هایی از آنها در روایت فیلم دیده می‌شود همچون تصمیم لوری (زن راب) که مغازهٔ سابق او را بدون پرده و پرنور ترجیح می‌داده که حاکی از امیدبخشی این شخصیت به زندگی راب تا پیش از مرگش است. تمرکز ویژهٔ کارگردان بر شکل‌گیری روابط و عمق آنها مثل رابطهٔ راب و خوک که بهانه‌ای برای کناره گیری و فرار از گذشته و پر کردن خلاء تنهایی اوست، یا رابطهٔ راب و امیر که رفته رفته گرم تر می‌شود و به جایی می‌رسد که راب به امیر اهمیت داده (با آوردن نان برای او) و حتی در انتها انتظار آمدن او طبق روال سابق را می‌کشد و در طرف مقابل امیر که حس یک استاد و حتی پدر را به راب پیدا می‌کند، یا در رابطهٔ همچنان توام با احترام و ستودن کارمندان پیشین راب با او، در همه و دقت و جزئیات به کار رفته است.

پایان بندی خوک، مهر تأییدی است بر تنهایی ابدی انسان. درد تنهایی که در دنیای هر کدام از شخصیت ها (راب، امیر، پدر امیر) پا برجا می‌ماند و به نظریهٔ تنهایی اگزیستانسیالیسم نزدیک می‌شود که باور به آن دارد که تنهایی لازمهٔ انسان بودن است و فرد تنها متولد شده، زندگی کرده و تنها می‌میرد.

دنیای خاکستری او

محمد رمضانی : یکی از آرزوها و شاید اهداف اکثریت فیلمسازان جوان این است که آزمون و خطا هایشان را در فیلم های کوتاه شان انجام دهند و با تمام قدرت فیلم بلند اولشان را بسازند و اثری تحویل دهند که تقریبا بی نقص باشد. در حالی که با توجه به درصد خطای بسیار زیاد در پروژه های بلند و کمبود تجربه به وقوع پیوستن چنین آرزویی برای نخستین فیلم تقریبا محال است، مایکل سارنوسکی و ساخته ی نخستش یعنی خوک اینجاست تا به ما بفهماند چنین چیزی نه تنها آرزو نیست، بلکه یک هدف است که قابل دستیابی نیز است.

NICOLAS CAGE
PIG

خوک کم گوی و گزیده گوست و سر به توی دارد. پس باید از آن ترسید. فیلم در سه بخش روایت می شود و روایتش نیز مانند شخصیت اصلی اش کم حرف است ولی حرف های زیادی را می توان از سکوتش شنید و علاوه بر روایت، کارگردانی و فیلمبرداری و سبک فیلم هم مینیمالیستی و گزیده گوست. پس چه چیزی خوک را متمایز می کند ؟ خیلی چیز ها. برای فهمیدن آن باید از داستان فیلم شروع کرد: نیکولاس کیج نقش شخصی دور افتاده و منزوی به نام رابین فلد را بازی می کند، که خود خواسته از اجتماع فاصله گرفته و در یک کلبه ی چوبی در بین جنگل به همراه خوک عزیزش سکنا گزیده و برای امرار معاش به همراه خوکش قارچ دُنبَل پیدا می کند و می فروشد. همه چیز خوب، منزوی و در سکوت پیش می رود. راب ترافل/دنبل ها را به دلال محلی امیر (الکس ولف) می فروشد و زندگی زیباست. اما اگر از نحوه روایت های سینمایی مطلع باشیم می دانیم که به هیچ وجه این زندگی همین روی زیبای خودش را حفظ نخواهد کرد و متاسفانه یک شب حین خواب افرادی درب کلبه ی راب را می شکنند و خوک عزیزش را می دزدند.

از گفتن بقیه ی داستان امتناع می کنیم، زیرا حدسیات مخاطب برای چگونگی ادامه داستان بسیار مفید و ضروری است زیرا در نگاه اول بعد از خواندن این چند خط هر مخاطبی با خود فکر می کند که راب نیز تبدیل به جان ویک یا استیو فورد (شخصیت اصلی فیلمِ ضعیف روزی روزگاری در ونیز با بازی بروس ویلیس) تبدیل می شود و همه را به صرف گلوله دعوت می کند چون حیوان عزیز تر از جانش را ربوده اند. ولی خیر، او یک آشپز است و دیگران به صرف شام دعوت می کند زیرا نویسندگان فیلم به این نتیجه رسیده اند که در بطن روابط انسانی گلوله حلال مشکلات نیست، بلکه احساس است که هسته ی مرکزی اعمال ما را شکل می دهد. فیلم روند گره گشایی بسیار خلاقانه و درستی از خود نشان می دهد هرچند شاید بعضی بگویند خلاقیت دراماتیکی در صحنهٔ گره گشایی (شام خوردن به همراه پدر امیر) وجود ندارد ولی بایستی فضا و روند فیلم را در نظر گرفت و با توجه به نوعِ منطقی که در فیلم با آن روبرو هستیم؛ گره گشایی بسیار به جا و درست خود را نشان می دهد زیرا خوک فیلم جنگ و دعوا نیست، فیلمی است درباره انزوا و اینکه چگونه احساس عدم تعلق و وابستگی می تواند یک انسان را مثل داریوش به سنگ تبدیل کند یا وابستگی به یک خوک بتواند روانِ رنجورِ شخصی مثل رابین را نجات دهد. اما در پایان هر دو نفر

NICOLAS CAGE

بایستی احساساتشان را به بیرون سرازیر کنند و هق هق گریه شان محیط را فرا بگیرد، زیرا ما انسان ها زیر نقابمان اکثرا یک غم بزرگ پنهان کرده ایم که منتظر سرازیر شدن است.

بنابر تعریف لارس اسونسن در کتاب فلسفه ی تنهایی (ترجمه ی خشایار دیهیمی، نشر نو) تعریف تنهایی بدین صورت است :

((از تنهایی تعاریف گوناگونی به دست داده اند، اما یک چیز در همه ی این تعاریف مشترک است : حس درد یا اندوه از جدا یا تنها ماندن و احساس عدم نزدیکی به دیگران.))

بنابر نظرات اسونسن و تعاریف وی از سه نوع تنهایی ، می توان به این نتیجه رسید که تنهایی رابین از نوع تنهایی موقعیتی است. نوعی از تنهایی که نتیجه ی تغییرات ناگهانی در زندگی است، نظیر: از دست دادن عزیزان و کمبود ارتباط پس از آن.

در حقیقت رابین در پرده ی نخست فیلم تنها نیست، زیرا در ارتباط با خوکش است، تنهایی وی زمانی سر بیرون می آورد که خوک را دزدیده اند و در نتیجه رابین رابطه ی رضایت بخشی با شخص دیگری ندارد. این خود دال بر مطلب زیر است :

((ما وقتی احساس تنهایی می کنیم که روابط رضایت بخشی با دیگران نداریم، حال چه به این دلیل که روابطمان اندک است چه به این دلیل که روابط فعلی مان عاری از آن نزدیکی مطلوبمان است.)) (فسلفه ی تنهایی،همان)

و مسئله ی تنهایی فیلم و اینکه چرا در پایان رابین بدین گونه نابود و خسته می شود در جای دیگری از کتاب فلسفه ی تنهایی آمده :

((البته به معنای زندگی از منظر های مختلف می توان پرداخت. اما ظاهرا یکی از وجوه مشترک در آنها این است که رابطه ی شخص با دیگران نقش تعیین کننده در معنای زندگی افراد دارد. زندگی افرادی که چنین روابطی ندارند از معنی تهی می شود.))

رابین در چرخه ی از دست دادن گرفتار شده. *خطر اسپویل :* نخست همسرش و سپس خوکش. فیلمنامه و شخصیت پردازی این فیلم حتی از لحاظ فلسفی نیز بی نقص است. زیرا کاملا با نظریه های تنهایی – نه تنها با نظریات اسونسن و کتابش بلکه با نظریات

اکثریت روان شناسان- صدق می کند. برای مثال با استناد به جمله ی زیر می توان دید که چرا رابین اینگونه شکسته و خرد می شود:

((برای اکثر ما ارتباطمان با عده ای معدود سازنده ی بخش اعظم معنای زندگیمان است. در واقع، بخش عمده ی معنا در زندگی ما ظاهرا وقتی نزدیکترین و عزیزترین کسانمان را از دست می دهیم از میان می رود. متاسفانه اکثر اوقات ما تازه پس از آنکه آنها را از دست داده ایم متوجه می شویم که چه میزان معنای زندگی ما وابسته ی انان بوده است.)) (همان)

بازیگری نیکولاس کیج در این فیلم بی نقص است. وی بعد از مدت ها به دوران و روز های ترک لاس وگاس بازگشته و نقشی بی نقص ارائه می دهد که به خوبی خود را برای آن اماده کرده. در طول فیلم متوجه می شویم که وی یک آشپز بازنشسته است. کیج برای اینکه بتواند نقش آشپز را خوب بازی کند، به مدت ۳ ماه در یکی از بهترین رستوران ها آموزش آشپزی دیده و حقیقتا به کمک تدوین خوب و کارگردانی استیلیزهٔ سارنوسکی در همین چند پلان تقریبا کوتاه آشپزی، درخششی بی سابقه از خود نشان می دهند. الکس ولف (امیر) یکی از استعداد های بسیار امیدوار کنندهٔ هالیوود نو است. وی با ایفای نقش در فیلم موروثی اثر آری آستر به خوبی خود را ثابت کرد و در اینجا هم ثابت می کند که فقط در نقش های فیزیکی سخت مثل فیلم آستر تبحر ندارد بلکه می تواند به خوبی احساس غم و اندوه یک جوان که از نبود پدر و مادر رنج می برده را نشان دهد.

همان طوری که از عرایضم مشخص بود، خوک فیلمی است درباره ی انزوا، انزوایی خود خواسته به علت زخم هایی که زندگی به ما می زند. منزوی بودنِ راب مثل انزوای تراویس در راننده ی تاکسی نیست. راب خود خواسته دور و برش را خلوت کرده زیرا اجتماع یاد آور زندگی خوبی است که ناگهان برایش خاکستر شده. برخلاف تراویس او خودش نمی خواهد عضوی از اجتماع باشد، او کارکتری است که پشت سر می گذارد و کمتر با مشکلات روبرو می شود و آنها را حل می کند. راه اصلی راب برای اکثر مسائل فراموشی است. وی حتی در کلبه اش حتی به بهداشت خود نمی رسد و حمام نمی رود و در لباس های هر روزش می خوابد. نواری که همسر مرحومش برای تولدش ضبط کرده را گوش نمی دهد و سعی دارد با فراموش کردن یاد همسرش و جایگزین کردن این کمبود رابطه، با خوکش این انزوا را تحمل پذیر تر کند. در ارتباط با همین مبحث

NICOLAS CAGE
PIG

قرار دارد. داستان فیلم درباره مردی به نام راب است که در جنگل، در یک کلبه همراه با خوکش زندگی می‌کند. او زندگی خود را از طریق جمع آوری نوعی قارچ که خوکش آن را پیدا می‌کند و فروش آن به پسری به نام امیر می‌گذراند. اما یک شب دزدها به خانه‌ی او می‌آیند و خوکش را می‌دزدند. بعد از آن راب مجبور می‌شود برای پیدا کردن خوکش به شهر بازگردد که در نهایت متوجه می‌شود خوکش بدستور پدر امیر دزدیده شده اما توسط همان دزدها کشته شده‌است.

این فیلم یک فیلم شخصیت محور است که حول شخصیت راب(نیکولاس کیج) می‌گذرد. درامی زیبا، بنظر ساده اما در عمق پیچیده می‌باشد . فیلم به آرامی پیش می‌رود که این لازمهٔ داستان و همزاد پنداری با راب است. در ده دقیقه ابتدای فیلم، ما یک معرفی نه چندان کامل از راب و زندگیش داریم که با تصویر و دیالوگ جزئی است. صدای زنی که راب به آن گوش می‌دهد، زن او است اما در میانه صدا را قطع می‌کند، انگار توان شنیدن صدای او را ندارد. سپس در دقیقه یازده تنها دارایی و همراه راب یعنی خوک ترافل دزدیده می‌شود و این اتفاقی است که موجب شروع داستان فیلم می‌شود. ممکن است در ابتدا فیلم متوسط به نظر برسد، اما وقتی خوک دزدیده می‌شود به زودی با فیلمی شگفت‌انگیز اما در عین حال ساده برخورد می‌کنیم.

شخصیت راب که یک فرد تنها و گریزان از جامعه، با بازی‌های ریز و زیر پوستی به خوبی نشان داده می شود. راب شاید یک شخصیت ساده بنظر برسد اما اینگونه نیست، او پشت چهره عبوسش، خستگی و غم را پنهان کرده‌است. ظاهرش نشان می‌دهد که دلیل برای زندگی ندارد. کسی که ما متوجه می‌شویم، زن خود را از دست داده اما چرایی آن در فیلم مشخص نیست و شاید کارگردان این را به عهده‌ی قوه تخیل تماشاگر گذاشته است. انگار علت گریزان بودن راب از جامعه این است که او توان درمان خود را نداشته و هنوز درمان را نپذیرفته. او اکنون با خوک خود زندگی می‌کند و گویی او را جانشین زن خود می‌داند. او از همه چیز دست کشیده اما هنگامی که خوکش دزدیده می‌شود انگار می‌خواهد کاری را که نتوانسته برای نجات زنش انجام دهد اکنون برای تنها دارایی و همراه زندگی‌اش می‌خواهد انجام‌دهد. درواقع این خوک دلیلی می‌شود برای برگشتن دوباره به زندگی و جنگیدن برای آن. در نهایت به امیر می‌گوید آن خوک ارزشی نداشته و این درختان هستند که قارچ ها را نشان می‌دهند و

در این لحظه است که ما متوجه علاقه او به خوک می‌شویم. در واقع فیلم مانند پازلی است که با جلو رفتنش هربار تکه‌ای از پازل پیدا می‌شود.

راب در طول تلاش برای بازگرداندن خوک خود ، سرانجام شروع به ناراحتی برای همسر خود می‌کند. و بعد از اینکه می‌فهمد خوکش مرده شروع به عزاداری می‌کند. گویا این عزاداری هم برای زنش و هم برای خوکش است. در نهایت او هنگامی که به خانه برمیگردد می‌تواند نوار صدای زن خود را برای اولین بار بصورت کامل گوش دهد.

در واقع تمامی شخصیت‌های فیلم دارای مشکلاتی هستند که با دیدن راب و هم صحبتی با او، گذشته دردناک و رویاهای نافرجام آنان یادآوری می‌شود. این یادآوری ها هم برای راب که با پاگذاشتن به زندگی قبلی مرحله ای به درد خود نزدیک می‌شود و هم برای اطرافیانش سبب می‌شود تا با مشکل و واقعیت خود روبرو شوند.

شخصیت مکمل فیلم که امیر نام دارد او نیز بطور جدی در روابط خانوادگی خود دچار مشکل است. یک پسر که سعی دارد بر روی پای خود بایستد اما پدرش نگران اوست و خوک ترافل راب را نیز او دزدیده تا از پسرش مواظبت کند. در میان امیر و راب تضادی بزرگ میان سبک زندگی وحتی هدف ها وجود دارد. امیر یک جوان سرزنده، غرق در دنیای امروزی، بدنبال هدف، در تکاپوی زندگی درحالی که راب در نقطه تضاد این شخصیت قرار دارد.

در جست و جوی معنا

امیر هراتی نیا : در این نوشته به کارگردانی ،اگزیستانسیالیسم و انسان مدرن می‌پردازد.انسانی که وجود را مقدم بر ماهیت می‌داند، بیگانه ایست که به تنهایی قدم می‌زند،چون آزاد است،پس ملزم است که ماهیت وضعیتش را خودش انتخاب کند، خود تعیین می‌کند که چه موقعیت و شرایطی دارد، او مسئول تک تک لحظه های زندگی خویش است، حیوان را هم صحبت بهتری تا انسان می‌داند. حالا چشم انداز او برای معنا چگونه است؟ خلاصهٔ داستان : یک شکارچی بنام راب، بعد از دزدیده شدن خوکش، در شهری که تمام خاطراتش هک شده است، در جستجوی آن است.

نقد و برسی؛ فیلم،فیلمی شخصیت محور است با مؤلفه های اگزیستانسال و انسان مدرن،زیرا «اگزیستانسیالیسم فلسفه ای انسان محور است»(توماس فلین،۱۳۹۰،۳۰) که منظور سارتر از آن،فلسفه ای که بشر را در مرکز و کانون توجهش و در نقطهٔ اوج سلسله مراتب ارزشی اش قرار میدهد.

زیباشناسی کارگردان، در قاب های long از توازن و طبیعت اطراف ماست، در مقابل نماهای بسته در روابط هاست، گمگشتگی و تنهایی انسان ها در رابطه با زیبایی اطراف ما، رابطه ای بین کشمکش بین نسل ها، بین راب و امیر، رابطه بین دو همکار و در این رابطه ها کارگردان به‌دنبال نزدیک شدن به وجود و دلایل گمگشتگی که در گذشته رخ داده است. ایستایی زیادی در صحنه ها رخ می‌دهد، حتی حاضر نیست به کاتارسیس ارسطویی فکر کند، کارگردان می‌خواهد، با ریتم کندش بینایی خود را در مورد راب، غم و اندوه ها و گذشته اش باز تر کنیم. در روایت در سینمای مدرن، علت حوادثی که رخ می‌دهد به وضوح ارائه نمی‌شود. ابهام برای کارگردانان با روایت مدرن راه حلی است برای تلفیق زیبان شناسی واضح و بیان گرا، مثل کلاسیک انگیزه ای در شخصیت وجود ندارد، همانطور که در راب بی انگیزگی هویداست. رنگ فیلم به شدت بیروح و سرد است، فضا ها بسته که حتی به دید مخاطب هم محدود می‌شود، مخاطب در ابهام در مورد راب چیزی می‌داند نه بیشتر ولی مجبورش می‌کند که به این بیگانگی و خروج از آنجا دربارهٔ آن تأمل کند، مکان آنچنان اهمیتی ندارد، در خدمت درونیات شخصیت است، جایی است برای بازگشت به گذشته و همانطور که استاد غلامعلی دربارهٔ روایت مدرن می‌گوید:«در روایت مدرن مخاطب از دید شخصیت ها به جهان نگاه می‌کند(اسداله غلامعلی،۱۳۹۱،۱۵۳)

راب در فضایی دورتر از گذشته اش زندگی میکند،او از زندگیش فاصله گرفته است تا کمی برای خودش زندگی کند،فاصله گرفته تا به آنچه کرده، تفکر کند مثل اگزیستانس‌ها به همان اندازه که آزاد است برای خود، همانقدر هم مسئول است. انسان مدرن، انسانی در لبهٔ پرتگاه است، بی‌انگیزه، بی هدف،مثل راب، منظور بیگانه ایست که خارج از شهر زندگی می‌کند، به دور از مردم با حیوانی زندگی می‌کند،تا اینکه میان همنوعان خود باشد، وقتی به شهر می آید که همدمش را دزدیده اند، کارگردان خواهان فهم تجربهٔ اوست میان مردم. همانطور که پارملو می‌گوید:«اگر خواهان فهم

NICOLAS CAGE
PIG

تجربهٔ بشر یا جهان آنگونه که تجربه میشود،باشیم،باید سوژه تجربه گر را در محیط تاریخی و اجتماعی جای دهیم».(ویلیام سی.پامرلو،۱۳۹۵،۱۹۸)

تجربهٔ اش میان مردم چیست؟ وقتی به شهر می آید توسط همشهریانش مشت می‌خورد، بی رحمانه و سنگدلانه با او رفتار می‌شود، دوستش او را تنها میگذارد، تصویر او با زخم هایش در کافه نمادی از ضربه هایی است که آدمی از زندگی و همنوعانش می‌خورد، کسی که روزی بزرگترین آشپز پورتلند بوده حالا با خوکی زندگی میکند! چرا؟ هستی انسان مدرن با همنوعانی نیست که زبان او را می‌فهمند بلکه با حیوانی ماده است که زبان او را نمی‌فهمد ولی با سکوتش او را درک می‌کند.خوک ابزاری است که او را در خلوت از غم و اندوه کار و خانوادهٔ از دست رفته اش همراهی کند، تجربه ای که راهی است با لایه های پنهان مکانیسم های دفاعی.
«مراد از واقع گرایی ممکن است امکان درک جهان بیرون باشد یا در آن معنایی که مونستربرگ میگفت امکان درک جهان درونی».(ویلیام سی.پامرلو،۱۳۹۵،۲۸۱)

سخن پایانی،در جست و جوی معنا در اگزیستانسیال ما هویت و ذات دلخواه خودمان را انتخاب میکنیم،من اگزیستانسیال هستم که انتخاب میکنم تا معنای رخدادهای زندگی خود را به وجود بیاورم.این ماهستیم که وضعیت را انتخاب می‌کنیم، کجا هستیم؟ چگونه زندگی میکنیم؟و این موقعیت و شرایطی است که خودمان به وجود آورده ایم. معنای زندگی راب، یک خوک است و بعد از ربوده شدنش، در جست وجوی معنای زندگی اش است،چشم اندازی است که پنجره های گذشته را راب همراه او باز و بسته می‌کند. «روح اگزیستانسیالیسم جملگی در کار جست و جوی معنا در زندگی است. یا به عبارت دیگر، در کار جست وجو برای چشم اندازی از زندگی است که می‌توانیم از آن معنا بیافرینیم»((ویلیام سی.پامرلو،۱۳۹۵،۳۸)

نقد های فیلم آن شب

آن شبِ فراموش شدنی !

نگین وزیری : فیلم های ژانر وحشت همواره جزو پرطرفدارترین و سرگرم کننده ترین آثار سینمایی هستند که هرساله شاهد تولید تعداد بسیار زیادی از آنها در سینمای سراسر جهان هستیم. اما در سینمای ایران، به دلایل مختلفی چون عدم امکانات کافی، باورهای مرسوم در جامعه وغیره، رونق به شدت اندکی داشته است. اما همهٔ اینها چیزی از علاقهٔ مخاطب به این دسته از فیلم ها کم نمی‌کند.

آن شب، اولین ساختهٔ کارگردان جوانش، کوروش آهاری که با همکاری استودیو ماموت پیکچرز و ندای هفت آسمان (استودیو فیلمسازی متعلق به شهاب حسینی) تولید شد، جزو آثار انگشت شماری است که در دهه های اخیر به عنوان فیلمی هارِر/horror، خود را معرفی می‌کند و در وهلهٔ اول کنجکاوی برانگیز است.

فیلمبرداری آن شب، تماما در آمریکا صورت گرفته و عمدهٔ آن متعلق به لوکیشن هتل است. اما هیچ کجای فیلم نه استفاده‌ای از منطقه جغرافیایی می‌شود و نه مفاهیم مهاجرت یا مواجهه با زندگی مدرن در آمریکا و مسائل مربوط به آن. درواقع این بی‌هدفی در انتخاب موقعیت مکانی، مخاطب را به این سمت سوق می‌دهد که برایش فرقی نمی‌کند این فیلم در آمریکا فیلمبرداری شده یا ایران یا هر کشور دیگری.

در سکانس افتتاحیه از سایهٔ کارکتر بابک (شهاب حسینی) به تصویر او در آینه می‌رسیم، در چهرهٔ او درد کشیدن آشکار است، دندان دردی که تا پایان این شب کابوس‌وار همراه او باقی می‌ماند که در انتها می‌توان توجیهی برای آن در نظر گرفت. بابک همچنان که روبروی آینه ایستاده (نمایی که با ماهیتی متفاوت در انتهای فیلم مجددا استفاده می‌شود)، لحظه‌ای تصویر خودش را در آن نمی‌بیند و اینجا همان لحظه‌ای است که اولین دومینوی فروپاشی کارکتر و روایت داستان سقوط می‌کند و ماجرا شروع می‌شود. شروع فیلم در مهمانی دوستانه جمعی از ایرانیان مقیم امریکا و مافیا بازی کردن و سپس درد و دل کردن دو مرد، شکلی ملودرام به خود گرفته و کد گذاری های برای ورود به دنیای شخصیت ها داده می‌شود، مثل اشاره به خوب دروغ گفتن بابک و همسرش ندا، که بیننده را آگاه می‌سازد که این دو نفر رازهایی را از

یکدیگر پنهان می‌کنند، یا نگاه نگران و متفکر ندا وقتی حرف از داشتن فرزند دوم می‌شود، یا وقتی فرهاد ماجرای دردآور دختری را که در اورژانس بیمارستان موفق به نجاتش از مرگ نشده، نیمه کاره رها می‌کند.

مصرف زیاد الکل و اختلال در وضعیت روانی بابک از همان ابتدا با زیرکردن گربه‌ای که در واقع وجود ندارد و دیدن فردی با پوشش بلند سیاه و سپس ناپدید شدن آن، و بعد از ورود به هتل با دیدن تابلوی غیرقابل تکثیر از رنه ماگریت که تماما سوررئال است، نوید وارد شدن مخاطب به دنیایی از توهمات او را می‌دهد. توهماتی که گاها مرز واقعیت و رؤیا را درهم می‌آمیزد.

دلیل نه چندان قانع کنندهٔ ورود کارکترها به هتلی مرموز و ناشناخته، شروعی ضعیف برای ورود به دنیای کلیشه های فیلم ترسناک می‌شود؛شخصی که دیوانه به نظر رسیده و بیرون از هتل سعی در آگاه کردن آنها دارد، تنها اتاق باقی مانده در هتل، مسئول هتل که مردی عجیب و مشکوک است، موسیقی و سرو صداهای اغراق شده در راهرو ها و لابی، و همهٔ مواردی که سعی در ترساندن مخاطب داشته‌اند، ناکام می‌مانند. ردپای آثار مهم سینمای وحشت، همچون درخششِ کوبریک و بچهٔ رزمریِ پولانسکی در این فیلم حس می‌شود اما بر پیکر آن سنگینی می‌کند. اگر در بچهٔ رزمری از نماد نوزاد و کالسکه استفاده می‌شود، با هذف و بجا و وهم‌آمیز است. اما در «آن شب» صرف یک الهام، بیننده در انتها یک کالسکهٔ خونی می‌بیند که نه تنها بی‌ارتباط به ماجرا است بلکه نگرانی بابک هم قابل توجیه نیست، چون در خطر بودن نوزاد از ابتدا به هیچ وجه در جریان داستان قرار داده نشد. از طرفی در درخشش از عنصر هتل به عنوان یک عامل کلیدی استفاده می‌گردد و خود هتل دارای شخصیت و عمق و پردازش می‌شود، اما در اینجا مکان هتل وصلهٔ ناجوری است که قصد دارد به اجبار مخاطب را به هراس بیندازد.

موسیقی و افکت های صوتی پرحجم، تقریبا در تمام فیلم شنیده می‌شوند و بااینکه برنامه ریزی شده و بادقت انتخاب شده‌اند اما بعضا در استفادهٔ آنها زیاده‌روری و اغراق صورت گرفته، به طوری که مخاطب نسبت به تمپوی هراس‌آور در حالیکه می‌داند فاجعه‌ای در حال رخ دادن نیست، واکنشی نشان نمی‌دهد.

یکی از عمده مشکلات «آن شب» در شخصیت پردازی است. شخصیت هایی که اصرار دارند خود را چندبعدی نشان دهند ولی موفق نیستندو تیم بازیگری هم نتوانسته از پس رمز آلود بودن یا ترسیدن در سکانس های مختلف به خوبی برآید. در راستای شخصیت پردازی ناقص، سؤال های بی‌جوابی برای مخاطب باقی می‌ماند؛ ما نمی‌دانیم شغل و حرفهٔ کارکتر های اصلی چیست و برای چه مهاجرت کرده‌اند؟ علت اصلی اینکه ندا پنج سال دیرتر از بابک به آمریکا آمده چه بوده؟ تنش های اصلی رابطهٔ این دو نفر بر چه پایه‌ای بنا شده؟ مرد سیاهپوست بیرون هتل این آگاهی نسبت به اتفاقات را چطور می‌داند؟ مسئول هتل تا چه حد در آزار رساندن به کارکتر ها سهیم است و آیا هدف خاص خود را دارد؟ اگر مرد بیرون هتل را نمادی از آگاهی بدانیم، در این صورت قابل توجیه است که وجود مادی او را نادیده گرفته و به جملات کلیدی او مثل «حق بشنون،صبحه» توجه کنیم. این مسئله در مورد مسئول هتل هم صدق می‌کند. اگر او را نمادی از مرگ بدانیم، حضور او در صحنه های کشتاری که تعریف می‌کند، قابل باور می‌شود علی رقم اینکه همچنان درگیر کردن سیاست مابین اینها اضافه گویی است. در مورد کارکتر ندا و بابک نیز، شک و ترس از برملا شدن رازهایشان ریشه دار نشده، حتی بیننده عمق عذاب وجدانی که آنها متحمل شده‌اند را درک نمی‌کند و فقط از روی نشانه هایی پیش پا افتاده مثل پسربچه‌ای مامان صدا می‌زند یا دختر مرده‌ای که بابک می‌بیند، باید به اشتباهات دامن‌گیر گذشته پی برد. حتی دردی که شخصیت ها از حضور در این هتل و روبرو شدن با حقایق می‌کشند، چه در اکت بازیگران و چه در نشانه‌گذاری‌هایی مثل دندان درد بابک، تصنعی بوده و قابل تأمل نیست. بجز تک بعدی بودن کارکترها و بزرگنمایی آنها و حرکت به سوی کلیشه ها، مورد بارزی که در فیلمنامه به چشم می‌خورد رازهای پنهان شده‌ای است که باید به مرور برای مخاطب آشکار شود و بیننده با فهمیدن آنها به حقایق مهم فیلم برسد و این در حالی است که این اسرار به شدت تکراری، پیش پا افتاده و قابل حدس هستند، تا جایی که نمی‌توان آن همه مقدمه‌چینی و هیجان وارد شده را متوازن این اسرار دانست. به سبب شخصیت پردازی و خط روایی، تعلیق که لازمهٔ این دسته از فیلم هاست تداوم نیافته و تنها به شکلی مقطع در تعدادی از سکانس ها حس می‌شود.

این پایان بندی که کارکتر اصلی پس از تجربهٔ یک کابوس طولانی از خواب بیدار شده و نفس راحتی می‌کشد در حالی که حس برملا شدن حقایق و عذاب وجدان همراهش،

از دنیای رؤیا به واقعیت می‌آید، برگ رو شده‌ای است که هرگز مخاطب را راضی و قانع نخواهد ساخت، درست مثل اتفاقی که در «آن شب» رخ می‌دهد. پس از این شاهد آن هستیم که کارگردان برای تزریق ایدئولوژی شخصی به پایان بندی سعی کرده از مفهومی فلسفی بهره بجوید که با توجه به محوریت هراس در بدنهٔ فیلم، چندان بر پیکر فیلم نمی‌نشیند. حتی نشانه هایی باقی می‌مانند که پس از پایان بندی هم توجیه منطقی ندارند مثل خالکوبی روی دست ندا و بابک که هیچ گاه معنی این علامت بازگو نمی‌شود و فقط به مخاطب دیکته می‌شود که برملا شدن راز، این خالکوبی ها را پاک می‌کند (اتفاقی که برای ندا رخ می‌دهد اما بابک نه) .

نگاه بابک در رؤیای خود به تابلوی غیرقابل تکثیر، اکنون در اختتامیه گریبان خودش را می‌گیرد، تصویر درونی شخصیت که با پنهان کاری و دروغ از او روی برمی‌گرداند. با وجود اندک شعاری شدن این مسئله، می‌توان کم و بیش به همان جملهٔ نقش بسته در تیتراژ آغازین فیلم رسید : صد جهان و یک جهان و یک جهان پاک...!؟

ترسِ مشقی

محمد رمضانی : آن شب، آخرین ساخته ی کوروش آهاری است، فیلمی با همکاری مشترک ایران و آمریکا، اما متاسفانه این همکاری چیزی نیست که بتوان مفتخر از وجود آن بود.

مدتی پیش در یکی از جلسات مجازی انجمن سینمای جوان، به پای صحبت های بهمن و بهرام ارک نشسته بودم، ناگهان در بحبوحه بحث های شیرین برادران ارک که با موضوع این نقد و بررسی هم بی ربط نبودند، مجری حرف جالبی زد. وی گفت : ((دیگر در ایران فیلمساز نداریم، منظور کسی است که برای فیلمش زحمت بکشد و ذره ذره علاقه اش فدای گفتن یک داستان خوب کند. آقا یا خانم فیلمساز داریم. کسی که منتظر است شرکت یا موسسه بزرگی تهیه کنندگی فیلمش را با بودجه کلانی به عهده بگیرد و خودش فقط روز های آفیش سر صحنه بیاید و کوچک و بزرگی نما ها را مشخص و یا آنها را روی کاغذ بنویسد و چند صحنه دیالوگ ضبط کند.))

حین دیدن آن شب بارها و بارها به این فکر افتادم که چرا اینهمه زرق و برق بی فایده ؟ این فیلم شبیه به جامهٔ تام ساویر (شخصیت اصلی داستان مارک تواین که ژنده پوش بود) تکه تکه است و هیچ کدام از تکه هایش با خود فیلم همخوانی ندارد.

داستان درمورد بابک است (با نقش آفرینی شهاب حسینی) که بعد از یک شب دورهمی ایرانی-آمریکایی و بازی کردن مافیا، آنقدر مست شده که نمی تواند تا خانه رانندگی کند و ناچار به توقف در یک هتل بین راهی است تا جان همسرش ندا (نیوشا جعفریان) و کودک خردسالشان با توجه به اتفاقاتی که در راه افتاده، در خطر نباشد. غافل از اینکه همین یک شب، آن شب است. شبی موعود.

مشکل فیلم دقیقا از همین جمله ی آخری که خدمتتان عرض کردم نشئت می گیرد و جمله ی آخر نیز ریشه در فیلمنامه ضعیف و نحیف فیلم دارد. فیلمنامه ی این فیلم به معنای واقعی فیلمنامه نیست، یا حداقل فیلمنامه ی ترسناک نیست، تنها چیزی که بلد است جدی گرفتن خودش است و این که دم به دقیقه به مخاطب تلنگری بزند و بگوید : ببین من چقدر ترسناک هستم! یکی از مهم ترین و بنیادی ترین وجوه ژانر وحشت وجود شخصیتی سمپات یا بی دفاع است، حداقل اگر بی دفاع نیست، کم توان در برابر آنتاگونیست یا سوژه ی ترس باشد. نمونه های زیادی هم موجود است : در زیر ژانر اسلشر Halloween و یا حتی در ژانر ترسناک و کمدی سه گانهEvil Dead و یا حتی در نمونه های تازه تر سه گانه ی احضار (Conjuring) به خصوص دو قسمت نخست که کاملا می بینیم شخصیت ها توانایی مقابله دارند اما قدرت کافی ندارند و مهم تر از آن انگیزه درستی برای جنگیدن دارند، چیزی که آن شب به هیچ وجه در شخصیت هایش ندارد. صحنه های زیادی در فیلم وجود دارند که مخاطب با خود می گوید : خب چرا الان فرار نمیکنه؟ متاسفانه فیلم کاملا درگیر کلیشه هاست، کلیشه هایی که همان هالیوودِ مورد الهام اهاری آنها را دهه ها پیش هجو کرده و دور ریخته. کلیشه هایی سطحی نظیر : دنبال کردن صدای ناشناخته و یا دیدن گربه ی سیاه و اشخاص شبح گون در دور دست. و هیچکدام از این اِلمان ها در راستای درام یا ناچار بودن شخصیت برای کشف آنها، قرار نمی گیرد. متاسفانه به همین علت شخصیت ها از کارکتر بودن دور شده و بیشتر به آن دختر های بلوند و ساده لوح فیلم های اسلشر می مانند که همیشه بخاطر فضولی زیاد از حد، اول از همه سر خود را به باد می دادند و هیچ عمق دراماتیکی نداشتند.

پیش تر به این اشاره کردم که فیلم چهل تکه از آب در آمده. این فیلم از اکثر شاهکار های ژانر ترس المان هایی به امانت گرفته اما از جای گذاری درست یا حداقل استفاده به موقع و هوشمندانه آنها عاجز است. فیلم در اکثر صحنه هایش ارجاعاتی درخشش

ساخته ی استنلی کوبریک و بچه ی رزماری پولانسکی دارد ولی در هیچ جا مثل درخشش یا بچه ی رزماری توان سنت شکنی و غافلگیر کردن را ندارد. فیلم به مانند شعبده بازی می ماند که چند حقه ای بلد است، اما آنها را کاملا از بر نیست و در نتیجه حالا با مخاطبانی رو به رو شده که او را هوو می کنند. اهاری در معدود جاهای فیلم سعی می کند که فضای فیلمش را به گروتسک و وحشت بدن Body Horror نیز نزدیک کند ولی مثل کودکی که تازه پا گرفته و راه رفتن بلد نیست، با صورت به زمین می خورد. کافی است تک پلانی که انگشتان از ریخت افتاده و عجیب متصدی هتل را میبینیم با صحنه ی آغازین فیلم نردبان جیکوب Jacob's Ladder و دیدن مرد بی خانمانی که در مترو خواب است مقایسه کنید. شاید بتوان به زبان ساده گفت: برای نوشتن یک فیلمنامه ی ترسناک خوب، عشق و علاقه به فیلم های ترسناک و استفاده از هر عنصر موجود درون ژانر کافی نیست.

فیلم در استفاده ی به جا و درست از ابراز های این ژانر نیز درجا می زند. هرچند ممکن است از کمبود تجربه ی کارگردان در این ژانر و سبک باشد. فیلم چند جامپ اسکر Jumpscare دارد که هیچکدام حتی شوک کوچکی به بیننده وارد نمی کنند، حتی اگر هدفون بر روی گوش داشته باشید تنها عکس العملی که نشان خواهید داد این است که از تغییر ناگهانی حجم صدای فیلم گوش هایتان درد گرفته. برای مثال بابک چشمانش را باز می کند و زنی را در مقابلش می بیند. ناگهان صدای شدیدی از فیلم بر می آید و نکته ی خنده دار قضیه اینجاست سوژه ی ترس را ما حتی به درستی نمی بینیم، تنها زنی با موهای مشکی و به هم ریخته را میبینیم که رو به پنجره ایستاده و پشتش به ماست و صرفا باید با ظهور ناگهانی این زن در تصویر بترسیم. نتیجه ی این جامپ اسکر نه تنها نمی ترساند، بلکه یا می خنداند و یا مشمئز می کند.

در حیث بازیگری متاسفانه با یکی از ضعیف ترین کارهای حسینی رو به رو هستیم، شخصی که به خوبی می توانست عصبانیت های خسرو در برادرم خسرو و ناراحتی های زیر پوستی و جوشش های عماد را در فروشنده یا حتی یک معلول ذهنی را در حوض نقاشی نشان دهد حالا تبدیل به یک شبه کارکتر یا به عبارتی بهتر مجسمه ای سخن گو شده. محدوده ی احساسی حسینی در این فیلم تنها به چهار سو می رود : درد ، گریه، عصبانیت و ترس. دیگر از غم نهفته ی پشت چشمان عماد یا زود از کوره در رفتن حجت یا جوانی که با حسرت دم از پایان تلخ و تلخی بی پایان می زد نیست.

از سوی دیگر نیوشا جعفریان نیز نتوانسته تمام توانایی خود را نشان دهد، هرچند نمی توان توقع نقش آفرینی نظیر ایزابل آدجانی در تسخیر Possession را داشت اما چشم گرد کردن و اشک ریختن هم کافی نیست.

فن بیان بازیگران نیز که جای خود دارد، از حیث دراماتیک اگر بگوییم ندا تازه به آمریکا آمده و توانایی حرف زدن ندارد ، قابل چشم پوشی است. اما شهاب حسینی که شخصیتش به اصطلاح چهار سال است در دیار غرب به سر می برد، آنقدری بر فن بیان و لهجه اش کار نشده که حتی بتواند انگلیسی را روان صحبت کند. در تمامی فیلم هم دو شخصیت مرکزی به گونه ای با یکدیگر صحبت می کنند که مخاطب حس می کند از سر سومین جلسه ی دور خوانی بلند شده اند و به سر صحنه آمده اند. هیچ گونه رابطه ی زن و شوهری میانشان نیست بلکه صرفا دو بازیگرند که هیچ عمقی نه در حرف هایشان و نه در اعمالشان دیده نمی شود.

شاید ژانر ترس را بتوان یکی از نزدیک ترین تجربه ها به رسالت سینما دانست. با داشتن آشنایی کافی با این سبک و ژانر، مخاطب خواهد دانست که همیشه به تمامی سوالات وی جواب داده نمی شود و مخاطب خود باید روز ها و شاید مدت مدیدی به دنبال جواب باشد. حالا شاید جواب سوال ها در اسطوره یا افسانه های محلی و عامه و سایر منابع الهام فیلمساز باشد و یا شاید در درون خود مخاطب نهفته باشد. اما این گشت گذار زینت بخش و یکی از ارکان ژانر وحشت است و چیزی است که نبود و نقصانش گاهی مواقع طرفداران پر و پا قرص این ژانر را زده می کند. برای مثال نشانه های درون فیلم درخشش اثر استنلی کوبریک که هر کدام به موضوعی خاص اشاره دارند برای مثال طرز ایستادن جک نیکلسون در پایان فیلم شبیه به تصویر سازی هایی از شیطان است. یک دست بالا و یکی پایین. که بعضی از مخاطبان بعد از مدت ها متوجه اش شدند.

در آن شب نیز چندین موتیف و نشانه نیز دیده می شوند، که خود جای امیدواری است : خالکوبی دست، گربه ی سیاه و دندان درد. من چند روزی را اختصاص به جست و جو درباره معنای این نشانه ها دادم ولی متاسفانه دست خالی برگشتم. نه در باور های عامیانه و اسطوره های ایرانی و یا هر چیز دیگری اسم یا نشانه ای از معنای احتمالی و مرتبط این موتیف ها برده نشده. و یا اگر برده شده در سطحی ترین حالت خودش قرار دارد، برای مثال: گربه ی سیاه نشانه ی شومی و بد یمن بودن است. با

استناد به کتاب باور های عامیانه مردم ایران (تالیف ذوالفقاری، نشر چشمه). گربه در سنت اسلامی به هر رنگی بسیار محبوب است بجز سیاه. (سیرجانی ، ۴۸۴) و نیز می گویند جن بیشتر به شکل گربه ی سیاه در می آید و گربه ی سیاه را در شب در چشم نگاه کردن بد است. (باغ زهرایی، اطلاعات، ۲۵۰۵)

از معدود نکات مثبت فیلم، فیلمبرداری خوب و چشم نواز است. مدیر فیلمبرداری این پروژه، مازیار مکانی به خوبی به هدف خود رسیده و فضایی تاریک با رنگ های تیره و سرد ایجاد می کند و بر اساس فضا و هدف صحنه تغییر تاکتیک میدهد. برای مثال در صحنه های آغازین و آرام تر فیلم، دوربین ثابت و بر روی سه پایه قرار دارد ولی در صحنه های پر تنش دوربین روی شانه قرار دارد و این تمهید به خوبی بر تنش می افزاید. رنگ های سبز و آبی و قهوه ای و قرمز در فیلم به نسبت غالب هستند و با فضای فیلم ارتباط مستقیم دارند و حتی در بعضی از صحنه ها نظیر صحنه ی وان حمام ، هاله ی نور سبز ارجاعات اهاری به کوبریک را به خوبی نشان می دهد. موسیقی فیلم نیز به شدت در فضای وهم آلود فیلم خود را نشان داده و برخلاف سایر عناصر فیلم مخاطب را از فضا به بیرون پرت نمی کند.

و اما از حیث کارگردانی فیلم باز هم چیزی برای ارئه ندارد، این فیلم مصداق بارز این است که اگر از قوانین به پیروی کنیم تضمینی ندارد که فیلممان خوب یا عالی از آب دربیاید. حداقل بدون یک فیلمنامه مستحکم چنین کاری نشدنی است. وقتی در داستان فیلم هیچ گونه نوآوری دیده نشده پس طبیعی است که در کارگردانی هم چیز قابل توجهی دیده نشود. در اوایل فیلم ریتم تدوین تند و حتی نا متوازن است و هرچه به گره افکنی نزدیک تر می شویم ریتم بجای سریع تر شدن کند تر هم میشود! اکثر تمهیدات اهاری بی فایده از آب در آمده اند، موقعیت ها شخصیت ها را در خطری لحظه ای قرار می دهد و سپس همه چیز به خاموشی و امن شدن می گراید، به سختی می توان حس کرد که شخصیت ها همواره در خطر هستند یا محیط امن نیست، خطر اسپویل : حتی تا پرده ی سوم فیلم ، همواره از خودم می پرسیدم این روح مو مشکی چه خطری برای کارکتر ایجاد می کند که بابک همواره از او فرار می کند؟ تا اینکه بابک همسرش را با چاقو زد، هرچند آن هم اتفاقی بود. و یا وجود دو شخصیت پلیس ترسی لحظه ای ایجاد و هیچ حرکتی در درام ایجاد نمی کند. و نکته ی آخر و مهم ترین سوال : آیا این فیلم را در ایران نمی شد ساخت؟ با توجه به وضعیت امروز و

آزادی های کمرنگی که گاها دیده می شود، احتمالا قابل ساخت بود زیرا تقریبا هیچ مورد خاصی در فیلم دیده نمی شود که با ضوابط ارشاد سینمای ایران مغایرت داشته باشد و نه حتی مکان داستان تاثیر دراماتیک بخصوصی و حیاتی دارد. حداقل اگر با این کار اهاری اشاره ای به افزایش مهاجرت نیز داشته ، باز هم موفق نشده منظور خود را برساند.

جمع بندی : آن شب فیلم ترسناکی است که خود را جدی و ترسناک می پندارد ولی در حقیقت ترسناک نیست. عشق و علاقه ی اهاری به اساطیر ژانر ترس نه تنها کافی نیست بلکه به ساختار نیز ضربه زده. این فیلم با اینکه در خارج از ایران ساخته شده ولی از همان مرضی رنج می برد که اکثر فیلم های سینمای داخل ایران از آن رنج می برند، داستان نپخته و شخصیت های کم عمق. بسیاری از عناصر فیلمنامه نه تاثیر دراماتیکی دارند و نه ترسناک هستند و از پتانسیل های موجود کمترین بهره برده شده، چه از بازیگر درجه یکی مثل حسینی و چه از قابلیت های وسیع این ژانر. در پایان باید گفت نمی توان عمارتی زیبا و مستحکم را، تنها با نگاه کردن به دیگر عمارت ها ساخت. بایستی از پایه نقشه کشید و بهترین استفاده را از مصالح کرد و بنظرم این فرمول برای آن شب و سایر فیلم های ناموفق این ژانر صدق می کند.

متأهل شاید، مکمل نه

نگار فریدی : داستان درمورد زن و شوهری به نام بابک و ندا است که در خارج از ایران زندگی می‌کنند. یک شب بعد از دورهمی با دوستان خود هنگامی که در راه بازگشت به خانه گم می‌شوند برای گذراندن شب به هتلی مرموز مراجعه می‌کنند. در نهایت مشخص می‌شود هردو موضاعاتی را از هم پنهان می‌کنند. این موضاعات اکنون موجب بوجود آمدن مشکلاتی در رابطه آن ها شده که آن را در این هتل که گویا درون و زندگی آن هاست مشاهده می‌کنیم. این فیلم یکی از فیلم های برتر ژانر وحشت نیست و بی اشکال و کامل نیست اما قطعا فیلمی است که در ایران در این ژانر چند پله به سمت بالا حرکت کرده است.

صحنه ی ابتدایی فیلم با شنیدن صدای زنی در بازی مافیا شروع میشود. اینکه در مورد این بازی صحبت می‌شود که خود یک‌بازی مرموز است همراه با صحنه های ابتدایی فیلم که صحنه هایی تاریک با اتاق هایی دربسته و دیدن سایه ای بر روی در

یک اتاق که به چیزی مشغول است موجب شروع فیلم با یک ابتدای مرموز است. ناگهان در دقیقه ی سوم همه چیز به‌صورتی کاملا عادی جلوه میکند، دوستانی که به بازی مافیا مشغول هستند. در بازی ندا شهروند و بابک مافیا است. درنهایت ندا توسط بابک کشته میشود. این همان اتفاقی است که در صحنه های پایانی فیلم نیز اتفاق می افتد. دوربین در بیشتر صحنه های فیلم مانند صحنه ای که بابک به اتاق بچه میرود تا بقیه‌ی بچه ها را بیرون کند معلق است و مدام تکان می‌خورد. استفاده از رنگ های ها خنثی ، نور قرمز ، فضاهای تاریک و تیره، تار شدن تصویر، معلق بودن تصویر، شات های کوتاه، صدای گربه و صدای موسیقی از آیتم هایی است که کارگردان در بیشتر صحنه های فیلم برای افزایش هیجان و ایجاد ترس استفاده کرده است.

اتفاقات عجیبی که در همان ابتدای ورود به هتل شروع می‌شود دیدن برخورد با مرد سیاه پوست که مدام چیزی را تکرار می‌کند، انگشت قطع شده خدمه هتل، تابلو عجیب مردی که از پشت به خود نگاه می‌کند موجب عجیب به نظر رسیدن هتل می‌شود و ما را نگران از وقوع اتفاقی وحشتناک می‌کند.

در این فیلم گویا کارگردان سعی کرده از صحنه های فیلم های ترسناکی همچون شاینینگ کوبریک و سایکو هیچکاک استفاده کند. صحنه ای که بابک دوش می‌گیرد و ریختن خون بر دستش من را به یاد صحنهٔ معروف دوش گرفتن زن در فیلم سایکو انداخت. خالکوبی عجیبی که زن و شوهر باهم انجام داده‌اند اما مفهوم آن را نمی‌دانند انگار یک نوع طلسم است که خون می‌ریزد و خون می‌گیرد. این خالکوبی ها اگر در کنار یکدیگر قرار گیرند مکمل هم هستند و اما نشان می‌دهند که این دو فرد مکمل هم هستند اما بابک و ندا هردو موضوعی را از یکدیگر پنهان می‌کنند که این معنی فال را نقض می‌کند. اولین اتفاق عجیب و وحشتناکی برای ما در هتل، بچه ای که مادرش را صدا می‌زند پشت در اتاق ایستاده انگار که ندا را به عنوان مادر خود صدا می‌زند. هنگامی که ندا در را باز می‌کند بچه مانند رباط یا روحی می‌چرخد و می‌رود. بی‌شک این بچه بسیار شبیه به دوقلوهای فیلم درخشش کوبریک و صحنه ی اتاق های هتل شبیه به اتاق های هتل در همین فیلم است. هنگامی که پیش خدمت هتل درباره مرگ و کشته شدن افراد صحبت می‌کند، جوری آن ها را بیان میکند که گویا خود یا قاتل آنها بوده و یا فرشته‌ی مرگشان. این سخنان او همراه موسیقی آرامی که پخش می‌شود باعث میشود دلشوره به سراغ ما بیاید و منتظر یک اتفاق باشیم. سرعت فیلم کم است

THE NIGHT

و کارگردان در واقع در ایجاد تعلیق خوب عمل می کند و اجازه می‌دهد گاهی ترس‌ها و هیجان‌ها از بین بروند تا همه چیز جالب باشد اما هر چه جلوتر می‌رویم این تعلیق ها کمتر و سرعت شوک های وارده بیشتر می‌شود.

کارگردان با تغییر مدام قسمت‌ها از حالت روزمره به حالت مرموز ما را گیج می‌کند. گویا یک ریتم را در پی گرفته است و تکرار می‌کند. این ریتم شامل آرام بودن فضا، ناگهان آمدن یک صدا، جلب شدن توجه بازیگر، بالارفتن ریتم و موسیقی، معلق شدن دوربین و ناگهان یک شوک. مثلا هنگامی که بابک دراز کشیده و ندا از او میپرسد که بچه خوابید، حرکت تند بابک در هنگام بلند شدن و اوج موسیقی و صدای ندا یکی از نمونه شوک هایی است که به ما وارد می‌شود . هنگامی که بابک و ندا به دنبال شبنم به پایین میروند انگار دوربین در حالتی معلق قرار دارد و مدام به طرفین حرکت می‌کند که مارا گیج کند. صدای گریه‌ی بچه در قسمت های مختلف جوری است که انگار دو بچه در حال گریه هستند که اینکار هم می‌تواند به خواست خود کارگردان باشد و یا اینکه جزو اشکالات است. در چند صحنه از فیلم گربه ای سیاه را می‌بینیم که صدای آن را قبلا شنیده‌ایم. گربه ی سیاه در ایران و به عقیده عده‌ای نمادی از بدشگونی است که شاید کارگردان از آن به عنوان یک نماد استفاده کرده است. صحنه که در آشپزخانه است و بابک چاقویی را در دست دارد مانند صحنه آشپزخانه فیلم شاینینگ میباشد که در آن وندی سعی می‌کند جک را از خود دور کند. در کل فیلم هیچ سرنخی نداشتیم که واقعاً چه می گذرد و پایان هنوز هم همه چیز بطور کامل مشخص نیست.

آزادی در گرو حقیقت

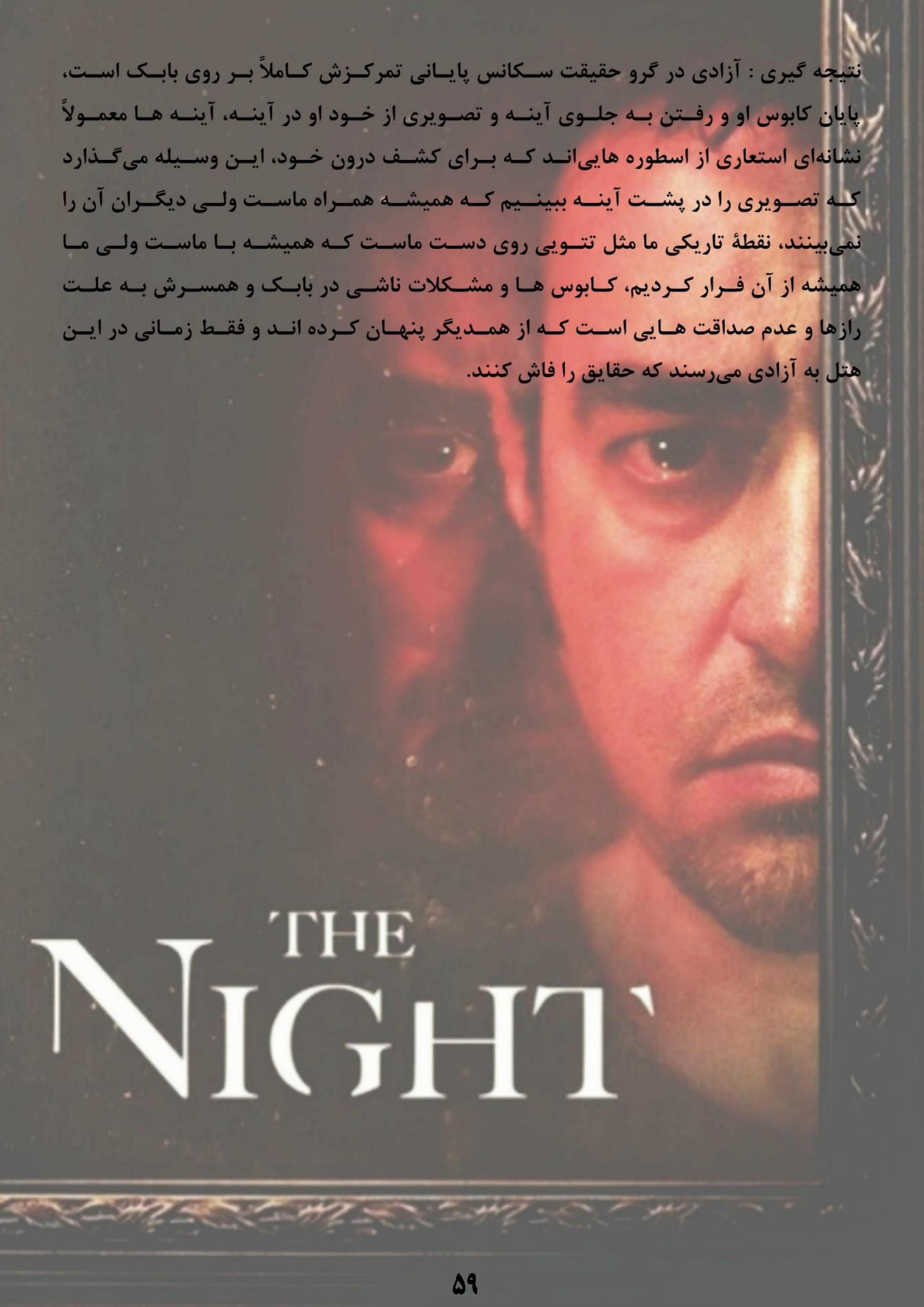
امیر هراتی نیا : در این نوشته ابتدا کارگردانی بررسی می‌شود، سپس نقدی کوتاه دربارهٔ بازیگری، تسخیر مخاطب در قاب های نزدیک و فیلمنامه، موفقیت در انتقال یک اندیشه و در نتیجه گیری بررسی سکانس پایانی و به آزادی در گرو حقیقت می‌رسم، آیا احساس گناه آزادی فرد را مختل می‌کند؟

خلاصهٔ داستان : بابک و همسرش بعد از مهمانی در راه برگشت به خانه، جی پی اس دچار مشکل می‌شود و مجبور می شوند در هتلی بخوابند که آنجا اتفاقات غیر منتظره‌ای رخ می‌دهد.

نقد و بررسی؛ کارگردان مخاطبان را به دل سفری ترسناک به دل لایه های ذهنی می‌برد، تا عمیق‌تر به درون خود نگاه کند، تا تلنگری از چیز هایی که از آن فرار می‌کند، باشد. بعد از تیتراژ جی پی اس دچار مشکل می‌شود و یک تصادف با گربه رخ می‌دهد، سرعت تدوین زیاد، نور کم و تنش زیاد می‌شود. قبل از ورود به هتل بابک، جغدی را می‌بیند که جغد نمادی از شومی(در ایران) است، دست های غیر متعادل پیرمرد، نقاشی از فردی دوگانه جزئیاتی است که مارا برای یک فیلم دلهره آور آماده میکند. در اولین صحنهٔ توهم بابک تصویر همسرش را روی شیشهٔ هتل می‌بیند، ولی توهم اوست چیزی که قبلاً در نقاشی دیده ایم، لایهٔ پنهان افسار گسیختهٔ شخصیت که طبق نظر یونگ انسان همیشه از آن تاریکی فرار می‌کند. نماهای بسته(close_up) فیلم نشان از فشار روی درون و ذهنیات بابک و شرایط سخت این خانواده در هتلی دورافتاده است. رنگ قرمز نمادی از هشدار برای وقوع اتفاقات دلهره‌آور است. تمرکز کارگردان بر روی ذهن و درونیات بابک است، توهمات او، صداهای ذهنی او ولی با کمترین نقطه نمای دید، مخاطب را وا میدارد که کم‌کم و از نگاه خودش به رویدادها نگاه کند. کوروش آهاری تلاش می‌کند از تمامی پتانسیل هتل استفاده کند و در محدود ترین فضا، تفاوت قاب های خود را افزایش دهد، نماهای بسته را بیشتر کند تا از یک فضای محدود بیشترین ایماژ را بگیرد. در اواسط فیلم میزانسن ها به زوال عقلی بابک و جدایی او از همسرش تاکید می‌کند. همسر او فکر می‌کند، وی دچار دیوانگی شده است. بعد از پنجاه دقیقه از گذشت فیلم،صدای "مامانی" نمای نقطه نظر از دیدگاه بابک می‌بینیم، حرکت دوربین برای یافتن علتی از این صدا، ولی چیزی پیدا نمیکند، اینبار اما همسر او هم این صدا را می‌شنود. بابک از پلیس درخواست کمک می‌کند، پلیس بچه را به آغوش می‌کشد و در مورد مرگ فرزندش صحبت می‌کند، همان پلیس پشت در است، تلنگری به شیوهٔ فیلم های ترسناک به مخاطب میزند، بلافاصله حرکت دوربین، شدت موزیک و تعویض سریع نماها ریتم فیلم را افزایش می‌دهد. نمای نقطه دید دوم فیلم صحنه ای است(۱:۰۴) کاملاً ذهن آشفتهٔ بابک را به تصویر می‌کشد، بابک در حال راه رفتن و نماهای غیر معمول از پایین و همراهی دوربین با تصویری فلو و نا واضح از حرکت بازیگر است، با تدوینی موازی همسر او را می‌بینیم که دوباره صدای بچه ای را می‌شنود که احساس گناه دیگری است از سقط

کـردن بچـه. بعـد از بسـته شـدن در و تـا انتهـای پـردۀ دوم دوربـین روی دسـت بیشـتر استفاده می‌شود و تکان خـوردن هـای شـدید دوربـین را بـه همـراه دارد. نقطـه دیـد مهـم بعدی صحنه‌ای است که افشـاگری دروغ بابـک و دادن وعـده هـای دروغـین بـه زن دیگـری اسـت، کـارگردان، خودآگـاه مخاطـب را بجـای بـازیگر اصـلی می‌گـذارد و ایـن سـوال را از خودش بپرسد، گنـاهی کـه مـن پنهـان کـرده‌ام چیسـت؟ تسـخیر مخاطـب در قـاب هـای نزدیک شـهاب حسـینی بعنـوان بـازیگر نقـش اول ریـتم فـیلم را حفـظ میکنـد و ذره‌ای از شخصـیت خـود دور نمی‌شـود، او بابـک را در جـایی بـین تـوهم و واقعیـت، ناخودآگـاه و خودآگـاه غـرق می‌کنـد، همـانطور کـه رابـرت بنـدتی در کتـاب کـارعملی بـازیگر، اشـاره می‌کند که بازیگری هنـری دوطرفـه اسـت و واکـنش نقـش مهمـی در نگـاه او دارد، شـهاب حسینی در شرایط متفـاوت، واکـنش هـای دقیقـی ارائـه می‌دهـد، کـنش و واکـنش او بـین خـود و احسـاس گنـاهی اسـت کـه از پشـت در مخاطـب و او را غـافلگیر می‌کنـد و بـا احساسـات و گذشـته پنهـان خـود مبـارزه می‌کنـد و همـین درگیـری درونـی اسـت کـه مخاطـب را خسـته نمی‌کنـد و تمایـل دارد بیشـتر لایـه هـای شخصـیتی او را درک کنـد. آهاری بسیار از نمای نزدیک استفاده می‌کنـد، کـه ایـن فشـار در نمـای بسـته بـه خـوبی در چهرۀ شهاب حسـینی دیـده مـی شـود، حـس هـای متنـوعی را در قـاب هـای نزدیـک بـه نمایش می‌گذارد و واکنش هایش در تلفیـق حـس اسـت کـه قلـب مخاطـب را در قـاب هـای نزدیـک تسـخیر می‌کنـد. موفقیـت در انتقـال یـک اندیشـه فیلمنامـۀ ایـن فـیلم از یـک ساختار کلاسیک و سـه پـردۀ را دارد، روایـت مخاطـب را بـه درون رویـا و کـابوس می‌بـرد و سپس از آن خروج می‌کند، کـوروش آهـاری و مـیلاد جرمـوز تـلاش می‌کننـد بـا اسـتفاده از ابعاد روانی در شخصیت پردازی لایـه هـای شخصـیتی را بهتـر بـه مخاطـب انتقـال دهنـد و به تاثیر از فیلم درخشش کوبریک که در آنجا تنهـایی انسـانی را بـه جنـون می‌کشـید حـالا با مولفۀ به نـام احسـاس گنـاه و نگفـتن حقیقـت بـه شـریک زنـدگی و فیلمنامـه دقیقـاً در همین انتقال این اندیشه با سلسـله رویـداد هـا و ایمـاژ ارتبـاط خـود را بـا مخاطـب شـکل می‌دهد و همانطور کـه لینـدا سـیگر در کتـاب فیلمنامـه نویسـی پیشـرفته می‌گویـد:«اگـر فیلم را وسیله ای بـرای ارتبـاط و بیـان تلقـی کنـیم، می‌تـوانیم آن را بـر اسـاس موفقیـت و انتقال یک اندیشه قضاوت کنیم»(سیگر۱۳۹۲:۴۸)

نتیجه گیری : آزادی در گرو حقیقت سکانس پایانی تمرکزش کاملاً بر روی بابک است، پایان کابوس او و رفتن به جلوی آینه و تصویری از خود او در آینه، آینه ها معمولاً نشانه‌ای استعاری از اسطوره هایی‌اند که برای کشف درون خود، این وسیله می‌گذارد که تصویری را در پشت آینه ببینیم که همیشه همراه ماست ولی دیگران آن را نمی‌بینند، نقطهٔ تاریکی ما مثل تتویی روی دست ماست که همیشه با ماست ولی ما همیشه از آن فرار کردیم، کابوس ها و مشکلات ناشی در بابک و همسرش به علت رازها و عدم صداقت هایی است که از همدیگر پنهان کرده اند و فقط زمانی در این هتل به آزادی می‌رسند که حقایق را فاش کنند.



نقد های فیلم خـــورشیـــد

نوری از میان شکاف ها

نگین وزیـــری : تـار و پـود سـینمای مجیـدی بـا مشـکلات کودکـان و معضـلات اجتمـاعی تنیده شده است. او پس از تجربه های موفق در ایـن زمینـه ایـن بـار سـراغ خورشـید رفتـه، روایتی از جنس کودکان کار و آرزوهای کوچک و بزرگ آنها برای یک زندگی بهتر.

برگ برندهٔ کارگردان (همچون برخی آثـار گذشـته) بـازی گـرفتن صـحیح از نوجوانـان تـازه کار است. در کنار مجیدی برای نگـارش فیلمنامـه نـام «نیمـا جاویـدی» بـه چشـم می‌خـورد که مشخصهٔ خود او رساندن اتفاقات بعضا ساده و کوچـک بـه یـک نتیجـهٔ بـزرگ اسـت. امـا در مورد فیلمنامه و روایت به پختگی و تأمل برانگیزی کامل نمی‌رسد.

تیم بازیگری به بهترین شکل ممکن ایفای نقـش می‌کننـد، چـرا کـه جـنس ایـن بچـه هـا را می‌شناسند، چرا کـه خـود جـزوی از آنهـا بـوده و بهتـر بگـوییم نقـش خودشـان را مقابـل دوربین زندگی می‌کننـد. در مرکـز خورشـید، روح‌الله زمـانی می‌درخشـد کـه بـه حـق هـم جایزهٔ مارچلو ماسـترویانی را در جشـنواره ونیـز سـال گذشـته تصـاحب کـرد. در نگـاه اول نوع گفتار و بازی بدن او به کلیشه طعنه می‌زند اما هرچـه می‌گـذرد بـه کـارکتر علـی یـا بـه بیانی بهتر خود روح‌الله نزدیک می‌شویم و از صـمیم قلـب می‌خـواهیم کـه یکبـاره بـه گـنج و خوشبختی برسد تا ذره‌ای از خلاء هایش پـر شـود. و ایـن علـی وقتـی کامـل می‌شـود کـه ما به الگوی علی و زهرای بچـه هـای آسـمان می‌رسـیم. اینجـا در مقابـل، کـارکتر زهـرا بـا بازی شمیلا شیرزاد ایسـتاده کـه از حقـوق پایمـال شـدهٔ افغـان هـا بگویـد. سـکانس هـای آمیخته به نگرانی، محبت و تـرس از آینـده در متـرو بـا نماهـایی از علـی و زهـرا یـا تنبیـه زهرا بخاطر دستفروشی، به یادماندنی هسـتند. امـا بـا وجـود بـازی گیـرای آنهـا، شخصـیت پردازی ژرفا نمی‌یابد و از طرفی در بزنگـاه هـا خبـری از دیـالوگ کوبنـده نیسـت و از سـوی دیگر، شخصیت های پیرامـون نوجوانـان فـیلم بـه دو دسـتهٔ مثبـت و منفـی کامـل تقسـیم می‌شوند مثل علی نصیریان بـه عنـوان خلافکـار بـد طینـت و مـدیر مدرسـهٔ خورشـید کـه منافع شخصی خود را می‌سنجد، از طرفـی نـاظم مدرسـه بـا بـازی دقیـق جـواد عزتـی. امـا شخصیت های تأثیر گذاری چـون مـادر علـی کـه می‌توانـد گذشـتهٔ شخصـیت را بـه خـوبی

نمایش دهد، بسیار منفعل بوده و هیچ پیش داستان مهمی به قصهٔ اصلی پیوند نمی‌خورد.

نمی‌توان نام هومن بهمنش به عنوان فیلمبردار را در تیتراژ دید و توقع یک فیلمبرداری خاص، جذاب و برنامه‌ریزی شده را نداشت. نماهایی که سعی می‌کنند هرچه بیشتر به دنیای این بچه ها نزدیک شوند و آن را از نزدیک در آغوش بکشند. اتفاقی که خصوصا در پلان های پایانی که علی در تونل های زیرزمینی به دنبال گنج خوشبختی می‌گردد، به چشم می‌خورد.

رسیدن به گنج اما گنجی واهی و با ماهیت دروغین، آب سردی می‌شود بر چیکر خستهٔ علی. صحنه هایی که به خوبی درآمده و مخاطب را با خود همراه می‌سازد. از طرفی نجات علی و مواجه شدن با مدرسهٔ خالی خورشید که گویا این بار نور بیش از هر زمان دیگری به آن می‌تابد، مهری می‌شود بر پایان بی‌سرانجام کارکترها و سرگذشت آنها. آیا پس از این رها شدگی علی دوباره به مسیری غلط (بزهکاری نشان داده شده در ابتدای فیلم) بازمی‌گردد یا نور شدید تابیده شده در خورشید (اشاره به مدرسه) خبر از روشن شدن زندگی کم فروغ او می‌دهد؟

خورشید در روز ابری

محمد رمضانی : خورشید آخرین ساخته ی مجید مجیدی کارگردان متبحر ایرانی و نخستین نامزد اسکار در تاریخ سینمای کشورمان است. بنا به اعتقاد بسیاری از منتقدان مجیدی مدت مدیدی است که از دوران اوج و شکوه خود فاصله گرفته و از عرش، فرش را لمس کرده. وی حالا بعد از شکست فیلم اخیرش محمد رسوال الله باز با همان تم نوستالیژیکِ روشن و پاک کودک محور بازگشته، اما مسئله این است : آیا خورشید بازگشت و رستگاری شکوهمندانه وی است یا تلاشی عبث در یادبود روزگاران قدیم این هنرمند ؟

خورشید از ماجرا و داستانی سر راست برخوردار است : علی (با بازی روح الله زمانی) ماموریتی از سوی خلافکارِ محل، یعنی هاشم (علی نصیریان) می گیرد تا گنجی زیر خاکی را از زیر قبرستان قدیمی محل بیرون بیاورد و تنها راه دسترسی به گنج از طریق آب انبار قدیمی مدرسه ای است که در آن نزدیکی واقع شده. موفقیت در یافتن این گنج می تواند شانسی باشد تا علی مادرش را از تیمارستان بیرون بیاورد. داستان

متاسفانه از استخوان بندی بیشتری برخوردار نمی شود و در همین حد مثل جنینی ناتوان و ضعیف باقی می ماند. ساختار دومینو وار گره افکنی در فیلم موجود است، اما کم کم همان ساختار هم مسیرش را گم می کند و تنها بیننده را به سوی پایان سوق می دهد و در این راه بسیاری از پتانسیل های و المان های فیلم نیز نابود می شوند.

جاویدی و مجیدی، هر دو نویسندگان این فیلم هستند و قدرت قلم آنها بر هیچکس پوشیده نیست اما خورشید علی رغم تلاش هایی که هر از گاهی درش دیده می شود به هیچکدام از کار های این دو نویسنده نزدیک نمی شود. برای مثال یکی از المان ها و عناصر فیلم، شکل گیری رابطه ای میان آقای رفیعی (ناظم) و علی است و دیدن تاثیراتی که این دو شخصیت بریکدیگر می گذارند خوشحال کننده است اما تمامی این رابطه تنها به یک چیز ختم می شود : حذف ناگهانی کارکتر رفیعی!

مجیدی سابقه ی درخشانی از بازی گرفتن از نا بازیگران و به خصوص نا بازیگران کودک دارد. در خورشید نیز به درخشش خود در زمینه بازیگردانی ادامه داده و ۲ بازیگر جوان و تازه نفس را به سینما معرفی می‌کند که در بعضی از صحنه ها حتی از بازیگران مجربی نظیر عزتی پیشی می گیرند. روح الله زمانی (جدای از بحثِ جایزه ی مارچلو ماسترویانی در جشنواره ونیز) به خوبی خود را به عنوان یک بازیگر جا می اندازد و شاید بتوان گفت که وی تنها خودش است و نقشی بازی نمی کند اما بایستی با این تفکر مخالفت کرد، شاید کارکتر علی از حد تیپ پایش را فرا تر نگذارد اما «زمانی» با جان و دل تمامی احساسات این شخصیت را بر بدن و بیانش عرضه می کند. در سوی دیگر شمیلا شیرزاد به عرصه پای می گذارد که حداقل در اکثریت سکانس های فیلم به سختی از لحاظ زیبایی بازیگری با زمانی رقابت می کند. به شخصه حین دیدن بازیگری شیرزاد به یاد هوانورد ساخته ی مارتین اسکورسیزی افتادم که در حینی که مخاطب شاهد تلاش و بازیگری بسیار زیبای دیکاپریو در نقش هاوارد هیوز است ، ناگهان با نقش آفرینی کیت بلانشت روبرو می شود، نقشی که مثل نقش زهرا کوتاه ولی به شدت دلچسب و از آب و گل در آمده است. خطر اسپویل : حقیقتا یکی از دلایل دلچسب بودن صحنه ی دستگیر شدن زهرا و تراشیده شدن موهایش، غم و سکوت پر از اشکِ چهره ی شمیلا شهرزاد است. و کم لطفی است اگر نگوییم دیدن استعداد های ایرانی – افغان نظیر شمیلا شهرزاد و فرشته حسینی مفرح ذات نیست. و در آخر باید از بازی دلگرم کننده ی جواد عزتی نام برد، به راستی مایه ی مسرت است

که در این چند سال عزتی را در پله های ترقی دیده ایم و در ۲ سال اخیر وی تقریبا هرگونه نقشی را بازی کرده و به جرئت شاید بتوان گفت از پس نقش آفرینی بسیاری از آنها بر آمده. در خورشید نیز جذبه و جدیت یک ناظم آب دیده در مدرسه ای با محیطی خشن در چهره اش دیده می شود، اما به خوبی در روند فیلم وقتی بطن شخصیتی وی برای مخاطب باز می شود، شخصیتی سمپات و دوست داشتنی در وی نمایان می گردد.

متاسفانه هر چند باید خوشحالی بند بالا را از بین برد و گفت شاید بازیگران بسیار خوب کار کرده اند اما هیچکدام شخصیت پردازی به خصوصی ندارند. شرم برانگیز است که اسامی بازیگران را نام برد و از علی نصیریان نتوان نام برد زیرا شخصیت به وی به کلی یک تیپ است. وی آدم بده ی ماجراست و متاسفانه از این هم فراتر نمی رود. اگر این شخصیت باور پذیر از آب در آمده بخاطر بازیگری نصیریان است نه شخصیت پردازی مجیدی و جاویدی. شخصیت ها رنگ خاکستری ندارند یعنی از سایه و روشنایی تشکیل نشده اند بلکه اکثرا یا خیر مطلق هستند و یا شر مطلق. در کمال تعجب بایستی گفت شخصیتی نظیر مدیر مدرسه به خودی خود دلپذیر تر است زیرا همان قدر که برای مدرسه اهداف نیک و نقشه ی پیشرفت آن را در سر دارد، همان قدر هم می خواهد از طریق مدرسه به شورا شدن برسد. از بازیگری درست و بجای شمیلا شهرزاد گفتیم اما متاسفانه از شخصیت پردازی اش چیزی بر قلم نمی توان آورد زیرا این شخصیت آنقدر نپخته و کم حضور است که در فیلمنامه تنها نقش یک وابستگی احساسی را برای شخصیت علی ایجاد می کند. متاسفانه این تنها موردی که در این فیلم دیده می شود نیست بلکه همین تیپ و کارکتر فویل را دوباره در مادر علی (طناز طباطباییان) می بینیم. تنها این دفعه به طرز فجیعی ضعیف تر. اینگونه شخصیت های رشد نیافته و پوشالی در فیلمنامه فقط نقش وابستگی های احساسی و انگیزه و سایر موارد ضروری و اصولی را برای پرتاگونیست ایجاد می کنند.

در مورد بخش فکری و ایدئولوژیک فیلم بایستی به گفتن اینکه ((هر گردی، گردو نیست)) بسنده کرد. به تصویر کشیدن مبحث کودکان کار در سینمای داستان گو، به هیچ وجه مبحثی سر راست مثل فقر در قشر کارگر و ضعیف جامعه، مانند فیلم های قبلی مجیدی نیست. این مبحث نیازمند تحقیقات میدانی و جامعه شناختی بسیار گسترده است زیرا هر تصویری که از آپاراتوس و لنز دوربین گذر کند در ذهن مخاطب

تصویری از این قشر شکل می دهد که پایه و اساس تفکر مخاطب خواهد بود. متاسفانه همین کمبود اطلاعات و تحقیق، نتیجه ای زننده مانند سکانس نخستین فیلم بوجود می آورد. دیدن اینکه کودکان کار ، کار نمی کنند بلکه بزهکاری و دزدی می کنند تصویری غلط از این موضوع بوجود می آورد. بار ها و بارها در رابطه با این موضوع در تمامی فرم های هنری تلاش هایی بوجود آمده و یکی از قدیمی ترین و مهم ترین تصاویری که از کودکان کار در ذهن و خاطر می آید، تصویر ویکتور هوگو در بینوایان از این کودکان بود که در قالب شخصیت گاوروش به تصویر کشیده شد. بعد از این رمان، اسم گاوروش تبدیل به اصطلاح و برای تمامی کودکان بی خانمان و کارگر فرانسه به رسمیت شناخته شد و اعمالی در راستای سر و سامان دادن آنها انجام گرفت. مسئله اینجاست که هوگو در این رمان به هیچ وجه شخصیتی بزهکار از گاوروش نشان نمی دهد بله شخصیتی بسیار دلسوز و سمپات را نشان می دهد که فقط یک دفعه دست به دزدی می زند که آن هم برای سیر کردن شکم خودش نیست بلکه برای دیگری است و از آدمی بد ذات تکه نانی را می دزدد. این شخصیت با اینکه مثل علی در فیلم خورشید آب دیده و زرنگ و حاضر جواب است و خیابان ها او را محکم کرده اند اما به هیچ وجه در نخستین برخورد حس بدی به خواننده- در این مبحث ببیننده- نمی دهد. جدای از اینکه هوگو یک فصل کامل از رمانش را اختصاص به دلایل بوجود آمدن چنین کودکانی می دهد و راه حل را تنها در آموزش می بیند، چیزی که در هسته و لوکیشن اصلی فیلم به عنوان مدرسه به چشم می خورد، اما خورشید پای را فراتر نمی نهد و به ریشه یابی یا حداقل تحلیلی درباره چرایی وجود این کودکان در جامعه ایران نمی رسیم. همین موضوع برای اشاره به مبحث مهاجران افغان نیز صدق می کند، ما این معضل را تنها از دور می بینیم و به درون آن دخول نمیکنیم پس بسیار طبیعی است که مخاطب تنها بعد از دیدن خالی شدن محل زندگی افغان ها تنها دلش به حال علی و زهرا بسوزد و تاثیری فکری و ناخودآگاه در ذهن مخاطب به جا نماند. همین اشکال منجر به کوتاهی عمر این فیلم میشود، زیرا به محض تمام شدن فیلم روی پرده در ذهن مخاطب هم تمام می شود چون فیلم جرقه ای در ناخودآگاه مخاطب بوجود نیاورده که چرخ دنده های ذهن را به حرکت وا دارد. متاسفانه خورشید معضلات اجتماعی زیادی را در بر می گیرد از جمله : ضعف آموزش در قشر ضعیف، اعتیاد، مهاجران افغان و در مرکز کودکان کار را قرار داده ولی غافل از اینکه هر یک از این

موضوعات برای ساخت و پرداخت یک فیلم دو و نیم ساعته را نیازمندند و در یک ساعت و سی و نه دقیقه گنجانده نمی شود.

فیلم لحظات و نکات مثبت خودش را هم داراست. هومن بهمنش بار ها خود را به عنوان یکی از بهترین فیلمبرداران معاصر ایران ثابت کرده و در خورشید نیز باز این موضوع را ثابت می کند. خورشید در اکثر یا شاید تمام صحنه ها نور خورشید یا منبع نوری را داراست و این منبع نور با توجه به حس و حال شخصیت اصلی تغییر می کند و سمبل حال اوست. مثلا در اواخر فیلم که شخصیت در تنها ترین و ناراحت ترین وضعیت خود قرار دارد منبع نور هم بسیار کوچک و کم سو است ولی در نخستین سکانس های فیلم نور ها بخصوص نور طبیعی خورشید محیط را فراگرفته. فیلم لحظات خاص و مفرح خود را هم دارد، مجیدی صحنه های زیبا و مفرح در فیلم های خود کم ندارد چه از گشت و گذار های محمد در شمال ایران در رنگ خدا گرفته تا صحنه ی شکاندن تخم شتر مرغ در آواز گنجشک ها. خورشید نیز چنین لحظاتی را دارد، لحظاتی مثل نام بردن انواع مواد توسط علی که تلخ خندی بر لبان مخاطب می نشاند. دیگر پلان هایی نظیر بالا رفتن از درِ مدرسه نیز در فیلم وجود دارد که حتی شاید بتوان گفت درون مایه و سرکشی شخصیت های فیلم در این صحنه تجلی پیدا می کند. مجیدی از حیث کارگردانی کم کاری نکرده و صحنه های خاص و سختی نظیر کندن تونل و شلوغی های حیاط مدرسه را به خوبی کنترل کرده و از پس آن بر آمده. ریتم فیلم هم به نسبت سریع است، جدای از اینکه رو به پایان افت شدیدی می کند، ولی به خوبی در خدمت کلیت فیلم قرار می گیرد. تدوین فیلم در بعضی از نما ها و دیزالو ها می تواند به رساندن معنای خاصی منجر شود که زیاد با کلیت فیلم ارتباطی ندارد، برای مثال پارکینگ تاریک و دزدی اول فیلم به آب تنی در زیر نور خورشید در حوض دیزالو می شود که کمی گمراه کننده است. اما نماهای خالی از سکنه ی مدرسه در آخر فیلم و خروج علی به خوبی در خدمت کلیت و پایان فیلم قرار می گیرند.

جمع بندی : در پایان خورشید فیلم دلپذیری است، اما دلپذیر بودنش به معنی خوب بودن یا داشتن ارزش برای چند بار نگاه کردنش نیست. مجیدی با حذف کارکتر ها در روال فیلم به گذران زمان و روند روزگار اشاره دارد، اما تقریبا همه ی مخاطبان سینما چه عام و چه خاص می دانند که خیلی از مواردی که در زندگی عادی معنی می دهند در سینما بی معنی هستند و در وهله ی نخست مخاطب در سالن سینما می نشیند تا

از دنیای واقعی خود دور شود و به دنیای وارد شود که واقعیت مطلوب ذهنش در آن موجود باشد. خورشید متاسفانه در زمینه ی اجتماعی و فیلمنامه نویسی تاثیری سریع و گذرا دارد و اگر کارگردانی مجیدی، فیلمبرداری بهمنش و تیم بازیگری قوی درش وجود نداشت اصلا روی خوشی در جشنواره ها نمی دید.

گنج واقعی

نگار فریدی : این فیلم در سال ۱۳۹۸ به کارگردانی مجید مجیدی ساخته می شود و با هنرنمایی بازیگرانی چون جواد عزتی، علی نصیریان، روح‌الله زمانی و شمیلا شیرزاد و....

این فیلم به موضوع کودکان کار می پردازد و مشکلات زندگی که یک کودک کار می‌تواند داشته باشد. در این فیلم علی، ابلفضل، رضا و محمد هر کدام داستان متفاوتی دارند. علی خواهرش را در اتش سوزی از دست داده و مادرش در تمیارستان بستری شده‌است و پدر او نیز مانند پدر دوستانش معتاد است او برای درمان مادرش و گذرندان زندگی خود نیاز به کار دارد. ابلفضل و خواهر او زهرا از افغانستان به ایران آمده‌اند و مشغول به کار شده‌اند و دیگر شخصیت‌های فیلم گرد هم آمده‌اند تا در برای پیدا کردن گنجی در مدرسه خورشید ثبت‌نام کنند. مدرسه خورشید وضعیت خوبی ندارد یک ساختمانی استیجاره‌ای و قدیمی می‌باشد مانند کودکانی که در این مدرسه درس می‌خوانند. این مدرسه مانند همانند ان کودکان به حمایت نیاز دارد اما به حال خود رها شده‌است و فقط زمانی که نفعشان هست از این مدرسه بهره می‌برند. این چهار کودک با ورود به این مدرسه گنج واقعی را یافتند، زندگی متفاوت، بازی کودکانه به دور از دعوا و مواد و زندگی خشن خارج از مدرسه. علی در راه یافتن گنجی که در پی آن است لحظه به لحظه تنها می‌شود. ابلفضل بعد از دستگیری خواهرش و ازاد شندنش به افغانستان بازمی‌گردد. محمد برخلاف میلش مجبور به کار در بندر می شود و تنها رضا می‌تواند از شرایط مدرسه استفاده کند و به استعدادش به خوبی پی‌ببرد اما علی آنچنان غرق دنیای خشن بزرگسالی در سنین کودکی شده‌است ک فراموش کرده‌است به اطراف خود نگاه کند و زمانی ک متوجه می‌شود تمام تلاش‌هایش برای یافتن مواد می‌باشد ناامید می‌شود و در همان لحظه خود را در حال غرق شدن می‌بیند که می‌تواند نشان دهد ک او در واقعیت نیز در حال غرق شدن است و باید خود را

نجات دهد. جواد عزتی مردی خیرخواه در فیلم نشان داده شده و تمام تلاشش را برای نجات کودکان می‌کند اما یک فرد نمی‌تواند در برابر یک سیلی از مردم قرار گیرد و دیر یا زود این سیل او را از بین خواهد برد.

«آرزوی تاریک»

امیر هراتی نیا : محتوای این نوشته به شرح زیر است،ابتدا به نقد و بررسی کارگردانی ،سپس به بررسی فاصلهٔ طبقاتی و موضوع جهانی کودکان کار،امضا در کارگردانی مجید مجیدی و مخاطبی که ادامه دهندهٔ انتهای داستان است، می‌پردازد.

خلاصهٔ داستان؛ کودک کاری بنام علی بخاطر زندگی کردن با مادرش حاضر می‌شود برای یافتن گنجی در مدرسهٔ خورشید ثبت نام کند.

نقد و بررسی؛ فیلم دربارهٔ کودکانی است که از شانس اجتماعی و اقتصادی خانواده بهره مند نیستند، کسانی که باید در میانه ی جامعه بدون سرپرست رشد کنند، استثمار شده برای دیگری یا دست فروشی،یا اگر هم سرپرستی دارند معتاد است یا نیازمند. همراه با بچه هایی که از تهران بعنوان کودکان کار هستند، وضعیت اسفباری هم برای مهاجران افغانی است، نه تنها که از محرومیت اجتماعی و اقتصادی برخوردارند، بلکه در همین شرایط نابرابر با طبقات دیگر جامعه، از پایین ترین طبقات اجتماعی ایران هم فاصله دارند،آنها روی لبهٔ تیغ زندگی می‌کنند، هرطور دلشان بخواهد مسئولین با آنها رفتار می‌کنند و با کوچکترین کاری به کشورشان بازگردانده می‌شوند، این مردمان کجا زندگی کنند؟؟؟ در جامعه ای که دچار جنگ و تنش است یا در انتهای چاه طبقاتی ایران، جایی که موی زیبایی یک دختر نوجوان را میزنند به این جرم که ایرانی نیستند. در سکانس اول فیلم وقتی که کودکان در زیر زمین یک مجتمع تجاری بزرگ در حال لاستیک دزدی هستند، بعد از فرار از دست پلیس ها با رسیدن به طبقهٔ همکف، با تیلت دوربین به سمت بالا، ساختمان های بزرگ و مردمی که در بالا ترین طبقات در حال خرید و خوشگذرانی اند، که استادانه سطح آرزو ها در این فاصلهٔ بین طبقات مشخص می‌شود. سپس بعد از آن نمایی خداگونه که امضای همیشگی مجید مجیدی است، با وجود این همه مشکلات، خداوندی هست، ولی در سکوت.

مک گافین داستان گنجی است که بازی برای هیچ است، فقط به روند دستان کمک می‌کند، آرزوی کودکان کار ،از زیر زمینی می‌گذرد و در همانجا هم با ریزش زمین، دفن میشود.شخصیت پردازی ها خیلی کم رنگ است، نقش منفی و نقش مثبت، استاد نصیریان و جواد عزتی، مادر علی، داستان های متعددی اند که روایت می‌شوند ولی هیچکدام به سرانجام درستی نمی‌رسد. فیلم واقع گراست، دوربین خیلی در سطح چشم قرار می‌گیرد و استفاده از دوربین روی دست. تضاد های متعددی در کنار هم توامان به کار می‌رود، نمایی انسانی به خداوند و نمایی خداگونه، نور در برابر تاریکی، آرزو در برابر حقیقت، خیر در مقابل شر، گنج عشق و گنج عقل.

علی و زهرا ارجاعی است به بچه های آسمان، همینطور نمایی خداگونه از حوض که اینبار از پارکی است بدون گلدان و ماهی، بعد از بیست سال تغییر، اسلوموشن در لحظه ی باز شدن در مدرسه و در حال پیروز شدن.
علی به عنوان نقش اول خیلی خوب از پس نقش بر آمده است، او در فضاهای کاملاً بسته با فیلمبرداری عالی هومن بهمنش، که تنوع در این فضا بسیار خوب است، کاملاً درست در قاب قرار می‌گیرد و چشم سوم بازیگری وی عالی است، او واکنش های خودش را بازی می‌کند و همانطور از نمای مخاطب می‌داند که چه می‌کند.

در سکانس پایانی صحنه هایی از مدرسهٔ خورشید, مدرسه ای که کشف استعداد از کودکان کار می‌کند و حالا مدیرش نامزد برای پستی دولتی شده است با همین شعار کودکان کار، دوربین مجیدی از مخاطب یا ما می خواهد که هر روز در های بیشتری بر روی کودکان کار بسته می شود و حالا ما بعنوان یک فرد در اجتماع کمی هم به همنوعان خود احساس مسئولیت داشته باشیم، تا زندگی بهتری داشته باشند، یا حداقل در استثمار خلافکاران نباشند، خورشید در حال غروب است، زمینیان باید کار کنند.

معرفی چهره شاخص

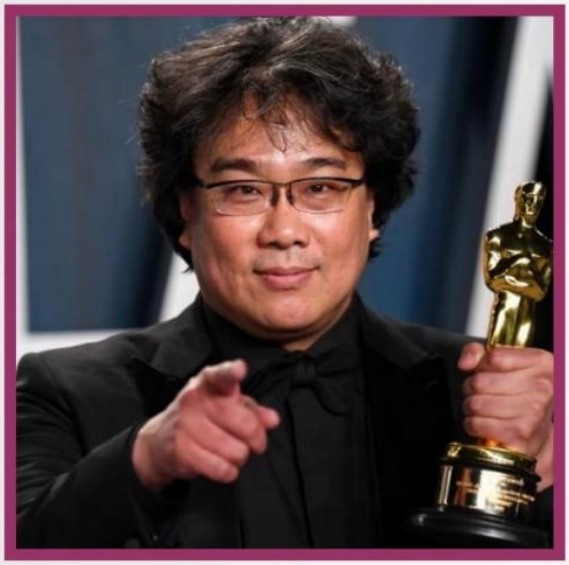
۱۱ درس سینمای بونگ جون هو

نویسنده:امیر هراتی نیا

مقدمه:

در این نوشته سعی شده هم برای دوستداران هنر سینما و هم برای خوانندگان مجله راکوردی، یازده درس بزرگ از فیلم های بونگ جون هو ارائه شود:

- فرم در راستای محتوا
- مدرنیسم سیاسی در نگاه برشت
- بازی متقابل از نظر دیوید بوردول
- تلفیق ژانرها
- گروتسک
- ابهام
- شالوده شکنی



بونگ جون هو

نخستین شاخه ی تحصیلی وی جامعه شناسی در دانشگاه یونسی بود. وی سپس موفق به فارغ التحصیلی از آکادمی فیلم در کره گردید. فیلم های کوتاه زیادی را کارگردانی کرد تا موفق شد اولین فیلم بلند خود را در سال ۲۰۰۰ با عنوان «سگ هایی که پارس می کنند، هرگز گاز نمی گیرند» بسازد. وی از همان ابتدا خوش سلیقگی در چینش قاب ها، میزانسن های دقیق و پارودی (هجویه) و خلاصه کردن فیلم در یک صحنه را به مخاطب ارائه کرد. صحنه هایی همچون: صحنهٔ پایانی « سگ هایی که پارس می کنند،هرگز گاز نمی‌گیرند» که بین زن و شوهر سگی قرار گرفته است، صحنهٔ ادرار کردن فرزند در فیلم «مادر»، مبلی بین دو خانواده در فیلم «انگل».

دومین فیلم بلند او با نام «خاطرات قتل»، با نگاهی در دل تاریکی به پروندهٔ قاتل سریالی کره با استقبال منتقدان روبرو شد و چهار جایزه گرند بل در کره جنوبی نیز دریافت کرد، جوایزی نظیر: بهترین کارگردانی. این فیلم همچنین به مناسبت های مختلف در ایالات متحده و اروپا نقدهای مثبتی دریافت کرد و بونگ جون هو جوایز دیگری را هم برای کارگردانی این فیلم در جشنواره بین المللی فیلم سن سباستین، به دست آورد. وی همچنین رکورد گیشه را با این فیلم در کره شکست.

با فیلم «میزبان»، که درباره ی خانواده ای کره ای بود که در حین تعقیب شدن توسط هیولایی به دنبال فرزند خود می گشتند، سکوی پرتاب این کارگردان شد و تبدیل به کارگردان شناخته شده ای در سطح جهانی شد. در کمتر از سه هفته فیلم میزبان بیش از ۱۰ میلیون بیننده شد و رکورد جدیدی را از آن خود کرد. این فیلم که برای اولین بار در جشنواره فیلم کن به نمایش درآمد ، یک موفقیت بین المللی نیز داشت. مجله فیلم فرانسه Cahiers du cin ma آن را سومین فیلم برتر سال ۲۰۰۶ نامید و استودیوی فیلمسازی آمریکایی Universal حقوق دنباله های را تأمین کرد. بونگ علاوه بر یک جایزه بزرگ دیگر برای بهترین کارگردانی، جوایز و نامزدی های دیگری از مسابقات فیلم های مشهور دریافت کرد. با فیلم «مادر» به شدت مورد استقبال منتقدان قرار گرفت، به ویژه در ایالات متحده که جوایز مختلفی را برای بهترین فیلم خارجی زبان دریافت کرد.

در سال ۲۰۱۱ ، بونگ جون هو ریاست هیئت داوران Cam ra-d'Or جشنواره ی کن را بر عهده داشت ، که جایزه بهترین فیلم اول را در شصت و چهارمین جشنواره فیلم کن اهدا کرد. اولین تولید بین المللی او به دنبال آن انجام شد. او رمان گرافیکی فرانسوی Le Transperceneige را به زبان انگلیسی با کریس ایوانز ، سانگ کانگ هو ، تیلدا سوئنتن ، جیمی بل و کو آه سانگ در نقش‌های اصلی فیلمبرداری کرد. «برف شکن» در سال ۲۰۱۳ روی پرده سینماها رفت. با حمایت Netflix ، فیلم «اوکجا» (okja) در سال ۲۰۱۷ ساخته شد. در سال ۲۰۱۹ با ساخت فیلم «انگل» که داستان دربردارندهٔ کشمکش و جنگ طبقاتی بود، نخل طلا را در هفتاد و دومین جشنواره بین المللی فیلم کن دریافت کرد. این اولین بار بود که یک فیلم از کره جنوبی این جایزه را دریافت می کرد. انگل همچنین جوایز متعدد و قابل توجه دیگری از جمله چهار جایزه اسکار در رده های بهترین فیلم ، بهترین کارگردانی ، بهترین فیلمنامه اصلی (همراه با هان جین وون) و بهترین فیلم خارجی زبان را نیز از آن خود کرد. این اولین بار در تاریخ جوایز اسکار بود که یک محصول خارجی زبان در رده بهترین فیلم به پیروزی می رسید.

در سال ۲۰۱۱ ، بونگ جون هو ریاست هیئت داوران Cam ra-d'Or جشنواره ی کن را بر عهده داشت ، که جایزه بهترین فیلم اول را در شصت و چهارمین جشنواره فیلم کن اهدا کرد. اولین تولید بین المللی او به دنبال آن انجام شد. او رمان گرافیکی فرانسوی Le Transperceneige را به زبان انگلیسی با کریس ایوانز ، سانگ کانگ هو ، تیلدا سوئنتن ، جیمی بل و کو آه سانگ در نقش‌های اصلی فیلمبرداری کرد. «برف شکن» در سال ۲۰۱۳ روی پرده سینماها رفت. با حمایت Netflix ، فیلم «اوکجا» (okja) در سال ۲۰۱۷ ساخته شد. در سال ۲۰۱۹ با ساخت فیلم «انگل» که داستان دربردارندهٔ کشمکش و جنگ طبقاتی بود، نخل طلا را در هفتاد و دومین جشنواره بین المللی فیلم کن دریافت کرد. این اولین بار بود که یک فیلم از کره جنوبی این جایزه را دریافت می کرد. انگل همچنین جوایز متعدد و قابل توجه دیگری از جمله چهار جایزه اسکار در رده های بهترین فیلم ، بهترین کارگردانی ، بهترین فیلمنامه اصلی (همراه با هان جین وون) و بهترین فیلم خارجی زبان را نیز از آن خود کرد. این اولین بار در تاریخ جوایز اسکار بود که یک محصول خارجی زبان در رده بهترین فیلم به پیروزی می رسید.

فرم در راستای محتوا

در دیدگاه ژان میتری فهم محتوا از اثر ظاهر می‌شود، فرم فیلم باید در راستای محتوا باشد و وقتی چیزی درست بیان می‌شود که از طریق فرم قابل مشاهده باشد. این موضوع باید برای کارگردان در اولویت قرار بگیرد که چه فرمی می‌تواند نیاز مخاطب به چنین معنایی را تأمین کند؟

«مسئلهٔ لازمی که در آفرینش یک فرم وجود دارد، این است که باید با معنای کامل ایده تناسب داشته باشد تا بتواند کاری کند که این ایده در دلالتی اصیل تحقق یابد و همزمان درون واقعیتی حقیقی به یک واقعیت بالقوه بدل شود»(ژان میتری،۱۳۹۴،۴۶۹).

در فیلم انگل، در تمام لحظات رویارویی دو خانواده، قاب به دو قسمت تقسیم می‌شود و سرمایه دار و کارگر از هم جدا می‌شوند و راستای محتوایی آشکاری است که فیلم ارائه می‌دهد یعنی همان زندگی در کرهٔ شمالی و کرهٔ جنوبی و تضاد طبقاتی. بونگ جون هو گویا با نیچه موافق است که هیچگاه انسان ها باهم برابر نمی‌شوند.

مدرنیسم سیاسی

او از اولین فیلم خود یعنی سگ هایی که پارس می‌کنند،هرگز گاز نمی‌گیرند، تا آخرین فیلمش انگل، دائماً از بی‌عدالتی و سختی از منظر افراد ضعیف اجتماعی سخن می‌گوید و در عین حال زمینه سیاسی اجتماعی آن بی‌عدالتی ها را آشکار می کند.

«برتولت برشت» ویران کنندهٔ تئاتر ارسطویی و شکست همذات پنداری و اغراق، به عنوان یک منتقد اجتماعی و مارکسیست، هنر و شخص خودش را به عنوان ابژهٔ سیاسی باور داشت و مانند «آیزنشتاین» بر این باور بود که هنرمند مجبور است که از افراد دوری کند و به بازنمایی جنبش های توده ای و کارگری روی آورد. در سینما «گدار» و «اُشیما» در صدر جدول مدرنیسم سیاسی قرار می گیرند، گدار تلاش می‌کرد که در دل زیباشناسی خود فراموش نکند که یک فرد در جامعه است و باید نقد سیاسی را نیز در دل آثارش بگنجاند، همانطور که بوردول می‌گوید: «گدار می‌کوشید نقد سیاسی را با زیبایی شناسی مدرنیستی تلفیق کند» (بوردول،۱۳۹۹،۷۱۱).

در فیلم خاطرات قتل شکست های پیاپی و دائم دولت، پیدا کردن مجرم و ناتوانی مأموران در مجازات او (این مجرم به علت دیکتاتوری نظامی در ۱۹۸۰ و زیست در این جامعه دارای شخصیتی با ریشهٔ بیماری های روانی شده است)، مسئله ی غلام حلقه به گوش در ارتباط با آمریکا در میزبان، سرمایه داری در فیلم برف شکن، زندگی در کرهٔ شمالی و جنوبی در فیلم انگل و جنگ بین طبقات فرودست، در همه و همه بونگ جون هو سعی دارد با زبان جامعه و مردم و از مشکلات ریشه دار آنها سخن بگوید.

بازی عادلانه

بازی عادلانه مفهوم یک رابطهٔ عادلانه بین مخاطب و کارآگاهان در فیلم های پلیسی در پی مجرم را می رساند یعنی همانقدر که مخاطب می‌داند، به همان نسبت هم کارآگاهان می‌دانند و باهم برای حل معما جلو می‌روند و کم کم به کشف راز معما می رسند. بوردول در کتاب «روایت در فیلم داستانی» می‌نویسد: «یکی از قرارداد های ویژهٔ داستان های پلیسی که از دههٔ ۱۹۲۰ تداول عام یافته است، قانون بازی عادلانه است. بنابراین طبق این قانون، باید به بیننده این فرصت داده شود که خود مانند کارآگاه، راز داستان را کشف کند. اما رعایت این قاعده مشکلی پدید می آورد که دوروتی سیزر آن را اینگونه توضیح می‌دهد: «به خواننده باید تمامی سرنخ ها داده شود اما بی تردید استنتاج هایی وجود دارد که نباید برای او تشریح شوند، چرا که در غیر اینصورت بسیار پیش از موعد، راز داستان بر او گشوده خواهد شد».(بوردول،۱۳۸۵،۱۴۵).

در فیلم خاطرات قاتل که دو همکار به دنبال قاتل سریالی هستند، از این قاعده استفاده می‌شود اما در نوسان بین مخاطب و کارآگاه، بعضی اوقات مخاطب جلوتر است و بعضی اوقات کارآگاه. این ویژگی بین دو فرد در کنار هم، در اکثر فیلم های وی دیده می شود، در برف شکن، در سگ هایی که پارس می کنند،هرگزگاز نمی‌گیرند و حتی در مادر که بیشتر تمرکزش بر روی گناه اخلاقی مادر است.

تلفیق ژانر ها

دیوید بوردول در کتاب «کریستوفر نولان هزارتوی روابط» استدلال می‌کند که نولان، کوبریک عصر ماست. وی از حوزهٔ فیلم های مستقل عبور کرده و دائم کارهای جدید را تجربه کرد و در تلقین دو ژانر علمی-تخیلی و اکشن را با هم در آمیخت و کاری کاملاً شخصی را پیش برد، دقیقاً مسئله ای که کوبریک با ادیسهٔ فضایی انجام داد. التقاط ژانر یکی از ویژگی هایی است که قبل تر گدار نیز آن را انجام داده بود و می‌توان آن را یک ویژگی در فیلم های پست مدرن دانست. بونگ هم دقیقاً در فیلم هایش این التقاط ژانر را انجام می‌دهد، ژانر های هالیوودی را می‌گیرد، با داستانی از دل کره تلفیق می‌کند و ویژگی های ژانر را به هم می‌ریزد و با ویژگی های مؤلف گونه‌اش روایت را به جلو هدایت می‌کند.

گروتسک

گروتسک شاخهٔ ادبی است که بعضا معادل طنز سیاه هم در نظر گرفته می‌شود. کمدی تلخ یا گروتسک در اینجا چیزی است که از لحاظ انسانی می‌توانیم فروپاشی بنامیم، یک تصویر هیولایی در عین خنده، مباحثی بس عمیق و دردناک. همزمان روی صورت شما لبخند هست اما در حال دیدن تلخ ترین اتفاقات زندگی روزمره هستید. این هنر طنز پردازان است که واقعیت ها را برای ما ملایم می‌کنند و بقول نیچه : هنر را وسیله ای می‌کنند تا انگیزه ای برای زندگی باشد و از حقیقت افسرده نشویم. حرکت بونگ جون هو به همین شکل است، شاید شما در خاطرات قتل به حماقت کارآگاه بخندید ولی این در واقع فاجعهٔ نظام دیکتاتوری کره است، یا درگیری بین دو خانوادهٔ ضعیف در تصاحب بین زیر زمین خانه ای در فیلم انگل در نگاه اول شبیه موش و گربه بازی است اما خبر از شکاف عمیق طبقاتی می‌دهد، چیزهایی که لبخند را به تلخ خند نزدیک می‌سازند.

ابهام

یک نوع عدم قطعیت از واقعیت، یک تردید تمام عیار نسبت به داستان و اینکه هیچ حقیقتی وجود ندارد و ما فقط تفسیری از واقعیت داریم، همواره در داستان های بونگ به چشم می‌خورد. همانطور که در کتاب «روایت مدرن و موج نوی سینمای ایران » اشاره شده، زیباشناسی واضح و بیان گرا را در شروع به سختی می‌توان تلفیق کرد و برای حل این مشکل سینمای هنری شیوهٔ مغالطه آمیزی را اختیار کرده که آن چیزی نیست جز ابهام. در فیلم خاطرات قتل در نماهای انتهایی هنوز گره حل نشده است، قاتل کیست؟ قاتل دستگیر شده است؟ یا در انتهای فیلم مادر چه کسی راست می‌گوید، قاتل دختر کیست؟ مادر می‌توانند احساس گناه را فراموش کند؟ بونگ جون هو استاد ابهام ، تناقض و وارونه گویی است!

شالوده شکن

از نظر ژاک دریدا و پساساختار گرایی این ایده که نوشتار می‌تواند پنجره ای رو به حقیقت باشد که رد شده و به تعبیر بهتر، تیره و تار در نظرگرفته می‌شود. دریدا نوعی پسا ساختار گرایی خاص خود را ارائه کرده که آمیزه ای از فلسفه و زبان شناسی و تحلیل ادبی است که آن را «شالوده شکنی» می‌نامد که بخشی از پروژه ایست که در آن از مفهوم «معنا» پرسش به عمل می آید. این ایده مانند ساختار گرایان به روابط بین زبان و اندیشه توجه دارد و دریدا تأکید می‌کند که معانی متن چگونه می‌توانند شکسته و ناپایدار باشند و کمتر به دنبال آن است که این معانی را به یک ساختار سفت و محکم متصل کند. شالوده شکن تلاش نمی‌کند که معنای واقعی متن را تشخیص دهد بلکه می خواهد نشان دهد اصول و مبنایی که متون و نظریه ها ظاهراً از آنها سر چشمه می‌گیرند، همیشه متغیر و ناپایدار است. یکی از راه های دست یافتن به این هدف، توجه به نقش فعال مطالب ناپیدا یا به حاشیه رانده شده در هر متن است و روش دیگر فاش کردن نظام تقابل بنیادی متن. بونگ جون هو در فیلم مادر، با رقص مادر در ابتدا، ما را به سمت نگاهی مثبت به زندگی و شادی معطوف می‌کند اما وقتی در انتها دوباره به آن صحنه بازمی‌گردیم، متوجه گناه بزرگ اخلاقی مادر در لاپوشانی گناه فرزند می‌شویم، پس معناها همواره از سطری به سطر دیگر یا از پلانی به پلانی دیگر متغیر هستند. نوسانی در عمق روایت فیلم که مخاطب را بعد از تکان دادن کمی به تأمل وادار می‌کند. بونگ جون هو، دال کشویی ژاک لاکان است. محدودیت مهلک دال (شکل معنی) ، که هرگز نمی تواند به دال برسد (معنای موجود)، به حدی است که هرگز نمی تواند به خود واقعی یا حقیقت یا ماهیت یک حادثه به صورت استعاری دست یابد و به طور مداوم در نوسان است. بنابراین ، واقعیت به عنوان خود نمایش داده نمی شود و سوژه نمی تواند به واقعیت نزدیک شود.

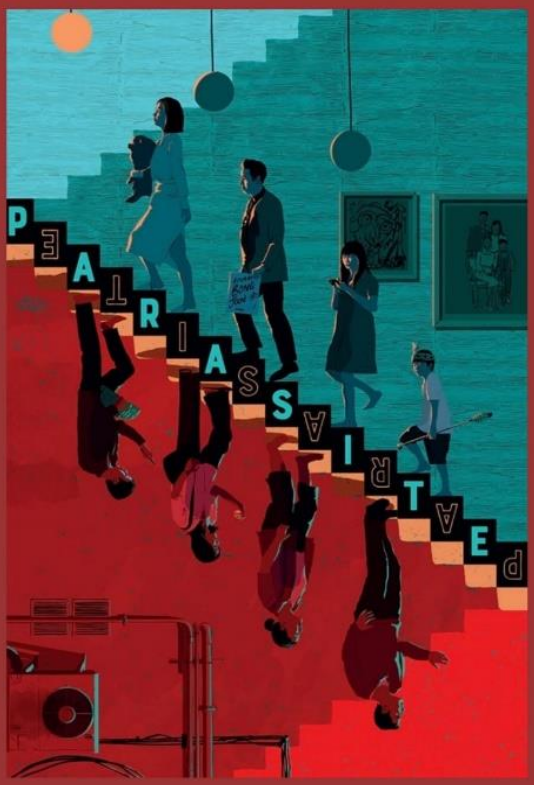
خوشحالی از خسارت زدن به دیگران

در نگاه نیچه انسان ها از خسارت به دیگری احساس لذت می‌کنند و این رفتار خواست قدرت است برای رسیدن به امیالشان. انسان‌ها وقتی دیگری در رنج است یا به او خسارتی خورده احساس شادمانی می‌کنند. نیچه در کتاب «انسانی بسیار انسانی» می‌نویسد:

دروغگویی از این واقعیت ناشی می شود که هرکسی از جهاتی که به خوبی از آن آگاه است احساس بدی، نگرانی یا حسادت یا درد دارد. آسیبی که بر دیگری تأثیر می‌گذارد با او برابر است. اگر او در حال حاضر احساس خوبی نسبت به خودش دارد ، همچنان بدبختی همسایه خود را به عنوان سرمایه ای در آگاهی خود جمع آوری می کند تا در صورت بروز بدبختی خود از آن در برابر مورد ایجاد شده استفاده کند، از این طریق او نیز شادمان از خسارت است.

هیولا در میزبان، یک نوع تلقی از شادی از خسارت به دیگران است، ما مردمان با این هیولای اخلاقی که در درون خود داریم، دائم در پی این هستیم که به دیگری خسارتی وارد کنیم و بعد از عملی شدن این خواسته، احساس خوشحالی می‌کنیم. در مقیاس کوچکتر امکان این وجود دارد که فرد به کشتن سگ یا قاتل سریالی شدن هجوم آورد (همچون موارد دیده شده در شخصیت های ساخته شده توسط بونگ)، شرایط در ساختن انسان ها حضور پررنگی دارد و شاید همین نکتهٔ ساده مهم ترین دلیلی باشد که بزرگترین اقتصادهای جهان در وهلهٔ اول اسلحه فروشان بزرگی هستند.

سنت کره ای



همانطور که کریستینا کلاین استدلال می کند؛ رویکرد بونگ در فیلمسازی ژانری فقط «کپی» نیست بلکه تفسیرهای محلی و ابداع مجدد اشکال غالب فرهنگی است.

از موضع هو، کره ای های مدرن، انسان هایی ناامید و بی انگیزه و پوچ گرا هستند و این پوچی به یک مولفهٔ مهم در فیلم های وی تبدیل شده است. به عنوان مثال در سگ هایی که پارس می‌کنند،هرگز گاز نمی‌گیرند، دو شخصیت شکست خورده و انسان مدرن کره ای محورت رویدادها هستند. دیکتاتوری نظامی که در فیلم خاطرات قتل روایت می‌شود، چشم انداز بی عدالتی و بدبینی در دل تاریخ مدرن کره به حکومت و استعمار آنها است و یا رود خانهٔ هان، مکانی برای قتلگاه انسان ها که دقیقاً اسم رودخانهٔ فیلم میزبان است.

پخش آهنگ های ki-woo,ki-jung ، استفاده از نودل و خانوادهٔ تک که نمادی از فروپاشی در عصر نئولیبرال در فیلم انگل است، این نکته را یادآور می‌شود که بونگ جون هو همراه فیلم هایش می‌خواهد کره ای ها را بهتر به جهان بشناساند.

مفاهیم آشکار و پنهان سیاسی

«دو دگردیسی امر اغواگر در سینما» سومین مقالهٔ سینمایی لیوتار است که در سال ۱۹۷۹ نوشته شد. او در این مقاله به مفاهیم سیاسی می‌پردازد و عقیده دارد که اغواگری بهره ای از سودمندی عمل گرایانه و کاربردی سخن است، یعنی وسیله که برای تاثیر گذاشتن بر روی مخاطبان از آن استفاده می‌شود. لیوتار باور دارد که اغواگری باید انتقال سخنِ تجویزی غیر صریح باشد زیرا موضع کارگردان در دل صحنه پردازی و گفتگوی شخصیت ها نهفتهِ شده است. بونگ جون هم در فیلم انگل یک داستان کاملاً واقع گرا را روایت می‌کند و در انتهای فیلم غلیان و برانگیختگی حاد واقعیت را باهم تلفیق کرده و با شوکی عظیم مخاطب را به لرزه می‌اندازد و او را مجبور می کند که دربارهٔ فاصلهٔ طبقاتی و همچنین نوع زندگی در کرهٔ شمالی و جنوبی فکر کند. فیلم همزمان که مخاطب را به پذیرش مفاهیم اغوا می‌کند، با چشم اندازهای بصری زیبا در چینش قاب هایی که مخاطبان نظاره می‌کنند باعث تأمل برانگیزی دربارهٔ مردم کرهٔ شمالی می شود و انگار که در زیر زمینی در خفای جهان زندگی می‌کنند و هیچکس صدایشان را نمی‌شنود و زندانی مکانی بدون خورشید شده اند.

مؤلف

در کتاب «تعمق در فیلم »، گفته می‌شود که گاهی می‌توان دوران کاری یک فیلمساز را به سه دورهٔ آغاز، میانه و پایان تقسیم کرد. در ابتدا کارگردان دل مشغولی هایش را به شکل ساده ای نشان می‌دهد و سپس در دورهٔ میانی این دل مشغولی ها را در اشکال ظریف و پیچیده تری عرضه می‌کند و در دورهٔ پایانی، آثار او هم ممکن است ظرافت و پیچیدگی بیش تری به خود بگیرند و هم به شکل ساده ای که یادآور آثار اولیهٔ او باشند. بونگ جون هو در ابتدای فیلمسازی اش به سمت داستانی در رابطه با کره قدم گذاشت و در دورهٔ میانی با برف شکن تضاد طبقاتی را به نقد کشید و در آخرین فیلم هم او بعد از دو تجربهٔ موفق در سینمای جهانی، بازگشتی شکوهمند با داستانی از تاریخ معاصر به وطنش داشت، اینبار اثر وی با دل مشغولی بیشتر به زادگاهش و انتخاب سبکی پیچیده تر و ظریف تر و جهان بینی اندوهناک تر بود. بونگ جون هو کارگردانی مؤلف است، او امضای خود را در فیلم هایش دارد که از ابتدای فیلم ها تا به امروز همراه او بوده است که اکنون به چند ویژگی امضا گونهٔ وی می‌پردازیم.

پایان تاریک و فاجعه آمیز

در سگ هایی که پارس می‌کنند،هرگز گاز نمی‌گیرند، مجرمی که سگ را کشته آزاد است، در خاطرات قتل، مجرم تا انتها ناشناس مانده و دستگیر نمی‌شود، در میزبان، دختر کشته شده و قاتل مشخص نیست، در مادر، مادر مرتکب گناهی بزرگ شده است و در انگل، پدر فراری است و در زندانی زیر زمینی بدون نور و حیات به عملی شبیه زندگی ادامه می‌دهد. این ها نمونه هایی است از پایان بندی های آمیخته به فاجعه و تاریکی در آثار بونگ جون هو.

اسلوموشن برای لحظات مهم

دویدن پروفسور در فیلم سگ هایی که پارس می‌کنند،هرگز گاز نمی‌گیرند، مرگ هیولا در میزبان، کشتن شدن مردم در فیلم برف شکن و لحظهٔ انفجار خشم در میان مهانی انگل، همه و همه صحنه هایی است که کارگردان می‌خواهد لحظه لحظهٔ آن در ذهن مخاطب به کندی حرکت کند تا در کنار زیبایی بصری و تغییر در ریتم، جایگاه خود را به عنوان ابژهٔ سیاسی و اجتماعی تثبیت کند.

نمای نزدیک و صورت در مرکز برای بیان احساسات قدرتمند

صحنهٔ رقص در مادر و هنگامی که مادر در تاریکی مطلق از احساس گناه خود می‌گوید و برای رسیدن به شادی و آرامش در تلاش است، صحنهٔ رویارویی کورتیس با ویلفورد در برف شکن که نبردی است با دشمنی که از کودکی آرزوی مرگ او را داشته، نگاه کارآگاه در صحنهٔ پایانی فیلم خاطرات قتل، بیش از هر زمان دیگری درونمایه های اصلی فیلم را با تکیه بر احساسات فردی نشان می‌دهد و ما را به این قضاوت نزدیک می‌سازد که شاید ماهم به عنوان شهروند برای داشتن چنین مقاماتی مقصر هستیم! شاید من و شما هم قربانی ایجاد چنین فرد ساخته شده ای توسط شرایط جامعه باشیم.

منابع :

تعمق در فیلم ،پیترلمان،ویلیام لور،مترجم ،حمید رضا احدی لاری،نشر ساقی،۱۳۹۷

تاریخ سینمای دیوید بوردول و کریستین تاسون ترجمه ی روبرت صافاریان نشر مرکز ۱۳۸٦

روایت نو وموج نوی سینمای ایران،اسداله غلامعلی،انتشارات رسم ،۱۳۹۰

روانشناسی و زیبا شناسی سینما،ژان میتری،ترجمهٔ شاپور عظیمی،۱۳۹٤

کریستوفر نولان،هزارتوی روابط،دیوید بوردول و کریستین تامپسن،ترجمهٔ احسان چادگانی،۱۳۹۸

مقالهٔ فلسفهٔ فیلم از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار،محمدصادق صادقی پور،۱۳۹۸

Films of Bong Joon-Ho, Lee Nam, Rutgers University Press, ۲۰۲۰

Korean Film Directors: BONG Joon-ho, Ji-youn JUNG, Colin A. Mouat, Seoul Selection,۲۰۱۲

Menschliches, Allzumenschliches - Ein Buch für freie Geister, Friedrich Nietzsche,hoffenberg, ۱۸۷۸

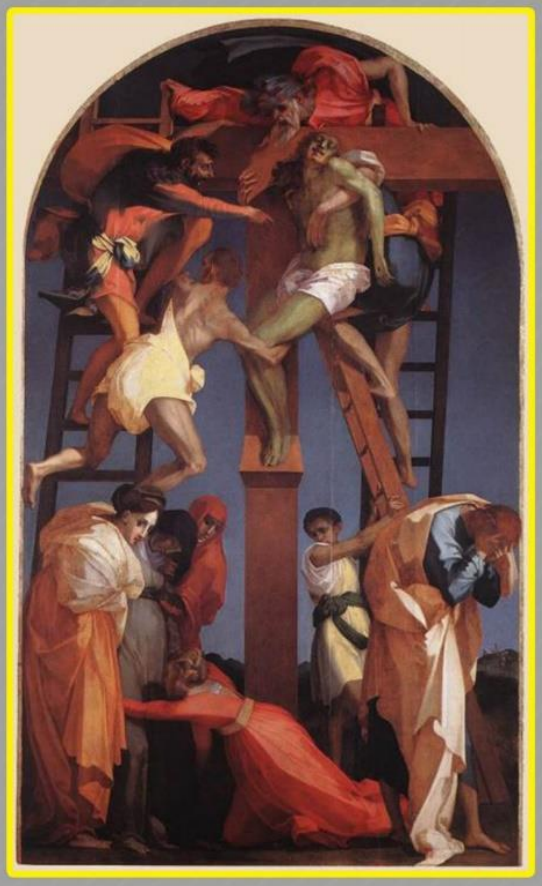
ارتباط میان سینما و نقاشی

The connection between cinema and painting

نویسنده: محمد رمضانی

((نما یعنی آگاهی...)) (ژیل دلوز.) اما چطور نما آگاهی است؟ بی شک چون آگاهی حرکت است و چون نما حرکت- تصویر است. نما نمایانگر آگاهی سینما نیز است. تا بدان جا که هر صورت جدیدی از سینما- به همان معنایی که از صور آگاهی نزد هگل صحبت می کنیم- در گزینش یک نوع نمای جدید یا در رابطه ی جدیدی بین نما ها تجسم می یابد: به این ترتیب، در دوره های گوناگون نمای نزدیک، پلان- سکانس، مسائل و دغدغه های آگاهی جدیدی از سینما بوده اند که برا رسیدن به آن جنگیده ایم. حرکت نشانه ی آن است که فیلم تابلو نیست، که نما تابلو نیست. با وجود این، برای مبنای انگاره ی نما (بر مبنای تقطیع زمانی و مکانی ای که این انگاره ایجاب می کند) است که سینماگران می توانند خود را با نقاشان مقایسه کنند: برای مثال، گدار خود را با تیسین (نقاش و نگارنده ی ایتالیایی سده ی ۱۶ میلادی) مقایسه می کند که در ۹۰ سالگی دختران جوان را نقاشی می کرد، یا گَرِل از مدل هایش صحبت می کند، یا برسون و یا آیزنشتاین نما ها را طبق قاعده ی نسبت طلایی ترکیب بندی می کرده اند. در سینما فقط دوربین و بازیگر وجود ندارد، بلکه بین این دو نما نیز وجود دارد که می تواند مانند یک تابلوی طراحی، ساخته و ترکیب بندی شود. نما واجد نوعی ارزش تجسمی است که ظاهرا در سال های دهه ۶۰ و ۷۰ که دوره ی تصاویر کثیف و نما های بی قید و بند بود، می شد آن را نادیده گرفت، اما این ارزش تجسمی امروزه از طریق زرق و برق تصاویر پرداخت شده، طراحی شده و بیش از حد برساخته شده، کلیپ ها، تبلیغات و ((تصاویر جدید)) با تمام قوا باز می گردد. می توان گفت که ساخت نما ها چیزی است که سینماگر را به نقاش و سینما را به نقاشی نزدیک می کند.

ضمنا، در برخی موارد بینابینی، ممکن است سینماگران تعمدا در فلان نمای فیلمشان از یک تابلوی معروف تقلید کنند. در مواردی، این تقلید مبتذل و خام دستانه است: تبلیغی که از اعتبار یک تابلو و یک نقاش برای بها دادن به محصول مورد نظرش استفاده می کند اغلب از این جلوه بهره می برد. گاهی هم پای اشارات و ارجاعات فرهنگی در میان است، مانند یک اثر تقلیدی از یکی از نقاشی های بالتوس (نقاش مدرن لهستانی-فرانسوی) در یکی از نما های خطر (peril en la demeure) (جلوه ای که در مدت زمان فیلم برجسته و تکرار می شود) اشاره دارد- جمله ی قبلی به باز آفرینی تابلوی درس گیتار، اثر باتلوس، هم در جهان روایی و هم در وجه ی بصری فیلم اشاره دارد- با وجود این، استفاده از این رویه می تواند فراتر از این نیز برود. مواجه ی سینما و نقاشی، نما و تابلو می تواند صریح، خشن و دراماتیک باشد. یا، برعکس، خصلت کنایی تقلید می تواند به رمز و رازی در فیلم ارجاع دهد.



پایین آوردن جسد مسیح اثر بونتورمو

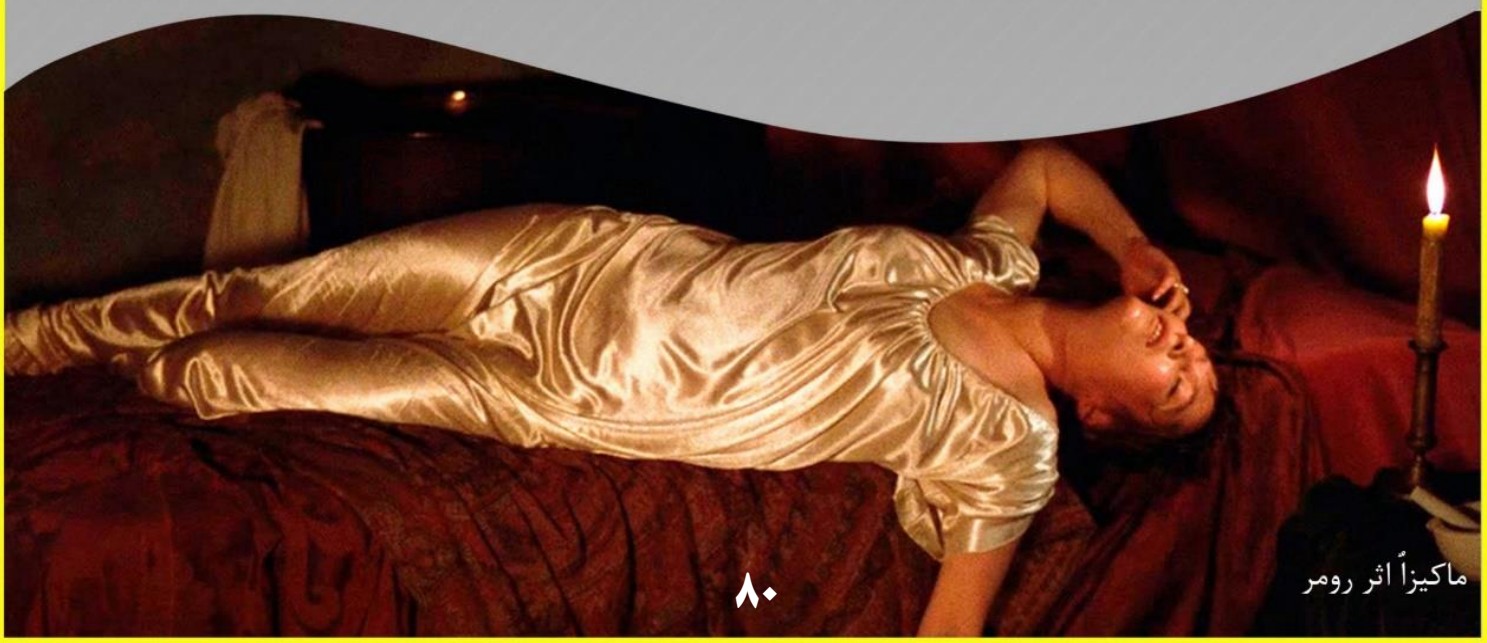
پنیر بی نمک اثر پازولینی

برای مثال در شور (passion ۱۹۸۲) اثر گدار، تابلو های بزرگ رمانتیک یا باروکی که تا حدی به شکل تابلو های زنده بازسازی شده اند، توسط حرکت های خشن دوربین یا خود مدل ها (مدل هایی که نمی توانند خود را در یک مکان ثابت نگه دارند، می لرزند یا از سکون اجباریشان سر پیچی می کنند) به لرزه در می آیند، در نور دیده و متلاشی می شوند. تو گویی در فیلم جنگ و زد و خوردی بین سینما و نقاش در حال وقوع است. این تفاوت حک شده، این انفصال موکد بین حرکت نما و سکون تابلو اسم دارد: گفت و گو مندی. کارکرد نما - تابلو گفت و گو مند است: چند گانگی، گفتاری دو صدایی، آمیختگی متزلزل امر والا (نقاشی) و امر پست (سینما)، حرکت (نما) و سکون (تابلو). این چندگانگی در کار پازولینی نیز دیده می شود. برای نمونه، در پنیر بی نمک (la ricotta) او تابلوی پایین آوردن جسد مسیح از صلیب (اثر پونتورمو، نقاش منریست ایتالیایی) را نقیضه پردازی کرده است.

این ادای دینی به نقاش و، به طور کلی تر، به نقاش توسکانی در چینکوچنتو(نقاش رنسانس ایتالیایی) یک جور امضای زیباشناختی قائم بر داستان. با وجود این، باید خاطر نشان کرد که این ادای دین ماهیتی اساسا نقیضه پردازانه (پارادوییک) دارد با مضمون فیلم، گرسنگی، پنیر، سیاهی لشکر تهی دستی که تمام تابلو را در قسمت پایینی آن، یعنی دقیقا به سمت امر کارناوالی (گونه ی کارناوالی سبکی است که باختین در کتاب خود، فرانسوا رابله به فرهنگ عامه اطلاق می کند) می کشاند در ارتباط است. اینجا هم با یک درهم آمیختگی متزلزل، با نوعی انقلاب بی تحرک و ایستای (استاتیک) سلسله مراتب امر والا و امر پست طرف هستیم، که تابلوی زنده(که حرکتی ساکن است) در مقام یک متناقض نما مظهر آن است. مسئله ی نما تابلو، چیزی که آن را در سینما به یک مورد خاص تبدیل می کند، ورای استفاده های دم دستی از آن و اشارات فرهنگی مبتذلی که پیش تر اشاره کردیم، از این ناشی می شود که نما-تابلو وقفه ای در حرکت فیلم ایجاد می کند و در نتیجه بنظر می رسد که نمی تواند در کلیت فیلم و در ضرباهنگ روایی ادغام شود. نما-تابلو در اساس غیرروایی است. به خاطر همین هم است که در آثار فیلمسازانی به کار گرفته شده که اهمیت بیشتری برای میزانسن و جنبه ی تجسمی قائل اند تا فیلمنامه - فیلمسازانی نظیر گدار و پازولینی. با وجود این نما-تابلو در مواردی در داستان ادغام و حتی به رکن مهمی از آن بدل می شود اما به نحوی کاملا خاص و پنهانی. برای مثال اریک رومر در مارکیز اُ از ادیت کِلُوه - در صحنه پیش از تجاوز محذوف داستان است - با همان پیراهن و همان وضعیت واژگون زن خفته در تابلوی کابوس فوسلی (نقاشی تقریبا معاصر کِلاسیست) فیلم گرفته است. آیا این تلمیح که لزومی نیست فهمیده شود، فقط جنبه واقع نمایانه و فرهنگی دارد یا ضرورتی پشت آن است؟ اگر این موضوع را در نظر بگیریم که همان طور که تجاوز از داستان حذف شده، فیگور بختک هم که در تابلوی مورد ارجاع حضور دارد از تصویر-نما حذف شده است، دلالت این تلمیح حداقل پیچیده می شود. این کابوس یک کابوس اروتیک است و به واسطه ی این حذف در تصویر که به حذفی در داستان اشاره دارد این نما نه فقط به مثابه ی کنایه ای از تجاوزی که از پی خواهد آمد، بلکه می تواند به مثابه استعاره ای از حذف آن در نظر گرفته شود.

کابوس اثر فوسلی

این نما که به طور سری (چرا که دلالت در آن کد گذاری شده) خود را به مثابه تلمیحی به رویدادی سری و پنهانی نشان می دهد، در عین حال به استعاره ی خودِ رازی بدل می شود که داستان مارکیز اُ پیرامون آن شکل گرفته، دلالت های مخفی و پیچ در پیچی که جلوه ای شبه منربستی دارند. اتفاقا می بینیم که راز یکی از مضامین ثابت سینمای رومر است و آرایه ی متناظر با آن، یعنی حذف، در کانون تقریبا همه فیلم های او قرار دارند. کمابیش همه ی فیلم هایش بر پایه ی یک تصویر کلیدی، حذف یک راز استوارند؛ از این منظر، مارکیز اُ و پرسیوال (Perceval le gallois) کاملا در امتداد مجموعه ی حکایات اخلاقی و کمدی ها و ضرب المثل ها قرار دارند.



ماکیزاً اثر رومر

طبق گفته ی آندره بازن دو نوع فیلمساز وجود دارد: گروهی که به واقعیت باور دارند و گروهی که به تصویر باور دارند. برای مثال می توان گفت پیالا به واقعیت متعقد است و گدار فقط به تصویر و همچنان همان مقایسه ی لومیر و ملی یس. حال با این وجود فیلمسازان آمریکایی برخلاف فیلمسازان فرانسوی به حاد واقع گرایی (hyperrealism) باور دارند. آنان مثل فرانسوی ها واقعیت محض را به مخاطب خود ارائه نمی دهند، بلکه می خواهند تصویری را که خود ساخته اند، چه واقعی یا غیر واقعی، برای مخاطب باورپذیر باشد.

نمونه های حاد واقع گرایی در سینمای آمریکا

پنجره ی عقبی اثر آلفرد هیچکاک

پنجره های شب اثر ادوارد هاپر

چپ : پسری در لباس آبی اثر توماس گینزبارو
راست : جنگوی از بند رها شده اثر کوئنتین تارانتینو

آن دسته از فیلمسازان هالیوودی که بیش از همه به تصویر باور دارند همان هایی هستند، که اگر به واقعیت هم باور نداشته باشند، حداقل بیشتر از همه می خواهند واقعیت تصویر را به مخاطب بباورانند. واقعیتی که تمامابه تصویر تبدیل شده و تصویری که به واقعیت تبدیل شده؛ این یک رویای آمریکایی است و محصول حاد واقع گرایی. هیچکاک نمونه ی تمام عیار سینماگرانی است که به تصویر باور دارند، واقعیت در نظر او منفور است و بیشترین تحقیر را نسبت به واقع نمایی ابراز می دارد. اما این انتخاب رادیکال با اشتیاقی شیدا گونه و فتیشیستی به مستند سازی همراه است :همان بازسازی میلی متری خلیج بودگا یا دید زدن بالرین در پنجره ی عقبی.

خلیج بودگا در پرندگان اثر آلفرد هیچکاک

سینما و نقاشی: اختلافات

سینما در حرکت و حرکات قاب و کنش در لحظه معنی می شود ولی وجه تفاوتش با نقاشی در این است که در نقاشی، شخصیت ها (کارکترها)، احساسات و کنش در یک فریم از یک زمان خاص ثابت شده اند. با توجه به این دیدگاه می توان گفت که تفاوت های سینما و نقاشی بسیار گسترده و حتی دور از یکدیگر هستند، پس بیراه نیست که نیم نگاهی به تفاوت های پایه این دو هنر اصلی داشته باشیم: همانطور که پیش تر گفته شده، جوهره ی اصلی سینما حرکت و نمایش تصاویر متحرک است. ابزار اصلی سینما برای معنا سازی و حرکت تدوین است. پس سینما بدون تدوین و برش نمی تواند کامل معنا سازی و توهم تحرک را بوجود بیاورد. اما در مبحث نقاشی مسئله متفاوت است. سوژه اگر هر چیزی باشد ـ اعم از: منظره، پرتره و... ـ تنها در یک فریم به ما نمایش داده می شود. نقاشی از وحدت و یگانگی متفاوتی صحبت می کند. بنا بر نظرات آندره بازن: اگر یک نفر بخواهد از نقاشی را از درون لنز نشان دهد، بی عدالتی بزرگی در حق نقاشی کرده. به این علت که نقاشی نمی تواند در چند نمای متفاوت شکسته شود، در سینما ممکن است یک فریم از نقاشی که بازسازی شده را در یک نمای کلوز آپ و یک نمای لانگ شات و قطعه قطعه ببینیم ولی در واقعیت دوربین یا آپارتوس میان ما و نقاشی وجود ندارد. بازن ادامه میدهد: نقاشی تنها جزء از کِل یک واقعه بزرگ را به ما نشان می دهد برای مثال: نقاشی آزادی و رهبری مردم، یک تکه ی کوچک از انقلاب کبیر فرانسه را نشان می دهد

ولی فیلم کلیت و مرکزیت را در بر میگیرد حتی اگر یک فریم را نشان دهد. در نقاشی لبه ی قاب و فریم پایان آن تصویر و حال و هواست اما فیلم همواره لبه ی قاب و نما پایان کنش نیست، بلکه کنش خارج از فریم هم ادامه خواهد داشت. و گفته ی مارتین اسکورسیزی در اینجا نیز صدق می کند: ((سینما مسئله ی آن چیزی است که درون و همچنین بیرون فریم است)) معمولا گفته می شود که وجود دوربین در سینما باعث کنترل نگاه مخاطب می شود ولی در سینما مخاطب به صورت ناخودآگاه ممکن است توجه اش معطوف به خارج از فریم شود، اما در نقاشی تمام عناصر دست در دست یکدیگر می دهند تا توجه مخاطب را معطوف به مرکز کنند. به گفته ی بازن: ((...برخلاف آنچه در اصطلاحات فنی سینمایی مرسوم است، لبه ی خارجی پرده قاب تصویر فیلم نیست. بلکه لبه های بخشی از نقابی است که فقط قسمتی از واقعیت را نشان می دهد. قاب تابلو نقاشی فضا را به درون می کشد. برعکس آنچه پرده ی سینما به ما نشان می دهد، ظاهرا بخشی از آن چیزی است که در جهان واقعی تا بی نهایت ادامه دارد. قاب نقاشی مرکزگر است، پرده ی سینما مرکز گریز است.)) در پایان این مجموعه اعتراضات بازن می گوید: ((در ارزیابی این فیلمها نباید انها را با اصل نقاشی ها مقایسه کرد، بلکه معیار ارزیابی استقلال یا بیش از آن بافت شناسی این نوزادِ زیبایی شناختی است که ثمره ی پیوند نقاشی و سینماست. اعتراض هایی که قبلا مطرح ساختم، در واقع راهی است برای تعریف قواعد تازه ای که از این پیوند ناشی می شود. در اینجا نقش سینما خدمتکار نیست، و قصد خیانت بخ نقاشی را هم ندارد. بلکه می خواهد شکل تازه ای از هستی را در اختیارش بگذارد. فیلمی درباره (یا در اینجا دارای) یک تابلوی نقاشی نوعی همزیستی زیبایی شناختی سینما و نقاشی است، همچون گلسنگ که حاصل همزیستی جلبک و قارچ است. آزرده بودن از این همزیستی همانقدر مضحک است که کسی بخواهد به طرفداری از موسیقی و تئاتر، اُپرا را محکوم سازد.))

بنابر نظرات بازن سینما هنری است دموکراتیک و مورد پسند عامه. پس اگر نوعی نقاشی در آن استفاده شود در معرض دید همگان قرار خواهد گرفت (خواه مخاطب متوجه نقاشی درون فریم بشود یا نشود) اما در صورتی که نقاشی هنری نخبه پسند است و همگان توانایی درک آن را ندارند، گفتنی است حتی در بعضی موزه ها نقاشی های خاصی در دسترس عموم قرار نمی گیرند. بنابر نظرات وی با وجود سینما هر مخاطبی با داشتن دو چشم می تواند از اثر به نمایش در آمده در فیلم لذت ببرد. بازن ادامه می دهد: ...اما این نگرش بد بینانه، حتی در مقابل بررسی دقیق آموزشی تاب مقاومت ندارد، چه برسد درز مقابل بررسی زیبایی شناختی. و درجای دیگر نقل می کند: آیا بهتر نیست بجای شکوِه از اینکه سینما نمی تواند نقاشیها را چنان که واقعا هستند نشانمان دهند، از این نکته به وجد آییم که سرانجام ابزاری سحر آمیز را یافته ایم تا گنجینه های دنیای هنر را در دسترس توده مردم قرار دهیم؟

نقاشی رئالیسم و
پایه ریزی پرسپکتیو واقع گرا

با پیشرفت در تصویر آناتومی انسان و بوجود آمدن پرسپکتیو در رنسانس پایه های بوجود آمدن هنر رئالیست گذاشته شد و سپس در میانه ی قرن نوزدهم رئالیسم در نقاشی توسط گوستاو کوربه بوجود آمد. ناگفته نماند پرسپکتیو در رنسانس به تکامل خود رسیده بود اما پرسپکتیو مقامی که در کارهای داوینچی و... دیده می شد برای هنرمندان رئالیست مطلوب نبود، پس در نتیجه پرسپکتیو نیز باید واقع گرایانه می شد. رئالیسم برخلاف سبک های قبلی از کارکترهای خاص و اسطوره ای و یا حتی بورژوا بهره نمی برد بلکه به زندگی هر روز مردم می پرداخت و پرسپکتیو هر هنرمند را نسبت به جهان بیرونش و انچه می بیند نشان می داد. نخستین قانون رئالیزم در هر شاخه ای از هنر امر می کرد که: چشم تنها معیار برای جزئیات است، تصویر سازی ابژکتیو از دنیا. برای مثال در نقاشی مهم ترین قانون این بود که اناتومی بدن انسان به دقیق ترین شکل ممکن کشیده شود رنگ ها و سایه های دقیقا به همان شکلی به تصویر کشیده شوند که یک شخص آن را می بیند

و یا در ادبیات موپاسان از اندرز هایی که فلوبر به او داده می گوید : ((آنچه را که انسان می خواهد بیان کند، باید مدتی دراز و با دقت فراوان نگاه کند. تا بتواند جنبه ای از آن را پیدا کند که پیش از ان به وسیله هیچکس گفته نشده است. در هر چیزی جنبه ی بیان نشده ای وجود دارد. زیرا ما عادت کرده ایم از چشمانمان فقط با خاطره آنچه پیش از ما درباره شیء مورد نظرمان اندیشه شده است استفاده کنیم. کوچکترین چیز ها هم جنبه ناشناخته ای دارند. آن را پیدا کنیم... به این ترتیب است که کار انسان بدیع و اصیل است.))

در دوره ی رنسانس پرسپکتیو ۲ نقطه ای و تک نقطه ای بوجود آمد و به خوبی در دوره رئالیزم پرورش یافت، اما برخلاف رنسانس که پرسپکتیو مقام اشخاص درون نقاشی را نشان می داد (برای مثال : نقاشی شام آخر از داوینچی) پرسپکتیو در دوران رئالیسم در خدمت تصویر و کلیت آن است. مثال این نکته در نقاشی دخترک چوپان و گله اش نمایان است :

دخترک چوپان و گله اش - ژان فرانسوا میله

در خط افق و طول صف گله، هنر استفاده از پرسپکتیو دوره رئالیسم را می بینیم. پرسپکتیو در این دوره در خدمت باورپذیر تر کردن نقاشی و همانطور که پیش تر گفته شد برای نشان دادن روزمرگی به کار گرفته شده.

سینما و پرسپکتیو

حال پرسیدنی است که ارتباط مطالب بالا با سینما چیست؟ در مورد سینما مثال های زیادی درباره چگونگی به کارگیری پرسپکتیو در قاب و فریم وجود دارد. یکی از بهترین نمونه ها پنجره عقبی از آلفرد هیچکاک است. تامسون و بوردول در کتاب خود هنر سینما نقل می کنند: ((روی ریل های راه آهن ایستاده اید و به افق نگاه می کنید. ریل ها نه تنها از شما دور می شوند بلکه بنظر می رسد که در افق به هم می رسند. درخت ها و ساختمان های دو سویه ی ریل ها را می بینید که طبق یک قانون ساده و نظام مند کوچک و کوچک تر می شوند: اشیای نزدیک تر بزرگ تر و اشیای دور تر کوچک تر بنظر می رسند. حتی اگر اندازه های واقعی آنها یکسان باشد...)) همانطور که مشخص است داستان فیلم درباره ی عکاسی است که بر اثر تصادف پایش شکسته و حالا برای اینکه از ملال فرار کند با دوربینش از طریق پنجره ها به درون زندگی مردم سرک می کشد. در اکثر نماها سوژه ها از آن چیزی که ما می بینیم بزرگ تر و یا حتی کوچک تر هستند (در بالا نیز تصویری برای نمونه ای از این فیلم آمده) زیرا در فاصله ای زیاد با شخصیت اصلی و نقطه نظر او قرار دارند. حتی در هر نما اندازه ی شخصیت جفری و کسی که در حال دیدن اوست کاملا متفاوت است زیرا فواصل آنها متفاوت از یکدیگرند. در این فیلم ۳ نکته مهم ترین نقش را برای ایجاد توهم پرسپکتیو دارند: ۱-نقطه نظر شخصیت اصلی ۲-وسیله ای که شخصیت اصلی توسط آن در حال تماشاست و ۳- فاصله ی شخصیت اصلی نسبت به سوژه.

اندازه نمای جفری

با استناد به نکات ذکر شده، هیچکاک از دوربین به خوبی برای رساندن پرسپکتیو بهره می برد. برای مثال اگر جفری با چشمان غیر مسلح در حال دیدن است، نما لانگ شات است و در نتیجه ی قرار گرفتن در پرسپکتیو سوژه ها کوچک اند ولی اگر از درون لنز در حال دیدن است سوژه ها به طور چشمگیری بزرگ تر و فشرده تر هستند. همچنین دور کادر در سیاهی است تا توهم دید زدن و نگاه کردن از درون لنز دوربین به ما داده شود.

نقطه نظر وی و اندازه سوژه در پرسپکتیو

اکسپرسیونیزم در سینما و نقاشی

بر هیچکس پوشیده نیست که اکسپرسیونیسم رسالت اصلی اش نشان دادن احساسات و بیانگری بود. اکسپرسیونیزم در پاسخ به رئالیزم بوجود آمد. هرچقدر که رئالیزم بر ابژکتیو عرضه کردن اشیا و تصویر کردن هرکدام از آنها به طوری که شخص آن را می بیند تاکید داشت، اکسپرسیونیزم بر استیلیزه کردن و تصویر کردن آنچه که درون افراد می گذشت تاکید داشت. پس در نتیجه واجب نبود که تصویر واقعی یا حتی واقع گرا باشد بلکه بایستی حس و حال ذهنی شخص را در آن زمان نشان می داد. پس در نتیجه اکسپرسیونیزم بر روی اشکال سایه ها و اشکال و رنگ های زننده تاکید داشت. پس نیازی نبود اگر نقاش اکسپرسیونیست می خواهد دشتی را تصویر بکشد، همه چیز را دقیقا عین واقعیت تصویر کند، بلکه فقط در حدی که مخاطب با نگاه به اثر متوجه چیستی آن شود، کافی بود اما نکته ی مهم تر این بود که مخاطب با استفاده از رنگ ها، سایه روشن ها و اشکال حس و حال خاصی از دیدن آن بگیرد.

اکسپرسیونیسم در سینما نیز به خوبی توانسته مشخصات کلیدی اش را حفظ کند. برای مثال در این فریم از فیلم نوسفراتو می بینیم که کاملا مشخصه های بالا رعایت شده. تصویر متکی به سایه روشن است، می دانیم شاهد چه چیزی هستیم اما واقع گرایانه تصویر نشده و از همه مهم تر احساس صحنه را درمی یابیم که ترس است:

نوسفراتو اثر ویلهلم فردریش مورنائو

اکسپرسیونیسم حتی تاثیراتی غیر قابل چشم پوشی در حوزه ی شخصیت پردازی و فیلمنامه نویسی در سینما داشته برای مثال : اثر معروف جیغ از ادوارد مانه باعث بوجود آمدن شخصیت اصلی معروف فیلم کالتِ ترسناکِ Scream یا جیغ شد.

جیغ از ادوارد مانه

شخصیت ghost face در فیلم scream اثر وس کِرِی وِن

گفتنی است موارد بالا در مورد اکسپرسیونیسم در مورد نقاشی جیغ نیز صدق می کند حتی نکته ی جالب اینجاست که در مورد فیلم هم صدق می کند: مثلا در اثر مانه ما نمی دانیم این شخص مرد است یا زن؟ در کجاست و یا چه زمانی از روز است؟ تنها از طریق رنگ و اشکال حس او را کاملا درک می کنیم که از چیزی نامشخص ترسیده. در مورد فیلم هم این مورد صدق می کند: این شخص کیست؟ زن است یا مرد؟ چه می خواهد؟ از چاقوی دستش می توان فهمید که خطرناک است اما هیچ چیز جز القای حس ترس و خطر را نمی توان از او دریافت.

جمع بندی

در پایان باید از کتابخانه ام تشکر کنم که این اطلاعات را در اختیارم قرار داد و بایستی به حرف بازن تکیه کرد که رابطه ی نقاشی و سینما مثل رابطه ی جلبک و قارچ است که باعث بوجود آمدن گل سنگ شده و باید شاکر این مخلوق باشیم که دو هنر را در یک قالب به ما عرضه می دارد.. گفتنی است در سالیان اخیر در کارهای فیلمسازان جوان کشور نیز ایماژها و چنین اقتباس هایی از آثار معروف دیده شده که خود جای امیدواری است. مسئله ی استفاده از نقاشی در سینما مبحثی است مانند کارِ سینما و یا فیلمنامه نویسی، از دور ظاهرش ساده، آسان و مفرح بنظر می آید اما تا وقتی که به درون و عمقش سفر نکنیم از پیچیدگی اش مطلع نخواهیم شد.

منابع :

قاب زدایی ها اثر پساکال بونیترز، ترجمه مهدیس محمدی، نشر علمی و فرهنگی

سینما چیست ؟ اثر آندره بازن، ترجمه محمد شهبا، نشر هرمس

مکاتب ادبی، جلد اول، تالیف رضا سید حسینی، نشر نگاه

هنر سینما، اثر کریستین تامسون و دیوید بوردول، ترجمه فتاح محمدی، نشر چشمه

معرفی کتاب

سر کلاس فیلمسازی الکساندر مکندریك

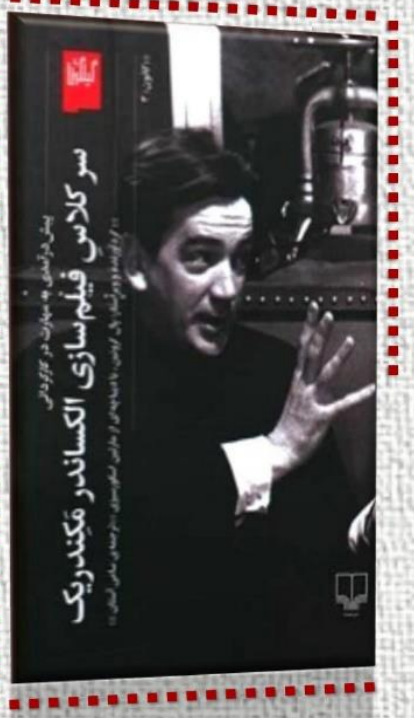
موضوع کلی:سینما
موضوع تخصصی:کارگردانی و نویسندگی سینما
مترجم پیشنهادی:سامی آستان
نشر پیشنهادی:گیلگمش (چشمه)

حقیقتا در بازار کتاب ایران آنقدر که کتاب هایی در مورد سایر شاخه های سینما نظیر نقد،نویسندگی،فلسفه و... وجود دارد دربارهٔ مهمترین بخش سینما یعنی کارگردانی وجود ندارد،اگر هم کتابی هست یا ترجمه اش قدیمی است یا چاپ تمام است.
متاسفانه خبری هم از تجدید چاپ در اکثر مواقع نیست و علاقه‌مندان مشتاقان سینما باید در خماری به سر ببرند. در سالیان اخیر نشر هایی که به صورت تخصصی روی هنر و شاخه‌ها و فرعیاتش تمرکز کنند،کم می‌بینیم. دلیلش هم منطقی است زیرا بقای چنین نشری بسیار سخت خواهد بود. به تازگی نشر چشمه زیر شاخهٔ گیلگمش را تشکیل داده تا هنر دوستان و محققان و دانشجویان از کتب مهم با ترجمه و ویراست خوب بهره مند شوند. البته هرچند قیمت ها سرسام آور است ولی قیمت کاغذ هم بی تاثیر نیست.
الکساندر مکندریک یکی از کارگردانان بسیار قدرتمند سینماست که حضوری کوتاه مدت در عرصه سینما داشته ولی با همین حضور کوتاه چنان آثاری تولید کرده که اکثریت فیلمسازانی که امروزه ماراتحت تاثیر قرار می دهند، زمانی تحت تاثیر آثار وی قرار می گرفته اند.
وی بعد از ساخت جمعا نه فیلم (چه در انگلیس و چه در آمریکا) به تدریس در مدرسه ی هنرهای کالیفرنیا یا کال آرتس پرداخت،وی گرچه معلم نبود و حتی از تدریس هم چیزی بلد نبود ولی شاگردان زبده ای نظیر جیمز منگولد (کارگردان فیلم های لوگان،دخترگسیخته شده و فورد علیه فراری) و افراد دیگری مثل بروس برمن (تهیه کنندهٔ فیلم های :جوکر ، ۱۲ یار اوشن و تک تیر انداز آمریکایی) را تربیت و تحویل جامعه ی فیلمسازی داده است.

مکندریک برای انگلیسی زبانان نعمتی بوده که حالا به لطف این کتاب ما هم میتوانیم از این نعمت بهره ببریم.
سر کلاس فیلمسازی مکندریک،کتابی نیست که به اسم وظاهرش بتوان اعتماد کرد. کتاب ارزش واقعی خودش را زمانی نشان می دهد که فهرستش را ببینید و متوجه خواهید شد که این کتاب چقدر جامع و کامل است.
این کتاب از دو بخش کلی تشکیل شده : نخست مکندریک اطلاعات و حتی تمرین های بسیار خوبی درباره ی نویسندگی میدهدوتحلیل ها وتوضیحات به شدت جذابی ازبعضی فیلم های خودش ارائه می دهد ، مثل سکانس رستوران و نحوه ی نوشته شدن دیالوگ ها و رفتار برت لنکستر با تونی کورتیس.
در فصل های بعدی به نقشه ی روابط کاراکتر ها در فیلم هایی مثل مرد سوم در بارانداز و از اهمیت این تمهید می گویید.

در بخش دوم :به کارگردانی می پردازد که در کتاب با اسم دستور زبان فیلم ذکر شده.
مکندریک در این فصل خواننده را به سفری بسیار جذاب و زیبا از آثار ماندگار هالیوود میبرد.
از طریقه پوشش دهی دوربین درسکانس تاکسی فیلم در بارانداز بگیرید تا دکوپاژ و نحوه ی نما بندی در فیلم شمال از شمال غربی.

و در فصل پایانی به تحلیل و بررسی فیلم همشهری کین می نشیند.
اگر مطالب ر بالا شما را ترغیب به تهیه ی کتاب نکرد ، نکات خاص زیادی در مورد کتاب وجود دارد که شاید شما را ترغیب کند.
برای مثال در فصلی از کتاب به نام ((شعارهایی که فیلمنامه نویس باید روی دیوار اتاقش بچسباند))مکندریک به صمیمی ترین زبان جملات کوتاهی را به مخاطب رائه می دهد تا در مسیر فیلمنامه نویسی هدایت گرش باشند.



و روی دیوار اتاقش خود نمایی کنند یا در فصلی دیگر،یکی از داستان های حضرت سیلمان که در انجیل عهد عتیق روایت شده را به فیلمنامه تبدیل می کند!

این فصل به خودی خود در بر گیرنده ی مباحث بسیار مهم و زیادی نظیر : مدرنیزه کردن داستان های مذهبی و اسطوره ای ، شخصیت پردازی ، چگونگی توصیف نوشتن و دیالوگ نویسی است.

در بخش کارگردانی نکات و در فصل ((زاویه ی دید))مکندریک بنابر نظریات روانشناس معروف،

ادوار تی هال تاثیرات روانی اندازه های نما و فواصل آبژه در دور بین را مورد بررسی قرار می دهد.

این کتاب با دو ترجمه ی متفاوت موجود است.ترجمه ی قدیمی ترتوسط خانم نفیسه سادات انجام گرفته و توسط نشر بنیاد سینمایی فارابی منتشر شده.

نسخه جدیدتردر سال99 چاپ و توسط انتشارات چشمه یا زیر شاخه ی هنری آنها گیلگمش منتشر شده.

ترجمه کتاب را آقای سامی آستان انجام داده که زیر نظر نویسنده ی انگلیسی و ویراستار کتاب یعنی پال کرونین انجام گرفته.

نام پال کرونین برای سینما دوستان ایرانی چندان نا آشنا نیست زیرا وی گرد آورنده کتاب سرکلاس با کیا رستمی نیز هست.

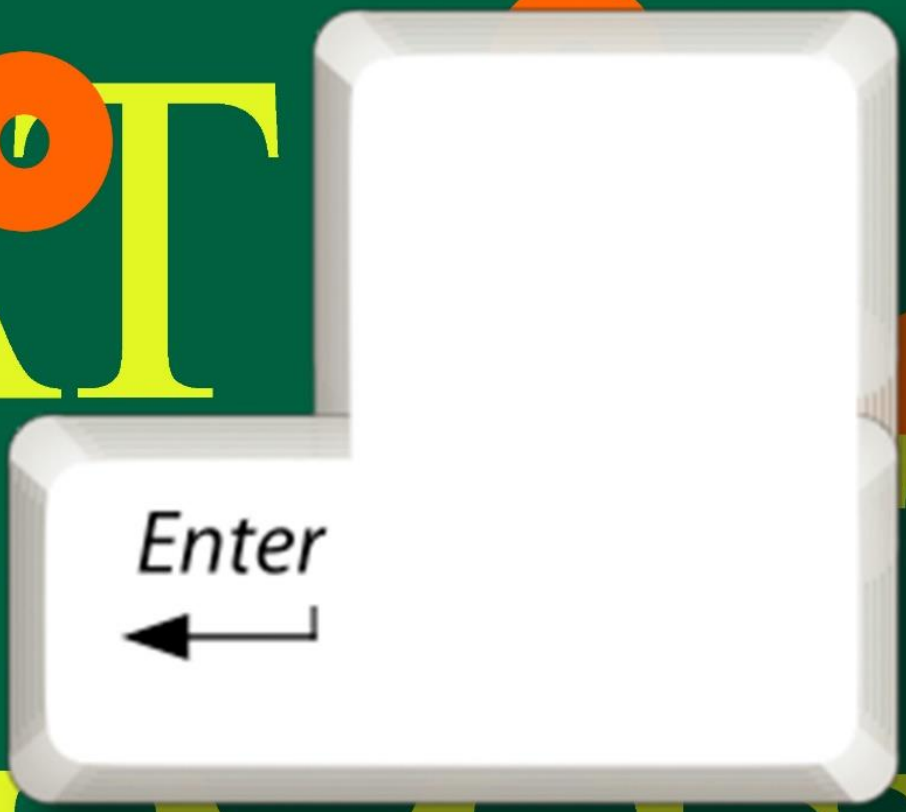
پیشنهاد ما همانطور که در بالا ذکر شد ،ترجمه ی جدیدتر است زیرا ترجمه به منبع بسیار نزدیک تر است و حذفیاتی ندارد و همچنین تمام مصور است.

برای مثال ترجمه ی خانم سادات پیش گفتار مارتین اسکورسیزی را ندارد و تنها در مقدمه ی مترجم به آن اشاره ای شده و در بعضی از مباحث ، ترجمه در مقایسه با ترجمه ی جدیدتر ناقص است.

و برای سخن آخر بقول مارتین اسکورسیزی در دیباچه ی کتاب :...این کتاب، کتاب ارزشمند ،حاصل یک عمرفعالیت مردی است که با شورفراوان به حرفه و هنرش علاقه داشت و سپس عمر خود را وقف انتقال دانش و تجارب خود به شاگردانش کرد. واکنون در اختیار ماست.

عجب هدیه ای !

ATTENTION



Cinema FESTIVAL

دومین فستیوال هفته سینما

FEBRUARY 5 FEBRUARY 11

۱۶ بهمن الی ۲۲ بهمن ۱۴۰۰

جملات زیر
متعلق به چه فیلم هایی هستند ؟

۵

My momma always said,
'Life was like a box of chocolates.
You never know
what you're gonna get. '

-مامانم همیشه میگفت : زندگی شبیه بسته ی شکلاته. هیچ وقت نمیدونی قراره چی گیرت بیاد.

۶

Frankly, my dear,
I don't give a damn!

-عزیزم، حقیقتا برام کوچک ترین اهمیتی نداره.

۷

The Dude abides.

- (رفیق) ماندگار است.

۸

Don't let yourself get attached to
anything you are not willing to walk out on in 30
seconds flat, if you feel the heat around the corner.

-خودتو به هیچی وابسته نکن که توی عرض ۳۰ ثانیه حاضر به رها کردنش نباشی اگه احساس کردی مخمصه بهت نزدیک شده.

بخش سرگرمی

جملات زیر بخش اول
متعلق به چه فیلم هایی هستند ؟

۱

You want answers?

· I think I'm entitled to them.

· *You* want answers?!

· I want the truth!

· *You* can't *handle the truth*!

-جواب میخوای ؟

+فکر کنم حقش رو دارم.

-جواب میخوای ؟

+ من حقیقتو میخوام!

-تو حقیقتو نمیتونی تحمل کنی!

۲

You met me at a very strange time in my life.

-تو با من توی موقعیت خیلی عجیبی از زندگیم آشنا شدی.

۳

I'll give him an offer he can't refuse.

-بهش پیشنهادی میدم که نتونه رد کنه.

۴

I used to think that *my life was a tragedy*, but now I realize, it's a comedy.

-یه زمانی فکر میکردم زندگیم یه تراژدی بوده، حالا میفهمم کمدیه.

فریم‌های زیر
برای چه فیلم‌هایی هستند؟

The Walk (2015)

The Departed

Infernal Affairs

The Mask

Alps (2011)

The Grand Budapest Hotel

The Lobster

Moonrise Kingdom

Charlie and the chocolate factory

Brazil

12 monkeys

The Truman Show

The Revenant

Les Misrebles

Alpha (2018)

Into The Wild

جملات :

۱: A Few Good Men

۲: FC

(برای رعایت اولین قانون باشگاه، اسمش را نمی بریم)

۳: The Godfather

۴: Joker

۵: Forrest Gump

۶: Gone With The Wind

۷: The Big Lebowski

۸: Heat

تصاویر :

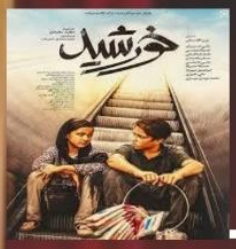
نخستین تصویر گزینه ی دو

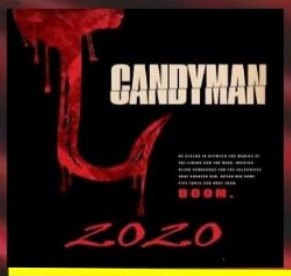
تصویر دوم گزینه ی سه

تصویر سوم گزینه ی چهار

تصویر چهارم گزینه ی دو

BOXoffice

رتبه	مدت اکران	مجموع فروش(تومان)	
1	در حال اکران	9,415,264,640	
2	12هفته اکران	1,611,627,850	
3	12هفته اکران	1,405,899,000	
4	12هفته اکران	975,144,140	
5	12هفته اکران	195,693,596	
6	در حال اکران	93,873,900	

رتبه	مدت اکران	مجموع فروش(میلیون دلار)	
1	1هفته اکران	22,000,000	
2	3هفته اکران	78,900,000	
3	2هفته اکران	24,100,000	
4	5هفته اکران	100,000,000	
5	3هفته اکران	24,600,000	
6	3هفته اکران	19,700,000	

سخن انتهایی

در انتها لازم است تشکر و قدردانی درخور تیم مستعد، با انگیزه و پر تلاش مجلهٔ راکوردی در تمامی بخش‌ها صورت پذیرد که با وجود آن‌ها شکل گیری مجله محقق گردید.

مجله راکوردی از مقاله نویسان و طراحان محترم که تمایل به همکاری با این مجله را دارند، دعوت می کند که نمونه آثار خود را به شمارهٔ دبیرخانه ۰۹۰۳۸۸۲۸۹۳۰ و یا به ایمیل BeePicturesGroup@gmail.com ارسال نمایند، بدیهی است هرچه کیفیت اثر بالاتر باشد شانس بیشتری برای استفاده در مجله دارد.

مجله راکوردی قصد دارد در شماره بعد، خلاصه ای از اولین فستیوال هفتهٔ سینمای سال گذشته و گزارشی از برنامه های فستیوال پیش رو که در بهمن ماه، برگزار می گردد را نیز پوشش دهد.

سپاس از مخاطبانی که با مطالعهٔ مجله راکوردی از ما حمایت می‌کنند.

مهر ۱۴۰۰