رادیکال

سال اول
شماره اول
پاییز ۱۳۹۶

- آشنایی با دنیای وسترن، از کلاسیک تا اسپاگتی
- چگونه با حداقل بودجه و امکانات فیلم کوتاه بسازیم؟
- نقدی بر فیلم هشت و نیم فلینی
- ایدا پیش روتونه (نگاهی به فیلم ایدا - پاولو پاولیکوفسکی)
- تحلیل رابطه ی بین موسیقی شوبرت و سینمای هانکه
- ردپای اندیشه مارتین هایدگر در ایثار تارکوفسکی

بسم الله

.: سخن سردبیر :.

امروز ، دهمین روز از نهمین ماه هزار و سیصد و نود و ششمین سال هجری شمسی، اولین شماره ی مجله ی سینمایی رادیکال ، در خدمتتون قرار گرفت. کمی آزرده خاطرم بابت دیجیتالی بودن این مجله و اینکه فرصت ارائه چاپی و کاغذی آن در حد توان نبود ، هرچند نگاهی موقتی به دیجیتالی بودن رادیکال دارم و یقین دارم حداکثر تا ده شماره دیگر ، روی دکه ها و پشت ویترین ها خواهیم بود.

رادیکال ، همانطور که عنوانش نشان میدهد ، سعی در متفاوت بودن و ضد جریانِ حاکم شنا کردن دارد ، چرا که معتقدیم سینمای امروز ، و در قالب کلی تر ، دنیای فرهنگ و هنر امروز ، حال و روز چندان خوشی ندارد و با تعاریف و به به و چه چه ها تصور نمیکنم به جایگاه خاصی برسد. تیم رادیکال ، مهمترین هدف خود را جذب مخاطب هایی میداند که دغدغه ی سینما دارند. کسانی مسئله ی سینما و هنر برایشان مسئله ای مهم و حیاتی است. کسانی که تغییر را با اهمیت بدانند و دغدغه ی اصلاح داشته باشند.

فعالیتی که از جانب ما ، بعنوان نویسندگان و طراحان و پخش کنندگان شکل می گیرد ، چیزی حدود ۳۰٪ مسئله ی کلی میباشد. ۷۰٪ باقی ، بسته به مطالعه ، مخالفت ها و موافقت ها ، وعده و وعید ها و در کل فید بک های حاصل از خواندن مجله است. ما تنها صورت مسئله را مطرح میکنیم ، خط خطی ها و دیالکتیک ها به عهده خوانندگان است.

اولین شماره از رادیکال ، ممکن است کمی ها و کاستی هایی داشته باشد که البته همین کمی ها و کاستی ها ، تجربه ای خواهند بود برای شماره های بعدی و ارائه مطالبی غنی تر و حرفه ای تر.

همچنان از علاقمندان به نویسندگی که گاها دست به قلم میشوند ، دعوت به همکاری میکنیم. از طریق راه ارتباطی که عنوان خواهد شد ، مشخصات خود و مقاله هایی که تا به امروز نوشته اید را ارسال کنید.

راه ارتباطی با اینجانب از طریق ایمیل: lmy.hidden@yahoo.com

ایمان رضایی

نویسندگان

ایمان رضایی / میکائیل خسرویان / رضا سنگ سفیدی / زهرا عزتی

سعید قنبری / محمدجواد صابری / رضاتم / حمید رضا خادم

طراح لوگو

امیر حسین نظری

طراح و صفحه آرا

مسعود جواهری

با همکاری وب سایت سینما مدرن

CineModern.ir

فهرست

آشنایی با دنیای وسترن، از کلاسیک تا اسپاگتی / ۱ [آموزشی]

آشنایی با ژانر رومنس / ۴

مفهوم و کاربرد کلمه ژانر / ۶

چگونه با حداقل بودجه و امکانات فیلم کوتاه بسازیم؟ / ۸

تحلیلی بر مسخ کافکا / ۱۰ [ادبیات]

نگاهی بر مهمترین نظریه ها در باب فلسفه تراژدی یونان / ۱۲

معماری در پنجره عقبی (نگاهی به پنجره عقبی آلفرد هیچکاک) / ۱۵ [نقد فیلم و مستند]

حقیقت یا دروغ؟ مسئله این است؟ (نقدی بر فیلم درباره الی اثر اصغر فرهادی) / ۱۸

هشت تا هشت و نیم (نقدی بر فیلم هشت و نیم فلینی) / ۲۳

ایدا پیش روتونه (نگاهی به فیلم ایدا پاولو پاولیکوفسکی) / ۲۶

نقدی بر مستند "خانه سیاه است" اثر فروغ فرخزاد / ۲۸

تا وقتی زنده ام، من جون تو اَم (ماما روما، پازولینی) / ۳۱

شلوارک سینمایی / ۳۵ [تحلیلی - سینمایی]

سینمای روشنفکری یا روشنفکری سینمایی؟ / ۳۷

دیوانگان شهیر (تحلیل رابطه ی بین موسیقی شوبرت و سینمای هانکه) / ۴۰

ردپای اندیشه مارتین هایدگر در ایثار تارکوفسکی / ۴۲

یاسوجیرو ازو و طبیعت گرایی معکوس / ۴۶

من عاشق جامعه هستم (پیشنهاد سریال Mr Robot) / ۴۹ [معرفی فیلم و سریال]

۹ کیلومتر برای زندگی (پیشنهاد فیلم Wind River) / ۵۲

تفاوت های

وسترن کلاسیک و وسترن اسپاگتی

■ رضا سنگ سفیدی

ژانر وسترن کلاسیک

آمریکایی ترین ژانر سینمایی لقبی است که به حق منتقدان به ژانر وسترن داده اندچون تمامی المانها و ویژگی های این ژانر از دل تاریخ آمریکا برگرفته شده است. اولین وسترن ساخته شده در تاریخ سینما فیلم سرقت بزرگ قطار ساخته ادوین اس پورتر در سال ۱۹۰۳ است این فیلم در حالی ساخته شد که هنوز مولفه های این ژانر کشف و تثبیت نشده بود. البته دوران طلایی این ژانر از دهه ۳۰ و همزمان با ناطق شدن سینما شروع شد و تا اواخر دهه ۶۰ نیز ادامه پیدا کرد.این ژانر با آغاز جنگ جهانی دوم اندکی به انزوا رفت و تولید فیلم هایش کاهش یافت، ولی دوباره محبو بیتش را نزد مخاطب باز یافت . دوران کلاسیک و طلایی وسترن با درخشش ستارگانی همچون جان وین،گری کوپر،جیمز استوارت ،کرک داگلاس،چارلز برانسون و ... همراه بود.

مولفه های ژانر وسترن کلاسیک

۱) خصوصیات مکانی خاص شامل بیابان های خشک با صخره ها و کاکتوس های بزرگ در محدوده غربی وجنوبی امریکا

۲) محدوده زمانی اتفاق داستان که برمیگردد به اواسط قرن نوزده تا اوایل قرن بیستم

۳) وجود اجتماعی کوچک مثل یک شهرک یا روستا در دل بیابان که توسط ورود عنصر شر به نا آرامی کشیده میشود

۴) وجود بانک یا افراد ثروتمند یا قطار حامل اشیا قیمتی برای ایجاد انگیزه جهت حرکت درام منفی قصه

۵) خصوصیات منحصر به فرد بازیگران ژانر وسترن .. کلاه، جلیقه، کمر بند، شیشلول،سیگار و اسب تیز رو

۶) در گیری نیرو های خیرو شر داستان درطی فیلم و نهایتا دوئل پایانی بین قهرمان ومرد بد فیلم

۷) وجود جو قهرمانانه و مردانه در فیلم و قرار گرفتن شخصیت زن در حاشیه و انزوا

۸) تمایل فیلمنامه نویس و گارگردان به نمایش ودر عین حال کنترل خشونت

۹) برخورداری فیلمنامه از جدال ، تقیب و گریز کافی برای بالا بردن سطح تماتیک و دراماتیک فیلم

۱۰) استفاده از پیرنگهایی مثل...شرف،انتقام، دفاع از بی گناه ، میهن پرستی ،دزدی و اثبات ویژگیهای شخصیت اصلی داستان

۱۱) استفاده از لوکیشن های خارجی و طبیعی برای سکانس های تعقیب و گریز ، دوئل و سرقت

۱۲) استفاده از میزانسن ها و طراحی های ساده برای لوکیشن های داخلی به منظور نشان دادن زندگی ساده شخصیت ها

۱۳) استفاده از لانگشات های پوستری با عمق میدان و نماهای کلوزآپ از صورت قهرمان های داستان هنگام دوئل

۱۴) استفاده از موسیقی هایی، عموما ساده از نظر ساخت ،ولی بسیار تاثیر گذار از نظر ملودیک

۱۵) وجود همیشگی نیرو های خیر و شر و قهرمان و ضد قهرمان در فیلمنامه

۱۶) برخواستن قهرمانان از دل ملت آمریکا و طرد شدن ضد قهرمانا ن توسط اجتماع موجود در فیلم و مخاطب آن

۱۷) وجود پایان بندی های معمولا پیروز مندانه و گاه تراژیک و عدم استفاده از پایان بندی های باز و دو پهلو

۱۸) استفاده از روایت ساده و دوری ازهر گونه ساختار شکنی در فیلمنامه وداشتن ماهیتی عامه پسند برای قصه های این ژانر

۱۹) وجود شخصیت های زنی که، توسط وجه شر قصه مورد ستم قرار میگیرند ولی شایسته عشق و احترام هستند

۲۰) استفاده از نما ها و زاویه های کلاسیک و متعارف و عدم استفاده از میزانسن ها و قاب ها و زوایای غیر عادی

بهترین های وسترن کلاسیک

دلیجان - جان فورد (۱۹۳۹)

جویندگان - جان فورد (۱۹۵۶)

ترومپتی در دور دست - رائول والش (۱۹۶۴)

وسترنر - ویلیام وایلر (۱۹۴۰)

رود سرخ - هاوارد هاکس (۱۹۴۵)

داستان نبمروز - فرد زینمان (۱۹۵۲)

نابخشوده - کیلینت ایسد وود (۱۹۹۲)

وسترن اسپاگتی

ایتالیا مهمترین کشوری بود که در دهه ۶۰ میلادی متاثر از محصولات وسترن در امریکا راه خود را از محصولات پرهزینه هالیوود جدا کرد و با حداقل هزینه مطابق با سلیقه شخصی شان کارگردانی کرده و ساختند.مهمترین یا اولین کارگردان این ژانر سرجیو لیونه بود که با سه گانه معروفش (به خاطر یک مشت دلار،به خاطر یک مشت دلار بیشتر و خوب،بد،زشت) ژانر وسترن اسپاگتی رو به حد اعلا خود رساند.

تفاوت وسترن اسپاگتی با نوع کلاسیک خود از این قرار است:

۱) در وسترن کلاسیک قاب بندیها و کلوزآپهای سرراست و تعریف شده جای خود را به قابها و نماهای غیر متعارف جهت ایجاد تنش در فیلم داده است.

۲) در وسترن کلاسیک نمایش خشونت کنترل شده است ولی در وسترن اسپاگتیبه شکلی افسار گسیخته و اغراق آمیز است.

۳) در وسترن کلاسیک قهرمانانی میهن پرست،جوانمرد و با وجدان داریم ولی در وسترن اسپاگتی ما شاهد اعمال ضد انسانی قهرمان فیلم هستیم که با توجه به جبر زمان و مکان و موقعیت خود دست به این هنجارشکنیها میزند.

۴) روند روایی داستان در وسترن کلاسیک اغلب ساده و بدون پیچیدگی است در حالی که چند لایه بودن شخصیت قهرمانان،پیچیدگیهای روایی داستان و بعد روانشناسانه آنها در وسترن اسپاگتی به مراتب پررنگتر و بیشتر است.

۵) پایان بندی ها در وسترن کلاسیک مثبت،قهرمان پرورانه و حماسی تر از نوع اسپاگتی خود است. در حالی که ما شاهد تلخی،ناامیدی و به پوچی رسیدن قهرمانان قصه در وسترن اسپاگتی هستیم.

۶) پروژه های تولید فیلمهای وسترن کلاسیک پرهزینه و عظیم بوده اند ولی فیلمهای وسترن اسپاگتی کم خرج و اغلب خارج از امریکا بوده است.

۷) استفاده و تکیه فیلمهای وسترن کلاسیک به ستاره های سینما به مراتب بیشتر نوع اسپاگتی خود بوده است

۸) موسیقی در وسترن کلاسیک پر حجم و بیشتر حماسی بوده در حالی که موسیقی وسترن اسپاگتی ساده تر و ملودیکتر از نوع کلاسیک خود میباشد.

۹) لباس، ظاهر و رفتار و گفتار قهرمانان وسترن کلاسیک آراسته تر از قهرمانان شلخته،بد لباس و بد دهن نوع اسپاگتی خود میباشد.

آشنایی با ژانر رومنس

■ رضا سنگ سفیدی

کشف این مطلب که میتوان از جادوی سینما برای ضبط کردن وبه تصویر کشیدن "عشق" استفاده کرد در سینما زیاد بطول نینجامید.حدود چند ماه بعد از فیلم مستند گونه ورود قطار به ایستگاه ساخته برادران لومیر،توماس ادیسون با ساخت فیلم ۴۷ ثانیه ای "بوسه"،پای عشق را به سینما باز کرد.

بعد از این فیلم متولیان مذهبی کلیسا مفهوم "ممیزی" یا سانسور را با اعتراض و تحریم آن فیلم،به سینما وارد کردند.استقبال گسترده تماشاگران به این ژانر باعث شد که کمپانیها هیچ وقت از سرمایه گذاری در این ژانر پشیمان نشوند.از میان ۱۰ فیلم پر فروش تاریخ سینما (با احتساب تورم) ، سه فیلم بر باد رفته (اول) ،تایتانیک (ششم) ودکتر ژیواگو (هشتم) همگی عاشقانه اند.

بدست آوردن این موفقیت برای عاشقانه ها هیچ وقت آسان نبوده،چون داستان عاشقانه در عمل چیزی بیشتر از دیدن،عاشق شدن،کلنجار رفتن و در نهایت به هم رسیدن یا جدا شدن دو دلداده نبوده. از آنجایی که شروع و پایان چنین داستانهایی کاملا از پیش معلوم بوده،چالش اصلی برای فیلمسازان پیدا کردن خط روایی تازه،از این کشمکش،تا بتواند مخاطب خود را جذب کند.

مولفه های ژانر رومنس

۱) در عاشقانه های قبل از دهه ۶۰ میلادی موانعی که بر سر راه دو دلداده قرار میگرفته ، از دنیای خارج تحمیل میشده است. مثل جنگ،فقر،بیماری و یا حوادث طبیعی. و فیلمهای عاشقانه ای همچون بر باد رفته،کازابلانکا،دکتر ژیواگو،بیمار انگلیسی و یا تایتانیک ، این پیرنگها را در خود داشته اند.

۲) با فاصله گرفتن از جنگ جهانی دوم،موانع سر راه عشاق به خانواده و اجتماع کشیده میشود و فیلمها روایتگر عشق نامتعارفی میشوند که،با عرف و قواعد اجتماع آن زمان ناسازگاری داشته اند. از معروفترینها میتوان به...لولیتا،تعطیلات رومی و یا داستان وست ساید اشاره کرد.

۳) با نزدیک شدن به دنیای مدرن این پیرنگ و موانع به درون شخصیتها و تردیدهای درونی آنها راه پیدا میکند وبیشتر بعد روانشناسانه و چند لایه پیدا میکند.

۴) در ژانر رومنس ما دو شخصیت اصلی (دختر و پسر یا زن و مرد) را داریم که تمام اتفاقات حول محور رابطه عاطفی این زوج میافتد.حال یا این رابطه همیشه در فیلم حضور دارد ویا اتفاقاتی هم که بدون حضور این رابطه میافتد در جهت تکمیل رابطه عاطفی اصلی است.

۵) شخصیت پردازی این زوج بیشتر شیطنت آمیز و دلبرانه است. آنها اغلب دل انگیز،شوخ طبع،جذاب و منعطف هستند. و اگر رقیبی هم برای هر یک از طرفین پیدا شود این ویژگی شامل او نیز میشود.

۶) دیالوگهای این ژانر اغلب پیراسته،دلنشین وبه یاد ماندنی بوده و از بار احساسی و عاطفی زیادی برخوردارند.

۷) کارگردانی ژانر رومنس حتی المکان نا محسوس انجام میشود تا نظر مخاطب تماما جلب جریان فیلم و شخصیتها شود.تمرکز اصلی کارگردان بر روی هدایت بازیگران،گرفتن نماهای مورد نیاز و روایت درست داستان است و تاکید کمتری بر روی ذهنی و انتزاعی بودن اثر دارد.

۸) فیلمبرداری ژانر رومنس باید نقطه قوت آن باشد.برای در گیری و همذات پنداری بهتر مخاطب و نزدیکتر کردن هرچه بیشتر او به حس جاری در فیلم، انتخاب زوایا و نوع قاب بندی نماها بسیار مهم است.

۹) در فیلم ژانر رومنس لوکیشن مناسب نقش مهمی دارد و نور پردازی این مکانها معمولا زنده ،پویا و چشم نواز طراحی میشود.

۱۰) در ژانر رومنس موسیقی مناسب ،برای برانگیختن حس مخاطب از اهمیت ویژه ای بر خوردار است. این موسیقی میتواند ویژگیهایی زیر را داشته باشد:

» استفاده از حالت تماتیک موسیقی در صحنه های پویا

» استفاده از سازهای موثر و مرتبط با فضای درونی فیلم

» استفاده از اجرای قوی و بموقع قطعه ها در صحنه هایی که تماشاگر احتیاج به یک محرک خارجی برای احساسی تر شدن دارد

» استفاده از ترانه مناسب و زیبا که لزوما باید مرتبط با مفهوم و فضای فیلم باشد

عاشقانه های موفق تاریخ سینما

- بر باد رفته (ویکتور فلمینگ ۱۹۳۹)
- کازابلانکا (مایکل کورتیس ۱۹۴۲)
-داستان وست ساید (رابرت وایز ۱۹۶۱)
- زن زیبا (گری مارشال ۱۹۹۰)
-روح (جری زوکر ۱۹۹۰)
- تایتانیک (جیمز کمرون ۱۹۹۷)
-شکسپیر عاشق (جو رایت ۱۹۹۸)
- درخشش ابدی یک ذهن پاک (میشل گاندری ۲۰۰۴)

مفهوم و کاربرد کلمه ژانر

■ رضا سنگ سفیدی

تا پیش از قرن بیستم نامهای ژانری به عنوان رده هایی عام برای دنیای ادبیات اطلاق میشد و نقش مهمی در طبقه بندی و ارزش گذاری آن داشت. ژانرهایی مثل داستانی،غیر داستانی،حماسی،تراژدی و...را میتوان نام برد.

با ورود صدا به دنیای سینما کلمه ژانر که در واقع از زبان فرانسه گرفته شده بود در ابتدا بدون محدودیت و بی ضابطه به فیلمها اطلاق میشد که این امر بعدها توسط توضیع کننده ها و نویسندگان سر و سامان بهتری گرفت. با ناطق شدن سینما تهیه کنندگان و کارگردانان پس از تولید موفق هر فیلم سعی میکردند به فرمول و ویژگیهای خاص ساخت آن دست پیدا کنند و میکوشیدند که از آن محصول به یک ژانر و گونه جدید برسند و به منظور تکرار آن موفقیت دست به تولید فیلمی مشابه با همان خصوصیات بزنند.

باید دقت داشت که تهیه کنندگان و کارگردانان سینما تنها افراد موثر در شکل گیری ژانر نبودند و منتقدان و مخاطبین هم در به ماهیت رسیدن ژانرها نقش داشته اند. هرچند که برخی ژانرهای فیلم از منابع ادبی و تاتری منشا میگرفتند بعضی دیگردر وهله اول در درون صنعت سینما و فرایند تولید فیلمها شکل گرفتند. ژانرهایی هم هستند که پس از تحقق توسط مخاطبین یا منتقدان شناخته شده و معرفی گردیدند. مثل ژانر نوار که پس از تولید توسط منتقدان فرانسوی کشف و ثبت شد.

در شناخت مفهوم ژانر باید به چند نکته توجه داشت:

۱) اجرای معنا شناختی فیلم :

وقتی در مورد ژانر خاصی صحبت میکنیم باید متوجه المانها و نشانه های خاص آن ژانر باشیم.

در واقع هر ژانر ویژگیهای خاص خود را دارد که فیلمساز این خصوصیات را باید در فیلمنامه ـ دکوپاژ، دیالوگها، میزانسن و فیلمبرداری خود لحاظ کند.

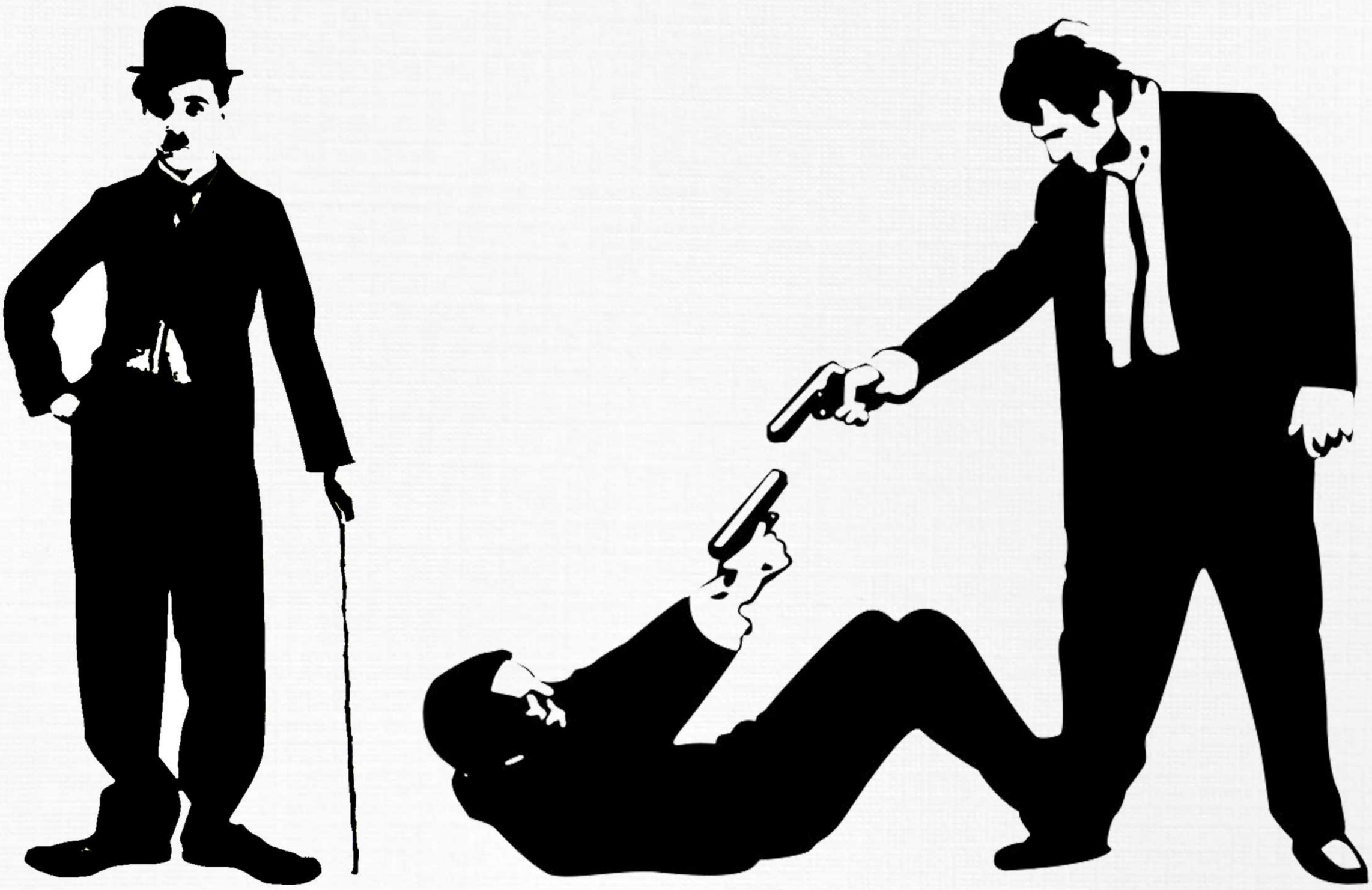
۲) انسجام و پیوستگی عناصر خاص ژانر و درون مایه اصلی فیلم :

فیلمسازی که در ژانر خاصی فیلم میسازد باید توانایی ایجاد تعادل و پیوستگی معینی را از عناصر ژانر خود داشته باشد.

این عناصر با توجه به فیلمنامه باید با دقت در تمام طول اثر گنجانده شود. در واقع فیلم باید با این عناصر نشانه گذاری شود.

۳) پویایی عناصر ژانر:

همانطور که ژانرها در ابتدای ظهورشان کم کم شکل یافتند ، تغییر کردن و محو شدنشان نیز تدریجی است و طبق الگوهای تاریخی مشخصی صورت میگیرد.مثلا برخی از ژانرها ممکن است هم راستا با تغییرات اجتماعی وسیاسی دستخوش تغییر شوند و پایگاه خود را نزد مخاطبین از دست بدهند. و یا در اثر تکرار الگوهایشان از سوی تماشاگرانشان طرد شوند. از این روست که ژانرها برای بقا باید خود را با شرایط حاکم بر اجتماع تطبیق دهند.



چگونه با حداقل بودجه و امکانات فیلم کوتاه بسازیم؟

■ ایمان رضایی

معمولا برای ساخت یک فیلم کوتاه ، فکر و خیال های عجیب و عظیمی به سرمان میرسد. فکر و خیال هایی از این قبیل که با بهترین دوربین ممکن ، بهترین بازی را از بازیگران گرفته و بهترین لوکیشن ها و کارآمد ترین آکساسوار را در اختیار داشته باشیم. عوامل پشت صحنه هم که همه گوش به فرمان ما خواهند بود و تمام ذهنیت های مارا به درستی پیاده میکنند. بحث پول و مادیات هم که خود به خود حل میشوند.

متاسفانه مجبورم تمام این خوش خیالی ها را به هم بریزم و علاقمندان به فیلمسازی را به دنیای استرس و اضطراب ، دنیایی که همیشه با سینما و فیلمسازی همراه بوده دعوت کنم.

غیرممکن است مشغول ساخت فیلمی باشید و فشار های زیادی را تحمل نکنید. این فشار ها هم از نظر مالی وجود دارند ، هم از نظر زمان ، هم از نظر مدیریت عوامل ، هم از نظر حفظ نظم کاری و هم از نظر پیش بردن کار به دوستانه ترین شکل ممکن.

معمولا برای ساخت یک فیلم کوتاه ده دقیقه ای ، تیم هایی هفت-هشت نفره کفایت میکنند ، که قاعدتا شامل دو یا سه بازیگر ، یک فیلمبردار ، یک دستیار و مشاور و یک کارگردان خواهند بود. ممکن است عکاس هم برای گرفتن عکس از برخی صحنه های فیلم یا پشت صحنه انتخاب کرده باشید. این تیم هفت،هشت نفره در رویایی ترین شکل ممکن همگی از قبل با هم آشنا بوده و از رفقای خوب یکدیگرند. اما در عادی ترین شکل ممکن تنها دلیل آشنایی آنها ، ساخت فیلم شماست. اینجاست که اضطراب ها سرچشمه میگیرند. اولا امیدوارم برای فیلم کوتاه تجربی خود ، از بازیگر و فیلمبردار حرفه ای دعوت به کار نکنید که مجبور به پرداخت دستمزد های آنچنانی شوید. سعی کنید سناریو هایی بنویسید که معقول باشند و یکی از دوستان نسبتا مستعد خود را برای بازیگری انتخاب کنید ، و بگردید دنبال آن رفیقی که دوربین عکاسی دارد و از او نیز خواهش کنید که فیلمبرداری فیلمتان را در حد توان به عهده بگیرد. کار که بسته شد ، بعنوان تشکر و نوعی شیرینی ، مقدار معقولی پول برایشان اختصاص دهید ، طوری که نه خیلی کم باشد نه خیلی زیاد. فراموش نکنید که پول راه ، کرایه وسایل و وعده های غذایی آن روز نیز بر عهده شما خواهد بود.

تمام مسائل مالی و برآورد بودجه ، به فیلمنامه ای که مینویسید و قصد ساختش را دارید مربوط میشود. همانطور که قبلا هم گفتم ، تمام سعی خود را بکنید که دیدگاهی ساده تر و در عین حال عمیق تر و مفهومی تر را به کار بگیرید تا فیلمی که میسازید ، علی رغم کم هزینه بودن و کم خرج بودن ، حرف عمیق و مهمی بزند. اتفاقا به این نتیجه میرسید که خرج های آنچنانی نه تنها کار خوب تحویل نمیدهند ، بلکه نقطه ضعف کار شما خواهند بود. در بستری بزرگتر ، با نیم نگاهی به بودجه ساخت آثار بلاک باستری هالیوودی و مقایسه آنها با آثار مینیمالیستی اروپایی متوجه منظورم خواهید شد.

اما ناگفته نماند که میتوانید حتی تک نفره ، بدون حتی یک بازیگر یا حتی یک دستیار ، یک فیلم کوتاه بسازید.

همین اواخر کاری این چنینی ساختم که انصافا خیلی هم فاجعه بار نبود :) . تنها یک خانه ، یکی دو تا کتاب ، یک عروسک و یک جعبه شیرینی به همراه صدای پس زمینه ی رادیو لازم بود تا کاری نُه دقیقه ای بسازم که اتفاقا نقد و تحلیل پیرامون آن بسیار بود.

سعی کنید به جای بازیگر ، از وسایل و اشیا نهایت استفاده را ببرید. از ثبوتشان بعنوان انجماد و از جنب و جوششان بعنوان شورش استفاده کنید. ترکیب تصاویری که از آنها میگیرید ، با یک موسیقی زمینه یا حتی یک نریتور یا راوی ، نتیجه ای خواهد داشت که شما را غافلگیر خواهد کرد.

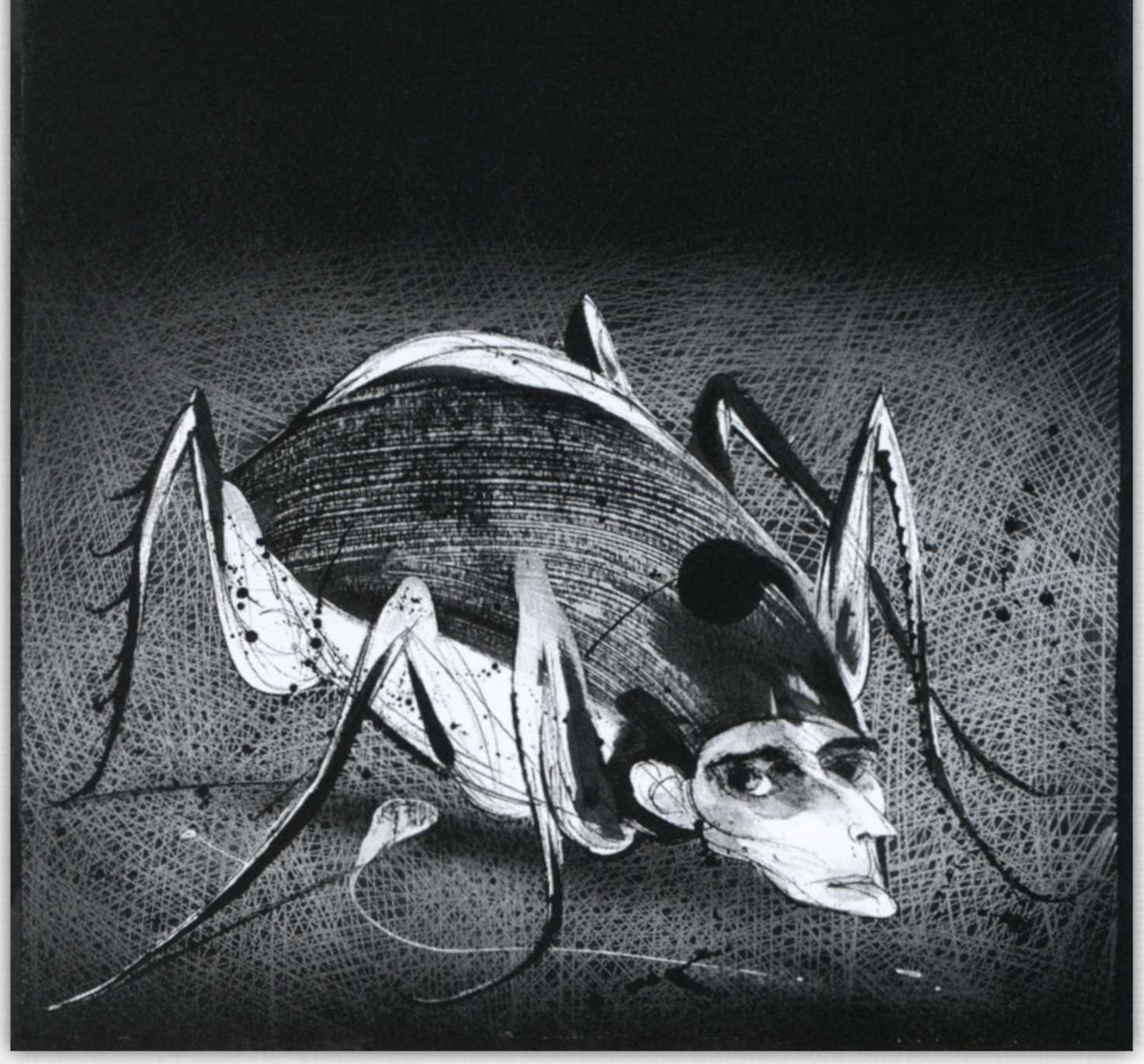
در کل ، توصیه میکنم در هر شرایطی ، با هر امکاناتی ، اگر عاشق فیلمسازی هستید ، دست به کار شوید. کسی درِ خانه ی شما را نمیزند و یک سرمایه عظیم به همراه عوامل کار کشته و حرفه ای تحویل شما نمیدهد. این شمایید که باید دغدغه ی فیلمسازی داشته باشید و آنقدر بسازید تا حرفه ای شوید. دیدگاه خود را در هر کادری ، هر تصویری ، هر شئ ای و هر حرکتی پیاده کنید. دوربین در دست بگیرید و راهی هر جایی بیرون از اتاق خود شوید. مطمئن باشید طبیعتی را پیدا خواهید کرد که از حرفه ای ترین بازیگر ها حرفه ای تر اند و شما طوری آنرا ثبت خواهید کرد که گویی از حرفه ای ترین عوامل حرفه ای تر ..

درست مثل نوشتن است ، یک نما که بگیرید ، باقی نما ها خود به خود سرو کله شان پیدا میشود.

فقط باید عاشق فیلمسازی باشید تا فیلمساز شوید ، همین ...

تحلیلی بر مسخ کافکا

■ زهراعزتی



برای اولین بار در نقدِ ، نه نقد که نه، برای اولین بار برای صحبت درباره اثری که مدت هاست مسخ آن ماندم دست به قلم میشوم.

مسخ اثر فرانتس کافکا

کسی که به دوست نزدیک خود وصیت کرد که تمام آثارش از جمله مسخ را بدون اینکه بخواند بسوزاند. اما چرا؟

دلیل کافکا برای این وصیت که از آن سرپیچی شد و همه ی آثارش خصوصا مسخ به شهرت جهانی رسیده چیست؟

به نظر من در آثار کافکا تنهایی کاملا مشهود است. تنهایی قلم و کافکا ... که به خوبی برای من قابل درک است.

از این رو است که کافکا ، این نویسنده بزرگ ، در نوشته هایش خودش است و خودش...

این تنهایی ، این بی ادعا بودن واین سادگی کلام در قلم کافکا نشان دهنده این است که کافکا برای شهرت ، برانگیختن مخاطب و... دست به قلم نشده و این موضوع برای من بسیار قابل ستایش است.

و اما مسخ ...

مسخ اثری سورئال و کاملا متفاوت از دیگر آثار سورئال است.رمانی سورئال که در دنیایی کاملا رئال خلق شده است و ذهن هر مخاطب را در مواجهه با سوسک شدن یک انسان به چالش می کشد .

زیرا در دنیای واقعی هیچ دلیل منطقی وجود ندارد که یک انسان تبدیل به سوسک شود و این چرایی در اوایل داستان ذهن مخاطب را درگیر میکند اما، این چرایی فقط در اوایل داستان است و در بخش های بعدی به دلیل شخصیت سازی بینظیر این نویسنده بزرگ این چرایی که در بخش اول درگیر آن بودیم کاملا از بین میرود و مخاطب ناخودآگاه با کاراکتر همذات پنداری، همراهی و با آن زندگی میکند و این به دلیل قلم هنرمندانه این هنرمند بزرگوار است که در دنیایی رئال روابط علت و معلولی را در قالب سورئال به چالش کشیده و نشان دهنده این است که گرچه یک انسان در دنیای رئال سوسک شدنش کاملا غیرمنطقی است اما امکان آن وجود دارد که هویتش مانند یک سوسک شود. و این موضوع مرا به یاد فیلم گاو اثر جاودانه استاد مهرجویی می اندازد و این برداشت که چطور یک انسان به راحتی میتواند هویت انسان بودنش را از دست بدهد.

مانند انسان های گرگ صفتی که هویت انسانی خود را از دست داده اند ...

در این رمان تمامی عناصر اصلی داستان های کافکا وجود دارد و در حجم کم که شاهکاری نادر است.

مسخ درباره زندگی یکنواخت انسان ها، کارهای روزمره تکراری و از دید من خاکستری رنگ نیز صحبت میکند.

مسخ شروعی بسیار طوفانی دارد و این طوفان کم کم در بخش های بعدی داستان تا پایان آن مانند یک نسیم شده و در آخر به فراموشی سپرده میشود.

افراد کلیدی زندگی کاراکتر اصلی (سامسا) افرادی که اوایل داستان سامسا برایشان فردی دوست داشتنی بود اما با گذشت زمان و تغییر کردن او نه تنها عزت و احترامش را از دست داد بلکه به فراموشی نیز سپرده شد.

کاراکتر سامسا نمادی از خود کافکا است.

فردی تنها و فراموش شده که این تنهایی درقلم او نیز هویداست.

خانواده سامسا نماد جامعه ایی بی رحم نسبت به افراد ضعیف و ناتوان است که آن هارا ننگ و زیان آور می بینند.

و در آخر این اثر جاودانه که مخاطبان زیادی را مسخ خود کرد

در تاریخ ادبیات جهان بینظیر و همتایی ندارد.

نگاهی بر مهمترین نظریه ها در باب فلسفه تراژدی یونان

■ ایمان رضایی

این مقاله ، نوعی تالیف و جمع آوری از کتاب "فلسفه تراژدی" اثر جولیان یانگ ، ترجمه ی حسن امیری آرا میباشد که بخشی از مهمترین قسمت های آنرا برای بازنشر در این مجله در نظر گرفته ایم.

فلسفه تراژدی با افلاطون آغاز شد. به خصوص وقتی افلاطون شعر تراژیک را به همراه بیشتر انواع دیگر شعر ، از دولت آرمانی خود محروم کرد. دولتی که تشکیلات آنرا در مهم ترین دیالوگ خود ، یعنی جمهوری ترسیم می کند. وی در دفتر دهم جمهوری می گوید که ادامه دهنده ی نزاع کهن بین فیلسوفان و شاعران است و نقد هایی منفی را بر شعر و شاعران وارد می سازد که فیلسوفان پیشا-سقراطی هم به آن ها اعتقاد داشتند.

بازگویی شعر حماسی و غنایی به همراه فستیوال های تراژیک ، تقریبا کلیت چیزی را می ساختند که امروزه آنرا رسانه می نامیم. در یونان شعر همان نقشی را بازی می کرد که امروزه رادیو ، تلویزیون ، مطبوعات و اینترنت ایفا میکنند و همچنین شعر از عامه پسند ترین فرهنگ های یونان بود. سه تن از بزرگ ترین شاعرانی که هر کدام بیش از سیصد تراژدی نوشتند ،آیسخولوس ، سوفوکلس و اوریپیدس بودند. در این میان ، افلاطون طرحی ارائه داد برای سانسور شدید شعر و این طرح پیشنهادی حاکی از ترس بود ، ترس از تاثیر "رسانه". همچنین کراتولوس گله می کند که اکثریت غالب "افسانه ها و دروغ ها" در تراژدی است که حفظ می شود و گرگیاس گله می کند که تصنیف گران تراژدی همانند نوازندگان فلوت ، هدفی جز ارضای لذت ندارند. نه هیچ اندیشه ، نه تعلیمی و نه ابایی از به زبان آوردن سخنان فاسد.

یکی دیگر از ادعا های افلاطون این است که بخشی از نفس ، گرسنه ی ارضای شیوَن و زاری است زیرا طبیعتا به این امور میل دارد و از تجربه کردنشان لذت می برد. این بخش غیر عقلانی نفس ، باعث می شود روی مصائبمان چنبره زنیم و ضجه و زاری سر دهیم. بر حسب تصویری که فایدروس از نفس به دست می دهد و آنرا ارابه رانی عاقل می داند که ارابه اش را دو اسب می رانند ، یک اسب سفید فرمانبردار و یک اسب سیاه نا فرمان که میل شدیدی به دنبال کردن لذت حسی دارد ، به نظر می رسد که این عنصر غیر عقلانیِ وابسته به تراژدی ، با این اسب سیاه مطابقت می کند.

از طرفی دیگر ، ارسطو مدعی است (یا بهتر است بگوییم حکم میکند) که "پی رنگ" مهمترین رکن تراژدی و همان نفس می باشد. کاراکتر ها به سبب همان "پی رنگ" است که تجسم می یابند. او می گوید اولویت پی رنگ در کمدی نیز به خوبی لمس می شود:ارسطو با خرسندی ملاحظه می کند که نویسندگان کمدی روزگار او از سلیقه متقدمشان که هجو کردن افراد مهم بود ، دور شدند و به سمت آن رفتند که ابتدا پی رنگ را بنا کنند و سپس برای افرادی که نقش های گوناگون مورد نیاز پی رنگ را بازی میکنند، اسم هایی صوری انتخاب کنند.

نگاهی به تعریف ارسطو از تراژدی بیندازیم:

تراژدی بازنمودی است از عملی جدی و کامل که اهمیت دارد و با رنگ و لعاب بیان می شود و هرکدام از ارکان آن جداگانه و در بخش های مختلف نمایش به کار برده می شوند. این عمل با بازی افراد ارائه می شود و نه با حکایت سرایی راوی. و به وسیله ی ایجاد احساس شفقت و ترس کاتارسیس این عواطف را تحقق می بخشد.

ارسطو ملاحظه می کند که تراژدی برای آنکه تراژدی باشد ، حتما باید رویداد های وحشتناک و شفقت انگیز را به تصویر بکشد اما این بدین معناست که باید

از دو نوع پی رنگ اجتناب کرد:

نباید دیده شود که یک مرد نیک از خوش اقبالی به بد اقبالی پیش می رود، زیرا این وضعیت ملهم ترس و شفقت نیست بلکه صرفا تکان دهنده است. و اینکه نباید دید که یک مرد سر تا پا شرور از خوش اقبالی به سمت بداقبالی حرکت می کند چرا که چنین روایتی به لحاظ اخلاقی ممکن است ارضا کننده باشد و شفقت و ترسی به همراه ندارد. شفقت برای شخصی احساس می شود که سزاوار بداقبالی خود نیست. شخص باید کاملا مانند خود ما باشد تا از بداقبالی او احساس ترس کنیم.

وقتی کتابی را باز می کنیم یا زمانی که به تئاتر می رویم ، خودمان می خواهیم فراموش کنیم که در برابر قصه ای ساختگی نشسته ایم و این همان چیزی است که از کودکی تا کنون انجام می دهیم ، آن هم بدون تلاش و بی درنگ. اما کاستولترو عملا معتقد است که تئاتر در گرو تعلیق ناخواسته ی ناباوری است : لازم است که فریبمان بدهند و احمیق گیرمان بیاورند و

همانطور که چوبِ صافِ تا نیمه فرو رفته در آب را خم شده می پنداریم ، گولمان بزنند و ناباوریمان را تعلیق کنند.

راپن نیز مانند کاستولترو این موضوع را در گرو به وجود آوردن توهم کامل میدانست و به عقیده او بدون چنین توهمی دیگر تعلیق ناباوری در کار نخواهد بود . در نظر او برای رسیدن به این هدف سه وحدت ضروری است : تا زمانی که وحدت زمان ، مکان و عمل وجود نداشته باشد ، واقع گرایی ای شکل نمیگیرد.

استِیلی اظهار میدارد که برای رواقیان ، تراژدی ، روانشناسی را به تصویر می کشد، زیرا روانشناسی مبیّن تراژدی است. به طوری که سنکا علل بدبختی هایی که از دیرباز تراژیک دانسته شده است را در انفعالات می یابد.بدین ترتیب شخصیت اصلی در تراژدی در نظر او کسی است که "غرق در انفعال" است. اما این تلقی مطمئنا در بهترین حالت ، یک تلقی به شدت محدود از شخصیت اصلی در تراژدی و از خود تراژدی است.

یک لذت (مثلا غلغلک) وقتی زیاده از حد

شود به درد مبدل می گردد و برعکس، یک درد وقتی ملایم یا تعدیل شود ، به لذت تبدیل می شود. برای نمونه ، در مالیخولیا(مثلا تجدید خاطره با محبوبی عزیز) گرچه خود رویداد عمیقا دردناک است اما این رویداد وقتی تجدید خاطره می شود تخفیف می یابد و به لذت بدل میشود. فونتل به طور خاص در مورد تراژدی می گوید به دلیل آنکه ما همیشه به ساختگی بودن رویداد های ناگواری که در تراژدی ترسیم می شوند معرفتی نهانی داریم ، این موضوع باعث میشود دردی که در غیر این صورت حاصل میشد تعدیل ، و به اندوهی مطبوع تبدیل گردد.

اجازه دهید که مقاله را با نقل قولی از هیوم به پایان برسانیم :

ناخوشایندی انفعالات مالیخولیایی به واسطه انفعالی قوی تر و از نوعی متضاد صرفا مغلوب و محو نمی شود ، بلکه کل تکانه این انفعالات به لذت تبدیل می شود ، و لذتی که سخنوری در ما بر می انگیزد فزونی می بخشد.

معماری در پنجره عقبی

نگاهی به پنجره عقبی آلفرد هیچکاک

■ سعیدقنبری

"تماشایی ترین فیلم ها،به لحاظ توجه به مقوله فضا،فیلم هایی هستند که در آنها کل اتفاقات داستان تنها در یک مکان رخ دهد" پیتر وولن

سینما جمع اضداد است.هم فلسفه هست هم نیست،هم شعر است هم نیست،هم نقاشی هست هم نیست،هم فلسفه است هم نیست.چون سینما هنری عاریتی است ولی با این حال در فیلم های هیچکاک شاهد آن هستیم که هنری قائم به خود هم هست.

هیچکاک به واسطه دوربین سوبژکتیو خود،مخاطب را در متن فیلم قرار میدهد و از این پس محدودیت ها ، نگرانی ها و ذهنیت های کاراکتر تبدیل به دلمشغولی مخاطب میشود.

در پنجره عقبی هر حرکت و سخنی به وسیله تصویر بیان میشود؛تصویری که سینمایی است نه ایستا و برگرفته از نقاشی؛این سینماتوگرافی به روابط شخصیت ها و در کل،به جهان داستانی فیلم هم وارد میشود،بدین صورت که هر چیزی در قسمت بیرونی پنجره اتاق است،نگاتیو آن در اتاق که نمودی از تاریکخانه است،دیده میشود.

هیچکاک وسوسه چشم چرانی را در دل جف یا به عبارتی در دل و چشم مخاطب به آهستگی می اندازد؛این کار را با دید زدن حمام آفتاب گرفتن دو زن و همچنین رقص یک بالرین که در اکثر مواقع اورا با مایو میبینیم شروع میکند و تریجا دامنه دیدزنی به همسایه های دیگر نیز میکشد تا جایی که لیزا(نامزد جف)میگوید:ما دو نفر هول انگیزترین موجودات هیولایی هستیم که من در تمام عمرم شاهدش بوده ام.

دیالوگ ها تا اواسط فیلم ،بیشتر بازدارنده هستند تا شتابدهنده و مخاطب با اینکه به زندگی روزمره همسایه هابه وسیله چشم یا لنز دوربین نگاه میکند و کنجکاوی خود را سیر میکند ولی با شنیدن این دیالوگ ها ،احساس گناه میکند ولی در این هنگام ، وسوسه تبدیل به عادت شده است.بنابه گفته شوپنهاور "این جهان چیزی جز تکرار نیست".و جف که نمودی از آدم شهودی است ،وسوسه دیدن و چشم چرانی را به وسیله تکرار به عادت تبدیل میکند.تا جایی که دوست جف که مرد قانون است و نماد منطق ،وارد میشود و جف را از این وسوسه چشم بر حذر میدارد.غافل از اینکه ترک عادت موجب مرض است.

هیچکاک در این فیلم،میزانسن و تدوین را به موازات هم جلو میبرد بدین گونه که در فضای بیرون از اتاق ،حرکات انتقالی هستند و در داخل اتاق حرکات بر پایه برش هستند و این بخاطر شرایط فیزیکی جف صورت میگیرد.

هیچکاک متعلق به سینمای مینیمالیست است (این اصطلاح در سینما ،دامنه وسیعی دارد و می توان این اصطلاح را در مورد کارگردان های مختلف به کار برد)که این مینیمالیستی هم در فرم و هم در محتوا عرضه میشود.هیچکاک معتقد بود که کنش های کم و دیالوگ های کم،تاثیراتی زیادی را بر ذهن مخاطب میگذارد و فیلم پنجره عقبی یکی از مینیمالیست ترین فیلم های هیچکاک است.

در یکی از سکانس های فیلم؛استلا و جف در مورد قتلی که در یکی از اتاق های ساختمان جلویی رخ داده، صحبت میکنند و در مورد تکه تکه کردن بدن مقتول دیالوگ هایی به هم میگویند در حالیکه در تصویر میبینیم جف در حال خوردن گوشت و تکه تکه کردن آن است و این یکی از

طنزهای تلخ هیچکاک است و با این میزانسن سینمایی بدون نشان دادن قتل یا جنایتی و حتی قطره خونی در فیلم، در ذهن مخاطب جنایتی هولناک تر و چه بسا واقعی تر ترسیم میشود.
هیچکاک آستانه تحمل مخاطب در مورد تعلیق را با خلق فضایی مبهم از طنز سیاه بالا میبرد:"... و از نظر من،تعلیق هیچ ارزشی ندارد مگر اینکه با طنز متوازن شود"
این فیلم بیشتر از آنکه در مورد جنایت باشد ،در مورد جامعه ایی بسته است که تنهایی و فردیت یکی از نتایج آن است.
جف تنهایی را به ازدواج با لیزا ترجیح میدهد و این بیشتر بخاطر عینیت جف از شرایط بیرونی و مخصوصا شرایط همسایگان است که ب ذهنیتی بدبین به ازدواج منجر میشود.
زنی که چهره زیبایی ندارد و ازدواج نکرده و به اصطلاح پیردختر شده است به تنهایی اجباری ،محکوم شده است.و تنهایی آن دختر زیبارو که خود را به چشمان و دستان ناپاک سپرده است و به قولی با هجوم آدم ها و شلوغ کردن خانه اش درصدد سرپوش گذاشتن به تنهایی خویش است.
هیچکاک در این فیلم، هر پنجره را نمادی از یک قسمت جامعه قرار میدهد و قاتل و جنایت در این فیلم مک گافینی بیش نیست.

حقیقت یا دروغ؟ مسئله این است؟
نقدی بر فیلم درباره الی اثر اصغر فرهادی

■ محمدجوادصابری

در سال های دور قضاوت آسان تر از اکنون بود. برای مثال در جنگ جهانی گروهی ظالم و گروهی مظلوم بودند و می شد که بیان کرد فلانی شر است و فلانی خیر.
اما اکنون جهان در صلح است.صلحی سرد.یعنی بدون شر و بدون خیر.زمانی آرزو می کردیم که ظلم پایان پذیرد و صلح تمامی جهان را فرا گیرد اما ارزویی بیش نبود و البته دست نیافتی اما اکنون این آرزو دست یافتنی است.
در باره الی در روزگاری که تقریبا شری مشخص بود و خیری ، قابلیت ساخت نداشت زیرا اگر منطقی به آن بنگریم خواهیم دید که روزگاری که تماما جدلی میان خیر و شر بود از رفتارهای خودمان عقب می افتادیم . درباره الی فیلم همین زمان است . فیلمی در صلح سرد.
امروزه دیگر جنگ بین خیرو شرنیست بلکه جنگی میان خیر وخیر است. زیرا هر طرف روایتی از خیر دارند و این ماییم که بر اساس مولفه های زیستی مان و الگو های اخلاقی مان انتخاب خواهیم کرد که کدام خیر است.
درباره الی نیز اینگونه است . فرهادی داستانی دارد و آن را برایمان روایت می کند.بدون هیچگونه جبهه ای ((الا یک پلان که در ادامه به آن می پردازیم)) و در آخراین ماییم که قضاوت خواهیم کرد.

اما؟؟
اما باز هم می توانیم که طرفی را شرمطلق و طرفی را خیر مطلق بنامیم؟؟
سوال اصلی فیلم این است.
+رویکرد فرهادی در تمامی فیلم هایش طرح یک سوال است.
شرح سکانس آخر فیلم اینگونه است که علیرضا در آشپزخانه نشسته است تا سپیده بیاید و با او صحبت کند. سپیده از دستشویی می آید و انگار که تصمیم گرفته است حقیقت را بگوید ولی هنگامی که نگاهش به دیگران می افتد و نگاه ملتمسانه و خسته آن هارا می بیند تصمیم میگیرد که به علیرضا دروغ بگوید.
و اینجاست که مسئله ایی مهم پیش می آید. کار سپیده درست است یا غلط؟
در ابتدای فیلم نیز اولین دروغ را سپیده می گوید که دروغ مهمی نمی نماید ((تازه عروس وداماد از خارج آمده داریم ...)) ولی سر منشأ تمامی بحران های بعدی همان دروغ به ظاهر کوچک است.ولی آیا حقیقتا این جمله دروغ است؟
اگر وجه بیرونی آدم هارا نگاه کنیم یا آنچه که نیت و در درونشان هست را مبنا قرار دهیم ، قضاوت کمی متفاوت خواهد شد. دروغ گفتن از یک منشأ شر می آید

ولی آیا نیت سپیده شر است؟
اساسا با شناختی که از شخصیت سپیده در طول فیلم پیدا خواهیم کرد ، می بینیم که شخصیتی است مسئولیت پذیر و همه کاره جمع که کارهایی که انجام میدهد نه برای نفع خودش بلکه برای سرویس دادن به دیگران است.
و برای یک نیت خیر ، حقیقتی را که به نفع خودش نباشد زیر پا میگذارد و همیشه به نفع دیگران خودش را فدا می کند.و اساسا این نوع آدم ها در لحظاتی که جمع باید لذت ببرند کمتر لذت می برند و از همه مهمتر اینکه نسبت به دیگران در دوراهی های سخت و پیچیده تری قرار خواهند گرفت و وقتی این آدم ها رنجی را متحمل می شوند، ما احساس غم بیشتری میکنیم،چون کاملا می دانیم نیتشان خیر و از سر خودخواهی نیست.
سپیده برای آنکه دوستانش دور هم جمع شوند،از پر بودن ویلای اجاره ایی چیزی نمی گوید،به پیرزن دروغ می گوید و سعی در این دارد که هر چه زودتر به هر صورتی شده جمع را سر وسامان دهد.((حتی اگر شده بر خلاف خودش))
و حرفی هم که در آخر به علیرضا می زند باز میبینیم که نظر خودش را زیر پا می گذارد و برای برگشتن آرامش به جمع

حاضر می شود دروغ بگوید.او خودش را به خاطر اشتباهی که کرده قربانی می کند و به دغدغه و نگرانی اش -آیا درست است تصویر الی را نزد علیرضا خراب کنم یا نه؟ - پشت میکند.
اما این دروغ جنبه دیگری نیز دارد . شاید سپیده دارد غیر مستقیم به علیرضا کمک میکند که علیرضا نسبت به الی تصویری منفی پیدا کند و در آینده به سهولت به آرامش برسد و از دغدغه ی الی خلاص شود.سپیده بخاطر جمع خودشان این کار را می کند اما این نتیجه را هم برای علیرضا در بردارد .
+اما سوالی که فرهادی در فیلم طرح می کند چیست ؟؟
فرهادی کسانی که با نگاهی ظاهری، خودشان را راحت می کنند و می گویند ((او دروغ گفت و چنین بحرانی را ایجاد کرد.)) و از کسانی که نگاهی اخلاقی دارند می پرسد که :
مترومعیار برای این که بگوییم رفتاری اخلاقی یا خیر اخلاقی است چیست؟
قانون است؟اصول اعتقادی است ؟اصول استخراج شده از مدنیت و زندگی اجتماعی است ؟چیست ؟
فرهادی جوابی نمی دهد.چرا؟ چون جوابی مطلق برای این سوال وجود ندارد و به همین دلیل است که از لحاظ اخلاقی نسبت به شخصیت های فیلم بلاتکلیف هستیم، هم دوستشان داریم و هم نمی خواهیم مثل آن ها باشیم.
+اما آیا فیلم به ما می گوید که هیچ گونه قضاوتی درباره شخصیت ها و وقایع نکنیم ؟؟
هر آدمی بر اساس الگوهای اخلاقی و زیستی که داشته است آشخاص دیگر را می سنجد. مثلا شخصی که مذهبی است بر اساس قواعد فقهی فلان عمل و رفتار شما را درست یا غلط ، خوب یا بد ، اخلاقی یا غیر اخلاقی می شمارد. اما وقتی که این اصول وجود ندارد چه؟
اساسا سوال فیلم این است که این اصول را باید از کجا بگیریم و از کجا پیدا کنیم ؟؟
ما بلاتکلیفیم،ما می گوییم در این فیلم دعوا بین خیر وخیر است و همه آدم ها قابل درک ، اما مگر می شود هیچ قضاوتی نکرد؟؟
توصیه این فیلم به قضاوت نکردن نیست ولی توصیه می کند قضاوتی که میکنیم به این دلیل که اصول مشخص و مشترکی بین مردم وجود ندارد نمی تواند قضاوت مطلقی باشد و همه قضاوت های ما چه به لحاظ زمان شمول بودن و چه به لحاظ مکان، نسبی است.یعنی ممکن است قضاوتی که در این زمان انجام دهیم، چند سال دیگر کاملا برعکس شود.
+مسئله دیگری که دراین فیلم وجود دارد این است که اگر ما بگوییم که مهم نیت یک عمل است و نه نتیجه ای که به بار خواهد آورد ، آیا اگر کسی با نیت خیر دروغ بگوید و گمان کند که با این ترتیب جامعه رستگار خواهد شد آیا می توان عملش را توجیه کرد ؟؟
یک موقع هست که شما برای دیگران نیت خیری دارید و منفعت فردی در این نیت خیر مطرح نیست و خودتان را تخریب میکنید تا دیگران رستگار شوند. این را می شود فهمید و باید تردید کرد که اسمش را دروغ بگذاریم یا یک کار غیر اخلاقی ، ولی یک موقع است که برای منفعت فردی و رستگاری خودتان و نه رستگاری دیگران جعل می کنید و دروغ می گویید و این کاملا بر عکس است.
اما اگر فرد خودش را بر حق بداند چه؟
چون اغلب این بحث وجود دارد که آیا همیشه حق با اکثریت است؟
ما در فیلم چندین صحنه رأی گیری داریم،اصلا کلمه رأی گیری بارها شنیده می شود و گاهی اکثریت رأیی می دهند که اگر مبنا را بر این بگذاریم که هر چه اکثریت گفتند حق است و کسانی که خلاف اکثریت حرف می زنند ناحق هستند،در انتهای فیلم می بینیم که کاملا بر عکس است ، یعنی می بینیم که

سپیده بر حق حرف می زنند و چیزی که همه جمع از او می خواهند ناحق است.ولی چون رأی گیری می کنند و تعداد آن ها بیشتر است سپیده ملزم می شود که کار ناحق انجام دهد. و این تم پنهان فیلم است که آیا حق با تعداد طرفدارهای آن مشخص می شود یا نه؟

+در کل سینمای فرهادی سینمایی است دمکراتیک. سینمایی است که مستقیم و آشکارا حکم نمی دهد و می خواهد مخاطب خود به آن برسد.سینمایی است که مخاطب را، هم در تکمیل داستان و هم در طرح و بحث حول مضامین و تم های فیلم مشارکت میدهد.

****روایتگری بنام فرهادی****

در درباره الی اگر چه ساختار تقریبا کلاسیک است ولی از لحاظ مقدمه طولانی است و علت آن هم این است که فرهادی از تایم مقدمه برای مراحلی که بعد از پیچ خوردن قصه رخ می دهد استفاده می کند. نشانه هایی که در طول مقدمه گذاشته می شود درست است که از زمان مقدمه خرج می شود ولی سرمایه ای است برای بعد. یعنی ما مدام بازگشت میکنیم به همین دلیل مقدمه طولانی است.

برای اینکه زمان طولانی به چشم نیاید و خسته کننده نشود یکی از فرمول ها این است که ریتم تندتری داشته باشیم. در درباره الی این ریتم تند فقط به لحاظ توالی رویدادها نیست،صحنه ها چون شاد و پرتحرک هستند،کسالت را از بیننده می گیرد و بیننده احساس نمی کند که چرا قصه شروع نمی شود. نکته ای دیگری که وجود دارد این است که برای بیننده در سکانس های اولیه سوالاتی بوجود می آید مثلا در اوایل فیلم متوجه می شویم که دختر و پسری آمده اند تا با هم آشنا شوند و این سوال پیش می آید که فرجام این ارتباط چیست؟ اگر چه این سوال اصلی نیست ولی با همین سوال کمرنگ تماشاگر با فیلم همراه می شود.

+اولین فریاد تخلیه ای که در تونل می شنویم مال سپیده است. این یک جور پیش آگاهی است نسبت به بغض انتهایی که باید تخلیه شود.می توانیم این را کنار آخرین پلان سچیده بگذاریم که در اولین پلان بی محابا تمام احساس را که دارد بیرون می ریزد و چند روز بعد در انتهای قصه ، حتی صدای گریه اش را پنهان می کند و صورتش را می پوشاند و حتی صدای گریه اش هم نمی آید.نمودار شخصیت سپیده بین این دو پلان است و این دو پلان در کنار هم معنا پیدا می کند.

برعکس سپیده،الی است.اولین بار که اورا می بینیم لحظه ایست که ماشین از تونل بیرون می آید و دوربین روی صورت الی اوور می شود،به این دلیل که الی با این جمع یک تفاوتی دارد،پلان های بقیه جمع به لحاظ بصری تقریبا شبیه هم است ولی اینجا تفاوتی دارد.

+ در درباره الی مسئله ای که پر رنگ است وجه پیشگویی آن است.از ابتدای فیلم فرهادی با قراردادن نشانه ها ، خبر از وقوع یک اتفاق بد را می دهد.از صندوق صدقات ابتدای فیلم گرفته- چون احساس می شود ریختن پول در صندوق صدقات یعنی دفع خطر،پس خطری وجود دارد- تا باز نشدن قفل در ویلا و شیشه های شکسته و پانتومیم و والیبال؛همه تماشاگر را

حین تماشای صحنه های شاد و تفریحی گروه،مضطرب میکند و این حس را بوجود می آورد که گویی یک اتفاق ناگوار درراه است.

در ارتباط با پلات های اولیه که آیا احمد و الی به هم می رسند یا نه نیز،همان اوایل که وارد ویلا می شوند یک پیش آگاهی ظریف میزانسنی وجود دارد ، طوری که قضیه را لو می دهد.الی این طرف پنجره و احمد آن طرف پنجره است و بعد افتادن و خرد شدن شیشه .....

یکی از ویژگی های دیگر درباره الی حضور نامرئی و منصف دوربین است.دوربین به گونه ای در موقعیت ها قرار می گیرد که خودش صاحب هویت نباشد،چیزی به صحنه اضافه و چیزی از آن کم نمی کند.به شخصیت ها خیلی نزدیک نمی شود و او را قهرمان نمی کند و از شخصیت خیلی دور نمی شود و او را فرعی نمی کند. به همین دلیل اغلب پلان هایی که با شخصیت ها روبرو هستیم به یک اندازه هستند و غالبا نماها متوسط هستند.

البته به استثنای چند نمای بسته که مربوط به بچه هاست. دخترکی که می آید و می گوید آرش غرق شده و نمایی از پسر بچه روستایی که اورا در کلوزآپ می بینیم و سپس از دید او نمای دوری از بچه های کوچک در حال اب بازی کنار دریا.که این هم یکی از نشانه هایی است که به نظر می آید خبری بد در راه است.

وقتی هم علیرضا وارد ویلا می شود ما ابتدا از زاویه دید جمع از پشت پنجره متوجه ورود او می شویم و کات می خورد روی نمای متوسطی از علیرضا و بعد دوربین از دید علیرضا سوبژکتیو می شود. زیرا شخصیت علیرضا پتانسیل بالایی دارد برای این که به یک بدمن تمام عیار تبدیل شود و همین طور قرار است یکی از تاثیرگذارترین شخصیت ها در انتهای فیلم وارد شود و فرصتی برای معرفی اش نیست،پس فرهادی برای اینکه به سرعت بین علیرضا و تماشاگر آشنایی ایجاد کند تماشاگر را جای این شخصیت می گذارد و (پی او وی) از او می گیرد.

اما تنها پلان زاویه دار و های انگل فیلم،پلان آخر سپیده است و اینجا تنها جایی است که فرهادی برای شخصیت اش دلسوزی می کند و طرف او را می گیرد چون ممکن است تماشاگر این شخصیت را به دلیل رفتاری که کرده است دوست نداشته باشد، و فرهادی می خواسته بگوید که با این شخصیت همراه است و او را دوست دارد.البته حس دیگری که از این پلان به بیننده القا می شود درهم ریختگی و خرد شدن سپیده است.

+فیلم پر است از میزانسن ها و دکوپاژهای خلاقانه. برای مثال الی از اول فیلم در جمع حل نمی شود وتنها برای مدتی کوتاه در جمع باقی نمی ماند و همین طور سپیده که در ابتدا همیشه در دایره جمع دیده می شد،آرام آرام که به انتهای فیلم نزدیک می شدیم در میزانسن ها او یک طرف و جمع در طرف دیگر قرار داشتند.

در ابتدا و انتهای فیلم- از جایی که جنازه الی را می بینیم- دوربین روی سه پایه است و ثبات نسبی دارد و وسط فیلم دوربین روی دست است و به لحاظ رنگ هم همین طور؛رنگ فیلم قبل از رفتن الی به دریا رنگی گرم است و بعد از آن رنگ سردی پیدا می کند.

+یکی از ویژگی های مهم سینمای فرهادی این است که همیشه در فیلمهایش بعد از نقطه اوج که قصه به لحاظ ساختاری تمام می شود یک تصویر و صحنه وجود دارد که بیننده را از فضای احساسی وارد فضای تعقلی و تاویلی می کند.پلان آخر این فیلم نیز وجه تاویلی دارد.ماشین گیر کرده است و همه تلاش میکنند ماشین را در بیاورند.

رنگ قرمز ماشین خیلی برجسته است؛رنگ قرمز با توجه به رنگ بادبادک،و روسری الی می تواند تداعی کننده خود الی باشد و تلاش نافرجام شخصیت ها در کشاکش و خلاصی از این موقعیت.

و اما حرف آخر فرهادی این است که هیچ کدام از شخصیت ها از این موقعیت حتی شاید تاآخر عمرشان رهایی پیدا نمی کنند. حتی علیرضا که به نظر می آید تنها نجات یافته این جمع است در پلان آخرش می بینیم که دارد از توی آیینه به کیف الی نگاه می کند و گویا تازه زمان کنکاش علیرضا با خودش شروع شده است. الی از زندگی اش حذف نشده و همچنان او با کوله باری که از الی به یاد دارد زندگی خواهد کرد و داستان ادامه پیدا خواهد کرد.

هشت تا هشت و نیم

نقدی بر فیلم هشت و نیم فلینی

■ سعیدقنبری

در اندرون من خسته دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان و در غوغاس

حافظ

فلینی قبل از ساخت هشت و نیم،هشت فیلم ساخته بود ولی بعد از این هشت فیلم ،سه سال فیلمی نساخت.این سه سال بیشتر شبیه سیروسلوک عارفانه بود که در سنین میانسالی و در بحران های مآن دوره اتفاق افتاد و بعد از سه سال سکوت ،فلینی فیلمی ساخت که به تعبیر خودش اعتراف نامه بود و سینما آن گناهی بود که گوئیدو (شخصیت اصلی فیلم)به آن اعتراف میکرد.

ساخت فیلم هشت و نیم ،نشان از صداقت فلینی هست در بازگویی بحران ها . بحران هایی که می شد به راحتی بر آن ها سرپوش گذاشت ولی فلینی در فیلم هشت و نیم، بحران های خود و چه بسا بحران هایی که مربوط به دوره ایی خاص است را بازگو کرد.

برای شناخت گوئیدو و فیلم هشت و نیم ، باید اول فلینی را شناخت. فلینی برای جلب رضایت خانواده به آن ها به دروغ گفته بود به رم میرود تا در رشته حقوق درس بخواند ولی هیچ مدرکی دال برا این ادعا وجود نداشت؛با این حال فلینی حضور موثر در فضای ژورنالیستی رم داشت و در این دوره با نویسندگان بزرگی آشنا شد.

فلینی کار سینما را با روسولینی شروع کرد و با همکاری ،فیلمنامه "رم،شهر بی دفاع"را نوشتند و این فیلمنامه نامزد جایزه اسکار شد و این نئورئالیسم بود که باعث شد فلینی پا به سینما بگذارد،پس بیراهه نیست اگر بگوییم ، فلینی محصول نئورئالیسم است ولی سینمای فلینی محصول فرار از نئورئالیسم. به همین خاطر است که منتقدان از اون به عنوان جریان انحرافی یاد میکردند.

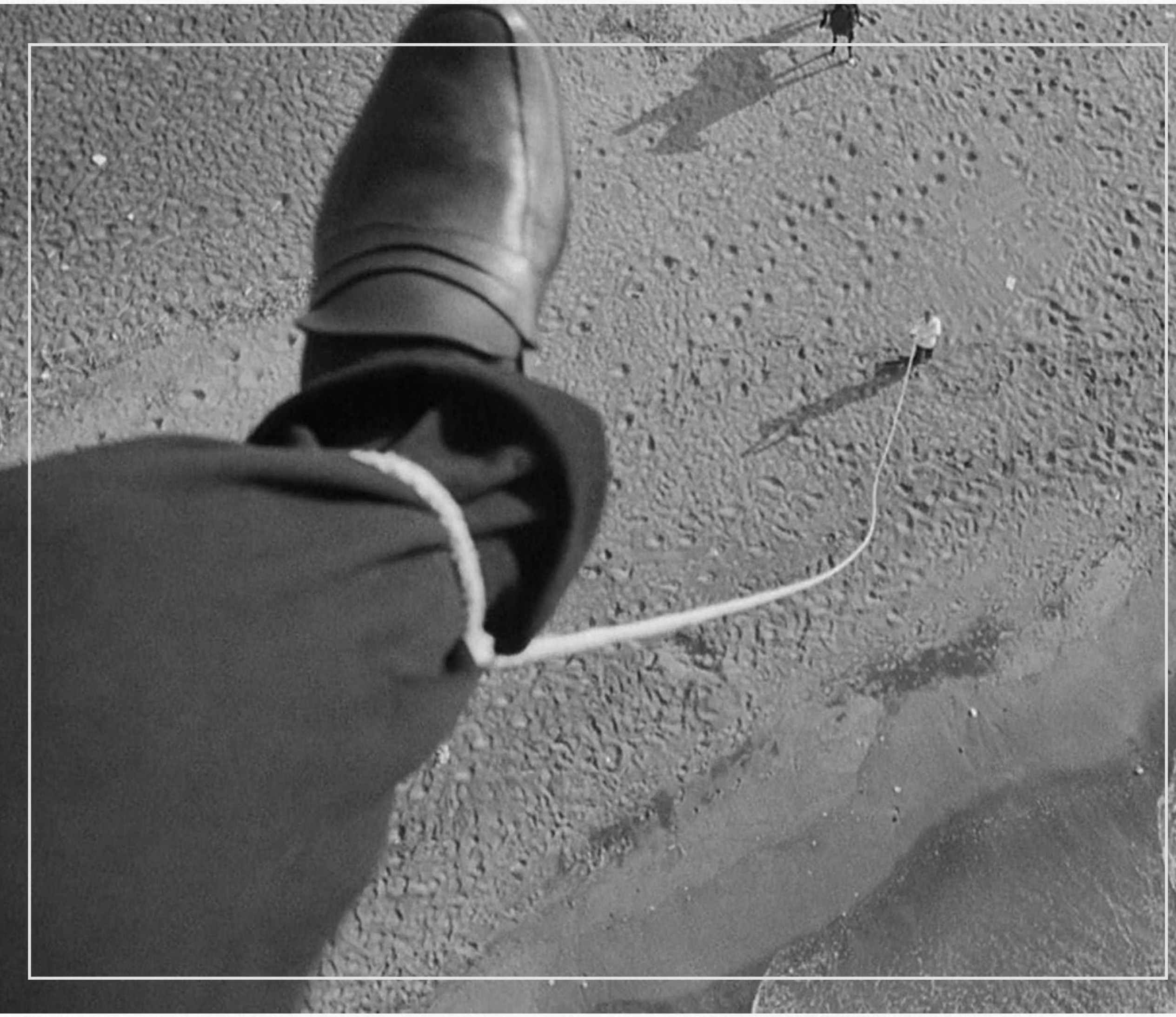
گوئیدو در هشت و نیم بیشتر از هرکس به فلینی شباهت دارد و فیلم هشت و نیم مثل آینه است در مقابل فیلم ساز تا حدیث نفس و بحران هایش را به نمایش بگذارد.

تولستوی در هنر چیت میگوید:"هنر همان کنش بشری است که عبارت است از انتقال آگاهانه آن به دیگران، بر اساس نشانه های بیرونی و احساساتی که فرد تجربه کرده و به واسطه احساس و البته تجارب دیگران است که این امر بر آنها اثر میگذارد."

در مورد فلینی بخش اعظمی از آنچه او به دیگران منتقل کرده ، از طریق رویا تجربه شده اند. فلینی به عنوان مرید کارل یونگ روانپزشک،به شدت با این نظر موافق بود کهاز طریق رویا می توان بنیان ناخودآگاه را استخراج کرد.او این رویا ها را ثبت می کرد و به طور خودآگاه به آنها فکر میکرد و به عنوان نیروی پیش برنده ابتدایی آثارش مورد استفاده قرار میداد؛ هشت ونیم جلوه روشن چنین روندی است.

گوئیدو کارگردانی مشهور است که درصدد ساخت مهمترین فیلم عمرش است ولی داستانی برای آن ندارد و دچار بحران میشود.برای همین متوسل میشود به رویا و خاطره. به گذشته خود سرک میکشد و تربیت خود در محیطی سنتی ، مذهبی و کاتولیک را با طنزی شیرین به یاد می آورد و از بحران رابطه اش با زن های زندگی اش پرده بر میدارد. میان همسری که اغلب به وفاداری او شک دارد و زندگی شادی کنار هم ندارند و بیشتر با هم جروبحث میکنند. زنی پولدار و عشوه گر که نقش معشوقه را برا اش ایفا میکند و زنان هنرمند و بازیگری که هر یک می کوشند با نزدیک شدن به او، از او سکوی پرشی برای موفقیت های آینده خود بسازند و از سویی خاطره های کودکی از خانه مادری و مرگ پدر و زنی چاق که اولین تجسم جنسی زنانه بود و سپس در میان این همه،سیمای زنی اثیری و خیالی و فرشته وار و سفید پوش -با چهره کلودیا کاردیناله- که گاه از میان خیال اش در تنهایی سر بر می آورد،انگار به این دنیا تعلق ندارد و آغشته به فضای ملتهب و پر مدعای هنری نمیشود.

فلینی بیشتر از آنکه انسان را راوی و پرحرف نمایش دهد،او را خاموش و رویاپرداز میداند. برای او انسان یعنی حافظه ؛یعنی به یاد آوردن؛یعنی موجودی فراموشکار که برای به یاد آوردن باید دوباره فراموش کند. گوئیدو آنقدر در گذشته و رویاهای خود شناور می شود که برای دوباره به یاد آوردن این دنیا باید بمیرد و در آخر فیلم



خود را می کشد و دوباره به کالبد خود بر میگردد و جشن آخر فیلم و رقص دورهمی نشاندهنده شروع یک دوران است.

فلینی این فیلم را به عنوان یک کمدی نگاه میکرد و نوشته ایی بالای دوربینش چسبانده بود با این عنوان که "این یک کمدی است". کمدی از نوع گروتسک.

گروتسک نه تنها می تواند از نوع کاملا فانتاستیک باشد، بلکه پدیده ایی زبان شناسانه نیز است؛ واژه ایی توصیفی که به مبالغه مربوط است. به قول میخائیل باختین:" در بیشتر موارد مبالغه، اغراق و افراط ویژگی های اساسی سبک گروتسک محسوب می شود."

وقتی لاسارئینا ـ زن چاق ـ را می بینیم به فضای گروتسک فیلم پی میبریم به اینکه آیا قرار است جذابیت جنسی داشته باشد یا خنده دار باشد یا هر دو؟؛ فلینی در جواب این سوال میگوید "او از نظر جنسی جذاب است اما برای فردی به معصومیت گوئیدو جلوه ای اغواگرانه دارد."

و اما دختر سفیدپوش فیلم هشت و نیم کیست؟ چه کسی بهتر از فلینی که خالق این زن اثیری و خیالی است میتواند به این سوال پاسخ بگوید

"او ناخوش آیندترین نشانه ناتوانی و ناکارآمدی گوئیدو است و گوئیدو از طریق او، همه آشفتگی ها و آرزو های خود برای رسیدن به یک زن ایده آل را بازتاب میدهد. زنی که به او چه به عنوان یک مرد و چه به عنوان یک هنرمند بگوید که باید چه کاری انجام دهد. دختر سفیدپوش دلتنگی گوئیدو برای رومانتیسم و آرزوی کودکانه او برای رسدن به یک پناهگاه امن است. همه این عناصر در وجود شخصیتی که او را تمسخر میکند وجود دارد زیرا زن فقط موجودیتی انتزاعی دارد."

ایدا پیش روتونه، نگاهی به فیلم ایدا

■ میکائیل خسرویان

قاصدک! هان، چه خبر آوردی ؟
همین که یک فیلم سیاه و سفید باشه کافیه
برای اینکه دیده بشه از طرف من،کاری با نظر بقیه که محترمِ ندارم.... یعنی چالشی کارگردان برای ما در نظر گرفته است که قرار نیست؛
رنگ آمیزی.....کات
کات.....رنگ آمیزی باشه

کارگردان تمام خواسته اش رو در بی رنگی به ما میده چرا که به نظرم این کارِ به شدت سخت تریه تا اینکه رنگ رنگ رنگ رنگ رنگ رنگ رنگ رو بکنی تو ذخیرهٔ خوارزمشاهی آدما.
برگشت خاله رو خیلی دوست داشتم؛ رها نکردن آنا برام به شدت جذاب بود به نظرم جدا از اینکه یک دوست رو رها نمیکنه، برای خودش یک عشق جدید هم دستُ پا میکنه،رابطه بین خاله و ایدا یکی از سنگین ترین روابطی بود که توی این سالها دیدم به نظرم این فیلم یکی از ۱۰ یا ۵ فیلم برتر ۲۰۱۰ به اینورِ ،دوستش دارم و به شدت خودمرو جاشون میذارم و من رو تنها با خودم گذاشت و ولم کرد.....
بخوام به خدا نزدیک بشم، ایدایی میشم که دلم میخواد با خدا رفاقت کنم، پاش باشم و گاهی سر میز غذا باهاش شوخی کنم و رفتار اطرافیانم رو به تمسخر بگیرم،گاهی زیر چشمی بدن عریان ببینم،گاهی یواشکی سکس کنم و گاهی که دلم بخواد تغییر چشم گیری تو زندگیم بدم ،چون اونم رفیق همیشگیه منه و کنارم میمونه پاس بام.

بخوام فقط و فقط دنبال رویام برم میشم لیس که بتونم با گروه های مختلف بزَنمُ اینور اونور برم،سریع تر همسر زندگیم رو پیدا کنم و زندگی کنم و مهمترین عاملی که باعث تفاوت میشه در بین سه شخصیت اصلی ،حد وسط رو رعایت کردنه و به همین علت هم *لیس* رو در بِین نوشتم.
بخوام برم یه کار دولتی دست و پا کنم و کلی آدم رو مجازات کنم و به مرور من رو بکشن پائین میشم وندا ،سکس همیشه،غم همیشه،تنهایی همیشه،سرانجامم مرگ میشه.
در بین این سه شخصیت اصلی:
نکته جالب توجه که شدن رو به وجود میاره، تغییره ،*تغییر* در همه ی افراد نمایانه ولی چیزی که نمایان نیست و بیرون نمیزنه تغییر نکردن لیس ماجراست همه متفاوت میشن جز لیس، او شیفته ایدا شده،هست ،میمونه و ادامه خواهد داد ؛(
نکته جالب دیالوگ بعد از سکس شونه: ایدا میگه آخرش چی میشه بعد از دوبار پاسخ این سوال که بعدش چی؟ اینبار لیس بهش میگه دردسر همیشگی ،زندگی میکنیم....
تغییر مهم بین وندا و ایدا جا به جا شدنه، جاشون رو عوض میکنن ولی اون کسی که تو چرخه و شروع تکرار باقی میمونه ایداست نه وندا که به بهترین شکل و تکان دهنده ترین؛ طراحی ممکن خودکشی میکنه، این خودکشی وندا از جایی شروع میشه که ایدا تغییر میکنه و حاضر به سوگند خوردن نمیشه ،چرا که میل جنسیش رو کسبُ کشف کرده

*صحنه اشک ریختن ایدا یک رهاییه بزرگ پشتش بود که حتی این رهایی رو یک بار دیگه هم در وندا دیده بودیم زمانی که پسر رو میبینه *.
به هر حال نکات ریز فیلم فوق العاده زیاده جدا از داستان به شدت تاثیر گذارش یک پایان تنها،خفه و به یاد ماندنی داشت.
یا صحنه دعا ایدا برای بچه قاتل خانواده اش، خارق العاده بود و بعید میدونم از ذهنم خارج بشه مثل سکانس طلاییه، ورود مَست خاله به اتاقِ که بحث مریمِ مجدلیه پیش میاد و دیالوگ بی نظیر خاله رو ریز بشید روش....
خاله به انجیل متی اشاره میکنه و میگه بیا با هم بخونیم ولی ایدا کتاب رو میکِشه و (زیر بالشت مخفی و فرار میکنه)
طلاییش کجاست؟؟ جاییه که خاله میگه چه هیولایی خودش رو نمایان کرد.....

مهدی جان به قاصدکت هم بگو تو دل منم همه کورند و کرند.
بهش بگو دست بردارِ از این در وطن خویش غریب بودن،قاصد تجربه های همه تلخ با دلم می گوید که دروغی تو، دروغ ...که فریبی تو. ، فریب
قاصدک هان، ولی... آخر ... ای وای ،راستی آیا،رفتی با باد ؟با توام، آی! کجا رفتی؟ آی
راستی آیا جایی خبری هست هنوز ؟
مانده خاکستر گرمی ، جایی ؟
در اجاقی طمع شعله نمی بندم خردک شرّی هست هنوز ؟ قاصدک ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می گریند .

نقدی بر مستند "خانه سیاه است" اثر فروغ فرخزاد

■ زهرا عزتی

نام تو را ای متعال خواهم سراییدنام تو را با عود ده تار خواهم سراییدنام تو را با عود ده تار خواهم سراییدنام تو را با عود ده تار خواهم سرایید
«فروغ فرخزاد »

یکی از دوستانش میگفت: فروغ تجسم آزادی بود ، در محبس ، اگر بتوانید حداکثر آزادی و حداکثر حبس را مجسم کنید ، فروغ همین بود و تلاطم هایش نیز از این بود او شادترین و غمگین ترین...

*آشنایی فروغ فرخزاد با ابراهیم گلستان و کارهای سینمایی

آشنایی فروغ با ابراهیم گلستان نویسنده و فیلمساز ایرانی و همکاری با او سبب این شد تا در سال ۱۳۴۱ مستند خانه سیاه است را در آسایشگاه جذامیان در تبریز به کارگردانی فروغ فرخزاد و تهیه کنندگی ابراهیم گلستان ساخته شود.

این مستند به مدت دوازده روز در آن آسایشگاه با عواملی محدود ساخته شد ، و در زمستان همان سال برنده جایزه نخست فستیوال اوبرهازن آلمان شد و سه سال بعد در فستیوال پزاروی ایتالیا به نمایش درآمد

خانه سیاه است در نظر خواهی سال ۲۰۱۲ در نشریه اند ساوند جایگاه ۲۳۵ را در میان ۲۵۰ فیلم برتر جهان کسب کرده است.

همچنین این مستند از ۳۴۰ منتقد سینما جایگاه نوزده را در میان بهترین فیلم های مستند تاریخ سینما به دست آورد.

اما متاسفانه از سوی بسیاری از منتقدین ایرانیِ آن روزگار به باد انتقاد گرفته شدکه سرشناس ترین آن ها شمیم بهار بود که مستند را اثری دروغین خواند.

ولی توجه بسیاری از منتقدین خارجی زبان را به سوی خود جلب کرد که به برخی از آن ها میپردازیم

- منتقد جاناتان رزنبام

«روغ فرخزاد که پیشتر به عنوان بزرگ ترین شاعر زن آوانگارد قرن ۲۰ ایران نامبرده می‌شود حال دست به غزل‌سرایی در قالب فیلم می‌زد.تنها فیلم او، وام گرفته از فرم ها و تکنیک شاعرانه است که در نوع فیلم، ادیت، صدا و نریشن به وضوح پیداست و فیلم را عمیقاً انسانی دانست و به تاثیر فیلم بر عباس کیارستمی اشاره کرده.»

« کریس مارکر، مستندساز برجسته فرانسوی، فیلم فروغ را در حد شاهکار و هم‌طراز فیلم زمین بی‌نان بونوئل دانسته است.»

*زیبایِ زشت یا زشتِ زیبا ؟!!

با دیالوگ ابراهیم گلستان در آغاز فیلم شروع میکنم

«دنیا زشتی کم ندارد. زشتی دنیا بیشتر بود اگرآدمی بر آن‌ها دیده بسته بود؛ اما آدمی چاره‌ساز است. براین پرده اکنون نقشی از یک زشتی، دیدی از یک درد می آید که دیده بر آن بستن دور است از مروت آدمی. این زشتی را چاره ساختن، به درمان این درد یاری‌گرفتن و به گرفتاران آن یاری‌دادن، مایه ساختن این فیلم و امید سازندگان آن بوده است ... جذام بیماری بی‌درمانی نیست»

از نظر من زیبایی این مستند در زشتی های مبتلایان به بیماری جذام خلاصه شده است ، افرادی که زشتی ها را به زیبایی تعبیر میکنند و زیبایی ها را در زشتی می بینند

در پلان اول فیلم با صحنه ایی از یک زن مبتلا به جذام روبه‌رو میشویم زنی با چشم زیبا

پلان بعدی صحنه دانش آموزان است که فروغ زیبایی کلام آن ها را در وصف ستایش خداوند به تصویر کشیده است

« در هاویه کیست که تو را حمد میگوید ای خداوند ؟ »

در صحنه های بعدی هم شاهد همین زیبایی بوده ایم مراسم عروسی ، توپ بازی کودکان و شانه کردن موهای زیبای دخترک توسط مادرش...

سینمای شاعرانه

سینمای رئالیسم شاعرانه

جنبشی در فرانسه

فیلمسازانی چون رنوار . کارنع . دوویویه با سبک رئالیسم شاعرانه اقدام به ساخت فیلم کردندکه این فیلم‌ها با لحنی پر حسرت و نا امیدی معمولاً درباره حاشیه نشینی‌ست که در یاس زندگی میکنند.

قهرمانان در همین قشر با حادثه ایی عاشقانه آرمانی شده و امید در روحشان

جان میگیرد. اما پایان این نوع فیلم‌ها معمولاً با یاس و نا امیدی‌ست. یعنی این قهرمانان دوباره ناامید میشوند و فیلم با توهم زدایی و مرگ قهرمان به پایان میرسد و این سبک به تقدیر معتقد است یعنی تقدیر را حاکم بر زندگی میداند

ابتدا باید اشارع کنم در مجله ی سینمایی SIGHT & SOUND

در بین لیست فیلم‌های برتر تاریخ سینما نام فیلمی از ابر کارگردان ایران و صد البته‌جهان‌یعنی‌عباس‌کیارستمی"کلوزآپ"وهمچنین فیلم فروغ فرخزاد "خانه سیاه است" ، برده شده است

حال ، دربارع فیلم کلوز آپ باید به صورت خلاصه بگویم:

_فیلمی در سبک درام و رئال ، سال ۱۳۶۸ ، و وقتی میگویم رئال یعنی تمام بازیگران در نقش واقعیِ خود بازی کرده‌اند!

و در خصوص خانه سیاه است پیش از این سخن گفتم.

اینجا ، نقد بع هیچ وجع ، آن هم منی که هنوز نمیدانم نقد را با کدام نون مینویسند پس میگویم "نظر" !

در مورد سبک کاری این دو کارگردان.

مرحوم عباس کیارستمی که با آثارش معرف تمام جهانِ سینمایی ست ، با تکنیک‌های مخصوص خود و به نظر منتقدان "سبکی یکتا،سبک کیارستمیایی" یعنی بازیگرهای نقش اول کودک یا روستاهای دور افتاده و دوربین ثابت ، شناخته شده به دلیل کاربرد شعر معاصر در دیالوگ‌های فیلم ، سبک اکثر فیلم‌ها مستند یا همان رئال ، نبوغ او به جلوه دادن موضوعات بسی کوچک به صورتی سینمایی خاص خود اوست که از اولین فیلم او یعنی نان‌وکوچک کامل از نحوع فیلمبرداری پسر و سگ واضح است ، او سبک خاص خودش را در روند ساخت فیلم هایش مدام آزمایش میکرد و در نهایت در فیلم سه‌گاه‌زلزله این سبک را تثبیت کرد طوریکه خود در صحنه دوربین یعنی ماشین حضور نداشت ، او مدام مخاطب را به تعامل وادار میکرده است و با اینکار مفهموم جدیدی از فیلم را ارائه داد ، در سال های آخر حجم فیلم‌هایش را کم میکرد تا تلاشی برای هنری خالص مخصوصش باشد ، خود سبکش را مینیمالیسم معرفی میکند ، و از ویژگی‌های خاص او اشارع هر فیلم به فیلم‌های دیگرش است یعنی حاویِ اشارات فراوان به آثار خودش است و بازتاب فیلم‌های دیگرش میباشد.

و سبک فروغ فرخزاد

باید بگویم با یک فیلم سبک سینمایی پدید نمی‌آید!

فرخزاد بیشتر در شعر سبک خاص خودش را دارد ولی بدلیل خاص بودن موضوع و شرایط تصویربرداریِ خانه سیاه است یک اثر برجسته از اوست.

پیش از این هم گفتم ، سبکی شاعرانه و رئالیسم شباهت کوتاه به سبک کیارستمی.

*جذامیانِ آسایشگاه بابا باغی در تبریز

بودن در کنار جذامی ها به مدت دوازده روز باعث این شد که فروغ به نکاتی ظریف از زندگی جذامیان پی ببرد.

افرادی در این دنیا هستند (جذامی ها) که به خاطر مشکلاتی که دارند مجبور میشوند به صورت گروهی در کنار یکدیگر به زندگی خود ادامه دهند .

افرادی که مبتلا به جذام اند ، همه نیاز های فردی و اجتماعی شان همانند افراد معمولی جامعه است.

زمانی که فروغ برای ساخت این مستند به آسایشگاه بابا باغی در تبریز رفت ، حسین را از پدر و مادری مبتلا به جذام گرفت و با خود به تهران برد.

حسین منصوری هم اکنون مردی میانسال ساکن مونیخ است.

موسم حصاد گذشت و تابستان تمام شد

و ما نجات نیافتیم

مانند فاخته برای انصاف می نالیم و نیست

انتظار نور میکشیم و اینک، ظلمت است

و تو ای نهر سرشار که نفس مهر تو را می راند

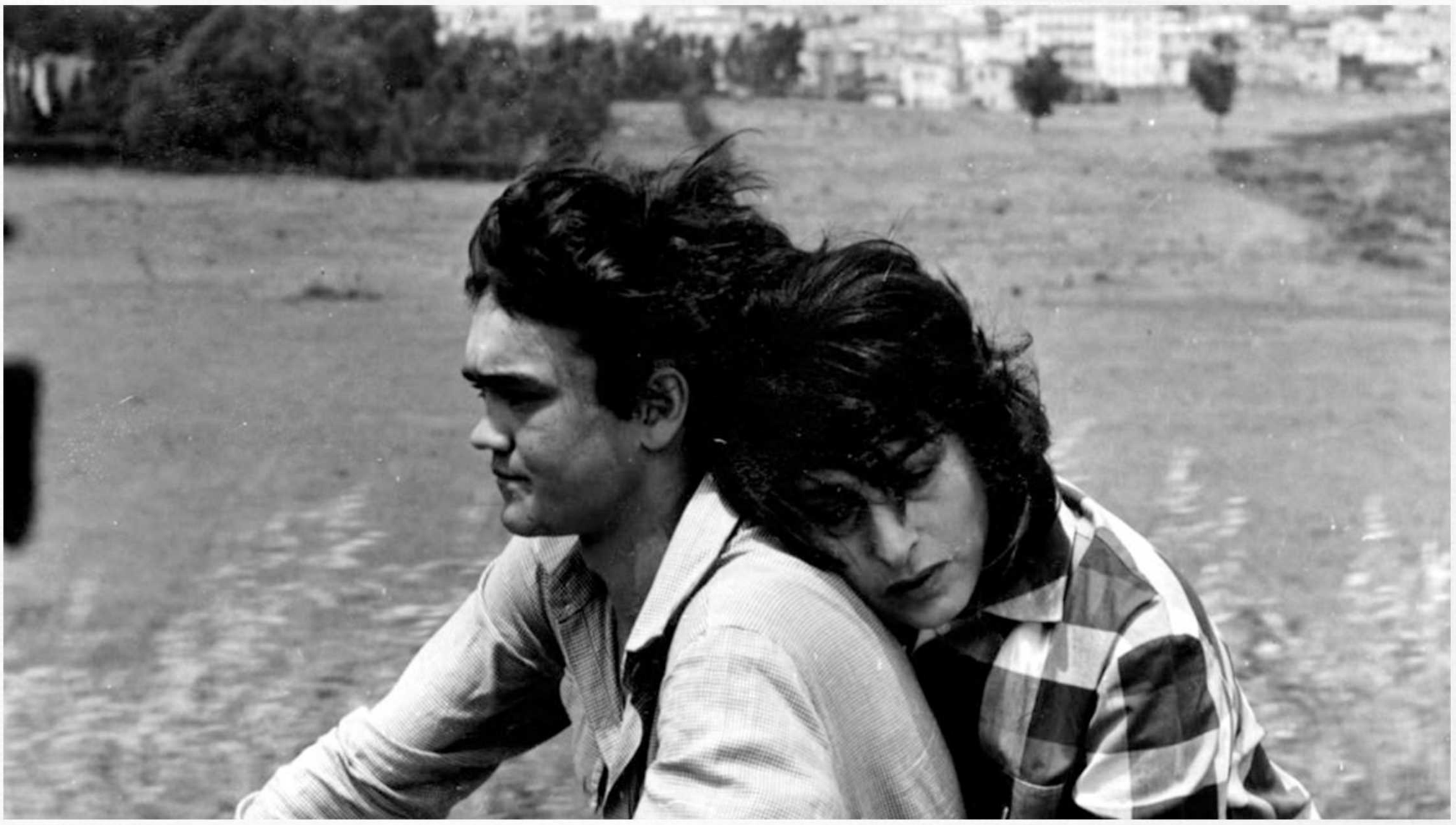
به سوی ما بیا

به سوی ما بیا

تا وقتی زنده ام، من جون تو اَم

■ میکائیل خسرویان

پازولینی یک جسم رو در بین فیلمهایش برای ما قرار داده است، به این شکل که آروم آروم به این جسم...
شلیک میکنه
شلیک میکنه
شلیک میکنه
تا جایی که این جسم بی جان خودش رو برای ما به یادگار گذاشت تا همیشه با اشعارش ...
شاعر شویم و عشق را درک کنیم
عاشق شویم و شعر را درک کنیم
عصبانی شویم با خشونت کنار بیاییم
خشونت کنیم با عصبانیت کنار بیاییم
"آکاتونه" درونِ "ماما روما"ست،آکاتونه لایه به لایه برای ارائه یک شاعرانه ای دیگری به نام "مادر" طراحی شده که به مریمی باکره تبدیل میشود که بند ناف مسیح را با چاقو میبُرد، یک زمینه چینیِ بی بدیل از زندگیِ یک تن فروش،روح فروش،جسم فروش و عشق فروش که همیشه کنار فرزندش ایستاده برای طلب کمی هم عشق فقط کمی و در تمام لحظاتش کنار اش هست ،باهاش پاست،باهاش هم قدمه،باهاش مادرِ، برای پازولینی جایگاه مادر یک جایگاه موجودی لایق به پرستش است چرا که نقش مریم مقدس رو هم با سختی های به شدت زیاد تقدیم به مادرشان کرده است هر چقدر دیدگاه پازو یک ضد زن باشد ولی احترام به شدت زیادی در بی طرف بودنش از آثار این بزرگوار مشهود ، ملموس و قابل جذب برای عاشقان است.
برای اینکه بیشتر وارد این دو فیلم بشیم در مرحله اول لازم به ذکر است شما حتماً،لطفاً هر دو را باهم به تماشا بنشینید تا درک بهتری از زبان پازولینی به دست بیاورید تا بتوانید جهان بینیِ این ترانه سُرای سینما را جذب، درک، ضبط و تحلیل کنید.
دلایل نزدیکی بین این دو فیلم آکاتونه "به ایتالیایی: ACCATTONE" ایتالیا، ۱۹۶۱ و ماما روما "به ایتالیایی: MAMMA ROMA" ایتالیا، ۱۹۶۲ فقط به ادامه ای بودن داستان ها یا نام شخصیت ها نیست موضوع رو پازولینی به همین سادگی و دو دستی تقدیم ما نکرده ،آن چیزی که از درون این دو فیلم را ادامه هم جلوه میدهد "زن" ها هستند که گاهی روسپی،گاهی یک زن معتقد به دین و گاهی چندین درجه بالاتر برایش که "مادر" عنوانش است؛ عنصری وصف ناپذیر برای مغز تمام بشریت که قرار شده کارگردان برای تابلو نقاشی اش او را به شکلی جدید به تصویر بکشد ،ابتدا بر روی کاغذ در ادامه بر پرده جادویی سینما برای خیره کردن چشم و دل تماشاگرانی که لازم به فهمیدن ایتالیا با زبان پیِر پائولو پازولینی مشتاق هستند.
اگر بخواهیم درباره قلب های این دو فیلم صحبت کنیم تمامیت هر دو به تیغ بودن شباهت دارد و نزدیکی میکنند،تیغ پازولینی نه فقط دولت را میزنه،بلکه خانواده،ذهن معیوب "مرد ها" و از همه مهم تر ،علاقه بشر به مانند خوک زیستن رو هدف قرار میدهد (تولید مثل بی پایان) و آروم آروم به این قلب ها تیر های پُشت سر هم میزنه ،میزنه،میزنه تا جایی که این بشر را هرچه بیشتر به مسیح شدن نزدیک میکند ...
شلاق میزند
دشنام میدهد
گروه تشکیل میدهد
بر بالین میخوابد
مصلوب میشود
و در آخر در بدنی در جایی دیگر زنده میشود و ادامه میدهد،ادامه میدهد،ادامه میدهد تا برود روی صندلی اش بنشیند.
از نزدیک بودن این دو اثر عارض شوم خدمتتون که به قدری نوع این داستان ها درون هم از هم نشانه دارند که این در آمیختگی گاهی یکی کردن رو منتقل میکنه،این یکی شدن در تمام نقاط فیلم



واضح و قابل دیدنه با این دیدن که فرانکو چیتی در "آکاتونه" و حتی "اتوره" یک مردی بیکار و الاف است نمایی از مردان تمام دوران را به تصویر میکشد مردی که حاضر به تن فروشی زنان خودش "دوست دختر هایش"،"زنهایش" حتی "مادرش" میشود تا مایحتاج زندگی خودش رو به دست بیاورد ولی ،ولی و ولی!!! همسر آکاتونه حاضر به چشیدن چنین خفتی نیست و با جدایی ازش خودش را کنار میکشد حالا او با نداشتن پول برای زندگی از این روش سو استفاده گونه برای به دست آوردن پول از زنان اطراف خودش استفاده میکنه.....

میتونیم حتی به این نتیجه برسیم که ترکیب هر سه فیلم اول آقای پازولینی یک ارتباط جدا نشدنی از هم بینشون دیده میشه (در تمام فیلمهای ایشان این ارتباط وجود دارد ولی بحث حال،این دو و نصفی فیلم است) به این دلیل که در هر سه یک قهرمان وجود دارد که این قهرمان محکوم به فناست و در یک حالت طعنه آمیز این سه قهرمان را با یک پایان خاص، به یک قهرمان نامیرا و ابدی تبدیل میکند که همیشه در یاد حافظه تاریخی بشر به یادگار بماند تا باشیم و فیلم باشه و پازولینی باشه همیشه روایت پازولینی از انجیل متی وِرد زبان ها خواهد بود چرا که این شباهت به واقعیت ،بر اساس یک داستان با چند روایت ،بی بدیل و بی همتاست.

این سه فیلم در گوشت خودشون روایتی از یک برنده را تعریف میکنند،برنده ای که هر بار در شکل یک فرد عادی اما با حرف های تاثیرگذار رشد میکند و آروم آروم این گوشت طعم دار شده رو میشه به راحتی حتی بدون اضافه کردن هیچ چاشنی به آن، چه در تعریف عجیب در داستان و چه در تعریف عجیب در ایفای نقش بازیگر، برای خوردن آماده است،دلیلی وجود نداره پازولینی خارج از داستانش حرف خودش را به میز غذا بِپاشد و برای مان بیاورد، داستان خودش را میگوید، تیر باران میکند با اشعارش و شما را با خودت تنها میگذارد و فیلم بعدی را در طبق اخلاص تقدیم میکند با چاشنی خودش (پازو چاشنی).

باری، این چاشنی پازولینی در این سه گانه زیستن (اگر اسمی داره اون،اگر اسمی نداره همین) تعریف بی ادعا و بی چون چرا از،داستان آدم های اوست و چندین علامت سوال می گذارد برای من و شما حالا نکته به نکته از علامت سوالهای پازولینی خدمتتان عارض میشوم که به شرح زیر هستند:

۰. چرا در فیلمهای شما (فیلمنا مه ، با ز یگر ی ، کا ر گر د ا نی ، طر ا حی صحنه،فیلمبرداری،رنگ آمیزی و موسیقی ....) کمترین ایراد را میشود ازشان گرفت؟ گاهی مردم فراموش میکنند که یک شاعر بی ایراد است.

۱.چرا این داستان ها؟ چون من پازولینی هستم و میتوانم.

۲.چرا شبهای شما انقدر تاریک است؟ جواب شما داده شده .

۳.چرا این بازیگران بی نام و نشان؟ جواب دادم.

۴.چرا شام آخر مسیح برای شما تکراری نمیشود؟ چون بهترین شام ممکن خوردن ،گوشت و خون یک آدم است.

۵.دراماتیزه کردن شرایط جهانی در بستر ایتالیا به چه دلیل؟اولویت من پیشرفت مردمم و دیگر مردمان است.

۶.دوستان همیشگی ؟ جواب ندارم.

۷.چرا رُم؟ بعد از ۱۹۷۵ .

۸.میشود با پرندگان صحبت کرد ؟ من انجام داده ام و شد.

۹.مرگتون؟ من زنده ام

چطور؟ در سال ۲۰۱۷ هستید و دارید درباره فیلمهای اولیه من صحبت میکنید اون هم در ایران.

۱۰.موتور؟ از آلفردو بپرسید.

و ده ها نکته دیگر به هر حال این نکات دیدنی رو کنار بگذارید میرسید به این نکته مهم که از شروع کارش آقای پازولینی قصد تعریف داستانی از مسیح در ذهنش بوده این نوع قصد به نوعی منتقل میشود که در دو فیلم ابتدایی که بیشترین بحث را پیرامونش با شما داشتم از دیدگاه مادر تا تولید حواریون در اطراف شخصیت ها قابل لمس و حسِ ،در هر دو فیلم که پایانی مشابه به یکدیگر دارند به خصوص مرگ هر دو شخصیت اصلی آکاتونه و اِتوره با شمایلی مصلوب شده به مرگ میروند،مردمانی با هر عقیده بر بالین دو شخصیت می آیند،دعایی برای آمرزش میخوانند و صلیب میکشند بر سینه و زبان و ادای احترام.(اینها درون فیلم ها مشخص هستند) .

امّا گفته مهمی که باید گوشزد شود خدمتتان "مادر"است در هر دو فیلم به این نکته اشاره میشود که مادری (هر زنی) که تن فروشی کند اگر برای رشد کسی (فرزندی) از آن استفاده شود فرقی بین هرزگی و فاحشه بودن برقرار میشود ،اینها از صریح بودن زبان سرخ پازولینی می آید که سر سبز بر باد ده است ،مثل دیگر گفته های ایشان؛یکی از دیالوگها "وقتی یک فاحشه بیشتر شه، یک فاحشه هم کمتر میشه".

در پایان برای جمع بندی باید خدمت شما عزیزان عرض کنم که نکته مهم در دیدگاه پازولینی به مانند گفته سردبیرمان "دغدغه های اوست" پیِر پائولو پازولینی از خودش حرفی رو تو دهن شخصیت هایش قرار نمیدهد ،بلکه شرایط ،شخصیت را ، به گفتن این دیالوگ ها واداشته است با هدایت صحیح. ممنون از اینکه مقاله تیتر گونه از دو و نیمی از فیلمهای تنها ترانه سُرای سینما را همراه بودید.

حتی نشد بهت بگم توی قلبمی همیشه....

شلوارک سینمایی

■ رضاتم

انسان موجودی است که همواره دوست دارد در مرکز توجهات باشد.ولی انگار برای بعضی ها در مرکز توجه بودن کافی نیست و دلشان میخواهد آن مرکز توجه را سوراخ کرده و داخلش بروند.همین موجود دو پا گاهی کارهایی میکند که آدم در حیرت میماند که آیا واقعا ایشان انسان است یا.....

با رشد سریع شبکه های اجتماعی و قابلیت اشتراک گذاری لحظه ای لحظات گاها شاهد عکسها و صحنه هایی هستیم که شاخ هیچ دم هم در میآوریم.

اگر این عکسها و صحنه ها مربوط به یک آدم معمولی باشد خب میتوان به حساب کمبود ها و سودای شهرت و دیده شدنش گذاشت اما وقتی این عکسها از چهره های شناخته شده و معروف به اشتراک گذاشته میشود آدم بسی انگشت به دهان میماند که ایشان دیگر چه مرگشان است.

این چند روزه عکسهایی از آقای نوید محمد زاده بازیگر تازه به دوران رسیده نه ببخشید تازه معروف شده ی سینما در شبکه های اجتماعی دست به دست میشود که ایشان را با شلوارک و لباسهایی با ساسون فراوان از جنس کرپ دوشین نشان میدهد که این عکسها نه در منزل و محفل خصوصی بلکه در مراسم های رسمی و اکرانهای مردمی گرفته شده است.

لباسهایی که بسی خیاطان دوران رنسانس را انگشت به دهان گذاشته و در گور لرزه ای بر اندام آنها افکنده است.

من جایی خواندم که چون ایشان قرار است صبح تا شب در کنار مردم فیلم را ببینند با این لباسهای راحت می آیند تا اذیت نشوند. جالب است کسی که وارد این حوزه میشود آیا نمیداند که گاهی این مراسم نیز هست؟پس کارگری که صبح تا شب در کارخانه با آنهمه گرما و سختی کار میکند باید با لباس زیر برود؟

آقای محمد زاده ی عزیز میدانید شما الگوی جوانان علاقه مند به سینمایید؟

میدانید پوشش شما را نه ایران بلکه تمام دنیا میبیند؟

آقای محمد زاده ی عزیز شما که نماد فرهنگ یک جامعه هستین نماد تمدن یک جامعه هستین آیا پوشیدن شلوارک که بالای آن به اندازه ی یک خمره ی گندم گشاد است و پایین است به اندازه ی یک لوله ی تفنگ تنگ است نماد فرهنگ ماست؟

آقای محمد زاده ی عزیز صحنه های فرهنگی ما صحنه ی شو لباس نیست صحنه ی معرفی شخصیت شما و شان شماست نه جولانگاهی برای نمایش متفاوت از پوشش غیر معقولی که در فرهنگ ما جایی ندارد.

آقای محمد زاده شما روی پرده های سینما و سالن های تیاتر باید بدرخشید نه روبروی عکاسها.

شما میتوانید در دنیای خصوصی خودتان هر چیز که دوست دارین را بپوشید یا اصلا نپوشید برای کسی اهمیت ندارد ولی صحنه متعلق به فرهنگ و تمدن یک کشور است چون جایی ست که همه ی دنیا آنرا میبینند.

مگر همین مراسم اسکار که معتبرترین مراسم های سینمایی دنیاست کدام بازیگر مرد با شلوارک روی صحنه میرود یا رفته که شما میروید.

معمولا در اینگونه مراسم هنرمندان با لباسهایی رسمی برای بالا بردن شان و منزلت این مراسم و احترام به مردم میپوشند.

من هم میدانم که شما معروفید و طرفداران زیادی دارید ولی خوب است به کارنامه ی افراد پر طرفدار نگاهی بیندازید که مبادا فردا روزی بروید در صفحه ی رسمیتان بق بقو کنید و یا با فلان نماینده ی ریاست جمهوری عکس بگیرین

مبادا کاری کنید که بگویند تازه به دوران رسیده اید و یا خدا نکرده عقده ی خودنمایی دارید البته من نمیگویم آنها میگویند.

آقای محمد زاده شهرت ماندگار نیست چیزی که میماند هنر است نه شلوارک.

سینمای روشنفکری یا روشنفکری سینمایی؟

■ ایمان رضایی

سینما ، بازیچه ی افکار ماست یا افکار ما بازیچه ی سینما ؟ کدام راه صحیح است ؟ اینکه سینما را ابزاری بپنداریم برای بروز طرز فکرمان ، یا اینکه در اثر سینمایی مستقلمان ، از طرز فکر نیز استفاده کنیم؟؟ در این مقاله سعی بر جواب دادن این چند سوال داریم ، منتها این بار از دریچه ی سینمای روشنفکری و بررسی سینماگرانی که آثارشان ادعای روشنگری دارند. از پیاده رو های برگمان و پازولینی تا خیابان های فون تریه و ریگاداس را قدم میزنیم و البته شبیخونی بی رحمانه به چند تن از پرطرفدار های سینما هم خواهیم زد.

ابتدا سیر و سفری به خود کلمه "روشنفکری" داشته باشیم. روشنفکری دقیقا چیست و آیا اصلا تعاریف و مولفه های خاصی دارد یا صرفا به هر فرد با ذهنیت متفاوت و خلاف جریانی لقب روشنفکر داده میشود ؟ طبق تعاریفی که در کتب فلسفی ، تاریخی یا جامعه شناسی ارائه شده ، فرد روشنفکر به شخصی گفته میشود که توان ایجاد تمایز بین دو یا چند چیز را داشته و مخالفت خود را با جنبه ی منفی پنهان یک مسئله با تیکه بر علم و دانش ، رفاه و فایده جویی اعلام کند. از این منظر ، فرد روشنفکر همواره متضاد و خلاف جریان شناخته شده است.

اما این روز ها این جریان انتلکتوالیسم یا همان روشنفکری چگونه پیش می رود ؟ آیا انتلکت های حال حاضر آن سه عنصر مهم روشنفکری را در خود دارند یا خیر ؟

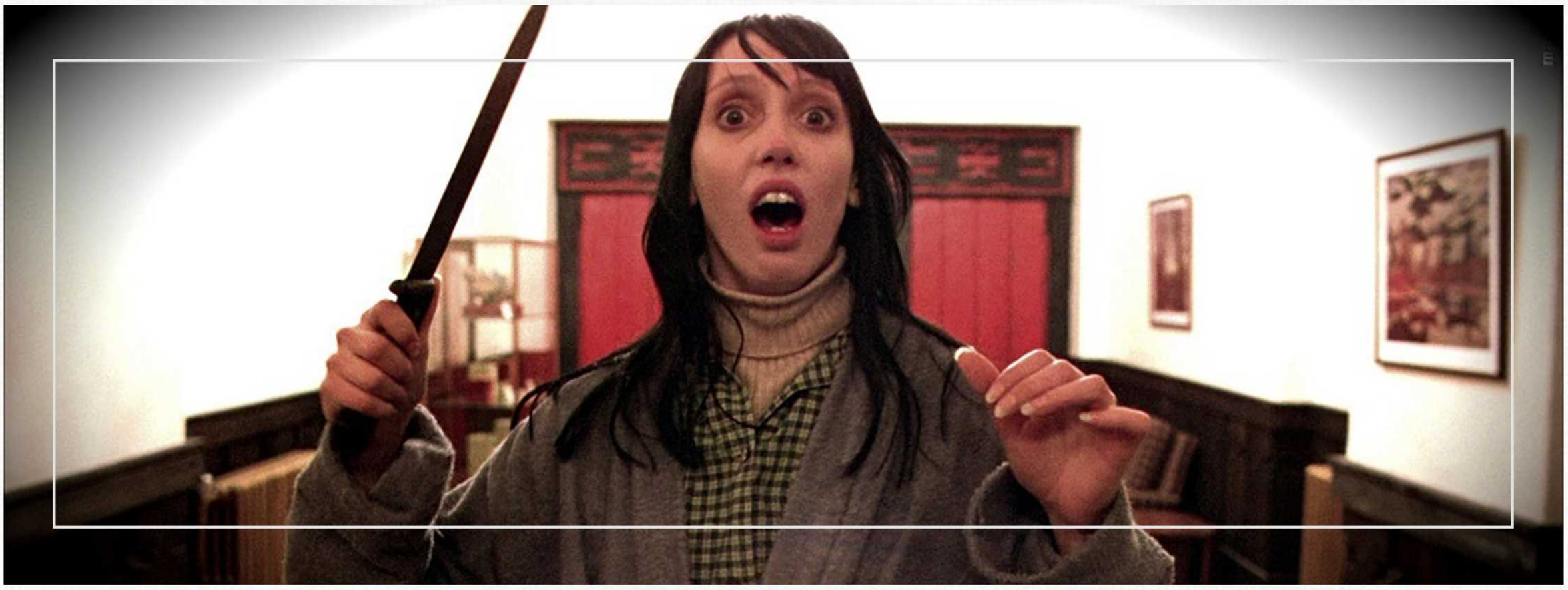
قاعدتا جواب خیر است. و منظور از این روز ها ، دقیقا هم همین روز ها نیست ، بلکه میخواهم اشاره ای داشته باشم به دهه های هفتاد و هشتاد میلادی و دقیق تر با جزئیات و مثال پیش بیایم.

قبلا از اینگمار برگمان بعنوان پدر سینمای روشنفکری یاد کردم. اما چه چیزی باعث شد که چنین تعریفی نسبت به وی و سینمای او داشته باشم ؟

برگمان ، ذهنی به شدت تفکیک گر و بهانه جو برای مخالفت دارد. او مخصوصا در دوران اوایل کاری اش نگاهی عمیق به بحث مذهب و روانشناسی داشته اما دقیق تر که به سینمای او بنگریم ، هرگز شاهد جهت دهی و مخالفت ها و فتوا دادن های یک طرفه نبوده ایم. برگمان همیشه سوال ایجاد میکرد و جواب را به خودمان میسپرد . در واقع پایان هر فیلم او ، ابتدای مهمترین بخش آثار او یعنی به تفکر وا داشتن مخاطب است. فیلمساز وظیفه ی نشان دادن راه و مسیر درست را ندارد. فیلمساز پیامبر و هدایت کننده نیست. او نیز انسان است و انسان همواره در حال پرسش است و هنر بستری فوق العاده برای طرح این پرسش ها. از این رو میتوانیم این ادعا را داشته باشیم که برگمان ، یا همتایان او مانند لوییس بونوئل یا آندری تارکوفسکی ، در واقع دیدگاه شخصی خود را طوری در آثارشان بروز میدادند که تماسی با جهت پذیری مخاطب نداشته باشد و در حین حفظ این فاصله و حریم و قواعد ضروری ، به تحلیل و بررسی مسائل و تفکیک بُعد های مختلف آن می پرداختند.

پس به این نتیجه رسیدیم که روشنفکر واقعی ، اهل فتوا و اهل جهت دادن نیست ، بلکه اهل پرسش است و اهل شک. جملات بسیار و کلیشه ای هم خوانده ایم در باب اینکه هرکس از کارش نهایت اطمینان را داشته باشد ، در نهایت جهل نیز غرق شده است. از برگمان و تارکوفسکی گفتیم ، و خالی از لطف نیست که نیم نگاهی هم به روشنفکران عصر حاضر داشته باشیم. کسانی که اولا هنوز دغدغه ی فیلمسازی در آن ها موجود است و دوما اهل شعار و فریاد نیستند ، بلکه پرسش ها و تردید هایشان را در قالب سینما زمزمه میکنند. اسم هایی نظیر فون تریه از شمال اروپا و کارلوس ریگاداس از جنوب آمریکا.

معمولا سینمای روشنفکری سینمای نسبتا



شخصی را پدید می آورد و این پدیده کاملا طبیعی است. چون سینمای اهل فکر ، تفکرات شخصی صاحب اثر را در بر میگیرد و مخاطب در حال تماشای آن پرسش هایی است که در زندگی شخصی فیلمساز به وجود آمده. از این جهت این نوع سینما به دلیل شخصی بودن ، ممکن است دچار پیچیدگی هایی هم بشود که اگر با دنیای فیلمساز و از آن مهمتر با دنیای هنر آشنا نباشیم ، فیلم برایمان کسل کننده و خواب آور خواهد بود.

اینکه آشنایی با دنیای هنر را قید کردم ، به این دلیل است که روشنفکری که رو به هنر می آورد ، متوجه پیچیدگی اثر خویش و شخصی بودن آن نیز میشود. از این رو به فراگرفتن قواعد پایه و حرفه ای هنر میپردازد تا بیان هنری خود را پرورش دهد و با ورود به آن ، به استفاده از آن نیز بپردازد و با مخاطب ارتباط برقرار کند و اینجاست که تنها مخاطب هنر دوستی که هنر را میداند و آنرا میفهمد ، این آثار را می پذیرد و از آنها لذت میبرد و صد حیف که عوام هنر را نمیدانند و در حق بسیاری از آثار هنری و روشنفکری اصیل کم لطفی میکنند.

اما بپردازیم به فیلمسازانی که اولا روشنفکری را نمیدانند و دوما همان روشنفکری ناقص و اشتباه خود را بر فراز سینما قرار میدهند و از سینما تنها استفاده ابزاری میکنند بدون آنکه آنرا بلد باشند. فیلمسازانی که اهل فریاد اند و فریادشان به دلیل اشتباه بودن ، هرچقدر هم که خوش ساخت باشد ، بی ارزش است. از همین ابتدا نام میبرم و مخالفت خود را با یکی از پرطرفدار ترین فیلمسازان به اصطلاح روشنفکر آمریکا اعلام میکنم : "استنلی کوبریک"

کوبریک ، نه تنها به عقیده ی من ، بلکه با استناد به تمام صحبت هایی که تا الان شد و قبلا نیز شده بود ، هرگز یک روشنفکر نبوده و به دلیل ادعای داشتن سینمای روشنفکری ، کلاهبردار هنری نیز محسوب میشود. کوبریک سوال نمیپرسد ، بلکه بستری کاملا عوام فریبانه ، زیبا و با کادر هایی منظم و شیک و شکننده ، فضایی را خلق میکند که مخاطب از هر طبقه ای ابتدا به آن ورود کند و به محض ورود ، اول از فضا و معماری حاکم بر آن لذت ببرد. پس اولویت سینمای کوبریک ، معماری و فرم و تکنیک به کار گرفته شده در خلق فضاست نه طرح پرسش های درونی. سپس به خلق داستانی پیش پا افتاده میپردازد و همچنان عمده ی مخاطبان را همراه خود نگه میدارد. داستان هایی نظیر خیانت ، بروز امراض روانی ، بزرگنمایی مسائل جنگی و نهایت استفاده از سانتی مانتالیسم ، ازدواج ، مسائل بورژوازی و ... . بعد از آن وارد فاجعه اصلی خویش ، یعنی نماد گرایی های بی مورد ، بی هدف و بی ارزش میشود که افراط آن را در یکی از مشهور ترین آثارش ، "درخشش" ، شاهدیم. نماد های به کار رفته در این اثر سعی در روشنفکرانه جلوه دادن این فیلم دارند اما شکست بزرگی میخورند چون نماد ها ، حتی اگر به مرحله درک از جانب مخاطب بدون مطالعه ی تحلیل برسند ، باز هم مقصد خاصی ندارند و تنها به بن بستی از یک واقعه تاریخی میخورند. بازی با اعدادی که جز مشوش کردن ذهن مخاطب و ایجاد درگیری ذهنی کاذب ، هدف دیگری پشتشان نیست. مانند همین مسئله را در فیلمی دیگر اما این بار از کارگردانی نسبتا بهتر و خوش فکر تر نیز داریم. فیلم "موش کور" اثر "خودوروفسکی" که مملو است از نمادگرایی هایی فرا تر از سینما و فرا تر از هنر ، بدون آنکه ذره ای بو از شناخت هنر و چگونگی ایجاد ارتباط با مخاطب داشته باشند. هر چند چیزی که موش کور را قابل تحمل تر و قابل تامل تر میکند ، نماد هایی است که حداقل ارزش فکر و مقصد فلسفی دارند ، نه بن بستی تاریخی.

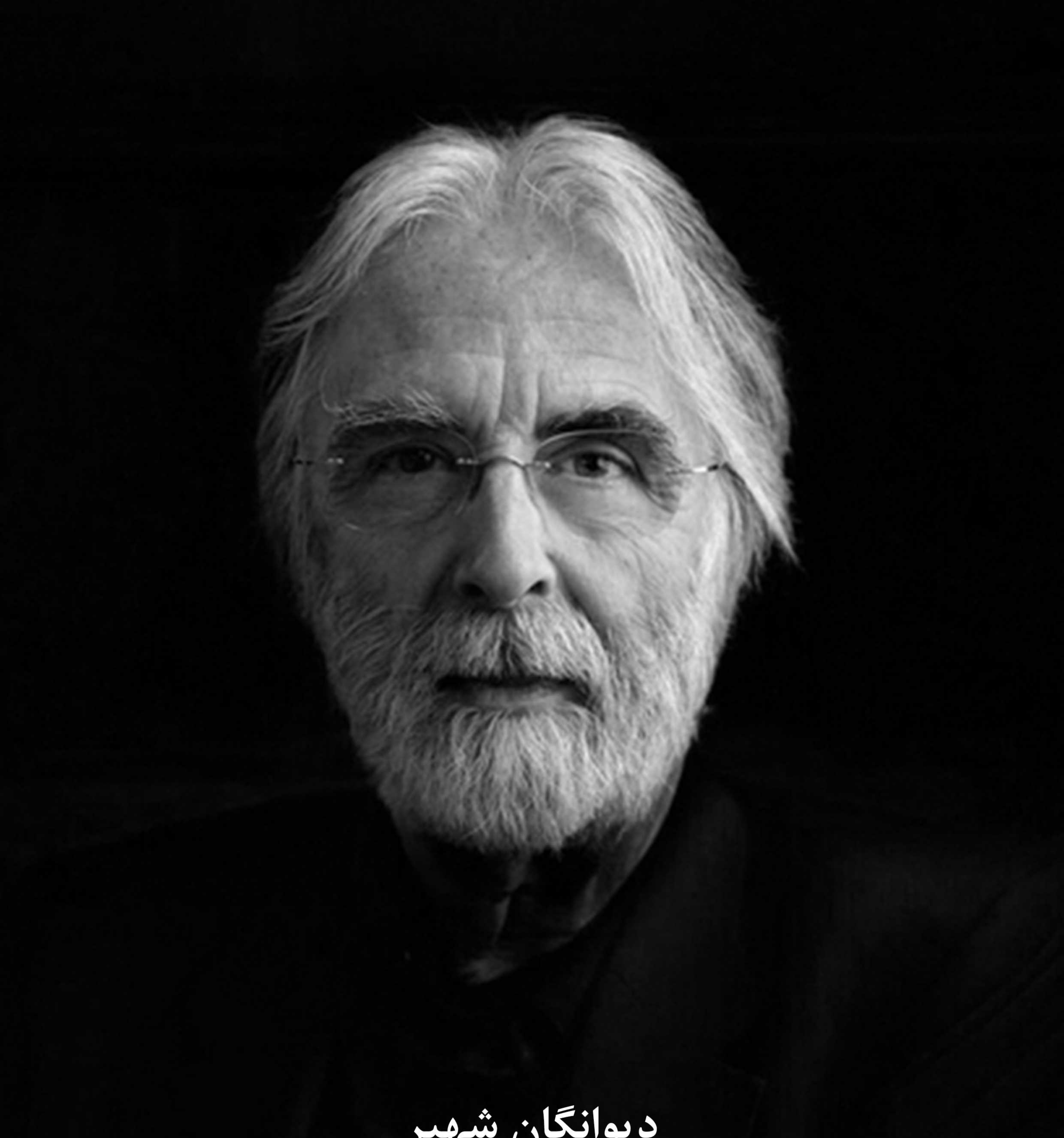
در نهایت ، به تعریفی کلی از سینمای روشنفکری و طریقه درست استفاده از آن میرسیم که بعنوان جمع بندی در چند سطر آنها را ثبت میکنم.

هنرمند بودن ، اولویت دارد به روشنفکر بودن ، چرا که بدون شناخت هنر ، روشنفکر هرگز دیده و شنیده نمیشود.

هدف روشنفکر ، پیش از مخالفت ، تفکیک است. آن هم با تیکه بر عناصری درونی مانند دانش و فایده جویی.

روشنفکر ، غم دیروز را به تصویر نمی کشد ، بلکه رفاه فردا را به نمایش میگذارد.

و از همه مهمتر ، روشنفکر شعار نمی دهد و مسیر مشخص نمیکند ، بلکه سوال میپرسد ، ایجاد چرایی میکند و به جمع متفکران میپیوندد و میپوندند.



دیوانگان شهیر

تحلیل رابطه ی بین موسیقی شوبرت و سینمای هانکه

■ محمد جواد صابری

در یک جامعه بیمار،سالم ها بیمار محسوب می شوند. نیچه
هانکه سینما را بلد است،روانکاوی را می شناسد،فرم را می فهمد،بازیگری انتخاب می کند که بی نظیر است و ازهمه مهمتر آن که دیوانه است.
شوبرت نیز موسیقی را بلد است،روانکاوی را می شناسد،فرم را می فهمد،نت هایی را می نوازد که بی نظیر است و از همه مهمتر آنکه دیوانه است.
و هر دو آثاری را آفریده اند که هم به نوبه خود شاهکار است و هم مخاطبانش را حیران و میخکوب می کند.
اما بحث ما درباره حضور پر رنگ شوبرت در چندی از فیلم های هانکه است.
که پر رنگ ترین این حضور در فیلم معلم پیانو با بازی بی نقص ایزابل هوپرت ساخته سال ۲۰۰۰می باشد.
فیلم،داستان معلم پیانویی است سختگیر خبره و البته بیمار! که در طول فیلم ما شاهد رفتارها و درخواست های سادومازوخیستی اش هستیم.
اما این چنین فیلم سرد و زجرآوری چگونه از موسیقی گرم و آرام و سرشار از انسانیت شوبرت بهره می برد؟ دلیل این عمل چیست؟چه چیزی درون ذهن پریشان هانکه پرسه می زده است؟
۱-اساسا در بیشتر مواقع استفاده از آثار موسیقیدانان بزرگ در آثار سینمایی بدلیل علاقه کارگردان و ادای دینی به آن هنرمند است.وبدلیل حضور شوبرت در چندی از آثار هانکه می توان این نتیجه را گرفت که هانکه علاقه شدیدی به شوبرت دارد و یکی دلایل استفاده مکرر آثار شوبرت در فیلمهایش می تواند این باشد.
۲-نقشی که موسیقی در این فیلم دارد نقش خاصی است.موسیقی تنها برای ایجاد هیجان و تاکید بر روی یک صحنه نیست.موسیقی اینجا نمایانگر حس درونی شخصیت هاست.((همچون فیلم عشق که در آنجا نیز حضور شوبرت پر رنگ است))
در اولین پلان های فیلم که ما در حال تماشای کلاویه های پیانو و دستانی که می نوازند هستیم،صدای معلم را می شنویم که به نوازندگان دستور می دهد که حرکاتشان را کنترل کنند((که این پلان ها قرینه ی پلان آخر فیلم است))
اما در طول فیلم ما شاهد اختلال در این حکمرانی معلم هستیم و کارکرد موسیقی شوبرت در فیلم نه فقط بعنوان ستایش کردن او بلکه بعنوان قانونی برای مطیع ساختن سرکش ترین و درونی ترین حالت ها و تمناهای درونی و ذاتی است و برای معلم ایده آلی غایی محسوب می شود.معلم با این روزگار غریب است و در اوج ناامیدی در کالبد رنجور و زخم خورده ی خویش روح شوبرت را می جوید.
۳-حضور شوبرت در فیلم معنی دیگری نیز دارد- با توجه به آثاری که از هانکه دیده ایم و با ذهن دیوانه اش آشنا شده ایم بعید نیست- که هانکه به رندانه ترین شکل از آن استفاده کرده است و آن مسئله بیماری جنسی است!
شوبرت نیز مانند معلم پیانوی فیلم از بیماری رنج می برده است. شوبرت در دوره ای که بیشتر زندگی اش را در وین سپری می کرد و بدلیل بی پولی و بی کاری بیشتر در خانه دوستانش زندگی می کرد به سال ۱۸۲۳ دچار بیماری سفلیس شد و ۵ سال بعد در سن ۳۱ سالگی بر اثر تب تیفوئید درگذشت.

ردپای اندیشه مارتین هایدگر در ایثار تارکوفسکی

■ حمید رضا خادم

ما همچون نهالی هستیم
که باید از ریشه‌های خود
خواه‌ناخواه
سر از خاک برکشیم
تا در اثیر
بشکفیم و بَر دهیم.

۱-مقدمه

مارتین هایدگر (۱۸۸۹-۱۹۷۶) فیلسوف مشهور آلمانی که از او به عنوان بزرگ ترین اندیشمند قرن بیستم و معلم تفکر آینده بشریت نام برده می شود که تاثیر فراوانی بر فلاسفه بعد از خود و حوزه های مختلف فکری داشت. . وی با .طرح مباحثی مانند هرمونتیک واقع بودگی شیوه نو از تامل و تفکر را در مبحث وجود پایه ریزی کرد ..از او به عنوان یکی از رادیکال ترین متنقدان جهان مدرن و مدرینته نام برده میشود که تاثیر زیادی بر جنبش های فکری پسا مدرنی داشت.

هایدگر در دوره اول زندگی فکری خود توجه زیادی به مسئله هنر نداشت ولی در دوره دوم فکری خود به ویژه در دو رساله مشهور خود به نام پرسش از تکنولوژی و سر آغاز کار هنری توجه ویژه به مسئله هنر در جهان فکری او نمود پیدا می کند که تا اخر زندگی وی این توجه به هنر در نوشته ها و جهان فکری او ادامه داشت.

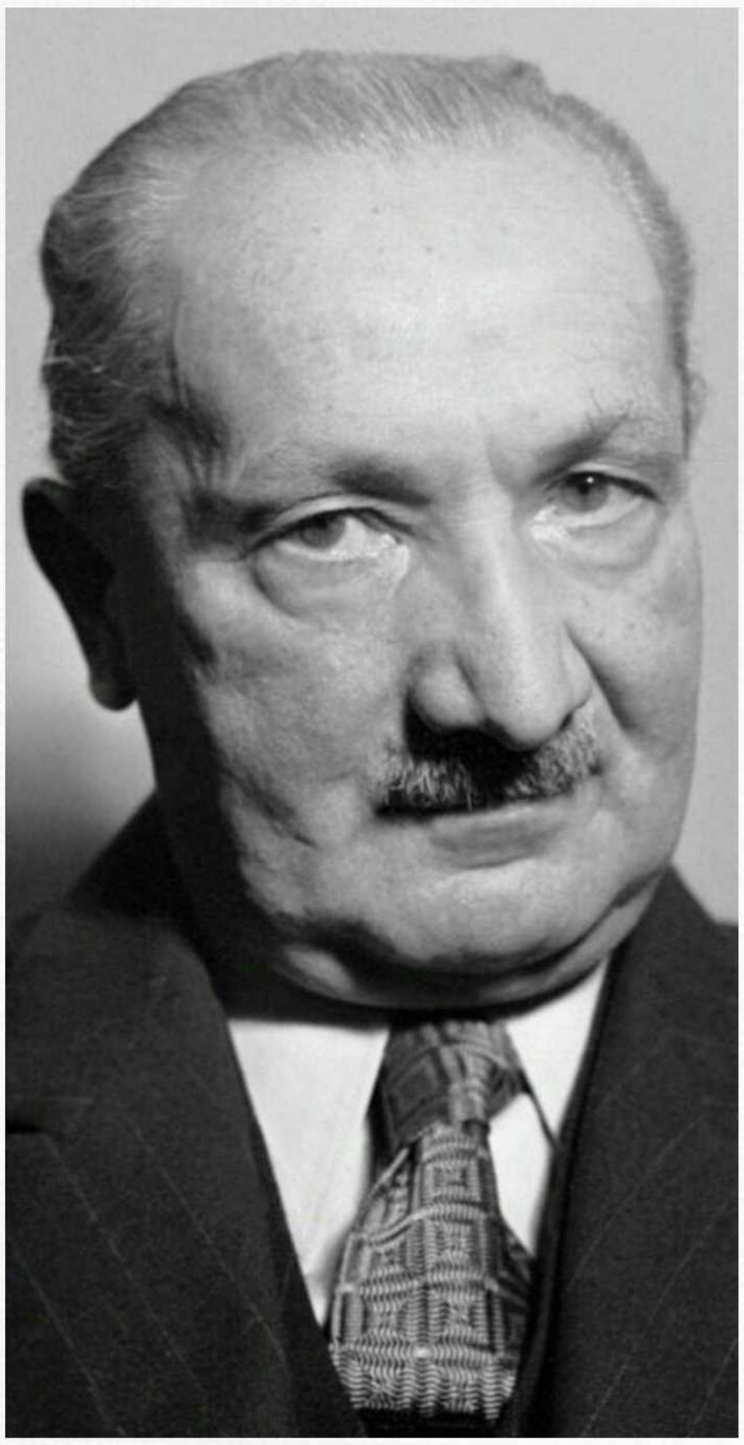
پرسشگری پایه و اساس فلسفه مارتین هایدگر است او به درستی معتقد بود که اندیشه از پرسش شکل می گیرد و تا هنگامی پرسشی در کار نباشد اندیشه شکل نمی گیرد و بیان می کرد که در تاریخ اندیشه متافیزیکی اساسی ترین و آغازین ترین پرسش یعنی پرسش از وجود به دست فراموشی سپرده شده است و خواهان گسست و گذر از اندیشه متافیزیکی بود ..تاکیید و پرسش از وجود چه در هایدگر دوره اول چه در هایدگر متاخر نمود فراوانی دارد

وی خواهان گذر و گسست از اندیشه های متافیزیکی بود...بنابراین او خواهان پشت سر نهادن هرگونه اندیشه ایدئولوژیکی و تئولوژیکی بود از نظر او اندیشیدن در این چهارچوب های فکری واقعیت فهم انسانی را ندید می گیرد وی بیان می کرد پرسش هایی که در نظام ایدئولوژیکی و تئولوژیکی مطرح می شود از دامنه چهارچوب این نظام ها فراتر نمی رود...بنابراین اندیشه هایدگر و نحوه مواجه او با این جهان فراتر از ایسم ها و نظام های اعتقادی و باوری است

آندری تارکوفسکی (۱۹۳۲ -۱۹۸۶) کارگردان نویسنده و هنرمند مشهور اهل روسیه یکی از نامدارترین و تاثیر گذار ترین فیلم سازان تاریخ سینما است..معنویت فراموش شده و از دست رفته مواجه انسان با یک جهان نهیلسمی و فاقد معنا موضوع اصلی فیلم ها و اثر های ماندگار اوست

نحوه مواجه او با بحران معنویت و نهیلیسیم در جهان مدرن در دفاع از ایسم ها نبود حتی یک برخورد اعتقادی و مذهبی صرف نبود..نحوه مواجه او با این بحران معنویت یک برخورد کاملا هنرمندانه بود...او با ابزار هایی که سینما در دسترس وی قرار داد دست به آفرینش و خلق جهان هایی زد که هر فرد در ارتباط با آن جهان می تواند گشایش های فکری و درونی را تجربه کند...همان طور که خودش گفت : رابطه انسان با یک دنیای کامل تر این یعنی سینما !

ایثار آخرین ساخته او محسوب می شود که آن را قبل از مرگش ساخت که به نوعی وصیت کاری او نیز محسوب می شود..این نوشته می کوشد گوشه ای از نزدیکی اندیشه های هایدگر و تارکوفسکی را نشان دهد..بدون شک گستردگی اندیشه های هایدگر از یک سو و عمق و تاویل پذیری آثار تارکوفسکی از سمت دیگر زمینه بسیار گسترده تر را برای پرداخت و بررسی عمیق تر فراهم می کند.



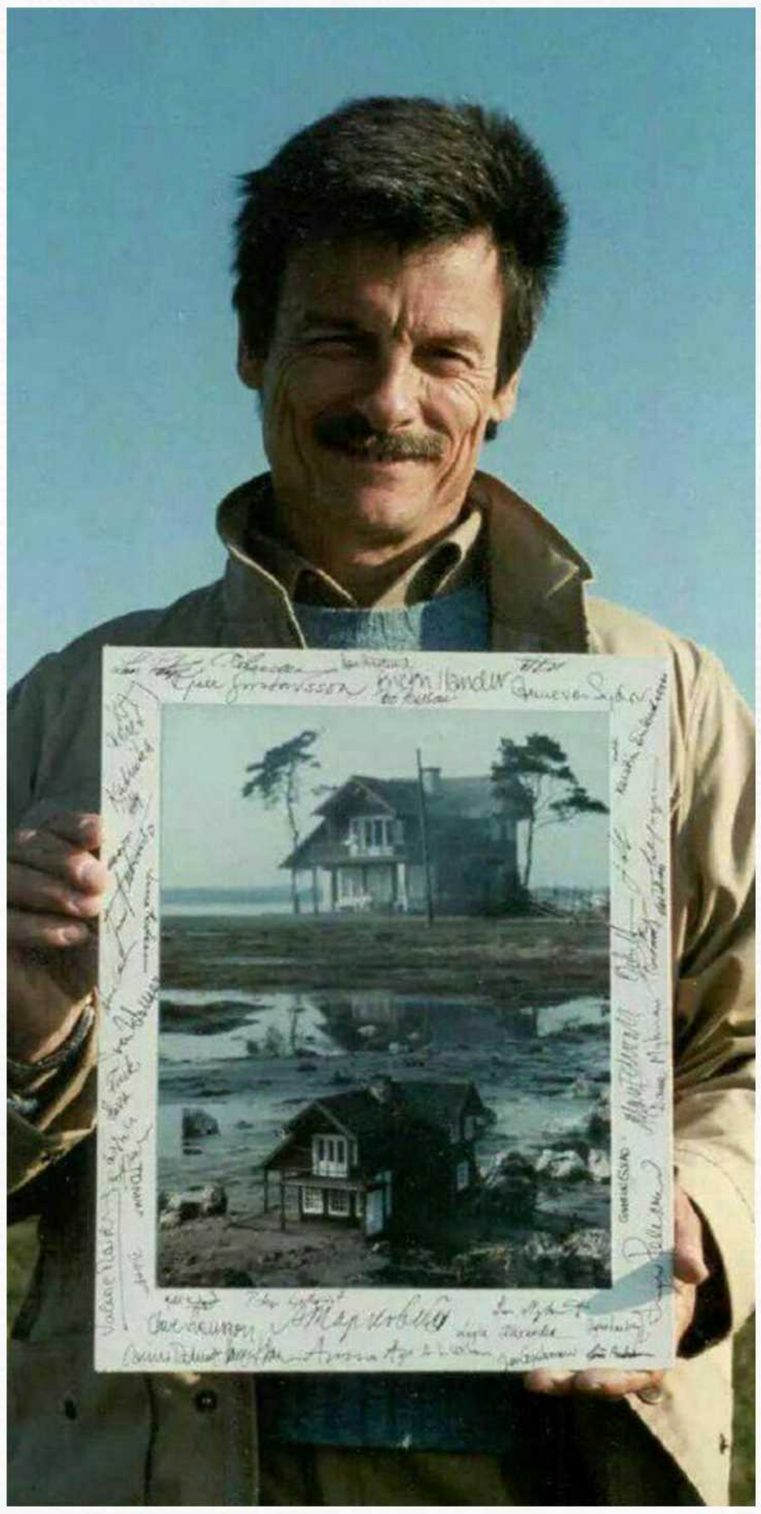
۲- خطـــری در سایه

هایدگـر از معـدود فلاسـفه ای بـود کـه بعـد از جنـگ جهانـی دوم و گسـترش بـی سـابقه تکنولوژی به آن پرداخت و درباره آن نوشت و در مقالـه مشـهور خـود تحـت عنـوان پرسـش از تکنولـوژی بـه واکاوی و پرسـش از ماهیـت تکنولـوزی از دیـد پدیـدار شناسـانه پرداخـت کـه تاثیـری شـگرف بـر اندیشـمندان ما بعد خود داشت

هایدگـر در ایـن مقالـه توضیـح میدهـد تکنولـوژی امـروز نوعـی انکشـاف اسـت..ولی نـه آن انکشـافی کـه حضـور بخـش باشـد...بلکه ایـن انکشـاف تکنولـوژی بـه طبیعـت تعـرض کـرده اسـت و بـه اصطـلاح بـا طبیعـت در افتـاده اسـت ! و بـه طبیعـت بـه چشـم یـک منبـع قابـل مصـرف نـگاه مـی کنـد کـه بـرای او هیچ معنی دیگری جز این ندارد

ایـن دیـد و نـگاه طبیعـت را بـه عنـوان ابـژه ای دم دسـتی قابـل مصـرف وذخیـره سـازی و حسـاب گـری تقلیـل داده اسـت . در ایـن نـوع از نـگاه طبیعـت تنهـا یـک منبـع مصرفـی محـض بـرای انسـان اسـت. در ایـن نـوع ازنـگاه انسـان بـا طبیعـت همسـو نیسـت بلکـه در مقابـل او قـرار مـی گیـرد و بـه آن تعـرض و تجـاوز مـی کند..بـرای مثـال درختـی کـه مـی یابـد و شـکوفه مـی دهـد !.. پـدر نیـز امیـد دارد کـه ایـن درخـت بـار دیگـر ریشـه یابد...امیـدی بـر خاسـته از دل ایمان..امیـدی کـه در ادامـه رشـته هـای از نـا امیـدی در آن نمایـان می شود.

نـگاه تاسـف بـار و نقـاد الکسـاندر در ادامـه و در گفـت گویـش بـا پسـرش بیشـتر روشـن مـی شـود..در جایـی کـه اظهـار مـی کنـد انسـان بـا طبیعـت در افتـاده! و تمدنـی را سـاخته اسـت کـه یـک سـره اشـتباه اسـت تمدنـی کـه در ان بیـن پیشـرفت هـای مـادی و معنـوی بشـریت فاصلـه افتـاده و راه و مسـیر خـودش را بـه اشـتباه رفته...نگاهـی کـه در ادامـه بـه نگاهـی حسـرت بـار تغییـر مـی کنـد نگاهـی حسـرت بـار بـه تابلـوی نقشـه اورپـا در قـرون وسـطا کـه دوسـت نامـه رسـانش اتـو بـرای او هدیـه آورده...دوران قـرون وسـطی بـرای تارکوفسـکی دورانـی اسـت کـه هنـوز مدرنیتـه و بـه دنبـال آن نهیلیسـم در جهـان سـیطره نداشـت...این موضـوع در اثـر دیگـر تارکوفسـکی یعنـی اسـتاکر نیـز نمـود دارد در جایـی کـه نویسـنده مـی گویـد : زندگـی در قـرون وسـطا جالـب بـود هـر خانـه از روح خـودش را داشـت هـر کلیسـایی خـدای خـودش را داشـت مـردم



روزگاری بـرای ادمیـان دارای معنـی بـود و در زندگـی او جریـان داشـت امـروز تنهـا امـری دم دسـتی و تنهـا بـرای مصـرف و بهـره بـرداری تجاری تقلیل پیدا کرده است.

هایدگـر در ایـن رسـاله بـرای ایـن تعـرض مثـال زمیـن کشـاورزی را بیـان مـی کنـد : قبـلا کشـت کـردن بـه معنـای مراقبـت کـردن و نگهـداری بـود . کشـاورز بـا کار خـود معتـرض زمیـن زراعـی نمیشـد هنـگام بـذر پاشـی کشـاورز بـذر را بـه دسـت قـوای نامیـه (طبیعـت) مـی سـپارد و بـر رشـد آن نظـارت مـی کـرد امـا اکنـون حتـی کشـت زراعـی هـم گرفتـار مفهـوم دیگـری از بـه نظـم در آوردن شـده اسـت بـه نظـم در آوردن بـه مفهـوم بـا طبیعـت در افتـادن.. در افتادنـی کـه خـود بـه معنـای تعـرض بـه طبیعـت اسـت کشـاورزی هـم اکنـون چیـزی جـز صنعـت ماشـینی غـذا سازی نیست.

هایدگـر بـه درسـتی بـه مـا نشـان مـی دهـد کـه سـیطره تکنولـوژی در جهـان مـدرن چگونـه بـه یـک بـی معنایـی و نهیلیسـم ختـم شـده اسـت...تکنولوژی بـه طـور کلـی طبیعـت را بـه عنـوان ابـژه دم دسـتی تقلیـل داده اسـت.. بـه طـور کلـی جهـان مـدرن کـه از دیـد هایدگـر اسـاس اندیشـه اش متافیزیکـی اسـت از یـک سـو آدمـی را تـا سـر حـد یـک حیـوان ناطـق، جوهـر فکـور، ذهـن یـا فاعـل شناسـا (سـوبژه) تقلیـل داده و از سـوی دیگـر مهـم تریـن وصـف جهـان را نیـز ابـژه بـودن، یعنـی موضـوع و متعلّـق شناسـایی بـودن قـرار داده ..اسـت جهـان / شـیء را تـا سـر حـد ابـژه بـودن بـرای یـک سـوبژه تنـزل پیـدا کـرده اسـت..بنابراین مهـم تریـن وصـف طبیعتـی کـه روزگاری بـرای آدمیـان معنـی داشـت امـروز ابـژه بـودن آن اسـت..ابژه ای قابـل مصـرف ذخیره سازی و حساب گری..

تارکوفسـکی در اولیـن سـکانس از ایثـار پـدر (الکسـاندر) و پسـری را بـه مـا نشـان مـی دهـد کـه مشـغول کاشـتن درختـی خشـک هسـتند کـه نمـادی اسـت از طبیعـت مـورد تعـرض قـرار گرفتـه و معنویـت فرامـوش شـده ...پـدر بـرای پسـر داسـتانی را از راهـب ارتدوکـس نقـل مـی کنـد کـه تـک درختـی خشـک را بـر فـراز کوهـی میـکارد و بـه مـدت سـه سـال بـه آن رسـیدگی مـی کنـد و درخـت دوبـاره ریشـه

جوان بودند ولی حالا یک کودک چهار ساله هم پیر است..

در بخش اول فیلم ایثار تا آن هنگام که هنوز صدای جنگنده های که نوید جنگ جهانی سوم را می دهند بر فراز خانه الکساندر شنیده نشده خطری دیگر در جریان است خطری که بر خلاف خطر جنگ اتمی که واقعیت یا خیال بودن آن برای مخاطب کاملا روشن نمی شود..خطری است به شدت واقعی که در جهان مدرن در حال رخ دادن است .در بخش اول فیلم تصاویر مانند بعد از بر طرف شدن خطر و ایثار اکساندر روشن است...خطری که در جهان جریان دارد ولی خود را به روشنی نشان نمی دهد...صدای جنگنده ها و رادیو و تلویزیون آن را اعلام نمی کند ولی این خطر در جهان جریان دارد...حتی با بر طرف شدن خطر جنگ اتمی !..خطری در سایه جنگ جهانی سوم ...خطر سلطه یک جهان نهیلسیمی و فاقد معنا خطر از دست رفتن معنویت خطر فاصله افتادن بین پیشرفت های مادی و معنوی بشریت..

خطر وقوع یک جنگ اتمی از زمان ساخته شدن این سلاح مرگبار بشریت را تهدید کرده است ..خطری که اوج آن در جنگ سرد بین امریکا و شوروری بود...خطری شاید روزی به خود جامعه عمل بپوشاند و شاید هرگز رخ ندهد..اما خطری بزرگ تر در حال حاضر در حال رخ دادن است ..در همین ثانیه ها و دقایق هایدگر در یکی از سخنرانی های خود اشاره به این خطر بزرگ تر می کند : اما فعلاً، در حال حاضر ـ و نمی‌دانم تا کی ـ انسان خود را در موقعیتی خطرناک می‌بیند. چرا؟ آیا صرفاً برای اینکه ممکن است جنگ جهانی سوم به طور غیرمنتظر آغاز شود و به نابودی کامل بشر و انهدام کره‌ی زمین بینجامد؟ نه! در این طلوع عصر اتم خطری به مراتب بزرگ‌تر، حتی وقتی که خطر یک جنگ جهانی سوم هر برطرف شده باشد، آدمی را تهدید می‌کند. ظاهراً این سخن عجیب به نظر می‌رسد و البته عجیب هم هست، لکن تا وقتی که ما فکر نمی‌کنیم.

پس از این کدام خطر بزرگ ممکن است به ما روی کند؟ پس از این غفلت تام و تمام است که دست در دست تخصص هرچه بیشتر در برنامه‌ریزی حسابگرانه و بی‌اعتنایی عمدی به تفکر معنوی به سراغ ما خواهد آمد. بنابراین، مسأله حفظ گوهر ذاتی انسان و زنده نگاه داشتن تفکر معنوی است!

از نظر هایدگر خطر بزرگ تر از جنگ جهانی سوم خطر فراموشی تفکر معنوی است.که حتی با بر طرف شدن خطر بمب اتمی باز نوع بشر را تهدید می کند .البته که واضح است که تفکر معنوی از دید هایدگر معنویت تئولوژیک و اعتقادی صرف نیست زیرا هایدگر همواره خواستار گذر از هر نوع اندیشه و نگاه متافیزیکی بوده است ..تفکر معنوی از دید هایدگر تفکری حضور بخش و معنا بخش است تفکری که با پرسش آغاز می شود.

۳- ایمان و امید و پرسش آغازین

در سکانس آخر از ایثار پسر بچه دلو های آب را به سمت درخت می برد نسل آینده که ایمان و امید به ریشه یافتن دوباره معنویت فراموش شده دارد در پای درخت دراز میکشد و در حالی که چشم به آسمان دارد می گوید..در ابتدا فقط کلمه بود نخستین آیه از کتاب مقدس ! و بعد می گوید این یعنی چی پدر؟..پرسش آغازین و فراموش شده توسط نسل اینده بیان می شود .امید فرزند به ریشه یافتن دوباره درخت معنویت تنها ناشی از ایمان نیست ..و تارکوفسکی ایمان و امید خود را برای ریشه یافتن دوباره معنویت از دل پرسش آغازین توسط نسل اینده به تصویر می کشد...همان پرسشگری که هایدگر پایه و اساس اندیشه خود را بر ان نهاد همان پرسش آغازین!

آیا درخت خشکیده معنویت فرصت دوباره ریشه یافتن در جهان مدرن را دارد؟ تارکوفسکی این امید را به ما می دهد همانند هایدگر که در پایان رساله پرسش از تکنولوژی اینگونه نوشت که هر چه به خطر نزدیک تر می شویم به همان اندازه راه های منجی به طور روشن تری می درخشند. و ما هم پرسش جو تر می شویم..زیرا پرسشگری تقوای تفکر است!..امیدی بر یافته از دل پرسشگری!

دوربین به بالا می رود در پست زمینه شاخه های خشک درخت رودخانه جریان دارد ..زندگی ادامه دارد..ایمان هست امید هست پرسش آغازین هست زندگی هست و تارکوفسکی تمام این مفاهیم را در یک سکانس و یک قاب جادویی برای ما به تصویر می کشد ! چه با شکوه!

یاسوجیرو ازو و طبیعت گرایی معکوس

■ ایمان رضایی

در این مقاله ، تصمیم گرفتم به معرفی و تحلیلی آزاد از سینمای یکی از ساده نگر ترین و محبوب ترین فیلمساز های کلاسیک ژاپنی بپردازم. مردی که همواره صحبت هایش را در فیلم هایش زمزمه کرد و با اشک ها و لبخند هایی که روی صورتمان به ارمغان آورد ، رفته رفته در گوشه ی محکمی در قلبمان جای گرفت.

اینکه از عبارت "در قلبمان جای گرفت" استفاده کردم ، تنها جنبه ی اغراق آمیزی و احساسی گری نداشت ، بلکه بیشتر صحبت هایم احتمالا در همین باب خواهد گذشت. آثار ازو ، از آن دست فیلم هایی است که هرگز قابلیت تحلیل و بررسی بوسیله ی مغز و چشم بعنوان ابزار را ندارند. ازو ، از معجونی در فیلم هایش استفاده میکرد که همیشه مخاطب را نه به عقل ، که به دل و قلب خود رجوع میداد. دو دو تا چهار تا کردن ها و تحلیل و بررسی مهندسی در این چندین و چند فیلم ازو ، جز تلاشی بیهوده و مضحک ، جنبه ی دیگری ندارند.

اما هدف ازو از فیلمسازی چه بود؟ و سوالی که همیشه دوست دارم از هر فیلمسازی بپرسم : او از جان سینما چه میخواست؟

تماشای آثار یاسوجیرو ازو همیشه مرا یاد فیلمساز پر آوازه ی خودمان می اندازد : زنده یاد علی حاتمی.

ملی گرایی و تکیه بر سنت های قدیمیِ عنصری به نام وطن ، یاد آوری آنچه که واقعا بودیم و هستیم ، تصاویر بعضا ناتورالیستی آمیخته به نوستالژیا ، روایت شاعرانه و استفاده بهینه و حتی موتیفی از موسیقی ، از ویژگی هایی است که در سینمای هر دو فیلمساز ایرانی و ژاپنی یافتم. ازو، همانقدر ژاپنی بود که حاتمی ایرانی... از آن دست آدم هایی که سفت و سخت به ریشه ای می چسبند که فاصله زیادی تا مرگ ندارد. که البته دل عمیق و عشق شدیدی میخواهد این سفت و سخت چسبیدن ها.

یاسوجیرو ازو ، آنطور که از کارنامه اش پیداست ، عطش فیلمسازی داشت و سیرآبی هرگز سراغش نمی آمد. از اولین فیلم او ، شمشیر ندامت ، که گویی هیچ نسخه ای از آن به جا نمانده است و هیچکس موفق به تماشای آن در عصر جدید نشده است ، گرفته تا آخرین اثر ازو ، بعد از ظهر پاییزی ، همه و همه یک چیز را بیان میکنند : ازو خوشحال نیست ! او همواره معترض است ، همواره ناله می کند و همواره کمرنگ شدن معرفت هایی را در آثارش به نمایش میگذارد. منتها مسئله دقیقا همینجاست که آنقدر این کار را مظلومانه و ظریف انجام می دهد که مخاطب حتی احساس میکند که ازو ، در حال ستایش طبیعت و سرنوشت است. میدانیم که اینطور نیست ... این کارگردان ، حقیقتا دل خوشی از طبیعت ندارد و اتفاقا این یک قلم را در شاهکاری به نام اواخر بهار استثنائا فریاد میزند. اما گوشی هست که صدای فریاد ازو را بشناسد ؟

در این فیلم ، شاهد زندگی آرام و روتین پدر و دختری هستیم که به کمک هم ،

همه چیز را در بهترین حالت خود پیش میبرند. دختر میخندد ، پدر میخندد ، دوستان میخندند. اما رفته رفته شرایط دستخوش تغییرات میشود ، بحث ازدواج دختر پیش کشیده میشود. زمان آن رسیده که دختر خواه نا خواه طبق قوانین طبیعت رفتار کرده و به خواستگار هایش آری بگوید. تصویر ، دائما در حال کات خوردن از قلب داستان و روایت ، به قلب نما هایی از طبیعت است. کوه ، دشت ، آسمان ، جنگل. دختر گریه میکند ، پدر تنها نگاه ، دوستان کجایند ...؟

شخصیت های آثار ازو ، دائما مغلوب طبیعت میشوند. اما ازو چرا رویکردی ضد طبیعت را برگزیده ، در حالی که دیدگاهی شاعرانه دارد و قاعدتا ، این دیدگاه ، احساسی طبیعت گرایانه می طلبد؟

مهمترین بخش سینمای یاسوجیرو ازو دقیقا همینجاست که او به شدت ایده آلگرا و به شدت آزادی خواه است. طبیعت با تمام عظمت خویش ، گویی برای ازو قفسی بیش نیست ، چرا که روح ازو در قالب تک تک کاراکتر هایش ، از دست این قوانین مضحک طبیعت به گریه و زاری می افتد. در واقع طبیعت گرایی معکوس اینجا نمود پیدا میکند که ازو ، با تصویری شاعرانه از فضا های خالی و طبیعت ، به نقد تند و تیزی از آنها می پردازد.

نگاهی به معترضانه ترین و ضد مدرنیته ترین فیلم ازو می اندازیم : داستان توکیو.

داستانی که از عشق و سفر سرچشمه میگیرد و به مرگ و تنهایی منجر میشود. اما چقدر استادانه این تراژدی خشمگین را در قالب شاعرانه ی سینمای ازو می بینیم.

هرکس فیلم را ندیده باشد و جمله ی اول این پاراگراف را بخواند ، قطعا انتظار فیلمی یاکوزایی و عذاب آور خواهد داشت اما مسافت مسیر عشق تا مرگ و تنهایی را فقط ازو است که میتواند شاعرانه قدم بزند. و در این کار ، مطمئنا خلاء و هیچ ، به کمکش می آیند. همیشه در دل چیز ها ، چیز هایی است که هیچ محسوب میشوند اما بسیار پر اهمیت و با ارزش اند. ازو این "هیچ" های با ارزش را میشناخت و با آنها ، پنبه دست میگرفت و سر می برید. او خشمگین ترین شاعرانه های تمام دوران را ساخت و به با ارزش ترین "هیچ" ممکن سفر کرد ...

من عاشق جامعه هستم

■ میکائیل خسرویان

پیشنهاد سریال

MR. ROBOT

یک سریال جدید و هیجان انگیز با لایه های روانی است که توانایی همراه کردن شما عزیزان را در خودش دارد به شرطی که به کارهای مخفی و هکرهای ضد سرمایه داری علاقه مند باشید که این هم یک (که) دارد و دلیل این (که) این خواهد بود که شاید ،اون هم شاید شما را همراه کند به این دلیل که هر چقدر پیش میرویم با سریال تکرار باعث آزار و اذیتمان خواهد شد.

مستر روبات که گروهی اسنودنی را سرپرستی میکند قرار است این گروه کمک کنند به جامعه ای بهتر شدن و قدم برداشتن بر این مهم هستند ولی به مرور داستان سریال با تغییر شکل رفتاری الیوت به مستر روبات و برعکس یک حالت غیر واقعی به خودش میگیرد و البته که مشکلات روانی الیوت بحث اصلی این سریال را تشکیل داده است و به شکلی مختلف تک تک شخصیت ها معرفی میشوند،تا حدود زیادی سریال پُر کشش و با کیفیتی به خصوص در داستان و طراحی صحنه هایش است.

سم اسماعیل سازنده اصلی سریال به قدری به نکات ریزی از هک را استوار کرده بر سریالش که خود بزرگترین هکرها هم متعجب شدن از این موضوع که چگونه به این نکات ریز در سریال مستر روبات پرداخته شده است ، مهم ترین تلاش اسماعیل کسب اعتماد مدیران شبکه USA NETWORK بوده که به مرور نویسندگی تمام قسمت ها و کارگردانی تمام قسمت ها را به خودش محول کردند تا جهان بینی بیشتر سم بر لایه لایه های سریال رسوخ کند.

نقاط قوت:

۱.دریافت جوایز مهم، گلدن گلاب برای سم اسماعیل (نویسنده،طراح،کارگردان و تهیه کننده) به همراه کریستین اسلیتر (بازیگر نقش مستر روبات و تهیه کننده)
امی برای رامی مالک (بازیگر نقش الیوت ، مستر روبات)

۲.سریال به راحت ترین شکل ممکن حتی آموزشی برای هکر شدن شما درونش وجود دارد.

۳.داستانی به شدت با دقت و ریزبینانه که در بین تماشاگران باعث چندین بار دیدن هر قسمت برای درک بهتر آن شده است.

۴.رنگ آمیزی که در طراحی صحنه ها استفاده شده به اصل وجودی سریال برمیگردد ،این دارک بودن باعث جذب ببیننده و کنجکاوی بر انگیز میتواند باشد.

۵.موسیقی یکی از مهم ترین شخصیت های اصلی است و به نوعی نقش خودش را در لحظات مهم ایفا میکند.

نقاط ضعف:

۱.تکراری شدن رفت آمد شخصیت مستر روبات در جلد الیوت به عنوان مثال مستر روبات در حالت الیوت یک کاری را میکند ولی بعد ها الیوت متوجه هیچ کدامشان نمیشود.

۲.حس شدن چندین باره مستر روبات در سریال (در صورتی که نباید دیگر شخصیت ها حس اش کنند جز الیوت).

۳.یکی از نکات ضعف سریال که مهم هم هست این خواهد بود که شما از فصل دوم یا حتی از فصل سوم هم سریال را ببینید موضوع اصلی سریال در آنچه گذشت قسمت اول آن فصل به طور کلی گفته میشود .

۴.متاسفانه گاهی سکانس ها چه از نگاه دوربین و حتی در ادای دیالوگ ها گاهی شبیه آن در بعضی فیلمها و سریال ها نزدیک و گاهی مو به مو همان دیالوگ ها و همان نگاه دوربین و همان طراحی صحنه را داریم.

۵.تا به حال با پخش شدن سه فصل به قدری همان روایت در حال تکرار است که باعث آزارم شد و اگر این سریال تمدید هم شود فقط و فقط قسمت پایانی از فصل پایانی راخواهم دید.

جمع بندی:

ولی این را هم در نظر بگیرید که سریال شما را سرشار از هیجان خواهد کرد و کمک شایانی به شما در مقابله با مشکلاتتان خواهد بود به خصوص اگر با خودتان حرف میزنید و دلتون هم میخواهد کارهای بزرگ و چالشی را به جان بخرید و رو به رو بشوید ،مستر روبات پیشنهاد خوبی خواهد بود.
الیوت خود شما را درون خودش به شما تقدیم میکند .
الیوت با شما درد و دل میکند.
الیوت گاهی به شما بی اعتماد میشود و باید خودتان را به او ثابت کنید.

۹ کیلومتر برای زندگی

■ میکائیل خسرویان

Wind River

پیشنهاد فیلم

WIND RIVER

برای نزدیک شدن به فلسفه ذهنی تیلور شریدان همین برما بس که سکانس ورودی و اصلی در وارد شدن به محله سرخ پوست نشین وایند رایور، پرچم به شدت مهم (در کشور مذکور) آمریکا برعکس برافراشته شده است و این ورود به فیلم سیلی محکمی به مخاطب اصیل امریکایی میزند که خودش میگه منتظر یک طعنه بزرگ به شما پیاده روی کنندگان بر روی استخوان ها باشید و حالا بشین و ببین....

شریدان تمام توان خودش را به کار گرفته است برای تعریف یک داستان متفاوت تر از دیگر آثارش و تا حدود زیادی هم موفق و سربلند قلمداد میشود و نکات ریز دیگری را از ظلم به این افراد گفته است که تا حدود زیادی کمتر پرداخته شده در گذشته به این موضوعات.

داستان "WIND RIVER " از متلاشی شدن خانواده ها در این منطقه صحبت میکند،متلاشی شدنی که ریشه ای کهنه دارد در بین اهالی این شهر کوچک دلیل هم به اینگونه ایست که دید بدی این دو گروه به یکدیگر دارند و با تحمل تمام مشکلات در کنار هم به این زندگی سخت و طاقت فرسا می‌پردازند ،شریدان اینبار داستان را به بعد از فیلم به شدت خوب قبلی خودش برد و گاهی هم بی پرده تر با هر دو جبهه صبحت میکند.

نقاط قوت:

۱.میشود به ریتم سریع داستان و بی پرده بودنش اشاره کرد .

۲. بازیگران در بهترین نقطه بازیگری خود با کمک داستان و کارگردانی رسیده اند.

۳.دوربین شخصیت خودش را حفظ کرده و در کمترین مواقعی حضورش حس میشود.

۴.پایانی به شدت آماری و لازم برای شرح داستان واقعی.

۵.فیلمنامه ای کم ایراد.

نقاط ضعف:

۱.مهم ترین این موارد را میشود به مناسب نبودن بازیگران برای نقش ها در نظر گرفت.

۲.موسیقی فیلم گاهی از تلخی صحنه ها کم میکند.

۳.گنگ بودن بعضی حرکات شخصیت ها و روابطشان.

۴.زمان فیلم امکان طولانی شدن و باز کردن بیشتر ماجرا را طلب میکرد.

۵.متاسفانه کارگردان که نویسنده اثر هم میباشد پیشرفتی قابل لمسی را در این کار نشان نمیدهد ،که البته افت نیست وفقط سکون است.

جمع بندی:

فیلم تازه و آخر تیلور شریدان تا حدودی سیاسی ،منطقه ای محسوب میشود که داستانی هیجان انگیز،تلخ و درام را تعریف میکند براساس رخداد هایی واقعی در یک مناطقی مشخص، شخصیت های مناسب، با چالشی کافی برای هر نفرشان ،که موضوع را پیش ببرند به منزلی مناسب و رهایش کنند در دل مخاطب، تا خودش به جمع بندی مناسبی از اوضاع برسد ،به نظرم می آید فیلم خوبی برای پایان هفته در کنار عزیزانتون فراهم کرده باشد.

رادیکال

نشریه سینمایی رادیکال