نگاهنامه

نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه
دانشگاه علوم پزشکی تهران

شماره‌ی اول، زمستان ۱۴۰۰

سینمای مونتاژ شوروی
صفحه‌ی ۳

نمایش ترومن؛
کنایه‌ای به چند اصل
صفحه‌ی ۱۶

پرنده‌ی کوچک خوشبختی
صفحه‌ی ۱۸

جبر تاریخ در جام جم
صفحه‌ی ۲۲

کمپانی تِم‌ها
صفحه‌ی ۳۵

تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد؟

«خورشید» مجید مجیدی
از نگاه ما

نگاهنامه

نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه
دانشگاه علوم پزشکی تهران

شماره‌ی اول، زمستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز
کانون فیلم و عکس نگاه

مدیرمسئول
مهدیه اسلامی

سردبیر
سیدعلیرضا هاشمی بافقی

ویراستاران
سحر اکبری، مطهره گونه‌ای، پارسا قادری، محمدعلی طهماسبی‌نژاد

نویسندگان
مهدی هادی‌زاده، مطهره گونه‌ای، امیرحسین اسدی
مهدی فرهادی، امیرمحمد عسگری نژاد، پارسا قادری، سحر اکبری
سید علیرضا هاشمی بافقی

صفحه‌آرایی
نیما نمازی

دانشگاه علوم پزشکی
و خدمات بهداشتی درمانی تهران

فهرست مطالب

	سخن سردبیر	۲
تاریخ سینما	سینمای مونتاژ شوروی	۳
	«پسربچه»ی چاپلین چگونه تاریخ سینما را دگرگون ساخت؟	۱۲
فیلم‌نوشت	نمایش ترومن؛ کنایه‌ای به چند اصل	۱۶
	تنهایی؛ معضل یا موهبت؟!	۱۷
	پرنده‌ی کوچک خوشبختی	۱۸
	چرا غربی‌ها به Se7en نیاز دارند؟	۲۰
	یادداشتی بر آشغال‌های دوست‌داشتنی	۲۱
نمایش‌نامه	جبر تاریخ در جام جم	۲۲
موسیقی فیلم	بشنویم	۲۵
	گلادیاتور	۲۸
آموزش	آشنایی با اصطلاحات فیلم و سینما	۳۰
	توهم کوه یخ	۳۲
انیمیشن	کمپانی تم‌ها	۳۵
	معرفی فیلم	۴۳
	قهرمان زدگی	۴۹
	نگاه ما	۵۱

سخن سردبیر

بسم الله

در روزهایی که شبح کرونایی نفس کانون و گروه و تشکلِ ریز و درشت را به شماره انداخته، «نگاهِ» ما هم از این مصیبت مصون نبود. بغض کرونا گلوی ما را هم فشرد. حلقه‌های مجازی نقد و بررسی فیلم، لطف گذشته را نداشت و اکران حضوری فیلم‌ها هم سلامت عزیزانمان را به خطر می‌انداخت. کرونا حتی نظم از جلسات شورای مرکزی ما ربود و این اوضاع متزلزل تا جایی پیش رفت که امروز «نگاهنامه» همه‌ی امید ما برای «نگاه» باختن به این چشم‌انداز است. ممکن است این دغدغه‌ی صادقانه، پوچ و بیهوده تلقی شود اما چاره چیست؟ بهتر بگویم: یگانه دستاویز ما همیشه چه بوده است؟

در این روزهای سیاه که به‌بازی‌گرفتن جان انسان‌ها عادت صغیر و کبیر شده و آدمیزاد رسماً بدل شده است به عدد، در روزگاری که دستمایه‌ی کوچکترین تصمیمات ما شده تعداد کشته‌های روز، در زمانه‌ای که این تعفن مسری، هر لحظه‌ی در کنار خانواده بودن را با خوفِ «نکند روزی نباشند» همراه کرده، چاره‌ی ما واقعاً چیست؟ ما همیشه برای فرار از این ترس، از این همهمه‌ی جاری که واقعیت را بی‌شرمانه هزار رنگ زده و مطابق میل خود تغییر داده، به کنجی پناه برده‌ایم. به گوشه‌ای ساکت با چراغ‌های خاموش. به کنجی که در نهایتِ هوشیاریِ ما، شرافتمندانه رویا عرضه می‌کند؛ به گوشه‌ای که با جسارت تمام به ما جماعت خواب‌زده دروغ هدیه می‌دهد؛ دروغ‌هایی که به آن‌ها نیازمندیم. نیازی از جنس تجربه، نیازی از جنس احساس. از شما می‌خواهم باور کنید که شماره‌ی پیشِ رو تلاشی ست دانشجویی و خالصانه برای ادای دین به این رویای عزیز؛ به این دروغ شریف، به سینما...

سید علیرضا هاشمی - دی ۱۴۰۰

-تاریخ سینما-

سینمای مونتاژ شوروی

امیرمحمد عسگری‌نژاد
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

«درمیان هنرها سینما برای ما ازهمه مهم‌تر است.»

اوایل سال ۱۹۲۲ میلادی، لنین این جمله را در وضعیتی ایراد کرد که تقریبا هیچ فیلم خامی در دسترس فیلمسازان نبود.

تا سال ۱۹۲٤ روسیه هیچ استودیوی فیلمسازی از خود نداشت[1] و اعضای استودیوهایی هم که تا قبل از انقلاب اکتبر فعالیت می‌کردند در فاصله ی بهار ۱۹۱۷ تا تابستان ۱۹۱۸ از روسیه گریختند و هرچه فیلم و تجهیزات فیلم‌برداری که به دستشان می‌رسید با خود بردند.

اولین اقدام برای ملی‌سازی صنعت سینما در راستای سیاست‌های مارکسیستی شوروی، مامورکردن هیئتی به نام «کمیساریای خلق برای آموزش و پروش (نارکومپروس Narkompros)» برای نظارت و ساماندهی بر امور سینمایی مثل تولید ، توزیع و نمایش فیلم بود و عمده تولیدات آن صرف مقاصد پروپاگاندایی می شد. به عبارتی سینما یکی از مجموعه‌های تحت نظارت نارکومپروس بود. این هیئت که ژوئن ۱۹۱۸ تاسیس شد شامل ۱۷ هیئت بود که از جمله آنها می‌توان هیئت‌های انحلال بی‌سوادی، تحصیلات حرفه‌ای، ادبیات و نشریات، تئاتر و بازیگران و ... را نام برد. ریاست نارکومپروس را آناتولی لوناچارسکی(Anatoly Lunacharsky) برعهده داشت که حامی هنرمندان آوانگاردی مثل مایاکوفسکی و میرهولد (Vsevolod Meyerhold، مبدع تئاتر بیومکانیک) بود و همین فضای همدلانه موقعیت مناسبی برای فعالیت کارگردان‌های سبک مونتاژ ایجاد کرد.

نهایتا در سال ۱۹۱۹ لنین صنعت فیلمسازی را ملی اعلام کرد. نخستین تاثیر این امر پیدا شدن تعداد زیادی فیلم قدیمی بود که در انبارها پنهان شده بودند. در ادامه نارکومپروس مدرسه سینمایی دولتی را به راه انداخت. این مدرسه قدیمی‌ترین مدرسه سینمایی جهان است که بستر کار کارگردانان نامداری مثل لِو کوله‌شوف (Lev Kuleshov) را فراهم کرد. از شاخص ترین فارغ التحصیلان این موسسه می‌توان سرگئی بوندارچوک، سرگئی پاراجانف و آندری تارکفسکی را نام برد.

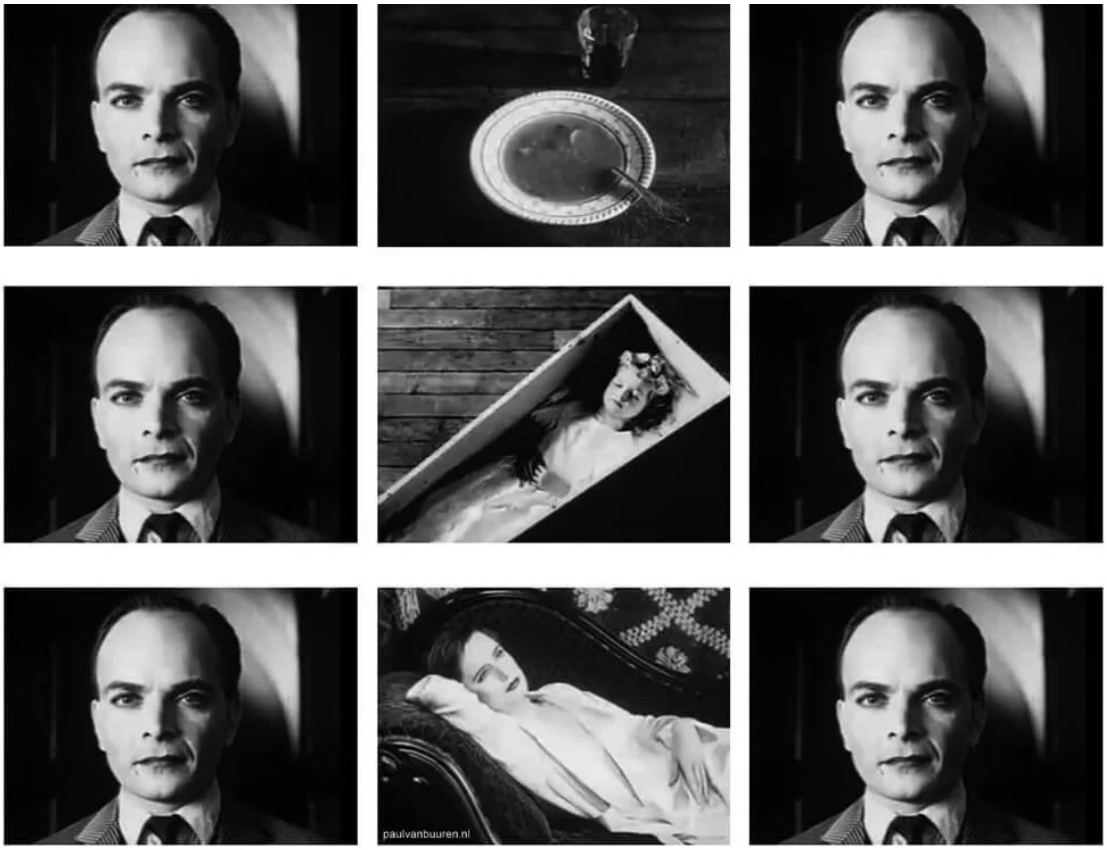
در سال‌های آتی تا سال ۱۹۲۲ که فیلم خامی در دسترس نبود، کارگردانان به مطالعه ی سینما و همان معدود فیلم‌های خارجی که موجود بود پرداختند. آنها نوارهای فیلم را برش می زدند و پلان‌ها را با ترتیب‌های متفاوت کنار هم می‌چیدند تا تفاوت‌های معنایی ایجاد شده بین چینش‌های متفاوت را مطالعه کنند. آیزنشتاین در مورد مطالعات این دوره می‌گوید: «ما به شهر آبادی وارد نمی‌شدیم، آنجا نه میدانی بود، نه خیابانی و نه حتی یک کوره راه کج یا کوچه‌ای تاریک. ما مثل قبیله‌های بدوی یا جویندگان طلا بودیم در مکانی با امکاناتی ورای تصور!»

اثر کوله‌شوف پدیده‌ای است که طی آن، دو نما در یک سکانس تاثیرگذارتر از یک عکس به تنهایی هستند. این اثر یک رویداد شناختی است که به بینندگان این امکان را می دهد تا از تعامل دو نما به صورت متوالی معنا را استخراج کنند. کوله‌شوف معتقد بود که تعامل نماها در فیلم‌سازی چیزی است که سینما را از عکاسی متمایز می‌کند.

طی یکی از همین مطالعات بود که کوله‌شوف پدیده‌ای معروف به «اثر کوله‌شوف (Kuleshov effect) » را کشف کرد. در این مطالعه کوله‌شوف و گروهش روی فیلمی قدیمی با بازی ایوان موژوخین کار می کردند. در این آزمایش یک کلوزآپ از چهره‌ی خنثای(poker face) موژوخین با شات‌های دیگری که پس از چهره‌ی او می‌آمد هم‌نشین شد و برای تماشاگران به نمایش درآمد. مثلا وقتی چهره‌ی او با کاسه‌ی سوپی هم‌نشین می‌شد تماشاگران برداشت میکردند که موژوخین گرسنه است. یا وقتی تصویر یک کودک در تابوت پس از چهره‌ی او به نمایش در می‌آمد، تماشاگران احساس غم را دریافت می‌کردند. نکته‌ی جالب توجه این بود که بعضی از تماشاگران در انتها موژوخین را به خاطر بازی خوبش و القای احساسات گرسنگی و غم با چهره‌اش، تحسین می‌کردند.

به تصاویری که در صفحه‌ی بعد می آیند دقت کنید. شما از هم‌نشینی سوم چه حسی را برداشت می‌کنید؟

۱. استودیوی فیلمسازی «موسفیلم (Mosfilm)»، ژانویه‌ی ۱۹۲٤ تاسیس شد.



سال ۱۹۲۱ در پی طراحی سیاست اقتصادی نو توسط لنین برای مقابله با شرایط قحطی موجود و مجاز شمردن مالکیت خصوصی به شیوه‌ی سرمایه‌داری به شکل محدود، مواد خام احتکار شده دوباره به بازار آمد و تولید فیلم توسط شرکت های خصوصی و دولتی رونق یافت. در پی این تغییر سیاست، پس از عقد معاهده راپالو با آلمان در سال ۱۹۲۲، راه تجارت شوروی با کشورهای غربی گشوده شد و سیلی از فیلم و تجهیزات فیلم‌برداری به شوروی روانه شد. کارگردانانی که سالها از عمر خویش را صرف مطالعه ی سینما و تکنیک های آن کرده بودند، حالا با در دسترس قرارگرفتن فیلم خام می‌توانستند نظریات خود را جامه ی عمل بپوشانند.

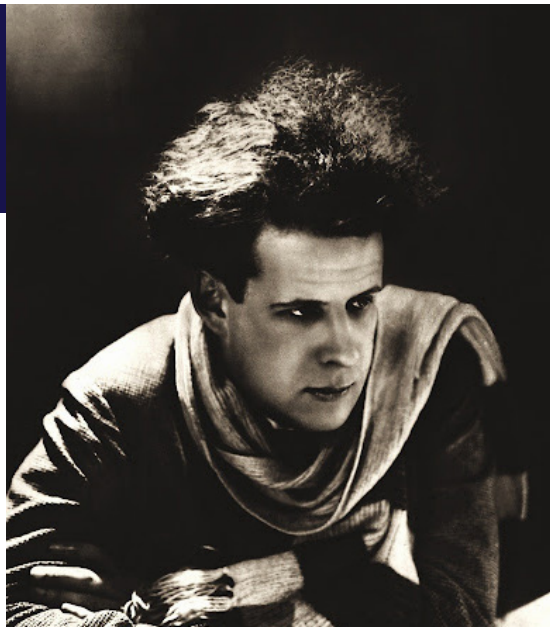
سهم عمده ی نمایش داخلی شوروی بین سالهای ۲۵-۲۲ را همچنان فیلم‌های خارجی تشکیل می‌دادند و این برای صنعت سینمای شوروی سودآور نبود. این اوضاع در سال ۱۹۲۵ با ساخت فیلم‌های **نبرد پوتمکین**[۲] **(۱۹۲۵)** (از سرگئی آیزنشتاین نقل شده که آن زمان اگر کسی گرایش سیاسی نداشت و **پوتمکین** را می‌دید بدون شک کمونیست می‌شد!) و **مادر(۱۹۲۶)** از وسیوالاد پودوفکین تغییر کرد. این فیلم‌ها ابتدا در آلمان و سپس در کشورهای دیگر نظر تماشاگران را جلب کردند و با جذب سرمایه حاصل از صادرات و تبلیغ ایدئولوژیک کمونیسم، راه را برای صنعت سینمای شوروی و به خصوص جنبش مونتاژ هموارتر کردند.

جنبش مونتاژ

جنبش مونتاژ تقریبا پانزده سال(۳۵-۱۹۲۰) به طول انجامید و ماحصل آن جزء جدایی‌ناپذیر سینمای پس از خود شد. از تبلیغات تلویزیونی تا تریلر فیلم های هالیوودی تا مستندهای حیات وحش از تکنیک‌های این جنبش استفاده می‌کنند.

ریشه‌های جنبش مونتاژ به مکتب هنری بزرگتری به نام «کانستراکتیویسم (Constructivism)» می‌رسد. از دید هنرمند کانستراکتیویسیت، هنر به صورتی ناگزیر کارکردی

۲. Battleship Potemkin



اجتماعی دارد. در این مکتب، **هنرمند** با **صنعتگر** و **اثر هنری** با **ماشین** مقایسه می‌شود. آیزنشتاین تحت تاثیر همین ایدئولوژی می‌گوید:

«اگر قرار باشد مونتاژ با چیزی مقایسه شود،... آن چیز باید انفجارهای یک موتور تحریق داخلی باشد که یک اتومبیل یا تراکتور را به پیش می‌راند؛ چرا که پویایی مونتاژ، مثل همان موتور، سایق‌هایی برای پیشروی کلیت فیلم فراهم می‌کند.»

پس کارگردان در این مکتب، صنعتگری بود که باید تکه‌های فیلم را سرهم می‌کرد! طرفداران آن برمعتقد بودند که با تحلیل هنر با روش‌های علمی و ترکیب علم و هنر می‌توان به تکنیک‌هایی رسید که واکنش‌ها و دریافت‌های دلخواه را در مخاطب برانگیزد.

در بررسی تاریخچه‌ی این جنبش نام بعضی از کارگردانان پررنگ‌تر است. شاید مهم‌ترین آنها نام **سرگئی میخائیلوویچ آیزنشتاین** باشد.

آیزنشتاین در خانواده‌ای از طبقه متوسط به دنیا آمد و پدرش معمار بود. از کودکی به نقاشی علاقه داشت و به زبان‌های روسی، انگلیسی، آلمانی و فرانسوی مسلط بود. همچنین علاقه‌اش به زبان و هنر(تئاتر) ژاپنی و مطالعات او در این زمینه تاثیرات عمده‌ای بر تفکراتش درباره مونتاژ گذاشت. در سن ۱۷ سالگی به انستیتو مهندسی عمران وارد شد و به تحصیل رشته‌ی پدرش مشغول گردید. در ۱۹۱۷(۱۹ سالگی) در سمت تکنسین واحد مهندسی به ارتش سرخ پیوست ولی بعدها پس از آشکار شدن استعداد هایش در زمینه تئاتر، به واحد تئاتر بخش سیاسی منتقل شد و آثار تئاتری آماتور را طراحی می‌کرد. پس از ۱۹۲۰ و پایان جنگ داخلی از ارتش خارج شد و در مسکو به تئاتر «پرولت کولت[۳] (تئاتر فرهنگی کارگران)» پیوست. در آنجا به طراحی صحنه و کارگردانی مشغول بود. در سال ۱۹۲۱ در کارگاه تئاتری تحت نظارت **میرهولد** ثبت نام کرد. او همواره میرهولد را استاد و مربی خود می‌دانست. آیزنشتاین در سال ۱۹۲٤ نمایشی به نام **ماسک گاز** را در یک کارخانه ی گاز واقعی کارگردانی کرد. به دلیل تضاد بین واقعیت محل رویدادها و همچنین تصنع نمایش او همواره از این تجربه به عنوان «یک شکست» یاد می کرد. این اتفاق باعث شد تئاتر را ترک و شروع به ساختن فیلم کند. اولین فیلمش، اعتصاب، در یک کارخانه می‌گذشت و نیز در یک کارخانه فیلم‌برداری شد. اعتصاب، نخستین فیلم مهم جنبش مونتاژ بود و در سال ۱۹۲۵ به نمایش عمومی درآمد. آیزنشتاین سه فیلم مهم دیگر در کارنامه دارد: «**نبرد پوتمکین**»، «**اکتبر**» و «**کهنه و نو**» و همچنین چند فیلم ناتمام دیگر که هیچوقت نمایش داده نشدند.

کارگردانان نام آور دیگر **لوکوله‌شوف**، **وسیوالاد پودوفکین (Vsevolod Pudovkin)**، **ژیگا ورتوف (Dziga Vertov)** و **الکساندر داوژنکو (Alexander Dovzhenko)** هستند. مسن‌ترین کارگردان جنبش از نظر تجربه کاری کوله‌شف

آثار شاخص جنبش مونتاژ

Kino-Eye (۱۹۲٤)
Battleship Potemkin (۱۹۲۵)
The Death Ray (۱۹۲۵)
Mother (۱۹۲٦)
Zvenigora (۱۹۲۷)
October: Ten Days That Shook the World (۱۹۲۸)
Man With a Movie Camera (۱۹۲۹)
A Simple Case (۱۹۳۲)

۳. Proletkult

پودوفکین

ژیگا ورتوف

بود. فیلم‌های خود کوله‌شف چندان تجربی نبودند اما دو کارگردان مهم، پودوفکین و ورتوف، از کارگاه فیلم او بیرون آمدند.

پودوفکین پیش از اینکه در سال ۱۹۱۹ فیلم **تعصب گریفیت** را ببیند قضد داشت به تحصیل شیمی بپردازد. اما به دلیل پی بردن به اهمیت سینما، به کارگاه فیلمسازی کوله‌شف پیوست و به عنوان بازیگر و کارگردان آموزش دید. نخستین فیلم بلند او، **مکانیک مغز**، که مستندی درباره‌ی آزمایش معروف پاولوف در زمینه فیزیولوژِی انگیزش-واکنش است، نمونه ی خوبی از علاقه کنستراکتیویست‌ها به بنیان‌های فیزیکی واکنش‌های روانشناختی به شمار می رود. سه فیلم مهم او معروف به «**سه‌گانه ی انقلاب**» شامل **مادر**، **طوفان بر فراز آسیا** و **پایان سن‌پترزبورگ** می‌شود. پودوفکین روش فیلمسازی خود را «**خشت برروی خشت**» می‌نامید. او به خاطر عواطف حماسی فیلم‌هایش معروف است. در آثار او قهرمان، فردی به عنوان تجسم توده‌های مردم ظاهر می شود. برخلاف آیزنشتاین که قهرمان‌های فیلم‌هایش خود توده‌ها بودند. این دوتن که غالبا با یکدیگر مخالفت می‌کردند، بزرگترین سینماگران عملی و محققان نظری شوروی بودند. لئون موسیناک مورخ فرانسوی می‌گوید: «فیلم‌های پودوفکین همچون آوازی‌است و فیلمهای ایزنشتاین همچو فریادی.»

ژیگا ورتوف در اواسط دهه‌ی ۱۹۱۰ شعر و داستان‌های علمی-تخیلی می‌نوشت و قطعات موزیک کانکریت[۴] تصنیف می‌کرد. در سال ۱۶-۱۹۱۷ پزشکی خواند و در ۱۹۱۷ به سرپرستی بخش خبری نارکومپروس گماشته شد. در سال ۱۹۲۲ او نشریه کینو-پراودا[۵] را تاسیس کرد. از آثار مهم اون می‌توان مستند مردی با دوربین فیلمبرداری و سینما-چشم را نام برد. در مردی با دوربین فیلم‌برداری ورتوف گستره‌ی بزرگی از فنون سینمایی مثل نوردهی چندگانه (multiple exposure)، حرکت سریع و آهسته (slow motion and fast motion)، جامپ کات، split screen و ... را به کار گرفت. از دید او «شکار بی‌خبر زندگی» اساس سینمای واقعیات بود.

فرم و سبک سینمای مونتاژ شوروی

در ساختار روایی فیلمهای این جنبش هیچ رویداد غیرطبیعی وجود ندارد. از طرف دیگر شخصیت های فردی به عنوان انگیزه‌ی رویدادهای مهم اهمیت کمتری دارند. برعکس این فیلمها با تکیه بر دیدگاه مارکسیستی تاریخ، نیروهای اجتماعی را سرچشمه مناسبات علت و

۴. سبک موسیقی تحت تاثیر کوبو-فوتوریست‌ها. سبکی از موسیقی است که مشتق شده از صداهای ضبط شده‌است. امروزه این نام اشاره به گونه‌ای از موسیقی الکتروآکوستیک دارد که بخش‌های مختلف آن از صداهای آکوسماتیک ساخته شده‌است.

۵. Kino-Pravda (Film Truth)

معلولی می‌دانند. مواقعی هم که افراد دست به کنش میزنند در واقع نماینده‌ی یک تیپ عمومی یا طبقه‌ی اجتماعی خود هستند.

جستجوی راه های خلق پویایی به کمک تدوین به یکی از غالب‌ترین خصوصیات جنبش مونتاژ انجامید: این فیلم‌ها به طور متوسط از تمام انواع دیگر فیلمسازی این دوره تعداد نمای بیشتری دارند. در حالی که در هالیوود هر کنش را در یک نما نشان می‌دادند، فیلمسازان سبک مونتاژ هر کنش را به دو یا چند نما خرد می‌کردند. کارگردانان از این تعدد نما برای ایجاد زمان نسبی در فیلم استفاده می‌کردند. مثلا در جایی از فیلم پوتمکین، یکی از ملوانان در حال شستن ظرف‌ها ناراحت می‌شود و بشقابی که در دست دارد را می‌شکند. این عمل که یک لحظه بیشتر طول نمی‌کشد با استفاده از روش تدوین نماهای همپوش به اندازه ی ده نما گسترش داده شده و زمان آن نسبت به زمان واقعی بسط پیدا کرده که تاکید زیادی روی این صحنه ایجاد می‌کند. در روش تدوین هم‌پوش، در هر نما همه یا بخشی از کنش نمای قبلی نشان داده می‌شود. یا برعکس با استفاده از «جامپ کات»، زمان واقعه در فیلم، از زمان واقعی آن کوتاه‌تر نشان داده می‌شود. جامپ کات نوعی برش است که اصل تداوم را نقض می‌کند و با حذف قسمتی از واقعه، نشانگر پرش به جلو در زمان است.

آیزنشتاین در این باره می گوید: «چرا باید به بی‌معنی‌ترین حرکت انسان به اندازه بحرانی‌ترین لحظه زندگی آدمی توجه شود؟»

در جنبش مونتاژ با افزایش سرعت فیلم و کوتاه کردن نماها و به کارگرفتن تضادهای بصری و فضایی (میزانسن) و جلوه‌های نوری متنوع، سعی در ایجاد برخورد بین نماها می‌شد تا احساسات و تنش‌های عمیقی در مخاطب برانگیخته شود.

در تصاویر پایین صفحه، به دو نما از سکانس **پله‌های اودسا** از فیلم پوتمکین، به تقاطع امتداد لوله تفنگ سربازان قزاق با پله‌ها و افتادن سایه سربازها روی زنی که کودک بیمارش را در دست دارد توجه کنید.

در نهایت، پیدایش سینمای ناطق به عصر طلایی سینمای شوروی پایان داد و افترای «فرمالیسم» آن را به کل از بین برد.

پایان جنبش مونتاژ

در طول حیات شوروی تقریبا هر هنرمند آوانگاردی که کمی پای خود را از حدود فهم مسئولین دولتی یا توده فراتر می‌گذاشت، از اتهاماتی مانند «فرمالیست» بودن و سبکسری و گنگ بودن در امان نبود. همینطور لطف خاص همکاران و هم‌صنفی‌های کاسه‌لیس و تنگ‌نظر هنرمندان مذکور در نشریات و مطبوعات، به این اتهامات بی اساس دامن می‌زد.

در آن دوره اگر به کسی برچسب فرمالیسم می خورد یا باید کشور را ترک می‌کرد یا تغییر سبک می‌داد و رویکردهای سهل‌الوصول‌تری پیش می‌گرفت. بلایی که تقریبا همه‌ی کارگردانان جنبش به آن دچار شدند. در سال ۱۹۲۷ برای اولین بار درآمد فیلم‌های داخلی از درآمد فیلمهای وارداتی بیشتر شد اما سیاست‌های رسمی صنعت سینما را به کاستن مبادلات با خارج از کشور تشویق می‌کرد.

سُووکینو (کمیته ایالتی سینماتوگرافی) و لوناچارسکی مورد انتقاد قرارگرفتند که فیلم‌هایی که تولید می‌کنند بیشتر به درد سلیقه پیچیده خارجی‌ها می‌خورد تا روستاییان داخل کشور. آیزنشتاین از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۲ درطی سفر به اروپا و آمریکای شمالی و مکزیک چندین پروژه ناتمام سینمایی را تجربه کرد. پس از برگشت به شوروی هم تنها یک فیلم او (ایوان مخوف) اجازه‌ی اکران گرفت و دیگر تا پس ازمرگش فیلمی از او اکران نشد. از این پس، سینمای شوروی، سینمای رئالیسم سوسیالیستی بود.

متدهای مونتاژ سرگئی آیزنشتاین

«آیزنشتاین مدام به ما یادآوری می‌کند که مونتاژ کل فیلم است؛ همان ایده. ...مونتاژ ترکیب بندی است، جفت‌وجور کردن حرکت-تصویرهاست به هنگام ساختن نوعی تصویر غیرمستقیم از زمان.»

ژیل دلوز

آیزنشتاین همواره به دنبال این بود که مفاهیم ذهنی را در برخورد دو نمای خنثی و درکنشی دیالکتیکی تولید و به مخاطب القا کند. هدف او این بود که از تصویر-ناشدنی، فیلم تهیه کند و آرزویش این که فیلمی از کتاب سرمایه مارکس، نه با نگرشی روایی، بلکه با روش‌های مونتاژ تهیه کند.

حال سعی می‌کنیم زیربنای نظری روش او را ذیل سه مورد شرح دهیم:

۱. هیروگلیف ژاپنی و هایکو و تئاتر سنتی کابوکی:

آیزنشتاین پس از بازگشت از جنگ داخلی به مسکو مدتی را در دپارتمان زبان‌های شرقی آکادمی نظامی مشغول به تحصیل شد. برای ورود به آکادمی، او هزار کلمه ژاپنی و صدها هیروگلیف را به خاطر سپرد[۶]. این تعلیمات او را به مفهوم ایدئوگرام(Ideogram) علاقه‌مند کرد. او دریافت در هیروگلیف هم‌نشینی شکل «چشم» با شکل «آب» مفهوم «گریه کردن» را می‌رساند. چند مثال دیگر:

سگ + دهان = پارس کردن

دهان + کودک = جیغ زدن

دهان + پرنده = آواز خواندن

چاقو + قلب = اندوه

سپس او بیان می‌کند: آری. این دقیقا همان کاری‌است که ما در سینما می‌کنیم: پیوستن نماهای نشانگر(depictive)، یگانه درمعنا، با محتوای خنثی، برای نشان دادن مفاهیم و دنباله‌های ذهنی.

یا درمورد هایکوی زیر می‌گوید:

«سحرگاه است
قلعه محاصره شده
با گریه‌ی اردک‌های وحشی.»

کیوروکو

۶. Notes of A Film Director, Eisenstein, p

سه نما از سکانس پله‌های اودسا فیلم پوتمکین. سه تصویر از سه مجسمه‌ی جداگانه و نمایش پشت سرهم آنها، حس خیزش و بیداری شیر را القا می‌کند.

«از نقطه نظر ما، اینها عبارات مونتاژ هستند. فهرست‌های نما(shot). از همراهی ساده‌ی دو یا سه جزء از یک جنس، نمایشی بی نقص از یک جنس دیگر-روانشناختی- حاصل می‌شود.»

تصادم(conflict): آیزنشتاین تصادم را اصل بنیادین هر اثر هنری و هر فرم هنری می‌پندارد.

به سه دلیل: ۱.رسالت اجتماعی هنر ۲.طبیعت هنر ۳.روش‌شناسی هنر

رسالت اجتماعی هنر: از آن جهت که هنر وظیفه دارد تناقضات وجودی ذهن تماشاگر را ابراز و اعلام کند و از برخورد پویای تمایلات متضاد، ایده‌های ذهنی(intellectual) را بیرون بکشد.

طبیعت هنر: چراکه طبیعت هنر، تصادمی است بین وجود طبیعی و اراده‌ی خلاق. بین سکون ارگانیک و ابتکار هدفمند. حد فرم ارگانیک، طبیعت و حد فرم منطقی- فکری، صنعت است و در محل تلاقی طبیعت و صنعت، هنر می‌ایستد.

«هر نما یک سلول مونتاژ است. همانطورکه سلول‌ها پس از تجمع، تشکیل پدیده‌ای از نوعی دیگر می‌دهند- اندام/جنین- ، ازکنارهم قرارگرفتن نماها، طی جهشی دیالکتیکی، مونتاژ پدید می‌آید. رابط مونتاژ و نما، تصادم است. مونتاژ ایده‌ای است که از برخورد دو نمای مستقل برمی‌خیزد.» آیزنشتاین این اصل را اصل دراماتیک می‌نامد.

آیزنشتاین فارغ از تصادم نماهای منفرد باهم، از شش مورد تصادم تک‌نمایی نیز یاد می کند:

۱.تصادم گرافیکی ۲.تصادم پلان‌ها

۳.تصادم احجام ٤.تصادم فضایی

٥.تصادم نوری ٦.تصادم ضرباهنگی(tempo)

در دیدگاه وی، از برخورد منطق فرم ارگانیک با منطق فرم منطقی-فکری، دیالکتیک فرم هنری حاصل می‌شود.

آیزنشتاین، پویایی و دینامیک و یکپارچگی آثار خود را در برداشتی دیالکتیکی از اثر هنری جستجو می‌کرد. در آثار او از تقابل هر دو نما، نمای بعدی طی فرایندی دیالکتیکی زاییده می‌شود و این روند همینطور ادامه پیدا می‌کند. دیالکتیک در حرکتی دو طرفه بین جزء و کل، پویایی را در عین پیوستگی کلیت اثر فراهم می‌کند.

متدهای مونتاژ

۱.مونتاژ متریک:

در این روش تکه‌های زمانی مساوی از دو یا چند اتفاق همزمان، بدون توجه به درونمایه روایی آنها، با ترتیب خاصی(معمولا پشت هم) نمایش داده می‌شود.

یکی از کاربردهای این روش در نشان دادن گذر دوره‌ی طولانی‌ای از زمان در مدتی کوتاه‌تر است. آیزنشتاین از این جلوه برای ایجاد حس هرج و مرج در فیلم‌هایش استفاده می‌کرد. (نمونه‌ی مقابل از فیلم اکتبر را مشاهده کنید که حس تیراندازی با به کارگیری تکنیک مونتاژ متریک ایجاد شده.)

مشاهده کنید

۲.مونتاژ ریتمیک:

در این شیوه فاکتور تعیین کننده طول زمانی قطعات، محتوای درون نما است. این جلوه در سینمای ناطق جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. از این روش در سکانس‌های تعقیب و گریز فیلم های اکشن یا مستندهای حیات

وحش استفاده می‌شود. از نمونه‌های آن می‌توان به تقریبا تمام تریلرهای فیلم‌ها اشاره کرد که با سرضرب موسیقی نماها عوض می‌شوند. یکی از نمونه های معروف دیگر در سکانس پایانی فیلم whiplash ۲۰۱٤ قابل مشاهده است.

در این نمونه از فیلم پوتمکین کند شدن ریتم فیلم در لحظه رویارویی زن مستاصل و پیاده نظام قزاق بر بار حسی این صحنه می‌افزاید.

۳.مونتاژ تونال:

در مونتاژ تونال تاکید بر همنشینی نماهایی‌است که باهم ایجاد یک اتمسفر حسی یا ذهنی می‌کنند. مثلا در نمونه زیر از فیلم پوتمکین همنشینی مرگ سردار با تصاویر غروب آفتاب، فضای مرگ را تقویت می‌کند.

٤.مونتاژ اُورتونال:

این جلوه ترکیبی از تمامی جلوه‌های قبلی است. در نمونه مقابل، هم‌نشینی نماهایی از آغاز اعتراضات مردمی با تصویر آب جاری و آب شدن توده‌های یخ، مفاهیم آگاهی توده‌ها و جاری شدن سیل تحرمات اجتماعی را تقویت می‌کند. همانطور که می‌بینید استفاده از این جلوه تاثیر قطعات را چندبرابر می‌کند.

٥-مونتاژ فکری (Intellectual):

در این روش از هم‌نشینی دو نمای نامربوط و خنثی مفاهیم ذهنی تازه ای ایجاد می‌شود (مثل آزمایش کوله‌شف.) نمونه مقابل از فیلم زمانه نو چارلی چاپلین است که حرکت مردم در مترو به حرکت گله گوسفند تشبیه شده.

منابع

تقریبا برای تمامی بخش «سینمای مونتاژ شوروی» از دو کتاب «تاریخ سینما»ی آرتور نایت و «تاریخ سینما»ی دیوید بوردول استفاده شده. بخش«متدها...» نیز از کتاب Film Frame نوشته‌ی آیزنشتاین برداشت و ترجمه شده‌است.

-تاریخ سینما-

«پسربچه»ی چاپلین چگونه تاریخ سینما را دگرگون ساخت؟

محمدعلی طهماسبی‌نژاد
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

۱۰۰ سال از انتشار پسربچه، اولین اثر به کارگردانی چارلی چاپلین، و گشایش مسیری به درازای یک قرن برای کمدی-درام، می‌گذرد.

هنگامی که سینمادوستان به عصر صامت سینما می‌اندیشند، چارلی چاپلین و شخصیت نمادین ولگرد کوچولوی او اولین چیزیست که از ذهنشان گذر می‌کند. چاپلین در طی دوران درخشان حرفه‌ای خود، در فیلم‌های فراوانی به نویسندگی، کارگردانی و ایفای نقش پرداخته است؛ از آن میان، روشنایی‌های شهر، جویندگان طلا، عصر جدید و دیکتاتور بزرگ را می‌توان به عنوان برجسته‌ترین‌ها ذکر کرد. علی‌رغم گذر چندین دهه از تولید آن فیلم‌ها، تاریخ‌دانان سینمایی و علاقه‌مندان به سینما همچنان از آن‌ها به عنوان پایه‌هایی در شکل‌دهی سینمای مدرن یاد می‌کنند.

یک فیلم از چاپلین، هر چند به اندازه‌ی آن فیلم‌های برجسته مطرح نیست، ولی به همان میزان در تاریخ سینما مهم است: پسربچه! امسال، پسربچه‌ی صامت چاپلین، اولین فیلم سینمایی بلندش، صدسالگی خود را جشن می‌گیرد.

با وجود اینکه تا سال ۱۹۲۱، چاپلین کارگردانی و ایفای نقش در فیلم‌های کوتاه فراوانی همچون ولگرد را تجربه کرده بود، پسربچه اولین فیلم او با زمان نمایشی بیش از یک ساعت است. این فیلم با هزینه‌ی ۲۵۰۰۰۰ دلار و همچنین مدت فیلم‌برداری پنج‌ونیم ماهه، که در زمان خود بسیار طولانی انگاشته می‌شد، ساخته شد. علی‌رغم بودجه‌ی فراوان و زمان طولانی ساخت، پسربچه داستانی ساده است درباره‌ی ولگرد و مراقبت از فرزندخوانده‌اش، با بازی جکی کوگان (که بعدها در بزرگسالی به ایفای نقش عمو فستر در خانواده‌ی آدامز پرداخت).

پسربچه سرآغاز یکی از مهم‌ترین روندها در تاریخ سینما بود. با این حال، به مدت یک قرن، این فیلم تنها به عنوان یکی از بهترین فیلم‌های صامت دوران خودش، در میان فیلم‌های باقیمانده و قابل دسترس از آن زمان، شناخته می‌شد. حال آنکه، یکی از نخستین نمونه‌های تلفیق کمدی و درام به شمار می‌رود.

فیلم با این جمله آغاز می‌شود: «تصویری با یک لبخند، و شاید یک قطره اشک». اولین صحنه مانند یک درام نمایش داده می‌شود، که زنی به همراه نوزاد تازه‌متولدشده‌اش در حال خروج از یک بیمارستان خیریه است، ولی پدر علاقه‌اش را نسبت به او و فرزند از دست داده است. آن زنِ تنها و تنگدست، نوزاد را به همراه

دست‌نوشته‌ای که آرزومند زندگی بهتری برای اوست، با اکراه در خودرویی رها می‌کند. اما دو سارق، بی‌خبر از حضور نوزاد در صندلی عقب، خودرو را می‌دزدند و زمانی که او را می‌یابند، در کوچه‌ای رهایش می‌کنند. در آن هنگام است که ولگرد نوزاد را پیدا می‌کند.

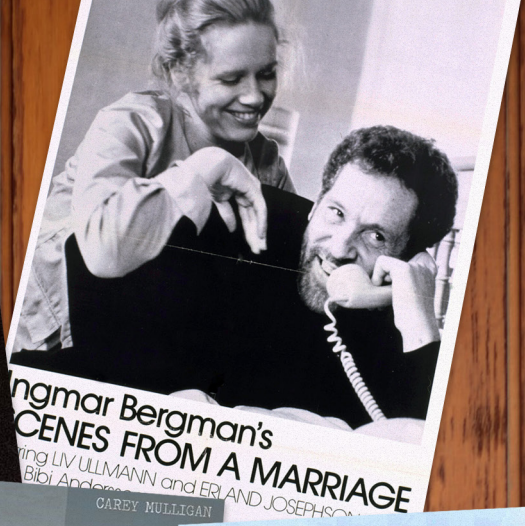
زمانی که ولگرد سعی در واگذاری کودک به دیگری دارد، متوجه نوشته‌ی مادرش شده و تحت تاثیر قرار می‌گیرد. او کودک را جان نام می‌نهد و به مدت پنج سال از او مراقبت می‌کند، تا نهایتاً همدست شیشه‌بر در اجرای نقشه‌هایش می‌شود. کنش آغازین، کمدی مختصری را به نمایش می‌گذارد ولی بلافاصله مخاطب را در داستانی احساسی فرومی‌برد؛ به همین ترتیب، طنز و شیرین‌کاری‌ها در ادامه‌ی پسربچه واکنش‌های خالصانه‌تری را برمی‌انگیزد، چراکه مخاطب از قبل خواهان موفقیت این شخصیت‌ها شده است.

وقتی به نظر می‌رسد که جان قرار است به یتیم‌خانه برده شود، بیننده خواهان بازپس‌گیری او توسط ولگرد در یک صحنه‌ی تعقیب‌وگریز هیجان‌انگیز است. اوج احساسات زمانی برمی‌انگیزد که مادر، که حال دیگر یک بازیگر ثروتمند است، بازگشته و به معاشرت با ولگرد و پسر بچه می‌پردازد، بدون اینکه از هویت جان آگاه باشد. پس از یک ساعت فراز و فرود و یک سکانس رویایی که نسبت به زمان خود تاثیرگذار است، پسربچه با یک پایان‌بندی احساسی به پایان می‌رسد.

۱۰۰ سال بعد، پسر بچه همچنان یکی از تاثیرگذارترین دِرامِدی‌ها (کمدی-درام‌ها) در همه‌ی اعصار و عملاً بنیان‌گذار این ژانر سینمایی است. آوردن اشک و لبخند واقعی بر چهره‌ی مخاطب توسط یک نمایش واحد کار دشواری است ولی چاپلین، در اولین اثر از آثار بزرگ فراوانش، کاری کرد که ساده به نظر برسد. برخی از محبوب‌ترین فیلم‌های سینمایی در ژانر کمدی-درام قرار می‌گیرند که فارست گامپ، خانم سان‌شاین کوچولو و انگل از آن جمله‌اند؛ آثاری که باید دست امتنان بفشارند در تقدیر از چاپلین برای معرفی شالوده‌های این ژانر.

ترجمه از مطلب
How Charlie Chaplin's The Kid Changed Cinema History
از وبسیات CBR

آشغال‌های دوست‌داشتنی
LOVELY

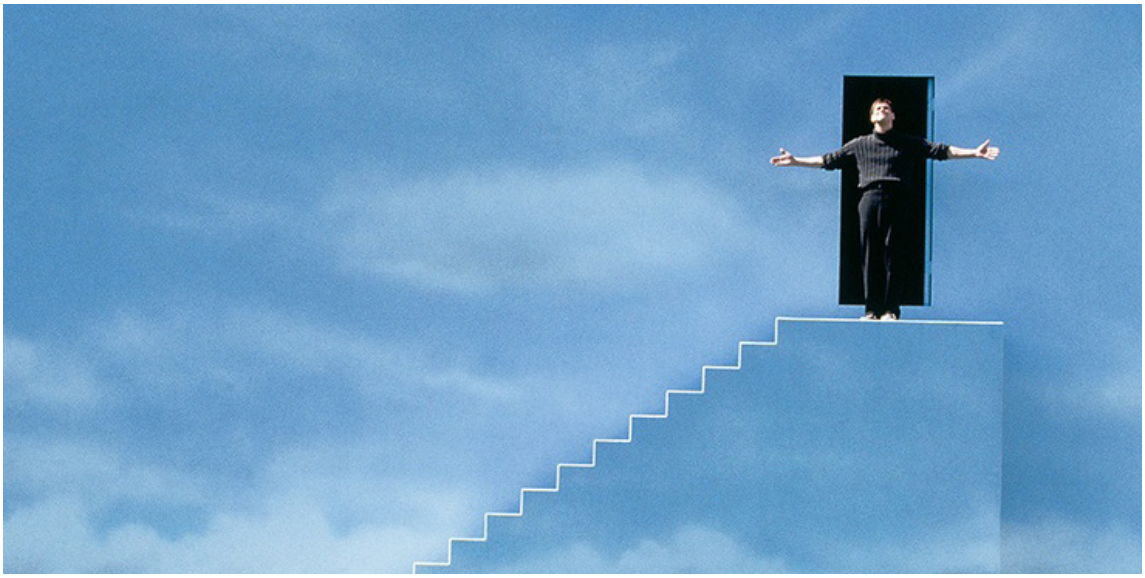

ngmar Bergman's
CENES FROM A MARRIAGE

BRAD PITT
MORGAN FREEMAN
GLUTTONY
GREED
SLOTH
ENVY
WRATH
PRIDE
LUST
seven
Seven deadly sins. Seven ways to die.

MICHAEL FASSBENDER
CAREY MULLIGAN
SHAME
A STEVE MCQUEEN FILM

JIM CARREY
LIVE
DAY 10,909
the TRUMAN show
ON THE AIR. UNAWARE.
IN THEATRES JUNE 5

فیلم‌نوشت



نمایش ترومن؛ کنایه‌ای به چند اصل

مهدی هادی‌زاده
ورودی ۹۴ دندانپزشکی

در این جبر جغرافیایی و تاریخی، اگر از من و شما درباره‌ی سرنوشت سوال کنند، شاید بیشتر پاسخ‌ها معطوف به اراده‌ی فردی و توان انسان‌ها باشد که فی‌المثل: «سرنوشت هرکس در اختیار خویش است» و غیره و ذلک. اما مسئله با بسط یک بحث مفصل دینی تحت عنوان «قضا و قدر» تصریح خواهد گردید: «إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ» (قمر/۴۹) در این بستر تمامی اجزای هستی توسط نظام قضا و قدر محدود می‌شوند. بگذریم!

در «نمایش ترومن » پدر و مادری طی یک قرارداد طولانی‌مدت، اختیار ضبط و پخش حیات کودک خود را به یک رسانه می‌دهند. به این ترتیب، شاید اراده‌ی بیولوژیک فرد در اختیارش باشد اما مثل یک ربات تحت کنترل کارگردان رسانه قرار خواهد گرفت؛ از همین نقطه دین‌ستیزی فیلم آغاز می‌شود.

ترومن بربنک تا جایی که مطیع و تاثیرپذیر باشد، آزاد است اما امان از روزی که سوالی ذهنش را درگیر کند... ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکار خواهند بود تا وی از تقدیرِ ازپیش‌فیلمنامه‌شده‌ی خود خارج نشود. عاشق می‌شود؟ غلط می‌کند! کارش را دوست ندارد؟ به درک که دوست ندارد! قصد ترک بلاد می‌کند؟ یا باید سرگرم شود یا سرکوب یا سرنگون!

بگذارید نگاهمان را تغییر دهیم؛ ترومن بربنک ۲۴ساعته و ناآگاه بازی می‌کند و مردم با دهان باز، گاه شاد و خوشحال، گاه خسته و بی‌رمق و گاه عصبانی و ناراحت مشغول تماشای زندگی شخصی وی هستند و در این بین همه‌ی کسانی که با او در ارتباطند، تابع برنامه‌ای ازپیش تعیین شده‌اند.

این داستان تلخ به برکت فضای مجازی امروز، رنگ خودآگاهی به خود گرفته است. عکس از پخت و پز، عکس از مطالعه، عکس از سونوگرافی، عکس از اتاق خواب، عکس از مطب دندانپزشکی و بیمارستان و چه و چه. گویی پذیرفته‌ایم که فضای خصوصی خود را به اشتراک بگذاریم.

ترومن اما در آن سال‌ها برای خروج از گردونه‌ی تکرار تلاش کرد و این چرخه‌ی ابتذال سرگرم‌کننده را نپذیرفت. او در انتها سیاهی آن‌سوی پرده را به این چرخه ترجیح داد. امروز اگر هرکدام از ما به تقدیری که رسانه برایمان رقم می‌زند تن دهیم، بدون شک بلایی راکه هرآینه بر سر ترومن بربنک فرود می‌آمد با جان و دل خریده‌ایم.

به راستی آن‌سوی پرده چرا سیاه است؟

تنهایی؛ معضل یا موهبت؟!

امیرحسین اسدی
ورودی ۹۶ اتاق عمل

لازم است قبل از پرداختن به «تنهایی» اشاره شده در فیلم، ابتدا گزاره‌های مختلف مقوله‌ی تنهایی را بررسی کنیم؛ سپس به بررسی ارتباطِ آن‌ها با یکدیگر در فیلم بپردازیم.
تنهایی عاطفی، تنهایی اجتماعی و تنهایی انفرادی سه بعد مهم از ابعاد تنهایی هستند.
نوع عاطفی به معنای عدم وجود یک سوژه‌ی هم‌جنس برای اشتراک گذاشتن و عدم جاری شدن سطحی از عواطف و احساسات منحصر به انسان است.
تنهایی اجتماعی به معنای نپذیرفتن یا سپرده نشدن امور جاری در مناسبات اجتماعی است؛ به طور کلی یعنی شخص برای اجتماع خود اهمیتی قائل نمی‌شود و برای اجتماع خود نیز اهمیتی ندارد.
و برسیم به تنهایی انفرادی که شاید پیچیده‌ترین و شایع‌ترین نوع تنهایی در این روزها باشد. نبود آن به این معناست که انسان زمان و انرژی کافی‌ای برای خلوت و آرامشِ نفسِ خود اختصاص ندهد؛ وقتی که انسان به دور از هرگونه آرامش و آسایش درونی و خلوت اختیاری، مدام در تکاپو و افت و خیز زندگی باشد. تنهایی انفرادی برخلاف دو حالت دیگر تنهایی، مقوله‌ای مهم و مثبت است. تنهایی انفرادی تا سطحی معقول برای انسان، لازم و ضروری است.
حال در این جستار، شخصیت برندون با بازی مایکل فسبندر و انحطاط و معضلات پیش آمده را در قالبِ این سه گزاره، بررسی خواهیم کرد.
برندون فردی معمولی است. او مانند همه‌ی هم‌نوعان خود، هر روز به محلِ کارِ خود می‌رود و سطحی قابل قبول از رفاه و آسایش دارد اما در زندگی او، یک گزاره از سه گزاره‌ی تنهایی یعنی تنهایی انفرادی بر دو گزاره‌ی دیگر می‌چربد.
او سرشار از تنهایی دلخواهانه است؛ عدم توانایی او در برقراری تعادل بین این سه بعد تنهایی، مصائب زیادی را برای او به وجود آورده است.
تنهایی عاطفی او، ابراز احساسات خالصانه‌ی او را عقیم کرده و انحطاط و سردرگمی شدید جنسی را برای او به دنبال آورده است.
تنهایی اجتماعی او، تاثیر گذاشتن و تاثیر پذیرفتن را که مهمترین کنش و واکنش در یک مدنیت است، از او سلب کرده است.
در انتهای فیلم، او پس از گذراندن چالش‌های منزجرکننده و تاریک، برای برقراری تعادل بین این سه گزاره تلاش می‌کند و این تغییر منجر به آغاز فصلی نو در زندگی او خواهد شد.

پرنده‌ی کوچک خوشبختی

مطهره گونه‌ای
ورودی ۹۵ دندانپزشکی

آگوست استریندبرگ زمانی گفت: آیا چیزی ترسناک‌تر از تنفر میان زن و شوهر می‌توان یافت؟!

فیلم صحنه‌هایی از یک ازدواج (۱۹۷۳) ساخته‌ی کارگردان توانمند، اینگمار برگمان، اثر برتر سازنده‌ی آن نیست اما از آثار مهم او به شمار می‌رود. این «تئاتروار» شامل شش پرده است که هر کدام، تلاطم‌ها و اوج و حضیض‌های یک زندگی زناشوییِ احتمالاً خیلی موفق(!) را به تصویر می‌کشند.

هیچ‌کدام از سکانس‌ها بیرون از فضای خانه نیست و این احتمالاً خصوصی‌بودن موضوع فیلم را خاطرنشان می‌کند (به‌استثنای بخش‌های اندکی از پرده‌ی دوم و پرده‌ی نهایی و همچنین صحنه‌های فیلمبرداری‌شده در خودرو، که یکی تصویری بسته، بدون قاب‌های غریبه است و دیگری نمایی باز و دورکه پنهانی‌بودن رابطه را یادآور می‌شود).

مانند آثار پیشین کارگردان، این فیلم نیز سعی دارد مخاطب را با مسئله‌ای اجتماعی و البته با محوریت زن آشنا کند. به عبارتی دیگر ما را با خود همراه می‌کند تا «ته جهنم را هم ببینیم» اما از چشمان زنی به نام ماریانه، با بازی درخشان و ستودنیِ لیو اولمان که دانشگاه رفته و حقوق خوانده است (گرچه به توصیه‌ی یک مرد؛ یعنی پدرش). پرونده‌های طلاق فراوانی را با موفقیت پشت سر گذاشته و زنان بسیاری را با مشاوره و وکالت، از زندگی‌های عاری از عشقشان رها ساخته است. او رهایی‌بخش زنان بوده، از زخم‌هایی که پس از سال‌ها زندگی مشترک و البته بی‌تفاوت و بی‌رنگ سر باز می‌کنند و صرفاً به «قراردادی برای بزرگ‌شدن بچه‌ها» بدل می‌شوند. یک معامله که «تو مادری کن و بگذار بچه‌ها سروسامان بگیرند؛ بعد می‌توانی بروی.» و چه‌قدر تکان‌دهنده است تصور آن که لحظه‌لحظه‌ی تمام این سال‌ها در حال بستن چمدانی باشی که حالا دیگر شانه‌هایت توانِ بردوش‌کشیدن آن را ندارد. این یعنی تنهایی. و این تنهایی است که زن تحصیل‌کرده و موفقی چون ماریانه را می‌ترساند. ماریانه در پرده‌ی معصومیت و وحشت، در پاسخ به مصاحبه‌گر (کاترینا)، تنها می‌گوید: «من همسرِ یوهان و مادر دو دختر هستم!» و کمی بعد همسرش اضافه می‌کند: «البته اندام ایدئالی هم دارد!» درحالی‌که یوهان صفاتی دقیق و محکم به خود نسبت می‌دهد و از واگویه‌کردن آن‌ها ابایی ندارد و از خودستایی لذت می‌برد.

و باز هم ماریانه از وهم این که جذابیت مرد موجب جدایی‌شان شود، دستانش را به انگشتان یوهان حلقه می‌کند و با لبخندی بی‌رمق، رو به دوربینی که تلاش می‌کند در طبیعی‌ترین حالت یک خانواده‌ی خوشبخت(!) لحظه‌ای دست‌نیافتنی را ثبت کند، فریاد می‌کشد: «من نمی‌خواهم تنها بمانم. و البته زنی تنها بمانم.» تنهایی

زنانه‌ای که اگر مستقل و قوی به خویشتن بازگردی، «مرد» خطاب خواهی شد و اگر حقوقت را مطالبه کنی، «تاجر» می‌خوانندت! و در ادامه با سکانس ظرف‌شستن _خاصه با پی‌جویی‌های ماریانه برای آن که بداند تلفنی که شوهرش ازطریق آن با او صحبت می‌کند خراب نیست!_ مخاطب درمی‌یابد که آرامش و خوشبختی، در یک عکس پلاستیکی خلاصه نمی‌شود؛ عکسی با چشم‌های خیره‌ی دو پرتره‌ی مرده که سال‌هاست شادی یکدیگر را به جان نخریده و به عشق نیاغوشیده‌اند. زندگی‌هایی پرهیاهو و بعدها پرخشم‌ونفرت که با ویترینِ «بچه‌های سالم و زیبا» و «روزمره‌ای عاری از جدال و بحث» به ساده‌دلی مخاطبانشان می‌خندند.

در پرده‌ی دوم، آن طور که از نامش برمی‌آید، یوهان تمام همت خود را به کار می‌بندد تا «آشغال‌های زیر فرش»، خود را به ماریانه نشان ندهند؛ از دلگرمی و همدلی او در هنگام تماس تلفنی با مادر، تا ستایش شجاعت و مهربانی ماریانه، وقتی قصد دارد خرق عادت کنند و به قرار هفتگی دیدار با خانواده‌هایشان نروند.

یوهان در یک مرکز روانشناسی به‌عنوان پژوهشگر مشغول به کار است و تعریف کاترینا از او دقیق است: «چون ذهن خلاقی ندارد و بلد نیست جزئیات زیادی سرهم کند، می‌تواند راحت‌تر دروغ بگوید!» و احتمالاً همان‌قدر که یوهان مطمئن است ماریانه شعر دوست ندارد، او هم ایمان دارد که همسرش خیانت نخواهد کرد.

اما در پرده‌ی سوم که به نام معشوقه‌ی پنهانی یوهان گره خورده _که البته برای مخاطب نادیده باقی می‌ماند_ دنیایی از فریب و باورموهوم بر سر ماریانه آوار می‌شود، تا آن جا که ملتمسانه می‌خواهد مرد کنارش بماند تا بتواند «رفتارهای غلط گذشته‌اش» را اصلاح کند. (پیش‌تر هم بی‌میلی ماریانه به سبب نزدیکی یائسگی و بحران‌های پس از بارداری مطرح شده بود که با کنایه‌های یوهان و سکوت و لبخند زن، به خوابی آرام و کسل‌کننده ختم شد). به باور مجلات زرد، او زنِ خانواده‌ای خوشبخت بود و عکسشان باید روی جلد می‌رفت، اما اوضاع طوری پیش رفته بود که خودش را بابت برنیامدن از پس وظایف زناشویی ملامت می‌کرد. در این جا با زنی روبه‌روییم که اگر بتواند خود را از رابطه‌ای ناموفق و ازدواجی مسموم برهاند، در بهترین حالت، در تنهایی خویش غرقه خواهد شد تا مردی او را نجات دهد و به سرمنزل مقصود (همان زناشوییِ مورد پسند مجلات زرد!) برساند. و این مرد چه بهتر که همان باشد که پیش‌تر قهر او را برانگیخته است! و این امید آغشته به التماس و این درخویش‌درآمیختن تا «دره‌ی اشک». یوهان خواب و بیدار است و ماریانه دارد از ورای خطوط دفترچه‌ای که _به توصیه‌ی روانشناس_ در آن می‌نویسد، به خود می‌نگرد. زن که به شرح عشقش می‌رسد، خرناسه‌ی مرد بلند می‌شود! این عشق زنانه‌ی کسل‌کننده! که جایی وابستگی خوانده‌اندش و سویی دیگر، هوسی گناه‌آلود! اما تنها «آسودگی» است. چونان که زن در پرده‌ی آخر، از کابوسی همیشگی در آغوشی بیست‌ساله بر خود می‌لرزد: یعنی کسی نخواهد بود وقتی دستی ندارم که بدان آویزم؟! و دخترانش را و شوهرش را می‌بیند، اما دستی ندارد او که بفشارندش و گرماگرمِ یکدیگر، خانواده‌ای باشند در ویلای ییلاقی‌شان. زن و مردی که در پیشه‌شان نابغه‌اند، اما در یافتن خواهش‌هاشان، در یافتن دست‌هاشان، بی سواد!

با گوشت‌هایی آویزان از شانه‌هایی سست، به کلبه‌ای دور باید رفتن! دور از هیاهوی تماشاگران و دور از تمام خانواده‌های خوشبختِ مجله‌ای که شاید شما هم دیروز خواندید!

چرا غربی‌ها به Se7en نیاز دارند؟

مهدی هادی‌زاده
ورودی ۹۴ دندانپزشکی

ژانگولری که بخواهد کوین اسپیسی ، برد پیت و مورگان فریمن را به چرخش دربیاورد، قاعدتا کار سختی در پیش دارد؛ اما اعجاز فینچر اتفاقا در همین ژانگولربازی‌هاست. فیلم مشخصا بر اساس هفت گناه کبیره که در الهیات کاتولیک، گناهانی هستند که ارتکابِ آن‌ها مجازات دوزخ را به‌دنبال خواهد داشت، نامگذاری شده است که شامل شکم‌پرستی، طمع، تنبلی، شهوت، غرور، حسادت و خشم است.

لذت تماشای ژانر جنایی و سرگرم‌کننده‌ی فیلم با فریاد جنایتکار از هم می‌پاشد؛ گویی همه فراموش کرده بودیم که به دنبال یک جانی خطرناک هستیم تا این که خود جنایتکار، برای حذف نشدن از خط داستانی با فریاد «Detective!» وارد داستان می‌شود. در همین نقطه فعلا متوقف می‌شویم تا به این مسئله برسیم که چرا ۷ گناه کشنده، مسئله‌ی اصلی مردمی می‌شود که برای تماشای فیلم آن، گیشه‌ی سینما را منفجر می‌کنند.

اگر همه‌ی این گناهان را در یک اتاق محبوس کنیم، کلید این اتاق بی‌شک آزادی است.

برای اثبات این ادعا، ۷ سوال مطرح می‌شود که پاسخ به آن‌ها مشخص می‌کند، دقیقا مشکل از کلیدواژه‌ی آزادی است یا خیر:

۱- بیشترین و متنوع‌ترین تبلیغات غذایی را در کدام کشورها شاهد هستیم؟

۲- استعمار به عنوان تالی طمع لقب کدام سرزمین است؟

۳- بی‌دغدغگی و تنبلی، ناشی از چه خاصیتی است و دقیقا چه امری موجبات تنبلی را فراهم می‌کند؟

۴- تولید محتوای جنسی و شهوانی در قرون اخیر از کدام کشورها نشات گرفت؟

۵- کدام تمدن و فرهنگ، مبنای ابرقدرت‌پنداری را پرورش می دهد؟

۶- در چه نظامی، طبقه‌سازی اقتصادی به عنوان یکی از علل اصلی حسادت‌طلبی مطرح است؟

۷- کدام کشور در این سال‌ها، بیشترین جنگ‌ها را در جهان به راه انداخته است؟

لذا به طور مشخص می‌توان دید، آزادی در همه‌ی امور می‌تواند سوختِ موتورِ ۷ گناهِ کشنده باشد و دقیقا مسئله همین همذات‌پنداری جهان غرب با روندی‌ست که در آینده بیشتر گریبان جامعه‌ی جهانی را خواهد گرفت.

به فیلم بازگردیم!

در تمام فیلم مسیر کارآگاهان مشخص و دقیق است جز در سکانس معروف جعبه‌ی ارسالی که آگاهی از محتوای آن برای هیچکدام از آن‌ها قابل تحمل نیست؛ لذا به درستی یک دوگانه‌ی اخلاقی ترسیم می‌شود که خواه ناخواه، هزینه و منافع خاصی، در هرکدام نهفته است؛ فارغ از این که تصمیم دیوید میلز چه باشد. سوپراستاری چون برد پیت نمی‌تواند این دوگانه را در کاراکتر کارآگاه میلز به زیبایی منتقل کند؛ چراکه هر تماشاگری صرفا به چشم یک شوهر داغ‌دیده به وی نگاه می‌کند؛ نه یک کارآگاه واقعی!

در پایان برای رفع پوچی و تلخی شلیک، چندکلامی هم از همینگوی قرائت می‌شود که صرفا جهت حفظ اسپانسر و موسسات تولیدکننده بوده و الّا بهترین پایان ممکن، همان شلیک پایانی کاراگاه میلز به جان دوو است.

إِنْ تَجْتَنِبُوا كَبَائِرَ مَا تُنْهَوْنَ عَنْهُ نُكَفِّرْ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَنُدْخِلْكُمْ مُدْخَلًا كَرِيمًا
اگر از گناهان بزرگی که از آن[ها] نهی شده‌اید دوری گزینید، بدی‌های شما را از شما می‌زداییم، و شما را در جایگاهی ارجمند درمی‌آوریم (نسا۳۱)

یادداشتی بر آشغال‌های دوست‌داشتنی

مطهره گونه‌ای
ورودی ۹۵ دندانپزشکی

تاریخ مجهول و پاره پاره‌ی ایران به روایت مادر/همسر/خواهری است که نمي‌تواند از خانواده‌ی خود دل بکند. «محمدعلی» پدر، حبس کشیده کمیته‌ی ضدخرابکاری و با سبقه‌ی ملی(و بعدها مذهبی)، مبارز دیروز و محافظه‌کار امروز که از «دور انداختن» کسانی که «حال ثابت» و «قاب چندین ساله اش» را به تلاطم می‌اندازند ابایی ندارد.

«رامین» برادر کوچکتر، هوراکش حزب باد و (البته!) آزادی، فلسفه‌خوان بی‌فلسفه که مدام به صرافت از برکردن نقش «دایی منصور» بوده و حالا بی واژه و بی‌عار با مدرك دانشگاه ینگ دنیا، سه تار خویش را می‌آغوشد. از همان ته تغاری‌ها که حتی ندارِ خانه را به جانشان مي‌دهند که به امید اینکه شاید بالاخره» یك روزی اوضاع خوب شود و برگردم!».

یك قاب «همیشگیِ خوش قواره» و یك پلاك کوچه، از برادری (رضا) به جا مانده که حتی او هم علیرغم اصرار پدر و برادرش، «سیما» را از خانه نمی‌راند با اینکه سینه‌ی «دایی منافقش» را نشانه می‌رود.

دایی منصور، یك چپ چریك کلت به کمرِ سیگار به لبِ کتاب به دست با کاپشنی خاکی و عینکی درشت. اعدامی دهه‌ی شصت، با قابی که حتما «صبح» دردسر درست مي‌کند.

و سیما، تمام آن چیزی است که نداریم چون «پاکسازی» شده و حالا در خیابان‌ها باتوم مي‌خورد...

حالاکه همه درهای خانه هامان «علامت» خورده...

تو بگو...

چه چیزهایی را دور بیندازیم؟...

- نمایش‌نامه -

جبر تاریخ در جامِ جم

ادای احترام به بهرام بیضایی و «کارنامه‌ی بُندارِ بیدَخش»
در نخستین شماره‌ی نگاهنامه

سحر اکبری
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

«دیدمش! پس این است؛ کسانی شتابنده با فرمان مرگ من وکسانی کُند با فرمان زندگی‌ام! چه زود آنچه می‌پنداشتم شد. بگریزم؟ به کجا؟ نمی‌دانی که از رویینه‌دژ جز به مرگ راهی نیست؟ و مرا تنها گریز از مرگ به این خشت خام است که بر آن کارنامه می‌کنم؟»

این همه، قصه‌ی دو تن است؛ یکی بی‌تاب و دیگری آرام. یکی در کاخ و دیگری در دژ. یکی جم‌شاه و دیگری بُندارِ بیدَخش[1]. قصه‌ی آن خردمند که جامی ساخت جهان‌بین تا جم در آن بنگرد و هرکجا دشواریِ مردمان دید، گره‌گشای آن‌ها باشد و در عین حال، قصه‌ی شاه بددل که خوش‌تر داشت از میان همه نقش‌های جهان که در جام پیدا بود، دشمنان خود را زیر نظر بگیرد. شاه حالا به لطف بندار، گوی غریبی داشت که رازِ مگوی همه را فاش می‌کرد. کسی از بدگمانی شاه در امان نبود. دیری نپایید که انگشت‌ها به سمت بندار برگشت؛ از کجا معلوم که جام دیگری در کار نباشد؟

ما از این جا به بعدِ قصه را شاهدیم. از لحظه‌ای که جم، جام جهان‌بینش را در دست گرفته و دارد بندار را می‌بیند که در راهِ رویینه‌دژ است. دژی که با خِردش ساخت و حالا قرار بود زندانش باشد. وقتی سرمستیِ شاهوار ایستادن بر قلّه و جهان را پاییدن زایل شد، خُمارِ بدگمانی برای شاه ماند. به بندار گفت: «این دانش بسوزان!» و دانش سوختنی نبود، اما صاحبِ دانش را می‌شد به بند کشید. بندارِ بیدخش در رویینه‌دژ گرفتار شد.

این متن برای دو بَرخوان[2] نوشته شده است. پس قصه را از زبان دو کس می‌شنویم؛ جم و بندار به نوبت روی صحنه حاضر می‌شوند. جم که بعدِ دربندکشیدنِ بندار کمی آرام گرفته، دارد افاضات شاهانه می‌کند و دبیر-که خود شاگرد بندار بوده-مشغول کتابت سخنان شاه است. از دیگر سو، بندار در رویینه‌دژ دارد در زمان به عقب برمی‌گردد تا دشمنش را پیدا کند. شاه مدعی‌ست که رایزنِ اهورامزداست و مایه‌ی آرامش و تن‌درستی مردم و در لحظه بندار فریاد برمی‌آورَد که «این‌ها همه از دانش بود!». به همین ترتیب از هر واقعه دو روایت می‌شنویم تا جایی که بندار خشت خامی برمی‌گیرد تا روایت خودش را مکتوب کند: کارنامه‌ی بندار بیدخش. او می‌داند اگر صد جارچی سخنان جم را در بوق و کرنا کنند و تنها یک نسخه از کارنامه‌ی او در دالان تودرتوی تاریخ بر جا بماند، قاضیانِ آینده گواهش خواهند بود.

> **دیوخویانی که این دژ در خوردِ ایشان ساختیم آزادند و آن که نیست، منم که گفتند در خوردِ دانشش چیزی نیست! کاش مرا گریزراهی بود؛ آری. و بیش از هر چیز از خودم!**

از این جا به بعدِ داستان، سرنوشت بندار رقم می‌خورد. دو بار؛ یک بار مرگ و دیگر بار زندگی. شرح آن را در کتابِ «سه برخوانی» بخوانید[3]. من از شکوه این متن می‌نویسم و از قلم قدرتمند نویسنده‌ای که در این سال‌ها بی‌تردید نثر فارسی را غنی‌تر کرده است. بهرام بیضایی، ما را به تماشای جهانی می‌نشاند که می‌شناسیمش. جهانی که دانش را با عیار منفعت می‌سنجد. جم می‌گوید: «از بی‌دانشان باکی نیست که خود چاره‌ی خویش‌اند. نه. ما را در دانش ژرف باید نگریست تا در آن چه سود است و برای که؟ دانشی که ما را به فرمان نیست، بودن چرا؟ این دانش بسوزان.»

۱. «بیدَخش» واژه‌ای اوستایی به معنای وزیر یا صدراعظم است.
۲. «برخوانی» اصطلاحی است که بهرام بیضایی به دایره‌ی واژگان نمایشی افزوده است؛ گونه‌ای نمایش ایرانی که گوشه‌چشمی به پرده‌خوانی، نقالی و تعزیه دارد. شاید از همین روست که نویسنده‌ی این خطوط هرگز نتوانسته برخوانی‌های بهرام بیضایی را در سکوت و سکون بخواند!
۳. کارنامه‌ی بندار بیدخش سومین نمایشنامه‌ی این کتاب است که در انتشارات روشنگران و مطالعات زنان به چاپ رسیده است.

جـم و بنـدار کجاینـد؟ داسـتانِ مـا در کـدام دفتـر تاریـخ رخ می‌دهـد؟ پاسـخ شـاید ایـن اسـت کـه همه‌جـا و همـه‌روز. دوگانـه‌ای کـه در ایـن متـن شـاهدش هسـتیم، دوگانـه‌ی جهان‌شمولـی اسـت. ذهـنِ زمیـن لبـریز از یـادِ بندارهـا و جم‌هاسـت. آن‌هـا کـه خـرد را بـی‌چشم‌داشت، پیشـکش جامعـه کرده‌انـد و آن‌هـا کـه خـرد و خردمنـد را زیـر پـا گذاشـته‌اند.

نسـخه‌ی اولیـه‌ی ایـن اثـر حوالـی سـال ۱۳۳۸ (در بیست‌ویک‌سالگـیِ آقـای نویسـنده) نگاشـته شـده، نسـخه‌ی نهایـی در سـال ۱۳۷۶ بـه چـاپ رسـیده و در هـمان سـال بـه کارگردانـی بیضایـی در تـالار چارسـوی تئاتـر شـهر و چنـد مـاه بعـد در تماشـاخانه‌ی روئـرِ[٤] آلـمان بـه روی صحنـه رفتـه اسـت. در ایـن اجـرا، زنده‌یـاد پرویـز پورحسینـی در نقـش جـم و مهـدی هاشـمی در نقـش بنـدار ظاهـر شـده‌اند. بیضایـی در سـال ۱۳۹۵ نسـخه‌ای از ایـن اجـرا را بـه همـراه بیسـت دقیقـه از پشـت صحنـه‌ی آن، در اختیـار پردیـس سینمایی چارسوی تـهران قـرار داد و چارسو در قالـب برنامـه‌ی «شـنبه‌های فیلم‌تئاتـر» خـود آن را بـه نمایـش درآورد. ایـن نمایشـنامه چندیـن بـار بـه کارگردانـیِ دیگـران هـم بـه اجـرا درآمـده اسـت.

٤. Theater an der Ruhr

- موسیقی فیلم -

بشنویم

«موسیقی فیلم» محل ابداعات و ایده‌پردازی‌هایی است که گاه بیشتر از خود فیلم در خاطرات ثبت می‌شوند. موسیقی متن به اندازه‌ی کیفیت فیلم‌نامه، انتخاب صحیح بازیگران و کارگردانی در بهبود کیفیت فیلم موثر است؛ چرا که موسیقی‌ای که درست ساخته و انتخاب شود قادر است متناسب و موازی با فیلم‌نامه، حس اتفاقات را به بیننده‌ی اثر منتقل کند. در این نوشته قصد دارم تعدادی از بهترین موسیقی‌متن‌های ساخته شده در سینمای ایران را که برای بسیاری از مخاطبین ایرانی سینما خاطره انگیز بوده، معرفی کنم.

مهدی فرهادی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

درباره‌ی الی

کارگردان: اصغر فرهادی
آهنگساز: آندره‌آ باوئر

بشنوید

در آثار اصغر فرهادی کارگردانی، فیلم‌نامه‌نویسی و بازیگردانی نقش مهم‌تری در کیفیت اثر دارند تا موسیقی متن. اما موسیقی تیتراژ پایانی فیلم «درباره‌ی الی» به زیبایی در پنج دقیقه حس و حال فیلم و غمی را که به مرور ایجاد می‌شود، شرح می‌دهد.

اصغر فرهادی در گفت‌وگویی درمورد انتخاب موسیقی تیتراژ پایانی گفته: «... داشتم برای موسیقی تیتراژ آخر فیلم، قطعات مختلفی را گوش می‌دادم. از اول این تصمیم را داشتم که فقط در تیتراژ پایانی، موسیقی داشته باشد و در این مورد با چند آهنگساز هم مشورت کردم. یکی از کارهای هر شبِ من این بود که برای انتخاب موسیقی آخر فیلم به تعداد زیادی قطعه گوش دهم. یک شب بالاخره به نظرم آمد که یکی از این قطعات دقیقا همانی است که می‌خواهم. همان حس را منتقل می‌کند و می‌توانم انتخابش کنم. اصلاً نمی‌دانستم اسم قطعه چیست، کارِ کیست و از کجا آمده. به دستیارم گفتم برود و از روی قاب و جلد سی‌دی، اسم این قطعه را پیدا کند و به من بگوید. حدس می زنی اسم این قطعه چه بود؟ « ترانه‌ای برای الی[1] » قطعه‌ای ساخته شده توسط یک آهنگساز آلمانی به نام «آندره‌آ باوئر[2]» که الان روی تیتراژ پایانی فیلم است.»

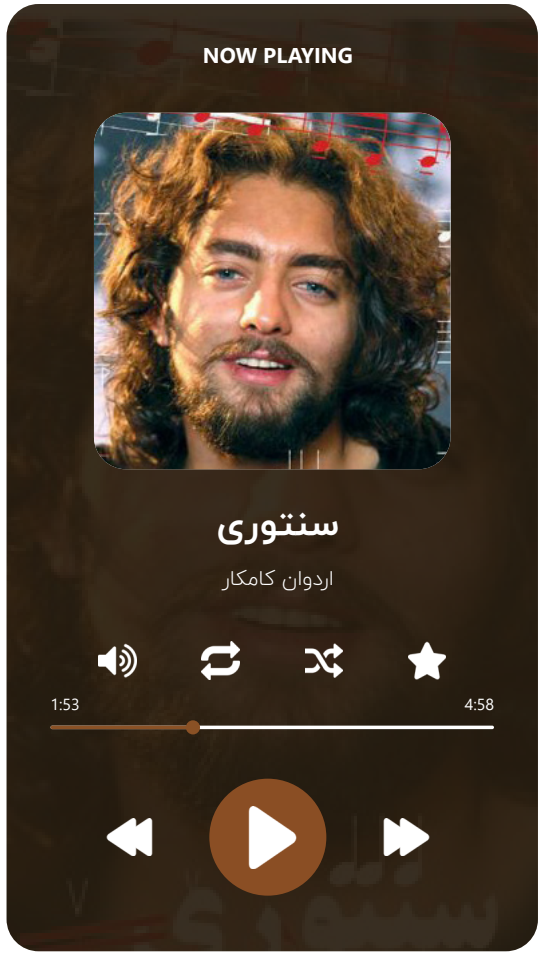
بوی پیراهن یوسف

کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا
آهنگساز: مجید انتظامی

بشنوید

این اثر یکی از بهترین فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا و سینمای جنگ است. سکانس بازگشت رزمندگان به خاک کشور و دویدن دایی غفور(علی نصیریان) به دنبال اتوبوس رزمندگان، یکی از بهترین و خاطره‌انگیزترین سکانس‌های تاریخ سینمای ایران به شمار می‌رود. صلابت و تم حماسی موسیقی شاهکار مجید انتظامی، آهنگساز نام آشنا، در این ماندگاری تاثیری انکارناپذیر دارد. انتظامی در چند فیلم دیگر نیز با حاتمی‌کیا همکاری داشته که حاصل این همکاری جایزه موسیقی متن برای فیلم‌های «از کرخه تا راین» و «آژانس شیشه‌ای» از جشنواره فیلم فجر بوده است.

1 Song for Eli
2 Andrea Baoer



سنتـوری

کارگردان: داریوش مهرجویی
آهنگساز: اردوان کامکار

از فیلم‌هـای مانـدگار مهرجویـی در دهـه‌ی هشـتاد، کـه قصـه‌ی تلخ ازعـرش بـه فـرش رسیدن و خـود ویرانگری یـک نابغـه‌ی موسـیقی را در جامعـه‌ای کـه هنـر او را نمی‌پذیـرد، روایـت می‌کنـد. ترکیـب سـنتور اردوان کامـکار و صـدای محسـن چاوشـی، ایـن فیلـم را بـه نامـزدی سـیمرغ بلوریـن بـهترین موسـیقی متـن از جشـنواره فیلـم فجـر رسـاند.

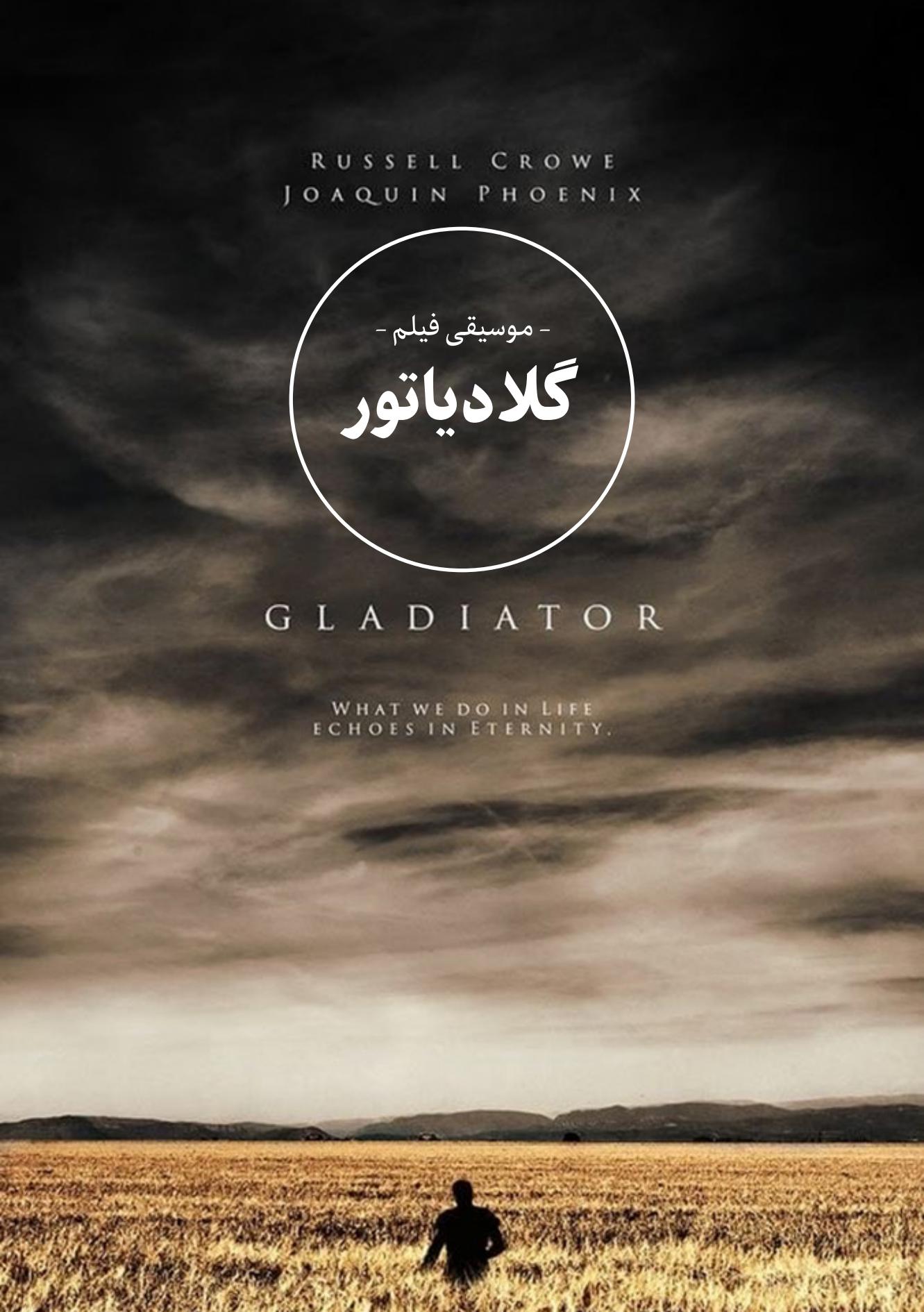
بشنوید

خیلی دور، خیلی نزدیک

کارگردان: رضا میرکریمی
آهنگساز: محمدرضا علیقلی

این فیلـم داسـتان پزشـکی را روایت می‌کنـد کـه اعتقـادی بـه خـدا نداشـته و در زندگـی شـخصی خـود، درگیـر مشـکلاتـی اسـت؛ امـا یـک اتفـاق، مسیـر زندگـی‌اش را دسـتخوش تحول می‌کنـد. موسـیقی متـن ایـن فیلـم سـاخته‌ی محمدرضـا علیقلـی (از رکورددارانِ سـیمرغ بلوریـن موسـیقی متـن) و برنـده‌ی سـیمرغ بلوریـن جشـنواره‌ی بیسـت و سـوم فیلـم فجـر اسـت. احساسـات و پیـام جـاری در فیلـم با تم موسـیقی سـاخته شـده بـرای آن، متناسـب اسـت. همـه چیـز در آرامش پیـش رفتـه امـا ناگهـان بـه اوج و سـرانجام بـه فـرود می‌رسـیم؛ فـرودی آرام‌بخـش و دل‌انگیـز.

بشنوید


RUSSELL CROWE
JOAQUIN PHOENIX
- موسیقی فیلم -
گلادیاتور
GLADIATOR
WHAT WE DO IN LIFE
ECHOES IN ETERNITY.

موسیقی گلادیاتور برآمده از یک ذهن خلاق و غنای موسیقایی است

امیرحسین اسدی
ورودی ۹۶ اتاق عمل

هنس زیمر (Hans Zimmer)، موسیقی‌دان و آهنگساز برجسته‌ی آلمانی و لیزا جرارد (Lisa Gerrard)، خواننده و موسیقی‌دان استرالیایی، در سال ۲۰۰۰ میلادی برای خلق آلبوم منحصربه‌فرد فیلم حماسی ریدلی اسکات (Ridley Scott)، یعنی گلادیاتور، دست همکاری به سوی یکدیگر دراز کردند.

لیزا جرارد بسیاری از آوازهای خود در این فیلم، به‌خصوص قطعه‌ی ما اکنون آزادیم (Now we are free)، را با زبان نوآورانه‌ی خود که در سن دوازده سالگی ساخته، خوانده است؛ زبانی که برای مناجات با خدا ابداع کرده و با هیچ دستور زبان خاصی مطابقت نداشته و تنها خود معنای آن را می‌داند.

در این باب، نکته‌ی حائز اهمیت این است که هیچ یک از ما معنا و مفهوم جملات انتزاعی جرارد را نمی‌دانیم، اما همگی متفق‌القول هستیم که این نغمات و جملات برخاسته از ژرف‌ترین احساسات بشری هستند و فارغ از زبان گفتارمان، در غلیان احساسات نهفته در آن‌ها غوطه‌ور می‌شویم.

توازن عجیب میان صدا و زبان جرارد و آهنگسازی زیمر تمامی ابعاد احساسی را برمی‌انگیزد؛ مخاطب، با جنگاوری و سلحشوری گلادیاتور فیلم، سرشار از حس غرور شده و با عشق راستین او نسبت به خانواده‌اش، حس تعلق را تجربه می‌کند.

آری! گویا کسی نمی‌تواند از اسرار موسیقی و رابطه‌ی عجیب آن با احساسات آدمی پرده بردارد؛ تنها باید آن را شنید و لذت برد.

- آموزش -

آشنایی با اصطلاحات فیلم و سینما

سیدعلیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

فِریم Frame

به هر یک از تصاویر مستقلی که با قرارگرفتن در یک مجموعه توهم حرکت را به مخاطب القا می‌کنند، یک «فریم» یا یک «قاب» گفته می‌شود. در تصاویر زیر فریم‌های مختلفی از فیلم بچه‌های آسمان را می‌بینید.

پلان Plan

به کوچکترین واحد سازنده‌ی یک فیلم که با لمس گزینه‌ی ضبط دوربین، آغاز شده و با توقف ضبط پایان می‌پذیرد، «پلان»، «نما» یا «شات»(Shot) می‌گوییم (یک اشتباه رایج در میان مخاطبان سینما به‌کاربردن واژه‌ی شات یا نما، به جای فریم است).

صحنه Scene

مشاهده کنید

مجموعه‌ای از پلان‌های متوالی که دارای وحدت زمانی و مکانی است، یک «صحنه» نام دارد؛ به بیان دیگر، رویدادهای یک صحنه در زمان و مکان واحدی رخ می‌دهند. می‌توانید با اسکن تصویر مقابل، شاهد دو صحنه از فیلم ارتش سایه‌ها باشید (با فیلترشکن روشن). به لحظه‌ی تغییر مکان که همزمان با گذار از صحنه‌ی یک به صحنه‌ی دو است، دقت کنید.

سِکانس Séquence

به مجموعه‌ای از چند صحنه که دارای وحدت موضوعی و روایی هستند، «سکانس» گفته می‌شود. یک سکانس می‌تواند فراز و نشیب و نقطه‌ی اوجی مختص خود داشته باشد. همچنین ممکن است یک سکانس تنها از یک پلان طولانی تشکیل شده باشد که در این صورت آن را «پلان‌سکانس» (Plan Séquence) می‌نامیم. فیلم طناب، اثر آلفرد هیچکاک، تنها متشکل از ۹ پلان‌سکانس است.

- آموزش -

توهم کوه یخ

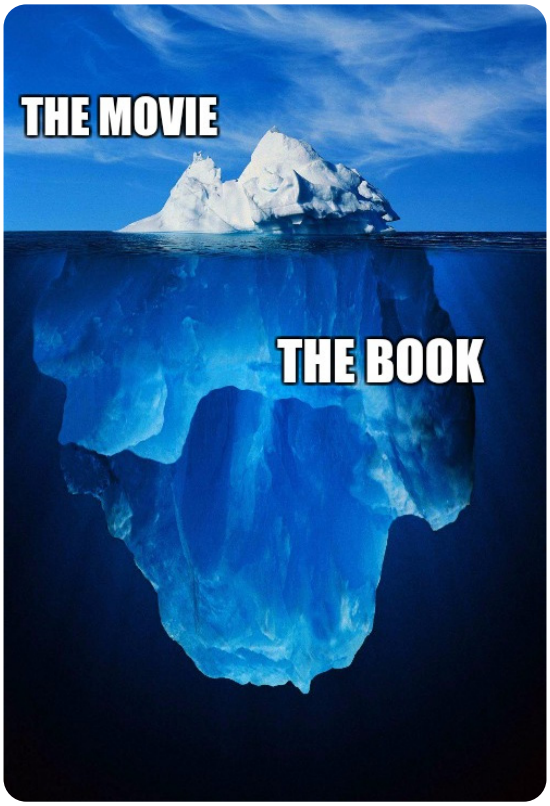
سیدعلیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

احتمالاً بارها به عناوین مختلف در شبکه‌های اجتماعی به تصویر روبه‌رو برخورده‌اید؛ نمایی از یک کوه یخ که بخشِ روی آبِ آن را اقتباس سینمایی دانسته‌اند و بخش ناپیدا را به فرم نوشتاری نسبت داده‌اند.

این تشبیه، تفسیر ساده‌ای دارد: در یک اقتباس سینمایی، پرداخت تصویری هرگز نمی‌تواند نمایانگر عظمت اثر مکتوب باشد. اما این تشبیه خالی از ایراد هم نیست. طراح تصویر برداشت غلطی از اقتباس سینمایی داشته؛ در واقع ماهیت پرداخت تصویری آن‌قدر با ماهیت نوشتار تفاوت دارد که به‌راحتی می‌توان گفت مثال کوه یخ توهمی بیش نیست.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت که در سینما و ساخت تصویری یک اثر، مولفه‌های بسیاری در خلق جهان خیالی کارگردان درگیرند؛ مولفه‌هایی که تفاوت‌های عمیق و بنیادینی بین اثر و اقتباس آن ایجاد می‌کنند. می‌توان ادعا کرد که اقتباس کمترین وابستگی را به دیالوگ و زبان دارد. اصلاً سینما از این نظر در قطب مخالف نوشتار، نمایشنامه و رمان قرار می‌گیرد. حتی می‌توان نقاط اشتراک نوشتار و اقتباس سینمایی را صرفاً به ایده‌ی روایی اثر محدود کرد. بگذارید مثالی از رمان شب‌های روشن -اثر جاودان فئودور داستایوسکی- بزنم که اتفاقاً دارای اقتباس سینمایی نسبتاً موفقی هم هست. به این چند خط توصیف داستایوسکی از شهر سن‌پترزبورگ دقت کنید:

«پترزبورگ ما کیفیت عجیب و وصف‌ناپذیر و بسیار دل‌انگیزی دارد که با رسیدن بهار، ناگهان تمامی توان خود و نیروهای شکوهمند خدادادش را نمایان می‌کند، خود را می‌پیراید و می‌آراید و رنگین می‌کند و تمام شکوه آسمان‌دادش را به نمایش می‌گذارد. این حال مرا به یاد دختر نحیف مسلولی می‌اندازد که گاهی با ترحم نگاهش می‌کنی و گاهی با عشقی دلسوزانه و گاهی اصلاً متوجهش نمی‌شوی و نگاهش نمی‌کنی، اما ناگهان گویی به چشم برهم‌زدنی، خودبه‌خود، چنان که به وصف



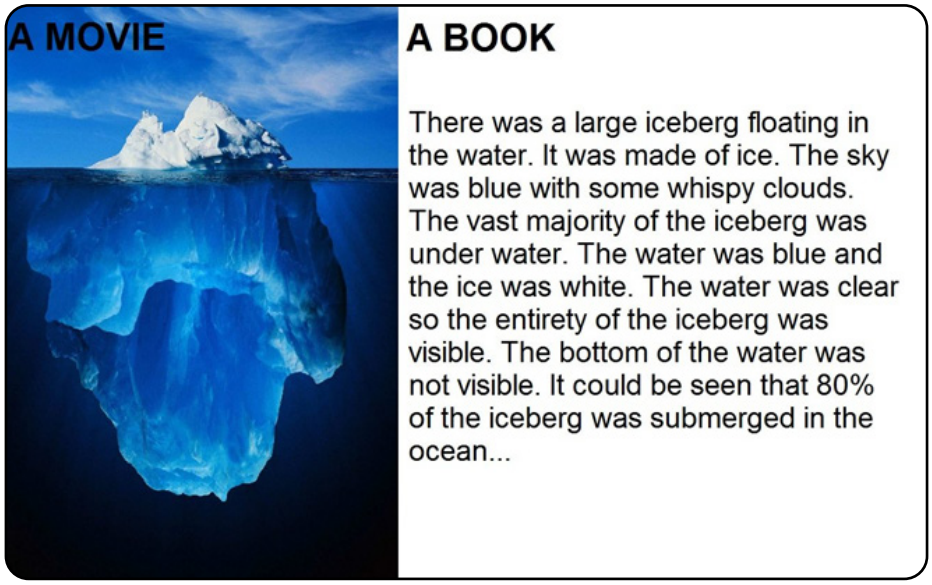
نمی‌آید، انگاری به معجزه‌ای زیبا می‌شود و به وجد می‌آیی و مبهوت می‌مانی که این برق در این چشم‌های غم‌زده واندیشناک ازکجاست؟ چه چیز باعث شد که این گونه‌های گودافتاده‌ی بی‌رنگ گلگون شود؟»

- ترجمه‌ی سروش حبیبی

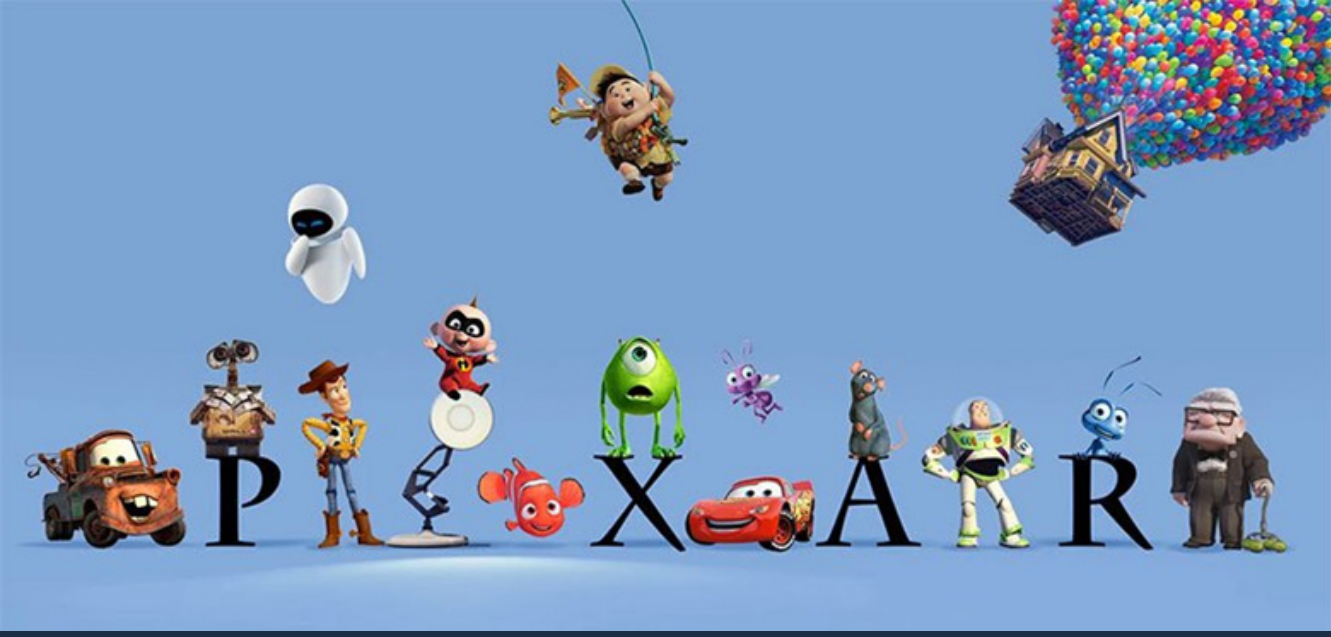
این توصیف و تشبیه بی‌نظیر است اما آیا پرداخت تصویری این لغات به گونه‌ای قابل‌درک ممکن است؟ قطعاً خیر! شاید بتوان پترزبورگی دل‌انگیز را به تصویر کشید، اما ارائه‌ی تصویری ساده و درک‌کردنی در تشبیه سن‌پترزبورگ به دختری مسلول؟ ممکن نیست.

مخلص کلام این که زیبایی‌شناسی در دو رسانه‌ی ادبیات و سینما تفاوت ساختاری دارد. حال چگونه می‌توان این دو رسانه را از یک جنس دانست و چنین قیاسی انجام داد؟ می‌توان گامی پیش گذاشت و گفت که طرح کوه یخ، به‌صورت غیرمستقیم، تفکری را مبنا قرار می‌دهد که به مخاطب مجوز داده به‌جای مطالعه‌ی کتاب به سراغ اقتباس سینمایی اثر برود (و برعکس). سپس به کمک

تمثیل کوه یخ، این دیدگاه را نقد می‌کند. پرواضح است که این نقد، به‌خاطر پیش‌فرض کاملاً غلطِ نگارنده اعتباری نخواهد داشت. بیایید در پایان، کمی پیش‌تر برویم؛ به تصویر زیر دقت کنید:



تصویر بالا به‌خوبی اشتباه رایج تصویر اول را به نمایش می‌گذارد: نادیده‌گرفتن تفاوت ماهوی این دو رسانه. حال می‌توان کمی شوخ‌طبع بود، سینماپسند عمل کرد و همه‌ی توضیحات نویسنده‌ی این مقاله‌ی کوتاه را حذف کرده و فقط با قیاس این دو تصویر، به این تفاوت واضح مسلط شد!



- انیمیشن -

کمپانی تِم‌ها

پارسا قادری
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

همه‌ی ما کم‌وبیش با انیمیشن‌های این استودیو آشنا هستیم و خیلی خوب می‌دانیم جادوی پیکسار به چه معناست (اگر هیچ آشنایی‌ای ندارید، باید بگویم نه تنها از دنیای انیمیشن، بلکه از دنیای سینما هم عقب هستید!). پیکسار علاوه‌بر تکنولوژیِ فوق‌پیشرفته‌ی انیمیشن‌سازی سه‌بعدی‌اش -که دنیای انیمیشن‌ها را از لحاظ بصری برای همیشه دگرگون ساخت- قصه‌های متمایز، اصیل و بکری برایمان تعریف می‌کند؛ قصه‌هایی که سطح روایت را در سینما چند پله ارتقا دادند. فیلمنامه‌نویسان پیکسار پا جای پای بزرگ‌ترین فیلمنامه‌نویسان تاریخ سینما گذاشتند. آن‌ها جذاب‌ترین و تاثیرگذارترین قصه‌های سال‌های اخیر را برای مخاطبان سینما تعریف کردند؛ از اسباب‌بازی‌هایی که زنده می‌شوند تا روحی که به جهان پیش از تولد می‌رود و می‌خواهد دوباره به زمین برگردد. برای تخیل آن‌ها حد و مرزی وجود ندارد و برای مهارت قصه‌گویی‌شان، نمی‌توان حدی متصور شد. در این مقاله درباره‌ی یکی از دلایل جادویی‌بودن قصه‌های پیکسار یعنی تم‌های شگفت‌انگیز آن‌ها صحبت می‌کنیم.

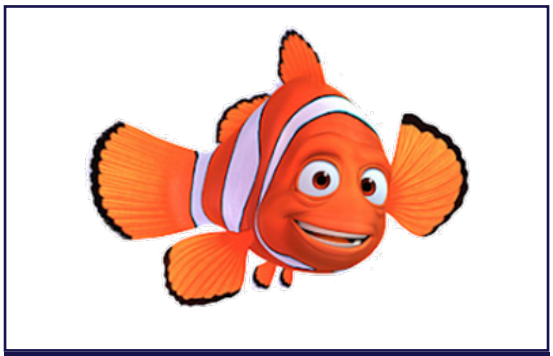
تم چیست؟

تم (theme) یا درون‌مایه یک تصور و مفهوم است که می‌تواند به شیوه‌های متعددی به مخاطب ارائه شود. شاید بتوان گفت تم، پیام اصلی داستان است که فیلمنامه‌نویس، نمایشنامه‌نویس یا نویسنده قصد دارد آن را به مخاطب منتقل کند. این تم ممکن است شجاعت و افتخار، مانند وداع با اسلحه‌ی همینگوی (A Farewell to Arms)، جدال خیر و شر مانند ارباب حلقه‌های تالکین (The Lord of the Rings)، انتقام مانند هملتِ شکسپیر، عشق مانند رومئو و ژولیتِ شکسپیر و ... باشد.

در دنیای انیمیشن‌های پیکسار، انیمیشن در جستجوی نیمو (Finding Nemo) درباره‌ی دلقک‌ماهی‌ای است که در میان خطرهای متعدد اقیانوس، در جست‌وجوی پسرش است و تم اصلی آن، وظایف والدین است. انیمیشن راتاتویی (Ratatouille) درباره‌ی موشی است که می‌خواهد سرآشپز شود و تم اصلی آن خلاقیت و فردیت است. علاوه بر آن، این انیمیشن نیم‌نگاهی هم به خانواده، آداب‌ورسوم و نقد دارد. انیمیشن ماشین‌ها (Cars) درباره‌ی یک ماشین مسابقه است که مدت‌ها انتظار کشیده تا جام قهرمانی یک مسابقه‌ی مهم را از آن خود کند اما تم آن درباره‌ی ازدست‌دادن است؛ درباره‌ی هزینه‌ای که در ازای سرفرودآوردن در برابر مدرنیته و اهداف خود خواهانه باید بپردازیم.

برای نمونه‌های دیگرِ تم‌های پیکسار، انیمیشن زندگی یک حشره (A Bug's Life) را در نظر بگیرید که مسائل مربوط به فردیت را معرفی می‌کند، یا انیمیشن شگفت‌انگیزان (The Incredibles) که ماجرای همرنگِ جماعت شدن یا برجسته و متمایزبودن را پیش می‌کشد. انیمیشن دانشگاه هیولاها (Monsters University) هم درباره‌ی معمولی‌بودن و در عین حال به‌ثمررساندن رویاهاست.

در جستجوی نیمو می‌توانست همه‌ی طرح‌هایش (Plot) را تغییر دهد ولی تم‌ش را ثابت نگه دارد. مارلین (Marlin) می‌توانست موجود بیگانه‌ای باشد که در کهکشان سفر می‌کند و دنبال پسر یا دخترش می‌گردد. در آن صورت در قصه به‌جای کوسه‌ها، مریخی‌ها و به‌جای انسان‌های غواص، انسان‌های فضانورد حاضر می‌شدند. اما انگیزه‌ی مارلین -به‌عنوان پدری غمگین که به‌طرز وسواس‌گونه‌ای خودش را متعهد به حفظ امنیت پسرش می‌داند- بدون تغییر باقی می‌مانْد؛ یعنی تم انیمیشن تغییری نمی‌کرد. به طور کلی درون‌مایه یا تم همان چیزی است که داستان، سکانس‌ها، تعقیب و گریزها و شوخی‌ها در تلاش برای ارائه و نمایش آن هستند.



مارلین

خلق تم

قدم اول: داستان درباره‌ی چیست؟

تم به شیوه‌ای طبیعی از خود داستان نشات می‌گیرد. داستان اسباب‌بازی (Toy Story) تبدیل به چندگانه‌ای

شد که گذر بی‌رحم زمان، ازدست‌رفتن گریزناپذیر کودکی و تغییرات و فقدان‌ها را نمایش می‌دهد؛ تغییرات و فقدان‌هایی که شاید نپذیریمشان و با آن‌ها کنار نیاییم ولی همیشه انتظارمان را می‌کشند. نکته اینجاست که همه‌ی این چیزها در طبیعت اسباب‌بازی‌ها وجود دارد؛ حالا شاید پیکسار لزوماً جوری برنامه‌ریزی نکرده باشد که به این موضوعات بپردازد. فیلم در ابتدا تنها اشاره‌ای به این نکات می‌کند و می‌گذرد اما وقتی اسباب‌بازی‌ها قهرمان فیلم باشند، این موضوعات ناگزیر مطرح خواهند شد. اسباب‌بازی‌ها سرنوشت محتومی دارند. همان‌طور که هر کسی به خانه‌ی کودکی‌اش سر زده باشد می‌تواند به شما بگوید، باقی عمر اسباب‌بازی‌ها در جعبه‌ها، کمدها، اتاق‌های زیرشیروانی و گاراژهایی که کسی به آن‌ها سر نمی‌زند، سپری خواهد شد. به دلایل نوستالژیک، دورانداختن اسباب‌بازی‌ها همیشه سخت و ناراحت‌کننده است. اسباب‌بازی‌ها همیشه در خطر گم‌شدن، فراموش‌شدن، شکستن یا بازنشسته‌شدن هستند. وقتی پیکسار اسباب‌بازی‌ها را به عنوان قهرمان فیلمش انتخاب کرد، آن‌ها خواه‌ناخواه به چنین تم‌هایی اشاره می‌کردند. این پیش‌زمینه بود که در نهایت منجر به خلق لحظات تکان‌دهنده و باورنکردنیِ داستان اسباب‌بازی ۳ شد.

قدم دوم: تم به همه جای داستان نفوذ پیدا می‌کند.

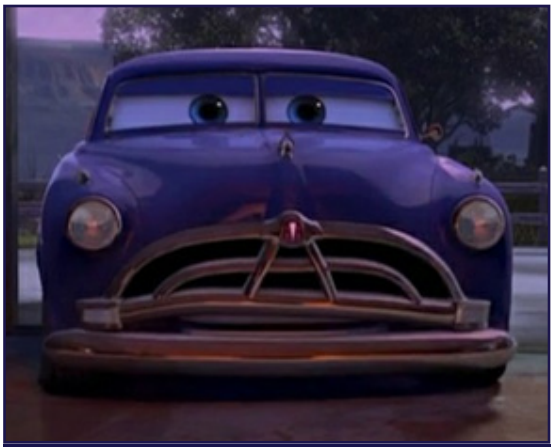
خب تم داستان کشف شد. این تم بخشی طبیعی از جهان داستان است. چطور می‌توان آن را روشن‌تر کرد؟ چطور می‌توان به آن غنای بیشتری بخشید؟ چطور می‌توان آن را از یک چیز پیش‌پاافتاده، به نکته‌ای منحصربه‌فرد در داستان تبدیل کرد؟

باید کاری کرد که تم در جهان داستان حضور داشته باشد. برای انجام این کار چندین روش وجود دارد. گاهی نویسنده از شخصیت‌های مکمل خود به عنوان معیار و نمادهای تم استفاده می‌کند. چنین شخصیت‌هایی می‌توانند یک‌بعدی باشند؛ شخصیت‌هایی که در نقش یک نماینده ظاهر می‌شوند، مجموعه‌ای از باورها را به مخاطب انتقال می‌دهند و بعد صحنه را ترک می‌کنند. این دقیقاً کاری است که شخصیت‌های مکمل راتاتویی با موفقیت انجام می‌دهند.

شخصیت‌های گوستیو (Gusteau) و آنتون ایگو (Anton Ego) نمادهای تم انیمیشن راتاتویی هستند. رمی، قهرمان داستان، به دو جهت مخالف کشیده می‌شود: گوستیو راهنمایی‌اش می‌کند و ایگو تهدید. این دو نفر

رمی و گوستیو

خلبان خودکار



داک هادسون

نماینده‌ی دو سر متناقض طیفِ تم راتاتویی به شمار می‌آیند.

خلبان خودکار در انیمیشن وال‌ای (Wall-E) به تجسم زنده‌ای از تکنولوژی تبدیل می‌شود. او را انسان‌ها خلق کرده‌اند تا زندگی‌شان را آسانتر کند اما در نهایت اوست که انسان‌ها را تضعیف می‌کند و برایشان تصمیم می‌گیرد. حاصل کار، زمین است در وضعی که در آغاز فیلم با آن مواجه می‌شویم. این روشی است که خالقان وال‌ای با آن روح تازه‌ای به فرآیند معمول ذهن مخاطب بخشیده‌اند. برای پررنگ‌کردن تم، گاهی اوقات می‌توان یک ضدقهرمان ساخت که بازتاب وارونه‌ی قهرمان باشد. آقای شگفت‌انگیز (Mr. Incredible) در انیمیشن شگفت‌انگیزان فکر می‌کند که باید از استعداد او تجلیل شود و قهرمانان باید برای متمایزبودن تشویق شوند.

سیندروم

سیندروم (Syndrome، ضدقهرمان) می‌خواهد بزرگی و عظمت را به شکل یک کالا و محصول دربیاورد و اطمینان حاصل کند که استعداد مفهومی فاقد ارزش است.

داک هادسون (Doc Hudson) در انیمیشن ماشین‌ها بر نگه‌داشتن مک‌کویین (McQueen) در شهر اصرار می‌ورزد تا او را وادار کند بهای تندی و بی‌ملاحظگی‌اش را بپردازد. مک‌کویین که شیفته‌ی مسابقات اتومبیل‌رانی است و استعدادش او را کور کرده، فکر می‌کند برنده‌شدن تنها چیزی است که اهمیت دارد. داک هادسون به عنوان شخصیت مخالف مک‌کویین باوری کاملاً متفاوت دارد و با تکیه بر تجربه‌اش، آن را به مخاطب ثابت می‌کند.

علاوه بر این می‌توان از اشیا به عنوان نمادهای تم استفاده کرد. برای نمونه، خانه‌ی انیمیشن بالا (Up) در نظر بگیرید. پیش‌درآمد فیلم بسیار هنرمندانه همه چیز را درکنار هم می‌چیند و به بیننده نشان می‌دهد که چرا کارل (Carl) تا این حد به خانه وابسته است؛ خانه، یادآور زندگی مشترک او با الی (Ellie) است.

تهدید تخریب خانه چیزی است که کارل را وادار می‌کند، بادکنک‌ها را به خانه ببندد و به سمت آمریکای جنوبی فرار کند. ما خیلی سریع متوجه می‌شویم که خانه برای او مهم است و چرا. در طول فیلم، کارل به معنای واقعی خانه را همراه خودش حمل می‌کند؛ درست همانطور که درد و اندوه مرگ الی را با خودش این طرف و آن طرف می‌برد. کارل از خانه دفاع می‌کند اما خانه به‌آرامی رو به نابودی می‌رود، بادکنک‌هایی که به آن بسته شده‌اند

کم‌کم می‌ترکند، پنجره‌هایش می‌شکند و درنهایت خانه تبدیل به چیزی مستعمل و ازکارافتاده می‌شود. همه‌ی این‌ها نشان‌دهنده‌ی ناخودآگاه کارل است که دوره‌ی بهبودش را طی می‌کند. در نقطه‌ی اوج (Climax) فیلم، کلمات الی این شجاعت را در کارل ایجاد می‌کند که زندگی جدیدی را شروع کند. بعد تصمیم می‌گیرد خودش را به خطر بیندازد تا کوین و راسل (Kevin and Russel) را نجات بدهد و در ادامه خانه را قربانی می‌کند تا مونتز (Muntz) را شکست بدهد.

در حالی که خانه به‌آرامی از کارل دور می‌شود و کارل می‌داند که دیگر هیچ‌وقت آن را نخواهد دید،

راسل همدردی خودش را ابراز می‌کند:

«I'm sorry about your house.»

کارل جواب می‌دهد:

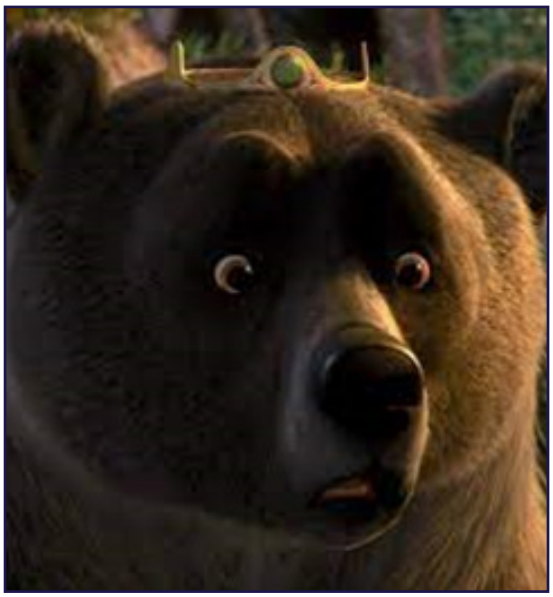
«It's just a house...»

حرفی که نشانگر تغییر درونی او، یعنی تصمیمش برای عبورکردن از غم و سوگواری مرگ الی و دوباره زندگی‌کردن است.

کارل و الی

در انیمیشن شجاع هم اشیا با معناهای فراتری گره خورده‌اند که تم‌ها را تقویت می‌کند. در جهان شجاع، خرس‌ها نماینده‌ی بخش تاریک انسانیت هستند. آن‌ها تجسمِ بخش وحشی و رام‌نشده‌ی خواسته‌های تاریک و پایمال‌شده‌ی انسان‌ها محسوب می‌شوند. زندگی در بدن خرس مجازات کسانی است که راه صحیح برای تعامل با خواسته‌های سرخورده‌شان را پیدا نمی‌کنند.

در انیمیشن وال‌ای ویدیوی کوتاهی از یک نمایش موزیکال



قدیمی به نهایت ابراز عشق تبدیل می‌شود.

بیشتر فیلم‌های پیکسار در لحظه‌ای به سادگی تم‌هایشان را ابراز می‌کنند؛ برای مثال در انیمیشن دانشگاه هیولاها، دین هاردسکرابل (Dean Hardscrabble) خیلی روشن بیان می‌کند که کار او این است: «دانش‌آموزان بزرگ را بزرگ‌تر کنم، نه این که دانش‌آموزان معمولی را کوچک‌تر کنم.» او تاکید می‌کند که تم فیلم پیرامون چالش با معمولی بودن است.

دین هاردسکرابل

در انیمیشن در جستجوی نمو، در سکانسی که مارلین به معنای واقعی در شکم نهنگ است و همه‌ی امیدش را از دست داده است، به مبحث اساسی خطرات کنترل بیش‌ازحد بچه‌ها توسط والدین اشاره می‌کند. او می‌گوید: «من قول داده بودم که هیچ‌وقت اجازه ندم اتفاق بدی براش بیفته.» که دوری (Dory) در جواب این حرف می‌گوید: «این قولی که دادی خیلی احمقانه‌اس. تو نمی‌تونی هیچ‌وقت اجازه ندی اتفاق بدی براش بیفته، چون اون جوری هیچ‌وقت اتفاقی براش نمی‌افته!»

مارلین و دوری

در انیمیشن ماشین‌ها داک هادسون به مک‌کویین می‌گوید که چه‌قدر خودخواه بوده است. به نقاط ضعفش اشاره می‌کند و به او دلیلی برای تغییر می‌دهد: «آخرین باری که به چیزی به جز خودت اهمیت دادی کی بوده ماشین مسابقه؟ تو فقط یه دفعه‌ش رو به من بگو،

من حرفم رو پس می‌گیرم. ها! تا حالا بهش فکر نکرده بودی.»

و در آخر کمی راجع به انیمیشن درون و بیرون (Inside Out) صحبت کنیم که از لحاظ تم یکی از شاهکارهای تاریخ سینماست. با تمام این اوصاف، تم درون و بیرون آن‌قدر صریح و روشن است که نیازِ کمی به توضیح دارد: حس‌کردن و پذیرش غم (ترس، خشم و نفرت) در خوشحالی ما سهم دارد. احساسات با هم بهتر کار می‌کنند؛ به ما اجازه می‌دهند احوال پیچیده‌ی درونمان را احساس کنیم، به جای اینکه تلاش کنیم زندگی‌مان را فقط با یک احساس بخصوص رنگ بزنیم.

درون و بیرون از تصاویر رنگارنگ خاطرات، برای نمایش بصری تم‌ش استفاده می‌کند. به‌علاوه، دیالوگ‌ها هم بازتابی از تم هستند: اوایل داستان، مادر رایلی او را برای

«دختر شاد ما»بودن ستایش می‌کند. ولی در نقطه‌ی اوج فیلم، رایلی می‌گوید: «می‌دونم شما می‌خواید من شاد باشم اما... ». رایلی به‌جای تلاش بی‌حاصل برای شادبودن، به غمگین‌بودن اعتراف می‌کند و دیگر این حس را درون خودش سرکوب نمی‌کند.

درون و بیرون، انیمیشن‌های قبلی پیکسار را کامل می‌کند و نشان می‌دهد چطور انتخابِ تم‌های جهانی، قدرتمند و تندوتیز بخشی از جادوی قصه‌گویی پیکسار را شکل می‌دهد.

رایلی و پدر و مادرش

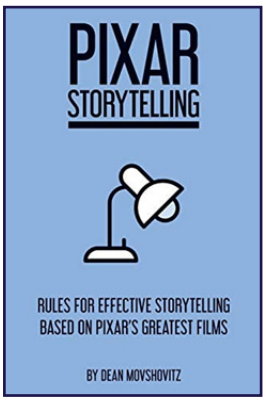
درست مانند انیمیشن‌های در جستجوی نیمو و شجاع، درون و بیرون هم اشاره‌هایی به وظایف خانواده دارد و گوشه‌چشمی به خطرات توقعات بیش‌ازحد والدین. مثل انیمیشن‌های داستان اسباب‌بازی، کاراکتر

بینگ‌بانگ(Bing Bong) آمـده تـا چالـش پذیرفتـن پایـان دوره‌ی کودکـی را مطـرح کنـد؛ او بـه همـان انـدازه، یـادآور خطـرات وابسـتگی بـه چیـزی اسـت کـه دیگـر از دسـت رفته اسـت.

بینگ‌بانگ

کودکی، خانواده، بلـوغ، مـرگ؛ این تم‌هـای جهانـی در اعمـاق وجـود مـا جـاگرفته‌انـد و تم‌هایـی هسـتند کـه به‌طـرز عجیبـی در جریـان اصلـی فرهنـگ عامـه کمتـر بـه آن‌هـا پرداختـه شـده اسـت (ایـن را در مقایسـه بـا موضوعاتـی مثـل عشـق یـا جـرم و جنایـت می‌گویـم).

انتخاب تـمِ شـجاعانه‌ی پیکسـار و کشـف و گسـترشِ ایـن تمّ‌هـا بـه همـان انـدازه شـجاعانه(و البتـه هوشـمندانه) بخشـی از چیـزی اسـت کـه باعـث می‌شـود فیلم‌هـای ایـن اسـتودیو تـا ایـن حـد متمایـز و خارق‌العـاده باشـند.



برگرفته از فصل دهم کتاب

PIXAR STORYTELLING: Rules for Effective Storytelling Based on Pixar's Greatest Film

نوشته‌ی Dean Movshovitz

معرفی فیلم

Little Women

مطهره گونه‌ای
ورودی ۹۵ دندانپزشکی

کارگردان	Greta Gerwig
نویسنده	Greta Gerwig
آهنگساز	Alexandre Desplat
بازیگران	Saoirse Ronan Emma Watson Eliza Scanlen Florence Pugh Laura Dern Timothée Chalamet Meryl Streep
سال ساخت	۲۰۱۹
کشور سازنده	آمریکا
ژانر	درام - تاریخی

امتیازها

IMDB	۷/۸
Rotten Tomatoes	۹۵٪
Metacritic	۹۱٪

معرفی فیلم

این فیلم بر اساسِ کتابی با همین نام، نوشته‌ی لوییزا می الکات (Louisa May Alcott) ساخته شده است. نویسنده و کارگردان این اثر، گرتا گرویگ، مولف خوش‌نام این سال‌های سینماست که عموما با آثار مرتبط با نوجوانان همچون Lady Bird شناخته می‌شود.

داستان آن روایت‌گرِ اوج و حضیض‌های خانواده‌ای اهل ماساچوست آمریکا در قرن نوزدهم، در جریان جنگ‌های داخلی است. چهار زن با چهار نگاه و چهار زندگی پیوسته به یکدیگر در خانه‌ای با مادری که چشم به راه همسر خویش در جبهه‌های جنگ است، رخدادهای آن را رقم می‌زنند.

برخی منتقدین آن را زنانه‌ترین اقتباس سینمایی این کتاب می‌دانند! اگر چه به زمانِ زیستِ خودِ نویسنده‌ی کتاب نیز نگارش چنین خطوطی که دختران در آن کاری جز کارِ خانه و زناشویی برمی‌گزینند، جرات می‌خواست!

Apocalypto

پارسا قادری
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

کارگردان	Mel Gibson
نویسنده	Mel Gibson Farhad Safinia
آهنگساز	James Horner
بازیگران	Rudy Youngblood Raoul Trujillo Dalia Hernández Jonathan Brewer Gerardo Taracena
سال ساخت	۲۰۰۶
کشور سازنده	آمریکا
ژانر	ماجراجویی - تاریخی - حماسی

معرفی فیلم

عجیب است که فیلمی با مدت زمان دو ساعت و اندی و با دیالوگ‌هایی به زبان مایایی(!)، چنان شما را به تماشا میخکوب می‌کند که تا ساعت‌ها یا حتی روزها، در ذهنتان صحنه‌های پرهیجان و داستانِ خاصِ فیلم را مرور خواهید کرد.

آپوکالیپتو، فیلمی است درباره‌ی تمدن و در آن، سفرِ قهرمانِ[1] یک مرد جوان مایایی را به تصویر می‌کشد.

مل گیبسون کارگردان و نویسنده فیلم، که عموما با کارگردانی و بازی در نقش اول فیلم Braveheart شناخته می‌شود، این بار ما را درست وسطِ تمدنِ مایاها رها می‌کند و داستان و تعقیب و گریزهایی خلق می‌کند که خلق آن‌ها فقط و فقط از او بر می‌آید.

سکانس‌های دلهره‌آور، اکشن فوق‌العاده، موسیقی هیجان‌انگیز جیمز هورنر و صد البته پایان‌بندی بی‌نظیر فیلم، همه و همه، این فیلم را در لیست «باید ببینیم»های زندگیتان قرار می‌دهد.

امتیازها

IMDB	۷/۸
Rotten Tomatoes	٦٦٪
Metacritic	٦٨٪

۱. The Hero's Journey
یک الگوی کلی برای داستان‌هاست که بیشتر اسطوره‌های جهان براساس آن پی‌ریزی شده‌اند.

L'armée des ombres

سیدعلیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

کارگردان	Jean-Pierre Melville
آهنگساز	Éric Demarsan
بازیگران	Lino Ventura Simone Signoret Paul Meurisse Jean Pierre Cassel Paul Crauchet
سال ساخت	۱۹۶۹
کشور سازنده	فرانسه
ژانر	درام

معرفی فیلم

فیلم ارتش سایه‌ها اثری از ژان پیر ملویل و محصول سینمای فرانسه است. این فیلم که اقتباسی از رمانی به همین نام - نوشته‌ی ژوزف کسل - است، روایتگر ازخودگذشتگی اعضای نهضت مقاومت فرانسه در دوران ریاست‌جمهوری مارشال پتن و اشغال فرانسه توسط نازی‌هاست. نگاه تاریک ملویل به پاریس اشغالی (که در برابر لندن خوش‌آب‌ورنگ قرار می‌گیرد) را می‌توان برخاسته از وطن‌پرستی یک عضو سابق نهضت مقاومت دانست. می‌توانیم در پلان آغازین فیلم، واژه‌ی **اِشغال** را به زبان سینما و از دریچه‌ی دوربین ملویل تعریف کنیم.

پردازش شخصیت‌ها و موقعیت‌ها در این تراژدی به بالاترین سطح ممکن می‌رسد. و در نهایت باید اشاره کرد که بازی بی‌نظیر و کاریزماتیک **لینو ونتورا** در نقش «ژربیه» دستاوردی‌ست شگرف برای این هنرمند قدرنادیده.

امتیازها

IMDB	۸/۲
Rotten Tomatoes	۹۷٪
Metacritic	۹۹٪

The Quiet Man

سیدعلیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

کارگردان	John Ford
نویسنده	Frank S. Nugent
آهنگساز	Victor Young
بازیگران	John Wayne, Maureen O'Hara Barry Fitzgerald Ward Bond Victor McLaglen
سال ساخت	۱۹۵۲
کشور سازنده	آمریکا
ژانر	کمدی - عاشقانه

معرفی فیلم

مرد آرام کمدی عاشقانه‌ای است ساخته‌ی جان فورد بزرگ. این فیلم انگار برای او بهانه‌ای بوده تا عشق خویش را به سرزمین مادری‌اش، ایرلند، ابراز کند.

طبیعت چشم‌نواز دهکده‌ی «کُنگ»، دنیایی خالی از تلخی و سیاهی به اثر بخشیده؛ بهشتی کوچک که فورد کوچک‌ترین عنصر واقع‌گرایانه را به آن راه نداده است. در این‌جا نه خبری از تراکتورهای ویرانگرِ «خوشه‌های خشم» است و نه اضطرابِ ازهم‌گسیختن خانواده‌ی «چه سرسبز بود دره‌ی من» دیده می‌شود.

مرد آرام شاهکاری است سرخوش. هنرمندانه قصه‌ی مردی را روایت می‌کند که از خشونت بیزار است. «شان» با بازی جان وین (که ترجمه‌ی ایرلندیِ «جان» است؛ نام کوچک فورد) پس از سال‌ها زندگی در آمریکا، یاد وطن کرده و به زادگاه خود، ایرلند بازمی‌گردد تا در خانه‌ی مادری به زندگی خویش ادامه دهد. او «مری کیت» (با بازی موریـن اوهارا) را حین چوپانی دیده و به او دل می‌بازد. بدخلقی برادر بزرگ مری کیت مانعی است که این رابطه‌ی عاطفی را به چالش می‌کشد.

به‌تصویرکشیدن آیین‌های سنتی و نگاه فورد به جایگاه خانواده از ویژگی‌های بارز این اثر است.

امتیازها

IMDB	۷/۸
Rotten Tomatoes	۹۱٪
Metacritic	۸۵٪

پله‌ی آخر

سیدعلیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

نویسنده و کارگردان	علی مصفا
بازیگران	علی مصفا لیلا حاتمی علیرضا آقاخانی حامد بهداد
سال ساخت	۱۳۹۰
کشور سازنده	ایران
ژانر	درام

معرفی فیلم

اثری مستقل به نویسندگی و کارگردانی علی مصفاست. این اثر از دو رمان «مرگ ایوان ایلیچ» اثر تولستوی و «دوبلینی‌ها» نوشته‌ی جیمز جویس اقتباس شده است. پله‌ی آخر روایت مردی مرده از زندگی و مرگ خویش است. مردی که قبل از مرگ نیز مرده به شمار می‌رود. نه توان تاثیر گذاشتن دارد نه تغییر دادن. روایت غیرخطی مصفا از نقاط قوت فیلم محسوب می‌شود. در این‌جا با روایتی درهم‌تنیده مواجهیم که به‌هیچ‌وجه موجب بی‌نظمی اثر و سردرگمی مخاطب نشده؛ و به خوبی انفعال شبح‌وار کاراکتر اصلی را در ناخودآگاه مخاطب ثبت می‌کند. تیزهوشی مصفا زمانی نمایان می‌شود که می‌داند چه وقت گره‌گشایی کند. مصفا مخاطب را به این شیوه‌ی روایت مشتاق کرده و او را همراه می‌کند تا معمای قصه را حل کند.

امتیازها

IMDB	۷/۲
Rotten Tomatoes	٦٤٪

- نبینیم؟! -

مهدی هادی‌زاده
ورودی ۹٤ دندانپزشکی

چرا هانا و خواهرانش(Hannah and Her Sisters) را نباید دید؟

مینیمالیسم با نافهم‌انگاری مخاطب متفاوت است؛ وودی آلن به عنوان یک یهودی خوب می‌داند انگشتش را کجا بگذارد؛ اتفاقا هیپوکندریایی در کار نیست، مسئله ذهن فاضلاب‌نشین موش‌هاست.

قهرمان زندگی

قهرمان، شاید وقتی دیگر

سیدعلیرضا هاشمی
ورودی ۹۷ دندانپزشکی

در فضای هیجان‌زده‌ی دوباره سینمایی‌شدن، قهرمانِ اصغر فرهادی یا روی شانه‌ی حواریونِ همیشه‌درصحنه‌ی «استاد» به آسمان پرتاب شده یا توسط منتقد و شبه‌منتقد بی‌رحمانه به خاک کشیده می‌شود (کار به جایی رسیده که با سازوکاری شبیه «علی»گفتن مربی‌هایی که امروز دیگر دهه‌شان گذشته، اثر را «بی‌همه‌چیز»ش می‌خوانند و از «بچه‌ها» رخصتِ کفایت می‌گیرند). این اتمسفر، در کشاکش کدورت‌ها و مصائب چندین‌وچندساله‌ی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی به سمتی رانده شده است که اگر خدای‌ناکرده در جیب هر رهگذر، پاسخ درخوری برای پرسشِ «نظرت درمورد قهرمان چه بود؟» نباشد، حیثیت شخص مورد نظر کان‌لم‌یکن تلقی شده و محکوم خواهد بود به پیاده‌شدن از تاکسی.

در این جو ملتهب (که دخالت کارگردان و بیانیه صادرکردن وی نیز به آن دامن زده) و با وجود این حواشی روزافزون (مثل مسئله‌ی کپی‌رایت)، امکان نقد منصفانه‌ی اثر به‌کل ازمخاطب سلب می‌شود. شاید تنها دفاع فرهادی و یگانه بیانیه‌ی خواندنی او (بدون تعریف‌کردن قصه‌های تکراری) اثر فرهادی و قهرمانش باشد. امروز نیاز داریم که درآرامش، فقط و فقط به تماشای سینما بنشینیم، به خود مجالی دهیم و پس از فرونشستن این گرد و خاک گذرا، غبار این فضای مسموم را از معیارهایمان پاک کنیم. به‌زودی روزی فراخواهد رسید که بتوانیم دور ازهیجان‌زدگی و به معنای واقعی کلمه قهرمان را نقد کنیم. موضع مرحوم حمیدرضا صدر، چهل سال پس از اکرانِ هامونِ مهرجویی، امروز جای تامل دارد: «مهم اینه که هامون مونده و حضور داره؛ فارغ ازهر نظری که درباره‌ش داشته باشیم. هامون مونده». شاید اکنون تصمیم درست همان باشد که قضاوت درمورد قهرمان را اندکی به تاخیر بیندازیم، به فیلم اجازه دهیم از پس خود برباید و درس خود را به معلم سختگیرِ تاریخ نیز پس دهد. پس «شرح این هجران و این خونِ جگر/این زمان بگذار تا وقت دگر...».[1]

۱. شعر از مولانا

نگاه ما

نگاه تیم تحریریه به فیلم‌های
ایران و جهان

Dune

کارگردان	Denis Villeneuve
فیلم‌نامه‌نویس	Jon Spaihts Denis Villeneuve Eric Roth
بر اساس رمانی از	Frank Herbert
تهیه‌کننده	Mary Parent Denis Villeneuve Cale Boyter Joe Caracciolo Jr.
تدوین	Joe Walker
آهنگساز	Hans Zimmer
بازیگران	Timothée Chalamet Rebecca Ferguson Oscar Isaac Josh Brolin Stellan Skarsgård Dave Bautista Stephen McKinley Henderson Zendaya Chang Chen Sharon Duncan-Brewster Charlotte Rampling Jason Momoa Javier Bardem
تاریخ اکران	سپتامبر ۲۰۲۱
کشور سازنده	آمریکا
کمپانی	Legendary Pictures Warner Bros. Pictures
زبان	انگلیسی
مدت زمان	۱۵۶ دقیقه

خلاصه‌ی داستان

اقتباسی از رمان علمی-تخیلی نوشته‌ی فرانک هربرت درباره‌ی پسری از خاندانِ سلطنتی و سیاره‌ای که حاوی ارزشمندترین و حیاتی‌ترین عنصر کهکشان است.

امتیازها

IMDB	۸/۲
Rotten Tomatoes	۸۳٪
Metacritic	۷۴٪
نگاه	۶/۷۵

تابش نورِ قرن بیست‌ویکم برفراز تپه‌های شنیِ قرن بیستم

قرن بیستم بدون شک قرنِ شگفتی‌هاست. از شگفت‌انگیزترین اتفاقات قرن بیستم، خلق پنج جهان فانتزی و تخیلی به وسیله‌ی پنج غول ادبیاتِ گمانه‌زن (ترجمه نه چندان دلچسبِ Speculative fiction) است. جهانِ ارباب حلقه‌ها از «جی.آر.آر تالکین»، جهانِ جادوگریِ هری پاتر از «جی.کی رولینگ»، جهانِ نارنیا از «سی.اس لوییس»، جهانِ گیم آو ترونز از «جورج آر.آر مارتین» و در آخر جهانِ علمی-تخیلی Dune از «فرانک هربرت». جهانی‌هایی که هرکدام قوانین، موجودات و شگفتی‌های مخصوص به خودشان را دارند و ما را در دریایی از حوادث و اتفاقات غرق می‌کنند. شاهدِ اقتباس‌های سینمایی خوبی از چهار جهان اول بوده‌ایم ولی همیشه جای یک اقتباس حرفه‌ای و قابل قبول از جهانِ Dune در سینما خالی بود تا این که دنی ویلنوو از اقتباس خودش از Dune رونمایی کرد. باید اقرار کنم که نتیجه کار شگفت‌انگیز است.

سینماتوگرافی وسواسی و دقیق ویلنوو اولین چیزی است که هنگام تماشای این فیلم به چشم می‌خورد. موسیقی بی‌نظیر و خلاقانه هانس زیمر_که معلوم نیست موسیقی برای فیلم ساخته شده یا فیلم برای موسیقی(!)_ درمیانِ تمامی سکانس‌ها تنیده شده است. گروه بازیگری قوی، جلوه‌های ویژه فوق‌العاده، صحنه‌های اکشن جذاب، همه و همه، همراه با داستان تحسین‌برانگیز فرانک هربرت یک اثر هنری کامل را خلق می‌کنند. گویا این رمانِ قرن بیستمی تا قرن بیست‌ویکم منتظر مانده تا تک‌تک این عوامل کنار هم قرار بگیرند و بعد به روی پرده سینما برود. بی‌صبرانه منتظر دیدن قسمت‌های بعدی این مجموعه هستم.

- پارسا قادری، امتیاز ۹ از ۱۰

ویلنوو با ظرافت تمام تلاش می‌کند اقتباس خود را از یک مجموعه رمان اقتباس‌ناپذیر بیرون بکشد. نباید از دستاوردهای کم‌نظیر او در جلوه‌های ویژه، طراحی لباس و پرداخت به جزئیات بصری چشم‌پوشی کرد؛ اکستریم لانگ‌شات‌های کریگ فریزر بسیار چشم‌نوازهستند. اما بدون درنظرگرفتن این نکته که امروز با نیمی از یک اثر روبه‌رو هستیم، فقدان یک روایت منسجم مخاطب را از همراهی با اثر دلسرد خواهد کرد؛ از جایی به بعد مخاطب هم به این باور می‌رسد که پلان‌های وهم‌آلود و متعدد کارگردان در این اثر به صورت مستقل، کارکرد دراماتیکی نخواهد داشت و باید صبور باشد و برای قضاوت دقیق‌تر به انتظار اکران قسمت بعدی فیلم بنشیند.

- سیدعلیرضا هاشمی، امتیاز ۷ از ۱۰

نولان خیلی این فیلم را دوست داشته. من نه از نولان خوشم می‌آید نه از این فیلم.

- امیرمحمد عسگری‌نژاد
امتیاز ۶/۵ از ۱۰

ویلنوو خیال‌پرداز است؛ اگر دنبال یک ققنوس برخاسته از «تلماسه»اید، تماشای Dune برای شما جذاب خواهد بود.
البته نکته ی تلخ ماجرا اینجاست که فیلم مقدمه‌ای است بر یک متن و در انتها خماری دارد و این خماری درد!

- مهدی هادی‌زاده، امتیاز ۷ از ۱۰

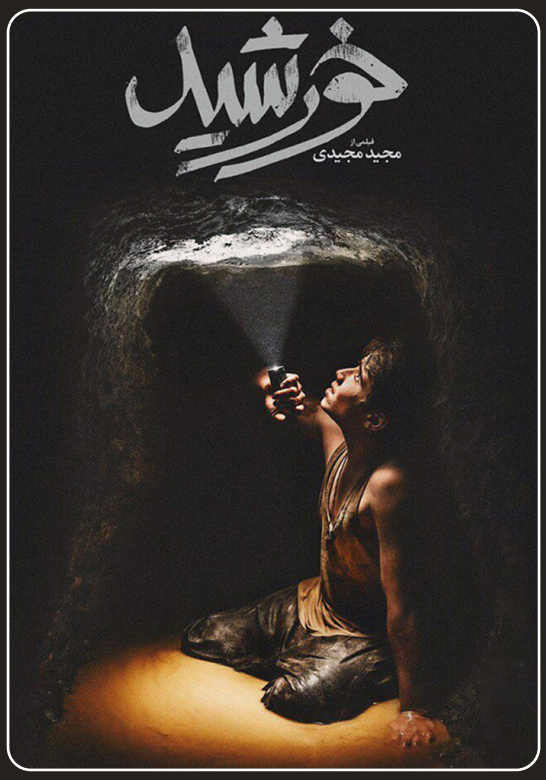
داستان خوب و روان و اقتباس عالی از کتاب، تماماً فدای بازی‌های دست چندم نقش‌آفرینان و جلوه‌های ویژه‌ی کم‌نقص می‌شود تا شما با اثری با موضوعی آخرالزمانی روبه‌رو شوید که در پایان آن هیچ یافته‌ای نداشته باشید! بنابراین به جای اتلاف ۱۵۵ دقیقه از وقت با ارزشتان، در بعدازظهری پاییزی به قدم زدن مشغول شوید و از هوای آلوده لذت ببرید!

- مطهره گونه‌ای، امتیازه از ۱۰

ژانر علمی-تخیلی (Science fiction) برای من همیشه تیغ دولبه بوده؛ نمونه‌هاش را یا بسیار دوست داشته‌ام یا به‌سختی توانسته‌ام تا انتها ببینم. البته اصراری ندارم Dune را در یکی از این دو دسته جا دهم.
در Dune انسان‌هایی را می‌بینید که به‌طرز شگفت‌آوری تا سال ۱۰۱۹۱ میلادی دوام آورده‌اند! (از تجسمش خسته نشدید؟!) در آغاز با تشریفات انتقال قدرت مواجهیم. صحبت از خاک و قلمرو نیست. حتی پای یک کشور هم در میان نیست. شاهد واگذاری یک سیاره‌ایم و حاکمان تازه قرار است از پس قرن‌ها، صلح به ارمغان بیاورند. از این جا به بعدِ فیلم را سعی کردم بیشتر از قصه، از دیدن تصاویر بدیع صحرا و موسیقی هانس زیمر لذت ببرم؛ موسیقی‌ای که برخاسته از تجربه‌ی یک هفته زندگی او در صحرایی دریوتا بوده است. سرآخر، به موازات آن چه پیش چشمم بود، جرئت کردم روی صندلی دانای کل بنشینم و به مسیری فکر کنم که انسان از روز آغاز تا امروز طی کرده و از امروز تا فردای دوری که جهانِ «دون» باشد، طی خواهد کرد (زنده باد ایهام‌های ناخواسته!). به‌راستی صلح، این خواستنیِ نایاب، تا این اندازه دیر و دور و دریغ است؟

- سحر اکبری، امتیاز ۶ از ۱۰

خورشید



کارگردان	مجید مجیدی
فیلم‌نامه‌نویس	مجید مجیدی نیما جاویدی
تهیه‌کننده	مجید مجیدی امیر بنان
تدوین	حسن حسن‌دوست
آهنگساز	رامین کوشا
بازیگران	علی نصیریان جواد عزتی طناز طباطبایی روح‌الله زمانی صفر محمدی علی غابشی علی تقوا زاده بابک لطفی خواجه پاشا شمیلا شیرزاد یوسف صفری بختیاری
تاریخ اکران	اسفند ۱۳۹۹
کشور سازنده	ایران
زبان	فارسی
مدت زمان	۹۹ دقیقه

امتیازها

IMDB	۷/۲
نگاه	۶/۱۴

خلاصه‌ی داستان

در این فیلم به مسئله‌ی کودکان کار پرداخته می‌شود. این فیلم داستانِ نوجوانی به اسم علی است که از طرف مردی به دنبال یک زیرخاکی می‌رود و...

بچه‌های آسمان را در حوالی دهمین سال ساختش دیدم، اواسط دهه‌ی هشتاد. هم‌سن علی بودم که دیدمش و خوب یادم هست که قلبم تحمل سنگینی دردی را که در فضای سالن سینما معلق بود، نداشت. حالا بیست و پنج سال از سالِ ساخت بچه‌های آسمان گذشته که به تماشای خورشید می‌نشینم، فقط و فقط برای دیدن شور، شوق، رنج و دیگر احوالات آدمی در آینه‌ی نگاه بازیگران مجیدی. هم بازیگران به طبیعت خود بسیار نزدیکند و هم کارگردان می‌داند چطور باید خالصانه‌ترینِ اشک‌ها و لبخندها را ثبت کرد.
گذشته از این نگاه‌ها که امضای کارگردانند، خورشید روایت‌گر داستانی است که دوست داریم خط‌به‌خط دنبالش کنیم. خورشید بیننده‌اش را از روی صندلی بلند می‌کند، توی کوچه‌های پایین‌شهر تهران می‌گرداند، لذت همراهی با یک رابین‌ویلیامزِ وطنی (معلم مدرسه) را نصیبش می‌کند و بعد می‌بردش به سفر سختی در دل زمین. در دقیقه‌ی نود فیلم، این ماییم که با تن‌های کوفته روی صندلی‌هامان نشسته‌ایم و داریم به حوض نقاشیِ بچه‌های آسمان و ماهی‌های نوازشگرش فکر می‌کنیم که جایشان خالی است.

- سحر اکبری، امتیاز ۸ از ۱۰

خورشید اتمام خوشایند اما ناخواسته‌ی برهه‌ای از زندگی یک پسربچه‌ی حریص اما کوشاست، اتمامی که علی رغم تمام خطرات و سختی‌ها و در نهایت نیستی‌اش، پسربچه را با مهم‌ترین اصل زندگی‌اش آشنا کرد یعنی اصل ارزش‌گذاری.
در انتها او فهمید که ارزش چیست و فرد ارزشمند کیست.
خودشکوفایی والاترین و دست‌نیافتنی‌ترین گنج زندگی هر شخص است. گنجی که اعتبار می‌بخشد و ارزش می‌دهد.

- امیرحسین اسدی، امتیاز ۸ از ۱۰

اگر با عینک خوش‌بینی به آخرین ساخته‌ی مجیدی نگاه کنیم، می‌توانیم ادعا کنیم که وی به خوبی چالش‌های پیرامون کودکان کار را می‌شناسد و هنرمندانه از آن‌ها موقعیت‌های دراماتیک بیرون می‌کشد. در همین حین گریزی به مسائل و مشکلات مهاجران افغان می‌زند و در دل جبری برخاسته از فقر، به علی قصه‌اش در اعماق زمین می‌آموزد که در دنیای بی‌رحم آدم‌بزرگ‌ها، جایی برای او و کودکی برباد‌رفته‌اش نیست (خرده پیرنگ بی‌رحمانه‌ی «گل‌سر» را به یاد بیاورید). زمانی که مخاطب با سکوت سنگین مدرسه جای خالی این کودکانه را عمیقاً حس می‌کند، مجیدی او را در این باتلاق گل‌آلود، امیدوار نگه می‌دارد و زنگ مدرسه را در این خاموشی دلگیر به صدا درمی‌آورد. صدایی شاید از جنس آخرین چراغ روشنِ خانه‌ی «ابد و یک روز».

- سیدعلیرضا هاشمی، امتیاز ۷/۵ از ۱۰

دویدنِ بی‌پایانِ «علی»، این‌بار بدون جایزه

مجیدی بار دیگر ثابت کرد توانایی او در بازی‌گرفتن از کودکان واقعاً بی‌نظیر است. علی و زهرای بچه‌های آسمان، محمدِ رنگ خدا و این‌بار بچه‌های مدرسه‌ی خورشید. مجیدی خوب می‌داند هر بار چه سوژه‌ای از زندگی کودکان برگزیند و شادی‌ها، غم‌ها و هیجانات آن‌ها را به طبیعی‌ترین شکل ممکن ثبت کند. شاید تنها خرده‌ای که می‌توان به فیلم گرفت جای خالیِ یک کلایمکس سینمایی -به قدرتِ سکانسِ مسابقه دویِ علیِ بچه‌های آسمان- لابه‌لای مشکلاتِ بی‌پایانِ علیِ خورشید است.

- پارسا قادری، امتیاز ۷ از ۱۰

امیدهامان را به کودکیمان نمی‌سپاریم تا آنگاه که قد بکشیم، آلوده شویم و در گندآب‌های خاطرمان در جستجوی نوری ابدی دست و پا بزنیم و پس از آن همه تکاپو ناگاه درخواهیم یافت، که تنها دستان کوچکمان یاریگر ما خواهند بود.
ما دنیای روشن و کوچک خود را از یاد خواهیم برد و در تقلای لبخند آدم بزرگ‌ها، از دیوارهای آرزوهایمان بالا می‌رویم، در حالی که سایه‌های افتاده بر زمینمان را باور نمی‌کنیم و هنوز ایمان نیاورده‌ایم که روزی (و شاید همین امروز!) «خورشید» در کوچه‌هایمان سر بر خواهد آورد. مجیدیِ «بچه های آسمان»، امید را در مدرسه‌ای می‌یافت که نیمکت‌ها خالی از «علی»ها نبودند. اما مجیدی «خورشید» مرثیه‌سرای صف‌هایی است که دیگر جایی برای «علی» ندارند حتی اگر بازهم در مسابقه اول شود.

- مطهره گونه‌ای، امتیاز ۶/۵ از ۱۰

روایتی خطی و پر از خلأ، با مولفه‌های تکراری: کودک، فقر، مدرسه، مدیر بد، ناظم خوب، مواد و کفتر!
شخصیت‌پردازیِ فیلم اصلاً راضی‌کننده نیست؛ به نظر می‌رسد، برای پرداخت به این همه شخصیت و اتفاق، زمانی بیش از نود دقیقه نیاز باشد.
طناز طباطبایی، با حدود یک دقیقه حضورش در فیلم، بازیِ «روی تختی» خوبی ارائه داده است. موسیقی متن فیلم نیز از دیگر نقاط قوت آن به شمار می‌رود.
به عنوان نکته‌ی پایانی، اذعان می‌کنم که هدف از تولید این فیلم را نفهمیدم، چراکه حتی فیلم گیشه‌پسندی نیز نیست.

- امیرمحمد عسگری‌نژاد، امتیاز ۳ از ۱۰

وقت، انرژی و هزینه‌ی انسان مثلث ارزشمندی‌ست که تماشای خورشید برای صرف آن نمی‌ارزد؛ خورشید را نبینید! خورشیدی که کسوف یافته، اوضاع جالبی ندارد که بخواهید تماشایش کنید.

- مهدی هادی‌زاده، امتیاز ۳ از ۱۰

نگاهنامه

نشریه‌ی کانون فیلم و عکس نگاه
دانشگاه علوم پزشکی تهران

شماره‌ی اول، زمستان ۱۴۰۰