| شب سپیده می‌زند، باری دیگر |
| ۵۵ عکسِ فیلم، ۴۸ جُستار | یوریک کریم مسیحی |
| مدیرهنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
صفحه‌آرایی: آلا شویز	نمونه‌خوان: میلاد واصلی
چاپ اول	۱۳۹۳ تهران	۱۰۰۰ نسخه
مدیر تولید: مصطفی شریفی	چاپ: فرا رنگ	صحافی: کیمیا
شابک: ۸-۷۱-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸
تلفن انتشارات: ۱۷ ۱۷ ۲۸ ۴۲	تلفکس: ۱۸ ۱۷ ۲۸ ۴۲
فروشگاه: تهران. خیابان انقلاب. بین فروردین و فخر رازی. پلاک ۱۲۸۴
تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵	تلفکس: ۶۶۹۶۳۶۱۶
همه‌ی حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.
www.nashrebidgol.ir

| سرشناسه: کریم مسیحی، یوریک ۱۳۴۳ــ |
| عنوان و نام پدیدآور: شب سپیده می‌زند، باری دیگر: ۵۵ عکسِ فیلم، ۴۸ جُستار / یوریک کریم مسیحی |
| مشخصات نشر: تهران بیدگل، ۱۳۹۲. |
| مشخصات ظاهری: ۲۸۴ ص.: مصور. |
| شابک: 978-600-5193-71-8 |
| وضعیت فهرست نویسی: فیپا |
| موضوع: سینما ــ نقد و تفسیر |
| موضوع: سینما ــ زیبایی‌شناسی |
| رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ۱۷ش۴۴ک/ PN۱۹۹۵ |
| رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۷۵ |
| شماره کتابشناسی ملی: ۳۱۳۱۵۴۳ |

فهرست

عکسِ فیلم، عکّاسِ فیلم ۱۳

بزن بریم! ۱۷

(دودسکادن، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰)

چیزهایی که می‌بینیم ۲۳

(پرتقال کوکی، استنلی کوبریک، ۱۹۷۱)

(سکوت بره‌ها، جاناتان دِمی، ۱۹۹۱)

داستان دو دیوانه! ۲۹

(آگیره، خشم خداوند، ورنر هرتسوگ، ۱۹۷۲)

پیشنهادِ غیرقابل‌ردا! ۳۵

(پدرخوانده، فرانسیس فورد کوپولا، ۱۹۷۲)

از دوشنبه تا چهارشنبه ۴۱

(فریادها و نجواها، اینگمار برگمان، ۱۹۷۲)

آزادی و رهایی ۴۷

(پاپیون، فرانکلین ج. شَفنِر، ۱۹۷۳)

(عروج، لاریسا شِپیتکو، ۱۹۷۷)

باورم کن! ۵۳

(ماه کاغذی، پیتر باگدانوویچ، ۱۹۷۳)

ممکن‌ها ۵۹

(لانسلو دولاک، روبر برِسون، ۱۹۷۴)

ای بی‌نزاکت! ۶۳
(لِنی، باب فاسی، ۱۹۷۴)
بهتر از بیرون ۶۹
(معمای کاسپار هاوزر، ورنر هرتسوگ، ۱۹۷۴)
منبع آلودگی ۷۵
(مکالمه، فرانسیس فورد کوپولا، ۱۹۷۴)
تو باختی! ۸۱
(بَری لیندون، استَنلی کوبریک، ۱۹۷۵)
کبریت، نمک، برنج ۸۷
(دِرسو اوزالا، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۵)
دنیا مال ماست! ۹۱
(راننده‌ی تاکسی، مارتین اسکورسیزی، ۱۹۷۶)
(نفرت، ماتیو کازوویتس، ۱۹۹۵)
حقِ فراموش نکردن ۹۷
(اتاق سبز، فرانسوا تروفو، ۱۹۷۸)
تیغ‌های آخته ۱۰۱
(سونات پاییزی، اینگمار برگمان، ۱۹۷۸)
جاده‌ی آسمانی ۱۰۷
(استاکر، آندری تارکوفسکی، ۱۹۷۹)
قعر تاریکی ۱۱۳
(اینک آخرالزمان، فرانسیس فورد کوپولا، ۱۹۷۹)
بن‌بستِ بی‌انتها ۱۱۹
(طبلِ حلبی، فولکر شلُندورف، ۱۹۷۹)
خیابان‌ها، آدم‌ها ۱۲۵
(مَنهَتن، وودی آلن، ۱۹۷۹)
این هم خودِ جانی! ۱۳۱
(تلألو، استنلی کوبریک، ۱۹۸۰)
این زیباست، آن زیباست ۱۳۵
(مرد فیل‌نما، دیوید لینچ، ۱۹۸۰)
اسیرِ آزادی ۱۴۱

(راه، ییلماز گونِی/ شِریف گورِن، ۱۹۸۱)
(پوستی که در آن زندگی می‌کنم، پدرو آلمودوار، ۲۰۱۱)
خدای پنهان..... ۱۴۷
(پول، روبر برسون، ۱۹۸۳)
آب و آتش..... ۱۵۱
(نوستالگیا، آندری تارکوفسکی، ۱۹۸۳)
فِدیه..... ۱۵۷
(ایثار، آندری تارکوفسکی، ۱۹۸۶)
خانه‌روشنی..... ۱۶۳
(سینما پارادیزو، جوزپّه تورناتوره، ۱۹۸۸)
کرم‌ابریشم و پروانه..... ۱۶۹
(زندگی دوگانه‌ی ورونیک، کریشتف کیشلوفسکی، ۱۹۹۱)
نیستم، نباشم..... ۱۷۵
(آبی، کریشتف کیشلوفسکی، ۱۹۹۳)
غمگین باش!..... ۱۸۱
(قرمز، کریشتف کیشلوفسکی، ۱۹۹۴)
پاشنه‌ی در..... ۱۸۵
(لیون، لوک بسون، ۱۹۹۴)
(شهامت واقعی، ایتان کوئن و جوئل کوئن، ۲۰۱۰)
نگاه کن! به من نگاه کن! به من!..... ۱۹۱
(اعدامی می‌آید، تیم رابینز، ۱۹۹۵)
سه، پنج، هفت..... ۱۹۷
(هفت، دیوید فینچر، ۱۹۹۵)
پرده، پس و پیش..... ۲۰۱
(رازها و دروغ‌ها، مایک لی، ۱۹۹۶)
سوخته‌ی بازی..... ۲۰۷
(ژنرال، جان بورمن، ۱۹۹۸)
روشنای خیال..... ۲۱۱
(رقصنده در تاریکی، لارس وون تریر، ۲۰۰۰)
نمی‌داند، نمی‌داند از کجا..... ۲۱۷

(جاده‌ی مالهالند، دیوید لینچ، ۲۰۰۱)
(همه‌ی مردانِ رییس‌جمهور، آلن ج. پاکولا، ۱۹۷۶)
آمِلیْ مِلو..... ۲۲۳
(سرنوشت شگفت‌انگیزِ آملی پولَن، ژان‌پی‌یر ژونه، ۲۰۰۱)
بگذار بخوابم! فقط بگذار بخوابم!..... ۲۲۷
(بی‌خوابی، کریستوفر نولان، ۲۰۰۲)
جز یکی‌دوتا..... ۲۳۳
(قهوه و سیگار، جیم جارموش، ۲۰۰۴)
این‌جا بهتر است..... ۲۳۷
(۴ ماه، ۳ هفته و ۲روز، کریستیان مونجیو، ۲۰۰۷)
این، منم!..... ۲۴۳
(خون به‌پا خواهد شد، پل توماس‌اندرسن، ۲۰۰۷)
خط‌ونشان..... ۲۴۹
(وعده‌های شرقی، دیوید گراننبرگ، ۲۰۰۷)
مُردن بِقَطره..... ۲۵۳
(اعتصاب غذا، استیو مک‌کویین، ۲۰۰۸)
واقعاً همه؟!..... ۲۵۹
(روبان سفید، میشائل هانِکه، ۲۰۰۹)
باد..... ۲۶۵
(اسب تورین، بِلا تار، ۲۰۱۱)
حرکت‌های شبانه/ زنگ‌های نیمه‌شب/ عصر طلایی..... ۲۷۱
(نیمه‌شب در پاریس، وودی آلن، ۲۰۱۱)
عشق و نفرت..... ۲۷۷
(عشق، میشائل هانِکه، ۲۰۱۲)

عکسِ فیلم، عکّاسِ فیلم

عکسِ فیلم عکسی‌ست گرفته‌شده از صحنه‌ای زاده‌ی ذهنِ کارگردانِ فیلم؛ عکسی که جزءبه‌جزء آن از پیش ساخته و یا انتخاب شده است. از این روست که عکسِ فیلم «عکسِ فیلم» است و دیگر عکس‌ها «عکس». با این وصف اهمیتِ عکاسِ فیلم در چیست وقتی نتیجه‌ی کارش ثبتِ کارِ کسی دیگر است؟ و، چرا عکاسیِ فیلم، که تا پیش از دهه‌ی شصتِ مسیحی کاری بی‌اهمیّت و پیش‌پاافتاده شمرده می‌شد و نامی از عکاس در عنوانبندی فیلم نمی‌آمد، اهمیت یافت؛ چنان‌که پای عکاسان بزرگِ «عکس» به این عرصه باز شد[1] و اکنون سال‌هاست که نامِ عکاسِ فیلم نه‌تنها در عنوانبندی جایی مشخص دارد، بلکه قید آن در کنار اثرِ او در نشریات امری بدیهی‌ست؟

عکاسِ فیلم راست است که از صحنه‌ی آفریده‌ی کسی دیگر عکس می‌گیرد و خود در سامان دادن و آفریدن صحنه‌ی مقابلِ لنزش نقشی ندارد و باید در چارچوبِ استتیکِ فیلم کار کند، اما می‌تواند محل ایستادنِ کارگردان و فیلمبردار را به آنان واگذارد و خود جای خود بایستد و در چارچوبِ استتیکِ فیلم عکسِ خلّاقانه‌ی خود را بگیرد، که گاه نتیجه‌ی کارش بهتر از نتیجه‌ی کارِ کارگردان می‌شود (مثلِ **لانسلو دولاک**)؛ و، گاه نیز نتیجه‌ی کار چنان درخشان از آب در می‌آید که به فَرادَست می‌رود و هدایتگرِ فیلمی می‌شود که چرایی وجود اوست؛ چنان‌که در مورد **شورِ زندگی** (**وینسنت مینه‌لی**، ۱۹۵۶) پیش آمد.[2]

عکاسِ فیلمْ دیگر عکس‌های فیلم را نیز می‌گیرد، و در این عکس‌ها (مشهور به عکس‌های سینمایی و عکس‌های پشتِ صحنه‌ای، اما نه «عکسِ فیلم») می‌تواند خلّاقیت و هنرِ خود را نشان دهد و کارش تنها ثبتِ عکس‌های یادگاریِ عواملِ تولید فیلم و یا عکس‌های تبلیغاتی برای نشریات و رسانه‌ها نباشد؛ چنان‌که کتاب‌های سینمایی و نشریات و فضاهای مَجازی پُرَند از عکس‌های خلّاقانه و هنرمندانه‌ی عکاسِ فیلم (مثلِ **ماهِ کاغذی**).

پیشتر باورم این بود که عکس‌های شاخص و برجسته‌ی فیلم‌ها تا پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ جایگاه خود را به‌مرور می‌یافتند و به‌خاطرِ سال‌های عمرشان و پُردیده شدنشان در نشریات و آگهی‌ها، بدل به عکسِ شناسنامه‌ایِ فیلم می‌شدند؛ و پس از این دهه عکس‌ها دیگر به تشخّصِ قبل نبودند. از این رو در جلد نخستِ کتابی که در دست دارید[۳] به عکسِ فیلم‌ها تا پایان این دهه نگاه کردم؛ اما دیدم در دهه‌های بعد از آن نیز عکس‌ها از چنان تشخّص و شهرتی برخوردارند که گرچه اغلب به‌شهرتِ عکس‌های تا ۱۹۷۰ نیستند (دست‌کم به‌خاطر فرصتِ کمتری که برای دیده‌شدن داشتند)، اما برای شاخص بودن هیچ کم ندارند. پس، در جلد دوم ـ که در دست دارید ـ به عکس‌های از ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۲ نگاه کرده‌ام (سال ۱۹۷۰ در هر دو کتاب وجود دارد، دیزالوی آرام از جلدِ یک به جلد دو).

عکسِ فیلمْ هم عکس است، هم فیلم. عکس است مگر آن‌که از فیلم بودنِ سوژه‌ی عکس باخبر باشیم؛ و فیلم است، تک‌فریمی از حدودِ ۱۵۰هزار فریمِ یک فیلمِ سینمایی که اگر فیلم را دیده باشیم تداعیِ حرکتِ آن روی خواهد داد.

عکسِ فیلمْ نه عکس است، نه فیلم. عکس نیست مگر آن‌که از فیلم بودنِ سوژه‌ی عکس بی‌خبر باشیم؛ و فیلم نیست، چرا که تک‌عکسی‌ست ثابت و بی‌ربط به جهانِ متحرکِ فیلم.

پس، چگونه اثری‌ست «عکسِ فیلم» که هم عکس است، هم فیلم، و نه عکس است، نه فیلم؟ «شب سپیده می‌زند، باری دیگر» به این رفت‌وآمدِ متناقضِ چیستی و چونیِ رابطه‌ی عکسِ فیلم و فیلمِ عکس و موضوعِ هر دو، و به رابطه‌ی این دو هنر و نسبتِ آن‌ها با موضوع فیلم، جهانِ فیلم و جهانِ خارج از فیلم پرداخته است.

نشر بیدگل

پیشنهادِ غیرقابل‌رد!

پدرخوانده، **فرانسیس فورد کوپولا**، ۱۹۷۲

پدرخوانده چند عکس دارد که هر یک شهرتی نزدیک به شهرتِ خودِ فیلم دارند؛ اما عکس مقابل ویژگی‌ای دارد که سایر عکس‌ها فاقد آنند؛ ویژگی‌ای که از درونمایه‌ی اصلی فیلم می‌آید: قدرت، قدرتِ قدرت، اِعمال قدرت، نمایش قدرت، مشاهده‌ی قدرت، جذابیت قدرت، وسوسه‌ی قدرت و سایر جنبه‌های مرئی و نامرئی، محسوس و نامحسوسِ قدرت؛ و در مقابل، بندگیِ قدرت.

دُن کورلئونه (**مارلون براندو**)، مشهور به پدرخوانده، در بارگاه خود مددخواهانش را یک‌به‌یک بار می‌دهد و مشکلات آنان را از راهی که می‌شناسد و امکانی که دارد حل می‌کند، و آنان قدرشناسانه دستِ صاحبِ قدرت را می‌بوسند و نشانه‌ی بندگی به‌جا می‌آورند. بوناسرا (**سالوارتوره کورسیتو**) تمنای اشدّ مجازات را برای متجاوزان دخترش دارد، اما پدرخوانده این را عادلانه نمی‌داند، چرا که دخترِ بوناسرا زنده است. دُن عدالت را می‌شناسد و آن را مبنای کارها و پایه‌ی حرف‌هایش قرار می‌دهد. او خود را فراتر و برحق‌تر از قانون می‌داند؛ به‌این‌خاطر از بوناسرای تَظَلّم‌خواه می‌پرسد: «چرا اول نیومدی پیش من؟! چرا رفتی پیش پلیس؟!» بوناسرا در برابرِ کاری که از دُن می‌خواهد آماده است پول بپردازد؛ دُن اما این کار او را رِندانه بی‌احترامی به خود تلقی می‌کند و در مقابل می‌گوید: «تو حتا منو پدرخوانده هم خطاب نمی‌کنی!» و او پدرخوانده خطابش می‌کند و دستش را می‌بوسد و عدالت جاری می‌شود.

سانی (**جیمزکان**) پسرِ ارشدِ خانواده، که به‌زعم دُن بناست پس از او ریاست خانواده را بر عهده بگیرد، بی‌توجه به فضای سنگین و مرعوب‌کننده‌ی بارگاه، که وقتی پدرخوانده می‌ایستد همه باید بایستند، کج ایستاده و بی‌قید نگاه می‌کند. او، اگر زنده بماند، رییسی چون پدرش نخواهد شد، چرا که به چنین آدابی نه اعتقاد دارد و نه قادر است بجایش بیاورد. ازاین‌رو دائماً مورد سرزنش مستقیم و غیرمستقیم پدرش قرار می‌گیرد؛ پدری که همه‌ی اعتقادات دینی، اجتماعی و حرفه‌ای‌اش از

منظر «خانواده» نگریسته می‌شود (مهم‌ترین سوگندش را به‌جان نوه‌هایش اَدا می‌کند). خانواده برای دُن کورلئونه همه‌چیز است و سَنجه‌ی شناسایی آدم‌ها. درحالی‌که به سانی کج نگاه می‌کند از پسرخوانده‌اش، جانی فونتین (**آل مارتینو**)، می‌پرسد: «برای خانواده‌ات وقت صرف می‌کنی؟ مردی که برای خانواده‌اش وقت صرف نکنه نمی‌تونه مردِ واقعی باشه!»

پدرخوانده رُزِسرخ به سینه‌اش زده که تناسب کاملی با رنگ لباسش دارد و با آن همنشین است، و سانی گلِ سفید، که به‌اندازه‌ی رُزِ سرخِ پدرش با لباسش تناسب ندارد. اما، نه در گلِ سرخ پدرخوانده نشانی از عشق و گرماست و نه در گلِ سفید سانی نشانی از عشق و آرامش. آنان، بااین‌که گل‌های‌شان متفاوت است اما، از یک تیره‌اند که گل به سینه زده‌اند، و بوناسرای زیردستِ محتاج، گلی ندارد. بوناسرا جزو گروهی‌ست که ـ آن‌طور که پدرخوانده می‌گوید ـ نَخِ اداره کردنشان دست دیگران است؛ که این در نظرِ پدرخوانده برای یک مرد شرمندگی‌آور است در برابر خانواده‌اش. ازاین‌رو در توصیفِ خود به پسر کوچکش مایکل (**آل پاچینو**)، که پس از کشته شدنِ سانی رییس خانواده شده، می‌گوید: «زندگی‌مو طوری اداره کرده‌ام که شرمنده‌ی خانواده‌ام نباشم. قبول نکردم عروسکی باشم که سَرِ نَخش دست آدم‌گنده‌هاست. فکر کردم وقتی بزرگ شدی باید سَرِنَخ‌ها رو دستت بگیری.»

اگر سانی در عکس نبود عملِ دستبوسی کاری تمام‌عیار اما فاقد جذابیت می‌شد. بوسیدن دستِ صاحبِ قدرت عملی کمیاب نیست و دیدن آن تازگی ندارد، اما وجود سانی در آن میان جز آن‌که مسیرِ اوج تا فرود و مسیرِ قدرت تا سَر خَم کردن و دست بوسیدن را بهتر نشان می‌دهد، تنِش و تضادی نیز به‌وجود می‌آورد. سانی در مسیرِ نگاهِ پدرخوانده ایستادن است؛ اما دُن با این که خانواده‌اش همه چیزش است و به سانی قدغن می‌کند در حضورِ غیرْ نظرش را علنی نکند، به او بی‌توجه است و نگاهش و دقتش به یک بنده‌ی محتاج قدرت اوست، بنده‌ای که دُن اُجرت او را نمی‌پذیرد و به او می‌گوید: «ممکنه اون روز نیاد ولی به‌هرحال شاید یه روز ازت تقاضایی بکنم.» اما، دُن کورلئونه‌ی قَدَرقُدرت هم نمی‌تواند حدس بزند تقاضای احتمالی او به خاطر چه حادثه‌ی هولناکی خواهد بود. جز این، وجود سانی در صحنه «نمایش» بودن آن را برجسته‌تر می‌کند. اگر هیچ شاهدی در بارگاه نبود، باز پدرخوانده حاضر نبود بدون بوسیده شدنِ دستش قدمی برای بوناسرا بردارد، برای بوناسرا یا برای دخترش، که همسرِ دُن مادرخوانده‌ی اوست. اما حضور سانی نمایش قدرت را کامل می‌کند و حقارتِ بوناسرا را، هم برای خودش مُسَجَّل می‌کند هم برای حاضران مُسَلَّم. حفره‌های پرشمار پرده‌ی پسزمینه چشم‌انداز دیدگان انبوه میهمانانِ عروسیِ دخترِ دُن، کانی (**تالیا شایر / کوپولا**)، است برای دیدن این «نمایش».

در نظام سنتیِ تبهکاران، دنیای تبهکاران دنیای مردان است؛ دنیایی مردانه که زنان را راهی به آن نیست. همسرِ پدرخوانده، دخترش و عروس‌هایش، نه‌تنها جایی در نظام قدرت ندارند،