حسین معزی نیا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

THE END

نمی‌دانم این یک سبقه و علاقه شخصی است یا می‌تواند به عنوان قاعده‌ای عام و فراگیر نیز مطرح شود: فیلم‌هایی که پایان موثر و درخشانی دارند تا مدت‌ها ذهن را به فعالیت وا می‌دارند و به تدریج مجموعه تصاویر فیلم و همه سکانس‌ها و صحنه‌ها (حتی لحظات ضعیف فیلم) به‌یادماندنی و خاطره‌انگیز می‌شوند و هر بار خاطره یک فیلم بزرگ را یادآوری می‌کنند، در حالی که بسیارند فیلم‌های خوب و متفاوتی که در دقایق آخر افت می‌کنند و در فصل پایانی «معمولی» می‌شوند و حاصلی یک پایان بندی موثر را ندارند؛ فیلم‌هایی از این دست در کنار زمانی فراموش می‌شوند و در یادآوری سنجش حتی آن چند صحنه خوب فیلم نیز خاطره‌انگیز و دوست‌داشتنی نیستند. معیار نهایی برای کمال می‌تواند همان‌طور که هر فیلم خوب و به‌یادماندنی در مقایسه با خود زندگی که همه ما در آن وارد و خارج می‌شویم و از ساختار درونی این متحصص می‌شود، پایان‌بندی یک فیلم نیز قوانین پایان‌بندی زندگی را فکر می‌کند و همان‌طور که پایان هر زندگی ملاک و معیار مهمی برای ارزیابی همه آن زندگی است، در مورد سینما و داستان‌سرایی و شاید هر اثر هنری حتی قاعده‌ی کلی است. در که هر کدام جوهر وجودش را شکار می‌کند و همه

THE END

اشاره‌هایی درباره نقش و کارکرد «پایان‌بندی» در سینما

جنبه‌های پیدا و پنهان زندگی‌اش را در معرض داوری ناخودآگاه عمومی قرار می‌دهد.

عجیب نیست که متأسفانه بسیاری از افراد پس از مرگشان سکار می‌شوند؛ مرگ تنها دغدغه وجودشان را برملا کرده است. هر فیلم خوب هم یک زندگی کامل است. لحظات برگزیده زندگی یک نفر یا چند نفر یا یک مجموعه آدم است که به تماشا نشسته‌ایم و در پایان فیلم، چه آدم‌های داستان زنده باشند و چه مرده، لحظه وداع ما فرارسیده و ما دیگر آن‌ها را نخواهیم دید. زندگی‌شان برای ما تماشاگرها به پایان می‌رسد. و درست همان‌طور که مرگ یک آدم در زندگی واقعی، تأثیر جسمگیری در کیفیت ادامه حیاتِ من در ذهن ما باقی می‌گذارد، پایان حضور این آدم‌ها بر پرده در عالم مجازی یک زندگی سینمایی هم تأثیر قدامی و تعیین‌کننده‌ای در تداوم یافتن دنیای آن فیلم در ذهن تماشاگر باقی می‌گذارد. و مگر در سینما غایتی متعالی‌تر از این که دنیای فیلم با ماده‌ها و سایه‌ها در ذهن مخاطب تداوم یابد، وجود دارد و مگر ارزیابی موفقیت یک فیلم‌ساز با چنین معیاری انجام نمی‌پذیرد؟

ooo

با همه اهمیتی که برای نقش پایان‌بندی در کامل شدن یک فیلم سینمایی قائل شدیم، اما چنین نیست که تعداد پرشماری از فیلم‌های تاریخ سینما به چنین کیفیتی دست یافته باشند و حتی برخی فیلمسازان مشهور در خصوص عدم‌توجه به این بخش از عمل فیلمسازی، قابل سرزنش به نظر می‌رسند. در سینمای ایران هم، که این ضعف به شدت قابل مشاهده است و همان‌طور که قبلاً مرور کردیم در برخی فیلم‌های قابل اعتنای جشنواره گذشته هم، پایان‌بندی‌های خام و سرهم‌بندی شده، تمیز بقیه فیلم را مخدوش کرده است و حیف‌انگیزتر آن که وقتی دور هم جمع شدیم و از خاطره‌مان برای یاد آوردن پایان‌بندی‌های خوب در تاریخ سینمای ایران استمداد طلبیدیم، موجه شدیم که اصلاً فصل پایانی و نماهای انتهایی بسیاری از فیلم‌های مشهور و ساخته شده سینمای کشور را به یاد نمی‌آوریم و جدا از کیفیت بیان، تمثیل صحنه‌ها در ذهنمان شکل نمی‌گرفتند و با دشواری موفق می‌شدیم پایان فیلم‌هایی معتبر حتی سالیان نه چندان دور را به یاد آوریم! چنین وضعیتی خود به خود نشان دهنده کیفیت پایان‌بندی فیلم‌ها در سینمای ماست.

اما در سینمای جهان، گذشته از موارد خاص، دو سینماگر بزرگ تقریباً در همه بازسازی پایان‌بندی‌های درخشانی همراز خود فیلم و گاه برتر از دیگر لحظات فیلم پدید آورده‌اند و هرچه در حافظه‌مان جست و جو کنیم بعید است در سکانس پایانی فیلم‌هایشان نقص و کم و کاستی به یاد آوریم. یکی از این دو تقریباً بی‌تردید بزرگ‌ترین فیلم‌ساز تاریخ سینما را خلق کرده است: «ویسکونتی» را به یاد آوریم با آن سکانس جانگداز انتهایی و آن دوشقی و آن حرکت دوربین که از میز بزی سه نفره دور می‌شود تا «تریستانا» با آن سروری که بر هفت نمای اساسی فیلم انجام می‌دهد و فیلی از آن هم فساوت عجیب و غریب کاترین دونوو در گفتن دون لوئیه تا «س دوزور» که اصلاً پایان‌بندی‌اش دستاوردی نوین در فیلمنویسی سینمایی است. و همچنین «ملاک اصلی»، «شمعون صحرا»، «این میل سرد هوس»، «فراموش‌شدنان» و مگر نه همه فیلم‌های دیگرش! و یکی از نشانه‌های این سرآمدی و می‌توان در همان مراحل اولیه تمرینی دانستن و نگارش فیلمنامه، بخشی را تحت عنوان پایان‌بندی برای نقش یک پایان‌بندی بکر و درخشان کنار می‌گذاشته است!

آن دیگری هم هیچکاک کبیر است که در تمرینی اخیر داستان‌هایش مثل بقیه کارهایش ساده است و مقتدر و باهوش. بهر یا پایان‌بندی همه شاهکارهایش از بهترین سکانس‌های پایانی تاریخ سینما محسوب می‌شوند: پایان درخشان «سرگیجه» که بی‌نیاز از توصیف است. پایان «روح» با آن تصویر سرد و سرد و تکان‌دهنده آنتونی پرکینز در سوئیس و آن مکس و بعد هم ماشین جنت‌ئی که از توی پایانگاه بیرون می‌زند و به عنوان یک مشترک جذاب بی‌خاصیت بیشتر خنده‌دار است تا چیز دیگر. پایان با نمک «سمال از شمال غربی»، پایان «سرد عوضی» که حکم نیز خلاص را دارد (البته بدون در نظر گرفتن آن توشه‌های تحمیل شده توسط تهیه‌کننده). پایان فوق‌العاده «مرندان» که سیبه کابوس‌های هولناک است. پایان «بدنام» که واقعاً زیباست با آن حرکت دوربین ممتد در راه بله به همراه شخصیت‌ها و شرایط ملیهب و خفقان‌آور کارآگرها و بعد خروج از خانه و الماس تلخ کلود رینز و بعد هم آن نمای جرثقالی که دوربین بالا می‌کشد و بزی‌ها در آسمانه در منظور ساده‌اند و کلود رینز به میانسان بازمی‌گردد. و پایان‌بندی «سه دکان در نرن»، «پنجره رو به حیاط»، «سایه یک شک» و...

حتی بسیاری از فیلم‌های رده پایین‌تر و حتی تا حدی تجاری که فروش قابل قبولی داشته‌اند هم با اتکا به پایان‌بندی‌های خوبشان تماشاگر را تحت تأثیر قرار داده‌اند و اصلاً یک پایان‌بندی موثر می‌تواند در توفیق تجاری فیلم نقش جسمگیری ایفا کند. بسیاری از فیلم‌های پرفروش کلاسیک به دلیل پایان‌های مستحکم‌کننده و دوپهلوسازان در ذهن تماشاگران جک مانده‌اند: «باد رفته» و یا «کازابلانکا» را به یاد آورید. دسته دیگری از فیلمسازان هم بوده‌اند که اگرچه پایان‌بندی‌های بدشکوه و جادویی خلق نکرده‌اند، اما در بیشتر اثرهای فیلمسازی سبک ویژه‌ای را بکار برده‌اند و به تدریج بخشی از معنا و مفهوم مورد نظر در کل اثر را در نماهای پایانی شکل تازه‌ای بخشیده‌اند، مثل کوروساوا که با پایان‌بندی‌های ملهمانه سیر و سیاهش در «دکتر استرنج‌لاو»، «پرنقال کوکی»، «پاری جانون»، «ملاک بیماه قدی» و همین فیلم آخرش شکل متفاوتی از پرداخت سکانس آخر و حتی پایان آخر را ابداع کرد که کاملاً ویژه خودش و سبک کارش باقی مانده است.

ooo

این سخت بسیار گسترده است و چه‌بسا می‌تواند دستمایه نگارش یک کتاب نظری قرار گیرد. قصد ما در این چند صفحه صرفاً طرح بحث و گشایش موضوع بود تا هم اشاره‌ای به یک وجه مهم و عنصر اساسی در جاودانه شدن فیلم‌ها انجام شده باشد و هم به تعبیت این ویژگی در سینمای خودمان اشاره کرده باشیم که قطعاً یکی از نواقص عمده درام‌پردازی در سینمای ایران است. در پایان، به منظور یادآوری و تجدید خاطره، نه ده نمونه موثر از پایان‌بندی در تاریخ سینمای جهان رجوع می‌دهیم با تذکر این نکته که این انتخاب‌ها لزوماً بهترین پایان‌بندی‌های تاریخ سینما محسوب نمی‌شوند و شاید فیلم‌های دیگری در همین اندازه‌ها به ذهن خطور کنند؛ کما این که خودمان هم دلیر چند نمونه فوق‌العاده را کنار گذاشته‌ایم مثل مهر هفتم (آسمان برگمن)، ساموراپی (ملویل)، جوینده‌گان (جان فورد)، سانجوی میاسر (شخص سیرو توکی)، مرد سوم (کارول رید)، جاده (فدریکو فلینی)، دفتر (دنیس

THE WILD BUNCH

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سیمین). ماریون هنسل (براکن بیوی) و سلوه‌های دیم برنون که در سال‌های ۱۹۳۰ بازیگران محبوب فیلم‌های گنگستری بودند.

۱ـ بچه رزمری (رومن پولانسکی)

کی و چگونه ذهن‌ها را تسخیر می‌کند؟ این سؤال محوری است که به شیوه رزمری در برخورد به سیر رویدادها و به خصوص طلسمان تاریخ ما وقعاً در سال‌های ماقبل تر به سر می‌برد. این که همسایگان و دوستان (نمونه‌های دهشتناک رزمری نوه‌هایی) باید ورود به دنیای جادوگران را آسان کنند و از تک جادوی سرخانه برای تحقق آرزوهای نمونه استفاده کنند. رومن پولانسکی در ترجمه به تصویر و استفاده متعادل به همراه موسیقی سحرآمیز کریستوفر کومدا و واکنش‌های رزمری دقت تماشاگر را به سرانجام کار معطوف می‌دارد.

۲ـ ساهین مالت (جان هیوستن)

تأثیر عظیم تحمیل شده به معنای سینما بعد و کاملاً دور این فیلم بیان شده است. هیوستن توانایی خود را در تلفیق چند نوع سینما در همه فیلم‌هایش نشان داده است. اما در ساهین مالت او به شیوه‌ای بی‌نظیر از امکانات سینما برای بیان مضمون فیلم استفاده کرده است. در فیلم‌های دیگر هیوستن، مضمون و سینما در کنار هم قرار می‌گیرند و کاملاً مجزا از هم هستند و هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد. اما در ساهین مالت سینما و مضمون یکی شده‌اند. هیوستن در این فیلم به سینما به چشم ابزاری برای بیان مضمون نگاه نمی‌کند. او سینما را هدف قرار داده است و مضمون را در خدمت سینما قرار داده است. در این فیلم سینما و مضمون یکی شده‌اند.

۳ـ کازابلانکا (مایکل کورتیز)

در کازابلانکا مانند بسیاری از فیلم‌های دیگر در تاریخ سینما، سینما برای بیان مضمون به کار گرفته شده است. اما در کازابلانکا این مضمون با سینما یکی شده است. کازابلانکا از فیلم‌های سینمای کلاسیک است. در این فیلم همه چیز در خدمت داستان است. داستان در خدمت شخصیت‌ها و شخصیت‌ها در خدمت داستان. در این فیلم هیچ چیز اضافی نیست. هیچ چیز کم نیست. همه چیز در جای خود قرار گرفته است. کازابلانکا یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینما است.

۴ـ این گروه خشن (سام پکین پا)

موضوع اصلی این فیلم، مانند بسیاری از فیلم‌های سام پکین پا، خشونت است. اما در این فیلم خشونت به شکلی متفاوت با فیلم‌های دیگر او به تصویر کشیده شده است. در این فیلم خشونت به شکلی زیبا و شاعرانه به تصویر کشیده شده است. در این فیلم خشونت به شکلی که در فیلم‌های دیگر او دیده می‌شود، نیست. در این فیلم خشونت به شکلی متفاوت به تصویر کشیده شده است.

۵ـ بانی و کلاید (ارتور پن)

بانی و کلاید یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما است. این فیلم در سال ۱۹۶۷ ساخته شد و در همان سال با استقبال گسترده‌ای روبرو شد. این فیلم به دلیل خشونت زیاد و صحنه‌های تند و تیز، در زمان اکران با مخالفت‌های زیادی روبرو شد. اما با گذشت زمان، این فیلم به یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما تبدیل شد. این فیلم به دلیل استفاده از دوربین روی دست و تدوین سریع، سبک جدیدی در سینما به وجود آورد. این فیلم به دلیل استفاده از موسیقی متن و صحنه‌های خشونت‌بار، تأثیر زیادی بر فیلم‌های بعدی گذاشت.

THE END

۶ـ پدر خوانده (فرانسیس فوردکاپولا)

شاید تعداد سکانس‌های برخسان و به‌یادماندنی فیلم آن‌قدر زیاد باشد که دقایق پایانی فیلم در مقایسه با آن لحظات معمولی به نظر برسد. اما نقاط طراحی پایان‌بندی برای تمامی حس برسانج و برگ با آن همه سنجیدگی و آن همه حادثه بار دستاری ست که در نهایت منجر به خلق لحظات ماندگار شده است. در این صحنه از دور داخل اتاق کار سونی را می‌بینیم که چند ثانیه قبل به او دروغی گفته است. صدای «خانواده» وارد می‌شود و دست دون کورلئونه را می‌بوسد و به نظر می‌رسد خانواده قوام محکمی می‌یابد. اما وقتی در به روی داماد کنون بسته می‌شود دیگران آن خانواده دیگر می‌شوند؛ انگار دادن کنون در سیاهی گم می‌شود.

۷ـ حس ششم (ام نایت شیامالان)

بسیارند فیلم‌هایی که در مسیر غافلگیری پایانی و حرحس نهایی وضعیت در لحظات آخر فلج می‌شوند و می‌خواهند با این برفته تماشاگر را بیچ ناپیر قرار دهند. اما نتیجه کار در اغلب موارد خصوصاً در فیلم‌های سالیان اخیر بد و بی‌مزه و مضحک از آب درآمده است. اما وضعیت در «حس ششم» به گونه دیگری است: قهرمان داستانی که ما را در طول فیلم با خود همراه کرده و توجه ما را برانگیخته اساساً زنده نیست و خودش هم از مرگی بی‌خبر بوده!

فضای سرد داستان و لحظات عجیب فیلم با این سکانس پایانی معنای جدیدی پیدا می‌کنند و رمز بخشی از پیچیدگی‌ها گشوده می‌شود و سکانس‌های آن فیلم در نمایش‌های دوباره دیدنی‌تر می‌شوند.

۸ـ مظنونین همیشگی (برایان سینگر)

مسأله این است که بار این فیلم به‌شدت غافلگیرکننده و مهم‌آور است. حتی طراحی دانستن بر مبنای یک پایان غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی هم موضوع اصلی نیست. جذاب‌ترین بخش ماجرا "اجرای درخشان و تودر همه این لحظه‌هاست. از بازی بسیاری کوین اسپیسی گرفته تا این حرکت دوربین‌ها روی پاندو و... گذشتن قنجان در تمامی اسلوموشن و بصورت با و دست کوین اسپیسی و ترکیب صوتی فوق‌العاده‌ای که همه وضایع را مرور می‌کند و صحنه نهایی را اعلام می‌کند: سیطان کریحه است!

۹ـ سکوت برده‌ها (جانانان دم)

پایان‌بندی این فیلم نه از لاک‌ساب طولانی است که سرار اعتنایی را هم در خود دارد. اما بخش این که از همه دیگر سکانس‌های تر ترب و تاب فیلم ترسناک‌تر است. طولانی در میان جمعیتی که برای تفریح در خیابان ساحل بخش می‌شوند و دیگرانی که به کارهای روزمره‌شان می‌پردازند. کم می‌شود و هیچ کس نمی‌داند چه موجود خوفناکی در میانشان با سودنی فده در پشت خصوصاً در سیلوئن که برای تمام آن شب دیگر دیده نشده است!

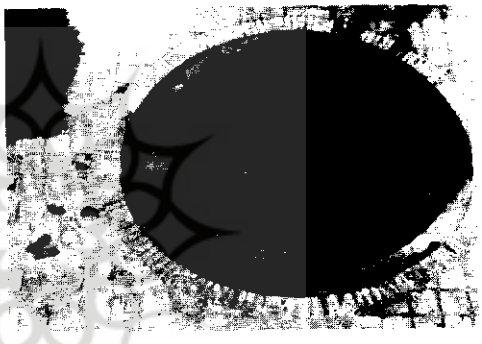
۱۰ـ خودی (مایکل مان)

دانستن چند دقیقه پس از سکانس نهایی به پایان رسیده و بخلیف قهرمانان ماجرا و قصه مضاجعه جفری و بکر و بخش تورنتوی آن به نتیجه رسیده است. اما هنوز چیزی در این میان کم است. اوپل برکمن دیگر حاضر نیست به کارش ادامه دهد و می‌خواهد دفتر کارش در CBS را ترک کند. مایک والاس، خبری او را می‌گیرد اما برکمن معتقد است: «چیزی که در اینجا سکسانه شد دیگر قابل ترمیم نیست». لحظه خروج او از شیشه‌ای که نمای پایانی فیلم است، فرصت لحظه خروج واپکنه از سرانت برون رندانس در پیدای فیلم می‌شود: درست در بندی نهایی منحنی می‌شود که فیلم کرمز جمسیما

نگاهی به سکانس‌های پایانی فیلم‌های ایرانی

پایان‌های خوب، پایان‌های بد، پایان‌های غافلگیرکننده

بچه‌های آسمان: معجزه ماهی‌های قرمز



بچه‌های آسمان در بستری رئال تا فصل انتهایی حرکت می‌کند. داستان تلاش‌های خواهر و برادر کوچکی که می‌خواهند در معرکه فقر و مناعت طبع، مشکل کفش‌های دخترک را حل کنند. فیلم در فضایی سیر می‌کند که یادآور فیلم‌های کانونی است. وقتی در اواخر فیلم پسرک برای کسب عنوان دوم در مسابقه دو و برنده شدن کفش برای خواهرش شکست می‌خورد و ناخواسته به مقام اول می‌رسد، تماشاگر احساس می‌کند این ادیسه تلخ مجیدی برای رسیدن به ساحل مقصود، محتاج یک شوک است، محتاج صحنه‌ای است که این مدار باطل تلاش این دو کودک را معنا و مفهوم دیگری ببخشد تا تماشاگر زخم‌خورده و جریحه‌دارشده این‌گونه در یأس و نومیدی سالن را ترک نکند.

راه‌حل مجیدی برای فصل انتهایی، نبوغ‌آمیز است. از آن صحنه‌هایی که به‌تنهایی بار کل فیلم را بر دوش خود حمل می‌کنند. از آن پایان‌هایی که به تمام فیلم معنا و مفهوم متفاوتی می‌بخشد.

پسرک خسته و رنجور به حیاط خانه‌شان می‌آید. پاهایش زخمی و تاول‌زده هستند. خواهرش مهربانانه او را نگاه می‌کند. پسرک برای آسودن خستگی و زخم پاهایش، آنها را در حوض کوچک وسط حیاط می‌گذارد و سپس معجزه اتفاق می‌افتد: ماهی‌های قرمز حوض به طرف پاهای رنجور پسر می‌روند و گویی زخم‌هایش را التیام می‌بخشند. این صحنه آن‌چنان شفقت‌آمیز است، چنان رد پای آسمان را می‌زند که تماشاگر به‌سادگی تمام کسالت حاکم بر فصول پیشین را فراموش می‌کند. ماهی‌های قرمز نمایندگان آسمان هستند که برای التیام بخشیدن به این انسان معصوم و دردمند به سراغش می‌آیند. بچه‌های آسمان اگر یکی از به‌یادماندنی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شود، مدیون همین پایان غیرمتعارفش است. امکان ندارد بچه‌های آسمان را ببینید و از طعم معنوی انتهای آن بی‌نصیب بمانید.

بچه‌های آسمان نشان می‌دهد که یک فصل پایانی مناسب چگونه می‌تواند به کل فیلم معنایی متعالی ببخشد و تمام فصول معمولی و پیش‌پاافتاده پیشین را تحت تلألو چشم‌نوازی خود قرار دهد.

شوکران: تکان دهنده

برای فیلمی که از ابتدا تا انتها برمبنای غافلگیر ساختن تماشاگر حرکت کرده و به شکل سلسله‌واری حدسیات کلیشه‌ای تماشاگران را نقش بر آب ساخته بود، رسیدن به یک پایان متفاوت و دور از حدسیات تماشاگران، یک الزام جدی محسوب می‌شد و عجیب آنکه افخمی موفق می‌شود فصل پایانی فیلم را بر پایه منطق حاکم بر کل فیلم برگزار

THE END

کند و مدام پیش‌داوری‌های تماشاگر را به بازی بگیرد تا در انتها ضربه اصلی را وارد کند.

ما در فصل انتهایی به شک می‌افتیم که نکند سیما ریاحی بالاخره خانه مهندس بصیرت را آتش زده. او سوار بر اتومبیلش به سمت تهران حرکت می‌کند در حالی که به تلخی می‌گرید. از آن سو مهندس بصیرت و همسرش به سمت زنجان حرکت می‌کنند. مهندس سرخوش از موفقیت شغلی خود، دورنمای جدیدی از پیشرفت و ترقی را در پیش رو می‌بیند. از آن سو سیما ریاحی درهم‌شکسته و نابودشده در جهت مخالف او حرکت می‌کند. نمایی از اتومبیل‌های آتش‌نشانی که از اتومبیل مهندس و همسرش سبقت می‌گیرند، آن ظن ابتدای فصل را تقویت می‌کند: آنها می‌روند تا منزل آتش‌گرفته مهندس را خاموش کنند در حالی که این زوج سرمست از ماجرا، بی‌خبرند و راه می‌دهند تا آتش‌نشان‌ها سریعتر به مقصد برسند!

پس سیما ریاحی بالاخره زهر خود را ریخت! اما نه، تماشاگر یک بار دیگر غافلگیر می‌شود، آتش‌نشان‌ها می‌روند تا خود را به صحنه یک سانحه برسانند. قربانی سانحه کسی نیست جز سیما ریاحی، که تحت تأثیر عاطفه مادری از آتش زدن خانه مهندس و انتقامجویی خودداری کرده بود. اتومبیل مهندس و همسرش به صحنه وقوع حادثه می‌رسند. مهندس در سکوت از اتومبیل خارج می‌شود تا صحنه تصادف را ببیند. دوربین اما از اتومبیل خارج نمی‌شود و ما در کادر، تنها همسر او را داریم. مرد دوباره به داخل اتومبیل می‌آید. چهره‌اش درهم‌شکسته است. او تازه در اینجا با محصول عدم مسئولیت و جنایت خود روبه‌رو شده است: سیما ریاحی مرده است. همسر او بی‌خبر از کل ماجرا می‌پرسد: «مرده». مرد همچون مسخ‌شده‌ها می‌گوید «آره». زن می‌گوید: «بیچاره زن و بچه‌اش». مرد دوباره تأیید می‌کند: «آره». و دوربین در سیاهی شب و در کورسوی چراغ‌های کنار جاده به سمت جلو حرکت می‌کند. در پیشاپیش مرد تنها سیاهی است و تباهی. او در آزمون زندگی خود شکست خورده است و تماشاگر فکر می‌کند: بیچاره زن و بچه‌اش.

پایان شوکران، یکی از تکان‌دهنده‌ترین و زیباترین فصول پایانی تاریخ سینمای ایران است که علاوه بر آنکه پلات دراماتیک فیلم را به بهترین شکل ممکن پایان می‌دهد، به شکل اعجاب‌آوری با هسته مضمونی فیلم مطابقت دارد.

پایان شوکران، یکی از تکان‌دهنده‌ترین و زیباترین فصول پایانی تاریخ سینمای ایران است که علاوه بر آنکه پلات دراماتیک فیلم را به بهترین شکل ممکن پایان می‌دهد، به شکل اعجاب‌آوری با هسته مضمونی فیلم مطابقت دارد

مهاجر: ناقوس پلاک‌ها

مهاجر یکی از معدود فیلم‌های پس از انقلاب است که در آن متافیزیک و نیروهای آسمانی به شکلی ملموس و باورپذیر حضور دارد. (شاید نمونه‌های مشابه را بتوان در دیده‌بان، تولد یک پروانه و بچه‌های آسمان جست‌وجو کرد). فیلم از ابتدا تا انتها حضور نیروهای ماورایی را در بطن صحنه‌های جنگ به نمایش می‌گذارد. اسد، متخصص کار با هواپیماهای کنترل از راه دور، در تمام طول فیلم با استفاده از ارتباطات معنوی، این پرنده جنگی را کنترل می‌کند. شیوه کار او به‌نوعی کشف و شهود شبیه است و حاتمی‌کیا با جسارت خاص آن دوران فیلمسازی‌اش ـ که برگرفته از باورهای قوی دینی اوست ـ بدون هراس از واکنش منفی تماشاگران، بر این صحنه‌ها پافشاری می‌کند.

فصل پایانی فیلم به‌نوعی عصاره این دیدگاه را به نمایش می‌گذارد. اسد پس از روزها جنگ و گریز در خطوط دشمن، موفق می‌شود پرنده جنگی را به سمت نیروهای خودی پرواز دهد، در حالی که پلاک خود و چهار تن از یاران شهیدش را به دماغه آن آویزان می‌کند. اسد هواپیما را پرواز می‌دهد اما خودش کشته می‌شود. مونتاژ موازی حاتمی‌کیا با صحنه‌هایی استعاری از مظلومیت شهدای کربلا، به شکل اعجاب‌آوری با مفهوم فیلم سازگار می‌شود. اسد شهید می‌شود و دوربین در نماهایی بسیار زیبا پرواز باشکوه پرنده را در آسمان آبی و ابرهای سفید نمایش می‌دهد که پلاک ۵ شهید بر بدنه آن تاب می‌خورد. ناقوس تکان‌دهنده پلاک‌ها، پایانی متعالی برای فیلم رقم می‌زند. حاتمی‌کیا پس از مهاجر هرگز نتوانست این معجزه سینماتوگرافیک را تکرار کند.

دندان مار: در ستایش فردیت

شاید بسیاری، صحنه پایانی این فیلم مسعود کیمیایی را بیش از حد کهنه و از مد افتاده قلمداد کنند؛ آنجا که سه قهرمان فیلم (فرامرز صدیقی، گلچهره سجادیه و فریبا کوثری) به سمت پنجره می‌آیند و به انتهای یک دالان چشم می‌دوزند که در آن احمد نجفی (که می‌دانیم کشته شده است) قرار دارد. اما فصل پایانی فیلم، از چند دقیقه قبل آغاز شده، وقتی فرامرز صدیقی، زخمی و خسته از پشت پرده درگاهی به داخل می‌آید و چشمان نگران گلچهره

پایان دندان مار نقطه ختم مناسبی برای فیلمی است که قهرمانان سینمای کیمیایی را با تمام مشخصات و ویژگی‌هایشان یک بار دیگر به تصویر می‌کشند. قهرمانانی این بار خسته‌تر از همیشه، زخم‌خورده، ناامید اما همچنان شریف

سجادیه برای یافتن آن مرد دیگر پرده را می‌کاود و دوربین کیمیایی که هوشیارانه دو بار بر روی پرده پن می‌کند: نه! از آن یک خبری نیست.

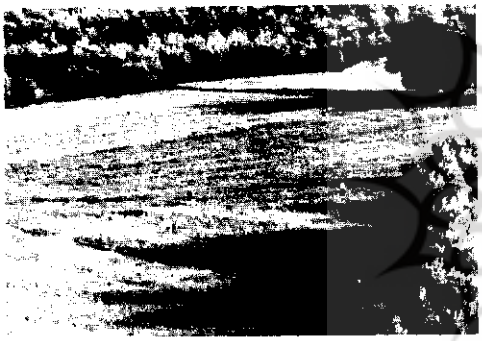
پایان دندان مار نقطه ختم مناسبی برای فیلمی است که قهرمانان سینمای کیمیایی را با تمام مشخصات و ویژگی‌هایشان یک بار دیگر به تصویر می‌کشند. قهرمانانی این بار خسته‌تر از همیشه، زخم‌خورده، ناامید اما همچنان شریف. فیلم ابایی از آن ندارد که با صدای بلند اعلام کند: قهرمانان خود را دوست دارد و ستایش می‌کند. در سینمای روشنفکرانه دهه ۶۰ این‌گونه ستایش از فرد و فردیت وصله ناجوری به حساب می‌آمد. روح انتقادی و اخلاقی که در فیلم‌های برجسته این دهه وجود دارد، کاملاً متناظر با حس درونی فیلم دندان مار است. اما شاید به همین خاطر باشد که در میان فیلم‌های پاستوریزه آن دهه، دندان مار هنوز طعم و بوی دیگری دارد. پایان فیلم، نشانه عزم راسخ کارگردان و باور قلبی او به آن چیزی است که به نمایش می‌گذارد. او دوست دارد از این قهرمانان خسته، حماسه‌ای بسازد و پایان این فیلم دقیقاً در همین چارچوب، تعریف‌پذیر و نقطه ختمی ایده‌آل برای چنین فیلمی است. کیمیایی بعد از دندان مار هرگز نتوانست به توازن و خلاقیت دندان مار باز گردد. گویی او هم به‌تدریج اعتقاد و باور خود را از دست داده است. در دوران مدنیت، فردیت طرفدار چندانی ندارد.

سک کشی: غافلگیری!

پایان سگ‌کشی، یکی از نادر موفقیت‌های سینمای ایران در غافلگیر ساختن تماشاگر است. الگوی روایتی فیلم، شاید در سینمای جهان و به‌خصوص سینمای کلاسیک بارها مورد استفاده قرار گرفته، اما در سینمای ایران تجربه‌های موفقیت‌باری در این زمینه نداشتیم.

اهمیت فیلم بیضایی ورای همه آن ساختار فرمال پرزرق و برق و گوشه کنایه‌های سیاسی و طعنه به مسأله حقوق زنان و مردسالاری، موفقیت در درست درآوردن آن ضربه پایانی است، یعنی ساختار هذلولی‌وار فیلم در انتها به نقطه‌ای می‌رسد که همان راز جذابیت سینمای داستانی است. آن چیزی که سگ‌کشی را قابل دیدن ساخته، همین موفقیت بیضایی در ساختار پلیسی ـ معمایی فیلم است. اینکه تماشاگر در انتها غافلگیرانه متوجه می‌شود آن مرد دربند و رنجور و گرفتار در زندان، مردی است کلاهبردار، خبیث و خیانتکار. اینکه آن دختری که با قهرمان زن فیلم به‌ظاهر همدردی می‌کند شریک توطئه مرد است. پایان سگ‌کشی، لذت تماشای یک داستان پرفراز و نشیب و جذاب را به جان تماشاگر می‌دواند و دیگر می‌توان تمام دقایق پرآب‌وتاب و غیرقابل تحمل پیشین این فیلم را فراموش کرد. پایان سگ‌کشی، نمونه‌ای است که نشان می‌دهد الگوهای روایتی سینمای کلاسیک چگونه هنوز هم می‌توانند پاسخگو باشند.

زیر درختان زیتون: استثنا



پلان سکانس نفسگیر نهایی فیلم، حتی سرسخت‌ترین مخالفان کیارستمی را نرم می‌کند. وقتی حسین رضایی به دنبال محبوبه خود می‌رود تا موافقت او را برای ازدواج جلب کند، تلاش او به نظر بی‌نتیجه می‌رسد. تا اینکه دختر به داخل دره‌ای پوشیده از درختان زیتون سرازیر می‌شود و حسین رضایی هم به دنبالش. دوربین اما بالای دره می‌ایستد و آن دو، دورتر و دورتر می‌شوند و به نقاط ریزی در پهنه‌ای از درختان زیتون تبدیل می‌شوند. موسیقی ویوالدی هم اضافه می‌شود تا تماشاگر در خلسه معنوی ارتباط عاطفی دو انسان در زمینهٔ زیبایی از طبیعت غوطه‌ور شود. فصل پایانی زیر درختان زیتون درکل کارنامه کیارستمی از نان و کوچه تا ده، یک استثنای بزرگ محسوب می‌شود.

تولد یک پروانه: صاعقه

وقتی آن کودک ساده‌دل همراه با پروانه‌اش قدم‌زنان از رودخانه خروشان می‌گذرد، یکی از معنوی‌ترین لحظات سینمای ایران شکل می‌گیرد. پایانی فوق‌العاده برای فیلمی که تا این لحظه چیزی فراتر از یک فیلم نوجوانانه مرسوم که در رده فیلم‌های کانونی قرار می‌گیرد، نشان نداده بود. اما با فصل پایانی زیبایش، ناگهان به فیلمی مهم بدل می‌شود. لحظه‌ای که همچون صاعقه بر تماشاگر وارد می‌شود و او را در اندیشه‌ای بی‌پایان از سالن خارج می‌سازد.

THE END

پایان‌های بد یا چگونه فیلم‌های خود را نابود سازیم!

پایان‌های بد در سینمای ایران موردی مرسوم و معمول است، بیشتر از آنکه حتی بتوان آنها را فهرست کرد. مطلب زیر نگاهی دارد به چند مورد خاص، پایان‌هایی بد برای فیلم‌هایی که می‌توانستند فیلم‌های خوبی باشند.

طعم گیلاس

یکی به ما بگوید در فصل پایانی طعم گیلاس چه اتفاقی می‌افتد؟ ۸۰ دقیقه به خودمان تلقین کردیم که با یک فیلم روشنفکرانه درباره مرگ روبه‌رو هستیم، با کمی هم گرایش خیام‌گونه. اما یک دفعه ترومپت شادمانه و نهایی گروهی سرباز که از یک سو به سوی دیگر می‌دوند و صحنه‌هایی از پشت صحنه فیلم، ناگهان تمام تلاش ما را بی‌اثر می‌سازد. نمونه‌ای از خودپسندی یک فیلمساز در نمایش تمام قد خود که تمام فیلم را نابود می‌کند. جلوه‌گری هم اندازه‌ای دارد!

خانه‌ای روی اب

دیگر داشتیم کم‌کم به سرنوشت دکتر سپیدبخت علاقه‌مند می‌شدیم و نگران احوالاتش بودیم که آقای فرمان‌آرا با پایان تصنعی و متظاهرانه‌اش، آب سردی بر روی ما می‌ریزد. آن طعنه و کنایه نچسب به قتل‌های زنجیره‌ای، آن کودک حافظ قرآن و آن کلاف‌هایی که به یک‌دفعه تشکیل نقش و نگاری منظم به عنوان بستر مرگ دکتر سپیدبخت می‌دهند، فیلم را به تمامی ویران می‌کند. یکی از آن نمونه‌هایی که تلاش فیلمساز برای گفتن حرف‌های مهم (!) روایت را مضمحل می‌سازد.

اعتراض

فیلم باید چند دقیقه قبل تمام می‌شد. وقتی امیرعلی به مرگی خودخواسته تن می‌دهد، اما فیلمساز قصد کرده هر طور که هست مایه‌های تماشاگرپسند را در فیلمش به نمایش بگذارد. پس آن لحظه زیبا را به عنوان پایان فیلم رها می‌کند و در یک سکانس تحمیلی و بسیار بد، باید شاهد بازگشت آخرین لحظه میترا حجار در لباس عروسی به سوی محمدرضا فروتن باشیم. دختر پولدار در آخرین لحظه پسر فقیر را ترجیح می‌دهد و... فاتحه فیلم خوانده می‌شود!

اما یک دفعه ترومپت شادمانه و نهایی گروهی سرباز که از یک سو به سوی دیگر می‌دوند و صحنه‌هایی از پشت صحنه فیلم، ناگهان تمام تلاش ما را بی‌اثر می‌سازد. نمونه‌ای از خودپسندی یک فیلمساز در نمایش تمام قد خود که تمام فیلم را نابود می‌کند. جلوه‌گری هم اندازه‌ای دارد

اخبار روز سینما
تاریخچه سینما
تصاویر سینمایی
برنامه سینما ها
نقد و تفسیر
فرهنگ فیلم

خبرنامه
موسیقی
مصاحبه
کالری
کپ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم سینما

آینه تمام نمای سینمای ایران