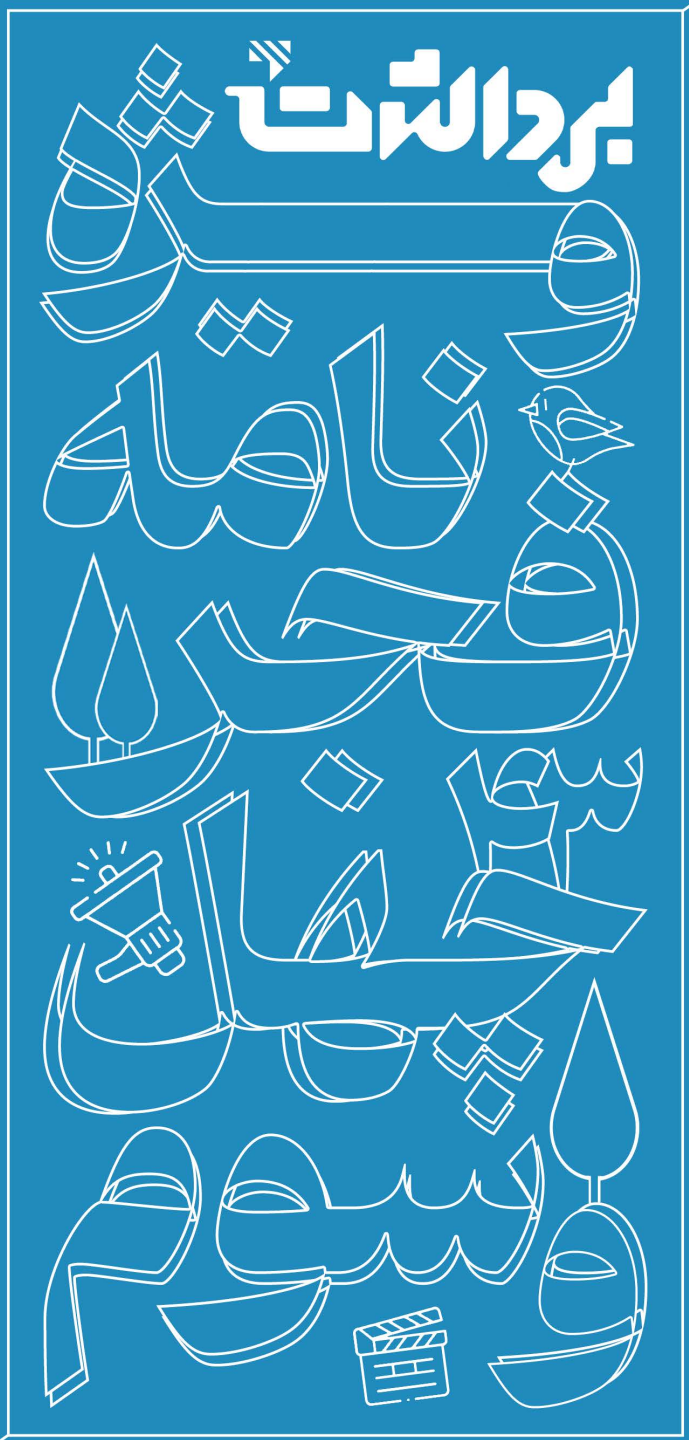

برداشت
فرهنگ
نامه
جدید
شعر
فارسی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

تیتراژ

نشریه اجتماعی سینمایی برداشت

صاحب امتیاز:
موسسه فیلم شناخت

مدیر مسئول:
رضا کریمی کلایه

مجری طرح:
مجتبی فرح‌بخش

سردبیر:
فاطمه سادات حاجی سید جوادی

هیئت تحریریه:
نرگس حمیدی‌پور، عطیه محلوجی،
زینب شکاری، حسام الدین قاسمی،
فاطمه سادات حاجی سید جوادی

صفحه آرایی:
استودیو برش

طراح جلد:
مجتبی فرح‌بخش

با تشکر از:
امیرحسین اخوین، سید پویا ولی‌نژاد،
محمدجواد نوائیان، الهه زواره‌ئیان،
رضا رجایی و مریم صادقیان

با همکاری:
مرکز توزیع و ترویج امید

سخن سردبیر

سینما به برداشت‌های ما از جهان معنا می‌بخشد. در حالیکه خود نیز مملو از برداشت است. برداشت‌هایی که در هر قاب، ما را با خود همراه کرده، می‌خنداند می‌گریاند و از جهانی به جهان دیگر می‌برد. همین وجه اشتراکی است میان علوم اجتماعی و سینما. نقطه ثقلی که از یک سو جزء همیشگی سینماست و از دگر سو به آن بار و معنایی تازه می‌دهد. ما می‌خواهیم این معانی را دریافت و آنها را از نو تعریف کنیم. در این مسیر نیز تنها آنچه در توشه داریم همین برداشت‌هاست. برداشت‌هایی گوناگون، متمایز و صد البته بی انتها.

شورای سردبیران نشریه برداشت

سرمقاله

روایت فجر چهل و سوم

شورای سردبیران نشریهٔ برداشت

جشنوارهٔ فیلم فجر، با تمام تغییرات و فرازونشیب‌هایش، همچنان یکی از مهم‌ترین رویدادهای سینمایی کشور است؛ جایی که هر ساله در روزهای سرد بهمن، چراغ‌های سالن‌های سینما روشن می‌شود و پرده‌های نقره‌ای، قصه‌های تازه‌ای را برایمان روایت می‌کنند. شاید دیگر مانند سال‌های دور، همه‌چیز به همان قوت و شکوه نباشد، اما هنوز هم هیجان خرید بلیط، انتظار برای اولین نمایش و زمزمه‌های گمانه‌زنی دربارهٔ فیلم‌ها در راهروهای شلوغ جشنواره، جذابیت خود را حفظ کرده است. به هر حال، این جشنواره همچنان محلی است برای آزمون و خطای سینماگران.

در این شماره از نشریه که پس از مدتی وقفه منتشر می‌شود، ما نه تنها فیلم‌ها را از جنبه‌های فرمی و تکنیکی بررسی کردیم، بلکه تلاش کردیم تا به بازتاب اجتماعی این آثار نیز توجه کنیم. همان طور که در شماره‌های قبلی دربارهٔ تأثیرات رسانه‌ای و نحوه انعکاس فقر و نابرابری‌ها در فیلم‌ها صحبت کردیم، جشنوارهٔ فیلم فجر نیز به‌عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی، بازتاب‌دهندهٔ دغدغه‌های اجتماعی ماست. به همین دلیل، در تحلیل فیلم‌هایی چون «داد»، دیدیم که این‌بار فقر و فلاکت نه به‌عنوان یک تابلو، بلکه به‌عنوان بخشی از واقعیت اجتماعی کشور به نمایش درآمده است؛ مسأله‌ای که در آثار اجتماعی دیگر نیز به وضوح دیده می‌شود.

انگار که جشنواره فیلم فجر شبیه به یک تخم‌مرغ شانسی است. نمی‌توان از پیش مطمئن بود که چه چیزی درونش نهفته است؛ گاهی لذتی بی‌نظیر، گاهی هم ناامیدی. در بررسی فیلم‌هایی همچون «بچه مردم»، نگاه‌مان به نظریه مؤلف و تأثیرات آن بر روایت‌پردازی بود. این‌بار ما هم قصد داشتیم این تجربه را از زاویه‌ای دیگر ثبت کنیم. همان‌طور که در تحلیل‌های پیشین یادآور شدیم، در سینما نباید فقط در انتظار کشف داستان‌های جذاب باشیم؛ چرا که گاهی آن‌چه که به‌طور غیرمستقیم در پس‌زمینه داستان قرار دارد، پیام‌های عمیق‌تری را برای ما به همراه دارد.

ما همواره تلاش کرده‌ایم تا «برداشتی» با زاویهٔ علوم اجتماعی از سینما داشته باشیم و در این ویژه‌نامه نیز به کمک همراهان ارزشمندمان (نویسندگان، منتقدان و تحلیلگران) کوشیده‌ایم تا جشنواره را از همین دریچه مشاهده کنیم. به‌ویژه در آثار امسال که به مسائل انسانی، هویت فردی و اجتماعی پرداخته‌اند، تلاش کرده‌ایم تا ببینیم چگونه سینما می‌تواند آینه‌ای از جامعه، فرهنگ و تغییرات آن باشد. اینجا، ما فقط با فیلم‌ها روبه‌رو نیستیم، بلکه با انسان‌ها و واقعیت‌های اجتماعی درگیریم که در هر سکانس و دیالوگ فیلم‌ها منعکس می‌شوند.

این شماره سه بخش کلی دارد که بخش اول و اصلی به‌سیاق شماره‌های پیشین به سناریو اختصاص دارد. سناریو اما این بار نه براساس رویکردهای نقد محتوایی بلکه براساس موضوعات فیلم‌های جشنواره در شش دستهٔ موضوعی طبقه‌بندی شد. البته بخش اول آن را به سیمرغ سینما اختصاص دادیم که در دو نوشته به نقد فیلم «موسی؛ کلیم الله» می‌پردازد. برای این فیلم بخش جداگانه‌ای در کار آوردیم؛ چراکه بیشترین سیمرغ‌های جشنوارهٔ چهل‌وسوم را به خود اختصاص داده بود (البته بیشتر سیمرغ‌ها در بخش فنی بود) و از حیث موضوع نیز با سایر فیلم‌ها متفاوت بود. شش بخش دیگر به‌ترتیب سینمای اجتماعی، جنگ قهرمان‌محور، انیمیشن، نوجوان و محیط‌زیست بودند که به نظر همراهان این شماره تم اصلی موضوعی جشنواره را تشکیل می‌دادند.

در بخش سینمای اجتماعی فیلم‌ها را نه محدود به فرم یا فیلمنامه بلکه در ساختار اجتماعی‌شان نقد کرده‌ایم. مسئلهٔ ما در سینمای اجتماعی، چنانکه گفتیم، چگونگی بازنمایی جامعه در سینماست و اینکه چگونه این ژانر می‌تواند پدیده‌ها و طبقات مختلف اجتماعی را نمایندگی کند. بر همین اساس «پیرپسر» (پانوشت بیاد: این فیلم تنها فیلم از بخش ویژهٔ جشنواره (فیلم‌های توقیف‌شده) است که در این شماره به آن پرداخته‌ایم)، «شوهر ستاره» و «مرد آرام» را از عینک جنسیت به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی دیده‌ایم، «دست تنها» و «رها» را از نگاه واقع‌گرایی و بازنمایی فقر بررسی کرده‌ایم و با نگاهی به فرهنگ شهرت و سالمندی به‌ترتیب به سراغ فیلم‌های «ترک عمیق» و «گوزن‌های اتوبان» رفته‌ایم.

بخش بعدی را سینمای جنگ با صفت قهرمان‌محور نام‌گذاری کردیم. سینمای جنگ یا در ژانر بومی‌اش دفاع مقدس عمری طولانی در جشنوارهٔ فیلم فجر داشته است. با این حال، به نظر می‌رسد از دههٔ ۹۰ سینمای جنگی در جشنواره رنگ‌وبوی متفاوتی به خود گرفته است و بیش از تمرکز بر داستان و روایت و قهرمان‌هایی که ساخته‌وپرداختهٔ قصه هستند، تمرکز را به سمت قهرمان‌ها و شخصیت‌های نظامی واقعی برده است و فیلم‌های «بیوگرافی» در این ژانر پررنگ‌تر شده‌اند. فیلم‌های «چ» (۱۳۹۲)، «ایستاده در غبار» (۱۳۹۶)،

«منصور» (۱۳۹۹)، «موقعیت مهدی» (۱۴۰۰)، «غریب» (۱۴۰۱)، «مجنون» (۱۴۰۲)، «آسمان غرب» (۱۴۰۲) که به ترتیب حول محور شخصیت‌های مصطفی چمران، احمد متوسلیان، منصور ستاری، مهدی باکری، محمد بروجردی، برادران زین الدین و علی‌اکبر شیرودی می‌چرخند و برشی از زندگی «قهرمانانهٔ» آن‌ها را به تصویر می‌کشند، نمونه‌های این ژانر هستند. این موضوع در این جشنواره بیشتر خودنمایی کرده است. در این دوره از مجموع ۳۲ فیلم حاضر در بخش سودای سیمرغ جشنواره، ۵ فیلم به زندگی قهرمانان شهید ایرانی اختصاص یافته‌اند. «خدای جنگ» به‌گونه‌ای غیرمستقیم اقدامات حسن طهرانی‌مقدم را نشان می‌دهد، «صیاد» تصویری از زندگی علی صیاد شیرازی است، «پیش‌مرگ» که سیمرغ بخش مردمی را هم از آن خود کرد، برشی از زندگی علی غفاری است و هردو فیلم «اشک هور» و «اسفند» به زندگی علی هاشمی اختصاص یافته‌اند. در تهیه و تولید این فیلم‌ها سازمان‌های دولتی و به‌طور خاص سازمان هنری‌رسانه‌ای اوج دخالت دارند. این قرابت به حاکمیت و همچنین تعدد این فیلم‌ها در جشنوارهٔ امسال باعث می‌شود تا تحلیل آن‌ها از منظر گفتمانی اهمیت بیابد و بخشی مجزا در این شمارهٔ نشریه برای آن در نظر گرفته شود.

انیمیشن نیز از دههٔ گذشته جایگاه قابل توجهی در صنعت و سینمای ایران به دست آورده است. حالا که این شماره را منتشر می‌کنیم، انیمیشن کوتاه «در سایهٔ سرو» نیز پس از «جدایی نادر از سیمین» و «فروشنده» سومین اسکار فیلم ایرانی و اولین اسکار انیمیشن ایرانی را در سال ۲۰۲۵ از آن خود کرده است. در ایران از سال ۱۳۹۴ در جشنوارهٔ سی‌وچهارم، با حضور ۸ انیمیشن سینمایی، بخش انیمیشن به‌صورت جداگانه در جشنواره داوری شد. امسال نیز چهار انیمیشن «افسانهٔ سپهر»، «پسر دلفینی ۲»، «ژولیت و شاه» و «زال و رودابه» در این بخش باهم رقابت کرده‌اند. با این حال، سازندگان و تولیدکنندگان این حوزه همچنان بر این باورند که پس از گذشت یک دهه جشنواره چنان که باید به صنعت پویانمایی در کشور نپرداخته است. بر همین اساس علاوه‌بر نگاه نویسندگان این بخش، در بخش «از نگاه سازندگان» نیز نظر کارگردان و تهیه‌کنندهٔ «پسر دلفینی ۲» را جویا شده‌ایم و در سناریو سه فیلم دیگر را نقد و بررسی کرده‌ایم.

به‌جز انیمیشن که تعداد زیادی از مخاطبانش را کودکان و نوجوانان تشکیل می‌دهند، در این جشنواره شاید برای اولین بار با تعدد نسبی فیلم‌هایی با خود موضوع نوجوان روبه‌رو بودیم. نوجوانانی که قهرمان‌های قصه‌اند و به سوژه‌ای تمام‌عیار و کنشگران اصلی در مرکزیت فیلم تبدیل شده‌اند. سال‌هاست که از نوجوانی سخن می‌گوییم اما کمتر فیلمی برای آن‌ها و در نگاه آنان ساخته شده است. «بچهٔ مردم» و «زیبا صدایم کن» را از این زاویه تماشا کرده‌ایم. فیلم‌هایی که نوجوان در آن‌ها نه منفعل و ساکت و بی‌عرضه است و نه ترسناک و شورشی. گویی که با این سن گذار و پر از شور و هیجان، به‌سان خودش برخورد شده است. در کنار این‌ها، بار دیگر «بچهٔ مردم» را از زاویهٔ نظریهٔ مؤلف واکاوی کرده‌ایم. برعکس دو فیلم قبلی «چشم بادومی» با نگاهی متفاوت به سراغ نوجوان رفته است. ما نیز در نقد آن بررسی کرده‌ایم که چگونه به‌جای نزدیکی و گفت‌وگو با این گروه سنی، آن را از دور قضاوت کرده است. «داد» نیز به نوجوانی از زاویه‌ای متفاوت و از دریچهٔ کانون اصلاح و تربیت پرداخته است که آن را هم در این بخش آورده‌ایم.

سه فیلم «ناتوردشت»، «خاتی» و «تاکسیدرمی» را نیز به‌واسطهٔ موضوع زیست‌محیطی در بخشی جداگانه تحلیل کرده‌ایم. هرچند محیط‌زیست هنوز در سینمای ایران جایگاه ویژه‌ای به دست نیاورده است، پرداخت سه فیلم جشنواره به این موضوع که از مسائل مهم و حیاتی اجتماعی جامعهٔ ایران است، می‌تواند سرآغازی برای تولیدات سینمایی دیگر در باب این مسئله باشد. پرداخت جامعهٔ دانشگاهی و به‌طور خاص مطالعات بین رشته‌ای در زمینهٔ جامعه‌شناسی و ارتباطات زیست‌محیطی با این سینما ؟؟؟؟ نمیدونم با چی تمومش کنم!

پس از این بخش در قسمت «نقد فیلم»، به سراغ نقد فرمی و محتوایی خود فیلم‌ها رفته‌ایم. این نقدها، یادداشت‌های کوتاهی هستند که اغلب به ساختار و متن فیلم پرداخته‌اند و کمتر از فرامتن‌های اجتماعی آن سخن گفته‌اند. این بخش خود نیز به دو بخش مجزا تقسیم شده است. در بخش اول فیلم‌های «۱۹۶۸»، «بازی را بکش»، «سونسوز» و «ماریا» به‌اصطلاح ریویو (review) یا مرور شده‌اند و در بخش دوم سردبیر این شماره با نگاهی به سایر نقدها، بر فیلم‌های «صددام»، «کفایت مذاکرات»، «فریاد»، «آنتیک»، «آبستن» و «لولی» نگاهی اجمالی داشته است تا فیلم‌هایی که توسط نویسندگان این شماره دیده نشده بودند نیز از مرور کلی جا نمانند. در بخش «فرش قرمز» نیز نگاهی به خود جشنواره و حواشی پیرامون آن داشته‌ایم. در قسمت اول جشنواره را از نگاه برخی سازندگان روایت کرده‌ایم و در قسمت بعدی، همراه مستقرمان در کاخ جشنواره، گزارشی از حال و هوای روزهای جشنواره برایمان تصویر کرده است.

در پایان، این ویژه‌نامه را به شما، مخاطبان مشتاق سینما، تقدیم می‌کنیم. باشد که این صفحات، بازتابی از لحظاتی باشد که در این روزهای پرشور جشنواره با هم شریک بودیم و همچنان در تلاشی برای درک بیشتر از دنیای سینما و ارتباط آن با جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، ادامه خواهیم داد. همچنین، از همراهان عزیز و تیم تحریریه این شماره از نشریه تشکر ویژه می‌کنیم که قطعاً اگر تلاش‌های بی‌دریغ آن‌ها نبود، این نشریه به این مرحله نمی‌رسید. قدردان زحماتشان هستیم و امیدواریم این همراهی همچنان ادامه داشته باشد.

سناریو

سیمرغ سینما

برای فیلمی که
بیشترین سیمرغ را از آن خود کرد

یادداشت

فیلم؛سریال؛حرکت

یادداشتی انتقادی بر فیلم «موسی کلیم‌الله»

حسام الدین قاسمی
دانشجوی کارشناسی علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

چندسالی می‌شود که جشنوارهٔ فیلم فجر، بزرگ‌ترین فستیوال فیلم‌های سینمایی در ایران، تبدیل شده است به آوردگاهی جهت نمایش نسخهٔ سینمایی سریال‌هایی که فرایند تولیدشان هنوز به اتمام نرسیده است. در چهلمین جشنوارهٔ فیلم فجر بود که نسخهٔ سینمایی فیلم «موقعیت مهدی» ساختهٔ هادی حجازی‌فر در چهلمین جشنوارهٔ فیلم فجر اکران شد و توانست با دریافت جوایز مختلف در این جشنواره و دریافت بازخوردهای متفاوت، خود را آمادهٔ پخش در شبکهٔ اول صدا و سیمای ایران کند. جشنوارهٔ چهل و سوم نیز در ادامهٔ روند قبلی، امسال میزبان دو فیلم سینمایی بود که قرار است در آیندهٔ سریال‌های‌شان از قاب تلویزیون، مهمان خانه‌ها شوند. فیلم سینمایی «اشک هور» از فیلم‌های جشنوارهٔ چهل و سوم بود که بناست نسخهٔ سریالی آن از صدا و سیما پخش شود. فیلمی که روایت‌گر بخشی از زندگی شهید علی هاشمی است. فیلم سینمایی دوم هم «موسی کلیم‌الله» حاتمی‌کیاست که با ارائه یک نسخهٔ سینمایی از سریالی با همین عنوان، روایت‌گر دوران قبل از تولد و تولد حضرت موسی(ع) است.

> گویی برگزارکنندگان جشنوارهٔ فیلم فجر به دنبال این هستند که تعداد آثار دریافت شده در جشنواره را بالا ببرند و کمیت را فدای کیفیت کنند.

این که هدف از ارائهٔ نسخه‌های سینمایی سریال‌های صدا و سیما در جشنوارهٔ فیلم فجر چیست مورد سوال است. گویی برگزارکنندگان جشنوارهٔ فیلم فجر به دنبال این هستند که تعداد آثار دریافت شده در جشنواره را بالا ببرند و کمیت را فدای کیفیت کنند. با اغماض می‌توان پذیرفت که «موسی کلیم‌الله» و «موقعیت مهدی» احتمالاً به دنبال ارائهٔ یک نمای کلی از کیفیت ساخت سریال‌هایشان هستند تا بینندگان را ترغیب به تماشای سریال کنند؛ اما از فیلم «اشک هور» نمی‌توان به راحتی گذشت. در زمانی که فیلم سینمایی «اسفند» به دنبال روایت زندگی شهید علی هاشمی است، وجود دو فیلم با یک موضوع مشابه، مورد سوال است. شاید برگزارکنندگان به دنبال این مسئله هستند که با قدرت پشت تریبون اعلام کنند که ۳۳ اثر به چهل و سومین جشنوارهٔ فیلم فجر ارسال شده است و برایشان مهم نیست که این ۳۳ اثر ارسال شده، یک سری حداقلی‌های یک جشنوارهٔ سینمایی بزرگ در سطح ملی را رعایت کنند. از طرف تولیدکنندگان نیز این سوال مطرح می‌شود که هدف آن‌ها از ارسال نسخه‌های سینمایی سریال‌هایشان به جشنوارهٔ فیلم فجر چیست؟ اگر بخواهیم خوش‌بینانه به این قضیه نگاه کنیم، شاید فیلم‌سازها به دنبال این هستند که با ارائهٔ یک نسخهٔ سینمایی و دریافت نقدها و نظرات در جشنوارهٔ فیلم فجر، به بهبود کار خود بپردازند و نسخهٔ نهایی را در بهترین شکل ممکن به مخاطب عرضه کنند. جشنوارهٔ فجر جایی است که برای ۱۰ روز، توجه تمام سینماگران از ابعاد مختلف تکنیکی، هنری، اجتماعی و فرهنگی را به خود جلب می‌کند و نظرات متفاوت و متضاد تحلیلگران می‌تواند به گوش سازندگان خوش بیاید.

theghasemih@gmail.com

اما اگر بخواهیم نگاهی بدبینانه را در پیش بگیریم، می‌توان دریافت جایزه‌های مختلف و برگزاری یک نوع مانور تبلیغاتی را دلیل انجام این کار دانست. کاری که از کیفیت بالایی برخوردار باشد، با درو کردن جوایز، می‌تواند سرمایه‌گذارانی را به سمت سریال بکشاند و برای اقبال سرمایه‌گذاران به این کار، سیمرغ‌های بلورین یک فیلم، و جذب مخاطبان با تعداد بالا در پخش نسخهٔ سریالی می‌تواند دلیل قانع‌کننده‌ای باشد. از طرف دیگر نیز تماشاچیان یک فیلم سینمایی با کیفیت، اقبال و توجه بیشتری نسبت به سریال پیدا می‌کنند و انتظار پخش نسخهٔ سریالی و با جزئیات کار را می‌کشند.

نسخهٔ سینمایی «موقعیت مهدی» تفاوت چندانی با نسخهٔ سریالی نداشت و به وضوح در بخش بخش بودن فیلم‌سینمایی می‌توان متوجه شد که «موقعیت مهدی» سریالی است که قسمت‌های مختلف را در کنار هم قرار داده است که یک نسخهٔ سینمایی را برای جشنواره آماده کند؛ اما قصه برای «موسی کلیم‌الله» متفاوت است.

دلگرمی که مدام در طول تماشای فیلم به خودم می‌دادم این بود که «این یک نسخهٔ سینمایی است و قرار است در سریال وضعیت بهتر شود».

قصهٔ پردردسر «موسی کلیم‌الله»

داستان ساخت «موسی کلیم‌الله» مانند زندگی حضرت موسی(ع) فراز و نشیب زیادی دارد. فرج‌الله سلحشور، از سال ۱۳۸۸ فیلم‌نامهٔ ابتدایی این فیلم را نوشت و پس از درگذشت او، کار برای مدتی متوقف شد، تا اینکه بعد از چرخیدن فیلمنامه در دست افراد مختلف، به حاتمی‌کیا رسید. حاتمی‌کیا با بازنویسی مجدد فیلمنامه، با تهیه‌کنندگی سیدمحمود رضوی، فرآیند تولید را آغاز کرد و اولین تصاویر را از این سریال، در قالب یک فیلم سینمایی در چهل و سومین جشنوارهٔ فیلم فجر، به اکران درآورد. حاتمی‌کیا و سید محمود رضوی بارها اشاره کردند که این نسخهٔ سینمایی، تنها بخش کوچکی از کل کار است. حاتمی‌کیا قرار است کل زندگی حضرت موسی(ع) را در سه بخش کودکی، بزرگسالی و سالمندی حضرت موسی روایت کند و نسخهٔ سینمایی تنها روایت‌گر بخشی از دوران قبل از تولد و تولد حضرت موسی(ع) است و در نسخهٔ سریالی، جزئیات بخش سینمایی نیز بیشتر خواهد بود. هنگام تماشای «موسی کلیم‌الله» به سادگی می‌تواند متوجه شد که حاتمی‌کیا خیلی از جاهای داستان را زده تا بتواند سریال خود را در قالب ۱۲۰ دقیقه‌ای یک فیلم سینمایی جا دهد و ما در طول تماشای فیلم، شاهد کات‌ها و پرش‌های عجیب و غریبی هستیم که منطق روایی داستان را در بعضی قسمت‌ها با مشکل روبه‌رو می‌کند.

کاهش هزینه تولید شهرک سینمایی به خاطر استفاده از تکنولوژی می‌ارزید؟

موسی کلیم‌الله اولین سریال ایرانی است که به جای استفاده از روش سنتی، به تولید مجازی یا «Virtual Production» روی آورده است. تولید مجازی یک تکنیک نوظهور و در حال رشد در صنعت فیلم و سریال است و به فیلم‌سازان امکان می‌دهد تا محتوایی جذاب‌تر با انعطاف‌پذیری و کارایی بیشتر تولید کنند. این تکنولوژی، روش‌های سنتی فیلم‌سازی مانند موشن کپچر و تشخیص چهره با با تصاویر دیجیتال ترکیب می‌کند و به فیلم‌ساز این امکان را می‌دهد که در محیط‌های شبیه‌سازی شده، صحنه‌های پیچیده را با دقت و جزئیات بالا طراحی کند و باعث تسهیل و سرعت بخشیدن به فرآیند تولید یک فیلم و یا سریال شود.

برای ساخت سریال موسی کلیم الله، بزرگ‌ترین استودیو تولید مجازی آسیا و سومین مدل بزرگ این استودیو در جهان، به بهره‌برداری رسیده است. این تصمیم از آنجا اتخاذ شد که ساخت دکورها و فضاهای میدانی عظیم برای ساخت سریال، هزینه‌های زیادی را به تهیه‌کننده متحمل می‌کرد و با استفاده از تکنیک تولید مجازی، بخش اعظمی از این هزینه‌ها صفر شده است.

این مسئله، نکته‌ای بود که بسیاری از افراد به آن افتخار می‌کردند، اما در هنگام تماشای فیلم، بیشترین چیزی که تماشاچی را اذیت می‌کند، همین تولید مجازی است. تفاوت ابزار و طراحی محیط‌های واقعی و مجازی به صورت کامل در فیلم قابل مشاهده است و تصاویر مجازی، با عدم ایجاد پرسپکتیو مناسب و عمق بخشیدن به تصویر، کامپیوتری بودن صحنه‌ها را به رخ مخاطب می‌کشد و تجربهٔ تماشای سریال را بر مخاطب زهر می‌کند. این یعنی نقطه قوت فیلم از نظر سازندگان و چیزی که به آن افتخار می‌کنند، در عمل نتوانسته است عملکرد خوبی داشته باشد. البته دلگرمی که مدام در طول تماشای فیلم به خودم می‌دادم این بود که «این یک نسخهٔ سینمایی است و قرار است در سریال وضعیت بهتر شود».

فارغ از مسئلهٔ تولید مجازی، بازیگران فیلم، عملکرد بسیاری خوبی از خود به نمایش گذاشته بودند، از مریلا زارعی گرفته تا فرهاد آئیش و بهنام تشکر، بازیگران به خوبی به ادای نقش خود می‌پردازند و مخاطب را درگیر فیلم می‌کنند. موسیقی فیلم گوش‌نواز بود و به شکل خوبی به سکانس‌ها و صحنه‌ها همراه می‌شد. عوامل سازندهٔ فیلم، در تبلیغات خود به صورت کامل، توجهات را به سمت تکنولوژی تولید مجازی کشانده‌اند و این نگرانی وجود دارد که همه چیز فیلم تولید مجازی بشود و کار از دست حاتمی‌کیا در دیگر بخش‌ها در برود. اینجا جایی است که حاتمی‌کیا باید با کارگردانی؛ به معنای واقعی کلمه‌اش، کار را بگرداند و یک تناسب درست و منطقی بین بخش‌های مختلف فیلم برقرار سازد.

یادداشت

موسی کَلیم‌الله؛ لازم اما ناکافی

یادداشتی انتقادی بر فیلم «موسی کلیم الله»

علی مؤمنی
دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

«موسی کلیم‌الله: به‌وقت طلوع» یکی از فیلم‌های جشنوارهٔ فجر ۱۴۰۳ بود که می‌توان آن را مهم‌ترین اثر سینمایی جشنواره دانست؛ چراکه اساساً جشنوارهٔ فجر در ایران درگیر دو خوانش «ایرانیزه» و «محلی»[۱] است و هیچ نمود تمدنی، بین‌فرهنگی و بین‌المللی ندارد. اغلب آثار مهم یا پرطرفدار ادوار مختلف جشنواره به موضوعات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، دفاع مقدس یا تاریخ معاصر ایران پرداخته‌اند. اگر در جشنوارهٔ امسال، آثاری که در نقد ساختارهای مختلف نهادی در ایران (مانند «زیبا صدایم کن»، «ناتور دشت» و «گوزن‌های اتوبان») بوده را در یک سو قرار و آثار مرتبط با تاریخ دفاع مقدس ایران (مانند «خدای جنگ»، «اشک هور» و «شمال از جنوب غربی») را در سوی دیگر قرار دهیم، چیزی جز فیلم‌های بی‌کیفیت، تجربه اولی، حمایت‌شده یا بی‌مصرف را شاهد نیستیم. اما بایستی حساب اثر جدید حاتمی‌کیا را از دیگر آثار جشنواره جدا کرد؛ چراکه سویهٔ جدیدی را ایجاد کرد. اگرچه این سویهٔ جدید در سال ۱۳۸۸ نیز مشاهده شده بود؛ زمانی سینمایی «ملک سلیمان» در جشنوارهٔ فجر اکران و به پنج سیمرغ بلورین دست یافت. اما در این بازهٔ بیش از یک دهه، دیگر شاهد حضور سینمایی تولید بزرگ[۲] تاریخی-دینی در جشنوارهٔ فجر نبوده‌ایم. ورود به عرصهٔ تولیدات تاریخی و دینی که آنچنان در جشنواره، مورد توجه قرار نمی‌گیرد، می‌تواند یکی از نقاط عطف در صنعت سینمای ایران باشد. اغلب نمود بین‌المللی سینمای ایران، آثار خودتحقیرانهٔ به‌ظاهر فنی هنرمندان محدود در جشنواره‌های اروپایی-آمریکایی است که بیشتر به‌مثابه بلندگوی اعتراضی آن‌ها تبدیل شده است. از طرفی دیگر، ژانر تاریخی، دینی و ملی در کشورهای هم‌مرز (جغرافیایی و دینی) مانند ترکیه و مصر گسترش یافته و ایران صرفاً به تکرار پخش آثار تلویزیونی و سینمایی خویش و آغاز چند پروژهٔ «موسی کلیم‌الله» و «سلمان فارسی» پرداخته است. اگرچه قرار بر آن بوده که این آثار در قالب سریال تلویزیونی پخش شوند، تصمیم ساخت سینمایی موسی کلیم‌الله، تصمیم بزرگی بود و امید است منادی تولید آثار بیشتر در حوزهٔ تاریخ دینی توسط سینماگران ایرانی باشد. با این حال پس از تماشای موسی کلیم‌الله ذهن نگارنده به‌واسطهٔ سه مسئله مشغول شد که نشان می‌دهد اگرچه تولید چنین آثاری برای سینمای ایران نیاز است، اما ناکافی و دارای نواقصی است که در ادامه به برخی از آن‌ها پرداخته می‌شود:

> فرعون خاکستری است، مردد است، دموکرات است، گوش شنوای نظرات دیگران است، عاشق پیشه است،

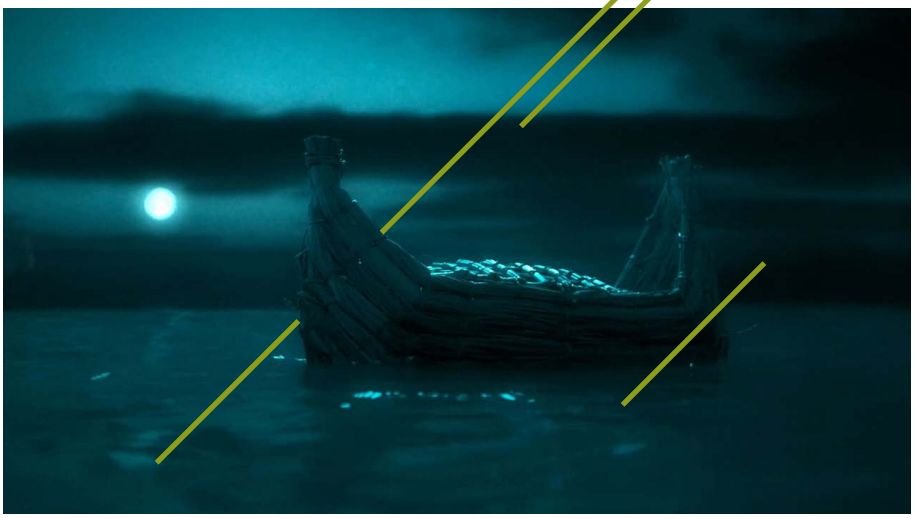
ali.momeni.77@ut.ac

۱. بصری‌سازی دانسته‌های دینی

فیلم‌نامهٔ این اثر چیزی جز هر آنچه که می‌دانیم نبود؛ فرعون به‌واسطهٔ خواب پریشان می‌شود و معبر او را از تولد پسری می‌ترساند و نوزادان پسر کشته می‌شوند و حضرت موسی(ع) ، در موقعیت‌های مختلف از گزندهای فرعونیان در امان می‌ماند و در نهایت توسط مادرشان در سبدی به آب مصر انداخته می‌شوند. داستانی که در مقاطع مختلف دوران تحصیل دانش‌آموزان به آن‌ها آموزش داده می‌شود و عرف دیندار و بعضاً غیردیندار جامعه از این واقعهٔ تاریخی مطلع هستند. آیا این اثر سینمایی چیزی بیشتر از این چند خط بالا بود؟ ضعف فیلم‌نامه، در اتکاء به مشهورات دینی-تاریخی است. می‌توان این اثر را با سینمایی "Exodus Gods and Kings"، مقایسه کرد که آن هم در خصوص قیام حضرت موسی(ع) در برابر فرعون و معجزات مرتبط با آن است. در این اثر که از جهت مدت زمان تماشای فیلم به «موسی کلیم‌الله» نزدیک است، وقایع متعدد و نقاط عطف زندگی حضرت موسی(ع) به تصویر کشیده شده است و ضرب‌آهنگ حرکت تاریخی در فیلم بالاست. از طرف دیگر با ادعای بی‌طرفی عوامل اصلی تولید در جمع‌آوری منابع و داده‌های تاریخی و استفاده از منبع قرآن در فیلم، قاعدتاً به داستان‌ها و وقایع بیشتر، با جزئیات بیشتری (فارغ از صحت‌سنجی روایت‌ها) پرداخته شده که در اثر ایرانی آن، چنین چیزی را شاهد نیستیم. لذلک موسی کلیم‌الله، اثری است که داستان آن را از قبل می‌دانیم و صرفاً در جهت یادآوری و لذت بصری، آن را تماشا می‌کنیم.

۲. تضعیف فرمال «شر مطلق»

آنکه در روایت و داستان حضرت موسی(ع) نمایندهٔ شر است، «فرعون» است. فرعون نماد تمام رذالت‌های بشری است؛ تندخو، مستبد و متکبر. طوری که در ادبیات عرفی دینی نیز از اصطلاح «فرعون درون» و از بین‌بردن آن در جهت دوری از تکبر و دیگر رذالت‌ها استفاده می‌شود. اما در این اثر «فرعون» نمایندهٔ شر مطلق نیست. فرعون خاکستری است، مردد است، دموکرات است، گوش شنوای نظرات دیگران است، عاشق‌پیشه است، بابت



مشکل مردانهٔ فرزندآوری در برابر آسیه شرمنده است و بابت ضعف و بیچارگی روی به شرب خمر می‌آورد. فرعون در این اثر شبیه به کاراکتر پدر خانه‌ای است که به‌دلیل وجود مشکلات متعدد، تضعیف می‌شود و به‌دلیل درماندگی دست به هرکاری می‌زند. اصطلاحی که از بسیاری از متخصصان دینی یا منتقدان فیلم در ایام جشنواره شنیدم آن بود که «فرعونیت فرعون کم بود». حتی در برخی سکانس‌ها مشاهده شد که دوربین سوژهٔ شر را در موقعیت ضعف قرار داده است. گویی به‌دلیل شر بودن فرعون در تاریخ، دوربین، نویسنده و کارگردان در جهت مقابله با این شخصیت تاریخی، او را در فیلم ضعیف بازنمایی کرده‌اند. فیلم‌نامه، استفاده از بازیگر کمدی و زاویهٔ دوربین حاکی از آن است که «شر مطلق» در فیلم تضعیف شده و ناتوان است.

۳. خاص‌گرایی مذهب در برابر عام‌گرایی دینی

یکی از مسائل اصلی فیلم، نمود باورها و اعمال مذهب تشیع است. در سکانس‌های گوناگون، توسل به حضرت یوسف(ع) دیده می‌شد. از طرفی دیگر پنج نور در جهت القای حس آرامش به سمت مادر حضرت موسی(ع)، در سکانس به آب افکندن سبد حامل حضرت موسی، دیده شد. فارغ از امکان تشکیک در صحت روایی این سکانس‌ها، این فیلم ماهیت عام‌گرایانه برای بین‌المللی‌شدن را تا حدی از دست می‌دهد، چراکه این اثر تبدیل به نمایندهٔ باورهای تشیع، آمیخته با روایت ولادت و نجات حضرت موسی(ع) از فرعونیان است و آنچنان رسوخ باورهای تشیع در فیلم گل‌درشت بود که می‌تواند این سؤال را برای مخاطب ایجاد کند که آیا باورهای خاص مذهب تشیع از آن زمان قدمت داشته؟ اساساً فیلم برای شیعیان ساخته شده است و حتی جنبهٔ تبلیغی برای گرویدن مخاطبان غیرشیعه به این مذهب را ندارد. همان طور که فیلم برای مخاطب اهل سنت که شاخه‌ای از دین اسلام هستند، می‌تواند غیرقابل پذیرش باشد، برای دیگر ادیان یهود، مسیحی و... نیز می‌تواند محل عدم پذیرش یا تردید باشد. این شکل از خاص‌گرایی صرفاً در این اثر مشاهده نمی‌شود؛ بلکه ریشهٔ آن در سیاست‌های رسانه‌ای است که نسبت به تولیدات سینمایی، تلویزیونی و... اتخاذ شده‌است. بسیاری از آثار رسانه‌ای یا درگیر خاص‌گرایی‌های سیاسی یا درگیر خاص‌گرایی‌های دینی شده‌اند؛ نمی‌توان به‌طور مطلق این راهبرد را رد کرد؛ اما بایستی بر اساس شرایط، اقتضائات و اهداف تولید یک اثر، نسبت عام‌گرایی به خاص‌گرایی را تعیین کرد. به‌نظر می‌رسد امکان ورود باورهای خاص تشیع به لایه‌های پنهان و استعاری سینمایی موسی کلیم‌الله وجود داشته و بدین واسطه زمینه‌های اقبال بین‌فرهنگی و بین‌دینی بیشتری را برای فیلم ایجاد می‌شد. با این حال، موسی کلیم‌الله اثری مناسب و مهم برای مخاطبان ایرانی، دیگر ادیان و آیندگان است؛ هرچند دچار نقصان‌های فنی و محتوایی است؛ امید است این اثر در قالب تلویزیونی با قدرت بیشتری تولید و پخش شود.

1. Local
2. Big Production

یادداشت

عصای موسی، تارو پود ابراهیم را از هم شکافت

یادداشتی بر فیلم «موسی کلیم‌الله»

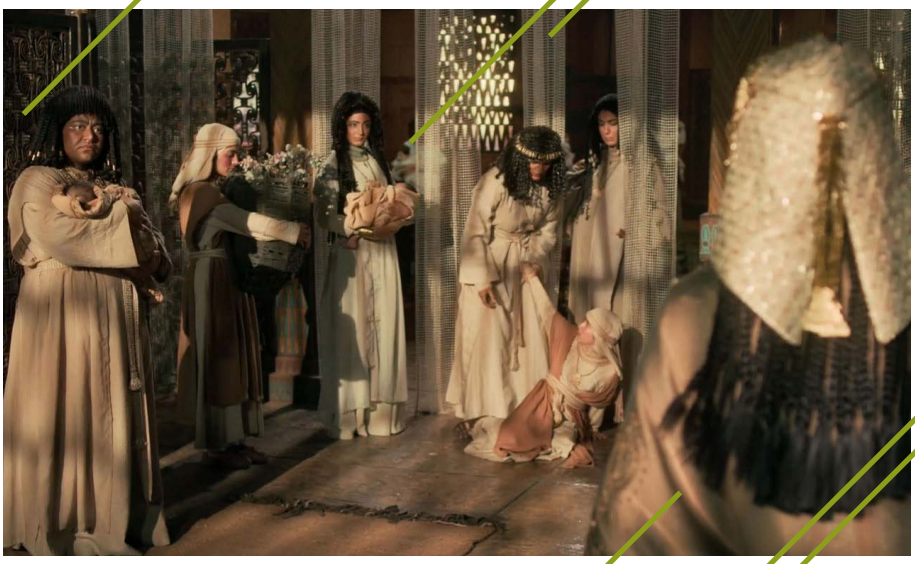
مینا کبیری
منتقد سینما

ابراهیم حاتمی‌کیا، فیلمساز صاحب نام سینمای اجتماعی-سیاسی ایران، برای نخستین بار با موسی کلیم الله، توانایی‌های خود را در ژانر تاریخی-مذهبی محک زده‌است. موسی کلیم الله فیلم خوبی نیست و هیچ رد و امضایی از ابراهیم حاتمی‌کیا در این اثر دیده نمی‌شود. حتی صرف نظر از سازنده‌اش، کماکان فیلم خوبی نیست. موسی کلیم الله اثری به ظاهر بیگ پروداکشن است که مراحل پیش تولید آن در مدیوم تلویزیون، سال‌هاست در مرحله اجراست ولی نسخه سینمایی آن که تنها مختص به تولد آن حضرت است در پروسه زمانی کوتاهی برای حضور در چهل و سومین دوره از جشنواره فیلم فجر ساخته شد.

میزانسن دکوراتیو

حاتمی‌کیا از تکنیکی‌ترین فیلمسازان ایرانی‌ست که همواره تاثیر فرم بر محتوا در آثار او مشهود است. در موسی کلیم الله استفاده افراطی از پیشرفته‌ترین تکنولوژی روز سینما (virtual production) و جلوه‌های ویژه، فضایی فِیک، تصنعی و کاریکاتوری در اثر ایجاد کرده است. فیلتر زرد و شارپ با اشباع رنگ بالا که فارغ از ژانر اثر، ترند این روزهای سینمای جهان است در موسی نیز بکار گرفته شده است. این فضاسازی غیرطبیعی، بزرگ‌ترین نقطه ضعف اثر محسوب می‌شود که نه تنها امکان فرم گرفتن اثر را از او گرفته است بلکه بدنه درام را تحت الشعاع قرار داده است.

روایت تاریخیِ موسی کلیم الله، برای اکثر مخاطبین آشناست. فضاسازی دقیق، موسیقی، بازیگردانی، دیالوگ گویی و در مجموع تاثیر میزانسن در محتواسازی نکته‌ای بود که انتظار می‌رفت در مرکز کار، ملزوم شود. اپنینگ/ صحنه افتتاحیه فیلم و قلاب اولیه داستان با خواب فرعون آغاز می‌شود. چنین شروعی هوشمندانه و دقیق است. ولیکن، روایت تاریخی نیازمند به قصه است. فیلم در ادامه بدون قصه‌ای مشخص، چالش دراماتیک، ریتمی کند و بی تعلیق پیش می‌رود. ملودرام سازی از خصایص بارز سینمای حاتمی‌کیاست. در این اثر، نه میزانسن و نه محتوا در خدمت ملودرام‌سازی نیست. دیالوگ‌ها بسیار سطحی و سرسری نوشته شده‌اند. از دیالوگ‌های کوبنده، تاثیرگذار و ماندگارِ حاتمی‌کیایی، خبری نیست.



فرعون یا نتانیاهو؟

نکات فرامتنی، نخستین و حائز اهمیت‌ترین دغدغه ساخت پروژه موسی بود. فیلمساز قصد دارد جنایت‌های ماه‌های اخیر صهیونیست‌ها در غزه را در لباس سربازان فرعون بازسازی کند و از دل فرعونِ کودک کُش، نتانیاهوی سینمایی حلول کند. این رویکرد در قالب تصویر، بدون اثرگذاری لازم و کاریکاتوری از آب درآمده است.

دوربین و قاب‌بندی‌های بسته، در خدمت دراماتیزه کردن اثر نیست. نمای صحنه سنگ زدن به سربازان تاثیرگذار و دراماتیک نیست. جایگاه دوربین در سکانس شکستن بت در شب تولد موسی، بازنمایی نابودی عظمتِ یک جریان نیست. هیچ المان و امضایی از سینمای حاتمی‌کیا در اثر یافت نمی‌شود.

احساس، بی‌احساس

موسیقی کارن همایونفر نه تنها در همراهی پلان‌ها و ایجاد حس در مخاطب کمکی نمی‌کند بلکه نواختن بیش از حد آن و آنتی پاتیک بودن نت‌های موسیقی، باعث آزار مخاطب می‌شود. ردی از امضای همیشگی آثار کارن همایونفر در موسی کلیم الله یافت نمی‌شود.

بازی‌ها غلو شده و غیر سمپاتیک هستند. تمامی افراد فیلم، تیپ هستند. تبدیل به شخصیت نشده اند. نه قهرمان دارد نه ضد قهرمان. انتخاب بازیگران، با نقشِ در نظر گرفته‌شده هارمونی ندارد. بهنام تشکر در نقش فرعون، دیالوگ‌ها را بسیار ادایی، اگزجره و تیپیکال ادا می‌کند و تبدیل به یک بَدمن سینمایی نشده است. نه ترسناک است و نه تاثیرگذار. مریلا زارعی که از هنرپیشگانِ پرتکرارِ حاتمی‌کیاست، حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد. همان چیزی ست که فیلمساز از او طلب کرده است. این نکته در ارتباط با علیرضا کمالی در نقش عمران پدر حضرت موسی نیز، صدق می‌کند. چه لزومی داشته است که فرهاد آئیش در دو نقش بازی کند؟ با آن بازی کمیک و بیرون زده.

من حیث المجموع، موسی کلیم الله پویشی ناامیدکننده در کارنامه پربار ابراهیم حاتمی‌کیاست که از جهانِ سینمای حاتمی‌کیا تنها نام او را یدک می‌کشد.

سناریو

سینمای اجتماعی

یادداشت

«پیرپسر» یک سینمای کامل

نقدی بر فیلم «پیرپسر»

محمد رسام رضوانی
روزنامه‌نگار و فعال حوزهٔ رسانه

جشنوارهٔ فیلم فجر امسال با تمام حواشی‌های مختص به خود به پایان رسیده اما همچنان بحثی که در اخبار صنعت فیلم به چشم می‌خورد، وضعیت فیلم‌های «پیرپسر» و «قاتل و وحشی» است.

جشنوارهٔ امسال آثار مورد قبولی برای سطح بزرگ‌ترین عرصهٔ رقابت صنعت سینمای ایران در چنتهٔ خود نداشته اما بیشتر چشم‌ها خیره به سانس ویژهٔ این جشنواره بوده که قرار بود فیلم‌های توقیفی برای اولین بار به صورت تک سانس برای اهالی هنر و رسانه اکران شود و شاید این سانس‌های ویژه، مخاطبان هنرمند را از سر کنجکاوی یا حس آشتی به سالن‌های کاخ جشنواره بکشاند، بیشتر مخاطبان در طول بازهٔ ده روزه اولین بار لبخند رضایت را بعد از تماشای فیلم «پیرپسر» بر چهره داشتند و این همان لبخندی بود که مدت‌ها در سالن‌های سینما مشاهده نشده بود.

«پیرپسر» اثر اکتای براهانی قبل از اکران به اصطلاح یک هندوانه در بستهٔ پر حاشیه بود و مخاطب نمی‌دانست با چه اثری بر روی پردهٔ نقره‌ای سینما بعد از ۸ ساعت فیلم دیدن مستمر در جشنواره مواجه خواهد شد، اسامی از بازیگران گرفته تا عوامل، سطح توقع تماشاگر را بالا می‌برد. در تمام مدت تماشای این اثر با سالنی مملو از جمعیت مخاطبان آن هر لحظه با کارگردانی درست و داستان و فیلمنامه‌ای درخور با هر شخصیت سکانس به سکانس دریک بازهٔ زمانی طولانی زندگی کردند و امروزه اکران یک فیلم ۳ ساعت و ۲۰ دقیقه‌ای یک ریسک بزرگ برای سازنده است چرا که آنچنان معجزه‌ای در جذابیت قصه باید داشته باشد که مخاطب، داستان را زندگی کند و «پیرپسر» روایت بند شدن مخاطب به داستان در سالن سینما است که بدون خستگی و درنگ با ذوق چشم از پردهٔ نقره‌ای نمی‌بندد.

این اثر از همهٔ جهات یک فیلم حرفه‌ای محسوب می‌شود و استانداردهای لازم یک فیلم خوب بین‌المللی را دارد اما در دو نقطه قطعاً عملکرد درخشان‌تری داشته است، اولین درخشش آن در بازی بازیگران و بازی‌گیری کارگردان است که آن‌قدر به اندازه و درست شخصیت‌ها شکل گرفته بودند که باورپذیری مخاطب صد از صد اتفاق افتاد و هیچ شخصیت و بازی اضافه‌ای در طول داستان دیده نمی‌شد و ما این‌بار شاهد یک بازی بی‌نظیر از «حسن پورشیرازی» هستیم؛ شخصیتی که قطعاً توقع نمی‌رود در جلد آن نقش رفتن کار هر بازیگری باشد و نقش یک پدر مستبد و خشن با رفتارهای تحقیرآمیز برای حفظ اقتدار مردانه درست ارائه شده است. محمد ولی‌زادگان این‌بار در جمع ستارگان و در یک قصهٔ سخت خودش را محک زده و توانسته یک بازی ماندگار را از

بیشتر مخاطبان در طول بازهٔ ده روزه، اولین بار لبخند رضایت را بعد از تماشای فیلم «پیرپسر» بر چهره داشتند و این همان لبخندی بود که مدت‌ها در سالن‌های سینما مشاهده نشده بود.

mr.rasamrezvani@gmail.com

خود به جای بگذارد. ولی‌زادگان تمام دوگانگی شخصیت «رضا» و پیچیدگی‌های روانی او را به خوبی به تصویر می‌کشد که قابل تحسین است. نقطهٔ درخشش دوم دکور و صحنهٔ فوق‌العاده آن است که طراح به جزئی‌ترین آکسسوارها نیز با توجه به فضای داستان دقت کرده و فضای کهنه‌کاری یک عمارت تا هر صحنهٔ دیگری در طول فیلم به شکل بسیار قابل قبولی رعایت شده و تمام ترک‌های دیوار یا فرسودگی خانه و لوازمش با توجه به پیام فیلم به خوبی توانسته در درک و انتقال آن به مخاطب کمک کند، همه چیز در دکور و صحنهٔ این فیلم قابل ستایش است. داستان «پیرپسر» در سکانس های پایانی خشونت بسیار زیادی دارد و درد را به بند بند وجود مخاطبش انتقال می‌دهد و باید گفت یک فیلم تاریک، تقدیرگرا و خشن است.

«پیرپسر» یک فیلم از زندگی مردانه است و روایتگر زندگی کلنجار پدر با پسرانش است و در طول فیلم مخاطب درگیر یک زندگی مردانه می‌شود اما در انتها با یک مرثیه و غم زنانه به پایان می‌رسد. این یک قصهٔ جدال یک زن برای تغییر جایگاه خود در جامعه است که برایش می‌خواهد بجنگد اما در دوراهی عشق پسر و هوس پدر وارد منجلابی عمیق می‌شود.

این اثر یک روایت داستانی با فیلمنامه‌ای قوی با پیامی تلخ و تأثیرگذار است که به بررسی عمیق روابط خانوادگی و اجتماعی در جامعهٔ مردسالار می‌پردازد. قطعاً این فیلم یک اثر ارزشمند و قابل توجه در زمان معاصر است حتی اگر بیشتر از اینها در چفت و بند توقیف بماند، «پیرپسر» جمع ادبیات خوب، مفهوم سینما و خلاقیت است.

خطر فاش شدن داستان

یادداشت

محوریت اجتماع و روانکاوی در فیلم ترک عمیق

نقدی بر فیلم «ترک عمیق»

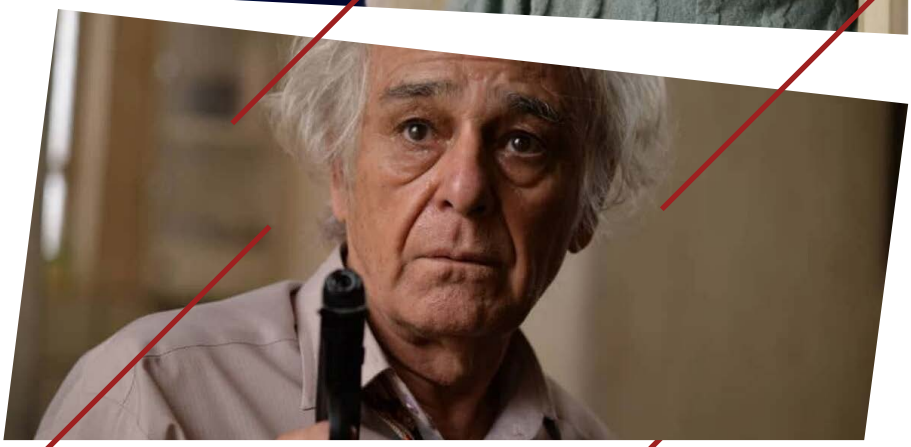
امیررضا فخری
منتقد

در میان آثار راه‌یافته به جشنواره فیلم فجر امسال، فیلم «ترک عمیق» ساختهٔ «آرمان زرین‌کوب» از معدود آثاری است که بعد از مدت‌ها در سینمای ایران به سراغ سوژه سالمندان رفته است و بیماری‌های مختلف که ناشی از رویدادهای اجتماعی در جوامع می‌باشد را به‌نوعی سوژه خود قلمداد کرده است. کاراکتر اصلی فیلم، محمود، ظاهراً دارای بیماری روانی است و بعد از ترخیص از مرکز بیماران روانی، به تنهایی نیز دچار شده است زیرا در آن خانه مغموم، همسرش (فخری) هم رغبتی به هم‌صحبتی با او ندارد.

گاه فیلم‌ساز می‌تواند با یک ایدهٔ دوخطی و نسبتاً ساده اثری دراماتیک خلق کند و گاه مانند این فیلم به‌جای پرداخت صحیح ایده، فیلمنامه را رها می‌کند تا مخاطب را سردرگم کند. کل فیلمبرداری فیلم در یک لوکیشن داخلی (خانه محمود و فخری) می‌گذرد و میزانسن‌های انتخابی و طراحی صحنه توانسته است آن عصیان و درماندگی هر دو کاراکتر را به تصویر بکشد. تصویری که صرفاً قصه درستی نمی‌سازد و دریچه‌ست برای کلافگی مخاطب. مخاطب در مواجهه با این اثر به پرسش‌های گوناگونی برخورد می‌کند، از جمله این‌که آیا فیلمنامه با توجه به مشکلات سالمندان یا افراد دارای سابقه بیماری روانی طراحی شده است؟ پس نقش نهادهای درمانی و متخصصان حرفه روان‌پزشکی چیست؟ چرا فیلم‌ساز از یک روانشناس و یک روان‌پزشک به‌عنوان مشاور برای کارشناسی این فیلم دعوت نکرده است؟ صرفاً برجسته‌سازی یک ایده بدون نگاه به نگرانی‌های اجتماعی مختلف از جمله زوال عقل، تنهایی و... چه ارزشی می‌تواند برای مخاطبان فیلم داشته باشد؟ چرا کاراکتر فخری، همسرش را به یک مرکز دیگر برای بستری شدن نمی‌برد و هیچ تلاشی برای بهبود او نمی‌کند؟ این همه نگاه‌های ضدانسانی و ضداجتماعی زن به همسرش از کدام جامعه و فرهنگ ایرانی سرچشمه می‌گیرد؟

این‌قدر کاراکتر محمود (با بازی رضا بابک) برایمان سمپاتیک شده که بیشتر فخری (با بازی گلچهره سجادیه) را یک بیمار روانی می‌پنداریم. بر فرض محال که کاراکتر فخری هم دارای بیماری روانی باشد، آیا ناشی از تنهایی و روابط عاطفی آن‌هاست یا ارثی است؟ فیلم‌ساز به‌جای پاسخ به سوالات گوناگونی که در ذهن مخاطب مطرح می‌شود، با المان‌های گوناگون سعی می‌کند مفاهیم اساسی را دور بزند و فیلم نمی‌تواند سخنگوی خانواده‌هایی باشد که دارای بیماری‌های روانی هستند و نه از نهادهای اجتماعی و مدنی مانند اورژانس‌های اجتماعی و تراپیست‌ها هیچ بهره‌ای نمی‌برد. تنها یک هدف دارد؛ که دائم ترس محمود از کشته شدن خود به دست فخری است و دلیل این همه نفرت هیچ‌گاه مشخص نمی‌شود! فیلم به هیچ وجه نتوانسته ضعف ناشی از تنهایی را به زیبایی به تصویر بکشد. کاراکتر محمود آن‌قدر از قاتلی که در ذهنش ساخته (فخری) می‌ترسد که دست به دامان مأمور نیروی انتظامی می‌شود. ورود مامور هم به خانه شعاری است و دروغین. چرا مأمور به اورژانس اجتماعی زنگ نمی‌زند و دعوت یک پیرمرد به اصطلاح نازنین را می‌پذیرد؟ چه چیزی را می‌خواهد حل کند؟

amirrezafakhri2000@gmail.com



این فیلم به‌جای پرداخت صحیح ایده، فیلمنامه را رها می‌کند تا مخاطب را سردرگم کند.

ناگهان با ورود مامور نیروی انتظامی و اوج دعوای محمود با فخری، محمود دیالوگی را می‌گوید که پیش‌تر آن را در فیلم ابد و یک روز سعید روستایی شنیده‌ایم: «هرکی از این خونه نره از سگ کمتره.» آیا فیلم‌ساز قصد دارد با این دیالوگ جوایز خارجی را درو کند یا توهم فیلم‌سازی‌اش، او را به ورطه سقوط شعاری و سطحی بودن آثارش می‌رساند؟ در سکانس آخر، با کلوزآپ فخری که لبخند زیبایی بر لب دارد، اوج بیماری روانی فخری را بیشتر متذکر می‌شود تا محمود! فیلم هرگز در مدیوم سینما قرار نمی‌گیرد و بیشتر شبیه فیلم‌های تلویزیونی است که بی‌جا طولانی شده‌اند. باید دید هیئت انتخاب جشنواره فیلم فجر بر چه اساسی فیلمی را که ضداخلاق و ضد سالمندان است، با بهانه تصویر یک پیرمرد بیمار روانی انتخاب کرده‌اند؟ آیا صرفاً حمایت از شعار و ساخت نمادهای بی‌معنی مورد پسند بوده یا ترویج بی‌اخلاقی اجتماعی؟

یادداشت

مهاجرت، تنها راه نجات؟

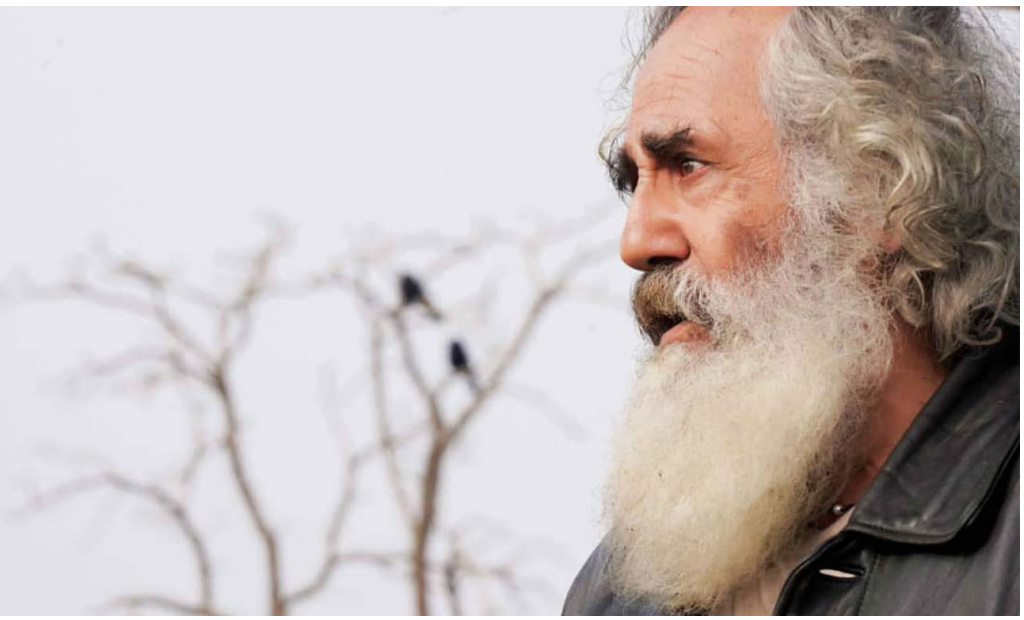
نقدی بر فیلم «دست تنها»

/ راضیه سیف
دانشجوی مقطع کارشناسی علوم ارتباطات

«دست تنها» از آن دسته آثاری است که حرفی برای گفتن دارد، اما ضعف‌های فنی مانع از انتقال مؤثر مضمون آن به مخاطب می‌شود؛ تا جایی که برخی، فیلم را فاقد پیام تلقی می‌کنند. یکی از بزرگ‌ترین ضعف‌های اثر، فیلمنامه‌ای مبهم است که در پایان، مخاطب را با انبوهی از سؤالات بی‌پاسخ رها می‌کند.

فیلم در ژانر دیستوپیا و اجتماعی قرار می‌گیرد. اگر بخواهیم به‌طور خلاصه درباره‌ی این ژانر صحبت کنیم، می‌توان گفت که در آن، جامعه‌ای رو به نابودی و گرفتار هرج‌ومرج به تصویر کشیده می‌شود که هیچ امیدی برای بهبود آن وجود ندارد. در چنین جهانی، ویژگی‌های منفی چیره شده‌اند و زندگی در آن، برای هیچ‌کس دلخواه نیست. دست تنها نیز چنین جهانی را خلق می‌کند؛ فضایی که هیچ روزنه‌ی امیدی در آن دیده نمی‌شود. داستان، روایتگر زندگی دو مرد خیابان‌گرد است که از دل حاشیه‌ی شهر بیرون آمده‌اند. جهان فیلم از همان ابتدا مخاطب را در باتلاق بی‌انتهای ناامیدی غرق می‌کند.

از منظر اجتماعی، دست تنها تلاش دارد زندگی افراد کارتن‌خواب را به تصویر بکشد و گوشه‌ای از زندگی این قشر فراموش‌شده را نشان دهد. یکی از نکات حائز اهمیت که در طول فیلم به آن اشاره می‌شود، تأثیر محیط زندگی بر سرنوشت افراد است. این مسئله را می‌توان در



seifrazieh04@gmail.com

بازی شکیب شجره نیز مشاهده کرد. به نظر می‌رسد که از نگاه سازندگان، شرایط محیطی مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری سرنوشت افراد است و کمتر کسی می‌تواند از چنین فضایی نجات یابد. در این جهان، شخصیت‌ها از کنترل سرنوشت خود عاجز هستند و اسیر شرایط وخیم اجتماعی و اقتصادی‌اند.

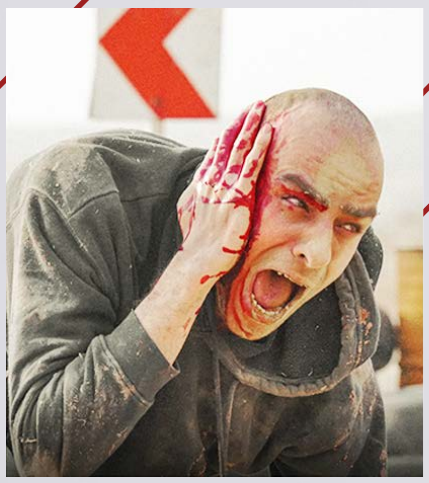
فیلم فضایی نمادین دارد و می‌توان آن را بازتابی از جامعهٔ ایران دانست. شخصیت اصلی، پیرمردی دوره‌گرد و کارتن‌خواب است که از قضا، شاعر و نویسنده‌ای باسواد محسوب می‌شود. او را می‌توان نماد افراد دلسوز و فرهیختهٔ جامعه دانست که نادیده گرفته شده‌اند و به حاشیه رانده شده‌اند. شخصیت دوم، مردی جوان است که زندگی‌اش تحت تأثیر شرایط نابسامان اقتصادی از هم پاشیده است. اما شخصیت سوم، دختری جوان است که به نظر می‌رسد نمادی از جوان ایرانی باشد. در چنین جهانی، که راهی برای بهبود اوضاع وجود ندارد، تنها راه نجات این دختر، مهاجرت تلقی می‌شود و شخصیت‌ها برای تحقق این امر تلاش می‌کنند.

شخصیت‌پردازی در دست تنها بر پایه‌ی مینیمالیسم و واقع‌گرایی بنا شده است. شخصیت‌ها دیالوگ‌محور نیستند و بیشتر از طریق رفتار و نگاه معرفی می‌شوند. شخصیت اصلی، به دنبال راهی برای نجات دختری است که ظاهراً مهاجرت، تنها امید اوست. او کمتر سخن می‌گوید و بیشتر عمل می‌کند؛ همین ویژگی موجب می‌شود مخاطب به‌تدریج با او همراه شود.

می‌توان گفت که شخصیت دختر در این فیلم، نه به‌عنوان فردی مستقل، بلکه به‌عنوان یک مفهوم و هدف در نظر گرفته شده است. او نمادی از آرزوهای دست‌نیافتنی و تلاش برای رسیدن به آن‌هاست، اما به دلیل ضعف در شخصیت‌پردازی، مخاطب نمی‌تواند به‌درستی با او ارتباط برقرار کند.

یکی از نقاط قوت فیلم، استفاده‌ی حساب‌شده از موسیقی متن و ایجاد فضایی معنادار از طریق سکوت است. این سبک، باعث می‌شود مخاطب بیشتر درگیر فضای فیلم شود و تأثیرگذاری لحظات کلیدی افزایش یابد.

دست تنها اثری تلخ و تأمل‌برانگیز است که ناعدالتی، فقر و بحران‌های اجتماعی را بازتاب می‌دهد. این فیلم از آن دسته آثاری است که پس از پایان، مخاطب را با سؤالات بسیاری درباره‌ی وضعیت جامعه مواجه می‌کند. بااین‌حال، تأکید بیش‌ازحد بر فضای ناامیدی، موجب می‌شود که مخاطب نتواند به‌خوبی با درون‌مایه‌ی فیلم ارتباط برقرار کند و در نهایت، دچار خستگی شود.



خطر فاش‌شدن داستان

یادداشت

گرفتار

یادداشتی بر فیلم «رها»

محمدحسین نجابت
دانشجوی ارشد پژوهشگری علوم اجتماعی

پسربچه‌ای در اتوبوس حمل‌ونقل عمومی نشسته است و جعبه‌ای در دست دارد. این جعبه حاوی بمب است و پسر نمی‌داند؛ اما ما به‌عنوان تماشاگر از محتویات آن اطلاع داریم. ثانیه‌شمار بمب به لحظهٔ انفجار نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. تعلیق به اوج خود می‌رسد و... انفجار! کودک و سرنشینان اتوبوس کشته می‌شوند. این توصیف سکانسی از فیلم «خرابکاری»[۱] آلفرد هیچکاک[۲] است که وی بعدها به‌عنوان یکی از اشتباهات خود از آن یاد می‌کند. هیچکاک در این رابطه می‌گوید که وی در طول این سکانس اضطراب مخاطب را بالا و بالاتر می‌برد؛ اما در انتها مخاطب را رها نمی‌کند، بلکه انفجار بمب موجب کلافگی تماشاگر می‌شود. بهتر بود که در آخرین لحظات شخصی بمب را کشف می‌کرد و از پنجره بیرون می‌انداخت. هیچکاک توضیح می‌دهد که اینجا مسئله مرگ کودک و... نیست، بلکه تعلیق و اضطراب در صورتی می‌تواند مخاطب را نگه دارد که بتواند در کنار این اضطراب، به مخاطب حس رهایی نیز بدهد وگرنه اشتباه افتادن در چاه اضطراب دائمی، موجب بی‌حس شدن مخاطب می‌شود؛ اشتباهی که وی دیگر هرگز تکرار نمی‌کند و در تلخ‌ترین فیلم‌هایش هم لحظاتی را برای فراغت مخاطب کنار می‌گذارد.

«رها» در کارگردانی و بازیگری، از بسیاری از فیلم‌های جشنواره سرتر است. تدوین فیلم در تداوم حسی موقعیت‌ها عالی عمل می‌کند و دوربین به‌خوبی همراه شخصیت‌ها حرکت می‌کند. حتی انتخاب سبک‌گرایانهٔ نسبت تصویر[۳] ۴ به ۳ توانسته است به روایت فیلم کمک کند و حال و هوای شخصیت‌ها را بهتر به ما انتقال دهد. بازی درخشان شهاب حسینی، غزل شاکری و ضحی اسماعیلی‌فر را نیز نمی‌توان فراموش کرد. اما

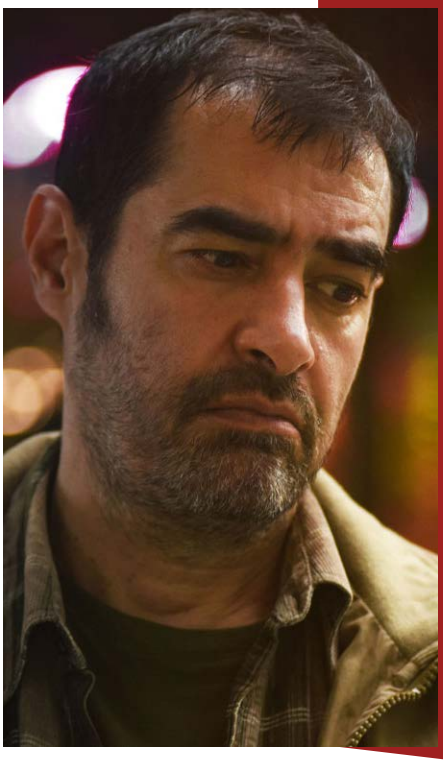
همهٔ این‌ها نتوانسته کاری کند که فیلم «رها»، فیلم خوبی باشد. در ایام جشنواره، بسیاری از فیلمنامهٔ رها تعریف کردند اما پاشنه‌آشیل اصلی فیلم، همان فیلمنامه است. البته که فیلمنامهٔ اثر نیز دارای نکاتی قابل‌تأمل است. شخصیت‌پردازی خوب، جزئیات داستانی و کاشت و برداشت‌هایی که به‌خوبی در قصه پنهان شده‌اند. اما مشکل، اساسی‌تر از این حرف‌هاست. ساختار کلی «رها» ایراد دارد. «رها»، فیلمی است که می‌توان ژانر آن را ژانر شکنجه نامید. فیلم سراسر رنج است و مخاطب لحظه‌ای نمی‌تواند نفس راحتی بکشد. آغار فیلم با تلخی است؛ ما با وضعیت بحرانی خانواده طرف می‌شویم (عدم استطاعت مالی توحید جهت خرید لپ‌تاپ جایگزین برای رها) و این تلخی تا انتهای فیلم که این بحران موجب فروپاشی خانوادهٔ توحید شده است ما را رها نمی‌کند (نمای انتهایی که خانه‌ای خالی و شخصیت‌های مغموم و شکسته را نشان می‌دهد حاکی از این است که این خانواده دیگر خانواده نخواهد شد). مخاطب در این دو ساعت (که زمانی بسیار طولانی هم هست و فیلم بسیار زودتر می‌توانست تمام شود)، ذره‌ای فراغت احساس نمی‌کند و هر لحظه که می‌تواند موجب حس فراغت شود، قصه دوباره یقهٔ تماشاگر را می‌گیرد. مانند زمانی که مشخص می‌شود خفت‌گیر دختر داخل کما، توحید نبوده است اما پیش از اینکه مخاطب بتواند نفس راحتی بکشد، می‌فهمیم که برادر دختر قرار نیست لپ‌تاپ را به رها برگرداند.

«رها»، فیلمی است که می‌توان ژانر آن را ژانر شکنجه نامید. فیلم سراسر رنج است و مخاطب لحظه‌ای نمی‌تواند نفس راحتی بکشد.

احتمالا اگر با فیلمنامه‌نویس اثر در رابطه با این مسئله صحبت کنیم، پاسخی از این قبیل دریافت خواهیم کرد که «واقعیت جامعه این چنین است» و «چنین تلخی‌ای در زندگی همهٔ ما جریان دارد» و «من وظیفه دارم آینهٔ جامعهٔ خود باشم» و به‌نوعی پشت واقع‌گرایی پنهان می‌شود. و البته چه بهتر که ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که دچار مازوخیسم فرهنگی است. هرچه بیش‌تر از رنج‌های خود بشنود و به او گفته شود که «تو چقدر بدبخت هستی» لذت بیش‌تری می‌برد. فارغ از اینکه چقدر این گزاره‌ها صحیح باشد، اینکه جامعهٔ ایران تا چه حد دچار تلخی است یا این‌که فیلمساز تا چه اندازه باید به واقعیت تعهد داشته باشد، بازهم واقع‌گرایی و شرایط اجتماع نمی‌تواند مأمن و پناهگاه محکمی برای فیلمنامه‌نویس باشد. بیاید کمی به تاریخ سینما رجوع داشته باشیم. ایتالیای پس از جنگ جهانی دوم در شرایطی به سر می‌برد که از لحاظ اقتصادی بحرانی است. فیلمسازان آن دوره ترجیح می‌دهند به جای فیلم‌های تاریخی که پیش از جنگ جهانی ساخته می‌شد و بر عظمت روم باستان تأکید داشت، در رابطه با مشکلات اقتصادی و زندگی روزمرهٔ مردم فیلم بسازند. سبک نئورئالیسم با نبوغ امثال روسلینی[۴]،

ویسکونتی[۵] و از همه مهم‌تر همکاری زاواتینی[۶] و دسیکا[۷] شکل می‌گیرد. به جهت محدودیت تعداد کلمات، تنها به مرور دو فیلم «دزد دوچرخه»[۸] و «امبرتو د»[۹] اکتفا می‌کنیم. هر دو فیلم‌های به‌غایت تلخی هستند اما به‌موقع لحظاتی را برای فراغت مخاطب کنار گذاشته‌اند. مانند لحظاتی که پدر و پسر با یکدیگر به رستوران می‌روند در فیلم «دزد دوچرخه» و لحظاتی که امبرتو د در بیمارستان بستری شده است. هر دو فیلم در پایان نیز احساس رهایی دارند. در پایان «دزد دوچرخه»، بدون اینکه دوچرخه پیدا شود، پدر دست به دزدیدن یک دوچرخه می‌زند اما خیلی زود دستگیر می‌شود و پیش از اینکه مجازات شود، صاحب دوچرخه با دیدن پسر وی از گناه او می‌گذرد. در نهایت پدری که در پیش چشمان پسر خود بی‌حیثیت شده است، با او قدم بر می‌دارد اما پسر با این همه دست او را می‌فشارد. خانواده همچنان زنده است. در پایان «امبرتو د» نیز امبرتو به جهت مشکلات اقتصادی تلاش می‌کند خودکشی کند و تا لب ریل قطار می‌رود تا خود را خلاص کند اما در آخرین لحظه جرئت نمی‌کند و همچنین به جهت اینکه نتوانسته کسی را پیدا کند که پس از او از سگش مراقبت کند از خودکشی منصرف می‌شود و به زندگی باز می‌گردد. پس می‌توان در جامعه‌ای زندگی کرد که سراسر تلخی جریان دارد اما همچنان لحظات انسانی را رقم زد و به مخاطب فراغت داد؛ به‌خصوص در انتهای قصه.

اشتباه نکنید، در اینجا بحث به‌هیچ‌وجه اخلاقی نیست. مسئله این نیست که فیلم نباید سیاه‌نمایی کند یا فیلم حتماً باید با امید تمام شود و روزنهٔ امید داشته باشد. خیر. مسئله در رابطه با اثرگذاری قصه است. هنگامی که فیلم سراسر تلخی باشد و فراغتی برای مخاطب نداشته باشد، این حس تلخی در اواسط فیلم، یعنی تقریباً در آنجایی که



رها می‌میرد، اثر خود را از دست می‌دهد. مخاطب نسبت به این تلخی بی‌حس می‌شود و دیگر فجایعی که در ادامهٔ فیلم بر سر خانوادهٔ توحید می‌آید، مانند فاش شدن این حقیقت که خفت‌گیر در اصل پسر خانواده بوده است و رها برای پنهان کردن این راز کشته شده است، اثری بر ما ندارد. البته که فیلم می‌تواند تلخ باشد و همزمان حس رهایی داشته باشد. همان طور که مطرح شد، در انتهای فیلم «امبرتو د» مشکلات اقتصادی امبرتو حل نشده است یا در انتهای «دزد دوچرخه»، دوچرخه پیدا نشده است. پایان تلخ است اما احساس رهایی دارد. شاید در فیلم «رها» سکانس مواجههٔ توحید با دوستِ دخترش قرار بود چنین کارکردی داشته باشد اما متوجه نمی‌شویم چرا توحید با دزد لپ‌تاپ که مسبب ابتدایی همهٔ بدبختی‌هایش است کاری ندارد ولی می‌خواهد موی آن دختر بیچاره را ببرد. فیلم تمام می‌شود و هیچ‌گونه رهایی ندارد.

خودم می‌دانم. بازی با کلمهٔ رها و مخالف آن یعنی گرفتار برای عنوان متن کمی لوس است. اما خب چه کنم. فیلم «رها» حقیقتاً مخاطب را گرفتار خود می‌کند و البته این گرفتاری اصلاً به معنای خوب آن نیست. فیلمساز مخاطب را در گوشهٔ سالن سینما گرفته است و دائم رنج و بدبختی و تلخی را در صورت او فریاد می‌زند و لحظه‌ای او را رها نمی‌کند. پس اجازه دهید من هم کمی از این موقعیت کنایه‌آمیز نام فیلم و کاری که فیلمساز می‌کند استفاده کنم. اینکه فیلم می‌خواهد بیانیه‌ای علیه طبقهٔ ثروتمند و به نفع فقرا باشد اما در عمل عکس این عمل می‌کند یا اینکه صرفاً ارضایی روانی برای طبقهٔ متوسط است و نهایتاً گویی هیچ کاری نمی‌کند، بحث مفصل‌تری می‌خواهد که در فرصتی دیگر می‌توان دربارهٔ آن صحبت کرد.

---

[۱] Sabotage - ۱۹۳۶
[۲] Alfred Hitchcock
[۳]. Aspect ratio: نسبت پهنا به ارتفاع یک فریم یا تصویر
[۴] Roberto Rossellini
[۵] Luchino Visconti
[۶] Cesare Zavattini
[۷] Vittorio De Sica
[۸] Bicycle Thieves
[۹] Umberto D

یادداشت

رها

یادداشتی بر فیلم «رها»

محدثه فدوی زاده
منتقد رسانه

فیلم سینمایی رها نخستین تجربه‌ی کارگردانی حسام فرهمند است. شهاب حسینی و غزل شاکری از بازیگران این فیلم هستند.

داستان فیلم درباره‌ی خانواده‌ای از طبقه‌ی متوسط جامعه است، که با رخ دادن یک اتفاق کوچک، دچار دردسرها و بحران‌های شدیدی می‌شوند.

رها در دسته‌ی سینمای قصه گو قرار می‌گیرد. این فیلم در تلاش است از دل یک اتفاق کوچک ماجرایی پر از کشمکش را به وجود بیاورد.

شاید بتوان گفت کنار گذاشتن منطق برای ایجاد احساس در سینما توجیه‌پذیر است، اما نمیتوان انکار کرد که این کار دارای اصول و قاعده است. حالا باید دید میان گره افکنی‌ها، گره گشایی‌ها و حتی غافلگیری‌های پایانی، که گاهی از منطق فاصله می‌گیرند فیلمساز تا چه اندازه توانسته است اصولی پیش برود تا بتوانیم از این غیرمنطقی شدن چشم پوشی کنیم و با احساسات به مرحله ی باور جهان داستان برسیم؟ آیا برای غافلگیری که در پایان داستان به مخاطب سیلی می‌زند کاشتی در طی فیلم قرار داده شده است؟ آیا چرایی تصمیم‌هایی که شخصیت‌ها می‌گیرند باورپذیر و قانع کننده است؟

فیلم نشان می‌دهد که یک ماجرای کوچک چطور می‌تواند تمدن میان انسان‌ها را از بین ببرد، و آن‌ها را نسبت به هم تا اندازه‌ای که از انسانیت فاصله بگیرند بی‌رحم کند.

به نظر می‌رسد فیلم به جبر محیطی و جامعه‌ی جوکر ساز معتقد است. عقیده‌ای که جامعه را مقصر تصمیمات اشتباه فرد می‌داند و می‌گوید، جامعه باعث شده است تو در موقعیتی آنقدر تحت فشار قرار بگیری که مجبور به گرفتن تصمیم غلط شوی و برای رسیدن به هدف و حق خود به دیگران آسیب بزنی.

شخصیت‌ها در این فیلم مسئولیت اشتباهاتشان را نمی‌پذیرند، آن‌ها یا همدیگر را مقصر می‌دانند یا جامعه را. شخصیت توحید می‌خواهد حق خود را حتی از کسانی که در بدبختی او نقشی نداشته اند هم بگیرد. و به خود اجازه می‌دهد این کار را از هر طریقی انجام دهد. حتی راه غیرقانونی و غیرانسانی (هدف وسیله را توجیه می‌کند)، او همیشه خود را محق می‌داند و اگر بلایی سرش آمده جامعه را مقصر می‌داند، نه عدم تلاش را.

موقعیت داستان دارای یک کمدی ذاتی است. طنز تلخی که در ذات بدبختی و دردسرهای ناشی از آن وجود دارد. مثل حسی که گاهی در دنیای واقعی تجربه می‌کنیم. اینکه چه قدر همه چیز بعضی روزها مسخره و برخلاف میل ما پیش می‌رود، گویی دنیا روی دورلج افتاده است.

فیلمساز نگاه طبقات مختلف جامعه را به این شکل نشان داده است: طبقه‌ی مرفه نگاه تحقیرآمیزی به طبقه‌ی متوسط جامعه دارد، و طبقه‌ی سطح پایین از طبقه‌ی سطح بالا نفرت دارد. فیلمساز یک نماینده از قشر فقیر را نشان می‌دهد، و یک نماینده از قشر مرفه، که در نهایت قشر ضعیف از قشر مرفه انتقام می‌گیرد. اما سوال اینجاست که آیا تمام افراد در قشر ضعیف برای رسیدن به حق و هدف خود، از هر راهی اقدام می‌کنند؟ حتی اگر به دیگران آسیب بزند یا عزت نفسشان زیرسوال برود؟ یا تمام افراد در قشر مرفه جامعه نسبت به افراد در سطوح پایین‌تر بی‌تفاوت هستند؟

حتی در فیلم پلیس در قبال مشکلی که برای طبقه‌ی مرفه پیش آمده است پیگیری بیشتری نشان می‌دهد نسبت به زمانی که مشابه همین مشکل برای خانواده‌ی قصه که از طبقه‌ی پایین تر جامعه هستند اتفاق افتاده بود. همه در این فیلم علیه طبقه‌ی متوسط هستند حتی خود فیلمساز.

شخصیت‌پردازی در لبه‌ی بلاتکلیفی قرار دارد، به طوری که کنش‌های شخصیت توحید و همسرش در سیر قصه با شخصیتی که تا آن لحظه به ما معرفی کرده است همخوانی ندارد. مثلا توحید در یک موقعیت بابت به دست آوردن کوچکترین چیزی حاضر است خوار و خفیف شود اما برای به دست آوردن یک شغل غرورش اجازه نمی‌دهد که زیردست کسی باشد!

تِمی که شاید بتوان با عنوان هیاهوی بسیار برای هیچ از آن یاد کرد، تم غالب فیلم است. که طنز تلخی را در آن تزریق می‌کند.

انقباض و انبساط در این فیلم به خوبی رعایت شده است. برای مثال وقتی پلانی پر هیاهو از دعوا را به ما نشان می‌دهد، برش می‌زند به پلانی آرام که شخصیت بدون دیالوگ نشسته و درخود فرو رفته است. این موضوع ریتم درستی به کار بخشیده است.

دکوراسیون فضای خانه و حیاط که پر از اسباب و اثاثیه‌ی درب و داغان و عتیقه است برزیبایی شناسی تصویرها اثر دارد.

متاسفانه در این فیلم شاهد بازی‌های ضعیف و رو به افول هستیم. شهاب حسینی در لحظاتی پر تنش که مربوط به فرزندانش است واکنش متناسب با شدت بحران مسئله نشان نمی‌دهد. هرچند دیالوگ‌ها که هرچه به پایان فیلم نزدیک می‌شویم بیشتر خالی از حسِ درست می‌شوند نیز در ایفای ضعیف نقش‌ها که تناسبی با موقعیت ندارند بی تاثیر نیست.

یادداشت

ستاره شوهر ندارد

نقدی بر فیلم «شوهر ستاره»

مهدی چراغ
نویسنده و پژوهشگر

فیلم «شوهر ستاره» به کارگردانی ابراهیم ایرج‌زاد که در چهل‌وسومین جشنوارهٔ فیلم فجر به نمایش درآمد، داستان زنی را روایت می‌کند که به‌تنهایی در تهران زندگی می‌کند و روزگار می‌گذراند.

فضای داستان این‌گونه است که همهٔ زن‌ها مظلوم و ستم‌کشیده و تمامی مردان ظالم‌اند و تعصب کورکورانه دارند. زنان فیلم یا با اسید سوزانده شده‌اند یا مورد اتهام قرار گرفته‌اند یا شوهرشان آن‌ها را کتک می‌زند یا توسط پدر از علاقه و استعدادشان محروم شده‌اند. شاید در همین ابتدای متن باید به این نکته اشاره کرد که «شوهر ستاره» فیلمی به‌شدت فمینیستی است.

فیلم‌سازان ایرانی به‌جای امیدآفرینی و نشان‌دادن خانوادهٔ تراز و خوشبخت بر پردهٔ سینما، همواره دنبال نقاط تاریک جامعه هستند. در کنار ستاره، زنان تأثیرگذار فراوانی در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، ورزشی، هنری و... وجود دارند که روایت زندگی آنان به‌عنوان اثری داستانی می‌تواند به رشد و تکثیر این افراد در جامعه و الگوسازی درست کمک کند. زیرا تصویرسازی داستانی توسط سینما، عرصهٔ خلق الگوها در جامعه است. وقتی شما چهره‌ای درست از زن ایرانی در سینما نمایش بدهید، در حال خلق آن الگو در جامعه هستید. حال باید از کارگردانان و فیلم‌نامه‌نویسانی که به اسم آسیب‌شناسی اجتماعی داستان‌هایی بسیار نازیبا چون «شوهر ستاره» را خلق می‌کنند، پرسید که تاکنون چند داستان برای الگوسازی صحیح در جامعه نوشته‌اند که بعد از آن به نقل آسیب‌های اجتماعی آن هم به این شدت و شعارگونه می‌پردازند.

فرض را این‌گونه می‌گیریم که کارگردان محترم درست می‌فرمایند و ما با آسیب‌های اجتماعی چون ظلم در حق زنان آشنا شدیم. حتی مانند فیلم قبلی این کارگردان، «عنکبوت»، با تعصبات سنتی و حتی ناآگاهانه نیز روبه‌رو شدیم. خب بعد چه؟ کارگردان محترم، شما چه میزان مرد و زن تراز اجتماعی در فیلم‌ها به ما نشان داده‌اید تا در جامعه به‌وسیلهٔ سینما الگو شوند؟

برای درک بهتر پدیده فیلم‌های به‌ظاهر اجتماعی می‌توان به مثال زیر اشاره کرد. وقتی بیماری به پزشک مراجعه می‌کند، ابتدا پزشک بیماری را تشخیص داده و سپس به درمان می‌پردازد. شما وقتی با پزشکی مواجه شوید که برای مراجعه به آن هزینه سنگینی پرداخت کرده‌اید اما او فقط بیماری را تشخیص دهد و سپس شما را رها کند و هیچ درمانی ارائه نکند، چه می‌کنید؟ سینما عرصهٔ خلق مفاهیم، هنجارها و ناهنجاری‌های اجتماعی است. نکتهٔ حائز اهمیت این است که هیچ‌چیزی در فیلم، سریال، تلویزیون و

فیلم‌سازان ایرانی به‌جای امیدآفرینی و نشان‌دادن خانوادهٔ تراز و خوشبخت بر پردهٔ سینما، همواره دنبال نقاط تاریک جامعه هستند.

Mahdi.cheragh@chmail.ir

هر یک از عرصه‌های تصویری اتفاقی نیست و همه‌چیز با صحنه‌پردازی و فیلم‌نامه پیوند دارد. در «شوهر ستاره» از گفت‌وگوی داخل تلویزیون ستاره تا تیتر روزنامه‌ها، همه و همه علیه مردان، دین و حاکمیت است. حتی در برخی نماهای فیلم، صدای اذان پخش می‌شود که نمایانگر دین و جامعه دینی است؛ گویی کارگردان این مبحث را نیز از عناصر ظلم به زنان تلقی می‌کند. جدای از رویکرد روشنفکری، جای تأسف دارد که کارگردان حتی ملیت را نیز مورد هجوم قرار می‌دهد و در نماهای پایانی، کشور ترکیه را نماد پیشرفت به مخاطب معرفی می‌کند.

البته جای تعجب بود که بهترین بازیگر زن جشنواره به این فیلم رسید و شاید تنها نقطه قوت فیلم، چهره‌پردازی بازیگر فیلم، فریبا نادری، بود.

در پایان باید خاطرنشان کرد که تا وقتی فیلمنامه‌هایی این‌چنین، همه‌چیز را به باد انتقاد می‌گیرند و تنها با ذره‌بین به‌دنبال ناملایمت‌های اجتماعی هستند، آسیب‌های اجتماعی رفع نمی‌شوند. تنها راه برطرف‌شدن مشکلات در جامعه، نشان‌دادن الگوهای واقعی از پیشرفت و امیدآفرینی است تا این موارد در جامعه تکثیر شده و منجر به رفع معضلات شوند.

یادداشت

استراتژی رفع تکلیف؛ سلبریتیسیم علیه میکروسلبریتیسم

■ نقدی بر فیلم گوزن های اتوبان

محمدرضا قرقانی
کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی

جشنوارهٔ فجر امسال، مهمان فیلمی با مضمون متفاوت بود؛ «گوزن‌های اتوبان». داستان از دنبال کردن یک پیک موتوری به دنبال یک میکروسلبریتی که در حال لایو گرفتن است شروع می‌شود و ادامه می‌یابد. مضمون اصلی این فیلم، نوعی نگاه انتقادی و نقادانه نسبت به پدیدهٔ میکروسلبریتیسم است. اولین نقد، نه معطوف به فیلم، بلکه معطوف به منتقدانی است که فیلم را نقد کرده‌اند. تقریبا تمام نقدها به واژهٔ بلاگر به جای میکروسلبریتی اشاره کرده‌اند؛ میکروسلبریتی یا همان خرده‌سلبریتی تفاوت‌های آشکاری با یک بلاگر یا واینر دارد. میکروسلبریتی‌ها محصول زندگی شخصی‌شان با مخاطب و منتج از نوعی رابطهٔ فرا اجتماعی[۱] (PSI) قوی با مخاطب‌اند، در حالی که بلاگرها عموما، رابطه‌های صمیمی متخصصان یک حوزه با عموم مردم در فضای مجازی به شمار می‌روند. این یعنی منتقدانی که به نقد این فیلم پرداخته‌اند، عموما منتقدان سینمایی بدون دیدگاه اجتماعی یا تخصصی نسبت به شهرت بوده‌اند که این قوت نقد را سلب می‌کند.

دومین نقد معطوف به ایدهٔ فیلم است. درحالی‌که امروزه یکی از کارهای میکروسلبریتی‌ها، پروموت‌کردن پروژه‌های سینمایی و تبلیغ آنها یا ورود خودشان به عرصهٔ سینماست (برای مثال محمدامین کریم‌پور یا سرنا امینی)، ایدهٔ گوزن‌های اتوبان، احتمالا یکی از جسورترین ایده‌های جشنوارهٔ امسال به شمار می‌رفت اما نمی‌توان در دهان رطب داشت و منع رطب کرد؛ یعنی نمی‌توان فیلم را با سلبریتی‌ها ساخت و میکروسلبریتی‌ها را نقد کرد. این ناهم‌زیستی در کست فیلم و پیش‌فرض اجتماعی که مخاطب از این موضوع دارد، تعلق مخاطب به فیلم را کم می‌کند و اینجاست که جای خالی یک متخصص یا صاحب‌نظر آشنا به حوزهٔ شهرت حس می‌شود. اگرچه این فیلم، در زمرهٔ معدود فیلم‌های اجتماعی جشنوارهٔ فجر امسال و نیز سال‌های اخیر سینما در وفور و تکثر نوفیلم‌فارسی‌ها و فیلم‌های جنگی به شمار می‌رود، اما باید پذیرفت دیگر عمر سینمای اجتماعی خالص و مخلص گذشته است؛ یعنی ایده و فیلم جسور است اما این جسارت رامدیون تخدیر و حیض سینما و مخاطبانش در جای خالی سینمای کیارستمی است. این مسأله اما لزوما معطوف به فیلمسازی داخلی نیست؛ در سینمای هالیوود (اگرچه یک سینمای نخبگانی و اجتماعی نیست) هم شرایط همین است؛ در فیلم‌های A Star Is Born یا Don’t Look Up که معطوف به آثار زیان‌بار شهرت است، نیز دقیقا همین وضعیت را می‌بینیم؛ این یعنی شهرت آنقدر بزرگ شده است که حتی اگر بخواهی در فضای رسانه که فضای رشد شهرت است آن را نقد کنی، یا باید باز هم باید از شهرت وام بگیری یا قید گیشه و جایزه[۲] را بزنی!

> نمی‌توان در دهان رطب داشت و منع رطب کرد؛ یعنی نمی‌توان فیلم را با سلبریتی‌ها ساخت و میکروسلبریتی‌ها را نقد کرد.

همکاری ابوالفضل صفاری و باقر سروش اما هم نقطهٔ قوت و هم نقطهٔ ضعف فیلم است. باقر سروش احتمالا از معدود نویسندگان امسال بود که سابقهٔ نوشتن در فضای اجتماعی و دربارهٔ مسائل اجتماعی از مستندنگاری

در مناطق محروم تا دربارهٔ معادن و غیره را داشته است؛ اما صفاری همیشه بر لبهٔ مارکت و ژانر اجتماعی حرکت کرده و مردد بوده است. قوت این اثر، جاانداختن باب انتقادی در عرصهٔ شهرت و سینما به شمار می‌رود اما به لحا فرمیک احتمالا همان طویل‌نویسی مستند وارد سینما شده است. یعنی ایده جذاب است و بازی‌ها قابل قبول است هرچند به انتخاب بازیگران نقد وارد است اما فیلم، از فیلم‌بودن و ریتم درست داشتن و مخاطب را پای فیلم نگه‌داشتن بیرون می‌زند.

نتیجه‌گیری نهایی اینکه با این حساب، فیلم همواره درگیر تعلیق است؛ فیلم میکروسلبریتیسم را نقد می‌کند اما کماکان از سلبریتی‌ها در این نقد استفاده می‌کند؛ نویسندهٔ به موضوعات اجتماعی تقریبا مسلط است و در این فضا کار کرده و تجربه دارد اما فرم فیلم‌نامهٔ این اثر بیشتر به مستندنامه نزدیک است و ریتم، ریتم سازگار با یک موضوع پرحاشیه و پر اتفاق نیست، فیلم، ایدهٔ جذاب و نوی دربارهٔ پرداختن به شهرت را دنبال می‌کند اما نداشتن مشاور رسانه‌ای درخور در این خصوص فیلم را کمی تصنعی جلوه می‌دهد و این موارد فیلم را به یک اثر معلق بدل می‌کند. یعنی اثری که هم خوب است و هم می‌توانست به‌عنوان اثری آوانگارد در ذیل موضوع تعریف شده، خیلی بهتر از این باشد.

Mr.Gharghani@Gmail.com

[۱] Para Social Interaction

[۲] این فیلم بیش از ۴۳۶ میلیون دلار در سراسر جهان فروش داشته‌است. همچنین موفق به نامزدی در هشت شاخه در نود و یکمین دوره جوایز اسکار شامل بهترین فیلم، بهترین بازیگر مرد (کوپر)، بهترین بازیگر زن (گاگا) و بهترین بازیگر نقش مکمل مرد (الیوت) شد که توانست جایزهٔ بهترین ترانه اصلی برای «Shallow» را کسب کند. همچنین در هفتاد و هفتمین دوره جوایز گلدن گلوب پنج نامزدی از جمله بهترین فیلم درام به دست آورد و جایزهٔ بهترین ترانه اصلی را برای «Shallow» دریافت کرد. موسیقی متن فیلم نامزد هفت جایزه در جوایز گرمی شد که چهار رشته را کسب کرد. همچنین آلبوم موسیقی متن دو بار نامزد دریافت جایزه گرمی برای بهترین ترانه سال شد.

یادداشت

امید در میان تاریکی

نقدی بر فیلم «مرد آرام»

زهرا قربانعلی
دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباطات دانشگاه علامه

در میان فیلم‌های جشنوارهٔ فجر امسال، «مرد آرام» همان‌طور که «زیبا صدایم کن» این کار را کرده بود، تصویری متفاوت از مردانگی در سینمای ایران ارائه داد؛ سینمایی که اغلب مردان را در نقش‌هایی تلخ، خشن، سرخورده و ناامید نشان می‌دهد، این بار به سراغ مردی رفته است که تصمیم گرفته مهربان باشد، شریف بماند و آرامش را در دل هیاهوی جهان حفظ کند.

مدت‌هاست که در سینمای ایران به تماشای مردانی نشسته‌ایم که یا پدران سختگیرند، یا شوهران سرد و بدخلق. انگار انتظارمان از مردان سینمایی به قدری پایین آمده که حضور یک شخصیت مردِ مهربان، شریف و خوش‌قلب، می‌تواند ما را غافلگیر کند. این دقیقاً همان اتفاقی است که «مرد آرام» و «زیبا صدایم کن» در این جشنواره رقم زدند، شگفتی از مواجهه با مردانی که سیاهی و تلخی را بازتولید نمی‌کنند، بلکه چراغی روشن می‌کنند.

سینمای اجتماعی ما سال‌هاست که درگیر نمایش دردها و رنج‌های جامعه شده و البته که این رسالتِ مهمی است، اما آیا همیشه باید سیاهی را با شدت هرچه تمام‌تر به صورت مخاطب کوبید؟ «مرد آرام» نشان داد که فیلمی می‌تواند در دل واقعیت بماند، اما همچنان امید ببخشد. تماشاگران این روزها بیش از هر زمان دیگری تشنهٔ نوری هستند که نشانشان دهد هنوز شرافت زنده است، هنوز امیدی هست، هنوز می‌شود در سخت‌ترین شرایط انسان باقی ماند. این همان نیازی است که اگر سینمای ایران آن را نادیده بگیرد، مخاطبش را یا به سمت فیلم‌های کمدی سطحی سوق خواهد داد یا از سینما دلسرد خواهد کرد.

اما نقطهٔ درخشان «مرد آرام» فقط در ارائهٔ تصویری متفاوت از مردانگی خلاصه نمی‌شود. این فیلم به شکلی استادانه روایت‌گر تغییری عمیق در باورهای یک مرد است. مردی که سال‌ها در ایران زندگی کرده، اما ریشه‌های فکری و سنتی سرزمینش هنوز در او زنده است. او با شکلی جدید از نگاه به زن مواجه می‌شود، نگاهی که شاید در جامعهٔ خودش کمتر دیده باشد. زن در جامعهٔ ایرانی، با همهٔ مشکلات، هنوز جایگاهش را حفظ کرده، هنوز صدایش شنیده می‌شود، هنوز تأثیرگذار است. این مواجهه برای مردی که از جامعه‌ای با سنت‌های متفاوت آمده، یک چالش است، اما «مرد آرام» راهی متفاوت را انتخاب می‌کند. او این تغییر را می‌پذیرد، حتی اگر در این مسیر متضرر شود. او یاد می‌گیرد که ارزش و احترام به زن، نه یک تهدید، بلکه یک حقیقت پذیرفتنی است. و این همان نقطه‌ای است که فیلم را از یک روایت ساده فراتر می‌برد، داستانی دربارهٔ رهایی از تعصبات، دربارهٔ تحول، دربارهٔ انتخاب آگاهانهٔ شرافت.

«مرد آرام» روایت زندگی یک مرد میانسال افغان است که در میان تمام سختی‌ها، انتخاب می‌کند که آرام باشد، شریف بماند و چرخهٔ تلخی را ادامه ندهد. این فیلم، ساده اما قدرتمند، روان اما تأثیرگذار و مهم‌تر از همه، خوش‌حس است. از آن دست فیلم‌هایی که تماشاگر را با لبخند از سالن سینما بیرون می‌فرستد و حس خوشایندی را در جانش می‌نشاند.

بازی‌های خوب، کارگردانی روان و داستانی که شاید پیچیده نباشد اما مهم است، همهٔ آن چیزی است که «مرد آرام» را به اثری دلنشین تبدیل کرده است. فیلمی که نشان می‌دهد سینما فقط محلی برای بازتاب تلخی‌ها نیست، بلکه می‌تواند نوری باشد در دل تاریکی.

آیا همیشه باید سیاهی را با شدت هرچه تمام‌تر به صورت مخاطب کوبید؟ «مرد آرام» نشان داد که فیلمی می‌تواند در دل واقعیت بماند، اما همچنان امید ببخشد.

یادداشت

وقتی «زمان» همه چیز را حل نمی‌کند

■ نقدی بر فیلم «مرد آرام»

/ مریم شوندی
پژوهشگر سینما و سردبیر برنامه رادیویی سینمازاویه

یک مرد میانسال افغانستانی و یک دختر بچهٔ معصوم در ترمینال اتوبوسرانی خطبهٔ عقد می‌خوانند و این می‌شود شروعی پرالتهاب برای یک فیلم که می‌خواهد قصه بگوید و دغدغه‌مندی خودش را ابراز کند. اما هرچه از ابتدای فیلم فاصله می‌گیریم هم داستان کم‌رنگ‌تر می‌شود و هم دغدغه بی‌اثرتر. «مردآرام» داستان مردی به نام «زمان» است که برای فرار از گذشتهٔ ناپاک خود، زندگی جدیدش را با «نوبهار» آغاز می‌کند. ازدواجی که به میل و نظر دختر داستان نبوده و دائم خود را از همسرش جدا می‌کند. این صحنه با اینکه ظرفیت‌های لازم را برای دنبال کردن قصه ایجاد می‌کند، اما با دوربین خنثای فیلمساز همه‌چیز را به هم می‌ریزد. مخاطب دائم از خودش می‌پرسد در گیرودار گریه و گلایه و رنج دختر داستان، چه کسی ظالم است و چه کسی مظلوم؟ و برای رسیدن به پاسخ این سؤال هم تا میانه داستان صبر می‌کند، اما فیلمساز جواب قاطعی برای این سوال ندارد. در جهان فیلمساز نه «نوبهار» در مهاجرت به ایران مقصر است و نه «زمان» مرد هوس‌ران و خطاکار. مشکل دقیقاً از همین جا آغاز می‌شود. جایی که مخاطب انتظار دارد قوس‌های دراماتیک داستان بر روی مسائل مهم اجتماعی مانند مهاجران افغانی یا کودک همسری و نقد فیلمساز بر آنها استوار شود، اما دوربین به روایت منفعلانه از یک داستان نیمه کلیشه‌ای اکتفا می‌کند و فراتر از آن نمی‌رود.

یکی دیگر از نکات فیلم که در همان ابتدا به ذهن مخاطب سینمایی می‌رسد تشابه اسم فیلم با اثر جاودان جان فورد است که به نظر می‌رسد کارگردان قصد داشته با حرکت بر خطوط روایی آن مانند عبور یک زوج از مشکلات زندگی، مبارزه برای به دست آوردن محبوب و کاریزماتیک ساختن قهرمان مرد ادای دین کند. اما این تلاش برای همانندسازی نتوانسته ذره‌ای فیلم را به آن اثر نزدیک کند. آن هم تنها به این دلیل که ما «جان وین» را به سرعت می‌شناسیم و دوستش داریم اما به هیچ‌وجه با شخصیت «زمان» احساس قرابت نمی‌کنیم. سمپاتیک نبودن شخصیت اول داستان تمام نقشه‌های فیلم را به هم می‌ریزد و هرچه پس از آن حاصل شود جز تصاویری قابل پیش‌بینی از تنازع افغانستانی‌ها با هم و رضایت دخترک مظلوم، چیزی برای درگیر کردن حس تماشاگر ندارد. برای مخاطب ایرانی «زمان» شخصیت مدبر و مهربان و قهرمان در نمی‌آید شاید به این دلیل که او نمی‌تواند کودک همسری را به عنوان زمینه داستان بپذیرد و با آن مشکلی نداشته باشد. کاری که فیلمساز ظاهرا انجامش داده و این مسئله را در جهان کاراکترها حل کرده است، اما این مفهوم در جهان تماشاگر به مهمترین مانع برای ارتباط با قهرمان بدل شده است. فیلم می‌خواهد همهٔ بار دراماتیک فیلم را بر دوش شخصیت مرد داستان قرار دهد و با نرمی و مهربانی او دخترک را تحت تاثیر قرار دهد، او می‌گوید همه چیز با «زمان» حل می‌شود اما صحنه بر خلاف این خواست فیلمساز کار می‌کند و نتیجه جز شعار چیزی نیست.

از سوی دیگر این فیلم در بازنمایی فرهنگ افغانستان نیز ناتوان است و نمی‌تواند کارکردی سیاسی در تحکیم روابط دو کشور همسایه داشته باشد. چون تصویری که از روابط افغانستانی‌ها ساخته رابطه‌ای پرتنش و خرابکارانه است و رابطه خانم معلم با نوبهار نیز به عنوان نمونه یک رابطه ایرانی-افغانی، در میزانسنی تحقیرآمیز قرار داده شده است، اگرچه که ادعای فیلم خلاف آن است.

مخاطب دائم از خودش می‌پرسد در گیرودار گریه و گلایه و رنج دختر داستان، چه کسی ظالم است و چه کسی مظلوم؟

Maryam.sh9@gmail.com

سناریو

سینمای جنگِ قهرمان‌محور

یادداشت

دام‌های ژانر تاریخی-جنایی دهه اخیر

نقدی بر دو فیلم «بازی خونی» و «شمال از جنوبِ غربی»

مهدی کاشفی‌فرد
دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

در دهه گذشته ژانر محبوبی در سینمای ایران سر برآورد که حول مدار سوژه‌های تاریخی، خاصه تاریخِ دهه ۵۰ و ۶۰، با درون‌مایه‌ای جنایی-جنگی می‌چرخید. شاید بتوان گفت راه افتادن این جریان با پخش مستند سریالی و تلویزیونی آخرین روزهای زمستان (روایت زندگی شهید حسن باقری)، در سال ۹۱ آغاز شد. پس از آن، تولیدات مبتنی‌بر اقتضائات این ژانر، نظیر ایستاده در غبار، چ، بادیگارد، به وقت شام، تنگه ابوغریب، لباس شخصی، غریب، ماجرای نیمروز، سیانور و آثاری از این دست، پشت‌سرهم در دهه گذشته راه افتاد و سرمایه‌گذار، بازار و مخاطب خاص خود را دست‌وپا کرد. ویژگی‌های این ژانر را می‌توان در مواردی از این دست شناسایی کرد: بازتعریف موقعیت‌های تاریخی، قراردادن برهه‌ای از زندگی برخی شخصیت‌های معروف، گریم‌های نزدیک به شخصیت‌های واقعی، درون‌مایه‌های جنایی، رفتارهای آتش‌به‌اختیار از سوی قهرمانان فیلم، دولت به‌عنوان نیروی مانع برای پیشبرد کارها، عشق در زمانه هیاهو، آشوب در شهر و حضور منافقین به‌عنوان ضدقهرمان. پیش از پرداختن به موضوع اصلی این یادداشت که درباره دو فیلم «بازی خونی» و «شمال از جنوبِ غربی» است، ضروری است تا درباره فرامتنی که این فیلم‌ها در آن معنا پیدا می‌کند و علاقه سرمایه‌گذاران سینمایی به این ژانر را برمی‌انگیزد صحبت کنیم. به نظر می‌رسد این فیلم‌ها که روایت‌های تاریخی رسمی را به تصویر می‌کشند، به‌نوعی از سیاست‌های حافظه فعلیِ حاکم بر سینما پیروی می‌کنند. سیاست حافظه سازماندهی حافظه جمعی از سوی نیروهای سیاسی است و بر موضوعاتی نزاع‌انگیز تمرکز دارد که در حافظه جمعی جامعه نقش بسته است. سیاست حافظه رویکردی است که به‌وسیله آن وقایع به خاطر سپرده، ثبت و حتی کنار گذاشته می‌شود. به عبارتی، سیاست حافظه نحوه نگارش و انتقال تاریخ را تعیین می‌کند. باید توجه داشت که شیوه‌های تاریخ‌نگاری، در عصر رسانه‌ها تغییر شکل داده و به‌جهت آن که پژوهش‌های خشک تاریخی از چیزی لابه‌لای کتاب‌ها فرا رَود و به مصرف عمومی برسد، تولیدات رسانه‌ای همچون مستند، فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی به خدمت درمی‌آیند. نمونه برجسته تولیدات سینمایی یا مستند برای رویدادهای تاریخی مجموعه‌مستند «جهان در جنگ» و فیلم سینمایی «فهرست شیندلر» است.

> بینامتنیت برای این فیلم به تله‌ای بدل شده است که کارگردان در آن گیر افتاده و حتی اگر خود نیز انکار کند، فیلم شباهت‌های بسیاری به ماجرای نیمروز دارد.

به نظر می‌رسد این ژانر به‌دنبال پر کردن شکاف تاریخی صورت‌گرفته در جامعه ایرانی، مخصوصاً پس از سال ۸۸، با تمرکز بر حوادث جنایی-معمایی موجود در دهه شصت است؛ گویی از دل آن دوران پرآشوب داستان‌هایی هیجان‌انگیز قرار است پیدا شود و در نسبت با مشکلات سیاسی امروز پاسخی تاریخی دهد. لذا، این ژانر را نمی‌توان صرفاً، بیان رویداد تاریخی دانست بلکه اتفاقا این فیلم‌ها،

Mahdi.cheragh@chmail.ir

برای امروز است. فیلم‌های «بازی خونی» و «شمال از جنوب غربی» درباره بازه مهمی از تاریخ پس از انقلاب و شورش مسلحانه منافقین در شهرستان آمل است. واقعه سال ۱۳۶۰ شهر آمل که در برخی منابع، به‌اختصار، قیام آمل نامیده می‌شود؛ به مبارزه مسلحانه گروهی از مارکسیست‌ها به نام اتحادیه کمونیست‌های ایران (سربه‌داران) علیه جمهوری اسلامی به‌منظور برپایی انقلابی دیگر در شهر و جنگل‌های اطراف شهر آمل در شمال ایران اشاره دارد. این شورش را می‌توان بخشی از فاز میدانی عملیات منافقین پس از عزل بنی‌صدر دانست که به‌دلیل همزمانی آن با جنگ تحمیلی و نبردهای نظامی در جنوب و غرب کشور، به‌عنوان «جبهه سوم» شناخته می‌شود. نام‌گذاری فیلم به «شمال از جنوب غربی» نیز به همین امر اشاره دارد که در چند بخش، نامزد دریافت سیمرغ شد و در انتها نیز سیمرغ کارگردانی و بازیگر نقش اول مرد را برای خود کرد. در ادامه به دو دامِ ژانری موجود در این فیلم‌ها که کارگردانان را به تله انداخته است، خواهیم پرداخت. به نظر می‌رسد فیلم «شمال از جنوب غربی»، در دام ساده‌سازی موقعیتِ «عشق در میانه هیاهو» پرداخته است. نمونه این مضمون را سابقاً، در فیلم «سیانور» و در شخصیت لیلا زمردیان (با بازی بهنوش طباطبایی) که همسر سازمانی مجید شریف واقفی بود، دیده بودیم. موقعیت «عشق در میانه هیاهو»، تعارضی داستانی را به وجود می‌آورد که از دل آن کششی در مخاطب ایجاد می‌شود. در این موقعیت، دو معشوق، در دو جبهه‌ای جدا از هم یا دورافتاده از هم، حضور دارند. در فیلم «شمال از جنوب غربی»، قرار است این موقعیت داستانی در شخصیت بابک (امیر آقایی) و زهره (بهناز جعفری) بازسازی شود. واقعیت آن است که حذف امیر آقایی از این فیلم، لطمه‌ای به روند کلی داستان نمی‌زند. این به معنی آن است که کارگردان نتوانسته است تمهیدات داستانی لازم را برای نشان‌دادن این تعارض و ساخت درام از دل آن به کار گیرد و به این ترتیب، بازیگری که در سال‌های اخیر مورد توجه بوده است، به‌راحتی، در جشنواره امسال نادیده گرفته شد: امیر آقایی.

فیلم بازی خونی نیز، دلالت‌های آشکاری دارد که بیننده پس از دیدن آن، خواسته یا ناخواسته، به یاد فیلم

«ماجرای نیمروز» می‌افتد. به عبارتی، بینامتنیت برای این فیلم به تله‌ای بدل شده است که کارگردان در آن گیر افتاده و حتی اگر خود نیز انکار کند، فیلم شباهت‌های بسیاری به ماجرای نیمروز دارد. بسیاری از نقدهای موجود درباره این فیلم، این فیلم را کپیِ دست‌چندمی از ماجرای نیمروز می‌داند و موجب شده است تا فضایی ضدتبلیغ برای این فیلم شکل بگیرد. دامی که این فیلم در آن گیر افتاده است، تلاش برای ساخت شخصیت در فیلمی است که اساساً، شخصیت‌محور نیست بلکه موقعیت‌محور است. لذا، کارگردان، خود را در تله ساخت شخصیتِ قهرمانِ آتش‌به‌اختیار انداخته است. به نظر می‌رسد استفاده دمِ دستی از ویژگی‌های قهرمان در این ژانر که نمونه برجسته آن را در شخصیت کمالِ «ماجرای نیمروز» می‌توان دید، موجب شده است تا با شخصیتی، با کمدیِ ناخواسته و بدون انگیزه‌های روشن برای کنشگری در فیلم «بازی خونی» روبه‌رو شویم. حتی قرار دادن تکه‌کلام «سیگار بکش! قبل اعدام می‌چسبه!» در دهان این شخصیت، او را به شخصیتِ ترسناکِ ایدئولوژیکِ دوست‌داشتنی بدل نمی‌کند؛ آنچنان که کمالِ «ماجرای نیمروز» هست. وجود شخصیت خلیل در این فیلم، در راستای ویژگی ژانریِ «نیروی آتش‌به‌اختیار»ی بوده است که این نیروها رویاهای بزرگتری همچون «فتح قله‌ها» (در ماجرای نیمروز) و «من الان باید بیروت باشم»، احتمالاً برای مبارزه با اسرائیل (در بازی خونی) دارند. شنیدن عبارت‌هایی همچون «جوجه‌کمونیست» از دهان خلیل، بیشتر به عبارت‌هایی شعاری می‌ماند که تلاش دارد تا این فرد را بیشتر مبارزی عملیاتی و ایدئولوژیک و نه طراح و اندیشه‌ورز نشان دهد؛ فردی که از طراحی و موشکافی خسته است و ولع عملیات دارد. با این حال، سرمایه‌گذاری بیش‌ازاندازه و عجولانه کارگردان بر شخصیت خلیل و پیونددادن او با دال‌های پیرامونیِ ارزشمندی همچون حضور در جنگ با اسرائیل و حضور در کنار مقبره حضرت زینب (ع)، در پیش‌پاافتاده‌ترین حالت ممکن تمام می‌شود. به این ترتیب، با قهرمانی روبه‌روییم که قهرمان نیست و باقی نمی‌ماند!

> در فیلم با قهرمانی روبه‌روییم که قهرمان نیست و باقی نمی‌ماند!

در مجموع، ساخت داستان‌های تاریخی مربوط به دهه ۵۰ و ۶۰، به یکی از ژانرهای محبوب در سال‌های گذشته بدل شده است. این ژانر ویژگی‌های اختصاصی خود را دارد که نبود پرداخت‌های سینمایی در نمایش این اقتضائات ژانری، موجب شده است تا تله‌ای برای کارگردانان به وجود بیاید و مخاطب به‌جای دیدن شخصیت‌ها و موقعیت‌های پرداخته و دوست‌داشتنی با شخصیت‌ها و موقعیت‌های شعاری و کلیشه‌ای روبه‌رو شود. نبود پرداخت‌های سینمایی، موجب شده است تا واقعیت و سختی این رویدادها به تصویر درنیاید و سوژه‌های مهم به سوژه‌هایی سوخته بدل شوند.

یادداشت

ترس مقدس

یادداشتی بر فیلم سینمایی «اسفند»

علی دائمی
کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه صداوسیما

پرتره‌ای که پرتره نیست!

«اسفند» به کارگردانی «دانش اقباشاوی» یکی از دو فیلمی‌ست که امسال قرار است مخاطبان جشنوارهٔ فجر را با شخصیت «شهید سیدعلی هاشمی» و تلاش‌هایش برای شناسایی منطقهٔ هور در هشت سال دفاع مقدس آشنا کند. خط اصلی داستان و به عبارتی مسئلهٔ دراماتیک قهرمان این است که از هور، یک جنگل دریایی پرپیچ‌وخم و ناشناخته، در برابر حملهٔ احتمالی بعثی‌ها حفاظت کند و بتواند آن را تبدیل به راهی امن برای نفوذ ایرانی‌ها به خاک عراق کند. فیلم شامل کوشش‌های چندسالهٔ شهید هاشمی و دوستان عرب‌زبان او برای رسیدن به این مهم و روایت بخشی از تاریخ دفاع مقدس است. وقتی صحبت از یک قهرمان تاریخی و پرترهٔ اوست، هنرمند موظف است پیش از هر چیز «شخصیت» بسازد؛ یعنی ما را با وجوه انسانی آن آدم منحصربه‌فرد بیشتر آشنا کند؛ آدمی که یکی از خود ماست. ایدهٔ اولیهٔ «اسفند» این ظرفیت را داشت که از علی هاشمی یک شخصیت بسازد و به اعماق روح او نقب بزند. در آغاز فیلم می‌بینیم که علی از نفوذ به هور و کشته شدن مردم می‌ترسد و حتی به دوستانش می‌گوید هرشب کابوس این واقعه را می‌بیند. این «ترس» می‌توانسته همان ضعف یا به تعبیری خلأ روانشناختی‌ای باشد که در فرایند سفر قهرمان تبدیل به شجاعت انتخاب‌های آنی می‌شود و منحنی شخصیت را کامل می‌کند. از آنجا که یکی از مشکلات پرتره‌های شهدا در سینمای ما خلق شخصیت‌های تخت، بی‌نقص، فرشته‌گون و ملکوتی‌ست؛ تمرکز بر این ترس مقدس که موجب احتیاط‌های فراوان شهید و محافظه‌کاری او می‌شود، امکانات فراوانی به نویسنده می‌دهد تا هم به مفهوم هامارتیای ارسطویی نزدیک شود و هم معنویت و خلوص شهید را مخدوش نکند. در اواخر فیلم فرماندهٔ علی با یک دیالوگ این مضمون را یادآوری می‌کند و پس از آن که از علی می‌خواهد احتیاط را کنار بگذارد و بی‌مقدمه ترتیب یک عملیات فوری را بدهد، به او می‌گوید کسانی زنده می‌مانند که نترسند. اما تورم رویدادهای بی‌ارتباط با شخصیت علی و اصرار نویسندگان به روایت مستندگونهٔ وقایع، باعث شده مسئلهٔ مهم ترس و شجاعت تبدیل به یک نیاز روانشناختی نشود، داستان را در مسیر یک درون‌مایهٔ وحدت‌بخش پیش نبرد و در نهایت کمکی به شخصیت‌پردازی نکند. در طول فیلم شخصیت اصلی گهگاه منفعل می‌شود و موقعیت چندانی برای تصمیم‌گیری و انتخاب نمی‌یابد. او مطیع اوامر است و هر دستوری از بالا می‌آید بی تأمل و تردید قبول می‌کند. او نه بر سر دوراهی خاصی قرار می‌گیرد، نه در معرض زیر پا گذاشتن اصول خود است و نه مکاشفه‌ای را تجربه می‌کند. در چنین شرایطی مخاطب هیچ همدلی و قرابتی با شخصیت اصلی احساس نمی‌کند. فیلم‌ساز می‌خواهد با نماهای کلوزآپ متعدد این قرابت را ایجاد کند؛ اما این همه کلوزآپ در یک فیلم جنگی نه‌تنها شخصیت نمی‌سازد، بلکه در تضاد آشکار با اقتضائات ژانر است.

> وقتی صحبت از یک قهرمان تاریخی و پرترهٔ اوست، هنرمند موظف است پیش از هر چیز «شخصیت» بسازد؛

daemi.lawagent@gmail.com

درام فدای مستند

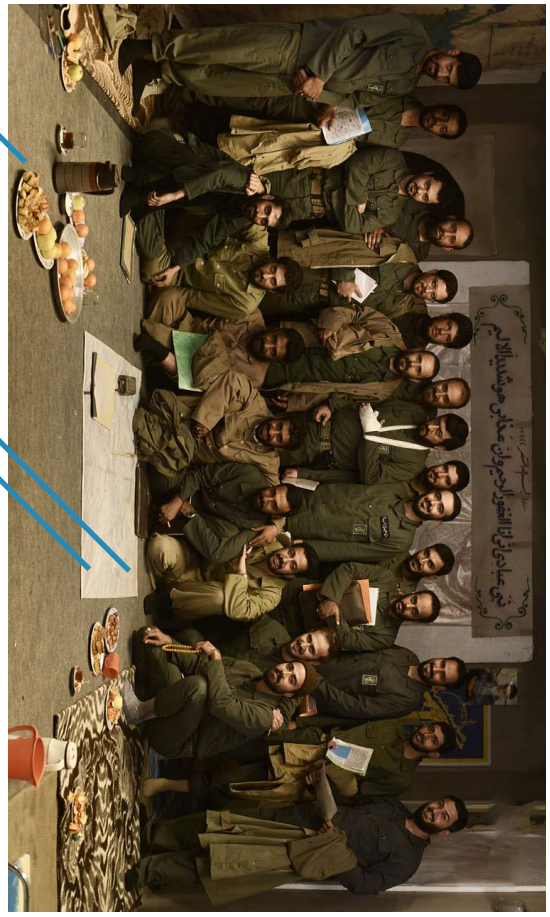
فیلم‌سازانی که می‌خواهند دربارهٔ تاریخ جنگ فیلم بسازند، اهمیت پژوهش را دریافته‌اند و به همین دلیل ساعت‌ها وقت صرف جمع‌آوری اسناد و مصاحبه‌ها می‌کنند. اما این نکته را درک نکرده‌اند که هرچه در پژوهش‌ها جالب به نظر می‌رسد لزوماً برای فیلم‌نامهٔ نهایی مناسب نیست! اغلب فیلم‌های دفاع مقدس در سال‌های اخیر با این مشکل مواجه بوده‌اند که فیلم‌نامه‌شان مثل کلاژی از خرده‌روایت‌های جالب اما بی‌ربط بوده است و واضح است که نویسندگان در برابر وسوسهٔ «نقل کردن همهٔ خاطرات ریز و درشت جنگ» تسلیم شده‌اند. نتیجهٔ این وسوسه که ریشه در عدم فهم تفاوت‌های جدی تاریخ و درام دارد، روایت‌های تکه‌تکه از وقایع کوچکی‌ست که شنیدنشان به‌تنهایی بامزه است، اما یک داستان واحد و منسجم نمی‌سازند. «اسفند» هم از همین وسوسه لطمه خورده است.

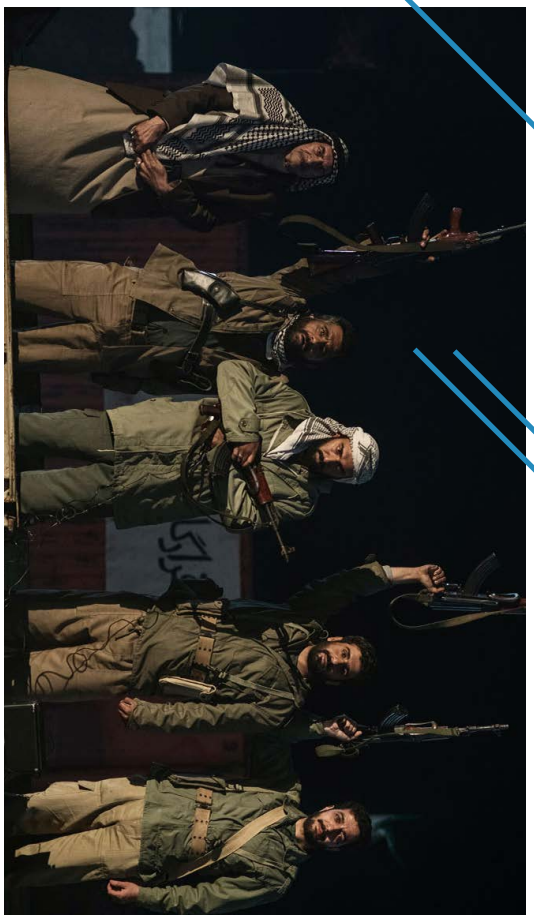
پردهٔ اول داستان که قرار است ما را با فضای کاری علی هاشمی آشنا و قدری هم تعلیق ایجاد کند، آن‌قدر کش می‌آید که نفس فیلم را می‌گیرد. برخی صحنه‌های ابتدای فیلم مانند دعوا بر سر آبرسانی به مردم هم مشخصاً با هدف روزآمد کردن فیلم و برقراری ارتباط میان فیلم با مسائل مدیریتی امروز ایران گنجانده شده است که از اثر بیرون می‌زند و به دلیل فقدان ارتباط دقیق با خط اصلی داستان، مثل یک وصلهٔ ناجور است. هدف دراماتیک علی، یعنی شناسایی هور و مقدمه‌چینی برای عملیات آبی، خیلی دیر (حوالی دقیقهٔ سی) شکل می‌گیرد و با خرده‌ماجراهایی مثل گرفتن فتوا از امام، تصادف کردن محسن رضایی و بازگشت نفوذی‌ها از عراق همین هدف دیرهنگام هم مرتباً به حاشیه می‌رود. قابل فهم نیست که دلیل این همه تأکید بر برخی چهره‌های سیاسی که امروز در قید حیات هستند و از فضای جهاد و شهادت فاصله گرفته و به فعالیت‌های حزبی و جناحی مشغول‌اند، چه بوده است؟ در وضعیتی که بخشی از مردم از سیاستمداران انتقادهای فراوانی دارند، این همه تأکید بر یکی از فرماندهان سابق جنگ با عنوان «قائد» و گره زدن زلف او به زلف علی هاشمی باعث می‌شود مخاطب در هنگام تماشای فیلم نتواند بدون سوگیری سیاسی به بازنمایی تلاش‌های شهید هاشمی بنگرد و حتی ممکن است این احساس به وجود آید که بیشتر با رپورتاژی برای یک شخصیت سیاسی طرف‌ایم تا پرتره‌ای از یک شهید و گویی فیلم محصولی در جهت ری‌برندینگ آن چهرهٔ سیاسی است.

> مخاطب هیچ همدلی و قرابتی با شخصیت اصلی احساس نمی‌کند. فیلم‌سازمی‌خواهد با نماهای کلوزآپ متعدد این قرابت را ایجاد کند؛ اما این همه کلوزآپ در یک فیلم جنگی نه‌تنها شخصیت نمی‌سازد، بلکه در تضاد آشکار با اقتضائات ژانر است.

خلاصه این‌که:

در مجموع باید گفت «اسفند» فیلمی مطوّل است که نه ریتم کندش به فیلم‌های جنگی شباهت دارد، نه کلوزآپ‌های بی‌شمارش. موسیقی فیلم اگرچه نامزد بهترین موسیقی جشنوارهٔ چهل‌وسوم شد، اما از نظر من چیزی فراتر از آثار دیگر همایون‌فر نبود و با تکرار همان سازها و ملودی‌های همیشگی، هیچ هویت مستقلی نداشت. بدتر از همه پایان فیلم است که در آن از «نقطهٔ اوج» که در واقع باید بالاترین حد کشمکش و هیجان باشد، خبری نیست و همه‌چیز به‌سادگی تمام می‌شود. این فیلم دربارهٔ شخصی‌ست که بزرگی، جسارت، متانت و وطن‌دوستی‌اش زبان‌زد است و خاطرات مجاهدت‌هایش هر شنونده‌ای را به حیرت وامی‌دارد؛ اما حیف که فیلم در حد و اندازه‌های این انسان بزرگ نیست.





یادداشت

روایت مردی که تاریخ فراموش کرد

یادداشتی بر فیلم «اشک هور»

زهرا قربانعلی
دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباطات دانشگاه علامه

سینمای دفاع مقدس همواره در تلاش بوده تا قهرمانان گمنام جنگ را به تصویر بکشد، اما کمتر فیلمی توانسته همانند «اشک هور» این گمنامی را دردی جانکاه جلوه دهد. این فیلم نه‌تنها روایتگر زندگی شهید علی هاشمی است، بلکه نشان‌دهنده یکی از مهم‌ترین و کمتر شناخته‌شده‌ترین بخش‌های جنگ ایران و عراق است؛ نقش حیاتی منطقه هورالعظیم و و مردم بومی خوزستان در دفاع مقدس.

شهیدی که تاریخ کم از او گفت

«اشک هور» به‌شکلی هنرمندانه نشان می‌دهد که چگونه یک فرمانده تأثیرگذار در جریان جنگ تحمیلی، علی‌رغم هدایت عملیات‌های مهم، در میان صفحات تاریخ کمتر دیده شده است. «شهید علی هاشمی» که خود عرب‌زبان بود، موفق شد قبایل عرب جنوب ایران را گرد هم آورد و با تشکیل یک پایگاه سری، وحدتی ناگسستنی میان آن‌ها و رزمنده‌ها ایجاد کند. این نقش تاریخی و امنیتی که او ایفا کرد، نه‌تنها در سرنوشت جنگ بلکه در همبستگی ملی نیز تأثیری عمیق گذاشت.

رنجی که سال‌ها ادامه داشت

اما فیلم تنها به قهرمانی‌های این شهید بسنده نمی‌کند. یکی از تکان‌دهنده‌ترین وجوه «اشک هور»، نمایش مظلومیت خانواده شهید، به‌ویژه مادر او است. سال‌ها انتظار، بی‌خبری و اجبار به سکوت، آن‌هم درحالی‌که جامعه از آن‌ها پاسخ می‌خواست، رنجی مضاعف بود. به‌دلیل ملاحظات امنیتی، خانواده شهید نه می‌توانستند برای او عزاداری کنند، نه از اسارتش اطمینان داشتند و نه حتی امکان برگزاری یک مراسم ساده را داشتند. این مظلومیت در فیلم به‌شکلی درخشان توسط رویا افشار به تصویر کشیده شده است. بازی او که به‌شدت یادآور درخشش مریلا زارعی در شیار ۱۴۳ است، قلب مخاطب را فشرده و او را با عمق اندوه یک مادر شهید همراه می‌کند.

سینمای دفاع مقدس و بازخوانی قهرمانان

«اشک هور» فراتر از یک فیلم جنگی است؛ این فیلم نوعی بازخوانی تاریخ است. روایتی از کسانی که قهرمانانه جنگیدند اما تاریخ آن‌ها را نادیده گرفت. این اثر نه‌تنها یادآور شجاعت شهید علی هاشمی است، بلکه تلاشی است برای زنده نگه داشتن نام فرماندهانی که شاید اگر نبودند، مسیر جنگ و سرنوشت کشور شکل دیگری می‌گرفت.

> فیلم تنها به قهرمانی‌های این شهید بسنده نمی‌کند. یکی از تکان‌دهنده‌ترین وجوه «اشک هور»، نمایش مظلومیت خانواده شهید، به‌ویژه مادر او است.

در نهایت، «اشک هور» فیلمی است که هر ایرانی، فارغ از دیدگاه‌های شخصی‌اش نسبت به جنگ، باید آن را ببیند. چراکه در دل این روایت، هم تاریخی ناگفته نهفته است و هم انسانیتی که فراتر از مرزها و قومیت‌ها، همگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

Zahraghorbanali77@gmail.com

خطر فاش‌شدن داستان

یادداشت

هالیوود ما و هالیوود آن‌ها

یادداشتی بر فیلم سینمایی «پیش‌مرگ»

علی دائمی
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه صداوسیما

فرمول‌های موفق و کلیشه‌های ناموفق

«پیش‌مرگ» آخرین فیلم علی غفاری‌ست؛ فیلمی دربارهٔ درگیری‌های دههٔ هفتاد بین نیروهای نظامی ایرانی با تجزیه‌طلب‌های حزب کومله که یک بالگرد و دو خلبان ایرانی را به سرقت می‌برند. فیلم قبلی این فیلمساز، یعنی «تک‌تیرانداز» هم فضایی مشابه داشت و حتی در فیلم مشهور دیگر این فیلمساز یعنی «استرداد» هم شاهد نوعی گرایش به سینمای پرحادثه و هیجان‌انگیز هالیوودی بودیم. هرچند پیشرفت علی غفاری در کارگردانی نسبت به فیلم قبلی‌اش (که گرفتار برخی نماها و صحنه‌پردازی‌های تله‌فیلمی بود) مشهود است، اما «پیش‌مرگ» فیلم خوبی از آب درنیامده.

شروع فیلم همهٔ المان‌های لازم برای یک آغاز مهیج را دارد و بیننده را میخکوب می‌کند. فیلم از یک فلش‌بک پرتنش شروع می‌شود که هم قرار است قلاب اولیهٔ داستان باشد، هم یک معرفی اجمالی از قهرمان و ضدقهرمان داشته باشد و هم کشمکش درونی قهرمان را نمایان کند. موسیقی خوب بهزاد عبدی هم به این شروع طوفانی کمک زیادی کرده. در سکانس بعدی هم که با عنوان‌بندی آغازین همراه است، موقعیت جغرافیایی داستان و آرامش قبل از طوفان به‌درستی پرداخت می‌شود و ضمناً تعلیق را برای مخاطبانی که با این شیوهٔ داستان‌گویی کمابیش آشنایند، بالا می‌برد. همه‌چیز منطبق بر فیلمنامه‌نویسی کلاسیک و ساختارهای معهود و فرمول‌های موفق تاریخ سینماست. بنابراین از نظر من «پیش‌مرگ» فارغ از یکی دو گاف در اجرا، یکی از بهترین سکانس‌های افتتاحیه را در جشنوارهٔ امسال دارد.

اما پس از نقطهٔ عطف اول داستان و گروگان‌گیری، هرچه در فیلم به جلو می‌رویم حفره‌های داستان بیشتر و گاف‌های اجرا بزرگ و بزرگ‌تر می‌شوند. بیش و پیش از هرچیز، من مشکل را در مسئلهٔ دراماتیک قهرمان می‌دانم. جان تروبی در کتاب «آناتومی داستان» مطلبی دارد با این مضمون که هرچه هدف بیرونی پروتاگونیست ابعاد بزرگ‌تر و والاتری داشته باشد، داستان هم داستان ارزشمندتری خواهد شد و شانس بیشتری برای همراهی و همدلی مخاطب دارد. در ابتدا به نظر می‌رسد سعید قهاری (مهدی نصرتی) برای انتقام گرفتن از قتل عام مردم کُرد دوباره راهی آن منطقه شده، اما با پیشروی داستان احساس می‌کنیم تنها دغدغهٔ شخصیت اصلی بازگرداندن یک بالگرد است! این تنها یکی از دلایل اُفت (یا بهتر است بگویم فروپاشی!) تدریجی فیلم است. فیلم پر است از رویدادهای غیرمنطقی و اضافی که حاصل سرهم‌بندی نویسندگان است. برای مثال سعید جواب پرسش روژان (الناز ملک) را با یک عکس از مادر و پدرش می‌دهد و اولین سؤالی که پیش می‌آید این است که چه کسی در آن موقعیت از مادر و پدر روژان عکس گرفته و دقیقاً چرا! و یا یکی از شخصیت‌های فیلم که به‌ظاهر یک دیپلمات یا مقام دولتی‌ست (با بازی بهرام ابراهیمی) و معلوم نیست

> هرچه در فیلم به جلو می‌رویم حفره‌های داستان بیشتر و گاف‌های اجرا بزرگ و بزرگ‌تر می‌شوند. بیش و پیش از هرچیز، من مشکل را در مسئلهٔ دراماتیک قهرمان می‌دانم.

daemi.lawagent@gmail.com

در فیلم چه نقشی دارد جز غر زدن و مانع‌تراشی‌های بیهوده و ساختن تصویری کاریکاتوری از یک مقام دولتی یا یک دیپلمات. او آمده تا دوگانهٔ کاذب اقتصاد-امنیت را بسازد؛ اما معلوم نیست اقتصاد دقیقاً چه ربطی به پس گرفتن یک بالگرد و آزاد کردن دو گروگان دارد! آیا ایران در دههٔ هفتاد با کومله مراودات اقتصادی داشته که مسئول دولتی نگران برهم خوردن آن است، یا این دیالوگ‌های بی‌ربط صرفاً ارضاکنندهٔ میل عوامل برای دادن پیام‌های سیاسی روزآمد است؟ نویسندگان در ادامه همین شخصیت را هم به امان خدا رها می‌کنند و اصلاً نمی‌فهمیم تهدیدهای او علیه سعید قهاری به کجا رسید! تا دلتان بخواهد از این حفره‌ها در فیلمنامه وجود دارد؛ از فرار عجیب روژان و پذیرش مجدد او در کومله تا موشک‌باران بی‌دلیل اطراف مقر کومله و توافق ناگهانی دبیر حزب کومله با ایران و دسترسی سادهٔ ایرانی‌ها به بالگرد.

از ایده تا اجرا

اما این تنها ضعف در فیلمنامه نبوده که «پیش‌مرگ» را به اثری ضعیف تبدیل کرده است؛ بلکه اجرای سرسری سکانس‌های مختلف و تنبلی در پیاده‌سازی صحنه‌های درگیری و تعقیب‌وگریز باعث شده تا فیلم از آن شروع باشکوه به سطح یک کمدی ناخواسته تنزل پیدا کند. سکانس اوج فیلم که آخرین رویارویی قهرمان و ضدقهرمان را به تصویر می‌کشد، بارزترین مصداق سرسری گرفتن اجرا و نوعی ذوق‌زدگی در نشان دادن قراردادهای سینمایی هالیوود و بازتولید کلیشه‌های این ژانر است. صحنه‌ای که سعید قهاری جلو آمده و همه را یکی‌یکی از پا درمی‌آورد، اما هیچ‌کدام از تیرهای دشمنان به او اصابت نمی‌کند، بیشتر شبیه یک شوخی است. در ادامه بیرون آمدن «بَدمَن» فیلم از دل دود و آتش ما را یاد ترمیناتور جیمز کامرون می‌اندازد و این سؤال را به ذهنمان متبادر می‌کند که نسبت سینمای جنگی ما با سینمای هالیوود چیست.

«پیش‌مرگ» پر است از موقعیت‌های کلیشه‌ای و شخصیت‌های باسمه‌ای

روزی روزگاری هالیوود

از آغاز انقلاب اسلامی تا امروز بسیاری از منتقدان، اندیشمندان و سیاست‌گذاران سینمای ما سینمای هالیوود را به سبب رویکرد امپریالیستی‌اش نفی کرده‌اند و روشنفکرهای هنر ایران هم همواره ترجیح داده‌اند به سینمای هنری اروپا اقتدا کنند تا فیلم‌های عامه‌پسند هالیوودی. من این نگرش غلط را از عوامل اصلی قهر مخاطب ایرانی با سینما و میل او به کمدی‌های مبتذل می‌دانم. اما «پیش‌مرگ» که کارگردانش آشکارا به هالیوودی‌سازی سینمای دفاع مقدس علاقه نشان می‌دهد، زمینه را برای پرسش‌های اساسی در این زمینه فراهم می‌کند و ما را به تأمل وامی‌دارد که آیا سینمای دفاع مقدس می‌تواند با همان قراردادها و کلیشه‌های هالیوودی احیا شود و آیا آن روح مقدس و آن معنویتی که همواره بر سینمای جنگی ما حاکم بوده با این «رمبوسازی‌ها» و «جیمزباندبازی‌ها» از بین نمی‌رود؟ اگرچه صحبت در این باب نیازمند بحث جامع و مفصلی‌ست که در این مقال نمی‌گنجد، من فکر می‌کنم حتی اگر غفاری می‌خواهد از هالیوود گرته‌برداری کند، باید در اجرا هم به همان اندازه وسواس و دقت به خرج دهد و ضمناً این را بداند که در همان جریان اصلی هالیوود چیزی که فروش فیلم و جذابیت آن را در نزد عامه تضمین می‌کند، در وهلهٔ اول یک فیلمنامهٔ منسجم و قدرتمند است و نه صرفاً تعدّد صحنه‌های انفجار و تعقیب‌وگریز!

خلاصه اینکه:

«پیش‌مرگ» پر است از موقعیت‌های کلیشه‌ای و شخصیت‌های باسمه‌ای. شخصیت‌های منفی مثل نژماری و آن مقام دولتی (بهرام ابراهیمی) بی‌نهایت غلو شده و گل‌درشت هستند. قصه هم پر است از موقعیت‌هایی که برای ما خیلی آشنایند و قبلاً نسخه‌های جذاب‌تری از آن‌ها را در فیلم‌های خارجی دیده بودیم. من علاقهٔ علی غفاری به عنصر جذابیت و سرگرمی را درک می‌کنم و دغدغهٔ او درمورد ارتباط برقرار کردن با مخاطب عام برای من قابل تحسین است. اما او و همکاران نویسنده‌اش باید بتوانند سبک خود را در روایت‌گری و کارگردانی بومی‌سازی کنند و دنبال قراردادهای منسوخ و نخ‌نماشده‌ی سینمای هالیوود نروند.

یادداشت

تلاشی برای هالیوودی بودن یا گامی به سوی سینمای قهرمان‌محور؟

یادداشتی بر فیلم «خدای جنگ»

فرزانه کریمیان
سردبیر سینما هویت، دانشجوی حقوق و نویسنده

جشنواره فیلم فجر امسال شاهد اثری بود که تلاش داشت مرزهای سینمای ایران را در نوردد و به روایت داستانی بپردازد که کمتر در سینمای کشور تجربه شده است. «خدای جنگ» فیلمی است که نه‌تنها در روایت، بلکه در سبک بصری و ساختار داستانی، نگاهی به سینمای هالیوود دارد. اما آیا این تلاش موفق بوده است؟

جسارت تحسین‌برانگیز در عبور از محدودیت‌های سینمای ایران

سینمای ایران در اغلب آثار خود همواره پایبند به واقع‌گرایی بوده و کمتر به سراغ خیال‌پردازی و داستان‌سرایی دراماتیک رفته است. فیلم‌های ایرانی عموماً ترجیح داده‌اند به جای خلق روایت‌های حماسی یا داستان‌های تخیلی، به زندگی واقعی افراد بپردازند و وقایع را با کمترین میزان دخل و تصرف نمایش دهند.

اما «خدای جنگ» این قاعده را می‌شکند. فیلم نه‌تنها به بازسازی صرف یک داستان واقعی بسنده نمی‌کند، بلکه با جسارت، روایت خود را از واقعیت فاصله می‌دهد و به سمت یک درام قهرمان‌محور حرکت می‌کند. تغییر نام شخصیت اصلی و تمرکز بر وجوه دراماتیک زندگی او نشان‌دهنده این رویکرد است. این تصمیم به فیلم اجازه می‌دهد تا به جای یک بازسازی مستندگونه، به یک اثر سینمایی با استانداردهای داستانی نزدیک‌تر شود.

> فیلم نه‌تنها به بازسازی صرف یک داستان واقعی بسنده نمی‌کند، بلکه با جسارت، روایت خود را از واقعیت فاصله می‌دهد و به سمت یک درام قهرمان‌محور حرکت می‌کند.

این نوع نگاه می‌تواند نقطه عطفی در سینمای ایران باشد. سینمایی که برای سال‌ها از نمایش قهرمانان بزرگ تاریخ خود در قالب فیلم‌های پرکشش پرهیز کرده، اکنون در حال تجربه ساخت آثاری است که می‌توانند در ژانر بیوگرافیک-دراماتیک یا حتی اکشن تاریخی جای بگیرند. اگر «خدای جنگ» بتواند راه را برای چنین فیلم‌هایی بازکند، بدون شک می‌توان آن را یکی از پیشتازان این ژانر در ایران دانست.

Fzn2002@gmail.com

فیلمی هالیوودی بر پرده نقره‌ای فجر

«خدای جنگ» را می‌توان تلاشی برای ساخت یک فیلم هالیوودی در سینمای ایران دانست. فیلم تقریباً تمامی اصول ژانر اکشن-درام را رعایت می‌کند؛ از جمع شدن اعضای تیم موشکی که یادآور فیلم‌هایی مانند «سریع و خشن» یا «شغل ایتالیایی» است، تا سکانس‌های پرتنش و درگیری‌های احساسی میان شخصیت‌ها.

اما این تلاش همیشه موفق نیست. در بخش‌هایی از فیلم، اغراق‌های بیش از حد باعث می‌شود که احساسات مخاطب به جای برانگیخته شدن، به ورطه تصنع و عدم همذات‌پنداری بیفتد. سکانس‌های پایانی که تلاش دارند مخاطب را به گریه بیندازند، به دلیل عدم پرداخت عمیق احساسی، چندان اثرگذار از کار درنیامده‌اند. همچنین کشمکش‌های میان شخصیت اصلی و پدر همسرش به جای افزودن به تنش دراماتیک فیلم، در برخی لحظات باعث خستگی مخاطب می‌شود.

با این حال، فیلم دریک جنبه موفق است: ساختن یک قهرمان! قهرمانی که مخاطب بتواند با او همذات‌پنداری کند، همراهش استرس بکشد، شکست را تجربه کند و در نهایت او را یک الگوی الهام‌بخش ببیند. این همان چیزی است که سینمای ایران کمتر به آن پرداخته است و «خدای جنگ» تلاش دارد این خلا را پر کند.

فیلم دریک جنبه موفق است: ساختن یک قهرمان! قهرمانی که مخاطب بتواند با او همذات‌پنداری کند، همراهش استرس بکشد، شکست را تجربه کند و در نهایت او را یک الگوی الهام‌بخش ببیند.

حسین دارابی و درک عمیق فرم

حسین دارابی، کارگردان «خدای جنگ»، درک عمیقی از فرم دارد و به‌خوبی می‌داند چگونه از آن برای تقویت روایت استفاده کند. او فرم را می‌شناسد و آن را به‌درستی در خدمت داستان درمی‌آورد. اگرچه این فیلم از نظر فرم، زاویه دوربین، نورپردازی و دیگر عناصر بصری، در مقایسه با «مصلحت»—اثر قبلی او—کمی ضعیف‌تر به نظر می‌رسد، اما همچنان فرم، بار محتوایی فیلم را بر دوش می‌کشد و لحظاتی تأثیرگذار برای مخاطب خلق می‌کند.

نتیجه‌گیری: قدمی روبه‌جلو، اما نه بی‌نقص

«خدای جنگ» را می‌توان فیلمی جسورانه دانست که تلاش می‌کند قواعد همیشگی سینمای ایران را بشکند و به سمت الگوبرداری از سینمای جهانی حرکت کند. فیلم، در ایجاد یک روایت دراماتیک، ساختن یک قهرمان و نزدیک شدن به استانداردهای سینمای هالیوود، تا حدی موفق است. اما در برخی لحظات، دچار زیاده‌روی در احساسات‌گرایی شده و در بخش‌هایی از روایت، درگیری‌های دراماتیک به جای تأثیرگذاری، باعث خستگی مخاطب می‌شوند.

با تمام این تفاسیر، «خدای جنگ» را می‌توان نقطه آغازی برای ورود سینمای ایران به یک سبک جدید دانست؛ سبکی که در آن، شخصیت‌های بزرگ تاریخی الهام‌بخش داستان‌هایی تازه شوند، بدون آنکه فیلم صرفاً به بازگویی واقعیت محدود بماند. اگر این مسیر با دقت و ظرافت بیشتری ادامه پیدا کند، می‌توان امیدوار بود که سینمای ایران شاهد آثار قهرمان‌محور بیشتری باشد که نه‌تنها جذابیت دراماتیک دارند، بلکه در سطح بین‌المللی نیز قابل رقابت باشند.

البته این پیروی از الگوهای هالیوودی برای کشوری که خود دارای هویت ایدئولوژیک و محتوایی مستقل است، نمی‌تواند یک الگوی مطلق و صحیح باشد. سینمای ایران باید تلاش کند تا الگوهای داستانی و فرم‌های سینمایی را با فرهنگ، ارزش‌ها و نگاه مستقل خود تلفیق کند و سبک منحصر به فردی در روایت قهرمانان و رویدادهای تاریخی خود بسازد.

یادداشت

پرومتئوس یا آرس؟

یادداشتی بر فیلم «خدای جنگ»

محمد حسین نجابت
دانشجوی ارشد پژوهشگری علوم اجتماعی

حسین دارابی، کارگردان فیلم «خدای جنگ» در گفت‌وگوهای جشنوارهٔ فجر بیان کرد که ایدهٔ اولیهٔ ساخت این فیلم را پنج سال پیش با محمدرضا شفاه داشته است اما ساخت آن با مشکلاتی مواجه بوده است. به نظر من که برای فیلم این اتفاقی مثبت بوده است؛ چراکه هرچند باعث نشده در این پنج سال فیلمنامهٔ اثر ساخته و پرداخته شود، لااقل در این مدت فیلم «اوپنهایمر»[1] ساخته شده و حسین دارابی توانسته است از کارگردانی نولان[2] در آن فیلم درس‌هایی بگیرد.

در مواجهه با «خدای جنگ»، مهم‌ترین مسئله این است که انتظارات خود را مدیریت کنیم. «خدای جنگ» یک فیلم سینمایی استاندارد است. بازی‌های قابل قبولی دارد، درام را شکل می‌دهد و ساخته شدن یا نشدن موشک برای مخاطب اهمیت پیدا می‌کند، در کارگردانی قدرتمند است و حتی می‌توان گفت موفق‌ترین اثر حسین دارابی تا امروز است. فیلمی است مثل صدها فیلمی که سالانه در هالیوود تولید می‌شود و مخاطبی که به جهت تفنن آن را دیده است، راضی سالن سینما را ترک می‌کند. در بهترین حالت نیز کمی حس میهن‌دوستانه در مخاطب را برمی‌انگیزد و یکی‌دو سکانس از آن در اینستاگرام پخش می‌شود و اگر خوش‌شانس باشد، ممکن است باعث شود بخشی از مخاطبانی که با شهید طهرانی مقدم خیلی آشنا نیستند، دربارهٔ ایشان جست‌وجو کنند. تا اینجای کار، می‌توان گفت «خدای جنگ» فیلم نسبتا استانداردی است. مگر دیگر از فیلم چه می‌خواهیم؟ بسیاری از فیلم‌هایی که در سینمای ایران ساخته می‌شوند، غیر قابل‌تحمل هستند و دیدن آن‌ها تا انتها، انرژی بسیاری می‌طلبد. در این بین فیلمی ساخته شده است که مخاطب را تا انتها نگه می‌دارد و دربارهٔ یکی از شهدای عزیز ایران است. آیا این کافی نیست؟

به نظر من نه. قدرت سینما در چیزی بیش‌تر از حس میهن‌دوستی موقت و انتشار سکانس‌هایی از فیلم در اینستاگرام است. هرچند چنین چیزی بد نیست. همهٔ فیلم‌ها که قرار نیست شاهکار باشند. فیلم‌های بدنه بخشی اساسی از سینما را تشکیل می‌دهند. اما خب دلم برای حسین دارابی می‌سوزد. کارگردانی که مشخص است در کارگردانی پیشرفت‌های بسیاری داشته است و از «مصلحت» تا به امروز، مسیر زیادی را طی کرده است؛ اما در بحث فیلمنامه در همان نقطهٔ ابتدایی ایستاده است. در اینجا تلاش می‌کنم توضیح دهم چگونه فیلم «خدای جنگ»، پتانسیل‌های خودش را هدر داده است و درحالی‌که می‌توانست فیلم بسیار بهتری باشد، صرفاً یک فیلم معمولی است. البته توضیح قابلیت‌های فیلم مانند کارگردانی خوب دارابی، بازی درخشان سهیلی و البته سایر بازیگران (خصوصاً تیم موشک‌سازی) و همچنین موسیقی درخشان مسعود سخاوت‌دوست بماند برای مجالی دیگر.

> دلم برای حسین دارابی می‌سوزد. کارگردانی که مشخص است در کارگردانی پیشرفت‌های بسیاری داشته است و از «مصلحت» تا به امروز، مسیر زیادی را طی کرده است؛ اما در بحث فیلمنامه در همان نقطهٔ ابتدایی ایستاده است.

[1] Oppenheimer - 2023
[2] Christopher Nolan

فیلمنامهٔ بد در برابر کارگردانی خوب

فیلمنامهٔ «خدای جنگ»، به‌غایت کلیشه‌ای و معمولی است. «خدای جنگ» شبیه صدها فیلمی است که بارها و بارها و بارها دیده‌ایم. اما فیلم می‌توانست خیلی بیش از این باشد. مسئلهٔ اول، شخصیت ابراهیم با بازی ساعد سهیلی است. نمی‌دانم چرا در سینمای ایران تنها راهی که برای عمیق شدن در کاراکتر می‌شناسند، خانواده و به‌ویژه مرگ خانواده است. گویی که قهرمانی که یک عضو عزیزش را در نبرد از دست نداده است، انگیزهٔ کافی برای جنگیدن ندارد و تنها مرگ عزیزان است که می‌تواند به آدم چنین انگیزه‌ای بدهد. به نظر من فصل‌هایی که ما به سراغ خانوادهٔ ابراهیم می‌رویم، به‌طور کلی اضافی است. از طرفی مرگ همسرش را داریم که بسیار پررنگ است و باعث می‌شود علی‌رغم تمام تلاش‌های کارگردان، ما باور داشته باشیم که نیت ابراهیم از ساخت موشک، انتقام است. اهمیتی ندارد ابراهیم چند بار از طریق دیالوگ از خودش رفع اتهام می‌کند. وقتی که در جلسهٔ شورای عالی دفاع، دوربین به سمت ابراهیم می‌رود و سپس کات می‌خورد به لحظات مرگ همسرش، از دید ابراهیم، ما متوجه می‌شویم که تمام فکر و ذکر ابراهیم آن لحظه،انگیزهٔ انتقام است. از طرف دیگر مسئلهٔ دخترش مطرح است. فیلمساز در طول اثر می‌کوشد ابراهیم را شخصیت فعال و کنشگری نشان بدهد اما در قصهٔ دخترش، همهٔ تلاش خود را به باد می‌دهد. اینکه ابراهیم از طریق ظلم کردن به دخترش (حذف خود از زندگی او و سپردنش به پیرمردی که مشخصاً از لحاظ روحی و روانی مشکل دارد) می‌خواهد مشکل را حل کرده و گره قصه را باز کند، باعث می‌شود که ابراهیم در نظر ما کاراکتر ضعیفی باشد. فداکاری او برای مخاطب جواب نمی‌دهد؛ چراکه به‌شدت فداکاری غیرضروری است. بر فرض اینکه هیچ‌کس دیگر را نتواند جور کند که بر روی آن آلیاژ خاص کار کرده باشد یا نتواند زمان بیش‌تری بخرد (که خب مداوم در طول فیلم اتفاق می‌افتد)، فرض را بر این بگذاریم که تنها راه حل، پدرزن ابراهیم است، باز هم او دست بالاتر را دارد؛ چراکه به‌عنوان مثال می‌تواند پدر زنش را تهدید به این کند که دیگر نگذارد نوه‌اش را ببیند مگر اینکه آلیاژ را تولید کند. این ضدفداکاری ابراهیم، حتی می‌تواند آن انگاره را تقویت کند که انگیزهٔ اصلی ابراهیم انتقام است؛ چراکه اگر انگیزهٔ او عشق بود، به خواستهٔ همسر خود احترام می‌گذاشت و فرزندش را در شرایطی که او می‌پسندید بزرگ می‌کرد (کما این‌که ما قبل‌تر هم دیدیم که همسر ابراهیم از پدر خود آگاهانه فاصله گرفته و می‌خواسته که فرزندش همراه خانوادهٔ ابراهیم بزرگ شود).

مضمون سنگینی که فیلم از پس کشیدنش برنیامده است

از این مسئله که بگذریم، مسئلهٔ دیگر تم اصلی فیلم است. فیلم نام خودش را «خدای جنگ» گذاشته است و در دیالوگی که بین ابراهیم و فرماندهٔ لیبیایی ردوبدل می‌شود، این مسئله را مطرح می‌کند که برای فرماندهٔ لیبیایی، موشک به‌مثابهٔ بتی است و تا زمانی که در ذهن ابراهیم نیز چنین است، او موفق نمی‌شود. غیر از نام فیلم، موسیقی که تم یونانی و نبرد خدایان را در لحظات پرتاب موشک یادآوری می‌کند، مؤکد این قضیه است. اما فیلم چقدر در این تم موفق بوده است؟ تقریباً هیچ! تمام تلاش‌هایی هم که فیلمساز می‌کند تا حدی گل‌درشت است که نمی‌تواند بر مخاطب تأثیر بگذارد. مانند دیالوگی که در دو مقطع بین ابراهیم و فرماندهٔ او با بازی نادر فلاح ردوبدل می‌شود. در نوبت اول، ابراهیم می‌گوید که موشک درست عمل می‌کند و فرمانده به او می‌گوید که یک ان‌شاءالله هم بگوید خوب است. در نوبت دوم ابراهیم با ان‌شاءالله جمله‌اش را می‌گوید و فرمانده‌اش این کار وی را تحسین می‌کند! غیر از این تقریباً هیچ‌جای دیگر فیلم ما نشانه‌ای از این مسئله نمی‌بینیم که موشک قرار است استعاره‌ای از شکستن بت انسان به جهت عبادت خداوند باشد. فیلم تم اصلی خود را جای بسیار سختی قرار داده است و از پس آن بر نیامده است. حسین دارابی، کارگردانی است که دوست دارد دربارهٔ مسائل بزرگی فیلم بسازد و موضوع‌های مهمی را انتخاب می‌کند؛ اما در عمل، فیلمنامه‌ای که دارد بسیار کوچک‌تر و نحیف‌تر از موضوعش است و این مسئله باعث می‌شود تمام زحماتی که در کارگردانی دارد، به هدر برود. کارگردانی از استاندارد سینمای ایران بالاتر است و لحظات خوبی را خلق می‌کند و گاه موفق به خلق تعلیق می‌شود؛ به‌خصوص در سکانس دزدی از خانهٔ لیبیایی‌ها و سکانس پایانی پرتاب موشک. همان طور که پیش‌تر مطرح کردم، فیلم آشکارا متأثر از «اوپنهایمر» است و در کارگردانی لحظاتی را از نولان وام گرفته است اما ای کاش این تأثیر را در فیلمنامه نیز می‌پذیرفت. نولان فیلم خود را با فیلم «پرومتئوس» آغاز می‌کند؛ چراکه داستان «اوپنهایمر» همان «پرومتئوس» است. اوپنهایمر آتش را از خدایان دزدیده و به بشر داده است و حال از این بابت دچار رنج همیشگی شده است. اما متأسفانه دارابی برای انتقال تم خود صرفاً به چند دیالوگ گل‌درشت اکتفا کرده است. درنهایت، ساخت چنین فیلم‌هایی برای سینمای ایران نه‌تنها مفید بلکه لازم است. فیلم‌های بدنه‌ای که بتوانند مخاطب بسیاری را جذب کنند و حس وطن‌دوستی آن‌ها را تقویت کنند. به این معنا «خدای جنگ» فیلم موفقی است؛ اما پتانسیل‌های هدررفته بسیاری دارد که می‌توانست با استفاده از آن‌ها، فیلم را از اثری معمولی و کلیشه‌ای (نه به معنای بد آن) به اثری ماندگار تبدیل کند.

یادداشت

صیاد؛ از روایت شخصیت تا روایت مکتب

بررسی پرتره‌ای متفاوت در فجر چهل و سوم
نقدی بر فیلم «صیاد»

فاطمه حجتی
دانشجوی کارشناسی رشته مطالعات ارتباطی دانشگاه علامه طباطبایی

فیلم «صیاد» به کارگردانی «جواد افشار» و تهیه‌کنندگی «محمدرضا شفیعی» که برشی از زندگی «شهید صیاد شیرازی» را روایت می‌کند، در چهل‌وسومین جشنواره‌ی فیلم فجر به نمایش درآمد. این فیلم از دو جهت نسبت به بسیاری از فیلم‌های پرتره و زندگینامهٔ شهدا و حتی سایر فیلم‌های سینمایی، متمایز شده و حائز اهمیت است.

نکتهٔ اول، نوع پرداخت فیلم به شخصیت شهید است. ما در سال‌های اخیر، اغلب با پرتره‌هایی مواجه بوده‌ایم که تلاش کرده‌اند اتفاقات تاریخ معاصر را بازسازی کرده و شخصیت یک شهید را در نزدیک‌ترین حالت به اسناد و خاطرات بازنمایی کنند. شاید، تمرکز بر این موضوع یا حتی بر درام‌سازی و جذاب‌تر کردن فیلم باعث شده تا پرتره‌سازان از یک موضوع مهم غافل شوند؛ وقتی به سیرهٔ شهدای انقلاب اسلامی در بازه‌های زمانی مختلف از پیروزی انقلاب تا امروز رجوع می‌کنیم، متوجه وجه تشابهی در رفتار و نگاه اغلب این بزرگواران می‌شویم؛ به‌ویژه شهدای شاخص که بیشتر در معرض توجه‌اند. در شخصیت این شهیدان، یک خستگی‌ناپذیری خاص، پافشاری بر هدف و اصول بدون ملاحظه و بهانه‌جویی و به‌طور کلی، یک روحیهٔ محکم و درعین‌حال لطیف را می‌بینیم که انگار نور واحد میان شهداست. از شهدای دفاع مقدس تا علم، امنیت و خدمت. انگار تنها کسی می‌تواند در راه این اهداف مقدس جانش را تقدیم کند که این روحیه را لمس کرده باشد.

مهم‌تر از ظاهر اتفاقات تاریخی و اساساً علت به وجود آمدن حماسه‌ها و خاطرات خاص، عاملی که باعث می‌شود شهدای ما ستاره باشند و بشود با آن‌ها راه را پیدا کرد، همین روحیه است. روحیه‌ای که نه متعلق به صدر اسلام است، نه ابتدای انقلاب و نه امروز. زمان و مکان نمی‌شناسد؛ بلکه هرکس با دل و جان در راه اسلام و تشیع قدم بردارد، خواه‌ناخواه به آن خواهد رسید.

حال چه تعداد از آثار تصویری ما مستقیماً تلاش کرده‌اند این روحیه را در مخاطبانشان زنده کنند؟ چند فیلم داریم که وقتی به پایان می‌رسند، مخاطب علاوه بر تحت‌تأثیر قرار گرفتن و تحسین قهرمان فیلم، حس می‌کند زندگی با این روحیه، معنادارتر و ارزشمندتر است؟ پاسخ با شما.

«صیاد» با وجود تمام نقایص و نقدها که حتماً قابل‌تأمل است، این هدف را به‌خوبی دنبال کرده است. این فیلم به‌دنبال نشان دادن روحیهٔ «صیاد»، «همت»، «باقری» و «باکری» است، نه صرفاً نمایش بخشی از زندگی فردی به نام علی صیاد شیرازی. این تلاش در سکانس‌به‌سکانس فیلم واضح است.

> کارگردان همان زمانه، همان شخصیت و مکتبش را طوری درست روایت کرده که مخاطب به گوهر موجود در این روحیه پی می‌برد.

از طرفی، برای رسیدن به این هدف نادر و ارزشمند، از آن‌ور بوم هم نیفتاده! برای پیوند زدن و تعمیم دادن آن برهه به امروز، دیالوگ‌ها و اتفاقاتش از زمان و جغرافیای فیلم بیرون نزده است. مخاطب حس نمی‌کند که یک کارگردان که اتفاقات سال‌های اخیر را لمس کرده، این فیلم را ساخته تا کسانی عبرت بگیرند یا متأثر شوند؛ بلکه همان زمانه، همان شخصیت و مکتبش را طوری درست روایت کرده

fhtllt@gmail.com

که مخاطب به گوهر موجود در این روحیه پی می‌برد و جانی دوباره می‌گیرد برای ادامهٔ حیات در عصر خودش. یادداشت‌های شهید که فیلم بر مبنای آن‌ها روایت شده و در طول فیلم به‌صورت نریشن خوانده می‌شوند هم گواهی است بر اینکه در چهارچوب حقایق، این مکتب صیاد است که به نمایش گذاشته شده؛ نه به‌صورت شعار، بلکه در خط‌به‌خط زندگی او.

از این جهت، «صیاد» فیلمی است که نه یک‌بار بلکه چندین‌بار ارزش دیدن دارد. برای دقت روی تک‌تک موقعیت‌ها و رفتارهای صیاد شیرازی عزیز و تطبیق دادنش با موقعیت و مختصات زندگی و زمانهٔ ما. برگشتن چندین‌باره به این فیلم، به‌ویژه جواب‌گوی اوقاتی است که میان شلوغی‌های عصر امروز دل‌چرکین شده و احساس سستی می‌کنیم. صیاد، اگر با نگاه درست دیده شود، می‌تواند هر بار رویشی باشد درون روح‌های خاک‌گرفته. همچنین، اثری الهام‌بخش برای تولیدکنندگانی که به‌دنبال وصل کردن حقیقی و کاربردی سیره‌ی شهدا به امروز و مردمانش هستند.

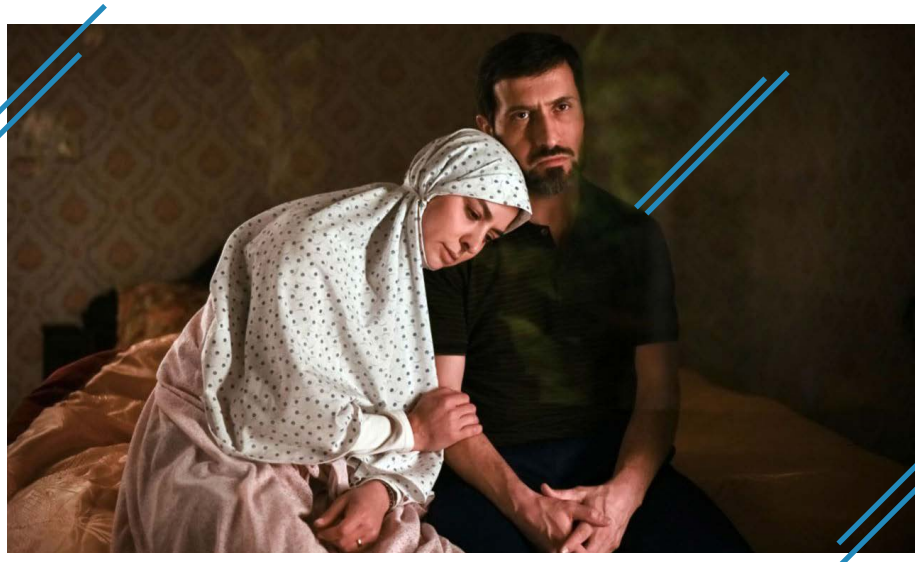
> «صیاد» فیلمی است که نه یک‌بار بلکه چندین‌بار ارزش دیدن دارد.

نکتهٔ دوم که این فیلم را متمایز می‌کند، حضور مناسب‌ترین بازیگر برای شخصیت همسر شهید است. استفاده از یک زوج بازیگر که هنر و توانمندی‌شان ثابت شده، بدون اینکه به کیفیت بازی‌ها و سکانس‌ها لطمه بزند، جلوی آسیب‌ها و حاشیه‌سازی‌ها بعد از نمایش ارتباط صمیمانه‌تر میان زن و شوهر را می‌گیرد. مشکلی که در تمام آثار تصویری سینما و نمایش خانگی امروز -و حتی بعضاً تلویزیون- وجود دارد و پرتره‌ها و آثاری با نگاه مذهبی هم از آن مصون نمانده‌اند، همین موضوع است. انگار که حین بازی در یک فیلم، تمام قواعد مربوط به محرم و نامحرم و برخورد زن و مرد تغییر می‌کند تا نقش‌های فیلم، رفتار باورپذیری از خود به نمایش بگذارند. شکستن مرزها برای رقم زدن سکانس‌ها، بیشتر از آنکه بر فضای قصه اثر مثبتی بگذارد، ذهن مخاطب را به سمت خود می‌کشاند و از اصل فیلم دور می‌کند.

از طرفی، مشاهدهٔ این‌گونه صحنه‌ها، جدا از دور کردن ذهن مخاطب از اصل داستان و حاشیه‌پردازی، به نوعی ذهن مخاطب را تاریک و دلش را سنگین می‌کند. چون به هر بهانه‌ای که باشد، جدا از هنجارشکنی قانونی، بُعد اخلاقی و معنویِ خود را دارد. ما این اثر وضعی را زمانی متوجه می‌شویم که فیلمی مثل «صیاد»، برخلاف جریان آب شنا کند. شیرینی و سبکی لحظه‌های حضور شهید در خانه و باورپذیری و عمق آن به حدی است که لطافتش در سایر لحظه‌های فیلم هم رسوخ می‌کند.

«صیاد»، هم به مخاطبی که ناخواسته در حال تخریب و تقلیل ذائقه‌ی خود است و هم به تولیدکننده‌ای که دارد بستر هویتی خود، یعنی سینما را خواسته یا ناخواسته از بین می‌برد، نشان می‌دهد که می‌شود! می‌شود درگیر آسیب‌ها و حواشی نشد و یک روایت تمیز و عمیق و شسته‌رفته ارائه کرد.

ما در سینمای امروز، با وجود زنگ خطرهایی که فقط دو موردش در این یادداشت ذکر شد، بیشتر از هر چیز به چنین خط‌شکنی‌هایی نیاز داریم. «صیاد»، با وجود تمام نقاط قوت و ضعف، از منظر دو نکته‌ی مذکور، تلاشی امیدوارکننده بود که حضورش در مهم‌ترین رویداد سینمایی کشور، این امید را تقویت می‌کند تا به‌زودی شاهد آثاری سازنده‌تر و قوی‌تر در سینمای ایران باشیم.



یادداشت

قهرمانی که ساخته نشد...

دلارام وحدتی
نویسنده و فیلمنامه نویس

فیلم «صیاد» را که در میان فیلم‌های جشنواره فجر دیدم، با خود گفتم قرار است فیلمی از یک قهرمان ملی ببینم و امیدوار بودم فیلم به نسل جوانی که در جست‌وجوی قهرمان خود است و گاهی میان افسانه‌ها به دنبال او می‌گردد، کمک کند تا پس از تماشای این فیلم، قهرمان ملی‌ای را پیدا کند که چندان هم از او فاصله ندارد. قهرمانی که بتواند به جوانِ گم‌شده در میان هزاران ناامیدی، نور امید را نشان دهد؛ چراکه گاهی انسان‌های معمولی در تاریخ توانسته‌اند حماسه خلق کنند و مسیر آن را تغییر دهند.

سال‌های زیادی از جنگ گذشته و نسل من و امثال من دیگر قهرمانان ملی خود را نمی‌شناسند. قهرمانانی که افسانه نبودند و از میان هزاران آدم معمولی برخاستند و آنچه آنان را قهرمان کرد، شجاعت، جسارت، ایمان و میهن‌دوستی‌شان بود. چیزی که بیش از هر زمان دیگری برای جوان ایرانی لازم است.

فیلم «صیاد» که به زندگی شهید صیاد شیرازی پرداخته، به‌خوبی عنصر امید و جسارت را به نمایش گذاشته بود. حتی به زعم من، با نشان دادن زندگی شخصی شهید، عشق و اهمیت جایگاه خانواده را برای یک فرمانده جنگی به‌خوبی بیان کرده بود. اما مانند بسیاری از فیلم‌هایی که در این ژانر و درباره فرماندهان دفاع مقدس ساخته شده است، این فیلم نیز نتوانسته بود درک درستی از یک قهرمان ملی برای نسل جوان ایجاد کند. بخش اعظمی از فیلم به دعوای میان سپاه و ارتش در سال‌های اولیه جنگ پرداخته بود، اما در حال حاضر این مسئله چقدر اهمیت دارد و چقدر دغدغه نسل جوان است؟ آیا بهتر نبود که به بررسی جنبه‌های دیگری از شخصیت یک فرمانده جنگی پرداخته می‌شد؟

اینکه تلاش شده بود بازیگر و صدای او به واقعیتِ خودِ شهید نزدیک شود، قابل توجه بود، اما آیا خودِ کاراکتر به شخصیت صیاد شیرازی نزدیک شده بود؟ بازیگر فقط به بازی خود پرداخته و سعی نکرده بود به جهان واقعی قهرمان نزدیک شود.

فیلم، بیش از اینکه یک فیلم سینمایی باشد، یک تاریخ مصور بود و صرفاً به بیان کلیاتی از مراحل زندگی صیاد پرداخته بود. فیلم برای مخاطب قصه نمی‌گفت و به شخصیت نزدیک نشده بود. به قهرمان در دل داستان پرداخته نشده و اوج و فرودی برای او در نظر گرفته نشده بود. به‌جای اینکه صیاد را در یک واقعه خاص دنبال کند و قصه بگوید تا مخاطب به او نزدیک شود و همدلی ایجاد شود، ما مدام او را در اتفاقات مختلف می‌دیدیم؛ از عملیاتی به عملیات دیگر، از جلسه با رئیس‌جمهور به جلسه با سران ارتش، از خانه‌نشینی به عملیات....

خود این موضوع باعث دوری قهرمان از مسیر و سیر قصه و اساساً عدم قصه‌گویی شده بود؛ چراکه فقط تاریخ پشت سر هم روایت می‌شد. گاهی پایبندی صرف به تاریخ و بسنده کردن به بیان آنچه در تاریخ اتفاق افتاده، دامی ایجاد می‌کند که مانع قصه‌گویی و پرداختن به شخصیت می‌شود. اما باید به این نکته توجه کرد که لازم است با حفظ حقیقت، قصه خود را روایت کنیم، جهان داستان خود را بسازیم و بگذاریم قهرمان در ذهن مخاطب ماندگار شود.

> بازیگر فقط به بازی خود پرداخته و سعی نکرده بود به جهان واقعی قهرمان نزدیک شود.

d.vahdati.1999@hmail.com

یادداشت

صیاد، یک رئالیسم ناتمام

یادداشتی بر فیلم «صیاد»

سید نیما موسوی
پژوهشگر علوم انسانی

جواد افشار کارگردانی که وی را سال‌ها با سریال‌های تلویزیونی همچون کیمیا، گاندو و مادرانه می‌شناختیم در فیلم سینمایی صیاد برای دومین بار به قاب سینما آمده است. صیاد تجربه جدیدی از بکارگیری هوش مصنوعی بویژه در صداسازی و صحنه پردازیست و جواد افشار این را در خدمت یک درام مستندگونه درآورده است. فیلمی که قرار است زندگی علی صیاد شیرازی را در مقطع زمانی جنگ ۲۴ روزه سنندج در اردیبهشت ۱۳۵۹ تا عملیات فتح بستان در آذرماه ۱۳۶۰ در طول یک سال و نیم روایت کند؛ دورانی که معاصر با تحولات سیاسی مهمی در ابتدای انقلاب ایران بود. علی سرابی در نقش علی صیاد، هومن برق نورد در نقش ابوالحسن بنی‌صدر و مارال بین آدم در نقش همسر صیاد بازیگران اصلی این اثر هستند.

بدون شک مهمترین نقطه قوت صیاد بازی‌های باورپذیر به وسیله علی سرابی، هومن برق نورد و نادر سلیمانی است. علی سرابی به لحاظ فیزیک و حرکت دست شباهت بسیار زیادی به کاراکتر صیاد شیرازی دارد ولی مهمترین ایراد بازی او فقدان سرعت عمل یک نظامی در بزنگاه‌های مختلف است. چنانچه در ابتدای فیلم در نبرد با کومله این فقدان سرعت عمل را در بازی او می‌بینیم. هومن برق نورد بازی بسیار خوبی را ارائه داده است و گریم او علاوه بر بنی صدر یادآور روسای جمهور در آمریکای لاتین است. ولی چیزی که سطح بازی را پایین آورده است صداهای دستکاری شده با هوش مصنوعی است. این صداها ویژگی مستند بودن را از اثر گرفته است به طوری که بیننده در هنگام بیان دیالوگ‌ها انگار در حال گوش دادن به یک مکالمه تلفنی و یا رادیویی است. بدترین صداگذاری نیز در نقش محسن رضایی با بازی حامد شیخی اتفاق افتاد. شباهت فراوان صدا نسبتی با جثه ریز بازیگر ندارد و بیشتر وضعی کمدی را ایجاد کرده است؛ از سوی دیگر کارگردانی که تا این میزان بر دستکاری صدای بازیگران برای نزدیک کردن صدا به کاراکتر اصلی صحه گذاشته‌است و تاکید بسیار بالایی بر ایجاد فضای طبیعی دارد ولی این فضای واقع‌گرا نسبتی با قرائت دست نوشته‌های صیاد به وسیله همسرش ندارد. قرائت دست نوشته صیاد به وسیله شخصی غیر از کاراکتر صیاد باعث انقطاع حسی مخاطب از ماجرای فیلم شده است و نسبتی با این حجم از واقع‌گرایی وسواسی کارگردان ندارد.

از نقاط قوت این فیلم همسو شدن امر درام با ساختار مستندگونه این فیلم است. برخلاف ماجرای نیمروزکه درام کاملا شلخته و دور از اثر اصلی است. درام در این فیلم در خدمت مستند قرار گرفته است. روابط صیاد با خانواده خود و حتی سلوک شخصی همچون ورزش کردن در حیاط منزل کاملا باورپذیر است. ولی آنچه که درام را همچنان جذاب نگه داشته ایجاد حماسه در کار است. این حماسه در بازپس‌گیری سنندج و بستان در فیلم نگاشته شده و با وجود قالب مستندگونه از خط بیرون نزده‌است. در این میان نقش موسیقی در باورپذیر کردن سکانس‌های جنگی هم قابل تحسین است. همین هم‌سو شدن درست درام با مستند به لحاظ شناختی نقش مهمی در باورپذیر شدن و هم‌سویی تماشاچیان با اثر اصلی شده است؛ به طوری که در یک نوبت سینمایی می‌شود عمق این هم‌حسی عمومی را با فیلم متوجه شد.

ایرج افشار تا پایان مانند یک فیلمساز تلویزیونی از دوربین خود بهره برد. اگر چه سعی کرده با تاکتیک دوربین روی دست خود را به ترند سینمای ایران نزدیک کند ولی همچنان دوربین او یک دوربین تلویزیونی است و وی هنوز ناتوان از ساخت یک نمای باز است و دوربین او جز چند نمای روی دست فرقی با سریال کیمیا ندارد.

با توجه به بهره‌گیری کارگردان از هوش مصنوعی ساخت نماهای طویل سینمایی کار چندان سختی نیست ولی باز هم فیلمساز ترجیح داده تا از چنین نماهایی در اثر خود بهره نبرد.

فیلم بیش از اینکه به یک روایت تاریخی نوین از بنی‌صدر رسیده‌باشد؛ از منظر تاریخی برآمده از ترندهای فضای مجازی درباره ابوالحسن بنی‌صدر و مسائل تاریخی آن برهه زمانی است؛ پخش ترانه «بنی‌صدر» از ایرج حبیبی خواننده کوچه بازاری دهه ۱۳۵۰، پخش سخنرانی چمران در مجلس در مخالفت با تضعیف ارتش و یا کاراکتر «سودابه سدیفی» مشاور بنی‌صدر که «رز رضوی» نقش آن را ایفا کرده بود؛ در واقع بیانگر آن بود که فیلم از منظر تاریخ‌نگاری چیز جدیدی جز نمایش ترندهای فضای مجازی ایران نیست. از سوی دیگر این امر نشان دهنده فقدان یک مشاور تاریخی خوب در کنار کارگردان است تا فیلمی با این سطح تولید و هزینه بتواند روایت تاریخی جدیدی از نزاع بنی صدر و صیاد را ارائه دهد.

«صیاد» را در گونه جنگی باید ادامه موجی دانست که از «ایستاده در غبار» تاکنون آغاز شده است و البته در سال‌های اخیر نمونه‌های ناموفقی مانند داکیودراماهای بیوگرافیک چون منصور، احمد و... با همین الگو ساخته شده است. امتیاز این اثر بیوگرافی به جز بازی خوب علی سرابی، همسان شدن درام و مستند بود و همین باعث شده بود که صیاد نمونه موفق‌تری از آثار شبیه به خود باشد. شخصیت‌پردازی بهنجاری روی صیاد انجام شده بود که در یک پایان خوب سینمایی پس از عملیات آزادسازی بستان، وی همچون سکانس پایانی فیلم‌های وسترن به سمت غروب آفتاب (البته با بالگرد) حرکت کرد.

سناریو سینمای انیمیشن

یادداشت

میراثی که جان نگرفت

نقدی بر انیمیشن «زال و رودابه»

ملیکا رحمتی
فعال حوزه رسانه

انیمیشن «زال و رودابه» به کارگردانی «محمدعلی سجادی» را باید بیش از آنکه یک فیلم انیمیشنی بدانیم، یک پروژهٔ شخصی و جسورانه دانست. اثری که با کمترین امکانات ساخته شده و از عشق به میراث کهن ایران سرچشمه گرفته است. با این حال، باید از خود بپرسیم آیا یک نیت خوب و یک دغدغهٔ فرهنگی برای خلق اثری درخور جشنوارهٔ فیلم فجر کافی است؟

سجادی در این فیلم تلاش کرده داستان عاشقانهٔ زال و رودابه را به شکلی وفادار به شاهنامه روایت کند، اما این وفاداری بیش از حد، پاشنه آشیل فیلم شده است. اثر تقریباً هیچ فیلم‌نامه‌ای به معنای واقعی ندارد، بلکه تنها مجموعه‌ای از اشعار شاهنامه است که با صداپیشگی اجرا شده‌اند. در واقع، فیلم بیشتر شبیه یک کتاب صوتی تصویری است تا یک انیمیشن سینمایی. اگر هدف، معرفی داستان‌های شاهنامه به نسل جدید بوده، سازندگان باید در نظر می‌گرفتند که لحن و زبان شاهنامه به تنهایی نمی‌تواند مخاطب امروز (به‌ویژه کودک و نوجوان) را درگیر کند. جای خالی دیالوگ‌های امروزی‌تر، روایتگری، شخصیت‌پردازی و کشمکش‌های دراماتیک در فیلم به‌شدت احساس می‌شود.

از نظر تکنیکی، «زال و رودابه» در حد استانداردهای یک فیلم جشنواره‌ای نیست. انیمیشن به معنای واقعی کلمه ابتدایی و خام است. حرکت‌ها خشک و محدودند، طراحی‌ها یادآور نقاشی‌های قدیمی هستند که البته می‌توانستند یک سبک هنری منحصربه‌فرد ایجاد کنند، اما به دلیل فقدان انیمیت روان و کارگردانی سینمایی، در این مسیر موفق نبوده است.

اما آیا این به آن معناست که این اثر هیچ ارزشی ندارد؟ قطعاً نه. باید قدردان افرادی باشیم که با کمترین امکانات تلاش می‌کنند روایات ملی را زنده نگه دارند. مشکل اما اینجاست که چنین آثاری اگر نتوانند با مخاطب ارتباط برقرار کنند، در نهایت فراموش می‌شوند. به نظر می‌رسد که سازندگان فراموش کرده‌اند که هدف از ساخت یک فیلم، تنها ثبت یک اثر هنری نیست، بلکه ایجاد تجربه‌ای است که مخاطب را درگیر کند، احساسات او را برانگیزد و او را تا انتها پای اثر نگه دارد.

> «زال و رودابه» در حد استانداردهای یک فیلم جشنواره‌ای نیست. انیمیشن به معنای واقعی کلمه ابتدایی و خام است.

«زال و رودابه» گامی کم‌جان اما مهم در جهت زنده نگه داشتن اسطوره‌های ایرانی است. شاهنامه ظرفیت بی‌پایانی برای روایت‌های جذاب دارد، اما اگر می‌خواهیم آن را به نسل‌های آینده معرفی کنیم، باید با زبان و ابزار روزگار خود این کار را انجام دهیم. شاید «زال و رودابه» یک فرصت از دست رفته باشد، اما می‌تواند تلنگری باشد برای آنکه در آینده، سازندگان انیمیشن‌های ایرانی به استانداردهای جهانی و نیازهای مخاطب توجه بیشتری داشته باشند.

melika.rahmati79@gmail.com

یادداشت

رد مارول در صنعت پویانمایی ایران

■ نقدی بر انیمیشن «افسانهٔ سپهر»

/ محمدرسام رضوانی
فعال حوزهٔ کودک و نوجوان

صنعت پویانمایی مدتی است که در ایران رونق چشمگیری گرفته است، آن‌طور که امسال در جشنوارهٔ فیلم فجر شاهد حضور چهار پویانمایی در عرصهٔ رقابت هستیم. اما آن چیزی که در ذهن‌ها سوال می‌شود این است که آیا این همان پویانمایی است که توقع می‌رود باشد؟ بحث محتوای درست و سنجیده در تولید پویانمایی جزو اصولی است که از شروع این صنعت همیشه مورد تأکید بوده و همین اصل است که قرار بود ما را از سایر دنیا تافتهٔ جدا بافته کند، اما آنقدر که به فرم در سالیان اخیر توجه شده و تصور انیمیشن‌سازها بر این بوده که ما با شرکت‌های بزرگ جهانی در رقابت تکنیک و فرم هستیم، پرداخت به اصل داستان و محتوای آن فراموش شده است.

در پویانمایی «افسانهٔ سپهر» که ساختهٔ «عماد رحمانی» و «مهرداد محرابی» دومین اثر تولید شده در «استودیو مهوا» است یک اثر مبتلا به بی‌داستانی و عدم حفظ انسجام در قصه پردازی و توجه نداشتن به جذابیت روایت برای قشر کودک و نوجوان که آفتی بر جان این پویانمایی شده است؛ قصهٔ «سپهر» و «بابو» در مسیری برای قهرمان شدن و همان مسئلهٔ همیشگی قهرمان‌پروری است. غافل از آنکه شعار «قهرمان» مدت‌هاست که دمار از روزگار کودک و نوجوان درآورده، قهرمانی که تعریفش در سخن و عمل تفاوت کند انتهایش می‌شود سپهر با رفتار و ظاهری شبیه به قهرمانان دیزنی و مارول؛ چیزی که قرار بود شبیه به آن نشویم و در مقابل آن‌ها قهرمان‌هایی را خلق کنیم که بدون قدرت ماورایی و با تکیه بر عقل و خرد الگویی برای مخاطبان کودک و نوجوان باشند. «افسانهٔ سپهر» ظاهراً الگو برداری از تجمیع چندین انیمیشن دیزنی است و فضاسازی در داستان برای مخاطب آشنا است. در کل داستان متوجه خواهید شد که ذهن نویسنده پر از چالش‌های متفاوتی برای سپهر بوده اما سینمایی بودن اثر، سبب شده که در رد کردن خان‌های سپهر تعجیلی صورت بگیرد و ضرب آهنگ قصه بسیار تند شود و پرش در داستان داشته باشیم.

> قهرمانی که تعریفش در سخن و عمل تفاوت کند انتهایش می‌شود سپهر با رفتار و ظاهری شبیه به قهرمانان دیزنی و مارول؛ چیزی که قرار بود شبیه به آن نشویم.

در بطن داستان به مفهوم همبستگی و

mr.rasamrezvani@gmail.com

اتحاد توجه شده که قومیت‌ها، یا در چند صحنه ملت‌ها، در کنار یکدیگر حضور دارند البته این مفاهیم در ارائهٔ گذرا و بلاتکلیف است و در پیام پنهان انیمیشن گنجانده شده، اما کل داستان در انتها بر پیام مفهوم عشق می‌چرخد که عامل شکست بدنام است، مفهومی که باید نتیجه‌گیری مخاطب باشد اما خیلی ساده و بدون پشتوانه این مفهوم در سکانس‌های پایانی به مخاطبان القا می‌شود. باید در نقد یک اثر پویانمایی حواسمان باشد که این یک صنعت پر دردسر و پر هزینه است اما آنقدر در این زمینه گرفتار تکنیک و فرم شده‌ایم که محتوا را رها کرده‌ایم.

تحیر از آن دسته از فعالین کودک و نوجوانی است که فقط حمایت کردن بدون نقد را در این عرصه پیش گرفته‌اند؛ آن هم برای یک اثر جشنواره‌ای! شاید اگر این اثر در جشنواره حضور نداشت و در راستای تقویت صنعت انیمیشن در سینما بود نقدها کاهش پیدا می‌کرد و تکلیفش از همان اول معلوم بود اما زمانی که خود را در میدان مهم‌ترین جشنوارهٔ ایرانی آورده باید نقدها را در جهت بهبود صنعت انیمیشن با جان و دل خریدار باشد.

یادداشت

بررسی انیمیشن «ژولیت و شاه» اثری ایرانی یا خارجی؟!

نقدی بر انیمیشن «ژولیت و شاه»

امیرحسین باقری
کارشناسی مطالعات ارتباطی

نمی‌دانم تا چه اندازه با مدیوم انیمیشن انس دارید، امّا برای من، فرم پویانمایی شاید شیرین‌ترین رسانه‌ی قصه‌گو باشد. انیمیشن‌ها این قابلیت را دارند که لایه‌لایه باشند و گروه‌های سنی وسیعی را مخاطب خود قرار دهند.

وقتی نگاهی به آثار انیمیشنی کشورمان می‌کنیم، در طول این سال‌ها به لحاظ فنی و گرافیک پیشرفت چشمگیری حاصل شده است؛ لکن هنوز با صنعت جهانی انیمیشن، کیلومترها فاصله داریم. با این حال، انیمیشن «ژولیت و شاه» به عقیده‌ی من توانسته گامی بلند در راستای بهبود این وضعیت بردارد.

داستان انیمیشن به سفر ناصرالدین‌شاه به فرانسه برمی‌گردد. در آنجا او نمایشی را می‌بیند و تصمیم می‌گیرد که تئاتر معروف «ژولیت و رومئو»، اثر ویلیام شکسپیر را، در ایران به اجرا دربیاورد. در این میان، با چالش‌های گوناگونی روبه‌رو می‌شود. اینکه چه میزان به لحاظ تاریخی می‌توان به این انیمیشن استناد کرد را نمی‌دانم و اهلش باید پاسخ دهند؛ امّا این را می‌دانم که یک سوژه‌ی تاریخی، هیچ عیبی ندارد که در یک اثر هنری دستخوش تغییرات فانتزی و تخیلی شود. به‌عبارتی، همین امر وجه تمایز سینمای مستند و سینمای داستانی است.

سبک دوبعدیِ اثر، من را به یاد انیمیشن‌های فرانسوی می‌اندازد. البته این نکته که بخش ابتدایی انیمیشن کاملاً در فرانسه رخ می‌دهد هم بی‌تأثیر نیست و در ادامه هم فرهنگ فرانسه به‌مثابه‌ی یک فرهنگ خارجی قلمداد می‌شود. این ماجرا به‌قدری است که حتی ترک آهنگی که در انیمیشن خوانده می‌شود، برگرفته از قطعه‌ی «Le jardin des larmes» فرانسوی است! تمام این موارد باعث می‌شود که این مسئله به ذهن خطور کند که «ژولیت و شاه» بیشتر به دنبال دیده‌شدن توسط جشنواره‌های خارجی است تا ایرانی!

باید گفت که در حقیقت ما با یک اثر موزیکال طرف هستیم که اگر بخواهم جانب انصاف را رعایت کنم، بسیار موزیک‌ها بر اثر نشسته است. از خوانندگان مطرح گرفته تا نوازندگان، همگی باعث قوت اثر شده‌اند. به‌طوری‌که حتی به نظرم آلبوم اثر را می‌توان جدای از انیمیشن شنید و لذت برد. در رابطه با دوبله و صداگذاری البته ماجرا کمی متفاوت است. تیم دوبلاژ این اثر در مجموع تیم صاحب‌نامی بود؛ گرچه همه‌ی افراد درجه‌یک نبودند، امّا حضور بزرگانی چون نصرالله مدقالچی بسیار دلگرم‌کننده بود. مدیریت امین قاضی باعث شده بود صداپیشگی سایر هنرمندان به‌طور کل روی کار بنشینند؛ البته به نظرم صدای ناصرالدین‌شاه می‌توانست جای تجدیدنظر داشته باشد. با این حال، مسئله‌ی صدابرداری دارای نقص بود. صداها به کاراکتر می‌خورد، ولی سینک نبودند و بعضاً این اتفاق موجب اذیت مخاطب می‌شد.

> «ژولیت و شاه» بیشتر به دنبال دیده‌شدن توسط جشنواره‌های خارجی است تا ایرانی!

در رابطه با فیلمنامه، قضیه جنجالی‌تر است. پایان داستان به‌قدری محافظه‌کارانه است که حس کردم فقط خواسته کار را به جشنواره برساند و عجولانه داستان را

amir.h.bagheri1382@gmail.com

جمع کند. از طرفی، به جزئیات فراوانی پرداخته شده است و از طرفی، برخی مسائل آن‌قدر کم‌پرداخت شده که انسان جا می‌خورد. نمایشنامه‌ی اورجینال شکسپیر توانسته است به‌خوبی در ساختار داستانی فیلمنامه جا بگیرد، امّا کاراکتر خود شکسپیر به هیچ عنوان پختگی لازم را ندارد.

در طول داستان، سعی شده بود که به هویت ایرانی بها داده شود و سکانس‌های درون بازار نشانگر همین است، امّا به لحاظ ایدئولوژیک، سازندگان کاملاً منتقد وضع موجود بودند. به‌خصوص فرهنگ چادر شدیداً در فیلم مورد هجمه قرار گرفته بود. درباره‌ی دیگر مواضعی که سازندگان در اثر اتخاذ کرده بودند هم می‌توان حرف زد که در این فضا نمی‌گنجد.

جنس طنز و کمدی اثر توانسته بود کاری کند که مخاطب تا پایان قصه همراه باشد، گرچه بعضاً جنس کمدی‌ها به شکلی نبود که مناسب کودکان باشد. اینکه قصد سازندگان آن بود که مخاطب خود را کودک قرار دهند یا نه را نمی‌دانم، لکن آنچه که من دیدم مناسب بزرگسال بود و به سنین کودک و بعضاً نوجوان به هیچ‌وجه پیشنهاد نمی‌کنم. با همه‌ی این تفاسیر، ساخت «ژولیت و شاه» می‌تواند نقطه‌ی امیدی برای سینمای انیمیشنی کشور باشد. مسئله‌ی انیمیشن در جشنواره‌ی فجر بسیار کم پرداخت شده و آن‌چنان که باید، توجه لازم را دریافت نکرده است. امسال تنها چهار اثر انیمیشنی راهی جشنواره شدند. از آن‌سو، در گیشه‌های سینما، تعداد کمی انیمیشن سالانه اکران می‌شود. این نکته، دو بحث را مطرح می‌کند:

> آنچه که من دیدم مناسب بزرگسال بود و به سنین کودک و بعضاً نوجوان به هیچ‌وجه پیشنهاد نمی‌کنم.

اول آنکه؛ اگر مدیوم انیمیشن را یک رسانه‌ی اختصاصی و یا لااقل مناسب برای کودکان و فرزندانمان بدانیم، وضعیت فعلی چندان مطلوب نیست و باید برای پرورش و رشد نسل آینده نگران باشیم.

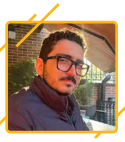
دوم آنکه؛ اگر انیمیشن را یک مدیوم جامع‌تر در نظر بگیریم که بزرگسالان هم می‌توانند محتوای متناسب با خودشان را از این فرم دریافت کنند، باید بگوییم که در آن صورت هم ضعیف عمل شده است.

در کنار دیگر ژانرهای سینمایی که خلأ وجودشان در پرده‌ی نقره‌ای سینما حس می‌شود، انیمیشن نیز بیش از هر چیز دیگر فقدانش به چشم می‌آید. شاید کوچک‌ترین گامی که ما به‌عنوان مخاطب می‌توانیم برداریم، توجه بیشتر به این مدیوم و رفتن به سینما و تماشای آثار انیمیشنی است.

یادداشت

انیمیشن در ایران؛ تلاش برای خلق دنیایی جدید

نقدی بر انیمیشن «ژولیت و شاه»



رضا رجایی
دانشجوی جامعه شناسی دانشگاه تهران

نقد و بررسی پیرامون انیمیشن‌ها موضوع جدیدی نیست؛ این هنر صنعتی‌شده، روزبه‌روز در جهان دوش‌به‌دوش صنعت سینما حرکت می‌کند و سعی دارد بر تعداد مخاطبان خود بیفزاید. اما انیمیشن در ایران قاعده‌ای متفاوت دارد و نتوانسته همراه با پیشرفت‌ها و تغییرات جهانی رشد کند. بااین‌حال، در چند سال اخیر شاهد پیشرفت‌هایی در این مدیوم بوده‌ایم که شایان توجه است. اما سؤال مهم این است که چه عواملی صنعت انیمیشن در ایران را از رسیدن به جایگاه مطلوب خود بازمی‌دارد؟

سال ۱۳۹۸، انیمیشن «آخرین داستان» از استودیوی هورخش توانست نوری از امید را در عرصه انیمیشن ایران روشن کند. این اثر، با وجود مشکلات متعدد، اثری امیدوارکننده بود. برداشتی آزاد از شاهنامه که هرچند در بخش داستانی دچار کاستی‌هایی بود، اما توانست مخاطب را با خود همراه کند. صحنه‌های جنگ طراحی‌شده، رضایت‌بخش بودند و تکنیک انیمیشن‌سازی دوبعدی به‌کاررفته، جذابیت خاصی داشت. کارگردان و استودیوی هورخش از تکنیک‌های انیمیشن‌سازی آگاه بودند و این امر کاملاً مشهود بود. در جشنواره فیلم فجر امسال، انیمیشن «ژولیت و شاه» نماینده جدیدی از هورخش است. این انیمیشن داستان جمال و جولی را روایت می‌کند که در فرانسه، در دانشگاه هنر، به دنبال تحقق رؤیای خود یعنی اجرای تئاتر هستند. جمال، کارگردان و جولی، بازیگر نقش اول همیشگی نمایش‌های او است. اما جمال بارها در تحقق این آرزو ناکام می‌ماند، تا زمانی که ناصرالدین‌شاه به فرانسه می‌آید. دانشگاه هنر نیز تصمیم می‌گیرد نمایشی غربی را به روی صحنه ببرد و از آنجا که جمال ایرانی است، او را به‌عنوان همراه شاه انتخاب می‌کنند. جولی نیز با شانس خود موفق می‌شود با بازیگر نقش ژولیت، که چهره‌ای مطرح در تئاتر فرانسه است، مذاکره کرده و او را راضی کند تا جای خود را به او بدهد. اما درنهایت، جولی از اجرای تئاتر بازمی‌ماند و نمایش به سرانجامی ناموفق می‌رسد. بااین‌حال، از آنجا که ناصرالدین‌شاه از تئاتر لذت می‌برد، دستور می‌دهد جمال و جولی به ایران بازگردند و در کاخ سلطنتی اجرا داشته باشند.

> پیشرفت در طراحی، در بخش صداگذاری با پسرفت همراه است.

«ژولیت و شاه» از همان تیتراژ ابتدایی، با طراحی خاص و سبک هنری چشم‌نواز، مخاطب را به ادامه تماشا ترغیب می‌کند. پیشرفت در طراحی و سبک دوبعدی خاص هورخش کاملاً مشهود است و حتی یادآور انیمیشن‌های قدیمی دیزنی است. اما این پیشرفت در طراحی، در بخش صداگذاری با پسرفت همراه است. باوجود بهره‌گیری از صداپیشگان حرفه‌ای، کیفیت نهایی صدا مطلوب نیست. مشکلاتی مانند عدم هماهنگی صدا با حرکات کاراکترها، وجود صداهای اضافی و آزاردهنده در طول انیمیشن، ریتم تند و گاهی غیرمنطقی داستان، و دیالوگ‌نویسی ساده و ابتدایی از جمله مسائلی هستند که مخاطب را خسته می‌کنند. روند داستانی نیز فاقد انسجام است؛ گویی مسیر مشخصی برای رسیدن به

هدف وجود ندارد و ناگهان به مقصد می‌رسیم، درست مانند جولی که بدون سابقه حرفه‌ای، نقشی مهم را در یک مراسم بزرگ به دست می‌آورد. پایان‌بندی نیز به ضعف دیالوگ‌نویسی دامن می‌زند و موقعیت خلق یک پایان‌بندی درخشان را از دست می‌دهد.

یکی دیگر از چالش‌های این انیمیشن، ضعف در شخصیت‌پردازی است. اگر مخاطب آشنایی قبلی با شخصیت‌های تاریخی مانند ناصرالدین‌شاه یا مهرالدوله نداشته باشد، درک چندانی از آنها نخواهد داشت. کاراکترها از یک برهه تاریخی جدا شده‌اند و تنها بخش کوتاهی از زندگی آن‌ها به نمایش درمی‌آید، درنتیجه، ارتباط عاطفی چندانی با مخاطب برقرار نمی‌کنند.

بااین‌حال، موسیقی نقطه قوت «ژولیت و شاه» محسوب می‌شود. در سال‌های اخیر، موسیقی به‌عنوان یکی از بخش‌های قابل‌توجه انیمیشن‌های ایرانی شناخته شده و در این اثر نیز به جذابیت کلی انیمیشن افزوده است.

در سال‌های اخیر، تولید انیمیشن‌هایی با محوریت هویت ملی و دینی به دغدغه‌ای اساسی برای سازندگان تبدیل شده است. «ژولیت و شاه» نیز از این قاعده مستثنی نیست، هرچند که در برخی مواقع ممکن است ناخواسته ضدملی به نظر برسد. به‌عنوان مثال، تصویری که از زنان درباری قاجار ارائه شده، آن‌ها را افرادی نشان می‌دهد که برای ادامه نسل سلطنت از هیچ اقدامی فروگذار نمی‌کنند. این شخصیت‌ها نماینده زنان ایرانی نیستند، بلکه صرفاً بازتابی از زنان دربار قاجار هستند.

از سوی دیگر، بازار تهران با رنگ‌های زنده و لهجه‌های متنوع ایرانی، بیشترین حس هویت ملی را به مخاطب منتقل می‌کند. بازشناسی مخاطب، از مهم‌ترین عناصر در تولید یک انیمیشن موفق است؛ عنصری که «ژولیت و شاه» در آن دچار کاستی است. سازندگان، این اثر را مناسب کودکان و نوجوانان معرفی کرده‌اند، اما دیالوگ‌ها، سکانس‌ها و صحنه‌های آن چندان مناسب این گروه سنی نیست. به نظر می‌رسد که این اثر، بیش از آنکه برای کودکان و نوجوانان جذاب باشد، مخاطب بزرگسال را راضی نگه می‌دارد.

> روند داستانی نیز فاقد انسجام است؛ گویی مسیر مشخصی برای رسیدن به هدف وجود ندارد و ناگهان به مقصد می‌رسیم.

بااین‌حال، پیشرفت به معنای بی‌نقص بودن نیست. «ژولیت و شاه» مشکلات اساسی و ریشه‌ای دارد، اما اثری جذاب و دل‌نشین است و مهم‌تر از همه، امیدواری به آینده انیمیشن‌سازی در ایران را زنده نگه می‌دارد.

خطر فاش شدن داستان

یادداشت

هیاهو برای تیاترِ فرنگی

یادداشتی بر انیمیشن «ژولیت و شاه»

عسل رنجبر
دانشجوی کارشناسی ادبیات نمایشی دانشگاه تهران

این انیمیشن وقایع دوره‌ی ناصری را به شوخی می‌گیرد، چنان‌که «ناصرالدین‌شاه» نقش خود را در تاریخ به شوخی گرفت!

ساخته‌ی تازه‌ی استودیو هورخش به کارگردانی «اشکان رهگذر»، که به دلیل نبود تهیه‌کننده و مشکلات مالی، ساخت آن شش سال به طول انجامیده است، به وقایع دوران «ناصرالدین‌شاه قاجار» پرداخته و مناسبات دربار، نقش شاه و زنان، به‌ویژه مهدعلیا را دستمایه‌ی طنز قرار داده است. این طنز از دل وجود شاهی بی‌کفایت همچون «ناصرالدین‌شاه» و مواجهه‌ی ایرانیان با پدیده‌ی تئاتر در معنای غربی آن زاده می‌شود.

در ادامه به ورود تئاتر غربی به ایران و نسبت آن با اشکال تئاتر سنتی، مانند پرده‌خوانی و نقالی، خواهیم پرداخت و بررسی خواهیم کرد که این انیمیشن چگونه به این رویداد تاریخی پرداخته است.

ورود تئاتر به دربار

تئاتر مدرن، به شکل امروزی آن، در ایران در دوران «ناصرالدین‌شاه قاجار» (قرن نوزدهم میلادی) و تحت تأثیر تماس با اروپا وارد شد. این دوره مصادف با آغاز ارتباطات گسترده‌تر ایران با غرب و سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا بود که باعث شد هنرهای مدرن، از جمله تئاتر، به ایران معرفی شوند.

«ناصرالدین‌شاه» در طول سلطنت خود چندین بار به اروپا سفر کرد (۱۸۷۳، ۱۸۷۸ و ۱۸۸۹ میلادی). در این سفرها، او با هنرهای نمایشی مدرن اروپا آشنا شد و تحت تأثیر تئاترهای اروپایی قرار گرفت. پس از بازگشت به ایران، دستور داد نمایش‌هایی مشابه در ایران اجرا شود. در همین راستا، دستور ساخت تکیه‌ی دولت را در سال ۱۲۴۷ خورشیدی (۱۸۶۸ میلادی) صادر کرد که نه‌تنها برای اجرای نمایش‌های مذهبی مانند تعزیه، بلکه برای اجرای نمایش‌ها به سبک غربی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. از این پس، نمایشنامه‌هایی به سیاق غربی (مانند کمدی‌های مولیر) در ایران نوشته و اجرا شدند.

منتقدان این انیمیشن را به دلیل آنکه آن‌طور که باید و شاید ایرانی نیست، مورد انتقاد قرار داده‌اند.

در انیمیشن ژولیت و شاه، ناصرالدین‌شاه در سفر خود به فرانسه با جوان ایرانی‌ای مواجه می‌شود که در رشته‌ی هنرهای نمایشی تحصیل می‌کند. این جوان، جمال میرزا، هم‌کلاسی‌ای به نام جولی دارد و از آن‌ها خواسته می‌شود که نمایش رومئو و ژولیت شکسپیر را در تهران اجرا کنند. از اینجا به بعد، متن نمایشنامه‌ی شکسپیر بستری می‌شود برای نمایش تعارضات فرهنگی و ساختاری در دربار ناصرالدین‌شاه.

از سوی دیگر، حضور زن بر روی صحنه به معضلی بغرنج بدل می‌شود که بیش از همه، زنان حرمسرا و مهدعلیا به آن واکنش نشان می‌دهند. در این انیمیشن، زن‌ستیزی بیش از آنکه از سوی مردان اعمال شود، توسط خود زنان اجرا می‌شود.

Asalranjbarkabotarkhani@gmail.com

وصال یا فراق ابدی؛ سنت و مدرنیته

مشاجرات دربار بر سر حضور یک زن بر صحنه و پایان نمایشنامه است؛ و البته مکان اجرای آن. زنان چنان در پستوها مانند ارواح زندگی می‌کنند که تاب دیدن زنی دیگر بر صحنه را ندارند. از همین رو پیشنهاد می‌دهند که مانند همیشه، زن‌پوشی رخ دهد. در همین حین، ناصرالدین‌شاه، که هر طور شده می‌خواهد به جولی برسد، دستور می‌دهد که پایان نمایشنامه تغییر کند تا رومئو و ژولیت در پایان نمایش نمیرند! این یک استعاره از تلفیق نمایش سنتی و مدرن است؛ اما آیا این وصال رخ خواهد داد؟ آیا این دو فرم روزی با هم آشتی خواهند کرد؟ از سوی دیگر، نمایش قرار است در شمس‌العماره اجرا شود، به سبک صحنه‌های قاب‌عکسی اروپایی؛ اما اصرار دارند که به طریقی دیگر، نمایش سنتی و مدرن را به هم پیوند بزنند. در نهایت، تصمیم گرفته می‌شود که نمایش به سبک نمایش‌های روحوضی اجرا شود.

سرانجام، این پیوند اجباری میان سنت و مدرنیته به فاجعه‌ای خنده‌آور بدل می‌شود: بازیگر زن، صحنه و پایان نمایش، همگی با هم در حوض غرق می‌شوند!

مگر نه آنکه پس از گذشت قریب به ۱۵۰ سال، همچنان بین این دو فرم آشتی‌ای وجود ندارد؟ و همچنان اجراهایی که تلاش دارند این دو را به هم برسانند، به آش شله‌قلمکاری می‌مانند که آب و نخود و سبزی آن از هم جداست و هر کدام به سمتی شناورند؟

این انیمیشن با طنز به مقوله‌ی سنت و مدرنیته در ایران می‌پردازد و نشان می‌دهد که علی‌رغم تلاش روشنفکران دوره‌ی قاجار، بعدها در دوره‌ی پهلوی، و حتی امروز، سنت و مدرنیته همچنان کلافی درهم‌تنیده‌اند که حتی در هنرهای نمایشی نیز تکلیف ما با آن مشخص نیست.

ژولیت و شاه؛ نسخه‌ی ایرانی دیزنی؟

برخی منتقدان این انیمیشن را به دلیل آنکه آن‌طور که باید و شاید ایرانی نیست، مورد انتقاد قرار داده‌اند. تکنیکی که در این انیمیشن استفاده شده، تلفیقی است؛ از عکس‌های مستند گرفته تا انیمیشن دوبعدی، و در برخی لحظات به سبک انیمیشن‌های دیزنی نزدیک می‌شود. اما مگر نه آنکه دوره‌ی قاجار نیز دریای بی‌کرانی از این کلاژهای نااصیل بود؟ حتی همین تلاش مذبوحانه برای پیوند دادن سنت و مدرنیته، که یا قبا به تنش گشاد است یا کلاه مادمازل‌های فرانسوی از سرش می‌افتد؟

گمان نگارنده بر این است که این دسته از منتقدان، بافت تاریخی و روایی انیمیشن را از قلم انداخته‌اند که چنین رویکردی را نقص و خسران می‌پندارند.

در یک کلام، ژولیت و شاه انیمیشنی امیدوارکننده بود.

یادداشت

ژولیت و شاه، نمایی رنگارنگ ولی مخدوش از قلب ایران

نقدی بر انیمیشن «ژولیت و شاه»

ملیکا رحمتی
فعال حوزه رسانه

انیمیشن «ژولیت و شاه» در لحظه‌های اولیه با موسیقی‌های دلنواز و فضاسازی‌های بصری چشم‌نواز ایرانی، به راحتی دل مخاطب را به دست می‌آورد. کاخ گلستان با جزئیات زیبا و غنی خود، به‌گونه‌ای بی‌نظیر طراحی شده است که حس تاریخ و فرهنگ ایران را به زیبایی به تصویر می‌کشد. اما درست در لحظاتی که باید این زیبایی‌ها در خدمت داستانی ارزشمند و آموزنده قرار می‌گرفت، به ناگهان فضا به سمت روایت‌های سطحی و ضد فرهنگی کشیده می‌شود که به‌جای به تصویر کشیدن درستی از هویت ایرانی، ذهن مخاطب را به سمت مفاهیم نادرست می‌برد.

انیمیشن‌ها همیشه به عنوان دنیای رنگارنگی از تخیل و داستان‌های شگفت‌انگیز شناخته می‌شوند، جایی که هر لحظه می‌تواند تجربه‌ای جدید و آموزنده به همراه داشته باشد. اما در این میان، گاهی یک اثر به‌جای آن که به دنیای کودکانه و نوجوانانه با امید و روشنی وارد شود، در سایه‌ای تاریک و پر از ضدیت غرق می‌شود. در این روزها که تولید انیمیشن در ایران به‌طور فزاینده‌ای رونق گرفته و هر ساله تعدادی از این آثار به جشنواره‌های سینمایی راه پیدا می‌کنند، «ژولیت و شاه»، انیمیشنی است که از جنبهٔ بصری توجه بسیاری را جلب می‌کند. اما در دل این زیبایی‌های بصری، محتوای فرهنگی و اجتماعی آن به گونه‌ای قابل تأمل، سوالاتی جدی در ذهن مخاطب باقی می‌گذارد.

حضور شخصیت‌های زن در دربار، با پوشش سنتی قجری، به‌خودی‌خود قابل قبول و منطقی است، اما وقتی این زنان با لهجه‌های مختلف مناطق ایران به تصویر کشیده می‌شوند و شخصیت‌هایی سطحی و پر از بی‌فکری دارند و مدام در حال دسیسه‌چینی و درگیر خرافات هستند، در این اثر زن ایرانی را به ابزاری برای نمایش سادگی و حماقت تبدیل کرده است. در مقابل، شخصیت زن اروپایی که با ظاهری زیبا و جذاب در داستان حضور دارد، همواره در کانون توجه قرار می‌گیرد و حتی زمانی که بخاطر اشتباهاتش در کشور خودش مورد انتقاد قرار گرفته ایرانی‌ها فقط به خاطر ظاهر او، بی‌خبر از سایر ویژگی‌های شخصیتی‌اش، به ستایش او می‌پردازند. این تصویر از زن ایرانی و خارجی نه تنها غیرواقعی است، بلکه می‌تواند به‌طور ناخودآگاه نگاه منفی به فرهنگ ایرانی و زنان جامعه را تقویت کند. اگرچه استفاده از شخصیت‌های خارجی در داستان ایرادی ندارد، اما این سبک پرداخت به داستان، می‌تواند پیام‌های فرهنگی اشتباهی را به مخاطب (مخصوصاً مخاطب کودک و نوجوان) منتقل کند.

«ژولیت و شاه» به‌راحتی می‌توانست اثری باشد که با استفاده از فضاهای جذاب و بصری زیبا، پیام‌های عمیق‌تری از امید و هویت فرهنگی ایرانی به نمایش بگذارد. اما به‌جای آن که از دل این زیبایی‌ها تصویری از قدرت و افتخار ایرانی بسازد، در دام تصویرسازی‌های سطحی و سیاه از فرهنگ ایرانی گرفتار شده است. اگرچه این انیمیشن در برخی جنبه‌ها می‌تواند به‌عنوان یک اثر سرگرم‌کننده در نظر گرفته شود، اما این موفقیت‌ها نمی‌توانند گره‌های عمیق فرهنگی و اجتماعی که در دل داستان پنهان شده‌اند را بپوشانند.

در دنیایی که هر روز تولیدات انیمیشنی در ایران بیشتر می‌شود و برخی از این آثار به جشنواره‌های بین‌المللی راه می‌یابند، نحوهٔ نمایش فرهنگ ایرانی در آثار پویانمایی اهمیت فراوانی پیدا کرده است. در کنار تکنیک‌های بصری قوی، این انیمیشن‌ها باید پیام‌هایی مثبت و واقعی از هویت ایرانی را منتقل کنند، تا نسل‌های آینده با افتخار از فرهنگ غنی کشور خود سخن بگویند. در نهایت، «ژولیت و شاه» می‌توانست اثری باشد که از دل فرهنگ غنی ایرانی به دنیای کودکانه امید و روشنی منتقل می‌کند، اما به‌جای آن که صدای امید را به گوش نسل آینده برساند، صدایی از ناامیدی و خودکم‌بینی به گوش می‌رساند. شاید اگر ما بیشتر به سرافرازی خود فکر کنیم و تلاش کنیم تا تصویری درست از هویت‌مان به جهانیان ارائه دهیم، با این پیشرفت در تکنیک‌ها می‌توانستیم اثری خلق کنیم که نه تنها در جشنواره‌های مختلف، بلکه در دل تاریخ سینمای ایران نیز جایگاهی خاص داشته باشد.

> به‌جای آن که از دل این زیبایی‌ها تصویری از قدرت و افتخار ایرانی بسازد، در دام تصویرسازی‌های سطحی و سیاه از فرهنگ ایرانی گرفتار شده است.

melika.rahmati79@gmail.com

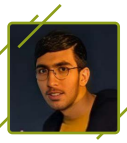
سناریو

سینمای نوجوان

یادداشت

بچه‌مردم

نقدی بر فیلم «بچهٔ مردم»



معین خسروبیگی
دانشجوی کارشناسی علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

بچه مردم، فانتزی هویت

در جشنواره چهل و سوم، شاهد افزایش شایان توجه فیلم‌هایی با موضوع و سوژه نوجوانان هستیم. این افزایش تعداد فیلم‌ها منجر به ایجاد تنوع در زاویه دید و روایت قصه‌ها شده است. نقطه اشتراک فیلم‌هایی مثل «داد» و «چشم بادومی» با فیلم «بچه مردم»، که همه قصه یک نوجوان را به تصویر کشیده‌اند، در مسئله هویت است. در «چشم بادومی»، دختر فیلم دچار هویتی غیر شده است.

در فیلم «بچه مردم» نیز ابوالفضل در پی یافتن هویت اصلی خود است و هویت را در شناختن پدر و مادر، خانواده و ریشه‌های خود می‌بیند. اما در طول فیلم، هرچه جلوتر می‌رویم، بخشی از شخصیت و هویت ابوالفضل ساخته می‌شود. به‌نوعی از زمان خروج از پرورشگاه، شکل‌گیری هویت ابوالفضل شروع می‌شود و هر بخش از فیلم و هر داستان فرعی، یک قسمت از هویت ابوالفضل را می‌سازد و او را به‌سوی هویتی می‌برد که در انتهای فیلم دارد. کار در روزنامه، زندگی با چپ‌ها، زندگی با مامان روحی، عاشق شدن و در نهایت جبهه رفتن، هرکدام تاثیری در ساخت هویت ابوالفضل دارند. گرچه بخش جبهه فیلم، هم در مسیر رسیدن به این بخش و هم در خود سکانس‌ها کمی شعاری و جدا از کلیت فیلم است که یکدستی فیلم را به هم می‌ریزد؛ این ضعف اصلی فیلم‌نامه در پایان‌بندی است.

در کل، فیلم به‌دنبال انتقال این مفهوم است که هویت در پیش‌رو است، نه در گذشته. حتی در بعضی قاب‌ها و با استفاده از تصویر، به دنبال القای تولد دوباره ابوالفضل پس از خروج از پرورشگاه است.

اعتماد و کمک‌رسانی از مهم‌ترین عناصر اجتماعی فیلم است. ابوالفضل تقریباً به همه کمک می‌کند و هرکسی به او کمک می‌کند، اما تفاوت‌ها در مقاصد است. چپ‌ها با هدف و مقاصد خودشان، مامان روحی با مهر و عطوفت و عکاس هم به شیوه‌ی خود. این کمک وقتی از سر ترحم باشد، برخورنده است و نمود این برخورد در حساسیت به کلمه «بچه پرورشگاهی» است.

فیلم بنا به قصه اصلی، داستان‌های فرعی و شخصیت‌های مکمل متعدد اما درست و به اندازه‌ای خلق می‌کند. با استفاده از این داستان‌ها و شخصیت‌ها، به شیوه‌ای شیرین و از دید خود، روایتی از تاریخ معاصر ایران مانند انقلاب (سکانس معرفی تاجی و تعویض عکس‌ها)، تسخیر سفارت آمریکا، چپ‌های اول انقلاب و حتی دفاع مقدس شوخی می‌کند، بدون اینکه جانبدارانه یا از سر تمسخر روایت کند. همه این اتفاقات و سیر آن‌ها باعث می‌شود فیلم وطن داشته باشد و روایتی جالب از وطنش ارائه دهد.

> فیلم به‌دنبال انتقال این مفهوم است که هویت در پیش‌رو است، نه در گذشته.

تمام این ویژگی‌ها در کنار ویژگی‌های فرمی و تکنیکی، به‌خصوص استفاده بسیار مناسب و کارکردی از فیلم‌برداری، تدوین، موسیقی و طراحی صحنه و لباس، که در سطحی بسیار فراتر از سطح متداول سینمای ایران است، «بچه مردم» را به فیلمی شیرین، دلنشین، چشم‌نواز و باکیفیت تبدیل کرده است که برای مخاطبش ارزش دارد و برای جزئیات هم فکر شده است.

kh.moin1398@gmail.com

یادداشت

نظریه مؤلف و «بچه مردم»:

یادداشتی بر فیلم «بچهٔ مردم»

زینب طاهری
فارغ التحصیل علوم ارتباطات اجتماعی

الهام و شخصی‌سازی در سینما

«بچه مردم» محمود کریمی را باید در چارچوب نظریه مؤلف فهمید. «نظریه مؤلف» با منتقدان فرانسوی مجله کایه دو سینما شروع شد و بعدها توسط اندرو ساریس، منتقد آمریکایی مجله فیلم کوارتلی، پرورانده شد و گسترش یافت. این نظریه در باب اهمیت سبک شخصی، کارگردان را به‌عنوان خالق و مولف اثر سینمایی در نظر می‌گیرد و روشی برای ارزیابی و دسته‌بندی فیلم‌هاست. شاید صحبت از سبک و امضای شخصی درباره کارگردانی که نخستین فیلم بلند داستانی‌اش را به جشنواره فجر آورده است، دور از ذهن به نظر برسد اما باید به چند نکته توجه کرد:

> محمود کریمی با الهام از ژاک تاتی، پیرژونه و دوستان مختصات سبک شخصی خودش را پیدا کرده است. رگه‌هایی از این سبک و امضا را در آیتم‌های کوتاه تلویزیونی‌اش در گذشته نیز می‌توان یافت.

۱) محمود کریمی متولد ۱۳۶۰ است. پیش از اینکه در چهل و سه سالگی نخستین اثر سینمای داستانی خود را بسازد، مستند ساخته است. ما آیتم‌های او را در تلویزیون برای برنامه پارک ملت و خندوانه دیده‌ایم. به‌ویژه صدایش را پشت دوربین خندوانه بسیار شنیده‌ایم. کریمی در زمستان ۱۴۰۱ کارگردان اختتامیه سیزدهمین «جشنواره بین المللی ۱۰۰» بود، میان‌برنامه‌هایی نمایشی برای این مراسم ساخت که به‌تنهایی از ارزش هنری و کمدی برخوردار بودند.

۲) در کارنامه هنری کریمی ردپایی از نوعی شیطنت شخصی‌سازی‌شده وجود دارد. او بامزه است. این بامزگی

zeinabtaheri495@gmail.com

گاهی در صدای اوست و لنز وایدی که شرکت‌کننده مسابقه خنداننده‌شو را جلوی آن می‌نشاند؛ گاهی در میزانسن شوخ‌طبعانه‌ای است که داوران یک جشنواره را در آن معرفی می‌کند. او شوخی بصری و دکوپاژ کمدی را به خوبی می‌فهمد و اجرا می‌کند.

۳) این شوخ‌طبعی و شیطنت در کارگردانی و دکوپاژ «بچه مردم» نیز دیده می‌شود. می‌توان از این جزئیات شوخ‌طبعانه به عنوان «مولفه‌های سینمای محمود کریمی» یاد کرد: حرکات خاص دوربین، قاب‌های جذاب به لحاظ بصری، کات به صحنه‌های تداعی، بازی‌های فانتزی اما اغراق‌نشده، شوخی‌های ضربه‌دار، نوسان غم و شادی، ساده‌سازی خلاقانه موضوعات پیچیده و... .
۴) مساله الهام و ایستادن بر شانه‌های فیلم‌سازان قبلی در تئوری مولف موضوع غریبی نیست. کارگردان ناگزیر و ناخودآگاه عناصر فیلم‌هایی که در شکل‌گیری سلیقه‌اش موثر بوده است را شخصی‌سازی می‌کند و به کار می‌گیرد. منتقدان و مخاطبان اولیه در جشنواره فجر، نحوه روایت بصری «بچه مردم» را به آثار وس اندرسون شبیه دانسته‌اند؛ درحالی‌که خود فیلم‌ساز در مصاحبه‌اش با فریدون جیرانی (۱۴۰۳) از سه کارگردان دیگر نام می‌برد: ژان پیر ژونه سازنده «املی (۲۰۰۱)»، روبرتو بنینی سازنده «زندگی زیباست (۱۹۹۷)» و تایکا وایتیتی کارگردان «جوجو ربیت (۲۰۱۹)». هرچند می‌توان فهمید ارجاع کریمی به دو فیلم‌ساز آخر از جهت پرداخت فانتزی و شوخ‌طبعانه به مساله هولناک جنگ است؛ و احتمالا آنچه امضای بصری این کارگردان را شکل داده سینمای ژان پیر ژونه اروپایی است. اکنون آبشخور لنزهای وایدِ، حرکات بازیگوشانه دوربین و فضاسازی‌های فانتزی او مشخص می‌شود. آنچه در سینمای ژان پیر ژونه و وس اندرسون نیز مشترک است الهام گرفتن از کارگردان دیگری به نام «ژاک تاتی» است. این کارگردان فرانسوی هم با استفاده از کمدی بصری و فضاسازی فانتزی دنیایی منحصربه‌فرد و خلاقانه می‌سازد. همانطور که کسی از ژان پیر ژونه به عنوان تقلیدگر آثار ژاک تاتی نام نمی‌برد و سبک شخصی برای او قائل است، نباید «بچه‌ی مردم» را نیز شبیه به آثار خارجی یا تقلیدی از وس اندرسون دانست.

محمود کریمی با الهام از ژاک تاتی، پیر ژونه و دوستان مختصات سبک شخصی خودش را پیدا کرده است. رگه‌هایی از این سبک و امضا را در آیتم‌های کوتاه تلویزیونی‌اش در گذشته نیز می‌توان یافت. بنابراین هرچند نخستین فیلم او به ویژه در پایان بی‌ایراد نیست اما دارای امضای شخصی و کاملا بومی است. کریمی به‌خوبی توانسته است موضوع شهدای بهزیستی را از آن خود کند. هیچکس به جز او چنین روایت و پرداختی از این موضوع ارائه نمی‌دهد؛ پس «بچه مردم» را باید در چارچوب نظریه مولف فهمید، هرچند نخستین فیلم سینمایی مولفش باشد.

پایان ناامیدکننده

فانتزی و سبک شخصی کارگردان «بچه مردم» در پانزده دقیقه پایانی کاملا به ضرر فیلم تمام می‌شود. فیلم‌نامه آن‌قدر جسارت دارد که همه کاراکترها را کنار بگذارد و همراه با شخصیت اصلی وارد فضای دفاع مقدس با کاراکترهای جدید شود. انصاف این است که اذعان کنیم کیفیت شوخی‌های موقعیت و شوخی‌های بصری نیز حفظ می‌شود، هرچند فیلم کش‌آمده و کندتر از قبل داستان خود را پیش می‌برد. اما آنچه «زندگی زیباست» بنینی از پس آن برمی‌آید و «بچه مردم» در آن شکست می‌خورد، انتقال احساس در پس شهادت کاراکتر اصلی است. فیلم بنینی از نیمه، لحن کمدی را کنار می‌گذارد و تلخ‌ترین لحظه فیلم یعنی کشته شدن شخصیت اصلی را با نشان ندادن آن به فرزند خردسالش و ماندن دوربین کنار بچه دراماتیک می‌کند؛ در حالی که «بچه مردم» لحن فانتزی و ساده‌سازش را در نمایش لحظه شهادت هم حفظ می‌کند و کاراکتر را غرق نور و جداشده از دنیا تا خود بهشت نشان می‌دهد. ادامه فانتزی و اجرای ضعیف صحنه پایانی «بچه مردم» از سنگینی واقعه‌ای که به نمایش می‌گذارد می‌کاهد؛ در نهایت این فیلم قصه بچه‌هایی است که سختی‌های زیادی در زندگی متحمل شده‌اند و هیچکس منتظرشان نیست اما در انتقال احساس همدلی، سوگ یا رستگاری به مخاطب ناتوان است. درحالی‌که اینجا تمامی مولفه‌های شیطنت‌آمیزش را کنار گذاشته و باید ضربه دراماتیکی وارد کند، این اتفاق نمی‌افتد.

یادداشت

چشم‌های بادامی

نقدی بر فیلم «چشم بادومی»

مریم رحیمی‌پور
کارشناس ارشد مطالعات جوانان دانشگاه تهران

«چشم بادومی» فیلمی است که ادعا دارد در مورد نوجوانی و مسائل نوجوانان ساخته شده و به همین خاطر سراغ یکی از پربحث‌ترین و شاید ناشناخته‌ترین علایق نوجوان‌های امروز رفته است. کی‌پاپ! اما کدام نوجوانی؟ کدام مسأله؟ کدام کی‌پاپ؟ شاید بهتر باشد برخلاف بیشتر نقدهایی که برای این فیلم شده است، پیش از آنکه به سراغ خود اثر برویم، در مورد پدیده‌ای صحبت کنیم که فیلم ادعا دارد، به آن پرداخته است. یعنی جوانی و موج کره‌ای و یا جوانی در موج کره‌ای.

اگر مخاطب آثار موج کره‌ای، سریال یا موسیقی باشید، به خوبی درمی‌یابید که پررنگ‌ترین مضمون در این آثار «جوانی» است. علی‌رغم اینکه کرهٔ جنوبی کشوری پیر با رشد جمعیت تقریباً منفی است اما در بیست سالهٔ اخیر سریال‌های متعددی ساخته است که به ابعاد مختلف جوانی می‌پردازد. از عشق که عام‌ترین مضمون است تا نمایش جوان‌هایی که برای رسیدن به اهدافشان تلاش می‌کنند، جوان‌هایی که می‌خواهند کنکور بدهند، جوان‌هایی که می‌خواهند قهرمان ورزشی بشوند، جوان‌هایی که سرگشته‌اند و نمی‌دانند چه کار کنند. جوانی‌هایی در محیط کار، جوان‌هایی در مدرسه، جوان‌هایی در گذشته، پدر و مادرهایی که به جوانی‌شان برمی‌گردند و بچه‌هایی که جوانیِ پدر و مادرشان را ملاقات می‌کنند. حتی جوان‌هایی که با قلدری و خشونت خانگی دست‌پنجه نرم می‌کنند یا جوان‌هایی که شکست خوردند و می‌خواهند به زندگی‌شان پایان بدهند.

از طرفی یکی از اصلی‌ترین مضامین در موسیقی کره‌ای، جوانی است. اولین آلبوم مشهورترین گروه موسیقی کره‌ای، یعنی بی‌تی‌اس با این جملات آغاز می‌شود. «نوجوون‌های که تو ده سالگی یا بیست سالگیشونن. بیاید راجع بهش راحت صحبت کنیم.» ایدهٔ اصلی بی‌تی‌اس و از نظری اصلی‌ترین دلیل موفقیت این گروه در دنیا، پرداختن به «جوانی» است. بی‌تی‌اس از این جمله آغاز می‌شود و در ادامه به «زیباترین لحظهٔ زندگی» می‌رسد و داستان جوان‌هایی را روایت می‌کند که هر کدام درگیر یک مشکل هستند اما می‌خواهند به کمک هم زیباترین لحظهٔ زندگی‌شان را رقم بزنند. بعدتر اعضای گروه این ایده را در سخنرانی سازمان ملل به طور مستقیم اعلام می‌کنند «مهم نیست چه کسی هستید یا اهل کجا هستید، فقط راجع به خودتان صحبت کنید.»

فرقی نمی‌کند شما در ایران زندگی کنید یا ایالت متحده یا اندونزی، همهٔ شما در ۲۰ سالگی نمی‌دانید در این دنیا چه کار می‌کنید و قرار است در آینده چه بر سرتان بیاید.

شکی نیست که آنچه از فرهنگ جدید کره‌ای، بعد از دههٔ ۹۰ میلادی دیده‌ایم، در راستای اهداف اقتصادی است. کرهٔ جنوبی بیش از هر چیز به سود اقتصادی کشور

Rahimipour.mrp@gmail.com

خود فکر می‌کرده است و در همین راستا تلاش کرده تا بر عام‌ترین مضامینی دست بگذارد که هر جوانی در هر کجای دنیا با آن احساس همزادپنداری می‌کند. فرقی نمی‌کند شما در ایران زندگی کنید یا ایالت متحده یا اندونزی، همهٔ شما در ۲۰ سالگی نمی‌دانید در این دنیا چه کار می‌کنید و قرار است در آینده چه بر سرتان بیاید، صنعت سرگرمیِ کرهٔ جنوبی بر این سردرگمی دست می‌گذارد از شما می‌خواهد که در مورد خودتان حرف بزنید و و جلب شدن توجه شما در یک فرآیند پیچیده تبدیل به سهام شرکت‌های غول‌پیکر سرگرمی می‌شود.

بعد از این مقدمهٔ نسبتاً طولانی می‌توانیم سراغ «چشم بادومی» برویم. چشم بادومی در مورد دختر نوجوانی به نام مائده است. او هوادار جونگ‌هیون، خوانندهٔ اصلی گروه موسیقی شاینی است. مائده در اینستاگرام پیامی از جونگ‌هیون دریافت می‌کند که از او می‌خواهد برای فن‌میتینگ (دیدار هوادارانه) به کره بیاید. پیام جونگ‌هیون یک پیام سادهٔ تعارف‌آمیز است اما مائده آن را باور می‌کند و خیال برش می‌دارد که جونگ‌هیون از او دعوت کرده و از مادرش می‌خواهد که هر طور شده او را به کره بفرستد.

مادر مائده ، داستان متفاوتی دارد. او تقریباً از اولین صحنه مشغول فریاد زدن است. این فریاد زدن هم فقط مختص به مائده نیست. در همان اولین صحنه بر سر پسر کوچک‌ترش نیز فریاد می‌زند. این فریاد زدن تا پایان فیلم ادامه دارد. به همین ترتیب مائده هم هر لحظه بیشتر از قبل دیوانه می‌شود. مادر ناگهان تصمیم می‌گیرد برای حل مشکل، دخترش را به زادگاه پدری ببرد تا بلکه رویای رفتن به کره از سرش بیفتد و ناگهان مخاطب به خودش می‌آید و می‌بیند در ماشین پدر مائده در حال رفتن به روستای پدری است.

باقی داستان، تا چند دقیقهٔ پایانی، بدون اغراق به دیوانگی بی‌حدومرز مائده و پاسخ‌های دیوانه‌وارتر مادرش می‌گذرد. فارغ از اینکه چرا مخاطب باید چنین داستان شلخته‌ای را ببیند که تقریباً هشتاد درصد آن به کشمکش بی‌نتیجهٔ یک مادر و دختر نامتعادل می‌پردازد. سؤال اصلی این است که کجای چنین اثری «نوجوان» یا «نوجوانی» به تصویر درآمده است؟ برخلاف محصولات کره‌ای که تلاش می‌کنند هرچه بیشتر به مخاطب خود نزدیک شوند و ابعاد مختلف زندگی او را به نمایش در بیاورند، داستان چشم بادومی لحظه به لحظه از مخاطب دورتر می‌شود.

ما از مائده هیچ چیز نمی‌دانیم. جز اینکه هوادار جونگ‌هیون است. سازنده هیچ تلاشی برای نزدیک شده به مائده و به تبع آن نزدیک شدن به مخاطب نمی‌کند. گویی تنها می‌خواهد پیام اخلاقی خود را اعلام کند و فیلم را به پایان ببرد. رفتار فیلمساز دقیقاً مشابه رفتار مادر مائده است، دقیقاً مشابه رفتاری که گاهی در مواجهه با نوجوانان پیش گرفته می‌شود و کار را به بن‌بست می‌رساند. حتی به نظر می‌رسد سازنده از اینکه نوجوان را مخاطب خودش قرار دهد، می‌ترسد. نوجوانِ هوادار، سوم شخصی است که باید در موردش تصمیم‌گیری شود و او تصمیم را پس از ابلاغ، اجرا کند. دقیقاً نقطهٔ مقابل ایدهٔ محوری موج کره‌ای که جوانان را مخاطب قرار می‌دهد و ازآن‌ها می‌خواهد از خودشان حرف بزنند.

با این تعاریف چنین فیلمی نمی‌تواند ادعا کند که به نوجوانی یا هواداری پرداخته است. چون تنها از فاصلهٔ خیلی دور همه چیز را تماشا می‌کند و در چند دقیقهٔ پایانی، با صدور یک بیانیه پیامش را ابلاغ می‌کند و مخاطب را تنها می‌گذارد. «هوادار بودن عجیب نیست ولی خودت مهم‌تری» و تیتراژ پایانی فیلم به نمایش در می‌آید.

چشم بادومی فیلمی با ایرادات فرمی جدی است، اعم از بهم‌ریختگی خط داستانی، عدم توجه به جزئیات زمان و مکان، سطحی بودن شخصیت‌ها و ... اما مهم‌ترین مشکل پیام آن است و مهم‌ترین مشکلی که می‌تواند در آینده ایجاد کند، این است که ساختن چنین آثاری با چنین فضایی رایج شود. چشم بادومی در حقیقت یک «ابدویک روز» نوجوانانه است که شخصیت مشکل‌دار آن به جای آنکه معتاد باشد هوادار کی‌پاپ است. با این تفاوت که حتی داستانی به خوبی ابدویک روز هم ندارد.

به همین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت، ساختار همیشگی فیلم‌های اجتماعی ایرانی، داشتن صحنه‌های تاریک و نمور با شخصیت‌هایی که دائماً در حال فریاد زدن هستند، ساختار مناسبی برای فیلم نوجوانانه نیست. شاید بهتر باشد سازنده به جای اینکه موج کره‌ای را سوژهٔ خود قرار بدهد و به بررسی آن بپردازد؛ از نکات مثبتِ فیلم و سریال‌های جوانانهٔ این کشور الهام بگیرد، جوانان را مخاطب خود قرار بدهد و با آن‌هااو در مورد مسائلشان گفت‌وگو کند. شاید آن زمان ادعای ساخت یک فیلم نوجوانانه به واقعیت نزدیک‌تر شود.

یادداشت

گول چشم‌های بادومی‌اش را نخورید!

نقدی بر فیلم «چشم بادومی»

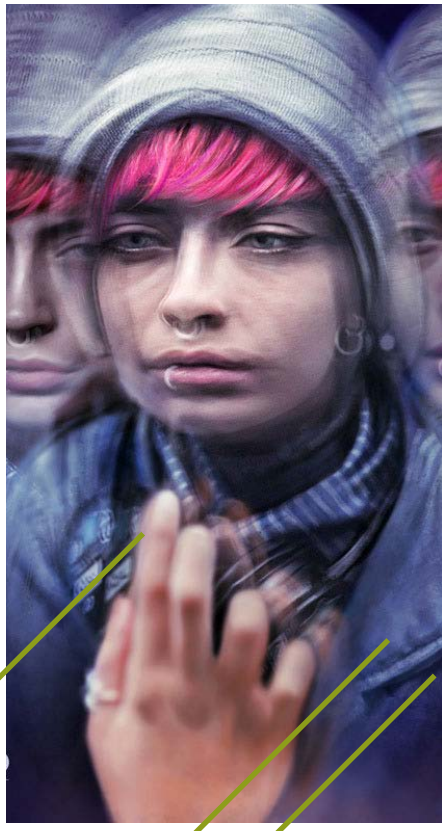
زهرا قاسمی
دانشجوی کارشناسی ارشد روانشناسی و منتقد سینما

در جشنواره فجر ۱۴۰۳، حضور عنصر نوجوان در فیلم‌ها قابل توجه بود و فیلم چشم بادومی هم گواهی بر این موضوع است. فیلمی که تلاش می‌کند پدرها و مادرها را به دنیای نوجوان و خاصتاً دختر نوجوان نزدیک کند اما یک جاهایی کمیتش لنگ می‌زند. چشم بادومی، دختر نوجوانی است که به یک خواننده کره‌ای دلبسته می‌شود و همه زندگیش را شبیه او می‌کند، حتی چشم‌هایش. و اینقدر این موضوع برایش جدی می‌شود که در خیال خود با او زندگی می‌کند و کم کم این ماجرا تبدیل به اختلال تجزیه هویت می‌شود. در این میان، پدر و مادری را می‌بینیم که سخت نگران فرزند خود هستند اما نمی‌توانند او را درک کنند و به همه راه‌های ممکن متوسل می‌شوند تا دخترشان را به زندگی برگردانند ولی فایده نمی‌کند. سرآخر هم، کار دختر به بیمارستان روانی کشیده می‌شود و منجی او، پدربزرگی است که نوه‌اش را آیینه نوجوانی خود می‌بیند و با او هم‌قدم می‌شود تا به واقعیت برسند.

فیلم در مقام آسیب شناسی و بیان مسئله‌ی نوجوان، بد عمل نکرده است. نقطه شروع، مخاطب را درگیر و کنجکاو می‌کند اما در ادامه، منطق روایی فیلم دچار خدشه می‌شود. بحران هویتی که در یک دختر به واسطه علاقه‌مندی به خواننده کره‌ای ایجاد شده، ریشه‌یابی نمی‌شود و تا انتهای فیلم، همه چیز گردن پدر یا مادر می‌افتد. هرچند که در چنین مواردی و اصلا به طور کلی در تربیت، نقش والدین، آگاهی از نیازهای نوجوان و تعامل درست با فرزند، تاثیر غیر قابل چشم‌پوشی‌ای دارد اما حتما مولفه‌های اجتماعی و محیطی پررنگی هم هستند که بهتر بود در فیلم به آن‌ها پرداخته می‌شد.

در یک سوم پایانی فیلم، وقتی همه مستاصل می‌شوند برای نجات یک دختر نوجوان، تقلای مادرش بیش از همه دیده می‌شود. مراجعه مادر به چند فرد برای طلب کردن راه حل، قابل تأمل است. مثلا اولین مراجعه مادر، به یک روحانی است. نکته جالب این است که روحانی بعد از شنیدن شرایط دختر، به مادرش توصیه می‌کند برایش دعا کند و به دختر بگوید که نمازهایش را اول وقت بخواند! این یعنی تقابل نادرست عقلانیت و معنویت! وقتی یک روحانی، به عنوان نمادی از دین در فیلم قرار داده می‌شود و راه‌حلی که می‌دهد، غیر منطقی و به دردنخور است، این انگاره در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود که دین، اصلا پاسخی برای نیازهای من و آسیب‌های روحی من ندارد!

هم‌قدم شدن پدربزرگ با نوه، در کنارهم قرار گرفتن دو نسل متفاوت و همزبان شدن این دو، ایدهٔ خوبی بود. اگر همین چند سکانس، والدین را به همزبانی با فرزندانشان و درک بهتر آن‌ها تشویق کند، احتمالا یکی از اهداف فیلمساز محقق شده است. اما نکته این است



که همیشه، نوش‌دارو بعد از مرگ سهراب فایده ندارد و علاج واقعه، پیش از وقوع باید کرد! این، در سکانس‌های پایانی فیلم خود را نشان می‌دهد که مادر، با توجه به تجربهٔ زیست دخترش، تصمیم می‌گیرد نحوه تعامل خود را با فرزند دومش تغییر دهد.

نکته دیگری که باید به آن پرداخت، این است که وقتی ما بحران هویت را در این فیلم می‌بینیم، خود هویت چطور معنا می‌شود؟ بازگشت دختر به هویتش، با راهکاری غیرواقعی و خیلی سریع اتفاق می‌افتد! در حالی که می‌دانیم اگر در دنیای واقعی چنین بحرانی برای فرد ایجاد شود، قطعا نیازمند طی یک پروسه عمیق، جدی و منطقی است. هویت، شاکله زندگی یک انسان است و عشق و دلبستگی می‌تواند تنها یکی از ابعاد آن باشد. معنای هویت، نباید به صرف فوران هیجانات نوجوانی تقلیل داده شود.

فیلم چشم بادومی، برای همه افرادی که با نوجوان سر و کار دارند، حتما حرف‌هایی برای گفتن دارد. و البته از این باب که والدین را نسبت به نیازهای فرزندان و تعامل با آن‌ها حساس کند، قابل تحسین است. هرچند که در اثنای فیلم یا حتی در پایان، کدی برای جلوگیری از معضل شیوع علاقه افراطی به کی‌پاپ در نوجوانان داده نمی‌شود، اما امید است پرداخت به مسائل اجتماعی نوجوان در سینما، بیش از پیش، عمیق‌تر و قوی‌تر ادامه پیدا کند.

خطر فاش شدن داستان

یادداشت

فیلمی که داد نمی‌زند

نقدی بر فیلم «داد»

محمدحسین موسوی
دانشجوی جامعه شناسی

«داد» فیلمی‌ست با عنوان عدالت، که داد نمی‌زند. از فقر و فلاکت تابلو نمی‌سازد، درباره عدالت‌خواهی شعار سر نمی‌دهد، حماسه‌ای دربار نجات یک نوجوان محبوس در کانون اصلاح و تربیت نیست. جلیلی فیلمی ساخته برای زمانهٔ ما، زمانهٔ سخت رویا دیدن. زمانه‌ای که امکان‌های زندگی کردن در آن هر دم محدودتر و دور از دسترس‌تر می‌شود.

فیلم با سکانسی از قسم خوردن نوجوانانی زندانی در کانون اصلاح و تربیت، برای تضمین بازگشتنشان به زندان پس از پایان دوره مرخصی شروع می‌شود. نوجوانان با لباس‌های تیره، یکی یکی جلو می‌آیند، دست بر روی کتاب الهی می‌گذارند و پس از گفتن شماره پرونده و عدد سلول‌شان، قسم می‌خورند که بعد از مرخصی چندروزه خود را به زندان معرفی می‌کنند اما یک‌نفر با اسم «امکان قصری» می‌گوید: «من قسم نمی‌خورم.» از این نقطه‌ست که روایتی دوگانه شروع می‌شود. در جایی اواسط فیلم، امکان قصری، کاراکتر اصلی داستان، خطاب به روانشناسی که از او دارد تست‌های مختلف می‌گیرد تا شرایط او برای استخدام را بسنجد می‌گوید: «من این‌قدر خواب می‌بینم که نمی‌دونم الآن رویاست یا واقعیته که پیش شمام؟» خط و نوع روایت جدیدترین اثر ابوالفضل جلیلی را می‌توان در این دیالوگ دید.

در فیلم دو داستان به شکل همزمان گفته می‌شود؛ دو داستانی که جوری در هم‌تنیده هستند که قابل تشخیص نیست کدام رویاست و کدام واقعیت. داستان اول، داستان زندانی نوجوانی‌ست که قسم نمی‌خورد، در کار و ارتباط با دیگران ناکام است و دائم تحقیر می‌شود و انگار سرآخر تمام مدت کانون اصلاح و تربیت وقت می‌گذارند و حتی به مرخصی نمی‌رود. داستان دوم، داستان زندانی نوجوانی‌ست که با ضمانت شخصی قاضی از کانون، به دنبال پول در جاهای مختلفی مشغول به کار می‌شود، با شخصیتی خاص و به‌یادماندنی به نام روبرتو، کارمند شهرداری، که می‌خواهد تنها مسکن کاوه و فعلا خود او یعنی کانکس را از بین ببرد دوستی برقرار می‌کند، در ازای کاری از او نامه عدم نابودی کانکس را می‌گیرد، در بیمارستان او را نجات می‌دهد، او هم برای امکان وقتی بازداشت می‌شود وثیقه‌ای جور می‌کند و باقی ماجرا.

> حرف زدن درباره داستان «داد» سخت است. نه چون پیچیده‌ست یا الکن در قصه‌گویی، بلکه چون اساساً نمی‌خواهد قصه بگوید.

Mosavi81.mohamad@gmail.com

ما در فیلم، یک امکان قصری می‌بینیم که ناموفق و ناامید است، مأمورها به او بدبین‌اند و دائم در هر کاری می‌بازد و یک امکان قصری را می‌بینیم که بیرون زندان، می‌تواند در مدرسه ثبت‌نام کند و چندین و چند کار پیدا کند. اما امکان قصری کدام است؟. «داد» ما را با دو امکان قصری مواجه می‌کند. فیلم در دو خط روایت خود دائم در مرز واقعیت و رویا قدم می‌زند و به مخاطب نیز اجازه می‌دهد خود تصمیم بگیرد کدام روایت را باور کند.

حرف زدن درباره داستان «داد» سخت است، نه چون پیچیده‌ست یا الکن در قصه‌گویی، بلکه چون اساساً نمی‌خواهد قصه بگوید. فیلم می‌خواهد سخت بودن رویاپردازی، تقلا کردن برای زندگی‌های دیگر را نشان دهد. در فیلم امکان با مدرسه رفتن، با پیدا کردن شغل آینده‌دار به دنبال امکان زندگی‌ای دیگر است. کاوه که دوست یا برادرش است، او هم دنبال امکان زندگی دیگری در خیالات خود به عنوان بازیگر است. مدیر مغازه کاریابی نیز با ساخت یک زیرپله غیرقانونی، به دنبال امکان زندگی دیگری‌ست. این تلاش برای تصور امکان‌هایی جدید در جایی حتی خنده‌دار می‌شود، برای مثال وقتی «امکان» برای حل مسئله آب پاسگاه، به آتش‌نشانی زنگ می‌زند تا آب بیاورد، با این استدلال که نتوانست آب پیدا کند. شخصیت‌های «داد» حول تقلا سازمان‌یافته‌اند، تقلاهایی که فیلم نتیجه‌شان را نیز هیچگاه به ما نشان نمی‌دهد. شخصیت‌ها شمایلی ژولیده دارند. مامور پاسگاه در گوشه اتاق خود و پشت میزی کوچک و شلوغ گیر افتاده. محیط کانکس کاوه بجز باریکه‌های نور، تاریک و خموده است. تمام شخصیت‌ها درگیر کاغذها هستند. ما در فیلم تعدادی از روابط را مشاهده می‌کنیم که فقط در غالب فرم‌هایی پرکردنی و بی‌معنی جریان دارند. امکان هرکجا که می‌رود باید خود را معرفی کند، اما در قالب کاغذهایی که جلویش می‌گذارند. در فیلم ما دائما قانون و بندهایی را می‌شنویم که انگار در آسمان نوشته شده‌اند و صاحبین منصب فقط به آنها دسترسی دارند. در سکانسی وقتی مدیر مرکز کاریابی، از «امکان» می‌خواهد برای چندمین بار نام، شماره تماس و آدرسش را وارد فرمی کند، «امکان» می‌پرسد که چرا و تنها جوابی که می‌شنود این است که نباید سؤال بپرسد و حتماً نیاز است. قانون در فیلم جلیلی، بی‌معنا، فرمال و الهیاتی است. انگار فرم‌ها و قوانین، منبع آسمانی دارند و فقط باید پر شوند و تمکین.

«داد»، مثل دیگر فیلم‌های جلیلی، روایت خود را در تصاویری بسیار ساده تعریف می‌کند. جلیلی در این فیلم هم به سبک آثار درخشانش مثل «گال»، کارگردانی‌ست که می‌خواهد کمترین دخالت را در واقعیت و تصویر کند. در تمام فیلم صحنه‌های یکی از پس دیگری از پی هم می‌روند، اما نه خبری از تغییر لباس شخصیت‌ها است، نه خبری از محیط‌های جدید، نه خبری از شخصیت‌های متعدد. فیلم با ۴ دست لباس، ۴ بازیگر، یک کانکس، یک دست پاسور، چند ضایعه و چند شیشه لیموناد

ساخته شده. فیلم‌ساز مخاطب را درگیر جهان تکراری کاراکترهایش می‌کند. برای مثال ما کاراکتر «کاوه» را تنها با موتور در مسیر خاکی کانکس، در سالن تئاتر تاریک و خالی در حال گفتن دیالوگ‌گویی‌های بی‌مخاطب و درازکش در اتاق کانکس می‌بینیم. «امکان»، شخصیت اصلی را، در چند محیط مخروبه یا کارگاهی، دو خوابگاه، کانکس، یک مغازه کاریابی و پشت میز یک پاسگاه می‌بینیم. این موضوع درباره تمام اجزا فیلم صدق می‌کند. «داد»، دائم فضاها و رنگ‌ها و صحنه‌ها را تکرار می‌کند و در راستای هدف خود، مخاطب را درگیر فضاهای محبوس و خسته‌کننده شخصیت‌ها می‌کند. ما در فیلم اثری از زیباشناسانه کردن هیچ‌چیزی از واقعیت نمی‌بینیم. خط راه‌آهن همان قدر خسته‌کننده و زشت است که واقعیت است. اتاق کانکس بی‌کیفیت کاوه همان‌قدر رنگ و رو رفته است، که ممکن است هر کانکسی در بیابان‌های اطراف تهران باشد. جهان فیلم آن‌چنان متناظر جهان واقعیت است که مخاطب گاهی حس می‌کند شاید نیازی نباشد به پرده فیلم خیره شوم، من تمام این‌چیزهارا قبلا دیده‌ام. دستاورد فیلم نیز در همین‌جاست، در کنفرانس خبری فیلم وقتی درباره مدل کار جلیلی حرف زده می‌شود، او خاطره‌ای تعریف می‌کند از یک استودیو اصلاح نور و تدوین که چگونه در آن پلان فیلمی را می‌بیند که توسط متخصصین تصویر، پر می‌شود از نور و رنگ، در واقعیتش دست برده می‌شود، ماه به آسمان آن گذاشته می‌شود و او این خاطره را در تضاد با سبک کاری خود تعریف می‌کند. در فیلم‌های جلیلی و مشخصاً در «داد»، خبری از جلوه‌های ویژه نیست، حتی نور و رنگ نیز دستکاری نمی‌شود، تصویر همان‌چیزی‌ست که واقعا است. در سینما پر از جلوه‌های ویژه، لحظات هیجان‌انگیز و صحنه‌های کارت‌پستالی، مخاطب جلیلی باید در برابر تصویرها صبور باشد.

«داد» ابوالفضل جلیلی فرزند زمانه خود است. برخلاف فیلم‌سازانی به سبک او که درگیر یک خط فیلمسازی درون‌ماندگار می‌شوند و فقط مضامین را در غالب‌های جدید بازتولید می‌کنند، جلیلی همان طور که خودش گفته هنگام ساخت «داد»، زندگی کرده و فیلمی هم ساخته. این زندگی کردن است که فیلم او را نه اثری نوستالژیک که یادآور فیلم‌های اصطلاحاً کانونی، بلکه فیلمی از ابوالفضل جلیلی برای وضعیت امروزی کرده. در نهایت آیا «داد» در روزهایی که سینما ایران فقط دغدغه مخاطب و به هر قیمتی موردپسند بودن را دارد، مخاطب‌پسند است؟ فارغ از اینکه جلیلی چه فکر می‌کند، یا منتقدین سینما این فیلم را در دسته چه نوع آثاری قرار می‌دهند، در روزگار تلخ و ناامید امروز ایران، در جهان کسالت‌آور فعلی، چه چیز جذاب و پسندیده‌ای وجود دارد که فیلمی این‌چنین آینه‌وار، جذاب و مخاطب‌پسند باشد؟ مخاطب در سینما همانقدر کسالت و ناکام‌بودگی زندگی «امکان» را احساس می‌کند که خارج از سالن سینما ناکام بودن امیدها و امکان‌های خود را احساس می‌کند

یادداشت

جریان زیبای زندگی

نقدی بر فیلم «زیبا صدایم کن»

محمدپارسا اشرفی
دانشجو کارشناسی مشاوره دانشگاه علامه طباطبایی

خیلی خوب یادم است شبی را که یک نفس کتاب «زیبا صدایم کن» را خواندم، از آن دست کتاب‌هایی است که نمی‌توان زمین گذاشت. غرق آن می‌شوی و همگام با داستان و رابطه‌ی زیبای پدر و دختر پیش می‌روی. این از زیبایی قلم «فرهاد حسن‌زاده» است که کاری می‌کند تا خود را هر لحظه همراه و هم‌مسیر با این دو روح آشفته ببینی. فرهاد حسن‌زاده نام آشنا و پرآوازه‌ای در ادبیات کودک و نوجوان است. در کارنامه‌اش هستی، عقرب‌های کشتی بمبک و مجموعه داستان هویج بستنی به چشم می‌خورد و کم جایزه نبرده است. اما من «زیبا صدایم کن» را جور دیگری دوست دارم. برای من این کتاب درخشان‌تر از باقی اسامی است. روایت منسجم و شخصیت‌پردازی‌های این کتاب در ذهن خواننده تا مدت‌ها باقی می‌ماند. رابطهٔ پدر و دختر هم شیرین است و هم تلخ. یک پارادوکس جذاب. یک اتفاق نو. آیا دیدار این دو دردسری به همراه دارد؟ این گفت‌وگوها و با هم بودن آخر چه سرانجامی دارد؟ می‌توانم بگویم که دردناک بودن ماجرای این پدر و دختر همان ویژگی و خصیصه‌ای است که داستان را خاص و پرکشش می‌کند. گره اصلی اینجاست؛ گره‌ای که من را متقاعد کرد داستان حسن‌زاده را در یک شب تمام کنم. نمی‌دانم چرا کارگردان‌ها و نویسندگان کمتر از کتاب‌ها و قصه‌های خوب ایرانی برای خلق فیلم خود استفاده می‌کنند. با نگاهی به ادبیات خودمان می‌بینیم که فرصت‌های زیادی وجود دارد. بدون شک یکی از پرچم‌داران استفاده از داستان‌های ایرانی برای ساخت فیلم و خلق تصاویر ماندگار، «داریوش مهرجویی» است. کارگردان مطرح موج نو سینمای ایران و خالق آثار جاودانه‌ای همچون «هامون»، «لیلا» و «اجاره‌نشین‌ها». او به‌خوبی قدر ادبیات فارسی را می‌دانست. «مهمان مامان» را از داستان هوشنگ مرادی کرمانی، «درخت گلابی» را از داستان گلی ترقی و «گاو» را از داستان غلامحسین ساعدی ساخت.

> من او را به‌عنوان یک پدر دردمند و سختی‌کشیده پذیرفتم، اما نقش کسی با اختلال روانی را به خوبی ایفا نکرده و قابل باور نبود.

حالا اما در بهمن ۱۴۰۳ خبری خوش به گوشم رسید. فیلمی با نام «زیبا صدایم کن» به کارگردانی «رسول صدرعاملی» در جشنوارهٔ فیلم فجر به نمایش درآمده و جز آثار منتخب از دیدگاه مردم قرار گرفته است. می‌شود حدس زد که کارگردان «گل‌های

m.parsaashrafi@gmail.com

داوودی» و «من ترانه پانزده سال دارم» برای روایت تازه‌اش به سراغ داستان زیبای فرهاد حسن‌زاده رفته است. روزی که برای تماشای فیلم رفتم، حالم گرفته بود. اما بعد از دیدن فیلم حالم خوب شد. زندگی که در رگ‌های فیلم جریان داشت، من را سرحال کرد. «زیبا صدایم کن» همه‌چیزش به‌اندازه بود. موسیقی‌اش بیشترین تطابق را با مضمون و ریتم داستان داشت، زیبا و همراه‌کننده. اما امین حیایی در فیلم به دلم ننشست. به نظرم بازی او مصنوعی بود و خوب نتوانسته بود خسرو قصه فرهاد حسن‌زاده را پیاده کند. من او را به‌عنوان یک پدر دردمند و سختی‌کشیده پذیرفتم، اما نقش کسی با اختلال روانی را به خوبی ایفا نکرده و قابل باور نبود. بازی ژولیت رضاعی با اینکه در بخش‌هایی از فیلم یکنواخت می‌شد و تغییر و تحول چندانی نداشت، خوب بود. به نظر می‌رسد در آینده او بازیگر پخته و کارآمدی شود که در صحنه‌های بزرگ‌تری به ایفای نقش بپردازد. او به خوبی نقش دختر مستقلی که روی پای خودش ایستاده و به تنهایی تا به اینجای زندگی را پیش آمده ایفا کرده است.

من علاقه زیادی به فیلم‌هایی دارم که روایتشان در یک صبح تا شب اتفاق می‌افتد و «زیبا صدایم کن» هم حس خوبی بود در این قالب. نهایتاً این فیلم توانست سیمرغ بلورین بهترین فیلم جشنواره چهل و سوم فجر را از آن خود کند. علی‌رغم نامزدی در بخش‌های بهترین جلوه‌های ویژه میدانی، بهترین جلوه‌های بصری، بهترین تدوین، بهترین چهره‌پردازی، بهترین فیلم‌برداری، بهترین نقش اصلی مرد، بهترین نقش اصلی زن، بهترین فیلم‌نامه و بهترین کارگردانی؛ این فیلم نتوانست در این حوزه‌ها جایزه‌ای کسب کند. رسول صدرعاملی بعد از مدت‌ها یک فیلم اجتماعی دلگرم‌کننده را به ما مخاطبان سینما هدیه کرد و «زیبا صدایم کن» در کنار «ناتور دشت» از جمله فیلم‌های پُرمخاطب جشنواره چهل و سوم بودند.

یادداشت

روایتی از یک صدا که می‌توانست بلندتر شنیده شود.

نقدی بر فیلم «زیبا صدایم کن»

ملیکا رحمتی
فعال حوزه رسانه

فیلم «زیبا صدایم کن»، به کارگردانی «رسول صدرعاملی»، بازگشتی دلنشین به دنیای نوجوانی است که در آن دغدغه‌های روانی و عاطفی با لایه‌هایی از رنج و امید هم‌آمیخته‌اند. «صدرعاملی» که همواره در آثارش به دنیای پیچیده نوجوانان پرداخته، این بار نیز با اقتباسی از رمان «فرهاد حسن‌زاده»، داستانی از رابطه پدر و دختری روایت می‌کند که به‌ظاهر ساده است اما در عمق خود حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. اما این تلاش برای خلق یک درام انسانی و تأثیرگذار، گاهی اوج می‌گیرد و گاه به‌دلیل کمبود پیچیدگی‌های داستانی و شخصیت‌پردازی‌های سطحی، از آنچه می‌توانست باشد، فاصله می‌گیرد.

فیلم روایتگر داستان «زیبا»، دختری نوجوان است که در جست‌وجوی هویت خود و دنیای بزرگ‌سالی، با چالش‌های زیادی روبه‌رو می‌شود. پدر «زیبا»، «خسرو»، مردی است که با مشکلات روانی دست‌وپنجه نرم می‌کند اما درعین‌حال عشقی بی‌قیدوشرط به دخترش دارد. این داستان ساده و روان که در خود لحظات ناب احساسی و انسانی را دارد، به‌دلیل فقدان لایه‌های دراماتیک و پیچیدگی‌های لازم برای همراهی مخاطب، گهگاه شبیه یک ملودرام سطحی می‌شود. در برخی از لحظات، فیلم به‌جای این‌که به عمق احساسات و تضادهای درونی شخصیت‌ها بپردازد، به ساده‌سازی آن‌ها پرداخته و تماشاگر را به شکلی سرسری با بحران‌های شخصیت‌ها مواجه می‌کند.

> فیلم به‌جای روایت سینمایی، گاهی در دام دیالوگ‌های شعاری و تصنعی می‌افتد.

شخصیت‌پردازی‌ها، به‌جز «زیبا» و «خسرو»، فاقد عمق لازم برای درگیر کردن مخاطب هستند. درحالی‌که رابطه پدر و دختر می‌توانست بیشتر در مرکز توجه باشد، فیلم به شخصیت‌های فرعی پرداخته اما این پرداخت‌ها بر غنای داستان نمی‌افزاید. به‌ویژه در سکانس‌های کلیدی که نیاز به پردازش بیشتری داشتند، فیلم درجا می‌زند و به‌سرعت از آن‌ها عبور می‌کند. این عدم پرداخت به جزئیات موجب می‌شود که فیلم در بعضی دقایق مهم، احساسات واقعی درونی شخصیت‌ها را به‌طور کامل منتقل نکند.

melika.rahmati79@gmail.com

اما «امین حیایی» در نقش «خسرو»، یکی از بهترین بازی‌های کارنامه خود را ارائه داده است. او با جزئیات دقیقی در نحوه بیان، حرکات و نگاه‌هایش، شخصیتی را خلق کرده که مخاطب نمی‌تواند نسبت به او بی‌تفاوت باشد. تصویری که «حیایی» از پدری آسیب‌دیده اما عاشق ارائه می‌دهد، فراتر از یک اجرای معمولی است و به قلب بیننده نفوذ می‌کند.

موسیقی متن «کریستف رضاعی» نیز به‌عنوان یکی از نقاط قوت فیلم، نقش مهمی در تقویت احساسات دارد. ملودی‌های آرام و عمیق، به همراه فیلم‌برداری «سامان لطفیان» که با قاب‌بندی‌های هوشمندانه فضایی صمیمی و درعین‌حال پرتنش ایجاد کرده، به فیلم جان می‌بخشد و به‌طور مؤثری لحظات احساسی را به تصویر می‌کشد.

«صدرعاملی» همیشه نگاه خاصی به دنیای نوجوانان داشته است و این بار هم تلاش کرده با قاب‌بندی‌های ساده اما شاعرانه، احساسات «زیبا» را به تصویر بکشد. اما مشکل اینجاست که فیلم به‌جای روایت سینمایی، گاهی در دام دیالوگ‌های شعاری و تصنعی می‌افتد. نماهای طولانی و سکوت‌های معناگرایانه شاید قرار بوده حس عاطفی ایجاد کنند، اما در عمل باعث کند شدن ریتم فیلم شده‌اند.

این اثر، صدایی دارد که می‌خواهد شنیده شود اما گاهی در مسیر روایت، پژواکش گم می‌شود. «زیبا صدایم کن» فیلمی صمیمی و تأثیرگذار است که به‌خوبی احساسات مخاطب را درگیر کرده و یادآور سینمای انسانی و پرمهر «صدرعاملی» است. اثری که در میان هیاهوی فیلم‌های پیچیده، با سادگی و صداقتش در دل مخاطب جای باز می‌کند.

مصاحبه

مصاحبه با امیرمحمد بهامیر

■ مدیر واحد ارزیابی و پژوهش کدومو

■ **چقدر فیلم‌هایی که درباره نوجوانان ساخته می‌شوند، واقعاً به مسائل آن‌ها می‌پردازند و نوجوانان با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کنند؟**

در واقع، ساخت فیلم‌هایی با موضوع نوجوانان عمدتاً سفارشی است و ورود به این حوزه معمولاً وابسته به سفارش‌دهندگان است. نکته‌ای که وجود دارد، این است که بسیاری از فیلم‌های سفارشی، لزوماً مسائل روز نوجوانان را منعکس نمی‌کنند. برای مثال، در سال جاری فیلم «چشم بادومی» واقعاً به یکی از مسائل روز نوجوانان پرداخته بود، اما سایر فیلم‌ها عمدتاً دغدغه‌های قدیمی و تکراری را مطرح می‌کنند. به عبارت دیگر، موضوعات جدید و به‌روز که برای نوجوانان جذاب باشند، کمتر در سینمای ایران دیده می‌شود.

طرح مسائل نوجوانان یک موضوع است و پرداختن به آن‌ها و ارائه راهکار، موضوعی دیگر. اکثر فیلم‌ها صرفاً به بیان مشکلات اکتفا می‌کنند، بدون اینکه راه‌حلی ارائه دهند. برای نمونه، فیلم «چشم بادومی» مسئله کی‌پاپ و هواداری را مطرح کرد، اما در عین حال، ابعاد روان‌شناختی و مشکلات روحی را نیز به آن افزود تا درام داستان پیش برود؛ هرچند برخی هواداران کی‌پاپ از این پرداخت انتقاد کردند. یا مثلاً «زیبا صدایم کن» نیز به مسئله نوجوانان پرداخته بود، اما بیشتر بر خانواده‌های ازهم‌پاشیده متمرکز شد تا نوجوانان به‌طور خاص.

اگر بخواهیم به مسائل روز نوجوانان نگاه کنیم، می‌بینیم که دغدغه‌های اصلی آن‌ها بیشتر حول محور فضای آنلاین، بازی‌های اینترنتی، رمز ارزها، حضور در شبکه‌های اجتماعی، اینفلوئنسر شدن و تعاریف شغلی جدید در نسل زد می‌چرخد. اما در سینمای کشور، این موضوعات هنوز جایگاهی ندارند. سفارش‌دهندگان معمولاً نوستالژی‌های نوجوانی خود را سفارش می‌دهند و فیلم‌سازان نیز، به‌دلیل محدودیت‌های بودجه یا ارتباط با نهادهای مرتبط، به سراغ این موضوعات نمی‌روند.

■ **چقدر از نوجوانان در فرایند تولید فیلم‌ها کمک گرفته می‌شود؟**

در بدبینانه‌ترین حالت، تقریباً هیچ مشارکتی وجود ندارد و یا پژوهش لازم انجام نمی‌شود. در بهترین حالت، شاید ۱۵ تا ۲۰ درصد. اما اغلب، این مشارکت‌ها محدود به نوجوانانی است که کانالیزه شدند و از فیلترهای خاصی عبور کرده‌اند، دیدگاه تمامی نوجوانان را بازتاب نمی‌دهند.

آیا فیلم «زیبا صدایم کن» توانست تفاوت‌های نسلی را به‌خوبی نشان دهد؟

نه چندان. نوجوانی که در زیبا صدایم کن به تصویر کشیده شده بود، بیشتر به یک بزرگسال شباهت داشت تا یک نوجوان واقعی. شخصیت اصلی فیلم، در همان ابتدای داستان، به‌دنبال دریافت حکم رشد و استقلال مالی بود. در حالی که یک نوجوان ۱۴ یا ۱۵ ساله معمولاً چنین دغدغه‌هایی ندارد. به همین دلیل، فیلم نتوانست نظام مسائل واقعی نوجوانان را به‌درستی به تصویر بکشد.

> نوجوانی که در زیبا صدایم کن به تصویر کشیده شده بود، بیشتر به یک بزرگسال شباهت داشت تا یک نوجوان واقعی.

■ **چرا سینمای ایران به مسائل اصلی نوجوانان نمی‌پردازد؟ چه موانعی در این مسیر وجود دارد؟**

یکی از مشکلات اصلی این است که هنوز نسل جدید را به رسمیت نشناخته‌ایم. این نسل دغدغه‌های متفاوتی دارد؛ از بحران هویت گرفته تا مسائل شغلی و عاطفی. ارتباطات و تعاملات آن‌ها کاملاً متفاوت با نسل‌های قبل است. نوجوان امروزی در فضای آنلاین زندگی می‌کند، در متاورس حضور دارد و حتی از راه استریمر شدن کسب درآمد می‌کند. اما فیلم‌سازانی که در این حوزه فعالیت می‌کنند، معمولاً ارتباط چندانی با نوجوانان ندارند و با دنیای آن‌ها آشنا نیستند.

باید بیشتر فیلم های نوجوانانه بسازیم ولی ساخت فیلم‌های نوجوانانه، صرفاً به‌معنای داشتن یک شخصیت نوجوان در فیلم نیست؛ بلکه داستان فیلم باید به‌طور واقعی از دل دنیای نوجوانان بیرون بیاید و بازتاب‌دهنده مسائل و دغدغه‌های واقعی آن‌ها باشد.

سناریو

سینمای زیست‌محیطی

خطر فاش‌شدن داستان

یادداشت

«تاکسیدرمی»؛ نه‌خنده‌می‌گیرد، نه‌تأثیرمی‌گذارد

■ نقدی بر فیلم «تاکسیدرمی»

/ فاطمه منتظری مقدم
دانشجوی روانشناسی

اگر همراه خوبی نداشتم، بعید می‌دانم که این فیلم را تا انتها تماشا می‌کردم. تاکسیدرمی در نگاه اول ایده‌ی متفاوتی دارد، اما وقتی وارد جزئیات آن می‌شویم، به نظر می‌رسد فیلم بیشتر یک طرح اولیهٔ خام است تا یک داستان کامل و پرداخته شده.

شخصیت‌پردازی‌ها تا حدی قابل قبول هستند، اما مشکل اصلی اینجاست که فیلم پر از لحظاتی است که نه طنز محسوب می‌شوند و نه معنای خاصی دارند. مثلاً شخصیتی که در ذهن عبدالرضا (مجید صالحی) ظاهر می‌شود و مدام می‌گوید: «عبدالرضا، خودت را گم نکنی‌ها» شاید قرار بوده عنصری طنزآمیز یا الهام‌بخش باشد، اما در عمل نه خنده‌دار است، نه تأثیرگذار. مخصوصاً وقتی که فیلم هیچ نشانه‌ای از تحول شخصیت اصلی نشان نمی‌دهد. عبدالرضا یک شکارچی است و فیلم در هیچ‌کجا به ما نشان نمی‌دهد که او دغدغهٔ خاصی درباره‌ی طبیعت یا حفاظت از گونه‌های در خطر داشته باشد. بنابراین وقتی قرار است او از شکار صرف‌نظر کند، این تصمیم ناگهانی و بی‌پشتوانه به نظر می‌رسد.

بزرگ‌ترین مشکل فیلم اما پایان آن است. داستان در جایی رها می‌شود که انگار فیلم‌نامه‌نویس تنها یک ایده داشته، اما نتوانسته آن را به نتیجه برساند. پایان‌بندی مبهم و نامشخص است، نه ضربهٔ احساسی دارد و نه نکته‌ای برای تأمل باقی می‌گذارد. این حس را می‌دهد که فیلم صرفاً ساخته شده تا ایده‌ای اجرا شود، نه اینکه روایتی جذاب و هدفمند شکل بگیرد.

البته در مقایسه با بسیاری از کمدی‌های امروز سینمای ایران، نکتهٔ مثبتی که در فیلم دیده می‌شود، استفادهٔ کمتر از شوخی‌های جنسی و جنسیت‌زده است. هرچند که چند مورد از این جنس شوخی‌ها در فیلم وجود دارد، اما در مقایسه با استاندارد این روزهای کمدی ایرانی، این میزان کمتر به چشم می‌آید.

در بخش بازیگری، مجید صالحی عملکردی متوسط دارد؛ نه بد است و نه درخشان. حسن معجونی همان لحن و سبک بازی همیشگی‌اش را حفظ کرده و تفاوتی با نقش‌های قبلی‌اش ندارد. هادی کاظمی هم مانند بسیاری از نقش‌های کمدی دیگرش بازی کرده و چیزی فراتر از آن ارائه نمی‌دهد. بازیگران زن فیلم هم نه نقشی پررنگ دارند و نه فرصت چندانی برای درخشش پیدا کرده‌اند.

اگر همراه خوبی نداشتم، بعید می‌دانم که این فیلم را تا انتها تماشا می‌کردم.

تاکسیدرمی فیلمی است که می‌توانست بسیار بهتر از این باشد. اگر فیلمنامه از ابتدا تا انتها یکپارچگی بیشتری داشت، اگر شخصیت‌ها عمیق‌تر پرداخته می‌شدند و اگر داستان پایانی واضح‌تر و تأثیرگذارتر داشت، نتیجه‌ی بهتری رقم می‌خورد. اما در شرایط فعلی، فیلمی است که نه می‌توان آن را کمدی موفقی دانست و نه درامی تأثیرگذار. امتیاز من به فیلم ۴ از ۱۰ است؛ فیلمی که ایدهٔ اولیه‌اش جالب بود، اما در اجرا نتوانست به اثری ماندگار تبدیل شود.

fatemeh.montazeri.m@gmail.com

یادداشت

موضوع جذابی که به هدر رفته است

نقدی بر فیلم «خاتی»

/ نگین ضیائی
دانشجوی رشته مطالعات ارتباطی

این فیلم می‌خواهد چه بگوید؟ مقصود آن چیست؟ اگر فیلم می‌خواهد ارتباط انسان و محیط‌زیست را به چالش بکشد، پس چرا خاتی به‌عنوان قهرمان ظاهر نمی‌شود و باورپذیر نیست؟

فیلم زمانی که بخواهد حسی را به مخاطب منتقل کند و در نهایت از او انتظار داشته باشد که نتیجه‌ای را از دریافت آن بگیرد، باید تصویری در ذهن مخاطب بسازد که او را به آن نتیجه برساند و مفاهیم خود را در ذهن او حک کند. چیزی که در روایت فیلم «خاتی» دیده نمی‌شود و حلقه گم‌شده فیلم در همین‌جا است.

فیلم در بسیاری از زمینه‌ها تکلیف خود را مشخص نکرده است. مخاطب سردرگم است و نمی‌داند فیلم در کجا و چرا روایت می‌شود. همین موجب می‌شود که با داستان همراه نشود. این سردرگمی در تمام جنبه‌های فیلم، از جمله فیلم‌نامه، بازیگری، تدوین و حتی کارگردانی، دیده می‌شود. در فیلم‌نامه به‌این‌صورت است که داستان‌ها نصفه‌نیمه رها می‌شوند و در ذهن مخاطب مانند یک پرونده باز می‌مانند که این مشکل در تدوین نیز نشان می‌دهد؛ چراکه جهش‌های مکرر موجب گیج شدن بیننده می‌شود.

هنگامی که فیلم «خاتی» را می‌بینیم، از نوع پوشش انسان‌ها و لوکیشنی که فیلم در آن ضبط شده است، حدس زده می‌شود که فیلم در غرب و نزدیکی‌های کردستان فیلمبرداری شده است، اما لهجه نداشتن و شهری رفتار کردن شخصیت‌ها این حس را منتقل نمی‌کند و ارتباط با فیلم برقرار نمی‌شود.

می‌توان گفت تنها نکته مثبت فیلم «خاتی»، سوژه آن است که کمتر در سینمای ایران به آن پرداخته شده است. حمایت از حیوانات و محیط‌زیست، موضوعی است که علاوه‌بر نشان دادن فرهنگ و نوع زیست انسان‌ها در آن منطقه، می‌تواند یک نوع فرهنگ‌سازی برای مخاطب باشد که آن را با اقلیم، محیط‌زیست و نحوه حفاظت از آن آشنا کند.

Neginziaie99@gmail.com

یادداشت

ناتوردشت، روایت خاکستری‌ها

نقدی بر فیلم «ناتوردشت»

/ معین خسروبیگی
دانشجوی کارشناسی علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

اردیبهشت ماه امسال، دختری به نام یسنا در منطقه‌ی کلاله استان گلستان گم می‌شود. حجم عظیمی از مردم بومی و غیربومی و نیروهای امدادی به تکاپوی یافتن یسنا می‌افتند. این قصه، سوژه‌ی اصلی فیلم «ناتور دشت» می‌شود.

«ناتور دشت» فیلم قصه‌گویی است. به معنای واقعی کلمه، فیلمی اجتماعی است. خوشحال‌کننده است که در روزگاری که به دلایل مختلف، ساخت فیلم اجتماعی از رونق افتاده، فیلم‌ساز فیلمی اجتماعی خالص و بدون اضافات یا به قول معروف، سیاه‌نمایی می‌سازد. فیلم سوژه‌ی خود را از واقعه‌ای بسیار نزدیک و معاصر می‌گیرد. در مدت زمان حدود ۸-۹ ماه، فیلم‌نامه‌ای مستحکم می‌نویسد و فرآیند پیش‌تولید، تولید و پس‌تولید را به سرانجام می‌رساند. فیلم به‌خوبی شخصیت خلق می‌کند، گرچه مشکلاتی هم دارد. فیلم به‌نوعی قهرمان دارد، چیزی که در سینمای امروز ایران کم‌تر وجود دارد. قهرمان در جایی قهرمان واقعی می‌شود که سفر و رهایی درونش شکل می‌گیرد و احساس ضعف و شکست نیز می‌کند و به‌عنوان خوب مطلق شمرده نمی‌شود.

احمد پیران، با بازی خوب «هادی حجازی‌فر»، محیط‌بانی بازنشسته است که در روستا به‌نوعی حکم بزرگ و کدخدای مانندی دارد. در همان ده دقیقه‌ی اول فیلم، از اتفاقی که خیلی برایش جذاب بوده می‌گذرد تا به پیدا کردن دخترک گمشده‌ی فیلم بپردازد. اوایل فکر می‌کنیم که این کار به‌خاطر مسئولیت معنوی و بزرگی‌اش یا به‌خاطر نوع‌دوستی و خیرخواهی است، اما در اواخر فیلم به نکته‌ای پی می‌بریم که به پدر این دختر مربوط است. احمد پیران تا جایی از فیلم، یک «خوب مطلق» و بدون ضعف به نظر می‌آید. حتی با سکانس مجادله با آیهان (با بازی فوق‌العاده میرسعید مولویان)، مخاطب به‌واسطه منفی بودن نقش آیهان، ضعفی در شخصیت احمد احساس نمی‌کند. اما در سکانس مشترک با همکارش (با بازی عالی سعید آقاخانی) و سکانس گشت شبانه در مزرعه، به ضعف و شاید هدف اصلی احمد از پیدا کردن دخترک پی می‌بریم. در نهایت، در سکانس آزاد کردن پرندگان، به‌نوعی خود احمد نیز رها می‌شود. احمد قهرمان کامل‌تری می‌شود و در سکانس پایانی نیز با شرکت نکردن در جشن مردم روستا، باز هم با خودش روبه‌رو می‌شود. در آن سوی داستان، آیهان (دوباره تأکید می‌کنم بر بازی فوق‌العاده میرسعید مولویان) دست به کاری می‌زند که دلایل متعددی می‌تواند داشته باشد. شاید به‌خاطر عشق باشد. شاید به‌خاطر خستگی از تحقیرهای نفر دوم بودن یا مدیون احمد بودن باشد یا دلایل دیگری.

فیلم در تعلیق بسیار خوب عمل کرده است؛ هر لحظه که از ریتم و هیجان می‌افتد، دوباره با چالشی جدید مواجه می‌شویم.

فیلم، آیهان را فردی مطلقاً بد و سیاه معرفی نمی‌کند؛ همان‌طور که احمد سفیدِ مطلق نیست. این باعث ایجاد چالشی می‌شود که ما هم می‌توانیم احمد باشیم، هم آیهان. چه چیزی احمد یا آیهان بودن را

kh.moin1398@gmail.com

می‌سازد؟ شاید جامعه، شاید جبر روزگار یا هر چیز دیگری. فیلم صرفاً قصد تلنگر زدن دارد، نه پاسخ دادن.

فیلم در تعلیق بسیار خوب عمل کرده است؛ هر لحظه که از ریتم و هیجان می‌افتد، دوباره با چالشی جدید مواجه می‌شویم.

فیلم در همان یک سوم ابتدایی گره اصلی را باز می‌کند و این امتیاز فیلم است که می‌تواند با استفاده از داستان‌ها و شخصیت‌های فرعی، مخاطب را پای فیلم بنشاند و حس هیجان و کنجکاوی را در تماشاگر نگه دارد. در نهایت نیز با یک پایان‌بندی مهیج و غیرقابل پیش‌بینی، موفق عمل می‌کند.

فیلم از نمادسازی‌های فراوانی بهره برده است؛ از قایقی که یسنا در سکانس ابتدایی می‌سازد تا انگشتر احمد و سکانس رها کردن پرندگان (که به نوعی سکانس رهایی احمد است) و مهم‌تر از همه، زخم.

اکثر شخصیت‌های فیلم زخم خورده‌اند. بعضی مانند کاراکتر علی مصفا و مشهدجان (با بازی فراتر از انتظار سیدعلی صالحی) و حتی یکی از اسب‌ها زخم بیرونی دارند و بعضی مثل احمد و آیهان زخمی درونی و روحی دارند. این زخم‌ها کارکرد دراماتیک و نمادین دارند.

فیلم جغرافیا دارد، اما خودش را به جغرافیا نمی‌بازد. از جغرافیا و منطقه به نفع خود استفاده می‌کند. گرچه می‌توانست از ظرفیت‌های بیشتری از منطقه بهره ببرد و بومی‌تر باشد، اما نسبتاً خوب از جغرافیا استفاده کرده است.

نکته‌ی دیگر، بحث محیط‌زیستی فیلم است. قبل از تماشا، با توجه به اسم فیلم و محیط‌بانی بودن شخصیت اصلی، شاید خوشحال بودیم که با فیلمی محیط‌زیستی روبه‌رو هستیم، اما فیلم کمتر از توقع مربوط به بحث محیط‌زیست بود و عملاً تنها یک سکانس محیط‌زیستی داشت که آن هم سکانسی بود که در خانه‌ی دوست احمد و قصه‌ی پرندگان شکار شده است؛ گرچه بیشتر، کاربرد نمادین دارد، اما به‌نوعی می‌توان تعبیر دغدغه‌ی محیط‌زیستی فیلم را هم از آن گرفت.

نقد فیلم

از نگاه منتقدان

خطر فاش‌شدن داستان

مستندی ملال‌آور

نقدی بر فیلم «۱۹۶۸»

زینب شکاری
دانشجوی کارشناسی علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

«۱۹۶۸» ساخته «امیرمهدی پوروزیری»، فیلمی‌ست که به مسابقه فوتبال ایران و اسرائیل در سال ۱۳۴۷ یا همان ۱۹۶۸ میلادی می‌پردازد. ایران و اسرائیل در مسابقه فینال مسابقات جام ملت‌های آسیا روبه‌روی هم قرار می‌گیرند و ایران در آن سال برای نخستین بار میزبان مسابقات جام ملت‌های آسیا می‌شود. ایران موفق می‌شود با نتیجه دو بر یک، نتیجه بازی را به نام خود بزند اما مسئله این فیلم، مسئله سیاسی است و به خود مسابقه فوتبال، توجه کمتری می‌کند.

امیرمهدی پوروزیری کارگردان فیلم‌هایی نظیر «مینو»، «به پشت تابلو نگاه کن» و «تاده تنها» است اما به‌علت ساخت آثار متعدد در سینمای مستند، بیشتر به‌عنوان مستندساز معرفی می‌شود. احتمالا تجربه مستندسازی پوروزیری، باعث شده است که شروع و پایان فیلم با مستندنگاره‌هایی از خاطرات تعدادی از پیشکسوتان تیم ملی ساخته شود اما پوروزیری حتی در نشان دادن این مصاحبه‌ها به‌خوبی عمل نکرد. مشخص نبود این افراد دقیقا چه کسی هستند و چه سابقه‌ای دارند و به‌طور کلی اطلاعات کافی از آنان به مخاطب ارائه نشد.

فیلم، زندگی «مرتضی منیری» با بازی «امیر نوروزی» را نشان می‌دهد که نفر دوم یکی از گروه‌های مبارزاتی آن دوران است. «ایلیاس کاتبی»، نفر اول این گروه است که گویی نتوانسته از دست سرویس‌های امنیتی صهیونست‌ها فرار کند اما از او در فیلم بسیار نام برده می‌شود. روایت فیلم به زندگی مرتضی پس از قسر در رفتن از دست صهیونست‌ها اشاره می‌کند که او چه تصمیماتی را می‌گیرد و نتیجه این تصمیمات چیست. به شخصیت ایلیاس که محرک و انگیزه اصلی برای جریانات فیلم است، جز توضیح چند خطی در مورد او که در ابتدای فیلم نشان داده شد؛ پرداخته نمی‌شود. عیان نبود ایلیاس در گذشته چه اقداماتی را انجام داده، سرنوشت نهایی او چه شد و از همه مهم‌تر، ارتباط ایلیاس با مرتضی منیری، چگونه نبود. همچنین ما با ابهاماتی درمورد خودِ شخصیت مرتضی در طول فیلم مواجه می‌شویم. پوروزیری به شخصیت مرتضی به‌عنوان شخصیت اصلی فیلم، به اندازه کافی نپرداخته است و درگیری دراماتیکی با شخصیت مرتضی در متن فیلم وجود ندارد.

در فرامتن این فیلم، مسئله تنفر مردم ایران از اسرائیل وجود دارد درحالی‌که در بطن فیلم، ما هیچ نمود عینی از آن را نمی‌بینیم. فضا و حال و هوای مردم آن زمان چیزی‌ست که در این فیلم مغفول مانده است و پیوندی بین مخاطب و بافت آن سال ایجاد نمی‌کند.

موضوع فیلم انتخاب درخشان امیرمهدی پوروزیری است. کما اینکه مسئله اسرائیل، برای مردم ایران از گذشته حائز اهمیت بوده و امروز بیش از پیش با آن پیوند داریم، اما این فیلم نتوانست به‌خوبی آن را نشان دهد و به اندازه‌ای جذابیت داشته باشد که مخاطب را بتواند با خود درگیر کند و تا انتهای فیلم بکشاند.

> در فرامتن این فیلم، مسئله تنفر مردم ایران از اسرائیل وجود دارد درحالی‌که در بطن فیلم، ما هیچ نمود عینی از آن را نمی‌بینیم.

ماریا؛ پیچیده و عاطفی اما کم‌رمق!

نقدی بر فیلم «ماریا»

احمد قجاوند
پژوهشگر رسانه

داستان فیلم حول یک دختر جوان به نام «حلیمه» می‌چرخد، که البته ما او را تا سکانس آخر فیلم نمی‌بینیم، و به‌طور ناخواسته تمرینی از بازیگری‌اش در نقش یک روسپی خیابانی منتشر می‌شود، اما هیچ‌کس باور نمی‌کند که این فقط یک تمرین بوده است. این موضوع باعث ایجاد مشکلاتی در خانواده و جامعه برای او می‌شود.

«مهدی اصغری ازغدی» در اولین فیلم سینمایی خود، موفق به ارائهٔ داستانی جذاب و پیچیده شده است و فیلم، بدون آنکه از شدت درگیری‌های درونی شخصیت بکاهد، ما را در این بحران هویتی همراه می‌کند.

فیلم «ماریا» ابتدا در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم توکیو حضور یافت و جایزهٔ بهترین فیلم آیندهٔ آسیا را از آن خود کرد، که این موفقیت نشان‌دهندهٔ ظرفیت‌های بالای فیلم در سطح جهانی است. این فیلم با کارگردانی جوان و نگاهی تازه به مسائل اجتماعی، توانست توجه منتقدان و مخاطبان را جلب کند. مهدی اصغری ازغدی در سن ۲۸ سالگی و در اولین فیلم سینمایی خود به‌عنوان جوان‌ترین فیلم‌سازی که تابه‌حال این جایزه را کسب کرده است هم در این جشنواره معرفی شد.

درواقع، فیلم ماریا از جمله فیلم‌های جشنوارهٔ فجر است که با دور زدن قوانین و بدون در نظر گرفتن آیین‌نامهٔ جشنواره، بعد از اکران در جشنواره‌های خارجی وارد بخش مسابقه شده است.

تولید ماریا همچنین تحت تاثیر همکاری با تیمی حرفه‌ای قرار گرفته است. از جمله عواملی که در ساخت فیلم نقش داشته‌اند می‌توان به مدیر فیلم‌برداری «داوود ملک حسینی» و تدوینگری «الناز عبادالهی» اشاره کرد.

«ماریا» فیلمی است که با جسارت به چالش‌های هویتی و اجتماعی دنیای امروز می‌پردازد. این فیلم داستانی است در مورد انتخاب‌ها، فشارهای اجتماعی، و چگونگی تبدیل شدن حقیقت به یک کالای مصرفی. آیا حقیقت همیشه قابل لمس است، یا همیشه باید آن را از دروغ‌ها جدا کنیم؟ این سوالی است که «ماریا» می‌پرسد. فیلم با بررسی تضاد میان هنر و زندگی واقعی، به تماشاگر این امکان را می‌دهد که خود را در دل این تضادها پیدا کند.

خیلی ساده، این فیلم با بررسی مفاهیم واقعیت در برابر فریب، به چالش‌های اخلاقی و اجتماعی که فرد در دنیای سینما و جامعه با آن روبرو است، می‌پردازد. این فیلم بر تفاوت بین زندگی واقعی و فریب‌های موجود در دنیای سینما تمرکز دارد و نشان می‌دهد که چگونه افراد در مواجهه با فشارهای اجتماعی و خانوادگی ممکن است حقیقت را قربانی کنند.

«ماریا» بدون شک فیلمی است که سؤال‌های پیچیده‌ای را در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کند. در این اثر، ما با تضاد میان حقیقت و فریب مواجه می‌شویم. فیلم از ما می‌خواهد که تفاوت میان آنچه که در سینما به نمایش در می‌آید و آنچه که در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد را درک کنیم. سوال اینجاست که وقتی دنیای سینما به دروغ و فریب آلوده می‌شود، آیا حقیقت همچنان جایگاهی دارد؟

گرچه «ماریا» در بیان بحران‌های شخصیتی و اجتماعی موفق است، برخی از صحنه‌ها در نیمهٔ دوم فیلم کمی کشدار به نظر می‌آیند. فیلم توانسته است توجه تماشاگر را به خود جلب کند، اما ممکن است برخی از تماشاگران از کندی پیشرفت داستان در لحظاتی خسته شوند. البته این جزئیات کوچک نمی‌توانند ارزش‌های کلی فیلم را تحت‌الشعاع قرار دهند.

> مخاطب نمی‌داند که فیلم به کدام سو خواهد رفت و همین باعث می‌شود که تا انتها همراه با داستان و کارگردان پیش برود و در لحظاتی نیز غافلگیر شود.

از طرف دیگر، ما با یک فیلم معمایی_عشقی روبه‌رو هستیم که قرار است طی آن یک خانواده متشکل از دو فیلم‌ساز جوان به نام‌های فرهاد و پیمان، پریسا همسر فرهاد و مادر پریسا ناخواسته درگیر یک بحران شوند.
پس یکی از ارکان اصلی که باید به‌خوبی پرداخت می‌شد، روابط انسانی است. رابطه‌ها، به‌ویژه روابط عاشقانه، باید به‌طور عمیق و تاثیرگذار نشان داده می‌شدند تا بحران‌های درونی شخصیت‌ها و جستجو برای حل معما برای تماشاگر جذاب و قابل لمس باشد. در واقع، فیلم باید به گونه‌ای پیش می‌رفت که بیننده درگیر تحولات عاطفی شخصیت‌ها شود و درک کند که چرا این افراد چنین تلاشی برای حل معما و کشف حقیقت دارند.
درست در نقطهٔ اوج فیلم، انتظار داریم تا در این فضای دراماتیک، یک هارمونی میان شخصیت‌ها شکل بگیرد. این هارمونی باید به شکلی زیبا و اثرگذار به تلاش برای حل معما منجر می‌شد. اما متاسفانه، روابط بین شخصیت‌ها به‌ویژه رابطهٔ میان ماریا و فرهاد و در کنار آن، پریسا و فرهاد، به‌درستی ترسیم نشده است. فیلم‌ساز به‌هیچ‌وجه به ما نمی‌گوید که چرا فرهاد تا این حد اصرار دارد که معمای داستان را حل کند. این اصرار درحالی‌ست که پیشینهٔ رابطهٔ او با ماریا برای تماشاگر روشن نمی‌شود و این سوال بی‌جواب باقی می‌ماند.
علاوه بر این، ما هیچ‌گونه روابط عاشقانه‌ای میان پریسا، که به‌تازگی با فرهاد ازدواج کرده است، نمی‌بینیم. به عبارت دیگر، عشق که به‌عنوان یکی از دو محور اصلی داستان باید در فیلم حضوری پررنگ داشته باشد، به‌شدت ضعیف و سطحی باقی می‌ماند.

به دلیل این که انگیزهٔ اصلی فرهاد برای حل این معمای فیلم ناشی از عشقی ضعیف و مبهم است، جذابیت حل آن نیز از بین می‌رود. در نتیجه، تماشاگر در طول فیلم بارها از خود می‌پرسد چرا فرهاد این‌قدر مصر است که بداند چه بر سر ماریا آمده است، و متأسفانه تا پایان فیلم، این سوال همچنان بی‌پاسخ می‌ماند.
پس از نمایش فیلم «ماریا» در جشنوارهٔ توکیو، عده‌ای از منتقدین، کارگردان این فیلم، مهدی اصغری ازغدی را به‌عنوان پدیده‌ای تازه در سینمای ایران معرفی کردند. به‌طور کلی اما نمی‌توان انکار کرد که «ماریا» اولین تجربهٔ کارگردانی مهدی اصغری است که نکته‌ای قابل توجه و تعمق دارد. کارگردانی قوی فیلم، همراه با دکوپاژ و میزانسن‌های حرفه‌ای، نوید بخش آینده‌ای روشن برای این کارگردان جوان در سینمای ایران است.
با این حال، مشکل اصلی فیلم در فیلم‌نامهٔ آن نهفته است. در این فیلم، پرسش‌های زیادی بی‌پاسخ باقی می‌ماند که در نهایت، «ماریا» به آنها پاسخ روشنی نمی‌دهد. علاوه بر این، شخصیت‌پردازی‌ها در برخی بخش‌ها ضعف دارند و نتواسته‌اند عمق لازم را پیدا کنند. با این وجود، «ماریا» توانسته است تماشاگر را به خود جذب کند و تا حدی درگیر داستان کند. اما در نهایت، این فیلم نمی‌تواند به یک اثر ماندگار یا درجه یک تبدیل شود، هرچند که تجربه‌ای جذاب برای تماشاگران خود به ارمغان آورده است.

mr.ghoji9776@yahoo.com

موسی به وقت ایران

■ نقدی بر فیلم «موسی کلیم الله»

/ رمضان یاحقی

وقتی قرار است بودجه‌ای هنگفت در کاری صرف شود، آن هم در کشوری که صدای خرد شدن استخوان‌های مردم زیر بار گرانی و تورم شنیده می‌شود، انتظار می‌رود که آن کار، مهم‌تر از نان و آب برای مردم باشد. برای مثال، کره‌ای‌ها با ساخت سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی خود توانسته‌اند جای پای محکمی در تلویزیون‌های جهان باز کنند و کشورشان را به‌عنوان سرزمینی تاریخی و دارای تمدن معرفی نمایند. اما هدف از ساخت سریال حضرت موسی در کشور ما، آن هم با چنین بودجه‌ای، چیست؟! آیا می‌توان حتی کورسویی از امید داشت که این سریال، تأثیر فرهنگی و مذهبی متناسب با هزینه‌ای که برای آن شده، در جهان داشته باشد؟!

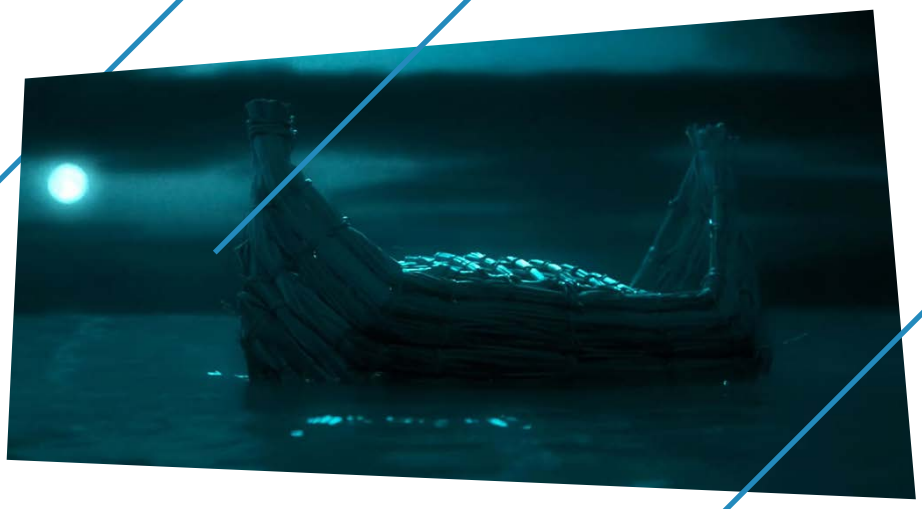
داستان این سریال در مصر می‌گذرد و آنچه به مخاطب ارائه می‌شود، فرهنگ و تاریخ مصر است، نه ایران. بنابراین، از نظر تاریخی نیز کمکی به شناخت سرزمین کهن ایران نمی‌کند.

ابراهیم حاتمی‌کیا فیلم‌ساز خوبی است. آثار او خوش‌ساخت و حرفه‌ای هستند؛ او در خلق صحنه‌های سینمایی و تأثیرگذار موفق بوده است. اما در سریال موسی، اتفاق تازه‌ای رخ نمی‌دهد؛ حاتمی‌کیا نوآوری ویژه‌ای در این اثر ارائه نکرده که او را از دیگر فیلم‌سازان متمایز کند. همچنین، از دیالوگ‌های به‌یادماندنی فیلم‌های پیشین او نیز خبری نیست.

سریال موسی حاتمی‌کیا تفاوت چندانی با دیگر آثار ساخته‌شده درباره حضرت موسی ندارد. تنها عاملی که آن را متمایز می‌کند—و در عین حال، احتمالاً باعث عدم استقبال بین‌المللی از آن خواهد شد—دیدگاه تاریخی شیعی-اسلامی حاکم بر سریال است. طراحی لباس، صحنه‌ها، دکورها و شخصیت‌پردازی‌ها، ادامه همان مسیر سریال «یوسف پیامبر» مرحوم سلحشور است.

اگر هدف از ساخت این سریال، آشنایی مخاطب با تاریخ و زندگی حضرت موسی بوده، این هدف را می‌شد با روش‌هایی بسیار ارزان‌تر و مؤثرتر نیز محقق کرد، نه با چنین هزینه هنگفت و باورنکردنی.

آیا می‌توان حتی کورسویی از امید داشت که این سریال، تأثیر فرهنگی و مذهبی متناسب با هزینه‌ای که برای آن شده، در جهان داشته باشد؟!



مرگ با شرافت یا زندگی با رذالت

نقدی بر فیلم «بازی را بکش»

نگین ضیائی
دانشجوی رشته مطالعات ارتباطی

آیا هر کس که شرافتمندانه زیست می‌کند، انسان بی‌عرضه‌ای است که نحوه زیست منفعت‌طلبانه را بلد نیست ؟

این سوال اصلی فیلم «بازی را بکش»، اولین اثر سینمایی «محمد ابراهیم عزیزی» به تهیه‌کنندگی «مصطفی کیایی» است. فیلم با مرگ برادر نقش اصلی داستان، یعنی موسی با بازی محسن کیایی، شروع می‌شود. موسی در حین بازی فوتبال دچار سانحه شده و فوت می‌کند. مخاطب در ابتدا اگر بدون پیش‌فرض ذهنی وارد سینما شده باشد، حدس خواهد زد که این مرگ نمی‌تواند پایانی برای دغدغه‌های نقش اصلی باشد، اما مخاطب نمی‌داند که فیلم به کدام سو خواهد رفت و همین باعث می‌شود که تا انتها همراه با داستان و کارگردان پیش برود و در لحظاتی نیز غافلگیر شود.

دوگانگی رفتار انسان‌ها در فیلم برای کارگردان مسئلهٔ دیگری بوده است، چراکه او با ذهن مخاطب و نحوهٔ تفکر آن در ارتباط با ارزش‌های انسانی مهمی مانند شرافت، اعتماد، آبرو و قانون آشنا است و آن‌ها را در حین فیلم با بیانی چالش‌برانگیز در ذهن مخاطب به پرسش می‌کشد. این چالش‌ها منجر می‌شود که مخاطب به‌دنبال نحوه برخورد قهرمان داستان با این ارزش‌های ذهنی باشد. عدم حمایت دیگران از نقش اصلی داستان، حتی در نحوه کشیدن میزانسن و فیلم‌برداری به‌خوبی به تصویر کشیده می‌شود و این مقاومت و ایستادگی موسی برای مخاطب تحسین‌برانگیز است و از او انتظار دارد که تا پایان این شخصیت خود را حفظ کند.

فیلم حول محور تبانی و شرط‌بندی در فوتبال می‌گردد و علاوه‌بر مسئله شخصی‌ای که شخصیت اصلی داستان درگیر آن است، به معضلات اجتماعی که گریبان فوتبال را گرفته، می‌پردازد.

داستان به عین نشان مخاطب می‌دهد که شرط‌بندی، فراتر از این که لذت فوتبال را از بین می‌برد، موجب مرگ‌های عمدی و غیرعمدی می‌شود که جان انسان‌ها را می‌گیرد. این گرداب حاصل از پول شرط‌بندی‌ها است که انسان‌ها را اسیر خود می‌کند و دیگر ارزشی برای انسان‌ها باقی نمی‌گذارد. آن‌ها را به مانند برده‌ای می‌کند که قناعت به وضعیت موجود دیگر تعریفی برایشان ندارد و پیامدهای انتخاب‌هایشان نشانی در رفتار و کردارشان ندارد.

در مجموع، به‌عنوان اولین اثر از محمد ابراهیم عزیزی، می‌توان «بازی را بکش» را به‌عنوان یک اثر قابل قبول پذیرفت و آن را یک اثر تامل‌پذیر خواند، چراکه او روند داستانی را به‌خوبی طی کرده است. اوج و فرود داستان برای مخاطب هیجان‌انگیز است و حتی در میزان تاثیرگذاری او را در حین فیلم غافلگیر می‌کند. این نتیجه، برآمده از بازی خوب محسن کیایی، هدی زین‌العابدین و محمد بحرانی است.

> مخاطب نمی‌داند که فیلم به کدام سو خواهد رفت و همین باعث می‌شود که تا انتها همراه با داستان و کارگردان پیش برود و در لحظاتی نیز غافلگیر شود.

نقطه مثبت فیلم این است که شعارگونه نیست و به‌عنوان مخاطب، یک پایان امیدوارکننده غیرواقعی را شاهد نیستیم. تمام تلاش کارگردان بر این بوده است که داستانی را روایت کند که در عین این‌که نشان می‌دهد پلیدی‌ها در جهان فراگیرند، انسان‌های شریفی نیز هستند که برای رسیدن به پول و جایگاه، دست به هر اقدامی نمی‌زنند.

Neginziaie99@gmail.com

دوئلی در برابر یک بازی
فوتبال سیاه در سرزمین سبز

نقدی بر فیلم «بازی را بکش»

میثم موسویان
منتقد رسانه و سینما

فیلم «بازی را بکش» به کارگردانی محمدابراهیم عزیزی و تهیه‌کنندگی مصطفی کیایی و محسن کیایی در سال ۱۴۰۳ تولید و در چهل و سومین جشنواره‌ی فیلم فجر اکران شد. از بازیگران این فیلم می‌توان به محسن کیایی، هدی زین العابدین، محمد بحرانی، متین حیدری‌نیا و پوریا رحیمی‌سام اشاره کرد.

فیلم بر اساس داستانی واقعی ساخته شده و به حواشی و فسادهای موجود در دنیای فوتبال می‌پردازد. در این فیلم شخصیت موسی (محسن کیایی)، یکی از پیشکسوتان فوتبال، برادرش را در یک سانحه ورزشی از دست می‌دهد. او به دنبال کشف راز مرگ برادر با حقایقی روبرو می‌شود و از فسادهای پشت صحنه‌ی فوتبال پرده برمی‌دارد. مصطفی کیایی، تهیه‌کننده‌ی فیلم اظهار کرده که حین تولید با تهدیدها و کارشکنی‌هایی برای توقف کار مواجه شده‌اند که با توجه به فضای کنونی لیگ‌های پایینی فوتبال چنین مسائلی بعید نیست.

مهم‌ترین نقطه‌ی قوت این فیلم فضاسازی درست و مطابق با واقعیت آن توسط این کارگردان فیلم اولی‌ست. مخاطب به راحتی فضای سرسبز و فوتبال دوست گیلان را درک کرده و با آن ارتباط برقرار می‌کند. حتی یکی از بازیگران فیلم شباهت بسیار زیادی با اکبر میثاقیان دارد. در وهله‌ی بعد می‌توان به داستان درست و حساب‌شده‌ی فیلم و ریتم مناسب آن اشاره کرد که با پیچش‌های بجا مخاطب را غافلگیر می‌کند بدون آنکه کمترین لطمه‌ای به منطق داستان برسد.

بازی خوب تمامی بازیگران و تسلط آن‌ها به گویش گیلکی (بر خلاف بسیاری از فیلم‌های مدعی امسال) نیز از دیگر نقاط مثبت این فیلم می‌باشد. کارگردان توانسته به خوبی از بازیگران کمدی مانند کیایی و بحرانی (که اصالتا جنوبی بوده و با بازی در نقش یک پیرمرد شمالی توانایی‌های خود را به نمایش می‌گذارد) در نقش‌های جدی بازی بگیرد. البته هدی زین‌العابدین استثنا بوده و ظاهر و لهجه‌ی متناسب با لحن فیلم ندارد. در موسیقی تم فیلم از هنگ درام استفاده شده که با توجه به فرهنگ موسیقایی غنی خطه شمال می‌توان گزینه‌های بهتری را متصور بود.

درون مایه‌ی فیلم از همان سکانس اول حضور پررنگ و فعال دارد: موسی در برابر یک مدیر فوتبالی (یا شاید هم دلال) قلیان به دست نشسته و علاوه بر معرفی خود به عنوان پیشکسوت فوتبال خواستار عضویت برادر خود در یک تیم لیگ برتری است. این اثر در عرض یک دقیقه هر چیزی که قرار است در مورد فیلم بدانید را می‌گوید: علاقه به برادر، عشق به فوتبال و فساد مدیران تصمیم‌گیرنده. جدا از مسئله‌ی فساد در فوتبال و آفت شرط‌بندی، «بازی را بکش» گریزی به مسائلی مانند قانون قتل و حضور زنان در ورزشگاه می‌زند که این اشاره‌ی کوتاه با لحن روایت و خط داستانی مطابق است. البته فیلم شرط بندی را به طور کلی آفت تلقی نکرده و بین شرط بندی خوب (شرط‌بندی موسی و برادرش بر سر شوت کردن توپ) و شرط‌بندی بد (سایت‌های شرط بندی که منجر به تقلب در نتیجه بازی می‌شوند) خط قرمزی کشیده است.

چالش اصلی قهرمان فیلم کشف حقیقت در مورد مرگ برادر و سپس انتخاب او بین مصالحه و پیشرفت شغلی در برابر عشق سالم به فوتبال و انجام کار درست می‌باشد. شما این کشمکش درونی را در موقعیت‌های خلق شده توسط فیلمساز (مانند صحنه‌ی فوتبال در زمین گلی و یا انتخاب بازیکن لایق برای تیم نوجوانان) به خوبی درک می‌کنید. در مورد پیام فیلم تنها نکته‌ای که شعارگونه به نظر می‌رسد، مونولوگ انتهای فیلم عادل فردوسی پور در مورد فساد در فوتبال می‌باشد.

به نظر می‌رسد که فیلم نهایتا در برابر فساد و تبانی سر تسلیم فرود آورده و با پایان تکان‌دهنده‌ی خود ادامه‌دار بودن این معضل را به مخاطبین گوشزد می‌کند. «بازی را بکش»، همان‌گونه که از اسمش بر می‌آید چاره را در کنار گذاشتن فوتبال می‌داند و راه حلی برای فوتبالی که از بالا تا پایینش را فساد گرفته متصور نمی‌شود. بدون شک «بازی را بکش» را می‌توان یکی از بهترین فیلم‌های امسال دانست.

خطر فاش شدن داستان

حقیقت ساختنی نیست

نقدی بر فیلم «سونسوز»

علیرضا بهرامی
دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی

سر و کار داشتن با کلمه شاید عجیب‌ترین کاری باشد که انسان می‌تواند انجام دهد. خالق چیزهای جادویی بودن جماعتی را سحر می‌کند؛ به جایی می‌برد، می‌خواباند یا بیدار می‌کند. کلمه تنها حرف، صدا و نوشتن نیست؛ هر چیزی که روایت می‌کند، کلمه است و تصویر، سحرآمیزترین چیزی است که می‌تواند روایت کند. تمامی جذابیت سینما نیز در همین روایت سحرآمیز نهفته است.

کار به جایی می‌رسد که انسان فکر می‌کند حقیقت در دستان او ساخته می‌شود. می‌توانیم هر چیزی که خواستیم را با هر قاب دوربینی روایت کنیم و جماعتِ مومنان هم به سحر و جادوی ما مشغول شوند و باور کنند آنچه را که ما می‌خواهیم روایت کنیم. وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ[۱] و فقط گمراهان‌اند که از شعرا (داستان‌سرایان) پیروی می‌کنند.

«سونسوز» کلمه‌ای ترکی به معنای عقیم است. فیلم در یک روستای دورافتاده در منطقه‌ای ترک‌زبان روایت می‌شود. کاظم عمو، یک فیلمساز محلی است که سعی دارد با وسایل پیش‌پاافتاده فیلمی درباره عقیم بودن مردم روستا بسازد. مردم روستا چنان که از روستاییان انتظار می‌رود با او دشمنی می‌کنند و سعی می‌کنند جلوی او را بگیرند.

«سونسوز» ساختهٔ رضا جمالی است؛ کارگردانی که سابقهٔ درخشانی در فیلم کوتاه دارد و پیش از این فقط یک فیلم بلند سینمایی به نام «پیرمردها نمی‌میرند» ساخته است. فیلم بازیگران سلبریتی یا شناخته‌شده‌ای ندارد و عمدهٔ بار بازیگری فیلم بر دوش پیرزنان و پیرمردانی است که تا پیش از این تجربهٔ بازیگری نداشته‌اند. قاب‌هایی که برای تصویربرداری انتخاب شده‌اند، به شدت زیبا هستند، به‌طوری‌که مخاطبی که ترکی نمی‌داند می‌تواند فیلم را تماشا کند، زیرنویس را نادیده بگیرد و از مناظر باشکوه آن منطقه روستایی لذت ببرد.

بیست سال قبل از اینکه این داستان روایت شود، کاظم عمو فیلمی ساخته و زنان روستا را مقصر نازایی مردم ده معرفی کرده بود. داستان فیلم از لحظه‌ای آغاز می‌شود که پزشک روستا (با بازی مریم مومن) متوجه می‌شود که مشکل از مردان روستا است و سعی می‌کند با انجام آزمایش و مراحل درمانی راه‌حلی برای مردم ده بیابد.

کاظم عمو که متوجه اشتباه خود می‌شود، تصمیم می‌گیرد تا آن را جبران کند. دوباره دوربین به دست می‌گیرد تا حقیقتی را روایت کند که بیست سال پیش آن را پنهان کرده بود. این بار هم روستا علیه اوست تا نگذارد تصاویر جادویی خود را از ماجرا ثبت کند.

> فیلم سکانس‌هایی را به نمایش می‌گذارد که بدون کوچک‌ترین دیالوگی، صدای قهقههٔ تماشاگران را بلند می‌کند.

فیلم کمدی درخشانی دارد. سکانس‌هایی را به نمایش می‌گذارد که بدون کوچک‌ترین دیالوگی، صدای قهقههٔ تماشاگران را بلند می‌کند. ترکیب طنز دلنشین با سادگی کاراکترهایی که با آن‌ها همدل می‌شویم، تجربهٔ فوق‌العاده‌ای را رقم می‌زند که کمتر در سینما تجربه کرده‌ایم. در کنار آن، داستان حاوی یک تراژدی هم هست؛ تراژدی بچه‌دار نشدن. غم بچه‌دار نشدن، غمی است که به‌طور عمومی همه انسان‌ها می‌توانند آن را درک کنند و با آن همراه شوند، چرا که «هرآدمی سنگی است برگور پدر خویش»[۳]. کسی که فرزند ندارد، مانند مزاری بی‌نام و نشانی است که هرگز قرار نیست شناخته شود و محکوم به نابودی است. آدم‌ها زاد و ولد می‌کنند تا جاودان شوند و چه چیزی می‌تواند وحشتناک‌تر از شناخته نشدن و برای همیشه نابود شدن باشد؟

کاظم عمو در نهایت روایت نمی‌کند، سحر و جادو سر هم نمی‌کند؛ این بار حقیقت را نشان می‌دهد. چرا که حقیقت ساختنی نیست. مستحکم‌ترین چیزی است که در جهان خارج وجود دارد و صرفاً جوانمردی خستگی‌ناپذیر باید دنبال آن برود و با کلمه آن را فریاد بزند. هرچند در نهایت دوربینش را می‌دزدند، فیلمش را آتش می‌زنند، کتک می‌زنند، بدنامش می‌کنند و رهایش می‌کنند.

bahrami.alireza@ut.ac.ir

[۱] شعرا، آیه ۲۲۴

[۲] سونسوز در زبان ترکی به معنای عقیم است. این فیلم سال ۱۴۰۱ ساخته شده و پیش از جشنواره فجر در جشنواره‌های بین‌المللی داکا، دریای سرخ عربستان، حقوق بشر، فیلم‌های ایرانی نیویورک، سائوپائولو برزیل، ماترا ایتالیا و فیلم‌های آسیایی بارسلون با نام «دهکده‌ای بدون فرزند» (Childless Village) شرکت کرده است.

[۳] جلال آل احمد، سنگی بر گوری

نقد فیلم

نگاهی اجمالی بر دیگر آثار جشنواره

فاطمه سادات حاجی سیدجوادی
دانشجوی کارشناسی علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران

معرفی کوتاه
آبستن

فیلم «آبستن» ساخته‌ی «مصطفی و محمد تنابنده»، یکی از آثار متفاوت جشنواره چهل و سوم فجر است که با استفاده از تکنیک پلان-سکانس تلاش کرده تجربه‌ای خاص را به مخاطب ارائه دهد. داستان فیلم درباره چند نفر است که قصد دارند به‌صورت قاچاقی از مرز عبور کنند، اما در این مسیر، تنش‌ها و تصمیمات شخصی آن‌ها سرنوشت‌شان را تغییر می‌دهد. فضای سرد و ابری فیلم، در کنار مضمون تلخ آن، حال و هوایی سنگین به اثر داده است. حضور بازیگرانی مثل «عباس غزالی»، «سوگل خلیق» و «رها خدایاری» هم به این تجربه سینمایی شکل داده است.

تکنیک پلان-سکانس به روشی در فیلمسازی گفته می‌شود که در آن یک سکانس طولانی بدون هیچ‌گونه بریدگی یا تغییر نما فیلمبرداری می‌شود. این تکنیک باعث می‌شود که تماشاگر تمام وقایع و جزئیات یک صحنه را به‌طور پیوسته و بدون وقفه مشاهده کند. استفاده از این تکنیک می‌تواند احساس واقع‌گرایی و تنش بیشتری ایجاد کند، زیرا تماشاگر در جریان کامل رویدادها قرار می‌گیرد و هیچ‌چیز از دست نمی‌دهد. اما در عین حال، این روش نیاز به دقت و هماهنگی زیادی از طرف بازیگران و تیم تولید دارد.

عوامل «آبستن» در نشست خبری جشنواره فجر تأکید کردند که ساخت فیلم با تکنیک پلان-سکانس تصمیمی نبود که از ابتدا در فیلمنامه وجود داشته باشد، بلکه در فرآیند بازنویسی و تمرینات شکل گرفت. «مصطفی و محمد تنابنده» به سختی‌های این سبک اشاره کردند و از تمرینات فشرده و دقت بالایی که برای اجرای درست آن داشتند گفتند. نویسندگان فیلم، «محمد تنابنده» و «وحید جعفری»، نیز توضیح دادند که فیلمنامه در ابتدا ساختار متفاوتی داشت اما با توجه به اهمیت زمان در روایت، بازنویسی شد تا با پلان-سکانس هماهنگ شود. بازیگران هم از دشواری اجرای این تکنیک و نیاز به هماهنگی و همدلی در طول فیلمبرداری صحبت کردند و اجرای بی‌وقفه فیلم را چالش‌برانگیز اما جذاب توصیف کردند.

«آبستن» اما واکنش‌های متفاوتی از منتقدان دریافت کرده است. برخی معتقدند که استفاده از پلان-سکانس در این فیلم بیشتر از آن‌که در خدمت روایت باشد، به نمایش تکنیکی تبدیل شده که به یکدستی داستان لطمه زده است. از سوی دیگر، حجم زیاد تلخی و بدبختی در فیلم باعث شده که بیش از حد سیاه و خسته‌کننده به نظر برسد. برخی بازی‌ها، مثل نقش‌آفرینی «عباس غزالی»، مورد تحسین قرار گرفته، اما در مجموع، فیلم در اجرای ایده‌هایش چندان موفق نبوده و بیشتر شبیه به یک تجربه ناقص سینمایی جلوه کرده است.

معرفی کوتاه
آنتیک

فیلم «آنتیک» به کارگردانی هادی نائیجی و تهیه‌کنندگی محمود بابایی، اثری در ژانر کمدی است که در جشنواره فیلم فجر امسال به نمایش درآمد. این فیلم روایتگر داستان دو دله‌دزد به نام اِبی و وَلی است که پس از انقلاب، در پی تغییر شرایط اقتصادی، کسب‌وکارشان کساد شده و حالا به فکر راهی جدید برای پول درآوردن هستند. آن‌ها با دیدن ضریحی پر از پول در یک امامزاده، تصمیم می‌گیرند امامزاده‌ای قلابی راه بیندازند و از این طریق کاسبی تازه‌ای برای خود دست‌وپا کنند. فضای فیلم با حال‌وهوای دهه شصت طراحی شده و نائیجی تلاش کرده است از دکوپاژهای خاص و قاب‌بندی‌های متفاوت برای روایت این قصه استفاده کند.
منتقدان نظر چندان مساعدی نسبت به فیلم ندارند. بسیاری معتقدند که «آنتیک» فرمول تکراری کمدی‌های این سال‌های سینمای ایران را دنبال می‌کند؛ از بازی‌های کلیشه‌ای «پژمان جمشیدی» و «بیژن بنفشه‌خواه« گرفته تا شوخی‌های دم‌دستی و فیلمنامه‌ای که عمق چندانی ندارد. برخی از منتقدان اشاره کرده‌اند که سوژه امامزاده قلابی می‌توانست دستمایه اثری هوشمندانه و انتقادی باشد، اما فیلم مانند اکثر کمدی‌های این روزها بیشتر به دنبال فروش در گیشه است تا خلق یک کمدی ماندگار. بااین‌حال، ریتم تند فیلم و شوخی با برخی باورهای خرافی مذهبی، آن را برای بخشی از مخاطبان جذاب کرده است، هرچند که از نظر فرم و محتوا، فراتر از کمدی‌های تجاری این سال‌ها نمی‌رود.

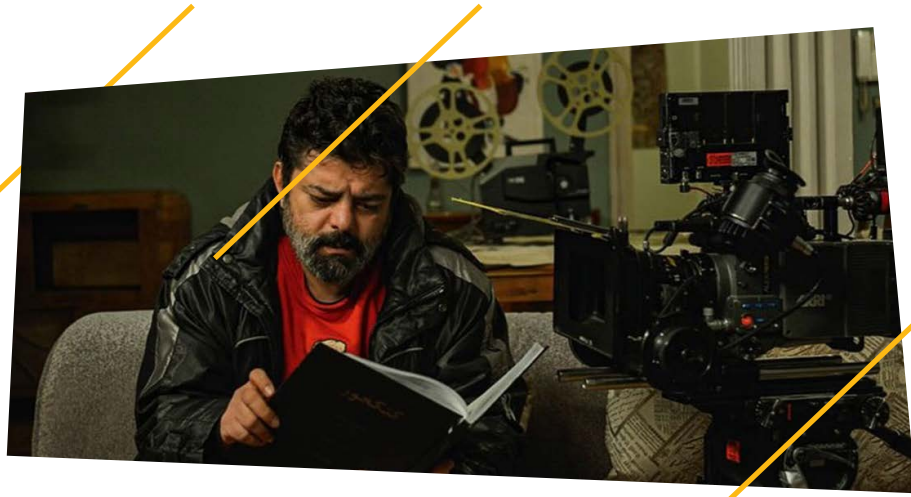
fatiisadat.h@gmail.com

معرفی کوتاه
شاه‌نقش

فیلم «شاه‌نقش» به کارگردانی «شاهد احمدلو»، یکی از آثار سینمای ایران در ژانر اجتماعی-سیاسی است. داستان فیلم حول محور زندگی هنروران سینما می‌چرخد و به چالش‌ها و دغدغه‌های آن‌ها در دنیای پشت صحنه و انتخابات صنفی پرداخته می‌شود. این فیلم با استفاده از زبان سینمایی خاص و درام‌های پر از تنش، تلاش دارد تا فضایی ملتهب و در عین حال پر از اندیشه‌های سیاسی-اجتماعی را به نمایش بگذارد. فیلم با حضور بازیگران مطرحی چون بهرنگ علوی، هومن برق‌نورد و عنایت بخشی، در تلاش است تا تصویر دقیقی از زندگی این قشر را به مخاطب منتقل کند. در عین حال، احمدلو با بازسازی سینماهای ایرانی و آثار «فریدون گله» و «مسعود کیمیایی»، سعی کرده در فضاسازی و دیالوگ‌های فیلم جذابیت‌هایی برای تماشاگران حرفه‌ای ایجاد کند.

در نشست خبری فیلم «شاه‌نقش»، شاهد احمدلو، کارگردان، از اهمیت سینما برای شخصیت اصلی فیلم، ناصر عشقی، و تأثیر آثار کلاسیک ایرانی، به‌ویژه بازی‌های «بهروز وثوقی»، صحبت کرد. او تأکید کرد که فیلم به نوعی ادای دین به سینما و به ویژه هنروران است. «علی قائم‌مقامی»، تهیه‌کننده، نیز توضیح داد که این فیلم بدون کمک ارگان‌های دولتی ساخته شده و تاکید کرد که سهم عمده فیلم به او تعلق دارد. بهرنگ علوی، بازیگر، گفت که تلاش کرده است تا شخصیت خود را به‌عنوان یک هنرور عاشق سینما به درستی به نمایش بگذارد. محسن فلاحی، مدیر فیلمبرداری، درباره استفاده از نور و لنز زوم برای ایجاد تنش و نوستالژی در فیلم صحبت کرد. هومن برق‌نورد، بازیگر دیگر فیلم، اشاره کرد که فیلم به نوعی کلاژ از فیلم‌های قدیمی است و از نقدهای مبتنی بر زیرنویس استقبال نکرد. سایر عوامل همچون نسیم ادبی و مینا وحید نیز درباره جذابیت‌های فیلمنامه و چالش‌های بازیگری در فیلم صحبت کردند و فیلمنامه‌نویس، هومان فاضل، به داستان آدم‌های حاشیه‌ای و مشکلات آن‌ها اشاره کرد.

با این حال، نظرات منتقدین متفاوت بوده است. برخی از منتقدان معتقدند که «شاه‌نقش» در انتقال پیام‌های اجتماعی و سیاسی خود ناکام مانده و بیشتر به یک تجربه سینمایی بی‌ثمر تبدیل شده است. آن‌ها به محدود بودن مخاطب این فیلم و کمبود نوآوری در درام‌های آن اشاره کرده و بر این باورند که داستان فیلم بیش از آنکه به واقعیت‌های پشت‌صحنه سینما پردازد، به دنیای سیاه‌لشگرها و مسائل صنفی اغراق‌آمیز پرداخته است. در مقابل، دیگر منتقدان به دیالوگ‌های جذاب و شخصیت‌پردازی‌های موفق اشاره دارند و معتقدند که کارگردانی و فضاسازی فیلم با استفاده از یادآوری‌های سینمای ایران به خصوص آثار کلاسیک، به فیلم جذابیتی خاص داده است. شاه نقش در بخش سودای سیمرغ چهل و سومین دوره جشنواره فیلم فجر حضور یافت و در بخش بهترین بازیگر نقش مکمل مرد با بازی «عنایت بخشی» برنده دیپلم افتخار جشنواره شد.



معرفی کوتاه
فریاد

فیلم «فریاد» به کارگردانی «محمدرضا اردلان»، اثری است که در ژانر درام و وحشت قرار می‌گیرد. داستان این فیلم در اواخر دهه شصت و اوایل دهه هفتاد می‌گذرد و قهرمان آن پسربچه‌ای است که در مواجهه با شرارت صاحب‌کار و دستیارش، تصمیمی قهرمانانه می‌گیرد. «فریاد» با طراحی صحنه‌ای ناتورالیستی و فیلم‌برداری پرکنتراست، فضایی تیره و دلهره‌آور خلق می‌کند و با ترکیب سینمای وحشت و داستان‌گویی کلاسیک، به دنبال ایجاد کشمکش و درگیری‌های درونی شخصیت‌هاست. طراحی صحنه ناتورالیستی یعنی خلق فضاهایی که واقعی و طبیعی به نظر می‌رسند، طوری که انگار هیچ چیزی دست‌ساز یا مصنوعی نیست. در این نوع طراحی، تلاش می‌شود محیط‌ها و جزئیات به‌گونه‌ای نمایش داده شوند که شبیه به واقعیت روزمره به نظر بیایند، بدون اغراق یا تزئینات اضافی. فیلم به‌طورکلی در پی روایت قصه‌ای جذاب و سرگرم‌کننده است، اما تلاش می‌کند به شیوه‌ای متفاوت داستان خود را به تصویر بکشد.

نظرات منتقدان در مورد «فریاد» متفاوت است. برخی معتقدند که فیلم از نظر سرگرم‌کنندگی موفق عمل کرده و می‌تواند تماشاگر را جذب کند، به‌ویژه با بازی‌های خوب و شخصیت‌پردازی جذاب. در عین حال، برخی دیگر از منتقدان بر این باورند که فیلم نتوانسته در خلق درام قوی و شخصیت‌های عمیق موفق باشد. به نظر آن‌ها، «فریاد» بیشتر در تلاش است که با استفاده از مولفه‌های ژانر وحشت، حس ترس و دلهره را در مخاطب ایجاد کند، اما در نهایت موفق نبوده که داستانی تأثیرگذار و عمیق ارائه دهد.

عوامل فیلم نیز در نشست خبری جشنواره فیلم فجر از زاویه خود به پروژه نگاه کردند. «محمدرضا اردلان»، کارگردان فیلم، توضیح داد که فیلم باید مفهوم خودش را بیان کند و تفسیر خاصی را نمی‌توان به آن تحمیل کرد. او همچنین اشاره کرد که این پروژه به‌عنوان پایان‌نامه مقطع ارشد او در دانشگاه بوده و فضای ناتورالیستی فیلم عامدانه طراحی شده است. «بهمن اردلان»، تهیه‌کننده، از چالش‌های تولید فیلم صحبت کرد و گفت که تلخی و سیاهی داستان، برای او چالشی بوده که کارگردان به‌طور عمدی در نظر گرفته است. بازیگران نیز از سختی‌های کار در طول سه ماه فیلم‌برداری گفته و از تجربه‌شان در این پروژه ابراز رضایت کردند. فیلم «فریاد» در جشنواره چهل‌وسوم فجر در سه بخش بهترین کارگردان اول، بهترین طراحی لباس و بهترین فیلم اول نامزد دریافت سیمرغ شد.

معرفی کوتاه

کفایت مذاکرات

فیلم «کفایت مذاکرات» به کارگردانی «سهیل موفق»، نخستین تجربه این کارگردان در حوزه ساخت فیلم برای بزرگسالان است. این فیلم که در ژانر کمدی ساخته شده، به معضلات اجتماعی از جمله رحم اجاره‌ای و مشکلات مالی خانواده‌ها می‌پردازد. داستان فیلم حول شخصیت‌هایی می‌چرخد که در تلاش‌اند تا با استفاده از رحم اجاره‌ای مشکلات مالی‌شان را حل کنند، اما این راه تازه آغاز مشکلات است. «کفایت مذاکرات» با حضور بازیگران شناخته‌شده‌ای چون «مهران غفوریان» و «محسن کیایی» در کنار دیگر چهره‌ها، به سرعت توانست توجه مخاطبان را جلب کند و در جشنواره فیلم فجر نیز به نمایش درآمد.

منتقدان نظرات متفاوتی درباره این فیلم داشتند. بسیاری از منتقدان «کفایت مذاکرات» را فیلمی ضعیف و فاقد نوآوری دانسته‌اند. سید مهرزاد موسوی، منتقد سینما، در نقد خود به عدم ایده‌پردازی جدید در فیلم اشاره کرد و آن را فاقد داستانی منسجم دانست. سهام‌الدین بورقانی نیز فیلمنامه ضعیف و کلیشه‌ای را نقطه ضعف اصلی فیلم برشمرد و معتقد بود که فیلم نتوانسته به طور مؤثر و با محتوای جدی به مسائل اجتماعی بپردازد. در مقابل، برخی دیگر بر ریتم خوب فیلم و تلاش برای ایجاد سرگرمی تأکید کردند، اما همگی به ضعف‌های جدی فیلم اذعان داشتند.

عوامل فیلم نظرات خود را نیز در نشست‌های خبری مطرح کردند. «سهیل موفق»، کارگردان فیلم، درباره انتخاب موضوعات اجتماعی برای فیلم گفت که سینما برای او تنها یک کسب‌وکار نیست، بلکه عشقی است که از کودکی در پی آن بوده است. او افزود که هدفش ساخت فیلم‌هایی است که خانواده‌ها بتوانند کنار هم آن‌ها را تماشا کنند. «ابراهیم عامریان»، تهیه‌کننده فیلم، نیز معتقد بود که «کفایت مذاکرات» توانسته معضلات اجتماعی را در قالب کمدی مطرح کند و بازخوردهای خوبی از تماشاگران دریافت کرده است. فیلم با تمام ضعف‌هایش، در تلاش بود تا با کمترین محدودیت‌ها، فضایی شاد برای مخاطبان ایجاد کند، اما نتوانست به اثر ماندگاری تبدیل شود و نامزد دریافت هیچ جایزه ای در جشنواره نشد.

معرفی کوتاه
لولی

فیلم «لولی» اولین تجربه سینمایی «رضا فرهمند» در مقام کارگردان است؛ مستندسازی که پیش‌تر با آثاری همچون «زنانی با گوشواره‌های باروتی» و «نت‌های مسی یک رویا» در جشنواره فیلم فجر حضور داشته است. این درام اجتماعی که توسط «جلیل اکبری صحت» تهیه شده، با فیلمنامه‌ای از «فرهمند» و «امیراطهر سهیلی» ساخته شده و به روایت سرگذشت شخصیت‌هایی می‌پردازد که درگیر رازهایی ناگفته و چالش‌های پیچیده زندگی‌شان هستند. فیلم با نگاه مستندگونه کارگردانش، فضایی خاص و منحصربه‌فرد را خلق کرده که بیش از آنکه به جریان اصلی سینمای تجاری نزدیک باشد، سعی دارد به ریشه‌های فرهنگی و هنری سینمای ایران وفادار بماند.

فیلم «لولی» روایتی درگیرکننده از سرنوشت گلسا و جستجوی او برای کشف حقیقتی است که به همسرش، منصور، گره خورده است؛ مردی که رازهایی پنهان دارد و تلاش می‌کند مانع افشای واقعیت‌هایی شود که می‌توانند زندگی اطرافیانش را تغییر دهند. در این میان، موسی، مردی که با لکنت زبان دست‌وپنجه نرم می‌کند، سعی دارد حقیقت را از منصور بیرون بکشد، در حالی که صفورا به او کمک می‌کند تا بر این مشکل غلبه کند. هم‌زمان، خسرو نیز درکشاکش تصمیمی مهم قرار دارد که آینده منیر را تحت تأثیر قرار خواهد داد. این داستان پر از تنش و احساس، به پیچیدگی‌های روابط انسانی و چالش‌های روانی شخصیت‌هایش می‌پردازد.

منتقدان دیدگاه‌های متفاوتی درباره فیلم مطرح کرده‌اند. برخی آن را اثری ناموفق دانسته‌اند و نسبت به ضرورت ساخت آن تردید داشته‌اند، در حالی که برخی دیگر این فیلم را گامی مثبت در توجه به مشکلات روان‌شناختی ارزیابی کرده‌اند. یکی از نکات مورد نقد، پرداخت سطحی به لکنت زبان شخصیت اصلی است، به‌طوری‌که راه‌حلی بسیار ساده و ابتدایی برای این مشکل ارائه می‌شود. همچنین، عدم استفاده مؤثر از نقاط عطف داستان، محدود شدن فیلم به یک لوکیشن و نبود نماهای نزدیک از شخصیت‌ها، از جمله ضعف‌هایی است که به آن اشاره شده است. با همه این‌ها، زبان سینمایی اثر، برخی نمادپردازی‌ها و پرداختن به تجربه دینی و روان‌شناختی از جمله نقاط قوت فیلم برشمرده شده‌اند.

در نشست خبری فیلم در جشنواره فیلم فجر، «فرهمند» تأکید کرد که «لولی» را با نگاهی خالصانه و بدون در نظر گرفتن مخاطب خاص یا عام ساخته و سرمایه‌گذاری شخصی او در مستندسازی، پشتوانه اصلی تولید این اثر بوده است. «اکبری صحت» نیز با دفاع از رویکرد فیلم، آن را اثری هنری و روشن‌فکری دانست که فارغ از موج‌های رایج سینما، سعی دارد هویت ملی خود را حفظ کند. در این میان، بازی «داریوش امینی» که با لکنت زبان در فیلم حضور دارد، توجه بسیاری را جلب کرده و او درباره تجربه این نقش گفت که دیگر نیازی به پنهان کردن نقص خود نداشته و توانسته از آن به‌عنوان بخشی از هویت کاراکتر استفاده کند. سایرعوامل فیلم، از جمله «علی شاهیده» مدیر فیلمبرداری و «حسن مهدوی» صداگذار، نیز به چالش‌های ویژه‌ای که در ثبت قاب‌ها و فضاسازی صوتی فیلم وجود داشته، اشاره کردند.

یادداشت

نقدی بر فیلم «صددام»

فاطمه آبروش
خبرنگار فرهنگ و هنر

زمانی که قرار بود فیلم «صددام» در سالن اصحاب رسانه در برج میلاد به نمایش درآید، خبرنگاران، عکاسان، فیلم‌برداران، منتقدان و اهالی سینما همگی در سالن حضور داشتند. فضای سالن کاملاً پر شده بود و وقتی تمامی صندلی‌های پایین، بالا و بالکن اشغال شد، برخی از تماشاگران روی زمین نشستند تا فیلم را تماشا کنند. هنوز مشخص نیست که این استقبال گسترده به دلیل ماهیت کمدی فیلم بود، محبوبیت بازیگران آن، یا تعاریفی که از سوی دیگران شنیده بودند و کنجکاوی‌شان را برانگیخته بود.

هرچند دقیقه یک‌بار، صدای خنده‌های بلند از میان جمعیت بلند می‌شد، اما نمی‌توان نادیده گرفت که فیلم پر از شوخی‌ها و حرکات نامناسب بود. بسیاری از این شوخی‌ها بر پایه ترکیب و بازی با کلمات ساخته شده بودند که معنای واقعی‌شان چندان مناسب به نظر نمی‌رسید، اما به‌گونه‌ای طراحی شده بودند که هم بار معنایی مثبت و هم بار معنایی نامناسب داشته باشند.

در نهایت، فیلم خنده‌های زیادی از مخاطبان گرفت، اما مانند بسیاری از آثار سینمایی دیگر، نقاط ضعف و ایراداتی داشت که باید دید در اکران اصلی تا چه حد اصلاح خواهد شد.

fatemeh.abravesh0105@gmail.com

فرشِ قرمز

از زبان سازندگان

مصاحبه پسردلفینی

■ از نگاه سازندگان

/ محمد امین همدانی
تهیه‌کننده پسردلفینی

مخاطب انیمیشن پسر دلفینی۲ قطعا نوجوانان هم هستند خصوصا که پسر دلفینی۱، سه سال پیش اکران شده است و با استقبال خیلی خوبی روبه‌رو شد و همان مخاطبین الان سه سال بزرگ‌تر شدند و در نتیجه ما مجبور بودیم که آنها را نیز در نظر بگیریم و محتوا داشته باشیم پس در دو طیف از کودک تا نوجوان مخاطبین ما هستند. قطعا از همان روز اول مشخص بود زمانی که فقط هشت سالن در اختیار در سینماهای مردمی مخصوص انیمیشن‌ها گذاشتند و در کاخ جشنواره نیز فقط سانس دوم یعنی سانس ساعت یک که خیلی از اهالی رسانه مشغول ناهار هستند برای انیمیشن قرار دادند، در نتیجه خیلی نمی‌شود انتظاری از جشنواره داشت چون که یک چهارم بقیه فیلم‌ها به انیمیشن زمان اختصاص دادند، پس تکلیفش مشخص است. پسر دلفینی در همه جای دنیا حضور داشته و اکران شده است. میتوانیم بگوییم در بیش از ۳۰ کشور اکران شده است و به بیش از ۱۶ زبان دوبله شده است و چند میلیون دلار برای کشور ارزآوری انجام داده است. پس در نتیجه ما خیلی نگران حسادت‌ها نیستیم الان می‌بینیم که پسر دلفینی اولین پوستری است که شما وقتی وارد برج میلاد می‌شوید می‌بینید. اما زیر پوستر به اشتباه بچه دلفینی نوشتند و از همان روز اول هم ما اعتراض کردیم و تغییر پیدا نکرد. همه جای دنیا مثل اسکار اگر مشاهده کنید معمولا انیمیشن‌ها در همه بخش‌ها کاندید هستند یعنی تدوین، صداگذاری و موسیقی ولی در حال حاضر جشنواره فجر برای بخش انیمیشن فقط یک سیمرغ وجود دارد.

پسر دلفینی در همه جای دنیا حضور داشته و اکران شده است. میتوانیم بگوییم در بیش از ۳۰ کشور اکران شده است و به بیش از ۱۶ زبان دوبله شده است

مصاحبه
افسانه‌سپهر
از نگاه سازندگان

/ مهدی جعفری جوزانی
تهیه‌کننده انیمیشن افسانه سپهر

انیمیشن افسانه سپهر به لحاظ استانداردهای جهانی برای مخاطب مثبت یازده سال تولید شده است. هرچند که این انیمیشن توسط کودکان هفت سال به بالا هم دیده می‌شود. سعی شده در یک مواردی گونه‌هایی را استفاده کنیم که اگر بچه‌های هفت تا یازده سال خواستند اثر را تماشا کنند مشکلی نداشته باشند. بیشتر از سمت ما، همه تلاشمان این بوده است که در این انیمیشن به بچه‌های نوجوان اهمیت خانواده را نشان بدهیم و اینکه سپهر برای نجات خانواده چگونه از خودگذشتگی می‌کند و اساس خانواده چقدر برای او مهم است و این قطعا در ذهن مخاطب ما تاثیر خواهد داشت. جایگاه پدر، جایگاه مادر و اینکه تلاش می‌کند خانواده خود را نجات بدهد می‌تواند تاثیر خیلی مهمی بگذارد. نکته مهم برای من این است که من دوست دارم انیمیشن افسانه سپهر را نوجوانان همراه با خانواده خود تماشا کنند و به خاطر همین موضوع گلایه داشتم از اینکه هشت نوبت اکران انیمیشن‌ها در مقابل بیش از سی نوبت اکران فیلم‌ها توجیهی ندارد. به نظر من شاید چون انیمیشن سلبریتی ندارد، شاید چون بازیگرانی ندارد که چند میلیون مخاطب داشته باشند این گونه می‌شود. انیمیشن جریان سازی اجتماعی می‌کند حتی به مراتب قوی‌تر از فیلم‌ها. بعد از ژانر کمدی پرفروش ترین ژانر سینما در چند سال اخیر انیمیشن‌ها هستند. برای نوجوان اگر شما محصولی متناسب با استانداردها بسازید قطعا استقبال می‌کنند و آن اثرگذاری دارد و جریان سازی می‌کند.

هشت نوبت اکران انیمیشن‌ها در مقابل بیش از سی نوبت اکران فیلم‌ها توجیهی ندارد.

مصاحبه

مصاحبه با بازیگران فیلم «بچه مردم»

مهبد جهان‌نوش، احسان احمدی، ایلیا یعقوبی و پرهام نجفی.

چه عواملی باعث شده جشنواره امسال به مسئله نوجوان بپردازد؟

آقای مهبد جهان‌نوش، بازیگر اصلی این فیلم، اینطور بیان می‌کند:«چندین سال است که نسل Z و مخصوصا دهه هشتادی‌ها، خیلی در جامعه پررنگ شده‌اند و همه سعی دارند تا به این قشر بیشتر بپردازند. البته به نظر من این مسئله، هم درست است و هم به شکل درستی به آن پرداخته شده است. آن شکلی که جوانی در دهه چهل و پنجاه زیست می‌کند، برای افراد دهه پنجاه و شصت ملموس است و به همین علت برایشان جذابیت دارد و می‌تواند مخاطب را جذب کند. این، دلیلی است که امروزه باید فیلم‌های مربوط به نوجوانان و جوانان ساخته شود».

به نظر شما فیلم‌های جشنواره چقدر دغدغه‌های نسل نوجوان را منعکس می‌کند؟

مهبد جهان‌نوش پیش‌قدم می‌شود و می‌گوید:«به‌شخصه می‌توانم بگویم خیلی زیاد! من خودم فیلم «چشم بادومی» را دیدم و چون بخشی از مشکلات نسل ما را نشان داده، خیلی با آن ارتباط برقرار کردم. فیلم خود ما هم به نظر من می‌تواند این کار را انجام دهد. مسائل مالی، دغدغه‌های شخصی، خانوادگی و... را نشان می‌دهد که از درگیری‌های نسل جوان و نوجوان است». احسان احمدی از بازیگریِ سختِ جوانِ دهه چهل می‌گوید:«برای ما که دهه هشتادی هستیم، خیلی سخت بود که چند دهه عقب‌تر برویم و نقش یک آدم دهه چهلی را زیست کنیم. اصلا هیچ آشنائیتی با آن دوران نداشتیم و این یکی از بزرگترین چالش‌هایی بود که هر چهار نفر ما با آن برخورد کردیم». در ادامه این بحث جهان‌نوش اضافه می‌کند:«اما فیلم مابه‌ازاهای زیادی دارد که مسائل جوانان آن دوره را، می‌تواند به مسائل شخصی جوانان این نسل تبدیل کند. درست است که ما دهه چهلم را زیست کردیم ولی اگر بچه‌های هم سن و سال خودمان بیایند و این فیلم را ببینند؛ مسائل مشترکی دارند که می‌توانند با آن‌ها احساس هم‌ذات‌پنداری کنند. مرگ رفیق، فقدان مادر و... مسائلی هستند که می‌توان با آن‌ها ارتباط برقرار کرد».

به نظر شما مسئله و هدف اصلی فیلم چه بود؟

هر سه بازیگر متفق‌القول پاسخ دادند:«شهدای بهزیستی». جهان‌نوش توضیح می‌دهد:«قشری که اصلا زیاد دیده نشدند یا حتی اگر هم شدند، بسیار به آن‌ها کم پرداخته شده و مردم حتی نمی‌دانند تعداد شهدای بهزیستی چقدر است». احمدی به این مسئله در سینما اشاره می‌کند و می‌گوید:«اصلا تا الان در سینما به این موضوع پرداخته نشده است». مهبد جهان‌نوش خاطرنشان می‌کند:«فیلم بچه مردم به جزئیات زیادی پرداخته است؛ مسئله مادر، فرایند به دنبال مادر بودن، خانواده، نقش رفیق و... . ما یک مقطع پانزده الی بیست سال از زندگی چند شخصیت را می‌بینیم که در آن اتفاقات زیادی می‌افتد به همین علت فیلم پیام‌های زیادی دارد. به نظر من پیام اصلی فیلم، خود مسئله بهزیستی است چون حداقل من فیلم‌های زیادی ندیدم که با این موضوع ساخته شده باشد. علاوه‌بر آن، مسئله مهم دیگر فیلم، شهدای بهزیستی است که محوریت فیلم را شکل می‌دهد».

> امیدوارم بچه‌های بهزیستی و مردم این فیلم را ببینند و با آن ارتباط برقرار کنند.

در پروسه ساخت فیلم نوجوان‌محور مانند «بچه مردم»، چقدر از نوجوانان کمک گرفته می‌شود؟

جهان‌نوش می‌گوید:«در پروسه پیش تولید و بخش نویسندگی با نوجوانان ارتباط داشتند. آقای اصلانی، مدیر موسسه خیریه بهشت امام رضا، نیز در این فرایند بسیار کمک کرده است تا تیم تهیه‌کنندگی بتوانند با بچه‌های بهزیستی ارتباط برقرار کنند». احسان احمدی به هدفش از بازی در این فیلم اشاره می‌کند:«همه ما دوست داریم فیلم‌مان روی نگرش مردم به کودکان بهزیستی تاثیر بگذارد و این نگاه به این بچه‌ها تغییر کند و آن‌ها را به

عنوان آدم‌های بزهکار و خلافکار نشناسند. تعداد بچه‌های بهزیستی که راه اشتباهی را انتخاب کردند، شاید نصف یا کمتر از نصف بچه‌های با سرپرستی باشند که این راه را رفته‌اند». یعقوبی در مورد منشأ شکل‌گیری این دغدغه می‌گوید:«این فیلم با دغدغه‌های زیستی آقای یوسف اصلانی ساخته شده، یعنی زندگی که آقای اصلانی داشتند و با بچه‌های بی‌سرپرست زندگی کرده‌اند و با آنان وقت گذرانده‌اند؛ فیلم با توجه به اینها ساخته شده است».

به نظر شما فیلمی که مختص به نوجوان است با فیلمی که مختص به بزرگسال و کودک است، چه تمایزی دارد؟

جهان‌نوش اذعان می‌کند:«فیلم ما رده سنی خاصی ندارد و مختص به قشر خاصی ساخته نشده است. همه رده سنی‌ها را دربرمی‌گیرد و در اکران‌های مردمی که ما می‌رویم، همه رده سنی‌ها هستند. از پیرمردها و پیرزن‌ها گرفته تا کودکان خردسال. این فیلم می‌تواند تاثیراتش را در همه سن‌ها و قشرها بگذارد و محدود به چیزی نیست». بازیگر خردسال فیلم، پرهام نجفی، می‌گوید:«این فیلم در مورد کودک‌های بهزیستی است. من چون هنوز بچه‌ام، بیشتر آن‌ها را درک می‌کنم و به نظرم آن‌ها خیلی آسیب می‌بینند. این فیلم توضیح می‌دهد که باید به آنان کمک کنیم و انگیزه بدهیم تا بتوانند زندگی خوبی برای خودشان بسازند».

در مورد نقش‌تان چه نظری دارید؟

احسان احمدی در مورد نقشش می‌گوید:«این نقش منوچهر در ابتدا برای من خیلی گنگ بود. ری‌اکشن‌هایش به مسائل، اخلاقیاتش و حتی زیستش برای من عجیب بود. تحقیق راجع به این نوع بچه‌ها و این نوع کودکانی که پدرومادرشان را از دست دادن، به‌نحوی کمکم کرد تا به شخصیت منوچهر نزدیک شوم و آن را درک کنم. تاثیری که روی خود من داشت این بود که الان بیش از پیش می‌توانم با مردم ارتباط برقرار کنم و سعی می‌کنم که بیشتر مردم را درک کنم. با آنان همدلی داشته باشم و ضدشان نباشم». ایلیا یعقوبی در مورد ایرج می‌گوید:«تاثیری که من از این نقش گرفتم این است که یاد بگیریم بیشتر حواس‌مان به همین بچه‌های بی‌سرپرست باشد و صد در صد بین این کودکان هم استعدادهایی پیدا می‌شود مانند همین ابوالفضل که به نویسندگی علاقه داشت یا ایرج که در آرایشگری تبحر داشت. اگر به این کودکان کمک کنند و توجه بیشتری به آنان نشان دهند، می‌توانند از بین اینها استعدادیابی کنند». مهبد جهان‌نوش نیز می‌گوید:«همه ما تلاش‌مان را کردیم که فیلم خوب ساخته شود. من اگر بخواهم در یک جمله بگویم که چه چیزی می‌خواهم، این است که امیدوارم بچه‌های بهزیستی و مردم این فیلم را ببینند و با آن ارتباط برقرار کنند. مخصوصا بتوانند نقش ما چهار نفر را باور کنند». پرهام نجفی به‌عنوان سخن آخر می‌گوید:«به نظر من این فیلم واقعا درجه یک است. این فیلم در مورد همه کودکانی است که بی‌سرپرست‌اند و مشکلات زیادی برایشان پیش آمده است و این فیلم تمام مشکلات را در چند ساعت نشان می‌دهد. به نظر من همه ما باید این فیلم را ببینیم و درس بگیریم که به همه کودکان بهزیستی کمک کنیم».

مصاحبه

مصاحبه با محمد خیراندیش

کارگردان «پسر دلفینی ۲»

■ پسر دلفینی ۲ چه تفاوت‌هایی با قسمت اول دارد و چه شد که تصمیم گرفتید آن را بسازید؟ آیا قصد دارید این قسمت را هم در کشورهای خارجی اکران کنید؟

پسر دلفینی ۲ تفاوت‌های زیادی با قسمت اول دارد. معمولاً قسمت‌های دوم تازگی قسمت اول را ندارند، زیرا جهان داستانی در قسمت اول استفاده شده. به همین دلیل، ما نمی‌خواستیم چند سال از عمرمان را صرف ساخت یک اثر ضعیف‌تر کنیم. با وجود زمان کمی که برای نوشتن، پیش‌تولید و تولید داشتیم، از همان ابتدا هم قسم شدیم که اثری قوی‌تر بسازیم. هدف ما این بود که از نظر روایت، تکنیک‌های تصویری و فیلمنامه، «پسر دلفینی ۲» حداقل ۲۰ درصد نسبت به قسمت اول رشد داشته باشد. با توجه به بازخوردهایی که دریافت کرده‌ایم، فکر می‌کنم این رشد اتفاق افتاده است.

در مورد اکران بین‌المللی، قطعاً قصد داریم این انیمیشن را در کشورهای خارجی هم نمایش دهیم. تولید انیمیشن با کیفیتی که هزینه‌های بالایی دارد، صرفاً برای اکران داخلی صرفه اقتصادی ندارد. حتی در سینمای رئال هم همین مسئله وجود دارد، اما تفاوت اینجاست که آن‌ها معمولاً از حمایت‌های دولتی و غیر دولتی بهره می‌برند. ما که خصوصی کار می‌کنیم برای ادامه کار و تأمین هزینه‌های پروژه‌های بعدی، نیاز به درآمد از بازارهای خارجی داریم.

یکی دیگر از تفاوت‌های مهم «پسر دلفینی ۲» این است که این قسمت سرمایه‌گذار خارجی دارد. سرمایه‌گذاری از ترکیه باعث شد که تولید این قسمت قطعی شود و آن‌ها از ابتدا خریدار این اثر برای پخش در کشور خود و بازارهای دیگر بودند. علاوه بر این، مذاکرات متعددی برای توزیع گسترده در سطح جهانی انجام شده و قراردادهایی هم بسته شده است. هدف ما این است که این قسمت از نظر توزیع، حتی از قسمت اول هم بهتر دیده شود.

■ وضعیت انیمیشن‌سازی در ایران چگونه است؟ چه مشکلات فنی در این حوزه وجود دارد و حمایت‌ها در مقایسه با سایر ژانرها چگونه است؟

یکی از مشکلات اساسی ما این است که امکان ایجاد استودیوهای پایدار وجود ندارد، زیرا معمولاً سفارش‌های پیوسته برای استودیوها در دسترس نیست. مشکل دیگر این است که نیروهای متخصص بعد از کسب مهارت، یا به دلیل درآمد بالاتر با استودیوهای خارجی به‌صورت دورکاری همکاری می‌کنند یا از ایران مهاجرت می‌کنند. این مسئله باعث می‌شود که دانش هنری و فنی در استودیوها ماندگار

> هدف ما این است که این قسمت از نظر توزیع، حتی از قسمت اول هم بهتر دیده شود.

نشود و همراه با افراد جابه‌جا شود.
از نظر حمایت‌ها، «مرکز صبا» در تلویزیون برخی سفارش‌ها را با قیمت پایین ارائه می‌دهد، اما در نهایت حق رایت آن آثار را به‌طور کامل در اختیار می‌گیرد. این رویکرد باعث می‌شود که انیمیشن‌سازان نتوانند از تولیدات خود درآمد اضافی داشته باشند یا بازارهای خارجی را هدف بگیرند. وقتی تیمی می‌داند که اثر تولیدی‌اش در نهایت مالکیت خودش نیست، انگیزه و کیفیت تولید نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. علاوه براین، بسیاری از فیلم‌سازان، مشابه سینمای رئال، فقط به فکر تأمین هزینه‌های تولید هستند و درآمدی از پخش آثار خود ندارند که این مسئله نیز ضربه به صنعت انیمیشن می‌زند.
نکته مهم دیگر این است که انیمیشن یک ژانر نیست، بلکه یک تکنیک فیلم‌سازی است و در تمام ژانرهای سینمایی می‌تواند به کار گرفته شود. اما متأسفانه در ایران، هنوز به‌عنوان یک مدیوم مستقل و تأثیرگذار به آن نگاه نمی‌شود.

با وجود شرکت‌های بزرگی مثل «والت دیزنی»، انیمیشن‌های ایرانی تا چه حد می‌توانند موفق باشند؟

کمپانی‌هایی مثل «دیزنی»، صرفاً تولیدکننده نیستند، بلکه قدرت عظیمی در پخش دارند. دیزنی یکی از بزرگ‌ترین توزیع‌کنندگان فیلم در جهان است و امکان اکران گسترده در سراسر دنیا را دارد. اما مهم‌تر از آن، این پخش نوک کوه درآمد آنهاست و درآمد اصلی این شرکت‌ها از فروش محصولات جانبی (Merchandising) تأمین می‌شود، از جمله اسباب‌بازی، چاپ لباس، لوازم تحریر و دیگر کالاها. طبق برخی برآوردها، درآمد این بخش تا صد برابر فروش فیلم هم می‌تواند باشد.
اما ما نیز در ایران مزیت‌های رقابتی خود را داریم. اول اینکه داستان‌های بومی و اصیل خودمان را داریم که متعلق به این بخش از دنیاست. به فیلم‌سازان ایرانی توصیه می‌کنم که به‌جای تقلید کورکورانه از دیزنی، داستان‌های خودمان را بسازند، زیرا این آثار در دنیا بیشتر دیده می‌شوند. البته این به این معنا نیست که استانداردهای بین‌المللی نادیده گرفته شود. باید قواعد فرم و تکنیک را به خوبی شناخت تا مخاطب جهانی را جذب کرد.
دومین مزیت ما، اختلاف قیمت ارزی است. اگر بتوانیم فیلم‌هایمان را خارج از کشور بفروشیم، سود بالایی خواهیم داشت. مثلاً «پسر دلفینی ۱» حدود ۵ میلیون دلار فروش داشت که شاید در مقیاس جهانی مبلغ بالایی نباشد، اما با توجه به هزینه‌های تولید در ایران، این رقم برای ما بسیار ارزشمند است و می‌تواند پشتوانه‌ای برای تولید آثار بعدی باشد.

آینده صنعت انیمیشن را چگونه می‌بینید؟ تا چه حد می‌تواند مخاطب جذب کند؟ آیا خانواده‌ها از انیمیشن‌های ایرانی استقبال می‌کنند؟

آینده صنعت انیمیشن را روشن می‌بینم، با توجه به نیروهای تازه‌کاری که وارد این عرصه می‌شوند و زحمتی که دوست‌داران انیمیشن در ایران می‌کشند. شاهد افزایش تعداد تولیدات هستیم، اما این موضوع می‌تواند یک آسیب نیز باشد. ممکن است وارد یک دوره اوج شویم، اما با ساخت آثار متعدد که بسیاری از آن‌ها به سفارش ارگان‌های مختلف تولید می‌شوند قدر این موقعیت را ندانیم و به‌نوعی نگاه خانواده‌ها به انیمیشن‌های ایرانی را خراب کنیم.
به نظر من، اگر ارگان‌ها و سازمان‌های دولتی در این حوزه مداخله نکنند، شرایط بهتر خواهد بود. به عنوان مثال، پس از موفقیت «پسر دلفینی»، ارگان‌ها متوجه این موفقیت شدند و از همان زمان شروع به سفارش‌های متعدد کرده‌اند. این رویه باعث تولید انیمیشن‌های بی‌کیفیت می‌شود؛ اتفاقی که پیش‌تر در حوزه‌ی کمدی نیز رخ داد. اکنون که سینمای کمدی از اوج خود عبور کرده، مردم دیگر مانند گذشته از کمدی‌های سطح پایین استقبال نمی‌کنند. هرچند آثار با کیفیت همچنان پابرجا می‌مانند و از این روند گزینشی عبور می‌کنند، اما بسیاری از فعالان این حوزه آسیب خواهند دید و بسیاری از هنرمندان انیمیشن در آینده نزدیک بیکار خواهند شد.
در حال حاضر، خانواده‌ها از انیمیشن استقبال می‌کنند، اما مسئله مهم دیگر، آسیب‌های احتمالی انیمیشن‌های وارداتی است. در این زمینه، پلتفرم‌های VOD باید مانند سینماها دارای چارچوب مشخصی باشند. در کشورهای مختلف، نسبت پخش آثار داخلی و خارجی رعایت می‌شود؛ مثلاً در چین این نسبت ۸۰ به ۲۰ و در فرانسه ۴۰ به ۶۰ است. باید به میزان کافی از محصولات داخلی پخش شود تا در کنار آن، امکان نمایش آثار خارجی نیز فراهم باشد. ضمن اینکه این آثار نباید رایگان باشند؛ بلکه باید حقوق آن‌ها خریداری شود، نه اینکه نسخه‌های پرده‌ای یا غیرقانونی آن‌ها پخش شوند.

فرش قرمز

از جشنواره چه خبر؟

مصاحبه

مصاحبه با میلاد نجفی

فیلمنامه‌نویس

در مورد مشکلات کلی جشنواره، چه نکاتی را می‌توان مطرح کرد؟

برخی از مسائل جشنواره محدود به یک دوره خاص نیستند و تقریباً در تمام ادوار آن دیده می‌شوند. این مشکلات و کمبودها بیشتر اجرایی هستند و معمولاً از آن‌ها عبور می‌کنیم. اما یکی از مهم‌ترین نکاتی که می‌خواهم به آن اشاره کنم، مسئله تعداد سانس‌های نمایش فیلم در این دوره از جشنواره است. من درباره جشنواره‌های جهانی تحقیق نکرده‌ام و دقیقاً نمی‌دانم که در آنجا روند به چه صورت است، اما این‌که در یک روز پنج سانس فیلم داشته باشیم، به نظرم اصلاً تصمیم درستی نیست. این موضوع چند مشکل اساسی ایجاد می‌کند.

اولین مشکل این است که پوشش رسانه‌ای و پیگیری جشنواره را برای همه، از جمله اهالی رسانه و فیلم‌سازان، دشوار می‌کند. وقتی فردی از ساعت ۹ یا ۱۰ صبح تا ۱۲ یا ۱ شب درگیر تماشای فیلم‌ها باشد، عملاً فرصت کافی برای تحلیل، نقد و بررسی دقیق آثار را از دست می‌دهد.

دومین مسئله، تأثیر منفی افزایش تعداد فیلم‌ها بر کیفیت کلی جشنواره است. با توجه به ظرفیت محدود سینمای ایران، افزایش تعداد آثار به این معناست که فیلم‌های ضعیف بیشتری به جشنواره راه پیدا می‌کنند. در حالت عادی، ترکیب فیلم‌های جشنواره تقریباً به این صورت است که ۵۰ درصد آن‌ها کیفیت بسیار پایینی دارند، ۳۰ درصد فیلم‌ها متوسط هستند و در نهایت تنها ۲۰ درصد فیلم‌های خوب در جشنواره حضور دارند. بنابراین، هرچه تعداد آثار بیشتر شود، فیلم‌های ضعیف بیشتری به نمایش درخواهند آمد و سطح کیفی کلی جشنواره کاهش می‌یابد. این موضوع کار داوران را هم سخت‌تر می‌کند، چرا که مجبورند از میان تعداد زیادی فیلم، آثار برتر را انتخاب کنند. از نظر اجرایی، این تصمیم در جشنواره امسال چندان درست به نظر نمی‌رسد.

> افزایش تعداد آثار به این معناست که فیلم‌های ضعیف بیشتری به جشنواره راه پیدا می‌کنند.

در سیاست‌گذاری‌های جشنواره فیلم فجر، بخشی از تصمیم‌گیری‌ها بر عهده مسئولین جشنواره، سازمان سینمایی و وزارت ارشاد است. در عین حال، بخشی دیگر به ارگان‌ها و مجموعه‌هایی بازمی‌گردد که دست بالا را در تولید آثار سینمایی کشور دارند، مانند بنیاد سینمایی فارابی، سازمان هنری رسانه‌ای اوج، حوزه هنری و چند مجموعه دیگر که طی سال‌های اخیر به این جمع اضافه شده‌اند، از جمله مؤسسه آوینی. در حال حاضر، بخش قابل‌توجهی از فیلم‌های جشنواره، به‌ویژه فیلم‌های مهم آن، محصول این نهادها هستند.

اما مشکلی که با آن مواجه هستیم، عدم طراحی منسجم در جشنواره از نظر ژانری و موضوعی است. جشنواره نیازمند یک طراحی مشخص است تا بتواند تعادل ژانری را حفظ کند. برای مثال، در برخی دوره‌های جشنواره شاهد غلبه ژانر اجتماعی بوده‌ایم، در حالی که در سالی دیگر، تعداد فیلم‌های دفاع مقدسی به حداقل رسیده است. این عدم توازن نشان می‌دهد که رویکرد مشخصی برای توزیع ژانری آثار وجود ندارد.

> جشنواره نیازمند یک طراحی مشخص است تا بتواند تعادل ژانری را حفظ کند.

نمونه بارز این مسئله را می‌توان در جشنواره امسال مشاهده کرد. به‌عنوان مثال، دو فیلم درباره شهید علی هاشمی ساخته شده است. مثلا «بازی خونی» و «شمال، جنوب، غربی» هر دو فیلم در یک اتمسفر مشابه قرار دارند و موضوع یکسانی را روایت می‌کنند. این مسئله نشان می‌دهد که نهادهای تولیدکننده فیلم، از نظر انتخاب سوژه و موضوع، هیچ هماهنگی با یکدیگر

ندارند. درواقع، اگر فارابی به سراغ یک موضوع خاص رفته است، سازمان اوج نیز بدون در نظرگرفتن این موضوع، همان مسیر را دنبال کرده است، بدون آنکه میان این نهادها هماهنگی و تقسیم‌بندی مشخصی برای پرداختن به موضوعات مختلف وجود داشته باشد.

آیا امکان هماهنگی بین این نهاد وجود دارد؟

طبیعتاً نمی‌توان انتظار داشت که حوزه هنری یا هر نهاد دیگری که قصد تولید فیلم دارد، برای هماهنگی موضوعی، ابتدا با جشنواره مشورت کند و بپرسد که آیا می‌تواند به سراغ یک موضوع خاص برود یا نه. چنین چیزی امکان‌پذیر نیست. اما این مسئله یک مشکل ساختاری است که به نظر من، تنها مجموعه‌های حاکم بر سینما می‌توانند برای حل آن اقدام کنند.

حداقل باید تدبیری اندیشیده شود که در یک سال، دو فیلم با موضوع کاملاً مشترک تولید نشوند. بنابراین، یکی از مشکلات اصلی جشنواره، عدم طراحی ژانری و موضوعی آثار است.

این مشکل را امسال در جشنواره فیلم کوتاه نیز مشاهده کردم. برای مثال، فکر می‌کنم سه فیلم با موضوع میرزا کوچک خان جنگلی ساخته شده بود. این روند در جشنواره فیلم فجر هم به چشم می‌خورد. هر سال معمولاً ترکیب فیلم‌های جشنواره به این شکل است که برخی از آثار ضعیف هستند، تعدادی در حد متوسط قرار دارند و معمولاً سه یا چهار فیلم واقعاً خوب دیده می‌شود. البته در جشنواره امسال، تاکنون تنها یک فیلم واقعاً رضایتم را جلب کرده که آن هم «بچه مردم» بوده است. بعد از آن، تا حدودی «زیبا صدایم کن» را می‌توان نام برد. فیلم «رها» را هنوز ندیده‌ام، بنابراین نمی‌توانم درباره کیفیت آن اظهار نظر کنم.

البته نمی‌توان دوره‌های مختلف جشنواره را کاملاً با یکدیگر مقایسه کرد. اما به هر حال، بعد از بحران‌هایی که سینما با آن روبه‌رو شد، ابتدا پاندمی کرونا و سپس حوادث سال ۱۴۰۱، سینمای ایران ضربات جدی خورد. در این میان، سینمای غیرارگانی هنوز هم نتوانسته کمر راست کند. یکی از دلایل اصلی این مسئله، رقابتی است که با پلتفرم‌های نمایش خانگی به وجود آمده است. بسیاری از سینماگران ترجیح می‌دهند به سمت پلتفرم‌ها بروند، چرا که از نظر مالی و شرایط کاری، برای آن‌ها به‌صرفه‌تر است. در پلتفرم‌ها، آزادی عمل بیشتری دارند و می‌توانند پروژه‌های سریالی بگیرند که درآمد بهتری برایشان به همراه دارد.

در حال حاضر، به دلیل هزینه‌های بالای تولید فیلم، میزان تولیدات سینمایی کاهش پیدا کرده است. طبیعتاً این مسئله بر کیفیت آثار جشنواره نیز تأثیر گذاشته است و مانند بسیاری از دوره‌های گذشته، بیشتر فیلم‌های امسال هم از کیفیت مورد انتظار من، شما و احتمالاً بسیاری دیگر از مخاطبان برخوردار نیستند.

نکته دیگری که در جشنواره‌های اخیر مشاهده می‌شود، تغییر تدریجی در نسل فیلم‌سازان است. در سال‌های گذشته، فیلم‌سازانی مانند محمدحسین مهدویان، سعید روستایی، نیما جاویدی و محمد کارت در جشنواره مطرح شدند. نسل قبل‌تر نیز سینماگران برجسته‌ای داشتیم. اما در دو سه دوره اخیر، این روند کمرنگ‌تر شده است. با این حال، یک تغییر نسبی در حال رخ دادن است که می‌تواند اتفاق مثبتی باشد. طبیعی است که برخی از فیلم‌سازان نسل‌های پیشین که اکنون سن بالاتری دارند، دیگر آن ذوق و شور گذشته را در فیلم‌سازی نداشته باشند. به همین دلیل، ضروری است که نسل جدیدی از فیلم‌سازان وارد عرصه شود. نمونه‌ای از این اتفاقات مثبت، فیلم «جنگل پرتقال» در سال گذشته بود که نشان می‌دهد جریان فیلم‌سازی در حال پیشروی است و استعدادهای تازه‌ای در حال ورود به سینمای ایران هستند.

> سینمای غیرارگانی هنوز هم نتوانسته کمر راست کند.

نظر شما در مورد کیفیت فیلمنامه‌ها چیست؟

از وقتی که خودم به‌طور جدی درگیر مباحث تولیدی شدم و وارد این حوزه شدم، دیگر فیلم‌ها را نقد نمی‌کنم. اما نکته‌ای که می‌خواهم درباره فیلم‌های ارگانی بگویم این است که «ارگانی» کلمه بدی نیست. منظورم فیلم‌هایی است که توسط ارگان‌ها و نهادهای حاکمیتی، مثل حوزه هنری، تولید می‌شوند.

وقتی درباره یک فیلم ایده‌آل صحبت می‌کنیم، انتظار داریم که حداقل یکی از این دو ویژگی را داشته باشد: اول اینکه فیلم سرگرم‌کننده باشد، دوم موضوع و سوژه آن در اولویت‌های سیستم فرهنگی کشور قرار بگیرد.

اما در حال حاضر، بسیاری از فیلم‌هایی که توسط این ارگان‌ها ساخته می‌شوند، نه سرگرم‌کننده‌اند و نه سوژه‌ای دارند که برای سیستم فرهنگی کشور اولویت داشته باشد. نمی‌خواهم نامی ببرم، اما در همین جشنواره، تا این لحظه حداقل سه فیلم دیده‌ام که یکی دو مورد از آن‌ها تولید پرهزینه‌ای داشته‌اند. با این حال، نه مخاطب را سرگرم می‌کنند و نه سوژه‌ای مهم و اولویت‌دار دارند. برای مثال، وقتی یک فیلم ساخته می‌شود، این سوال پیش می‌آید که آن اتاق فکری که در مجموعه تولیدکننده حضور داشته، چطور به این نتیجه رسیده که این سوژه ارزش پرداختن دارد؟ درحالی‌که سوژه‌های بسیار مهم‌تر و اولویت‌دارتری وجود دارند که می‌توان به آن‌ها پرداخت.

دلم می‌خواهد دقیق‌تر درباره این موضوع صحبت کنم، اما متأسفانه نمی‌توانم اشاره مستقیمی داشته باشم. فکر می‌کنم همه متوجه می‌شوند که منظورم چیست. به هر حال، من خودم را در جایگاهی نمی‌بینم که بخواهم فیلمنامه‌ها را نقد کنم. اما مسأله فیلمنامه چیزی است که از دوران کودکی، وقتی برای اولین بار سینما را شناختم، بارها شنیده‌ام که گفته می‌شود مشکل اصلی سینمای ایران، فیلمنامه است. قطعاً این مسأله همچنان یکی از مشکلات اساسی سینماست، اما من فکر می‌کنم بخشی از مشکل به سیاست‌گذاری برمی‌گردد.

یک سیاست‌گذاری درست باید مشخص کند که چه نوع فیلم‌هایی باید ساخته شوند. شما وقتی یک سوژه را برای تولید انتخاب می‌کنید، باید بدانید که آیا این سوژه آورده‌ای دارد یا نه؟ بسیاری از سوژه‌هایی که برای تولید فیلم انتخاب می‌شوند، اصلاً مناسب ساخت یک فیلم سینمایی نیستند یا حتی برای همان ارگان تولیدکننده هم فایده‌ای ندارند.

> گفته می‌شود مشکل اصلی سینمای ایران، فیلمنامه است. قطعاً این مسأله همچنان یکی از مشکلات اساسی سینماست.

چرا وقتی می‌توان به سراغ سوژه‌های مهم‌تر رفت، چنین انتخاب‌هایی صورت می‌گیرد؟

اگر بخواهیم به لحاظ کیفی صحبت کنیم، باید خیلی مصداقی بحث کنیم، اما قصد ندارم وارد جزئیات شوم. چون نمی‌توان به‌طور کلی گفت که وضعیت فیلمنامه‌های جشنواره چگونه است. برخی فیلم‌ها واقعاً کیفیت مطلوبی ندارند، اما من جشنواره را به‌خاطر آن فیلم‌هایی دوست دارم که بی‌ادعا هستند و غافلگیرم می‌کنند. فیلم‌هایی که پر سر و صدا نیستند و در فضای مجازی تبلیغ زیادی برایشان انجام نشده، اما در نهایت، اثری درخشان از آب درمی‌آیند. معمولاً این فیلم‌ها پرخرج نیستند، سوژه‌شان برای عموم مردم چندان جذاب نیست، فیلم اولی محسوب می‌شوند، یا کارگردانشان چندان شناخته‌شده نیست. این‌ها همه عواملی است که باعث می‌شود یک فیلم چندان دیده نشود، اما گاهی در بین همین آثار، فیلمی موفق ظاهر می‌شود.

در نهایت، امیدوارم که یک ستاد غیررسمی از مسئولین وزارت ارشاد، سازمان سینمایی و به‌ویژه ارگان‌های تولیدکننده فیلم، برای سیاست‌گذاری مناسب تشکیل شود. فیلم‌های خصوصی و مستقل را نمی‌توان کنترل کرد، اما حداقل ارگان‌هایی که در جشنواره نقش اساسی دارند، باید با یکدیگر به تفاهم برسند. باید جلساتی برگزار شود که در آن، از همان ماه‌های ابتدایی برنامه‌ریزی برای جشنواره بعدی، بررسی کنند که هر ارگان قرار است چه فیلمی بسازد. برای مثال، سازمان اوج چه سوژه‌ای را مدنظر دارد، حوزه هنری قرار است به سراغ چه ژانری برود، و درنهایت، آیا جشنواره سال آینده به لحاظ ژانری، تنوع کافی خواهد داشت یا خیر.

اگر این مسیر طی شود، فکر می‌کنم جشنواره سال‌به‌سال بهتر خواهد شد. همچنین امیدوارم که مسئولین جشنواره در سال‌های آینده، به‌جای تمرکز بر تعداد اکران‌ها، نگاه کیفی‌تری داشته باشند. به‌عنوان مثال، به‌جای اینکه روزانه پنج فیلم اکران شود، تنها سه فیلم نمایش داده شود و ۲۰ فیلم در بخش مسابقه قرار بگیرد. این کار باعث می‌شود که کیفیت جشنواره افزایش پیدا کند و در نتیجه، توجه رسانه‌ای بیشتری هم به آن جلب شود. درحال‌حاضر، وقتی تعداد فیلم‌ها بالا می‌رود، معمولاً کیفیت کلی جشنواره کاهش پیدا می‌کند، چون واقعیت این است که ظرفیت سینمای ایران ۴۵ تا ۵۰ فیلم در یک جشنواره نیست.

مصاحبه

مصاحبه با مصطفی قاسمیان

خبرنگار فرهیختگان

حالا که یک سری فیلم تحت عنوان فیلم توقیفی اکران شده و در معرض قضاوت عموم قرار گرفته‌اند، به نظر شما چقدر مستحق توقیف بودند؟ آیا سخت‌گیری‌ها عادلانه بوده یا بیش از حد سخت گیرانه؟

ده فیلم در بخش ویژه نمایش داده شد که از این میان، پنج فیلم مسئله توقیفی داشتند و دچار ممیزی شده بودند. این پنج فیلم عبارت بودند از «لاک‌پشت»، «رکسانا»، «پیرپسر»، «رگ‌های آبی» و «غریزه». پنج فیلم دیگر هیچ مسئله‌ای نداشتند، البته اغلب آن‌ها هم مشخص نبود که مسئله‌دار تلقی می‌شوند یا نه، اما در نهایت بدون مشکل اکران شدند.

در میان این پنج فیلم، ایرادهایی که به «لاک‌پشت» و «رگ های آبی» و تا حدی «رکسانا» گرفته شد، کاملاً سخت‌گیرانه و غیرمنطقی بود. «لاک‌پشت» از نظر محتوایی تنها یک مسئله ذهنی را به تصویر می‌کشد و آن مسئله شرعی که پشت فیلم وجود دارد، در واقعیت داستانی آن اصلاً رخ نمی‌دهد. در مورد رگ‌های آبی هم به نظر می‌رسد که صرفاً به دلیل حضور باران کوثری اجازه نمایش نداشت، در حالی که از این بازیگر در سال‌های اخیر چند فیلم نمایش داده شده است. رکسانا نیز با حذف چند پلان و دیالوگ کاملاً قابل نمایش بود و مسئله خاصی نداشت.

> پیرپسر» می‌تواند بسیار پرفروش باشد و شاید چند میلیون تماشاگر را به سالن‌های سینما بکشاند که از نظر اقتصادی و فرهنگی برای سینما مفید است.

اما «پیرپسر» مسئله‌اش جدی‌تر است و چند پلان دارد که کاملاً با قواعد ممیزی ما تفاوت دارد و باید حذف شود. «غریزه» نیز شامل صحنه‌هایی با مایه‌های اروتیک است که باید بخش‌های قابل توجهی از آن حذف شود تا قابل نمایش باشد. البته این بخش‌ها اضافی هستند و حذفشان لطمه‌ای به فیلم نمی‌زند، بلکه حتی کیفیت آن را بهبود می‌بخشد.

عمده نکاتی که این فیلم‌ها به‌خاطرش توقیف شدند از چه جنسی بوده است؟ سیاسی؟ اجتماعی؟ یا دینی مذهبی؟

دلایلی که باعث توقیف این فیلم‌ها شده‌اند، از جنبه‌های مختلفی نشأت می‌گیرد. لاک‌پشت و غریزه بیشتر به دلیل مسائل شرعی دچار ممیزی شده‌اند. رکسانا و رگ‌های آبی دارای مسائل سیاسی بوده‌اند، و پیرپسر نیز ترکیبی از مسائل اجتماعی و شرعی را شامل می‌شود.

دیده شده که عمدتا سانس‌های ویژه علی رغم دیروقت بودن‌شان، خیلی شلوغ‌تر از اکران‌های بخش اصلی جشنواره بودند، علت این امر چیست؟ صرفا توقیفی بودن فیلم؟ یا مسائلی که به آن پرداخته و یا خوش ساخت بودن؟

علت اصلی این موضوع این بود که اهالی رسانه در جای دیگری امکان تماشای این فیلم‌ها را نداشتند، زیرا یا نمایش خصوصی برای آن‌ها وجود نداشت یا تعداد این

نمایش‌ها محدود بود. بسیاری از خبرنگاران، که تعدادشان به چند صد نفر می‌رسید، این فیلم‌ها را پیش از این ندیده بودند و نمایش ویژه برایشان فرصتی مغتنم بود. از طرفی، بی‌نظمی‌های جشنواره امسال نیز نقش داشت، به‌ویژه حضور افرادی که بدون کارت رسانه‌ای به سالن راه پیدا کرده بودند، از جمله کودکانی که در کاخ جشنواره فیلم تماشا می‌کردند و البته توقیفی بودن فیلم‌ها هم در این استقبال تأثیر داشت، زیرا معمولاً هر چیزی که ممنوع شود، جذابیت بیشتری برای مخاطبان پیدا می‌کند.

به طور کلی کیفیت فیلم‌های بخش ویژه را چطور ارزیابی می‌کنید؟ هم از نظر ساخت و هم از نظر دغدغه فیلمساز؟

در مورد کیفیت فیلم‌های بخش ویژه، نمی‌توان نظر کلی داد. از میان آن‌ها، «پیرپسر» فیلم درجه یک و بسیار خوبی است، «غریزه» هم کیفیت خوبی دارد. اما سه تای دیگر متوسط رو به پایین هستند، «رگ های آبی» کاملاً ضعیف است و «رکسانا» و «لاک‌پشت» فیلم‌های متوسطی هستند.

از نظر دغدغه‌های فیلم‌سازان، «رکسانا» و «پیرپسر» بیشترین ارتباط را با مسائل روز جامعه دارند. رکسانا به زندگی زیرزمینی جوانان می‌پردازد و پیرپسر نیز به اختلاف و فاصله نسلی می‌پردازد، پسرانی که بر پدرانشان می شورند. البته پیرپسر اقتباسی از رمانی قدیمی از داستایوفسکی است، اما همچنان این مسئله در جامعه امروز ما به طور جدی مطرح است. اما سه فیلم دیگر دغدغه خاصی ندارند که بتوان آن‌ها را آثاری ویژه برای ایران امروز قلمداد کرد.

اگر این فیلم‌ها بدون اینکه دستخوش تغییر و ممیزی بشوند، از توقیف خارج شده و به اکران عمومی برسند، می‌توانند دردی از سینمای ایران دوا کنند؟

اگر این فیلم‌ها بدون تغییر و ممیزی اکران عمومی شوند، تأثیر آن‌ها بر سینمای ایران متفاوت خواهد بود. «پیرپسر» می‌تواند بسیار پرفروش باشد و شاید چند میلیون تماشاگر را به سالن‌های سینما بکشاند که از نظر اقتصادی و فرهنگی برای سینما مفید است. البته از نظر کیفی هم می‌تواند سطح سلیقه مخاطبان را ارتقا دهد و به نفع سینما باشد. اما چهار فیلم دیگر تأثیر چندانی نخواهند داشت، حتی اگر بدون ممیزی اکران شوند. به خاطر برخی سکانس‌ها ممکن است برخی تماشاگران را به وجد بیاورند، اما اتفاق خاصی در سینمای ایران رقم نمی‌زنند، نه از نظر اقتصادی و نه از نظر فرهنگی.

یادداشت

رد پای نوجوان روی پردهٔ سینما...

کیان داوودی آزاد- فعال رسانه‌ای حوزه نوجوان

برای جوانی که در حوالی ۱۹ سالگی پرسه می‌زند و خود را مخاطب سینما می‌داند، نگاهی فراتر از گیشه و خندیدن صرف به سینما دارد، سینما را جریان‌ساز، آگاهی‌بخش و انعکاس جامعه می‌داند؛ به یقین جشنوارهٔ فیلم فجر می‌تواند معنای عمیق‌تری به نگاهش حول محور سینما ببخشد؛ به ویژه که برای او تجربه‌ای نخست است که قرار است برایش پیامک خوش‌آمدگویی ورود به محل اصلی نمایش فیلم‌های جشنواره ارسال شود.

پس قابل حدس است که دربارهٔ فیلم‌ها، نشست‌های رسانه‌ای پس از فیلم‌ها، تعاملاتی که قرار است با هنرمندان، اهالی رسانه و حتی نوع پذیرایی برای اهالی رسانه در چهل و سومین جشنوارهٔ فیلم فجر پیش داوری داشته باشد.

به پایان رسیدن جشنوارهٔ فیلم فجر امسال، سرآغاز موجی نو در ذهن من بود؛ حال نوبت به تطبیق پیش‌داوری‌های ذهنی، با آنچه گذشت‌های عینی در جشنوارهٔ فیلم فجر امسال بود... .

اغلب منتقدهای سینما مفصل‌ترین نقدهای خود را برای دقایق ابتدایی فیلم خرج می‌کنند؛ گاهاً برای سکانس اول یا حتی برای اولین پلان.

پس سکانس اول است که می‌تواند ضمانت‌بخش این باشد که مخاطب تا تیتراژ پایان فیلم، بر روی صندلی بنشیند؛ اما گویا این نگاه برای چهل و سومین جشنوارهٔ فیلم فجر مناسب نبود.

چرا که سکانس‌های ابتدایی جشنوارهٔ فیلم فجر امسال که روز جمعه ۱۲ بهمن به روی پرده رفتند؛ رنگ و لعابی شگرف نداشتند؛ پس از گذشت صرفاً سی دقیقه از تماشای اولین فیلم جشنواره، یعنی صیاد در سالن نمایش فیلم‌ها، همگی تلنگری به خود زدند که با تماشای فیلم‌ها در این سالن نمی‌توان پیش‌بینی درستی از سیمرغ بهترین صداگذاری داشت؛ چرا که به دلیل مشکل فنی سیستم‌های صوتی سالن، صدای باکیفیتی به گوش نمی‌رسید.

حول محور مشکلات فنی سالن فیلم «صیاد» لایق دل سوختن بود. چرا که اولین فیلم بود و تا پخش فیلم‌های بعدی کسی به کیفیت صوتی پایین سالن پی نبرده بود و آفت آن نقدهای تند و تیزی بود که در نشست خبری فیلم صیاد به صداگذاری آن وارد می‌شد... .

تیتر یادداشت را از دستمایه‌های آینده‌نگری برگزیدم؛ چون جوانی بودم که وارد محل اصلی برگزاری جشنوارهٔ فیلم فجر شده بودم و با چشم و ذهن مدام به دنبال کارگردان‌های جوان، فیلم‌نامه‌های دغدغه‌مندی که از جوان و نوجوان گفته بودند و نگاه‌های اساسی و ارزشمند به نوجوان و جوان در سینما می‌گشتم.

به همین واسطه در انتهای روز اول با شوقی که حرارتش به صفر رسید به تماشای فیلم «داد» نشستم؛ دلیل شوق من فیلم‌نامه‌ای بود که زندگی یک جوان را روایت می‌کرد و دلیل به صفر رسیدن حرارت شوق هم احتمالاً اگر اخبار فیلم‌ها و نامزدها، امتیاز منتقدین و ... را دنبال کرده باشید تا الان متوجه آن شده باشید.

اما روز دوم «بچهٔ مردم» با فندکی جان‌دار شعلهٔ شوق دیدن جوان‌گرایی به روی پردهٔ سینما را در من روشن کرد.

اگر تا همین جای یادداشت که به روز دوم رسیدیم، داخل پرانتز بگویم، اگر بنویسم آتیه‌سازترین فیلم جشنوارهٔ امسال، بچهٔ مردم بود؛ به احتمال زیاد جملهٔ غیرمنطقی یادداشت نکردم. از نوع نگارش فیلم‌نامه گرفته تا حضور

بازیگران نوجوان و نوظهور و حتی تجربهٔ نخستین کارگردانی در این فیلم.

در روزهای بعد با جلوتر رفتن نوار کاست جشنواره، نوبت به اکران انیمیشن‌ها رسید، جایی که انتظار می‌رفت بیشترین پرداخت جوان‌گرایی و آتیه‌نگری به آن اختصاص یابد؛ چرا که اصلی‌ترین و هدفمندترین مخاطب انیمیشن‌ها کودک و قطعاً نوجوان‌ها هستند و صدالبته که میانگین سنی تولیدکنندگان انیمیشن در ایران جوان است... .

اما همین که صرفاً یک سیمرغ و آن هم در شرایطی که داور مشخصی برای بخش انیمیشن‌ها در جشنواره وجود ندارد، به انیمیشن‌ها اختصاص دارد، گویای عدم نگاه صحیح به انیمیشن‌ها است.

البته از حضور کمرنگ انیمیشن‌ها در جشنواره و کیفیت پایین برخی انیمیشن‌ها که قطعا درخور جشنوارهٔ فیلم فجر نبود هم نباید غافل شد.

به هرحال قطعا نگاهی عمیق‌تر به انیمیشن‌ها و حمایت از آن‌ها ارتباط مستقیمی با ارزآوری، سینمای روز، پیشرفت‌های فنی فیلم‌سازی و به حتم رشد فکری و فرهنگی نوجوان، جوان و نسل آینده‌ساز خواهد داشت.

و اما کانون پرورش فکری کودک و نوجوان که تاثیرش بر نسل نوجوان داشت به فراموشی سپرده می‌شد با «زیبا صدایم کن» در روز پنجم جشنواره خودی نشان داد.

فیلمی که نگاهی به نوجوان و شکاف نسلی داشت.

قطار جشنواره جلوتر رفت و در نیمهٔ دوم جشنواره فیلم‌ها غیر از دو یا سه مورد چنگی به دل نزدند.

اما در روز ششم اتفاقی نو، نه تنها در چهل وسومین جشنوارهٔ فیلم فجر؛ بلکه در سینمای ایران رقم خورد.

اکران فیلمی با نوآوری عظیمی در حوزهٔ جلوه‌های بصری، برای نخستین بار. شاید این فیلم به دلیل فیلم‌نامه یا اتفاقاتی که حول محور نوآوری در سینما رقم زده بود جزو فیلم‌هایی بود که از ماه‌ها قبل از آغاز جشنواره تیترهای اصلی رسانه‌های سینمایی را به خود اختصاص داده بود. یعنی فیلم «موسی کلیم الله، به وقت طلوع»...

اینکه این نوع جلوه‌های بصری در این فیلم، برای اولین بار است که در سینمای ایران استفاده می‌شود؛ کاملاً محسوس بود.

اما به هرحال یکی از نکاتی که این فیلم در این جشنواره به اثبات رساند این بود که فیلم ظرفیت نوید بالایی در حوزهٔ جلوه‌های بصری در سینمای ایران دارد. به ویژه که از اصلی‌ترین عناصر ارتباط‌گیری نسل نوجوان و جوان با سینما، جلوه‌های بصری درست است.

و اما قطار چهل و سومین جشنوارهٔ فیلم فجر هم به مقصد مملو از منتظران خود رسید... .

در اختتامیهٔ جشنواره بیشترین تمرکز را برای فیلم «بچهٔ مردم» خرج کردم؛ چون دقیقا من را به معیارهایی از سینمایی با شناخت صحیح نوجوان و جوان که همواره مخاطب آن بودم آشناتر کرده بود.

از ابتدا با کاندید شدن بازیگر جوان فیلم، به عنوان جوان‌ترین بازیگر کاندید شده ابراز خرسندی کردم. و زمانی که ۴ سیمرغ به فیلم اختصاص داده شد؛ ابراز خرسندی من هم مضاعف شد.

اما کماکان اختتامیهٔ جشنواره، بر نقدها به نوع حضور انیمیشن‌ها در جشنواره افزود. از حضور کمرنگ انیمیشن‌ها و اختصاص دادن تنها یک سیمرغ، تا اینکه در اختتامیه هر ۴ انیمیشن به عنوان سیمرغ بهترین پویانمایی کاندید شده بودند.

به هرحال به‌عنوان یک جوان تجربه اولی در جشنوارهٔ فیلم فجر، مشتاق بودم که رنگ و بوی بیشتری از حال و هوای جوانی در چهل و سومین جشنوارهٔ فیلم فجر ببینم و حس کنم؛ چراکه جوان و نوجوان با بحرانی سوهان روح به نام بحران هویت دست و پنجه نرم می‌کند و قطعا سینما از مناسب‌ترین بسترها برای ارائه پاسخی درست به این بحران است؛ چراکه هویت‌بخشی از رسالت‌های سینما است.

پس چه بهتر که مخاطب نوجوان ایرانی از سینمای کشور خود فاصله‌ای نگیرد تا با استفاده از همین هنر به رفع چالش‌های بحران هویت خود بپردازد.

یادداشت

سیمرغ بهترین حاشیه‌پردازی تقدیم می‌شود به...

■ محمدجواد نوائیان-دانشجوی تهیه‌کنندگی

چهل و سومین جشنواره فیلم فجر به پایان رسید، اما مطابق معمول، نه با اعلام برندگان بلکه با موجی از حواشی که شاید از خود فیلم‌ها نیز پرمخاطب‌تر بود. امسال، همچون دوره‌های گذشته، حواشی پیش از فیلم‌ها به نمایش درآمدند و توجه بسیاری را به خود جلب کردند. تا جایی که برخی، بیش از آنکه در پی شناخت برندگان سیمرغ باشند، کنجکاو بودند بدانند چه کسی از مراسم قهر کرد، کدام بازیگر پاسخ خبرنگاران را نداد و چه کسی در نشست خبری از همه چیز بی‌خبر بود!

وقتی تاریخ ادبیات هم در جشنواره بازنویسی می‌شود.

منوچهر شاهسواری، دبیر جشنواره، قول داده بود که در اختتامیه خبری از سخنرانی نباشد، اما ای کاش جلوی سخنرانی رائد فریدزاده در افتتاحیه را هم می‌گرفت. چرا که امسال نیز خطر تکرار حماسه «حول حالنا» سال گذشته محمد خزاعی رئیس پیشین سازمان سینمایی، کاملاً احساس می‌شد. همان جایی از سخنرانی که فریدزاده با نهایت اعتمادبه‌نفس، مولانا جلال‌الدین بلخی را شاعری متعلق به ۸۰ سال پیش معرفی کرد و در حرکتی تاریخی، تقویم ادبیات فارسی را از اساس دگرگون ساخت.

فجر۴۳ با «جیگرتو» استارت خورد!

افتتاحیه جشنواره به یک جرقه‌ی خاص دیگر نیاز داشت تا موتور حواشی را روشن کند و این وظیفه بر دوش مرضیه برومند و رضا بابک افتاد. آن‌ها با «روایتی از دست‌ها» و «جیگرتو» افتتاحیه را به سطح جدیدی از حاشیه رساندند. البته این حاشیه کمی بیش از حد داغ شد و نتیجه‌اش چیزی جز تشکیل پرونده قضایی برای هر دو هنرمند نبود.

چندماه تا سرنوشت

فیلم «آنتیک» از همان لحظه‌ی آغازین نشست خبری نشان داد که قرار نیست بی‌حاشیه از جشنواره عبور کند. زمانی که صندلی‌های نشست بیش از آنکه در اختیار عوامل فنی و تولیدی باشد، توسط بازیگران اشغال شد. همان‌جا مشخص شد که نشست فیلم قرار است یک جشن سلبریتی‌محور باشد. اهالی رسانه هم با کنایه‌ای هنرمندانه، عنوان «تخصص‌گرایی» را به هادی نائیجی، کارگردان فیلم، تقدیم کردند؛ عنوانی که خود جای بحث فراوان دارد. اما جالب‌ترین اتفاق، واکنش جامعه به محتوای فیلم بود. به نظر می‌رسد که کارگردان «آنتیک» باید خوشحال‌ترین فرد جشنواره باشد، چرا که دیگر از آن حساسیت‌های مذهبی که می‌توانست برای فیلمش دردسرساز شود، خبری نیست. حال تصور کنید اگر همین فیلم چند ماه پیش و در دولت قبل ساخته شده بود، نهایت لطفی که به آن می‌شد، یک اکران سانس ویژه‌ی آخر شب، آن‌هم صرفاً برای اهالی رسانه بود.

نشست خبری تبدیل به مناظره‌ی اقتصادی شد.

پژمان جمشیدی شاید هنوز سیمرغ بهترین بازیگر را نگرفته باشد، اما امسال بی‌رقیب نامزد سیمرغ پرحاشیه‌ترین چهره‌ی جشنواره بود. نشست خبری فیلم «آنتیک» قرار بود جلسه‌ای سینمایی برای پرسش و پاسخ با اهالی رسانه باشد، اما پژمان جمشیدی تصمیم گرفت آن را به یک مناظره‌ی اقتصادی تبدیل کند. در حالی که خبرنگاران هنوز درگیر رمزگشایی از معمای فیلم بودند، او ناگهان گفت: «چی شد آقای پزشکیان؟ قیمت دلار فلان قدر شده» و بدین ترتیب، به‌طور کاملاً خودجوش کارشناس مسائل اقتصادی شد. اما اوج هنرنمایی‌اش جایی بود که پس از این اظهارنظر مهم، اندکی به فکر و خواب فرو رفت. با این حرکت، نه‌تنها یک هفته‌ی تمام سوژه‌ی رسانه‌ها شد، بلکه عنوان «تبلیغاتچی» را هم از دست مسعود فراستی دریافت کرد!

کاخ جشنواره یا شهربازی سلفی‌بگیران؟!

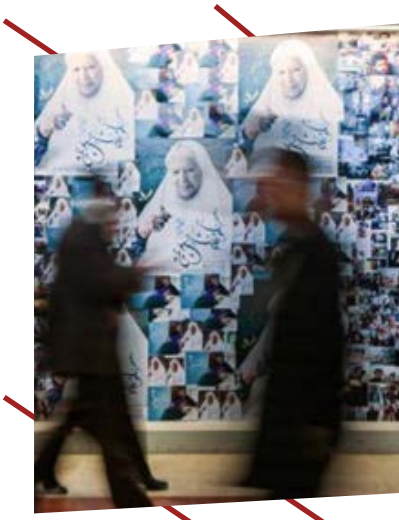
امسال یکی از سوژه‌هایی که حسابی صدای اهالی رسانه را درآورد، حضور گروهی از افراد متفرقه در کاخ جشنواره بود. نه‌تنها جای خبرنگاران را اشغال کردند و مسیرها را بستند، بلکه باعث شدند برخی از افراد واجد شرایط اصلاً امکان حضور نداشته باشند. دغدغه‌ی این مهمانان ویژه هم کاملاً مشخص بود: امضا، عکس، فیلم و شکار لحظه‌ای از چند هنرمند و سلبریتی. نتیجه‌ی آن چه بود؟ تشویق‌های بی‌موقع و خنده‌های بلند، حتی در فیلم‌هایی که نه کمدی بودند و نه لحظات خنده‌داری داشتند. خلاصه، همان ماجرای ورود کودکان و خانواده‌ها به جشنواره که سال‌ها پیش محل بحث بود، حالا با حضور بزرگسالانی که ذوق‌زدگی‌شان از بچه‌ها هم بیشتر به چشم می‌آمد، دوباره تکرار شد.

وقتی ۸۰ تومان ضرب در ۱۰ می‌شود!

بازار سیاه فروش بلیت جشنواره‌ی امسال هم داغ بود، اما این بار در حد یک رویای دست‌نیافتنی برای دلال‌ها. بلیتی که بیش از ۸۰ هزار تومان نمی‌ارزید، با یک فرمول جادویی ده برابر قیمت‌گذاری شد، انگار که داریم درباره‌ی اولین نمایش جهانی فیلم‌ها در جشنواره‌ی کن صحبت می‌کنیم. فیلم‌های جشنواره‌ی فجر یک فرصت طلایی نیستند که دیگر تکرار نشود. اکثر این فیلم‌ها یا همان موقع سانس خالی داشتند یا چند ماه بعد دوباره در سینما اکران می‌شوند. با این حال اگر بلیت فیلم‌های ویژه مثل لاک‌پشت و رکسانا یا پیرپسر را قیمت‌گذاری می‌کردند، شاید منطقی به نظر می‌رسید. اما با این قیمت‌گذاری برای فیلم‌های معمولی، واقعاً جای سوال دارد که دلالان عزیز موفق به فروش شدند یا نه؟

دو دو تا چند میلیارد؟

چهل و سومین جشنواره‌ی فیلم فجر امسال به نظر می‌رسید که با نسخه‌های مختلف فیلم‌ها غافلگیر شد. به‌ویژه در مورد واقعه‌ی آمل سربداران در سال‌های ۶۰ و ۶۱، دو فیلم «شمال از جنوب غربی» و «بازی خونی» که هر دو به روایت یک داستان با محوریت یک زن پرداخته‌اند، از زاویه‌هایی کاملاً متفاوت و غیر هم‌جهت برخورد کرده‌اند. تماشای این دو فیلم به صورت پشت سر هم می‌تواند بیننده را دچار شک و تردید کند. به‌ویژه «بازی خونی» که به‌طرز قابل توجهی شبیه به یک فیلم تقلیدی از ساختار ماجرای نیمروز به نظر می‌رسد. این احتمال وجود دارد که «حسین میرزامحمدی»، کارگردان فیلم قصد داشته است در نوعی شوخی با محمد حسین مهدویان این اثر را بسازد. برای درک بهتر ابعاد این مقایسه، باید به یاد بیاوریم که پیش‌تر فیلم ماهی سیاه کوچولو نیز با همین ساختار مشابه تولید شده بود. این تکرار و شباهت‌ها در جشنواره‌ی امسال محدود به این دو فیلم نبوده است. فیلم‌های «اسفند» و «اشک هور» که هر دو زندگی «شهید علی هاشمی» را روایت می‌کنند، در دو نهاد اوج و سوره برای حضور در جشنواره ساخته شده‌اند. به نظر می‌رسد این جشنواره از آنجا که دارای فیلم‌های متنوع و باکیفیت است، تصمیم به نمایش چندین نسخه از هر موضوع در صف‌های مختلف نمایش گرفته است.



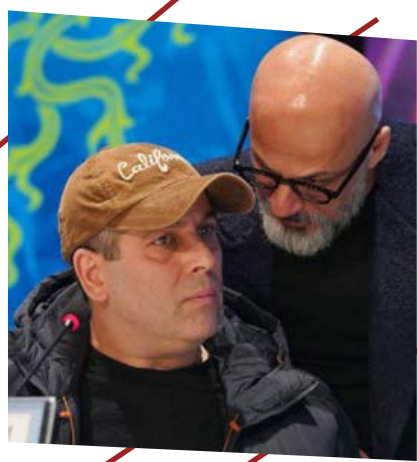
فجر با صدای خاموش!

سالن مرکز همایش‌های برج میلاد که برای اهالی رسانه در نظر گرفته شده بود، ظاهراً به گونه‌ای طراحی نشده بود که تماشای فیلم در آن راحت و بدون مشکل باشد. اگر خوش‌شانس نبودید و در ردیف‌های وسط جا نمی‌گرفتید، باید با تصویری نصفه و نیمه کنار می‌آمدید. علاوه بر این، بالکن سالن نیز برای برخی صندلی‌ها عملاً دید به پرده‌ی نمایش نداشت، گویی قرار بود تنها اهالی رسانه از کیفیت صدای فوق‌العاده سالن بهره‌مند شوند. البته از کیفیت صدا هم نمی‌توان به‌راحتی گذشت؛ بسیاری از کارگردانان و اهالی رسانه اعتراضات زیادی در این زمینه داشتند. به‌طور کلی، سالن‌های فرعی سینماهای معمولی وضعیت به مراتب بهتری نسبت به این سالن ویژه داشتند. به نظر می‌رسید که برای کیفیت نمایش فیلم‌ها، برنامه‌ریزی به بعد از جشنواره موکول شده بود.

صدا آشنا بود، ولی تیتراژ حافظه نداشت.

هنگام تماشای انیمیشن «پسر دلفینی»، همه چیز به‌طور عادی پیش می‌رفت تا اینکه ناگهان صدای خواننده‌ای آشنا در سالن پیچید. شک‌ها به یقین تبدیل شدند و مشخص شد که این صدای «شروین حاجی‌پور» است. همه منتظر ماندند تا ببینند آیا نام خواننده در تیتراژ پایانی آمده است یا خیر، اما نامی از او در تیتراژ نبود. در نشست خبری، این سوال چندین بار از تیم تولید پرسیده شد، اما هیچ‌کس مسئولیت این موضوع را بر عهده نگرفت. یکی از جالب‌ترین لحظات زمانی بود که بهمن بابازاده، خبرنگار موسیقی، «خیلی اتفاقی» در نشست حاضر شد و شروع به پیگیری این موضوع کرد. در نهایت، هیچ‌کس مسئولیت استفاده از صدای حاجی‌پور را نپذیرفت، ولی همه می‌دانستند که گوش‌ها دروغ نمی‌گویند.

جلسه حل اختلاف خانوادگی



یکی از عجیب‌ترین اتفاقات جشنواره، دعوای پدر و پسری میان کارگردان و بازیگر در نشست خبری فیلم «شمال از جنوب غربی» بود. هیچ‌کس متوجه نشد که آیا این یک حاشیه حساب‌شده برای جلب توجه به فیلم بود یا یک اختلاف واقعی که از کنترل خارج شده است. ماجرا زمانی شدت گرفت که امیررضا دلاوری در مورد طولانی شدن فیلم‌برداری و تداخل آن با پروژه‌ی بعدی‌اش با کارگردان وارد جدل شد. تنش به‌حدی بالا رفت که امیر آقایی مجبور شد وسط صحبت‌ها وارد شده و قائله را خاتمه دهد. به نظر می‌رسید فضای صمیمی کاخ جشنواره به‌قدری گرم بوده که عوامل تصمیم گرفتند حتی دعواهای خانوادگی خود را در آنجا حل و فصل کنند.

ورود آقایان با کروات ممنوع!

نشست خبری فیلم «صددام» در ابتدا داشت روال عادی خودش را طی می‌کرد، تا اینکه «رضا عطاران» و «عباس جمشیدی‌فر» متوجه شدند فیلمشان آن‌طور که باید و شاید خنده‌دار از آب درنیامده است. برای حلال کردن پول، وسط صحبت‌های «پدرام پور امیری»، کارگردان فیلم، شروع به کروات بستن برای یکدیگر کردند. رضا عطاران اصلاً حوصله‌ی جواب دادن به سوالات خبرنگاران را نداشت، کسی هم نفهمید بالاخره این نشست خبری بود یا یک سکانس جامانده از فیلم.

گل به خودی به سبک سینما

یکسری از فیلمسازان تصمیم گرفتند در جشنواره فجر امسال ضربه‌ای محکم به اسرائیل وارد کنند، اما نتیجه به طور شگفت‌انگیزی تبدیل به یک گل به خودی تمام‌عیار شد. در «تاکسیدرمی»، گوزن زرد که نماد ایران بوده، با پرواز ویژه‌ای به همراهی ماموران موساد به تل‌آویو منتقل شد. در این فیلم، از میان برادر محمدرضا پهلوی و اسرائیلی‌ها، آنها برنده‌ی نهایی داستان شدند. از سوی دیگر، فیلم ۱۹۶۸ که قرار بود یک فیلم تاریخی درباره‌ی یک ماجرای فوتبالی از یاد رفته باشد، ناگهان به یک ماجرای اکشن جاسوسی تبدیل شد و تمام داستان بر تلاش نافرجام ایرانی‌ها برای دزدیدن تیم فوتبال اسرائیل در تهران متمرکز شد. در مجموع، این یک ضربه‌ی سینمایی محکم بود، تنها کاش پیش از اجرای آن نگاهی به نقشه می‌انداختند.

خدای جنگ یا پیرپسر؟ انتخاب استراتژیک

یکی از ویژگی‌های بارز وفاق در دولت، حضور مسئولین در کاخ جشنواره‌ی فجر بود. برای مثال «وزیر فرهنگ و ارشاد» در جشنواره‌ی فجر حاضر نشد اما «محمدجواد ظریف»، معاون رئیس‌جمهور، در کنار مردم فیلم «خدای جنگ» را تماشا کرد. البته نه به خاطر اینکه سالن VIP برج میلاد دچار مشکل فنی شد و نتوانست فیلم «پیرپسر» را ببیند، بلکه به دلیل انتخاب استراتژیک از قبل، چون «خدای جنگ» درمورد خودکفایی موشکی ایران در دوران جنگ بود و در این فیلم، انتقادهایی مستقیم به افراد تندروی آن دوران وارد می‌شد. بعد از پایان فیلم هم ظریف به صورت دیپلماتیک «اوپنهایمر» نولان را در مقابل خدای جنگ قرار داد. اما اگر مشکل فنی پیش نمی‌آمد، چه می‌شد؟

پیشمرگِ سیمرغ‌ها

اختتامیه‌ی جشنواره نیز خالی از حاشیه نبود. از عقب‌نشینی مسئولان نسبت به نشستن در ردیف اول تا داوری‌هایی که هیچ‌کس انتظار آن را نداشت، همه اتفاقاتی بودند که توجه مخاطبان را به خود جلب کردند. حتی داوری مردمی که به‌طور کامل از دسترس خارج بود، همگان را غافلگیر کرد. در شرایطی که مخاطبان درباره فیلم‌های «رها» و «بچه مردم» سخن می‌گفتند، فیلم «پیشمرگ» به‌عنوان بهترین فیلم از نگاه تماشاگران انتخاب شد. نکته‌ی جالب توجه این بود که هنوز کسی نمی‌داند این آرا از چه منبعی به دست آمده و هدف پشت آن چه بوده است. در همین مسیر، نوبت به اهدای سیمرغ به بازیگرانی رسید که حتی خودشان نیز انتظار چنین موفقیتی را نداشتند. به‌گونه‌ای که اگر سالن را ترک می‌کردند و تماسی دریافت می‌کردند مبنی بر اینکه برنده شده‌اند، تنها پاسخی که می‌دادند این بود: «خودت را مسخره کن!» و تلفن را قطع می‌کردند. در نهایت، درخواست سعید خانی برای اکران فیلم «قاتل و وحشی» جنجال فراوانی به پا کرد. از سوی دیگر، فیلم «زیبا صدایم کن» با وجود دریافت سیمرغ‌های کمتر نسبت به سایر رقبا، عنوان بهترین فیلم جشنواره را به دست آورد. با این حال، امید آن می‌رود که این فیلم به سرنوشت بهترین فیلم‌های سال‌های گذشته دچار نشود؛ آثاری که یا توقیف شدند، یا هیچ‌کس جرئت اکران آن‌ها را پیدا نکرد.

Mj.naval1384@gmail.com

سینما به **برداشت**های ما از جهان معنا می‌بخشد. درحالیکه خود نیز مملو از **برداشت** است. **برداشت**هایی که در هر قاب، ما را با خود همراه کرده، می‌خنداند می‌گریاند و از جهانی به جهان دیگر می‌برد. همین وجه اشتراکی است میان علوم اجتماعی و سینما. نقطه ثقلی که از یک سو جزء همیشگی سینماست و از دگر سو به آن بار و معنایی تازه می‌دهد. ما می‌خواهیم این معانی را دریافت و آنها را از نو تعریف کنیم. در این مسیر نیز تنها آنچه در توشه داریم همین **برداشت**هاست. **برداشت**هایی گوناگون، متمایز و صد البته بی انتها...

برداشتِ سوم

اردیبهشت ماه ۱۴۰۴ خورشیدی

برداشت‌های قبلی را از اینجا بخوانید

فیلم‌شناخت
FILMSHENAKHT

کانون مطالعات فیلم و سینما

امید