خبر سبز

هفته نامه خبر سبز | سال نهم | شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴ | ۱۴صفحه | ۲۰۰۰۰ تومان

خانه مادرویران شد؛ خاطره‌ها مانده‌اند

چرا هنر گروگان سیاست و پول می‌شود؟

هفته نامه خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۲ -فیلم روز

«بهشت تبهکاران» ظاهری چشم‌نواز، اما بدون درونمایه

نویسنده: مهدی صالحی

«بهشت تبهکاران» را مسعود جعفری جوزانی در قامت یک اثر اپیزودیک یا یک مینی سریال بلند پروازانه طراحی کرده است؛ روایتی نه چندان خطی از رد و بدل شدن کیسه‌هایی پُر از اسکناس میان متهمان یک پرونده قتل که در پس زمینه آن، پرونده‌ای بزرگ‌تر از «محاکمه نفت» برگزار می‌شود. تک‌تک عناصر بصری این فیلم، از نخستین نماها با فیلم‌برداری لوکس و صحنه‌آرایی پر جزئیات امیر کریمی، وعده تجربه‌ای سینمایی و درخور را می‌دهد. در «بهشت تبهکاران» ساخته مسعود جعفری جوزانی انتخاب فضای نوآر در روایتی سیاسی، فصل بندی‌های دقیق و بازیگرانی که چهره‌هایشان وزن و اعتبار کافی برای نقش‌آفرینی در یک تریلر تاریخی را دارند، همگی بر بلند پروازی فیلم‌ساز دلالت دارد؛ با این حال، پس از پایان نمایش اثر، این پرسش در ذهن تأمل‌برانگیز هر مخاطب نقش می‌بندد، چگونه فیلمی با این همه پشتوانه فنی و سرمایه انسانی تا این اندازه از دستیابی به هدف اصلی خود، یعنی اقناع و درگیر کردن مخاطب، باز می‌ماند؟ پاسخ در روایتی نهفته است که به جای فرود روی درام، گرفتار زبانی ایدئولوژیک، شخصیت‌هایی بی‌وجه و مهم‌تر از همه، آسیب‌هایی می‌شود که از یک فاجعه پس‌تولیدی غیرقابل انکار نشات می‌گیرد.

نخستین و شاید تعیین‌کننده‌ترین نقطه ضعف فیلم، ریشه در شکاف میان نسخه اصلی و نسخه نهایی آن دارد. نسخه اصلی فیلم که بیش از پنج ساعت بوده و کارگردان برای ارائه اثری مناسب اکران سینمایی، ناچار به حذف حجم عظیمی از سکانس‌ها شده است. این فرآیند تدوین فشرده و شتاب‌زده، چون تیشه به ریشه علیت‌های دراماتیک می‌زند.

مخاطب فیلم را با شخصیت‌هایی آغاز می‌کند که بی‌مقدمه و بدون آنکه فرصتی برای ایجاد همذات‌پنداری یابند، وارد دیالوگ‌های پیچیده اقتصادی و سیاسی می‌شوند. علیت‌ها و انگیزه‌های رفتاری شخصیت حسن جعفری با بازی امیرحسین آرمان، قربانی اصلی این حذفیات است. تماشاگر نمی‌داند چرا یک کارمند ساده شرکت نفت در آبادان با این سرعت و شدت درگیر توطئه‌ای درباره قتل یک روزنامه‌نگار تهرانی می‌شود. هر پاسخ، در پازلی گم شده که قطعاتش بر کف اتاق تدوین باقی مانده است. گویی با فشردن بیش از دو سوم محتوای اصلی، چارچوب روایت فروپاشیده و اثری بر جای مانده که نه سریال است و نه فیلم. نتیجه این آشفتگی، به توقف مداوم جریان تعلیق و جایگزینی آن با گفت‌وگوهایی صرفاً مفهومی و سیاسی می‌انجامد که فاقد گره‌افکنی و زمینه‌چینی لازم هستند.

جعفری جوزانی که در آثار ماندگاری همچون مجموعه «در چشم باد» توانایی بالای خود را در پیوند زدن درام شخصی با فضای سیاسی تاریخی به اثبات رسانده بود، در اینجا چنان شیفته تحلیل اقتصاد سیاسی دوران ملی شدن صنعت نفت می‌شود که درام و موقعیت‌های دراماتیک را به فراموشی می‌سپارد.

فاجعه تدوین که گفته می‌شود برای تبدیل فیلم ۵ساعته به یک اثر اکران تجاری صورت گرفته، اما در روند پس‌تولید متوقف نشده و حتی به بخش‌های فنی اثر نیز رسوخ کرده است. یکی از آشکارترین این نقایص، در سکانس‌های میانی فیلم رخ می‌دهد؛ جایی که ناگهان صدای شخصیت «سیمین» (لادن مستوفی) بدون هیچ توضیحی جای خود را به صدای یک دوبلور کاملاً متفاوت می‌دهد. این اتفاق نه به عنوان یک شوک روایی یا یک تکنیک فرمال، بلکه صرفاً به عنوان یک نقص فنی آشکار خود را به رخ می‌کشد. تماشاگری که تا پیش از این، خود را تسلیم فضای فیلم کرده است، ناگهان از خیال سینما به واقعیت اتاق تدوین پرتاب می‌شود.

این مسائل باعث می‌شود که گرچه «بهشت تبهکاران» در لایه تولید، محصولی خوش آب و رنگ و از صحنه‌آرایی و فیلم‌برداری تماشایی برخوردار است، اما این مؤلفه‌های فنی در سایه فقدان انسجام داستانی و پشت صحنه نابسامان و درگیری‌های سیاسی، نتوانسته‌اند در راستای خدمت به روایت قرار گیرند و بیش از آنکه مکمل درام باشند، واکسن اثر می‌شوند.

هفته نامه
خبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۳ - فیلم روز

اما هیاهوی پس‌تولیدی و رنج تدوین، تنها سد راه این فیلم برای تبدیل شدن به اثری قابل قبول نبوده است. جعفری جوزانی همواره کارگردانی متعهد و ایدئولوژیک شناخته شده که نگاه ضد غرب خود را از هیچ اثری پنهان نکرده است، اما در «بهشت تبهکاران»، او مرز اقامه یک استدلال سیاسی در قالب سینما را پشت سر گذاشته و به خلق اثری پرداخته که گاه بیشتر به یک جزوه ایدئولوژیک مصور شبیه است تا یک روایت سینمایی زنده. شخصیت‌های فیلم در لحظاتی، نه از روی باورپذیری شخصیتی که برای قرائت متنی از پیش آماده‌شده پشت تریبون قرار می‌گیرند و انگار مدام در حال دفاع از پایان‌نامه دکتری خود در توطئه شوم استعمار علیه صنعت نفت هستند. فیلم آنچنان در تحلیل اقتصاد سیاسی دهه ۲۰ و ۳۰ غرق شده است که دیگر فرصتی برای پرداخت شخصیت اصلی (حسن) یا جذابیت‌های ذاتی ژانر جنایی و نوآر باقی نمی‌گذارد. در این میان، وفاداری جوزانی به رویکردهای فرمایشی پیشین خود و وفاداری به جهان‌بینی مشخص، نه تنها به ساختار فیلم لطمه زده، بلکه رابطه علی میان باورهای کارگردان و شخصیت‌پردازی‌های تک بعدی را نیز آشکار می‌سازد. شخصیت حسن جعفری چنان مظلوم و قربانی جبر حوادث است که برای مخاطب غیرمتخصص غیر قابل باور می‌شود که این سطح تأکید بر قربانی نمایی تا چه حد می‌تواند از شکست درام خبر دهد.

با همه این فراز و فرودهای روایی و مشکلات فنی، نباید از قابلیت‌های ویژه این فیلم در حوزه بازیگری به سادگی عبور کرد. هدایت تیم بازیگری از سوی کارگردان در این اثر در اغلب نقش‌ها موفق بوده و بازیگرانی چون هومن برق‌نورد، درخشان ظاهر شده است. حتی از امیرحسین آرمان و رضا یزدانی که معمولاً نقش‌آفرینی‌های درخشانی از خود به جا نمی‌گذارند، در این فیلم بازی‌های قابل قبولی دیده می‌شود. لادن مستوفی نیز در نقش همسر حسن، با بازی طبیعی و تأثیرگذار خود، لحظاتی از فیلم را که خالی از دیالوگ‌های سیاسی صرف است، نجات می‌دهد. متأسفانه این بازی‌های خوب نیز قربانی ناهماهنگی و فقدان فضای دراماتیک مناسب می‌شوند. شخصیت‌ها دائماً آن‌قدر مشغول بیان متون ایدئولوژیک هستند که فرصتی برای «بودن» و واکنش نشان دادن باقی نمی‌ماند و عملاً بازیگران در حالی که تمام توان خود را به کار گرفته‌اند، در دالان‌های بی‌سرانجام فیلم‌نامه رها می‌شوند. «بهشت تبهکاران» با این همه فراز و فرود، در نهایت در یک نقطه گمشده دیگر گرفتار می‌شود: هویت ژانری خود.

فیلم در عین حال که می‌خواهد یک درام تاریخی باشد، گاه پای در ژانر دادگاهی می‌گذارد و در بخش‌های قابل توجهی نیز اصول فیلم «نوآر» را رعایت می‌کند، اما پرداخت صحیح هیچ یک از این ژانرها به طور کامل صورت نمی‌پذیرد. اگر «نوآر» است، عناصر لازم برای نوآر همانند حریف، روایت دو دلی و پیچیدگی‌های اخلاقی، جایش خالی است. اگر دادگاهی است، قاضی و قوه قضاییه نقش پررنگی ندارند و اگر درام تاریخی است، رنگ و بویش را در هیاهوی اندیشه‌های سیاسی کهنه می‌کند. این گنگی ژانری و سرگشتگی، حاصل همان دگردیسی دردناک از سریال به فیلم و از روایت مفصل و لایه‌لایه به نسخه‌ای فشرده و زمخت است. گویی جوزانی اثر خود را در میان این‌همه ابعاد مختلف، گم کرده و در نهایت هیچ کدام از آن‌ها را به سرانجام درخوری نرسانده است. اگر این فیلم را میراثی از مجموعه‌ای چند قسمتی به طول پنج ساعت بدانیم، مشکلات و گسست‌های آن تا حدی، قابل درک و شاید قابل توجیه باشند، اما در قامت یک اثر سینمایی مستقل که در آن خانواده، عشق، خیانت، فساد و آرمان‌خواهی باید درون یک کالبد فشرده به حیات دراماتیک خود ادامه دهند، این فیلم نه تنها پاسخی برای «چگونگی»، بلکه حتی پاسخی برای «چرایی» به مخاطب نمی‌دهد. گویی با پایانی در انتظار نسخه سریالی به انتها می‌رسد، در حالی که مخاطب امروز سینما حوصله برزخ بی‌پایانِ انتظار را ندارد.

هفته نامه سبز خبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۴ - تلویزیون

منتقد: مهدی صالحی

بازی با زمان و مکان در «آخرین سامورایی بازمانده»؛ تحلیل تکنیک‌های روایت‌پردازی

«آخرین سامورایی بازمانده» از منظر تکنیک‌های روایت‌پردازی و زبان سینمایی، نمونه‌ای قابل تأمل از تلاقی ژانر جیدایگکی کلاسیک با قواعد درام‌های بقای مدرن است. آنچه این سریال را از منظر فرمی متمایز می‌کند، نه نوآوری‌های انقلابی که بازآرایی هوشمندانه تکنیک‌های اثبات شده در قالبی تازه است. در این نگاه، به جای داوری ارزشی محتوایی، بر چگونگی کاربست ابزارهای سینمایی و روایی برای خلق معنا و تأثیرگذاری بر مخاطب تمرکز خواهیم کرد. این رویکرد امکان می‌دهد تا نقاط قوت و ضعف ساختاری اثر را با دقت بیشتری تفکیک کنیم.

ساختار روایی «آخرین سامورایی بازمانده» حول الگوی کلاسیک «مونومیت» یا سفر قهرمان شکل گرفته، اما با دو تغییر اساسی. نخست آنکه به‌جای یک قهرمان، با شبکه‌ای از شخصیت‌های بالقوه روبروییم که هر یک می‌توانند در هر لحظه حذف شوند. این تکنیک که از «بازی مرکب» وام گرفته شده، در اینجا با الگوی حذف تدریجی در ادبیات معمایی ژاپن به ویژه آثار «سیشو یوکومیزو» ترکیب شده تا ساختاری «ماتریوشکایی» ایجاد کند، هر قسمت یک لایه از رمز آلودگی مسابقه را برمی‌دارد، اما هم‌زمان یک لایه تازه اضافه می‌کند. با این حال، نقطه ضعف ساختاری عمده در همین جا بروز می‌کند، تسریع بیش از حد در سه قسمت میانی (۲ تا ۴) باعث می‌شود الگوی «آرامش - بحران - گره‌گشایی» در هر قسمت به شکلی تقریباً یکسان تکرار شود. تحلیل فرکانس صحنه‌های آرام در برابر صحنه‌های اکشن نشان می‌دهد که نسبت ۴۰ به ۶۰ به نفع اکشن است؛ رقمی که در سریال‌های هم ژانر معمولاً ۵۰-۵۰ است. این عدم توازن سبب می‌شود تنفس روایی، آن لحظات سکوت که شخصیت‌ها فرصت خودشناسی دارند عملاً حذف شود. نتیجه آنکه مخاطب درک عمیقی از انگیزه‌های درونی شخصیت اصلی (شوجیرو) پیدا نمی‌کند، مگر از طریق تک‌گویی‌های درونی پراکنده که تکنیکی قدیمی و گاه کلیشه‌ای است.

از نظر تکنیک روایتگری و نقطه دید، سریال از ترکیب راوی دانای کل با محدودیت به نقطه دید شوجیرو در صحنه‌های کلیدی بهره می‌برد. این جابه‌جایی که در فیلم‌نامه‌نویسی مدرن «شاتل روایی» نامیده می‌شود، در اینجا کارایی نسبی دارد اما با نقصی اساسی، سکانس‌هایی که راوی از شوجیرو فاصله می‌گیرد و به شخصیت‌های فرعی می‌پردازد، به دلیل نبود پیش‌زمینه کافی برای آن شخصیت‌ها، کارکرد دراماتیک خود را از دست می‌دهند.

در بخش سوم سریال، ورود یک شخصیت فرعی به نام «یوشی» به ظاهر برای ایجاد گره افکنی طراحی شده، اما به دلیل عدم آشنایی مخاطب با پیشینه او، این پیچش روایی به‌جای شوک، سردرگمی ایجاد می‌کند. این ضعف از یک تصمیم فنی ریشه می‌گیرد، تیم نویسندگی به‌جای استفاده از تکنیک «چشم‌انداز چندلایه» که در آن هر شخصیت فرعی بخشی از پازل را از دریچه تجربه خود روایت می‌کند، به راوی پراکنده روی آورده که اطلاعات را به صورت نقطه‌ای و بدون توالی علی و معلولی توزیع می‌کند.

در مقابل، تکنیک فلش بک در سریال موفق‌تر عمل کرده است. فلش بک‌ها به ویژه آن‌هایی که به دوران باشین بازمی‌گردند عموماً با الگوی «کنش- واکنش» پیش می‌روند، هر فلش بک مستقیماً به یک تصمیم یا عکس‌العمل شوجیرو در زمان حال گره خورده است. این تکنیک که در سینمای کریستوفر نولان به پازل زمانی شهرت دارد، در اینجا با ریتمی آهسته‌تر و شاعرانه‌تر اجرا شده و یکی از نقاط قوت فرمی سریال محسوب می‌شود.

در سطح تصویری و فیلم‌برداری، «آخرین سامورایی بازمانده» از ترکیب دو رویکرد متمایز بهره می‌برد، نماهای گسترده در صحنه‌های نمایش تعداد شرکت‌کنندگان و نمای بسته در لحظات دوئل. این شیوهٔ متضاد از نظر تئوری فیلم، تکنیک «فاصله‌گذاری» برشتی را تداعی می‌کند که مخاطب را مدام میان تجربه جمعی (فاجعه دسته‌جمعی) و تجربه فردی (تراژدی شخصی) سرگردان می‌کند؛ اما آنچه این شیوه را به نقطه ضعف بدل کرده، غیاب نمای متوسط در بخش‌های غیر اکشن است. نتیجه آنکه دیالوگ‌های مهم و لحظات تعلیق روانی غالباً در فضایی خنثی و بدون زمینه بصری ثبت شده‌اند و همین امر از بار دراماتیک آن‌ها می‌کاهد. برای نمونه، صحنه افشای راز مسابقه در قسمت چهارم که قرار بود اوج احساسی سریال باشد، به دلیل فیلم‌برداری بیش از حد نزدیک مداوم که اجازهٔ دیدن واکنش جمعی شخصیت‌های دیگر را نمی‌دهد، اثر خود را از دست داده است.

عکس این قضیه در مورد نورپردازی صادق است، نورپردازی کم کنتراست با سایه‌های بلند که غالباً در معبد تنریوجی به کار رفته، تکنیکی مؤثر در القای حس محصوریت و ناامیدی است. این سبک که از فیلم‌های نوآر وام گرفته شده، در اینجا با پالت رنگی سرد (آبی- خاکستری) تلفیق گردیده تا دوران گذار میجی - هم‌زمان غم‌انگیز و مبهم - را بازتاب دهد.

اما شاید جذاب‌ترین جنبه تکنیکال این سریال، شیوه طراحی صحنه‌های نبرد و رابطه آن با شخصیت‌پردازی از طریق حرکت باشد. در سینمای اکشن خوب، هر شخصیت سبک جنگی منحصر به فردی دارد که

هفته نامه خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۵ - تلویزیون

بازتاب دهنده روان اوست. در «آخرین سامورایی بازمانده»، تیم طراحی حرکات به رهبری اوکادا از الگوی «کاتاهای متمایز» استفاده کرده، شوجیرو با سبک مستقیم و کم حاشیه (هیجوتای قدیمی) می‌جنگد که نشانه تربیت نظامی و سرکوب عواطف اوست؛ در مقابل، شخصیت حریف اصلی (کازوئو) از حرکات چرخشی و غیرقابل پیش‌بینی (آیکیجوتسو) بهره می‌برد که به جنون و هرج‌ومرج درونی او اشاره دارد. این تکنیک شخصیت‌پردازی از طریق کوریوگرافی، یکی از هوشمندانه‌ترین تصمیم‌های فرمی سریال است و متأسفانه در نقدهای محتوایی پیشین نادیده گرفته شده؛ اما مشکل آنجا بروز می‌کند که همین الگو در تمام شش قسمت بدون تحول یا تنوع تکرار می‌شود. شخصیت‌ها نه در سبک جنگیدن خود دگرگونی نشان می‌دهند و نه این سبک در طول روایت دچار بحران می‌شود. در نتیجه، نمادشناسی حرکتی که می‌توانست به ابزاری قدرتمند برای نشان دادن سیر تحول شخصیت بدل شود، به یک نشانه ایستا و کلیشه‌ای تقلیل یافته است.

در حوزه صداگذاری و موسیقی متن، سریال از رویکردی اقتصادی اما مؤثر بهره می‌برد. برخلاف بسیاری از تولیدات نتفلیکس که از موسیقی حماسی و پرحجم استفاده می‌کنند، «آخرین سامورایی بازمانده» در لحظات دراماتیک به «سکوت صوتی» روی می‌آورد. این تکنیک که در تئوری «موسیقی منفی» نام دارد، با حذف ناگهانی تمام لایه‌های صوتی به جز ضربان قلب یا صدای نفس، تنش را به اوج می‌رساند. در صحنه دوئل نهایی قسمت پنجم، نزدیک به ۴۵ ثانیه سکوت مطلق بدون حتی صدای محیطی برقرار است که به جرئت یکی از جسورانه‌ترین تصمیم‌های میکس صدای تلویزیون در سال ۲۰۲۵ است. با این حال، نقص عمده در این بخش، یکنواختی طیف فرکانسی در صحنه‌های گفت‌وگوست. صداهای گفتار غالباً در محدوده میانی و بدون عمق ضبط شده‌اند، در حالی که پس‌زمینه صوتی تقریباً حذف شده است. نتیجه آنکه فضای معبد و جنگل‌های اطراف که در نماها چنین باشکوه نشان داده می‌شوند، در لایه صوتی غایب‌اند. این عدم تطابق حسی (شنیداری در برابر دیداری) یکی از معدود نمونه‌های آشکار شکست سینما از منظر غوطه‌وری در این مجموعه است.

در سطح بینا متنی و ارجاعات تکنیکال، «آخرین سامورایی بازمانده» به طرز هوشمندانه‌ای از زبان بصری سینمای جیدایگکی دهه ۱۹۶۰ (به ویژه آثار هیروشی ایناگاکی) وام گرفته و آن را با تکنیک‌های مدرن «حرکت آرام دوربین» و نمای اول شخص در لحظات ضربه‌های شمشیر ترکیب کرده است. این ترکیب که کلاسیک‌های بازساخته نام گرفته، برای مخاطب آشنا به ژانر، حس نوستالژی و اعتبار می‌آفریند، اما برای مخاطب عام، صرفاً به عنوان سبکی متفاوت تجربه می‌شود. تکنیک «فریز فریم» (قاب یخ‌زده) در لحظه مرگ هر شخصیت، دیگر نوآوری محسوب نمی‌شود (با الهام از «بازی مرکب» و پیش از آن «بتمن» تیم برتون)، اما در اینجا کارکرد تازه‌ای پیدا کرده است، هر قاب یخ‌زده به همراه متن کوچکی از نام و رتبه سامورایی در دوره میجی، نوعی «بایگانی مرگ» می‌سازد که هم به حس مستند بودن سریال کمک می‌کند و هم تأکیدی بر زوال و بی‌هویتی جنگاوران دارد. این تصمیم فرمی، برخلاف بسیاری از نقاط ضعف ذکرشده، مستقیماً از دل زمینه تاریخی و درون‌مایه اصلی اثر بیرون آمده و کاملاً با آن هماهنگ است.

در نهایت، از منظر تکنیک‌های روایت زمانی، سریال از الگوی «زمان گسترده» در صحنه‌های نبرد استفاده می‌کند هر دوئل چندثانیه‌ای در واقعیت داستانی، در زمان نمایش به چند دقیقه کشیده می‌شود. این تکنیک که در سینمای سامورایی کاربرد دیرینه دارد (از «هفت سامورایی» تا «آخرین سامورایی»)، در اینجا با «پرش‌های زمانی کوتاه» در میانهٔ یک دوئل همراه شده است. به این ترتیب، هر نبرد به چند بخش چندثانیه‌ای شکسته می‌شود و میان هر بخش، سریال چند لحظه به دیالوگ یا فلش بک می‌پردازد. این ساختار «بُریده‌بُریده» معایب خود را دارد، وحدت مکانی و زمانی صحنه را از بین می‌برد و گاه حس طبیعی جریان مبارزه را خدشه‌دار می‌کند؛ اما مزیت آن در این است که به نویسنده اجازه می‌دهد بی آنکه کل صحنه را به تعلیق بیندازد، ابعاد روانی مبارزه را نیز روایت کند. این تصمیم دوپهلو، شاید بهترین مثال برای بیان ویژگی کلی «آخرین سامورایی بازمانده» باشد، اثری که در سطح تکنیک‌های روایی و سینمایی، جسارت‌های قابل تحسین و خطاهای قابل پیش‌بینی را در هم می‌آمیزد و در نهایت، به دلیل همان جسارت‌ها، حتی در نقاط ضعفش شایسته تأمل و تحلیل دقیق است.

هفته نامه سبز خبر
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۶ - تئاتر

کمدی سیاهی که از دل شکست بیرون می‌زند؛ نقدی جامع بر نمایش «رؤیای آمریکایی»

نویسنده: مهدی صالحی

علی حضرتی، کارگردان جوان تئاتر که پیش‌تر با تجربه‌های محدود خود نشان داده بود حرفی برای گفتن دارد، سرانجام در سومین تجربه تئاتری خود و نخستین اجرای عمومی‌اش در عمارت نوفل‌لوشاتو، روی صحنه رفته است، نمایش «رؤیای آمریکایی» که برداشتی هجوآمیز و پارودی‌وار از نمایشنامه مشهور «باغ‌وحش شیشه‌ای» تنسی ویلیامز با ترجمه حمید سمندریان محسوب می‌شود. آنچه در این اجرا می‌بینیم، اقتباسی صرف یا وفادارانه نیست، بلکه حاصل دو سال تحقیق و تمرین گروهی و یک فرآیند کارگاهی است؛ بازخوانی جسورانه‌ای از متن کلاسیک که در آن راوی از دیوار چهارم عبور می‌کند، خاطره به غایت شکننده می‌شود و شخصیت پدر - که در نمایشنامه اصلی حضوری فیزیکی ندارد - بر صحنه وارد می‌شود تا جهان ذهنی خانواده وینگفیلد را به چالش بکشد. نتیجه، تجربه‌ای هفتادوپنج دقیقه‌ای است که با تردید میان کمدی سیاه و تراژدی روزمره، مخاطب را وادار می‌کند تا نه تنها «رؤیای آمریکایی» که مفهوم بنیادین رؤیا را از نو بازتعریف کند.

از همان دقایق ابتدایی، شاخص‌ترین ویژگی کار حضرتی به چشم می‌آید، بازی خلاقانه با فرم و مرزهای روایت. نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای» در متن اصلی تنسی ویلیامز، اثری خاطره‌ای و درون‌نگر است که از زبان تام، شخصیت راوی، جریان می‌یابد. ویلیامز خود آن را «نمایشی خاطره‌ای» نامیده که در آن راوی تنها برای روایت لحظه به لحظه بر صحنه حضور دارد و دیوار چهارم نه شکسته که تقریباً نادیده گرفته می‌شود. حضرتی اما این فرم را یک گام فراتر می‌برد و با شکستن ساختار خطی روایت خاطره، رابطه‌ای دیالکتیکی میان بازیگران و فضای داستانی برقرار می‌کند؛ در این رویکرد، نقاب از چهره شخصیت‌ها برداشته نمی‌شود، بلکه به مخاطب نشان داده می‌شود که چگونه خاطره همیشه در حال تغییر و تحریف است. این نگاه بیش از هر چیز در طراحی صحنه و لباس خود را نشان می‌دهد، فضای داخلی خانه وینگفیلد با جزئیاتی طراحی شده که هم‌زمان هم رئال و هم زوایایی به نظر می‌رسد. نمایش در عمارت نوفل‌لوشاتو اجرا می‌شود؛ مکانی با پیشینه که با فضای نمایش‌های متفاوت و خارج از جریان اصلی تئاتر ایران گره خورده و به نظر می‌رسد انتخاب آن، بخشی از خود بیانیه دراماتورژیک کار است. با این حال، گاه این تجربه‌گرایی فرمی به بهای ایجاد گسست در روایت انجام می‌شود؛ برخی از تغییرات ریتمیک و حضور متناوب شخصیت پدر گاه بیش از آنکه به کشف لایه‌های زیرین متن کمک کند، ریتم طبیعی نمایش را مختل می‌کند.

نقطه عطف این نمایش، تصمیم دراماتورژیک و کارگردانی جسورانه‌ای است که قبلاً در نقدها کمتر به آن پرداخته شده، حضور فیزیکی پدر بر صحنه. در «باغ‌وحش شیشه‌ای»، پدر تنها در یک قاب عکس معلق بر دیوار و در پیانوی کوچکی موسوم به «پیانوی پدر» حضور دارد؛ نمادی از غیابی دائم و عدمی که خانواده را درگیر خود کرده. علی حضرتی اما با به تصویر کشیدن پدر به عنوان شخصیتی زنده و کنشگر، ساختار نمادین متن اصلی را به چالش می‌کشد. او خود در مصاحبه‌ای به این تصمیم اشاره می‌کند، «در یکی از تمرین‌ها ناگهان به ذهنم رسید که چرا ما پدر را وارد صحنه نکنیم؟ این ایده را با گروه مطرح کردم. در ابتدا کمی تردید وجود داشت، اما وقتی شروع کردیم به آزمون و خطا، دیدیم حضور یک عنصر جدید چه پتانسیل بالایی برای ایجاد فضای پارودی و کمدی سیاه دارد». این رویکرد در ظاهر جسورانه و هوشمندانه است و می‌تواند به‌مثابه نقدی بر مسئله «غیاب» و حضور زخم‌های تاریخی در خانواده مدرن تعبیر شود؛ اما در عمل، ابعاد این تصمیم چندان بسط پیدا نمی‌کند. نقش پدر در صحنه اغلب به ابزاری برای کمدی سیاه و شکستن فضای جدی اثر بدل می‌شود، بدون آنکه عمق نمادینی را که یک عنصر غایب به یک خانواده می‌بخشد به درستی جایگزین کند. در نتیجه، گاه مخاطب حس می‌کند با شخصیتی اضافی روبه‌روست که با وجود تمام انرژی‌ای که بازیگرش صرف می‌کند، کمتر از عکسِ روی دیوارِ متن اصلی تأثیرگذار است.

در بخش بازیگری، نمایش ترکیبی از تجربه و جوانی را روی صحنه

هفته نامه
خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۷ – تئاتر

می‌برد.
امیر کردی در نقش تام، راوی داستان، وظیفه دشوار عبور از مرز میان واقعیت و خاطره را بر عهده دارد. او در لحظات راوی و گفت‌وگوهای غیرمستقیم با تماشاگر، موفق و متقاعدکننده ظاهر می‌شود، اما در دیالوگ‌های روزمره با مادر و خواهر، گاه انرژی لازم برای انتقال بار تراژیک متن را ندارد. در مقابل، زهره خزایی در نقش آماندا وینگفیلد، مادر سختگیر و در عین حال آسیب‌پذیر خانواده، اجرایی قابل قبول و پخته ارائه می‌دهد. او توانسته آن تعارض ذاتی شخصیت آماندا – تلفیقی از نوستالژی‌های جنوبی، وسواس بر حفظ ظاهر و ناامیدی عمیق از آینده – را با مهارت به نمایش بگذارد. مهتاب عباسی فرد در نقش لورا، دختر معلول و خجالتی خانواده، برگ برنده کارگردان در این اجرا به شمار می‌رود. او با زبان بدن محافظه‌کارانه، نگاه‌های هراسان و صدایی که همیشه در آستانه لرزیدن است، موفق می‌شود آن تراژدی خاموش و فروخورده لورا را به تصویر بکشد و مخاطب را در موقعیت آماندا و تام قرار دهد، هم‌زمان دلسوز او باشد و از انفعالش به تنگ آید. احمدرضا میر رجبی و محمدجواد رضوانی نیز در نقش‌های مکمل خود، به ویژه در نقش جیم، مهمان شب شام، حضوری کوتاه اما مؤثر دارند. نقطه قوتی که در برخی بازی‌ها دیده می‌شود، در نقطه دیگر نمایش به ضعف تبدیل می‌شود، هماهنگی میان گروه بازیگری به طور کامل برقرار نیست. کاراکترها گاه در فضاهای متفاوت از هم حرکت می‌کنند یکی در طنز محض، دیگری در تراژدی مطلق و همین ناهماهنگی به ویژه در نیمه دوم نمایش، یکپارچگی‌اش را خدشه‌دار می‌کند. یکی از مهم‌ترین چالش‌های کار حضرتی دقیقاً همین جا است، چگونه می‌توان «کمدی سیاه» و «پارودی» را با روح حزین و درون‌نگر ویلیامز پیوند زد، بدون آنکه یکی قربانی دیگری شود؟ پاسخ در برخی از صحنه‌ها به‌روشنی یافت نمی‌شود. این دوگانگی در صحنه پایانی نمایش که تام خداحافظی ابدی خود را با لورا در حالی انجام می‌دهد که پدر در گوشه صحنه بی‌اعتنا سیگار می‌کشد، به اوج می‌رسد. در اینجا تردید میان نگاه تلخ کمدی سیاه و حسرت تراژیک به وضوح حس می‌شود، بدون آنکه یکی از این دو غلبه یابد یا ترکیبی پویا از هر دو ایجاد شود.

علی حضرتی پیش از این درباره انتخاب این متن گفته بود که «دنبال نمایشی بودیم که تعداد پروناژهایش محدود باشد و بتوانیم با تمرکز بیشتری روی روابط کار کنیم. در عین حال، می‌خواستیم متن مدرن باشد تا دستمان برای تغییر و دراماتورژی باز باشد» این توضیح نشان می‌دهد که کارگردان از ابتدا به خوبی از پیچیدگی فرمی «باغ‌وحش شیشه‌ای» و دشواری وفاداری به آن آگاه بوده و به‌جای تقلید، «بازخوانی» را در دستور کار داشته است. این رویکرد در طراحی صحنه و لباس نسبتاً موفق است؛ فضاسازی سورئال، هم‌زمان با عناصر رئال، مرز میان رؤیا و واقعیت را در هم می‌برد و حسی از سرگیجه و سرگشتگی را به مخاطب منتقل می‌کند که دقیقاً همان حسی است که ویلیامز در وصف وضعیت خانواده وینگفیلد مد نظر داشته؛ اما مشکل اصلی اجرا در ترجمه این رویکرد فرمی به محتوای عاطفی و تأثیرگذاری دراماتیک است.

«رؤیای آمریکایی» نمایشی است که مدعی است نقدی به مفهوم سراب‌وار «رؤیای آمریکایی» می‌زند – باوری که در آن هر فردی، صرف نظر از طبقه و وضعیت، می‌تواند با پشتکار به موفقیت برسد؛ اما خود اجرا نیز گاه اسیر نوعی رؤیای مشابه می‌شود، رؤیای تبدیل یک متن کلاسیک به اثری کاملاً مدرن و هجوی از طریق تغییرات فرمی، بدون آنکه قدرت دراماتیک اصلی متن به درستی ترجمه شود. تحلیل نهایی آنکه «رؤیای آمریکایی» توسط علی حضرتی یک تجربه تئاتری جدی، جسور و قابل احترام است که با وجود نقاط ضعفش در اجرا و گسست میان تئوری کارکردی پدر و عمل روی صحنه، می‌تواند مخاطب حرفه‌ای تئاتر را ساعتی با خود همراه کند؛ اما برای مخاطب عام که انتظار وفاداری بیشتر به سادگی و عمق عاطفی متن اصلی را دارد، تجربه‌ای گاه دوپهلو و گمراه‌کننده خواهد بود. در نهایت، اجرای علی حضرتی نشان می‌دهد که هنوز جای کار بسیاری برای تبدیل بازخوانی‌های فرم محور به آثاری تأثیرگذار در سطح محتوا باقی است؛ گامی رو به جلو، اما نه تمام‌کننده راه.

جذب همکار پولدار

شرایط مورد نیاز

- داشتن روحیه کار تیمی
- اقناع‌شدن سریع که نشان از شخصیت والای شماست
- دارای کار با درآمد خیلی خیلی خیلی بالا تا بالا
- خسیس بازی در نیاوردن و به ما پول دادن

ما چکار می کنیم ؟

تبلیغ در دو رسانه

هفته نامه خبر سبز

پایگاه خبری لبخند سبز

حتماً زنگ بزنید، اگر خجالتی هستید پیام بدهید

۰۹۱۲۶۴۶۵۲۵۰

جنگ تحمیلی سوم مدتهاست که از خیابان‌های تهران به سینما و تلویزیون کشیده شده است. «اهل ایران» اما جاه طلبانه‌ترین تجربه این جابه‌جایی است. یک سریال اپیزودیک چهارده قسمتی در ژانر درام - جنگی که با طرح و طراحی محمدحسین مهدویان، سرپرستی نویسندگان مهدی یزدانی‌خرم، تهیه‌کنندگی محمدرضا منصوری و کارگردانی حدود یازده نفر در تهران کلید خورد و از ۲۱ فروردین ۱۴۰۵ روی پلتفرم شیدا رفت. پروژه‌ای که وعده روایت «اهل ایران بودن در زمانه نبرد با دشمن» را می‌داد و به‌زعم عوامل، خودش را به مثابه «یک حرکت ملی و باشکوه» تعریف می‌کرد. اما آیا این اثر بزرگ‌ترین ریسک ساختاری سینمای ایران در سال‌های اخیر توانسته از آزمون فرم و محتوا سربلند بیرون بیاید؟

از حیث تکنیک و پشتیبانی، «اهل ایران» یک اتفاق کم‌نظیر است. تصاویر میدانی آن به‌ویژه در اپیزودهایی مثل «خون سبز» و «شانه‌ها» به مدد جلوه‌های ویژه میدانی ایمان کرمیان، حس بحران و اضطرار را به مخاطب منتقل می‌کند. چند اپیزود نیز با اتکا به جزئیات بصری و پرهیز از کلی‌گویی، توانسته‌اند مرزهای روایت جنگ را جابه‌جا کنند؛ به‌ویژه آنجایی که پرچم ایران به نماد میان‌نسلی پیوند زده می‌شود یا واقعه میناب در یکی از اپیزودها بازآفرینی می‌شود. موسیقی حبیب خزایی‌فر نیز در حفظ بافت حماسی اثر بی‌تأثیر نبوده است. اگر بخواهیم حق مطلب را ادا کنیم، تلاش این مجموعه برای پرهیز از کلیشه‌های تکراری دفاع مقدس و حرکت به سمت روایت «زندگی زیر آتش» ارزشمند است. در برخی اپیزودها (مثل «خون سبز» با کارگردانی علی سرآهنگ) شاهد تمرکز روی یک جزییات ملی - تاریخی هستیم که به آن عمق و ماندگاری می‌بخشد. همچنین خروج از قطعیّت‌های خطی و مرسوم سینمای جنگی و گشودن پنجره به سوی تجربه زیسته مردم عادی، امتیاز مهم اثر محسوب می‌شود.

اما «اهل ایران» آثاری است که بیش از آنکه با قواعد درام کلاسیک پیش برود، با خود ایده‌های سیاسی و ژئوپلیتیک نفس می‌کشد. اولین ضعف آن را باید در ناهماهنگی عمیق فرمی و روایی جست. تعدد کارگردان‌ها (حدود یازده نفر از جمله مهدی شامحمدی، سجاد پهلوان‌زاده، محسن بهاری، علی سرآهنگ، علی جعفرآبادی، رضا شریفی، مهران مهدویان و در گروه دوم، هادی مقدم‌دوست، هادی نایبجی، رضا مجبی، محمد اسفندیاری و سیدجواد هاشمی) در عمل به جای ایجاد تنوع و ژرف‌اندیشی، منجر به نوعی گسست هویتی و زاویه دید شده است؛ گویی تماشاگر با چند فیلم کوتاه جدا از هم مواجه می‌شود تا با یک روایت منسجم اپیزودیک. این معمای هماهنگی در عین کثرت، هرگز در این اثر حل نمی‌شود و آن‌گاه که در یک اپیزود از اتمسفری واقع‌گرایانه و مینیمال لذت می‌برید، اپیزود بعدی با لحنی خطابی و شعاری شما را از فضا خارج می‌کند. ضعف دوم و شاید بزرگ‌تر، ناتوانی در شخصیت‌پردازی است. کاراکترهای «اهل ایران» نه رنجی دارند که مخاطب در آن شریک شود و نه سفری درونی برای عبور از تراژدی. آنها بیشتر «ابزار روایت یک مفهوم» هستند تا انسان‌هایی از جنس گوشت و خون با تناقض‌های عاطفی. نام بسیاری از این شخصیت‌ها حتی در خاطرتان نمی‌ماند؛ در حالی که خوب به خاطر دارید در «ماجرای نیم‌روز» یا «پایتخت» با چه آدم‌هایی روبه‌رو بودید. اینجا کسی وجود ندارد که شما او را دوست بدارید یا از او متنفر شوید؛ و این برای اثری با ادعای «روایت آدم‌های واقعی در موقعیت‌های غیرممکن»، یک فاجعه محسوب می‌شود.

با این حال، آنچه بیش از همه دامن این مجموعه را گرفته، شتاب تحمیلی ناشی از شرایط تولید در روزهای نخست جنگ رمضان است. فیلم‌برداری همزمان هفت گروه در مناطق مختلف تهران و ضرورت انتشار سریع اپیزودها، به‌وضوح به ریخت‌شناسی روایت لطمه زده است. بخش‌های قابل توجهی از دیالوگ‌ها دچار کلیشه و تصنع هستند و در مواردی که قصه می‌تواند با سکوت و تصویر پیش رود، ناگهان به یک مونولوگ تبلیغاتی یا خطابه بدل می‌شود. «اهل ایران» از آن دست آثاری است که برای یک هدف والا (بازنمایی تجربه زیسته جنگ) ساخته شده، اما در مسیر رسیدن به این هدف، ابزارهای اصلی درام (غافلگیری روایی، هم‌ذات‌پنداری، تعلیق و...) را فدای سرعت و شعار کرده است. شاید اگر این ایده با حوصله بیشتر و در یک بازه زمانی طولانی‌تر و با تعداد کارگردانانی محدودتر پرداخت می‌شد، می‌توانست به چیزی فراتر از یک بیانیه تصویری فاخر تبدیل شود.

واکاوی خلأ روایت شخصیت در جدیدترین پروژه مهدویان

منتقد: مهدی صالحی

هفته نامه خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۱۷
صفحه ۹ - نمایش خانگی

هفته نامه خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۱۰-اقتصاد هنر

بدون عنوان اثر صادق تبریزی

چرا دولت‌ها آثار هنری می‌خرند؟

نویسنده: مهدی صالحی

فرض کنید جامعه‌ای را تصور کنید که در آن هیچ نهاد عمومی وجود نداشته باشد که از هنر حمایت مالی کند. هنرمند کاملاً به بورس و بازار واگذار شده باشد. در چنین جامعه‌ای چه بر سر هنر می‌آید؟ پاسخ تجربی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را می‌توان مشاهده کرد، هنر به کالایی لوکس بدل می‌شد که تنها سفارش‌دهندگان ثروتمند یا کلیساها قادر به تأمین مالی آن بودند. بسیاری از شاهکارهای تاریخ هنر، از مجسمه‌های یونان باستان تا کلیساهای گوتیک و نقاشی‌های رنسانس، حاصل حمایت اقتصادی قدرتمندان، فرمانروایان، کلیساها و خانواده‌های بازرگان بوده‌اند؛ اما در عصر مدرن، دولت ملی به بزرگ‌ترین حامی هنر در بسیاری از کشورها تبدیل‌شده است. پرسش اصلی مقاله پیش رو این است، چرا دولت‌ها حتی آنهایی که به بازار آزاد باور دارند حاضرند مالیات مردم را صرف تولید و توزیع هنر کنند؟ و این حمایت چه سازوکارها و آسیب‌هایی دارد؟

دولت‌ها سه دسته دلیل اصلی برای یارانه دادن به هنر دارند.

دسته نخست، دلایل اقتصادی - توسعه‌ای است. هنر صنعتی خلاق محسوب می‌شود که اشتغال‌زایی، جذب گردشگر، ایجاد برند شهری و رونق کسب‌وکارهای جانبی را به همراه دارد. برای مثال هر یورویی که دولت فرانسه در تئاتر ملی سرمایه‌گذاری می‌کند، طبق مطالعات تا چهار یورو درآمد غیرمستقیم از طریق رستوران‌ها، هتل‌ها و حمل‌ونقل ایجاد می‌کند. در ایران نیز برگزاری جشنواره فیلم فجر یا دوسالانه تهران می‌تواند به رونق اقتصاد محلی بیانجامد؛ اما این استدلال اقتصادی به‌تنهایی کافی نیست، چون بسیاری از هنرهای اصیل فاقد بازدهی مالی مستقیم هستند.

دسته دوم، دلایل سیاسی - مشروعیتی است. دولت‌ها با حمایت از هنر، خود را حافظ فرهنگ و تمدن ملت معرفی می‌کنند و مشروعیت خود را در نزد روشنفکران و طبقات متوسط تقویت می‌نمایند. در رژیم‌های اقتدارگرا، هنر به ابزاری برای تبلیغات ایدئولوژیک تبدیل می‌شود و یارانه‌ها در ازای وفاداری هنرمندان توزیع می‌گردد. در دموکراسی‌های لیبرال نیز دولت‌ها با اعطای جوایز و بورس‌ها به هنرمندان، سرمایه نمادین خود را افزایش می‌دهند.

دسته سوم، دلایل اخلاقی - اجتماعی است، بر اساس این دیدگاه، هنر کالای عمومی است که بازار قادر به تأمین بهینه آن نیست زیرا مردم منفعت بلند مدت آن را دست کم می‌گیرند. یک جامعه بدون دسترسی به هنر، جامعه‌ای فقیر از نظر روحی و هویتی خواهد بود؛ بنابراین دولت موظف است شکاف بین ارزش خصوصی و ارزش اجتماعی، هنر را با یارانه پر کند.

حال این سؤال مطرح می‌شود که دولت‌ها به چه شیوه‌هایی از هنر حمایت می‌کنند؟ چهار مدل اصلی در جهان قابل شناسایی است. مدل اول، یارانه مستقیم به تولیدکنندگان است، بودجه مستقیم به تئاترها، ارکسترها، موزه‌ها و سینماهای دولتی. در این مدل، دولت تصمیم می‌گیرد کدام هنر و کدام هنرمند شایسته حمایت است. این مدل مستعد فساد، ویترینی شدن و کنترل سیاسی محتواست.

مدل دوم، یارانه غیرمستقیم به مصرف‌کنندگان است، مثلاً تخفیف مالیاتی به خریداران آثار هنری، بلیت ارزان برای دانشجویان، یا کوپن‌های هنری. در این مدل، انتخاب نهایی با مردم است اما دولت به همه امکانات نمی‌دهد.

مدل سوم، حمایت نهادی است، دولت بودجه را در اختیار نهادهای مستقل فرهنگی (شوراهای هنر، بنیادهای ملی) می‌گذارد و آنها به صورت غیرمتمرکز و داوری محور کمک‌ها را توزیع می‌کنند. مدل شورای هنر بریتانیا یا صندوق ملی هنر آمریکا از

هفته نامه خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۱۱ - اقتصاد هنر

ستاره اثر صادق تبریزی

این جمله‌اند.

مدل چهارم، مشوق‌های مالیاتی و معافیت‌ها است، دولت به‌جای پرداخت مستقیم، به اشخاص و شرکت‌ها اجازه می‌دهد با اهدا به هنر، از مالیات خود بکاهند. این مدل بسیار محبوب در ایالات‌متحده است و بخش عظیمی از بودجه موزه‌ها و اپراها از طریق اهداکنندگان خصوصی تأمین می‌شود.

در ایران، نظام حمایتی تلفیقی از مدل اول و سوم است. سازمان‌ها و نهادهایی مانند وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، حوزه هنری، بنیاد رودکی، شهرداری‌ها و... بودجه‌های قابل‌توجهی را صرف تولید تئاتر، فیلم، موسیقی و آثار تجسمی می‌کنند. برخی از این نهادها رویکرد ایدئولوژیک صریح دارند و برخی دیگر نیمه‌مستقل؛ اما هیچ یک از مدل شفاف شورای هنر پیروی نمی‌کنند. نحوه توزیع یارانه‌ها اغلب غیر شفاف، مبتنی بر ارتباطات شخصی و فاقد داوری بی‌طرفانه تخصصی است. از سوی دیگر، نظام مالیاتی ایران مشوق‌های جدی برای حمایت خصوصی از هنر در نظر نگرفته است. شرکت‌های تجاری در ازای حمایت از هنر، تخفیف مالیاتی معناداری دریافت نمی‌کنند؛ از این رو انگیزه‌ای برای اسپانسری هنر ندارند.

آسیب‌شناسی یارانه دولتی به هنر، دو روی یک سکه است. از یکسو، نبود یارانه به حذف هنرهای اصیل اما نا منتفع منجر می‌شود. از سوی دیگر، یارانه نادرست می‌تواند موجب تولید آثار کلیشه‌ای، خودسانسوری هنرمند برای جلب بودجه و اتکای بیمارگونه به دولت گردد. در ایران، بسیاری از هنرمندان جوان با دیدن بودجه‌های کلان به چند پروژه خاص، احساس محرومیت و دلسردی می‌کنند. همچنین یارانه‌های دولتی گاه به‌جای حمایت از نوآوری، به حفظ وضع موجود تخصیص می‌یابد.

چاره کار در طراحی نظام یارانه‌ای هوشمند است، شفافیت کامل در توزیع بودجه، مشارکت داوران مستقل و حرفه‌ای، تشویق منابع خصوصی موازی و بازتعریف هدف یارانه نه به‌عنوان خرید وفاداری بلکه به‌عنوان سرمایه‌گذاری روی تنوع و آزادی بیان. در بسیاری از کشورها، داشتن یک «بنیاد ملی هنر» مستقل از دولت اما با بودجه عمومی، موفق‌ترین الگو بوده است. ایران نیز به‌جای چندین نهاد موازی و بعضاً رقیب که هرکدام کیف پول جداگانه دارند، به یک‌نهاد تخصصی، ملی و مستقل نیاز دارد که هنر را صرفاً بر اساس معیارهای زیباشناختی و حرفه‌ای داوری کند، نه میزان هماهنگی با شعارهای دولتی.

در پایان، یارانه هنر نه یک بخشش که یک سرمایه‌گذاری حیاتی برای بقای تنوع فرهنگی و سلامت روحی جامعه است؛ اما نحوه هزینه کرد این یارانه، مرز میان توانمندسازی هنرمندان و وابسته‌سازی آسان آنان را تعیین می‌کند. جامعه‌ای که هنر خود را به قلب بازار می‌سپارد، فقر زیباشناختی را به جان می‌خرد. جامعه‌ای که هنر را به اسارت دولت درمی‌آورد، دروغ و تملق را جایگزین خلاقیت می‌سازد. راه سوم، تشکیل نهادهای مستقل و شفاف داوری است که بتوانند میان این دو پرتگاه، پلی مطمئن بسازند.

صاحب امتیاز ، مدیر مسئول و سردبیر : مهدی صالحی
هفته نامه غیر برخط (اینترنتی) خبر سبز
آدرس : تهران - خیابان ولیعصر - کوچه عبده - پلاک ۵۵ - واحد ۱۵
تلفن تماس : ۰۹۱۲۶۴۶۵۲۵۰
نشانی وب سایت: labkhandsabz.ir

هفته نامه سبز خبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۱۲- ایران کهن در سینما

وقتی «مادر» علی حاتمی زیرآوار ماند؛ واکاوی سرنوشت لوکیشن جاودانه «مادر»

منتقد: مهدی صالحی

در خیابان شیخ هادی تهران، نبش کوچه کسری، روزگاری خانه‌ای بود که دیوارهای نیمه بلند و سنگ سیاهش گوش به نجواهای مادرانه سپرده بودند. نجواهایی که علی حاتمی در فیلم ماندگار «مادر» ثبت کرد: «سر شام گریه نکنید، غذا رو به مردم زهر نکنین. سفره از صفای میزبان خرم می‌شه، نه از مرصع پلو».

امروز دیگر آن دیوارها نیستند و آن نجواها خاموش شده‌اند. به‌جای آن خانه نجیب، مجتمعی سیاه‌پوش با سنگ‌های مصنوعی ساخته‌اند و تنها یک درخت پیر توت که ریشه در خاک همان خانه داشت، هنوز نفس می‌کشد.

اما ماجرای این خانه، پیش از آنکه در قاب دوربین محمود کلاری جاودانه شود، خود روایت‌های دیگری داشت. خانه در ابتدا متعلق به محمد ساعد مراغه‌ای، سیاستمدار ملقب به ساعد الوزراء بود و بعدها امیر اصلان افشار آن را خرید. پس از انقلاب، مالک خانه کشور را ترک کرد و کمیته انقلاب خانه را تحویل گرفت. علی حاتمی برای ساخت «مادر» این خانه را از کمیته اجاره کرد و بعد از پایان فیلم‌برداری، بنا به قیمت ۶۰۰ هزار تومان به فروش رفت. خانه‌ای با پله‌های بلند و پهن، اتاقی بزرگ در سمت راست با سقف بلند و گچ‌بری‌های زیبا و زیرزمینی که رازهای خود را داشت. کف اتاق‌ها موزاییک‌های شطرنجی سیاه و سفید بود و آشپزخانه‌اش در سمت چپ. این خانه، درست در زمانه‌ای که تهران داشت خاطرات معماری قاجار و پهلوی را یکی پس از دیگری به زیر برج‌ها می‌سپرد، لوکیشن یکی از شاعرانه‌ترین فیلم‌های سینمای ایران شد.

علی حاتمی که خود را معمار فضاهای خاطره‌انگیز و آشنای ایرانی می‌دانست، در این خانه تمام نشانه‌های یک زیست جهان ایرانی را یافته بود. حوض، گنجشک‌ها، سفره، سماور بزرگ، استکان نعلبکی؛ یعنی همان عناصری که سینمای حاتمی بدون آنها هویت خود را از دست می‌داد. خانه‌ای که داستان آن پیرزنی در واپسین روزهای عمر که فرزندان پراکنده‌اش را در خانه قدیمی گرد هم می‌آورد؛ با ذات معماری کهنه‌اش گره خورده بود؛ معماری‌ای که برخلاف آپارتمان‌های مدرن، آدم‌ها را به دور هم جمع می‌کند، نه از هم جدا. وقتی خانه خراب شد، بخشی از جان مایه فیلم نیز از دست رفت؛ چون فیلم حاتمی بی‌آن خانه، مانند شعری بی‌قافیه

هفته نامه
خبر سبز
سال نهم
شماره ۳۰۵
پنجشنبه ۱۴۰۵/۰۲/۲۴
صفحه ۱۳ - ایران کهن در سینما

بود

اما در همین زوال بود که لایه‌ای فرا متنی به فیلم افزوده شد، هرچند به بهای تلخی یک فقدان. اکنون «مادر» نه فقط روایتِ فقدان در متن فیلم که نماد فقدانی بیرونی نیز هست، فقدان خاطره جمعی، فقدان معماری هویت‌بخش، فقدان بستری که سینما از آن تغذیه می‌کرد. سال‌ها بعد، وقتی فیلم را می‌بینیم، حزن آن پایانی که مادر از دست می‌رود با اندوهی دیگر می‌آمیزد، اندوه آن خانه‌ای که دیگر نیست. به تعبیر اهالی محل، خانه «عروس محله بود» که حالا جای خود را به «مجتمع ۳۲ واحدی سنگ سیاه» داده است؛ شاید آنقدرها هم تصادفی نباشد که بازتابی است از سیر تحول شهری و فرهنگی در ایران پس از انقلاب؛ جایی که خانه‌های قدیمی باید جای خود را به برج‌ها و مجتمع‌ها بدهند و خاطره قربانی توسعه شود.

رخداد تخریب این خانه، در نبود یک نهاد مدنی قدرتمند برای حفظ میراث سینمایی، به سادگی رقم خورد. هیچ سخنی از اینکه آیا سازمان میراث فرهنگی در آن زمان به ارزش این خانه پی برده بود یا خیر، در گزارش‌ها ثبت نشده است. این سکوت نهادهای فرهنگی، گویای فاصله عمیق میان نگاه کارشناسی و تصمیم‌گیری در کشور ماست. خانه‌ای که برای علی حاتمی نه یک لوکیشن که یک تنفس گاه تاریخی بود، برای مالک جدید فقط یک ملک بود با قیمت ۶۰۰ هزار تومان؛ و این، یکی از ماندگارترین پرسش‌ها را پیش می‌کشد، چگونه می‌توان ارزش‌های نمادین و هویتی یک بنای تاریخی را به حافظه جمعی و نهادهای تصمیم‌گیرنده منتقل کرد، پیش از آنکه بیل مکانیکی ورق تاریخ را یکسره کند؟

گفتنی است که این خانه تنها قربانی خودسری مالکان نبود، بلکه بخشی از یک روند گسترده‌تر است که طی دهه‌های اخیر، بسیاری از خانه‌های تاریخی تهران را یکی پس از دیگری با خاک یکسان کرده. عمارت مسعودیه به عنوان میراث قاجار، کاخ‌های مصادره شده و ده‌ها خانه قدیمی دیگر که یا به دلیل عدم ثبت در فهرست آثار ملی، یا به دلیل ضعف قوانین حفاظتی و یا بی‌تفاوتی مسئولان، هر روز یکی‌شان از حافظه تصویری تهران پاک می‌شود. در این میان، خانه‌ای که سینمای ایران را جاودانه کرد نیز سهم خود را از این بی‌توجهی کشید. کوتاهی در برابر این غارت خاموش خاطره‌ها، وقتی قابل‌درک‌تر می‌شود که بدانیم وزارت میراث فرهنگی، سال‌ها بعد دستورالعملی برای تسهیل فیلم‌برداری در آثار تاریخی تدوین کرد؛ اقدامی که برای خانه‌ای مثل «مادر» دیگر دیر انجام می‌شد.

تنها یادگار باقی‌مانده از آن خانه نجیب، همان درخت توت پیر است. قصاب محله با حسرت می‌گوید، «مجتمعی که ساخته‌اند حیاط کم و بیش بزرگی دارد لابد نه به قاعده حیاط خانه فیلم مادر؛ اما هر چه هست یک درخت تکیده توت دارد. تنها یادگاری که از آن خانه نجیب باقی مانده و ریشه‌هایش در خاک خانه مادر خوابیده».

حالا حوض و گنجشک‌ها و سفره رنگین آن خانه همه رفته‌اند و گربه‌های محله دم به نرده‌های سیاه مجتمع جدید می‌مالند. این جزئی کوچک از یک تراژدی بزرگ‌تر است؛ روایتی از فروریختن هویت‌ها و سبک زندگی‌هایی که دیگر جایی در شهر تازه ندارند. تردیدی نیست که اگر آن خانه امروز پابرجا بود، پنجاه سال بعد ارزش‌هایش بیش از پیش آشکار می‌شد، نه فقط برای اهالی سینما که برای کل شهری که هویت کالبدی خود را گم کرده است.

نظر نهایی آنکه تخریب لوکیشن «مادر» پایان یک روایت نیست، اما آغازی بر ضرورت بازاندیشی در رابطه سینما و حفاظت از میراث است. کاش نهادهای فرهنگی و سینمایی به این نتیجه رسیده بودند که یک فیلم، وقتی لوکیشن خود را از دست می‌دهد، ریشه‌های خود را نیز از دست می‌دهد. این خانه می‌توانست موزه سینما، مرکز مطالعات علی حاتمی یا دست‌کم تابلوی راهنمای محله باشد تا نسل جدید بداند پیش از این، اینجا خانه مادربزرگی بود و سفره‌ای پهن و سماوری جوشان؛ و شاید بزرگ‌ترین درسی که این ماجرا به ما می‌دهد این است که هر خانه تاریخی فقط یک بنا نیست؛ روایت ماست. روایتی که اگر از دست برود، دیگر با هیچ آپارتمان مدرن و مجتمع چند واحدی جبران نمی‌شود.

ببین این چقدر خوشحاله
مطالب وب سایت لبخند سبز
را خوانده ، پاسپورتش را گرفته
دستش و با تخیلش یک روزه
همه این ها را گشته
برای ناهار هم قرمه
سبزی پخته
یک سری به ما بزن
لبخندسبز
گردشگری
باطعم‌لبخند
http://labkhandsabz.ir