جمال شورجه (فیلمساز) | ابوالقاسم طالبی (فیلمساز) | محمد کاسبی (بازیگر) | رسول ملاقلی‌پور (فیلمساز) | شهریار بحرانی (فیلمساز) | داریوش ارجمند (بازیگر) | داود میرباقری (فیلمساز) | مرتضی شعبانی (مستندساز) | پروانه معصومی (بازیگر) | مهدی فقیه (بازیگر) | ابراهیم حاتمی‌کیا (فیلمساز) | فرج‌الله سلحشور (فیلمساز) | هادی محمدیان (پویانما) | مجید مجیدی (فیلمساز) | شهید آوینی (فیلمساز) | نادر طالب‌زاده (کارگردان)

نگاهی به فیلم «بچه ولگرد»

روایت بی‌خانمانی در قلب لندن

فاطمه قاسم‌آبادی

با بیشتر شدن مشکلات اقتصادی در دنیا و به خصوص به خاطر سست شدن بنیان خانوادگی در کشورهای غربی، مسئله بی‌خانمان شدن به شدت رواج پیدا کرده است.

این معضل بزرگ که معمولا در کنار افسردگی و اعتیاد قرار می‌گیرد، فاصله‌ای بسیار بزرگ بین انسان‌ها با زندگی عادی می‌اندازد.

فیلم «بچه ولگرد» ساخته «هریس دیکینسون» ساخته سال ۲۰۲۵ انگلستان است و ماجرای زندگی یک جوان بی‌خانمان را به همراه مشکلات بیشمارش در قلب لندن، به تصویر می‌کشد.

داستان بچه ولگرد

داستان فیلم بچه ولگرد، از صبح روزی شروع می‌شود که «مایک» به عنوان جوانی معتاد و بی‌خانمان، در خیابان بدون حتی کارتونی که اندکی جایش را برای خواب راحت کند، از خواب بیدار می‌شود و بلافاصله به دنبال کار و غذا می‌رود.

او از رفتن در صف‌های طولانی غذای خیریه گرفته تا کارهای نیمه وقت را امتحان می‌کند ولی در نهایت وقتی مشکلات زیاد می‌شود و اعتیاد فشار می‌آورد، مایک دزدی را امتحان می‌کند و به زندان می‌افتد.

بعد از آزادی از زندان، باز هم مشکلات قبلی به مایک هجوم می‌آورند. او در یک رستوران مشغول به کار می‌شود ولی شبانه‌روز باید بی‌وقفه کار کند و بدون هیچ هدف و امیدی، هر روز را مثل روز قبل برای مبلغ ناچیزی تکرار کند.

این روند خسته‌کننده و بدون امید، باعث می‌شود که مایک سریع‌تر از چیزی که فکرش را می‌کرد، باز به سراغ مواد مخدر برگردد...

مصرف مواد در کنار خطاهای شغلی باعث می‌شود که باز هم جای خواب و کار او از دست برود و در این بین آشنایی با بعضی آدم‌ها و حتی دوستی‌های زودگذر هم نمی‌تواند خلأ بزرگ قلب و روح مایک را پر کند، به خاطر همین در وضعیت اسفباری قرار می‌گیرد که از دنیا و آدم‌هایش نا امید می‌شود...

خانواده‌ای وجود ندارد

در فیلم بچه ولگرد، بزرگ‌ترین غایب زندگی این جوان بی‌خانمان، خانواده است. مخاطبین از ابتدا تا انتها هیچ اثری از خانواده مایک نمی‌بینند.

در بیشتر ساخته‌ها در مورد معتادان و بی‌خانمان‌ها معمولا اثری هر چند جزئی از فردی از خانواده وجود دارد که حالا یا نسبت به فرد مورد نظر کم اهمیت داده است و یا اصلا اهمیتی به طرف مقابل نداده است ولی در نهایت کسی هست که اسم عضوی از خانواده را به دوش بکشد ولی در فیلم بچه ولگرد، هیچ کسی نیست!

مایک به نوعی نمونه جوانی است که در این دنیا رها شده است. او از طرف اجتماع به صورت کامل پس خورده و هیچ خانواده‌ای هم ندارد که بتواند به سمت‌شان برود و برای ادامه زندگی‌اش معنایی پیدا کند.

مسلم است که با چنین وضعیتی، مایک حتی نمی‌تواند به ساختن خانواده هم فکر کند، او در دیالوگی عنوان می‌کند که به عنوان یک جوان آن هم در قلب آزادی به مدت دو سال است که به هیچ جنس مخالفی نزدیک نشده و دیگر حتی بی‌بند و باری و فحشا هم برایش معنایی ندارد.

بی‌خانمانی، انتخاب یا اجبار؟

در فیلم بچه ولگرد، مخاطبین می‌بینند که دیکینسون به عنوان یک کارگردان انگلیسی، مشکلات بی‌خانمانان لندن را به همان صورتی که هست به تصویر می‌کشد. البته تصویر دیکنسون از بی‌خانمانی کاملا خلاف نمونه آمریکایی از زندگی بی‌خانمان‌ها یا همان فیلم «سرزمین خانه به دوش‌ها» است که در آن کارگردان مهاجر چینی، سعی کرده بی‌خانمانی را یک انتخاب آگاهانه و سبک زندگی زیبای آمریکایی نشان بدهد!

در بچه ولگرد، انسان بی‌خانمان، زندگی زیبایی ندارد. مایک جوانی است که هیچ حامی ندارد. از گذشته او هیچ اطلاعات خاصی به مخاطب داده نمی‌شود که البته مهم هم نیست، چراکه وقتی کار در زندگی یک انسان به کارتون خوابی و در نهایت اعتیاد می‌رسد، یعنی آن انسان پل‌های زیادی را پشت سرش خراب کرده یا اصلا گزینه خاصی نداشته است.

مایک در بعضی سکانس‌ها در قالب دیالوگ‌های کوتاه، پوچ بودن زندگی مادی را که در آن هیچ جایی برای امثال او نیست بیان می‌کند و در فلسفه زندگی او، وقتی هدف و امیدی وجود ندارد، تلاش بیشتر هم کاملا بی‌معنی است.

رسیدن به پوچی باعث شده تا این شخصیت هیچ انگیزه‌ای برای رقابت و بقا در جامعه‌اش نداشته باشد.

در قسمتی از فیلم بینندگان می‌بینند که لندن، شهری که همیشه به عنوان شهر زیبا و با شکوه، با ساختمان‌های بلند و قدیمی به تصویر کشیده می‌شود، برای شخصیت اصلی و افراد شبیه به او، چقدر مکان دلگیر و بی‌سرانجامی است.

سازنده در صف‌های غذای خیریه، انسان‌های مختلف با نژادهای متفاوت را به تصویر می‌کشد که گویی در پی آرزوی زندگی بهتر به لندن آمده بودند ولی در نهایت بی‌خانمانی و فقر و احتیاج،گریبان‌شان را گرفت و آرزوهایشان را در خود دفن کرد.

راه نجاتی نیست

فیلم بچه ولگرد، با دیالوگ‌های یک زن مبلغ مسیحی شروع می‌شود که مخاطبینش را به خواندن انجیل و شناخت خدا تشویق می‌کند. این شروع نمادین در انتهای داستان هم تکرار می‌شود ولی به صورت بسیار تیره‌تر و ناامیدانه‌تر.

در ابتدا مایک که در خیابان خوابیده است با صدای زن مبلغ از خواب می‌پرد ولی در واقع صدای زن آرامش و خواب او را از بین می‌برد و در انتها هم در صحنه‌ای بین خواب و رؤیا، مایک خودش را می‌بیند که در صومعه‌ای خلوت پا گذاشته است و توسط شخصی که لباسی شبیه راهبان دارد اول در آغوش گرفته می‌شود و بعد به سمت در هدایت می‌شود و به عمق تاریکی انداخته می‌شود!

این پایان ترسناک به نوعی می‌تواند نمادی از این مطلب باشد که مذهب هم مانند تمام امیدهای واهی این دنیا، نمی‌تواند نجات بخش باشد و در نهایت مانند مسکنی موقتی یا شبیه به یک رابطه کوتاه جواب می‌دهد ولی در انتها آن هم مانند بقیه امیدها، تو را نا امید می‌کند و دور می‌اندازد!

از نظر سازنده بچه ولگرد، بی‌خانمانی در جامعه‌اش، تنها یک بحران به خاطر سقوط اقتصادی نیست بلکه بحران بی‌هویتی، بی‌اعتقادی و در نهایت بی‌خانواده بودن را شامل می‌شود.

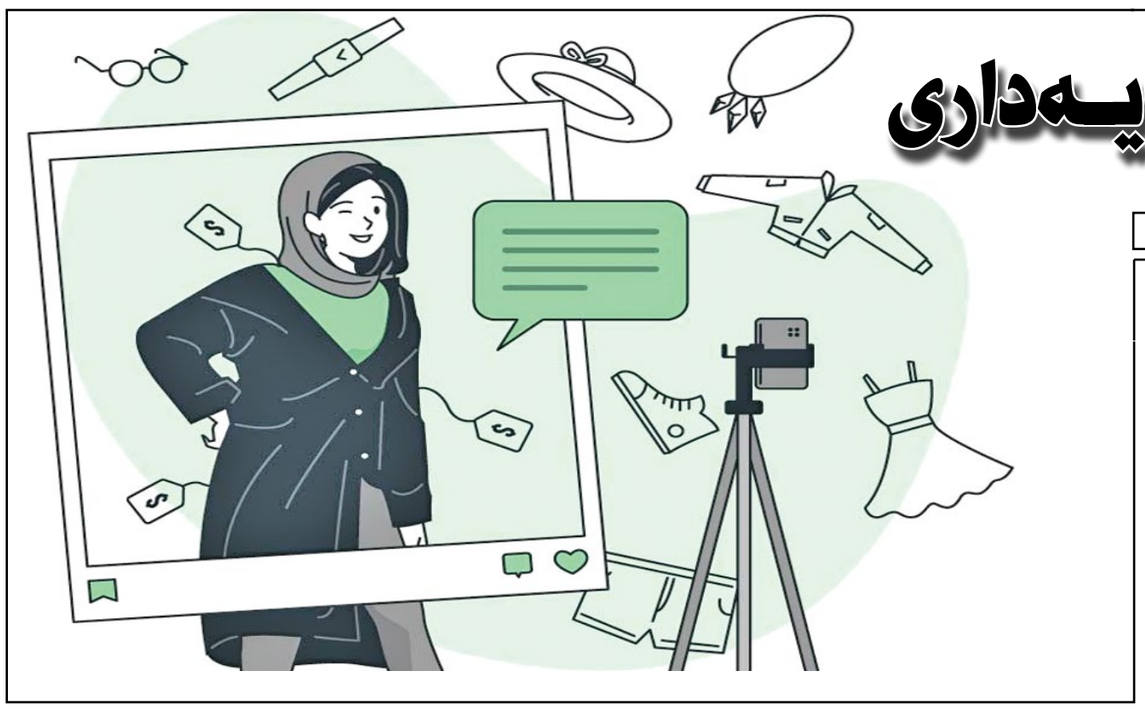
هریس دیکینسون در این فیلم که اولین تجربه جدی و مهم او در فیلم سازی محسوب می‌شود، توانست نظر مثبت منتقدان زیادی را به کار خود جلب کند و جوایز مهمی را از جشنواره کن بگیرد.

این اتفاق باعث شد حتی بعضی او را با کارگردان مشهور «کن لوچ» مقایسه کنند ولی واقعیت این است که در کارهای کن لوچ، با وجود اینکه مشکلات طبقه کارگر موضوع اصلی است ولی همیشه خانواده که هسته اصلی زندگی کارگری و قشر متوسط است در کنار انسانیت، سهم بزرگی دارد ولی در فیلم بچه ولگرد دیکینسون، خانواده که اصلا وجود ندارد و انسانیت هم در وجود شخصیت اصلی به قدری مرده است که حتی وقتی کسی در حقش خوبی می‌کند، او با نامردی و گاه تحقیر جوابش را می‌دهد و یک پوچی بزرگ را از انسان عصر جدید، به نمایش می‌گذارد.

فیلم بچه ولگرد با وجود استقبال منتقدین از بازی بازیگر اصلی و سازنده‌اش، در بین مخاطبین موفقیت خاصی کسب نکرد و روایت این جوان بی‌خانمان و پوچ‌گرا، نتوانست با مخاطبین خوب ارتباط بر قرار کند و نمرات پایینی از آن‌ها دریافت کرد.

دام رسانه‌های سرمایه‌داری برای زنان

آرش فهیم



تخریب وجهه زن و استفاده ابزاری از او در رسانه‌های نظام سرمایه‌داری، نه یک اتفاق یا مسئله فرعی و حاشیه‌ای، بلکه یک استراتژی محوری برای تضمین چرخه مصرف‌گرایی و سودآوری است. این فرآیند، کرامت انسانی زن را به یک «کالای نمایشی» تقلیل می‌دهد و هویت او را در گرو زیبایی ظاهری و تأیید بیرونی تعریف می‌کند.

تقلیل زن از «سوژه» به «ابژه» در رسانه‌های لیبرال

نظام سرمایه‌داری مصرف‌گرا، برای بقای خود نیازمند بازارهای پیوسته و تشنه کالا است و زن، به عنوان هسته مرکزی خانواده و تأثیرگذارترین فرد در الگوی مصرف، به مهم‌ترین هدف این نظام تبدیل شده است. رسانه‌ها، خصوصاً شبکه‌های ماهواره‌ای و پلتفرم‌های فضای مجازی تحت سیطره غرب، نقش ماشین‌های ایدئولوژیک را برای نهادینه کردن این نگاه ایفا می‌کنند.

مفهوم «کالایی‌شدن زن»، که پیوندی عمیق با سرمایه‌داری مصرفی دارد، فرآیندی را طراحی می‌کند که در آن، هویت، بدن، احساسات و قابلیت‌های زن از جایگاه یک «سوژه» (کنشگر و صاحب اراده) به یک «ابژه» (شیء، کالا یا ابزار) برای تولید ارزش افزوده و سود اقتصادی تبدیل می‌شود.

جان برگر، نویسنده و منتقد هنری در کتاب مشهور خود «راه‌های دیدن»، به صراحت اشاره می‌کند که در فرهنگ بصری غرب، «مرد کنشگر است و زن، نمایشگر»؛ زن همیشه خود را در معرض دید دیگران و در ملأ قضاوت مردان می‌بیند. این نگاه، زن را به یک «ابژه بصری» و «دارایی» برای مرد تبدیل می‌کند که اساساً با هدف فروش و مصرف طراحی شده است.

«ژان لوک گدار»، کارگردان برجسته موج نوی فرانسه، از منتقدان صریح صنعت سینما و تبلیغات بود. وی معتقد بود که «سینما و تبلیغات، زنان را به سوژه‌هایی برای نگاه شهوانی تبدیل می‌کنند و آنها را در خدمت ارزش‌های بازار قرار می‌دهند.» به بیان دیگر، هنر و رسانه در نظام سرمایه‌داری، صرفاً ابزاری برای تثبیت قدرت و نگاه حاکم، از جمله نگاه کالایی به زن هستند.

مصداق بارز استفاده ابزاری و کالایی شدن زنان، محوریت بانوان در تبلیغات تجاری است. جایی که انسانیت زن، قربانی سوداگر و بالا بردن توجهات برای جذب مشتری و فروش اجناس و محصولات می‌شود. همچنین عموم محصولات هالیوودی چنین رویکردی در بازنمایی زن دارند و اغلب زنان نه به عنوان سوژه بلکه در نقش آسواسار و تزیین صحنه به‌کار می‌روند. متأسفانه اغلب آثار تجاری و کمدی در سینمای ایران و همچنین بسیار از محصولات سکوهای نمایش خانگی، همین رویکرد ابزاری و کالایی را در بازنمایی زن دارند.

برنامه‌هایی چون «زن روز» و نمونه‌های مشابه آن، که در قالب رئالیتی‌شوهای مد و فشن از سکوهایی چون یوتیوب منتشر می‌شوند، مصداق بارز این رویکرد هستند. یوتیوب، با منطق «اقتصاد توجه» که هربرت سایمون نظریه‌پرداز برنده نوبل به آن اشاره می‌کند، محتوای فرهنگی را فدای منطق بازدید بالا (View Count) می‌کند.

از این‌رو، «زن روز» با دامن زدن به جنجال‌های سطحی، مشاجرات ساختگی و تقلیل هویت زن به صرف «زیبایی ظاهری، استایل و تأیید داوران»، در واقع کرامت زن را در یک سناریوی تجاری به حراج می‌گذارد. زن در این فضا، به ابزاری برای نمایش لباس‌ها، لوازم آرایش و سبک زندگی لوکس و تجملاتی تبدیل می‌شود که جز سرخوردگی و ترویج مصرف‌گرایی، ثمری برای مخاطب ایرانی ندارد. مثل مراسم و فرش قرمز خیلی از جشنواره‌ها غربی که چنین ماهت دارند.

سلب امنیت و آزار جنسی روی دیگر سکه آزادی لیبرال

در ورای شعارهای فریبنده درباره آزادی و حقوق زنان که توسط شبکه‌های رسانه‌ای سرمایه‌داری سر داده می‌شود، حقیقت تلخ دیگری نهفته است. امنیت و کرامت زنان در همین اتاق‌های خبر و استودیوهای پرزرق و برق، اولین قربانیان هستند.

شبکه‌هایی چون بی‌بی‌سی فارسی، من و تو و اینترنشنال که خود را مدعی حقوق زن می‌دانند و با پول دولت‌های غربی و مرتجع منطقه اداره می‌شوند، نه‌تنها نتوانسته‌اند محیطی انسانی برای فعالیت کارمندان زن خود فراهم کنند، بلکه طبق گزارش‌ها و افشاگری‌های متعدد داخلی خودشان، به کانون سوءاستفاده‌های جنسی، آزار و استثمار زنان تبدیل شده‌اند.

نمونه‌های متعدد آزار و سوءاستفاده جنسی توسط مدیران و چهره‌های سرشناس این شبکه‌ها، رسوایی‌هایی است که نشان می‌دهد، در این نظام، زن نه‌تنها در رسانه، بلکه در پشت صحنه رسانه نیز یک «ابزار مصرفی» است که کرامت او هیچ جایگاهی ندارد.

این تجربه عریان، در تضاد کامل با تصویر ایده‌آل و فریبنده‌ای است که این شبکه‌ها از «زن غربی» به جامعه تزریق می‌کنند.

یک سکو برای شکوفایی زنان هنرمند

در نقطه مقابل، سینما و رسانه در جمهوری اسلامی ایران، به دلیل اتکا بر مبانی فکری اسلام و ارزش‌های اخلاقی، در برخورد با زن در رسانه، رویکردی متفاوت و مبتنی بر کرامت انسانی را در پیش گرفتند.

سینمای بعد از انقلاب، به‌ویژه در دو دهه اول پیروزی، در عین حفظ فضای امن، سالم و اخلاقی (عاری از ابتذال و آزار جنسی)، شرایط را برای حضور و شکوفایی بی‌سابقه زنان هنرمند، کارگردان، فیلمنامه‌نویس و بازیگر فراهم کرد. در حالی که نظام سرمایه‌داری، زن را در حد یک «مانکن» و «فروشنده» کالا تقلیل می‌دهد، سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران به زن به عنوان «سوژه‌ای متفکر، کنشگر اجتماعی، مادر، دانشمند و هنرمند» پرداخت.

حضور پررنگ و موفقیت‌آمیز زنان بازیگر و کارگردان، گواه روشنی است که می‌توان بدون تن دادن به استثمار جنسی، ابتذال و تقلیل‌گرایی ظاهری، بالاترین مدارج هنری و حرفه‌ای را طی کرد. این سینما، زن را نه بر اساس «قابلیت نمایشی بدن»، بلکه بر اساس «خرد، خلاقیت و عمق شخصیتی» او تعریف کرده و فضای امنی را برای حضور اجتماعی و فرهنگی او ایجاد کرده است.

نگاهی به سریال سووشون اثر نرگس آبیار

معلق در افسون ادبیات و بی‌رحمی تصویر!

محمدرضا محقق

نمی‌خواهم در ابتدای این متن از تعابیر کلی و توصیفی همچون «شکست خورده» و «ضعیف» یا «شکوهمند» و «ماندگار» که این روزها و سالها باب میل و نقل محافل نقادانه و ژورنالیستی است درباره سریال «سووشون» نرگس آبیار استفاده کنم چراکه چنین روشی را به ابتذال کشاندن نقد و نوشتار می‌دانم که بیشتر و پیشتر باید حاوی استدلال و توضیح و تشریح وجوه نقادانه اثر باشد و توصیفاتی از این دست.

سریال سووشون یک اثر «نمایشی» و البته «اقتباسی» است که باید این هر دو نکته و نیز با درنظر گرفتن اتمسفر و امکانات سینمای ایران و توان کارگردان و سایر عواملش، به نقد و تحلیل آن پرداخت وگرنه نوشتار ما راه به خطا خواهد برد و یا آب درهاون کوبیدن خواهد شد.

ما باید در ابتدا در باب چند مؤلفه و شاخصه به توافق نظر برسیم؛ اینکه اقتباس به چه معناست، دوم اینکه ویژگی‌های این رمان معروف و ماندگار چیست، سوم اینکه کار نرگس آبیار در رویکرد روایی انتخابی‌اش، تا چه حد درست بوده و در مسیر تا چه میزان به توفیق دست یافته یا نیافته است.

آنها که رمان سووشون را خوانده‌اند می‌دانند که ما با یک اثر گرم و گیرا و ماندگار البته نسبت به زمانه و روزگار خلقش و نه الزاماً در روزگار ما، روبه‌روییم که هم ویژگی‌های شخصیت‌پردازانه قوی دارد و هم درام پر و پیمان و گرمی؛ هم فضاسازی‌های بومی و محلی قوی و باورمندی دارد و هم رگه‌های سیاسی مهم و تأثیرگذاری؛ هم جنبه‌های انسانی شیرین و تلخی دارد و هم اساساً یک متن به شدت روانکاوانه و قصه‌گوست که فرصت ادبیات را برای یک نوع طرح سؤال و واکاوی جامعه و انسان ایرانی در یکی از برهه‌های مهم تاریخی این سرزمین انتخاب کرده است و در این مسیر هم نکته‌سنجی‌های سیاسی و تاریخی قابل اعتنائی را پی می‌گیرد و هم بار دراماتیک غنی و جذابی را طراحی می‌کند و هم به شدت وامدار و مرهون ادبیت متن است و اینها همگی در واقع، قدرت ذهن و قلم سیمین دانشور را در طراحی و خلق یکی از معروف‌ترین، ماندگارترین و البته محبوب‌ترین رمان‌های ارزشمند معاصر را نشان می‌دهد و اصلاً همین نکته که پس از این همه سال، یکی از کارگردانان توانمند- به مدد کارنامه‌اش و به خصوص فیلم‌های نفس و شیار۱۴۳- میل به اجرای تصویری این رمان را آن هم در قالب سخت و پیچیده سریال به ظهور می‌رساند، گویای زنده و همچنان تپنده و جذاب بودن این رمان است.

در باب موضوع اقتباس سینمایی و نمایشی از آثار ادبی البته بحث بسیار و متنوع است اما فشرده و عصاره اینکه «وفاداری به روح درام و مضمون و فضا» و نه الزاماً «ماده خام متن»، در کنار فهم و پذیرفتن و خلاقیت درخور «عناصر سینمایی» و آنچه لازمه و زاییده هنر تصویر است، به طور همزمان و توأمان و به یک میزان، اهمیت دارد و هیچ یک را نباید فدای دیگری کرد. نه قصه و ادبیات مبتنی بر ذهنیت و روایت نویسنده رمان باید رها و منقطع گردد و نه اینکه تحت این عنوان، دست فیلمساز از هرگونه تغییر و خوانش جدیدی بسته شود چرا که به هر حال ما با دو مدیوم روبه‌روییم؛ سینما و ادبیات و این دو گرچه بناست در این‌جا نقش هم‌افزا و زمینه‌سازی برای یک خلاقیت هنری مدرن تر- سینما- به مدد بار و غنای یک مدیوم اصیل‌تر -ادبیات- بر دوش گیرند اما در عین حال، سینما سینماست و ادبیات هم ادبیات. پس باید پذیرفت که فیلمساز حق انعطاف و مانور قدرت خلاقه خود را دارد ولی در همین حال، بایستی تا آنجا که باید وفادار به متن باشد چرا که خودش انتخاب کرده تا «اقتباس» زمینه کار او باشد؛ این رویکرد هم جنبه فنی دارد و هم اخلاقی.

اما درباره سریال «سووشون» می‌توان گفت نرگس آبیار در حد بضاعت و امکانات خود، موفق به این امر شده است و اتفاقاً به نظر می‌رسد وفاداری او به متن، گاهی دست او را هم بسته و در بخش‌هایی از سریال ما شاهدیم که حتیٍ اتمسفر آشنای فیلمساز و میزانسن سنتی او، عملاً درگیر فضای ادبیت متن و اصل رمان شده است.

البته سریال نقص‌های قابل اعتنائی هم دارد؛ کشدار شدن برخی قسمت‌ها، کشدار شدن برخی تیپ‌پردازی‌ها، ریتم افت‌وخیزدار تقریباً در طول کل قسمت‌ها، حرکت دوربین و میزانسنی که در بخشی از قسمت‌ها و فصول سریال اصلاً مماس و مطابق مضمون و قصه و روح روایت کتاب نیست، کمرنگ بودن مایه‌های ضد استعماری و رگه‌های اجتماعی و سیاسی سریال که در متن، بیشتر و غنی‌تر است و البته وجوه انسانی و بومی و لایه‌های به شدت گرم رمان درخصوص شخصیت‌پردازی آدم‌هایش که شاید بتوان گفت مهم‌ترین رمز ماندگاری رمان سیمین دانشور و البته مهم‌ترین فقدان و نقص ساختاری و روایی سریال نرگس آبیار است.

داستان سریال حکایت یوسف، مردی فرهیخته و وطن‌دوست که نقش او را میلاد کی‌مرام ایفا می‌کند، از جمله زمین‌دارانی است که در برابر فشارهای حکومت وابسته به بیگانگان برای تحویل آذوقه مردم به ارتش اشغالگر، سر خم نمی‌کند. این پافشاری بر اصول انسانی و میهنی، او را درگیر مسیری پرمخاطره و سرشار از تنش می‌سازد؛ مسیری که آرامش خانواده‌اش را به گردابی از رنج، ایستادگی و دگرگونی‌های تلخ می‌کشاند. داستانی در شیراز و سال‌های پایانی جنگ جهانی دوم.

ماجرا در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵ رخ می‌دهد و مقاومت مردم شیراز را در برابر استعمار انگلیس نشان می‌دهد. در مرکز داستان، زری قرار دارد؛ زنی جوان و تحصیل‌کرده که در ابتدا در نقش یک همسر سنتی ظاهر می‌شود. اما پس از مرگ تراژیک یوسف، همسرش، مسیر زندگی‌اش را تغییر می‌دهد و به یک زن آگاه و مبارز تبدیل می‌شود.

یوسف، مالک زمین و مخالف سلطه بیگانگان، حاضر نمی‌شود محصولاتش را به ارتش انگلیس بفروشد. همین پافشاری باعث می‌شود با نیروهای اشغالگر درگیر شود تا جایی که در نهایت فردی ناشناس او را به قتل می‌رساند. این اتفاق زری را از انفعال بیرون می‌آورد و مسیر داستان را به سوی فضائی نمادین و اسطوره‌ای هدایت می‌کند. شکی نیست که آبیار در طراحی صحنه و انتخاب لوکیشن، توان بسیاری گذاشته و فضای داستان رمان را به شکلی ملموس کرده است. فیلم‌برداری در بافت تاریخی شیراز انجام گرفته و با بهره‌گیری از مکان‌های واقعی و نیز تلاش برای ترسیم فضای اجتماعی و سیاسی دهه ۱۳۲۰. تغییر ساختار روایت خطی رمان با استفاده از فلاش‌بک‌ها و پردازش خاطرات زری، و عمق و پیچیدگی بخشیدن به روایت، اینکه شخصیت مراد و سودابه هندی پررنگ‌تر و خلق زاویه دیدی نو به روایت، برای ارتقای غنای دراماتیک و البته وجوه مخاطب‌گرا صورت می‌گیرد. بدیهی است که انتخاب سووشون به عنوان منبع اقتباس، ریسک بالایی در خود داشت و شجاعت خارق‌العاده‌ای می‌طلبید و اینکه فیلمساز چگونه بتواند از مرز باریک و برنده و خطیری اینچنین، با دقت و کاربلدی، به سلامت بگذرد. البته که باید منتظر ماند تا این اثر، با گذر زمان و محک تاریخ، جای خود را در کارنامه فیلمساز و تاریخ هنر نمایشی ایران بازیابد.

رزومه سازی به نفع سینمای زیرزمینی

مهدی آذرپندار

این روزها عده‌ای منتقد جشنواره جهانی فجرند که چرا هیچ خبری از این جشنواره و شور و حال آن در رسانه‌ها نیست؟ نگارنده هم می‌خواستم در این مورد چیزی بنویسم که ناگهان با اظهارات محمد اطبایی -یکی از قدیمی‌ترین چهره‌های حوزه بین‌الملل سینمای ایران- مواجه شدم.

ایشان در خلال جلسه‌ای با عنوان «راهکارهای جذب مخاطب خارجی برای سینمای ایران»که به همت معاونت توسعه فناوری و مطالعات سازمان سینمایی برگزار می‌شد، از پایان دوران سینمای رسمی ایران در حوزه بین‌الملل خبر داده و گفته بود: «تا سال قبل، ۹۹درصد حضور سینمای ایران در خارج از کشور با فیلم‌های زیرزمینی بوده است. در این مورد مشکل اصلی، نگاه ایدئولوژیک حاکمیت به سینما و این شیوه مارکسیستیِ شکست خورده است و مادامی که هنر را ابزاری برای بیان و حرف‌های ایدئولوژیک می‌دانیم نه به نتیجه مطلوب می‌رسیم، نه اکرانی خارجی از کشور خواهیم داشت و نه دیگر موفقیت جشنواره‌ای به دست می‌آوریم.»

البته غرض پاسخ دادن به اظهارات جناب اطبایی نیست؛ که در این صورت کافی بود فقط کمی در مورد فرم و میزان ایدئولوژیک بودن «یک تصادف ساده»(جعفر پناهی) به عنوان پرافتخارترین محصول سینمای زیرزمینی ایران، گپ بزنیم تا خود ایشان هم قانع شوند. به ویژه که در این ایام و در جامعه‌ای که بر سر کوچک‌ترین موضوعات هم دوقطبی شکل می‌گیرد، به واسطه انتشار نسخه‌ای از این فیلم در فضای مجازی، به طرز عجیبی شاهد یک اتحاد و اجماع بر سر فاجعه بودن این فیلم و سیاسی بودن نخل طلایش هستیم!

اما راستش آنچه برایم در این خبر موضوعیت پیدا کرد و موجب حیرتم شد، میزبانی سازمان سینمایی در این جلسه و دعوت از جناب اطبایی به عنوان منتقد مهمان جلسه بود که در اظهاراتش تماماً به تحقیر سینمای رسمی و تمجید سینمای زیرزمینی پرداخت. به ویژه که اخیراً در این فکر بودم چرا سازمان سینمایی در مورد پایان بایکوت چندساله سینمای ایران در جشنواره‌های رده الف جهانی که متأثر از حوادث سال ۱۴۰۱ و تحت تاثیر تحرکات گروهکی به نام فیلمسازان مستقل آغاز شد و امسال به‌طور کامل این بایکوت شکست، کار رسانه‌ای نمی‌کند و از این موفقیت سینمای ایران و شکست طرف مقابل جریان نمی‌سازد؟ که ناگهان این خبر منتشر شد و دیدم دوستان ناخواسته مشغول پاس گل دادن به دشمنان خونی سینمای ایران هستند!

البته برای آنکه ادعای پایان بایکوت سینمای ایران در سال ۲۰۲۵ میلادی، ادعای گزافه به نظر نرسد، خوب است بدانید که امسال فیلم‌های ایرانی به طرز بی‌سابقه‌ای هم در سینمای بلند، هم در مستند و فیلم کوتاه و هم در انیمیشن حضور در مهم‌ترین رویدادهای بین‌المللی را توأمان تجربه و جوایز مهمی هم کسب نمودند. از اسکار انیمیشن «زیر سایه سرو» (حسین ملایمی، شیرین سوهانی) به تهیه کنندگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که برای اولین بار اتفاق می‌افتاد تا حضور در کن با فیلم «زن و بچه» (به کارگردانی سعید روستایی که هم پروانه ساخت داشته و هم بدون هیچ‌گونه مشکلی اکران عمومی شد)، ایضاً حضور در جشنواره «کلرمون» به عنوان معتبرترین جشنواره فیلم کوتاه دنیا با فیلم کوتاه «کانکس» (به کارگردانی دینا رضایی که در فیلم کوتاه تهران امسال با حضور خود کارگردان بدون هیچ مشکلی به نمایش درآمد) و نهایتاً همین چند روز پیش، دریافت جایزه بهترین فیلم «ایدفا» به عنوان معتبرترین جشنواره مستند دنیا برای مستند «روباه و ماه صورتی» (به کارگردانی مهرداد اسکویی که احتمال زیاد در جشنواره حقیقت امسال به نمایش درخواهد آمد) فیلم‌هایی که هیچ کدام مصداق سینمای زیرزمینی به شمار نمی‌روند.

طبعاً انتظار می‌رفت در این واپسین روزهای سال میلادی ۲۰۲۵ و همزمان با برگزاری جشنواره جهانی فجر، به شکست این تحریم چندساله و در عوض توفیقات بسیار مهم سینمای ایران در این یک سال، به عنوان یک دستاورد از سوی سازمان سینمایی اشاره می‌شد، اما دریغ از یک خبر ساده! گویی که مسئولان ارشد سازمان که خود از دست‌اندرکاران حوزه بین‌الملل سینمای ایران در سال‌های گذشته بوده‌اند، در عین ناباوری احتمالاً خودشان هم در جریان این توفیقات بین‌المللی سینمای ایران نیستند!

اینها را گفتم تا به برادرانم در سازمان سینمایی که همگی از همکاران و رفقای دوره قبل هستند، یادآوری کنم درگیر شدن به برگزاری جشنواره‌ها برای ترمیم چهره بین‌المللی سینمای ایران اتفاق مبارکی است، اما اینکه با دست خودمان دستاوردهای سینمای ایران در حوزه بین‌الملل را آن هم در یکی از موفق‌ترین سال‌های سینمای ایران، در رسانه‌ها تخریب کنیم و با تریبون دادن به ورشکسته‌ها و تولید گزاره دروغ از برتری ۹۹درصدی، برای سینمای زیرزمینی رزومه بسازیم، کمی عجیب است. کاش اگر اعتماد به نفس دفاع از این سینما را نداریم، لااقل به تخریب‌کنندگانش تریبون ندهیم.