خبرها

یکتاپناه: پایان نگارش فیلمنامه پرنده آبی

حسن یکتاپناه کارگردان فیلم «پرنده آبی» گفت: نگارش فیلمنامه این فیلم به پایان رسیده و ما سعی می‌کنیم فیلمبرداری پرنده آبی را از اواسط تابستان شروع کنیم. یکتاپناه گفت: برای نقش اصلی این فیلم به دنبال یک بازیگر خانم ارمنی ۲۳-۲۲ ساله می‌گردم. یکتاپناه قصد دارد جدیدترین فیلم خود را با عنوان پرنده آبی با تهیه‌کنندگی کامل کمپانی ایرلندی لبوکی در ایرلند جنوبی تولید کند. به گزارش ایسنا پرنده آبی سومین قسمت از تریلوژی یکتاپناه با موضوع مهاجرت است. «جمعه» و «داستان ناتمام» اولین و دومین بخش از سه‌گانه یکتاپناه درباره مهاجرت است.

محسن مخملباف: فیلم تازه در افغانستان

محسن مخملباف اواسط فروردین به افغانستان رفته تا نوشتن فیلمنامه تازه خود را آغاز کند که قرار است آنجا ساخته شود. ساخته پیشین مخملباف «فریاد مورچه‌ها» توسط شرکت فرانسوی وایلد بانچ عرضه جهانی شده است. فیلم «صندلی» فیلم کوتاه دیگری از مخملباف است که در هند فیلمبرداری شده. این فیلم که مدت آن هشت دقیقه است و به صورت سی‌وپنج میلی‌متری در کشور هند فیلم‌برداری شده دارای تمی فلسفی بوده و قصه آن درباره گفت‌وگوی مردی با خداست. «سکس و فلسفه» فیلم قبلی این فیلمساز که محصول کشور تاجیکستان است، در سطح جهان موفقیتی کسب نکرد و با انتقادهای زیادی روبه‌رو شد.

علیرضا داوودنژاد: نون و پیاز

علیرضا داوودنژاد کارگردان سینمای ایران پس از دریافت پروانه ساخت «نون و پیاز» این فیلم را کلید خواهد زد. این فیلمساز گفت: با توجه به اینکه به من اعلام شده زمان صدور پروانه ساخت این فیلم در روزهای آینده خواهد بود، هم‌اکنون مشغول بازنویسی نهایی فیلمنامه و انتخاب عوامل هستم تا طبق زمان‌بندی موجود اواسط دی‌ماه فیلم را در شمال کشور کلید بزنم. «نون و پیاز» داستان جوان ساده شهرستانی است که در آرزوی مانکن شدن و رفتن بر روی بیلبوردهای تبلیغاتی است. تاکنون حضور جمشید الوندی در مقام مدیر فیلمبرداری، جهانگیر میرشکاری صدابردار و شهباززاده مدیر تولید در این پروژه قطعی شده است.

مسعود کیمیایی: ساخت رئیس با تغییرات

مسعود کیمیایی که در روزهای گذشته از منتفی شدن ساخت «رئیس» به دلیل مخالفت با فیلمنامه آن خبر داده بود، با پیشنهاداتی که برای تغییر فیلمنامه داده شده موافقت کرده و فیلمبرداری «رئیس» تا یک ماه دیگر آغاز می‌شود. «رئیس» داستان پدر و پسر خلافکاری است که دنبال همدیگر می‌گردند. بخشی از این پیداکردن در مهر پدر و پسری است و بخشی دیگر در روابط کاری میان این دو؛ در واقع این دو با هم رقیب می‌شوند... پیش از این بازی لیلا حاتمی، پولاد کیمیایی و سوفی کیانی در این فیلم قطعی شده بود و گویا قرار است سعید راد، فرامرز قریبیان و بیتا فرهی و چند بازیگر مطرح دیگر در این فیلم بازی داشته باشند.

فرزاد موتمن: جعبه موسیقی

فرزاد موتمن که از آخرین ساخته‌اش «باج‌خور» چند سالی می‌گذرد به زودی ساخت فیلم «جعبه موسیقی» را آغاز می‌کند. این کارگردان فیلم «جعبه موسیقی» را یک درام ماورایی عنوان می‌کند که در حال حاضر پس از دریافت پروانه ساخت، مراحل پیش‌تولید خود را طی می‌کند. فیلمنامه جعبه موسیقی را «مسعود احمدیان» نوشته و قرار است در آن از بازیگران حرفه‌ای سینما استفاده شود.

سعید ابراهیمی‌فر: پایان تک‌درخت‌ها

ساخت موسیقی و میکس نهایی فیلم «تک‌درخت‌ها» ساخته سعید ابراهیمی‌فر که از پنج سال پیش متوقف شده بود، آغاز شد. «تک‌درخت‌ها» از جمله فیلم‌هایی بود که به دلیل منحل شدن شرکت وراهنر و گرفتاری مالی صاحبان آن موسسه، به فارابی واگذار شد و در حال حاضر دست‌اندرکاران این فیلم درصدد هستند تا با تلاش‌ها و پیگیری‌های حبیب‌الله کاسه‌ساز این فیلم را که تنها ساخت چند قطعه از موسیقی و میکس نهایی‌اش باقی مانده، تکمیل و برای اکران آماده کنند. «تک‌درخت‌ها» براساس داستان «لبخند انار» هوشنگ مرادی کرمانی نوشته شده و مدیر فیلمبرداری آن همایون پایور است.

نقدی بر فیلم مربای شیرین ساخته مرضیه برومند

متن و حاشیه

مهرزاد دانش

فیلم مربای شیرین از چند حیث قابل بررسی است. اول آنکه اثری متعلق به سینمای کودک و نوجوان است، دوم آنکه با توجه به کاربرد وسیع موسیقی و آواز در آن می‌توان ردپاهایی از سینمای موزیکال را در آن جست‌وجو کرد و سوم اینکه با عنایت به برداشتی که از روی داستان مربای شیرین نوشته هوشنگ مرادی کرمانی از فیلمنامه این فیلم به عمل آمده است، می‌توان تحت عنوان یک اثر اقتباسی بررسی اش کرد و مثلاً بحث مقایسه تطبیقی بین فیلم و کتاب را پیش کشید. نگارنده در مجال‌هایی دیگر جنبه‌های اول و سوم را درخصوص این فیلم مورد اشاره قرار داده است و در این فرصت جنبه دوم فیلم، یعنی شبه موزیکال بودنش را لحاظ می‌کند.

اما سینمای موزیکال چیست؟ در یک نگاه ابتدایی ممکن است هر فیلمی را که شامل مقداری زیاد موسیقی داستانی است و بخشی از آن موسیقی توسط کاراکترهای اصلی فراهم می‌شود موزیکال بپنداریم. اما در یک تعریف درست‌تر، موزیکال به آثاری اطلاق می‌شود که حاوی نه صرفاً موسیقی بلکه ترکیب مشترکی از الگوهای داستانی، تیپ‌های شخصیتی و ساختارهای اجتماعی با آن موسیقی است. بسیاری معتقدند موزیکال یک ژانر بین‌المللی نیست، بلکه یکی از شاخص‌ترین محصولات صنعت فیلم هالیوود است که با پیدایش صدا در سینما متولد شد. برخی از نخستین موزیکال‌های جنگ مانند، صرفاً به چینش مجموعه‌ای از آوازها در کنار هم منحصر می‌شد. برخی دیگر، شامل داستان‌هایی در مورد ماجراهای پشت صحنه دنیای موسیقی بود و به همین لحاظ آوازهایی که در طول فیلم اجرا می‌شدند به عنوان اجراهای شخصیت‌های فیلم توجیه می‌شدند. دسته سوم موزیکال‌های اپرت مانند بودند که قصه‌ها و آوازهایشان در محیط‌هایی تخیلی روی می‌داد. نهایتاً فیلم‌های موزیکال تلفیق شده داریم که رقص و آواز در آنها در موقعیت‌های معمولی رخ می‌داد. البته این روند یک روند تکاملی و متناسب با اقتضائات اجتماعی غرب بود آن سان که با انقلاب ویدیویی دهه ۱۹۸۰ شکل جدیدی از این گونه عرضه شد که با عناوین ویدیوموسیقی یا کلیپ ویدیویی یاد می‌شود و قالب نوینی به این ژانر کلاسیک و قدیمی بخشیده است.

در فیلم‌های موزیکال عناصر متعددی نظیر شکل روایی، کاراکترها، نوع بازیگری، صدا و... نقش ایفا می‌کنند. اما از آنجا که موزیکال ژانری اصالتاً آمریکایی است، معمولاً در باب کاربردهای فرهنگی آن به تاثیراتی که در جامعه آمریکا داشته است اشاره می‌شود. به مدت چندین دهه فیلم‌های موزیکال نقش عمده‌ای در تثبیت جامعه آمریکایی و همچنین معرفی این کشور در خارج از مرزهای آن ایفا کرده‌اند و به عنوان یکی از گران‌ترین محصولات هالیوود و گونه‌ای که بیشترین پیوند را با دیگر رسوم فرهنگی دارا است، به طور مرتب برای مقاصد اقتصادی، هنری و اجتماعی به کار می‌رفت. در واقع ژانر موزیکال یک فانتزی اتوپیایی را برای مخاطب ترسیم می‌کرد و این اسطوره خاص آمریکایی را به هر جنبه‌ای از زندگی تسری می‌داد. به عبارت دیگر ژانر موزیکال یک‌جور معرف بود برای آمریکایی بودن در خارج از کشور و از این رو بر دیگر ژانرهای فیلم، رسانه‌ها، سبک‌های موزیکال و حتی الگوهای لباس در سرتاسر دنیا تاثیر می‌گذاشت.

اما این روند منحصر به آمریکا نبود و رفته‌رفته به سینماهای سایر کشورها نفوذ کرد، اگرچه اصالت و الگوی آمریکایی را گاه داشت و گاه نداشت. اما رهیافت فرهنگی و اجتماعی اصلی‌ای که از فیلم موزیکال اتخاذ می‌شود و به عبارت دیگر جزء کارکردهای ایدئولوژیک این گونه سینمایی است، عبارت از نابودی ترس ناشی از تفاوت است. فیلم موزیکال به این ترتیب به مثابه متنی عمل می‌کند که وظیفه‌اش پرده برکشیدن بر یکی از ناسازه‌های جامعه است. به عبارت دیگر موزیکال مجموعه‌ای از نابسامانی‌های اجتماعی را پنهان می‌کند تا از این طریق ثبات جماعت تضمین شود. منتها فیلمسازانی از قبیل باب فاس در چرتی شیرین و کاباره و همچنین رابرت آلتمن در نشویل این ثبات را برهم زدند و فانتزی آرمان‌گرایانه را به سوی یک‌جور انتقاد اجتماعی تغییر شکل دادند. بدین ترتیب موزیکال بدون یک فیلم، راهی شد برای نقب زدن به لایه‌های پنهان نابسامان جامعه و این روندی بود که با رهیافت‌های اصلی ژانر موزیکال مغایرت داشت.

اما اینها به مربای شیرین چه ربطی پیدا می‌کند؟ قبل از هر چیز باید بر این نکته تاکید شود که جنبه‌های موزیکالی فیلم مربای شیرین از حیث اجرا بسیار ضعیف است. در فیلم ترکیب حرکت ریتمیک با واقع‌گرایی داستانی هیئتی ناموزون یافته است و حرکات به اصطلاح موزون بازیگران فیلم فاقد پویایی و انعطاف لازم است چه به لحاظ بصری و چه به لحاظ معنایی. به همین اضافه کنید صدای نه چندان مناسب بازیگر اصلی فیلم را که در تعامل با اشعاری نه‌چندان قوی (شعرهای فیلم از آن مرضیه برومند، شکوه قاسم‌نیا و فرهاد توحیدی است)، جذابیت کار را با محدودیت مواجه ساخته است. اما این اجرای ضعیف اگر نادیده گرفته شود، آنگاه می‌توان با خاطری آسوده‌تر جنبه‌های تاویلی ابعاد موزیکالی اثر را مورد توجه قرار داد. آواز و موسیقی در مربای شیرین در دو جهت متقابل قرار می‌گیرد، کما اینکه روند موقعیت‌سازی نیز در یک بستر دوگانه قرار گرفته است: جبهه کسانی که با استفاده از ابزار سرمایه و قابلیت‌های هژمونی فرهنگی و تبلیغاتی به چپاول جامعه مشغولند و جبهه کسانی که به دنبال اعتراض و افشاگری علیه این مناسبات غیرعادلانه هستند. دسته اول آواز و موسیقی را در رهیافت و کارکردهای سنتی‌اش به کار می‌گیرند که عبارت از همان ثبات‌سازی از طریق نادیده گرفتن ناسازه‌های اجتماعی است (تبلیغ پرناز و ادای مربای شیرین از تلویزیون را به یاد آوریم که چگونه دخترک خردسال خانواده زینلی را به رقص واداشته است)، اما دسته دوم از آواز و موسیقی برای پررنگ‌سازی تمایزها و تفاوت‌ها و شکاف‌ها بهره می‌گیرند. به یاد آوریم اولین کلیپ جلال را که در خیابان راه می‌رود و به باز نشدن در شیشه مربا اشاره می‌کند و به موازات آن معضلات پررنگ اجتماعی و درون‌شهری از قبیل ترافیک سرسام‌آور، گرانی مسکن، نایاب بودن داروهای اساسی، نابسامانی سیستم فاضلاب، آلودگی هوا، ناکافی بودن ناوگان حمل و نقل عمومی شهری و... با همین ابزار موزیکالی مطرح می‌شود. بدین ترتیب ثنویت موجود در درام و شخصیت‌سازی فیلم به حوزه موسیقی آن نیز سرایت می‌کند. موسیقی مربوط به کلیپ‌های جلال معمولاً توسط پیرمردی دوره‌گرد نواخته می‌شود که از متن حاشیه جامعه برخاسته است در حالی که موسیقی ارباب سرمایه و تبلیغات و تولید عمدتاً از تلویزیون و پیام‌های بازرگانی آن پخش می‌شود. اما موزیک افشاگرانه توسط جلال، سرانجام در یک مسابقه تلویزیونی (قوی‌ترین مردان) راه پیدا می‌کند و همین امر، حاشیه را وارد متن می‌کند و موجبات تزلزل ارکان آن را فراهم می‌آورد. از این حیث به‌نظر می‌رسد کارگردان و نویسنده کارکرد موسیقایی اثر را به‌خوبی شناخته‌اند و متناسب با تم و ایدئولوژی داستان، آن را شکل بخشیده‌اند. با این حال گذر موزیکال در سینمای ایران، روندی مسبوق به یک پیشینه قابل توجه نیست. در سال‌های قبل از انقلاب، آواز در فیلم‌ها بیش از آن که هم‌سنخ با روایت و شخصیت و داستان و ریتم و... باشد، زائده‌ای بود جهت جذب تماشاگران عامی که به قصد فال و تماشا وارد سالن سینما می‌شدند و اصلاً دون شأن گذر موزیکال است که مثلاً آوازهای کاباره‌ای سینمای آن دوران را در ذیل چنین مفهومی قرار دهیم. در سال‌های بعد از انقلاب هم که طی یک دوران نسبتاً طولانی، با توجه به پاره‌ای برداشت‌های فقهی و ایدئولوژیک آواز و موسیقی در اغما بود و بعد از مدتی با احیای سینمای کودک، در زیر سایه آن جانی محدود گرفت و رفته‌رفته پا به سینمای بزرگسال نهاد، اما همه اینها ربطی به فیلم موزیکال نداشت. از این جهت، شاید مکس (سامان مقدم) را جزء معدود آثاری بدانیم که اصول موزیکال را تا حدی رعایت کرده بود که به لحاظ اجرا نیز تا حدی قابل قبول بود. اما شاید پیشکسوت مکس در این زمینه، همین فیلم مربای شیرین باشد که اگرچه اجرایی بس ضعیف داشت، اما به‌نظر می‌رسد برای اولین‌بار در سینمای بعد از انقلاب، تلاش برای موزیکال بودنش به مفهوم ژنریک کلمه صورت پذیرفته است.

منابع:
۱- ریک آلتمن، موزیکال، ترجمه کامبیز کاهه در تاریخ تحلیلی سینمای جهان اثر جفری ناول- اسمیت، تهران: فارابی، ۱۳۷۷، صص ۳۶۳- ۳۵۳.
۲- سوزان هیوارد، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم، ۱۳۸۱، ص ۳۳۱.
۳- دیوید بوردول و کریستین تامسون، تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳، ص ۲۹۶.

پیش بینی آینده سینمای ایران

تکنیک‌گرایی و شهرت‌طلبی

روبرت صافاریان

چندی پیش قسمت اول مطلب روبرت صافاریان با عنوان تکنیک گرایی و شهرت طلبی منتشر شد که متأسفانه به دلیل چاپ چند ویژه نامه، قسمت دوم آن به تعویق افتاد. با پوزش از نویسنده مطلب و خوانندگان محترم متن کامل آن را می خوانید.

...

البته ما پیشگو نیستیم که بتوانیم آینده را به طور کلی و آینده سینمای ایران را به طور خاص پیشگویی کنیم. هرچه درباره آینده می‌اندیشیم و می‌گوییم یا در واقع آرزوهای ماست، یا تحلیل ما از اوضاع موجود که در قالب پیشگویی آینده بیان می‌شود. وقتی به آینده سینمای خود می‌اندیشیم اگر نوسانات ناشی از مدیریت‌های مقطعی را کنار بگذاریم با یک روند مهم روبه‌رو هستیم که عبارت است از تغییر نسل. چند سالی هست که از غیبت یا حضور کمرنگ فیلمسازان صاحب نام نسل‌های پیش در جشنواره فجر می‌نالیم. این امر از دلایل مقطعی اگر بگذریم ناشی از این است که نسل تازه‌ای از فیلمسازان دارند جای آنها را می‌گیرند. نه آنکه فیلمسازان نسل قبل کسانی چون مهرجویی و کیارستمی و دیگران دیگر کار نکنند یا کارها بد باشد، بلکه مسئله به سادگی تمام این است که آینده سینمای ما دیگر به این بستگی ندارد که آنها چه می‌کنند یا چه خواهند کرد. امروز نسل تازه‌ای از فیلمسازان که البته جوان به مفهوم رایج کلمه یعنی بیست و چندساله نیستند اما یک نسل از کارگردان‌های نسل موج نوی سینمای ایران جوان‌ترند به میدان می‌آیند و پیش صحنه را اشغال می‌کنند. ویژگی این نسل نو کدام است؟ اگر بتوانیم به این پرسش پاسخ نسبتاً درستی بدهیم تا حدودی می‌توانیم به تصویری از آینده سینمای ایران دست پیدا کنیم. اما وقتی می‌خواهیم به این پرسش پاسخ دهیم می‌بینیم با طیفی از کارگردان‌های متفاوت روبه‌رو هستیم که پیدا کردن وجه اشتراک بین آنها کار ساده‌ای نیست. فیلمسازان جوان‌تر و پرانرژی‌تر در سینمای ما کم نیستند و از سینمای تجربی و فیلم کوتاه هم که بگذریم، در چند سال اخیر فیلم‌هایی چون نفس عمیق (پرویز شهبازی)، بوتیک (حمید نعمت‌الله)، خیلی دور، خیلی نزدیک (رضا میرکریمی) و چهارشنبه‌سوری (اصغر فرهادی) و کارگران در حال کارند (مانی حقیقی)، ما همه خوبیم (بیژن میرباقری) توسط همین‌ها ساخته شده‌اند. اینها و دوستان و هم‌نسلانشان فیلمسازان امروز و آینده سینمای ما هستند. در این بحثی نیست. موضوعات مورد علاقه و گرایش‌های سبکی این فیلمسازان کدام است؟ به‌نظر من در یک نگاه بسیار کلی فیلم‌های این نسل فاقد انسجام فکری و حسی است. نوعی تکنیک‌زدگی (به معنای وسیع کلمه) در آن به‌چشم می‌خورد. احساس من این است که هر فیلمی که اینها می‌سازند (در این میان فقط بوتیک را استثنا می‌دانم، شاید به این دلیل که فیلمسازش به نوعی به نسل گذشته تعلق خاطر دارد و از فضای فکری و حسی آنها تغذیه می‌کند و همین طور نفس عمیق و ما همه خوبیم را و می‌دانم که این مستثنا کردن‌ها ما را از دستیابی به یک نتیجه قطعی و محکم باز می‌دارد) وسیله‌ای است برای اینکه توانایی فیلمسازی خود را (که شامل توانایی فیلمنامه‌نویسی هم هست) به نمایش بگذارند. حتی در اینجا عشق سینما به مفهوم سینه‌فیلیایی که سینما را برای نسل قبل به چیزی فراتر از یک حرفه ارتقا می‌داد و نوعی ایدئولوژی و شور زندگی بود، حضور ندارد. فیلم‌هایی که آنها می‌سازند، فیلم‌هایی که موضوع‌های آنها بسیار متفاوت است، از یک‌سو خیلی دور، خیلی نزدیک و از سوی دیگر چهارشنبه‌سوری مثلاً، انگار بیشتر ساخته می‌شوند که توانایی فیلمسازی کارگردانشان را به رخ بکشند. آنها که برای ساختن فیلم اول صف کشیده‌اند، بیش از اینکه حرفی برای گفتن داشته باشند، می‌خواهند کارگردان شوند. اینها در یک مفهوم فنی به گمانم کارگردانی را بهتر از فیلمسازان نسل قبل می‌دانند (بحث مقایسه تک‌تک فیلم‌ها نیست، تاکید می‌کنم در یک ارزیابی کلی) سینما را به لحاظ فنی بهتر می‌شناسند. اما به آن اندازه به سینما عشق نمی‌ورزند و مهم‌تر از آن احساس نمی‌کنی در اشتیاق گفتن حرفی دارند می‌سوزند (چطور می‌توان این را ثابت کرد؟) مثال اصغر فرهادی و چهارشنبه‌سوری مثال بدی نیست. در این فیلم فضای پرتنش خانواده خوب به تصویر کشیده شده است، اما معلوم نیست فیلمساز- فیلمنامه‌نویس اصلاً چرا این داستان را تعریف می‌کند. ماجرا را از دید دخترکی روستایی می‌بینیم، اما معلوم نیست از این نقطه دید چه استفاده‌ای قرار است بشود (البته جز جالب‌تر کردن ماجرا). پشت‌سر این تمهیدات بیش از آنکه فکری باشد، یک جور تمایل به زورآزمایی و نمایش قدرت نهفته است. در کارگردانی و میزانسن‌های فیلم هم همین به چشم می‌خورد. از طرف دیگر وقتی سه فیلم بلند فرهادی را کنار هم می‌گذاریم، پیدا کردن دغدغه‌های مشترک بین سه فیلم چندان آسان نیست. گروه دیگری از فیلمسازان این نسل اساساً دغدغه تماشاگر داخلی را ندارند. آنها برای جشنواره‌ها فیلم می‌سازند و جوابش را هم می‌گیرند. فیلم‌های آنها تا حدودی به سینمای ایران تعلق دارند، و تا حدودی هم ندارند. مهمتر از همه به این دلیل که در ایران نمایش داده نمی‌شوند ما نمی‌بینیم‌شان. سازندگانشان هم چندان اهمیتی نمی‌دهند فیلم‌هایشان در اینجا نشان داده شود. بدشان نمی‌آید، اما بدون نمایش در اینجا هم کارشان را می‌کنند و چه‌بسا بحق از تلاش‌های طاقت‌فرسا برای نمایش فیلم‌هایشان در اینجا خسته می‌شوند. شاخص‌ترین (یا پرسروصداترین) این کارگردان‌ها جعفر پناهی است. آخر اگر فیلمی می‌سازیم که از اول معلوم است با ضوابط حاکم بر ممیزی سینمای ایران غیرقابل نمایش است و بعد هم اصرار می‌کنیم که یک صحنه هم از آن کم نمی‌کنیم، معنی‌اش این است که دانسته داریم فیلمی می‌سازیم که قرار نیست برای تماشاگر داخلی به نمایش دربیاید. به خوب و بد این کار کاری ندارم، این تصمیم و حق کارگردان است که از فیلمش کم بکند یا نکند، اما این هم روشن است که این رویکرد معنی‌اش این است که برای نمایش در داخل کشور فیلم نمی‌سازیم. (یا بدبینانه اگر بخواهیم نظر کنیم، حتی بدمان نمی‌آید فهرست فیلم‌های ممنوع شده‌مان هرچه درازتر باشد). وجه مشترک اینها با گروه قبلی این است که حرفی برای گفتن ندارند. حرف‌هایی که می‌زنند بسیار تکراری و بدیهی است. اینها هم می‌خواهند موفق شوند، فیلمساز شوند، معروف شوند و پولدار شوند (اگر بشود). فیلم‌های این دسته از نظر تکنیکی و کارگردانی هم ضعیف‌ترند. آنها برای موفقیت در جشنواره‌های جهانی روی دو چیز حساب باز می‌کنند: بهره‌برداری از مسائل روز اجتماعی مثل تضییع حقوق زنان در ایران و وجود سانسور و... و یا پاسخ دادن به انتظاراتی که در ذهن بیننده جشنواره‌ای حرف‌هایی از سینمای ایران به عنوان سینمایی تجربی و ارزان و متفاوت شکل گرفته است (نمونه خوب گروه دوم امینی است.) این روحیه حتی در نسل بسیار جوان فیلمسازان هم هست. امروزه حتی دانشجوی فیلمساز یا کسی که در سینمای جوان فیلم کوتاه می‌سازد، بیش از اینکه حرفی برای گفتن داشته باشد، حرفی که در اشتیاق بیانش بسوزد، می‌خواهد فیلمساز شود و در جشنواره‌های خارجی شرکت کند. به‌همین خاطر در این فیلمسازان هم به‌رغم حضور استعدادهای درخشان، جنبشی در کار نیست. هیچ جمعی از آنها حول اندیشه واحدی، اعم از یک گرایش زیبایی‌شناختی خاص یا یک فکر اجتماعی یا فلسفی گرد هم جمع نشده‌اند، هیچ‌یک از آنها از چیزهایی از اینگونه حرف هم نمی‌زنند.

خلاصه مطلب

امروزه حتی دانشجوی فیلمساز یا کسی که در سینمای جوان فیلم کوتاه می‌سازد، بیش از اینکه حرفی برای گفتن داشته باشد، حرفی که در اشتیاق بیانش بسوزد، می‌خواهد فیلمساز شود و در جشنواره‌های خارجی شرکت کند.
به‌همین خاطر در این فیلمسازان هم به‌رغم حضور استعدادهای درخشان، جنبشی در کار نیست. هیچ جمعی از آنها حول اندیشه واحدی، اعم از یک گرایش زیبایی‌شناختی خاص یا یک فکر اجتماعی یا فلسفی گرد هم جمع نشده‌اند، هیچ‌یک از آنها از چیزهایی از اینگونه حرف هم نمی‌زنند.

اینها کسانی هستند که فیلم‌های آینده سینمای ما را خواهند ساخت. با توجه به تنوعی که در آنها می‌بینیم، آینده سینمای ما شکل مبهمی به خود می‌گیرد و گفتن چیز دقیقی درباره آن دشوار است. به گمان من حرف نداشتنی که گفتم و در پی خود تکنیک‌گرایی و حرفه‌ای‌گرایی و شهرت‌طلبی به همراه می‌آورد، دلایل بنیادینی دارد و ریشه‌های عمیقی دارد به زمانه و دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و بعید می‌دانم چندان تغییری بکند و حتی به‌نظرم می‌رسد که وجه غالب سینمای آینده ما خواهد بود.

راهنمای فیلم

نگاهی به فیلم یک تکه نان اثر کمال تبریزی

نان و ایمان

سیدرضا صائمی

در «یک تکه نان» گویی مخاطب به درون داستان پرتاب می‌شود و در دل روایتی حقیقی از زیست سنتی در جهان عامیانه وارد شده و در برابر دنیایی قرار می‌گیرد که سوژه و ابژه در آن با طبیعت گره خورده است. امتزاجی که به ویژه در کاراکتر قیس تبلوری کامل می‌یابد و اساساً روح داستان با هستی و هویت او می‌آمیزد تا در نهایت به اثبات حقیقت درونش منتهی شود، ضرباهنگ فیلم نیز با شخصیت قیس کوک شده و مظهر آرامش و سکوتی است که در صورت وی نمایان است.

شاید بتوان، یک تکه نان را در ذیل مستندی اجتماعی جای داد که به اصطلاح ریشه در سینمای معناگرا دارد. معناگرایی که در تعامل فرم و محتوا شکل می‌گیرد و البته سعی می‌کند مضمون را چندان به پای فرم قربانی نکند و همچون شعری سپید، ساختار فرم را بشکند تا مفهوم را به چنگ آورد. از سوی دیگر کمال تبریزی در یک تکه نان به نوعی جامعه‌شناسی دینی می‌پردازد که از زبان تصویر و سینما بیان می‌شود یعنی بررسی شاخص‌های اجتماعی که در یک جغرافیا و تاریخ خاص به زایش و بروز و پرورش یک باور و عقیده می‌انجامد و بر سرنوشت فردی و اجتماعی گروهی از آدمیان موثر می‌افتد. تاثیر یک اندیشه و باور و حتی یک اتفاق در ایجاد و شکل‌گیری نظام ارزشی و عقاید و نهادهای اجتماعی برآمده از آن تصویری است که در خلال روایت داستان به ذهن مخاطب نفوذ می‌کند و از ضمیر ناخودآگاه فیلم به نهاد خودآگاه مخاطبان پرتاب می‌شود.

در همین معنا «یک تکه نان» به «قدمگاه» عسگرپور نزدیک می‌شود و گویی روایتی دیگر از همان مفهوم را به تصویر می‌کشد و البته در فرم هم خیلی به آن شبیه می‌شود. «یک تکه نان» همچنین بررسی نوعی

آسیب‌شناسی باورهای دینی نیز هست، آنجا که زن بی‌سواد به حفظ ناگهانی قرآن مشهور می‌شود، می‌گوید: «من تنها یک سوره از قرآن را حفظ شدم شایعه نکنید که کل قرآن را فراگرفته‌ام!»

در واقع تبریزی در اینجا به نگاه کلان و ماورایی و اسطوره‌ای مردم به مظاهر دینی پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه کنش دینی در بستر روایتی اسطوره‌ای و فراعقلانی به معجزه‌ای تبدیل می‌شود که همه برای درمان دردهایشان چشم امید به آن می‌بندند و دشواری راه را به جان خریده و برای حل مسائل خود تنها براساس شنیده‌ای ناتمام به نزد آن زن آمده‌اند بی‌آنکه به حقیقتی ناب همچون قیس عنایتی کنند، حتی کربلایی با آن وضعیت ایمانی نیز از او به سادگی می‌گذرد. نکته ظریف فیلم در همین کاراکتر قیس نهفته است اینکه رسیدن به جایگاه معنوی و تقرب به گفتمان الهی وابسته به فرهیختگی و سواد و تحصیلات فرد ندارد بلکه به سطوحی از پاکی و خلوص و سادگی محتاج است تا یگانگی با کائنات حاصل شود. اما در واقع یک تکه نان، به نقد کشیدن ایمانی است که صرفاً بر ستون معیشت استوار است و از دریای معرفت و عشق چندان جرعه‌ای نگرفته است اما قیس که چندان پای در عالم زمینی ندارد مستحق نانی می‌شود که از برکت ایمان، روزی او شده است. حضور رضا کیانیان در سه اپیزود شخصیتی گرچه با حرفه‌ای بودن وی صحنه‌های دلنشین و گیرایی به فیلم می‌دهد اما تناسب معنایی آن با داستان کمی مبهم به نظر می‌رسد. به هر حال یک تکه نان، اثری متفاوت و قابل تأمل از کمال تبریزی است.

مجتبی راعی: ایران دریای نور، کوه نور

مجتبی راعی بعد از ساخت یک فیلم تاریخی به نام «سفر به هیدالو» مستندی با عنوان «ایران دریای نور، ایران کوه نور» را می‌سازد. این فیلم مستند که به تاریخچه شکل‌گیری صنعت طلا و جواهرسازی در ایران می‌پردازد محصول شبکه چهارم سیما است. در فیلم مستند «ایران دریای نور، ایران کوه نور» یک بررسی با نگاه کارشناسانه به شکل‌گیری ساخت‌وساز جواهر و طلا توسط صنعت‌گران ایرانی انجام می‌شود. فیلمبرداری این فیلم در تهران است و صحنه‌های مربوط به ترکیه و دبی فیلمبرداری شده است. نویسنده این فیلم مجتبی راعی است و محمد علیقلی‌زاده به‌عنوان فیلمبردار و جواد قلی‌زاده به‌عنوان مدیر تولید در این فیلم همکاری دارند. راعی پیش از این در مورد اکران فیلم «سفر به هیدالو» به ایسنا گفته بود: «با توجه به وضعیت نابسامان اکران در این چندساله به شدت نگران اکران فیلمم هستم. در این حیطه بیشتر به جای رابطه درست باندبازی حاکم است و فیلم‌های فرهنگی به شدت مظلوم واقع می‌شوند. البته فیلم می‌تواند با توجه به مضمونش با اکثر مخاطبان ارتباط برقرار کند.»