نگاه

ایرج طهماسب در مسترکلاس دارالفنون بیان کرد:

هنرمند از کوچک‌ترین جزئیات روایت بزرگ می‌سازد

مسترکلاس ایرج طهماسب در بخش دارالفنون چهل‌وسومین جشنواره جهانی فجر برگزار شد.

در این مسترکلاس، این کارگردان با ترسیم مرز میان واقع‌گرایی و خیال‌پردازی در هنر گفت: هنرمند برخلاف جهان علم از دل کوچک‌ترین جزئیات به روایت‌های بزرگ می‌رسد و همین موضوع است که مسیر سینما را به دو شاخه واقع‌گرایانه و خیال‌پردازانه تقسیم می‌کند.

ایرج طهماسب با اشاره به تفاوت علم و هنر گفت: در دنیای علم، وقتی یک مشکل اجتماعی یا زیست‌محیطی وجود دارد و مردم به دنبال حل آن هستند، تعداد زیادی از متخصصان جمع می‌شوند و ساعت‌ها و سال‌ها درباره آن موضوع تحقیق می‌کنند تا به نتیجه برسند. آنها موضوع را بررسی می‌کنند و مثلا برای یک بیماری، یک واکسن یا دارویی کشف می‌شود. اما هنرمند درست در نقطه مقابل می‌ایستد. هنرمند از چیزهای کوچک آغاز می‌کند؛ یک دفترچه، یک تکه کاغذ، حتی یک نخ سیگار ممکن است جرقه‌ای در ذهنش ایجاد کند. همان‌طور که شاید عباس کیارستمی فیلم «خانه دوست کجاست» را از دیدن یک دفتر مشق آغاز کرد. از چیزی کوچک، چیزی بسیار بزرگ و انسانی خلق می‌شود. این قدرت هنر است؛ رفتن از جزئیات به کلیت.

او افزود: شاید عباس کیارستمی یک دفترچه دیده و ذهنش درگیر شده و همین جزء کوچک ما را به چنین اثر عظیمی رسانده است. بسیاری از داستان‌های بزرگ از موضوعات بسیار کوچک شروع می‌شوند؛ از ایده‌های ریز که هنرمند سال‌ها به آن فکر می‌کند تا به یک داستان خوب برسد.

طهماسب گفت: بتهوون سمفونی پنجم را روی چند نُت بنا کرده، اما همان چند نُت با سازهای مختلف تبدیل به یک سمفونی بزرگ شده است. هنرمند از یک موضوع ساده، با رنگ و لعابی که به آن می‌دهد، اثری درخشان خلق می‌کند. بنابراین ما هنرمندان باید قبل از هر چیز «موضوع» را پیدا کنیم، نه اینکه صرفا دنبال مفهوم باشیم. باید برای خودمان روشن کنیم که موضوع چیست و مفهوم چیست. او توضیح داد: اگر تصور کنیم در عصر حجر هستیم و برای اشیا هیچ اسم یا مفهومی نداشته باشیم، وقتی درختی می‌بینیم فقط می‌گوییم «درخت»، اما نمی‌دانیم چه درختی. انسان‌ها برای اینکه بتوانند با هم صحبت کنند، مجبور شدند برای چیزها نام بگذارند و محدوده‌ها را مشخص کنند. کلمات کلی را مفهوم می‌دانیم، اما «موضوع» چیزی است کاملا واضح و روشن، انگار نوری روی آن افتاده باشد و دقیقا بدانیم با چه چیزی طرف هستیم. در فیلم «خانه دوست کجاست» عباس کیارستمی دنبال دفتر مشق «محمدرضا نعمت‌زاده» است، با بقیه دفترها کاری ندارد. پس در کار هنری باید موضوع مشخصی داشته باشیم، همان‌طور که «لبخند ژکوند» فقط درباره چهره همان شخص است. موضوع یعنی یک چیز مشخص. ما برای ساخت فیلم به موضوع احتیاج داریم.

مدیر بخش دارالفنون جشنواره جهانی تأکید کرد: هر فیلمی را که نگاه کنیم، درواقع دنبال یک نفر می‌گردیم؛ فارست گامپ، لینکلن، هیتلر یا هر شخصیت دیگری. در زندگی هم همین است؛ ما دنبال دیدن آدم‌هایی هستیم که دوست‌شان داریم. فرض کنید چشم ما مثل قاب دوربین است و همواره یک موضوع یا سوژه را دنبال می‌کنیم. موضوع‌گرایی یکی از چیزهایی است که برای «پیام‌بندی» لازم داریم. جهان دو دسته چیز دارد؛ خوب و بد. چیزهای خوب حال ما را خوب می‌کنند، و چیزهای بد ما را ناراحت. اینجاست که تکلیف هنرمندان مشخص می‌شود؛ بعضی‌ها می‌خواهند سختی‌ها و بدی‌ها را نشان دهند و بعضی‌ها می‌خواهند از چیزهای خوب بگویند تا حال مردم بهتر شود، مثل فیلم‌های کودک یا عاشقانه.

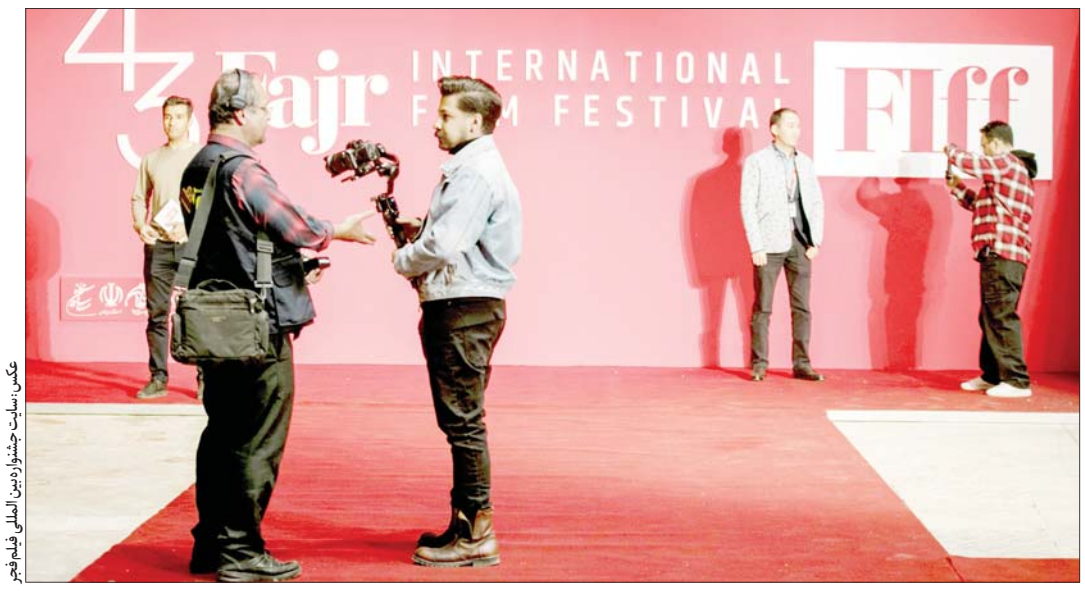
او با تأکید بر وجود دو گونه در سینما گفت: به طور کلی دو گونه سینما داریم؛ سینمایی که به واقعیت و حقیقت جامعه و خانواده نگاه می‌کند که یکی از انواعش «مستند داستانی» است، یعنی شبیه واقعیت. گونه دیگر سینمایی است که بر مبنای غیرواقعیت ساخته می‌شود، یعنی داستانی خیالی یا سرگرمی. مثلا کارگردانی مثل اصغر فرهادی به بیان واقعیت نزدیک می‌شود، اما در سینمای داستانی با خیال‌پردازی سروکار داریم تا مخاطب وقتی از سینما بیرون می‌آید، حالش بهتر شده باشد. برای همین چیزی می‌سازیم مثل «اسپایدرمن» که در جهان واقعی نمی‌توان آن‌طور رفتار کرد. بنابراین انتخاب مدل سینما بستگی به خود شما دارد. طهماسب ادامه داد: در مستند، برای ما جالب است که دوربین چطور واقعیت را دنبال می‌کند و بی‌قرار کشف‌کردن است، اما در سینمای داستانی، ما با یک خیال‌پردازی، یک دوربین ساده و تمیز و چیزهایی که ما را به هیجان می‌آورد مواجه هستیم. جوان‌ها معمولا وقتی می‌خواهند فیلم بسازند، به سمت مستند و واقعیت می‌روند، اما کسانی که سرمایه بزرگ دارند این امکان را دارند که در آرامش کار کنند و تصاویر باشکوه‌تری بسازند.

او افزود: بهترین مثال، کودکان هستند. اگر توپ‌شان گم شود، همان توپ موضوع آنهاست و دنبال پیداکردنش می‌دوند. در بچه‌ها موضوع‌گرایی کاملا قابل مشاهده است و با مفهوم کاری ندارند. انسان با به دست آوردن چیزی خوشحال و با از دست دادن آن ناراحت می‌شود. تمام زندگی ما میان به دست آوردن و از دست دادن حرکت می‌کند و بر دو حس اصلی شادی و غم سوار است. سینما نیز می‌تواند به سمت شادی یا به سمت تراژدی حرکت کند. بین این دو چیزی هست به نام زندگی. فیلم‌های مستند درام هستند، درام احساسات ندارد، اندیشه و فکر دارد و مخاطب را به فکر وامی‌دارد. اما کمدی یا تراژدی احساس ایجاد می‌کند. این بستگی دارد که مدل فیلم‌سازی شما به اندیشه نزدیک است یا احساس. در ایران سینمای ما بیشتر اندیشمند است. وقتی از سالن بیرون می‌آییم، کمتر می‌خندیم یا گریه می‌کنیم، بیشتر فکر می‌کنیم به آنچه اتفاق افتاده است.

طهماسب توضیح داد: در سینمای مستند درباره آدم‌ها صحبت می‌کنیم، همه مهم هستند، چون کلیت را دنبال می‌کنیم. اما اگر قرار باشد درباره یک شخص خاص صحبت کنیم، می‌دانیم که او می‌خواهد یک مسیر احساسی برای مخاطب ایجاد کند. هنر به طور کلی انجام «امر محال» است؛ یک کار عجیب. وقتی هنرمند درباره یک چیز خاص صحبت می‌کند، همان لحظه آن چیز تبدیل به «موضوع هنری» می‌شود و بقیه آن را کاربردی می‌کنند.

او با تشریح هنر کاربردی گفت: اولین بار که کسی از «مکعب» برای نقاشی استفاده کرد، پیکاسو بود؛ بعد اسمش کوبیسم شد و به یک مکتب تبدیل شد. این همان هنر کاربردی است؛ یک نفر ابداع می‌کند و بقیه استفاده می‌کنند. با انتخاب موضوع، ژانر را هم انتخاب می‌کنیم. اگر از ابزار ورزشی فیلم بسازیم، ژانر ورزشی می‌شود؛ اگر درباره دزد و پلیس باشد، پلیسی است. برخی ژانرها مخاطب کمتری دارند و برخی موضوعات جهانی‌تر هستند. هر وقت درباره بچه‌ها صحبت کنیم، سینمای کودک است. پس ژانر از دل موضوع انتخاب می‌شود.

طهماسب افزود: هرچه جلوتر می‌رویم سینما قانون‌مندتر می‌شود. وقتی دوربین را روی کسی که گریه می‌کند می‌گذاریم، توقع داریم بقیه هم گریه کنند، اما همیشه این اتفاق نمی‌افتد. سینما فرمول‌هایی دارد که باید از آنها استفاده کنیم. مهم‌ترین فرمول سینما «تضاد» است. اگر می‌خواهید قصه بگویید، باید تضاد و کنتراست ایجاد کنید. اگر می‌خواهید بگویید دو نفر عاشق هستند، باید دلیلش را نشان دهید و مثلا تنهایی را تصویر کنید. انگیزه و ماجرا عناصر اصلی داستان هستند. کار سخت این است که پیدا کنیم چه شرایطی باعث می‌شود انسان از سختی به آسانی برسد تا برای مخاطب جالب و هیجان‌انگیز باشد. برای طبقه متوسط داستان‌ها معمولا کوتاه هستند، اما داستان‌های باشکوه از فقر شروع می‌شوند و به خوشبختی می‌رسند.



عکس: سایت جشنواره بین‌المللی فیلم فجر

نگاهی به حواشی چهل‌وسومین جشنواره جهانی فیلم فجر

تأمل و تأسف

مازیار معاونی

جشنواره جهانی فیلم فجر در چهار، پنج سال گذشته دوران پرحاشیه‌ای را پشت سر گذاشت؛ از تغییر زمان برگزاری جشنواره به علت محدودیت‌های همه‌گیری کرونا تا جنجال بر سر حذف واژه «فجر» از عنوان جشنواره، تا تصمیم چالش‌برانگیز سازمان سینمایی در دولت قبلی که با ادغام این جشنواره با جشنواره ملی فجر عملا به ازدست‌رفتن استقلال این جشنواره منتهی شد و البته تصمیم معکوس، درست و قابل دفاع سازمان سینمایی کنونی که هویت مستقل این جشنواره را مجددا به آن بازگرداند، همه و همه سال‌های دشوار و پرحاشیه‌ای را برای این رویداد مهم و پیشینه‌دار سینمایی رقم زدند. اما آنچه بیش از این حواشی به بایگانی تاریخ سپرده شده و ذهن دست‌اندرکاران سینما و علاقه‌مندان جدی‌تر این حوزه را در یکی، دو هفته اخیر به خود مشغول کرده و تا حدود زیادی هم سؤال‌برانگیز بوده، یکی عدم اطلاع‌رسانی گسترده درباره برگزاری جشنواره بود که بی‌اطلاعی بسیاری از مرتبطان با سینما ازجمله منتقدان و نویسندگان سینمایی را که همیشه پای ثابت جشنواره و یار و کمک‌حال آن محسوب می‌شده‌اند، سبب شد و دیگری انتقال آن به خارج از پایتخت که عملا امکان حضور بسیاری ازجمله همین گروه منتقدان و صاحب‌نظران سینمایی را به دنبال داشت. البته صرف انتقال جشنواره به شهری مثل شیراز که از معدود مراکز استانی واجد شرایط برای برگزاری رویدادهای بزرگ هنری است، به خودی خود قابل انتقاد نیست، چراکه عدالت اجتماعی برخورداری تمام نقاط کشور ازجمله دورترین نقاط به مرکز از چنین موقعیت‌های مهم و اثرگذاری را توجیه می‌کند و پیش‌ازاین شهرهایی مانند اصفهان و همدان هم برای چندین سال متوالی میزبان جشنواره کودک و نوجوان بوده‌اند و در مجموع سربلند هم بیرون آمده‌اند اما این تمام ماجرا نیست و به نظر می‌رسد دست‌اندرکاران تصمیم‌گیر در سازمان سینمایی باید قبل از چنین تصمیمی روی این نکات هم به اندازه کافی تأمل می‌کردند.

اولین پرسش از سازمان سینمایی می‌تواند این باشد که آیا به این موضوع توجه نداشته‌اند که اکثریت فستیوال‌های بزرگ و معتبر سینمایی که به‌عنوان رویدادهای معتبر و استاندارد شناخته می‌شوند، صرف‌نظر از کشوری که برگزاری آن را برعهده دارد، در یک شهر خاص و ثابت برگزار می‌شوند که هویت جغرافیایی، بومی و فرهنگی آن شهر هم به‌تدریج به‌عنوان یکی از شاخص‌های جشنواره مدنظر شناخته شده است، جشنواره فیلم کن، جشنواره فیلم برلین و... نمونه‌های معدودی از چندین و چند جشنواره مهم جهانی هستند که چنین مشخصاتی دارند. با پذیرش این گزاره که بعید است کسی در پذیرفتن آن تردیدی داشته باشد، چگونه است که ناگهان مهم‌ترین جشنواره بین‌المللی سینمایی ایران از شهر شناخته‌شده محل برگزاری یعنی «تهران» به «شیراز» تغییر مکان می‌دهد؟! آیا این تغییر مکان ناگهانی که مانند بسیاری از دیگر تصمیمات مهم کشور ناگهانی و با تأمل و تعمق کم انجام گرفته، قرار است دائمی باشد یا با تغییرات کوچکی در حد تغییر دبیر جشنواره یا رئیس سازمان سینمایی بار دیگر شاهد جابه‌جایی محل برگزاری این رویداد خواهیم بود؟ مطمئنا مدیران سازمان سینمایی استحضار دارند که میهمانان خارجی شرکت‌کننده و برگزارکنندگان دیگر فستیوال‌های مهم سینمایی هم به چنین تغییرات و جابه‌جایی‌هایی از ادغام جشنواره در جشنواره ملی تا همین جابه‌جایی مکانی توجه داشته و این‌گونه تغییرات در نوع نگاه آنها به جشنواره و در کلیتی فراتر به مدیریت فرهنگی-هنری ایران به‌شدت مؤثر و چشمگیر است.

اما از جابه‌جایی مکانی جشنواره که بگذریم، چگونه است که در میانه این‌همه صرف هزینه برای میهمانان داخلی و خارجی از بلیت هواپیما تا هزینه اقامت و ایاب و ذهاب و احتمالا هدایایی که به رسم یادبود به میهمانان خارجی اهدا می‌شود، چنین برخوردی از سر بی‌اعتنایی و مأیوس‌کنندگی با منتقدان سینمایی ایران می‌شود که نه‌تنها برای اعضای انجمن منتقدان که در زیرمجموعه خانه سینما فعالیت می‌کنند و حضور و فعالیت صادقانه آن‌هم با حداقل دستاورد مالی، همیشه و در همه حال به پیشرفت این سینما منجر شده است؟ آیا در برابر آن‌همه هزینه برای دیگر میهمانان جشنواره، نباید دست‌کم برای گروه منتخبی از منتقدان سینمای ایران هم دعوت‌نامه ارسال می‌شد و مانند یک میهمان محترم از آنها پذیرایی به عمل می‌آمد؟ شدت این بی‌اعتنایی آن‌چنان بود که حتی جشنواره حاضر نشد برای یک گروه چهار، پنج‌نفره که به‌عنوان نمایندگانی از اعضای انجمن منتقدان سینمای ایران راهی شیراز شده و فیلم‌ها را تماشا و تحلیل کنند، هم تشریفاتی مانند دیگر میهمانانش قائل شود؟

مجموع این نقاط ضعف و تصمیمات ناگهانی که گذر از آنها با مدیریت بهتر و فکرشده‌تر امکان‌پذیر بود، سبب شد این پرسش در ذهن دست‌اندرکاران و علاقه‌مندان جدی‌تر سینما مطرح شود که آیا صرف برگزاری جشنواره و رسانه‌ای‌کردن آن از طریق شبکه‌های اجتماعی کافی و رضایت‌بخش است؟ آیا اگر از سینماگر مهمی مثل نوری بیلگه جیلان دعوت به عمل آمده و با رایزنی‌های قابل دفاع شرایط حضور او و دیگر سینماگران از کشورهای مختلف جهان و آثارشان آن‌هم در روزهایی که همچنان سایه شوم جنگ کشور را تهدید می‌کند، فراهم می‌شود، نباید برای دیگر اقشار سینمایی و در صدر آنها نویسندگانی که هیچ‌گاه به اندازه زحمات‌شان دستمزد مناسب و درخور دریافت نکرده‌اند، هم ارزش و اهمیتی بیشتر قائل شد؟ جای تأسف است و حتی شاید امید به برچیده‌شدن این تغییرات ناگهانی هم کمی ساده‌انگاری باشد.

نقد معاصر؛ از جدال اندیشه تا لبخند روی ردکارپت

دنیا چهرازی

تاریخ هنر معاصر ایران پر است از گلایه هنرمندانی که معتقد بودند منتقدان آثار آنها را به‌درستی درک نکرده یا گرفتار معیارهای بسته و بیگانه با ماهیت اثر هنری‌شان بوده‌اند. از دوران حرکت آوانگارد مارکو گریگوریان و مرتضی ممیز در نمایشگاه آبی که در نگارخانه تخت جمشید برگزار شد، گرفته که گریگوریان یک غربال و ممیز دو عدد دستمال توالت را به‌عنوان هنر مدرن به نمایش گذاشتند و موجی از نقدهای گزنده، ازجمله نقد تند جواد مجابی را برانگیختند تا همین چند وقت پیش که حمید نعمت‌الله در مراسم بزرگداشت ناصر تقوایی، هوشنگ گلمکانی و دیگر منتقدان را سرزنش کرد که چرا نتوانستند در زمانِ خود فیلم مهم را از فیلم تاریخ‌مصرف‌دار و هنرمند اصیل را از هنرمندنما به‌درستی تشخیص بدهند.

با اینکه بعد از گذشت حدود ۵۰ سال، مائوریتزیو کاتلان، هنرمند ایتالیایی، آن موز معروف میلیون دلاری را با چسب به دیوار زد و مشخص شد که گریگوریان و ممیز در آن سال‌ها با چه بینش ژرف و رادیکالی به هنر مدرن نگاهی نقادانه داشته‌اند، اما فارغ از درستی یا نادرستی نقدهای وارده که بخش مهمی از آن را گذر زمان مشخص کرده است، تفاوت مهمی میان نقد گذشته و امروز هنر ایران به وجود آمده است.

در چند دهه پیش، هنرمند و منتقد، هر دو صاحب پشتوانه‌ای از مطالعه، تجربه و شناخت بودند و اختلاف دیدگاه‌شان، عمدتا اختلاف میان دو قطب آگاه بود و تقابل میان دانایی و بی‌دانشی تلقی نمی‌شد. منتقد می‌توانست بیش از حد چارچوب‌مند یا گرفتار جهان‌بینی محافظه‌کارانه باشد، اما اغلب آگاه و بامطالعه بود و برای همین هنرمند نیز نقد را جدی می‌گرفت.

امروز اما مسئله شکل دیگری به خود گرفته است. نقد نه به دلیل تندروی نظری و قاعده‌های ذهنی منتقد، بلکه به خاطر سفارشی‌شدن نقد و عدم استقلال منتقد در حال فروریختن است. آن‌قدر که نقد سینمای امروز ایران در همان مسیری حرکت می‌کند که پیش‌تر نقد هنرهای تجسمی و ادبیات را به حاشیه رانده بود. جایی که هنرمند سال‌هاست نقد را جدی نمی‌گیرد، چون معتقد است منتقد فاقد سواد کافی یا تحلیل چندلایه است. با این تفاوت که چون نقد هنرهای نمایشی برخلاف نقد ادبی و تجسمی به‌ظاهر امری سهل و ممتنع به نظر می‌رسد، به جای آنکه منتقد از این چرخه حذف شود، روزبه‌روز بر تعداد منتقدنماها اضافه شده است.

نقد امروز هنرهای نمایشی و به‌ویژه سینما، اغلب بدون پشتوانه نظری و سرشار از تعارفات، سلیقه‌گویی و واکنش‌های پراکنده در شبکه‌های اجتماعی است. جایی که هر شخص بدون دانش و پشتوانه نظری، تنها به دلیل انجام «مداوم» و «زیاد» یک فعالیت هنری مانند فیلم‌دیدن و با در اختیار داشتن تریبون رایگان و شخصی مانند اینستاگرام، فیس‌بوک یا حتی وب‌سایت شخصی، بدل به منتقد شده که البته هوش مصنوعی نیز به‌عنوان ابزاری جدید برای نگارش متون به دادش رسیده است.

از سوی دیگر، منتقدان شناخته‌شده نیز در دام چرخه‌هایی معیوب گرفتار شده‌اند. نقد واقعی به معنای مواجهه صریح با مضمون و معنا، تفسیر جهان‌بینی هنرمند و تشریح ارزش‌ها و کمبودهای اثر است. اما در شرایطی که اغلب نهادهای دولتی و شبه‌دولتی کارفرمای اصلی هنر هستند، بسیاری از منتقدان ناگزیر به خودسانسوری‌اند و رسانه‌ها فهمیده‌اند که برای حفظ بقای خود ناچارند نقدهای ملایم، خنثی یا به تعبیری بی‌دردسر منتشر کنند. از این‌رو که نقد تند یا ساختارشکن می‌تواند برای‌شان از هر جهت پرهزینه باشد.

به این بستر، اقتصاد بیمار هنر نیز اضافه می‌شود. جایی که تولید، نمایش، پخش و حمایت مالی در اختیار گروه‌ها و اشخاص محدودی است. منتقدی که در چنین فضایی نقد می‌نویسد، اگر بخواهد مستقل بماند، باید در برابر کل ساختار اقتصادی هنر بایستد و این ایستادگی تقریبا بدون پشتوانه است.

از سوی دیگر، ضعف در مباحث نظری نقد، بیگانگی با تاریخ هنر و فلسفه هنر، عدم پرورش تفکر انتقادی و دنبال‌نکردن عناصر هنر مدرن و مقالات و پژوهش‌های هنر روز دنیا، باعث شده منتقد نتواند ارتباط مؤثری با هنر معاصر پیدا کند. واضح است نقدی که پشتوانه نظری نداشته باشد، به سطح سلیقه شخصی سقوط می‌کند و بازار یادداشت‌های رفاقتی داغ می‌شود. بسیاری از متن‌هایی که نام «نقد» بر خود دارند، در عمل تابع بده‌بستان‌ها، رودربایستی‌ها، نمک‌گیرشدن‌ها و ترس از رنجاندن دوستان‌اند و طبیعی است که استقلال نقد و منتقد، جایی برای بروز پیدا نکند.

بحران مخاطب نیز معادله را پیچیده‌تر می‌کند. سواد بصری و هنری در جامعه ما پایین است و آموزش و پرورش و فضاهای آکادمیک ما نقشی در تربیت مخاطب آگاه نداشته‌اند و از طرفی فضای مجازی دائما سطحی‌بودن و واکنش‌گرایی را ترویج می‌کند. وقتی مخاطب توان و حوصله خواندن تحلیل و متون بلند و منسجم را نداشته باشد، یادداشت‌ها به سمت محتواهای پوپولیستی و یک‌خطی، افشاگری‌ها و گزارش‌های پشت پرده و تبلیغات هدفمند میل می‌کند. در چنین وضعیتی، معنای نقد گم می‌شود و نقد جامعه‌شناختی، نقد فرمالیستی یا روان‌کاوانه تقریبا به حاشیه رانده می‌شود.

در نتیجه، هنرمند دیگر نقد را جدی نمی‌گیرد؛ چون چیزی که با آن مواجه است، نه نقد بلکه مجموعه‌ای از واکنش‌های سلیقه‌ای رابطه‌محور و مصلحتی است. در چنین فضایی هنرمند ترجیح می‌دهند تنها از همکاران و دوستان امین خود بازخورد بگیرد. بازخوردهایی که اغلب به دلیل هم‌صنف‌بودن آلوده به تعارف، محافظه‌کارانه و فاقد موضع هستند، اما دست‌کم هنرمند به سواد و درک همکارانش در قیاس با منتقدنماها باور بیشتری دارد.

بدیهی است وقتی رابطه میان هنرمند و منتقد از میان برود، هنر تبدیل به فعالیتی خودمحور، بی‌پرسش و بی‌پاسخ می‌شود و هنرمندی که از طریق نقد با هنرش مواجه نشود، به جای رشد، به طور مداوم خود را تکرار می‌کند و این‌چنین از جهان پیرامونش جدا مانده و به‌تدریج اثرش نیز از بطن جامعه و از نگاه مخاطب پرت و جداافتاده به نظر می‌آید.

در نهایت به نظر می‌رسد که لازم است به جز بازنگری در موارد فوق، روابط‌عمومی‌ها و تبلیغاتچی‌های فیلم‌ها پای خود را از قلمروی منتقدان بیرون بکشند و دست از مهندسی‌کردن واکنش‌ها و تهدید و تطمیع بردارند. در مقابل، منتقد هم نباید اجازه دهد کسی قلمش را ابزار تبلیغات ببیند. درست از همین نقطه تن‌دادن منتقد به تولید محتوای اختصاصی و ذوق ایفای نقش منتقد-سلبریتی است که سقوط آغاز می‌شود. منتقدی که باید در مقابل جهان اثر و اندیشه‌های صاحب اثر بایستد، ترجیح می‌دهد در کنار عوامل فیلم بایستد و روی ردکارپت لبخند بزند. همین تصویر ساده، خلاصه تمام بحران است؛ نشانه اینکه نقد تا چه اندازه از نقش واقعی‌اش دور شده و آرام‌آرام در چرخه تبلیغات حل شده است.

قابل درک است، در این شرایط اقتصادی که هرکس برای بقا چیزی را می‌فروشد، فروختن قلم شاید در نگاه کلی ارزان‌ترین راه امرار معاش به نظر برسد، اما گاهی باید از لایه اضطرار معیشت بالاتر رفت و یادمان باشد که بی‌اعتباری نقد، بی‌اعتباری هنر و در نهایت بی‌اعتباری جامعه هنری را رقم خواهد زد.

خبر برگزیده

تام استوپارد از دنیا رفت

مهر: سِر تام استوپارد، یکی از مشهورترین نمایش‌نامه‌نویسان بریتانیا، در ۸۸سالگی از دنیا رفت. به گفته مدیر برنامه‌های او، این نمایش‌نامه‌نویس که با فیلم‌نامه «شکسپیر عاشق» برنده جایزه اسکار و گلدن گلوب شده بود، در خانه‌اش در دورست، در کنار خانواده‌اش، در آرامش درگذشت.

این نمایش‌نامه‌نویس که در طول بیش از شش دهه با آثاری که مبتنی بر مضامین فلسفی و سیاسی خلق می‌شد، قلب مخاطبان را تسخیر کرده بود، خالق آثار نمایشی مانند «چیز واقعی» و «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» بود.

با انتشار خبر درگذشت وی، از او برای آثارش، برای درخشش و انسانیتش و برای شوخ‌طبعی، احترام، سخاوت روح و عشق عمیقش به زبان انگلیسی ستایش شد. شرکت انتشاراتی فابر بوکز از سِر تام به‌عنوان «یکی از درخشان‌ترین و تحسین‌شده‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان ۶۰ سال گذشته و یکی از روشنفکران بزرگ زمان ما» یاد کرد و افزود: وی از زمان اولین نمایش‌نامه‌اش، اثر خیره‌کننده «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند»، در قلب بخش نمایش‌نامه فابر جای داشت. جای خالی او بی‌اندازه احساس خواهد شد. او که برای سینما، تلویزیون و رادیو نیز می‌نوشت، با اقتباس از رمان «آنا کارنینا» اثر لئو تولستوی فیلم‌نامه‌ای در سال ۲۰۱۲ نوشت که با بازی کایرا نایتلی و جود لا ساخته شد.

سال ۲۰۲۰، او اثر جدید زندگی‌نامه‌ای خود را با عنوان «لئوپولدشتات» منتشر کرد که جایزه اولیویه بهترین نمایش‌نامه جدید را برای او به ارمغان آورد و چهار جایزه تونی را از آن خود کرد.

او در چکسلواکی متولد شده بود و با اشغال نازی‌ها، از وطنش فرار کرد و به بریتانیا پناه برد. او بعدها متوجه شد هم پدربزرگ و مادربزرگ مادری و هم پدری‌اش یهودی بوده‌اند و در اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها جان باخته‌اند.

استوپارد سال ۱۹۵۴ به‌عنوان روزنامه‌نگار در بریستول کار کرد و سپس منتقد تئاتر شد و برای رادیو و تلویزیون نمایش‌نامه نوشت. وی به رویترز گفته بود: می‌خواستم روزنامه‌نگار بزرگی شوم. آرزوی بزرگ من این بود که روی زمین یک فرودگاه آفریقایی دراز بکشم در حالی که گلوله‌های مسلسل از روی ماشین تحریرم رد می‌شدند. اما به‌عنوان خبرنگار خیلی خوب نبودم، احساس می‌کردم حق ندارم از مردم سؤال بپرسم، چون همیشه فکر می‌کردم الان قوری را به سمتم پرتاب می‌کنند یا با پلیس تماس می‌گیرند... .

نمایش‌نامه «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» که برای اولین بار در جشنواره فرینج ادینبورگ روی صحنه رفت و بعد در تئاتر ملی و برادوی هم اجرا شد، حرفه او را به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس تثبیت کرد. این نمایش‌نامه که بر دو شخصیت فرعی «هملت» تمرکز دارد، جوایز متعددی ازجمله چهار جایزه تونی در سال ۱۹۶۸، شامل بهترین نمایش‌نامه را از آن خود کرد.

استوپارد در طول زندگی خود با افتخارها و جوایز متعددی تجلیل شد که دریافت مقام شوالیه در سال ۱۹۹۷ توسط ملکه بریتانیا برای خدماتش به ادبیات ازجمله آنها بود.

تام استوپارد سه بار برنده جایزه اولیویه شده بود و سازمان جوایز اولیویه، با انتشار خبر درگذشت وی اعلام کرد تئاترهای وست‌اند لندن دوم دسامبر، ساعت ۱۹ به وقت بریتانیا، به مدت دو دقیقه چراغ‌های خود را خاموش می‌کنند تا یاد او را گرامی بدارند.

تئاتر رویال کورت لندن نیز با انتشار پستی به سِر تام ادای احترام کرد و نوشت: او نمایش‌نامه‌نویسی بود که آثارش عمیق‌ترین اسرار انسانی حقیقت، زمان، مرگ و شکنندگی را بررسی می‌کرد و درعین‌حال با شوخ‌طبعی، خنده و نشاط روح انسان را کاوش می‌کرد.