ادامه از صفحه ۸

جاده‌ای متفاوت به تارا

جسیکا وان لاندوئیت، یکی از مدیران خانه «مارگارت میچل»، به سی‌ان‌ان گفت که هرچند کرونا سبب تعطیلی موزه شده است؛ اما این موزه در تلاش است تا به بازدیدکنندگان کمک کند تا دریابند که چگونه داستان و فیلم بر دیدگاه آمریکایی‌ها تأثیر می‌گذارد. او می‌گوید: «ما زندگی مارگارت میچل و میراث اثر او را به همراه افسانه‌هایی که درباره علاقه به نژادپرستی و نحوه بردگی و رهایی شخصیت‌های سیاه و سفید فیلم است، شرح می‌دهیم. هم کتاب و هم فیلم دیدگاهی عاشقانه از جنوب قدیم و برده‌داری را ارائه می‌دهند. برای درک تفاوت داستان‌های تاریخی از واقعیت تاریخی، نیاز به شواهد تاریخی هست».

همه کسانی که کتاب را خوانده‌اند یا فیلم را دیده‌اند، می‌دانند «تارا»، نام مزرعه‌ای بود که خانواده اوهارا در زمان جنگ شمال و جنوب در آن زندگی می‌کردند و اکنون به مدت ۲۷ سال این موزه به‌عنوان فرصتی برای آشنایی با شخصیت‌های فیلم و نویسنده این اثر برپاست و سالانه حدود شش هزار بازدیدکننده می‌توانند بخشی از لباس‌های استفاده‌شده در فیلم و برخی فیلم‌های برتر آن زمان را در موزه ببینند؛ اما مدیر اجرائی جدید این موزه «تامارا پاتریج» می‌دانست که باید این روند تغییر کند. او از دسامبر سال ۲۰۱۹ بیشتر به آثاری که درباره جنگ داخلی بود، پرداخت و به‌این‌ترتیب فضای موزه را به نمایش آثار فیلم و برنامه‌های تلویزیونی که در این ایالت ساخته شده‌اند، نظیر واکینگ دد، هانگر گیم و... اختصاص داد. پاتریج با اشاره به نظراتی که اکنون درباره بربادرفته مطرح است، معتقد است: «ما هنوز هم همان داستان‌های قدیمی را از تبعیض‌ها می‌شنویم؛ اما نمی‌توانیم لباس‌ها و آثار باقی‌مانده را حذف کنیم. اینها تاریخ و میراث ما است»؛ هرچند نمایشگاه‌های جدید فقط برای مدتی کوتاه باز بودند و به خاطر کووید۱۹ تعطیل شدند. ناتاشا چن گزارشگر سی‌ان‌ان که به‌تازگی به دیدن این موزه رفته، می‌نویسد حالا بازدیدکنندگان شاهد تغییراتی در چینش وسایل موزه هستند؛ ازجمله یک پرتره جدید در نزدیکی ورودی قرار دارد از «باترفلای مک کوئین» که نقش پریسی را در فیلم «بربادرفته» بازی کرده بود؛ همان دختر سیاه‌پوستی که نتوانست در اولین اکران این فیلم شرکت کند؛ چون فیلم در سینمایی نمایش داده شد که مخصوص سفیدپوستان بود. در سمت راست پس از ورود به موزه، بازدیدکنندگان نسخه بزرگی از یک بروشور سال ۱۹۳۷ را مشاهده می‌کنند که خواستار تحریم فیلم بربادرفته است، همراه با توضیح اعتراضاتی که در آن زمان به این فیلم شده و

اثر را به دلیل کلیشه‌های منفی که از آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار ارائه می‌داد، مورد سرزنش قرار داد. هرچند در پاسخ به اعتراضات، تهیه‌کننده فیلم دیوید ا. سلزنیک صحنه‌های مختلفی ازجمله لحظه‌هایی با مضامین تبعیض نژادی را حذف کرد؛ اما سیدنی هوارد فیلم‌نامه‌نویس، بخش زیادی از روایتی را که احساس می‌کرد وفاداری به متن رمان را خدشه‌دار می‌کند، حفظ کرد. در کنار اینها عکسی از اعتراضات به فیلم در سال ۱۹۳۹ در واشنگتن دی‌سی و همچنین اعتراضات کارگران سوسیالیست قرار دارد و مدیر موزه به سی‌ان‌ان می‌گوید «وظیفه ما ارائه همین دیدگاه‌های متضاد است». در کنار این بروشورها، یک نقد درباره اجرای فوق‌العاده هتی مک دانیل، و همچنین یک پوستر کوچک که توسط آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار امضا شده، قرار دارد.

سایر آثار نمایشگاه بدون تغییر باقی مانده‌اند؛ ازجمله کلاه پیراهن سبز مخملی که ویوین لی بازیگر نقش اسکارلت بر سر گذاشت؛ اما جالب است که همه این تغییرات باز هم برای افرادی نظیر جانسون رضایت‌بخش نیست و او می‌گوید «من حتی نمی‌دانستم این فیلم از چه چیزی تشکیل شده است؛ اما می‌دانستم که این فیلم نگاه مثبتی به افرادی نظیر من ندارد». البته او می‌گوید می‌فهمم این موزه یک جاذبه مهم توریستی برای شهرشان است. برای مدیر موزه - پاتریج-، این تصور که طرفداران فیلم ممکن است از تاریخ آگاه نباشند، مسئولیتش را بیشتر می‌کند. او می‌گوید: «برای من بسیار ساده بود. می‌دانید، چراغ‌ها را خاموش کنید، علامت بسته را بگذارید و بگویید ما رفتیم و تمام شد؛ اما دوباره، افرادی به سراغ این موزه می‌آیند، افرادی که می‌خواهند بیشتر بدانند». دیگر هیچ محصولی در فروشگاه موزه وجود ندارد که شخصیت مامی را بدون پس‌زمینه به تصویر بکشد و اکنون یک تی‌شرت براساس گفته‌های باترفلای مک کوئین - بازیگر نقش پریسی در بربادرفته - وجود دارد: «آنها می‌گویند خیابان‌ها در بهشت زیبا خواهند بود، من تلاش می‌کنم خیابان‌ها را در اینجا زیبا کنم»؛ اما پاتریج هم قبول دارد برای این زیباترشدن کارهای زیادی انجام نشده است؛ اما او هم مثل شخصیت اسکارت اوهارا معتقد است: «فردا روز دیگری است».

نگاهی به فیلم «خون شد» مسعود کیمیایی

ژاله خون شد

علی فرهمند

طبلِ بی‌عاری به دست را درست نشانه رفته است و شهر را نیز خوب می‌شناسد. از درد می‌گوید و درد دارد دیدنش. همین هم هست که همه توان دیدنش را ندارند. می‌گوید روزی اگر خانواده در گروِ بود یا نبود مادر بود، و آدم‌ها از دیوانه‌خانه و از جای‌جای شهر گرد هم می‌آمدند تا مرگ مادر را به انتظار بنشینند و دراین‌میان خانواده دوباره به بازیابی می‌رسید، امروز خانه‌ای نیست که خانواده‌ای. امروز خون باید شد.

و تو تمام خانه‌ها را گم کردی[3]

خون شد صریح-استعاره است. ایماژِ واقعیت. شعرِ خیال نیست، شعرِ واقعی است. شاعرانگی واقعیت. بی‌لکنت حرف راست را راست می‌زند -کج نمی‌رود. استعاره‌هاش را توی در و دیوار نمی‌کوبد. از نخستین لحظه‌هایش که آخرین عابر کوچه، سایه خم‌شده فضلی است تا مردن ماهی‌های حوض تا گیلانِ خفته در دخمه و چاقوی فضلی که پس از قتل، قصد به آب‌سپردنش را دارد؛ اما رهایش نمی‌کند که اولا ترس از کدام مأمور و ثانیا به پشتوانه کدام تیغ‌دار؟ و گفت‌وگوها که در مسیر استعاره، درشت و پوست‌کنده از آدم‌ها شنیده می‌شود. آدم‌ها از پس دیالوگ‌ها پرداخت می‌شوند که یک‌سویش فضلی است. فضلی آدم‌ها را می‌شناساند. حتی زنی غایب که ثریا نام دارد و نمی‌بینیمش. مرده است؛ اما شخصیت دارد و زنده. یک بار از زبان پدر «ثریا» می‌شنویم و فضلی حرف پدر را می‌خورد و بار دیگر در حرف‌های شراره (خواهر دیگرش) پیدا می‌شود. دو جمله که در جنس دیالوگ‌های شاعرانه و شخصیت‌پردازیِ همسو با چنین رویکرد و حجم گسترده موسیقی‌اش که از فقدان‌ها می‌گوید، همراه با بازی‌های کنترل‌شده -همه در یک راستا، ثریا را بدل به معشوق مرده‌ای می‌کند که نبودش در جای‌جای اثر جاری است -فیلم، به مرده هم حضور می‌بخشد، و چه عذر درستی است در پایان که فضلی آرامگاه ثریا را بهانه رفتن می‌کند. رفتنش باید و نبایدِ فیلم‌نوشت نیست. الگوی وسترن را تحمیل داستان نمی‌کند. فضلی نباید به خانه برود که تاب دیدن مردان ترک‌خورده را ندارد، و «ثریا» در انتظار او است.

خون شد یک آیین است. مردی -سایه‌وار- از دنیای دیگر به قصد بازیابی یک خانواده راهی دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد

موقعیت‌ها اغلب کارکرد استعاری دارد: دست پدر بد جوش خورده، باید دوباره بشکنند تا درست بسته شود -پدر می‌شکنند تا دوباره جوش بخورد. برادر، خواهر گول‌خورده باردارش را از شرّ باورهای دگم به گوشه‌ای پناه می‌دهد که به‌جای تیغ‌کشی، مجال کتاب‌خواندن باشد، و سایه شکسته فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به مرگ رسیده.

مکان‌ها ایماژند: «خانه» باغچه‌ای است رنگ‌ورورفته و برعکس، تیمارستان عمارتی است سرزنده. تقابل بصری این دو مکان در تصویر واقعی خانه و پرداخت ذهنی/ انتزاعی دیوانه‌خانه عیان است؛ تقابلی که از پس آن، آلام «واقعی‌بودن» خانه بیشتر می‌تأثیرد. و قتلگاه نهایی -جایی که «خانه»ها حراج می‌شود- سقفش کوتاه است؛ آدم‌های بدون عزتِ نفس باید خم شوند به تعظیمِ حراج‌گذار. زمان اما از دو دیگر ارجح‌تر. زمان، امروز است. شخصیت‌ها امروزی‌اند و خیابان‌ها بوی بیماریِ سال می‌دهد: یک سوی اعتیاد، یک سوی اختلاس. التهاب پول است و اشتراک بی‌پولی. دراین‌میان کی یاد «خانه» است و خانواده؟ کی جز «او» این‌چنین می‌نگرد؟ همه اینها از سبک «کیمیایی» است؛ سینماگری که به جای جمله‌های بلند و حرف‌های گنده در توضیح چگونگی مناسبات رفتاری آدم‌های فیلم‌هایش و رخدادهای نوشته‌شده در فیلم‌نوشت‌هایش، باید از اصطلاح «فیلم مسعود کیمیایی» استفاده کرد. و خون شد که سخت به این اصطلاح وابسته است.

خونْ جنون شد[4]

خون شد یک آیین است. مردی -سایه‌وار- از دنیای دیگر به قصد بازیابی یک خانواده راهی دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد. فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد. فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به مرگ رسیده.

مکان‌ها ایماژند: «خانه» باغچه‌ای است رنگ‌ورورفته و برعکس، تیمارستان عمارتی است سرزنده. تقابل بصری این دو مکان در تصویر واقعی خانه و پرداخت ذهنی/ انتزاعی دیوانه‌خانه عیان است؛ تقابلی که از پس آن، آلام «واقعی‌بودن» خانه بیشتر می‌تأثیرد. و قتلگاه نهایی -جایی که «خانه»ها حراج می‌شود- سقفش کوتاه است؛ آدم‌های بدون عزتِ نفس باید خم شوند به تعظیمِ حراج‌گذار. زمان اما از دو دیگر ارجح‌تر. زمان، امروز است. شخصیت‌ها امروزی‌اند و خیابان‌ها بوی بیماریِ سال می‌دهد: یک سوی اعتیاد، یک سوی اختلاس. التهاب پول است و اشتراک بی‌پولی. دراین‌میان کی یاد «خانه» است و خانواده؟ کی جز «او» این‌چنین می‌نگرد؟ همه اینها از سبک «کیمیایی» است؛ سینماگری که به جای جمله‌های بلند و حرف‌های گنده در توضیح چگونگی مناسبات رفتاری آدم‌های فیلم‌هایش و رخدادهای نوشته‌شده در فیلم‌نوشت‌هایش، باید از اصطلاح «فیلم مسعود کیمیایی» استفاده کرد. و خون شد که سخت به این اصطلاح وابسته است.

خونْ جنون شد[4]

خون شد یک آیین است. مردی -سایه‌وار- از دنیای دیگر به قصد بازیابی یک خانواده راهی دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد. فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد. فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به مرگ رسیده.

مکان‌ها ایماژند: «خانه» باغچه‌ای است رنگ‌ورورفته و برعکس، تیمارستان عمارتی است سرزنده. تقابل بصری این دو مکان در تصویر واقعی خانه و پرداخت ذهنی/ انتزاعی دیوانه‌خانه عیان است؛ تقابلی که از پس آن، آلام «واقعی‌بودن» خانه بیشتر می‌تأثیرد. و قتلگاه نهایی -جایی که «خانه»ها حراج می‌شود- سقفش کوتاه است؛ آدم‌های بدون عزتِ نفس باید خم شوند به تعظیمِ حراج‌گذار. زمان اما از دو دیگر ارجح‌تر. زمان، امروز است. شخصیت‌ها امروزی‌اند و خیابان‌ها بوی بیماریِ سال می‌دهد: یک سوی اعتیاد، یک سوی اختلاس. التهاب پول است و اشتراک بی‌پولی. دراین‌میان کی یاد «خانه» است و خانواده؟ کی جز «او» این‌چنین می‌نگرد؟ همه اینها از سبک «کیمیایی» است؛ سینماگری که به جای جمله‌های بلند و حرف‌های گنده در توضیح چگونگی مناسبات رفتاری آدم‌های فیلم‌هایش و رخدادهای نوشته‌شده در فیلم‌نوشت‌هایش، باید از اصطلاح «فیلم مسعود کیمیایی» استفاده کرد. و خون شد که سخت به این اصطلاح وابسته است.

خونْ جنون شد[4]

خون شد یک آیین است. مردی -سایه‌وار- از دنیای دیگر به قصد بازیابی یک خانواده راهی دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد. فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به مرگ رسیده.

مکان‌ها ایماژند: «خانه» باغچه‌ای است رنگ‌ورورفته و برعکس، تیمارستان عمارتی است سرزنده. تقابل بصری این دو مکان در تصویر واقعی خانه و پرداخت ذهنی/ انتزاعی دیوانه‌خانه عیان است؛ تقابلی که از پس آن، آلام «واقعی‌بودن» خانه بیشتر می‌تأثیرد. و قتلگاه نهایی -جایی که «خانه»ها حراج می‌شود- سقفش کوتاه است؛ آدم‌های بدون عزتِ نفس باید خم شوند به تعظیمِ حراج‌گذار. زمان اما از دو دیگر ارجح‌تر. زمان، امروز است. شخصیت‌ها امروزی‌اند و خیابان‌ها بوی بیماریِ سال می‌دهد: یک سوی اعتیاد، یک سوی اختلاس. التهاب پول است و اشتراک بی‌پولی. دراین‌میان کی یاد «خانه» است و خانواده؟ کی جز «او» این‌چنین می‌نگرد؟ همه اینها از سبک «کیمیایی» است؛ سینماگری که به جای جمله‌های بلند و حرف‌های گنده در توضیح چگونگی مناسبات رفتاری آدم‌های فیلم‌هایش و رخدادهای نوشته‌شده در فیلم‌نوشت‌هایش، باید از اصطلاح «فیلم مسعود کیمیایی» استفاده کرد. و خون شد که سخت به این اصطلاح وابسته است.

خونْ جنون شد[4]

خون شد یک آیین است. مردی -سایه‌وار- از دنیای دیگر به قصد بازیابی یک خانواده راهی دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد

دنیای ما می‌شود و چون روح سرگردان برمی‌گردد -بی‌آنکه کسی ببیندش که در این راه چه بر سرش آمده است. رفتار شخصیت‌ها رفتار آیینی است: از بستن دست به چرخ درشکه تا رجزخوانی مادر (خانم جان) سر میز صبحانه تا شست‌وشوی چهره خون‌آلودِ فضلی پس از قتل و تا رفتار یک ابزار -چاقو- که آرام‌آرام هویت می‌یابد. فضلی در آغاز و پایان که شبح‌وار زندگی را راست و ریس می‌کند و برمی‌گردد به تنهایی‌اش -مرده یا زنده‌اش چه فرق می‌کند؟ وقتی از راه می‌رسد، خانواده‌اش زنده‌بودنش را تعجب می‌کنند. انگار فضلی در خاطره جمعی سال‌هاست که مرده است؛ اما خون شد، حکایت مرده‌های زنده است تا زنده‌های به مرگ رسیده.

مکان‌ها ایماژند: «خانه» باغچه‌ای است رنگ‌ورورفته و برعکس، تیمارستان عمارتی است سرزنده. تقابل بصری این دو مکان در تصویر واقعی خانه و پرداخت ذهنی/ انتزاعی دیوانه‌خانه عیان است؛ تقابلی که از پس آن، آلام «واقعی‌بودن» خانه بیشتر می‌تأثیرد. و قتلگاه نهایی -جایی که «خانه»ها حراج می‌شود- سقفش کوتاه است؛ آدم‌های بدون عزتِ نفس باید خم شوند به تعظیمِ حراج‌گذار. زمان اما از دو دیگر ارجح‌تر. زمان، امروز است. شخصیت‌ها امروزی‌اند و خیابان‌ها بوی بیماریِ سال می‌دهد: یک سوی اعتیاد، یک سوی اختلاس. التهاب پول است و اشتراک بی‌پولی. دراین‌میان کی یاد «خانه» است و خانواده؟ کی جز «او» این‌چنین می‌نگرد؟ همه اینها از سبک «کیمیایی» است؛ سینماگری که به جای جمله‌های بلند و حرف‌های گنده در توضیح چگونگی مناسبات رفتاری آدم‌های فیلم‌هایش و رخدادهای نوشته‌شده در فیلم‌نوشت‌هایش، باید از اصطلاح «فیلم مسعود کیمیایی» استفاده کرد. و خون شد که سخت به این اصطلاح وابسته است.

پانوشت:

۱- بیژن الهی

۲- احمدرضا احمدی

۳-احمدرضا احمدی

۴ سیاوش کسرایی

۵- بیژن الهی

۶-مهدی اخوان ثالث

درباره ضرورت وجود «سامانه مدیریت فروش و اکران فیلم‌ها»

سمفا؛ هوای تازه در آسمان اکران

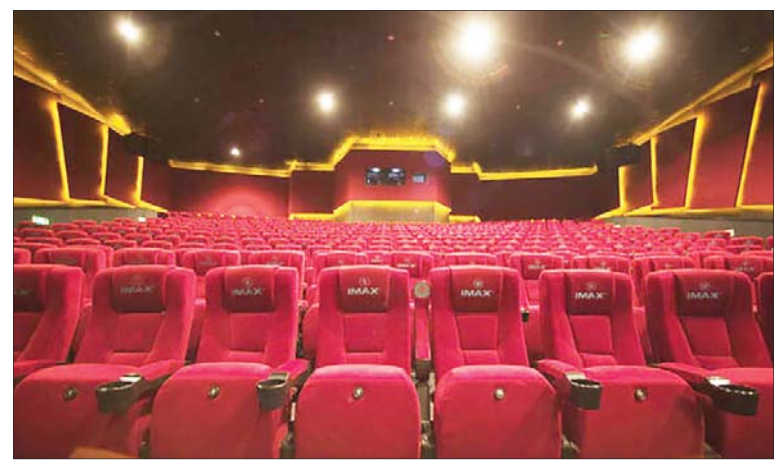
رضا صائمی: حالا یک ماهی از راه‌اندازی سامانه «سمفا» یا سامانه مدیریت فروش و اکران فیلم‌ها می‌گذرد. بدیهی است که با شرایط سخت شیوع کرونا که با تعطیلی مجدد سینماها و گیشه‌های کم‌رونق مواجهیم، نمی‌توان ارزیابی جامع و قاطعی از عملکرد این سامانه داشت؛ اما قطعا راه‌اندازی این «سامانه» را باید گامی مهم در مدیریت دیجیتال سینما، به‌ویژه در بخش اکران و نمایش دانست که می‌تواند در ساماندهی بهتر این عرصه راه‌گشا باشد.

این سامانه در همین ابتدای مسیر با وجود برخی کم‌وکاستی‌ها توانسته بعضی از معضلات سینمادران را حل کند. ازجمله تقسیم خودکار پول بلیت بین سالن‌دار و پخش‌کننده در همان لحظه خرید اینترنتی بلیت‌ها. پخش‌کنندگان از مدت‌ها پیش اعتراض می‌کردند که چرا سالن‌داران سهم آنها از فروش بلیت را دیر می‌پردازند و این سامانه، این مسئله را برای‌شان حل کرده است. ضمن اینکه وجود «سمفا» فضای رقابتی بین شرکت‌های فروش بلیت ایجاد می‌کند که درنهایت موجب ارتقای کیفیت خدمات آنها خواهد شد. در واقع سازوکار «سمفا» چیزی شبیه به ترمینال است که مدیریت آن در دست وزارت ارشاد بوده و به‌جای یک شرکت، درحال‌حاضر پنج شرکت در این سامانه برای فروش بلیت‌ها فعال‌اند.

هرکدام از این پنج شرکت می‌توانند به سینمادران وصل شوند و هرکدام که بتوانند خدمات بهتری را به سینمادران و صاحبان فیلم‌ها ارائه دهند، بهتر می‌توانند در این زمینه کار کنند. علاوه بر پرده سینما بنا به قراردادی که در سمفا ثبت می‌شود، می‌تواند دو فیلم یا یک فیلم داشته باشد که اگر دو فیلم داشته باشد، باید یکی در میان، فیلم را اکران کند و سیستم، اجازه جابه‌جایی نمی‌دهد. این سازوکار به مدیریت بهتر اکران کمک می‌کند. از سوی دیگر سامانه سمفا به سازوکاری مؤثر در نظارت «اکران آنلاین» هم بدل می‌شود. درواقع «سمفا» می‌تواند مثل یک دفتر پخش عمل کرده تا همه فیلم‌ها را برای اکران آنلاین در اختیار وی‌اودی‌ها قرار دهد. آنچه بیش از هر چیز از راه‌اندازی سمفا انتظار می‌رود، پایان‌دادن به انحصار فروش بلیت سینما است و اینکه بتواند دعوای همیشگی میان پخش‌کنندگان و سینماداران را تا اندازه زیادی رفع و رجوع کند. از سوی دیگر کارکرد این سامانه را باید در ذیل سیاست شفاف‌سازی سازمان سینمایی قرار داد.

از این نظر سامانه «سمفا» می‌تواند باعث شفافیت مالی بیشتر در سینمای ایران و قراردادهای اکران فیلم‌ها شود. در واقع با نوعی شفافیت اطلاعات در حوزه سینما مواجه می‌شویم که در حد شعار باقی نمی‌ماند؛ بلکه مکانیسم عملی برای تحقق آن وجود دارد. به عبارت دیگر با وجود سامانه سمفا، میزان فروش، قراردادها، سهم هرکس از قرارداد و هر آنچه را مربوط به فروش و اکران فیلم‌ها باشد، در اختیار همه قرار می‌دهد.

ضمن اینکه کاغذبازی‌ها هم از بین می‌رود و دیگر قراردادها به صورت مجازی و آنلاین قابل پیگیری هستند. ضمن اینکه امکانی برای تماشاگران ایجاد می‌کند تا به‌جز سایت «سینما تیکت» به سامانه‌های دیگری هم برای خرید آنلاین بلیت دسترسی داشته باشند. همچنین از طریق این سامانه می‌توان برای فرستادن KDM به سینماها اقدام کرد و ارسال «هارد» فیلم به شهرهای دیگر را نیز از بین می‌برد؛ چون می‌توان از طریق پرتاب اینترنتی و با همین سامانه کار انجام داد. شاید با توجه به چالش‌ها و مناقشاتی که همواره در بخش اکران و نمایش وجود داشت، تمهیدی مثل «سمفا» باید پیش از اینها رخ می‌داد. بااین‌حال اکنون که اقتصاد سینمای ایران در دوران کرونایی با بن‌بست‌ها و چالش‌های مضاعفی همراه شده، راه‌اندازی این سامانه می‌تواند چرخه اقتصادی سینما در توزیع و نمایش فیلم را از آفات سنتی و قدیمی خود آزاد کند و هوای تازه‌ای در آسمان دودآلود سینمای ایران بدمد. چه‌بسا بتوان این تمهید را یک جراحی اقتصادی در حوزه سینما دانست که ممکن است با درد و خونریزی همراه باشد؛ اما باید این درد را تحمل کرد تا بتوان سلامت سینما را تضمین کرد.



گالری گردی

انتزاعی‌دیدن مجسمه‌های «مش اسماعیل»

● نمایشگاه «اسطوره‌های آهنی» شامل شش مجسمه از آثار به‌نمایش‌درنیامده توکل اسماعیلی معروف به «مش اسماعیل» است. این مجموعه از آثار «مش اسماعیل» به کوشش دکتر محمدمنصور فلامکی، چهره ماندگار معماری، فارغ‌التحصیل دکترای معماری از دانشگاه ونیز و استاد معماری و شهرسازی جمع‌آوری شده است. دکتر فلامکی به بهانه نمایش این آثار در یادداشتی به بیان خاطراتی از هم‌عصری و مؤانست با مش اسماعیل از ناشناخته‌بودن نام و هنرش، عدم فروش و پیشنهاد قیمت نازل برای مجسمه‌های گران‌بهایش تا زمان شناخته‌شدن او توسط هنرمندان و وجوه مختلف ستوده‌شدن او در آن زمان پرداخته است: «چهره مش اسماعیل همیشه همدلِ لبخندی بود که هم صراحت داشت و هم نمایانگر این نکته که با «همگان» نمی‌توان همدل و همسو شد. هفت، هشت‌سالی بود که از تنگناهای مالی روزمره و از ناکافی‌بودن حقوق دریافتی‌اش برای تأمین نیازهای خانواده به‌نسبت پرجمعیتش، گله داشت. می‌گفت «می‌سازد تا بفروشد». به یاد دارم اولین ساخته‌ای که از مش اسماعیل به خانه ما آمد، «بز» او بود. می‌گفت چندماهی است که یکی از معلمان دانشکده، وعده خریدش را داده و قول گرفته که مجسمه به کس دیگری فروخته نشود؛ اما مش اسماعیل چندان اطمینانی به این وعده نداشت و مسئله را با من در میان گذاشت. همان روز «بز» به خانه ما آمد. روز دیگر- در یک صبح تابستانی -

زیر کلوناد دانشکده به دیدارم آمد. نگران و دل‌ناشاد، سر صحبت را این‌طور باز کرد که او دانسته است وجهی که بابت تقدیم مجسمه‌هایش به دربار دریافت می‌کرده، همانی نبوده که باید باشد. واسطه‌هایی در این میان، از آن مبلغ برمی‌داشتند. راه‌حل من، یادداشتی دوخطی بود که گفتم شب می‌نویسم و فردا صبح بیاید، امضا کند و بگیرد؛ تا در دیدار بعدی‌اش، به دست شخص مسئول برساند. در آن کاغذ، تاجایی‌که به یاد دارم، از زبان مش اسماعیل نوشته بودم: «لطفا بفرمایید حق‌الزحمه من را، مستقیما به خودم بدهند» و چنین هم شد و دریافتی مش اسماعیل از دربار، به بیش از دوبرابر میزان قبل رسید. به یاد دارم در همین دیدارهای صبح زود بود که به من خبر داد، دو مجسمه غول (فولادزره و مادر فولادزره) ساخته است که به دستور برخی مسئولان دانشکده، پنهان نگه داشته می‌شوند و تنها چندباری به تعدادی از میهمانان خارجی دانشکده، نشان داده شده‌اند. او نگران بود مبادا این مجسمه‌ها بالاخره به دست طالبانش برسد؛ بی‌آنکه سخنی از حق‌الزحمه کار به میان آمده باشد. باز راه‌حل من این بود که مجسمه‌ها را بلافاصله به خانه من بیاورد و مطمئن باشد هر مبلغی را که می‌خواهد، به او پرداخت خواهم کرد. چنین هم شد و به یاد دارم وقتی پول مجسمه‌ها را دریافت کرد، رضایتی به‌کمال در چهره‌اش آمد. ستوده‌شدن مش اسماعیل توسط هنرمندان آن زمان، دو وجه متفاوت داشت: یکی ستایشی بود که هم تمجید می‌کرد و هم «دور می‌ایستاد»؛ و دیگری ستایشی که به معنای حقیقی و واقعی، مش اسماعیل را تمجید و حمایت می‌کرد. خود من نیز متکی به آموخته‌هایم در ۱۳ سالی که در ونیز بودم، نسبت به هنرهای مردمی و فراورده‌های هنری مردمی، بدون شناختی جهانی نبودم و دلیل اصلی توجهم به آثار مش اسماعیل همین بود.

بیرون از این دو وجه و از آن آمدوشدهای مربوط به دادوستد آثار، پرشمار دانشجویان و هنرجویانی بودند که هریک معطوف به خلقیات خود، مش اسماعیل را مورد تمجید و مهربانی قرار می‌دادند. مش اسماعیل چندان خالص سخن می‌گفت که هرکسی عاشقش می‌شد. این مهربانی و همدلی، به‌ویژه از سوی هنرجویان رشته مجسمه‌سازی دانشکده، آنجا به اوج خودش می‌رسید که در آتلیه، همه آموخته‌های هنری، فنی و فنی- اجرائی‌شان را بی‌دریغ، به مش اسماعیل «یاد می‌دادند»؛ کار با آهن را، کار با گچ را و... مش اسماعیل، به شهادت دوستان درون آتلیه، مجسمه‌های آهنی‌اش را در حال تمرین مجسمه‌سازی می‌ساخت و آموخته بود که با گچ نیز کار کند. او از روی مدل‌هایی ویژه، مجسمه‌هایی گچی ساخت؛ که البته کم‌شمار بودند؛ زیرا کسی حاضر نبود برای یک مجسمه گچی پول خوب بدهد و گچ، آن جلوه آهن را نداشت. مش اسماعیل بسیار باهوش بود و بسیار شریف. پول آهن مجسمه‌هایش را خودش می‌داد و گاه می‌شد که مثلا دامن یک مجسمه، مقبول از آب درنمی‌آمد و او آن را سه یا چهار بار می‌شکست و دوباره می‌ساخت. درباره مجسمه‌هایش، با تبسم توضیح می‌داد و توضیحاتش صمیمی و خالص بودند. فراورده‌های هنری مش اسماعیل جلوه‌هایی نهان را که ذاتی معنوی دارند، عیان می‌کنند و دستیابی به شناخت ماهیت هنری این آثار، از هیچ راهی میسر نمی‌شود؛ جز انتزاعی دیدن‌شان».