نگاه

نگاهی به فیلم «ارزش عاطفی» ساخته یواکیم تریه

گفت‌وگو با تماشاگر

فرزانه متین: «ارزش عاطفی»، تازه‌ترین فیلم یواکیم تریه، فیلم‌ساز برجسته نروژی، که در جشنواره کن ۲۰۲۵ جایزه بزرگ را از آن خود کرد، اکنون به عنوان یکی از جدی‌ترین مدعیان فصل جوایز، از گلدن‌گلوب تا اسکار، مورد توجه منتقدان و محافل سینمایی قرار گرفته است. فیلم می‌خواهد به شکلی پیچیده و عمیق به روابط خانوادگی و زخم‌های پنهان بپردازد اما در این زمینه دچار لکنت می‌شود برای آنکه تریه می‌خواهد از طریق فیلم‌سازی، روان‌درمانی کند و با زبان سینما این روابط را جوش دهد، با اینکه بالغانه به آن پرداخته می‌شود اما انسجام ندارد. داستان در مورد یک کارگردان بزرگ اروپایی به نام گاستاو بورگ است که پس از سال‌های غیبت از زندگی دو دخترش به زندگی آنها بازمی‌گردد. دختر بزرگ‌تر به نام نورا از افسردگی رنج می‌کرد و در عین حال هنرپیشه هم هست از این رو پدر با پیشنهاد یک پروژه سینمایی به او تلاش می‌کند فاصله‌های عاطفی و زمان از دست رفته را جبران کند اما پیشنهاد گاستاو به نورا چیزی بیشتر از یک پروژه کاری ساده است. او قصد دارد نورا را در نقشی از فیلم‌نامه‌اش بازی دهد که ارتباط نزدیکی با تاریخ خانواده‌اش دارد و همین امر باعث می‌شود گذشته پنهان خانواده یورگ‌ها در میان خاطرات و سینما به شکلی عمیق‌تر مورد بررسی قرار گیرد. در نگاه نخست، «ارزش عاطفی» آرام، کم‌ادعا و به‌ظاهر ساده به نظر می‌رسد، اما هرچه پیش‌تر می‌رود، لایه‌های پیچیده‌تری از روابط انسانی، خاطره و فقدان آشکار می‌شود. این فیلم بیش از آنکه بر روایت خطی یا تعلیق دراماتیک تکیه کند، سعی بر انباشت احساسات سرکوب‌شده دارد و تماشاگر را دعوت به تأمل می‌کند، نه هیجان. همین رویکرد، هم بزرگ‌ترین نقطه قوت فیلم است و هم مهم‌ترین عامل محدودکننده آن. فیلم از نریشن بهره می‌گیرد اما هویت گوینده مشخص نیست و اطلاعات پراکنده می‌دهد و فلش‌بک‌ها اغلب نابجا استفاده می‌شود. مخاطب متوجه نمی‌شود نورا چرا دست به خودکشی نافرجام زده و نمی‌تواند از رابطه‌ای سالم برخوردار باشد، چرا پدر بعد از این‌همه رنجی که دخترش متحمل شده حالا بعد از مرگ مادر به سراغش آمده است. فیلم از این دست خرده‌روایت‌ها ضربه خورده است. اما یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های «ارزش عاطفی» در این است که از ملودرام‌سازی پرهیز می‌کند و به‌جای آن، احساسات را در سکوت‌ها، مکث‌ها و نگاه‌ها جاری می‌کند. روابط خانوادگی در این اثر نه به شکل انفجاری و اغراق‌آمیز، بلکه با نوعی خستگی عاطفی و فرسایش تدریجی ترسیم می‌شود؛ گویی شخصیت‌ها سال‌هاست بار خاطرات حل‌نشده را با خود حمل می‌کنند. این رویکرد باعث می‌شود فیلم به تجربه زیسته بسیاری از مخاطبان نزدیک شود و از دام احساسات تصنعی بگریزد و از این روست که بسیاری از مخاطبان توانسته‌اند با شخصیت اصلی فیلم نورا هم‌ذات‌پنداری کنند. شخصیت‌پردازی یواکیم تریه از مهم‌ترین نقاط قوت فیلم است. استلان اسکارشگارد در نقش پدر و فیلم‌ساز و ناته رینسوه در نقش نورا بازی‌های کنترل‌شده، دقیق و عاری از خودنمایی را به تصویر کشانده‌اند و توانسته‌اند پیچیدگی روابط خانوادگی را بدون توسل به دیالوگ‌های توضیحی منتقل کنند. سکوت‌ها در این فیلم معنای مستقلی دارند و گاه بیش از کلمات سخن می‌گویند، چراکه کیفیت اجرایی سبب شده حتی صحنه‌های کم‌حادثه نیز حامل بار عاطفی قابل توجهی باشند. البته از بازی الن فنینگ نباید غافل شد و او به‌خوبی توانسته یک چهره هالیوودی را در کنار چهره‌های اروپایی به نمایش بگذارد. در سطح بصری و فرمی، فیلم از زبان تصویر برای تقویت مضمون بهره می‌برد. نورپردازی ملایم، قاب‌بندی‌های بسته و فضاهای داخلی، حس حبس‌شدگی در خاطره و ذهن را تشدید می‌کنند. ریتم کند و حساب‌شده فیلم با جهان درونی شخصیت‌ها همخوان است و به مخاطب فرصت می‌دهد با لایه‌های احساسی داستان همراه شود. با این حال، همین انتخاب فرمی برای همه تماشاگران خوشایند نخواهد بود، چراکه برخی از سکانس‌ها کش‌دار می‌شوند و مکث زیاد، بخش‌های مهم فیلم را کند می‌کند و از پیشبرد دراماتیک بازمی‌مانند. برای مخاطبانی که به روایت‌های پرکشش یا تحول‌های داستانی روشن عادت دارند، این رویکرد ممکن است خسته‌کننده یا حتی گنگ به نظر برسد. برخی صحنه‌ها می‌توانستند با فشردگی بیشتر، تأثیر عاطفی مشابهی ایجاد کنند بدون آنکه ضرباهنگ کلی فیلم آسیب ببیند. همچنین نمادگرایی فیلم هرچند در خدمت مضمون است، برخی عناصر روایی و بصری آن‌قدر ظریف و غیرمستقیم ارائه شده‌اند که خطر قطع ارتباط بخشی از مخاطبان با فیلم را افزایش می‌دهند. این مسئله به‌ویژه برای تماشاگرانی که پیش‌زمینه‌ای از سینمای هنری اروپا ندارند می‌تواند مانعی جدی برای برقراری ارتباط باشد. در سطح احساسی، فیلم آگاهانه از اوج‌های عاطفی مرسوم فاصله می‌گیرد، اما همین تصمیم باعث می‌شود تأثیر نهایی آن برای برخی کمتر از حد انتظار باشد. تریه در «ارزش عاطفی» می‌خواهد با صدای بلند بگوید فیلمی بالغانه ساخته است. در جمع‌بندی می‌توان گفت «ارزش عاطفی» اثری انسانی و ارزشمند است که بیش از سرگرم‌کردن، به دنبال گفت‌وگو با تماشاگر است. فیلم در ترسیم روابط خانوادگی، بازیگری و فضاسازی موفق عمل می‌کند، اما هم‌زمان با ریتم کند، روایت مینیمالیستی و نمادگرایی سنگین خود، بخشی از مخاطبان را از دست می‌دهد. این فیلم برای تماشاگر صبور و علاقه‌مند به درام‌های درون‌گرا تجربه‌ای غنی و تأمل‌برانگیز است، اما برای مخاطب عام ممکن است بیش از حد آرام و کم‌حادثه به نظر برسد. «ارزش عاطفی» نه فیلمی برای همه، بلکه فیلمی برای کسانی است که حاضرند به احساسات خاموش گوش بسپارند.

خبر

از «بادکنک سفید» تا «طعم گیلاس» در نیویورک

ایسنا: سالن سینمای بزرگ نیویورک میزبان مروز آثار جعفر پناهی و استاد و راهنمای او عباس کیارستمی خواهد بود؛ دو فیلم‌ساز ایرانی که تنها برندگان نخل طلای جشنواره کن از ایران به‌شمار می‌روند. مرکز «IFC» نیویورک از دوم تا هشتم ژانویه ۲۰۲۶ (۱۲ تا ۱۸ دی ۱۴۰۴) میزبان مرور ویژه‌ای با عنوان «پناهی و کیارستمی: دو استاد» خواهد بود؛ برنامه‌ای شامل نمایش ۱۸ فیلم که به بررسی پیوند هنری و آثار این دو فیلم‌ساز ایرانی می‌پردازد. این مرور آثار در زمانی برگزار می‌شود که جعفر پناهی با فیلم جدیدش «یک تصادف ساده» به‌تازگی در فهرست اولیه نامزدهای اسکار بهترین فیلم بین‌المللی قرار گرفته است. به گزارش ایندی‌وایر، این مینی‌جشنواره که توسط منتقد سینما گادفری چشایر طراحی و برنامه‌ریزی شده، فرصتی برای مخاطبان نیویورکی فراهم می‌کند تا آثار پناهی را در کنار فیلم‌های تأثیرگذار کیارستمی بر پرده بزرگ سینما ببینند. در میان آثار کیارستمی که در این برنامه نمایش داده می‌شوند، فیلم «زیر درختان زیتون» قرار دارد که با جلسه پرسش و پاسخ همراه با جعفر پناهی (دستیار کیارستمی در این فیلم) همراه خواهد بود و همچنین فیلم «طعم گیلاس» برنده نخل طلای کن. فهرست کامل فیلم‌های رویداد «پناهی و کیارستمی: دو استاد» در ادامه آمده است: زندگی و دیگر هیچ (عباس کیارستمی، ۱۹۹۲)، آفساید (جعفر پناهی، ۲۰۰۶ - نسخه ۳۵ میلی‌متری)، کلوزآپ (عباس کیارستمی، ۱۹۹۰)، سه‌رُخ (جعفر پناهی، ۲۰۱۸)، بادکنک سفید (جعفر پناهی، ۱۹۹۵- نسخه ۳۵میلی‌متری)، خانه دوست کجاست؟ (عباس کیارستمی، ۱۹۸۷)، باد ما را خواهد برد (عباس کیارستمی، ۱۹۹۹)، خرس نیست (جعفر پناهی، ۲۰۲۲)، زیر درختان زیتون (عباس کیارستمی، ۱۹۹۴)، طعم گیلاس (عباس کیارستمی، ۱۹۹۷)، دایره (جعفر پناهی، ۲۰۰۰)، پرده (جعفر پناهی، ۲۰۱۳)، دَه (عباس کیارستمی، ۲۰۰۲)، تاکسی (جعفر پناهی، ۲۰۱۵)، این یک فیلم نیست (جعفر پناهی، ۲۰۱۱)، طلای سرخ (جعفر پناهی، ۲۰۰۳)، مسافر (عباس کیارستمی، ۱۹۷۴).

گفت‌وگو با محمدعلی صفورا درباره ضرورت بازتعریف نقش پژوهش در سینمای ایران

سینمای ایران بدون پژوهش صنعتی نمی‌شود

محمدعرفان صدیقیان: محمدعلی صفورا، نویسنده، پژوهشگر، فیلم‌ساز و استاد دانشگاه، با اشاره به سابقه شکل‌گیری رشته سینما در دانشگاه‌های ایران اظهار کرد: رشته سینما با توجه به قدمت خود در نظام آموزش عالی و آغاز دوره کارشناسی ارشد آن در حدود ۲۵ تا ۳۰ سال پیش، امروز حوزه‌های پژوهشی متعددی را در بر می‌گیرد و از این جهت، مطالعات سینما در ایران نسبت به دیگر رشته‌های هنری چندان نوپا محسوب نمی‌شود. او افزود: پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد و حتی دکتری در این حوزه بسیار فراوان است و خوشبختانه در شرایط کنونی، علاوه بر فعالیت گسترده پایان‌نامه‌ها، مقالات علمی-پژوهشی متعددی نیز در زمینه سینما منتشر شده است. همچنین روند تألیف و ترجمه آثار تخصصی مرتبط با سینما نیز در سال‌های اخیر رونق یافته و به غنای منابع افزوده است.

تحول کمی و کیفی منابع پژوهشی

صفورا با مقایسه وضعیت امروز با سه دهه پیش گفت: شاید تا ۳۰ سال پیش، آثار پژوهشی در حوزه سینما بسیار محدود بود و تنها شمار اندکی منابع پایه و مشخص وجود داشت، اما امروز در مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات سینمایی، از عمیق‌ترین لایه‌های نظری و معنایی تا مباحث زیبایی‌شناسی، پژوهش‌های گسترده و متنوعی صورت گرفته و از این منظر با کمبود مواجه نیستیم. وی ادامه داد: علاوه بر این، دسترسی به منابع از طریق اینترنت نیز به شکل شایان توجهی تسهیل شده است و این مجموعه شرایط نشان می‌دهد در زمینه پژوهش سینمایی، تمامی عناصر لازم برای تقویت صنعت سینما و همچنین توسعه جنبه‌های آکادمیک آن مهیا و در دسترس است.

۲ مسیر اصلی تولید پژوهش در سینما

این استاد دانشگاه با اشاره به ماهیت تولید پژوهش در حوزه سینما توضیح داد: بخش عمده پژوهش‌هایی که امروز صورت می‌گیرد، حاصل دغدغه و تشخیص شخصی پژوهشگران است؛ چه آنهایی که براساس موضوع پایان‌نامه‌های خود وارد پژوهش می‌شوند و چه محققانی که صرفا به دلیل علاقه یا ضرورت علمی، انجام مطالعه را الزامی می‌دانند. وی تصریح کرد: در کنار این جریان مستقل، سازمان‌های متولی سینما ازجمله وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و دیگر نهادهای مرتبط با این حوزه نیز دارای معاونت‌های پژوهشی هستند. این معاونت‌ها هرساله فهرستی از موضوعات مورد نیاز خود را منتشر می‌کنند و به این ترتیب، گروهی از پژوهشگران نیز به سمت موضوعات کاربردی هدایت می‌شوند و آنها را مورد مطالعه و تحقیق قرار می‌دهند.

ضرورت بهره‌برداری عملی از پژوهش‌ها

صفورا ادامه داد: خوشبختانه این هم‌زمانی دو مسیر -یعنی پژوهش‌های مبتنی بر نیاز و علاقه محققان از یک سو و مطالعات کاربردی مورد درخواست نهادهای سینمایی از سوی دیگر- باعث شده است پژوهش در سینما نه‌تنها ادامه یابد، بلکه به‌طور مستمر در حال تولید باشد. او با تأکید بر اینکه نکته مهم اینجاست که این پژوهش‌ها باید به کار گرفته شوند، بیان کرد: واقعیت این است که ما در حوزه منابع پژوهشی هیچ کمبودی نداریم، اما آنچه اهمیت دارد اتصال این پژوهش‌ها به صنعت سینماست. اگر چنین پیوندی برقرار شود، می‌توان انتظار داشت سینمای ایران به شکوفایی بیشتری برسد و شکاف‌ها و ضعف‌هایی که در حوزه‌های مختلف وجود دارد از طریق یافته‌های پژوهشی ترمیم و برطرف شوند.

ضعف پیوند میان دانشگاه و بدنه سینما

این پژوهشگر در ادامه مباحث خود درباره وضعیت ارتباط دانشگاه و صنعت سینما اظهار کرد: همان‌طور که اشاره شد، نکته مهم این است که اکنون ارتباط میان بدنه سینما و جامعه دانشگاهی تا چه اندازه برقرار است؛ متأسفانه این ارتباط اندک است. تولیدات مختلف علمی و پژوهشی به‌طور گسترده در حال انجام است، اما این روند هنوز به مرحله‌ای نرسیده که دستاوردهای دانشگاهی به بدنه سینما راه یابد و به‌صورت عملی به کار گرفته شود. وی افزود: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در بخش پژوهش خود تلاش‌هایی انجام داده و با برگزاری «جایزه پژوهش سال سینمایی» و دعوت از استادان و دانشجویان برای ارائه پژوهش‌های مرتبط، می‌کوشد این پیوند را تقویت کند. بااین‌حال، صرف تولید و ارائه پژوهش کافی نیست و زمانی می‌توان به هدف اصلی نزدیک شد که این پژوهش‌ها مورد استفاده قرار گیرند.

لزوم سازماندهی و بهره‌گیری عملی از پژوهش‌ها

صفورا بیان کرد: تحقق این هدف نیازمند سازماندهی مجدد، برنامه‌ریزی دقیق و چشم‌اندازی بلندمدت است. برگزاری همایش‌های تخصصی در حاشیه جشنواره‌های سینمایی باید با هدف طرح جدی مباحث پژوهشی و ایجاد ارتباط منسجم میان دانشگاه و جریان تولید صورت گیرد. وی با بیان اینکه بحث کارآموزی نیز در این میان بسیار اهمیت دارد، گفت: دانشجویان سینما باید به‌عنوان کارآموز در پروژه‌های سینمایی حضور یابند و بسته به اندازه و ساختار تولید، برای دو، سه یا حتی پنج روز در فرایند عملی تولید مشارکت کنند. همچنین نباید نقش جشنواره‌ها نادیده گرفته شود؛ زیرا این رویدادها می‌توانند میزبان کارگاه‌ها و ورک‌شاپ‌های کاربردی و جذاب در حوزه پژوهش سینمایی باشند.

ضرورت تبدیل ارتباط دانشگاه و سینما به گفتمان پایدار

صفورا با اشاره به ضرورت تغییر نگرش در بدنه سینمای ایران بیان کرد: این ارتباط باید به یک گفتمان پایدار تبدیل شود؛ زیرا سینمای بدنه ما عمدتا بر دانسته‌ها و تجربه‌های پیشین خود متکی است؛ درحالی‌که بسیاری از آن آموزه‌ها سنتی بوده و جایگاهی در سینمای معاصر جهان ندارند. از سوی دیگر، مباحث نظری و به‌روز در دانشگاه‌ها مطرح می‌شود و همین فاصله نشان می‌دهد اتصال میان دو حوزه، ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. وی خاطرنشان کرد: تنها در صورت برقراری این پیوند مستمر و مؤثر است که می‌توان انتظار داشت پژوهش‌های نظری به رشد کیفی سینمای ایران کمک کنند و صنعت سینما نیز از ظرفیت علمی دانشگاه‌ها بهره گیرد.

بهره‌گیری نظام‌مند از پژوهش در سینمای جهان

محمدعلی صفورا با اشاره به تجربه جهانی پیوند میان دانشگاه و صنعت سینما توضیح داد: در همه جای دنیا، بسته به زیرساخت‌هایی که میان نهادهای دانشگاهی و بدنه صنعتی ایجاد شده است، استفاده از نتایج پژوهش‌های سینمایی به‌طور کاملا بهینه صورت می‌گیرد. در آمریکا، مباحث نظری و پژوهشی در دانشگاه‌ها صرفا در سطح تحلیل باقی نمی‌ماند، بلکه به‌طور مستقیم وارد چرخه تولید سینمای هالیوود می‌شود.

لزوم انتقال ساختارهای علمی به سینمای ایران

وی تأکید کرد: آنچه امروز به‌عنوان حلقه مفقوده سینمای ایران می‌شناسیم، فاصله میان نظریه و تولید است. درحالی‌که در سینمای آمریکا مباحث ژانر، روایت، ساختار و الگوهای فیلم‌نامه‌نویسی توسط استادان، نظریه‌پردازان و نویسندگان طرح شده و سپس در متن سینما دیده می‌شود، در ایران چنین روندی هنوز تثبیت نشده است.

فاصله تولید از پژوهش و ضرورت سازماندهی جدید

صفورا با اشاره به اینکه تولیدات سینمایی در ایران به‌مراتب از بخش پژوهش عقب‌تر هستند، بیان کرد: پژوهش‌ها، ساختارها و نظریه‌ها وجود دارند، اما به جریان تولید نمی‌رسند و این وضعیت نیازمند سازماندهی اصولی، تازه و بلندمدت است تا پژوهش از حالت نظری صرف خارج شده و به ابزار مؤثر تولید تبدیل شود.

نقش رویدادهای فرهنگی در تقویت ارتباط پژوهش و سینما

محمدعلی صفورا با اشاره به اهمیت رویدادهای فرهنگی در حوزه سینما اظهار کرد: رویدادهای فرهنگی قطعا می‌توانند بسیار کارساز باشند، اما ضروری است که در برنامه‌ریزی و اطلاع‌رسانی آنها، گسترش و بهبود جدی صورت گیرد. ضمن اینکه دانشجویان و فعالان حوزه پژوهش در سینما باید دقیقا بدانند این مسابقات چه زمانی، چگونه و با چه جزئیاتی برگزار می‌شوند. وی افزود: با وجود فضای مجازی و گستردگی اطلاع‌رسانی، تصور می‌شود همه از زمان و جزئیات برگزاری رویدادهایی مانند جایزه پژوهش سال سینما یا کتاب سال سینمای ایران اطلاع دارند، اما در عمل چنین نیست و در بسیاری از مواقع، دانشجویان حتی از وجود این برنامه‌ها بی‌خبرند.

لزوم اطلاع‌رسانی شفاف و پیوسته

صفورا توضیح داد: لازم است ارتباط میان برگزارکنندگان این رویدادها و مراکز آموزشی افزایش یابد و اطلاع‌رسانی صرفا به یک پوستر یا فراخوان محدود نشود. همچنین بهتر این است که در طول سال، نهادهای سینمایی با حضور در دانشگاه‌ها، سیاست‌ها و موضوع‌های پژوهشی خود را به‌صورت حضوری مطرح کنند. البته تلاش‌هایی از سوی خانه سینما و وزارت ارشاد در یکی، دو سال گذشته انجام شده و روند بهبود ارتباطات به تدریج شکل گرفته است. وی یادآور شد: هرچه برای اتصال پژوهش به بدنه سینما برنامه‌ریزی دقیق‌تری انجام شود، بازخورد مثبت بیشتری قابل انتظار خواهد بود. سرمایه‌گذاری بیشتر، تعیین جوایز مناسب‌تر و انتخاب موضوعات دقیق‌تر می‌تواند منابع پژوهشی حرفه‌ای‌تری تولید کند، اما مهم‌ترین مسئله، ایجاد مسیری است که متخصصان و فارغ‌التحصیلان رشته سینما را به تولید نزدیک کند.

فیلم‌نامه؛ نقطه بحران و نقطه آغاز اصلاح

صفورا با تأکید بر اهمیت متن در تولید آثار سینمایی گفت: اگر تمام ظرفیت‌های نظری سینما در حوزه فیلم‌نامه‌نویسی به کار گرفته شود، ۸۰ درصد مشکلات سینمای ایران حل خواهد شد و تنها ۲۰ درصد به فرایند تولید، اجرا و کارگردانی مربوط می‌شود. زمانی که متن درست شکل بگیرد، تخصص کارگردان، زیرساخت فنی و فناوری نیز برای ادامه مسیر وجود خواهد داشت. او با بیان اینکه متن مهم‌ترین مسئله امروز سینماست، خاطرنشان کرد: متن در دانشگاه می‌تواند ساماندهی شود، فیلم‌نامه‌های قوی نوشته شوند و تیم‌های نویسندگی با بودجه مشخص شکل بگیرند. بودجه اختصاص‌یافته به فیلم‌نامه باید مهم‌ترین بخش بودجه فیلم باشد؛ زیرا این بخش «مغزافزار» و محل تفکر است. ممکن است یک تیم سه سال روی نگارش یک فیلم‌نامه کار کند و این زمان و کیفیت، ارزش واقعی سرمایه‌گذاری را نشان می‌دهد. صفورا در ادامه صحبت‌های خود گفت: بخش‌های دیگر، مانند جنبه‌های تکنیکال، مواردی هستند که باید به آنها اندیشید تا روشن شود چگونه می‌توان از ظرفیت دانشگاه برای اتصال مستقیم به فرایند تولید استفاده کرد. اگر دانشگاه و بدنه عملی سینما در کنار یکدیگر قرار گیرند، مسیر حرفه‌ای‌تر و پایدارتری برای رشد سینمای ایران شکل خواهد گرفت.

پژوهش، بنیادی‌ترین رکن فیلم‌سازی است

این پژوهشگر سینما گفت: امر پژوهش مهم‌ترین بخشی است که هر فیلم‌ساز، از فیلم کوتاه تا فیلم سینمایی، باید به آن توجه کند؛ یعنی تمام طیف سینما. پژوهش فقط مربوط به حوزه فیلم‌نامه‌نویسی نیست، بلکه به این معناست که فیلم‌ساز ساختار درست فیلم‌ها را پیدا کند و این امر نیازمند پژوهش است. صفورا تأکید کرد: پژوهش یعنی یافتن فرم درست فیلم‌نامه، پژوهش یعنی داشتن مخاطب‌شناسی دقیق و پژوهش یعنی بررسی تمام روابط علت و معلولی و لایه‌های جامعه‌شناختی هر فیلمی که قرار است ساخته شود و در نهایت این فرایند باید منجر به نوشتن متن براساس این شناخت شود. پژوهش یعنی شناخت نیازهای مخاطب و جامعه روز و پژوهش یعنی آشنایی کامل با سینمای روز جهان.

ضرورت پیوند پژوهش با بدنه سینما

محمدعلی صفورا ادامه داد: تمام این موارد باید توسط هر فیلم‌ساز مورد توجه قرار گیرد تا یک فیلم‌نامه به فیلم‌نامه‌ای مؤثر و یک فیلم به فیلمی مؤثر تبدیل شود و در نهایت آن فیلم بتواند به بدنه سینمای ایران متصل شده و به نوعی تبدیل به سینمای صنعتی شود. وی تصریح کرد: در این صورت است که سینمای ایران می‌تواند از شکل کاملا بومی، محلی و منطقه‌ای خود فاصله گرفته و به یک صنعت واقعی تبدیل شود.

وضعیت سینمای ایران و تمایز میان بُعد هنری و بدنه

صفورا در ادامه گفت: هرچند سینمای هنری ما پیشرو است و جهان آن را می‌شناسد، اما سینمای اصلی که اقتصاد سینما به آن متصل است، سینمایی کاملا مهجور است و هیچ جایگاه بین‌المللی ندارد. علت این امر، استفاده از زبان قدیمی، ساختار سنتی و ضعف شناختی در آن است. در این سینما، نه نویسنده‌ای توانمند حضور دارد، نه کارگردان و نه شکل‌دهی ژانر و نه روایت نوین دیده می‌شود.

محدودیت مخاطب و نبود ظرفیت جهانی

صفورا ادامه داد: این سینما صرفا مشتری و مخاطب داخلی خود را آن‌هم به شکلی محدود پوشش می‌دهد. درحالی‌که سینما باید بتواند به بازارهای جهانی راه یابد؛ حتی در محدوده آسیا که شامل کشورهای زیادی است. وی افزود: بنابراین اگرچه سینمای هنری ایران جایگاه بسیار بالایی دارد و شناخته‌شده است، اما سینمای مربوط به جریان اصلی، وضعیت بسیار ضعیفی داشته و توانمندی لازم برای تعامل با بازار جهانی را ندارد.

اولویت‌های پژوهشی در سینمای امروز

صفورا بیان کرد: نمی‌توان اولویت‌های پژوهشی را صرفا در قالب یک فهرست محدود لیست کرد. موضوعات بسیاری وجود دارد و لازم است دائم به همه آنها نگاهی تازه شود؛ زیرا هر روز اتفاقات جدیدی در سینمای جهان رخ می‌دهد که باید مورد پژوهش قرار گیرد. وی افزود: بااین‌حال، سه مقوله وجود دارد که از نظر من بسیار مهم هستند و همچنان نیازمند توجه ویژه پژوهشگران. نخست، فیلم‌نامه است؛ یعنی ما باید ساختارهای مختلف مدرن فیلم‌نامه و روایت در جهان را بشناسیم، پژوهش کنیم و به کار بگیریم. دوم، انتخاب فرم برای فیلم‌نامه است. این نکته به‌ویژه از منظر ژانر اهمیت دارد؛ زیرا در هر تولیدی لازم است به فرم کارگردانی متناسب با ژانر پرداخته شود تا فیلمی با ساختار محکم و درست تولید شود. صفورا در پایان تأکید کرد: سوم، مخاطب‌شناسی است. مخاطب‌شناسی بسیار مهم است؛ ما فکر می‌کنیم می‌دانیم مخاطب چه می‌خواهد، اما واقعیت این است که چنین نیست. نیازهای مخاطب، چه مخاطب ایرانی که از دل زندگی روزمره او ناشی می‌شود و چه مخاطب جهانی، همه اینها نکاتی است که باید به دقت فهمیده و پژوهش شود و ضعف‌های موجود در این حوزه برطرف شود. هشتمین دوره جایزه پژوهش سال سینمایی به دبیری علیرضا اسماعیلی، ۱۰ دی‌ماه سال جاری برگزار می‌شود.

سه مقوله وجود دارد که از نظر من بسیار مهم هستند و همچنان نیازمند توجه ویژه پژوهشگران. نخست، فیلم‌نامه است؛ یعنی ما باید ساختارهای مختلف مدرن فیلم‌نامه و روایت در جهان را بشناسیم، پژوهش کنیم و به کار بگیریم. دوم، انتخاب فرم برای فیلم‌نامه است. این نکته به‌ویژه از منظر ژانر اهمیت دارد؛ زیرا در هر تولیدی لازم است به فرم کارگردانی متناسب با ژانر پرداخته شود تا فیلمی با ساختار محکم و درست تولید شود

یادداشت

درباره مستند «مشت‌زنی در رینگ ترجمه»

پرتره مردی که ایرانیان را کتابخوان کرد

مطهره کشاورز محمدیان: «مشت‌زنی در رینگ ترجمه» به تهیه‌کنندگی آریان عطارپور و کارگردانی حنیف شهپرراد که در بخش مستند بلند نوزدهمین جشنواره «سینماحقیقت» حضور دارد، مستندی است که به‌درستی از همان عنوان، موضع خود را روشن می‌کند: فیلم قرار نیست مدیحه‌ای برای ذبیح‌الله منصوری بسازد و نه قرار است در مقام دادگاه، حکم نهایی صادر کند. در این مستند با اثری مواجهیم که می‌کوشد یکی از مناقشه‌برانگیزترین چهره‌های تاریخ ترجمه و مطبوعات ایران را در میانه یک رینگ فکری و تاریخی قرار دهد؛ جایی که مشت‌ها نه از سر خشونت، بلکه از دل پرسش پرتاب می‌شوند. مهم‌ترین امتیاز فیلم، تکیه آن بر منبعی است که سال‌هاست به عنوان سندی یگانه شناخته می‌شود؛ هسته اصلی روایت فیلم بر گفت‌وگوهای اسماعیل جمشیدی با منصوری استوار است، مجموعه مصاحبه‌هایی که طی سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۶۴ انجام شده و عملا یگانه منبع مستقیم باقی‌مانده از مواجهه گفتاری با منصوری به‌شمار می‌آیند. فیلم‌ساز برای کاستن از تک‌منبعی، روایت را صرفا به بازآفرینی این گفت‌وگوها محدود نمی‌کند و با گنجاندن گفت‌وگو با چهره‌هایی چون اسد امرایی (مترجم)، خسرو معتضد (مورخ)، رضا یکرنگیان (ناشر)، علی دهباشی (پژوهشگر)، علیرضا رئیس‌دانا (ناشر) و مسعود بهنود (نویسنده و روزنامه‌نگار) می‌کوشد بر سویه‌های پنهان شخصیت یکی از پررمزورازترین چهره‌های ادبیات ایران نور بتاباند. در این فیلم، رضا بهبودی نقش ذبیح‌الله منصوری را ایفا می‌کند. بازسازی‌های این مستند از نظر اجرایی قابل قبول و اثرگذارند. بهبودی بیشتر از آنکه در دام تیپ‌سازی بیفتد، سعی می‌کند «ابهام» شخصیت منصوری را بازی کند؛ پرکارترین، موفق‌ترین و پول‌سازترین روزنامه‌نگار، مترجم و نویسنده تاریخ مطبوعات که ایرانیان را کتابخوان کرد. در کنار بازسازی‌ها، استفاده از صدای چهره‌های شاخصی مثل فرهاد ورهرام هم از امتیازهای این فیلم است؛ انتخابی که به روایت، وقار و اعتبار می‌بخشد. یکی از جذاب‌ترین بخش‌های مستند «مشت‌زنی در رینگ ترجمه» جایی است که فیلم از روایت صرف فاصله می‌گیرد و به سراغ راستی‌آزمایی می‌رود. ذبیح‌الله منصوری در گفت‌وگو با اسماعیل جمشیدی ادعا می‌کند در جوانی بوکسور بوده و حتی مقام‌هایی هم داشته؛ ادعایی که کارگردان تصمیم می‌گیرد آن را محک بزند و سراغ یک بوکسور می‌رود؛ کسی که کتاب «قهرمانان بوکس در ایران» را در اختیار دارد و با ورق‌زدن آن، به‌سادگی روشن می‌کند نامی از منصوری در میان نیست. بررسی عکس‌های منصوری هم به نتیجه‌ای مشابه می‌رسد؛ بوکسور بعد از نگاهی به چهره او با قطعیت احتمال بوکسور بودنش را رد می‌کند و به تعبیر خودش می‌گوید: «در صورتش رد هیچ مشتی دیده نمی‌شود». فیلم این خط را همان‌جا متوقف نمی‌کند. در ادامه فریمی از ولادیمیر ناباکوف با دستکش‌های بوکس روی پرده ظاهر می‌شود؛ تصویری که معنایی فراتر از یک شوخی بصری پیدا می‌کند. انگار مسئله فقط ترجمه رمان «لولیتا» نیست، بلکه نوعی همسان‌سازی با نویسنده هم در کار بوده است؛ انگار منصوری نه‌تنها متن را از آنِ خود کرده، بلکه رفتار ناباکوف را هم، آگاهانه یا ناآگاهانه، وام گرفته است. این فیلم در پرداخت به مسئله اصلی -مرز مخدوش ترجمه و تألیف در آثار منصوری- محتاط اما پیگیر است. نه به‌سادگی او را متهم می‌کند و نه از زیر بار طرح پرسش طفره می‌رود. این میانه‌روی اگرچه انتخابی هوشمندانه برای یک مستند پژوهشی است، اما گاه باعث می‌شود مخاطب حرفه‌ای احساس کند فیلم در لحظاتی یک گام زودتر ترمز می‌گیرد؛ درست همان‌جا که می‌توانست رادیکال‌تر و بی‌رحمانه‌تر باشد. شهپرراد در این مستند با کنار هم نشاندن روایت‌ها، اسناد و نگاه‌های مختلف، پرتره‌ای گسترده از ذبیح‌الله منصوری می‌سازد؛ پرتره‌ای که محصول یک روایت واحد و قطعی نیست، بلکه حاصل تلاقی دیدگاه‌ها و خوانش‌های متنوعی است که هرکدام بخشی از این شخصیت پیچیده را روشن می‌کنند. در مجموع، «مشت‌زنی در رینگ ترجمه» اثری جدی، پژوهش‌محور و قابل اتکاست. همین که او منصوری را از قاب روایت‌های ساده‌انگارانه بیرون می‌کشد و به رینگ پرسش می‌آورد، دستاورد کمی نیست.