دریچه

نسخه رمزنگاری‌شده گران‌ترین نقاشی دنیا چوب حراج می‌خورد

• **هنرآنلاین:** «سالواتور موندی» یا «نجات‌دهنده جهان» اثر لئوناردو داوینچی با ۴۵۰ میلیون دلار گران‌ترین اثر هنری و نقاشی تاریخ است. در نسخه اصلی حضرت مسیح (ع) یک دست خود را به نشانه دعا و تبرک بالا برده و در دست دیگرش یک گوی بلورین به نشانه جهان دارد. اما در نسخه رمز معاوضه‌ناپذیر که بن لوییس از گران‌ترین نقاشی دنیا کشیده، حضرت مسیح در دست چپ خود یک مشت دلار گرفته است. نسخه اصلی سالواتور موندی نوامبر ۲۰۱۷ در حراجی کریستیز در نیویورک ۴۵۰ میلیون دلار چکش خورد و قرار است نسخه دیجیتالی موسوم به NFT در تعطیلی‌های عید پاک در بریتانیا حراج شود. نویسنده کتاب «آخرین لئوناردو» می‌خواهد بخشی از درآمد فروش نسخه دیجیتال نقاشی نجات‌دهنده جهان را به خانواده هندری در لوییزیانا بدهد. این خانواده تابلو سالواتور موندی را سال ۲۰۰۵ در یک حراجی هزارو ۱۷۵ دلار فروختند و در نهایت هم پس از کم‌شدن موارد قانونی تنها ۷۰۰ دلار به آنها رسید. لوییس در کتاب خود داستان گران‌ترین نقاشی داوینچی را از زمان کشیده‌شدن تا فروخته‌شدن به بهای ۴۵۰ میلیون دلار روایت کرده است. او نسخه NFT سالواتور موندی را سالواتور متاورسی نام نهاده که به یک دنیای دیگر اشاره دارد؛ دنیایی که بلاک‌چین و رمزارزها بر آن چیره شده‌اند. کریستیز حدود یک دهه در اصالت نقاشی داوینچی تردید داشت اما سرانجام آن را تأیید کرد. برنامه و هدف لوییس فروختن سالواتور متاورسی به قیمت ۴۵۰ میلیون دلار از رمزارز اتریوم است و اگر تابلو به این رکورد نرسد، دست‌کم می‌تواند توجه دنیا را به بی‌عدالتی موجود در بازار هنر جلب کند؛ بازاری پیچیده که حق دارندگان و صاحبان اصلی تابلوها و آثار هنری را به آسانی آب‌خوردن، می‌خورد. در روزهای اخیر یک نقاشی دیجیتالی از هنرمندی به نام بیپل حدود ۷۰ میلیون دلار چکش خورد و نشان داد دنیای رمزارزها هم می‌تواند در بازار آثار هنری حضور پررنگ و جدی داشته باشد. تفاوت آثار خلق‌شده در دنیای رمزهای معاوضه‌ناپذیر با آثار واقعی در این است که در فروش‌های بعدی هم بخشی از پول معامله به خالق ابتدایی می‌رسد.

لندن و چند شهر دیگر به کمک اسکار می‌آیند

• **مهر:** استیون سودربرگ که یکی از تهیه‌کنندگان مراسم امسال اسکار است، در ملاقاتی که سه‌شنبه‌شب با دیگر سازمان‌دهندگان و نمایندگان نامزدهای اسکار داشت، گفت برنامه‌ریزی مراسم «مغز آدم را بی‌حس می‌کند». تهیه‌کنندگان مراسم اعلام کردند سالن‌هایی را در لندن و جاهای دیگر تعبیه می‌کنند تا شرکت‌کنندگانی که نمی‌توانند به خاطر محدودیت‌های کووید۱۹ به آمریکا سفر کنند، به آنجا بروند. استیشی شر، دیگر تهیه‌کننده مراسم در جلسه اعلام کرد: لندن صددرصد تأیید شده. ما درحال مذاکره برای این مکان به‌عنوان یک لوکیشن مورد نظر هستیم. هنوز نمی‌توانیم بقیه موارد را با شما به اشتراک بگذاریم. دیگر بلیتی در کار نخواهد بود، فقط نامزدها به اضافه یک نفر همراه. تهیه‌کنندگان اعلام کردند که تمام اجراها برای بخش آهنگ اورجینال در لس‌آنجلس برگزار می‌شود اما هنوز مشخص نیست که شرکت‌کنندگان مجبور به استفاده از ماسک خواهند بود یا خیر. برای شرکت‌کنندگانی که به لس‌آنجلس می‌روند، نیازمندی‌های قرنطینه بسته به چند فاکتور از جمله محلی که از آن می‌آیند و وضعیت واکسن‌زدن تعیین‌کننده خواهد بود. همه شرکت‌کنندگان بعد از ورود به لس‌آنجلس باید با استفاده از یک کیت خانگی که آکادمی فراهم می‌کند، تست شوند و نتایج در آزمایشگاهی در شهر بررسی می‌شود. یک تست دیگر هم در آخر هفته منتهی به اسکار در هتل افراد از آنها گرفته می‌شود.

تولید ۹ مستند انیمیشنی از زندگی مفاخر ایران

• چند مستند انیمیشن سرگذشت مفاخر ایران با مشارکت معاونت فرهنگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تولید و در اختیار مراکز کانون سراسر کشور قرار گرفت. این مجموعه با هدف آشنایی نوجوانان ایران با زندگی مشاهیر و معرفی آنان به زبان‌های زنده دنیا تولید شده است. بر همین اساس این مجموعه که شامل زندگی بزرگانی چون شهید حاج‌قاسم سلیمانی، شهید مصطفی چمران، علامه طباطبایی، حافظ، امیرکبیر، زکریای رازی، پروفسور محمود حسابی، ابوعلی سینا و پروین اعتصامی است، روایتی مختصر و مستندگونه از زندگی آنها با استفاده از انیمیشن است. این مجموعه علاوه بر زبان فارسی به زبان‌های انگلیسی، عربی و اسپانیایی نیز در حال دوبله و انتشار است. پیش از این نیز زندگی شهید حاج‌قاسم سلیمانی به عنوان اولین اثر از این مجموعه فاخر، در سالروز عروج سردار دل‌ها، رونمایی و منتشر شد. آشنایی با مفاخر ایران یکی از فعالیت‌های جاری و عمومی کانون پرورش فکری در تمامی مراکز فرهنگی هنری، ویژه گروه‌های سنی مختلف است که می‌تواند نقش مهمی در الگوسازی برای کودکان و نوجوانان ایران، ایفا کند.

افسون بی‌نیازی

سارا آقابابایان: سرزمین خانه‌به‌دوشان را می‌توان جدیدترین مانیفست سینمایی در آسیب‌شناسی مفهوم رؤیای آمریکایی تلقی کرد که از این جنبه حائز اهمیت است که مانیفست انتقادی‌اش نه یک بیانیه خشک و خالی گزنده بلکه حاوی راه‌حلی نوبر و آنتی‌تزی کاربردی است. از سوی دیگر اگرچه قصه فیلم طبق منبع اقتباسش در پس‌لرزه‌های متأثر از رکود اقتصادی سال ۲۰۰۸ و بحران وام‌های مسکن بانک‌ها رخ می‌دهد ولی تقارن نمایش ساخته کلوئی ژائو با ایامی که رکورد اقتصادی ناشی از پاندمی کووید۱۹ قربانیان زیادی داشته، انضمام معناداری با وقایع روز نیز یافته است.

پیرنگ بسیط فیلم راوی تقلاهای زنی به نام فرن (فرانسیس مک دورمند) به‌منظور بازیابی از عزای فقدان همسر و ازدست‌دادن شغل و کاشانه‌اش است. نخستین مکانیسم دفاعی او برای هضم شرایط به‌صورت پس‌زدن همه متعلقات و ترک مایملکش فعال می‌شود، آنچه از لحاظ روان‌شناسی در ضمیر انسان برای پرهیز از درد خسران بیشتر قابل‌تفسیر است.

ذیل همین پرده اول، فیلم دست روی یکی از نقاط ضعف اساسی و جدی سازوکار فعلی نظام سرمایه‌داری گذاشته: شرایط زنان در جامعه آمریکا. به نحوی که اثر بدون غلتیدن در ورطه فمینیسم رادیکال، لابه‌لای شرح حال فرن و زنان هم‌قطارش اجحاف تاریخی گسترده‌ای را که در نیم‌قرن اخیر علیه زنان روا داشته شده، برجسته می‌کند. چند نسل زنان دوران معاصر که در منازلشان حبس شده و تشویق مؤکد می‌شدند که خانه‌دار بمانند و فرزندانشان را پرورش دهند (استبداد خاموشی که در دهه ۶۰ میلادی محرک جنبش حقوق زنان شد) تا در این سال‌ها بخشی از آنان به مرور بیوه یا توسط شوهرانشان ترک شده‌اند تا مجبور باشند بدون تجربه اشتغال و مهارت حرفه‌ای، زندگی خود و فرزندانشان را به دندان بگیرند. عمق فاجعه زمانی عیان‌تر می‌شود که زنانی که با انجام وظیفه تربیت فرزندان، نیروی کار و اشتغال را تأمین کرده و داخل چرخه اقتصاد محسوب می‌شدند با رشد فناوری رباتیک و هوشمندشدن صنایع و کاهش شدید نیاز به نیروی فیزیکی انسان، حتی نقش سابق خود را نیز از دست داده و درواقع خود به سربار و طفیلی ساختار اقتصادی تبدیل شده‌اند.

رؤیای آمریکایی برای این زنان چه تعبیری دارد؟ رویکرد مترقی فیلم از این مقطع بروز یافته که با وجود قابلیت درام‌محوری برای غمگساری و ذکر حرمان، هرگز در پی جلب ترحم نمی‌رود و از قضا برخلاف نمونه‌های مرتجعانه و به‌اصطلاح چپ‌گرا، با حفظ منزلت و شأن کاراکترهایش و بدون چشم‌پوشی از اصالت انسانی‌شان، مسیر جدیدی را که کاراکترش در نظر گرفته نه یک معضل تهدیدآمیز بلکه یک فرصت به حساب آورده؛ یعنی لغو تمام شاخصه‌های احترام‌برانگیز و قراردادهای اعتباربخش در جامعه امروز و گسست از پیوندهای عاطفی مبتنی بر تملک، طی یک انتخاب آزادانه و بزرگداشت زندگی رها و جاده‌ای در یک ون همچون یک خانه‌به‌دوش؛ پدیده‌ای که فیلم در ادامه بر قبح‌زدایی از آن متمرکز است.

تعمیم تأییدآمیز این سبک زندگی به جوانانی که برای صرفه‌جویی در اجاره خانه به آن روی آورده‌اند یا سالخوردگانی که زندگی مستقل در یک ون را به حبس‌شدن در خانه سالمندان و مراکز عام‌المنفعه ترجیح داده‌اند یا مبتلایان به بیماری‌های مزمن که از طریق خانه‌به‌دوشی فقدان بیمه را جبران کرده‌اند، فیلم با چاشنی زیبایی‌شناسی صوفیانه با گرته‌برداری از سلوک هیپی‌وار، نشان می‌دهد این خانه‌به‌دوشان اگرچه هرکدام در زندگی خود به زمین سفت خورده‌اند ولی برخاسته و با حفظ شور زندگی همچنان شانس لذت‌بردن از رؤیای آمریکایی را دارند.

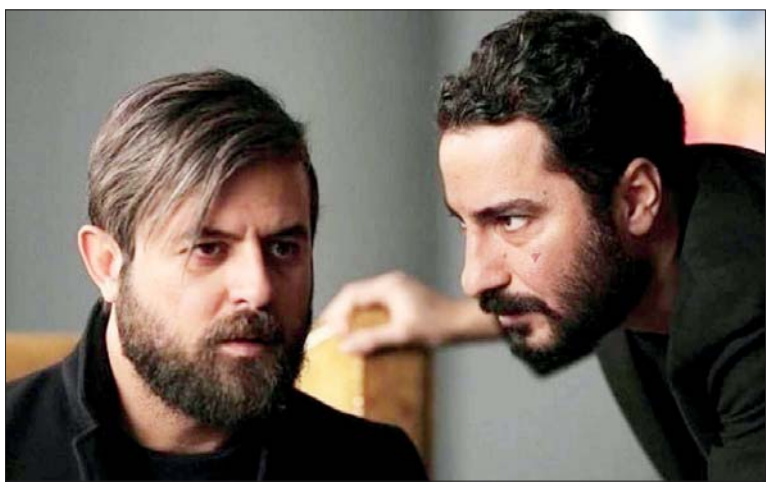
به‌رسمیت‌شناختن شهامت این افراد و روح استقلال‌طلبشان در فیلم با فقیرنوازی همراه نیست و آب به آسیاب اقتدارطلبان مدعی اعاده عدالت (درواقع مستبدان سوءاستفاده‌گر) نریخته که پیش از هرچیز آزادی اراده انسان را سلب می‌کنند بلکه به جایش مناعت طبع این خانه‌به‌دوشان را می‌ستاید. کسانی که خانه‌به‌دوش هستند ولی بی‌خانمان نیستند، اگرچه ورشکسته و فقیرند یا با مستمری ناچیز دولتی روزگار می‌گذرانند ولی حق حیاتشان را محفوظ نگاه داشته و با حفظ مثبت‌اندیشی آرامش خود را در بدویتی رهابخش جست‌وجو می‌کنند با روش‌هایی چون کشت و زرع پایا و خودکفایی طبیعی با کاهش اتکا به تکنولوژی، تشکیل مجدد جامعه‌های کوچک براساس دادوستد کالا به کالا و روابط همدلانه، آن‌هم در زمانه حکمرانی ارتباطات مجازی که آنلاین‌شدن خدمات (چند فراز مهم فیلم به کارکردن فرن برای آمازون اختصاص دارد) بلعیدن بازارها توسط غول‌های تجاری و زمین‌خوردن کسب‌وکارهای کوچک را تسریع کرده و فرصت‌های شغلی را از دور خارج می‌کند که این به‌معنای مخدوش‌شدن عدالت اجتماعی و بی‌خانمان‌شدن روزمره تعداد بی‌شماری از انسان‌هاست.

سرزمین خانه‌به‌دوشان داستان هجرت از سرگشتگی ماتم و فقدان تا وارستگی و تولدی دوباره است. نگرشی موقر با محتوای چیرگی قناعت بر حس زیاده‌خواهی، این همان پیامی است که فیلم‌ساز در تلاش برای انتقال آن است و فضای فیلم همچون یک مدیتیشن این پیام را در فطرت مخاطب جان داده و اثبات می‌کند. تمهیداتی مانند کنار هم گذاشتن اجرای مسلط مک دورمند با بداهه‌پردازی‌های نابازیگران، علاوه بر ایجاد لحن نیمه‌مستند، لطافت ملموسی به اثر بخشیده تا فیلم با درونمایه‌های تلخ و سیاه از قبیل افسردگی اجتماعی در پی بحران اقتصادی، مورد پردازش قرار نگیرد و مشی مصالحه‌جویانه‌اش را تا انتها حفظ کند.

تا جایی که حتی اگر از نقطه‌نظری مشکل‌پسند به برخی سکانس‌های اضافی و مطول فیلم خرده گرفته شود که حداقل یک ربع از رانندگی و نماهای جاده‌ای اضافی است یا قاب‌های خوش‌رنگ و زیبای فیلم تنها به زبردستی در ترفند فیلم‌برداری در ساعات جادویی غروب تقلیل یابد، همچنان نمی‌توان تردیدی داشت که جهان‌بینی و تفکر پشتیبان سرزمین خانه‌به‌دوشان برای قراردادن اثر در قواره یکی از بحث‌انگیزترین دستاوردهای اخیر سینمای آمریکا کفایت می‌کند.

نگاهی به سریال «قورباغه»، ساخته هومن سیدی

در ستایش قدبلندها



محمدعلی افتخاری: در ساخت روایی قصه‌های پندآموز مثل «بوستان و گلستان سعدی» برای صورت‌بخشیدن به توالی رویدادها، فرمول بسیار ساده‌ای دیده می‌شود که بیشتر وابسته به انتقال یک پیام اخلاقی و غافلگیرکننده است. شکل‌گیری حقیقت در این‌گونه روایت‌ها ممکن است تا مرز یک اعجاز غیرقابل‌باور پیش برود. درواقع گسترش آنچه حقیقت خوانده می‌شود، در اینجا رابطه عمیقی با پند و اندرزهای اخلاقی دارد. حقیقتی که کارگردان سریال «قورباغه» در نظر دارد نیز تا حدودی هم‌پای همین ساختمان فکری حرکت می‌کند. اگر دستیابی شخصیت‌های سریال «قورباغه» به قدرت، وابسته به همان حقیقتی باشد که عروسک‌گردان این شخیصت‌ها تصور می‌کند، پس ساختن این موقعیت نمایشی با درنظرگرفتن حکم دستوریِ ابتدای فیلم، مبتنی به نگرشی است که تماشاگر را در مقام پیام گیرنده‌ای ناآگاه قرار می‌دهد (تماشاگر هیجان‌زده، ستم‌دیده، مطیع و فرمان‌بر، هنجارشکن تحت آزمایش کنشگر فرهنگی و هر شهروندی که آماده دریافت پیام از یک ایدئولوژیست فعال است). درواقع دعوت تماشاگر به سالن شعبده‌بازیِ «قورباغه» یک پیش‌شرط دارد: «لطفا حقیقتَ مدنظر ما را به‌عنوان واقعیت بپذیرید!». اما از آنجایی که این حقیقت، در پیوند با کم‌وکاستی‌های ذهن و یک زیبایی‌شناسی محاکاتی عرضه می‌شود، روایت «قورباغه» نزدیک به دو قرن از جامعه و آدم‌های بازی‌اش دور است. وقتی «حقیقتی که در ذهن شما شکل می‌گیرد»، گزاره‌ای سنتی و اخلاق‌گرا باشد، پس «روزی تبدیل به واقعیت خواهد شد» نیز سروده‌ای از سر تفنن برشمرده می‌شود. ریخت سازمانی جوامع کنونی (فارغ از مرزبندی‌های جغرافیایی)، آیین‌نامه‌های مبهمی را بر پرونده شهروندان مطیع ضمیمه کرده‌اند که خوانشگران انگشت‌شماری «حقیقت معطوف به ذهن» را همچنان دنبال می‌کنند؛ چراکه پذیرفتن این حقیقت، خواسته‌های شهروندان را به نوعی آرمان‌خواهی معجزه‌آسا معطوف می‌سازد. البته گفتنی است که در برخی از آثار فرهنگی، خواسته‌های شخصی باعث می‌شود که عامدانه این جایگاه انسانی برای شهروندان و به‌ویژه جداافتادگان اجتماعی دیکته شود.

وضعیتی که شخصیت‌های «قورباغه» را برای دستیابی به اکسیری جادویی به زمین بازی راه می‌دهد، فوبیای ذاتی انسان در مواجهه با نیروی «خیر و شر» را یدک می‌کشد. این وضعیت نمایشی، تماشاگر را برای پذیرفتن یک ساختار اجتماعی پلکانی آماده می‌کند. تکامل صورت‌بندی این ساختار سنتی، نیروهای مبارز یا شخصیت‌هایی را می‌طلبد که در الگوهای رایج فیلم‌نامه‌نویسی آنتاگونیست خوانده می‌شوند. آنتاگونیست‌های قورباغه (متناسب با نسخه سنتی که پیرنگ از آن تبعیت می‌کند)، نیروی کافی برای مبارزه با شخصیت‌هایی مثل نوری، رامین، سروش، لیلا و آباد را ندارند. وقتی که نوری در بخش «تئوری توطئه» برگ برنده زندگی‌اش را در حضور آنتاگونیست جعلی رو می‌کند، خواسته کارگردان از چگونگی حضور این آنتاگونیست‌ها به‌خوبی نمایان می‌شود: «نوری: شما کارت درسته ولی عقبی. پلیس: چی؟ نوری: [...] من آب‌دیده‌ام. آب‌دیده خلاف نمی‌کنه. می‌ایسته نگاه می‌کنه. خلاف مال ندارهاست. من دارم. به اندازه. غنی‌ام. غنی از همه دنیا. از همه‌تون هم جلوتر ایستادم. خیلی عقب‌ترید». نمونه‌های متعددی از این لحظات شورانگیز در سریال «قورباغه» دیده می‌شود که به‌عنوان نقطه اتصال نوعی زیرمتن انتقادی برجسته می‌نماید. اما جاذبه‌های نمایشی این فرمول روایی، توانایی انتقال قدرت از نیرویی به نیروی دیگر را ندارد؛ چراکه ورود ماده‌ای معجزه‌گر به زندگی نوری و تحول زیست اجتماعی او، در زمینه‌ای عدالت‌خواهانه و تا حدودی اخلاقی تعریف می‌شود. این اخلاق‌گرایی قرار است در نسبت با آنچه درباره آنتاگونیست‌ها گفته شد، نگاه تماشاگر را از دریچه‌ای انسان‌دوستانه، متوجه شر ذاتی انسان و قدرت‌طلبی او کند. صدای رامین در بخش «صندلی‌ام را پیدا کردم»، تلاش کارگردان برای تأکید به این امر و تشدید مبارزه این دو نیرو (شخصیت‌های اصلی و آنتاگونیست‌های ضعیف) را به‌خوبی نشان می‌دهد: «صدای رامین: «یه تومور همیشه تومورِه. هیچ‌وقت از بین نمیره. من تومور این خانواده‌ام. من خود سرطانم. هرچقدر کوچک، اما اومدم انتقام بگیرم. شایدم اومدم جاشون رو بگیرم. آروم آروم. یواش یواش. طوری رشد کنم که کسی متوجه بودنم نشه. عقب نمی‌کشم. من خود دردم. مثل یه ناله شبونه بالای سرتون ظاهر می‌شم. [...] رشد می‌کنم. قد می‌کشم. من خود قدرتم».

بچه‌های شهرک اکباتان که در ادامه نگاه ژورنالیستی کنشگران فرهنگی همواره به‌عنوان خلافکاران بامزه و جذاب دیده می‌شوند نیز با پیوستن به کلونی «قورباغه» رنگ روی این اخلاق‌گرایی را تشدید می‌کنند. پیوستن هرکدام از شخصیت‌ها به این کلونی جذاب، با پیش‌پرده‌ای سوزناک همراه است که تماشاگر و آدمک ستمدیده «قورباغه» را برای رسیدن به معجزه قورباغه آماده می‌سازد. بدیهی است که طرح خیالی دستیابی به ماده‌ای خلسه‌آور مثل قورباغه، توهم قدرت را به‌خوبی به تماشاگر آسیب‌دیده انتقال می‌دهد. اما درنظرگرفتن «نیاز به معجزه» برای وضعیت کنونی و به‌ویژه شرایط زندگی شخصیت‌هایی مثل نوری، سویه انتقادی مورد نظر سریال «قورباغه» را به پنهان‌کردن امری بدیهی در پوسته جذاب تمثیل و استعاره سوق می‌دهد. وضعیت کنونی آدم‌های قورباغه و آنچه با چشم عقل دیدنی است، حکایت‌های اخلاقی کهن و محاکات فرهنگی رایج را به‌سرعت کنار می‌زند. شاید این امر، یکی از عارضه‌های تکثیر قصه‌های معجزه‌آسا باشد. به‌هرحال، نیروی قورباغه هرچقدر که وسوسه‌برانگیز باشد، برخلاف تصور کارگردان، قدرت کافی برای پابرجا نگه‌داشتن آدم‌های کشتی در دریایی توفانی را ندارد.

از طرفی شخصیت‌های نمایشی سریال «قورباغه»، به‌ویژه رامین و نوری، گرایش روشنی به بازنمایی قصه‌هایی مثل کلیله‌ودمنه را دارند. شاید زمینه‌سازی برای حضور شخصیت‌ها در مهندسی پیرنگی هیجانی، چنین شباهتی را یادآور می‌شود. وقتی تماشاگر برای ایستادن در صف نوری و یارانش چشم‌به‌راه معجزه و محاکاتی فرسوده باشد، پیداست که شخصیت‌های نمایشی برای بالارفتن از پلکان موردنظر کارگردان، باید گوشت تن یکدیگر را بخورند. اینجاست که همان رویکرد سنتی به جایگاه ستمدیده و ستمگر بروز می‌یابد. آدم‌های این صحنه، در زمانه‌ای زیست می‌کنند که شر ذاتی موجود در قصه‌های دیوان و پریان، گفتمان رایج آنهاست. به همین دلیل نیرویی معجزه‌آسا مثل موادی که در دشت‌های حاشیه تایلند یافت می‌شود، تنها راه نجات فرودستان و کسب قدرت در برابر یک سازوکار اقتصادی ظالم خواهد بود. ازاین‌رو بدیهی است که این عرفان و اخلاق‌گرایی انتزاعی است که ستمگر سریال «قورباغه» را ضعیف جلوه می‌دهد و ستمدیده را در رؤیای قدرت سرگرم می‌کند. شاید پایبندی به همین غلط‌نویسی‌های تاریخی است که کنشگری در وضعیت کنونی را با هیجانات آنی و زودگذر در هم آمیخته است.

از سوی دیگر، قصه‌ای که رامین در نقش راوی تعریف می‌کند و نقش «رازآلود» این صدا، بیشتر کاربردی پندآموز دارد. هرچند گفتار او به شیوه آنچه در سریال‌های تلویزیونی مرسوم است، عرضه نمی‌شود اما با توجه به چگونگی ورود شخصیت رامین به ماجرای «قورباغه جادو می‌کند» و ارتباط فرمایشی صدایش با تماشاگر (منظور گفتارمتنی است که در جایی مشخص، موتیف تکرارشونده «راویِ دانابودن» و هدایت تماشاگر به معنایی ضمنی را بر عهده دارد)، حضور او در روایت، قادر به شکل‌دادن یک مونولوگ پیوسته نیست. صورت انتزاعی سفر رامین از شهرک اکباتان تا تایلند و تفکیک خواسته یا ناخواسته‌ای که شخصیت رامین را از صدای او جدا می‌کند، نقش او را به‌عنوان حکیمی کارآزموده و ریش‌سفید تثبیت می‌کند. به‌هرحال شرح‌وبسط روایت توسط چنین حکیم دانایی برای تماشاگری که تلاش می‌شود از واقع‌گرایی دور بماند، در نسبت با ایده مرکزی که مبتنی به پذیرفتن خاصیت اعجاب‌آور ماده‌ای به نام قورباغه است، موقعیت دراماتیکی را شکل می‌دهد که گویی قرار است ساختار نمایشی میراکل‌های قرون وسطا را تثبیت کند. اینجاست که توالی رویدادهای کلیدی پیرنگ در جهت ایجاد اشتیاق برای دل‌بستن به معجزه‌ای دور از دسترس، تماشاگر امروز را راضی نمی‌کند (نامیرایی جادویی رامین که از زبان او به نقص جسمانی‌اش مرتبط می‌شود، نوری سزای اعمالش را با زهری که لیلا برایش مهیا کرده می‌بینند، رامین و فرانک با ترفندهای خام‌دستانه گریبان تماشاگر را گرفته و به تایلند می‌برند، رامین از شهرک اکباتان با یک سیسیلی هفت‌خط در موقعیتی هیجانی مبارزه می‌کند، نوری به شکلی معجزه‌آسا در تایلند در نگاه رامین ظاهر می‌شود و او را راهنمایی می‌کند).

بنابراین با توجه به قرارداد نمایشی سریال «قورباغه»، ترس رامین به‌عنوان راوی حکیم و دانا، برآمده از تلاقی ذهن و خواسته‌های تماتیک یک شخصیت نمایشی است. همان الگویی که هدف کارگردان در نزدیک‌کردن تماشاگر به واقعیت موردنظرش را به انحراف می‌کشد. صدای رامین بر تصویر باران بی‌امان ماهی و قورباغه و در صحنه‌ای چشم‌نواز از ترسی می‌گوید که با توجه به تلاش ناکام کارگردان در طول روایت، ظاهرا قرار بوده است که آشوب واقعیت‌پذیری را به جان فرادستی‌ها بیندازد: «صدای رامین: ترس. ترس از پوچی. ترس از ناامیدی. واقعیت اینه که من سال‌هاست مردم. تمام اینا ترس‌های حقیقی هستند که تو ذهنم وجود داشتند و امروز تبدیل به واقعیت شدند». اما این ترس، برخلاف تصور کارگردان، تنها خاصیتی تماشایی و جذاب دارد و دور از تصور است که حقیقتی این‌چنین (در صورت‌بندی روایتی پندآموز) توانایی بیرون‌آمدن از جنگل مُثلی قورباغه را داشته باشد. ازاین‌رو تماشای حصار محاکاتی قورباغه به‌جای ایجاد ترس، احساس فرح‌بخشی برای آنتاگونیست‌های پیرنگ «قورباغه» تولید می‌کند که در کمال رضایت، آدم‌های واقعی کلونی قورباغه را بر صحنه‌ای رؤیایی و در لباس «بزهکار» و «خلافکار» به تماشا بنشینند.

زیر آسمان فیروزه‌ای

«بندر بند» به ایرلند رسید

• فیلم «بندر بند» به کارگردانی منیژه حکمت، تهیه‌کنندگی منیژه حکمت و مهشید آهنگرانی‌فراهانی و شرکت ایریماژ در جشنواره بین‌المللی فیلم کاتالیست حضور پیدا کرد. این جشنواره که مقر آن در شهر لیمریک در کشور ایرلند است، در این دوره در روزهای نهم و دهم فروردین ۱۴۰۰ به شکل آنلاین برگزار شد و در همین چارچوب، منیژه حکمت در گفت‌وگویی با «سوزان لیدی» دبیر جشنواره و مدرس سینما شرکت کرد.

این سیزدهمین حضور بین‌المللی فیلم سینمایی «بندر بند» است که پیش از این در جشنواره بین‌المللی فیلم تورنتو کانادا، زوریخ سوییس، میل‌ولی آمریکا، جشنواره فیلم بسفر ترکیه، جشنواره فیلم‌هایی از جنوب در کشور نروژ، جشنواره بین‌المللی فیلم هاینان آیلند چین، جشنواره کلکته هند، داکا در بنگلادش، جشنواره فیلم‌های ایرانی در موزه هنر آسیایی واشنگتن آمریکا، جشنواره فیلم‌های ایرانی در دپارتمان فضا و زمان بوستون آمریکا، جشنواره فیلم‌های ایرانی در موزه هنرهای زیبای هیوستون آمریکا، جشنواره چندفرهنگی فیلم ماساچوست آمریکا حضور یافته است.

در فیلم «بندربند» رضا کولغانی، امیرحسین طاهری، مهلا موسوی و پگاه آهنگرانی نقش‌آفرینی کرده‌اند.

خاطرات کمتر شنیده‌شده جمشید مشایخی

• موزه سینمای ایران، هم‌زمان با سالروز درگذشت زنده‌یاد جمشید مشایخی بخش‌هایی از گفت‌وگوی تاریخ شفاهی این هنرمند نامدار را منتشر کرد. جمشید مشایخی با اشاره به دوران کودکی خود گفت: پدرم نظامی بود، به‌همین‌دلیل من را هم به دبیرستان نظام فرستاد. مدتی که در دبیرستان بودم، متأسفانه فعالیت تئاتری نداشتم و وارد دانشکده افسری شدم اما اصلا علاقه نداشتم.

جمشید مشایخی درباره مرحوم غلامرضا تختی بیان کرد: یادم می‌آید رستورانی سر کوچه‌مان بود که زنده‌یاد تختی را آنجا دیدم. با یک دستش روزنامه مطالعه می‌کرد و با دست دیگرش غذا می‌خورد.

به خودم اجازه ندادم سلام نکرده از تختی بگذرم، زیرا مثل همه مردم ایران که عاشق تختی بوده و هستند، من هم او را خیلی دوست داشتم، از طرفی هم فکر کردم که او جای خلوتی پیدا کرده است و خلوت او را به هم نزنم، به‌همین‌دلیل دودل بودم اما دل را به دریا زدم و به او سلام کردم و تختی هم انگار که سال‌هاست من را می‌شناسد، در آغوشم گرفت و گفت بنشین و هر غذایی دوست داری بگو برایت بیاورند (این درحالی بود که هنوز کسی من را به‌عنوان بازیگر نمی‌شناخت) وقتی خداحافظی کردم و از او جدا شدم با خودم گفتم خدایا اگر روزی در کارم شهرتی پیدا کردم از تو می‌خواهم مانند «تختی» فروتن و متواضع باشم و هنوز بعد از سال‌ها لحظه‌ای که تختی را دیدم، فراموش نمی‌کنم.

مشایخی با اشاره به حضورش در فیلم «خشت و آیینه» نیز افزود: روزی ابراهیم گلستان همراه با مرحوم فروغ فرخزاد برای دیدن نمایش مرده‌ها که من در آن ایفای نقش داشتم، آمدند و بعد از دیدن نمایش، من را به یک میهمانی دعوت کردند و گفتند می‌خواهند فیلمی به نام «خشت و آیینه» بسازند؛ البته علاوه بر من در این میهمانی پرویز فنی‌زاده، محمدعلی کشاورز، منوچهر فرید، اکبر مشکین، مسعود فقیه و جلال مقدم نیز حضور داشتند که با ما صحبت کردند و درنهایت آن فیلم ساخته شد.

او درباره حضورش در فیلم سینمایی «گاو» نیز گفت: سال ۱۳۴۸ زنده‌یاد عزت‌الله انتظامی به منزل من آمد و گفت جوانی به نام داریوش مهرجویی از آمریکا آمده است و می‌خواهد یکی از قصه‌های غلامحسین ساعدی به نام «گاو» را به شکل فیلم سینمایی درآورد. البته آقای والی این داستان را در تلویزیون به شکل نمایش‌نامه اجرا کرده بود.

مشایخی با اشاره به اینکه داریوش مهرجویی بعد از «الماس ۳۳» فیلم سینمایی گاو را ساخت، بیان کرد: این فیلم بسیار مورد توجه مردم قرار گرفت و بعدها در جشنواره‌های زیادی درخشید و موفق به کسب جایزه نیز شد. در همان سال (۱۳۴۸) بعد از اتمام فیلم‌برداری «گاو»، مسعود کیمیایی برای فیلم سینمایی «قیصر» از من دعوت کرد. در ابتدا قرار بود نقش فرمان را بازی کنم و نقش خان دایی را محمدعلی کشاورز ایفا کند که ایشان نیامد و مسعود کیمیایی نقش را عوض کرد و نقش فرمان را به ناصر ملک‌مطیعی و خان‌دایی را به من داد و این شروع کار من در سینمای حرفه‌ای بود.

گفت‌وگوی زنده‌یاد «جمشید مشایخی» به مدت هشت ساعت در سال ۱۳۸۷ توسط زنده‌یاد ژاون قوکاسیان انجام شده است و فیلم کامل این گفت‌وگو برای ثبت در تاریخ در بخش تاریخ شفاهی موزه سینمای ایران نگهداری می‌شود.