دریچه

نمایش «هام» در تالار حافظ روی صحنه می‌رود

• نمایش هام که سبک سوررئال دارد، از طراحی چهره‌پردازی و لباس متفاوتی استفاده کرده و توانسته توجه مخاطبان را به خود جلب کند. خلاصه داستان این نمایش از این قرار است: «خانواده جنیان تصمیم گرفتند که شهر آدمیزاد را به ورطه نابودی بکشند و انسانیت را از بین ببرند، اما بانوی پاکدامنی، مقابل آنها ایستادگی می‌کند و در این میان، هام، فرزند ارشد عزازیل...».

در نمایش «هام»، بیش از ۳۰ بازیگر و فرم‌کار به ایفای نقش می‌پردازند؛ عوامل این اثر، پس از گذراندن یک سال تمرین منظم و سنگین، توانسته‌اند اجرائی باکیفیت را به مخاطب پیشکش کنند.

دکتر میثم شمسیان، حسین شهبازی، فرهاد داوری‌کیا، علی یعقوبی، مرتضی یعقوب‌پور، ایمان قادری، علی افضلی، مریم حیدرزاده، فاطمه گوشه، ندا اصغرپور، آیناز شجری، مانی خضری‌پور، نسیم داداشی، شقایق زارعی، امیدعلی رحمانی، مجتبی بحران، سارا جوادزاده، بهنام فرزام، الهام خضرائی‌منش، مرتضی عبدالهی، علیرضا حیدری، فرزانه قاسمی، حنانه میرشاه‌ولد، الهه اهدائی، آتنا رئیس‌زاده، جهانگیر رمضانی، سیاوش اسدپور، امیر کامرانی، فاطیما حسین‌پور، باران محمدی، فوژان محمدی، علی تقی‌پور، رعنا محمدی، امیرحسین امیری و پانید صادقی‌مقدم در این نمایش به ایفای نقش می‌پردازند.

دیگر عوامل نمایش «هام» عبارت‌اند از: گروه کارگردانی: علی افضلی، الهام خضرائی‌منش، ساره ارجمند و فاطمه رشیدنیا؛ آهنگساز: فرزاد مهدی‌پور؛ طراح گریم: جنان صدفی؛ طراح لباس: عارفه موسوی؛ طراح نور: حسین شهبازی؛ مدیر صحنه: مسعود حسنی؛ طراح حرکت: سارا جوادزاده؛ طراح حرکت آکروباتیک: مرتضی عبدالهی؛ طراح حرکت رزمی: بهنام فرزام؛ منشی صحنه: سحر یوسفی؛ طراح پوستر و بروشور: حسین صمیمی و غزاله جهان‌بین؛ طراح صحنه و ویدئوآرت: حسین صمیمی؛ مجریان گریم: فاطیما حسین‌پور، باران محمدی، حنانه میرشاه‌ولد و مرتضی عبدالهی؛ مجریان لباس: الهه اهدائی، آتنا رئیس‌زاده، علیرضا حیدری؛ عکاس صحنه: مریم اصلانی و ساره ارجمند.

نمایش «هام»، آذرماه ۱۴۰۰، هرشب جز شنبه‌ها، از ساعت ۱۸ در تالار حافظ به نشانی خیابان حافظ، پایین‌تر از چهارراه کالج، بلوار استاد شهریار، بنیاد فرهنگی و هنری رودکی روی صحنه می‌رود.

پوستر فیلم سینمایی «جنایت بی‌دقت» رونمایی شد

• فیلم سینمایی «جنایت بی‌دقت» به کارگردانی شهرام مکری از ۱۷ آذر ماه در سینماهای سراسر کشور اکران خواهد شد. در آستانه آغاز اکران فیلم جنایت بی‌دقت پوستر این فیلم برای اکران داخلی رونمایی و منتشر شد. عرفان بهکار طراحی این پوستر را برعهده داشته است. در این فیلم بازیگرانی همچون بابک کریمی، محمد ساربان، عادل یراقی، فریبا کامران، بهزاد دورانی، سیاوش چراغی‌پور، ابوالفضل کاهانی، راضیه منصوری، الاهه بخشی، معصومه بیگی، گلنوش قهرمانی، محمد ربانی، محمود بهرازنیا، میثم دامن‌زه، آریا تقی‌پوریان، مینا درودیان، حامد محمودی، صدف عمویی، کیانا منتجبی، سعید نادری، محمدحسین محمدیان، امیر شاملو، محمدرضا جنگی، محمدحسین قشمی و داوود بنی‌اسد، رضا اسدی، امین قلی‌پور، سوگند علی‌ولی‌الله، یسنا رزمی و ایهان شایگان ایفای نقش کرده‌اند. در خلاصه داستان این فیلم آمده است: این فیلم مضمونی مرتبط با سینما دارد و داستان آن درباره تماشاگرانی است که قبل از شروع اکران فیلمی در سینما درباره آن حرف می‌زنند و با شروع ماجرا بر پرده سینما، داستان آنها و قصه فیلم با هم یکی می‌شود.

جنایت بی‌دقت در جشنواره‌های مختلف سینمایی به نمایش درآمده و جوایزی همچون جایزه بهترین فیلم‌نامه از هفتادوهفتمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم ونیز را کسب کرده است. «جنایت بی‌دقت» محصول «مؤسسه فرهنگی هنری کارنامه» به تهیه‌کنندگی نگار اسکندرفر است و پخش داخلی آن بر عهده شرکت «نمایش‌گستران» است.

«ماشینم را بران» بهترین فیلم حلقه منتقدان فیلم نیویورک شد

• حلقه منتقدان فیلم نیویورک «ماشینم را بران» را به عنوان بهترین فیلم منتخب خود در سال ۲۰۲۱ معرفی کرده است. این فیلم ژاپنی که نخستین نمایش خود را در فستیوال فیلم کن داشت، بر پایه داستان کوتاهی با همین نام نوشته هاروکی موراکامی ساخته شده است. این فیلم با نویسندگی و کارگردانی ریوسوکه هاماگوچی به اکتشاف در موضوعاتی مانند عشق، فقدان، سوگواری و ترمیم می‌پردازد. حلقه منتقدان فیلم نیویورک همچنین سه جایزه به «قدرت سگ» ساخته جین کمپیون داد. این فیلم توانست جایزه بهترین کارگردان، بهترین بازیگر مرد (برای بندیکت کامبربچ) و بهترین بازیگر مرد نقش مکمل (برای کودی اسمیت-مک‌فی) را کسب کند. لیدی گاگا به خاطر کارش در فیلم «خانه گوچی» موفق به کسب جایزه بهترین بازیگر زن نقش اول شد و کاترین هانتر از «تراژدی مکبث» توانست جایزه بهترین بازیگر زن نقش مکمل را به خود اختصاص دهد.

تولد او یک اتفاق مبارک است

علی نصیریان

آشنایی با داریوش مهرجویی که توسط دکتر غلامحسین ساعدی صورت گرفت، برای من و همکارانم یک اتفاق مبارک بود، همان‌طور که تولد او یک اتفاق مبارک است؛ چراکه او با فرهنگ غنی و استعداد و خلاقیت خود توانست سینمای جدید ایران را بیافریند. البته همراه با سایر فرهیختگان و سینماگران جوان نوجوی ایران. امیدوارم پایدار باشد.

احمد طالبی‌نژاد

نقش و تأثیر سینماگری به نام داریوش مهرجویی بر کلیت سینمای ایران چه در گذشته و چه در حال را نمی‌توان کتمان کرد. البته آنان که از گذشته او و آثار به‌راستی فاخرش بی‌خبرند و تنها بر مبنای چند فیلم سال‌های اخیر درمورد‌ش قضاوت می‌کنند، شاید حق داشته باشند با این نظریه مخالفت کنند؛ اما آنان که هم سن و سالشان و هم آگاهی‌هایشان قد می‌دهد که بدانند سینمای ایران تا پیش از گاو، قیصر و آرامش در حضور دیگران چه بود و پس از آن چه رنسانسی در آن صورت گرفت، نمی‌توانند این سینماگر/ فیلسوف معاصر را نادیده بینگارند. مهرجویی درس‌خوانده فلسفه و سینمادوستی که وقتی اوایل دهه ۱۳۴۰ به ایران برگشت، بخت خود را در سینمای مثلا حرفه‌ای آن سال‌ها آزمود و از دل فیلمفارسی شروع کرد با فیلمی به نام الماس ۳۳ که می‌توانست مسیر و جایگاه دیگری برای این جوان دانا با سری پرشور رقم بزند و او را در منجلاب فیلمفارسی غرق کند که خوشبختانه چنین نشد. چون فیلم یادشده نسخه بدل همان فیلمفارسی‌ها از نوع جاسوسی بود که در گیشه شکست خورد و سازنده‌اش را خوشبختانه در پیوستن به کاروان فیلمفارسی ناکام گذاشت. اما چرخ روزگار و شعور ضمنی خودش باعث شد دو، سه سال بعد یعنی در سال ۱۳۴۷، بستر تازه‌ای پیش پای این تازه‌داماد گسترده شود. این بستر از آشنایی و دوستی‌اش با دکتر غلامحسین ساعدی روان‌شناس و نویسنده اجتماعی سرچشمه گرفت و جریان تازه‌ای را در سینمای ایران به راه انداخت که در کمتر از دو، سه سال به موجی توفنده تبدیل شد و زمینه‌ساز ورود عده‌ای از جوانان خوش‌فکر و باسواد به عرصه پلاسیده سینمای رایج و عامه‌پسند ایران شد. فیلم گاو اگرچه مثل قیصر بخت آن را نیافت تا در همان سال ساخت و آماده‌شدن بر پرده سینماهای این سرزمین خودنمایی کند اما، چون در ذات خود حامل تحولات درونی یک جامعه بود، پس از کش‌وقوس‌های سیاسی و نه و نوچ‌های مسئولان وقت، از جشنواره‌های خارجی سر برآورد و از جمله جایزه بهترین بازیگر مرد اول را در جشنواره شیکاگو نصیب عزت‌الله انتظامی کرد. ناگزیر در ایران هم نمایش محدودی برایش در نظر گرفته شد. هیچ مهم نبود اگر اصلا نمایش عمومی نمی‌داشت. چون بوی این فیلم و این نوع سینمای اجتماعی بیگانه با فضای سینمای متعارف در سراسر کشور به‌ویژه در جامعه روشنفکری پیچیده بود و البته زمینه‌های دیگری هم باعث رقم‌خوردن این تحول شد. تأسیس فیلمخانه ملی ایران، ترجمه آثار برخی نویسندگان درجه یک آن روزگار به زبان فارسی، سر برآوردن ادبیات اجتماعی و کارگری در مقابل ادبیات غنایی حاکم بر کتاب‌ها و نشریات و عواملی از این دست باعث شد مهرجویی جای پای محکمی در میان سینماگران نوجوی ایران پیدا کند. دومین ساخته‌اش یک کمدی غیرمتعارف بود به نام آقای هالو که از نمایش‌نامه‌ای نوشته علی نصیریان اقتباس شده بود و برخلاف گاو که فضای سنگین و تا حدودی غیر قابل درک برای تماشاگران عام داشت، از حال و هوایی شاد و شنگول برخوردار بود و مورد توجه عامه نیز قرار گرفت. هرچند سلیقه مردم به سوی فیلم‌هایی از نسل قیصر سوق پیدا کرده و موج فیلم‌های جاهلی سرتاسر موجودیت سینمای را بر داشته بود. با وجود این مهرجویی با همین گروهی که دو فیلم پیشین را ساخته بود فیلم پستچی را ساخت که مشحون از اشارات و نظریات فلسفی مهرجویی درباره الیناسیون بود. دیدگاهی که در گاو هم کم و بیش شاهدش بودیم. با دایره مینا که آن هم اقتباسی بود از داستان آشغالدونی

ساعدی، مهرجویی در روند کاری خود خرق عادت کرد و برای به‌دست‌آوردن مخاطب بیشتر ستاره جوان و محبوبی همچون سعید کنگرانی را که در فیلم سرایدار (خسرو هریتاش) و جاودانه سریال دایی‌جان ناپلئون حسابی محبوب شده بود، در کنار نصیریان و انتظامی قرار داد، ولی فیلم با اعتراض جامعه پرستاری ایران روبه‌رو شد و در محاق ماند. درحالی‌که انتقاد فیلم نه متوجه پرستاران که برخی مقامات بیمارستانی و دلالان خون بود که کسب‌وکار پررونقی به راه انداخته بودند. با وقوع انقلاب اسلامی این فیلم از محاق درآمد اما روزگار دیگر شده بود و اکرانش به‌دلیل حضور فروزان ستاره پیشین سینمای ایران و البته موضوع حجاب، آن‌قدرها به طول نینجامید. مهرجویی دست‌به‌دامان یک داستان نوجوانانه شده، با سرمایه کانون پرورش فکری کودکانه و نوجوانان فیلم مدرسه‌ای که می‌رفتیم را ساخت که بی‌خود و بی‌جهت دچار ممیزی شد و مهرجویی دل‌چرکین و ناامید راهی فرانسه شد تا در پایتخت سینمای فرهنگی جهان آثاری خلق کند. اما حاصل این چهار سال دوری از وطن، تنها یک مستند بلند بود به نام سفر به سرزمین رمبو درباره آرتور رمبو شاعر ساختار و سنت‌شکن فرانسه و البته فیلم‌نامه‌ای مشترک با دکتر ساعدی که هنوز در پاریس زنده بود. این فیلم‌نامه سال‌ها بعد از مرگ خودخواسته ساعدی در ایران منتشر شد. یک تریلر فانتزی که ربط مستقیمی به دنیای این دو نفر نداشت و لابد تابع پیشنهادی دست به چنین تجربه‌ای زده بودند. اواسط دهه ۱۳۶۰ مهرجویی به ایران بر گشت و با ساختن کمدی کم‌نظیر اجاره‌نشین‌ها روند تازه‌ای در کارنامه‌اش آغاز شد. دایره مخاطبانش از محدوده نخبگان به سایر اقشار جامعه گسترش پیدا کرد و با هامون به نوعی کمال دست‌نیافتی حتی برای خودش رسید و سقف فروش سینمای ایران را ارتقا بخشید. آثار درخشان دیگری همچون سارا، پری، درخت گلابی، بانو و مهمان مامان را خلق کرد و البته چند فیلم متوسط همچون میکس، بمانی، سنتوری، نارنجی‌پوش، چه خوبه که برگشتی، و اشباح که این چند فیلم آخری، امتیازی برای این سینماگر فهیم به همراه ندارند که هیچ، تا حدودی کارنامه درخشانش را در اذهان ساده‌انگاران و گاهی مغرض مخدوش کردند. واپسین ساخته مهرجویی که لامینور نام دارد نیز هنوز به نمایش درنیامده تا بتوان درباره‌اش قضاوت کرد. اما مهرجویی همچنان سینماگر برجسته و قابل ستایش و تأثیرگذاری است اگر حتی دیگر فیلم نسازد. حتی اگر زبانم لال پس از ۱۲۰ سال دیگر در میان ما نباشد، او همچنان داریوش مهرجویی است حتی اگر یک فیلم در کارنامه‌اش باشد: گاو، گاو، گاو... .

نگاهی به کارنامه مهرجویی

اسطوره یک فیلم

فمینیسم و عقل مردانه

نگاهی به فیلم «Never Rarely Sometimes Always»

محمدعلی افتخاری: در تفکیک رایجی که همواره سعی دارد زن و مرد را از هم جدا کند، زنان به واسطه خصوصیت‌های فیزیولوژیکی و گرایش به احساسات، محکوم به تنزل فکری و تصمیم‌گیری‌های هیجانی هستند. این رویکرد سنتی، شناخت زن از هویت جنسیتی و به طور کلی جایگاه انسانی‌اش به عنوان یک سوژه اجتماعی را در گرو بازشناسی برخی از کهن‌الگوهای زنانه جست‌وجو می‌کند. بازخوانی آگاهانه این کهن‌الگوها که پیش‌زمینه فکری تشخیص هویت زن را راهبری می‌کند، در اکثر موارد جایگاهی ماورائی برای «زنانگی طبیعت» در نظر می‌گیرد. از این رو با وجود تفاوت ظاهری که در جستارهای مورد نظر دیده می‌شود (این نگاه سنتی می‌تواند در ریشه‌یابی‌های نوینی که با هدف اتخاذ رویکردی انتقادی به ایدئولوژی یک سیستم مردسالار صورت می‌گیرد نیز دیده شود؛ نظریه‌های اسطوره‌شناسانه که عناصر طبیعی و نقش اسطوره‌های زن در هستی‌شناسی را مورد نظر دارند، از این جمله‌اند). در این پژوهش یک‌سویه، بازنگری جایگاه زن در جامعه و ویژگی‌های روحی و روانی‌اش، آمیخته با روایت‌هایی دور از ذهن و تا حدودی خاص عرضه می‌شود. این چهل مداوم که با شیوه‌ای فرمایشی پیرزنان قصه‌گو را عامل شکل‌گیری روایت‌های قدیمی معرفی می‌کند، برگرفته از همان معرفت سیاسی و امر اجتماعی ناقصی است که الیزا هیتمن با برانگیختن نگاه تماشاگر به عوامل مؤثر در تخریب هویت آتام یادآور می‌شود. گویی هیتمن با صورت‌بخشیدن به بی‌حسی آتام در مواجهه با رویدادی دردناک مثل تجاوز و سقط جنین، قصد دارد معرفت‌شناسی زنان را به سویه‌هایی گسترده‌تر تعمیم دهد. الیزا هیتمن با پنهان‌کردن شخصیت متجاوز (به عنوان عاملی که می‌توانست کنش آتام را شکلی انتقام‌جویانه ببخشد)، روی قضاوت و اتهام روایت را به شرایط پیرامون آتام و زنان و مردان دیگر سوق می‌دهد. هیتمن نیازی نمی‌بیند که رنگ و روی یک درام هیجانی را به زندگی آتام و بحران پیش‌روی او تحمیل کند. با این انتخاب، الیزا هیتمن کنکاش خود و تماشاگر را به چگونگی تحمل رنج یا سپری‌کردن دورانی ماتم‌زده تقلیل نمی‌دهد و با این پرهیز عامدانه، انرژی روایت را در اختیار معرفی عوامل سازمان‌یافته تفکری ضد زن قرار می‌دهد.

بی‌توجهی آتام به وقایع پیرامونش و عملکرد بدون احساس او ممکن است شکل و شمایلی از یک شخصیت منفعل را ترتیب دهد و گونه‌ای از روزمرگی را به دامنه روایت فراخوانی کند. اما هیتمن با حذف برون‌ریزی احساسات هیجانی از کنش آتام (که ممکن بود به تکثیر ماتم‌سرایی‌های رایج درباره زنان دامن بزند)، گسترش روایت و امکان جذب سویه‌های دیگری از معرفت‌شناسی زنان را آماده نمایش می‌کند. این معرفت‌شناسی، تنها معطوف به جنسیت نیست. اگرچه آغاز فعالیت فرهنگیِ کنشگران فمینیسم با تأکید بر جنسیت زنانه همراه بوده است، اما در ادامه این مسیر دشوار، نوعی جست‌وجوی عمیق‌تر در مجموعه‌ای زنجیروار از فراورده‌های زیست انسان امروز یافت می‌شود که انهدام تدریجی هویت اجتماعی زنان را در ساختاری پیچیده‌تر ممکن می‌کند. در این فرایند، هر کدام از عناصر سازنده یک ایدئولوژی برتر می‌تواند سهمی در نابودی تدریجی هویت اجتماعی زنان داشته باشد. از طرفی الیزا هیتمن به نوعی سعی دارد موضوع نابرابری را به مسئله «زیست جبری زنان» پیوند دهد. اگر آتام مورد تجاوز قرار می‌گیرد و مجبور است که درمان زخم تن خود را با پنهان‌کاری و در قالب نوعی کنش غیرهیجانی انجام دهد، گویی قرار است تماشاگر را متوجه ابر سیاهی کند که همواره بالای سر شخصیت‌هایی مثل آتام در حرکت‌اند. این ابر سیاه، همان وضعیت اجتماعی ناعادلانه‌ای است که هیتمن در شرح روزمرگی پذیرفته‌شده از طرف زنان جامعه ارائه می‌کند. اینجاست که حتی پرستار زن به کارمندی دون‌پایه و بی‌احساس تبدیل می‌شود. او نمی‌تواند واکنشی غیر از این در مقابل سیاهی وضعیت آتام از خود بروز دهد. چراکه وظیفه‌اش را در ساختار نظامی تثبیت‌شده آموخته است. پس همدردی بی‌جان او با آتام به طرح سؤالاتی خلاصه می‌شود که شاید مدت‌هاست تکرارشان می‌کند و پرستار را در مقام کاوشگر و آتام را در مقام پاسخ‌گو قرار می‌دهد: «هرگز-به ندرت-گاهی-همیشه». در واقع آنچه آتام را در جایگاه متهم می‌گذارد و سازمان پرسشگر (مردان، معرفت سیاسی، سیستم پژوهشی، نیاز سرمایه‌داری و...) را در جایگاه قاضی، صورت غیر قابل تفکیک اجزای همان اندیشه سنتی است. الیزا هیتمن با هدف قراردادن و نقد صریح این گستره اندیشه‌ورزی، نیازی به طراحی یک پیرنگ معمایی و سرگرم‌کننده نمی‌بیند و در شکل و صورتی کاملا بی‌پیرایه (منظور تلاش در جهت ایجاد واقع‌گرایی انتقادی نیست)، تماشاگر را متوجه شرایط اجتماعی پیرامون شخصیت آتام می‌کند.

معرفت‌شناسی سنتی، دانش زنان را به حکایت‌های قدیمی معطوف می‌داند؛ ماجراهای هیجان‌انگیز و تا حدی مرموز مربوط به دوران مادرشاهی که گاه و بی‌گاه تسلط اسطوره‌ای زنان بر امور سرزمینی خاص را به عنوان دارویی آرام‌بخش به گفتمان رایج در «دفاع از حقوق زن» تزریق می‌کند. کم و کاستی در دانش زنان در بعضی موارد و به‌خصوص در زیست اجتماعی شخصیتی مثل آتام با ارزیابی دورانی که قابله‌ها با استفاده از تجربه خود کار زایمان و حتی سقط جنین را انجام می‌دادند برابر دانسته می‌شود. زنانی سالخورده و باتجربه که به اقتضای شرایط اجتماعی زمانه‌شان، از طلسم و جادو نیز استفاده می‌کردند. علم نوین رفتار قابله‌ها را به خرافه‌پرستی پیوند می‌دهد. وقتی آتام و اسکیلار به نیویورک می‌رسند، تمرکز الیزا هیتمن در طراحی میزانسن‌ها روی نادیدنی‌هایی است که در پیرنگ فیلم وجود ندارد. آتام بعد از اولین ویزیت در کلینیک، خستگی و سرگردانی‌اش تشدید می‌شود و ضعف جسمانی در راه‌رفتن او نیز دیده می‌شود. اگر الیزا هیتمن با حذف زواید پیرنگ، سرگردانی آتام و اسکیلار در راهروی مترو و خیابان‌های نیویورک را به نوعی روزمرگی بدل می‌کند، بیشتر به سبب ایجاد حساسیت برای تماشاگر در ارتباط با نادیدنی‌هاست. هرچند این انتخاب، نیاز سینمادوستان به تماشای صحنه‌های دردآلود و شیوه‌پردازی‌های هنرمندانه را تأمین نمی‌کند، اما تلاش الیزا هیتمن برای همراهی با شخصیت آتام را به سرانجامی قابل قبول منتهی می‌کند. پرستاری که شرح وظایفش در قرارداد کاری‌اش آمده و همدردی‌اش با آتام فراتر از یک مددکار سازمانی نیست، بلیت‌فروشی که در راهروی مترو باید وظیفه‌اش را درست انجام دهد، پسر جوانی که اسکیلار و آتام را برای احساسات هیجانی و زودگذر دنبال می‌کند، عواملی است که الیزا هیتمن برای ساختن پل‌های چوبی شکننده در مسیر درد و رنج خاموش آتام انتخاب می‌کند. پس آنچه در این موقعیت دیده نمی‌شود، آغوش گرمی است که آتام در روزهای سخت پیش از سقط جنین نیاز دارد. تأکید الیزا هیتمن به بی‌پناهیِ آتام در نیویورک و طراحی موقعیت‌هایی که آدم‌واره‌های سازمانی را بی‌عاطفه معرفی می‌کند (البته هیتمن تفاوت آشکاری میان شخصیت پرستار زن به عنوان «همراه زن» و پسر جوان به عنوان «همراه مرد» قائل است)، زمینه لازم برای اتصال مبهم روایت به نیروی قابله‌های سنتی را فراهم می‌کند. اینجاست که دستگاه‌های مکانیزه در تقابل با روح و جسم زن، کارویژه روایی خود را نشان می‌دهند. این دستگاه‌ها (شخصیت‌های یاری‌دهنده آتام نیز چنین خاصیتی دارند)، نیاز جسمی آتام را به بهترین شکل برطرف کرده و هیچ‌گونه رد و نشانی از آسیب بر تن ضعیف دختری نوجوان نمی‌گذارند. الیزا هیتمن برای شرح این تقابل، ابتدا بی‌پناهی آتام را گوشزد می‌کند و پس از معرفی جایگزین‌های سازمانی، نیاز آتام و تماشاگر زن به جایگاه شناخته‌شده‌ای مثل قابله‌های سنتی را یادآور می‌شود. بدیهی است که معرفی این جایگاه شناخته‌شده با هدف پیش‌کشیدن سویه‌های خاطره‌انگیز و یا تعابیری همچون «کانون گرم خانواده» نیست. بلکه مسئله ادراک زن در اینجا برجسته می‌نماید. موضوعی که اشاره مستقیمی به معرفت‌شناسی فمینیستی دارد. وقتی که آتام با سنجاق فلزی بینی‌اش را سوراخ می‌کند، ممکن است درد پنهان او از تجاوزِ ناخواسته و سقط جنین به گونه‌ای عینی و با تصمیم خودخواسته آتام در آزار تن، نمایان شود. اما گویی آتام در این صحنه، آیینی را به جا می‌آورد که آمادگی برای مبارزه‌ای بی‌پایان را در پی خواهد داشت؛ آرایش تن برای دفع برچسب‌ها یا داغ ننگ‌هایی که قرار است روح آتام را تسخیر کنند. الیزا هیتمن در بازگویی لحظات دشوار زندگی شخصیت آتام، چالش معرفت‌شناسی زنان و ایده‌های نظری موجود را به نوعی بازنگری عمومی هدایت می‌کند؛ زمینه‌هایی نظری که تفکیک عقل زنانه و مردانه را در پی دارد و تبیین هویت اجتماعی زنان را به گردهمایی‌های نظریه‌پردازانه تقلیل می‌دهد.

زیر آسمان فیروزه‌ای

سعید عقیقی مطرح کرد:

ریسک بزرگ فیلم‌ساز در استفاده از میزانسن تازه

• جلسه نقد و پرسش و پاسخ فیلم «قهرمان» ویژه اعضای انجمن منتقدان و نویسندگان آثار سینمایی ایران در (ساختمان شماره یک) خانه سینما با حضور سعید عقیقی منتقد برگزار شد. جلسه نقد و پرسش و پاسخ فیلم سینمایی «قهرمان» ساخته اصغر فرهادی به همت انجمن منتقدان و نویسندگان آثار سینمایی ایران و ویژه اعضای این انجمن روز شنبه ۱۳ آذرماه در (ساختمان شماره یک) خانه سینما با حضور سعید عقیقی منتقد، فیلم‌نامه‌نویس و مدرس سینما و با اجرای رضا صائمی برگزار شد. رضا صائمی مجری این نشست در ابتدا بیان کرد: به تازگی دوره جدید فعالیت انجمن منتقدان با شکل‌گرفتن هیئت مدیره جدید و کمیته فرهنگی آغاز شده است. یکی از برنامه‌هایی که ما در کمیته فرهنگی داریم برگزاری جلسات نقد و بررسی فیلم‌های سینمایی است و این جلسه، اولین برنامه ما محسوب می‌شود. او درباره دلیل انتخاب فیلم «قهرمان» برای اولین نشست گفت: به دلیل اهمیت این فیلم و توجهی که به این اثر شده است همچنین جایگاهی که اصغر فرهادی در سینمای ایران دارد، «قهرمان» را برگزیدیم. جعفر گودرزی رئیس انجمن منتقدان و نویسندگان آثار سینمایی ایران نیز در سخنانی مطرح کرد: رویکرد و نگاه اصلی منتقدان بحث فرهنگ است و دغدغه انجمن منتقدان و نویسندگان آثار سینمایی ایران اعتلای فرهنگی و توجه ویژه به بخش فرهنگی سینماست. امروز ۱۳ آذرماه اولین جلسه کمیته فرهنگی است که تلاش کردیم زود آن را برگزار کنیم و ساختار کمیته‌های دیگر انجمن هم شکل گرفته و اعضای آن در هفته‌های آینده معرفی می‌شوند. او تأکید کرد: همچنین قرار است اعضای کمیته اصلاح اساسنامه و آیین‌نامه معرفی شوند که فکر می‌کنم به شدت به آن احتیاج داریم چراکه در آیین‌نامه به بسیاری از موارد می‌توان اشاره و آن را به‌روزسانی کرد تا در مسیر درستی قدم برداریم. در جشن بزرگ منتقدان و همچنین در دوره جدید انجمن منتقدان و نویسندگان آثار سینمایی ایران تلاش می‌کنیم به شاخصه‌های فرهنگی سینما بیشتر بپردازیم و از این زاویه به آن نگاه کنیم. همچنین کمیته فرهنگی هم تلاش دارد در همین مسیر قدم بردارد. امیدوارم بتوانیم در مسیر سینمای نجیب و دوست‌داشتنی ایران مثمر ثمر واقع شویم و برای مقابله با رکود فرهنگی سازنده و ارزشمند ظاهر شویم. سعید عقیقی منتقد این جلسه در ابتدا با اشاره به اینکه طی دو دهه اخیر نقد فیلم اصولا یک مفهوم کاملا ژورنالیستی به معنای رینگ‌بوکس به خود گرفته است، بیان کرد: اساسا پایین‌آوردن شأن فیلم در حد رینگ‌بوکس و دعواهای رایج کمک زیادی به اصل موضوع نخواهد کرد. از سوی دیگر حجم نظرهایی که درباره سینما داریم، چندین هزار برابر نگاه تحلیلی در فضای تحلیلی سینمای ایران است یعنی بسیار کم به مطلبی برمی‌خوریم که بیش از دو ساعت وقت نویسنده آن را گرفته باشد. او ادامه داد: پیشنهاد من این است که تا جای ممکن از دیدگاه خوب بود، بد بود، خوشم آمد و... پرهیز کنیم. این کلمات در فضای فرهنگی نتیجه معکوس دارد. فیلم هرچه قدر خوب و هرچه قدر بد باشد قابل تحلیل است و از نظر من باید زیرساخت‌ها را به سمت زیرساخت‌های منطقی بازگردانیم؛ یعنی بدانیم هر کلمه‌ای که به کار می‌بریم، چه معنایی دارد چراکه آنها ارزش فرهنگی دارند. از سوی دیگر هر کس که گوشی هوشمند دارد، منتقد فیلم است و این بدترین اتفاق درباره سینماست چراکه نقد فیلم موضوعی تجریدی، نسبی و اعتباری است. این منتقد با بیان اینکه برای بررسی رویکرد فیلم می‌توان روی سه نگره مکث کرد، ضمن تشریح هر یک از نگره‌ها درباره تشخیص الگوی جزء به کل گفت: در فیلم قهرمان تشخیص الگوی جزء به کل به اصطلاح فیلم‌نامه‌ای رابطه بین ایده محرک و پایان است؛ یعنی رابطه‌ای که الگوی فیلم را به راه می‌اندازد و وضعیتی که فیلم را می‌بندد این شاخصه به عنوان امری کلی دیده می‌شود. او ادامه داد: در اوایل فیلم وقتی «نگار» درباره پسر «رحیم» یعنی «سیاوش» صحبت می‌کند، بی‌هوا با دَر بازی می‌کند اما وقتی داستان پیش می‌رود ما به دری می‌رسیم که در سکانس دیگری از فیلم محکم بسته می‌شود یعنی هر چقدر داستان فیلم بازتر می‌شود، جزئیات مبهم در ذهن بیننده بازتر می‌شود و از این جزئیات در «قهرمان» بسیار است. این فیلم‌نامه‌نویس با اشاره به اینکه دو رویکرد در فیلم «قهرمان» قابل تشخیص است، بیان کرد: رویکرد نخست، رویکرد کلاسیک است و وقتی از کلاسیک صحبت می‌کنیم لزوما به سینمای آمریکا اشاره داریم. این رویکرد به معنای رویکرد قالب، داستانگو، متکی به شخصیت مرکزی است که بر اساس ایده محرکی که داستان را به جریان می‌اندازد، پیش می‌رود و روی همان ایده محرک سؤالات و پیچیدگی‌های بعدی را مطرح می‌کند تا ایده را به نتیجه برساند پس می‌توان «قهرمان» را متکی بر الگوی کلاسیک دانست و به این نکته اشاره کرد که تقارن، تضاد و تشابه ابزار نویسنده الگوی کلاسیک هستند. این مدرس سینما با بیان اینکه یک نقص استراتژیک که در آثار قبلی اصغر فرهادی وجود دارد، ضعف حرکت و ایجاد نقاط تکامل و حرکت از یک ضلع مثلث به ضلع دیگر است، اظهار کرد: این نقص استراتژیک روایی حتی در فیلم «گذشته» هم دیده می‌شود. شاید بتوان گفت این موضوع به دلیل شکافی است که بین الگوی کلاسیک روایت و الگوی واقع‌گرا در فیلم وجود دارد.