در بوته نقد

نقدی بر فیلم «به وقت شام» حاتمی‌کیا

موج مُرده

● **علی فرهمند:** قرار است خلبان جوان را - با بازی «بابک حمیدیان»- سر ببرند، اما ناگهان آقای کارگردان متوجه می‌شود که با حذف او، قصه نیمه‌تمام می‌ماند و بی‌آنکه صحنه سَربُری را در مونتاژ دربیاورند، خلبان زنده می‌ماند، اما برای زهرچشم هم که شده، یک شب تا صبح آویزانش می‌کنند به چرخ هواپیما. آزاد که می‌شود، بی‌رمق است و حتی در لحظه‌ای پهنِ زمین می‌شود، اما - نگران نباشید- چندثانیه بعد او در حال هدایت یکی از سخت‌ترین «ایلیوشین»هاست.

از این مسائل خنده‌دار - که صرفا جنبه ژورنالیستی در فیلم دارند و نه دارای بار دراماتیکند و نه سینمایی- چشم‌پوشی می‌کنیم، اما دقیقه‌هایی بعد، به علت این حجم از نابخردی منطق داستانی، عصبانی‌تر از پیش شده‌ایم: آقای خلبانِ رو به موت بعد از اینکه یک گلوله به تنش اصابت می‌کند و منطق می‌گوید که در چندثانیه از جهان آمریکایی/ هندی فیلم رفع زحمت کند، تازه دست‌به‌کار می‌شود به قصد عملیات ژان‌گولر و از قفس آدم‌های اسیر بالا می‌پرد و چترهای نجات را به‌سرعت به قفس‌ها متصل می‌کند و تدوین هم مدام به نمایش چهره رنگ‌پریده‌اش راه می‌دهد - که مثلا ایشان درد دارند از سرِ گلوله- و وقتی جان تمام آدم‌ها را نجات داد، تازه یادش می‌افتد که انگار نمی‌بایست این‌قدر ورجه‌وورجه می‌کرده و وقتی پدرش به سمت او دست یاری دراز می‌کند، او دست پدر را پس می‌زند که هواپیما را - با صبر و حوصله- منفجر کند و موسیقی جان‌سوزِ گوش‌خراشِ «کارن همایون‌فر» هم - به هر بدبختی- در تلاش است که خلبان جوان - کاپیتان رستمی- قهرمان از آب درآید. سؤال این است که بعد از دیدن این عملیات آکروبات از چنین فردی نزار و تیرخورده، نمی‌شود هواپیما در آسمان - و دست در دستِ پدر- منفجر شود و آقای کاپیتان، زنده‌زنده قهرمان شود؟ این نقطه اوج و بخش پایانی فیلم «به وقت شام» -آخرین ساخته «ابراهیم حاتمی‌کیا»- است؛ فیلمی شعاری، بی‌منطق و تکنیک‌نما. فیلم‌نامه «به وقت شام» ایرادات عمده‌ای دارد. اولین اشکال متن این است که به ذهنیت تماشاگر نسبت به آنچه در سوریه از سوی نیروهای داعش اتفاق افتاده تکیه می‌کند و ناتوان است از خلق جهانی دراماتیک. نه مکان را معرفی می‌کند و نه از علت جنگ می‌گوید؛ بی‌آنکه توضیح دهد دعوا سرِ چیست، با قمه و موشک و تیربار به استقبال دعوا می‌رود.

فارغ از متن تأسف‌انگیز و فرموله‌شده «به وقت شام» - که بدون توجه به عناصر مهم داستانی از قبیل شخصیت‌پردازی، فضاسازی، پرداخت به موقعیت، تبیین پیش‌داستان و خلق شخصیت و روابط، تنها دغدغه‌اش حفظ فرمول‌های زمانی «سید فیلد» است- فیلم از داشتن یک زاویه دید درست رنج می‌برد و یک جاهایی اصلا زاویه دیدش می‌شود نگاه دشمن. مثال: صحنه‌ای که آن داعشی ریش‌حنایی - که شبیه آدم‌بدهای انیمیشن‌های کودک و نوجوان ایرانی است- در نمایی آهسته - و با زاویه‌ای رو به بالا- سر از تن شیخ جدا می‌کند و سرِ شیخ داعشی بر زمین می‌افتد. این نما - ناخواسته البته- تقدس‌گرا و دلسوزانه است یا صحنه اقدام به خودکشی خلبانِ زن و نمایی نزدیک که از اشک تمساحش گرفته شده، قرار است مخاطب را درگیر عواطف یک بیمارِ قاتل کند؟ قطعا رویکرد فیلم نسبت به دشمن چنین نیست که اگر «به وقت شام» با رویکردی ضدشعاری، ترسیم وضعیت می‌کرد، داعشی‌ها این‌قدر ژورنالیستی و کاریکاتوری در فیلم دیده نمی‌شدند. خلبانِ زنِ متال‌باز که گویی از دلِ مستند «شوک» تلویزیون بیرون آمده بود و باقی نیز - چه در ظاهر و چه در باطن- دست‌کمی از «زامبی»ها نداشتند. پس اگر رویکرد فیلم‌ساز نسبت به دشمن این‌قدر بدوی است که به‌جای پرداخت به رفتار ضداسلامی داعشی‌ها، چهره‌هایشان را بدریخت کرده- نمای سوزناکِ کلوزآپِ زن یا نمای آهسته سربریدن شیخ داعشی نشان‌دهنده بی‌حواسی - و نه بی‌خبری- فیلم‌ساز بوده. بی‌تردید اگر تقطیع‌های تدوین، فیلم‌برداری با «هلی‌کَم» و سایر بستگان و چند افکتِ ازمُدافتاده در فیلم وجود نداشت، «به وقت شام» از نخستین دقیقه‌هایش قابل دیدن نبود و چه حیف از هدررفتن این ایده جذاب و چه خوب بود اگر آقای کارگردان می‌توانست بار دیگر به «دیده‌بان»، به «مهاجر» یا حتی به «روبان قرمز» بازگردد.

از تجربه نخست یک جوان تا فیلم جنجالی حاتمی‌کیا

عکس: نسیم

بهناز شیربانی: «امیر» نخستین فیلمی بود که روز گذشته، ۱۶ بهمن، در سینمای رسانه‌ها نمایش داده شد؛ نخستین تجربه فیلم‌سازی نیما اقلیما که به جمع فیلم‌های منتخب جشنواره فیلم فجر راه یافت. «امیر» داستان ساده و روانی دارد و از پیچیدگی‌های عجیب‌وغریب در داستانش خبری نیست. میلاد کی‌مرام نقش محوری و به‌نوعی قهرمان قصه را بازی می‌کند و سحر دولتشاهی ایفاگر نقش خواهری است که بیشترین سهم درام قصه حول شخصیت اوست و البته مبتلا به بیماری اسکیزوفرنی است. علی، دوست امیر، در جست‌وجوی همسر سابق و پسرش به تهران می‌آید و امیر با وجود مشکلات خانوادگی تلاش می‌کند تا به روش خود گرفتاری آدم‌های دوروبرش را حل کند. این خلاصه‌ای کوتاه از آن چیزی است که در این فیلم می‌بینیم. قاب‌های زیبا و فرم‌محوربودن فیلم از جمله نکاتی است که در نخستین تجربه فیلم بلند این کارگردان می‌بینیم؛ فرمی که اساسا خیلی در خدمت محتوای فیلم نیست، اما اقلیما قهرمان زمانه‌ای را تصویر کرده است که برایمان غریبه نیست و لحظات خوبی را به تصویر کشیده است. «امیر» تجربه قابل‌تأملی برای نیما اقلیما محسوب می‌شود و توانسته شخصیتی را تصویر کند که مخاطب با آن همذات‌پنداری می‌کند و از تجربه نخست این فیلم‌ساز می‌توان آینده خوبی را برایش متصور بود، اما نشست خبری این فیلم سینمایی خیلی جنجال‌برانگیز نبود، اقلیما همراه با عوامل فیلمش در این نشست حاضر شد، هرچند که ظاهر میلاد کی‌مرام به دلیل حضورش در فیلمی سینمایی تغییر کرده بود و با ظاهر جدیدش در این نشست حاضر شد و درباره فیلمی که نقش اولش را بازی کرده است صحبت کرد. اقلیما در بخشی از صحبت‌هایش در این نشست گفت: «ما عادت کرده‌ایم که در یک فیلم مخاطب را به هیجان آورده و از این طریق پول به دست بیاوریم، ولی ما تلاش کردیم مخاطب با دیدن این فیلم سمت دیگری از خودش را ببیند. ما سایه‌ای از یک مثلث عشقی یا خانواده پرتلاطم را ایجاد و سعی کردیم مخاطب را با تفکر و حس از سالن خارج کنیم. فیلم را با هزینه بسیار کمی ساختیم، ولی فروشش برایمان مهم است». اما صحبت‌های کی‌مرام برای بازی در این نقش هم جالب‌توجه بود. او در بخشی از صحبت‌هایش گفت: «خیلی‌وقت بود که به فکر تغییر بودم و هدفم این بود که تا ۳۰ سالگی مانند یک موزیسین تمامی نقش‌ها را امتحان و بعد آنچه را که دوست داشته‌ام انتخاب کنم. من وقتی یک شخصیت را دوست داشته باشم، از خودِ واقعی‌ام فاصله می‌گیرم. همچنین برای دیده‌شدن و حتی گرفتن جایزه در جشنواره حضور پیدا نکردم، بلکه جایزه من بازی در این فیلم سینمایی بود که یکی از سخت‌ترین نقش‌هایی بود که تا به حال انجام داده‌ام».

اما قطعا نکته‌ای که در روز گذشته محل بحث بسیاری بود، اعلام نام فیلم‌های برتر آرای مردمی و البته بدون‌ترتیب‌بودن آنها بود که باعث اعتراض برخی فیلم‌سازانی شد که نام فیلمشان در این فهرست دیده نمی‌شد. فهرست فیلم‌ها بدون اولویت، عرق سرد، دارکوب، به وقت شام، چهارراه استانبول، مغزهای کوچک زنگ‌زده، لاتاری، بمب؛ یک عاشقانه، سرو زیر آب و تنگه ابوقریب اعلام شد. مهران احمدی، کارگردان فیلم «مصادره»، از جمله چهره‌هایی است که به چگونگی رأی‌گیری و اعلام فیلم‌های برتر از نگاه تماشاگران اعتراض کرد. همچنین ارائه‌ندادن آماری از سوی ستاد جمع‌آوری آرای مردمی و تنها بسنده‌کردن به اعلام اسامی فیلم‌ها از نکاتی است که بسیاری به آن اعتراض کردند.

نمایش «به وقت شام» به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا در سالن رسانه‌ها باعث شد تا روز گذشته یکی از شلوغ‌ترین روزهای نمایش فیلم‌ها در این پردیس سینمایی رقم بخورد؛ فیلمی که تا پیش از نمایشش در جشنواره فیلم فجر صحبت‌های زیادی درباره عدم اتمام جلوه‌های ویژه‌اش و احتمال نرسیدنش به جشنواره یا کیفیت خود فیلم مطرح شد، اما شب گذشته عوامل این فیلم سینمایی همراه با منتقدان و اهالی رسانه به تماشای این فیلم نشستند؛ فیلمی که روایتگر قصه پدر و پسر خلبانی بود که برای کمک به مردم سوریه وارد این کشور شده و با داعشی‌ها برخورد می‌کنند. هادی حجازی‌فر و بابک حمیدیان ایفاگر نقش پدر و پسر فیلم حاتمی‌کیا بودند، هرچند حمیدیان غایب این جشنواره بود و در نمایش فیلم و نشست نقد و بررسی حضور نداشت، اما واکنش‌ها به تازه‌ترین اثر سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا متفاوت بود. شاید پررنگ‌ترین جنبه اعتراض‌ها را می‌توان درباره جلوه‌های ویژه این اثر مطرح کرد. فیلمی که تا پیش از این خبرها حاکی از تلاش‌های گروه برای نشان‌دادن جلوه‌های ویژه خارق‌العاده بود، اما پس از تماشای فیلم بسیاری جلوه‌های ویژه این فیلم را بسیار خام‌دستانه و شخصیت‌پردازی «به وقت شام» را در کیفیتی پایین‌تر از فیلم‌های پیشین حاتمی‌کیا توصیف کردند. نشست جنجالی این فیلم هم یکی از حواشی جشنواره بود؛ نشستی که بیش از یک ساعت به طول انجامید. حاتمی‌کیا در پاسخ به پرسشی درباره پرداخت شخصیت داعشی‌های فیلم گفت: «من یک روز کل گروه را جمع کردم و گفتم همگی باید فیلم‌هایی را که داعشی‌ها تهیه و منتشر کرده‌اند، ببینیم، به‌خصوص صحنه‌هایی که در آب خفه می‌کنند و جنایت‌هایی که می‌کردند. واقعیت این است که ترکیبی که جریان داعش دارد، به‌شدت اگزجره است و آن فیلم‌ها را هم ببینید همین است. من با داعش زندگی نکردم که ببینم دقیقا چگونه است. قطعا وهابی نیستم. من سعی کردم با داعش وارد گفت‌وگو شویم. برخی فیلم را می‌گویند هالیوودی، من نمی‌فهمم که این واژه را برای چه به کار می‌برید؟ یک فیلم داستانی است که من سعی کردم در بستر این داستان این مسائل بیان شود. البته این نظر شماها و مردم است. تأکید می‌کنم که مردم، مردم این خیلی مهم است».

حاتمی‌کیا در پاسخ به سؤال یک خبرنگار درباره نمایش ضعیف و کم‌هوشی داعشی‌ها گفت: «این نظر شماست، من که باورم نمی‌شود. اگر شما یک عکس از خودت و یک داعشی به من نشان دهی، من حرفت رو قبول می‌کنم و اسمم را همان که تو گفتی می‌ذارم. داعش با معارضین خیلی متفاوت است. یک چیزی همین‌طوری نیندازید وسط. من شنیده بودم که داعش در رفتار به‌نوعی پست‌مدرن هستند و فیلم مانند مدمکس را دوست دارند و به این پوشش بیرونی علاقه‌مند هستند. به قول شما من اینها را خنگ کردم و اولیش را ساختم ان‌شاءالله بقیه بیایند و بسازند بهتر از اینکه تو هم دوست داری».

نگاهی به فیلم «سوءتفاهم»، به کارگردانی احمدرضا معتمدی

تعلیق در شرایط متنی و فرامتنی

سودابه احمدی: مهم‌ترین وجه تمایز «سوءتفاهم» که باعث قدرت‌نمایی فیلم در فیلم‌برداری، طراحی صحنه و به‌خصوص بازی‌های فیلم شده است، فیلم‌نامه آن است. متن فیلم‌نامه «سوءتفاهم»، در متن خود فیلم، مکرر به رخ تماشاگر کشیده می‌شود و او را در شرایط متنی- و فرامتنی، روایت - و فراروایت دچار تعلیق و ایهام می‌کند. تا آنجا که حتی در متن بازجویی نهایی فیلم وقتی از دستیار کارگردان، پرسیده می‌شود که فیلم‌نامه را چه کسی نوشته است و او کارگردان را متخصص نوشتارهای مبهم معرفی می‌کند، بازجو از موقعیت خودِ دستیار نسبت به متن پرسش می‌کند که کجای متن قرار دارد؟ درون متن؟ بیرون متن؟... و او سردرگم از حضوری سخن می‌گوید که معلوم نیست، فیزیکِ حضور است یا متافیزیکِ حضور؟ (به بازجو پاسخ می‌دهد: که فعلا در محضر شما هستم، شما اگر فهمیدید واقعا کجا هستم، مرا هم در جریان بگذارید... به روایت دریدا) وجه شاخص دیگر فیلم‌نامه، دوگانه‌پردازی‌های «بازی - جدی»، «فیلم- واقعیت» و «مجاز- حقیقت» است. این دوگانه‌های مفهومی کاملا در قالب عناصر داستانی پرداخته شده است. شخصیت اصلی فیلم، میان دو وجه «رئیس گروگان‌گیری»، تا «کارگردان فیلم» که سناریوی آن را خود نوشته است، سرگردان است، گویی وجوه دوگانه‌انگاری جهان معاصر، از ذهنیت و درون ناسازگار و دوقطبی او برآمده است.

این بلاتکلیفی و تعلیق به دستیار او نیز سرایت کرده است و گویا خود نمی‌داند جریان گروگان‌گیری را پیش می‌برد یا سکانس‌های فیلم را. همین شخصیت وقتی دستیار زن، درباره وظیفه اصلی‌اش از او پرسش می‌کند که مگر وظیفه من دستیار دوم کارگردان نیست؟ به او تشر می‌زند که او فقط یک «بپای» گروگان است، چرا خود را گم کرده و دچار توهم شده است یا جوان قهرمان فیلم که «سم» واقعی در درون جسم او تزریق شده است، اما بوی سم را از قوطی سم تقلبی در فیلم استشمام می‌کند... یا دختر گروگان‌گرفته‌شده که به او تذکر داده می‌شود که همه‌چیز بازی در یک فیلم‌نامه است و فیلم‌نامه گونه‌ای نوشته شده که او در فهم جدی و بازی دچار مغالطه شود، اما چون از واقعیت زندگی‌اش چیزی جز صورتی در برابر دیدگان تصویرگر دوربین‌ها باقی نمانده است، در ادامه مسیر از تشخیص «بازی» یا واقعیت، درمی‌ماند. (یک‌بار از جوانی که متذکر بازی شده است، می‌پرسد که چه کند و یک‌بار از عوامل فیلم که در برابرش صف کشیده‌اند).

وجه مفهومی دیگری که در فیلم‌نامه با مدد عناصر دراماتیک به‌خوبی پرداخته شده است تا تعلیق جهان واقعیت و مجاز را بازگو کند، «تکرار»های موتیف‌شده در فیلم، بر اساس عناصر «تشابه» و «تفاوت» است. در

سکانس‌های تکرارشونده، مانند «قهوه‌خوری»، «تشابه» و «تفاوت»، هر یک درون دیگری بازیافت می‌شود و در عین نفی دیگری، دیگری را مطالبه می‌کند و بازمی‌نمایاند.

در تاریخ چندهزارساله مابعدالطبیعه غربی، معانی، مفاهیم و نظام‌ها... از طریق انتساب خود به یک «وجدان» یا «فقدان» متمایز شناخته می‌شوند. در منطق پارادوکسی «پست‌مدرن» منطقِ «این یا آن»، به منطق «هم این و هم آن» بدل می‌شود. «این نه آنی» (تفاوت) به «این هم آنی» (تشابه) می‌رسد. نگرش ساختارگرا از یک «دال» و یک «مدلول» سخن می‌گوید، اما تفکر پساساختارگرا به تغییر ماهیت مدلول به دال ارجاع می‌دهد؛ مدلولی که به دلیل حرکت ماهوی خود، نیازمند مدلولی دیگر است. پست‌مدرن میان دو قطب متمایز دال و مدلول تفاوت ماهوی را به رسمیت نمی‌شناسد. چنان است که در فیلم‌نامه، فرایند مکرر «دال»ها در عقبه یکدیگر، به زایش مجدد صحنه‌ای از دل صحنه دیگر منجر می‌شود و ما را به زیست‌جهانی می‌کشاند که همه‌چیز مرتب تکرار می‌شود و ما از صحنه‌ای به صحنه دیگر سرک می‌کشیم، اما هیچ صحنه‌ای (متنی) مستقل از صحنه (متن) دیگر نیست. گویا زیست‌جهان امروز ما، خود یک امر «بینامتنی» است.

این موتیف‌های تکرارشونده نه‌تنها در سکانس‌های اصلی فیلم، بلکه در جزئیات سکانس‌ها قابل‌رؤیت و ردیابی است: «پلیس واقعی» و «پلیس تقلبی»!، پلیس واقعی، وظیفه پلیس بدلی را انجام می‌دهد. چنانچه مابین اینکه کدام اصلی و کدام بدلکار است، مشاجره یا تعارف صورت می‌گیرد. مکان اختفای گروه گروگان‌گیری؛ یعنی خانه متروکه، به اجزای دکور و لوکیشن فیلم‌برداری تغییر ماهیت می‌دهد. در برابر دوربین اصلی، یک دوربین پشت صحنه، تصویردزدی می‌کند. دوربین‌های مداربسته محل کار در خانه هک می‌شوند و دوربین‌های خانه از سوی سرمایه‌دار هک می‌شوند. زنگ خانه مکرر به صدا درمی‌آید و ترس از حضور پلیس بر فضا حاکم می‌شود. جالب آنکه با تکرار زنگ در حضور پلیس، دوباره همین فضا حتی با تکرار همان دیالوگ‌ها بر فضای خانه حاکم می‌شود، گویا بدل‌های تصویری تا عمق جان واقعیت هم نفوذ کرده‌اند. موتیف دیالوگ‌های تکراری بر اساس قاعده «تشابه» و «تفاوت» از ابتدا تا انتهای فیلم جریان می‌یابد و مکرر منطق پارادوکسی زندگی معاصر در عدم تقرر میان واقعیت و مجاز را به مخاطب القا می‌کند و جالب آنکه تماشاگر در بسیاری از موقعیت‌ها به‌شدت می‌خندد، گویا حال امروزه‌روز خود را معاینه می‌کند. (مثل سکانس احترام نظامی سر گروهبان واقعی به افسر تقلبی) حتی وقتی صدا و تصویر کاملا در خاموشی فرومی‌رود و تماشاگر احساس می‌کند برای چند لحظه هم که شده، از شر کارخانه تصویرسازی آسوده شده است، باز هم جرئت واکنش پیدا نمی‌کند. گویا اگر واکنشی نشان دهد، احساس می‌کند جای بازیگر و تماشاگر با هم عوض شده است و حالا اوست که مورد مشاهده بازیگر قرار گرفته است.

«جوان» در یک خلوت فراهم‌آمده به «دختر» تذکر می‌دهد که از قهوه سمی نخورد، اما به‌سرعت واقعیت این صحنه، با روخوانی متن «رئیس» و «دختر»، از هم فرومی‌پاشد و واقعیت فرامتنی به درون متن فرومی‌غلتد، اما به محض تغافل رئیس (یا کارگردان) از متن، دختر، جوان را از تغییر متن باخبر می‌کند. گویا «واقعیت» می‌خواهد آخرین نفس‌هایش را در برابر متن بکشد... مثل آنکه فرایند بی‌پایانی از روایت و فراروایت‌ها دستاوردی جز عدم قطعیت برای بشر معاصر ارمغان نیاورده‌اند. در جریان بازجویی‌های پلیس نیز همه‌چیز یکسان پیش می‌رود. ادله «بازی» و «واقعیت» با هم برابری می‌کند. آنکه بر اصل «واقعیت» پا می‌فشارد، از یک سمِ واقعی، جنازه واقعی، گروگان واقعی و پول واقعی ... برهان اقامه می‌کند و آنکه بر «بازی» تکیه می‌کند، از تطابق نعل‌به‌نعل فیلم‌نامه با حوادثی می‌گوید که در عالم تصویر ثبت شده است. حتی پلیس که در ظاهر به کشف حقیقت نائل می‌آید، همه‌چیز را باز در جهان تصویر کشف می‌کند، گویا تصویر راه را بر واقعیت بسته است و خود به ابرواقعیتی بدل شده که خود را تنها راه عبور به جهان واقعیت معرفی می‌کند. همین تصویرِ کاشف از حقیقت، خود در دل تصویری دیگر ظهور می‌یابد و همان نیز خود به برساخته‌ای از یک تصویربردار دیگر بدل می‌شود. همان عبارتی که در ابتدای فیلم از بودریار نقل می‌شود که در جهان معاصر «تصویر» دیگر یک بازنمایی از «واقعیت» نیست، بلکه خود به ابرواقعیتی بدل شده که واقعیت را در بازنمایی‌های مکرر تصویر پنهان یا گم کرده است.

تقدیر از فیلم‌های برگزیده سواد رسانه‌ای در سی‌وششمین جشنواره فیلم فجر

انجمن سواد رسانه‌ای ایران از فیلم برتر سی‌وششمین جشنواره بین‌المللی فجر با موضوع سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال با اهدای لوح تقدیر، نشان مسئولیت اجتماعی و جایزه نقدی تقدیر خواهد کرد. به گزارش روابط‌عمومی انجمن سواد رسانه‌ای ایران، محمدصادق افراسیابی، مدیرعامل انجمن سواد رسانه‌ای ایران، گفت: کارگروه سواد بصری انجمن سواد رسانه‌ای ایران با همکاری سازمان سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بنیاد ملی بازی‌های رایانه‌ای و سازمان بسیج رسانه کشور از برترین فیلم‌های سی‌وششمین جشنواره بین‌المللی فجر با موضوع آموزش مهارت‌های استفاده از فضای مجازی، تبیین فرصت‌ها و تهدیدهای بازی‌های رایانه‌ای و فضای مجازی و به‌تصویرکشیدن ضرورت افزایش سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال تقدیر خواهد کرد. او تاکید کرد: هم‌اکنون هفت نفر از اعضای کارگروه سواد بصری انجمن سواد رسانه‌ای ایران با همکاری سازمان سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان هیئت داوران مستقر در سالن سینمایی رسانه‌ها با هدف انتخاب فیلم برتر در حوزه سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال مستقر شده‌اند و تمام فیلم‌های سی‌وششمین جشنواره فیلم فجر را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهند. درصورتی‌که نتایج داوری فیلم‌های جشنواره امسال بیانگر ضرورت افزایش سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال تهیه‌کنندگان، نویسندگان، کارگردان‌ها، بازیگران و سایر عوامل فیلم باشد، انجمن سواد رسانه‌ای ایران آمادگی برگزاری دوره‌های رایگان آموزش سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال را برای هنرمندان و فیلم‌سازان دارد و مدرک معتبر دانشگاه جامع علمی‌کاربردی و مؤسسه آموزش عالی روش‌شناسی علوم انسانی پاریس به آنها اعطا خواهد شد. دکتر زهرا محمودی، دارای دکترای هنر و رسانه، عضو بنیاد ملی نخبگان و رئیس کارگروه سواد بصری انجمن سواد رسانه‌ای ایران، امیر یوسفی، تهیه‌کننده، کارگردان و دبیر کارگروه سواد بصری انجمن سواد رسانه‌ای ایران، دکتر سیدبشیر حسینی، مدیر گروه علوم نوین رسانه دانشگاه صداوسیما، محمدصادق باطنی، تهیه‌کننده، کارگردان و رئیس باشگاه سواد رسانه‌ای ایران و عباس سیاح‌طاهری، پژوهشگر و منتقد سینما، از اعضای هیئت داوران فیلم برتر سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال هستند. افراسیابی افزود: تقدیر از فیلم برتر سواد رسانه‌ای، اطلاعاتی و دیجیتال در مراسمی با حضور پنج نفر از نمایندگان مجلس شورای اسلامی، رئیس مرکز فناوری اطلاعات و رسانه‌های دیجیتال وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مدیرعامل بنیاد ملی بازی‌های رایانه‌ای، رئیس بسیج رسانه کشور و رئیس سازمان سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در اسفند امسال برگزار خواهد شد و جوایز نقدی، لوح تقدیر و نشان‌های مسئولیت اجتماعی به برگزیدگان اهدا خواهد شد.

جشنواره سی‌وششم

روزنگاشت جشنواره سی‌وششم فیلم فجر (۴)

قهرمان مردنی‌ست، اندیشه را دریاب

محسن خیمه‌دوز

۱-امیر

کارگردان و فیلم‌نامه: نیما اقلیما

بازیگران: میلاد کی‌مرام و سحر دولتشاهی.

امیر درگیر مشکلات افراد پیرامون خود است و شاهد فروپاشی تدریجی آنهاست. فیلم «امیر»، فاقد داستان خطی متعارف است و از چند خرده‌روایت مستقل تشکیل شده که محور همه آنها امیر است. امیر، سکوت ناظر به فروپاشی محیط است. از این منظر، امیر، اولین فیلم غیرمتعارف جشنواره سی‌وششم تا امروز است. قاب‌بندی پلان‌های فیلم نوآورانه با گونه‌ای زیباشناسی گرافیکی، جذابیت خاصی به روایت‌ها و به خود فیلم داده است. بازی با سکوت، افکت‌های صوتی، نورپردازی، زوایای دوربین و نحوه صداگذاری ابتکاری، در فیلم امیر به شخصیت تبدیل شده است. امیر نمادی از انسان افسرده و رو به فروپاشی معاصر است؛ بدون ادا و شعار و تمرین خوبی است در فرم بیانی برآمده از «زیباشناسی زشتی». آسیب بزرگ فیلم که فضای آن را تخریب می‌کند، حضور بی‌دلیل یک سرایدار است با لهجه محلی که سخنان سطحی، ابلهانه و مضحک بیان می‌کند. درصورتی‌که ساخت چنین فضای زیبایی با چنین شخصیتی که ویژه سریال‌های عامه‌پسند تلویزیون است در تضاد آشکار است که یا باید حذف شود یا بهترین و حکیمانه‌ترین جملات را در نقاط عطف فیلم باید از دهان او شنید که متأسفانه چنین نشده. شاید در تدوین نهایی با حذف این کاراکتر نامناسب، فیلم «امیر» ساختار دقیق و غیرمتعارف خود را بهتر نشان دهد و از تخریب فضای زیبایی که خلق کرده جلوگیری کند. بازی میلاد کی‌مرام با این فیلم ارتقا یافته، به‌ویژه در بازی سکوت‌ها که از جنس بازی‌های دشوار است، موفق بوده.

۲-خجالت‌نکش

کارگردان: رضا مقصودی

داستان فیلم، در ژانر کمدی، در مورد دو تصمیم متضاد پدر خانواده است، در بچه‌دارنشدن و بچه‌دارشدن؛ با تصمیم هیئت دولت در دهه ۶۰ که مخالف فرزندآوری است، خود را عقیم می‌کند تا به پیشرفت مملکت کمک کند و در دهه ۸۰ که مسئولان خواهان فرزندآوری بیشترند، خود را از حالت عقیمی خارج می‌کند تا به پیشرفت مملکت کمک کند، اما با اتفاقات خنده‌داری مواجه می‌شود. فیلم، لحظه‌های کمیک خوبی خلق کرده، به‌ویژه با بازی خوب شبنم مقدمی و احمد مهران‌فر. اما فیلم به آسیب جدی ضعف در «ریتم روایت» دچار است (ضعف اساسی سینمای ایران)؛ ضعفی که برآمده از دو ضعف دیگر است؛ یکی ضعف در فیلم‌نامه که فاقد خرده‌روایت‌ها و جزئیات جذاب است و دیگری ضعف در اجرا و کارگردانی است که در پلان‌های بی‌دلیل طولانی یا تدوین ضعیف، خود را نشان می‌دهد.

۳-به‌وقت‌شام

کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس: ابراهیم حاتمی‌کیا

داستان فیلم درباره خلبان‌های ایرانی است که برای مقابله با داعش به سوریه اعزام می‌شوند. با آنها درگیر شده، می‌کشند، کشته می‌دهند و کشته می‌شوند. فیلم «به وقت شام» در ادامه فیلم‌های حاتمی‌کیا، تداوم ارزش‌گرایی ایدئولوژیک اوست، این‌بار در فراسوی مرزها. فیلم با تروکاژهای صحنه‌ای، میدانی و کامپیوتری، جذابیت‌های بصری آفریده و در حوزه سینمای تجاری عامه‌پسند قصه‌گو، فیلم موفقی خواهد بود، ولی به دلیل تئولوژیک‌بودنش، فاقد زیبایی‌شناسی هنری است و اثر هنری محسوب نمی‌شود. در این فیلم که برای اولین‌بار قهرمان حاتمی‌کیا می‌میرد، مخاطب شاهد تجربه‌ای دوگانه است، هم نوعی مدنیتِ غیرایدئولوژیک را تجربه می‌کند (مرگ قهرمان و قهرمان‌گرایی)، هم فقدان نقادی در ذهن تئولوژیک‌اندیش کاراکترها و روایت‌ها را مشاهده می‌کند، زیرا به‌خوبی می‌بینند که همه طرف‌های درگیر می‌گویند: «خدا با ماست».