سینمای خانگی

پلتفرم‌های ایرانی نمایش خانگی رقیب یا رفیق

حسن فراهانی
مدرس دانشگاه

● درحالی‌که در دوره شیوع بیماری کرونا، تماشای فیلم و سریال از طریق پلتفرم‌های اینترنتی نمایش خانگی به یکی از سرگرمی‌های کاربران تبدیل شده و بارها نیز مسئولان مربوطه کاربران را به سمت استفاده از پلتفرم‌های ایرانی و جایگزینی آنها با شبکه‌های خارجی دعوت کرده‌اند، هزینه اشتراک در این فضا باز هم افزایش یافته است. به‌طوری‌که یکی از این پلتفرم‌ها هزینه اشتراک شش‌ماهه خود را به بیش از ۴۱۵ هزار تومان رساند درحالی‌که هزینه همین اشتراک در پایان سال ۹۸، ۱۱۰ هزار تومان بود؛ یعنی در عرض یک سال، ۲۷۷ درصد قیمت خدمات خود را افزایش داده است. از طرف دیگر برای جلوگیری از انتشار ویروس کرونا چه خوب و چه بد در خانه مانده‌ایم و تماشای تلویزیون یکی از بهترین تفریحات و روش‌های گذران اوقات فراغت در این روزهاست؛ زیرا تلویزیون یکی از رسانه‌های قدرتمند ارتباط‌جمعی به شمار می‌آید. این ابزار، به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود در روزهای کرونایی می‌تواند در بهبود آموزش و تأمین بهینه اوقات فراغت نقش مهمی داشته باشد. تأثیر پیام این ابزار قدرتمند بر افکار عمومی و عملکرد آن را به‌ویژه از نظر تربیتی و جامعه‌پذیری نباید از نظر دور داشت. رسانه‌ها به دلیل قدرت ذاتی برای دسترسی به تعداد زیادی از افراد و همچنین داشتن ویژگی سرعت، فراگیری و... ابزار قدرتمندی برای رساندن پیام به مخاطبان، شکل‌دهی به افکار عمومی و تهییج آن برای عبور از بحران‌های ملی هستند و این البته بخشی از مسئولیت اجتماعی آنهاست. رسانه و در اینجا تلویزیون مانند کلاس درسی است که میلیون‌ها نفر در آن می‌نشینند و در محضر یک معلم آگاه می‌آموزند و این بهترین ابزار برای نشر آگاهی درباره مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در جامعه مدرن به شمار می‌رود که با انجام این وظیفه می‌تواند برای رویارویی با همه مسائل مرتبط با زندگی مردم برای آنان فرهنگ‌سازی کند. «ویلبر شرام» عقیده دارد که یادگیری از طریق تلویزیون، اغلب امری تصادفی است. یعنی فرد هنگام تماشای تلویزیون به منظور سرگرمی و تفریح، بدون آنکه در پی کسب معلومات باشد، مطالبی را ناخودآگاه می‌آموزد. اکثر بینندگان معمولا به خاطر کسب آگاهی و معلومات به تماشای تلویزیون نمی‌پردازند؛ همان‌طور که درصد کودکانی که منظور آنها از تماشای تلویزیون کسب معلومات باشد، بسیار ناچیز است. زمانی که تلویزیون ابداع شد، سرگرمی هدف اصلی آن نبود؛ اما به مرور زمان نقش اطلاع‌رسانی آن کم‌رنگ‌تر شد و در مقابل، افزایش تنوع و جذابیت برنامه‌های تفریحی، به نقش سرگرم‌کننده آن دامن زد. این روزها تلویزیون بخش مهمی از اوقات فراغت افراد را تأمین می‌کند؛ چراکه دسترسی به آن آسان‌تر و کم‌هزینه‌تر از سایر رسانه‌هاست. در قالب همین برنامه‌های سرگرم‌کننده است که بخش مهمی از آموزه‌های فرهنگی ما شکل می‌گیرد و نگرش و رفتارها در ما تقویت یا اصلاح می‌شود. عادات غذایی، طرز لباس‌پوشیدن، باورهای ملی و مذهبی، زبان، مراودات و ارتباطات همه از اجزای فرهنگ هستند و البته تحت تأثیر رسانه و مجموع این عناصر می‌تواند سبک زندگی را برای هر فرد مشخص کند. در گذشته سینما بر سبک زندگی افراد تأثیر بسیاری داشت؛ اما امروزه، صفحه کوچک تلویزیون گوی رقابت را از پرده بزرگ سینما ربوده است. تیزرهای تلویزیونی، سریال‌ها، جُنگ‌ها و امثال آن هستند که به مردم می‌گویند چه بپوشند، چه بخورند، چه بیاشامند و در یک کلام چگونه زندگی خود را تعریف کنند. از این منظر، تأثیر تلویزیون بر فرایند آموزش اجتماعی انکارناپذیر است. این تأثیر در فضای کرونایی که مردم فرصت کمی برای ارتباط شفاهی دارند، بیشتر هم می‌شود و این کارکرد را نمی‌توان از تلویزیون جدا کرد؛ البته این کارکردها فی‌نفسه منفی یا مثبت نیستند. مشکل از آنجا آغاز می‌شود که اتاق فکر رسانه‌ای چنین قدرتمند نقش مؤثر خود را از یاد ببرد و این توانایی را به رایگان در اختیار سایر رسانه‌ها در این جهان متکثر و متعدد رسانه‌ای قرار دهد. امروزه در بسیاری از کشورهای صاحب صنعت فیلم‌سازی و سریال، شبکه‌های نمایش خانگی به‌عنوان عضو مکمل و بالنده این صنعت مورد توجه جدی قرار می‌گیرد. نقش شبکه نمایش خانگی هم در مواجهه با مخاطب و هم در موضوعات اقتصادی بسیار مهم است و بسیاری از مردم در انتظار تولید و عرضه آثار جدید به‌ویژه سریال‌های مطرح در این شبکه هستند و این امر تا جایی پیش رفته که حتی در فاصله کیلومترها دورتر نیز مردم کشورهای مختلف آثاری را خریداری و تماشا می‌کنند. چندسالی است در کشورمان این امر به طور جدی پیگیری می‌شود و هرچند در ابتدا این آثار با کاستی‌هایی ازجمله کیفیت پایین عرضه شد اما درحال‌حاضر با حضور افراد متخصص و تولید آثار فاخر در این حوزه توانسته جایگاه خوبی را در میان مخاطبان پیدا کند و حریفی جدی در مقابل سریال‌های بدون محتوای تلویزیون‌های ماهواره‌ای باشد.

ادامه در صفحه ۷

سی‌وهشتمین جشنواره جهانی فیلم فجر در یک قاب

جشنواره‌ای در تنگنا

رضا صائمی

سی‌وهشتمین جشنواره جهانی فجر در یکی از بحرانی‌ترین شرایط اجتماعی در طول ادوار خود برگزار شد. شرایط کرونایی و مخاطراتی که برای برگزاری آن احتمال داده می‌شد از یک طرف و شرایط بد و نابسامانی مالی و اقتصادی سینما و اهالی سینما از سوی دیگر که ضرورت برگزاری آن را به پرسش و چالش می‌گرفت، موجب شد تا جشنواره سی‌وهشتم در بستر یک شرایط بحرانی برگزار شود. در واقع جشنواره امسال هم تحت فشار پاندمی کرونا قرار داشت که علاوه بر اینکه بر نحوه اجرای آن تأثیر گذاشت و با تعداد محدودتری از شرکت‌کنندگان همراه شد و هم مجبور شد به کمترین میزان مشارکت میهمانان خارجی به دلیل شرایط کرونایی تن دهد که بالطبع این مسئله یک فقدان مهم برای این جشنواره بود که می‌توانست از اعتبار یا دست‌کم شور و حال جهانی‌بودن جشنواره بکاهد. به این موارد باید تأخیر یک‌ساله برگزاری جشنواره را هم اضافه کرد که اگر امسال هم برگزار نمی‌شد، به تأخیری دوساله تبدیل می‌شد. براساس‌این به نظر می‌رسید چاره‌ای جز برگزاری جشنواره ولو به شکل محدودتر نبود. ضمن اینکه اوضاع کرونا هم نسبت به قبل در شرایط بهتری قرار داشت و البته مهم‌تر از همه اینکه نمی‌توان تمام مناسبات حرفه‌ای و آیینی و بین‌المللی را به دلیل حضور کرونا تعطیل کرد و کرکره سینما را پایین کشید. برگزاری جشنواره در شرایطی که جو یأس و ناامیدی متأثر از یک افسردگی جمعی بر فضای سینمایی کشور حاکم بود، می‌توانست روزنه امیدی ایجاد کند و امکان تعامل دوباره و پویایی در زیست‌جهان سینمایی و سینماگران ایجاد کند و از این نظر می‌توان گفت جشنواره سی‌وهشتم تا حدود زیادی موفق بود و دست‌کم توانست بار دیگر خیلی‌ها را زیر چتر سینمای ایران جمع کند و یاد سینما را زنده نگه دارد. گرچه روح جشنواره شادابی و نشاط قبل را نداشت و بحران کرونا و پیامدهای روحی و روانی‌اش سایه خود را بر آن گسترانده بود. جالب اینکه حتی ردپای آن را در فیلم‌ها و آثار به نمایش درآمده هم می‌شد ردیابی کرد. جشنواره‌ای کم‌رمق با ریتم و ضرباهنگی کُند که این ویژگی‌ها در متن آثار هم ملموس بود. مثلا مفاهیم و مضامینی مثل مرگ و فقدان و جدایی و آشوب در روابط خانوادگی، محتوای اغلب فیلم‌ها را شکل می‌داد. بااین‌حال خود سینما و فیلم‌دیدن در این شرایط به‌عنوان راه گریز و پناه‌بردن به رؤیا و خیال برای رهایی از تجربه‌های دردناک یأس و افسردگی اجتماعی یک کارکرد ویژه بود. به عبارت دیگر برگزاری جشنواره امسال مهم‌ترین کارکردش یک کارکرد اجتماعی و روان‌شناختی بود تا خود سینما را به‌مثابه یک راه‌حل و کنش انسانی برای تحمل یا عبور از تنش‌های اجتماعی و انسانی برجسته کند و نشان دهد در شرایط بحرانی نه‌تنها سینما به محاق می‌رود بلکه باید به آن پناه برد تا رؤیاهای خود را فراموش نکرد.

واقعیت این است که جشنواره سی‌وهشتم در یک تنگنای سینمایی و اجتماعی برگزار شد و نمی‌توانست توقع و انتظار علاقه‌مندان سینما را برآورده کند؛ اما دستاوردهای ارزشمندی هم داشت که نباید بی‌انصافانه از کنار آن گذشت. مثلا یکی از بخش‌های خوب جشنواره امسال فیلم‌های مرمت‌شده سینمای کلاسیک جهان و فیلم‌های کالت قدیمی ایرانی بود که این امکان را فراهم می‌کرد تا آنها را هم روی پرده و هم با نسخه باکیفیت و ترمیم‌شده تماشا کرد. نمایش نسخه‌های مرمت‌شده فیلم‌هایی مثل «دختر لر» و «سفر سنگ» از سینمای ایران یا فیلمی مثل «چهارصد ضربه» تروفو یکی از بهترین بخش‌های جشنواره بود که بسیاری از منتقدان و علاقه‌مندان سینما را به وجد آورد و لذت تماشای فیلم خوب روی پرده را برای آنها فراهم کرد. همچنین برخی از فیلم‌های به نمایش درآمده از سینمای جهان مثل فیلم «هلن» ازجمله اتفاقات خوب جشنواره بود؛ اما مسئله این است که قرار است در جشنواره جهانی فجر که حالا به عضویت «فیاپف» هم درآمده و سطح و اعتبار بیشتری پیدا کرده، شاهد نمایش فیلم‌های درجه الف‌تری در آن باشیم و جشنواره صرفا به سینمای اروپای شرقی محدود نشود. وقتی از جشنواره جهانی حرف می‌زنیم، باید امکان

نمایش فیلم از کشورهای مختلف جهان در آن فراهم باشد و سینمای کشورهای گوناگون در آن نماینده داشته باشد؛ در غیراین‌صورت به یک نمایش منطقه‌ای یا قاره‌ای بدل می‌شود و شأن و منزلت جهانی خود را از دست می‌دهد. درباره سینمای ایران هم این فرصت فراهم شد تا برخی از فیلم‌هایی که در جشنواره ملی امکان راهیابی و حضور در جشنواره را پیدا نکردند، اینجا بتوانند به رقابت بپردازند و امکان نمایش آنها فراهم شود. جالب اینکه اغلب سالن‌های شلوغ برای تماشای فیلم‌های ایرانی بود مثلا فیلم «میجر» احسان عبدی‌پور مورد استقبال قرار گرفت و خیلی زود بلیت‌های آن به فروش رفت و حتی نمایش بعدی آن هم با جمعیت زیادی در سالن همراه بود. این البته جای خوشحالی دارد که هنوز انگیزه و شوق برای تماشای فیلم ایرانی در این شرایط بحرانی وجود دارد؛ اما آنچه در جشنواره جهانی حائز اهمیت است، فیلم‌های خارجی است. اگر قرار باشد مخاطب برای تماشای فیلم ایرانی در جشنواره جهانی فجر مشتاق‌تر باشد، این یعنی یک جای کار می‌لنگد. این یعنی فیلم‌هایی که از کشورهای دنیا در این جشنواره به نمایش درمی‌آید، قدرت یا جذابیت لازم برای برانگیختن انگیزه و اشتیاق مخاطب برای تماشای آنها را ندارد. درحالی‌که در جشنواره جهانی فیلم فجر این بخش سینمای بین‌الملل است که باید شلوغ‌تر از بخش‌های دیگر باشد و بتواند به نیاز و خواسته مخاطب پاسخ دهد یا قرار است فیلم‌های مستند و انیمیشن هم در این جشنواره حضور داشته باشد، باید به یک حضور رقابتی بدل شود، نه اینکه صرفا بخشی در حاشیه برای نمایش برخی فیلم‌های مستند و کوتاه یا انیمیشن در نظر گرفته شود.

در پایان باید گفت که این جشنواره با وجود ضعف‌ها و کاستی‌ها در محتوا و فرم، یک اتفاق خوب در شرایط کنونی بود که به احیای سینما دست‌کم در ذهن ما کمک می‌کرد. ازاین‌رو جشنواره جهانی فیلم فجر را نباید به یک دورهمی سینمایی تحریف کرد. به همان اندازه که این جشنواره، مردمی است، صنفی و حرفه‌ای هم هست و سرنوشت فیلم‌ها و فیلم‌سازان به آن گره خورده است. حالا که کرونا به‌مثابه یک بحران جسمانی و اجتماعی به گرهی کور برای فعالیت‌های انسانی در حوزه‌های مختلف تبدیل شده، نمی‌توان با تعطیلی و پایین‌کشیدن کرکره جشنواره به مقابله با این بحران پرداخت و گره دیگری بر سینمای ایران زد. تعطیلی جشنواره پاک‌کردن صورت‌مسئله است، نه حل مسئله. راه‌گشایی نیازمند اراده معطوف به انجام است، نه بی‌ارادگی معطوف به انکار! در فیلم جدایی نادر از سیمین در یکی از سکانس‌ها نادر به سیمین می‌گوید «هر وقت یک بحرانی سر راهت قرار گرفت یا فرار کردی یا دست‌هاتو بالا آوردی و تسلیم شدی!». تعطیلی جشنواره فیلم فجر به خاطر کرونا هم یا فرار از بحران است یا تسلیم‌شدن در برابر آن، اما عقلانیت حکم می‌کند که به عبور از بحران‌ها بیندیشیم، نه مرور بحران‌ها.

نگاهی به نقاشی‌های حمیدرضا اندرز، به مناسبت نمایش در «گالری شیرین»

آوند زمان

هلیا دارابی

وقتی در برابر یک نقاشی می‌ایستیم، نمی‌توانیم آن را در خلأ بررسی کنیم و ای بسا چیستی نقاشی امروز و نسبت آن با ایده تاریخی‌اش، دلمشغولی هرروزه نقاشان معاصر باشد. با تولد عکاسی در سال ۱۸۳۹ و اقبال و رواج «داگروتیپ‌ها»، زمزمه «مرگ نقاشی» به گوش می‌رسید؛ چراکه چنین به نظر می‌رسید که کارکرد نقاشی، در حکم شیوه‌ای برای بازنمایی واقعیت، به پایان آمده و این وظیفه به دست رسانه جدید سپرده شده است؛ اما تنوع بی‌سابقه سبک‌های نقاشی در قرن بیستم نشان داد که امکانات نقاشی به‌هیچ‌وجه به بازنمایی وفادارانه طبیعت محدود نمی‌شود. در روند هنر مدرنیستی، از یک سو، انواع تحولات ساختاری و سرسپاری به سطح دوبعدی تصویر، به شکل‌گیری نظام‌های بازنمودی متنوعی منتهی شد و از سوی دیگر، عینیت رنگ‌ماده روی بوم اهمیت ویژه یافت. این مسیری پیچیده بود که در آن نقاشی پیوسته با تعریف ماهیت خود و نسبتش با دیگر رسانه‌های هنری به بحران می‌رسید و از رهگذار همین بحران هم توسعه می‌یافت.

ازجمله پس از ابداع کلاژ در همان آغاز قرن بیستم، نقاشی در سیر تحول خود در دوران مدرنیسم به طور پیوسته انواع مواد و عناصری از فرهنگ روزمره و رسانه‌های دیگر مانند عکاسی و مجسمه‌سازی را در خود جذب کرد و به‌تدریج ماهیتی چندگانه و متکثر یافت و این رخداد در تداوم خود به تولد فرم‌های جدید هنری مانند چیدمان انجامید. در پاسخ به این تحولات بود که در میانه قرن، ادعای گرینبرگی مبتنی بر ماهیت مادی رسانه، به شیوه خود از درِ پیراستن و بازتعریف این رسانه برآمد تا هر کیفیتی را که در این رسانه درون‌ماندگار نیست، از آن بزداید. اصولی که او صورت‌بندی کرد، هرچند در عالم هنر معاصر بارها مورد انتقاد قرار گرفته است، توانست چارچوبی معتبر و خودارجاع برای رسانه نقاشی بنا کند. به‌این‌ترتیب با آنکه امتزاج نقاشی با رسانه‌های دیگر، مخدوش‌شدن مرزهای آن و به عبارتی بحران نقاشی پس از آرای گرینبرگ و در دوره مدرنیسم متأخر نیز ادامه یافت؛ اما در عمل نتوانست پایان تجربه نقاشی را رقم بزند. تجربه نقاشی امروز بر کشف و آزمون حدود و امکانات خود رسانه متمرکز شده و انعطاف حیرت‌انگیز این رسانه را به اثبات رسانده است.

کلید این انعطاف و پویایی نقاشی و رمز تداوم آن را شاید بتوان در «کیفیت مادی»اش جست. هرچه باشد، در همه این سال‌ها سخنی از «مرگ مجسمه» به میان نیامد و این مدیون «مادیت» و حضور فیزیکی مجسمه بود. درگیری با «مادیت رنگ» و زیستن با این کیفیات مادی برای هنرمند نقاش تجربه‌ای زنده و جاری است؛ روندی که در آن عوامل «کار»، مهارت، تکرار، خاطره، کاتارسیس و رضایت شخصی را نمی‌توان نادیده گرفت.

آنچه در کار حمیدرضا اندرز بر بیننده اثر می‌کند و باید مورد توجه جدی قرار بگیرد، همین مادیت است: ضربات قلم، پاساژهای تیره و روشن، گلیز، فرصتی برای رخ‌نمودن رنگ‌ها از زیر لایه‌های هم‌پوشان و انواع جلوه‌های «سطح» بوم. در پرداخت نظری به نقاشی، معمولا روند پرمرارت و مادی تولید آن نامرئی بوده و مورخان هنر کمتر به آن پرداخته‌اند. به گفته جیمز الکینز، مورخ و نظریه‌پرداز هنر، «برای هنرمند، تصویر برایندی است از ایده‌ها و خاطره محو فشردن تیوب، تنفس بخار رنگ، چکیدن روغن و شستن قلم، مالیدن، رقیق‌کردن و آمیختن. آنجا که افکار محو پیشازبانی با مفاهیم نامیدنی، پیکرها و فرم‌هایی که در حال بازنمایی‌شدن هستند، درمی‌آمیزند».

نقاشی اندرز نیز، داستان گذراندن روزها، ماه‌ها و سال‌ها در کارگاهی منظم، مجهز و پاکیزه است؛ داستان زیستن با رنگ روغن و کاوش مدام در سابقه و امکانات آن. کارهای اندرز با اسلوب لایه‌لایه و بسیار زمان‌بر خلق می‌شوند. لایه‌های رنگ روغن که از نازکی نیمه‌شفاف‌اند، روی هم قرار می‌گیرند و هریک سطح زیرین خود را تا حدودی آشکار می‌کنند. برخی از این لایه‌ها پوشاننده‌اند و برخی لعابی؛ که هر دو بر رنگ‌های زیرین و زبرینِ خود، هم از بابت فام و هم از بابت جلوه‌های سطح و بافت تأثیر می‌گذارند. تکرار این لایه‌ها و حضور سطوح زیرین که ممکن است تا ۲۰ لایه ادامه پیدا کند، عمق کم‌نظیر این آثار و طنین خاص آنها را پدید می‌آورد.

در این نقاشی‌ها دو نوع بافت قابل تشخیص است: بافت تصویری و بافت واقعی. بافت تصویری ادراک می‌شود؛ اما نمی‌توان آن را لمس کرد؛ چراکه از رنگ ساخته شده و توهمی از بافت واقعی است؛ مثل بافت سطح گلابی، بافت پوست ماهی یا تنه درخت.

در کار اندرز، بافت تصویری که با مهارت شایان توجهی آفریده می‌شود، نقش مهمی در بازنمایی دارد. بافت واقعی مادیت فیزیکی دارد و آن را می‌توان لمس کرد؛ چون از قشر رنگ، با درجات مختلف ایجاد می‌شود. این بافت در نقاشی‌های اندرز تخت و صاف است و با وجود تعدد لایه‌ها، از ضخامت رنگ چندان خبری نیست. این ویژگیِ سطحیِ خاصِ نقاشی‌های اوست؛ بنابراین در آنها بارِ بازنمایی عَمدتا برعهده بافت تصویری است.

موضوعات و مضامین اندرز محدودند و برای او بیشتر زمینه‌ای برای سامان‌دادن ساختار و سطح تصویر به شمار می‌روند؛ اما او که به سکوت و تأمل تعلق خاطر دارد، مضامینش را در جاهایی می‌جوید که نقاشی هیاهوطلب امروزی کمتر به آنها توجه دارد: شاخه‌ای گل، یک پر، سایه درختی در باد، یا گلابی‌های شسته در سکوت. به نظر می‌رسد نقاشی‌ها کمتر بر پیش‌طرح متکی‌اند و بیشتر براساس پیرنگی ذهنی پیش می‌روند. او برای ثبت و شناخت چگونگی شکل یک درخت، سایه‌روشن، ترکیب برگ‌ها و... پیش‌طرح‌هایی تهیه یا عکاسی می‌کند و به این وسیله مصالح اصلی تصویرش را گردآوری می‌کند؛ اما ترکیب اصلی کار براساس انگاره‌ای ذهنی پیش می‌رود و در آن ساختار، ترکیب‌بندی و بازی لرزان رنگ و نور مهم‌ترین نقش را برعهده دارد.

مهارت فنی که در عالم پسامدرن تا حد زیادی از اعتبار افتاده و جای خود را به تکثیر ماشینی، سلیقه دیجیتال یا ذوق و پسندِ اجرای سردستی و خام‌دستانه داده است، همچنان برای شماری هنرمندان، ازجمله حمید اندرز عاملی بنیادی در خصلت خلاقه و یکپارچگی هنر به شمار می‌رود. او آشکارا خود را وارث آن دسته از تحولات نقاشی مدرن نمی‌داند که نقاشی را از سه پایه به زیر کشیدند و کوشیدند آن را «ورای محدودیت‌های بستر سنتی» ببرند. اندرز در بدنه اصلی نقاشی خود از هیچ ماده یا تکنیک بیرونی -مثل هرگونه کلاژ- که منطق یکپارچه نقاشی را مخدوش کند استقبال نمی‌کند. او مانند نگهبان دژی می‌کوشد نقاشی خود را از هرگونه تأثیرات دیجیتال، مد، فرهنگ عامه و امثال آن و نیز دخالت دیگر قالب‌های هنری بر کنار نگه دارد. او تنها خدای نقاشی را می‌پرستد.

خصلتِ زمان‌بر، تدریجی و متأملانه نقاشی اندرز ایده سکوت را در بیان هنری او هرچه بیشتر تقویت می‌کند. نقاشی ذاتا رسانه سکوت است؛ بی‌صداست و بیننده را نیز به سکوت و غرق‌شدن در شکافی بی‌انتها دعوت می‌کند. بااین‌همه کار اندرز خود نقاشی ساکتی است: سکوت ترکیب‌بندی به واسطه ساحت‌های خلوت و تخت، سکوت سطح به واسطه عدم حضور مسلط عنصر خط و محوبودن فضا؛ سکوت رنگ‌ها به سبب پختگی و در هم نشستگی‌شان، و سکوت به واسطه سکوت مضامین: میوه‌ها، ماهی‌ها، نهنگ زیر دریا. سکوت زمان را به میان می‌آورد و زمان چیزی است که برای اندرز همواره به پای نقاشی فدا می‌شود. او نقاش پرکاری است که تولید اندکی دارد و این به سبب شیوه خاص و عامدانه نقاشی اوست؛ شیوه‌ای که کار او را به‌نوعی مراقبه و نقاشی‌اش را به آوند زمان تبدیل می‌کند؛ آوندی که در آن روزها و ساعت‌ها شناورند؛ روزهای تنهایی و کار نقاشی.

یاد

نگاهی به کارنامه بازیگری «فریماه فرجامی»

ستاره‌ای بدرخشید و «ماه» مجلس شد

امید جوانبخت

● در سال‌های نخست پس از انقلاب که هنوز تولید فیلم شرایط معینی نداشت، فعالیت عوامل و به‌ویژه بازیگران مطرح سینمای قبل از انقلاب نیز در هاله‌ای از ابهام بود. این موضوع درباره بازیگران زن که در اغلب فیلم‌ها از جلوه زنانگی آنها بیشتر استفاده می‌شد تا هنر بازیگری‌شان، حساسیتی مضاعف داشت تا آنجا که در اغلب فیلم‌های چند سال اول که عمدتا با موضوعاتی انقلابی یا جنگی یا ساواک ساخته می‌شد، نقشی برای زنان وجود نداشت. تنها بازیگران زنی که از سینمای قبل توانستند به فعالیت خود ادامه دهند، دو بازیگر سینمای متفاوت و زن‌محور بهرام بیضایی بودند که در آنها هنر بازیگری‌شان کاملا به چشم می‌آمد، پروانه معصومی (بازیگر فیلم‌های مهم «رگبار/۵۱»، «غریبه و مه/۵۲» و «کلاغ/۵۶») و سوسن تسلیمی (بازیگر آثار «چریکه تارا/۵۷» و «مرگ یزدگرد/۶۰»). «معصومی» در همان سال‌های اولیه دهه ۶۰ به‌سرعت جذب سینمای ملودرام

دهه ۶۰ شد و دو بار نیز توانست سیمرغ بلورین را به دست آورد. «تسلیمی» نیز پس از بازی در چهار فیلم متفاوت پس از توقیف «مرگ یزدگرد» (مادیان/ژکان/۶۴، باشو/بیضایی/۶۴، طلسم/فرهنگ/۶۵ و «شاید وقتی دیگر/بیضایی/۶۶») به دلیل موانعی که بر سر ادامه فعالیت‌هایش دید جلای وطن کرد. «فریماه فرجامی» که دانش‌آموخته دانشکده هنرهای دراماتیک بود، در سال‌های پایانی دهه ۵۰ پس از چند تجربه تئاتری در صحنه و تلویزیون، توسط «مسعود کیمیایی» برای نقش نخست زن فیلم متفاوت «خط قرمز/۶۰» انتخاب شد و این فیلم بازیگرمحور کیمیایی با نقشی خوب نوشته‌شده می‌توانست سکوی پرش خوبی برای شروع فعالیت‌هایش باشد که نشد و هم این فیلم و هم نقش کوتاهش در فیلم «گفت هر سه نفرشان/عرفان/۵۹» به دلیل نبود حجاب به محاق توقیف گرفتار آمدند. نوسان نقش «لاله» از یک دختر ساده در آستانه عروسی تا زنی که در فاصله‌ای کوتاه با شخصیت واقعی شوهرش آشنا و تضاد عقایدشان آنها را رودرروی هم قرار می‌دهد، تجربه سختی بود که او در مقابل «سعید راد» به‌خوبی از پس آن برآمد. در میانه دهه ۶۰ کیمیایی برای فیلم بعدی‌اش «تیغ و ابریشم» باز هم به سراغ «فرجامی» آمد و این بار نقش «سوسن مکاشی» زنی گرفتار اعتیاد که در زندان دست به خودکشی می‌زند، با وجود اینکه از تیغ ممیزی در امان نماند؛ ولی در میان نقش زنان عمدتا خنثی در سینمای آن سال‌ها بسیار به چشم آمد. پس از آن نقش کوتاهش در کمدی متفاوت «اجاره‌نشین‌ها/مهرجویی/۶۵» و زنی بی‌پناه در ملودرام تجاری «بی‌پناه/داوودنژاد/۶۵» چندان جای کار نداشتند و بیشتر برایش تجربه همکاری با دو کارگردان خوب به حساب می‌آید. ویژگی مهم «فرجامی» در این بود که در عین دارابودن شرایط لازم ظاهری، جذب سینمای تجاری و ملودرام نشد و انتخابش برای سومین نقش مهم و برجسته زن سینمای پس از انقلابِ کیمیایی یعنی «سرب/۶۷» مهر تأییدی بر توانایی‌هایش بود. «مونس» زن یهودی که با انگ داشتن تیفوس موهایش را می‌زنند و با همسرش برای فرار از اتهامات می‌خواهد راهی مقصدی موهوم شود. تلاطمات این نقش با بازی ظریف فرجامی خصوصا در سکانسی که «نوری/اسلامی»، همسرش «دانیال/تارخ» را در اسکله نگه می‌دارد و او تنها بر روی لنج سرگردان بر آب‌ها که دور می‌شود، ضجه می‌زند تا آنجا مؤثر و موفق بود که در جشنواره هفتم فجر نیز مورد تقدیر قرار گرفت. گزیده‌کاری فرجامی در دهه ۶۰ دو انتخاب ماندگار دیگر را برایش رقم می‌زند، «مادر/۶۸» فیلم درخشان زنده‌یاد «علی حاتمی» در دو نقش «ماه‌منیر» دختر بزرگ مادر و جوانی مادر و فیلم معمایی و برجسته «پرده آخر/۶۹» نخستین ساخته «واروژ کریم‌مسیحی» که بازی دقیق اوج و فرودهای نقش فروغ‌الزمان، سیمرغ بازیگری جشنواره نهم را نیز نصیبش می‌کند. در دهه ۶۰ در کنار تسلیمی و فرجامی دو بازیگر زن متفاوت و گزیده‌کار دیگر نیز در نیمه دوم این دهه به سینمای ایران اضافه می‌شوند «گلچهره سجادیه» و «فاطمه معتمدآریا». «فرجامی» دهه ۷۰ را با فیلم درخشان «نرگس/بنی‌اعتماد» شروع می‌کند، نقش «آفاق» زنی از طبقات فرودست که با ورود دختری به زندگی پسری که بزرگش کرده، تا مرز پریشانی می‌رود. «فرجامی» برای این فیلم که نقطه عطفی پس از چند فیلم اولیه «بنی‌اعتماد» به حساب می‌آمد، از جشنواره دهم نیز مورد تقدیر قرار گرفت. فیلم مهجور «تماس شیطانی/حسن قلیزاده/۷۱» با گریم و لباسی خاص و داستانی که در فضای دهه ۳۰ می‌گذشت، نیز آن‌چنان به چشم نیامد. فعالیت فرجامی در میانه دهه ۷۰ به دلیل تحولات اجتماعی و جوان‌گرایی سینمایی از یک سو و نابسامانی‌ها و تلاطمات خواسته و ناخواسته از سویی دیگر کمتر آن درخشش و گیرایی اولیه را داشت...

ادامه در صفحه ۷