دریچه

جزئیات حمایت فارابی از «سینمای اقتباسی»

• درپی اعلام سیاست‌های کلان و راهبردی سازمان سینمایی، اسفندماه گذشته، بنیاد سینمایی فارابی در قالب یک فراخوان اعلام کرد تصمیم دارد تا پایان خرداد ۹۹، حداقل ۱۰ اثر در گونه‌های مختلف ادبیات داستانی پس از انقلاب را براساس جذابیت‌های داستانی، اولویت‌های فرهنگی و قابلیت‌های سینمایی انتخاب کند. فراخوانی که از همان ابتدای انتشار با استقبال اهالی سینما همراه شد.

«حبیب ایل‌بیگی»، قائم‌مقام و سرپرست معاونت فرهنگی و پژوهشی بنیاد سینمایی فارابی، با اشاره به اینکه ایده اولیه این حمایت براساس تأکیدات رئیس سازمان سینمایی شکل گرفته است، گفت: ایشان تأکید دارد این موضوع به‌طورجدی پیگیری شود و ما امیدواریم این فرایند بتواند موتور اقتباس در سینمای ایران را به‌طورجدی راه بیندازد.

اقتباس از آثار بعد از انقلاب و ارائه ازسوی تهیه‌کننده؛ بنیاد سینمایی فارابی با تهیه‌کننده اثر طرف است

سرپرست معاونت فرهنگی و پژوهشی بنیاد سینمایی فارابی با اشاره به جزئیات این فراخوان گفت: آنچه در فراخوان تأکید شده اما گاه با برداشت‌های نادرستی همراه بوده، این است که براساس بندهای ۱ و ۲ فراخوان، این کتاب‌ها باید از آثار موفق ادبیات بعد از انقلاب انتخاب شوند و براساس بند ۳ فراخوان، درخواست ازسوی تهیه‌کننده ارائه شود؛ یعنی تهیه‌کننده حرفه‌ای سینما می‌تواند درخواست بدهد و به این شکل نیست که کارگردان یا نویسنده این درخواست را ارائه دهد. در واقع، ما می‌خواهیم از ادبیات داستانی کشور در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی که توانسته‌اند موفقیت‌هایی داشته باشند یا پرمخاطب باشند، حمایت کنیم؛ به‌عبارتی برگزیده‌شدن کتاب‌ها در محافل و جشنواره‌ها و پرتیراژبودن آنها از ملاک‌های اصلی انتخاب ازسوی ما خواهد بود. ایل‌بیگی در پاسخ به این پرسش که آیا فیلم‌نامه‌نویس یا کارگردان می‌تواند کتاب موردنظر خود را به تهیه‌کننده پیشنهاد بدهد، گفت: بله. تأکید می‌کنم که برای این کار، تهیه‌کننده باید بگوید من می‌خواهم یک کتاب را بسازم و تبدیل به فیلم کنم. همان‌طور که در بحث حرفه‌ای سینما، قصه‌ای مورد پسند یک تهیه‌کننده واقع می‌شود و اوست که کارگردان را معرفی می‌کند، اینجا هم تیم را تهیه‌کننده شکل می‌دهد. نویسنده یا کارگردان هم اگر پیشنهادی برای اقتباس دارند، باید تهیه‌کننده را متقاعد کنند.

مرحله‌به‌مرحله با طرح اقتباس سینمایی؛ تبدیل کتاب به فیلم‌نامه سینمایی خیلی مهم است

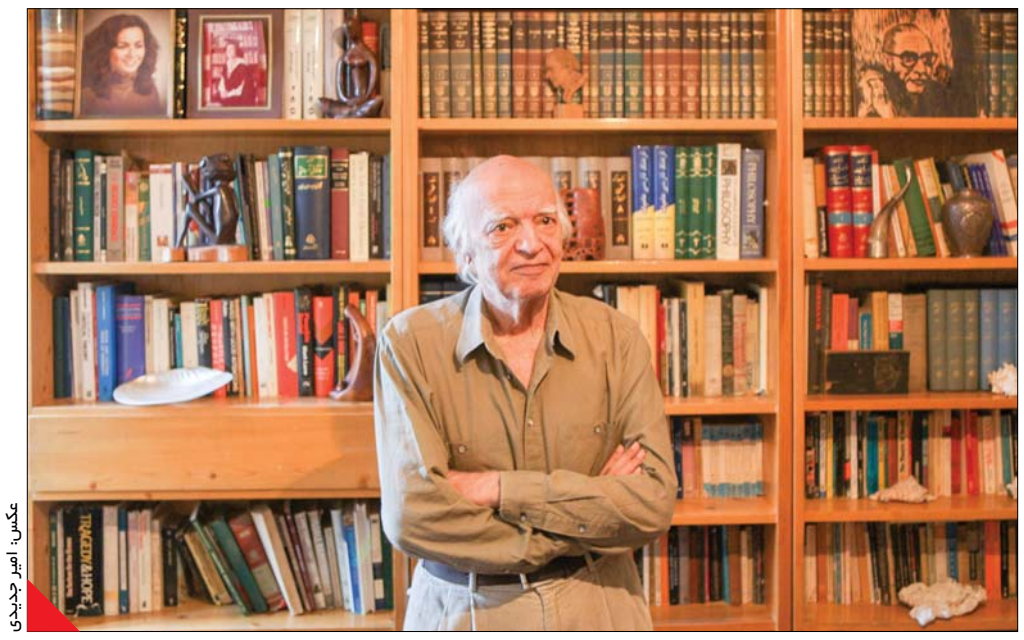
ایل‌بیگی درباره جزئیات این طرح گفت: تهیه‌کننده براساس فراخوان منتشرشده، می‌تواند تا آخر خرداد درخواست خود را رسما به فارابی اعلام کند و بگوید می‌خواهد براساس یک کتاب، یک فیلم سینمایی بسازد. در ادامه، بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی پس از اتمام فراخوان، درخواست‌ها را براساس قصه، موضوع و ژانر بررسی می‌کند که نتیجه تأیید یا عدم تأیید، به اطلاع تهیه‌کننده خواهد رسید. وقتی کتاب انتخاب شد، براساس بند ۴ فراخوان، حقوقش از ناشر یا صاحب اثر خریداری خواهد شد. در ادامه، این کتاب به تهیه‌کننده ارائه می‌شود تا براساس آن، طرح را برای فیلم‌نامه آماده کند و ارائه دهد. شاید یک کتاب، خیلی خوب باشد اما باید توجه داشت که طرح فیلم‌نامه و تبدیلش به فیلم‌نامه سینمایی خیلی مهم است.

قرار نیست از ابتدا به هر ۱۰ درخواست تأییدشده، هزینه تولید داده شود

ایل‌بیگی در ادامه با اشاره به اینکه قرار نیست به هر ۱۰ درخواستی که در فراخوان تولید فیلم اقتباسی پذیرفته شده‌اند، از همان ابتدا هزینه تولید ارائه شود، گفت: وقتی طرح فیلم‌نامه برای دریافت پروانه ساخت سینمایی به سازمان سینمایی ارائه شد، در صورت اخذ پروانه ساخت، ما در این مرحله براساس بند ۵ فراخوان، ۳۰ تا ۵۰ میلیون تومان بابت خود کتاب و ۳۰ تا ۴۰ میلیون تومان بابت نگارش فیلم‌نامه به تهیه‌کننده خواهیم داد تا به فیلم‌نامه‌نویس پرداخت کند.

او در ادامه گفت: پس از اینکه پروانه ساخت فیلم صادر شد، فیلم‌نامه نهایی در معاونت فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی بررسی می‌شود تا اگر فیلم‌نامه مورد تأیید قرار گیرد، پروسه تولید آن آغاز شود. اینجا وقتی فیلم‌نامه وارد مرحله تولید به اثر سینمایی شد، براساس بند ۶ فراخوان و با تصویب شورای هماهنگی تولید سازمان سینمایی، تا یک میلیارد تومان ازسوی بنیاد سینمایی فارابی به عنوان سهمیه مشارکت در تولید اثر، اختصاص خواهد یافت. به علاوه، احتمال تخصیص تسهیلات کم‌بهره نیز وجود دارد؛ مخصوصا برای آنهایی که قرار نیست بنیاد سینمایی فارابی در تولید آن مشارکت داشته باشد.

او در پایان گفت: تأکید می‌کنم که شرکت در فراخوان، دلیل بهره‌مندی از این طرح نیست، چراکه ما قرار است براساس مفاد فراخوان، ۱۰ مورد از بهترین درخواست‌ها را انتخاب کنیم و دلایلمان را هم بگوییم. برای ما اصل این است که ازطریق اقتباس سینمایی، فیلم‌هایی تولید شود که با مخاطب و منتقد، ارتباط خوبی برقرار کند.


عکس: امیر جدیدی

«نجف» ناخدای ادبیات بود

گروه هنر: نجف دریابندری، مترجم باسابقه ایرانی ۱۵ اردیبهشت ماه درگذشت. به گفته علی میرزائی مدیرمسئول مجله «نگاه نو»، پیکر نجف دریابندری در کنار مزار همسرش فهیمه راستکار در بهشت سکینه کرج به خاک سپرده می‌شود و خواهش خانواده دریابندری این است که کسی به منزلشان نرود چون کسی در خانه نیست و برگزاری هرگونه مراسم را به بعد از کرونا محول کرده‌اند. از ساعات ابتدایی درگذشت زنده‌یاد دریابندری بسیاری از اهالی هنر و دوستدارانش از سال‌ها تلاش و هنر او گفتند و نوشتند و فقدان او را ضایعه‌ای بزرگ برای هنر و ادبیات ایران توصیف کردند. محمود دولت‌آبادی دریابندری را ناخدای زبان و ادبیات خطاب می‌کند. در یادداشت او که در خبرگزاری ایسنا منتشر شده است، آمده:

«نجف دریابندری...

یکی از هوش‌های کم‌نظیر تاریخی گفته است «انسان در ذهنش زندگی می‌کند» جالب اینکه دنیا او را همچون باورمندترین شخصیت‌های ماتریالیست به یاد می‌آورد. هرچه باشد صدق این عبارت را شخصا به تجربه دریافته‌ام و آنچه در ذهن من مدام مرور می‌شود دوستانِ دور و نزدیکم هستند و البته نادوستانی در مسیر این زندگانی که به عمد یا به سهو به من زخم زده‌اند. به این ترتیب زندگی در ذهن جریان دارد؛ در دو بُعد شاخص که به فرازنگان و فرومایگان حساسیت ویژه دارد. در این میانه هستند چهره‌هایی با نسبت‌هایی از نیکی و ناخوبی که در رفتار موجبِ آزردگی‌هایی شده‌اند، اما به علل ناشی از زمانه که اندیشیده‌ام، به نظرم رسیده که از روی اضطرار چنان شده‌اند و گذشته‌ام. اما نجف دریابندری از زمره آدمیانی بوده که همواره در مدار ذهن و خیالم بوده است جا به جا. در همین ماجرای فلج‌کننده کرونا از نخستین کسانی که به ایشان فکر کردم نجف دریابندری بود. دریغ اینکه نه دیدار ممکن بود و نه می‌شد به او تلفن زد، زیرا چندی بود که دیگر نمی‌شنید و این را در آخرین دیدار متوجه شدم که سخن هم نمی‌گوید.

مدتی که نشسته بودم کنارش فقط نگاه داشتیم به یکدیگر و این مفهوم مشترک در ذهن می‌گذشت که «بله، چنین است!» و آنچه هنوز در نجف دریابندری زنده بود چشم‌هایش بود که همان خنده خاموش را در خود داشت و اجازه نمی‌داد به تو که غمگین در او بنگری. شاید این به نظر عادی بیاید برای اشخاصی که از نزدیک نجف را ندیده بودند چنان افراخته و به قامت و سراپا زیبایی و سلیقه در پوشیدنِ لباس که این همه از انضباط شخصیتی وی می‌آمد. دفترِ کارش در ضلع جنوبی حیاط بود تا به یاد می‌آورم، و نجف برای رفتن به دفتر کارش، ریش تراشیده با لباس مرتب که می‌پوشید از آن چند متر حیاط عبور می‌کرد و می‌رفت می‌نشست پشت میز کار. چنین انضباطی در نسل نجف دریابندری عادت شده بود، چنانچه به یاد می‌آورم زنده‌یاد دکتر ابراهیم یونسی هم چنین بود و کم و بیش شاملو و احمد محمود نیز با همان امکانات محدود، و همچنین آن دوست گرامی مشترک نجف و من، دکتر حسن مرندی‌قصر- رفیقی که در مراسم درگذشتش نجف از شدت تأثر زبان به کام شد و حرفی نتوانست بزند و من بغض ترکاندم و زان پس هردو به راه افتادیم در سکوت و حسرت ازدست‌رفتن مردنی که یگانه بود از هر جهت در دوستی و انسانیت و مدارا. اما برای نجف زندگی همیشه اهمیت خود را داشت و سرزندگی تا سرِ پا بود. اتفاق افتاد که شبی را بگذرانیم به سرخوشی، و این به سال‌هایی برمی‌گردد که برشت گویا بدان مناسبت نوشته بوده «آن که می‌خندد هنوز خبر فاجعه را نشنیده است» و در آن شب نجف با یک- دو دوست دیگر گفتند و خندیدند، و خنده‌های نجف معروف بود به رسایی و بلندصدایی و اتاقِ کوچک من ظرفیت آن شلیکِ خنده‌ها را نمی‌داشت. شب تمام شد و صبح فردا فرزندم سیاوش که ده- دوازده ساله بود پرسید «بابا این دوستت کی بود؟» گفتم «آقا نجف دریابندری، چطور بابا؟» سیاوش گفت «آخه خنده‌هاش نگذاشت تا صبح بخوابم!» من لبخند زدم و شاید گفته باشم البته تیغه دیوار بین دو اتاق هم زیاد ضخیم نیست! باری... باشد دیگرانی از هنرهای او سخن بگویند و اگر زمانه‌ای رسید که وارسی و پژوهش در زندگانی ارباب فرهنگ ضروری تشخیص داده بشود، لابد پرداخته خواهد شد به مجموع زیر و بم‌های شخصیت‌هایی مثل نجف دریابندری و کارهایی که او انجام داده و زندگی‌ای که از سر گذرانیده و یافت خواهند شد پژوهندگانی که از نوع واقع‌بینی خودِ نجف در وی نگاه کنند و کتاب بنویسند جهت اصلِ یادگیری که نجف استاد آن بود.

پس من با یاد چهره پر از شوق زندگی و آن قامت رشید و ایستاده این یادداشت را به پایان می‌برم با افزودن این نکته که شخصا از کار و توانایی‌های نجف در نثرنویسی، در ادبیاتی که او برای ترجمه انتخاب می‌کرد، از داوری صریح او در ادبیات و اندیشه، و از دقت او در بیان مفاهیم - که به قدر بضاعت خود آموخته‌ام - یادِ نجفِ دریابندری را همچون یکی از ناخدایان زبان و ادبیات ایران گرامی می‌دارم».

منوچهر بدیعی نیز در گفت‌وگو با ایسنا از نجف دریابندری به عنوان یکی از بنیان‌گذاران ترجمه دقیق و صحیح ادبی و همچنین ویراستاری به معنای دقیق و صحیح کلمه یاد کرد: «من او را از همان ترجمه‌های اولیه‌اش از ویلیام فاکنر، «گل سرخی برای امیلی» که در ۱۹سالگی ترجمه کرد، می‌شناسم. این داستان را زمانی که ۱۵سالم بود خواندم؛ بنابراین با این اسم مدت‌ها آشنا بودم. او «تاریخ فلسفه غرب» را در زندان ترجمه کرد. دریابندری با این کار بزرگ از بنیان‌گذاران ترجمه دقیق و صحیح ادبی به شمار می‌رود. در عین حال او یکی از بنیان‌گذاران ویراستاری به معنای دقیق و صحیح کلمه است. باید بگویم که در کار نقد داستان فارسی، نه پیش از نقد او بر رمان «سنگ صبور» اثر چوبک و نه پس از آن، هیچ نقدی به دقت و جامعیت، نه، خوانده بودم و نه تاکنون خوانده‌ام».

عبدالله کوثری شاعر، مترجم و ویراستار نیز در گفت‌وگو با اینا به تبحر دریابندری در ترجمه اشاره کرد و گفت: «در مورد ترجمه او از اثر ویل کاپی (چنین کنند بزرگان)، تا مدت‌ها گفته می‌شد که این کار به جای ترجمه، اقتباسی از آن اثر است. در حالی که بعد از دسترسی به متن اصلی اعلام شد ترجمه دریابندری با آن مطابق است. این جزء ذات ترجمه است که مترجم ضمن پایبندی به متن اصلی، به لحاظ زبانی دست خود را باز بگذارد تا آنچه بازگردانی می‌کند برای مخاطب بهتر قابل فهم باشد. به‌خصوص در موضع ترجمه طنز، اصلا کار ساده‌ای نیست که اثر به زبانی دیگر بازگردانی شود و کماکان جنبه طنز خود را حفظ کند. چراکه بسیاری از جنبه‌های طنز، برخلاف تراژدی، محدودیت‌های جغرافیایی، فرهنگی و تاریخی دارند. به‌عنوان مثال، آثار طنزی به زبان انگلیسی برای ترجمه به دستم رسید و وقتی مطالعه می‌کردم، می‌دیدم در ترجمه آن به فارسی «طنز» به عمل نمی‌آید».

صفدر تقی‌زاده مترجم در غم ازدست‌دادن دوست، همیار و همفکرش نوشت:«مرگ او ضایعه‌ای بزرگ برای فرهنگ ایران است. او مثل من در آبادان متولد شده بود و دوران دبیرستان را در دبیرستان رازی آبادان با هم بودیم. او از هوش، ادراک و فرهیختگی ذاتی و غریزی بود. هرچند او به عنوان نویسنده و مترجمی چیره‌دست شهرت داشت، متفکر بود و بینش فلسفی و اندیشه سیاسی، ذهنی روشن و دید باز داشت. دریابندری در آثارش چه ترجمه و چه تألیف کوشیده بود تاریخ تفکر فلسفی و اجتماعی را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کند و بینش تازه‌ای به خواننده ارائه دهد. در جوانی به دلیل مبارزات سیاسی به زندان افتاد و در زندان کتاب «وداع با اسلحه» را ترجمه کرد».

رضا رضایی مترجم نیز در توصیف دریابندری چنین گفت: «نجف دریابندری سهل و ممتنع بود، قوت در کار، در عین سادگی کار هر کسی نیست. به نظر من ایشان بسیار باهوش و یکی از باهوش‌ترین افراد ایران بودند. آقای دریابندری آدم جامع‌الاطرافی بودند، در زمینه هنر، ادبیات، تاریخ و فلسفه صاحب‌نظر بودند. در عین حال ایشان هیچ‌گونه تحصیلات رسمی‌ای هم نداشتند اما این ویژگی‌ها که برشمردم در این آدم جمع شده بود. اما متأسفانه در این سال‌های آخر به دلیل بیماری‌ای که داشتند از کار افتاده بودند».

اصغر رستگار مترجم باسابقه نیز در گفت‌وگو با ایسنا از احاطه دریابندری به زبان فارسی صحبت و تأکید کرد: «به خاطر همین احاطه بود که با وجود ضعف‌هایی در شاخه‌های مختلف کارش، به دلیل فارسی خوب، داشتن استخوان‌بندی محکم در نگارش و اینکه چه در سطح بالا و چه زیر متوسط، مفهوم می‌نوشتند و جمله‌بندی‌هایشان رسا بود، خواننده شیفته نثر ایشان می‌شد و مطالب را می‌خواند. ایشان از عهده آثار طنزآمیز به خوبی برمی‌آمدند، اینها ویژگی‌هایی بود که باعث می‌شد وقتی جوان بودیم اگر اثری را با ترجمه دیگری خوانده بودیم یا اصلا علاقه‌ای به خواندن آن اثر نداشتیم وقتی ترجمه ایشان از آن اثر می‌آمد، آن را می‌خواندیم چون از ایشان یاد می‌گرفتیم. این از ویژگی‌های برجسته آقای دریابندری بود و در کمتر مترجمی دیده می‌شد. قلم نجف دریابندری برای ما جنبه کلاس داشت و ما از آن چیز یاد می‌گرفتیم، این خیلی مهم است و چیز کوچکی نیست».

همچنین سیدعباس صالحی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، سیدعباس موسوی سخنگوی وزارت خارجه، علی‌اصغر مونسان وزیر میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی، انجمن منتقدان تئاتر، بنیاد شعر و ادبیات داستانی ایرانیان و اتحادیه ناشران و کتاب‌فروشان تهران در پیام‌هایی درگذشت نجف دریابندری را تسلیت گفتند.

نگاهی به سریال «زیرخاکی»

خنده در خاکریز تاریخ!

رضا صائمی: نام جلیل سامان با سریال‌های سیاسی گره خورده. «ارمغان تاریکی»، «پروانه» و «نفس» هرکدام فرازهایی از تاریخ سیاسی معاصر را زمینه درام قرار داده بود و البته در ساختاری جدی، قصه خود را روایت می‌کرد؛ اما «زیرخاکی» لحن و بیان کمدی دارد و در ژانری متفاوت، همان نگاه و گفتمان کارگردان در سریال‌سازی را پی می‌گیرد. جلیل سامان بعد از آن سه‌گانه اکنون با «زیرخاکی» در همان فضا و پارادایم قبلی دست به تجربه جدیدی زده و این‌بار همان درونمایه‌ها را در زمینه ساختار و روایتی طنز روایت می‌کند. بااین‌حال «زیرخاکی» را هم می‌توان متفاوت‌ترین سریال او دانست و هم یکی از متفاوت‌ترین سریال‌هایی که توانست شمایلی هویت‌مند از «کمدی سیاسی» را صورت‌بندی کند. ایجاد فضای مفرح و خلق خنده در زمینه یک موقعیت مبارزاتی که هم بتواند جدیت کنش سیاسی و مقاومت انقلابی را ضایع نکند و هم در سویه‌های کمیک خود به ورطه لودگی یا طنز سخیف نیفتد، کار دشواری است و جلیل سامان توانسته با موفقیت روی لبه این مرز حرکت کند. از جنبه دراماتیک نیز با قصه‌ای پر از تعلیق و کشش مواجه هستیم که در ذات آن درامی معمایی وجود دارد. در واقع قصه بر مبنای یک تعلیق و کشمکش جست‌وجوگرانه و ماجراجویانه شکل گرفته و پیش می‌رود. کشف زیرخاکی در ذات خود تعلیق و التهاب و هیجانی دارد که نوعی ریتم درونی را فارغ از چگونگی روایت ایجاد می‌کند. این ریتم درونی با تعلیق‌های بیرونی قصه به تعقیب‌وگریزها یا تنوع و تعدد رخدادها و خرده‌داستان‌ها که با تنوع در لوکیشن هم همراه است، کمک کرده تا مخاطب از همان ابتدا با هیجان و ریتم بالا قصه را دنبال کرده و با فرازونشیب‌های آن همراه شود. این عناصر به شکل‌گیری یک دینامیک و پویایی در قصه منجر شده و ضرباهنگ آن را تناسب بخشیده است. بدون شک لحن و روایت کمیک قصه و کستینگ هوشمندانه و درست بازیگران بر این جذابیت افزوده است. هم‌بازی‌شدن پژمان جمشیدی و هادی حجازی‌فر که در سال گذشته در فیلم دوزیست هم‌بازی بوده‌اند، به شکل‌گیری یک زوج جدید کمدی منجر شده که از تضادهای رفتاری و خلق‌وخوی آنها قوام می‌گیرد. به این دو ژاله صامتی و گوهر خیراندیش را که اضافه کنیم، با ترکیبی از بازیگران کاربلدی مواجه می‌شویم که به درک درستی از نقش رسیده‌اند. ژاله صامتی به‌خوبی توانسته شمایلی از زنان دهه ۵۰ را در رفتارشناسی بدنی و کلامی و اخلاقی به تصویر بکشد و درواقع روح تاریخی نقش را به‌خوبی درک و بازنمایی کند. کلکل‌های او با شوهرش و نگرانی و تمکین و تحکم توأمان او با همسر هم بخش عمده‌ای از بار کمیک قصه را شکل داده و هم تصویری از خانواده و مناسبات آن را در دهه ۵۰ ترسیم کرده. شاید گزافه نباشد که زمینه اصلی قصه را نهاد خانواده بدانیم که سیاست و کمدی را در درون خود جای داده و پردازش می‌کند.

قطعا بخشی از جذابیت سریال «زیرخاکی» را باید در شمایل و صورت‌بندی‌های بصری آن جست‌وجو کرد؛ در طراحی صحنه و لباس و چهره که انطباق دراماتیک با واقعیت تاریخی داشته باشد. خلق این فضا در دوران جدید دشوار است؛ حتی سخت‌تر از بازسازی دوران مشروطه و پهلوی اول؛ چون برای آن شهرک سینمایی غزالی وجود دارد. ضمن اینکه در اینجا با قصه‌ای شهری هم مواجه هستیم که هم تحرک جغرافیایی بالایی دارد، هم تحرک دراماتیک بالایی. این ویژگی خاصیت و قابلیت نوستالژیک سریال را هم بالا برده و از این جنبه نیز در جذب مخاطب مؤثر است. به این موارد باید قاب‌بندی زیبا و رنگ‌آمیزی درست آن را هم اضافه کرد که به ایجاد حس‌وحال لازم برای یک سریال تاریخ معاصر کمک می‌کند.

ظاهرا قصه از نظر زمانی پنج دوره تاریخ معاصر را در بر گرفته و از دهه ۵۰ آغاز می‌شود و تا دهه ۹۰ تداوم دارد. بر این مبنا، تطور و تحول شخصیت‌ها به موازات تحولات اجتماعی و سیاسی و انطباق با تجربه‌های زیسته جمعی بسیاری از مخاطبان این سریال می‌تواند امکانی برای مماس‌شدن تعلیق درونی و بیرونی قصه و پیوند مخاطب با استمرار خود حفظ کند. اساسا ذات این کار و استخراج قصه‌ای از درون تاریخ یا الصاق و انطباق آن با کلیت تاریخی برهه معاصر که با ارجاع ذهنی و اجتماعی به آن همراه است، مثل کشف یک شیء ارزشمند از خاک تاریخ است؛ مکاشفه‌ای که سویه‌های آگاهی‌بخش آن لابه‌لای سویه‌های کمیک آن صورت گرفته و روایت متفاوتی از تاریخ معاصر را به تصویر می‌کشد. زیرخاکی مثل دو کار قبلی سامان به شکل مستقیم و عریان وارد سپهر سیاست نمی‌شود؛ بلکه از خاستگاه یک روایت طنازانه این کار را می‌کند. گویی جلیل سامان این‌بار تلاش کرده از فرمی مفرح به محتوایی تأمل‌برانگیز پل بزند و خودآگاهی تاریخ را با سرگرمی در دل تاریخ، تجربه‌پذیر کند. سازگاری بین این دو سویه متفاوت کار البته امر دشواری است؛ مثلا اینکه مقتضیات کمیک قصه تیپ‌سازی‌های کمیک را ایجاب می‌کند و رئالیست تاریخی آن نیازمند شخصیت‌پردازی است که باید در یک درهم‌تنیدگی دراماتیک صورت‌بندی شود. سامان تاکنون به‌خوبی از پسِ این کار برآمده. سریال زیرخاکی می‌تواند نقطه عطفی برای بازیگرانش هم محسوب شود؛ ازجمله پژمان جمشیدی که توانمندی‌اش را در بازی‌های کمیک و طنازی‌های فردی بار دیگر اثبات کرده و هادی حجازی‌فر که بخش دیگری از توانایی و تنوع در بازیگری‌اش را با ایفای دو نقش به رخ کشیده یا ژاله صامتی که پس از سال‌ها بار دیگر در کانون توجه مخاطبان قرار گرفته. این شب‌ها می‌توان پای تماشای سریال «زیرخاکی» نشست و از هیجان و طنز و بازی‌های چشمگیر بازیگرانش لذت برد. سریالی که ظرفیت‌های دراماتیک کمدی-سیاسی را در شمایل و ساختاری متفاوت نشان داده و می‌تواند پیشنهاد و تجربه جدیدی برای سریال‌سازی تلویزیونی باشد.

زیر آسمان فیروزه‌ای

نگاهی به فیلم «مارتین ایدن»

تماشای فروپاشی خانه اسپنسر

• **محمدعلی افتخاری:** تعدد موضوعاتی که فیلم «مارتین ایدن» پیش می‌کشد، کار تحلیل و بررسی فیلم را دشوار می‌کند. شاید با پرداختن به کیفیت اقتباس و ارزیابی انتخاب‌های پیترو مارچلو به‌عنوان سینماگری که قصد دارد برگردانی سینمایی از «مارتین ایدن» جک لندن ارائه کند، کار بازخوانی نیز آسان شود یا پرداختن به موضوعات سیاسی فیلم که پیوند مهمی با وقایع اجتماعی شهر ناپل دارد. اما از آنجایی که اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی عموما با شکست مواجه شده‌اند و همیشه نقصی در کار است، آنچه در اینجا بیش از مسئله اقتباس اهمیت می‌یابد، بازخوانی حضور پیداوپنهان متفکری است که پیش از داروین از تکامل سخن گفت و بخشی از تاریخ نظریه‌پردازی قرن ۱۹ میلادی را متأثر کرد. کارگردان فیلم «مارتین ایدن»، اقتباس از رمان جک لندن را بهانه‌ای برای فراخوانی «هربرت اسپنسر» و مطرح‌کردن آرای او در سرگذشت شخصیت اصلی فیلمش قرار می‌دهد. اما این فراخوانی گویی قرار است جایگاه متفکران اجتماعی در مواجهه با موضوعات مربوط به طبقه فرودست جامعه را به چالش بکشد و به نوعی سردرگمی طیف وسیعی از فعالان حقوق کارگری، متفکران سیاسی و نظریه‌پردازان جامعه‌شناس در طول یک قرن هم‌اندیشی را به موضوع اصلی فیلم تبدیل کند. ازاین‌رو تلاش کارگردان در شیوه‌پردازی سینمایی‌اش، به نزدیکی هرچه بیشتر تماشاگر به خاطرات مارتین ایدن معطوف است. مارتین نماینده کارگرانی است که در چرخه اقتصادی معیوب، همیشه نقش نیرویی فرودست را داشته‌اند و در جریان‌های سیاسی قرن بیستم، احزاب سیاسی، نهایت بهره‌کشی از این گروه را در جهت صلاحیت‌بخشیدن به ایده‌های نوظهور خود به کار بسته‌اند.

شیوه‌پردازی پیترو مارچلو در بازگویی سرگذشت مارتین ایدن، بافت روایی فیلم را در فرایند ساختن، باورپذیری، فروپاشی و در نهایت بازگشت شکل می‌دهد. با این انتخاب، گویی کارگردان در تلاش است برای تماشاگرش خانه‌ای با پیشرفته‌ترین امکانات روز دنیا بسازد و او را در جریان جزئیات مراحل ساخت خانه قرار دهد و به تدریج نگاه حیرت‌زده تماشاگر را متوجه حفره‌هایی نگران‌کننده در ستون‌های محکم خانه کند و درست جایی که احساس می‌شود این خانه هویت ظاهری و باطنی خود را کشف کرده، با صحنه‌ای از تخریب بنای خانه، تماشاگر را با حساسیتی همیشگی به حفره‌های فراوان در خانه‌های نوین قرن بیستمی رها کند (صحنه غرق‌شدن تدریجی کشتی بادبانی شاید یکی از اشاره‌های کارگردان به این موضوع باشد). فیلم «مارتین ایدن» با چنین رویکردی به سراغ بازسازی زندگی یک نویسنده می‌رود و بدون‌شک این نویسنده همان «هربرت اسپنسر» است.

برای طرح موضوعی این‌چنین، ابتدا لازم است که عناصر روایی فیلم، زمینه مناسب برای معرفی دنیای پیرامون شخصیت اصلی را فراهم کنند. باید در نظر داشت که در این‌گونه بازسازی‌ها تمرکز کارگردان بیش از هر چیز به ساخت و پرداخت عنصر زمان، مکان و به‌طورکلی اتمسفر سینمایی اثر معطوف است و در این شکل، چگونگی پیشرفت داستان درواقع بهانه‌ای برای نزدیک‌کردن هرچه بیشتر تماشاگر به حال‌وهوای خاص فیلم است. در فیلم «مارتین ایدن» شکل‌گیری این فضا پیوند عمیقی با حضور شخصیت مارتین و کنش‌های درونی‌اش در مواجهه با گذشته دارد. ظاهرا تکنی‌کالرهای فراوان فیلم در جهت یادآوری و ایجاد حسرتی سینمایی، قرار است به تشدید این رابطه احساسی میان تماشاگر و شخصیت اصلی کمک کند. درواقع حرکت مارتین در مسیر بازیابی و کشف هویت خود، ضرورت اصلی برای فراخوانی تماشاگر به گستره روایت فیلم را فراهم می‌کند. کارگردان برای نظم‌بخشیدن به پیرنگ طولانی فیلم و همراهی تماشاگر با رفتار شخصیت اصلی فیلمش عنصر زمان را هدف اصلی قرار می‌دهد. مارتین همواره با گذشته خود زندگی می‌کند و در تلاش ناکامش برای نویسنده‌شدن مجبور است که خاطرات دور و نزدیکش را محک بزند. اینجاست که سایه سنگین «هربرت اسپنسر» به‌عنوان متفکر ایده‌پرداز فیلم، در کنار مارتین، شروع به سخنرانی می‌کند. بیانیه او درباره تکامل، هرگونه فعالیت سیاسی را منتهی به سلب آزادی از فرد و انتقال قدرت از یک نیروی برتر به نیروی حق‌به‌جانب دیگر می‌داند و در ماهیت جریان‌های نوین سیاسی، مفهوم «عدالت‌خواهی» را نوعی مضحکه تبلیغاتی می‌داند.

هرچند نمی‌شود فیلم «مارتین ایدن» را ادای دینی به جایگاه «هربرت اسپنسر» و نظریاتش دانست. اما شخصیت مارتین و سرگذشتش، به روشنی چالش‌های موجود در کشف واقعیت و پیداکردن راهی برای توقف بهره‌کشی از نیروی ضعیف جامعه توسط ابزارهای مدرن امروز را مطرح می‌کند؛ چالشی که با گذشت سالیان دراز و انبوه نظریات علمی و جامعه‌شناسانه، سردرگمی متفکران اجتماعی در برابر واقعیت‌های موجود و ناتوانی دستگاه‌های فکری حاکم را در جهت کسب هویتی انسان‌دوستانه نشان می‌دهد.