دریچه

هفته بیستم نمایش اینترنتی «چهار ایده، چهار فیلم» آغاز شد

• بیستمین هفته نمایش اینترنتی گزیده‌فیلم‌های کوتاه انجمن سینمای جوانان ایران با عنوان «چهار ایده، چهار فیلم» با نمایش فیلم‌های «دادزن»، «مثلا فیصل»، «آب و آیینه» و «عموبرفی» از ۱۴ اسفند آغاز شد. در بیستمین هفته نمایش اینترنتی گزیده‌فیلم‌های کوتاه انجمن سینمای جوانان ایران با عنوان «چهار ایده، چهار فیلم» فیلم‌های «دادزن» به کارگردانی امیرمسعود سهیلی، «مثلا فیصل» ساخته امیررضا زرین‌بخش، «آب و آیینه» به کارگردانی محمدرضا خسروی‌فر و «عموبرفی» ساخته مهدی بوستانی، از طریق سرویس‌های نمایش اینترنتی «وُدیو»، «هاشور» و «تیوال» به نمایش در می‌آید. تعدادی از فیلم‌های موفق انجمن سینمای جوانان ایران در جشنواره‌های ملی و بین‌المللی تا پایان سال به‌صورت هفتگی از طریق سرویس‌های نمایش اینترنتی ودیو، هاشور و تیوال به‌نمایش درخواهند آمد.

نمایش اینترنتی فیلم‌های کوتاه با هدف دسترسی آسان‌تر فیلم‌سازان جوان به فیلم‌های کوتاهِ باکیفیت، آشنایی هرچه بیشتر مخاطبان عام با فیلم کوتاه و همچنین استفاده حداکثری از ظرفیت پلت‌فرم‌ها در زمینه انتشار و نمایش فیلم‌های کوتاه، در دستور کار انجمن سینمای جوانان ایران قرار گرفته است.گفتنی است این فیلم‌ها پس از یک هفته همچنان در آرشیو این وب‌سایت‌ها قرار دارند و علاقه‌مندان در هر زمان به آنها دسترسی خواهند داشت.

«گدار»: زندگی سینمایی‌ام رو به پایان است

• **ایسنا:** «ژان لوک گدار» کارگردان برجسته و از پیشگامان موج نوی سینمای فرانسه از بازنشستگی پس از هفت دهه فعالیت سینمایی خبر داد. این سینماگر ۹۰ساله در مصاحبه جدیدی عنوان کرد به پایان جاده فیلم‌سازی نزدیک می‌شود و قصد دارد پس از دو پروژه جدید از دنیای سینما خداحافظی کند. چهره اسطوره‌ای موج نوی سینمای فرانسه که ساخت فیلم‌هایی چون «ازنفس‌افتاده»، «تحقیر»، «پی‌یر خُله» و «مذکر مونث» را در کارنامه پربار سینمایی خود دارد اعلام کرده هم‌اکنون مشغول کار روی دو فیلم‌نامه است که یکی از آنها را برای شبکه عمومی تلویزیون اروپا (Arte) می‌نویسد و پروژه دیگر او نیز «جنگ‌های خنده‌دار» نام دارد.

«گدار» در مصاحبه خود گفته: «درحال پایان‌دادن به زندگی سینمایی خود هستم و پس از پایان نگارش این دو فیلم‌نامه به سینما بدرود خواهم گفت». «ژان لوک گدار» در کنار «ژان پل بلموندو» ستاره فیلم «ازنفس‌افتاده» را می‌توان عملا از آخرین بازمانده‌های موج نو سینمای فرانسه دانست و «فرانسوا تروفو»، «اریک رومر»، «ژاک ریوت»، «ژاک دمی»، «آنیس واردا» و «آنا کارینا» چهره‌های مهم سینمای فرانسه هستند که دیگر در میان ما نیستند. این فیلم‌ساز در پایان دهه ۴۰ از دانشگاه سوربن در رشته مردم‌شناسی فارغ‌التحصیل شد اما علاقه‌اش به سینما موجب شد تا به‌همراه گروهی از دوستان جوانش چون «کلود شابرول»، «فرانسوا تروفو» و «اریک رومر» به جست‌وجو درباره قابلیت‌های نهفته سینما بپردازند. آنها ماهنامه سینمایی به‌نام «لاگازت دو سینما» راه‌اندازی کردند که البته فقط برای پنج ماه منتشر شد. در دهه ۵۰ گدار چند فیلم کوتاه داستانی با کمک دوستان منتقدش در نشریه معتبر «کایه دو سینما» ساخت. وی در سال ۱۹۵۸ با فیلم سیاه و سفید «شارلوت و دوستش» نشان داد که برای ساخت فیلم بلند آماده است. اولین فیلم بلند داستانی گدار «ازنفس‌افتاده» بود که در سال ۱۹۵۹ براساس داستانی از «فرانسوا تروفو» ساخت. دهه ۶۰ پربارترین دوره زندگی گدار بود و او در این دهه هرسال به‌طور میانگین دو فیلم ساخت، فیلم‌هایی که بسیاری از آنها با گذشت زمان ارزش بیشتری یافتند. «سرباز کوچک» دومین فیلم گدار بود که در آوریل ۱۹۶۰ ساخته شد اما مقامات دولت فرانسه مانع نمایش آن شدند و سه سال بعد پروانه نمایش آن را صادر کردند. گدار پس از آن فیلم «زن، زن است» را در سال ۱۹۶۱ ساخت و یک سال بعد فیلم تحسین‌شده «زیستن زندگی‌اش» را ساخت که از پیچیده‌ترین و موفق‌ترین فیلم‌های اولیه گدار محسوب می‌شود. با فیلم «تفنگ‌داران» در سال ۱۹۶۳ گدار بار دیگر مخالفت خود را با پدیده جنگ ابراز کرد. «بیزار» محصول ۱۹۶۳ اولین فیلم پرهزینه گدار بود که بازیگرانی چون «میشل پیکولی» و «جک پالانس» در آن نقش‌آفرینی داشتند. در سال ۱۹۶۴ گدار فیلم «یک زن شوهردار» را ساخت اما یکی از معروف‌ترین ساخته‌های گدار در سال ۱۹۶۵ با نام «آلفاویل» به پرده سینماها آمد و متعاقب آن فیلم «پیروی دیوانه» ساخته شد. از دیگر شاهکارهای سینمایی وی می‌توان به فیلم‌های «مذکر، مونث» (۱۹۶۶)، «شهوت» (۱۹۸۲) و «نام کوچک؛ کارمن» (۱۹۸۴) اشاره کرد. آکادمی اسکار در سال ۲۰۱۰ به‌پاس یک عمر دستاورد سینمایی قصد تقدیر ویژه از گدار را داشت اما این کارگردان سرشناس از حضور در مراسم اعطای جوایز خودداری کرد.

نگاهی به فیلم شنای پروانه

ماندن در پیله پروانه

سارا آقا بابایان: انضباط و تمرکز محمد کارت در نخستین ساخته بلند سینمایی‌اش تحسین‌برانگیز است، تا جایی که کمتر فیلم‌نامه‌ای را می‌توان در سال‌های اخیر سینمای ایران برشمرد که هم‌سطح «شنای پروانه» تعهد تمام‌وکمال به اسلوب یک روایت کلاسیک را بروز داده باشد و پیشبرد روایت در آن نعل‌به‌نعل طبق ساختار قصه‌پردازی سه‌پرده‌ای و تمام بزنگاه‌هایش خط‌کشی شده و در زمان بهینه رخ دهند. شروع قصه با ایده محرک درگیرکننده پناه‌بردن پروانه همسر هاشم به برادر شوهرش حجت، پس از افشای یک فیلم رسواکننده از وی درون استخر و همزمان هجوم وحشیانه دارودسته هاشم به استخر، آغاز و سپس با قتل هولناک پروانه (یادآور ترفند هیچکاکی از دور خارج‌کردن یک بازیگر مهم فیلم در همان ابتدا) میخکوب‌کننده است. نیکبختانه در ادامه فیلم نیز اغلب فرازهای روایی به همین نحو سنجیده طرح می‌شود؛ از انگیزش حجت برای یافتن عامل افشای فیلم استخر توسط اولیای دم گرفته تا نقطه میانی فیلم که با پاپوشی که برای اتهام آدم‌فروشی حجت دوخته شده، با عطف تحول شخصیتش مصادف می‌شود. چنانکه از اینجا حجتی که حسابش از اوباش پیرامونش جدا بود و تمام اهتمامش را برای خویشتن‌داری و دوری از خشونت به کار می‌برد، با تأکیدهایی از جمله سکانس آغازین فیلم که حجت در برابر مشتری وقیح صافکاری کرنش می‌کند، بالاجبار هیولای فروخورده درونش را رها می‌کند تا به هر شیوه ممکن دشمن برادرش را که اکنون پاپیچ خودش نیز شده، بیابد. مسیری که در آن از هیچ بی‌رحمی رویگردان نیست تا جایی که از همه مظنونین به مخبری با شکنجه اعتراف می‌کشد و پس از اقرار یکی از مظنونین و یافتن سرنخ ماجرا و روشدن عمق اسرار پلشتی هاشم، به پرده سوم فیلم می‌رسیم که موعد رازگشایی و غافلگیری و در نهایت اقدام متقابل حجت است. پایان‌بندی بسنده‌ای که حسن ختام یک فیلم معمایی و طی طریق متهورانه قهرمان داستانش را یک‌جا تکمیل می‌کند.

استاندارد بالای «شنای پروانه» تنها در داستان‌گویی موفقش خلاصه نشده بلکه تمام تمهیدات ممکن برای ترسیم فضای بصری جهان مورد نظر درام مرکزی فیلم را نیز دربر می‌گیرد. به گواهی اجرای نیرومند بازیگران اصلی و میزانسن‌های پرجزئیات و قاب‌های مؤثر فیلم‌برداری‌شده توسط سامان لطفیان، پرواضح است که به منظور کشاندن مخاطب به ناکجاآباد مخوف و افیونی فیلم انرژی و پشتکار فراوانی صرف شده است، به‌عبارت‌دیگر در فیلم شنای پروانه برای جذب مخاطب از تمام آنچه ابزار سینماست مضایقه نشده ولی همین تلاش درخورتوجه که مصروف ساخت فیلم شده سبب‌ساز افسوسی کمال‌گرایانه می‌شود که چرا اثری با این ویژگی‌ها برای رسیدن به جایگاه والاتر دورخیز نکرده و بلندپروازی‌اش از سقفی فراتر نمی‌رود. از نقطه‌نظری سختگیرانه این خطای استراتژیک به فیلم‌نامه وارد است که شخصیت مصیب از نیمه فیلم محو می‌شود، درحالی‌که در ابتدای جست‌وجو در بیغوله معتادان دوشادوش حجت و حتی پیگیرتر از وی نقش فعالی دارد ولی حضورش استمرار نیافته و با وجود دلیل‌تراشی فیلم‌نامه (در قالب توصیه هاشم به حجت برای به‌کارنگرفتن مصیب) حضورش در مراحل بعد نیز برای یافتن عامل فیلم‌برداری در استخر منطقی می‌نمود، به‌ویژه در فصل خشن اعتراف‌گیری از خبرکش‌ها در سگدانی، وردست حجت می‌بایست مصیب می‌بود تا شوهر خواهرش که شائبه خیانتش قبل‌تر منتفی شده و کارکردش را از دست داده است. بدون تردید حضور پررنگ‌تر مصیب و تقویت رابطه‌اش با حجت و هاشم در پرده میانی می‌توانست تکانه به‌مراتب بزرگ‌تری از رازورزی رابطه‌ها ایجاد و متناسب با آن غافلگیری وجدآورنده‌تری برای مخاطب فراهم کند. برای درک بهتر اثربخشی رعایت این اصل، می‌توان از فیلم «کیفر» ساخته حسن فتحی نمونه آورد که با قصه‌ای مشابه شنای پروانه عامل پشت پرده (با بازی امیر جعفری) از ابتدا تا انتها در فیلم حضور برجسته‌ای دارد.

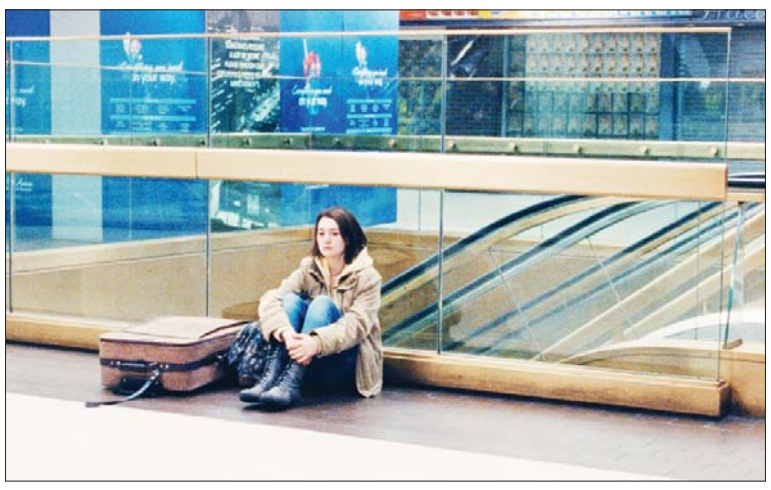
اما مانع اصلی فراترنرفتن «شنای پروانه» از حد یک فیلم آبرومند و تبدیل‌نشدنش به اثری ماندگار و جریان‌ساز، بی‌رویکردبودن فیلم‌نامه و فقدان یک جهان‌بینی و دغدغه پشتوانه فیلم‌ساز است (امری که شاید بیش از هر چیز ناشی از تمایل مستندنگاری محمد کارت باشد) به این معنا که تعهد فیلم تنها به سروسامان و پرداخت سینمایی‌اش معطوف است، که البته فی‌نفسه ایرادی نیست ولی اگر سازنده اثر جاه‌طلب‌تر می‌بود تا ضمن هوای سینما و مخاطب را داشتن با تعمیق مضامین و تزریق عناصر کنایی و استعاری به یک وجه جامعه‌شناختی برسد، «شنای پروانه» به ارزش‌افزوده ماندگارشدن در قواره یک الگوی بازتابنده دوران، دست می‌یافت تا به‌واسطه آن در آینده نیز محل ارجاع باشد. ولی در حالت فعلی با قصه‌ای سرراست مواجهیم که به دلیل فقدان اجزای زمان‌مند و مکان‌مند جایی برای تعمیم کشمکش‌ها و مناسبات شخصیت‌های داستان که اغلب بزهکارند، به آسیب‌های اجتماعی باقی نگذارده. این نقصان از آنجا بار منفی مضاعفی می‌یابد که این فیلم در دورانی با محوریت واخورده‌های اجتماعی گرفتار در ورطه فقر و عصیان ساخته شده که جامعه زیرمتنش به آلام و مصیبت‌هایی چون فساد، پرخاش‌جویی، فروپاشی اقتصادی و اختلاف طبقاتی دچار است و فیلم با وجود نمایش محیط‌های زمخت و کارهای جنون‌آمیز آدم‌هایش از هرگونه نمادپردازی و شکل‌دهی درون‌مایه‌های انضمامی دریغ کرده و از این‌رو در تحلیل نهایی تنها دارایی فیلم «شنای پروانه» قوام سینمایی متن اثر است که آن هم به نوبه خود اگرچه منسجم و از جنبه‌هایی قدرتمند است ولی دستاورد نوآورانه‌ای قلمداد نخواهد شد. شاید اگر همین فیلم چند سال پیش ساخته شده و شاخصه‌هایش تداعی‌گر دیالوگ‌نویسی آثار سعید روستایی یا فضاسازی اگزوتیک «مغزهای کوچک زنگ‌زده» اثر هومن سیدی نمی‌بود زیر سایه آن آثار متقدم قرار نگرفته و امتیاز بالاتری کسب می‌کرد. ولی درحال‌حاضر با فیلمی صرفا خوش‌ساخت طرفیم که در انتها وقتی گره‌هایش را گشود و تعلیقش فروکش کرد دیگر چیزی برای ارائه‌کردن ندارد و چنته‌اش در تماشای مجدد خالی است، بیش از همه به این دلیل که فیلم با جهت‌گیری و تفکری مشخص غنی‌سازی نشده است، همچون پروانه‌ای که به سلامت از پیله خارج شده ولی میل پرواز ندارد.

نگاهی به فیلم «هرگز-به ندرت- گاهی-همیشه»

سوختن به آتش ادراک

محمدعلی افتخاری: جنبه‌هایی از تفکیک ناعادلانه زن و مرد، ریشه در نوعی رویکرد فکری فاشیستی دارد که ادراک زن و به‌خصوص عقل او را هدف قرار می‌دهد. در این تفکیک، زنان به‌واسطه خصوصیت‌های فیزیولوژیکی و گرایش به احساسات، محکوم به تنزل فکری و تصمیم‌گیری‌های هیجانی هستند. این رویکرد سنتی، شناخت زن از هویت جنسیتی و به‌طورکلی جایگاه انسانی‌اش به‌عنوان 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 این‌رو با وجود تفاوت ظاهری که در جستارهای موردنظر دیده می‌شود (این نگاه سنتی می‌تواند در ریشه‌یابی‌های نوینی که با هدف اتخاذ رویکردی انتقادی به ایدئولوژی یک دولت مردسالار صورت می‌گیرد نیز دیده شود؛ نظریه‌های اسطوره‌شناسانه که عناصر طبیعی و نقش اسطوره‌های زن در هستی‌شناسی را موردنظر دارند، از این جمله‌اند). در این پژوهش یک‌سویه، بازنگری جایگاه زن در جامعه و ویژگی‌های روحی و روانی‌اش، آمیخته با روایت‌هایی دور از ذهن عرضه می‌شود. این جهل مداوم که 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 (به‌عنوان 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 رنگ‌وروی 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 ضدزن 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 به‌نوعی 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». درواقع آنچه آتام را در جایگاه متهم می‌گذارد و سازمان پرسشگر (مردان، معرفت سیاسی، سیستم پژوهشی، نیاز سرمایه‌داری و...) را در جایگاه قاضی، صورت غیرقابل‌تفکیک 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 زیرخاکی مربوط به دوران مادر شاهی که گاه‌وبی‌گاه تسلط اسطوره‌ای زنان بر امور سرزمینی خاص را به‌عنوان دارویی آرامش‌بخش به گفتمان رایج در «دفاع از حقوق زن» تزریق می‌کند. کم‌وکاستی 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 به‌نوعی 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 قابل‌قبول 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.

تاکید الیزا هیتمن بر بی‌پناهی آتام در نیویورک و طراحی موقعیت‌هایی که آدم‌واره‌های سازمانی را بی‌عاطفه معرفی می‌کند (البته هیتمن تفاوت آشکاری میان شخصیت پرستار زن به‌عنوان «همراه زن» و پسر جوان به‌عنوان «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 یا تعابیری همچون «کانون گرم خانواده» نیست. بلکه مسئله ادراک زن در اینجا برجسته می‌نماید. موضوعی که اشاره مستقیمی به معرفت‌شناسی فمینیستی دارد.

وقتی آتام با سنجاق فلزی بینی‌اش را سوراخ می‌کند، ممکن است درد پنهان او از تجاوز ناخواسته و سقط جنین به‌گونه‌ای 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 به‌نوعی 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

بروس ویلیس و لوک ویلسون به «کوچه بنزین» رسیدند

• **مهر:** بروس ویلیس، لوک ویلسون و دوون ساوا قرار است بازیگران اصلی یک تریلر اکشن جدید به نام «کوچه بنزین» شوند. این فیلم این هفته در بازار فیلم اروپا به خریداران ارائه می‌شود.

ادوارد دریک کارگردان «گناه کیهانی» مسئولیت کارگردانی این فیلم را با فیلم‌نامه‌ای نوشته تام سیرچیو بر عهده خواهد داشت و در این فیلم دوباره با ویلیس همکار می‌شود. مراحل تهیه فیلم از اوایل مارس در آمریکا آغاز می‌شود.

ساوا در این فیلم نقش جیمی جین را بازی می‌کند، یک فرد خشن رئیس‌مآب که درگیر قتل سه‌ستاره هالیوودی که در استخر یک هتل لوکس غرق شده‌اند، می‌شود. جیمی از نظر دو کارآگاه قتل با بازی ویلیس و ویلسون مظنون اصلی است اما تصمیم می‌گیرد خودش تحقیقاتی را در این زمینه انجام دهد و قانون را طوری جلو ببرد که پلیس نمی‌تواند.

درحالی‌که قاتل هم دنبال جیمی است، او با دو کارآگاه همراه می‌شود تا در پرونده‌ای خطرناک حقیقتی را آشکار کند که بسیار بزرگ‌تر از چیزی است که آنها ابتدا فکر می‌کردند.

آریانه فریزر مدیرعامل هایلندفیلم گروپ که مسئولیت توزیع بین‌المللی فیلم را بر عهده دارد گفت «کوچه بنزین» اکشنی است که «تمام اجزای مورد نیاز برای موفقیت باززگانی را با یک خط داستانی و ارزش‌های تولیدی دارد و همه اینها ارزش فیلم را در بازار بالا می‌برد».

دلفین پریر معاون اجرائی هایلند هم اضافه کرد: «فاکتور خیلی باحال فیلم نقش‌آفرینی بروس ویلیس، لوک ویلسون و دوون ساوا است که در لس‌آنجلس امروزی تعقیب ماشینی و موتوری دارند و دنبال قاتل می‌گردند. فیلم پر از صحنه‌های نبرد اکشن است که جوی عالی دارد. این فیلم فوق‌العاده خواهد بود».

ویلیس، ستاره بلاک‌باسترهایی از جمله «سخت‌جان» و «شهر گناه»، در جدیدترین پروژه خود در فیلم «گلس» کنار ساموئل ال. جکسون، جیمز مک‌اووی و سارا پولسون نقش‌آفرینی کرد.

دومین تابلوی گمشده جاکوب لارنس پیدا شد

• **ایلنا:** دومین تابلو از مجموعه «تقلای آمریکایی» جاکوب لارنس، نقاش مشهور و رنگین‌پوست آمریکایی، در مورد سختی‌های پیش‌روی مهاجران این کشور، هم‌زمان با برگزاری نمایشگاه سراسری از این مجموعه، پیدا شد.

به گزارش گاردین، جاکوب لارنس (۱۹۱۷ تا ۲۰۰۰)، نقاش مشهور آمریکایی و یکی از نقاشان تأثیرگذار قرن، این مجموعه را به نام «تقلا» یا «تقلا: از تاریخ مردم آمریکا» در اصل شامل ۶۰ تابلوی ۱۲ در ۶۰ اینچی (۳۰ در ۴۰ سانتی‌متری) با تکنیک تمپرا (چسب‌رنگ) اوایل دهه ۶۰ و هم‌زمان با جنبش حقوق بشر مدرن در آمریکا خلق کرد. غیر از موضوعات مرتبط با مهاجران و تلاش برای استقرار حقوق بشر، استعمار امپراتوری‌های اروپایی و جنگ جهانی اول نیز در این آثار منعکس شده بود و به گفته خودش با هدف بیان تقلای مردم آمریکا برای خلق یک ملت و بعد تأسیس دموکراسی با زبان هنر کشیده شده بود».

دومین تابلوی گمشده از این مجموعه به نام تابلوی ۲۸ با زیرنویس «مهاجران پذیرفته‌شده از همه کشورها: ۱۸۲۰ تا ۱۸۴۰، ۱۱۵ هزار و ۷۷۳ نفر» از سال ۱۹۶۰ دیده نشده بود و تنها کپی سیاه و سفیدی از آن برای کارشناسان و اساتید دانشگاه در دست بود.

نمایشگاه سراسری «جاکوب لارنس؛ تقلای آمریکایی»، اولین نمایشگاهی است که ۳۰ اثر از این مجموعه را کنار هم گرد آورده است. آثاری که لحظات مهم در تاریخ انقلاب آمریکا و دهه‌های اول جمهوری این کشور را بین ۱۷۷۰ تا ۱۸۱۷ منعکس کرده‌اند. این نمایشگاه از سوی صندوق خیریه ملی هنرهای آمریکا حمایت شده و در شهرهای مختلف این کشور از جمله نیویورک، واشنگتن، بیرمنگام، سیاتل و نیویورک به ترتیب برپا خواهد شد.

تابلوی دیگر از این مجموعه، در خانه دیگری در ماه اکتبر ۲۰۲۰ (مهر ۱۳۹۹) پیدا شده بود. مالک این تابلو که نخواسته نامش فاش شود، آن را به ارث برده بود. از این مجموعه، تابلوهای ۱۴، ۲۰ و ۲۹ هنوز مفقود هستند و برگزارکنندگان نمایشگاه لارنس از همه مجموعه‌داران و علاقه‌مندان به آثار وی خواسته‌اند برای یافتن و تکمیل تکه‌های پازل این مجموعه به آنها کمک کنند.

تابلوی شماره ۲۸ این مجموعه، روی پنل چوبی که با تکنیک چسب در رنگ‌های روشن زرد و قرمز طراحی شده است، دو زن را پوشیده در شال‌های بلند نشان می‌دهد که یکی از آنها فرزندی در آغوش دارد و یک مرد که کلاهی با لبه پهن بر سر گذاشته و یک گلدان تک‌گل با گل رز در دست دارد. دست‌های شخصیت‌ها از حد معمول بلندتر است که به گفته مفسران و کارشناسان آثار لارنس نشان می‌دهد در مدت سفر وسایلی را حمل می‌کرده‌اند. خلق این اثر از آماری الهام گرفته شده بود که در دایره‌المعارف تاریخ آمریکا ریچارد موریس چاپ شده بود و بعد از کشف، بازسازی شده است.