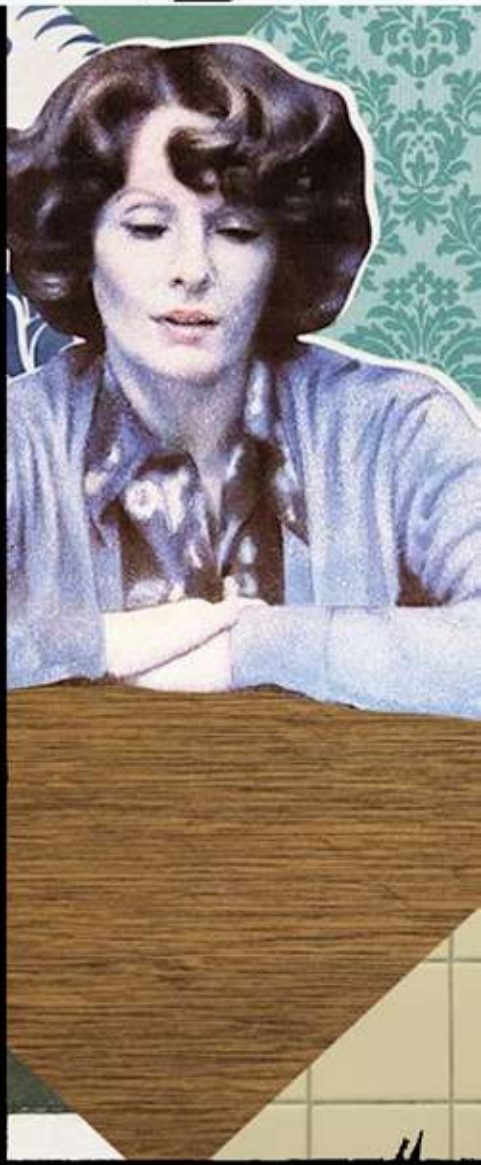
35mm

فصل‌نامه هنری کانون فیلم و عکس دانشگاه شیراز - مدیر مسئول: عاطفه خالقی

قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان



شماره دهم -بهار ۱۴۰۳
شماره مجوز: ۴۳۴/ ک ن ش
تاریخ مجوز: ۱۳۹٤/۹/۲۸

سی و پنج mm

کانون فیلم و عکس دانشگاه شیراز

سی و پنج mm

فصلنامه هنری

صاحب امتیاز: "کانون فیلم و عکس دانشگاه شیراز"

مدیر مسئول و ویراستار: عاطفه خالقی

سردبیر: محمد محمدی

طراح و گرافیست: مسعود علی عسگری

شماره مجوز: ۴۳۴/ ک ن ش

تاریخ مجوز: ۱۳۹٤/۹/۲۸

لیتوگرافی چراپ و صحافی: چاپ دانشگاه شیراز

هیات تحریریه این شماره:

محمد محمدی - عاطفه خالقی -علی مظفری

صدیقه یوسفی - یاسین سلطانی - مریم خالقی

کامبیز سالاری - عادل عارفی فرد - بهنام منصوری کیا

ملیحه طهماسبی - اسما راسخی - علی موسوی

مرتضی یوسفی - فاطمه سادات مجلسی - رضا اسدی

پوریا احمدی - فرزانه براتی - خاتون عباسی - رضا فروزانی ریحان

شیخان - علی گشتاسبی - فاطمه حسین پور

احمدرضا هاشمی - بیژن کیا - علیرضا فقیه - فریبا کریمی زدی

دادشم - زهرا نیک نژاد - فاطمه علی اکبری

مهران حجتی - امیر زارع - یاسین گلابی

احمد همتی - سعیده داوری - زهرا شمشیری - حانیه رشناوندی

سی و پنج mm

محتویات این شماره:

سینما، موشت، عرفی و نقد فیلم

داستان و مقاله شعر و نوشته های ادبی و عکس

فهرست مطالب

قضیه شکل اول و ایدئولوژی	ص۱
مقایسه گونه‌های طنز	ص۳
پیامدها و کارکردهای هنر هفتم	ص۱۰
مصلحت سینما در رکاب سیاست؟	ص۱٤
اخلاق سینمایی برای مخاطب سینمایی	ص۱۵
از این خویشتن کشتن چه سود؟	ص۱۷
زن در فیلم های شانتال آکرمن	ص۱۹
پی‌اچ‌دیسم	ص۲٤
جادوگران خیال	ص۲۵
غزه - اسرائیل - انسانیت	ص۲۷
کلیشه سازی جنسیتی زنان در سینمای ایران	ص۲۸
تنها مجرمان بخوانند	ص۲۹
انیمیشن روح	ص۳۲
زخم سطحی	ص۳٤
جدایی نادر از سیمین	ص۳٦
چریکه تارا	ص۳۷
اپیزود به اپیزود با موقعیت مهدی	ص۳۸
یادداشتی درباره الی	ص٤۰
فیلم نخسین انسان	ص٤۱
شب‌های روشن	ص٤۳
فیلم پل چوبی	ص٤٦
به یاد عباس کیارستمی	ص٤۷
هامون	ص٤۹
لیلا	ص۵۳
فلش فوروارد به آخر داستان	ص۵۵
پسرک کیسه به دوش	ص۵۸
گونه شناسی عمومی سینما	ص۵۹
شعر و ادبیات	ص٦۷
معرفی رمان	ص۷۲
بررسی فیلم اوپن هایمر	ص۷۳
عشق حیران	ص۷٦
شعر	ص۸۰
Crimson peak	ص۸۳
نگارخانه	ص۹۰

سخن مدیر مسئول

پیام مدیر مسئول

سلام فیلم و عکسی های عزیز

از اینکه در این شماره زمستان(دی ماه ۱۴۰۲) با ما همراه بودید بسیار متشکریم؛ به خصوص آنکه در این شماره از طرف دوستان جدیدتری مطالب تازه تری دریافت کردیم و از این بابت بسیار خشنودیم.

در نظر داریم در شماره های جدید، به صورت مقاله(پژوهش محور) بتوانیم مطالب با کیفیت تری را در نشریه چاپ کنیم تا هم مطالب سینمایی را به صورت علمی تر و آموزشی داشته باشیم و هم اینکه بتوانیم ستون هایی اختصاصی را برای برخی بچه ها که در نشریه فعالیتی دارند در نظر بگیریم.

دوستان عزیز در شماره های بعدی قول گواهی را برای نشریه سی و پنج میلی متر از طرف دانشگاه شیراز به شما می دهیم.

دوستان خود را با ما همراه کنید.

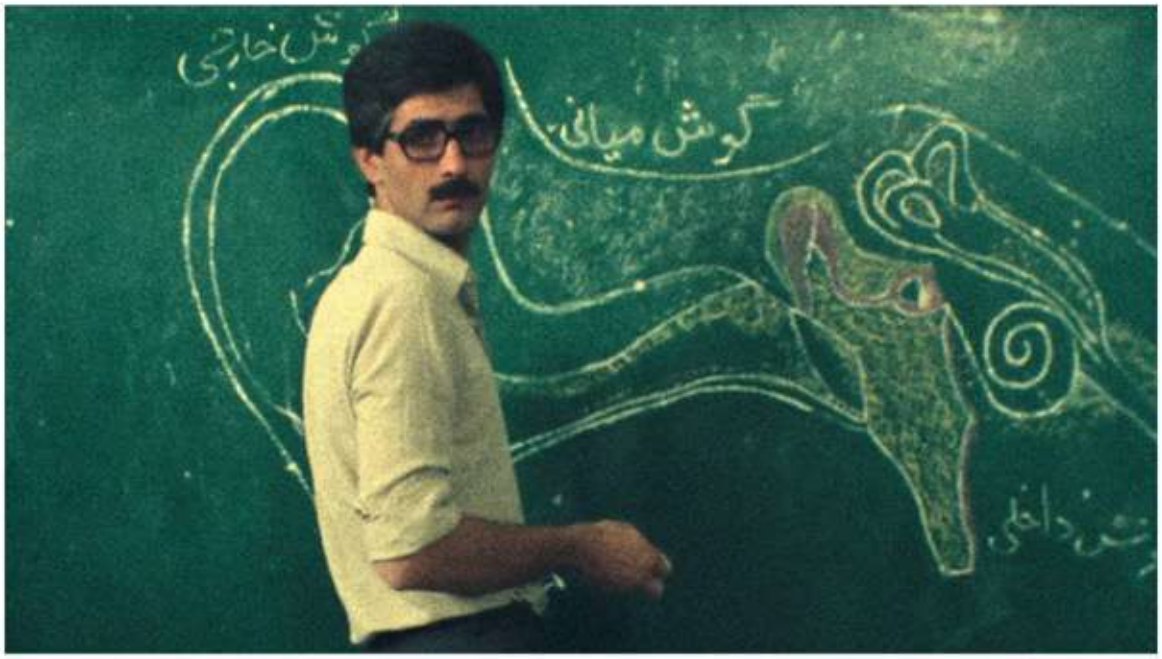
از ارائه پیشنهادات و انتقادات شما به شماره ۰۹۳۵۳۷۶۵۶۵۳ کمال تشکر را داریم.

خالقی-مدیر مسئول نشریه سی و پنج میلی متر دانشگاه شیراز

کانون فیلم و عکس دانشگاه شیراز

"قضیه شکل اول و ایدئولوژی"

علی مظفری سیرجانی
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی دانشگاه شیراز



آغاز فیلم تصویری است از گوش معلمِ کلاس که صدایی او را می‌آزارد. او که پای تخته، سرگرم ترسیمِ ساختار گوش انسان است صدایی مبهم می‌شنود و برای پیداکردن منشأ صدا، مکرر سرش را به عقب می چرخاند. در واقع، برای یافتن دانش‌آموزی که این‌گونه نظم کلاس را به بازی گرفته، از گوشش بهره می‌گیرد، اما این بهره‌بردن به علم او دربارهٔ گوش و آن تصویر رسم شده بر تخته، ارتباطی ندارد. این صحنهٔ نخست به ایجاز، جان‌مایهٔ فیلم را می‌نماید: بی‌حاصلیِ علم و ایدئولوژی در اثرگذاری بر موقعیت‌های عملی زندگی که در آن‌ها، انسان‌ها ناگزیر از انتخاب است. کیارستمی با ساختن این فیلم در سال ۵۸، درست یک سال پس از انقلابِ اسلامی، از آیندهٔ نامعلوم و ناهموار ایران می‌گوید. کیارستمی ازاین‌رو با اصحاب ایدئولوژی هم‌رأی نیست؛ آن‌ها که فردا را روشن‌تر از امروز و مطلوب‌تر از دیروز می‌دیدند، در چشم کیارستمی چنین خیال‌پردازی‌هایی گرچه به‌ظاهر عالمانه و استوار بودند، در باطن دروغین و شکننده و بیراهه برنده بودند.

در این فیلم، معلم در مواجهه با شاگردانی که نظم کلاس او را به هم ریخته‌اند، از حربهٔ تنبیه جمعی استفاده می‌کند. به‌این‌ترتیب، او می‌خواهد یا گروه نشستگان بر دو ردیف آخر کلاس، فرد خاطی را معرفی کنند یا آنکه همگی تنبیه ننشستن در کلاس برای یک هفته را به جان بخرند. موقعیتی که دو گزینه را پیشروی آن‌ها قرار می‌دهد؛ موقعیتی که آن‌ها را ناچار از تصمیم گیری می‌کند. تصمیمی که یا معرفی فرد خاطی است یا تاب‌آوردن در مقابل خواستهٔ معلم و یک هفته در کلاس درس حاضر نبودن.

کیارستمی نخست پدر و مادر بچه‌ها را به دیدن فیلم دعوت می‌کند و از آن‌ها می‌پرسد که چه باید کرد در چنین وضعیتی. این سؤال از کسانی است که متخصصان ایدئولوژی و حامیان سینه‌چاک احزاب نیستند. پاسخ‌های این افراد، را باید پاسخ‌های شاگردان کلاس انقلاب ۱۳۵۷ دانست، آن‌هایی که با نظمی جدید روبرو شده بودند و به ناگزیر باید پاسخی برای رویارویی با موقعیت‌های پدیدآمده از دل این نظم، می‌یافتند.

پس از آن، نوبت به معلم هایِ جامعهٔ پس از انقلاب می رسد افرادی که نقش آفرینان اصلی در حیات سیاسی-اجتماعی بعد از انقلاب هستند افرادی که به گروه های متفاوت مذهبی،فکری و سیاسی تعلق دارند. در این میان افرادی را می‌بینیم که انقلاب کرده‌اند و داعیه تغییر دادن موقعیت انسان‌های بعد از انقلاب و رهسپار کردن جامعه‌ی بشری به بهشتی مشخص و معین را دارند. اما پاسخ این انسان‌ها با پاسخ معلم چندان تفاوتی ندارد آن‌ها در پاسخ به چنین موقعیتی، ناتوان از دخالت دادن ایدئولوژی‌های خود در حل این

"قضیه شکل اول و ایدئولوژی"

علی مظفری سیرجانی
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی دانشگاه شیراز

مسئله‌ی بغرنج هستند. پاسخ خلخالی، ابراهیم یزدی، نادر ابراهیمی، نورالدین کیانوری تقریبا یکسان است. این افراد که در عرصه‌ی سیاسی در جدال با یک‌دیگرند و به ظاهر ایده هایی آشتی ناپذیر دارند در تنگنای تصمیم‌گیری کنار هم می‌آیند. فیلم به ما می‌گوید دانش ما پشت درِ موقعیتی عملی که با آن مواجهیم می ماند. دانستن ساختار گوش انسان و چگونگی کارکرد آن، همان قدر در شناسایی صدایی مخل و تنبیه کسانی که آن صدا را ایجاد کرده‌اند بی‌معناست که ایدئولوژی‌ها در هنگام عمل.

فیلم‌ساز خود نیز به این امر معترف است و نقش خود در فیلم‌سازی را صرفاً تصویر آن موقعیت عملی می‌داند نه دخالت‌دادن قضاوتش در فیلم. توصیفِ دقیقِ موقعیت بی دخالت انگاشته‌های پیشینی در خصوص جامعه و سیاست، در واقع آن مواجهه‌ای با جهان است که کیارستمی آن را صادقانه‌ترین می‌داند. به‌این‌ترتیب کیارستمی خود نیز آگاهانه، عقیده‌ها را پشت در فیلم سازی‌اش قرار می‌دهد. او مستندی ساخته که برای جهان‌بینی‌اش سندی فراهم آورد. جهان‌بینی‌ای که انسان را پاسخ‌دهنده به موقعیت‌های عملی می‌داند نه ایدئولوژیکی که پاسخ‌هایش را در اندیشه‌ورزی‌اش یافته باشد.

فیلم می‌گوید ایده‌ها هر چه‌قدر هم روشن باشند آینده بر بنیاد آن‌ها بر پای نمی‌ایستد. انسان‌های آینده در موقعیت‌های پیش آینده به ما خواهند گفت که آینده چه خواهد بود. آینده برساختهٔ اندیشه‌های انتزاعی فارغ از موقعیت‌های عملی نیست، بل خود این موقعیت‌ها که در نگاه ما تصنعی محسوب می‌شوند، آینده را خواهند ساخت.

کیارستمی با نشان‌دادن دوربین در جای‌جای فیلم، به ما این نکته را می‌آموزد که حتی حرف‌های این افراد جلوی دوربین هم شاید تصنعی و ساختهٔ فیلم‌ساز باشند و فیلم‌ساز با این کار از ما می‌خواهد خود را جای کسانی که جلوی دوربین سخن گفتن‌اند، بگذاریم نه جای دانش‌آموزان کلاس و معلم آن.

ساختار فیلم خود ساختاری شبیه گوش دارد. ساختاری سه سطحی که در آن ما که فیلم مستند را می‌بینیم گوش درونی هستیم، کسانی که فیلم را دیده‌اند و به قضاوت کنش دانش‌آموزان و معلم مشغول‌اند، گوش میانی‌اند. در آخر، کسانی که در کلاس درس نشسته‌اند، گوش خارجی را می‌سازند. در گوش انسان، تکانه‌ای بیرونی از طریق گوش خارجی جذب می‌شود و پس از آن گوش میانی آن تکانه را به ارتعاشی قابل بازشناسی تبدیل می‌کند و گوش درونی در اتصال با اعصابِ محرکِ مغز آن را می‌شنود.

سال ۵۸ و اتفاقات آن که واقعیات بیرونی را می‌سازند از دریچه ذهنی این نقش‌آفرینان - افرادی نظیر خلخالی، قطب‌زاده، لاهیجی و الخ - به ما منتقل می‌شود و ما به آن‌ها پاسخ خواهیم گفت. گوش ناسالم آن گوشی است که دیگر واقعیت بیرونی را نخواهد بشنود و صرفاً از مغز یا همان ایدئولوژی از پیش‌ساخته‌اش، تبعیت کند. در واقع چشم اسفندیار هر ایدئولوژی همان کر شدن در برابر واقعیت بیرونی است؛ و آن جایی که ناچاریم به بیهودگی ایدئولوژی اعتراف کنیم در مقام مدافع آن، به برهم‌زدن موقعیت می‌اندیشیم. به‌جای آنکه بگوییم من در اشتباه بوده‌ام خواهیم گفت کل آن واقعیت و جهان بیرونی را باید که برهم‌زدن. شیخی به نام گل زادهٔ غفوری - منتسب به نهضت آزادی - نمایندهٔ تام و تمام چنین دیدگاهی است و از به‌هم‌ریختن تمام موقعیت سخن به میان می‌آورد. گویی هر جا که اندیشه من ناتوان از توضیح آن بود باید صورت آن را محو کرد و از یاد برد که این موقعیت نیز بخشی از واقعیت است. ازاین‌رو شاید انقلابِ ایدئولوژیک، برای کیارستمی چنین تعریف شود: در هم شکستن هر آنچه با ایدئولوژی من نمی‌خواند.

"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

چکیده

طنز از شگردهای تقویت ادبیات پایداری است که مفاسد اجتماعی را با زبان انتقاد و اعتراض بیان می کند و در ادبیات داستانی و اشعار دفاع مقدس و فیلم نامه نویسی دیده می شود. ابراهیم حاتمی کیا، از فیلم نامه نویسان مطرح پس از انقلاب است که اغلب آثارش به نوعی با ادب پایداری پیوند یافته و به دلیل اهمیتش در جریان فیلم نامه نویسی انقلاب، پژوهش‌های زیادی درباره‌ی آثار او صورت گرفته است؛ با این حال، با وجود رد پای طنز و گونه های نزدیک به آن در آثارش، هیچ پژوهنده ای به بررسی فیلم‌نامه های او از این زاویه نپرداخته است.

در این تحقیق، فیلم نامه‌های آژانس شیشه ای و روبان قرمز به روش تحلیل محتوا و بر اساس مطالعات کتاب خانه‌ای، بررسی و گونه‌های طنزآمیز در آن‌ها استخراج و تحلیل شده است؛

نتایج نشان می دهد، طنزهای عبارتی بیشترین و طنزهای نمایشی کم‌ترین میزان فراوانی را در آثار حاتمی کیا داشته اند.

واژگان کلیدی: حاتمی کیا، فیلم نامه نویسی، شگردهای طنز، طنز موقعیتی، گونه های طنز، طنز عبارتی، طنز نمایشی.

۱- مقدمه

برای طنز، تعاریف متعددی به کار رفته؛ اما همه در مفهوم طعنه و تمسخر برای بیان مفاسد اجتماعی و رفع آنها مشترک هستند. طنز، صرفا خنده دار نیست و می تواند توأم با افسوس و اندوه باشد. در آثار جدی هم طنز وجود دارد.

«از نظر ادبی شیوه ی بیان مطالب انتقادی و نفرت بار همراه خنده و شوخی است با استفاده از فن بلاغت و سخنوری (علم بدیع).» (حری، ۱۳۸۷: ۳۵).

«گاهی اوقات حادثه آنقدر غیر منتظره است که ممکن است بی اختیار باعث خنده شود. به این حالت طنز موقعیت می گویند» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۷۳).

"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

۱-۱- پیشینیه ی تحقیق

فیلم نامه های آژانس شیشه ای و روبان قرمز، از منظرهای گوناگون، بررسی شده اند و غالبا به دلیل عینیت گرا و واقعی بودن، به عنوان آثاری متفاوت در حوزه دفاع مقدس مطرح شده اند، اما از منظر طنز، مورد تحقیق نبوده‌اند.

سرمدی (۱۳ ۷۷) آژانس شیشه ای را از فیلم های مطرح جشنواره فیلم فجر و ممتازترین فیلم جشنواره ی شانزدهم می داند که جوایز سیمرغ بلورین را به خود اختصاص داده است. شخصیت های اصلی، خوب پرداخت شده اند و از نظر عاطفی تماشاگر را درگیر می کند، اما شخصیت های فرعی آن در حد سایه یا کاراکتر هستند.

حمیدی فعال (۱۳۸۸) آژانس شیشه ای را از منظر صوت و تصویر درونی، بررسی کرده است. در این فیلم، شخصیت اصلی، حاج کاظم، ماجرا را در قالب نامه ای به همسرش روایت می کند. بیشتر ماجرا به تصویر کشیده می شود؛ فقط در چند صحنه صدای حاج کاظم خطاب به همسرش، بعضی انگیزه ها و دغدغه های او را برملا می کند که در نزدیک کردن شخصیت به مخاطب، بسیار مؤثر است.

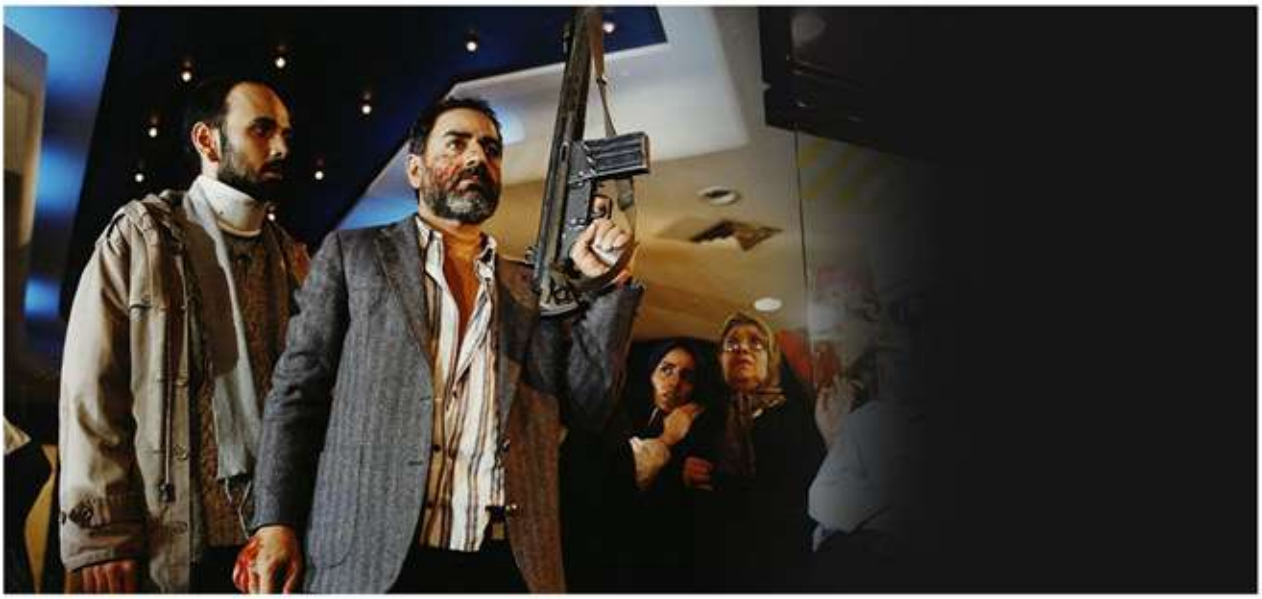
۱-۲- اهمیت و ضرورت تحقیق

از شگردهای تقویت ادبیات پایداری طنز است که نقایص و معایب اجتماعی را با طعنه و شوخی بیان و نقد می کند. زبان طنز بسیار صریح و بی پرده است و از این نظر تأثیر زیادی بر مخاطب می گذارد و اهمیت زیادی در ادبیات فارسی دارد.

یکی از نویسندگان عرصه ی طنز و فیلم نامه نویسی در ادبیات پایداری و انقلاب اسلامی، ابراهیم حاتمی کیا است. تاکنون فیلم‌نامه های او از دیدگاه طنز مورد پژوهش قرار نگرفته است، بنابراین تحقیق در این زمینه مفید و ضروری به نظر می رسد.

۱-۳- روش تحقیق

تحقیق و گردآوری اطلاعات این مقاله، به روش تحلیل محتوا و استفاده از منابع کتابخانه ای است.



"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

۲- فیلم نامه های حاتمی کیا

۲-۱- آژانس شیشه ای (۱۳۷٦)

آژانس شیشه ای، داستان جانبازی به نام عباس است که با اصرار همسرش نرگس، برای معالجه به تهران می آید. کاظم، راننده ی تاکسی و دوست و هم رزم قدیم عباس، او را در خیابان می بیند و همراهش می شود. در بیمارستان، پزشک به عباس هشدار می دهد که ترکِش به شاهرگش نزدیک شده و باید هرچه سریع تر برای معالجه به لندن برود.

کاظم، ماشینش را برای کسب مخارج سفر عباس می فروشد. خریدار در پرداخت پول، تعلل می کند. کاظم که برای رفتن عجله دارد، مدارک ماشین را روی میز مدیر آژانس می گذارد تا بلیط را صادر کند، اما مدیر نمی پذیرد. کاظم هم درِ آژانس را به روی کسانی که داخل آژانس هستند، می بندد.

در آژانس، گروگان ها با عقاید و تیپ های مختلف، مقابل کاظم جبهه می گیرند و او را سرزنش می کنند. دو نفر از نیروهای امنیتی به نام های؛ احمد از هم رزمان کاظم و سلحشور که در نقطه ی مقابل کاظم قرار گرفته و با طعنه و کنایه با او صحبت می کند، وارد آژانس می شوند و با کاظم مذاکره می کنند؛ ولی تنها خواسته ی کاظم، رفتن عباس به خارج از کشور است.

سرانجام با درخواست کاظم، موافقت می شود، ولی وقتی کاظم و عباس برای رفتن به فرودگاه، سوار ماشین می شوند، راننده می‌گوید، چیزی به او نگفته و سوئیچ در اختیارش نگذاشته اند. در این اوضاع و احوال که سلحشور با خوشحالی همه چیز را تمام شده می داند، احمد با حکمی از رده های بالاتر سر می رسد و با بالگرد، عباس و کاظم را به فرودگاه می رساند؛ اما عباس پیش از خروج هواپیما از مرز کشور، شهید می شود.

۲-۲- روبان قرمز (۱۳۷۷)

روبان قرمز، داستان سه شخصیت متفاوت است که از سرِ اتفاق در بیابانی با هم جمع شده و در تقابل با یکدیگر قرار گرفته اند؛ قاسم رزمنده ای است با سر و رویی ژولیده و محاسنی بلند، مین ها را خنثی می کند و با روبان قرمز، محل های خنثی شده را مشخص می‌کند. او در پی یافتن چشمه ای است که در زمان جنگ در آن منطقه جوشیده. محبوبه زنی جنوبی است که پس از سال ها به دنبال خانه ی پدری و خاطرات کودکی اش می گردد. جمعه مردی است افغان که زن و فرزند خود را در جنگ از دست داده و با تانک های اسقاطی، خودش را سرگرم می کند.

در این داستان، میان قاسم و جمعه بر سر محبوبه و محبوبه و قاسم و محبوبه و جمعه، به دلیل تقابل و اختلاف عقیده، بگو مگوهایی اتفاق می افتد؛ قاسم با حضور یک زن در منطقه مخالف است و محبوبه می خواهد آنجا را ترک کند. جمعه هم تصویر همسرش را در چهره ی محبوبه می بیند و او را به ماندن و فروش تانکی که محبوبه آن را پیدا کرده، تشویق می کند.

جمعه، معتقد است قاسم در مورد محبوبه به او تهمت زده است. او ساز خود را نماد صلح می داند و قاسم را به خاطر داشتن اسلحه، سرزنش می کند.

قاسم و جمعه هر دو به محبوبه، بعنوان نماد مام وطن، دل بسته¬اند. سرانجام جمعه تانک محبوبه را به راه می اندارد. تانک به سمت روبان حرکت می کند؛ اما به مین برخورد می¬کند و براثر انفجار، چشمه ای در آنجا می جوشد.

"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

۳- گونه های طنز در فیلم نامه های آژانس شیشه ای و روبان قرمز

در گونه های اصلی که شامل طنز رسمی و غیر رسمی است، در فیلم نامه های آژانس شیشه ای و روبان قرمز، فقط طنز رسمی که در برگیرنده ی طنز هوراسی و جونالی است، به چشم می خورّد و طنز غیر رسمی در آن ها وجود ندارد. طنزهای عبارتی، موقعیتی و نمایشی در هر سه اثر به کار رفته اند. گونه های طنز از نظر موضوع و محتوا در این فیلم نامه ها شامل؛ طنزهای اجتماعی، سیاسی و تربیتی- خانوادگی است.

۳- ۱- طنز به اعتبار شوخ طبعی و جدیت

در این تقسیم بندی، طنزهای رسمی قرار می گیرند که شامل؛ طنز هوراسی (شیرین یا سفید) و طنز جونالی (تلخ یا سیاه) هستند.

۳-۱-۱- طنز هوراسی

بسیاری از گفت وگوهای آژانس شیشه ای در معنا و مفهوم طنز به کار رفته اند. طنزهایی که در بسیاری از موارد غیرمستقیم و پنهان هستند. در این فیلم نامه ، اصغر و حاجی فیروز، بیش از دیگران در ایجاد طنز هوراسی نقش دارند؛

«حاجی فیروز به داخل آژانس آمده است و متصدی اطلاعات می خواهد جلوی او را بگیرد.

حاجی فیروز: مسلمون یه قلپ آب می خوام بخورم. اطلاعات: نمی شه؛ لطفا بفرمایید!

حاجی فیروز: نمی شه که مال سوسنه. اطلاعات: برو آقا، مزاحم نشو!

حاجی فیروز: تو که منو می شناسی. نمی شناسی؟ اطلاعات: نخیر.

حاجی فیروز: چطور؟ من همونم که نازنینت بودم. دنیا و دینت بودم.» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰الف: ۴۰).

و (رک. همان: ۲۳- ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۲- ۳۵، ۴۰- ۵۰، ۵۵، ۶۰، ۶۱، ۶۸، ۷۲، ۷۳، ۷۶، ۷۸، ۸۷، ۸۹، ۹۱- ۹۵).

در روبان قرمز، گفت وگو بین شخصیت هایی که با هم در تقابل هستند، یعنی؛ قاسم و جمعه، محبوبه و قاسم و جمعه و محبوبه، گاهی به کشمکش و جدال می انجامد و طنز را از هوراسی به سمت جونالی می‌کشانَد. بنابراین غیر از طنز هوراسی و جونالی، طنز بینابین هم پدید می‌آید.

«قاسم از محبوبه می خواهد که مزرعه و خانه اش را ترک کند.

قاسم: مگه نفهمیدی این جا مین کاشتن؟

محبوبه: غلط کردن مین کاشتن. با اجازه ی کی، مین کاشتن؟ اینجا مزرعهی پدرمه، خودمون هرچی بخوایم می کاریم.

قاسم: برو آقاتو بهرست بیاد، من که نباید با شما دهن به دهن بشم.

... قاسم: مراقب باش پاتو اون ور روبان نذاری! مثل چمدونت میری رو هوا.

محبوبه: مگه مردم آزاری؟ اگر مردی برو با مردا سر به سر بذار، یه کاره! فکر کردی از این ترقه ها می-ترسم. من صدتا مرد مثل تو رو می برم سر شط و برمی گردونم.» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰ز: ۱۵).

کاشتن مین که ایهام را می رساند، و ترقه ها که تشبیه بامزه و توصیفی خنده دار برای مین است، طنز هوراسی را ایجاد کرده اند و واژه ی یه کاره، طنز را به سمت جونالی کشانده است.

«محبوبه: من دارم غش می کنم، صدای سگ را قطع کن!

جمعه دستی به سگ می کشد و سگ، آرام می شود.

محبوبه: شکر خدا پس زبون ما رو می فهمی؟

جمعه: من می فهمم ولی این سگ نمی فهمد.

محبوبه: خب منم با شما حرف می زنم

... جمعه: من اجازه دارم این سگ رو آزاد کنم؟

محبوبه: اه. مگه دزدم؟ بیا بگرد. ببین تانکی، گنجی تو جیبام قایم نکردم؟» (همان: ۲۵و ۲۶).

و (رک. همان: ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۶تا ۳۰، ۳۳، ۳۴، ۳۷تا ۳۹، ۴۱تا ۴۳، ۵۱، ۵۳تا ۵۵، ۶۵، ۶۶و ۶۹).

"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

۳-۱-۲- طنز جونالی

طنز جونالی در فیلم نامه های آژانس شیشه ی و روبان قرمز، شدت و ضعف دارد و به‌ندرت به دشنام گویی کشیده می شود.

در آژانس شیشه ای اختلاف میان برخی از گروگان ها، سلحشور و مدیر آژانس با کاظم و شیوه ی گفت وگو بین آنان، طنز جونالی را به وجود آورده است. شگرد آیرونی و شیوه ی گفت وگو در متن زیر، پدیدآورنده ی این نوع طنز است.

«کاظم: ما فردا سوار هواپیما می شویم. همین که رد شدیم، همه میرن سر سفره ی هفت سینشون.

مرد ۲ (سلحشور): معلوم می شه سینما زیاد رفتی. این جا تگزاس نیست. تو داری لاس می زنی. ته خط رو بگو!

احمد: ته خطی وجود نداره. این حاجی فرمانده گردانه. اون عباس هم از بچه های جنگه.

سلحشور: دیگه بدتر. مکافات خودیا از غریبه شدیدتره. ما واسه امنیت این کشور که هزارتا دشمن داره، جون می کنیم. اون وقت خودیا شب عیدی، لوله ی مسلسل می ذارن روی شقیقه ی ما. خیلی از بچه ها به خاطر آرامش و امنیت این مردم رفتن. بعید می دونم بتونی فکر کنی، ولی اگه تونستی فکر کنی، از خودت خجالت می‌کشیدی.» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰الف: ۶۵).

و (رک. همان: ۷۰، ۸۴و ۸۵).

در روبان قرمز، نحوه ی حرف زدن محبوبه در مورد مردها که به دلیل متارکه، از آنان نفرت دارد و به آنان مشکوک است، طنز جونالی را سبب شده؛

«محبوبه درون تانک رفته است. ناگهان چشمش به اسکلت یک مرد میافتد.

محبوبه: تو اینجا چی کار می کنی؟ به تو کی اجازه داده بیای تو خونه ی من. بی شرف. وقت مرگ هم از دست شما مردها خلاص نیستم؟!» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰ب: ۳۴).

و (رک. همان: ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۳۷و ۴۳تا ۴۵).

۳-۲- طنز به اعتبار نوع شگرد غالب

در طنز، گاهی کلمه و عبارت، غلبه دارد، گاهی موقعیتی که سبب ایجاد طنز می شود گاهی حرکات نمایشی.

۳-۲-۱- طنز عبارتی

هر فیلم نامه ای که گفت وگوی بیشتری در آن به کار رفته است، طنز عبارتی بیشتری دارد. میزان فراوانی این نوع طنز در آژانس شیشه ای از روبان قرمز بیشتر است.

۳-۲-۲- طنز موقعیتی

در فیلم‌نامه های حاتمی کیا، طنز موقعیتی به فراوانی طنز عبارتی نیست.

در آژانس شیشه ای، حاجی فیروز در موقعیت طنز قرار گرفته است. در روبان قرمز، در دست داشتن تفنگ که علامت جنگ است و ساز که پیام صلح دارد، طنز موقعیت را باعث شده است.

«کاظم قصد ورود به آژانس را دارد که چشمش به مردی می افتد که بقچه ای باز کرده و در حال تعویض لباس معمولی با لباس قرمز حاجی فیروز است.

حاجی فیروز: شانبلی بلیکوم!

کاظم: سلام

... کاظم از داخل آژانس به سمت پنجره می¬نگرد. حاجی فیروز در حال سیاه کردن صورتش است.» (حاتمی¬کیا، ۱۳۸۰الف: ۳۷).

«قاسم، تفنگ را کنار می گذارد و جلوتر می آید. جمعه همچنان ساز می¬زند.

قاسم: اون صدا رو خاموش کن!

جمعه: این صدای قلبمه. دست خودم نیست.» (حاتمی‌کیا، ۱۳۸۰ب: ۴۹).

"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

۳-۲-۳- طنز نمایشی

طنز نمایشی، کمترین نقش را در فیلم نامه های حاتمی کیا دارد.

۳-۳- طنز به اعتبار موضوع و محتوا

فیلمنامه های آژانس شیشه ای و روبان قرمز از نظر موضوع و محتوا، شامل مسائل اجتماعی، سیاسی و خانوادگی است. مسائل فرهنگی هم در ذیل موضوعات اجتماعی قرار می گیرد. دغدغه ی اصلی حاتمی کیا در این آثار، جنگ و مسائل مربوط به آن است؛ اما از مسائل روزمره هم غافل نیست.

۳-۳-۱- طنز اجتماعی

طنز با زبان انتقاد و صریح گو می تواند در بیان و حل مسائل مسائل و موضوعات اجتماعی مؤثر باشد.

حاتمی کیا در آژانس شیشه ای، مسائل اجتماعی را تنها یا در کنار مسائل مربوط به جنگ، بیان کرده است. در این فیلم نامه، مشغله ی مردم و غفلت از مشکلات مربوط به جنگ و طرز تفکر جامعه درباره ی ایثارگران، طنز اجتماعی را رقم می زند.

«کاظم در آژانس برای گروگان ها قصه می گوید:

... من شما رو نمی شناسم. اصلا نمی خوام اسم و فامیلتونو بدونم. اگه مثل ما فارسی حرف می زنید؛ پس معنی غیرت رو می دونید. اون غیرت داره خشک می شه. کمک کنید نذاریم این اتفاق بیفته. الآن امثال عباس، غیرت این شهرند. یه یا علی می خوام.» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰الف: ۵۷).

و (رک. همان: ۲۲، ۵۰، ۵۷تا ۵۹ و ۷۰).

در روبان قرمز، قاسم که از فراموشی دوستان رزمنده، ناراحت است، برای فرار از این معضل و رهایی از دلتنگی به خنثی کردن مین ها روی آورده است. محبوبه به دلیل متارکه با همسرش از مردان، منفور و گریزان و به آنان بدبین است و جمعه به خاطر از دست دادن همسرش، با تانک های اسقاطی سر و کله می زند. کار قاسم و جمعه موقعیتی و نمایشی است و در قالب عبارت و کلمات نمی گنجد؛ اما محبوبه نفرت خود را در طول داستان به زبان می‌آورد.

«وقتی محبوبه به میدان مین قدم می گذارد، قاسم از او می خواهد که آن منطقه را ترک کند.

محبوبه از کنار قاسم می گذرد و به سمت ساختمان پیش می رود.

محبوبه: آخه این چه حسابیه؟ خونه ی بابام هم از دست شما مردها خلاص نیستم؟! ای خدا ورتون داره از زمین.» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰ز: ۱۵). و (رک. همان: ۲۶، ۲۷، ۲۹و ۳۰).

۳-۳-۲- طنز سیاسی

طنز سیاسی، مسائل و مشکلات داخلی و خارجی یک کشور را در قالب طنز، به نقد می کشد. آژانس شیشه‌ای، به موضوعات سیاسی هم گریز زده، اما جای این موضوع در روبان قرمز، خالی است.

در آژانس شیشه ای، کم توجهی و کوتاهی مسئولان به مسائل و مشکلات ایثارگران، موضوع طنز سیاسی واقع شده است.

«کاظم: می فهمی اگه گردان بره خط، گروهان برگرده و اگه گروهان بره خط، دسته برگرده یعنی چی؟!

سلحشور: شاید اینو نفهمم ولی اینو می فهمم که دوره ی اون دهه تموم شده. حالا من یه سؤال می کنم: می دونی دور و بر این نقشه ی گربه تو چه وضعیه؟ می فهمی ترکیه، آذربایجان، عراق و افغانستان چه نظری رو این گربه دارند؟ مطمئنم که نمی فهمی. و الا اجازه نمی دادی یه مربی اسلحه بکشه و آبروی این گربه رو تو دنیا ببره.

کاظم برگشته و حرکت می کند. سلحشور شانه اش را می گیرد و او را به سوی خود می چرخاند. کاظم حالت گارد می گیرد.

سلحشور: بزن. این ماشه ی لامصب رو بچکون جناب مربی. ولی بدون یه دهه عقبی. اینه که برات زور داره. یه دهه کرکری می خوندی. حالا تنها شدین. یه دهه ما ساکت نشستیم، گذاشتیم هر کاری خواستید بکنید. گرفتید و پس دادید. حالا دیگه دهه ی ماست. دهه ی حاصل نشستن ما، اونم تو اوجش.» (حاتمی-کیا، ۱۳۸۰الف: ۸۲).

"مقایسه‌ی گونه‌های طنز در فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای و روبان قرمز"

صدیقه یوسفی باصری

۳-۳-۳- طنز خانوادگی

این نوع طنز به مسائل و مشکلات خانوادگی، اعم‌از؛ مشکلات والدین و فرزندان و مسائل تربیتی فرزندان در خانه و مدرسه به زبان طنز می پردازد.

در آژانس شیشه ای، طنز خانوادگی شامل اختلاف عقیده ی کاظم و پسرش سلمان که دو نسل زمان جنگ و بعد از جنگ هستند و دور ماندن کاظم از مسائل و مشکلات خانواده به دلیل درگیر شدن با جنگ و مسائل مربوط به آن است.

«کاظم در حال شستن ماشینش است تا آن را بفروشد و با پول آن دوستش عباس که جانباز شیمیایی است را برای معالجه به لندن ببرد. سلمان، پسر کاظم، با کار پدرش مخالف است.

سلمان: من مخالفم.

کاظم: تو عباس رو می شناسی پسرم؟

سلمان: عباس آقا هر کسی باشه، از من و ابوذر و مامان به شما نزدیکتر نیست.

کاظم: اگه به تو بگم، تو و مامان و ابوذر مدیون عباسید، می فهمی یعنی چه؟

سلمان: جنگ تموم شده، صحبت الآن رو بکنیم. اون ماشین فقط مال شما نیست.» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰الف: ۳۴و ۳۵).

و (رک. همان: ۱۸، ۱۹، ۳۶، ۸۹، ۹۷و ۹۸).

موضوع طنز خانوادگی در فیلم نامه ی روبان قرمز، نفرت محبوبه از مردان و بدبینی نسبت به آنان به دلیل طلاق گرفتن از همسرش است.

«قاسم: آخه من چه معصیتی کردم که تو باید نصیبم بشی؟

محبوبه: نصیب تو؟! تو کی هستی؟ یک پشمالو. اصلا خودتو جلو آینه نگاه کردی؟ اصلا آینه داری که خودتو ببینی؟» (حاتمی کیا، ۱۳۸۰ب: ۲۸).

و (رک. همان: ۱۴، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۴، ۳۶تا ۳۸و ۴۵).

نتیجه‌گیری

طنزهای عبارتی، بیشترین و طنزهای نمایشی، کم‌ترین میزان فراوانی را در آثار حاتمی کیا دارند.

در فیلم نامه های آژانس شیشه ای و روبان قرمز، فقط طنز رسمی که در برگیرنده ی طنز هوراسی و جونالی است، به چشم می خورَد و طنز غیر رسمی در آن ها وجود ندارد. طنز جونالی در فیلم نامه های آژانس شیشه ی و روبان قرمز، شدت و ضعف دارد و به‌ندرت به دشنام گویی کشیده می شود.

طنزهای عبارتی، موقعیتی و نمایشی در هر دو اثر به کار رفته اند. طنز نمایشی، کم ترین نقش را دارد. میزان فراوانی طنز عبارتی در آژانس شیشه ای از روبان قرمز بیشتر است.

گونه های طنز از نظر موضوع و محتوا در این فیلم نامه ها شامل؛ طنزهای اجتماعی، سیاسی و تربیتی- خانوادگی است. آژانس شیشه ای، به موضوعات سیاسی هم گریز زده، اما جای این موضوع در روبان قرمز، خالی است.

منابع و مآخذ

حاتمی¬کیا، ا. (۱۳۸۰ ز). روبان قرمز، تهران، ایران: فرهنگ کاوش.

_____. (۱۳۸۰ الف). آژانس شیشه¬ای، تهران، ایران: فرهنگ کاوش.

حری، ا. (۱۳۸۷). درباره¬ی طنز (رویکردهای نوین به طنز و شوخ طبعی)، تهران، ایران: سوره مهر.

حمیدی¬فعال، پ. (۱۳۸۸). از ادبیات تا سینما: از رمان تا فیلم، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۴۴، ۳-۱۸.

سرمدی، س. (۱۳۷۷). جشنواره از منظر فیلمنامه/سوژه¬های بکر، پرداخت نازل، هنر و معماری: نقد سینما، شماره ۱۳، ۵۲-۵۶.

شمیسا، س. (۱۳۷۰). انواع ادبی، تهران، ایران: باغ آینه.

پیامدها و کارکردهای هنر هفتم (سینما)

یاسین سلطانی
کارشناسی علوم اجتماعی/پژوهشگری اجتماعی - دانشگاه یزد

مقدمه

سینما را از آنجایی هنر هفتم می‌نامند که زاینده شش هنر قبل از خود، یعنی: موسیقی، رقص، نقاشی، مجسمه سازی، ادبیات و تئاتر است و به‌نوعی سینما عصاره تمام هنرها است و این هنر را دارد تا با تلفیق تمام هنرهای زنده نمایان‌کننده رؤیاها و آرزوهای مخاطب خویش باشد. امروزه واژه جنگ روایت‌ها بسیار از زبان مسئولان و نخبگان جوامع بشری شنیده می‌شود. سینما نقش مین جنگی را در نقشه راه و استراتژی جنگ روایت‌ها ایفا می کند و این قدرت را دارد تا بتواند یک جامعه جهانی را له یا علیه یک اتفاق اجتماعی بسیج کند. سینما می‌تواند از یک سو عصای دست دولت در درونی ساختن ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی حاکمیت در نهاد و بطن مردم جامعه باشد و از سوی دیگر می‌تواند دست رد به سینه سیاست‌های کلان جامعه بزند و در مسیر جریان‌سازی کردن ضد ارزش‌ها و ترویج هنجارشکنی گام بردارد.

حال این پرسش بر سرزبان‌ها می‌آید که سینما چیست که به‌اندازه یک اژدهای هفتسر صاحب قدر و قدرت است؟ سینما از تعاریف متعددی از جانب اهل هنر برخوردار است؛ اما بهترین تعریفی که می‌توان برای دلربایی پرده نقره‌ای سینما بیان داشت؛ عبارت از آن است که سینما در طبق نخبگان صاحب علم هنر، در معنای هنر، صنعت، رسانه جای می‌گیرد. سینما هراست؛ زیرا: تأثیرگذار و سرگرم‌کننده است. بدین معنا که سینما قادر است از یک سو بخشی از اوقات فراغت مخاطب را پرکند و از سوی دیگر بر احساس مخاطب تلنگر و نهیب وارد کند و او را بخنداند یا بگریاند و درنهایت مخاطب را راجع به موضوع فیلم یا سریال به تأمل وادارند. سینما صنعت است، زیرا: سینما مبتنی بر یک فرایند به تولید فیلم و سریال می‌پردازد و یک فرایند پول‌ساز است. سینما رسانه است؛ زیرا سینما می‌تواند یک پیام اجتماعی و فرهنگی را به یک گروه اجتماعی که دنبال‌کننده فیلم و سریال است؛ ارائه بدهد و جامعه را از یک مسئله اجتماعی آگاه سازد.

بنابراین: سینما و کارکردهای سینما را نباید دست‌کم گرفت اگر سینمای ایران جدی گرفته بشود و از بدون صاحب بودن به در بیاید؛ آنگاه سینمای ایران هم می‌تواند دست خود را از جیب دولت خارج نماید و از یک استقلال هنری مطلوب برخوردار شود تا از یک سو صدای مردم باشد و با آثار کمدی خود مطالبات مردم را به گوش آنان که باید بشنوند؛ برساند و از سوی دیگر با تولید درام‌های اجتماعی رخنما شدن مسائل اجتماعی را به مردم جامعه خویش، گوشزد نماید. سینمای ایران اگر صاحب، صاحب بشود می‌تواند دست اقتصاد جامعه را نیز بگیرد و بدون هیچ منتی چالش‌های اقتصادی حاکمیت و دولت را به شکوفاشدن رؤیاهای مردم جامعه بدل سازد. اما همواره باید بر افسار افسارگسیخته آن لگام زده شود تا دست به ارائه الگوهای نامطلوب و هنجارشکنانه نیز نزند. حال در ادامه تعدادی از پیامدها و کارکردهای هنر هفتم (سینما) را برخواهم شمرد تا اهمیت سینما به عنوان یک پایگاه اجتماعی تأثیرگذار و تأثیرپذیر از جامعه، بر همگان آشکار و نمایانگر بشود.

پیامدهای هنر هفتم (سینما)

هر ابزاری در کنار برخوردار بودن از فواید بسیار، در صورتی که از مزیت‌های آن استفاده نشود؛ قطعا به‌مانند چاقو بجای میوه دست مخاطب خود را خواهد برید. سینما نیز از این امر مستثنی نبوده و اگر از فرصت‌هایی که برای اقشار مختلف جامعه پدیدار می‌سازد؛ مورداستفاده قرار نگیرد، آثار زیان‌بار خود را در صورت جامعه آشکار خواهد ساخت.

ارائه ضدارزش در قالب کژکارکرد

بربخواهم در زبان ساده و عامیانه مفهوم کژکارکرد را تبیین نمایم باید این گزاره را به زبان بیاورم که جوامع بشری همواره در معرض تغییرات اجتماعی قرار دارند که این تغییرات به‌تدریج برخی از گزاره‌های نامطلوب جامعه را در مسیر مطلوب شدن و به‌دست‌آوردن کارکرد مطلوب قرار می‌دهد. برای مثال: حضور بانوان در ورزشگاه‌ها و تماشای مسابقات ورزشی، در حال حاضر به‌عنوان یک کژکارکرد معرفی می‌شود. حال اگر چنین موضوعی در مفهوم سینما و در قالب فیلم و سریال به مخاطب عرضه بشود و ابعاد آن به‌طوری بیان شود که انگار محقق‌نشدن این امکان تنها تقصیر حاکمیت است؛ ناخودآگاه سینما در قالب بیان یک کژکارکرد به گسترش هنجارشکنی در آن حوزه پرداخته است؛

پیامدها و کارکردهای هنر هفتم (سینما)

یاسین سلطانی
کارشناسی علوم اجتماعی/پژوهشگری اجتماعی - دانشگاه یزد

لذا اینجاست که حاکمیت باید از یک سو بر گسترش کژکارکردها در جامعه اشراف کامل داشته باشد و از سوی دیگر با اتخاذ تصمیمات انعطاف‌پذیر تلاش کند تا تولد کژکارکردها توسط مفهوم سینما به ترویج هنجارشکنی بدل نشود تا نه جامعه و نه حاکمیت دچار آسیب‌دیدن از این مسئله نشوند.

. ترویج دوگانگی فرهنگی

همان‌طور که در مقدمه به‌تفصیل اشاره شد، یکی از ابعاد شناختی سینما رسانه محور بودن آن است. سینما از این قدرت برخوردار است که اقشار مختلف جامعه را مقهور و مبهوت نمادهای مادی مترسم در جامعه، کند و آرمان‌های خود را متقابل با آرمان‌های مطلوب جامعه به عرصه ظهور بگذارد. این‌گونه سینما باعث دورشدن تفکرات مردم از آرمان‌های مطلوب جامعه می‌شود که نتیجه‌ای جز فاصله‌گرفتن مردم از انسجام اجتماعی و گسترش تفکرات چندصدایی به‌جای تفکر واحد درمان مردم جامعه، نخواهد داشت. برای مثال: بازیگران سینما معمولاً در فیلم‌هایی بازی می‌کنند که همواره باطل بر حق، ثروت بر فقر و قدرت بر بی کس بودن پیروز می‌شود. همچنین: تولیدکنندگان آثار نمایشی در حالیه خود از ارزش‌های اجتماعی مطلوب جامعه سخن می‌گوید؛ خود در جهان واقعی غرق در تفکرات مادی‌گرایانه هستند که این امر خود باعث ایجاد دوگانگی فرهنگی در میان افراد جامعه می‌شود.

استفاده ابزاری از مفهوم سینما

یکی از آفت‌های سینما امروز ایران بر آن است که به‌جای آنکه سینما در خدمت انسان باشد؛ انسان در خدمت سینما قرار گرفته است. متأسفانه ازآنجایی‌که کارگردانان تازه‌کار نیازمند سرمایه برای ساختن فیلم‌های سینمایی خود هستند و معمولاً حاکمیت حمایتی از آنان نمی‌کند، آنان در ابتدای راه خود دست به ساخت فیلم‌های اجتماعی سیاه می‌زنند تا از این طریق بتوانند ورودیه شرکت در جشنواره‌های سینمایی درجه چندم بین‌المللی را اخذ نمایند و با برنده‌شدن جوایز سینمایی در چنین جشنواره‌هایی منابع مالی تولید و ساخت فیلم بعدی خود را مهیا بسازند. این اتفاق باعث ارائه یک تصویر نامطلوب از جامعه ایران در جامعه جهانی می‌شود.

کارکردهای هنر هفتم (سینما)

اما آن روی سکه مفهوم سینما خوشبختی است که می‌تواند به جامعه خود هدیه بدهد. سینما همیشه چالش آفرین نیست، بلکه فرصت‌آفرین نیز می‌تواند باشد که در ادامه به برخی از مزیت‌های مفهوم سینما اشاره خواهم کرد.

امید آفرینی

به قول یکی از ستاره‌های سینمای ایران، مردم در سینما باید به تماشای رؤیاهایشان بنشینند و از روی پرده نقره ای سینما شاهد اتفاقاتی باشند که آنان را نسبت به رشد و ترقی سرزمینشان و در نهایت نسبت به بهترشدن زندگی شان امیدوار سازد. البته قطعاً هر جامعه‌ای از کمی‌ها و کاستی‌های بسیاری برخوردار است و جامعه ایران نیز از این امر مستثنی نیست؛ اما قطعاً جوامع بشری و جامعه ایران از زیبایی‌های بسیاری برخوردار هستند که نمایانگر شدن آن بروی پرده نقره‌ای سینما می‌تواند بارقه‌های امید را در وجود اقشار مختلف جامعه ایران روشن نگه دارد. سینما می‌تواند نیروی محرکه حاکمیت برای جامعه‌پذیر ساختن مردم جامعه نسبت به ارزش‌های اجتماعی و هنجارهای اجتماعی مطلوب جامعه باشد تا از یک سو حاکمیت شاهد کاهش مسائل اجتماعی شایع در جامعه باشد و دیگر به هزینه‌کردن فراوان در حوزه کاهش آسیب‌های اجتماعی نیازمند نیست و از سوی دیگر اقشار مختلف جامعه در مسیر سیاست‌گذاری‌های کلان اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی دولت قرار می‌گیرند و باقدرت بسیار در حوزه توسعه و ترقی سرزمینشان گام برمی‌دارند.

ارائه الگوهای مطلوب جامعه

امروزه یکی از دغدغه‌های اصلی حاکمیت‌ها و دولت‌های تحت امرشان، ارائه یک الگوی مطلوب به قشر نوجوان و جوان جامعه است تا از این طریق هم نیاز هیجانی آنان را بتوانند تأمین کنند و هم باعث فاصله‌گرفتن نوجوانان و جوانان جامعه از الگوهای نامطلوب جهان غرب بشوند. زیرا در جوامعی همچون: جامعه ایران که از جمعیت جوان زیادی برخوردار هستند نیازمند برخورداری از الگوهای مطلوب هستند تا بتوانند از سرمایه اجتماعی جامعه خود به بهترین شکل ممکن در مسیر خلق ثروت و شکوفانشدن شاخص‌های توسعه محور کشور بهره ببرند.

پیامدها و کارکردهای هنر هفتم (سینما)

یاسین سلطانی
کارشناسی علوم اجتماعی/پژوهشگری اجتماعی - دانشگاه یزد

سینما دوباره در این زمان به‌مانند یک دوست وفادار می‌تواند به یاری حاکمیت و دولت‌ها بیاید و با روایت درست و کامل از الگوهای مطلوب در جامعه نقش یک ناجی را برای حاکمیت ایفا کند و با ارائه تصویری واقع‌گرایانه و موردعلاقه مخاطب سینما هم سینما را در ذهن نوجوانان و جوانان به عنوان یک تفریح دوست‌داشتنی معرفی کند و هم از طریق سینما دست مردم را در دست حاکمیت قرار دهد و آنکارا به سمت توسعه و پیشرفت هل بدهد.

ارائه تصویری واقع‌بینانه از کشور ایران در جهان‌بین الملل

قطعاً خیلی از ما ایرانی‌ها با واژه ایران‌هراسی آشنا هستیم و این واژه را از زبان مسئولان سیاسی و بعضًا از زبان مسئولان فرهنگی کشور در اخبار شنیده‌ایم. آری، تصویری که امروزه جامعه جهانی در ذهن خود از کشور و جامعه ایران دارد، تصویر درستی نیست و خود گردشگران خارجی هنگامی‌که به ایران سفر می‌کنند تصورشان به‌کلی از کشور و جامعه ایران تغیرمی کند و با زبان خودشان به ما اعتراف کرده‌اند که ایرانی را که دیده‌اند، یک ایران کاملا متفاوت با ایرانی است که دولت‌هایشان برای آنان در ذهن آنان ساخته‌اند. حال سینما می‌تواند یک عنصر کارآمد در حوزه ارائه تصویری واقع‌بینانه از ایران عزیزمان به جامعه جهانی باشد، اما به‌شرط آنکه مدیران و حکمرانان عرصه سینما با سینما رفتاری احترام‌آمیز داشته باشد و اجازه بدهند سینما حرف خودش را به دنیا از جامعه ایران ارائه بدهد و به یک طوطی زیبا و سخنگوی حاکمیت تبدیل نشود. آنگاه فعالان عرصه سینما هم با تیپ خاطر زیبایی‌های جامعه ایران را بروی پرده نقره‌ای سینما، برای جامعه جهانی به درست‌ترین شکل ممکن نقاشی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

سینما هم دوست‌داشتنی است و هم ترسناک است. سینما هم چالش آفرین است و هم فرصت‌آفرین است. سینما تا زمانی دوست‌داشتنی است که بداند صاحبش کیست و از او چه می‌خواهد؟ سینمای امروز جامعه ایران صاحب ندارد و مشخص نیست که سینما از چه کسی باید حرف بشنود و حرف‌شنوی داشته باشد. شاید همگان بگویند که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و در رأس آن سازمان سینمایی کشور باید صاحب سینما باشد که من هم با این گزاره موافقم اما به‌شرط آنکه سازمان سینمایی اگر خود را پدر سینمای ایران می‌داند باید رسم پدری‌کردن را نیز بداند و برای فرزند خلف خود که سینما است؛ پدری کند نه آنکه با مشاهده اندکی مشاجره کودکانه فرزندش، روی به لجبازی بیاورد و او را از خانه خود بیرون کند. آنگاه است که سینما روی مهربانانه خویش در پس نقاب ترسناک خویش پنهان می‌کند و روی به خودزنی می‌آورد. سینما قطعا فرصت‌آفرین است و می‌تواند یک سرگرمی مطلوب برای مخاطبانش باشد؛ اما به‌شرط آنکه چالش‌های سینما نیز به جان خریده شود و مطالباتش از سوی سیاست‌گذاران عرصه هنر و سینما پاسخ داده بشود.

پیامدها و کارکردهای هنر هفتم (سینما)

یاسین سلطانی

کارشناسی علوم اجتماعی/پژوهشگری اجتماعی - دانشگاه یزد

منابع و اخذ

- احمدی، بابک، (۱۳۸۷). ساختار و تأویل متن، دوجلد در یک مجلد، چاپ چهارم، تهران، نشرمرکز
- استیفنسون، رالف و ار. دبری، ژان.، (۱۳۶۵). سینما از دیدگاه هنر، ترجمهٔ علیرضا طاهری، تهران، چاپ سعید نو
- اسکاتز، تامس، (۱۳۷۹). ظهور و سقوط نظام استودیویی (نحوهٔ فیلمسازی هالیوود در دوران نظام استودیویی)، برگردان، کاظم اسماعیلی، چاپ اول، تهران، انتشارات هاشمی
- اشپیگل، آلن، تدوین سینمایی، تدوین ادبی، ترجمهٔ ابوالفضل حُری، نشریه فارابی، دوره دهم، شماره سوم، زمستان ۱۳۷۹،۱۵۶، ۱۴۱
- الف. هواکو، جورج، (۱۳۶۱). جامعه‌شناسی سینما، ترجمهٔ بهروز تورانی، چاپ اول، تهران، نشر آینه
- اندرو، دادلی، (۱۳۶۵). تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمهٔ مسعود مدنی، چاپ اول، تهران، چاپ پژمان، ۷. بازن، آندره، ۱۳۸۶، سینما چیست؟ ترجمهٔ محمد شهاب، چاپ سوم، تهران، هرمس
- بورچ، نوئل، (۱۳۶۳). زمان و مکان در سینما، ترجمهٔ حسن سراج زاهدی، چاپ اول، تهران، شرکت سهامی چاپخانه وزارت ارشاد اسلامی
- بور دول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۳). هنرسینما، ترجمه فتاح محمدی، تهران، نشرمرکز
- پازولینی، پائولو (۱۳۷۸)، ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما (مجموعه مقالات)، به کوشش بیل نیکولز، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس
- پودوفکین، ف.ا، (۱۳۷۰)، فن سینما و بازیگری در سینما، ترجمهٔ حسن افشار، کرج، پایا
- تارنو، کلود و فورنیه، گی، (۱۳۵۶)، سینمای آماتور در ده درس، ترجمهٔ امیرهوشنگ گاوسی، تهران، انتشارات سروش
- تهامی‌نژاد، محمد، (۱۳۸۰)، سینمای ایران (از سینمای ایران چه میدانیم؟/ ۱۲) ، چاپاول، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی
- جاوید، احمد، (۱۳۶۴)، فیلمسازی آسان، تهران، چاپخانه رنگین
- جیمسن، فردریک و همکاران، نظریه فیلم: مجموعه مقالات، فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، شماره ۲۳، چاپ دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، بهار، ۱۳۹۰
- جینکز، ویلیام، (۱۳۸۹)، ادبیات فیلم، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سروش
- داواک، ماسسمو، ۱۳۵۲، ۴۱ -۴۲،۱۳۵۲
- روشن‌ضمیر، امید، (۱۳۶۲)، سینما اورئالیسم، مترجمین، بابک عمادی و امید روشن ضمیر، چاپ اول، تهران، انتشارات جلالی
- سماکار، عباس، (۱۳۸۵)، درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی‌شناسی، چاپ دوم، تهران، خانه هنر
- سینگر، لیندا و وتمور، ادوارد جی، (۱۳۸۸)، راهنمای عملی و جامع فیلمسازی: فیلمنامه تا فیلم، ترجمهٔ سید جلیل شاهری لنگرودی، چاپ دوم، تهران، انتشارات افراز
- شاملو، سعید، (۱۳۷۷)، مکتبها و نظریه ها در روانشناسی شخصیت، چاپ ششم، تهران، نشر رشد
- شفا، پرویز، (۱۳۳۵)، فصلی در سینما، تهران، انتشارات مروارید
- فیلد، سید، (۱۳۸۸)، راهنمای فیلمنامه نویس، ترجمه ی عباس اکبری، چاپ پنجم، تهران، انتشارات نیلوفر
- قبادی کیا، علی، بررسی قابلیت‌های سینمایی در ده داستان از تاریخ بیهقی بر اساس الگوی سید فیلد، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، خردادماه ۱۳۹۳

مصلحت سینما در رکاب سیاست؟

کامبیز سالاری
کارشناسی علوم سیاسی دانشگاه شیراز

اساساً هر نمایش وقوع حادثه سیاسی در قالب یا فیلم مستند یا هدف و قصد خاصی برای مخاطب خاصی ارائه می‌شود. چنین تولیدات هدفمندی نقد یا تحلیل سینمایی گاهی دشوار هستند؛ زیرا که از لحاظ فنی مخاطب گاهی نگرش موضوعی ندارد و ساخته را با جهت تأثیرگذاری تحلیلی و واقع را با واقعیت‌های حاضر در اجتماع خود می سنجد در خصوص ساخته سینمایی حسین دارابی هم این قاعده صدق می‌کند.

صیانت از ساختار قضایی جامعه باهدف تقدیس شخصیت‌های رده‌بالا در قالب قانون‌گرایی مطلق حتی به قیمت تزلزل کانون خانواده آرمان‌گرایی محض فیلم دارابی بود.

اما شاید نقطه روشن فیلمنامه دارابی شفافیت طریقه وصل مطالبات اجتماعی فعلی به قدرت رسیدهٔ ریش‌دار ریشه زنی بود که با هر ابزار قابل‌استفاده‌ای موانع رسیدن به اهدافشان را در زیر چرخ‌دنده‌های قدرت ساقط می‌کردند و با توجیه دستور از بالاست هر ارباب‌رجوعی را مرجوع می‌کردند.

دیالوگ‌های امیه با شعار، کلمات قصار کلیشه‌ای و اغراق در صلاحیت‌سنجی شخصیت‌ها از جمله مواردی بود که مخاطب به‌جای تصمیم‌گیری عامدانه در خصوص وقایع، مجبور به متحمل شدن دیدگاه کارگردان برای به کرسی نشاندن هدف خود بود.

مهم‌ترین اثر سینمای دارابی شاید در نا مهم‌ترین موقعیت زمانی ممکن به نمایش گذاشته شد.

موضوعیت فیلم با درام بالقوه حقیقی جامعه فاصله زیادی دارد و عمیقاً بحران فکری و هویت جامعه شاید لزوماً نیاز به چنین اثر منزه و شفافی نداشت چرا که بارقه‌های امید و مصلحت‌اندیشی باید در ساختارهای دیگری رخ بدهد و نمودهای مستند مصلحت شاید بروکراتیک محور بود؛ اما تناقص زیادی با اتفاقات موازی جامعه قانون‌گریز ما داشت؛ لذا در پایان، باید پذیرفت که تولید یک اثر سیاسی تمییز باید در یک فضای سیاسی شفاف تولید شود، نمی‌توان با شعار و گزیده دیالوگ و مونولوگ‌های کلیشه‌ای مخاطب را از درک واقعیت‌ها دور کرد.

اخلاق سینمایی برای مخاطب سینمایی

عادل عارفی فرد
دبیر کانون فیلم و عکس دانشگاه ملایر

از سفر مظفرالدین‌شاه قاجار به فرانسه و نقل‌قول‌های فراوان آن، بیش از یک قرن گذشته است. اولین شاه ایران که به سینما رفت و به تماشای اولین فیلم مستند کوتاه جهان "ورود لوکوموتیو بخار به ایستگاه لسیوته" نشست، فیلم صامتی که تنها صدای آن، صدای خنده‌های آپاراتچی و حاضرین در سالن، از گریختن شاه ایران به خارج از سالن بود. شاید عجیب به نظر برسد؛ ولی در آن زمان هر کسی که برای اولین‌بار به داخل اولین سینمای جهان قدم می‌گذاشت با دیدن صحنه ورود قطار به ایستگاه لسیوته فرانسه از سینما می‌گریخت. برادران لومیر برای اولین بار بود که هنر سینما و سینماگری را به جهان معرفی کردند و مردم آرام‌آرام با این جهان حیرت‌انگیز آشنا شدند و سینما شکل امروزی که می‌دانیم را به خود گرفت.

سینما امروز ما دقیقاً تجلی‌گر سینمای مردمان دیار فرنگ است؛ با این تفاوت که فرهنگ فیلم دیدن و سینما رفتن ما هنوز مانند فرار مظفرالدین‌شاه از سالن سینماست؛ بدین معنا که هنوز نمی‌دانیم این محیط فرهنگی هنری اجتماعی چیست و لذّت تماشای یک فیلم خوب را هم برای خود و هم برای دیگران به یک کابوس قطار ایستگاه لسیوته تبدیل می‌کنیم. در این مقاله تلاش شده است تا به نبایدها و بایدهای رفتاری خود در قبال دیگر تماشاچیان و همچنین سازندگان فیلم در محیط سینما پرداخته شود.

اگر به عنوان یک علاقه‌مند فیلم، به سینمای شهر خود بروید و با شوق‌وذوق بلیت تهیه کنید و بر روی صندلی موردعلاقه خود در سالن بنشینید؛ هیچ‌چیز نمی‌تواند حال خوب شما را خراب کند مگر اینکه صدای خورد شدن یک‌تکه پفک را زیر خود حس کنید. تازه این شروع ماجراست. دو تماشاچی پشت سر شما یاد خاطرات گذشته کرده‌اند، تماشاچی کناری، فضای مجازی را با نور صفحه صددرصد بررسی می‌کند، تماشاچی جلو شما دائم برای سرویس بهداشتی از جایش پا می‌شود و به بیرون سالن می‌رود، یکی دیگر از تماشاچی‌ها سه‌پایه دوربین را کنار شما گذاشته و قصد فیلم‌برداری از فیلم را دارد در حالی که در طول فیلم خُرخُر می‌کند. امکان دارد یکی از این تماشاچی‌ها من یا شما باشیم، خود را جای آن مسئول نظافت قرار دهید یا حتی جای کارگردان! شاید این اتفاق ها کمی مسخره به نظر برسند، ولی عمده آنها در سینمای کشور رویت شده و باعث تأسف است که با این فرهنگ غنی ایرانی و اسلامی ما نتوانستیم فرهنگ سینما رفتن را به خود و فرزندان خود بیاموزیم. اگر واقعا دوست دارید که یک تماشاچی واقعی و فرهیخته در سینما باشید کافی است فقط چند نکته زیر را بدانید و رعایت کنید.

آلودگی صوتی در محیط سینما؛ بلندبلند صحبت‌کردن با دیگران، زنگ تلفن همراه، همراه‌داشتن وسایل از قبیل دسته‌کلید و یا هر چیزی که بتواند ایجاد صدای نامطلوب در محیطی که سکوت برای تماشای فیلم حاکم است؛ موجب ایجاد آلودگی صوتی برای تماشاگران در سالن می‌شود که این موضوع شایع‌ترین بی‌فرهنگی در محیطهای سینما در ایران شناخته می‌شود. پس به عنوان یک شخص متشخص حتماً در رعایت این موضوع در محیطهای سینمایی کوشا باشید.

آلودگی نوری در محیط سینما؛ لزوم دیدن یک فیلم بر روی پرده سینما و لذت‌بردن از آن وجود یک محیط تاریخ است که چشم به صورت کامل بر روی پرده پخش فیلم متمرکز گردد؛ بنابراین اگر نوری خارجی و یا نوری همچون فلش تلفن همراه و یا صفحه دائماً روشن آن، می‌تواند به اصلاح یک نویز تصویری برای تماشاگر ایجاد کند که همانند آلودگی نوری محیطهای شهری است؛ با این تفاوت که این آلودگی مانع دیده‌شدن ستاره های آسمان و دیگری مانع دیده‌شدن ستاره‌های سینما می‌شود.

آلودگی فیزیکی در محیط سینما؛ این نوع از آلودگی معمولاً در بیشتر کشورها وجود دارد که این موضوع نیز دلیلش عدم آموزش و یا آموزش ناکافی به مردم جامعه است و نموده آن نه‌تنها در سینما بلکه در تمام وجه‌های و محیطهای اجتماعی دیده می‌شود و آن را تبدیل به یک موضوع کلیشه‌ای برای مردم کرده است.

ریخت زباله، رکن اصلی این نوع آلودگی است و می‌توان گفت که حوزه‌های فرهنگی هنری تمام تلاش خود را تا به امروز کرده‌اند تا از شرر این غول بی‌شاخ‌ودم اجتماعی خلاص شوند، با ایده‌پردازی، ابتکارت و فعالیت‌های مختلف، ولی باز هنوز اکثر ما آن را رعایت نمی‌کنیم و همین موجب می‌شود که سالن‌های سینما همیشه آلوده و کثیف باقی بمانند.

اخلاق سینمایی برای مخاطب سینمایی

عادل عارفی فرد
دبیر کانون فیلم و عکس دانشگاه ملایر

سیگارکشیدن در سینما، عطسه و سرفه کردند به‌موجب سرما خوردی بر روی صندلی‌ها و موضوعات ازاین‌قبیل نیز موارد حاشیه‌ای آلودگی فیزیکی به‌حساب می‌آیند و تا زمانی که موضوع ایجاد زباله هم در محیط بیرون و هم در محیط سینما اصلاح نشود، کوچک‌ترین توجه ای به آن‌ها نمی‌شود.

سینما به عنوان یک بازوی رسانی برای هنرمندان و هنرسازان این عرصه در هر کشوری شناخته می‌شود و بهادادن به آن می‌تواند بازتاب فرهنگی و تاریخی آن کشور یا ملّت را به جهانیان عرضه دارد؛ چه‌بسا سینما ما نیز روزی همچون بالیوود هند به رقابت هالیوود آمریکا برود. ولی حال سینما روز کشور ما خوب نیست و استقبال مردم از این محیط کم است، مگر روزهای سه‌شنبه که بلیط‌ها نیم‌بها می‌شود، پس ما با رفتار خود کاری نکنیم این محیط از آرمان اصلی خود یعنی "بازسازی ساختارهای فرهنگ در جهت امیدبخش شدن سینما" دور گردد؛ رفتار ما به مرورزمان اخلاق می‌شود.

.

از این خویشتن کشتن چه سود؟! حاجی واشنگتن، علی حاتمی

نویسنده : بهنام منصوری کیا
کارشناسی عمران

مملکت رو تعطیل کنید دارالایتام دایر کنید؛ درست‌تر؛ مردم نان شب ندارند، شراب از فرانسه می‌آید. قحطی است، دوا نیست، مرض بیداد می‌کند، نفوس حق النفس می‌دهند. باران رحمت از دولتی سر قبله عالم است و سیل و زلزله از معصیت مردم. میرغضب بیشتر داریم تا سلمانی. سربریدن از ختنه سهل‌تر

پاراگراف بالا خلاصه است از آنچه که در این چند دهه هنرمندان روشنفکر به مردم ایران هدیه داده‌اند. آری! به مردم ایران! یعنی دقیقاً خود کسانی که طبق گفتهٔ همین اندیشمندان دوا یا نان شب ندارند، سالک بر پیشانی شان مهر نکبت زده، چشم ایشان خمار از تراخم است و ریختشان از آدمیزاد برگشته! حال اما پرسش اصلی اینجاست که برای مردمی که هر لحظه، خود بهتر از هر کس دیگری جای خالی نان و شراب را روی سفره‌هایشان احساس مستقیماً در حال گلاویز شدن با رنج‌اند و قطعاً می‌کنند، به‌تصویرکشیدن دوبارهٔ این مشقت‌ها چه سود یا منطقی دارد؟! اصل آیا این دوستان تابه‌حال از خود پرسیده‌اند که چرا مردم کتاب‌هایشان را می‌خوانند یا پای فیلم ها و سخنرانی‌هایشان می‌نشینند؟! برای اینکه سرکوفت بخورند و تحقیر شوند؟! برای اینکه روی زخم‌هایشان نمک پاشیده شود؟! جهانی را تصور کنید که این دوستان از جامعه (درست یا غلط) بازگو می‌کنند، جهانی که در آن پدر بیمار و علیل است، پسر معتاد است. دختر تن‌فروش است، مادر طالق می‌خواهد؛ اما جرئت یا سواد این کار را ندارد. همهٔ لباس‌ها چرکین است و روی درودیوار خانه‌ها کپک و جلبک نقش بسته. خانه‌های متروک و بی‌رنگ و لعاب با درها و کابینت‌های فلزی زنگ‌زده آن هم در شهری که ابرهای خاکستری غم‌انگیز چنان البه الی کوچه پس‌کوچه‌هایش رنگ غروب می‌پاشند که نمی‌توان در آن‌ها روز و شب را از یکدیگر تشخیص داد. اکنون من و شمای شهروند، این‌جهانی که عبور از ثانیه‌هایش ملال‌آور است و هیچ کورسویی هم از امید در آن دیده نمی‌شود، چرا باید در انتهای روز، بعد از تحمل رگباری از سختی‌ها و مرارت‌ها، الی کتابی را باز کنیم یا به تماشای فیلمی بنشینیم؟! تا با هر آنچه که از آغاز روزهایمان درصدد فرار از آن هستیم دوباره روبه‌رو شویم؟! هنر یعنی تمام دردها و مشقت‌هایی که تحمل می‌کنیم دوباره به صورتمان سیلی بزنند؟! کدام زندانی از دیدن فیلم شکنجه‌شدن خود لذت می‌برد؟! اصل روشنفکر یا هنرمند کیست و چه وظیفه‌ای دارد؟! برای پاسخ به این پرسش (تا آنجا که ذهن نگارنده یاری می‌کند) به سراغ ویکی‌پدیا می‌رویم؛ فیلیسین شاله هنر را کوششی برای ایجاد یک‌عالم ایدئال، یک‌عالم صور و عواطف بی‌آلایش، در کنار عالم واقعی می‌داند.

دیدرس می‌گوید؛ هدف هر هنرمند باید این باشد که صفات خوب را دوست‌داشتنی و صفات بد را زشت و مضحک نشان بدهد. تولستوی در کتاب هنر چیست، هنر ارزشمند را هنری دانسته که عواطف نیکو و احساسات بهتر را در میان مردم تقویت کند. مارسل پروست در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد؛ کسی که پاک نیست و جهان را به نظر بی‌آلایش نگاه نمی‌کند نمی‌تواند هنرمند واقعی باشد. امیل دورکیم می‌گوید هنر، عواطف و احساسات بی‌آلایش گوناگونی در انسان (که همواره به حظ و شادی نیاز دارد) به وجود می‌آورد و او را از کینه‌توزی و خودبینی رها می سازد. نیچه از هنر را به عنوان بزرگ‌ترین محرک زندگی یاد می‌کند.

افلاطون در رساله ضیافت، وظیفهٔ هنرمند را بیان مطالب خوب، شایسته و زیبا ذکر می‌کند. به عقیده گویو ارزش یک اثر هنری آنجاست که شما به عنوان مخاطب، خودتان را پاک‌تر و نیرومندتر احساس نمایید. پازولینی اعتقاد داشت که هنر وسیله‌ای ذهن خیلی خاص که حداقل ده نفر دیگر از آن اطلاع نداشته باشند. حتی شوپنهاوری است برای به نمایش گذاشتن یک ایده فیلسوف بدبین آلمانی معتقد بود که هنر نه‌تنها شخص را از دلتنگی‌های مبهم و یأس و حرمان نجات می‌دهد، بلکه می‌تواند منبع لذت‌ها و شادی‌ها و نشاط‌های بی‌پایان گردد.

از این خویشتن کشتن چه سود؟! حاجی واشنگتن، علی حاتمی

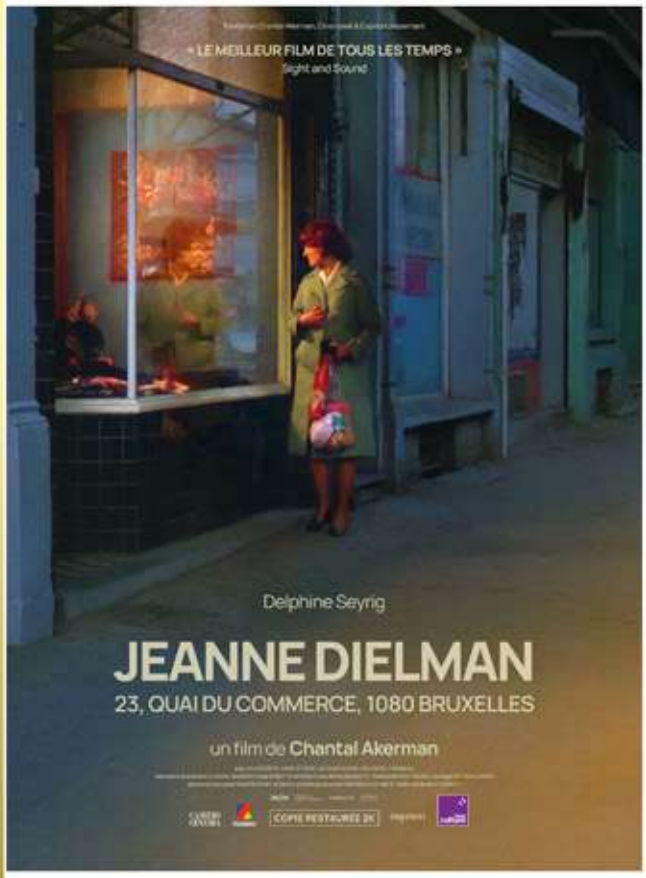
نویسنده: بهنام منصوری کیا
کارشناسی عمران

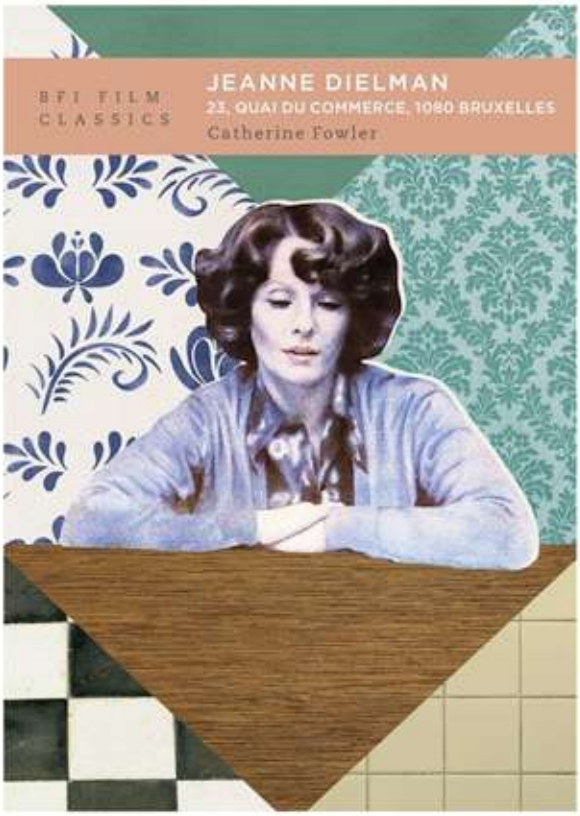
برخلاف واژهٔ هنرمند، برای پی‌بردن به معنی کلمه روشنفکر، با تعریف واحدی مواجه می‌شویم؛ روشنفکر، متفکّر، اندیشمند..... کسی است که می‌خواهد چشم‌انداز و دریاهای جدید بر روی انسان بگشاید. به‌عبارت‌دیگر، کسی است که هدفش ارائه راه کارهایی برای رفع و حل مشکلات هنجاری جامعه توسط گفتمان در حوزه عمومی و کسب اقتدار از افکار عمومی است.

خطبه‌خط، فریم به فریم، ثانیه به ثانیهٔ آثار هنرمندان روشنفکر ایرانی را زیرورو کنید، در کدامشان ارائهٔ راهکار برای رفع و حل مشکلات و یا طرح ایده‌ای جدید به چشم می‌خورد؟! کدام محصول هنری، عالمی ایدئال ترسیم می‌کند، صفات خوب آن‌ها امتحان می‌گیرد و دربار از اینکه دانش‌آموزانش از دیروز تا امروز پیشرفتی نداشته‌اند، خشمگین‌تر می‌شود و بر شدت سرکوفت‌ها و شماتت‌هایش می‌افزاید! یقیناً همان کودکان هم با ذهن نپخته شأن حدس می‌زنند که روشنفکر احتمالاً کسی است که چیزی یا جایی را روشن کند! همان کودکانی هم که قدرت تجزیه تحلیل ندارند با مرور تعاریف مختلف ذکر شده از هنر، احتمال به‌تصویرکشیدن درد و حدس می‌زنند که بر خلاف آنچه در این صدسال به جامعهٔ ایرانی خورانده شده، هنر نه‌تنها لزوماً رنج و سیاهی نیست، بلکه می‌تواند بجای تکرار مکررات حرف‌های تازه‌ای برای گفتن داشته باشد. به امید آن روز که به‌جای اینکه به تاریکی لعنت بفرستیم، شمعی روشن کنیم! (کنفوسیوس)

زن در فیلم های شانتال آکرمن
با نگاهی به فیلم (ژان دیلمان، شماره ۲۳ که دو کومرس ۱۰۸۰، بروکسل)

ملیحه طهماسبی - پژوهشگر تاریخ هنر





چکیده

شانتال آکرمن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلمسازان آوانگارد و مستقلی است که فیلم‌های دستانی و مستندش تأثیر زیادی روی جریان‌های سینمایی روشنفکری بعد از خودش داشته است. سینمای مینیمالیستی و فمینیسمی او رابطهٔ تنگاتنگی باتجربه زیسته و زندگی شخصی¬اش دارند. توجه به زن و زندگی با نگاهی فمینیسمی را می¬توان در آثار مختلف او پیگیری کرد. در نتیجه فیلم¬های آکرمن همان‌گونه که خود اشاره می¬کند در تلاش است تا تعریف اشتباهی که از زن و زنانگی به صورت نسل در نسل از مادران به دختران رسیده بود را به چالش بکشد و شخصیت مستقل زنان را یادآور شود.

مقدمه

شانتال آکرمن فیلمساز زن لهستانی از اصل است با ملیت بلژیکی که در جنگ جهانی دوم به بلژیک مهاجرت کردند. در ابتدا به مدرسه فیلمسازی بلژیک رفت؛ اما از آنجا بیرون آمد تا مسیر خودش را در فیلم‌سازی بدون تحصیلات آکادمیک پیش ببرد. آکرمن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلمسازان آوانگارد و مستقل شناخته می‌شود که فیلم‌های دستانی و مستندش تأثیر زیادی روی جریان‌های سینمایی روشنفکری بعد از خودش داشت. مینیمالیسم و فمینیسم کلیدواژه‌های ورود به جهان فیلمسازی شانتال آکرمن هستند. سینمای مینیمالیستی آکرمن استوار بر برداشت‌های بلند، دوربین ثابت، سادگی روایت، ریتم آرام است. استفاده از برداشت‌های بلند و پرهیز از برش در تدوین، منجر به خلق ریتم کند و کش داری شده که خصلت اصلی فیلم‌های آکرمن هستند. فیلم‌های او رابطهٔ تنگاتنگی با فضای شهری تجربه زیسته¬اش، خاطرات شخصی و زندگی‌اش دارند. توجه به زن و زندگی با نگاهی فمینیسمی را می¬توان در آثار مختلف او ردیابی کرد. آکرمن در سال ۲۰۱۵ درحالی‌که بعد از مرگ مادرش به دلیل افسردگی در آسایشگاه روانی بستری بود، تنها ده روز بعد از مرخص شدن و بازگشت به پاریس به زندگی خود پایان داد، اما فیلم‌هایش جاودانه شدند.

زن در فیلم های شانتال آکرمن
با نگاهی به فیلم (ژان دیلمان، شماره ۲۳ که دو کومرس ۱۰۸۰، بروکسل)

ملیحه طهماسبی - پژوهشگر تاریخ هنر

جایگاه زن در سینما

سینما نقش مؤثری در بازتاب اندیشه های فمینیسمی داشته است. سینمای آوانگارد در دهۀ ۱۹۶۰ به زن ها کمک کرد تا جایگاه خود را در سینما ارتقا بخشند. آنها به توان نهفته سینمای آوانگارد برای شکستن قید و بندهای سینمای سنتی پی بردند و از آن برای بیان نگاه خود سود بردند. لورا مالوی و کلر جانستن از پیشروان نظریه فیلم فمینیستی، بودند. جانستن سال ۱۹۷۳ در «سینمای زنان به‌مثابه سینما» یکی از نخستین مقاله هایی که در باب نظریۀ فیلم و ففیلم‌سازیفمنیستی نوشته شده است، از سینمایی حمایت کرد که قراردادهای تنگ‌نظرانه نمایش زنان در یک بینش مردانه را در هم می شکنند و به‌نقد سینمایی پرداخت که زن در آن عنصری سرگرم‌کننده باقی می‌ماند. جانستن در این مقاله نشان می‌دهد که زن ها از همان روزهای سینمای صامت به شکلی قالبی نمایش داده شده اند وی در دفاع از سینمایی سخن می‌گوید که در مقابل قراردادهای تنگ‌نظرانه و محدود قد علم می کند و درعین‌حال، سرگرم‌کننده باقی می‌ماند جانستن معتقد است که در سینمای معمول، زن به‌مثابه عنصری وابسته در بینش مردانه به نمایش در می آید. وی همچنین از نقش های محدودی که در فیلم ها به زنان واگذار می شوند انتقاد می کند و می گوید بیراه نیست اگر بگوییم که به‌رغم تأکید بسیاری که در سینما بر زن به‌مثابه عنصری نمایشی گذاشته میشود، زن در مقام زن از سینما غایب است. همچنین مالوی در مقاله ای در سال ۱۹۷۵ با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی» به این نکته اشاره کرد که سینما تصاویری برای ارضای تمایلات نگاه مردان پخش می کند در سالن سینما مرد تماشاگر فاعلی است که به سوژه منفعلی مانند زن نگاه میکند. ازاین‌رو در دهه ۱۹۸۰ نظریه فمینیستی فیلم به دانشگاه ها وارد شد و در کنار فعالیت های عملی ساخت فیلم نگاه‌های نظری نیز رشد پیدا کردند.

شانتال آکرمن و فیلم های او

با این‌که آثار شانتال آکرمن آوانگارد تجربی هستند، اما می‌توان آن‌ها را فیلم‌های اتوبیوگرافیک یا شرح‌حالی از خود آکرمن دانست؛ سینمای او ضمن قصه‌پردازی با شیوه مختص خود؛ گفتمانی را در سطوح روایی و فرمال تولید می-کند که مخاطب با وجود تماشای صحنه های عادی و روزمره، باور و یقینی نو از رفتارهای اجتماعی ادراک می کند این فیلم ها چنان واقعی به نظر می رسند که تصور می شود مستندند و چیدمان صحنه ها بیش از آنکه فرم هنری را به نمایش گذارند در میزانسنی اجتماعی عمل می کند. آکرمن برای بیان نوعی اعتراف‌نامه یا خود سرگذشت نویسی و سخن سخن‌گفتن زنان به طرز شجاعانه‌ای از خود شروع می کند. آکرمن، لهستانی‌تبار و زاده بروکسل (بلژیک) در سال ۱۹۵۰ است و بیشتر اقوام مادری‌اش را در ماجرای هولوکاست ازدست‌داده مادرش یکی از بازماندگان اردوگاه های کار اجباری به‌حساب می‌آید. به همین دلیل در فیلم‌هایش مکان‌ها هرگز مأوایی برای ماندن، اقامت و آرامیدن نیستند و همواره حسی از تهی‌بودگی و خلأوارگی

زن در فیلم های شانتال آکرمن
با نگاهی به فیلم (ژان دیلمان، شماره ۲۳ که دو کومرس ۱۰۸۰، بروکسل)

ملیحه طهماسبی - پژوهشگر تاریخ هنر

را منتقل می‌کنند و فقط جایی برای گذر و عبورکردن هستند. جاده‌ها، بزرگراه‌ها، شهرها، خیابان‌ها، هتل‌ها، خانه‌ها، اتاق‌ها، راهروها، آشپزخانه‌ها که از تصاویر ثابت فیلم‌های او هست در خود تنش و بی‌قراری دارند که مدام میل به کنده‌شدن رفتن را در زنان آثارش برمی‌انگیزند. او در ابتدا می‌خواست نویسنده شود، اما بعد از دیدن فیلم «پیرو خله» ژان لوک گدار نظرش عوض می‌شود و تصمیم می‌گیرد فیلم‌ساز شود. آشنایی با آثار جوناس مکاس، مایکل اسنو و اندی وارهول و مواجهه با سینمای تجربی و آوانگارد در ۲۱ سالگی، ذهنش را به دنیای تازه‌ای باز می‌کند که شیفته آن می‌شود. در همان دوران فیلم کوتاهش «شهرم را منفجر کن» را می سازد. بعد از آن آکرمن شروع به ساخت فیلم‌های اکسپرمنتال، رادیکال و آوانگارد می‌کند. فیلم‌های او آثاری نیستند که بتوان به‌سادگی و آسانی آن‌ها را تماشا کرد و می‌توانند از حوصله و صبر مخاطب خارج باشد و درک‌نشدنی و غیرقابل‌فهم به نظر برسند. ازاین‌رو سینمای آکرمن مؤلفه ها و مضامینی فمینیستی را برای قصه گویی صرف به نمایش نمی گذارد و سعی در ایجاد توهم فریب و سرگرمی مخاطب ندارد. قصه های این فیلم ها می توانند حکایت زن هایی باشند که سالهاست در تلاش بودند موج هایی را برای مقابله با تبعیض های فرهنگی اقتصادی و غیره و احقاق حقوق زن در اجتماع ایجاد کنند. وقتی با زن‌های درک‌نشدنی و توضیح‌ناپذیر در فیلم‌های آکرمن روبه‌رو می‌شویم، احساس می‌کنیم آکرمن همواره کوشیده است تا آن بخش بیان ناشدنی وجودش را از طریق زن‌های آثارش بیان کند و درباره احوالات ناگفتنی خویش حرف بزند. گویی از طریق واکاوی پیرامون دنیای پنهان زن‌های دیگر است که می تواند راهی برای بیان توصیف‌ناپذیر خود بیابد. زندگی و فیلم‌های آکرمن مبتنی بر خرده‌پی‌رنگ‌ها شکل‌گرفته است؛ قصه‌های کوتاه، دیدارهای اتفاقی، روابط گذرا و برش‌های کوتاه زندگی. همه چیز همان زندگی روزمره کسل وار است که تنها راه شناخت این زن‌ها نگاه‌کردن به همان امور پیش‌پاافتاده و کارهای بی‌اهمیت هر روزه است. درواقع آکرمن می‌کوشد تا از دل آن ملالت و تکرار و روزمرگی که زنان را احاطه کرده است، راهی به شناخت زنانگی بگشاید. خودش می‌گوید: «چیزهایی وجود دارد که نمی‌توانیم نشان دهیم و این یکی از دلایل این شیوه فیلم‌سازی من است.» بنابراین برای ارتباط بهتر با فیلم مخاطب باید بر آن تصاویر کند و آرام از لحظات یکنواخت و ملال‌آور زندگی روزمره شخصیت‌هایش درنگ کند و باحوصله به تماشای جزئیات رفتاری این زن‌ها در خلوتشان بنشیند تا شاید بتواند لحظه‌ای را بیابد که این زن‌ها گوشه‌ای از آن بخش دست‌نیافتنی و کشف نشده وجودشان را که همواره پنهان نگه داشته‌اند، بروز دهند. آخرین فیلم آکرمن به عنوان «فیلمی خانوادگی نیست» مستندی درباره مادر ناتوان و سال‌خورده‌اش است، فقط فیلمی نیست که آکرمن در آن، ترس از مرگ مادر و فراموشی خاطراتش را با ثبت ساده‌ترین و کوچک‌ترین رفتارهای روزمره او به نمایش می‌گذارد، بلکه آکرمن به‌واسطه نزدیک‌شدن به مادرش در آستانه مرگ، کلنجارهای شخصی‌اش پیرامون مرگ خود را نیز بیان می‌کند.

رابطهٔ مادر و دختر که در فرم مینیمالیستی آکرمن بازتاب می‌یابد، سیر دراماتیک فیلم تا رسیدن به نمای پایانی که آکرمن را تنها در اتاقش در خانهٔ مادری نشان می‌دهد، تماشاگر را شدیداً با خود درگیر می‌کند. این فیلم محصول سال ۲۰۱۵ است، فیلمی که رنگ و بویی از خودآگاهی نسبت به زیست شخصی فیلمساز در آن موج می‌زند، انگار که خودش در پایان فیلم فهمیده باشد این فیلم آخر خواهد بود. آکرمن بعد از مرگ مادرش دچار افسردگی شدید شد و مدتی بعد به زندگی خود پایان داد. وقتی به نخستین فیلم آکرمن با عنوان «شهرم را منفجر کن» نگاه می-کنیم که در آن آکرمن جوان، تمام کارهای روزمره‌اش را انجام می‌دهد، غذا درست می‌کند، ظرف‌هایش را می‌شوید، زمین خانه را تمیز می‌کند، تمام درها و پنجره‌ها را با نوارچسب می پوشاند، کنار اجاق‌گاز می‌رود، آن را روشن می‌کند و به زندگی‌اش پایان می‌دهد، تازه به خود می‌آییم که همه امور خانه‌داری که او انجام داده، نه برای این‌که زندگی در خانه‌اش جریان داشته باشد، بلکه برای این‌که بی خبر و ناگهانی و حتی بدون خداحافظی خود را بکشد. آکرمن می‌گوید: «عنوان فیلم «شهرم را منفجر کن بود»، می‌توانست «زندگی‌ام را به آتش بکش» نیز باشد. چون درباره نابودی دنیایی بود که مادرم، خاله‌هایم و خاله‌های مادرم به من نشان داده بودند.»

زن در فیلم های شانتال آکرمن
با نگاهی به فیلم (ژان دیلمان، شماره ۲۳ که دو کومرس ۱۰۸۰، بروکسل)

ملیحه طهماسبی - پژوهشگر تاریخ هنر

فیلم ژان دیلمان، شماره ۲۳ که کومرس ۱۰۸۰، بروکسل

فیلم ژان دیلمان در نظرخواهی سال ۲۰۱۲ نشریه «سایت اند ساوند» در لیست ۱۰۰ فیلم برتر از نگاه منتقدان قرار گرفت و از سوی نیویورک‌تایمز «نخستین شاهکار واقعی زنان در تاریخ سینما» نامیده شده و از مهم‌ترین آثار فمینیستی و سینمایی جهان به‌حساب می‌آید، اما فیلم تا چند سال بعد از ساخت اکران نشد. در این فیلم مخاطب با داستان پیچیده‌ای سروکار ندارد. ژان دیلمان شرح سه روز از زندگی زنی خانه‌دار است که همسرش را ازدست‌داده و به همراه پسر نوجوانش زندگی می‌کند و همهٔ هدف و تمرکز زندگی‌اش را روی پسرش گذاشته و برای امرارمعاش تن‌فروشی می‌کند. آکرمن این فیلم را نامه‌ای عاشقانه به مادرش دانسته و آن را با الهام از مادرش و زنان هم‌نسل او ساخته که به قول آکرمن در زندان تکرار و روزمرگی اسیر بودند. آکرمن، ژان را چنان گرفتار در روند تکراری خانه‌داری نشان می‌دهد که گویی خانه‌اش به‌مثابه اردوگاه کار اجباری است. ژان با همان دقت و نظم و وسواسی به امور خانه می‌پردازد که یک زندانی با سختی و مرارت و رنج در اردوگاه کار می‌کند تا در پایان روز چنان خسته و فرسوده شود که دیگر مجالی برای فکرکردن به وضعیت خود نداشته باشد. فیلم با نمایی از زن در آشپزخانه شروع می‌شود نمایی که بارها تکرار می‌شود، نمایی سرد و بی‌روح، با ورود مردی به خانه با کار او آشنا می‌شویم. سپس با آمدن پسرش مراودات روزانه مثل خواندن روزنامه و کتاب یا بافتنی برای پسرش، غذاخوردن و آماده‌شدن برای خواب با کمترین دیالوگ سپری میشود و کلیت زندگی زن را بر مخاطب آشکار می‌کند و به‌محض آشنایی با کلیت ماجرا، روز اول به پایان می‌رسد. روز دوم و روز سوم هم روالی مشابه دارد. اما آنچه که این روزمرگی را درهم می‌شکند و ژان دیلمان تبدیل به یکی از بهترین فیلم‌های آکرمن می‌شود رفتار هیستری زنانه ای است که در روز دوم و بعد از خروج مرد از خانه، با زن همراه می‌شود و با حرف‌های سادهٔ پسر او درباره‌ی زنانگی بیشتر می‌شود. این خسته و فرسوده فرسوده شدن که ژان دیگر مجالی برای فکرکردن به وضعیت خود نداشته باشد یک‌روند در زندگی زنانگی است. چون اگر لحظه‌های بیابد و به خود فکر کند، دچار حس بیهودگی و پوچی می‌شود. همان‌طور که اکرمن می‌گوید، ژان باید زندگی‌اش را طوری تنظیم کند که هیچ زمانی برای افسرده شدن نداشته باشد. او اصلاً نمی خواهد ساعتی وقت بیکاری داشته باشد، چون نمی‌داند با آن چه کند. به همین دلیل وقتی در این روند طاقت فرسا وقفه‌ای رخ می‌دهد و ژان دیلمان برای ساعاتی طولانی پشت میزش بیکار می‌نشیند، تازه به شیءشدگی خود پی می‌برد و می‌بیند کل هویت او به یک آدرس تقلیل یافته است که پسرش و مردان دیگر برای دریافت خدمات نزدش می‌آیند. همان جاست که تصمیم می‌گیرد از این زندان خانگی رهایی یابد و در پایان روز سوم اتفاقی غیرمنتظره تماشاگر را شکه میکند و آن خود نابودی و دگر نابودی ژان است. روز سوم ژان با کشتن مرد (که در اینجا مرد نمادی از وابستگی است) خود را از وابستگی های روزمره زندگی رها میکند و مخاطرات زندگی پرچالش و فارغ شده از تکرار را به جان می‌خرد. مردان در آثار آکرمن هیچ نقش مؤثر و کلیدی ندارند این بدین معنا نیست که مردان در فیلم

زن در فیلم های شانتال آکرمن
با نگاهی به فیلم (ژان دیلمان، شماره ۲۳ که دو کومرس ۱۰۸۰، بروکسل)

ملیحه طهماسبی - پژوهشگر تاریخ هنر

- های آکرمن جایگاهی ندارند، بلکه داستان های هر فیلم او سعی دارند گفتمانی را تولید کنند که زن را در جایگاه اصلی و واقعی¬اش به تصویر بکشد و بر اهمیت نقش اجتماعی زن تأکید دارد. آکرمن بیشتر کارگردان لحظه‌ها و موقعیت‌هاست نه داستان‌ها و روایت‌ها و هیچ‌وقت نمی‌توان در فیلم‌هایش دنبال داستان خاصی بود.

نتیجه

فیلم‌های آکرمن انباشته از شخصیت‌های عادی و زندگی‌های معمولی و روزمره است. او تصویرگر دنیای یکنواخت و کسل‌کننده زنان خانه‌دار و تنهاست. در فیلم «ژان دیلمن» آکرمن، از زندگی عادی، یکنواخت و بی حادثه زنی خانه‌دار؛ درامی بزرگ و تأثیرگذار ساخته است. فیلم‌های آکرمن، به‌خاطر تمرکز روی دنیای زنان موردتوجه نظریه‌پردازان فمینیست بوده است. آکرمن با فیلم‌هایش، رویکرد تازه‌ای را در سینمای زنان و نمایش میل زنانه بر پرده سینما، معرفی کرد که پیش از او دیده نشده بود. بیشتر فیلم‌های آکرمن بر اساس تجربه‌های زندگی شخصی او ساخته شده‌اند، به نظر می¬آید آکرمن در فیلم¬هایش می¬خواهد تعاریف کلیشه ¬ای از زن و زنانگی را زیر سؤال ببرد و زنان را در سینمای معاصر در جایگاه اصلی خود و دور از وابستگی¬های جنسیتی معرفی کند. ازاین‌رو فیلم¬های آکرمن همان گونه که خود اشاره می¬کند در تلاش است تا تعریف اشتباهی که از زن، زنانگی به صورت نسل در نسل از مادران به دختران رسیده بود را به چالش بکشد و شخصیت مستقل زنان را یادآور شود.

منابع

-زین‌العابدین، پیام؛ باجقلی، سارا؛ السق، احمد (1399). مؤلفه‌های فمینیسم در سینمای شانتال آکرمن، زن در فرهنگ و هنر، دوره 12، شماره 3، صص 411-436، DOI: 10.22059/jwica.2021.309069.1473.

-گلمکانی، هوشنگ (1389). از کوچه سام، تهران: رسش.

-لگیت، مارلین (1398). زنان در روزگارشان، ترجمه: نیلوفر مهدیان، چاپ هفتم، تهران: ن.

نلمز، جیل (1377). زنان و سینما، ترجمه: امید نیک¬فرجام، مجله فارابی، شماره 29، صص 78-93.

-Mantziari, D. (2014). Women Directors in 'Global' Art Cinema:Negotiating Feminism and Representation, PhD Thesis, University of East Anglia, School of Film, Television and Media Studies.

-White, p. (2015). Introduction to Women's Cinema, World Cinema Projecting Contemporary Feminisms, Duke University Press Durham and London

"پی‌اچ دیسم"
اسما راسخی - دکتری تخصصی مهندسی علوم صنایع غذایی

دکتر شدن خیلی مسیر پرپیچ و خمیه، دانشجو دقیقاً مثل لقمه غذاست. بچه‌های رشته‌های پزشکی، پیراپزشکی، دامپزشکی و سایر رشته‌های تجربی این قضیه رو خیلی ملموس درک می‌کنند. یک طفل شش، هفت‌ساله وقتی وارد دبستان میشه دقیقاً شبیه مواد اولیه است که داره وارد آشپزخانه میشه اول وارد سینک ظرفشویی میشه و خیلی بادقت ساییده و شسته میشه، وقتی وارد دبیرستان میشه تازه رفته روی تخته تا با چاق قطعه‌قطعه بشه و اما مرحله کنکور همان مرحله ریختن مواد خرد شده توی تابه با روغن فراوان و داغ در حالت غوطه‌ور سرخ شدنه. وقتی خوب کرانچی و برشته شد می رسه به مرحله کارشناسی؛ در مقطع کارشناسی ترک یک همون مرحله سروشدن و تزیین غذاست در فصل امتحانات پایان ترم یک، دقیقاً مرحله ورود غذا به دهان هست تا توسط دندان تیکه تیکه و خرد بشه و بلع در این مرحله رخ میده، ترم‌های بعدی مقطع کارشناسی همون ترشح بزاق و آنزیم های گوارشی هست تا لقمه از خشکی و شاخ بودن خارج بشه و شاهد نرم و متلاشی‌شدن و فروپاشی نسبی لقمه باشیم. حالا بستگی به نوع لقمه غذا داره بعضی غذاها عملیات بلع با دشواری همراه جوری که انگاری طرف دچار دیسفاژی و مشکل بلع باشه.

حالا اگه گفتند چه نوع لقمه‌هایی؟!

همون دانشجوهایی که دکترای حرفه‌ای گرفتن از همون لقمه‌ها هستند که به‌واسطه آزمون جامع و گاهی از ادامه مسیر گوارش منصرف شده و همراه با عطسه سرفه‌های شدید، مسیر پیموده شده را در جهت معکوس رو به بیرون طی می کنن. اما سایر لقمه‌ها مرحله بلع را بالاخره به پایان می رسونن و موفق می شن وارد مری بشن و اما ترم های آخر دانشجو مستعد رسیدن غذا به معده است که اسیدی‌ترین عضو گوارشی محسوب میشه، اینجاست که دیگه مواد غذایی توسط آنزیم‌ها و اسید شکسته تجزیه می شن و به لطف پروردگار برای بدن قابل‌استفاده می شن اما کار اینجا به پایان نمی رسه. چرا؟!!! چون دیگه افت کلاس داره اگه شمای دانشجو یا کارشناسی خداحافظی خودت را از میادین علمی اعلام کنی پس باید این جمله دخترهای دم بخت را با خودت تکرار کنی و قصد ادامه تحصیل پیدا کنی و ادامه تحصیل بدی حتی به‌غلط! البته اگه از سلف دانشگاه‌ها غذا نمی‌خورید احتمال اینکه سر و گوشتان بجنبه خیلی بالا بره و ناچار هستید در کنار ادامه تحصیل، ازدواجتان رو هم ادامه بدید حالا دیگه من به رنگ ازدواجتان کاری ندارم؛ چون شما که بالاخره کار خودتان رو می‌کنید و نصیحت‌های من اثری ندارد. از قدیم گفتن نرود میخ آهنین در سنگ؛ این مه میگم در کنار ادامه تحصیل، ازدواجتان رو هم ادامه بدید عین واقعیته چون عملا نه پول کافی دارید، نه وقت زندگی، فقط ازدواجتان و انتخاب شریک زندگی‌تان چیزی شبیه پیش‌خریدکردن آپارتمان. اقساطش رو پرداخت می‌کنید و اینکه بالاخره کی قراره تحویل بگیرید معلوم نیست. تازه گاهی فروشنده آپارتمان رو به چند نفر فروخته شما با اون سند کار خاصی نمی تونید بکنید. خب و اما کنکور کارشناسی‌ارشد یعنی همون مرحله تخلیه محتویات معده به درون روده باریک.

دروس تئوری کارشناسی‌ارشد همون ترشحات اثنی عشره دقیقاً در نقطه اتصال معده به روده تا حد زیادی اجزای غذا رو میشکنه و این شکسته‌شدن تا پایان خروج از روده باریک به صورت مستمر ادامه داره.

و اما... اما پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، همون جاست که مواد مغذی جذب میشه وارد جریان خون میشه

غذایی که نیمه جامد رسید به روده باریک، تنها یک مایع حاصل فرایندهای هضم و جذب ارتش باقی‌مانده. کنکور دکتری رو که برید تازه‌وارد روده بزرگ میشید. دروس تئوری رو که بگذرانید؛ یعنی تازه از کولون بالارونده روده بزرگ رفتید بالا، آزمون زبان رو که قبل باشید، آزمون جامع رو که قبول بشید تازه رسیدید به کولون عرضی دقیقاً یک مسیر یکنواخت افقی و اما پروپوزال رو که تصویب کنید باید پژوهش رو شروع یعنی وارد کلون پایین رونده شدید. اونقدر توی این مرحله باقی میمونید و منت آموزش دانشکده و بقیه عوامل و عناصر روی کشید تا اون ها دقیقاً مثل اسفنکتذهاب خروجی بالاخره به شما اجازه فارغ‌التحصیلی بدن.

جادوگران خیال
علی موسوی - کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام‌نور تهران

قسمت اول - تاریخچه سینما

برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ سینماتوگراف (اولین دوربین فیلم‌برداری) را اختراع کردند. هرچند نمی‌توان این دو برادر فرانسوی را یگانه افرادی دانست که به پیدایش هنر سینما کمک کردند. به طور یکه نمی‌توان قاطعانه از یک نفر به‌عنوان مخترع سینما نام برد. دستگاه‌هایی همچون کینتوسکوپ (ساخته توماس ادیسون)، ویت اسکوپ و بایوس کوپ همگی در پیدایش دستگاه سینماتوگراف مؤثر بوده‌اند.

برادران لومیر خود ده‌ها فیلم کوتاه ساختند که همهٔ آنها صرفاً از یک نما تشکیل می‌شد و قطع و وصل و تدوین در آنها وجود نداشت. از جملهٔ این فیلم‌ها می‌توانیم به «ورود قطار به ایستگاه» (که به عنوان اولین فیلم ساخته شده به دست بشر محسوب می‌شود)، «خروج قایق از لنگرگاه»، «غذاخوردن کودک» و «خروج کارگران از کارخانه» اشاره کنیم.

پس از لومیرها، ژرژ مه لیس باعث تکامل فن سینما شد. دیدگاه مه لیس نسبت به سینما یک دیدگاه تئاتری بود. او پرده‌های گوناگونی از نمایش را فیلم‌برداری می‌کرد و سپس این پرده‌ها را به یکدیگر متصل می‌کرد. ژرژ مه لیس همچنین پدیدآورنده فن تروکاژ در سینماست.

پس از مه لیس، ادوین اس پورتر باعث تکامل بنیادین و ساختاری سینما شد. او با ساختن فیلم‌های «زندگی آتش نشان آمریکایی» و «سرقت بزرگ قطار» سینما را به عنوان پدیده‌ای که امروزه می‌شناسیم معرفی کرد. سینمای پورتر دیگر ارتباطی به تئاتر نداشت، بلکه به هنری مستقل و جدید تبدیل شده بود. پورتر، پیش‌گام فن تدوین فیلم نیز است. راهی که او در سینما آغاز کرد در نهایت به سینمای داستان‌گوی هالیوود منجر شد.

ساختار سینما

در آغاز سینما را بیشتر یک پدیده علمی صنعتی می‌دانستند. در سال‌های جنگ جهانی اول سینما، به عنوان یک وسیله نمایشی و سرگرمی، رونق تجاری یافت. سپس قابلیت‌های هنری آن توسط فیلم‌سازان اروپایی و آمریکایی کشف شد. در همین سال‌ها ریچی وتو کانودو منتقد و نظریه‌پرداز ایتالیایی، سینما را «هنر هفتم» معرفی کرد. زیرا به عقیده او سینما هنری ترکیبی است که در آن‌همهٔ‌هنرها حضور دارند.

سینما به معنی ثبت حرکات است و پیدایش تصویر متحرک در نتیجهٔ تکامل تکنولوژی ابزارهای عکاسی بود. به همین سبب شیوهٔ ضبط تصویر (فیلم‌برداری) آن، عکس‌برداری پشت‌سرهم، البته با فواصل زمانی ثابت و متوالی است. هیچ هنری به‌استثنای رسانه تلویزیون، نتوانسته از لحاظ محبوبیت، فراگیری و نیروی تأثیر بر عواطف و افکار مخاطب، با سینما رقابت کند. به همین دلایل و همچنین به آن علت که سینما به صنعت فن و ابزارهای فنی اتکای زیادی دارد، آن را «هنر قرن بیستم» نامیده‌اند. منشأ اصطلاح سینماتوگرافی واژه‌ای یونانی (کینه ما) به معنای حرکت است. سینماتوگرافی به معنای «حرکت نگاری» یا فن ضبط حرکت است. تاریخ تکامل و تحول سینما را به‌طورکلی می‌توان به سه دوره عمده (با تأکید بر فنون و تکنیک‌های سینمایی) تقسیم‌بندی کرد:

- **دوره سینمای صامت:** در سال ۱۸۹۵ دوره سینمای صامت آغاز شد. این دوره به زمان سینمایی بدون صدا و ساخت فیلم سیاه‌وسفید مربوط می‌شود.
- **دوره سینمای ناطق:** در سال ۱۹۲۷ عصر فیلم صدادار آغاز شد و عامل صدا، عملاً سینما را به صورت یک هنر سمعی - بصری درآورد.
- **دوره سینمای رنگی:** از اواخر دهه ۱۹۳۰ میلادی با اختراع فیلم رنگی آغاز شد

جادوگران خیال

علی موسوی - کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام‌نور تهران

ورود سینما به ایران

ورود نخستین دستگاه سینماتوگراف به ایران در سال ۱۲۷۹ هجری خورشیدی توسط مظفرالدین‌شاه سر آغازی برای سینمای ایران به‌حساب می‌آید، هر چند ساخت اولین سالن سینمای عمومی تا سال ۱۲۹۱ اتفاق نیفتاد. تا سال ۱۳۰۸ هیچ فیلم ایرانی ساخته نشد و اندک سینماهای تأسیس شده به نمایش فیلم‌های غربی که در مواردی زیرنویس فارسی داشتند می‌پرداختند. نخستین فیلم بلند سینمایی ایران به نام «آبی و رابی» در سال ۱۳۰۸ توسط آوانس اوگانیانس، با فیلم‌برداری خان‌بابا معتضدی ساخته شد.

در سال ۱۳۱۱ خورشیدی اولین فیلم ناطق ایرانی به نام «دختر لر» توسط «عبدالحسین سپنتا» در بمبئی ساخته شد. استقبالی که از این فیلم شد، مقدمات ساخت چند فیلم ایرانی دیگر را فراهم کرد. تغییر جو سیاسی کشور طی سال های ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۷ و اعمال سانسور شدید و مواجهه با جنگ جهانی دوم فعالیت سینمای نوپای ایران را با رکود مواجه ساخت. هر چند نباید از نظر دور داشت که تا این دوره هنوز سینما در ایران جنبه عمومی نیافته بود و استفاده از معدود سینماهای موجود در تهران و شهرهای بزرگ، تقریباً مختص اشراف و اقشار خاصی از جامعه بود. از طرف دیگر در بین سازندگان فیلم نیز خط فکری خاصی وجود نداشت و به جز سپنتا که به دلیل ویژگی‌های فرهنگی وی عناصر ادبیات کهن ایران در ساخته‌های وی به چشم می‌خورد، در بقیه موارد فیلم‌های ساخته شده عمدتاً اقتباسی ناشیانه از فیلم‌های خارجی بود.

اصولاً ورود این تکنولوژی‌ها از غرب موجب شوک فرهنگی در داخل می‌شود و توده مردم با شیفتگی به این تکنولوژی روی می‌آورند. در ابتدای این روی‌آوری مردم قشر مرفه و ثروتمند قرار دارند که می‌توانند از این تکنولوژی بهره‌مند شوند. در سالهای بعد از ۱۳۲۲ فعالیت‌های فیلمسازی به دلیل تأسیس چند شرکت سینمایی توسط تعدادی سرمایه‌گذار و همچنین عمومی‌تر شدن سینما در بین مردم، گسترش یافت. اما متأسفانه از آنجایی که در این گسترش توجه به درآمد و سود حاصل از سرمایه گذاری از یک طرف و وضعیت سیاسی جامعه در بعد از کودتای ۲۸ مرداد و تحدید آزادیها(خصوصا در مسائل سیاسی)، سینمای ایران عمدتاً با محصولاتی عوام پسند و بی محتوا مواجه شد و این عناصر جزو سنت رایج فیلم سازی در این دوره گردید.

خوشبختانه در سالهای بعد با فعالیت فیلمسازانی چون ساموئل خاچیکیان، هوشنگ کاووسی، فرخ غفاری، ابراهیم گلستان، سهراب شهید ثالث، مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، پرویز کیمیاوی، فریدون رهنما و علی حاتمی جریان فرهنگی تازه‌ای در فیلمسازی ایران آغاز گشت، که تا حدودی جدا از سنت رایج عوام پسندانه در ایران اقدام می نمود.

سینمای پس از انقلاب

بعد از انقلاب طی سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ یک سری ضوابط و مقرراتی برای فیلم‌سازی و نمایش فیلم‌ها به تصویب رسید که مطابق با قوانین جمهوری اسلامی بودند. پس از سال ۱۳۶۲ با تدوین ضوابط فیلمسازی و ظهور فیلمسازان صاحب‌فکر و تازه‌نفس و آغاز موج نو دوم سینمای ایران تأثیر مثبتی بر روند ساخت فیلم در ایران گذاشته شد. سینماگرانی که بر پایه آموزه‌های آکادمیک روز و مطابق با استانداردهای جهانی و دغدغه‌های انسان گرا با خلق آثاری قابل‌احترام در سطح بین‌المللی جایگاه ویژه‌ای برای ایران در هنر سینما به دست آوردند.

با تلاش عباس کیارستمی، محسن مخملباف، پرویز شهبازی، رسول صدرعاملی، اصغر فرهادی، مانی حقیقی، رضا میرکریمی، مجید مجیدی، ابراهیم حاتمی‌کیا، محسن امیریوسفی، مجید برزگر و دیگران فیلم‌هایی در این دوران تولید شد که نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شوند و بارها در جشنواره‌های معتبر جهان، مورد تقدیر قرار گرفتند.

ما در قسمت دوم و ادامه این مطالب و باتوجه‌به دارابودن هویت بین‌المللی سینمای ایران در جهان، طی یک پرونده مشروح به فعالیت هنر هفتم در ایران خواهیم پرداخت که به بررسی و معرفی آثار مهم و تأثیرگذار سینماگران صاحب‌سبک از آغاز موج نو سینمای ایران در پیش از انقلاب و پس از آن تا به امروز اختصاص دارد و ازآنجاکه شخصیت و مضامین فیلم‌های ایرانی غالباً به روایت‌های اجتماعی وابسته است، می‌توان سینمای ایران را با نگاهی به آثار مهم آن در دسته سینمای انسان‌مدار و جامعه‌محور مورد نقد و بررسی قرارداد.

غزه، اسرائیل، انسانیت

عاطفه خالقی - دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی دانشگاه شیراز

سال های زیادی است که شنیده ایم مردم مردمی رنج دیده و ستم دیده نسبت به قدرت و نفوذ کشورها ی استعمار به نام اسرائیل هستند، اینکه جنگ خصومت این دو کشور دقیقا بر سر چه مسئله ای شروع شده است و یا مختص دولت دو کشور بوده و به درازا کشیده است را نمی دانیم... اما این مسئله برای مان کاملا روشن است در چند هفته اخیر، " جنگ غزه" رخ داده و تعداد زیادی از کودکان فلسطین از بین رفته و یا زخمی شده اند، از سویی حقوق بشر دوستانه سازمان ملل که وظیفه آن کمک رسانی به انسان است در کجا قرار دارد؟گرچه گزارش هایی در مورد سازمان ملل و وظیفه آن در مورد حقوق بشر در رسانه ها داده شده است و هدف آن است اعمال قوانین مرتبط با جنایات جنگی است به طوری که چنین عنوان شده که بنا بر گزارشات افراد مورد تعقیب، بازداشت و استرداد به کشورهای ثالث قرار بگیرند ...

اگر حقوق بشر و فعالیت سازمان های بین المللی در مورد این مسئله را نادیده بگیریم و خود به عنوان افرادی انسانی در مورد این وضعیت دو کشور کمی تأمل کنیم متوجه می شویم که ما نیز اگر انسانیم باید نگران این وضعیت باشیم، در این خصوص باید جنبش های مدنی و اجتماعی جهانی برپا کنیم؛ اما گاها در مقابل این قضایا سکوت کرده ایم دلیل چیست؟ چرا مردم گاها سکوت کرده اند و دولت ها نقش دایه بهتر از مادر را ایفا می کنند؟چه عواملی سبب شده است مردم در مقابل برخی جنگ ها یا حتی جنبش ها در جهان سکوت کنند و در مورد برخی دیگر به صورت علنی، کنش هایی انجام دهند؟ چه عواملی سبب توقف درگیری ها و فعالیت در کشور و تحولات اوضاع می شود؟ چه باید کرد؟ بهای صلح دو دولت غزه و اسرائیل چیست؟ نابودی یا آسیب کودکان؟ به حتم اینهمه دلسوزی دولت ها سیاستی بیش نیست و اگر چنین نبود مردم اعتصاب و اعتراض بیشتری نسبت به دولت ها داشتند اما باید با این همه در مقابل آنهمه ظلم علیه مردم(چه غزه، چه فلسطین و چه کشورهای دیگر) سکوت نکرد...

به طور کلی، به عنوان جامعه‌شناس، جدای از برخی مباحث سیاسی بیان شده در این حیطه، خشونت علیه مردم فلسطین در غزه محکوم تلقی می‌شود چرا که این جنگ با تلفات زیادی روبه‌رو است، مواجهه با کودک کشی و نسل‌کشی، به‌کاربردن زبان نژادپرستانه و غیرانسانی در مواجهه با حیات‌های غیرانسانی، هدف قراردادن غیرنظامیان فلسطینی و حمایت بین‌المللی مسئله ای است که نیاز است به آن رسیدگی شود؛ ازاین‌رو، لازم است اعتراضات ضدجنگ و ضد آپارتاید صورت گیرد، هم چنین لازم است همبستگی جمعی علیه حملات ضد بشردوستانه صورت گیرد. هم چنین باید تناقضات و پارادوکس‌های آشکار و فجیع بین حقوق بشر و حمایت‌های غیرانسانی حل شود تا صلح برقرار شود. از این رو پرسش است اگر اینها خیانت به بشریت نیست، نسل‌کشی و کودک کشی نیست پس چیست؟

باید دانست که تراژدی جنگ فعلی، هیچ‌گاه نمی‌تواند سکوت مظلوم کودکان زخم‌خورده امروز را درمان کند و حقوق سرزمینشان را پس گیرد؛ باید باور کنیم که هرآنچه هستیم با هر عقیده و نژاد و زبانی هستیم پیش از همه چیز،"انسانیم"... .

کلیشه‌سازی جنسیتی زنان در سینمای ایران

عاطفه خالقی - دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی دانشگاه شیراز

در در سال‌های اخیر مسئله زنان، یکی از مسائل مهم در جامعه بوده است که در بحث‌ها و پژوهش‌ها اهمیت زیادی داشته است؛ تحولات در حوزه زنان نشان می‌دهد که نظم جنسیتی را می‌توان در گذر زمان تغییر داد، از سویی سینما، رسانه‌ای هنری است که بازنمایی از تاریخ و بازتابی از شکل‌دهی جامعه پیرامون را داشته باشد چنانچه واقعیت‌های جامعه را می‌تواند نشان دهد و در هم‌ذات‌پنداری، همدلی و باورپذیری تماشاگران تأثیرگذار است.

زنان در سینما بازتابی از واقعیت جامعه هستند و نیز جامعه نیز به‌نوعی در واقع‌نمایی زنان در رسانه نقش دارند. سینما و تلویزیون با قدرتی که در جهت‌دهی به مخاطب دارد توان بازسازی تیپ ایدئال را از جنسیت و هم چنین تحدید مرزهای زیبایی را دارد؛ بدین ترتیب که حاکمان فکری و معنوی جامعه سینما را بستری مناسب برای ترویج افکار و تشکیل گروه‌های همسان و هم فکر خود می‌دانند و از آن برای رسیدن اهداف خود استفاده می‌کنند؛ چنانچه کلیشه‌سازی را به شکل بسته‌ها و قالب‌های مختلف ترویج و تکرار می‌کنند و این کلیشه‌سازی‌های جنسیتی را رسانه بنا کرده است؛ مردسالاری که در جامعه نهادینه شده است، عوامل بازدارنده‌ای که در پیشرفت تحصیلی، شغل اجتماعی و اقتصادی زنان نقش داشته است و همگی اینها زنان را از کارهایی ناتوان می‌سازد و قدرت سینما چنین است.

دیدگاه کهن و سنتی که در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ زنان را موجودی منفعل می داند و آن ها دارای رفتار خاص و حالت روانی خاص هستند، خصوصیات و توانایی هایی را به مردان نسبت می دهند که زنان فاقد آن ها هستند و بالعکس؛ اینها را با همه در سینما می بینیم اما سینمای دوره های داریوش مهرجویی، علی حاتمی، اصغر فرهادی، عباس کیارستمی، تهمینه میلانی، پوران درخشنده و حمید نعمت الله و مسعود کیمیایی می توان دید، بی شک می توان برخی از آن را کارگردانانی دانست که تعریف زن را از زنان دهه ۶۰ تغییر داده اند، نمایش زنان مستقل، شاغل و توانا در سینما و سپس گاها در تلویزیون توانسته است به نقد سینمای مردسالاری و کمک کند و در جامعه سینمایی، تعریف مردسالاری و شایسته سالاری را تا حدودی ظاهرا تغییر دهد، اما با این همه و به رغم دوری از مردسالاری، زنان هم چنان خانه دار هستند؛ به طوری که گرچه تعامل و همکاری زن و مرد در سینمای ایران به تصویر کشیده شده است اما زنان هم چنان در خانه و مردان در بیرون از منزل شاغل هستند.

به‌طورکلی از دهه ۷۰ به بعد بازنمایی زن با تغییر و تحولات چشمگیری روبرو بوده است و این تغییرات در موارد مختلفی چون حضور زنان در فیلم ها، شغل، نوع پوشش، طبقه اجتماعی، نوع مکانیسم و حل مشکلات شخصی و خانوادگی بوده است، نتیجه این تغییر باعث شکل گیری گونه متفاوتی از بازنمایی زن در فیلم های بعد از سال ۱۳۷۶ شده است؛ در واقع نحوه نمایش زن در رسانه ها و به خصوص سینما تا حدودی به شکل نوسانی دچار تحول شده است، چنانچه در دهه ۶۰ زنان نماد پاکدامنی، مهربانی و فداکاری بوده و سخت ترین بی عدالتی ها را تحمل می کردند، در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ نیز زن دارای چهره ای تبلیغاتی بوده است رسانه های دولتی دهه ۱۳۶۰، زنان را زنان کافه ای می نامیدند، زنانی که در مقابل زنان شایسته مسلمان دهه ۱۳۶۰ قرار داشتند! اما از دهه ۱۳۷۰ زنان چهره ای خاکستری تر پیدا کردند که می تواند دارای خصوصیات منفی و هم مثبت باشد و در این دوره تعریف زن در سینمای ایران تغییر بیشتر و شاید متعادل تری پیدا کرد!

تنها مجرمان بخوانند:
تعبیری مطابق وقایع روز از سینمایی "دیدن این فیلم جُرم است!"

مرتضی یوسفی، کارشناسی علوم تربیتی

چه گونه می‌شود دیدن یک فیلم، جُرم باشد؟

این سؤالی است که پس از تماشای سینمایی «دیدن این فیلم جرم است!»، پرداختهٔ سال ۱۳۹۷ هجری خورشیدی و به‌روی پرده رفته در سال ۱۳۹۹هـ.خ، به نویسندگی و کارگردانی رضا زهتابچیان و تهیّه‌کنندگی محمّدرضا شفاه، بیش از همیشه در ذهن‌تان بی‌پاسخ می ماند. حال اگر به‌عوامل سازنده‌ی فیلم، نام حوزهٔ هنری انقلاب اسلامی و سازمان سینمایی سوره را هم بیفزایید، دیگر بعید می‌دانم جایی برای طرح چنین مسئله‌ای باقی بماند. این‌که چرا پس چنین محصولی باید مشمول دوسال توقیف می‌شد، پرسشی‌ست که من پاسخش را از دل خود فیلم بیرون می‌کشم.

ماجرا دربارهٔ یک جوان بسیجی است که همسر باردارش مورد ضرب و شتم مردی ایرانی - انگلیسی قرار می‌گیرد و جنین او در این فرایند، سقط می‌شود. جوان در پی انتقام برمی‌آید و داستان روایت می‌شود.

زن

دهخدا آن را «مادینهٔ انسان» و «نقیض مرد» معنا می کند. شاید شما که سرحال خواندن این مطلبید هم زن باشید. همان‌طور که من از زنی زاده شدم، در دامان او رشد یافتم و فهمیدم که نیمی از هم‌نوعانم، زن هستند.

فیلمی که ادّعا می‌کند دیدنش جرم است، با صوت، سیما و رفتارهای سه زن آغاز می‌شود. مردی میان آن سو و زنی دیگر، حایل می‌گردد و ماجرا شکل می‌گیرد. نام آن زنِ دیگر، هانیه است.

پس از گذشت حدود یک ربع از فیلم، شما دیگر شاهد هیچ بازیگر زنی در آن نخواهید بود و فقط ممکن است اواخر ماجرا، لالایی مادرانه‌ای را بشنوید.

امّا این تنها ظاهر قضیه است؛ چرا که بنیان‌های این روایت مردانه، بر کنش‌های زنانه و رابطه‌شان با اعمال نیم دیگر جامعهٔ فرضی نویسنده بنا شده است. امّا چه گونه؟

کارگردان در نگارش داستان فیلم، مفهومی از «غیرت» را نمایان می‌کند تا بتواند رفتارهای شخصیّت اصلی ماجرا (امیر) و همراهانش را به‌واسطهٔ آن مستدل و کنش‌های ضدّقهرمانان را رد کند. دهخدا غیرت را «رشک‌بردن» معنا می‌کند و آنها سرشار از صفات مردانه می‌داند.

مخاطب در جُرمی که با دیدن این فیلم مرتکب می شود، غیرت را چیزی می‌بیند که موجبات دست به اسلحه شدن امیر را فراهم می‌کند و تمام این‌ها، نسبت به‌ظلمی‌ست که بر همسرش روا داشته شده است. این‌گونه می‌پندارم که همسر امیر (لیندا کیانی در نقش هانیه) نمادیست از زن در فرهنگ مفروض صاحب اثر و همان‌طور که بر سیاسی بودن فیلم ادّعا می‌شود، انگار که اهمیّت زن را در اینجا تحت عنوان «ناموس»، از هر مسئلهٔ سیاسی دیگری نیز بیش‌تر و یا به عبارتی سرخ ترین خطّ زیست قهرمان داستان می‌داند.

همین سنگ بناست که موجب می‌شود امیر به سرپیچی از مافوقانش روی آورد و در راه بازپس‌گیری حق خود و همسرش، پایگاه مقاومت بسیج را بدل به محلی برای نگه‌داری گروگان‌ها کند.

در تمام مراحل فیلم، آن‌کسی که ظلم می‌کند مرد است و آن فردی که در پی بازپس‌گرفتن حق مظلوم قیام می‌کند نیز، مرد. این را می‌خواهم ارتباطش دهم با جریان جاری امروز کوی و برزن‌ها. در اینجا نیز نمود بیرونی شعله‌های کم‌فروغ زیر خاکستر، با جرقّه‌ای تحت عنوان «زن» پدیدار شد. علمی که مطالبات بسیار گسترده‌تری را نسبت به معنای اصیل کلمه تحت سایهٔ خودش شامل شده. گرچه می‌توان با نگاهی دیگر این‌طور تعبیر کرد که «زن همه چیز است و همه چیز، مشمول او». در فیلم‌هم انگار چنین چیزی را به نحوی دیگر می‌بینیم. آن‌طور که سرآغاز ماجرا حول زن است و سپس باقی نارضایتی‌ها نیز از زبان شخصیّت‌های مختلف داستان در سکانس‌های پیاپی بیان می‌شود.

تنها مجرمان بخوانند:
تعبیری مطابق وقایع روز از سینمایی "دیدن این فیلم جُرم است!

مرتضی یوسفی، کارشناسی علوم تربیتی

زندگی

فارغ از آنکه می‌توان یکی از صفات کلّی زن را زایایی دانست و نسبت زیستن با آن را این‌طور آشکارا به تصویر کشید، می‌شود امتداد زندگی را هم مرهون وجود این نوع از انسان تلقی کرد. این چیزی است که هم درواقع و هم در زبان استعاره به‌عین می‌بینیم. همان‌طور که «دیدن این فیلم جرم است» از ماجرایی حول زن زاییده می شود و زندگانی شکل‌گرفته در بطن او را بهانهٔ بیان شداید زیستن – هرچند ناقص و ناموفق – در جامعهٔ ایرانی فعلی می‌کند، جنبش‌های مدنی بسیاری نیز هرروزه حول حقوق زنان شکل می‌گیرد و آثار بسیاری هم بر جوامع مختلف به‌جای می‌گذارد.

امّا در اینجا می‌خواهم زندگی را در ارتباط با فیلم از زاویه‌ای دیگر بنگرم. همان‌گونه که نیچه و شوپنهاور انسان را کماکان در رنج می‌بینند (هرچند که شیوهٔ رویارویی‌شان با آن متفاوت باشد) یا نیما یوشیج در شعر «افسانه» اش می‌گوید که: «من زادهٔ اضطراب جهانم»، و همان‌طور که خداوند می‌فرماید:

«لقد خلقنا الإنسان فی کبد / همانا انسان‌ها در رنج آفریدیم؛ بلد:۴»، می‌توان دریافت که احتمالاً زیستن آدمی یا به‌طورکلی «زندگانی» عجین است با سختی و رنج و امّا این‌که این رنج چه گونه و در چه قالبی نمو پیدا کند؟ وابسته به مختصات احتمالا متفاوت است. این‌طور است که خیلی وقت‌ها رنج در قالب مصیبت هویدا می‌شود! و در بسط مفهوم «اصابت مصیبت» همین کافی است که بدانیم تا زمان نبودن به‌جای شخص در میانهٔ رنج، توان درک حالات او را نخواهیم داشت. امّا آیا این بدان معناست که همدلی نیز عملیات بیهوده؟

در فیلم شاهد رخ‌دادن مصیبتی بزرگ برای خانواده‌ای هستیم که امیر آن را در طول داستان نمایندگی می‌کند. پس از آن حادثه است که او از فرمان‌برداری آمرانش سرباز می‌زند و ترجیح می‌دهد آتش‌به‌اختیار عمل کند. باتوجه‌به شرایطی که فیلم از امیر و همراهان بسیجی‌اش برای ما روایت می‌کند، این مسئله برای منِ نوعی پررنگ می‌شود که «مگر حتماً بایستی چنین اتفاقی برای خودتان بیفتد تا در پی طلب حق برآیید؟».

روایت داستان به‌گونه‌ای است که همراهان امیر در جریان پیش‌آمده دو گروه می‌شوند. عده‌ای روش او را برای پیشگیری مطالبه‌اش نادرست می‌پندارند و دیگران حاضرند تا انتهایش پابه‌پای او بمانند. این دوگانه، کافی‌نت که در جامعه به‌صورت نمایان‌تری قابل‌مشاهده است. کسانی هستند که مصائبی را درک نمودند و در دوندگی‌هایشان برای احقاق حقوق خویش ناکام ماندند و از آن‌سو، افرادی نیز حضور دارند که کماکان بر سلامت سیستم‌های قضایی، دولتی، امنیّتی و... اصرار می‌ورزند. طبق روایت فیلم، قهرمان ماجرای ما نیز طی کنش و واکنش‌هایی در دستهٔ اوّل قرار می‌گیرد. او که لباس پاسداری از این سیستم را بر تن دارد، حال خود احساس می‌کند قرار است حقّش پایمال شود و باز سؤالی که طرح کردم مجال خودنمایی پیدا می‌کند:

«مگر حتماً بایستی چنین اتفاقی برای خودتان بیفتد تا در پی طلب حق برآیید؟»

بازهم نمود بیرونی این جریان را امروز در فضای مجازی، رسانه‌های کتبی، احزاب، اصناف، مدارس، دانشگاه‌ها و سطح شهر شاهدیم. این ماجرا ریشه‌هایی عمیق در تاریخ دوانده؛ به‌طوری که اگر سرمان را به عقب بچرخانیم، رویدادهایی متوجه جامعه‌مان است که در آن‌ها مصیبتی بر سر عدّه‌ای آوار شده و از آن‌سو، هیچ عزمی برای جبران مصائب وجود نداشته است. این‌ها همگی نوعی از بن‌بست کردن مسیرهای احقاق حق‌اند که ثمره‌شان چیزی جز اتّخاذ روش‌های خشونت‌بار از سوی معترضین و مطالبه‌گران، نیست. همان‌طور که امیر برای رساندن صدایش به کسانی که امید داشت ممکن است بتوانند کاری برایش بکنند، به روی مرد ایرانی – انگلیسی، فرزند یک آیت الله، فرمانده خود، نیروهای انتظامی، سپس نیروهای لباس‌شخصی، نیروهای امنیّتی، نمایندگان مجلس و مسئولان حکومتی اسلحه کشید و آن‌ها را در بند نگاهداشت. صدالبته که نباید فراموش کرد این کنش شخصیّت اصلی فیلم، بابت واکنش مقام‌های مسئول نسبت به مطالبهٔ برحقّ او بود.

تنها مجرمان بخوانند:
تعبیری مطابق وقایع روز از سینمایی "دیدن این فیلم جُرم است!
مرتضی یوسفی، کارشناسی علوم تربیتی

درواقع مسئولین بالادستی در جواب امیر اوّلین راه‌حلی که پیش گرفتند، امنیتی‌کردن ماجرا بود. این موضوع که فیلم آنها به‌خوبی منعکس کرده، همان راهکار همیشگی و ثابت مسئولان جامعه در مواجهه با مطالبات اقشار مختلف مردم است. نمی‌خواهم از تعمیم نادرست استفاده کنم؛ لیک با نگاهی گذرا به وقایع پیش‌وپس از انقلاب اسلامی، در می‌یابیم که در هر دو برههٔ زمانی، رویکرد حکمرانان نسبت به منتقدین، معترضین و مخالفینشان، امنیّتی نشان‌دادن دغدغهٔ آنان بوده است. چه آن زمان که مردم در پی انقلاب و سرنگونی حکومت پهلوی بودند، چه پس از آن و در دورانی که قتل‌های زنجیره‌ای اتفاق افتاد، توقیف فلّه‌ای مطبوعات صورت گرفت، کوی دانشگاه به خون آلوده شد، بعدتر حتّی یعنی زمانی که بخشی از مردم نسبت به نتیجهٔ انتخابات معترض بودند، سپس به محدودکردن بیش از حدّ انتخاب‌هایشان، قضایای هفت‌تپّه، گرانی بنزین، سرنگونی هواپیمای اوکراینی، انتخابات انتصاب گونه و درنهایت ماجرای مهسا امینی، این‌ها همگی نشانگان رخدادهایی هستند که با برچسب‌های امنیّتی، تقابل‌های قهری و بی‌ثمری‌شان در احقاق حقوق شاکیان، موجبات سرخوردگی قسمت قابل‌توجّهی از جامعه را فراهم آوردند. لیک موضوع آن است که برخلاف پرسش مطروحه، باگذشت زمان چیزی تحت عنوان همدلی اجتماعی شکل می‌گیرد که به‌واسطهٔ آن مردم نیازی به درک مستقیم انواع مصائب برای شکستن سکوتشان ندارند. بلکه همین کافی است که بدانند عضوی را روزگار به درد آورده است تا آن‌ها را قراری نماند.

آزادی

«من اهل‌قلم و کاغذم، شما این اسلحه رو دادید دست من.»

دیالوگی است از فیلم‌نامه که توسط مهدی زمین پرداز در نقش امیر ادا می‌شود. او شغل اصلی‌اش معلمی است. این سخن را هنگامی بر زبان می‌راند که افرادی از مسئولین بالادستی آمده‌اند برای مذاکره. مذاکره‌ای نمادین که قرار است انتهایش دست‌گیری او و همراهانش باشد. شاید اثرگذارترین دیالوگ کل فیلم برای من، همین بود. امیر پا روی عقایدش نمی‌گذارد، تنها انگار از جانبی دیگر به وقایع می‌نگرد و چیزهایی می‌بیند که تا آن لحظه یا ندیده و یا بیان نکرده است.

سؤال اینجاست که اگر او این آزادی را داشت تا با قلمش علیه مفاسد مبارزه کند و این رزم نیز ثمراتی قابل‌رؤیت داشت، هیچ‌گاه در پی به دست‌گرفتن اسلحه برمی‌آمد؟

در روایت فیلم، چندین نهاد نظامی - امنیّتی نمایش داده می‌شوند که می‌خواهند به طور موازی قائلهٔ پیش‌آمده را فیصله دهند. آن‌ها همگی تقریبا در هدف مشترک اند ولی در روش، خیر. همین موضوع نشان‌دهندهٔ زمینه‌هایی است که حاصلشان تهدید امنیّت و تحدید آزادی‌ستیز. چرا که نمی‌توان برای یک امر در عالم خارج، هم‌زمان دو تصمیم اتّخاذ کرد. اینجاست که حرف‌ها دوتا می‌شود و اعمال، هزار تا! در همین نقطه است که دم از برقراری آزادی‌های اساسی برای زنان و مردان زده می‌شود و در عمل چیز دیگری حاصل می‌شود.

حالا می‌توان پاسخ سؤالی که در مقدمهٔ بحث طرح کردم را پیدا کرد:

«چرا پس چنین محصولی باید مشمول دو سال توقیف می‌شد؟»

فیلم به من زن را، زندگی را و تعبیری از آزادی را در قالب مسائلی بزرگ و بنیادین نمایش داد. این تأویل شخصی سازی‌شده‌ای است از یک فیلم چندپهلو که یقیناً نواقص بسیاری از مناظر هنری، فنّی و حتّی محتوایی دارد. برای مثال، آغاز ماجرا بسیار غیرواقعی و تخیّلی می‌نماید. لیک چه قائل به نظریهٔ مرگ مؤلف باشیم و چه نباشیم، من به‌عنوان یک مخاطب آزادم تا تأویلاتی شخصی از آثاری که درک می‌کنم داشته باشم و بسیار خوش نودم که تحلیلم از سینمایی «دیدن این فیلم جرم است!» را به قلم آوردم و خوشحال‌تر نیز هستم که کسانی حوصله می کنند و آنها می‌خوانند و حدّ اعلای حال خوش برای من آن است که این برداشت مورد نقد قرار گیرد.

"انیمیشن روح"
فاطمه سادات مجلسی

این انیمیشن از زوایای مختلفی قابل‌بررسی است؛ به لحاظ کلیات و رسالتی که انیمیشن برای مخاطب دارد این نکته حائز اهمیت است که در روند داستان (از همان لحظه‌ای که جو گاردنر وارد دنیای غیرمادی می‌شود) ممکن بودن مرگ را برای هر شخصی به تصویر می‌کشد و البته غیرمنتظره بودن آن را.
چنان که در قسمتی از داستان روح جو با چندین روح در عالم ارواح مواجه می‌شود که هر کدام سرگذشت خود را دارند و تنها یکی از آنها سالمند است و این اتفاق زمانی رخ می‌دهد که جو در نزدیک‌ترین حالت به آرزوی دیرینه خود قرار داشت...
و این حقیقتاً تکان‌دهنده است.
و در بهترین حالت می‌توان به شعر فروغ اشاره‌ای داشت که بدون هیچ ترسی سروده است: مرگ من روزی فرا خواهد رسید
این مسئله ذهن مخاطب را هم‌زمان درگیر چند موضوع می‌کند؛ کوتاه‌بودن زندگی، امکان وقوع مرگ همیشه و هرجا، مواجهه با مرگ، اضطراب ناشی از آن و سوالی برای حل این چالش در ذهن ایجاد می‌شود: چه باید کرد؟
و پاسخی که دریافت می‌کنیم؛ از مرگ گریزی نیست، باید لحظه‌ها را خوب زندگی کنیم.
نکتهٔ دیگری که مخاطب پیوسته آن را درمی‌یابد واقعیت‌هایی در مورد ارزش حقیقی زندگی است. به‌گونه‌ای که اگر در تماشای این انیمیشن باشخصیت جو گاردنر همراه شویم و باروح او سفر کنیم بعد از اینکه انیمیشن خاتمه یابد، خوشحال خواهیم بود که زندگی ما ادامه دارد! و دیگر به پدیده‌ها با ماهیت سابقشان نمی‌نگریم. حتی نفس کشیدن را موهبت می‌دانیم و نه امری همیشگی و ساده...
استاد سخن قرن‌ها پیش همین نکته ارزنده را برای آیندگان به یادگار گذاشت:
«هر نفسی که فرومی‌رود ممدّ حیات است و چون برمی‌آید مفرح ذات پس در هر نفسی دو نعمت موجودات و بر هر نعمتی شکری واجب»
خاصیت متمایزکننده و جذاب این انیمیشن ترسیم خلاقانه جهان پس از مرگ یا جهان ماورا طبیعی بود. جهانی که در ادیان و مذاهب گوناگون باورهای متفاوتی از آن وجود دارد و چیزهای زیادی از آن شنیده‌ایم؛ اما به‌ندرت توانسته‌ایم آن را تصور کنیم و یا ذهنیتی از آن داشته باشیم.

"انیمیشن روح "
فاطمه سادات مجلسی

نکات ریز و جالبی در سکانس‌ها وجود دارد که گویا مصادیق عینی باورهای مذهبی ما هستند!
به‌عنوان‌مثال ورود جو گاردنر به گیتی پیشین او را با ساختار و نظامی مواجه می‌کند که ارواح را برای شروع زندگی شان تعلیم می‌دهد و عدم موفقیت آنها در هر یک از مراحل مانع ورود آنها به زندگی خواهد بود.
این قضیه را می‌توان به مفهوم و نظریه «عالم در» در دین اسلام تعمیم داد.
در سکانسی دیگر زندگی سابق ارواح در زمین به تصویر کشیده می‌شود و هر کدام از آنها باتوجه‌به هویت و شغلشان در حال انجام کاری هستند و در این لحظه است که شخص متوجه می‌شود خوب زیسته است، مفید بوده است و یا کار مهمی انجام داده است یا خیر.
این سکانس اصطلاح «پرونده اعمال» و «رسیدگی و حسابرسی اعمال» را به ذهن متبادر می‌کند و اینکه ما بارها شنیده‌ایم که هیچ عملی حتی ذره‌ای بدون جزا و پاداش نخواهد بود.
می‌توان گفت حسرت عمیق یا خوشحالی واقعی که ارواح در این لحظه با آن مواجه می‌شوند همان جزا و پاداش آنهاست!
فارغ از اینکه اتفاقات به تصویر کشیده شده در این انیمیشن متعلق به عقاید کدام یک از ادیان است، این حقیقت که روح انسان بعد دیگری از وجود اوست و اساساً بدون آن انسان متصور نیست نکته‌ای است که در گذر زمان بارها توسط فیلسوفان و متفکران به چالش کشیده شده است و این انیمیشن برای اثبات آن خلاقانه طراحی شده است!
در اواسط انیمیشن با جمعی از ارواح مواجه می‌شدیم که «مسافران متافیزیکی» و «آگاهان بدون مرز» نامیده می‌شوند و به سبب کارهایشان قدرت این را دارند باروح خود به این عالم سفر کنند. آنها رسالت اصلی خود را نیز کمک به ارواح گم شده می‌دانند.
کمک به آنهایی که ارتباطشان با زندگی قطع شده است!
جالب است که آگاه بدون مرز در واقع یک شفابخش و روح گمشده و غمگینی که به آن کمک می‌کنند در واقع یک سرمایه‌گذار است که در پی کسب سود بیشتر است...
تلنگری که این لحظه مخاطب را درگیر می‌کند و او را به فکر می‌برد این است که بار دیگر به اولویت و ارزش های زندگی‌اش نگاهی بیندازد و زندگی‌اش را بر اساس ارزش‌های درستی پیش ببرد.

و یکی از جالب‌ترین سکانس‌ها هنگامی بود که جو گاردنر پس از بازگشت از سفر مرگ خود موفق شد در گروهی که آرزوی اجرا در آن را داشت، پیانو بزند؛ اما نهایتاً احساس خرسندی و خوشبختی عمیقی به او دست نداد، و دیالوگ ماندگار این سکانس:

ماهیت میره پیش یه ماهی پیر تر و میگه:میخوام یه چیزیو پیدا کنم که بهش میگن اقیانوس!
ماهی پیر میگه: اقیانوس؟ تو الانم تو اقیانوسی!
ماهی جوون تعجب میکنه و میگه: این که آبه! چیزی که من دنبالشم اقیانوسه...»
زندگی جز همین لحظه نیست!...

زخم سطحی (نگاهی به سریال زخم کاری اثر محمدحسین مهدویان)

رضا اسدی
کارشناس علوم آزمایشگاهی دانشگاه علوم پزشکی جندی‌شاپور اهواز

بی‌تعارف بگویم اگر فصل اول درخشان نبود هیچ‌کس زخم کاری ۲:بازگشت را تا پایان نگاه نمی‌کرد. مهدویان در زخم ۲ اصلاً در حد و اندازهٔ یک کارگردان سطح اول نبود. انتخاب بازیگران به بدترین شکل ممکن انجام شد. بازی‌ها به‌شدت ضعیف بود و تقریباً می‌توان گفت که زخم ۲ به جز دو قسمت پایانی هیچ حرفی برای گفتن نداشت.

مهدوی پیش‌تر با ایستاده در غبار که اثری متفاوت در ژانر دفاع مقدس بود خود را به سینمای ایران معرفی کرد. اما ساخت ماجرای نیمروز در دو قسمت (گرچه فیلم خوش‌ساختی بود) و همین‌طور پس از آن لاتاری او را در مظان سفارشی ساز بودن قرارداد. تلاش برای ساخت فیلم‌های نسبتاً انتقادی - سیاسی دیگر مانند شیشلیک، درخت گردو و مرد بازنده هم نتوانست باعث تطهیر او از وابستگی به نهادهای قدرت و ثروت شود.

به هر روی مهدویان جوان تلاش خوبی را در به‌کارگیری از رمان بیست زخم کاری (اثر محمود حسینی زاد) انجام داد و فصل اول زخم کاری توانست با حضور بازی‌های خوب جواد عزتی، رعنا آزادی ور، سیاوش طهمورث، سعید چنگیزیان و... بتواند مسیر قابل رشدی را پیش ببرد. البته فضای داستانی و اقتباس از مکبث (اثر جاودان شکسپیر شهیر) هم نقش بسیار مهمی در اقبال عمومی اثر داشت. استفادهٔ درست از موسیقی و تدوین نیز برای حرفه‌ای‌ترها جذاب می‌نمود. آغاز و پایان درست سریال و هر قسمت مخاطب را قانع می‌کرد که با اثری حرفه‌ای روبروست که قرار است سطح سریال های نمایش خانگی را بالاتر ببرد. در کنار همهٔ این‌ها محمدحسین مهدویان ۴۰ساله که در سال‌های هنری کوتاهش تجربیات بسیار زیادی کسب کرده بود با کارگردانی و مدیریت اثری درخور را به مخاطبانش عرضه کرد.

هرکس دیگر جای او بود در همان اوج نخ بادبادک زخم کاری را رها می‌کرد که برای خودش در آسمان خیال مخاطبانش تا سال‌ها سیر کند بدون اینکه مخاطب تصویر طلوعی را ببیند یا دلش به حال لرد مکبث بسوزد که ای‌دادبیداد اینکه از باقی لردها معقول‌تر و انسان‌تر بود. اما مهدویان که جاه‌طلبی و دنباله‌سازی را دوست داشته و دارد (که گویی قصد دارد سه‌گانه‌اش را تکمیل کند) تلاش می‌کند با همان فرمول برنده زخم ۲ را بسازد. بازیگر معروف بیاور خودش کارش را می‌کند. از شکسپیر اقتباس کن خودش کارش را می‌کند. موسیقی پایانی را بده محسن چاوشی بخواند خودش کارش را می‌کند. گویی ذائقه مخاطب و کیفیت یک اثر را فرمول‌های برنده تعیین می‌کند و مثلاً ترکیب برادران نولان و هانس زیمر همیشه برنده است. این خطای تحلیلی باعث شد همهٔ زحمت‌های زخم ۱ به باد رود و در بهترین حالت با فصل دوم بی‌رمق و معمولی روبرو شویم. فصل دومی که تا قسمت هفتم هیچ حرکت رو به جلویی نداشت. نه قصه پیش می‌رفت نه بازی‌ها تغییری می‌کرد. همه چیز بسیار حوصله سر بر بود. داستان لو رفته و کاملاً قابل‌پیش‌بینی بود. دستکم اگر یه بار هم هملت را می‌خواندی می‌دانستی چه اتفاقی تا انتها می‌افتد. دقیقاً برعکس آنچه در فصل اول دیدیم که با وفاداری نسبی به داستان حسینی زاد و همچنین مکبث، کشش روایی حفظ می‌شد و جذابیت‌های داستانی اثر گام‌به‌گام همراه اثر و بینندگان می‌آمد.

زخم سطحی (نگاهی به سریال زخم کاری اثر محمدحسین مهدویان)

رضا اسدی
کارشناس علوم آزمایشگاهی دانشگاه علوم پزشکی جندی‌شاپور اهواز

آن‌گونه که از ورود ناگهانی شریفی‌نیا (کاراکتر پانی) به داستان به نظر می‌رسد گویی تیم کارگردانی هم متوجه ضعف کلی اثر و جبران مافات در فصلی دیگر شدند. حضور کوتاه جواد عزتی (مالک) یکی از مشکل‌سازترین اتفاقات زخم ۲ بود چرا که باورپذیر نبود مرتضی امینی تبار (میثم) که کاراکتر کاملا تینی جری در ابتدا داشت حالا در چند هفته بتواند پا جای پای پدرش بگذارد و تحول شخصیتی را به این سرعت طی کند. از طرفی رعنا آزادی ور (سمیرا) که شخصیت مقتدری در ابتدا داشت حالا به یک آدم اعصاب خرد کنی بدل شده که حتی شنیدن دیالوگ‌هایش هم سخت و غیرقابل‌تحمل می‌شود. حذف گسترده دیگر نقش‌های پیشین در فصل اول و ابتدای فصل دوم بحران خلأ شخصیت ریشه‌دار را در نیمه اول زخم ۲ و ناتوانی غفوریان و دیرباز در جایگزینی و تطابق با وضع موجود هم باعث شد چند قسمت اول به‌کندی همراه با معرفی شخصیت طولانی و خسته‌کنندهٔ طلوعی و شفاعت پیش رود. در ادامه میثم با همهٔ بلاهتش می‌توانست شخصیت مقتدری همچون هملت را بازنمایی کند؛ اما مخاطب دیگر حوصلهٔ جادادن زوری کاراکتر بچهٔ ریش‌دار مالک به‌جای مالک مقتدر زخم ۱ را نداشت. در لحظه‌های حساس از پس نقش عاشق‌پیشهٔ درگیر انتقام برنمی‌آمد و اوفیلیا هم گرچه تلاش می‌کرد که دختربچه‌ای احساسی و نگران میثم مالکی باعث ولی سردی نگاه، کلام و چهرهٔ شیدا شفاعت این عشق کودکانه را ناتمام می‌گذاشت.

جدایی نادر از سیمین

پوریا احمدی
دانشجوی رشته مددکاری اجتماعی دانشگاه یزد

فیلمی در سال ۱۳۸۹ با موضوع جدایی نادر از سیمین ساخته شد. این فیلم برنده اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان ۲۰۱۲ گردید کارگردانی، نویسندگی و تهیه‌کنندگی این فیلم را اصغر فرهادی برعهده داشته است. جدایی نادر از سیمین که در سطح بین‌المللی بیشتر با نام جدایی (A Separation) شناخته می‌شود، پنجمین اثر اصغر فرهادی است، باتوجه‌به مشاهده این فیلم تخیلی و نقد هوایی بر این فیلم وارد است که به برخی از آنها اشاره خواهم داشت:

تحلیل و بررسی فیلم نیاز به بررسی گفتگوهای ردوبدل شده میان شخصیت‌های فیلم و دقت در صحنه‌های ایجادشدهٔ فیلم در زمان و مکان خاص خود دارد. نگارنده تمام سکانس‌های فیلم را از نظر گذرانده و سعی نموده مهم‌ترین دیالوگ‌های انجام شده و نگارهٔ صحنهٔ آن‌ها را در این بخش قرار دهد.

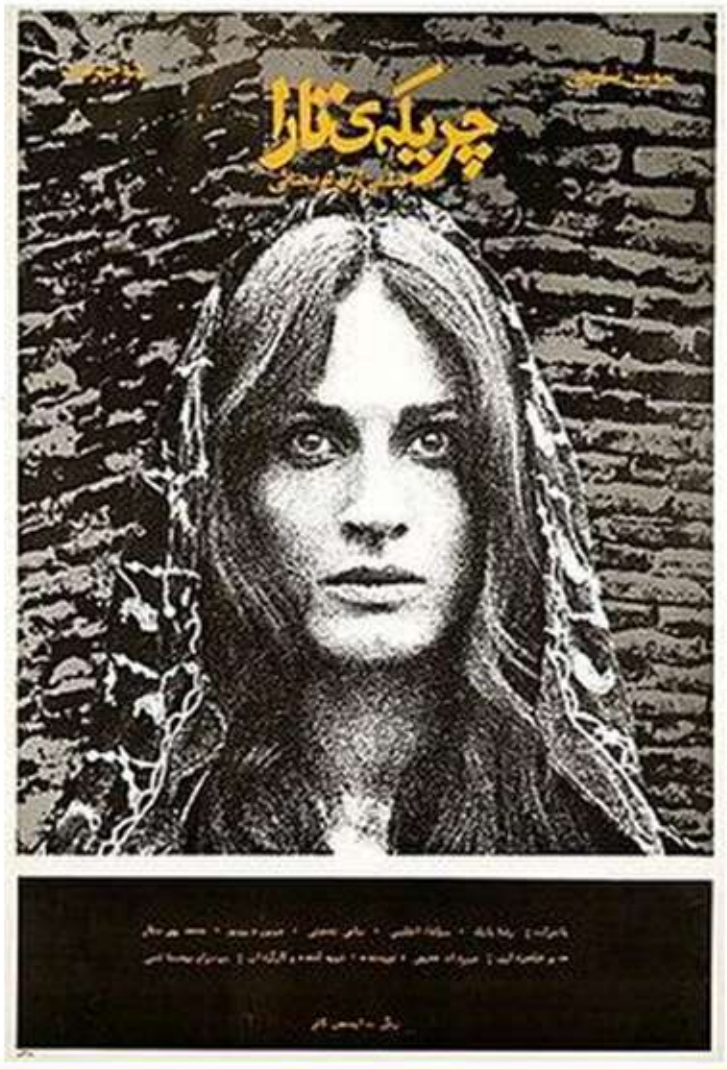
فیلم جدایی نادر از سیمین مخاطبان خود را به روشی غیرمعمول مستقیم درگیر می‌کند، زیرا اگرچه منطق موقعیت همه را می‌توانیم ببینیم، اما احساسات ما اغلب اختلاف‌نظر دارند. این فیلم در ایران امروزی اتفاق می افتد، ملت مدرنی که تلاش می‌کند طبق قوانین اسلامی زندگی کند. داستان فیلم هیچ مشاجره‌ای با اسلام ندارد، اما نشان می‌دهد که اعمال انعطاف‌ناپذیر حرف قانون ممکن است روح قانون را ناامید کند، چنانچه این ویژگی در همه ملت‌ها تحت همه ادیان و قوانین وجود دارد، در حقیقت قوانین تلاشی برای تنظیم شرایط فرضی قبل از بروز آنها است و اگر قوانینی با اصول جایگزین می‌شدند، می‌توانستند با طبیعت انسان سازگارتر باشند.

چریکه تارا

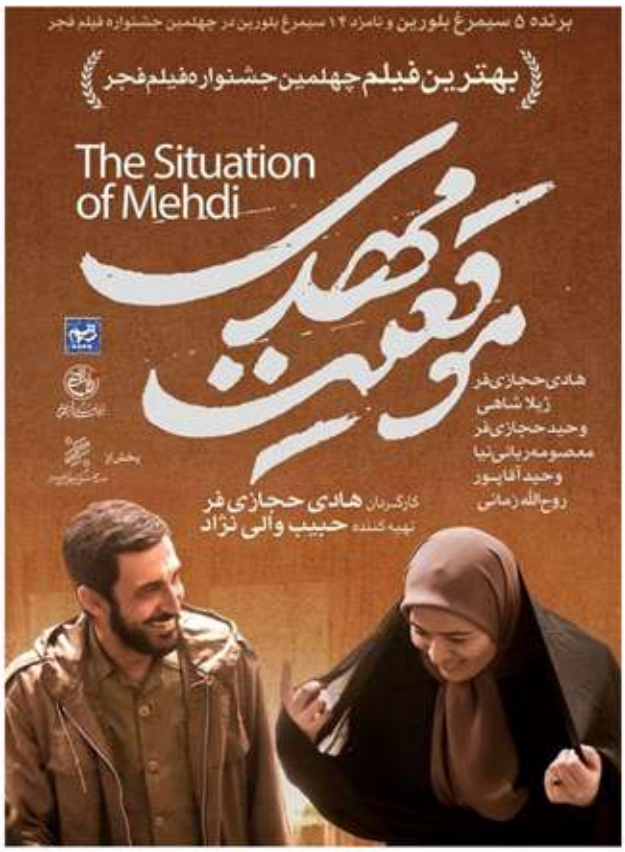
فرزانه براتی
کارشناسی‌ارشد رشته روان‌شناسی بالینی

وقتی چریکهٔ تارا را می‌دیدم حس می‌کردم پرت شده‌ام وسط قصه هایی آشنا، "بیضایی"، خوب قصه می‌گفت، تاریخ، رنگ و خیال را با هم آمیخته بود و گذاشته بود جلوی چشم‌هایمان. فیلم با تارا شروع می‌شود، تارایی که درشکه می‌راند، دو کودک دارد و مادر است، اما چیزی که تصویر را شکل می‌دهد این است که تارا عاصی است، این عصیان تارا است که تمام قاب تصویر را گرفته؛ همین عصیان است که تارا باورپذیر می‌کند، همین است که وقتی به دوربین می گوید: " من حتی بلدم بلند داد بزنم"، فکر نمی‌کنی که کاراکتری در حال بیانیه خوانی است که به‌واقع آن عصیان و زندگی را در او دیده ای... .

چریکهٔ تارا ساخته بیضایی است و جدای از کارهای دیگر او نیست، مثل اغلب کارهای دیگرش کاراکتر اصلی زن است، زنی که به سهمی که جامعه به او خورانده قانع نیست و مهم‌تر اینکه تارا مثل تمام شخصیت‌هایی که بیضایی خلق کرده کاراکتری "ایرانی" است.



اپیزود به اپیزود با موقعیت مهدی
خاتون عباسی



هادی حجازی فر پس از چندین همکاری در فیلم های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی و تئاتر در نهایت اولین فیلم سینمایی خود را ساخت.

فیلم موقعیت مهدی به کارگردانی او. ساخت اولین فیلم همواره یک اتفاق رؤیایی برای همه کارگردانان محسوب می‌شود. روزی که ایده و داستان شما جلوی دوربین می‌آید و انگار به آن چیزی که برایش سالیان سال زحمت کشیده‌اید، می‌رسید. موقعیت مهدی و داستان شهیدان مهدی و حمید باکری انگار آن رؤیای هادی حجازی فر بود که به تولید و پرده‌های نقره‌ای رسید .

امروزه بهبود نگاه قشر خاکستری بر مکتب انقلاب اسلامی، مأموریت سینما و رسانه انقلاب اسلامی شده است. چیزی که در این فیلم شاهد آن بودیم؛ موقعیت مهدی صرفاً برای قشر انقلابی مذهبی جامعه ساخته نشده بود؛ بلکه اتفاقاً اولویت اول آن تأثیرگذاری بر قشر خاکستری بود.

با عدم قدیسه کردن شخصیت شهیدان باکری و بررسی بیشتر شخصیت و هویت آنها تا مسائل و تاکتیک‌های نظامی و نحوه پیروزی یا شکست در عملیات ها و خرده اتفاقات جالب خانوادگی، خود اثباتی است بر این فرضیه. گویی که هدف این است که عموم جامعه و به خصوص جوانان که سنشان به ابتدای انقلاب قد نمی‌دهد با چنین فضایی بیشتر آشنا شوند. البته فیلم اولی بودن آقای حجازی فر و تحت‌تأثیر فضای دفاع مقدس بودن ایشان باعث شد گاهی فیلم دچار رفتارهای شعاری شود، برخی از صحنه‌ها شاهد رفتارهای غیرواقعی و یا بهتر بگوییم؛ عدم نشان‌دادن خود واقعیت بودیم. آن صحنه‌ها دیگر اتصال یک مخاطب غیر آشنا با فضای فیلم قطع می‌شد.

جدا از محتوای خوب این فیلم، بایستی به فرم آن نیز توجه کرد. قاب‌بندی‌های زیبا، عدم وجود سکانس‌های اضافه، بازیگری عالی بازیگران به‌خصوص خانم ژیلا شاهی در نقش همسر مهدی باکری و تدوین نسبتاً خوب فیلم که می‌توان گفت فرم این فیلم نیز دست‌کمی از محتوای آن ندارد البته می‌شد زمان فیلم را افزایش داد و مخاطب را بیشتر غرق فضای داستان کرد.

اپیزود به اپیزود با موقعیت مهدی
خاتون عباسی

اپیزودها کمی سریع به اتمام می‌رسیدند و شاید قبل از به اوج رسیدن اتصال مخاطب و داستان، اپیزود به تمام می‌رسید و مخاطب وارد یک بخش دیگری از داستان می‌شد. در برخی صحنه‌ها نیز فیلمساز در تلاش است یک پیام به مخاطب ارائه دهد؛ اما ریتم بیان پیام آن‌قدر زیاد است که درک آن کمی سخت می‌گردید. عموماً در سینمای انقلاب اسلامی باتوجه‌به اهمیت بالای محتوای آن، متأسفانه شاهد ضعف در فرم هستیم. فرضیه‌ای که البته کمتر در موقعیت مهدی صادق بود. اپیزودیک بودن فیلم به داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی فیلم کمک شایانی کرد. حجازی فر ثابت کرد که در فیلم اپیزودیک توانمند است.داستان‌پردازی چنین فیلم‌هایی ساده نیست، شما بایستی قصه یک شهید را طوری بیان کنی که هم جایگاه شهید مشخص باشد و هم حس هم‌زاد پنداری مخاطب را برانگیزد. اینجا اپیزودیک بودن فیلم و همچنین دیالوگ‌های خوب به کمک فیلمساز می‌آید. دیالوگ‌های زیبا کم نشنیدیم در فیلم، دیالوگ‌های ماندگاری که هم به پیشبرد داستان کمک می‌کردند و هم به شخصیت‌پردازی شخصیت ها، بافکر بودن دیالوگ‌ها در فیلم نمایان بود. عشق در این فیلم کارد دو لبه بود، هم می‌توانست به اوج رسیدن فیلم باشد و هم پاشنه آشیل آن. باتوجه‌به اولویت قراردادن زندگی شخصی و رفتاری شهیدان تا فعل‌وانفعالات جنگ، فیلمساز زمان خوبی را برای بیان عاشقانه‌های آنها اختصاص داد. با نمادسازی‌هایی چون فانوس در تاریکی، در تلاش است که احساسات مخاطبان را برانگیزد؛ یعنی بیش از تیر و ترکش خوردن و خون خونریزی قرار است احساسات شما در صحنه‌های عاشقانه برانگیخته شود حتی در اپیزود من مهدی باکری نیستم؛ شما بیشتر درگیر دوستی دو پسر رزمنده هستید تا درگیر نحوه جنگیدن آنها. از نکات بسیار مهم فیلم که نبایستی به‌سادگی از آن رد شد، آذری بودن زبان فیلم است. اتفاقی که قبل‌تر در فیلم پوست و همچنین فیلم آتابای با نقش‌آفرینی همین آقای حجازی فر به‌عنوان دستیار کارگردان و همچنین بازیگر نقش اول، دیده بودیم. اتفاقی که به قول خود او منجر به اتحاد بیشتر قومیت‌های کشور خواهد شد. پس آیا وقت آن رسیده که سینمای ما پر باشد از فیلم‌هایی با زبان‌ها و گویش‌های محلی سرتاسر ایران؟ به نظر می‌رسد که یک لزوم برای ما بود و شاید بتوان گفت که قبل‌تر نیز بایستی رخ می‌داد. در فیلم زبان‌اصلی زبان آذری است؛ اما گاهی طبق شرایط و محیط بازیگران به زبان فارسی سخن می‌گویند. موقعیت مهدی توانست ۵ سیمرغ بلورین در چهلمین جشنواره فیلم فجر کسب کند از جمله سیمرغ بهترین فیلم جشنواره. هادی حجازی فر به‌عنوان یک فیلم اولی اما خیلی فراتر عملکرد و توانست خود را به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان سینمای ایران معرفی کند و فیلمش توانست سینمای انقلاب اسامی و دفاع مقدس را یک گام جلوتر ببرد.

یادداشتی درباره الی
فرزانه براتی
کارشناسی‌ارشد رشته روان‌شناسی بالینی

اولین باری که درباره الی را دیدم، احساس می‌کردم شعر آی آدم‌های نیما را به تصویر تبدیل کرده‌اند:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر دارد آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست‌وپای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید... .

درباره الی در سوگ آدمی است لی نه حتماً در سوگ الی که شاید در سوگ ما! ما که خیلی وقت‌ها شبیه کاراکترهای درباره الی فرهادی میشیم، گاهی "شهره"ایم، پای منافعمان که باید وسط، هیچ‌کس و هیچ‌چیز مهم نیست یا گاهی شبیه" احمدیم" حالمان از دروغ و قضاوت به هم می‌خورد؛ ولی چه کنیم که حالا انگار تنها راه چاره‌مان چنگ‌زدن به همین‌ها است. شاید همین "سپیده" باشیم، هان؟ همان قدر مهربان، در آخر، اما باز هم دروغ می‌گوییم و بعد با یک عذاب وجدان کشنده روحمان را آرام می‌کنیم.

ولی شاید از همه بیشتر شبیه"تازی"باشیم همان که گفت من تابع جمعم، ما از هم رنگ‌نشدن با جمع خیلی خوشمان نمی‌آید.

حالا آن دختر شال قرمز که انگار توی یک دشت آبی می‌دوید، دیگر نمی‌خندند و ما هنوز نمی‌دانیم اسم کامل الی چیست؟ الهام؟ الهه یا المیرا؟

بررسی فیلم First Man

رضا فروزانی
کارشناسی مهندس هوافضا

• چکیده

فیلم "نخستین انسان"، کارگردانی دهمین شزل و با بازیگری اصلی رایان گاسلینگ و کلر فوی، در سال ۲۰۱۸ منتشر شد. این فیلم با تصویری از تاریخی پر اهمیت و در پایان، داستان جذاب سفر انسان به ماه را به تماشاگران خود ارائه می‌دهد.

برنامه فضایی آپولو (Apollo)

برنامه فضایی آپولو، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین پروژه‌های فضایی ناسا، در دوران رقابت فضایی بین ایالات متحده و شوروی آغاز شد. هدف اصلی این برنامه، فرود نخستین انسان بر روی سطح ماه بود. رقابت فضایی از زمان ارسال ماهواره "اسپوتنیک ۱" توسط شوروی آغاز شد. آمریکا نیز به جواب این اقدام، ماهواره "اکسپلورر ۱" را به فضا فرستاد.

اولین انسانی که به فضا پرتاب شد، یوری گاگارین روسی بود که با مأموریت "وستوک ۱" در تاریخ ۱۲ آوریل ۱۹۶۱، به عنوان اولین فردی که از جو زمین خارج شد، شناخته شد. پروژه آپولو در دوره ریاست‌جمهوری دوایت آیزنهاور آغاز شد و پس از آن، با پشتیبانی جان اف. کندی به جدیت ادامه یافت.

کندی در یک سخنرانی ویژه در ماه مه ۱۹۶۱ اعلام کرد که کشورش باید به تعهد خود برای رسیدن به هدف فرود انسان بر روی ماه و بازگشت ایمن آن به زمین تا قبل از پایان دهۀ مربوطه، پایبند باشد. او با تأکید بر اینکه هیچ برنامه فضایی دیگری نمی‌تواند برای انسان تأثیرگذارتر از اکتشاف فضای دور با مسیرهای بلند باشد، این موضوع را به‌وضوح بیان کرد.

سرانجام، هدف کندی در مأموریت آپولو ۱۱ در تاریخ ۲ ژوئیه ۱۹۶۹ با فرود نیل آرمسترانگ و باز آل در ین بر روی سطح ماه و مایکل کالینز در مدار ماه، به دست آمد و این مأموریت به عنوان یکی از دستاوردهای بزرگ تاریخ فضاپیمایی ثبت شد.

بررسی فیلم First Man

رضا فروزانی
کارشناسی مهندس هوافضا

بررسی فیلم

این فیلم با کارگردانی دیمین شزل، به داستان نیل آرمسترانگ و سفر او به ماه می‌پردازد، با نگاهی عمیق به جنبه‌های انسانی و شخصیتی آرمسترانگ. به نظر می‌رسد که فیلم به‌جای تمرکز بر برخی جزئیات تاریخی، بیشتر به جنبه‌های شخصیتی و انسانی آرمسترانگ تمرکز کرده است.

این نگاه به زندگی شخصیت اصلی، توانسته است احساسات و مواجهات او را بازتاب دهد، به‌جای اینکه او را به عنوان یک قهرمان مطرح کند. داستان به‌طورکلی تمرکز خود را از زمان پیوستن آرمسترانگ به پروژه فضایی ناسا تا پایان سفر او به ماه، نشان می‌دهد.

توجه به جزئیات و شخصیت‌پردازی‌های موفق مانند لحظات احساسی رایان گاسلینگ و کلر فوی، به واقعیت داستان افزوده و اینکه فیلم از دادن پیام‌های سیاسی خودداری کرده، می‌تواند به برجسته‌تر شدن جنبه‌های انسانی و تأکید بر اهمیت انجام کارهای بزرگ برای بشریت کمک کند.

از دیگر جوانب مهم این فیلم می‌توان به نشان‌دادن روابط انسانی و احساسات افراد داستان اشاره کرد. لحظات اشک ریختن‌های ناگهانی یا نمایش پراحساس بدون اغراق از زندگی خانوادگی فردی مانند کلر فوی، نشان دهنده قدرت نمایش احساسات و انسانیت در میان ماجراهای فضایی بزرگ بوده است.

از جنبه‌ای دیگر، این فیلم اجتناب از شعارزدگی و تمرکز بر ارائه پیام‌های سیاسی را به‌خوبی داشته است که این موضوع به نظر می‌رسد از طریق دادن توجه به جنبه‌های انسانی و انسان‌مداری داستان اتفاق افتاده است.

به‌طورکلی، **First Man** یک نمایش واقع‌گرایانه از حقایق تاریخی و داستانی انسانی با رویکردی نوین و احساساتی است که می‌تواند برای تماشاگران باعث تأمل و انگیزه برای بررسی عمیق‌تر مسائل انسانی و پیشرفت‌های بشریت شود

به نظر می‌رسد که فیلم درگیر برجسته‌کردن زندگی شخصی آرمسترانگ بوده است و کمتر به جزئیات تاریخی دقت کرده است، این ممکن است نقدی برای بعضی باشد. اما در کل، توانسته است داستان حقیقی و باشکوه سفر به ماه را به نحوی جذاب و انسانی به تصویر بکشد.

تحلیل فیلم شب‌های روشن
ریحان شیخان
کارشناسی‌ارشد مشاوره

«خدای من، یک دقیقه شادکامی! آیا این نعمت برای سراسر زندگی یک انسان کافی نیست؟»

فیلم شب‌های روشن در پنجم آذر سال ۱۳۸۱ اکران شد. این فیلم اقتباسی از کتاب «شب‌های روشن» اثر داستایوفسکی است.
در سال ۱۹۷۵ فیلم شب‌های روشن توسط کارگردان ایتالیایی «لوکی نو ویسکونتی» ساخته شد که فرزاد مؤتمن همان نسخه ایتالیایی را بازسازی کرد.
استاد با لحنی بدون احساس در کلاس دانشگاه، شعر پر از احساس «دل من همی داد گفتی گوهایی/ که باشد مرا روزی از تو جدایی» را می‌خواند.
شاید علت اینکه هیچ حسی در صدای او نبود این باشد که او هیچگاه نتوانسته این شعر را با عمق وجود خود درک کند. او فردی تنهاست که طعم انتظار و عشق را نچشیده است و به گفته خودش عاشق هیچ‌کس و هیچ چیز نشده است به جز کتاب‌هایش...
استاد ادبیات دانشگاه که فردی منزوی و تنهاست، شب‌ها در خیابان‌های تهران پرسه می‌زند. یکی از شب‌ها دختری را می‌بیند که فرد ماشین‌سواری برای او مزاحمت ایجاد کرده است، اما با دیدن استاد و به گمان اینکه از آشنایان دختر است، می‌رود.
رویا با بازی هانیه توسلی، از راه دوری آمده تا فردی که به او قول ازدواج داده است را ملاقات کند. قرار او با رویا این بوده که به مدت ۴ شب تا ساعت ۱۱ منتظر بماند تا او برسد.
رویا جایی برای ماندن ندارد و هیچ مسافرخانه‌ای او را به علت اینکه دختری تنهاست، نمی‌پذیرد...
(کارگردان، به طور ضمنی نقدی به این قانون عجیب دارد.)
به همین دلیل استاد او را به خانه‌اش می‌برد تا شب را در خیابان نگذراند. آن دو روزها با هم درباره شعر و ادبیات و عشق حرف می‌زنند و شب‌ها در خیابان منتظر یار رؤیا می‌مانند. استاد کتاب‌خوان قهاری است و رؤیا همراه او کتاب‌های مختلفی را مطالعه می‌کند. کم‌کم بین رویا و استاد دلبستگی ایجاد می‌شود. با اینکه رویا از همان ابتدا تأکید کرده بود که ارتباط آن‌ها بدون عشق باشد، اما ناگزیر استاد به پویا علاقه‌مند می‌شود، استاد عشق اول خود یعنی کتاب‌هایش را به‌خاطر رویا می‌فروشد تا بتواند برای او زندگی مناسبی فراهم کند، و در شب چهارم که رویا از آمدن معشوق ناامیدشده است، از او تقاضای ازدواج می‌کند و در حالی که رویا در حال فکرکردن درباره پیشنهاد استاد است، جوانی با صدایی آشنا نام دختر جوان را صدا می‌کند، و رویا به سمت معشوق می‌رود و استاد به‌سوی تنهایی همیشگی.
استاد مدت‌ها به دنبال کتابی بود و در روز چهارم آن را پیدا کرد و کتاب همان شب‌های روشن داستایوفسکی بود که استثنائاً رویا آن را خوانده بود و استاد نه.
در پایان، استاد با تمام وجود شعر اوایل فیلم را درک می‌کند...
دل من همی داد گفتی گوهایی
که باشد مرا روزی از تو جدایی
شب‌های روشن روایت فداکاری و عشق حقیقی است، استاد فردی بود که بدون کتاب‌هایش دوام نمی‌آورد؛ چون عاشق آن‌ها بود؛ اما به‌خاطر عشق حقیقی خود، تمام آن‌ها را فروخت و از تنها دلخوشی زندگی‌اش چشم فروبست.

تحلیل فیلم شب‌های روشن

ریحان شیخان
کارشناسی‌ارشد مشاوره

شب‌های روشن چه در کتاب چه در فیلم، روایت شاعرانه عشقی ملایم و آرام است. داستانی است که مخاطب را دچار تعارض می‌کند، از طرفی دلش به حال استاد تنها می‌سوزد که تنها روزنه امید را برای خروج از انزوا ازدست‌داده است و از طرفی به دختر جوان حق می‌دهد که به سمت کسی برود که یکسان برای اون انتظار کشیده است. عمق داستان پر است از تشویش و انتظار اما در ظاهر، مخاطب از فضای شاعرانه فیلم، حس آرامش دریافت می‌کند.

می‌توان گفت کارگردان و فیلمنامه‌نویس به اصل داستان شب‌های روشن داستایوفسکی، وفادار مانده‌اند و تغییرات اندکی برای تطبیق بافرهنگ و شرایط جامعه داده‌اند.

به‌عنوان‌مثال در کتاب، دختر عاشق و منتظر، به مستأجر خانه مادربزرگ خود علاقه‌مند شده است و پسر جوان به او قول می‌دهد که پس از یکسان و زمانی که توانست زندگی را اداره کند بازگردد. نحوه آشنایی رویا و امیر مشخص نیست؛ اما روزی آن‌ها به علت حضور مأموران از یکدیگر جدا شده‌اند.

یا «ناستنکا» شخصیت دختر شب‌های روشن در کتاب، شب‌ها پس از زمان مقرر به خانه مادربزرگ بازمی گردد، اما رویا از شهری دور به تهران آمده و جایی برای ماندن ندارد.

نام استاد در فیلم نیز همچون در کتاب مشخص نمی‌شود.

فضای داستان فضایی شاعرانه، عاشقانه و فلسفی است، دیالوگ‌ها بیشتر شامل اشعار شعرای بزرگ و برش‌هایی از کتاب‌هاست. به همین دلیل استقبال زیادی از این فیلم در زمان اکران نشد، زیرا اساسًا این فیلم در دسته فیلم‌های «کالت» قرار می‌گیرد، فیلم‌هایی که مخاطبان خاصی دارند و باب میل همه افراد نیستند.

فرزاد مؤتمن به گفته منتقدان فرد جسوری است و در ساخت این فیلم جسارت خوبی به خرج داده است و فیلمی نساخته است که بخواهد تمام مخاطبان را به خود جذب کند، او ترجیح داده است که به اصل داستانی که انتخاب کرده است کاملاً وفادار بماند.

مخاطبان این فیلم، افرادی هستند که فضایی آرام، بدون هیجان و عاشقانه را دوست می‌دارند.

لوکیشن‌های فیلم بسیار دقیق و متناسب با فضای فیلم انتخاب شده است. لوکیشن‌ها حس آرامش را به مخاطب القا می‌کنند، فضاهایی به‌دوراز شلوغی و هیاهو شهر. کافه‌ها، خیابان‌ها، کتاب‌فروشی و...

در بین فیلم‌های دهه ۸۰ شاید کمتر فیلمی وجود داشته باشد که به ترکیب رنگ‌ها در فیلم دقت کند.

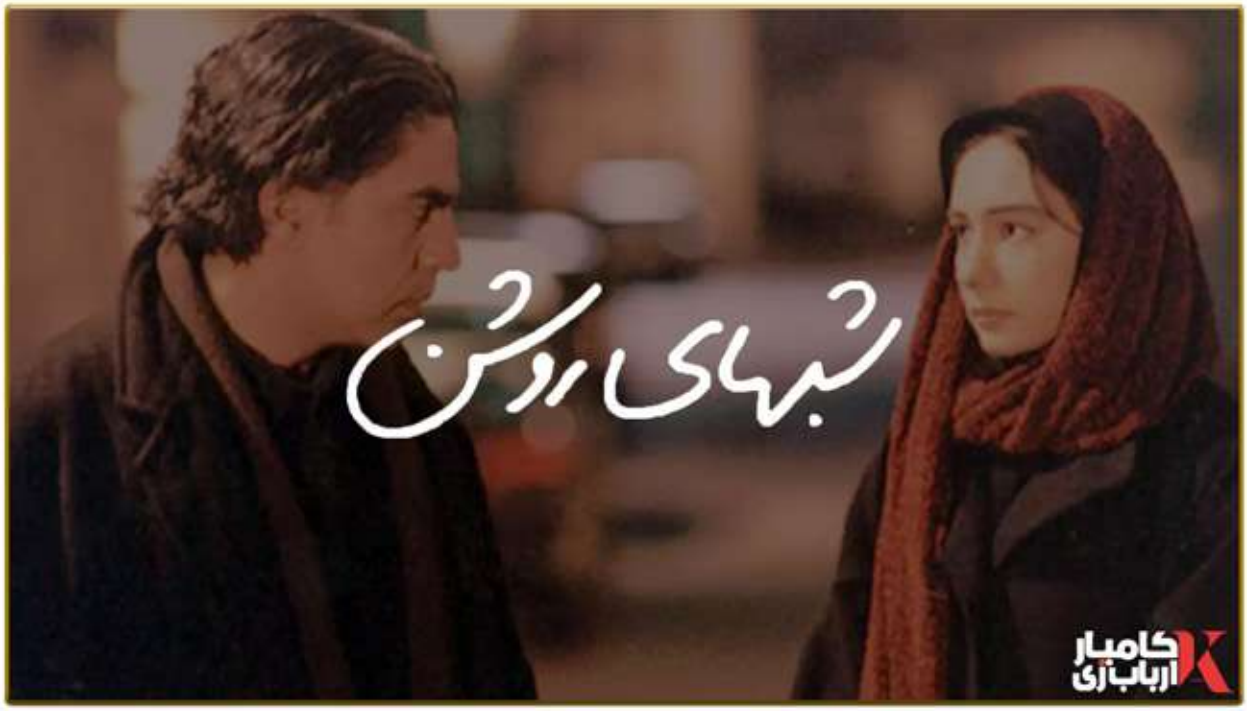
در سکانس‌ها، رنگ لباس شخصیت‌ها، رنگ دیوار، لوازم منزل و... کاملاً با هم متناسب هستند. به‌عنوان‌مثال حتی رنگ لیوان با دیوار خانه تناسب دارد.به تناسب رنگ ها دقت کنید:

تحلیل فیلم شب‌های روشن

ریحان شیخان
کارشناسی‌ارشد مشاوره

موسیقی فیلم توسط پیمان یزدانیان ساخته شده است که با نام «برداشت دوم» منتشر شده است. موسیقی بی نظیر و به‌یادماندنی که در ذهن مخاطب حک می‌شود.
موسیقی شب‌هایی پرستاره را در ذهن متبادر می‌کند، ترکیب ویولن و پیانو در کنار هم غوغا می‌کند. موسیقی کاملاً متناسب با احساسات استاد است، هنگام غم و اندوه و تنهایی موسیقی کم هیجان و غمگین است و هنگامی که استاد خوشحال و آرام است موسیقی هیجان بیشتری دارد و زمانی که رویا می‌رود موسیقی بی‌رحم و تلخ می‌شود.
در کل حتماً این فیلم را جزو لیست فیلم‌های خود قرار دهید، مخاطبان شب‌های روشن بعد از تماشای آن به دودسته تقسیم می‌شوند، یا دیگر به سراغ آن نمی روند، یا بارهاوبارها آن را تماشا می‌کنند.

«ناستانکایتان را فراموش نکنید و دوستش داشته باشید»



معرفی، نقد و بررسی فیلم پل چوبی

علی گشتاسبی
رشته علم اطلاعات و دانش‌شناسی دانشگاه شیراز

هنگامی که خاطرات پل می‌زنند...

شاید خیلی از شما خوانندگان عزیز این روزها با دیدن فیلم و سناریوهای تکراری و ساده به یادت سال‌های گذشته می‌افتید و دلتان می‌خواهد یک بار دیگر آن فیلم‌ها را فراموش کنید و دوباره با شور و هیجانی تازه به دیدنشان بنشینید که البته این موضوع برای فیلم‌های خارجی صدق می‌کند. اما این روزها که فیلم های ایرانی یا کمدی‌های بدون طنز هستند یا اجتماعی‌های پر از درد و رنج، می‌خواهم شمارا به دهه رنگی هشتاد ببرم جایی که شاید زندگی هنوز رنگی تازه برای من و شما و مخاطب‌های دیگر داشت. فیلم امروز ما، پل چوبی ساخته مهدی کرم‌پور است.

داستان فیلم دربارهٔ زوج خوشبختی است که در دهمین سالگرد زندگی مشترکشان تصمیم به مهاجرت می گیرند، اما در میان راه درگیر چالش‌های اجتماعی جامعه، خاطرات گذشته و تصمیمات نادرست می‌شوند. یکی از عواملی که فیلم را جذاب‌تر می‌کند، بازی درخشان بهرام رادان، مهناز افشار، هدیه تهرانی و مهران مدیری است.

از مزایای این روایت، اینکه داستان در سال ۱۳۸۸ است و با توجه به اتفاقاتی که در آن سال افتاد ما می توانیم به این موضوع توجه کنیم،که کنش های سیاسی چگونه می توانند روی زندگی شخصی و خانوادگی تک تک افراد آن جامعه تاثیر بگذارند و با زیر و رو شدن زندگی افراد،جامعه نیز عوض می‌شود.نکته دیگر تصمیم‌ها، عمل‌ها، رفتارها و اشخاصی‌ست که یک فرد در زندگی انتخاب می کند، ممکن است بیایند، بروند و خاطره شوند اما هرگز فراموش نمی‌شوند و درگوشه‌ی ذهن ها می ماند. همین موضوع دلیلی می‌شود که بعدها اگر دوباره زنده شوند–حتی تنها در خاطرمان– توانایی مختل کردن زندگی‌مان را دارند.اما اینجاست که این فیلم درپایانش حرفی برای گفتن پیدا می‌کند، به تعبیر ساده می گوید گاهی مشکلات خودخواهانه و بی‌دلیل به سوی ما می‌آیند و مارا در خود غرق می‌کنند، ولی در همین نقطه‌است که ما باید فکر کنیم، فکر کنیم و دوباره فکر کنیم که بازهم تصمیمی بگیریم تا آینده را بهتر بسازیم،تا پشیمان نشویم.خوبی دیگر این فیلم تفکرات شخصیت اصلی فیلم است که توسط خود او بازگو می‌شود. پس به مخاطب این قابلیت داده میشود که انگار درحال خواندن کتاب است و ارتباط بیشتری برقرار خواهد کرد.

درصورتی‌که بخواهم نقد منفی از این فیلم بگویم، می‌توان به مواردی از قبیل ناهماهنگی تاریخ‌ها درگذشته یا رفتارهای نادرست بعضی از شخصیت‌ها اشاره کرد، ولی لطفاً شما تنها از نکات زیباشناختی‌اش لذت ببرید حال مگر چه می‌شود یک فیلم هم مانند ما انسان‌ها نواقصی داشته باشد؟

می‌دانم شاید به دنبال فیلم‌هایی با مفهوم عمیق باشید، ولی به شما قول می‌دهم گاهی در این‌گونه فیلم ها نیز رازی برای یافتن و معنایی برای فکرکردن نیز وجود دارد، لذا بگذارید هر چیزی نشانهای برای یافتن حقیقت زندگی باشد.

به یاد عباس کیارستمی
فاطمه حسین‌پور
کارشناسی زبان و ادبیات فارسی

فیلم کوتاه همسریان به نویسندگی و کارگردانی عباس کیارستمی و با همکاری کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۶۱ منتشر شد.

موضوع فیلم

از ابتدای این فیلم کوتاه با یک پدربزرگ معصوم روبه‌رو می‌شویم که گوش‌هایش سنگین است و با کمک سمعکش می‌شنود، پدربزرگ، ظهر به خانه می‌آید مشغول روزمرگی خودش می‌شود، سبزی‌اش را پاک می‌کند، هرازگاهی به رادیواش گوش می‌کند و چای‌اش را می‌نوشد.

بیرون از خانه هم کارگران با دستگاه پیکور مشغول به کار هستند و صدایشان مزاحم پدربزرگ است، پدربزرگ سمعکش را در می‌آورد و با آرامش مشغول گذران روزش است و آسوده‌خاطری و آرامش خیال پدربزرگ به مخاطب هم منتقل می‌شود؛ در همین جای داستان که پدربزرگ و روزمرگی‌های ساده‌اش را می‌بینیم، نوه کوچک پدربزرگ از مدرسه می‌آید و هر چه درب‌خانه را می‌زند، پدربزرگ نمی‌شنود، پس دختربچه با دوستانش هم‌سرا می‌شود تا پدربزرگ را صدا بزنند و در آخر هم پدربزرگ با همگرایی دختربچه‌ها، متوجه نوه‌اش می‌شود.

تحلیل فیلم

داستان با تم معصومانه، روایتگر روزمرگی پدربزرگی آرام و تنها است. می‌توان در همین چند سطر به کل مضمون فیلم پی برد و بگوییم چه فیلم معصومانه و آرامی.

پس موضوع فیلم این است:

در یک روزِ پدربزرگِ بازنشسته چه گذشت؟!

ولی از فیلم کسی مثل عباس کیارستمی فقط این برداشت معمولی را نمی‌توان انتظار داشت!

دوباره فیلم را مرور می‌کنیم؛ ولی با تداعی جزئیات، در سکانس اول پدربزرگ را قدم‌زنان در کوچه می‌بینیم، درشکه و اسبی از کنار پیرمرد عبور می‌کند، مرد درشکه‌چی با شلاق اسبش ضربه‌ای کوتاه و آرام به پیرمرد می‌زند که کنار برو، سد راهم هستی!

اما چرا درشکه و اسب؟ چرا موتور نه؟ چرا ضربه‌ای شبیه به تلنگر؟ چرا فقط پیرمرد را صدا نزد و خواست ضربه‌ای هم به او بزند؟!

به یاد عباس کیارستمی

فاطمه حسین‌پور
کارشناسی زبان و ادبیات فارسی

آیا عبور و گذر از سنت در جامعه‌ای که آخرین نسل سنت‌گرایانش پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایمان هستند، مثل همان ضربه کوچک شلاق، به ذهن متبادر نمی‌شود؟!

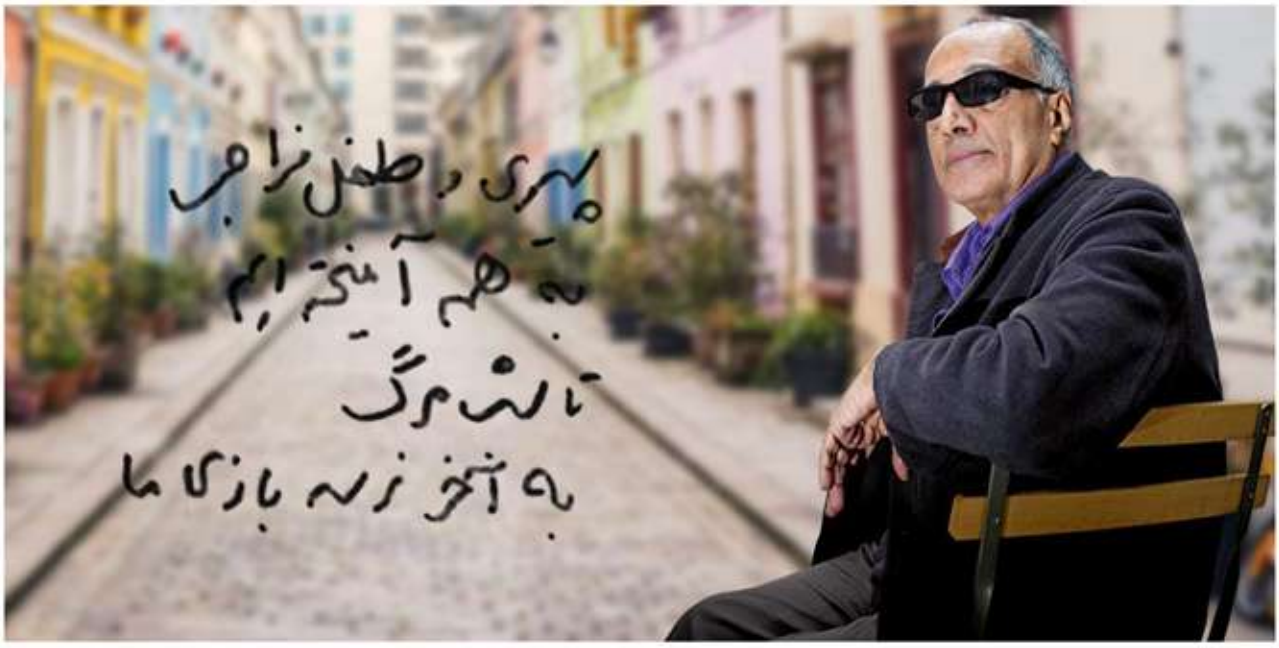
سکانس دوم پیرمرد در حال صحبت با یک مرد است، مردی که گویا دارد از اوضاع و احوالش به پیرمرد گله می‌کند و غر می‌زند، اما پیرمرد با حرکتی شبیه به (تمایلی به حرف‌هایت ندارم) سمعکش را از گوشش درمی آورد و دیگر حرف‌های مرد را نمی‌شنود!

اینجا صحنه‌ای ساخته می‌شود با محور بی‌حوصلگی پیرمرد نسبت به حرف‌های نسل بعد از خودش!

چند سکانس جلوتر به کارگرها می‌رسیم، با پیکور به جان کوچهٔ خانهٔ پیرمرد افتاده‌اند و می‌خواهند به اصطلاح کوچه را شهری (مدرن) کنند، نوه پیرمرد به همراه دوستانش از مدرسه باز می‌گردد، می‌خواهند از کوچه رد شوند؛ ولی دقیقاً از میان سنگلاخ‌های اطراف کارگرها رد می‌شوند؛ با نگاهی جزئی، گویی دختربچه ها لحظه‌ای با جریان مدرنیته یکی می‌شوند.

در سکانس‌های پایانی هم که دختربچه با دوستانش موفق می‌شوند پدربزرگ را صدا بزنند و او را متوجه درب بسته شده کنند، این همگرایی و وحدت بچه‌ها جریان پایانی فیلم را متناسب با آنچه تاکنون گفته‌اش شکل می‌دهد.

کیارستمی در این فیلم به‌نوعی فقط یک موضوع را مطرح نکرده، گویی یک پیشگویی در فیلم مطرح شده و به دنبال نشان‌دادن جریان عبور از سنت‌گرایی به مدرنیته در آینده‌ای نه‌چندان دور است.



فیلم سینمایی هامون شاهکاری از داریوش مهرجویی
فاطمه علی اکبری - مدرسه غیردولتی دانشگاه شیراز

بدون شک هیچ کلمه‌ای قادر به وصف شوک و غم بزرگی که جامعه هنری ایران و علاقه مندان به سینما متحمل شدند وجود ندارد. قطعاً شوک قتل داریوش مهرجویی و همسرش وحیده احمدی‌فر به این زودی‌ها فروکش نخواهد کرد. داریوش مهرجویی را باید فراتر از فیلم‌هایش تحلیل کرد؛ جوانی که در آمریکا فلسفه خواند و همواره متفاوت از دیگر فیلمسازان می‌اندیشید و گوشه‌ای از اندیشه‌اش در آثارش تجلی یافت. او بارها سراغ اقتباس رفت و چند کتاب نوشت و چندمرتبه نمایش روی صحنه آورد. صد حیف که او را ازدست‌داده‌ایم.

در میان شاهکارهای سینمایی داریوش مهرجویی، فیلم سینمایی هامون یکی از ماندگارترین آثار این فیلم‌ساز فرهیخته در سینمای ایران محسوب می‌شود. فیلم هامون مهرجویی، پیام‌های بسیاری را یدک می‌کشد و موضوع داستان آن علی‌رغم اینکه به بحث طلاق یک زوج مربوط می‌شود، اما عناصر متعدد بسیاری وجود داشته تا بتواند به این فیلم تازگی بخشیده و با احتساب گذشت مدت‌زمان قابل‌توجه از ساخت و اکران آن، همچنان از دید مخاطب امروزی به چشم بیاید. هامون فیلمی اجتماعی است که در سال ۱۳۶۸ به کارگردانی داریوش مهرجویی ساخته شد.

می‌توان گفت مهرجویی سبک فیلم‌سازی خاص خودش را داشته و تمامی آثاری که تولید و عرضه کرده هم از دید مخاطب و هم از دید منتقد مورد تحسین قرار گرفته است. داستان این فیلم سینمایی اساسًا نوعی معضل اجتماعی را که همان طلاق است برای یک مرد و زن جوان به نمایش می‌کشد.

• مهرجویی درباره ساخت فیلم هامون می‌گوید: هامون بازتاب تجربه دردناک من در ازدواج اولم است.

وفور موضوع طلاق در خانواده‌های امروز، دست ما را برای باز کردن بحث آن بسته و ناگزیریم که بیشتر به مباحث مجاور درخور توجه فیلم سینمایی هامون بپردازیم که اصلی‌ترین عناصر تکمیل‌کننده داستان محسوب شده و تااندازه‌ای زیبا و بی‌نقص به اجرا درآمده که می‌طلبد بیشتر دررابطه‌با آنان سخن به میان آید.

فیلم سینمایی هامون شاهکاری از داریوش مهرجویی
فاطمه علی اکبری - مدرسه غیردولتی دانشگاه شیراز

زن طلاق می‌خواهد و حمید سرگشته‌تر از قبل می‌شود. هامون را حدیث نفس برخی آدم‌ها می‌دانند که بین آرمان خواهی و جهان‌خواهی گیر کرده‌اند. چنین چالش‌هایی به‌ویژه بعد از حادثه‌ای چون انقلاب طبیعی است؛ آن هم نه فقط در ایران. در جامعه دگرگون شده دهه ۶۰، داریوش مهرجویی هامون را می‌سازد که روایت انسانی سرگشته است و روحش سرشار از تألم و تناقض. هامون یکی از تلخ‌ترین فیلم‌های داریوش مهرجویی است که در آن نشانه ای از شوخ و شنگی ذاتی این کارگردان دیده نمی‌شود. او به سبک اندیشه‌های فلسفی‌اش باشخصیت اصلی برخورد می‌کند و طبیعی است که خبری از سرخوشی آثار پیشین در آن نباشد. هامون همچنان یکی از آثار محبوب منتقدان و پیگیران سینمای ایران لقب دارد. دیالوگ‌های فیلم مثل جایی که حمید هامون می‌گوید: «این زن سهم منه، حق منه، عشق منه» همچنان ورد زبان است. فیلم در دوره هشتم جشنواره فجر پنج سیمرغ بلورین به همراه جایزه ویژه هیئت داوران را به دست آورد. از آن طرف شیوه کارگردانی مهرجویی در هامون بارها تحسین شده؛ از میزانسن تا قاب‌بندی. خسرو شکیبایی نیز با فیلم هامون ستاره شد و ستاره ماند

فیلم هامون اولین فیلم بیتا فرهی بود، و هنگام بازی در آن ۳۱ساله بود. فرهی تازه از آمریکا به ایران بازگشته بود که توسط ناصر چشم‌آذر برای بازی در هامون به مهرجویی معرفی شد. پیش از او افسانه بایگان برای این نقش انتخاب شده بود، اما مهرجویی معتقد بود که فیزیک و زندگی شخصی فرهی شباهت بسیاری به کاراکتر «مهشید» دارد.

خسرو شکیبایی، پیش از هامون، بازیگر مشهوری در سینما نبود و بیشتر در تئاتر فعالیت داشت. مهرجویی او را در تئاتری از هایده حائری دید و وی را برای بازی در نقش حمید هامون برگزید.

صحنه کتک‌خوردن فرهی توسط شکیبایی واقعی است و مهرجویی بی‌آنکه از این صحنه اطلاع قبلی به فرهی دهد، آن را جلوی دوربین برد تا واکنش و شوک ناشی از برخورد، طبیعی از آب دربیاید.

حمید هامون (خسرو شکیبایی)، یک هنرمند کاردرست که خود را از عرصه هنر مطرود دانسته و همچنین یک متفکر، پژوهشگر و نویسنده نیز محسوب می‌شود که آثاری را نیز از خود برجای گذاشته است. هامون در ذهن و تداعیات خود دنیایی بی‌حدومرز ساخته و در آن زندگی می‌کند.

او عقاید منحصربه‌فردی داشته که ذهنیت مستحکمی در باب شمس‌الدین تبریزی (شمس تبریزی) استوار کرده و حتی در صحنه‌هایی از فیلم عناوینی از کلیات شمس تبریزی زیر دستان هامون به چشم آمده است. او با معنویات بی‌حدومرز شمس درآمیخته و تعصب ایجاد شده از سوی هامون، مشکلاتی را برای سایرین و خصوصًا همسرش ایجاد کرده است.

در فیلم سینمایی هامون از دیالوگ‌های ماندگار و ستودنی بیان شده از سوی هامون که در وصف حال خود به همسرش می‌گوید: " تو می‌خواهی من اونی باشم که واقعاً خودت میخوای من باشم؟ اگر اونی باشم که تو میخوای پس دیگر من، من نیست؛ یعنی من خودم نیستم." این دیالوگ می‌تواند تا حدودی بر آنچه که شخصیت هامون در جریان فیلم سینمایی هامون یدک کشیده و پیش خواهد برد صحه بگذارد. مطالعه، کتاب و جنون کتاب‌خوانی تأثیر بسیار عمیقی بر زندگی هامون گذاشته و او اگر با کسی درباره منطق، فلسفه و سایر علوم به مباحثه بنشیند، در خواهد یافت که هامون در تلاش است که عشق، انسانیت و کمال را ترویج دهد. در نقد فیلم هامون مهرجویی، حکایت هامون به‌مانند حکایت پیل (فیل) در شهر کوران تشبیه می‌شود. بخشی که هامون در بالکن خانه وکیلش نشسته و مشغول مطالعه و کتابت آثار خود است و بادی وزیدن می‌گیرد و برگه‌های بی‌اساس را برداشته و با خود می‌برد. اگر از منطق اگزیستانسیالیسم به موضوع بنگریم شاید با خود بگوییم که چرا یک شخصیت دانا و مدعی منطق باید بساط کتابت خود را در بالکن پهن کند تا تحت‌تأثیر باد و یا بارش ناگهانی قرار بگیرد. از طرف دیگر این پلان می‌تواند بیانگر آن باشد که تجمعی از تفکرات و عقاید به تحریر درآمده چقدر ساده بر باد می‌روند.

فیلم سینمایی هامون شاهکاری از داریوش مهرجویی
فاطمه علی اکبری - مدرسه غیردولتی دانشگاه شیراز

از سوی دیگر وقوع چنین پدیده‌ای می‌تواند اعلانی بر آغاز اتفاقات بدی باشد که انتظار هامون را می‌کشد. هامون در حال تکمیل‌کردن یک پایان دوره است که دچار بحران می‌شود و تأثیرگذارترین این بحران‌ها به درخواست جدایی همسرش ارتباط پیدا می‌کند. این بحران، هامون را وارد چالش شخصیتی کرده و مدام او را به خاطرات گذشته و خیالات وامی‌دارد تا بتواند در لابه‌لای آن علت این موضوع را کشف کند. فکر مشغولی‌های هامون به‌گونه‌ای است که در بیداری رویا می‌بیند و در خواب نیز خواب‌های معنادار و تامل برانگیز را رویت می‌کند.

آزمودم عقل دوراندیش را بعدازاین دیوانه سازم خویش را "مولانا"

نقد فیلم هامون مهرجویی بیان می‌دارد که این فیلم طوری ساخته نشده تا مخاطب به گرمی مثبت‌بودن نقش شخصیت اصلی که خسرو شکیبایی آن را اجرا می‌کند دل‌خوش کند. پرخاشگر بودن و عدم کنترل روانی این شخصیت از مشهودترین مواردی است که می‌تواند بر ضرر هامون تمام شود، تا هم مخاطب را از خود دور کند و هم از سوی آن محکوم گردد.

البته این قضیه دال بر آن نیست که مهشید همسر هامون را در این قضیه مبرا بدانیم، مهشید نیز هنجارشکنی‌های خود را داشته و وجود چنین قضیه‌ای می‌تواند به مخاطب حکم دهد که فیلم را با دید کلی‌تر بنگرند.

به عنوان یک متفکر، هامون سؤالات بسیاری را در سر می‌پروراند. نبوغ در برخی اشخاص آنان را مجاب می‌کند تا سؤالاتی را طرح کنند که شاید برای یک شخص عادی پرسیدن این سؤال جسورانه قلمداد شود. سؤالاتی که می تواند در بحث مذاهب پرسیده شود. هامون می‌پرسد:

چرا ابراهیم (خلیل‌الله) در صدد ذبح فرزندش اسماعیل (ذبیح‌الله) برآمد؟ پس عشق بین پدر و پسر چه می‌شود؟ اصلاً امکان دارد که پدری چنین کاری کند؟

پاسخ هامون را شخصی به نام علی می‌دهد. به نظر می‌رسد هامون مرید علی باشد، از او می‌آموزد و درس می‌گیرد و پاسخ سؤالات خود را از او دریافت می‌کند و در شرایط افسارگسیختگی از وی طلب کمک می‌کند. علی شخصیتی است اهل خرد که سر به توی داشته و ظاهراً در بحث عرفان اسلامی حرف‌های بسیاری برای گفتن دارد.

علی بر اساس آموزه‌های عارفانه مذهبی خود به هامون پاسخ می‌دهد؛ اما اگر این سؤال در جامعه پوچ‌گرا با ذهنیت‌های نهیلیسم، آگنوستیک و آتئیست گونه اکنون مطرح شود، با طوفانی از پاسخ‌های ویران‌کننده همراه خواهد بود. سخن طولانی گشت و از موضوع اصلی دور افتادیم.

به هامون بازگردیم. خردمند و نویسنده‌ای توانمند که سعی دارد از تمامی علوم دستاویزی داشته باشد، او حتی در پلانی در رابطه با قانون نسبیت اینشتین به گفتگو پرداخت که این قضیه دال بر مطالعات او در عرصه فیزیک نظری است. اما در کنار این اکتسابات هامون از زن و فرزندش فاصله گرفته و همین موضوع نیز مبدل به دستاویزی برای مهشید گشته تا از هامون جدا شود. خب، آیا هامون اشتباه کرده؟ پس اینکه اهالی قلم بر این باورند که: هرکه برای خرد زندگی را رها کند، زندگی کامل‌تری خواهد داشت. به چه منظور است؟ درواقع فیلم هامون مهرجویی را می توان تلنگری برای کسانی دانست که از کتاب و اصل دانایی به‌دور هستند و توسط دنیای مادی به اسارت کشیده شدند. مهشید از خانواده‌ای مرفه بود که دل باخته دانایی‌ها و هوش و درایت هامون شد. ورشکستگی شغلی، مطرود گشتن و عوامل بسیار دیگری منجر به گرفتن چنین تصمیمی از سوی مهشید شد.

در دنیای مدرن امروز، مصرف‌گرایی و پیامدهای آن که به‌وضوح در فیلم مورد هدف قرار گرفته و دوری از اندیشیدن باعث می‌شود که ذهن شخص در برابر آسیب‌های اجتماعی و رسانه‌ای بی‌دفاع باشد تا هرآنچه که به خورد وی داده شده را بپذیرد و به ذهن بسپارد.

چیزی که از طرف مادر مهشید برای او اتفاق افتاد و ذهنیت جدایی از هامون که به خورد مهشید داده شد. عشق هامون نسبت به مهشید ابطال نگردید و اصرار مهشید در خصوص طلاق او در هامون به جنون مبدل شد. نه می توان از وادی خرد فاصله گرفت، نه می‌توان به‌سادگی ورشکستگی شغلی را جبران کرد و نه می‌توان از مهشید جدا شد. تمامی عوامل دست‌به‌دست هم داد تا به خودکشی هامون در پلان‌های پایانی ختم شود؛ البته پیش از این که علی او را غوطه‌ور در دریا بیابد.

فیلم سینمایی هامون شاهکاری از داریوش مهرجویی

فاطمه علی اکبری - مدرسه غیردولتی دانشگاه شیراز

فیلم سینمایی هامون مهرجویی پایان بازی داشت. نمی‌توان تشخیص داد که نابغه مطرود گشتهٔ داستان به چه عاقبتی رسید. اما پیام‌هایی که از این فیلم ستودنی سرازیر گشت برای اهل فهم کافی بود.

موسیقی متن فیلم هامون مهرجویی، فضاسازی‌های ایجاد شده مرتبط با به‌تصویرکشیدن توهمات ناشی از درگیری ذهنی، خواب و رؤیاهای تأمل‌برانگیز، درگیرکننده و تأثیرگذاری که کاملاً درخور یک رؤیا بوده، همگی از نقاط قوت فیلم محسوب می‌شود و دراین‌بین نقش‌آفرینی بی‌نقص مرحوم خسرو شکیبایی عزیز نیز چهارچوب تکمیلی آن را برپا و استحکام بخشید.

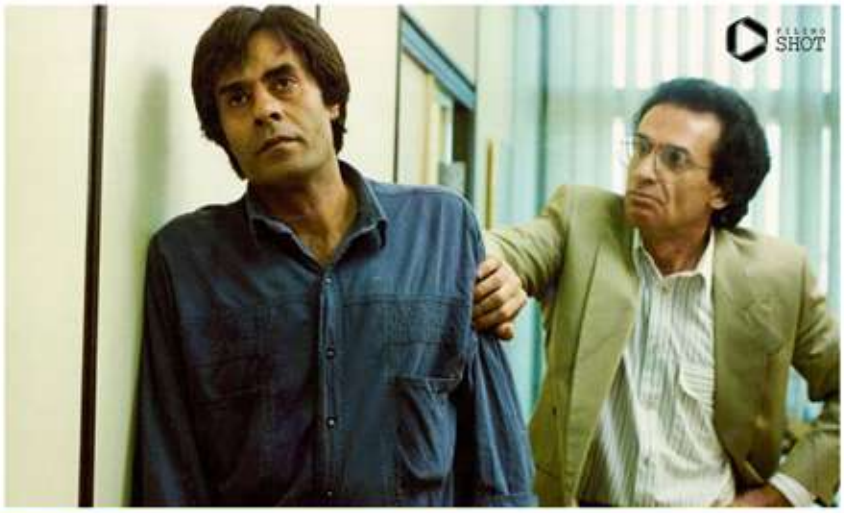
موقعیت‌های مکانی انتخاب شده از سوی عوامل در نقد فیلم هامون مهرجویی کاملاً درخور موضوع بود و دیالوگ های ماندگار بسیاری را نیز در خود جای داد. بخشی که هامون در کشمکش میان عشق و نفرت اسلحه به دست گرفته و مهشید را نشانه رفته و می‌گوید: لاکردار، اگه بدونی چقدر هنوز دوست دارم

پایان فیلم، مهشید هامون را دوست دارد، طلبکارش او را بخشیده، مدیرش می‌گوید که همه جنس‌ها فروش رفته، وکیلش می‌گوید که نباید مهشید را طلاق بدهد و مادرش رویش پتو می‌کشد. گویی آرزویش برآورده شده. در یکی از مونولوگ‌هایش شنیده بودیم که گفته بود: "چه می‌شد همه چیز اونجور که من می‌خوام بود، همه‌جا صلح و آشتی، همه‌جا عشق و صفا". گویی دارد به امر خیالی می‌پیوندد که ناگهان طوفانی برپا می‌شود و همه رؤیای زیبا و سفید او را ویران می‌کند. در قایق با تنفس مصنوعی او را احیا می‌کنند و به عرصه امر نمادین باز می‌گردد.

کاش فیلم با همان نما که هامون به دریا می‌زند و در میان امواج ناپدید می‌شود پایان می‌یافت؟ اما وقتی آن کابوس را به یاد می‌آورم که هامون را مچاله شده در تور ماهیگیری، به حالت جنینی نجات می‌دهند و آن صحنه آشتی‌کنان و سر آخر، باد بی‌امان که سفره سور را در هم می‌ریزد، باز می‌اندیشم که آیا پایان فیلم نمی‌باید این فصل و انتهای تلخ آن باشد؟ اما وقتی علی همراه با غریق نجات‌های محلی و آن پسرک سوار بر قایق موتوری به دریا می‌زنند و جسم بی‌جان هامون را می‌یابند و به قایق می‌کشند و زنده‌اش می‌کنند، با خودم می‌گویم: نه... انگار همه چیز دقیق و از پیش اندیشیده بوده است.

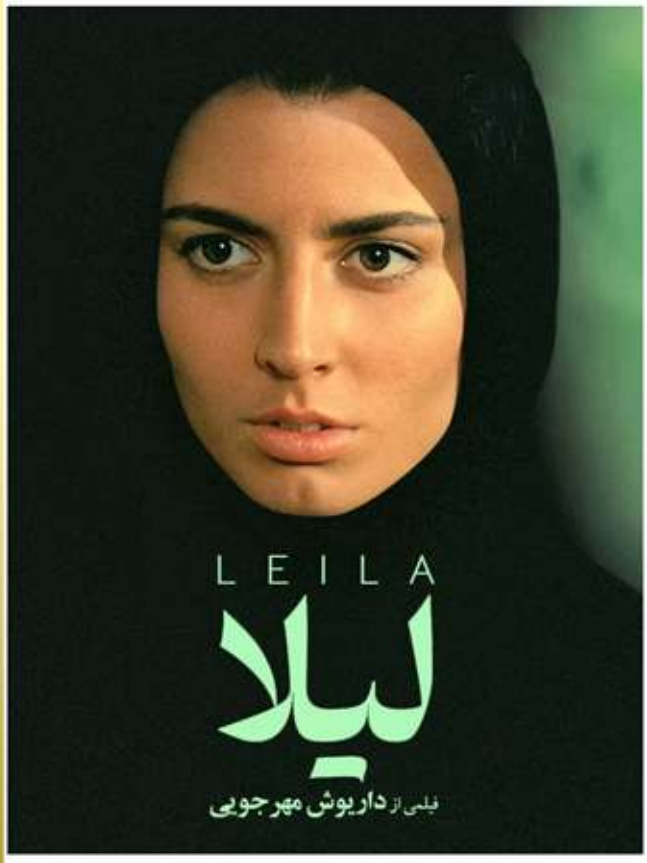
شعر، ادبیات و فرهنگ ایرانی در این اثر سینمایی به زیبایی به نمایش در آمد و حتی اشعاری که در جریان فیلم توسط هامون و... سروده شد، همگی در وصف صحنه به اجرا درآمد. نویسندگی و کارگردانی فیلم سینمایی هامون بر عهده داریوش مهرجویی بوده و کماکان سواد علمی و هنری این کارگردان در این اثر به‌وضوح به تصویر کشیده شده است. البته شخصاً درایت این شخصیت مرحوم را در ترجمه کتاب جهان هولوگرافیک نوشته مایکل تالبوت کشف کرده بودم که اثری فوق‌العاده از وی برجای گذاشت.

در پایان، نام و یاد داریوش مهرجویی گران‌قدر را گرامی می‌داریم و به سبک فیلم‌سازی این بزرگوار آفرین می گوییم. باشد که این سبک فیلم‌سازی را الگویی برای آیندگان بدانیم که با تلفیقی از هنر، ادب و فرهنگ کشور عزیزمان ترسیم شده است.



لیلا

فاطمه سادات مجلسی - کارشناس حقوق



لیلا فیلمی ایرانی به نویسندگی و کارگردانی داریوش مهرجویی است که در سال ۱۳۷۶ منتشر شد. این دوازدهمین فیلم بلند مهرجویی است که در سال ۱۳۷۵ ساخته شد و به عنوان بهترین فیلم سال در دوره ۱۲ منتخب نویسندگان و منتقدان در سال ۱۳۷۶ قرار گرفت.

فیلم با روایت لیلا آغاز می‌شود؛ لیلا از زبان خود شروع می‌کند به تعریف داستان آشنایی‌اش با رضا و سپس آغاز یک هم‌زیستی عاشقانه، آرام، نسبتاً صمیمی و شاد؛ قاب‌هایی که یک عشق بدون تنش، عمیق و لذت بخش را برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

در اثنای فیلم - همچنان که لیلا در روایت خود به لحظات خوب و خوشایند زندگی‌اش می‌پردازد - خانواده رضا جلب‌توجه می‌کند: خانواده‌ای فرمالیست و سنتی، تا حدودی صمیمی و پایبند به کلیشه‌های خانواده‌های ایرانی.

همه چیز خوب و باب‌طبع لیلا است تا اینکه یک تراژدی آشنا این خوشبختی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد: «بچه‌دارنشدن.»

لیلا یک زن است و مانند تمام زنان دیگر، از این مسئله مشوش و پریشان‌خاطر می‌شود؛ لحظات خوب زندگی‌اش رنگ می‌بازد و یک سؤال عجیب در کالبد زندگی‌اش رسوخ می‌کند: چه باید کرد؟

فضایی که مهرجویی به تصویر می‌کشد؛ عینا فضای فرهنگ سنتی جامعه ایرانی است؛ اصرار مداوم مادر رضا برای بچه‌دارشدن؛ تولد فرزندی که میراث‌دار نام خانواده باشد و پس از مدتی گمانه‌زنی‌هایی مبنی بر اینکه مشکلی وجود دارد که رضا و لیلا بچه‌دار نمی شوند.. موضع رضا نیز تا به اینجای داستان قابل‌توجه است؛ یک مرد بی‌اعتنا به حرف‌وحدیث‌های زنانه و حواشی مسئله بچه‌دار نشدنشان که مدعی است این موضوع ذره‌ای زندگی عاشقانه‌اش را تحت‌تأثیر قرار نداده است و او وفادار خواهد ماند.

اما لیلا پریشان است و این پریشان‌خاطر بودنش هر لحظه بیشتر می‌شود؛ پافشاری بیش از حد مادر رضا برای ازدواج مجدد رضا آن هم از طریق جلب رضایت لیلا، وی را به‌شدت تحت‌فشار قرار می‌دهد، رضا هم از دریچه نگاه لیلا آن‌قدر عاشقانه و گرم به زندگی‌اش با لیلا ادامه می‌دهد که فکر لیلا از خطور آن واقعه شومی که هر روز در موردش می‌شنود، مصون می‌گردد.

داستان به نقطه‌ای می‌رسد که حقیقتا حیرت‌آور است؛ لیلا رضا را همراهی می‌کند تا به خواستگاری برود، گرچه عجیب است؛ اما این عجیب بودن در سیر رابطه دوستانه و صمیمی رضا و لیلا ناپدید می‌شود:

گویا که قصد آنان دست‌به‌سر کردن مادر رضا و پس از مدتی ادامه زندگی دوست‌داشتنی خودشان باشد؛ البته بدون بچه!

جلسه‌های مکرر و بی‌نتیجه خواستگاری ادامه داشت و دربار بعد از آن، رضا و لیلا گویا که از یک اجرای کمدی برگشته باشند به اوضاع‌واحوال ماجرا می‌خندیدند ...

از منظر لیلا هیچ‌چیز دلهره‌آور به نظر نمی‌رسید؛ تا اینکه پس آخرین جلسه خواستگاری، و حین بازگشت به خانه، در ماشین، رضا برخلاف همیشه سکوت کرد؛

و این لحظه، لحظه‌ای عمیق در داستان است که لیلا درمی‌یابد که آن‌قدرها که فکر می‌کرده هم داستان شوخی نبوده و حالا مسئله جدی است؛ راه بازگشتی هم وجود ندارد؛ خودش رضایت داده و خودش هم همراهی کرده و حالا باید تا آخر راه برود.

لیلا

فاطمه سادات مجلسی - کارشناس حقوق

«خودکرده را تدبیر نیست.»

جنگ میان کمال‌طلبی و میل به بی‌همتا بودنِ زنانه لیلا - که هر زنی دارد و رفاقتش با رضا که گویا چندان هم نسبت به لیلا صادقانه رفتار نکرده، نمایان می‌شود.

از نگاه مخاطب گویا این تصمیم رضا در یک آن، عاشقانه‌ای که با لیلا ساخته بودند را با خاک یکسان می‌کند، چراکه منصفانه نیست؛ و لحظه‌ای دیگر مخاطب با خود می‌گوید؛ لیلا خودش رضایت داد، خودش همراهی کرد پس گناهکار دانستن رضا از انصاف به‌دور است.

و این قضاوت دوگانه لیلا را با تمام احساسات خوب و بدش درگیر کرده است؛ آیا هنوز رضا را دوست دارد؟ نمی‌داند. همه چیز رنگ‌باخته و رضا به‌زودی با زنی دیگر هم‌بستر خواهد شد...

آیا رضا قابل ملامت نیست؟ آیا به‌راستی مدلول عشق چنین چیزی؟ آیا رضا چنان مسلوب اختیار بود که نتوانست در برابر چنین تصمیمی مقاومت کند؟ یا اینکه رضا روی حقیقی خود را نشان داد؟ شاید رضا در اصرارهای بی‌امان مادرش چندان هم بی‌اثر نبوده و حال همان شد که میل داشت بشود.

علی‌ای‌حال لیلا بایستی این مسیر را بپیماید؛ کار از کار گذشته و ظاهراً لیلا در خصوص تمام جزئیات مسئله رضایت داده...

چند دقیقه بعد شاهد آن هستیم که عروسی تمام شده، خانه تمیز و مرتب و مهیاست و عروس را به خانه می‌آوردند.

همان خانه‌ای که شاهد خاطرات عاشقانه رضا و لیلا بوده و احتمالا از این به بعد نخواهد بود.

برای لیلا همه چیز بیش‌ازپیش رنگ می‌بازد؛ رضا دست در دست‌زن جدیدش وارد می‌شود، شاد و صمیمی، گویا در آن لحظه لیلا حتی وجود قبلی هم نداشته...

و لیلا می‌رود، می‌دود و از جهنمی که ظاهراً خودش برپا کرده فرار می‌کند؛ لیلا گیج شده؛ انتظار نداشت رضا تن به چنین کاری بدهد؛ ولی اکنون که او در خیابان به دنبال تاکسی است؛ رضا با زن دومش در اتاق خوابی که لیلا خودش آن را آماده کرده است احتمالاً به‌خواب‌رفته‌اند.

و لیلا می‌رود، می‌دود و از جهنمی که ظاهراً خودش برپا کرده فرار می‌کند؛ لیلا گیج شده؛ انتظار نداشت رضا تن به چنین کاری بدهد؛ ولی اکنون که او در خیابان به دنبال تاکسی است؛ رضا با زن دومش در اتاق خوابی که لیلا خودش آن را آماده کرده است احتمالاً به‌خواب‌رفته‌اند.

احوالات لیلا عجیب است و این بُهت به مخاطب هم تسری پیدا می‌کند و مخاطب در سکوت با افکار لیلا همراه می شود: یک چیز مسلم است؛ رضا از لیلا عبور کرد و این نابخشودنی است.

رضا حق دریدن حریم زندگی عاشقانه‌شان را نداشت؛ ولو با ترحم و رضایت لیلا که شدت عشقش به رضا فقط برای اینکه او بتواند پدر بشود را این‌گونه نشان داد.

و در آخر از این اثر مهرجویی در ذهن مخاطب دو تصویر پر رنگ بر جای می‌ماند:

-لیلا؛ یک قربانی ساده و بی‌دفاع که به پشتوانه عشق رضا، راضی به این تصمیم احمقانه‌ای شد

-و رضا؛ شخصیت پارادوکسیکال و گنگی که گویا در تمام فیلم صرفاً تظاهر به عشق کرده است...

فلش فوروارد به آخر داستان؛ بقیه برای بردن مسابقه میدن، تو برای زندگی

محمد محمدی - سردبیر نشریه سی و پنج میلی‌متر

در هنگامه مسابقه، همان لحظاتی که پدران و مادران از دویدن فرزندشان شوق دارند و همان لحظاتی که پسران با خود را یک دونده سرعت یا استقامت المپیک تصور می‌کنند و با لباس و کفش ورزشی‌شان هرآنچه که در چنته دارند می‌گذارند، اما علی یک تصویر بر پرده چشمانش نقش بسته، دیدن خواهرش با کفش‌های ورزشی نو. همان کفش هایی که پشت ویترین مغازه کفش‌فروشی محو آن شده بود. این تصویر شاید مسکن دردهایش بود. کفش‌های پاره‌اش، پاهای تاول‌زده‌اش، دل مضطربش و بررسی رقبایش که نباید رتبه‌ای غیر از سومی به دست بیاورد.

این یک مسابقه دو برای علی نیست. او می‌داند که باید بدود تا سوم شود، او برای بردن نمی‌جنگد؛ بلکه او برای زندگی می‌جنگد. زندگی او چیه؟ خواهرش که چی بشه؟ بتونه مثل دوستانش بره مدرسه. با کفشی که در خورشانش باشه. خب چه ربطی به این مسابقه دو داره؟ آخه جایزه نفر سوم یک جفت کفشه. برای خودش چی؟ خودش نه فقط خواهرش.

مسابقه تمام شد و علی در گیرودار مسابقه اول شد. همه با او عکس می‌انداختند. به او کاپ دادند، مدال دادند، تبریک گفتند؛ اما علی سربه‌زیر در اشک و آه و اندوه که چرا سوم نشده است. خود حدیث مفصل بخوان...

فلش‌بک به اول داستان؛ گیرکرده لای چرخ روزگار

چشم‌های خیره‌اش به آن دو جفت کفش صورتی دوخته شده. در دلش غوغایی است. دوخته شدن کفش‌های پاره خواهرش یعنی یک پیروزی دلنشین میان همه سیاهی‌ها. اما از بدروزگار کفش‌های خواهرش را مرد گاریچی برد. اینجا نقطه گره اول داستان است. علی بدون کفش، مضطرب، نگران، غمگین در پی پیداکردن کفش.

پس از دست‌خالی برگشتن علی به خانه و شرمنده خواهرش (زهرا) شدن، دیگر راهی جز تلاش و تلاش برای یافتن آن یک جفت کفش قدیمی نمانده بود. البته که تلاش‌هایش نیز بی‌فایده بود. علی است که گیرکرده لای چرخ روزگار.

چاره چیه؟ باید با شرایط ساخت

در نهایت علی بنا را بر این نهاد که کفش‌کتانی و البته قدیمی خود را صبح‌ها به زهرا بدهد تا با آن به مدرسه برود و سپس با بازگشت زهرا، کفش‌ها را بگیرد و پا کند و خودش به مدرسه برود. تصمیمی که باتوجه‌به کمبود وقت برای رسیدن موجب شد تا علی مسیر را بدود، دویدنش که مقدمه‌ای شد برای یک رستگاری.

تصمیم استفاده هم‌زمان از یک جفت کفش چندان نیز ساده و بی‌دردسر نبود. پاسخ به ناظم مدرسه به جهت دیر رسیدن به کلاس، چیزی نبود که علی بتواند به‌سادگی انجام دهد و زهرا که بابت آن کفش‌ها در مدرسه معذب است؛ اما پس از اتمام مدرسه می‌دود و می‌دود برای رسانده کفش‌ها به علی و حتی غرزدن‌هایش را نیز تحمل می کند.

فلش فوروارد به آخر داستان؛ بقیه برای بردن مسابقه میدن، تو برای زندگی
محمد محمدی – سردبیر نشریه سی و پنج میلی‌متر

بررسی چهار صحنه مهم فیلم:

۱) آخه بابا پول نداره برات کفش بخره

علی کفش تعمیری‌های خواهرش را گم‌کرده و زهرا ناراحت از این اتفاق درحالی‌که انتظار نونوار شدن کفش‌هایش را می‌کشید و اکنون نمی‌داند که چه کند! در خانه مشغول نوشتن تکالیف خود هستند و پدر قندهای مسجد را می شکند و مادر بچه‌داری می‌کند. علی و زهرا اما با نوشتن جملات بر دفتر مشقشان با هم گفتگو می‌کنند. آرام و بی صدا به‌طوری‌که پدر نفهمد. در مکالماتشان علی از زهرا می‌خواهد موضوع را با خانواده مطرح نکند؛ زیرا پدر پول ندارد کفش نو بخرد و به جایش من را به دلیل گم‌کردن کفش‌ها کتک می‌زند. یک درخواست برادرانه از خواهرش و البته پذیرش از سوی زهرا.

۲)گمشده پیدا شده؛ در همین حوالی بود

در کش‌وقوس داستان اما آن جفت کفش صورتی تعمیر شده زهرا پیدا می‌شود. در مدرسه کفش‌ها بر پای دختر گاریچی است و زهرا در دوراهی تصمیم‌گیری، کفش‌ها را باز پس گیرد تا دیگر نیازی به دویدن‌ها و معذب بودن ها نباشد و یا بگذرد و بگذارد دختر گاریچی با کفش‌هایش چند روزی خوش باشد. آن دختر نیز فقیر بود و هم‌جنس با زهرا، همین سبب شد تا از خیر او بگذرد. این تصمیم زهرا کار یک دختر ۸ساله نبود؛ اما زهراهم یک دخترک ۸ساله نیست، او خیلی از سنش بزرگ‌تر است؛ بچه‌داری و ظرف شستن‌های او نشان از ۸ساله بودن نیست. او زودتر بزرگ شده پس زودتر نیز می‌تواند فداکاری کند.

اما پس از چند روز زهرا کفش‌های عزیزش را دیگر پای دختر گاریچی ندید. کفش‌های جدید و نو جایگزین آن صورتی‌های تعمیری شده بودند. این اتفاق آب سردی بود بر تن نحیف زهرا، شاید دیگر او از گذشتی که کرده بود پشیمان شده باشد؛ اما دیگر بی‌فایده است.

۳) همان کتانی نیز آب دارد می‌برد

در یکی از همین روزها پس از اتمام مدرسه زهرا، او می‌دود تا کفش‌کتانی‌های کهنه را به علی برساند؛ اما در میان راه لنگه‌ای از آن بر جوی آب می‌افتد و روان می‌شود. ازدست‌دادن حتی همان کهنه کفش. کفش بر آب برو و زهرا دوان‌دوان به دنبالش برو. علی در کوچه منتظر رسیدن کفش، کفش در سفر جوی‌ها و زهرا خسته و نگران به دنبال کفش.

درنهایت زهرا به کمک مردی به آن لنگه‌کفش خیس شده رسید و سپس امانتی‌ها را به علی رساند و علی بدو به مدرسه‌ای که برای بار چندم دیر شده است.

٤) ناگهان امید جوانه زد

علی متوجه مسابقه دو شده و می‌داند که جایزه نفر سوم یک جفت کفش ورزشی است. اینجاست که تحولی در او شکل می‌گیرد و درواقع نقطه اوج دوم داستان فیلم ماست. او به قدرت و اراده رؤیای کفشی‌اش پاهایش را به کار می گیرد. اینجا خستگی و کوفتگی پا اهمیتی ندارد چرا که پاها تصمیم‌گیر نیستند؛ بلکه هدف و اراده ذهنی اوست که کنترل را به دست دارد. تلاش‌های بی‌وقفه‌اش نشانی از پایبندی او به ارتباط خواهربرادری است. همچنین در این راه زهرا نیز هرچه می‌تواند به برادرش کمک می‌کند. آنها مانعی دارند و برای حل آن از هیچ تلاشی فروگذاری نمی‌کنند پس آنها مستحق بهترین تحسین‌ها هستند. فیلم بچه‌های آسمان یک تحسین است برای مرام و معرفت علی و زهرا.

مجید مجیدی؛ کارگردان فیلم بچه‌های آسمان

جشنواره اسکار ۱۹۹۸ بود که اولین بار فیلمی از سینمای ایران به پنج فیلم برتر خارجی زبان جشنواره راه یافت. فیلمی به نام بچه های آسمان ساخته کارگردان بسیار جوان آن روزها به نام مجید مجیدی. او در سن ۳۷ سالگی و تنها پس از فیلم سینمایی پدر با ساخت دومین فیلم سینمایی اش توانسته بود به اسکار راه پیدا کند. اتفاقی شگرف برای دهه هفتاد سینمای ایران.

فلش فوروارد به آخر داستان؛ بقیه برای بردن مسابقه میدن، تو برای زندگی
محمد محمدی – سردبیر نشریه سی و پنج میلی‌متر

بچه‌های آسمان آن طرف مرزها

این فیلم گردشی پرسروصدا در دور دنیا داشت. جالب است بدانید فیلمنامه این فیلم در کتب درسی دبیرستان‌های ژاپن تدریس می‌شود همچنین در مدارس ایالت نیومکزیکو امریکا نیز به عنوان ۱ واحد درسی حضور دارد. در سنگاپور از پرفروش‌ترین فیلم‌های سینما بوده و منتقدان بسیاری از این فیلم تحسین کرده‌اند. هم اکنون این فیلم رتبه ۱۷۹ لیست ۲۵۰ فیلم برتر سایت **imdb** (معروف‌ترین پایگاه‌داده‌های سینمایی) را دارد و همراه با فیلم جدایی آقای فرهادی نمایندگان سینمای ایران در این لیست هستند.

فرهنگ ایرانی در سینمای جهانی مجیدی

اما آنچه که مجیدی را با خیلی‌ها متمایز می‌کند روحیه ایرانی اوست. در فیلم‌هایش مکان‌ها، رفتارها، کنش‌ها و واکنش‌ها وارداتی از فرهنگ‌های دیگر نیست؛ بلکه از دل جامعه خودش برآمده و همین عامل سبب حس نزدیکی بیشتر مخاطبان ایرانی‌اش می‌شود. از آن طرف هم اما داستان‌های او فراتر از مرزهاست و یک بیان انسانی است، بیانی که هر انسانی در این کره خاکی می‌تواند با آن ارتباط برقرار کند و همان‌طور که گفته شد تأثیرات بین‌المللی داشته باشد. پس چه خوب که با زبان مشترک جهانی، فرهنگ اصیل ایرانی به دنیا معرفی می‌کند.

کارگردان فیلم محمد رسول‌الله

مجیدی در یک خانواده مذهبی به دنیا آمد و به قول خودش از ۹ سالگی قرآن خواندن را آغاز کرد و در طول عمر هنری‌اش همواره بدون سانسور از اعتقاداتش گفته است. او دردهه هشتاد شمسی ساخت پرهزینه ترین فیلم سینمایی تاریخ ایران یعنی محمدرسول الله (ص) را به عهده می‌گیرد. فیلمی که به یقین جاودانه خواهد شد. او فیلم‌های ایرانی اسلامی می‌سازد و خوب هم می‌سازد و حتی بابت آنها جوایز معتبر برون مرزی هم دریافت می‌کند. و از نظر کنشگری خود را به انفعال نمی‌برد و همواره فعال در دفاع از آرمان‌هایش است، چه در فیلم‌هایش و چه در کنشگری های خارج از فیلم‌هایش. او معتقد است باید شیعه خوبی برای حضرت صاحب الزمان باشد.

سینمای انقلاب اسلامی

یکی از اهداف مهم انقلاب اسلامی ایران، تعالی یافتن در هنر است و به‌خصوص هنر سینما. هدفی که می‌توان در دیدارهای مقام معظم رهبری با اهالی سینما، آن را یافت. اما سینمای انقلاب اسلامی اصطلاحی است که در طول این سال‌ها بسیار شنیده شده است و گویی هدف آن است تا به یک سبک خوب و معرفتی از سینما برسیم و آن معرف انقلاب ما باشد.

اما شاید اشاره به فیلم‌های آقای مجید مجیدی ما را در این راه یاری کند. به طور مثال همین فیلم بچه‌های آسمان؛ داشتن داستانی جهانی، برآمده بر فرهنگ و سنت‌های ایرانی، انتقاد به فاصله طبقاتی می‌کند و خیلی هم خوب آن را به نمایش می‌گذارد؛ اما وارد سینمای سیاه‌نمایی نمی‌شود، به‌جای ایرانیزه کردن یک سینمای دیگر سینمای ایران را جهانیزه می‌کند، مقام پدر و مادر را زمین که نمی‌زند هیچ بلکه بالاتر هم می‌برد درحالی‌که شکست های آنان را نیز نشان می‌دهد، فداکاری و محبت و دگر دوستی و همدلی مردم را هم به نمایش می‌گذارد.

آیا اینها را نمی‌توان ملاکی برای سینمای انقلاب اسلامی معرفی کرد؟ یک سینمای واقعی و انتقادی و درعین‌حال حفظ تمامی حرمت‌ها و همچنین تبلیغ فرهنگمان به دنیا. ژاپنی‌ها گاهی برای نشان‌دادن فرهنگ خود فیلم‌های کارگردان شهیرشان، آکیرا کوروزاوا، را به نمایش می‌گذارند، اتفاقی که ما نیز برای انجام آن دستمان خالی نیست.

باید همچون علی، همچنان دوید...

در انتها برگردیم به شخصیت قهرمان و دوست‌داشتنی‌مان. شخصیتی که اگر تنها یک بار فیلم را ببینیم عاشقش می‌شویم و آن را فراموش نخواهیم کرد و چه‌بسا گاهی از او یاد بگیریم. علی که ۹ سال بیشتر ندارد؛ اما بزرگ می اندیشد و بزرگ تصمیم می‌گیرد و از همه مهم‌تر بزرگ تلاش می‌کند.

پسرک کیسه به‌دوش

احمدرضا هاشمی، دانشجوی دکتری مهندسی برق

پسرک با مادر و زن‌عمویش زندگی می کنه؛ پدرش و عمویش برای کارگری به جاهای دور میرن و هر شش ماه یک بار به خانه میان.

یه صبح زمستانی بود، مادر صدا زد: محمد پاشو، باید زودتر بری تا همه بطری‌ها رو جمع‌نکردن. پسرک بلند شد و گفت: با شه مامان الان میرم. یه تکه نون خشک برداشت و دمپاییشو که سر جلوش کامل پاره شده بود پوشید و با یه کیسه راهی شد. دم در زن‌عمویش گوشش روگرفت و بهش گفت: پسرک سربه‌هوا دوباره نری سراغ بازیگوشی، فهمیدی؛ پسرک جواب داد باشه قول میدم کیسه رو پرکنم. هوا سرد بود و خیابان‌ها خلوت. پسرک همه جارو می‌گشت تا شاید بتونه یه بطری پیدا کنه. داخل یه سطل زباله چشمش خورد به‌عکس یه دوچرخه و آرزو کرد که ای‌کاش اون دوچرخه‌رو داشت، تندتند داشت رکاب می‌زد،

هووووو چقدر حال میده که یهو لبه یه قوطی دستشو برید و دوچرخه توی سطل زباله غیب شد. ظهر شد و کیسه تقریباً پر شده‌بود؛ با خوشحالی به پارک اونور خیابون رفت و شروع کرد به تاب‌بازی؛ بعد از تاب‌بازی رفت کیسش رو برداره که دید کیسش نیست، باعجله این‌بر و اون‌بر رو نگاه کرد و دید یه پسر کیسش رو برداشته و داره فرار می کنه. تا غروب داخل کوچه خیابونا دنبال دزد کیسش گشت، ولی اونو پیدا نکرد. کم‌کم شب شده بود، کف خیابان رو نگاه کرد و حیاط خونشون رو تو یه گودال آب دید؛ زن‌عمویش بهش می‌گفت ای پسرک ابله کیسه رو گم کردی. پسرک ترسید و به خونه برنگشت. خیلی گرسنه بود، رفت داخل پارک و پیشتاب و سرسره‌ها نشست. باد سردی می‌وزید، رفت زیر یه سرسره که مثل یه کنج بود نشست و با کبریتی که از داخل سطل زباله پیدا کرده بود یه آتیش کوچیک روشن کرد. زخم دستش عفونت کرده بود و همزمان احساس گیجی داشت. پسرک محو شعله های آتیش شده بود که یهو یه سمبوسه رو داخل شعله‌ها دید، سمبوسه داشت مثل طلا می‌درخشید، دستش رو جلو برد تا اون رو برداره امّا آتیش دستش رو سوزوند و سمبوسه تو شعله‌های آتیش ناپدید شد. پسرک دوباره به داخل آتیش نگاه کرد تا شاید بتونه اون سمبوسه رو ببینه ولی این بار یه دوچرخه‌رو دید، دستش رو دراز کرد تا دوچرخه رو لمس کنه اما باز دستش سوخت و دوچرخه هم تو شعله‌ها غیب شد. آتیش خاموش شد و پسرک هم کم‌کم خوابش برد. تو خواب دید که سوار یه دوچرخه شده و داره تندتند رکاب میزنه که یهو پرواز کرد و با دوچرخه به آسمان رفت. صبح که شد نگهبان پارک اومد و دید که یه بچه زیر سرسره‌ها افتاده، اونو تکون داد و فهمید که مرده و گفت: پسرک بیچاره، از سرما یخ‌زده. محمد مرد؛ اما به آرزویش رسید.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

گونه‌های اصلی اکشن :

فیلم‌هایی که دارای سه عنصر دراماتیک هستند: داستان‌های هیجان‌انگیز موقعیت‌های خطرناک درگیری‌های زیاد و شدید رشد فیلم‌های گونه پرحادثه بیشتر در دهه ۱۹۷۰ بود. در طول تاریخ این‌گونه فیلم‌ها از بروس‌لی به عنوان نخستین بازیگری که باعث حرکت و محبوبیت آن شد یاد می‌کنند اکشن پیوند نزدیکی با روایت‌های کلاسیک دارد که در آن درگیری و مبارزه خیر و شر حرف اول را می‌زنند (ادبیات کلاسیک و بخشی از ادبیات اسطوره ای). ویژگی‌های داستان‌های هیجان‌انگیز: قهرمان محوری دارد کاراکترهای اصلی خوب و بد یا سیاه و سفیدند، موانع انسانی (دشمن یا دشمنان) اولویت دارند و بعد موانع دیگر درگیری‌های فیزیکی، رزمی و جنگی از مشخصات این ژانر است. ریتم سریع حوادث و ماجراها (تعدد صحنه در فیلمنامه یا داستان) قهرمان اصلی بر دشمنان خود غلبه می‌کند (اگر پیروز نشود این ژانر به‌به تراژدی یا حماسه، تراژدی بدل خواهد شد) در نمونه‌های قوی‌تر شخصیت مثبت در طی حوادث کامل‌تر می‌شود (سفر تکاملی شخصیت).

- **نکته: ژانر حادثه‌ای (اکشن) توانایی ترکیب با تمامی گونه‌ها را دارد و بنابراین زیرگونه‌های زیادی را شامل می شود که در فصل بعد و به شکل مختصر به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.**

گونهٔ ماجراجویی: (Adventure) این ژانر در بارهٔ میل انسان به «جستجوی بیشتر» ساخته شده. شناخت مناطق ناشناخته و برخورد با موانع یا جوامع بشری ناشناخته. شخصیت‌هایی مانند کاشفان، مردم بومی و حتی دزدان دریایی نقش اصلی داستان را برعهده دارند. معمولاً شامل فرهنگ‌های باستانی، نقشه‌های پنهان، طلا و تله هستند. معمولاً لازم است کاراکترها هم به هوش و هم به قدرت بدنی‌شان تکیه کنند ویژگی‌های ژانر ماجراجویی: انسان جستجوگر به‌عنوان کاراکترمحوری موانع طبیعی یا موانع با منشأ دیگر (انسانی یا ماورا طبیعی) سفر نمونه: دزدان دریایی کارائیب در ادبیات رمان جزیره گنج.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

ژانر کمدی: داستانی سبک و سرگرم‌کننده که شخصیت و ماجراهایش موجب خنده و شادی مخاطب می‌شود. ویژگی‌ها: وضعیت‌های خنده‌دار (گفتار. رفتار. موقعیت) کم‌رنگ و ناچیز بودن مخاطرات و اتفاقات نگران‌کننده مرگ گریز بودن (احضار کنندهٔ روح: تو اول رو کشتی؟ مراجعه‌کننده: مکه نمرده بود؟ احضار کننده: حالا مرگش بیشتر شده!) استفاده از اغراق و بزرگ‌نمایی (کاریکاتوری کردن کاراکتر، حوادث و موقعیت) این ژانر یکی از منعطف ترین ژانرها بوده است و به‌راحتی با بسیاری از دیگر ژانرها ترکیب می‌شود دید.

ژانر جنایی/ گانگستری: (**Crime / Gangster**) این‌گونهٔ سینمایی با تقابل انسان و قانون، انسان و قانون‌شکنی (قانون‌شکنان)، همچنین تلخی و ناکامی کاراکترها شکل می‌گیرد. ویژگی‌های ژانر جنایی: وجود مثلث قانون، قانون‌شکن و حامی قانون حضور تقابل فرد (در بیشتر موارد قانون‌شکن) با جامعه و ارزش تنهایی انسان‌ها تنوع موقعیت کاراکترها نسبت به یکدیگر (دوست، دشمن، دشمن دوست‌نما) ناکامی انسان‌ها، دام‌افکنی، توطئه و دسیسه‌چینی صحنه‌های دادگاه، درگیری مسلحانه، خشونت و زد و خورده‌ای بی‌رحمانه در این ژانر فیلم زیاد دیده می‌شود. قانون در فیلم‌های جنایی می‌تواند خوب یا بد نشان داده شود. تنوع داستان و فیلمنامه از ساده تا آثاری با ساختار پیچیده نمونه‌های معروف: هفت (**seven**).

نکته: در بیشتر موارد طرح داستانی کلی با زاویه دید دانای کل یا محدود به دید قهرمان داستان نشان داده می‌شود نمونه: بی‌خوابی .

ژانر درام: (**Drama**) فیلمی داستانی واقع‌نما و اجتماعی. ویژگی‌ها: زندگی روزمره: شخصیت‌ها معمولاً درگیر زندگی و مشکلات روزمرهٔ خود هستند. در نتیجه شما می‌توانید خانواده، دوستان و همکاران خود را در این شخصیت ها ببینید. فرد و جامعه: فیلم‌ها معمولاً در خانه یا محل کار یا هر مکانی که گروهی از افراد به صورت روزانه و اجباری با هم در تعامل‌اند، فیلم‌برداری می‌شوند. شخصیت‌محوری: تمرکز فیلم‌های درام معمولاً بر شخصیت‌ها و چگونگی رفتار و تغییرات آن‌ها در طول زمان است. بیشتر فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی برای درگیر نگه داشتن مخاطب، به داستان‌های شخصیت‌محور تکیه می‌کنند. نمونه‌های معروف: مردم عادی (**Ordinary People**)، پدر و مادری (**Parenthood**)، منچستر کناردریا **Manchester By The Sea**، متری شش و نیم، جدایی نادر از سیمین.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

زیرگونه‌ها زیرگونه‌های مرتبط با ژانر اکشن

اکشن - ماجراجویی: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر جستجو و موانع طبیعی و ناشناخته ساخته می‌شود. اگر در گونهٔ اکشن نوع و ماهیت موانع را از انسان‌ها به عناصر طبیعی و ناشناخته تغییر دهیم زیرگونه اکشن ماجراجویی ایجاد می‌شود. این‌گونه آثار داستان‌های هیجان‌انگیز و موقعیت‌های خطرناک طبیعی مناطق عجیب یا ناشناخته دارند. از لحاظ ساختاری بسیار شبیه به فیلم‌های اکشن خواهند بود با این تفاوت که به‌جای خشونت و مبارزه، ماجراجویی از طریق سفر، اکتشافات، ایجاد امپراتوری و مبارزه‌های شخصیت‌های تاریخی و قهرمانان است. فیلم‌های ماجراجویی معمولاً بر اساس یک جستجو ساخته می‌شوند. عموماً در سرزمین‌های دور یا طبیعت ناشناخته رخ می‌دهند.

اکشن - کمدی: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر ایجاد موقعیت‌های طنز و کمدی به‌گونه‌ای که عناصر فیلم اکشن و فیلم کمدی را با هم ترکیب می‌کند. در بیشتر موارد یک کاراکتر همراه در کنار کاراکتر اصلی وجود دارد که موقعیت‌های طنز ایجاد می‌کند (طنز کنشی، رفتاری و یا طنز موقعیت) در این‌گونه به‌ندرت مرگ یا آسیب جدی دیده می‌شود. در بیشتر موارد ایجاد موقعیت کمدی از راه‌های زیر امکان‌پذیر است: اشتباه و تکرار اشتباه بزرگ‌نمای و اغراق تضاد و ناهمگونی منطقی انواع طنز: کنشی، کلامی، موقعیت.

ترکیبی اکشن - ترسناک: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر کاراکتر وحشت‌آفرین و موقعیت‌های ترسناک. مبارزهٔ شخصیت‌های مثبت و منفی در موقعیت‌های خطرزا و ترسناک تعریف شود آن گاه گونهٔ اکشن - ترسناک شکل خواهد گرفت. فیلم‌هایی که تنش‌های فیلم ترسناک را با مبارزه یا وحشی‌گری فیلم اکشن ترکیب می کنند که اغلب با مبارزه مرگبار قهرمان انسان با موجودات ماورایی یا ناشناخته نشان داده می‌شود. مانند زامبی ها.

اکشن - دلهره‌آور تریلر یا فیلم تعلیقی: (suspense or thriller movie): فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر عنصر تعلیق (مهندسی اطلاعات) بنابراین فیلمی است که در مخاطب اضطراب، دلهره و حس تعلیق ایجاد می‌کند. مخفی‌کردن اطلاعات مهم از بیننده توطئه، مبارزه و تعقیب و گریز تهدید جان کاراکتر اصلی (قهرمان) در دام افتادن یا ناخواسته وارد جریانی خطرناک شدن کاراکتر اصلی: یک مضمون معمول در فیلم‌های دلهره‌آور شامل قربانی بی‌گناهی است که در برابر جنون قرار می‌گیرد یا بی آن که بداند در ماجرایی خطرناک وارد می‌شود (شمال از شمال غربی).

فیلم فاجعه‌ای: (Disaster movie) فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر تعداد زیاد قربانیان و وسعت حادثهٔ خطرناک. فیلم‌هایی که به‌تصویرکشیدن یک اتفاق در ابعاد فاجعه می‌پردازند. در این دسته از فیلم‌ها معمولاً حادثه ای بزرگ رخ می‌دهد و شخصیت‌های داستان در تلاش برای بقا و نجات خود هستند.

تقسیم‌بندی فاجعه‌ها: فاجعه با منشأ طبیعی: مانند سیل، زمین‌لرزه، سونامی و فاجعه با منشأ انسانی: آلودگی میکروبی، ویروسی. فجایع (هوش مصنوعی) و فاجعه با منشأ فرا انسانی: تمدن‌های فرازمینی، نیروهای ماورای طبیعی آثار ژانر فاجعه دارای شخصیت‌های زیاد و خطوط داستانی متعدد هستند و تمرکز آن‌ها نیز بر روی تلاش این شخصیت‌ها برای نجات و رهایی از فاجعه است. ازآنجایی‌که به‌تصویرکشیدن فاجعه، اصلی‌ترین ویژگی این ژانر است تا پیش از دهه هفتاد امکان ساخت چنین آثاری به دلیل خرج بسیار زیاد ممکن نبود. فیلم‌های فاجعه‌ای عموماً داستانی تخیلی دارند؛ اما نمونه‌های اندکی در این ژانر وجود دارند که بر اساس داستانی واقعی ساخته شده‌اند؛ مانند مینی‌سریال چرنوبیل.

ژانر هنرهای رزمی: فیلمی حادثه‌ای که با افزایش درگیری فردی و تمرکز بر نحوهٔ درگیری فیزیکی کاراکترها شاخه شده است. زیر ژانر هنرهای رزمی مجموعه از فیلم‌های اکشن هستند که از در درگیری‌ها از فنون و تکنیک های رزمی استفاده می‌شود. ویژگی‌ها: در گیری به عنوان عنصر جذابیت: این نبردها معمولاً ارزش جذابیت‌های سرگرمی فیلم‌ها هستند.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

زیرگونه‌ها زیرگونه‌های مرتبط با ژانر اکشن

اکشن - ماجراجویی: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر جستجو و موانع طبیعی و ناشناخته ساخته می‌شود. اگر در گونهٔ اکشن نوع و ماهیت موانع را از انسان‌ها به عناصر طبیعی و ناشناخته تغییر دهیم زیرگونه اکشن ماجراجویی ایجاد می‌شود. این‌گونه آثار داستان‌های هیجان‌انگیز و موقعیت‌های خطرناک طبیعی مناطق عجیب یا ناشناخته دارند. از لحاظ ساختاری بسیار شبیه به فیلم‌های اکشن خواهند بود با این تفاوت که به‌جای خشونت و مبارزه، ماجراجویی از طریق سفر، اکتشافات، ایجاد امپراتوری و مبارزه‌های شخصیت‌های تاریخی و قهرمانان است. فیلم‌های ماجراجویی معمولاً بر اساس یک جستجو ساخته می‌شوند. عموماً در سرزمین‌های دور یا طبیعت ناشناخته رخ می‌دهند.

اکشن - کمدی: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر ایجاد موقعیت‌های طنز و کمدی به‌گونه‌ای که عناصر فیلم اکشن و فیلم کمدی را با هم ترکیب می‌کند. در بیشتر موارد یک کاراکتر همراه در کنار کاراکتر اصلی وجود دارد که موقعیت‌های طنز ایجاد می‌کند (طنز کنشی، رفتاری و یا طنز موقعیت) در این‌گونه به‌ندرت مرگ یا آسیب جدی دیده می‌شود. در بیشتر موارد ایجاد موقعیت کمدی از راه‌های زیر امکان‌پذیر است: اشتباه و تکرار اشتباه بزرگ‌نمای و اغراق تضاد و ناهمگونی منطقی انواع طنز: کنشی، کلامی، موقعیت.

ترکیبی اکشن - ترسناک: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر کاراکتر وحشت‌آفرین و موقعیت‌های ترسناک. مبارزهٔ شخصیت‌های مثبت و منفی در موقعیت‌های خطرزا و ترسناک تعریف شود آن گاه گونهٔ اکشن - ترسناک شکل خواهد گرفت. فیلم‌هایی که تنش‌های فیلم ترسناک را با مبارزه یا وحشی‌گری فیلم اکشن ترکیب می کنند که اغلب با مبارزه مرگبار قهرمان انسان با موجودات ماورایی یا ناشناخته نشان داده می‌شود. مانند زامبی ها.

اکشن - دلهره‌آور تریلر یا فیلم تعلیقی: (suspense or thriller movie): فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر عنصر تعلیق (مهندسی اطلاعات) بنابراین فیلمی است که در مخاطب اضطراب، دلهره و حس تعلیق ایجاد می‌کند. مخفی‌کردن اطلاعات مهم از بیننده توطئه، مبارزه و تعقیب و گریز تهدید جان کاراکتر اصلی (قهرمان) در دام افتادن یا ناخواسته وارد جریانی خطرناک شدن کاراکتر اصلی؛ یک مضمون معمول در فیلم‌های دلهره‌آور شامل قربانی بی‌گناهی است که در برابر جنون قرار می‌گیرد یا بی آن که بداند در ماجرایی خطرناک وارد می‌شود (شمال از شمال غربی).

فیلم فاجعه‌ای: (Disaster movie) فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر تعداد زیاد قربانیان و وسعت حادثهٔ خطرناک. فیلم‌هایی که به‌تصویرکشیدن یک اتفاق در ابعاد فاجعه می‌پردازند. در این دسته از فیلم‌ها معمولاً حادثه ای بزرگ رخ می‌دهد و شخصیت‌های داستان در تلاش برای بقا و نجات خود هستند.

تقسیم‌بندی فاجعه‌ها: فاجعه با منشأ طبیعی: مانند سیل، زمین‌لرزه، سونامی و فاجعه با منشأ انسانی: آلودگی میکروبی، ویروسی. فجایع (هوش مصنوعی) و فاجعه با منشأ فرا انسانی: تمدن‌های فرازمینی، نیروهای ماورای طبیعی آثار ژانر فاجعه دارای شخصیت‌های زیاد و خطوط داستانی متعدد هستند و تمرکز آن‌ها نیز بر روی تلاش این شخصیت‌ها برای نجات و رهایی از فاجعه است. ازآنجایی‌که به‌تصویرکشیدن فاجعه، اصلی‌ترین ویژگی این ژانر است تا پیش از دهه هفتاد امکان ساخت چنین آثاری به دلیل خرج بسیار زیاد ممکن نبود. فیلم‌های فاجعه‌ای عموماً داستانی تخیلی دارند؛ اما نمونه‌های اندکی در این ژانر وجود دارند که بر اساس داستانی واقعی ساخته شده‌اند؛ مانند مینی‌سریال چرنوبیل.

ژانر هنرهای رزمی: فیلمی حادثه‌ای که با افزایش درگیری فردی و تمرکز بر نحوهٔ درگیری فیزیکی کاراکترها شاخه شده است. زیر ژانر هنرهای رزمی مجموعه از فیلم‌های اکشن هستند که از در درگیری‌ها از فنون و تکنیک های رزمی استفاده می‌شود. ویژگی‌ها: در گیری به عنوان عنصر جذابیت: این نبردها معمولاً ارزش جذابیت‌های سرگرمی فیلم‌ها هستند.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

ژانر خط داستان ساده: اغلب این آثار از روش‌های شناخته‌شدهٔ داستان‌سرایی کاراکترهای تک‌بعدی: در بیشتر موارد کاراکتر تک‌بعدی هستند (بد یا خوب). انگیزه‌های فردی ساده: انتقام. دفاع از مظلوم. عدالت‌خواهی.

ژانر اکشن - علمی، تخیلی: فیلمی حادثه‌ای که با تمرکز بر داستان علمی - تخیلی، ادبیات گمانه‌زن و دستاوردهای دانش و تکنولوژی. ویژگی‌ها: وجود پدیده‌ها و ابزار علمی یا به‌ظاهر علمی در فیلم برخورد کاراکترها با پدیده‌هایی ناشناختهٔ خطرناک و تلاش برای شناخت و تسلط بر آن از طریق علم و دانش؛ اگر بخواهیم ژانر تریلر را دقیقاً تعریف کنیم، تریلر واقعی فیلمی است که بی‌وقفه تنها یک هدف را دنبال کند: ایجاد حس هیجان و معلق نگه‌داشتن تماشاگران در لبهٔ صخره در حالی که داستان به اوج می‌رود. تنش معمولاً زمانی به وجود می‌آید که شخصیت یا شخصیت‌های اصلی در جریان راز یا موقعیتی خطرناک قرار می‌گیرند، یا مأموریت خطرناکی به آن‌ها سپرده می‌شود که فرار از آن غیرممکن به نظر می‌رسد. زندگی شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان به‌واسطه قرارگرفتن در این موقعیت‌ها تهدید می‌شود و باید هرطور شده از این معرکه جان سالم به در ببرند. معمولاً طرح داستان‌های ژانر تریلر یا شامل شخصیت‌هایی است که با یکدیگر یا با نیروهای بیرونی در کشمکش قرار می گیرند و یا این تهدیدها انتزاعی و درونی است.

جنگی: (**War**) داستانی که در متن نبرد نظامی و با تمرکز بر نشان‌های تأثیرگذار در جنگ بیان می‌شود.

تروپ ها و انتظارات: نبرد و جنگ برای آزادی و آنچه در این راه فدا می‌شود، معرفی افسانه‌ها و قهرمانان دوران های مختلف تاریخی. فداکاری مهم‌ترین نکته در این ژانر است. نمونه‌های معروف: نجات سرباز رایان (**Saving Private Ryan**)، دان کرک (**Dunkirk**)، اقیانوس آرام (**The Pacific**) ظرفیت خشونتی که بشر می تواند داشته باشد، با وجود جنگ‌های بی‌شماری که در تاریخ اتفاق افتاده برای همه شناخته شده است. اما ما دنیای مدرن امروز را مدیون فداکاری‌های مردان و زنان در طول قرن‌ها و در همین جنگ‌ها هستیم. فیلم‌های جنگی دربارهٔ اسرا، مردان حاضر در خط مقدم، تانک‌ها و هواپیماها هستند. این فیلم‌ها داستان افرادی را می‌گویند که در بستر جنگ و خشونت نظامی برای رسیدن به هدف مشترک، اختلافات را کنار گذاشته و جان خود را فدا می‌کنند.

ژانر وسترن: (**Western**): زیرمجموعه‌ای بومی (امریکا شمالی) از ژانر اکشن که به فاصلهٔ اتفاقات قرون هفدهم تا بیستم می‌پردازد و در این‌گونه فیلم‌ها ششلول‌بندها نقش اصلی را دارند.

تروپ‌ها و انتظارات: گاوچران‌های هفت‌تیرکش، تیم‌هایی که در مقابل هم قرار می‌گیرند و مسافرانی که صحراها را با اسب طی می‌کنند. نمونه‌های معروف: نابخشوده (**Unforgiven**)، به یوما (**to Yuma**)؛ موجه (**Justified**) فیلم‌های وسترن جزء اصلی هالیوود اولیه بودند؛ اما در طول زمان تکامل یافته‌اند. وسترن را می‌توان از نظر فنی زیرمجموعه‌ای از ژانر فیلم اکشن در نظر گرفت، اما به دلیل محبوبیت و ویژگی‌های خاصش از همان ابتدا به عنوان ژانری جداگانه شناخته شد. از بسیاری جهات، ژانر وسترن تا حد زیادی روایت کلاسیک خود هالیوود است که خود را از شهری تازه‌تأسیس در کالیفرنیا بالا کشید و به پیش‌گام صنعت سینمای مدرن تبدیل شد. در نتیجه می‌توان گفت این ژانر فیلم، ژانر اصلی تعریف‌کنندهٔ صنعت فیلم آمریکا و تعریفی نوستالژیک از روزهای اولیهٔ مرزهای گسترده و رام‌نشده‌ی آمریکا (مرز بین تمدن و بیابان) است. درست است که وسترن یکی از قدیمی‌ترین و ماندگارترین ژانرهای سینمای آمریکایی است، اما محبوبیت آن بعد از دوران اوجش در ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ در طول دهه‌ها کاهش پیدا کرد تا این که دوباره در دهه ۹۰ احیا شد.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

نکته علم نمایی: فیلم‌های اکشن علمی تخیلی به‌طورکلی در مورد پدیده‌هایی ساخته می‌شوند که لازم نیست از دید علم لزوماً پذیرفته نشده باشند. پدیده‌هایی همچون موجودات فرازمینی، قدرت‌های عجیب، دنیاهای بیگانه، حس ششم و سفر در زمان و همچنین اغلب همراه با عناصر مربوط به آینده همچون فضاپیما و ربات‌ها یا فناوری‌های دیگر. فیلم حادثه‌ای - جاسوسی انجام اعمال جاسوسی می‌شود که یا به صورت فانتزی و خیالی هستند (مانند جیمزباند یا مأموریت غیرممکن و یا سری فیلم‌های بورن و کینگزمن) یا به صورت واقعی و مستند است. فیلم شمشیر به دستان فیلم شمشیر به دستان (به انگلیسی: **Swashbuckler film**) یکی از زیر ژانرهای ژانر اکشن است که در آن ماجراهای شمشیر به دستان به تصویر کشیده می‌شود. شمشیر به دستان گونه‌ای از افراد هستند در دسته‌ای از داستان‌های ماجرایی که به عنوان نمونه‌های برترِ مرام و سلحشوری به تصویر درمی آیند. شمشیر به دستان معمولاً بانوان گرفتار را آزاد می‌کنند، دست ضعفا را می‌گیرند، و با دلاوری‌ها و شمشیربازی های خود، کارها را به سرانجام نیکی می‌رسانند سه‌تفنگدار ازاین‌دست فیلم‌ها است. هم چنین فیلم انتقام‌جویانه فیلم انتقام‌جویانه یا کیفرستانی به انگلیسی: (**Vigilante film**) یک ژانر سینمایی است که در آن قهرمان یا قهرمانان، رفتاری انتقام‌جویانه دارند و قانون را در دستان خود می‌گیرند، فیلم‌های کیفرستانی معمولاً فیلم‌های انتقامی هستند که در آن سیستم حقوقی قهرمان‌های داستان را با شکست مواجه می‌کند و باعث می‌شود که آنها به انتقام‌جو تبدیل شوند. به عنوان مثال می‌توان به فیلم‌هایی چون؛ آخرین اژدها (۱۹۸۵)، مجازات مرگ (۲۰۰۷)، ۲۲ گلوله (۲۰۱۰)، نجات‌دهنده (۲۰۱۴)، مندی (۲۰۱۸)،[۱] آخرین خون (۲۰۱۹)[۲] انتقام‌جو (۲۰۱۹) یا زن جوان آتیه دار (۲۰۲۰) اشاره کرد.

ژانر فانتزی (Fantasy): ژانری که در آن یکی از دو عنصر کاراکتر و شرایط موجود در فیلم واقعی و دیگری غیرواقعی باشد. ویژگی‌ها: ترکیبی از دو عنصر اصلی (کاراکتر و شرایط پیرامونی کاراکتر) به‌گونه‌ای که یکی واقعی و غیرواقعی (تخیلی) باشد: سفر قهرمان: در فیلم‌های فانتزی، قهرمان اغلب سفری رو به کمال (سفر قهرمان) را تجربه می‌کند. پدیده‌های خیالی: جادوگران و اشیای جادویی، موجودات افسانه‌ای انسان‌نما مانند غول و دیو شخصیت‌های نمادین: شاهزادگان، طلسم شدگان، ارواح الهی یا شیطانی و اسطوره‌ها و کهن‌الگوها: نمونه: ارباب حلقه‌ها (**Lord of the Rings**) .

حماسی تاریخی: (Historical Epic) فیلم‌های این ژانر در دوره‌های تاریخی روایت می‌شوند و اغلب بر اساس داستان‌های واقعی هستند، اما تمرکز آن‌ها بر جنبه‌های سرگرم‌کنندهٔ داستان است . ویژگی‌ها: موضوع اصلی فیلم در بیشتر موارد بر اساس کاراکتر یا واقعه‌ای تاریخی شکل می‌گیرد بهره‌بردن از اساطیر بازآفرینی حماسه‌ها و پرداختن به شخصیت‌های حماسی نمونه‌های معروف: شجاع دل: (**Braveheart**).

ژانر وحشت: گلادیاتور (**Gladiator**)، لینکلن (**Lincoln**)، وایکینگ‌ها (**Vikings**) وحشت (**Horror**) فیلمی که باهدف ایجاد هراس در مخاطب ساخته می‌شود. خانه‌های خالی از سکنه، اسلشرها، زامبی‌ها، موجودات شیطانی حرکات ناگهانی. ژانر وحشت بر همهٔ این‌ها تکیه کرده و با ترکیبشان با داستان‌ها و عناصر نمادین وحشت در فرهنگ‌های مختلف، راهی برای وحشت‌زده کردن شما پیدا می‌کند. • نمونه‌های معروف: کابوس در خیابان الم (**Nightmare on Elm Street**)، نزول (**The Descent**)، درخشش. (**The Shining**) با وجود این که ژانر وحشت به عنوان یکی از جدیدترین ژانرهای سینمایی معرفی شده است، عناصر وحشت سال هاست که زیر بنای سینمای کلاسیک بوده و قدمت آن به اولین و شاید وحشتناک‌ترین روزهای فیلمسازی بازمی گردد. نمونه‌هایی مانند «رستاخیز یک جسد» از سال ۱۸۹۸ تخیل مخاطبانی را که تشنهٔ سرگرمی‌های غم‌انگیز و ترسناک بودند، تسخیر کردند. باتوجه‌به سابقهٔ ادبیات کلاسیک ترسناک، فرنچایزهای معروف ترسناک مانند دراکولا و فرانکنشتاین هم برای دهه‌ها در سینما حکمرانی کرده‌اند.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

نگاهی به زیر ژانر اصلی ژانر وحشت: تمرکز اصلی سریال‌ها و فیلم‌های این ژانر بر خلق هیولاها، ارواح، موجودات غول‌پیکر و ناقص‌الخلقه است که باعث ترشح آدرنالین تماشاگرانی می‌شود که عاشق صحنه‌های خونین و ترسناک و هیولاهای عجیب هستند. ژانر وحشت همواره از تکنولوژی‌های پیشرفته در جهت بازسازی داستان‌های کلاسیک قدیمی استفاده کرده است. همین مطلب هم باعث ظهور ژانرهای ترسناک جدیدتر شامل زامبی‌ها، فیلم‌ها و دفترچه‌های نفرین‌شده قدیمی و عروسک‌های جن‌زده است. در سال‌های اخیر حتی بسیاری از فیلم‌های پسا آخرالزمانی هم با نمایش ویروس‌ها و اتفاقاتی که باعث پایان دنیای ما می‌شوند، با ژانر وحشت ترکیب شده‌اند. در کل وحشت از دهه ۱۹۷۰ تا دوران مدرن جایگاه خود را به عنوان یکی از پذیرفته‌شده‌ترین ژانرها با مخاطبین بی‌شمار پیدا کرده است. ۹. موزیکال: (**Musical**): داستان، ماجراها و تحولات شخصیت در زمین ای از اجرهای موسیقی شکل می‌گیرد.

 تروپ‌ها و انتظارات: صحنه‌های رقص با تعداد زیادی رقصنده، آوازهای بی‌نظیر. نمونه‌های معروف: لالالند (**La La Land**)، بینوایان (**Les Miserable**)، برترین شو من (**The Greatest Showman**) در فیلم‌های موزیکال داستان و موسیقی درهم‌تنیده می‌شوند و معمولاً داستان از طریق آواز و موسیقی که شخصیت ها می‌خوانند روایت می‌شود. گاهی حتی رشد شخصیت یا داستان‌های گذشته شخصیت‌ها هم از طریق آواز نشان داده می‌شود. اکثر این فیلم‌ها با آواز و رقص هم همراه هستند. این ژانر درواقع نمونهٔ مدرن تئاترهای موزیکال بعد از ظهور فیلم‌های صدادار است. بزرگ‌ترین تفاوت بین فیلم‌ها و تئاترهای موزیکال، استفاده از مناظر صحنه های مجلل و فیلم‌برداری در مکان‌هایی است که عملاً در صحنه‌های تئاتر غیرممکن است. ولی این ژانر فیلم معمولاً حاوی عناصری هم هستند که یادآور تئاترند. به‌عنوان‌مثال شخصیت‌های فیلم معمولاً در هنگام آوازخواندن مستقیم به دوربین نگاه می‌کنند، طوری که گویی در حال اجرای زنده برای مخاطبان حاضرند. فیلم های موزیکال باتوجه‌به داستان، با ژانرهای دیگر ترکیب می‌شوند. این فیلم‌ها می‌توانند درام، کمدی، ترسناک یا هر ژانر دیگری باشند. اما اگر شخصیت‌های آوازخوان دارند، در درجهٔ اول موزیکال هستند.

عاشقانه (Romance): تمرکز این ژانر بر داستان عاشقانه بین زوج اصلی فیلم است.

تروپ‌ها و انتظارات: دیدارهای عاشقانه و شیرین، صحنه‌های جدایی غم‌انگیز، دوستانی که سعی در جوش‌دادن و یا خراب‌کردن رابطه دارند. نمونه‌های معروف: گتسبی بزرگ (**The Great Gatsby**)، پولدارک (**Poldark**)، وقتی که هری سالی را دید (**When Harry Met Sally**): این فیلم‌ها عشق و جستجو برای رسیدن به آن را محور اصلی داستان قرار داده و از موانع و سختی‌های این راه می‌گویند؛ به‌عنوان‌مثال مشکلات مالی، بیماری‌های جسمی، تفاوت‌های نژادی و اجتماعی و مخالفت‌های خانوادگی که تهدیدی برای به‌نتیجه‌رسیدن روابط و دستیابی به عشق است. البته داستان فیلم‌های عاشقانه می‌تواند دربارهٔ تنش‌های روزمره، خیانت و همهٔ مشکلات بعد از ازدواج هم باشد. فیلم‌های عاشقانه به عنوان عواملی برای فرار بینندگان از زندگی روزمره و خیال‌پردازی آن‌ها عمل می‌کنند، به‌ویژه اگر زوج اصلی داستان در نهایت بر مشکلات خود غلبه کنند، عشق خود را اعلام کنند و زندگی خود را «تا ابد با خوشحالی» ادامه دهند.

علمی - تخیلی (Science Fiction): داستان‌های علمی - تخیلی در واقع جهانی را به ما نشان می‌دهد که تحت به شکل مستقیم تحت‌تأثیر دانش و فناوری قرار دارد. این‌گونه فیلم‌ها یا هشداردهنده هستند یا امیدبخش که انگار قرار است نوری به جهان بتاباند و آن را آن‌طور که ما پیش‌بینی می‌کنیم می‌تواند در آینده باشد، به ما نشان دهد. این ژانر ما را به ماجراجویی‌هایی در آینده نزدیک و دور می‌برد.

تروپ‌ها و انتظارات: بیگانگان، سفینه‌های فضایی، سفر در زمان و فناوری. این ژانر بر جامعهٔ ما و مشکلاتش متمرکز است و به ما می‌گوید چگونه برای جلوگیری از بحرانی شدن آن‌ها در آینده، مدیریتشان کنیم. نمونه‌های معروف: ۲۰۰۱: ادیسه فضایی **A Space Odyssey**، گمشده در فضا (**Lost in Space**)، عطش مبارزه (**hunger games**) جایگاه انسان در جهان همیشه موضوعی مهیج بوده که اغلب از طریق ژانر علمی - تخیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

گونه‌شناسی عمومی سینما
تألیف و نگارش: بیژن کیا

ژانر علمی - تخیلی: یکی از عمیق‌ترین و تأمل‌برانگیزترین ژانرهای کلاسیک است که قدمت آن به دوران سینمای صامت باز می‌گردد. برخی از اولین فیلم‌های تاریخ سینما بر شیفتگی انسان نسبت به فضای بیرونی و ناشناخته‌های علمی جهان متمرکز شده‌اند. ژانر علمی - تخیلی در طول تاریخ سینما پیوسته قوی باقی‌مانده است و طرفداران زیادی هم داشته، زیرا سینما و تلویزیون همواره یکی از محبوب‌ترین رسانه‌ها برای نمایش پیشرفت‌های فنی و علمی بشر و همچنین وسیله‌ای برای شناخت مفاهیم عالی‌تری مانند اشکال حیات بیگانه، هوش مصنوعی و جایگاه بشر در جهان آینده است.

تریلر، دلهره آور :(**Thriller**) فیلم‌های این ژانر انواعی از فیلم‌ها هستند که به ایجاد حس هیجان شدید، تعلیق، عدم اطمینان، اضطراب، و تنش اعصاب‌خردکن معروف هستند.

تروپ‌ها و انتظارات: هیجان، خطر، موقعیت‌های دلهره‌آور. اما مهم‌تر از همه داستانی پر رمز و راز است، نمونه های معروف: زندانیان (**Prisoners**)، سکوت بره‌ها (**Silence of the Lambs**)، سرگیجه (**Vertigo**).

کاش بودی

علیرضا فقیه- کارشناسی رشته حقوق

کاش می‌شد که تو باشی کاش بودی و لبت مرهم زخمانِ الستم
کاش بودی مینمودی راه و رسم عشق را رسم برایم
که نشانم بدهی عشق تو حقست، نه دروغست و گسستست.
کاش بودی که بنوشم قدح عشق از آن لعل دل‌افروز

کاش می‌شد که حقایق بدهد راه نشانم،
دهدم آشیانم، که پناهست حقایق،
که تسلاست وقایع
که گرش گوش کنی ره بنماید. که حقیقت اگرش تلخ بود لازم و نافع، بود نفس بنی خلق،
بود آتش بر حلق، بود کاریِ بر خلق.

که اگر عشق و حقیقت، بشوند راهنمای بشر مفلس حیران
و هر کس بتواند که با عقل پذیرای حقیقت
و خالی ز تعصب و منیت، ره عشق بیابد و چو عشاق
چنان کاوه‌ی آهنگر دلخون
چو آرش، چو رستم، چو مجنون
ره عشق کند طی، شود عالم ما عالم پاکان.

دل‌نوشته‌ای برای فیلم «خداحافظ رفیق»
صدیقه یوسفی باصری، کارشناس ارشد ادبیات پایداری

دل‌نوشته‌ای برای فیلم «خداحافظ رفیق»

اپیزود سوم، گُل شیشه‌ای

تا تو گیسوی ماه را ببافی
من قصه ی ستاره را مرور می کنم:
«شبی که باران، بند نمی آمد
- باران پشت پنجره و باران چشم های تو -
ستاره،
روی ماهت را بوسید و رفت.»
▩▩▩
حالا
ماه، مریم می چیند
و از پشت شیشه ی قطارها
به گل ها که نه
به شقایق، تعارف می کند.
▩▩▩
تا تو چشم ماه را می بوسی
من چکمه¬های قرمزش را جفت می¬کنم.
امشب هم، بند نمی آید
- بارش برف و
باران چشم های ماه -
مریم را به ماه بسپار!
▩▩▩
کمی بعد
وقت لالایی خواندن توست؛
از پشت همان پنجره ای که به باران زل زده بود.
ماه،
در آغوش گرم ستاره، یخ کرده است.

ماهی سفور (بداهه)
فریبا کریمی (آذر دخت)

مادر: آیت و آمنه بیاین، براتون ماهی سفور پختم. بیاین تا سرد نشده

آمنه: امی من دوست ندارم. عزیزم. خیلی خوشمزه است.

آیت : اگر دوست نداری باید نون خالی بخوری

آمنه : نگاه کن. ماهی داره به من نگاه می‌کنه میگه من دوست داشتم زنده باشم تو دریا شنا کنم ، برم پیش بچه هام .

عزیزم دخترم مهربون من باشه. تو بیا پلو بخور با زیتون

مامان اگه من مردم چی میشه

عزیز دلم تو بچه ای چرا این فکر هارو می کنی مگه ندیدی. مامان ، سلیمه و هاجر تو مدرسه. زیر بمب باران شهید شدند. شهیدا زنده اند. الان شاید دارن مارو می بینند. ما باید قوی باشیم بخاطر آنها هم که شده باید فلسطین نگهداریم

بمباران شدید مناطق مسکونی غزه

پرستار: روی شکمش بنویس آمنه و آن یکی بنویس آیت برادر و خواهرم

وداع مادر

آمنه بیا بغلم عزیزم رفتی پیش هاجر و سلیمه با هم بازی کنید

آیت عزیز دلم مواظب خواهرت باش ، هنوز خیلی کوچیکه

آمنه جان هر روز موهاتو شونه کن میایم پیشتون منتظرم باشید

پرستار :

دیگه باید ببرینشون

مادر: باشه

خدا به همراهتون

آمنه دستت بده دست برادرت میام من زود میام پیش شما نترسید. فرشته ها ی مهربون میان پیشتون

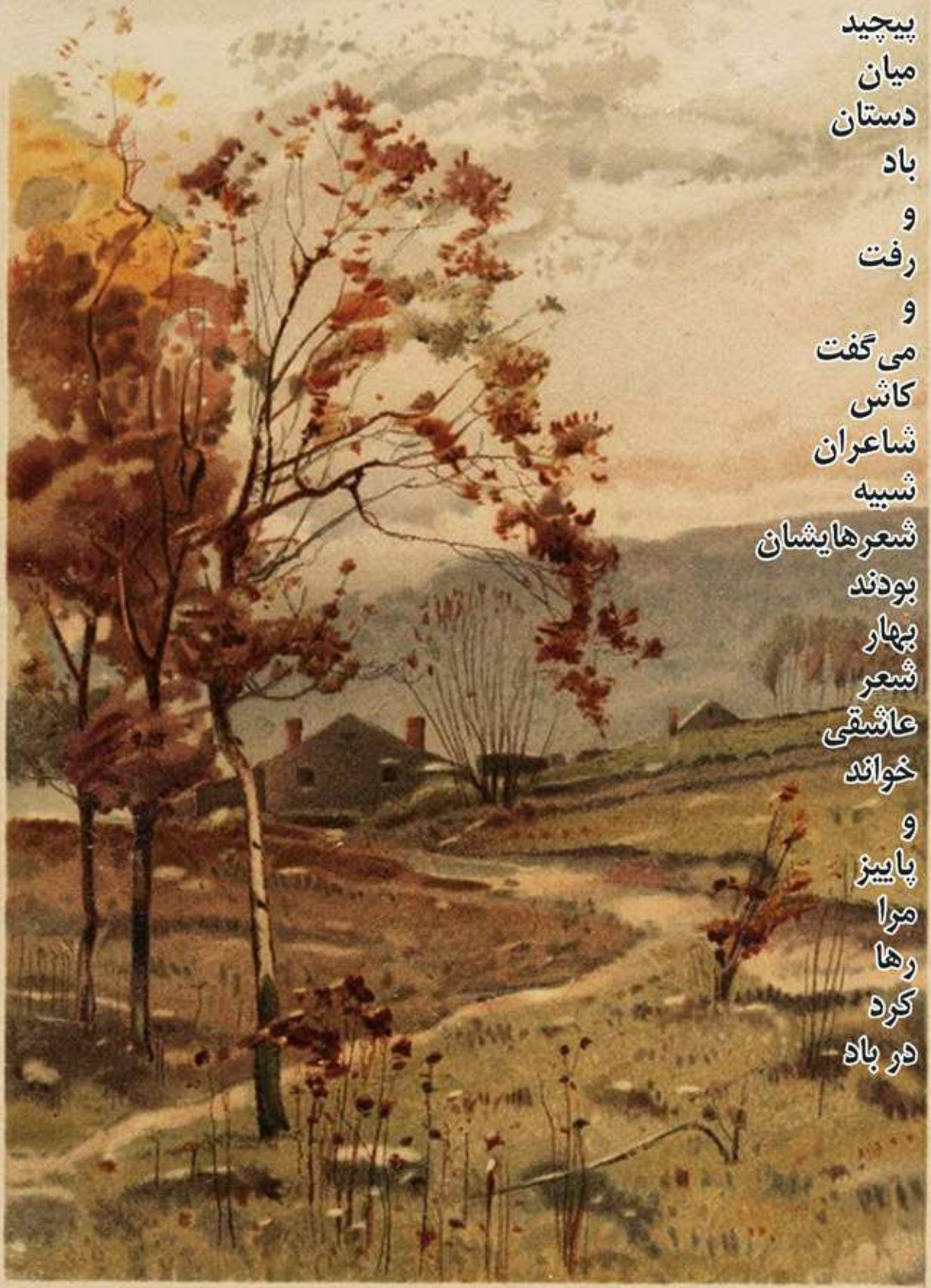
آمنه من دیگه هیچ وقت ماهی درست نمیکنم ....

لا اله اله اله

آیت و آمنه در لباس سفید پیچیده شدند مثل فرشته ها ...

برگ پاییزی

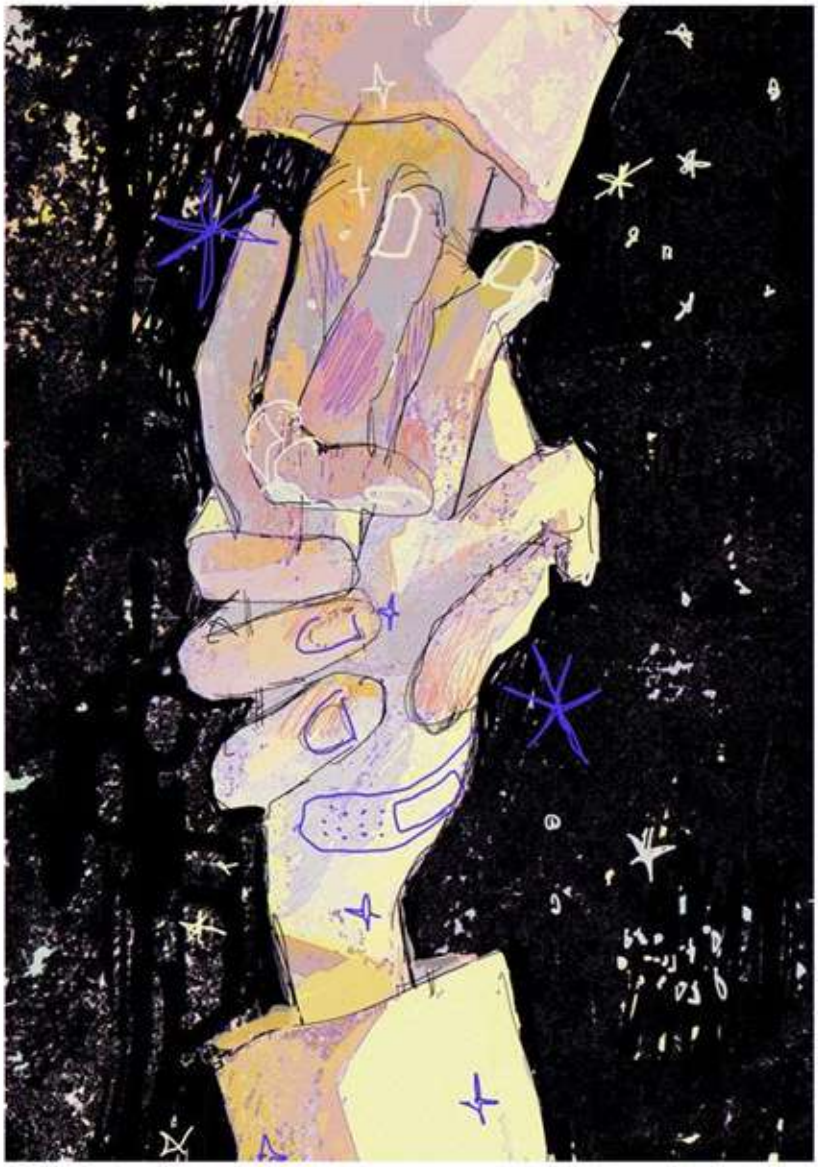
فریبا کریمی



پیچید
میان
دستان
باد
و
رفت
و
می گفت
کاش
شاعران
شبیه
شعرهایشان
بودند
بهار
شعر
عاشقی
خواند
و
پاییز
مرا
رها
کرد
در باد

یاسین گلابی - دانش‌آموز سوم ابتدایی
دبستان علی بن ابی‌طالب - روستای زنگیان

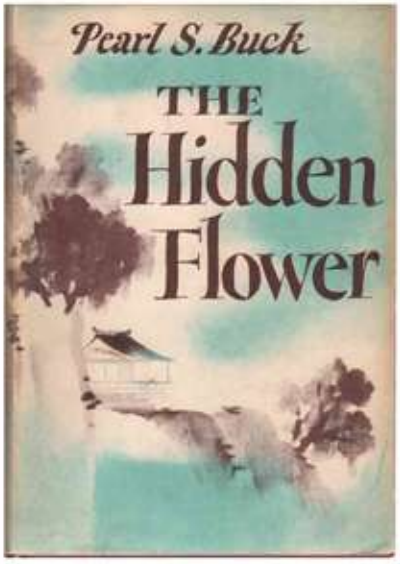
دوستی یعنی بتوانی چند دوست داشته باشی، هر کسی در زندگی به رفاقت و دوستی نیاز دارد، دوست کسی است که می‌تواند با او بازی کنی و خوش بگذرانی.
تو نیاز داری یک دوست داشته باشی تا او قایم شود و تو پیدایش کنی، تو به یک دوست نیاز داری تا توپ را برایت شوت کند و تو آن را بگیری.
ما باید دوستی بیشتری داشته باشیم و علاقه پیدا کنیم و با هم مهربان و خوب باشیم و بازی‌هایی مثل ورزش یا کارهای هنری انجام دهیم.
ما با دوست‌هایمان در نزدیک خانه، محله یا مدرسه و در تیم ورزشی بازی می‌کنیم؛ من از داشتن یک دوست، احساس خوبی دارم، ما دوست‌ها باید هوای همدیگر را داشته باشیم.
روز دوست برای ما روز خیلی خوبی است و پیش همدیگر هستیم و خیلی خوشحالم.



معرفی رمان گل پنهان
زری دادشم

این رمان پر معنا و خواندنی کتابی است از شاخه ادبیات داستانی و برنده جایزه نوبل که توسط آقای عبدالله مولیانی ترجمه شده است.

آشنایی با نویسنده: نویسنده خانم پرل کامفورت سایدن استرایگر متولد ۱۸۹۲ زاده شده در هلیزبورد ویرجینیا است. پدر و مادر او از مبلغان مذهبی بودند که بیشتر عمر و فعالیت خود را در چین گذراندند. خانم پرل هم تحصیلات مقدماتی خود را در چین گذراند. در همان زمان نیز به یادگیری زبان انگلیسی همت گمارد. نوجوانی اش مصادف با شورش‌های اجتماعی و رفتارهای خشونت‌بار علیه مبلغان مذهبی بود که این خاطره و تجربیات زیستی وی درون‌مایه بسیاری از داستان‌هایش و خصوصاً در رمان گل پنهان شد. وی برای ادامه تحصیل بار دیگر در سال ۱۹۱۰ به آمریکا رفت. در سال ۱۹۱۴ با جان لا سینگ باک که مهندس کشاورزی بود در چین ازدواج کرد و پس از آن نام باک را برای خودش انتخاب کرد. خانم پرل باک زنی بود که شاهد قوانین ظالمانه و تبعیض نژادی و نابسامانی کودکان دورگه آسیایی، آمریکایی بود. به همین سبب تصمیم به ساخت موسسه‌ای خیرخواهانه گرفت که تا آن زمان ۵۰۰۰ کودک را تحت حمایت خود قرار داده بود. وی ازآنجاکه از نزدیک با زندگی کودکان و سرنوشت آنها الفتی نزدیک داشت دست به نوشتن کتاب‌هایی زد که گل پنهان داستان یکی از کودکان یاد شده است. در این رمان زیبا که عشقی بین دختر ژاپنی و سربازی آمریکایی پس از قرارداد صلح بین دو کشور پیش‌آمده هنوز اثرات مخرب جنگ بر روح و زندگی آنها حاکم است و در رمان شاهد جدال و کشمکش‌های درونی و بیرونی دو جوان و خانواده هستیم. در این رمان با خانواده‌ای که برای حفظ اعتبار کشورش تصمیم به بازگشت به سنت و دورشدن از مدرنیته هست و احساسات دختر جوان و عشقی که به سرباز آمریکایی دارد؛ اما همچنان نگاه خصمانه به او دارد داستان را جذاب و پیش‌برنده کرده است.



خانم پرل باک نه‌تنها به‌خاطر این رمان بلکه با نوشتن رمان‌های دیگری از جمله:

باد شرق، باد غرب در سال ۱۹۳۰
خاک خوب در سال ۱۹۳۱
پسرها، مادرها سال ۱۹۳۳
این قلب مغرور سال ۱۹۳۸
نسل اژدها سال ۱۹۴۲
تصویر یک ازدواج سال ۱۹۴۵
گل پنهان سال ۱۹۵۲
دنیاهای متعدد ما سال ۱۹۵۴
امپراتور سال ۱۹۵۶
نامه‌ای از پکن سال ۱۹۵۷
شیطان هرگز نمی‌خوابد سال ۱۹۶۲
مردها در قصر سال ۱۹۶۵
همه زیر یک آسمان سال ۱۹۷۳ و..... که باعث شهرت جهانی او شد.

او همچنین جوایز برتر پولیتزردر سال ۱۹۳۲، مدال ویلیام وین در سال ۱۹۵۳ و نوبل در سال ۱۹۳۸ را از آن خود کرد. وی بانویی با روحی بزرگ و انسان‌دوستانه و نویسنده‌ای برجسته و صاحب‌نام بود که متأسفانه در سال ۱۹۷۳ به علت سرطان ریه درگذشت. خانه ابدی وی در گرین هیلز است. دوستان عزیزم را به خواندن این رمان جذاب دعوت می کنم شاید با خواندن این رمان به تأثیر مخرب جنگ‌هایی که در تاریخ اتفاق افتاده بیشتر فکر کنیم.

پرومتئوس آتش را دزدید. سورت پایان جهان را رقم زد
تحلیل و بررسی فیلم اوپنهایمر
احمد همتی- کارشناسی روانشناسی

پرومتئوس آتش را از خدایان دزدید و به انسانها داد. جولیوس رابرت اوپنهایمر اما، آتش را از خدایان دزدید، آن را نثار انسانها کرد، و به نابودگر دنیاها تبدیل شد.

سکانس آغازین؛ نگاه سنگین اوپنهایمر به ریزش قطره‌های باران بر روی آب و واکنش دایره‌وار و زنجیره‌ایِ آب بر اثر این برخورد. کریستوفر نولان کل این فیلم را در همین سکانس ابتدایی برای ما به تصویر می‌کشد.

نولان با اوپنهایمر، از لحاظ فرم سینمایی خود چندین گام رو به جلو برداشته است. فضای این فیلم نسبت به همه‌ی آثارش متفاوت است. قطعا دلایل آن موسیقیِ به جا، کارگردانی، فیلمبرداری و مسائل فنی دیگر هستند اما یکی از دلایل مهم این اتفاق، شخصیت جذاب و غیرمعمول و تاریخیِ جولیوس رابرت اوپنهایمر است.

برخلاف آثار قبلی، که ما با قهرمان و ضد قهرمان روبه‌رو بودیم و خیر و شر را می‌توانستیم به راحتی ببینیم و لمس کنیم، در این فیلم اما، قهرمان و ضدقهرمان وجود ندارد.. تنها یک شخصیت است که هم قهرمان است و هم ضد قهرمان. هم خوب است و هم بد. در این تعریف، شخصیت ما خاکستری است. یعنی برای اولین بار در آثار نولان، ما با یک شخصیت خاکستری طرف هستیم. تنها یک شخصیت است که می‌توانید و می‌خواهید کنار او، مهمترین اتفاق بشریت را رقم بزنید.

اثری که به وضوح انسانیت، اخلاق، ملی‌گرایی، وظیفه، جنگ، و... را به صریح‌ترین شکل ممکن به چالش می کشد. و البته نزدیک‌ترین اثر نولان به احساسات بشری است.

اثر چندین ژانر را در خود جای داده است. ژانر بیوگرافی، تریلر، اکشن، تاریخی، مرموز، درام، که هرکدام از اینها دارای چندین زیرژانر می‌باشند. پس وقتی با اثری طرف هستیم که چند ژانر دارد، به تناسب مولفه‌ها نیز، موسیقی، قابها، و... نیز باید تناسب داشته باشد. و در این مسئله باید فرم اثر، در کلیت ماجرا و ساختار آن به درستی رعایت شود. مثل تغییر اندازه‌ی قابها، یا تغییر رنگ فیلم به سیاه و سفید و رنگی، که همجوشانی اتمها با هم و سپس انفجار را با این نوع تصویربرداری به بیننده القا می‌کند.

کاری که سخت تر از آثاری است که تک ژانر یا دوژانر را دربر می‌گیرند. برای همین است که می گوییم نولان در کارگردانی گام رو به جلو برداشته است.

در ابتدا باید فهمید اثر درباره‌ی چیست، و درباره‌ی کیست. و با چه ژانری و با چه فرم ساختاریِ سینمایی طرف هستیم.

در سراسر اثر حضور شخصیت اوپنهایمر را در صحنه احساس می‌کنیم، حتی زمانی که در صحنه نیست. مانند سکانس دادگاه استراس. با اینکه شخصیت اوپنهایمر را در دادگاه نمی‌بینیم، اما سنگینیِ شخصیت و حضورش را احساس می‌کنیم. ما با اثری طرف هستیم که از ابتدا تا انتها درونیات شخصیت را با چشم خود می‌بینیم. مانند یک جلسه‌ی مشاوره می‌ماند که روبه روی ما رابرت اوپنهایمر نشسته باشد و با ما درد و دل کند.

پرومتئوس آتش را دزدید. سورت پایان جهان را رقم زد
تحلیل و بررسی فیلم اوپنهایمر

احمد همتی- کارشناسی روانشناسی

در چنین فرم سینمایی، شما نمی‌توانید خط اتصال بیننده را با شخصیت قطع کنید. حالا، این قطع کردن خط اتصال، چه در صحنه رخ دهد، چه از لحاظ جغرافیایی اتفاق بیفتد، ایراد ساختاری به وجود می‌آید.
فیلم سکانس‌های مهم و خوب زیادی دارد. مثل سکانس دیدار با انیشتین، سکانس دیدار با رئیس جمهور، سکانس‌های دادگاه بازخواست اوپنهایمر، سکانس حضور فلورنس پیو و امیلی بلانت در این دادگاه، سکانس ابتدایی و پایانی فیلم و...
اما یکی از مهمترین صحنه‌های فیلم، صحنه‌ی سخنرانی اوپنهایمر بعد از انفجار است.
چرا از ژاپن تصویری نمی‌بینیم؟ یکی از نقدهای زیاد به این فیلم همین است.
با نشان دادن تصاویری از هیروشیما و ناکازاکی، اتصال بیننده با شخصیت قطع خواهد شد. چون ما با این شخصیت و در کنار و همراه او اتفاقات را رقم می‌زنیم.
نولان این اتفاق را، یعنی تبعات انفجار را نه با به تصویر کشیدن ژاپن، بلکه در ادامه‌ی روند فرم خود، به شکل استعاری، و تفکرِ حس درونیِ شخصیت، به تصویر می‌کشد. قطع شدن و ریتم متناسب موسیقی همراه فضاسازی و میزانسن درست، تکه تکه شدن صورت ها، حالِ عجیب و غریب آدمها و تعمیم آن به بازماندگان انفجار، همه و همه‌ی این اتفاقها استعاره‌ای از انفجار در ژاپن می‌باشند.
این اثر اقتباسی از روی کتابی به تصویر کشیده شده که نگارش آن ۲۵ سال طول کشیده است و ۷۲۱ صفحه دارد. پس اقتباس ۳ ساعت و ۱ دقیقه‌ای از روی چنین اثر عظیمی نباید دور از انتظار باشد. زمان فیلم به اندازه و درست است. طولانی ترین اثر نولان به بهترین شکل ممکن دقیقه به دقیقه اش را حساب شده نثار چشمانتان می‌کند.
کتاب پرومته امریکایی را رابرت پتینسون به نولان هدیه داده بود و بعد از خواندنش تصمیم گرفت که آن را به تصویر بکشد. در مصاحبه‌ای برای انتخاب کیلین مورفی برای این نقش گفت: " کتاب را که خواندم و بعد به چهره‌ی سرد اوپنهایمر برخوردم، که با دو چشم بی روحش به من زل زده است. همینجا بود که فهمیدم چه کسی می‌تواند این نقش را بازی کند" و در جایی دیگر برای ادای احترام به اوپنهایمر گفت: "دوست داشته باشید یا نه، جی. رابرت اوپنهایمر مهم‌ترین فردی است که تاکنون زندگی کرده است"
تبع سنتی نولان و علاقه‌ی خالصش به خودِ سینما، باعث ارزش‌داشتن کارهای او می‌شود. با بهترین دوربین حال حاضر یعنی IMAX و بهترین کیفیت، بازیگر را جلوی لنز این غول سینما قرار دادن، حس واقعی فیلم و تعریف سینما است. برای همین منظور است که رابرت داونی جونیور از خودش می‌پرسید که آیا توانَ اجرای چنین نقشی را دارد؟ چرا که می‌ترسید بازی در نقش های ابرقهرمانانه‌ی دنیای مارول او را از دنیای حرفه‌ای دور کرده باشد. اما نولان به او اعتماد کرد و بُعد حرفه‌ایِ بازیگریِ جونیور را بیرون کشید تا نشان دهد انتخاب بازیگرانش را بی حساب و کتاب انجام نداده است.
انتخاب کیلین مورفی برای نقش اصلی این اثر، شاید مزدی باشد که مورفی برای صبور بودنش گرفت. مزد سالها کار کردن در نقشهای کم رنگ در آثار نولان، را اینگونه مورفی دریافت کرد. و بدون هیچ کم و کاستی از پس شخصیت برآمده است. نولان نشان داد برای نقش های کوچک نیز، ممکن است نقشه های بزرگی در سر داشته باشد. برای همین است که این اثر، نام بزرگانی را در عرصه‌ی بازیگری یدک می‌کشد. به همین خاطر است که رامی مالک یا کیسی افلک که جایزه اسکار را در کارنامه‌ی خود دارند، به خرده نقشهایی چند دقیقه‌ای و چند دیالوگ کوتاه راضی می‌شوند تا در این اثر به ایفای نقش بپردازند. چرا که شاید روزی ستاره ی اصلیِ اثرِ بعدی کریستوفر نولان باشند. و این افتخاری است که نصیب هر کسی نمی‌شود.

پرومتئوس آتش را دزدید. سورت پایان جهان را رقم زد
تحلیل و بررسی فیلم اوپنهایمر
احمد همتی- کارشناسی روانشناسی

امیلی بلانت و فلورنس پیو دو نقش زن این فیلم هستند که توانستند با بازی خوبشان اول نولان را و بعد بیننده را راضی نگه دارند. بلانت که نیازی به معرفی ندارد، اما فلورنس پیو بازیگر جوان آینده داری است که پتانسیل بالایی برای پیشرفت دارد.

موسیقی یکی دیگر از مولفه‌های مهم اوپنهایمر است. اینبار نیز سراغ لودویگ یورانسونِ سوئدی رفت که در فیلم تنت نیز با نولان همکاری کرده بود و با ضرب‌آهنگ درست و مناسب به تناسب صحنه‌های متفاوت زمان در تنت، خلاقیت و نوآوری خودش را به رخ کشید تا نولان را راضی نگه دارد که برای اوپنهایمر نیز، از او بخواهد تا موسیقی اثر را جلو ببرد، که توانسته نمره‌ی خوبی بگیرد.

اوپنهایمر توانسته نظر مخاطبان معمولی سینما را جلب کند. این اثر بعد از تعقیب، یادآوری، بی خوابی، بعد از ۲۱ سال چهارمین فیلم نولان با درجه‌ی سنی R است. که همین اتفاق باعث کمتر شدن مخاطبان می‌شود. ولی با این حال توانسته است گیشه را نیز داشته باشد. اوپنهایمر علاوه بر مخاطبان معمولی توانسته منتقدان را نیز شیفته‌ی خود کند. این را می‌توان از امتیاز سایتهای معتبر و امتیاز منتقدین متوجه شد. تا جایی که ریچارد روپر منتقد شیکاگو سان‌تایمز اوپنهایمر را یکی از بهترین فیلمهای قرن می‌داند. و بعضی دیگر، آن را مهمترین فیلم قرن تا حال حاضر می‌دانند.

اوپنهایمر یکی از مهمترین شانسهای جوایز امسال به خصوص اسکار است. از بازیگری گرفته تا موسیقی، فیلمبرداری، و... و حتی کارگردانی. جایزه‌ای که روی خوش برای بخش کارگردانی، به خودِ نولان نشان نداده است.

کریستوفر نولان خودش را بارها ثابت کرده است و با این اثر پیشرفت سینماتیک او را هم از لحاظ فرم و از لحاظ ساختار به وضوح لمس کنیم.

آیا جی. رابرت اوپنهایمر مسئول مرگ هزاران انسان است یا دولت وقت امریکا؟

آیا اصلا ساخت چنین بمبی درست است؟

آیا هدف وسیله را توجیح می‌کند؟

آیا همان هدف، هدف درستی است؟

آیا وعده‌ی احتمالیِ پایان جنگ و کشتن هزاران انسان، توجیح خوبی برای ساخت خطرناک‌ترین سلاح بشری است؟

آیا نمی‌شد که جنگ بدون استفاده از این بمب به پایان برسد؟

اینها سوالاتی است که ما بعد از دیدن آخرین اثر کریستوفر نولان یعنی اوپنهایمر باید از خود بپرسیم.

اگر چه "گای بیرد و مارتین ج. شروین" نام کتاب خود را "پرومته آمریکایی، پیروزی و تراژدی جی رابرت اوپنهایمر" گذاشته‌اند، و نام آن را با اساطیر یونان گره زده‌اند، اما اثر نولان، بیشتر به راگناروک، قیامت خدایان اسکاندیناوی شباهت دارد. جایی که خدایان زیرین زنجیرها را در هم‌شکسته و به سمت زمین و آسمان می‌آیند تا اودین و فرزندانش را به کام مرگ ببرند، جایی که فنریر این گرگ غول آسای افسارگسیخته، اودین را به زیر می‌کشد و راهیِ مرگ می‌کند. و درنهایت فنریر، توسط ویدار، فرزند اودین، نیز مرگ را در آغوش می‌کشد.

این اثر نیز، سراسر جدال بین اساطیر است.

اوپنهایمر بیشتر شبیه به سورت است، غولِ فرمانروایِ آتش که در راگناروک، با شمشیر نورانیِ خود سرانجام تمامِ نُه جهان را رقم می‌زند.

جی. رابرت اوپنهایمر اما نه غول است و نه رگه‌ای از خدایان اساطیریِ یونان و شمال اروپا دارد، او تنها یک انسان است. انسانی که جهان را به آتش کشید. آتشی که به تمام جنگها پایان داد.

عشق حیران - سعیده داوری

حیران جوان افغانستانی و عشق سینما بود. مخصوصاً سینمای ایران رو با علاقه و تعصب خاصی دنبال می‌کرد. به همین خاطر بود که یه ویدئوکلوپ تو کابل زده بود. هیچی مثل این کار بهش آرامش نمی‌داد. هر چند مغازه‌اش یه زیر پله تو یه کوچه باریک وسط بازار بود، ولی براش اندازه یه دنیا بود. با این اوضاع اینترنت داغون و یه روز هست و یه روز نیست، به‌زحمت فیلم‌ها رو دانلود می‌کرد. درسته که فیلم و سریال هاش از همه کشورها بود؛ ولی ایران و فیلم‌های مهرجویی براش چیز دیگه ای بود. عاشق هامون و اجاره‌نشین‌ها بود. همه فیلم‌های داریوش مهرجویی رو آن‌قدر دیده بود، دیالوگ هاشون رو حفظ بود. خدا نکنه دوستی یا آشنایی به تورش می‌خورد، مغزش رو می‌جوید آن‌قدر براش دیالوگ فیلم می‌گفت. به‌روز وقتی داشت پیام‌های خودش رو چک می‌کرد، خبری از طرف پسرعمویش دریافت کرد که هوش از سرش پرید. احمد نوشته بود: سلام حیران، اگر بدانی کجا کار می‌کنم حیران می‌شوی. چند سالی می‌شود باغبان خانه مهرجویی شده‌ام!

از شدت هیجان فریاد می‌کشید و به‌دور خود می‌چرخید و می‌رقصید. مدت‌ها بود از پسرعمویش خبر نداشت. چند سالی بود به ایران رفته بود؛ ولی فامیل خبری از او نداشتند.

دیگرکسی نمی‌توانست جلودار او باشد. فقط به رفتن فکر می‌کرد و مدام با احمد در ارتباط بود تا راه و چاه چگونه رفتن را به او یاد دهد. از طرفی پدر بیمارش هم بود که نمی‌دانست برای او چه‌کار باید بکند. مادر پیرش که متوجه شور و اشتیاق پسرش شده بود و با شناختی که از او داشت به او گفت: پسرم، من مراقب پدرت هستم. تو راحت به سفرت برو. همسایه و فامیل برای کمک هستند.

با این دلگرمی مادر، حیران مصمم‌تر به فکر رفتن افتاد. به‌خاطر عجله‌ای که داشت و از طرفی نداشتن پاسپورت و مراحل پیچیده گرفتن پاسپورت، تصمیم داشت غیرقانونی به ایران وارد شود. به سفارش احمد قرار شد از پاکستان به ایران بیاید. آنجا حساسیت کمتر بود. از طرفی آنجا یک راننده ایرانی بود که در ازای گرفتن ۵ میلیون قول داده بود حیران را به ایران برساند. رفتن به پاکستان کار سختی نبود؛ ولی اتوبوس‌های درب وداغون و جاده‌های خراب و احتمال تصادف از یه طرف و ترس از بازرسی‌های جاده‌ای طالبان از طرف دیگر خیلی سفر روسخت می‌کرد. چند روز طول کشید تا بتونه اتوبوس پیدا کنه. خرابه‌ای که مثلا ترمینال بهش می‌گفتن چند تا اتوبوس بیشتر نداشت که دور هر کدوم از اونها جمعیت زیادی جمع شده بود. نوبت و بلیت که نبود، هر کی زورش می‌رسید و بیشتر می‌توانست هل بده، می‌رفت و جایی برای خودش پیدا می‌کرد. یاد سکانسی از فیلم یک‌تکه نان کمال تبریزی افتاد که مسابقه‌ای در حال برگزاری بود و یکی از شرکت‌کننده ها در مراحل مختلف به‌زور خودش رو تو مینی‌بوس جا می‌داد و می‌رفت. سهو تو ذهنش خودش رو جای اول شرکت‌کننده تصور کرد و از لای جمعیت به‌زور خودشو به داخل اتوبوس انداخت. بماند که چقدر کتک خورد و فحش و بدوبیراه شنید. ولی می‌ارزید. دیگر طاقت نداشت. سعی می‌کرد بخوابم تا شاید تکان‌های اتوبوس، و شلوغی داخل اتوبوس رو کمتر متوجه بشه. البته که فایده‌ای نداشت، فقط چشم‌هایش روبسته بود و با خودش فکر می‌کرد موقع دیدن جناب مهرجویی چه بهش بگم؟ کدوم دیالوگ از کدوم فیلم از کدوم شخصیت رو براش بگم که متوجه عشق من به خودش و فیلم‌هاش بشه؟ اصلا من رو تحویل می گیره؟ احمد واسطه میشه آره، خیالم راحته...

باوجوداینکه جاده رو دوست داشت؛ ولی اصلاً هیچی رو نمی‌دید، فقط تو رؤیاهای خودش بود قاتی فیلم‌ها و شخصیت‌های فیلم‌های مهرجویی. چندین بار حرفه‌اش رو آماده کرد که چه بهش بگه؟ چطور بگه؟ و هر بار حرفهاش رو عوض می‌کرد. خلاصه با این فکرها مسیر رو برای خودش کوتاه می‌کرد.

به مرز پاکستان که رسیدن ما مورهای مرزی چند ساعت معطل شون کردن، البته چون به پاسپورت احتیاجی نبود یکم راحت‌تر بودن، ولی خب بازرسی بدنی خودش خیلی وقت‌گیر بود. تو افکار خودش غوطه ور بود که یهو صدای دادوبیداد شنید. ما مورهای مرزبانی به یه جوان مشکوک شده بودن، و اون مقاومت می‌کرد. حیران استرس گرفته بود، نکنه به من هم گیر بدن! ولی اون که غیر یه ساک دستی کوچیک که چند تیکه لباس توش بود چیزی همراهش نبود. وقتی نوبت بهش رسید و از بازرسی بدنی بیرون جست، انگار که یه مرحله مهم رو پشت سر گذاشته باشه، نفس عمیقی کشید و دوان‌دوان به سمت ماشین‌هایی حرکت

عشق حیران - سعیده داوری

کرد که برای مسافرها در یک میدانگاهی جمع شده بودند. تا جاده تفتان و نزدیک مرز میرجاوه که با رابط ایرانی قرار داشت راه طولانی در پیش بود. خسته و گرسنه بود؛ ولی پرنشاط فقط به رسیدن فکر می‌کرد. لقمه های نون و پنیری که مادرش برای توی راهش گذاشته بود، داشت تمام می‌شد. سعی کرد به یه نیش لقمه قناعت کنه. نمی‌توانست ولخرجی کنه. پولش رو احتیاج داشت. قبلاً چندین بار به پاکستان سفرکرده بود.

شهرها و روستاهای زیادی رو باید رد می‌کردند تا به جاده منتهی به تفتان برسن. همان حوالی و نزدیکی‌های یک قهوه‌خانه بین‌راهی قرار بود آقای رمضان را ببینند. چند مسیر مختلف باید اتوبوس عوض می‌کرد. هوا گرم بود، شب قبل هم نتوانسته بود، در اتوبوس و با تکان‌های آن خوب بخوابد. سرش درد می‌کرد و از طرفی با راننده هم یه دعوای کوچک کرده بود. هر چی بهش می‌گفت: نمی‌شود آرام‌تر برانی، به کشتنمان می دهی؟ فایده نداشت! راننده هم چند تا فحش نثارش کرد و در آخر حیران ترجیح داد سکوت کند. با همه شور و شوقش دیگر داشت کم میاورد. تشنگی و گرسنگی و خواب‌آلودگی داشت از پا درش می‌آورد. ولی چون با راننده ایرانی، قرار داشت، سعی می‌کرد بین مسیر معطل نکند. با هر ضرب و زوری بود، خودش را به قهوه خانه جاده تفتان رساند. خوب جایی قرارداشتن، دیگر داشت از گرسنگی پس میفتاد. البته قهوه‌خانه هم چیز زیادی نداشت. چند تا نیمرو با نون زیاد سفارش داد و تا آقا رمضان بیاد حسابی خودش رو سیر و پر کرد. یک‌ساعتی گذشت که سروکله رمضان پیدا شد. چهره آفتاب‌سوخته و اندام لاغری داشت. عکسش را احمد قبلاً برایش فرستاده بود و او را می‌شناخت. به‌محض ورودش، حیران از پشت صندلی بلند شد و به سمتش رفت و خود را معرفی کرد. قرار شد بعد از غذاخوردن رمضان راه بیفتند. نزدیک ظهر بود و خورشید وسط آسمان که حرکت کردند. قرار نبود از جاده اصلی و گذرگاه مرزی وارد ایران شوند. مسیرشان فرعی و کوهستانی بود. رمضان می‌گفت نگران نباش، من این کوه‌ها رو مثل کف دستم می‌شناسم. آن‌قدر بنزین و گازوئیل آوردم این ور که دیگر بلد راه شدم. تو مسیر برای حیران تعریف کرد: به‌خاطر اینکه بتونه با دختر موردعلاقه‌اش ازدواج کنه مجبور به این کار شده. مهندسی شیمی خوانده بود؛ ولی کاردرست حسابی نداشت. خانواده دخترها هم تو زاهدان آن‌قدر طلا و خرج آن‌چنانی ازت می‌خواند و جوونها هم بیکار که بیشتر افتادن تو کار قاچاق.

مسیر خطرناک بود و پر استرس. ولی همچنان پر از شور و امید به انتهای سفر فکر می‌کرد. یه گوش شنوا پیدا کرده بود و داشت از عشق‌های سینمایی‌اش براش می‌گفت. رمضان هم که می‌دید آن‌قدر با ایران و فرهنگش آشناست خوشش می و مد و بالاخره زمینه مشترک برای صحبت پیدا کرده بودن. تا هوا روشن بود مسیر پر پیچ‌وخم کوهستانی رو پشت سر گذاشتن. رمضان ماشین وانت تویوتاش رو گل‌مالی کرده بود که از دور پیدا نباشه و مرزبان‌ها متوجه اونها نشن. وقتی به زمین صاف رسیدن هوا تاریک شده بود؛ ولی مجبور بودن چراغ خاموش حرکت کنند. خیلی خطرناک بود. جاده فرعی و خاکی، ماشین دیگر ای ازش رد نمی‌شد، برای همین خطر تصادف با ماشین دیگه وجود نداشت. ولی خب جاده خوفناک بود. تصور اینکه بدون دردسر توانسته بودن از مرز رد بشن، خیلی خوشحال بود. حوالی صبح بود که به زاهدان رسیدن. رمضان بهش قول داده بود کمکش کنه خودشو به تهران برسونه. یک‌راست بردش به یه انباری تو اطراف شهر که اونجا یکم استراحت کنه تا بعدازظهر که راهی تهران کنه. حیران انگار که سال‌ها نخوابیده بود، تمام جونش درد می‌کرد. به‌جای خوابی که رمضان برایش فراهم کرده بود رفت. هنوز سرش به زمین نرسیده خوابش برد. ساعت ۲ بعدازظهر بود که از صدای بسته‌شدن در بزرگ آهنی انبار از خواب پرید. خیلی حالش بهتر شده بود. جون گرفته بود. رمضان برایش ناهار خانگی هم آورده بود و گفت قراره ساعت ۵ و ۶ عصر با یه راننده به سمت کرمان و بعد تهران حرکت کنند. با یه حالت قایم‌موشکی حیران رو از انبار آورد بیرون. کف ماشین سمت صندلی کمک‌راننده نشست و یه پتو روش انداختن که یه وقت کسی نبیدش مخصوصاً پلیس. بعد نیم ساعت به محل قرار رسیدن. راننده با یه ماشین پژو ۴۰۵ منتظر شون بود. البته ۱۵ نفر دیگه هم اونجا بودن. همه افغان و همه مهاجر غیرقانونی. یک معادله و چند مجهول شده بود. حیران همش فکر می‌کردند چند ماشین دیگر هم لازمه نمی‌دانست کی قراره بیان، دیر میشه! تو همین فکرها بود که راننده محترم بهشون فهموند که همه قراره تو همین ماشین سوار شن. آخه مگه میشد؟؟ نفری یک میلیون هم ازشون می‌گرفت و آخر

عشق حیران - سعیده داوری

سر مثل سیب زمینی و بدتر از اون قرار بود بچپن تو هم. همش با خودش می‌گفت کاش مثل یه خواب زود تموم میشد، همه سختی هایی که تا الان تحمل کرده بود، هیچ بودن پیش این یکی. ولی چاره ای هم نداشت. تنها شانسی که آورد تو صندوق عقب نیفتاد. سه نفر تو صندوق عقب مچاله شده بودن. حیران افتاده بود پشت صندلی راننده، کف ماشین چمباتمه زده بود. کلا همه هشت نفری که صندلی عقب افتاده بودن، همه مچاله شده بودن، کیپ هم بودن، اصلا جا نبود تکون بخورن، انگار که توی قبر باشن و فشار قبر بخوان تحمل کنن. با خودش می‌گفت ولی ارزشش رو داره.!! حیران که آنقدر تحت فشار بود، هر لحظه احساس می‌کرد الان همه دل و رودش بالا میاد، خدا رحم کرد که بالا نیاورد اگه نه هشت نفر رو به گند می کشاند.

برای اینکه گیر پلیس نیفتند مجبور بودن شبانه فقط برن. برای همین راننده زیادی تند می‌رفت. پلاک ماشین‌رو مخدوش کرده بود، برای اینکه تو دوربین‌های ثبت تخلف مشخص نشه و تا اونجایی که می‌توانست با سرعت گاز می‌داد به امید اینکه صبح به تهران برسن.

دیگر رمقی براشون نمانده بود، تمام بدنش سر شده بود و دیگر دست و پاهاش رو حس نمی‌کرد، ترس از پلیس و ریجکت‌شدن به افغانستان، همه‌شان رو مجبور می‌کرد، این شرایط رو تحمل کنن. به‌اندازه مرگ سخت بود؛ ولی بالاخره تمام شد. وقتی قرار شد از ماشین پیاده بشن، مگه میتونستن تکان بخورند، بدنشان خشک شده بود و با درد زیاد میتونستن دست و پاهاشون رو بکشن. وقتی اوضاع یکم بهتر شد، بعد چند روز گوشی‌اش رو روشن کرد و دوباره آدرسی رو که احمد پسرعمویش براش فرستاده بود، خوند. ولی اون که جایی رو بلد نبود. از راننده خواست که با گوشی‌اش به احمد زنگ بزنه. بعد چند بار زنگ‌زدن احمد گوشی رو برداشت و آدرس رو از راننده پرسید، اطراف شهریار بودن. احمد گفت خودم می‌آیم پی ت. راننده که اونها رو تو یه باغ متروک اطراف شهریار برده بود، ازشون خواست یکی یکی از باغ خارج بشن. البته بهشون همراه و چاه رو نشون می‌داد. بیشتر دوست و آشنا داشتن تو ایران و می‌خواستن برن پی اونها. یه کلبه خرابه‌ای تو اون باغ بود که تا احمد بیاد، حیران اونجا خوابید تا خستگیش در بره. سه چهار ساعتی طول کشید تا احمد خودشو رساند. بعد از اینکه هم رو بغل‌کردن و احوالپرسی‌کردن، سوار موتور شدن و به سمت خانه احمد راه افتادن. حیران فکر می‌کرد، احمد تو خانه مهرجویی زندگی میکنه. ولی احمد گفت نه اونجا نبستیم. وقتی رسیدن خونه احمد، چند تا از دوستاش هم اونجا بودن. همه هم‌ولایتی و کابلی و هراتی بودن. خیلی حس خوبی داشت از اینکه کنار فامیل و هموطناشه. خسته و گرسنه بود. احمد براش تدارک مختصری دیده بود. از سر و وضع خونش پیدا بود زیاد اوضاع خوبی نداره، ولی همین که از کابل فرار کرده بود، خودش خیلی خوب بود. هر روز انتحاری و اداواصول طالبان خسته شون کرده بود. حیران یکم که جون گرفت، از احمد پرسید کی میریم پیش مهرجویی؟ احمد گفت فردا شب، دسته‌جمعی میریم سراغش.

حیران، خوشحال و امیدوار یه گوشه روی فرش کهنه و رنگ‌پریده کف اتاق دراز کشید و خوابید.

فردا حوالی ساعت سه بعدازظهر از خواب بیدار شد. احمد گفت چه‌عجب بیدار شدی؟ برخیز که کار زیاد داریم. مختصر غذایی برای حیران گرم کرد و بدون توجه به اینکه حیران چه حسی داره شروع کرد به بدوبیراه گفتن به مهرجویی که این چه آدمیه؟ حق منو خورده! از من شکایت کرده و منو زندان انداخته! مگر من چیکار کردم یه بار که خونه نبودن و مسافرت بودن من آبجی شایسته رو بردم خونشون رو ببینه! گه چچه‌کاربدی کرده بودیم؟ ولی اون سر این قضیه وقتی فهمید، حقوق چند ماه من رو نداد. حالا امشب می خوایم بریم حق و حقوقمو ازش بگیریم. تو هم اگه میخوای بیا ببینش. حیران یه حسی شده بود، از یه طرف ناراحت پسرعموش بود، از طرف دیگه از مهرجویی توقع نداشت که در حق افغان ها آنقدر نامهربان باشه. تو این چند ساعت اینقدر احمد بیخ گوشش خوند که حیران، واقعا حیران شده بود و دیگه نمی‌دونست چی باید بگه. انگار تمام حس مثبتش به یکباره به بی تفاوتی تبدیل شده بود. حالا که می‌تونست مهرجویی رو ببینه چرا این طوری شده بود؟ هر چی سعی می‌کرد علاقه قبلیش رو برگردونه نمیشد. تمام صحنه‌های فیلم‌های مهرجویی رو دوره می‌کرد، هامون، اجاره‌نشین‌ها، درخت گلابی، سنتوری ولی هیچ کدوم فایده نداشت. آنقدر

عشق حیران - سعیده داوری

از اذیت ها و بی‌احترامی ایرانی‌ها نسبت به افغان‌ها شنیده بود که سریع مهرجویی رو می‌برد تو دسته آدم بدها و دشمن‌ها. باز با خودش حرف می‌زد تو این‌همه راه به عشق اون اومدی، این‌همه سختی کشیدی، لطفاً عشقت رو نکش. ولی باز اون حس تحقیری که نسبت به افغان‌ها در ایران وجود داشت، بر احساسات اون غلبه داشت. تنها کاری که تونست بکنه این بود که روی مرز عشق و تنفر خودشو نگه داره. بی‌تفاوت شده بود، البته وقتی به این‌همه سختی و هزینه‌ای که برای رسیدن به اینجا کشیده بود، فکر می‌کرد خیلی ناراحت می‌شد و دوباره یاد عشق و علاقش می‌افتاد. خلاصه بعد این‌همه انتظار وقتی قرار بود برای ملاقات برن، دیگر نه دل‌شوره داشت و نه ذوق. با چند تا موتور راهی شدن. قرار بود اول صحبت کنن، اگر راضی نشد با دعوا، اگه نشد با چاقو تهدیدش کنن. وقتی رسیدن هوا تاریک شده بود. احمد زنگ زد و گفت آمدم که درباره مسائل پیش‌آمده صحبت کنیم. مهرجویی گفت من حرفی ندارم، چرا هفته پیش تهدید کردی؟ احمد با التماس گفت آقا غلط کردم و آمدم عذرخواهی و این حرف‌ها که مهرجویی راضی شد و در را زد. حیران از شنیدن صدای متمدنانه و شیک مهرجویی خوشش می‌آمد؛ ولی الان قضیه فامیلی مطرح بود. باید پشت پسرعمویش را می‌گرفت. در را که زد ۴ نفرشان دویدن به سمت خانه. حیاط بزرگ و پر درختی داشتند.

احمد که دل‌پری داشت چماقی را که در آستین داشت درآورد و با فریاد وارد خانه شد و بقیه هم به دنبالش. حیران فکر نمی‌کرد احمد این‌طور شروع کند، قرار بود صحبت کنیم. تا وارد شد ضربه‌ای به سر مهرجویی زد و او نقش زمین شد. همسرش جیغ کشید و به سمت مهرجویی دوید که دو تا از دوستان احمد او را به‌زور به داخل اتاق کشاندند. حیران هاج و واج مانده بود که چه اتفاقی دارد می‌افتد اصلا قرار این نبود، که دید احمد با پیرمرد بیچاره گلاویز شده و به زور آدرس پول و طلاها را از او می‌گیرد. مهر جویی بیچاره که رمقی برایش نمانده و بی‌حال بود، اصلا نمی‌توانست جواب سوالهای او را بدهد. حیران فقط تماشا میکرد، صدای جیغ های زن مهرجویی همه جا رو پر کرده بود. در همین حین احمد چاقوی خود را درآورد و چند ضربه به مهرجویی زد. خیالش که راحت شد به اتاق رفت و با همان چماق به سر همسر مهرجویی زد و بعد از اینکه بی‌حال شد چند ضربه چاقو هم او را مهمان کرد. طلاهایش را به کمک دوستانش درآورد و به سراغ گاوصندوق رفت. براحتی در گاوصندوق را باز کرد. دفعه قبلی که با خواهرش آمده بود، کار کردن با آن را یاد گرفته بود. در کمال ناباوری دید چیزی داخل گاو صندوق نیست. وقت زیادی نداشتند باید زود فرار می‌کردند. حیرانِ حیران مانده را به دنبال خود کشیدند و از خانه خارج شدند. در راه کلی فحش نثار حیران میکرد که چه غلطی میکردی؟ چرا هیچ کمکی نکردی؟؟ حیران، شوک شده بود و نمی‌توانست صحبت کند. چشمانش پر از اشک شده بود. و مدام با خودش حرف میزد؟ چرا جلوی احمد را نگرفتی؟ چرا به مهرجویی کمک نکردی؟ یه پیرمرد تنها چه گناهی داشت آخه؟ چرا اصلا با اونها اومدی؟ خوش به خودش جواب می‌داد! آخه من از کجا میدونستم احمد میخواد این جوری شروع کنه؟؟ آنقدر یهویی حمله کرد که من نفهمیدم چی شد؟؟ درسته پیر بود ولی از پس خودش برمیومد، فقط دست خالی بود! دلم میخواست مهرجویی رو ببینم برای همین باهاشون اومدم!! از طرفی حق پسرعموم رو خورده بود، باید کمکش می‌کردم

خلاصه تمام شب رو که تو مغازه اوستای یکی از دوستاشون قائم شده بودن، حیران ساکت بود و حرف نمی زد. احمد و دوستانش بدون کوچک‌ترین حس منفی، از رشادت‌های خودشان تعریف می‌کردند. فقط ناراحت بودن که پول و طلا کم توانستن پیدا کنن. تا چند روز از مخفیگاهشان بیرون نیامدن. روز سوم حیران به بهانه اینکه می خوان برم شهر رو ببینم زد بیرون. آن‌قدر فکر و خیال کرده بود که داشت دیوانه می‌شد. همش چهره مهرجویی جلو چشمش بود و به خودش لعنت می‌فرستاد. من این‌همه راه اومدم که شاهد کشته‌شدن این مرد هنرمند باشم، خاک‌برسر من. تو این فکرها بود که یهو خودش رو جلو یه کلانتری دید. تصمیم خودشو گرفته بود، دیگر تحمل عذاب وجدان نداشت. هر چی میخواد بشه بذار بشه! اینها رو به خودش گفت و رفت داخل کلانتری.

فردای اون روز رسانه‌ها اعلام‌کردن باغبان مهرجویی و چند نفر دیگر رو دستگیرکردن. حیران گوشه بازداشتگاه نشسته بود و باز هم به مهرجویی و فیلم‌ها و پایان وحشتناک زندگی او فکر می‌کرد. این دیالوگ هامون همش تو ذهنش تکرار می‌شد: لاکردار اگه بدونی هنوز چقدر دوست دارم...

مادر - مریم خالقی

مادر... واژه‌ای به گستردگی همه بهشت و قلب بزرگی به وسعت همه مهر بهشت
با یاد نام و روز مادر
باز از میان
ابرها چشم گشودم
و گیسوان طلایی خورشید را بافتم تا در روز مادر نورانی‌تر و شاداب‌تر بدرخشد
با یاد نام مقدس مادر
امروز دوباره اشک شوق می‌ریزم
و گردوغبار خسته‌دلم را با یاد
تو زلال می‌کنم
چه زیبا امروز سروهاونخل های سربه‌فلک‌کشیده بر زمین سایه انداخته‌اند
و طنازی می‌کنند
بلبلان و گنجشکان چه نغمه های صبحگاهی سر می‌دهند

روز مادر - مریم خالقی

بوی عطر بهشت با عطر مادر آمیخته فضای خانه‌ام دوباره بوی عطر نان مادر و تنور گلی‌اش را می‌دهد
دوباره روح مادر در من دمیده شد مادرجانم
با نگاه به قاب عکست
دوباره سیمای نورانی‌ات را در طاقچه گلی دیدم و چشم‌ها و نگاه‌های پر از محبتت دوباره تابناک سردخانه کوچک‌دلم را
قلبم برای دیدنت و آغوش گرمت به تپش افتاد
مادر جان
چشم‌هایت را می‌بوسم
اگر چه دیگر نوری ندارد
اگرچه سکوت است و خاطره و افسوس
اگر چه فاصله است و حسرت و آه
اگر چه همیشه غروب‌ها به یاد تو غمگین است
و همه فصل‌ها برای من خزان است
و روح من سرگردان وبی تاب دوباره دیدنت
انتظار باران نگاه ویاری توأم
اما
مادر سیاه‌چادرم
من فدای
دست‌های پر از دعا و قنوتت
دوباره محتاج دعای توأم

برایم دعا کن که سخت محتاج دعایتم
هنوز به شانه‌های خسته‌ات که از رنج روزگار خمیده شده بود تکیه کردم
دلتنگ دست‌های خسته و صورت پر از رنجتم
دلم برای آن موهای سفیدت که تو را شبیه فرشته‌ها کرده بود
وان روسری تاخورده با سنجاق‌قفلی بسته بودی تنگ شده
دلم برای مادر شهیدم وان چشم‌های انتظارت تنگ شده
دلم برای همه خاطرات کودکی که با بودن مادرم زیبا بود تنگ شده
بگذار امروز برای همه نبودن‌هایت
گریه کنم تا آرام بگیرد دل بی‌قرارم
برای روزهای سختی که نبودی و من تنها بودم.
ما در بیا تا تمام گل‌های عالم را سر راهت بریزم
بیا
تا در قطره‌های اشک‌های شبانه‌ات غرق شوم
تا مرهم دل زخم‌های نبودنت باشند
مادر جان با هیچ واژه‌ای نتوانستم بیان کنم
فقط تو را مهر بهشت صدایت می‌کنم... مادر... بهشت موعود من...

گوهر جان
زهراشمشیری-دانش آموخته کارشناسی حقوق دانشگاه شیراز

در نهان،نالانی از جور کسان
می ستیزی با دلت در هر زمان

***

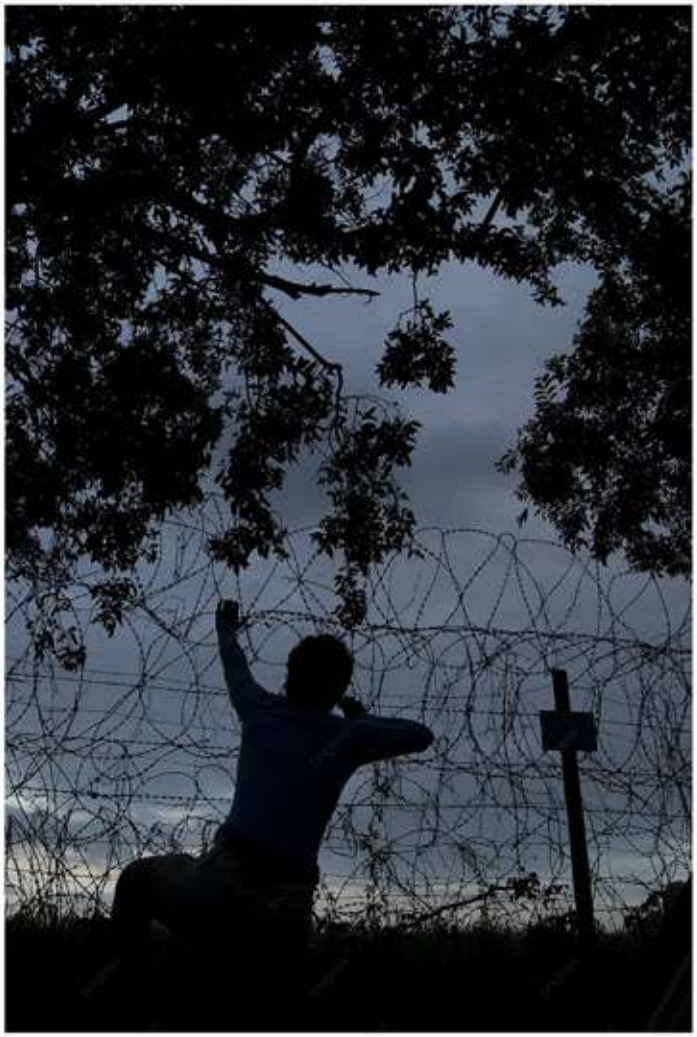
این دل غم خوار را از جهل خویش
بهربی مهری کنی آزرده،ریش

***

لحظه ای آزاد باش از بندغم
تا نگاهت اوج گیرد دم به دم

***

چون به نیکی خویش را بشناختی
با تأمل حال خود پرداختی



Hanieh Rashnavadi
MA student
Linguistics

Crimson Peak

Director	Guillermo del Toro
Writers	Guillermo del Toro, Matthew Robbins
Stars	Mia Wasikowska, Jessica Chastain, Tom Hiddlston, Charlie Hunnam, Jim Beaver
Genres	Drama, Fantasy, Horror, Mystery, Romance, Thriller
Rating	R
Running Time	1h 59m

A BRIEF ANALYSIS OF COLOR CODES in CRIMSON PEAK

This paper begins by offering an analysis of Crimson Peak (2015), a gothic story of horror and romance, a predictable yet surprising film directed by Guillermo del Toro in 2015. The Mexican filmmaker, Guillermo del Toro, similar to many filmmakers surely has his own style and preferences; primarily his films make use of the same dark, mysterious and peculiar tone for his uncanny characters, iconic creatures and monsters, fantastic costumes, and designs in his creations such as the Judas breed in Mimic, the faun in Pan's Labyrinth and the Amphibian Man in The Shape of Water. Reasons and objectives for employing different color techniques include developing character, reflecting the inner spirit and intentions, history, conveying emotion, and signaling messages. He even develops themes of balance as these colors match each other in every shot. Many of the same filmmaking motifs exist in each of Guillermo del Toro's works. Although he seems to add regularities to his fantastical pieces, he still sticks to many of the rules of color theory by combining an array of associative colors, complementary colors, and the three main colors in his films and compositions.

Crimson Peak stars Mia Wasikowska as Edith Cushing, Tom Hiddleston as Thomas Sharpe and Jessica Chastain as Lucille Sharpe. The first time you watch the movie, on the surface, you would be pleased with the visuals and the horror elements, but if you watch it again (maybe even again) you would start to notice very much of the hidden elements that would lead you to the main message of the story. Every single shot of this movie is packed with color motifs that only by multiple viewings one gets to see and appreciate every piece of furniture, the jewelry and design of the costumes, and even the messages and designs in the wallpaper.

ABOUT THE STORY

The Story happens around 1900, set in Buffalo, New York, the film introduces the young Edith Cushing, an upper-class daughter of industrial man Carter Cushing, who wants more of her life and spends her time writing ghost stories and trying to get them published. When English baronet Thomas Sharpe and his sister Lucille, the siblings, arrive in Buffalo to find investors for Thomas' clay mining invention, Edith falls in love with him. The siblings grew up with an irresponsible father and cruel mother leaving them and their ancestral home scarred. Edith's father being very suspicious of the siblings, he blackmails them to leave Buffalo after discovering that Thomas is already married, he is killed by an unknown figure dressed in black who is revealed as Lucille later in the story. In grief, Edith turns to Thomas, marries and moves to England with him, to his estate Allerdale Hall, also known as Crimson Peak. Slowly, she is poisoned by the siblings, becomes weak and she frequently sees ghosts haunting the estate despite her seeing ghosts since Edith's mother died. And so, she begins investigating the origins of the hauntings which leads her only to the revelation that the Sharpes are in love with each other and have a taboo relationship, and the ghosts that Edith sees are Thomas and Lucille's previous victims. The siblings have been targeting older and lonely women for their own benefit, Thomas would seduce the victims to marry him. Then with Lucille's help, they would poison them in order to access their fortune after their deaths only to keep their family's home and clay mines madly obsessed with. She confronts and gets into a fight with them, and finally, in self-defense, kills Lucille with a shovel and leaves the states.

ANALYSIS OF COLOR CODES

The main colors Crimson Peak features and how they are used to represent characters, emotions, and continuously signals the final villain. Crimson Peak uses the three primary colors yellow, blue, and red to represent each one of the three major forces in the film: Edith, the Sharpes, and the ghosts, respectively. Guillermo del Toro loves to use this color scheme in all of his movies.

RED

Red is commonly associated with love, lust, violence, death, and danger. When we are first introduced to Lucille, she is wearing a crimson gown. This is the first instance of red in the movie so obvious that should get our attention. Foreshadowing that Lucille has and is going to shed blood. The way the skirt looks like a fall of blood and the overall shape and structure giving her a gorgeous but menacing and deadly look. The Sharpe home is the most obvious use of color in this metaphor. Their home is dark, dim, in ruins, containing holes in the roof which allow in snow, and is sinking into the clay mines below it. When Edith first arrives at Allerdale Hall, a rusted red sign is displayed, as they travel down the red clay path, a road of violence and death is literally leading to the house.

The red clay itself, seeping out of the house as if the Hall itself is a fresh and bleeding wound is such haunting imagery and exceptionally conveys the dark and violent history of the house. All the terrible things that happened there literally cannot be contained anymore and are physically bleeding through to the surface. The house hasn't been repaired because all of the money is spent on Thomas' clay harvesting machinery. In Crimson Peak, red is displayed whenever an object, person, or ghost is connected to death and violence. The presence of red in the movie represents the twisted love of the Sharpes, as well. Red is also used as a foreshadowing tool to warn us of forthcoming danger throughout the story. The color red in particular is used to great effect as a means to blur a line between the red clay symbolizing the violent actions taking place in the mansion, which are directly connected to the reddish appearance of the ghosts themselves, and the twisted romance present at the center of it all. Edith's red wedding ring was obtained by the violent murder of Thomas and Lucille's mother. When Edith and as it's uncovered that Thomas' previous wives wear it means they are essentially marked for death and are gradually poisoned by Lucille when they

move into Allerdale Hall. At the end of the movie, Lucille rips the ring away from Edith's finger and puts it on herself. This foreshadows Edith's survival and how Lucille ultimately meets her demise by Edith's shovel.

YELLOW

Edith is the golden protagonist of the story, not only in her personality but also in her appearance. She wears almost exclusively vibrant yellows and creams and even her hair is golden blond. Yellow also represents her home in America, which secured her with warmth, safety, and familiarity. Typically, yellow is used to convey hope, happiness, and energy, but it also is a color that can be used to signal visibility and caution. This is very apt for Edith's character journey as she's a romantic optimist that constantly receives and ignores caution from everyone and even the ghosts to stay away from the Sharpes. All of Edith's friends and family are dressed in creams, browns, and yellows, and even the lighting has a distinct warmness to it. Not only does Edith blend in here because this is where she belongs, but also subconsciously we are supposed to feel safe in this place as Edith does. By contrast, when Thomas and Lucille are visiting America they are usually wearing black, which really emphasizes their oddity and mystery. They always stand out looking like dark shadows against the warmness of their surroundings. Visually, their darker colors make them stand out during the party scenes. Eyes

will be drawn to dark red and black when everyone else is wearing pastels. In Allerdale Hall, between her golden hair and clothes Edith is constantly standing out against the suffocating blues. She's the literal and metaphorical light in the darkness. On the contrary, the Sharpes are also literally and metaphorically concealed in darkness. Some scenes it's even difficult to see them while they are drenched in the dark blue. In fact, the color blue used in the fabric for Lucille and Thomas' clothing was color matched to the blue paint used on the Allerdale Hall set, as if they are both a part of the house and are so deeply intertwined with it.

BLUE

Blue is the color of the Sharpe siblings and Allerdale Hall itself. While they wear mostly black in America (with one exception which will be addressed), as soon as they arrive back to their home in Allerdale Hall they wear exclusively muddy blue which could be seen as representative of their emotional bruising from a dark traumatic past. Blue is normally used to communicate intelligence, sadness, and loyalty. Thomas and Lucille absolutely take loyalty to disturbing levels. It's also interesting to note that blue and yellow are opposites on the color wheel, yet again reminding us that Edith and the Sharpes are opposing forces.

Especially wearing yellow, it's as if Edith is a light that gives Thomas and his dark life. By and by, her affection and kind nature will take away the blood and bruises from Thomas' palette. Even so, this

does not work for his sister, remaining in her dark palette. She doesn't want herself nor her brother to heal because she's afraid he might leave her and be left alone. Infuriated, she kills Thomas when he defends Edith. In the end, when Edith finally puts Lucille to death, Thomas' ghost appears, but unlike the other ghosts who have appeared distorted and red, Thomas is fully clothed and white. With a peaceful look on his face. This film demonstrates how the damages from one's past are like ghosts haunting us. In Edith's closing monologue, she explains how these ghosts cling to emotion and never go away. Thomas and Lucille had learned to live with the ghosts and that's what kept the wounds open and fresh. The house remained wounded and bleeding and so did the siblings. According to Crimson Peak, the only way to truly recover from whatever that made the wound is to accept and let it to begin closing.

MORE ABOUT THE GHOSTS

The ghosts of Crimson Peak all fit within the style of the film but are different in the way they are ghosts actually use their own color system: red, black, and white. Each color portrays what kind of ghosts they are and their main motivations. They have their own meaning for the fate of the ghost after death. As mentioned before, red also represents violence so any ghosts that were murdered at Allerdale Hall share the red palette, and just like the house, they appear decayed and broken. Red ghosts are people who are trapped at Allerdale Hall. White ghosts are people who choose to

leave. Black ghosts are people who choose to stay. Ghosts that appear black are bound to a specific memory, place, time etc. As Edith tells us in the closing lines of the movie:
“There are things that tie them to a place, very much like they do us. Some remain tethered to a patch of land. A time and date. The spilling of blood. A terrible crime. But there are others. Others that hold onto an emotion. A drive. Loss. Revenge. Or love. Those, they never go away.”
So, ghosts like Edith’s mother, who appears to warn Edith about Crimson Peak, are black. Lucille, whose very identity was intertwined with Allerdale Hall and refused to leave and let go, ended up being a black ghost in the house playing piano. However, there is one white ghost. Thomas ended up becoming a white ghost because he's the only one that's not tied to a place or a person. He apologized to Edith, he let Allerdale Hall go and desperately wanted to leave the past behind and start his life over, no longer wanting to cause pain and suffering. He ultimately wanted to change, so in his death he became free.
This analysis focused on the use of colors del Toro introduces in the movie Crimson Peak. The persistence of red, blue, yellow colors, points out the film’s main message: refusing to heal from trauma makes the pain continue. The ending of Crimson Peak means that trauma continues to be, even when it's of long ago. In spite of, her survival, the memory of Lucille and Thomas will always haunt Edith.

نگارخانه

کانون فیلم و عکس
دانشگاه شیراز

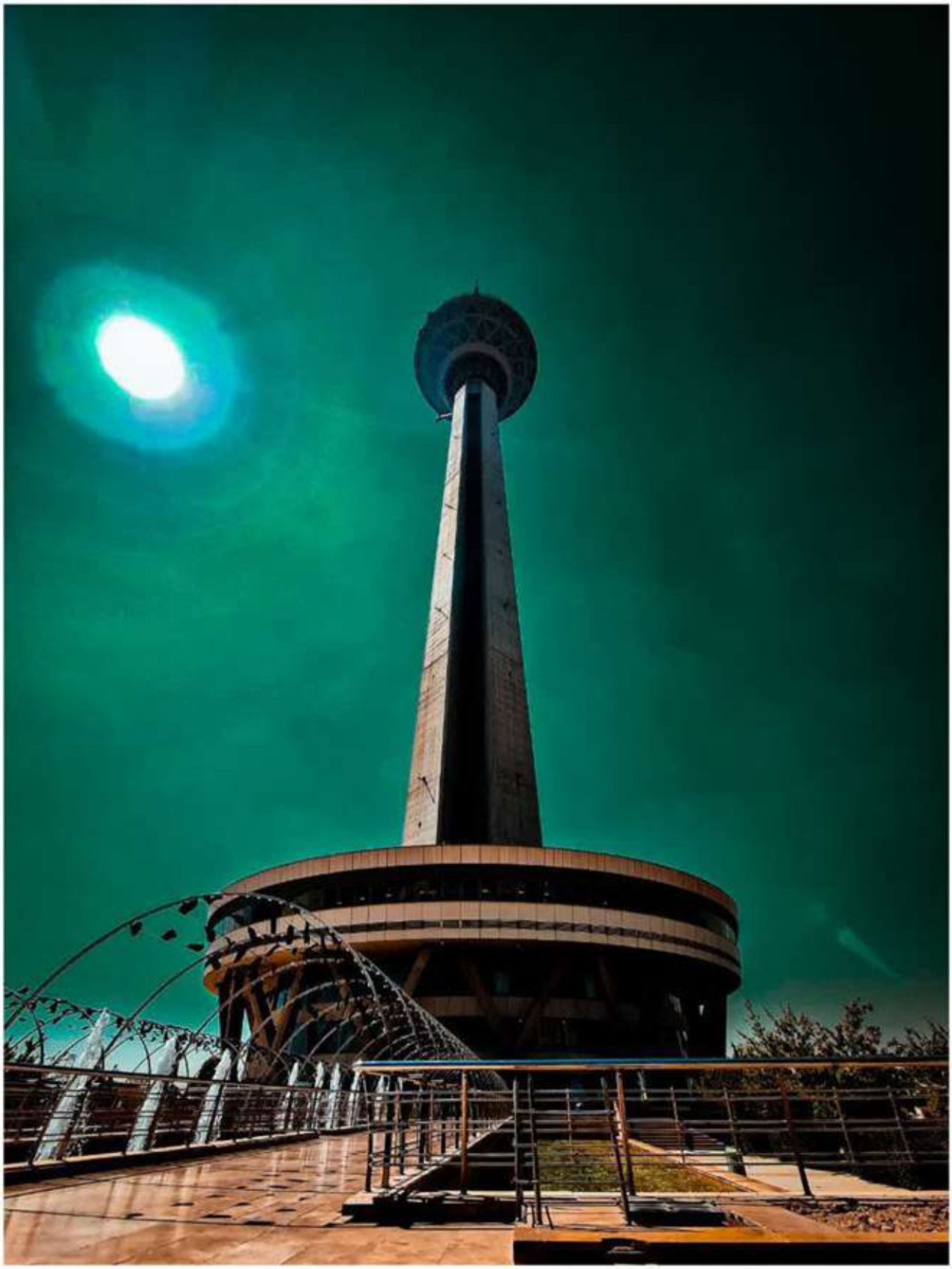
۹۰

فصل‌نامه
سی‌و پنج میلی‌متر
شماره دهم - بهار و تابستان 1402

زهرا نیک نژاد
رشته جغرافیا

زهرا نیک نژاد
رشته جغرافیا

مهران حجتی
ارشد بهداشت حرفه ای



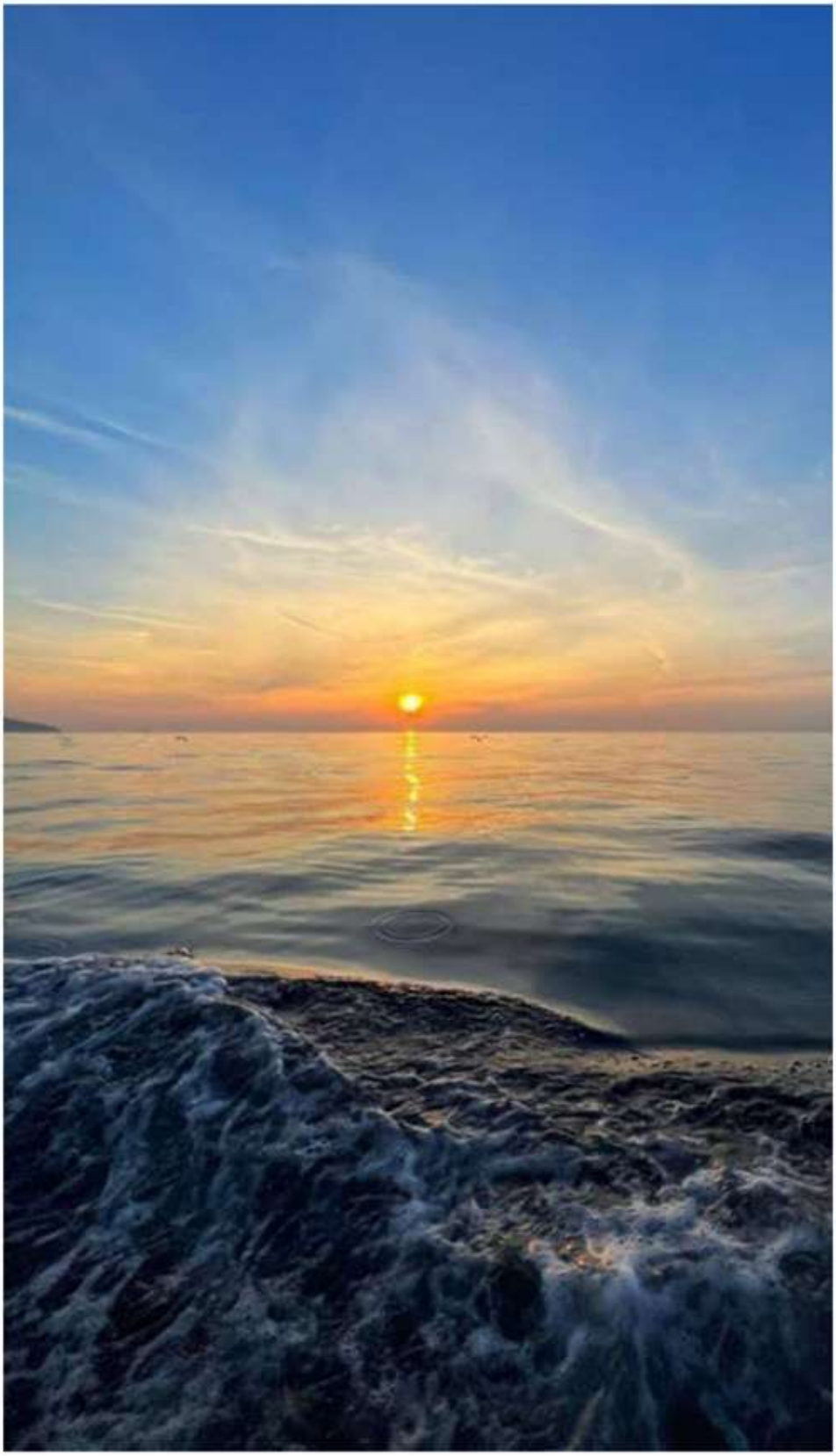
مهران حجتی
ارشد بهداشت حرفه ای

مهران حجتی
ارشد بهداشت حرفه ای

امیر زارع

امیر زارع

نگار کوهرو



نگار کوهرو

نگار کوهرو

نگار کوهرو

کانون فیلم و عکسی های عزیز، عکس ها و تصاویر، متن های تحلیلی، نقد های مرتبط با فیلم، مقالات مرتبط، داستان کوتاه، متن های مرتبط با موسیقی فیلم، شخصیت شناسی، معرفی کارگردانان برتر جهان، معرفی فیلم ها و انیمیشین ها و انیمه های برتر جهان نشانه شناسی و ... را در رابطه با فصل نامه مرتبط با فیلم و عکس برای ما ارسال نمایید.

atefehkhaleghi2021@gmail.com

۰۹۳۵۳۷۶۵۶۵۳

ایمیل مدیر مسئول

لینک گروه نشریه

گروه واتس‌اپ

فصل نامه هنری ادبی
کانون فیلم و عکس
دانشگاه شیراز
شماره دهم

کانون فیلم و عکس دانشگاه شیراز