ماهنامه سینمایی
شورت کات
SHORTCUTSMAG
۲۶
شمارهٔ ۲۶ | ۲۱ شهریور ۱۴۰۵ | ۳۶ صفحه | ۲۰۰ هزار تومان





پنجاهِ بی‌تکرار

بهترین فیلم‌های دههٔ پنجاه سینمای ایران
به انتخاب هشتاد نویسنده و منتقد



اکبر عبدی

۴ شهریور ۱۳۳۹
۲ مرداد ۱۴۰۵

ماهنامه سینمایی
برش‌های کوتاه
سال هشتم - شماره ۲۶-۲۱ شهریور ۱۴۰۵

■ **صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر:**
احمد شاهوند

■ **تحریریه:**
فرانک آرتا، مینا ایران‌فدا، محمد تقی‌زاده، جابر تواضعی، عزیزالله حاجی‌مشهدی، رها روزبهان، حمید سلجوقی، عدنان شاه‌طلایی، رضا صائمی، جواد صفوی، بهمن عبدالهی، نیروان غنی‌پور، امیرافشار فتوحی، حسام فروزان، فاطمه فریدن، محمدرضا فهمیزی، آریا قریشی، امین مبینی، مازیار معاونی، شبنم میرزین‌العابدین، امیرعلی نصیری

■ **با تشکر از همراهی:**
جبار آذین، حسین آریانی، مجتبی اردشیری، نازنین اردوبازارچی، ارغوان اشتری، منوچهر اکبرلو، جلیل اکبری صحت، وندادِ الوندی‌پور، محمد بزرگ، محسن بیگ آقا، امیرحسین تاجبخش، امیررضا تجویدی، مهدی تیموری، محمد جعفری، شهرام جعفری‌نژاد، امیرابراهیم جلالیان، حمیدرضا حاجی حسینی، عزیزالله حاجی مشهدی، شادی حاجی مشهدی، هوشنگ حسینی، فرهاد خالدی نیک، شهرام خرازی‌ها، پژمان خلیل‌زاده، آرش خوشخو، مهرزاد دانش، ذبیح‌الله رحمانی، بامداد رکنی، مهران زارعیان، پریسا ساسانی، سیدمحمد سلیمانی، محسن سلیمانی فاخر، آنتونیا شرکا، حنیف شمیم، پیمان شوقی، رامتین شهبازی، افشین علیار، آرش عنایتی، وحید فرازان، مازیار فکری ارشاد، نسیم قاضی‌زاده، سهیلا قوسی، کیوان کشیریان، محمود گبرلو، حسین گیتی، محمدرضا لطفی، علیرضا مجمع، مصطفی محمودی، سعید مروتی، آریانا معتمدیان، حامد مقدم، محسن منوچهری، شبنم میرزین‌العابدین، انسیه نجفی نشلی، احسان ناظم بکایی، امید نجوان، عباس نصرالهی، صوفیا نصرالهی، شبیر نعلبندیان، سعیده نیک اختر، محمد هاشمی

■ **مدیر هنری:**
احمد شاهوند

■ **وب سایت:**
www.shortcutsmag.ir

■ **شبکه‌های مجازی (تلگرام و اینستاگرام):**
@shortcutsmag

■ **چاپ:** کهن

■ **نشانی دفتر:** کرج، شهرک بانک کشاورزی، ابن سینا ۱۴، مجتمع سپهر، واحد ۸

■ **سازمان آگهی‌ها:** ۰۲۶ ۳۴۵۲۹۰۳۵ - ۰۹۱۲۲۶۱۸۰۶۴

■ **طراحی لوگو:** آتلیه طراحی لوگو و هویت بصری «امیر»
اینستاگرام و تلگرام: @AmirAtelier

■ مطالب مندرج در ماهنامهٔ «برش‌های کوتاه» بیانگر دیدگاه نویسندگان آن‌هاست و لزوما بیانگر دیدگاه ماهنامه نیست.
■ ماهنامهٔ «برش‌های کوتاه» در ویرایش مطالب آزاد است.
■ نقل و انتشار مطالب و عکس‌های اختصاصی ماهنامه در کتاب و سایر رسانه‌ها اعم از نشریات، پایگاه‌های خبری، شبکه‌های اجتماعی و ... با اجازه کتبی از مدیریت ماهنامه و ذکر منبع (ماهنامهٔ «برش‌های کوتاه») مجاز است.

■ **عکس روی جلد:** سعید کنگرانی در فیلم «دایرهٔ مینا»

■ مقدمه‌ای بر بازخوانی سینمای موج نو ایران در دهه ۵۰ شمسی (شبنم میرزین العابدین) / ۴
■ بهترین فیلم های دهه پنجاه سینمای ایران (به انتخاب هشتاد نویسنده و منتقد) / ۶
■ زیستن در جهانی که راه رستگاری ندارد («دایرهٔ مینا»، بهمن عبدالهی) / ۱۴
■ پرتره‌ای تیره از جامعه‌ای بیمار («دایرهٔ مینا»، امین مبینی) / ۱۵
■ وقتی رفاقت شکل دیگری از اعتراض می‌شود («گوزن‌ها»، رها روزبهان) / ۱۶
■ شأنِ ایستادن («گوزن‌ها»، حمید سلجوقی) / ۱۷
■ قصهٔ تنهایی در محاصرهٔ جامعه («رگبار»، رضا صائمی) / ۱۸
■ نگاهی به شهر از «رگبار» تا «سگ کشی» (جابر تواضعی) / ۱۹
■ سلطانِ شبانه («کندو»، نیروان غنی‌پور) / ۲۰
■ گذر از خوان هفتم زندگی سگی! («کندو»، عزیزالله حاجی مشهدی) / ۲۱
■ شاهکار ی در روایتِ حسرت و تنهایی («سوته دلان»، امیرافشار فتوحی) / ۲۲
■ مرثیه‌ای برای دل‌های سوخته («سوته دلان»، حسام فروزان) / ۲۳
■ فیلمی که زمان نتوانست رامش کند («شطرنج باد»، جواد صفوی) / ۲۴
■ هنرمندانه و پیشرو («شطرنج باد»، فرانک آرتا) / ۲۵
■ ماهیِ بیرون‌افتاده از پاشوره («تنگنا»، آریا قریشی) / ۲۶
■ کیارستمیِ واقع گرایی که دوست دارم («گزارش»، امیرعلی نصیری) / ۲۷
■ می‌جنگم، پس هستم («سازدهنی»، محمدرضا فهمیزی) / ۲۸
■ افسانه‌ای که به زندگی امروز قدم می‌گذارد («چریکهٔ تارا»، عدنان شاه طلایی) / ۲۹
■ وقتی عشق فرمان می‌دهد... («مسافر»، مازیار معاونی) / ۳۰
■ واقع‌گراییِ اندیشمندانه («مسافر»، فاطمه فریدن) / ۳۱
■ فیلمی در حاشیهٔ حافظهٔ سینمای ایران («سایه‌های بلند باد»، مینا ایران فدا) / ۳۲
■ پیش‌گویی انقلاب در سینما («صادق کرده»، محمد تقی‌زاده) / ۳۳

پنجاهِ بی‌تکرار



شاید با **جنوب شهر** (فرخ غفاری) در سال ۱۳۳۷ و در ادامه با **خشت و آینه** (ابراهیم گلستان) در سال ۱۳۴۴ موج نوی سینمای ایران کلید خورد اما داریوش مهرجویی با **گاو** (۱۳۴۸)، مسعود کیمیایی با **قیصر** (۱۳۴۸) و ناصر تقوایی با **آرامش در حضور دیگران** (۱۳۴۹) بودند که این موج را به نام خود زدند و سینمای ایران از اواخر دهۀ چهل وارد فاز دیگری شد که خروجی‌اش را در دهۀ پنجاه به وضوح می‌توان دید. دهه‌ای پُر از فیلم‌های متفاوت و خوب و جریان‌ساز.

به همین دلیل تصمیم گرفتم پرونده‌ای جمع و جور و کوچک برای بهترین فیلم‌های این دهۀ ماندگار ترتیب بدهم. هفتاد و نه نویسنده و منتقد بر من منت گذاشتند و در این نظرسنجی شرکت کردند. رقابت چهار فیلم **دایرهٔ مینا**، **گوزن‌ها**، **رگبار** و **کندو** برای کسب عنوان بهترین فیلم دهۀ پنجاه، بسیار نزدیک و پایاپای بود.

در این پروندۀ کوچک، بیست و یک یادداشت از بیست و یک نویسنده و منتقد برای ده فیلم برتر و همچنین یکی دو فیلم دیگر هم داریم که همینجا بر خود واجب می‌دانم از همراهی صمیمانۀ تک‌تک عزیزان تشکر و قدردانی کنم. حضور این دوستان اگر نبود، این پرونده هم وجود خارجی نداشت.

قرار بود یادداشت‌هایی هم برای فیلم های **طبیعت بی‌جان** و **بن‌بست** داشته باشیم که با بدقولی دوستان، به دستمان نرسید.

در پایان سپاسگزاری می‌کنم از **شبنم میرزین‌العابدین** بابت همراهی صمیمانه‌اش در این پرونده.

سردبیر

مقدمه‌ای بر بازخوانی سینمای موج نو ایران در دهه ۵۰ شمسی

گذار از امتداد سیاهی و ظلمت بازمانده در برهه‌ای رو به سپیده‌دمان عصری دیگر



شبنم میرزین‌العابدین
Sh.mir.z

دهۀ ۵۰ شمسی در ایران، هم‌زمان با دهۀ ۷۰ میلادی در جهان، دوره‌ای است که در آن هنر به‌ویژه سینما، نقاشی و ادبیات و ... با رویکردی توام با بازاندیشی هویت عجین شد. در سطح جهانی، جنبش‌های ضدجنگ، نقد سرمایه‌داری، تغییرات، اعتصاب‌ها و اعتراض‌ها، رخدادهای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، تحولات و انقلاب‌ها و... خوانش و بازتولید معنایی سیاست‌های کلان در عرصۀ سینما و ادبیات و هنر و... از دیدگاه‌های متفاوت را مورد بررسی و تأویلی متفاوت و در جهت تکمیل آنچه در جریان بود، قرار داد. در ایران به دلایلی این رویکرد با لایه‌های پیچیده‌تری همراه بود: مدرنیزاسیون دولتی، شکاف طبقاتی، مهاجرت روستایی، شهرهای در حال انفجار و... ناگزیر بازنگری‌ای را در پی داشت که در رأس آن بازتولید معنایی فرهنگ و تمدن و هویت تاریخی‌ای را نشانه می‌رفت که از دیرباز به جهت اعمال نفوذ غرب در سبک زندگی و تمامی ساحات مربوط به آن در عمل بیشتر شبیه به پارادوکس تفسیر و تحلیل و تأویل می‌شد.

در این مقطع گروهی از فیلمسازان ایرانی از جمله بیضایی، تقوایی، مهرجویی، نادری، گُله، غفاری، شهیدثالث، اصلانی، فرمان‌آرا، صیاد، شیردل و تا حدی کیمیایی با خلق آثاری در صدد برآمدند تا ناکارآمدی سیاست‌ها را در جامعه‌ای که شکاف و گسست عبور از سنت به مدرنیته در آن عیان بود، در قاب گیرند. آثاری که در خوانش فرم و محتوای تفکیک‌ناپذیر، زیبایی‌شناسی قائم به ذات خود را تبیین کردند. ماحصل نگاهی گذرا به آثار: نقدی عمیق بر ساختارهای فرهنگی و سیاسی زمانه بود. این فیلمسازان، برخلاف سینمای تجاری/بدنه! هستی‌شناسی انسان و جامعه‌ای در گذار از سنت به مدرنیته، بازتولید معنایی ارزش‌های فردی و جمعی در شکست‌های تاریخی، تعلیق و هویت گمشده را به تصویر کشیدند و سندیت بخشیدند. در آثارشان به گونه‌ای سانسور دور زده‌شده نیز مشهود است: نقدهای اجتماعی و سیاسی در قالب نماد، اسطوره، سکوت، فضاهای خالی و شخصیت‌های الینه‌شده و...

بازخوانی تاریخ و اسطوره‌ها، واقع‌گرایی شاعرانه، روانکاوی طبقۀ متوسط، مردم‌شناسی، مینیمالیسم تلخ، روزمرگی فرساینده، بیان بصری آیینی و... هر یک شکلی از مقاومت فرهنگی فرد و جامعه‌ای را منعکس می‌کرد که نتایج سیاستگذاری‌های کلان و به تبع معضلات و مشکلات در تمامی عرصه‌ها را تبیین و نیازمند بررسی می‌دید. آثار بصری/اسنادی هستند بر نقد ساختار جامعۀ ایران، جامعه‌ای در حال گذار و دچار نواقص سیاستگذاری و در جست‌وجوی هویت اصلاح‌نشدۀ تاریخی. (میراثی بازمانده از گذشته تا حال حاضر حتی).

شخصیت‌ها اغلب در وضعیت‌های تعلیقی قرار می‌گیرند، در رویایی با تاریخ و تمدن و فرهنگ ناگزیر به کدگشایی و بازخوانی می‌شوند با طرح پرسش‌هایی که در آثار نیز با تذکار به مخاطب همراه است. از این تعلیق به تعبیری می‌توان به عصیانگری خاموش نسلی که به دهۀ ۵۰ معرف حضور همگان است، یاد کرد. نسلی که زیر ذره‌بین قدرت، در حال تجربۀ از خودگسستگی، فروپاشی و... در نهایت میل به اصلاح و تغییر بود، نسلی که حتی پس از انقلاب نیز همچنان با پرسش‌هایی مواجه و به ناکارآمدی ساختار جدید نیز واقف. چنانچه بسیاری از آنان یا مهاجرت کردند و بسیاری پس از اعمال سیاست‌های کلان و خرد فرهنگی در عمل با محدودیت‌هایی تازه روبه‌رو شدند، اما میراث آنان همچنان ادامه یافت: سینمایی که حقیقت را از میان شکاف‌ها، سکوت‌ها و استعاره‌ها در هزارتوی این تاریخ سرشار از رمز و راز روایت می‌کرد و می‌کند. این نوع از اصالت اندیشیدن در آرا و نظرات، نه‌فقط در سینما که در دیگر عرصه‌ها نیز در جریان بود. بازخوانی تاریخ و تمدن و فرهنگی که با گذشتۀ اصلاح‌نشده می‌توانست سال‌ها، دهه‌ها و قرن‌ها ادامه یابد و ویرانی جبران‌ناپذیری را به بار آورد.

به بیانی دهۀ ۵۰ شمسی را می‌توان یکی از نقاط عطف تاریخی در برساختی از برهه‌ای در تاریخ این سرزمین دانست و آن‌را آگاهی تراژیک دهۀ ۵۰ نامید. گذاری که رد و اثر آن تا به امروز هم ادامه دارد. هنر، تبدیل شد به زبان نقد، مقاومت، جست‌وجوی هویت و... این رویکرد تحلیلی، با شرح و بسط، می‌تواند تصویری کامل از آن دوران ارائه دهد، دورانی که هنوز هم در حافظۀ فرهنگی ایران زمین پویا و زنده است.

آثار نویسندگان، شاعران، نقاشان و کارگردانان و نظریه‌پردازان و فعالان در عرصۀ فرهنگی و پژوهشی خود گواه بر این ادعا است چه در حال حاضر همان رویکرد راکم و بیش شاهدیم: بازخوانی از خاستگاه‌های تمدن و فرهنگی که از دل اساطیر و آیین‌ها تاریخ را از زیر خاکستر بیرون می‌کشد، واقع‌گرایی شاعرانه، نشانه‌شناسی بصری در روانکاوی فرهنگ عامه، مینیمالیسم تلخ، روزمرگی فرساینده و مرگ تدریجی و...

همچنان در جریان و آثار دهۀ ۵۰ شمسی را از این منظر می‌توان همچون اسنادی تاریخی دانست که کامل‌تر شده و گاه با همان بیان بصری سرشار از کد و اشارت به حکمت و آیین‌ها، سینما را به عنوان ظرف مطالعات سینمایی به مظروفی بدل کرده و می‌کند که در آن سوژه و ابژه مورد مطالعۀ موردی یکدیگر واقع و موتیف‌های آزاد و مقید نه حاشیه‌های ناکارآمد که خود کامل‌کنندۀ متن و متون هستند.

متونی که در آن درون متن، بینامتن و فرامتن با آنچه در زیر پنهان است، نیازمند خوانش بیناسطور و کدگشایی و خرد و درایت و حکمت است در تمامی عرصه‌های کلان و زیر عنوان‌هایشان.

پرونده



بهترین فیلم‌های دههٔ پنجاه سینمای ایران

به انتخاب هشتاد نویسنده و منتقد

برای انتخاب بهترین فیلم‌های دههٔ پنجاه، تولیدات سال‌های ۱۳۵۰ تا پایان سال ۱۳۵۹ مدنظر بود. به همین دلیل آثار مهمی چون بی‌تا (هژیر داریوش)، پنجره (جلال مقدم)، آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی)، آقای هالو (داریوش مهرجویی) و ... که در سال ۱۳۴۹ تولید شدند و در سال‌های ۵۰ تا ۵۲ به نمایش درآمدند، در این نظرسنجی لحاظ نشدند. به انتخاب‌های با اولویت به ترتیب از ده تا یک امتیاز و به انتخاب‌های بدون ترتیب، شش امتیاز تعلق گرفت. در رده‌بندی نهایی همچون نظرسنجی‌های گذشته، ابتدا تعداد آرا و سپس مجموع امتیاز ملاک بود.
این شما و ریز انتخاب‌های هشتاد نویسنده و منتقد ماهنامهٔ «برش‌های کوتاه» و رده‌بندی نهایی بهترین فیلم‌های دههٔ پنجاه سینمای ایران 🎬

جبار آذین
۱ - چریکهٔ تارا
۲ - گوزن‌ها
۳ - دایرهٔ مینا
۴ - رگبار
۵ - سازدهنی
۶ - کندو
۷ - طبیعت بی جان
۸ - درشکه چی
۹ - چشمه
۱۰ - فریاد زیرآب

مجتبی اردشیری
۱ - گوزن‌ها
۲ - پستچی
۳ - تنگنا
۴ - کندو
۵ - چشمه
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - رگبار
۸ - کلاغ
۹ - غریبه و مه
۱۰ - شطرنج باد

منوچهر اکبرلو
۱ - تنگسیر
۲ - داش آکل
۳ - دایرهٔ مینا
۴ - سازدهنی
۵ - سوته دلان
۶ - رگبار
۷ - شطرنج باد
۸ - چریکهٔ تارا
۹ - یک اتفاق ساده
۱۰ - مسافر

مینا ایران‌فدا
۱ - شطرنج باد
۲ - اسرار گنج درهٔ جنی
۳ - مغول‌ها
۴ - سوته دلان
۵ - رگبار
۶ - بن‌بست
۷ - سایه‌های بلند باد
۸ - گزارش
۹ - سازدهنی
۱۰ - دایرهٔ مینا

فرانک آرتا
۱ - یک اتفاق ساده
۲- شازده احتجاب
۳ - مغول ها
۴ - گوزن‌ها
۵ - گزارش
۶ - کندو
۷ - غریبه و مه
۸ - تنگنا
۹ - شطرنج باد
۱۰ - دایرهٔ مینا

نازنین اردو بازارچی
۱ - شازده احتجاب
۲ - مسافر
۳ - شطرنج باد
۴ - غریبه و مه
۵ - گزارش
۶ - ستچی
۷ - نگسیر
۸ - یک اتفاق ساده
۹ - گوزن‌ها
۱۰ - رگبار

جلیل اکبری صحت
۱ - طبیعت بی‌جان
۲ - گزارش
۳ - سوته دلان
۴ - شازده احتجاب
۵ - کندو
۶ - سازدهنی
۷ - شطرنج باد
۸ - غزل
۹ - مغول‌ها
۱۰ - رگبار

محمد بزرگ
۱ - سازدهنی
۲ - بن‌بست
۳ - گزارش
۴ -سوته دلان
۵ - شطرنج باد
۶ - طبیعت بی جان
۷ - کندو
۸ - نازنین
۹ - یک اتفاق ساده
۱۰ - گوزن‌ها

حسین آریانی
۱ - رگبار
۲ - سوته دلان
۳ - طبیعت بی‌جان
۴ - گوزن‌ها
۵ - گزارش
۶ - کلاغ
۷ - غریبه و مه
۸ - شازده احتجاب
۹ - مغول ها
۱۰ - مسافر

ارغوان اشتری
- گزارش
- بن‌بست
- گوزن‌ها
- سوته‌دلان
- رگبار
- دایرهٔ مینا
- تنگنا
- کندو
- صادق کرده
- مسافر

ونداد الوندی‌پور
۱ - سوته دلان
۲ - دایرهٔ مینا
۳ - رگبار
۴ - پستچی
۵ - کندو
۶ - تنگنا
۷ - چریکهٔ تارا
۸ - یک اتفاق ساده
۹ - سازدهنی
۱۰ - سازش

محسن بیگ‌آقا
فهرست به ترتیب الفبا است و از هر فیلمساز یک فیلم انتخاب شده.
- تنگنا
- خاک
- رگبار
- سوته دلان
- شازده احتجاب
- فرار از تله
- کندو
- گزارش

- مغول‌ها
- یک اتفاق ساده

امیرحسین تاجبخش
- پستچی
- سوته دلان
- گزارش
- گوزن‌ها
- غریبه و مه
- طبیعت بی‌جان
- مغول‌ها
- خداحافظ رفیق
- زیر پوست شب
- شطرنج باد

امیررضا تجویدی
۱ - رگبار
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - گوزن‌ها
۴ - بن‌بست
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - شطرنج باد
۷ - کندو
۸ - کلاغ
۹ - گزارش
۱۰ - تنگنا

محمد تقی‌زاده
- گزارش
- نازنین
- گوزن‌ها
- کندو
- فرار از تله
- صادق کرده
- سازدهنی
- درشکه چی
- تنگسیر
- چشمه

جابر تواضعی
- رگبار
- پستچی
- تنگنا
- دایرهٔ مینا
- کندو
- گوزن‌ها
- مسافر
- نفرین
- چریکهٔ تارا
- یک اتفاق ساده

مهدی تیموری
۱ - غزل
۲ - بن‌بست
۳ - گوزن‌ها
۴ - شطرنج باد
۵ - یک اتفاق ساده
۶ - رگبار
۷ - تپلی
۸ - سه‌قاپ
۹ - کندو
۱۰ - گزارش

محمد جعفری
- چریکه تارا
- دایرهٔ مینا
- درشکه‌چی
- رگبار
- طبیعت بیجان
- غریبه و مه
- کلاغ
- کندو
- گوزن‌ها
- مسافر

شهرام جعفری‌نژاد
- داش آکل
- رگبار
- صادق کرده
- تنگنا
- نفرین
- گوزن‌ها
- شازده احتجاب
- غریبه و مه
- کلاغ
- چریکه تارا

امیرابراهیم جلالیان
۱ - کندو
۲ - گوزن‌ها
۳ - سوته دلان
۴- تپلی
۵ - سازش
۶ - تنگنا
۷ - فرار از تله
۸ - داش اکل
۹ - در امتداد شب
۱۰ - رگبار
۱۱ - خداحافظ رفیق
۱۲ - درشکه چی
۱۳ - دایرهٔ مینا

حمیدرضا حاجی حسینی
۱ - گوزن‌ها
۲ - کندو
۳ - تنگنا
۴ - گزارش
۵ - طبیعت بی‌جان
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - سوته‌دلان
۸ - شطرنج باد
۹ - غریبه و مه
۱۰ - صبح روز چهارم

عزیزاله حاجی‌مشهدی
- یک اتفاق ساده
- طبیعت بی‌جان
- رگبار
- گوزن‌ها
- شطرنج باد
- دایرهٔ مینا
- اسرار گنج درهٔ جنی
- تنگسیر
- کندو
- چریکهٔ‌تارا

شادی حاجی مشهدی
۱ - گوزن‌ها
۲ - طبیعت بی‌جان
۳ - رگبار
۴ - شطرنج باد
۵ - سوته‌دلان
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - کندو
۸ - تنگنا
۹ - مغول‌ها
۱۰ - گزارش

هوشنگ حسینی
با توجه به گذشت سن و سالی از آن دوران، ممکن است در انتخاب اولویت‌ها حق مطلب به درستی ادا نشده باشد.
۱ - سازدهنی
۲ - باغ سنگی
۳- بن‌بست
۴ - سوته دلان
۵- در امتداد شب
۶- کندو
۷- تنگسیر
۸ - رگبار
۹ - گوزن‌ها
۱۰ - صادق کرده

فرهاد خالدی نیک
۱ - گوزن‌ها
۲ - سوته دلان
۳ - دایرهٔ مینا
۴ - گزارش
۵ - رگبار
۶ - کندو
۷ - تنگنا











۸ - شطرنج باد
۹ - بن‌بست
۱۰ - یک اتفاق ساده

شهرام خرازی‌ها

۱ - در امتداد شب
۲ - هشتمین روز هفته
۳ - شب غریبان
۴ - فریاد زیر آب
۵ - چشمه
۶ - نازنین
۷ - زیر پوست شب
۸ - تنگنا
۹ - جمعه
۱۰ - اسرار گنج درهٔ جنی

پژمان خلیل‌زاده

۱ - طبیعت بی‌جان
۲ - مغول‌ها
۳ - چشمه
۴ - پسر ایران از مادرش بی‌خبر است (فریدون رهنما)
۵ - خاک مهر شده (مروا نبیلی)
۶ - چه هراسی دارد ظلمت روح (نصیب‌نصیبی)
۷ - فریاد مجاهد (مهدی معدنیان)
۸ - آدمک (خسرو هریتاش)
۹ - کندو
۱۰ - تنگسیر

آرش خوشخو

۱ - گزارش
۲ - بن‌بست
۳ - پستچی
۴ - پ مثل پلیکان
۵ - چریکهٔ تارا
۶ - خواستگار
۷ - قلندر
۸ - کندو
۹ - رقاصه‌شهر
۱۰ - تپلی

مهرزاد دانش

- دایرهٔ مینا
- گزارش
- شازده احتجاب
- غریبه و مه
- مسافر
- یک اتفاق ساده
- آرامش در حضور دیگران
- کندو
- رگبار
- طبیعت بی‌جان

ذبیح‌اله رحمانی

- کندو
- شطرنج باد
- رگبار
- تنگنا
- دایرهٔ مینا
- باغ سنگی
- سوته دلان
- صبح روز چهارم
- گوزن‌ها
- مغول‌ها
- طبیعت بی‌جان

بامداد رکنی

- چریکهٔ تارا
- دایرهٔ مینا
- کندو
- سرایدار
- مهرگیاه
- چشمه
- باباشمل
- شام آخر
- گفت هر سه نفرشان
- هشتمین روز هفته

رها روزبهان

۱ - گوزن‌ها
۲ - رگبار
۳ - طبیعت بی‌جان
۴ - یک اتفاق ساده
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - شطرنج باد
۷ - پستچی
۸ - سوته‌دلان
۹ - تنگسیر
۱۰ - اسرار گنج درهٔ جنی

مهران زارعیان

۱ - گوزن‌ها
۲ - تنگسیر
۳ - سوته‌دلان
۴ - چریکه تارا
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - گزارش
۷- سازدهنی
۸ - کندو
۹ - سفر سنگ
۱۰ - داش آکل

پریسا ساسانی

۱ - سوته دلان
۲ - سازدهنی
۳ - یک اتفاق ساده
۴ - شطرنج باد
۵ - گزارش
۶ - اسرار گنج درهٔ جنی
۷ - کلاغ
۸ - دایرهٔ مینا
۹ - گوزن‌ها
۱۰ - صبح روز چهارم

حمید سلجوقی

انتخاب‌های من قبل از فنی بودن، دلی‌ست. یعنی فرضاً گرچه **رگبار** عالیجناب بیضایی از هر منظر نسبت به **گوزن‌ها** فیلم‌تره اما گوزن‌ها برای من اون جذبهٔ خاص سینماست و توی ذهن ماندن.
یا شاید **سازدهنی** از جنبهٔ انصاف توی ده تا نباشه اما من اگر واژهٔ سینمای کودک و نوجوان به گوشم بخوره هر جا، قبل از کارهای کانونی شادروان کیارستمی و... اون توی ذهنمه و یا اینکه احتمالا **داش‌آکل**» در ۱۰تای هیچکس دیگه نباشه ولی من درگیرش شدم.
لذا:

۱ - گوزن‌ها
۲ - طبیعت بی‌جان
۳ - کندو
۴ - رگبار
۵ - سوته دلان
۶ - یک اتفاق ساده
۷ - دایرهٔ مینا
۸ - تنگسیر
۹ - سازدهنی
۱۰ - داش آکل

سیدمحمد سلیمانی

۱ - گوزن‌ها
۲ - سوته دلان
۳ - گزارش
۴ - کندو
۵ - رگبار
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - فرار از تله
۸ - تنگنا
۹ - داش آکل
۱۰ - طبیعت بی‌جان

محسن سلیمانی فاخر

۱ - دایرهٔ مینا
۲ - گوزن‌ها
۳ - پستچی
۴ - چریکهٔ تارا
۵ - در امتداد شب









۶ - تنگسیر
۷ - سرایدار
۸ - کندو
۹ - اسرار گنج درهٔ جنی
۱۰ - زنبورک

عدنان شاه‌طلایی
- سرایدار
- سازش
- سازدهنی
- خاک
- غریبه ومه
- رگبار
- دایرهٔ مینا
- زنبورک
- چریکهٔ تارا
- اسرار گنج درهٔ جنی

احمد شاهوند
- گوزن‌ها
- کندو
- رگبار
- دایرهٔ مینا
- شطرنج باد
- سوته‌دلان
- تنگنا
- بن‌بست
- گزارش
- در امتداد شب
- فریاد زیر آب

آنتونیا شرکا
۱ - شازده احتجاب
۲ - رگبار
۳ - صبح روز چهارم
۴ - گزارش
۵ - گوزن‌ها
۶ - مسافر
۷ - تنگنا
۸ - در امتداد شب
۹ - بن‌بست
۱۰ - پستچی

حنیف شمیم
۱ - شطرنج باد
۲ - کلاغ
۳ - غریبه و مه
۴ - بن‌بست
۵ - چشمه
۶ - رگبار
۷ - سرایدار
۸ - صادق کرده
۹ - چریکهٔ تارا
۱۰ - نفرین

پیمان شوقی
۱ - گوزن‌ها
۲ - شطرنج باد
۳ - کندو
۴ - غریبه و مه
۵ - خداحافظ رفیق
۶ - گزارش
۷ - سوته دلان
۸ - دایرهٔ مینا
۹ - نفرین
۱۰ - مغول‌ها

رامتین شهبازی
۱ - گوزن‌ها
۲ - سوته دلان
۳ - تپلی
۴ - تنگنا
۵ - کلاغ
۶ - کندو
۷ - شطرنج باد
۸ - شازده احتجاب
۹ - دایرهٔ مینا
۱۰ - طبیعت بی‌جان

رضا صائمی
۱ - گوزن‌ها
۲ - رگبار
۳ - طبیعت بی‌جان
۴ - شطرنج باد
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - یک اتفاق ساده
۷ - شازده احتجاب
۸ - تنگسیر
۹ - مغول‌ها
۱۰ - سوته‌دلان

سیدجواد صفوی
۱ - گزارش
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - نفرین
۴ - شطرنج باد
۵ - تنگنا
۶ - پستچی
۷ - مسافر
۸ - گوزن‌ها
۹ - یک اتفاق ساده
۱۰ - اسرار گنج درهٔ جنی

بهمن عبدالهی
۱ - طبیعت بی‌جان
۲ - سازدهنی
۳ - مغول‌ها
۴ - دایرهٔ مینا
۵ - سوته‌دلان
۶ - مسافر
۷ - چریکهٔ تارا
۸ - کندو
۹ - رگبار
۱۰ - گزارش
فیلم‌های **شطرنج باد** و **جمعه** را ندیده‌ام

افشین علیار
۱ - گزارش
۲ - گوزن‌ها
۳ - کندو
۴ - شطرنج باد
۵ - سوته دلان
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - شازده احتجاب
۸ - رگبار
۹ - تنگنا
۱۰ - فریاد زیر آب

آرش عنایتی
۱ - شطرنج‌باد
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - بن‌بست
۴ - طبیعت بی جان
۵ - اسرار گنج درهٔ جنی
۶ - گزارش
۷ - زیر پوست شب
۸ - هشتمین روز هفته
۹ - در امتداد شب
۱۰ - درشکه‌چی

نیروان غنی پور
۱ - سوته‌دلان
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - کندو
۴ - دایرهٔ مینا
۵ - غزل
۶ - در غربت
۷ - شطرنج باد
۸ - سه‌قاپ
۹ - بن‌بست
۱۰ - گزارش

امیر افشار فتوحی
انتخاب ده فیلم از میان آثار مهم دهه پنجاه، انتخاب میان مجموعه‌ای از فیلم‌هایی است که هرکدام به نوعی بخشی از مسیر شکل‌گیری سینمای متفاوت ایران را ساخته‌اند.
برای من، این انتخاب فقط مقایسه ارزش‌های فنی فیلم‌ها نیست؛ مهم این است که هر اثر تا











چه اندازه توانسته جهان خودش را بسازد، با زمانه‌اش وارد گفت‌وگو شود و بعد از گذشت سال‌ها همچنان چیزی برای کشف و دوباره دیدن داشته باشد.
به همین دلیل، در این فهرست هم آثار مؤلف و تجربه‌گرا حضور دارند، هم فیلم‌های اجتماعی و هم فیلم‌هایی که نسبت جدی‌تری با مخاطب عام برقرار کرده‌اند.

- سوته‌دلان
- گوزن‌ها
- پستچی
- رگبار
- کندو
- دایرهٔ مینا
- طبیعت بی‌جان
- سازدهنی
- تپلی
- در امتداد شب



وحید فرازان
۱ - پستچی
۲ - تنگسیر
۳ - دایرهٔ مینا
۴ - رگبار
۵ - سوته دلان
۶ - شطرنج باد
۷ - غریبه و مه
۸ - چریکهٔ تارا
۹ - کلاغ
۱۰ - یک اتفاق ساده



حسام فروزان
۱ - رگبار
۲ - گزارش
۳ - شطرنج باد
۴ - گوزن‌ها
۵ - کندو
۶ - چریکهٔ تارا
۷ - سوته‌دلان
۸ - دایرهٔ مینا
۹ - یک اتفاق ساده
۱۰ - بن‌بست



فاطمه فریدن
۱ - تنگسیر
۲ - بن‌بست
۳ - دایرهٔ مینا
۴ - رگبار
۵ - مسافر
۶ - طبیعت بی‌جان
۷ - سوته‌دلان
۸ - اسرار گنج درهٔ جنی
۹ - کندو
۱۰ - گزارش

مازیار فکری ارشاد
۱ - کندو
۲ - تنگنا
۳ - گزارش
۴ - دایرهٔ مینا
۵ - رگبار
۶ - شطرنج باد
۷ - صبح روز چهارم
۸ - طبیعت بی‌جان
۹ - مغول‌ها
۱۰ - گوزن‌ها

محمدرضا فهمیزی
۱ - رگبار
۲ - طبیعت بی‌جان
۳ - گزارش
۴ - شطرنج باد
۵ - مغول ها
۶ - شازده احتجاب
۷ - دایرهٔ مینا
۸ - سرایدار
۹ - کندو
۱۰ - سازدهنی

نسیم قاضی زاده
۱ - طبیعت بی‌جان
۲ - سوته دلان
۳ - سازدهنی
۴ - گزارش
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - شازده احتجاب
۷ - تنگنا
۸ - رگبار
۹ - کلاغ
۱۰ - گوزن‌ها

آریا قریشی
۱ - کندو
۲ - داش آکل
۳ - بن‌بست
۴ - تنگنا
۵ - چریکهٔ تارا
۶ - شطرنج باد
۷ - فرار از تله
۸ - خداحافظ رفیق
۹ - رگبار
۱۰ - سه قاپ

سهیلا قوسی
۱ - خاک
۲ - گوزن‌ها
۳ - سوته‌دلان
۴ - کلاغ
۵ - صادق کرده
۶ - در امتداد شب
۷ - تنگنا
۸ - قیامت عشق
۹ - سفر سنگ
۱۰ - سازدهنی

کیوان کثیریان
۱ - بن‌بست
۲ - گوزن‌ها
۳ - کندو
۴ - دایرهٔ مینا
۵ - شطرنج باد
۶ - غریبه و مه
۷ - پستچی
۸ - سوته دلان
۹ - گزارش
۱۰ - صادق کرده

محمود گبرلو
۱ - سازدهنی
۲ - گوزن‌ها
۳ - تنگسیر
۴ - چریکهٔ تارا
۵ - داش آکل
۶ - مغول‌ها
۷ - کلاغ
۸ - شازده احتجاب
۹ - پستچی
۱۰ - در امتداد شب

حسین گیتی
- رگبار
- غزل
- مهر گیاه
- صبح روز چهارم
- نفرین
- آرامش در حضور دیگران
- خداحافظ رفیق
- چشمه
- غریبه و مه

محمدرضا لطفی
۱ - طبیعت بی‌جان
۲ - گزارش
۳ - کلاغ
۴ - یک اتفاق ساده
۵ - غریبه و مه
۶ - سوته دلان
۷ - سازدهنی
۸ - دایرهٔ مینا

۹ - تنگسیر
۱۰ - چریکهٔ تارا

امین مبینی
۱ - گزارش
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - دایرهٔ مینا
۴ - پستچی
۵ - اسرار گنج درهٔ جنی
۶ - کندو
۷ - بن‌بست
۸ - غریبه و مه
۹ - شطرنج باد
۱۰ - سازدهنی

علیرضا مجمع
۱ - گوزن‌ها
۲ - کندو
۳ - نازنین
۴ - گزارش
۵ - سوته‌دلان
۶ - بن‌بست
۷ - رگبار
۸ - تنگنا
۹ - در امتداد شب
۱۰ - دایرهٔ مینا

مصطفی محمودی
۱ - کندو
۲ - تنگنا
۳ - گوزن‌ها
۴ - رگبار
۵ - صبح روزچهارم
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - سوته دلان
۸ - فریاد زیر آب
۹ - در امتداد شب
۱۰ - سازش
فیلم‌هایی مثل **سازدهنی**، **صادق کرده**، **تپلی**، **مسافر**، **تنگسیر**، **داش آکل**، **فرار از تله** هم می‌تونن توی این لیست باشند.

سعید مروتی
۱ - گوزن‌ها
۲ - کندو
۳ - داش آکل
۴ - گزارش
۵ - سوته دلان
۶ - تنگنا
۷ - دایرهٔ مینا
۸ - فرار از تله
۹ - رگبار
۱۰ - دشنه

مازیار معاونی
۱ - تنگنا
۲ - مسافر
۳ - داش آکل
۴ - رگبار
۵ - صبح روز چهارم
۶ - گوزن‌ها
۷ - کندو
۸ - صادق کرده
۹ - سوته دلان
۱۰ - زیر پوست شب

آریانا معتمدیان
۱ - سازدهنی
۲ - یک‌اتفاق ساده
۳ - تنگسیر
۴ - دایرهٔ مینا
۵ - رگبار
۶ - شازده احتجاب
۷ - کندو
۸ - غریبه ومه
۹ - گوزن‌ها
۱۰ - طبیعت بی‌جان

حامد مقدم
۱ - زیر پوست شب
۲ - گوزن‌ها
۳ - شطرنج باد
۴ - بن بست
۵ - چریکه تارا
۶ - دایره مینا
۷ - انتظار (امیر نادری، ۱۳۵۳)
۸ - گزارش
۹ - کندو
۱۰ - سه ماه تعطیلی (شاپور قریب، ۱۳۵۶)

محسن منوچهری
۱ - گوزن‌ها
۲ - رگبار
۳ - سوته‌دلان
۴ - شازده احتجاب
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - گزارش
۷ - داش آکل
۸ - تنگنا
۹ - طبیعت بی‌جان
۱۰ - تنگسیر

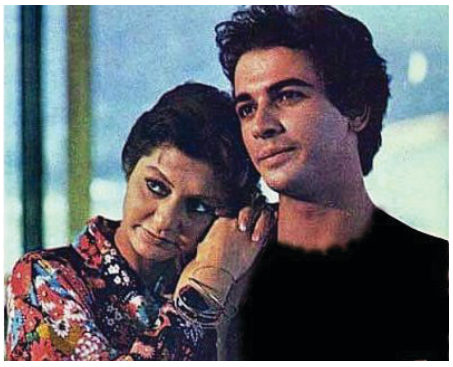
شبنم میرزین العابدین
- یک اتفاق ساده
- طبیعت بی‌جان
- غریبه و مه
- چریکهٔ تارا
- مغول‌ها
- کندو
- شطرنج باد
- گزارش
- دایرهٔ مینا
- بن‌بست

احسان ناظم بکایی
۱ - سوته دلان
۲ - سلطان صاحبقران
۳ - شازده احتجاب
۴ - تنگسیر
۵ - پستچی
۶ - دایرهٔ مینا
۷ - اسرار گنج درهٔ جنی
۸ - سازدهنی
۹ - گوزن‌ها

انسیه نجفی نشلی
۱ - کندو
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - رگبار
۴ - سازدهنی
۵ - دایرهٔ مینا
۶ - سوته دلان
۷ - گوزن‌ها
۸ - مسافر
۹ - مهر گیاه
۱۰ - نازنین

امید نجوان
دههٔ پنجاه ایران همیشه برای من مخلوطی از حسرت و خاطره و آرزو بوده است. دهه‌ای ملتهب و پر فراز و فرود که در انتها به وقوع یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین انقلاب‌های سیاسی در یک قرن گذشته ختم شد. من در آخرین سال از دههٔ ۱۳۴۰ به دنیا آمدم و طبعاً در دههٔ بعد از آن کودکی خردسال بودم. اما در سال‌ها و دهه‌های بعد که جوانی و سپس میان‌سالی‌ام را در آن تجربه کردم متوجه شدم بدون هیچ اغراقی محصولات هنری تولید شده در دههٔ پنجاه بسیار قابل توجه و در مواردی حتی می‌توان گفت شگفت‌انگیز بوده‌اند.
محصولاتی نظیر ادبیات، شعر، موسیقی، ترانه، تئاتر...و مهم‌تر از همه، سینما. به همین خاطر همیشه دلم می‌خواست دست‌کم ده سال زودتر به دنیا می‌آمدم تا بتوانم با دید بهتری دههٔ ۱۳۵۰




ایران و محصولات هنری تولید شده در آن را درک کنم. ده سالِ هیجان‌انگیز و آکنده از محصولات مختَلف و متنوعی که بی‌شک جدا از تجربه و نحوهٔ زیستِ سازندگان‌شان، ریشه در حوادث سیاسی و اجتماعی آن سال‌ها داشته است. محصولات سینمایی دههٔ ۱۳۵۰ - خصوصاً در مقایسه با انبوه تولیدات بی‌هدف و بی‌ارزش و فاقد شناسنامهٔ چند دههٔ اخیر- چنان قابل توجه و بحث‌برانگیزند که به دشواری می‌توان از میان آن‌ها فقط ده فیلم (مثلاً فقط از ده کارگردان) برگزید.فیلم‌هایی که برخی‌شان پایه‌گذار شکل و موج تازه‌ای از نگاه به سینما و اجتماع آن روزگار ایران بوده‌اند. به همین خاطر آن‌چه در پی می‌خوانید، حاصل نگاه شوق‌انگیز این بنده به تعدادی از محصولات درخشان سینمایی در دههٔ پنجاه خورشیدی است. تولیداتی که باید اشاره کنم با وجود تلاش بسیار، موفق نشدم در مورد برخی کارگردان‌ها فقط یک فیلم از ساخته‌های آن‌ها انتخاب کنم... و نتیجه، فهرستی است که پیش روی شماست:

۱ - گوزن‌ها و داش‌آکل
۲ - دایرهٔ مینا و پستچی
۳ - کندو و زیر پوست شب
۴ - خداحافظ رفیق و تنگنا
۵ - صادق کرده و نفرین
۶ - مسافر و گزارش
۷ - یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان
۸ - قلندر و سوته‌دلان
۹ - در امتداد شب و بن‌بست
۱۰ - شطرنج باد

عباس نصرالهی

۱ - غریبه و مه
۲ - طبیعت بی‌جان
۳ - مسافر
۴ - شطرنج باد
۵ - مغول‌ها
۶ - رگبار
۷ - گوزن‌ها
۸ - تنگنا
۹ - بن‌بست
۱۰ - سوته‌دلان

صوفیا نصرالهی

انتخاب‌های من بدون ترتیب هستند. برای بهترین فیلم‌هایم اولویت نمی‌گذارم ولی این محدودیت را برای خودم قائل شدم که از هر کارگردان فقط یک فیلم در فهرست باشد:

- گوزن‌ها
- دایرهٔ مینا
- سوته دلان
- بن‌بست
- درشکه‌چی
- رگبار
- تنگنا
- طبیعت بی‌جان
- کندو
- شطرنج باد
- گزارش
- فریاد زیر آب

امیرعلی نصیری

۱ - گزارش
۲ - چریکهٔ تارا
۳ - شطرنج باد
۴ - دایرهٔ مینا
۵ - بن‌بست

شبیر نعلبندیان

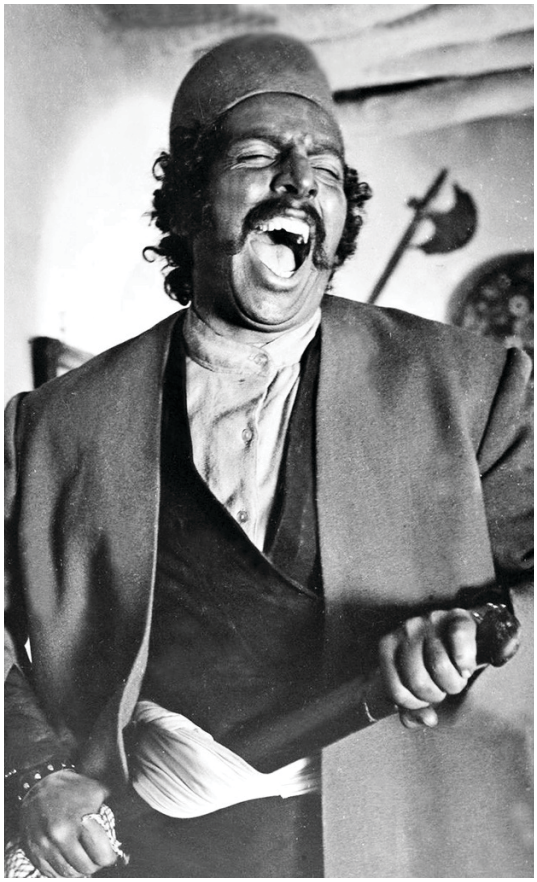
۱ - دایرهٔ مینا
۲ - شطرنج باد
۳ - اسرار گنج درهٔ جنی
۴ - رگبار
۵ - شازده احتجاب
۶ - سایه‌های بلند باد
۷ - چریکهٔ تارا
۸ - گزارش
۹ - یک اتفاق ساده
۱۰ - خاک مهر شده

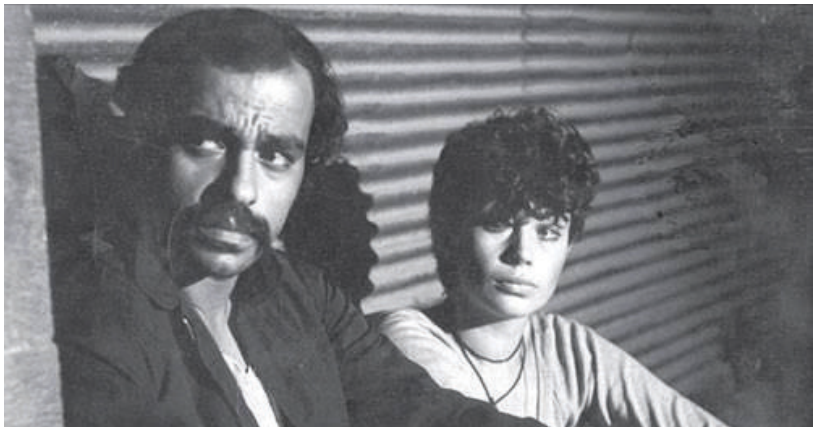
سعیده نیک‌اختر

۱ - پستچی
۲ - دایرهٔ مینا
۳ - چریکهٔ تارا
۴ - غریبه و مه
۵ - رگبار
۶ - کلاغ
۷ - سوته دلان
۸ - سلطان صاحبقران
۹ - سازدهنی
۱۰ - تنگسیر

محمد هاشمی

۱ - گزارش
۲ - رگبار
۳ - شطرنج باد
۴ - طبیعت بی‌جان
۵ - کندو
۶ - سوته دلان
۷ - غریبه و مه
۸ - دایرهٔ مینا
۹ - مغول ها
۱۰ - سازدهنی







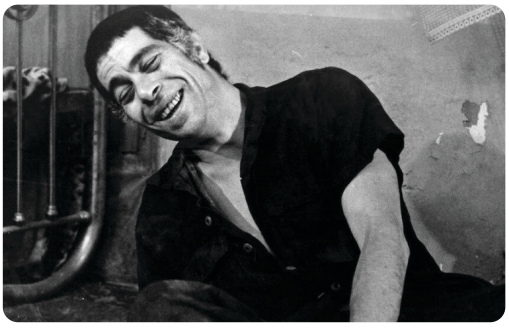
رده‌بندی نهایی بهترین فیلم‌های دههٔ پنجاه سینمای ایران

به انتخاب هشتاد نویسنده و منتقد

ملاک رده بندی: ۱) تعداد آرا ۲) امتیاز

نام فیلم	نام کارگردان	تعداد آرا	امتیاز
۱ دایرهٔ مینا	داریوش مهرجویی	۵۷	۳۲۴
۲ گوزن‌ها	مسعود کیمیایی	۵۳	۳۶۸
۳ رگبار	بهرام بیضایی	۵۳	۳۱۸
۴ کندو	فریدون گُله	۵۳	۳۱۳
۵ سوته‌دلان	علی حاتمی	۴۷	۲۸۸
۶ گزارش	عباس کیارستمی	۴۶	۲۷۶
۷ شطرنج باد	محمدرضا اصلانی	۴۱	۲۴۵
۸ طبیعت بی‌جان	سهراب شهید ثالث	۳۲	۲۰۴
۹ تنگنا	امیر نادری	۳۲	۱۶۸
۱۰ چریکهٔ تارا	بهرام بیضایی	۳۰	۱۸۴
۱۱ بن بست	پرویز صیاد	۲۵	۱۴۶
۱۲ سازدهنی	امیر نادری	۲۵	۱۳۲
۱۳ یک اتفاق ساده	سهراب شهیدثالث	۲۳	۱۰۴
۱۴ غریبه و مه	بهرام بیضایی	۲۲	۱۱۸
۱۵ تنگسیر	امیر نادری	۱۹	۹۹
۱۶ پستچی	داریوش مهرجویی	۱۸	۱۱۳
۱۷ شازده احتجاب	بهمن فرمان‌آرا	۱۸	۱۰۷
۱۸ مغول‌ها	پرویز کیمیاوی	۱۸	۸۷
۱۹ مسافر	عباس کیارستمی	۱۵	۸۰
۲۰ کلاغ	بهرام بیضایی	۱۴	۷۰
۲۱ اسرار گنج درهٔ جنی	ابراهیم گلستان	۱۳	۵۸
۲۲ در امتداد شب	پرویز صیاد	۱۳	۵۳
۲۳ داش آکل	مسعود کیمیایی	۱۲	۶۷
۲۴ صادق کرده	ناصر تقوایی	۹	۳۸
۲۵ چشمه	آربی آوانسیان	۸	۴۶
۲۶ صبح روز چهارم	کامران شیردل	۸	۳۸
۲۷ نفرین	ناصر تقوایی	۷	۳۵
۲۸ زیر پوست شب	فریدون گُله	۶	۳۳
۲۹ خداحافظ رفیق	امیر نادری	۶	۲۹
۳۰ فرار از تله	جلال مقدم	۶	۲۷













زیستن در جهانی که راه رستگاری ندارد



بهمن عبدالهی
ShortCutsMag

به گمان من، **دایرهٔ مینا** نه فقط یکی از بهترین فیلم‌های داریوش مهرجویی در سال‌های پیش از انقلاب، بلکه یکی از بهترین آثار او در تمام دوره فعالیت سینمایی‌اش است. اهمیت فیلم را نمی‌توان فقط در اقتباس آن از آثار غلامحسین ساعدی یا در رویکرد اجتماعی و انتقادی‌اش جست‌وجو کرد. مهرجویی جهانی می‌سازد که در عین واقع‌گرایی، کیفیتی کابوس‌وار و پادآرمانشهری دارد؛ جهانی که انسان برای زنده ماندن ناگزیر می‌شود به مناسباتی تن بدهد که خود قربانی آن بوده است.

«علی»، جوانی بی‌پناه و مطرود، برای نجات پدر بیمارش وارد این جهان می‌شود. اما سفری که در روایت کلاسیک می‌تواند مسیر آگاهی و بلوغ قهرمان باشد، در **دایرهٔ مینا** به شکلی معکوس عمل می‌کند. علی هرچه بیشتر با مناسبات خرید و فروش خون آشنا می‌شود، به جای فاصله گرفتن از آنها، بیشتر درونشان فرو می‌رود و سرانجام خود به بخشی از همان سازوکار تبدیل می‌شود. او برای بیرون آمدن از منجلاب، ناچار می‌شود در آن فرو برود.

از همین‌جاست که فلسفه زیستن در فیلم شکل می‌گیرد. آدم‌های **دایرهٔ مینا** را نمی‌توان به‌سادگی به خوب و بد تقسیم کرد. فروشنده خون الزاماً شرور نیست و خریدار نیز لزوماً بی‌گناه نیست؛ همه در شبکه‌ای از فقر، نیاز، منفعت و اجبار گرفتارند. در چنین جهانی، اخلاق آرمانی جای خود را به اخلاق بقا می‌دهد و پرسش اصلی از «چه چیزی درست است؟» به «چگونه می‌توان زنده ماند؟» تغییر می‌کند.

رئالیسم فیلم نیز صرفاً جنبه گزارشی ندارد. مهرجویی با نمایش فقر، بدن، خون، بیمارستان و خیابان، جهانی کاملاً عینی می‌سازد، اما همین عناصر واجد نشانه‌هایی هستند که فیلم را از یک گزارش اجتماعی فراتر می‌برند و مخاطب را به کشف و شهود وامی‌دارند. خون در فیلم فقط یک ماده حیاتی نیست؛ به کالایی تبدیل شده که مناسبات اجتماعی را آشکار می‌کند.

در این میان، خیابان یکی از عناصر اساسی جهان فیلم است. خیابان در **دایرهٔ مینا** پس‌زمینه رویدادها نیست، بلکه محل شکل‌گیری مناسبات است؛ جایی که فقر، بدن و اقتصاد به یکدیگر گره می‌خورند. حتی بیمارستان نیز از این مناسبات جدا نیست. مرز میان نهاد رسمی و خیابان از میان می‌رود و منطق خیابان به درون بیمارستان نفوذ می‌کند. به این ترتیب، فیلم نشان می‌دهد مسئله فقط فساد در حاشیه جامعه نیست؛ خود ساختار رسمی نیز از همان مناسبات تغذیه می‌کند.

دایرهٔ مینا امروز علاوه بر یک اثر سینمایی، سندی از شرایط اجتماعی و درمانی ایران در دهه پنجاه نیز هست؛ فیلمی که نمایش وضعیت نابسامان خرید و فروش خون، در نهایت در شکل‌گیری سازمان انتقال خون ایران بی‌تأثیر نبود. اینجا سینما فقط واقعیت را بازنمایی نمی‌کند، بلکه بر واقعیت بیرونی نیز اثر می‌گذارد.

شاید ماندگاری **دایرهٔ مینا** در همین جمع اضداد باشد: فیلمی به‌شدت واقعی که جهانی کابوس‌وار می‌سازد؛ فیلمی درباره نجات که قهرمانش را به درون منجلاب می‌فرستد؛ و فیلمی که از یک واقعیت تاریخی آغاز می‌شود، اما به پرسشی همیشگی درباره انسان می‌رسد: وقتی زیستن دشوار می‌شود، تا کجا می‌توان اخلاقی زیست؟

پرتره‌ای تیره از جامعه‌ای بیمار



امین مبینی
ShortCutsMag

دایرهٔ مینا را می‌توان در کنار **اسرار گنج درهٔ جنی** از سیاه‌ترین و انتقادی‌ترین فیلم‌های سینمای ایران پیش از انقلاب دانست؛ هر دو ساخته‌شده در سال ۱۳۵۳، در دوره‌ای که حکومت پهلوی در اوج اقتدار سیاسی و نمایش توسعه و پیشرفت بود. شاید همین تصویر تیره از جامعه یکی از دلایل توقیف فیلم بود؛ فیلمی که سرانجام چهار سال بعد، در ماه‌های آغازین ۱۳۵۷ و هم‌زمان با گسترش التهاب‌های اجتماعی، به نمایش درآمد.

مهرجویی بخش عمده روایت را در بیمارستانی می‌گذارد که قرار است محل درمان باشد، اما خود به تصویری فشرده از جامعه بدل می‌شود: ساختمانی فرسوده و بی‌نظم، سرشار از بی‌توجهی، رشوه، فساد و مناسبات غیرحرفه‌ای. ماجرای خون‌های آلوده «سامری» نیز در همین فضا شکل می‌گیرد؛ پزشکی که از معتادان و فرودستان خون می‌خرد و بدون آزمایش به بیمارستان می‌فروشد، در حالی که تلاش «دکتر محمودزاده» برای ایجاد یک آزمایشگاه خون‌گیری با مقاومت مدیران و پزشکان روبه‌رو می‌شود.

اهمیت **دایرهٔ مینا** اما در این است که فساد را به یک طبقه یا گروه اجتماعی محدود نمی‌کند. از رئیس بیمارستان و پزشکان و سامری تا کارکنان آشپزخانه، دلالان خون، معتادان و حتی پدر علی، هرکس به شکلی در مناسباتی گرفتار است که منفعت شخصی را بر اخلاق مقدم می‌کند. حتی کاسبی و تلاش برای کسب درآمد در جهان فیلم غالباً با دزدی، تقلب، واسطه‌گری و آسیب‌زدن به دیگری گره خورده است. در این میان معتادان، که خون خود را برای پول می‌فروشند، بیش از آنکه عامل فساد باشند قربانی آن‌اند؛ آدم‌هایی به ته خط رسیده که در چرخه‌ای گرفتار شده‌اند که سود اصلی‌اش به جیب سامری می‌رود. از این منظر، بیمارستان و شبکه خون‌فروشی آن نه یک استثنا، که تصویری فشرده از جامعه‌ای است که در آن فرادست و فرودست، هر یک به اندازه توان خود، در بازتولید این چرخه سهیم‌اند.

قربانی نهایی این چرخه اما «علی» است. او در آغاز جوانی پرتحرک، جسور و معترض است و از وضعیت تحقیرآمیزی که در کنار پدرش دارد ناراضی است؛ اما همین استعداد و میل به بهتر شدن، در محیط فاسد فیلم به جای رهایی، او را به سمت تباهی می‌برد. علی ابتدا برای سامری مشتری جمع می‌کند و سرانجام چنان در کار او حل می‌شود که مرگ پدرش نیز دیگر نمی‌تواند مسیرش را متوقف کند. در نمایی تکان‌دهنده، هنگامی که پدرش در برابر بیمارستان جان می‌دهد، علی بی‌اعتنا مشغول رساندن خون‌های خریداری‌شده به بیمارستان است. او پیوند خونی و عاطفی خود را رها کرده و آینده‌اش را در همان کسب‌وکار آلوده جست‌وجو می‌کند. **دایرهٔ مینا** از این منظر، روایتی است دربارهٔ جامعه‌ای که آدم‌ها را به تدریج به چیزی تبدیل می‌کند که در ابتدا از آن گریزان بوده‌اند.





وقتی رفاقت شکل دیگری از اعتراض می‌شود


رها روزبهان
Raha_rzn8

گوزن‌ها فقط روایت زندگی چند آدم نیست در واقع فیلمی است که در دل داستانش، تصویری از جامعه و فضای آن روزگار ارائه می‌دهد.

مسعود کیمیایی در ظاهر قصه دیدار دوباره دو دوست قدیمی را تعریف می‌کند اما پشت این قصهٔ ساده، جامعه‌ای را می‌بینیم که فقر، اعتیاد، بی‌اعتمادی و احساس بی‌پناهی در آن به بخشی از زندگی روزمره تبدیل شده است. همین ترکیب است که فیلم را از یک ملودرام اجتماعیِ معمولی جدا و به اثری ماندگار در سینمای ایران تبدیل می‌کند.

«سیدرسول» با بازی بهروز وثوقی مردی است که زمانی تصویری از قدرت و اعتمادبه‌نفس داشته اما حالا اعتیاد او را به انسانی شکست‌خورده تبدیل کرده است. ورود دوست قدیمی‌اش «قدرت» با بازی فرامرز قریبیان این زندگی فرسوده را به هم می‌ریزد. او خودش در موقعیتی بحرانی قرار دارد و برای پناه گرفتن به سراغ «سید» آمده است. در نهایت، حضور «قدرت» است که به سید جان دوباره‌ای می‌بخشد.

رابطهٔ این دو نفر قلب فیلم است؛ رابطه‌ای که در آن رفاقت فقط یک احساس شخصی نیست بلکه به نوعی مسئولیت اخلاقی تبدیل می‌شود.

یکی از جذابیت‌های **گوزن‌ها** این است که مسعود کیمیایی قهرمانش را از ابتدا قهرمان نشان نمی‌دهد. «سیدرسول» آدمی است که سقوط کرده و حتی خودش را هم فراموش کرده است اما چیزی که او را دوباره سرپا می‌کند - نه یک موعظه است و نه اتفاقی خارق‌العاده- فقط حضور انسانی است که گذشته او را به یادش می‌آورد. به همین دلیل تغییر «سید» هرچند اغراق‌های ملودراماتیک سینمای کیمیایی را دارد با این وجود از نظر احساسی قابل لمس است.

بهروز وثوقی در این فیلم یکی از بهترین بازی‌های کارنامه‌اش را ارائه می‌دهد. «سید» بیش از آنکه با دیالوگ معرفی شود با بدن و نگاهش شناخته می‌شود. خمیدگی بدن، بی‌قراری، سکوت‌ها و تغییر تدریجی رفتار او مسیر سقوط و بازگشت شخصیت را قابل باور می‌کند.

در مقابل، فرامرز قریبیان با بازی کم‌حرف‌تر و خونسردتر، خودِ «قدرت» را به شخصیتی تبدیل می‌کند که بیشتر از آنکه اهل توضیح دادن باشد اهل عمل است.

فضای فیلم نیز نقش مهمی در شکل دادن به معنای آن دارد. خانهٔ محقر «سید»، کوچه‌ها و محیط فرسوده اطرافش، صرفاً محل وقوع اتفاقات نیستند و خود محیط هم گرفتار همان بن‌بستی است که شخصیت‌ها در آن گرفتار شده‌اند. فیلمبرداری سیاه‌وسفید نعمت حقیقی و موسیقی اسفندیار منفردزاده نیز به این فضای تلخ و سنگین عمق بیشتری می‌دهد.

البته **گوزن‌ها** بدون اشاره به وجه سیاسی‌اش کامل نمی‌شود. فیلم در زمان نمایش با حساسیت و سانسور روبه‌رو شد و پایان آن تغییر کرد و نسخه‌ای که برای نمایش عمومی تحمیل شد با پایان مورد نظر کیمیایی تفاوت داشت. همین مسئله نشان می‌دهد چرا رابطه «قدرت» و «سید» را نمی‌توان صرفاً یک دوستی قدیمی دانست. چرا که فیلم دربارهٔ آدم‌هایی است که احساس می‌کنند راه‌های عادی زندگی برایشان بسته شده و تنها شکل باقی‌ماندهٔ مقاومت، ایستادن در برابر شرایط است.

با این همه، ماندگاری **گوزن‌ها** فقط به سیاست وابسته نیست. چیزی که هنوز تماشاگر را با فیلم همراه می‌کند، تنهایی «سید»، رفاقت او با «قدرت» و میل سرسختانه‌اش برای دوباره انسان شدن، است. کیمیایی در اینجا قهرمانی می‌سازد که شکست خورده اما شکست را به سرنوشت نهایی خود تبدیل نمی‌کند و شاید به همین دلیل است که **گوزن‌ها** بعد از بیش از پنجاه سال هنوز درباره آدم‌هایی حرف می‌زند که در میان یک زندگی فرسوده، دنبال آخرین دلیل برای ایستادن می‌گردند.

شأنِ ایستادن


حمید سلجوقی
Hamidsaljoughi

گوزن‌ها ساختهٔ مسعود کیمیایی، تلاقی اسطوره‌سازی قهرمانانه در بستر سینمای اجتماعی ما و از مهمترین‌های کارنامهٔ پرشمار سازنده اش است. جایی که جهان آشنای سینمای کیمیایی (موتیف‌های ثابت رفاقت، مرام، زخم، شرافت، خیانت و خشونت) از سطح یک درام در بارِ معنایی متکی به فرد فراتر رفته و به استعاره ای از جامعه‌ای خسته، سرخورده و در آستانهٔ انفجار تبدیل می‌شود.

فیلم به طور کل نمایشگر دو شکل از شکست است. «سید»؛ معتاد سقوط کردهٔ طرد شده در حاشیهٔ شهر و «قدرت»؛ مبارزی زخمی و تحت تعقیب که هنوز تن به سازش نداده و شکست را پایان مبارزه نمی داند. مواجههٔ این دو، در حقیقت برخورد دو امکان انسانی است؛ ماندن در باتلاق یا برخاستن از آن.

کیمیایی با نگاهی تیزبین و واقع‌گرا جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که فاصلهٔ طبقاتی، فقر، اعتیاد و بی‌عدالتی در آن بیداد می‌کند. خانهٔ اجاره‌ای «سید» (یکی از دو شخصیت اصلی با بازی چشم نواز بهروز وثوقی) در دلِ این «تهران مخوف»، با آن ساکنان مفلوک و حیاط شلوغش، خود استعاره‌ای از جامعه است. جایی که مخاطب از نمای نقطه نظرِ «قدرت» (فرامرز قریبیان) به این فلاکت می‌نگرد و به دَمی تأمل وا داشته می‌شود. چرا که فیلم آینهٔ زمان است.

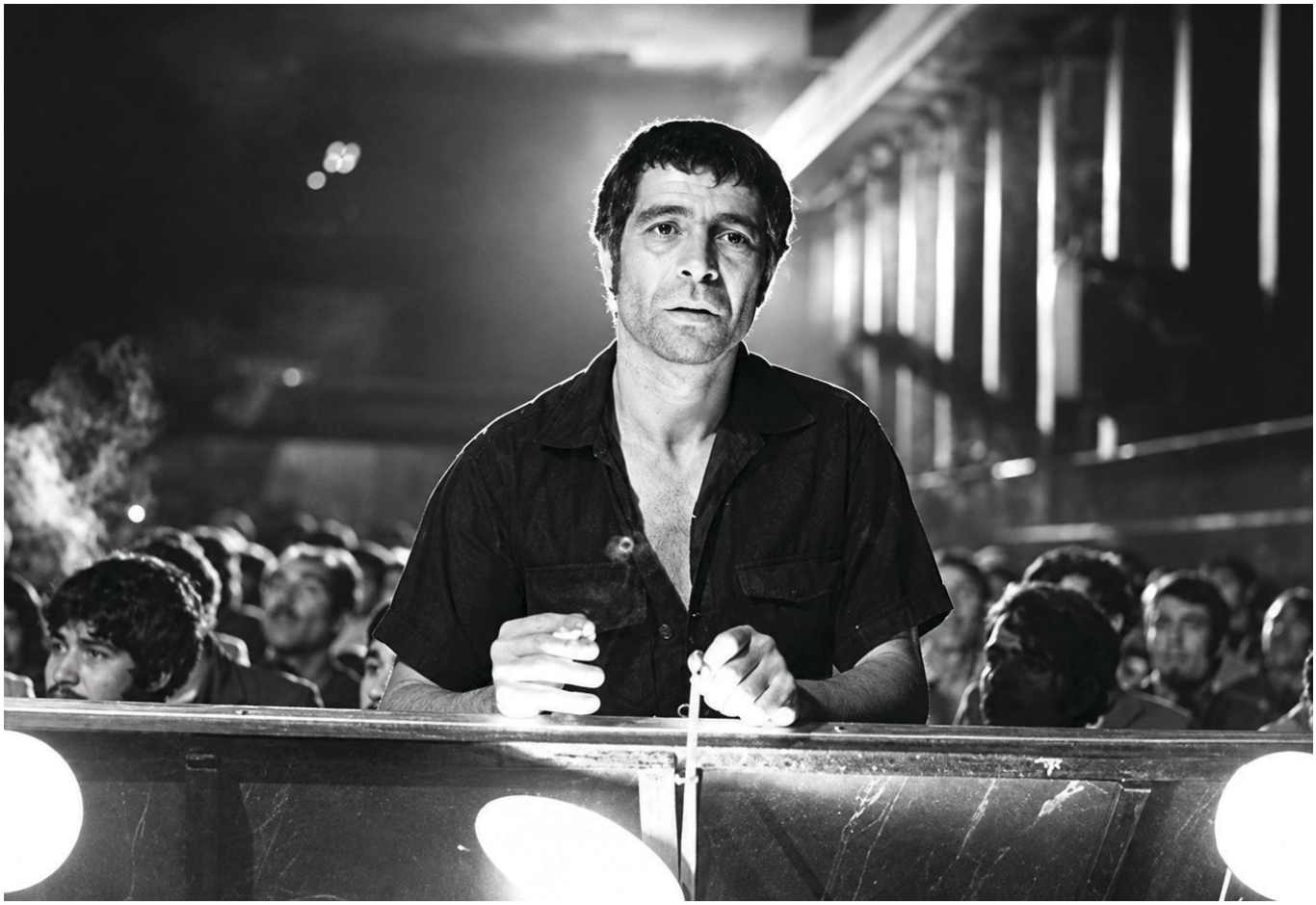
هوشمندی کیمیایی در این است که «سید» را نه به عنوان یک شخصیت صرفاً معتاد، بلکه به مثابه تصویری از انسان شکست خوردهٔ اجتماعی می‌سازد. اعتیاد او تنها یک وضعیت فردی نیست؛ نوعی انصراف از جهان است. تسلیم محض. این بی‌ارادگی مطلق را حضورِ دوست قدیمی‌اش در جایگاه یک محرک، تغییر می‌بخشد و به «انگیزه» و «اراده» می‌رساند.

جنس ارتباط دوستانهٔ بین «سید» و «قدرت» نیز محدود به گفتگوهای طولانی و یا واگویه‌های درونی نیست، کیمیایی زبانِ نگاه، سکوت، موقعیت و کنش‌ها را می‌داند. از این رو رفاقت در **گوزن‌ها** شمایلی تزئینی، سطحی و پرتکرار شبیه غالبِ محتواهای دهه پنجاه سینمای ایران ندارد؛ سینمایی مجذوب کننده از مفهوم مسئولیت اخلاقی در قبالِ دیگری‌ست. هزینه دادن در راه وفاداری به مفهوم.

دیالوگ‌های غنی و موجز با امضای خاص کیمیایی، آن موسیقیِ گنجشکک اشی مشی از اسفندیار منفردزاده که با **گوزن‌ها** ماندگار شد و بازی درخشان وثوقی، لایه‌های عاطفی و اجتماعی اثر را عمق می‌بخشد. فرامرز قریبیان نیز با ایفای نقشی که نام و نمادِ «قدرت» و هیبت است، مکملی متناسب برای شخصیتِ شکسته و تکیدهٔ «سید» درآمده است.

آنچه **گوزن‌ها** را ماندگار کرده صرفاً فضای سیاسی و اجتماعی یا حتی پایان پرتنش آن نیست؛ **گوزن‌ها** روایت بازگشت انسان به خودش است. «سید» در مسیر قصه چیزی را دوباره کشف می کند که از وی گرفته شده بود؛ شأن ایستادن.

گوزن‌ها در نهایت فیلمی دربارهٔ این پرسش ساده اما اساسی است: آدم تا کجا می‌تواند سقوط کند و هنوز امکان بازگشت داشته باشد؟ پاسخ کیمیایی تلخ اما امیدوارانه است؛ گاهی برای برخاستن، کافی ست کسی از راه برسد که هنوز ایستاده باشد.





قصهٔ تنهایی در محاصرهٔ جامعه


رضا صائمی
Saemi_1355

رگبار را می‌توان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های آغازگر سینمای بهرام بیضایی دانست، فیلمی که اگرچه در ظاهر داستانی ساده و حتی روزمره دارد، در لایه‌های زیرین خود تصویری پیچیده از تنهایی، بی‌پناهی و مناسبات اجتماعی ارائه می‌دهد. بیضایی در نخستین فیلم بلند خود، به جای آنکه صرفاً قصه‌ای عاشقانه روایت کند، از یک رابطهٔ عاطفی برای بازنمایی جامعه‌ای استفاده می‌کند که در آن آدم‌ها بیش از آنکه به یکدیگر نزدیک شوند، در حصار سوءتفاهم‌ها، قضاوت‌ها و ضرورت‌های زندگی گرفتارند.

داستان **رگبار** حول «آقای حکمتی»، معلمی جوان، می‌گذرد که به محله‌ای فقیر و فرسوده وارد می‌شود. حضور او در این محیط، تعادل موجود را بر هم می‌زند و به‌تدریج او را درگیر رابطه‌ای عاطفی با عاطفه می‌کند. اما عشق در جهان بیضایی هرگز امری ساده و رمانتیک نیست، عشق همواره در معرض فشار جامعه و مناسبات قدرت قرار دارد. همین نکته باعث می‌شود رابطهٔ حکمتی و عاطفه، بیش از آنکه قصه‌ای شخصی باشد، به تصویری از ناتوانی انسان در انتخاب آزادانه سرنوشت خود تبدیل شود.

یکی از ویژگی‌های مهم **رگبار**، توجه بیضایی به فضای شهری و معماری محله است. کوچه‌ها، خانه‌ها و مغازه‌ها صرفاً پس‌زمینه داستان نیستند، بلکه بخشی از شخصیت فیلم‌اند. محله همچون موجودی زنده، رفتار آدم‌ها را زیر نظر دارد و در زندگی خصوصی آنان دخالت می‌کند. شایعه، نگاه دیگران و فشار افکار عمومی، مرز میان زندگی شخصی و اجتماعی را از میان می‌برد. از همین رو، آدم‌های فیلم حتی زمانی که تنها هستند، گویی زیر نگاه جامعه زندگی می‌کنند.

بیضایی همچنین از همان فیلم نخست نشان می‌دهد که به زبان و گفت‌وگو اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. دیالوگ‌ها تنها وسیله انتقال اطلاعات نیستند؛ شخصیت‌ها خود را از طریق زبان تعریف می‌کنند و گاه آنچه نمی‌توانند به صراحت بگویند، در لحن و سکوتشان آشکار می‌شود. این توجه به جزئیات رفتاری و زبانی، **رگبار** را از یک ملودرام معمولی جدا می‌کند.

عنوان فیلم نیز معنایی فراتر از یک پدیدهٔ طبیعی دارد. «رگبار» می‌تواند استعاره‌ای از وضعیت زندگی شخصیت‌ها باشد؛ بارشی ناگهانی که آرامش ظاهری را برهم می‌زند و همه چیز را دگرگون می‌کند. در این جهان، خوشبختی پایدار نیست و هر امکان رهایی با مانعی تازه روبه‌رو می‌شود.

اهمیت **رگبار** در این است که بیضایی از همان ابتدا نشان می‌دهد سینما برای او صرفاً ابزار قصه‌گویی نیست، وسیله‌ای است برای کشف انسان، جامعه و تناقض‌های پنهان میان این دو.

فیلم، با وجود سادگی ظاهری، سرشار از نشانه‌هایی است که بعدها در جهان فکری و سینمایی بیضایی گسترش پیدا می‌کنند: انسان تنها، جامعه‌ای قضاوت‌گر، عشقِ گرفتار در مناسبات بیرونی و میل همیشگی به رهایی. **رگبار** از این منظر فقط نخستین فیلم بلند یک فیلمساز نیست، نشانهٔ آغاز مسیری است که در آن سینما به زبانِ اندیشه و پرسش تبدیل می‌شود.

نگاهی به شهر از «رگبار» تا «سگ کشی»





جابر تواضعی
Hesamforouzan

برای درک بهتر نگاه بیضایی به شهر، مقایسه **رگبار** با **سگ‌کشی** (۱۳۷۹) به‌عنوان شهری‌ترین اثر این فیلم‌ساز، قیاس راه‌گشایی است. در **سگ‌کشی**، شهر تهران به‌صورت یک کلان‌شهر پیچیده و پر از فساد بازنمایی می‌شود، در حالی که در **رگبار**، تمرکز بر یک محله کوچک و بسته است. با این حال، هر دو فیلم شهر را به‌عنوان بستری برای تقابل‌های اجتماعی و غریبگی به تصویر می‌کشند. «گلرخ» در **سگ‌کشی**، مثل «آقای حکمتی» در **رگبار**، یک غریبه است که با ورود به شهر، با چالش‌های اجتماعی و عاطفی روبه‌رو می‌شود. در عین حال در **سگ‌کشی**، با وجود تغییرات جامعه ایران از دهه پنجاه تا دهه هفتاد، فضای شهر تاریک‌تر و روابط میان آدم‌هایش پیچیده‌تر است.

شباهت دیگر این دو فیلم، در استفاده از مثلث عشقی برای نمایش تنش‌های اجتماعی است. در **رگبار**، مثلث عشقی میان حکمتی، عاطفه، و آقا رحیم، نمایان‌گر تقابل سنت و مدرنیته است، در حالی که در **سگ‌کشی**، مثلث «گلرخ»، «ناصر معاصر» و «فرشته اقتداری»، بیان‌گر فساد و پیچیدگی‌های روابط در یک جامعه سرمایه‌داری است. در **رگبار**، دوستی نهایی میان حکمتی و آقا رحیم، نویدبخش آشتی و تغییر است. اما غلبه بی‌اعتمادی و تاریکی روابط در **سگ‌کشی**، نشان‌دهنده تحول نگاه بیضایی به شهر و جامعه در طول سه دهه است.

پیوستگی‌هایی نیز در نگاه بیضایی وجود دارد. در هر دو فیلم، شهر بستری برای آزمون‌های انسانی است. خیابان‌های شلوغ و هتل‌های تاریک تهران در **سگ‌کشی**، درست مثل کوچه‌های خاکی **رگبار**، فضایی برای آزمون قهرمان داستان‌اند. در **رگبار**، محله و آدم‌هایش حکمتی را به چالش می‌کشند تا شجاعت و تعهدش را آزمایش کنند و در **سگ‌کشی**، شهر تهران گلرخ را در مسیری پر از خطر و خیانت قرار می‌دهد. اما در دومی با پیچیدگی‌ها و تاریکی‌های بیش‌تری که نشان‌دهنده تغییرات اجتماعی ایران در این سال‌ها است. این تداوم، نشان‌دهنده عمق و تداوم و پیوستگی تفکر بیضایی درباره رابطه فرد و شهر است.

رگبار آینه‌ای است که می‌توان بخش زیادی از زشتی‌ها و زیبایی‌های جامعه ایران در دهه پنجاه را در آن دید. بیضایی در این فیلم، شهر را نه‌فقط به‌عنوان یک مکان، بلکه به‌عنوان یک شخصیت زنده و پویایی بازنمایی می‌کند که با قهرمان داستان وارد گفت‌وگو می‌شود. محله فقیرنشین **رگبار**، با خیابان‌های خاکی، خانه‌های ساده، و مردمانی که درگیر روزمرگی‌اند، بستری است برای کاوش مضامینی چون غریبگی، عشق، و تقابل سنت و مدرنیته.

رگبار دریچه‌ای است به جهانی که در آن هر کوچه، هر خانه، و هر نگاه، داستانی برای گفتن دارد. دعوتی است برای تأمل در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، و یادآوری این نکته که شهر، فقط فضای کالبدی‌اش نیست، بلکه قبل از آجر و سیمان، از داستان‌ها و آرزوهای مردم‌اش ساخته شده است.



سلطانِ شبانه

نیروان غنی‌پور
ShortCutsMag

«خیلی‌هامنوزدن.پاسبون‌ها،شوفرها،پارچه‌فروش‌های کوچه مهران، آدم‌های مَمَد ارباب، سیاهی‌های کوچه سرخپوست‌ها. می‌دونی؟ همیشه بعد یه کتک‌خوردن مفصل، من یه جوریم میشه. مثه آدمی که خارش داشته باشه و حسابی بخارونَنِش. از دردش خوشم میاد. مثه این می‌مونه که حُکم مرخصیم رو امضا کرده باشن!».

بنظرم این گفته‌های شخصیت «ابی»، جان‌مایهٔ نگاه فریدون گُله در **کندو** است. دربارهٔ حاشیه‌نشینان، محرومان، حسرت‌خوردگان، بی‌سرپناهان و تیپاخوردگان روزگار. افرادی که حتی شهروند معمولی نیستند و گویی شهر و جامعه با آنان سر قهر دارد. نادیده‌شان می‌گیرد. همچون تُفاله با آنان رفتار می‌کند. جبّارانه به گوشه‌ای تنگ و نمور پرتاب‌شان می‌کند که جلوی چشم نباشند. پس دورافتادگان هر لحظه سرکوب و لگدمال می‌شوند. از درون تُهی می‌شوند. بی‌انگیزه و بی‌کُنش می‌شوند. حالا در این کارزار، «ابی» نمی‌خواهد بی‌خودی باشد. نمی‌خواهد فرجامش به تلخی عبدالله، حریفاش در کُشتی باشد. نمی‌خواهد همچون او غرق در اعتیاد در گوشهٔ قهوه‌خانه، تمام کند. پس حُکم آقاحسینی در تُرنا را می‌پذیرد. آمادهٔ نبردی نابرابر می‌شود. همچون رزم‌آوران، رزم‌جامه می‌پوشد. انتخابی آگاهانه. برای یک‌بار هم که شده در زندگی تاریکش، می‌خواهد کاری را به انتها رساند. در مسیری سخت و پیچیده. از راه‌آهن تا تجریش. حتی ترفند دیگران را دور می‌زند. میدان پیکار را خود بر می‌گزیند. در هفت میدان، می‌خورد، می‌نوشد اما پرداخت نمی‌کند. زیر بار مُشت و لگد می‌رود. می‌زند و بیشتر می‌خورد. بدنش لهیده می‌شود. اهانت می‌شنود و اهانت بر سر و هیکلش می‌بارد. سر تا پایش خونین می‌شود اما پا پس نمی‌کشد. در مسیر جنون و خون و مستی، پیش می‌رود. تا در منزل هفتم، در آن بالا بالاهای شهر، خود را به ناگاه در آینه می‌بیند. غرق در خون و عرق و کبودی و تعفن. حالا بر می‌آشوبد. تصویر دگرگونش را می‌شکند و بیش از پیش به دیگران یورش می‌آورد. شورشی تمام عیار. در میانهٔ آن نبرد هولناک خونین، به یک صندلی دست می‌اندازد. این یک صندلی ساده نیست، این اریکهٔ سلطنت «ابی»ست. بیرون از آن کارزار، لحظه‌ای پیروزمندانه در دلِ شب، در این شهر تبزده، بر صندلی می‌نشیند و شاهد پادشاهی خویش می‌شود. «ابی» به هدفش رسیده. کاری را به انتها رسانده. سرود پیروزی سر داده. انتقامش را از خود و شهر بی‌رحم گرفته با بهایی گزاف. به بهای بدنی چاک‌چاک و ویران.

از این منظر، **کندو** اثری‌ست که هشدار می‌دهد. نهیب می‌زند. اذهان را خراش می‌دهد که اگر حاشیه‌نشینان نادیده گرفته و سرکوب شوند، زود باشد که روزی‌روزگاری همچون سیلی ویران‌گر طغیان کنند و کل شهر را ببلعند. این هشدار از نگاه دوراندیش و تیزبین فیلم‌سازی چون گُله سرچشمه گرفت و دیری نپایید که واقع شد.

فیلم بر مبنای الگوی دایره‌وار آغاز و به پایان می‌رسد. از رهایی «ابی» و «آقا حسینی» از زندان و شروع پرسه‌زنی در شهر تا دستگیری هر دو در پایان. جایی که «ابی» با تنی شکسته و خون‌آلود در میان چند پاسبان دست و پا می‌زند اما نگاهش هنوز به «حسینی» است. دوربین بر روی چهره‌های تکیده در سایه تمرکز می‌کند. «حسینی» تاب نمی‌آورد و با چاقو قهوه‌چی خائنِ آدم‌فروش را از پا در می‌آورد. نمی‌خواهد از «ابی» جدا بیفتد. حالا هر دو در خودروی شهربانی، جُفت هم هستند. تصویر به آسمان کات می‌خورد. آسمانی که می‌خواهد نمایانگر طلوع باشد اما بیشتر تنگِ غروب را ترسیم می‌کند؛ و در این‌جا یکی از پایان‌های باشکوه تاریخ سینمای ایران ساخته می‌شود.

گذر از خوان هفتم زندگی سگی!



در کارنامهٔ فیلمسازی فریدون گله که دورهٔ پرکاری او از سال ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۶ محدود می‌شود، این نویسنده و کارگردان توانسته است نگارش ۲۵ فیلمنامه و کارگردانی ۷ فیلم را در کارنامهٔ هنری خود به ثبت برساند. **کندو** (۱۳۵۴) از فیلم‌های قابل اعتنای فریدون گله، یکی از کارگردان‌های قدرنادیده‌ی سینمای پیش از انقلاب ایران در دههٔ ۱۳۵۰ است؛ فیلمسازی که با نگاهی اجتماعی و واقع‌گرایانه، به سراغ آدم‌هایی می‌رود که در حاشیهٔ جامعه زندگی می‌کنند و کم‌تر مجال حضور در روایت‌های رسمی و متعارف سینما پیدا کرده‌اند.

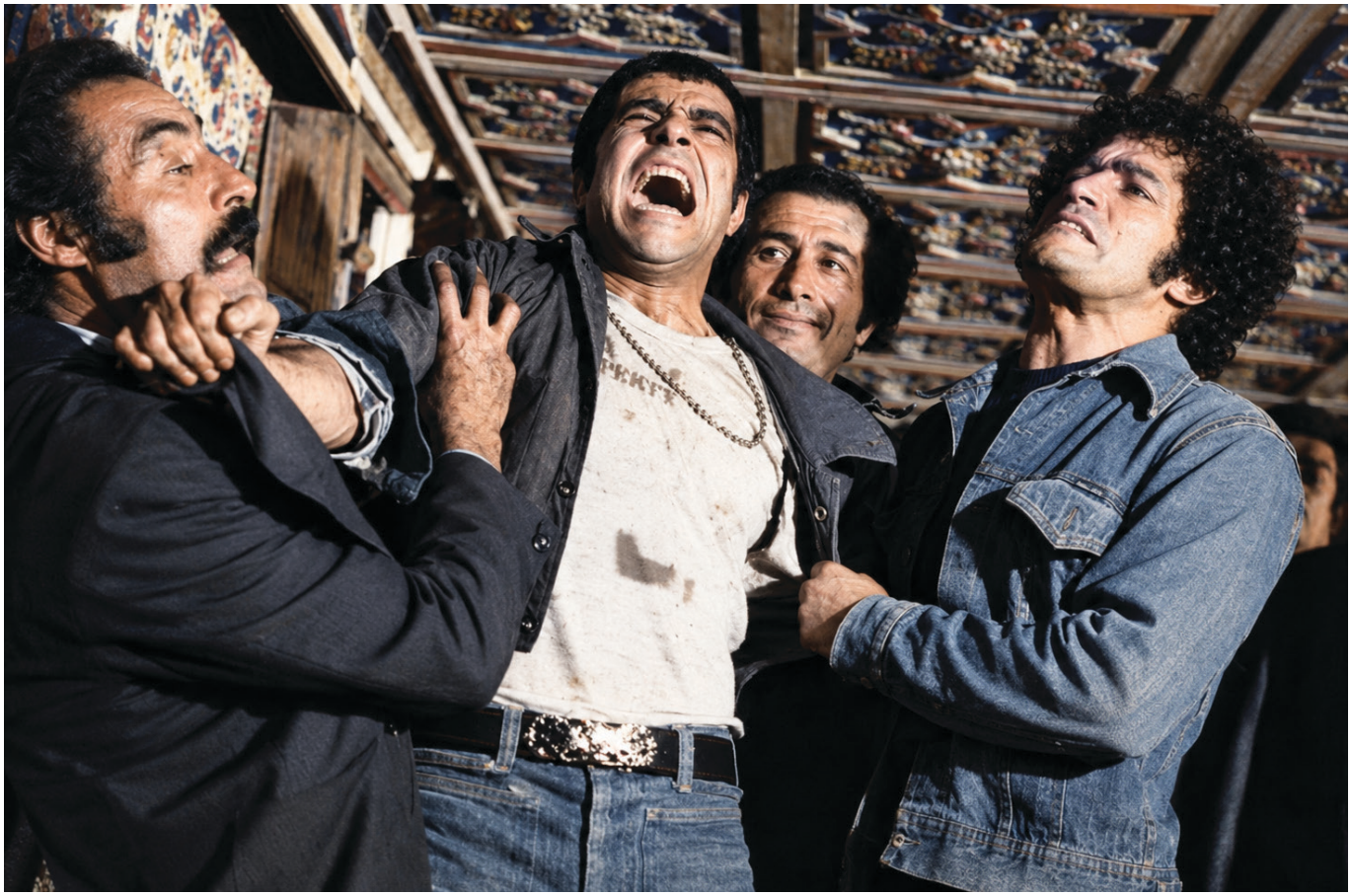
بهروز وثوقی در نقش «ابی»، یکی از متفاوت‌ترین بازی‌های خود تا زمان تولید **کندو** را به نمایش می‌گذارد. «ابی»، شخصیت محوری فیلم، یک ضدقهرمان بی‌خانمان، بی‌پناه و خیابان‌خواب است که گویی تمامی پیوندهایش با زندگی و جامعه از هم گسسته است. در فیلم، نشانی از خانواده و تعلق اجتماعی او نمی‌بینیم و حتی آدم‌های قهوه‌خانه‌نشین، زندان را برای او مناسب‌ترین جای گرم و نرم می‌دانند؛ تعبیری تلخ که عمق بی‌پناهی او را آشکار می‌کند.

کندو در گونهٔ سینمای اجتماعی جای می‌گیرد، اما امتیاز آن در این است که جامعه را نه از منظر آدم‌های برخوردار و تثبیت‌شده، بلکه از دریچهٔ زندگی آدم‌های شکست‌خورده و به حاشیه رانده‌شده می‌نگرد. «ابی»، در واقع، بیش از آن‌که با آدم‌های سر راه خود بجنگد، با زندگی سراسر آمیخته به رنج، نکبت و پلشتی می‌جنگد. در جریان یک شرط‌بندی به‌ظاهر ساده اما در بنیاد ابلهانه، «ابی» باید از لاله‌زار تا تجریش را طی کند و در هفت کافه، غذا و مشروب بخورد، بی‌آن‌که پولی بپردازد و سپس راه خود را تا کافهٔ بعدی ادامه دهد. این مسیر، در لایه‌ای نمادین، چیزی فراتر از یک شرط‌بندی است؛ گویی «ابی» باید از «خوان هفتم» زندگی سگی خود عبور کند تا برای لحظه‌ای طعم پیروزی را بچشد. پیشینهٔ ورزشی او نیز این موقعیت را معنادارتر می‌کند: کشتی‌گیری که زمانی شیرینی قهرمانی و تلخی شکست را چشیده، اکنون زندگی را همچون مسابقه‌ای دیگر می‌بیند؛ مسابقه‌ای که خط پایانش می‌تواند حکم سکوی قهرمانی را داشته باشد.

گُله با انتخاب فضاهای شهری، خیابان، قهوه‌خانه و کافه، میزانسن اجتماعی خود را شکل می‌دهد و شهر را به عرصهٔ رویارویی آدم‌هایی تبدیل می‌کند که سهم چندانی از آینده ندارند. دوربین او، بیش از آن‌که تنها ناظر ماجرا باشد، ما را در این پرسهٔ تلخ با «ابی» همراه می‌کند. ضرباهنگ روایی فیلم نیز با همین حرکت پیوسته و فرساینده، حس خستگی، اضطراب و بی‌پناهی شخصیت‌ها را تشدید می‌کند.

در این میان، «آق‌حسینی» با بازی داوود رشیدی و رفیق همراهش با بازی رضا کرم‌رضایی، تنها آدم‌هایی هستند که می‌کوشند بر زخم‌های یکدیگر مرهم بگذارند و در عین بی‌تکیه‌گاهی، پشت و پناه هم باشند. دستگیری «ابی» و گرفتار شدن «آق‌حسینی»، آنان را به سوی سرنوشتی مشترک سوق می‌دهد.

کندو در نهایت، تصویری تلخ از آدم‌های تنها، خشمگین و بی‌فرداست؛ آدم‌هایی که می‌خواهند حق خود را از زندگی، با خشونت و سرکشی پس بگیرند. فریدون گله با کارگردانی دقیق و نوآورانه، و با نگاهی اجتماعی که هنوز تازگی خود را حفظ کرده، **کندو** را از یک قصهٔ خیابانی فراتر می‌برد و به تصویری ماندگار از زیست آدم‌های بی‌پناه و بی‌فردا تبدیل می‌کند.



شاهکاری در روایتِ حسرت و تنهایی



امیرافشارفتوحی
ShortCutsMag

در سینمای علی حاتمی، گذشته صرفاً موضوعی برای نوستالژی نیست؛ بستری است برای شناخت انسان و مناسبات اجتماعی. **سوته‌دلان** از این منظر یکی از مهم‌ترین آثار اوست؛ فیلمی که در ظاهر داستان یک خانواده و روابط میان دو برادر را روایت می‌کند، اما در لایه‌های زیرین، تصویری از زیست اجتماعی و تجربه آدم‌های دهه ۵۰ ارائه می‌دهد. حاتمی بدون آنکه به مستندسازی اجتماعی روی بیاورد، از خلال خانواده، مناسبات زن و مرد، مفهوم آبرو، عرف، مسئولیت و قضاوت اجتماعی، فضای انسانی دوره خود را به تصویر می‌کشد.

«مجید ظروفچی» در مرکز این جهان قرار دارد؛ شخصیتی که نمی‌توان او را صرفاً با عنوانی که جامعه به او داده تعریف کرد. مسئله اساسی مجید، ناتوانی در فهم قواعد پیچیده اجتماعی نیست، بلکه ناتوانی او در بازی کردن مطابق این قواعد است. او احساسش را پنهان نمی‌کند، مصلحت‌اندیش نیست و نمی‌تواند میان خواسته شخصی و انتظارات جامعه فاصله‌ای ایجاد کند. در مقابل، «حبیب آقا» کسی است که دقیقاً قواعد این جهان را پذیرفته و سال‌ها زندگی خود را وقف خانواده کرده است. او احساس و خواسته شخصی‌اش را به دلیل مسئولیت و عرف کنار گذاشته و در نتیجه، به همان اندازهٔ مجید گرفتار است.

از همین تضاد، یکی از مهم‌ترین مفاهیم فیلم شکل می‌گیرد؛ جامعه برای افراد متفاوت، یکسان عمل نمی‌کند. مجید به دلیل تفاوتش از قواعد پذیرفته‌شده فاصله می‌گیرد و حبیب به دلیل پایبندی بیش از حد به همان قواعد، از زندگی شخصی خود بازمی‌ماند. بنابراین **سوته‌دلان** فقط دربارهٔ یک شخصیت یا یک خانواده نیست؛ دربارهٔ ساختاری اجتماعی است که در آن آبرو، عرف و مسئولیت خانوادگی می‌توانند بر انتخاب فردی غلبه کنند.

عنوان فیلم نیز در همین چارچوب معنای گسترده‌تری پیدا می‌کند. «سوته‌دلان» فقط امثال مجید نیستند؛ تقریباً تمام شخصیت‌های اصلی به شکلی از زندگی مطلوب خود عقب مانده‌اند. هرکدام چیزی را خواسته‌اند و نتوانسته‌اند به آن برسند. حاتمی از این طریق خانواده را همزمان به‌عنوان پناهگاه و محدودیت معرفی می‌کند؛ جایی که فرد در آن احساس تعلق دارد، اما همین تعلق گاهی مانع استقلال و تحقق خواسته‌های او می‌شود.

فیلمنامه نیز به جای تکیه بر حادثه، بر شخصیت و رابطه استوار است. بخش مهمی از درام از دل گفت‌وگوها و مناسبات میان آدم‌ها شکل می‌گیرد و زبان، نقش اساسی در شخصیت‌پردازی دارد. شیوهٔ حرف زدن، انتخاب واژه‌ها، لحن و مکث‌ها، فقط ویژگی سبکی حاتمی نیستند؛ بخشی از جهان اجتماعی فیلم‌اند. به همین دلیل زبان در **سوته‌دلان** کارکردی فراتر از دیالوگ پیدا می‌کند و به ابزار شناخت طبقه، فرهنگ و جهان ذهنی شخصیت‌ها تبدیل می‌شود. البته در برخی لحظات، غلبهٔ دیالوگ بر کنش باعث می‌شود فیلم بیش از آنکه موقعیت را از طریق تصویر و رفتار پیش ببرد، آن را با زبان توضیح دهد و همین مسئله در بخش‌هایی از ریتم درام می‌کاهد.

از نظر میزانسن نیز خانه، مغازه، کوچه، لباس‌ها و اشیا صرفاً عناصر تزئینی نیستند. این جزئیات، فضای زیست شخصیت‌ها را شکل می‌دهند و مناسبات اجتماعی حاکم بر زندگی آنها را قابل مشاهده می‌کنند. حاتمی از طریق همین عناصر، جهان روزمره شخصیت‌ها را می‌سازد؛ جهانی که در آن خانواده، عرف و قضاوت دیگران همچنان نقش تعیین‌کننده‌ای در انتخاب‌های فردی دارند.

بازی بهروز وثوقی نیز از مهم‌ترین عوامل موفقیت فیلم است. مجید در اجرای ضعیف می‌توانست به تیپی ترحم‌برانگیز یا کاریکاتوری تبدیل شود، اما وثوقی با حرکات، نگاه‌ها، مکث‌ها و لحنِ خود، به او زندگی درونی می‌دهد. مجید برای او صرفاً شخصیتی متفاوت نیست؛ انسانی است با میل، عشق، خشم، ترس و نیاز به تعلق. جمشید مشایخی نیز با بازی کنترل‌شده و سکوت‌های معنادارش، رنج فروخورده حبیب را به بخشی از شخصیت او تبدیل می‌کند.

در نهایت، «همه عمر دیر رسیدیم» را می‌توان کلید فهم فیلم دانست. این جمله فقط حسرت حبیب نیست؛ خلاصهٔ سرنوشت آدم‌هایی است که میان خواسته‌های فردی و قواعد اجتماعی، فرصت زندگی کردن را از دست داده‌اند. **سوته‌دلان** از دل مناسبات اجتماعی دههٔ ۵۰ بیرون می‌آید، اما در همان زمان متوقف نمی‌شود. مسئلهٔ فیلم، فقط مسئلهٔ آدم‌های آن دوره نیست؛ انسان‌هایی که در هر زمان و مکانی ممکن است میان خواسته‌های شخصی و فشارهای بیرونی، زندگی خود را به تعویق بیندازند. به همین دلیل امروز نیز می‌توان **سوته‌دلان** را دوباره بازخوانی کرد و در شخصیت‌هایش آدم‌هایی را دید که هنوز در اطراف ما زندگی می‌کنند؛ آدم‌هایی که دوست دارند، سکوت می‌کنند، از خود می‌گذرند و گاهی آن‌قدر دیر به خواسته‌هایشان می‌رسند که دیگر فرصتی برای جبران باقی نمانده است.





مرثیه‌ای برای دل‌های سوخته



حسام فروزان
Hesamforouzan

سوته‌دلان را شاید بتوان یکی از کامل‌ترین فیلم‌های علی حاتمی دانست؛ نه فقط به این اعتبار که بسیاری از نشانه‌های آشنای سینمای او را در خود دارد، بلکه از این جهت که این نشانه‌ها در آن به یکدیگر پیوند خورده‌اند و به جهان واحدی شکل داده‌اند؛ جهانی که در آن عشق، مذهب، خانواده، سنت، زبان و خاطره، همه سرانجام به حسرت ختم می‌شوند.

در قلبِ فیلم، «حبیب» و «مجید» قرار دارند؛ دو برادری که رابطه‌شان ستون اصلی روایت است. حبیب مردی است اهل زندگی و مسئولیت که سال‌ها بار مراقبت از برادر ساده‌دل و بیمار خود را بر دوش کشیده است. مجید اما در جهانی دیگر زندگی می‌کند؛ جهانی کودکانه، بی‌پیرایه و فارغ از حسابگری‌های آدم‌های معمولی. حبیب تصور می‌کند می‌تواند با مراقبت و محبت، زندگی مجید را سر و سامان دهد، اما ورود عشق به زندگی برادر کوچک‌تر، این تصور را به چالش می‌کشد. عشق مجید به اقدس، در عین سادگی و معصومیت، چیزی نیست که مناسبات جهان پیرامون به آسانی بتواند آن را بپذیرد.

از همین‌جا فیلم به تراژدی نزدیک می‌شود. حبیب می‌خواهد مجید را خوشبخت کند، اما خوشبختی چیزی نیست که بتوان برای دیگری فراهم کرد. هرچه بیشتر می‌کوشد، بیشتر درمی‌یابد که مسئله فقط بیماری مجید نیست؛ مسئله جهانی است که برای آدم‌هایی مثل او جایی در نظر نگرفته است. عشق در **سوته‌دلان** راه نجات نیست؛ خود به یکی دیگر از صورت‌های رنج بدل می‌شود.

این نگاه به عشق، یکی از وجوه آشنای سینمای حاتمی است. در جهان او آدم‌ها معمولاً دیر می‌رسند، یا اصلاً نمی‌رسند. عشق‌هایش اغلب به وصال ختم نمی‌شوند و گذشته چیزی نیست که بتوان به آن بازگشت. حتی وقتی آدم‌ها می‌کوشند سرنوشت را تغییر دهند، انگار خودِ گذشته و مناسبات اجتماعی پیشاپیش راه را بسته‌اند. و همه اینها در فضایی اتفاق می‌افتد که بیش از آنکه تهران تاریخی باشد، تهرانِ خاطره است. حاتمی طبقه متوسط شهری را با آداب و رسوم، باورهای مذهبی، نذر و زیارت، زبان، ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ عامه‌اش بازسازی می‌کند؛ بی‌آنکه بخواهد میان امر دینی و زندگی روزمره مرزی روشن بکشد. مذهب در جهان او بخشی از بافت زندگی است، درست مثل خانواده، عشق، بیماری و مرگ.

شاید به همین دلیل است که **سوته‌دلان** امروز بیش از یک فیلم نوستالژیک به نظر می‌رسد. حاتمی در اینجا فقط گذشته‌ای را بازسازی نمی‌کند؛ برای آن مرثیه می‌خواند. گذشته‌ای که در آن نوع خاصی از زندگی، زبان، مناسبات و حتی نوعی از عشق وجود داشته و حالا جز خاطره‌ای از آن باقی نمانده است.

سوته‌دلان فیلم آدم‌هایی است که دلشان جای دیگری است و راهی برای رسیدن ندارند. عنوان فیلم در نهایت فقط وصف شخصیت‌هایش نیست؛ شاید تعریفی باشد از خودِ جهان علی حاتمی: جهانی از دل‌های سوخته، عشق‌های ناکام و آدم‌هایی که هرچه بیشتر برای نجات چیزی تلاش می‌کنند، بیشتر به حقیقت تلخ از دست رفتن آن نزدیک می‌شوند. از این منظر فیلمی درباره گذشته است، اما نه گذشته‌ای که صرفاً سپری شده باشد؛ درباره جهانی است که در حال از دست رفتن است و آدم‌هایش هنوز در خاطره آن زندگی می‌کنند. شاید راز ماندگاری فیلم نیز همین باشد: حاتمی در پس داستان عشق‌ها، رنج‌ها و سرنوشت آدم‌هایش، مرثیه‌ای برای فرهنگی می‌خواند که بخشی از آن دیگر وجود ندارد. **سوته‌دلان** در نهایت، قصه آدم‌هایی است که سوته‌دل‌اند؛ و سینمای علی حاتمی، شاید بیش از هر چیز، سینمای همین دل‌های سوخته و حسرت‌زده باشد.

فیلمی که زمان نتوانست رامش کند



جواد صفوی
Javadsafavi_writer

ارزش **شطرنج باد** فقط در این نیست که فیلمی گمشده از سینمای ایران دوباره به ما بازگردانده شده. اتفاق مهم‌تر این است که تماشای امروز آن نشان می‌دهد با فیلمی مواجهیم که زمان، نه‌تنها آن را فرسوده نکرده، بلکه فاصلهٔ تاریخی میان اثر و تماشاگر، وجوه تازه‌ای از آن را آشکار کرده است. فیلم محمدرضا اصلانی در بسیاری از لحظات چنان رادیکال و بی‌اعتنا به قواعد روایت کلاسیک عمل می‌کند که گویی از سینمایی چند دهه جلوتر به دست ما رسیده است.

اصلانی مهم‌ترین تصمیم فرمی فیلم را از همان ابتدا گرفته است؛ خانه را به یک شخصیت تبدیل کرده. این عمارت اعیانی صرفاً محل وقوع یک نزاع خانوادگی نیست؛ نظامی بسته است که آدم‌ها درون آن حرکت می‌کنند، پنهان می‌شوند، یکدیگر را می‌پایند و برای تصاحبش می‌جنگند. قاب‌های عمیق و پرجزئیات، پرده‌ها، درها، پنجره‌ها و راهروها دائماً مرز میان دیده‌شدن و پنهان‌ماندن را تغییر می‌دهند. دوربین نیز به جای آنکه صرفاً روایت را همراهی کند، مناسبات قدرت را در فضا سازمان می‌دهد. حرکت یک شخصیت در قاب می‌تواند همان‌قدر اهمیت داشته باشد که یک دیالوگ. از همین‌جا می‌توان فهمید چرا **شطرنج باد** فیلمی است که ارزش بازبینی دارد. در تماشای نخست، توطئه و قتل و کشمکش بر سر میراث، نیروی محرکهٔ تعلیق‌اند؛ اما در تماشای دوم، چشم از داستان فاصله می‌گیرد و شروع می‌کند به خواندن تصویر. جای آدم‌ها، فاصله‌شان از یکدیگر، چیزی که پشت سرشان قرار گرفته و حتی چیزی که قاب از ما پنهان می‌کند، تبدیل به اطلاعات روایی می‌شود. اصلانی به تماشاگر اعتماد دارد و به همین دلیل همه‌چیز را توضیح نمی‌دهد.

این رویکرد در نورپردازی به اوج می‌رسد. نور شمع فقط یک انتخاب واقع‌گرایانه برای بازسازی فضای قدیم نیست؛ منطق بصری فیلم است. نور هر بار بخشی از فضا را آشکار می‌کند و بخش دیگری را در تاریکی باقی می‌گذارد. در نتیجه، روشنایی هم‌زمان ابزار شناخت و ابزار پنهان‌کاری است. سایه‌ها در **شطرنج باد** صرفاً زیبایی‌شناسی نیستند؛ آنها شکل بصری سوءظن‌اند. خود اصلانی نیز بعدها تأکید کرده که این شیوه نورپردازی برایش با مفهوم پنهان‌بودن و توطئه پیوند داشته است.

در این میان، طراحی صحنه نیز از مرز بازسازی تاریخی عبور می‌کند. خانه بیش از آنکه تصویری مستند از یک طبقه اجتماعی باشد، شبیه یک هزارتوی ذهنی و روانی است؛ فضایی که در آن زیبایی و پوسیدگی کنار هم قرار گرفته‌اند. به همین دلیل، تأثیر نقاشی ایرانی، مینیاتور و نقاشی اروپایی در فیلم صرفاً در ظاهر قاب‌ها خلاصه نمی‌شود. اصلانی از آنها برای ساختن نوعی سینمای تخت و عمیق به‌طور هم‌زمان استفاده می‌کند؛ تصویری که می‌توان آن را مانند یک تابلو خواند، اما در همان حال، حرکت دوربین مدام تعادل آن را برهم می‌زند.

صدا نیز یکی از دلایل مهم ماندگاری فیلم است. زوزه حیوانات، صدای کلاغ‌ها، نفس‌ها و سکوت‌های طولانی، خانه را از یک فضای تاریخی به محیطی تهدیدآمیز تبدیل می‌کنند. موسیقی نیز در همان جهت حرکت می‌کند: نه برای توضیح احساسات شخصیت‌ها، بلکه برای تشدید آشفتگی پنهان در جهان فیلم. **شطرنج باد** را نمی‌توان فقط دید؛ فیلم از طریق صدا نیز فضایی را می‌سازد که دائماً احساس خطر را در زیر سطح روایت نگه می‌دارد.

آنچه این همه زیبایی‌شناسی را از تبدیل‌شدن به یک نمایش صرفاً فرم گرایانه نجات می‌دهد، موضوع قدرت است. ارث در فیلم فقط دارایی نیست؛ نشانهٔ انتقال قدرت از یک نظم اجتماعی به نظم دیگر است. نزاع خانوادگی، در لایه زیرین، نزاع میان سنت و مناسبات تازهٔ قدرت است و زنان، بدن، میل و روابط انسانی نیز در همین ساختار به ابزارهایی برای اعمال قدرت تبدیل می‌شوند. از این منظر، **شطرنج باد** دربارهٔ آدم‌هایی نیست که صرفاً برای یک خانه می‌جنگند؛ دربارهٔ انسان‌هایی است که می‌خواهند جای دیگری را در هرم قدرت اشغال کنند.

شطرنج باد فیلمی ماندگار از سینمای ایران است چرا که هنوز چیزی برای کشف‌کردن در آن وجود دارد. میزانسن، نور، صدا و نگاه بی‌رحمانه اصلانی به قدرت **شطرنج باد** را از یک میراث سینمایی به یک تجربه زنده و معاصر تبدیل کرده است.





هنرمندانه و پیشرو



فرانک آرتا
ShortCutsMag

واقعیت این است که معمولا نظرسنجی‌ها صددرصد نمی‌توانند نظریات نگارنده را منتقل کنند! چون در وهله نخست همیشه محدودیت در انتخاب‌ها وجود دارد. دیگر این که در گذر زمان بنابر تجربیات مختلف فرد و عمیق شدن در فیلم‌ها، مزهٔ هر فیلم گاهی به تلخ و یا شیرین تبدیل می‌شود و گاهی هم احساسات (سلیقه) با عقلانیت ترکیب می‌شوند و فیلمی که دیروز دیده شده، امروز به آن حس نوستالژیک پیدا می‌کنید و یا این که کلا می‌توان از آن عبور کرد. اما این به این معنا نیست که معیارهای زیبایی‌شناسی نادیده گرفته می‌شوند. فیلم خوب، همیشه خوب است. اما به عقیدهٔ نگارنده در نظرسنجی‌ها غیر از معیارهای مرسوم فیلم‌شناسی، مسائل دیگری دخیل است. مثلا در اینجا سینمای مورد علاقهٔ من بیشتر از ده فیلم در دههٔ پنجاه خورشیدی را دربرمی‌گیرد. اما در نهایت ده فیلم که از میان آنها فیلم **شطرنج باد** (محمدرضا اصلانی، ۱۳۵۶) را به چند دلیل انتخاب کردم.

اول این که فیلم در زمان خود فقط یک بار در جشنواره جهانی تهران به بدترین شکل به نمایش درآمد! یعنی نورپردازی و سبک فیلمبرداری فیلم آن قدر بد پخش شد که خود فیلمبردار هم حاضر به دیدن فیلم نبود! متاسفانه فیلم با واکنش منفی مواجه شد و دیگر خبری از آن نشد!

گذشت و گذشت. خبر رسید بعد از انقلاب هم فیلم گم شده! تا این که اتفاقی و به طرز عجیبی نگاتیو فیلم توسط پسر کارگردان در انباری پیدا شد. چندی بعد هم یکی از منتقدان فیلم دربارهٔ آن نوشت. تازه همگان فهمیدند چنین فیلم مهمی وجود دارد. در سال ۲۰۲۰ هم در خارج از کشور نسخهٔ مرمت شده **شطرنج باد** در اختیار منتقدان خارجی قرار گرفت و برخی‌ها عنوان کردند که برای همین فیلم باید تاریخ سینمای ایران را از نو نوشت. چون با فیلمی حیرت انگیزو متفاوت با جریان اصلی و حتی موج نویی مواجه شدیم.

جدا از آن وقتی این فیلم را برای نخستین بار دیدم با فیلمسازی مواجه شدم که خیلی جلوتر از زمانهٔ خود بود. حتی آیندهٔ ایران را پیشگویی می‌کرد. فیلم دربارهٔ فساد فراگیر دورهٔ قاجار بود که ظهور طبقه متوسط در دورهٔ پهلوی را نوید می‌داد که همانا «آگاهی جمعی» بود.

فیلم به راحتی فقط متعلق به گذشته نیست. انگار فیلمساز تاریخ غم‌انگیز ایران را در همه روایت می‌کند. به قدری هنرمندانه و پیشرو است که دیدن چندبارهٔ آن را به همگان توصیه می‌کنم.

ماهیِ بیرون‌افتاده از پاشوره





سیدآریا قریشی
Aria_Ghoreishi

همه چیز به این برمی‌گردد که معیار ما برای انتخاب «بهترین»ها چه باشد: بداعت؟ پیچیدگی؟ یکدستی؟ یا خاطراتی که از تماشای هر فیلم در ذهن ما مانده است؟

شاید اگر مخاطبی که هیچ شناختی از **تنگنا** (امیر نادری، ۱۳۵۲) ندارد (جز این‌که یکی از آثار محبوب تاریخ سینمای ایران است) برای اولین بار با محوریت معیارهای ذکرشده (جز آخری) با این فیلم مواجه شود، آن را بیش‌ازحد بیهوده تحسین‌شده بیابد: سکانس‌هایی گاه گل‌درشت و سانتی‌مانتال، توضیحات بیش‌ازحد برای رساندن معنا به تماشاگر به هر قیمتی، بازی‌های اغراق‌شده برخی از بازیگران زن، نوعی زمختی در پرداخت برخی از سکانس‌ها که گاه ممکن است پهلو به پهلوی آماتوریسم بزنند، و...

با این وجود، اگر بپذیریم که فیلم‌های خوب در گذر زمان عموما نه به‌صورت یک کلیت یکپارچه بلکه در قالب کلاژی از ایده‌های شنیداری و دیداری، روابط میان انسان‌ها، نقاط تاثیرگذار داستانی، شخصیت‌پردازی‌های پیچیده و تک‌لحظات ماندگار در ذهن می‌مانند، ماجرا فرق می‌کند. **تنگنا** فیلمی است که از هر کدام از موارد، چیزهایی در خود دارد تا به این سادگی‌ها فراموش نشود. اما احتمالاً شخصیتِ اصلی فیلم («علی خوشدست» با بازی سعید راد) در رأس این ویژگی‌ها قرار می‌گیرد.

«علی خوشدست» **تنگنا** انگار مستقیماً از دل رئالیسم شاعرانه دهه ۱۹۳۰ بیرون آمده است: آدمی که نه می‌خواهد سری در سرها در بیاورد و نه (مثل بسیاری از ضدقهرمانان نوآر) جاه‌طلبی‌اش برای تغییر طبقه او را به دام می‌اندازد. او درست در دل یک روزمرگیِ زیر متوسط در حال یک زندگیِ احتمالاً نکبت‌بار با خوشی‌های لحظه‌ای و کوچک است که تقدیر او را از همان‌جا هم می‌راند. آن‌چه یکی از معدود مزیت‌های علی در زندگی به نظر می‌رسد، توانایی‌اش در بیلیارد است؛ خصوصیتی که ظاهراً قرار نیست او را به انسان ویژه‌ای در جامعه تبدیل کند و فقط قرار است در برخی از شرط‌بندی‌های خُرد به کمک او برسد اما حتی همین مزیت هم به پاشنه آشیل او تبدیل و به چاقویی ختم می‌شود که ناخواسته و تصادفی در شکم یکی از افراد طرف مقابل فرو می‌کند تا ادامه فیلم، شرح فرار او از تقدیری باشد که گریزی از آن نیست.

علی‌رغم سانتیمانتالیسم موجود در تار و پود فیلم، **تنگنا** نسبت به شخصیت اصلی‌اش خیلی هم مهربان نیست: نه‌تنها ضعف‌های او را چند بار مورد اشاره قرار می‌دهد بلکه برای دوست‌داشتنی‌تر ساختنِ شخصیت، رو به ساخت ابعاد شخصیتی فراوان هم نمی‌آورد. فیلمنامهٔ **تنگنا** (نوشته نادری و محمدرضا اصلانی) توضیح چندانی در مورد شخصیت اصلی‌اش نمی‌دهد اما اتفاقاً کدگذاری‌های درست فیلمنامه باعث می‌شوند که احتمالاً خیلی از تماشاگران نه‌تنها «علی خوشدست» را به‌عنوان یک کاراکتر مستقل و منحصربه‌فرد (و نه صرفاً یک تیپ) بپذیرند بلکه بخشی از فراز و نشیب‌های زندگی خود (البته بیشتر نشیب‌ها!) را در وجود او ببینند. این گونه است علیِ **تنگنا** به شخصیتی عمیقاً همدلی‌برانگیز تبدیل می‌شود. توانایی سعید راد در بازی بدون کلام (**تنگنا** فیلم کم‌دیالوگی نیست اما علی فقط در لحظاتی از درونیات خود می‌گوید) و ساخت ترکیبی کمیاب از صلابت و درهم‌شکستگی، این همدلی را افزایش می‌دهد. به این موارد زمختیِ اجرایی فیلم در برخی از لحظات (که خواسته یا ناخواسته با حال‌وهوای زندگی علی همخوانی پیدا می‌کند)، ترانهٔ فرهاد شیبانی، ملودی اسفندیار منفردزاده و صدای فریدون فروغی را هم اضافه کنید که همگی دارند حس درونی علی را به ما منتقل می‌کنند بدون این‌که لازم باشد خودش در این زمینه زیاده‌گویی کند.

به این دلایل است که حتی اگر برخی از ویژگی‌های کیفی **تنگنا** امروز کهنه به‌نظر برسند اما نه خودِ فیلم را می‌توانیم به‌سادگی فراموش کنیم و نه شخصیت اصلی‌اش را.



کیارستمیِ واقع‌گرایی که دوست دارم


امیرعلی نصیری
Aa_nassiry

حالا و در دهمین سالگرد درگذشت عباس کیارستمی، بهتر می‌توان به دور از احساسات تند اولیه کمی راحت‌تر درباره او و آثارش نوشت. گرچه هنوز استفاده از صفات «زنده‌یاد» و «مرحوم» شخصاً برایم سخت است. بیش از هر صحبتی مایلم تا دیدگاه خود را صریح دربارهٔ ایشان بیان کنم: عباس کیارستمی از نظر من عکاس، شاعر، نویسنده و فیلمسازی روشنفکر و به‌طور خلاصه هنرمندی انتلکتوئل و تأثیرگذار است؛ با این حال آثارش را نمی‌پسندم.

خاطرم هست بیش از دو دهه پیش که دانشجوی مقطع کارشناسی بودم، کتابی را درباره فرایند ساخت و پشت صحنهٔ **خانه دوست کجاست؟** به قلم کیومرث پوراحمد در کتابخانه منزل پیدا کردم. پوراحمد دستیار کیارستمی در آن فیلم بود. در جریان قرار گرفتن از مشقت ساخت فیلم به‌ویژه بازی گرفتن از نابازیگران کودک فیلم، چشم من را تا حدی نسبت به این گونه فیلم‌های روشنفکرانه ـ تجربی باز کرد، اما نگاهم را تغییر نداد. این عدم تغییر دیدگاه بعد از تماشای فیلم **جاده‌ها** در جشنواره فیلم فجر و ملاقات فیلمساز از نزدیک (برای اولین و آخرین بار) نیز به قوت خود باقی بود، ولی چیزی از ارزش کار او نمی‌کاست.

اما **گزارش** در این میان یک استثناست؛ این اثر که اولین فیلم بلند کیارستمی است، برخلاف کارهای دیگرش اثری اجتماعی (به معنی عام) و واقع‌گرایانه (رئالیستیک) است. پیرنگ (پلات) **گزارش** حول رابطه زنی خانه‌دار (شهره آغداشلو) و همسرش (کوروش افشارپناه) می‌گذرد که کارمند دارایی است. اگرچه عنوان فیلم بر روی روابط کاری مرد تمرکز دارد، اما نگاه اصلی فیلم بر اختلافات زناشویی آنهاست. مساله «رشوه» و تردید دربارهٔ رد یا قبول آن که در فیلم مطرح می‌شود، شاید بعد از گذشت سی سال بدین شکل در زمانه کنونی مطرح نباشد؛ به همین خاطر است که **گزارش** یک فیلم تاریخ مصرف‌دار می‌شود.

با در نظر داشتن مشکلات فنی دههٔ پنجاه در زمینه فیلمبرداری، صدابرداری و تدوین، می‌توان ساخت **گزارش** را یک چالش دانست؛ با این حال، کارگردانی کیارستمی بسیار خوب است. به عنوان مثال، فصل (سکانس) دعوای زن و مرد در خانه کم‌نظیر است (چهارشنبه سوری را به یاد بیاورید). تیم بازیگری فیلم نیز بسیار خوب عمل کرده است؛ از یک طرف شهره آغداشلو که برای فیلم اضافه وزن پیدا کرده یا مصطفی طاری که مردی ولنگار را به تصویر می‌کشد. از طرف دیگر نوزادی که به زور حرف می‌زند و معلوم نیست چطور به بازیگران نقش اصلی می‌گوید مامان و بابا!

در پایان، این پرسش همچنان برای تماشاچی‌ها باقی می‌ماند که آیا مرد واقعا رشوه گرفته است یا نه؟



می‌جنگم، پس هستم



محمدرضا فهمیزی
ShortCutsMag

سینمای امیر نادری بیشتر از آن که از دل فلسفه و دیدگاه‌های هستی‌شناسانهٔ خاصی برآمده باشد مانند: مهرجویی، تقوایی، بیضایی و... سینمایی غریزی بود که از سه منبع سرچشمه می‌گرفت: ۱ - تجربیات زیسته خود و سختی‌هایی که کشیده بود به‌ویژه در دوران کودکی که تقریباً به شکلی در تمام کارهایش نمود دارد. ۲ - انبوه آثار ارزشمند فیلمسازان بزرگ ایرانی و خارجی، به‌ویژه موج نوی سینمای فرانسه که خیلی روی او تأثیر گذاشتند. ۳ - او به گفته خود چندان اهل ادبیات نبود اما دو نویسنده را در حد پرستش دوست داشت: یکی، داستایوفسکی که شدیداً به او علاقمند بود و می‌گفت: «احساس می‌کنم انگار بچهٔ او هستم» و دیگری، احمدرضا احمدی که او را شاعری بسیار مهم و در حد آرتور رمبو می‌دانست.

در تمام فیلم‌های با موضوع کودک و نوجوان او، تقریباً تمام نقش‌ها، کودکان و نوجوانانی‌اند که شرایط اقتصادی سختی دارند در نتیجه از سویی به‌جای لذت بردن از دوران کودکی ناگزیرند بیشتر وقت‌شان را به کار کردن اختصاص دهند و از سوی دیگر از نظر فرهنگی هم در سطحی پایین و بعضاً حتی بی‌سوادند مانند: قهرمانان فیلم **دونده** و **سازدهنی** و... اما همین شرایط سخت از آنها انسان‌هایی مبارز و پُرتلاش ساخته که برای رسیدن به هدف خود از هیچ تلاشی فروگذار نیستند.

در **سازدهنی** امیرو در دنیای کودکانه و احساسی خود عاشق ساز زدن است و برای رسیدن به این عشق (مثل هر عاشق دیگری) حاضر می‌شود به هر کار (حتی) تحقیرآمیزی تن دهد اما در نهایت درد به خاک افتادنش پس از یکی از دفعات مکرری که به عبدلو سواری داده و حرف‌ها و فداکاری مادرش که تمام دارایی خود را برای خرید سازدهنی به او می‌دهد سبب بیداری‌اش از خوابی سنگین و گران و ورودش به جهان بلوغ و آگاهی می‌شود. او که از خاک برخاسته، عبدلو را که در میانه یک بازی به خاک افتاده و مانند او کمرش درد گرفته، برخلاف همیشه، رها می‌کند و «ساز» (نماد اسارت و تحقیر) را از روی «خاک» برداشته و با گذر از مسیرهایی که یادآور سواری دادن‌هایش به عبدلو بود به سوی دریا می‌رود و ساز را «دور نمی‌اندازد»، بلکه به دریا «پرت می‌کند». او از خاک که نماد اسارت و سکون است، به آب که نماد رهایی و جریان است، می‌رسد.

امیرو نمادی از تمام قهرمانان فیلم‌های نادری و بازتابی از نوع نگاه او به دنیا و زندگی است، چه در فیلم‌های حوزهٔ کودک و نوجوان و چه در درام‌های اجتماعی‌اش. قهرمانان او هر کدام به گونه‌ای، اشتباه می‌کنند، اسیر می‌شوند، به دنیای تاریکی نزول می‌کنند و حتی تا اعماق آن فرو می‌روند اما در آنجا ماندگار نمی‌شوند، تسلیم نمی‌شوند، می‌جنگند تا برگردند، فارغ از موفقیت یا شکست و حتی اگر جان خود را در این راه بگذارند مانند: «امیرو»ی همین فیلم و **دونده**، «علی خوشدست» (**تنگنا**)، «زارمحمد» (**تنگسیر**) و... چون سینمای نادری، سینمای «سفر» است. سفر از عمق سیاهی به نور.

افسانه‌ای که به زندگی امروز قدم می‌گذارد



عدنان شاه‌طلایی
ShortCutsMag

مردی با شمشیر از درون مه بیرون می‌آید؛ انگار چند قرن راه آمده تابه زنی برسد که هیچ شباهتی به زنان افسانه‌های کهن ندارد. «تارا» زن امروز است؛ کار می‌کند، بچه دارد، با مشکلات زندگی دست وپنجه نرم می‌کند و قرار نیست منتظر قهرمانی از گذشته بماند. همین برخورد عجیب، نقطهٔ آغاز **چریکهٔ تارا** است؛ فیلمی که بهرام بیضایی در آن گذشته را از موزه بیرون می‌کشد و درست وسط زندگی روزمره می‌گذارد.

قصه در ظاهر ساده است، اما بیضایی از همین سادگی فضای پیچیده‌ای می‌سازد.

مرد جنگجو از گذشته آمده و «تارا» در زمان حال زندگی می‌کند؛ دو آدم که انگار زبان مشترکی ندارند، اما به شکلی عجیب یکدیگر را پیدا می‌کنند.

فیلم نه توضیح تاریخی مفصلی می‌دهد و نه می‌خواهد برای هر اتفاق یک دلیل روشن بتراشد. گذشته ناگهان وارد قاب می‌شود و تماشاگر باید خودش نسبت میان آن و زندگی «تارا» را کشف کند.

اینجا سوسن تسلیمی اهمیت زیادی پیدا می‌کند. «تارا» اگر بیش از اندازه شیفته مرد جنگجو می‌شد، فیلم خیلی زود به یک داستان عاشقانه فسانه‌ای تبدیل می‌شد، اما تسلیمی چنین اجازه‌ای نمی‌دهد. نگاه‌ها و واکنش‌های او بیشتر از آنکه نشان‌دهندهٔ شیفتگی باشند، نشانه حیرت وکنجکاوی اند، او با موجودی روبرو شده که متعلق به جهان دیگری است، اما زندگی خودش را فراموش نکرده است. همین ویژگی، «تارا» راباور پذیر می‌کند.

بیضایی در این فیلم به جای توضیح دادن، تصویر می‌سازد. مه ساحل، خانه، لباس مرد جنگجو وشمشیر، فقط عناصر تزئینی نیستند. شمشیر به خصوص، حضور گذشته را در تمام فیلم سنگین می‌کند؛ شیئی که زمانی نشانه قدرت بوده و حالا در جهانی قرار گرفته که دیگر قواعد آن را نمی‌شناسد.

مرد جنگجو هم کم‌کم از یک شخصیت تاریخی فراتر می‌رود و به نشانه‌ای از گذشته‌ای تبدیل می‌شود که هنوز می‌خواهد برای زمان حال جایگاهی پیدا کند.

میزانسن‌های فیلم **چریکهٔ تارا** نیز به این برخورد کمک می‌کنند. آدم‌ها در قاب بی‌دلیل کنار هم قرار نگرفته‌اند. فاصله میان «تارا» و مرد جنگجو، حرکت آنها در طبیعت و حتی حضور آدم‌های دیگر، مرتب یادآور دو جهان است که به سختی با هم کنار می‌آیند. طبیعت شمال هم فقط منظره‌ای زیبا نیست؛ مه وباد وساحل، مرز میان واقعیت و خیال را کمرنگ می‌کنند. انگار خود طبیعت نمی‌داند باید به کدام جهان تعلق داشته باشد.

با این همه **چریکهٔ تارا** فیلمی نیست که همه چیز را آسان تحویل تماشاگر بدهد. ریتم آرام است و بعضی گفت‌وگوها حال و هوای قصه‌های کهن دارند. ممکن است تماشاگر امروز در برخورد اول با فیلم کمی فاصله احساس کند. اما این فاصله بخشی از تجربهٔ فیلم است. بیضایی نمی‌خواهد افسانه را امروزی و ساده‌سازی کند؛ می‌خواهد نشان دهد وقتی افسانه وارد زندگی واقعی می‌شود، چقدر می‌تواند غریب به نظر برسد.

از سوی دیگر این اثر را نمی‌توان فقط داستان تقابل زن امروز و مرد گذشته دانست. «تارا» درواقع میان دو امکان ایستاده است: پذیرفتن جهانی که به او تعلق ندارد، یا ادامه دادن زندگی خودش. او گذشته‌ای را می‌بیند، لمس می‌کند و حتی تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد، اما سرانجام قرار نیست در آن زندگی کند.

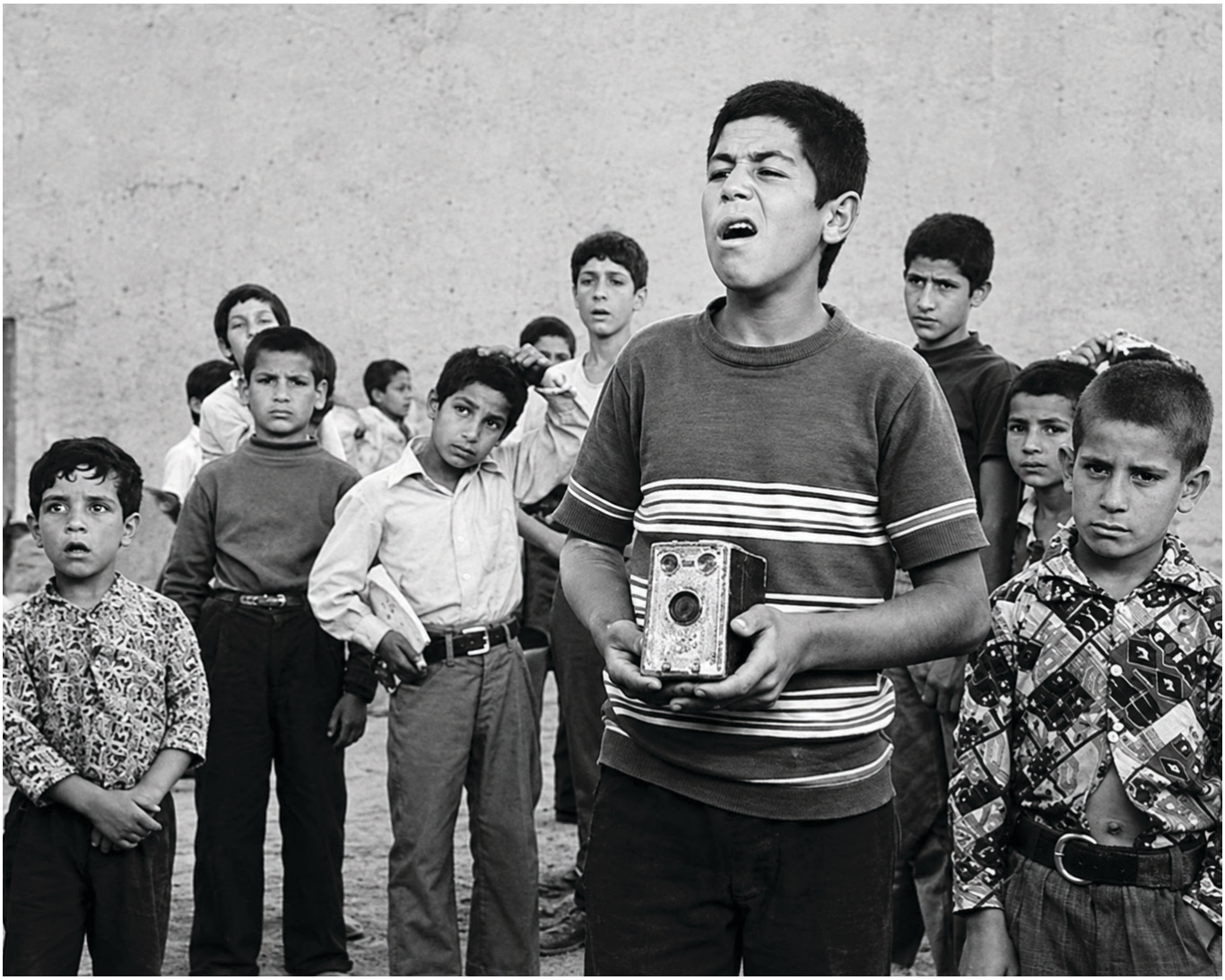
همین جا **چریکهٔ تارا** از یک روایت عجیب فراتر می‌رود. فیلم دربارهٔ خاطره، تاریخ و چیزهایی است که نسل‌های گذشته برای ما باقی گذاشته‌اند؛ چیزهایی که ممکن است زیبا وباشکوه باشند، اما همیشه نمی‌توانند پاسخ مسائل امروز را بدهند.

شاید به همین دلیل این اثر هنوز دیدنی است. نه به این دلیل که افسانه‌ای عجیب تعریف می‌کند، بلکه چون یک پرسش ساده را جدی می‌گیرد: اگر گذشته ناگهان در خانهٔ مارا بزند، آیا باید در را به رویش باز کنیم؟

پاسخ «تارا» روشن است: گذشته را می‌توان دید، شناخت و حتی دوست داشت، اما نمی‌توان به جای آینده زندگی کرد.

مرد گذشته می‌تواند از دل مه بیرون بیاید؛ اما راه آینده را باید کسی طی کند که در زمان حال ایستاده است.





وقتی عشق فرمان می‌دهد...



مازیار معاونی
Maziarmoaveny

پس از تجارب آغازین با آثاری همچون **نان و کوچه** و **زنگ تفریح** و فیلم نیمه بلند **تجربه** (۱۳۵۲)، «**مسافر**» مهمترین ساختهٔ زنده یاد عباس کیارستمی در دورهٔ ابتدایی فیلمسازی اوست. فیلمی با بن‌مایهٔ «عشق جنون آمیز به فوتبال» که بی‌تردید در ردیف یکی از اولین و یکی از شاخص‌ترین آثار سینمایی داخلی در ارتباط با مقولهٔ فوتبال و تأثیرات آن بر زندگی فردی و اجتماعی طرفدارانش رسته‌بندی می‌شود.

عشق قهرمان نوجوان فیلم («قاسم جولایی») به فوتبال و دشواری‌های تمام نشدنی این عطش درمان ناپذیر، لایهٔ ظاهری داستانی را تشکیل می‌دهد که می‌تواند به گستره‌ای فراتر از زندگی نوجوانی از یک خانوادهٔ کم بضاعت شهرستانی و مقوله‌ای گسترده‌تر از ورزش پرطرفدار فوتبال بسط پیدا کند و یکی از مهمترین نقاط قوت و امتیازات فیلم هم در وجود همین لایه‌های پیچیده‌تر و ابعاد اجتماعی/روانشناسانه‌ای است که در پس لایه بیرونی اثر به چشم می‌آیند، اینکه مطابق قوانین دست ساختهٔ بشر نه تنها در کلیتی فراگیر و جهان شمول که در ظرف زمانی و مکانی روایت فیلم یعنی شهرستان کوچک ملایر در نیمهٔ نخست دههٔ پنجاه، نوجوانان در سنین پرشور و هیجان نوجوانی که عشق و علاقهٔ جنون‌آمیز به مقولات و موضوعات مختلف را در پی دارد درگیر محدودیت‌های مختلفی از جمله الزام به تحصیل و قرارگرفتن در چهارچوب‌های مختلف اجتماعی می‌شوند که با آن شور و علاقهٔ وصف‌ناپذیر و غیرقابل کنترل دوران نوجوانی و جوانی در تعارضی آشکار قرار می‌گیرد، تعارضی که به صورت‌هایی از جمله مقاومت سخت قهرمان فیلم (قاسم) در برابر این الزامات حتی در تقابل با خشونت اولیای مدرسه و در نهایت تصمیم عجیب و سرکشانهٔ سفر به پایتخت برای تماشای دیدار شهرآورد تهران، خود را نشان می‌دهد.

بازی گرم و باورپذیر حسن دارابی در نقش «قاسم جولایی» یکی از نکات مثبت فیلم است که بی‌شک تحت هدایت درست کیارستمی اتفاق افتاده ومتأسفانه آنگونه که باید و شاید قدر ندیده است. انتخاب تمامی نقش‌آفرینان فیلم از میان نابازیگران محلی که درستی لهجه و دیگر عناصر فرهنگی شهر محل وقوع داستان را به دنبال داشته و بعدها هم در سایر آثار کیارستمی از جمله فیلم درخشان **خانهٔ دوست کجاست**؟ تکرار شد نیز از دیگر امتیازات فیلمی است که به رغم پایان تراژیک خود، همچنان پس از گذشت نیم قرن از ساخت، پابرجا و دیدنی است.

سلوک شخصیت در فیلم «مسافر»

واقع‌گراییِ اندیشمندانه



فاطمه فریدن
ShortCutsMag

فیلم **مسافر** نخست ما را با دو نکتهٔ اساسی مواجه می‌کند: سلوک معنوی و کسب تجربه توسط قهرمان یا شخصیت محوری. پسری نوجوان تمام کوشش خودش را برای رسیدن به تجربه‌ای جدید به کار می‌گیرد. تجربه‌ای که به واسطه حرکت از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر حاصل می‌شود. ساعت‌ها انتظار و تلاش برای به دست آوردن چیزی که در نهایت از دست می‌رود و نوعی غافلگیریِ آنی پدید می‌آورد.

مسافر علاوه بر آن، مملو از ارجاعات سیاسی و اجتماعی در پسامتن است. کیارستمی در این فیلم تلویحا به فاصلهٔ طبقاتی موجود میان ساکنان یک سرزمین اشاره می‌کند. پسربچه‌ای («قاسم») که در ملایر شهری دور از پایتخت زندگی می‌کند باید برای تماشای بازی تیم‌های پرسپولیس و تاج مسیری طولانی را طی کند تا به امجدیه برسد. تلاشی که در پایان نیز با بی‌عدالتی کامل نسبت به قهرمان فیلم تمام می‌شود.

نگاه کیارستمی در این فیلم علاوه بر عشق فوتبال بودن نوجوانان آن دوره معطوف به نوعی واقع‌گراییِ از پیش تعیین شده است. نحوی از بازنماییِ حقیقت که ابعاد تازه‌ای از پیچیدگی‌های اجتماعی را واکاوی و تحلیل می‌کند. روایتی در ابتدای دههٔ پنجاه (۱۳۵۳) که بسیار جلوتر از زمان خودش حرکت می‌کند و طی آن دوره اثری پیشرو به شمار می‌آید. فیلمی که اگر عنوان روشنفکرانه را به آن الصاق نکنیم اما چیزی فراتر از فیلم‌های اجتماعی زمانه‌اش دیده می‌شود. اثری که نمایش واقعیت‌ها و مستندگونه بودن در آن جزئی مهم به شمار می‌رود. جزئیاتی منتسب به سینمای نئورئالیستی و اجرای داستانی که در اصل به نگارش درآمده است اما صورتی از واقعیت را نیز ارائه می‌کند. به‌واقع جزئیات مبتنی بر واقعیت در شیوهٔ اجرایی کیارستمی سبب می‌شود که مخاطب گاهی خودش را به جای شخصیت‌ها بگذارد. نوعی فضاسازی که علاقهٔ شخصی این کارگردان از ساخت نخستین فیلمش به حساب می‌آید.

هم‌زمان نکتهٔ مهم دیگری نیز از **مسافر** استخراج می‌شود. پرهیز از سوگنمایی و غوطه‌ور شدن در اندوه. به عبارتی عباس کیارستمی به جای آن که کاراکترها را در غم از دست دادن یا دست نیافتن به چیزی رها کند، آنان را وادار به کاوش و تحرک می‌کند. مشابه رفتاری که «قاسم» در رویارویی با نیستی و نبودن‌های پیرامون خویش انجام می‌دهد. قاسم در اقدامی متفاوت با یک آشنازداییِ کامل، از خواستهٔ پدر و مادرش تمرد می‌کند و راهی شهر تهران می‌شود. او با پول‌هایی که جمع کرده است هر طور شده بلیت دیدن مسابقه را تهیه می‌کند. کنشی که ایستا بودن را خواناخواه از شخصیت مورد نظر می‌زداید و او را به حضور در مسیری متفاوت رهنمون می‌کند. شیوه‌ای که در آثار عباس کیارستمی غالبا مشاهده و درک می‌شود. کنش «قاسم» درحقیقت عملی قدرت‌ستیز است. کاراکتری که برای جور کردن مبلغی از پس‌انداز مادرش برمی‌دارد یا به وسیلهٔ یک دوربین از کارافتاده عکس‌های غیرواقعی از بچه‌های محل می‌گیرد که شاید پولی دریافت کند.

کیارستمی در این فیلم می‌کوشد با نزدیک شدن به رویاهای کودکانه و هرچه واقعی‌تر نشان دادن دنیای پیرامونی کاراکترها، مسیری جدید به ذهنِ کنجکاو مخاطب باز کند. مسیری طولانی و پرتلاطم که راه‌های پیوستن به آثار بعدی‌اش را نیز هموار می‌کند.





فیلمی در حاشیهٔ حافظهٔ سینمای ایران


مینا ایران فدا
Mina_iranfada

سایه‌های بلند باد از آن فیلم‌هایی است که جایگاهش در تاریخ سینمای ایران با میزان دیده‌شدنش تناسبی ندارد؛ فیلمی که چند دهه پس از ساخته‌شدن همچنان در حاشیه مانده و برای بسیاری از علاقه‌مندان سینما بیشتر نامی در میان آثار بهمن فرمان‌آراست تا فیلمی که فرصت دیده‌شدن و داوری پیدا کرده باشد.

فیلم، حاصل همکاری دوباره فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری پس از **شازده احتجاب** و اقتباسی از داستان «معصوم اول»، در یکی از حساس‌ترین مقاطع تاریخ معاصر ایران ساخته شد؛ زمانی که جامعه در آستانه دگرگونی بزرگی بود و سینمای ایران برای بیان آنچه امکان گفتنش به زبان مستقیم وجود نداشت، بیش از پیش به استعاره و نماد پناه می‌برد. اما اهمیت **سایه‌های بلند باد** تنها در خوانش سیاسی آن خلاصه نمی‌شود؛ فیلم در تبدیل جهان ادبی گلشیری به زبان سینما نیز تجربه‌ای قابل تأمل است. فرمان‌آرا از فضای روستاییِ داستان، جهانی می‌سازد که به تدریج از واقعیت فاصله می‌گیرد و به قلمرو رئالیسم جادویی نزدیک می‌شود؛ جایی که امر ناممکن، از جمله بارداری دختر، بی‌آنکه نیازمند توضیحی منطقی باشد، در متن زندگی روزمره پذیرفته می‌شود و همین امر نامتعارف، واقعیت اجتماعیِ را غریب‌تر و هراس‌انگیزتر می‌کند. روستا دیگر صرفاً محل وقوع داستان نیست؛ به فضایی ذهنی تبدیل می‌شود که در آن ترس، شایعه و قدرت در یکدیگر تنیده‌اند و مترسک، این شیء بی‌جان، به تدریج حضوری مسلط پیدا می‌کند.

مترسک را می‌توان یکی از هوشمندانه‌ترین تمهیدهای استعاری فیلم دانست: تصویری از قدرتی که ابتدا ساخته می‌شود، سپس به آن معنا و اقتدار داده می‌شود و سرانجام سازندگانش در برابر آن احساس ناتوانی می‌کنند. از همین منظر، سیاست در **سایه‌های بلند باد** یک موضوع بیرونی نیست؛ در تار و پود جهان فیلم، در رفتار جمعی آدم‌ها و در مناسبات میان ترس و اقتدار جریان دارد و آن را به یکی از نمونه‌های قابل توجه سینمای استعاری و سیاسی دهه پنجاه تبدیل می‌کند.

در کنار این لایه‌های فکری، فیلم از نظر شخصیت‌پردازی نیز واجد ارزش است. فرامرز قریبیان در نقش «عبدالله»، با بازی‌ای کم‌اغراق و متکی بر سکوت و نگاه، شخصیتی می‌سازد که حضورش به تدریج از یک راننده روستا به بخشی از سرنوشت جمعی آن گره می‌خورد؛ معلم نیز در نقطهٔ مقابل او، نماینده دانستن و تلاش برای فهمیدن جهانی است که هرچه پیش می‌رود، بیشتر تسلیم هراس و جهل جمعی می‌شود. شخصیت دختر باردار نیز بیش از آنکه صرفاً عنصری داستانی باشد، بدنِ او به محل برخورد اخلاق، قضاوت و ترس جامعه تبدیل می‌شود. این شخصیت‌ها در کنار یکدیگر، روستا را از مجموعه‌ای از تیپ‌ها به جامعه‌ای زنده و متناقض بدل می‌کنند.

فضاسازی فیلم نیز از نقاط قوت اساسی آن است؛ باد، تاریکی، سکوت، خانه‌ها، کوچه‌ها و حضور سنگین مترسک، فضایی می‌آفرینند که در آن تهدید همیشه دیده نمی‌شود، اما حضورش احساس می‌شود. موسیقی احمد پژمان این کیفیت را کامل می‌کند؛ موسیقی‌ای که صرفاً روی تصاویر قرار نگرفته، بلکه به فضای فیلم عمق روانی داده و مرز میان واقعیت و کابوس را باریک‌تر کرده است. حتی پایان فیلم، با نوشته‌شدن جمله شاملو - «دریا به جرعه‌ای که تو از چاه نوشیده‌ای حسادت می‌کند» - دوباره پیوند آن را با ادبیات و فضای فکری دههٔ پنجاه محکم می‌کند؛ جمله‌ای که در کنار آغاز فیلم و نوشیدن آب از چشمه، معنایی دربارهٔ تشنگی، میل و امکان رهایی پیدا می‌کند.

با این همه، سرنوشت **سایه‌های بلند باد** شاید از هر تحلیل و تفسیری گویاتر باشد: فیلم در زمانهٔ خود مجال دیده‌شدن پیدا نکرد، توقیف شد و پس از انقلاب نیز تنها برای مدتی کوتاه روی پرده آمد و بار دیگر از نمایش بازماند؛ در نتیجه فیلمی که می‌توانست در همان سال‌ها وارد گفت‌وگوی عمومی درباره سینمای سیاسی، ادبی و استعاری ایران شود، از حافظهٔ مخاطبان کنار ماند و هنوز پس از چند دهه در شمار آثار مهجور سینمای ایران است. شاید به همین دلیل بازگشت به **سایه‌های بلند باد** امروز اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ نه برای آنکه صرفاً فیلمی توقیف‌شده را از بایگانی بیرون بکشیم، بلکه برای دیدن اثری که ادبیات گلشیری، نگاه سیاسی، رئالیسم جادویی، بازی‌های کنترل‌شده، فضاسازی وهمناک و موسیقی احمد پژمان را در یکی از حساس‌ترین لحظه‌های تاریخ ایران به هم پیوند زده است. فیلمی که در زمان خودش دیده نشد، اما زمانه‌اش را دید؛ و همین شاید مهم‌ترین دلیل برای دوباره دیدنش باشد.

نگاهی به هم‌زادیِ «قیصر» و «صادق کرده»

پیش‌گویی انقلاب در سینما



محمد تقی‌زاده
ShortCutsMag

سه سال پس از ساخت **قیصر** و موج عظیمی که مسعود کیمیایی در سینما و جامعهٔ ایران ایجاد کرد، ناصر تقوایی **صادق کرده** را ساخت؛ فیلمی که شاید در نگاه نخست در سایهٔ آن حماسهٔ شهری قرار گیرد، اما از منظر تماتیک، نزدیک‌ترین هم‌زادِ **قیصر** است. این شباهت را نباید صرفاً به موفقیت تجاری یا جریان‌سازی **قیصر** نسبت داد؛ بلکه ریشه در نیاز مشترک جامعه به «عدالت‌خواهی» و آینده‌نگری دو فیلمساز برجسته اجتماعی آن دوره یعنی کیمیایی و تقوایی دارد. هر دو اثر، آینهٔ تمام‌نمای زمانه خود بودند و به شکلی پیش‌گویانه، زمزمه‌های انقلاب ۵۷ را روایت می‌کردند.

اگر از جنبه‌های فرمیک و زیبایی‌شناسی (که جای بحث آن در این مختصر نیست) عبور کنیم و به ابعاد تماتیک و مضمون‌گرایانه بپردازیم، درمی‌یابیم که هر دو فیلم از «عدالت گم‌شده» و «انقلاب فردی» سخن می‌گویند؛ انقلابی که در نهایت به یک «انقلاب اجتماعی» بدل شد. به همین دلیل، **قیصر** و **صادق کرده** را می‌توان اجتماعی‌ترین و پیش‌گویانه‌ترین آثار سینمای ایران در آن سال‌ها دانست که به‌خوبی نیاز به عدالت و نبود قانون را در جامعه بازتاب دادند.

در **قیصر**، بهروز وثوقی و در **صادق کرده**، سعید راد، شمایل «قهرمان تنها» را بر عهده دارند. با این حال، درک و پرداخت این دو قهرمان در برابر بی‌عدالتی، تفاوت‌های بنیادینی دارد که نشان‌دهندهٔ عمق زمانه‌شناسی و نگاه متفاوت دو کارگردان است. «قیصر»، شخصیتی است که با قاطعیت و سردی خونسرد، پاشنهٔ کفش خود را می‌کشد و با برنامه‌ای از پیش طراحی‌شده، به‌عنوان یک فعالِ مطلق، به جنگ سیستم می‌رود. او قهرمانی است که حتی پیش از شروع ماجرا می‌داند چه می‌خواهد و چه باید بکند؛ او خودش عدالت را اجرا می‌کند.

در مقابل، «صادق کرده» دقیقاً چنین کنشی را انجام نمی‌دهد. صادق، برخلاف قیصر، هیچ برنامه‌ای از پیش طراحی‌شده‌ای ندارد. او به‌عنوان قاتل زنجیره‌ای شناخته می‌شود، اما در روایت تقوایی، نه گردن‌کلفتی قداره‌کش است و نه مردی با اراده‌ای پولادین. صادق در اوج ناتوانی و ضعف درونی، ناخواسته و تحت تأثیر نیرویی که خودش بر آن تسلط ندارد، وارد مسیر انتقام می‌شود. او از ناتوانی مأمور قانون در ایجاد عدالت آگاه است، اما این آگاهی، او را به یک قهرمان فعال تبدیل نمی‌کند؛ بلکه او را در جاده‌ای بی‌پایان و خشک رها می‌کند. جایی که محیطِ سوزان جنوب، آینه‌ای از درون آشفته اوست و نشان‌دهندهٔ جبری است که او را به طغیان هذیانی وامی‌دارد. تقوایی با حذف هرگونه تعلق خاطر به قوم و نژاد، روایتی غیرتاریخی از انسانِ سرگشته می‌سازد که در برابر ظلمی بی‌نام و نشان، در حالی که هیچ مرجعی برای دادخواهی نمی‌یابد، به حرکتی جنون‌آمیز و در نهایت خودویرانگر وا داشته می‌شود. تفاوت قیصر و صادق، تفاوت میان «انتقامِ آگاهانه» و «عصیانِ جبری» است.

با این حال، جالب است که هر دو فیلمساز، برای جذب مخاطب عام، از المان پرطرفدار «ناموس» به‌عنوان شاخصِ بهانه و آغازگر انقلاب فردی استفاده کرده‌اند. این استفاده، هم از زمانه‌شناسی آن‌ها برای نزدیک شدن به سلیقهٔ عمومی نشأت می‌گیرد و هم نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که در بستر جامعهٔ آن دوران، ناموس، واژه‌ای بود که می‌توانست هر مردی را به ناگاه در مرز عدالت‌خواهی فردی قرار دهد. هرچند حال‌وهوا، لحن، ریتم و فضای این دو فیلم، فرسنگ‌ها از فیلم‌فارسی فاصله دارد، اما این انتخاب هوشمندانه نشان می‌دهد که کیمیایی و تقوایی از ابزارهای لازم برای به صدا درآوردن فریاد جامعه در سال‌های منتهی به انقلاب استفاده کرده‌اند؛ فریادی که ابتدا فردی و گنگ بود، اما راه را برای یک تحول اجتماعی تمام‌عیار هموار کرد.



گروه طراحان

وکتور گرافیک

مشاور، مدرس و طراح پروژه های هنری و گرافیکی

طراحی و صفحه آرایی
نشریه، کاتالوگ و ...

طراحی اینفوگرافی

طراحی پست
و استوری اینستاگرام

آموزش اصول صفحه آرایی
+ نرم افزارهای ایندیزاین
و فتوشاپ

VECTORGRAPHIC.IR
VECTOR_GRAPHIC_IR
0912 230 48 51

پایگاه خبری تحلیلی

سینما شبکه

CinemaShabakeh.ir

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
احمد شاهوند

همه شماره‌های «برش‌های کوتاه» در یک نگاه


شماره ۲۲


شماره ۲۳


شماره ۲۴


شماره ۲۵


شماره ۲۶


شماره ۱۷


شماره ۱۸


شماره ۱۹


شماره ۲۰


شماره ۲۱


شماره ۱۱


شماره ۱۲


شماره ۱۳


شماره ۱۴


شماره ۱۵ و ۱۶


شماره ۶


شماره ۷


شماره ۸


شماره ۹


شماره ۱۰


شماره ۱


شماره ۲


شماره ۳


شماره ۴


شماره ۵