وطن امروز
روزنامه سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی
صاحب‌امتیاز و مدیرمسؤول: محمد آخوندی
مدیرعامل: رضا شکیبایی
سردبیر: سید عابدین نورالدینی
نشانی: خیابان انقلاب اسلامی، بین حافظ و خیابان ولیعصر(عج)، کوچه سعید، پلاک ۹
روابط عمومی: ۶۶۴۱۳۷۹۲ تلفن: ۶۶۴۱۳۷۸۳ نمابر: ۶۶۴۱۴۱۳۷
پیامرسان: vatanemrooz@ پست الکترونیک: info@vatanemrooz.ir
چاپ: موسسه جام‌جم برتر برنا توزیع: نشر گستر امروز: ۶۱۹۳۳۰۰۰

پیامبر اعظم(ص):
وضو را کامل بگیر تا همچون ابر از صراط عبور کنی، با صدای آشکار سلام کن تا خیر و برکت خانه‌ات افزون شود و زیاد صدقه پنهانی بده که این کار خشم پروردگار را فرو می‌نشاند

نگاهی به سینمای شاعرانه ایران و دلایل افول آن در سال‌های اخیر

چرا شعر بر پرده سینما رنگ باخت؟

آراز مطلب‌زاده

در دل کوچه‌های بارانی رشت، جایی که قطرات باران چون اشک‌های ناگفته بر سنگفرش‌های خیس می‌لغزند، یا در سایه‌های کشیده درختان زیتون، جایی که باد زمزمه‌های ابدی مرگ و زندگی را با خود می‌برد، سینمای شاعرانه ایران زاده شد. این سینما، نه فقط مجموعه‌ای از فیلم‌ها، بلکه شعری جمعی است که از دل فرهنگ ایرانی سرچشمه می‌گیرد؛ فرهنگی که در شعرهای حافظ و سعدی، در نقاشی‌های مینیاتوری و در موسیقی سنتی ریشه دارد. اما امروز، این شعرها ناتمام مانده‌اند، قاب‌ها به حاشیه رانده شده‌اند و تماشاگر، در هیاهوی فیلم‌های پرهیجان و تجاری، از تأمل در زیبایی‌های پنهان روزمره دور افتاده. سینمای شاعرانه، آن جریان هنری که عباس کیارستمی را به نماد جهانی ایران بدل کرد، در سال‌های اخیر به حاشیه رانده شده؛ نه به خاطر کمبود استعداد، بلکه به دلیل سلطه سرمایه‌داری و نفوذ شبکه‌های اجتماعی که تماشاگر را به مصرف سریع و سطحی عادت داده‌اند. در این نوشتار بر آن هستیم با نگاهی مروری و تحلیلی، به کاوش در سینمای شاعرانه ایران بپردازیم، چند نمونه از این فیلم‌ها ساخته شده در دهه‌های ۷۰، ۸۰ و ۹۰ را بررسی کنیم و در نهایت، ریشه‌های افول سینمای شاعرانه را مورد بازخوانی قرار دهیم تا بلکه شاید در این کاوش نوید بازگشت شعری گمشده را بیابیم.

■ **سینمای شاعرانه چیست؟**

تصور کنید دریایی از بادهای نرم که بر دشت‌های سرسبز کویر می‌وزد، یا نوری که از لابه‌لای برگ‌های درختان زیتون می‌تابد و سایه‌ای از تنهایی انسانی می‌سازد. اینها نه توصیف شعری، بلکه عناصر بنیادین سینمای شاعرانه‌اند؛ سبکی که در ایران با نام عباس کیارستمی به اوج رسید و جهان را مسحور کرد. سینمای شاعرانه، فراتر از روایت خطی و درام‌های پرتلاطم، بر لایه‌های احساسی، بصری و فلسفی تکیه دارد. ریشه‌اش در ادبیات کلاسیک ایرانی است – جایی که حافظ با غزل‌هایش زمان را معلق می‌کند و سعدی با حکایت‌هایش انسان را در آیینه طبیعت می‌نگرد – و در نقاشی‌های شرقی که هر خطی معنایی پنهان دارد. اما در سینما، این سبک به ابزاری برای کاوش وجودی بدل می‌شود: نه سرگرمی، بلکه تأمل. اولین عنصر کلیدی، تصویرپردازی بصری غنی است. در سینمای شاعرانه، دوربین نه ثبت‌کننده رویدادها، بلکه شاعری است که جهان را بازسازی می‌کند. نماهای طولانی از طبیعت – باد در مزارع، انعکاس آب در برکه‌ها، یا سایه‌های کشیده بر دیوارهای کاهگلی – نه پس‌زمینه، بلکه نمادی از گذر زمان، تنهایی یا عشق ناکام‌اند. کیارستمی در «خانه دوست کجاست؟» با قاب‌هایی ساده از جاده‌های خاکی، کودکی را نشان می‌دهد که جهان را چون شعری ناتمام می‌بیند. این عنصر، سینما را به هنری تجسمی تبدیل می‌کند؛ جایی که احساس از طریق دیدن منتقل می‌شود، نه دیالوگ. منتقدان جهانی، مانند ژان لوک گدار، آن را «سینمای خالص» نامیده‌اند، چون قاب‌ها همچون بیت‌های شعر، مستقل اما پیوسته‌اند. در ایران، این سبک با بهره‌گیری از طبیعت بکر روستایی، هویت ملی را جهانی کرد اما امروز، با سلطه فیلم‌های اکشن، این قاب‌ها به حاشیه رانده شده‌اند. دومین مولفه، روایت غیرخطی و باز است. داستان‌ها فشرده، پراپهام و بدون پایان‌بندی قطعی‌اند. به جای علت و معلولی مکانیکی، لحظات روزمره و درونمایه‌های فلسفی بر تخت روایت می‌نشینند. تماشاگر، چون خواننده شعر، پازل را تکمیل می‌کند؛ ابهام، حس شاعرانه‌ای از ناتمامی و تفسیر شخصی ایجاد می‌کند. دیالوگ‌ها کم، شاعرانه و پراستعاره‌اند؛ سکوت‌ها زبانی برای ناگفته‌ها. در «طعم گیلاس» کیارستمی، مردی در جست‌وجوی مرگ است اما پایان باز فیلم – با خنده‌ای بر باد – تماشاگر را به سؤال می‌کشاند: زندگی چیست؟ این باز بودن، سینما را از هالیوود جدا می‌کند و به فلسفه شرقی نزدیک می‌سازد، جایی که سعدی می‌گوید «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند». اما در عصر شبکه‌های اجتماعی، جایی که داستان‌ها باید فوری و کامل باشند، این روایت‌ها فراموش شده‌اند؛ تماشاگر عادت به پایان‌های بسته و هیجانی کرده است. مکان‌ها عنصر سوم هستند– روستاهای دورافتاده، کوچه‌های بارانی تهران یا باغ‌های دماوند – نه صحنه، بلکه شخصیت‌های زنده‌اند. صداهای محیطی (باد، باران، پرندگان)، موسیقی مینیمال یا سکوت مطلق، فضایی خلق می‌کنند که تماشاگر را غوطه‌ور می‌سازد. این اتمسفر، با تم‌هایی چون مرگ، عشق ناکام، هویت و گذرا بودن زندگی درهم می‌تنند. در «یک حبه قند» سیدرضا میرکریمی، شب عروسی به سوگ بدل می‌شود و خانه سنتی، آیینه‌ای از همبستگی و تنهایی است. این عنصر، سینما را به ابزاری وجودی بدل می‌کند اما سرمایه‌سالاری، با اولویت گیشه، فضاهای تجاری را ترجیح می‌دهد و اتمسفرهای عمیق را قربانی می‌کند. در نهایت، بازیگری طبیعی و تمرکز بر جزئیات روزمره سینمای شاعرانه را متمایز می‌سازد. بازیگران اغلب غیرحرفه‌ای، «زندگی» می‌کنند نه ایفای نقش؛ حرکات‌شان ارگانیک و پرلایه. این سبک، تماشاگر را از سرگرمی به تأمل می‌برد. کیارستمی با کودکان و بیضایی با بازیگران تئاتر، این عنصر را به اوج رساندند. اما دوری از ادبیات و اقتباس، همراه با فشارهای اقتصادی، این انسانیت را کم‌رنگ کرده است.

■ **آدم‌فروش(۱۴۰۲)؛ بازگشت سینمای شاعرانه؟!**

در کوچه‌های تهران دهه ۳۰، جایی که سایه کودتای ۲۸ مرداد بر زندگی‌ها افتاده، محمود کلاری با «تابستان همان سال» (۱۴۰۲ با نام جدید آدم‌فروش) شعری نوستالژیک از دروغ و حسادت ساخت. داستان عطا (علی شادمان)، پسربچه‌ای که دروغی کودکانه، خانواده‌اش را به ورطه نابودی می‌کشاند: دایی‌اش به جرم دزدی طلاها زندان می‌افتد و سرنوشت‌ها تغییر می‌کند. این روایت، بر اساس خاطرات کلاری، تأملی بر گذر زمان است. شاعرانگی، در قاب‌های نوستالژیک ریشه دارد: نماهای نرم از تهران قدیم، نور تابستانی و سایه‌های کوچه‌ها، گذشته را زنده می‌کنند. کلاری، با تجربه فیلمبرداری، هر لحظه را شعری تجسمی می‌سازد. روایت غیرخطی، با فلاش‌بک‌های کودکی، ابهامی شاعرانه می‌سازد؛ دروغ، چون بادی، زندگی را دگرگون می‌کند. صداهای محیطی و موسیقی مینیمال، حسرت را عمیق‌تر می‌کنند. فضاسازی دهه ۳۰، با اشیای روزمره، اتمسفر از دست رفتن را خلق می‌کند. بازی علی شادمان، طبیعی و پرلایه، کودکی را ملموس می‌سازد. کلاری، با این عناصر، فیلمی ساخت که در فجر تحسین شد. تحلیل عمیق‌تر، فیلم را نقدی بر جامعه ایرانی می‌بیند: دروغ کوچک، نماد حسادت‌های بزرگ، سرنوشت را می‌فروشد. در سینمای شاعرانه، «آدم‌فروش» نوید بازگشت است؛ شعری از تابستان‌هایی که هنوز در حافظه‌اند. با این حال فیلم از حیث گروه بازیگری عمیقا ضعیف، ناتوان و نامتناسب است. چنانکه یگانه عنصر فیلم را که همین شاعرانگی است متزلزل و مخدوش می‌کند، چرا که رد سرمایه‌سالاری در اثر به چشم می‌خورد. فیلم اگر با گروه بازیگری بهتری ساخته می‌شد قطعا اثری دیرپاتر، دیدنی‌تر و شاعرانه‌تر حاصل می‌شد.

■ **آتابای(۱۳۹۸): عشقی ریشه‌دار در خاک روستاهای خوی**

در دامنه‌های سرسبز اشتبین، جایی که باد در مزارع زمزمه آزادی می‌کند، نیکی کریمی با «آتابای» (۱۳۹۸) شعری عاشقانه از هویت و سنت ساخت. داستان آتابای (هادی حجازی‌فر)، مردی میانسال که پس از سال‌ها به زادگاه خود بازمی‌گردد و مواجهه با زنی به نام سیما (سحر دولتشاهی). این بازگشت، گذشته و حال را درمی‌آمیزد: آتابای، با خواهرزاده‌اش و خاطرات سیما، هویت آذری را کاوش می‌کند. قصه، نه عاشقانه‌ای پرهیجان، بلکه تأملی بر ریشه‌هاست. شاعرانگی، در تصاویر طبیعت‌محور ریشه دارد: کوه‌های سبز، رودخانه‌ها و لباس‌های سنتی، فرهنگ را تجسمی می‌کنند. کریمی با قاب‌های وسیع و رنگ‌های زنده، طبیعت را عاطفی می‌سازد. روایت غیرخطی، با فلاش‌بک‌های عاشقانه و دیالوگ‌های استعاری محلی، ابهامی شاعرانه می‌سازد؛ عشق ناکام، با نگاه‌ها بیان می‌شود. موسیقی سنتی و سکوت‌ها، احساس را عمیق‌تر می‌کنند. فضاسازی روستایی، با صداهای طبیعت و آیین‌ها، اتمسفری از تعلق و جدایی خلق می‌کند. بازی حجازی‌فر، با عمق احساسی، قلب را تسخیر می‌کند. کریمی، با این عناصر، فیلمی ساخت که در جشنواره‌ها درخشید. تحلیل عمیق‌تر، «آتابای» را کاوشی در زنانگی و سنت می‌بیند.

■ **در دنیای تو ساعت چند است؟(۱۳۹۳)؛ در کوچه‌سارهای رشت و انزلی**

در کوچه‌های مه‌آلود رشت، جایی که باران چون خاطرات ناتمام می‌بارد، صفی یزدانیان با «در دنیای تو ساعت چند است» شعری عاشقانه از نوستالژی و هویت ساخت. داستان گلی (لیلا حاتمی)، زنی که پس از ۲۰ سال از فرانسه به زادگاهش بازمی‌گردد و فرهاد (علی مصفا)، عاشقی ناشناخته که او را همراهی می‌کند. گلی، خاطرات کودکی و عشق‌های از دست رفته را باز می‌یابد اما فرهاد، پلی به گذشته است؛ او سال‌ها از دور عاشق گلی بوده و حالا، در میان مکان‌های قدیمی، عشقی ظریف را بازسازی می‌کند. این روایت، نه درام پرتلاطم، بلکه تأملی بر زمان و عشق است. شاعرانگی فیلم، در تصاویر بارانی‌اش ریشه دارد: نماهای نرم از رشت، مه صبحگاهی و خانه‌های چوبی، شهر را به یک نقاشی زنده بدل می‌کند. یزدانیان با دوربین شناور و رنگ‌های پاستلی، هر قاب را شعری تجسمی می‌سازد. روایت غیرخطی، با پرش‌های ملایم میان گذشته و حال، چون غزلی آزاد جریان دارد؛ پایان باز، تماشاگر را به تکمیل دعوت می‌کند. دیالوگ‌های شاعرانه و طنزآمیز، حسرت عاشقانه را عمیق‌تر می‌کنند؛ موسیقی کریستف رضاعی، باران و سکوت‌ها، عشق را در هوا معلق نگه می‌دارند. فضاسازی رشتی، با صداهای باران و بازارچه‌ها، اتمسفری از تعلق و جدایی خلق می‌کند. بازی حاتمی و مصفا، با شیمی بی‌نقص و نگاه‌های پراحساس، عشق را ملموس می‌سازد؛ زری خوشکام در نقش مادر، حضوری باصفا دارد. یزدانیان با این عناصر، فیلمی ساخت که در جشنواره‌ها درخشید. تحلیل عمیق‌تر، فیلم را کاوشی در مهاجرت، هویت و روانکاوی گذشته می‌بیند: گلی، نماد مهاجر ایرانی، در بازگشت به ریشه‌ها، زمان را از نو می‌سازد. فرهاد، عاشقی فداکار، عشق را چون ساعت معلقی نشان می‌دهد که در دنیای دیگری تیک‌تاک می‌کند. در سینمای شاعرانه، این فیلم یادآوری می‌کند که عشق، مرزها را محو می‌کند.

■ **یه حبه قند(۱۳۸۹)؛ عزا در دل عروسی**

در حیاط خانه‌ای سنتی، جایی که شمع‌های رقصان شادی و غم را درهم می‌آمیزند، رضا میرکریمی با «یه حبه قند» شعری تلخ – شیرین از آیین‌های ایرانی ساخته داستان فیلم روایت یک شب عروسی در خانه‌ای روستایی است که با مرگ ناگهانی بزرگ خانواده به سوگ بدل می‌شود. همه اعضای خانواده در چرخشی دراماتیک، شادی را به همبستگی سوگ تبدیل می‌کنند. این قصه، نه تراژدی کلاسیک، بلکه تأملی بر شکنندگی زندگی است. شاعرانگی، در تصاویر گرم ریشه دارد: سفره‌های رنگارنگ، شمع‌های لرزان و رقص نور در حیاط، هر قاب را تابلویی سنتی می‌سازد. میرکریمی با نورپردازی نرم، آیین‌ها را شعری مصور می‌کند. مرگ، لحظه‌ای گذرا اما ابدی است. سکوت‌های پس از فاجعه، احساسات ناگفته را بیان می‌کنند. فضاسازی بومی یزد، با موسیقی محمدرضا علیقلی و زمزمه‌های میهمانان، اتمسفری از همبستگی و فقدان خلق می‌کند. میرکریمی در سال ۱۳۸۹ با ساخت این فیلم، تحسین‌های متعددی شنید. تحلیل عمیق‌تر، فیلم را نقدی بر مدرنیته می‌بیند: قند، نماد شیرینی – تلخی زندگی ایرانی، در چای حل می‌شود اما طعمش می‌ماند. در سینمای شاعرانه، این فیلم زندگی را چون حبه قندی زودگذر نشان می‌دهد.

■ **شب‌های روشن(۱۳۸۱)؛ عشقی که در سایه‌های تهران می‌درخشد**

در کوچه‌های بارانی تهران، جایی که نور چراغ‌ها بر گودال‌های خیس می‌رقصد، فرزاد موتمن با «شب‌های روشن» اقتباسی شاعرانه از داستایوفسکی ساخت. فیلمنامه سعید عقیقی، داستان استادی دانشگاه (مهدی احمدی) را روایت می‌کند که در انزوای فلسفی غرق شده و شب‌ها در خیابان‌ها پرسه می‌زند. او با رویا (هانیه توسلی)، دختری مرموز منتظر معشوق گمشده‌اش، آشنا می‌شود. در ۴ شب، گفت‌وگوهای ادبی و عاشقانه‌شان، تنهایی را به اشتراک می‌گذارد اما عشق ناکام‌شان، چون شعری ناتمام، به جدایی می‌انجامد. این روایت، نه ملودرام عاشقانه، بلکه کاوشی در روان انسانی است؛ استاد، نماد روشنفکری منزوی و رویا، آینه‌ای از آرزوهای سرکوب‌شده. شاعرانگی فیلم، در تصاویر شبانه‌اش نهفته: خیابان‌های بارانی، نورهای لرزان و سایه‌های کشیده، شهر را به ناخودآگاه بدل می‌کند. موتمن با قاب‌های بصری دیدنی، تهرانی تماشایی می‌سازد. با دیالوگ‌های شاعرانه، با ارجاع به تاریخ و ادبیات (از داستایوفسکی تا شعرهای فارسی)، ابهامی خلق می‌کند که تماشاگر را به تأمل در عشق و هویت وامی‌دارد. مونولوگ‌های درونی، چون شعرهای ناتمام، عشق را رنج ابدی نشان می‌دهند. موسیقی پیمان یزدانیان، سکوت‌های طولانی و صداهای باران، روایت را به نغمه‌ای غمگین بدل می‌کنند.

■ **درخت گلابی(۱۳۷۶)؛ جوانی ما کجا گم شد؟**

در باغ‌های سرسبز دماوند، جایی که باد میان برگ‌های درختان گلابی زمزمه می‌کند، داریوش مهرجویی با «درخت گلابی» شعری عاشقانه از نوستالژی و هویت ساخت. اقتباسی از داستان گلی ترقی، این فیلم روایت محمود شایان (همایون ارشادی)، نویسنده‌ای میانسال است که به باغ پدری بازمی‌گردد تا رمان ناتمامش را بنویسد اما درخت گلابی قدیمی، نماد خاطرات کودکی و عشق ناکام به دختری به نام میم بی‌بار مانده. این بازگشت، پلی میان گذشته و حال می‌زند: محمود با سایه‌های عشق جوانی روبه‌رو می‌شود، جایی که میم، همسر مردی دیگر، نمادی از فرصت‌های از دست رفته است. قصه، نه درام پرهیجان، بلکه تأملی شاعرانه بر حسرت‌هاست؛ محمود در میان کلمات ناتمام و میوه‌های نرسیده، خود را می‌جوید. شاعرانگی «درخت گلابی»، در تصاویر بصری غنی‌اش ریشه دارد. نماهای طولانی از باغ، باد در برگ‌ها و نور خورشید بر سبدهای خالی، طبیعت را به شریکی عاطفی بدل می‌کند. مهرجویی با قاب‌های نقاشانه و نورپردازی نرم، هر لحظه را به شعری تجسمی تبدیل می‌کند؛ درخت نه پس‌زمینه، بلکه آیینه‌ای از حافظه است. روایت غیرخطی، با فلاش‌بک‌های ملایم و دیالوگ‌های پر از حسرت، ابهامی زیبا می‌سازد. نامه‌های محمود به میم، چون غزل‌های ناتمام، تماشاگر را به تکمیل داستان دعوت می‌کند. این باز بودن، مولفه شاعرانه‌ای است که عشق را نه پیروزی، بلکه رنج ابدی نشان می‌دهد. فضاسازی روستایی، با صداهای باد و پرندگان، اتمسفری نوستالژیک خلق می‌کند که تماشاگر را در زمان معلق نگه می‌دارد. بازیگران با حرکات طبیعی، انسانیت روزمره را به تصویر می‌کشند؛ محمود با نگاه‌های معصومانه حسرت را ملموس می‌سازد. مهرجویی با این عناصر، فیلمی ساخت که در جشنواره‌های جهانی تحسین شد و یادآوری کرد سینما می‌تواند پلی به روح باشد. اما در تحلیل عمیق‌تر، «درخت گلابی» نقدی بر روشنفکری ایرانی است: محمود، نماد نویسنده‌ای که در گذشته گیر افتاده، نمی‌تواند با حال آشتی کند. ترقی در داستان، عشق را چون میوه‌ای رسیده اما دور نشان می‌دهد؛ مهرجویی این را به قاب‌های سینمایی بدل می‌کند تا بگوید هویت ایرانی، میان سنت و مدرنیته معلق است. فیلم، با پایان باز – محمود بر شاخسار درخت، به آسمان می‌نگرد – تماشاگر را به تأمل وامی‌دارد: نوستالژی، نجات‌دهنده است یا زندان؟

■ **چگونه سرمایه، شعر را به مسلخ برد؟**

سینمای شاعرانه ایران، آن شعر جمعی، امروز در تنگنای چندگانه‌ای گرفتار شده است: سرمایه‌سالاری که گیشه را بر زیبایی‌شناسی ترجیح می‌دهد، جدایی سینماگران از ادبیات که اقتباس‌های عمیق را به حاشیه رانده و سلطه شبکه‌های اجتماعی که مصرف سریع را ترویج می‌کند. این بحران‌ها، نه تصادفی، بلکه نتیجه‌ای از تحولات ساختاری و فرهنگی‌اند که سینمای هنری را، بویژه جریان شاعرانه، به سایه‌ای از خود بدل کرده‌اند. اما در میان این تاریکی نویدهایی چون «آدم‌فروش» محمود کلاری، شعله‌ای فروزان است که می‌تواند به احیای این گنجینه فرهنگی کمک کند. برای بازگشت، نیاز به حمایت‌های فرهنگی سیستماتیک داریم: جشنواره‌های اختصاصی برای اقتباس ادبی، بودجه‌های پایدار برای فیلم‌های هنری و تربیت سواد بصری، هنری و ادبی فیلمسازان. ترمیم جایگاه سینمای شاعرانه یک ضرورت هویتی است؛ شعری که ایران را به جهان معرفی می‌کند و بدون آن، سینما تنها سایه‌ای بی‌روح از خود باقی می‌ماند. همچنان رد سینمای شاعرانه بر پیکره هویتی سینمای ایران همواره موجود بوده است، از سینمای علی حاتمی در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ تا سینمای ابراهیم حاتمی کیا، داریوش مهرجویی و... . مساله اصلی از آنجا آغاز شده است که سینماگران فعلی ما قصه نمی‌خوانند. تا ۲ دهه پیش اقتباس‌های شاعرانه – مانند «شب‌های روشن» فرزاد موتمن از داستایوفسکی یا «درخت گلابی» داریوش مهرجویی از گلی ترقی – پلی میان ادبیات و تصویر می‌زدند و عمق فلسفی و احساسی را به قاب‌ها می‌بخشیدند اما در سال‌های اخیر این جریان افول کرده؛ طبق بررسی‌های اخیر در همایش مطالعات فیلم کوتاه تهران (۱۴۰۴)، تنها ۱۵ درصد فیلم‌های اکران‌شده از ۱۳۹۸ تا ۱۴۰۳ اقتباس ادبی بوده‌اند، در حالی که پیش از آن، این رقم به بیش از ۳۰ درصد می‌رسید. چرا؟ فیلمسازان به جای غوطه‌ور شدن در شعر و داستان، به فرمول‌های تجاری روی آورده‌اند: روایت‌های خطی، دیالوگ‌های سطحی و پایان‌بندی‌های بسته که برای گیشه طراحی شده‌اند. این جدایی، نه‌تنها از بی‌توجهی به گنجینه ادبیات کلاسیک ایرانی (مانند آثار هدایت، ساعدی یا دولت‌آبادی) ناشی می‌شود، بلکه از کمبود فیلمنامه‌نویسان متخصص اقتباس هم ریشه می‌گیرد. مثلاً، در حالی که سریال «زخم کاری» (اقتباس از «بیست زخم کاری») در شبکه نمایش خانگی موفقیت تجاری داشت، عمق روایی، بصری و شاعرانه کار قربانی اقتضائات تجاری شد و اثر نهایی به جای کاوش در لایه‌های روانشناختی، به درام سطحی بدل گردید. در نتیجه، تماشاگر ایرانی که زمانی با «طعم گیلاس» کیارستمی به تأمل فلسفی دعوت می‌شد، امروز با فیلم‌های فرمولی روبه‌رو است که هیچ پلی به ریشه‌های فرهنگی نمی‌زنند. این بحران، هویت سینمایی ایران را تهدید می‌کند؛ بدون اقتباس، سینما از ادبیات جدا می‌ماند و به محصولی بی‌روح بدل می‌شود.

واقعیت ماجرا آنجاست که اساسا سرمایه‌سالاری، با اولویت گیشه، فیلم‌های پرهزینه کمدی را ترجیح می‌دهد؛ به یک معنا اغراض اقتصادی هدف است نه زیبایی‌شناسی! طبق گزارش‌های سامانه مدیریت فروش و اکران سینما (سمفا) در سال ۱۴۰۳، فروش کل سینمای ایران به بیش از ۱۵۰۰ میلیارد تومان رسید اما ۷۵ درصد آن متعلق به ژانر کمدی بود؛ فیلم‌هایی مانند «هفتاد سی» بهرام افشاری (۳۶۰ میلیارد تومان فروش) یا «فسیل» کریم امینی که با فرمول‌های تکراری، مخاطب را به خنده‌های گذرا دعوت می‌کنند اما هیچ عمق شاعرانه‌ای ندارند. این آمار، که از منابع رسمی مانند ویکی‌پدیا و گزارش‌های مهر استخراج شده، نشان‌دهنده سلطه تجاری است. تهیه‌کنندگان، تحت فشار بازگشت سرمایه، به جای سرمایه‌گذاری روی روایت‌های غیرخطی و فضاسازی‌های احساسی، به سمت آثار پرهزینه (مانند سری «تگزاس» با ۱۹۷ میلیارد فروش) می‌روند. تحلیل اقتصادی این پدیده، بر اساس گزارش‌های سمفا تا آذر ۱۴۰۳، حاکی از آن است که سینماهای تهران (مانند کوروش‌مال با ۴۲ میلیارد فروش) عمدتاً میزبان کمدی‌ها هستند، در حالی که فیلم‌های شاعرانه مانند «آتابای» نیکی کریمی، با وجود تحسین‌های همه‌جانبه‌ای که دریافت کرد، مخاطبی بسیار قلیل و محدود جذب می‌کنند. این اولویت گیشه، نه‌تنها بودجه هنری را محدود می‌کند، بلکه چرخه‌ای معیوب ایجاد کرده: موفقیت تجاری، الگویی برای تولیدات بعدی می‌شود و سینمای شاعرانه، که نیاز به صبر و تأمل دارد، به حاشیه رانده می‌شود. در نهایت، سرمایه‌سالاری، سینما را از ابزار کاوش وجودی به محصولی مصرفی بدل کرده، جایی که نماهای طولانی طبیعت (مانند باد در «درخت گلابی») جای خود را به کات‌های سریع آثار عامه‌پسند داده است.

سلطه شبکه‌های اجتماعی این بحران را عمیق‌تر کرده است؛ در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که اینستاگرام و تیک‌تاک، تماشاگر را به مصرف سریع عادت داده است. مطالعات مرکز تحقیقات رسانه‌ای (۱۴۰۳) نشان می‌دهد ۷۰ درصد کاربران ایرانی روزانه بیش از ۳ ساعت را در شبکه‌های اجتماعی می‌گذرانند که این، عادت به روایت‌های کوتاه و سطحی را تقویت کرده و سینمای عمیق را به حاشیه رانده. در حالی که «شب‌های روشن» با سکوت‌های معنادار، تماشاگر را به تأمل دعوت می‌کرد، الگوریتم‌های تیک‌تاک با ویدئوهای ۱۵ ثانیه‌ای، توجه را پراکنده می‌کنند. تحلیل فرهنگی، حاکی از آن است که شبکه‌ها، با ترویج محتوای بصری فوری، روایت غیرخطی شاعرانه را ناممکن ساخته‌اند؛ تماشاگر را به پایان‌های بسته عادت داده‌اند و طرح ابهام زیبایی‌شناسانه را ناممکن ساخته‌اند. این سلطه، نه‌تنها مخاطب را از سالن‌ها دور کرده، بلکه فیلمسازان را به سمت محتوای ویروسی سوق داده، جایی که قاب‌های بصری شاعرانه جای خود را به محتواهای کوتاه داده است. اما در این میان، نویدهایی چون «آدم‌فروش» ساخته محمود کلاری، قابل تامل هستند. این فیلم، با قاب‌های نوستالژیک از تهران دهه ۳۰ و روایتی غیرخطی از دروغ و حسادت، شاعرانگی گمشده در سینمای ایران را بازمی‌یابد. آدم‌فروش واضحا وام‌دار ادبیات داستانی دهه‌های ۳۰ و ۴۰ ایران است و از همین رو تداعی‌کننده روزهایی از سینمای ایران است که می‌شد فیلم‌هایی اقتباسی را بر پرده سینما بازیافت که با لحنی تغزلی در پی بازنمایی لحظاتی انسانی بودند. فیلم مجموعا موفق می‌شود به مدد این لحن روایی پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های رویارویی یک کودک با جهان بیرون را خلق کند؛ رویارویی‌ای که قرار است به واسطه آن کودک با مفاهیمی از قبیل اخلاق، قانون و نظم اجتماعی آشنا شود. فیلم مدام در یک مسیر مشخص در رفت و برگشت است. از دل بافت خانواده گریزی به سیاست می‌زند و مفهوم اخلاق را در این مسیر به چالش می‌کشد. فیلم واجد ظرافت‌ها و جزئیاتی روانکاوانه در باب رابطه با پدر، شکل‌گیری سوپرایگو و درونی‌سازی قانون است که از حیث مطالعات روانکاوانه هم اثر را درخور تامل می‌کند.

به عبارت دیگران

روایتی متفاوت درباره میرزاجهانگیرخان قشقایی

گردآورنده: تقی دژاکام

میرزاجواد، مجتهدی بود که بیشتر به تدریس می‌پرداخت و کمتر خود را به مردم نشان می‌داد. منزوی‌گونه بود و اصلاً میلی به شناخته شدن نداشت. او از شنبه تا چهارشنبه در مدرسه زندگی می‌کرد. به پسرش یعنی عموی من گفته بود: «ای کاش همیشه در مدرسه می‌ماندم یا اگر به خانه هم می‌آمدم، کانالی از زیر زمین وجود داشت از اینجا تا «گورتان» تا در حد همین رفت‌وآمد هم درگیر دنیای آدم‌ها نمی‌شدم!»

از چنین روحیه‌ای بوده است که شاگردی مانند جهانگیرخان قشقایی پدید می‌آید که سال‌ها در مدرسه می‌ماند و فقط و فقط به درس و بحث مشغول می‌شود. داستان جهانگیرخان و ورودش به حوزه هم داستانی شنیدنی است و با آنچه در بین مردم رایج است، کاملاً تفاوت دارد. داستان از این قرار است که تابستان‌ها پس از تعطیل شدن حوزه، میرزامحمدجواد با دعوت بزرگ ایل قشقایی، به ییلاق آنها می‌رفته و در این دعوت، وظیفه تبلیغی خودش را انجام می‌داده است. از طرف دیگر بزرگان قشقایی که خبردار شده بودند میرزا تسلطی به علوم غریبه دارد، از او می‌خواهند به آنها کمک کند؛ مثلاً اگر مال گرانبهایی را گم کرده بودند، از میرزا می‌خواستند آن را برای‌شان پیدا کند. میرزاجواد هم به آنها می‌گفته: «باشد، جای آن را به شما می‌گویم اما دزد را معرفی نمی‌کنم. اصرار هم نکنید که محال است اسم دزد را بگویم». وقتی آدرس را به آنها داده بود و به مال‌شان رسیده بودند، عاشق آقا شده بودند. ارادت خاصی بین میرزا و قشقایی‌ها پدید آمده بود. جهانگیر که خان‌زاده بود نیز از این داستان‌ها مطلع شده و علاقه ویژه‌ای به میرزا پیدا کرده بود؛ مدام خودش را به میرزا نزدیک می‌کرد و از او سؤال می‌پرسید. خلاصه اینکه جهانگیرخان، ملازم رکاب آقا می‌گردد و میرزامحمدجواد هم متوجه می‌شود که این شخص، استعداد عجیبی در درس و فهم معارف دینی دارد؛ به همین منظور از پدرش تقاضا می‌کند که اجازه بدهد او را با خود به اصفهان ببرد تا به طور جدی اهل درس و مدرسه شود. پدرشان اول اجازه نمی‌دادند اما چون پای اصرار چنین فرد بزرگی در میان بوده، در نهایت اجازه می‌دهند و جهانگیر هم خوشحال می‌شود. وقتی پای جهانگیر به حجره می‌رسد، دیگر به ایلش بازنمی‌گردد. تا آخر عمر همان‌جا می‌ماند؛ تا آنکه جنازه‌اش از مدرسه صدر بیرون می‌رود و آقانجفی بر او نماز می‌خواند و در تخت فولاد به خاک سپرده می‌شود و این درحالی است که آقاسیدابوالحسن اصفهانی، آقای بروجردی، حاج‌آقا رحیم ارباب و ده‌ها عالم و مجتهد دیگر، در طول حیات بابرکتش شاگرد او بودند. خلاصه اینکه خان‌های قشقایی به گمشده خود رسیدند و جهانگیر هم به گمشده‌اش رسید. در این بین نقل‌قول‌هایی در این باره هست که نمی‌توان آنها را چندان معتبر شمرد؛ نه آن داستانی که گفته‌اند جهانگیرخان اهل تار و مجلس بزم بوده و نه اینکه می‌گویند با یک جمله متحول شده (که این، روایتی ضعیف‌تر است)؛ هرچند آن قصه هم جذابیت خاص خودش را دارد و در میان مردم جا باز کرده است. آنچه نقل شد، مورد تأیید و تأکید حاج‌آقا رحیم ارباب بود و آنچه شاگرد شماره یک جهانگیرخان نقل کند، به‌طور قطع اعتبار بیشتری دارد.

محمود فروزبخش/ فروغ مغرب
[زندگی‌نامه آیت‌الله اسدالله جوادی گورتانی]
نشر مسک

***

تحقیقات نشان می‌دهد...!

می‌توان نظام تکنوپولی را چنین تعریف کرد: نظامی که در آن جامعه انسانی، سیستم ایمنی و قدرت دفاعی خود را در برابر تهاجم سیل اطلاعات از دست داده است؛ به زبان دیگر جامعه تحت حاکمیت این امپراتور، به نوعی بیماری به نام «ایدز فرهنگی» مبتلا شده است. حتی می‌توان کلمه ایدز را مخفف «Anti Information Deficiency Syndrom» دانست، که معنای آن همان بیماری عقیم بودن در برابر میکروب اطلاعات یا «سیستم ضد اطلاعاتی معیوب» است. علایم و نشانه‌های این بیماری که در عین حال خود منشأ و عامل است، این واقعیت است که هر چه را مایل باشید و بخواهید بگویید یا ادعا کنید، اگر با این جمله آغاز کنید که «تحقیقات نشان می‌دهد...»، یا «دانشمندان می‌گویند...» و بعد به دنبال آن هر چه گفتید، با هیچ نظر مخالفی روبه‌رو نخواهید شد! و این واقعیت ریشه بیماری به‌مراتب خطرناک‌تر دیگری است که در قلمرو تکنوپولی، هیچ‌کس از قدرت درک متکی به مبانی اعتقادی شخصی و نیز هدف‌یابی و معنی بخشی به زندگی خویش برخوردار نیست و از هر گونه نظم و انسجام فرهنگی بی‌بهره است.

نیل پستمن
تکنوپولی؛ تسلیم فرهنگ به تکنولوژی
صادق طباطبایی
انتشارات مؤسسه اطلاعات - صفحه ۱۰۹

***

آب و فاضلاب!

۱- استفاده از فاضلاب شهر تهران در آبیاری مزارع سبزیکاری شهری، سلامت مصرف‌کنندگان این سبزی‌ها را تهدید می‌کند (مسؤولان بهداشت).
۲- در عجبم از مردمانی که پیکان‌شان را با آب لوله‌کشی می‌شویند و سبزی خوردن را با فاضلاب آبیاری می‌کنند!

گل آقا [کیومرث صابری]
روزنامه اطلاعات - ۱۳۶۷/۴/۲۳