فرهیختگان

وقتی رؤیای دوبنده تیم ملی تبدیل به مستند می‌شود

نمای نزدیک از امید

محمدحسین سلطانی
خبرنگار

مستند ساختن و گره‌زدن تصویر به آنچه دیده می‌شود نیاز به نگاه‌کردن با چشم باز دارد. این سخن بین کارگردان‌ها مشهور است که کارگردانی که از واقعیت و منطقه‌زیستش منقطع است نمی‌تواند پایش را در مقام خلق اثر هنری بگذارد. تمام این تفاسیر در زمانی که آن اثر هنری مستند باشد، ضریب چندبرابری می‌گیرد. شـــاهد مثال این اتفاق هم جعفر صادقی است و مستند «شگرد». شگرد دقیقاً روی هویت و مکان زیســـت صادقی مانور می‌دهد، شهری که به آن معنایی که در استان‌های مجاور کشتی وجود دارد، در آنجا کشتی نیست و گنبدکاووس و گلستان را در ورزش بیشتر به والیبال و بسکتبالش می‌شناسند. شاید اگر کارگردانی در گلســـتان بخواهد سراغ یک سوژه ورزشی برود، اولویت سومش هم کشتی نباشد اما داستان برای صادقی به شکل دیگری رقم می‌خورد. وقتی از او درباره چگونگی رسیدن به این سوژه پرسیدم صادقی اتفاق را دلیل رسیدن به این سوژه می‌داند: «از طریق یکی از دوستان خیلی اتفاقی به این سوژه رسیدم و چند باری به باشـــگاه آقا جواد (صاحب باشگاه کشتی) رفت‌وآمد کردم. بعد با حرف‌زدن با آدم‌ها متوجه جذابیت قصه‌های سوژه شدم. حدود یک سال اول پیش بچه‌ها ماندم تا اتودی داشـــته باشیم و بچه‌ها با دوربین راحت باشند. در گام بعدی بود که ســـاخت را شروع کردم.» ســـوژه‌ای که صادقی سراغ آن رفته درباره باشگاه کشتی «اندیشه» اســـت که در یک منطقه نسبتاً محروم واقع شده و صاحب و مربی باشگاه یعنی آقا جواد، تمام زندگی‌اش را پای آن گذاشته. پس از چند سال زحمت حالا قرار است باشگاه ثمره بدهد و برای مسابقات جوانان و نوجوانان چندین نفر را راهی مسابقات استانی و کشوری کند تا صاحب دوبنده تیم ملی شوند. مشکل اینجاست که تنها نفرات اول مسابقات کشوری صاحب دوبنده می‌شوند. یک‌لحظه صبر کنید... اجازه بدهید دوباره این بند را از اول بخوانیم، همان‌طور که گفتم صادقی سراغ یک سوژه از منطقه محروم رفته است. وقتی قصه به اینجا می‌رسد داستان به‌کلی می‌توانست متوقف شود. می‌شد سوژه را به‌صورت تمام‌وکمال به سمت فقر و محرومیت برد و سوژه اصلی و محور داستان را روی منطقه محرومی که باشگاه اندیشه در آن واقع شده گذاشت. اما مسئله صادقی به‌جای آنکه وضعیت فعلی باشگاه اندیشه و نداشتن و فقر آدم‌ها باشد روی ساختن مانور می‌دهد. ســـاخته شدن آدم‌ها، ساخته‌شدن باشگاه اندیشه، ساخته‌شدن امیدها و آرزوها. برای آنکه گزاره‌ای که آوردیم را بیشتر باز کنیم بهترین کار آوردن مثالی از درون فیلم است. در این فیلم ما تنها یک بار، معتاد می‌بینیم، اما چگونه و چرا؟ برای آنکه صادقی بخواهد وضعیت محله را نشان بدهد، دوربینش را روی یک معتادِ حاضر در میدان شهر می‌گیرد. چهره معتاد مشخص نیست. چند ثانیه بیشتر نمی‌گذرد که معتاد در پشت و زمینه تصویر قرار می‌گیرد و پسربچه‌ای را می‌بینیم که با دوربین درباره باشـــگاه اندیشه صحبت می‌کند. تصویر معتاد تار می‌شود و فوکوس و تمرکز تصویر روی کودک قرار می‌گیرد. تقابلی که صادقی ایجاد می‌کند با تار شدن تصویر معتاد برنده‌اش کودکی است که به باشگاه کشتی می‌رود. جدای از این تمام بچه‌هایی که محورهای اصلی داســـتان شگرد را هم می‌سازند و درباره زندگی‌هایشان در اثر گفته می‌شود فضای اثر را به‌هیچ‌عنوان به ســـمت سیاه شدن نمی‌برند. شاید این‌طور به نظر بیاید که چنین نماهایی در اثر اتفاقی رخ داده. برای اینکه مطمئن شوم آنچه در سینما تماشا کردم را درست دیده‌ام، درباره آن نماها از صادقی پرسیدم، پاسخ او نشان داد دوربین هیچ‌وقت دروغ نمی‌گوید: «برای نزدیک‌شدن به زندگی بچه‌ها دو مشکل داشتیم، اول اینکه خود بچه‌ها سختشان بود و نمی‌خواستند یک‌سری چیزها را بگویند و از طرفی، من هم یک‌سری خط‌قرمزهای اخلاقی دارم. دوست نداشتم عزت‌نفس بچه‌ها را از بین ببرم. دوست نداشتم به عنوان یک فیلمساز از بچه‌ها سوءاستفاده کنم و فضای غم‌باری را از زندگی بچه‌ها به نمایش بگذارم. من دوســـت داشتم بیشتر مسیرش و انگیزه‌هایشان را به نمایش بگذارم و نه شرایطشان به‌عنوان یک بازویی قرار بدهم تا فیلمم سروصدا کند. برای همین هم نیاز به زمان داشتم تا رویکرد بچه‌ها را بیشتر بشناسم و با مسیرشان بیشتر آشنا بشوم تا به این شکل بتوانیم در فیلم بازوی قدرتمندی را پیدا کنیم و نه با نشـــان‌دادن فضاهایی که نشان‌دادنش دیگر نخ‌نما شده‌اســـت.» موضوع تنها به نمایش فقر هم خلاصه نمی‌شود، در داستان شگرد بردها و باخت‌ها فراوانی اتفاق می‌افتد، صادقی برای آنکه بچه‌ها در این موقعیت هم دچار مشکلات نشوند دوربین را در دورترین حالت نسبت به آن‌ها قرار داده و سعی دارد تا شمایل افراد بازنده را از آن‌ها نسازد. صادقی شیوه کاری را که در این مستند پیدا کرده تماماً بر مبنای مشاهده‌گری دانست، مستند مشـــاهده‌گر در اثر دخالت نمی‌کند و صرفاً سعی دارد دوربین وقایع را پوشش بدهد، آن هم بدون دخالت در روایت. طبیعتاً این شکل از فیلمسازی، آن هم در مستند ورزشی، بردوباخت را چندین‌برابر مهم می‌کند. برد یا باخت هر کدام از اعضای تیم باشگاه اندیشه می‌تواند به‌طورکلی سیر داستان را تغییر دهد. صادقی از مصائب این شکل از فیلمبرداری در شگرد گفت: «هنگام مسابقه من هاشف بسته بودم به آقا جواد (مربی تیم) و با لنز ۲۰۰ تله فیلمبرداری می‌کردیم که اصلاً بچه‌ها ما را احساس نکنند. چون هم مسئله اخلاقی داشت و هم از نظر حرفه‌ای نمی‌خواستیم تمرکز بچه‌ها به هم بریزد و روی عملکرد فنی‌شان هم اثر بگذارد. وقتی بخواهیم از زاویه دور فیلمبرداری کنیم طبیعتاً لرزش دست اتفاق می‌افتد و خیلی مشکلات ایجاد می‌کند اما ترجیح من این بود که به‌جای آنکه از بچه‌ها بازی بگیرم و رفتارشان را مقابل دوربین عوض کنند، سعی کردم صحنه‌ها را شکار کنم. واقعیت این است که در طول فیلمبرداری به این فکر می‌کردم که اگر یکی از بچه‌ها در بازی باخت باید چه‌کار کنم؟ ولی حقیقتش برای من چگونگی این بردوباخت‌ها مهم بود و اینکه چطوری ببریم و ببازیم، برای همین هم در ابتدای فیلم جمله‌ای را از مایکل جردن گذاشتم که گفته «من بارها شکست خوردم تا راه پیروزشدن را یاد بگیرم.» برای کسانی که کارهای قبلی صادقی را دیده بودند می‌دانند که صادقی پرتره‌ساز قهاری است، کسی که تمام سوژه‌هایی که تا کنون سراغش رفته تماماً ورزشی بوده و درباره چهره‌های ورزشی است اما فرق دو اثر قبلی این مستندســـاز با باقی کارهای او در این است که صادقی دیگر به سراغ چهره‌ها نرفته اما باز هم پرتره می‌سازد. در دو اثر اخیر او یعنی «باشگاه اندیشه» و «شگرد» که مرتبط به هم هستند، صادقی سعی کرده قهرمان را از دل ناشناخته در بیاورد. جواد اندیشه یا به قول صادقی آقا جواد چهره‌ای است که صادقی سعی کرده به‌جای او زندگی کند. شاید دلیل احترامی که صادقی برای او قائل است دقیقاً همین موضوع است که پا جای پای او گذشته و به‌جای جواد اندیشه زندگی کرده. صادقی از زندگی‌کردن به‌جای جواد اندیشه می‌گوید: «راستش، یکی از دلایلی که من مستندسازی می‌کنم این است که احساس می‌کنم با پرداختن به زندگی هر کسی که در فیلم هست یا حالا هر سوژه‌ای، دوباره دارم زندگی می‌کنم. معمولاً من با کاراکترهای مستندم زندگی می‌کنم و نزدیک یک‌سال، دوسال و حتی چهار یا هشـــت سال با آن‌ها وقت می‌گذرانم. من یک سوژه دارم که نزدیک ۸ سال با او همراهم. این فیلم‌هایی که می‌بینید، یک نقطه ثابت و قهرمانی دارد و به آن‌ها می‌پردازیم. در واقع من دارم یاد می‌گیرم مسیر زندگی آن‌ها را و خودم را یک‌بار دیگر با آن‌ها آن مسیر را طی می‌کنم و به این فرم از فیلم بیشتر علاقه‌مندم. حالا اینکه فرم فیلم چگونه باید باشد یا فرم تصویربرداری به ریتم آن کار برمی‌گردد و به آن پتانسیلی که سوژه دارد. من احساس می‌کنم باید فرم مناسب بر اساس قصه انتخاب بشود. خب قصه‌هایی که تعاملی یا اصطلاحاً مستند مشارکتی است، متفاوت با قصه‌هایی خواهد بود که پرتره هستند از گذشته یک نفر.»

وقتی صادقی به این سؤالات پاسخ می‌داد و درباره نزدیکی‌اش به کاراکتری‌هایی می‌گفت که درباره‌شان مستند ساخته، حمید علیدوستی، بازیکن سال‌های دور تیم ملی که ســـوژه دومین مستند صادقی هم بود از سالن سینما بیرون آمد. گرم بودن برخورد علیدوســـتی و صادقی به‌وضوح نشان می‌داد که زیستن صادقی با ســـوژه‌هایش یعنی چه. با دیدن این تصویر حالا وقت سؤالی دیگری بود که از قبـــل برایش فکر نکرده بودم. اگر قرار صادقی این میزان به کاراکترهایش نزدیک می‌شود، تا حالا به این فکر کرده خودِ جعفر صادقی به کدام یک از شخصیت‌ها نزدیک‌تر است. صادقی چندثانیه‌ای مکث کرد و یکبار سؤال را با خودش تکرار کرد و گفت: «یک ویژگی‌ای که بچه‌های پایین‌شهر دارند، این موضوع است که خودمان هم می‌گوییم. البته بچه‌پررو نه به معنای بدآن بلکه ازاین جهت که «باختن توی کتشـــان نمی‌رود.» حتی وقتی از آقا جواد پرسیدم که چرا برای این منطقه آموزش کشتی را انتخاب کردی گفت، جسور بودن بچه‌های این منطقه بیشتر به درد این‌طور ورزش‌ها می‌خورد. اگر بخواهم شعاری هم حرف نزنم باید بگوییم وقتی من سن این بچه‌ها بودم، به این شدت، حداقل در ورزش، جنگنده نبودم.» به آخر صحبت‌هایم با صادقی رســـیدم، گفت‌وگو به باقی آثاری که می‌خواهد بســـازد کشیده شد، صادقی گفت سوژه‌هایی که در دست‌ساخت دارد، اغلب موضوع‌شان ورزشی است. با این حال او با دو لغتی که مدام درباره او و آثارش تکرار می‌شود مشکلی جدی دارد؛ دو لغت مستندساز ورزشی یا مستند ورزشی: «من فکر می‌کنم کشـــتی، فوتبال و هر پدیده دیگر یک بهانه است. یک ابزار برای گره‌خوردن به زندگی. خیلی من نگاه صرفاً ورزشی ندارم به این پدیده‌ها. فکر می‌کنم که این‌ها یک‌ســـری پدیده‌های انسانی‌اند و بر اساس حالا شرایط یا علایقی که آن آدم دارد به زندگی‌اش گره می‌خورند. برای همین خیلی با این لغت مستند ورزشی ارتباط برقرار نمی‌کنم. خب اگر من بیشتر از توی فضای ورزش ســـوژه‌ام را پیدا می‌کنم و از آن مستند می‌سازم به‌خاطر این است که در چنین محیطی بیشـــتر زیست کرده‌ام و رشد پیدا کرده‌ام. به نظرم ماهایی که در شروع کار هستیم اگر بیایم از فضایی که در آن زندگی کردم شروع کنم به فیلم ســـاختن فکر کنم ارتباط بهتری با بیننده برقرار می‌کند چون به‌هرحال من باید بپذیرم که در ابتدای کار ضعف‌هایی دارم و شاید شناخت من از محیط ورزشی باعث می‌شـــود که کمی ضعف‌ها کمتر به چشم بیننده بیاید و اتفاقات بهتری بیفتد.» فارغ از اینکه مســـتند صادقی را خوب یا بد بدانیم، اثرش را می‌توان در زمره آثار قابل دیدن جشنواره سینما حقیقت قرار داد. اثری که سعی می‌کند از تکنیک‌های نخ‌نماشده‌ای چون نمایش غلوآمیز و اگزجره فقر دوری کند و روایت تلاش برای رسیدن را به‌عنوان شگرد کارش قرار بدهد. تلاشی که فارغ از نتیجه آن، چگونگی طی شدن مسیرش مهم است.

نقش تنانگی زن در کمدی ایرانی

مریم شوندی
خبرنگار

نقش زنان در کمدی‌های ایرانی، مولفه‌ای است که طی سالیان متوالی تغییراتی داشته است. این تغییرات به فراخور دال مرکزی فیلم‌ها و نیز تاریخ سینمای ایران، که خود متاثر از شرایط اجتماعی و فرهنگی بوده، رخ داده است. با اینکه نقش زن در به کارگیری از بدن همواره مشمول محدودیت‌هایی بوده، اما این به کارگیری در گذر تاریخ سینمای ایران مرزهای متفاوتی را تعریف کرده است. این مرزها با معیارهای مختلفی چون پوشش، آرایش چهره و حرکت تغییر می‌کرد و ویژگی‌های جدیدی برای کمدی ایرانی می‌ساخت.

به فاصله ســـال‌های دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰، زنان نقشی هم‌سو با هنجارهای اجتماعی در طنزهای ایرانی داشتند. بازیگرانی چون حمیده خیرآبادی و پروین سلیمانی، نماینده زنان سنت‌اندیش و طناز بودند که تصویر زنان خانه‌دار و رند را ایفا می‌کردند. این تصویر از زن که نمونه‌هایی از آن را در اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶) و آقای شـــانس (۱۳۷۲) دیده بودیم، تصویری هم‌نشین با تصویر خانه بود که معمولا چادر به ســـر داشت و کم حرکت می‌کرد و در موقعیت همراهی با مرد داستان و یا در تنازع با مردان به خلق لحظه کمیک کمک می‌کرد. در فیلم «دیگه چه خبر؟» (۱۳۷۱) این تصویر با ظهور دختری کنجکاو و باهوش تغییر یافت و شمایل تازه‌ای از زن را در طنز تعریف کرد که با شیطنت و جسارت همراه بود. این شیطنت، ظرفیت جدیدی در پویایی بازیگر زن ایجاد کرد که با نقش سنتی تفاوت داشـــت. این نقش اما آن‌چنان که باید، جریان پیدا نکرد تا اینکه در میانه دهه ۷۰، نمایش فیلم «آدم برفی» (۱۳۷۶) تاثیر بسزایی در تصویر زن در سینما ایجاد کرد. با اینکه نقش زن را در این فیلم یک مرد ایفا می‌کرد، اما توجه به بدن و دلالت بر جزئیات پوشش و نیز مضمون بدیع نقش جنسیت در روابط اجتماعی، فصل جدیدی از رویکرد سینما به مقوله «تن» و «زن» را باز کرد. این تصویر سبب شـــد خوانش سنت‌گرایانه از زن به مرور جای خود را به زن مدرن و نوگرا بدهد. سال‌های ۱۳۷۷ و ۱۳۷۸ که مهم‌ترین کمدی‌ها را محمدرضا هنرمند با نمایش «مرد عوضی» و «مومیایی ۳» روی پرده ســـینما به نمایش گذاشت، تصویر زن مدرن به تبعیت از جریان اصلی سینمای ایران به کمدی راه یافت. می‌توان گفت مهتاب کرامتی، افسانه بایگان و فاطمه معتمدآریا از اولین زنان کمدین بودند که شمایل زن عملگرای خارج از خانه را بازی کردند.

زن در کمدی دهه ۸۰ همچنان نوگراتر ظاهر شد و این روند را همزمان در پوشش، بدن و کنش پیش برد. به گونه‌ای که تصویر نهایی، خود را به مفهوم «زن فریبنده» نزدیک کرد. در نیمه ابتدایی دهه ۸۰، زن در معنای مدرن خود به ابژه تقلیل پیدا کرد که این مفهوم در بیشتر کمدی‌های عاشقانه آن سال‌ها قابل مشاهده بود. شاخه گلی برای عروس، عروس فراری و کلاهی برای باران از جمله فیلم‌هایی بودند که با تکیه بر کلیشه‌های عاشقانه، از زن به‌عنوان یک نقطه وصال استفاده کردند و در این راه، بدن نقش پررنگ‌تری به خود گرفت. استفاده از گریم‌های اغراقی، نمایش عشوه‌گری و نیز بهره‌بردن از بازیگران زن خوش سیما و غیرحرفه‌ای از ویژگی‌های این گونه فیلم‌ها شد. فرمولی که در فیلم‌های آرش معیریان نیز در حد اغراق‌آمیزتر جلوه می‌کرد و اثر را به فیلم‌های درجه چندم تقلیل می‌داد. در همین زمان بود که بازیگرانی چون ســـحر قریشی و نیوشا ضیغمی از جمله پرکارترین زنان کمدی ایران شـــدند. در ادامه فیلم‌های این دهه، شمایل زن کم‌کم رنگ و بوی مستقل به خود گرفت و تلاش شد در کانون داستان از ابژگی رها شود. فیلم‌های تهمینه میلانی چون «آتش‌بس» (۱۳۸۵) و «تسویه حساب» (۱۳۸۶) مثال‌های خوبی برای این تغییر شمایلند. مهناز افشار در نقش زن مستقل و لجوج، این کاراکتر را نمایندگی کرد و آن را در فیلم‌های دیگری مانند «پسر آدم دختر حوا» (۱۳۸۷) نیز تکرار کرد. اگرچه که در تمام این نقش‌ها همچنان زن در نزاع دوگانه با جنس مرد، از بازنمایی سطحی خود خارج نشد و ابژگی را در سطح واکنشی ضعیف و کودکانه به قوانین مردسالار تکرار کرد.

فیلم‌های کمدی دیگری در دهه هشتاد تولید شدند که به دلیل استیلای فضای مردانه، نقش زن را در چهارچوب سنتی تعریف کرده و از داخل معیارهای سنتی، موقعیت خنده‌را برای تماشاگر ایجاد کردند. فیلم‌هایی مانند «مارمولک» (۱۳۸۳) و «اخراجی‌های ۱» (۱۳۸۶) از آن جمله‌اند.

با آغاز دهه ۹۰، فیلم مهمی از بین کمدی‌های ایرانی به نمایش در آمد که تعریف قابل توجهی از نقش زن در طنز را ایجاد کرد. فیلم «ورود آقایان ممنوع» ساخته رامبد جوان، که با وجود نقش اساسی زنان و کانونمندی داستان بر کنش زنانه، از مرزهای هنجارمند عبور نکرد و به خوبی زن را در موقعیت خلق کمیک قرار داد. در این فیلم، با اینکه بدن زن به دلیل دیسیپلین فضای مدرسه داخل داستان، خشک و نامنعطف جلوه می‌کرد، اما بازی گرفتن از میمیک صورت و قاب‌های بسته خانم مدیر، مواد لازم و کافی برای ساختن طنز را ایجاد کرده و تماشاگر را به خنده می‌انداخت. همچنین توجه به طنز موقعیت و اصالت صحنه بر بازیگر، این امکان را می‌داد که تصویری واقعی و به اندازه از زن در داستان کمدی ساخته شود. جریان فیلم کمدی در ســـال‌های دهه ۹۰، تغییر چشم‌گیری در پیش گرفت. ساخت و تولید فیلم‌هایی در خارج از ایران و با بهره‌گیری از بازیگر زن غیر مسلمان اقدامی بود که در سال‌های ۹۴ تا ۹۶ به یک فرمول متعارف برای جذب مخاطب تبدیل شد. فیلم‌هایی چون «من سالوادور نیستم»، «سلام بمبئی»، «تگزاس» و «مصادره» از جمله شاخص‌ترین این‌گونه آثار بودند که با استفاده از بدن زن در تصویری خارج از عرف ایرانی، کنجکاوی تماشاگر را برانگیختند. مولفه دیگری که در کمدی دهه ۹۰ دنبال شد، ساختار تماتیک کمدی بر پایه مضمون اختلاف طبقاتی و اختلاف فرهنگی بود. مضمونی که به ایجاد موقعیت خنده کمک می‌کرد و گاهی از بدن زن نیز در راستای خلق این تضاد کمک می‌گرفت. در «رحمان ۱۴۰۰» (۱۳۹۶) همســـر رحمان با بازی یکتا ناصر در نقش زن طبقه محروم که سعی می‌کند ظاهرش را متجدد نشان دهد، نمونه خوبی از انعکاس فضای تماتیک داستان بر بدن زن است. در «دینامیت» (۱۳۹۷) نیز این مسئله در نوع گریم و بازی نازنین بیاتی نمود پیدا می‌کند. «آینه بغل» (۱۳۹۶) و «عروسی مردم» (۱۳۹۸) از دیگر نمونه‌های این موضوع‌اند. اما مضمون دیگری که باعث شد تا در این سال‌ها نقش بدن در شکل‌گیری موقعیت کمیک پررنگ‌تر شود، توجه به تم نوستالژی در فیلم‌ها بود. ساخت فیلم «نهنگ عنبر» در سال ۱۳۹۳ اولین قدم را در راه‌یابی مضمون نوستالژی در سینمای کمدی بود. مضمونی که از مخاطب می‌خواست به گذشته خود بخندد و مولفه‌های پوششی و رفتاری دهه ۶۰ را به مثابه یک خاطره شرم‌آور در مرکز تمسخر قرار دهد. این مضمون با اینکه زن را در معیار هنجارهای امروزی، بدپوشش نمی‌کرد، اما رفتارهایش را در خارج از عرف رسمی نشان می‌داد. همراهی زنان در صحنه‌های رقص و خواندن ترانه‌های قدیمی و در بعضی موقعیت‌ها، استفاده از کنش‌های فریبنده زنانه که در تعارض با پوشش ضد اروتیک زن به خلق کمدی می‌انجامید، از جمله موضوعاتی است که نوستالژی را با کمک بازی گرفتن از بدن، به کمدی پیوند می‌داد.

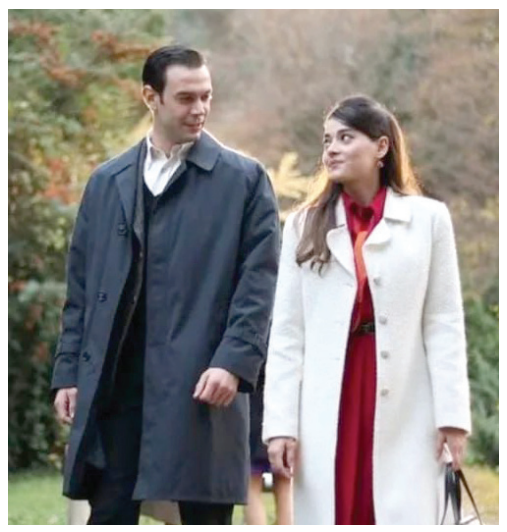
بنابراین می‌توان استفاده از بازیگران زن غیر مسلمان، انعکاس تضاد طبقاتی در پوشـــش زنان و نیز تضاد عرفی در مقایسه با نوستالژی دهه ۶۰ را از مهم‌ترین علل اصالت یافتن تنانگی در نقش زنان کمدین در ســـینمای دهه ۹۰ دانست. این مولفه‌ها در سال‌های اخیر نیز به کرات در سینمای طنز اتفاق افتاد. فیلم‌هایی مانند «فسیل»، «شهر هرت»، «پول و پارتی»، «زودپز» و «تگزاس ۳» هر کدام با داشتن حداقل یکی از این سه مولفه در بازی زنان، تن را به عنوان عاملی مهم در خلق کمدی به حساب آوردند.

با وجود اینکه اســـتفاده از کمدی جسمانی شیوه‌ای مرسوم در تاریخ سینمای کمدی به حســـاب می‌آید، اما استفاده بی‌رویه از مقوله تن همواره خطری برای ژانر کمدی و تقلیل آن به نمایش‌های عوامانه بوده اســـت. چیزی که در واکاوی داده‌های ســـینمای اخیر به چشم می‌آید این است که تن در بازی مردان نیز به ابزاری سطحی برای موقعیت‌های هزل بدل شده است. تکرار صحنه‌های رقص در طنزهای ایرانی که اغلب منقطع از سیر داستان تعریف شده، موید این گزاره است. در مطالعه روند تولید کمدی‌های ایرانی به نظر می‌رسد اصالت یافتن بدن زن در دو مقطع سال‌های ابتدایی دهه ۸۰ و سال‌های انتهایی دهه ۹۰ تا به امروز، بیشتر از مقاطع دیگر بوده است. معنادار بودن این تغییرات در سینمای کمدی، فرضیه عبور از «مرحله داســـتانی» به «مرحله تنانگی» را مطرح می‌کند که نیاز به بررسی موشکافانه‌تری در حوزه رفتار و بازنمایی زنان در سینمای ایران دارد.

شهرزاد ترکی در یک چشم به هم زدن آماده شد!

روز سه‌شـنبه ۲۰ آذرماه، اولین قسـمت از بازسازی ترکی سریال «شهرزاد» با عنوان «گریه نکن استانبول» از شبکه استار تی‌وی ترکیه پخش شد. این مجموعه که تولید آن چندی پیش آغاز شده بود، با سرعتی چشمگیر به آنتن رسید؛ امری که معمولاً برای سریال‌های ایرانی کمتر اتفاق می‌افتد. براساس اخبار منتشرشده، کمتر از چهار ماه پیش خبر ساخت این سریال منتشر شد و تنها حدود ۴۵ روز از شروع تصویربرداری آن می‌گذشت. جالب اینجاست که نخستین قسمت سریال، مانند بسیاری از تولیدات ترکی، حدود دو ساعت زمان داشت؛ رقمی که تقریباً سه برابر مدت زمان هر قسمت از سریال‌های معمول ایرانی است و سرعت بالای تیم تولید را برجسته می‌کند. با این حال، ممکن است زمان انتشار اخبار اولیه با زمان واقعی آغاز پروژه متفاوت باشد. جالب آنکه نخستین قسمت از این سریال به سیاق بسیاری از سریال‌های ترکی، حدود دو ساعت زمان دارد که حدود سه برابر هر قسمت از سریال‌های معمول ایرانی است و سرعت بالای سازندگان آن را بیشتر نشان می‌دهد.

مقایسه سرعت تولید گریه نکن استانبول، با نسخه اصلی آن، که به کارگردانی حسن فتحی ساخته شد، نشان‌دهنده توانایی خارق‌العاده سریال‌سازان ترک است. فصل اول شهرزاد، در ۲۳ آذر ۹۳ کلید خورد و پس از ۱۰ ماه، در ۲۲ مهر ۹۴ وارد شبکه نمایش خانگی شد. چنین تفاوتی در سرعت تولید، مختص شهرزاد نیست و تقریباً در



تمامی پروژه‌های فیلم و سریال ایرانی دیده می‌شود. حتی در صنعت سریال‌سازی آمریکا، هر قسمت معمولاً بین ۱۰ تا ۲۰ روز زمان می‌برد که به عوامل مختلفی مانند پیچیدگی تولید، لوکیشن‌ها و تعداد بازیگران وابسته است.

قرارداد کمپانی فیلمسازی تازه تأسیس تام هالند با سونی

«تام هالند» پس از تأسیس کمپانی فیلمسازی «بیلی-۱۷» (Billy۱۷) برای همکاری بلندمدت با استودیو سونی قرارداد جدیدی منعقد کرده است. سونی پنجشنبه این هفته اعلام کرد به واسطه کمپانی تام هالند، برادرش «هری هالند» و «ویل ساوث» چند پروژه جدید تولید می‌کند. اولین پروژه این فیلم «سوخته» (Burnt) با نویسندگی «رادنی راثمن» نقش‌آفرینی احتمالی تام هالند است که از داستان آن جزئیاتی فاش نشده است. این استودیو از رمان «پروژه رزی» (The Rosie Project) نوشته «گرم سیمسیون» برای تراپستار پیکچرز را در دست ساخت دارد. علاوه بر این سونی از رمان «برنده» (The Winner) نوشته «تدی وین» با همکاری «امی پاسکال» تهیه‌کننده فیلم‌های «مرد عنکبوتی» (Spider-Man) اقتباس خواهد کرد. این احتمال وجود دارد که «تام هالند» در این پروژه نیز ظاهر شود. هالند و سونی در پروژه‌هایی مانند فیلم «آنچارتد» (Uncharted) که در سال ۲۰۲۲ بیش از ۴۰۰ میلیون دلار فروخت، همکاری کرده‌اند. اما پرفروش‌ترین همکاری مشترک آن‌ها سه‌گانه «مرد عنکبوتی» به کارگردانی «جان واتس» از جمله فیلم «مرد عنکبوتی: راهی به خانه نیست» (Spider-Man: No Way Home) در ســـال ۲۰۲۱ با فروش ۱/۹ میلیارد دلاری است. راهی به خانه نیست، رکورد بیشترین فروش تاریخ استودیو سونی را شکست. سازندگان این چندگانه پیش‌تر اعلام کرده بودند که سه‌گانه جدیدی با هالند در دســـت ساخت دارند. ورود هالند به عرصه تهیه‌کنندگی از طریق کمپانی «بیلی-۱۷» نه‌تنها نشـــان‌دهنده گسترش فعالیت حرفه‌ای او است، بلکه احتمالاً منجر به خلق آثاری تازه و جذاب در ســـینمای هالیوود خواهد شـــد. حضور وی در مقام تهیه‌کننده می‌تواند تأثیری قابل توجه بر شکل‌گیری آینده پروژه‌های این کمپانی و همکاری‌اش با سونی داشته باشد. علاوه بر این، همکاری نزدیک با نویسندگان، تهیه‌کنندگان و کارگردانان برجسته، ظرفیت خلق آثار ماندگار بیشتری را فراهم می‌کند.