او سال‌ها بعد از درمان لکنت‌اش به وسیله خانم هافمان، خودش در مدارس کودکان استثنایی، مربی هنر شد و در تولید تئاتر کودکان کار می‌کرد و در سال ۱۹۷۰ مدرسه آزادی را به‌نام همین معلم رقص‌اش، برد هافمان به‌راه انداخت تا با تمرکز بر رهایی و خلاقیت جمعی در آن، همه از هر قشری بتوانند شرکت کنند.

کار با کودکان استثنایی، گویی نوعی نگاه دیگر را با کندی‌ها و تفاوت‌ها، به او هدیه کرد. ویلسون گویی در کارهایش در پی این است که تماشاگران و بازیگران را در حالت مشابهی از آگاهی مبهم و پیچیده غرق سازد، به‌طوری‌که استفاده ازوسایل بیانی انتقالی معمولی، دیگر ممکن نباشد. او تلاش کرد که بیشتر به ارتباط غیرزبانی در تئاتر فکر کند و ساختن فضاهای رویاگون را برای ارتباط خودش با تماشاگرش انتخاب کند که ابهام و پیچیدگی بیشتری داشت و مخاطب را به لایه‌های پنهان ناخودآگاهش هل می‌داد.

در این دوره، پسربچه سیاهپوست کر و لالی به‌نام ریموند اندروز را به فرزندخواندگی قبول کرد و به‌شدت تحت تأثیر طراحی‌ها، همچنین نوع رفتارش قرار گرفت که منجر به شکل‌گیری اجرای «نگاه مرد کر» شد. اجرایی که صحنه‌های آغازین‌اش با سکوت کامل آغاز شد و پر از تصویرهایی است عجیب که کلاژی شگفت‌آور را رقم می‌زد. این اجرا همچون بیشتر اجراهای دیگرش در اروپا بیشتر موردتوجه واقع شد تا آمریکا. آنچنان‌که حمایت‌های مالی از کارها و اجراهای او اغلب از سوی کشورهای اروپایی تامین می‌شد.

ناخودآگاه و تئاتر

رابرت ویلسون معتقد است که انسان‌ها احساس‌های خود را در دو سطح به‌ثبت می‌رسانند؛ در پرده‌ی برونی و در پرده‌ی درونی. آنچه آگاهانه در روزمره مشاهده می‌شود، بر پرده‌ی برونی به ثبت می‌رسد و رؤیاها و خاطرات بر پرده‌ی درونی. به‌نظر می‌رسد دیدگاه ویلسون، ملهم از نگاه زیگموند فروید باشد که لایه ستبر ناخودآگاه را، جایی در روان می‌دانست که دسترسی به آن آسان نیست و پر از خاطره‌ها، تصویرها و رویاهای کودک است که بعدها تمام ترس‌ها، رنج‌ها و تصمیمات زندگی او را می‌سازد. روش ویلسون در نشان‌دادن احساس‌ها و ادراک‌هایی که بر پرده‌ی درونی ثبت می‌شود، با تصویر، فضاسازی، نور و درک کندی گذر زمان است. در بیشتر اجراهایش، با کلاژ عناصر و تصویرهای مختلف، فضایی را ارائه می‌دهد که به‌عنوان مخاطب پیش از آن، جایی ندیده‌ای مگر در رویاها بشود از آن سراغ گرفت.

او بر این اعتقاد است که کارش در چندین سطح آگاه تأثیر می‌گذارد، ذهن را آشفته می‌کند و آمیزه‌ای از هر دو پرده را در ذهن ته‌نشین می‌کند به‌طوری‌که تماشاگر گاهی باورش می‌شود چیزی را که دیده یا شنیده، واقعیت خارجی نداشته است. او اغلب تمام لحظات یک اجرا از لحظه‌ای که متن روی کاغذ می‌آید تا طراحی دقیق هر حرکت و هر رفتار دوره‌ی تمرین را زیر نظر خود می‌گرفت. (او اغلب متن را روی دیوار می‌چسباند و یک دیوارنگاره‌ی غول‌آسا را تشکیل می‌داد.)

ویلسون در کار با کودکانی با نارسایی‌هایی مثل ناشنوایی و نابینایی به این باور رسیده بود که آنها از طریق «پرده درونی» که سطح عمیق‌تری از درک احساس است، می‌توانند ببینند، بشنوند و حس کنند. درواقع کار با این کودکان شیوه‌ی برخورد او را در طراحی حرکت با مسئله زمان، تغییر داد.

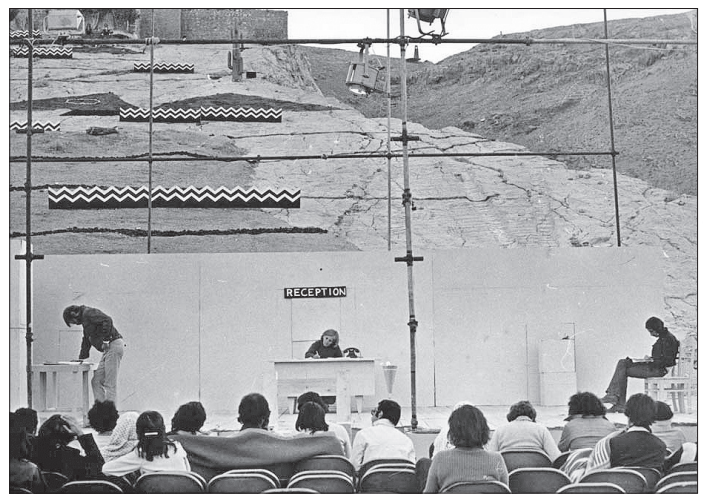
مسئله‌ای به‌نام «زمان»

ویلسون در اجراهای طولانی و کندگذرش، دغدغه‌اش برخورد با زمان بود. مسئله زمان، عنصری است که در اغلب اجراهای او دیده می‌شود. او زمان را در اجراهایش کُند می‌کرد یا حتی گاه ساکن. به‌طوری‌که گاهی در یک صحنه، برای مدتی هیچ حرکتی دیده نمی‌شد و صحنه تئاتر به‌مثابه یک تابلوی نقاشی‌شده مقابل چشم تماشاگر قرار می‌گرفت و این شاید به‌خاطر پیشینه او در هنرهای تجسمی به‌خصوص نقاشی باشد که از کودکی به آن مشغول بود.

جایی در گفت‌وگویی اشاره می‌کند به اینکه زمان واقعی، از نظر او کاملاً کُند است و به حرکات در طبیعت اشاره می‌کند، طلوع خورشید یا غروب آن، رشد درختان و گیاهان و بسیاری موارد دیگر را به‌یاد می‌آورد که بگوید مسئله زمان را می‌شود به‌شکلی دیگر هم دید و خودش هم در اجراهایش معمولاً این کُندی گذر زمان را به ما یادآوری می‌کند. اجراهای او ضرباهنگی بسیار کُند دارند که گاهی حس بی‌کنشی بر صحنه را به تماشاگر می‌دهند و این برای تماشاگر تئاتری که انتظار کنش، حرکت و زبان در تئاتر داشته، مواجهه‌ای تازه به‌شمار می‌رفته.

او می‌گوید: «به‌هنگام تمرین نمی‌دانم فلان قطعه چه می‌شود؟ من ساعت‌های متوالی را صرف به‌وجود آمدن و شکل گرفتن موقعیت‌ها می‌کنم. زیرا اعمال در تئاتر حالتی مداوم دارند به‌صورتی که حرکتی شاید یک‌ساعت تکرار شود تا بتواند تأثیر خود را بگذارد. تئاتر چیزی است که ما تجربه می‌کنیم، پس نباید زمان، اعمال را فشرده کند. درواقع توضیح و تفسیر، فهم اعمال ما را سخت می‌کند و ما نیازمند زمانی هستیم تا اتفاقات را آن‌طور که باید روی دهد، بفهمیم.»

حرکت و زمان، دو جنبه مهم کارگردانی اوست. حرکت‌های نقاشانه که بیشتر به‌خاطر تغییراتی که در دامنه‌دید ایجاد می‌کند، نه به‌خاطر روایت چیزی بیش از خودش. تئاتر او پیرنگ ندارد اما حرکت دارد و گه‌گاهی کنشی بر صحنه. او بر این‌باور بود که بازیگر یعنی بدن و صدا، وقفه‌ای در فضا و نور. نور از نظر او مهم‌ترین بخش در تئاتر است؛ اینکه نور چگونه اشیاء را نشان می‌دهد و اشیاء چگونه با تغییر نور، تغییر می‌کنند و فضا می‌سازند.


اجرای نمایش «پیش درآمدی برکوهستان گا» در جشن هنر شیراز

ویلسون در جواب این پرسش که چرا آثارش خالی از ادبیات هستند، چنین جواب می‌دهد: « من به ادبیات علاقه دارم اما مسئله‌ای که با آن مخالفم این است که نباید اثر نمایشی را چنان بخوانیم که گویی آنچه نویسنده گفته است را پیدا کرده‌ایم. من باور ندارم حتی خود شکسپیر هم هملت را فهمیده باشد. هنگامی که کسی بگوید من فلان متن را فهمیده‌ام، پس آن متن دیگر تمام شده است. برعکس، من به بازیگرانم می‌گویم طوری وارد صحنه شوید که گویی هیچ‌چیز نمی‌دانید و همه‌چیز برای‌تان تازگی دارد. ما قرار نیست جواب‌هایی در اختیار تماشاگران قرار دهیم. ما پرسش را مطرح می‌کنیم درنتیجه متن، خودش را برای ما باز نگه می‌دارد و با انجام این امر با تماشاگر وارد دیالوگ می‌شویم»

به تصویرهای تئاتر گوش دهید

شاید مهم‌ترین ویژگی تئاتر تجربی ویلسون، فضاسازی بصری کارهایش، کُند بودن اجراها و ساختن تصویرهایی است که ناخودآگاه، ذهن را درگیر خودش می‌کند. او تئاتر را هنر قصه‌گو نمی‌دانست بلکه هنری می‌دانست که فضاسازی و بیان تصویری دارد و با همین عناصر، تماشاگر را تحت‌تاثیر قرار می‌داد. او به این نتیجه رسیده بود که تصویر، دارای قدرت‌بیان بیشتری نسبت به کلمه است و از ما می‌خواست که در مواجهه با تئاترش، به‌جای کلمه به تصاویرش گوش دهیم و لذت ببریم. خودش در گفت‌وگویی گفته بود: «وقتی می‌خواهم تئاتری را روی صحنه ببرم، با فرم شروع می‌کنم؛ حتی قبل از اینکه بدانم موضوع بر سر چیست. کارم را با یک ساختار بصری آغاز می‌کنم و از طریق فرم است که به محتوا می‌رسم. فرم به من می‌گوید که چه کنم.»

در اجراهای او - که خوشبختانه تقریباً از بیشتر اجراهایش فیلم‌هایی باقی مانده - چندان داستان، کاراکتر یا دیالوگی در کار نیست. البته گاهی روایت‌هایش هم فضایی درهم‌وبرهم از چندین قصه است. تئاتر او، حرکت، لحن، زوایا، خطوط و رنگ‌مایه‌هاست. «نوری حرکت می‌کند، شمعی جابه‌جا می‌شود و این یعنی زمان‌بندی، یعنی ساختن بنایی در زمان و فضا».

در تئاتر ویلسون با یک روایت خطی محض سروکار نداریم بلکه چندین داستان را همزمان باز می‌گوید، همچنین اجراها آغاز و انجام ندارد. نمایش «زندگی و دوران جوزف استالین» که در سال ۱۹۷۳ اجرا شد، مرکب از پنج نمایشنامه پیشین او بود، ۱۲ ساعت به‌طول می‌انجامید و در آن ۱۲۵ بازیگر شرکت داشتند. البته از تماشاگر انتظار نمی‌رود که ۱۲ ساعت بنشیند، بلکه می‌تواند هروقت خواست برود یا بیاید. چون بین رویدادها تسلسلی وجود ندارد. (روز اوانز، ۱۶۲)

ویلسون در جواب این پرسش که چرا آثارش خالی از ادبیات هستند، چنین جواب می‌دهد: «نه برعکس، من به ادبیات علاقه دارم اما مسئله‌ای که با آن مخالفم این است که نباید اثر نمایشی را چنان بخوانیم که گویی آنچه نویسنده گفته است را پیدا کرده‌ایم. من باور ندارم حتی خود شکسپیر هم هملت را فهمیده باشد. هنگامی که کسی بگوید من فلان متن را فهمیده‌ام، پس آن متن دیگر تمام شده است. چنان‌که اکثر بازیگران با این نگرش، روی صحنه، متن را اجرا می‌کنند، گویی که همه‌چیز را می‌دانند. برعکس، من به بازیگرانم می‌گویم طوری وارد صحنه شوید که گویی هیچ‌چیز نمی‌دانید و همه‌چیز برای‌تان تازگی دارد. ما قرار نیست جواب‌هایی در اختیار تماشاگران قرار دهیم. ما پرسش را مطرح می‌کنیم درنتیجه متن، خودش را برای ما باز نگه می‌دارد و با انجام این امر با تماشاگر وارد دیالوگ می‌شویم.»

به‌نظر می‌رسد شکلی از منطق گفت‌وگویی باختین براو هم اثرگذار بوده و درواقع او می‌خواهد گفت‌وگوها نه بر صحنه تئاتر که در ذهن مخاطب، با اثرش و بین تماشاگر، با بدن بازیگر و اجرا شکل بگیرد. به همین خاطر از دیالوگ کلامی دوری می‌کند تا راه برای گفت‌ووهای عمیق‌تری باز شود.

او که از پیشینه تجسمی به تئاتر آمده، طرز فکرش بیشتر بصری بوده تا معنایی و زبانی. در تئاتر از تصویر، رنگ، نور و حرکت بیشتر استفاده می‌کرد تا زبان و بر این‌باور بود که زبان، گرایش ویرانگری برای معکوس‌کردن احساسات دارد و به همین دلیل یا از زبان بسیار کم استفاده می‌کرد یا استفاده‌ای غیر از بیان‌معنا از زبان داشت. گاهی زبان در آثار او برای ایجاد سروصدا و فضاسازی استفاده می‌شد.

«ویلسون در نمایش‌هایش زبان را چنان متحول می‌کرد که هیچ اثری از دلالتِ ضمنی در آن باقی نماند و بدین‌ترتیب تماشاگر صرفاً با سروصداها و الگوهای کلی مواجه می‌شود. این زبان می‌تواند در عین حال عمیق و بچگانه، ظریف و خشن باشد. به‌عنوان مثال وقتی بخش‌های مختلف جمله آمیخته با نوعی ابهام است، بدین‌شکل که ابتدای جمله با انتهای آن همخوان نیست یا سؤالات بدون جواب در آن مطرح می‌شود، تماشاگر آشکارا جهان تنها و منزوی بکتی را به‌یاد می‌آورد. از سوی‌دیگر، وقتی که ویلسون زیر تصویر یک پیپ، می‌نویسد: «این یک چپق نیست»، یا وقتی دو بازیگر را مجبور می‌کند که عبارات بی‌ربطی را متقابلاً بگویند، تماشاگر در ساحت زبانی اثر هیچ عکس‌العملی به‌جز احساس فریب‌خوردگی و حیله‌آمیزبودن اتفاقات روی صحنه نخواهد داشت.» (شفتسوا، ۳۱۷)

ریچارد فورمن و تاثیرش بر ویلسون

در جهان بینامتنی که هر متن، اندیشه و گفتمانی، وامدار تمام اندیشه‌های پیش از خودش است، به‌نظر می‌رسد که ویلسون نیز بسیار تحت تاثیر کارگردان هم‌دوره‌اش، ریچارد فورمن و البته بسیاری از هنرمندان تجسمی هم‌دوره و پیش از خودش است.

تاثیرهای صوتی متناوب و پخش نوارهای ضبط‌شده متعدد، اجراهای او را به‌صورت مجموعه‌ای از تصاویر منفرد در می‌آورد که در آن هیچ اشاره‌ای به جهان واقع ندارد. کنش نمایش ازهم‌گسیخته، کلمات و نقش‌مایه‌های تکرارشونده که در سراسر متن پژواک دارند، احساسی از رویا را بازمی‌آفرینند و کل اجرا، پیش‌طرح معمارانه‌ای از متن را بازتاب می‌دهد که خود ویلسون طراحی کرده و کنش‌های نمایشی تبدیل به فعالیت‌هایی می‌شوند که در خلأ به اجرا درمی‌آیند و هیچ‌گونه نسبتی با یک کل به‌هم‌پیوسته ندارند. (روز اوانز)

اگرچه ویلسون یک هنرمند چندرسانه‌ای است، علاوه بر اجرای نمایش که یکی از مهم‌ترین هنرهای اوست، در زمینه‌ی مجسمه‌سازی و طراحی داخلی نیز شاهکارهایی آفریده است. او در سال ۱۹۹۳ جایزه‌ی ادبی گولدون لیون را به‌خاطر طراحی، ساخت و نصب مجسمه‌ی ایستاده ونیز بیانل از آن خود کرد.

رابرت ویلسون، کارگردانی است که از تمام نشانه‌های زمانه خود به‌صورت شالوده‌ای استفاده می‌کند تا به‌قول خودش که به اجراهایش نام اپرا می‌داد، اپرایی ناب بیافریند به‌طوری‌که در تئاتر او از تئاترتصادفی و هینینگ‌ها را می‌توان دید تا سبک‌های مختلف نقاشی از اکسپرسیونیسم انتزاعی تا مینی‌مالیسم و حتی پاپ آرت.

او همچنین در طول مسیر گسترده هنرش، کارهایی همچون طراحی حرکت، اجرا (پرفرم)، نقاشی، ویدئوآرت و طراحی نور و صدا را نیز انجام داده. بخشی از شهرت او حاصل همکاری‌اش با فیلیپ گلس در «انیشتین روی ساحل» و بسیاری از هنرمندان دیگر از جمله هاینر مولر، ویلیام اس. بورو، الن گینسبرگ، لوریدِ، تام ویتس، لیدی گاگا و بسیاری هنرمندان دیگر است. اما آنچه او را ماندگار کرده، اندیشه او، وقفه‌ای که در حرکت پرطمطراق تئاتر ایجاد کرد و پرسش بنیادینش از مسئله زمان، هستی، نور، تصویر، ناخودآگاه و انسان بود که همچنان بی‌پاسخ است و تئاتر همچنان در جست‌وجوی آن است.

منابع:

کتاب «تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک» مترجم مصطفی اسلامیه، نویسنده جیمز روز اونز ، انتشارات سروش

کتاب «۵۰ کارگردان کلیدی تئاتر»، نوشته ماریا شفتسووا و شومیت میتر. ترجمه محمد سپاهی و معصومه زمانی، نشر بیدگل

مقاله «مفهوم اجرا از نگاه رابرت ویلسون»، نوشته فاتح فرومند

آگهی مفقودی

برگ سبز سند کمپانی و تسلسل اسناد محضری خودروی سواری پیکان جوانان مدل ۱۳۷۹رنگ سفید معمولی شماره موتور ۱۱۱۲۷۹۷۴۶۱۶ شماره شاسی ۷۹۴۷۸۵۳۹ شماره پلاک ۳۲ ایران ۲۷۴ ی ۵۱ به‌نام محمد حسین مهراب پور مفقود و از درجه اعتبار ساقط می‌باشد.

آگهی مفقودی

برگ سبز سند کمپانی و تسلسل اسناد محضری خودروی سواری پیکان ۱۶۰۰ مدل ۱۳۷۶ رنگ سفید یخچالی روغنی شماره موتور۱۱۲۷۵۶۹۴۷۵ شماره شاسی IN۷۶۴۰۸۰۵۴ شماره پلاک ۴۳ ایران ۹۸۲ و ۴۹ به‌نام حسن گردش میدانی مفقود و از درجه اعتبار ساقط می‌باشد.

اداره کل ثبت اسناد و املاک استان خراسان شمالی- اداره ثبت اسناد و املاک حوزه ثبت ملک شیروان
هیات موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و ساختمان های فاقد سند رسمی
شناسه آگهی:۱۹۷۳۶۸۵

آگهی موضوع ماده ۳ قانون و ماده ۱۳ آئین نامه قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی و اراضی و ساختمانهای فاقد سند رسمی

برابر کلاسه ۱۴۰۳۱۱۱۴۴۰۷۱۱۴۰۰۰۶۸۴ و رای شماره ۱۴۰۴۶۰۳۰۷۱۱۴۰۰۵۰۸۵ هیات اول موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و ساختمان های فاقد سند رسمی مستقر در واحد ثبتی حوزه ثبت ملک شیروان تهران تصرفات مالکانه بلامعارض متقاضی آقای حمیدرضا ارونق به شناسنامه شماره ۱۴ کد ملی ۰۸۲۹۵۱۶۵۰۶ صادره شیروان فرزند غلامرضا در ششدانگ مزرعه بدین‌صورت که مساحت ۱۵۹۵۷٫۹ متر جزء پلاک ۰ فرعی از ۳۴- اصلی ناحیه ۴ از محل مالکیت غلامرضا ارونقی (قسمتی از مالکیت وی) واقع در خراسان شمالی بخش ۵ حوزه ثبت ملک شیروان محرز گردیده است. لذا به منظور اطلاع عموم مراتب در دو نوبت به فاصله ۱۵ روز آگهی می‌شود در صورتی که اشخاص نسبت به صدور سند مالکیت متقاضی اعتراضی داشته باشند می‌توانند از تاریخ انتشار اولین آگهی به مدت دو ماه اعتراض خود را به این اداره تسلیم و پس از اخذ رسید، ظرف مدت یک ماه از تاریخ تسلیم اعتراض، دادخواست خود را به مراجع قضایی تقدیم نمایند. بدیهی است در صورت انقضای مدت مذکور و عدم وصول اعتراض طبق مقررات سند مالکیت صادر خواهد شد.
تاریخ انتشار نوبت اول: ۱۴۰۴/۰۵/۱۲ تاریخ انتشار نوبت دوم: ۱۴۰۴/۵/۲۷

محمد زارعی/ رئیس ثبت اسناد و املاک

نقد فرهنگی

فرصت‌هایی که بلعیده می‌شوند

تأملی بر توقف فیلم «چشم‌هایش» و تبعیض در تخصیص بودجه‌های سینمایی

محسن سلیمانی‌فاخر
منتقد و نویسنده

خبر توقف پروژه سینمایی «چشم‌هایش» به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا، بار دیگر یکی از بحران‌های مزمن سینمای ایران را برملا کرد؛ توزیع ناعادلانه منابع مالی و انحصار فرصت‌ها در اختیار چهره‌هایی که روزگاری نقش مهمی در تاریخ سینما داشته‌اند، اما امروز بیش از آن‌که به تولید کمک کنند، به مصرف منابع عمومی مشغول‌اند. فرمان‌آرا، فیلمسازی باسابقه‌ای ارزشمند و آثار ماندگاری در دهه‌های گذشته، در گفت‌وگویی از توقف پروژه جدیدش به‌دلیل عدم تأمین بودجه خبر داد و گفت، درحالی‌که هزینه برآوردی ساخت فیلم ۵۲ میلیارد تومان بوده، تنها ۱۵ میلیارد تومان به او اختصاص یافته و باقی‌مانده بودجه تأمین نشده است. در این میان، پرسش‌های اساسی‌ای باید مطرح شود؛ چرا نهادهای فرهنگی باید چنین مبالغ سنگینی را صرف پروژه‌ای کنند که مخاطب آن محدود است و بازگشت مالی مشخصی ندارد و اساساً در دورانی که نسل جوان فیلمساز با دست خالی و بی‌پشتوانه‌ترین شرایط، در تقلای ساخت اولین اثر خود هستند، چه توجیهی برای تخصیص این بودجه‌نجومی به یک فیلمساز بازنشسته و برخوردار وجود دارد؟ مسئله بر سر احترام به پیشکسوت نیست. بدون تردید، موی سپید فرمان‌آرا و آثار قابل‌توجه او در تاریخ سینمای ایران شایسته حرمت است، اما این احترام نباید با امتیازهای نابرابر و رانت‌آمیز خلط شود. حقیقت آن است که در دهه‌های گذشته، فرمان‌آرا همواره از امکان تأمین مالی برخوردار بوده و تقریباً هرگاه اراده کرده، توانسته فیلمی با بودجه‌ای مناسب یا کلان بسازد. این درحالی‌است که بخش عظیمی از نسل جدید فیلمسازان، حتی برای ساخت یک فیلم کوتاه ۲۰ دقیقه‌ای باید ماه‌ها در صف بودجه بایستند یا از جیب خود هزینه کنند. بی‌عدالتی در تخصیص منابع، بیش از آن‌که یک نقص اداری باشد، نمادی است از ساختاری که در آن «سابقه» به‌تنهایی ملاک ارجحیت است، نه «نیاز»، «نوآوری» یا «پتانسیل رشد». با نگاهی عادلانه، می‌توان گفت با بودجه ۵۲ میلیارد تومانی، می‌شد دست‌کم ۱۰ فیلم بلند از کارگردانان مستعد و جوان ساخت؛ فیلم‌هایی که با بودجه‌ای بین ۵ تا ۱۰ میلیارد تومان قابل تولید هستند، آن هم با رویکردهای تازه‌تر، دغدغه‌های امروزی‌تر و زبان بیانی متفاوت. فیلم‌هایی که نه‌تنها به چرخه تولید سینما جان تازه‌ای می‌بخشند، بلکه می‌توانند مسیر آینده سینمای ایران را نیز ترسیم کنند. چه‌بسا یکی از این جوانان، فیلمسازی شود که تا یک‌دهه آینده، بتواند سینمای ایران را در عرصه جهانی نمایندگی کند. اما وقتی بخش عمده‌ای از منابع در اختیار گروهی خاص باقی می‌ماند، این چرخه نه‌تنها بسته، بلکه واپس‌گرا می‌شود. از سوی‌دیگر، انتقاد جدی‌تر به نهادی است که این بودجه را اختصاص داده است. چگونه چنین نهادهایی که با شعار حمایت از تولید ملی و ارتقای هنر بومی تأسیس شده‌اند، چنین راحت، منابع خود را به پروژه‌ای می‌سپارند که نه ضرورت فرهنگی مشخصی دارد و نه نوید یک تجربه نوین را می‌دهد؟ آیا بررسی اولویت‌ها، تحلیل هزینه و فایده، یا حتی ارزیابی جایگاه اثر در سینمای امروز در تصمیم‌گیری‌ها لحاظ می‌شود؟ یا آن‌که صرفاً بر مبنای نام، سابقه و روابط، چک‌هایی صادر می‌شود که بار هزینه‌اش بر دوش سینمایی رنج‌کشیده خواهد بود؟

سینمای ایران امروز نیازمند توزیع عادلانه امکانات است. این خواسته نه رادیکال است و نه ایدئولوژیک، بلکه ساده‌ترین انتظار یک بدنه‌ی مولد است که می‌خواهد توانمند شود. در دوران رکود اقتصادی و افول مخاطب، اختصاص بودجه‌های هنگفت به پروژه‌هایی با بازده نامشخص، نوعی بی‌توجهی به منطق فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی تولید هنری است. اگر فرمان‌آرا باور دارد که فیلم «چشم‌هایش» باید ساخته شود، می‌تواند با مشارکت جیب خود یا سرمایه‌گذار مستقل آن را جلو ببرد، نه با تکیه بر بودجه عمومی و اگر نهادهای فرهنگی دغدغه ارتقای هنر دارند، باید بدانند که هیچ گلی از خرج کردن‌های بی‌حاصل بر سر سینمای ایران نخواهد شکفت؛ مگر آن‌که این بودجه‌ها در مسیر پرورش نسل تازه، جریان‌های خلاق و صداهای نواندیش هزینه شود.

دوران فیل‌سازی چهره‌هایی چون فرمان‌آرا به پایان نرسیده، اما جایگاه امروز آن‌ها بیش از تولید، می‌تواند در مقام منتور، ناظر یا حتی تهیه‌کننده برای نسل بعدی باشد. واگذاری بودجه‌های سنگین به چهره‌هایی که همه فرصت‌ها را داشته‌اند، نه بازنشستگی آن‌ها را به تأخیر می‌اندازد و نه جریان هنر را زنده نگاه می‌دارد. اگر هدف پویایی است، باید اجازه داد جوانان خلاق، کار خود را آغاز کنند.