



نقش‌کنش در فیلمنامه

ترجمه‌ی دکتر سهیلا نجم

شالوده‌ی بنیادین یک اثر دراماتیک کدام است؟ پاسخ همیشه و در همه جا یکی است: «کنش» (Action)؛ تجسبی ندارد، زیرا می‌دانیم واژه‌ی یونانی «دراما» (Drama) دقیقاً به معنای کنش است. این پرسش روشن‌تر خواهد شد اگر پرسیده شود: کنش دراماتیک مبتنی بر چیست، چه عناصری ریشه‌ی آن را تشکیل می‌دهند و چه شرایطی باید گرد هم آیند تا این کنش صورت پذیرد؟

مشاهده‌ی واقعیت نشان می‌دهد که یک کنش همیشه از یک علت ناشی می‌شود و زندگی که خود یک کنش است، زنجیره‌ی است بی‌پایان از رویدادهایی که پیرو یک رابطه‌ی علت و معلولی گرد هم آمده‌اند. آیا می‌توان این گلو را با تقلید صرف واقعیت روی فیلمنامه پیاده کرد؟ با اطمینان می‌توان گفت: نه، زیرا نظام علیّی زندگی روزمره بسیار پیچیده‌تر از این‌هاست؛ هم‌چنان‌که «دیدرو» (Diderot) نیز قبلاً به آن چنین اشاره کرده است: «در اجتماع، رویدادها در حد حادثه‌های کوچکی خلاصه می‌شوند که شاید بتوانند به یک رمان رنگ واقعیت ببخشند، اما کاربرد چنین حوادثی در یک اثر دراماتیک، تمامی جذابیت آن را از بین می‌برد ... در تئاتر که فقط لحظات خاصی از زندگی واقعی بازنمایانده می‌شوند، نباید همگی بر روی یک موضوع واحد به اتفاق نظر برسیم». این همان چیزی است که انگیزه‌های نمایشنامه‌نویسان دوران‌های مختلف را جهت ساده کردن این نظام و رسیدن به آن‌چه که «وحدت دراماتیک» نامیده می‌شود، توجیه می‌کند.

جست‌وجوی این وحدت نشان می‌دهد که هدف، تقلید آینه‌وار زندگی روزمره نیست، بلکه انتقال و بازنمایاندن جوهره و حتی چگونگی کارکرد آن واقعیت روزمره بر روی صحنه‌ی نمایش است. تصور کنید که وقتی شما از یکی از نزدیکان که مشغول ساختن سایبانی است بپرسید: «دارید چه می‌سازد؟» و او به شما پاسخ دهد: «چه‌طور انتظار دارید بدانم که چه می‌سازم؟ ساختمان من که هنوز تمام نشده»، چنین قضاوت خواهید کرد که این پاسخ تا چه حد پوچ و بی‌معناست، زیرا در تضاد با قدرت درک بشری است؛ درست در نفی توانایی ایجاد این رابطه که تمام اعمال ما توسط منطقی خاص هدایت می‌شوند. قاعدتاً فرض ما بر این است که اگر یک علت به‌وجودآورنده‌ی یک معلول است، در پس هر معلولی نیز علتی باید وجود داشته باشد؛ این همان نکته‌ی است که «پدر رپن» (Le Père Ratin) در سال ۱۶۷۴ میلادی یادآور می‌شود، هنگامی که می‌نویسد: «هیچ بازیگری نباید بر صحنه‌ی تئاتر ظاهر شود مگر آن‌که تصاویری در ذهن داشته باشد، یا ناشی از مرور تصاویر دیگران و یا

از تراوشات ذهنی خودش». ۲۰ از این‌رو نظریه‌پردازان کلاسیک، «عدم وجود وقایع تصادفی» را به عنوان یکی از عناصر بنیادین «وحدت کنش» (عمل) مطرح کرده‌اند؛ کنش دراماتیک در سینما نیز از این قاعده مستثنی نیست.

موضوع دراماتیک اصلی

نگارش فیلمنامه اغلب به ترتیبی مشابه آغاز می‌شود؛ نویسنده معمولاً یا فکری به نظرش می‌رسد، یا با یک وضع (موقعیت) غیرعادی برخورد می‌کند که توجهش جلب می‌شود و تصمیم می‌گیرد فیلمنامه‌ی (یا نمایشنامه‌ی) درباره‌ی آن بنویسد.

پس از این چه می‌کند؟ نویسنده تازه‌کار خود را به «اتفاق» یا «خیال» می‌سپارد؛ فیلمنامه‌نویس حرفه‌ی کهنه‌کار مجموعه‌ی از «شکردهای شخصی» را کنار هم فراهم می‌آورد، برخی از «عادت‌های خاص» را و خلاصه بعضی تجربه‌های شخصی کم و بیش منطقی‌یافته و عملی‌شدنی را. فیلمنامه‌نویس چه بخواهد چه نخواهد، چه از آن آگاه باشد یا ترجیح دهد که آن را نادیده بگیرد، باید بدانند تمامی آثار نمایشی در صورتی موفق‌اند که شمار به‌خصوصی از شرایط زیربنایی را به کار گیرند که همیشه و در همه حال یکسان بوده و خواهند بود؛ چه در عصر ارسطو و چه در قرن پانزدهم میلادی، چه در هالیوود و چه در پاریس.

به این ترتیب، تمامی نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که یک اثر دراماتیک، متکی بر نیروی یگانه‌ی است که بر آن نام‌های گوناگون نهاده‌اند: مضمون (The me)، منظور (The se)، فکر بنیادین (Ide'e Central)، فکر محوری (Ide'e De Base)، هدف (But)، قصه (Cible)، نیروی محرک (Force Motrice)، موضوع (Sujet)، مقصود (Objectif)، طرح (Plan)، مجموعه‌ی حوادث داستان (Intrigue)، مبنای تأثیر (Emotion) و ... با این‌که نویسندگان واژه‌های متفاوتی به کار می‌برند، اما همگی آن‌ها از چیزی مشابه حرف می‌زنند؛ این همان تعبیری است که «لاجوس اگری» آن را «موضوع دراماتیک» (Proposition Dramatique) می‌نامد.

موضوع دراماتیک چیست؟

منظور «چکیده‌ی از دراماتیک» است در یک جمله، که به تهبایی و در خود، حاوی جوهره‌ی کنش اثر باشد. این چکیده دارای شکل ویژه‌ی است: «تمام موضوعات خوب از سه عنصر تشکیل شده‌اند که هر یک از آن‌ها به نوبه‌ی خود، برای نوشتن نمایشنامه [یا فیلمنامه] یک اصل ضروری به شمار می‌آیند: ... عنصر اول آن «شخص بازی»، ... دومی «کشمکش»

و سومی ... «پایان» یا «نتیجه‌ی داستان» است». ۳. از همین دیدگاه فیلمنامه‌های زیر را بررسی می‌کنیم:

- «شمال از شمال غربی»: «برای برنده شدن در بازی، ابتدا باید قواعد بازی را دریافت».

- «سان‌ست بلوار»: «فقدان قوه‌ی تمیز خوب از بد، به سقوط آدمی منجر می‌شود».

- «امپراتوری ضد حمله»: «با عدم آمادگی، پیروزی غیرممکن است».

چگونه نویسنده یک موضوع دراماتیک را انتخاب می‌کند؟

آیا این انتخاب نتیجه‌ی یک گزینش سرسری و اتفاقی است؟ مسلماً نه، اگر چنین باشد احمقانه خواهد بود، زیرا شما باید چنان به موضوع دراماتیک خود ایمان داشته باشید که بتوانید با تمام وجودتان آن را ثابت کنید. به همین خاطر لازم نیست موضوع، واقعیتی باشد در همه جا مورد قبول و یا از نظر اصول اخلاقی مورد تأیید همه، بلکه بیشتر اوقات بیان آشکار همه‌ی آن چیزی است که نویسنده در مخفی‌ترین زوایای ذهنی خود پرورده است. پس هم‌چنان‌که «درستکاری» بر تزویر پیروز می‌شود» می‌تواند زیربنای خط داستانی باشد، «درستکاری در مقابل قدرت نیرنگ و فریب، کاری از پیش نمی‌برد» نیز می‌تواند؛ موضوع اول با پایانی خوش، پیروزی اخلاق را در پی دارد و موضوع دوم، تراژدی آدمی درمانده را به تصویر می‌کشد که به چیزی ناعادلانه گردن نهاده است. هر دوی این موضوعات می‌توانند در دو فیلمنامه‌ی متفاوت گسترش یابند، شاید هم نویسنده‌ی هر دو فیلمنامه یکی باشد، زیرا هرچند متضاد، اما هر یک چون دیگری، از همان لحظه‌ی اول که نویسنده تصمیم می‌گیرد از طریق یک داستان از آن‌ها دفاع کند، می‌توانند چنان استقرار یابند که گویی یک اصل قطعی و انکارناپذیرند. موضوع، چه حقیقتی باشد و چه شخصی‌ترین باورهای ذهنی، کلید گشودن نهران‌خانه‌ی بنای دراماتیک خواهد بود.

یک اثر دراماتیک و یا یک فیلمنامه می‌تواند دو (یا چند) موضوع دراماتیک داشته باشد؟

«لاجوس اگری» پاسخ می‌دهد: «البته ممکن است، ولی نمایشنامه [یا فیلمنامه‌ی] خوبی از آب در نخواهد آمد» ۴ و این چنین روی نکته‌ی ضروری انگشت می‌گذارد که زمانی دراز پیش از او، «ارسطو» به صراحت عنوان کرده بود: «وحدت داستان به وحدت عمل بستگی دارد. اجزای داستان باید همگی به یکدیگر بسته و پیوسته باشند». ۵. با این همه، خواننده‌ی فیلمنامه‌ی «شمال از شمال غربی»



هم‌چنان که «برای برنده شدن در یک بازی ابتدا باید قواعد آن را دریافت» را از خلال این فیلمنامه درمی‌یابد، به درستی حق دارد این نکته: «آن کس که می‌پذیرد همچون طعمه مورد استفاده قرار گیرد، خطر این را هم باید بپذیرد که ممکن است خود به تله بیفتد» را نیز از آن دریافت کند؛ پس بهتر است مفهومی که تا کنون در موضوع نهفته بوده است را روشن‌تر و مشخص‌تر کنیم.

تعبیر موضوع دراماتیک می‌بایست با صفتی دیگر کامل‌تر شود: «اصلی». در حقیقت یک اثر دراماتیک در خود چند کانون کنش را گسترش می‌دهد که هر یک می‌توانند موضوع ویژه‌ی خود را دارا باشند. وقتی می‌گوییم «کنش»، به مفهوم «اصلی» که در آن نهفته است اشاره داریم، که بیش از یکی نمی‌تواند باشد و به طبع آن، «یک موضوع دراماتیک اصلی» است. بقیه‌ی کنش‌ها که کنش‌های فرعی محسوب می‌شوند، فقط موضوعات فرعی را مطرح می‌کنند که البته پیوسته در تبعیت و پیوند با موضوع اصلی قرار دارند. مهم این است که فقط یک کانون «کنش اصلی» وجود دارد و تنها یک «موضوع اصلی» در آن نهفته است.

وقتی نویسنده شناختی روشن و واضح از تمامی جوانب موضوع اصلی داشته باشد، دیگر مطمئن خواهد شد که نگارش فیلمنامه و ساختار نمایشی آن، قطعاً پیرو خواست و هدف او پیش خواهد رفت. بنابراین نخستین مسئله‌ی که درام‌نویس باید درباره‌ی آن بیندیشد، موضوع [اصلی] نمایشنامه است. نویسنده باید موضوع را به شکلی در نمایشنامه‌ی خود پروراند که هر کسی بتواند همان‌طور که او در نظر داشته است، آن را دریابد؛ «یک موضوع دراماتیک مبهم و تاریک، همان‌قدر بد است که به‌طور کلی اصلاً موضوعی در نمایشنامه وجود نداشته باشد»؛ زیرا نویسنده را به هیچ کجا راهبر نیست.

برای این که موضوع بتواند چون راهنمایی کارآمد به کار نویسنده بیاید، باید روشن و مشخص باشد. اغلب اوقات، هنگامی که نویسنده نگارش فیلمنامه را آغاز می‌کند، به این نکته آگاه نیست. «شما ملزم نیستید حتماً با موضوع شروع به نوشتن کنید، می‌توانید بر اساس یک شخصیت یا یک حادثه، یا حتی یک فکر ساده نیز نمایشنامه [یا فیلمنامه] را شروع کنید. این فکر ساده یا حادثه، غنا و گسترش می‌یابد و رفته‌رفته داستان خود به خود جریان پیدا می‌کند. پس از این است که شما فرصت خواهید یافت که موضوع نمایشنامه‌ی خود را از خلال مطالبی که جمع‌آوری کرده‌اید، پیدا کنید؛ مهم، یافتن آن است.»^۷

اغلب، موضوع بسیار دیر خود را می‌نمایاند. خواهیم دید که این لحظه‌ی بسیار ویژه، مرحله‌ی مهمی در نگارش فیلمنامه بوده، زیرا متشکل از علائم نمایشگر مرزی میان دو مرحله‌ی خاص و اساسی در کار فیلمنامه است. این علائم بیش‌تر در دو دوره به کار نویسنده می‌آیند:

«دوره‌ی آبتنی» (مرحله‌ی تدارک و آماده‌سازی) و «دوره‌ی خلق» (مرحله‌ی نگارش بر روی کاغذ)؛ به همان اندازه که اولی، دقایق الهام، زمان جست‌وجو،

دوران جمع‌آوری اطلاعات و اسناد، لحظه‌های تردید، ساختن و خراب کردن، بازساختنی‌پایی، ممکن و غیرممکن و تصادف و احتمال است، به همان اندازه دوران دوم باید آگاهانه، حسابگرانه و بخردانه طی گردد، زیرا نویسنده هدف خود را یافته است؛ موضوع دراماتیک هدفمندی اثر گشته و همچون ستون فقرات فیلمنامه‌ی که در پیش است، خود را تحمیل کرده است. به احتمال بسیار، این همان نکته‌ی است که «راسین» پس از دیرزمانی کار اعلام می‌دارد: «نمایشنامه‌ی من آماده است، فقط مانده که آن را بنویسم». هر چند قاعده‌ی پیشنهادی لاجوس آگری نیز شایسته‌ی اعتنا و اعتبار است، اما در عین حال کامل هم نیست. بر این مبنا اگر بخواهیم استدلال او را در مورد «تارتوف» مولیر به کار بندیم، باید بپذیریم موضوع دراماتیک نهفته در این اثر چنین است:

منابع:

فصل اول از کتاب:

Techniques Du Scenario
Pierre Jenn
Femis ۱۹۹۱

۱- Michel Chion, Ecrire Un Scenario,
(Endnotes)

C. D. / I. NA, ۱۹۸۵

۲- Jacques Scherer, La Dramaturgie
Classique En France, Nizet, Paris
۱۹۷۷, P. ۱۹

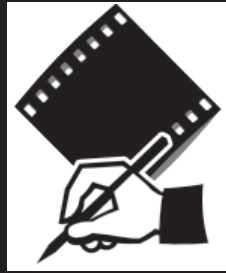
۳- لاجوس آگری، فن نمایشنامه‌نویسی،
ترجمه‌ی مهدی فروغ، چاپ دوم، صفحه‌ی ۱۸
۴- لاجوس آگری، فن نمایشنامه‌نویسی،
ترجمه‌ی مهدی فروغ، چاپ دوم، صفحه‌ی ۲۳
۵- ارسطو، هنر شاعری، ترجمه‌ی فتح‌الله
مجتبایی، نشر اندیشه، تهران، ۱۳۷۷، صفحه‌ی
۸۰

۶- لاجوس آگری، فن نمایشنامه‌نویسی،
ترجمه‌ی مهدی فروغ، چاپ دوم، صفحه‌ی ۱۷

۷- لاجوس آگری، فن نمایشنامه‌نویسی،
ترجمه‌ی مهدی فروغ، چاپ دوم، صفحه‌ی ۲۳
۳- Molière, Le Tartuffe, Premier
Placet, Paris, Le Livre De Poche,
۱۹۸۵

«کسی که فریفته‌ی بی‌چون و چرای ظواهر شود، در معرض این واقع می‌شود که قربانی ریاکاری گردد». ولی به راستی چه کسی می‌تواند در چنین چکیده‌ی، نمایشنامه‌ی را بیابد که خود نویسنده‌اش درباره‌ی آن به سال ۱۶۶۴ به پادشاه می‌گوید: «من بر این باورم، در مقامی که من هستم، از این بهتر وظیفه‌ی ندارم که با ترسیم تصاویری مسخره، به صفات زشت و معایب زمان خود بنازم و چون ریاکاری، بی‌شک، یکی از معمول‌ترین، مضرت‌ترین و خطرناک‌ترین این معایب است، اعلیحضرتا، باور بر این یافته‌ام که برای کم‌ترین خدمت به آحاد ملت شما، باید کم‌دی بنویسم که به توصیف ریاکاران می‌پردازد و تمامی حرکات و سکنات افراطی اما حساب‌شده‌ی آنان را در معرض دید قرار می‌دهد؛ تمامی نیرنگ‌بازی پوشیده در پاراسایی دروغین این سکه‌سازان قلب را»^۸

موضوع دراماتیکی که ما پیش از این استخراج کرده بودیم، زمینه‌ی ضمنی و مشترک بسیاری از کم‌دی‌های آن دوران است. این موضوع به درستی ستون فقرات کنش در تارتوف را تشکیل می‌دهد، اما «نیرنگ‌بازی پوشیده در پاراسایی دروغین این سکه‌سازان قلب» را که پیام اصلی و محتوایی کم‌دی



از ایده تا فیلمنامه

همسرش نیز اختلافاتی وجود داشت و رابطه‌ی آن‌ها تیره و سرد بود. شب قبل از جنایت، مقتول که گمان می‌کرده خدمتکار جوان جاسوسی او را برای همسرش می‌کند، بعد از جر و بحثی با وی، سیلی محکمی به صورت جوان خدمتکار می‌زند و بعد به اتاق خود می‌رود تا استراحت کند. نیمه‌های شب مرد جوان که از عمل او به شدت عصبی شده بود، چاقو به دست به اتاقش می‌رود و او را به قتل می‌رساند.

خبر، بیش‌تر از این چیزی را روشن نمی‌کند، با این حال بین اعضای کارگاه حرفه‌هایی راجع به آن رد و بدل شد و هرکس نظرش را گفت. کمی بعد تصمیم گرفته شد که هر کس علاقه دارد، در فرصت مناسب از روی آن طرحی برای فیلمنامه در یکی دو صفحه بنویسد و در جلسه بعد بخواند تا درباره‌ی آن بیش‌تر صحبت شود. هفته‌ی بعد در جلسه‌ی کارگاه، سه نفر از اعضا طرحی راجع به همان خبر نوشته بودند. نکته‌ی جالب این بود که هیچ یک از طرح‌های نوشته شده شبیه به هم نبود؛ فاطمی طرحی پلیسی با ماهی طنز نوشته بود، فریدون فرهودی طرحی با مضمون جنایت - عاطفی و من در طرح بیش‌تر می‌خواستیم به تأثیرات منفی و مخرب برخی تفکرات بیگانه و غربی بر روابط خانوادگی پرداخته باشیم. هر سه طرح بعد از بررسی، تحلیل و ارزیابی پیشنهادات برای شکل‌گیری بهتر خط سیر داستان، در همان جلسه مورد تصویب اعضا قرار گرفت و قرار شد فیلمنامه‌های آن‌ها نوشته شود.

خبری که در روزنامه می‌خوانیم می‌تواند یک جرقه باشد، می‌تواند ما را به ایده‌های مختلف رهنمون کند و لزوماً این‌گونه نیست که ما بین آن را تبدیل به داستان کنیم. برای مثال در روزنامه می‌خوانیم که مردی بر اثر اعتیاد دست به قتل فرزند خود می‌زند، سپس می‌گریزد و بعد رنج و عذاب باعث می‌شود خود را تسلیم پلیس کند؛ این چکیده‌ی آن چیزی است که توسط گزارشگر صفحه‌ی حوادث در روزنامه نوشته و منتشر می‌شود؛ اما آیا این سوژه به همین شکل می‌تواند زمینه‌ساز یک قصه‌ی نمایشی باشد؟ می‌دانیم که برای ایجاد نمایش به درگیری نیاز داریم. در خبر، مرد بعد از قتل دچار عذاب وجدان می‌شود. او فرزند خود را می‌کشد، بعد با خود کشمکش پیدا می‌کند، گاهی خود را در انجام این جنایت محق می‌داند و گاه از دردی درونی در خود می‌شکند، او دچار شک و تردید می‌شود. این شک، تردید و دودلی همان درگیری و کشمکش است. اما اگر بنا باشد این موضوع به کاری بلند تبدیل شود، آیا همین شک، تردید و کشمکش با خود کافی است؟ شاید یک نویسنده‌ی حرفه‌ی بتواند قصه‌اش را تا پایان با همین کشمکش درونی به شکلی جذاب پیش ببرد، اما نویسنده‌ی جوان و کم‌تجربه برای نگارش چنین موضوعی حتماً به عناصر دیگری نیاز دارد؛ عناصری نظیر کنش و واکنش بین شخصیت‌ها.

همان‌طور که گفته شد در خبر کنش و واکنشی وجود

صدایی از بیرون و یا برنامه‌ی رادیویی یک خاطره، همه‌ی این‌ها با هم جمع شدند و آن شخص را در بستر مرگ دیدم. این‌طور نبود که من دنبال موضوع باشم. داشتیم کتاب اولم را به پایان می‌رساندم که این تصاویر ناگهان در ذهنم شکل گرفتند».

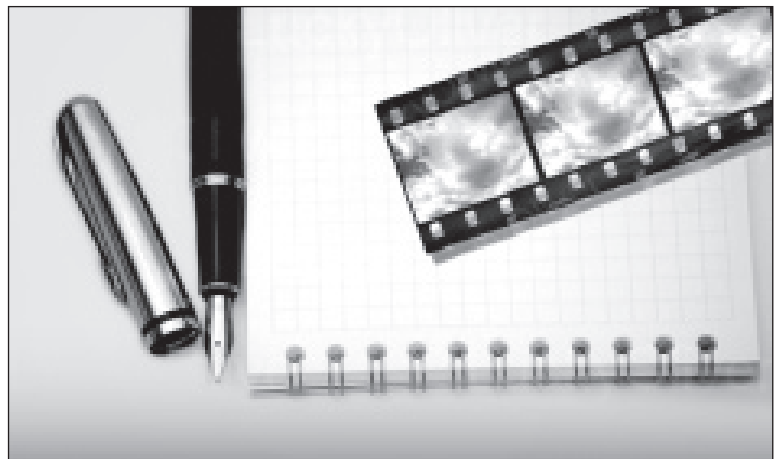
در هر حال، چون فیلمنامه از لحاظ زمانی محدودیت دارد و باید از محدوده‌ی زمانی مشخصی پیروی کند و این محدوده معمولاً حدود یک ساعت و نیم تا دو ساعت است، پس فیلمنامه‌نویس نمی‌تواند خود را به دست شخصیت قصه بسپرد و اجازه دهد او هر کاری می‌خواهد بکند و وی را به هر مسیری که دلش می‌خواهد بکشاند. در نتیجه بهتر است فیلمنامه‌نویس از همان ابتدا پایان قصه‌اش را بداند و قصه را طوری پیش ببرد که به آن نقطه منتهی شود. به زبان دیگر، بهتر است به‌خصوص نویسنده‌های جوان و کم‌تجربه، فیلمنامه را بر اساس حادثه شروع کنند؛ حادثه‌یی که به وقوع پیوسته و آن‌ها را تحت تأثیر قرار داده، می‌تواند بستر مناسبی برای خلق یک فیلمنامه باشد.

روزی در جلسه‌ی کارگاه اجتماعی مدرسه‌ی کارگاهی فیلمنامه‌نویسی که افرادی مثل فرهاد توحیدی، حسین ترابی، فریدون فرهودی، جلال فاطمی، مینو فرشچی، ابوالحسن داوودی، حبیب احمدزاده و من در آن حضور داشتیم، خبری از یک روزنامه خوانده شد؛ خبر مربوط به صفحه‌ی حوادث بود. اگر درست به خاطر بیاورم، حادثه که وقوع یک قتل را خبر می‌داد این‌گونه بود: یک روز صبح وقتی مردی از خواب برمی‌خیزد، متوجه می‌شود همسرش در بستر به قتل رسیده است. با رسیدن مأمورین و پیگیری ماجرا، قاتل به زودی شناسایی شد. قاتل، خدمتکار جوان آن خانه بود. بررسی‌های به عمل آمده مشخص می‌کرد که انگیزه‌ی قاتل صرفاً انتقام به خاطر احساس حقارت بود. جوان که به‌تازگی از شهرستان به تهران آمده و در آن خانه مشغول به کار شده بود، شب قبل از حادثه مورد تحقیر مقتول قرار گرفته بود. بین مقتول و

جعفر حسینی

گام نخست، الهام از شخصیت، حادثه و یا موضوع است، اغلب رمان‌نویس‌ها ممکن است تحت تأثیر یک شخصیت قوی قرار گرفته و شروع به نوشتن کنند؛ شخصیتی که در جایی با او برخورد کرده، یا چیزی درباره‌ی وی می‌شنوند و یا می‌خوانند. آن شخصیت جذاب آن‌ها را با خود درگیر می‌سازد، به فکر وامی‌دارد و ناچار می‌کند روزی قلم را برداشته و شروع به نوشتن مطلبی راجع به او نمایند. در این‌گونه مواقع ممکن است نویسنده اصلاً چیز زیادی راجع به قصه‌اش و به‌خصوص پایان آن نداند و اجازه دهد شخصیت مورد نظر هر جا و هر طور که می‌خواهد او را به دنبال خود بکشاند.

اما ممکن است ایده به صورت‌های دیگری نیز در ذهن نویسنده شکل گیرد، برای مثال به «داوود پی. جونز» اشاره می‌کنم. او جایزه‌ی پولیتزر ۲۰۰۴ را برای ادبیات داستانی از آن خود کرده است؛ رمانی که درباره‌ی گوشه‌یی از جنگ‌های داخلی آمریکا نوشته و قصه‌ی آن در زمین‌های زراعتی یک سیاه‌پوست می‌گذرد. پس از مرگ مرد سیاه‌پوست، روابط آدم‌های پیرامون او در هم می‌پیچد و رمان به توصیف این روابط می‌پردازد. وقتی خبرنگاری از جونز درباره‌ی نحوه‌ی شکل گرفتن داستانش می‌پرسد، او می‌گوید: «پیدا کردن سوژه مثل شکار نیست که هر وقت خواستی بروی و آن را بگیری، ناگهان تصویری در ذهن نقش می‌بندد و چیزی ظاهر می‌شود. به گمانم تصویری که در این مورد به ذهنم رسید، تصویر مالک زمین در بستر مرگ بود. خیلی ناگهانی به ذهنم رسید؛



ندارد. در فیلمنامه وقتی شخصیت اصلی و محوری می‌خواهد دست به کاری بزند، برای انجام آن کار با موانعی روبه‌رو می‌شود. او باید برای از میان برداشتن موانع تلاش کند و آن‌ها را یکی‌یکی از پیش رو بردارد. هر چه جلوتر می‌رود، کارش سخت‌تر می‌شود (به مانعی مهم‌تر و اساسی‌تر برمی‌خورد)، اما در درگیری یا کشمکش نهایی موفق می‌شود آن مانع مهم آخر را نیز از سر راه خود کنار بزند و به هدف خویش برسد. پس اگر قرار باشد که در قصه پدر شخصیت اصلی و قهرمان قرار گیرد، باید تغییرات زیادی در او ایجاد کنیم. یکی از عناصر لازم در شخصیت اصلی این است که مخاطب بتواند با او هم‌ذات‌پنداری کند، یعنی او را دوست داشته باشد، برایش نگران شود و آرزوی قلبی‌اش این باشد که او به هدفش برسد؛ اما شخصیت پدر مشخصه‌های لازمه برای قهرمان شدن را ندارد، بلکه برعکس ویژگی‌هایی منفی دارد. او هم معتاد است و هم دست به قتل فرزندش می‌زند، پس فاقد هر گونه ویژگی است که او را فردی قابل احترام یا دوست‌داشتنی نشان دهد؛ در عین حال هدفی نیز ندارد، بنابراین نمی‌تواند شخصیتی باشد که مخاطب با او هم‌ذات‌پنداری کند.

در نتیجه برای تبدیل شخصیت پدر به شخصیت محوری، در گام اول باید او را از حالت منفی خارج ساخت، یا او را در شرایط سخت و ناگزیری قرار داد؛ به‌طور مثال، پسر او خلاقانه بوده و با قاچاقچیان همکاری می‌کند، در حالی که پدر به بن‌بست رسیده است. او خود را نابودشده می‌داند و نمی‌خواهد فرزندش نیز راه وی را دنبال کند و به تباهی برسد. پس تصمیم می‌گیرد هر طور شده فرزندش را از این لجنزار بیرون بکشد و او را که هنوز جوان است و در ابتدای راه، به خطاهای خویش متوجه کند. فرزند مقداری مواد در خانه پنهان کرده است تا آن را به خریدار تحویل دهد. پدر با او صحبت کرده و سعی می‌کند متقاعدش سازد که دست از این کار بکشد، اما هر چه می‌گوید فایده ندارد. پسر اصلاً ارزشی برای پدر معتاد خود قایل نیست. پدر مواد را برداشته و جایی دور از چشم فرزندش نابود می‌کند. فرزند متوجه سرعت مواد می‌شود، یقه‌ی پدر را می‌گیرد و مواد را از او می‌خواهد. پدر او را نصیحت می‌کند، اما پسر حوصله‌ی این حرف‌ها را ندارد. پدر فاش می‌کند که آن‌ها را آتش زده است، اما پسر باور نمی‌کند. او پدر را متهم می‌کند که آن‌ها را برای خود برداشته است. با هم درگیر می‌شوند. فرزند می‌خواهد جای مواد را بداند. از سوی دیگر پای همکاران و صاحبان اصلی مواد نیز به میان کشیده می‌شود. آن‌ها پسر را تحت فشار قرار می‌دهند تا مواد را بازگرداند. پدر از چنگ آن‌ها می‌گریزد. آن‌ها مهلتی کوتاه به پسر می‌دهند تا پدر را یافته و مواد را پس بگیرد. پسر به تعقیب او می‌پردازد. پدر چاره‌ی نمی‌بیند جز این که خود را به پلیس معرفی نماید و از آن‌ها کمک بخواهد، اما پسر و همکارانش او را تحت فشار می‌گذارند تا مانع از رفتن او پیش پلیس شوند؛ مثلاً تهدید می‌کنند که اگر هر چه زودتر مواد را پس ندهد، خانواده‌ی او را به قتل می‌رسانند. آن‌ها در اولین گام، فرزند کوچک او را ربوده و در محلی نامشخص پنهان می‌کنند. مرد چاره‌ی نمی‌بیند جز

برخی نوشته‌ها از لحاظ حسی قوی هستند و در قالب یک کار مکتوب نظیر رمان گیریابی بیش‌تری دارند، در حالی که در قالب یک اثر نمایشی و تصویری کاری ضعیف به نظر می‌رسند

این‌که به‌ظاهر خود را تسلیم نشان دهد، اما در واقع نقشی می‌کشد تا ضمن نجات فرزند کوچکش آن‌ها را به دام پلیس بیندازد ... در نهایت فرزند اصلاح‌ناپذیر به دست پدر کشته می‌شود.

مشاهده می‌کنید که یک خبر ساده‌ی روزنامه را چگونه می‌توان با پیچ و تاب، اوج و فرود و در نظر گرفتن نقاط عطف دنبال کرد و به انتها رساند.

سوژه‌یابی

شما می‌توانید از منابع مختلفی جهت سوژه‌یابی استفاده کنید، منابعی مثل کتاب‌ها، داستان‌ها، رمان‌ها، فیلم‌های ساخته شده، شنیده‌ها، تاریخ، حکایات و مثل‌ها، حوادث و ... گاهی ممکن است بخواهیم واقعه‌ی را با کم‌ترین دخل و تصرفی تبدیل به یک کار نمایشی کنیم. در این صورت کافی است دست به تحقیق بزنیم و اطلاعات خود را در خصوص آن کامل کنیم.

اما گاهی نویسنده‌ها دستشان باز است و می‌توانند از تخیل خود کاملاً استفاده کنند و ضرورتی ندارد که زیاد پای‌بند ماجرای واقعی باشند. در این صورت نوع نگاه و زاویه‌ی دید مهم است. مهم این است که شما به عنوان نویسنده کجا ایستاده باشید و از چه زاویه‌ی به موضوع بنگرید. نویسنده‌ی فرانسوی، «ژان کلود کاریر»، راجع به کارگاه‌های آموزشی خود می‌گوید که گاهی از هنرجویانش می‌خواهد از کلاس خارج شوند، به بازارچه‌ی که روبه‌روی محل کلاس قرار دارد بروند و ساعتی در آنجا پرسه بزنند و سوژه‌هایی برای نگارش پیدا کنند. او سپس تعریف می‌کند که معمولاً هنرجویان با ایده‌های مختلفی بازمی‌گردند؛ مثلاً یکی از هنرجویان راجع به یک ماهی‌فروش حرف می‌زند و این‌که او مدام لابه‌لای ماهی‌ها وول می‌خورد و تلاش می‌کند آن‌ها را بفروشد، در حالی که پشت پیشخوانش انباشته از ماهی‌هایی است که بوی بدی را پخش کرده‌اند ... در این‌جا این هنرجو از زاویه‌ی دید یک فروشنده‌ی ماهی به موضوع نگریسته است، در حالی که ممکن است هنرجویی دیگر از زاویه‌ی دید یک خریدار به همین موضوع بنگرد. هر یک از این زوایا می‌توانند بستر و زمینه‌ساز ایجاد فضایی قرار گیرند. باید دید چه

می‌خواهیم بگوییم و کدام‌زوا به فضای بهتری به‌ما می‌دهد.

ویژگی‌های یک سوژه‌ی مناسب

وقتی سوژه‌ی به ذهن‌تان می‌رسد، قبل از هر چیزی باید ظرفیت آن را بسنجید، که آیا برای یک کار نمایشی مناسب است یا به قالب‌هایی چون رمان و قصه‌ی کوتاه نزدیک‌تر است؛ یعنی از لحاظ تصویری و نمایشی در چه سطحی قرار دارد. برخی نوشته‌ها از لحاظ حسی قوی هستند و در قالب یک کار مکتوب نظیر رمان گیریابی بیش‌تری دارند، در حالی که در قالب یک اثر نمایشی و تصویری کاری ضعیف به نظر می‌رسند. باید دید سوژه‌ی مورد نظر از لحاظ کشش و جذابیت داستانی چگونه است، آیا می‌تواند در قالب یک فیلمنامه‌ی بلند، گیریابی لازم را داشته باشد یا از حد یک فیلمنامه‌ی کوتاه فراتر نمی‌رود.

نکته‌ی مهم دیگر، رابطه‌ی سوژه با مخاطب است. باید دید سوژه‌ی مورد نظر با جامعه‌ی که قرار است در آن مطرح شود چه نسبتی دارد؛ مثلاً اگر قرار است فیلمنامه‌ی برای تولید و اکران در ایران بنویسیم، آیا این سوژه ارتباطی با مردم و مخاطب ایرانی دارد؟ آیا به یکی از مسایل مطروحه در همین جامعه می‌پردازد؟ یا این‌که ارتباط و تناسبی با زندگی ایرانی ندارد.

در مراحل بعدی باید به ویژگی‌های شخصیتی سوژه‌ی اصلی و قهرمان پرداخت. شخصیت سوژه‌ی محوری چه ویژگی‌هایی می‌تواند داشته باشد؟ آیا مخاطب می‌تواند با او هم‌ذات‌پنداری کند؟ آیا او هدف و ویژگی‌های مثبتی را دنبال می‌کند؟

هم‌چنین باید از لحاظ تولیدی نیز آن را سنجید. البته شاید برخی مدرسن معتقد باشند این نکته ربطی به فیلمنامه‌نویس ندارد، اما وقتی شما به عنوان یک حرفه‌ی به نویسندگی می‌پردازید، نمی‌توانید این مسئله را نادیده بگیرید. باید ببینید سوژه‌ی مورد علاقه‌ی شما به لحاظ تولید در چه سطحی قرار دارد، آیا امکانات تولید و اجرا در محیطی که شما در آن فعالیت می‌کنید، می‌تواند جوابگوی تأمین هزینه و ساخت آن اثر باشد، یا به تولید رسیدن آن امکانات ویژه‌ی می‌طلبد.

مخاطب، عنصری اساسی

دیگر نکته‌ی مهمی را که باید مد نظر قرار داد، مخاطب است. نویسنده و فیلمساز باید مخاطب خود را به خوبی بشناسند. این نکته جای شک ندارد، چرا که فیلم برای نگهداری در موزه‌ها تولید نمی‌شود، برای آرشيو شدن هم ساخته نمی‌شود، فیلم تولید می‌شود تا افرادی به تماشای آن بنشینند. شما باید بدانید کارتان را برای که می‌نویسید، مخاطبتان کیست، آیا قرار است فیلمنامه‌ی که شما نوشته‌اید و فیلمی از روی آن ساخته شده است در جلسات خصوصی نمایش داده شود یا برای عموم مردم اکران شود، مخاطب شما افراد عامی هستند یا افراد خاص، بزرگسالان هستند یا کودکان و یا نوجوانان، نگاه محدودی دارند یا وسیع و با اطلاعاتی بسیار. این مهم است که شما مخاطب خود را بشناسید. اگر شما تا به حال فیلمنامه‌ی نوشته‌اید که به تولید رسیده، باید حتماً آن را همراه با تماشاگران هم ببینید ■

ادامه دارد

دادلی نیکولز
قسمت اول

فیلمنامه‌نویسی با دخالت دیگران

استفاده از تجربه‌های عملی بزرگانی که در سایه‌ی روش‌هایی خلاق و ابتکاری در عرصه‌ی فیلمنامه‌نویسی به نتایج درخشانی دست یافته‌اند، برای علاقه‌مندان نگارش فیلمنامه می‌تواند بسیار سودمند باشد.

چاپ ترجمه‌ی متن زیر - برگرفته از کتاب «نوشتن برای سینما»، از انتشارات بنیاد سینمایی فارابی - با هدف آشنایی با تجربه‌های مفید و سازنده‌ی برخی از فیلمنامه‌نویسان صاحب‌نام صورت پذیرفته است.

ترجمه‌ی نادر تکمیل‌همایون

من و فورد

من و «جان فورد» سال‌های بسیاری را به خوبی با هم کار کردیم. حتی در مراحل مقدماتی که چیزی برای گفتن نداشت، کوشش ما بر این بود که با شیوه‌ی درست کار کنیم و فیلم‌های خوب و سرگرم‌کننده بسازیم. در ۱۹۳۹، یک فیلم متفاوت، یک وسترن را که ریشه در عناصر سنتی داستان‌های وسترن داشت، به پایان رساندیم. سعی کردیم فیلم را با شیوه‌ی نو تهیه کنیم و قسمت‌های مفرح را به صورت بامعنی در آن بگنجانیم. بهترین راه این است که یک تهیه‌کننده بیاید و یک نویسنده و کارگردان را که به خصوصیات هر دوی آن‌ها آشنایی دارد، به همکاری دعوت کند و به آن‌ها بگوید: «بروید و یک فیلم بسازید». مثلاً من و آقای فورد، پنج سال تمام، فیلم «خبرچین» (۱۹۳۵) روی دستمان باد کرده بود، اما می‌خواستیم حتماً این فیلم را بسازیم. از این استودیو به آن استودیو می‌رفتم، اما تهیه‌کنندگان زیر بار ساختن آن نمی‌رفتند. در نهایت به کمپانی «آر. کی. او» سری زدیم و یکی از تهیه‌کننده‌های آن‌ها گفت: «خب، بسازیدش!»، اما هنگام ساختن فیلم، رییس استودیو غرولند می‌کرد که باید دیوانه باشیم که می‌خواهیم چنین فیلمی را با چنین داستانی بسازیم.

زمانی که شروع کردیم به نوشتن فیلمنامه، مدت‌ها بود که به اصل داستان فکر کرده بودیم؛ با این حال کار را میان خودمان دو نفر محصور نکردیم، بلکه رفتیم سراغ مردی که می‌بایست دکورها را بسازد یا شخصی که قرار بود موسیقی متن بسازد، هم‌چنین مدیر طرح، تهیه‌کننده‌ها و مدیر تولید. در حقیقت در اتاق ما، حدود پانزده نفر جمع می‌شدند؛ پیرامون دکور، فضا، نورپردازی و ... تصمیم ما این بود که کاری نکنیم که همه چیز با هم هماهنگی داشته باشد، نه این که فیلمی که با یک لحن به‌خصوصی نوشته شده است، با لحنی دیگر فیلمبرداری شود و با شیوه‌های دیگر، کارگردانی و نتیجه فقط و فقط به ساخته شدن یک فیلم هالیوودی بینجامد.

از طرف دیگر، زمانی هم که داستان را از روی آن اقتباس کرده بودیم، یک اثر هنری زیبا بود و در این مورد شانس آورده بودیم. «لیام آ. فلاهرتی»، داستان فوق‌العاده‌ی را در زمینه‌ی رابطه‌ی فرد با اجتماع به رشته‌ی تحریر درآورده بود و ما حس می‌کردیم که نمی‌توانیم مثل فلاهرتی، این روایتی (فرد و اجتماع) را از کار دریاوریم؛ او مردی را توصیف می‌کرد که به یک سازمان (اتحادیه) کارگری خیانت کرده بود و چون ما قصد داشتیم این مسئله را بی‌رنگ‌تر کنیم، تصمیم گرفتیم شورش عید پاک در انقلاب ایرلند را به داستان اضافه کنیم و مسئله را به صورت یک مسئله‌ی وطن‌پرستانه درآوریم. مفهوم خبرچینی و خیانت تغییر نمی‌کرد، بلکه برجسته‌تر می‌شد، پس به دنبال نوعی نمادپردازی رفتیم که خیلی واضح نباشد. نمادپردازی، زمانی مناسب است که مردم آن را صراحتاً در نیابند. بنابراین موقعی که با شخصیتی مانند «گی‌پو» مواجه هستید که به خاطر نادانی و سبک‌عقلی خیانت می‌کند، لازم است بر روی وضعیت روحی‌اش کار بیش‌تری انجام شود. با پیشرفت داستان، وجدان‌گی‌پو بر ضمیر ناخودآگاهش مسلط می‌شود و ما برای بیان

چنین مسئله‌ی، از یک نابینا به عنوان نماد استفاده کردیم. وقتی گی‌پو پولش را دریافت می‌کند، یعنی همان بیست پوند راه بیرون می‌آید و گوی مرد کوری را می‌فشارد، اما ناگهان متوجه می‌شود که مرد، کور است؛ مانند این بود که گی‌پو وجدان خودش را دیده باشد. دستش را در مقابل چشم مرد کور حرکت می‌دهد و فرار می‌کند، اما هم‌چنان صدای عصای آن مرد را می‌شنود. تصور می‌کنم که کسی ارزش نمادین این صحنه را در نیافته باشد، اما برای ما در واقع یک نماد بود.

ما یکی پس از دیگری از نماد استفاده کردیم و فکر می‌کنم توانسته‌ایم آن‌ها را با شیوه‌ی بسیار ماهرانه، در فیلم پنهان کنیم. در نهایت، فیلم خبرچین با عنوان «داستان ساده‌ی یک خبرچین» عرضه شد، اما به جرئت می‌توانم بگویم که آن چه موجب استقبال از این فیلم شد، نمادهایی بود که ما ماهرانه، از آن‌ها بهره برده بودیم.

شیوه‌ی بد

باید همین‌جا بگویم که همیشه نمی‌توان از چنین شیوه‌ی استفاده کرد. معمولاً آقاباسری به نام تهیه‌کننده، همیشه بالای سر آدمی است که خیلی وقت‌ها هم یک نویسنده‌ی سرخورده است. یکی از بزرگ‌ترین دشمنان هالیوود، همین نویسنده‌ی سرخورده است. تهیه‌کننده به سراغ نویسنده می‌رود، فکری درباره‌ی داستان دارد و می‌خواهد نویسنده برای او نقش «میرزابنوبس» را داشته باشد. تهیه‌کننده دلش می‌خواهد داستان مطابق میل و فکر او نوشته شود؛ خوب، نوشتن داستانی مطابق با احساسات دیگران غیرممکن است. شاید قابلیت‌هایی وجود دارند که انجام چنین کاری را ممکن می‌سازند و من از آن‌ها بی‌خبرم. نویسندگان خوب و هنرمندان باذوق، فیلمنامه‌ی می‌نویسند و پیش تهیه‌کننده می‌برند و او می‌گوید:

«نه، من از این خوشم نمی‌آید»، چرا؟ برای این که اگر تهیه‌کننده خودش بلد بود بنویسد، فیلمنامه‌اش را این طوری نمی‌نوشت. در نتیجه، تهیه‌کننده دست به دامن نویسنده‌ی دیگری می‌شود و به این ترتیب است که با یک دوجین نویسنده‌ی قراضه مواجه است.

حاصل کار، فیلمنامه‌ی مکانیکی است که نتیجه‌اش یک فیلم معمولی خواهد بود. بعد یک کارگردان پیدا می‌شود که او هم نظری متفاوت نسبت به فیلمنامه ارایه می‌دهد. بعدش نوبت تهیه‌کننده است که در همان نماهای اول فیلم سر می‌رسد و سومین نظر را او می‌دهد؛ نظری که با هر دو نظر (نویسنده‌ی فیلمنامه و کارگردان)، متفاوت است و بدین سان یک فیلم ساخته می‌شود.

هماهنگی در کار

آنچه که فیلم‌ها کم دارند، هماهنگی در کارهاست؛ چیزی که باید همه در آن سهیم باشند. وحدت لحن و جوشی را که در فیلمی مانند «توهم بزرگ» می‌بینیم و حاصل فعالیت یک یا دو نفر است، فیلم‌های دیگر ندارند. منظورم این است که احساسات آن‌ها - نویسنده‌ی فیلمنامه، کارگردان و تهیه‌کننده - شیوه‌ی ساخته شدن فیلم را کنترل می‌کنند.

دلیجان

فیلم «خبرچین»، از این هماهنگی برخوردار بود. سعی کردیم تا بار دیگر این کار را انجام دهیم، اما موفق نشدیم، زیرا آن آزادی را نداشتیم (لااقل در فیلم آخرمان - متن مربوط به ۱۹۳۹ است، م - من و آقای فورد احساس هماهنگی لازم را پیدا کردیم) شاید فیلم «دلیجان» اهمیت زیادی نداشته باشد، اما برای این فیلم هم رفتیم سراغ مردی که قرار بود دکورها را بسازد و بعد رفتیم سراغ کسی که قرار بود موسیقی متن فیلم را بسازد؛ تمام کارها را دوباره تکرار کردیم. برای این که متوجه شوید این‌گونه کار کردن چگونه ذهن را خلاق می‌کند، توضیحاتی چند می‌دهم. شما همیشه فیلم‌هایی را دیده‌اید که در حقیقت مکان فیلمبرداری آن‌ها سقف ندارد و یا نورپردازی چنان صورت گرفته که گویی سقفی وجود ندارد. کم‌تر پیش می‌آید که آدم‌های فیلم را مانند مردم واقعی ببینیم که مثلاً نور از روی سر و از زیر صورتشان انعکاس پیدا می‌کند؛ مثل همین محلی که الان من و شما هستیم و آن نور که از گوشه‌ی اتاق وارد می‌شود. ما به خودمان گفتیم: «سعی کنیم یک جور دیگر نورپردازی کنیم». برای دکورهایمان سقف گذاشتیم؛ قبلاً این کار را نکرده بودیم. یکی به ما گفت: «این کار به خاطر شکل صدابرداری غیرممکن است، بوم صدا بالای سر بازیگران است و با وجود سقف نمی‌شود چیزی ضبط کرد»، ولی ما از این مانع هم رد شدیم. تمام نورهای صحنه‌های داخلی را در هم‌دیگر تلافی دادیم، نور را روی میز تاباندم تا بر چهره‌ی بازیگران انعکاس یابد؛ فضای فیلم را در چنین شرایطی ساختیم. رسیدن به این مهم تنها با همین شیوه به دست می‌آید - که معمولاً دیگر فیلم‌های هالیوودی فاقد آن هستند - فیلم‌ها خیلی تر و تمیز هستند و مثل

ماشین‌هایی که از یک کارخانه‌ی اتومبیل‌سازی، تازه بیرون آمده باشند، از نوبی برق می‌زنند؛ همه‌شان شبیه هم هستند. فیلم‌ها نه شخصیت دارند و نه وحدت اندیشه.

شاید به همین دلیل است که فیلم‌های خارجی تازگی دارند، زیرا در آن‌ها این جور امکانات وجود دارند. آیا «توهم بزرگ»، هالیوود را به جنب‌وجوش خواهد انداخت؟ من مطمئن هستم که بله و این نشان می‌دهد که چه زمینه‌هایی هنوز دست‌نخورده باقی مانده‌اند. این اصلاً خوب نیست، باید در راه تازگی بخشیدن به فیلم‌هایمان کوشا باشیم. سینما دوران کودکی خود را می‌گذراند و شیوه‌های بیانی بسیاری وجود دارند که هنوز از آن‌ها استفاده نشده است. بسیاری از زمینه‌ها بکر مانده‌اند، چون ما به بسیاری از کارهای قراردادی عادت کرده‌ایم؛ مانند محو تدریجی (فید - اوت)، همگذاری (دیزالو) و تدوین. ذهن ما به قراردادهای عادت می‌کند.

اوایل، وقتی «گریفیث» این روش‌ها را به کار برد، تو گویی مرتکب گناهی شده است. او فردی فوق‌العاده مبتکر بود. او همگذاری، تدوین موازی، تدوین، تأثیرات تدوینی و محو تدریجی را ابداع کرد تا ما را وارد زمان و فضای فیلم بکند، ولی ما امروزه تمام این‌ها را پذیرفته‌ایم. قراردادهای دیگری هم هست که به آن‌ها دست نمی‌زنیم. قطعاً می‌شود فیلمی ساخت که در آن نه محو تدریجی وجود داشته باشد، نه همگذاری؛ قطعاً می‌توان از یک محیط به محیط دیگر رفت (کات). شاید مردم بپذیرند. چیزهای تازه را تجربه نمی‌کنیم. شاید بتوانیم نوعی زمان‌بندی (تمپو) پیدا کنیم یا نیازی به این زمان‌بندی بیابیم تا از محوهای تدریجی کاسته شود.

قراردادهای بسیاری وجود دارند. چیزی که باید بفرهیمیم این است که شیوه‌ی بیانی ما، دست‌نخورده مانده و هالیوود در این راه کاری نمی‌کند. این کار خیلی خرج برمی‌دارد. ما باید با صرف یک یا دو میلیون دلار هزینه دست به تجربه‌ی تازه بزنیم. عظمت نام و بی‌در و پیکری این صنعت، از پویایی آن کاسته است. وقتی صنعت سینما کوچک‌تر بود، پویایی بیش‌تری

داشت و امکانات تجربه‌آموزی بیش‌تر بود. شاید برایتان جالب باشد که از نحوه‌ی کار من و آقای فورد، هنگام ساختن فیلم دلیجان چیزهایی بدانید. ما داستانی پیدا کردیم؛ رمانی بود که چند سال پیش منتشر شده بود. ما امتیاز کتاب را خریدیم. نام اصلی کتاب، «دلیجان لوردزبورگ» بود. نویسنده‌ی کتاب با بهره‌گیری از عناصر وسترن، کتاب را عرضه کرده بود؛ کار خیلی اصلی نبود. فکر اصلی و ساختار داستان، بر مسافرت با یک دلیجان شکل گرفته بود؛ داستان از این قرار بود که یک مشت آدم، در یک شهر گمنام در «آریزونا»، سوار یک دلیجان می‌شدند و طی دو روز سفر، به شهر «لوردزبورگ» واقع در «نیومکزیکو» می‌رسیدند. هر حادثه‌ی که در طول راه روی می‌داد، به خودی خود یک داستان می‌شد. داستان را که دیدم، متوجه شدم که این کتاب مخلوطی است از «گراند هتل»، «کاروانی به سوی غرب» و «اسب آهنین»؛ به همین منظور، نام فیلم را گذاشتیم «کاروان بزرگ دلیجان آهنی». خیلی تلاش کردیم تا به داستان شکل جالبی بدهیم و بتوانیم فیلم دلخواهمان را بسازیم.

نخستین مشکل ما این بود که به یک گروه بازیگر احتیاج داشتیم. شخصیت‌های فیلم به طور کامل ترسیم نشده بودند، فقط طرح اولیه‌ی آن‌ها معلوم بود. شخصیت‌ها را سبک‌وسنگین کردیم و آن‌هایی که در نظرمان جالب بودند، گلچین کردیم. تمام شخصیت‌ها، آدم‌های نفرت‌انگیزی هستند؛ هیچ‌یک با محبت نیستند، اما جالب توجه‌اند. پس از این مرحله، به جست‌وجوی تکنیک قدیمی وسترن، که از زمان ورود صدا به سینما به دست فراموشی سپرده شده بود، رفتیم. من و آقای فورد عقیده داریم که علت تکامل سریع سینما، همسایگی هالیوود با غرب آمریکاست. استودیوها نزدیک صحرا بودند و کابوی‌ها در آن حوالی زندگی می‌کردند. صحنه‌های خارجی زیبایی می‌شد گرفت، تپه‌های قشنگی وجود داشت و می‌توانستیم فیلم‌های پرجاذبه‌ای بسازیم ■

ادامه دارد





پینوکیو؛ از داستان تا فیلم و فلسفه

داوود مرادیان

برای بررسی داستان «پینوکیو»، ظاهراً دو راه وجود دارد: یکی رمان و دیگری کارتون دنباله‌داری که بارها و بارها از تلویزیون پخش شده است. البته راه سومی هم وجود دارد و آن بررسی فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های تلویزیونی است که درباره‌ی این شخصیت ساخته شده‌اند؛ به دلیل عدم مطالعه‌ی رمان اصلی پینوکیو توسط عموم و به نمایش درنیامدن اغلب فیلم‌های سینمایی آن در ایران، روش دوم را انتخاب می‌کنیم، چرا که هم به رمان نزدیک‌تر است و هم به خاطر تغییراتی که در داستان داده شده، از اصل رمان، ملموس‌تر می‌نماید.

کاراکترها

پینوکیو (پسرک چوبی)، پدر ژپتو (خالق پینوکیو)، فرشته‌ی مهربان (حامی و هادی پینوکیو)، جینا (وجدان و نفس لوامه‌ی پینوکیو)، روباه و گربه‌ی مکار (نفس اماره و فریبنده‌ی پینوکیو).

داستان این طور شروع می‌شود که ژپتوی پیر از فرط تنهایی، از یک چوب جادویی، پسرکی چوبین می‌تراشد، اما پای پسرک به زمین که می‌رسد، جان می‌گیرد و شروع به راه رفتن می‌کند. ژپتو این حقیقت را می‌پذیرد و پینوکیو حادث می‌شود.

از همان لحظه‌های نخست، بازی و شادی او در جمع انسان‌ها آغاز می‌شود، اما رفته‌رفته هر چه زندگی‌اش به پیش می‌رود، مسئله‌ی خودآگاهی و رنج آن در دانش نهادینه می‌گردد؛ او هنوز چوبی است، تمام فکر و ذکرش این است تا این‌که به وسیله‌ی نیروهای خارق‌العاده‌ی فرشته، به یک انسان واقعی تبدیل می‌گردد. اما اکنون که رنج خودآگاهی در جان‌ش خیمه زده، دو پارامتر بعدی وجود بشری به مرور وارد زندگی‌اش می‌شوند؛ «جینا»، کاراکتر ضعیف و غرغروی که همواره اصل و نسب پینوکیو را به رخ می‌کشد و به او می‌فهماند که از کجا آمده و

غایت هدفش چه خواهد بود و چه باید باشد و «روبا» و گربه‌ی مکار، که او را همواره راهزنی می‌کنند و اگرچه ممکن است به بدره‌ی دارایی‌اش دست نیازند، اما مسیر تعالی وی را به سمت قهقرای وجود هدایت می‌کنند.

این همان درگیری میان نفس لوامه و اماره است. گذر از این نزاع، اگر به سوی حق تعالی باشد، تبدیل به نفس مطمئنه می‌گردد و اگر به سوی قهقرا هدایت شود، به خر شدن پینوکیو منجر می‌گردد.

فلسفه‌ی چوبی بودن پینوکیو را شاید بتوان به این آیه نیز نسبت داد: «خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ»، انسان از لخته‌ی خونی بسته و گلی تُرد آفریده می‌شود؛ این آفریده تا زمانی که در بهشت است، نمادی از انسانی بدون اختیار است، اما با آغاز هبوط و رسیدن پای او به زمین، اختیار شروع می‌شود: «ای آدم، به زمین هبوط کن که از این به بعد، بعضی از شما دشمن بعضی دیگرید، که یکدیگر را بکشید» و در این‌جا اولین تذکر نیز به آدم داده می‌شود که: «شیطان دشمن آشکار شماست».

با هبوط، آدمی از همان آغاز اسیر نزاع نفسین می‌گردد؛ نفس لوامه، «توبه» می‌خواهد و نفس اماره، «طغیان».

در داستان پینوکیو نیز نفس لوامه که جینا باشد، مدام ژپتو را به خاطر پینوکیو می‌آورد، اما روباه و گربه همواره او را به لهو و لعب و حیات بدون هدف ترغیب می‌نمایند. نفس لوامه مدام اشاره به زیبایی پوست و گوشت و جاری شدن خون در بدن به جای استخوان‌بندی چوبین می‌کند. جینا به پینوکیو می‌نماید که اگرچه این مسیر صعب است و دشوار، اما پایانی نیکو در انتظار او خواهد بود [آخرت برای تو از دنیا بهتر است]، اما روباه و گربه، مدام ذهن او را به سمتی دیگر سوق می‌دهند.

جینا به خوبی می‌داند که زیبایی در جهان فقط یکی است: «صِبْغَةَ اللَّهِ!»؛ رنگ، رنگ خداست و زیبایی،

زیبایی خدا، اما نفس اماره که از شیطان قوی‌تر است، روی زمین را برای این مخلوق صاحب اختیار اما ضعیف، زیبا جلوه می‌دهد: «به عزت تو قسم، همه‌ی ایشان را گمراه می‌کنم». این‌جاست که تغییر ذائقه‌ی پینوکیو نیز شروع می‌شود.

و اما حکایت خر پینوکیو:

رسد آدمی به جایی که جز خدا نبیند، یا خر شود و با انسانیت وداع کند؛ مسیر تعالی روشن و واضح است، به همین دلیل در دیندار بودن اکراهی نیست. راه نخست که رسیدن به نفس مطمئنه است، انسان را وارد حرم امن و قدسی خداوند می‌کند، اما وقتی تابعیت نفس اماره را اختیار کنی، آرام‌آرام سقوط می‌کنی، آن‌گاه به جایی می‌رسی که مانند پینوکیو دیگر نیازی به گربه و روباه نداری.

پینوکیو مسیر قهقرایی را آن‌قدر طی کرد که فرشته برایش مرد و روباه و گربه در پلیدی از او کم آوردند. او آن‌قدر احمق شده بود که تصمیم گرفت تا آخرین بارقه‌ی امید را که همان رنج خودآگاهی بود، در خودش خفه کند و راهی سرزمین اسباب‌بازی گردد.

پینوکیو برای تفریح دو- سه روزه، تمام ارزش بشری خود را فروخت. رنج خودآگاهی، آن چیزی است که وقتی بر کوهه، آسمان و زمین عرضه شد، تاب پذیرش آن را نیاوردند؛ به انسان که داده شد، پذیرفت و انسان شد.

حال وقتی این رنج به لهو و لعب سرزمین اسباب‌بازی فروخته می‌شود، رفته‌رفته ارغمانش برای اهل آن آشکار می‌گردد؛ خر پینوکیو. پینوکیو وقتی سرخورده، ناامید و دلزده از بازی‌های روزگار می‌شود، به یاد خوبی‌ها و ارزش‌ها می‌افتد و در این زمان است که عبرت و توبه راه می‌شاید و او به کمک پری مهربان، تصمیم بازگشت به بهشت، یعنی رفتن نزد ژپتو را اتخاذ می‌کند. چنین تصمیمی نیاز به آگاهی، تجربه و تلاش دارد و نتیجه‌ی آن، حرکت از چوبین بودن و رسیدن به انسانیت است و پینوکیو، انسان می‌شود ■



چگونه داستان را به فیلمنامه تبدیل کنیم؟

نوشته‌ی محسن دامادی

کاری جدی‌تر بزند، به این معنا که از خود بپرسد: چرا باید از این طرح یا داستان یک فیلمنامه‌ی اقتباسی تولید شود؟ در این مرحله، باید به فکر ابزار و وسیله‌ی مناسبی باشد؛ درست مثل یک مسافرت که برای جابه‌جایی و انتقال از نقطه‌ی بی به نقطه‌ی دیگر، نیازمند وسیله‌ی سفر مناسبی (اتوبوس، قطار و هواپیما) هستیم، در این‌جا نیز باید طرف مناسب داستان، انتخاب شود و زمان وقوع آن مشخص گردد.

بعضی‌ها فکر می‌کنند که اگر در یک اثر اقتباسی، با عباراتی چون: «با نگاهی به...»، «با الهام از...» و یا «با نگاهی آزاد به...» کار خود را به پایان برسانند، خود را از زیر دین صاحب اثر خارج می‌کنند! در حالی که بسیاری از این عبارتها در حقیقت نوعی فرار از یک مسئولیت است و گاه، به عنوان نوعی «سرق‌ت ادبی» تلقی می‌شود.

سپس، دامادی، با استناد به از برخی نمونه‌های برجسته از سابقه‌ی اقتباس ادبی در آثار پیشینیان، از جرگه‌ی شاعران و ادیبان نامدار ادب فارسی، به نقل پژوهش‌های عالمانه‌ی استاد «احمد گلچین معانی» در کتاب «مضامین مشترک در شعر فارسی» (انتشارات پازنگ، ۱۳۶۹)، به مقایسه‌ی آثار فردوسی، سعدی، فریدالدین عراقی، حافظ، سلمان و خواجوی کرمانی می‌پردازد.

نویسنده، در گام چهارم، به شخصیت‌پردازی‌ها اشاره دارد و با طرح پرسش‌هایی روشن، تصویری شفاف از هر شخصیت را در ذهن نویسنده‌ی جوان، زنده می‌کند تا در پرداخت شخصیت‌ها، ویژگی‌های دقیق و سیمای واقعی هر شخصیت را در اثر اقتباسی مورد توجه قرار دهد.

در ادامه‌ی همین مباحث به ظاهر ساده اما سودمند، به نویسندگان جوان توصیه می‌شود که با انتخاب زبان، لحن و بیان مناسبی - به‌ویژه با دقت در انتخاب «نوع روایت» - یکی از دشوارترین مراحل کار اقتباس را پشت سر بگذارند.

سرانجام، در گام ششم، با یادآوری حدود ۲۴ توصیه‌ی کلی، بر این اعتقاد است که صورت ساده‌ی از تمرین فیلمنامه‌نویسی اقتباسی در اختیار نویسندگان جوان قرار داده شده است که در عین سادگی می‌تواند دستور کار و راهنمای عملی مناسبی برای آن‌ها به شمار آید.

در بخش مفصل و پایانی این کتاب نیز، نویسنده با استفاده از داستان «آب‌نبات قرمز» و معرفی آدم‌های حاضر در این داستان، طی هفت فصل اصلی و یک فصل نهایی با عنوان «خانه‌ی آخر»، فیلمنامه‌ی برای کودکان تدارک می‌بیند که به گمان نویسنده، اگرچه فیلمنامه‌ی بی برای کودکان است، اما به راستی مزه‌ی آب‌نبات قرمز برای بزرگ‌ترها و پیرها نیز خوشایند است!

امیدواریم که در شماره‌های آتی این ماهنامه نیز با انتخاب نمونه‌های دیگری از این دست، بتوانیم مددکار فیلمنامه‌نویسان جوان باشیم. ■

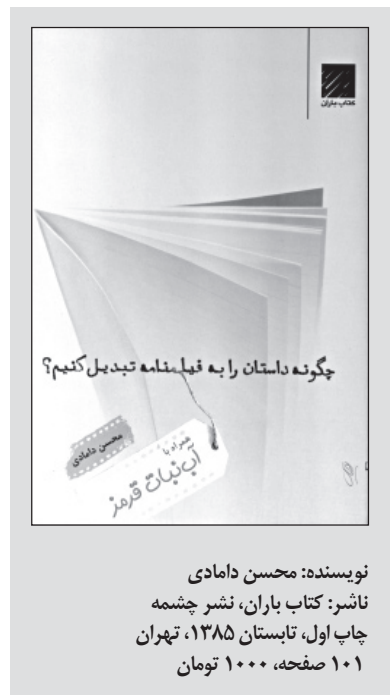
در کتاب مختصر و مفید محسن دامادی، هرگز ادعا نمی‌شود که کسی بتواند با استفاده از این یادداشت‌ها، خیلی زود فیلمنامه‌ی اقتباسی بنویسد، اما آشنایی با تجربه‌های عملی و تلاش‌های موفق و گاه ناموفق و بی‌نتیجه‌ی یک داستان‌نویس و فیلمنامه‌نویس، بی‌تردید می‌تواند، بسیار آموزنده و سودمند باشد.

به اعتقاد او، اگر کسی در تجربه‌ی تبدیل داستان به فیلمنامه یا هر اثر نمایشی دیگر دچار شکست شود، همواره از دو جهت احساس گناه خواهد کرد:

اول از این جهت که در خلق اثری جذاب و چشمگیر ناتوان بوده است و دوم این‌که به دلیل ناتوانی‌اش، دست به تخریب یک اثر داستانی که متعلق به او نبوده، زده است! یک توصیه‌ی ساده و کلی‌نگرانه این است که شاید بهتر باشد نویسندگان جوان به سراغ داستان‌هایی بروند که جزو ادبیات داستانی پرتعداد و محبوب خوانندگان فارسی‌زبان هستند.

در همین کتاب کوچک، به عنوان راهنمای عملی نویسندگان جوان، در گام اول به درگیری ذهنی طولانی‌مدت فیلمنامه‌نویس، به یک نکته، خاطره یا داستانی کوتاه اشاره می‌شود که گاه جرقه‌ی کوچک باعث شده که در موقعیت زمانی تازه‌ی، به آن نکته یا خاطره و داستان توجه جدی‌تری نشان دهد. در این مرحله، توصیه شده است که بار دیگر، همان داستان یا طرح، مرور شود و مورد بازنگری قرار گیرد.

در گام بعدی، اگر نویسنده‌ی جوان به راستی جذابیت خاصی در آن طرح یا داستان بیابد، حتماً باید دست به



نویسنده: محسن دامادی

ناشر: کتاب باران، نشر چشمه

چاپ اول، تابستان ۱۳۸۵، تهران

۱۰۱ صفحه، ۱۰۰۰ تومان

برآنیم تا در بخش کارگاه فیلمنامه‌نویسی ماهنامه‌ی «نقد سینما»، در هر شماره، یک کتاب کاربردی و سودمند در زمینه‌ی فیلمنامه‌نویسی را (اعم از کتاب‌های تالیفی یا ترجمه‌شده)، به سینمادوستان و علاقه‌مندان این زمینه معرفی کنیم.

شهاب شادمان

در نخستین گام، کتاب ساده، کم‌حجم و در عین حال بسیار کاربردی و مفیدی را برای معرفی انتخاب کرده‌ایم که نویسنده‌ی آن - محسن دامادی - با تجربه‌ی طولانی سال‌ها فیلمنامه‌نویسی، کوشیده است تا از شیوه‌های مناسب خلق یک کار سینمایی و نمایشی، با استفاده از یک اثر داستانی، برای جوانان علاقه‌مند به این فن و هنر، مطالب سودمندی فراهم سازد.

نویسنده‌ی کتاب در پیش‌درآمدی کوتاه، به هدف نگارش این کتاب - که آشنا شدن و علاقه‌مند کردن نوجوانان و جوانان به موضوع اقتباس سینمایی از آثار ادبی است - اشاره کرده و یادآور می‌شود که ایجاد انگیزه‌ی پژوهش در این عرصه مد نظر وی بوده است.

سپس، با طرح یک پرسش اساسی - که چگونه می‌توان از یک اثر داستانی، کاری نمایشی برای سینما و تلویزیون خلق کرد - و با اشاره به سابقه‌ی چنین کاری در سینمای ایران و تجربه‌ی «عباس اکبری»، به عنوان مترجمی سخت‌کوش در این زمینه، خاطر نشان می‌کند که در سینمای پیش از انقلاب نیز با برخی فیلمنامه‌های اقتباس شده از آثار ادبی روبه‌رو می‌شویم - برای نمونه به مواردی چون «شب قوزی» (از داستان‌های هزار و یک‌شب)، «شوهر آهوخانم» (از رمان محمدعلی افغانی)، «گاو» و «آرامش در حضور دیگران» (با استفاده از داستان‌های غلام‌حسین سعدی) استناد می‌کند - و هم‌چنین پس از پیروزی انقلاب - با اشاره به داستان‌های «هوشنگ مرادی کرمانی» و چندین داستان ترجمه‌شده‌ی خارجی - جریان خلق فیلمنامه‌های اقتباسی ادامه داشته است. واقعیت این است که با وجود تلاش‌هایی در زمینه‌ی نگارش فیلمنامه‌های اقتباسی و تولید آن‌ها به صورت فیلم‌هایی قابل اعتنا، این گونه آثار دست‌کم در وجه ادبی خود، چندان با اقبال عمومی فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان روبه‌رو نبوده‌اند. ساده‌ترین دلیل را باید در این سؤال اساسی جست‌وجو کرد که چرا هیچ‌یک از این نمونه‌ها، در عمل نتوانسته‌اند الگوی مشخصی برای تبدیل یک داستان به فیلمنامه ارائه دهند.

بانک فیلمنامه در تابستان ۱۳۸۶

گزارش بانک فیلمنامه‌ی مدرسه‌ی کارگاهی فیلمنامه‌نویسی به روایت آمار

متون ثبت شده:

تعداد کل متون ثبت شده: ۱۸۳ متن
نیمه‌ی دوم خرداد و نیمه‌ی اول تیر: ۵۵ متن
نیمه‌ی دوم تیر و نیمه‌ی اول مرداد: ۷۹ متن
نیمه‌ی دوم مرداد و نیمه‌ی اول شهریور: ۴۹ متن
طرح‌ها و فیلمنامه‌ها:
فیلمنامه‌های ثبت شده: ۷۱ فیلمنامه
طرح‌های سینمایی ثبت شده: ۷۹ طرح

فیلمنامه‌های کوتاه ثبت شده: ۱۴ متن
طرح و فیلمنامه‌های مستند ثبت شده: ۲ متن
طرح و فیلمنامه‌های سریال ثبت شده: ۱ متن
طرح و فیلمنامه‌های پویانمایی (انیمیشن) ثبت شده: ۱۶ متن
بیش‌ترین آمار دریافتی فصل تابستان، در نیمه‌ی دوم تیر و نیمه‌ی اول مردادماه بوده است.
از این تعداد، ۴۰ درصد از طرح و فیلمنامه‌های دریافتی متعلق به نویسندگان نام‌آشنا و حرفه‌ی است.

فیلمنامه‌ها:

- ۱- صیقر، عطاءالله سلمانیان
- ۲- زندگی به توان دو، ناصر رفایی
- ۳- روز خشم، احمد رفیع‌زاده
- ۴- روزهای تاریکی، ودود صادقیان
- ۵- قهرمان کیه، علی شاه‌حاتمی
- ۶- زینب، علی‌رضا توانا
- ۷- حضرت یوسف (ع)، سیدمهدی شجاعی
- ۸- سکوت، محمد پورفر
- ۹- با آخرین نفس‌هایم، سامان سالور
- ۱۰- فرار مرد جنگی، حبیب احمدزاده
- ۱۱- بچه‌های بغداد، داوود امیریان
- ۱۲- خبری از مهتاب نیست، مونا انوری‌زاده
- ۱۳- شط حیات، سیدمحسن هاشمی
- ۱۴- پوست موز، امیرعلی محسنین
- ۱۵- ساربه، رضا مجلسی
- ۱۶- یک وجب از آسمان، علی وزیریان
- ۱۷- خطوط موازی، محمدرضا اجاقی
- ۱۸- فکر خام، ناصر جابری
- ۱۹- شنبه، علی شاه‌حاتمی
- ۲۰- فداییان محبوب، رضا امیرالطی و ایمان شعبانی
- ۲۱- زندگی با حضور یک دیوار، علی زرنگار
- ۲۲- عشق نفرین‌شده، حسین حبیبی
- ۲۳- قند تلخ، محمد عرب (گرگانی)
- ۲۴- قطار سریع‌السیر آنالین، محمود علی‌محمدی
- ۲۵- همراهان، سهیلا نجم
- ۲۶- فراموشی، رضا درمشیان
- ۲۷- حرفه‌ی عزیز، احسان امی

- ۲۸- رها در باد، محمدرضا محمدهادی
- ۲۹- شیشه‌ی مات، غلام‌رضا رضانی
- ۳۰- همبازی، غلام‌رضا رضانی
- ۳۱- تقدیر، محمدرضا شرف‌الدین
- ۳۲- کارنامه‌ی به مهر، رؤیا مرکباتی
- ۳۳- لحظه‌ی آغاز باران، خسرو فکور
- ۳۴- رییس، مسعود کیمیایی
- ۳۵- تحقیقات پلس، صادق زمانی آوینی
- ۳۶- گرامافون، محمود علی‌محمدی
- ۳۷- دانی جاف آلبیون، محمود علی‌محمدی
- ۳۸- زخم‌های تیغ، شهربانو اصغرپور
- ۳۹- یاد زدودگی ابدی، علی‌رضا نادری
- ۴۰- فرزند شیطان، رضا قهرمانی
- ۴۱- میرعماد، محسن آفروش
- ۴۲- محبوه، وحید نیکخواه‌آزاد
- ۴۳- وقتی سکه نیفتد، رزاق کریمی
- ۴۴- فصل بی‌نقاب، وحید موساییان
- ۴۵- عشق، غرور و دروغ، صادق زمانی
- ۴۶- مادرزرگ عاشق شده، بهمن زرین‌پور
- ۴۷- چند ماه زیبا، فرهاد پورسعیدی
- ۴۸- خانه‌ی خیابان بیست‌وسوم، پرویز شهبازی
- ۴۹- تصادف، محمود علی‌محمدی
- ۵۰- پیغام به همای ملوک‌خانم، ایرج کریمی
- ۵۱- دربست تا بهشت، حسین تبریزی و احمد رفیع‌زاده
- ۵۲- سفر غریب، عزیزالله محمدپور
- ۵۳- زن، محمود علی‌محمدی
- ۵۴- سال‌های خاکستری، محمود علی‌محمدی
- ۵۵- نجات نیکی در ۹۰ دقیقه، الهه گلپری و اسماعیل میهن‌دوست

طرح‌های سینمایی:

- ۷۲- بیلاق، محمدتقی ذوالقدر
- ۷۳- هدیه، مهدی رضازاده و علی حمیدی
- ۷۴- وادی ایمن (داستانی)، بهرام بلند
- ۷۵- خندق‌بازی گرگ و میش، علی شهرباری
- ۷۶- عبور از سرزمین سبز، جعفر عبدی‌پور
- ۷۷- پریشانی، مسعود صحت و فرهاد طب‌نوری
- ۷۸- سفید و سیاه، مسعود صحت و فرهاد طب‌نوری
- ۷۹- جاودانگی، مسعود صحت و فرهاد طب‌نوری

۸۰- خدای چیزهای کوچک، مسعود صحت و فرهاد طب‌نوری
 ۸۱- خود نامی بر آن بگذار، محمدرضا رحمانی
 ۸۲- ما خیلی وقته مردیم، مهدی عبدی
 ۸۳- عکسی در قاب، سیدعلی افتخاری
 ۸۴- بدسگال، سیده‌لیلی شمس‌آبادی
 ۸۵- جاده‌های تاریک کویری، سینما طاهر کرد
 ۸۶- زمستان ابدی، منصور انوری
 ۸۷- بهشت کجاست، مهدی قاسمی
 ۸۸- امضاء، نغمه ثمینی
 ۸۹- جسم و جان، پرویز شهبازی
 ۹۰- آن بی‌نشان، مرتضی مسابلی
 ۹۱- قمرخانم، محمدعلی علومی
 ۹۲- ساعت کوکی، محمدرضا رحمانی
 ۹۳- فرشته و قاتل، جعفر حسنی
 ۹۴- دنبال نبی (ع)، وحید اصالت‌فر
 ۹۵- خداوند جیرجیرک‌ها را دوست دارد، مجید اسماعیلی
 ۹۶- هیس، پروانه‌ها خوابند، مجید اسماعیلی
 ۹۷- طعم بوسه روی ماه، مجید اسماعیلی
 ۹۸- (فیلمنامه‌ی جنگی)، احسان فراهانی
 ۹۹- متقلب‌ها، مژگان فرح‌آور مقدم
 ۱۰۰- تلاقی، مژگان فرح‌آور مقدم
 ۱۰۱- مشاور، مژگان فرح‌آور مقدم
 ۱۰۲- پزشک مرد، سیدوحید بختیاری
 ۱۰۳- گونو، علی عطشایی
 ۱۰۴- رو به آفتاب، آزاده فردی‌پور
 ۱۰۵- دختر مهاجر، سمانه سجادی
 ۱۰۶- پسری که دوست ما بود، عماد اسدی
 ۱۰۷- نقطه‌ی عطف، مهدی نوربخش
 ۱۰۸- طبقه‌ی هفتم، فریدون جیرانی
 ۱۰۹- نویسنده، هستی طریقت
 ۱۱۰- صبا، عباس اردکانی
 ۱۱۱- سکوت طولانی، محمد رسول‌اف
 ۱۱۲- رقص شیشه‌یی، حسین شهبازی
 ۱۱۳- رو به غروب، علی‌رضا امینی
 ۱۱۴- خاطرات تلخ، سیداحمد میرکریم و محمدرضا فراستی
 ۱۱۵- غریزه، سیداحمد میرکریم
 ۱۱۶- چوپان اجیاد، فرخ انصاری بصیر
 ۱۱۷- دو نیمه‌ی یک عکس، وحید نیکخواه‌آزاد
 ۱۱۸- خیرالنساء، قاسم هاشمی‌نژاد
 ۱۱۹- خنده، سیدسعید زرین‌قلم
 ۱۲۰- شکر تلخ، سیدسعید زرین‌قلم
 ۱۲۱- فرار مغزها، فرامرز ملک‌محمدی
 ۱۲۲- یه قلب مثل دریا، احمدعلی حامد

۱۲۳- فرشته‌های سنگفروش، بابک رضوانی
 ۱۲۴- خاطره، محمدعلی حسین‌نژاد
 ۱۲۵- بلیت کیش، مجانی، عمادالدین محمدپور
 ۱۲۶- دختری به نام مریم، علی‌رضا امینی
 ۱۲۷- آن فرزند، مراد نظری
 ۱۲۸- سایه‌های بلند گناه، جعفر حسنی و فریبرز روشنفکر
 ۱۲۹- شکارچی پری دریایی، محمد شیروانی
 ۱۳۰- علی‌بابا، زنش و موتورسیکلت، محمد شیروانی
 ۱۳۱- بدون عنوان، رضا دانش‌پژوه
 ۱۳۲- خط آخر، فرانک شیری
 ۱۳۳- نسیم، محمد درمنش
 ۱۳۴- از بس مردم، خسته شدم، محمد درمنش
 ۱۳۵- فردا روز دیگری است، رضا مجلسی
 ۱۳۶- نفرین، مهتا مزینانی
 ۱۳۷- وطن گمشده، آزاده فردی‌پور
 ۱۳۸- روز مادر شدن، آزاده فردی‌پور
 ۱۳۹- خال خالی، محمد محمدیان
 ۱۴۰- رؤیایی، محمد محمدیان
 ۱۴۱- انتخاب، محمد محمدیان
 ۱۴۲- داستان باورنکردنی، مصطفی احمدی
 ۱۴۳- رؤیای آشنا، جواد طاهری
 ۱۴۴- آدا، فرزانه قائم‌مقام و اسماعیل میهن‌دوست
 ۱۴۵- زندگی ادامه دارد، الهه قضایی‌پور
 ۱۴۶- مرد نامریی، الهه قضایی‌پور
 ۱۴۷- میرسیدعلی همدانی، پوران درخشنده
 ۱۴۸- غرور و حسرت، سمانه سجادی
 ۱۴۹- پایین گلدسته، فریدون فرهودی و محمدجواد اسلامی



۱۵۰- صدای سوم، سهیلا جبری

فیلمنامه‌های کوتاه:

۱۵۱- وضعیت قرمز، عمادالدین محمدپور
 ۱۵۲- ماندن به ناگزیر، حجت بکاییان
 ۱۵۳- دیروزهای ما، رضا نوروزی گوهر و شیما حیدری
 ۱۵۴- گشت زدن در میان راوی‌ها، علی زند
 ۱۵۵- تا همیشه حسرت‌بار، پویان اسماعیل‌زاده
 ۱۵۶- سحر آن، علی‌رضا درویش
 ۱۵۷- ملاخدیجه‌یک‌خروس‌داشت، علی معصومی
 ۱۵۸- امواج انتظار، صادق رسولی
 ۱۵۹- طعم خستگی، صادق رسولی
 ۱۶۰- مهمانی مامان، رقیه توکل
 ۱۶۱- جن و پری، محمود علی‌محمدی
 ۱۶۲- کوچ، سعید محبی
 ۱۶۳- صابای خیراسون مریم (صبح به خیر مریم) سعید محبی
 ۱۶۴- خوان هشتم، سعید محبی

طرح و فیلمنامه‌های مستند:

۱۶۵- گذرگاهی بر دل کویر لوت (کوتاه)، فخرالدین سیدی
 ۱۶۶- ترنم باران، پناه‌برخدا رضایی

طرح و فیلمنامه‌های سریال:

۱۶۷- چراغ هدایت، هادی جعفری

طرح و فیلمنامه‌های پویانمایی (انیمیشن):

۱۶۸- پنجره‌ها نور را می‌فهمند، حسین ضیایی
 ۱۶۹- توهم، سیدعلی‌رضا گلپایگانی
 ۱۷۰- حکایت مرد فرهیخته، علی دادرس
 ۱۷۱- خانه‌ام روی زمین، آزاده معزی
 ۱۷۲- آرش کمانگیر، محمدرضا محمدی‌نیکو
 ۱۷۳- هوش (طرح)، روزبه سخاوت‌مندی
 ۱۷۴- Zoo (کوتاه)، ابراهیم رها
 ۱۷۵- خورنوازان (کوتاه)، محمدرضا شرف‌الدین
 ۱۷۶- سال‌های آواز ساری (طرح)، اکبر روح، حمید کلانی و مهرداد غفارزاده
 ۱۷۷- چه‌های غار، مرتضی سخاوت
 ۱۷۸- اصناف عهد قاجار، سعید انواری
 ۱۷۹- گیلگمش، محسن رضایی
 ۱۸۰- آخرین نبرد، نژلا نوشیروانی
 ۱۸۱- این است زندگی، نژلا نوشیروانی
 ۱۸۲- یک خط زندگی، نژلا نوشیروانی
 ۱۸۳- انرژی برتر (طرح مجموعه)، فریبرز روشنفکر

تناقض‌های مضحک یک کلان‌شهر

قیر مثل نسکافه!

به این فکر می‌کردم که چرا وقتی نسکافه را در لیوان آب جوش ریختم، رنگ قیر شد؟! از دستم در رفت و نصف ظرف نسکافه توی لیوان خالی شد؛ اما «مسعود بخشی» که پس از جلسه ناگهانی یک‌ساعته‌اش، با یک عذرخواهی محترمانه و آکنده از مشغله، خیلی آرام کنارم نشست و نسکافه‌اش را که خیلی کم‌رنگ بود نوشید و از تهران بی‌انارش گفت و از شهری که چند سال در موردش تحقیق کرده بود، تازه فهمیدم که چرا عصب‌های دستم اجازه دادند لیوان آب جوش، سیاه سیاه شود!

خیلی لذت‌بخش است که وقتی از اثر هنری‌ات که زاییده وجودت است حرف می‌زنی، عضلات دهان و چشم‌ت منبسط شود و آن‌چنان سرشار از ایمان در مورد آن ابراز نظر کنی که طرف مقابلت دلش لک بزند که دوباره «تهران انار ندارد» را ریزبینانه تربییند.

مسعود بخشی، مانند خیلی از فیلمسازان دیگر، از عالم مطبوعات قلم به دست گرفت و سناریوی مستند نوشت و پشت دوربین قرار گرفت. گفت‌وگوی ما با مدیر امور بین الملل مرکز سینمای مستند و تجربی، حدود یک ساعت به طول انجامید؛ اصلاً بد نگذشت، لاقلاً به من.

مهدی کشاورز

● باب گفت‌وگو را با فعالیت‌های شما در مرکز سینمای مستند و تجربی باز می‌کنیم.

○ فعالیت من در این مرکز به صورت مستمر، از سال ۱۳۸۰ به عنوان مدیر امور بین الملل آغاز شد. به جز تولیدات مشترک و معرفی آثار مستند به جشنواره‌های بین‌المللی، به عنوان مجری طرح فیلم آقای «علی محمد قاسمی»، دیالوگ‌های فیلم «یادداشت بر زمین» را بازنویسی کردم که این فیلم در جشنواره‌ی ونیز شرکت کرد و از جشن خانه‌ی سینما هم جایزه‌ی بهترین فیلمبرداری را دریافت کرد. در حال حاضر هم جشنواره‌ی فیلم مستند «سینمای حقیقت» که اولین جشنواره‌ی تخصصی مستند در ایران به حساب می‌آید، را برنامه‌ریزی می‌کنیم. چشم‌انداز سینمای مستند فرانسه، هلند، لبنان و فلسطین نیز به همت بخش بین‌الملل این مرکز برگزار شد که با اقبال فراوانی همراه بود (از سال ۱۳۸۵ - ۱۳۸۳).

● چه معیاری برای پذیرش آثار آرسالی به این مرکز جهت انتخاب در جشنواره‌ها وجود دارد؟

○ تقریباً همه‌ی فیلم‌های دریافتی را جهت پخش در جشنواره‌ها و شبکه‌های تلویزیونی ارسال می‌کنیم؛ در سال، حدود ۲۰ فیلم بلند و ۱۰۰ فیلم مستند و کوتاه که با تولید مشترک این مرکز همراه هستند، در کنار فیلم‌های واگذاری در بخش بین‌الملل، توزیع می‌شوند.

تهران انار ندارد

● ببردازیم به فیلم «تهران انار ندارد»، فیلم مستندی که قلم منتقدان سخت‌گیر و سخت‌بین را در ستایش از آن تلطیف کرد؛ توقع این استقبال را داشتید؟

○ شاید خودم هم چنین تصویری نمی‌کردم. نزدیک به ۹۷ درصد نقدها خیلی مثبت بود. البته برای من مهم‌تر و جذاب‌تر از نقدهای مثبت، برخورد مردم با این فیلم بود که ارتباط بسیار جالبی با آن برقرار کردند.

● شما ریشه‌های این اقبال عمومی را در چه می‌دانید؟

○ یکی از دلایل این است که سینمای ایران خیلی کم به مسایل شهری، به‌خصوص پایتخت، پرداخته است. بیشتر فیلم‌هایی که در سال‌های اخیر تولید شده‌اند، یا معطوف به گیشه بوده یا به جشنواره؛ تکلیف گروه اول که مشخص است، دسته‌ی دوم هم بیشتر در فیلم‌های روستایی و دهاتی نمود داشته‌اند و بعد از انقلاب هم به سینمای کودک محدود شده‌اند. یکی دیگر از رموز موفقیت این فیلم، تم طنزآلود آن است.

● به نظر می‌رسد فیلمنامه‌ی مستحکم تهران انار ندارد - که معمولاً در آثار مستند مورد کم‌توجهی قرار می‌گیرد - هم در ساخته‌شدن و پرداخت ایده و تم

اصلی فیلم شما تأثیر زیادی گذاشته است.

○ اولین نوشته‌ی من که همان هسته‌ی اولیه‌ی فیلمنامه محسوب می‌شود، یک صفحه بیش‌تر نبود (۱۳۷۹). نسخه‌ی اول فیلمنامه را طی دوران تحصیل در ایتالیا نوشتم که سه - چهار بار بازنویسی شد؛ نسخه‌ی آخر با نسخه‌ی اول مغایرت‌های زیادی داشت و متن نهایی به یک سینمای تجربی شخصی نزدیک شده بود. نقطه‌ی مشترک همه‌ی این نسخه‌ها، فیلم تو فیلم بودن آن‌ها بود. من متقدم حوادثی که پشت دوربین اتفاق می‌افتند، از حوادث جلوی دوربین جذاب‌تر هستند. در سینمای ایران هم به نظر من بهترین آثار، فرم فیلم تو فیلم دارند؛ مثل «ناصرالدین شاه، آکتور سینما» که گوشه‌هایی از آن در فیلم من دیده می‌شود و یا «زیر درختان زیتون» (کیارستمی). به‌طور کلی واقعیت زندگی خیلی جذاب‌تر از فیلمنامه است.

● در یک نگاه کلی، فیلمنامه‌ی شما حاصل تحقیق و سوساوانه‌ی در خصوص شهر تهران بود.

○ خوشبختانه طی چند سال اخیر، خیلی به امر تحقیق و مطالعه، پیش از تولید، توجه شده است. فیلم‌های جشنواره‌ی پارسال هم به این امر متکی بودند؛ مثلاً فیلم مستند «دریای پارس»، کاملاً بر اساس یک تحقیق جامع ساخته شده بود. البته من بیش از موضوع، به فرم اهمیت می‌دهم. سینمای ایران پس از انقلاب بیش‌تر به موضوع پرداخته است تا فرم؛ در این میان، آثار فیلمسازی چون «عباس کیارستمی» که کاملاً در قالب فرم حرکت می‌کنند، شاید استثنا باشند. برای من خیلی مهم بود که در این فیلم، فرم را پیگیری کنم، بنابراین مفصل تحقیق کردم به‌طوری که نگارش آن از سال ۷۹ تا ۸۳ طول کشید.

● حتماً جمع‌آوری فیلم‌های آرشیوی هم پروژه‌ی وقت‌گیر و حتی نفس‌گیر بوده است؟

○ کاملاً. فیلمبرداری این کار دو ماه طول کشید، اما پروسه‌ی جمع کردن آرشیوهای تاریخی دو سال وقت برد و جالب است بدانید که در مرحله‌ی اول جمع‌آوری فیلم‌های آرشیوی، ۱۰۰ حلقه فیلم گردآوری شد. این را هم اضافه کنم که یک سال هم مشغول انتخاب عکس بودم.

● آقای بخشی، تهران انار ندارد مثل یک پازل مرتب است که همه‌ی قطعات آن منظم و به جا قرار گرفته‌اند. این فیلم، آگاهانه مخاطب را از اوج خنده به اضطراب وامی‌دارد، مثلاً ناگهان موضوع زلزله را پیش می‌کشد و لب‌خندها به‌واقع می‌خشکنند!

○ دقیقاً به این موضوع فکر شده بود. این واقعیت‌های شهر تهران است که هر کس دارد به گونه‌ی با آن کنار می‌آید؛ اما در عین تلخ بودن، مضحک هم است. هر کس جای من بود و دوربین را به بالای میدان توپخانه می‌برد، صحنه‌هایی مشابه از این ناهنجاری‌ها را شکار می‌کرد. این مسایل هر روز اتفاق می‌افتند و این تناقض‌ها در تهران و دیگر کشورهای جهان سوم دیده می‌شوند. نمونه‌های این وصله و پینه‌ی یک مدرنیزاسیون تقلبی و هضم‌نشده، در فرهنگ‌های غنی و چند هزار ساله یافت می‌شوند. همین مسایل را می‌توانید به شکل‌های دیگری در پکن، شانگهای، مانیل فیلیپین و همه‌ی پایتخت‌های آمریکای لاتین ببینید؛ آن‌چه که هضم آن سخت است را وارد کرده‌اند و حالا مجبورند با آن کنار بیایند. نمونه‌هایش را به وضوح می‌توان هر جایی دید، مثلاً کارگری که طرز لباس پوشیدن و رفتارش به سال‌ها پیش شبیه است، اما ناگهان از جیش گوشی چندصد هزار تومانی درمی‌آورد و پیامک می‌دهد!

● یا مثلاً نایلونی که دور مبل‌های شیک، در خیلی از مکان‌های به‌ظاهر باکلاس کشیده شده است!

○ بله، مسایل این‌چنینی را در لابه‌لای فرامتن فیلم قرار دادم. مشکل اصلی ما این است که هیچ وقت مدرنیته را وارد نکردیم و آن‌چه که آمده، مدرنیزاسیون بوده است، یعنی فقط تجدیدگرایی ظاهری.

● همین طرز نگرش، نظرات مخالفی را نسبت به شما و این فیلم برانگیخته نکرد؟



○ اتفاقاً چند نفر از مدیران فرهنگی به من گفتند که قاجار را بد نشان دادی و خوبی‌هایش را ندیدی، اما نظر مردم این نبود؛ آن‌ها کاملاً با این موضوع ارتباط برقرار کردند. البته مدیران هر کدام از یک زاویه به موضوع می‌نگرند و می‌خواهند به آن‌هایی که قبلاً بوده‌اند و حالا نیستند، حق بدهند.

به دنبال حقیقت

● خود شما کدام طرف هستید؟ لااقل دغدغه‌هایتان به کدام سو متمایل است؟
○ این درست که من کلاً آدم ضد شاهی هستم، ولی مسئله اصلاً این طرف و آن طرف بودن نیست. نگاه فیلم به تاریخ، نگاهی متفکرانه است، نگاهی که به دنبال حقیقت است. در این فیلم حقیقت نسبی را می‌توان لمس کرد، نه حقیقتی که توسط یک گروه از آدم‌ها دیکته شده است. ما از اول قراردادی با تماشاگر گذاشتیم؛ این که این، یک فیلم کمدی، موزیکال، عاشقانه و درام است، یک شوخی است، اما در عین حال جدی است! فیلم، مخلوطی از ژانرهای مختلف است، اما معشوش نیست و آگاهانه حرف می‌زند و از اغتشاش، بلا تکلیفی و اضطراب که مشخصات یک زندگی شهری سرهم‌بندی شده‌اند، پرده برمی‌دارد. در بخشی از فیلم برای تماشاگر نوشته می‌شود: «هر گونه شباهت در این فیلم غیرواقعی است» و در بخشی دیگر گفته می‌شود: «به دلیل عدم صحت منابع، این فیلم سرتاسر اشتباه است!» به این ترتیب من به عنوان یک فیلمساز، خودم را از هر اشتباه و تهمتی مبرا می‌کنم. مثلاً در بخشی از فیلم می‌گویم: «۹۰ درصد مردم ما شاعرند!» این یک شوخی است، اما بعضی وقت‌ها مصداق واقعی‌اش را می‌بینیم. به نظر من اشتباه قاجار این بود که به‌طور تاریخی با دوره‌ی هم‌زمان شده بود که دنیا به سمت زندگی جدید پرش کرده و ما آمادگی این تحول را نداشتیم؛ در خانه خوابیده بودیم و شکم‌بارگی می‌کردیم و دنیا به سرعت در حال تجدید بود.

پس از قاجار چه چیزی تکان خورد؟

○ مسئله‌ی ما تاریخی نیست، دنبال مقصر هم نیستیم؛ دنبال نشان دادن درد هستیم. این همه بالا و پایین پریدن‌های من در این فیلم، به منظور شناسایی درد است. دوره‌ی که ما مشغول خوردن و خوابیدن بودیم، غرب در حال و هوای یک انقلاب فرهنگی بود.

شاید هم نباید در بعضی مسایل دقیق شد، به‌طور مثال انار را استعاره‌ی از میوه‌های بهشتی بدانیم و تهران بی انار را جهنم!

○ شاید این هم نتواند باشد، اما هر برداشت از یک فیلم، از کل آن اثر کم می‌کند. هر اثری که در آن عنصر فکر وجود دارد، مانند منسوری بازتاب اندیشه‌های خالق آن اثر است. اگر یک وجه منشور را بگیریم، محدودش کرده‌ی.

من به شخصه حیقم آمد که چرا دوربین را داخل مترو، هنگام باز شدن در واکن‌ها و هجوم شهروندان به داخل برای تصاحب صندلی، قرار ندادید؟

○ از این موارد در این شهر بسیار یافت می‌شود، از مترو گرفته تا مسئله‌ی رانندگی ما؛ این مسئله‌ها به فرهنگ رانندگی ربط ندارد، بلکه از جای بزرگ‌تری آب می‌خورد که به آن می‌گویند «فرهنگ شهرنشینی». شهرنشینی یعنی این که قبول کنی بخشی

از یک سیستم هستی؛ اما ما این سیستم شهری را به رسمیت نمی‌شناسیم و آن را قبول نداریم. هیچ کسی خودش را جزو این سیستم نمی‌داند. ما بر اساس روابط قبلی‌ی به هم احترام می‌گذاریم.

● می‌رویم به ۵۰ سال آینده شهر تهران؛ اگر بخواهید دوباره تهران را توصیف کنید، فکر می‌کنید به این فیلم وفادار بمانید؟

○ امیدوارم خیلی چیزها عوض شود. خیلی از تماشاگران ایرانی آن طرف به من گفتند که وقتی ما این فیلم را دیدیم، خیلی خجالت کشیدیم. هدف من همین بود. دوست داشتم خجالت بکشیم و از این به بعد در خط خودمان رانندگی کنیم و در خصوص مفهوم شهرنشینی مطالعه کنیم. دوست داشتم تصویری درست کنم که آینده آن را به خاطر بیاورد و بگوید که

این فیلم مثلاً به سال ۸۶ تهران تعلق دارد.

● این فیلم چه قدر پای‌بند تریشن‌ها بود؟

○ خیلی زیاد؛ دوره‌ی مربوط به گذشته با صدای «نصرت کریمی» و بخش دوم با کلام من همراه بود.

اصلاً سیاسی نیست

● تا چه حد این اثر را سیاسی می‌دانید؟

○ اصلاً سیاسی نیست. من این مستند را ساختم تا آرشیه‌های خاک‌گرفته را برای مردم به نمایش بگذارم و تصویری ماندگار را از دیروز و امروز برای آن‌ها ثبت کنم.

● نسخه‌ی تازه‌ی این فیلم چه قدر تغییر کرده است؟

○ برای روان‌تر شدن ریتم فیلم، سه بار آن را تدوین کردم و بخش اول فیلم که در ابتدا ۴۰ دقیقه بود، به ۲۵ دقیقه کاهش پیدا کرد.

● یکی از دغدغه‌های اصلی شما و دیگر متولیان سینمای مستند، عدم دسترسی به شرایط مناسب برای ارتباط برقرار کردن این فیلم‌ها با عامه‌ی مردم است. چه طور می‌توان این فیلم را برای عموم به نمایش گذاشت؟

○ معمولاً در همه جای دنیا، متولی سینمای مستند، تلویزیون است؛ خوشبختانه فیلم تهران انار ندارد هم ساخته‌ی شبکه‌ی اول است، اما متأسفانه شاید سال‌ها طول بکشد که این فیلم را در این شبکه ببینیم. چند سالی است که وضعیت سینمای مستند در دنیا تغییر کرده است. انقلاب دیجیتال و استفاده از دوربین‌های کوچک و سبک دیجیتال باعث شده که حتی مردم عادی هم دوربین به دست بگیرند و فیلم بسازند. از دیگر دلایل تغییر وضعیت سینمای مستند، اتفاقات روز دنیاست که ثبت آن‌ها از طریق این دوربین‌ها امکان‌پذیر است؛ نمونه‌اش به ماجرای ۱۱ سپتامبر مربوط می‌شود، که بخشی از تاریخ را به قبل و بعد این اتفاق می‌توان تقسیم کرد و پدیده‌ی به نام «هایکل مور»، که به سینمای دیجیتال وابستگی شدیدی دارد. سینمای آمریکا که دومین صنعت پول‌ساز دنیاست، به سینمای مستند آن‌چنان بها داده که این سینما در بین فیلم‌های پرفروش سینمای آمریکا جای باز کرده، به‌طوری که فیلم جدید مور جزو پرمخاطب‌ترین فیلم‌ها قرار گرفته است. جالب این‌جاست که فیلم‌هایی که در خصوص عراق ساخته شده‌اند و حتی مخالف سیاست‌های آمریکا هستند هم در همین سینماهای آمریکا اکران می‌شوند.

● دوست دارید چه کسی یا چه کسانی به تماشای این فیلم بنشینند؟

○ همه و بیش‌تر، مردم تهران؛ آن‌ها بهتر از هر کس دیگری می‌توانند این اثر را درک کنند و شاید با یک اشاره و یا تماشای یک پلان، خاطره‌های تلخ و شیرینی برای آن‌ها تجدید شود. هنگام دیدن این فیلم، در عین حال که می‌خندی می‌توانی راجع به رفتار خودت بازنگری کنی؛ در خصوص همین مترو و هل دادن، خودت را بین دیگران تمیز دهی که جزو هل‌دهندگان یا پرتاب‌شده‌ها؟! ● کار جدیدی در برنامه دارید؟

○ می‌خواهم یک فیلم کوتاه بسازم، البته بماند برای بعد از جشنواره‌ی فیلم مستند.



گذری بر ساخته‌های مسعود بخشی

- مستند «گزارش کوتاه»، اجتماعی، نمایش در سینما دور ال پاریس
- مستند «شناسایی یک زن»، اجتماعی، شرکت در جشنواره‌ی آمستردام، برنده‌ی پلاک نقره‌ی جشنواره‌ی مونت کاتینی ایتالیا و فیلم برگزیده‌ی تماشاگران از جشنواره‌ی اوری فرانسه
- مستند «چینی چیتا»، تاریخ سینمای ایتالیا، فیلم برگزیده‌ی منتقدین و شبکه‌ی اول سیما
- مستند «سلام توکیو»

- مستند «پنجره‌های گمشده»، وضعیت پناهندگان ایرانی در هلند، فرانسه و بلژیک
- مستند «تهران انار ندارد»، برنده‌ی سیمبرغ بلورین جشنواره‌ی فیلم فجر، شرکت در جشنواره‌های سانوپائولو (بخش مسابقه)، تتردام هلند، کرک ایرلند، بوستون آمریکا، دراکه ایتالیا، نیویورک و هزار و یک‌شب استانبول



گفت و گو با حرفه‌ای‌ها



گفت‌و‌گو با عباس حقیقی، مدیر شرکت سپینتا (پخش جوزان فیلم)

در پخش مافیا وجود ندارد!

۱۳۴۰ است و از سال ۵۸ وارد کار سینما شده است. او از سال ۶۴، با فیلم «عقاب‌ها»، با عرصه‌ی پخش فیلم گذاشت. حقیقی در سال ۷۰ توسط «عباس یوسفیان» (تدوینگر)، با «مسعود جعفری جوزانی» آشنا شد و بعد از ساخت فیلم «یک مرد، یک خرس»، بنای مشارکت با وی را گذاشت. اندکی بعد، مدیریت «پخش جوزان فیلم» بر عهده‌ی او گذاشته شد که این همکاری تا به امروز ادامه پیدا کرده است. تعدادی از فیلم‌هایی که حقیقی از این شرکت پخش کرده است (به استثنای آثار تولید شده در خود جوزان فیلم)، عبارت‌اند از: آرزوی بزرگ، راه افتخار، باغ فردوس پنج بعدازظهر، رازها، بیکنیک در میدان جنگ و ...

محمد رضا لطفی

بی‌شک مقوله‌ی پخش در سینما، اگر از وادی تولید پراهمیت‌تر نباشد، اهمیتش کم‌تر نیست، اما متأسفانه در سال‌های گذشته توجه چندانی به این شاخه‌ی بسیار مهم و حساس سینما نشده است و آن را خیلی جدی نگرفته‌اند. شاید در این میان، خیلی‌ها مقصر باشند، از دولت و مسئولان گرفته تا مطبوعات و خود پخش‌کننده‌ها؛ این کوتاهی اگر به همین روال پیش رود، چه‌بسا خسارات جبران‌ناپذیری را برای سینمای کشور به همراه داشته باشد. به همین منظور، گفت‌و‌گویی با «عباس حقیقی»، یکی از پخش‌کننده‌های قدیمی و خوشنام کشور انجام دادیم تا پیش‌تر با این شاخه آشنا شویم و زوایای پنهان این بخش روشن شود. عباس حقیقی، مدیرعامل شرکت سپینتا (پخش جوزان فیلم)، متولد سال

● آقای حقیقی، لطفاً قبل از هر مقدمه‌یی، اگر امکان دارد یک تعریف کلی از پخش فیلم بفرمایید.

○ حتماً، اما پس اجازه بدهید من هم قبل از هر چیز، از شما و نشریه‌تان کلی تشکر کنم که بالاخره سرانجام هم از پخش فیلم و پخش‌کننده‌ها گرفتید. در جواب سؤالتان باید بگویم، پخش فیلم به‌طور سنتی که تا امروز هم رواج دارد، به این شکل است که وقتی تهیه‌کننده فیلم را تمام می‌کند، کپی صفر را به پخش‌کننده می‌سپارد و وظیفه‌ی پخش‌کننده، آماده‌سازی عکس، پوستر، بروشور، آنونس، پلاکارد و کپی فیلم و در نهایت، قرارداد با سینماها و نمایش آن در سینماهای تهران و شهرستان‌هاست.

● اگر اجازه بدهید، این گفت‌و‌گو را به سه بخش پیش از انقلاب، پس از انقلاب و دهه‌ی ۸۰ تقسیم کنیم.

○ فکر خوبی است، موافقم.

● به عنوان اولین سؤال، بفرمایید که مقوله‌ی پخش در پیش از انقلاب به چه شکلی رواج داشت و از چه زمانی (البته در آن دوره) به شکل جدی جا افتاد؟

○ البته من قبل از انقلاب در سینما فعال نبودم، سن و سالم هم به آن شکل نیست که بگویم [می‌خندد]، اما دوستانی که قبل از انقلاب هم فعالیت داشته‌اند، می‌گویند، یک تعداد شرکت‌های بزرگ بودند که هم تولید و هم پخش را در دست داشتند، مثل «میناقیه»، «گنجی‌زاده» و «حسامیان». این شرکت‌ها، سینماها را هم در اختیار داشتند.

● یعنی صاحب سالن سینما بودند؟

○ نه، نه! صاحب سالن نبودند، حالا یا اجاره بوده یا چیز دیگر، اما به هر حال آن‌ها هم مثل الان که سینماها گروه‌بندی دارند، سینماها را به صورت گروهی در اختیار داشتند تا فقط فیلم‌های آنان را نمایش بدهند. در واقع کل پخش فیلم، در پنج یا شش دفتر خلاصه می‌شد که تمام فیلم‌های ایرانی و خارجی را نمایش می‌دادند.

● یعنی تهیه‌کننده‌های دیگر هم باید فیلمشان را به این افراد می‌دادند؟

○ بله، دقیقاً! البته عرض کردم که این‌ها نقل قول است.

● یعنی ما در آن زمان پخش‌کننده و دفاتر پخش حرفه‌یی نداشتیم؟

○ فقط همین پنج یا شش دفتر و شرکت بزرگ بودند.

● یعنی به این شکل نبود که تهیه‌کننده خودش برود با صاحب سینما قرارداد نمایش ببندد؟

○ نه، حتی می‌گویند یکی - دو تا تهیه‌کننده که به‌طور مستقل فیلم ساخته بودند، در زمان اکران با مشکل روبه‌رو شدند. باز هم نقل قولی است که، تهیه‌کننده‌یی مستقل فیلمی را ساخته و اکران کرده بود، اما چون میناقیان نمی‌خواست فیلم اکران شود، همان هفته‌ی اول، فیلم از پرده پایین آمده بود و تهیه‌کننده با یک چاقو جلوی استودیوی میناقیان رفته و آن‌جا نشسته بود و می‌گفت، فیلم من باید اکران شود!

● این یعنی وجود یک باند مافیایی؟!

○ ببینید، مافیا باید تعریف شود؛ این نیست که هر کس فیلمش اکران نشد و یا اکران شد

و کم فروخت بگوید مافیا وجود دارد.

● خب، وقتی پخش آن زمان در دست چهار یا پنج نفر بود و به‌خصوص این‌که در آن دوره مثل الآن قانونی برای پخش‌کننده وجود نداشت، این یعنی چه؟! یعنی انحصارطلبی، یعنی مافیا؛ غیر از این است؟

○ البته در آن زمان هم اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگانی وجود داشته که می‌گویند رییسش آقای میناقیان بوده است!

● پس انگار همه چیز برمی‌گشت به آقای میناقیان!

○ بله، دقیقاً! یا خنده!

● آیا این درست است که در آن زمان نیمی از هزینه‌ی تبلیغات فیلم را هم سینماها می‌پرداخت؟

○ آن زمان را نمی‌دانم، اما این مسئله را چند سال پیش، اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگان خودمان هم دنبال کرد و مدت خیلی کمی هم نتیجه گرفت.

● شما موافق آن هستید؟

○ نه تنها موافقم، بلکه معتقدم ضرورت دارد و باید در این مورد بازنگری شود و بخشی از تبلیغات بر عهده‌ی سینماها باشد، چون به هر حال ۵۰ درصد فروش فیلم، مال سینماهاست.

● اگر موافق باشید، وارد بخش دوم گفت‌و‌گویمان، یعنی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی شویم.

○ بله، با کمال میل.

● آقای حقیقی، قصد کسب اطلاعات درباره‌ی موضوع تولید را ندارم، چرا که همه‌ی ما کم و بیش از جریان‌اتش بااطلاع هستیم. پس لطفاً بفرمایید که مقوله‌ی پخش فیلم در بعد از انقلاب، ابتدا به چه شکلی بود؟

○ بعد از انقلاب، آن اوایل، هر کسی که یک فیلم داشت، می‌رفت به ساختمان آومینیوم، یک اتاق می‌گرفت و شروع می‌کرد به پخش فیلمش.

● به چه صورت؟

○ ببینید، آن موقع این کار جواز نمی‌خواست.

● یعنی طرف خودش می‌رفت با سینماها قرارداد می‌بست؟

○ بله، آن موقع نه جوازی می‌خواست و نه دفاتر تحت کنترل بودند. ارشاد فقط پروانه‌ی ساخت می‌داد و بر روی پخش نظارتی نبود؛ به‌علاوه، اکثر فیلم‌ها خارجی بودند.

● لطفاً در خصوص ساختمان آومینیوم توضیح دهید.

○ ساختمان آومینیوم، اوایل انقلاب، مرکز توزیع فیلم بود. هر طبقه‌ی آن سی - چهل اتاق داشت و ارزان‌قیمت هم بود. از ۵ هزار تا ۲۰ هزار تومان، یک اتاق را می‌خریدند که یک خط تلفن هم داشت.

● و می‌شدند پخش‌کننده‌ی فیلم؟!

○ بله و طرف یک فیلم می‌خرید و آن‌جا زنگ می‌زد؛ این سینما، آن سینما و فیلمش

را پخش می‌کرد. دو یا سه شرکت هم در همان ساختمان بودند که ریشه در قبل از انقلاب داشته و کارشان گسترده‌تر بود، از آن جهت که فیلم‌های بیش‌تری برای پخش داشتند، آن هم نه فیلم ایرانی، بلکه خارجی.

● پس ما در اوایل انقلاب چیزی به اسم پخش حرفه‌یی نداشتیم؟

○ به این شکل تخصصی و مجوزدار، نه.

● آیا این حرف درست است که در آن زمان تمام توجهات دولت به مقوله‌ی تولید بود و کوچک‌ترین توجهی به پخش نبود؟ یعنی خیلی از فیلم‌ها را خود دولت تولید می‌کرد و برایش هم مهم نبود که این آثار اکران شوند یا نه.

○ خب، در آن موقع همت دولت در تولید بود، چون هیچ‌کس باور نداشت که سینمای بعد از انقلاب،

تماشاگر داشته باشد! یاد ما است که همان تولیدات ابتدایی و اولیه‌ی سینمای بعد از انقلاب را دولت، یعنی وزارت ارشاد، سعی داشت در اکران حمایت کند، به این ترتیب که سینماهای خوبی را در اختیار این فیلم‌ها قرار می‌داد. این را هم فراموش نکنیم که در آن زمان، تولید بسیار کم بود و اکثر فیلم‌های ایرانی ضرر می‌دادند و تماشاگر زیادی هم نداشتند؛ در عوض فیلم‌های خارجی، هم ارزان‌تر بودند و هم استقبال گسترده‌تری از آن‌ها می‌شد. بعدها، کم‌کم، سینمای ایران در بین مخاطبان جا افتاد که اوج این جا افتادن، فیلم‌هایی چون «عقاب‌ها»، «گل‌های داوودی» و «تاراج» بودند. بعد از آن بود که به مرور، وزارت ارشاد چون دید تعداد متقاضیان تولید فیلم‌های ایرانی دارد زیادت‌ر می‌شود، شرایط اکران فیلم‌های خارجی را سخت‌تر و سخت‌تر کرد تا کم‌کم فیلم خارجی عملاً از گردونه خارج شد.

● آقای حقیقی، حرف شما درست است، اما پاسخ سؤال مرا ندادید: آیا قبول دارید دولت در آن زمان، تولیدات را خیلی جدی‌تر از پخش دنبال و حمایت می‌کرد؟

○ ببینید، اگر من و شما هم آن زمان آن‌جا بودیم، اول باید چرخه‌ی تولید را حمایت می‌کردیم، چون اگر تولید نداشتیم، اصلاً دیگر پخش نمی‌گرفت.

● آیا قبول دارید که پخش به همان اندازه‌ی تولید و حتی بیش‌تر در سینما مهم و پراهمیت است؟

○ به نظر من اگر مهم‌تر نباشد، حداقل هم‌وزن آن است. معلوم است، اگر فیلمی که با زحمت تولید شده به پخش نرسد، نابود می‌شود.

● آیا این حرف درست است که ما پس از انقلاب، کم‌کم از سیستم پخش حرفه‌یی دنیا فاصله گرفتیم و همان شیوه‌ی سنتی را ادامه دادیم؟

○ من فقط در یک جمله پاسخ شما را می‌دهم: واقعاً ما چه زمانی تولید حرفه‌یی دنیا را داشتیم که حالا پخشمان از سیستم حرفه‌یی دنیا فاصله گرفته باشد؟!

● پاسخ شما در عین کوتاه بودن، آن قدر کامل و جامع بود که جای هیچ بحث دیگری را برایش نگذاشت. آیا پخش در بعد از انقلاب، مانند تولید در انحصار دولت بود و یا در همان زمان، این خصوصی‌سازی صورت گرفت؟

○ تولید در انحصار دولت را به آن شکل قبول ندارم؛ اگر سازمان‌ها و ارگان‌های دولتی بیش‌تر روی تولیدات سرمایه‌گذاری می‌کردند، به دلیل این بود که سرمایه‌گذار برای فیلم‌های ایرانی کم بود و یا اصلاً نبود. در واقع چون تهیه‌کننده نبود، دولت با پیش‌می‌گذاشت. به نظر من، دولت ریسک تولیدات را قبول کرد، نه این‌که تولیدات را به انحصار خود درآورد؛ در مورد پخش هم به همین شکل.

● بسیار خب، آقای حقیقی تا این‌جا گفت‌وگویمان بیش‌تر حالت تاریخچه‌یی داشت و فکر می‌کنم با شروع بخش سوم، بحث پویاتر شود؛ موافقت بخش سوم را آغاز کنیم؟

○ بله، با کمال میل.

● واقعاً کار پخش‌کننده به همین قرارداد بستن با سینماها و چهار تا بیلورد و تحویل کپی و آگهی خلاصه می‌شود؟!

○ به شکلی بله، پخش سنتی ما به همین شکل بوده و هست، اما می‌تواند نباشد؛ البته اگر راه‌های جدیدی باز شوند، امکانات خوبی داده شود و ...

● مثلاً چه امکاناتی؟

○ مثلاً تا ده سال پیش بیلورد توی خیابان‌ها نبود، خب این امکانی است که شهرداری در اختیار ما گذاشته.



● ببینید، مسئله همین‌جاست؛ این درست که یک زمانی بیلورد نبود، اما آیا کسی چنین اجازه‌یی را نمی‌داد؟ نه، آیا پخش‌کننده اصلاً به فکرش نمی‌رسید؟! اگر اشتباه نکنم، در مورد فیلم «عاشقانه»ی علی‌رضا داوودنژاد، پخش‌کننده به ذهنش رسید که از این ابزار هم می‌تواند استفاده کند و بعد این کار باب شد. مشکل این است که پخش‌کننده‌ی ما دست به خلاقیت نمی‌زند.

○ آخر هزینه‌ی پخش خیلی سنگین شده است. بعضی وقت‌ها، ما فکر می‌کنیم چرا باید ۱۰۰ میلیون تومان خرج پخش یک فیلم بکنیم؟! خب برویم یک فیلم بسازیم؛ ولی در همین حد، فکر می‌کنم ما پخش‌کننده‌ها از امکاناتی که هست استفاده کرده‌ایم، اما در مورد همین امکانات هم به مشکل خورده‌ایم. بهترین تبلیغ برای یک فیلم، تلویزیون است، اما ما همیشه با تلویزیون

برای پخش تیزر مشکل داشته‌ایم و داریم.

● قبول دارید که پخش ما، همان کارهایی را می‌کند که مثلاً بیست سال پیش انجام می‌داده و هیچ نوآوری نداشته است؟ در صورتی که تولیدات ما حداقل نسبت به بیست سال گذشته رشد کیفی داشته‌اند.

○ به‌طور کامل قبول ندارم. در کلیت، بله ما داریم از همان قانون گذشته تبعیت می‌کنیم، اما به دلیل تغییر شرایط، مگر می‌شود گفت که ما هیچ تغییری نداشته‌ایم؟! آن موقع مگر تلویزیون‌های داخل مترو بود؟ روزنامه‌ها و مطبوعات این چنین گسترده بودند؟ خب، آن موقع این چیزها نبود، اما الان هست و ما هم داریم استفاده می‌کنیم.

● آقای حقیقی، چرا دفاتر پخش باید در دل دفاتر تولید فعالیت داشته باشند و نباید به صورت مستقل کار کنند؟

○ به نظر من، خیلی فرق نمی‌کند، آن دفاتری که در دل دفاتر تولید فعالیت می‌کنند، مسئول پخش جداگانه دارند.

● اما هیچ دفتر پخش‌ی اجازه ندارد مستقل فعالیت کند!؟

○ وزارت ارشاد به‌تازگی به این مسئله اجازه داده است، که البته هنوز بعضی از دوستان مخالف آن هستند.

● چرا مخالف‌اند؟

○ چون بعضی دوستان علاقه‌مندند که فیلم‌های خودشان را خودشان در همان دفتر خود پخش کنند و دوست ندارند که فیلم بیرون برود و دست فرد دیگری برای پخش بیفتد.

● این ماجرای جداسازی دفاتر پخش از دفاتر تولید و ثبت شرکت‌های جدید که در یک سال گذشته صورت گرفت، چه بود؟ آیا واقعاً مشکل پخش ما در کشور همین بود و حالا دیگر همه چیز حل شده است؟

○ ببینید، این تصمیمی بوده که مسئولان وقت ارشاد گرفته‌اند و نظرشان این بوده که پخش‌ها مستقل شوند؛ مثلاً پخش جوزان فیلم شده سینما، پخش صحرا فیلم شده صحرا پخش و ... اما این‌که تهیه‌کننده‌ها بعد از اتمام تولید فیلمشان بتوانند با فراغ بال بروند دنبال ساخت فیلم دیگری و در عین حال امکانات و تشویق‌های خاصی هم برای پخش می‌خواهند را باید در نظر بگیرند.

ولی به نظرم اگر همه‌ی دوستان پخش قبول می‌کردند، شاید اتفاق جدیدی در پخش فیلم به وجود می‌آمد.

● شما به‌طور خلاصه و تیتروار، مشکلات پخش را در کشور ما در چه چیزهایی می‌بینید؟

○ کمبود سالن سینما، کمبود سالن سینما و کمبود سالن سینما! به اضافه‌ی این‌که ارشاد همان‌طور که به تولید کمک مالی می‌کند، به پخش هم باید این کمک را بکند.

● بارها شنیده شده است که می‌گویند در مقوله‌ی پخش، مافیای گردن‌کلفتی وجود دارد؛ آیا چنین چیزی صحت دارد؟

○ در پخش، مافیایی وجود ندارد و اصلاً آن را بدین شکل قبول ندارم؛ البته قبول دارم که بعضی فیلم‌ها خارج از نوبت اکران می‌شوند و یا این‌که بعضی از فیلم‌هایی که کف فروششان پایین آمده، یک هفته بیش‌تر نگه داشته می‌شوند، اما مافیای اختاپوسی اصلاً وجود ندارد.

● اگر امکان دارد، بفرمایید درصد حساب و کتاب پخش به چه شکل است؟

○ ببینید، درصد پخش از فروش یک فیلم، ۱۰ درصد است، که من نه می‌گویم زیاد است و نه می‌گویم کم؛ اما وقتی یک فیلم در یک سینما مثلاً ۱۰۰ هزار تومان می‌فروشد،

انیمیشن ملاقات با خانواده‌ی رایینسون دوبله شد

این انیمیشن با مدیریت دوبلاژ «مهرداد ریسی» و در انجمن گویندگان جوان دوبله شده است. در دوبله‌ی این انیمیشن، گویندگانی چون «آیتنا قالیچی»، «آرزو آفری»، «حامد عزیز»، «عظیم چوبدار»، «محمد رضا علیمردانی»، «وحید رونقی»، «حامد مدرس» و ... حضور دارند. انیمیشن «ملاقات با خانواده‌ی رایینسون»، سال ۲۰۰۷ به کارگردانی «استفن جی. اندرسون»، بر مبنای فیلمنامه‌ی از خودش، «جان برنستین»، «تاتان گرنو»، «لورین ردنس» و «میشل بوشینه» ساخته شد. فروش جهانی این انیمیشن ۱۰۲ دقیقه‌ی، ۱۵۳ میلیون دلار بود. ملاقات با خانواده‌ی رایینسون، درباره‌ی «لوییس»، پسر بچه‌ی یتیمی بوده که خیلی دوست دارد بداند مادرش چه شکلی است، برای همین دستگاهی اختراع می‌کند تا خاطراتش را با او به یاد بیاورد.

دوبله‌ی نابودگر ۲، با مدیریت ناهید امیریان

فیلم سینمایی «نابودگر ۲» با مدیریت دوبلاژ «ناهید امیریان» و حضور گویندگانی چون «حسین عرفانی»، «فریبا رمضان پور»، «بهرام زاهدی»، «همت مومبوند»، «رضا آفتابی»، «کریم بیانی»، «مجید صیادی»، «افسانه آریاباقا» و «محمدعلی جان‌پناه» دوبله شد. نابودگر ۲ را «جیمز کامرون» سال ۱۹۹۱ بر مبنای فیلمنامه‌ی از خودش و «ویلیام ویشر» جلوی دوربین برد. «براد فیلد» موسیقی متن این فیلم ۱۳۵ دقیقه‌ی را ساخته و در آن «آرنولد شوارتزینگر»، «لیندا همیلتن»، «رابرت پاتریک»، «داوود فرلانگ»، «ارل بون» و ... بازی کرده‌اند.

داستان این فیلم درباره‌ی دو روبات با ظاهری انسانی است که از آینده می‌آیند، یکی برای مراقبت از پسر بچه‌ی به نام «جان کانر» که در آینده رهبری مبارزه‌ی انسانی علیه رایانه را به عهده خواهد گرفت و دیگری نابودگر «تی. هزار» که بسیار پیشرفته‌تر است و می‌تواند به هر شکلی درآید.

بچه‌روبا‌هی به نام هلن در شبکه‌ی استان‌ها

فیلم سینمایی «بچه‌روبا‌هی به نام هلن» با مدیریت دوبلاژ «افشین قطعه‌ی» و همکاری گویندگانی چون «شایسته تاجبخش»، «فریبا رمضان پور»، «علی‌رضا باشکندی» و «شهرزاد نایبی»، برای شبکه‌ی استان‌ها دوبله شد. این فیلم محصول کشور ژاپن است و «کیتا کونو» در سال ۲۰۰۶ آن را ساخت. «ماساکو ایمای» فیلمنامه‌ی این اثر را بر مبنای داستان کوتاهی از «مینرو تاکاتازو» نوشته است. در این فیلم ۱۰۴ دقیقه‌ی، «تاکایو اوساوا»، «یاساکو ماتسویکی»، «آراش فوکاساتاو» و «ریوئکو کوبایاشی» به ایفای نقش پرداخته‌اند.

بیونیکل ۲: افسانه‌های مترونی، در انجمن گویندگان جوان

انیمیشن «بیونیکل ۲: افسانه‌های مترونی» با مدیریت دوبلاژ «حامد عزیز»، در انجمن گویندگان جوان دوبله شد و در آن گویندگانی چون «احسان مهدی»، «آیتنا قالیچی»، «کیوان صادق»، «وحید رونقی» و «حامد عزیز» همکاری داشتند. این انیمیشن، سال ۲۰۰۴ به کارگردانی «یوبود مایناوتوری شکسپیر» ساخته و ۱۹ اکتبر همان سال برای نخستین بار اکران شد. بیونیکل ۲، محصول آمریکا، در ژانر اکشن، ماجراجویانه و فانتزی و به مدت ۷۵ دقیقه است.

بازگشت مومیایی برای شبکه‌ی نمایش خانگی

فیلم سینمایی «بازگشت مومیایی» برای شبکه‌ی نمایش خانگی مؤسسه‌ی ایرانیان، با مدیریت دوبلاژ «ناهید امیریان» دوبله شد. برای دوبله‌ی این اثر، «سعید مظفری»، «مینو غزنوی»، «میرطاهر مظلومی»، «کسرا کیانی»، «مجید صیادی» و ... همکاری داشتند. «ستون سامرز» سال ۲۰۰۱ فیلم سینمایی بازگشت مومیایی را بر مبنای فیلمنامه‌ی از خودش جلوی دوربین برد. «آلن سیلواستری» موسیقی متن این فیلم ۱۳۰ دقیقه‌ی را ساخته و در آن بازیگرانی چون «برندان فریزر»، «رچل وایس»، «فردی بوت»، «آرنولد ووسلو» و «جان هان» به ایفای نقش پرداخته‌اند. مجرای این فیلم در سال ۱۹۳۳ اتفاق می‌افتد؛ «ریک اوکانل»، جوانی آمریکایی که مدتی در خدمت لژیون خارجی بوده، با محبوبه‌ی باستان‌شناس خود، «ولین کارناهن» ازدواج کرده و حالا در لندن اقامت دارند و پسر کوچکشان «الکس» را بزرگ می‌کنند، اما وقتی جسد مومیایی شده‌ی سه‌هزارساله‌ی «ایم‌هویت» که به موزه‌ی بریتانیا انتقال یافته، زنده می‌شود، آرامش خانوادگی آن‌ها به هم می‌خورد.

۵ درصد آن بابت عوارض می‌رود و می‌شود ۹۵ هزار تومان، این رقم تقسیم بر دو می‌شود و عدد ۴۷/۵ به دست می‌آید که ۴۷/۵ هزار تومان مال سینما می‌شود و ۴۷/۵ هزار تومان مال صاحب فیلم، از این ۴۷/۵، ما ۱۰ درصد کم می‌کنیم و بقیه‌اش را تحویل صاحب فیلم می‌دهیم.

● این که می‌گویند پخش حرفه‌ی پول‌سازی است و برای همین مافیادارد و آن‌ها اجازه نمی‌دهند کسی وارد آن شود، تا چه حد درست است؟

○ واقعیت این است که اگر فیلم با فروش بالایی مواجه شود، همان ۱۰ درصد هم برای پخش، رقم قابل توجهی می‌شود و مطمئناً آن قدر هم دست صاحب فیلم می‌آید که وی راضی باشد. ۱۰ درصدش هم به پخش‌کننده برسد، اما اگر فیلم فروش نکند، هم برای پخش‌کننده ضرر است و هم برای تولیدکننده.

● من فکر می‌کنم درصد ریسک‌پذیری پخش، کم‌تر از تولید است.

○ نه، ببینید، مثلاً ما برای فیلم باغ فردوس پنج بعدازظهر، حدود ۵۰ میلیون تومان از سال ۸۴ خرج کرده‌ایم و هنوز در سال ۸۶ به پولمان نرسیده‌ایم؛ یعنی همان قدر که تهیه‌کننده ریسک کرده و به پولش نرسیده، ما هم ریسک کرده‌ایم و به پولمان نرسیده‌ایم. حالا یک فیلم مثل «خراجی‌ها» وقتی با ۲ میلیارد تومان فروش مواجه می‌شود، هم تهیه‌کننده سود می‌کند و هم پخش‌کننده.

● شما تا چه اندازه با اظهار نظر و دخل و تصرف سینمادار در مورد فیلم موافق هستید؟

○ ببینید، جواب این سؤال برمی‌گردد به همان چیزی که گفتم؛ یعنی اگر ما سالن سینما به اندازه‌ی کافی داشتیم، دست صاحب سینما باز بود که فیلم مورد نظرش را اکران کند و ما هم دستمان باز بود که فیلم‌مان را پخش کنیم، اما وقتی ما سینما کم داریم، طبیعتاً صاحب سینما می‌رود دنبال فیلمی که خودش می‌پسندد و گیشه‌ی بیش‌تری داشته باشد و پول بیش‌تری را برگرداند. ضمناً این واقعیت را هم بپذیریم که هزینه‌های یک سالن سینما، زیاد است و منهای این که ملکش چند میلیارد قیمت دارد، هزینه‌هایش هم به‌طور متوسط در طول ماه چیزی حدود ۲ میلیون تومان است. در واقع، مشکل جای دیگر است که ما، یعنی پخش‌کننده و سینمادار را مقابل هم قرار داده است.

● آیا این درست است که یک پخش‌کننده با علمی که دارد می‌تواند سرنوشت یک فیلم را از کم‌فروشی به پرفروشی تغییر دهد؟

○ پخش‌کننده تا اندازه‌ی می‌تواند در فروش فیلم نقش داشته باشد، اما از عهده‌ی پخش‌کننده خارج است که یک اثر کم‌فروش را به فیلمی پرفروش تبدیل کند.

● به نظر شما چرا دولت همان‌طور که به مقوله‌ی تولید وام می‌دهد و برای آن امکاناتی قابل می‌شود، برای پخش، این کمک را نمی‌کند؟

○ خب، این گله‌ی من هم از مسئولان است و فکر می‌کنم پاسخ آن را مسئولان باید بدهند.

● آقای حقیقی، تقاضای شما از تهیه‌کنندگان، سینماداران و دولت، هر کدام به‌طور جداگانه، برای ارتقای سطح کیفی و کمی وضعیت پخش فیلم چیست؟

○ من از تهیه‌کنندگان که به هر حال همکاران خودمان هم هستند، می‌خواهم که در زمان تولید، تعجیل به خرج ندهند و فیلم‌های خوش‌ساختی بسازند که دست پخش‌کننده برای اکران سریع آن‌ها باز باشد و پخش‌کننده شرمندگی صاحب فیلم نشود. از سینماداران هم تقاضا دارم که نگاهی هم به فیلم‌های متوسط فروش داشته باشند و یک وقتی را هم برای اکران آن‌ها در نظر بگیرند، چون به هر حال، برای آن‌ها هم هزینه شده و صاحب فیلم چشم‌انتظار است و از دولت هم می‌خواهم که هر کاری از دستش برمی‌آید، انجام بدهد[می‌خندد].

● بسیار خوب آقای حقیقی، به نظرم گفت‌وگوی مفصل و پرباری بود، خیلی ممنون که وقتتان را در اختیار ما قرار دادید و واقعاً خسته نباشید. در پایان اگر حرفی باقی مانده است، بفرمایید.

○ ممنون، تمام سوالات شما کامل و جامع بود و فکر می‌کنم مخاطبان این گفت‌وگو، بهره‌ی لازم را برده باشند. از شما کمال تشکر را دارم و برای تمام مردم ایران، آرزوی سلامتی و موفقیت دارم.

● ما هم از شما متشکریم و برایتان آرزوی سلامتی و موفقیت داریم. ■



گفت و گو با داوود نماینده، مدیر دوبلاژ

تنها صداست که می ماند...



که به انجمن بیایند، تست بدهند و بعد از قبول شدن و طی کردن دوره کارآموزی، عضو انجمن ما شوند، ولی آن‌ها آن قدر مدعی بودند که حاضر نشدند حتی تست بدهند. راه قانونی ثبت‌شده‌ی دوبله در ایران، «انجمن گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم» است و هیچ نهاد و سازمانی نمی‌تواند در این باره دخالت کند. خیلی از کارهای آن‌ها غیرقانونی است، مثلاً قبلاً کارهای زیرزمینی انجام می‌دادند؛ از طرف دیگر، آن‌ها به سراغ بی‌احترامی به لهجه‌ها رفتند. لهجه‌ها جزو فرهنگ ملی ما هستند و این درست نبود به آن توهین کنند.

● چند سال پیش وضعیت دوبله افت کرده بود، ولی دوباره جان تازه‌ی گرفته است؛ خودتان این روند را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

○ یکی از نکات مثبت آقای صرغامی، این است که اولین مدیری هستند که توجه به بدنه‌ی سازمان دارند. علت ضعف دوبله، به این برمی‌گشت که مدیریت دوبلاژ در تلویزیون سامان نداشت و به همین خاطر، کار دوبله دچار پرانگدی شده بود. عده‌ی از مدیران دوبلاژ به دلیل ضعف مدیریت، کار نمی‌کردند، چرا که برخورد غیرفرهنگی می‌شد؛ اما آقای صرغامی به این مسئله توجه داشته و دلیل این که به ساماندهی دوبله هم اشاره کردند، این بود که کیفیت آن بالا برود. البته با تغییر مدیریت امور دوبلاژ، منظر اتفاقات خوبی هستیم. بدیهی است که سرعت دوبله هم، به کیفیت لطمه می‌زند. تا زمانی که تعجیل باشد، مسلماً این مسئله وجود دارد، ما باید برنامه‌های زمانی سال آینده را امسال ببندیم تا عجله‌ای در دوبله نباشد.

● در حال حاضر چرا صداهای خاص وارد دوبله نمی‌شوند؟

○ این مشکل به زمان مدیریت قبلی امور دوبلاژ برمی‌گردد که اجباری برای جذب گوینده داشت. تلویزیون نباید گوینده جذب می‌کرد، چرا که مدیر یک امور، متخصص این نیست که بگوید کدام گوینده خوب است یا بد؟ کی می‌تواند گویندی کند و چه کسی نمی‌تواند؟ در آن مقطع این کار انجام شد، ولی در دوره مدیریت جدید به این مسئله توجه می‌شود.

● آیا انجمن گویندگان به دنبال صداهای خاص است؟

○ بله، به دنبال صداهای خاص جدید می‌گردیم. بارها اعلام کرده‌ایم کسانی که صدای خاص دارند، به انجمن مراجعه کنند. البته ممکن است کسی احساس کند صدایش خاص است، ولی کمیته‌ی تخصصی انجمن گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم باید این تشخیص را بدهد.

● وضعیت ترجمه‌ها چطور است؟ خیلی از مدیران دوبلاژ از ترجمه‌های بد گلایه دارند.

○ باز این مسئله به مدیریت امور دوبلاژ در گذشته برمی‌گردد. مدیریت جدید، درست و منطقی کار می‌کند، با پنجه‌ها صحبت می‌کند، اما در زمان مدیریت قبلی، دو ماه طول می‌کشید تا وقت بگیرید دو کلمه صحبت کنید. همان مدیریت باعث شد که وضعیت اسفباری برای ترجمه‌ها پیش بیاید. وقتی هم مدیر دوبلاژ اعتراض می‌کرد، او می‌گفت: «همان چیزی که ما می‌گوییم، درست است؛ ترجمه، خوب است». مدیریت جدید سعی می‌کند که این وضعیت بهتر شود.

● وضعیت ویراستاران را چه طور ارزیابی می‌کنید؟

○ ما معتقدیم که هم ویراستار خوب و هم ویراستار بد داریم. برخی مواقع گفتار ویراستاران و مترجمان ضعیف می‌شویم که باید تقویت شوند. کسی که ویراستاری می‌کند، باید با دستور زبان فارسی و فرهنگ فیلم آشنا باشد.

● بعضی از مدیران دوبلاژ، اعتقاد دارند که ویراستاران کار را خیلی خراب می‌کنند و بهتر است که کار به مدیر دوبلاژ سپرده شود؛ آیا شما با این مسئله موافق هستید؟

○ نه، معتقدم مسئولیت را باید به تأمین برنامه‌ی شبکه‌ها بدهند و ویراستاران زیر نظر این بخش قرار گیرند. به نظر من مدیر دوبلاژ نباید مدعی باشد تمام کار را من باید انجام دهم، چرا که مسئولیتش بیش تر می‌شود و ممکن است فیلم ضعیف‌هایی پیدا کند.

● ارزیابی خود را درباره‌ی انتخاب و زمان پخش مستندها بگویید.

○ به نظر مستندهایی که در ایران برای پخش انتخاب می‌شوند، عالی‌ترین سطح را در تلویزیون دارند و در هیچ جای دنیا این کیفیت انتخاب وجود ندارد؛ اما برخلاف انتخاب، زمان پخش مستندها در تلویزیون پایین‌ترین سطح را دارد. در واقع هر وقت زمان خالی پیدا شود، مستند پخش می‌کنند. زمان پخش نامناسب، منجر به از بین رفتن تلاش‌های فردی است که مستند را انتخاب کرده، در حالی که سطح علمی مخاطبان ما بالاست و آمار، این مسئله را نشان می‌دهد که آن‌ها از دیدن مستندهای جذاب استقبال می‌کنند. متأسفانه این بی‌توجهی به خواسته‌ی مخاطب وجود دارد. ■

فاطمه عود باشی

● می‌خواهم این بار روال مصاحبه را تغییر دهم، شما خودتان علاقه‌مند هستید که گفت و گو را با چه بحثی شروع کنیم؟

○ هر طور شما دوست دارید، فکر می‌کنم بهتر است شروع بحث از جشنواره‌ی سیما باشد که چندین بار به عنوان بهترین گوینده، از من قدردانی شد و این مسئله هنوز در جایی درج نشده است. حدود چهار سال پیش در جشنواره‌ی رسانه‌ها، به خاطر برنامه‌ی «صدای پای آب»، لوح سپاس بهترین گوینده را گرفتم. بعد از آن با «سیدحسین صافی» - مستندساز - آشنا شدم که با ارایه‌ی کار زیبایی به نام «دگردیسی»، جوایز تمام بخش‌های جشنواره‌ی سیزدهم سیما، از جمله نویسندگی، کارگردانی، گویندگی، و تحقیق و ... را از آن خود کرد. در جشنواره‌ی چهاردهم به خاطر کار «خزندگان»، باز هم صافی جوایز زیادی برد و من هم به عنوان بهترین گوینده‌ی مستند جایزه گرفتم. در جشنواره‌ی پانزدهم هم با مستند «خبرکی» - که نام منطقه‌ی حفاظت‌شده‌ی است - به کارگردانی صافی، جایزه بردم.

این مستندساز خیلی عمیق فکر می‌کند و آن هم به خاطر ایمان، اعتقاد و عشقی است که به کار دارد. در کارهای مستند او، باورهایش را می‌بینیم. گاهی اوقات تأسف می‌خورم که چرا مطبوعات به این مسایل نمی‌پردازند!

علاوه بر همه‌ی این‌ها، در جشنواره‌ی شبکه‌ی تهران به خاطر دوبله‌ی مستند پنج لوح سپاس گرفتم. در مجموع به عنوان مدیر دوبلاژ و گوینده‌ی فیلم‌های مستند، خوشحالم که در کارهای مستند علمی، حیات وحش و علوم مختلف، خدمتی به مردم می‌کنم.

● تا کنون شاهد برگزاری نشست‌های بسیاری در زمینه‌ی دوبله، چه در دوره‌ی آقای صرغامی و چه در دوره‌ی مدیریت قبلی، بوده‌ایم؛ آیا تا به حال اتفاقی افتاده؟ چرا هنوز در تیتراژ برنامه‌ها و فیلم‌ها اسمی از دوبلورها نمی‌آید؟

○ ما به دنبال این که اسم داشته باشیم، نیستیم. چون خود صدا اسم است. تصویر نمی‌ماند، ولی صدا می‌ماند؛ اما درباره‌ی نشست‌هایی که برگزار شده، باید بگویم که مشکل ما تلویزیون نیست. تلویزیون کار خود را انجام می‌دهد، ما را در خیلی از زمینه‌ها راهنمایی می‌کند که برای حقوق اجتماعی خود چه گام‌هایی برداریم؛ مشکل، خودمان هستیم. باید پرتحرک بوده و حضور خود را در جوامع فرهنگی، اجتماعی و مطبوعات گسترده کنیم، نه این که فقط مدعی باشیم که کار فرهنگی انجام می‌دهیم.

حضور ما در این گونه جوامع، در این ۵۲ ساله که از عمر انجمن گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم می‌گذرد، کم‌رنگ بوده و الآن هم همین‌طور است. همیشه در خاموشی به سر بردیم و هم‌چنان نشست و منتظریم تا دیگران برایمان کاری انجام دهند، در حالی که هیچ کاری انجام نخواهند داد. امروز اگر کسی مدیر ما شود و فردا برود، ما باید تلاش او را پیگیری کرده و تداوم بخشیم.

● آیا اتفاقی افتاده که شما آن را پیگیری کنید؟

○ بحث بیمه‌ی دوبلورها بود که این اتفاق نیفتاد، هم‌چنین بحثی درباره‌ی گویندگان قدیم شد که به آن‌ها ماهانه مبلغی داده شود که این اتفاق افتاد؛ ولی هیچ سازمانی نسبت به ما وظیفه‌ی ندارد و اگر گامی هم برداشته می‌شود، باید از آن‌ها تشکر کنیم.

● رئیس‌رسانه‌ی ملی اشاره به ساماندهی دوبله داشته‌اند، این ساماندهی چه زمینه‌هایی را در بر می‌گیرد؟ آیا مشکل ساماندهی به خود دوبلورها هم برمی‌گردد؟

○ منظور ایشان ساماندهی در تمام زمینه‌هاست؛ درست‌گویی، فرهنگ‌سازی و وارد شدن نسل جدید دوبله باید ساماندهی شود. این مشکل از یک طرف به خود ما هم برمی‌گردد؛ خودمان باعث شدیم که مظلوم واقع شویم و یک عده از راه برسد و با دوبله‌ی یک یا دو انیمیشن، بگویند ما هم دوبلور هستیم! این انجمن در عمر ۵۲ ساله‌ی خود، کارهای زیبا و بزرگ سینمایی چون «بن هور»، «بانوی زیبای من»، «اسپار تاکوس» و ... را دوبله کرده است. آن زمان که فیلم «ریکا» دوبله می‌شد و دستگاه‌های دیجیتال و مدرن نبود و ما با ابتدایی‌ترین دستگاه‌ها این آثار بزرگ را دوبله می‌کردیم، آن‌ها کجا بودند؟! حالا خودشان می‌گویند که ما سه سال است کار می‌کنیم، ولی این سه سال کجا و آن ۵۲ سال کجا!

● چرا انجمن گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم، اجازه نمی‌دهد آن‌ها کار کنند؟

○ ما نمی‌گوییم آن‌ها کار نکنند، می‌گوییم که از کانال قانونی باید وارد شوند. از ابتدا گفتیم



نسل جوان، هنرمند و سینماگر امروز کشور، حیات هنری و قوام هنر ایرانی را مدیون کسانی است که بخش اعظم عمر و جوانی خود را صرف رشد و تعالی هنر و سینمای ایران کردند و امروز، هر کدام در اوج گمنامی یا شهرت، در گوشه‌یی از این مملکت به استراحت می‌پردازند و یا اغلب، بزرگوارانه، به انتقال تجارب و دستاوردهای تلخ و شیرین خود، طی سال‌ها کار هنری، به نسل جوان مشغول‌اند.

این پیشکسوتان عرصه‌های هنر، گرچه گاهی در آثار هنری حضور می‌یابند و با این حضور، هنر والای خود را می‌نمایند و با دستمزدی که در حد خرج آمد و شد آن‌ها با مترو است! روزگار را سپری می‌کنند، اما اکثراً دل به گذشته خوش کرده، گاه حتی افسوس می‌خورند و حرف‌ها، درد دل‌ها و ناگفته‌های بسیاری دارند، حرف‌هایی که بنا گذاشته‌ایم آن‌ها را در هر شماره، در قاب «نقد جوانی» بخوانیم؛ ناگفته‌ها یا کم‌گفته‌هایی که صمیمانه و صادقانه، از سر درد بیان می‌شوند. به عبارت دیگر، آن‌ها خود به نقد سال‌های جوانی‌شان در عرصه‌های هنر می‌پردازند.

در این شماره، همکار پیشکسوت و هنرمند ما رشید بهنام و همراهش خانم دولت‌آبادی، به سراغ یکی از هنرمندان قدیمی تئاتر، سینما، رادیو و تلویزیون کشور، خانم «صدیقه کیانفر» رفته‌اند. حرف‌ها و درد دل‌های این هنرمند بدون حاشیه و سوخته‌دل را بخوانیم.

گفت‌وگو با صدیقه کیانفر بازیگر تئاتر، سینما، رادیو و تلویزیون

اگر خام نبودم، هرگز بازیگر نمی‌شدم؛ هرگز!

رشید بهنام - همناز دولت‌آبادی

محیط خانه نشان از سادگی و بی‌آلایشی صاحبخانه دارد و زیباترین تزئین این خانه، دو تصویر است بر دیوار؛ مردی جوان و کودکی که هر دو با چهره‌یی خندان، به چشمان هر تازه‌واردی چشم می‌دوزند. ... آن‌طور که نشان می‌دهد، این دو تصویر، مونس و همدم ایام تنهایی بانویی است هنرمند که اگرچه گرد پیری بر چهره‌اش نشسته، اما با این حال خود را سر حال و سر پا نگه داشته و این در حالی است که درون او به وضوح از درد و اندوهی فراوان حکایت دارد ... دقایقی بعد، با لحنی مهربان که شخصیت‌های تلویزیونی‌اش را در نقش «مادر» بر ایمان تداعی می‌کند، قصه‌ی یک زندگی را بازمی‌گوید؛ قصه‌ی زندگی صدیقه کیانفر ... این چنین:

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست

خام بدم، بخته شدم، سوختم
چند لحظه سکوت می‌کند، گویی که این شعر، بی‌چون و چرا زبان حال اوست. با چشمانی نمناک، ادامه می‌دهد: سال ۱۳۱۱ در آبادان متولد شدم. هرگز رنگ پدر ندیدم و هیچ‌کس نفهمید که چگونه درد بی‌پدری را تحمل کردم ... خودم را که شناختم، دریافتم که نامم «صدیقه» است و تک فرزند خانواده‌ی «کیانفر» ... فهمیدم پدرم شرکت نفتی بوده و مادرم فرهنگی (معلم)، که سعی داشت جای پدر را هم پر کند تا من به بهترین وجه ممکن تربیت شوم ... مدتی بعد، نمی‌دانم به چه علت، شاید که به جهت حقوق اندک معلمی و یا این‌که بیش‌تر با من و بالای سرم باشد، شغل خود را رها کرد و به کار خیاطی پرداخت که درآمد بیش‌تری داشت. این‌گونه زندگی را تأمین می‌کرد و این‌گونه من را بزرگ کرد و در ۱۵ سالگی به خانه‌ی بخت فرستاد، اما گویا تیره‌بختی، سرنوشتم بود ... دو سال بعد متارکه کردم و با داشتن یک فرزند پسر، از شوهرم جدا شدم؛ تنها فرزندم را هم از من جدا کردند ... به خاطر علاقه‌یی که به تحصیل داشتم، در کلاس‌های شبانه ثبت نام کردم و در رشته‌ی ادبیات دیپلم گرفتم. از دوران تحصیل

خاطره‌ی خوبی ندارم، چرا که روزها کار می‌کردم و شب‌ها درس می‌خواندم. گاهی کارم در روز آن‌قدر زیاد بود که نمی‌توانستم سر کلاس درس حاضر شوم و بسیار اذیت می‌شدم؛ از طرفی کارم را هم که به عنوان پرستار، خدمت به بیماران بود، دوست داشتم و نمی‌توانستم بی‌موقع رها کنم. من این کار را از ۱۷ یا ۱۸ سالگی، از بیمارستان شرکت نفت آبادان شروع کرده بودم. شغل پرستاری و تمام وقت خود را صرف بیماران نیازمند کردن، احساس خوبی در من به وجود می‌آورد و به من آرامش می‌داد، به‌طوری که کار رسمی خودم را به این حرفه اختصاص دادم و چند سال بعد به بیمارستان شرکت ملی نفت تهران منتقل شدم. تا یادم نرفته بگویم، سال آخر دبیرستان

از جوانان می‌خواهم که
وارد دنیای غیرواقعی و
سراب‌گونه‌ی بازیگری نشوند

اگر قرار است کار خیری
صورت گیرد، حالا وقت آن
است، نه زمانی که ما
در دل خاک آرمیده‌ایم

که در آبادان تحصیل می‌کردم، یکی از دوستانم که در آموزشگاه هنری سپهر آبادان درس بازیگری می‌خواند، از من خواست که در آن آموزشگاه ثبت نام کنم. بنده هم پذیرفتم و از همان زمان اشتیاق زیادی به بازیگری پیدا کردم و مدتی هم در رادیو نفت ملی آبادان مشغول به کار بودم؛ فکر می‌کنم سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷ بود ... حدود سال ۱۳۴۰ بود که اولین

کار تئاتری خود را با نمایش ایرانی «باشرف‌ها» در «باشگاه مرکزی جوانان» تهران آغاز نمودم که در آن زمان، زنده‌یاد «پرویز فنی‌زاده» و برخی از بازیگران حرفه‌یی امروز در آن‌جا فعالیت می‌کردند...

تا زنده‌ایم ما را دریابید!

مقام معظم رهبری - حضرت آیت‌الله خامنه‌ای - فرموده‌اند: «هنرمند جایگاه خاصی در کشور دارد»، پس چرا دست‌اندرکاران این مهم را مد نظر قرار نمی‌دهند؟! چرا به هنرمندانی که جوانی و عمر گرانبه‌ای خود را در این راه صرف کرده‌اند و امروز، در کهنسال، در گوشه‌ی خانه نشسته‌اند و توانایی مالی ندارند، توجهی نمی‌کنند؟! به عنوان مثال در وزارت ارشاد، طرح «تکریم» مطرح شد که به هنرمندان بالای ۶۰ سال، از نظر مالی مساعدت شود، پس چرا هر وقت مراجعه می‌کنم، با یک مانع جدید روبه‌رو می‌شوم؟! پرونده‌ی زندگی عده‌یی مثل من - که در دبیرخانه‌ی شورای این طرح پرونده داشتند - برای همیشه بسته شد و آرزو به دل مردند و رفتند. بسیاری را شاهد بودیم که به‌خصوص سال‌های پایانی زندگی را در فقر به سر بردند و در نهایت تنگدستی، جان به جان آفرین تسلیم کردند و بعد از مرگشان از آنان تجلیل شد ... خواهش من این است که تا زنده‌ایم ما را دریابید! هر کار خیری که می‌خواهید انجام دهید، در زمان زنده‌بودنمان باشد ...

من در این کار صدمه‌ی زیادی، چه از نظر جسمی و چه از نظر روحی، دیده‌ام. بسیاری از اعضای بدنم در این راه آسیب دیده‌اند و امروز به دلیل این‌که استخدام نبوده‌ام و بیمه نیستم، با این گرانی دارو و درمان، بسیاری از اوقات از درمان خویش عاجز می‌مانم. امثال من تعدادشان کم نیست. ما از مسئولان ذیربط تقاضا داریم در زمان حیاتمان به ما توجه کنند ...

حاصل تلاش‌ها

با این‌که از نوجوانی زجر بسیار کشیده و طعم شکست را بارها چشیده‌ام ... و هیچ خاطره‌ی خوشی

از گذشته ندارم، اما هیچ‌گاه دست از تلاش برنداشته و سال‌ها در عرصه‌های تئاتر، سینما، رادیو و تلویزیون فعالیت کرده‌ام. تعدادی از آثاری را که در آن‌ها به ایفای نقش پرداخته‌ام، به یاد و خاطر دارم از جمله: تئاتر: باشرف‌ها، منشی گیج، مادر، کلبه‌ی شوم، تلفنچی، آن‌ها زنده‌اند، آنتی‌گونه، مده‌آ، پدر، جنایت و مکافات، برگ‌ریزان (که سرلوح و چند سکه‌ی بهار آزادی از جشنواره‌ی دفاع مقدس برایم به ارمغان داشت) و ...

سینما: هراس، بحران، من زمین را دوست دارم، ترمینال، آقای شادی و خانم شادی، نان، عشق و موتور ۱۰۰۰، آپارتمان شماره‌ی ۱۳، جوانی، دلاوران کوچک‌ی دلگشا، درخت کنار عشق و مرگ، آینه، یک مرد یک خرس و ...

تلویزیون: مسافر، بوی غریب پاییز، خانه‌ی در تاریکی، بازی پنهان، فاصله، صدای صنوبر، فردا دیر است، پهلوانان نمی‌میرند، شب دهم، ملاصدرا، گم‌گشته، لک‌لک‌ها بر بام، جان گابریل و ...

تعداد زیادی نمایشنامه‌های رادیویی از جمله: آهوی معرکه، بدره‌ی زر، صاحب، نیستان، پروژه، گوش بریده، بدل، خانه‌ی بی‌در در دست، بازگشت، خاک و خون و ...

تحقیر به خاطر دستمزد کم!

متأسفانه فضای هنر و سینما، پر از تضاد و تبعیض شده است. این چه قانون و چه عدالتی است که دستمزد ما قدیمی‌ها پس از سال‌ها کار و تلاش، در مقایسه با جوان‌ها و آن‌هایی که تازه از راه می‌رسند، آن‌قدر کم و ناچیز است که هنگام دریافت آن احساس حقارت می‌کنیم و تحقیر می‌شویم ... چرا به چنین مسئله‌ی مهمی توجه نمی‌شود که مسن‌ترها به عنوان سرپرست خانواده، رفت‌وآمد بیش‌تری دارند، پس به‌طور قطع و یقین هزینه‌های بیش‌تری هم در مقایسه با جوان‌ها دارند! و اغلب با درآمدهای پایینی مجبور به گذران زندگی هستند.

امروز به وضوح می‌بینیم که هیچ توازنی در سینما و تلویزیون از حیث پرداخت دستمزدها برقرار نیست. مسئولان و دست‌اندرکاران باید فکری در این زمینه بکنند ...

تعریف و نقد جوانی

به نظر من، جوانی یعنی دوران خامی؛ به عبارتی دیگر، خام بودن هر انسان نشانه‌ی جوانی است. اگر جوانی بگوید من خام نیستم، اشتباه می‌کند، چون

هنوز زندگی را تجربه نکرده، با ناملایمات دست‌وپنجه نرم نکرده تا یاد بگیرد سنگ زیرین آسیاب باشد ... من هم در جوانی خام بودم، زیرا اگر خام نبودم، هرگز قدم به عرصه‌ی بازیگری نمی‌گذاشتم؛ هرگز!

اگر یک بار دیگر به دنیا بیایم ...

به فرض محال، اگر یک بار دیگر به دنیا بیایم و به دوران جوانی برسم، هیچ‌گاه این شغل را انتخاب نمی‌کنم، بلکه در رشته‌ی ادبیات فارسی تا بالاترین درجه تحصیل می‌کنم و اشعار «شمس»، «مولانا» و «حافظ» را می‌خوانم.

باور کنید بعد از گذشت بیش از ۴۰ سال بازیگری، حتی اگر همین حالا وضعیت زندگی و موقعیتم ایجاب می‌کرد، دست از این حرفه‌ی بی‌سرانجام و کاذب می‌کشیدم و عطای هنر را به لقایش می‌بخشیدم و به کار دیگری مشغول می‌شدم ...

در خاتمه از جوانان عزیز می‌خواهم بیش‌تر فکر کنند، با سرنوشت خود بازی نکنند و به این دنیای غیرواقعی (بازیگری) وارد نشوند که سرابی بیش نیست. [برای چندمین بار بغض گلویش را می‌فشارد و اشک، بی‌اختیار، پهنای صورتش را پر می‌کند] ■

برگه‌ی درخواست اشتراک مجله‌ی نقد سینما

نام:

نام خانوادگی:

سال تولد:

تحصیلات:

رشته‌ی تحصیلی:

نشانی (حتماً با قید کدپستی):

تلفن:

حق اشتراک (با توجه به وضعیت اشتراک):

۶۰۰۰ تومان

۱- یک ساله (با پست عادی)

۷۲۰۰ تومان

۲- یک ساله (با پست سفارشی)

۳۰۰۰ تومان

۳- شش ماهه (با پست عادی)

۳۶۰۰ تومان

۴- شش ماهه (با پست سفارشی)

وضعیت اشتراک:

سفارشی

شش ماهه

یک ساله

تجدید اشتراک

شروع اشتراک از شماره:

کد اشتراک:

برای پیوستن به خانواده‌ی مشترکین ماهنامه‌ی «نقد سینما» مبلغ مورد نظر را براساس نوع اشتراک می‌توانید به شماره حساب ۵۹۵۳۵۴۷۱ نزد بانک تجارت / شعبه سمیه غربی کد ۱۸۰ واریز و اصل فیش بانکی را به همراه برگه‌ی درخواست اشتراک به نشانی تهران: تقاطع خیابان حافظ و سمیه، روبه روی دانشگاه صنعتی امیرکبیر، حوزه‌ی هنری، طبقه‌ی دوم ضلع شرقی، ماهنامه‌ی «نقد سینما» تلفن ۸۸۹۱۸۲۹۶ ارسال فرمایید.

برگزاری نخستین مسابقه‌ی بزرگ فیلمنامه‌نویسی

نخستین مسابقه‌ی بزرگ فیلمنامه‌نویسی «یاس زرین»، هم‌زمان با سومین جشنواره‌ی سراسری فیلم «کوثر»، آذرماه ۸۶ در مشهد برگزار می‌شود. به گزارش سایت سینمایی سوره، کمیته‌ی اطلاع‌رسانی جشنواره اعلام کرد: «این مسابقه با مشارکت و همکاری استانداری خراسان رضوی و معاونت امور سینمایی و سمعی و بصری وزارت ارشاد، با موضوعاتی چون نقش زنان در تحکیم مبانی خانواده، نقش بانوان در جامعه و تأثیر آن‌ها در پیروزی و حفظ دستاوردهای انقلاب و دفاع مقدس، جایگاه رفیع حقوق زن در اسلام و نقش حجاب و عفاف در سالم‌سازی جامعه، برگزار می‌شود».

جوایز بخش‌های مختلف مسابقه‌ی یاس زرین به ترتیب عبارت‌اند از: تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۵ سکه‌ی بهار آزادی به طرح فیلمنامه‌ی اول سینمایی، تندیس جشنواره، لوح تقدیر و ۱۰ سکه‌ی بهار آزادی به طرح فیلمنامه‌ی دوم سینمایی و تندیس جشنواره، لوح سپاس و ۵ سکه‌ی بهار آزادی به طرح فیلمنامه‌ی سوم سینمایی. برای نفرات اول تا سوم فیلمنامه‌های برتر بخش کوتاه هم به ترتیب: تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و ۱۰ سکه‌ی بهار آزادی، تندیس جشنواره، لوح تقدیر و ۷ سکه‌ی بهار آزادی و تندیس جشنواره، لوح سپاس و ۵ سکه‌ی بهار آزادی در نظر گرفته شده است. فیلمنامه‌نویسان باید آثار خود را حداقل در ۵ صفحه و حداکثر در ۱۰ صفحه در بخش طرح فیلمنامه‌ی سینمایی و فیلمنامه‌ی کامل و با حداکثر زمان ۳۰ دقیقه در بخش فیلمنامه‌های کوتاه، تا تاریخ ۱۵ آبان ماه ۸۶ به نشانی تهران، خیابان انقلاب، خیابان بهار شمالی، نش خیابان شهید جواد کارگر، ساختمان ۲۰۳، طبقه‌ی سوم، واحد ۹ ارسال نمایند. سومین جشنواره‌ی سراسری فیلم کوثر به همت ستاد آیه‌های ایشار و تلاش، معاونت امور سینمایی و سمعی و بصری وزارت ارشاد و استانداری خراسان رضوی، آذرماه ۸۶ در شهرهای تهران و مشهد برگزار می‌شود.

طنز به نقد کشیده می‌شوند. این مستند به روحیه‌ی نقدناپذیری افسار مختلف جامعه و به‌خصوص مسئولان در رده‌های مختلف می‌پردازد. تا کنون حضور محمدرضا سکوت به عنوان تصویربردار، مازیار شیخ‌محموبی صدابردار، حمیدرضا چارچیان دستیار اول کارگردان و برنامه‌ریز، حسین هادیان فر مدیر تولید و رضا کیانیان به عنوان مصاحبه‌گر، در این پروژه قطعی شده است. به گفته‌ی تخته‌کشیان در صورت انجام مراحل اولیه‌ی کار و به نتیجه رسیدن قراردادهای ملاقات با مسئولان، گروه تا ۲۰ مهرماه وارد مرحله‌ی تولید می‌شود. کمال تبریزی اخیراً فیلم سینمایی «همیشه پای یک زن در میان است» را کارگردانی کرده که آخرین مراحل فنی را سپری می‌کند.

نمایش فیلم‌های کوتاه در سینماهای تهران

به گزارش گروه فرهنگی باشگاه خبرنگاران دانشجویی ایران «ایسکانیوز»، به نقل از واحد خبر حوزه هنری، فیلم‌هایی که پس از بازبینی مورد تأیید دبیرخانه «سینما فردا» قرار گرفته باشند، هم‌زمان با عید سعید فطر در سه سینمای استقلال، سپیده و بهمن به نمایش گذاشته خواهند شد.

محمد علی حجازی در این خصوص تصریح کرد: «موضوع فیلم‌های کوتاه ارسالی آزاد است و کلیه مولفین آثار می‌توانند فیلم‌های تولیدی خود را با هر موضوعی به دبیرخانه مرکز نمایش ارسال نمایند.» وی در پایان گفت: «این کار برای اولین بار در ایران توسط معاونت سینمایی حوزه هنری انجام می‌شود و امیدواریم با نمایش فیلم‌های کوتاه در سینما نسبت به توسعه صنعت فیلمسازی در عرصه فیلم کوتاه کام موثری برداشته باشیم.»

علاقه‌مندان می‌توانند برای کسب اطلاعات بیشتر با شماره تلفن: ۸۸۰۰۵۲۹۸ تماس گرفته و یا به آدرس اینترنتی: www.f-cinema.com مراجعه کنند.

یک وجب از آسمان در سینمای ایران

«علی وزیریان» در انتظار پروانه‌ی ساخت فیلم تازه‌اش به سر می‌برد. این کارگردان که عید فطر اولین فیلم سینمایی‌اش اکران عمومی می‌شود، درخواست پروانه‌ی ساخت «یک وجب از آسمان» را به اداره‌ی نظارت و ارزشیابی وزارت ارشاد ارسال کرده و در انتظار مجوز ساخت است. «جواد نوروزبیگی» تهیه‌کنندگی این فیلم را بر عهده خواهد داشت.

یک وجب از آسمان، یک فیلمنامه‌ی اقتباسی است که بر اساس کتابی به همین نام توسط علی وزیریان به نگارش درآمده است. وزیریان و نوروزبیگی هنوز عوامل و بازیگران این فیلم را انتخاب نکرده‌اند. به نظر می‌رسد با صدور مجوز ساخت، فیلم از اواسط پاییز کلید بخورد. تمام صحنه‌های این فیلم در تهران فیلمبرداری می‌شوند. «خدا نزدیک است» با بازی الناز شاکردوست و بابک حمیدیان قرار است عید فطر اکران عمومی شود.

تحسین ژولیت بینوش از عباس کیارستمی

«ژولیت بینوش» بازیگر مطرح سینمای فرانسه، از «عباس کیارستمی»، فیلمساز سرشناس ایرانی، به عنوان یکی از کارگردانان مورد تحسینش نام برد. به گزارش سایت سینمایی سوره، ژولیت بینوش بنا به درخواست ماهنامه‌ی فیلم «کایه دو سینما»ی فرانسه، در شماره‌ی جولای - اوت این نشریه، فهرستی از کارگردانان جهان را که مورد تحسین او هستند یا او با آن‌ها همکاری داشته و یا خواهد داشت، منتشر کرد که نام عباس کیارستمی، کارگردان سینمای ایران نیز در آن به چشم می‌خورد. در این فهرست، نام کیارستمی در کنار کارگردانی چون «لئوس کاراکس»، «آندره تچینه»، «مایکل هنکه»، «آموس گیتای»، «هو سیاتو سین» و «کریستوف کیسلفوسکی» قرار دارد.

بر اساس اعلام این مجله‌ی فرانسوی، بینوش سپتامبر امسال با عباس کیارستمی در اولین فیلم غیرفارسی او که در ایتالیا ساخته خواهد شد، همکاری خواهد کرد؛ این در حالی است که تا کنون به موضوع فیلم اشاره‌ی نشده است.

مستند ۴۴۴ روز، در مرحله‌ی تدوین

فیلم مستند «۴۴۴ روز» با موضوع تسخیر لانه‌ی جاسوسی و به کارگردانی «محمد شیروانی»، در مرحله‌ی تدوین است. شیروانی در این باره گفت: «این فیلم مستند هم‌اکنون توسط کامییز کریمی مراحل تدوین را می‌گذراند و با برنامه‌ریزی‌های صورت گرفته، برای آبان‌ماه آماده‌ی نمایش می‌شود. البته این فیلم بعد از آماده شدن از شبکه‌ی پرس تی وی پخش خواهد شد.» مستند ۴۴۴ روز، نگاهی به زندگی «جان لیمبرت» و «بروس لانگن» آمریکایی دارد که سال ۱۹۷۹ در جریان تسخیر لانه‌ی جاسوسی آمریکا، به مدت ۴۴۴ روز گروگان دانشجویان پیرو خط امام بودند. در این میان ظاهراً لیمبرت گذشته را فراموش کرده و به اتفاق همسر ایرانی‌اش به فرهنگ مردم ایران زمین عشق می‌ورزد. او فارسی را آموخته و تکلم می‌کند. لانگن نیز مردی سالخورده است و تنها آرزویش این است که یک‌بار دیگر بتواند با یکی از زندانبانان ایرانی خود ملاقات و قدردانی خود را از رفتار انسانی وی ابراز کند.

۴۴۴ روز، محصول شبکه‌ی انگلیسی‌زبان «پرس تی‌وی» است و از عوامل تولید آن می‌توان به «محمود ثانی» (فیلمبردار) و «ناصر صفاریان» (دستیار کارگردان) اشاره کرد. این مستند که مجری طرح آن رسانه‌ی بین‌المللی «روپابین» است، در آمریکا فیلمبرداری شده است. محمد شیروانی چندی پیش برای فیلم مستند «لی‌لی کجاست؟» در بخش مستند جشن خانه‌ی سینما، نامزد بهترین فیلم و بهترین کارگردانی شد.

دولتمردان در با ما شوخی تکنید کمال تبریزی

«کمال تبریزی» به زودی مستند طنز «با ما شوخی نکنید» را با حضور «رضا کیانیان» می‌سازد. به گزارش سایت سینمایی سوره، سایت خبری سینما فیلم اعلام کرد که این مستند قرار است به تهیه‌کنندگی محمدرضا تخته‌کشیان و با حضور رضا کیانیان به عنوان مجری ساخته شود. در مستند با ما شوخی نکنید، دولتمردان با زبان



حوزه هنری سازمان سینمایی کشور

بسمه تعالی

حرکت نو

مدرسه ی کارگاهی فیلمنامه نویسی حوزه ی هنری عضو می پذیرد:

کارگاه های آزاد تجربی نگارش فیلمنامه در سطوح مختلف

با استفاده از دانش و تجربه ی بزرگان فیلمنامه نویسی سینمای ایران

همراه با سه گزینه انتخاب: **حضور** **مکتبه ای** **اینترنتی**

با امکان فرید طرح و فیلمنامه برای چاپ یا تولید آثار برگزیده ی کارگاه ها

استفاده از خدمات ویژه ی هنر، معرفی به کتابخانه ی تخصصی و عمومی حوزه ی هنری و امکان حضور در دیگر برنامه های جنبی سازمان توسعه ی سینمایی سوره.

مدارک سوره نیاز، تصویر شناسنامه

سه قطعه عکس ۳×۳

تصویر آخرین مدرک تحصیلی یا کارت دانشجویی پر کردن برگه ی تقاضای عضویت

واریز حق عضویت عمومی به مبلغ ۵۰/۰۰۰ ریال (برای اعضای کارگاه حضوری) به حساب ۵۹۵۳۵۲۷۱ بانک تجارت

شعبه ی سمیه غربی، صاحب حساب: مدرسه ی کارگاهی فیلمنامه نویسی حوزه ی هنری (قلم برداشت در کلیه شعب بانک تجارت)

واریز فیش پذیرش تعیین سطح

علاقه مندان برای کسب اطلاعات بیشتر تر می توانند همه روزه، به جز روزهای تعطیل، بین ساعت ۱۴ تا ۱۷ با شماره تلفن

۸۸۸۰۹۹۱۳ تماس گرفته و یا به نشانی جدید:

تهران- تقاطع خیابان حافظ و خیابان سمیه - رو به روی دانشگاه صنعتی امیر کبیر - حوزه ی هنری - طبقه دوم -

ضلع شمالی - «مدرسه ی کارگاهی فیلمنامه نویسی» مراجعه فرمایند.

♦ کاربران اینترنتی می توانند از طریق آدرس اینترنتی ذیل اطلاعات لازم را کسب فرمایند.

Filmscript@teacher.com

تقاضانامه ی پذیرش عضویت در کارگاه فیلمنامه

نام و نام خانوانگی:

تاریخ تولد:

نام پدر:

میزان تحصیلات:

رشته ی تحصیلی:

تلفن پیغام:

نشانی دقیق (با ذکر پلاک و کد پستی):

مختصری از سوابق هنری:

تاریخ:

امضاء: