خبرها

نهمین برنامه جواهرهای کشف نشده

پایگاه خبری فیلم کوتاه: نیویورک تایمز و شبکه سینمای دیجیتال «امرجینگ پیکچرز» برای اولین بار برنامه سینمای مستقل «جواهرهای کشف نشده» را ارائه می کنند. این برنامه را نشریه اینترنتی «ایندی وایر» پایه گذاری کرده و هر سال فیلم های مستقل موفق در جشنواره های جهانی را که در آمریکا به نمایش درنیامده اند، به نمایش می گذارد. برنامه امسال که نهمین دوره برگزاری آن است، هشت ماه طول می کشد و طی این مدت پانزده فیلم برگزیده توسط منتقدان ایندی وایر را در نقاط مختلف آمریکا اکران می کند. همچنین شبکه ساندانس پرداخت یک جایزه نقدی به مبلغ پنجاه هزار دلار را به عهده گرفته که به فیلم منتخب تماشاگران اهدا می شود. نمایش فیلم ها از اواخر آوریل آغاز می شود و تور اکران حداقل در یازده شهر اجرا می شود. هر فیلم به مدت یک ماه روی پرده می رود.

چهاردهمین جشنواره اروپایی UIP

پایگاه خبری فیلم کوتاه: جشنواره فیلم کوتاه کرک ایرلند به عنوان یکی از جشنواره های مورد تایید آکادمی فیلم اروپا برای جایزه بهترین فیلم کوتاه اروپایی (UIP) انتخاب شد. این جشنواره که در سال ۱۹۵۶ تاسیس شده است، از امسال به عنوان یکی از چهارده جشنواره اروپایی میزبان جایزه معتبر UIP فعالیت خواهد کرد. نامزدهای این جایزه که یکی از رشته های جوایز سالانه فیلم اروپا است، در این جشنواره ها تعیین می شوند. فیلم هایی که به عنوان بهترین فیلم کوتاه در این رویدادها انتخاب شوند، به شکل خودکار نامزد دریافت جایزه UIP خواهند بود و فیلم اول از میان آنها انتخاب می شود. مراسم جوایز سالانه فیلم اروپا را که به اسکار اروپایی شهرت یافته آکادمی فیلم اروپا برگزار می کند. این آکادمی در سال ۱۹۸۹ تاسیس شد و اکنون حدود ۱۷۰۰ سینماگر اروپایی عضو آن هستند. در میان اعضای صاحب رای این آکادمی نام کارگردانان مشهوری مانند اینگمار برگمان، ریچارد آتن بورو، پدرو آلمودوار و . . . دیده می شود. گفتنی است که پنجاه و یکمین دوره جشنواره کرک از ۸ تا ۱۵ اکتبر در ایرلند برگزار می شود.

ساموئل جکسون و وونگ کارو‌ای در کن

فارس: پنجاه و نهمین جشنواره بین المللی فیلم کن امسال در حالی برگزار می شود که کسانی چون «ساموئل ال. جکسون»، «مونیکا بلوچی»، «هلنا بونهام کارتر» و «تیم راث» در هیات داوران این دوره از رقابت ها حضور دارند. به گزارش خبرگزاری فرانسه، دیگر اعضای هیات داوران این دوره از جشنواره کن عبارتند از «ژانگ زی یی» بازیگر فیلم «ببر خیزان، اژدهای پنهان»، «لوسرسیا مارتل» کارگردان آرژانتینی، «پاتریس لاکنته» از سینمای فرانسه، «الیا سلیمان» فیلمساز فلسطینی و «وونگ کارو‌ای» کارگردان چینی. ریاست این هیات را «وونگ کارو‌ای» به عهده دارد. هیات داوران، امسال برنده نهایی را از میان ۱۹ فیلم شرکت کننده این دوره از رقابت ها انتخاب خواهد کرد. پنجاه و نهمین جشنواره بین المللی فیلم کن امسال طی ۲۸ روز از ۲۸ می (۷ خرداد) در کن پاریس در کشور فرانسه برگزار خواهد شد.

اقتباس سینمایی ماما میا

ایلنا: این فیلم براساس موزیکال «ابا» ساخته می شود و نسخه سینمایی اش را «تام هنکس» به همراه «بیورف اولواس» و «بنی اندرسون» ترانه سرایان ابا تولید می کند. این فیلم تا پایان امسال و همزمان با دهمین سالگی اجرای موزیکالش در تئاتر لندن اکران می شود؛ در این نمایش بسیاری از ترانه های محبوب ابا از دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ وجود دارد. موزیکال «ابا» در سراسر جهان به روی صحنه رفته و بیش از ۱/۶ میلیارد دلار فروش داشته است؛ این در حالی است که «جودی کریمر» که این موزیکال را براساس ترانه های پرفروش ابا نوشته نیز در ساخت فیلم همکاری داشته است. جودی نخستین بار طرحش را در سال ۱۹۸۷ نزد «اولواس» برد؛ در ابتدا با طرح او موافقت نشد اما سرانجام در سال ۱۹۹۹ نخستین اجرایش به روی صحنه رفت. «پلی تون» کمپانی تولید فیلم «تام هنکس» درگیر این پروژه است و توزیع فیلم احتمالاً به عهده یونیورسال خواهد بود؛ در ضمن برای نخستین بار ترانه هایی از ابا برای زنگ تلفن همراه آماده می شود. یونیورسال میوزیک مسئول انتشار آنها است و در تعدادی از شبکه های تلفن همراه از جمله تی - موبایل، اورنج و وودافن در دسترس خواهد بود.

تقدیر دانشجویان از مایکل داگلاس

ایلنا: مایکل داگلاس اعلام کرد قرار است از دانشگاه سنت اندروز مدرک افتخاری دریافت کند. این بازیگر برنده اسکار در ماه ژوئن دکترای حقوق دریافت می کند و سخنگوی دانشگاه نیز این نکته را تایید کرده است. مقامات دانشگاه گفته اند داگلاس به خاطر مشارکت های همیشگی اش در سینمای بریتانیا مورد توجه قرار گرفته است. «بریان لنگ» رئیس دانشگاه نیز درباره او گفت: مایکل از شخصیت های برجسته سینمای معاصر به شمار می رود که اغلب از دانشگاه سنت اندروز دیدار می کند. وی همچنین افزود: سعی داریم مراسم تقدیر از داگلاس با مراسم افتتاح دپارتمان مطالعات سینمایی هم زمان باشد. مایکل داگلاس (پسر کرک داگلاس) برای بازی در وال استریت برنده اسکار بهترین بازیگر نقش اول مرد شده است.

گفت وگو با «شادمهر راستین» درباره «چارلی کافمن»، پدیده فیلمنامه نویسی آمریکا

کالبدشکافی یک ذهن خطرناک

محسن آزرم
mohsen.azarm@gmail.com

«شادمهر راستین»، هم منتقد سینما است، هم فیلمنامه نویس. دوست دارد فیلم ها و فیلمنامه ها را از زاویه هایی ببیند که کمتر کسی به آنها علاقه ای نشان می دهد. علاقه اش به سینمای تجربی و فیلم های مستقل، درست به همان اندازه ای است که فیلم های کلاسیک را دوست دارد. روزی که قرار شد راجع به «چارلی کافمن» و اهمیتش به عنوان یک فیلمنامه نویس قاعده شکن حرف بزنیم، می دانستیم که بحث به چیزهای دیگر هم کشیده می شود. چنین هم شد و این گفت وگو، عملاً، فقط نیمی از حرف هایی است که او به زبان آورده است. باقی حرف ها، فعلاً، می ماند برای مجال و فرصتی دیگر. سه فیلمنامه مشهور کافمن (جان مالکوویچ بودن، اقتباس و درخشش ابدی یک ذهن زلال) به فارسی ترجمه شده و در شماره ۵۷ فصلنامه سینمایی فارابی منتشر شده اند.

■■■

■ بیایید از این جا شروع کنیم که می گویند هالیوود، اساساً، استعداد آدم ها را خشک می کند و همه را به یک شکل درمی آورد. با این اوصاف، «چارلی کافمن» چگونه توانسته در این مجموعه رشد کند و به فیلمنامه نویسی تبدیل شود که کار خودش را می کند.

هالیوود با این گستردگی ای که می گویید، شاید وجود نداشته باشد. این که اسمی مثل هالیوود داشته باشیم و بتوانیم همه فعالیت هایش را تعریف کنیم. پروژه های صنعتی هالیوود، که از ابتدا می دانند به چه چیزی برسند، همین طوری است که می گویید. چون از ابتدا سرمایه گذاری می کنند که مثلاً با نشانه گیری مخاطب بین دوازده تا هفده سال، می شود آنها را با یک داستان، یک بازیگر، یا یک خواننده به سینما برد. یعنی یک تعداد مدیرهای برنامه ریزی، مشاورهای اقتصادی و مدیرهای صنعتی می خواهند جنبه اقتصادی هالیوود را زنده نگه دارند، خیلی هم در هالیوود قابل احترامند، چون پایه های هالیوود را اینها بنا می کنند. اما بعد از دهه شصت، هالیوود به این نتیجه رسید که هر از چند وقتی باید خودش را تازه کند.

■ این اتفاق، دقیقاً از چه فیلم ها و فیلمنامه هایی شروع شد؟

تضمین هایی که این مشاورها برای فروش صددرصد می دادند، سر فیلم «کلئوپاترا» (جوزف منکه ویچ) جواب نداد و آنها دچار رکود مالی شدند. بعد از این بود که سرمایه گذارهای خارجی آمدند و به جای صرف پول بیشتر و فروش بالا، تصمیم گرفتند پول کمی هزینه کنند و به فروش متوسط دست پیدا کنند. می گفتند ما اگر در فیلمی یک میلیون هزینه کنیم و بیست میلیون فروش کنیم، بیست برابر پول اولیه مان را درآورده ایم. ولی اگر در فیلمی ده میلیون هزینه کنیم و بیست میلیون فروش کنیم، فقط دو برابر پول اولیه را به دست آورده ایم. چه چیزی باعث می شود فروش آن یک میلیون تضمین بشود؟ آنها به یک پایگاه اقتصادی دیگر متوسل شدند، یعنی بست سلرزها، یعنی کتاب های پرفروش، تئاترهای برادوی، فیلم های تجربی که در اروپا موفق شده بود، و آکادمیسین ها، یعنی کسانی که در دانشگاه درس خوانده بودند. «پدرخوانده» (فرانسیس فورد کاپولا) و بعد «جنگ های ستاره ای» (جورج لوکاس) نشان داد تیم دانشگاهی می تواند تضمین کننده جدید مالی باشد. یک بخشی به نام گروه تجربه گرا باز شد و گفتند اینها آزادند به صورت محدود تجربه و تحقیق کنند. مثل کارخانه ای که هر سال محصولات روتین اش را ارائه می دهد، اما یک واحد تحقیق و تجربه هم دارد که چیزهای جدیدتری را تولید می کند. قوانین تاسیس شرکت در آمریکا، در دهه هفتاد تغییر کرد و هرکسی می توانست شرکت تاسیس کند. می توانست فیلم تولید کند. ولی نمی توانست پخش کند. درواقع یک عده غیرسینمایی اما علاقه مند پول می دادند که هالیوود تجربه کند و فیلم هایی که در دهه هفتاد به نظر می رسید تجربی هستند، در دهه هشتاد به فیلم های کلاسیک تبدیل شده بودند. اینها را داشته باشید تا برسیم به این که «چارلی کافمن» با مدیوم جذب مخاطب بیگانه نیست و داستان های کوتاهی که نوشته این تضمین را می دهند که می تواند کف فروش فیلم را به دست بیاورد. کافمن سریال تلویزیونی نوشته، بازنویسی سریال هم کرده و آن مشاوری که گفتیم، وقتی به اسم کافمن می رسد، می گوید او یک مخاطب خاص وفادار دارد. این نکته مهمی است. قبلاً «استیون کینگ» به این مرحله رسید. یک میلیون تیراژ کتابش ثابت بود، این که یک میلیون یا سه میلیون فروش در آمریکا کند، مهم می شود. در دهه چهل، فیلمنامه نویس ها این تضمین را می دادند. بعد کم کم تبدیل شد به کارگردان ها و بازیگرها. ولی در دهه نود، دوباره یکی از تضمین های فروش، فیلمنامه نویس ها شدند. فقط هم چارلی کافمن نبود، قبل از او «مایکل کرایتون» و «جان گریشام» هم توانستند تأثیر بگذارند. اما این چیزها نیست که چارلی کافمن را به یک فیلمنامه نویس عجیب تبدیل کرده، شاید یکی از دلایلش نوآوری در ساختار باشد.

■ خب، اگر قرار باشد بگوییم کافمن به این دلایل فیلمنامه نویس عجیب و غریبی است، به چه چیزهایی باید اشاره کنیم؟ این که درباره آدم های منزوی می نویسد؟ آدم هایی که برای خودشان جذابیتی ندارند. آدم هایی که به هر دلیلی مرز رویا و واقعیت برای آنها گسسته شده. یا این که سوررئالیسم در بخشی از کارهایش هست، هرچند کاملاً سوررئالیستی نیستند.

اگر بخواهیم ببینیم تفاوت فیلمنامه های کافمن با «جو استرهاوز»، یا باقی هم دوره هایش چیست، می بینیم که او آن هدف نهایی فیلم های آمریکایی را به لحاظ مخاطب تغییر داده است. یعنی در مخاطب شناسی آمریکایی، خیلی ها به زندگی آمریکایی معتقدند، و این یک گروه گرایی را ایجاد می کند که فردیت در آن از بین می رود. آمریکا در بیست سال گذشته به دلایلی مجبور است تاکید کند که همه گروه ها و اقشار متحد هستند، و آمریکا یک ایالات متحده است. در تبلیغات رسانه ای شان روی این بحث هویت خیلی تاکید دارند. حالا این جا آدم ها تنها می شوند، افرادی مثل «وودی آلن» کاری به نسبت این آدم های تنها با جامعه ندارند، یعنی وقتی فیلمنامه های وودی آلن را می خوانی، انگار داری «ماتریکس» می بینی، یک عده آدم درگیر خودشان هستند و کاری به جامعه ندارند. افراد صحنه مثل آکسسوار صحنه می شوند.

■ به این می گویند سینمای روشنفکری؟

آنها می گویند. درواقع می گویند «فیلم های نیویورکی». چون خود نیویورک هم خودش را از بقیه آمریکا جدا می داند. می گویند آمریکایی های میانی که از همه جا دورند و بیشتر سرباز را به کشورهای دیگر می فرستند، یک روش زندگی به خصوص دارند. «رابرت دونیرو» این را در «سگ را بجنبان» (بری لوینسن) به خوبی توضیح می دهد. ولی ما با چارلی کافمن مواجه هستیم که اول از همه سبک شخصی دارد، یعنی کارگردان های مختلف مجبورند به روش چارلی کافمن فیلمنامه را اجرا کنند. ویدئوکلیپ ها، یا ویدئوآرت های «اسپایک جونز»، به لحاظ قصه چیزی ندارد، قصه ای که به مرحله دراماتیک رسیده باشد. ولی چارلی کافمن، درام را کاملاً وارد فیلمنامه اش می کند و او هم تن می دهد. او به افرادی که از جامعه متحد جدا افتاده اند، اما روشنفکر محفلی نیستند، آدم هایی عادی، که مثلاً کارمند هستند، می پردازد.

■ درواقع، آدم هایی که می خواهند کسی غیر از خودشان باشند.

کسی دیگر غیر از تعریف آن شکل یکسانی که در آمریکا می گویند. چون در آن فرهنگ، خیلی راحت می گویند یا از «ما» هستی، یا از «دیگران». دیگران می توانند روشنفکرها باشند، می توانند رادیکال ها باشند، می توانند مهاجرها باشند. اما کسی اگر نه جزء همین «ما» باشد و نه جزء «دیگران»، چه وضعیتی پیدا می کند؟ یک مرز بینابین، خب این آدم آنقدرها هم نمی تواند به رئال (واقعیت)، خیال و فانتزی وفادار باشد. چون در آمریکا خیلی راحت می گویند فلان فیلم فانتزی است، این فیلم رئال است. مثلاً من «شبکه» (سیدنی لومت) را به لحاظ بحث رسانه، فردیت و یورش به هویت فردی، خیلی شبیه «جان مالکوویچ بودن» (اسپایک جونز) می دانم. شبکه کاملاً رئالیستی است. در مقابل شبکه، مثلاً «مالهالند درایو» (دیوید لینچ) را داریم که باز هم بحث رسانه و سینما است، این فیلم هم می تواند جزء فیلم های سوررئال مدرن باشد. اما جایگاه فیلم جان مالکوویچ بودن واقعاً کجاست؟ رئال است؟ فانتزی است؟ بخشی از رویا است؟ سوررئال است؟ سوررئال نسبت به چه رئالی؟ این «سور» در برابر چه رئالی قرار می گیرد؟ اگر بخواهیم خارج از شخصیت تحلیل بکنیم، به جواب نمی رسیم. ویژگی اصلی فیلمنامه های چارلی کافمن این است که شخصیتی را می نویسد تا او جهان را آن طوری که دوست دارد ببینند. ما هم این شخصیت را دوست داریم. بین دنیاهای آن شخصیت اغتشاش ایجاد شده است. حالا یک کارگردان، یا بازیگر چقدر می تواند از این محدودیت فراتر برود؟ کافمن برای این که بتواند فیلمنامه هایش را مستقیماً به مخاطب تحویل بدهد، فضا و قصه و روابطی را ایجاد می کند که بقیه نتوانند تغییرش بدهند.

■ یعنی دنیای شخصی خودش را به بقیه تحمیل می کند؟

برای بقیه تعریف می کند. اما تعریفش کاملاً جذاب است، و اجازه نمی دهد تعریفش تحریف شود. و یک سری تکنیک هم دارد. بعد از دیدن فیلم ها و خواندن فیلمنامه هایش، می فهمیم که تکنیک هایش چه هستند. این که چه جوری درام پردازی می کند.

■ در «اقتباس» (اسپایک جونز)، به قول خودش، یک گل را دراماتیزه می کند، که عجیب ترین کار دنیا است.

آره، فیلمنامه اقتباس، تئوری کافمن است نسبت به تالیف. یعنی با دیکتاتوری تالیف مقابله می کند. چون می داند مؤلف واقعیت را نسبت به احساسات شخصی اش، تغییر می دهد و مخاطب را مجبور می کند تا تغییریافته برداشت او را از طبیعت ببیند.

■ درست است که اقتباس، به یک معنا، مانیفست کافمن است، اما باز هم دست به شیطنت هایی می زند تا مخاطبش را دست بیندازد و دوباره خودش را پنهان کند.

ببینید، در «شباهت کامل / دوقلوها» (دیوید کرانبرگ) آدمی هست که برادرش نقطه مقابل او است، در بحث های پزشکی به شناختی از خودش و برادر دوقلویش و همین طور عقده های سرکوب شده اش می رسد. درواقع فیلمنامه نویس و کارگردان خواسته اند نگاهی را تداعی کنند، که انسان همیشه در تضاد با خودش است و رفتار آدم ها نتیجه این تضاد است. این برای چارلی کافمن چه تعریفی پیدا می کند؟ می گوید او برادری دارد که نسبتش با اقتباس این طوری است، ولی خودش آن طوری است. یعنی این دوتا در کشاکش همه مسائل نیستند، خود اقتباس است. فیلم بدون تاکید به ما می گوید کی از کی اقتباس شده، واقعیت نویسنده است که آن برادر را ایجاد کرده، یا نیاز برادر است که او را به وجود آورده. سئوال دوم برای بیننده به وجود می آید. آیا واقعیت ذهنی ملموس است؟ و آیا واقعیت عینی قابل انتقال است؟ سئوال های اصلی اقتباس همین ها هستند. برای آدم، بعضی چیزهای ذهنی آنقدر واقعی می شوند که فکر می کند آنها «هستند». و گاهی نمی شود یک چیز واقعی را برای دیگری تعریف کرد، آن وقت ترجیح می دهد به عنوان فانتزی تعریفش کند. اما یادمان باشد این بحث های فلسفی و روان شناسی را چارلی کافمن به شکل خام تحویل کارگردان نمی دهد. اینها را براساس یک قصه درام شده و منسجم تحویل می دهد. چرا محافظه کاری اش را در درام آورده است؟ او بخش رادیکال اش در مفاهیم و شخصیت پردازی می آورد و این ضد نگرش رایج در هالیوود است تا بتواند زندگی آمریکایی را نقد کند. اما نمی خواهد چهره ای مثل «سیدنی لومت» باشد، یک فیلمساز سیاسی اجتماعی. بلکه ترجیح می دهد در دوران پست مدرن، انتقاد را از خودش شروع کند. هیچ وقت نمی فهمیم موضع چارلی کافمن نسبت به شخصیت هایش، یا قصه اش، چطوری است. یعنی درام وجود دارد، اما هدف ندارد. هدف را چه کسی تعیین می کند؟ مخاطب. فیلم های تجربی «ژان لوک گدار» را به لحاظ فرم، در فیلمنامه های چارلی کافمن می بینیم. یعنی عدم قطعیت مخاطب نسبت به موضعی که دارد. و می گوید آیا آن آدم خوبه، واقعاً خوب است و آدم بده، واقعاً آدم بدی است؟ اگر بگوییم خوب است نسبت به خودمان دچار شک می شویم.

■ یعنی شک را چند مرحله برمی گرداند به عقب.

آره، با این کار، امنیت تماشاگر را از او می گیرد. اولین سئوال شما این بود که آیا هالیوود آدم را محدود می کند؟ اگر بخواهد امنیت را از تماشاگر بگیرد، آره. رادیکال ترین فیلم های آمریکایی، آنهایی که به نظام کاپیتالیستی هم انتقاد می کنند، طوری فیلم را اجرا می کنند و به سرانجام می رسانند که مخاطب احساس امنیت بکند. در امنیت است که می شود انتقاد کرد. ولی چارلی کافمن انتقاد نمی کند، نیت اصلی را زیر سئوال می برد. او امنیت را نقد می کند.

■ و این برای هالیوود خطرناک نیست؟

برای هالیوود یک جور شیطنت است که می بیند بعضی مخاطب ها این قضیه را دوست دارند. همین طور که موسیقی «هوی متال» و «مرلین منسن» را دوست دارند. همین طور که «تیم برتن» دارد با انیمیشن هایش بیشتر از فیلم هایش فروش می کند. همین طور که «جیم جارموش» دارد مخاطب هایی را وارد سینما می کند که مدت ها بود فیلم اروپایی می دیدند. یا «سوفیا کاپولا» می تواند محصول ساده ای را تحویل بدهد که مخاطب جذب آن بشود. اما وقتی قرار می شود که این فیلم، به عنوان «فیلم استاندارد» مطرح بشود، دیگر کاری باهاش ندارد. یعنی ملاک هالیوود اسکار است. و اسکار باید به فیلم استاندارد به لحاظ تولید، به لحاظ امنیت، به لحاظ این که مخاطب حس کند جایگاه درستی دارد، داده می شود. این جا است که با فیلمنامه های کافمن کاری ندارند. اگر می خواهید رد هنر را در هالیوود ببینید، باید فیلمنامه های ارژینال را پیدا کنید. هربار به فیلمی جایزه فیلمنامه ارژینال دادند، بدانید که آن فیلم دارد تجربه می کند. جایزه هنر و تجربه هالیوود، مال فیلمنامه ارژینال است. یعنی به فیلم تجربی جایزه نمی دهند، چون فیلم برایشان سندیت دارد. تنها جایی که اجازه می دهد طرف برای خودش کارهایی بکند، آن جا است. چون خطرش کم تر است و می تواند مخاطب جدیدی را وارد کند. فیلمنامه های چارلی کافمن، مرحله گذار تجربه به صنعت است. خودش را خوب پیدا کرده، نه می خواهد مثل «رابرت رودریگس» و «کوئنتین تارانتینو» فقط به فرم و موضوع برسد، نه می خواهد مثل لینچ و جارموش (البته غیر از دو کار آخرش) تبدیل بشود به آدمی که مجبور است برای پیداکردن تهیه کننده، سراغ تلویزیون های فرانسوی برود. کافمن می خواهد صنعت هالیوود را با تجربه جدید، که کم ترین هزینه را دارد، بسته بندی کند و به مخاطب برساند.

■ تعداد فیلمنامه های سینمایی کافمن آنقدرها زیاد نیست، خیلی محدود است. ولی شهرت خوبی برایش دست و پا کرده است.

همین چهار فیلمنامه اش دارد نسل تازه فیلمنامه نویس ها را پرورش می دهد. بدترین کاری که هالیوود می تواند بکند این است که چارلی کافمن را آنالیز می کنند، می بینند چه ویژگی هایی داشته که مخاطب دوستش داشته و چه ویژگی هایی بوده که باعث شده مخاطب دل چرکین از سالن بیرون بیاید. چرا اقتباس فیلمنامه ای جنجالی شده، ولی فیلمی بسیار پرفروش نشده است. بعد اینها را به یکسری تکنسین می دهند و می گویند شما هم مثل این کار بکنید. یعنی مثلاً آنالیزشده «قاچاق» (استیون سودربرگ) یا «۲۱ گرم» (الخاندرو گونسالس ایناریتو) می شود «تصادف» (پل هگیس) که محافظه کاری هم دارد. این بلایی است که هالیوود به سر تجربه ها می آورد.

■ خب، حالا چون به این دو فیلم اشاره کردید، اجازه بدهید بپرسم چرا آنقدر که به شیوه داستان گویی قاچاق یا ۲۱ گرم علاقه نشان دادند، اما چرا کسی از مدل داستان گویی کافمن تقلید نکرد؟

فیلمنامه های دومینویی، یعنی سلسله حوادث علت و معلول، زنجیره ای ناگسستنی به هم دارند، با توجه به تغییرات عمده ای که در جهان شکل می گیرد، عملاً دیگر جواب نمی دهد. الان، به لحاظ شخصیت شناسی، دلایل پنهان و هویدای متعددی، حتی باعث رفتارهای ناشناخته می شود.

■ اصلاً یکی از دغدغه های کافمن این است که داستان مستقیم و سرراست ننویسد.

می دانیم که ادبیات مدرن در اروپا چه تحولی در تفکر ایجاد کرد. در آمریکا، کارهای تجسمی و موسیقی یا معماری، فرم را از تعریف ها رها کرده اند. فیلم هایی مثل ۲۱ گرم، آمدند یک داستان سرراست را پیچیده تعریف کردند. اصطلاحاً یک داستان گروتسکی را آرابسکی تعریف کردند. یک قصه «الف» تا «ی» را در مراحل مختلف تعریف کردند. خب، اوج این شکست زمان و مکان، «پالپ فیکشن» (کوئنتین تارانتینو) است. اما چارلی کافمن این نیست. نمی گوید من به علت ها و معلول های مختلف رسیده ام، یا انسان شخصیت های مختلفی دارد، می گوید من نمی توانم جهان را تحلیل کنم. من چارلی کافمن گیر کرده ام. شما هم بیایید و در این گیر کردن من شریک شوید. فیلم هایی مثل ۲۱ گرم را برای این پیچیده تعریف کرده اند که جذاب بشود، ولی کافمن می گوید من اصلاً نمی دانم مسیر کجا است. البته او می داند، ولی این طوری در یک سرگشتگی شریک می شویم. تجربه ای که قبلاً فقط ادبیات داشت، ادبیاتی که مثلاً «آلن رب گری یه» داشته است.

■ یعنی ریشه اصلی کافمن در ادبیات است؟

ادبیاتی که خودش تحت تأثیر سینما است. ادبیات دهه چهل، که یکهو رفتند روی پرده شکست زمان و شکست تداوم ذهنی را دیدند و با فیزیک کوآنتوم آشنا شدند که هیچ نظم و بی نظمی به نتیجه نمی رسد و هدف منظم بودن یا بی نظمی نیست. و تعریف تصادف، که یک امر غیرانسانی نیست، یک امر منسجم است که بستگی به زاویه دید ما دارد. نویسنده هایی مثل «مارسل پروست» و «ویرجینیا وولف» هم تجربه های شخصی و درون پیچیده شان را عیان کردند. حالا کافمن می آید و به تمام حوادث عمق می دهد، به مجموعه ای از علت و معلول هایی که تصادفی به نظر می آیند و انسان هایی که در برابر هستی خودشان دچار تردید هستند. و مهم ترین کار کافمن این است که می گوید من دچار تردیدم و نتوانستم به این قصه انسجام بدهم.

■ پایان فیلمنامه هایش هم عجیب است. جوری تمامش می کند که فکر نمی کنیم.

چون می خواهد بگوید مشکل من هستم. هنرمندی است که مشکل را به جامعه یا سیستم ارجاع نمی دهد.

■ خب، اسم این کار چیست؟

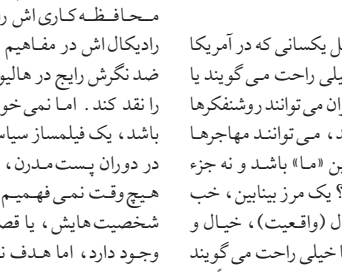
این سرگشتگی خود کافمن است. فردیت شخصیت هایی که نوشته، برای آنها ترسناک است. هالیوود سعی می کند او را یک جور آلترناتیو نشان بدهد، یک جور مسکن مقطعی. انسان های استثنایی در آمریکا به شدت زیاد هستند و به شدت از طرف جامعه له می شوند. چارلی کافمن راه بیان هنر سینمای اروپایی را به مخاطب عام، یاد گرفته است. این است که کافمن، منحصربه فرد می ماند، اما کسی که بخواهد از او تقلید کند، فقط مجموعه ای از اجراهای تکنسین وار دارد. کم ترین برداشت های صحنه را فیلمنامه های کافمن دارد، چون یا باید اجرا کنند، یا نمی دانند با چه چیزی طرف هستند. در آینده ای که خیلی دور نیست، هرکسی فیلمنامه خودش را می نویسد و می سازد. دوره ای که سینما دیگر تمام می شود و تئاتر تازه شروع می شود و زنده بودن را بالاخره ثابت می کند. ما آخرین دوره کارگردان ها را داریم، مگر این که در اجرای فیلم تحولی پیدا شود. چارلی کافمن، همه آن تجربه گرایی های کارگردان های مؤلف را وارد فیلمنامه کرد و فیلمنامه هایی نوشت که اجراکننده هایش فقط باید مفاهیم را انتقال بدهد، و این آینده نگری او را نشان می دهد که می داند مخاطب آنقدر در فیلم مشارکت می کند که شاید سینما حذف بشود.

عکس: رضا معطریان، شرق

خلاصه گفت وگو

۱- ویژگی اصلی فیلمنامه های چارلی کافمن این است که شخصیتی را می نویسد تا او جهان را آن طوری که دوست دارد ببیند. ما هم این شخصیت را دوست داریم. بین دنیاهای آن شخصیت اغتشاش ایجاد شده است.

۲- فیلمنامه اقتباس، تئوری کافمن است نسبت به تالیف. یعنی با دیکتاتوری تالیف مقابله می کند. چون می داند مؤلف واقعیت را نسبت به احساسات شخصی اش، تغییر می دهد و مخاطب را مجبور می کند تا تغییریافته برداشت او را از طبیعت ببیند.



قاعده بازی

فیلمنامه نویس به روایت فیلمنامه نویس

اهمیت چارلی کافمن بودن

چارلی کافمن
ترجمه: سالومه سیاح

«چارلی کافمن» احتمالاً تنها فیلمنامه نویس هالیوود روزگار ما است که به ستاره تبدیل شده، ستاره ای که چیزی از بازیگرها و کارگردان ها کم ندارد. فیلمنامه های عجیب و غریبش، نشان می دهند که با آدمی معمولی طرف نیستیم، او نابغه ای است که برگ های برنده اش را با نوشتن هر فیلمنامه رو می کند و فیلمنامه های «جان مالکوویچ بودن»، «اقتباس»، «اعترافات یک ذهن خطرناک» و «درخشش ابدی یک ذهن زلال» از همین نبوغ حکایت می کنند. آنچه در ادامه می خوانید، دستورالعمل های کافمن است برای کسانی که می خواهند فیلمنامه نویس شوند.

■■■

چگونه باید فیلمنامه بنویسیم؟ باید به این سئوال پاسخ بدهم. از من خواسته اند برای آنهایی که دوست دارند فیلمنامه نویس شوند، فرمان صادر کنم. چه فرمانی؟ این که چگونه باید قلم را در دست گرفت، یا با کامپیوتر تایپ کرد؟ اینها چیزهایی نیست که باید بدانید. چیزی که واقعاً مهم است، فهمیدن این نکته است که هیچ دستور و فرمان و قاعده ای را نباید جدی گرفت. من فرمان می دهم: هیچ فرمانی را جدی نگیرید. اگر قرار بود از ابتدای تاریخ سینما تا الان همه فیلمنامه نویس ها و کارگردان ها، دستورهایی را که نسل های قبل تر داده اند اجرا کنند، معلوم نبود که سینما به چه حال و روزی می افتاد.

آیا فیلمنامه نویسی فرمول دارد؟ نمی دانم. شاید داشته باشد. شاید هم نداشته باشد. ولی لابد دارد، چیزهایی هست که در کارگاه های فیلمنامه نویسی درباره فیلمنامه می گویند. آنها فرمول های فیلمنامه نویسی هستند. واقعاً؟ مگر فیلمنامه نویسی، علم ریاضی یا فیزیک است که فرمول دارد. دانشمندان می گویند نباید فرمول ها را تغییر داد، چون به نتیجه نمی رسیم. ولی من فکر می کنم در سینما باید از دست فرمول ها فرار کرد. من همیشه نسخه اول فیلمنامه هایم را با یکی بود، یکی نبود شروع می کنم. یعنی این اولین جمله ای است که می نویسم. اما ادامه اش واقعاً این طور نیست. چون فکر می کنم همه چیز بستگی دارد به این که داستان را چطور بسازید. من از داستان هایی که خطی هستند، خوشم نمی آید. خیلی ساده است. حوصله ام را سر می برند. اگر یک فیلم بین حرفه ای باشید، می توانید پایان همه فیلم ها را حدس بزنید. اما یک فیلم بین حرفه ای نمی تواند پایان زندگی خودش را حدس بزند. واقعاً ترسناک است. درست که همه آدم ها یک روز به دنیا می آیند و روزی دیگر می میرند. اما در این بین اتفاق های دیگری هم می افتد. رابطه هایی شکل می گیرد و گسسته می شود. آدم هایی همدیگر را می بینند و از هم دوری می کنند. کسی نمی تواند زندگی اش را مطابق یک فرمول، یک دستورالعمل پیش ببرد. نمی تواند؟ نه، اگر می توانست آدم خوشبختی باشد. ولی مگر خوشبختی چیست؟ کسی می تواند خوشبختی را تعریف کند. سال ها است که کتاب های مختلف را زیر و رو کرده ام تا بفهمم آدم ها چرا پیچیده ترین موجودات جهان هستند. وقتی هجده سالم بود، خیلی اتفاقی، کتاب «چنین گفت زرتشت» را در کتابخانه ای دیدم. کتاب را با احتیاط برداشتم. فکر کردم خواندنش حوصله ام را سر می برد، اما این طور نشد. کتاب معرکه ای است. اتفاقاً آن کتاب هم می خواهد به این سئوال جواب بدهد که چرا آدم ها پیچیده ترین موجودات جهان هستند.

یک بار در مصاحبه ای به من گفتند تو داری سوررئالیسم را دوباره باب می کنی. یک بار هم گفتند عجب کمدی های خوبی می نویسی. یکی دیگر راجع به من گفته است که کافمن بهترین تراژدی های این روزگار را می نویسد. عجب! همه اینها را راجع به من می گویند؟ مگر می شود؟ از من می خواهند در این مورد برایشان توضیح بدهم. وقتی می گویم نمی دانم، حس می کنم دارم ناله می کنم. مثل آدمی هستم که حرفی از دهنش بیرون پریده و حالا دارند درباره آن حرف ازش سئوال می کنند. اگر بگویم خودم هم نمی دانم این چیزهایی که می نویسم چیست، باور نمی کنید. فکر می کنید می خواهم از جواب دادن در بروم. البته در که می روم، ولی واقعاً نمی دانم. من نمی توانم به کسی بگویم چه جوری باید فیلمنامه نوشت. اگر بلدید داستان تعریف کنید، می توانید فیلمنامه بنویسید. برای نوشتن فیلمنامه، بیش تر از همه به ذهنی خلاق نیاز دارید. چیزی که این روزها متاسفانه کم تر دیده می شود. دلیل نوشته شدن این داستان های آبکی و بی مزه که حوصله مردم را سر می برند، همین نبود ذهن خلاق است. خلاقیت، خلاقیت، خلاقیت. من با کلاس ها و کارگاه ها مشکل به خصوصی ندارم، ولی فکر نمی کنم آنقدر که می گویند اثر داشته باشند. نهایتش این است که به شما می گویند فیلمنامه خوب این است و فیلمنامه بد آن یکی. ولی شما را فیلمنامه نویس نمی کنند. باید داستان نویسی بلد باشید تا فیلمنامه نویس شوید و فکر می کنم تنها چیزی که به شما واقعاً کمک می کند خواندن داستان های خوب و تماشای فیلم های خوب است. اگر داستان های خوب بخوانید، در ذهن شما می مانند و روزی، روزگاری، ناخودآگاه بروز می کنند. من از خودآگاهی در نویسندگی بدم می آید و فکر می کنم فیلمنامه هایی که تا حالا نوشته ام، این نفرت را نشان می دهند. یک بار به کسی که از من پرسیده بود آیا واقعیت را همین طوری که در فیلمنامه هایم هست می بینم؟ جواب دادم که دنیا برای من همین شکلی است. شما دنیا را طور دیگری می بینید؟ به من می گویند که باید رمان بنویسم. چون موقع نوشتن دنیای ذهنی آدم ها را با دنیای عینی مخلوط می کنم. این کاری است که رمان ن