خبرها

سینماگران و بحث تهیه‌کنندگی

مبحث «تهیه‌کنندگی حرفه‌ای» که یکی از ارکان مهم هنر- صنعت سینما در کشورهای دارای سینما محسوب می‌شود، طی چند هفته گذشته توسط خبرگزاری ایسنا با تعدادی از تهیه‌کنندگان سینمای ایران به بحث و بررسی گذاشته شد. موضوعی که به نکات مهمی در این زمینه همچون عدم وجود تهیه‌کننده حرفه‌ای به دلیل نقصان وجوه صنعتی وجود تفکر نادرست نسبت به تخصص تهیه‌کنندگی و تفاوت‌های آن با سرمایه‌گذار و . . . اشاره داشت.

■ **منوچهر محمدی**

منوچهر محمدی اغلب تهیه‌کنندگان در سینمای ایران را تولیدکنندگان تک‌محصولی دانسته و می‌گوید: اغلب تهیه‌کنندگان بعد از ساخت یک فیلم، منتظر بازگشت سرمایه آن فیلم برای ساخت فیلم بعدی هستند، بنابراین نمی‌توانیم بر آنها اطلاق حرفه‌ای و صنعتی داشته باشیم. او توضیح داد: اگر منظور از تهیه‌کننده حرفه‌ای کار مداوم و به اصطلاح مستمر در عرصه تهیه فیلم باشد به هر حال در سینمای ایران یکسری تهیه‌کننده که به طور جدی حرفه تهیه فیلم را دنبال می‌کنند، وجود دارند. اما اگر منظور بحث صنعتی این موضوع است باید بگویم به دلیل اینکه سینمای ایران صنعتی نیست یعنی دارای تولید، بازار و مخاطب انبوه نیست، از این منظر دچار مشکلات هستیم.

■ **علیرضا داودنژاد**

علیرضا داودنژاد از کارگردانان و تهیه‌کنندگانی است که معتقد است: وقتی شغل و پیشه فردی تهیه و تولید یک فیلم باشد، می‌توان آن را تهیه‌کننده به حساب آورد. این کارگردان و تهیه‌کننده سینمای ایران در گفت‌وگو با ایسنا از ویژگی‌های تهیه‌کننده حرفه‌ای گفت: تهیه‌کننده حرفه‌ای دارای ویژگی‌هایی است. طبیعی است وقتی فردی قصد تولید کالایی را دارد، باید بداند کالایی که تولید می‌کند چه نوع کالایی است و چگونه می‌شود آن را با بهترین کیفیت تولید کرد. بر همین اساس تهیه‌کننده‌ای که می‌خواهد فیلم تولید کند باید فیلم را بشناسد و بداند فیلم یعنی چه؟ فیلم یک محصول هنری است که شامل ترکیبی از تمام رشته‌های هنری می‌شود.

■ **ابوالحسن داوودی**

ابوالحسن داوودی نیز دیگر کارگردان و تهیه‌کننده‌ای است که معتقد است: تهیه‌کنندگی به معنای تخصصی در ایران وجود ندارد، درحالی که زمینه‌های بروز آن وجود دارد، به دلیل اینکه تهیه‌کننده واقعی در سینمای ایران کم است این حرفه هنوز جایگاه واقعی خودش را پیدا نکرده است. داوودی در پایان معتقد است: برای به وجود آمدن شرایط کامل تهیه‌کنندگی تخصصی ابتدا همه نهادهای دولتی- صنفی و خصوصی باید اهتمام کنند و تعریف روشن و صریحی از این حرفه ارائه دهند.

■ **فواد نور**

فواد نور نیز که علت عدم شکل گیری تهیه‌کنندگی تخصصی را تفکر غالب سنتی از جریان تهیه‌کنندگی دانست که هنر- صنعت و تخصص تهیه فیلم را بیشتر در غالب سرمایه و به خصوص سرمایه‌های شخصی معنا می‌کند. وی گفت: تهیه‌کنندگی تک‌محصولی که تفکر غالب تهیه‌کنندگی را در سینما شکل می‌دهد، به طور سنتی کاری به برنامه‌های درازمدت سینما و زیرساخت‌ها و ضرورت تخصصی شدن حرفه‌ها ندارد و بیشتر به فکر برنامه‌های مقطعی برای پیشبرد و عرضه محصول خود است و به همین دلیل سرنوشت و آینده سینما جز در حیطه تعریف شخصی در برنامه‌ریزی‌های او نقشی ندارد.

■ **غلامرضا موسوی**

غلامرضا موسوی نیز معتقد است: هنوزخیلی‌ها تفاوت سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده را نمی‌شناسند. وی با تاکید براینکه در این زمینه باید بحث و گفت‌وگو شود تا مردم نسبت به تفاوت‌های این دو مطلع شوند، گفت: سرمایه‌گذار می‌تواند شخص حقیقی یا حقوقی باشد که امکانات سرمایه تولید یک فیلم را در اختیار می‌گذارد، اما تهیه‌کننده کسی است که از ابتدا تا آخر پیگیر فیلم است و مسئولیت نهایی نیز به لحاظ کلیه اتفاقاتی که می‌افتد و تولیدی که به سرانجام می‌رسد با او است. وی افزود: سینما تجارتخانه نیست که بخواهند با آن کاسبی کنند ضمن اینکه باید هزینه فیلم برگردد و مردم استقبال کنند و فیلم مخاطب داشته باشد. در مجموع تهیه‌کننده باید صاحب طرح، ایده و فکر باشد و بتواند آن ایده و طرحی را که دارد به نحو احسن به سامان برساند.

■ **بیژن امکانیان**

بیژن امکانیان نیز دیگر تهیه‌کننده‌ای است که معتقد است: تهیه‌کنندگی در سینمای ایران هنوز به جایگاه واقعی خودش نرسیده است. وی دلیل این موضوع را ساختار سینمای ایران دانست که کاملاً حاصل بخش خصوصی نیست و می‌گوید: ما به عنوان کاری که دولت متولی نهایی آن است، در حال کارکردن هستیم و تا هنگامی که صلاحدیدهایی وجود داشته باشد تهیه‌کنندگان هم در این چهارچوب باید کار کنند.

■ **علیرضا رئیسیان**

علیرضا رئیسیان نیز معتقد است: به معنای آکادمیک در ایران تهیه‌کننده نداریم، صرفاً تهیه‌کنندگان در ایران وظیفه خود می‌دانند که با جمع‌آوری امکانات از طریق دولت یا سرمایه‌گذار خصوصی، یک فیلم را کلید بزنند. تهیه‌کننده حرفه‌ای با توجه به هنر صنعت سینما با هم تعریف می‌شود که ما در سینمای ایران فاقد صنعت سینما هستیم. این کارگردان و تهیه‌کننده در ادامه به ایسنا گفت: بیشترین بار تولید یک فیلم در ایران بر دوش کارگردان است، بنابراین زمانی که تولید یک فیلم به پایان می‌رسد اگر در فروش موفق باشد، کارگردان همان درصدی که از ابتدای قرارداد داشته می‌گیرد و این نادیده گرفتن حقوق مولف است و حالا اگر این فیلم از نظر اقتصادی خوب نفروشد، پاسخگوی نفروختن آن کارگردان است.

■ **جهانگیر کوثری**

جهانگیر کوثری نیز می‌گوید: آن کسی که دارای سرمایه بوده، وارد سینما شده و سرمایه‌گذاری کرده و با توجه به جذابیت‌هایی که در این حرفه وجود دارد پایبند این قضیه شده و به سوددهی هم رسیده و در سینما ماندگار و به تهیه‌کننده سینما تبدیل شده است. وی در عین حال متذکر می‌شود: امروز تعداد بیشتری که نسبت به حرفه تهیه‌کنندگی در سینما آگاهی داشته و دارند وارد این عرصه می‌شوند. هرچند که در آن بخش صنعتی قضیه هنوز آن نگاه و برداشت وجود دارد و هنوز هم می‌بینیم کسانی که توانایی مالی دارند، وارد این حرفه می‌شوند.

■ **سیروس تسلیمی**

تسلیمی با بیان اینکه تهیه‌کننده در سینما نقش یک نوع مهندس اجرایی را در سیستم ساختمان دارد اظهار داشت: تهیه‌کننده حرفه‌ای آدمی است که بودجه فیلم را تامین می‌کند که این بودجه در کشورهای سوسیالیستی توسط دولت تامین می‌شود و در کشورهای آزاد توسط بانک‌ها و سرمایه‌گذاران بخش‌های مختلف که این پول را براساس قرارداد در اختیار تهیه‌کننده‌ای که شاخص است می‌گذارند تا بودجه را مدیریت کند تا وقتی که فیلم به اکران درآید. وی همچنین از ویژگی‌های دیگر تهیه‌کنندگی را تخصص و آشنا بودن با تمام اجزا سینما دانست.

گفت‌وگو با ایرج کریمی، سازنده و نویسنده «باغ‌های کندلوس»

مطلقاً راه دیگری نیست؛ مطلقاً

امیر پوریا

عکس: (ق) معصومیان شرق

ایرج کریمی از آنهایی است که چه به عنوان فیلمساز او را بشناسی و بعد تازه نوشته‌های نظری یا نقدهایش را بخوانی (که البته در این صورت، سینمادوست پرت و بدشانسی هستی که قبلاً مطالبش را نخوانده‌ای) و چه اگر اول در جایگاه منتقدی با نگاهی کلی‌نگر و چارچوب‌شناسانه با او آشنا باشی و بعد از طریق فیلم یا مصاحبه‌ای، با شخصیت سینماگرش مواجه شوی، هیچ گونه دوگانگی یا تفاوت سطح به چشمت نمی‌آید. همه‌مان می‌دانیم که همیشه این طور نیست و باز بهتر می‌دانیم که این کارکردن برمبنای علایق و دغدغه‌ها و در همان سطح و عمق و ظرافتی که در نگاه منتقدانه‌ات جاری است، دردسرهایی دارد انبوه و چندجانبه و کریمی در «باغ‌های کندلوس» که بعد از چندین فیلم بلند تلویزیونی و ویدئویی، سومین فیلم سینمایی‌اش و به چشم من کامل‌ترین آنهاست، از اکران دیرهنگام و جمع و جور تا ممیزی در یکی دو صحنه که اتفاقاً بار و بعد معنوی هم داشته‌اند، همه جورش را کشیده. اما به قول علی (مسعود کرامتی) که خود کریمی از نگاهی او را آدم اصلی فیلمش می‌داند، «وقتی آدم یه چیزایی رو فهمید که دیگه نمی‌تونه نفهمه». دنیا همین است و مطلقاً جز سماجت و تلاش‌های چندباره و دردسرهای چندین باره، مطلقاً راه دیگری نیست؛ مطلقاً.

■ **می‌خواهم بحث را از این جا شروع کنم که به نظرم شروع فیلم شما ممکن است تماشاگر را در درک روایت به اشتباه بیندازد. در اولین دقایق «باغ‌های کندلوس» اتفاقی می‌افتد که چه از فیلمنامه بیاید و چه از تدوین، به هر حال باعث یک نوع دوگانگی در برداشت تماشاگرها می‌شود: وقتی اول تصادف شبانه را می‌بینیم و بعد خراب شدن و خاموش شدن ماشین را روی آن تپه و در صبح، بعضی تماشاگران حس می‌کنند این صبح بعد از همان تصادف است و اواخر فیلم را که می‌بینند، این فکر به وجود می‌آید که همه فیلم و به خصوص مسیر اتفاقات زمان حال در همان چند دقیقه دم مرگ در ذهن و خیال سه مرد یا مثلاً علی (مسعود کرامتی) گذشته. بعضی‌ها هم اواخر فیلم و دیدن علی در بیمارستان را متصل به تصادف صحنه اول می‌دانند و بقیه فیلم را مربوط به قبل از تصادف. این دو برداشت مختلف را در جشنواره فجر دو سال پیش، حتی بین منتقدان هم می‌دیدم.**

درست است، ولی من در این قضیه هیچ جور به اشتباه افتادن نمی‌بینم. اصلاً این را دوست داشتم که تماشاگر در برداشتش آزاد باشد. چیزی که کلاً به نظرم در سینما خیلی اهمیت دارد و حتماً در این گفت‌وگو چند بار بهش خواهیم رسید، این است که هر چیزی در فیلم، اعم از یک شیء یا یک رویداد یا یک جریان روایتی، اول باید واقعیت داشته باشد و در دل داستان جا بیفتد و بعد، اگر قرار است معنا و نماد و اینها در کار باشد، به برداشت‌هایی در تماشاگر منجر شود. طبیعتاً وقتی توی فیلم می‌بینیم که جاده آن قدر سوت و کور است (و ما کلی مصیبت داشتیم که عبور ماشین سعید (احسان امانی) را این جوری بگیریم، چون آنجا دارد جاده‌سازی می‌شود و همه‌اش پر از ماشین‌های سنگین است)، خود این خلوتی جاده به هر حال نشان می‌دهد که این سفر تا حدی ذهنی یا نمادین است. ولی در عین حال من می‌خواستم وجه اول برجسته باشد، یعنی به عنوان یک امر واقعی هم در فیلم دیده بشود. درباره تصادف اول، چیزهایی هم اتفاق افتاد که عناصر تکمیل‌کننده این جریان، الان در فیلم به تماشاگر و به من کمکی نمی‌کند. مثلاً آن مردی که توی قهوه‌خانه روباز بین راه در حال قلیان کشیدن می‌بینیم و توجه علی بهش جلب می‌شود، راننده مینی‌بوس اول فیلم است و فیلمبرداری باید طوری می‌بود که تماشاگر همان موقع تصادف، صورت او را تشخیص بدهد. ولی در اجرایی که توی فیلم هست، عبور مینی‌بوس آن قدر تاریک گرفته شده که در قهوه‌خانه، بیننده فقط یک آدم عادی را می‌بیند و نمی‌شناسدش.

■ **این حتماً بازی بین ذهنی بودن و واقعی بودن سفر را جذاب‌تر می‌کرد.**

بله، ولی این از مهمترین اشکالات فیلمبرداری فیلم است.

■ **«باغ‌های کندلوس» هم مثل فیلم‌های قبلی‌تان، شیوه روایت خاصی دارد و بین گذشته و حال در نوسان است. خیلی جاها از عنصر «تداعی» برای گذر از حال به گذشته استفاده کرده‌اید، ولی در همه جای فیلم این بهانه ورود به فلاش‌بک‌ها نیست.**

خب دلیلش این است که در کار ساختن فیلم یا نوشتن رمان یا کشیدن نقاشی، واقعاً نمی‌شود خیلی عمدی و ریاضی با قضیه برخورد کرد. همیشه تلاشم این است که چه توی نحوه روایت، چه در توصیف‌های بصری، چه در پرداخت یک میزانسن یا یک اکشن یا حتی یک اتفاق، به سراغ بیان تازه‌ای بروم. چون فکر می‌کنم حساسیت از کار افتاده تماشاگر را با نوگرایی می‌شود بیدار کرد و بهش طراوت داد. خیلی چیزها در طول سال‌ها با فیلم‌هایی که آدم می‌بیند و کتاب‌هایی که می‌خواند، ملکه ذهن آدم می‌شود و بخشی از وجود و تجربه‌هایش را شکل می‌دهد. مثل تأثیراتی از کافکا یا کامو. موضوع تداعی‌هایی که می‌گویی، از همین چیزهاست. واقعاً خیلی عمدی بهش فکر نکردم، ولی به هر حال غیر از معانی و احساس‌ها، آدم به یک سری نکات فنی هم توجه می‌کند. مثلاً فرض کن اولین باری که فلاش‌بک دارد اتفاق می‌افتد، حس می‌کردم که این انتقال از حال به گذشته باید یک جوری خاص باشد. در عین حال دنبال یک نوع بیان شعری هم می‌گشتم. چون فیلم باید همان اول کار قراردادهایش را با تماشاگر بگذارد. همین طور بخش متافیزیک قضیه که می‌خواستم از همین اوایل منتقل بشود. چون با این که ما توی فلاش‌بک‌ها سراغ دو آدم می‌رویم که مرده‌اند، این مرگ را به خاطر شدت عشقی که به هم داشته‌اند، بیرنگ حس می‌کنیم.

■ **جوری که انگار گاهی آنها زنده‌تر از آدم‌های زمان حال‌اند.**

دقیقاً و همین بود که فکر کردم همان اولش وقتی علی (مسعود کرامتی) بالای تپه‌ای می‌ایستد و به دوستانش با اطمینان می‌گوید که قبر آبان (خزر معصومی) و کاوه (محمدرضا فروتن) این جا نیست، توجهش به جهتی جلب شود و بعد ما کات بدهیم به آبان که بیست سال پیش دارد از تپه‌ای دیگر پایین می‌رود. امیدوارم این اتفاق افتاده باشد که این جور به قول تو «تداعی»ها یک حس شاعرانه‌ای هم به تماشاگر بدهد.

■ **همه این موارد از دل فیلمنامه می‌آمد یا بعضی نقاط اتصال را هم در تدوین پیدا کردید؟**

نه، این تداعی‌ها همه‌اش در فیلمنامه بود. چون نمی‌شد لحظه‌های حرکت بین زمان‌ها را به شانس یا انتخاب‌های موقع تدوین بسپرم. ضمن این که من برداشت‌های کم تعدادی می‌گیرم، ارزان کار می‌کنم و مجبور بودم این روش را در پیش بگیرم. پس طبیعتاً مصالح خیلی زیادی روی میز مونتاژ ندارم و باید جای پیوند سکانس‌هایم مشخص باشد.

■ **در فیلم عملاً چهار نفر نریشن (گفتار روی تصویر) دارند: هم خودعشاق قدیمی، هم سعید و هم دریا (بهناز جعفری). نریشن خود به خود آدم را به گوینده‌اش نزدیک می‌کند. می‌خواستید ما به اینها بیشتر از علی نزدیک شویم؟ چه طور شد که علی نریشن ندارد؟**

علی هم تک‌گویی زیاد دارد، مثل آن چیزی که راجع به پیکان می‌گوید. فقط حرف‌هایش به شکل نریشن و صدای روی تصویر نمی‌آید. اتفاقاً از جهتی می‌شود او را آدم اصلی فیلم دانست. آخرش اوست که غافل است و مجبور است بماند. در واقع حس‌ام این بود که زنده ماندن را مثل نوعی غفلت ببینیم. از طرفی مدت‌هاست به این رسیده‌ام که در روایت مدرن بر خلاف روایت کهن و کلاسیک، آدم‌ها بیشتر خودشان راوی خودشان هستند و خودآگاه و ناخودآگاه‌شان را از طریق خودشان می‌شناسیم.

در این فیلم هم که می‌شود گفت درباره روشنفکرهای طبقه متوسط جامعه است، به نظرم آدم‌ها می‌توانستند خودشان را روایت کنند و به هرحال قابلیت بیان حس‌هایشان را داشتند.

■ **ولی بیژن (اوژن سیروسی) این بار کلامی را ندارد و فیلم کمتر به حس‌های او می‌پردازد.**

سکوت بیژن دو زمینه دارد که یکی‌اش به فیلمنامه بر می‌گردد و یکی از مرحله فیلمبرداری می‌آید. من خیلی از آدم‌هایی را که سال‌ها در فرنگ زندگی کرده‌اند و به ایران بر می‌گردند، دیده‌ام که یک جور گنگی و گیجی در رفتارشان هست. رفتاری که در ایران دارند با رفتارها و حواس جمعی و حرف زدن‌شان در محل اقامت‌شان در خارج از کشور، قابل مقایسه نیست. یک جور احساس غریبگی می‌کنند و محتاط می‌شوند و دیر واکنش نشان می‌دهند. یادم هست برادر خودم که یک بار شاهد بودم در فرودگاه وین به اعتراض چمدانش را تقریباً روی سر مامور فرودگاه خالی کرد، وقتی به ایران آمده بود، توی بانک نمی‌دانست با متصدی چه‌طور برخورد کند. در واقع انگار نگران بود که کوچکترین حرفش باعث شود طرف کارش را انجام ندهد! در فیلمنامه، با توجه به این که بیژن از فرنگ آمده و ضمناً عشقی قدیمی به آبان داشته، می‌خواستم این کم‌گویی را داشته باشیم. اما در اجرا و با توجه به راحت نبودن بازیگر این نقش در مقابل دوربین، هم دیالوگ‌های بیژن را کمی کم کردم و هم بعداً ناچار شدیم او را دوبله کنیم و به اجبار، خودم به جایش حرف زدم. جالب این جاست که چند بازیگر حرفه‌ای سینمای ایران با وجود این که از فیلمنامه خوش‌شان آمده بود، به خاطر همین کم دیالوگ بودن و خوب به چشم نیامدن، نقش بیژن را نپذیرفتند.

■ **یعنی او را قبل از مشکل بیان بازیگر هم همین قدر کم‌حرف می‌دیدید؟**

بله واقعاً. بازیگری که در نهایت این نقش را به عهده گرفت، اوژن سیروسی، از دوستان من است. کار سفال می‌کند و من یک جوری امید داشتم خاطره همکاری موفق‌مان با شاهرخ فروتنیان در از کنار هم می‌گذریم با اوژن تکرار شود. او هم نقاش است و دوستم بود و نتیجه کارش احتیاج به تایید من ندارد. ولی با آن که اوژن صدای بسیار خوبی دارد، در نوع بیان و اصلاً شکل حضورش جلوی دوربین، راحت نبود و بیژن را باز کم‌گوتر کردم.

■ **فیلم دو کاراکتر دارد که هم می‌شود عینی و واقعی تلقی‌شان کرد و هم ذهنی یا آن‌جهانی: یکی کسی که در تیتراژ «پستچی» معرفی می‌شود (رضا ناجی) و یک جور قاصد مرگ هم به نظر می‌رسد؛ و دیگری هم آن «سید» ساده‌دل روستایی (سیدابراهیم عمادی) که مثل یک سفیر بهشتی، برای همه شیر و عسل می‌آورد. هر دو نشانه‌های خیلی ناتورالیستی مثل لهجه و تعلقات بومی دارند. هر وقت هم به جنبه فرامادی‌شان اشاره‌ای می‌شود، کمی کمیک است؛ مثل دعوت پستچی از آدم‌ها برای مردن. تماشاگر تردید جذابی پیدا می‌کند برای این که آنها را واقعی بداند یا غیرعینی. ولی این برایش سردرگمی ایجاد نمی‌کند؛ خودتان فکر می‌کنید چرا؟**

بخش اول

راستش من در این قضیه، دوگانگی‌ای نمی‌بینم که احیاناً بخواهد گیج‌کننده باشد. ما در ایران عادت کرده‌ایم که اگر قرار است نماد یا نشانه‌ای در کار باشد، از همان ابتدا پرچم دستش بگیرد و داد بزند که من نمادم. این نوع برخورد نه در سینمای اروپا و نه آمریکا، سابقه طولانی نداشته و افراط و ادایی است که اینجا بهش عادت داریم. باز باید روی همان نکته تاکید کنم که هر چه در فیلم به کار می‌بریم، اول باید منطق رئالیستی خودش را داشته باشد. هر شخصیت نمادین هم اول باید یک آدم واقعی باشد. چه در مورد پستچی و چه سید، همین طور فکر کردم و اگر می‌بینی توی تیتراژ مثلاً آورده‌ام «پستچی»، به همین دلیل بود که نمی‌خواستم این شخصیت پرچم به دستش بگیرد و نمایندگی مرگ را به رخ بکشد. در وهله اول، این یک پستچی است که منتقل شده و آمده در شمال کار می‌کند. بعد هم خب آدم خیرخواهی است و وقتی می‌بیند ماشینی خراب است، بکسل می‌کند. خودش هم می‌گوید این کار را در راه خدا انجام می‌دهد. شوخ‌طبع هم هست و این هم به نظرم واقعیت وجودی‌اش را مخدوش نمی‌کند. خیلی هم نشان نمی‌دهیم که همه‌اش در حال بکسل کردن باشد تا احیاناً بخواهیم این را به کشاندن آدم‌ها به طرف مرگ تعبیر کنیم. حتی جایی کیسه نامه‌هایش را می‌بینیم و مواجه می‌شود با قبری که حس می‌کند تازه کنده شده و چون به طور طبیعی در منطقه‌ای روستایی، پستچی اهالی را و اسم‌ها را می‌شناسد، می‌بیند که اسم مرده آشناست و نامه‌اش را پاره می‌کند. این هم کمیک است و هم به شغلش عینیت می‌دهد. ریتم زندگی در چنین جایی هم مثل تهران، تند نیست و لزومی هم ندارد که عجله در کار باشد. او می‌تواند نامه‌ای را که مثلاً صبح باید برساند، بعد از بکسل کردن ببرد.

■ **شوخی‌هایی که حول محور او شکل می‌گیرد هم به هر دو وجه «واقعی» و «پیک مرگ» بر می‌گردد؟**

این طور تصور می‌کنم. او هم یک آذری با حرف‌ها و نقل‌های بامزه است و هم در آن وجه نمادین، شوخ طبعی دارد. بگذار در این خصوص، چیزی برایت تعریف کنم. در جشنواره فجر سال ۸۳ که برای کاتالوگ رسمی‌شان از کارگردان‌ها تک‌جمله‌ای می‌خواستند، من این را نوشته بودم: «آن گاه که عشق و آرمانی نداری، مرگ چون مضحکه‌ای بر تو ظاهر می‌شود». این را حذف کردند و من مطمئن هستم که هیچ کنایه سیاسی یا غیره‌ای در این جمله وجود ندارد که بخواهد باعث شبهه بشود. اما از آن جایی که همه جا دوستان و آشنایان خیلی دلسوزی دارم، لابد فکر کردند ممکن است به نفع فیلم تمام شود و حذفش کردند. در واقع این خود مرگ نیست که مضحک شده، بلکه بر اثر غفلتی که ما و در فیلم، کاراکتر علی نسبت به مرگ دارد و داریم، مضحکه می‌سازد.

■ **یعنی حتی هولناک هم نیست.**

نه، فقط مضحک به چشم می‌آید و این را علی باید بفهمد.

او زنده مانده و نهایتاً یک جوری آرزوی بازگشت به کندلوس را دارد. در حالی که قبلش هی دوست دارد برگردد تهران و خیلی نگران مسائل اقتصادی و businessاش است. چون مسیر زندگی‌اش هم عوض شده و با بقیه فرق دارد.

■ **من اصلاً گاهی حس می‌کنم که وقتی پستچی اصرار دارد علی را کنار خودش بنشاند و بعد هم علی زخمی و زنده می‌ماند و خودش التماس می‌کند که سعید و بیژن (اوژن سیروسی) او را با خودشان ببرند، روشن است که آمادگی یا شایستگی مرگ را ندارد.**

حتی آوازی که پستچی به آذری می‌خواند، معنای مشخصی دارد و با آن که عاشقانه است، از مرگ و رحم کردن موقع جان گرفتن می‌گوید. منتها علی آن جا می‌خواهد بخوابد و متوجه نیست که یک خواب ابدی هم در راه است. مسعود کرامتی برای این نقش جزء اولین گزینه‌ها بود، ولی آن موقع قرار بود ساخت سریالی را شروع کند. ما در جریان کار پیش تولید بودیم که او از ساختن آن سریال منصرف شد و فوراً به سراغش رفتیم. من با او دوستی هم دارم و به نحوی تمایل قدیمی و ناگفته‌ای بین‌مان بود که با هم کار کنیم. مسعود وقتی فیلمنامه را خواند، پیشنهاد کرد که بیاییم و این رگه‌ها را که همان وقت هم در کاراکتر علی بود، پررنگ‌تر کنیم و تبدیلش کنیم به حکایتی از آدم‌های آرمان‌باخته نسل‌مان. کسانی که در جوانی آرمان‌های بزرگی در سر می‌پروراندند و بعد درگیر روزمرگی و اقتصاد و اینها شدند. پیشنهاد خوبی بود و در حالی که اولش قرار بود علی هم در فیلم نقاش باشد، من آن را تبدیل به سابقه تئاتری کردم و نگران بودم که تشابه بین خود مسعود و این شخصیت زیاد شود و مسائلی را به وجود بیاورد. ولی دیدم که مسعود از این هم ناراحت نبود و باید بگویم که جسورانه و بدون نگرانی از این شباهت، در فیلم بازی کرد. در مورد علی هم این که وجه واقعی شخصیتش پرداخت شود و بعد به وجه نمادین برسیم، برایم اهمیت داشت و برای همین می‌بینیم که آن حرف‌ها را درباره پیکان یا مسائل اجتماعی دیگر می‌زند.

■ **اما در مورد سید، تفاوتی هست و آن این که آبان به وجه فرامادی‌اش اشاره می‌کند و می‌گوید تو فرشته‌ای.**

خب، زمینه‌ای شکل می‌گیرد تا آبان این را بگوید. ما این را حتی در باورهای پیش از اسلام‌مان هم داریم و این در محاوره ایرانی، خیلی جمله تمثیلی‌ای نیست که به یک باغ سرسبز بگوییم بهشت یا این که مثل بهشت می‌ماند. از این زاویه، حرف آبان رئال هم هست. در مورد سید کمی نگران بودم که اگر این اشاره نبود، بیننده اصلاً متوجه این وجه نشود و در پنهانکاری نماد، از آن طرف بام بیفتیم. روستایی واقعی تمام‌عیاری است و با آن بادگلویش و حرف‌هایش درباره ده و تلویزیون و خودش، ممکن بود اصلاً حس نشود که او می‌تواند نماینده‌ای از بهشت هم باشد.

■ **این را قبول دارید که فیلم در برابر دو مقوله «عشق» و «ازدواج»، رویکردهای متفاوتی دارد و همان قدر که با گیر و گرفت‌های سعید و علی با همسران‌شان، بدبینانه مواجه می‌شود، از عشق تصویری آرمانی می‌سازد و حتی با نشان دادن ادامه خیالی زندگی عاشقانه کاوه و آبان در قالب آن زوج میانسال یعنی بهروز (شاهرخ فروتنیان) و آذر (فریبا کامران)، دارد آن را تا زمان حال امتداد می‌دهد؟**

بله، دید فیلم به اینها دو جور مختلف است. اما درباره عشق کاوه و آبان، من اعتقاد ندارم که نکته خیلی استثنایی و عجیبی در این عشق هست. آنها چون در اوج عشق از دنیا رفتند، عشق‌شان در بهشت جوانی، ابدی شد و در شخصیت‌های بهروز و آذر هم انگار داریم دنباله آن عشق را در بهشت می‌بینیم. کلاً با اغراق‌های مربوط به عشق دو آدم به هم، میانه‌ای ندارم و فیلم هم از این جهت مثل خودم است. مگر مثلاً عشق رومئو و ژولیت به هم در عینیات چه جنبه استثنایی‌ای می‌توانست داشته باشد؟ مثلاً رومئو به جای شاخه‌ای گل، به ژولیت یک درخت تبریزی می‌داد؟! اینها اغراق‌های نامطبوعی است که به واسطه‌شان فقط می‌خواهیم «شدت» عشق دو نفر را منتقل کنیم. هر عشقی مثل کاوه و آبان در اوج، ابدی شود، همین قدر عمیق و اصیل به نظر می‌رسد. در سمت دیگر ماجرا، به نظرم اصل و بنیان فیلم آن سه مرد هستند که در زندگی‌شان عشقی ندارند و با سرگشتگی دنبال یادآوری عشق آبان و کاوه می‌گردند.

■ **اما همین آدم‌ها هم در برخورد با عشق کاوه و آبان، واکنش‌های متناقضی دارند. گاهی سعید با زیبایی عشق آنها عناد دارد و علی از اصالت عشق‌شان می‌گوید؛ گاهی هم جایشان عوض می‌شود.**

مثال نمی‌زنی؟

■ **مثلاً سعید از قول کاوه می‌گوید که مردم آنجا با طبیعت رفیق بوده‌اند و علی جدی نمی‌گیرد. در عوض علی می‌پرسد که چه چیز عشق آنها استثنایی بوده و سعید می‌گوید چیز خارق‌العاده‌ای در عشق آن دو نبوده. این که رفتن‌شان به دل طبیعت افجه، خیلی رمانتیک بوده را علی می‌گوید و سعید با او مخالفت می‌کند، در حالی که سعید می‌گوید کاوه بابت دزدیده شدن دوچرخه‌اش خدا را شکر می‌کرده و علی می‌گوید اینها همه‌اش شعار است. گاهی این یکی نسبت به رمانتیسیسم مثبت است و گاهی آن یکی.**

بحثت درست است و راستش این طوری بهش فکر نکرده بودم. چون خیلی با منطق ریاضی و سنجیدگی بیش از حد کار نمی‌کنم، این پیش آمده و اگر هم متوجهش می‌شدم، جلویش را نمی‌گرفتم. شاید بشود حمل بر این کرد که در مورد آدم‌های سرگشته، حکم و نظر قطعی وجود ندارد؛ حتی در خودشان. به هر حال شخصیت آنها طوری است که دچار تناقض‌اند. اگر هر کدام‌شان به طور قطعی به کاوه در مورد آن نوع زندگی حق می‌داد، خب خودش هم می‌بایست همان مسیر را در پیش می‌گرفت. آنها با حرف زدن درباره کاوه دارند به کارهای نکرده خودشان با صدای بلند فکر می‌کنند. نمی‌خواهم توجیه کنم و فقط می‌گویم به نظرم دلیل این رفتار متناقض علی و سعید این بوده. این تناقض‌ها در خود ما هم هست و از همین نوع مسائل تا مثلاً مهاجرت یا ماندن و هزار چیز دیگر، یک روز این طرف قضیه را می‌گیریم و روز دیگر نظر معکوسی پیدا می‌کنیم.

■ **شکل بهترش این می‌شد که علی و سعید این تناقض گویی طرف مقابل را یاد خودش می‌آوردند. یعنی مثلاً آن یکی مچ این یکی را می‌گرفت و می‌گفت تو که خودت عکس این را گفتی. با این کار، تناقض‌های درونی همدیگر را رو می‌کردند.**

آن طوری واقعی‌تر می‌شد. این را قبول دارم.

گزارش هفته

گزارش نشست جلسه فیلم «قلب مقدس»

برای رسیدن به آن هدف والا

نیروان غنی‌پور

بیست و سومین نشست کانون سینمای معناگرا چندی پیش با نمایش فیلم «قلب مقدس» اثر فرزان ازپتک فیلمساز ترک‌تبار از سینمای ایتالیا و با حضور کارشناسان برگزار شد. این فیلم محصول سال ۲۰۰۵ از کشور ایتالیا است که در بخش مسابقه سینمای معناگرا در بیست و چهارمین جشنواره فجر به نمایش درآمده بود. جلسه نقد و بررسی فیلم با حضور کارشناسان مدعو به این نشست علی معلم (منتقد سینما و سردبیر مجله دنیای تصویر)، جواد طوسی (منتقد سینما)، عبدالله اسفندیاری (ریاست حوزه سینمای معناگرا در بنیاد سینمای فارابی) و فرخ انصاری‌بصیر (سینماگر) برگزار شد که می‌خوانید. در ابتدای بحث، اسفندیاری به گلایه یکی از فیلمسازهای سینمای ایران اشاره کرد که چرا فیلم‌هایی با مضمون «معناگرا» باید از سیاست اشتباه عدم اختصاص مناسب سالن‌های سینما به این گونه آثار، رنج ببرند و چرا حمایتی در این عرصه صورت نمی‌گیرد؟ در ادامه بحث اسفندیاری اشاره‌ای به وضعیت موجود در سینمای ایران داشت که هنوز پس از گذشت سال‌ها، هیچ گونه تضمینی برای برگشت سرمایه وجود نداشته و سینماگران با مشکلاتی از این دست مواجه بوده، تا خود هنر فیلمسازی و تنازعی که در زمینه اکران همیشه جزء دغدغه سینمای ایران بوده است. وی اشتراکاتی را که در تعالیم ادیان جهان وجود دارد موجب همبستگی بین این مضامین دانست و ابزار مناسب برای بیان این همسویی‌ها را «سینمای معناگرا» برشمرد.

فرخ انصاری که به عنوان گرداننده جلسه حضور داشت، گفت: با این فیلم ارتباط خوبی برقرار کردم و این اثر زبانی همچون اثر بی‌زوال «بینوایان» اثر ویکتور هوگو دارد و نقش «بنی» که دختر خردسالی است از لحاظ کاراکتر مشابه «ژان والژان» خلق شده است.

علی معلم در ابتدای اظهارات خود تلقی سینمایی به نام «سینمای معناگرا» را چندان مناسب ندانست و دلیل خود را اینگونه اظهار کرد: «هر فیلمی حامل یک معنا و پیامی است و این معناگرایی در سینمای جهان مفهوم کلی دارد و نمود آن را از دهه ۱۹۹۰ به این طرف در سینمای جهان می‌توان شاهد بود.» معلم تعبیر سیاسیون از واژه‌ای به نام دین را ناصواب عنوان کرد و دین را از منظر خود، دستوری برای بهتر زیستن برشمرد.

دیالوگی در این فیلم وجود دارد به این مضمون که: «دین به مثابه یک کشتی است که انسان‌ها را به سوی حقیقت سوق می‌دهد. اما خیل عظیمی از مسافران این کشتی، غرق در ظواهر کشتی می‌شوند نه آن حقیقتی که کشتی تنها وسیله‌ای است برای رسیدن به آن هدف والا.»

علی معلم با بیان این دیالوگ، تنها نکته مثبت این فیلم را مضمونی که در این دیالوگ به کار رفته، بیان کرد و در ادامه، فیلم «قلب مقدس» را از لحاظ ساختاری ناموفق دانسته و دیدگاه فیلمساز را واجد یک سرگردانی بیان کرد. سپس به مقایسه فیلم «قلب مقدس» با فیلم «قلب» اثر «کمنچینی» برآمد که رفتارهای آرام و گرم در سینمای ایتالیا به عنوان یک امضای شاخص در اثر بروز کرده در حالی که در فیلم «قلب مقدس» نوعی سرمایه روشنفکری حکمفرما است. معلم در انتهای بخش اول از مباحث خود اشاره به بخشنامه‌ای بودن سینمای ایران و حتی برخی از کشورهای جهان کرد در حالی که این روح مردمان است که موجب خلق یک اثر هنری و ماندگار می‌شود. جواد طوسی اظهارات خ