ساموئل خاچیکیان

یک گفتگوی فیلمیک

با بزرگمرد «آژیر فیلم»: ژوزف واعظیان

گفتگوکننده: خسرو دهقان

در این شماره به انگیزه نمایش بلوف، آخرین کار ساموئل خاچیکیان، «فیلمسازدرزوم» را به او و کارهایش اختصاص دادیم. پایمردی اش را - بیش از چهل سال فیلمسازی و ۳۴ فیلم در کارنامه - ارج می نهیم و با تحلیل جدی آثارش در جهت شناسایی برگهایی ناشناخته ازتاریخ سینمای خودمان قدم برمی داریم. قصد داشتیم به گفتگوی مفصلی با وی بنشینیم، که دیگر مجلات سینمایی به انجامش رساندند.

از آنجا که براین باوریم «تئوری مؤلف» در دیار ما منجر به کج فهمی های بسیاری شده، بسیاری از زحمتها و اهمیت انسانهای مؤثر را نادیده گرفته، بدون پشتوانه و یک سویه با عنوان «فیلمی از ...» کیش شخصیت - کارگردان - ایجاد کرده، و درنتیجه کار تحلیل را به انحراف کشانده، به غیر کارگردانها نیز توجه کنیم ونقش و جایگاه آنها را در گذشته سینمای ایران دریابیم. پس به گذشته نگریسته ایم، هم برای آشنا کردن نسل امروز علاقه مند به سینما با دیروز سینمایی مان و هم برای آموختن از گذشته ها. چرا که بدون دیروزها و نقب زدن به ریشه ها، امروزی در کار نبود و فردایی. تلاش و پیگیری پیش کسوتها - بخصوص اهل فن سینمایی - را پاس می داریم و از جدیت، خلاقیت و نوآوریهای آنها می آموزیم در جهت راه اندازی صنعت سینمایمان و شکوفایی یک سینمای ملی.

□

به سراغ ژوزف واعظیان بنیان گذار «آژیر فیلم» رفتیم، که هم تهیه کننده برخی آثار خاچیکیان بوده و هم ارمنی است و هم سن و سال او، و مهمتر اهل فن است و تجربه. در این گفتگوی خواندنی که زحمتش به عهده همکار خوب، صاحبنظر و علاقه مند به تاریخ سینمای ما، خسرو دهقان بود، به اهمیت نقش ارامنه در سینمای گذشته مان اشاره و تأکید شده. درس آموزی دیگری که این گفتگو برای خود ما در برداشت، تلاش بی وقفه و امکان ندادن به تن آسایی و پرمدعایی دست اندرکاران سینمایی است، که گریبانگیر بسیاری ازاهالی امروز سینمای ماست.

با هم می خوانیم و می.

همچنان در جستجوی حلقه های مفقوده برای توضیح تاریخ سینمای ایران هستیم. بررسی چند و چون تاریخچه وضعیت ارامنه می تواند خیلی از ناشناخته ها را بر ما معلوم کند. نقش تأثیرگذار آنها بی تردید انکارناپذیر است. بخصوص که معتقدیم هیچ چیز از دیروز شروع نشده، لااقل پریروزی در کار است. و حتی کمی دورتر.

در جستجوی گمشده خود خدمت جناب واعظیان رسیدیم. بزرگمرد آژیر فیلم. تلاشگر عرصه سینمای ایران در سالهای میانه دهه سی تا اواخر دهه چهل. ایشان ما را به خانه اش پذیرفت. سرساعت. با سر و وضع تمیز و لباس آراسته. روی مبل آرامش یافتیم. دکور خانه قشنگ، خودمانی و دلپذیر بود. در و دیوار از ذوق حکایت می کرد. تابلوهای نقاشی خانم واعظیان. خانم واعظیان طبق سنت بانوان بزرگ و ارجمند ارمنی از ما پذیرایی کرد و کمی قبل از مراجعت با قهوه و گاتا.

بنا را علیه تئوری مؤلف قرار داده بودیم. می خواستیم کمتر راجع به کارگردان و سنت معروف «فیلمی از ...» بدانیم. می خواستیم راجع به آدمهایی که در شکل گیری فیلم و سینما سهم قابل توجهی دارند و لزوماً کارگردان نیستند بیشتر بدانیم. وجه اینجائی شده تئوری مؤلف نفس را از هر گونه تحلیل جدی راجع به سینمای ایران گرفته است. برای نمونه ساموئل خاچیکیان آدم مهم و جدی است که در زوم این شماره قرار گرفته است امّا می دانیم که یک دوره مهم کاری خاچیکیان در آژیر فیلم بوده. شناخت آژیر فیلم و فضای دوروبر و مهمترین گرداننده آن، ژوزف واعظیان ما را به خاچیکیان و به وضعیت ارامنه صنعتکار سینما و به تاریخ سینمای ایران نزدیک تر می کند.

این گفتگو به ما می آموزد واعظیان مرد صنعت و ابتکار و سازماندهی است. عشق او به سینما چون دوران نوجوانی گرم و زنده و هیجانی است. هنوز با انرژی چشم براه و روز شمار روزی است که فیلم بسازد، که سینما بسازد. و از اینرو است که محل فعلی مسکونی اش به ما گوشزد می کند که قلب او همچنان برای استودیو آژیر فیلم می تپد. خانه او باندازه یک ایستگاه تا آژیر فیلم سی سال پیش بیشتر فاصله ندارد. اتفاق ها همیشه اتفاق محض نیستند. جادوی آژیر فیلم این رغبت را از او گرفته است تا بتواند به محله دیگری نقل مکان کند. مردان عمل و عاشقان سینما را دوست داریم. دست ایشان را با افتخار می بوسیم.

یک گفتگوی فیلمیک. اصطلاحی که ورد زبان این بزرگمرد است. به هر چیز و هر موقعیت سینمایی فیلمیک می گویند. فیلمیک تنها واژه مستعمل روزانه شان نیست که جوهره تفکر و ذهن مشغولی شان است. «فیلمیک»

□

از آقای رضا عدل (از برو و بچه های قدیم «سینمای آزاد») و آندره تروسیان (متخصص سابق فنی استودیو بدیع، در کیفیت نور و صدا) که ما را برای هرچه بهتر برگزار شدن این گفتگو همراهی کردند، صمیمانه سپاسگزاریم.

خ - د

■ *خسرو دهقان: لطف بفرمائید خاطراتتان را از هر مقطع زندگی که بیاد می آورید برایمان بگوئید.*

□ **ژوزف واعظیان: پدر باغ و ویلا داشت و سالی سه چهار بار باغ می رفتیم. آنجا طبیعت خیلی عالی بود و من یادگارهای خیلی بزرگ و عمیقی از آن طبیعت در ذهن و خاطره دارم. از پرندگان و گلها و درختها. یادم است که آنجا با اطرافیان و فامیل یک بازی داستان مانند جور می کردیم که اگر به روایت دیگری بگوئیم مثل یک چیز تئاتری بود. آن تئاتر خانوادگی را بازی**

می کردیم. اغلب سن و سال همه اطرافیان از من بزرگتر بود ولی بیشتر من بازی را اداره می کردم. بعدها هم در کلاس اگر معلم نمی آمد، من کلاس را با نقاشیهای روی تابلو اداره می کردم. نقاشیهای سر حیوانات و پرندگان را من خیلی خوب می کشیدم. الان هم همینجوره. نقاشیهای خوبی داشتم که نود درصد آنها را تقدیم کردم به رفقا. به مناسبت عروسی یا تولد یا ... خانوم من نقاشی رنگ و روغن خوب می کشد. ما با هم کار می کنیم. نه برای فروش، برای خودمان که دوست داریم. امّا حرف اصلی این بود که به اصطلاح از آن وقت فکر می کنم توی من یه چیزی بود به نام مدیریت و برنامه ریزی کردن که در آتیه در کار فیلم و کارگردانی و تئاتر خیلی بدردخور شد. در کار تئاتر و فیلم و بطور کلی کار هنری آدم باید یک کمی هم مدیر باشد و مدیریت داشته باشد و بازده کارش خوب باشد. برنامه ریزی خوب داشته باشد تا در آن کار موفق شود. از طرفی چند تا زبان می دانم. ارمنی، فارسی، انگلیسی، کمی فرانسه، ترکی و کردی. آن سالها کتاب زیاد می خواندم. بعدها گاهی هفته ای یک شب دوشب تا ساعت دو سه بعداز نصف شب من می نشستم و سناریو می خواندم. از دیگر علائقم اسب بود. یادم هست موقعی که با ناصر مجدبیگدلی و اینها کار می کردیم چهار تا اسب داشتیم که دو سه سال من این اسبها را نگه داشتم. همه اینها روی هم جمع شد. نقاشی و اسب و طبیعت و تئاتر. که بعد هم در تهران قبل از باشگاه آرارات یک انجمنی درست کردیم به نام «*انجمن تئاتری جوانان*».

■ *زادگاهتان کجا بود؟*

□ همدان متولد شدم ولی در چهارده سالگی پدر رفت کرمانشاه. کارش افتاد آنجا. در کرمانشاه بزرگ شدم تا بیست وچهار سالگی و لذا من خودم را کرمانشاهی می دانم. چرا که نوجوانی انسان از چهارده تا بیست وچهار سالگی است.

■ *سالهای مهمی است.*

□ سالهای بسیار مهمی است. همه چیز در همین سالها شکل می گیرد و برای این است که من خودم را کرمانشاهی می دانم.

■ *و به تهران آمدید.*

□ حدود سال ۱۹۵۰ به تهران آمدیم. چهل وچهار سال پیش که آن انجمن دوستداران تئاتر جوانان را راه انداختیم. همان که نامش را بردم. اعضاء من را به عنوان عضو هیئت مدیره انتخاب می کردند چون آنهایی که کارگردانی می کردند یا هنرپیشه بودند واقعاً جنگ و جدل و مسئله داشتند. ولی من نه چون کارگردانی می کردم و نه هنرپیشه بودم خب من را انتخاب می کردند و منهم دوست داشتم و چون وضع مالی ام هم خوب بود به آنها کمک می کردم و کارها را راه می انداختم. در بین این اعضاء مثلاً آرمان هم بود. خیلی های دیگر هم بودند. من آنهایی را نام می برم که شما می شناسید.

■ *هر کسی را که بنظرتان می رسد بفرمائید. حداقل ما با نام و شخصیت آنها آشنا می شویم.*

□ آقای آرمان شاعر. شاعر ارمنی بسیار خوبی است. الان هم هست. زنده است. هم سن و سال من است. حدود هفتاد سال. آرامیس آقامالیان هم بود که کارگردان خوب تئاتر بود که بعداً من او را آوردم توی آژیر فیلم و کارگردان سینمایش کردم. و واهه که فتوواهه را راه انداخت. الان هم فکر می کنم مغازه اش هست. که بیشتر توی عکاسی فیلم بود. البته قبل از ما آقای ساناسارخاچاطوریان سینما دیانا را داشت. او دو سه تا فیلم هم درست کرد. آدم بسیار خوبی بود. او هم در کار سینما خدمت هایی کرد و وسائل زیادی آورده بود که من مقدار زیادیش را خریدم برای آژیر فیلم.

■ *قبل از اینکه وارد سینما بشوید چه حرفه ای داشتید؟*

□ تجارت واردات داشتم. واردات لوازم کامیون و ماشین های صنعتی و کشاورزی.

■ *هیچ تحصیل سینما کرده اید؟*

□ راجع به فیلم و کارگردانی و نوع فیلم هایی که ساخته می شد و چه شکلی فیلم ساخته می شد و سناریوها تنظیم می شد با نامه نگاری و به طریق مکاتبه ای با آمریکا درس های با ارزشی یاد گرفتم.

■ *بالاخره عاقبت تئاتر جوانان چه شد؟*

□ به تئاتر باشگاه آرارات ملحق شد.

■ *با مشکلات فنی کار سینما چگونه دست و پنجه نرم کردید؟*

□ من که آژیر فیلم را باز کردم، فکر کردم که یک چیز هیچ را می خواهم بزرگ کنم. یک بچه را که هیچ است می خواهم بزرگ کنم و بکنم هیجده ساله و بیاورم جلو مردم و بگویم آقا این جوانی است که من تربیت کرده ام حالا شما بگوئید خوب است یا بد؟ خب روی این اصل تمام کارهای فنی و سینمایی را یاد گرفتم و عمل کردم. یعنی لابراتوار را با کمکی که داشتم و اسمش محمد بود و آدم بسیار خوبی بود. چاپ را خودم عمل کردم. مونتاژ تمام فیلمهایی را که خودم کارگردانی کردم خودم انجام دادم. کسی که مونتاژ نگاتیو می کرد برادر خاچیکیان، سوریک خاچیکیان بود. ما سینما را قرار داد بسته بودیم که باید این فیلم می رسید. گفتم سوریک یک کمی عجله کن، کار کن. او رفت و دو روز نیامد. من دو شب تا صبح نشستم مونتاژ نگاتیو کردم. قبلاً تمرین کرده بودم. وقتی آمد بچه ها گفتند سوریک داره یکی یکی را نگاه می کند که از شما اشکال پیدا کند. من هفت پرده را در دوشب و دو روز مونتاژ نگاتیو کرده بودم و اشکال پیدا نکرد. این کار را کردم چون هر کدام از اینها از کارگردان گرفته تا

فیلمبردار و مونتور و چاپخانه و لابراتوار خواستند گربه رقصانی کنند من می ایستم و خودم این کارها را می کنم و همین کار را کردم.

■ *آن زمان فیلمهای سینمائی کلاً چند پلان بود؟ برای قطع نگاتیو می رفت مشخص می شد حدوداً چند پلان است؟*

□ ببینید اگر فیلم دراما باشد یا عشقی یا حادثه ای فرق می کند. فیلم اگر حادثه ای باشد که ما می گفتیم جنایی سه یا چهار برابر برش نگاتیو دارد نسبت به فیلمهای عشقی یا دراما. چون فیلم عشقی یا دراما هم یواش است و هم پلان های طولانی دارد. ولی در کارهای جنایی شما صد جا دارید که شش کادر و هشت کادر و چهار کادر گذاشته اید. یارو با هفت تیر تیراندازی می کند. شما نشان می دهی که یک دانه شیشه آن طرف شکست. شش کادر کمتر تیراندازی نشان می دهی. شش کادر هم کمتر یا شش کادر شیشه را نشان می دهی که می زند و می ریزد پائین. خوب می خواهی ده بیست تا از اینها را نشان بدهی، خب فرق می کند. نمی شود گفت. هیچوقت نمی شود گفت کدام فیلم چند تا برش نگاتیو دارد. مانده است آن فیلم چه باشد. اصلاً یک زدوخورد دو دقیقه ای شصت هفتاد تا برش نگاتیو دارد در حالیکه فیلم اگر دراما یا عشقی باشد ممکن است شما در این دو دقیقه ده تا کادر داشته باشید. خب ده تا کادر با هشتاد تا کادر خیلی فرق دارد. نمی شود گفت...

■ *ورودتان به سینما با آژیر فیلم است، سال ۱۳۳۴؟*

□ بله.

■ *یعنی شما همزمان که شروع کردید آژیر فیلم را بوجود آوردید.*

□ بله. با آژیر فیلم بود که من دوستان و آشنایان را جمع کردم. و یک تعداد تئاتری.

■ *در تاریخ سینمای ایران مورد خیلی خاصی است که کسی بیاید و با استودیو شروع بکار کند. شروع معمولاً با کارهای پائین است. کارهای خرده کاری.*

□ با بعضی رفقا مثل ساموئل خاچیکیان و آرمان و وارطانیان و دیگران شروع کردیم. اگر در ایران چهار تا فیلمبردار بود یکی وارطانیان بود. او یگانه کسی بود که می توانست فیلمبرداری رنگی کند. خب اینها شد که من گفتم خیلی خوب است. سرمایه گذاری می کنیم.

■ *جزئیاتش خاطرتان هست؟*

□ جزئیات چی؟

■ *چگونگی مسائل مالی. چند و چون پول و چه جوری و ترکیب شرکاء.*

□ خاطرم نیست.

■ *محل آژیر فیلم کجا بود؟*

□ جمشیدآباد. پائین پادگان. یک ساختمان بسیار بزرگ.

■ *آنجا را ساختید یا اجاره کردید؟*

□ اجاره کردیم ولی اجازه گرفتیم که همه کار تویش بکنیم. حیاط بسیار بزرگی داشت. بخصوص طرف غرب که یک پلاتوی بزرگ آنجا درست کردیم. هر وقت می خواستیم دکور عوض می کردیم. طبقه دوم هم درست کردیم که اگر در فیلم طبقه دوم لازم داشت از پله ها می شد رفت بالا. آنقدر طاقش بلند بود که می شد آن را درست کرد و کردیم. توی حیاط هم بعداً برای فیلم ها خیلی چیزها درست کردیم. ساختمان، نیمه ساختمان، دیوار. ما دیوار دیگران را خراب نکردیم. توی استودیو دیوار ساختیم. اطاق ساختیم و در صورت لزوم در فیلم خراب می کردیم. در خرج کردن صرفه جوئی نمی کردیم که بریم توی بیابان یک دیوار مردم را پیدا کنیم و با بولدزر بزنیم آن را خراب کنیم. نه ...

■ *ببخشید فرمودید چند تا شریک شدید تا آژیر فیلم را راه انداختید.*

□ در آغاز چند تا بودیم ولی بعداً همه کنار کشیدند و من تنها ماندم.

■ *خیلی عجیب است که این اُدرس را که می فرمائید یک مقدار از محله سینماها مثل ارباب جمشید و لاله زار و اینها دور بوده.*

□ آن جاها طرفهای ارباب جمشید آن جور ساختمان بزرگ و حیاط بزرگ و استخر بزرگ و محوطه پانصدمتری نداشت.

■ *چطور شد که اسم «آژیر فیلم» بنظرتان آمد؟ اسمش یک خرده عجیب است، نیست؟*

□ آژیر همچنان که می دانید یعنی اعلام خطر. این را همین جوری گذاشتیم. یادم نیست.

■ *اسم را شما دوست داشتید.*

□ فکر می کنم این را از یک جائی گرفتیم و گذاشتیم و اجازه اش را هم گرفتیم.

■ *احتمالاً شاید ارتباط داشته باشد با تعداد فیلمهایی که شما اوائل ساختید. فیلمهای جنایی ...*

□ اوائل که ما قطعاً جنائی نساختیم. ما اولین فیلمی که ساختیم «طوفان در شهرما» بود (سال ۱۳۳۶) که فیلمی بود که در آن ما هنرپیشه ها را بردیم با ماهواره به دنیای بیرون از زمین. بردیم به ماه و جاهای دیگر. فیلم بعدی «قاصد بهشت» بود که وحدت وابرن و دیانا در آن بازی کردند و حسین مدنی هم بازی کرد. حسین مدنی که نویسنده بود رئیس دوبلاژ ما بود. من چیز دوبلاژ هم داشتم، تشکیلات دوبلاژ که فیلم های خارجی دوبلاژ می کردیم و

پشت صحنه *شیطان* در می زند - ۱۳۴۲

فیلم های خودمان هم که آماده می شد دوبلاژ می کردیم. مدنی هم پسر بسیار خوبی بود. یک ابتکاری که من کردم حالا می گویم ابتکار، شاید کلمه غلطی باشد. دکور و دکوراتوری را خودم آنجا درست کردم. یکی از جوانها را آوردم و گفتم این جوروآن جور.

■ *اسمش یادتان هست؟*

□ علی ... پاك نژاد. علی پاك نژاد. که بعداً میثاقیه و دیگران هم بردند و از او استفاده کردند. نویسنده تابلوهای بزرگ پارچه ای که سر در سینما می زنند یکی از بچه ها و جوانهای خوب و درجه یک و عالی و با ذوق بود. که سربازیش را تمام کرده بود و در سربازی نویسنده بود که آنجا حروف و شماره های ماشینها را می نوشته، اسمش آقای مظاهری بود که حالا هم فکر کنم دارد کار می کند و پلاکارد درست می کند. آقای مظاهری را گفتم بیا آقاجان این رنگ این هم فلان چیز و بیا. گفت آقا من این جور پلاکارد پارچه ای درست نکرده ام. گفتم شما درست می کنی یاد می گیری کاریت نباشد. اول باید رنگ تیره تر باشد تا توی سر در سینما نشان بدهد. یکی دو تا تابلویی که درست کرد رنگ روشن بود که گفتم درنقاشی رنگ طبیعی خوب است ولی وقتی بزرگ می شود و می رود سر درسینما یکی کمی خوب به چشم نمی آید. باید سیرتر بشود. بسیار ازش راضی بودم بسیار با معرفت و بسیار جوان خوب و کاری بود. شبها کار می کرد تا ساعت ۹. هم نویسندگی تمام فیلم های ما را می کرد و هم مال پلاکاردها را می نوشت هم این تابلوهای بزرگ پارچه ای را درست می کرد. فکر می کنم خیلی دلم می خواهد ببینمش. فکر کنم الان هم باشدو کار می کند. خدا کند کار کند، کار می کند؟

■ *منظورتان از نویسندگی همان خطاطی است.*

□ بله. مگر فرقی می کند (با لبخند). دیگران کار سفارش می دادند بیرون ولی من می آوردم در استودیو و تعلیم می دادم و راه می انداختم. دکوراتور، گریمور، پلاکاردساز.

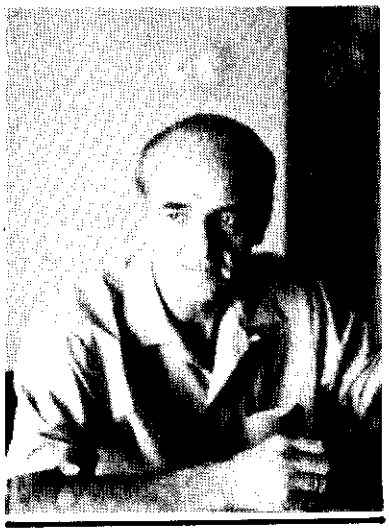
■ *چرا شما این کارها را می کردید. دلیل شخصی تان چه بود.*

□ آن جوری که من دلیل بخواهم بیلورم سخت است. دو چیز. یکی اینکه الان هم این جوری هست. من در کار تجارت و واردات و صنعت هستم و این ها یعنی سازندگی و تولید. من الان فیلتر تولید می کنم. خوشم می آید که ابتکار بکنم. مثلاً در ایران هیچ علامت فیلتری، علامت مخصوص فیلتر ثبت نشده بود. غیر اینکه من ثبت کردم. یک علامت گربه نشان که گربه ای است که براق شده و عصبانی است. این را من بیست وچهار سال پیش ثبت کردم. خب خوشم می آید یک چیز جدید یک کارهای ابتکاری آدم بکند. هیچ کس این جوری علامت ثبت نکرده. در ردیف بعد بگویم که بعضی ها الآن هم هستند و شما می توانید بروید و ازشان بپرسید که شما چه شکلی آمدید سینما. که می دانم نودونه درصدشان آنقدر معرفت دارند که بگویند واعظیان ما را آورد. همان فرانک میرقهاری آمد با پدرش. یک چیزی هم که من بگویم و مهم است مونتاژ نکنید. کم و زیاد نکنید.

■ *با نظر شما هر کاری می کنیم.*

□ خواهش می کنم. استودیو آژیر فیلم را تمام مردم ایران و آنهایی که با سینما کار داشتند می گفتند اینجا مسجده، اینجا کلیسا است. من این جوری داخل استودیو رانگه داشته بودم. شاید دهها دختر با پدرش می آمدند و می رفتند. من کار نداشتم بیرون فلان هنرپیشه چکارمی کند. کارداشتم که می آید توی استودیوی من چکار می کند و در فیلم های من که بازی می کند در این دوره چکار می کند. یعنی باید حتماً خوب می بود. از همین آقای متوسلانی می توانید بپرسید.

■ *در آن زمان بیشتر ترجیح می دادید عکس هایی که برای سر در ویترن سینما استفاده می شد عکاس می گرفت یا از نگاتیوی که*



فیلمبرداری شده بود استفاده می کردید.

□ حسین افشار را آوردیم. او عکاس بسیار خوبی بود. عکاسی داشت. گفتیم این استودیو. این زیرزمین. برایش تاریکخانه درست کردیم. اگراندیسمان برایش خریدیم. تمام تشکیلات. کیف می کرد و کار می کرد. می رفتم سراغش می گفتم خب آقای افشار می خواهم یک عکس درست کنی دو متر در سه متر. اگراندیسمان می گذاشتیم. یک قسمتی از عکس می گرفتیم چون کاغذها هفتاد درصد بزرگتر نبود. بزرگترین کاغذ عکاسی آنها بود. چهار تا کاغذ عکاسی می گرفتیم. یک تابلوی بزرگ درست می کردیم. من عاشق این کارها بودم. می رفتم می گفتم افشارجان این عکست خیلی کنتراست دار شده من نمی خواهم این عکس ها این طور کنتراست باشد. اصلاً موقع فیلمبرداری نمی گفت بایستید تا بگیرم. نه. زنده می گرفت. موقع فیلمبرداری که دوربین کار می کرد، هنرپیشه بازی می کرد و نه موقع تمرین بلکه در طی برداشت های متعددی که داشتیم، از خود فیلمبرداری که می دید کجایش بهتر است عکس می گرفت.

■ *در آن زمان برای مقرون به صرفه بودن از خود نگاتیو فیلمبرداری شده انتخاب می کردند و عکس چاپ می کردند.*

□ نه. من از نگاتیو فیلم عکس نمی گرفتم.

■ *آژیر فیلم کار تولید و پخش را همزمان می کرد؟*

□ تولید و پخش همزمان داشتیم. فیلم هم خیلی کم از خارج می آوردیم. زیاد فیلم نیاوردیم. هفت هشت تا فیلم آوردیم. ولی دیگران دوبله می آوردند که انجام می دادیم چون ارزان می گرفتیم.

■ *دوبلورها کی ها بودند؟*

□ مقامی، جلیلوند، تهامی، بوتیمار. تهامی را خیلی دوست دارم. بسیار آدم خوبی است. راجع به من از تهامی بپرسید. خیلی از آنها با دویست وپنجاه تومن حقوق در ماه شروع کردند.

■ *با آقای آقامالیان روابط دوستانه‌ای داشتید؟ در کار چگونه با هم کار می‌کردید.*

□ آقامالیان فیلم که می ساخت مونتاژ بلد نبود. هر جور کارگردانی که مونتاژ بلد نیست. من فیلم هایش را مونتاژ می کردم. تازه دعوا هم داشتیم. چون می گفت این را کم کن و آن را اضافه. من می گفتم من مونتور هستم یا تو. بگذار تا بفهمم چکار دارم می کنم. مثلاً می گفتم این صحنه باید ریتم اش از بین نرود. اگر حرکت یک ایپزود از اول تا آخر مثلاً ریتم اش روی دو، چهار است تا آخر باید دو، چهار برود. نمی شود سه دقیقه اش دو، چهار باشد و بعدشش، هشت بعد آن وقت کند بکند یا تند. باید ریتم اش نگه داشته شود. سینما باید اصولاً ریتم داشته باشد. این را همه می دانند. آقای آقامالیان خدا بیامرز معلم و نقاش بسیار خوبی بود و هر کس اگر مقابلش می نشست در عرض ده دقیقه عکس او را می کشید. هنرمندی بود که کنده کاری روی نقره هم می کرد. ولی در سینما چیز بود. من دو تا فیلم اولش را پابه پای او فیلمبرداری کردم یعنی کارگردانی کردم. یکی دو دفعه هم توی پلاتو کار می کردیم. از من قهر کرد چون می گفتم باید این جوری باشد و او قهر کرد و رفت بالا. گفتم باشد برو. من فیلم را شروع کردم و دو سه پلان هم گرفتم و بعد آمد گفت تو پهلوی بچه ها مرا کنف می کنی. حالا بیا یک پسندی بکن من این صحنه ها را گرفته ام. هیچوقت ننوشتیم کارگردان ها آقامالیان و واعظیان. چون این را من ازمعلمی نقاشی آورده بودم کارگردان سینما کرده بودم.

■ *به این شکل تهیه کنندگی که فقط صرفاً یک صاحب استودیو و سرمایه گذار نبودید که مثلاً فلان قدر پول بگذارید و بنشینید کنار و منتظر سود و زیانش باشید تا جائی که حافظه یاری می کند در سینمای ایران نبوده. شما در واقع پول می گذاشتید، سلیقه می گذاشتید و در امور فنی دخالت جدی می کردید و چه وچه. این چه طوری بوده؟ مثلاً میثاقیه این ها چطور بودند؟*

□ فکر کنم که این جوری نداشتیم. مهدی میثاقیه ابتدا به ساکن شبیه من با استودیو شروع کرد ولی آنطور که یادم است هیچوقت صددرصد در کارهای فنی و هنری و ابتکاری دخالت نکرد. کارهای فنی که می گویم همه مسائل فنی سینما است. سناریو و ... حتی میثاقیه که استودیوی مجهزتری از نظر ماشین آلات نسبت به من داشت عکاسی جداگانه برای خودش نداشت. نقاش و نویسنده و تابلوساز جداگانه نداشت. دکوراتور جداگانه برای خودش نداشت. ولی من خب همانطور که عرض کردم ...

■ *دکتر اسمعیل کوشان چطور بود؟*

□ دکتر اسمعیل کوشان که پارس فیلم را درست کرد خودش هم کارگردانی می کرد و هم مونتاژ می کرد و سایر امور. محمود کوشان فیلمبردار بود. بعضی کارهای فنی را هم می کرد. کوشان به اصطلاح همه فن حریف بود. در کار به اصطلاح فیلم و کارگردانی کوشان تقریباً شبیه من بود. فقط یک مسئله ای هست. ممکن است یک استودیو را چهار نفر فنی تأسیس کرده باشند ولی ...

پشت صحنه قاصد بهشت خاچیکیان، واهاک، ژوزف واعظیان

■ *مثل استودیو بدیع.*

□ استودیوی بدیع آخر آنها فیلمساز نبودند. منظورم این بود. استودیو بدیع از نظر تجهیزات و ماشین آلات و بخصوص ماشین آلات رنگی در ایران یگانه بود. تا حالا یک چنین استودیویی یعنی استودیوی شخصی نداشته ایم. خارج از استودیوهای دولتی. خود بدیع خدابیامرز چون خیلی فنی بود اصلاً خودش ماشین آلات را درست می کرد یا کم و زیاد می کرد.

■ *کلاً چند فیلم در آژیر فیلم ساختید؟*

□ هفده فیلم یادم است. اگر درست باشد. سال ۱۳۳۴ شروع کردیم و سال ۱۳۴۴ من آژیر فیلم را بستم.

■ *دلائل بستن اش چه بود؟*

□ دلائل بستن اش چندین چیز بود. یکی اینکه اطرافیانی که آورده بودم من را زیاد اذیت کردند. دیگر اینکه سانسور و اینها بسیار مرا اذیت کرد.

■ *سانسور دست و پای شما را می بست؟*

□ دست و بال ما را می بست. اجازه سناریو می خواستیم بعد که اجازه می دادند فیلم را هم تماشا می کردند.

■ *غیر از مسائل اخلاقی در سانسور مسائل سیاسی هم دخالت داشت؟*

□ انه مسائل سیاسی نبود. فکر نمی کنم.

■ *یعنی فقط جنبه اخلاقی بوده؟*

□ انه. جنبه لج و لجبازی و خودنمایی و نمی دانم چی هم بوده؟ سناریو می رفت شش ماه

پشت صحنه از جان گذشتگان ـ ۱۳۴۶

نگه می داشتند.

■ *آن موقع تصویب فیلمنامه هم بود؟*

□ بله صددرصد. سناریو را ما می دادیم باید تصویب می کردند. مهر می زدند. قبولی می نوشتند. بعد ماشین می کردند.

■ *موقعی که در آژیر فیلم کار می کردید شغل دیگری هم داشتید؟*

□ وارداتی که داشتم نودونه درصد کم کردم و همان آژیر فیلم را داشتم.

■ *آژیر فیلم ضرر کرد.*

□ بله. خیلی ضرر کرد.

■ *از ساخته های شما در آژیر فیلم آیا فیلمی بطور کل توقیف شد؟*

□ نه خیر. از ساخته های ما خیلی توقیف نشد. فقط فیلم «*قاصد بهشت*» دو روز روی اکران بود. یک روز توقیف کردند. سینماها بلیط نفروختند. بعد دوباره اجازه دادند و گفتند یک قسمتی از منصور سپهرنیا را کم کنید. سپهرنیا پسر وحدت بود که پیشاهنگ بود ولی پیشاهنگ شل و وارفته که گفتند این غلط است.

■ *آن موقع نگاتیو را یک به چند می گرفتید؟*

□ میانگین اگر حساب کنیم، خب بعضی اوقات سه تا چهار تا تکرار می کردیم. بعضی اوقات ده، دوازده، چهارده تا تکرار می کردیم. رویهمرفته فکر می کنم یک به هفت یا یک به هشت می شد. هفت برابر نگاتیو می گرفتیم. برای ده رول ده دقیقه ای ما هفتاد تا هشتاد تا نگاتیو مصرف می کردیم. بعضی اوقات هم من اصرار می کردم صحنه ای را که هفت تا هشت بار تکرار شده بود دوباره بگیریم. ساموئل می گفت خوب است. من می گفتم نه. اصلاً آن طوری که هنرپیشه باید می کرد نکرد. اینجا هم که فیلمبردار بایددو متر می آمد و تراولینگ می کرد یک متر آمد. بعد ساموئل به من گفت از یک طرف به من می گویی آنقدر مصرف نکن بعد خودت این طور وسواس بخرج می دهی. یک صحنه هم در «*طوفان در شهر ما*» بود که ویدا قهرمانی دیوانه را می بیند که آرمان بازی می کند. اینجا ویدا باید هم بترسد و هم هول شود. این را چه شکلی نشان بدهیم. بیست بار تکرار کردیم. ویدا فقط می نشست. به ساموئل می گفتم این نشد باید دوربین و ویدا با هم هماهنگ باشند. آن وقت ها زوم هم نداشتیم. دوربین را آوردیم و به فیلمبردار گفتم تو تراولینگ را بگذار. تراولینگ کوتاه، دومتر. ویدا هم اینجا. با نشستن ویدا که میاد جلوی دوربین با آمدن دوربین که یک مترونیم خیلی سریع جلو می آید و موسیقی که عمل می کند ترس ویدا نمایان می شود. هیچ نمی خواهد ویدا کاری بکند. همین کافیه که بنشیند. موزیک آبشاری می ریزه پائین و تماشاچی از ترس دیوانه می شود. ویدا که دیوانه می شود هیچی.

■ *آیا صدابرداری سر صحنه جزء این هفده فیلم بوده؟*

□ هیچکدام از این هفده فیلم را ما صدابرداری سر صحنه نکردیم. برای اینکه وسائلش را نداشتیم. دوربینی که «پلیمپ» داشته باشد نداشتیم. دوربین ها دورش صندوقی هست که صدا بیرون نمی آید چون بعضی پلان ها هست که دوربین خیلی نزدیک هنرپیشه است و میکروفون هم نزدیک هنرپیشه است صدا اگر برود توی میکروفون هم می رود. لازمه اش این بود که پلیمپ باشد. پلیمپ نداشتیم. و دیگر اینکه همان وقت معمول نبود و تازه نودوپنج درصد هنرپیشه ها خودشان در فیلم حرف نمی زدند و صدای خودشان در فیلم نبود چون صدایشان خوب نبود و هم طرز تلفظشان سینمایی نبود. مجبور بودیم دوبلور بگذاریم. بنابراین حتی اگر سر صحنه هم صدابرداری می کردیم باز هم مجبور بودیم دوبله بگذاریم.

■ *از کدامیک از این هفده فیلم راضی بودید؟*

□ فیلمی که هم خوب کار کرد هم چیز،یکی همان فیلم اول «*طوفان در شهر ما*» بود که از نظر خانوادگی و نوآوری هم بازدهش خوب بود هم من راضی بودم. یکی هم «*مرد سرگردان*» که خانواده ها زیاد آمدند. فیلم باید طوری باشد که خانواده ها هم بیایند. فقط جوانها و مردها نیایند. زنها و بچه ها هم بیایند. «*تپه عشق*» هم خوب کار کرد. اولین فیلمی که من در متن آن آهنگ گذاشته و با آهنگساز کار کردم یکی «*مرد سرگردان*» بود که تمام کارهایش را خودم کردم و یکی هم «*از جان گذشتگان*» بود که یک قسمتهائیش را هم رنگی گرفتیم. که آن را با ناصر مجدبیگدلی درست کردیم.

■ *رنگی برای چه؟*

□ رنگی خیلی گران تمام می شد. لابراتوار رنگی آنطور نبود که مطمئن باشیم کار را درست انجام می دهند. بخاطر همین یکی دو تکه که رقص بود رنگی گرفتیم. راستی آهنگ های ایرانی عموماً می رود پائین جز قسمتهایی که یک چهچهه یی دارد که می رود بالا. خب من می خواستم در «*از جان گذشتگان*» که اینها با اسب چهار نفری می روند یک چیزی باشد که برود بالا نه اینکه برعکس بیاید پائین. چون وقتی صدا از یک حد می رود پائین غمگینی نشان می دهد ولی وقتی می رود بالا خوشحالی را نشان می دهد. من با آهنگساز آنقدر کار کردم که درست شد.

■ *آهنگساز کی بود؟*

□ اسمش یادم نمی آید. خیلی باهاش کار کردم.

■ *سرنوشت فیلم «سمیرا» چگونه شد؟*

□ آن را من تقریباً ول کردم چون یک

قضیه ای پیش آمد که اصلاً فیلم را رها کردم و گذاشتم بقیه کارها را دیگران کردند. نمایش که گذاشتند من لج کردم و نرفتم ببینم.

■ *آژیر فیلم را فروختید یا اصلاً درش را بستید؟*

□ درش را بستیم. یعنی نه فروختیم. لوازم فنی و بعضی ماشین آلات را فروختیم و بعضی را هم توی انبار خودم گذاشتم و زنگ زد ولی خب اصلاً لابراتوار و میز مونتاژ ایتالیائی را فروختیم و اغلب چیزها را به بچه ها دادیم. دستگاههای صداگذاری را به انسانهای خوب فنی که پیش من کار می کردند دادم.

■ *مهارت های فنی را از کی یاد گرفتید؟ به چه کسی مدیون هستید؟ استادتان کی بود؟ خودتان تلاش کردید؟*

□ اصلاً من استاد نداشتم. خیلی عجیب می شود اگر من بگویم روزی هیجده ساعت توی استودیو بودم و کار می کردم. عرض کردم با نامه نگاری آموختم. درس می دادند که فنی ها چه هستند یعنی اطلاعات تئوری می دادند و من هم اطلاعات تئوری داشتم. ولی می نشستم حساب می کردم. می گفتم مونتاژ نگاتیوچی هست. پوزیتیوی که مونتاژ شده بود، البته قیچی شده و درست شده فیلم است دیگر. پوزیتیوکار، کپی‌کار روی آن است که مونتاژ نگاتیو باید بشود، آن یک راهی دارد که دندانه هایش چیزه. نگاتیو را هم می بندیم روی آن. روی شماره هایی که نگاتیو دارد. بله پوزیتیو هم دارد. نگاه می کنی می بینی شماره اش چیست. خب این شماره را با آن یکی می کنی می‌گذاری توی اسپلایسر. خب اینجا دیگر باید خوب مواظب باشی. فیلم را باید بتراشی چون نایلون یا پلاستیک، یا هرچه هست رویش یک ماده هست که آن را هم باید بتراشی. یکی چپ یکی راست که آن چسب را می خواهی بگذاری آن را باید آنقدر نازك و ظریف بگذاری که توی عکس ندود. اگر چسب توی عکس بدود توی فیلم بسیار بد نشان می دهد. اگر بد بچسبانی آن نگاتیو را که باید ده کپی بیست کپی بگیری دیگر

پشت صحنه ضربت : خاچیکیان، واعظیان

شوخی می شود و بدرد نخور. بیست کپی این نگاتیو باید برود توی چاپ، چاپ کند و بیاید بیرون. اگر جدا بشود؟ این حسابها است. اصولاً چون کار فنی را دوست داشتم بدون استاد باد گرفتم. دو سال دو سال ونیم فیلم تبلیغاتی کار می کردم. یک وقتی می گفتند صد کپی می خواهیم. هر کپی یک دقیقه ونیم که سینماها نشان دهند. محمد توی لابراتوار بود من چاپ می کردم. خیلی سخت است. وقت می گیرد. یک دقیقه ونیم بایددوبار پوزیتیورا برگردانی. چون می آید اینجا بر عکس می شود. باید دوباره برگردانی و بگذاری توی تاریکخانه .پوزیتیورا یک دقیقه ونیم بگذاری. نور درست بدهی که مثلاً یک کپی دو کپی در بیاید. در می آوردم. می دویدم پائین. خب باید حرارت داروها بیست وپنج باشد این هم هشت دقیقه درآمده. محمد هشت تا. می رفتم بالا. تا صبح شصت هفتاد تا کپی یک دقیقه ونیم که جمعاً می شود صد دقیقه ونیم. کار می کردیم و می کردیم که چراغها خاموش می شد. ساعت دو بعد از نیمه شب بود. می رفتم پائین می گفتم محمد سریع ترانسفورماتور را اضافه بکن که تندتر بچرخد. این زحمت ها ... انگلیسی می گوید : COMMON SENSE که یعنی حس طبیعی یا شعور عمومی. همه اینها به لطف همین اصطلاح است. معلم اول وآخر من همین COMMON SENSE بود.

■ *بعد از آژیر فیلم چیزی نساختید؟*

□ من در سالهای ۴۵و۴۶و۴۷ هم فیلم درست کردم که کارگردانی و مونتاژ و همه چیزش با خودم بود. حتی آهنگش هم خودم به آهنگساز دادم.

■ *سرگذشتتان در این چند ساله چه بوده؟ در این سی سال. بعد از آژیر فیلم.*

□ از چهل وهشت به بالا می شود دیگر. آنقدر ناراحتی دیدم که کار سینما را بطور کلی قیچی کردم گذاشتم کنار. حالا چرا نرفتم نمی دانم. یا با خودم قهر کردم که این کاری است که کردم یا با سینما قهر کردم. ولی همیشه هر چه درباره سینما بوده و در ایران هم مجلاتی چاپ شده همیشه درصدد بودم که ببینم چه خبر بوده. و می خواستم بالاخره یک طوری در متن سینما باشم هرچند با سینما قهر کردم. با قیچی بزرگ خیاطی من سینما را از خودم قطع کردم و دور کردم، متأسفانه. ولی بسیار میل دارم حالا یک فیلمی درست بکنم. و الان با این تجربه زندگی اگر فیلمی درست کنم فکر می کنم فیلم خوبی در بیاید.

■ *آرزو می کنیم چنین کنید.*

□ از لطف شما ممنونم.

■ *شما زمانی اسم کارگردان روی خودتان گذاشتید که آژیر فیلم را بستید.*

□ ممکن بود که آنوقت فکر بکنند که من فقط تهیه کننده بودم. این سه تا فیلم آخر را مخصوصاً ساختم که به اهل سینما بگویم که من هم کارگردانم و هم سناریو می نویسم و هم مونتور هستم و هم از موزیک و آهنگ اطلاعات خوبی دارم. خدا را شکر که فیلمهای «مرد سرگردان» و «از جان گذشتگان» و «سمیرا» فیلم های خیلی خوبی از آب درآمدند. نشان دادم که این آدم راست می گوید یعنی تمام کارهای سینمایی را می تواند در فیلم انجام دهد و بعد ول کردم. نخواستم یک مرتبه ول کنم چون می گفتند این تهیه کننده بود. آمد پی پول و رفت. دیگر نمی گفتند تمام ابتکاراتی را که این کرده هیچ استودیوئی نکرده است و این همه چیز بلد است من نشان دادم همه چیز بلدم. بعد از اینکه نشان دادم همه چیز بلدم بعد گفتم خوب حالا دیگر می روم.

■ *عمده ترین همکارانتان آن موقع چه*

کسانی بودند؟

□ در چه همکاری می کردند؟

■ *کسانی که برای فیلم هایتان کارگردانی و فیلمبرداری می کردند.*

□ فیلمبردارها همان آقای‌واهاب هاراطونیان بود که مدتی طولانی تا آخر هم که آژیر فیلم بود واهاب هم آنجا بود. بعد آقای احسانی بود که فیلمبردار بود و پسر بسیار خوبی بود که بعضی فیلم ها را من دادم کارگردانی هم کرد و یا با هم کارگردانی کردیم که حالا تنها بحساب او گذاشته می شود و این مهم نیست که من در اصل همین را می خواستم. بعد مطیعی بود.

■ *کمال مطیعی؟*

□ بله. پسر بسیار خوبی بود. حالا هم کار می کند؟ اگر دیدیش سلام مرا بهش برسانید. این فیلمبردارها. و امّا کارگردانها هم غیر از ساموئل و آقا مالیان، آقای ، شوهر خانم شهلا، بله آقای ریاحی بود. یک فیلمی برای ما کارگردانی کرد. آدم خیلی خوبی بود. بسیار وارد بود. با هم خیلی دوست شدیم. بعد کارگردان دیگر آقای صمد صباحی بود که چشمه عشاق را ساخت. ولی تمام قسمت های زد وخورد را هم می گفت من بلد نیستم درست کنم که من خودم درست کردم و مونتاژ کردم. حالا هم هرکس که بخواهد حاضرم امتحان بدهم. ویگن بود که با چهار پنج شش نفر زدوخورد می کرد. ویگن گرفتار بود نتوانست بیاید و ما رفته بودیم کرج. آنجا یک اکیپ سی نفری خورد و خوراك می خوردند و کار می کردند. من زد و خوردها را در چهل و هفت پلان گرفتم. که هفده تایش بدون ویگن بود. سه چهار تایش دسته جمعی بود که ویگن نبود بصورت لانگ شات و در بقیه اش ویگن بود. احسانی فیلمبردار بود. صمدصباحی گفت یعنی چطور این کار را می کنی؟ نمی شود. گفتم چرا که قبلاً دکوپاژ بکنند. بیست تا پلان گرفته ام در آذران اصفهان. دوازده تای بقیه اش را تهران گرفتم. یعنی دکوپاژ را طوری گرفتم که هیچکس فکر نمی کند این تهران است. فکر می شود. شما کارتان نباشد. احسانی می گفت آقای واعظیان این چطوریه؟ گفتم شما کاری نداشته باش من دکوپاژ کردم. شما چکار کردی. البته من سه چهار تا مشت را گرفتم که توی دهنها می خورد و خرد می کرد که باید ویگن می بود، البته اول ویگن نشان داده می شد که مشت را می برد. این مشت می آمد و دوربین آنجا بود. تو فقط دستش را نشان می دهی که آمد اینجا. نمی خورد ولی تو نشان می دهی که بارو می افتد. دوربین نشان می دهد که زمین افتاده. اینجا هم قبلاً تو هموگلوبین گذاشتی. فشار می دهی. خون راه می افتد. این جوری کارها را پیش می بردم. چهارتا کارگردان بمن بدهند و بگویند این را دکوپاژ بکن. البته صحنه را به من بدهند و بگویند این طرح است. من حاضرم مسابقه بدهم و متخصص ها بیایند بگویند بهترین دکوپاژ کدام است. این خیلی مهم است می کند همان آذران است. سینما یعنی همین. نه اینکه کارگردان بگوید آخر من باید این را تمام کنم. داریم می رویم تهران. تو آنهایی را که اینجاست بگیر بقیه را که توی خانه است یا توی پیج است بعداً جائی دیگر بگیر. شما یک کوچه ای بگذار که توی آن پیچ باشد. آن وقت برو آمریکا بگیر. مهم نیست. فقط مونتاژت درست باشد. ریتم باید آنجا درست باشد. مثلاً این راه می رود با ریتم سربازی یک، دو، سه، چهار می پیچد توی کوچه آن جا بعد.شق شق راه می رود. آدم دلش بهم می خورد از کارهای کارگردان. ریتم سرعت، ریتم حرکت، ریتم موزیک کجا رفت. دکوپاژ باید خوب باشد بقیه یواش یواش درست می شود.

■ *استاد واعظیان از اینکه بسیار لطف کردید و وقتتان را در اختیار ما گذاشتید متشکریم.*

□ امنهم از شما متشکرم. ■

تولیدات آژیر فیلم

۱. طوفان در شهر ما (۱۳۳۶)
کارگردان: ساموئل خاچیکیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان ـ شاهرخ رفیع

۲. قاصد بهشت (۱۳۳۷)
کارگردان: ساموئل خاچیکیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۳. در جستجوی داماد (۱۳۳۷)
کارگردان: آرامائیس آقامالیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان ـ شاهرخ رفیع

۴. تپه عشق (۱۳۳۸)
کارگردان: ساموئل خاچیکیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۵. چشمه عشاق (۱۳۳۹)
کارگردان: صمد صباحی / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۶. بچه های محل (۱۳۳۹)
کارگردان: آرامائیس آقامالیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان ـ محمد متوسلانی

۷. دختری فریاد می کشد (۱۳۴۰)
کارگردان: خسرو پرویزی / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۸. یک قدم تا مرگ (۱۳۴۰)
کارگردان: ساموئل خاچیکیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۹. دلهره (۱۳۴۱)
کارگردان: ساموئل خاچیکیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۱۰. قربانی هوس (۱۳۴۲)
کارگردان: قدرت‌الله احسانی / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۱۱. ضربت (۱۳۴۳)
کارگردان: ساموئل خاچیکیان / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۱۲. شیطان در میزند (۱۳۴۳)
کارگردان: اسماعیل ریاحی / تهیه کننده: ژوزف واعظیان

۱۳. مرد سرگردان (۱۳۴۵)
محصول: گروه سینماهای متحد تهران / کارگردان و فیلمنامه نویس: ژوزف واعظیان

۱۴. ازجان گذشتگان (۱۳۴۶)
محصول: گروه سینماهای متحد تهران / کارگردان و فیلمنامه نویس: ژوزف واعظیان

۱۵. مبارزه با شیطان (۱۳۴۷) (نام اولیه فیلم سمیروم)
محصول: استودیو آریی / کارگردان: ژوزف واعظیان