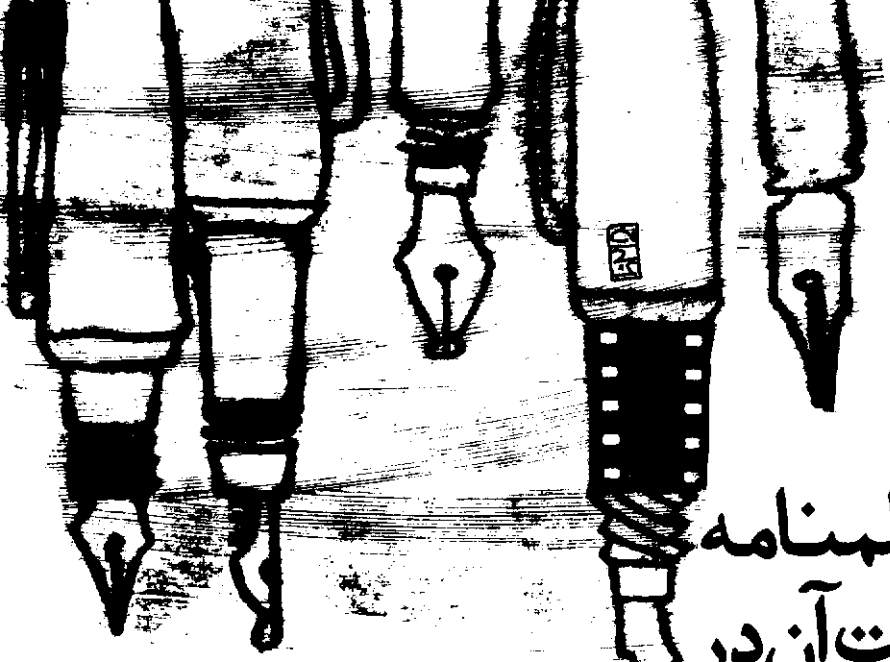
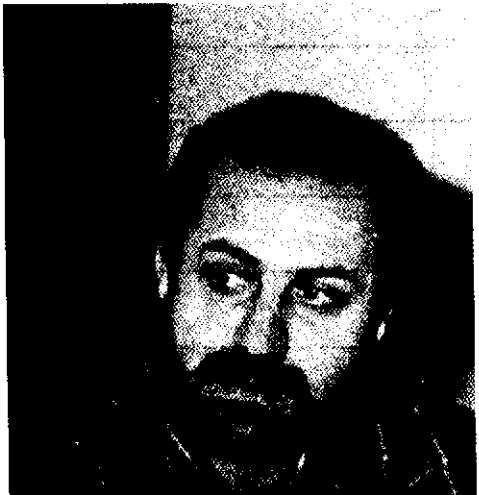


فیلمنامه و موقعیت آن در سینمای ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفتگو با عبدالله اسفندیاری
مدیر بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی



س: به عنوان سوال اول بفرمایید، ضعف و یا قدرت سینمای ما را ناشی از چه عواملی می دانید و به عقیده شما چه درصدی از این ضعف یا قدرت به «فیلمنامه» بستگی دارد؟

ج: بسم الله الرحمن الرحیم. این سوال بسیار کلی است وطبیعتاً در جواب آن می توان از هر دری سخنی گفت؛ ضعف و یا قدرت سینمای ما بستگی مستقیم به تمام عوامل تشکیل دهنده این سینما دارد. اما از آنجا که هدف؛ پرداختن بیشتر به مقوله «فیلمنامه» می باشد، من فقط اشاره‌ای مختصر به سایر عوامل خواهم کرد، عواملی چون؛ تکنیك کارگردانی، تکنیك فیلمبرداری ونیز مسایلی همانند کمبود امکانات ووسایل، مشکل سرمایه وچیزهایی دیگر از این دست. ضعف در عوامل مذکور مسلماً باعث کاهش توانایی ودر نتیجه ضعف سینما خواهد بود وبالعکس اگر موارد یاد شده در حد لازم تامین بشوند موجبات قویتر شدن سینمای ما را فراهم خواهد کرد. البته خوشبختانه در چند سال پس از انقلاب تحولات شایان توجهی که همه شاهد آنها بوده‌اند اتفاق افتاده است؛ تحولاتی که باعث جدی تر شدن سینما شده است؛ حال آنکه در گذشته وقبل از انقلاب اصلاً به برخی مسایل توجه جدی نمی شد واهمیت چندانی برای آنها قائل نبودند، مثلاً به بسیاری از ظرائف تکنیکی که گامی در جهت رشد تکنیکی ولااقل استاندارد شدن تکنیك فیلمها می باشد توجه نمی شد؛ نورپردازی از جمله این موارد می باشد که حتی متخصصان بسیار کمی در این رشته فعالیت می کردند، وبه همین دلیل بود که می دیدیم از خواص بصری نورپردازی ویا رنگ آمیزی فیلم، در جهت تعمیق مفاهیم فیلم، بهره‌برداری نمی شد.

در چند ساله اخیر که سینما حیاتی تازه یافته است؛ همگی شاهد هستیم که به چنین مواردی توجه بسیاری می شود. همین امور تکنیکی در جهت بهتر وقویتر شدن سینما موثر می باشند، واستفاده صحیح از آنها بخشی از علل قدرتمند شدن سینماست. وبرعکس اگر به این موارد بی توجهی بشود واز امکانات بیانی این گونه تکنیکها غفلت بشود، سینما ضعیف خواهد شد. اگر به آمارهای تحلیلی موجود مراجعه کنید (مثلاً افزایش کمّی استفاده از وسائل نوری وفیلترها ولنزها) خواهید دید که توجه وجدی گرفتن اینگونه مسایل تکنیکی روبه افزایش می باشد وروزبروز بر تخصصی تر شدن آنها افزوده می شود، زیرا همه دریافته‌اند که توجه به تکنیك، ارتباط مستقیمی با کیفیت فیلم دارد. البته علی رغم این توجه باید بیش از پیش بدانها پرداخته شود، چه از جانب ما وچه از جانب

عوامل تولید فیلمها، ودر این زمینه، مراجعه به آمارهای تحلیلی موجود راهگشا می باشد.

حال به اصل بحث بپردازیم؛ به عقیده من چیزی که جوهره فیلم وسینما را تشکیل می دهد، جوهره فیلمنامه راهم می سازد. باز در همین جا می شود سوال کرد، عنصر مقوّم فیلمنامه وسینما چیست؟ عنصر مقوّم سینما و «فیلم به عنوان هنر» چیست؟ البته پرداختن به این مسایل فعلاً مورد نظر من نیست چون این بحثها بسیار کلی وعمیق می باشند، گرچه شکی در لزوم پرداختن بدانها نیست. در اینجا

می خواهیم بطور عمومی تر وپوسته‌ای تر به این مسئله بپردازیم که؛ آنچه باعث قوت ویا ضعف فیلمنامه‌های ما است (که ضعف وقوت فیلمها وسینمای ما را در پی دارد) چیست؟

به عقیده من درصد عمده‌ای از ضعف ها وقدرتها در کار سینما، به «فیلمنامه» باز میگردد، چه بسا فیلمهایی که حتی با داشتن تکنیکهای ضعیف نورپردازی وفیلمبرداری، در اثر برخوردار بودن از یك فیلمنامهٔ خوب، به اثری متوسط تبدیل شده‌اند، وچه بسا فیلمهای خوش تکنیکی که با داشتن فیلمنامه‌ای ضعیف به فیلمی بد وضعیف مبدل گشته‌اند. بنابر همین دلایل به عقیده من حدود هفتاد- هشتاد درصد از کیفیت وقوت فیلم، مدیون فیلمنامه است. فیلمنامه سنگ بنای اصلی فیلم است. اگر این سنگ بنا محکم باشد، تمام جزئیات وتکنیك در خدمت هرچه بهتر شدن فیلم، قرار خواهند گرفت، واگر این سنگ بنا سست باشد باید گفت؛ خانه از پای بست ویران است کارگردان در بند نقش ایوان است! پای بست یك فیلم، در حقیقت فیلمنامهٔ آن است. کوروساوا، گفته‌ای بدین مضمون دارد که «بدون یك فیلمنامه خوب مقتدرترین کارگردانهای دنیا هم نمی توانند فیلم خوبی بسازند.»

من بطور «دم دستی» به یك مسئله متواتر که از قدیم تکرار شده است اشاره می کنم یعنی به مسئلهٔ «شکل» و«محتوا»، وجهی از فیلمنامه «اندیشه» موجود در آن است ووجه دیگر فیلمنامه، چگونگی بالغ شدن، بارز شدن، شکل گیری ونحوه ارائه این «اندیشه». در حقیقت بخشی از فیلمنامه، وجه دراماتیك و«ساختمان دراماتیك» آن است ووجه دیگرش، اندیشه‌ای که بر این «ساختمان دراماتیك» سوار است. فرم ومحتوا با یکدیگر نوعی هماهنگی لامحاله دارند وهر محتوایی فرم بخصوصی را طلب می کند، از آنجا که اینگونه بحثها بحد مکفی انجام شده است من لزومی در تکرار آن نمی بینم وبر می گردم به سینمای خودمان در ایران.

بنظر من آنچه که باعث ضعف سینمای ما می باشد، ضعف فیلمنامه‌هایمان است. وآنچه که باعث ضعف فیلمنامه‌های ما است، دو مسئله است، یکی اینکه فیلمنامه‌ها از نظر محتوایی دچار ضعف هستند وکمتر به چشم می خورد که پشت آنها اندیشه‌ای موجود باشد؛ گرچه در حال حاضر در میان نویسندگانی که فرزندان فکری انقلاب اسلامی هستند، این خلاء اندیشه در آثار بتدریج در حال پر شدن است، ولی این دسته از هنرمندان، در بُعد دوم، که فرم می باشد دچار ضعف می باشند، برای غلبه بر این ضعف باید ظرفیت فیلمنامه را

شناخت، حتی در دانشکده‌های ما دانشجویان سینما، ونیز نویسندگان فیلمنامه، از مسایل عادی واولیه وبدیهی فیلمنامه نویسی بی اطلاعند وکمترین اهمیت را به آنها می دهند. حال آنکه بسیار مهم است. در حقیقت توجه نکردن به تکنیك فیلمنامه نویسی باعث فجایعی شده است که من برای جا افتادن این مطلب مثالی می زنم؛ وقتی که شعر نو تازه باب شده بود عده زیادی شروع به شعر گفتن کردند، واین شعرها بقدری بی سروته بودند که به شوخی گفته می شد اینها نثرهای بی سروتهی هستند که اول، آنها را با مداد می نویسند وبعد برخی قسمتهای سطور نوشته را پاك می کنند وباقیمانده را به عنوان شعر نو ارائه می دهند! حال آنکه، مبدعین وپایه‌گذاران شعر نو وکسانی که در این زمینه ادعا داشتند، در درجه اول به اصول شعر کهن وقواعد عروض وقافیه مسلط بودند، وبا وجود همین تسلط بود که شعر نو را ابداع کردند وحرفهایی را که در قالب شعر عروضی نمی گنجید در غالب شعر نو ریختند. اما بدبختانه در زمینه فیلمنامه‌نویسی اینطور نیست، کسانی که فیلمنامه می نویسند قواعد لازم اولیه را نمی دانند واز بدیهیات فیلمنامه نویسی بی اطلاعند، وگذشته از اینها حرفی برای گفتن ندارند، وتازه ادعا دارند که «حرفی نو» دارند ومی خواهند نظمها را به هم بریزند وادعا دارند که می خواهند جهان را سقف بشکافند وطرحی نو دراندازند وکسی نیست به اینها بگوید شما کی هستید که حرف جدید دارید، در کجای این جهان ایستاده‌اید، چقدر متفکر هستید وچقدر دردمند می باشید؟ آیا اصول کلاسیك وآکادمیك فیلمنامه نویسی را می دانید که حال می خواهید برای حرفهایی که در قالب کلاسیك نمی گنجند قالبهای نو درست کنید؟ گیرم دردمندی وحرفی تازه هم باشد ولی مگر اینها مترادف به هم ریختن اصول است؟ در حالیکه شبهٔ اولیه در اصل مطلب است که صاحب نظری نیست!

متأسفانه در حال حاضر نوعی مرض «نوگرایی» و «آوانگارد بازی» وشکستن چهارچوبها مد شده است وهیچ حد ومرزی هم نمی شناسد. واینها از جمله میراثهای دوران شاهنشاهی است که فلانی بدون آموختن اصول اولیه می خواهد دست به نوآوری بزند وقواعد را به هم بریزد. طبیعتاً چنین بهم ریختگی اصلاً ارزشمند نیست، ودستیابی به یك قابلیت جدید محسوب نمی گردد، بلکه بیشتر شبیه آشفتگی وسردرگمی واغتشاش است تا نوآوری.

فیلمنامه نویسی محدوده‌هایی دارد که باید رعایت شوند اما نویسنده فیلمنامه حتی از اینها خبر ندارد، مثالی می زنم تا مطلب روشنتر شود؛ وقتی قسمتی از یك تصویر را محدود می کنیم، مثلاً نمای درشتی از صورت یك فرد ارائه می دهیم، علاوه بر محدود کردن تصویر به یك «امکان» دست می یابیم زیرا شما با این «محدود کردن» امکان «متمرکز کردن توجه» به نقطه دلخواه را می یابید. بنابر این با این جلب توجه، می توانید کارهای بسیاری انجام دهید، اصلاً خیلی ها از فهم همین مطلب ساده که «کادر» یك محدوده است، واین «محدوده» در عین حال یك «امکان» است وبا شناخت وبهره‌برداری از این «محدوده» و«امکان» می توان خیلی حرفها زد، غافل هستند. در فیلمنامه‌های ما هماهنگی میان ابزار ولوازم

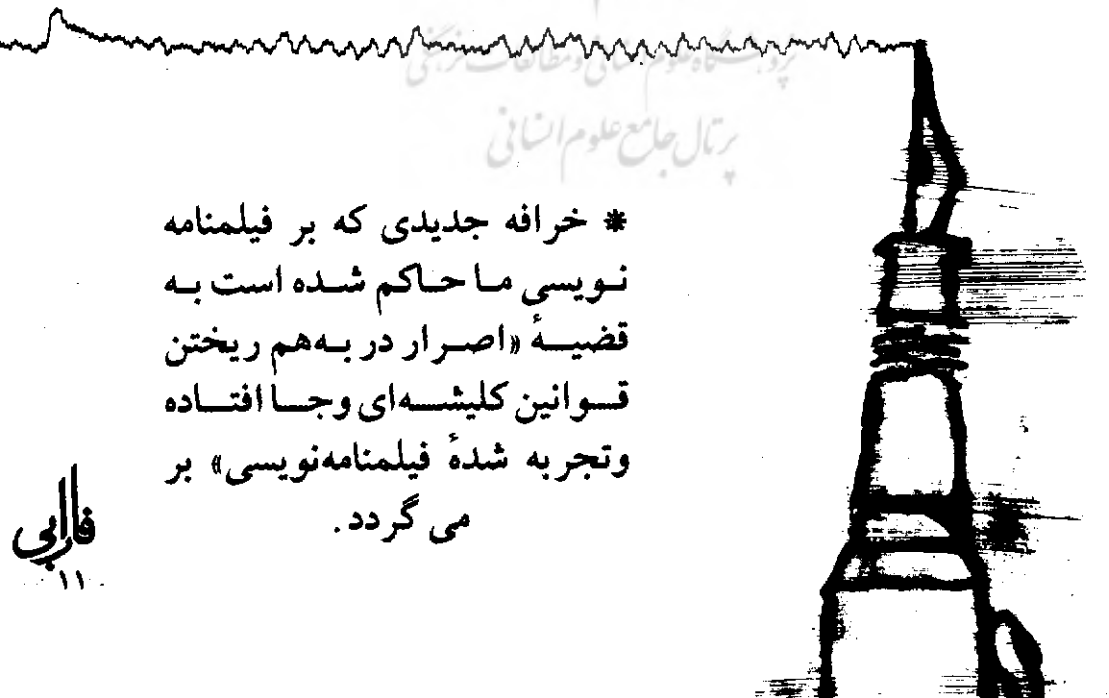
صحنه، استفاده از نور وسایر امکانات به چشم نمی خورد. من به سمبولیسم کاری ندارم واصولاً آن را چندان ارزشمند هم نمی دانم، اما حرف من این است که نویسندگان ما، می خواهند بدون شناختن این امکانات واصول، از مرز آنها عبور کنند وحرفهای جدید با قالبهای نو ومن درآوردی بزنند، حال آنکه حرفشان براحتی در همین قوالب موجود می گنجد واصولاً جا افتادن این قالبها در افکار عموم سینماگران به دلیل تونایيهای آن در جا دادن حرفها ومفاهیم متعدد در خود است، اصلاً، وقتی چیزی کلیشه می شود که، توانایی دراماتیك وبار جاذبه داشته باشد، وعلت مکرر ساختن آثار کلیشه‌ای از روی آثار اصلی، توانایی آنها، در جذب مردم است، حال چرا ما از قالبهای موفق در جهت بیان مفاهیم مورد نظر استفاده نکنیم؟ نفس در هم شکستن کلیشه که ارزشمند نیست؛ اگر ما بتوانیم مفهومی را با قوت وقدرت در یك قالب کلیشه‌ای تکرار شده بیان کنیم، چرا باید از آن بپرهیزیم؟ این حرف که می گویند: «کلیشه دست ما را بسته است ونمی گذارد حرفمان را بزنیم وبه همین دلیل قالب را بهم می ریزیم زیرا محتوای ما این را طلب می کند»، خلط مباحثی است که در فیلمنامه نویسی وجود دارد. واصولاً خرافه جدیدی که بر فیلمنامه نویسی ما حاکم شده است به همین قضیه «اصرار در به هم ریختن قوانین کلیشه‌ای وجا افتاده وتجربه شده فیلمنامه نویسی» برمی گردد حال آنکه این بهم ریختنها عموماً ضرورتی ندارد. واین امر بیشتر یك دروغ وفریب بزرگ است که اگر ما به آنها تن در بدهیم دچار شلوغی واغتشاشی می شویم که الآن هم تا حدی دچار آن هستیم.

در کل باید بگویم، ضعف عمده سینمای ما به ضعف فیلمنامه نویسی باز می گردد، وضعف فیلمنامه‌های ما از دو علت عمده ناشی می شود، یکی ضعف نشناختن امکان وامکاناتی که فیلمنامه در اختیار ما می گذارد (منظور همان نشناختن تواناییهای دراماتیك در فیلمنامه ومسلط نبودن به وجوه دراماتیك فیلمنامه ودر حقیقت مسلط نبودن به شکل وفرم وظرف است) ودیگری خالی بودن مظروف، یعنی محتوی. در مورد ضعف محتوی سخنی نمی گویم چون بسیار مفصل است وبه اتفاقاتی که در سیر تفکر نویسندگان ما روی داده است باز میگردد ونیز به بیگانگی با فرهنگ خود وقرار گرفتن تحت تأثیر فرهنگهای دیگر. خلاصه علت ضعف محتوی، بی سوادی حاکم بر نویسندگان فیلمنامه در کشورما می باشد. در مورد ضعف قالب باید اشاره کنم که این امر محدود به فیلمنامه نویس نیست بلکه در کل ادبیات دراماتیك مدرن ما، یعنی داستان ونمایشنامه وقصه نویسی، این ضعف مشهود است. شاید قدم اول در جهت قوت دادن به فیلمنامه نویسی، قوت گرفتن داستان نویسی باشد، یعنی اگر داستان وقصه ورمان نویسی در کشورما قوی می بود، خیلی راحت می شد فیلمنامه نویسی را هم قوی کرد. زیرا اگر داستان ما قوی باشد، تبدیل آن به فیلمنامه (تکنیك فیلمنامه‌نویسی همینجا است که ظهور می کند) تحت اصول موجود استاندارد کاری شدنی است. بنظر من درس پایه‌ای فیلمنامه نویسی در دانشکده‌های موجود باید فیلمنامه‌نویسی اقتباسی باشد. یعنی اگر ما فیلمنامه‌نویسی را با گرایش «اقتباسی» تدریس

کنیم، بطور پایه‌ای ودرست به فیلمنامه نویسی وقبل از آن به قصه‌نویسی پرداخته‌ایم. اگر بتوانیم ضعف قصه‌نویسی را حل کنیم، طبیعتاً خواهیم توانست ضعف فیلمنامه نویسی را هم حل نماییم.

س: به دو دسته از افراد اشاره کردید؛ گروهی که تکنیک دارند ولی اندیشه‌ای ندارند ودسته دوم گروهی که اندیشه دارند ولی تکنیک ندارند. برای ایجاد تعادل بین این دو گروه چه باید کرد؟

ج: من به هیچ وجه نگفتم که کسی مسلط به تکنیک می باشد، من عرض می کنم که مسئله تکنیک در ایران بطور کلی دچار ضعف می باشد، چه در نزد افراد صاحب اندیشه وچه در نزد افرادی که صاحب اندیشه نمی باشند. اما حالا بیاییم وفرض کنیم عده‌ای هستند که تکنیک دارند ولی اندیشه ندارند ودر مقابل گروهی هستند که اندیشه دارند ولی صاحب تکنیک نمی باشند. راه حل این مسئله ساده است، آنها که اندیشه دارند باید درصدد کسب مهارتهای تکنیکی بر بیایند. کاروتمرین کنند، به قالب وتکنیک بها بدهند، به اهمیت ریتم توجه کنند وخلاصه در استفاده از ابزار فیلمنامه نویسی مهارت کسب کنند. اما کار در مورد افرادی که اندیشه ندارند کمی مشکلتر است؛ مشکل این است که دریابیم، اندیشه چیست وچگونه می توان آنرا تزریق کرد؟ (البته شاید تزریق تعبیر درستی نباشد) چگونه می شود دلها را ملتهب وانگیزه لازم را ایجاد کرد تا نویسنده در دو سوز داشته باشد و«مسئله‌دار» شود؟ این کار، بسیار مشکل است، کاری است که باید در سطح جامعه انجام بشود، وطبیعتاً بدست عده‌ای محدود انجام نخواهد شد، البته می شود در جهت شتاب دادن وبرانگیختگی اندیشه‌ها، توجه دادن اندیشه‌ها به نوعی نگرش، توجه دادن به دردها وایجاد مسئله برای ذهنها تلاش کرد.



*** خرافه جدیدی که بر فیلمنامه نویسی ما حاکم شده است به قضیهٔ «اصرار در به‌هم ریختن قوانین کلیشه‌ای وجا افتاده وتجربه شدهٔ فیلمنامه‌نویسی» بر می گردد.**

باید تشنگی پیدا شود به قول مولوی: «آب کم جو، تشنگی آور بدست» باید سعی در ایجاد «عطش» داشته باشیم که تعبیر دیگرش «مسئله ایجاد کردن» می باشد. باید بحثهای فکری ونظری را در سینما رونق داد، واین بحثها را مهم به حساب آورد. پس از این تشنگی، افراد دنبال آب (اندیشه) خواهند رفت. در این مرحله راه را خواهند شناخت. برای این کارها، مقداری مطالعات لازم است، مقداری آشنایی حضوری با زندگی مردم وزیستن در طبیعت وانس حضوری با هستی لازم است. این ارتباط «حضوری»، برای هنرمند لازم است، فیلمنامه نویس ما باید «بداند»، دیدگاه وفلسفه داشته باشد واز دیدگاههای فلسفی موجود مطلع باشد، جامعه را بشناسد، تاریخ بداند ودر باب موضوعی که می خواهد بنویسد به تحقیق بپردازد. این امور جزو بدیهی ترین مسائلی است که یک فیلمنامه‌نویس باید آنها را بداند، اما چیزی که جوهره اصلی اندیشه را می سازد، همان «درد»

وبه‌طور احمقانه‌ای در اکثر نقدها حضور دارد این است که از یکدیگر اشتباهات تکنیکی وغلط املایی وانشایی می گیرند واصلاً به اندیشه موجود در فیلم توجه نمی کنند. ما باید در نقدها، به «نقد اندیشه» بپردازیم، به نقد درد ونقد مسئله بپردازیم وبه این مسائل توجه بکنیم. ودر ضمن این کار، به جنبه‌های تکنیکی هم بپردازیم انجام کار اصلی واساسی در این زمینه نیاز به زمان دارد، باید در این زمینه «انقلابی» انجام بشود واین دست ما نیست. حاصل یک انقلاب، توجه اندیشه‌ها به نوعی نگرش جدید می باشد انقلاب اسلامی نطفهٔ این تغییر نگرش را کاشته است ولی ما باید شتاب تغییر نگرشها را بیشتر کنیم. ما اگر معتقد به تغییر آدمها باشیم امیدوار خواهیم شد که «تحول شخصیت» فیلمنامه‌نویس هم به وقوع بپیوندد. فیلمنامه‌نویس می تواند نگاهش را عوض کند، وچه بسیار افرادی که در اثر انقلاب نگاهشان عوض شد واصلاً باورهای پیشینشان را بدور

ونوع «مسئله»ای است که باید فیلمنامه‌نویس ما دارای آن ومبتلای به آن باشد. والبته این امر به فضای عمومی فرهنگی جامعه ما هم بر می گردد، ما باید چشم انتظار برخی تغییرها در اندیشه وفرهنگ جامعه باشیم و این چشم انتظار بودن به این معنی نیست که کاری نکنیم، باید قدمهایی را که بنظرمان لازم می آید برداریم، مثلاً یکی از قدمها این است که وقتی نقد فیلم یا فیلمنامه می خوانیم، به اندیشه نهفته در فیلم توجه کنیم.

متأسفانه چیزی که الآن باب شده است

ریختند ودر همه اعتقادات تجدیدنظر کردند، پس ایجاد عطش ومتعاقب آن تغییرات مثبت، شدنی است.

س: در حالی که در مراکز آموزشی، فیلمنامه‌نویسی بطور کلاسیک تدریس می شود ولی اغلب افراد بدنبال شکستن اصول وچهار چوب می باشند. این امر را ناشی از چه می دانید؟

ج: اتفاقاً تا آنجا که من خبر دارم در دانشکده‌ها ـ حتی از جانب اساتید ـ به اصول کلاسیک اهمیت لازم داده نمی شود، در نقدها

مسایلی باب شده است که من نامشان را «آوانگاردبازی» می گذارم، وفکر می کنم تعبیر رسایی باشد، وآن نوعی گرایش بسیار کاذب به نوگرایی وحرف نوزدن وطرح نو درانداختن است، حال آنکه هرگز سوال نمی شود این «نو»ها چه هستند، در مورد جوهر «طرح نو» سوال نمی شود، هیچکدام از این آوانگاردها از خود نمی پرسند: «خوب این کاری که من می کنم یعنی چه، طرح نودراندازم که چه بشود؟»

یادم هست که از یکی از کارگردانان سینمای ایران (آقای جوزانی) در مصاحبه پرسیدند: «حرفی که در فیلم هست خیلی ساده می باشد» ایشان جواب داده بودند: «خوب همین است» پرسیده بودند: «حرف فیلم خیلی تکراری است» ایشان در جواب گفته بودند «همین است، خیلی ساده وتکراری است، من می خواهم همین حرف سادهٔ تکراری را بزنم؛ چه کسی گفته است که من باید حرف پیچیده وغیر تکراری بزنم؟» سوال آخر ایشان واقعاً جدی است؛ چه کسی گفته است باید غیر تکراری وغیر ساده حرف زد؟ اصلاً این پیچیدگی یعنی چه، آیا پیچیدگی ارزش است یا سادگی؟ اصلاً، بیان سادهٔ یك مفهوم عمیق ومشکل، هنر است یا پیچاندن یك مفهوم ساده وسطحی؟ اینها خلط مباحث است که متأسفانه اتفاق می افتد. البته در همین مسئله باز من «امید»ی می بینم، اگر فریب این آشفته بازار را نخوریم گول نوگرایی کاذب را نخوریم، به روشنی خواهیم دید که اینها نشان دهنده عطش اینهاست، عطشی که ارضاء نمی شود واحساس می کنند باید حرفی «نو» زد، احساس می کنند باید طرحی جدید ونو درانداخت، این همان چیزی است که به عقیده من شاید از تأثیرات انقلاب باشد، یعنی اینکه به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه همه به‌فکر افتاده‌اند که باید به «دریچه جدید اندیشه» فکر کرد باید به فکر نگاهی جدید بود، اگر ما به خود نوگراییها اصالت بدهیم، همانطور که در دانشکده‌ها می دهند (ومن برخورد با اساتیدی داشتم که به جای آموزش اصول فیلمنامه‌نویسی سرپیچی از اصول را یاد می دهند وبه آنها می گفتم شما اصول کلاسیك را یاد بدهید اگر طرف حرفی داشت که در قالب کهن جا نمی گرفت آنوقت خودش در قالب جدید خواهد گفت) ویا اگر به نفی نوگرایی اصالت بدهیم به بیراهه خواهیم رفت نه به روشنایی. کسانی که هِرّ را از بِرّ تشخیص نمی دهند واولین اصول فیلمنامه نویسی را نمی دانند چطور می توانند نوآوری کنند، این «آوانگاردبازی»، کاذب وخطرناك است والبته این امر ناشی از نقدها وکف زدنهای نابجا ست. این کف زدنها برای آکروبات بازی است؛ دوربین از سوراخ کلید تو می آید بالای لوستر می رود وبالاخره از توی دودکش بیرون می رود وناقدین کف می زنند. این که نشد حرف، این آکروبات بازی است، اینها قرتی بازی هستند، فراموشی درد ودور شدن از حرف وسرگرم شدن به فرعیات واصالت دادن به فرم است. در این میان اصل مسئله فراموش شده است. اینها «دعوای خروسی» است که دکتر شریعتی در بحثهای اجتماعی مثال می زد. آنقدر جنجالهای فرعی راه می اندازیم که اصل قضیه از یاد می رود. ودر نقدها برای چنین فیلمسازان آکروبات بازی که حرفی ساده را با «کله معلق» بسازی زده ولقمه را از پشت سر به

دهان گذاشته‌اند مدح نوشته می شود. بعد دانشجوی ساده‌اندیش هم ذوق زده شده فکر می کند باید بدنبال چنین سرمشقی برود. واستاد او هم که از خودش ناآگاهتر و بی سوادتر است اورا به همین راه می راند. وبه همین دلیل می بینیم در دانشکده‌ها قبل از آموختن مسائل اساسی به «آوانگاردبازی» وانحرافاتی از این دست می پردازند.

این گرایشات انحرافی هستند وما را از درك معنای واقعی نوگرایی دور می سازند. وما نمی فهمیم «حرف» و «دیدگاه» نوداشتن یعنی چه، ونیز نمی دانیم نگاه جدید داشتن، از کجا ناشی می شود. خلاصه این مسایل انحرافی باعث می شود تا «اندیشه» از توجه جدی به «مسئله» دور بماند. ای کاش دانشکده‌ها اصول اولیه ودودوتا، چهارتای فیلمنامه نویسی را به دانشجومی آموختند، وبه اومی آموختند «آنچنان باشد که می نماید ویا آنچنان بنماید که هست». در دانشکده‌ها به دانشجویان آموخته می شود که مدعی باشند، ادعاهای بزرگ بکنند واز گرد راه نرسیده، تمام تاریخ هنر را به هم بریزند. بعد در اذهان دانشجویان الگوهای کاذبی شکل می گیرد وهمه می خواهند مثلاً «فلینی» بشوند گیرم که فلینی شدند آیا مسئله حل شده است؟ یا راه درست وآرمانی از جهتی می رود که اصلاً برخوردی با فلینی ندارد؟

البته بیشتر توجه من به افرادی است که بطور جدی فیلمنامه می نویسند، والا ما فیلمنامه نویسانی داریم که فیلم فارسی می نویسند وبه اصول کلیشه شده بطور سطحی وفادارند وآنقدر سطحی واسیرند که گاه از آن طرف بام به زمین افتاده‌اند. در اینجا اندیشه جدید که نیست بماند، فکر نوگرایی در حد مطلوب ومعقول هم وجود ندارد، واگر به این دسته افراد فرصت داده شود، تمام کلیشه‌های قدیمی وکهنه شده سینما را در سطحی ترین وساده لوحانه‌ترین درجه به شکل تهوع آوری تکرار خواهند کرد وما صحبت چندانی در مورد آنها نداریم، تنها جلوی کارشان گرفته می شود ونفسشان بند آورده می شود وما در حد توان این کار را انجام می دهیم. بنابر این من به این دسته افراد نمی پردازم وبیشتر در مورد کسانی بحث می کنم که به فیلمنامه نویسی وفیلمسازی، به‌طور جدی نگاه می کنند نه به صورت یك کار تجارتی «بزن در رو» وبساز وبفروش!

س: آیا فکر نمی کنید داستان نویسی ما، خیلی جلوتر از سینمایمان می باشد؟ یعنی اگر قرار باشد داستانی به فیلم تبدیل شود مشکل ما اقتباس از آن داستان می باشد وفیلمنامه نویس نمی داند چگونه داستان را به فیلمنامه تبدیل کند.

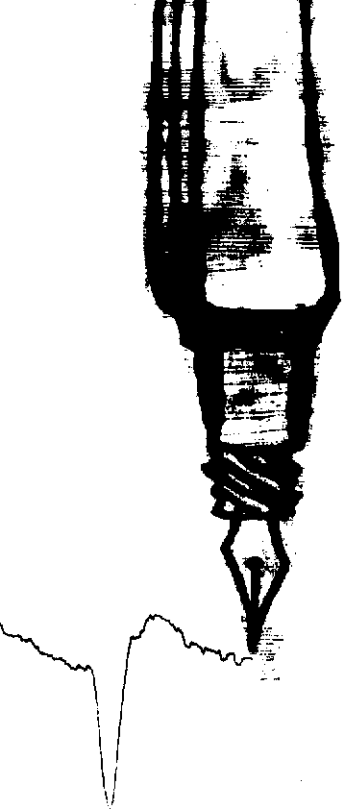
ج: می توانم از شما سوال کنم، به چه دلیل داستان نویسی ما جلوتر از سینماست؟

س: با نگاهی به آثار موجود در زمینه سینما وداستان نویسی ومقایسه این دو دسته به این نتیجه خواهیم رسید که ما در داستان نویسی پیشرفته تر از سینما هستیم.

ج: تا حدودی می شود گفته شما را پذیرفت، اما نه به آن استحکامی که شما مطرح می کنید. اگر ما قوتی در زمینه داستان نویسی داریم، این قوت از آنجاست که نویسندگان از اصول شناخته شده در داستان نویسی تقلید کرده‌اند، وناخودآگاه ـ شاید هم خودآگاه ـ اندیشه موجود در داستان را تقلید کرده‌اند. مثلاً

«هدایت» نویسنده‌ای است با تفکر متکی به الگوهای مورد علاقه‌اش ودنباله روی آنهاست (نه نویسنده‌ای با اتکای به فرهنگ ایران اسلامی) آنهایی که آمدند تا با اتکاء به این فرهنگ، قصه بنویسند، طبیعتاً موفق نشدند که قصه‌های خوبی بنویسند، واحیاناً اگر ما در بخش داستان نویسی اندك قوتی می بینیم باید بدانیم که ادامه همان قصه نویسی قبل از انقلاب است. شاید به عنوان تجربه ابتدایی لازم بوده تا این کار انجام بشود. اما ما در زمینه فیلمنامه این قدر هم قدرت نداریم، زیرا نویسندگان قصه به قوانین قصه نویسی توجه دارند وقوانین آنها «من درآوردی» نیستند. این قوانین در طول سالیان قصه‌نویسی به تدریج کشف شده است که مثلاً آدمی برای تعقیب وپی گیری «موضوع»، «تعلیق» لازم دارد وبرای ایجاد تعلیق باید فلان کارها بشوند، اینها به فطرت بشر بر می گردد وکشف این نوع امکان درونی آدمی ونیازها وتواناییهای موجود در انسان، من درآوردی نیستند.

به هر صورت در قصه‌نویسی به قوانین مربوطه، توجهی جدیتر مبذول داشته‌ایم؛ ولی در مورد فیلمنامه نویسی اینطور نبوده‌ایم واینکه من می گویم باید جدیترین درس فیلمنامه‌نویسی، فیلمنامه‌نویسی اقتباسی باشد به همین دلیل است؛ یعنی قبل از اینکه یك فیلمنامه نویس، فکر کند چه حرفی می خواهد بزند باید بنشیند ویك قصه را به فیلمنامه تبدیل کند. مثلاً در قصه توصیفاتی موجود است که در فیلمنامه باید به تصویر آورده شوند، یعنی توصیف به تصویر تبدیل شود. در فیلمنامه اقتباسی باید از خود بپرسیم توصیف را چگونه می توان به تصویر تبدیل کرد؟ فیلمنامه صاحب امکاناتی است که

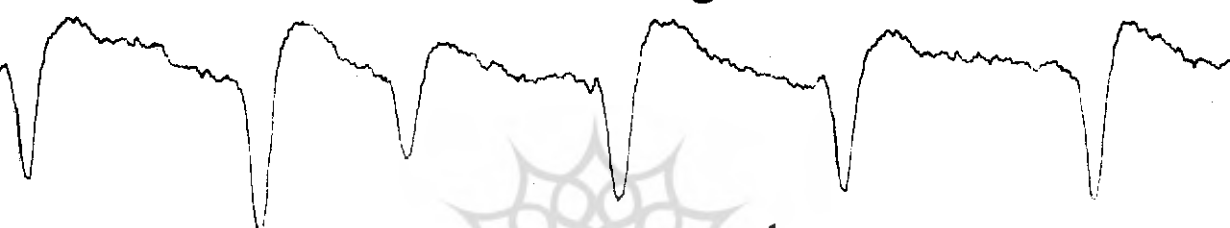


قصه فاقد آن می باشد، مثلاً در فیلمنامه نویسی با قطع تصویری به تصویر دیگر می توان حسی بخصوص ایجاد کرد، حال آنکه این امر در قصه به‌راحتی امکان پذیر نیست. چنانکه قبلاً عرض کردم امکانات ومحدودیت های فیلمنامه نویسی شناخته نشده‌اند وبه روی آنها کاری انجام نگرفته است. به همین دلیل در زمینه فیلمنامه نویسی، ضعیفتر از قصه نویسی هستیم. از گذشته تا بحال به قصه نویسی توجه بسیاری می شده ونقدهای این مقوله هم جدی بوده‌اند؛ اما مسئله در سینما به این شکل نیست وگویا دون شأن افراد است که به سینما توجه کنند، البته توجه‌هایی که در برخی موارد به چشم می خورد بسیار اتفاقی بوده است. اگر تصادفی پیش می آمد، در مورد فیلمی بخصوص، بحثهای بیشتری انجام می شد، اما این قضایا پس از انقلاب جدی تر شده است. من می خواهم عرض کنم که عمر فیلمنامه‌نویسی ما (بطور جدی) کمتر از ده سال می باشد حال آنکه در قصه نویسی بسیار بیشتر از اینهاست. لذا فیلمنامه در قیاس با قصه ضعیف است اما اگر وضعیت قصه ورمان نویسی خود را با دیگر کشورها مقایسه کنیم متوجه خواهیم شد در این باب نیز ضعیف هستیم، ما اصولاً در ادبیات دراماتیک جدید ضعیف هستیم، مگر ما چند نمایشنامه داریم که قابلیت مطرح شدن در سطح جهانی را داشته باشند، چند قصه ورمان از این دست داریم؟ در جواب باید بگوییم هیچ نداریم، واگر اندکی هم این گونه هستند به قدری از فرهنگ وتفکر مملکت ما دورند که می توان گفت متعلق به ما نیستند. وقتی فلان قصه یا فلان نویسنده در سطح جهان

*** یکی از کارهایی که ما در طول سالهای اخیر انجام داده‌ایم این است که اجازه ندادیم فی المثل افرادی که شایستگی ساخت فیلم جنگی ندارند، دست به ساختن آثار جنگی بزنند، چرا که آنها «اهل» فیلمسازی در بارهٔ جنگ وانقلاب نبودند واهلیت نداشتند.**

مطرح می شود علتش این است که تحت تأثیر «کافکا» بوده است واین افتخار نیست، این قصهٔ ما نیست، به فرهنگ ما کاری ندارد. پس روشن است که ما در باب قصه نویسی ضعیف هستیم والبته در فیلمنامه نویسی از این هم ضعیفتر هستیم، ودلیل آن هم همان طور که گفتم عمر کوتاه فیلمنامه نویسی در کشورمان می باشد. در سینمای قبل از انقلاب، به هیچ

می توان گفت؛ فیلمنامه یعنی قصه‌ای که به فیلم تبدیل می شود وبرای فیلم نگاشته می شود، بنابر این فیلمنامه اصلاً یك اثر ادبیاتی نیست، فیلمنامه چیزی نیست که ارزش خواندن داشته باشد، مگر برای دانشجوی فیلمنامه نویسی. اگر ما می بینیم در حال حاضر فیلمنامه‌های چاپ شده در میان خوانندگان داستان مورد استقبال قرار می گیرد علتش آن



عنوان «تفکر» وجود نداشت واصولاً سینما مقوله‌ای شوخی بوده است نه جدی. اما امروزه کمتر از ده سال است که سینما وارد مرحله‌ای جدی شده. قبلاً بیشتر متفکرین وافراد جدی، جذب قصه نویسی می شدند نه جذب فیلمنامه‌نویسی، اما امروز این افراد آرام آرام به‌ظرف فیلمنامه نویسی گرایش می یابند واین فکر در حال رشد است که: «افراد صاحب فکر وصاحب درد می توانند در سینما کار کنند» واین امر انشاءالله موجب تقویت وجدی گرفتن فیلمنامه نویسی می شود.

س: شما چه تعریفی از فیلمنامه نویسی دارید؟

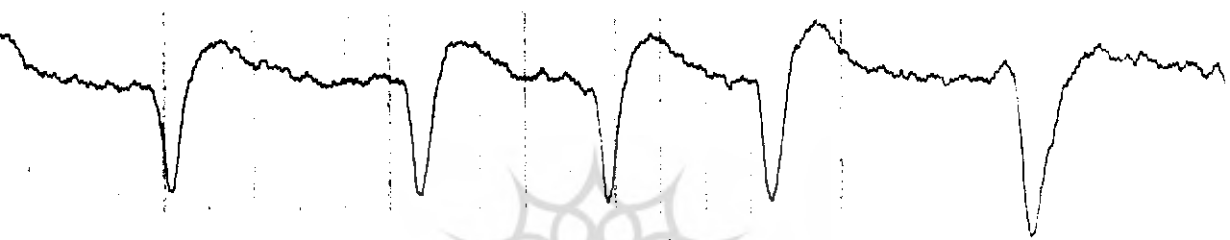
ج: جواب دادن به این سوال مشکل است، درست مثل تعریف کردن هنر یا فرهنگ. بیاد دارم که در ایام دانشجویی سیصد معنی برای فرهنگ جمع کرده بودیم. اگر به این مقوله هم همان طور تخصصی نگاه کنیم دچار همین اختلاف نظرها خواهیم شد. اما بصورت کلی

است که این فیلمنامه‌ها ادبیاتی هستند نه سینمایی والاّ فیلمنامه دقیقاً برای فیلم نوشته می شود وباید تا مرز دکوپاژ هم پیش برود وباید به‌طوری روشن نگاشته شده باشد که حتی بتوانیم تاحدودی زوایا را هم حس کنیم وبدانیم مثلاً در لحظه ورود به اتاق، نحوه ورود چگونه وبا چه زاویه‌ای می باشد، چگونگی تصویر یك اتاق؛ باید در فیلمنامه نوشته شده باشد، وفیلمنامه باید بگوید مثلاً سکانس از دست زنی که چراغ را روشن می کند شروع می شود یا مثلاً از تصویر عمومی کسی که کف اتاق دراز کشیده است بنابر این بطور خلاصه بگویم، فیلمنامه یعنی قصه‌ای که برای تبدیل شدن به فیلم وتصویر نوشته می شود، (البته با صرف نظر از بحث قصه وفرا قصه که در جایش به آن اشاره خواهم کرد.)

س: پشتوانه علمی وفکری یك سناریو نویس موفق چه می تواند باشد؟

ج: مسلماً اولین آنها آموختن درست وکامل اصول کلاسیك فیلمنامه نویسی است ودر درجه

*** شورای سناریوی ارشاد وبنیاد فارابی در این شش سال به عنوان مشاوران صادق بسیاری از فیلمنامه‌نویسها انجام وظیفه کرده‌اند.**



دوم او باید صاحب فکر باشد، صاحب درد باشد، وصاحب معرفت نسبت به جامعه‌ای که در آن زندگی می کند. واین امر ابعاد گوناگون دارد، اینکه می گوییم فیلمنامه‌نویس باید صاحب فکر باشد، اگر تصور کنیم معنی این حرف آن است که ممکن است کسی فاقد جهان بینی باشد، دچار ساده‌اندیشی هستیم ویا لااقل تجاهل کرده‌ایم زیرا ممکن نیست کسی فاقد جهان بینی باشد. بنابر این فیلمنامه‌نویس باید شاعر به جهان بینی خود باشد، یعنی متوجه باشد که باچه دیدگاهی به جهان می نگرد واز چه موضع هستی شناسانه‌ای به جهان واجتماع وتاریخ نگاه می کند. این از نیازهای درجه اول یك فیلمنامه‌نویس است، فیلمنامه نویس مطالعات فلسفی لازم دارد، منظورم این نیست که او باید تاریخ فلسفه را بداند، یا بداند فلانی که بود وچه گفت، منظورم این است که باید تفکر ونگرش او حداقل برای خودش بصورت نوعی استدلال وحرف فلسفی، روشن شده باشد (یعنی حالت حضوری اش شاخص حصولی پیدا کند.) قدم دوم اینکه باید در مورد سوژه، به مقدار کافی تحقیق وبررسی بکند، واز آنجا که این موضوع در جامعه‌ای اتفاق افتاده است باید نسبت به آن جامعه شناخت داشته باشد وحتی الامکان با آن جامعه زندگی کرده باشد. نویسندگان غالباً در اطاقهای دربسته وجدای از مردم زندگی می کردند وطبیعتاً اینها از نشان دادن زندگی مردم در آثارشان عاجز بوده‌اند. واگر برخی نوشته‌ها در نمایش زندگی مردم موفق بوده‌اند به این دلیل بوده است که آنها با مردم در تماس نزدیك بوده آنچه را که می دیدند می نوشتند.

نسبت نویسنده فیلمنامه با مردم مثل نسبت ماهی با آب است، برای نویسنده، مردم وجامعه مایه حیات می باشند، نویسنده باید در میان مردم حضور عینی وبه‌دور از خود سانسوری داشته باشد.

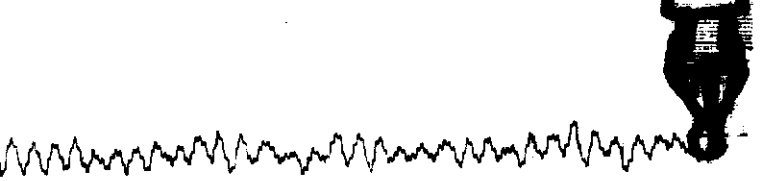
این کلمه «خودسانسوری» خیلی معنی دارد

ومعمولاً معانی غلط آن برداشت می شود. وقتی ما می گوییم «خودسانسوری» یا می گوییم «بدون سانسور» یعنی نباید واقعیت را سانسور کرد، بلکه باید نویسنده از اتاقش خارج شده، توهمات را کنار گذارده، درها وپنجره‌ها را بگشاید ومردم وواقعیت زندگی وفرهنگشان را ببیند وسعی در شناختن آنها داشته باشد. او باید واقعیات را بشناسد و «کشف» بکند ودر مرحله دوم لایه‌های درونی این واقعیات را جستجو و «کشف» کند وبه عمق آنها دست بیابد. وبعد در بارهٔ آنها بنویسد، اینها لوازمی است که به واسطه آنها فیلمنامه‌نویس ما می تواند پشتوانه قویتر فرهنگی برای نوشتن داشته باشد. البته باعث تأسف است که در کشور ما این مورد بسیار کم است! من معدود فیلمنامه‌های خوبی را که - دوستان واعضای شوراهای فیلمنامه وغیره نیز آنها را ارج نهاده‌اند - بیاد می آورم، آنهایی بوده‌اند که نویسنده سوژه‌اش را از نزدیك بطور عینی تجربه کرده است. هر جا که تحقیق وتجربه عینی پشتوانه فیلمنامه بوده، نویسنده بسیار موفق شده است. اما در مواردی که نویسنده اثرش را در اتاق دربسته نوشته وبر مبنای فیلمهایی که دیده سر هم کرده، کار ناموفق بوده است.

س: چرا در فیلمنامه‌ها شخصیتها به درستی پرداخت نمی شوند وچرا انگیزه شخصیتها مشخص نیست؟

ج: یکی از ضعفهای بزرگ فیلمنامه‌نویسی در کشور ما، عدم پرداخت شخصیتهاست، وعلت عدم پرداخت صحیح شخصیتها هم ناآشنایی نویسنده با واقعیت «شخصیت» است. مقداری از اشکال به ناتوانی تکنیکی نویسندگان باز می گردد، اینکه ما چگونه می توانیم شخصیتی را پرداخت کنیم، موردی است که غالب نویسنده‌ها بدان بی توجهند، فیلمنامه نویس ما بعضاً حتی توجه ندارد که لباس وطرز رفتار شخصیت وحتی رنگ لباس او در پرداخت شخصیت تأثیر دارد. وقتی نویسنده به این جزئیات بی توجه است، طبیعتاً در پرداخت شخصیت هم موفق نخواهد شد.

اما بخش مهمتر علل عدم پرداخت شخصیتها این است که نویسنده، اصلاً شخصیتها را نمی شناسد. نویسندهٔ ما احساس می کند در سوئد زندگی می کند وبه همین دلیل شخصیتهایی را که او خلق می کند شما در اطراف خود نمی بینید، حال آنکه اگر ما شخصیتها را از نزدیك ببینیم، حتی اگر خام وساده بنویسیم می توانیم آنها را قابل لمس مطرح کنیم، بیاد دارم در ایام جوانی یك تأتر کار کرده بودیم که سوژه‌اش حول وحوش یك هیئت قرآن خوانی دور می زد؛ ومردم وقتی این تأتر را می دیدند به یکدیگر می گفتند: «اون توهستی، اخلاق ورفتارش عین توست»، در آنجا تماشاچی دقیقاً خود را می دید، (علت موفقیت کار این بود که ما دقیقاً به سراغ مردم رفته، شخصیتهایمان را از میان آنها انتخاب کرده بودیم. اما در سینما مشکل اینجاست که فیلمنامه‌نویس ما با مردم آشنا نیست)، دست اندرکاران سینما در میان همین مردم مسلمان زندگی می کنند اما، بازیگر فیلمشان مثلاً اشتباه وضو می گیرد، یعنی اینها آنقدر از مردم دور هستند که حتی ساده‌ترین رفتار آنان را نمی شناسند. وطبیعی است چنین فردی که شناخت لازم را ندارد، نخواهد توانست شخصیتها را پرداخت نماید. واز سوی دیگر



فیلمنامه نویسان ما بُعد تکنیکی پرداخت شخصیت را هم نمی دانند و به عقیده من ضعف پرداخت شخصیت به همین دو عالم اخیری که عرض کردم باز می گردد.

س: برای «تربیت فیلمنامه نویس» چه باید کرد و زمینه های مختلف این تربیت کدامهایند؟

ج: فکر می کنم تربیت کردن سناریست، با توجه به اینکه فیلمنامه بعد از قصّه بیشتر یك امر فنی است، آسان است اما مشکل، قصه نویس تربیت کردن است. واگر بپذیریم که سناریست فقط قصه را به فیلمنامه تبدیل می کند کارش ساده‌تر است، عده‌ای آدم اهل فکر، مثلاً از میان دانشجویان انتخاب کنید وطی یکی دو ترم، تکنیك وابزارهای فیلمنامه‌نویسی را به آنها آموزش بدهید وبعد به آنها بیاموزید که چطور می توان قصه را تبدیل به فیلمنامه کرد، به همین سهولت آنها به عنوان سناریو نویس تربیت خواهند شد ویراحتی خواهند توانست قصه را به فیلمنامه تبدیل کنند واز تصویر به جای توصیف استفاده کرده واز زمانهای مختلف، ریتم، نفوذ در تصورات شخصیتها وامثال آن در کارشان بهره‌گیرند. انتظاری که می توان از تکنیسینهای هنری داشت این است که از روی نمونه‌های خوبی که هنرمندان ابداع کرده‌اند، دست به تولید انبوه بزنند ونمونه‌سازی مشابه با اصل بکنند.

اما وقتی سخن از فیلمنامه‌نویس اوریژینال (که هم فیلمنامه نویس است وهم قصه نویس)، به میان می آید، کارمشکل می شود. به عقیده من تنها راه تربیت این افراد آن است که جستجو کنیم واز میان دانشکده‌ها وبیرون از آنها، افرادی را بیابیم که جوهر کار را دارند. افرادی را که بقول معروف نور رستگاری برجبینشان وجود دارد پیدا کنیم وامکانات لازم را در اختیارشان قرار بدهیم تا مطالعه کنند وبنویسند. از سوی دیگر آنها باید امکان برخورد با تفکرات مختلف ومطرح در جهان را داشته باشند، درست مثل حالتی که ما در واحد نویسندگان داریم، باید این حالت به‌طور منسجمتر ووسیعتر در سطح کشور پیاده شود.

از موضع مسئولیت دولتی فقط می توان برای انجام این کارها ایجاد زمینه کرد تا فیلمنامه نویسان خوب، خودبخود پیدا بشوند، نمی شود به وسیلهٔ «فرمایش» ویا با دستور و«بخشنامه» فیلمنامه نویس خوب پیدا کرد، اگر جو درست آماده بشود، نویسندهٔ خوب پیدا خواهد شد، وقتی آن عطش که گفتم وآن آتش بجان کسی درافتد، دیگر امکانات نیست که اورا می سازد وعلیرغم فقر ونبود امکانات، نویسندهٔ خوب پیدا خواهد شد، حتماً می دانید که خیلی از نویسندگان بزرگ در اطاقهای فقیرانه زندگی کرده، نان خالی می خوردند ووقتی عطش وآتش در دلشان می افتاد دیگر کسی جلودارشان نمی شد. ما می توانیم برای پیدا شدن اینگونه افراد زمینه را آماده بکنیم ومی توانیم جاده صاف کن پیدایش اینها باشیم. وبرای این کار باید سرمایه‌گذاری دراز مدت انجام داد، ومتأسفانه در مملکت ما اصلاً به این بعد مهم توجه نمی شود.

من دوستی دارم که در موسسه‌ای مسئول بود، اوشخصی را استخدام کرد ومدتها به او حقوق می داد ولی آن شخص کاری انجام نمی داد، امّا پس از گذشت یکی دو سال آن شخص اثری خلق کرد که موجب مسرت همه شد ومن که با

دوستم صحبت می کردم گفتم آیا این اثر بیشتر می ارزد یا مقدار حقوقی که تو در این یکی دو ساله به فلانی داده‌ای؟ وهمه اذعان داشتند که آن اثر به مراتب بیش از این حرفها ارزش دارد، ولی متأسفانه باید بگویم آن دوست من فرد بسیار نادری است ودر مملکت ما این شیوه نگرش بسیار کمیاب می باشد. متأسفانه کسی برای درو کردن محصول خوب سرمایه‌گذاری دراز مدت نمی کند. باید عده‌ای را که جوهر کار را دارند جمع کرد وامکانات لازم را در اختیارشان قرار داد، زندگیشان را تأمین نمود وآنها را برای نوشتن آزاد گذاشت. وباید ساعت کار وکارت زدن واداره واین قبیل کنترلها را کنار گذاشت وفقط یك نظارت کلی کافی است تا افراد فرصت طلب وتاجر مسلك، نفوذ نکنند، باید این کارها را انجام داد وصبر کرد تا ثمر بدهد. در بسیاری از ممالك دیگر جهان همین کار را می کنند، وروی فردی که حس می کنند در آینده اندیشه‌ای قوی خواهد شد، سرمایه‌گذاری هنگفت می کنند، وبه بیست سال آینده چشم می دوزند، اما ما حتی به پنج سال آینده هم چشم نمی دوزیم. باید به کلیه مسئولین فرهنگی یادآور شد که اگر ما هنرمند متفکر می خواهیم، باید سرمایه‌گذاری دراز مدت انجام بدهیم وانتظار نداشته باشیم اگر روی ده نفر سرمایه‌گذاری کردیم، هر ده‌نفرشان موفق بشوند، نخیر اگر از بین این ده نفر، فقط دو نفر سربلند بیرون آیند باید بسیار خوشحال باشیم وخدا را شکر کنیم، چون به مقصودمان رسیده‌ایم.

در زمینه کارگردانی سینما هم تا حدی این کار انجام شد، روی کارگردانان زیادی سرمایه‌گذاری شد، اما تك وتوك از میان آنها سربلند شدند وهمین کافی است. همین امر موجب شده است تا اغلب باور کنند که در سینما اتفاقات مثبتی روی داده است. اما متأسفانه در قصه وفیلمنامه نویسی ما این اتفاق روی نداده است، واگر مایل به رشد کیفی آنها باشیم باید بطور جدی سرمایه‌گذاری کنیم.

س: با توجه به سخن شما در زمینه فیلمنامه اقتباسی، آیا می توان از قصه‌های خوبمان در این جهت یاری گرفت؟

ج: مسلماً می شود این کار را انجام داد. منتهی اشکالی که دارد این است که با توجه به محدودیتهای عملی سینما، از قبیل محدودیت سرمایه وامکانات، باید سراغ قصه‌های بخصوصی برویم، زیرا مثلاً یك قصه تاریخی خرج بسیاری دارد. اگر قصهٔ متناسب پیدا شد که صددرصد می شود؛ می توانیم آن را به فیلمنامه نویس بدهیم تا برایمان به سناریو تبدیل کند. ما تجربه بهتری نیز داشتیم. بدین ترتیب که یك شورا بنام واحد نویسندگان داشتیم (غیر از واحد نویسندگان فعلی) که پنج شش نفر، می نشستیم وفکر می کردیم مسایل اجتماعی روز مملکت ما چیست؟ در مورد چه مسئله‌ای کار بشود خوبست؟ بعد، این مباحث دنبال می شد وبه جایی می رسید که چهارچوب وخط کلی یك فیلمنامه مشخص می شد، سپس همین را به نویسندهٔ فیلمنامه (که شاید خیلی هم حرفه‌ای نبود) سفارش می دادیم وبه نتیجه هم می رسیدیم. چند فیلم هم از روی این آثار ساخته شد که جزو فیلمهای قابل تأمل بود. اما وقتی ده طرح کلی داشتیم ومی خواستیم به ده فیلمنامه‌نویس سفارش کار بدهیم، در پیدا کردن ده فیلمنامه‌نویس دچار اشکال می شدیم.

وبالاجبار به خیرالموجودین قانع می شدیم.

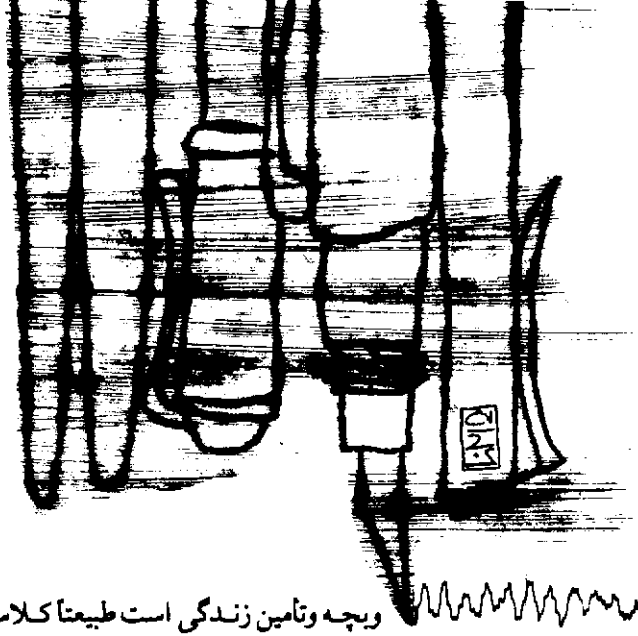
ما در ایران فیلمنامه‌نویس ـ به معنای حرفه‌ای آن ـ نداریم. کارگردانان دنیا وقتی در فصلی از فیلمنامه به مشکل برخورد می کنند یك فیلمنامه نویس حرفه‌ای استخدام کرده از او مدد می جویند ومی خواهند فلان فصل را دوباره بنویسد. اما ما در ایران چنین فیلمنامه نویسانی نداریم. وتازه آنها هم که کمی فیلمنامه نوشتن بلد هستند همگی صاحب ادعا می باشند، همه سینماگر مولف هستند وهمگی می خواهند حرف، حرف خودشان باشد. اگر یك نفر به او بگوید: «آقا چون تو کمی تکنیك بلد هستی، ما خبرت کرده‌ایم تا به تو سفارش کار بدهیم ودخالت در سایر مسایل به تو مربوط نیست» آزرده می شود. ما این برخورد حرفه‌ای را نداریم. برای رفع این معضلات باید نگاهی جدی، با سرمایه‌گذاری درازمدت، داشته باشیم.

س: شما به مشکل سرمایه‌اشاره کردید، حال آنکه (به جز در موارد بسیار معدود که قابل چشم پوشی اند) ما این معضل را نداریم، بیشتر مشکلات ما از ناحیه مضمون سر می زند، مشکل ما در «اندیشه» مطرح در فیلمهاست.

ج: بله مشکلات متنوع است، یکی از آنها هم مشکل سرمایه می باشد. هفتاد ـ هشتاد درصد مشکلات ما ناشی از فیلمنامه ومضمون است وسایر مشکلات ما روی هم بیست سی درصد بقیه را تشکیل می دهند. ولی به هر صورت سرمایه یکی از مشکلات است، من دوسه فیلمنامهٔ تصویبی سراغ دارم که چند سال است کار نشده‌اند چون هزینه سنگینی دارند.

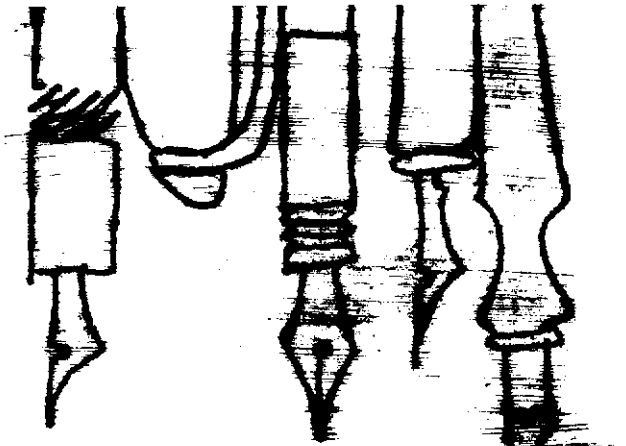
س: با توجه به اینکه شما استاد دانشگاه هم هستید، آیا به عقیده شما، سینمای ما خلاقیت دانشجو را پرورش می دهد یا خیر؟

ج: اینکه می فرمائید «استاد دانشگاه» باید بگویم من با آنها مخلوط شده‌ام وخود را استاد نمی گیرم. بلکه خود را دانشجویی در این زمینه می دانم. ولی خوب از بنده کمك خواستند من هم برای تدریس رفتم. باید بگویم متأسفانه در دانشگاههای ما وضعیت بدی حکمفرماست، البته این به معنی نفی زحمت کشیدن مسئولین دانشکده‌ها نیست، من به سیاست کلی دانشکده‌ها ایراد می گیرم. استاد دانشگاهی که ساعتی صدوپنجاه یا دویست تومان حقوق می گیرد، از نظر معیشت زندگی تأمین نیست. قدیمها این طور نبود یك استاد ساعاتی محدود تدریس می کرد وتأمین می شد وساعات زیاد دیگری را صرف مطالعه می کرد، الآن از نظر امکانات، نوع کلاسها وموادی که باید در اختیار دانشجو باشد وضعیت بد است، من هر وقت خواستم برای دانشجویان فیلمی نمایش بدهم مشکلات عدیده‌ای پیش می آمد. هرگاه کتاب معرفی کردم، یا در کتابخانه نبود یا اگر هم بود با تعداد بسیار کم نمی توانست جوابگوی نیازمان باشد. به همین دلیل دانشجوها را می آوردم ودر بنیاد فارابی فیلم نشانشان می دادم، یا از کتابخانه بنیاد برایشان کتاب می بردم، وگاه خود من هم به این موارد دسترسی نداشتم. این مشکلات (که شاید به جدی نگرفتن کار برگردد) در مجموع مُخلّ طی طریق لازم است. اگر دانشجو واستاد، تأمین باشند می توانند بسیار جدی در یك فضای علمی وتحقیقی وطلبگی کار کنند؛ اما وقتی که دانشجو دچار مشکل گذران زندگی است وسر کلاس درس در فکر کوپن وزن



* اثبات برادری یعنی همراهی وهمنفسی با آرمانهای انقلاب اسلامی، یعنی «اهلیت» داشتن، یعنی حس کردن غربت وتنهایی این دیدگاه در جهان وقدم برداشتن در راه رفع این غربت، یعنی قبول اصل «نه شرقی، نه غربی»، یعنی حضور داشتن در صحنهٔ حق وباطل جامعه. اثبات برادری یعنی اثبات «اهلیت فرهنگی».

وبچه وتامین زندگی است طبیعتاً کلاس جوی جدی پیدا نمی کند وفقط آنهایی که عطش واقعی دارند کمی جدیتر به مسئله می اندیشند وکار می کنند. شرایط برای رشد خلاقیت آماده نیست. حتی در دانشگاه استحماری زمان شاه (اگر مقایسه کنید) در ارتباط با رشته های دراماتیک و... امکانات عجیب وغریبی در اختیار دانشجو می گذاشتند (گرچه آنها هم سیاست سوپاپ اطمینان برای سرگرم کردن دانشجویان به مسایل فرعی بود) وبرای دانشجو پول خرج می کردند (والبته حاصل آن همه هیچ چیزی نبود مگر یک سری قرتی بازی وسانتیمانتالیسم.) این امکانات در حال حاضر موجود نیست، نه برای استاد ونه برای دانشجو. این یک وجه قضیه؛ وجه دیگر اینست که اساتید موجود (نود درصد آنها که من با ایشان برخورد داشته ام) در پی دردی که ما بدنبالش هستیم نمی باشند ودر جستجوی نگاهی جدید ونوعی جهان بینی ونگرش به مسایل هستی از زاویه هنر در درسشان نیستند. آنها تحت تاثیر مکتبها وآموزشهای غربی وشرقی هستند وبعضاً درسها را طوطی وار تکرار می کنند ومعدودی در حقیقت تاجر هستند وکم مایه، این که من خود را «استاد» نمی دانم واقعیت است نه تعارف،



استاد باید بیش از اینها باشد باید صاحب علم تفکر وتخصص باشد. البته من در مجموع کلاس نسبتاً موفقی داشته ودارم واین امر از جهت شخصی برایم خوشحال کننده است ولی از نگاه عمومی ناامید کننده می باشد ونشان می دهد که وضعیت دانشگاهها خوب نیست، ما از اساتید مبرز وعلاقه‌مند، عطشناك وتوانا برخوردار نیستیم وامکاناتی هم در اختیار اساتید موجود نمی باشد وبه نظر من وضعیت فعلی تأسف بار است.

س: آیا می توان «فکر وتفکر» را در سینما، آموزش داد؟

ج: تصور می کنم که می شود این کار را انجام داد، منتهی نه به این صورت که یك کلاس آموزش فکر دایر کنیم؛ بلکه در یك مجموعه آموزشی است که دانشجو تربیت می شود، در یك مجموعه آموزشی است که نویسنده تربیت می شود. در این کلاسها حتی در مباحث تکنیکی، می تواند تفکر حاکم باشد، ممکن است فی المثل بحث «رنگ» از زاویه تفکر شما معنایی متفاوت با سایر تفکرها داشته باشد. می خواهم مثالهای سطحی تری بزنم؛ از دیدگاه اسلام رنگها معانی بخصوصی دارند، یك رنگ خوب است یکی بد، یك رنگ مستحب است دیگری مکروه. اگر استاد به این مباحث توجه داشته باشد ویا استادی که در باره لنزها کار می کند ارتباط بُعد فیزیکی آنها را با واقعیت بیان کند وبگوید واقعیت چیست وچگونه باید بدان نگریست ومثلاً در بیان یك مفهوم فلسفی چه لنزی کار آمدتر است (یعنی تکنیك را با نگاهی فونکسیونل در خدمت مفاهیم نظری تدریس کند) این کلاسها کارساز خواهد شد، وتفکر در تکنیك هم تأثیر خواهد گذارد واصلاً پیدایش بسیاری از تکنیکها ومکتبها نشأت گرفته از یك تفکر بوده است. مثلاً کارگردانی می خواسته است طوری دیگر به دنیا نگاه کند این خواستن به اختراع لنزی بخصوص منجر شده است. در مورد پایه‌گذاری مکاتب هم همینطور است، جزئیات موجود در سینما نشأت گرفته از نوعی جهان بینی ونظرگاه می باشند.

به عقیده بنده می شود تفکر را آموزش داد به شرط اینکه، ما مجموعه آموزشی مان را در دانشکده‌ها ودر کل سینما هماهنگ کنیم وآن نوع نگرش را گسترش دهیم. (طبیعی است که چون از موضع انقلاب اسلامی حرف می زنیم وظیفه داریم که نگاه انقلاب اسلامی را داشته باشیم. یعنی نگاه اسلامی یا جهان بینی الهی ودینی داشته باشیم) ما اگر بخواهیم این نگاه در دلهای دانشجویانمان جای بگیرد وحتی در مسایل تکنیکی هم حضور داشته باشد، باید آموزش بدهیم. واز جمله مسایلی که ما را یاری می کند این است که درسهایی اساسی واصولی را بعنوان

پایه داشته باشیم. مثلاً لازم است دانشجویان ونویسندگان فیلمنامه با تاریخ تفکر در ایران وجهان ونیز با تاریخ تفکر به‌طور اعم آشنا باشند. اگر این آشنایی در محیطی طلبگی باشد، روی اینها بحث شود، مفاهیم شکافته شوند و با مصادیق قیاس شوند واگر اندیشه‌های مختلف با هم برخورد کنند، تأثیرات مثبتی روی خواهد داد. چطور است که دانشجویان در دانشکده‌ها یا کشورهای مارکسیستی، مارکسیست بار می آیند؟ ما می توانیم غیر این تفکر را بار بیاوریم، چطور است که نگاههای تمام مکاتب شرقی وغربی از طریق دانشکده‌ها وآموزشگاهها ونیز آثار هنریشان در اذهان عمومی منتشر می شود؟ پس ما هم می توانیم همین کار را انجام دهیم ونظرگاه انقلاب را منتشر سازیم، به شرط اینکه ابزار لازم این کار را ایجاد کنیم، امکانات به وجود بیاوریم ومخصوصاً شرح صدر داشته باشیم.

اینکه می گویم باید مجموعه هماهنگ داشته باشیم، بدین معنی نیست که ما توجهی به تفکر وجهان بینیهای دیگر نداشته باشیم. اتفاقاً باید محیط باز باشد، اما باز بودن محیط باید متکی بر هدایت کلی وعالیه باشد. ما معتقدیم که فرهنگ اسلامی وجهان بینی الهی حتماً پیروز خواهد شد ودر این مطلب شکی نداریم ونیز معتقدیم که به سلسه جبالی از تفکر تکیه زده‌ایم که از برخورد با دیگر تفکرات بیمی به خود راه نمی دهیم وبه همین دلایل در آن محیط باز که مثال زدم باید امکان برخورد اندیشه‌ها، البته با دقت وهدایت وپرهیز از ساده‌لوحی، وجود داشته باشد. مسلماً به این طریق می شود اندیشه را تربیت کرد، در همین محیطهای باز بوده است که فردی چون «روژه گارودی» مسلمان می شود، وامثال این مورد بسیار بوده است، معصومین وعلمای ما بر چنین محیطهایی تأکید داشته‌اند وخصوصاً معصومین نه در تغییر منظر علم حصولی، بلکه در تغییر منظر علم حضوری آدمها تأثیر داشته‌اند وچنان حضور تأثیرگذاری داشته‌اند که در برخورد با آنها افراد دگرگون می شده‌اند، موارد زیادی نقل می کنند از این برخوردها که من یکی را به عنوان نمونه عرض می کنم، یکبار سید مرتضی (برادر سید رضی، گرد آورنده نهج البلاغه) با ابوالعلاء معری برخورد می کند، ابوالعلاء معری هم شخصیت صاحب فکری بوده با اندیشه خاص خودش ونوع تحلیل خاص خود از مذهب، ابوالعلاء پس از برخورد با سید مرتضی شعری می گوید که نشاندهنده میزان تأثیری است که از سید مرتضی پذیرفته است، او میگوید: «لوجئت جمیع الناس فی نفس والدهر فی ساعة والارض فی بیت» معنی آن این است؛ «من همه انسانها را در یک تن وهمه زمانها را در یک ساعت وهمه زمین را در یک خانه یافتم» این خیلی حرف است وتوضیحی نمی خواهد، روشن است که سید مرتضی کار خودش را کرده وابوالعلاء را مجذوب کرده است، اینها برای ما حکم درس را دارد تا بدانیم، با برخوردهایی بدین نحوه می شود اندیشه‌ها را تحت تأثیر قرار داد ودگرگون کرد.

س: آیا متوقی داریم که بتوانیم به عنوان ادبیات نمایشی جدید بدانها تکیه کنیم؟

ج: نخیر، جواب منفی است، بنظر بنده دست ما از این متون خالیست. البته چیزک هایی وجود دارد که قابل اتکاء نیستند. حالا من می خواهم در کنار سوال شما سوالی دیگر

مطرح کنم وآن اینکه؛ اگر ما به متون ادبی وبه تعبیری متون دراماتیك قدیمی مان باز گردیم، چقدر می توانیم از آنها بهره‌ببریم؟ یعنی مثلاً ما قصه‌های بسیار ومتون نمایشی معروفی داریم مثل قصه یوسف که در قرآن هم به عنوان «احسن القصص» ـ بهترین قصه ـ از آن یاد شده، وحتی در دوران سابق بیاد دارم که سیاوش کسرایی با آن تفکر خاص خودش، چهارواحد تحلیل قصه یوسف وزلیخا درس می داد، این نشانگر توجه به این مسئله است. همین قصه، در طول تاریخ ادبیات با صورتهای مختلف توسط نظامی وجامی ودیگران؛ تعابیر وتفاسیر مختلفی پیدا کرده است وهر کدام از اینها سعی در نفوذ به لایه‌هایی از این قصه داشته‌اند. ومعمولاً معانی عرفانی وعمیقی در این قصه‌ها وجود دارد؛ به عقیده من راه چاره برای استفاده از متون خودمان، این است که دوباره به اینطور قصه‌ها توجه ودر مورد آنها فکر شود. مثلاً راجع به اینکه چطور می شود این قصه‌ها را با جهان فعلی هماهنگ کرد وبه زبان امروزین درآورد، فکر شود، وسعی شود تا از جوهره ودستمایه اساسی این قصه‌ها برای زمان حاضر استفاده شود. اگر ما بتوانیم این کار را بکنیم امید بیشتری پیدا می شود وگرنه در مورد ادبیات جدید متون نداریم (البته نمی شود نام اینها را «متون»، گذاشت زیرا «متون» چیزی است که جا افتاده وکلاسیك شده وقابل اتکاء باشد اینها عمر خیلی کوتاهی دارند) بنابر این کاری که می توان انجام داد این است که ما ضمن توجه به آثار جدید واستفاده از دستاوردهای نویسندگان جدید، نگاهی دوباره، وبازگشتی دوباره به آثار قدیممان داشته باشیم. وبه این بیندیشیم که چگونه می توان از آنها استفاده کرد ومسایل جدید را مطرح کرد.

در همین جا بحثی مطرح می شود، بحث اصالت قصه ویا اصالت نداشتن قصه، الآن بحثهایی از آن دست دعواهای آوانگارد بازانه پیش آمده که، گرایش عجیب وغریب وبی دلیل به سینمای فراقصه می باشد. وقتی ما پای استدلالات کسانی که دم از سینمای فراقصه می زنند مینشینیم قانع نمی شویم زیرا می بینیم دلایلشان نمی توانند قانع کننده باشد، بیشتر شبیه ادای «نوآوری» در آوردن وزورآزمایی کردن در عرصه‌های جدید است، چرا که اینها حرفی ندارند که نشود با قصه زد تا لاجرم دست به دامان فراقصه بشوند، حتی اگر به فیلمهای موفقی که ادعای فراقصه بودن دارند نگاه کنیم، خواهیم دید که آنها هم به نوعی از قصه برخوردارند. اگر معنی قصه نشان دادن یك «سیر» باشد. به این معنی که یك حرکت از جایی شروع شده به جایی ختم می شود، آدمهایی با «حالت» معین حرکتی را شروع می کنند که پس از این «سیر» به «حالت» دیگر می رسند. اگر قصه را به این معنی بگیریم که شاید در واقع همین امر جوهره قصه باشد، در تمام فیلمهای فراقصهٔ موفق، چنین سیری یافت می شود. به عقیده من فعلاً باید بحث انحرافی فراقصه بودن را کنار بگذاریم، اینها «دعواهای خروس» است، باید فکر کنیم وببینیم چگونه می توان با قصه حرف زد. به گذشته نگاه کنیم وببینیم چگونه با قصه حرف زده می شد. به «احسن القصص» وسایر قصه‌های متون ادبیات نگاه کنیم وببینیم اینها حرفشان را چطور بیان کرده‌اند، وقتی دریافتیم، همان استفاده‌ها را

با یاری گرفتن از امکانات جدید بدست آوریم. (منظورم فقط دوربین ونور وامثالهم نیست بلکه منظورم امکانات جدید دراماتیك در ادبیات مدرن است) البته این مسئله بحثهای نظری مفصلی می طلبد، مثلاً باید بحث شود که اصولاً می شود این کار را کرد؟، واگر این کار را انجام بدهیم ما را از جانمایه ونگاه قصه دور نمی کند؟ این بحثها باید صورت بپذیرد وطبیعتاً نه در چنین فرصت کوتاهی. نهایت اینکه باید توجه داشته باشیم که می توانیم از متون ادبی وقصه‌های قدیمی برای دراماتیزه کردن نظرگاه انقلاب اسلامی استفاده کنیم.

س: «بازگشت به متون قدیمی» را به عنوان راه حل مطرح کردید، به عقیده شما چه کسی باید این بازگشت را انجام بدهد ویا حداقل چه کسی باید معرف این «بازگشت» باشد، همه می گویند ما دیوان حافظ ومثنوی مولوی و... را داریم اما کسی بطور جدی (حتی نویسندگان) با آنها برخورد نمی کنند، چه کسی باید موجد این برخوردهای جدی باشد؟

ج: نمی دانم چه کسی باید این کار را انجام بدهد، ولی می دانم اولین قدم در این راه توجه به این منابع می باشد. نمی دانم آیا هنوز در دانشکده‌هایمان مثلاً تحلیل قصه یوسف وزلیخا را داریم (مقصودم تحلیل دراماتیك آن می باشد) یا خیر، همین قصه با رؤیای صادقه‌ای که یوسف می بیند شروع می شود ویا تعبیر این خواب پایان می یابد، یوسف در خواب خورشید وماه وستارگان را می بیند که به او سجده می کنند. در طول قصه این خواب تعبیر می شود، می بینید که این داستان چقدر از نظر دراماتیك قوی است، ولی خوب؛ به آن توجه نمی شود وبه عقیده من اولین توجه آن است که در دانشکده‌ها فرصتی برای پرداختن به این موضوع داشته باشیم، اگر این فرصت فراهم شود، استاد هم پیدا خواهد شد، دانشجوی علاقه‌مند هم همینطور، وهر دو به دنبال تحقیق خواهند رفت وبه این ترتیب، کم کم جریان لازم شکل می گیرد وآثار خودش را نمودار می سازد.

بطور مشخص نمی توانم بگویم، چه شخص ویا چه ارگانی باید دست به این اقدام بزند اما، فکر می کنم این امر وظیفهٔ همه کسانی است که بطور جدی به این مقوله می اندیشند، این افراد، حداقل می توانند قضیه را مطرح کنند، وضرورت توجه جدی به این مسائل را عیان کنند، اینکه من فقط در حرف دم از مولوی بزنم فایده‌ای ندارد، باید قصه‌های مولوی را در آورد ودید چند قصه از این میان قابل کار می باشد وبعد باید ببینیم مولوی به چه مسائلی تکیه کرده است. به عنوان مثال، یکی از ویژگیهای قصه‌های مولوی این است که، آنها را وسط کار رها می کند وبدنبال حرف خود می رود تا پند مورد نظرش را بگوید، واصلاً در بسیاری از موارد گویی یادش می رود قصه را تمام کند ـ نکته جالب توجه این است که در بسیاری موارد قصه‌های قرآن هم همینطور هستند ـ مثلاً در حالیکه دارد قصه می گوید وبه نکته‌ای رسیده که توضیحی خارج از قصه را طلب می کند، خود قصه را رها کرده به توضیح نکته می پردازد وبعد با اشاره‌ای مختصر از قصه گذر می کند. چند وقت پیش متوجه شدم که قصه «پیرمرد ودریا»ی همینگوی چقدر شبیه به قصه آن مردی است که دنبال خیك روغن در آب رفت

ومولوی نقل می کند! بعد فکر کردم آیا نمی شود همان برداشت مولوی را از پیرمرد ودریا کرد؟ آیا آن ماهی «دنیا» نیست؟ باید این مسایل بررسی شود، قدم اول ما همین است که در نشستهایمان این موارد را مطرح کنیم که منبع همه اینها قرآن واحادیث است. شهید مطهری می گفت: «اگر استفاده از قرآن واحادیث نبود، دهان مولوی می چایید این حرفها را بزنند!» وخود حافظ هم اذعان دارد که هر چه کرده است از دولت قرآن بوده است. ماقصه های زیادی مثل قصه «بکتاش ورابعه» و«زندهٔ بیدار» و امثالهم داریم که متأسفانه مهجور مانده اند. وحداقل باید اینها را تحلیل کرده بر اساس آنها کارهایی انجام بدهیم. دست کم باید بدانیم در این قصه ها به چه نکات نظری اشاره می شده است.

در قصه نویسی جدید وقتی به جایی می رسیم که در آنجا امکان بروز الهامات واشراقات است به سرعت از آنها عبور می کنیم اما در متون قدیمی به اینجاها که می رسند تاکید بیشتری می ورزند. نظامی یا جامی، (دقیقاً یادم نیست) در قصه لیلی ومجنون، به لیلی که می رسد مقدار زیادی در باره لیل وشب سخن گفته آن را توصیف می کند واز خواص آن می گوید ودر آخر عنوان می کند علت علاقه اش به لیلی از آن روی است که نامش از لیل وشب گرفته شده است. در این گونه موارد به مسایلی توجه شده است، وحداقل کار ما در باب این متون آن است که دریابیم این توجه دقیقاً به چه مسایلی معطوف شده است؛ آن وقت خواهیم توانست در قصه های جدیدمان به همانها توجه کنیم. یاد دارم امام خمینی (قدس سره) تعریف می کردند که: «بچه ها به دنبال ضد انقلاب می گشتند، وتمام اطاق های خانه را سرزده وکسی را پیدا نکردند، در آخر یك سگ به یکی از پاسدارها حمله کرد واو از ترس به زیرزمین خانه پناهنده شد ودید که آنجا پر از اسلحهٔ ضد انقلابها است». امام فرمودند که «آن سگ مأمور بوده است». قصه نویس مسلمان

باید روی این مسئله که «سگ مأمور بود» تکیه کند، چرا اینطور نمی شود، چرا از آن می گریزند. اگر بنا است ما به برخی مفاهیم برسیم، یکی از آن مفاهیم در همین قضایاست.

س: تصویب ورد سناریوها از طرف شورای فیلمنامه بر چه اساسی استوار است؟

ج: این سوال از جمله پرسشهای مشکل است، به عقیده من باید به صورتجلسه‌های چند سالهٔ اخیر این شورا مراجعه کرده آنها را دسته‌بندی کرد ودلایل رد یا تصویب ویا ارشادات اصلاحی را دسته‌بندی نمود واحیاناً اگر فیلمنامه‌ای تصویب شده ودر کنارش تعریفی از فیلمنامه به عمل آمده باید دید آن تعریف چه بوده است. با چنین کاری که یك امر تحقیقی است ووقت زیادی می برد، (وحاصلش یك جزوه راهگشا خواهد بود) می شود جواب این سوال را به‌طور دقیق بدست آورد. اما من به عنوان کسی که چند سال، عضو شورای ارشاد بودم (وبعد هم که فرصت رفتن به شورا را نداشتم، در جریان کار بودم) می توانم بگویم، بیشتر ایرادات شورا به فیلمنامه‌ها حول مسایل تکنیکی وضعف دراماتیك وعدم شخصیت پردازی بوده است. از دیگر علل مردود شدن، شعاری وسطحی وتصنعی وکلیشه‌ای (به معنای تکرار غیر مفید کلیشه‌ها) بودن فیلمنامه‌ها بوده است وگاه دلیل دیگری به عنوان «فاقد ارزش فرهنگی وهنری» عرضه می شده که باعث عصبانیت برخی دوستان نویسنده می گشت. شورا امکان این را نداشت که معیار را مراتب بالای سلیقه خود بداند، بلکه به علت کیفیت پایین آثار ارائه شده، حداقل سلیقه، به عنوان معیار مدنظر قرار می گرفت.

البته یك معیار ابتدایی وجود دارد وخیلیها مایلند شورای ارشاد ویا سایر شوراهایی که کار مشابه دارند، طبق آن رفتار کنند وآن معیار این است که: «فیلمنامه ارائه شده ضد جمهوری اسلامی نباشد وضد دین نباشد» بعد ما گفتیم اگر معیار همین باشد، دیگر لازم نیست شورایی در کار باشد وکافیست یك نسخه از هر فیلمنامه را به شهربانی ویك نسخه را هم به نزد کسی که توضیح المسائل خوانده وبلد است بفرستیم تا آنها تکلیف فیلمنامه را مشخص کنند! این شورا در صدد پیاده کردن یك مشی فرهنگی است ودر صدد جلوگیری از هجوم انحرافات فرهنگی واز دیگر سوی، شورا به دنبال پیاده کردن یك نوع سیاست وجهت گیری فرهنگی است ودر شورا اصل بر این است که فیلمنامه محکم باشد، به قضایا نگاه دینی داشته باشد (حال این قضایا پلیسی باشد یا خانوادگی وعاطفی، تاریخی وسیاسی ویا خیلی شخصی یا خیلی اجتماعی اشکال ندارد). یعنی اصلاً هیچ محدودیتی وجود ندارد ومهم این است که نگاه، نگاه درستی باشد. در بسیاری از موارد دوستان با اغماض برخی آثار را تصویب کرده‌اند، یعنی در حالیکه می دانستند فیلمنامه ضعف دراماتیکی وضعف پرداخت شخصیت دارد آن را تصویب کرده‌اند، زیرا نگاه فیلمنامه، نگاهی درست بوده است.

از مسایل دیگر تکیه شورا بر واقعی بودن فیلمنامه بوده است، از همین رو در جمع دلایل متعدد مردود شدن فیلمنامه‌ها، به دلایلی بر می خوریم از قبیل «واقع نما نبودن»، «واقعی نبودن»، «تصنعی بودن»، «عدم تطابق با واقعیتهای جامعه»، «عدم تطابق با واقعیتهای

جبهه» و. . . این دلایل بطور ضمنی بما می گوید که شورا به واقعی بودن آثار اصرار دارد، والبته این اصرار بدین معنی نبوده است که فیلمنامه غیر واقعی وخیالی تصویب نشود، راه برای این دست آثار باز است. اما این سعی در واقعی بودن آثار به یك دلیل ایدئولوژیك وفلسفی باز می گردد وآن اینکه واقعیت، جدای از نویسنده، اصالت دارد واین «من» نیستم که به واقعیت اصالت می دهم بلکه خود واقعیت مستقل از من اصالت دارد و حاضر است وحضور دارد. ما باید به سراغ واقعیت رفته از لایه‌های آن عبور کنیم. چرا که خود واقعیت لایه‌دار است، بطن در بطن ومرتبه در مرتبه دارد، سطح وعمق دارد واین مراتب الی ماشاءالله ادامه دارد، وتوصیه ما این است که بسراغ واقعیت بروید، وسعی کنید در قدم اول، سطح واقعیت را ببینید وبشناسید وارائه کنید؛ در قدم دوم، به لایه‌های زیرین این واقعیت پی ببرید. اگر فیلمنامه خانه دوست کجاست کیار رستمی تائید می شود، به دلیل واقعی بودن اثر است. حوادث فیلمنامه می تواند دقیقاً در عالم واقع اتفاق بیفتد، (حال ممکن است این اتفاقات در فیلمنامه تا حدی اغراق شده باشد) اما کلیت قضیه این است که یك بچه، دفتر رفیق خود را اشتباهاً بر می دارد وبعد به دنبال خانه او می گردد تا آن را به صاحبش برگرداند، میبینید که این اتفاق در هر کجا ممکن است روی بدهد واتفاق، بسیار واقعی وعینی است. سطح ورویه واقعیت این است که بچه‌ای به دنبال خانه رفیقش می گردد تا دفترچه‌اش را به او باز گرداند، اما در دیدی عمیق تر، همین مسئله، معانی وتعابیر دیگری دارد، مثلاً این تعبیر را که انسان در پی خانه دوست می گردد وسرگشته است ودر شلوغی آدم بزرگها (گردانندگان روزمرگی)، گاه گیج می شود واصلاً کسی متوجه نیست که او بدنبال چه می گردد. دیگران، او را درك نمی کنند. (من البته نمی گویم این اثر بلا اشکال است ـ در حالیکه این اثر جای بحث بسیار دارد ـ ودرصدد دفاع یکطرفه از آن نیستم) واینکه شورا اصرار بر واقعی بودن یا حداقل، واقع نما بودن سوژه دارد به این معنی نیست که چنین داستانی حتماً باید اتفاق افتاده باشد، فقط کافیست امکان وزمینه اتفاق افتادن چنین سوژه‌ای موجود باشد، شخصیتها در حد معقول باشند، قهرمانها واقعی باشند نه اینکه یك قهرمان کاذب وباورنکردنی خلق شود.

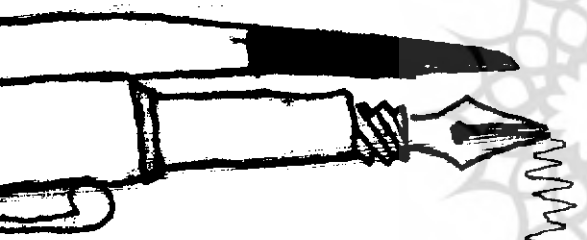
اصرار شورا بر این است که خوبیها وبدیها در حد واقعیت موجود، تصویر شوند، وغِلاظ وشِداد در آن نباشد. (همانگونه که می دانید، یکی از ویژگیهای فیلمهای فارسی وهندی ودر کل «آبگوشتی»، غلاظ وشداد آنهاست، بدین معنی که همه چیز در آنها غلیظ است. عاطفه، قهر، دعوا، دوستی، بسیار شدید وغلیظ است وبنابه تعبیریکی از دوستان آنقدر چرب است که گلوی آدم را می گیرد). شورا برای هدایت نویسندگان وطرد تصاویر وقصه‌های وهمی، بر واقعی بودن سوژه‌ها تاکید داشته است. وهمانطور که گفتم اصرار بر واقعی بودن سوژه‌ها برخاسته از یك دیدگاه فلسفی است، مبنی بر اینکه «واقعیت، اصیل است وباید کشف شود» شاید بهتر باشد ما بجای کلمه «خلاقیت» کلمهٔ «کشف» را قرار بدهیم، وبیشتر کاشف باشیم تا خالق، کشاف کسی است که به سراغ واقعیت وظرایف ولطایف انسان وطبیعت وهستی

می رود تا آنها را کشف وبیان کند، از مجسمه‌سازی پرسیدند: «چگونه این مجسمه‌ها را می سازی» اودر پاسخ گفت: «اینها، عیناً در دل سنگها موجودند، من آنها را پیدا می کنم وزوایدشان را بدورمی ریزم؛ تنها هنر من این است» به عقیده من در مورد قصه فیلم هم، این قضیه صادق است وبه دیدگاه «اصالت دادن به واقعیت» نزدیك است.

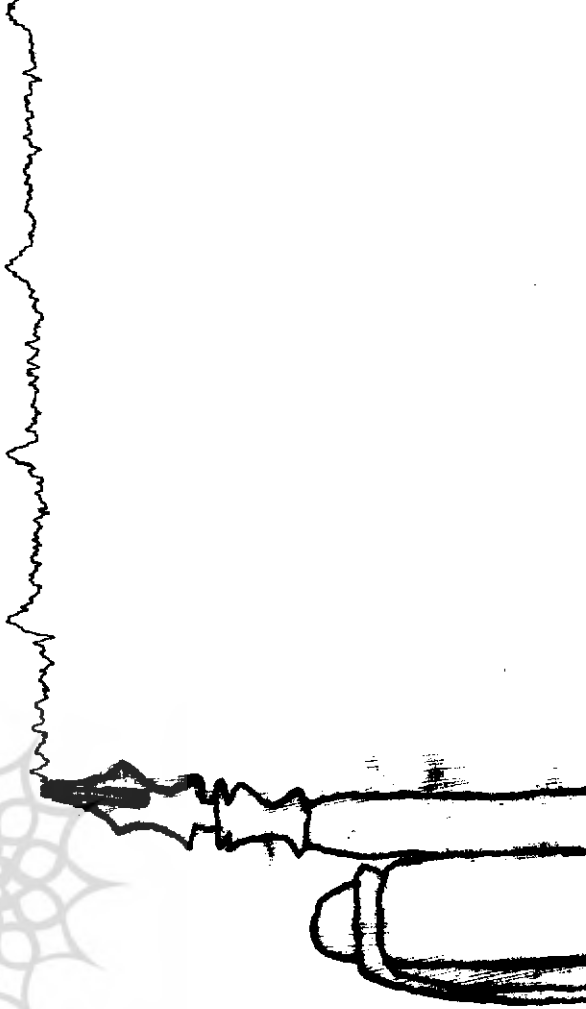
س: در یك مصاحبه مطبوعاتی یکی از کارگردانان سینمایی این سوال را طرح کرده بود که چرا، هر فیلمنامه خنثی وفاقد جذابیت تصویب می شود اما فیلمنامه‌ای که فیلمساز پس از تجارب ممتد نوشته است رد می شود بعد این طور گفته بودند که: «نتیجه این امر، تغییراتی است که بهنگام ساختن فیلم پیش می آید، که از یك سو حقوق نویسنده را ضایع می کند واز سوی دیگر با اعتراض مسئولان روبرو می شود» در این مورد چه توضیحی دارید؟

ج: ابتدا بگویم که ممکن است جواب این سوال قدری طولانی باشد. اولاً این پرسش، ادعایی است که باید اثبات شود، ایشان ادعا می کنند فیلمنامه‌های خنثی وبی خاصیت تصویب وفیلمنامه‌های با خاصیت رد می شوند. بنده این امر را تکذیب می کنم ومی گویم که اصلاً چنین چیزی وجود ندارد، وما به هیچ وجه فیلمنامهٔ با خاصیتی نداشته‌ایم که رد بشود. با قاطعیت می گویم که نوددرصد فیلمنامه‌هایی که به شورا می آمد آشغال ومزخرف بوده است وپرونده‌های ارشاد مبین این ادعاست. ما هر سال در حدود هشتصد تا هزار طرح وسناریو دریافت می کردیم واز این تعداد

*** قبلاً بیشتر متفکرین وافراد جدی جذب قصه نویسی می شدند اما امروز این افراد آرام آرام به طرف فیلمنامه نویسی گرایش می یابند.**



(این رقم احتمالاً مربوط به سال ۶۴ می باشد) هر سال ۳۰ فیلمنامه تصویب می شدند، مگر شما فکر می کنید در این هشتصد یا هزار سناریو چند اثر نفیس وجود داشته است که ما آنها را رد کرده‌ایم؟ بنده با قاطعیت عرض می کنم و بر سر حرفم می ایستم که ۹۹٪ سناریوهایی که بدست ما می رسید مزخرف بوده است. من دقیقاً بر کلمه «مزخرف» تأکید می کنم، در میان آثار رسیده، فراوان بودند کپی هایی بسیار ضعیف از فیلمهایی مثل «گنج قارون». البته از یک نظر حرف ایشان قابل اعتنا می باشد و آن اینکه، بندرت و بسیار کم بودند فیلمنامه‌هایی که تقریباً از جهت دراماتیک قوی بودند ولی بر اساس دلایل دیگری، رد شده‌اند، دلایلی بسیار اندک، سیاسی و بیشتر، فلسفی و عقیدتی. این دست فیلمنامه‌ها رد می شدند و این امر به مشکلی که در شورا وجود داشت مرتبط بود، که با حذف شرط تصویب، سعی در رفع این مشکل شد. بعضاً فیلمنامه‌هایی می رسید که احساس می شد حرفی برای گفتن دارد، منتها قدری آوانگارد بودند و در چهارچوب شورا که غالباً قضاوت کلاسیک می کند نمی گنجیدند، اما «تک وتوک» برخی از دوستان با آنها موافق بودند، و بهرحال شورا نسبت به این گونه آثار تردید داشت که البته این هم جزو طبیعت هر شورا می باشد. من قول می دهم، اگر خود نویسندگان فعلی سینما را به عنوان شورا مأمور رسیدگی به این فیلمنامه‌ها کنند، حتماً آنها هم این محدودیتها را به اجرا خواهند گذارد. روزی آقای سمندریان به من گفت: «اگر مسئولیت تصویب فیلمنامه‌ها با من باشد، اجازه نخواهم داد سالی بیش از سه چهار فیلمنامهٔ ناب تصویب



* هیچ سدی جلوی «هنرمند» را نمی گیرد و «هنرمند» علی رغم وجود مشکلات حرکت بالنده خود را متوقف نمی کند، می سازد و عرضه می کند و هنر و توانایی خود را به همه می باوراند.

بشود» که من به ایشان گفتم خدا به نویسندگان رحم کرد که این مسئولیت با شما نیست.

به هر حال در هر شورا نظرات مختلفی وجود دارد، بحث می شود وهمین بحثها، چهارچوب را برای قبول شدن سناریو تنگتر می کند. بنابر این بعضاً وبندرت؛ فیلمنامه‌هایی می آمد که حس می شد آثار خوبی هستند اما از کانال شورا عبور نمی کرد ورد می شد. بعد ما فکر کردیم، چه کنیم تا این آثار ساخته شوند؟ (زیرا شورا محدودیتهایی داشت که بر اساس آن چنین فیلمنامه‌هایی را رد می کرد) ببینید، شورا می بایست خواستهای صنفی موجود در جامعه را رعایت نماید اگر در فیلمنامه‌ای به یك دکتر بد گفته شود، جامعه پزشکی اعتراض می کند، اگر به یك ارتشی حتی زمان رضاخان بد گفته شود، ارتش اعتراض می کند، واگر به یك پاسبان زمان شاه بد گفته شود، شهربانی اعتراض می کند ومی گوید: «شما دارید شهربانی را در ذهن مردم خراب می کنید».

حتی بیاد دارم بر اساس فیلمنامه‌ای که یك دیوانه در آن نقش داشت تشاتری در تلویزیون ساخته شد، چندی بعد جامعه حمایت از بیماران روانی نامه نوشت واعتراض کرد. (وخلاصه با این اعتراضات درست مثل سینمای گذشته فقط دودسته برای سینما باقی می ماندند، جاهل ها وروسپی ها، که بدلیل نداشتن سندیکا ومتولی، هر کس می توانست به آنها فحش بدهد) به محض آنکه در فیلم بچه‌ای شیطان نشان داده می شود، آموزش وپرورش اعتراض می کند که این فیلم بچه‌ها را بی ادب می کند (که البته جای بحث است که آیا بی ادب می کند یا خیر) بالاخره یك نوع نگاه شسته رُفته وواکس زده وشش در چهار وجود دارد که نگاه آموزش وپرورش است، که از هر پسری، بچه‌ای مودب ومنظم و«آقا پسر»، شازده پسر» می سازد وآنسوقت اینها از فیلم شما هم چنین انتظاری دارند؛ یعنی شما را بطرف «پاستوریزه شدن» سوق می دهند، وبه قول کارگردان مذکور بسوی ساختن فیلمهای «خنثی» که خطر بسیار بزرگی است زیرا اینگونه فیلمها گرچه پاستوریزه وتروتمیزند ولی هیچ خاصیتی ندارند. باید توجه کرد که یك درام چند جنبه دارد، آدم بد وخوب دارد، برخی اتفاقات باید در عرصه‌های بی تربیتی وبی ادبانه روی بدهد اما آن نگاه اخلاقی می خواهد شما را از این عرصه‌ها دور کند، وبدین ترتیب شما بطرف سینمای پاستوریزهٔ بی خاصیت رانده می شوید، واگر ما بسا نگاه آموزش وپرورشی وبا دید کلیشه‌ای تربیتی بنگریم خیلیها را خواهیم راند. برخی اوقات شورا دچار چنین مشکلاتی می شده که البته ناشی از خود شورا نبوده است، بلکه شورا هم تحت فشار اهرمهای قدرت در جامعه بوده است. (منظورم قدرتهای فرهنگی وصنفی است نه قدرتهای سیاسی).

پس از بحثهای مفصل برای پرهیز از چنین وضعیتی راهی باز شد که «عدم لزوم تصویب فیلمنامه برای ساخت» می باشد، حالا هر کسی ادعا دارد که می خواهد متفاوت وغیر خنثی کار کند مشغول شود زیرا ما راه را باز کرده‌ایم، حالا اینها بیایند وفیلمهای آوانگارد بسازند، شاهکار هنری تاریخ سینما را بسازند، راه باز است. اما من یك سوال دارم، چرا به‌رغم حذف شرط تصویب فیلمنامه، این افراد نمی آیند تا آثار متفاوتشان را بسازند؟ جوابش این است که

چیزی وجود ندارد، همهٔ این حرفها ادعاست، ما راه را باز کرده‌ایم که فیلمنامه‌های نسبتاً خوب که بسیار کم هستند از آنجا شروع کنند. اما باید بگوییم هفت یا هشت فیلمی که بدون تصویب فیلمنامه ساخته شدند آثار با کیفیت پائین ودر گروه «ج» بودند حال آنکه فیلمنامه‌های تصویب شده در همان سال کیفیتی بالاتر داشتند. وبا گذشت یکسال از «حذف شرط تصویب» حاصل خوبی نداشته‌ایم واین نشان دهنده ادعاهای پوچ برخی فیلمسازان است. بنده همیشه به دوستان اصرار داشته‌ام که «درها را باز کنید وامکاناتی در حد عُرف در اختیار همه فیلمسازها بگذارید تا فیلم بسازند، این سدها را بردارید تا دیگر کسی نتواند بهانه جویی کند». مطمئن باشید همه این ادعاها بهانه است وگرنه هیچ سدی جلوی «هنرمند» را نمی گیرد، و «هنرمند» علی رغم وجود مشکلات بسیار حرکت بالندهٔ خود را متوقف نمی کند، می سازد وعرضه می کند وهنر وتوانایی خود را به همه می باوراند. اینکه شورای تصویب سناریو وشورای بازبینی سد راه است بهانه‌ای بیش نیست.

من معتقدم در دو تا سه سال دیگر که با همین روش «عدم لزوم تصویب سناریو» ادامه بدهیم خیلی مسائل روشن خواهد شد. اینها بروند وبسازند، شاهکارشان را بسازند، گیرم که این شاهکار توقیف شود ولی بالاخره او شاهکار ساخته است وماندنی است وروزی بالاخره از توقیف رها می شود و «خلق» آن را می بینند! به شما اطمینان می دهم این کار صورت نمی گیرد، زیرا نمی توانند چنین چیزی بسازند چون بضاعت این کار در سینمای ما موجود نیست وبضاعت سینماگران ما، همین سینمای موجود می باشد واگر روزی بضاعت سینماگران ما رشد کند، سینما هم رشد خواهد کرد واین مسایل به شورا ربط ندارد، اینها همه‌اش بهانه است.

س: اصلاح یك سناریو، با توجه به تجربه‌های شخصی هرفرد، چقدر می تواند به انسجام وهماهنگی یك سناریو کمك کند؟ آیا می تواند آنرا با نظر اصلاحی غیر از نظر نویسنده اصلاح نمود؟

ج: آیا خبر دارید که در سینمای دنیا، چند نفر با همکاری هم یك سناریو می نویسند؟ یکنفر طرحی دارد وبکمك چند نفر دیگر، اقدام به نگارش سناریو می کنند.

س: احتمالاً این که آنها به طور دسته‌جمعی کار می کنند بدلیل داشتن همفکری گروهی است. اما در سینمای ما، همفکری جمعی به آن شکل، اصلاً معنا ندارد، وبه‌طور کلی (صرفنظر از استثنایی که بسیار نادر است) چنین عملکردی در کارهای ما موجود نیست.

ج: خوب، اینگونه صحبت کردن شما به من فرصت داد که یکی از مظلومیتهای دوباره خودمان را ابراز کنم. وآن این است که شورای ارشاد وفارابی، در این شش سال به عنوان کمکهای صادق بسیاری از فیلمنامه‌نویسها انجام وظیفه کرده است، ومن می توانم فیلمنامه‌هایی را نام ببرم که - به اقرار نویسندگانش - این فیلمنامه‌ها حاصل زحمات متقابل ما ونویسندگان آنهاست. وما هم به‌نوعی در آن اثر شریك می باشیم، بدین ترتیب که ما اثر اولیه را می خواندیم وپس از بررسی با نویسنده‌اش صحبت می کردیم واو هم دست به اصلاحاتی در فیلمنامه‌اش می زد واین کارگاهی بیش از پنج شش بار تکرار می شد ودر طی این نشستهای چند ساعته،

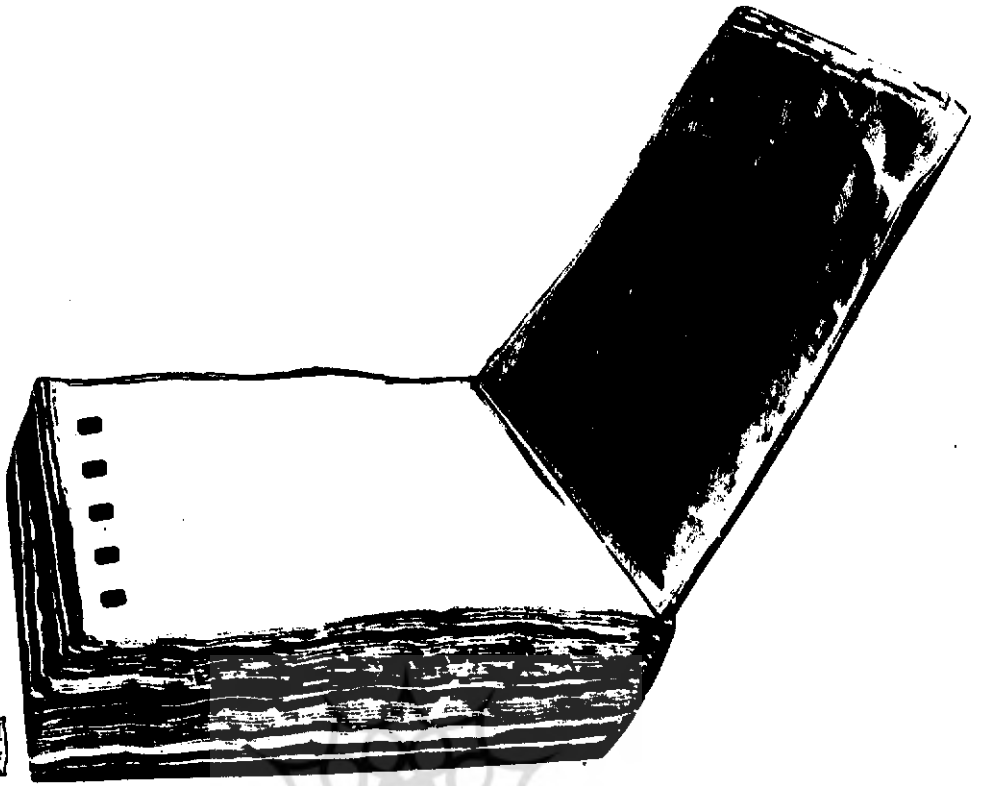
پیشنهادات اصلاحی داده می شد که در ارتقاء کیفیت اثر (به اقرار نویسنده) موثر بودند. وحتی چند نفر از نویسندگان منصف می گفتند که «می خواهم، نام اشخاصی را که با من همکاری کردند بنویسم»، که ما البته نمی پذیرفتیم. کار ما همین بود، یعنی همفکری در راه بهتر شدن فیلمنامه وتا کنون وضع به همین منوال بوده است، البته در ارشاد کمی رسمی تر است. در آنجا مثلاً گفته می شود، اینها نقاط ضعف کار شماست، بروید واصلاح کنید، گاهی هم برخورد شفاهی می شود. اما در بنیاد فارابی، برخوردها عمدتاً شفاهی است، بصورت نشستهای چند ساعته، با نویسندگان وهمفکری در زمینه اصلاح. پس می بینید که به این معنی همفکری وجود دارد.

س: بله به این معنی می شود همفکری کرد. شما در یك مقام اجرایی هستید وپیشنهادی می دهید وآن نویسنده که صاحب اندیشه وفکری نیست ومعلوم نیست حرف حسابش چه بوده، آنها را می پذیرد، چون خودش می داند که اشکال از سناریو است، وآن نویسنده در حقیقت، نویسنده نیست.

ج: البته بوده است مواردی که نویسنده‌ها در مقام دفاع، پای نوشته خوشان ایستاده‌اند ودر نهایت آنها ما را قانع کرده‌اند، ولی چون ما به‌طور جمعی تبادل نظر می کنیم، طبیعتاً فکرمان قویتر می شود. واین به آن علت نیست که آدمهای قویتری هستیم، بلکه به این دلیل است که ما یك «جمع» هستیم و «جمع» همیشه قویتر از «فرد» می باشد. بله بعضاً اتفاق افتاده که نویسنده ما را قانع کرده است اما در بیشتر موارد عکس این مسئله بوده است. گاه هم نه ما توانسته‌ایم نویسنده را قانع کنیم ونه او توانسته ما را قانع کند وسناریویش را رها کرده ورفته است.

س: یك نویسنده تا چه حد می تواند اظهارنظرها وپیشنهادات وانتقادات دیگران را بشنود وبطور جدی آنها را مورد بررسی قرار بدهد؟ البته با توجه به این که وقتی یك فرد سناریو را می خواند از موضع دیدگاه وجهان بینی خود، در صدد انتقاد یا پیشنهاد بر می آید.

ج: به هر حال یك نویسنده، چهارچوب اساسی فکری ودراماتیك دارد، وهر کس که اثر او را می خواند، بر طبق سلیقه خودش، پیشنهاداتی دارد. طبیعتاً اگر نویسنده بخواهد به حرف همه گوش کند، کارش از هم می پاشد. هر کاری یك چهارچوب اساسی وزیربنایی دارد که نباید لطمه‌ای به آن وارد شود. بنابر این افراد، در حدی که به این چهارچوب لطمه نزنند می توانند ارائه نظر بکنند وطبیعی است که نویسنده آنها را مورد توجه قرار بدهد. البته گاه پیشنهادات فریبنده‌ای می شود که در حقیقت مخل اساس اثر است، نویسنده نباید آنها را بپذیرد. من در مورد فیلمنامهٔ خودم تجربه‌ای دارم که برایتان می گویم. از آنجا که خودم فیلمنامه‌های دیگران را می خواندم وایراد می گرفتم، یکبار فیلمنامه‌ای نوشتم وبه همه آنها دادم تا بخوانند وبه شوخی گفتم: «انتقام بگیرید وهر ایرادی که می خواهید وارد کنید». آنها فیلمنامه را خواندند وایراداتی گرفتند، ومن از نظرات آنها استفاده کرده فیلمنامه‌ام را اصلاح کردم، برخی انتقادات آنها واقعاً صحیح بود، ودر حقیقت ارشاد وکمك بود ومنهم از کمکهایشان استفاده کردم، ودر موارد بسیاری هم



اینطور نبود، زیرا می دیدم اگر بخواهم به نظرات آنان عمل کنم، اثرم به‌هم خواهد ریخت واز بُن تغییر خواهد کرد، من به اینگونه نظریات توجه نکردم. حد معقول برای نویسنده صاحب فکر وصاحب سبك، در توجه به نظریات دیگران محدود به لطمه نخوردن چهارچوب اساسی فیلمنامه است.

س: طرح «اندیشه» در فیلم به عهده کیست، کارگردان یا نویسنده؟

ج: به عقیده من به عهده هر دوی اینهاست ونمی شود در این قسمت بین این دو تفکیکی قائل شد. والبته به غیر از این دو نفر شاید افراد دیگری هم مؤثر باشند، منتها تاثیرات آنان جزئی است. (مثلاً بازیگر وفیلمبردار هم مؤثرند) اما عمده کسانی که اندیشه‌ای را در فیلم مطرح می کنند، فیلمنامه نویس وکارگردان می باشند، واز آنجا که کارگردان، فیلمنامه را به یك اثر عینی تبدیل می کند، حضور او در مقولهٔ «طرح اندیشه» محوری تر می باشد، البته فعلاً چون ما سناریست حرفه‌ای که کارگردان به او مراجعه کرده از او برای نوشتن اثری درخواست کمك نماید نداریم، به همین دلیل در سینمای فعلی ما، نقش کارگردان مهمتر از نقش فیلمنامه‌نویس است. اما در یك شرایط ایده‌آل هردو اینها در کنار هم وبا کمك هم اندیشه‌ای را طرح می کنند، وفیلمنامه‌نویس دستمایه را آماده می کند وکارگردان آن را به اجرا در می آورد. طبیعتاً در برخی موارد، کارگردان می تواند اندیشه ودستمایه فیلمنامه نویس را زیر ورو کند واگر بین این دونفر توافقی وجود نداشته باشد چه بسا بر علیه یکدیگر کار کنند.

در سینمای ایران، فیلمنامه نویسانی داشته‌ایم که به کارگردانان آثارشان معترض بوده‌اند، واین نشان می دهد که کارگردان می تواند اندیشه

فیلمنامه را زیر و رو کند، حتی اگر قصه را تغییر ندهد، با یك تغییر زاویه دوربین وحتی با یك نورپردازی خاص می تواند مفهوم صحنه را عوض کند. یادم هست که در یك فیلم، صحنه عروسی بود واین صحنه وشخصیتهایش حالت دفُرمه ومنفی پیدا کرده بودند، ومجلس عروسی به مجلس عزا شبیه شده بود، در حقیقت کارگردان این کار را کرده بود وبطور آگاهانه می خواست این طور القا کند که مجلس عروسی در حقیقت عزای این شخصیت است، واز نورپردازی در جهت تغییر مفهوم صحنه کمك گرفته بود، در حالی که در فیلمنامه (ودر فکر نویسنده آن) صحنه عروسی مثل هر عروسی دیگر شادمانه پرداخت شده بود، بنابر این باید گفت طرح اندیشه باید بیشتر متوجه فیلمنامه‌نویس وکارگردان باشد ودر غیر این صورت به کسار لطمه خواهد خورد؛ یا فیلمنامه‌نویس ناراضی خواهد بود ویا کارگردان نخواهد توانست کار را آن طور که باید به انجام برساند. چون در برخی موارد کارگردان، اصلاً فیلمنامه را درك نمی کند، فیلمهای متفاوتی که براساس یك قصه ساخته شده‌اند، نشان دهنده این امر هستند که کارگردانها می توانند برداشتهایی جدید ومتفاوت از روی یك قصه تثبیت شده، داشته باشند.

س: در طی مصاحبه‌هایی که با منتقدان وفیلمنامه نویسان وکارگردانان داشته‌ایم سوالاتی از جانب ایشان مطرح شده است که ما در طی این مصاحبه آنها را با شما در میان می گذاریم. اولین سوال اینست که «ممیزین سینمایی» که سناریوها را تصویب می کنند، پا را از حد «ممیزی» فراتر گذاشته‌اند ودر باره مسایل دراماتیکی اثر هم نظریاتی ابراز می دارند وحال آنکه هر برخوردی در حوزه مسایل دراماتیکی، سلیقه‌ای وطبعی خواهد بود. نظر شما در این مورد چیست؟

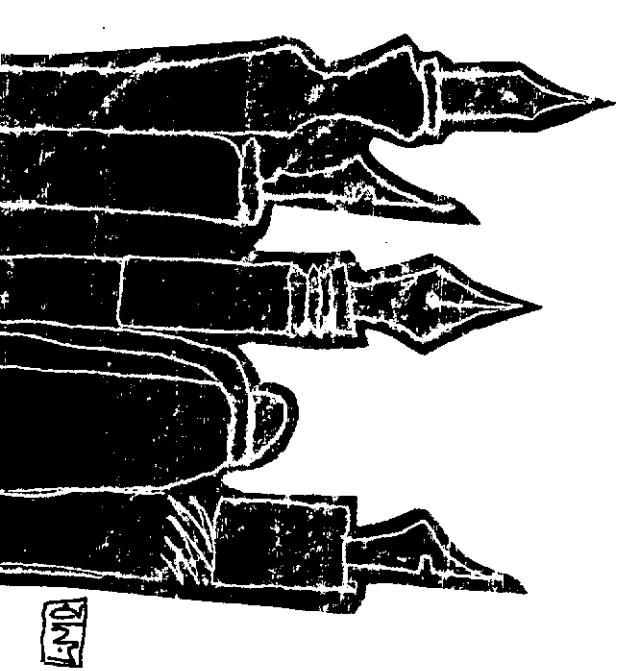
ج: اولاً در متن سوال از کسانی تحت عنوان «ممیزین» نام برده شده است، بنده در صحبتهای قبلی به این نکته اشاره کردم که اگر قرار باشد این افراد فقط «ممیز» باشند، دیگر ـ اصلاً ـ ترکیب فعلی شورا بی مورد خواهد بود. من سعی می کنم روشن کنم که آنها ممیز نیستند؛ ممیز به افرادی اطلاق می شود که حداقل موضوع، یعنی منع سیاسی ویا منع شرعی آثار را در نظر می گیرند. شورای سناریو، در موضع یك ممیز عمل نمی کند وهدف اصلی آن سیاست گذاری وهدایت فرهنگی است. من از افرادی که این شبهه را مطرح کرده‌اند، سوالی دارم وآن اینکه، آیا «ابتذال» یك اشکال سیاسی است یا یك اشکال شرعی ـ به معنی رسمی آن؟ آیا مخالفت با «هیجانات کاذب» بدلیل منع سیاسی وشرعی است؟ آیا «سست بودن قصه» و«بی هویت بودن شخصیتها» ویا اینکه فیلمنامه «بیگانه با فرهنگ خودی» است ویا «سانسور واقعیت» (که از نظر ما مهم است وبسیاری نویسندگان در مقام یك قصه‌نویس در حقیقت سانسورچی واقعیتهای جامعه هستند) آیا اینها جزو اشکالات شرعی یا سیاسی است که ممیزین به آنها بپردازند؟ یا شاید به‌نظر آنها، این گونه موارد اصلاً «اشکال» نیست؟! اگر اینها را اشکال ندانیم که فاجعه است واگر بدانیم، همه اینها نوعی جهت گیری غلط فرهنگی است که باید اصلاح وهدایت شود. مشکل ما در سینما اصلاً مشکل سیاسی نیست، متأسفانه باید

بگویم دست اندرکاران سینمای ما کسانی نیستند که «دیدگاه» سیاسی داشته باشند، با این وصف ما چگونه می توانیم آنها را از لحاظ سیاسی یا شرعی منع بکنیم؟ ای کاش دست اندرکاران سینمای ما افرادی با «دیدگاه» سیاسی بودند وهمه برخوردهای ما با آنها فقط به منع سیاسی وشرعی محدود می شد و ای کاش ما فقط به دلایل سیاسی کارهایشان را تصویب نمی کردیم. یعنی ای کاش سینماگران ما «نظرگاه» سیاسی داشتند وبه عنوان صاحب نظر سیاسی فیلم سیاسی هم می ساختند! اوضاع بسیار خرابتر از این حرفهاست وما هنوز به مرحلهٔ منع سیاسی نرسیده‌ایم، در حال حاضر اکثر فیلمنامه‌هایی که به شورای سناریو ارائه می شوند از اصول اولیه فیلمنامه‌نویسی وعناصر بدیهی دراماتیک هم برخوردار نیستند. وظیفه شورای سناریو پرداختن به این موارد است ونه تنها پرداختن به مسایل سیاسی وشرعی.

بنظر من طرح مسایلی این گونه، بهانه‌جویی واشکال تراشی است وگرنه کسانی که از شورای سناریو ناراحت هستند، دروازهٔ «عدم لزوم تصویب سناریو» کماکان برویشان باز است واین دسته افراد اگر در ادعای خود صادق هستند می توانند استعداد خود را با استفاده از این راه نشان بدهند. تاموقعی که شورا با چنین ترکیبی مشغول به کار است، مسلماً کارش سمت گیری فرهنگی خواهد بود واین سمت گیری، جدای از جهان بینی ونگاه انقلاب اسلامی نیست. جهت گیری فرهنگی شورا، طبیعتاً بدنبال آن است که سینما وفیلمسازی ما در جهت جهان بینی اسلامی وآرمانهای انقلاب اسلامی حرکت نماید. حتی اگر همین آرمان نه شرقی ونه غربی را در نظر بگیریم، واگر بخواهیم با توجه به این شعار آرمانی از نظر فرهنگی هم «نه شرقی ونه غربی» باشیم، مجبوریم که از سیطره هالیوود وحاکمیت نگاه فیلمسازان شرقی وغربی خارج بشویم. سوای مسایل دراماتیک، در سینمای دنیا برخی جاذبه‌ها وبرخی عناصر به عنوان «بدیهیات» سینما مطرح شده است، حال آنکه با ارزشهای اعتقادی ما مغایر است وما تنها با سمت گیری دقیق فرهنگی است که می توانیم از تحت سیطره این فرهنگ سلطه‌گر خارج شویم وشورای سناریو هم چنین وظیفه‌ای دارد. وکسانی که ساده انگارانه گمان می کنند وظیفه شورا صرفاً «ممیزی» است، از مرحله پرت هستند.

س: برخی معتقدند که هنوز مشخص نیست در فیلمنامه نویسی، به کدام سوژه‌ها می شود پرداخت وبه کدامها نمی توان پرداخت وبه عقیده ناقلان این قول این ابهام در پرداختن به سوژه‌ها باعث روی آوردن نویسندگان فیلمنامه به کلیشه خواهد شد به‌طوری که همه فیلمنامه‌ها حول چند سوژه مشخص می گردند.

ج: ما هیچگونه محدودیت سوژه‌ای نداریم، به شرط اینکه «نگاه»، نگاه درستی باشد. بعضی فکر می کنند که «فیلم پلیسی» ویا مثلاً «فیلم سیاسی» وازهمه حساس تر «فیلم عشقی» نمی توان ساخت، چنین نیست. هر سوژه‌ای را می توان کار کرد، اما بشرط اینکه نگاهی درست در پس قضیه بساشد. فکر می کنم منظور افرادی که این سوال را مطرح کرده‌اند بیشتر پرداختن به سوژه‌های عشقی باشد، من عرض می کنم که به همه این سوژه‌ها می شود پرداخت بشرط آنکه از موضع ودیدگاهی به قضیه



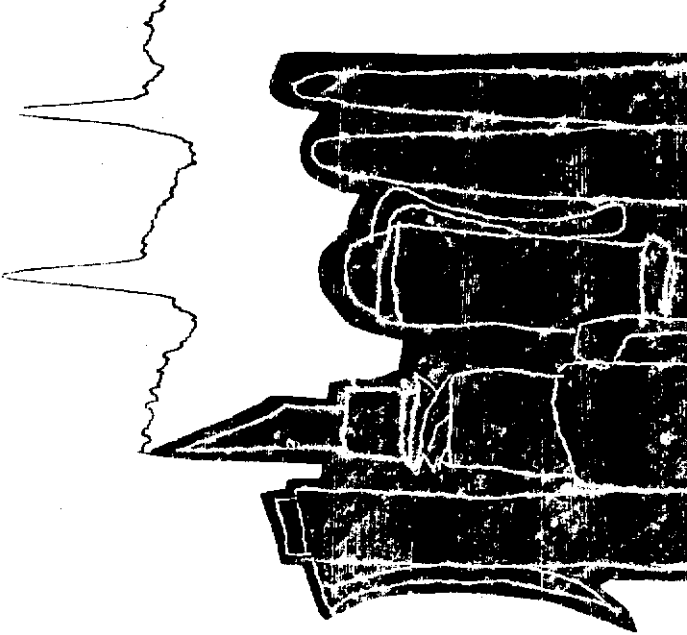
بنگریم که در «دستگاه ارزشی» ما جایی داشته باشد، اینطور نباشد که از دیدگاهی «ضد ارزش» به سوژه‌ها نگاه بشود. افرادی که فکر می کنند در حال حاضر محدودیت سوژه‌ای وجود دارد، به احتمال قوی اصل قضیه را نفهمیده‌اند؛ ودر عین حال قضاوت غیر منصفانه‌ای کرده‌اند وگرنه اگر به سوژه‌های مطرح در فیلمها نظری داشته باشیم خواهیم دید که سوژه‌های بسیار متنوع ومتفاوتی مورد استفاده قرار گرفته‌اند واینطور نبوده که تمام سوژه‌های ما به پنج یا شش مورد محدود شده باشد.

اگر در جایی محدودیت ایجاد می شود احتمالاً در آنجا نگاهی غلط ونتیجه‌گیری غلط وجود داشته است به‌طوری که با ارزشهای فرهنگی ما مخالف بوده است. بنابر این هیچگونه محدودیتی در انتخاب سوژه‌ها وجود ندارد وبیشتر محدودیت در کیفیت پرداختن به سوژه‌ها ست. مگر اینکه مورد مشخصی بیان بشود وما هم در باره آن صحبت بکنیم. همین سوژه «عشق» (که حدس می زنم جزو سوالات این افراد باشد)، با هیچ سدی مواجه نیست واگر یادتان باشد قبلاً به عنوان نمونه به قصه یوسف وزلیخا اشاره کردم. در بسیاری از قصه‌های ما که در مساجد ومنابر هم نقل می شوند، سوژه «عشق» وجود دارد منتها به صورتی ارزشمند.

س: در مورد دیدگاههای اجتماعی وانتقادی هنرمندان چطور؟

ج: در مورد دیدگاههای انتقادی واجتماعی هنرمندان هم، باید گفت هر دیدگاه اجتماعی وانتقادی، متکی به یک دستگاه ارزشی است- یعنی متکی به دیدگاه فلسفی ومتکی به یک جهان بینی خاص می باشد. ما به این مسئله

* علی رغم جو مغشوش ومسمومی که در مورد شوراهای فیلمنامه واعضای آن، در طول سالها وجود داشته است، اعضای این شوراها مجموعاً از مظلومترین چهره‌هایی می باشند که بزرگترین خدمتهای فرهنگی را به سینما وهنر این کشور کرده‌اند.



حساسیت داریم ونمی توانیم بابی تفاوتی از کنار آن بگذریم واصلاً حرف اصلی ما ودعوای ما در دنیای معاصر همین مسئله است ومُدعای انقلاب اسلامی همین است. انقلاب در صدد برداشتن عینک غیر واقع بینی از چشم ما وتنفیذ دید ما در بطن هستی است. خوب طبیعی است که شورا باید در برابر دیدگاههای انتقادی واجتماعی (آنجا که منشأ این دیدگاهها مطرح است) حساسیت نشان بدهد؛ چون خود را پاسدار دیدگاه انقلاب می داند.

س: به «دستگاه ارزشی» اشاره کردید، لطفاً منظورتان را با تفصیل بیشتر بیان کنید.

ج: منظورم از «دستگاه ارزشی»، مجموعهٔ معیارها وضوابطی است که ما با اتکای به آنها خوبیها وبدیها را می سنجیم. طبیعی است که دستگاه ارزشی انقلاب اسلامی با دستگاه ارزشی جهان غرب وشرق متفاوت است. (در اینجا بحث، بحث معیار ارزشهاست) مثلاً در غرب تفکر دموکراسی وجود دارد ومعنی آن این است که مردم به هر چیزی که رأی بدهند، آن چیز قانونی می شود، وبه همین دلیل است که در انگلستان طبق آرای نمایندگان مردم، «همجنس بازی» بصورت کاری قانونی در می آید. اما در نگاه اسلام اینطور نیست. حتی اگر تمامی مردم جهان هم به یك ضد ارزش رأی مثبت بدهند، آن مسئله صورت قانونی پیدا نمی کند، معیار ما در جهان بینی اسلامی قوانین «الهی» است. بنابر این «دستگاه ارزشی» ما بستگی مستقیم به نگاه «دینی» وجهانبینی الهی ما دارد.

س: عده‌ای می پرسند که «چرا بعضی فیلمسازان مجازند فیلمهای سیاسی ـ انتقادی

* تاریخ نشان داده هنرمندی که جوهره هنری دارد، بالاخره وتحت هر شرایطی شاهکارش را خواهد ساخت واین اثر در تاریخ خواهد ماند وکسی هم نمی تواند جلوی خلق چنین آثار ارزشمندی را بگیرد ولی، تا شهنشاهی نباشد در میان، شاهکاری هم نمی گردد عیان!

بسازند اما دیگران اجازه چنین کاری را ندارند»؟

ج: شبیه همین سوال در مجمع کارگردانان مطرح شد که: «چرا برخی می توانند انتقاداتی بکنند وبرخی نمی توانند همان انتقادات را پیش بکشند»؟ من در جواب گفتم: بنابر ضرب المثل معروف «اول برادریت را ثابت کن وبعد ادعای ارث کن». باز در همانجا دوستانی سوال کردند که: «معیار اثبات برادری چیست»؟ ومن جواب آن سوال را به فرصتی مفصل تر موکول کردم (چون وقت آن جلسه به پایان رسیده بود). البته فکر می کنم برای دوستان مشخص باشد که معیار اثبات برادری چیست. کسی که در این جهان موجود، تفاوت فرهنگی میان انقلاب اسلامی وامپریالیزم فرهنگی شرق وغرب را تشخیص می دهد ومی داند که ما، علاوه بر جبهه سیاسی ونظامی در یك جبهه وسیع فرهنگی هم درگیر نبردی طولانی ودراز مدت با امپریالیزم فرهنگی هستیم، باید درك کند که اثبات برادری در اینجا به معنی در جبهه انقلاب اسلامی بودن از نظر فرهنگی است. اگر کسی از هویت مستقل وستیزه جو با تحمیلات امپریالیستی که از ویژگیهای تفکر آرمانگرایانهٔ انقلاب اسلامی است باخبر باشد ودر طول این سالها از این آرمانها دفاع کرده باشد ودر این جبهه ودر این اردوگاه قرار داشته باشد و «اهل» این دیار باشد در حقیقت برادر بودنش را اثبات کرده است. اثبات برادری یعنی اثبات «اهلیت فرهنگی خویش». اما اگر کسی در طی این مدت در اردوگاه مقابل بوده است ودائماً در حال نق زدن وبرخورد تمسخرآمیز توأم با سکوت با ارزشهای فرهنگی انقلاب اسلامی بوده است، طبیعی است چنین کسی برادر بودنش را اثبات نکرده است وچنین کسی حق انتقاد کردن ندارد. «اهل» یك خانه حق دارند درباره مسایل خانه انتقاد کنند ولی کسی که هیچ حضوری در این خانه ندارد ویا اهل خانه همراه وهمدل وهمنفس نیست، چطور بخودش حق می دهد که انتقاد کند؟ یادتان هست در راهپیماییهای انقلاب، مردم به تماشاچیان حاشیه خیابان چه می گفتند؟ «ما تماشاگر نمی خواهیم بما ملحق شوید» حالا هم کسی که همواره تماشاگر بوده وکنار گود ایستاده است حق ندارد درباره اتفاقاتی که در گود روی می دهد اظهارنظر کند. البته می تواند نظریاتی شخصی داشته باشد ودر خانه یا محافل دوستانه آنها را ابراز کند، اما چنین فردی حق ندارد با یك فیلم یا سایر رسانه‌های گروهی اقدام به اظهار نظر کند.

اثبات برادری یعنی، همراهی وهم نفسی با آرمانهای انقلاب اسلامی یعنی «اهلیت» داشتن با این حرکت، یعنی حس کردن غربت وتنهایی این دیدگاه در جهان وقدم برداشتن در راه رفع این غربت. اثبات برادری یعنی قبول اصل «نه شرقی ونه غربی». کسی که اساس تفکرش، در تقابل با همین اصل واین «نگاه» واین آرمانها ست، چطور می تواند به خود حق برادر بودن را بدهد؟ در همینجا این مسئله مطرح می شود که اگر کسی با ما در مایل درجه اول (یعنی نگاه دینی) مخالفت دارد، آیا دادن حق انتقاد واظهارنظر به چنین افرادی مثل آن نیست که مثلاً اجازه بدهیم فراماسونها وخودفروخته‌های شرقی وغربی که فرقی با هم ندارند در مورد اسلام وجمهوری اسلامی انتقاد کنند؟ اصلاً حضور وعمل افرادی اینگونه برای ما مسئله برانگیز

است. وحکم شرعی و «دستگاه ارزشی» ما، ما را وامی دارد تا به فکر حذف چنین نااهلانی باشیم. اثبات برادری در اینجا یعنی بسر بردن در اردوگاه فکری وآرمانی انقلاب اسلامی (نه در اردوگاه سیاسی ونه در اردوگاه نظامی) نمی گوییم اینها طرفدار دولت یا مبلغ آن باشند، اما باید حداقل از نظر فکری وجهان بینی در این اردوگاه بسر ببرند ودر مقابله با اردوگاههای ضد دینی عکس العملی نشان بدهند. چطور ممکن است ما به یك فرد «لائیك»، حق انتقاد آن هم به‌وسیله سینما بدهیم وحرفهایش را «اکران» کنیم؟! ما با کسی تعارف نداریم وبه این افکار معتقد هستیم وبرخلاف آنان نظر خود را صریحاً اعلام می کنیم وبا چنین افرادی مبارزه خواهیم کرد. کسانی هستند که به هیچ وجه ملاحظه نفرمودند که در این کشور «انقلابی» روی داده است ونسبت به انقلاب کاملاً بی تفاوتند. دنیا را آب ببرد، این دست آقایان را خواب برده است.

گاه همنفسی در این است که لااقل آدمی با دلسوزی شروع به انتقاد بکند وبه مسایل انقلاب بی توجه نباشد. این همه اتفاقات عظیم در طی ده ساله اخیر در کشورمان روی داد وبرخی اصلا ملاحظه نفرمودند! این دسته، به هیچ وجه برادری خود را اثبات نکرده‌اند. اثبات برادری یعنی حضور داشتن در صحنه حق وباطل جامعه. اینها هیچ حضوری در هیچ برهه از انقلاب نداشتند وبرادری خود را با مردم اثبات نکردند، به همین دلیل مردم حق هیچگونه انتقادی را به آنها نمی دهند وما هم خادم مردم هستیم.

س: برخی کارگردانان معتقدند که نباید درگیر مسایل اجتماعی شد، وهمینها اعتقاد دارند که فیلمسازی ربطی به این مسایل ندارد...

ج: ما هم اصرار نداریم که این آقایان درباره مسایل اجتماعی کار کنند. اما آیا کسی قادر است بدون دیدگاه فلسفی وجهان بینی ویژه حرفی برای گفتن داشته باشد؟ حتی در مورد مسایل تاریخی وخانوادگی ومسایل شخصی وروانی یك انسان ـ مسایل اجتماعی پیشکش ـ مگر می توان بدون داشتن یك دیدگاه فلسفی حرفی زد؟ اگر جواب کسی به این سوال مثبت باشد بلاشك او آدم بسیار بی اطلاعی است. حرف ما این است که هنرمند فیلمساز ما دست کم باید دیدگاه وموضعی روشن برای خود داشته باشد. کسی اینها را مجبور نکرده است که فقط در باره مسایل اجتماعی وسیاسی فیلم بسازند، واصلاً یکی از کارهایی که ما در طول سالهای اخیر انجام داده‌ایم این است که اجازه ندادیم فی المثل افرادی که شایستگی ساخت فیلم جنگی ندارند، دست به ساختن آثار جنگی بزنند، چرا که آنها «اهل» فیلمسازی در باره جنگ وانقلاب نبودند، یعنی اهلیت نداشتند.

یك خاطره برایتان نقل کنم: زمانی که در گروه فیلم وسریال تلویزیون بودم روزی یکی از کارگردانان معروف تئاتر به تلویزیون آمده بود ومی گفت: «من می خواهم فیلم بسازم» من به‌ایشان گفتم که: «شما چون وابسته به فلان دارودستهٔ خاص مارکسیستی هستید ما نمی توانیم با شما کار بکنیم» ایشان در جواب گفتند: «ما مشترکاتی هم داریم» وقتی پرسیدم «در چه مسایلی مشترك هستیم»، در حالی که کمی هم عصبانی وبرآشفته بودند جواب دادند: «من می خواهم در مورد درخت فیلم

بسازم مگر درخت هم مسلمان است که اجازه نداشته باشم در مورد آن فیلم بسازم»؟ من در جواب او گفتم: «بله درخت هم مسلمان است چون بقول قرآن کریم، «یسبح لله ما فی السموات وما فی الارض»، بله ما حتی در فیلمسازی مستند راجع به درخت هم با هم مسئله داریم، تو درخت را یك موجود فیزیکی می بینی که مثل تلمبه آب می مکد و برگهایش را سبز می کند تا از نور آفتاب بهره گیرد و. . . به همین بسنده می کنی وما علی رغم دیدن مسایل فیزیکی وشیمیایی درخت قبل از همه به این نکته که گیاه مخلوق وتسبیح گوی خداست توجه می کنیم، واین همان جایی است که «دیدگاههای مشخص شده» معنی می یابند. ما نمی گوییم چه فیلمی بسازید، حرف ما این است که، هرکسی که می خواهد فیلم بسازد- حتی درباره درخت- باید یا از دیدگاه اسلام به درخت نگاه بکند یا نگاهش معارض با دیدگاه اسلامی نباشد.

س: برخی می پرسند چرا ضوابط شورا در باره تصویب فیلمنامه اعلام نمی شود تا فیلمنامه نویسان از این بلاتکلیفی در بیایند؟

ج: من سعی خواهم کرد تا این مسئله را پی گیری کنم واگر شد آن را بصورت مواد مثلاً یك ودو وسه و. . . از وزارتخانه بگیرم تا شما آن را در نشریه چاپ کنید. اما چون قبلاً این ضوابط را دیده‌ام بد نیست بگویم که ضوابط چندان جزئی ومرزبندی شده مثل یك دستگاه نیست که فیلمنامه را در داخل آن بگذارند واگر دستگاه بوق زد وچراغ قرمزش روشن شد، رد بشود واگر چراغ سبز روشن شد مورد تصویب قرار بگیرد. ضوابط شورا کلی هستند، فی المثل یکی از مواد آن این است که «در فیلمنامه‌ها نباید به مقام انسان توهین بشود». خوب مفسر این مادهٔ کلی کیست؟ چه کسی نظر خواهد داد که آیا در فلان فیلمنامه به مقام انسان توهین شده است یا خیر؟ تفسیر این مواد به عهده شورای سناریو است.

یکی دیگر از مواد این است که «فیلمنامه نباید تبلیغ کننده فرهنگ شرق وغرب وبطور کلی فرهنگ بیگانه باشد»؛ تشخیص اینکه فلان فیلمنامه مبلغ فرهنگ بیگانه است یا خیر باید به عهده یك «شورا» باشد که همین شورای سناریوی فعلی این مسئولیت را به عهده دارد.

خلاصه اینکه ضوابط شورا شامل مواردی کلی هستند واین کلی ها کاملاً انعطاف پذیر وتعمیم پذیر هستند وبه مصادیق بسیاری قابل تفسیر وتوجیه می باشند ومفسر این مواد، شورایی است که همه آن را به نام «شورای سناریو» می شناسند، والبته عین همین مواد در مورد بازبینی فیلم هم صادق است ودر آنجا تفسیر آن مواد به عهده شورای بازبینی می باشد. بنابر این باید قبول کرد که اعلان این ضوابط هیچ مسئله‌ای را حل نمی کند. من به همه عرض می کنم که بروند وقانون اساسی را بخوانند، در این قانون موادی در بارهٔ فعالیتهای فرهنگی وجود دارد ودر همان جا گفته شده است که در کارهای فرهنگی نباید به مقام انسان ومقدسات توهین بشود ونباید تبلیغ فرهنگ بیگانه صورت بگیرد ونباید خدشه‌ای به تفکر الهی وارد شود واینکه کارهای فرهنگی نباید ایمان واعتقادات انسانی را سست بکند ونباید به مردم بخشی از میهن اسلامیمان توهین بشود، ضوابط تصویب سناریو هم از همین مواد کلی نشئت گرفته است. باید گفت که اعلان این مواد کلی

مسئله‌ای را حل نخواهد کرد. راه حل در اینجاست که باید بیندیشیم که وقتی می خواهیم حرفی بزنیم. چه کنیم تا این حرف مشمول آن مواد نشود - واین چیزی است که شورا آن را تشخیص می دهد. درحقیقت باید گفت این مواد اعلان شده است، مضاف به اینکه اصولاً ویژگی کارهای فرهنگی همین است که نمی توان برای آنها ضوابطی ریز به ریز ودودوتا چهارتا معین کرد. در کجای دنیا سراغ دارید که برای مسایل فرهنگی ضوابطی صریح وروشن وجزئی وکمّی وضع کرده باشند؟! در همه جای دنیا اینطور است که وقتی مسئولین یك جریان فرهنگی عوض می شوند، تلقی مسئولین جدید از ضوابط فرهنگی فرق عمده‌ای با تلقی مسئولین قبلی پیدا می کند، در مسایل فرهنگی، چه بخواهیم وچه نخواهیم، حضور افراد، تعیین

کننده است، چون مواد کلی قابل «تفسیر به رأی» هستند. اینطور نیست که ما بتوانیم از کامپیوترها به عنوان اعضای شورا استفاده کنیم ویك برنامه دقیق وحساب شده، به عنوان ضوابط بررسی فیلمنامه به آنها بدهیم. اگر چنین امری ممکن می بود، دیگر نیازی به شورا نداشتیم، کافی بود جلوی وزارتخانه یك جعبه قرار بدهیم واز فیلمنامه نویسها بخواهیم آثارشان را داخل آن بیندازند وکلیدی را فشار بدهند وسناریو که از آن طرف جعبه درآمد معلوم بشود که اثرشان ردی است یا تصویبی ویا اصلاحی خورده! ـ چنین چیزی در مورد کارهای فرهنگی نه امروز، بلکه صد سال دیگر هم ممکن نخواهد شد. حتی اگر همین آقایان معترض هم مسئول این کار بشوند، باز امکان چنین کاری برای آنها نیست. به عقیده من همه این «ضوابط خواهی ها» بهانه است، ـ بیشتر حجاب است برضعفهای مدعیان.

س: بعضی معتقدند که نظرهای مشورتی شورای سناریو در واقع لازم الاجراء است. می خواستیم بدانیم نظرهای مشورتی لازم الاجراء چه مفهومی دارد؟

ج: من تا بحال چنین چیزی نشنیده‌ام، اما اگر منظور این است که نظرهای شورا که به نویسندهٔ سناریو اعلام می شود لازم الاجراء تلقی می شود باید بگویم که شورای سناریو نظر مشورتی لازم الاجراء نمی دهد بلکه این شورا اعلام می کند که اگر می خواهید سناریو تصویب شود می بایست فلان موارد اصلاح شوند واین هم با توجه به اینکه شرط تصویب فیلمنامه حذف شده است دیگر منتفی است. این مسئله در مورد «بنیاد فارابی» کمی سهل تر هم هست، اگر کسی اثرش را به «بنیاد فارابی» ارائه کند، بخش فرهنگی بنیاد، نظرهایی در مورد آن کار خواهد داد که فیلمنامه نویس یا صاحب فیلمنامه می تواند بدون توجه به این نظرها برود ومشغول ساختن فیلمش بشود. پس بنابر این نمی توان هیچکدام از این موارد را «نظرهای مشورتی لازم الاجراء» نامید. گذشته از اینها در شورای بررسی سناریو حتی وقتی به مواردی اشاره می شود که فیلمنامه‌نویس «باید» آنها را به مورد اجرا واصلاح بگذارد، اعضای شورا در این موارد هم سعی در متقاعد کردن فیلمنامه‌نویس نسبت به ضعفهای موجود در اثرش دارند ونویسنده می تواند با بحث متقابل شورا را متقاعد کند. البته از این موارد بسیار کم پیش آمده است. از آنجا که شورا به طور جمعی می اندیشد اما فیلمنامه نویس یك اندیشه واحد دارد، طبیعتاً تفکر جمع جز در موارد استثنایی، قویتر است. بنابر این اگر یك فیلمنامه‌نویس بتواند با قدرت ـ منظورم قدرت فرهنگی است ـ از اثرش دفاع بکند خواهد توانست نماینده شورا را قانع بکند. پس می بینید حتی در موارد بزعم ایشان لازم الاجراءهم راه برای تغییر دادن رای شورا، تا حدودی بازاست.

س: یکی دیگر از موارد مورد اعتراض، ایجاد جو عرفان زدگی ومتفکر نمایی در سینما، تحت تأثیر سیاستهای بیان شده وسخنرانیهای مسئولین سینمایی است، نظر شما چیست؟

ج: در مورد «متفکر نمایی» باید بگویم که بنده مخالف چنین امری هستم ومعتقدم حاکم شدن جو متفکر نمایی اثری منفی دارد. اتفاقاً این همان نکته‌ای است که من در بحث راجع به آوانگاردبازی، به آن پرداختم. معنی «متفکر نمایی» این است که کسانی هستند که حرفهایی

بسیار ساده ومعمولی دارند اما سعی می کنند این حرفها را بپیچانند وعمیق جلوه دهند ومسئله‌ای ساده را در دید تماشاگران پیچیده بنمایند. حال آنکه درپس این پیچیدگی ظاهری، هیچ عمقی وجود ندارد. بله «متفکرنمایی» خطری است جدی که باید از آن پرهیز نمود وما درحد خود، سعی در مقابله با این خطر داشته‌ایم. اما در مورد «عرفان زدگی» مسئله کمی متفاوت است. البته اینجا هم با تظاهر دروغین به عرفان باید مبارزه کرد، اما مگر بد است که عرفان به معنی درست کلمه در فیلمها حضور داشته باشد؟! آیا کسانی که از «عرفان زدگی» گله‌مند هستند معنی «عرفان» را می دانند؟ عرفان یعنی شناختی دقیقتر وعمیقتر از هستی. شناختی مافوق علم وفلسفه ووسیعتر از محدودهٔ ماده. خوب چه اشکالی دارد که در همه فیلمهای ما، حتی آنهایی که مثلاً در مورد درخت ساخته می شوند، نگاهی عرفانی وجود داشته باشد؟ اگر حتی در فیلمهای آموزشی علمی که در باره فیزیك وشیمی می سازیم، یك لایه عمیق هستی شناسی وجود داشته باشد، کار بدی صورت گرفته است؟! البته اگر این گله‌مندان تصوری غلط از عرفان داشته باشند، ابتدا باید تصور خود را اصلاح کنند. معنی عرفان، شناخت عمیق تر وحقیقتی تر، از «جهان» می باشد واین شاخت عمیقتر، در هر سوژه وفیلمی که موجود باشد باید شوق انگیز باشد. من معنی این «عرفان زدگی» را متوجه نمی شوم. آیا «عرفان زدگی» یعنی اینکه مثلاً کسی بی جاو نامربوط، شعر عرفانی بخواند؟ اگر چنین نمونه‌ای در نظر باشد، ما هم مخالفیم وبا «گله‌مندان از عرفان زدگی» همداستان.

وسعی بسیاری در مقابله با این نمونه‌ها داشته‌ایم. ولی اینکه می گویند جو عرفان زدگی بوجود آمده غلط است وبرخی هم که از این امر بدشان می آید بدلیل آنست که نسبت به عرفان دچار سوء تفاهم هستند.

س: بعضی مطرح کرده‌اند که مسئولین سینمایی، در مقابل واژهٔ «سینمای اسلامی» واژهٔ جدیدی تحت عنوان «سینمای تجربی» مطرح کرده‌اند وگویا این تغییر، نشانهٔ این است که از «سینمای اسلامی» منصرف شده‌اند وبه مفهوم «سینمای تجربی» روی آورده‌اند. نظر شما در این مورد چیست؟

ج: سخن عجیبی است! من از ایشان می پرسم: مگر «سینمای اسلامی»، بدون انجام تجربه تحقق پذیر است؟! نه تنها «سینمای اسلامی»، بلکه رسیدن به هرگونه‌ای از فرم ومحتوی، نیازمند تجربه است و«سینمای تجربی» یعنی طی کردن یك پروسهٔ طولانی آزمون وخطا برای دست یافتن به شکلی از سینما که قابلیت ابلاغ محتوای اسلامی را دارا باشد. به هیچ عنوان ودر هیچ شرائطی اهداف اسلامی ومعنای اسلامی واصرار بر سر تثبیت جهان بینی اسلامی ودینی فراموش نخواهد شد، پی گیری چنین هدفی تردید ناپذیر است، آنچه باید مورد تجربه قرار گیرد نحوهٔ رسیدن به بهترین وضعیت تناسب شکل ومحتوی در این راستاست.

س: برخی معتقدند سیاستهای اعمال شده از جانب مسئولین، برای رسیدن به یك سینمای متوسط خوب بوده است، اما برای رساندن سینمای ما به درجات بالاتر بطوری که شاهد خلق «شاهکار» باشیم کافی ودرست نمی باشند. این افراد معتقدند برای عبور از

مرحله متوسط وورود به مراحل بالاتر نیاز به فضای باز در سینما داریم.

ج: بله من قسمت اول این حرف را تائید می کنم، یعنی سیاستهای ما در این چند ساله متمرکز بر پرهیز از ابتذال وسهل انگاری بوده است وهمین سیاستها، باعث رسیدن به سینمای متوسط فعلی بوده‌اند. اما برای ایجاد «شاهکار» نمی توان برنامه‌ریزی کرد، چون که شاهکار وقتی خلق می شود که یك هنرمند والا وارزشمند پیدا بشود وشاهکار خود را بیافریند وطبیعی است که نمی توان هنرمند را با برنامه‌ریزی، تولید کرد. دانشکده‌ها می توانند به تربیت انبوه تکنیسینهای هنری دست بزنند اما نمی توانند یك هنرمند والا وارزشمند «تربیت» کنند. هنرمند باید خودبخود به وجود بیاید وجوهره هنری باید در خود او باشد. حداکثر کاری که ما می توانیم انجام بدهیم این است که زمینه را آماده کنیم تا اگر کسی شاهکاری در ذهن دارد، قادر به خلق آن بشود. به همین دلیل باید گفت که اگر زمینه آماده بود ولی شاهکاری خلق نشد، این دیگر تقصیر برنامه‌ها وسیاستها نیست. من به کسانی که معتقدند برای خلق شاهکار باید فضای باز به وجود آورد می گویم، فضا باز است وشرط تصویب سناریو هم که از بین رفته است، خوب بیایید واین شاهکارها را بسازید وقول می دهم اگر اینها شاهکاری ساختند وشورای بازبینی آن را رد کرد من برای آن شاهکار لااقل یك جلسه نمایش ونقد عمومی ترتیب بدهم تا اگر شورای بازبینی به غلط آن شاهکار را رد کرده باشد در همه جا نقل مجلس بشود.

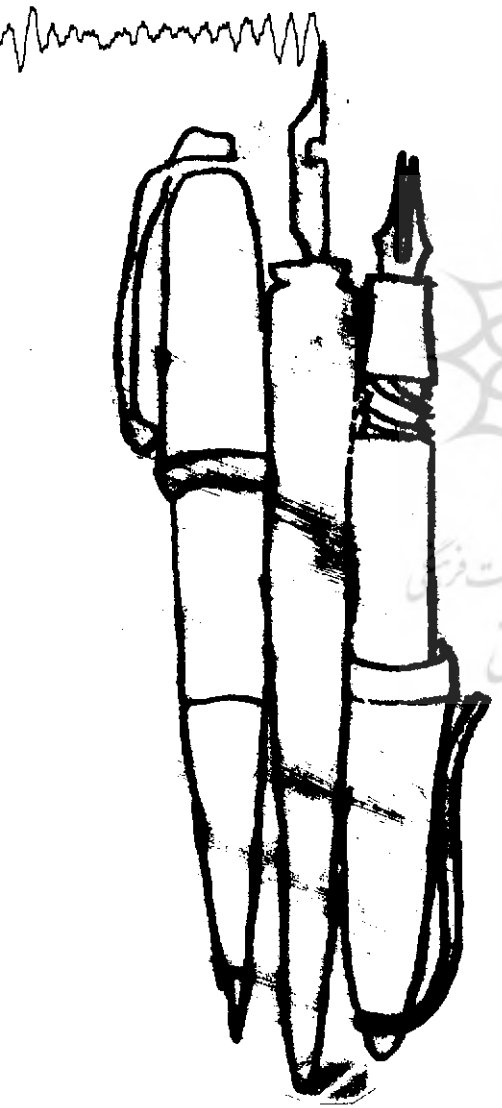
کسی که قدرت آفرینش شاهکار دارد می تواند آن را بسازد وخاطر جمع باشد که این اثر او خواهد ماند وبالاخره روزی به نمایش عمومی درخواهد آمد. اما اگر چشمهایمان را خوب بگشاییم واقعیت را خواهیم دید، وواقعیت این است که عدم پیدایش شاهکارها بدلیل نارسایی سیاستها وبرنامه‌ها نیست بلکه بدلیل کمی بضاعت سینمای ما ست. بضاعت سینمای ما در حد همین آثاری است که در سینماها شاهد آن هستیم، والبته بضاعت ناچیزی هم نیست وحتی در دنیا از بسیاری کشورها جلوتر هستیم، ما خود کم بین نیستیم ونباید خود بزرگ بین هم باشیم اما باید بگوییم بضاعت ما همین است که می بینیم، تازه این شاهکاری که منتظرش هستید چیست؟ اگر بناست فیلمی فوق العاده وشگفت آور تولید شود تا آن را شاهکار بنامیم، بهرحال تولید خواهد شد. تاریخ نشان داده هنرمندی که جوهره هنری دارد بالاخره وتحت هر شرایطی شاهکارش را خواهد ساخت واین اثر در تاریخ هم خواهد ماند وکسی هم نمی تواند جلوی خلق چنین آثار ارزشمندی را بگیرد. ما هم در حال حاضر مشغول آماده‌کردن «زمینه خلق شاهکار» هستیم تا اگر چنین هنرمندانی وجود دارند دست به خلق شاهکار بزنند. بنابر این نباید خودمان را فریب بدهیم وپیدا نشدن شاهکارها را متوجه عدم وجود برنامه‌ریزی بکنیم. تا شهنشاهی نباشد در میان، شاهکاری هم نمی گردد عیان!

س: نویسندگان فیلمنامه پرسیده‌اند که شورای بررسی سناریو، در مورد دستکاریهای کارگردانان در فیلمنامه، چه فکری کرده است؟ وچه زمانی نویسندگان فیلمنامه از مزاحمت

دستکاریهای کارگردانان خلاص خواهند شد؟

ج: این از معضلاتی است که برای خود ما هم مسئله بر انگیز بوده است. ببینید، ما نمی توانیم به کارگردان بگوییم؛ «هرآنچه را که در فیلمنامه وجود دارد نعل به نعل تعقیب کن واز خلاقیتهای خودت چشم پوشی کن» حتی کارگردانانی که نویسندهٔ فیلمنامهٔ فیلمهای خود هستند در ضمن کار دست به تغییر وتحولاتی در فیلمنامه می زنند. اینکه ما دستور وآئین نامه‌ای صادر کنیم وبه کارگردان بگوییم «دست به ترکیب فیلمنامه نزن» مطمئناً درصد بسیاری از خلاقیتهای کارگردان را مهار خواهد کرد. از طرف دیگر آزاد بودن دستکاری کارگردان در فیلمنامه، برخی اوقات باعث به هدر رفتن فیلمنامهٔ خوب می شود. بهرحال این امر یعنی دستکاری کارگردان در فیلمنامه، مضرات و فوایدی توأمان دارد وحل این مسئله چندان ساده نیست. انشاءالله اگر در آینده سناریو وسناریونویسی جدیتر، حرفه‌ای تر وجاافتاده‌تر بشود وحقوق سناریستها در جامعه سینمایی رعایت بشود وهمچنین اگر سناریستها به فنون کارگردانی فیلم آشناتر بشوند، بطوری که وقتی چیزی می نویسند طوری بنویسند که در سر صحنه تغییری لازم نیاید، مشکلات رفع خواهند شد وفقط می ماند مسئله تغییرات جزئی در اثر خلاقیت کارگردان که به بهتر شدن فیلمنامه کمک می کند ودر این صورت فیلمنامه نویس اعتراضی نخواهد کرد. در حال حاضر تنها راه برای جلوگیری از دستکاری کارگردان این است که نویسندهٔ فیلمنامه اثرش را در اختیار کارگردانی قرار بدهد که سلیقه‌اش همسو با سلایق اوست، در این صورت تغییرات به وجود آمده ویرانگر

* باید به کلیه مسئولین فرهنگی یادآور شد که اگر ماهنرمند متفکر می خواهیم باید سرمایه‌گذاری دراز مدت انجام بدهیم.



* بضاعت سینماگران ما همین سینمای موجود می باشد واگر روزی بضاعت سینماگران ما رشد کند، سینما هم رشد خواهد کرد.

نخواهند بود. مواردی داشته‌ایم که اثر فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای توسط یك کارگردان حرفه‌ای دچار تغییرات شده است، نمونه‌اش همین فیلم «روز با شکوه شهر کوچك» است که نویسندگان فیلمنامه‌اش آقایان ابوالحسن داوودی وداریوش مودبیان وفرید مصطفوی بوده‌اند که هر سه حرفه‌ای هستند، کارگردان این اثر هم آقای کیانوش عیاری بوده است. سناریستها سناریوی خوبی نوشته‌اند اما آقای عیاری تغییراتی در آن به وجود آورده وفیلمی ساخته که آن هم فیلم بدی نیست ولی هر دو طرف قضیه کار خود را بهتر و درست‌تر می‌دانند واختلاف نظر دارند. خوب در این وسط ما چه باید بکنیم و ـ در صورت بروز مناقشه ـ طرف کدام را بگیریم؟ اگر بخواهیم سختگیری کنیم، خلاقیت کارگردان را مهار کرده‌ایم، اگر هم سهل گیری کنیم حق فیلمنامه را ادا نکرده‌ایم. واقعاً مشکلی است، برای حل مشکل من فکر می کنم نویسندگان سناریو، اولاً باید بکوشند تا سناریوها جدیتر نوشته شوند وسناریو نویسها باید با حضور بیشتر، حقوق خود را در جامعهٔ سینمایی حفظ کنند، ثانیاً باید سعی کنند سناریوها تکنیکی تر وکاملتر باشند تا کارگردان جای مانور کمتری داشته باشد وهمچنین باید سعی کنند سناریوشان را به کارگردانی واگذار کنند که در راستای سلیقه نویسنده گام برمی دارد.

س: آیا در این مورد نمی شود بین «شورای بررسی سناریو» و «شورای پروانه‌ساخت» و «شورای پروانه نمایش»، هماهنگی به عمل آورد؟

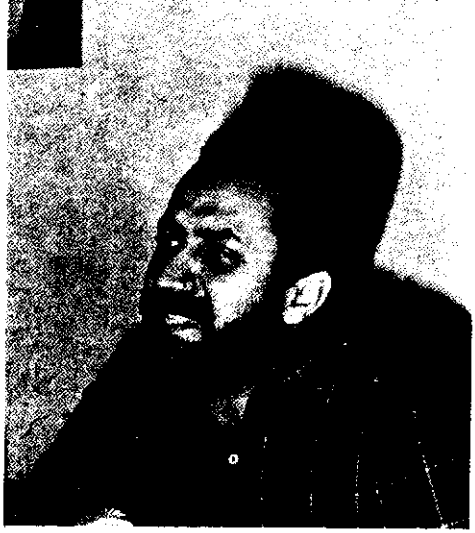
ج: چرا می شود. مواردی داشته‌ایم که فیلمی رد شده است ویکی از دلایل رد شدن آن، عدول از فیلمنامه مصوب بوده است. اما باید گفت که این مطلب به تنهایی نمی تواند موجب رد شدن یك فیلم بشود. من از شما سئوال می کنم که فرض کنید کارگردانی فیلمی خوب ساخته است، اما این فیلم نسبت به سناریوی مصوب تغییرات بسیاری پیدا کرده است. ما چه باید بکنیم؟ آنرا رد کنیم وپنج وشش میلیون تومان سرمایه را به خاطر عدول از سناریوی مصوب به باد بدهیم؟ من فکر نمی کنم هیچکسی حتی خود نویسنده فیلمنامه راضی به از دست رفتن این سرمایه باشد. برای یك سناریو سرمایه چندانی لازم نیست چون یك نفر، حداکثر شش ماه وقت صرف آن می کند، اما در مورد یك فیلم، حداقل صدنفر وقت صرف

* ضعف عمدهٔ سینمای ما به ضعف فیلمنامه نویسی باز می گردد.

می کنند ومقدار زیادی سرمایه خرج آن می شود. بنابر این باید گفت این مشکل بایددر حرفه فیلمنامه‌نویسی حل بشود وقدم اول آن هم جدی شدن سناریو وسناریونویسی می باشد.

س: در پایان اگر صحبت خاصی در مورد شورای تصویب سناریو دارید بفرمایید.

ج: مطلبی دارم که آن را از صمیم قلب وبا نهایت اعتقادم می گویم ونه به عنوان یك مسئول دولتی ونه در مقام کسی که ناچار است از موضع خود دفاع کند، بلکه به عنوان کسی که اهل هنر ودوستدار فرهنگ وهنر می باشد؛ عرض می کنم که علی رغم جوموهشوش ومسمومی که در مورد شوراهای فیلمنامه واعضای آن، در طول سالها وجود داشته است، معتقدم شورای سناریوی ارشاد وشورای مشاورتی سناریو در بنیاد فارابی وسایر دوستانی که در مراکز دیگر به این امر مشغول بودند، مجموعاً از مظلومترین چهره‌هایی می باشند که بزرگترین خدمتهای فرهنگی را به سینما وهنر این کشور کرده‌اند. حداقل کاری که آنها انجام داده‌اند، جلوگیری از ابتذال آشکار، جلوگیری از سطحی نگری آشکار وجلوگیری از بی در وپیکر وبی ضابطه بودن سینما بوده است. این افراد برای انجام این کارها شلاقهای معنوی بسیاری را متحمل شدند، تهمتها وفشارها وطعنه‌ها را به جان خریدند وتا حدی که می توانستند وبضاعت سینما اقتضا می کرد، سعی در جلوگیری از ابتذال وسطحی نگری وانحراف نگاه ودید، داشتند. واین یك وجه تلاش این افراد بود، وجه دیگر آنکه علی رغم این تلاشها (برای جلوگیری از کجرویها)، به مقدار زیادی هم کوشیدند تا نگاه درست وغیر انحرافی، نگاه عمیق وغیر سطحی ونزدیك شدن به آثار هنرمندانه را ترویج نمایند ودر پیکر سینما تزریق کنند. اگر برخی معذورات نمی بودند وما می توانستیم تك تك فیلمها وبرخورد شوراهای مختلف با آنها را، از ابتدا تا انتها، بررسی کنیم، آنوقت مشخص می شد که این شوراها چقدر زحمت کشیده وانرژی مصرف کرده‌اند، وآن وقت مشخص می شد چه کسانی با تکیه بر پیکر این شوراها وبا کمك آنها به عنوان فیلمنامه نویس وکارگردان مطرح شدند، حال آنکه از این شوراها نه نامی برده شد ونه نانی از این فیلمنامه‌ها برایشان مهیا بود. اینها به قصد یك خدمت فرهنگی، به عنوان یك تکلیف شرعی وانقلابی شروع به کار کردند، وحقاً که نقش سازنده وقابل ستایشی داشته



*** در سینمای قبل از انقلاب «تفکر» وجود نداشت واصولاً سینما مقوله‌ای شوخی بوده است نه جدی.**

ودارند، طبیعتاً در جریان هر حرکت سازنده ممکن است تخریبهای کوچکی نیز صورت بگیرد، یك ارابه در مسیر حرکتش چه بسا چند مورچه وگیاه را از بین ببرد ولی عمده این است که این ارابه حرکت کرده است، آن هم به همّت دوستانی که مظلومانه وبدون اینکه جویای نام ونان باشند، در خدمت شوراها در آمدند وباعث به حرکت درآمدن این ارابه شدند. در هر شرایطی، هرقدر هم که اختلاف نظر داشته باشیم، نباید خدمات این شوراها را از یاد ببریم. مواردی پیش آمده است که خود من یا سایر دوستان در مورد یك فیلمنامه، ودرباره جزئیات آن، با شورا اختلاف نظر داشته‌ایم وگاه حتّی مشاجراتی به وجود آمده است اما اینها نباید باعث شود که، موهبت بزرگی را که این شوراها برایمان به همراه داشته‌اند، وهدیه‌ای را که برای سینما، ودر کل برای فرهنگ وهنرما به ارمغان آورده‌اند، از نظر دور بداریم وواقعاً جای دارد که علیرغم این جو مسموم که بر علیه شوراها ساخته‌اند، همچنان قدردان وجود چنین شوراهایی باشیم.

س ـ با تشکر از حضورتان در این گفتگو.

گفتگوکننده: فاطمه مرادی

تاریخ گفتگو مرداد ماه ۱۳۶۸