گفت‌وگو با مسعود رسام و بیژن بیرنگ

نویسنده باید دنیا را «نوعی دیگر» ببیند

بیژن بیرنگ و مسعود رسام در اوایل دهۀ ۱۳۶۰ با ساخت مجموعۀ «محلۀ بروبیا»، در میان بینندگان سیما به عنوان هنرمندانی خوش‌فکر و خلاق شناخته شدند و امروز پس از گذشت ۲۰ سال، بیرنگ و رسام با تجربه‌های مداوم و مستمر، عملاً به مطرح‌ترین چهره‌های تلویزیون ایران تبدیل شده‌اند.

■ **بحث را با این سؤال شروع می‌کنیم که فیلم‌نامه‌های تلویزیونی چه تفاوتی با فیلم‌نامه‌های سینمایی دارند؟**

بیرنگ: مهم‌ترین تفاوتش وقت و زمان است. در سینما ما یک داستان را برای زمان یک ساعت و نیم می‌نویسیم اما در تلویزیون باید آن داستان را در زمان حداکثر ۴۵ دقیقه به پایان ببریم - البته این زمان ۴۵ دقیقه‌ای که من می‌گویم منظورم کارهای تک قسمتی است که ما انجام می‌دهیم - این مهم‌ترین تفاوت میان کار سینمایی و تلویزیونی است. واقعاً این اختلاف زمان که چیزی به نظر نمی‌آید،از ریشه این دو مقوله را از هم جدا می‌کند.

رسام: برای توضیح در مورد این تفاوت یک مثالی می‌زنم. یک تفکری وجود دارد که می‌توان همان قصه‌ای که براساس آن یک فیلم سینمایی می‌سازند را یک مقدار حواشی به آن اضافه کرد و به شکل یک سریال هم پخش کرد. این تفکر غلط است در عمل هم شما دیدید که نتیجه نداد. از ابتدا هم مشخص بود که نتیجه نمی‌دهد. دلیلش هم این است که معمولاً در تلویزیون شش هفته طول می‌کشد تا شخصیت‌ها برای مخاطب جا بیفتند. الان در دنیا تولیدکنندگان سریال‌های تلویزیونی به سمت تولید سریال‌هایی که از پنجاه‌ودوقسمت بیش‌تر است رفته‌اند. چون سازندگان آن‌ها به این نتیجه رسیدند که وقتی یک سریالی تمام شود،باید یک سریال دیگر را شروع کنند بنابراین بهتر است که همین سریال را پخته‌تر و کامل‌تر عرضه کنند. مضافاً این‌که اگر سریالی شخصیت‌هایش برای مخاطب جا افتاد، این شخصیت‌ها عضوی از خانواده می‌شوند و دیگر مخاطب با فاصله به این شخصیت‌ها نگاه نمی‌کند، وقتی این اتفاق در کاری بیفتد بیان یک سری حرف‌ها و مفاهیم با این آدم‌های شناخته شده راحت‌تر است و مثلاً دیگر در قسمت چهلم یک سریالی نیاز به معرفی شخصیت و فضا و جغرافیا ندارید. بلکه بافت و سبک و نوع کار برای مخاطب تعریف شده و جا افتاده است. بنابراین سازنده می‌تواند سریع‌تر به اصل مطلبی که می‌خواهد بگوید بپردازد. مثلاً در برخی از این سریال‌های خودمان، می‌بینید که در عرض پنج دقیقه با یک اتفاق ساده، یک داستان بنا می‌شود. گاهی اوقات با یک جمله یا یک نریشن یا یک زنگ در که یک آدم جدید وارد می‌شود، می‌رویم سر اصل قصه. به هر حال به نظر من این تفاوت‌ها وجود دارد و در ابعاد مختلف می‌توان به آن پرداخت.

■ **ما دو شکل رایج سریال داریم. یکی این‌که مایک داستان دنباله‌دار بسازیم و یکی هم این‌که در سریال شخصیت‌ها ثابت هستند اما هر قسمت ماجرا و داستان جداگانه‌ای دارد. شما به عنوان کسانی که سریال می‌سازید بر چه مبنایی یکی از این الگوها را انتخاب می‌کنید؟**

بیرنگ: انتخاب شکل مختلف کار بر پایۀ نیازی است که براساس آن نیاز سریال ساخته می‌شود. یعنی این بستگی پیدا می‌کند به حجم حرفی که سازنده می‌خواهد در کارش بزند. ببینید! یک موقعی است که شما داستانی تاریخی را می‌خواهید بیان کنید. یا یک رمان بزرگ را می‌خواهید بسازید. این نوع کار می‌طلبد که شما یک سریال دنباله‌دار بسازید. ولی یک موقعی است که شما قرار نیست یک داستان بلند را بگویی، بلکه می‌خواهی براساس یک سری حرف‌ها و پیام‌ها سریال بسازی. این مسئله خواه‌ناخواه قصه‌های متعدد را طلب می‌کند. یعنی برای بیان مفاهیم مورد نظرت باید سریالی بسازی که هر قسمتش از قسمت دیگر مجزا

باشد. که به اعتقاد من این شکل کار مشکل‌ترین شکل سریال سازی است. چون شما مجبور هستید که هر هفته باخودتان مسابقه بدهید. مخاطب، هر هفته شما را با برنامهٔ قبلی‌ات به شکلی ارزیابی می‌کند. برای همین همیشه امکان افت و خیز در آن وجود دارد. در صورتی که در سریال‌های دنباله‌دار تماشاگر این افت و خیز را زیاد حس نمی‌کند. چون در این شکل تماشاگر نگران سرنوشت آدم‌هاست تا خود قصه. اما در سریال‌های منقطع سرنوشت آدم‌ها مطرح نیست و چیزی که برای مخاطب جذاب است این است که برای شخصیت‌های سریال قرار است چه اتفاق جدیدی بیفتد.

■ پس به غیر از خود قصه پارامتر دیگری هم در انتخاب شکل کار تأثیر دارد؟

رسام: بله و آن هم نوع بیان است. شما در یک سریال دنباله‌دار مثل اوشین قصد دارید که سرنوشت یک زن قهرمان را نمایش دهید. اما در سریال‌های منقطع مثل **خانهٔ سبز** یا **همسران** شما یک داستان مشخص ندارید بلکه یک سری موضوع دارید که می‌خواهید در طی سریال به این موضوعات بپردازید. یعنی جنس پیام این دو کار با هم متفاوت است.

■ پس شما برای نوشتن فیلم‌نامه ابتدا موضوعات را پیدا می‌کنید، بعد شخصیت‌ها را می‌سازید و بعد بر پایهٔ این موضوعات و با این شخصیت‌ها داستان را می‌سازید؟

بیرنگ: البته یک مرحلهٔ قبل‌تر از این چیزهایی که شما گفتید هم هست و آن نیازسنجی است. به اعتقاد من وقتی کسی می‌خواهد از یک رسانهٔ عمومی صحبت کند، باید قبل از این‌که هدف کارش مشخص شود، نیاز کلی مخاطب را تعیین کند. این که ما به عنوان برنامه‌ساز بدانیم که مردم در حال حاضر دوست دارند چه چیزهایی را بشنوند و ببینند، این نیاز در قالب یک خواست گاه کلی باید توسط برنامه‌ساز یا برنامه‌نویس تعیین شود. این نیاز همان چیزی است که هر چه درست‌تر و بهتر تعریف شده باشد ماحصل کار به نتیجهٔ مطلوب‌تری می‌رسد. مثلاً در مجموعهٔ **نوعی دیگر** قرار بود که ما یک فلسفهٔ خاصی از نگاه کردن به مسایل مختلف زندگی را نشان بدهیم. ما می‌خواستیم بگوئیم که در زندگی به مسایل مختلف می‌توان از دیدگاه‌های مختلف نگاه کرد و این تفکر سیاه و سفید دیدن زندگی اشتباه است. یعنی ما قصد داشتیم این مفهوم را القاء کنیم که آدم‌هایی در زندگی موفق هستند که به مسایل از زوایای مختلف نگاه کنند.

رسام: یا مثلاً در مورد **همسران** نیاز و هدف اولیه این بود که ما در قالب یک سریال شاد و سرگرم کنندهٔ خانوادگی به مقولاتی در خانواده بپردازیم که قبل از این پرداخته نشده بود. مثل مقولهٔ عشق میان زن و شوهر به شکلی که سکس در آن مطرح نباشد. شما اگر سریال‌های خانوادگی سیما در آن زمان را مرور کنید، می‌بینید که اکثراً داستانشان بر پایهٔ اختلافات میان زن و شوهرها یا مثلاً اعتیاد یا بزه‌کاری شوهر و امثالم طرح‌ریزی و نوشته شده بود. خود این داستان‌ها و موضوعات باعث می‌شد تادر خانواده‌های مذهبی یا خانواده‌های شهرستانی که دخترها عمدتاً در خانه هستند و مرتب

● وقتی کسی می‌خواهد از یک رسانهٔ عمومی صحبت کند، باید قبل از این که هدف کارش مشخص شود، نیاز کلی مخاطب را تعیین کند.

● متأسفانه یک تعریف غلط در جامعهٔ هنری ما وجود دارد و آن این که سینما محل بسیار خوبی است و تلویزیون حداقل یک جای دست دوم است.

تلویزیون تماشا می‌کنند ترس از ازدواج به وجود بیاید و با این تصویری که تلویزیون از زندگی مشترک نشان می‌دهد میل به زندگی مشترک در آن‌ها کم شود.

بیرنگ: در واقع آن چیزی که مطرح می‌کنیم این است که ما از نظر فن سریال‌سازی به یک روشی رسیدیم که قبل از این‌که بخواهیم فکر کنیم که باید چه داستان و چه سریالی بسازیم، باید بفهمیم که چه حرف و نیازی را باید پاسخ بگوئیم. در مرحلهٔ بعدتر است که فرم هماهنگ بامحتوا را پیدا می‌کنیم. مثلاً وقتی قرار است یک خانهٔ ایده‌آل داشته باشیم، خانهٔ سبز به ذهنمان می‌رسد. حالا در این خانهٔ سبز مسایلی که مردم جامعهٔ ما با آن درگیر هستند چگونه حل و فصل می‌شود؟ مسایلی مثل حقوق زن، رقابت شغلی زن و شوهر، ازدواج مجدد و چیزهای دیگر.

پس حالا اگر بخواهیم این بحث را جمع‌بندی کنیم باید بگوییم که ما برای ساختن سریال، اول همان هستهٔ مرکزی یا نیاز و هدف کار را مشخص می‌کنیم. بعد ازانجام این تحقیقات به این می‌رسیم که حالا برای بیان حرف‌های مورد نظرمان چه فرم و چه شکل کلی اجرایی باید داشته باشیم. مثلاً یکی از مسایلی که قرار است مطرح شود، بحث ازدواج جوانان در سنین پایین است. خوب این مساله خود به خود به ما می‌گوید که باید یک لیلی و فرید در قصه ما وجود داشته باشند که در ۱۷ سالگی ازدواج کرده‌اند. در مرحلهٔ بعد می‌خواهیم این فرهنگ را جا بیاندازیم. برای همین نشان می‌دهیم که نسل‌های قبل این خانواده در ۱۷ سالگی ازدواج کرده‌اند. این قصه خود به خود بر مبنای حرفی که می‌خواهیم بزنیم به شکلی بر ما تحمیل می‌شود.

■ پس شما برای شخصیت‌هایتان هم الگو ندارید و از خلال نیازهای قصه و موضوع به خصوصیات شخصیت‌ها می‌رسید؟

رسام: به نظر من این نیازسنجی و الگو داشتن دو موضوع جدا از هم نیستند. مثلاً ما بر مبنای تحقیقات به این نتیجه می‌رسیم که به یک شخصیت وکیل احتیاج داریم. بعد از این مرحله است که به دنبال مصداق و الگو برای شخصیت‌هایمان می‌گردیم و این دو موضوع مکمل یک‌دیگر هستند.

بیرنگ: البته یک فرمول دیگر هم برای این قضیه وجود دارد که معمولاً ما رعایت می‌کنیم و آن این‌که شخصیت‌های داستان مورد نظرمان را بر پایهٔ توانایی‌های بازیگری که قرار است این نقش را بازی کند، طراحی می‌کنیم. به‌طور مثال در سریال **خانهٔ سبز** ابتدا قرار بود که دو نقش اصلی را آقای مهدی هاشمی و خانم گلاب آدینه بازی کنند و ما طرح را براساس خصوصیات این دوستان پیش بردیم. تا این که در نقطه‌ای به توافق نرسیدیم و قرار شد که در خدمت آقای شکیبایی باشیم. تا قبل از این تغییر و تحول، شخصیت وکیل داستان ما خصوصیاتی براساس توانایی‌های آقای هاشمی داشت. ولی وقتی آقای شکیبایی آمد ما همهٔ متن‌ها راکنار گذاشتیم و به ایشان گفتیم که شما هر چه فیلم‌که تا حالا کار کردید را بیاورید تا ما ببینیم. بعد که تمام کارهای ایشان را دیدیم، دوباره بر پایهٔ این نیاز و هدف، یک سری تحقیقات انجام می‌دهیم. بعد شروع کردیم به نوشتن متن‌های جدید. مثلاً اگر آقای شکیبایی بازیگر این نقش نبودند، ما چیزی به عنوان نریشن که در طول سریال وجود دارد نداشتیم. این امکان را بر اساس صدای خاص آقای شکیبایی طراحی کردیم.

این سیستم در هالیوود رایج است و خیلی خوب هم جواب داده. در آن‌جا متنی را که برای مارلون براندو نوشته‌اند بعداً به داستین هافمن نمی‌دهند.

■ پس ابزار تحت اختیار شما روی فیلم‌نامه تأثیر می‌گذارد؟

بیرنگ: اصلاً مگر می‌شود که قدرت اجرایی روی متن تأثیر نگذارد؟ ما حتی این مسئله را در مورد هنرپیشهٔ مهمان یک مرحله بالاتر بردیم. مثلاً ما در سریال **همسران** با خانم مهناج نجومی تماس گرفتیم و ایشان را به عنوان هنرپیشه مهمان دعوت کردیم. اولین سؤالی که پرسیدند این بود که نقش من چیست؟ من گفتم که نمی‌دانم وقتی شما این‌جا بیایید معلوم می‌شود. ما در آن قسمت قرار بود که یک خواهرشوهر داشته باشیم و چون این نقش را خانم نجومی قرار شد بازی کنند قصهٔ ما یک قصهٔ فمینیستی شد. یعنی وقتی این خواهرشوهر آمد، به‌دلیل این‌که یک فمینیست بود با زن هم‌دست شد و پدر شوهر را در آورد.

حالا یک سؤال این‌جا پیش می‌آید که شاید هم به بحث ما زیاد ربط نداشته باشد و آن این‌که استفاده از این روش برای شما که در تلویزیون جا افتاده‌اید و احتیاجی به تصویب متن ندارید ممکن است؛ ولی آن کسی که قرار است در گروه‌های مختلف تلویزیون فیلم‌نامه‌اش را ارایه دهد و هر کس به شکلی روی آن اعمال نظر کند که نمی‌تواند از این روش استفاده کند.

رسام: به نظر من اصلاً این روش که الان در تلویزیون ما رایج است خیلی هم صحیح نیست. برای انجام کارهای هنری به این شکل، احتیاج به یک سری هسته‌ها و گروه‌های هنری است. مثل همین کارگاه فیلم‌نامه‌نویسی که در حوزهٔ هنری وجود دارد. یا این گروه کوچکی که مادر دفتر خودمان تشکیل داده‌ایم. شما اگر تاریخ

هنر را هم مرور کنید، می‌بینید که هر جا مجالی بوده که چند هنرمند دور هم جمع شوند و مثلاً یک قهوه با هم بخورند و صحبت کنند، سبک‌های مختلف هنری به‌وجود آمده است و تأثیر هنرمندان مختلف بر هم،در همین جلسات است که مشخص می‌شود. مثلاً اگر یک نقاش و یک نویسنده در شرایطی کنار هم بوده‌اند و با هم تبادل نظر کرده‌اند؛ نتیجه‌اش برای نقاش کشیدن تابلوهای جدید بوده است و برای نویسنده هم نوشتن داستان‌های تازه.

در کارهای هنری مانند تلویزیون هم باید این هسته‌های هنری تشکیل شوند و آدم‌هایی که در این هسته‌ها می‌آیند، بتوانند بر هم تأثیرگذاری کنند و این تبادل نظرها و سروکله زدن‌ها همیشه نتیجهٔ مثبت و خوب هم می‌دهد. چون کسانی که در این جلسات شرکت می‌کنند انگیزهٔ قوی هم دارند. برای این‌که می‌دانند این فیلم‌نامه قرار است کار بشود، برای همین تلاش مضاعفی برای بهبود آن می‌کنند. این خیلی فرق می‌کند با این‌که کسی به یکی از گروه‌های سیما مراجعه کند و آن‌ها کارش را بخوانند گاه به‌علت عدم شناخت با طراح بگویند که مناسب نیست. خوب کسی که چند بار به این روش با او برخورد کنند، مسلماً دل‌سرد می‌شود و دیگر انگیزه‌ای برای کار کردن ندارد.

بیرنگ: در همه جای دنیا با همین روش گروه‌ها و دسته‌های هنری برنامه ساخته می‌شود. در تلویزیون هم از اول قرار بوده که مثلاً یک عده‌ای بیایند و آموزش ببینند و به عنوان تهیه کننده مشغول کار شوند. بعد این تهیه‌کننده‌ها به عنوان نمایندگان تلویزیون، نیروهای مستعد و پرتوان بیرون را جذب کنند. بعد کم‌کم از کنار دست این تهیه‌کننده‌ها چند نفر دیگر تربیت شوند و بر سبنای توانایی‌هایشان رشد کنند. هر کدام هم شرح وظایف مشخصی داشته باشند. بعد یک روز این تهیه‌کننده، مدیر شبکه بشود، بعد مدیر استان و همین‌طور الی آخر. یعنی مایک چیزی را از پایه یاد بگیریم و پیشرفت کنیم. در خلال این سیستم است که این هسته‌های هنری تشکیل می‌شود. به عبارت دیگر تلویزیون، نیاز به یک سری هسته‌هایی دارد که در این هسته‌ها ما تجربه‌های ماندگار در تداوم هم داشته باشیم.

رسام: من یک مثال بزنم. متأسفانه یک تعریف غلط در جامعهٔ هنری ما وجود دارد و آن این‌که سینما محل بسیار خوبی است و تلویزیون یک جای حداقل دست دوم است. این تعریف باعث شده تا آدم‌هایی که به تلویزیون می‌آیند و چند تجربهٔ خوب می‌کنند به سرعت جذب سینما می‌شوند. در صورتی که این به اعتقاد ما خیلی درست نیست. این هنرمندی که در تلویزیون چند کار خوب کرده و مدیر گروه‌ها هم به او اطمینان دارند باید در تلویزیون بماند و چند نفر مثل خودش را تربیت کند و تجارب خودش را در اختیار آن‌ها قرار دهد.

این نویسندهٔ جوان و مستعدی که تازه می‌خواهد به تلویزیون بیاید را چه کسی باید حمایت کند؟ همین آدم با تجربه و جا افتاده، ما نمی‌توانیم از کارمند اداری سازمان که تنها دل مشغولی‌اش

●به اعتقاد ما در شرایط حاضر مشکل نویسنده‌ها فن نگارش نیست. مشکل این است که حرفی برای گفتن ندارند.

● در سینما یا تلویزیون نمی‌شود که نویسنده‌ای درموقع نوشتن به حال شخصیت‌هایش گریه نکند و بعد هم انتظار داشته باشد که تماشاچی موقع دیدن این صحنه‌ها گریه کند.

حقوق آخر ماه است انتظار داشته باشیم که از این نویسندهٔ جوان یا فیلم‌بردار جوان یا هر چیز دیگری حمایت کند. اصلاً او نمی‌تواند این کار را بکند.

■ **چه دلیلی دارد که این آدم حرفه‌ای در تلویزیون بماند و علی‌رغم همهٔ مشکلاتی که برای برنامه‌سازی وجود دارد، کار کند. در صورتی که می‌تواند در سینما راحت کار کند و به آدم مطرحی تبدیل شود؟**

رسام: برای این‌که جامعه خرج این آدم کرده تا حرفه‌ای و با تجربه شود. ببینید، مسعود رسامی که الان جلوی شما نشسته، به لحظات تجربه و معلومات مسعود رسام دو سال پیش نیست. شاید مسعود رسام دو ماه پیش هم نباشد. برای این‌که ما در تلویزیون با پول قبض آب‌وبرق مردم در حال تجربه کردن هستیم و طبیعی است که به چیزهای جدیدتری می‌رسیم. خوب این قضیه خودبه‌خود یک تعهد اخلاقی در من ایجاد می‌کند و همین تعهد باعث می‌شود که یک زمانی هم به عنوان پیش کسوت دست چند نفر نویسندهٔ جوان را بگیرم و امکان تجربه کردن را برای آن‌ها هم فراهم کنم. به نظر من تنها در صورت وجود چنین رابطه‌های سالمی است که می‌توانیم یک تلویزیون خوب و قابل قبول داشته باشیم. وگرنه یک نویسندهٔ جوان باید در حال حاضر علی‌رغم تمام مشکلاتی که وجود دارد به سختی در تلویزیون کار کند تا بیست سال دیگر به این‌جایی برسد که ما هستیم. خوب اگر شرایطی به‌وجود بیاید که این نویسنده‌های جوان بتوانند از تجارب بیست سالهٔ ما استفاده کنند، خوب بیست سال دیگر این آدم‌ها به جای بیست سال، چهل سال تجربه دارند. این فرایند تجربه‌های در امتداد هم در تمام دنیا وجود دارد و برای همین هم هست که سطح کارهای آن‌ها به مراتب بالاتر از ماست.

■ **ظاهراً از بحث اصلی دور شدیم. فکر می‌کنم به این‌جا رسیده بودیم که شما گفتید بعد از نیازسنجی و پیدا کردن موضوعات وخلق شخصیت‌ها، قصه‌هایمان را براساس چیزهایی که به دست**

آورده‌ایم، می‌نویسیم. سوالی که این‌جا مطرح است این است که آیا شما برای نوشتن قصه روش و فرمول قابل تعریف و خاصی دارید؟

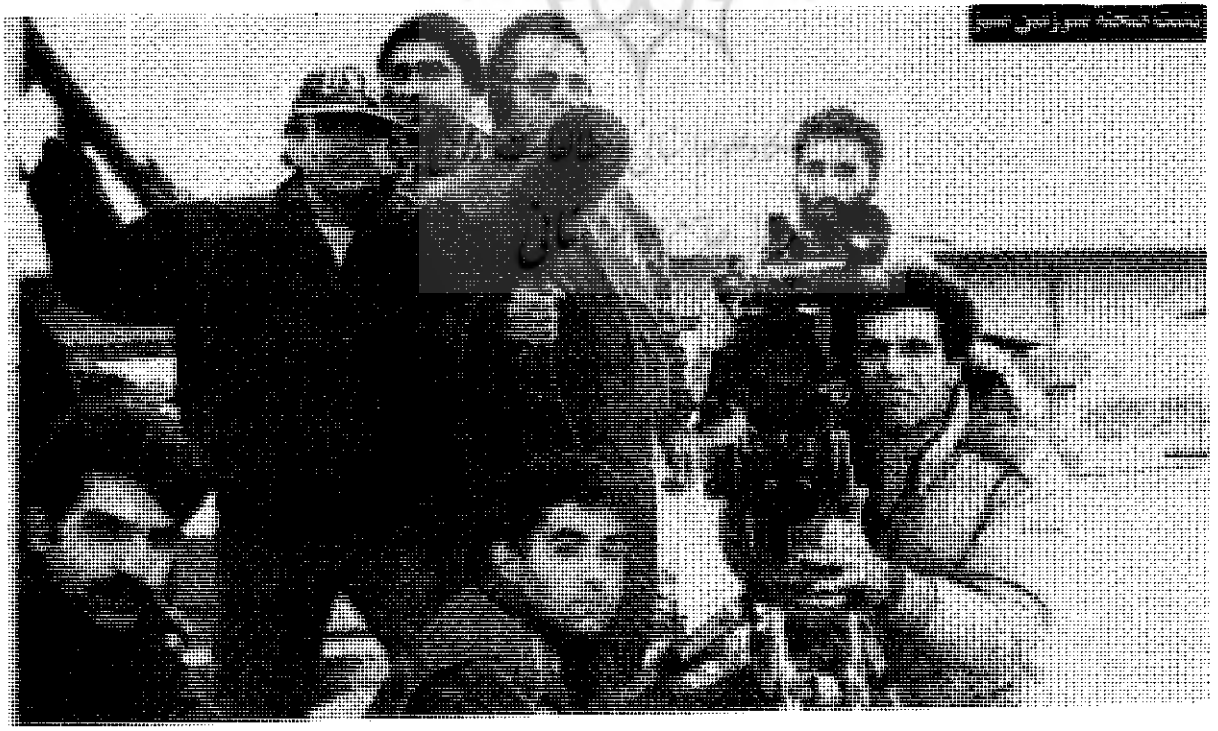
بیرنگ: فکر نمی‌کنم بشود دستورالعمل خاصی برای این قضیه بیان کرد. چون خلق قصه بر می‌گردد به خصوصیات فردی آدم‌ها. به نظر من هنرمند کسی است که می‌تواند از ابزاری که در اختیارش قرار داده‌اند مثلاً یک قصه بنویسد یا یک نقاشی بکشد و امثالهم. این مسأله بارها از ما سؤال شده که شما چه فرمول و روشی برای ساختن موقعیت کمیک و طنز دارید؟ این سؤال را اصلاً نمی‌شود جواب داد. چون به اندازهٔ همهٔ آدم‌ها موقعیت و حالت طنز وجود دارد و طنز هیچ شخصیتی با شخصیت دیگر برابر نیست. چون هر کسی یک ذات وجودی و استعدادی دارد که یک موقعیت را بانمک می‌بیند و وقتی حرف را این آدم خاص می‌زند، طنز به شکل مطلوب از کار در می‌آید. این در زندگی روزمره هم وجود دارد. گاهی اوقات کسی حرفی را می‌زند و همه هم می‌خندند. اما وقتی که من ادای آن آدم را در می‌آورم و همان حرف را می‌زنم، به جای خندهٔ اطرافیان دوتا سیلی هم می‌خورم. به نظر من در این موقعیت‌هاست که هنرمند و آن استعداد ذاتی و خدادادی معنا پیدا می‌کند.

رسام: ببینید منظور ما این است که حالا یک سری مواد خام با نیازسنجی و تحقیقات به‌دست آمده؛ دیگر کار تمام است و بگوئیم که اگر این مواد خام را در اختیار هر کسی قرار دهی می‌تواند یک کار خوب تحویل دهد. نه، هر کسی ممکن است کاری بنویسد که لزوماً شبیه به کار ما هم نیست. ممکن است اصلاً کار خوبی هم از آب در نیاید.

■ **البته این صحبت شما کاملاً درست است، اما سؤال من در مورد روش اجرایی شما در این بخش بود. به هر صورت شما همان طور که در بخش‌های قبلی روشی داشتید در این‌جا هم باید یک روش کاری مشخص داشته باشید.**

بیرنگ: من اگر بخواهم در مورد روش کاری خودمان در این بخش توضیح بدهم باید اول از تشکیل گروه و نوع دیدگاه‌هایمان شروع کنم. ببینید؛ ما در گروه خودمان یک عده آدم‌هایی هستیم که به لحاظ فکری و جهت دید و نگاه با هم هماهنگی داریم. به هر حال آدم‌های زیادی به گروه ما می‌آیند، اما در نهایت آدم‌های کمی باقی می‌مانند. این آدم‌هایی که باقی مانده‌اند به شکلی مکمل یک‌دیگرند. مثلاً من یک شوخی خاصی دارم. آقای رسام از این شوخی من استقبال می‌کند. آقای رامبد جوان هم از این شوخی خوشش می‌آید. بعد آقای شکیبایی هم به این شوخی کشیده می‌شود. خانم مهین ترابی هم می‌بیند که این طنز با بازی‌اش هماهنگ است. دو تا نویسندهٔ دیگر هم این شوخی را تأیید می‌کنند. در حقیقت این هماهنگی‌هاست که باعث می‌شود این گروه با هم کار کنند و نتیجه و ماحصل کار هم شاید چیز مطلوب و مورد پسندی در آید. این مثل این است که در حوزه علمیه عده‌ای می‌روند پیش یک استاد خاص و پای درس او می‌نشینند. برای این که درس آن آدم برایشان جذابیت دارد. یعنی این قدرت انتخاب وجود دارد و مثل دانشگاه نیست که دانشجو مجبور است با استادی که دانشکده برایش تعیین کرده کار کند. این‌جا هم همین فضا وجود دارد و آدم‌ها همدیگر را انتخاب می‌کنند.

در این فضا یک سری قوانین هم وجود دارد. مثلاً یک نفر می‌آید و می‌خواهد با ما کار کند. اول از همه یک فلسفهٔ کلی که در گروه ما وجود دارد را برایش روشن می‌کنیم و آن این‌که ما در جمع



خودمان به مسایل زندگی همیشه از جنبهٔ مثبتش نگاه می‌کنیم. ما به این تز و این تفکر معتقدیم که قرار است همیشه نیمهٔ پر لیوان را ببینیم. ما قرار است که معاییمان را از روی محاسنمان شناسایی کنیم. یعنی یک دادگاه خوب را به عنوان الگو نشان می‌دهیم. بقیهٔ دادگاه‌ها خودشان را با این مقایسه کنند. ما اصلاً به یک اصل دراماتیک جدید معتقدیم و آن این‌که قصه‌های ما آدم منفی ندارد. چون ما خواسته‌هایمان خواسته‌های فردی و دل‌مشغولی‌هایمان نیست. ما در مورد تلویزیون صحبت می‌کنیم. تلویزیون جای حرف‌های خصوصی مسعود رسام یا بیژن بیرنگ نیست. تلویزیون یک رسانهٔ عمومی است که قرار است یک حرف انسانی را مطرح کند و در جریان فرهنگی جامعه موثر باشد. خوب اگر این آدم قبول کرد که مثبت بنویسد و قبول کرد که به تحقیق در کارش اهمیت بدهد. ما این فرد را در گروهمان با افتخار می‌پذیریم. حالا وقتی عده‌ای آدم که در فلسفه‌های کلی با هم هم‌خوانی دارند دور هم بنشینند و یک صحنه خاصی مطرح شود، هر کس به فراخور ذهن

کسی نیست که فقط در مورد دل مشغولی‌های خودش بنویسد. نویسندهٔ حرفه‌ای آدمی است که می‌تواند دل مشغولی‌های دیگران و حرف‌های جامعه‌اش را دل مشغولی خودش بکند. وجود این مسئله است که باعث می‌شود یک آدم حرفه‌ای بتواند تا آخر عمرش فیلم بسازد و همیشه هم حرف جدید بزند. برای این‌که مرتب خودش را تکرار نمی‌کند و به حرف‌های دیگران هم‌می‌پردازد.

خوب وقتی این مواد خام آماده شد. یعنی فکر و ایده و دانش و تکنیک نویسندگی بود. بعد باید این عقل را از صافی دلت عبور بدهی و بنویسی. اگر این کار را کردی نتیجهٔ کار مسلماً دل‌نشین می‌شود. این‌که یک نفر می‌گوید من نویسندهٔ حسی هستم یعنی همین. نویسندهٔ حسی کسی نیست که تکنیک نویسندگی را بلد نباشد و فقط بر مبنای احساسش بنویسد. بلکه این آدمی است که تکنیک نویسندگی در ناخودآگاه ذهنش نشسته و وقتی شروع به نوشتن می‌کند، این بخش از مغزش خودبه‌خود به او دستور

● در کارهای تلویزیونی باید یک سری هسته‌های هنری تشکیل شود و آدم‌هایی که در این هسته‌ها می‌آیند بتوانند بر یکدیگر تأثیرگذاری کنند و این تبادل نظرها و سروکله زدن‌ها همیشه نتیجهٔ مثبت می‌دهد.

● تلویزیون جای حرف‌های خصوصی مسعود رسام یا بیژن بیرنگ نیست. تلویزیون یک رسانهٔ عمومی است که قرار است یک حرف انسانی را مطرح کند و در جریان فرهنگی جامعه مؤثر باشد.

و خلاقیتش پیشنهاد می‌دهد و این عقل جمعی است که یک قصه را به شکلی مطلوب می‌سازد.

بعد این‌که ما سعی می‌کنیم در قالب داستانمان حرف مردم را هم بگوئیم.به عقیدهٔ مادر شرایط حاضر مشکل نویسنده‌ها فن نگارش نیست. مشکل این است که حرفی برای گفتن ندارند. ابراهیم حاتمی کیا، داود میرباقری یا بهرام بیضایی و آدم‌های مطرح دیگر، کارشان به‌واسطهٔ آن حرف و تفکری که بیان می‌کنند است که اهمیت دارد. در تلویزیون هم همین‌طور است. یعنی شما اگر بتوانید در قالب کارتان نیاز و حرف مردم را بزنید، ارتباط عاطفی لازم را با مخاطب برقرار می‌کنید و مخاطب را به سریالی که ساختید جلب می‌کنید. مثلاً در حال حاضر یکی از بحث‌های مطرح جامعهٔ ما،بحث مطبوعات است. خوب، وقتی من می‌دانم این حرف جذاب است باید یک شیوهٔ بیانی جذاب هم پیدا کنم. یعنی یک فرم مناسب برای این محتوا بسازم. یک ظرف مطلوب برای این مظروف جذاب بسازم.

یک نویسنده در صورتی می‌تواند از یک حرف خوب یک کار جذاب بسازد که این حرف با پوست و گوشت و خونش یکی شده باشد. تعریف نویسندهٔ حرفه‌ای هم همین است. نویسندهٔ حرفه‌ای

می‌دهد. حالا اگر نویسنده‌ای یک فکر خوب را طبق تکنیک‌هایی که بلد است از صافی دلش عبور داده، حرف‌هایش هم که حرف دلش است. آدم‌هایش را هم که به آن شکل انتخاب کرده. گروهش هم همه هماهنگ و هم فکر با او هستند؛ اگر نتیجهٔ کارش قابل قبول نشود به نظر من یک مقدار نسبت به امکاناتی که در اختیارش گذاشته‌اند قدر ناشناسی کرده است. اصلاً خیلی کم پیش می‌آید که با این شرایط یک کار خوب در حد استانداردهای تلویزیون تولید نشود.

رسام: اصولاً شما اگر به این شکل یک کاری را نوشتید، کار دل‌نشین می‌شود و ارتباط عاطفی لازم را با مخاطب برقرار می‌کند. حتی کسانی که این فکر و حرف شما را قبول ندارند از دیدن کار لذت می‌برند. در سینما یا تلویزیون نمی‌شود که نویسنده‌ای در موقع نوشتن به حال شخصیت‌هایش گریه نکند و بعد هم انتظار داشته باشد که تماشاچی موقع دیدن این صحنه‌ها گریه کند. یا در مورد خندیدن هم همین‌طور. بارها شده که ما در طی جلساتمان به شوخی خاصی که طراحی کرده بودیم، خندیدیم. بعد در عمل هم دیدیم که مخاطب به این شوخی ما خندیده است. همهٔ این‌ها بر می‌گردد به ارتباط عاطفی‌ای که یک نویسندهٔ حرفه‌ای می‌تواند با

مخاطب خودش داشته باشد.

بیرنگ: نویسنده باید عاشق کارش و عاشق حرفی که می‌زند باشد. امکان ندارد کسی سریالی بسازد با این هدف که مثلاً بتواند ماشین بخرد. سریالی که با این هدف حتی توسط عوامل خوب و حرفه‌ای ساخته شود کار خوبی نمی‌شود. هیچ‌کس نمی‌تواند تضمین بدهد که من می‌توانم با هر سوژه‌ای یک فیلم پرفروش بسازم که این قدر در آمد داشته باشد. آدم در سینمای هالیوود هم که مثلاً فیلم **تایتانیک** را نگاه می‌کند، واقعاً این عشق و عاطفه را در کار می‌بیند که حالا امروز میلیاردها می‌فروشد. ولی پشت این کار سازنده‌ای هست که دوازده سال پی‌گیر ساخت این فیلم بوده و همین عشق و عاطفهٔ سازنده است که باعث شده یک کار دل‌نشین به‌وجود بیاید. سینمای قدیم ما دقیقاً این مسأله را نشان می‌دهد. یک کلاه مخملی توسط کسی که عاشق کارش بود ساخته می‌شد که مورد توجه مردم قرار می‌گرفت و می‌فروخت. چهل تا کپی از روی آن با همان داستان و همان هنرپیشه‌ها ساخته می‌شد ولی کسی اهمیت نمی‌داد.

■ **به عنوان آخرین سؤال و برای تکمیل بحث می‌خواستم سؤال کنم که توصیهٔ شمابه نویسندگان جوانی که استعداد این کار را دارند، برای تقویت این حس در خودشان چیست؟**

بیرنگ: استاد ما آقای دکتر فروغ که الحق و الانصاف حق زیادی برگردن ما دارد همیشه می‌گفت: این کار طلبگی می‌خواهد. خودش رئیس دانشکدهٔ هنر بود ولی می‌گفت که شما باید طلبه باشید. طلبگی یعنی بزرگ‌ترین سیستم آموزشی دنیا که اتفاقاً ریشه‌اش در حوزه‌های علمیه ایران است. همیشه از میان طلبه‌ها یک فیلسوف بزرگ اسلام بیرون می‌آید. هیچ وقت دانشکدهٔ الهیات نمی‌تواند آن فیلسوف را تربیت کند. در سیستم طلبگی شاگرد استادش را انتخاب می‌کند، استاد هم شاگردش را انتخاب می‌کند. بعد این استاد وقتی استعدادی در این شاگرد دید دستش را می‌گیرد و به او کمک می‌کند. این حس و روحیه طلبگی باید در بچه‌های ما به‌وجود بیاید. مسأله‌ای که در دانشکده‌های ما وجود ندارد و بچه‌ها نیز به آن بی‌توجه هستند. در سیستم آموزش و پرورش امریکا اصل بسیار مهمی وجود دارد و آن هم این‌که «همیشه دانشگاه بعد از دانشگاه آغاز می‌شود» یعنی این‌که دانشجویی که فارغ‌التحصیل شده و وارد اجتماع یا محیط کار می‌شود، تازه دانشگاهش از این‌جا آغاز می‌شود و از این‌جا باید شروع کند به یادگرفتن. حالا بچه‌هایی که از دانشکده‌های ما فارغ‌التحصیل می‌شوند چقدر با خودشان رو راست هستند؟ این‌ها چقدر قبول دارند که بلد نیستند و تازه اول طلبگی‌شان است؟

رسام: من یک پیشنهادی به این بچه‌ها دارم و آن هم این‌که در وهلهٔ اول سعی کنند که بنویسند. در مرحلهٔ دوم سعی کنند که دنبال مفاهیم خیلی پیچیده و خاصی در کارشان نگردند و همان چیزی که به آن اعتقاد دارند را بنویسند. همان چیزی که عشق و علاقه‌شان است و به‌قول معروف حرف دلشان را بگویند چون نویسنده باید حرف دلش را بزند و گرنه کارش دل‌نشین نمی‌شود. در مرحلهٔ بعد سعی کنند که موضوعات مختلف را از زوایای مختلف نگاه کنند. این نوع دیگر دیدن همیشه کار را جذاب می‌کند. هنرمند باید اتفاقات پیرامونش را جور دیگری ببیند. یک اصل وجود دارد و آن هم این‌که دنیا متعلق به کسانی است که می‌توانند دنیا را نوع دیگری ببینند.

بیرنگ: اصلاً هنر یعنی این‌که مسایل دنیا را هر کسی چطور می‌بیند. چرا ما نمایشی مثل **هملت** را بارها و بارها می‌بینیم؟ برای این‌که می‌خواهیم ببینیم این کارگردان با **هملت** چه کرده است. حرف دنیا که تکراری نیست. آن چیزی که تماشاگر می‌خواهد بفهمد این است که این آدم در مورد این حرف چه می‌گوید. آقای **الهی قمشه‌ای** در مورد موضوعاتی که خیلی‌ها حرف می‌زنند، حرف می‌زند. ولی سبک و سیاق و نوع صحبت کردنش است که برای مخاطب جذاب است. در حقیقت آواز مهم نیست، آن چیزی که مهم است آوازه خوان است. در این زمینهٔ «نوع دیگر دیدن» یک مثال وجود دارد و آن این‌است که می‌گویند علت موفقیت **هیتلر** این بود که توانست ملت آلمان را نوع دیگری ببیند. علت شکستش هم این بود که بعد از موفقیت همه دنیا را فقط به یک نوع دید. پس هنرمند هم باید نوعی دیگر ببیند. و این نگاه هم فکر می‌کنم قابل تربیت کردن است. ما در آن سریال **نوعی دیگر** این موضوع را تجربه کردیم. ما صدوهشتاد قسمت سریال ساختیم. گاهی اوقات فکر می‌کردیم که دیگر نمی‌شود این موضوع را نوعی دیگر دید. بعد می‌دیدیم که می‌شود همان موضوع را به چهل شکل مختلف دیگر دید. یکی از آن نوع‌هاست که جذاب است ومی‌شود که آن را با آزمون و خطا کشف کرد. باید تجربه کرد. نویسنده‌های جوان باید تجربه کنند و بنویسند و بنویسند و باز بنویسند!■