محسن ارزم
شیرین معروفی

پرونده زیر، نگاهی است به تجربه‌های اصیل و جسورانه‌ای که در سینمای ایران شکل گرفته است. به کارنامه ۱۰ فیلمساز که آن‌قدر جسور بوده‌اند که از بند هنجارها و عرف‌ها و کلیشه‌های رایج سینمای ایران پا را آن سوتر بگذارند و به تعاملی دو جانبه با تماشاگر دست بزنند.
تجربه‌هایی جسورانه که معدود تلاش‌های فرمگرایانه سینمای پس از انقلاب است.
در این پرونده سینمای هنری و تجربی را کنار گذاشتیم که تجربه‌های غیرمتعارفشان در مرور این سال‌ها، خود عین کلیشه است.
فیلم‌هایی که مورد توجه جشنواره‌های خارجی کم‌اهمیت قرار می‌گیرند و کاملاً بر روی قراردادهای نانوشته ژانر سینمای هنری اتود شده‌اند، از آن دسته، تنها کیارستمی را وارد جرگه کرده‌ایم که هر چه باشد سینماگری اصیل است.
بیشتر هم و غم ما بر فیلمسازانی است که در بدنه سینمای حرفه‌ای آن قدر جسارت داشته‌اند و آن‌قدر برای مخاطب خود احترام قائلند که تجربه‌های جدیدی را با او در میان بگذارند. تجربه‌هایی که نه در مضمون که در فرم‌های روایی شکل گرفته‌اند. تجربه‌هایی که گاه موفق بوده‌اند و گاه شکست خورده‌اند.

نگاهی به اصیل‌ترین تجربه‌های جسارت‌آمیز روایتی در سینمای حرفه‌ای ایران

تجربه و دیگر هیچ

O یک اشاره:
به‌نظر می‌رسد باید از همین ابتدا تکلیف خودمان را روشن کنیم: اصطلاح یا عبارت «جسارت» که در این سه چهار سال به ادبیات سینمایی ما پیوسته، معنا و مفهوم مشخصی ندارد و هر چیزی را «جسارت» می‌نامند. فرض کنید یک کارگردان در فیلم‌اش کتک زدن دانشجویان را نشان می‌دهد و لقب «جسور» را به او می‌بخشند، یا کارگردانی دیگر عاشق شدن یک رزمنده را به تماشا می‌گذارد و مفتخر به دریافت این لقب می‌شود. با همهٔ این حرف‌ها ـ اما ـ می‌توان سوال کرد که حد و مرز «جسارت» کجاست؟ و چه کسی در کدام گوشه از جهان ادعا کرده که «جسارت» در سینما به موضوع محدود می‌شود که ما نفر دوم باشیم؟ برخوردهای ناشی از هیجان و به زبان آوردن عباراتی که ـ اصلاً ـ به فیلم ربطی پیدا نمی‌کند، زیر ساخت نگرش ما را تشکیل می‌دهد و ـ همیشه ـ بدون توجه به فرم (شکل) فیلم، فقط به تماشای موضوع می‌نشینیم. البته همه آزادند که به موضوع‌های جالب توجه بپردازند ـ اما ـ ما آزاد نیستیم که فقط به کار آن‌ها لقب «جسور» بدهیم. مفهوم «جسارت در سینما» آن قدر کلی است که نمی‌توان در یک مقاله خلاصه‌اش کرد، چه رسد به این که نمونه‌های آن را هم بررسی کنیم. متن زیر هم ادّعا ندارد که ـ کاملاً ـ معنای جسارت را فهمیده، اما مدعی است در دوره‌ای که همه «جسارت» را در سیاسی بودن صراحت اجتماعی و شعار دادن می‌بینند، دغدغه‌اش فیلم‌هایی هستند که به هر حال ـ به لحاظ فرم (شکل) تجربه‌هایی تازه داشته‌اند. ضمن این که باید اذعان داشت، فهرست کارگردان‌ها و فیلم‌های زیر ـ اصلاً ـ کامل نیست و چه بسا ناقص هم باشد، اما چه کسی گفته ما حرف آخر را می‌زنیم؟

مقدمهٔ «نظری»
«دیوید بوردول» و «کریستین تامسون» در کتاب «هنر سینما» می‌نویسند: «مردم اغلب چنین فکر می‌کنند که «فرم» به‌عنوان یک مفهوم [Concept] در مقابل آن چیزی است که «محتوا» خوانده می‌شود. [...] هر جزء متشکله به‌عنوان بخشی از الگوی فراگیری که ادراک می‌شود، کارکرد دارد. بنابراین خیلی چیزها را که بعضی‌ها محتوا تلقی می‌کنند، ما به مثابهٔ عناصر فرمان [شکلی] در نظر می‌گیریم. از نظر ما موضوع [Subject matter] و مفاهیم انتزاعی، همه در سیستم کلی اثر هنری حل می‌شوند. آن‌ها ممکن است ما را به طرح انتظارات خاص، یا استنباط‌های خاص سوق دهند. مخاطب این عناصر را به یکدیگر مربوط می‌کند و آن‌ها را به بخشی و واکنشی پویا وا می‌دارد. در نتیجه، موضوع و مفاهیم ـ تاحدودی ـ متفاوت می‌شوند از آن چه که در خارج از اثر هنری بودند». [برگرفته از: هنر سینما / ترجمهٔ فتاح محمدی / نشر مرکز / ۱۳۷۷]

بهروز افخمی

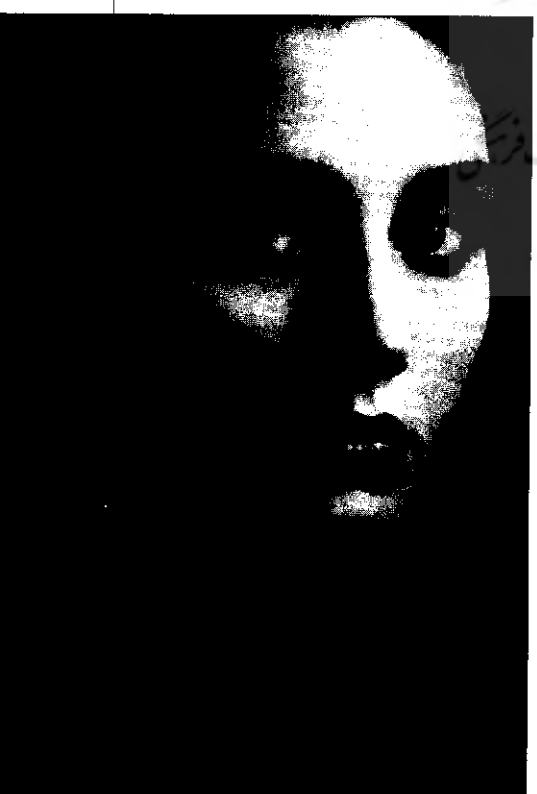
«بهروز افخمی» درست بعکس بسیاری فیلم‌سازان، داعیهٔ هنرمند بودن ندارد و از آن جا که سینما را بیش‌تر صنعت می‌داند، خودش را صنعت‌گر می‌نامد. سینمای «افخمی» سینمای کلاسیکی است که از کنار هم چیده شدن قطعات یک پازل پدید آمده است. وسواس او در انتخاب قصه و بازیگر و ـ حتی ـ ضرباهنگ تدوین چیزی نیست که کسی از آن خبر نداشته باشد. در کارنامهٔ او دو فیلم متفاوت «جهان پهلوان تختی» و «شوکران» نمونه‌هایی از سینمای فرمال هستند که ـ اتفاقاً ـ موضوع در خود اثر آمیخته شده است.

۱. جهان پهلوان تختی

فیلم در حقیقت یک سیر است. سیری که از واقعیت (مرگ علی حاتمی و ناتمام ماندن فیلم او) آغاز می‌شود و با یک قصه پایان می‌پذیرد (تلفن‌های خوشنویس / جاعل خط و خارج شدن کارگردان از هتل). این سیر ـ به بطن خود ـ به جست‌وجوی شکل تازه‌ای برآمده، تا واقعیت مستند مرگ «تختی» و واقعیت غم‌بار (تراژیک) ساختن فیلم به دست «علی حاتمی» را به شکل مناسب کنار هم بنشاند و در این کار تا آنجا پیش رفته که ـ بواقع ـ فیلم، زیر سایهٔ «علی حاتمی» نیست، بلکه «حاتمی» هر جزئی از قصه «جهان پهلوان تختی» شده است. پایان معلق فیلم و محو بودن سرنوشت «تختی» (خودکشی یا کشته شدن) و کارگردان و همسر کارگردان (چگونگی ادامهٔ فیلم حاتمی) به نوعی رنگ تیره قصه و شباهت‌اش با سینمای نوآر (Film Noir) را بیش‌تر می‌کند و ـ از سویی ـ «فیلم» بودن «فیلم» را دوباره نشان می‌دهند.
جهان پهلوان تختی، به‌هر حال فیلم سختی است.

۲. شوکران

قوّت فیلم احتمالاً ریشه در فیلم‌نامهٔ آن دارد. فیلم نامه‌ای که می‌کوشد یک رابطهٔ عاطفی / عشقی را میان دو انسان، در موقعیتی غریب بر پا کند. آن چه در ابتدا دیده می‌شود ـ فقط ـ یک رابطهٔ عاشقانه است ـ اما ـ در پایان نه تنها از عشق خبری نیست، بلکه نفرت، جای آن را می‌گیرد. شخصیت «محمود بصیرت» و «سیما ریاحی» در آغاز به‌گونه‌یی است که تماشاگر گمان می‌کند اولی خوب است و دومی بد. اما در پایان، قضیه عکس می‌شود. از سویی دیگر پرداخت فیلمنامه و این قصه اصلی ـ حدوداً ـ بیست دقیقه بعد از شروع فیلم آغاز می‌شود، فیلم را در میان سایر فیلم‌های دههٔ هفتاد، در رده‌ای بالا قرار می‌دهد. جدا از این، پایان غیرمنتظرهٔ فیلم و پرداخت کلاسیک، کمک کرده تا فیلم ـ احتمالاً ـ به یکی از Cult Movieها تبدیل شود. فیلمنامه آکنده از غافلگیری‌های پیاپی. تماشاگر با کدهای آشنا بمباران می‌شود اما در ادامه آن کدها معنای متفاوتی می‌یابند. شوکران فیلمی است که انتظارات تماشاگر را مدام به بازی می‌گیرد.



بهرام بیضایی

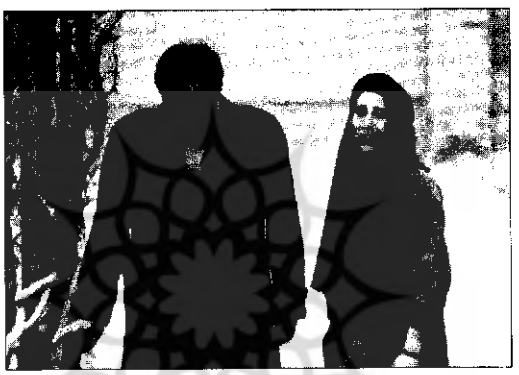
«بهرام بیضایی» ـ شاید ـ تنها کارگردانی باشد که ـ رسماً ـ هنگام حجت از او، لقبِ «استاد» را پیش از نام‌اش می‌آورند. این لقب ـ احتمالاً نتیجهٔ چهل سال فعالیتِ مستمر او در عرصهٔ سینما و تئاتر است. نمایشنامه‌هایی که نوشته، فیلمنامه‌هایی که منتشر کرده و تحقیقاتی که راجع به سینمایِ کلاسیک انجام داده است. (هیچکاک در قالب، مثلاً) سینمای او ـ معمولاً ـ در مقایسه با سایر فیلمسازان، متفاوت بوده و دو فیلم آخرش هم دلیل این ادعا هستند.

۱. سگ‌کشی

فیلم هنوز به نمایش عمومی در نیامدهٔ «بیضایی» چکیدهٔ همهٔ فیلم‌های قبلی اوست. این جا و در این فیلم، زن (گلرخ کمالی) بیش از فیلم‌های دیگرش نقش کلیدی دارد. از سوی دیگر فیلم به شدت اجتماعی است و ـ حتی ـ گاهی به سیاست گرایش دارد. «سگ‌کشی» فیلمی است دربارهٔ خیانت و مظلومیت زن. «گلرخ کمالی» در جامعه مردسالار، در پی گرفتن و حمایت از طلب‌کاران شوهرش است، در حالی که شوهرش او را فریب داده. این قضیهٔ فریب خوردن را ـ اما ـ در ابتدا نمی‌فهمیم. سکانس ماقبل آخر، آن قدر تکان دهنده است که تماشاگر هم خودش را در گیج‌بودن «گلرخ» شریک می‌کند. ساختار تودرتوی «سگ‌کشی» و حالت معمایی‌وارش، حتی در سیمای ایران بدیلی ندارد، چه رسد به «بیضایی»!

۲. مسافران

«مسافران» از همان ابتدا تکلیف‌اش را با تماشاگرش روشن می‌کند. همان جا که «مهتاب» رو به دوربین اعلام می‌کند قصد دارند برای عروسی خواهرش به تهران بروند، اما به تهران نمی‌رسند و در راه می‌میرند. در واقع «مسافران» از همان آغاز قصه‌اش را لو می‌دهد، اما در ادامه با ترفندهای گوناگون، جای خالی این تعلیق را با تعلیق‌های دیگر پُر می‌کند. از این صحنه به بعد می‌دانیم که آن‌ها مرده‌اند (سواری تصادف کرده راه می‌بینیم) ولی رفتار دیگران و نوع برخوردشان با این مساءله جای آن تعلیق را می‌گیرد. از سویی، رفتار غریب «خانم بزرگ» (جمیله شیخی) تماشاگر را دو دل می‌کند که نکند آن‌ها نمرده باشند (خانم بزرگ از آینه‌ای می‌گوید که آن‌ها را باید می‌آوردند)، با همهٔ این رفتارها و بدل شدن عروسی به عزا و در ادامه عزا به عروسی، میهمانان مرده هم از راه می‌رسند، با آینه‌ای که خانم بزرگ گفته بود. (واقع‌گرایی جادویی در این صحنه موج می‌زند). به‌خاطر همین چیزهاست که «مسافران» فیلم متفاوتی است.



بهمن فرمان‌آرا

«بهمن فرمان‌آرا» هم‌نسل سینمایی «بهرام بیضایی» و «مسعود کیمیایی» است. فیلم اول‌اش «خانهٔ قمرخانم» به طرز غریبی شکست می‌خورد. کمی می‌گذرد تا با «شازده احتجاب» دوباره خودش را نشان بدهد. «شازده احتجاب» یکی از مدرن‌ترین و در عین حال فرمال‌ترین فیلم‌های سینمای ایران است. جریان سیال ذهنی که در رمان هست، این جا به فیلم تبدیل شده، «سایه‌های بلند باد» کم‌تر دیده شد و همه چیز ماند تا سال ۱۳۷۸ که «بوی کافور، عطر یاس» را ساخت. بازگشت دوبارهٔ «فرمان‌آرا» همه را شگفت‌زده کرد.

بوی کافور، عطر یاس

فیلم «بوی کافور، عطر یاس» را باید نتیجهٔ سال‌ها سکوت سینمایی «فرمان‌آرا» دانست. او که با فیلم دوم‌اش ثابت کرده بود، دغدغهٔ فرم دارد (مارتین اسکورسیزی هم گفته است که سینما یعنی فرم)، این بار هم فُرمی تازه را به تماشا گذاشت. «بوی کافور، عطر یاس»، همه آنچیزهایی را که به عنوان محتوا مشهورند (مثل عطر مرگ در فیلم) به مثابهٔ عناصری فرمال به کار می‌گیرد. ساختار سه پرده‌ای (سه اپیزودی) فیلم، به شدت روی فرم تکیه دارد. همه چیز در فیلم از طریق خاطره پیش می‌رود. «بهمن فرجامی» در قطار نشسته و از پشت پنجره بیرون را نگاه می‌کند و در عین حال، یاد خاطرات هم می‌افتد. سه پردهٔ فیلم هر کدام خاطره‌ای هستند تکرار شونده و گاهی خود را به رخ می‌کشند بعضی به مرگی مربوطند و بعضی به زندگی. (این دوگانگی و تضاد را در نام فیلم هم می‌توان دید.) به‌هرحال ساختار فیلم که کارگردان آن را برگرفته از «رمان‌نو»ی فرانسه می‌داند، در سینمای ما تجربهٔ تازه‌ای بود.

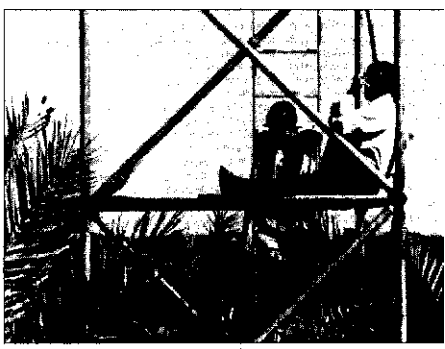
حاتمی کیا

فیلمساز نسل دفاع مقدس که به قول خودش از جنگ وارد سینما شد، پس از سه چهار فیلم، جای خودش را در سینمای ایران تثبیت کرد. فیلم‌های آرمان گرایانه‌اش ـ به نوعی ـ حسرت روزهایی بودند که او و دوستان هم سنگرش از دست داده بودند. در طول این سال‌ها، فیلم‌های متفاوت‌اش باعث شد تا عده‌ای صددرصد موافق او باشند و گروهی دیگر صددرصد مخالفش. خصوصاً که بعضی از حرفهای شخصیت‌هایش، عده‌ای را عصبانی کرد. «ابراهیم حاتمی کیا» جزو معدود فیلم‌سازان پس از انقلاب است که فقط به سینمای دفاع مقدس (با تمام زیر ژانرهایش) می‌پردازد.

۱. آژانس شیشه‌ای

آن چه در «آژانس شیشه‌ای» اهمیت دارد، رفتار عجیب «حاج کاظم» و مظلومیت «عباس» نیست. حتی رفتار «سلحشور» و «احمد کوهی» هم نقشی در این میان ندارد. چیزی که «آژانس شیشه‌ای» را ـ دست کم از نظر ما ـ تا این لحظه بی‌بدیل جلوه می‌دهد، محدودیت خود خواسته‌ای است که کارگردان برای خودش ایجاد کرده. قسمت عمدهٔ فیلم، جز چند سکانس در آژانس «کوکتوس» می‌گذرد (این نام تمثیلی است) بدیهی است که پیش بردن قصه در چنان فضای محدودی با آن همه آدم، (شاهدها نه گروگان‌ها) کار ساده‌ای نیست. هر چند کفهٔ قصه بیش‌تر به سمت «حاج کاظم» و «عباس» متمایل است ـ اما بقیهٔ آدم‌ها هم به نوبت پیش می‌آیند. از سوی دیگر تنوع آن‌ها و حضور چند حاجی بازاری و یک حاجی فیروز، (که اتفاقاً معتاد هم هست) فضای آژانس را طبیعی‌تر جلوه می‌دهد. خصوصاً محدودیت مکان باعث می‌شود روی آدم‌هایی خاص (و چه بسا انتخاب شده) تمرکز کنیم.

۲. بُرج مینو



«برج مینو» یک بازی زمانی است که قسمت اعظم‌اش به مدد تدوین «بهرام بیضایی» به‌دست آمده. «برج مینو» شاید گانهٔ دوم از سه‌گانهٔ «حاتمی کیا» (خاکستر سبز، برج مینو، روبان قرمز) باشد. این جا زوجی که قرار بود که برای ماه عسل راهی اصفهان شوند، از جزیرهٔ مینو سر در می‌آورند. شوهر که روزگاری همین‌جا بوده، از دست گذشته می‌گریزد و همسرش اصرار می‌کند که او گذشته را به یاد بیاورد. (برادر همسرش همسنگر او بوده و روی همین برج شهید شده). این بازی زمانی، موقعی به اوج می‌رسد که گذشته و حال در هم می‌آمیزند و رزمندهٔ سابق را با لباس‌های امروزی در کنار هم سنگرش می‌بینیم. «برج مینو» جست‌وجوی زمانی از دست رفته است.

۳. خاکستر سبز

«خاکستر سبز» در کارنامهٔ «حاتمی‌کیا» فیلم متفاوتی‌ست. زمان سیال و تودرتوی فیلم و نوع پرداختن به مسألهٔ عشق، «خاکستر سبز» را به فیلم متفاوتی در سینمای ایران تبدیل کرده است. از سوی دیگر فضای «بوسنی» در حال جنگ به تودرتو بودن فیلم کمک کرده، هم جا سبز است و شبیه به هم. «خاکستر سبز» در اصل یک قصهٔ عاشقانه است که بر بستر جنگ اتفاق می‌افتد، اما این اتفاق بیش‌تر مدیون زمان سیال و رونده‌ای است که مدام گذشته و حال را به هم ربط می‌دهد و حتی گاهی گذشته جای حال را می‌گیرد. جدا از این، فیلم اندکی تمثیلی هم هست و ـ اصلاً ـ «فاطمیا»، دخترِ بوسنیایی که فیلم به جست و جوی اوست، نماد «بوسنی»ست. بنابراین حضور عکاس / فیلمبردار ایرانی در کنار او و عشق‌اش به او هم، معنایی تمثیلی پیدا می‌کند.

علیرضا داودنژاد

«علیرضا داودنژاد» یکی از حرفه‌ای‌ترین کارگردان‌های ایرانی است. فیلم‌های متفاوت‌اش، چه آن‌ها که به فیلمفارسی‌ها شباهت داشتند و چه آن‌ها که از جریان اصلی سینمای ایران دور بودند، همه، نشان از این حرفه‌ای بودن دارد. اما «داودنژاد» این سال‌ها، تفاوتی عمده با کارگردان آن سال‌ها دارد. دو سه فیلم آخرش از رسیدن به سبکی شخصی حکایت می‌کند، چیزی که بسیاری از کارگردان‌ها در طلبِ آن هستند.

۱. بهشت از آن تو

«بهشت از آن تو» فیلمی عادی نیست. شباهتی به فیلم‌هایی که این روزها ساخته می‌شود ندارد. در واقع فیلمی شخصی است که ـ احتمالاً ـ مورد استقبال عمومی هم قرار می‌گیرد. محور فیلم، دل‌زدگی است. مرد اصلی فیلم از شهر خسته شده و به طبیعتِ سرسبز شمال پناه آورده، هیچ‌کس هم، حتی اهالی خانواده‌اش هم نمی‌توانند او را برگردانند. این دل‌زدگی در ترانه‌های فیلم هم هست. ترانه‌ها دقیقاً متناسب با فیلم و ـ اصلاً ـ فضای مورد احتیاج نوشته شده‌اند، لحن صدای خواننده هم طوری است که به آن دل‌زدگی کمک می‌کند. فیلم، به نوعی مدیون موسیقی است، چرا که در حالت فعلی چیزی شبیه یک کلیپ را می‌بینیم، هر چند شوخی‌های با سازهای موسیقی و ابراز عشق‌ها هم در خلق فضا بی‌تاءثیر نبوده. اما حقیقت این است که در سینمای ما تا به حال فیلمی با این کیفیت موسیقی و این نوع استفاده از موسیقی نداشته‌ایم.

۲. مصائب شیرین

«مصائب شیرین» فیلم تدوین است. هر چند تدوین هم قرار است محتوای اصلی را جلو ببرد. این است که فیلم، یکی از پُر تکنیک‌ترین فیلم‌های سینمای ایران می‌شود (وجه صنعتی را در نظر نمی‌گیریم، دلیل‌اش هم روشن است). هم میزانس‌ها نشان می‌دهند که هر کس چه موقعیتی دارد و هم نوع رابطهٔ آن‌ها را روشن می‌کنند. از سوی دیگر به عمد نماهای مربوط به «رضا» و «مونا» روشن‌تر از نماهایی هستند که در کنار والدین‌شان قرار می‌گیرند، اما در این فیلم به وفور می‌توان آن را یافت. از سوی دیگر سرعت اتفاق‌ها باعث شده، ضرباهنگ فیلم سریع‌تر شود، برش‌های فیلم ـ معمولاً مستقیم هستند اما زمانی که از برش‌های پرشی استفاده شده، یک ضرباهنگ دیگر هم اضافه می‌شود. جدا از این ساختار دایره‌وار فیلم و تطابق زمان نمایشی با زمان واقعی هم از «مصائب شیرین» فیلمی متفاوت و ـ البته ـ دیدنی ساخته است. شاید بهتر باشد یادآوری کنیم تدوین فیلم را «کیومرث پوراحمد» به عهده داشته. به این‌ها باید اضافه کرد فرم خانوادگی فیلم را که خود تجربه‌ای جدید است.

رسول ملاقلی‌پور

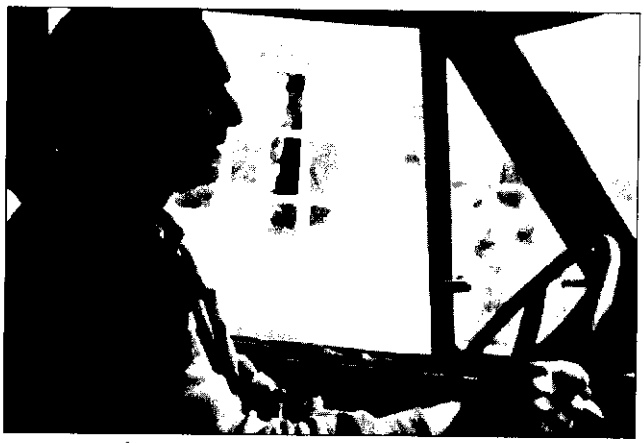
چه چیزی باعث می‌شود تا لقب تلخ‌ترین فیلمساز پس از انقلاب را به «رسول ملاقلی‌پور» بدهند؟ مسأله ـ احتمالاً ـ از این قرار است که «ملاقلی پور» در فیلم‌هایش سعی می‌کند همهٔ چیزها را آن‌گونه که هستند به تماشا بگذارد، نه آن گونه که باید باشند. اما از این‌ها که بگذریم، زمان یکی از دغدغه‌های اوست که ـ معمولاً ـ در کارهایش دیده می‌شود، چه در «سفر به چزابه» و «هیوا» و چه در «کمکم کن» که به هر دلیلی مغشوش به‌نظر می‌رسد. از سویی دیگر دل بستگی‌اش به جنگ باعث شده تا دو فیلم خوب‌اش که از قضا زمانی سیال دارند در این ژانر قرار بگیرند.

۱. سفر به چزابه و هیوا

حرف اصلی «سفر به چزابه» و «هیوا» پیوند نگاه امروز با نگاه گذشته به جنگ اوست. او در این دو فیلم می‌کوشد تا دیروز و امروز را آشتی دهد و آدم‌ها را کنار هم بنشاند. آدم‌هایی که چه بسا اگر با هم بودند، همه چیز بهتر بود. هر دو فیلم از زمان سیال بهره می‌برند. شخصیت‌های امروزی را (کارگردان در سفر به چزابه و هیوا در هیوا) به حال و هوای روزهای جنگ می‌برند. مسألهٔ مهم این است که آدم‌ها هر چند به گذشته سفر می‌کنند، اما اعتقادات‌شان و حتی تناقض فکرهایشان پا برجاست. در حقیقت هر دو فیلم به کمک یک سفر ذهنی، شخصیت‌هایشان را به سفری می‌فرستند تا در پایان به چیزی که باید برسند. کارگردان و آهنگساز به این دلیل وارد سفر زمان می‌شوند که آهنگساز، آن حس و حالی را که برای ساخت موسیقی لازم دارد به دست نیاورده، هیوا هم قاطعانه در صدد یافتن شوهرش است و چون واقعیت اطرافش کمکی به او نمی‌کند، از زمان می‌گذرد تا به «شوهرش» برسد. رسیدن او به شوهرش و خصوصاً صحنه‌های نماز خواندن‌شان، نشان از نوعی وصال دارد. جدا از این مقایسهٔ گذشته و حال هم به شدت جذاب است. در واقع «ملاقلی‌پور»، با ساخت این دو فیلم، فضای ذهنی را به عنوان تجربه وارد سینمای ایران کرد. باید قبول کنیم که این دو فیلم نه فقط در کارنامهٔ کارگردان که در سینمای ما هم شگفت انگیزند.

عباس کیارستمی

«عباس کیارستمی» مشهورترین کارگردان ایرانی در دنیاست. نوع فیلم‌های او و ـ اصلاً ـ تلقی‌اش از سینما باعث شد که در این سال‌ها بسیاری از کارگردان‌ها سعی کنند تا شبیه او فیلم بسازند و عنوان فیلم‌های «کیارستمی‌وار» را ابداع کنند. «کیارستمی» هیچ‌گاه در مسیر رایج و جریان اصلی سینمای ایران حرکت نکرده، او همیشه راهی را رفته و دیگران از پی‌اش حرکت کرده‌اند. همین باعث شده که موافقان و مخالفان بسیاری داشته باشد، مخالفان، فیلم‌های او را سینما نمی‌دانند و موافقان، معتقدند سینمای آینده از راهی می‌رود که «کیارستمی» ایجاد کرده است.



۱. فیلم‌ها: یک نگاه

سینمای «کیارستمی» سینمای متفاوتی است. برای درک سینمای او و آن چه می‌سازد باید اندیشهٔ او را شناخت و ـ مسلماً ـ آن‌ها که تلقی او را سینما نمی‌دانند و فیلم‌هایش را رد می‌کنند، با آن‌ها که می‌دانند و دوست ندارند متفاوتند. نوع سینمای او بر فُرم تکیه دارد.

زیبایی‌شناسی سینمای کلاسیک را رد نمی‌کند، اما از آن استفاده‌ای هم نمی‌کند. بازیگری را به معنای رایج و حرفه‌ای آن باور ندارد و می‌کوشد تا آدم‌های عادی را به بازی وادارد. این چیزها از همان فیلم کوتاه «نان و کوچه» (۱۳۴۹) معلوم است. فیلم‌ها به‌خلاف آن چه شایع شده ـ معمولاً ـ دراماتیک‌اند، اما این دراماتیک بودن به‌گونه‌یی است که ظاهر واقع‌گرا (مستند) را به هم نزند. مثلاً «مسافر» (۱۳۵۳) بر پایهٔ تعلیق‌ها و غافلگیری‌ها ساخته شده است. از این فیلم دیالوگ‌های تکرار شونده در سینمای کیارستمی آغاز می‌شوند. نمونهٔ دیگر «لباس برای عروس» (۱۳۵۵) است که تدوین موازی صحنه‌ها، خصوصاً استفاده درست از قابلیت‌های پاساژ، راه را برای نوع خاص نگاه او باز می‌کند. نگاه مستند او در «کلوزآپ ، نمای نزدیک» شدت می‌گیرد. فیلم هر چند یک روایت داستانی است و تقریباً ـ همهٔ آدم‌ها نقش خودشان را بازی کرده‌اند، اما چندان استیلیزه نیست. به هر حال شوق «کیارستمی» برای زیر پا گذاشتن قواعد کلاسیک از این فیلم پررنگ‌تر می‌شود. او در «زندگی و دیگر هیچ» در حد فاصل سینمای مستند و سینمای داستانی حرکت می‌کند و صداهای خارج از قاب و لانگ‌شات را بیش‌تر مورد استفاده قرار می‌دهد. در «زیر درختان زیتون» با موضوعی به شدت دراماتیک روبه رو هستیم که «کیارستمی» بنا به سنت خودش و زیر پاگذاشتن همهٔ قواعد کلاسیک، آن را به صورت غیر دراماتیک عرضه کرده است. اما «طعم گیلاس» فیلم بسیار تحسین شدهٔ او، یک فیلم جاده‌ای به سبک «کیارستمی» است. می‌رسیم به «باد ما را خواهد برد» که ـ گویا ـ سر فصل تازه‌ای در سینمای داستانی اوست. «کیارستمی» این بار با خساست تمام قصه را تعریف می‌کند، خیلی چیزها را نمی‌گوید و خیلی چیزها را نشان نمی‌دهد. در واقع با استفاده از صدا، جای خالی تصویر را پُر می‌کند. باید در انتظار فیلم‌های بعدی او بود.

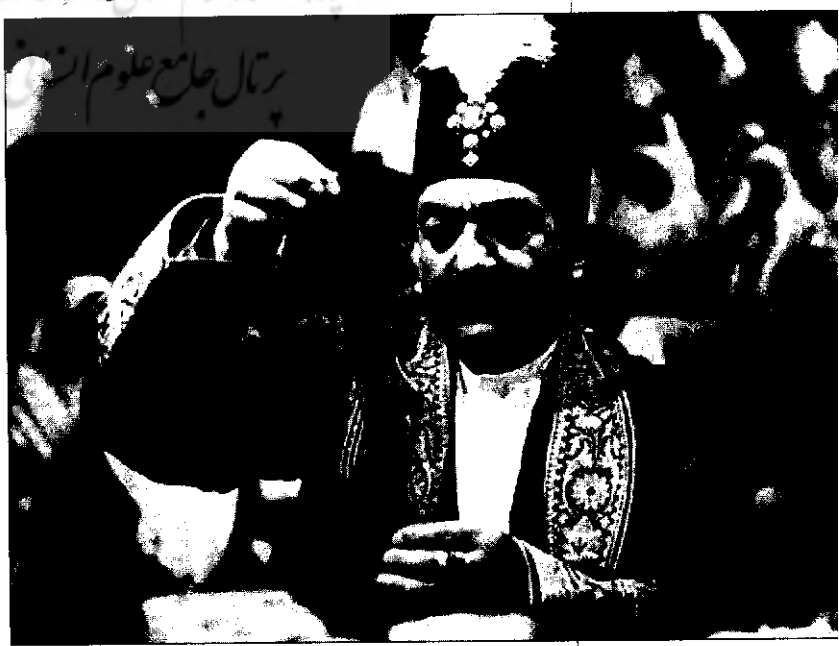
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محسن مخملباف

جنجالی‌ترین و مشهورترین کارگردان سینمای پس از انقلاب، موافقان و مخالفان زیادی دارد. فیلم‌هایش همیشه جنجالی و پُر سر و صدایند، چه وقتی که به‌عنوان فیلمساز مسلمان و متعهد فیلم می‌ساخت و چه حالا که فیلم‌های جهانی می‌سازد و سعی می‌کند صلح را برای انسان‌ها به ارمغان بیاورد. میان فیلم‌های داستانی قدیمی‌اش با فیلم‌های امروز او تفاوت‌های زیادی هست. تجربهٔ این سال‌های او نشان داده که دوست دارد هر فیلم‌اش با فیلم قبل متفاوت باشد. با این حساب می‌توان فهمید که این همه فراز و نشیب در کارنامهٔ او از کجا ناشی شده است.

۱ - سلام سینما

«سلام سینما» فیلم حیرت‌آوری بود. هیچ کس باور نمی‌کرد که «محسن مخملباف» روزی آدم‌های زیادی را به «باغ فردوس» بکشاند تا از آن‌ها فیلم بسازد، اما «مخملباف» این کار را کرد. «سلام سینما» یکی از آن فیلم هایی است که می‌تواند ساعت‌ها ادامه پیدا کند. ساختار پرده پرده‌ای آن به‌گونه‌ای است که اگر جای هر پرده را با پردهٔ دیگر عضو کنیم، فیلم چندان دستخوش تغییر نمی‌شود. یک مترجم ادبیات، همان سال‌ها ادعا کرد که «سلام‌سینما» نخستین فیلمِ پسامدرن ایران است، چرا که ساختاری دارد شبیه رمان‌های پسامدرن. مساءله این نیست که «سلام سینما» پسامدرن هست یا نه، اودر صدد آن بود که ثابت کند همه چیز قراردادی و نسبی‌ست و حتی اگر فیلمی با چنین ساختاری هم بسازیم، سینما راه خودش را ادامه می‌دهد.



۲. ناصرالدین شاه آکتور سینما

«ناصرالدین شاه آکتور سینما» هم در سینمای ایران و هم در سینمایِ «محسن مخملباف» یک اتفاق محسوب شد. در سینمای ایران تا پیش از این فیلم، تلاش جامعی برای تاءمل و دقت در تاریخ سینما صورت نگرفته بود. از سویی دیگر این فیلم، نشانه آشتی کارگردان با سینمای پیش از انقلاب به شمار رفت نگاه منحصر به فرد «مخملباف» و بیان خاصِ او، فارغ از همهٔ دغدغه‌های مربوط به تاریخ‌نگاری و فیلم‌نگاری، باعث شده تاریخ سینمای ایران (یا دست کم بخش عمده‌ای از آن) در یک فیلم خلاصه شود و همین‌نگاه باعث شده همهٔ تلاش‌های صورت گرفته (از فیلمفارسی‌های فردین تا طبیعت بی‌جان شهید ثالث) را زیر یک عنوان (سینمای ایران) جمع کند. جدا از این، فیلم به خاطر کنار هم نشاندن همهٔ علایم و نشانه‌های عیان و آشکار سینمای ایران ـ که بعضاً در میان سینمادوستان هم مرسوم است ـ یک تاریخ شخصی را می‌سازد. به هر حال نوع نگاه «مخملباف» به تاریخ و سینما و ساختار تجربی‌اش، «ناصرالدین شاه آکتور سینما» را به‌عنوان یک فیلم متفاوت ثبت کرد.

داریوش مهرجویی

کارگردان موج نوی سینمای ایران، حتی سی سال پس از فیلم اول‌اش دست از تجربه‌گری برنداشت. «مهرجویی» حتی برخلاف سابق، رویکردهای تازه‌ای را وارد سینمایش کرد. از جملهٔ این‌ها می‌توان صداهای بلند و خارج از قاب یا استفاده از فیدهای رنگی در تدوین اشاره کرد. گاهی هم بداهه‌سازی‌هایش می‌تواند او را چند قدم جلوتر از سایر هم‌نسل‌هایش قرار بدهد. به هر حال «داریوش مهرجویی» اصل را بر تجربه‌گری گذاشته و فیلم‌هایش مؤید این مساله هستند.

۱. سارا

آن چه «سارا» را در کارنامهٔ فیلمسازی‌اش صاحب ارزش می‌کند، رفتار او با نمایشنامهٔ ایبسن نیست، حتی بازی درستی که کارگردان از «نیکی کریمی» گرفته هم آن را صاحب ارزش نمی‌کند. دیزالوهای رنگی آغاز و پایان فصل‌ها قالبی شالوده شکن را پایه می‌گذارند. جدا از این جامپ کات‌های نرمی هم در فیلم هست که برای طولانی کردن زمان و اصلاً بیان گذشت زمان به کار گرفته شده‌اند (اصل بر این است که جامپ‌کات زمان را قطع کند). کارکرد دیزالوهای فیلم هم به شدت احساسی و ـ حتی ـ عاطفی است. فیلمنامه به هر حال عادی است و ـ اصلاً ـ کلاسیک به‌نظر می‌رسد. اما همین بدعت و استفاده‌های خاص از دیزالوو جامپ کات آن را به فیلمی متفاوت بدل می‌کند (یادمان نرفته که آن سال‌ها چقدر ناسنجیده به دیزالوهای رنگی دشنام دادند). از سوی دیگر فضای فیلم درست مانند شخصیت‌هایش کند و ساکن است و قرار است این گونه ادامه پیدا کند تا به فصل آخر برسد که به شدت متحرک است و «سارا» دچار تحول شخصیت شده، چیزی که باید از همان ابتدا در انتظارش می‌بودیم.

۲. میکس

«میکس» فیلمی عادی نیست، به فیلم‌های دیگر «مهرجویی» هم شباهتی ندارد. جز این که بازیگرانش ـ معمولاً ـ شناخته شده‌اند و بقیه هم نامشان برای تماشاگران آشناست. اساساً فیلم بر بداهه شکل گرفته و آن طور که می‌گویند فقط یک قصهٔ تک‌خطی مقابل رو داشته‌اند.

بنابراین فصل بندی‌ها و دیالوگ‌ها چیزهایی نیستند که از همان ابتدا معلوم شده باشند، بر همین اساس وقتی می‌خواهد به شکل قالب در بیاید، به مشکل بر می‌خورد. درست به همین دلیل نوع فیلم ـ اصلاً ـ جوری هست که می‌شودبارها تدوین‌اش کرد و هر بار آن را به شکلی نمایش داد. «میکس» از همان ابتدا قرار نبوده که فیلمی عادی باشد و رفتار آدم‌های فیلم از «خسرو» گرفته تا «ناصر چشم‌آذر» و حتی نحوهٔ رویارویی «لیلا حاتمی» و «علی مصفا» مؤید این مسأله هستند. به‌نظر می‌رسد «مهرجویی» می‌خواسته دست به تجربه بزند و ببیند فرم بداهه چگونه است و اصلاً می‌توان برای بداهه فرمی قائل بود؟ پاسخ «مهرجویی» به این سوال، آری است.

۳. هامون

«هامون» نه فقط در سینمای «مهرجویی»، که در سینمای ایران هم فیلمی مهم است. فیلمی که سرفصل تازهٔ سینمای «مهرجویی» پس از انقلاب بود و او تا سال‌ها در همان مسیری حرکت کرد که با «هامون» ایجاد کرده بود. فیلم ـ اساساً ـ وابسته به فیلمنامه و میزانسن است و درست به همین دلیل و به خاطر قالب زمان در زمانی که کارگردان از آن استفاده کرده، روایت و تحول شخصیت‌ها، نقشی کلیدی در فیلم دارد. از سوی دیگر گفتار متنی هم اضافه شده تا فکر اصلی گم نشود. جدا از این ضرباهنگ پرشتاب فیلم هم نقش مهمی دارد. آغاز وپایان فیلم، هر دو پرشتاب‌اند، اما در میانهٔ فیلم اندکی از این شتاب کم می‌شود. یکی از منتقدان سینما در این‌باره گفته بود در فصلهای پرشتاب فیلم، تک گویی شتاب را کند می‌کند و در فصل‌های کم‌شتاب، گفتار متنی شتاب عمقی فیلم را ایجاد می‌کند. «هامون» باعث رواج یک اندیشه در سینما شد، اندیشه‌ای با مایه‌های مذهبی و رویکردی مدرن به دنیای اطراف. این درست همان چیزی است که تصویر های فیلم به ما می‌گویند.

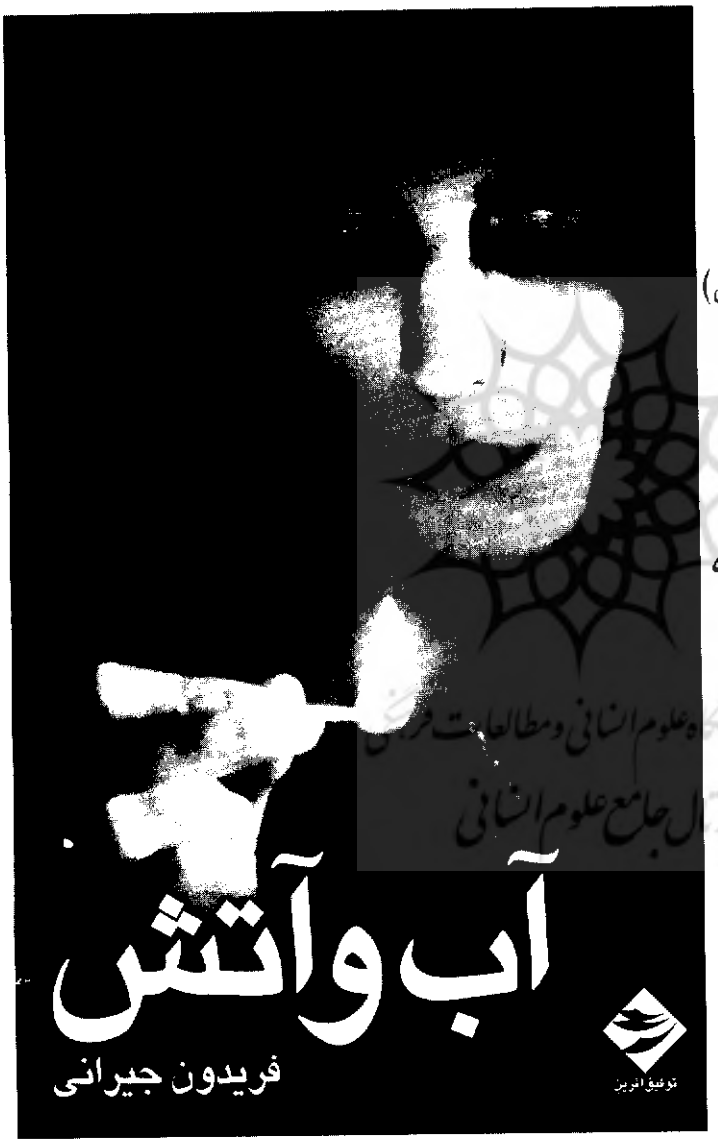
۴. درخت گلابی

تجربه‌ای جسارت‌آمیز درتلاقی سینما و ادبیات. فیلم برگرفته از یک متن دلپذیر ادبی است. و مهرجویی وجه ادبی فیلم را نه تنها کمرنگ نمی‌کند، بلکه بر آن تاکید نیز می‌نماید. نریشن دلتنگ‌کننده فیلم و موفقیت مهرجویی در القای حس نوستالژیک نهفته در داستان و استفاده جسورانه از فلاش‌بک، حال و هوای متفاوتی به این فیلم بخشیده است.

... تو اولین کسی هستی که به من میگی خانوم!

توفیق آفرین

انتشارات توفیق‌آفرین منتشرکرد:



مجموعه‌ای شامل:

متن اصلی و اولیه فیلمنامه
یادداشت نویسنده و کارگردان
(از فکر تا فیلمنامه)
پوستر اختصاصی برای کتاب
متن اصلی ترانه فیلم (شب‌های تهران)
عوامل فیلم به روایت تصویر
معرفی عوامل فیلم
اطلاعات جنبی فیلم
درباره عکاس فیلم (غوغا بیات)
آلبوم فیلم به روایت تصویر:
با بیش از ۱۱۵ صفحه عکس برگزیده
از صحنه و پشت صحنه فیلم
بر روی کاغذ گلاسه
درباره نویسنده و کارگردان
فیلمشناسی کارگردان
معرفی دیگر آثار نویسنده
گفتگویی بسیار مفصل با
فریدون جیرانی توسط امید روحانی
درباره تمام حوادثی که در طول
فیلم و بعد از آن اتفاق افتاد
به‌انضمام یادداشت هایی از:
پرویز پرستویی، لیلا حاتمی،
آتیلا پسیانی، بهناز جعفری و
فریماه فرجامی (بازیگران فیلم)
درباره نقش‌هایشان در آب و آتش.

مرکز پخش انحصاری: مرکز توزیع فرآورده‌های فرهنگی
تلفن: ۶۴۲۸۲۹۸ - ۶۴۳۲۵۷۸

فروش در کلیه کتابفروشی‌های معتبر

منتظر فیلمنامه‌های بعدی این انتشارات باشید!

بسمه تعالی

حوزه هنری

مدرسه کارگاهی فیلمنامه نویسی حوزه هنری با همکاری
فیلمنامه نویسان و کارگردانان سینما
کلاسهای جدید آموزش فیلمنامه نویسی را به دو صورت حضوری و مکاتبه ای برگزار می کند

الف. آموزش حضوری فیلمنامه بلند سینمایی ،مستند،انیمیشن وعروسکی: این دوره شامل ۱۲ جلسه سه ساعته می باشد. استاد به شکل کارگاهی و عملی اصول و قواعد فیلمنامه نویسی را به هنرجو می آموزد. برنامه نمایش فیلم و معرفی به کتابخانه بزرگ حوزه هنری در زمره کمک آموزشی های این دوره می باشد .

ب. آموزش مکاتبه ای: در طول دوره ۱۲ مکاتبه بین استاد و هنرجو انجام می پذیرد، و در هر مکاتبه جزواتی در ارتباط با اصول و فنون فیلمنامه نویسی به همراه راهنمایی های لازمه توسط استاد برای هنرجو ارسال می شود. و هنرجو تمریناتی را انجام داده و جهت بررسی و کسب نظر،برای استاد می فرستد.
در پایان دوره (حضوری و مکاتبه ای) چنانچه طرح و فیلمنامه ای که هنرجو می نویسد، از سطح مطلوبی برخوردار باشد و به جلسات حرفه ای مدرسه راه یابد، در صورت تصویب، طرح مزبور از نویسنده خریداری می شود.

شهریه دوره حضوری ۵۰ هزار تومان و دوره مکاتبه ای ۳۰ هزار تومان می باشد.

مدارک مورد نیاز جهت ثبت نام:

۱. فتوکپی از آخرین مدرک تحصیلی یا کارت دانشجویی ۲. فتوکپی شناسنامه ۳. تقاضانامه تکمیل شده ثبت نام
۴. دو قطعه عکس ۳×۴ ۵. اصل فیش پرداختی

متقاضیان شرکت در کلاسهای حضوری جهت شرکت در آزمون ورودی می بایست مبلغ دوهزار تومان به حساب ۵۹۲۲۴۲۲۲ بانک تجارت شعبه سمیه غربی، صاحب حساب قرض الحسنه هنرمندان ویژه مدرسه کارگاهی حوزه هنری (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) واریز نمایند. و بعد از ارسال مدارک و فیش مورد نظر منتظر دعوت به آزمون ورودی باشند. و متقاضیان شرکت در آموزش مکاتبه ای می بایست مبلغ سی هزار تومان بعنوان شهریه به حساب فوق واریز نموده و اصل فیش را به همراه سایر مدارک به آدرس کارگاه فیلمنامه نویسی حوزه هنری ارسال کنند.

نشانی: تهران ـ خیابان زرتشت غربی ـ خیابان دوم ـ پلاک ۱۴ ـ کدپستی ۱۴۱۵۷۹۴۷۶۱ مدرسه کارگاهی فیلمنامه نویسی

شماره های تماس: ۲-۸۹۷۷۶۰۱ دورنگار: ۸۹۷۳۳۰۱

EMAIL:FilmScriptSchool@Sokhan.net

تقاضانامه ثبت نام در آزمون فیلمنامه نویسی

نام و نام خانوادگی: -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- تاریخ تولد: -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- نام پدر: -- -- -- -- -- -- --

میزان تحصیلات: -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- رشته تحصیلی: -- -- -- -- -- -- -- -- -- تلفن تماس: -- -- -- -- -- --

تلفن پیغام: -- -- -- -- -- -- -- -- نشانی با ذکر پلاک و کدپستی: --

مختصری از سوابق هنری: -- امضاء متقاضی:

مهلت ارسال یا تحویل حضوری مدارک تا مورخ ۸۰/۵/۳۰ می باشد.

دارای شماره تأییدنامه فعالیت آموزشگاهی ۱۵۳/۷۶۵ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی