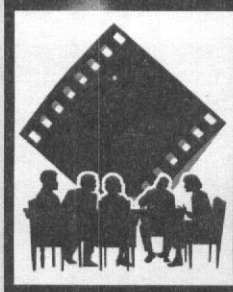


فیلمنامه

سلسله‌میز گردهای تخصصی سینمای ایران (۳)

فیلمنامه پاشنه‌ی آشیل سینمای ایران است!

فیلمنامه از ارکان اساسی یک فیلم است که هر چه نگارش آن فنی‌تر و اصولی‌تر صورت بگیرد و هر چه مضامین آن بیش‌تر با باورها و سلایق عمومی هماهنگ باشد، می‌تواند در کنار طرح موضوعات ارزشی، در تولید فیلم خوب، جذب تماشاگر و رونق سینما مؤثر باشد؛ اما در واقعیت کم‌تر فیلمنامه یا فیلمنامه‌نویسی به این موارد می‌پردازد و این نقص دلایل زیادی دارد، دلایلی که بخشی از آن‌ها موانع مهمی در ارتقای فیلمنامه‌نویسی و سینمای ایران هستند. برای بررسی این دلایل و موانع، شناختن مشکلات این عرصه و مطرح شدن دیدگاه‌های مختلف در این ارتباط، میزگرد این شماره از مجله را به حضور جمعی از فیلمنامه‌نویسان و کارشناسان این مقوله اختصاص دادیم. در این نشست که ماحصل آن تقدیم شما می‌شود، سرکار خانم «سهیلا نجم» و آقایان «حسین ترابی»، «فرهاد توحیدی» و «محمدهادی کریمی» و جناب آقای «جبّار آذین» حضور داشتند.

محمدرضا لطفی

فیلمنامه در گذر تاریخ

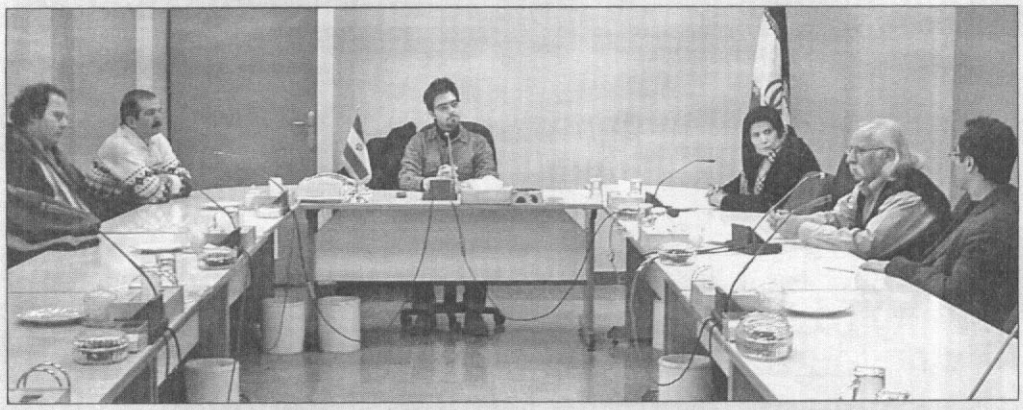
لطفی: ضمن عرض خیر مقدم خدمت مهمانان عزیز، در این جلسه به مقوله‌ی فیلمنامه و نقش آن در سینما پرداخته می‌شود و این که اصولاً فیلمنامه‌نویسی چگونه به صورت جدی پا به عرصه‌ی سینمای ایران گذاشت. در آغاز بد نیست تاریخچه‌یی از حضور فیلمنامه و فیلمنامه‌نویسی در سال‌های دور سینمای ایران ارایه شود. با اجازه‌ی خانم نجم، اگر آقای ترابی آغازکننده‌ی بحث باشند، جلسه را شروع می‌کنیم.

ترابی: هرچند حق تقدم با خانم‌هاست، ولی از آن‌جایی که ما هم در حال پیوستن به تاریخ هستیم (!) مختصری در این باره صحبت می‌کنم.

در قبل از انقلاب ابتدا به خاطر نگاه فنی که به فیلمسازی وجود داشت به آن صورت به فیلمنامه پرداخته نمی‌شد و تنها یادداشت‌هایی بین کارگردان و فیلمبردار به عنوان فیلمنامه رد و بدل می‌شد؛ کمی بعدتر عوامل فنی دست به کپی‌کاری زدند، یعنی گفت‌وگوهای بعضی فیلم‌های ترکی و هندی روی میز مونتاژ توسط برخی افراد که هم مترجم بوده و هم کمی گفت‌وگونویسی را بلد بودند کپی و به دست کارگردان داده می‌شد تا عیناً به زبان فارسی فیلمبرداری شود! البته تعداد انگشت‌شماری هم بودند که سرشان به تنشان می‌ارزید و فیلمنامه‌نویسی را به صورت اصولی و با قاعده بلد بودند؛ این‌ها ۵ تا ۶ نفر بیش‌تر نبودند، خودشان هم می‌نوشتند و هم کارگردانی می‌کردند. در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ تشکیلاتی در اداره‌ی آموزش و پرورش وجود داشت به نام اداره‌ی نگارش؛ هنگامی که فیلم یا تئاتری قرار بود کار شود، فیلمنامه یا متن آن اثر را به آن اداره می‌دادند. ریاست همین اداره‌ی نگارش را که بعدها به اداره‌ی فرهنگ و هنر آن دوره منتقل شد، چندین نفر که همدیگر را دانشمند محترم (!) خطاب می‌کردند بر عهده داشتند. خود بنده فیلمنامه‌یی برای تصویب به آن اداره داده بودم، فیلمنامه‌یی به نام «روزهای سرد» که بعدها نام آن به «روزهای انتظار» تغییر داده شد و آقای هاشمی آن را کارگردانی کرد؛ آن دانشمندان محترم (!) آن را به هم پاس می‌دادند تا مثلاً مطالعه شود. این افراد پس از مدتی رفتند و افرادی که در فرنگ سینما خوانده بودند به جای آن‌ها آمدند و آن‌جا را سر و سامان دادند و اداره‌یی به نام نظارت بر نمایش فیلم تأسیس شد که از بانیان آن می‌توانم به آقایان دکتر کاووسی، مرحوم بهرام ری‌پور و فرخ غفاری اشاره کنم. این دوستان پایه‌گذاران ممیزی شدند و برای این‌که جلوی ساخت برخی فیلم‌های مبتذل گرفته شود، فیلمنامه‌ها قبل از ساخت به آن‌ها ارجاع می‌شد. این اداره دو شورا داشت؛ شورای اول و شورای عالی، حتی از سوی شهربانی هم بر متون ارایه‌شده نظارت می‌شد و این روند تا انقلاب ادامه داشت.

لطفی: خانم نجم و آقای توحیدی، اگر برای تکمیل صحبت‌های آقای ترابی مطلبی دارید بفرمایید.

توحیدی: چند نکته را به فرمایشات جناب ترابی اضافه می‌کنم. با آغاز و تولد سینمای ایران، فن فیلمنامه‌نویسی هم متولد شد؛ کما این‌که دست‌نویس‌های آقای عبدالحسین‌خان سپنتا و فیلمنامه‌هایی از ایشان در موزه‌ی سینما موجود است. همان‌طور که استاد فرمودند، جریان فیلمنامه‌نویسی در ایران جریان قوی و بزرگی نبوده، اما دهه‌های ۲۰ و ۳۰ - اگر بخواهیم بر اساس دهه‌ها پیش برویم - زمانی بوده که کارگردانان بیش‌تر آن چه را که خود می‌نوشتند کارگردانی می‌کردند و گاهی کمک هم می‌گرفتند؛ از جمله برای بعضی از آثار ملی و میهنی که در آن دوره ساخته می‌شد، نمونه‌ی آن آقای دریابیگی است که هم



تحصیلکرده بود و هم سواد سینمایی داشت و با فیلمنامه کار می‌کرد. دهه‌ی ۳۰، دهه‌ی ورود پاورقی‌نویس‌ها به عرصه‌ی سینماست؛ مرحوم حسین مدنی و پرویز خطیبی، از کسانی بودند که ویژگی‌های پاورقی‌نویسی را با خود به حیطه‌ی سینما وارد کردند.

کریمی: با پوزش از قطع صحبت شما، ما در اوایل دهه‌ی ۴۰ هم افرادی چون احمد شاملو را داریم که در زمینه‌ی نگارش فیلمنامه فعالیت می‌کردند. این دوره آغاز گرته‌برداری از آثار فرنگی و پلیسی است و اشخاصی چون مرحوم شاملو به صورت تفننی در زمینه‌ی نگارش فیلمنامه دست به قلم می‌بردند.

توحیدی: دهه‌ی ۴۰ آغاز کپی‌کاری و سینمای مبتنی بر ستاره‌سالاری است؛ فیلم‌های ترکی، هندی و عربی بر اساس تیپ‌های بازیگران پیشنهاد می‌شوند و عده‌یی هم که کارشان نوشتن است می‌نویسند، افرادی چون دکتر منوچهر کیمرام و احمد شاملو – البته شاملو آثار نوشتاری سینمایی خود را امضا نمی‌کرد و تنها به خاطر پول و گذران زندگی دست به قلم می‌برد. در دهه‌ی ۴۰ در کنار جریان فیلمفارسی، موج نوی سینمای ایران شکل می‌گیرد و سینمای جدی ایران به معنی واقعی کلمه در این دوره به وجود می‌آید. کارگردانان موج نوی سینما که ما امروزه آن‌ها را کارگردانان بزرگ خطاب می‌کنیم و هر ۵ نفرشان از قبل از انقلاب باقی مانده‌اند، آقایان بیضایی، کیمیایی، مهرجویی، تقوایی و کیارستمی هستند.

نجم: البته نباید کاووسی را فراموش کرد، هرچند تجربه‌ی ناموفقی در این زمینه داشت.

توحیدی: بله، در میان از فرنگ‌برگشته‌ها کاووسی در دهه‌ی ۳۰ خیلی فعال بود، هرچند تجربه‌های ناموفقی چون «۱۷ روز به اعدام» و «خانه‌یی کنار دریا» در کارنامه‌ی او به چشم می‌خورند؛ در این بین، افرادی چون فرخ غفاری هم فعالیت‌های قابل توجهی داشتند.

نجم: البته پشتوانه‌ی تئاتری ایشان در موفقیتش نقش داشته است.

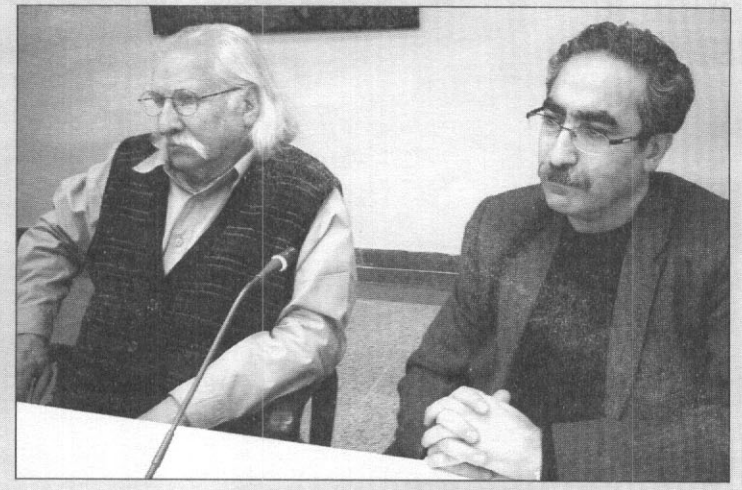
توحیدی: شخصی چون هوشنگ کاووسی در زمینه‌ی تدریس و تاریخ سینما خدمات قابل توجهی ارایه داد. عرض من این است که در دهه‌ی ۴۰ با ورود افراد جدی به سینما، سینما هم جدی می‌شود؛ در آثار این افراد معمولاً فیلمنامه بر اساس اقتباس بوده و مهم جلوه می‌کند. در این دوره شاهد فعالیت افرادی چون ساعدی در عرصه‌ی ادبیات هستیم که مهرجویی بیش‌تر آثار خود را از کارهای او اقتباس می‌کرد، از «گاو» بگیرید تا «دایره‌ی مینا» که آخرین فیلم وی در قبل از انقلاب است؛ علاوه بر این، آثار دولت‌آبادی هم تبدیل به فیلم شد. جریان ساخت فیلم‌های اقتباسی از آثار ادبی در این دوره اتفاق افتاد و تمام این فیلم‌ها متکی به فیلمنامه هستند، بنابراین فیلمنامه در موج نوی سینمای ایران به امری کاملاً جدی تبدیل می‌شود. البته افرادی هم بودند که به شکل مستقل به مقوله‌ی فیلمنامه پرداختند مثل سیروس الوند، فریدون گله، علی‌رضا داوودنژاد و ... شخصی مانند ناصر تقوایی با پیشینه‌ی نویسندگی و داستان‌نویسی کوتاه پا به عرصه‌ی سینما گذاشت و بیش‌تر فیلمنامه‌ها را خودش نوشت؛ تا قبل از انقلاب، بنده به خاطر ندارم که ایشان در زمینه‌ی نگارش شریک داشته باشد.

فیلمنامه‌نویس حرفه‌یی نداریم!؟

نجم: سؤالی که این‌جا برای من مطرح می‌شود این است که تعریف شما از فیلمنامه چیست و چه چیزی را فیلمنامه خطاب می‌کنید؟ آیا مقصود شما یک خط فکری اولیه، یک پاورقی یا یک داستان کوتاه و یا چند خط یادداشت است که سکانس‌بندی شده باشد؟

کریمی: از زمانی که اولین فیلم ساخته شد فیلمنامه وجود داشته تا اواخر دهه‌ی ۶۰ و به وجود آمدن سینمایی به نام سینمای کشف و شهودی، حتی فیلم‌های دهه‌های ۲۰ و ۳۰ به خاطر سیطره‌ی مدرنیته بر جامعه‌ی ما دارای فیلمنامه بوده‌اند یا آن فیلم‌هایی که از نسخه‌ی ترکی یا هندی با نگاه ایرانی کپی می‌شده‌اند؛ ما نمی‌توانیم بگوییم از تاریخ مشخصی بنا بر این گذارده شده که فیلمنامه وجود داشته باشد، همین‌طور که نمی‌توانیم بگوییم از فلان تاریخ مشخص فیلمنامه وجود نداشته باشد یا برود! این مسئله گاهی مطرح می‌شود که بعدها فیلمنامه‌نویس آمد، پس می‌توان گفت که بعداً فیلمنامه‌نویس می‌رود!

نجم: با توجه به این که از این نوع میزگردها و سؤال و جواب‌ها زیاد داشته‌ایم، فکر می‌کنم پرداختن به جزییات این‌چنینی ما را به جایی نخواهد برد؛ بهتر است راجع به این مسئله صحبت شود که



حسین ترابی: نوشتن را باید به کسانی واگذار کرد که این کار را بلدند بودجه به تهیه‌کنندگانی داده می‌شود که کارهای بی‌بر و بی‌خاصیت می‌سازند

اصلاً فیلمنامه یعنی چه؟ آیا شیوه‌های مختلفی برای نگارش آن وجود دارد؟ گاهی از یک جمع فیلمنامه‌نویس حرفه‌یی سؤالاتی مطرح می‌شود که واقعاً عجیب است، مثلاً این که فیلمنامه از ایده شروع می‌شود یا از شخصیت!؟ چنین سؤالی برازنده‌ی کسی که خود را حرفه‌یی قلمداد می‌کند نیست، طبیعی است که هر کسی از یک جایی شروع می‌کند.

بهتر است کمی نگاهمان را عوض کنیم و خود را در دنیایی جدید، دنیایی که در آن هستیم ببینیم؛ دنیایی که مرزها شکل سابق خود را از دست داده‌اند و ببینیم پس از شناختن تمام عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک فیلمنامه، چگونه باید استفاده‌ی بهینه را از آن در این دوره برد. عوامل سینما مانند زنجیر به هم پیوسته‌اند و فیلمنامه تنها یکی از مشکلات آن است.

ترابی: ببینید، زمانی شما راجع به سینمای فرنگ صحبت می‌کنید و زمانی راجع به سینمای ایران که اتفاقاً حضور سینما در ایران کمی بعد از به وجود آمدن آن در فرنگ است؛ جدای از این مسئله همه می‌دانیم که سینما در ابتدا صامت بوده، اما حتی در همان زمان هم گفت‌وگوها نوشته می‌شد و در میان صحنه‌ها به نمایش درمی‌آمد. در همین مملکت خودمان کسی در سینماها بود که داستان فیلم را برای تماشاگران تعریف می‌کرد. کسی منکر وجود فیلمنامه در همان دهه‌های آغازین ورود سینما به ایران نیست. بسیاری از بزرگان این حرفه از تئاتر پا به عرصه‌ی سینما گذاشتند. حتی من به یاد دارم آقای اسکویی در وزارت فرهنگ و هنر فیلمنامه‌یی نوشت که بر اساس آن فیلمی به نام «وامپیر» ساخته شد یا شخص دیگری که در آمریکا سینما خوانده بود فیلمنامه‌یی تحت عنوان «زنی به نام شراب» نوشت که در وزارت فرهنگ و هنر ساخته شد ولی روی نمایش دادن آن را نداشتند! آقای مهرجویی به عنوان یک نویسنده با عواملی فیلم «گاو» را کار کرد که با متن خوب آقای ساعدی همراه بود و از تلویزیون آن دوره نشان داده شد؛ فیلم گاو گرفت و شاید همین باعث نجات سینمای ایران شد، کما این‌که ممکن بود الآن ما هم مثل کشوری چون عربستان سعودی نه سینما داشتیم و نه میزگردهای این‌چنینی. شاید بهتر باشد این‌گونه بگوییم که فیلمنامه از چه زمانی مهم قلمداد می‌شود؟

در ایران دانشکده‌های بسیاری وجود دارند که در آن‌ها فیلمنامه‌نویسی تدریس می‌شود، اکثراً هم می‌گویند مشکل سینمای ایران فیلمنامه است؛ سؤالی که من اغلب می‌پرسم این است که آیا سینمای ما مشکل کارگردان، طراح صحنه، تهیه‌کننده و غیره ندارد و همه‌ی مشکلات در فیلمنامه خلاصه می‌شود؟! اگر فیلمی را به خاطر فیلمنامه‌ی بد آن موفق نمی‌دانیم، جای این سؤال است که چرا کارگردان از ابتدا آن را کارگردانی کرده!؟ دیروز در سایتی می‌خواندم برای پروژه‌ی «چهل سرباز» میلیاردها تومان هزینه شده. چنین پروژه‌یی به‌طور قطع دارای فیلمنامه است و فیلمنامه‌ی آن را هم کارگردان آن نوشته است؛ در کشور ما هر کسی فیلم می‌سازد فیلمنامه‌ی آن را خودش می‌نویسد، همه می‌خواهند مؤلف باشند! در صورتی که نوشتن را باید به کسانی واگذار کرد که این کار را بلدند.

روزی در دانشگاه هنر آن زمان پیش مرحوم دکتر فروغ رفتم و گفتم دانشجویان تئاتر برای پایان‌نامه‌ی خود باید نمایشنامه‌یی بنویسند و آن را کارگردانی کنند، ما هم می‌خواهیم یک فیلمنامه بنویسیم و آن را بسازیم؛ ایشان گفتند که فیلمنامه را به عنوان یک اثر ادبی قبول ندارند. البته در آن زمان ایشان حق داشت، حتی در همین دوره هم عده‌یی این‌طور فکر می‌کنند.

توحیدی: اگر بحث دسته‌بندی شود بهتر است، از آن چه تا الآن گفتیم چیزی عاید خوانندگان مطلب نمی‌شود.

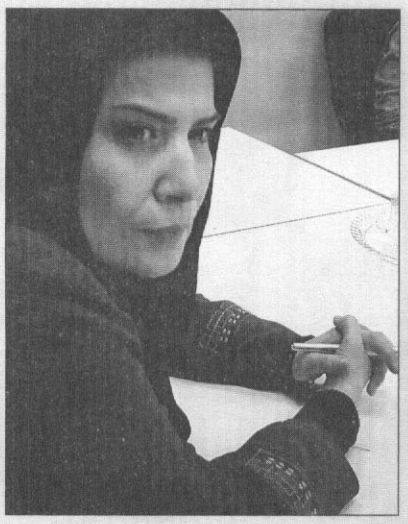
نجم: من پیشنهاد می‌کنم بحث را این‌گونه دنبال کنیم که اگر یکی از مشکلات فعلی سینمای ما فیلمنامه است، دلیل آن چیست؟

آذین: چیزی که در بدو امر از دوستان خواسته شد نگاهی اجمالی به تاریخچه‌ی فیلمنامه و فیلمنامه‌نویسی در کشور بود و قصد تحلیل یا نقد آن نبود، چون این مهم موضوع بحثی مستقل است. موضوعی که سرکار خانم نجم هم به آن اشاره کردند مقوله‌ی بسیار مهمی است و به‌شخصه معتقدم باید در ارتباط با آن نشست دیگری داشته باشیم، اما در حال حاضر غیر از آشفته کردن بحث نتیجه‌یی به همراه نخواهد داشت، چرا که

ما نمی‌خواهیم فیلمنامه‌نویسی را آموزش دهیم. سینمای ایران ده‌ها مشکل دارد که یکی از آن‌ها فیلمنامه است؛ گمان می‌کنم با باز کردن این مقوله و آسیب‌شناسی آن بتوانیم به لایه‌های دیگری از مشکلات مانند اقتصاد و محتوا در سینمای ایران دست پیدا کنیم، اگر هم بتوان برای آن راه حلی ارایه کرد که دیگر چه بهتر.

معمولاً داد بیش‌تر افرادی که در ایران فعالیت سینمایی انجام می‌دهند بر سر فیلمنامه است؛ وقتی فیلمی به لحاظ اقتصادی با مشکل مواجه می‌شود می‌گویند به دلیل فیلمنامه‌ی ضعیف آن است، وقتی منتقدان فیلمی را نقد می‌کنند می‌گویند فیلمنامه‌ی آن مشکل داشته و غیره. می‌دانیم که فیلمنامه یکی از مهم‌ترین ارکان تشکیل‌دهنده‌ی فیلم است و ما به‌واقع فیلمنامه‌نویسان بسیار خوبی داریم که فیلمنامه‌های خوبی هم نوشته‌اند، نه به این دلیل که جایزه گرفته‌اند! بلکه به این خاطر که هم اصولی نوشته و هم تفکرات و سلایق عمومی را در نظر گرفته‌اند؛ در عین حال باور داریم که کار سینما بسیار مشکل بوده و کار کارگردانی و تهیه‌کنندگی هم با مشکلاتی همراه است و فیلمنامه‌های ما – نه فیلمنامه‌نویسان ما – از جهات ساختاری، مثل شخصیت‌پردازی و غیره دچار مشکل‌اند. داستان بیش‌تر آن‌ها به آشنایی و ازدواج دو نفر آدم مجهول و مبهم ختم می‌شود و ... آیا شما قبول دارید که فیلمنامه‌های ما به لحاظ ساختاری با چنین مشکلاتی مواجهند؟

توحیدی: خیر، بنده قبول ندارم. وقتی چیزی از لحاظ ساختار، بیمار و دچار مشکل است، تمام ارکان آن بیمار و مشکل‌دار است. آیا ما اقتصاد سالم و بی‌نقصی داریم؟! آیا شما بعد از ۴۰ سال وقتی سوار خودروی ملی می‌شوید به مشکل برنمی‌خورید؟ ما تازه ۲ سال است که پیکان را کنار گذاشته‌ایم! آیا مثلاً آموزش و پرورش ما دچار مشکل نیست؟! به نظر من مشکل فرهنگ نتیجه‌ی دخالت و سیطره‌ی دولت است؛ نه در زمینه‌ی فرهنگ، بلکه در همه‌ی حوزه‌ها. یک دولت مداخله‌کننده، در تمام زمینه‌ها مزاحمت ایجاد می‌کند. وقتی بخش خصوصی پویایی به وجود بیاید و واسطه‌های میان مخاطب و تولیدکنندگان در بخش‌های دیگر حذف شوند، اوضاع رو به بهبود خواهد رفت. چگونه می‌خواهیم در سینمایی که اقتصاد آن دولتی و کوپنی است و دست بالا ۲۰ میلیارد تومان سرمایه‌ی در گردش و ۵ هزار نفر نیروی متخصص دارد، معجزه کنیم؟ کل سرمایه‌ی اقتصاد سینمای ایران با یک برج کوچک در الهیه‌ی تهران برابری می‌کند. باید از مشکلات کلان‌تر شروع کرد. آیا وقتی اقتصاد ما نمی‌تواند روی پای خود بایستد، می‌توانیم توقع داشته باشیم که سینما روی پای خود بایستد؟! اگر همین امروز به سازمان تجارت جهانی بپیوندیم، درِ چند کارخانه بسته می‌شود؟ اگر عوارض گمرکی که روی خودروهای خارجی وجود دارد برداشته شود، آیا کسی سوار سمند خواهد شد؟ طبیعی است که نمی‌شود! اگر مبنا رقابت مشروع و مبتنی بر کیفیت و ابتکار و آزادی نیروهای خلاق باشد، همه چیز درست می‌شود؛ اقتصاد و فرهنگ هم درست می‌شود.



سهیلا نجم:
سینمای ما در حال حاضر با مشکل تفکر دست به گریبان است و از دیگر عوامل لطمه‌زننده به فیلمنامه‌نویسی، نظارت‌های سلیقه‌یی و غیرتخصصی است

وقتی در سینما به خاطر این که تفکر دولتی داعیه‌ی فرهنگ دارد از بِ بسم‌الله تا تِ تمت کنترل می‌شود، دیگر چه کار می‌توان کرد؟! من چند وقت پیش در حال نوشتن سکانسی بودم که در آن پدر و دختری بعد از ۱۰ سال همدیگر را ملاقات می‌کنند و عزا گرفته بودم چه کار کنم که تکراری نباشد!؟ این دو شخصیت باید چه کار کنند؟! باید اشک بریزند؟ باید همدیگر را در آغوش بگیرند و ببوسند؟! باید به سمت هم بروند و صحنه به صحنه‌یی دیگر کات شود؟ وقتی در فیلم «عروس» کلوزآپ نیکی کریمی جنجال به پا می‌کند و ما حتی برای اندازه‌ی پلان هم دستورالعمل داریم، چه می‌توان کرد؟! دقیقاً مثل این است که یک کشتی‌گیر را با دست و پای بسته روی تشک بفرستی و بگویی حالا با قهرمان جهان کشتی بگیر! با سینمای آمریکا رقابت کن! آیا می‌شود؟ بنابراین دخالت دولت در جزییات، کنترل نیروهای خلاقه و خرد کردن اقتصاد سینما به آن لطمه می‌زند. همین الآن فیلم آقای هادی کریمی به خاطر شرایط بد اکران دفن شده است، حالا خوب یا بد آن را کاری ندارم. همه‌ی ما، از فیلمنامه‌نویس گرفته تا کارگردان و دیگر عوامل، قربانی مناسبات نادرست فرهنگی هستیم. برای حل این مشکل باید از جای بسیار دورتری آغاز کنیم، فیلمنامه تنها یکی از حلقه‌های

محمد هادی‌کریمی:
اگر ورودی و خروجی یک فیلم را از لحظه‌ی شکل‌گیری نطفه‌ی اولیه‌ی آن که یک ایده یا یک فیلمنامه است بررسی کنیم، راحت‌تر می‌توان به معضلات آن پرداخت

این زنجیر است. حتی مدیران فرهنگی هم قربانی مناسبات هستند؛ برای تربیت یک مدیر فرهنگی پول و هزینه پرداخت می‌شود تا زبان هنر را بفهمد و بتواند با هنرمند تعامل برقرار کند ولی به محض این‌که دولت عوض می‌شود خداحافظ شما، چون شخص دیگری از راه می‌رسد و باید پشت میز بنشیند. مشکل سینمای ما اقتصاد بیمار آن است که روی پای خودش بند نیست و آن هم برمی‌گردد به مناسبات ما در زمینه‌ی اقتصاد سیاسی، بنابراین چنین دولتی دوست دارد که هنرمند هم حرف‌های او را بزند؛ چرا؟ چون دارد پولش را می‌دهد!

اگر اقتصاد سینمای ما می‌توانست چرخه‌ی تولید تا پخش را بدون ایجاد مزاحمت در اختیار خود داشته باشد و امنیت بر آن حاکم بود، امروز شاهد چنین مشکلاتی نبودیم؛ امروزه دولت تمام نرم‌افزارها و سخت‌افزارهای سینما را در کنترل خود دارد، به عنوان مثال آیا شما می‌توانید نگاتیو وارد کنید؟!

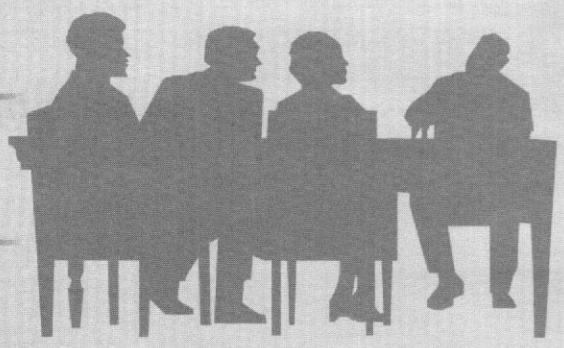
مشکل هم‌چنان پا بر جاست!

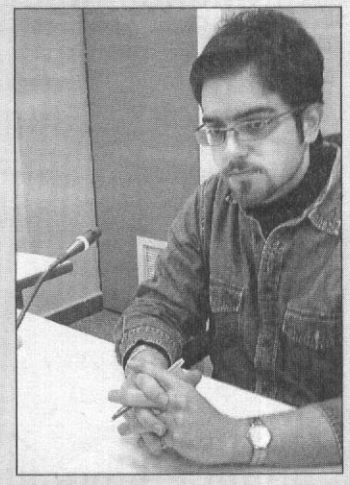
آذین: آیا - با توجه به سخنان شما - اگر دولت سینما را به بخش خصوصی بسپارد و تنها به عنوان یک ناظر عمل کرده و بخش خصوصی را حمایت کند، تمام مشکلات سینمای ایران از جمله فیلمنامه حل خواهد شد؟!

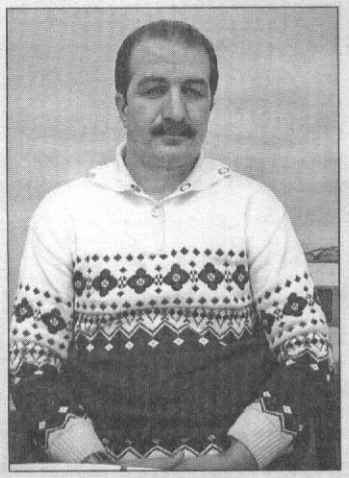
توحیدی: به‌طور قطع حل نخواهد شد؛ هیچ مشکلی نیست که یک‌شبه حل شود، اما در درازمدت چرا. بسیاری از مشکلات حوزه‌ی فرهنگ به مرور زمان و در درازمدت قطعاً کم‌تر خواهند شد. ما در لیون فرانسه فیلمبرداری می‌کردیم، در آن‌جا بازارچه‌یی بود که شخصیت می‌بایست در آن قدم می‌زد، آقای کلاری گفتند اگر از طبقه‌ی بالای ساختمان بشود یک برداشت گرفت خیلی خوب است، در مدت ۲ دقیقه یک طبقه‌ی ساختمان شهرداری را در یک روز کاری خالی کردند و در اختیار گروه گذاشتند؛ حالا اگر شما بخواهید داخل یک پارک ایرانی از پلانی برداشت داشته باشید سازمان پارک‌ها باید فیلمنامه را بخواند تا مبادا مشکلی پیش بیاید! اما وقتی نیروهای خلاق آزادانه و تنها با نظارت دولت مشغول به کار شوند بحث کیفیت به وجود می‌آید و برای تهیه‌کننده‌ی خصوصی باید صرف کند که برای پروژه‌یی پول خرج کند. منظور من این است که وقتی قرار است شما از جیبت مایه بگذاری، باید روی کیفیت تأکید کنی؛ در تمام دنیا هم همین‌طور است. با عدم مداخله‌ی دولت تمام مشکلات حل نخواهد شد و حتی فیلم‌های بی‌ارزشی هم تولید خواهد شد، اما در عوض ما با جریان رو به رشدی مواجه خواهیم شد.

آذین: با توجه به نگاه ایدئولوژیکی دولت به همه چیز از جمله فرهنگ، امکان واگذار کردن بخش فرهنگ و سینما به بخش خصوصی عملاً وجود ندارد، چرا که تفکر دولتی نگران این است که این بخش به راهی برود که مغایر با فرهنگ، مذهب و باورهای جامعه باشد. اتفاقاً در جلسه‌ی گذشته که عده‌یی از تهیه‌کنندگان هم حضور داشتند راجع به این موضوع صحبت کردیم و برای اداره‌ی سینما، نظارت و حمایت دولت و کارگردانی توسط بخش خصوصی را پیشنهاد دادیم. حال با عنایت به این که امکان واگذاری کلیت سینما به بخش خصوصی و نظارت صرف دولت وجود ندارد، به نظر شما با این مشکلات چه باید کرد؟

کریمی: اگر ورودی و خروجی یک فیلم را از لحظه‌ی شکل‌گیری نطفه‌ی اولیه‌ی آن که یک ایده یا یک فیلمنامه است بررسی کنیم، راحت‌تر می‌توان به معضلات آن پرداخت. آن چه آقای توحیدی به آن اشاره کردند درمانی است که این بیمار محتضر را قطعاً درمان خواهد کرد، حال که این نوشدارو را نداریم باید به آی‌سی‌یو، اتاق اکسیژن و غیره متوسل شویم و چاره‌ی دیگری هم نیست! اگر شما خود را یک فیلمنامه‌نویس تصور کنید، در بدو شروع فیلم با دو دسته تهیه‌کننده مواجه می‌شوید؛ تهیه‌کننده‌ی دولتی که با بودجه‌یی مشخص می‌آید و می‌گوید این بودجه در اختیار من است و شما فیلمنامه‌یی برای تبلیغ فلان و بهمان سازمان بنویس و گور بابای فرهنگ و هنر و غیره! نگران اکران هم نباش چون دولت به خاطر نیاز به این فیلم سینما در اختیارت می‌گذارد که در این شکل شما از یک نویسنده







جبار آذین: سینمای ایران ده‌ها مشکل دارد که یکی از آن‌ها فیلمنامه است، اما این مشکل از کجا آمده و چرا تمام کاسه‌کوزه‌ها بر سر فیلمنامه‌نویس شکسته می‌شود؟

با یک خط فکری مشخص، در عرض یک ساعت تبدیل به انسانی می‌شوید که افکارتان ۳۶۰ درجه با یک ساعت قبل فرق کرده و این آغاز و نقطه‌ی شروع حمله‌ی ویروس مخرب به این عرصه است و تهیه‌کننده‌یی که واقعاً لطف کرده که می‌خواهد بابت فیلمنامه و فیلمنامه‌نویس پول خرج کند! چنین تهیه‌کننده‌یی به راحتی می‌تواند به بچه‌های خود که فوق‌لیسانس‌های بیکار در خانه هستند بگوید بیا فلان فیلم خارجی را ببین و آن را برای سینمای جوان‌پسند بازنویسی کن؛ هم خودت جوانی، هم با نسل جوان امروز و فرهنگ کلامی آن آشنایی داری. متأسفانه در شرایط فعلی هیچ نویسنده‌یی با ذهنیت خودش نمی‌نویسد! چون پیاده شدن یک ذهنیت دقیقاً مترادف می‌شود با سوءتفاهم پیدا کردن با ذهنیت‌های دیگر. نویسنده‌یی که نتواند ذهنیت و فردیت خود را بنویسد و پیاده کند، مانند جنگاوری است که با دست خالی راهی میدان نبرد می‌شود.

مشکل کجاست؟

لطفی: آقای کریمی به نکته‌ی بسیار خوبی اشاره کردند و این همان نکته‌یی است که می‌خواستیم به آن برسیم. با توجه به همه‌ی صحبت‌ها و مشکلات موجود در سینما، آیا ما با یک تورم فکری مواجه هستیم یا مشکل جای دیگری است؟

ترابی: یک نویسنده وقتی در خلوت خود می‌نویسد یک کار خلاقانه می‌کند. بعد از انقلاب فیلمنامه‌یی که نوشته می‌شد باید به اداره‌ی نظارت می‌رفت تا چندین نفر آن را بخوانند و جالب این‌جا بود که همه‌ی آن‌ها در راستای تخریب آن می‌کوشیدند تا در نهایت مهر تأییدی بر آن می‌نشست و وقتی به دست کارگردان می‌رسید چنان لت و پار شده بود که دیگر جایی برای کار کردن نداشت و باید دوباره بازنویسی می‌شد؛ این بازنویسی توسط افرادی انجام می‌گرفت که نه فهم ادبی، نه سواد درست و حسابی داشتند. در دولت اصلاحات، وقتی ممیزی حذف شد بعضی دوستان ناراحت بودند که چه کار باید بکنند، چون به آن وضع سابق عادت کرده بودند؛ مثل زندانی که عادت کرده در یک فضای کوچک قدم بزند، ولی بعد از آزادی نمی‌داند باید به کجا برود! دولت‌ها باید از فرهنگ حمایت کنند نه دخالت. بودجه به تهیه‌کنندگانی داده می‌شود که کارهای بی‌بو و بی‌خاصیت می‌سازند. یادم می‌آید در دوره‌یی پوزتیوهای نورخورده به لابراتوارها داده می‌شد یا حتی نگاتیوهای دست‌دوم به دست سازندگان می‌رسید. جدای تمام این حرف‌ها تجربه ثابت کرده که نبود ممیزی لطمه‌یی به اساس جامعه وارد نمی‌کند؛ در دوره‌ی خاتمی فیلم‌هایی با محتوای عشق مثلثی ساخته شد و یا فیلم‌هایی که در آن‌ها به صورت علنی در ارتباط با رییس‌جمهور وقت صحبت می‌شد، با این حال نه انقلاب به خطر افتاد و نه آسمان به زمین آمد! حتی بعضی فیلم‌های توقیف‌شده به نمایش درآمدند که زمانی تصور می‌شد نمایش آن‌ها باعث انفجار و تحولی عظیم خواهد شد که در عمل این‌گونه نشد. با توجه به این مسایل برخی فیلمنامه‌نویسان جذب تلویزیون شدند؛ خود بنده کار کردن برای تلویزیون را به سینما ترجیح می‌دهم، چرا؟ به این خاطر که درست است در تلویزیون مدیران جابه‌جا می‌شوند، ولی این جابه‌جایی از شبکه‌ی یک به دو و غیره است و علاوه بر آن مدیران تلویزیون باسوادتر بوده و ما زبان همدیگر را بهتر می‌فهمیم و چون گیشه‌یی هم در کار نیست، عرصه‌ی بهتری برای عرضه‌ی کار فرهنگی به حساب می‌آید. حتی آقای توحیدی هم که از معدود نویسندگان سینمای بدنه هستند که البته سینمای حرفه‌یی هم طالب کارهای ایشان است، با تلویزیون کار کرده‌اند.

شما اگر تبلیغات کالاهای خارجی را مشاهده کنید می‌بینید که با استفاده از بهترین نویسندگان، در کوتاه‌ترین زمان ممکن به زیباترین شکل محصولات را تبلیغ می‌کنند؛ چرا تبلیغات تجاری ما این‌قدر سطح پایین است؟ به خاطر این که تنها یک یا چند شرکت می‌توانند آگهی بازرگانی برای تلویزیون بسازند و همین باعث پایین آمدن سطح توقع مخاطب می‌شود. در خارج از کشور حتی یک گفت‌وگوی تلویزیونی یا یک مصاحبه، فیلمنامه دارد.

لطفی: آیا فیلمنامه‌نویسان ما این تفکر خلاق را ندارند یا مشکل به جای دیگری برمی‌گردد؟

ترابی: معلوم است که به جای دیگری برمی‌گردد! فهم و شعور یک نویسنده و دلسوزی او برای فرهنگ این مملکت بسیار بالاتر

و بیش‌تر از یک مدیر میانی است که امروز می‌آید و فردا می‌رود. همیشه نویسنده‌ها زیر مهمیز بوده‌اند، آن‌وقت این ایراد مطرح می‌شود که چرا ما سینمای تفکربرانگیز نداریم!؟

فیلمنامه مشکل همیشه‌ی سینما!

لطفی: چرا در سینمای ما این تفکر وجود دارد که همه‌ی مشکلات و ضعف سینما به فیلمنامه برمی‌گردد؟

کریمی: به خاطر این که این تخم لقی است که شکسته شده و وقتی شکسته شد، دیگر نمی‌توان با آن کاری کرد.

نجم: سینمای امروز ما مشکلات تکنیکی سابق را ندارد، در همان ابتدا هم گفتم که فیلمنامه یکی از مشکلات سینماست. سینمای ما در حال حاضر با مشکل تفکر دست به گریبان است و این فکر فقط به نویسنده مربوط نیست، بلکه به تمام عوامل شکل‌دهنده‌ی این حرفه مربوط است.

محدودیت موضوع، فیلمنامه‌نویس را به وادی کلیشه می‌اندازد و فیلمنامه‌نویسی که سوژه‌ی جدید در دست نداشته باشد و نمی‌تواند بدعت‌گذاری کند، در تنگنای تکرار قرار می‌گیرد و ما شاهد تکرار مثلث‌های عشقی، دختران فراری، فروش کلیه، گم شدن بادکنک و چه و چه خواهیم بود! دیگر عامل لطمه‌زننده به فیلمنامه‌نویسی، نظارت‌های سلیقه‌یی و غیرتخصصی است که باعث تنگ شدن عرصه بر فیلمنامه‌نویسان می‌شود. مسئله‌ی مهم بعدی بحران دستمزد نویسندگان است؛ شما که این همه خواستار کیفیت هستید، چرا کیفیت معیشتی نویسنده را بالا نمی‌برید تا انرژی بیش‌تری بگذارد و به اصطلاح آب به نوشته‌اش نبندد و سطح سلیقه‌ی تماشاگر را پایین نیاورد!؟ در ضمن سازمان‌های دولتی باید از فیلمنامه‌های به اصطلاح تئاتری یا هنری حمایت کنند، کما این‌که در تمام دنیا همین‌طور است؛ برخی آثار هنری هستند که تهیه‌کننده‌ی خصوصی از کار کردن آن‌ها وحشت دارد، در حقیقت از نوآوری وحشت دارد به خاطر این که با مجموعه کارهایی که تا کنون پخش شده متفاوت است و ریسک نمی‌کند وقتی می‌بیند گفت‌وگوها و خط داستان مثل چیزهای دیگری نیست که پخش می‌شود.

ترابی: من چهار سال پیش مستندی درباره‌ی پرده‌داری در اصفهان ساختم که تمام صحنه‌های مربوط به پرده‌داری از آن حذف شد؛ بعد از چهار سال می‌بینم که درباره‌ی پرده‌داری و تعزیه فیلم ساخته می‌شود. هم‌چنین فیلم مستند «برای آزادی» که من آن را در خیابان‌ها ساختم الآن ۲۵ سال است که توقیف است و هر بار تلویزیون تکه‌هایی از فیلم را نمایش می‌دهد. این مشکل فیلمنامه نیست، سلیقه‌ها هستند که متفاوت‌اند.

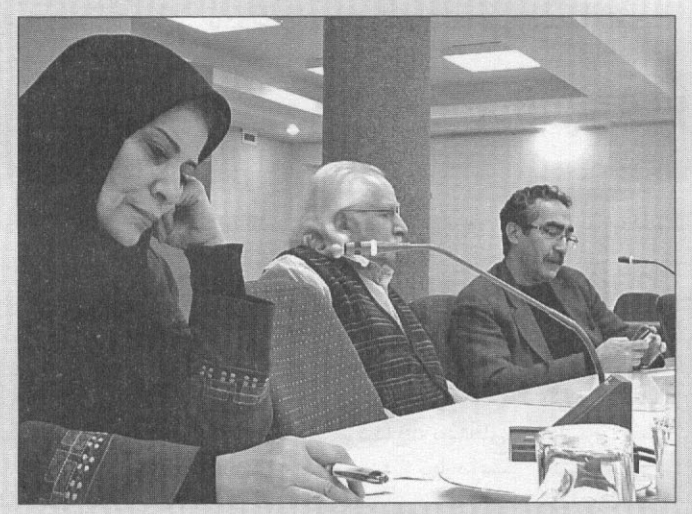
کریمی: علاوه بر تعدد سلیقه‌ها، زیبایی‌شناختی افراد هم با همدیگر تفاوت دارد. حتماً شما با برچسب‌های تخلیه‌ی چاه روی در منزلتان در طرح‌ها و ابعاد مختلف برخورد کرده‌اید؛ دیدن مداوم برخی صحنه‌ها و موضوعات به مرور زمان تبدیل به عادت می‌شود، هرچند ما این‌جا درباره‌ی مسایل کلی‌تری بحث می‌کنیم و مسایل زیبایی‌شناختی و جزییات به ایده‌آل‌های ما برمی‌گردد.

نجم: کار نوشتاریِ دسته‌جمعی به‌ندرت در ایران انجام می‌شود. در فرانسه گفت‌وگونویس وجود دارد که کار او نوشتن گفت‌وگوست. وقتی نویسنده‌یی نمی‌تواند گفت‌وگو بنویسد، باید کسی که توانایی نوشتن آن را دارد بنویسد. علاوه بر این، ایده‌ی بدی نیست اگر برای نویسندگان فیلمنامه دوره‌ی مونتاژ منظور شود.

آذین: در این جلسه بیش‌تر راجع به مسایل و میانداری بخش‌های دولتی و خصوصی بحث شد، بهتر نیست کمی هم به مشکلاتی که به‌طور مستقیم متوجه فیلمنامه‌نویس است پرداخته شود؟

توحیدی: خانم نجم در ارتباط با نوشتن گروهی صحبت کردند؛ دستمزدها به قدری پایین است که جایی برای کار گروهی باقی نمی‌ماند، در ضمن مگر چند درصد فیلمنامه‌های سینمای ایران توسط فیلمنامه‌نویسان نوشته می‌شود؟! بنده سال گذشته آمار جشنواره‌ی فجر را گرفتم، از تعداد ۶۰ و اندی فیلم تنها ۱۵ فیلم بودند که فیلمنامه‌ی آن‌ها را فیلمنامه‌نویس تحریر کرده بود. شما فیلمنامه‌نویسان مطرح جهان را مشاهده کنید، سالی چند فیلمنامه می‌نویسند؟ یک یا دو فیلمنامه. خود بنده الآن با ۱۵ فیلمنامه درگیرم، چرا؟ برای این که بتوانم آن‌ها را ساماندهی کنم. بحث دستمزد که خانم نجم اشاره کردند بسیار مهم است. بنده همین الآن درگیر پروژه‌یی هستم که ساخت آن ۱۰ میلیارد تومان هزینه دارد؛ دستمزد من نویسنده از این پروژه‌ی حداقل ۱۰ میلیاردی، تنها ۱۰ میلیون تومان است. من نمی‌توانم همکار پژوهشگر داشته باشم. تمام نویسندگان که پژوهشگر نیستند. آیا برای تحقیق و پژوهش هزینه می‌شود؟! پس تمام این‌ها به حوزه‌ی اقتصاد برمی‌گردد. در کانون ما که شامل ۱۵۰ نفر می‌شود، چند نفر می‌توانند این شانس را داشته باشند که کار بگیرند و فیلمنامه‌نویس حرفه‌یی قلمداد شوند؟ به تعداد انگشتان دست و شاید هم کم‌تر! با اغماض ۲۰ نفر، مابقی جذب تلویزیون می‌شوند؛ اقتصاد سینمای ایران به شما اجازه‌ی ابداع نمی‌دهد. از طرف دیگر ممیزی محدوده‌ی موضوعات را تنگ می‌کند. خود من در حوزه‌ی هنری دستِ کم ۵ فیلمنامه‌ی درجه‌ی یکِ ساخته‌نشده دارم و ادعا هم می‌کنم؛ یکی از این‌ها «راه بزرگ آبی» نام دارد و در آن درباره‌ی ایران ۱۵۰ سال آینده صحبت می‌کنم، چرا ما نباید بتوانیم و بترسیم که بخواهیم درباره‌ی آینده‌ی خودمان در سینمای ایران صحبت کنیم؟!

سینما هنر جَلوَت است؛ وقتی در تمام عناصر جلوت خلل ایجاد می‌شود، دیگر چه توقعی می‌توان داشت؟! شما از صنفی که تنها ۱۵ درصد سینمای ایران را تشکیل می‌دهد نمی‌توانید مسئولیت ۱۰۰ درصد سینمای ایران را طلب کنید؛ بنابراین این که فیلمنامه‌نویس مستقل کیست، در چه شرایطی می‌نویسد و چه شرایطی بر او حاکم است باید مورد توجه قرار بگیرد! خود بنده به اقتصاد سینمای ایران میلیاردها تومان کمک کرده‌ام و این را بر اساس آمار عرض می‌کنم، آن جمع ۷۵ درصد به سینمای ایران خدمت کرده‌اند و جوابگو هم هستند؛ فیلمنامه‌های پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمای ایران با همین اقتصاد خرد، در ۱۵ سال اخیر توسط همین ۱۵ درصد فیلمنامه‌نویس نوشته شده و نه کس



فرهاد توحیدی:
دخالت دولت در جزییات، کنترل نیروهای خلاقه و خرد کردن اقتصاد سینما به آن لطمه می‌زند
همه‌ی ما، از فیلمنامه‌نویس گرفته تا کارگردان و دیگر عوامل، قربانی مناسبات نادرست فرهنگی هستیم

دیگری. در تولید فاخرترین فیلم‌های سینمای ایران، دستِ کم یک فیلمنامه‌نویس مشارکت داشته. این صنف، صنف شریفی است و لازمه‌ی به ثمر نشستن آن مراقبت و آموزش درست است؛ هرچند ما درباره‌ی مقوله‌ی آموزش که بسیار وسیع و گسترده است صحبت نکردیم.

نسخه‌ی درمان

آذین: دکتر کریمی، حالا که بیمار را شناختیم و بیماری‌های او را هم فهمیدیم، با توجه به صحبت‌های جمع، برای معالجه‌ی آن چه باید کرد و به قول معروف زندگی چگونه شیرین می‌شود؟!

کریمی: این بیمار با یک پلک بر هم زدن می‌تواند خوب شود به شرطی که سوءتفاهم‌ها برطرف شود، سینماگران و عوامل سینمای ما به کار همدیگر مشروعیت بدهند، نویسندگان با فردیت خودشان بنویسند و پول وارد عرصه‌ی سینما شود همان‌طور که وارد عرصه‌ی ورزش شد؛ ما برای مدت‌ها بین این که ورزش قهرمانی داشته باشیم یا پهلوانی دو به شک بودیم تا این‌که مرور زمان نشان داد برای ورود به عرصه‌های جهانی، باید روی ورزش قهرمانی سرمایه‌گذاری کرد و همین قضیه باعث ورود اسپانسرهای مختلف به عرصه‌ی ورزش و تزریق پول شد. عرضه و تقاضا باید درست شود؛ سالن‌های سینما تأسیس شوند، وگرنه اگر شما بهترین فیلم‌ها را بسازید ولی خروجی نداشته باشید بی‌فایده خواهد بود. شما بهترین مجله را اگر در کیوسک کثیفی که در آن فردی بی‌سواد مشغول فروختن سیگار و پفک باشد عرضه کنید کسی آن را نخواهد خرید. خروجی سینمای ما کجاست؟

مشکل سینمای ما حل خواهد شد، چون هنرمندان ما قانع هستند؛ در جلسه‌یی که چندی پیش با آقای جعفری جلوه داشتیم ایشان گفتند من با همه‌ی صنوف جلسه داشته‌ام، نویسندگان و هنرمندان بیش از حد صبور و قانع هستند.

ما اگر بتوانیم جایی داشته باشیم که نویسندگان دور هم جمع شوند و چای بنوشند، کوران فرهنگی ایجاد می‌شود؛ یک جوان خلاق که طرح خاصی دارد و می‌خواهد آن را پخته کند در چنین فضایی باید با استاد ترابی ملاقات و تبادل اندیشه کند، سرکار خانم نجم خارج از فضای آکادمیک دانشگاه کجا می‌توانند با یکی از شاگردانشان بنشینند و یک کاری انجام بدهند و این تعامل فکری ایجاد شود؟ فیلمنامه‌نویسان ما خیلی دچار مهجوریت هستند. انشاءالله با تزریق پول به سینما گردش اقتصادی آن بالا برود. من شنیده‌ام که یک زمانی ایران تأمین‌کننده‌ی فیلم‌های کشورهای همسایه بوده؛ چرا محصولات سینمای ما نباید در کشورهای مجاور بازار داشته باشند؟ چرا ما این‌قدر تنگ‌نظرانه چند سازمان به‌خصوص را برای گرفتن پول هدف قرار داده‌ایم یا چشم‌مان فقط به چند گروه سینمایی است. فضا خیلی بازتر از این حرف‌هاست. سینما در بخش کلان شاید یک بیمار محتضر باشد، ولی نوشدارویی برای آن وجود دارد. یک تصمیم‌گیری کلان از طریق آدم‌ها و نیروهای متخصص سینما که می‌توانند خوش‌فکرتر از بقیه باشند و افکارشان با شرع، عرف، فرهنگ و هنر مغایرت نداشته باشد، نجات‌بخش سینماست. این آدم‌ها و نیروهای مستقل متأسفانه در حال حذف شدن از عرصه‌ی سینما هستند.

باید عرصه‌یی ایجاد شود که نویسنده با فکر و ایده‌ی خودش بیاید. گاهی حتی خرید یک فیلمنامه با مبلغی هم که در آن مقطع پول خوبی است به منزله‌ی سانسور شدن و حذف آن اثر و خروج اختیارات آن از دست نویسنده است. در خارج از کشور نویسنده، آهنگساز و کارگردان یک فیلم به ازای هر بار پخش شدن اثر در هر مکان حقوقی دریافت می‌کنند، حال آن‌که در کشور ما با یک بار فروش یک فیلم یا فیلمنامه اختیارات آن برای ابد از کف هنرمند خالق اثر خارج می‌شود. بارها برای من این اتفاق افتاده وقتی فیلمنامه‌ام می‌رود، خدا را شکر می‌کنم که تا زمانی که بکر و تازه است ساخته می‌شود، چه‌بسا اگر مدتی بیش‌تر می‌ماند دوست دیگری از طریق سازمانی که من با آن ارتباط نداشتم طرح را با داستانی دیگر ارایه می‌کرد. کار به جایی می‌رسد که آدم احساس می‌کند پولی که دریافت می‌کند کادو یا لطفی است که در حق او می‌کنند! آسیب‌شناسی این بخش خیلی شده و ما به چیستی این بیماری اشراف کامل داریم، اما نکته این‌جاست که این نوشدارو کی خواهد آمد!؟ ■