FILM MUSEUM
OF
IRAN

موزه سینمای ایران
۱۴۰۲

موزه سینمای ایران
مدیرعامل: مجید اسماعیلی
زیرنظر: حسین سلطانی
مدیر روابط عمومی: سپیده حیدرابادی
ویراستار: فاطمه محمدی سیجانی
گرافیست: سمانه مقرری
با تشکر از: لادن طاهری (مدیر فیلمخانه ملی ایران)، ارسطو ملکی، باقر افروزی، آیت ملک نیا، مهیار عربی، امین ریاحی،رضا جوشنی، محسن رضایی،کارشناسان تالارها، پرسنل سینما، پرسنل خدمات و پشتیبانی، پرسنل حراست

فهرست

افتتاحیه ۶

رویدادها و نشست‌های تخصصی

علی نصیریان | یک عمر خاطره، نمای نزدیک ۸
علیرضا خمسه | کمدی؛ سینمایی برای تمام فصول ۱۵
نگاهی به سینمای زنده‌یاد رسول ملاقلی پور ۲۳
ناخداخورشید | معرفی خردمندانه‌ای از سینمای ایران ۲۹
مسعود کیمیایی | فیلمسازی عدالتخواه ۳۵
خسرو سینایی | در سینما شرافتمندانه زیست ۴۱
جعفر والی | هنرمندی که عاشقانه در هنر زیست ۴۷
نشست سینما و صلح ۵۳
اکبر اصفهانی | سرمایه معنوی است ۵۹
خاطراتی از شب یلدا در موزه سینما ۶۵
کامران شیردل | فیلمسازی به دنبال حقیقت ۷۱
فردوسی | اولین فیلم تاریخ سینمای ایران ۷۵

کارگاه‌های موزه سینما

داریوش فرهنگ | بازیگری و کارگردانی در سینما ۸۰
همایون اسعدیان | از فیلمنامه تا پرده نقره‌ای ۹۵
مسعود جعفری جوزانی | انتقال تجربه فیلمسازی ۱۰۵
نظام الدین کیایی | نقش صدا در زندگی و سینما ۱۰۹
علی لقمانی | چگونه تصاویر بهتری خلق کنیم ۱۱۴
محمدعلی باشه آهنگر | انتقال تجربه فیلمسازی ۱۲۳
جابر قاسمعلی | خلق ایده ساخت فیلمنامه ۱۳۴
رهبر قنبری | زیبایی شناسی تصویر سینمایی ۱۳۹
سیروس حسن پور | کارگردانی در سینمای کودک ۱۴۴
علی اکبر قاضی نظام | خلق ایده ساخت فیلمنامه ۱۵۱
احمد مرادپور | انتقال تجربه کارگردانی ۱۶۰

شب‌های مستند

مستند جام حسنلو ۱۶۶
مستند از مشروطیت تا سپنتا ۱۷۲
مستند سرود دشت نیمور ۱۷۷
مستند عروسی مقدس ۱۸۳
مستند اجاره‌نشینی ۱۸۷
مستند مرثیه گمشده ۱۹۲
مستند نیشدارو ۱۹۸

افتتاحیه

برگزاری کارگاه‌های آموزشی تخصصی، نقش بسیار مهمی در توسعه فرهنگی دارد؛ آنچنانکه می‌تواند در ایجاد فضای آموزشی و تجربی، نقش آفرین بوده و راه را برای ورود علاقمندان به عرصه فرهنگی کشور هموار سازد. این کارگاه‌ها که به طور معمول به صورت عملی و تجربی برگزار می‌شوند، این امکان را به افراد می‌دهند که از یک سو، با استفاده از توانایی‌های شخصی خود، محصولات فرهنگی جدیدی را خلق کنند و از دیگر سو، با چالش‌های جدیدی روبرو شده و مهارت‌های جدیدی کسب کنند. مهارت‌هایی که به توسعه فردی و فرهنگی آن‌ها کمک به سزایی خواهد کرد.

کارگاه‌های فرهنگی، همچنین به عنوان فضای تبادل نظر و تعامل بین افراد با سلایق و عقاید مختلف عمل می‌کند. در این فضا، افراد با چالش‌های جامعه آشنا شده، نظرات خود را با دیگران به مشورت گذاشته و به جمع‌بندی مناسبی دست پیدا خواهند کرد. در این میان اما، یکی از مشکلات همیشگی جامعه هنری در ایران بخصوص در حوزه سینما، عدم دسترسی علاقمندان به اساتید این حوزه به دلایلی همچون بالا بودن هزینه‌های آموزشی و مشغله زیاد استادان بوده است. موزه سینمای ایران با توجه به ارتباط دائمی و موثر با جمع زیادی از سینماگران و اعتماد جامعه سینمایی به این مجموعه فرهنگی- تاریخی، تلاش کرده تا با هدف برقراری عدالت آموزشی، مجموعه کلاس‌هایی را تحت عنوان «کارگاه‌های آموزشی» در رشته‌های مختلفی همچون فیلمنامه‌نویسی، بازیگری، کارگردانی، فیلمبرداری، صدابرداری و ... با حضور اساتید نامداری همچون علی نصیریان، داریوش فرهنگ، همایون اسعدیان، محمدعلی باشه آهنگر، رهبر قنبری، علی لقمانی، اکبر نبوی، سیروس حسن پور، احمد مرادپور، نظام‌الدین کیایی و ... برگزار کند.

«موزه سینما» به عنوان یکی از متولیان اصلی در حوزه فرهنگ کشور و با هدف حمایت از جوانان علاقه‌مند به سینما میزبانی این دوره از کلاس‌های آموزشی را برعهده گرفت که با استقبال بسیار خوبی از سوی هنرجویان روبه رو شد. برگزاری کارگاه‌هایی همچون سینمای مستند و دیگر رشته‌های حوزه سینما هم در دستور کار موزه سینما قرار دارد. در برگزاری این دوره آموزشی، سپیده حیدرآبادی مدیر روابط عمومی موزه سینما که نقش به سزایی ایفا کرد و همچنین از فاطمه محمدی سیجانی عضو هیات مدیره موزه سینما که ویراستاری مطالب را بر عهده داشته است کمال تشکر را دارم.

مجید اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما

رویدادها و نشست‌های تخصصی

علی نصیریان

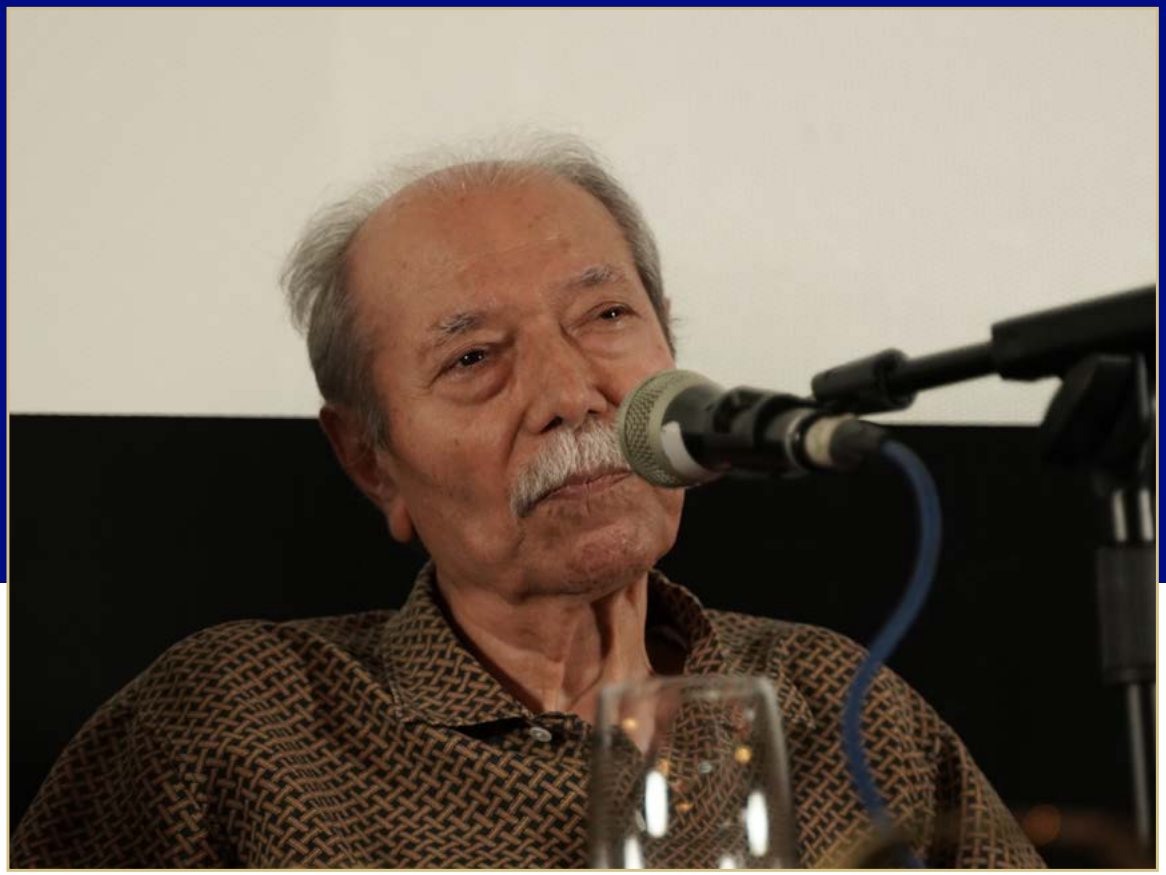
علی نصیریان در سال ۱۳۸۰ به‌عنوان چهره ماندگار ایرانی در رشته بازیگری شناخته شد و نشان درجه یک هنری را دریافت کرد. فیلم گاو ساخته داریوش مهرجویی نخستین فعالیت سینمایی علی نصیریان در مقام بازیگر بود. کمال الملک، کفش‌های میرزا نوروز، شیر سنگی، ناخدا خورشید، هزاردستان، سال‌های خاکستر، بوی پیراهن یوسف، برج مینو، لامینور، هفت بهار نارنج، خورشید، مسخره باز، پستچی سه بار در نمی زند، کمیته مجازات، دیوانه ای از قفس پرید، آقای هالو، آفتاب نشین ها، از دیگر آثار شاخص وی در دوران بازیگری در سینما محسوب می‌شوند. نصیریان در سن ۸۸ سالگی در چهل و یکمین دوره جشنواره فیلم فجر برای بازی در فیلم هفت بهار نارنج برنده سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد و همچنین برنده سبمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش مکمل مرد برای فیلم مسخره باز در چهلمین جشنواره فیلم فجر شد.
متن نشست تخصصی بازیگر پیشکسوت سینما، تئاتر و تلویزیون در موزه سینما با موضوع «یک عمر خاطره؛ نمای نزدیک» بدین شرح است.

هنر متفاوت بازیگری

من برای نمایشنامه‌نویسی به تئاتر نیامده بودم بلکه برای بازیگری آمده بودم اما تمرکزم بیشتر روی بازیگری بود. معتقدم جوهر کار تئاتر، «بازیگری» است. هر هنری اعم از کارگردانی، تهیه کنندگی، طراحی صحنه و لباس و... جای خود را دارد اما، بازیگری با تمام این هنرها متفاوت است زیرا تمام این عوامل در بازیگری خلاصه می‌شود.
گاهی تصور می‌شود بازیگر نیز یکی از عواملی است که باید در اختیار کارگردان قرار گیرد و کارگردان از او برای بیان کار خود استفاده کند، در حالی که این‌گونه نیست. بازیگر خودش مولف، آرتیست خلاق و نویسنده است و نقش را با اجرا و بازی خود می‌نویسد. اگر تعداد معدودی نمایشنامه نوشتم تنها سیاه‌مشق‌هایی بود که می‌خواستم برای خودم نوشته باشیم. به همین دلیل تمام این کارها را خودم اجرا کردم. بعدها این نمایشنامه‌ها به شکل کتابی با عنوان «تماشاخانه» به چاپ رسید، این کتاب را به اصرار دوستان چاپ کردم تا علاقه‌مندان به تاریخ نمایشنامه‌نویسی آن را مطالعه کنند.

اهمیت مطالعه کتاب در زمینه تئاتر

جوان که بودیم ایده‌آل ما برای تئاتر آثار عبدالحسین نوشین بود. او استاد کارآمد و بزرگی بود که ترجمه، کارگردانی، تمرین و موسیقی متن برای تئاتر را مطرح



نکرد. نوشین برای تئاتر زحمت زیادی کشید اما به جایی که باید می‌رسید، نرسید. یادم می‌آید در سال ۱۳۳۰ که هنرجوی کلاس بازیگری بودم تنها یک کتاب تئاتر در ایران بود که آن هم متعلق به عبدالحسین نوشین بود.

جذابیت ارتباط با مردم در بازیگری

در جوانی بیشتر علاقه‌مند به آموختن تئاتر بودم. ارتباطات آن زمان مثل اکنون گسترده نبود و پولی هم برای خارج رفتن نداشتیم تا این هنر را بهتر بیاموزیم به همین دلیل به کتاب‌های نوشین و خیرخواه در زمینه تئاتر رجوع می کردیم.

بازیگری همیشه برایم جذاب بوده است. از بچگی، تصنیف‌ها و پیش‌پرده‌هایی از مرتضی احمدی، قنبری، انتظامی، جمشید شیبانی و.. که از رادیو پخش می‌شد را گوش می‌دادم و همراه این تصنیف‌ها می‌خواندم و در خانه اجرا می‌کردم و مشتری همیشگی سینما نور و میهن بودم. گاهی هم به سینما رکس می‌رفتم. من عشق بازیگری داشتم و ارتباط با مردم در بازیگری همیشه برایم جذاب بود؛ هنوز هم همینطور است.

مواجهه با نقش‌های مختلف

تمایزهایی که در نقش‌ها می‌بینید طبیعی است و اگر نباشد، اشتباه است. من همیشه کار را جدی می‌گیرم. به نظر من تئاتر تنها یک نویسنده ندارد چراکه نویسنده بعدی، کارگردان است که با تالیف و کارگردانی خود، متن را بازنویسی می‌کند و سومین نویسنده بازیگر است که با کار و اجرایش نقش خود را می‌نویسد.

بازیگری از دشوارترین کارهای دنیا

بازیگر یک شخصیت را در ذهن خود مجسم می‌کند و با امکانات حسی و روانی خود نمایشنامه را بازنویسی می‌کند. البته نباید از یاد ببریم که نویسنده دیگر، تماشاگر است که وقتی نمایش را نگاه می‌کند در ذهن خود نوشته را دوباره می‌نویسد. همیشه کار برای من جدی بوده و در این مورد همیشه به خودم سخت می‌گرفتم؛ برخلاف بسیاری از بازیگران که کارشان را جدی نمی‌گیرند. از نظر من بازیگری یکی از دشوارترین کارهای دنیاست چون بازیگر در موقعیت خطیری قرار می‌گیرد و باید روی نقشی با خصوصیات روانی و جامعه‌شناسانه و... متمرکز شود. سختی کار از آن جهت است که باید نقشی را بسازید و روی صحنه آن را تجسم کنید و در عین حال تظاهر کنید. همه تکنیک‌های بازیگری برای این است که چگونه بهتر تظاهر کنیم تا در برابر هزاران چشمی که شما را نگاه می‌کند، باورپذیر باشد و همه این کارها نیازمند آگاهی است.

هنوز هم وقتی کاری جدید به من پیشنهاد می‌دهند سر کلاس اول می‌نشینم و از اول شروع به خواندن، تحقیق و تمرین می‌کنم. کار با خود یکی از کارهای مهم در بازیگری است زیرا شما در خلوت خود باید کار و تمرین کنید، به نکاتی برسید و بعد در جمع آن را مطرح کنید و باید بدانید که بازیگری به این سادگی نیست.

صدای دوبلورها در آثار سینمایی

علی حاتمی معتقد بود دوبلور با بیان خود چیزی به کار اضافه می‌کند اما، من با او هم عقیده نیستم. معتقدم

در همه جای دنیا برای دوبله از صدای خود بازیگر استفاده می‌کنند زیرا خود آن بازیگر، نقش را بازی کرده و به زیر و بم کار آشناتر است.

نقش جایزه در زندگی یک بازیگر

جایزه جایگاه جدی و اثربخشی برای آدمی مثل من ندارد. البته که از دریافت آن خوشحال می‌شوم اما زیاد تاثیرگذار نیست. زمانی که تئاتر را شروع کردیم اصلا به فکر اسم و رسم و دریافت جایزه نبودیم. نمی‌دانم هنر بازیگری برای ما چه جاذبه‌ای داشت که به این موارد فکر نمی‌کردیم. پیشنهاد می‌دهم که شما هم این گونه باشید. چرا که زمانه عوض شده است. مهم این است که کار خود را جدی بگیریم. بازیگری کاری خلاقانه و دشوار است که زحمت و تلاش و البته لذت دارد و اولین کسی که از کار لذت می‌برد خودتان هستید و این لذتی ماندگار است.

تفاوت بازی در تئاتر و سینما

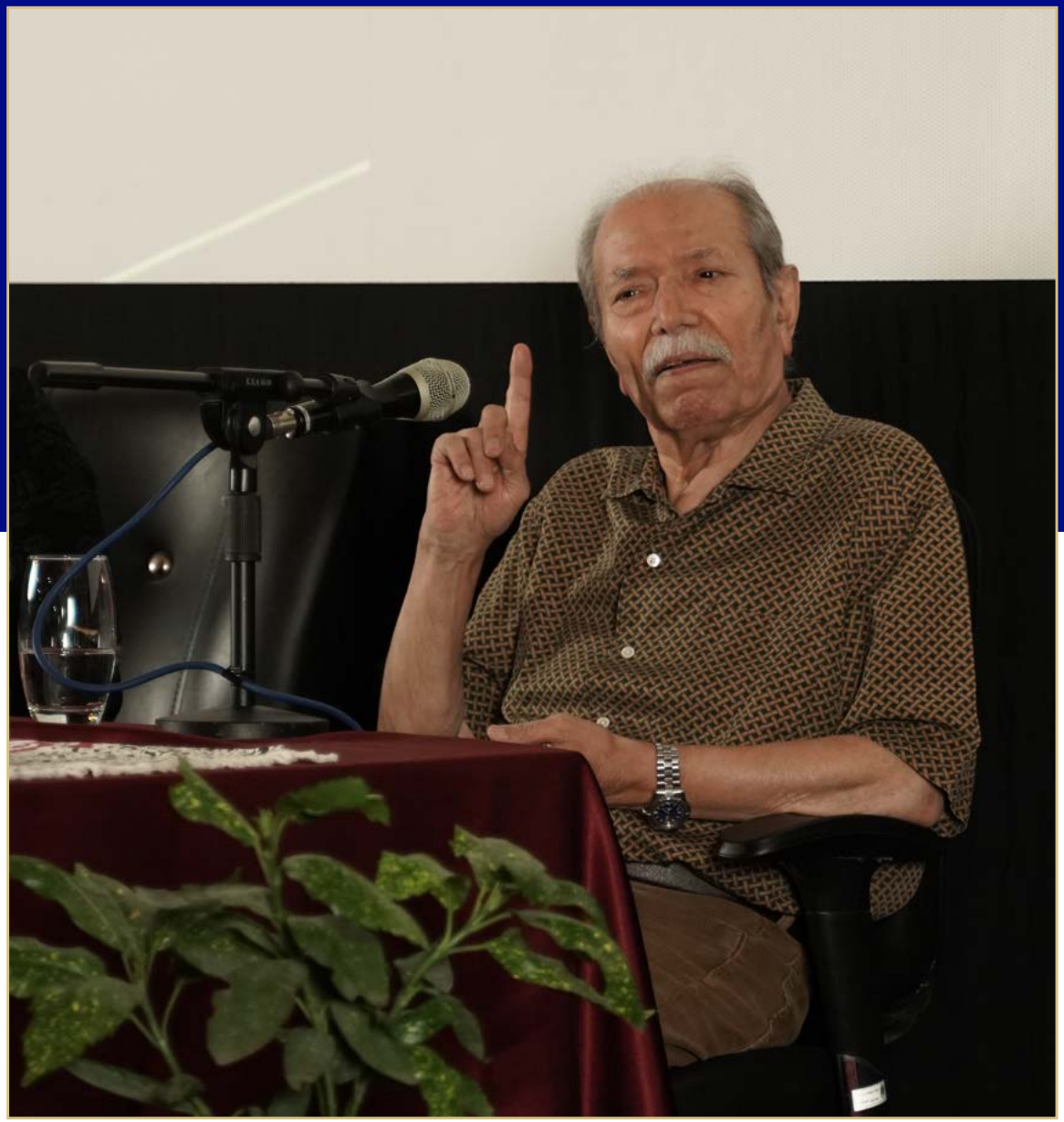
بنیاد کار سینما و تئاتر یکی است اما در میدان عمل و اجرا، کار هر یک متفاوت است. یکی دارای صحنه و تماشاگر است و در دیگری میان تماشاگر و صحنه بوسیله دوربین‌ها و لنزها فاصله وجود دارد. در تئاتر با این ذهنیت باید تظاهر به نقش کنید که تماشاگر زنده با شماست و در نوع ارائه احساس‌تان باید توانمند باشید تا آن حس‌های درونی را منتقل کنید. حفظ و تداوم حس در سینما یکی از چالش‌هایی است که بازیگر با آن مواجه است.

حضور در فیلم سینمایی «ستارخان»

زمانیکه علی حاتمی فیلمنامه ستارخان را به من پیشنهاد داد به او گفتم علاقه‌ای به بازی در یک فیلم اکشن و جنگی ندارم و حاتمی گفت فیلم من اکشن نیست. کار با علی حاتمی همیشه برای من مطلوب بود اما فکر می‌کنم این فیلم آن‌طور که باید نظر مردم را به خود جلب نکرد.

عمر خود را برای تئاتر گذاشتم

آنچه که ما را تا به امروز حفظ کرده، زبان و فرهنگ ما است. هزاران سال پیش فردوسی شعری سروده است که ما هنوز هم آن را می‌خوانیم. هنر همین است؛ نگه دارنده و حفظ‌کننده. هر اتفاقی بیفتد، هنر و ادب این مملکت ما را به هم پیوند می‌دهد و حفظ می‌کند. اولین کلاس تئاتر را در سال ۲۹ رفتم و عمر خود را برای تئاتر گذاشتم و کار دیگری جز بازیگری و تئاتر و سینما نکردم. اگر کسی وارد حیطه هنر می‌شود صحبت دو یا چند سال نیست بلکه صحبت از یک عمر است.



همکاری با مهرجویی در فیلم «گاو»

مهرجویی در فیلم گاو، بازی مرا هدایت کرد. معمولا اولین چیزی که مرا مجذوب خود می‌کند متن نمایش، نگاه و شناخت کارگردان است و در مورد فیلم «گاو» همه این ویژگی‌ها وجود داشته است. مهرجویی و ساعدی با همکاری یکدیگر فیلمنامه «گاو» را نوشتند و وقتی آن را دیدم متوجه شدم که مهرجویی یک آدم دیگر است و بسیار شیفته او شدم.

نگاه خاص ناصر تقوایی در سینما

کارگردان دیگری که شیفته او شدم ناصر تقوایی بود؛ او نگاه و وسواس خاصی در سینما داشت. زمانی که نقش مستر فرهان در «ناخدا خورشید» را به من پیشنهاد داد و چون خودش در جنوب زندگی کرده بود مرا به خوبی راهنمایی کرد. کارگردانان خوب تنها یک سرنخ به بازیگر می‌دهند و تقوایی این گونه بود. برای راهنمایی نقش مستر فرهان تنها یک جمله به من گفت؛ «دلالی است که یک دندانش طلاست» و من به دنبال نقش رفتم و آن را پیدا کردم.

همکاری با دیگر کارگردان‌ها

همایون غنی‌زاده، فیلمنامه«مسخره‌باز» را برای

من فرستاد. از متنی که برای فیلم به من داد متوجه شدم که آدم نوآور و خلاقی است. همچنین مسعود جعفری‌جوزانی. او که یکی از کارگردان‌های کاربلد سینماست که درس سینما را در آمریکا خوانده است، وقتی فیلمنامه «جاده‌های سرد» را به من داد فهمیدم در کار خود به درستی وارد است. چون نگاهش و حرف‌هایی که می‌زند به بازیگر ایده می‌دهد و تقوایی و مهرجویی نیز با سوابق درخشانی که دارند، این‌گونه هستند.

برای هنر کم آوردن معنا ندارد

حال و آینده هنر نمایش در دست شما جوانان است. یادتان نرود. برای کار هنر، کم آوردن معنا ندارد؛ اگر هدفی دارید باید آن را پیگیری کنید. اگر شکست خوردید، اگر نگذاشتند و نتوانستید کار کنید، هرگز ناامید نشوید. خلاقیت مانند آب است که نشت می‌کند، بیرون می‌آید و راه خود را پیدا می‌کند. اگر جوهر خلاقیت در وجود شما است کار کنید و اگر عشق و علاقه دارید کوتاهی نکنید. از شکست نترسید. کار کنید و خلاقیت خود را آشکار سازید.

علیرضا خمسه

علیرضا خمسه‌نیا زادهٔ ۹ بهمن ۱۳۳۱ در تهران، بازیگر، فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان و مجری ایرانی است. وی بازیگری در سینما را در سال ۱۳۵۳ با بازی در فیلم «جوجه فکلی» آغاز کرد. در سال ۱۳۵۷ به فرانسه رفت و یک سال و نیم در مدرسه ون سن، آتلیه اگوستوبوال و آتلیه سیته یونیورسیته پاریس، دوره‌های مربوط به پانتومیم، حرکات بدنی و بازیگری را فراگرفت.خمسه در سال ۱۳۶۰ با فیلم مرگ یزدگرد، دوباره جلو دوربین رفت. بعد از فیلم جدی مرگ یزدگرد، برنامه‌سازان طنز تلویزیون به سراغ او رفتند. او در برنامه‌هایی مانند نوروزنامه، هوشی و موشی، بورزید و بخندید، حواستو جمع کن و نگاه سوم به اجرای قطعات نمایشی طنز پرداخت. او در سال ۱۳۸۷ برای بازی در «بیست» توانست سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش مکمل مرد جشنواره فیلم فجر را کسب کند.

متن نشست تخصصی این بازیگر به عنوان «کمدی؛ سینمایی برای تمام فصول» بدین شرح است.

هنر جذاب برای مخاطب

من معتقدم هنر؛ حیات، انرژی، شور و زندگی خود را از مردم دارد. آن هنگام که جامعه‌ای روی نشاط را به خود نبیند، هنر که همانا آیینه تمام نمای آن جامعه است، برتابنده اندوه و مشکلات خواهد شد و چیزی از شور و سرزندگی در آن راه نخواهد یافت. چنین هنری برای مخاطب جذاب نیست آنگونه که آثار تولید شده در زمان اندوه هم، جایی در نگرش کمیک نخواهد داشت. در حیات سیاسی، اجتماعی و حتی فردی انسان‌ها، نگاه کمدی یک نگاه امیدوارکننده است و کمدی با انتقاد شکل می‌گیرد. یعنی ستون اصلی آن انتقاد است که می‌تواند از نگرش جامعه، طبقه اجتماعی، رفتار و ... باشد.

کمدی در زندگی همه ما انسان‌ها ضرورتی غیرقابل وصف است. آنچنانکه می توان از آن به عنوان «سینمایی برای تمام فصول» نام برد؛ سینمایی که با وجود حضور ژانرهای مختلف در آن، لبخند را به لب مخاطب می آورد. نخستین فیلم های ساخته شده در ایران و خارج از کشور کمدی بودند و شاید به همین دلیل هم باشد که اولین تصویری که در ذهن مخاطب واژه سینما شکل می گیرد، لبخند است.

همانا از گذشته تا به اکنون، پرفروش‌ترین فیلم‌ها، کمدی ها بوده و هستند، حتی اگر کم محتوا یا عاری از

آن باشند. کمدی‌های مبتذلی هم که گاهی رکورد فروش گیشه ها را جابجا می کنند حکایت از نیاز جامعه به شادمانی دارد؛ نیازی که محدود به زمان خاصی نبوده و از ازل تا به ابد ادامه دارد. این «نیاز همیشگی جامعه»، در هر لباسی که قرار می‌گیرد (سینما، تئاتر و تلویزیون) مخاطب بیشتری جذب می‌کند و حتی بخشی از درمان تخصصی پزشکان هم با آثار کمدی سینما و تلویزیون انجام می شود.

از طریق کمدی است که به امری به شدت مقدس بنام «خنده» می‌رسیم. کمدی بعد از تراژدی دومین شکل نمایش

است که کار آن ایجاد خنده است. در گونه نمایشی، کمدی بیش از ۴۰ شاخه دارد؛ فلسفی، سیاسی، دینی، بزن بکوب، رفتار، گفتار، موقعیت، شخصیت، عاطفی، رمانتیک، گریه آور، سیاه، وحشت (ملبوروکس فیلم های وحشتناکی ساخته است که ما به آنها می خندیم مانند دراکولا).

تفاوت کمدی با ژانرهای دیگر

تفاوت کمدی با ژانرهای دیگر را می توان در مواردی چند جست و جو کرد. کمدی به سمت آرمان‌ها، اساطیر، الگوهای کهن نمی رود. خوراک کمدی مسائل روزمره است و به همین دلیل در بدو پیدایش با مخالفت بسیاری از طرف فیلسوف‌ها مواجه شد. آناتل فرانس یکی از مخالفان شدید سینمای کمدی بود. چرا که آنها به ژانرهایی ارزش معنوی می‌دادند که در کمدی نمی‌دیدند و در آن زمان‌ها کار کمدی به سخره گرفتن رفتار بزرگان بود. کمدین‌ها چه در قبال آدم های سیاسی و چه در خصوص آدم های بزرگ اجتماعی از الفاظ خوبی استفاده نمی‌کردند تا آنها را تحقیر کنند. در واقع کار کمدی‌های کهن در یونان باستان تحقیر بزرگان بود تا اینکه در دوره‌های میانی لحن کمدی نرمتر شد و به سمت مسائل خانوادگی پیش رفت.

دستاوردم خنده، خندیدن و خنداندن مردم بوده است

«خنداندن آدم‌ها» را باید به عنوان یک دستاورد دید. در همه این ۶۰ سال فعالیت هنری، دستاوردم خنده، خندیدن و خنداندن بود. روزی از من پرسیدند راز جوانی شما چیست و در پاسخ گفتم «من همیشه می‌خندم». اگر ۸۰ ساله یا ۷۰ ساله هستید اما جوانتر به نظر می آیید راز آن در شاد زیستن است. اینکه چگونه انسان می‌تواند شادمانه زندگی کند امر بسیار مهمی است.

واکنش ما کمدین‌ها وقتی خبر تلخ می‌شنویم خنده است. در چنین شرایطی بیماری، سن، بدهکاری و ... در پشت لبخند پنهان می شود. حتی اگر نمی‌توانید بخندید ماسک خنده بزنید زیرا وقتی بدن و فیزیک انسان خنده را باور کند واکنش‌های شیمیایی شروع می‌شود. به باور من انسان‌ها در بدو تولد دو دسته هستند؛ کسانی که برای گریستن به دنیا می‌آیند و کسانی که برای خندیدن پا به این جهان می گذارند. در این میان رسالت ما از اجرای کمدی، ایجاد شادمانی از طریق خنداندن است.

خنده مکانیزیمی اجتماعی است

هانری برگسون فیلسوف فرانسوی، مهمترین رسانه درباره خنده را نوشته است. او معتقد است که خنده مکانیزیم فردی نیست بلکه اجتماعی است و باورش این است «کسی می‌خندد که از جامعه بحران عبور کرده باشد». برگسون می‌گوید «چون خنده پدیده اجتماعی است جامعه را باید به سمتی ببریم که از بحران‌ها عبور کند».

خنداندن انسانی که درگیر بحران است سخت است. آدمی که نمی‌تواند به شوخی‌های تصویری بخندد، دچار بحران است. معمولا در دوران بحران آثار کمدی یا ساخته نمی‌شود و یا اگر هم ساخته شود مبتذل و بیهوده است. در آن زمان بهتر است کارهای جدی انجام دهیم. من زمانیکه در زندگی شخصی‌ام با بحران مواجه شدم نمی‌توانستم فیلم «دو نفر و نصفی» را بازی کنم و فیلم چشم شیطان را بازی کردم. برش هایی که در کارنامه کاری من وجود دارد نیز به همین دلیل است. شما حتی فیلم «بیست» را هم در کارنامه کاری من می‌بینید که برای آن جایزه سیمرغ را گرفتم.

بدن؛ ابزار کار بازیگر

از نظر من بدن ابزار کار بازیگر است. بازیگری که از بدن خود به عنوان یک ابزار استفاده نمی‌کند، بازیگری مبتنی بر دیالوگ است و اگر در حوزه کمدی فعالیت کند، به کمدین بذله گو تبدیل می شود. یک بازیگر باید توان و انرژی لازم را داشته باشد تا در هر سنی بتواند نقش‌های اکشن ایفا کند، در غیر اینصورت سینمایی که تنها مبتنی بر اکت و عمل است، افول می‌کند.

در سینمای جهان به جز فن بیان و توانایی بدنی، زیبایی یکی از مولفه‌های مهم محسوب می‌شود. البته در کشور ما بدین شکل نیست. بازیگرانی داریم که زیبا نیستند اما در نقش آفرینی‌ها بی‌نظیر هستند و یا بازیگرانی داریم که زیبا هستند اما فاقد آنِ بازیگری هستند. بدن، بیان، تخیل، تجربه، زیبایی، آن و همه باید با هم باشد تا خشت بازیگری درست دربیاید. زمانیکه در دانشگاه شهید بهشتی روانشناسی می‌خواندم. دوستی داشتم که می‌دید عضو تئاتر هستم و بسیار با علاقه آن را دنبال می کنم به من گفت تا به یک دوره کوتاه آموزشی به تئاتر پاریس بروم. در آن زمان تئاتر پاریس یک جای بسیار قوی برای آموختن بود. تا آنجا که الان پس از ۴۰ سال تدریس هنوز از همان آموخته‌ها استفاده می‌کنم. در آن زمان بزرگترین تئاتری‌های جهان به تئاتر پاریس

می‌آمدند که یا معلم‌های ما بودند یا برگزار کننده سمینارهای آموزشی بودند.

ملی و بومی و در عین حال جهانی

یک هنرمند می‌تواند ملی و بومی و در عین حال جهانی هم باشد. همچون زنده یاد عباس کیارستمی که با وجود اینکه در دنیا شناخته شده بود اما همیشه در محله چیذر زندگی می‌کرد.

کاش در فیلم مادر جای اکبر عبدی بودم

زمانیکه فیلم «سوته دلان» را دیدم با خودم فکر کردم که ای کاش جای نقش اصلی، من بازی کرده بودم و یا نقش اکبرعبدی در فیلم مادر و همچنین جای پیتر سلرز در فیلم پارتی.

نقش‌هایی هم هست که شاید من بازی کردم و دیگران دوست داشته باشند بازی کنند. نقش باباپنجعلی در سریال پایتخت را در ابتدا قرار بود اکبر عبدی ایفا کند اما به خاطر کم رنگ بودنش، آن را قبول نکرده بود. بعضی از نقش‌ها انگار قسمت یک بازیگرهایی می‌شود. در نمایش شاه لیر یک شخصیتی به نام دلقک وجود دارد که در تئاتر همیشه دوست داشتم چنین نقشی را بازی کنم. یادم می‌آید نقش تلخک سریال سلطان و شبان را قبل از حسین کسبیان در باغ فردوس

تمرین می کردم. من می‌خواستم تلخک مدرن را بازی کنم که برگرفته از آموزش‌هایی بود که در زمینه کمدی خارج از کشور گذرانده بودم اما داریوش فرهنگ گفت این دلقک غربی هست درحالیکه برای این سریال نیاز به دلقک شرقی دارد.

در دوره‌ای که در کارگاه نمایش بودم معلم‌های ما فردوس کاویانی، سوسن تسلیمی، سیاوش طهمورث و پرویز پورحسینی با اینکه عضو گروه تئاتر شهر بودند به جز برگزاری تئاترهای خودشان به ما هم آموزش می‌دادند. اولین شاگردی من نزد سوسن تسلیمی بود که باعث شد بدنم که دفورمه بود طی تمرین‌هایی که آموزش می‌داد، درست شود. یادم می‌آید به من می‌گفت خیلی شبیه سامی دیویس هستم و می‌خواهد مثل او بازی کنم. به همین دلیل تاکید زیادی بر «فن بدن» داشت. با سوسن تسلیمی چند کار مشترک هم در فیلم‌ها و سریال‌ها داشتیم. انصافا بازیگر خوبی بود اما اشتباهش این بود که مهاجرت کرد و اگر ایران می‌ماند تاثیرگذارتر بود.

همکاری با بهرام بیضایی

فیلم «مرگ یزگرد» اثر هنرمند بهران بیضایی حضور داشتم. به نظرم او کارگردانی است که آکسان گذاری های فیلم هایش را هم خودش تعیین می کند، نوع اکسنتی که بازیگری می‌خواهد بگذارد را او می گوید و به نوعی شخصیت های فیلم ها و تئاترهایش را شکل می داد.

درمان بیماران از طریق خنده

هارولد لوید فردی بود که بیشتر از مهارت های بدنی‌اش استفاده می‌کرد. او معتقد بود خنده باید همراه با هیجان باشد و هیجانات را در حرکات محیرالعقول تعریف می‌کرد. او فیلم دکتر جک را ساخت و بیماران را از طریق خنده درمان کرد. همان چیزی که در حال حاضر در بسیاری از بیمارستان‌های خارجی به اسم خنده تراپی وجود دارد. در سال ۱۹۵۰ هیچ فردی فکر نمی‌کرد خنده خاصیت درمانی داشته باشد. شیوه‌ای که او معرفی کرد در سال ۱۹۷۹ از سوی یک پزشک جوان دریکی از بیمارستان‌های آمریکا به اثبات رسید. این پزشک جوان به این نتیجه رسید که با خنده می‌تواند بیماران را درمان کند. یکی دیگر از فیلم‌هایی که برای خنده درمانی توضیه می‌شود «برادران مارک» است زیرا حال مخاطب با دیدن این فیلم خوب می‌شود.

نظم در بازیگری به مثابه ستون در ساختمان

یکی از اصول مهم در کار بازیگری حضور به موقع در سر صحنه فیلمبرداری است. همیشه فکر می‌کنم کسانی که در هنر فعالیت دارند یک اصل را باید همیشه درنظر داشته باشند و آن نظم است. یکی از معلم‌های فرانسوی به ما می‌گفت نظم برای بازیگر مانند ستون برای ساختمان است. شما هیچ ساختمانی را بدون ستون نمی توانید تصور کنید. یکبار بر سر صحنه فیلمبرداری رفتم یک دستیار کارگردان به همه گفت بچه‌ها ساعت هایتان را کوک کنید، آقای خمسه

آمد. بعدها دقت کردند و متوجه شدند که هر ساعتی را می گویند سر ساعت حضور پیدا می کنم. دیسیپلین و نظم را نسل ما داشت و متاسفانه نسل امروز مانند ما نیستند. آقایان محمدعلی کشاورز، علی نصیریان، داوود رشیدی، عزت‌الله انتظامی بازیگرانی بودند به مراتب منظم تر از ما. این‌ها موارد بسیار ارزشمندی است که یک هنرمند باید بداند. متاسفانه امروز ارزش بر این شده که چه کسی دیرتر به سر صحنه می‌آید اما اخلاق حرفه‌ای می گوید یک بازیگر باید همیشه نظم داشته باشد.

شخصیت‌های مختلف در کمدی

در ژانر کمدی شخصیت‌های مختلفی تعریف شده است. ما از شخصیت‌هایی در سینمای کمدی استفاده کرده‌ایم که در طول این سال‌ها جاودانه شده اند. در اولین فیلم سینمایی«هابی و رابی» یک دراز و یک کوتاه بودند که درواقع یک الگو دراز و کوتاه بود مثل چیچو و فرانکو. نوع دیگر کمدین‌هایی هستند که تیپ عاشق پیشه دارند. مثل دین مارتین و جری لوئیس. اغلب کمدین‌های معروف دنیا بدنشان دفورمه است و تنها کمدینی که زیبا بود و خودش بدنش را دفورمه می کرد جری لوئیس بود. نوع دیگر کمدی تیپ‌های لوتی و بزن بهادر است که نمونه آن در فیلم‌های ایرانی بیک ایمانوردی بود، تیپ‌های جیب بر بودند مثل نقش خودم در فیلم جیب برها به بهشت نمی‌روند، تیپ جاهل‌ها و الکی خوش‌ها مثل ناصر ملک مطیعی، تیپ‌های روستایی و چُلمن مثل مجید محسنی در فیلم پرستوها به لانه بر می گردند. البته گاهی در برنامه هوشیار و بیدار هم من این تیپ را بازی می کردم. یک سری هم شکر لحجه بودند مثل ارحام صدر یعنی با لحجه مخاطب را می خنداندند.

نوع دیگر تیپ‌های چاق و تپل مثل اکبر عبدی است و همچنین تیپ مرد زن نما مثل اکبر عبدی در فیلم آدم برفی. تیپ دیگر کمدی نوکرماب بود مثل نقش‌های نعمت گرجی ، محمد ورشوچی، کیومرث ملک مطیعی.

رسول ملّاقلی‌پور
فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان، تهیه‌کننده

رسول ملّاقلی‌پور کارگردان، تهیه‌کننده و فیلم‌نامه‌نویس مطرح سینمای جنگ و اجتماعی بود که توانست با فیلم پرواز در شب سیمرغ بلورین بهترین فیلم جشنواره فجر را دریافت کند. همچنین «هیوا» ساختهٔ او نیز برنده بهترین کارگردانی و بهترین فیلم از جشنواره فیلم فجر شد. پس از فوتش نشان افتخار جهادگر عرصه فرهنگ و هنر برای یک عمر فعالیت به خانوادهٔ او اهدا شد. زنده‌یاد ملاقلی پور ساخت آثاری همچون میم مثل مادر، مزرعه پدری، قارچ سمی، نسل سوخته، هیوا، کمکم کن، سفر به چزابه، نجات یافتگان، پناهنده، خسوف، مجنون، افق، پرواز در شب، بلمی به سوی ساحل، نینوا را در کارنامه هنری خود داشت.

متن نشست تخصصی «نگاهی به سینمای زنده‌یاد «رسول ملّاقلی‌پور» با حضور اکبر نبوی؛ پژوهشگر، کارشناس و منتقد سینما بدین شرح است.

سینمای ضد جنگ «رسول ملّاقلی‌پور»

من معتقدم سینما در ایران دارای سه دسته فیلم است. دسته اول؛ فیلم‌های دارای مخاطب خاص مثل آثار سهراب شهیدثالث و عباس کیارستمی که به آن به اشتباه سینمای هنری گفته شد. دسته دوم؛ فیلم‌های عوام‌زده که نقطه مقابل سینمای خاص قرار دارد و وجوه زیبایی شناسی و هنری ندارد و دسته سوم؛ سینمای مردم‌گرا که هم وجوه هنری و روایت گر دارد و هم به نیاز مخاطب توجه می کند. این نوع سینما برای مردم فیلم می‌سازد اما نه صرفا بر اساس غریزه بلکه با فطرت مخاطب کار دارد. آثار افرادی مانند رسول ملاقلی پور در این دسته قرار دارد. یعنی نه آنقدر سنگین است که مخاطب خاص داشته باشد و نه به مولفه‌های سینمایی و هنری، فرهنگی و سیاسی بی‌اعتنا بوده است.

گفت‌وگوی سینما با جامعه

سینما با جامعه و جامعه با سینما همیشه با هم دیالکتیک دارند. این دیالکتیک، تعالی‌دهنده است و چنانچه به آن توجه نشود، سینمای عوام‌زده رونق می‌گیرد. آثار رسول ملاقلی‌پور از جمله آثاری هستند که با جامعه گفت‌وگو می‌کند. زمانی فیلمساز می‌تواند با جامعه مخاطب دیالکتیک (گفت‌وگو) خوب و پیش‌برنده داشته باشد که این گفت‌وگو در فرآیند سلوک هنری او و پیش از ثبت روایت جلوی دوربین، در درون هنرمند رقم خورده باشد.

نگاه انسانگرا

آنچه اهمیت دارد این است که نگاه رسول ملاقلی پور در فیلم‌هایش انسانگرا بوده است. ملاقلی پور در آثارش آنقدر در انسان‌گرایی جلو می‌رفت که گاهی ممکن است در اثر سوءتفاهم او را «اومانیست» در نظر بگیرند اما او مطلقا اینطور نبود. اتفاقا در دایره معرفت توحیدی اوست که انسان جایگاه مرتفعی دارد. گاهی می گویند آثار او مثل فیلم «نجات یافتگان» ضد جنگ است که سال‌ها توقیف بود. این اتهام را به او می‌زدند. درحالیکه تمام آثار جنگی حاتمی کیا،

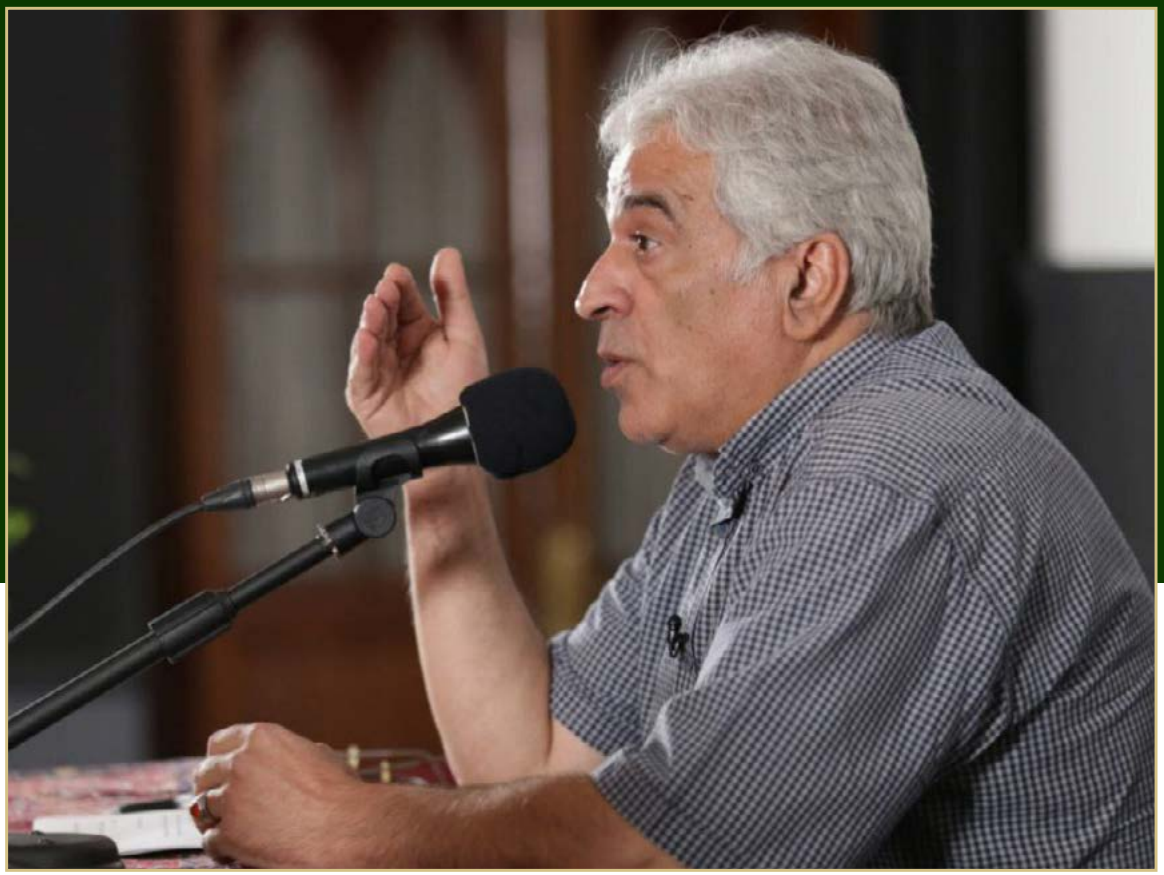
احمد مرادپور، مسعود کیمیایی، بهرام بیضایی و ... هم ضد جنگ هستند اشعار شاعران بزرگی مثل قیصر امین‌پور، نقاشی‌ها، تئاترها و موسیقی‌ها در حوزه دفاع مقدس تماما ضد جنگ هستند. چرا که اساسا دفاع یک ملت در برابر تجاوز، ماهیتا ضد جنگ است. جنگ پدیده قابل تقدیسی نیست بلکه دفاع است که باید مقدس شمرده شود. پس بله، تمام آثار ملاقلی‌پور ضد جنگ است اما، مطلقا ضد دفاع نیست. چون هیچ هنرمند با شرافتی، دفاع ملت خود را زیر سوال نمی برد و کسانی که برخی از آثار رسول را ضد جنگ می دانند، تفاوت جنگ و دفاع را نمی‌دانند.

سینمای دفاع مقدس ایران

سینمای دفاع مقدس به سه دسته اجتماعی، حماسی و انسان‌شناسانه تقسیم می‌شوند. به طور مثال فیلم‌های «افق»، «عقاب‌ها»، «کانی‌مانگا» و... سینمای حماسی، فیلم‌های «قارچ سمی»، «آژانس شیشه‌ای»، «باشو غریبه کوچک» و... سینمای اجتماعی است و سینمای انسان‌شناسانه که رسول ملاقلی پور پایه‌گذار آن است با فیلم «پرواز در شب» آغاز می‌شود. در این آثار چیزی که اهمیت دارد واکاوی جهان درونی انسان، ابعاد رازآمیز او و نوع مواجهه‌اش با پدیده ضد زندگی و سختی‌ست به نام جنگ و روایت‌ها پیرامون این انسان و احوالات او شکل می گیرد.

کنش‌مند بی‌قرار

رسول ملاقلی پور از معدود فیلمسازانی است که دارای یک نگاه آرمانگرایانه بود و در عین حال به واقعیت هم توجه داشت. او چون ذاتا انسان کنش‌مندی بود، گاهی آنقدر در واقع‌گرایی شدت عمل به خرج می‌داد که بعضا احساس می‌شد با یک «آنارشیست» مواجه هستیم. در حالی‌که رسول به هیچ وجه آنارشیست نبود بلکه، یک کنش‌مند بی‌قرار بود. در میان سینماگران ایرانی، مسعود کیمیایی هم انسان کنش‌مندی‌ست و این کنش‌مندی در آثارش تجلی دارد. این ویژگی (آرمان‌گرایی و واقع‌بینی)، دستاوردهای بسیاری را رقم زده و اگر نبود، فیلم‌هایی مثل «خسوف»، «مجنون»، «نسل سوخته»، «پناهنده» و «قارچ سمی» ساخته نمی‌شد. ما در این آثار با آدم‌های حاشیه جامعه و طرد شده روبرو هستیم که تلخی‌هایی را روایت می کنند.



هنر چیست؟

هنر، ترجمه موقعیت‌های انسانی و حاصل تجربه فردی هنرمند یا انسان‌های دیگر است. اگر این ترجمه اتفاق نیفتد اثر هنری شکل نمی‌گیرد. رسول ملاقلی‌پور جدای از آن‌که بچه جنوب شهر بود و تلخی‌های طبقه فرودست را کاملا تجربه کرده بود، می‌گفت برای ساخت فیلم مجنون، سه ماه با دستفروش‌های خیابان انقلاب زندگی کرده است. او به دلیل حضورش در جنگ و تجربه‌اش است که می‌تواند تا این اندازه صریح و بی‌پروا از دفاع مقدس سخن بگوید.

حضور پر رنگ زنان در آثار ملاقلی پور

زنان در آثار رسول ملاقلی پور بسیار با شکوه و کنش‌مند هستند و این کنش‌مندی را می توان، در فیلم «هیوا» که یک غزل عاشقانه است، در خسوف، پناهنده، نجات یافتگان، نسل سوخته و میم مثل مادر دید، لمس و تجربه کرد. کاراکتر هیوا و شخصیت او یک فصل و یک مقطع مهم از تاریخ کشور را نیز روایت کرده و یک واقعه را رقم می‌زند. در فیلم «نجات یافتگان» زن را در متن جنگ می‌بینیم و این اولین بار است که زنان و حضورشان در متن جنگ به تصویر کشیده می‌شود. در فیلم «پناهنده» هم به همین شکل است.

روایت نظربازانه

سینمای رسول ملاقلی پور را می‌توان به چهاردسته فیلم‌های اجتماعی، دفاع مقدس که حماسی و انسان‌شناسانه است و ملودرام و آثار سیاسی (دو فیلم) تقسیم کرد. «نسل سوخته» یک فیلم اپیزودیک در سه قسمت است که قهرمان آن ستاره در دو موقعیت اجتماعی و فردی باز هم یک زن کنشگر است. ستاره مثل یک اکسیر حیات بخش در آن فضا و خانه است که عمارت را زنده می کند و در قسمت سوم می‌بینیم که نسل ستاره می‌خواهند حقشان را بگیرند.

در فیلم «سفر به چزابه» یک روایت نظربازانه داریم. این یک فیلم سوررئال و فراواقعی است. رسول ملاقلی پور می گفت شهید حسن شوکت پور این فیلم را برای من در حالت یک خواب هیبنوتیزمی روایت کرد و من آن را ساختم. او جامعه را با این فیلم به ۱۰ سال قبل می‌برد و به ما یادآوری می کند که چه بر ما گذشته تا آنها را فراموش نکنیم.

فیلم «مزرعه پدری» جزء آثار ضعیف دفاع مقدسی رسول ملاقلی پور است (درعین حال که چندین سکانس درخشان دارد که هر کدام ارزش یک فیلم را دارند). نمی‌دانم چرا اصرار داشت که مجدد به سوررئال بپردازد. حتی انتخاب بازیگران آن هم مناسب نبود. در فیلم «قارچ سمی» که یک فیلم اجتماعی و در عین حال به شدت سیاسی است، ما شاهد تحقق همان پیش‌بینی‌هایی هستیم که رسول در نجات یافتگان از زبان شهدایی که از عالم معنا به عالم ماده برگشته بودند، روایت کرده بود.

«میم مثل مادر» و روایت‌های خاص آن

«میم مثل مادر» نشان داد رسول ملاقلی پور آنقدر بر سینما مسلط شده که می تواند با ساخت یک ملودرام محکم و خوش ساخت، مخاطب را شگفت‌زده کند. ملودرام در سینمای ایران کم ساخته نشده، درباره مادر هم آثار بسیاری داریم اما با این وجود مگر چند فیلم داریم که بتواند مادر و مادرانگی را اینگونه روایت کند؟ در فیلم «میم مثل مادر» سپیده در متن جنگ حضور داشته و بعد هم مادرشدنش و نقص عضوی که فرزندش دارد و حالا رفتارهای مادر و پدر را می‌بینیم. مادرانگی سپیده باعث می‌شود که آن کودک معلول، اینطور باشکوه در فیلم بدرخشد. سعید (شخصیت کودک در فیلم میم مثل مادر) محصول دفاع این ملت است. در دفاعی که در برابر تجاوز صورت گرفته، طبیعتا آسیب‌هایی به ملت مدافع وارد می‌شود، به همین دلیل است که سعید آسیب دیده اما هم صورت زیبایی دارد و هم سیرت زیبایی، زیرا دفاع زیبا است.

رسول ملاقلی پور می‌خواست بعد از فیلم «میم مثل مادر» یک فیلم درباره عاشورا بسازد که متاسفانه درگذشت به شدت زودهنگام‌اش این فرصت را از او و از ما گرفت.

«ناخداخورشید»؛
معرفی خردمندانه‌ای از سینمای ایران

نسخه اصلاح و مرمت شده فیلم سینمایی «ناخدا خورشید» ساخته ناصر تقوایی با همکاری فیلمخانه ملی ایران و با حضور علی نصیریان بازیگر، هارون یاشایی تهیه کننده، سعید قطبی زاده نویسنده و منتقد سینما و جمعی از هنرمندان و علاقه‌مندان به سینمای ایران در سالن فردوس موزه سینما به نمایش درآمد.
متن نشست نقد و بررسی فیلم بدین شرح است.

سعید قطبی زاده: خاستگاه تقوایی ادبیات است

«ناخدا خورشید» یکی از فیلم‌های محبوب من در سینمای ایران است و از بار اول که در نوجوانی این فیلم را دیدم تا به امروز که شاهد نسخه اصلاح شده آن بودم هیچ‌گاه نظرم نسبت به آن تغییر نکرده بلکه هر بار بهتر و مرغوب‌تر جلوه کرده است. سوال‌های بی‌پاسخی درباره این فیلم وجود دارد که هیچگاه ناصر تقوایی درباره‌شان توضیح دقیقی نداد و این جلسه با حضور دو بزرگوار فرصت خوبی برای طرح بسیاری از این پرسش‌ها است. تقوایی این جسارت را داشت که در سال‌های اولیه انقلاب و در اوج تبلیغات ضدآمریکایی رمانی از یک نویسنده آمریکایی را به فیلم برگرداند. اغلب فیلم‌های ماندگار در تاریخ سینمای ایران سفارشی نیستند و خودانگیخته ساخته شده‌اند. خاستگاه تقوایی ادبیات بوده و او بزرگ شده اقلیمی است که «نویسنده‌خیز» است و تاکنون نویسندگان و شاعران بزرگی را پرورانده است. خوانشی که تقوایی از رمان «داشتن و نداشتن» همینگوی کرده از این جهت جالب توجه است که درآمیخته با مایه‌های بومی ماست. طوری که اگر کسی این رمان را نخوانده باشد، محال است تصور کند فیلم تقوایی اقتباسی از یک رمان آمریکایی است. فیلم جزییات خیره‌کننده‌ای دارد ؛ در تلفیق فضای بومی جنوب ایران با درونمایه‌های اصلی رمان.

مکان و زمان در «ناخدا خورشید» جوری طراحی شده که می‌شود فرضا تحلیل تقوایی از تاریخ معاصر ایران یا شناخت عمیقش از فرهنگ مردمان جنوب را در آن دید. این‌ها راز جاودانگی این اثر است در کنار بازی‌های درست و دیالوگ‌نویسی متبحرانه تقوایی که بازتاب عشق او به ادبیات است. یادم می‌آید سال‌ها پیش با علی نصیریان در دفتر ماهنامه فیلم حرف می‌زدیم و او از انتخاب دوبلور نقش خود ناراحت بود. هم در بازی نصیریان و هم در گویندگی ژرژ پطروسی ویژگی‌هایی وجود دارد که شخصیت مستر فرحان را از تصویری که همیشه از علی نصیریان داشته‌ایم دور می‌کند. دلال‌صفتی و چرب‌زبانی از همان ابتدا در ترسیم شخصیت وارد شده و تا انتها پیش می‌رود. چه فصل فوق‌العاده‌ای است تدوین همزمان مرگ او با پرندگان گرسنه دریایی.

یکی از بهترین بازی‌های سینمای ایران متعلق به سعید پورصمیمی در این فیلم است زیرا شیوه او در ایفای نقش، تداوم شیوه فنی‌زاده است در شاهکار دیگری از کارگردان، یعنی «دایی جان ناپلئون». پورصمیمی در یکی از اولین تجربه‌هایش قله‌ای را فتح کرد که بعدها خودش هم دیگر به نزدیکی‌های آن نرسید. «ناخدا خورشید» فیلم با اصالتی است، سند زنده‌ای از شکوه سینمای ایران و نمونه‌ای بی‌بدیل در نمایش خلاقیت است.

علی نصیریان: تقوایی یک گوهر درخشان است

برای ناصر تقوایی آرزوی سلامتی می‌کنم؛ از نظر من ایشان یک گوهر درخشان و یک هنرمند خلاق است. همانطور که می دانید در مسئله هنر، جوهره اصلی خلاقیت است. در این فیلم بازیگری مانند فتحعلی اویسی که در بسیاری از آثار کمدی با شوخی مردم را سرگرم می‌کرد، شخصیتی ویژه را خلق می‌کند و این اتفاق محصول کارگردانی است که او را هدایت کرد. تقوایی زمانی که فیلمنامه را به من داد گفت می‌توانی نقش خود را از میان دو شخصیت ناخدا و مستر فرحان انتخاب کنی. من به او گفتم نظر شما کدام نقش است؟ و او نقش مستر فرحان را به من واگذار کرد و برای ناخدا کسی را انتخاب کرد که درجه یک بود و به نظرم بهترین نقش پردازی در کارنامه داریوش ارجمند است. تقوایی به من گفت که مستر فرحان یک دلال و یکی از دندان‌ها او طلا است و همین موضوع کافی بود تا من کاملا متوجه شخصیت او شوم. اینکه یک شخصیت دلال دندان طلا داشته باشد، ایده فراوانی در اختیار بازیگر قرارمی‌دهد. تقوایی به دلیل کسالت در میان ما حاضر نیست اما باید از زحمات این مرد پاسداری کنیم. او تلاش بسیار زیادی برای ساخت این فیلم انجام

داد. زمانی که فیلمبرداری «ناخدا خورشید» متوقف شد من، داریوش ارجمند و سعید پورصمیمی به ارشاد رفتیم و التماس کردیم تا برای ادامه فیلمبرداری حمایت‌هایی از آن صورت بگیرد چراکه اثری بسیار درخشان بود.

یشایایی به سینمای ایران خدمت کرده است

هارون یشایایی به سینمای ایران خدمت زیادی کرده است امثال او، تقوایی و مهرجویی سینمای ایران را شکل دادند. این‌ها افراد درجه یکی بودند. فرهنگ رکن زندگی، حیات و هویت یک ملت است و هنر بخش زیبای آن است. امثال

کیمیایی، گلستان و فرهادی از سرمایه‌های این ملت هستند. باید توجه داشت که سرمایه یک کشور تنها نفت و پتروشیمی نیست بلکه سرمایه‌های انسانی ما ملت ساز بوده و هویت ملی ایرانی را برای دنیا تصویر می کند. من سال‌ها این اثر را ندیده بودم و اکنون که به تماشای آن نشستم برایم بسیار جذاب بود. یکی از مهمترین کارهای اولیه یک کارگردان، انتخاب بازیگران درست برای فیلم است و تقوایی این کار را بسیار ماهرانه انجام داده بود و همگی درخشان هستند.

گلایه ام را درباره دوبله فیلم پس می گیرم

ارزش‌ها و هنر یک بازیگر به کوتاهی و بلندی نقش نیست، بلکه این موضوع به حضور او بستگی دارد. در فیلم «خورشید» مجید مجیدی نقش کوتاهی برعهده داشتم اما در همان سکانس‌های کوتاه توانستم خودم را نشان دهم. پروانه معصومی نیز در همان اندازه، بسیار زیبا در ناخداخورشید ایفای نقش کرد. اکنون که پس از سال‌ها فیلم را دیدم گلایه خود را درباره دوبله فیلم را پس می گیرم و به نظرم دوبلور این اثر بسیار موفق بوده است. علی حاتمی به دوبله اعتقاد داشت اما من این عقیده را ندارم و معتقد به صدای بازیگر هستم. خوشحالم که امروز یشایایی را ملاقات کردم و از موزه سینما و خانم حیدرابادی بسیار تشکر می کنم که چنین مراسمی را برگزار می کنند تا افرادی که به هنر این کشور علاقه دارند کارهای گذشتگان را تماشا کنند و این اقدام بسیار خوب و مثبتی از سوی موزه سینما است که امیدوارم تداوم داشته باشد.

آداپته تقوایی بی نظیر است

ناصر تقوایی و زنده یاد مهرجویی هر دو هنرمند، آثار خارجی را آداپته کردند. مهرجویی فیلم «پستچی» را از ویتسک گرفته بود و به جای سرباز، پستچی را قرار داد. تقوایی نیز داستان «ناخدا خورشید» را از همینگوی اخذ کرد. آداپته تقوایی بی‌نظیر است و یکی از بهترین آداپتاسیون‌های ادبیات خارجی در سینما به حساب می‌آید. علت این بوده است که تقوایی فرهنگ جنوب را به خوبی می‌شناسد و به آن تسلط کاملی دارد. مهرجویی تلاش خود را کرد اما نتیجه متفاوت بود. کار تقوایی را می‌توان یک اثر اورجینال دانست. او از نو اقدام به خلق کرد و نمی‌توان آن را اقتباس دانست. او یک کار ابداعی انجام داد. برای تقوایی آرزوی سلامتی و بهترین‌ها را دارم. او یکی از درخشان‌ترین و خلاق‌ترین کارگردان‌های ایرانی است.

حتی یک فریم ناخداخورشید را نمی توان حذف کرد

رابطه من با ناصر تقوایی به پیش از ساخت این فیلم بازمی‌گردد ، ما با یکدیگر در ارتباط بودیم. با اینکه این فیلم از نظر تجاری شکست کامل خورد ولی اکنون یکی از افتخارات سینمای ایران است. زمانی که در ژنو این فیلم را نمایش دادیم با استقبال بسیاری مواجه شد و بحث‌ها و تحلیل‌های زیادی پیرامون آن شکل گرفت. «ناخدا خورشید» یک معرفی خردمندانه‌ای از سینمای ایران است. این فیلم به لحاظ مردم‌شناسی اهمیت بسیاری دارد و خصوصا مردم جنوب کشور در آن به خوبی معرفی شده‌اند. من معتقدم کشور ما مدیون جنوب ایران است و به قول ناصر تقوایی همه مردم ایران به نوعی جنوبی هستیم.

«ناخدا خورشید» دارای چنان ساختمان محکمی است که حتی یک فریم از این فیلم را نمی‌توان حذف کرد. درواقع فیلم متعلق به آقای تقوایی و هنرمندان بزرگی است که این اثر را ساخته‌اند و قطعا اگر علی نصیریان نبود این فیلم هرگز ساخته نمی‌شد. یادم می آید منطقه مورد نظر از نظر آب و هوا ناسازگار بود و امکانات

پذیرایی نداشتیم و این جمعیت در یک مهمانخانه ساده مستقر بودند و تنها کسی که موجب شد مشکلات مرتفع شود، آقای نصیریان بود. از نظر من به غیر از آقای تقوایی، فیلم متعلق به آقای نصیریان است.

من و گروهی از دوستانم نگاهمان این بود که معنی تهیه کننده را در سینمای ایران از سرمایه‌گذار جدا کنیم. معتقدم تهیه کننده در به سرانجام رسیدن یک فیلم دارای تأثیر وجودی است. در سینما، بیشتر تهیه کننده ها خانم هستند و علت این است که خانم‌ها حوصله بیشتری دارند.

ناصر تقوایی و زنده‌یاد داریوش مهرجویی هر دو دارای خصوصیاتی منحصر به فرد بودند. درباره تقوایی نکته‌ای وجود داشت و این بود که او خود نویسندگی می کرد و در هنگام فیلمبرداری اگر دیالوگی را نمی‌پسندید در جا آن را تغییر می‌داد و بدین گونه موقعیت بسیار بهتر شکل می گرفت. تفاوت دیگر میان این دو هنرمند این بود که ناصر تقوایی به سرنوشت تهیه‌کننده کاری نداشت.

در این برنامه هنرمندانی چون داریوش مودبیان، محمود دینی، سعید رجبی فروتن، کیوان کیانی، علی قوی تن، اسماعیل پوررضا، سیاوش دولتسرایی و اعضای باشگاه مخاطبان موزه سینما و... حضور داشتند.

مسعود کیمیایی؛ فیلمسازی عدالت‌خواه

مسعود کیمیایی (زادهٔ ۷ مرداد ۱۳۲۰) فیلم‌ساز و نویسندهٔ ایرانی است. او یکی از فیلمسازان برجستهٔ ایران و از چهره‌های اصلی موج نوی سینمای ایران به‌شمار می‌رود. او را کارگردانی مؤلف و تأثیرگذار دانسته‌اند که در شکل‌گیری اقتصاد سینما در ایران نقشی مهم داشته‌است. کیمیایی همچنین معروف به استاد قهرمان‌سازی در سینمای ایران است. او با ساخت فیلم قیصر (۱۳۴۸) دو قطب هنری و تجاری سینما را پیوند داد و همراه چند فیلم‌ساز دیگر، آغازگر دوره‌ای بود که موج نو در سینمای ایران شناخته شد. اغلب آثار کیمیایی در ژانر اجتماعی-سیاسی است. کیمیایی در سال ۱۹۹۱ برای فیلم دندان مار نامزد جایزه خرس طلایی جشنواره فیلم برلین شد و جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره فیلم برلین نیز به او رسید. همچنین در سال ۱۳۸۹ از جشنواره فیلم فجر برای فیلم جرم سیمرغ بلورین بهترین فیلم گرفت. در رأی‌گیری دیگری از ۵۵ منتقد سینمایی ایرانی در سال ۱۳۸۱ نیز، فیلم گوزنها با ۱۷ رأی همراهِ باشو، غریبه‌ی کوچک کارِ بهرام بیضایی بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران شناخته شد.

متن نشست نقد و بررسی نسخه اصلاح و مرمت شده فیلم «دندان مار» با حضور جواد طوسی و شاهپور عظیمی بدین شرح است.

کیمیایی: دندان مار برای دوره‌ای است که هنر مهم بود

من این فیلم را بسیار دوست دارم زیرا جز آثاری است که برای من با خاطره و هنر همراه بوده است. این فیلم برای دوره‌ای است که هنر مهم بود. مخاطب برای من همیشه مهم بوده است و خوشحالم که امروز شما برای تماشای این فیلم آمده‌اید و خوشحال ترم از اینکه فیلم‌های این چنینی همچنان مخاطب دارد. همه بازیگران برایشان حضور در این فیلم و شکل بازی شان مهم بود. به طور مثال، گلچهره سجادیه تا زمانیکه رضایت کامل از حضورش در یک پلان را کسب نمی‌کرد به حالت عادی برنمی گشت و از صحنه خارج نمی‌شد. خوشبختانه فیلم‌هایی همچون «دندان مار» هنوز تماشاگر دارد و فقط مشتری ندارد.

به دنیای خود

مسعود کیمیایی کاملاً به فرم، مبتنی بر اصول و قواعد سینمای کلاسیک و ژانرهای مورد علاقه‌اش، متکی است. قرینه‌پردازی و معادل گزینی به وفور در سینمای او مشاهده می‌شود که شاهد نمونه‌هایی از آن در «دندان مار» هستیم. نمونه بارز آن، تداوم استفاده از «نمای متوسط» از چهره رضا در موقعیت‌های مختلف با نورپردازی‌های متفاوت است. می‌گویند کیمیایی خود را تکرار می‌کند. این تکرار، در حدیث نفس فیلمساز تغییر نیافته و پایبند به اصول و اخلاقیاتِ مختص به خود

در جامعه‌ای ملتهب و در معرض تغییرات پیاپی است. وقتی او نمی‌تواند خود را با چنین شرایطی تطبیق دهد، به ناگزیر به دنیای خود پناه می‌برد که نشانه‌های عینی آن را در فیلم «رد پای گرگ» وبعدتر در «سلطان»، «اعتراض» و «خون شد» می بینیم.

شرط سینمای پرجذبه کیمیایی

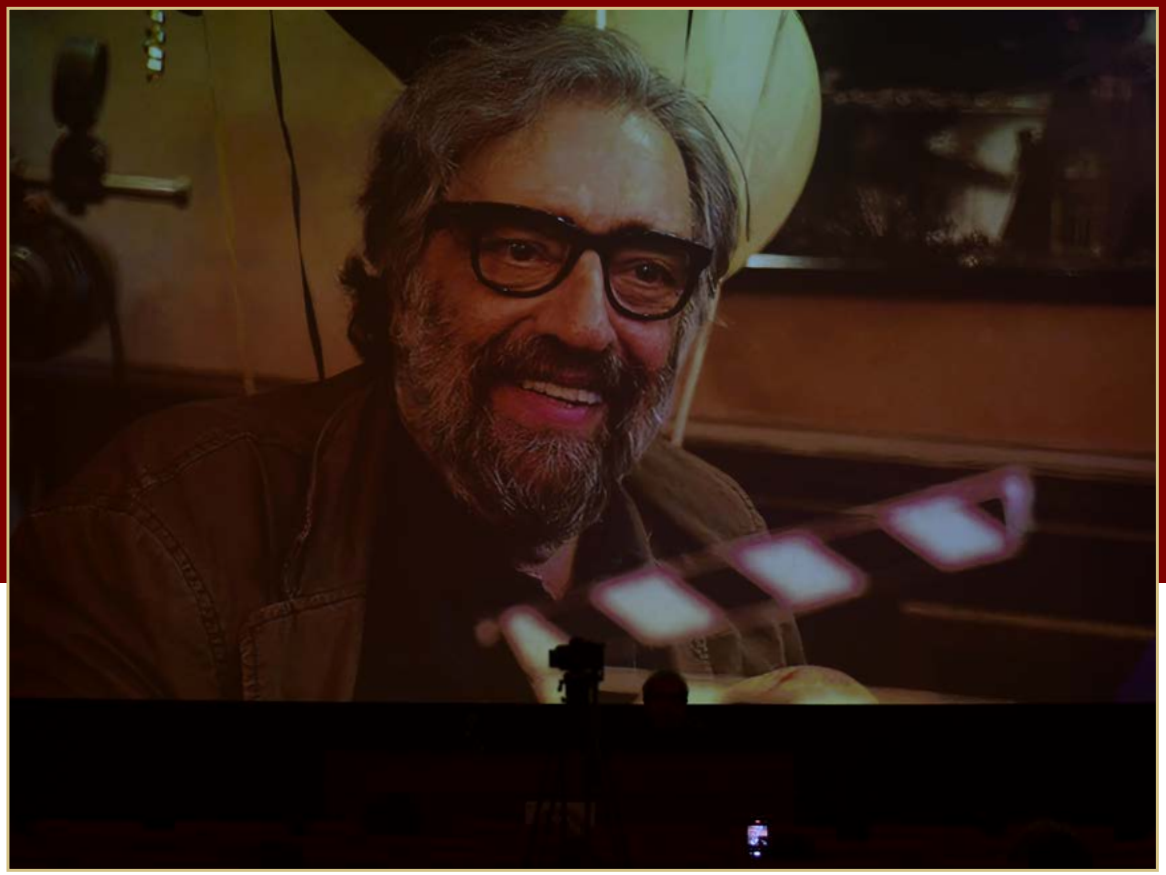
از دیگر مشخصه‌هایی که کیمیایی را به عنوان یک فیلمساز مولف مطرح می‌کند، گروه بازیگران اوست. هر زمان که این cast به درستی برگزار شده است، شاهد یک سینمای پرجذبه و سر پا از او بوده‌ایم. در فیلم «دندان مار» یکی از بهترین مجموعه‌های بازیگری را شاهد هستیم. فرامرز صدیقی، گلچهره سجادیه، احمد نجفی، فریبا کوثری، جلال مقدم، شاهد احمد لو، نرسی کرکیا وسعید پیردوست همگی در جای درست و در خدمت پایگاه اجتماعی این شخصیت‌ها و تیپ‌ها قرار گرفته‌اند. لباس‌ها و پوشش بازیگران و گریم مناسب شان نیز همین مسئله را بازتاب می‌دهد. حتی جنس راه رفتن گلچهره سجادیه در خدمت طبقه و پایگاه اجتماعی اوست. «رئالیسم اجتماعی» نیز در سینمای کیمیایی اهمیت خود را دارد، به گونه‌ای که به صورت توامان هم دارای امکانات نمایشی است و هم به درستی مفاهیم مورد نظر خالق اثر را به مخاطب منتقل می کند.

اهمیت نقش «خانواده» در سینمای کیمیایی

در آثار این فیلمساز، خانواده تحت هر شرایطی اخلاقیات، فضیلت و همچنین شأن و منزلت خود را دارد. در فیلمی چون «خون شد»، شاهد خانواده‌ای از هم پاشیده هستیم که به دنبال نقطه اتصال است و در «دندان مار»، این پراکندگی و جدا افتادگی در یک برهه حساس تاریخی (دوران جنگ تحمیلی) قرار گرفته و انسان‌ها به صورت غریزی می‌خواهند همدیگر را پیدا کنند. نکته دیگر درباره آثار مسعود کیمیایی این است که هرچقدر فضای داستانی و مجموعه آدم‌ها در سینمای او جمع و جورتر باشد، با اثر دلنشین‌تری رو به رو هستیم.

ریتم و ضرب‌آهنگ در فیلم «دندان مار»

به عقیده برخی از مخاطبان، یک سوم ابتدایی این اثر، دارای ریتمی کند است. در صورتی که اگر مبتنی بر نگاهی تالیفی و با در نظر گرفتن قصه و روایت (مضمون و دستمایه) کارنامه فیلمساز را مورد بررسی قرار دهیم، پی می‌بریم که این فیلم ریتم کاملا درستی دارد. در میان مجموعه آثار آقای کیمیایی، فیلم‌هایی چون «قیصر»، «داش آکل»، «بلوچ»، «خاک»، «سفر سنگ»، «تیغ و ابریشم» و... ریتم تندی دارند و در مقابل، فیلم‌های «غزل»، «گروهبان» و«سلطان» دارای ریتم آرام‌تری هستند.



متاسفانه گاهی اوقات می‌خواهیم بی حوصلگی‌هایی که به بدسلیقگی تبدیل شده را به جهان فیلمساز منتقل کنیم. چنین ایرادی به فیلم «قاتلین ماه کامل» و «ایرلندی» مارتین اسکورسیزی هم گرفته شده است. فیلمساز این حق را دارد که در کهنسالی، دنیای شخصی خود را به نمایش بگذارد.

اهمیت لوکیشن در سینمای کیمیایی

در فیلم «دندان مار»، لوکیشن دارای هویت نمایشی و مفهومی است و کیمیایی این مولفه را به نفع سینمای مستقل

خود مصادره به مطلوب می‌کند. گاهی نیز مجموعه انسانی به لوکیشن هویت می‌دهند، مانند خانه آقا جلال و خانه مادر رضا و اتاق احود در مسافرخانه. گاهی هم عنصر افکتیو می‌توانند هویت‌مندی یک مکان را پی‌ریزی کند، مثل استفاده از صدای بنان در خانه آقا جلال. کیمیایی بر اساس خاستگاه خود معتقد است در جامعه‌ای که در آن التهابات اجتماعی همچنان طی می‌شود، باید نگاه ریشه‌ای به گذشته و تاریخ و نسل قدیمی وجود داشته باشد.

عظیمی: کیمیایی به تماشاگر امتیاز نمی‌دهد

یکی از جنبه‌های مثبت فیلم‌های کیمیایی، عناوین آن‌ها است. «دندان مار» با مختصات فردی (آقا عبدل) انطباق دارد که می‌تواند موقعیت هولناک و ناسالم دوران خود را ترسیم کند. در فیلم‌های کیمیایی، گاهی شخصیت‌ها یکدیگر را کامل می‌کنند و این وضعیت در شخصیت احمد و رضا (مانند سید و قدرت در گوزن‌ها و بعدتر در فیلم جرم) وجود دارد.

عدالت‌خواهی بدون ادا

کیمیایی یکی از نمونه‌ترین فیلم‌سازان عدالت خواه است. او بدون آنکه ادا درآورد، همواره عدالت خواهی را در نگاهی مردم‌شناسانه و طبقه‌بندی اجتماعی مورد نظرش به مخاطب

منتقل می‌کند. این عدالت خواهی را در دوران موج نو در فیلم‌های «قیصر»، «خاک» و بویژه «گوزن‌ها» و «سفر سنگ» می‌بینید. در فیلم «دندان مار» آن شورش و حرکت حق طلبانه احمد و رضا که از بالای بالکن محل کار آقا عبدل، کوپن‌ها را بر سر مردم در خیابان پخش می‌کنند، نمونه‌ای عیان از این عدالت خواهی است. کیمیایی در بزنگاه‌های مختلف، نگاه و حس ملّی خود را نشان داده است. امیدوارم او سرحال و با انگیزه، همچنان مسیر فیلمسازی‌اش را ادامه دهد و بتواند فیلم‌های مورد علاقه خود را بسازد.

سینمای کیمیایی

یکی از دیالوگ‌های احمد نجفی در «دندان مار» که ارزش بنیادینی در سینمای کیمیایی پیدا کرده آن‌جا است که او می‌گوید: «یک جا هست که باید وایسی و یک جا هم هست که باید در بری اما، خدا نکنه جای این دو تا با هم عوض بشه، چون دیگه تا آخر عمر بدهکار خودتی». این دیالوگ جان‌مایه سینمای مسعود کیمیایی است و تمام قهرمانان او از این قاعده پیروی می‌کنند. در واقع تمام گذشته و اکنون آن‌ها جابجا شدن این دو موقعیت در زندگی است.

در سینمای داستان‌گو و کلاسیک، شما ملزم هستید که همه چیز را برای تماشاگر روشن و

شفاف بیان کنید تا هیچ سوالی در ذهن او بی‌پاسخ نماند اما، در سینمای کیمیایی این گونه نیست. او چنین امتیازی به تماشاگرش نمی‌دهد، بلکه او را با ابهام وجودی شخصیت‌های آثارش تنها می گذارد و حالا تماشاگر است که باید ذره ذره در ذهنش تصویرسازی کند و شخصیت‌ها را بشناسد. یکی از مغالطه‌ها در باب سینمای کیمیایی این است که تصور کنیم سینمای او بیرونی و اصطلاحاً اجتماعی است. اما این گونه نیست و عناصری از درون شخصیت‌ها سر برون می‌آورد و مسیر روایت را کاملاً عوض می کند.

شیوه خاص کیمیایی در اطلاع دادن به تماشاگر

کیمیایی همواره فیلمسازی است که اطلاعات مختصری از روایت و شخصیت‌ها در اختیار تماشاگر می گذارد. این شیوه خاص اوست. ایجاز، فشردگی و اختصار در سینمای کیمیایی حرف اول را می‌زند. تماشاگر اگر سیر آثار کیمیایی را دنبال کرده باشد، آن وقت است که شخصیت‌های «دندان مار» برایش غریبه نخواهند بود و کلید ورود به جهان فیلم را یافته است. «دندان مار» مانند سندی است درباره دورانی که گذشته اما، در حافظه سینمای کیمیایی ثبت شده است. سینمای کیمیای تنها سینمای مضمون نیست، بلکه سینمای فرم نیز هست و این وجه از سینمای او مغفول مانده است. قهرمان‌های آثار کیمیایی در واقع بعد از «دندان مار» دچار تغییری اساسی شده‌اند. آن‌ها قهرمان بودنشان را « تفویض» می کنند تا قهرمان تازه‌ای متولد شود که از بطن جامعه برخاسته است. به همین دلیل «دندان مار» نقطه عطفی در کارنامه کیمیایی به شمار می‌آید.

«خسرو سینایی»
در سینما شرافتمندانه زیست

«خسرو سینایی» زادهٔ ۲۹ دی ۱۳۱۹ در ساری است. وی فیلم‌ساز، آهنگساز، نوازنده، و شاعر اهل ایران بود و آثار او معمولاً بر پایه مستندهای اجتماعی استوار بودند. سینایی در سال ۱۳۸۷ موفق به دریافت نشان ویژه کشور لهستان از سوی رئیس‌جمهور این کشور شد. او این نشان را به خاطر ساخت فیلم مستند «مرثیه گمشده» دریافت کرد که روایت‌گر مهاجرت هزاران لهستانی به ایران در سال‌های ۱۹۴۱ و ۱۹۴۲ است.

موزه سینما با همکاری دانش آموختگان مرکز آموزش فیلمسازی اسلامی مراسم نکوداشتی را برای این مستندساز فقید سینما برگزار کرد. متن مراسم نکوداشت زنده یاد «خسرو سینایی» در موزه سینما با سخرانی محمدرضا اصلانی، علی لقمانی، شهاب الدین عادل، همایون امامی، حبیب احمدزاده، سیاوش دولتسرایی و رسول بابارضا بدین شرح است.

علی لقمانی: مرثیه گمشده یک اثر فرهنگی واقعی است

من معتقدم فیلمسازان به دو صورت می‌توانند کار کنند ابتدا اینکه تولید کنند و تمام شود و دوم اینکه فیلم را خلق کنند تا ماندگار شود. ممکن است با برخی از فیلم‌های محمدرضا اصلانی، منوچهر طیاب و... هم سلیقه نباشیم اما به هیچ وجه فیلم‌هایی نیستند که قابل اعتنا نباشد زیرا این فیلم‌ها همیشه با خود چالش به همراه دارند. به گفته محمد ابراهیم باستانی پاریزی در کتاب «شاهنامه آخرش خوش است» تنها فیلم معتبری که استادانه در فضای مستند با موضوع جنگ جهانی دوم ساخته شده؛ فیلم «مرثیه گم شده» خسرو سینایی است در واقع «مرثیه گم شده» یک اثر فرهنگی واقعی است.

یکی از موارد دردناکی که به خسرو سینایی در ساخت «قطار زمستانی» گفته شد این بود که «لطفا مخاطب عام را نیز در نظر بگیرید». حاصل در نظر گرفتن مخاطب عام می‌شود فیلم‌هایی که فروش بالایی دارند اما سال بعد در خاطر کسی نمی‌ماند. امثال فیلم‌هایی مانند«مرثیه گم شده» هر چقدر هم که زمان می گذرد و به آن رجوع می‌شود، چالش جدیدي ایجاد می کند.

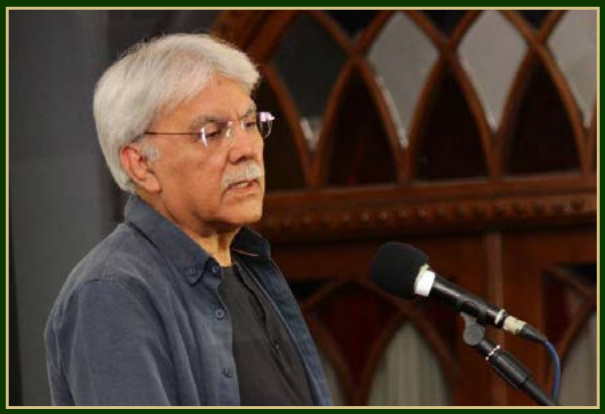
بابارضا: سینایی در سینما شرافتمندانه زیست

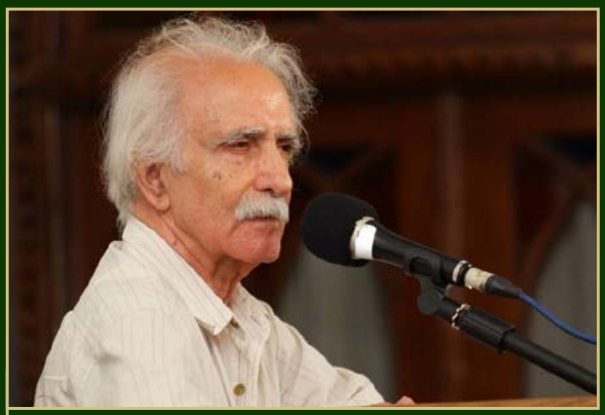
خسرو سینایی، هنرمند، شاعر، آهنگساز و از همه مهم‌تر معلمی بود که شرافتمندانه در فضای سینمای ایران

زیست و آثار شریفی را خلق کرد. معلمی که با دیگر اساتید باغ فردوس به این مکان هویت بخشیدند و آن؛ ساختن هویت آموزشی براي باغ فردوس بود که تا امروز ادامه پیدا می‌کند. اساتیدی مانند خسرو سینایی هویتی با نام و نشان «بچه‌های باغ فردوس» را بوجود آوردند که؛ سالهاست در سینمای ایران قابل تشخص و شناسایی است.

اصلانی: سینایی بنیان‌گذار پرتره‌های مستند بود

رفتن خسرو سینایی حیف بود ما یکی از دوست‌داشتنی‌ترین چهره‌های سینما را به دلیل بیماری کرونا از دست دادیم. او از کسانی نبود که به آخر کار خود رسیده باشد بلکه پروژه‌های اصلی خود را به دست گرفته بود و آینده خوبی برای او وجود داشت و این آینده خوب در چنین فردی، شخصی نبود بلکه برای همه ما بود و مرگ او ضایعه ملی بود. چیزی که می‌توانست منجر به یک حاصل فرهنگی برای یک ملت و تاریخ باشد از دست رفت و این چیزی است که مرا متاثر می‌کند. کسانی مانند خسرو سینایی بعد از یک مجموعه کار، دیگر «فرد» نیستند یک «انستیتو» هستند و این انستیتو باید





پشتیانی شود و نباید رها شود زیرا رها شدن این افراد در واقع لطمه به بنیادهای فرهنگی ما است. مدیریت و جامعه فرهنگی ما باید به این آگاهی برسد و از این غفلت‌ها و از دست رفتن‌ها جلوگیری کند. از دست رفتن بخشی از حافظه تاریخي و ناخودآگاه جمعی ماست؛ «مرثیه گمشده» سینایی و مرثیه بسیاری از ماست. ما همه مرثیه‌های گمشده‌ایم.

«مرثیه گمشده» به هیچ وجه یک فیلم دانشجویی نبود و کاری خوش ساخت و فرهنگی بود که به فیلم‌های کوتاه اروپای شرقی طعنه می‌زد. به خاطر دارم یکی از دوستان از او پرسید «مرثیه گمشده» یک سبک بود و چرا ادامه ندادی؟ سینایی در پاسخ گفت کسی این کار را جدی نگرفت و از من خواسته نشد. اصلانی خاطرنشان کرد: سینایی بنیان‌گذار پرتره‌های مستند ایران بود. او بیش از ۱۰۰ مستند ساخت که همه دارای مفاهیم عمیق بودند و باید توجه داشته باشیم که این مداومت و مقاومت راي ساخت فیلم، خود یک جنگ است؛ در واقع او با جنگ خود جنگی را راه انداخت.

عادل: سینایی یک استاد آکادمیک بود

اولین برخوردم با سینایی سال ۵۴ بود. او جزء اساتیدی بود که در دهه ۴۰ بعد از تحصیل در اتریش به عنوان مستندساز به ایران آمده بودند و در دانشگاه هنرهای دراماتیک به تدریس مشغول شد. سینایی در اولین جلسه کلاس از ما پرسید چه کسی تا حالا فیلم ساخته است؟ و کسی جواب نداد و او گفت حالا که کسی فیلمی نساخته جلسه بعد همه باید فیلم بسازید و سر کلاس حاضر شوید. در این کلاس به جز من ، جهانگیر کوثری، هوشنگ گلمکانی، رخشان بنی‌اعتماد و.. هم بودند. من برای ساخت فیلمم به دزفول رفتم و از غارها فیلم گرفتم و یادم می‌آید زنده یاد خسرو سینایی بابت آن فیلم به من گفت: تو می‌توانی فیلمبردار خوبی بشوی. خسرو سینایی روحیه منظم و مسئولیت‌پذیری در کلاس‌های درسش داشت و دلش می‌خواست کلاس‌هایش همیشه با نتیجه همراه باشد. در واقع یک استاد آکادمیک واقعی بود و زمان صحبت، جمله‌ای خارج از چارچوب علمی نمی‌گفت و همیشه دانشجویانش از لحن و دانش او تعریف می‌کردند. به نظرم تجربه، مهم‌تر از تدریس است و او تجربیات خود را به خوبی منتقل می‌کرد و تاثیر عمیقی روی دانشجویان داشت. این گونه بود که صمیمیت ما دانشجویان با او در سال‌های بعد نیز در امور مختلف ادامه پیدا کرد.

امامی: سینایی نگاه انسانی را زندگی می‌کرد

خسرو سینایی در شرایطی دوربین خود را به دست گرفت و مستند را شروع کرد که دهه ۴۰ و ۵۰ بود و اختناق سیاسی فضای خاصی ایجاد کرده بود. بارها می‌شنیدم که گفته می‌شد «سینایی موضع‌گیری سیاسی ندارد» و او را کنار می‌گذاشتند؛ در حالی که این ویژگی بسیار مهم او بود. نباید از یاد ببریم که فیلم‌های مستند زیادی ساخته شده است که شاید به پیشرفت‌های سیاسی و اجتماعی کمک کرده‌اند . خسرو سینایی مستند فرهنگی ساخت و بیشتر روی زیر ساخت‌های فرهنگی کار کرد. تصور می‌کردیم با تغییر قدرت، زیرساخت نیز تغییر می‌کند و این هوشیاری سینایی بود که به فکر زیرساخت‌های فرهنگی جامعه بود و به همین دلیل در تمامی فیلم‌هایش مقوله فرهنگ را اولویت قرار می‌داد. او معتقد است زیرساخت باید تغییر کند تا جامعه بتواند با آگاهی بیشتری در امر انتقال قدرت تصمیم بگیرد و آن را با هوشیاری تمام پیش ببرد. یکی از ویژگی‌های مورد نقد سینایی، نگاه انسانی او در آثارش بود؛ سینایی همواره نگاه انسانی داشت و همدردی و همدلی می‌کرد.

«مرثیه گمشده» نگاهی جهانی به بحث جنگ و آوارگان لهستانی می‌اندازد، نگاه وطنی را با یک نگاه جهانی پیوند می‌دهد و محدوده انسانی را از محدوده ملی فراتر می‌برد و این ویژگی مهم فیلم‌های سینایی است. سینایی درواقع نگاه مستند را با داستانی تلفیق می‌کرد و مرز میان این دو را بر هم می‌زند؛ فرد دیگری در این سال‌ها چنین نگاهی نداشته است. یکی از هنرهای مهم سینایی آمیختگی زندگی خود با فیلم‌هایش بود درواقع او نگاه انسانی را عینا زندگی می‌کرد.

احمدزاده: نگاه سینایی به جنگ برایم عجیب بود

اولین باری که «مرثیه گمشده» خسرو سینایی را دیدم نگاهش به مقوله جنگ برایم عجیب بود چرا که خود زندگی در جنگ را تجربه کرده بودم. در سال ۸۱ درباره صادق هدایت تحقیق و پژوهش می‌کردم و ۷۰۰ صفحه نتیجه تحقیقم را به زنده یاد سینایی نشان دادم و بدین طریق با او بیشتر ارتباط گرفتم که به مستند «گفتگو با سایه» منجر شد. سینایی در دوره کتاب بزرگ شده بود، او به من لطف داشت و با اینکه از دو نسل متفاوت بودیم هیچ‌وقت دچار چالش نمی‌شدیم و سعی کردیم جامعه را بهتر کنیم و

بزرگ‌ترین تفاوت ما این بود که او روی پرده، شخصیتی از خودش بود. بزرگ‌ترین دستاورد یک انسان این است که بتواند مانند دوی امدادی انسانیت خود را به دیگران منتقل کند و خسرو سینایی این گونه بود و من امروز خودم را مدیون مرد بزرگی می‌دانم که جرأت کرد با تمام توهین‌هایی که به او شد، درباره صادق هدایت فیلمی بسازد.

دولت سرایی: سینایی معلم سخنوری بود

این که کار بلد باشید یک بحث است و اینکه بتوانید در جایگاه دیگر به عنوان معلم تدریس کنید بحث دیگری است. استاد سینایی هم فیلمساز خوبی بود و هم معلم سخنور و با دانش بود. وقتی شروع به صحبت می‌کرد بسیار شیوا و خیلی خوب مطلب را به انتها می‌رساند. خسروسینایی همیشه تاکید می‌کرد باید به شعور مخاطب خود احترام بگذاریم و اگر فیلم می‌سازیم متعهدانه و صادق باشیم و با حرکات کاذب تماشاگر را سرگردان نکنیم و فریب ندهیم.

در این مراسم افرادی همچون محمدرضا اصلانی، محمدرضا دلپاک، نظام الدین کیایی، مهدی مسعودشاهی، همایون امامی، شهاب الدین عادل، حبیب احمدزاده، ارد عطارپور،رسول بابارضا، رهبر قنبری، علی لقمانی، شیواکاظمي، قاسم قلی پور، هادی محمدی، همایون علیخانی، سیروس حسن پور، رستم ایران نژاد، پیمان جعفری، آنتونا شرکا، سیاوش دولت‌سرایی، انسیه نجفي، محمود یارمحمدلو، عباس عطریان، محمدرضا مهراندیش، جواد طاهري، مهدي سرشار، رضا صیامی زاده، سید محسن موسویان، امیرهادي اسماعیلي، کاظم اخوان، بهرام خداویسي، مهرداد دفتري، صادق حدادي، محسن شهابي، رضا نجفي، جهان آذري، حسین شکري، منوچهر صفرخاني، غلامرضا حسیني زاده، حسن کریمي، غلامرضا ساغرچیان، امیر دهنوي، ابوالفضل کریمي، امیر هوشنگ دانایيي، پرویز کلانتري، محسن خستو، امیر فرض الهی و ... حضور داشتند.

در ابتدای مراسم نکوداشت زنده یاد «جعفر والی» در سالن فردوس موزه سینمای ایران، «سعید امیرسلیمانی» دوست و همراه همیشگی جعفر والی که از اعضای اصلی گروه او به شمار می‌رفت درباره این هنرمند گفت: خداوند جعفر والی را رحمت کند. در برهه‌ای در کنار یکدیگر یک گروه را تشکیل دادیم و والی کارگردان ما بود. اعضای این گروه افرادی چون جمشید مشایخی، ولی شیراندامی، آزیتا لاچینی و...بودند.

وی ادامه داد: سال گذشته من و ایرج راد نمایش «در گوش سالمم زمزمه کن» از ساخته های زنده یاد جعفر والی را در پردیس تئاتر شهرزاد به یاد وی و با الگو برداری از شیوه کارگردانی این هنرمند، به روی صحنه بردیم. زمانی ایرج امامی نمایشنامه «آوار بر سنگ» را نوشت و آن را نیز به کارگردانی جعفر والی در تماشاخانه سنگلج اجرا کردیم. اثری که من و جمشید مشایخی در نقش دو برادر حاضر شدیم و ولی شیراندامی دیگر بازیگر آن بود. اثری که به صورت توامان، دارای سویه‌های اجتماعی و کمدی بود و با استقبال، سل بی‌نظیر مردم رو به رو شد.

والی درک بسیار والایی داشت و برداشت من این بود که جعفر والی در آن مقطع بسیار فهمیده‌تر و با سواد تر از افراد دیگر بود. او بر ادبیات و کارگردانی اشراف کامل داشت و در کارها بسیار خوب گروه را هدایت و

جعفر والی

زنده‌یاد جعفر والی در سال ۱۳۱۲ به دنیا آمد و در ۲۷ آذر ۱۳۹۵ چشم از جهان فرو بست. او کارگردان نمایش، هنرپیشه و فیلم‌نامه‌نویس اهل ایران بود. او نخستین کسی بود که از بهرام بیضایی و غلامحسین ساعدی نمایش اجرا کرد. در سال‌های بعد بازیگری را آزمود و در فیلم‌های مهمی مانند ناخدا خورشید نیز بازی کرد. والی دیپلم افتخار بهترین فیلم‌نامه را از نهمین دوره جشنواره بین المللی فیلم کودکان و نوجوانان برای مریم و می تیل دریافت کرده بود. زنده یاد جعفر والی در آثاری همچون: گلهای داوودی، تنگسیر، دادشاه، ناخدا خورشید، پائیزان، طهران روزگار نو، پاداش سکوت، راه و بیراه و همچنین سریال هزاردستان نقش آفرینی داشته است.

متن مراسم نکوداشت زنده‌یاد جعفر والی با سخرانی ایرج راد، سعید امیر سلیمانی، روح‌الله جعفری، کاظم هژیر آزاد بدین شرح است.

راهنمایی می‌کرد. به خاطر دارم زمانی که در بیمارستان بستری بود روزی به دیدنش رفتم. او همچنان و در همان وضعیت، شوق به صحنه بردن اثری تازه را داشت. والی تا زمانی که از این دنیا رفت، عاشق تئاتر و همچنان علاقه‌مند به کارکردن بود. او انسانی بزرگ بود و هیچگاه فراموش نخواهد شد. امیدوارم که ما بتوانیم جا پای این بزرگان بگذاریم.

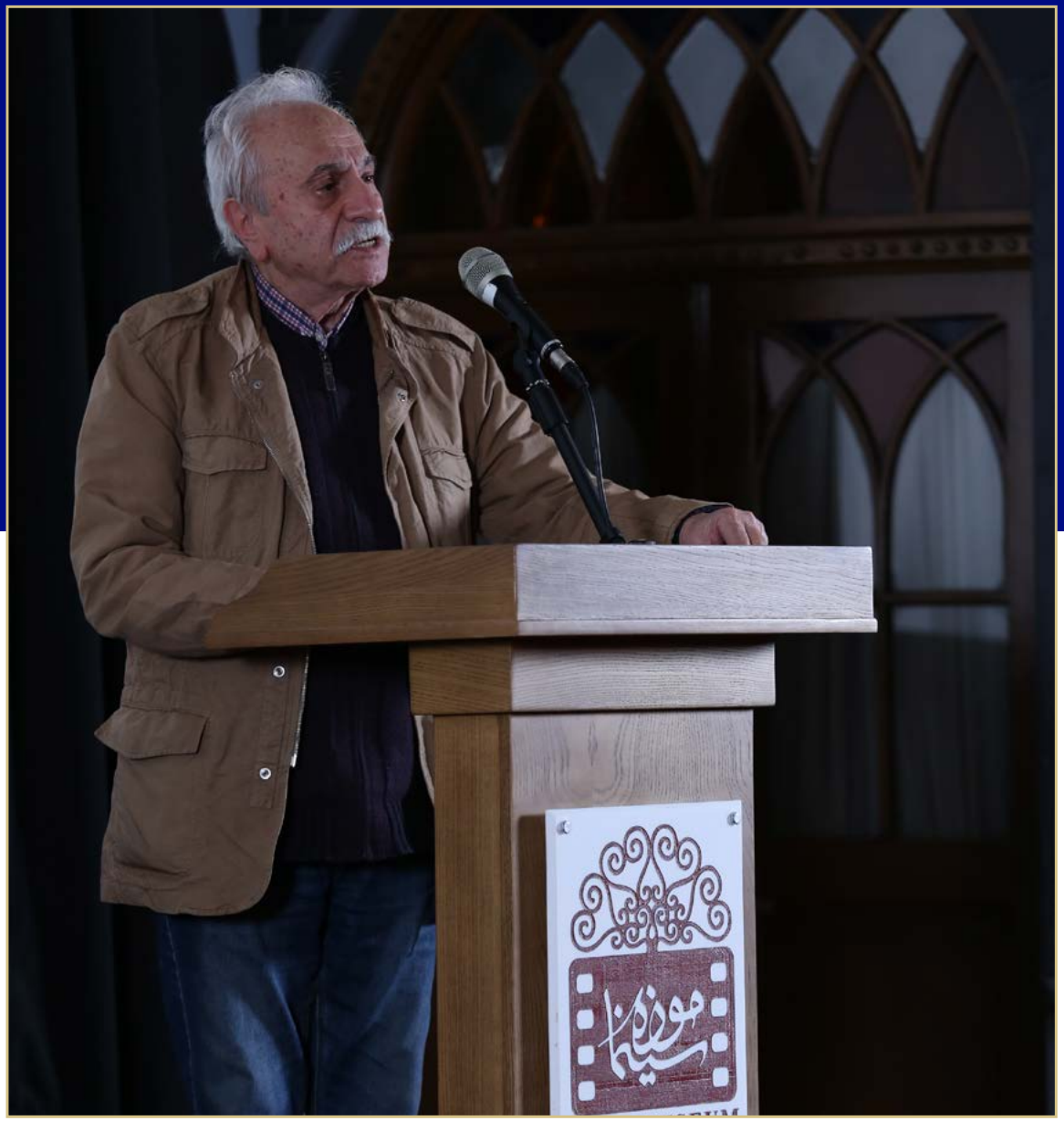
ایرج راد: «جعفر والی» باید الگوی علاقه‌مندان به این حرفه باشد

جعفر والی یکی از هنرمندان بسیار ارزشمند این کشور بود و آثار بسیار باارزشی را از خود بر جای گذاشت. طبق گفته والی، تئاتر میرا است و کارهای درخشان و بی نظیر این بزرگان را بعد از آن‌ها کم‌تر بر روی صحنه دیدیم. علت این است که آن زمان کم‌تر به مسائل مادی فکر می‌شد و اصل بر عشق و علاقه، صداقت، آگاهی، فرهیختگی و ارتباط با تماشاگر بود. والی در تمام زمینه‌ها عاشق تئاتر بود و همه او را دوست داشتند.

والی فعالیت‌های زیادی را به انجام رساند و خصوصیات بسیار خاصی داشت که از جمله آن‌ها ریز بینی، دقت، وسواس و تعصب به کار بود. او بسیار وقت شناس بود و هرگز با تاخیر در تمرین‌ها حاضر نمی‌شد و اصولی داشت که به شکل اخلاقی در کل گروه گسترده شده بود. آخرین کاری که با او تمرین می کردیم، «در گوش سالمم زمزمه کن» بود. والی از من خواست به همراه هرمز هدایت کار را آغاز کنیم و در خانه او و در فصل زمستان هر روز صبح تمرین می‌کردیم. جعفر والی با وجود بیماری همچنان علاقه‌مند بود که این اثر را کارگردانی کند. وقتی در را باز می‌کرد و ما را می‌دید، آن فرد بیمار به یک جوان هجده ساله پر شور و شوق تبدیل می‌شد.

هنر نیازمند عشق است

متاسفانه در اواسط تمرین، بیماری او شدت گرفت و بستری شد اما همچنان روی تخت بیمارستان هم درباره تئاتر حرف می‌زد و قصد داشت پس از ترخیص، تمرین‌ها را پیگیری کند. این افراد افتخار کشور هستند و جایگاه ویژه‌ای در تئاتر ایران دارند و آثار ماندگاری را به وجود آوردند بنابراین ضروری است که الگوی افراد علاقه‌مند به این حرفه باشند. هنر نیازمند عشق، صداقت، بی خوابی، مرارت و سختی‌های بسیار زیادی است. تنها بازیگری که با مسئولیت به روی صحنه می‌آید، متوجه سختی‌های این کار می‌شود. یک بازیگر هر شب اثری را از نو بر روی صحنه خلق می‌کند. روزی عبدالله اسکندری به من گفت نتیجه تلاش یک نقاش اثری


موزه سینما

ماندگار است اما ما هر شب بر روی صورت یک بازیگر هنری را به انجام می‌رسانیم که بعد از هر اجرا پاک می‌شود. کار بازیگر تئاتر نیز همین‌گونه است، اما تاثیری که روی تماشاگر باقی می‌گذارد، همواره در ذهن افراد ماندگار خواهد بود.

بسیار خوشحالم امثال جعفر والی شاگردانی تربیت کردند که اخلاق هنری را در تمام زمینه‌ها در نظر گرفتند. موفقیت بسیاری از چهره‌ها، نتیجه تلاش‌های افرادی همچون جعفر والی است. آقای انتظامی با آن همه قدرت و توانمندی در عرصه بازیگری، پیش از آمدن به روی صحنه چیزی در حدود یک ساعت پیش از اجرا با هیچ فردی صحبت نمی‌کرد تا آماده رفتن به روی صحنه شود. من می‌دیدم که وقتی می‌خواهد به روی صحنه بیاید، چیزی را زیر لب با خود تکرار می‌کند. از او پرسیدم و گفت من توکل می‌کنم. صحنه برای او مکانی مقدس و جایگاه انسان و ارتباط انسانی بود. باید قدر این عزیزان را بدانیم و جایگاه ویژه و خاصی آن‌ها را به نسل امروز منتقل کنیم و امیدوار باشیم همچنان مسائل فرهنگی در کشور همچنان جاری و ساری باشد.

روح‌الله جعفری: والی از پیشگامان اجزای زنده نمایش‌های تلویزیونی بود

صحبت کردن درباره جعفر والی از جنبه‌های مختلف و در حوزه‌های تئاتر و سینما قابل تامل است. والی پیش از کودتای ۲۸ مرداد به هنرستان هنرپیشگی رفت. پس از سیر و سلوک در عرصه هنر و مشق آموزی‌ها، مراتبی را طی کرد و به زمانه‌ای برخورد که در سال ۱۳۳۲ فعالیت‌های نمایشی تعطیل شدند. او، سرکیسیان و افراد معدود دیگری گرد هم جمع شدند تا بتوانند ضمن کشف و شهود، در تئاتر مشق عشق کنند.

آن‌ها از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۵ تنها به انجام تمرین پرداختند چراکه فضایی برای اجرا وجود نداشت. از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۹ و با تشکیل اداره هنرهای دراماتیک، بستری برای اجرای زنده نمایش‌های تلویزیونی به مدیریت عباس جوانمرد شکل می‌گیرد. از آن زمان تا سال ۱۳۴۵ به صورت زنده نمایش‌هایی اجرا شد، آن هم در زمانی که فعالیت‌های نمایشی در جامعه رنگ باخته بود. والی و عزیزانی دیگر در این دوره تلاش می‌کنند تا چراغ سالن‌های نمایشی دوباره روشن شود و تئاتر رونق بگیرد و پس از شش سال کار مستمر، با راه اندازی اولین جشنواره نمایش‌های ایرانی کار بزرگی انجام می‌دهد. تئاتر برای والی همه وجودش بود. والی به نقش کوچک و بزرگ اهمیت نمی‌داد و تنها ایفای درست نقش برایش مهم بود. او در بیش از پانزده نمایشنامه، به

جز اقتباس‌هایی که انجام داده به عنوان نویسنده حضور داشته است. این سیر و سلوک باعث می‌شود جامعه دوباره به سمت تماشای آثار نمایشی سوق پیدا کند.

کاظم هژیر آزاد: والی کارگردان اولین اجرا تئاتر من بود

او کارگردان اولین اجرای تئاتری بود که من در سالن ۲۵ شهریور دیدم. در دفتر آقای اسکویی که هنرجوی او بودم عکس‌هایی وجود داشت که جعفر والی، سعید امیرسلیمانی و ولی شیراندامی از جمله آن‌ها بود. آقای اسکویی گفتند که این‌ها افرادی هستند که پیش از شما همین دوره را طی کرده کرده‌اند. والی کار خود را از مدرسه و هنرستان هنرپیشگی شروع کرد و در نهایت از سینما سر درآورد، سینمایی که از سال ۱۳۵۰ با فیلم «گاو» اثر داریوش مهرجویی فقید شکل گرفت.

سینما باید پیام آور صلح باشد

نشست «سینما و صلح » به مناسبت روز جهانی صلح با حضور حبیب احمدزاده کارگردان سینما و نویسنده، سیداحمد محیط طباطبایی مدیر شورای بین المللی موزه ها (ایکوم)، وحید آگاه استاد دانشگاه و مجید اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما برگزار شد.

در ابتدای این نشست مجید اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما گفت: امروز ما در جهانی زندگی می کنیم که پر از جنگ است. سوال این است که چرا سینما تا به امروز نتوانسته صلح را بوجود بیاورد؟ ذات سینما یک فضای سخت افزاری صلح است و همه با هم یک چیز واحد می بینند که این خود نمادی از صلح است. بنابراین به نظر می‌رسد ذات سینما این امکان را دارد تا صلح ایجاد کرده و به گسترش صلح هم کمک کند.
وی در ادامه توضیحات خود در خصوص نقش سینما به عنوان ابزاری برای برقرارکننده صلح میان جوامع، افزود: وقتی در جامعه‌ای افراد بتوانند از طریق سینما با هم حرف بزنند دیگر لازم نیست حرف‌های خود را جای دیگری بزنند زیرا از طریق سینما می‌توانیم صحبت‌هایمان را به تصویر ترجمه کنیم، تصویر را به مواجهه بگذاریم و اگر این توازن در تصویر اتفاق بیفتد و نه در جای دیگر این اتفاق عاقلانه‌تر است. هر چقدر بتوانیم مواجه‌های سخت را به مواجه نرم تبدیل کنیم بهتر است و این امر از کارکردهای سینما است.

سینما باید درجه نفرت را در جامعه کاهش دهد

مدیرعامل موزه سینما ادامه داد: دنیای امروز به خاطر بحران‌های مختلف اعم از بحران هویت، ناکارآمدی، تبعیض، مشروعیت، نفوذ و... دنیای ملتهبی شده است و این بحران‌ها هدف مشترکی

دارند که آن تولید نفرت است. اگر در جامعه‌ای این بحران‌ها به اوج خود برسد، نفرت میان افراد آن جامعه نیز بیشتر می‌شود و با بالا رفتن درجه نفرت در جامع قطعا جنگ خواهد شد. سینما می‌تواند به هر کدام از این بحران‌ها با یک مبنای منطقی بپردازد تا به صلح پایدار برسد درغیر این صورت صلح ناپایدار خواهیم داشت.

وی با بیان اینکه در سینما باید حرفی درست و مشترک تولید و منتشر کرد، گفت: یکی از کارهای بزرگی که سینما می‌تواند انجام دهد این است که عاقلانه و مبتنی بر واقعیت‌ها به بحران‌ها بپردازد و درجه نفرت را در جامعه کاهش دهد. متاسفانه سینما این نقش و کارکرد خود را به خوبی ایفا نمی‌کند. گاهی سینما به جای کاهش میزان نفرت میان افزاد جامعه، نفرت‌افزایی می‌کند و باعث خشم بیشتر میان مردم می‌شود درحالیکه می‌شود درباره هر چیزی حرف زد و به صورت منطقی به آن پرداخت.

اسماعیلی افزود: زمان آن نیست که شرایطی مانند آلمان قدیم که در طول ۱۰۰ سال ۱۵ انقلاب را تجربه کرد و هزاران نفر کشته شدند را تجربه کنیم. در سینما می‌توانیم بجای جنگیدن و بعد به صلح رسیدن با گفتگو به صلح برسیم.

تاکید سینمای دانش بنیان بر «اصلاح پذیری» در جامعه

مدیر عامل موزه سینما با بیان اینکه سینمای ایران فراز و نشیب زیادی دارد، گفت: به عنوان مثال، فیلم‌های مجید مجیدی در مورد سینمای فطرت است که ریشه در خوبی‌های بیرونی انسان‌ها دارد. پیش از این درباره سینمای دانش‌بنیان صحبت کرده‌ایم؛ سینمایی که می‌داند چه می‌خواهد بگوید و چیزی که می‌خواهد بگوید را به صورت علمی می‌داند و از آن پشتیبانی می‌کند تا محقق شود. گاهی می‌خواهیم به صلح اشاره کنیم ولی جنگ را بارزتر نشان می‌دهیم. ما می‌توانیم در فیلم‌ها بحران‌های اجتماعی نظیر بحران توزیع ناعادلانه مشاغل و ثروت و... را نشان دهیم.باید توجه داشته باشیم که اگر ما این بحران را به سینما تبدیل کردیم و خروجی این تصویر تبدیل به خشم متراکم شود کار خود را انجام نداده‌ایم. درست است سینماگر باید وضعیت را آینه‌وار نشان دهد ولی سینمای دانش‌بنیان و هوشمند متوجه این موضوع است که همه ما داخل یک کشتی هستیم و اگر بخواهیم این کشتی را به سلامت به مقصد برسانیم باید مراقب باشیم که هر چیزی که مطرح می‌کنیم ناظر بر «اصلاح پذیری» باشد. وی ادامه داد: توجه به اصلاح پذیری تفاوت میان سینمای فطرت

با سایر سینماهاست که در آثار مجید مجیدی می‌بینید. علاقه داریم سینمایی داشته باشیم که وضع موجود را نشان دهیم و برای اصلاح و بهتر شدن جامعه و پایدار شدن وضعیت، حرف خود را هم بزنیم. سینمای هوشمند سینمایی است که اگر دردی را دوا نمی‌کند و راهکار ارائه نمی‌دهد، حداقل آن نقطه‌هایی که می‌تواند به اصلاح بیانجامد را از بین نبرد.

با گذشت صلح محقق می‌شود

حبیب احمدزاده نیز در خصوص سینما و صلح گفت: موضوع سینما و صلح مانند چاقوی دو لبه است. یکی از توانایی‌های سینما، قدرت اشاعه است که در کنار آن جنایتی هم خلق شده و آن این است که ما آن چه در فیلم نشان می‌دهیم نیستیم و این بسیار خطرناک است. یادم می‌آید در زمانی که کتاب می‌خواندیم دوست داشتیم با ذهن خود قطعاتی بسازیم و همذادپنداری کنیم ولی امروز در سینما یک ماجرای خلق شده را به همراه یک بسته پاپ‌کورن می‌بینیم و بیرون می‌آییم. به عنوان مثال، به عنوان کارگردان می‌توانیم فیلمی درباره اعتیاد بسازیم در حالی که خودمان هم معتاد باشم؛ زیرا برایمان مهم این

است که در آن یک ساعت و نیم در قاب سینما آدم خوبی به نظر بیایم و این خطری است که همه ما را تهدید می‌کند. قبلا اگر نویسنده سعی می‌کرد به ایده آل‌هایش برسد و هدف باشد امروز به راحتی می‌توانیم فردی جنگ‌طلب باشیم اما فیلمنامه‌ای درباره صلح بنویسیم زیرا بستگی به این دارد که چقدر به من پول می‌دهند و این خطری است که امروز همه ما را تهدید می‌کند.

احمدزاده همچنین گفت: جهان مجازی که بخشی از آن سینما است به راحتی به ما اجازه می‌دهد پشت لایه‌های مختلف مخفی شویم و این موضوع در محدوده جهانی نیز اتفاق می‌افتد. در دنیا به اسم آزادی، صلح و حتی دین، جنایت‌های زیادی شده است و این کلمات حربه خوبی برای سوءاستفاده بوده است و کاری که جهان امروز از طریق رسانه با ما انجام می‌دهد همین است.

می‌توان از طریق سینما با دنیا صحبت کرد

وی ادامه داد: مهم نیست که در چه موقعیتی از صلح یا جنگ باشید مهم این است که انسانی رفتار کنید. اگر در دوره صلح به سر می‌برید و به دیگران احترام نمی‌گذارید، شما صلح‌طلب نیستید. اگر در دوران جنگ توانستید انسان خوبی باشید و حتی با دشمنانتان انسانی رفتار کردید می‌توانید ادعای صلح داشته باشید.

احمدزاده در ادامه عنوان کرد: به نظرم می‌توان فیلمی ساخت که وقتی تمام می‌شود مخاطب با خود بگوید چرا من نباید مانند قهرمان واقعی فیلم باشم. مهم نیست چه موقعیتی دارید مهم این است که بتوانید آن موقعیت را در واقعیت به یک معجزه برای خود و دیگران تبدیل کنید که اگر یاد بگیریم می‌فهمیم که انسانیت چه لذت بزرگی دارد.

وی همچنین گفت: سینمای ایران سینمای نجیبی است به همین دلیل می‌توان از طریق سینما با دنیا صحبت کرد؛ می‌توان بدون اینکه از ارزش‌ها عدول کرد توسط ارزش‌های انسانی با دنیا ارتباط برقرار کرد. باید سعی کنیم در زندگی‌مان همانند آنچه روی پرده سینما نمایش می‌دهیم باشیم. ما به این دنیا آمده‌ایم که دنیا را جای بهتری کنیم و بهتر از قبل به نسل بعدی برسانیم و از یاد نبریم که صلح با گذشت می‌تواند محقق شود.

سینما گذشته، حال و آینده را بهم وصل می‌کند

سید احمد محیط طباطبایی رئیس شورای بین المللی موزه ها (ایکوم) با اشاره به مفهوم موزه، گفت: موزه

یک نهاد فرهنگی است که حتما باید نتیجه آن صلح باشد، موزه‌ای که کینه و نفرت دامن می‌زند را نمی‌توان موزه نامید. امروز را برنامه مشترک میان صلح و سینما قرار دادند تا از زاویه موزه سینما و موزه صلح به آن پرداخته شود. وظیفه موزه این است که مانند مادر رفتار کنند و فرهنگ و باور و شناخت و دین مادری خود را به نسل‌های بعد منتقل کنند. به همین دلیل است که مخاطبان اصلی این موزه‌ها بیشتر کودک و نوجوان است.

وی با بیان اینکه موزه‌های جنگ موزه‌های مهمی هستند اما امروز این موزه‌ها را با عنوان موزه‌های صلح می‌شناسیم،

بیان داشت: سینما در قالب هر فیلم می‌تواند رفتار موزه‌ای داشته باشند. فیلم‌هایی موزه‌ای ساخته شده‌اند که می‌توانند فرهنگ و زندگی را در تمام مقاطع ضبط کرده و انتقال دهند و از قصه، فرهنگ و داستان برای انتقال یک مفهومی استفاده کنند.

محیط‌طباطبایی با اشاره به اهمیت امید در آثار سینمایی، اضافه کرد: یکی از کلید واژه‌های اصلی زندگی انسان، امید است. هر فیلمی که امید را از شما بگیرد به وظیفه انسانی خود عمل نکرده است. باید امید را در ذهن مخاطب و نسل بعد زنده نگه داریم. به همین دلیل سینما یک پل ارتباطی است؛ این پل وقتی می‌تواند مفهوم اصلی خود را در مفاهیم صلح و انسانی درک کند که بتواند امید و هم‌زیستی را منتقل کند. سینما در شکل موزه‌ای خود، گذشته حال و آینده را به هم وصل می‌کند.

سینما باید پیام آور صلح باشد

وحید آگاه استاد دانشگاه نیز گفت: سینما باید امیدبخش و پیام‌آور صلح باشد. رابطه سینما و صلح در چند دسته‌بندی جای می‌گیرد؛ ابتدا اینکه صلح در ذات سینما و هنر است. کلمه موزه به تنهایی روح شما را لطیف می‌کند و تصویری از نفی خشونت و تشویق به زندگی مسالمت‌آمیز است و سینمای صلح دسته‌بندی دوم است. دسته سوم مربوط به سینمای اجتماعی است که حتی اگر راهکار هم نداشته باشد در دلش یک زنهار دارد و در راستای سینمای صلح است.

وی در پایان بیان داشت: هرچقدر هنر در کشوری قوی‌تر و فزاینده‌تر باشد، ناآرامی‌ها و ناراحتی‌ها کمتر خواهد بود. افراد با دیدن و شنیدن هنر حالشان بهتر می‌شود پس هنر نقش مهمی دارد. اگر هنرمندان با آثار هنری خود این حرف را بیان کنند از بخشی از خشونت‌ها در جامعه جلوگیری می‌کنند.

داریوش بابائیان تهیه کننده با سابقه سینما در سخنانی در این مراسم گفت: باید از فرید صلواتی کارگردان این فیلم تشکر ویژه داشته باشم زیرا فیلمی را ساخته است که تولید آن از وظایف مسئولین و هنرمندان به شمار می‌رود. اکبر اصفهانی یکی از افراد حاضر در دریای هنر ایران است. بسیاری از افرادی که در این مستند حاضر بودند، از میان ما رفتند در حالی که از آن‌ها تقدیر نشده است.

وی با بیان اینکه ای کاش هر هفته یک فرد از میان صنوف خانه سینما مورد تقدیر قرار گیرد افزود: اکبر اصفهانی هنرمندی بود که بعدها عکاس شد. این موضوع نکته مهمی است. زمانی که به مرور کارهای او می‌پردازیم متوجه می‌شویم که کم‌تر کسی می‌تواند به اندازه او خطر کند. من در آثار بسیاری با اصفهانی همکاری داشتم و به خاطر دارم که در فیلم «گارد ویژه» به عنوان بدل کار از تونل ۱۸ متری و بدون هیچ امکاناتی به پایین پرید.

اکبر اصفهانی سرمایه معنوی است

عبدالله اسفندیاری تهیه‌کننده و نویسنده سینمای ایران نیز در سخنانی درباره این هنرمند گفت: سال‌های طولانی است که با اکبر اصفهانی آشنایی دارم و همیشه جویای احوال یکدیگر بوده‌ایم. ایشان آراسته به خصایل انسانی بسیاری است و همواره از هنر ایشان بهره‌مند بودیم. من معمولا در چنین مراسمی شرکت نمی‌کنم اما امروز به خاطر فرید صلواتی و احترام به اکبر اصفهانی در موزه سینما حاضر شدم تا از این هنرمند پیشکسوت تقدیر کنیم.

اکبر اصفهانی» از سرمایه‌های معنوی این سرزمین است

اکبر اصفهانی (زاده ۶ فروردین ۱۳۲۸) بازیگر و عکاس پیشکسوت سینما اهل است.

وی در فیلم هایی همچون لانه عقاب‌ها، فاتح، گارد ویژه، آخرین خون، چشم شیطان، ضربه آخر، گریز، مرد ناتمام، ساده‌لوح، عملیات کرکوک، مشت، تا آخرین نفس و ... نقش آفرینی داشته است.

اصفهانی همچنین عکاسی فیلمهای سرب ساخته مسعود کیمیایی و تقاطع ساخته رضا کریمی را بر عهده داشته است.

متن مراسم نکوداشت اکبر اصفهانی؛ عکاس و بازیگر پیشکسوت سینما بدین شرح است.

در ادامه امیر عابدی عکاس پیشکسوت سینما نیز گفت: زمانی که قصد ساخت این فیلم مستند را داشت، با من تماس گرفت و به او گفتم موضوع بسیار خوبی را انتخاب کرده‌ای. من سی و پنج سال پیش وارد این حرفه شدم و اکبر اصفهانی در همان زمان پیشکسوت من به حساب می‌آمد. امیدوارم چنین آثاری درباره سایر هنرمندان نیز ساخته شود. وی ادامه داد: اکبر اصفهانی در سبزه میدان اصفهان رشد کرد و بعدها عاشق سینما شد. آرزو می‌کنم او همیشه سلامت باشد. وزارت میراث فرهنگی، بناها و آیین‌های ملی را به ثبت می‌رساند، حال آنکه امثال اکبر اصفهانی نیز از سرمایه‌های معنوی این سرزمین هستند و جای خوشحالی است که وظیفه تجلیل و قدردانی از این بزرگان و ثبت خاطرات آن‌ها را موزه سینما بر عهده گرفته است. همچنین وظیفه دارم سلام دوستان حاضر در انجمن عکاسان را خدمت شما ابلاغ کنم.

مختار سائقی بازیگر سینما و تلویزیون نیز در سخنانی گفت: من و اکبر اصفهانی بسیاری اوقات با یکدیگر به صورت تلفنی صحبت می‌کنیم. معمولا رسیدن سهم افرادی است که نمی‌دوند و نرسیدن نصیب افراد دونده می‌شود. جمشید مشایخی می‌گفت تا جوان هستید قدر خود را بدانید زیرا در سنین بالا سراغی از شما نمی‌گیرند.

در ادامه هاتف شرار خواننده نابینا و مدرس موسیقی، آوازی در دستگاه بیات اصفهان برای حاضرین در سالن اجرا کرد و در سخنانی کوتاه گفت: با اینکه قادر به دیدن نیستم اما بیشتر از هر فردی این فیلم را درک کرده و تحت تاثیر قرار گرفتم.

پیشکسوتی که عاشق کارش بود

در ادامه فرید صلواتی کارگردان مستند «یک اصفهانی در کادر» گفت: از همه عزیزانی که در این مراسم حاضر شده‌اند تشکر می‌کنم. امروز یادی می‌کنیم از پیشکسوتی که عاشق کارش است. این فیلم با همراهی گروهی همدل ساخته شده است و از همه دوستانی که من را در ساخت این فیلم یاری کردند تشکر می‌کنم. «یک اصفهانی در کادر» با هزینه شخصی به تولید رسیده است.

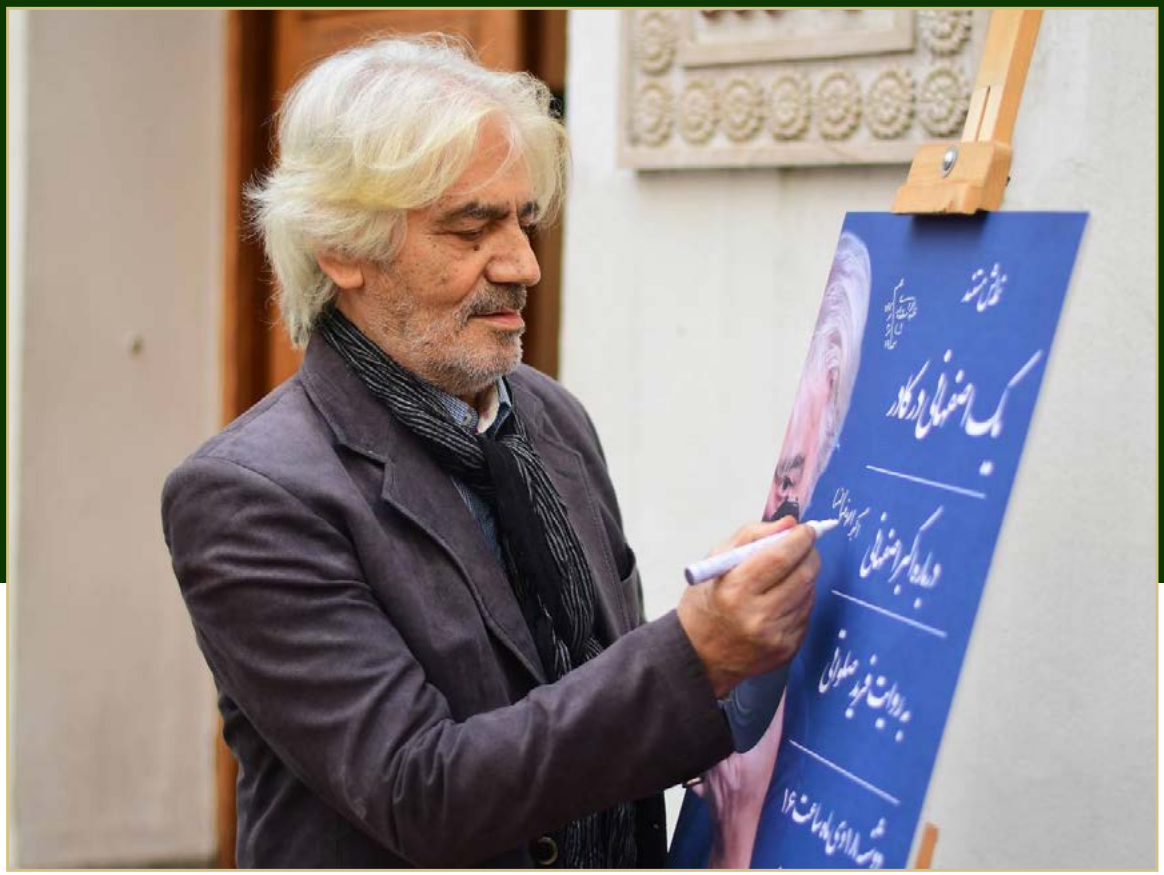
وی با بیان اینکه اکبر اصفهانی فردی بی‌نظیر است، گفت: در سیزده سالگی دستیار محمدعلی نجفی بودم و از فضای حاکم بر سینما دور نیستم. امثال اکبر اصفهانی، عزت‌الله انتظامی و علی نصیریان برای همیشه ماندگار خواهند بود اما آن‌ها که در بند هنر هستند ماندگار نخواهند شد. قصد دارم در آینده نیز چنین آثاری را برای سایر

هنرمندان اصفهانی تولید کنم تا جوان‌ترها بدانند الگوهای ناب و صادق چه کسانی هستند. در ادامه این مراسم داریوش بابائیان، عبدالله اسفندیاری و مختار سائقی برای مراسم تجلیل از اکبر اصفهانی به روی صحنه حاضر شدند و سپیده حیدرآبادی به نمایندگی از موزه سینما از این هنرمند تقدیر کرد.

همیشه تلاش می‌کردم به عوامل انرژی مثبت بدهم

اکبر اصفهانی بازیگر و عکاس پیشکسوت نیز گفت: از بزرگانی که در این مراسم حضور دارند و درباره من صحبت کردند

موزه سینما



تشکر می کنم. این مراسم باعث بهبود حال روحی من شد زیرا این روزها بسیار افسرده هستم. وی ادامه داد: یادم می آید در دوره ای همزمان در دو فیلم عکاسی می کردم و این مسئله را از همان ابتدا با هر تهیه کننده ها مطرح می کردم. ساعت شش صبح سرویس به دنبالم می‌آمد تا زودتر در آن پروژه حاضر شوم. زمانی با جمشید هاشم پور ۱۲ ساعت سرکار بودیم. هنگام عقد قرارداد برای فیلم «مروارید سیاه» به داریوش بابائیان گفتم من برای فیلم «بهشت پنهان» هم قرارداد بسته‌ام و باید در ان فیلم هم حضور داشته باشم. و او هم می پذیرفت. روزی او جوانی به نام هاشم عطار را به من معرفی

کرد و من از او حمایت کرده و داشته‌های خود را در اختیارش قرار دادم. عطار بعدها مدیر فیلمبرداری شد و جوایز فراوانی به دست آورد.

وی در ادامه عنوان کرد: امشب همسرم هم در این جمع حضور دارد. فردی که بخاطر من زحمات زیادی را متحمل شده که جا دارد در این مراسم از او نیز تشکر کنم.

اصفهانی سپس به ذکر خاطراتی از دوران کاری خود پرداخت و افزود: در تمام مدتی که در سینما حضور داشتم تلاش کردم تا بتوانم باعث شادی دیگران شوم و به عوامل انرژی مثبت بدهم. در ادامه همسر اکبر اصفهانی بر روی صحنه حاضر شد و از حاضران در این مراسم تشکر کرد. این هنرمند پیشکسوت علاوه بر اشتغال به حرفه عکاسی، در فیلم‌هایی مانند «لانه عقاب‌ها»، «عملیات کرکوک»، «آخرین خون»، «ساده لوح»، «گریز»، «ضربه آخر»، «چشم شیطان»، «گارد ویژه» و ... نقش آفرینی داشته است.

خاطراتی از
بلندترین شب سال در موزه سینما

مراسم بلندترین ترین شب سال«یلدا»، با حضور شمسی فضل‌اللهی، فریبا متخصص، محمد جعفر محمدزاده و کیخسرو دهقانی در موزه سینمای ایران برگزار شد. در این مراسم که در محوطه بیرونی موزه سینما برگزار شد، برنامه‌های گوناگونی متناسب با این رسم زیبای کهن با اجرای محمدرضا یزدانپرست در نظر گرفته شده بود.

شمسی فضل‌اللهی، بازیگر پیشکسوت سینمای ایران در ابتدای صحبت‌های خود گفت: در شبی خاطره‌انگیز در باغ زیبای موزه سینما گرد هم جمع شده‌ایم تا بتوانیم در گفت‌وگوبا یکدیگر، صحبت‌های دلنشینی داشته باشیم. امشب از «یلدا» صحبت می‌کنیم که در لغت به معنای «میلاد» است و به آن شب چله هم می‌گویند. «چله بزرگ» از ابتدای شروع زمستان تا ده بهمن را در برمی‌گیرد و پس از آن نیز «چله کوچک» را داریم. اگر صفاتی مانند مهمان نوازی در میان مردم ما وجود دارد، وابسته به گذشتگان ما بوده که در نهایت، امروز به ما منتقل شده است.

وی با برشمردن ویژگی‌های ویژه «حافظ» و دیوان غزلیات او افزود: لازم است تا همه بدانیم که چرا ما ایرانیان، حافظ را شاهد همه روزهای خوب خود می‌دانیم و در بلندترین شب سال، عید نوروز و مناسبت‌های مهم به سراغ او می‌رویم. این بزرگان چنین ثروت با ارزشی را برای همه ما به یادگار گذاشتند. کیخسرو دهقانی، حافظ خوان و ادبیات پژوه نیز به رسم کهن ایرانیان و به نیت بانوان حاضر در جمع، تفالی به حافظ زد و غزلی از آن را قرائت کرد.

فضل‌اللهی درباره شب یلدا در دوران کودکی خود عنوان کرد: کودکی من در خانه‌ای پر از صفا و صمیمیت گذشت. من همیشه با دیدن هندوانه سردم می شد و به

همین دلیل علاقه‌ای به آن نداشتم. آن زمان رسومی مانند شب یلدا و چهارشنبه سوری در محیط خانوادگی، بسیار زیبا و با شکوه برگزار می‌شد. علاقه اصلی من به شب یلدا به این دلیل بود که ما می‌توانستیم در این شب، با بچه‌های دیگر به بازی و سرگرمی بپردازیم اما در بزرگسالی، بیشتر می‌خواستم تنها باشم چراکه علاقه بسیار زیادی به کتاب خواندن داشتم.

در ادامه این برنامه، ثنا خوانساری کودک حافظ خوان، ابیاتی از غزلیات این شاعر پرآوازه را برای حاضران در جمع قرائت کرد.

فریبا متخصص بازیگر سینما نیز درباره چگونگی اجرای آیین شب یلدا در دوران کودکی خود گفت: من تا دوران جوانی در شهر آبادان بودم و در آنجا به صورت معمول و بسیار صمیمی این مراسم برگزار می‌شد. از میان نشانه‌های شب یلدا، انار برایم مفهوم دیگری دارد، چراکه من را به یاد برادرم می‌اندازد که از دنیا رفته است. زمانی که در بیست سالگی به تهران مهاجرت کردم، تا آن موقع شاهد برف نبودم. برای من لمس این اتفاق که مصادف با یلدا رخ داد، غیر قابل باور بود.

وی ادامه داد: یادم می‌آید همه اعضای فامیل شب یلدا در خانه ما جمع می‌شدند و روزهای بسیار خوبی رقم می‌خورد. من از این محل؛ موزه سینما خاطره‌ای به یاد ماندنی دارم. زمانی که بیست ساله بودم، در همین باغ فردوس فراخوانی داده بودند و دو هزار نوجوان در این محل گرد هم جمع شدیم و از آن بین، هشتاد نفر انتخاب شدیم و بعد به اداره تئاتر رفتیم و من این حرفه را شروع کردم.

دیوان حافظ آینه زیست انسانی است

در ادامه محمدجعفر محمدزاده، استاد دانشگاه و پژوهشگر حوزه ادبیات ضمن خواندن ابیاتی از شاهنامه فردوسی، گفت: «یلدا» به معنای تولد است. ما نه برای یک دقیقه تاریکی بیشتر، بلکه برای اینکه فردای یلدا یک دقیقه روشنایی بیشتر وجود دارد این شب را جشن گرفته و گرامی می‌داریم. «ابوریحان» یلدا را تولد نور یا خورشید نامگذاری کرده است و قدمت آن در گاه شمار خورشیدی به ۵۰۰ سال پیش از میلاد می‌رسد.

محمدزاده پیرامون ویژگی‌های شعر حافظ ابراز داشت: راز ماندگاری حافظ چیست که پس از هفتصد سال همچنان همراه زندگی ما است؟ درباره زندگی او اطلاعات دقیقی در دست نیست اما هر چه می‌خواهیم درباره

حافظ و پیرامون احوال او بدانیم، در دیوان او موجود است. درباره هیچ شاعری به اندازه حافظ کتاب، شرح و تفسیر نوشته نشده است. از او تنها پانصد غزل و پنج هزار بیت باقی مانده است، درحالی که شعرای مطرح دیگری، تعداد بیشتری از ابیات را از خود برجای گذاشته‌اند. یکی از دلایلی که سبب شده تا همگی ما با حافظ همذات پنداری کنیم، این است که او همچون یک آینه است که هر کس می‌تواند قامت خود را در آن ببیند. دلیل این موضوع ابن است که او در شعر خود به «من»های متعددی اشاره دارد.

محمدزاده با اشاره به ویژگی‌هایی که سبب ماندگاری شعر حافظ می‌شود، تاویل پذیری و تحمیل ناپذیری را از جمله این خصایص دانست و افزود: می‌توان برداشت‌هایی مختلفی از این مفاهیم داشت. حافظ بر مبنای فطرت عالم که بر اساس تضاد بنیان گذاشته شده است، به شاعری پرداخته و برای همین هم دیوان او مقبول عالم است. در شعر حافظ افراد مختلفی مد نظر هستند. از جمله پیر دانا و فرزانه. نقطه مقابل این پیر فرزانه، سوفی است که دارای شخصیتی منفی می‌باشد. فرد دیگر، رند است که دارای شخصیتی سیال و شناور بوده و در دیوان حافظ معنایی متفاوت دارد و به معنای انسان درست، وارسته و بریده از تعلقات است که هر کس توانایی شناسایی او را ندارد.

در ادامه سخنانی از میرجلال‌الدین کزازی، شاعر و ادیب شناخته شده درباره عظمت ایران و ادبیات گفتاری زبان فارسی پخش شد.

در این مراسم جمعی از کودکان نیز به اجرای دف نوازی پرداختند و سپس فریبا متخصص به نمایندگی از نسل جوان، تفالی به حافظ زد. پس از آن نیز این مراسم با حافظ خوانی کیخسرو دهقانی

پیگیری شد و علی جمالی از شاگردان استاد محمد موسوی با نواختن نی او را همراهی کرد. در بخش پایانی این مراسم محمدجعفر محمد زاده عنوان کرد: جان هستی عشق است که در تمام پدیده‌ها حضور داشته و هستی تمام عالم به آن وابسته است. عشق در دیوان حافظ، در معانی مختلف و از جمله هنر به کار رفته است. شاهنامه فردوسی نیز اثری است که برای هزاران سال زنده خواهند ماند و همگی باید قدر آن را بدانیم. ما باید افتخار کنیم که در جهان، صاحب اثری همچون شاهنامه فردوسی هستیم.

بخش پایانی این مراسم در موزه سینمای ایران به اجرای ویدئو مپینگ بر روی این بنای تاریخی با موضوع «شب یلدا» اختصاص یافت.

کامران شیردل؛ فیلمسازی به دنبال حقیقت

«کامران شیردل» زاده ۱۳۱۸ در تهران مترجم، کارگردان و مستندساز ایرانی است. او از افراد تأثیرگذار بر موج نوی سینمای ایران است. شیردل در سال ۱۳۵۱ نخستین فیلم سینمایی خود را با نام صبح روز چهارم با برداشتی آزاد از فیلم ازنفس افتاده ژان-لوک گدار آماده نمایش کرد که در همان سال شش جایزه به خود اختصاص داد. او در سال ۱۳۵۴ سه مستند دربارهٔ سه کشور عربی ساخت. او بیش از ۱۰۰ مستند کوتاه و بلند صنعتی و تبلیغاتی ساخته‌است و در سال ۱۳۷۸ جشنواره سینمای مستند کیش را تأسیس کرد. دو فیلم آخر او مستندهایی دربارهٔ جزیره کیش هستند. شیردل نخستین فیلمساز ایرانی است که نشان شایستگی از جمهوری ایتالیا را برای کارگردانی «اون شب که بارون اومد» از سفارت این کشور در تهران، در اردیبهشت ماه ۱۳۸۹ دریافت کرد. نسخه اصلاح و مرمت شده «اونشب که بارون اومد» با همکاری فیلمخانه ملی ایران در موزه سینما نمایش داده شد. متن نشست نقد و بررسی فیلم «اون شب که بارون اومد» ساخته کامران شیردل؛ کارگردان و مستندساز پیشکسوت با حضور خسرو دهقان بدین شرح است.

خسرو دهقان: شیردل محصول درس و دانشگاه است

من طرفدار آن گروهی نیستم که می گویند به خود اثر باید توجه داشت و نه سازنده آن زیرا معتقدم یک اثر حاصل اندیشه و تفکر است به همین دلیل باید ابتدا درباره خود سازنده، زندگی و سپس به تحصیلات و فیلم‌ها گفته شود. شیردل مثل کوه یخ است بنابراین شناخت از او آنچه که عیان است کم است و وقتی از او نام می‌بریم شاید یکی دو فیلم را به یاد می‌آوریم درحالیکه او بیش از ۱۰۰ فیلم دارد که حدود ۲۰ اثر آن مستند و بقیه آثار و فیلم‌های او صنعتی است اما همگی بسیار ارزشمند هستند. او اکنون ۸۴ ساله است و پدر و مادر تحصیل کرده‌ای داشته و یکی از دلایل ورود او به حوزه صنعت این بوده که پدرش کارخانه قند داشته و او با پدر به این مکان رفت و آمد داشت. پدرش دوست داشت او مهندس شود اما او وارد سینما شد.

شیردل از هنرمندان بی حاشیه است و یکی از استثنایی‌ترین فیلمسازانی است که محصول عشق و غریزه نیست بلکه محصول درس و دانشگاه است. قبل از ورود به دانشگاه دستی بر نقد هم داشته و وقتی ۱۸ ساله بود پدرش او را برای تحصیل معماری به ایتالیا فرستاد اما مهندسی را کنار می‌گذارد و به دنبال سینما می‌رود و در مدرسه سینمایی رم تحصیل می‌کند و برای فارغ التحصیلی مستند «آینه‌ها» را می‌سازد.

همنشینی شیردل با فلینی

تحصیل در ایتالیا بر روی کامران شیردل بسیار تاثیر

داشت و در روزگاری که او به تحصیل می کرد جنگ جهانی دوم تمام شده بود اما اثراتش باقی مانده بود. او با بزرگانی مانند فلینی و خیلی‌های دیگر همنشین بود و نئورئالیسم را آموخت. در آن زمان فقر، بیکاری، بیچارگی زیاد بود به همین دلیل در آن دوران موضوع فیلم‌ها بیشتر مردم عادی بود و از طرف دیگر چون ذهن فیلمسازان ایتالیایی دنبال حقیقت بود، رئالیسم مورد توجه قرار گرفت و مکتب جدیدی به نام نئورئالیسم شکل گرفت که می‌خواست بگوید ما بیشتر به واقعیت توجه می‌کنیم و به مردم فرودست می‌پردازیم. کامران شیردل در این فضا به سمت مردم می‌رود از سمت دیگر تجهیزات هم از حالت ثابت به دوربین‌های روی دست تبدیل می‌شود. البته باید در نظر داشته باشیم که اگر کامران شیردل به کشور دیگری می‌رفت قطعا فضای فیلم‌هایش متفاوت می‌شد.

تنوع فیلم‌های کامران شیردل زیاد است؛ او یک فیلم داستانی به نام «صبح روز چهارم» با سرمایه خودش ساخت که فروش زیادی نداشت و بعد از آن وارد مستند می‌شود و بعد هم از او دعوت می‌شود و وارد کارخانه پیکان می‌شود که مسیر زندگی او تغییر می‌کند.

نزدیک شدن به مخاطب عام

در نئورئالیسم استادانش می‌گفتند برای این مکتب نباید به سراغ مستند بروید و باید فیلم داستانی بسازید اما کامران شیردل به این راه کشیده شد و از او خواسته شد تا مستند بسازد. باید به این موضوع توجه کرد که پشت نئورئالیسم حقیقت‌یابی است. علت اینکه در «اون شب که بارون اومد» به جای آن، اون در نظر گرفته شده این است که شیردل قصد داشته به مخاطب عام نزدیک شود. «وریسم» یک مکتب در ایتالیا است و در آن باز هم تاکید بر این است که حقیقت ناب

در این مکتب است و ریشه حقیقت‌یابیِ نئورئالیسم است. باید به این نکته اشاره کرد که دوران رسمی نئورئالیسم تمام می‌شود اما جسته و گریخته راهش در دیگر کشورها ادامه پیدا می کند.

شیردل در فیلم‌هایش تاکیدها و تکرارهای بسیاری دارد و این تکرار بخشی از ساختمان اصلی فیلم های او است تا آنجا که حتی به یک موضوع کوچک بسیار تاکید می کند. او در فیلم پیکان کار عجیبی انجام داده است و در این اثر صدایی جز چرخدنده‌های پیکان شنیده نمی‌شود و مانند موسیقی فیلم می‌شود و مودبانه نه تعریف می کند از کسی و نه کسی را تخریب می کند و در واقع او نمی‌توانست با آن سیستم درگیر شود و بسیار زیرکانه با شرایط برخورد می کرده است.

علیرضا محمودی روزنامه نگار، نویسنده و منتقد سینما با بیان اینکه بخش مهمی از آنچه درباره فیلم «فردوسی» می‌دانیم مربوط به عوامل آن است ، گفت: آنچه در تیتراژ فیلم تاکید شده این است که سپنتا نویسنده فیلمنامه و تنظیم کننده مذاکرات در این فیلم بوده است. در فیلم مشروطیت تا سپنتا نیز نصرت الله محتشم می‌گوید همه امور فنی فیلم با اردشیر ایرانی مدیر کپانی امپریال فیلم بمبئی بود و امور هنری فیلم را عبدالحسین سپنتا انجام داده است.

وی ادامه داد: از سوی دیگر اردشیرایرانی سه فیلم مهم تاریخ سینمای ایران به نام‌های دختر لر، فردوسی و شیرین و فرهاد را تهیه کرده است بنابراین می‌توانیم بگوییم وی بیشتر یک تهیه کننده و بازیگر هندی بوده است .

محمودی با اشاره به اینکه از نظر فنی فیلم متعلق به سینمای ایران نیست، بیان داشت: نزدیکترین فیلم ایرانی به «فردوسی» حاجی آقا آکتور سینما است که کاملا در ایران تولید شده است. کمپانی هندی به دلیل فروش خوبی که فیلم «دختر لر» داشته و استقبال خوبی که از این فیلم شده است هدفش بیشترافزایش تولیدات در ایران بوده که در تداوم آن، فیلم « شیرین و فرهاد» را می‌سازد اما بعد از شکست تجاری فیلم‌های «فردوسی» و «شیرین و فرهاد» عبدالحسین سپنتا دو فیلم دیگر خود یعنی «چشمان سیاه» و «لیلی و مجنون» را با یک تهیه کننده دیگر هندی می‌سازد.

«فردوسی»؛ اولین فیلم تاریخ سینمای ایران

صحنه‌های ترمیم شده فیلم «فردوسی» ساخته عبدالحسین سپنتا در موزه سینمای ایران نمایش داده شد.

وی ادامه داد: اگر بخواهیم از نظر تولید فیلم بررسی کنیم که «فردوسی» چه جایگاهی به عنوان تولید در تاریخ سینمای ایران دارد، اگر دوره قاجار یعنی از سال ۱۲۷۹ تا سال ۱۳۰۹ که فیلم آبی و رابی ساخته می‌شود را دوره اول تولید فیلم در ایران بدانیم باید بگوییم در این دوره فیلم داستانی ساخته نشده است و فیلم‌ها بیشتر مستند و یا شخصی بودند مانند فیلم‌هایی که در کاخ گلستان پیدا شده و فیلم‌هایی که خان بابامعتضدی در دوران رضا شاه فیلمبرداری کرده است و دوره دوم که از ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۶ شروع می‌شود دوره است که تولید فیلم داستانی آغاز می‌شود.

این نویسنده توضیح داد: فیلم کشف شده از «فردوسی» به ما توضیح می‌دهد که در این دوره فیلم ساخته شده در خارج از کشور بخشی از تولید سینمای آن دوره است و پنج فیلمی که سپنتا ساخته است همگی واجد این ویژگی هستند.

محمودی همچنین خاطرنشان کرد: در دوره‌ای که این فیلم در سینما اکران شده (در سال‌های۱۲۷۹ تا ۱۳۳۴) درواقع در دوره اول سینماسازی بود که این فیلم در سینما به عنوان فیلم نوروزی در سینما سپه نمایش داده شد.

از نظر ژانر به جرات می‌توان گفت« فردوسی» اولین فیلم تاریخ سینمای ایران است یعنی اولین فیلمی که فیلمنامه آن برای یک دوره تاریخی نوشته شده است و فیلمنامه نویس بر اساس مستندات، فیلمنامه‌ای تاریخی درباره زندگی فردوسی آماده کرده است.

وی ادامه داد: یکی از ویژگی‌های برجسته فیلم این است که مانند یک اثر زندگینامه‌ای به زندگی و زمانه فردوسی به عنوان مهمترین چهره فرهنگی آن دوره پرداخته است و از نظر روایت با اینکه سپنتا فیلمنامه را در هند نوشته است اما چیزی که بیشتر از صحنه برایش اهمیت داشته محتوا و ارائه یک شناخت نامه درباره ایران و

اعراب است که این امر خود نوعی رویکرد به فیلمنامه نویسی دارد.
محمودی درباره شخصیت‌های فیلم نیز گفت: ترسیم شخصیت به عنوان نمادی از یک دوران مانند سلطان محمود و یا فردوسی به عنوان نماد روشنفکری، خیلی نمادگرایی است که بعدها در دوران مختلف در سینما استفاده شده و بسیار قابل توجه است.
وی در پایان بیان داشت: نسخه بیست دقیقه‌ای که از فیلم فردوسی دیدیم با توجه به فقر منابع تصویری که از آن دوره داریم بسیار اهمیت دارد و امیدوارم باز هم از این نوع کشفیات تاریخی اتفاق بیافتد.
گفتنی است، بیست دقیقه از صحنه‌های ترمیم شده فیلم سینمایی «فردوسی» که مرمت آن توسط فیلمخانه ملی ایران انجام شده است همزمان با روز بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی توسط موزه سینمای ایران به نمایش درآمد.

کارگاه‌های موزه سینما

داریوش فرهنگ

داریوش فرهنگ کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر ایرانی است که ۶ آذر ۱۳۲۶ در آبادان به دنیا آمد. او در سال ۱۳۵۲ در رشته کارگردانی تئاتر از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد. او فعالیت در تئاتر را از سال ۱۳۴۵ آغاز کرد و در سال ۱۳۴۷ گروه تئاتر پیاده را بنیان گذاشت. نخستین فعالیت سینمایی او، بازی در فیلم کوتاه سلندر ساخته واروژ کریم‌مسیحی در سال ۱۳۵۹ بود. پس از آن با فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی فیلم ۶۵ دقیقه‌ای رسول پسر ابوالقاسم، فعالیت حرفه‌ای خود را در سینما آغاز کرد. نخستین ساخته تلویزیونی فرهنگ مجموعه افسانه سلطان و شبان نام داشت که پخش آن در سال‌های آغازین دهه ۶۰ خورشیدی با استقبال زیادی روبرو شد.

موزه سینما با توجه به تجربه و تخصص داریوش فرهنگ در حوزه کارگردانی و بازیگری کارگاه «کارگردانی و بازیگری در سینما» را با حضور این هنرمند برگزار کرد که متن آن بدین شرح است.

زیست هنرمند

درخت پرباری را تصور کنید که میوه‌های خوش‌طعم و لذیذی می‌دهد. اگر این درخت خوب آبیاری و رسیدگی نشود، آیا سال دیگر باز هم آن طراوت قبلی را خواهد داشت؟ زیست هنرمند هم اینگونه است. نیاز به مراقبت دارد. نباید در مسیر پیش رو بلغزد. چراکه لغزش سبب عقب‌ماندگی و کهنه‌پرستی می‌شود و همه انسان‌ها دارای استعداد هستند و این ارزش درونی است که باید پرورش یابد.

همه مردم برای یک بار می‌توانند خوب بازی کنند

سینما دارای زبان و احساسات بین‌المللی است و همه افرادی که می‌خواهند وارد کار هنر شوند با عقل، شعور، اندیشه، احساس، روح و جسم رو به رو هستند و باید برای پرورش آن‌ها تلاش کرد تا از یک دورنما برخوردار شوند. سینما یک هنر بین‌المللی است. برخلاف تئاتر و تصور عمومی، سینما هنر عکس‌العمل است. برای تقویت بنیان‌های آن الفبایی وجود دارد. همچون نقاشی که به طراحی و موسیقی که به نت نویسی، نیاز دارد. همه مردم برای یک بار می‌توانند خوب بازی کنند اما باید دید صرفا طالب ورود به این حرفه هستیم یا ماندن در آن را می‌خواهیم. همه می‌توانند وارد بازیگری شوند اما برای ماندن در این حرفه خیلی کارها باید انجام شود. رنج‌های فراوانی

را هم باید متحمل شد و تا ابد در جست و جوی آموختن باقی ماند. چراکه این حرفه اقیانوسی است که پایانی ندارد. هرچند پس از مدت طولانی می توانید به نقطه اوج برسد اما نقطه پایانی وجود ندارد. این مسیر ادامه دارد و باید بدانیم که از کدام جهت باید به راه خود ادامه دهیم.

الفبای هنر را بیاموزید

تجربیاتِ انسان است که به او می‌آموزد از کدام مسیر باید طی طریق کند و قطعاً از انجام سیاه مشق نمی‌توان به جایی

رسید اما، تجربه به معنی یک قدم جلوتر رفتن است به همین دلیل تکیه بر آن اهمیت بسیاری دارد.
در هر محدوده و اندازه‌ای که هستید باید درصدد آموختن الفبای این هنر باشید و بهترین روش برای ورود به این حرفه و ماندگاری در آن، در همین نکته نهفته است. هنر یعنی برقراری ارتباط و ایجاد دیالوگ. اول باید بدانیم چه کسی چه چیزی می‌گوید، چرا و چگونه می‌گوید و در مقابل، ما چه می‌گوییم و باید چگونه جواب دهیم و اصلا چرا نیاز به پاسخگویی داریم؟سرعت انتقال و انگشت گذاشتن روی این احساسات مشترک دارای ریزه‌کاری‌هایی است که به تدریج به آن می‌رسیم. یک اتفاق ساده مانند افتادن برگ درخت یا تصویر آشیانه پرنده‌ای که برای اولین بار می‌خواهد فرزندش را به پرواز درآورد، می‌تواند جرقه‌ای برای ساخت یک فیلم باشد. به قول عباس کیارستمی، چیزهایی که می‌بینیم و به سادگی از کنار آن رد می‌شویم سرشار از نادیده‌ها هستند. او می‌گوید فیلم من وقتی تمام می‌شود تازه در ذهن مخاطب آغاز می‌شود. این جمله نتیجه یک عمر تجربه و شاعرانگی در نگاه کیارستمی به زندگی بود. من معتقدم باید ذهنیت بخشیدن به ایده‌ها و نوع نگاه را تقویت کرد.

گاهی دو فیلم با یک بلیت می‌دیدم

شاید افراد زیادی می‌خواهند بازیگر شوند و ممکن است در خلال این کار متوجه شوند که می‌توانستند نقاش یا نویسنده خوبی شوند. همه می دانیم بازیگری برای دیده شدن است. افراد احساس می‌کنند نگاه ویژه‌ای دارند که می‌خواهند آن را با دیگری در میان بگذارند. من شیفته و دیوانه سینما بودم و از کلاس دوم ابتدایی این علاقه در من به وجود آمد. متولد آبادان هستم و تا ۹ سالگی در آنجا زندگی می‌کردم. بعد از فوت پدر به کرمان که سرزمین مادری‌ام بود مهاجرت کردیم. تمام مدت زمانی که هشت ساله بودم، در سینما گذشت. اولین فیلمی که من را درگیر خود کرد، «مشعل و کمان» بود. پس از مدتی وارد سالن‌های سینما شدیم. بلیت سینما آن زمان سی شاهی بود. رفته رفته دیدیم این سی شاهی‌ها در حال مصرف شدن است و در مقابل چیزی به دست نمی‌آوریم. به فکرم رسید تا فیلم‌هایی که می‌دیدم را برای بچه‌ها در مدرسه بازی کنم. آنقدر علاقه‌مند به این نمایش زیاد شد که معلمان هم به جای آنکه مشغول تدریس باشند، به من خیره می‌شدند. در آن زمان فیلم‌ها نه دوبله بود و نه زیرنویس داشت، بلکه دارای میان‌نویس بود. در آن دوران عده‌ای بی‌سواد

به سینما می‌آمدند و ما فکر کردیم که متن میان-نویس‌ها را برای آن‌ها بخوانیم و از این طریق پولی به دست آوریم. گاهی دو فیلم با یک بلیط می‌دیدیم که همین موضوع بعدها عنوان یکی از فیلم‌های من شد.

هنرِ گران سینما

جذب سرمایه در تمام دنیا همواره دغدغه جوان‌هایی بوده که به فیلمسازی علاقه‌مند هستند. باید بدانیم که سرمایه اصلی خود ما هستیم. اسپیلبرگ که این روزها شهرت و درآمد هنگفتی دارد با فلاکت و مشکلات بسیار توانست فیلم اول خود را بسازد. امروزه شرایط تکنیکی در سینما رشد قابل توجهی داشته است. آنگونه که با دوربین‌های دیجیتال به سادگی می‌شود فیلم ساخت. تنها کافی است یکی از دوستان شما دوربین داشته باشد. در سینما فرم و ایده است که اهمیت دارد و یافتن سرمایه گذار به تدریج اتفاق می‌افتد. سینما در وضعیت حرفه‌ای آن هنری گران است در حالیکه شعر، عکاسی، نقاشی و نویسندگی از لحاظ نیاز به ابزار، ارزان‌تر هستند. می‌توان تنها با یک دوربین دیجیتال فیلم ساخت اما برای رسیدن به ایده باید جان کند.

اصول اساسی ساخت یک فیلم

تکنیک در سینما از حیث اهمیت در آخرین مرحله قرار دارد. من ظرف دو روز می‌توانم همه تکنیک‌های سینمایی را به شما یاد دهم اما، اصل در سینما، «تکنیک» یا «سبک» نیست. سبک یعنی ساده‌ترین روش برای بیان یک مطلب. در سادگی، حصول و ناب بودن نهفته است و نباید سادگی را با واژه آسان اشتباه گرفت. یک مسئله ازلی و ابدی وجود دارد و آن این است که چه فیلمی بسازیم که هم خود آن را دوست بداریم، هم تایید شود و هم مخاطب از آن استقبال کند؟ رویکرد کلاسیک به این معضل پاسخ داده است. «کلاسیک» به معنای تعادل، توازن و تناسب است. این سه کلمه را جدی بگیرید و روی آن فکر کنید.

ناملایمات در سینما

آیا فکر می‌کنید بزرگان و نوابغ ادبیات ما، به راحتی شعر گفته‌اند و نبوغ خود را به رخ کشیده‌اند؟ اینگونه نبوده است. نوابغ نیز همه این مسیرها را طی کرده‌اند. در حرفه سینما، همیشه ناملایمات بیشتر بوده و به خصوص در شرایط امروزی اوضاع پیچیده‌تر شده است. تنها دو راه وجود دارد. یا باید همچنان کارکرد و یا باید تسلیم شد. کتاب‌ها و فیلم‌هایی وجود دارند که توانسته‌اند با وجود همه دشواری‌ها، راه خود را باز کنند. من فیلمی

به نام «طلسم» در ژانر دلهره و گوتیک ساخته‌ام که حال و هوای سنگینی برای سینمای ایران داشت. هدفم از ساخت «طلسم» این بود که راه متفاوتی را تجربه کرده و بتوانم برای دل خود و مطابق با سلیقه‌ام اثری را تولید کنم. امروزه چنین کاری بسیار مشکل است.

چگونگی رسیدن به ایده‌های بکر

من هیچ وقت با اکثریت موافق نیستم. اینکه هم‌رنگ مخاطب و جمعیت شویم هیچ‌گاه سلیقه من نبوده است. ما نمی‌توانیم فکرهای مبهم داشته باشیم. برای بهره بردن از ویژگی‌های ممتاز و عبور از تکراری نشدن، کارهای زیادی را باید صورت داد. یک فرم تکراری، راه به جایی نمی‌برد. برای انجام این کار، اول باید خود را در آینه ببینیم تا بدانیم مسلح هستیم یا خیر. یک ورزشکار هم برای فعالیت حرفه‌ای، مدتی وارد قرنطینه می‌شود. نمی‌شود کم کاری پیشه کرد و به تاریخ نیز نگاهی نداشت. باید دید چه می‌شود که اثری شاهکار همچون شاهنامه فردوسی شکل می‌گیرد و باعث زنده شدن غرور ملی می‌شود؟ قدم اول این است که باید خود را مسلح کنیم.

برای برداشتن قدم های بزرگ تلاش نکنیم

سینما همچون سفری است که دارای مبدا و مقصد است. در این مسیر، تنهایی، رنج، گرسنگی، هوای بد و ناخوش وجود دارد. بنابراین یا باید تسلیم شرایط شد و یا مبارزه کرد و در جست و جوی پیدا کردن راهی دیگر بود. هرگز نباید تلاش کنیم تا قدم‌های بزرگ برداریم. برای مثال، فیلم ساختن درباره «خلقت» به دلیل آنکه مفهوم بزرگی است، الزاما باعث شکل گیری یک اثر فاخر نمی‌شود. در این حرفه تماشای فیلم، کتاب خواندن، نقاشی و عکس دیدن به یکدیگر مربوط است و بر روی کیفیت خروجی نهایی اثرگذار خواهد بود.

ویژگی‌هایی که یک بازیگر باید واجد آن باشد

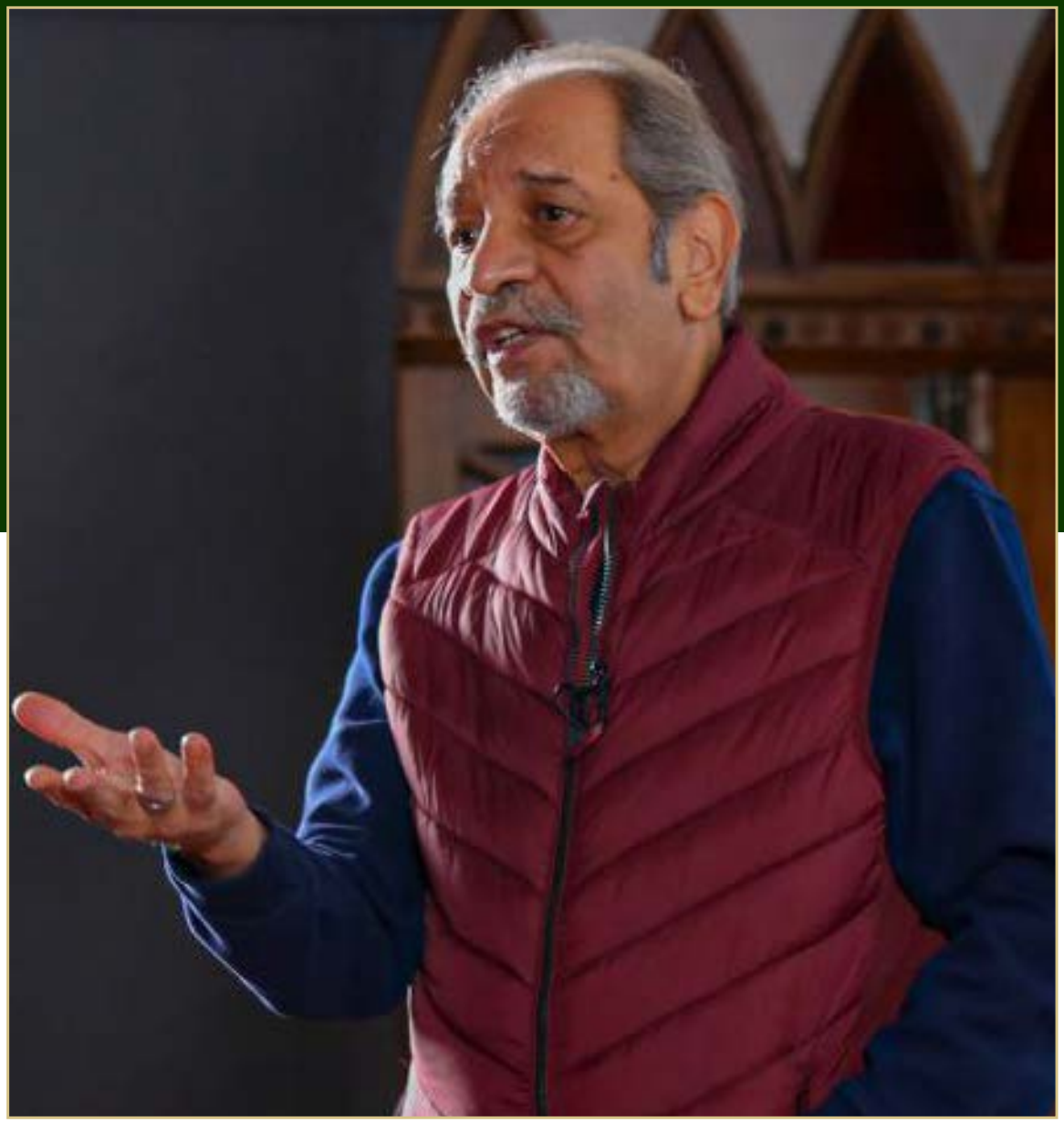
همه چیز برای یک بازیگر لازم و ضروری است. ورزش، خوب دیدن و حتی هماهنگ کردن زبان بدن با احساسات برای او بسیار مهم است. این موارد از جمله بهره‌مندی از آمادگی جسمانی مطلوب، روزی در بازیگری به کار می‌آید. پس ضروری است تا آسان از کنار هر مسئله‌ای عبور نکنیم.

در اندیشه فتح قلّه نباشید

برای کارگردانی یک فیلم باید فکر و ایده را تقویت کرد و با افراد مورد اعتماد، آن را در میان گذاشت تا با مفهوم دیالوگ کردن آشنایی پیدا کنیم. پیش از هر چیز به فکر تغییر خود باشید نه تغییر جهان. آنقدر باید بنویسیم تا به آنچه می‌خواهیم دست پیدا کنیم. نمی‌شود یک نفر همه کاری را بلد باشد. اصلا دلیلی برای این اتفاق وجود ندارد. هیچ‌گاه در اندیشه فتح قله نباشید، بلکه این مسیر صعود است که می‌توان از آن آموخت. سینما یعنی توجه به جزئیات و به معنای حذف کردن است. باید توجه داشته باشیم هنری که چیزی به این جهان اضافه نکند، ارزشی نخواهد داشت. اگر نمی‌توانید به این جهان بیفزایید، حداقل چیزی هم از آن کم نکنید.

بازیگر نباید درگیر لنز و موقعیت مکانی دوربین باشد

فیلم «طلسم» که نخستین فیلم من بود، در روزگاری ساخته شد که حتی بیان کلمه «عشق» ممنوع بود و به جای آن از واژه «محبت» استفاده می‌شد. فیلم درباره دو زن دربند است و به همین دلیل خانم‌ها با آن ارتباط بیشتری برقرار کردند. دختر نوجوانی که تازه می‌خواهد زندگی را شروع کند با زن پژمرده‌ای رو به رو می‌شود که زندگی برایش تمام شده است. با وجود اینکه در آن مقطع، سنت‌ها بر جامعه حاکم بوده‌اند، اما دختر دست به عصیان می‌زند. خانم‌ها توانسته بودند نکته این فیلم را درک کنند.



کارکرد فیلمنامه در تولید یک فیلم

فیلمنامه، یک کتاب راهنما و یک مشت حروف مرده روی کاغذ است. باید دید چه فلسفه‌ای وجود دارد که قصد داریم آن را در یک فیلم طرح کنیم. فیلمسازی اتفاق پیچیده‌ای نیست. اینکه به نقطه نظر و جهان‌بینی ویژه‌ای دست پیدا کنیم مسئله‌ای است که اهمیت دارد. کارگردان اگر در جریان دیدگاه یک متن نباشد، راه به جایی نمی‌برد و این بازیگر است که نوشته روی کاغذ را زنده می‌کند.

کلید واژه بازیگری

یک بازیگر اول باید به این نکته توجه کند که چه چیزی را به چه کسی، چگونه و چرا می‌گوید. این نکته کلید واژه بازیگری است. بازیگر اگر این چند کلمه را بداند، به جان مایه کار پی می‌برد. کاراکترها انواع مختلفی دارند و دارای ریزه‌کاری‌هایی هستند که اگر بازیگر متوجه نباشد، کارگردان آن را با او در میان می‌گذارد. ما در ایران بازیگران بسیار خوبی داریم. به قول مارکز در نامه آخرش، «من هر فکری را به زبان نمی‌رانم اما، یقینا وقتی به زبان می‌آورم درباره‌اش فکر می‌کنم». بازیگران این مطلب را خوب متوجه می‌شوند.

نسبت میان تکنیک‌های فیلمسازی و بازیگری

بازیگر نباید درگیر لنز و موقعیت مکانی دوربین باشد. چراکه به مرور زمان و بر اثر تجربه به تکنیک‌ها آگاه می‌شود. این تمرکز، سرعت عمل و به کارگیری ظرافت در بیان مطلب است که برایش اهمیت دارد. بازیگر به تدریج و در گذر زمان و با کسب تجربیات گوناگون به آگاهی می‌رسد. گاهی دانستن ریزه کاری تکنیکی به ضرر بازیگر است. او باید به دنبال احساسات نهفته خود در بازی باشد تا بتواند عاطفه درونی فیلم را پیاده کند. پرده سینما اولین کسی است که بازیگر را به خود و به بیننده نشان می‌دهد.

اعتقادی به جمله «بازی برای دوربین» ندارم. یکی از منتقدان سر صحنه فیلمی از جان فورد که نابغه سینما بود، رفت تا رابطه او با دوربین و بازیگرها را ارزیابی کند. او متوجه شد که جان فورد به فیلمبردار نمی‌گوید از چه لنزی استفاده کند بلکه قصه را تعریف می‌کند و نقطه نظر خود را شرح می‌دهد. بازیگر یا از دکوپاژ آگاهی دارد یا نه. اما، به مرور زمان از آن آگاهی پیدا می‌کند. در زمان قدیم، برخی بازیگرها حتما باید از اندازه نما مطلع می‌شدند، چراکه پیش از هر چیز به دنبال زیبایی چهره خود بودند و گریمورهای خاص برای لنزهای نزدیک داشتند تا جذاب‌تر جلوه کنند.

معیار یک بازیگر خوب

زندگی و عاطفه درون فیلم است که اهمیت دارد و بازیگری مقابل دوربین، جمله درستی نیست. سینما زمانی که به وجود آمد به داستانی برای ارائه نیاز داشت و به دنبال آن به تئاتر روی آورد. به همین دلیل بازیگران تئاتر وارد سینما شدند. بازیگر خوب سینما، فردی است که بلد باشد بازی نکند. در مقابل بازیگر خوب تئاتر، بازیگری است که بلد باشد بازی کند و این نکته ظریف و حساسی است.

معیار انتخاب بازیگران

هر کارگردانی راه و روش ویژه خود را دارد. برای من مهم نیست که کدامیک از بازیگران بیشتر اهل مطالعه بوده یا زیباتر هستند. برای من ملاک اصلی انتخاب یک بازیگر، مناسب بودن آن فرد برای آن نقش است. اگر بازیگری برای یک نقش مناسب نباشد، و بهترین بازیگر جهان هم کاری را از پیش نخواهد برد.

بیان؛ اولین و مهمترین شرط برای یک بازیگر

تمرین‌های شخصی بازیگر در استفاده از بیان و لحن و چگونگی رسیدن خود به کیفیت ویژه‌ای حایز اهمیت ویژه ای است. قدرت بیان در من نتیجه سالیان درازِ کار بر صحنه تئاتر است. قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، تعمدا تنها به تئاتر مشغول بوده‌ام. من معتقدم صدای خوب و بد نداریم. صدای هر فردی، شخصیت اوست و شخصیت صدا است که اهمیت دارد و یاد گرفته‌ام که در سینما بی جهت نباید بلند صحبت کرد. یکی از نکات مهم بیان، تلفظ کلمات است. باید حروف، به صورت تمام و کمال بیان شوند. بازیگری که متوجه گفتار خود نباشد، در شنیدن هم مشکل خواهد داشت. اولین و مهمترین شرط برای یک بازیگر، بیان است. بیان هم، ناشی از تلفظ دقیق و تمام و کمال حروف و مهمتر از آن تمرین با آواهای بالا و پایین رفتن های حروف است. بیان و لحن یک بازیگر، انتقال دهنده شخصیت آدمی است. در این میان حتی انتخاب کلمات هم تاثیر زیادی دارد. مکث‌ها تامل، تمرکز و توجه یک شخصیت را می‌سازد به همین دلیل کلمات باید شمرده شده ادا شوند.

تئاتر؛ فرصتی برای آموختن بیان

تئاتر بهترین فرصت برای آموختن بیان است تا فرد با زیر و بم احساسات بشری آشنا شده و بتواند آن را صیقل دهد. باید از صداهای غیرآرتیستیک و غیرهنرمندانه پرهیز کرد و شرط اول آن، تلفظ دقیق و کامل یک کلمه و حروف است.

برای بازیگری هیچ وقت دیر نیست

در سینما هر فردی روش خاص خود را دارد. من با بازیگر مقابل تمرین می‌کنم تا یک ساز ناکوک نواخته نشود. ما تا ابد نیاز به آموختن و تمرین کردن داریم و اگر اینطور نباشد، آغاز سقوط رقم می‌خورد. در کارگردانی، دکوپاژ بهترین تمرین برای یک کارگردان است؛ اینکه چگونه صحنه آرایی کرده و بتواند حرکات و رفتار دوربین را با حس درونی فیلم هماهنگ کند. برای بازیگری هیچ وقت دیر نیست بلکه همیشه زود است. باید همواره به خود فرصت تراش خوردن و صیقل یافتن دهیم. شکست در این حرفه بیشتر از موفقیت حاوی نکاتی برای آموختن است. شما زمین می‌خورید و این مهم نیست. اصل بر بلند شدن است که حرکت بعدی را رقم می‌زند و این یعنی موفقیت.

تئاتر؛ پایگاه فوق‌العاده‌ای برای خودسازی

هر فیلم مانند یک سفر است و تا مقصد بعدی که دوباره آغازی دارد و فاقد پایان است. این مسیر، سرشار از آموختنی‌ها است. سینما یعنی حذف کردن. به یاد بیاورید که سینما در ایران چگونه آغاز شد و پیشینیان چگونه این راه ناهموار

را هموار کرده و به ما تحویل دادند. ما هم باید همین کار را انجام دهیم. در این حرفه تعداد رنج‌ها بیشتر از لذت‌ها است و البته گاهی رنج‌ها مایه لذت هستند. من هر کاری را شروع می‌کنم احساس می‌کنم اولین کار من است و همان شور و شوق، اشتیاق و کنجکاوی‌ها همچنان در من وجود دارد.

انواع شخصیت در سینما

شخصیت‌ها در سینما یا تاریخی و یا معاصر هستند. از نظر تاریخی، وقتی به تاریخ مسلط نباشیم، نمی‌توانیم طراحی لباس و چهره انجام دهیم. امروز هوش مصنوعی به مرحله‌ای رسیده که بازیگری و فیلمسازی را زیر سوال می‌برد و نگاه دیگری به آن دارد. امروزه بیشتر گریم‌ها در سینمای جهان خصوصا در گونه علمی- تخیلی به صورت افکتیو انجام می‌شود. در گذشته تئاتر و سینما منبع الهام یکدیگر بودند و امروز ادبیات هم به آن وارد شده است. تئاتر پایگاه فوق‌العاده‌ای برای آموختن خودسازی و تمرین است و به همین دلیل است که می‌گویم پایه کار تئاتر است اما این مدیوم‌ها بسیار متفاوت هستند. کار سینما مانند ریاضیات نیست که

حتما استدلالی پشت استدلال دیگر وجود باشد. هیچکاک می‌گوید «سینما یک پرده نقره‌ای بی احساس است که باید از احساس پر شود».

تفاوت‌های تئاتر و سینما

در تئاتر بیشتر با کاراکتر رو به رو هستیم در صورتی که در سینما خود شخص بازیگر برجسته است. در تئاتر به اندیشه و افکار کار داریم اما در سینما بازیگر آن نقش مهم است. دوره اغراق در تئاتر مربوط به دوران کلاسیک است و امروز از آن

عبور کرده‌ایم و وجود آن کار را تصنعی می‌کند. اغراق در تئاتر آن زمان، به دلیل فاصله زیاد تماشاگر از صحنه نمایش بود. امروزه باید به درجه باورپذیری یک نقش برای تماشاگر رسید. شخصا معتقدم همه چیز از صفر شروع می‌شود. در سینما تجربه‌ای چون اشتغال به حرفه منشی صحنه، در رشد و تکامل یکی فیلمساز بسیار موثر است و نباید بدون هیچ پیش زمینه‌ای وارد کارگردانی شد. منشی صحنه ناظر به هر چیز است. پیشنهاد من برای شروع این کار، فعالیت به عنوان منشی صحنه است و پس از آن نیز تجربه کردن دستیاری کارگردان.

تجربه دستیاری با بهرام بیضایی

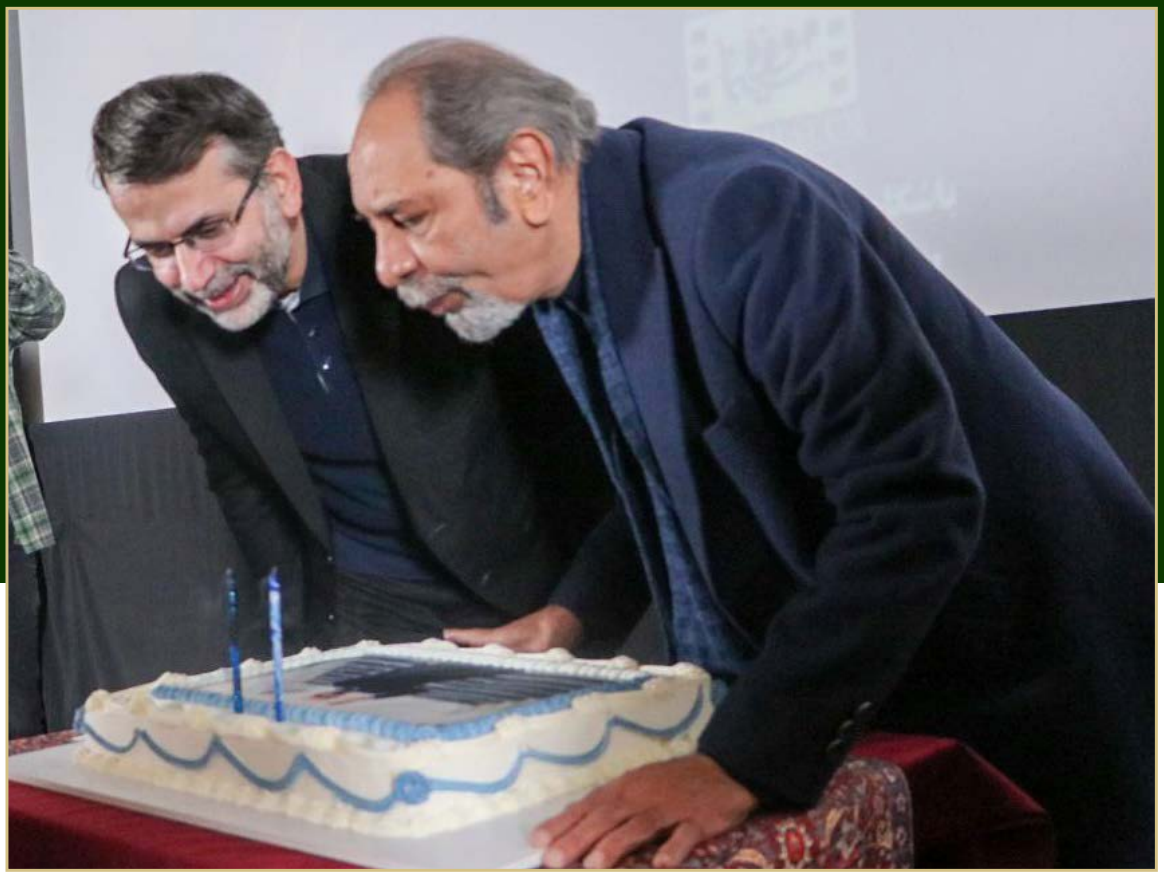
من تنها یک بار برای بهرام بیضایی در فیلم «باشو غریبه کوچک» دستیاری کردم و آنقدر آموختم که به من اعتماد بنفس فعالیت به عنوان یک کارگردان را داد. البته پیش از ساخت فیلم بلند، تجربه ساخت سریال «سلطان و شبان» را در کارنامه داشته-ام. عده‌ای در این سینما تجربه نکرده و نیاز بوده دست به عمل می‌زنند که رویکرد صحیحی نیست. منشی صحنه یعنی خالق و مدیر صحنه پیش و بعد از کارگردان و برای شروع کار در سینما، بهتر این است که از این حرفه شروع به کار کرد.

تجربه بازیگری و کارگردانیِ توامان

من یاد گرفته‌ام که وقتی بازی می‌کنم به خود اجازه ندهم که دانش کارگردانی‌ام مزاحم بازیگری‌ام شود. در بازیگری خیلی بیشتر توانستم عصیان‌ها و ناگفته‌های درونی خود را نشان دهم. ضمن اینکه شرایط ساخت یک فیلم بسیار پیچیده است و هنوز نتوانسته‌ام فیلم دلخواه خود را بسازم.

در شرایط سخت با زبان تصویر با هم صحبت کنیم

پس از پایان آخرین جلسه کارگاه کارگردانی و بازیگری توسط داریوش فرهنگ، مراسم اهدا گواهی پایان دوره، با حضور مجید اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما برگزار شد. در ابتدای این مراسم، سپیده حیدرآبادی مدیر روابط عمومی موزه سینما طی سخنانی با ابراز خوشحالی از برگزاری کارگاه بازیگری و کارگردانی گفت: آقای فرهنگ علاقه ندارند استاد خطاب شوند اما با توجه به اخلاق حرفه‌ای و نظمی که همواره بر آن تاکید دارند، این عنوان برازنده ایشان است. من به نمایندگی از موزه سینما از آقای فرهنگ تشکر می‌کنم که دعوت ما را به گرمی پذیرفتند. همچنین از مجید اسماعیلی سپاسگزارم که این مسئولیت ارزشمند را برعهده من گذاشتند



که زیرا موجب شد تجربه گرانبهایی را در کنار یکدیگر به دست آوریم. حیدرآبادی در ادامه از داریوش فرهنگ برای حضور در جایگاه دعوت کرد.

داریوش فرهنگ در سخنانی گفت: طی ۲۵ ساعت آنچه که درباره سینما به نظرم می‌رسید را با شما در میان گذاشتم من بیشتر از آنچه به شما بیاموزم، خودم از این کارگاه آموختم و این کار سینما تا ابد است. به آقای اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما خوش آمد می گویم و از ایشان و خانم حیدرآبادی تشکر می کنم که با لطف و مهربانی تمام، هر آنچه نیاز داشتیم را در اختیار

ما قرار دادند. در این کارگاه یک فیلم توسط هنرجویان ساخته شد و از همه شما بابت تلاش هایی که داشتید تشکر می کنم. موزه سینما به غیر از مسئولیت اصلی خود، با نگاهی ویژه، برگزاری چنین رخدادهایی را نیز برعهده گرفته است که جای تقدیر دارد.

مجید اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما نیز طی سخنانی گفت: در دورانی زندگی می کنیم که نیاز است تا همگی از یکدیگر مراقبت کنیم و هر کاری انجام دهیم تا حال دیگری بهتر شود، چراکه فشارهای روحی، روانی و اقتصادی زیادی وجود دارد و این مشکلات همه ما را آزار می‌دهد. بنابراین ضروری است تا هر میزان که می‌توانیم در این خصوص تلاش کنیم. بسیاری از مواقع تنها با یک لبخند و احوال‌پرسی می‌توانیم باعث حال خوب همدیگر شویم. گاهی فقط لازم است تا به دوستان و آشنایان زنگ زده و احوال یکدیگر را جویا شویم. این دوران سپری نمی‌شود، مگر با منتقل کردن حس و حالی خوب به دیگری.

اسماعیلی افزود: توازن یک جامعه گاهی دچار مشکل می‌شود و در نتیجه چند دستگی میان آدم‌ها به وجود می‌آید. در چنین شرایطی که افراد حرف‌های یکدیگر را متوجه نمی‌شوند. اگر از این مسئله مراقبت نشود، به رویارویی سخت منجر خواهد شد. یکی از بهترین کارهایی که می‌توانیم انجام دهیم این است که با زبان تصویر با یکدیگر صحبت کنیم. اگر این موضوع را بیاموزیم، بدون آنکه با دیگری درگیر شویم، تصاویر ما با یکدیگر حرف خواهد زد و همین تصاویر تبدیل به موقعیت نمایشی شده و باعث حل مشکل می‌شود.

مدیرعامل موزه سینما ادامه داد: کشور نیاز به چنین گفت‌وگوهایی دارد و اگر این اتفاق رخ ندهد، مواجهه بدی میان افراد رخ خواهد داد. باید یاد بگیریم از یکدیگر مراقبت کنیم و در برخورد با هر فردی، اولویت اول ما این باشد که او را از اعماق دل دوست داشته باشیم و مطمئن باشید این حس خوب حتما به خودمان بازمی گردد. اسماعیلی بیان داشت: نباید برای هیچکس بدی طلب کنیم چراکه او از طرف خداوند شایستگی پیدا کرده است. طبق گفته آقای فرهنگ در این جمع تعدادی هستند که پتانسیل را دارند تا وارد سینمای حرفه‌ای شوند و این یک اتفاق بسیار بزرگ است. امیدوارم این جریان ادامه داشته باشد. ما از این پس یک خانواده به شمار می‌آییم و از آقای فرهنگ می‌خواهم همراه این جمع باقی بمانند و چنین نشست‌هایی در قالب گردهمایی ادامه پیدا کند.

در پایان این مراسم داریوش فرهنگ با اهدا لوح از مجید اسماعیلی مدیرعامل موزه سینما و همچنین سپیده حیدرآبادی برای برگزاری کارگاه ها در مجموعه فرهنگی تاریخی موزه سینما قدردانی کرد.

همایون اسعدیان

همایون اسعدیان متولد ۲۵ بهمـــن ۱۳۳۷ در اصفهان، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، دستیار کارگردان، برنامه‌ریز، مشاور تولید و عکاس ایرانی است. وی فعالیت هنری خود را از سال ۱۳۵۳ با ورود به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و با شرکت در کلاس‌های آموزش فیلمسازی و ساختن فیلم‌های ۸ میلیمتری آغاز کرد. فعالیت وی در سینمای حرفه‌ای در سال ۱۳۶۵ با عکاسی فیلم «دبیرستان» آغاز شد. در سال ۱۳۶۶ در کنار عکاسی وارد برنامه‌ریزی و دستیاری کارگردان شد و در ده‌ها پروژه تجربه‌های گرانبهایی به دست آورد و از سال ۱۳۶۸ شروع به نوشتن فیلمنامه کرد و نخستین فیلم خود نیش را در سال ۱۳۷۳ کارگردانی کرد. اسعدیان در سال ۱۳۸۷ فیلم طلا و مس را ساخت که از آن به عنوان اثری درخشان در کارنامه هنری اسعدیان یاد می شود.

متن کارگاه «از فیلمنامه تا پرده نقره‌ای» که توسط این هنرمند در موزه سینما برگزار شد بدین شرح است.

از ایده‌پردازی تا فیلمنامه‌نویسی

ممکن است ایده‌های بسیار خوبی داشته باشید اما فیلمنامه نویس خوبی نباشید. پس بهتر است ایده‌های خود را بفروشید یا در اختیار یک فیلمنامه نویس قرار دهید تا آن را به نگارش درآورد. همچنین ممکن است در فیلمنامه نویسی بسیار خوب باشید اما نتوانید فیلمنامه‌های خوبی بنویسید. در کارگردانی هم وضعیت به همین صورت است. ممکن است به آموزه‌های فیلمنامه‌نویسی مسلط باشید اما در عمل متن خوبی تولید نکنید. مانند این است که فردی به تاریخ ادبیات و اصول شاعری مسلط باشد اما نتواند شعرهای خوبی بنویسد. پس لزوما تنها بحث تکنیک و دانش مطرح نیست و یک فیلم‌شناس خوب، الزاما فیلمساز خوبی نیست. قصه‌نویسی، شعرگفتن و فیلمساز بودن به غیر از نیاز داشتن به دانش آن حرفه، نیاز به یک حس و غریزه دارد که بعضی‌ها از آن برخوردار هستند و برخی دیگر خیر.

نقش دوربین فیلمبرداری

پدیده‌ای مانند «دوربین» در سینما وجود دارد که میان این هنر و تئاتر فاصله ایجاد می کند و اگر این ابزار را نشناسیم و به قابلیت‌های آن واقف نباشیم و تفاوت میان لنزهای مختلف را ندانیم، نمی‌توانیم فیلمساز خوبی شویم. در سینما برخلاف تئاتر، «کادر» تصویر وجود دارد که سبب می‌شود یک دوربین بتواند اندازه نماهای گوناگونی را ثبت کند. این کارگردان است

که تعیین می‌کند مخاطب چه چیزی را ببیند. پس باید دانست که هر کدام از اندازه نماها از چه خاصیتی برخوردار هستند و چرا از آن استفاده می‌شود.

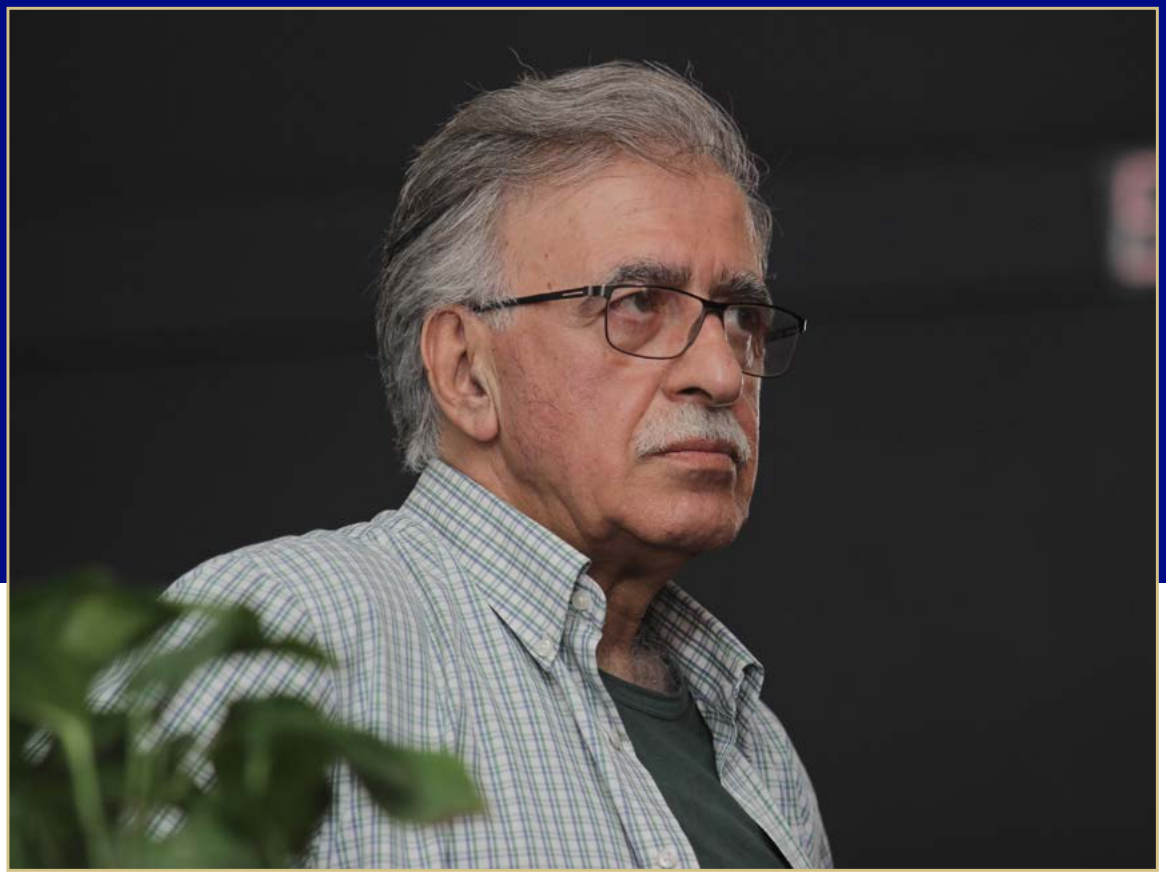
هر کدام از این اندازه نماها را می‌توان با لنزهای گوناگونی به تصویر کشید و کارگردان باید به وجوه افتراق آن‌ها با یکدیگر آگاه باشد. فیلمساز باید بداند که اگر قرار است فیلمی کمدی یا اثری برای کودکان را کارگردانی کند، لازم است از چه لنزی بهره ببرد. اگر نسبت به لنزها و قاب تصاویر آگاهی نداشته باشیم، یک فیلم نمی‌تواند منظور نهایی خود را منتقل کند. علت اینکه فیلم‌های جنایی بیشتر از صحنه‌های تاریک و شب بهره می‌گیرند این است که هر اندازه وسعت دید کم می‌شود، ابهامات زیاد شده و نقاط مبهم، ترسی را در خود خواهند داشت.

تاثیر روانشناختی لنزها

نکته این است که علم در ابطال پذیری آن است. در این زمینه امر مقدسی وجود ندارد چراکه اساسا اصول علمی، اصولی غیرقابل تغییر نیستند. اگر اینگونه باشند، وارد ساحت متافیزیک خواهیم شد. در خصوص لنزهای سینمایی بحث علمی وجود دارد و بر مبنای آن، تاثیر روانشناختی هر لنز را مطرح می‌کنیم. سال‌ها پدیده ای در سینما به نام خط فرضی وجود داشته است که همه به آن مقید بوده‌اند. خط فرضی مشخص کننده جهت است. اما ژان لوک گدار در فیلم «از نفس افتاده»، خط فرضی را می‌شکند تا حس سرگیجه کاراکتر اصلی را به تماشاگر منتقل کند. بروز خلاقیت باعث رقم خوردن اتفاق‌های جذابی می‌شود بنابراین نباید خود را محدود کنیم اما برای شکستن هر قاعده ابتدا باید به شناخت دقیقی از آن رسید و در مرحله بعد، نیاز به خلاقیت برای عبور از آن قاعده وجود دارد.

کشف تدریجی و کشف ناگهانی

دوربین، یک وسیله مکانیکی بی روح است و برای رسیدن به یک دکوپاژ درست، ابتدا باید لنزها و نور را شناخت. باید در فیلمبرداری یک پلان، به تفاوت میان حرکت دوربین و یا برش آگاه بود. هنگامی که نمایی بدون کات و با حرکت دوربین فیلمبرداری می‌شود، نوعی کشف تدریجی صورت می‌گیرد. اما اگر کات خوردن اتفاق بیفتد، کشف ناگهانی صورت می‌گیرد و هر یک تاثیر روانی متفاوتی بر بیننده دارد. حرکت دوربین، بر ریتم نیز اثر مهمی دارد که خود موضوعی مفصل است. در سینما همه چیز در ارتباط با دوربین و کادر معنا پیدا



می‌کند. دکوپاژ و میزانسن بدون حضور دوربین بی معنا هستند. اگر هیچکاک در فیلم «سرگیجه» از چنان خلاقیتی برخوردار نبود که هم‌زمان تراولینگ رو به جلو دوربین و زوم به عقب را به کار بگیرد تا حالت گیجی به بیننده القا شود، آن پلان معروف شکل نمی‌گرفت. این عمل در نتیجه شناخت هیچکاک از دوربین و لنزها به وجود آمد.

میزانسن و قدرت خلق کردن

مهمترین بخشی که در خارج از دوربین شکل می‌گیرد، «میزانسن» است. کارگردان با «میزانسن» قادر به خلق

کردن می‌شود. میزانسن چگونگی چیدن عناصر مختلف در صحنه است و بعد از این مرحله، «دکوپاژ» شکل می‌گیرد و این عمل خلاقانه اصل اساسی در کارگردانی است. اگر قرار بر ساخت فیلمی صد دقیقه‌ای یا سریالی هزار دقیقه‌ای باشد، فیلمساز باید بتواند هر پلان را در مختصات ذهنی خود در قالب همان دقایق بررسی کند تا متوجه شود که آیا این صحنه در آن ساختار درست یا غلط است. در بسیاری از مواقع، فیلمبردار یا بازیگر پیشنهادهایی می‌دهند که بسیار جذاب است اما در قالب آن ساختار جواب نمی‌دهد و به همین دلیل باید بسیار مراقب بود.

تلاش در راستای دیده نشدن

تمام تلاش یک کارگردان باید در راستای دیده نشدن باشد. اگر مخاطب حضور دوربین، طراحی صحنه و شیوه نورپردازی را حس کند، برای فیلمساز یک شکست محسوب می‌شود.

مسائل تکنیکی در کار با دوربین فیلمبرداری

حرکت دوربین برای ایجاد تاثیر روانی بر روی مخاطب و ایجاد ریتم به کار می‌رود. تنها همین نکته مهم است و بیننده نباید متوجه مسائل تکنیکی مرتبط با آن شود. در صورتی که کات زدن به درستی انجام نشود، ارتباط مخاطب با قصه قطع می‌شود. درحالیکه در یک کات نرم او اصلا متوجه تغییرپلان‌ها نمی‌شود. باید از ابزار و تجهیزات سینمایی به درستی استفاده کرد. اگر در برخورد با کرین به گونه‌ای رفتار شود که مخاطب متوجه جابجایی دوربین نشود، یعنی به کارگیری کرین در آن پلان صحیح بوده است و نکته مهم بعدی این است که باید جلوی هر آنچه که میان مخاطب و بازیگر ایجاد فاصله می‌کند، گرفته شود.

استفاده معنایی از میزانسن

فیلمساز باید همه تلاش خود را انجام دهد تا حس عاطفی یک سکانس را به تماشاگر منتقل کند و عواملی نظیر میزانسن، دکوپاژ و... را باید در جهت دستیابی به همین اصل به کار بگیرد. در میزانسن باید بتوان جهان واقعی را به صورت طبیعی بازنمایی کرد. اتفاقی که معمولا فیلمسازان ما در آن موفق نیستند و به همین دلیل، صحنه‌ها تصنعی و غیر قابل باور هستند. بخش دیگر، استفاده معنایی از میزانسن است که کم‌ترین توجه به آن می‌شود، موردی که در زندگی عادی نیز وجود دارد و گاهی به آن توجه نمی‌کنیم. برای مثال، در میزانسن دادگاه، قاضی همواره در ارتفاعی بالاتر نسبت به سایرین قرار می‌گیرد تا همه در سیطره او باشند. همچنین

می‌توان با انتخاب یک آکسسوار، میان افراد مختلف ارزش‌گذاری کرد. برای نمونه زمانی که افراد مختلفی دور میزی مستطیل شکل نشسته‌اند، فردی که در بالای میز قرار گرفته، این تصور را به ذهن متبادر می‌کند که فرد مهم‌تری است در صورتی که اگر افراد دور میزی گرد نشسته باشند، تصور برابری میان همه آن‌ها به ما منتقل می‌شود. بنابراین میزانسن به صورت طبیعی در فرهنگ ما وجود دارد. عمدتا در فیلم‌ها نیاز است میزانسن به صورت طبیعی و واقع‌نما به کارگرفته شود اما گاهی نیاز است به بار معنایی هم توجه شود.

مدام باید به دنبال «خلق» بود

به کارگیری میزانسن امری خلاقانه است و فرمولی برای آن وجود ندارد. باید مدام به دنبال خلق بود. میزانسن جای کار زیادی دارد. برای انجام یک گفت و گو تا چه اندازه به میزانسن آن فکر می‌کنیم؟ معمولا چنین صحنه‌هایی را به ساده‌ترین شکل ممکن برگزار می‌کنیم. در فیلم «یک زن مطلقه» (پل مازورسکی) مردی در مقابل یک فروشگاه درباره بحران عاطفی خود با همسرش صحبت می‌کند، در حالی که آن دو مقابل یکدیگر ایستاده‌اند. زن به راه می‌افتد و دوربین به شکل روی دست او را دنبال می‌کند و در حرکتی بسیار نرم به دور او می‌چرخد. ترکیب میزانسن و دکوپاژ به قدری در این سکانس زیبا طراحی شده است که حالت درونی او به خوبی به مخاطب منتقل می‌شود. در فیلم «لئون» (لوک بسون)، اولین دیدار ماتیلدا و لئون به گونه‌ای است که ماتیلدا نشسته و پاهایش از بالای ساختمان آویزان است. اگر او در این صحنه ایستاده بود، چنین حسی به بیننده منتقل نمی‌شد چرا که پا در هوا بودن و عدم استحکام جایگاه او دارای معنای ویژه‌ای است. با چنین میزانسنی فیلمساز آگاهانه جایگاه او را در برابر تماشاگر ترسیم می‌کند. در شروع فیلم نیز دکوپاژ کارگردان به صورتی است که تصویر کاملی از ظاهر لئون ارائه نمی‌دهد. این نوع دکوپاژ بسیار آگاهانه صورت گرفته است و شخصیت مرموزی و پرابهامی را تعریف می‌کند که بیننده به تدریج می‌تواند نسبت به او شناخت پیدا کند.

شیوه دکوپاژ یک فیلم

پیش از هر چیز و از همان ابتدا باید حس صحنه را مشخص کرد در این صورت فیلمنامه خود به کارگردان می‌گوید که شیوه دکوپاژ باید به چه صورت باشد. به همین دلیل اگر یک فیلمنامه را به دست سه کارگردان بسپاریم، با ذره‌ای اختلاف، نتیجه دکوپاژ هر سه تقریبا یکسان خواهد بود. البته به شرط آنکه حس و حال هر

صحنه به درستی از جانب کارگردان دریافت شده باشد. وظیفه کارگردان این است با استفاده از نورپردازی و... تصاویر جذابی خلق کند. برای مثال، گاهی با استفاده از یک منبع نور کوچک کاری می‌کنیم تا چشمان بازیگر درخشان‌تر به نظر برسد باید توجه داشته باشیم در چنین حالتی تماشاگر نباید متوجه این منبع نور شود و تنها باید از درخشندگی چشمان بازیگر آگاه شود. یکی از بزرگان فیلمبرداری در سینمای ایران معتقد است که زیبایی اصل است و نباید به منطق بها داد. در صورتی که به رخ کشیدن زیبایی به تنهایی اتفاق درستی نیست.

مبحث نورپردازی

در آثار تلویزیونی برای دستیابی به تصاویر زیبا، از آباژورهای روشن پرتعداد استفاده می‌شود که سنخیتی با زندگی اکثریت مردم ندارد. اتفاقا نورپردازی خانه‌های ایرانی، چندان چشم نواز نیست و معمولا منبع نوری در مرکز یک مکان وجود دارد که به صورت یکنواخت تمام محیط را روشن می‌کند. باید منطق نوری در یک اثر کاملا مشخص باشد و روشن بودن تعداد زیادی آباژور

در روز، حتما باید دارای علت باشد. سلیقه من این است که در کنار زیبایی بصری، باید نگاهی منطقی نیز بر یک اثر حاکم باشد. من به کار افرادی چون حسین جعفریان، محمود کلاری و برخی از فیلمبرداران جوان علاقه زیادی دارم چراکه قصد خودنمایی ندارند و نتیجه فعالیت‌شان در قالب شیوه کارگردانی یک اثر تعریف می‌شود.

چگونگی به کارگیری آکسسوار

باید در چینش اکسسوار در صحنه به این فکر کنیم که قرار است از آن‌ها چه استفاده‌ای انجام دهیم. آیا هدف ما تنها زیبایی است یا قصد داریم حالتی طبیعی را شکل دهیم یا می‌خواهیم از آن‌ها استفاده کنیم.

امروزه سینما با گونه‌های مختلف خود وسعتی پیدا کرده است. سعی می‌کنم درباره هر فیلم تنها بگویم که آیا آن را دوست دارم یا خیر و دیگر صحبتی درباره خوب و بد بودن آن نمی‌کنم. نوع تربیت، فرهنگ و سلیقه هر یک از افراد، در میزان علاقه آن‌ها به یک فیلم موثر است. به همین دلیل گاهی بحث میان دو نفر درباره یک فیلم به نتیجه نمی‌رسد و هیچ‌یک نمی‌تواند دیگری را قانع کند چراکه بخشی از دلایل علاقه و یا عدم علاقه نسبت به هر اثر، برآمده از احساسات شخص است.

ابزار حاضر در یک صحنه

لزوما نیازی نیست که تمام اشیایی که در صحنه وجود دارد، حتما کاربردی داشته باشد. بسیاری از این وسایل، جز ابزار عادی زندگی روزمره هستند و تنها باعث طبیعی جلوه کردن یک صحنه می‌شوند. اما باید به این فکر کرد که دیگر چه استفاده‌ای می‌توان از آن‌ها داشت. در سینما شش فضا وجود دارد که تنها یکی از آن‌ها مقابل دوربین است. این فضاها هستند که یک صحنه را می‌سازند اما اینکه چقدر از آن‌ها استفاده می‌کنیم؟ و تا چه اندازه از عنصر صدا استفاده می‌کنیم؟ مهم است.

نقش صدا در سینما

«برسون» می‌گوید هر صدایی یک تصویر را به ذهن شما می‌آورد. اما لزوما هر تصویر صدایی خاص را به ذهن متبادر نمی‌کند. ما از عنصر صدا چه در فضاهای بیرونی و چه در صحنه استفاده خاصی نمی‌کنیم. بسیاری از ما هنوز نمی‌توانیم از امکانات ابتدایی و بالقوه کار خود استفاده کنیم در حالیکه باید از اهمیت تصویر خالی و ویژگی‌های آن اطلاع داشته باشیم و بلد باشیم چگونه باید از آن استفاده کرد.

کارگردانی و دیکتاتوری

کارگردانی نوعی دیکتاتوری به همراه دارد. زیرا تعیین می کند مخاطب تنها باید چه چیزهایی را ببیند. فیلمی را به خاطر دارم که سکانسی از آن در کافه اتفاق می‌افتاد. زنی به همراه دو مرد پشت میزی نشسته بودند. اما فیلمساز تنها تصویر زن را به مخاطب نشان می‌داد زیرا از نظر او تنها همین شخصیت دارای اهمیت بود و به جای نشان دادن دو مرد، تاثیر حرف‌های آنان را در تصویر و رفتار زن مشخص می کرد.

چه زمانی شکست می خوریم؟

در سینما اگر درجا بزنیم و تنها در قصه گویی به اصول کلاسیک پایبند باشیم، دستاوردی نخواهیم داشت و شکست خواهیم خورد. سینما هم مانند تمام پدیده‌ها درحال تحول بوده و رو به جلو حرکت می‌کند و این مورد هم در ساختار و فرم و هم در سوژه‌هایی که مورد پرداخت قرار می‌گیرند، قابل ردیابی است. زمانی پایان باز و خرده پیرنگ در سینما معنایی نداشت اما امروزه شیوه‌های جدیدی در نگارش فیلمنامه و کارگردانی یک اثر به کار گرفته می‌شود و نسل جدید با خلاقیتی قابل توجه در حال رقم زدن اتفاق‌هایی ویژه در تمام زمینه‌ها است.

مسیر فعالیت حرفه‌ای در سینما

اولین فیلم سینمایی من، یک اثر سراسر اکشن به نام «نیش» است. فیلمی سرشار از صحنه‌های زد و خورد و تیراندازی. من فعالیت سینمایی خود را از کانون پرورشی و فکری کودکان و نوجوانان آغاز کردم و فیلم‌های هشت میلیمتری ساخته بودم. بعد وارد دانشگاه هنرهای دراماتیک شدم و سپس انقلاب فرهنگی را تجربه کردم. بعد از آن هم به عنوان عکاس وارد سینما شدم و در ادامه به

عنوان دستیار کارگردان تجربیاتی به دست آوردم. یکی از مواردی که در آن سال‌ها آموخته بودم، این بود که روز اول فیلمبرداری اگر سر صحنه درباره جای دوربین انتخاب مشخصی نداشته باشید، همه عوامل به این نتیجه می‌رسند که شما کار خود را بلد نیستید اما اگر با قاطعیت وارد شوید و حتی تصمیم‌های غلطی بگیرید، دیگران فکر می‌کنند شما کار خود را بلدید. روز اول فیلمبرداری «نیش»، پلانی را طراحی کردم که مطمئن بودم نمی‌توانند آن را فیلمبرداری کنند و در آن فرصت توانستم تصمیم نهایی را در خصوص شیوه فیلمبرداری اتخاذ کنم. در آن فیلم به اندازه ۱۰ سال از فرج حیدری که فیلمبردار فیلم بود آموختم.

تنها ۳۰ درصد کارگردانی هنر است

هیچگاه سینمای آمریکا را معیار قیاس قرار ندهید. چراکه سینمای آن‌ها با همه جای دنیا متفاوت است و همه چیز طبق یک برنامه ریزی دقیق پیش می‌رود. در ایران کارگردان نابغه‌ای همچون کیانوش عیاری بدون تصمیم قبلی سر صحنه فیلمبرداری حاضر می‌شود. تمام گروه‌هایی که تا به حال با او کارکرده‌اند اعلام داشته‌اند که دیگر حاضر به همکاری با او نیستند اما وقتی نتیجه نهایی فیلم را دیده‌اند، با افتخار گفته‌اند که ما هم بخشی از گروه او بوده‌ایم. این مدل ویژه کیانوش عیاری است که سر صحنه فیلمبرداری دست به انتخاب می‌زند و این خلاقیت ویژه در هر کسی وجود ندارد. شیوه خود من به این شکل است که حتما باید شب فیلمبرداری دکوپاژ خود را بنویسم. البته این دستورالعمل حتما هنگام فیلمبرداری و بنا بر پیشنهادهای ارائه شده دستخوش تغییر می‌شود. کیانوش عیاری به گونه‌ای دیگر کار می‌کند و در صحنه دست به کشف و شهود می‌زند. البته اینکه هر فیلمساز دارای چه شیوه‌ای است به خودی خود ارزشی را ایجاد نمی‌کند بلکه نتیجه نهایی یک فیلم دارای اهمیت است. شاید تنها سی درصد فن کارگردانی هنر باشد و مابقی آن مدیریت است. به عنوان یک فیلمساز، باید بتوانید گروه خود را به بهترین شکل ممکن کنترل و مدیریت کنید. در هر کار از آدم‌های بیکار بترسید، افرادی که تمام مدت مشغول نیستند و فعالیت آن‌ها زمان مشخصی دارد. اگر بازیگری ساعت دوازده ظهر بازی دارد، او را از صبح به صحنه نیاورید. یک کارگردان باید توانایی مدیریت یک گروه شصت نفره را داشته باشد، آن هم به گونه‌ای که همه او را قبول داشته باشند. باید بتوانید شیطنت‌ها و بازی‌های بچگانه افراد گروه را کنترل کنید.

مگر سینما، خواندن می‌خواهد؟!

من معتقدم اگر بخواهیم فیلمساز شویم ابتدا باید اجزای آن را به خوبی بشناسیم. زمانی که ما درس سینما می‌خواندیم هنوز سینما جدی گرفته نمی‌شد و وقتی درباره آن صحبت می‌کردیم گاهی با تمسخر می‌گفتند مگر سینما، خواندن می‌خواهد؟! آن دوران به غیر از مارکسیست‌ها بقیه به سینما به چشم تفریح نگاه می‌کردند. در واقع از نیمه دهه ۶۰ میلادی به بعد سینما جدی‌تر گرفته شد.

لحظه‌های ناب سینما تعریف کردنی نیست

در جوانی فیلم‌های زیادی می‌دیدم تا از آنها درس بگیرم. معتقدم سینما، بیش از هر هنر دیگری نیاز به بسترسازی دارد. زمانی که ما جوان بودیم تماشای فیلم به آسانی امروز نبود که در خانه‌ها همراه با خانواده‌مان ببینیم. معمولا فیلم خوب این‌گونه است که اگر کسی از شما خواست داستان آن را تعریف کنید، نتوانید و به او بگویید باید خودت فیلم را ببینی؛ چرا که لحظه‌های ناب سینما نشان دادنی است و تعریف کردنی نیست. دلم برای آنگونه سینما تنگ شده؛ به نظرم لحظه‌های نابی که تعریف کردنی نیستند، خود سینما است. متاسفانه در دانشگاه‌ها کلاس «درک فیلم» نمی‌گذارند؛ کلاسی که در آن هفته‌ای یک فیلم نمایش دهند و از تماشاگران بخواهند درک خود را نسبت به آن اعلام کنند. درک فیلم، نوعی بسترسازی است که در جامعه بوجود می‌آید.

کارگاه «انتقال تجربه فیلمسازی» مسعود جعفری جوزانی

مسعود جعفری‌جوزانی (زادهٔ ۱۸ آذر ۱۳۲۷) در ملایر، کارگردان، نویسنده و فیلمساز اهل ایران است. جوزانی مدرک کارشناسی ارشد فیلم‌سازی خود را از دانشگاه ایالتی سانفرانسیسکو دریافت کرده‌است. او در آغاز فعالیت سینمایی خود با کارگردانی و فیلم کوتاه توانست دیپلم افتخار بهترین فیلم کوتاه جشنواره فیلم فجر را کسب کند، او چهره ماندگار سینمای ایران، از پیشتازان سینمای پس از انقلاب است که با ساخت اولین فیلم سینمایی خود با نام جاده‌های سرد سینمای بعد از انقلاب ایران را به جشنواره‌های جهانی معرفی کرد. او در سال‌های ۱۳۶۶ و ۱۳۶۷ با حضور در بیش از ۱۹ جشنواره جهانی از جمله جشنواره بین‌المللی فیلم برلین آلمان، جشنواره بین‌المللی فیلم مونترآل کانادا، جشنواره بین‌المللی فیلم هاوایی آمریکا و جشنواره بین‌المللی فیلم هنگ کنگ، به عنوان پل ارتباطی سینمای شرق و غرب شناخته شد. از دیگر فعالیت‌های مسعود جعفری جوزانی می‌توان به تدریس در رشته سینما و گرافیک در آمریکا (با مجوز تدریس مادام‌العمر)، تدریس در دانشگاه‌های ایران و همچنین مدیریت مؤسسه سینمایی جوزان فیلم اشاره کرد.

متن کارگاه «انتقال تجربه فیلمسازی» این هنرمند بدین شرح است.

اهمیت درک فیلم

در دانشگاه، کلاس های زیادی داشتیم اما کسی به ما آموزش نداد چگونه بنویسیم و چگونه فیلم را درک کنیم؛ مفاهیم فیلمسازی را همه می دانستیم ولی افراد کهنه کاری که فلسفه مونتاژ را می دانستند و آموزش می دادند، بسیار کم بودند قطعاً اگر سینما بخواهد قصه بگوید مهم این است که من از آن قصه و آن فیلم چه حس کردم، اینکه بازیگر یک فیلم چگونه آمد و با چه حالتی آمد در سینما مهم است زیرا در درک فیلم تاثیر می گذارد.

کسانی که سینما می خوانند باید نسبت به جهان و هستی نگرشی متفاوت داشته باشند و تلاش کنند که با سینما حس و فلسفه را نیز بیاورند. آلفرد هیچکاک فیلم «طناب» را که با یک شات ساخت، مفهومی را منتقل می کرد و در واقع می خواست پاسخی به مونتاژ سینماگران مارکسیست داده باشد. امروز اتفاقات نوینی در سینما می افتد. مثلا می توان با انواع لنز در فیلم به تماشاگر بگویید کجا را نگاه کند و وقتی به این ظرافت ها نگاه می کنیم، می بینیم سینمای هر فردی با فرد دیگر متفاوت است؛ هیچکس، شبیه فرد دیگر نیست و هر کدام از ما مانند اثر انگشت متفاوتیم؛ حتی اگر بخواهیم داستان یکسانی بسازیم.

با چیدن واژه‌ها در کنار هم، خود را پیدا کنید

اگر می خواهید بنویسید، حتما موضوعی شما را آزار می دهد که می خواهید درباره آن بنویسید و اگر آن موضوع را برای کسی تعریف کرده‌اید یا می خواهید تعریف کنید یعنی آن داستان به پختگی کامل نرسیده و می خواهید نظر دیگران را هم بدانید. بنابراین قلم را بردارید و از آنچه می‌اندیشید بنویسید. حتی اگر بد بنویسید؛ حتی اگر آغاز، میانه و پایان خوبی نداشته باشد زیرا قطعا جواهری در آن است که با جادوی نوشتن به موضوع می رسید تا جایی که موضوع شما را با خود درگیر می کند.

در دنیا داستانی نیست که گفته نشده باشد اما وقتی شما بنویسید یک موضوع دیگر است و تفاوت دارد. ما نمی دانیم چقدر توانایی در وجود ما است و کم کم خود را کشف می کنیم و تا جایی پیش می‌رویم که گویا هزاران آدم درون ما زندگی می کنند بنابراین خلاق باشید، واژه‌ها را کنار هم بچینید تا خود را پیدا کنید. پس از نوشتن فیلمنامه، دکوپاژ خودش شکل می گیرد و آن زمان است که باید استوری بورد طراحی کنید. ولی زمان ساخت فیلم به آن متکی نباشید و شرایط دیگر را هم در نظر بگیرید زیرا در غیر این صورت فیلم خوبی از آب درنمی آید.

زنده یاد مرتضی ممیز پوستر فیلم‌های «شیرسنگی» و «در مسیر تندباد» را طراحی کرده است. ممیز از من خواست فیلم را ببیند تا بتواند پوستر را طراحی کند و برای اینکار سه بار فیلم را دید، فیلمی که آن زمان بدون تدوین و موسیقی متن بود و تماشای آن چند ساعت طول می کشید. در نهایت پوستر فیلم را طراحی کرد که بیان کننده فضای فیلم بود. وقتی پوستر فیلم را می‌بینید، باید متوجه شوید که با چه نوع فیلمی روبرو هستید در غیر این صورت کاری بیهوده است.

سینما گر باید همه چیز را ببیند البته هر دیدنی دیدن نیست. فیلمساز نکات ریز را می‌بیند، احساس بشر را درک می کند

و معنی نگاه را می‌فهمد. زمین و زمان با یک فیلمساز واقعی حرف می‌زند. گاهی با یک جمله و یا یک متن، هم میزانسن مشخص می‌شود، هم شخصیت پردازی و هم زمان و مکان؛ مانند: «همه اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکا رستم سایه یکدیگر را با تیر می‌زدند.»

ریتم در سینما

پیش از این در سینما تقطیع‌ها و کات‌ها را ریتم می‌دانستند در حالیکه این ریتم نیست. ریتم مجموعه‌ای از حرکت دوربین، حرکت بازیگر، خطوط و رنگ، نور و تقطیع است. به خاطر دارم برای فیلم «شیرسنگی»، شب‌ها همه در یک خانه روستایی می‌خوابیدیم و هیچ کدام از بازیگران اعتراضی نداشتند. من هنوز هم معتقدم هیچ بازیگری مانند علی نصیریان نمی توانست نقش مورد دلخواه من را در این فیلم بازی کند. امیدوارم بازیگران جوان هم به جزء بازیگری، اخلاقیات را از بزرگانی مانند علی نصیریان، جمشید مشایخی، داوود رشیدی، عزت الله انتظامی و محمدعلی کشاورز بیاموزند.

نظام‌الدین کیایی

نظام‌الدین کیایی زادهٔ ۱۳۲۲ در تهران، صدابردار ایرانی است. او در فیلم‌های مجبوریم، هزارپا، خانه کاغذی، دربست، رخ دیوانه، چهارشنبه خون به پا خواهد شد، چاقی، عصبانی نیستم، از تهران تا بهشت، چه خوبه که برگشتی، سوت پایان، نارنجی پوش، خاک و آتش، بغض، اشباح، کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد، بدرود بغداد، دل شکسته، زادبوم، چهل سالگی، تله روباه، شمعی در باد، رویای خیس، آفساید، دو فرشته، یار در خانه، نون و گلدون، قصه های کیش، دونده، دایناسور، عملیات کرکوک، کلید و سلام سینما به عنوان صدابردار حضور داشته است. او در سال ۱۳۷۴ برای فیلم نون و گلدون برندهٔ سیمرغ بلورین بهترین صدابرداری از چهاردهمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر شد. کیایی در بیست و دومین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر هم نامزد بهترین صدابرداری برای فیلم شمعی در باد شده بود. وی در آثاری همچون «پله آخر»، «لانتوری»، «اشباح» به عنوان بازیگر حضور داشته است.

متن کارگاه «نقش صدا در زندگی و سینما» که توسط این هنرمند در موزه سینما برگزار شد بدین شرح است.

سکوت؛ تنها زبان مشترک در دنیا

جلسه را با سکوت آغاز کردیم زیرا معتقدم صدا زمانی در طبیعت شنیده می‌شود که سکوت شکسته شود؛ اگر سکوتی وجود نداشته باشد به صدا نمی‌رسیم. سکوت تنها زبان مشترک در دنیاست که نیازی به ترجمه ندارد. سکوت بسیار مهم است چرا که یک سکوت به موقع از صدها فریاد تاثیر بیشتری دارد به همین دلیل در زندگی نیز صدا و سکوت بسیار مهم است. گاهی باید سکوت کنیم تا شنونده بهتری باشیم. در زندگی همه ما مجبوریم یک دوست و یا شریک انتخاب کنیم. به دنبال این نباشیم کسی را پیدا کنیم که حرف ما را بفهمد بلکه باید به دنبال کسی باشیم که سکوت ما را بفهمد؛ کسی که سکوت ما را بفهمد آینده ما را نیز خواهد فهمید.

اهمیت صدا در فیلم‌ها

یکی از کارهای مهم در سینما این است که بازیگر با حرکات دست و بدن بتواند انتقال مفهوم داشته باشد و هنرمندی مانند خمسه حتی در سکوت هم بیان قوی دارد. من هم همسن شما جوانان حاضر در این کارگاه بودم که این راه و حرفه را انتخاب کردم و از انتخابم بسیار راضی هستم. اگر ۱۰ بار دیگر هم به دنیا بیایم باز هم همین راه را انتخاب می‌کنم. آینده سینما متعلق به شما است و خیلی خوب است که به سینما علاقه دارید اما برای سینماگر شدن باید تلاش کنید. باید بدانید تا

زمانی که پا جای پای استاد می‌گذارید ترقی نمی کنید و همیشه دنباله‌رو او هستید. درحالیکه از یک مقطع دیگر باید راه خود را جدا کرده و مسیر خود را طی کنید. این واقعیت زندگی است. نکته مهم این است که اگر شاگردان یک استاد در دانشگاه، از او جلوتر نروند کار آن استاد ارزشی ندارد. در دوران دبیرستان، «سهراب شهیدثالث» همکلاسی‌ام بود. همسن و سال ما بود اما نوع تفکرش با بقیه تفاوت داشت. او بعدها یکی از بهترین کارگردان‌های دنیا شد. من و سهراب

دوست داشتیم سینماگر شویم و برای همین، جهت ادامه تحصیل در رشته سینما به اتریش رفتیم. نگاه او با دیگران تفاوت داشت؛ به خاطر دارم او بعد از دیدن یک فیلم کوتاه که چیزی از آن نفهمیده بودم، تحلیل خوبی ارائه داد که این نشان از نگاه منتقدانه و منصفانه او داشت. به همین دلیل تاکید می‌کنم که سینماگران در کنار آموزش‌های سینمایی باید نقد هم بدانند.

لزوم آگاهی سینماگران از همه رشته‌های سینمایی

سینماگران باید رشته‌های مختلف سینمایی اعم از فیلمبرداری، گریم، طراحی صحنه، دستیاری و حتی تدارکات را بدانند و با جزئیات این رشته‌ها آگاه باشند تا بهتر کار کنند. خوشبختانه مدرسه مهندسی که در اتریش رفتم به من این فرصت را داد تا بتوانم در نهایت رشته سینمایی مورد علاقه‌ام را پیدا کنم. پس از اینکه به ایران آمدم با علی عباسی، تهیه‌کننده آشنا شدم و سرنوشت من با این آشنایی عوض شد. زیرا از طریق او با ساموئل خاچیکیان، کارگردان چیره‌دستی که میان کارگردان‌های آن زمان به دانستن تکنیک روز سینما معروف بود، آشنا شدم. فیلم‌های خاچیکیان زمینه‌ای از تکنیک و هیجان داشت. او کارگردانی بسیار با شخصیت و کاربلد بود و تنها به کارگردانی و ساخت اثری ماندگار فکر می‌کرد و همین آشنایی منجر به همکاری مشترک شد.

ماندگاری صدا

من معتقدم در فضایی که زندگی می‌کنیم که زندگی می‌کنیم صدا از بین نمی‌رود. اگر روزی در تکنولوژی به جایی برسیم که بتوانیم صداهایی که در تاریخ ایجاد شده را بشنویم حتی می‌توانیم صدای کسانی که از دنیا رفته اند را هم بشنویم زیرا صدا هرگز نمی‌میرد.

صدا حس گرم زندگی است

صدا بر مبنای دکوپاژ و نیت شما در فیلم گرفته می‌شود. صدا حس گرم زندگی است. پس باید توجه کرد زمینه تصاویر شما چیست. در سال ۱۹۲۷ میلادی صدا وارد سینما شد اما قبل از آن هم هنرمندان بسیار قوی‌تر مانند چارلی چاپلین حضور داشتند که هنوز هم مانند او زاده نشده است. در واقع با بهره‌گیری از صدا در انتقال مفهوم، تصویر را پس‌انداز می‌کنید.

همکاری با کارگردان‌های بزرگ

با زنده یاد داریوش مهرجویی از بچگی دوست بودم. او فلسفه خوانده بود و نگاه درون‌گرا داشت و با همین نگاه کارگردان شد و با هوشمندی‌ای که داشت فیلم «گاو» را ساخت. به جرات می‌توان گفت هر فردی در فیلم مهرجویی بازی می‌کرد در سینما ماندگار می‌شد. معتقدم بهترین نقش علی نصیریان در فیلم «آقای هالو» بود. مهرجویی با اینکه جوان بود بازیگران را به خوبی هدایت می‌کرد. برخلاف تصور همگان، او بداخلاق نبود و طنز خاص خودش را داشت. مهرجویی فیلم «هامون» را زمانی ساخت که سینما این گونه نبود؛ کسی این نگاه نو را به سینما نداشت. همانطور که آقای هالو در سبک و فرم جدید بود. «سنتوری» هم فیلم درستی بود که او تمام ثروت و سرمایه خود را روی آن گذاشت.

همکاری با امیر نادری

امیر نادری جزو صمیمی‌ترین دوستان من است. او در سینما نابغه است. زمانی که با ساموئل خاچیکیان کار می‌کردم امیر نادری عکاس فیلم ما بود. از سینما تاج آبادان عاشق سینما شده بود و در ذهنش تصویر و سینما بود. حتی عکس‌هایی که سر صحنه می‌انداخت را روز بعد با خود خاچیکیان چک می‌کرد و برای ارتقای کار خود درباره کادربندی‌ها مشورت می‌کرد. امیر نادری «دونده» را پیش از انقلاب ساخته بود اما صدای فیلم او را راضی نکرده بود و از من خواست کار صدای فیلم را برای او انجام دهم. او با تمام وجود به صدا عشق می‌ورزید به همین دلیل با «دونده» برای اولین بار درهای بسته جهان را به سوی سینمای ایران باز کرد. برای صدای سینمای ایران، کارگردان‌ها نقش موثری داشتند و بسیار تلاش کردند. به همین دلیل همیشه ترجیح داده‌ام با کارگردانانی کار کنم که صاحب اندیشه برتر هستند.

عباس کیارستمی؛ سینماگری هوشمند

کیارستمی سینماگری هوشمند بود. وقتی فیلم‌های او را می‌بینید، نمی‌دانید فیلم مستند دیده‌اید یا داستانی. در فیلم‌های کیارستمی نمی‌توانید جای بعدی دوربین را حدس بزنید؛ به همین دلیل معتقدم کیارستمی به الفبای سینما حروف جدیدی اضافه کرده است.

خلق تصاویر

«خلق تصاویر» نیازمند مطالعه، تمرین و تجربه است. حوزه فیلمبرداری اشتراکات زیادی با مقوله کارگردانی دارد که در نتیجه هر دو این افراد، باید به آن مقولات مسلط باشند اما، در این میان یکی از مشکلات این است که گاهی نمی‌توانیم فضای بصری مورد نیاز برای یک فیلم را به وجود بیاوریم. برای دستیابی به این مهم نیاز است کارگردان به گرامر غنی زبان سینما مسلط باشد. سینما دارای دستور زبان خاص خود است که آن را از سایر هنرها تفکیک می‌کند.

سینما؛ مجموعه‌ای از صدا و تصاویر

فضای بصری دارای اجزای مختلفی است و یکی از این موارد مربوط به ساختار تصویر است که خود از اجزای متفاوتی نظیر معماری درون تصویر تشکیل شده است. تصاویر وقتی می توانند موثر باشند که پیش از هر چیز، درون آن‌ها حس مورد نیاز کارگردان ایجاد شده و بعد به مخاطب منتقل شود. یک فیلم باید بتواند با مخاطب ارتباط برقرار کند و برای دستیابی به این اصل باید حس مورد نظر از تصویر به مخاطب انتقال داده شود.

شاخصه‌های متفاوت تصویر

برای ایجاد حس، قواعدی وجود دارد. گاهی به دلیل عدم آشنایی با گرامر سینما تصاویر، مخالف با هدف

علی لقمانی

علی لقمانی زادهٔ ۱۳۴۱ در مشهد، مدیر فیلم‌برداری اهل ایران است. او در بیش از سه دهه فعالیت حرفه‌ای خود، با کارگردانان سرشناسی چون خسرو سینایی، محمدعلی طالبی، اصغر فرهادی و داریوش مهرجویی همکاری کرده و مدیریت فیلم‌برداری فیلم‌های شاخصی از سینمای ایران را برعهده داشته‌است. لقمانی برنده چند جایزه برای فیلم‌برداری فیلم‌هایی مثل عروس آتش و شهر زیبا شده است. وی مدرس دانشگاه هنر و مؤسسات آموزشی سینمایی است.

متن کارگاه علی لقمانی با موضوع «چگونه تصاویر بهتری خلق کنیم» بدین شرح است.

کارگردان خلق می‌شود. باید توجه داشته باشیم که تصویر شاخصه‌های متفاوتی همچون ترکیب بندی دارد که اشتراک با نقاشی یکی از موارد ترکیب بندی است که می‌توان آن را به اشکال مختلف به وجود آورد که البته هر روش به شیوه خاص خود با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. امروزه عمده ابزاری که برای فیلمبرداری آثار تجربی، کوتاه و مستند به کار می‌رود، دوربین عکاسی است. این ابزار، شیوه عملکردی خاص خود را به استفاده کنندگان تحمیل می‌کند و در

آن کمتر به لنزها توجه می شود. ساختار بصری تصویر در یک میزانسن ثابت به زیبایی شناسی خاص هر لنز مربوط است. باید نتیجه این موضوع به ایجاد ارتباط بهتر با مخاطب و انتقال حس کمک کند.

اندازه نما

هرچه فاصله کانونی کمتر باشد، زاویه دید بازتر است. کارگردان در دکوپاژ خود، به طور دقیق اندازه نما را تعیین می کند و برای ایجاد آن، باید به مشخصات هر لنز و ویژگی‌های آن آگاه بود. حتما بر اساس نوع لنز با مسئله جابجایی دوربین رو به رو خواهیم بود و اینگونه نیست که در هر اندازه نما، محل دوربین ثابت باقی بماند. وقتی از عمارت یا جاذبه خاصی عکس می گیریم، باید به هویت آن پدیده توجه کنیم. اینکه هم سوژه در تصویر حضور داشته باشد و هم هویت بنا حفظ شود مستلزم این است که بتوانیم محل دوربین و همچنین لنز را به درستی انتخاب کنیم، موضوعی که در هنر عکاسی و فیلمبرداری مشترک است. پرسوناژ و شخصیت باید در فضا تعریف شود و نسبت آن با فضا مسئله بسیار مهمی است. گاه فضا اهمیت بیشتری دارد و گاهی نیز تاکید بر روی سوژه است. باید به این مسائل فکر کرد و با توجه به این هدف، میزانسن را طراحی و نوع لنز را انتخاب کرد.

آنچه که باید یک فیلمبردار بداند

تصویری که از دوربین دیده می شود دقیقا همان نیست که روی پرده قابل مشاهده است. برای فهمیدن اینکه این دو، تا چه اندازه به یکدیگر نزدیک هستند، باید تصویر دوربین را در لابراتوار دیجیتال با مانیتورهای کالیبره دیجیتال مقایسه کنیم. یک فیلمبردار باید بداند یک نما تا چه اندازه مبتنی بر فضا بوده و محیط تا چه میزان در آن اهمیت دارد. این‌ها مواردی است که در ارتباط با کارکرد هر لنز معنا پیدا می کند. زمانی که برای ثابت نگه داشتن اندازه، فاصله از سوژه بیشتر شده، وسعت پس زمینه کم تر می‌شود که این مسئله یک جبر اپتیکی است که از آن در زیبایی شناسی تصویر استفاده می کنیم.

حرکت بر اساس موضوع

وقتی برای ثابت نگه داشتن اندازه از سوژه فاصله بیشتری می‌گیریم، مجبور هستیم تا از لنز با فاصله کانونی بیشتری استفاده کنیم در نتیجه زاویه دید ما بسته‌تر شده و وسعت پس زمینه نیز کاهش یافته و هویت فضا تضعیف می‌شود. همواره باید بر اساس موضوع که شروع آن نیز از فیلمنامه است حرکت کنیم. وقتی فیلمنامه

را می خوانید، تصاویر در ذهن متناسب با موضوع و فضاهای فیلمنامه شکل گرفته و حین فیلمبرداری به انجام می‌رسد. بین مرحله مطالعه فیلمنامه و انجام فیلمبرداری، جلسات گفت و گو با کارگردان وجود دارد که خود مسئله بسیار مهمی است. بدون اشتراک نظر میان عوامل تولید یک اثر پیش از شروع فیلمبرداری، پروژه سرانجام درستی نخواهد داشت. ممکن است پس از مطالعه فیلمنامه فضایی در ذهن فیلمبردار شکل بگیرد که با آنچه کارگردان در نظر دارد کاملا متفاوت باشد. در نتیجه جلسات کارگردان با عوامل فیلم در مرحله پیش تولید موضوع مهمی است و باعث افزایش هماهنگی و سرعت در صحنه فیلمبرداری می‌شود.

گرامر فنی سینما و ثبت تصاویر

اینکه چه محدوده وضوح تصویر وجود داشته باشد، مقوله فیزیکی است و به موارد مختلف از جمله نوع لنز بستگی دارد. فاصله پس زمینه نسبت به سوژه می‌تواند متفاوت باشد که به فاصله دوربین از سوژه و فاصله کانونی و زاویه دید بستگی دارد. از یک امر جبری با تغییرات اپتیکی، برای تغییر فواصل استفاده می‌شود. اینکه فاصله بین عناصر موجود در قاب تصویر نسبت به واقعیت بیشتر یا کمتر باشد، قابل تغییر است و هر یک تاثیر خاص خود را بر روی مخاطب خواهد داشت. در بسیاری از نماها برای اینکه تصور دوری یا نزدیکی عناصر را نسبت به یکدیگر به وجود بیاوریم، می‌توانیم از گرامر فنی سینما و ثبت تصاویر استفاده کرده و موارد مختلفی را به مخاطب تلقین کنیم. اگر با لنزها و مفاهیم زیبایی شناسی و کاربردی مربوط به هر یک آشنا باشید، می‌توانید در جغرافیای صحنه دخل و تصرف کنید. به عنوان مثال، اگر می‌خواهیم فاصله بین المان‌ها در قاب تصویر کمتر شود، باید به سراغ فاصله کانونی بیشتر برویم و اگر می‌خواهیم فواصل بیشتر شود باید برعکس عمل کنیم. باید به تاثیر و کارکرد استفاده از ابزار آگاه بود تا بتوان مفاهیم مورد نظر را به وجود آورد.

انتخاب کادر تصاویر

انتخاب اشتباه لنز و جای دوربین می‌تواند انرژی زیادی از عوامل بگیرد. بخش انتخاب لنز میان کارگردان و فیلمبردار مشترک است. کارگردان باید نسبت به زیبایی شناسی لنز آگاهی داشته باشد و بتواند با فیلمبردار به یک نگاه مشترک دست پیدا کند. در غیر اینصورت بخش عمده‌ای از امکانات بالقوه برای خلق تصاویر از دست می‌رود. در انتخاب کادر تصاویر به کارگردان و یا فیلمبردار باید دید وقتی یک فیلم روی پرده می‌رود، مسئله‌ای چون ترکیب بندی به چه کسی نسبت داده می‌شود؟ عموما این مسئله را مربوط به فیلمبردار می‌دانند.

اهمیت کارکرد بصری روایت فیلم

فیلمسازی که از کارکرد بصری روایت فیلم خود آگاه نیست را نمی‌توان یک فیلمساز مولف نامید. فیلم‌های مستندی که در دهه پنجاه تا نود میلادی در دنیا ساخته شدند، دارای معماری دقیق و استوار هستند. در فیلم‌های امروزی موضوعات جذابی وجود دارند اما بعد از مدتی دیگر فیلم کارکرد ندارد زیرا به جز موضوع دیگر چیزی برای عرضه نداشته و سینما به حساب نمی‌آید. باید دانست کارگردان مولف نمی‌تواند در همه امور دخالت کند. کارگردان وظیفه دارد پیش از شروع فیلمبرداری با سایر عوامل درباره ساختار، سازمان و شکل فیلم صحبت کند تا همگی به وحدت نگاه و نظر دست پیدا کنند. اگر عوامل یک فیلم درست انتخاب شوند، وجود مسئله‌ای مانند «کادر غلط» بی معنی است و این اشکال هیچ‌گاه رخ نمی‌دهد. همچنین اگر با فردی با تجربه همکاری داریم باید در حیطه کاری مربوط به تخصص او به آن فرد اعتماد کنیم و حتی از او کمک بگیریم. بسیاری از کارگردان‌های مطرح دنیا در عمده فیلم‌های خود تنها با یک یا دو فیلمبردار کار کرده‌اند. آن‌ها می‌توانستند انتخاب‌های دیگری داشته باشد اما ایده‌آل ترین شکل اجرا این است که هنگام فیلمبرداری با کمترین گفت و گو کار پیش رود.

تجربه کار با خسرو سینایی

خسرو سینایی از لحاظ فنی فردی زبده بود و حساسیت زیادی روی کارهای خود داشت. در دوران آنالوگ رسم بر این بود که پیش از ضبط، کارگردان باید نماها را از ویزور می‌دید. به مرور و با مراوده بیشتر کارگردان و فیلمبردار و اشترگ نگاه، هر دو از نظر یکدیگر آگاه می‌شدند و به دلیل همین اشتراک نگاه است که کارگردان‌های بزرگ در دوران فعالیت کاری خود تنها با فیلمبردارهای محدودی کار می‌کنند.

اندازه نما و زوایای مختلف دوربین

اندازه نما و زوایای مختلف دوربین برگرفته از تجربیات بصری و زیستی بشری است و انتخاب درست عوامل اهمیت زیادی دارد. حتی لازم است یک فیلمبردار و طراح صحنه هم انتخاب درستی انجام دهند و بدانند که کارگردان در چه حوزه‌هایی حساسیت دارد. باید شرایط ویژه برخی پروژه‌ها را در نظر گرفت. برای مثال، ممکن است برای مدت یک ماه، گروه فیلمبرداری در کویر مستقر باشد اعضا باید بتوانند با محدودیت‌هایی که وجود دارد باهم در تعامل

باشند و اگر سازگاری وجود ندارد بهتر است از همان ابتدا وارد یک پروژه نشویم. هر فیلمی زیبایی شناسی بصری خاص خود را می‌طلبد.

انتخاب ابزار مناسب

مهم این است که بدانیم چه ابزاری، برای چه نوع کاری باید انتخاب شود. ابزار گران قیمت و یا ارزان قیمت مناسب هر پروژه‌ای نیستند و بستگی به نوع پروژه دارد که در کجا، چگونه و با چه وسعتی قرار است نمایش داده شود. موضوع، سوژه و نحوه اجرا خود می گویند چه ابزاری باید تعیین شود. هر فیلمی زیبایی شناسی بصری خاص خود را می‌طلبد. بعضی از فیلم‌ها به گونه‌ای هستند که کیفیت بصری ابزار، بخشی از ساختار و روایت یک فیلم را تشکیل می‌دهند.

تقویت نگاه هنری

بخش عمده‌ای از مواردی که می‌تواند در سلیقه بصری تاثیر بگذارد، دیدن نقاشی، عکاسی کردن و تماشای فیلم خوب است. و در کنار آن‌ها، به تمرین‌های زیاد و پیوسته نیز باید متکی بود، باید عکس‌هایی که گرفته می شوند را با دقت بررسی کرد. چراکه این موضوع به شکل گیری سلیقه بصری کمک زیادی می‌کند. عکاسی باعث می‌شود درک یک فرد نسبت به فضای سه بعدی

شکلی درست‌تر به خود بگیرد. در طول تاریخ قواعدی شکل گرفته است که در صورت رعایت شدن، ما را به نتیجه مطلوب می‌رساند. تمام قواعد برای اثر گذاری روی مخاطب و درگیر کردن او با موضوع یک فیلم شکل گرفته‌اند. بعد از مطالعه فیلمنامه و متاثر از تجربیات و آگاهی از قواعد به نکات مهمی دست پیدا می کنیم. گاهی هم نیاز است که یک الگوی نامتعارف را خلق کنیم که البته این مسئله به تجربه و استعداد فرد بستگی دارد و از هر کسی ساخته نیست.

تاثیر حضور یک بازیگر آماتور روی کیفیت فیلمبرداری

استفاده از بازیگر آماتور می‌تواند به شدت بر روی فیلمبرداری تاثیر گذار باشد. البته هر فیلم، قاعده خاص خود را دارد. در فیلم «کلید» ساخته ابراهیم فروزش ، کاراکترها توسط یک کودک و یک نوزاد ایفا شده اند. در این اثر نمی شد با کودکان برخورد حرفه‌ای داشته باشیم و به ناچار باید پذیرفت در چنین اثری باید مطابق صحنه‌های موجود در فیلمنامه

کار را فیلمبرداری کرد تا بازیگر گیج نشود. باید توانایی و انتظارات خود را با نوع کار تطبیق داد و هماهنگ کرد. فیلمنامه به ما می گوید که چگونه باید عمل کنیم تا ساختمان بصری فیلم به درستی شکل بگیرد. هر فیلم اگر دارای ساختار و ریتم درستی باشد، بخش عمده ای از مسیر موفقیت را طی کرده است.

تفاوت کیفیت فیلمبرداری در آنالوگ و دیجیتال

تصاویر دیجیتال هنوز به صورت کامل به کیفیت آنالوگ نزدیک نشده اند. در تصاویر دیجیتال، دقت بسیار بالاتری وجود دارد اما باید دید که آیا این موضوع با زندگی ما سازگار است یا خیر. این مسئله تنها به نوع بافت تصویر مربوط نیست و شیوه کارکرد را هم در بر می گیرد. تصویر آنالوگ دارای نوعی نظم، تمرکز و دقت خاص خود است در صورتی که این موارد در ابزار دیجیتال وجود ندارد.

محمدعلی باشه آهنگر

محمدعلی باشه‌آهنگر کارگردان ایرانی متولد ۵ فروردین ۱۳۴۱ در دزفول است. او دانش‌آموختهٔ رشته سینما (گرایش کارگردانی) از دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر است. باشه آهنگر فعالیت‌های هنری خود را با ساخت و بازی در چند نمایش آغاز کرد. فعالیت‌های هنری وی شامل نویسندگی و کارگردانی چندین فیلم کوتاه، مستند، سریال تلویزیونی و چند فیلم سینمایی است. وی در چهل و یکمین جشنواره بین المللی فیلم فجر برنده سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی برای ساخت فیلم سینما مترو پل شد. او پیش تر نیز در شانزدهمین جشن خانهٔ سینما، فیلم ملکه برندهٔ ده تندیس، از جمله بهترین فیلم، بهترین بازیگر مرد، بهترین کارگردانی، بهترین فیلم‌برداری و بهترین تدوین شد.

متن کارگاه «انتقال تجربه کارگردانی» این هنرمند در موزه سینما بدین شرح است.

عزیمت به تهران

قبل از اینکه به تهران بیایم و درسم را در دانشکده صدا و سیما آغاز کنم، حسن برزیده به عنوان دستیار کارگردان جهت انتخاب بازیگر برای فیلم «در جستجوی قهرمان» به کارگردانی حمید آشتیانی پور، به اهواز آمده بود. از همان زمان سینما و فیلمسازی برایم اهمیت پیدا کرد و با خود می گفتم وقتی دستیار کارگردان با چنین ابهتی برای انتخاب کارگردان به شهر دیگری آمده، قطعا کارگردان‌ها از اهمیت بالاتری برخوردار هستند. خانواده‌ام به خاطر جنگ، از آبادان به دزفول رفته بودند. در آنجا موشک به منطقه‌ای که آنها زندگی می‌کردند اصابت کرد و مادرم در بیمارستان امام خمینی و خواهرم در بیمارستان رازی در تهران بستری بودند. من باید از آنها مواظبت می کردم به همین دلیل به تهران آمدم و لوکیشن فیلمی که حسن برزیده در آنجا کار می کرد در سه راه طالقانی در استودیو پارس بود که در آن دکور بزرگی زده بودند. من حیرت کردم چرا که اولین بار بود با مقوله‌ای به نام دکور آشنا می شدم.

ایده؛ وجه تمایز فیلمساز خوب و بد

همیشه از من سوال می کنند «چرا فیلم ملکه را به این شکل ساخته‌ام» و من در پاسخ می گویم«باید سالها در محیطی به نام جنگ قرار بگیرید تا بتوانید چنین

تصاویری را به تصویر بکشید، همانطور که در فیلم به نمایش کشیده شده است». همیشه فکر می‌کنم آن چیزی که بین یک فیلمساز خوب و یک فیلمساز متوسط یا ضعیف تفاوت ایجاد می‌کند، ایده است. به عنوان مثال، در آیه‌ای از قرآن آمده است «شهیدان زنده‌اند». فیلم فرزند خاک را بر اساس این ایده نوشته‌ام. یا در آیه‌ای دیگر عنوان می‌شود «حسد ایمان را می سوزاند». این‌ها نمونه‌هایی از ایده‌ها هستند. با توجه به اینکه خدا همه انسان‌ها را متفاوت آفریده

است طبیعی است که دو کارگردان هم با هم متفاوت شوند. ضمن اینکه برخی کارگردان‌ها دارای لحن بسیار خوبی هستند و یا در نوع تعریف یک قصه، استاد هستند به همین دلیل هم حس خوبی را به مخاطب منتقل می‌کنند. این نکته را هم باید درنظر داشته باشیم که جهان بینی و نوع شخصیت یک فیلمساز بسیار مهم است. باید از کمترین امکانات برای بارور کردن ایده‌ها استفاده کنید و در واقع نوگرا باشیم. یک کارگردان باید ریسک‌پذیر باشد. در برخی موارد لازم است ریسک کنیم در غیر اینصورت، بسیاری از موفقیت‌ها را از دست می دهیم.

تجربه زیستی فیلمساز بسیار مهم است

یکی از مولفه‌های مهم دیگر در ساخت فیلم، «پژوهش» است. تجربه زیستی نیز از مولفه‌های دیگری است که همواره باید در تمام مراحل فیلمسازی آن را درنظر داشته باشیم. شخصیت کارگردان باید بتواند بزنگاه‌ها را حل کند. معمولا در داستان کوتاه، نیمه بلند، رمان و هر آنچه در شاخه ادبیات نوشتاری تعریف می‌شود و توجه می‌شود توصیف عینی و ذهنی است. اگر قرار است تبدیل به فیلم شود باید دارای زیبایی‌شناسی تصویری شود که بتوان به آن اتکا کرد. در کشور ما فیلم‌های اقتباسی کمتر دیده می‌شود زیرا معمولا بین نویسنده رمان و فیلمساز، اختلاف بوجود می‌آید. تنها فردی که دیدیم این اتفاق براش نیفتاد هوشنگ مرادی کرمانی است که زنده یاد پوراحمد مشکلی با وی نداشت.

ماندن در سینما سخت است

سال ۱۳۹۷ حدود ۱۵۰ فیلمساز درخواست ساخت کار داده بودند. از بین آنها حدود ۳۵ فیلم ساخته شد و حدود ۱۱ فیلم وارد جشنواره فیلم فجر شد. مهم است که بدانید شاید ورود به سینما راحت باشد اما ماندن در سینما بسیار سخت است. بهترین جایی که می‌توانید از طریق آن وارد فیلمسازی شوید، انجمن سینمای جوانان است که با شیوه اولیه کار آشنا می‌شوید، تجربه دیداری و شنیداری با بسیاری از محصولات پیدا می کنید، با آدم‌های هم سن خود در فیلمسازی آشنا می‌شوید، در کلاس‌های نقد و بررسی با ضعف‌ها و قوت ها آشنا می‌شوید و بعد از کسب تجربه می‌توانید تصمیم بگیرید که در این حرفه بمانید و یا سراغ کار دیگری بروید.

ایده خوب سریع به نتیجه نمی‌رسد

ایده باید به جایی برسد که قابل کار کردن روی آن‌ها باشد. باید بر روی ایده‌های خوب زیاد فکر کنید تا به

جایی برسید که خود ایده، شما را به سمت اجرا ببرد. مهمترین بخش یک شخصیت، انگیزه‌ای است که بدانیم می‌تواند چه کاری انجام بدهد. همین انگیزه باعث برداشتن موانع می شود. متاسفانه ما فیلمسازها به مکان و زمان توجه جدی نداریم درحالیکه این دو، رکن اصلی فیلمنامه هستند. به عنوان مثال، موزه جایی است که گذشته بسیاری از هنرمندان و آثار آن‌ها در آنجا نگهداری می‌شود. بنابراین ارزشمند است. شاید هنرمندی ۸۰ سال داشته باشد و ۳۰ سال هم کار نکرده باشد و یک جایزه گرفته باشد و آن را به موزه سینما اهدا کرده باشد. بعدها اگر بخواهند برای او بزرگداشتی برگزار کنند می‌تواند به مهمان‌ها و حتی نوه‌های خود آن جایزه را در موزه سینما نشان دهد.

اهمیت حس و تکنیک در فیلمسازی

در فیلمسازی ابتدا باید خودتان نقاد آثارتان باشید. من معتقدم حس و تکنیک در کار فیلمسازی مهم است اما حس ارجحیت دارد. باید حس خوبی از کاری که می‌خواهید به مخاطب ارائه دهید در وجود شما باشد. در کارگردانی باید صحنه مورد نظر خود را از بالا ببینید. باید توجه داشته باشید که هر اثری باید فرزند زمانه خود باشد و نباید کهنه باشد. در اینصورت با اثر دیگری متفاوت می‌شود و مخاطب باور می کند که موضوع مورد نظر امروز هم ممکن است اتفاق بیافتد.

راز موفقیت در سینما

در سینما فارغ از تکنسین خوب بودن اگر می خواهیم موفق باشیم باید صاحب ایده باشیم. زیرا تفاوت فیلمساز قوی و فیلمسازی که صرفا تکنسین است با ایده مشخص می شود. ایده فی‌الفور به ذهن نمی‌رسد. مثلا ایده فیلم «سینمامتروپل» مربوط به ۴۰ سال پیش است. گاهی ایده باید پخته شود تا زمان پرداخت آن برسد. گاهی با نبود پرداخت درست، آن ایده حیف یا قربانی می‌شود.

تفاوت ایده در کارگردان‌ها

برخی کارگردان‌ها دارای لحن خوب هستند و می‌دانند قصه را چگونه تعریف کنند و برخی کارگردانان هم با وجود اینکه از بهترین بازیگرها، ابزار و جلوه های ویژه و... استفاده می کنند، اما نمی‌توانند به خوبی قصه فیلم را روایت کنند. اکنون انواع دوربین‌ها و امکانات در اختیار هنرجویان و علاقمندان به فیلمسازی است اما، باید

به این فکر کرد که با این همه امکانات چگونه می‌توان فیلم خوبی ساخت.

منتظر اتفاق خاص برای فیلمساز شدن نباشیم

فیلمسازی را از داخل اتاق خانه خود هم می‌توانید شروع کنید. امروز حتی با تلفن همراه می‌توانید تدوین و صداگذاری انجام دهید و روی فیلم موسیقی بگذارید. نباید منتظر اتفاق خاصی باشیم تا فیلمساز شویم. دسترسی به فیلم‌های داخلی و خارجی آسان‌تر از گذشته است. از کمترین امکانات می‌توانید استفاده کنید و آرام آرام فیلمسازی را تمرین و ایده‌هایتان را بارور کنید. ایده باید زایش پیدا کند و نو شود. امروز در برابر هوش مصنوعی، تنها با داشتن ایده است که می‌توانید پیشی بگیرید.

اهمیت قصه در فیلمسازی

آنچه که در قصه باید به آن توجه شود توصیف عینی و ذهنی است. اگر قرار باشد قصه تبدیل به فیلم شود در ابتدا باید تبدیل به زیبایی‌شناسی تصویری شود و بتوان به آن اتکا کرد.

اهمیت ایده در فیلمسازی

داشتن ایده از اصول یک فیلمساز مولف است و باید توجه داشت این فیلمساز است که در متن

نهایی باید همه موارد را لحاظ کند. برای اینکه یک فیلمساز مولف شوید در ابتدا باید متن را بنویسید و بعد شروع به کارگردانی کنید. حتی اگر متن را به تنهایی نمی‌نویسید، باید با نظارت شما و بر اساس ایده اصلی نوشته شود. فردی که ایده اصلی را می‌دهد در همه انتخاب‌ها اعم از انتخاب بازیگر و ... نقش دارد و اوست که می‌تواند تشخیص دهد کدام بازیگر برای چه نقشی بهتر است. زیرا از همان ابتدا انتقال حس بازیگر را نیز در نظر می‌گیرد.

اختلاف میان فیلمساز و تهیه کننده

«انتخاب بازیگر» گاهی موضوع اختلاف میان فیلمساز و تهیه کننده است. گاهی یک بازیگر انتخاب می‌شود و محبوب تماشاگران است. اما فیلمساز باید تصمیم بگیرد که آیا آن بازیگر می‌تواند نقش را در خود حل کند و حس مورد نظر را به تماشاگر انتقال دهد یا خیر. گاهی هم فیلمساز صاحب سبک در انتخاب بازیگر، اقناعی عمل می‌کند تا فیلم خود را بر اساس توانایی بازیگر و البته شخصیت در فیلمنامه بسازند. برای انتخاب بازیگران گمنام یا به عبارتی تازه‌کار، باید او را در موقعیت خاصی قرار دهید و به واکنش‌های او توجه کنید. چه زمانی عصبانی می‌شود، چگونه تقلید می‌کند، چه زمانی از چشمانش به درستی استفاده می‌کند، برای انتقال احساس‌های مختلف چقدر زمان صرف می‌کند، از بدنش چگونه کمک می‌گیرد، در گفتگوها چگونه از بیانش سود می‌برد، در صداهای زیر و بالا چقدر توانایی دارد و بسیاری کشف دیگر که ممکن است به ساعت‌ها زمان نیاز داشته باشد. این مراحل در انتخاب دیگر اعضای گروه باید ادامه یابد و تا نسخه نهایی برای حفظ ایده اصلی باید تلاش کند.

تأثیر فیلمبرداری و نورپردازی بر ریتم

سبک فیلمبرداری و نورپردازی فیلمبرداران صاحب سبک تأثیر مستقیمی بر ریتم دارد. اندازه نما، زاویه دوربین، انتخاب درست لنز، حرکت‌های مختلف دوربین، دوربین روی دست و میزان تاریکی و روشنایی در سراسر سکانس‌ها و بسیاری موارد فنی دیگر ریتم مناسب را بوجود می‌آورد.

ریتم فیلمنامه

حتی اگر فیلمنامه را خودتان ننوشته‌اید یک بار از اول تا آخر آن را رونویسی کنید. باید در فیلمسازی از خودتان

بپرسید که دوست دارید از نگاه جزئی به کلی برسید یا از نگاه کلی به جزئی. اینکه می‌خواهید اولین پلان لانگ‌شات و فضای کلی را نشان دهد یا مثلا از یک کلید یا دری که باز می‌شود شروع کنید؛ این جزئیات همگی در نگارش فیلمنامه مشخص می‌شود. هر وقت در نظر داشتید در فیلم از کل به جزء نگاه کنید، به گونه‌ای کار کنید که در تدوین بتوانید پلان‌ها را عوض کنید. ضمن اینکه در زمان فیلمبرداری باید همه مراحل را کامل بگیرید تا در تدوین بتوانید در آن دخل و تصرف داشته باشید.

اهمیت صدا در فیلمسازی

یکی از موارد قابل توجه در فیلمسازی، صدا است. تا آنجا که فیلمساز می‌تواند تصمیم بگیرد که چه زمانی صدا یا افکت می‌تواند به درک بهتر مخاطب از فضا کمک کند. در نظر داشته باشید که همه این موارد در تغییر ریتم نیز موثر است و در ایده جای دارد به همین دلیل باید از ابتدا به این موضوع فکر کنید.

معرفی جغرافیا در فیلم

یکی از دشوارترین بخش کار یک فیلمساز مولف، انتقال ایده اصلی در جغرافیای درون فیلم است. در فیلم «ملکه» جغرافیا از خاک خودمان تا خاک عراق و معرفی فضای پالایشگاه از مقر تا دودکش اصلی بود. اینکه فضایی را برای مخاطب معرفی کنید تا مخاطب آن را باور کند کار بسیار دشواری بود. البته گاهی حتی یک بار، یک جغرافیا را در فیلم نشان دهید کافی است و نیازی نیست هر بار آنرا را تکرار کنید مگر اینکه بخواهید اتفاق مهمی را نمایش دهد.

فیلم موفق

یک فیلم زمانی موفق است که بر اساس ایده اصلی و رعایت تمام موارد مهم از جمله ریتم مناسب از زمان فیلمنامه، بازی، فیلمبرداری، صدا، جلوه‌های ویژه، تدوین، موسیقی و میکس، توسط فیلمساز مولف نظارت شود. این نظارت شامل مقدمه طولانی پیش از فیلمبرداری، حین فیلمبرداری و پس از فیلمبرداری است و به تحمل و صبوری ویژه نیاز دارد. همه این مرارت‌ها برای این است که محصول اصلی برای بیننده امروز باور پذیر باشد. این شاید مهمترین مسئولیت یک فیلمساز باشد.

چگونگی شروع یک فیلم

شروع فیلم می‌تواند از جزء به کل یا از کل به جزء باشد. کارگردان تصمیم می‌گیرد که زاویه دید از کل به

جز یا برعکس باشد اما به هر شکلی که بخواهد کار کند باید بدیهی‌ترین اتفاقات را رعایت کند و خوراک کامل برای تدوینگرش مهیا کند و این شیوه از ایده، طرح و فیلمنامه در ذهن او شکل گرفته باشد.

فضاسازی

یکی از مهم‌ترین پدیده‌هایی که در سینمای ما کمتر به آن توجه می‌شود، فضاسازی است و جغرافیای فیلم نیز بخشی از این فضاسازی است. باید توجه داشت که ارتباط جغرافیا با قصه و شخصیت‌های آن بسیار مهم است. باید فکر کنیم

که این جغرافیا را باید تصویری کنیم و تمام این اجزا در انتها تا چه اندازه می‌تواند در انتقال مفهوم و داستان بر کار ما اثر بگذارد. اگر به این موارد فکر کنیم انتخاب بهتری خواهیم داشت و اگر فیلمساز مولف باشد، این موارد برایش مهم است و از قبل به آن می اندیشید.

باورپذیر بودن جغرافیای فیلم

جغرافیای یک فیلم باید به مخاطب معرفی شود و معمولا یک بار نشان دادن این جغرافیا در فیلم کفایت می‌کند. مگر در دفعات بعد درام را یک پله به پیش ببرد در غیر این صورت اضافه است. معرفی جغرافیا در تعریف شخصیت و پیشبرد داستان نیز تاثیرگذار است و به همین دلیل بار اصلی بر دوش نوع برش فنی و دکوپاژ و نوع تصویرسازی فیلمساز خواهد بود. در هر دکوپاژی باید جغرافیا را به خوبی معرفی کنید و توجه داشته باشید که جغرافیای مورد نظر، آرام‌آرام در ذهن تماشاگر تصویر می‌شود و نقش می‌بندد. به جرات می‌توان گفت فضاسازی یکی از دشوارترین بخش‌های کارگردانی است.

باورپذیر بودن جغرافیا به باورپذیر بودن داستان کمک می‌کند. اگر کارگردان فکر می‌کند که جزئیات جغرافیا تاثیری در قصه دارد، باید روی آن متمرکز شود و تاثیر آن باید در داستان دیده شود. در غیر این صورت آن فضاسازی‌ها تاثیر درستی در کل داستان نخواهد داشت. به بیان دیگر در فهم داستان برای بیننده خلل ایجاد می‌کند. به همین دلیل است که فیلم سینمایی «غلاف تمام‌فلزی» استنلی کوبریک با فیلم‌های هم‌نسلان خود تفاوت می‌کند زیرا به تمام جزئیات آن منطقه جغرافیایی توجه می‌کند و فضایی باورپذیر برای تماشاگر می‌سازد.

اهمیت نماها در فیلم

اولین کاری که یک کارگردان باید انجام دهد توضیح دادن روان و ساده صحنه برای عوامل فیلم است. او تعیین می کند که چه اندازه نمایی و با چه حرکتی در صحنه مورد نظر باید اجرا شود . همه پلان‌های سینما مشتقاتی از نمای دور، نمای متوسط و نمای نزدیک است و به عنوان فیلمساز باید از خود بپرسیم قرار است چه نمایی داشته باشیم و چرا؟ فیلمساز برای انتخاب پلان آزاد است اما پاسخش حداقل برای خودش باید مشخص باشد. فیلم باید تابع یک ریتم مناسب باشد. هر فیلمساز یک لحن منحصربه فرد دارد که مانند یک اثر انگشت است. کند یا تند بودن ریتم از فیلمنامه شروع می‌شود و آرام‌آرام به فیلمبرداری می‌رسد و نوع نورپردازی، میزان سایه و روشن، اندازه‌نماها

و به طور کلی تقطیع نماها، طراحی صحنه، تدوین، موسیقی و جلوه های ویژه ادامه میابد.

تاثیر نوع بازی و لحن بازیگر در ریتم فیلم

نوع لنز یکی دیگر از عوامل مهم ایجاد ریتم در فیلم است. اینکه در فیلم از چه لنزی استفاده می‌کنیم مهم است. گاهی هم روز و شب بودن سکانس‌ها روی ریتم تاثیر می‌گذارند، مثلا در فیلم «متروپل» اکثر سکانس‌ها شب و داخلی بودند و بعد از مدت زمانی احساس کردم باید برخی سکانس‌ها را تبدیل به روز کنم تا فضا را تغییر دهم و ریتم فیلم را منطقی‌تر کنم. نکته مهمتر این است که نوع بازی و لحن بازیگر نیز در ریتم تاثیر می‌گذارد. مثلا بازیگر باید بتواند در سکوت، حالت‌ها و احساس‌های مختلف را انتقال دهد و نوع انتقال و احساس هر بازیگر با دیگری تفاوت دارد. برخی از بازیگران مانند مهتاب نصیرپور و شبنم مقدمی خود را در فیلم «فرزند خاک» و نقش هایشان غرق می کنند. یادم می‌آید مهتاب نصیرپور از همان روز اول که پوتین نقش خود را پوشید تا پایان فیلمبرداری به پا داشت و برای نزدیک‌تر شدن به نقش خود آن مدت را مانند کُردها زندگی کرد. آن زمان

اجازه دادیم آفتاب سوختگی واقعی روی صورت بازیگران ایجاد شود تا واقعی‌تر به نظر برسد؛ من برای این ریزه‌کاری‌ها ارزش زیادی قائلم و برای آن می جنگم.

تدوین و جلوه‌های ویژه

تدوین و جلوه های ویژه یکی دیگر از موارد موثر در ریتم است. هر چیزی که چشم ملزم است آن را ببیند بر ریتم فیلم تاثیر می گذارد. فیلمساز باید از خود بپرسد نمای دوری که می خواهد استفاده کند چه عناصر تصویری را منتقل می کند. مدت زمان این انتقال همان مدت زمان نما خواهد بود که البته در مرحله تدوین نهایی می‌شود و این موضوع با سبک فیلمساز و نگارش فیلمنامه نیز ارتباط مستقیم دارد.

موسیقی

موسیقی یکی دیگر از موارد موثر در ریتم است. موسیقی حس‌هایی را به فیلم اضافه می کند که در ریتم بسیار تاثیرگذار است. گاهی یک موسیقی نامناسب حس‌هایی منتقل می کند که فیلم را زمین می‌زند و ریتم و احساس اصلی فیلم شما را تغییر می‌دهد.

جابر قاسمعلی؛ پیش فرض «آژانس شیشه‌ای» رفاقت است

جابر قاسمعلی در سال ۱۳۴۱ در چالوس زاده شد. در رشتهٔ ادبیات انگلیسی دانشگاه علامه طباطبایی تحصیل کرد. آغاز فعالیت حرفه‌ای وی در زمینه فیلمنامه‌نویسی از سال ۱۳۶۸ آغاز شد. وی فیلمنامه‌نویسی در سینما را به صورت حرفه‌ای از سال ۱۳۷۰ با نوشتن فیلمنامهٔ جای امن به کارگردانی مجتبی راعی آغاز کرد.

وی نوشتن فیلمنامه‌هایی همچون: زعفرانیه ۱۴ تیر، تلفن همراه رئیس‌جمهور، ساعت شلوغی ، موش (طرح اولیه)، روانی، بالاتر از خطر، جای امن و ... را در کارنامه هنری خود دارد.

متن کارگاه«خلق ایده؛ ساخت فیلمنامه» در موزه سینمای ایران باحضور جابر قاسمعلی فیلمنامه‌نویس و مدرس فیلمنامه بدین شرح است.

آشنایی بازیگر با فیلمنامه برای تحلیل نقش

من معتقدم همه راه‌ها به فیلمنامه ختم می‌شود، یک فیلسوف یونانی جمله‌ای دارد که می‌گوید هر فردی که می‌خواهد فیلسوفی کند، باید فیلسوفی کند اما کسی که نمی خواهد فیلسوفی کند نیز باید فیلسوفی کند. به عبارت دیگر اگر بخواهید فلسفه را رد کنید، بازهم باید بدانید فلسفه چیست تا بتوانید آن نقد کنید.این فرضیه در سینما هم وجود دارد؛ کسی که می‌خواهد فیلمنامه نویسی کند، باید فیلمنامه نویسی یاد بگیرد اما کسی که قصد ندارد فیلمنامه نویس شود و می خواهد بازیگر، تهیه کننده یا کارگردان شود نیز باید فیلمنامه نویسی بداند.

یک بازیگر باید فیلمنامه را بشناسد تا بتواند نقش را تحلیل کند همچنین یک کارگردان باید به قواعد و اصول فیلمنامه آشنا باشد تا بتواند آن را آنالیز کند و ساختار روایی، لحن ، ریتم و میزانسن آن را کشف کند تا بتواند آن را دکوپاژ کند . تهیه کننده فیلم نیز باید با فیلمنامه آشنا باشد تا بتواند یک گروه حرفه‌ای برای ساخت فیلم انتخاب کند.

به عنوان مثال اگر فیلم «آژانس شیشه‌ای» را درنظر بگیرید ایده یک خطی آژانس به روشنی امری غیرممکن را به یک فعل ممکن بدل می‌کند. حاج کاظم که یک رزمنده سابق است،علیرغم اعتقادش

به ارزش‌های انقلابی، برای نجات همرزم قدیمی‌اش دست به گروگانگیری که یک کار غیرقانونی و امنیتی است، می‌زند.

پیش‌فرض برای نویسنده چراغ راهنما است

اساسا طراحی پیش‌فرض در فیلمنامه موجب می شود که نویسنده بتواند ایده خود را به درستی گسترش بدهد. به عبارت دیگر، پیش‌فرض در داستان همچون چتری بر فراز ایده سایه می‌افکند تا مانع از انحراف ایده به مسیرهای ناخواسته شود. پیش‌فرض همچون یک عنصر معنایی در زیر متن داستان حضور دارد (و اگرچه توسط مخاطب کشف و بازشناسی می‌شود) اما عملا مانند یک چراغ راهنما برای نویسنده عمل می‌کند تا معنایی که نویسنده برای داستان خود در نظر گرفته، در لابلای مناسبات داستانی و کشمکش بین شخصیت‌ها به شکل عینی گسترش پیدا کند.

پیش‌فرض این فیلم درباره رفاقت است. اینکه کسی زندگی خود را به خاطر یک دوست به خطر اندازد و برایش فداکاری کند. به طور معمول و با تایم یک فیلم ۱۰۰ دقیقه‌ای، پرده اول حدودا دقیقه ۲۰ تمام می‌شود. سپس عطف یک رخ می‌دهد تا فیلم‌نامه در پرده دوم ادامه پیدا کند. اما کسانی بوده‌اند که این قاعده را در هم شکسته‌اند. یکی از آنها بیلی وایلدر است که در فیلم آپارتمان عطف یک را دقیقه پنجاه فیلم قرار می‌دهد. اوست که این شجاعت را دارد که مخاطب را ۵۰ دقیقه سرگرم کند بی‌آنکه مخاطب خسته شود و ارتباط با فیلم را از دست بدهد.

سینما نیاز به فیلمنامه داستان‌گو دارد

در سینمای ایران هم گاه پیش آمده که نویسنده در چهارچوب ساختار سه پرده‌ای، نوآوری کند. اصغر فرهادی در فیلم «درباره الی» چنین کرد است. او نقطه عطف اول را به دقیقه ۳۰ کشانده؛ جایی که الی در دریا غرق می‌شود اما نکته مهم این است که طی این ۳۰ دقیقه تماشاگر نه تنها ارتباط خود را با فیلم از دست نمی‌دهد بلکه به شدت درگیر مناسبات بین شخصیت‌ها می‌شود.

سینما همچنان نیاز به فیلمنامه داستان‌گو و سه پرده‌ای دارد؛ برخی‌ها تصور می‌کنند فیلمنامه سه پرده‌ای کهنه و قدیمی شده است و دیگر پاسخگوی نیاز سینما دوستان نیست این نگاه اشتباه است. همچنان

شاهکارهایی در سینمای داستانی وجود دارد که پس از گذر سالها نه تنها دیدنی هستند بلکه بسیاری از فیلمسازان آنها را بازسازی می‌کنند. من معتقدم کسانی که می‌خواهند ساختار شکنی کنند، بهتر است چند فیلمنامه سه پرده‌ای بنویسند و پس از تجربه اصولی در این زمینه به نگارش انواع دیگر فیلمنامه روی بیاورند. درست مثل کاری که نیما یوشیج در شعر و ادبیات معاصر انجام داد. او ابتدا به وزن و بحور عروضی و قالب های کهن شعر تسلط پیدا کرد، سپس قاعده‌ها را در هم شکست و شعر نیمایی را خلق کرد.

نقطه آغاز هر فیلمی فیلمنامه است

در سینما با حرفه‌های مختلفی مواجه هستیم که وقتی می خواهند کار کنند همیشه یک چیزی در اختیار دارند. به عنوان مثال، تهیه کننده فیلمنامه دارند که براساس آن عوامل را انتخاب می کند، کارگردان برای شروع کار فیلمنامه دارد، بازیگرها برای نقش خود متنی دارند که براساس آن نقش خود را تحلیل می کنند و ... تنها کسی که برای شروع هیچ چیزی ندارد فیلمنامه‌نویس است درحالیکه نقطه آغاز هر فیلمی با فیلمنامه‌نویس است. فیلمنامه نویس از ایده شروع می کند و ایده‌هایی که فیلمنامه‌نویس برای شروع یک کار انتخاب می کند معمولا از راه‌های مختلفی استخراج می شوند

تیتر گوزن‌های مسعود کیمیایی اعتیاد است

یکی از راه‌های یافتن ایده ، تجربه‌های شخصی خود آدم است و در این میان خواب‌ها خیلی مهم هستند به همین دلیل پیشنهاد می کنم خواب‌هایتان را بنویسید. خیلی وقت‌ها از خواب‌های شما قصه‌های عجیبی درمی‌آید. اینگمار برگمان فیلم «ساعت گرگ و میش» را بر اساس خوابی که دیده بود ساخت.

تیتر گوزن‌های مسعود کیمیایی اعتیاد است ، خون‌بازی رخشان بنی اعتماد هم درباره اعتیاد است اما قصه‌های آنها هیچ ربطی بهم ندارند موضوعاتی مانند طلاق، ازدواج، تولد و ... تیترهایی هستند که بر مبنای آنها فیلم‌های ایرانی و خارجی زیادی ساخته شده است که عمدتا هیچ ربطی بهم ندارند. باید توجه داشت وقتی چند نفر یک تیتر را دستمایه ساخت فیلم قرار می‌دهند بدین معنا نیست که همگی به یک نتیجه مشترک می‌رسند زیرا نتایج بر اساس دیدگاه‌ها ، شخصیت‌ها، سلایق، پیشسنه و ... متفاوت خواهد بود.

کیانوش عیاری در اوایل دهه هفتاد فیلمی بنام «آبادانی ها» را ساخته است و او درباره ایده اولیه ساخت این فیلم گفته بود یکی از دوستانش ماشین پیکان داشت که با آن مسافرکشی می کرد و تنها وسیله گذران زندگی او بود ، ماشین او را می‌دزدند که البته بعد از مدتی پیدا می‌شود. عیاری می گفت به فکرش رسیده بود که اگر این آدم در چهار ماهی که ماشین نداشت برای گذران زندگی ماشین دیگری را می‌دزدید چه اتفاقی می‌افتاد؟ این همان بحثی است که می گویم جایی که واقعیت تمام می‌شود داستان شروع می‌شود.

بارها گفته‌ام قاضی نظام یک فیلم بنام «نیاز» دارد که برای یک عمر تاریخ سینمای ما کافی است زیرا فیلم بسیار

خوبی است. در این فیلم دعوا بین دو پسر است که می‌خواهند یک شغل را حفظ کنند و هردو به آن شغل نیاز دارند. تبدیل غیرممکن به ممکن در فیلم این است که علی که به کار بسیار نیاز دارد مانند ریک در فیلم کازابلانکا عمل می‌کند وقتی زندگی رضا کارگرآذری را می‌بیند متوجه می‌شود او به کار نیازمندتر است و خودش را کنار می‌کشد . شخصیت، ماجرا، حرکت سه مولفه‌ای هستند که در این فیلم به خوبی دیده می‌شود.

رهبر قنبری

رهبر قنبری در سال ۱۳۴۰ در اردبیل متولد شد. او فارغ‌التحصیل مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی است و فعالیت سینمایی خود را سال ۱۳۶۶ با کارگردانی فیلم کوتاه آغاز کرد. از فعالیت‌های دیگر وی می‌توان به تدریس در انجمن سینمای جوانان، نگارش فیلمنامه، ساخت آثار مستند و تلویزیونی اشاره کرد. او در سال ۱۳۸۰ با نویسندگی و کارگردانی فیلم «پرنده باز کوچک» به جمع کارگردانان سینمای ایران پیوست. فیلم‌های قنبری در جشنواره‌های جهانی و کشوری حضور داشته و جوایز زیادی هم کسب کرده است. رهبری جایزه بهترین فیلمنامه برای «روییدن در باد» بیست و ششمین دوره جشنواره فیلم کودک و نوجوان ۱۳۹۲را از آن خود کرد.

متن کارگاه «از ایده تا اجرا» توسط رهبر قنبری در موزه سینما بدین شرح است.

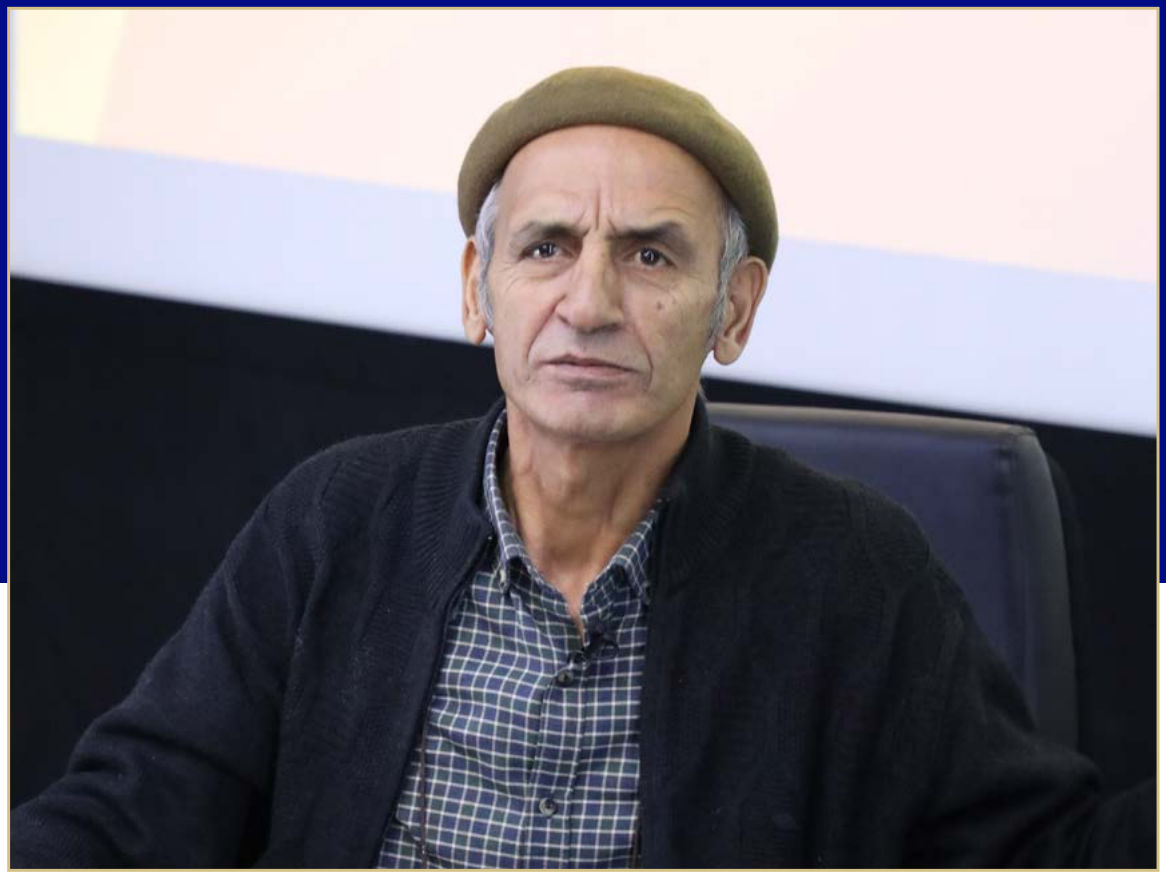
مروری بر نظریه‌های سینمایی

همانطور که می‌دانید سینمای «فرم‌گرا» از همان ابتدا بوجود آمد و نمونه آن، آثار افرادی مانند آیزنشتاین و فیلم‌هایی مانند «ایوان مخوف» بود که در مقابل آن هم فیلم‌هایی همچون «باغبان آبپاشی شده» ساخته شد. در واقع به نوعی، سینمای «داستان‌سرا» در کنار سینمای مستند، محو بود که اصطلاحا به آن سینمای «فرمال» می‌گویند. در مقابل آن هم سینمای «واقع‌گرا» شکل گرفت.

سینمای «فرمال» در دوره‌ای رواج پیدا کرد و تاثیر خود را گذاشت و به دنبال این سینما نوعی سینمای اکسپریونیسم نیز پدید آمد که فیلم‌هایی مانند «مطب دکتر کالیگاری» و «فرانکشتاین» از دل همین فرمالیسم ایجاد شد. این مباحث مبانی عقلی و نظری دارد که حتما باید مطالعه کنید. جنس سینمای فرمال مبتنی بر عقاید مارکسیستی و کمونیستی دیالکتیکی است که منبعث از نظریه هگل آلمانی است و نظریه «تز، آنتی‌تز و سنتز» را در پی دارد. یعنی هر پدیده‌ای در درون خود به عنوان یک نظریه است و در درون خود ضد نظریه را می‌پروراند. آیزن اشتاین بر این مبنا نظریه مولف خود یعنی تدوین و مونتاژ را بنیان می‌گذارد.

فیلمساز هوشمند از نظر آیزنشتاین

از نظر آیزنشتاین، تدوینگر و فیلمساز هوشمند آن است



که از کمترین زمان برای نمایش تصاویر بیشتر استفاده کند. آنچه مسلم است نظریه هگل قدمت تاریخی و فلسفی دارد و نظریه مقابل آن هم نظریه «واقع گرا» است که معتقد است باید واقعیت محض را پیش روی مخاطب بگذاریم تا خود مخاطب انتخاب کند که «چه چیز را ببیند».

نظریه واقع گرا در حالت پیشرفته به نئورئالیسم ایتالیایی با فیلم‌هایی مانند «دزد دوچرخه» می‌رسد. در این نوع سینما پلان‌های عریض و طویل می‌بینید و فیلم‌های «شهر بی دفاع» و «همشهری کین» نیز از این نوع سینما هستند

که در آنها همه پلان‌ها باز است. برخلاف سینمای آیزن اشتاین که در تقابل با سینمای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی با سینمای روس است. نظریه آیزن اشتاین در واقع نظریه دیکتاتور مابانه است.

نظریه واقع گرا معتقد است، سینما به خودی خود وجود ندارد زیرا سینما از شی ای تهی است و آنچه می‌بینیم تصویر ذهنی ماست. سینما به عنوان ابزار اهمیتی ندارد و مهم این است تصویر ذهنی ما درست و واقعی و آنگونه که وجود دارد منتقل شود و واقعیت درونی ما را به بیرون نشان دهد. بر این اساس می توانید تصور کنید وظیفه سینما چیست و چقدر سنگین است.

اشکال مختلف نظریه واقع گرایانه

نظریه واقع گرایانه شکل‌های مختلفی به خود می‌گیرد. این نظریه در ایتالیا به نئورئالیسم ایتالیایی و نئورئالیسم پوئتیکال می‌رسد که در ایران از آن به عنوان رئالیزم شاعرانه تعبیر می‌شود. سینمای زنده یاد عباس کیارستمی از همین دست است. در فیلم «خانه دوست کجاست» نوعی شاعرانگی وجود دارد که همزمان با آن به واقعیت زیست آن کودک در روستا به مسائل تاریخی و باستانی نیز می‌پردازد.

تفاوت فیلمنامه فیلم کوتاه و بلند

تفاوت اصلی فیلمنامه فیلم کوتاه و بلند در ایده‌ها و رفتار فیلمنامه‌نویس است. نویسنده باید فکر اولیه و ایده اصلی فیلم را در خود داشته باشد و آن ایده دربرگیرنده اکثریت مردم باشد. همه ما صاحب فکر و نظر هستیم اما، نکته مهم این است که نباید «موضوع» فیلمنامه را با «ایده» اشتباه بگیریم. ایده‌ها جنبه های مختلفی دارند. مثلا در ایده ناظر، نظر کننده به داستان همان «دانای کل» است. اکثر آثار اولیه تاریخ نمایش که با فیلمنامه پیوستگی زیادی دارد از جمله ایده‌های ناظر هستند و این نمایشنامه‌ها اکثرا دارای یک پروتاگونیست و آنتاگونیست هستند.

منشا ایده های مختلف

ایده‌های دیگری مانند علمی و تخیلی با انیمیشن و سینمای خیال‌پرداز ارتباط دارد و به طور کلی هزاران موضوع وجود دارد که بر اساس آن می‌توان ایده‌های مختلفی پیدا کرد. بنابراین باید به همه موضوعات فکر کنید. در ایده ناظر؛ عشق، حسد، کینه، انتقام‌جویی، شجاعت، ایثار و جان نثاری از ایده‌های اصلی هستند اما موضوعات باید از جامعیت کافی برخوردار باشند تا تبدیل به یک ایده سینمایی شوند.

موضوع در فیلم بلند

در فیلم بلند تا زمانی که تمامی وجوه موضوع را به هر سبک و سیاقی بیان نکرده ایم، فیلم به پایان نمی‌رسد و باعث طولانی‌تر شدن آن می‌شود. اما اگر درباره همان موضوع بخواهیم فیلم کوتاه بسازیم به ناچار باید کار فرمالیستی انجام دهیم یا برای هر موضوع نماد بسازیم و آن نماد باید از جامعیت مکانی برخوردار باشد و مهمتر اینکه درباره همه پارامترها باید تحقیق کرد.

راز موفقیت فیلمنامه کوتاه

راز موفقیت یک فیلمنامه کوتاه، نگاه دقیق به جامعه است. هیچ روزی نیست که فیلمنامه‌ای نخوانم و ننویسم. شما هم به عنوان علاقه‌مند به این حوزه می‌توانید از موضوعاتی که می‌بینید عکس بگیرید و به آنها فکر کنید. نکته جالب این است که نوشتن فیلمنامه کوتاه در پیدا کردن مکان و کشف فرم‌هاست.

شخصیت در فیلمنامه

بعد از انتخاب موضوع، انتخاب شخصیت در یک موقعیت جذاب بسیار مهم است. کاراکتر را باید قدرتمند انتخاب کنید و توجه داشته باشید که قدرت از خود کاراکتر بیرون نمی‌آید. پس باید برای مسیر، طراحی دقیقی انجام بدهید. در فیلمنامه بلند ۸ الی ۱۱ دقیقه فرصت دارید مخاطب را برای تماشای ادامه فیلم روی صندلی سینما نگه دارید. حال باید عاملی برای تحرک قصه و کاراکتر مثبت خود عرضه کنید که این عامل نهایتا به نتیجه و پایان فیلم اشاره خواهد داشت.

یکی از روش‌های من در ۳۸ سال کار در سینما این است که معمولا قصه‌ام را سر و ته می‌نویسم؛ کاری که برای بسیاری از افراد دشوار است. یعنی در ابتدا صحنه آخر را می‌نویسم و می‌خواهم نتیجه آن عالی باشد. این کار را باید بسیار تکرار کنید تا یاد بگیرید و هر چه پیش می‌روید به تدریج نوشتن بقیه قسمت‌های فیلمنامه آسان‌تر خواهد شد.

چگونگی شروع فیلمنامه

در شروع فیلمنامه باید به اصل موضوع اشاره کنید که چه اتفاق مهمی افتاده است. هیچ چیز را از مخاطب پنهان نکنید و اگر همان اول به نکته خوبی برخوردید آن را بیان کنید. هر آنچه از ذهنتان عبور کرد را در فیلمنامه بگذارید.

در این حالت آنتاگونیست هم قوی‌تر می‌شود و کشف آن مسیری که می‌خواهید در شخصیت پیدا کنید خود به خود تقویت خواهد شد.

شرط شروع کارگردانی

برای کارگردانی باید یک متن منسجم داشته باشید که شروع، پیرنگ درست و درونمایه خوبی داشته باشد. همچنین فیلمنامه دارای داستان، موضوع و شخصیت های عالی داشته باشد تا شما بتوانید شروع به کارگردانی کنید.

سیروس حسن پور

سیروس حسن پور، زاده ۱۳۴۱ در تهران، کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کننده ایرانی است. او کارگردانی فیلم های سینمایی بسیاری همچون مروارید، بازی نقاب ها، تصمیم کبرا و چوپان دروغگو را برعهده داشته است. وی کار حرفه‌ای خود را از سینما آغاز کرد و سال ۱۳۷۸ در فیلم غاز مهاجر به عنوان کارگردان فعالیت داشته است. با اینکه سیروس حسن‌پور را بیشتر بعنوان کارگردان می‌شناسیم، اما در حرفه‌های دیگر نیز فعال بوده است. وی علاوه‌بر کارگردان به‌عنوان بازیگر، نویسنده، دستیاراول کارگردان، دستیار کارگردان، تهیه کننده و برنامه‌ریزی نیز در سینما و تلویزیون فعالیت داشته است. مهم‌ترین آثار سیروس حسن‌پور در حرفه بازیگر، فیلم جایزه، فیلم چریکه تارا، سریال سلطان صاحبقران، فیلم گروگان، فیلم قیامت عشق و فیلم رگبار است.

متن کارگاه این هنرمند با عنوان «کارگردانی در سینمای کودک» بدین شرح است.

بهرام بیضایی و ایرج رامین‌فرد از کانون آمدند

زندگی من از کودکی با فیلم و بازیگری گره خورده است. هفت ساله بودم که با برادرم در زمین فوتبال بازی می‌کردیم. روزی یک ماشین از طرف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان کنار زمین فوتبال ایستاد. مثل روزهای گذشته تصورم این بود که برای دعوت تیم فوتبال ما برای مسابقه آمده‌اند. نزدیکتر رفتم متوجه شدم درباره ساخت فیلم صحبت می کنند. می گفتند برای فیلم‌مان به تعدادی کودک که فوتبال بازی می کنند نیاز داریم و من خیلی خوشحال شدم.

بهرام بیضایی و ایرج رامین فر از کسانی بودند که از طرف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آمده بودند. یکی از بچه‌هایی که با ما فوتبال بازی می کرد از این اتفاق خوشحال شد و به من گفت شوهر خاله‌اش بازیگر است و سر صحنه فیلمبرداری به آنها ناهار ساندویچ و چلو کباب می‌دادند. ما هم بچه بودیم دوست داشتیم. خوشحال شدیم و تصورمان این بود که برای ما هم ساندویچ و نوشابه می‌خرند به همین دلیل خیلی علاقه داشتیم در این فیلم حضور داشته باشیم.

اولین حضور در عمو سیبیلو

بهرام بیضایی و همکاران‌شان از ما خواستند برای همکاری و حضور در فیلم از خانواده‌های‌مان رضایت نامه بگیریم. خانواده‌ام برای برادرم رضایت نامه

نوشتند. اما برادرم گفت مسئولیت من را قبول نمی‌کند زیرا بچه بسیار شیطانی بودم و خانواده‌ام به من اجازه ندادند. روز بعد پنج ماشین آمد و بچه‌هایی که رضایتنامه داشتند را با خود برد. من آنقدر گریه کردم تا در نهایت یکی از مسئولان مربوطه من را با ماشینی که برادرم در آن نبود، همراه خود سر لوکیشن فیلمبرداری برد. ما برای فیلم عمو سیبیلو رفته بودیم.
یادم می‌آید یک جعبه بیسکویت برای سر صحنه آورده بودند و من یواشکی رفتم بردارم یکی از عوامل متوجه شد و من

فرار کردم و در حین فرار، ناخداگاه وسط صحنه فیلمبرداری رفتم که یک دفعه آقای بیضایی با صدای بلند داد زد«کات». زنده یاد نعمت حقیقی فیلمبردار بود و من تمام مدت نگران بودم که برادرم متوجه حضور من نشود که درنهایت متوجه شد و گفت«فردا دیگر نباید بیایم». عصر همان روز بهرام بیضای من را به عنوان شیپورچی فیلم انتخاب کرد و به همین دلیل برادرم نتوانست جلوی حضورم را بگیرد.این حضور نقطه عطفی در زندگی من بود.

همکاری با زنده یاد «عباس کیارستمی»

بعد از فیلم «عمو سیبیلو» پیشنهاد حضور در فیلم «زنگ تفریح» ساخته عباس کیارستمی به من شد. از معلم کلاس سوال کردند که اجازه رفتن می‌دهد تا من در فیلم حضور داشته باشم؟ و معلمم به گرمی پذیرفت. یادم می‌آید رضا بابک دستیار عباس کیارستمی،علیرضا زرین دست، فیلمبردار و ابراهیم فروزش مدیر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بودند.

بعد از پایان فیلم «زنگ تفریح»، بهرام بیضایی می‌خواست فیلم رگبار را بسازد. اما به دلیل اینکه قرار بود به خرمشهر برویم پدرم نپذیرفت که من در این فیلم حضور داشته باشم زیرا برای اینکار باید ۱۵ روز در تهران تنها می‌ماندم البته در آن فیلم حضور پیدا کردم اما در نقش دیگری و در چند سکانس کوتاهه بازی کردم.

یادم می‌آید روزی با دوستم عباس کنار ورزشگاه نشسته بودیم. بهرام بیضایی با یک ماشین آبی آمد ما را سوار کرد و گفت «می‌خواهم فیلم «سفر» را بسازم اما از کار قبلی خیلی سخت‌تر است». او با ما درباره فیلم صحبت کرد. حدود ۱۰ روز واروژ کریم مسیحی با ماشین کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نزدیک خانه ما می‌آمد و تمام سکانس های فیلم را با ما تمرین می کرد تا آنجا که کاملا ملکه ذهنمان شده بود.

فیلمبردار «سفر» مهرداد فخیمی بود، مردی بسیار مهربان و پرانرژی. سیامک اطلسی و پروانه معصومی نیز در این فیلم بازی می‌کردند. این فیلم تجربه خیلی خوبی برای من و عباس دسترنج بود. از آن به بعد در فیلم‌های کودکان حضور پیدا می‌کردم و فیلم بعدی‌ام با زنده یاد ری پور به اسم «قطار ساعت یازده و چهل و پنج دقیقه» بود. فیلمی ۱۹ دقیقه‌ای و فیلم بعدی‌ام «سلطان صاحبقران» ساخته زنده یاد علی حاتمی بود که نقش پسر میرزا را بازی کردم.

اما حضور حرفه‌ای من در سینما با فیلم «چریکه تارا» ساخته بهرام بیضایی آغاز شد. حضور در این فیلم باعث شد بارقه‌های بازیگری برایم جدی تر شود. زیرا در این فیلم درکنار منشی صحنه هم قرار گرفتم. این کار شروعی برای بروز تمایلات من بود که از بچگی شکل گرفته بود. در تنوره دیو و هزاردستان هم قرار بود بازی کنم اما شرایط مهیا نشد. در سال ۶۴ علیرضا داوودنژاد فیلم «جایزه» را ساخت که من به عنوان پسر علی نصیریان انتخاب شدم.

حضور در مرکز آموزش فیلمسازی باغ فردوس

روزی اعلام کردند که مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی تصمیم دارد در باغ فردوس یک کنکور برای دوره دوم برگزار کند از این خبر بسیار خوشحال شدم. امتحان دادم، قبول شدم و برای مصاحبه نزد آقای شریفی و خسرو سینایی آمدم. پذیرفته شدم و دوره فیلمسازی را با خسروسینایی، احمد ضابطی جهرمی، محمدرضا شریفی و ... آغاز کردیم. آموزش‌های باغ فردوس بیشتر عملی بود. دوربین دائم دست ما بود، عکس می‌گرفتیم و تحویل می دادیم. در آن زمان به ما کمک هزینه می‌دادند و برای کسانی که از شهرستان آمده بودند هم جایی را در نظر گرفته بودند و همه با هم فیلم‌های ۳ دقیقه ای می‌ساختیم.

دستیاری در« دیده‌بان» ابراهیم حاتمی کیا

علی‌رغم ارتباط‌هایی که با بهرام بیضایی، علی حاتمی و عباس کیارستمی داشتم، تصمیم گرفتم روی پای خودم بایستم و با انرژی و علاقه خودم وارد اینکار شوم. زیرا معتقد بودم آشنا داشتن تا یک بخشی کار را جلو می‌برد و بخش زیادی به توان خودمان بستگی دارد. همه جا گفتم کارم را در سینما با دستیاری در فیلم «سمفونی صحرا» شروع کردم که در آن بازیگرانی همچون منوچهر آذر، افسر اسدی، آتیلا پسیانی حضور داشتند و نادر مقدس هم دستیار دوم بود. در آنجا با عشق کار می کردم. یکی از کارهایم این بود که گریم‌ها را پیگیری کنم تا از بین نرفته باشد و همه بازیگرها به موقع گریم شده باشند. وظیفه دوم سر صحنه فیلمبرداری این بود که لانگ شات‌ها را چک می کردم و سعی داشتم کارم را به بهترین شکل ممکن انجام بدهم. پس از آن پیشنهاد کار دستیاری دو در فیلم «دیده بان» ساخته ابراهیم حاتمی کیا که فیلم جنگی با فیلمنامه‌ای سخت بود، به من شد. در آن زمان باید همه آنچه در سینما آموخته بودم را تجربه می کردم. در عرصه دستیاری تا تجربه‌هایم

را پیاده نکردم سراغ کارگردانی نرفتم. بیشتر کارهای مجید مجیدی را به عنوان دستیار اول حضور داشتم و برایم سینما و تلویزیون فرقی نداشت؛ تجربه برایم مهمتر بود.

آرزوی حضور در «روز واقعه»

سال ۷۶ یک سفر به آبادان رفتم و تصمیم گرفتم دیگر دستیار نباشم و فقط کارگردانی کنم. از جایی به بعد متوجه شدم علاقه‌ام بیشتر به سمت ژانر کودک و نوجوان است. البته فکر می‌کنم بخش زیادی از علاقه مربوط به این بود که از کودکی بازیگری را شروع کرده بودم. یادم می‌آید فیلمنامه «لک لک‌ها بر بام‌ها » را شبکه دو سیما برای ساخت به من پیشنهاد داد. از آنجاییکه رمان این فیلمنامه را خوانده بودم خیلی دوست داشتم آن را بسازم. فیلمنامه را خواندم و به تهیه کننده گفتم شش قسمت برای ساخت این سریال کافی است. یادم می‌آید در آن زمان مدیر گروه کودک و نوجوان محمدمهدی عسگرپور بود. پیش او رفتم و درباره این فیلمنامه صحبت کردم. به من گفت یک کارگردان دیگر هم همین فیلمنامه را دارد بازنویسی می‌کند و من در پاسخ به او گفتم خبر نداشتم. وقتی خواستم بروم به من گفت مرحوم سرهنگی یک مجموعه مستند ۲۶ قسمتی درباره جغرافیای مختلف تصویب کرده و هر فیلمسازی که مربوط به آن جغرافیا است یک قسمت آن را می‌سازد و پیشنهاد تهیه کنندگی چهار داستان آن را به من داد. مدتی بعد، فیلمنامه « روز واقعه» را خواندم. آرزو داشتم در این فیلم حضور داشته باشم که خوشبختانه به عنوان دستیار انتخاب شدم و با دل و جان کار کردم.

همکاری با مرادی کرمانی

برای من مهم بود در فیلمی کار کنم که با جان و روحم عجین شده باشد. مرادی کرمانی یک مجموعه داستان ۱۰ قسمتی داشت. از من خواست داستان‌ها را بخوانم و هر کدام را که دوست داشتم به او بگویم. «رضایتنامه» یکی از داستان ها بود که من خیلی خوشم آمد. با سعید سلطانی دوباره آنرا خواندیم و صحبت کردیم؛ سخت‌ترین داستان آن ۱۰ قسمت «رضایتنامه» بود. مربوط به بچه‌ها و اهالی روستا بود. مرادی کرمانی وقتی قصه اولم یعنی همان «کلاس اول» را خواند و گفت «این قصه خوبی است اما نمی‌توانی آنرا کار کنی زیرا باید به گونه‌ای باشد که در سینما بتوانی آنرا اجرا کنی». اولین فیلم کوتاهی که ساختم کلاس اول مجید مجیدی بود. رضایتنامه را هم در روستاها گرفتم و این دو کار بسیار سخت بودند زیرا مرادی کرمانی به من گفته بود برویم

کرمان آنرا بسازیم اما من می خواستم با لحجه روستاهای اطراف ملایر ساخته شود.

از «رنگ خدا» تا «غاز مهاجر»

یادم می‌آید فیلم «رنگ خدا» به کارگردانی مجید مجیدی ساخته شده بود اما سکانس پایانی نداشت. آقای مجیدی به دنبال پایان مناسبی برای آن بود. در آن زمان فارابی یک کرین داشت که تنها یک عدد بود و همان زمان ابراهیم حاتمی کیا و مهدی کریمی آنرا به جزیره قشم برده بودند و همانجا گذاشته بودند. مجید مجیدی برای سکانس آخر که صحنه روی آب بود، کرین لازم داشت. لیست موارد مورد نیاز را از او گرفتم و دنبال پیگیری‌ها رفتم. یک ماه طول کشید و ما در شمال پلان مورد نظر را گرفتیم. پلان پرنده‌های مهاجر را زنده یاد «رسول احدی» می‌گرفت. در همان موقع مجید مجیدی ایده جدیدی را به من مطرح کرد و قرار شد روی آن کار کنم و فیلم سوم من شد «غاز مهاجر» که خوشبختانه مورد پسند مخاطبان هم قرار گرفت.

انتخاب کودکان برای حضور در فیلم‌ها

معمولا برای انتخاب بازیگر دختر و پسر در فیلم‌ها، به مدارس مناطق مورد نظر می‌روم و از آنجا

انتخاب می کنم. مثلا بازیگران فیلم «خدا می آید» یک خواهر و برادر بودند که از مدارس انتخاب کردیم. برای فیلم «دهقان فداکار» هم به سمت مدارس جنوب شهر و حاشیه‌های تهران رفتم که از رفاه کمتری برخوردار بود. خوشبختانه نقش اول فیلم جایزه‌های زیادی در جشنواره‌های مختلف به خود اختصاص داد. برای بازی گرفتن از کودکان و نوجوانان فقط یک الگو وجود ندارد بلکه فرآیند مختلفی وجود دارد. ضمن آنکه در جاهایی باید برای کودک فضاسازی کنیم مثل کاری که اغلب زنده‌یاد عباس کیارستمی انجام می داد.

اصل اول بازیگری کودک

خود کودک، عوامل و فضایی که در اطرف وجود دارد می‌توانند در فرآیند فیلمسازی کودک و نوجوان تاثیرگذار باشند اما اصل اولی که باید در بازیگری کودک توجه داشته باشیم این است که او را از نظر فنی و تکنیکی برای صحنه مورد نظر آماده کنیم. معمولا در پلان یک فیلم لنز باید واید باشد زیرا تجربه نشان داده جنس کودک با نمای باز بیشتر به دل مخاطب می‌نشیند. در سینمای کودک نباید زیاد به کودکان چیزی را اجبار کنیم باید کمی رها باشند در غیر اینصورت نتیجه خوبی نمی گیریم. کودک در واقع نابازیگر است به همین دلیل باید با ترفندهای مختلف با کودکان ارتباط برقرار کنیم. یکی از ترفندها این بود که ما بین دو کودک در فیلم «دهقان فداکار» رقابت گذاشتیم تا بتوانیم بازی‌های خوبی از آنها بگیریم.

در نمای باز کودک احساس امنیت بیشتری دارد و می داند محدود نشده است. اصل اول در سینمای کودک آزادی و نمای باز است. باید ترس کودک از دوربین و فضا کم شود و برای اینکار باید رابطه دوستانه‌ای با کودکان توسط کارگردان و عوامل فیلم برقرار شود.

علی‌اکبر قاضی‌نظام

علی اکبر قاضی نظام فیلمنامه نویس، استاد دانشگاه و بازیگر سینما و تلویزیون متولد ۲ شهریور ۱۳۳۶ در تهران است. او پس از پایان تحصیلات متوسطه به مدت چهار سال به فعالیت در تئاتر روی آورد. او در سال ۱۳۶۳ وارد دانشکده صدا وسیما شد و تحصیلات خود را در رشته فیلمنامه نویسی به اتمام رساند. قاضی‌نظام در سال ۱۳۹۲ دوره پرتلاشی را در عرصه سینما و تلویزیون گذراند و در تولید اثرات مهمی حضور داشت. اثر مهم علی اکبر قاضی نظام در این سال، فعالیت در فیلم «پنج ستاره» به کارگردانی مهشید افشارزاده بود. وی پیش از این در سال ۱۳۷۰ برای فیلم نیاز به کارگردانی علیرضا داوود نژاد توانست در دهمین دوره جشنواره فیلم فجر در بخش سودای سیمرغ، نامزد جایزه سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه شود. «کودک قهرمان» نیز از دیگر آثار مهم علی‌اکبر قاضی‌نظام است.

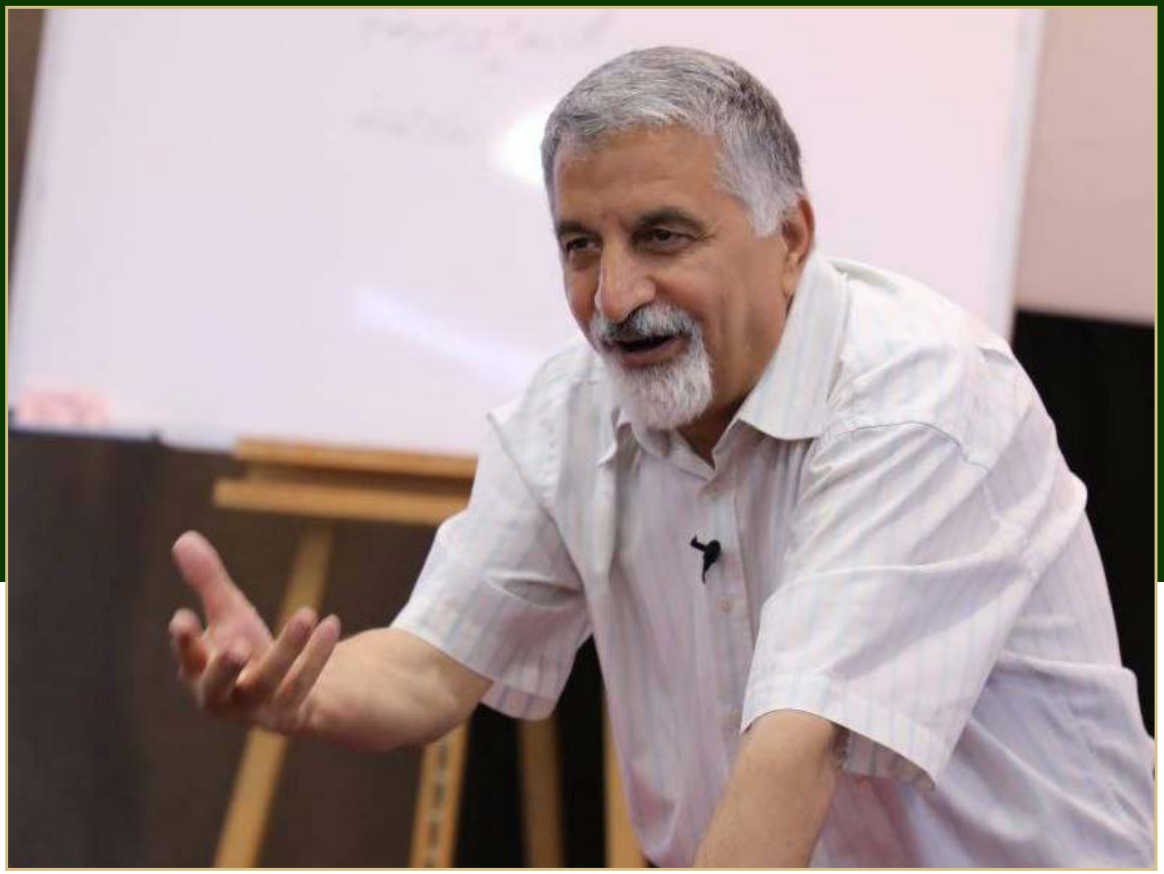
متن کارگاه این فیلمنامه نویس با عنوان «از ایده تا اجرا» بدین شرح است.

زیاد بخوانیم

پیشنهاد می‌کنم کتاب «بنویس تا اتفاق بیافتد» را بخوانید. چرا که معتقدم تا ننویسید هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد. اگر بگوییم خلق ایده، در همان لحظه باید بتوانیم درباره آن بنویسیم، شروع به خواندن کنیم، نقطه نظرات دیگران را بپرسیم تا متوجه شویم که آیا ایده مورد نظرمان برای ساخت فیلم سینمایی مناسب است یا خیر؟ بهترین فیلم‌های سینمایی دنیا اقتباسی بوده‌اند. شما که امروز در موزه سینما و سر این کلاس حضور دارید، همکار فیلمنامه‌نویس من هستید و رابطه استاد ـ شاگردی بین ما وجود ندارد. باید سعی کنیم زیاد بخوانیم و به این نقطه برسیم که خوانده‌هایمان اجازه می‌دهد وارد سینما شویم؟ و یا می‌توانند از روی ایده ما برداشت کنند و فیلمنامه بنویسند؟

تفاوت نگاه مهرجویی و پوراحمد

نگاه‌ها و دیدگاه‌ها در مواجهه با قصه‌ها متفاوت است. ممکن است قصه‌ای از دید من خوب نباشد اما از دید شما مناسب باشد و بتوانید آن را تبدیل به فیلمنامه کنید. از زنده یاد کیومرث پوراحمد سوال کردند «این همه «قصه‌های مجید» را کار کردی، فکر نکردی که شاید بتوانی «مهمان مامان» داریوش مهرجویی را بسازی؟» پوراحمد در پاسخ گفته بود «اتفاقا آن را خواندم و فکر نمی‌کردم از آن فیلمنامه خوبی در بیاید



اما وقتی مهرجویی آنرا ساخت متوجه شدم فیلمنامه محکمی از آن درآورده است». تفاوت نگاه، در اینجا مشخص می‌شود. مهرجویی می‌تواند «مهمان مامان» را بسازد که فیلم قشنگ و جذابی است. چیزی که به ذهن پوراحمد نرسیده بود؛ همان کسی که توانست کارهای دیگر هوشنگ مرادی کرمانی را به بهترین شکل ممکن بسازد.

با فیلمنامه‌نویسان دیگر دائم صحبت کنید

با فیلمنامه‌نویسان دیگر دائم صحبت کنید تا تجربیات خود را در اختیار شما قرار دهند. من هنوز هم اگر فرصت

داشته باشم در کلاس فیلمنامه‌نویسان دیگر شرکت کرد و از تجربیات آنان استفاده می کنم زیرا امکان دارد نکته جدیدی بگویند که برای من مفید باشد. یادم می‌آید در باشگاه فیلمنامه‌نویسان، ماهی یکبار جلسه تشکیل می‌دادیم و فرید مصطفوی که استاد دانشگاه ما بود هم در آن جلسات حضور داشت. مصطفوی حرف قشنگی زد که من هیچ جا، آن را نشنیده بودم. او می گفت مواردی که در کلاس‌های مختلف فیلمنامه نویسی می‌خوانید، همه درست است اما نکته مهم این است که آنها باید ملکه ذهن شود تا در فیلمنامه‌ها از آنها استفاده کنید این حرف، بسیار درست و منطقی بود.

روزی احمد ضابطی جهرمی استاد دانشگاه ما، کلاس تدوین برگزار کرد و من هم در کلاس او حضور پیدا کردم. درحالیکه در همان زمان همراه هم داور فیلمنامه بوده‌ایم. وقتی که من را دید پرسید «اینجا چه می کنی؟» که در پاسخ به او گفتم «آمده‌ام تا یاد بگیرم. زیرا برایم مهم است که بدانم از تدوین در فیلمنامه چه استفاده‌هایی می‌شود تا وقتی فیلمنامه می نویسم به تدوین هم دقت داشته باشم».

نوشتن مداوم

نویسنده بطور مستمر باید درحال فعالیت باشد. تا کسی مطلبی ننویسد، قطعا نویسنده نمی‌شود و این نوشتن باید مداوم باشد. تمام نویسندگان با هر میزان سابقه‌ای وقتی مدت طولانی ننویسند قطعا دوباره نوشتن برایشان سخت می‌شود. در اطراف همه ما قصه‌های فراوانی وجود دارد که می‌تواند تبدیل به یک فیلمنامه شود اما مهم این است که ما چشم و گوش یک فیلمنامه نویس را داشته باشیم. چشم و گوش و ذهن یک فیلمنامه‌نویس دائم به دنبال پژوهش و جرقه‌زدن است. زنده یاد عباس کیارستمی همیشه می گفت حافظه من پر از داستان‌هایی است که هنوز فرصت نکرده‌ام از آنها فیلم بسازم زیرا در هر مقطعی هر یک از این داستان‌ها شکل می گیرند، اهمیت پیدا می کنند و یکی از آنها موضوع فیلم می‌شود.

نگاه متفاوت هنرمند با فرد عادی

نگاه افراد عادی و هنرمندان به اتفاقات مختلف، متفاوت است. یک اتفاق برای یک فرد عادی و یک هنرمند به یک شکل رخ می‌دهد اما فرد عادی از آن به سادگی عبور می کند و هنرمند به کوچکترین جزئیات آن اتفاق توجه می کند. در آن زمان است که می گوییم هنرمند چشم و گوش فیلمنامه نویسی را پیدا کرده است.

برای متفاوت نوشتن باید متفاوت اندیشید

تجسم، تخیل و تفکر اضلاع سازنده هنر هستند. اثر هنری هر هنرمندی در هر رشته‌ای، از جمع این سه ضلع ایجاد می‌شود. هنرمند باید تخیلش را آزاد بگذارد و بعد به آن فکر کند. اگر کسی تخیل نکند هرگز فیلمنامه‌نویس نخواهد شد.

فیلمنامه‌ای خوب دیده می‌شود که متفاوت باشد. برای متفاوت نوشتن هم باید متفاوت اندیشید. لازمه موفقیت در هر کاری ممارست و تمرین است. تا تمرین نکنیم اتفاقی که مورد نظر ما است رخ نمی‌دهد. ما به عنوان فیلمنامه نویس باید آنقدر بنویسیم تا سرانجام آن اتفاق خوب یعنی فیلمنامه مطلوب محقق شود. هر طرح داستانی به سه بخش آغاز، میانه و پایان تقسیم می‌شود. اولین بخش هر فیلمنامه‌ای، طرح آن است و تا زمانیکه طرح فیلمنامه کامل نشده باشد نمی‌توان کلیت فیلمنامه را بنا کرد.

فیلمنامه به مثابه یک تحقیق

هنر باید زیبا و متعالی «بیان» شود، نه اینکه زیبا و متعالی باشد. صحنه را تغییر مکان وگذشت زمان ایجاد می‌کند. صحنه قسمتی از داستان است که در آن، مکان ثابت و زمان پیوسته باشد؛ زمانی پیوسته که باید آن را از دو جانب در نظر گرفت؛ گذشت زمان در جریان صحنه وگذشت زمان بین دو صحنه. فیلمنامه به مثابه یک تحقیق می‌ماند. همچنان که در تحقیق، محقق فرضیه‌ای را دارد که در پایان، اثبات و یا نفی می شود در فیلمنامه هم فیلمنامه‌نویس یک بن اندیشه دارد که در صدد اثبات آن است.

نقطه شروع و پایان فیلمنامه

ایجاز در نگارش طرح‌ها، صحنه‌ها، سکانس‌ها و نهایتا فیلمنامه و دیالوگ نویسی بسیار مهم است. تا زمانی که می توانیم با تصویر حرف بزنیم و شخصیت‌های خود را معرفی کنیم باید از دیالوگ‌نویسی پرهیز کنیم. باید توجه داشته باشیم که نقطه شروع فیلمنامه آشفتگی و نقطه پایان آن هم تعدیل است. برای تمرین بیشتر فیلمنامه‌نویسی، خوب است قصه‌های کوتاه از نویسندگان بزرگ انتخاب کنیم و آن را تبدیل به فیلمنامه‌های درخشانِ کوتاه کنیم و تا زمانی که چندین فیلمنامه کوتاهِ درخشان ننوشته‌ایم بهتر است از نگارش فیلمنامه بلند بپرهیزیم.

بهترین فیلم های دنیا آثار اقتباسی هستند

همواره باید اصول اولیه فیلمنامه نویسی را فرا بگیریم و بعد از آن بتوانیم در روند نگارش فیلمنامه دست به نوآوری و خلاقیت بزنیم. از یاد نبریم که طرح داستانی قوی و خوب، اهمیت بسزایی در نگارش فیلمنامه خوب دارد. از اینکه برای طرح داستانی، وقت و انرژی بسیاری بگذاریم نباید خسته شویم و باید سعی کنیم به یک طرح خوب و استادانه برسیم که هم از انسجام برخوردار باشد و هم از تداوم به اوج و نتیجه برسد.

هنر فیلمنامه نویسی

صحنه، کوچکترین واحد فیلمنامه است. صحنه را تغییر مکان و گذشت زمان ایجاد می کند. هر صحنه باید حداقل اطلاعات کوچکی به ما بدهد و داستان را جلو ببرد. پس صحنه به هیچ‌وجه نباید بدون اطلاعات باشد. بزرگان سینما می گویند هنر فیلمنامه‌نویسی در گزینش و تنظیم صحنه‌هااست.

ارکان نویسندگی

انگیزه، هدفمند بودن، اراده به نویسندگی، احساس و عاطفه خاص، جهان‌بینی و اعتقاد، شرایط محیطی مناسب و تسلط بر زبان، ارکان نویسندگی محسوب می شوند که از اهمیت

خاصی برخوردار هستند. همچنین یک طرح داستانی خوب باید به سوالاتی مانند چه چیزی؟کجا؟چه وقت؟ چرا؟ و چگونه؟ پاسخ دهد.

یک طرح خوب باید باورکردنی، کامل و روشن باشد و رشته حوادث منظم و ناگسسته‌ای داشته باشد. همچنین دارای گره‌هایی باشد تا به یک اوج منطقی برسد و با احساسات و عواطف انسانی سر و کار داشته باشد و مهمتر اینکه، بکر باشد. یک طرح داستانی باید کشش داشته باشد. طرح، موقع خلق شدن با شخصیت مطرح می‌شود و حوادث و رویدادها را شخصیت اصلی می‌پروراند و موضوع قصه، با شخصیت در موقعیت شکل می‌گیرد. در طرح، معمولا با شخصیتی روبرو می‌شویم که هدفی را دنبال می‌کند. البته گاهی شخصیت‌ها در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و همین امر موجب کشمکش می‌شود. بهترین نوع کشمکش هم، کشمکشی است که در مقابل هم بایستند؛ همچون انیمیشن «تام و جری».

ایده اولیه چگونه شکل می‌گیرد؟

یک طرح خوب و استادانه باید از انسجام کافی برخوردار باشد و از تداوم، به اوج و نتیجه برسد. بدین ترتیب، ایده اولیه شکل می‌گیرد. نباید از یاد ببریم که طرح خوب از منطق علت و معلولی برخوردار است. طرح، «ماده خام» و طبیعت، «واقعه» است که به اختیار مدلل شده باشد. هنرمند یا نویسنده، این ماده خام را پرورش می‌دهد، به آن حرکت و رشد می‌دهد، فضا و ابعاد هنری به آن می‌بخشد، ساختمان و زبان هنری به آن می‌افزاید، شخصیت‌هایش را می‌سازد، جهان‌بینی خاص خود را در آن می‌پراکند و در نهایت به نتیجه و هدف می‌رساند.

بحران داستان

شما به عنوان نویسنده باید آنقدر بنویسید تا به طرح اولیه برسید. طرح داستان باید رشته‌ای از وقایع به هم پیوسته باشد و به نتیجه معینی بپیوندد. در این صورت هر یک از این وقایع را بحران داستان می‌گوییم. بحران‌ها، نقاط تغییر وضع یا نقاط تغییر منظر هستند و هر یک به دیگری گره خورده و همه با هم داستان را به سوی بحرانی عمده یا اوج داستان هدایت می‌کند. تسلسل و تدام این وقایع را «آکسیون» می‌گویند.

یک نویسنده خوب باید در عرض یک یا نیم ساعت بتواند قصه کامل خود را بازگو کند. توجه کنید که در طرح،

شخصیت‌پردازی انجام نمی‌شود و دیالوگ وجود ندارد، مگر آنکه دیالوگ اهمیت بسزایی در فیلمنامه داشته باشد. موضوع، محتوا، ساختمان، زبان، شخصیت، فضا، حرکت و برخورد، نتیجه و هدف عناصر اصلی داستان را تشکیل می‌دهند. ساختار فیلمنامه نیز بسیار مهم است و از عناصری مانند پیرنگ، شخصیت، کشمکش، بحران، نقطه اوج (به عنوان مهم‌ترین بحران) و گفت‌وگو و معرفی آنچه بیننده باید بداند، تشکیل می‌شود.

داستان‌های خطی سه پرده‌ای

داستان‌های خطی سه پرده‌ای هم با یک مقدمه چینی آغاز می‌شود که معرف موقعیت و بستری است که داستان در آن اتفاق می‌افتد و حادثه‌ای را وارد می‌کند که آغازگر داستان است. در پرده اول و بخش مقدمه با شخصیت‌های اصلی آشنا می‌شویم در پرده دوم کشمکش‌ها، مضمون و رابطه شخصیت‌ها بسط پیدا می‌کند و داستان با اتکاء به کنش پیش می‌رود. در پرده سوم هم کنش‌های پرده دوم در یک نقطه اوج به نتیجه نهایی می‌رسد.

رابرت مک کی چه می‌گوید؟

رابرت مک کی در کتاب «داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی» می‌گوید «معمولا سه نوع پیرنگ؛ شاه پیرنگ (طرح کلاسیک)، خرده پیرنگ (مینیمالیسم) و ضد پیرنگ (ضد ساختار) وجود دارد». طرح کلاسیک یعنی داستانی بر مبنای زندگی یک قهرمان فعال که علیه نیروهای عمدتاً خارجی و عینی مبارزه می‌کند تا به هدف خود برسد یعنی حرکت در امتداد زمان در چارچوب واقعیتی داستانی که یکپارچه و دارای پیوندهای عِلی است و رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و غیر قابل بازگشت است.

خصوصیات شاه پیرنگ

روابط علت و معلولی، پایان بسته، خطی، کشمکش بیرونی، قهرمان منفرد، واقعیت یکپارچه و قهرمان فعال از خصوصیات شاه پیرنگ است. طرح داستان یعنی در عرصه پرخطر وارد شوید و در حالیکه راه‌های متعددی پیش رو داریم، بهترین را انتخاب کنیم. بهتر است هر صحنه را حتی اگر یک خط باشد در یک صفحه بنویسید تا بعدها که نقطه نظرات افراد مختلف را شنیدید و خواستید صحنه‌ها را جابجا کنید، این امر برای شما راحت باشد.

در مینیمالیسم یا خرده پیرنگ، نویسنده با عناصر طرح کلاسیک آغاز می‌کند اما، در ادامه آنها را تحلیل می‌کند. یعنی ویژگی بارز شاه پیرنگ را کوچک و فشرده می‌سازد.

ضد پیرنگ یا ضد ساختار

ضد پیرنگ معادل سینمایی ضد رمان، رمان نو یا تئاتر پوچ است که عناصر کلاسیک را تقلیل نمی‌دهد بلکه آن را معکوس می‌کند. مینیمالیسم دارای خصوصیات پایان باز، کشمکش درونی، تعدد قهرمان و قهرمان منفعل است و ضد پیرنگ نیز دارای خصوصیات تصادف، زمان غیر خطی و واقعیات ناسازگار است.

نظریه‌های روایت والاس مارتین

گوستاو فرای تاگ در کتاب نظریه‌های روایت والاس مارتین توضیح می‌دهد نمودار کلی و سنتی پیرنگ به شکل ۷ وارونه ترسیم می‌شود. در این نمودار بطور اختصار نقطه الف: مقدمه چینی، ب: آغاز کشمکش، ج: پرداخت کشمکش، ج: نقطه اوج یا برگشت کنش، ج: بازگشایی کشمکش و د: نتیجه است. همواره بهتر است یک راز در داستان طرح شود و توجه داشته باشیم که پاسخ صحیح به این راز را خواننده باید در پایان داستان ببیند.

در یکی از جلسات باشگاه فیلمنامه نویسی که توسط کانون فیلمنامه‌نویسان در خانه سینما برگزار شد، اصغر فرهادی هم دعوت شده بود. او در آن جلسه گفت « درکتاب داستان همشهری، بخشی برای معرفی مشاغل وجود دارد که مطالعه آن برای خلق شخصیت‌پردازی برای فیلمنامه بسیار خوب و مفید است». با گذشت سال‌ها، این گفته هنوز در ذهن من باقی مانده است. به همین دلیل شما باید از هر فرصتی نظیر این باشگاه و کارگاه‌های انتقال تجربه برای بالا بردن سطح دانش خود استفاده کنید.

موفقیت یک شبه وجود ندارد

سید فیلد می‌گوید در هالیوود موفقیت‌های یک شبه وجود ندارد. ضرب المثل معروفی است که می‌گوید«موفقیت یک شبه، پانزده سال طول می کشد!» این حرف درست است باور کنید. موفقیت حرفه ای را پشتکار محکم رقم می زند. هر شغلی را که انتخاب کنید احتیاج به تمرین دارد. شما که به کلاس نگارش فیلمنامه آمده‌اید باید مدام در حال نگارش فیلمنامه و خواندن کتاب‌های داستان و دیدن فیلم و خواندن نقدهای مربوط به آن باشید. سپس مجددا آن فیلم را ببینید تا بیشتر فیلم را درک کنید. سعی کنید جمله «نگو، نشان بده را» در سینما آویزه گوش کنید. بدانید که یک تصویر معادل هزاران کلمه است و تا جایی که می‌توانید با تصویر حرف خود را منتقل کنید و از نگارش دیالوگ پرهیز کنید.

ایده‌یابی و تبدیل آن به فیلمنامه

وقتی صحبت از ایده در سینما می‌شود به معنای خلاصه و فشرده داستانی است که می‌خواهیم نقل کنیم؛ مثل زمانی که برای یک فیلم، خلاصه یک خطی می‌نویسیم. مانند خلاصه فیلم سینمایی پدرخوانده که درباره آن نوشته شد «جوان‌ترین پسر خانواده مافیایی برای انتقام از قاتلان پدرش دست به حرکتی می‌زند و خودش تبدیل به پدرخوانده می‌شود».

تعیین ایده یک خطی فیلم نیاز به مهارت خاصی دارد و معمولا زیر ۲۰ کلمه است و بعد از آن ایده وارد مراحل دیگر مانند سکانس و واحدهای نمایشی بزرگ‌تر شده و در انتها تبدیل به فیلمنامه سینمایی می‌شود. نکته قابل توجه این است که در هر ایده‌ای که به ذهن می‌رسد معنا و مفهومی نهفته است. همیشه کار ایده این است که شکل و فرم خط داستانی را معرفی می‌کند و ما را به سمت مسیری که مسیر داستان است جلو می‌برد.

داستان با مفهوم به تکامل می‌رسد

«مفهوم» مرحله بعد از ایده‌یابی است. مفهوم در ایده نهفته است و اگر در داستان خود را عیان کند خوب است. در غیر این صورت پیدا کردن مفهوم و آوردن آن در فیلم غیرممکن است و اگر داستان در مسیر مفهوم قرار نگیرد نمی‌توان نام آنرا داستان گذاشت. درواقع داستان با معنا و مفهوم به تکامل می‌رسد و ارزش بیشتری پیدا می‌کند؛ به همین دلیل است که برخی از داستان‌ها تاثیرات عمیقی در زندگی ما می‌گذارند.

کارگاه «از سجاده آتش تا کارو» با احمد مرادپور

احمد مرادپور متولد ۱۳۳۹ در تهران کارگردان و تدوینگر و نویسنده اهل ایران است. کارو، سارا و آیدا، پرونده‌ای برای سارا، رقص پرواز، رنجر، بهشت باران، سجاده آتش، زیر باران و پنجاه و سه نفر از آثاری است که وی در آن به عنوان کارگردان و دستیار کارگردان و یا نویسنده و تدوینگر حضور داشته است.

متن کارگاه این هنرمند بدین شرح است.

تکنیک‌های ایده‌یابی برای داستان

ممکن است در داستان درباره مفهومی صحبت کنید که در جامعه‌ای هنجار نباشد اما در جامعه دیگر ارزش باشد. مهم این است که وقتی داستانی را پرورش می‌دهید بتوانید آن را به سرانجام برسانید. این‌ها مواردی هستند که در داستان باید به آن توجه کرد. گاهی به‌خاطر بی‌توجهی به این موارد با وجود حضور بازیگر حرفه‌ای و چهره، فیلم مخاطب را جذب نمی‌کند در حالیکه اگر قدم اول استوار برداشته شود، قطعا نتایج درخشانی به دنبال خواهد داشت.

چگونه می‌توان ایده‌یابی کرد؟

یکی از راه‌های پیدا کردن ایده، دقت به زندگی خود و اطرافیان است. گاهی ایده در زندگی روزمره ما است و گاهی حتی رویاها و آرزوها می‌تواند ایده باشد. رویدادهای جامعه بشری، تاریخ، حال، آینده و تجربیات همگی می‌تواند ایده باشد اما تا وقتی آن رویدادها و منابعی که دسترسی داریم تبدیل به داستان نشوند، فایده ندارد.

هر ایده‌ای قابلیت تبدیل شدن به داستان را ندارد. فیلم کوتاه زمانی باید تمام شود که مفهوم را بیان کرده باشد؛ در واقع معنای داستان زمانی کامل می‌شود که مفهوم اصلی بیان می‌شود. داستان‌های ایرانی بهترین انتخاب برای فیلم کوتاه هستند. در فیلم زمانی که مفهوم اصلی تکمیل شد دیگر نباید آن را ادامه داد زیرا مخاطب را پس می‌زند. داستان زمانی تمام می‌شود که هر آنچه در ابتدای فیلم درنظر گرفته شده بود محقق شود.

تبدیل کردن ایده به سوال

یکی دیگر از راه‌های ایده‌یابی، تبدیل کردن ایده به سوال است؛ این کار، کلیدی طلایی برای ایده‌یابی است. فیلمنامه-نویس به جای داستان گفتن راجع به هر موضوعی بهتر است درباره آن از خود سوال بپرسد. این موضوعی است که من در اثر تجربه‌هایم به آن رسیده‌ام و بسیار کاربردی است زیرا در این صورت ابعاد آن موضوع برایتان بیشتر آشکار می‌شود.

البته مهم این است که در سوال کردن نباید ارزش گذاری کنیم فقط کافی است درباره آن ایده از خود سوال کنیم تا دریچه‌های زیادی برایمان باز شود. همچنین می‌توانیم برای آن موضوع، داستان طراحی کنیم تا تماشاگر به نتیجه برسد که آیا آن موضوع مناسب است و یا مناسب نیست.

بطور مثال، برای پدرخوانده می‌توانیم از خود بپرسیم «چه می‌شد اگر جوان‌ترین فرد خانواده تبدیل به پدرخوانده

می‌شد»؟. گاهی ایده بخاطر اینکه موقعیت متعارف را بر هم می‌زند و تضاد ایجاد می‌کند، جذابیت فیلم را بیشتر می‌کند. مثلا می‌توانیم از خود بپرسیم «چه می‌شود که فردی بی‌گناه دستگیر شود و حکم اعدام بگیرد؟» در مورد سجاده آتش می‌توانیم این سوال را بپرسیم که «چه می‌شد اگر فرمانده یک گردان در ابتدای جنگ کشته و از رزم خارج می‌شد و پسری جوان و بی‌تجربه به عنوان فرمانده انتخاب می‌شد؟» تبدیل کردن ایده به سوال، همان پیدا کردن خط داستانی است. این روش سوال کردن در بسیاری از موارد که ذهن به بن‌بست رسیده، می‌تواند کارگشا

باشد؛ در این صورت موضوعاتی پیدا می کنید که باید تبدیل به داستان شود.

چگونه ایده تبدیل به داستان شود؟

«داستان» متشکل از یک شخصیت و یک ماجراست؛ این دو اصل، حداقل مواردی است که برای داستان به آن نیاز دارید. داستان در دل سوال نهفته است. باید بتوانیم ابتدا یک داستان بگوییم و مرحله بعد این است که چگونه آن داستان را جذاب کنیم. زمانی که در فیلم، شاهد حضور راوی هستید بدین معنی است که شما در حال دیدن یک داستان هستید. در فیلم های داستانی معمولا تماشاگر خود را جای شخصیت می گذارد و نیازی نیست با حضور راوی، دائم به او یادآوری کنید که داستان را تماشا کنید. ضمن اینکه فیلم داستانی در اکثر موارد احتیاج به راوی ندارد زیرا مخاطب با آن همذات‌پنداری می کند. به نظر من داستان باید آنقدر جذاب باشد که تماشاگر خودش با او همراه شود.

استفاده از راوی در فیلم‌های مستند

در مستند به دلیل اینکه شکل روایت گری رابطه علت و معلولی ندارند می‌توانید از راوی استفاده کنید اما در فیلم هر چه تعریف می کنید باید موضوعیت خود را از قبل گرفته باشد.

شب های مستند

نمایش مستند «جام حسنلو»

محمدرضا اصلانی

محمدرضا اصلانی متولد ۱۷ آذر سال ۱۳۲۲ در رشت با عنوان پدر سینمای ایران شناخته می‌شود. او شاعر، کارگردان، فیلسوف، هنرپژوه و فارغ‌التحصیل رشتهٔ نقاشی از دانشگاه هنرهای تزئینی (دانشگاه هنر تهران فعلی) است. او از شاعران فعال و مطرح موج نویی دههٔ چهل بود که اشعارش امیدی در میان هواداران شعر مدرن برانگیخته بود. وی معتقد است بعد بصری شعر در کار دیگران تصویری در درون کلمات نیست بلکه در بیرون کلمه است و از تصویری بیرون از کلمات گزارش می‌دهد. به همین دلیل تلاش کرد تا در آثار خود نشان دهد خود کلمه می‌تواند در درون خودش تصویر بسازد.

متن نشست نقد و بررسی مستند «جام حسنلو» با حضور محمدرضا اصلانی و ارد عطارپور بدین شرح است.

دیدن اشیا، کشف معنا

بیست و سه سال بیشتر نداشتم که فیلم «جام حسنلو» ساخته شد. آن زمان طراحی بخش پژوهش در تلویزیون را با همراهی فریدون رهنما انجام دادیم. این بخش را برای موضوع ایرانشناسی پی ریزی کردیم که طرح آن از طرف تلویزیون پذیرفته شد. قرار بر این بود سینماگران جوان را دعوت کنیم تا از سرزمین مادری خود فیلم بسازند که در پی آن کیمیایی از مشهد و تقوایی از جنوب فیلم‌هایی را مقابل دوربین بردند.

ما اشیا را می‌بینیم تا معنا را کشف کنیم. در فیلم، چشم‌ها بیننده را تماشا می‌کند، چراکه از نظر من، بیننده همان حلاج است و سرنوشت او همچنان در نظام‌های سرمایه داری برای بشر رخ می‌دهد. نباید به اشیا تصوری همچون برده داشت. چراکه این جام زنده است و سخن خاموشی دارد که باید کشف شود. این جام خود، دارای داستان است. بنابراین می‌توان آن را به داستان‌های دیگری نیز نسبت داد. به همین، در ابتدای فیلم صداهایی از زندگی روزمره شنیده می‌شود. این جام مربوط به تاریخ گذشته نیست و برای امروز است. نسبت گذشته با زمان حال منقطع نیست بلکه زمان حال، تجمیعی از گذشته است. آینده نیز در زمان حال وجود دارد. گذشته هیچ وقت همانی نیست که خود بوده بلکه، آنی است که ما در آن بوده‌ایم.

ندیدن به معنای مرگ است

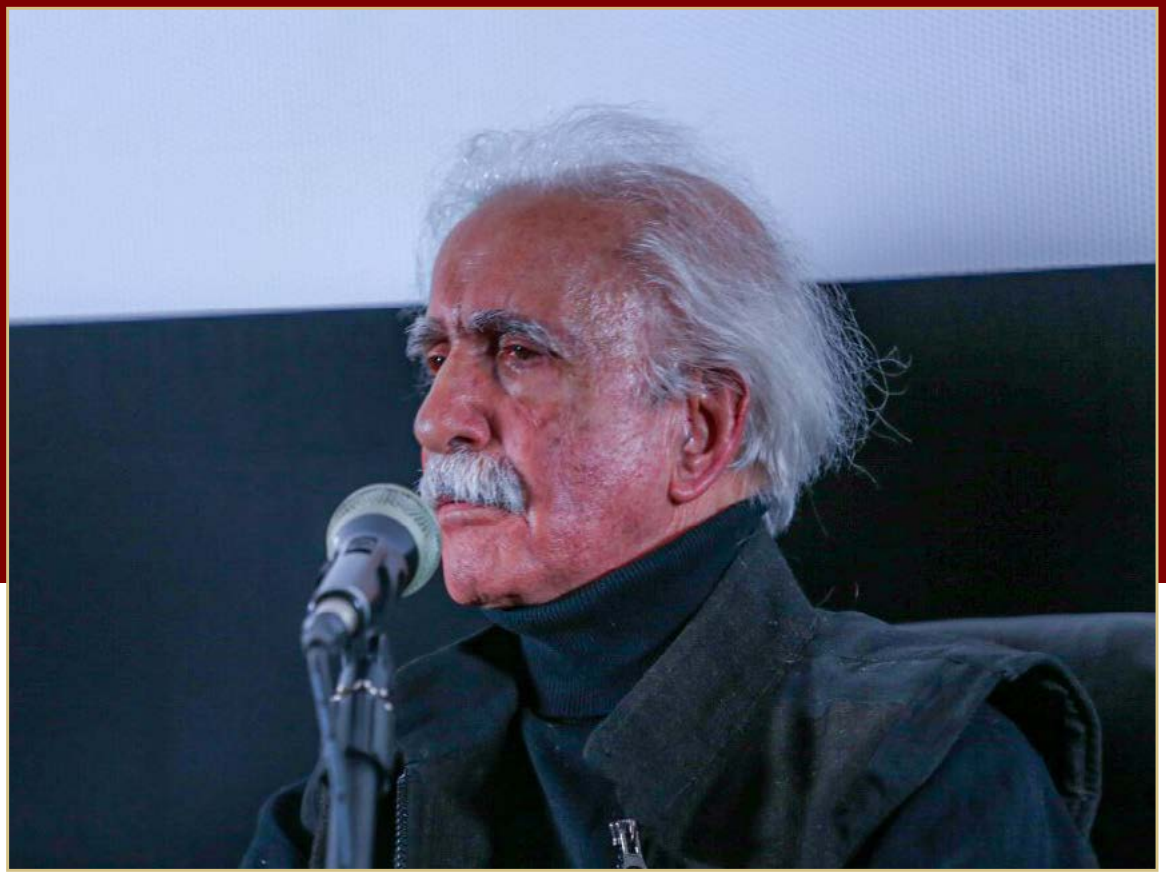
بزرگترین پلان در «جام حسنلو» تنها سه ثانیه است. شما فکر کنید ابعاد این جام تنها بیست سانتی‌متر در بیست سانتی متر است. آن زمان فیلمبرداری یک کار سینمایی، در هشت تا دوازده روز انجام می‌شد. ما ۲۳ روز فیلمبرداری کردیم و نورپردازی این اثر بسیار دشوار بود زیرا باید به نوعی نورپردازی صورت می گرفت تا دیافراگم کمتر از هشت نباشد در غیر اینصورت تصویر از حالت فوکوس خارج می‌شد. عادت یعنی ندیدن و ندیدن به معنی مرگ است. اشیا زندانی عادات ما هستند و ما باید بتوانیم رویه را تغییر دهیم زیرا رسالت فیلم مستند، چنین چیزی است.

از من نپرسیدند چرا فیلم نمی‌سازم

سال ۸۶ و سی سال پس از «شطرنج باد»، فیلم سینمایی دیگری ساختم و تا امروز دیگر کار نکردم. اگر با حساسیت به این مسئله نگاه کنیم، خود کم‌تر از ماجرای حلاج نیست. هنوز کسی از من نمی پرسد چرا دیگر فیلمی نساختید. به جز فیلمی که درباره بانک ساختم، هیچ وقت کسی سوژه فیلم‌های من را انتخاب نکرده است. تنها خودم درباره موضوعات فیلم‌هایم تصمیم می‌گیرم. من با موضوعات فیلم‌هایم زندگی می‌کنم. دوره‌ای با مرحوم رهنما برنامه‌ای را درباره بزرگان و چهره‌های عرفانی تهیه می‌کردیم که از مراجع مهم ما، «تذکره الاولیا» بود. چون در آن زمان منابع به راحتی در دسترس نبودند، من برای تحقیق به کتابخانه مجلس و کتابخانه ملی می‌رفتم. رهنما متن‌ها را تنظیم می‌کرد و آقای قائم مقامی آن‌ها را می‌خواند. آن هنگام نیز یکی از متن‌ها متعلق به حلاج بود. من این کتاب را از پیش می‌شناختم.

فراسوی امید و ناامیدی حرکت کنید

اصولاً به امید و ناامیدی اعتقادی ندارم. جهان دائما در حال تغییر است و اخلاق باید خود را به صورت منظم با شکل جدید جهان تطبیق دهد. فراسوی امید و ناامیدی حرکت کنید و تنها به فکر عملی خلاق و سازنده باشید. حتی اگر آن عمل اشتباه باشد. انسان تنها موجودی است که اشتباه می‌کند و هنگامی که مرتکب اشتباه می‌شود یعنی هنوز زنده است. انسان تنها موجودی است که اشتباه می‌کند و خود را به سمت ناشناخته‌ها پرتاب می‌کند. اگر در چاله بیفتید بهتر از حرکت در مسیری مستقیم است. راه صاف برای افرادی است که راه رفتن بلد نیستند و راه رفتن برای افرادی است که به بی راهه می‌روند و باید این نکات را آموخت.



کشف وجوه شاعرانه جهان

انسان جام اصلی است و این موضوع در فیلم وجود دارد. وقتی یک اثر در زمان خود موفق نمی‌شود، جریانی ایجاد نمی‌کند. اما این فیلم تأثیرات خود را داشت. نکته جالب این است که تا آن زمان اصلا کسی این جام را نمی‌شناخت. در جامعه روشنفکری ما نیز حلاج جایگاهی نداشت و فیلم «جام حسنلو» باعث مطرح شدن او شد. چند سال بعد توجه به این شخصیت زیاد شد و حتی تعزیه حلاج به صحنه رفت. تمام تلاش من این است که دین خود را به جهانی که من را

مادرانه پرورده و نگه داشته است ادا کرده و بتوانم وجوه شاعرانه این جهان را کشف کنم.

عطارپور: تکنیک فیلم جلوتر از زمان است

«جام حسنلو» یکی از فیلم‌های مورد علاقه من در سینمای مستند است. در سال ۱۳۳۷ رابرت دایسون به همراه گروهش که در ایران حفاری‌های باستان شناسی انجام می‌دادند، در تپه حسنلو این جام را پیدا کردند. جامی که مانند بسیاری از آثار دیگر از جمله جام شیردال مارلیک، مچاله شده است. بر روی این جام تصاویری روایت پردازانه حک شده است. آن زمان این اثر به اندازه بعضی الواح مکشوف مانند لوح داریوش سر و صدا ایجاد نکرد و فیلم «جام حسنلو» باعث مطرح شدن آن در محافل شد. نزدیکی این تصاویر اسطوره‌ای که روایتی داستانی دارد و نزدیک کردن آن به دوره نزدیک به منصور حلاج، اتفاق ویژه‌ای است. هر لحظه از این فیلم به نکات ریزی اشاره دارد.

فیلم از نظر تکنیکی از زمان خود بسیار جلوتر است و انقلابی در این زمینه به شمار رفته و نوع دیگر از بیان را به کار می‌گیرد. پیش از این اثر، فیلمی که با شکستن قالب‌های تکراری و وارد شدن

به عرصه‌های نو، راهی تازه را در پیش گیرد وجود نداشت. مدتی پیش در محفلی حاضر بودم که فیلم‌های تجربی روز را نشان می‌دادند و در میان آن‌ها آثار خوبی وجود داشت. با این وجود و در مقایسه با آن فیلم‌ها، اثر آقای اصلانی از نظر بیانی همچنان حرف‌های بسیاری برای گفتن دارد و همچنان به عنوان یک اثر نو و جدید دارای ارزش است. فیلمی که غیرقابل تقلید است، هرچند بسیاری از مستند سازان از آن تاثیر گرفته‌اند.

سینایی با حسرت ساخت «رضا عباسی» از دنیا رفت

«جام حسنلو» دارای روایت است و هنر اصلانی در این است که روایت را از عصر بخصوصی گرفته و آن را با اسطوره‌ها و نمادهای میترایی تلفیق کرده است. بنابراین زمانی که صدای فردی همچون هیتلر را در فیلم می‌شنویم، جای تعجبی ندارد چراکه با تصاویر کاملا هماهنگ است. روایت فیلم با هوشمندی از تذکره الاولیا برداشته شده و با تصاویر یک جام ترکیب شده است. از من خواسته شده بود که بر اساس پیکره مرد شمی فیلمی بسازم. اثری که نشانه حماسه و رستاخیز ایران است و من فکر می‌کردم چگونه می‌توان این کار را صورت داد. در صورتی که اصلانی با نگاهی ویژه موفق به انجام این کار شده است. معتقدم یک نگاه هنرمندانه پشت این کار است. چشم‌ها در این اثر و نیز فیلم «جیغ» وجود دارد.

اغلب اوقات شرایط ساخت فیلم فراهم نیست. زنده یاد سینایی فیلم‌های مختلف پرتره مخصوصا درباره نقاش‌های مختلف ساخته بود. خود او به نقاشی علاقه‌مند بود و همه این فیلم‌ها را کارگردانی کرده بود تا بتواند فیلم اصلی خود درباره «رضا عباسی» را بسازد. سینایی بیست سال در پی ساخت آن فیلم تلاش کرد و با حسرت ساخته نشدن اثر مورد علاقه‌اش از دنیا رفت. آقای اصلانی مایل هستند فیلمی درباره مولانا بسازند اما هیچ حمایتی از او صورت نمی‌گیرد. «جام حسنلو» فیلم یک جوان بیست و سه ساله بود و بدون آنکه تمایزی میان سینمای داستانی و مستند قائل شوم، از نظر من «جام حسنلو» یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران است.

نمایش مستند «از مشروطیت تا سپنتا» ساخته محمد تهامی‌نژاد

محمد تهامی‌نژاد، زادهٔ آذر ۱۳۲۱ در تهران پژوهشگر در تاریخ، منتقد، مترجم و مستندساز معاصر ایرانی و از پیشتازان سینمای مستند در ایران است. تهامی‌نژاد نه‌تنها در زمینهٔ ساختن فیلم مستند پیشینه‌ای طولانی دارد، بلکه در زمینهٔ آموزش، ترجمه، تألیف، پژوهش و نقد فیلم‌های مستند نیز از مطرح‌ترین سینماگران معاصر ایران به‌شمار می‌رود. فیلم مستند «از مشروطیت تا سپنتا» ساخته این مستندساز معاصراست.

متن نشست نقد و بررسی مستند «از مشروطیت تا سپنتا» با حضور مهرداد فراهانی پژوهشگر سینمای مستند و تاریخ سینمای ایران بدین شرح است.

فیلم به‌مثابه یک پژوهش بنیادی

در فیلم «از مشروطیت تا سپنتا»، موضوع پژوهش بسیار مشهود و حائز اهمیت است. ضمن اینکه فیلم به‌مثابه یک پژوهش بنیادی است. گاهی یک تحقیق و کارپژوهشی از قبل وجود دارد و فیلمساز آن را تبدیل به یک فیلم می‌کند اما گاهی نیز یک فیلم، خود ابزاری برای پژوهش به وجود می‌آورد که این مسئله یک اتفاق همیشگی نیست.

فیلمی فروتن برگرفته از شخصیت کارگردان

برخی فیلم‌ها به دلیل تحقیق و کار پژوهشی که داشته‌اند مورد توجه قرار می‌گیرند. اسنادی هم که در این فیلم فراهم آمده، بعدها در آثار دیگر نیز مورد استفاده قرار گرفته است. مانند گفت‌وگو با روح انگیز سامی نژاد، حبیب‌الله مراد و خان‌بابا معتضدی که از آن‌ها می‌توان به عنوان سندی برای پژوهش‌های آینده استفاده کرد. «از مشروطیت تا سپنتا» فیلمی فروتن است که این موضوع برگرفته از شخصیت تهامی نژاد است.

اثر با طراوت از یک کارگردان تمام عیار

گاهی نگاه سندگونه به اثر، مانع فهم ارزش‌های سینمایی آن می‌شود. این اثر اسبابی را برای سایر محققان سینمای ایران فراهم کرده است و افراد بسیاری تاکنون به فیلم تهامی‌نژاد ارجاع داده‌اند. این مستند کاری خلاق، با طراوت و بازیگوش است که

متعلق به زمان معاصر به نظر می‌رسد و اثری از کهنگی در آن مشاهده نمی‌شود. در عصر حاضر زمانی که با اسناد بی‌جان کار می‌کنیم، تدوین کامپیوتری امکانات زیادی به ما می‌دهد، اما آن زمان این امکان وجود نداشته است. همه ما تهامی‌نژاد را به عنوان یک پژوهشگر می‌شناسیم اما، فیلم نشان می‌دهد او یک کارگردان تمام عیار است که با استادی تمام، توانسته فیلمی با طراوت را به وجود بیاورد. فیلم «فانوس خیال» را بهرام ری‌پور چند سال پس از این اثر ساخته که موضوع آن هم تاریخ سینما است و ساختاری شبیه به مقاله‌ای مصور دارد که در این خصوص اطلاع رسانی می‌کند.

تاریخ معاصر؛ مسئله مستندسازان ایرانی

تهامی‌نژاد به عنوان محقق، خود دارای دیدگاهی خاص نسبت به سینما است و براساس دیدگاه شخصی، نگاهی به تاریخ سینمای ایران دارد. «از مشروطیت تا سپنتا» اثری پیشگام است که فیلمساز آن را در ۲۸ سالگی فیلمی درباره تاریخ سینما ساخته است. در دو دهه اخیر به همت برخی از فیلم‌سازان، تاریخ معاصر مسئله مستندسازان ایران شده است، اما در سال ۴۹ و پیش از آن، شرایط اینگونه نبوده و عموما فیلم‌ها یا فضایی شاعرانه داشتند و یا درباره تاریخ بسیار کهن و موضوعات دیگر ساخته می‌شدند و تاریخ معاصر دغدغه مستندسازان آن زمان نبوده است. یکی از آرزوهای دیرینه من این است که انبوه نوشته‌های محمد تهامی‌نژاد در قالب کتاب جمع‌آوری شود و متولی آن می‌تواند جایی مانند موزه سینما باشد. همچنین ضروری است توسط فیلمخانه ملی ایران آثاری از این دست مورد ترمیم قرار گیرد. این فیلم یک ارزش افزوده دیگر هم دارد و نشان می‌دهد پژوهش درباره تاریخ سینمای ایران چه مسیری را طی کرده است. برخی از پلان‌ها همچون تصاویر ناصرالدین شاه بعدها و در سال ۸۱ به آن اضافه شد. تهامی‌نژاد می‌گوید تصویر لابراتوار ایرانی برای اولین بار در فیلم من نمایش داده می‌شود اما احتمالا قدیمی‌ترین آن نیست. همچنین سایه‌های روی پرده در این فیلم که ارجاعی به سینما است.

عطارپور: تهامی نژاد پژوهشگر تاریخ است

تهامی‌نژاد پژوهشگر تاریخ بوده و علاقه او به این رشته، مقدم بر ساخت فیلم مستند است. تلاقی تاریخ و سینمای مستند درنهایت به اثری تبدیل شده که اکنون از اسناد تاریخی مهم به شمار می‌رود. در فیلم «از مشروطیت تا سپنتا» خان‌بابا معتضدی حضور دارد که حضور او اتفاقی عجیب است. زیرا او از مطرح‌ترین فیلمبرداران تاریخ سینمای ایران بعد ابراهیم‌خان عکاس‌باشی است. تهامی‌نژاد در این اثر صرفا ثبت کننده تصاویر نبوده بلکه به

عنوان کارگردان، میزانسن‌های قابل توجهی در نظر گرفته است و این موضوع در سایر مستندهای او هم وجود دارد.

نگاه تاریخی

نگاه تاریخی تهامی‌نژاد به عنوان یک انسان چند وجهی در مقالات، کتاب‌ها و فیلم‌های او بسیار شاخص است. او به تاریخ علاقه دارد و این مسئله در مجموعه فعالیت‌های وی مشهود است. تهامی‌نژاد علاوه بر اینکه پژوهشگر تاریخ است، از پیشگامان پژوهش مستند در سینمای ایران نیز به شمار می‌رود. شهریارعدل می‌گوید تاریخی که دوربین برای اولین بار وارد ایران شد، با تاریخی که تاریخ شناسانی همچون جمال امید ذکر کرده‌اند تفاوت دارد و شش ماه پیش از آن است.

لزوم ساخت مستندهای بیشتر درباره مشروطه

متاسفانه بیشتر مکان‌های تاریخی که ضروری است در اختیار مستندسازان قرار بگیرد، برای تولید فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی استفاده می‌شود. البته تا زمانی که آسیبی به اشیا تاریخی وارد نشود، مشکلی وجود نخواهد داشت. اگر در موزه‌ها، فیلمسازان بتوانند رعایت بعضی ضوابط را داشته باشند، این مکان‌ها می‌توانند هر چه بیشتر در اختیار آن‌ها قرار بگیرد.

خوشحالم در زمان مدیریت خود مستندهای

بسیاری در کاخ گلستان ساخته شد. امیدوارم درباره مشروطیت و نقش افرادی که در این راه جان خود را از دست داده اند، آثار درخشانی ساخته شود. یادم می آید شهریار عدل فیلم‌هایی را در انبار کاخ گلستان پیدا کرد و به همت او این فیلم‌ها از زیرزمین‌های کاخ گلستان به فرانسه برده شد و مورد بازسازی قرار گرفت و برای اولین بار آن را در فیلمخانه ملی ایران به نمایش گذاشتیم.

مستند «سرود دشت نیمور» ساخته زنده یاد محمدرضا مقدسیان

زنده‌یاد محمدرضا مقدسیان مستندسازی است که از او ۳۵ مستند و مجموعه تلویزیونی به جای مانده است. «ملحمه آخر» عنوان نخستین فیلم مستند مقدسیان است که برشی از زندگی رو به زوال تعزیه‌خوان‌های دوره‌گرد است. کسب چندین جایزه معتبر داخلی و بین‌المللی نظیر جایزه نخست جشنواره مسکو ، جایزه ویژه جشنواره A. B. U (اتحادیه فیلمسازان آسیا و اقیانوسیه)، سیمرغ بلورین جشنواره فجر و لوح افتخار جشنواره‌های مارسی، شادو (هند)، پراگ، آمستردام، سینما دورئل پاریس و... از افتخارات محمدرضا مقدسیان در حوزه سینمای مستند است.

متن نشست نقد و بررسی مستند «سرود دشت نیمور» با حضور حمید جعفری؛ مستندساز بدین شرح است.

مقدسیان تفکر عدالتخواهی داشت

مهمترین آثار این مستندساز شاخص در دهه شصت و هفتاد ساخته شده است. اما او با اولین فیلم‌هایش خود را به عنوان فیلمسازی دقیق مطرح کرد. از فیلم اول او نسخه‌ای در دست نیست اما فیلم دومش «نگارگر الطافی» و به ویژه فیلم دوم او «کوره‌پزخانه» آثاری مهم و دقیق و آراسته‌ای هستند که با ساخت آن‌ها به عنوان فیلمسازی مهم مطرح می‌شود. سینمای مقدسیان مبتنی بر بازسازی است. مقدسیان معتقد بود سینمای مستند بدون بازسازی امکانات زیادی را از دست می‌دهد.

«گفت و گو در مه»؛ تنها فیلم بازسازی نشده مقدسیان

زمانیکه در تحول یک رویداد حاضر نیستیم یا باید آن را تعریف کنیم و یا به شیوه‌های مختلف آن را نشان دهیم. مقدسیان به سینمایی کردن امر واقع، بسیار اهمیت می‌داد. منظور از سینمایی کردن، صرفا به تصویر کشیدن آن نیست. سینما باید ابزاری باشد که ایده مرکزی شما را متبلور کند.

مقدسیان در بازسازی، بسیار وفادار به ایده‌ای بود که از موضوع می‌گرفت. امروزه شاهد سینمایی هستیم که همه چیز را بازسازی می‌کند اما بازسازی در خدمت داستان‌پردازی است و یا فیلمساز، بازسازی خود را پنهان می‌کند و گویی دوربین بی واسطه در محل حضور دارد. این روش فاصله زیادی با شیوه بازسازی مقدسیان دارد.

نقش بازسازی در سینمای مستند

موضوع این فیلم، لایروبی نهر نیمور است. می‌شد از این موضوع گزارشی تهیه کرد اما مقدسیان در این موضوع، ایده‌ای به دست آورد که ارتباط عمیقی با فرهنگ ایران دارد و آن «حماسه» است. او برای تبلور ایده حماسه در فیلم راهی به جز بازسازی نداشت. در فیلم می‌بینیم که مردمی با همیاری هم، نهری را لایروبی می‌کنند. در این اتفاق در طبیعت خودش نظمی وجود دارد که از چشم ما پنهان است. حس می‌شود اما، دیده نمی‌شود. برای نشان دادن این نظم ناگزیر در واقعه تصرف می‌کنید، چون باید واقعه را از فضای سه بعدی به پرده دو بعدی منتقل کنید و نظمی ویژه پرده بسازید. این کار را جز با بازسازی نمی‌توان تصویر کرد. ترکیب‌بندی نماهای فیلم، نقاشانه است و جزئیات بسیار ظریفی در آن لحاظ شده است به عنوان مثال، نماهای لانگ شات لایروبی در سکانس لُقووَرز و صحنه قربانی.

فیلمی مردم‌نگارانه؟

فیلم «سرود دشت نیمور» اثری مردم‌شناسانه نیست اما دارای ویژگی‌های «مردم‌نگارانه» است. در بسیاری از آثار مقدسیان ویژگی‌های مردم‌شناسانه وجود دارد اما سینمای او مردم شناسانه نیست. در اوایل فیلم، نمایی از یک تپه می‌بینیم و بعد بیل‌هایی که از پشت تپه بالا می‌آیند و سپس جمعیتی همه بیل به دوش و فرد جلودار آنها مثل یک سردار پدیدار می‌شوند. این تصویر به ما چه می‌گوید؟ گویی عده‌ای دارند به جنگ می‌روند. این تصویرِ رفتن مردم به جنگ طبیعت است. سر و سامان دادن این نما به گونه‌ای که بتواند چنین منظوری را منتقل کند، جز با بازسازی به دست نمی‌آید. اهمیت فیلم در این است که ایده خود را که درباره حماسه همیاری مردم نیمور است و ریشه در سنت آن مردم دارد را به صورت سینمایی بیان می‌کند. مقدسیان هم سینما را بلد بود و هم می‌توانست با مردم ارتباط برقرار کند. اینکه جمعیت زیادی از افراد روستا را روزهای متوالی مقابل دوربین بیاوریم به هیچ وجه کار ساده‌ای نیست.

سینمایی مبتنی بر بازسازی

مقدسیان را بدون محمدرضا اصلانی نمی‌شود تعریف کرد. مقدسیان سینما را از آقای اصلانی آموخته بود. تهیه کننده اولین فیلم مقدسیان «ملحمه آخر» و همینطور یکی از مهم‌ترین فیلم‌های او «کوره‌پزخانه» آقای اصلانی بود. همچنین در چند فیلم از جمله مجموعه «کودک و استثمار» دستیار آقای اصلانی بود. سینمای اصلانی نیز

مبتنی بر بازسازی است، البته او مسیر دیگری را طی می کند. مقدسیان در هنگام ساخت این فیلم، ارتباط نزدیکی با اصلانی داشته و آقای اصلانی در جلسات متعددی برای او و دوستان دیگری درباره نقاشی و به ویژه نقاشی ایرانی بحث می کرده است. استواری ترکیب‌بندی‌ها در این اثر، نتیجه دانشی است که در همین جلسات از آن‌ها برخوردار شده بود. مقدسیان در ترکیب‌بندی‌ها دقت و حساسیت زیادی داشت که نقش محمدرضا اصلانی در این موضوع بسیار پررنگ است.

نقش پژوهش در سینمای مقدسیان

محمدرضا مقدسیان به پژوهش اهمیت زیادی می‌داد اما مسئله وی این بود که پژوهش یک اثر، چگونه می‌تواند بیانی سینمایی پیدا کند. در نگاه او، پژوهش برای فیلمساز معنای متفاوتی با پژوهش از منظر یک نویسنده داشت. سینمای مستند عرصه‌ای متکثر است و انواعی از فیلم‌های مستند ساخته می‌شوند که همگی آنها را به عنوان سینمای مستند می‌دانیم. نگاه مقدسیان این نبود که با آثار خود صرفا اطلاعاتی را به مخاطب منتقل کند، بلکه همواره به دنبال تبلور سینمایی ایده مرکزی‌اش بود. در این فیلم ایده او، حماسه همیاری در میان مردم است. در آثار او ایده‌ها هر یک به شکلی دراماتیزه می‌شوند.

همکاری طولانی مدت بهادری با مقدسیان

زنده‌یاد محمود بهادری یکی از شاخص‌ترین فیلمبرداران سینمای مستند ما بود. البته مقدسیان همیشه با فیلمبرداران بسیار خوبی کار کرد و خود را مدیون آن‌ها می‌دانست. او همیشه می گفت فرهاد صبا فیلمبردار «آب و آبیاری سنتی در ایران»، باعث شد من فیلمساز شوم. چنین ارتباطی را با بهادری هم داشت. او همیشه می گفت این فیلم بدون بهادری به سرانجام نمی‌رسید. او همچنین فیلم خیزاب و نیز سه فیلم درباره استادان موسیقی نواحی ایران را با همکاری محمود بهادری به عنوان فیلمبردار ساخت.

شرایط تولید «سرود دشت نیمور»

ساخت فیلم «سرود دشت نیمور» در آن زمان بسیار مهم است. امروزه دیگر امکان تولید چنین فیلم‌هایی وجود ندارد. در آن مقطع، مرتضی فرهادی به مقدسیان اطلاع می‌دهد که این آیین برای آخرین بار است که انجام می‌شود و مقدسیان هم تلاش خود را برای ساخت فیلم به کار بست و البته مدیر گروه تلویزیون هم از ساخت این فیلم حمایت کرد. در مورد پلان‌های مربوط به لایروبی، امکان برداشت‌هایی متعدد وجود نداشت و مقدسیان این سکانس‌ها را با دو دوربین فیلمبرداری کرد. اما پیش از فیلمبرداری صحنه را بسیار خوب سازماندهی کرده بود.

سینما وریته

گاهی سینما وریته تنها در ظاهر اتفاق می‌افتد، در حالیکه نه تنها همه بازسازی است بلکه در آن دروغ‌هایی هم گفته می‌شود. البته خریدار هم برای آن‌ها وجود دارد. چراکه به کیلشه‌های رایج پاسخ می‌دهند.

عطارپور: مقدسیان فیلمساز هوشمندی بود

من در فیلم «دو، سه چیزی که می‌توانم بگویم» با مقدسیان به عنوان تهیه کننده همکاری داشتم؛ او فیلمساز بسیار

هوشمندی بود. فیلم «گفت و گو در مه» او یک اثر فوق العاده در سینمای مستند ایران به شمار می رود. مقدسیان در اواخر دوران کاری، کمی سبک کارش‌اش تغییر کرد که به نظرم این تحول حاصل تغییر در دیدگاه او نبود، بلکه به دلیل مشکل فیزیکی بود که با بالارفتن سنش پیدا کرده بود.

مقدسیان دارای تفکر عدالت‌خواهانه بود و اقشار فرودست را همراهی می‌کرد و این مسئله در فیلمی که تماشا کردیم نیز نمود دارد. او ذهن بسیار پیچیده‌ای داشت و فکر می‌کنم در این فیلم به دنبال خلق شخصیت دیگری هم بوده است. در ذهن مقدسیان همیشه مواردی وجود داشت که به صورت علنی نمی‌توانست آن‌ها را مطرح کن به همین دلیل تلاش می‌کرد به روشی دیگر این موارد را در ذهن مخاطب بنشاند.

نسبتی در فیلم و استفاده از شیوه بازسازی وجود دارد که درباره این روش نمی‌توان با قطعیت گفت استفاده از بازسازی تا چه میزان درست است.او در شیوه‌هایی چیره دست بود و از هوش و قدرت تخیل بسیار بالایی بهره می‌برد. در واقع می‌توان گفت محمدرضا مقدسیان فیلمسازی

بود که فیلم‌های او همیشه باقی خواهد ماند و خودش نیز هرگز تکرار نخواهد شد.

سعید رشتیان: بازسازی در سینمای مستند مهم است

افراد زیادی در این فیلم حضور داشتند که وجودشان بسیار مهم است. از جمله زنده یاد بهادری که بر نقش وی در مجموعه آثار مقدسیان باید تاکید زیادی شود. من از طریق پژوهش و نگارش با این افراد آشنا شدم و این شانس را داشتم تا تهیه کننده یکی از فیلم‌های مقدسیان باشم. او در کار خودش بسیار حرفه‌ای بود و در عین حال نزدیک بودن به او، لذت‌ها و گرفتاری‌های زیادی به همراه داشت. امروز برای ساده‌تر شدن کارها به سراغ بازسازی می‌روند اما، در گذشته اینگونه نبود. سینمای مستند در آن دوره به نوعی ادامه سینمای موج نویی است که در سینمای داستانی وجود داشت. برای فیلمساز، ایده کانونی مهم است و او می‌اندیشید که چگونه از آن به روایتی سینمایی دست پیدا کند. در آن دوره افرادی همچون ابراهیم مختاری و محسن عبدالوهاب تلاش کردند که چگونه می‌توان به واقعیت بصری سینمایی نزدیک شد. این دوره یک مکتب و تجربه در سینمای مستند به شمار می‌رود که به معنای آمیختگی و نزدیک شدن به واقعیت است. به همین دلیل سوژه را در موقعیتی قرار می‌دادند که واکنش‌های مورد نظرشان را نشان دهد.

نمایش مستند «عروسی مقدس»

فرهاد ورهرام زاده ۱۳۲۷، بروجرد پیشکسوت مستندساز، فیلمبردار، محقق، کارگردان، عکاس، تهیه‌کننده و نویسنده ایرانی است. وی در مدرسه عالی تلویزیون و سینما، رشته فیلم‌برداری را نیمه‌تمام و در دانشکده هنرهای دراماتیک تهران رشته کارگردانی سینما خواند. ورهرام فعالیت هنری خود را از سال ۱۳۵۲ آغاز کرد. تاکنون در زمینه فیلمبرداری، کارگردانی، تحقیق و عکاسی فعالیت‌های مختلفی داشته‌است. از جمله فعالیت‌های هنری وی برگزاری چند نمایشگاه عکس در ایران، فرانسه و اتریش بوده‌است. فعالیت او از مسئولیت واحد فیلم و عکس در بخش مردم‌شناسی مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران آغاز می‌شود و در سال‌های بعد مسئول واحد فیلم و عکس و دستیار تحقیق در مؤسسه پژوهش‌های دهقانی و روستایی ایران و مسئولیت واحد فیلم و عکس و کارشناس تحقیق در مرکز تحقیقات روستایی و اقتصاد کشاورزی می‌شود.

متن نشست نقد و بررسی مستند «عروسی مقدس» با حضور فرهاد ورهرام و پروین ثقه الاسلامی به شرح زیر است.

سفر به اورامان

در سال ۱۳۶۸ نصرالله کسرائیان از عکاسان شناخته شده کشورمان، سفری به روستای اورامان داشته است. این روستا و مراسم آیینی آن به واسطه عکس‌های کسرائیان به ایرانیان معرفی شد. آن عکس‌ها در کتاب «سرزمین ما ایران» و کتاب «کردستان» منتشر شد. کسرائیان یک سال بعد، از من خواست برای سفر به همان محل برویم. یادم می‌آید در سال هفتاد با وجود برف شدیدی که می‌بارید آن سفر را رفتیم. به دلیل شرایط نامساعد جوی نزدیک به ۳۰ روز در آن دِه ماندیم و به عکاسی و کار پرداختیم. بعد از آن به وین رفتم و آلفرد یاناتا که معاون موزه مردم‌شناسی وین بود و به زبان فارسی صحبت می‌کرد، نسخه‌ای از فیلم «تاراز» که درباره کوچ بختیاری‌ها ساخته بودم را دیده بود. او از کارهای اخیرم پرسید و داستان منطقه را برای او گفتم. از من خواست ایده‌ام را به صورت فیلم به او ارائه دهم. در سال ۷۲ فیلمبرداری این مستند را انجام دادیم که تا پایان سال ۷۴ نیز تدوین آن به طول انجامید.

حفظ رسوم ها و آئین ها

این روزها آیین‌ها و مراسم ها کم رنگ شده است. مراسم پیرشالیار هم که در نیمه بهمن برگزار می‌شود به همین مسئله دچار شده است. من موضوعاتی که مقابل دوربین می‌برم را تعقیب می‌کنم. فیلمی درباره بختیاری‌ها در سال ۱۳۶۶ ساختم که در آن جامعه

کوچ نشین را تعقیب کردم. امروزه شاهد هستیم بسیاری از این افراد کوچ‌رو، حاشیه-نشین شهرها هستند. مراسمی که در فیلم شاهد آن بودید، دیگر به این شکل وجود ندارد. در این روستا، ساختمان‌ها و کوه‌ها برای ساخت خانه‌های تازه تخریب شده‌اند. همچنین ورود زیاد گردشگران و عکاسان باعث شده بزرگان روستا دیگر این مراسم را برگزار نکنند.

اورامان ۹۹ پیر دارد

فیلمی را بعد از سی سال ساختم که دیگر شباهتی به شکل سابق خود در اورامان ندارد. در فصل بهار مراسمی در این خطه برگزار می‌شد که طی آن، دامداران به بدرقه اولین گروهی می‌پرداختند که به ییلاق می‌رفتند اما امروزه این دو مراسم کهن با یکدیگر ترکیب شده و دیگر شکل سابق خود را ندارند. این فیلم مانند اشیا یک موزه به حساب می‌آید و محققان می‌توانند از آن استفاده کنند. نکته جالب این است که اهالی فکر می‌کنند که من باید در تمام مراسم‌های آیینی حاضر باشم. گزارش این فیلم باعث شد جاده اورامان ساخته شود و دامنه خطوط و برق و تلفن به این منطقه کشیده شود. اورامان ۹۹ پیر دارد که شامل موارد مختلفی است. هنگام ساخت «پیرهای اورامان»، به سه پیرشالیار برخوردم که مربوط به دوره اسلامی بودند. آن‌ها پیش از اسلام دین‌های خود را داشتند. در ابتدای فیلم برای آنکه روایت را از طرف خود بازگو نکنم، آن را به متولی نسبت دادم به همین دلیل صدای گوینده هم متفاوت است و از جایی به بعد خودم صاحب روایت می‌شوم. به نظر من پیرشالیار یک شخصیت افسانه‌ای و اسطوره‌ای است.

زنان در این مراسم به جز پختن نان نقشی ندارند. اصولاً در بسیاری از مراسم‌های آیینی ما، خانم‌ها نقش پررنگی ندارند.

عروسی مقدس یک فیلم مردم‌شناسی است

من تنها کارگردان فیلم هستم و مالک آن، وزارت علوم اتریش است. البته نسخه‌ای از فیلم را در اختیار فیلمخانه ملی ایران گذاشتم تا جزو سندهای آن باشد. «عروسی مقدس» یک فیلم مردم شناسی است و بارها دیده شده و در جشنواره‌های مختلف تخصصی حوزه مردم شناسی در کشورهای آلمان، هلند، کانادا، نروژ و... حضور داشته است. «عروسی مقدس» یک فیلم مردم شناسی است و ما حق نداریم در چنین آثاری صدا را از جای دیگر وارد کرده یا از موسیقی استفاده کنیم. همچنین نباید دست به تحلیل زده و برای مردم از صفت استفاده کنیم. فیلم «تاراز» که مالک آن هستم، در حال بازسازی است و از این بابت خوشحالم اما اگر این اتفاق هم

نمی‌افتاد، نگاتیو زیبایی‌هایی دارد که برای من جذاب است. «عروسی مقدس» آخرین اثری بود که هوشنگ آزادی ور، گفتار آن را برعهده داشت.

پروین ثقه الاسلامی : بهره گیری از داشته های میراثی

زمانی که به عنوان مدیر مجموعه کاخ گلستان مشغول به کار بودم، تعدادی فیلم مستند ساخته شد. «آلبوم خانه» کاخ گلستان بعد از موزه انگلیس، دومین آلبوم خانه جهان است. ما وظیفه داریم علاوه بر تشویق مردم به بازدید از موزه‌ها، از

داشته‌های میراثی خود استفاده کرده و آن را در اختیار مستندسازان قرار دهیم. در مجموعه کاخ گلستان آلبوم خانه و مراکز اسناد از مراکزی هستند که جذابیت زیادی برای ساخت فیلم‌های مستند دارند.

در دید مردم

موزه‌های ما نظیر موزه ملی و آبگینه پتانسیل لازم را دارند تا به شکل‌های مختلف در چنین آثاری مورد توجه قرار گیرند. موزه، مکانی است که باید داشته‌های خود را در دید مردم قرار دهد. ما در آن مقطع تلاش می‌کردیم دانشجویان هنر خصوصا هنرجویان رشته‌های سینما و نقاشی را جلب کنیم و از آن‌ها بخواهیم آثاری را درباره این موزه تولید کنند. امیدوارم چنین روندی همچنان ادامه دار باشد.

رسالت موزه‌ها

یکی از رسالت‌های مهم موزه‌ها این است که داشته‌های خود را در اختیار هنرمندان رشته‌های مختلف قرار دهند تا آثار نگهداری شده در این مراکز دیده شوند. امروزه مردم به موزه گردی عادت کرده‌اند، در حالی که در گذشته این گونه نبود. هنرمندان می‌توانند باعث پویایی، زنده بودن و معرفی موزه‌ها شوند.

علت ماندگاری مستندهای مردم نگار

قدرت کارگردانی سازنده آثار مستند، از نقش مهمی برخوردار است. اگر کارگردانی فیلم را با عشق و علاقه نساخته باشد، ماندگار نخواهد بود. باید به دنبال ماندگاری یک اثر، برای سال‌های طولانی بود. می‌توان با ابتدایی‌ترین وسایل فیلمبرداری، اثر ماندگاری را تولید کرد. عشقی که کارگردان برای ساخت فیلم خود می‌گذارد، نسبت به مسائل تکنیکی امر مهم‌تری به شمار می‌رود.

عشق کارگردان به سوژه

در فیلم مستند تنها ابژه، تکنیک کارگردانی و تدوین مهم نیستند و عشق کارگردان به سوژه است که اهمیت دارد. فیلم‌های آقای ورهرام سرشار از عشقی اینچنین است. اگر فیلم فقط برای فروش یا تشویق ساخته شود، تاثیر زیادی نخواهد داشت. گاهی نیز موضوع فیلم برای فیلمساز مقدس می‌شود و این نکته بسیار مهم است.

فیلم مستند «اجاره نشینی»
ساخته ابراهیم مختاری و کیوان کیایی

ابراهیم مختاری در سی آبان ماه سال ۱۳۲۶ در بابل به دنیا آمد. وی در سال ۱۳۵۱ از مدرسه عالی تلویزیون و سینما فارغ‌التحصیل شد و در سال ۱۳۵۷ لیسانس خود را از دانشگاه پاریس هشت گرفت. او از سال ۱۳۵۱ کار خود را با نویسندگی و کارگردانی آغاز کرد و به فیلم‌سازی مستند و بعد داستانی روی آورد. مختاری در سال ۱۳۷۲ نخستین فیلم سینمایی خود را به نام «زینت» ساخت که در بخش هفتهٔ منتقدان جشنوارهٔ کن سال ۱۹۹۴ به نمایش درآمد. وی هم‌چنین در فیلم شطرنج باد و مجموعه‌های تلویزیونی دلیران تنگستان (قسمت دهم) و سمک عیار (قسمت هشتم) دستیار کارگردان بود.

متن نشست نقد و بررسی مستند «اجاره‌نشینی» با حضور ابراهیم مختاری و کیوان کیانی بدین شرح است.

چگونگی شکل گیری ایده فیلم

در آن سال‌ها مستاجر بودم و این موضوع دغدغه شخصی خودم هم به شمار می‌رفت. روزی حسن میری، تهیه کننده این فیلم پیش من آمد و گفت وزارت مسکن می‌خواهد درباره بحران مسکن، فیلم مستند بسازد و برای نمایندگان در مجلس هم نمایش دهد. من پیش از آن فیلمی به نام «نان بلوچی» ساخته بودم که از تلویزیون پخش نشد به همین دلیل نگران ساخت چنین فیلمی بودم. چرا که حدس می‌زدم موضوع ملتهبی است. قرار شد سه فیلم در قالب یک مجموعه «به نام سرپناه» ساخته شود. به همین دلیل از سه کارگردان دعوت به کار کردم. «اراضی شهری»، «مهاجرت» و «اجاره نشینی» سه فیلمی بود که قرار شد در این مجموعه ساخته شوند. در آن زمان برای تولید اثر مستند، نوشتن و طرح زدن شیوه رایجی بود. در مشاهدات میدانی با همین وضعیتی که در فیلم شاهد آن هستید مواجه شدیم و به عمق این معضل پی بردیم. البته این مشکل فقط مربوط به مستاجر نبود و موجران کم درآمد که اجاره بخشی از ملک مسکونی‌شان، برای کمک به نیاز اقتصادی‌شان بود هم، تحت فشار روانی قرار داشتند.

در آن زمان وزارت مسکن با ساخت این فیلم می‌خواست نمایندگان را مجاب کند تا بطور موقتی هم که شده جلوی

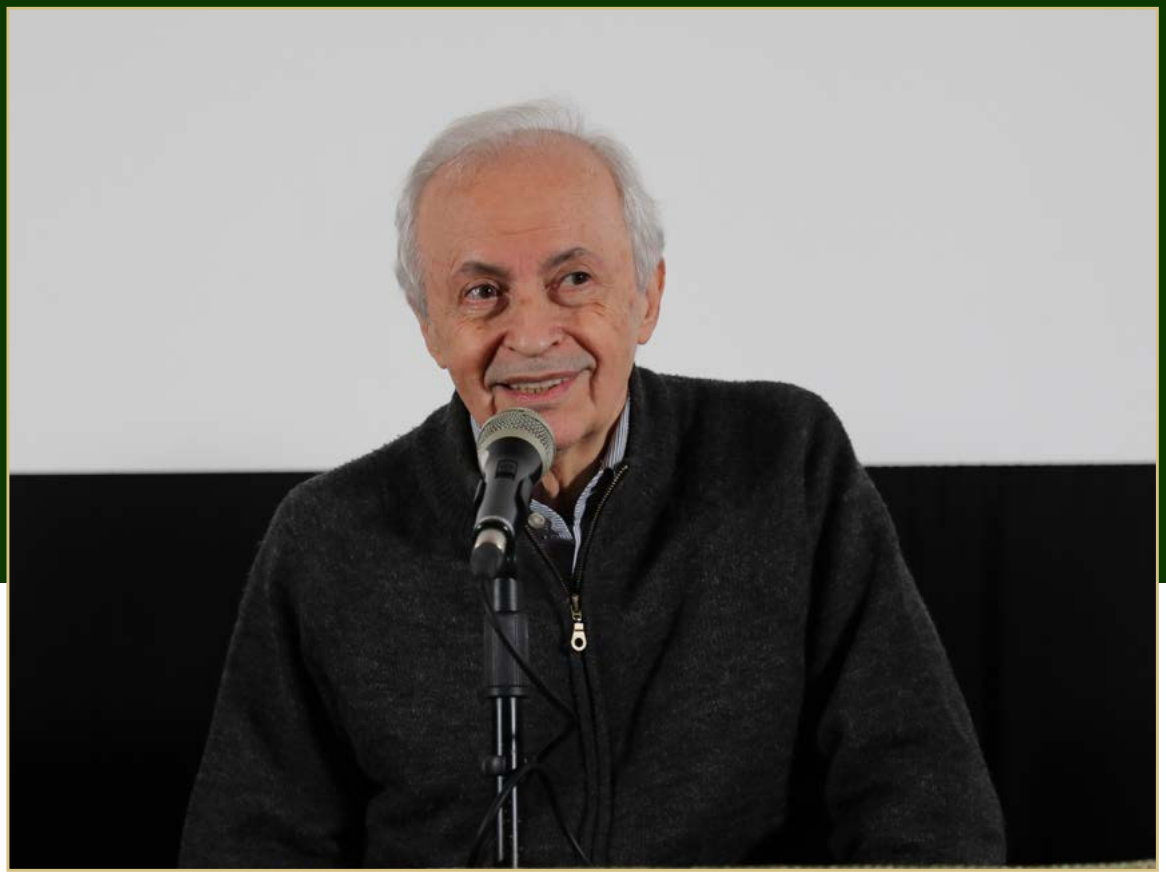
تصویب قانون موجر و مستاجر را بگیرند و قرار نبود فیلم از تلویزیون پخش شود. تهیه کننده، مجوز فیلمسازی را از وزارت مسکن و دادگاه انقلاب اسلامی گرفته بود. کیوان کیانی و من پیش از آنکه فیلمبرداری را آغاز کنیم، مالکان و مستأجران را شناسایی می کردیم. چندین بار نزد آن‌ها می‌رفتیم و توضیح می‌دادیم و موفق می شدیم موافقت برخی از آنها را برای فیلمبرداری جلب کنیم. درباره انتخاب نحوه فیلمبرداری یا زیبایی شناسی فیلم هم به این نتیجه رسیده بودیم که از سه پایه استفاده نکنیم و تا جای ممکن رویدادهایی را که مصداق مفاهیم مورد نظرمان است، تعقیب و شکار کنیم. پژوهشگر فیلم اجاره نشینی آقای مجید خبازان بود. ما تنها با استفاده از تحقیق آماری و کتابخانه‌ای نمی‌توانستیم فیلم را بسازیم، باید راهی می یافتیم که از پژوهشی چند صد صفحه‌ای فیلمی حدود پنجاه تا شصت دقیقه‌ای تهیه کرد که جوهره تحقیق را در خود داشته باشد. دو فیلم دیگر این مجموعه نیز دارای کتابچه پژوهش بودند. در آن دوران با فیلم شانزده میلیمتری در کاست های ۱۰ دقیقه‌ای فیلم می ساختیم. گاهی صحنه‌هایی را فیلمبرداری می کردیم که به کار نمی‌آمد، مثلاً پس از کلی فیلم گرفتن از کشمکش مالک و مستاجر، آنان به دلیل وجود دوربین، صلح و رو بوسی می کردند که به کار ما نمی‌آمد.

تدوین مستند

پیش از این فیلم، تجربه تدوین «نان بلوچی» را در کارنامه داشتم. فیلم «کودک و استثمار» ساخته محمدرضا اصلانی و «کوزه پزخانه» مقدسیان را هم تدوین کرده بودم. نوع تدوین آن‌ها به دلیلی ساختارشان متفاوت بود. پریچهر ممتحن، تدوینگر این فیلم بود. پیش از نهایی کردن تدوین، کیوان کیانی و من از دوستان دعوت می کردیم تا کار را ببینند. زمانی که فیلم را نشان دادیم، ما هم در کنارشان بودیم و از واکنش های آنان در اصلاح و بهتر کردن تدوین استفاده کردیم. بردباری و پیگیری پریچهر ممتحن در تدوین فیلم ستودنی است همچنان که فیلمبرداری عطا حیاطی و فرهاد صبا اگر نبود ما به چنین تصاویری و صحنه هایی نمی رسیدیم. یا صدابرداری فیلم که یادگار کرمانی و محمود سماک باشی است.

آیا قانون به شکل مناسبی اصلاح شد؟

مجلس پس از این فیلم تبصره‌ای به نام «عسر و حرج» را به تصویب رساند. بنا بر این مصوبه اگر مستاجر دارای شرایط دشواری باشد، حکم تخلیه دیرتر اجرا می شد. بعدها این تبصره برداشته شد و وضعیت به حالت سابق بازگشت.



کیوان کیانی: اجاره‌نشینی مستند بحران است

این فیلم در سال ۱۳۶۰ ساخته شد. از همان زمان تا به امروز این معضل همچنان وجود دارد و حتی امروزه شکل حادتری پیدا کرده است. بارها این فیلم مورد بازبینی ما قرار گرفت. زیرا بخش‌های بسیاری را فیلمبرداری کرده بودیم. مهمترین مسئله این بود که از لحاظ محتوایی و شکلی شرایط پایداری در اختیار نداشتیم و باید لحظه‌ها را شکار می‌کردیم به همین دلیل، فیلمبرداران خود در ساختار فیلم نقش مهمی داشتند. نگاه خلاقانه آن‌ها باعث شد این فیلم در جامعه ادامه داشته باشد.

اگر فیلم به صورت دوربین روی دست فیلمبرداری نمی‌شد، ساخت چنین اثری امکان‌پذیر نبود. چراکه به غیر از دادگاه، در مابقی موارد، سوژه در اختیار ما نبود. بنابراین به دنبال زیبایی‌شناسی خاص چنین سوژه‌هایی رفتیم. این فیلم یک مستند بحران بود و ما پژوهش‌هایی را انجام دادیم، اما از لحاظ شکلی و فرمی راهی به جز به کارگیری دوربین روی دست نداشتیم. ما فیلم را بارها تغییر دادیم تا به نتیجه دلخواه رسیدیم.

ارد زند: اجاره‌نشینی اثری ساختارشکن است

تاثیری که این فیلم روی من می‌گذارد هیچ‌گاه کاسته نمی‌شود و این جادوی سینما است و البته این جادو نیاز به جادوگری به نام فیلمساز دارد. چنین افرادی دارای خلاقیت و جسارت بودند و در لحظه‌هایی درست حضور پیدا کردند. این موضوع همچنان تازگی دارد و بارها در اطراف هر یک از ما رخ داده است. این فیلم زمانی ساخته شد که سینمای مستند دارای زیبایی‌شناسی متفاوتی بود به همین دلیل، اثری ساختارشکن محسوب می‌شود. این فیلم حاوی یک رویکرد جدید در سینمای مستند بود که نوعی نوآوری به حساب می‌آمد اما امروز این روش متعارف شده و تعداد زیادی از فیلم‌های مشاهده‌گر به تولید می‌رسند.

سعید رشتیان:شهود التهاب فیلم‌سازان

فیلم دارای فضایی تجربی است. در آن‌سال‌ها که ابراهیم مختاری و کیوان کیانی در گروه اجتماعی فیلم می‌ساختند من در اتاق مجاورشان به عنوان پژوهشگر حضور داشتم. طبیعی است که انقلاب با خود التهاب و جست‌وجوگری به همراه دارد و این مسئله درباره موضوع‌هایی چون نابرابری و فقر وجوهی ملموس دارد. مستندهای گزارشی در سال‌های بعد دچار پختگی بیشتری شد و این گونه فیلمسازی تبدیل به ژانر حاکم در ساخت مستندهای تلویزیونی شد. در «اجاره نشینی» التهابی که فیلم‌سازان درگیر آن بودند به خوبی مشهود است. به عنوان مثال، آنها با مشکلاتی در تهیه نگاتیو مواجه بودند و یا مشکلاتی را در زمان فیلمبرداری این اثر تحمل می کردند که نمود آن در فیلم به خوبی دیده می شود.

مستند « مرثیه گمشده»
ساخته زنده یاد خسرو سینایی

علی لقمانی زادهٔ ۱۳۴۱ در مشهد مدیر فیلم‌برداری پیشکسوت است. او در بیش از سه دهه فعالیت حرفه‌ای با کارگردانان سرشناسی چون خسرو سینایی، محمدعلی طالبی، اصغر فرهادی، و داریوش مهرجویی همکاری کرده و مدیریت فیلم‌برداری فیلم‌های شاخصی از سینمای ایران را بر عهده داشته‌است. لقمانی برنده چند جایزه برای فیلم‌برداری فیلم‌هایی مثل عروس آتش و شهر زیبا شده‌است. لقمانی پس از تحصیل در مرکز اسلامی آموزش فیلم‌سازی (باغ فردوس) در سال ۱۳۶۶، در سال ۱۳۷۱ مقطع کارشناسی رشته سینما (گرایش فیلم‌برداری) را در دانشگاه هنر به پایان رساند و در سال ۱۳۸۹ از مقطع کارشناسی ارشد سینما در دانشگاه هنر فارغ‌التحصیل شد. وی مدرس دانشگاه هنر و مؤسسات آموزشی سینمایی است.

متن نشست نقد و بررسی مستند «مرثیه گمشده» با حضور علی لقمانی و ارد عطارپور بدین شرح است.

لقمانی: سینایی عاشق فیلمسازی بود

از موزه سینما و انجمن تهیه کنندگان سینمای مستند که باعث دیده شدن دوباره فیلم «مرثیه گمشده» شدند تشکر می‌کنم. سینایی از سال ۱۳۴۹ درگیر موضوع این اثر شده بودند. نقطه شکل‌گیری این ایده، در برخورد او با تعدادی قبر در قبرستانی شکل گرفت. در چند فیلم دیگرِ سینایی مانند «یار در خانه» و «قطار زمستانی» هم این تم تکرار می‌شود. لهستانی‌ها برای او، بهانه‌ای برای پرداختن به گروهی از انسان‌های آواره بود که به دلیل فجایع پیش آمده، سرنوشت تلخی پیدا کرده بودند. خط اصلی مستند «مرثیه گمشده» مهاجرین لهستانی هستند اما، این فیلم همچون درام داستانی، دارای خطوط فرعی است و به افراد دیگری هم در آن پرداخته می‌شود. فرمی که او انتخاب کرده، تلاقی مواد آرشیوی با زمان حال است. او نشان می‌دهد که این فجایع در نسل‌های آتی فراموش می‌شود و همین فراموشی، باعث تکرار دوباره آن شده است. این تم در چند فیلم دیگر سینایی هم وجود دارد.

چگونگی شکل گیری ایده «قطار زمستانی»

سینایی عاشق فیلمسازی بود و آن را ابزاری برای بیان مفاهیم می‌دانست. او فیلم‌های مستند، تجربی و داستانی مختلفی کار کرده است. فیلم داستانی نیاز

به پروداکشن سنگین و همچنین سرمایه‌گذار داشته و این موضوع برای او در دسترس نبود. به همین دلیل فیلم «قطار زمستانی» به سرانجام نرسید.

«مرثیه گمشده» در سال ۲۰۰۸ توسط رئیس جمهور وقت لهستان دیده شد و آن‌ها تصمیم گرفتند برای پاسداشت و یادمان چنین فاجعه‌ای، نشان شوالیه را به او اهدا کنند. خسرو سینایی در این سفر با آندره وایدا، ملاقات داشت و فیلمی به نام «مرثیه پیدا شده» ساخته شد. او به مراکز مختلفی رفت و با افراد مختلفی آشنا شد. از جمله خانمی که نزد سینایی آمد و گفت من یکی از بچه‌هایی هستم که آن زمان به ایران آمده و در اصفهان سکونت داشتم. ایده فیلم «قطار زمستانی» از آنجا شکل گرفت. داستان این پروژه، روایت‌گر قطاری است که در فصل زمستان، اروپا را طی می‌کند و در آن پیرمرد و پیرزنی یکدیگر را ملاقات می‌کنند. آن دو، روزگاری در اصفهان زندگی می‌کردند و یکدیگر را از پیش می‌شناختند و هم زمان رابطه عاطفی میان آن‌ها شکل گرفته بود اما تقدیر، آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند و بعد از پنجاه سال، مجددا در موقعیتی قرار می‌گیرند که خاطرات خود را مرور می‌کنند.

دوران قحطی در ایران

لهستانی‌ها علاقه‌مند به تولید این کار بودند. فیلم درباره دوران قحطی در ایران است. دورانی که ما پذیرای لهستانی‌ها شدیم و این اثر، بزرگی و مهمان نوازی ملت ایران را به دنیا نشان می‌داد. نکته‌ای که در این فیلم و آثار دیگر سینایی وجود دارد این است که او همواره به انسان‌های درون فیلم‌های خود، با عزت نگاه کرده و در نشان دادن فلاکت، درشت نمایی نمی‌کند. هیچ‌گاه ندیدم او با تخریب شخصیت و تضعیف فرهنگ ایرانی به نتیجه‌ای دست پیدا کند. سینایی درباره طراحی تدوین «مرثیه گمشده» نظر جالبی داشت. این فیلم یک مستند بلند بود و به همین دلیل امکان داشت تدوین آن طولانی شود. او بسیار با سیستم آموزش آلمانی عجین شده بود و کاملا طبق برنامه‌ریزی پیش می‌رفت. او به قدری در ذهن خود به این مستند فکر کرده بود که تدوین اولیه آن را در یک نصف روز به سرانجام رساند.

ساخت فیلم بدون فیلمنامه

اثر دیگر او مستند «در کوچه‌های عشق» بود که ویژگی‌های زیادی داشت. هنگام فیلمبرداری، فیلمنامه‌ای

وجود نداشت. فیلم در جنوب کشور ساخته شد و شب قبل از فیلمبرداری هر بخش، فیلمنامه آن نوشته می‌شد. ما در آبادان مستقر بودیم و آن زمان سکنه‌ای در شهر وجود نداشت. برخی از نماهای این فیلم را او خود فیلمبرداری کرد، چرا که سینایی فیلمبردار بسیار خوبی بود.

سینایی تعداد کمی فیلم داستانی ساخت. برای او مهم نبود که در اثر خود رویکرد مستند و یا داستانی داشته باشد. فیلم «یار در خانه» درباره جوانی است که فکر می‌کند از بازماندگان لهستانی‌ها است اما دارای سویه‌هایی از فیلم مستند

است. او تنها ۴ فیلم داستانی با عناوین «زنده باد...»، «یار در خانه»، «عروس آتش» و «هیولای درون» ساخته است.

سرنوشت پروژه «قطار زمستانی»

لهستانی‌ها به دنبال دریافت امتیاز این فیلم هستند تا آن را بسازند. اما در صورت ساخته شدن توسط آنان، ممکن است بخش مربوط به فرهنگ ایرانی در آن نادیده گرفته شود. فیلم «مرثیه گمشده» در سال ۱۳۶۲ ساخته شد. بخشی از موسیقی این فیلم را اکبر عالمی با اجازه سینایی در فیلم «آن روی سکه» استفاده کرد. سینایی زمانی که فیلم را تدوین کرد، باید آن را تحویل لابراتوار می‌داد. پس از ۱۲ سال که ساخت این اثر طول کشید، آن را تحویل دادند اما، به او گفته شد که چنین نگاتیوی در تلویزیون وجود ندارد.

اکبرعالمی رئیس وقت لابراتوار تلویزیون بود و از دوستان سینایی به شمار می‌رفت. او امکانی برای سینایی فراهم کرد که بتواند خود در آرشیو به دنبال نگاتیو بگردد. در فیلم، درباره مهمان نوازی و بزرگی ایرانی‌ها صحبت می‌شود اما متاسفانه این اثر در تلویزیون امکان نمایش پیدا نکرد. آن هم در زمانی که هجمه منفی علیه ایران وجود داشت. اولین بار «مرثیه گمشده» در سفارت واتیکان نمایش داده شد. هنگام اکران اندیشمندانی از جمله باستانی پاریزی در سالن حضور داشتند و فیلم مورد استقبال آنان قرار گرفت. از نظر زمانی باید به منابعی که در دسترس او بود توجه کنیم. در آن زمان هیچ سند و مدرکی به جز ردیفی از سنگ‌های قبر وجود نداشت. به همین دلیل سینایی تلاش می‌کند تا با مهاجرین بازمانده در ایران ارتباط برقرار کند و به اسناد دیگری نیز دست پیدا کند.

لذت کار با سینایی

سینایی از آن دست فیلم‌سازانی بود که همه از کار با او لذت می‌بردند، چراکه او شناخت و اشراف خوبی نسبت به حوزه‌های مختلف سینما داشت. سینایی در پروژه «خانه‌ها و یادها» بیست الگوی خانه ایرانی در اقلیم‌های مختلف را به عنوان نمونه انتخاب کرد و تحقیق جامعی صورت داد. قرار بود از این بیست خانه، نیمی از آن‌ها به صورت مستند تولید شود که متاسفانه اتفاق نیفتاد و امروز نیمی از آن خانه‌ها تخریب شده است. «مرثیه گمشده» فیلمی است که چندین بار به عنوان سند و مرجع نشان داده شده است و هنوز هم درباره آن گفت‌وگوهایی صورت می‌گیرد.

ارد عطارپور: محل جولان سینایی حیطه هنر بود

این افتخار را داشتم تا در عمارت باغ فردوس شاگرد خسرو سینایی باشم. مستند «مرثیه گمشده» را اولین بار در سال ۱۳۶۳ دیدم. این فیلم اثری بسیار مهم است، چراکه باعث شد موضوع مهاجرت و انتقال لهستانی‌ها به ایران از طریق اتحاد جماهیر شوروی و اتفاقات متعاقب آن، بسیار جدی‌تر دنبال شود. البته اسنادی هم بعدها در دسترس قرار گرفتند، مانند کتاب «از ورشو تا تهران» و مستندهای دیگری که ساخته شدند. این موضوع دغدغه همیشگی سینایی بود و فیلم آخر او «قطار زمستانی» با موضوع و محور مهاجرت لهستانی‌ها به ایران بود که متاسفانه او هیچ‌گاه فرصت ساخت آن را پیدا نکردند. خسرو سینایی ۱۲۰ فیلم مستند در کارنامه خود دارد اما تعداد آثار داستانی او بسیار محدود است. سینایی به سینمای داستانی هم علاقه‌مند بودند اما نتوانست فعالیت چندانی در این زمینه داشته باشد. او قصد داشت تا درباره «رضا عباسی» نقاش معروف ایرانی هم فیلمی بسازد. او یکی از اولین افرادی بود که در ایران فیلم پرتره ساخت و به همین دلیل، شایسته‌ترین گزینه برای ساخت

این اثر بودند. محل جولان سینایی، حیطه هنر بود و او نوازنده چیره دستی هم به شمار می‌رفت.

پروژه نافرجام درباره «رضا عباسی»

«صورتگران عصر خون» عنوان فیلم‌نامه‌ای بود که او نوشت. خسرو سینایی یک ثروت بزرگ بود و پنجاه سال تجربیات تازه و متفاوتی را عرضه کرده و همچنین نسل‌هایی را تربیت کرد. «آب‌هایی که عتیقه می‌شود» نخستین فیلم او پس از ورود به ایران بود و اثری درخشان است. سینایی همواره به طریقی تلاش می‌کرد خود را زنده نگه دارد و شاعرانگی خود را حفظ کند. او تا لحظه آخر انرژی و پتانسیل کار کردن را داشت و همواره در پی یافتن شور و شوق در زندگی‌اش بود.

نیشدارو؛
از اولین فیلم‌های دراماتیک در جهان

منوچهر انور (۲۱ مهر ۱۳۰۷) کارگردان، نویسنده، ویراستار، گوینده و مترجم است. او پس از پیوستن به گروه هنر ملی و تدریس در دانشگاه به‌طور عمده فعالیت گویندگی و نویسندگی متن آنونس فیلم‌ها را شروع کرد. مهم‌ترین آثار هنری او فیلم مستند نیشدارو محصول سال ۱۳۴۳ و نسخهٔ سینمایی نمایش‌نامه پرآوازه بیژن مفید یعنی شهر قصه است که فیلمنامهٔ آن در سال ۱۳۵۲ توسط منوچهر انور و بیژن مفید نوشته شد و انور آن را کارگردانی کرد.

متن نشست نقد و بررسی مستند «نیشدارو» با حضور محمدرضا اصلانی پژوهشگر و مستندساز پیشکسوت بدین شرح است.

محمدرضا اصلانی: انور یک انسان چند وجهی بود

منوچهرانور در سال ۱۳۳۲ روی نمایشنامه «بلبل سرگشته» نوشته علی نصیریان کار کرد و با بازنویسی مجدد این متن، آن را با نام مستعار شاروند اجرا کرد. این تئاتر نخستین نمایشی است که از ایران مدرن به اروپا می‌رود و تحسین‌های فراوانی برمی‌انگیزد.

انور با وسواس شدید خود، تاریخ ویل دورانت را ویرایش دوباره کرد. او همچنین بر روی رمان «خشم و هیاهو» ویلیام فاکنر یک سال و نیم کار کرد و اثری فاخر را ارائه داد به گونه‌ای که متن او نشانگر شیوه نوشتار فاکنر است.

بعدها انور به سازمان برنامه دعوت می‌شود و در بخش فیلمسازی و مستند نگاری، به فعالیت می‌پردازد. در آنجا او یک طرح گسترده درباره برنامه ریزی صنعتی آب در ایران ارائه می‌دهد. همچنین سفارشی را از سرم سازی رازی دریافت می‌کند و برای آن از ابتدا فیلمنامه ویژه می‌نویسد. انور بعدها به خاطر اختلافات پیش آمده، سازمان برنامه را ترک می‌کند و فیلم‌های او در این مجموعه، مصادره شده باقی می‌مانند. سرانجام او در دایره المعارف فارسی با مصاحب همکار می‌شود و بخش‌های هنری این دایره المعارف را هدایت می‌کند. مصاحب از ماجرای سازمان برنامه آگاه می‌شود و با پادرمیانی او، راش‌ها در اختیار انور قرار می‌گیرد و

او آن‌ها را مونتاژ می‌کند. مهرداد رهسپار که در عنوان فیلم نامش به عنوان تدوینگر آمده است، اسم مستعار منوچهر انور است. او همچنین در ایران یک شکسپیر شناس است و قطعاتی از شکسپیر را با لهجه آکسفوردی به فصاحت و از حفظ می‌خوانده است.

انور به عکاسی صنعتی مفهوم بخشید

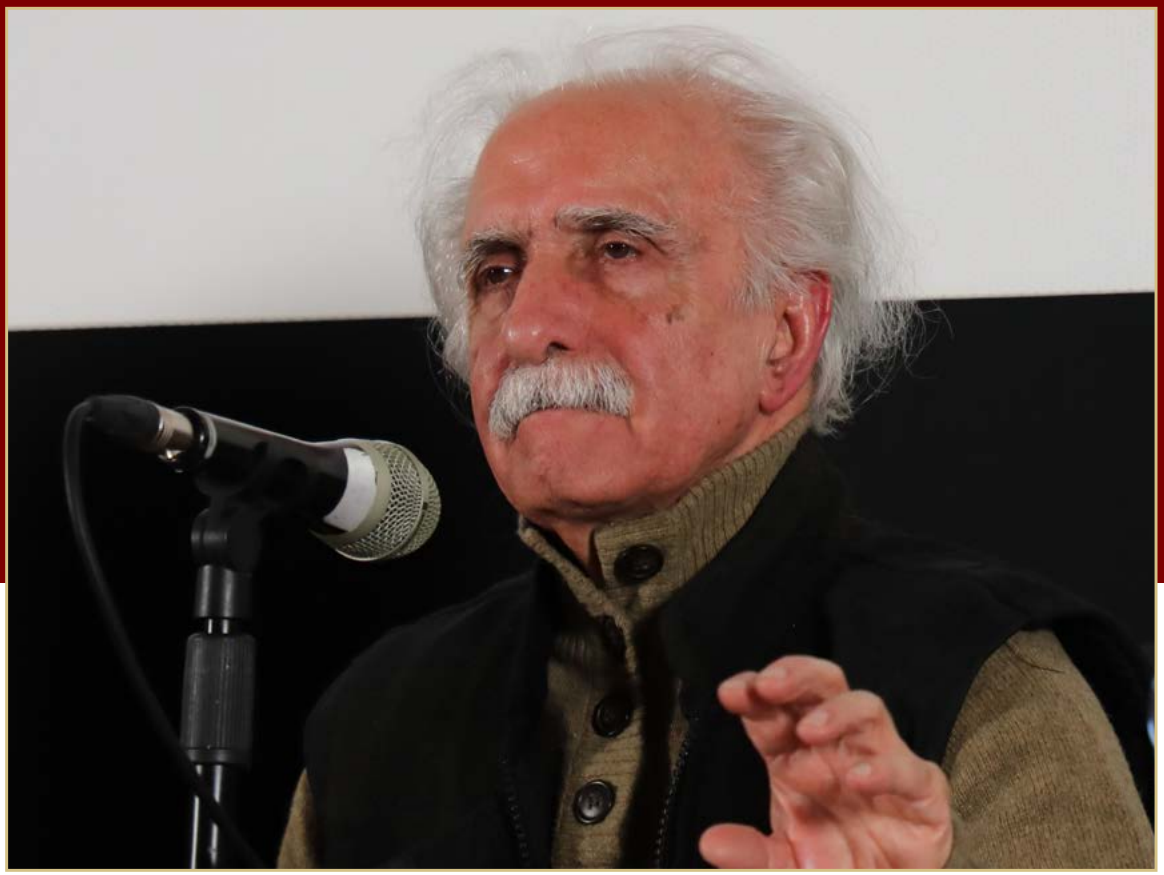
انور همچنین مرکزی مربوط به تولید عکس و فیلم‌های صنعتی را راه اندازی کرد. پیش از آن، عکاسی صنعتی وجود نداشت و درواقع انور به عکاسی صنعتی مفهوم بخشید. در همین زمان آلبرت لاموریس فیلم «باد صبا» را درباره ایران می‌سازد و انور گفتار فیلم را بازنویسی می‌کند. گفتار او به یک روایت تصویری و زبانی تبدیل می‌شود و این نکته نشانگر اهمیت کار انور است.

وی فیلم «باد صبا» را مانند پوستی می‌دانست که گوشت ندارد. او بدین وسیله کار لاموریس را مورد انتقاد قرار می‌دهد. لاموریس به او پیشنهاد می‌دهد که همراه یکدیگر سفرهایی به نقاط مختلف ایران داشته باشند؛ اما کشته شدن لاموریس باعث می‌شود این اتفاق سرانجامی نداشته باشد. بعدها نیز او گفتار مستند «جام حسنلو» را انجام داد.

آشنایی من با انور از دهه ۴۰ است، در آن زمان من به همراه تعدادی از دوستان همچون بهارلو و شیردل به دفتر نور و صدا می‌رفتم و او با آن صدای جادویی خود سخن می‌گفت و ما به آن گوش می‌دادیم. بازی که او با لحن صدای خود می‌کرد، برای ما جالب‌تر از سخن او بود. آشنایی ما عمق دیگری پیدا کرد و او من را سوار اتومبیل خود می‌کرد و با یکدیگر در آن مسیر طولانی به صحبت می‌پرداختیم. او از فیلمنامه‌های مفصل خود می‌گفت که هر یک اگر ساخته می‌شدند، بسیار درخشان بودند.

خاطره با سهراب شهید ثالث

یکی از اتفاقات جالب به فیلم اول سهراب شهید ثالث با عنوان «یک اتفاق ساده» مربوط می‌شود. قرار بود شهید ثالث یک فیلم کوتاه بسازد اما او نگاتیوهای بیشتری تحویل می‌گیرد و یک فیلم سینمایی را کارگردانی می‌کند. این موضوع مورد انتقاد قرار می‌گیرد زیرا او فقر مردم را مطرح کرده بود. پس از مدتی شهید ثالث، انور را می‌بیند و ماجرا را به او می‌گوید. انور فیلم را می‌بیند و مشکلات مربوط به آن را رفع می‌کند.



بعد از مدتی انور به اصرار هوشنگ کاوه که مدیر سینمای عصر جدید بود، شروع به گفتن آنونس‌های فیلم‌هایی خاص کرد. او خود متن آنونس‌ها را می‌نوشت و سبک جدیدی در گفتن آنونس‌های ایجاد کرد که بسیار فراگیر شد. پس از آن انور به ترجمه نیز پرداخت و نمایشنامه «عروسکخانه» نوشته هنریک ایبسن را مجددا ترجمه کرد و پس از آن «اردک وحشی» را ترجمه کرد. او همچنین ملانصرالدین را دوباره نویسی کرد که با تصویر گری زرین کلک منتشر شد. آخرین کتابی که از او می‌شناسم، کتابی تالیفی از نثر دوران تحول ایران است که به بازگشت ادبی مشهور است.

«نیشدارو» یک اثر پیشرو و تجربی است

منوچهر انور یک ادیب، نویسنده، فیلمساز، عکاس و تئاتریسین و مترجم و مولف بود. و از شاخصه‌های مهم یک دوران به حساب می‌آید. او اکنون بیش از نود سال دارد اما همچنان خوش حافظه و مرد اخلاق است. این فیلم در سال ۱۳۳۹ ساخته شد و هم زمان با آن فیلم «تخت جمیشد» فریدون رهنما نیز ساخته شده است. این فیلم یک آبستره نگاری و یک کانسپت از یک موضوع است. فیلمی که یک سفارش است، اما تبلیغ یک موضوع نیست. در این فیلم از مسائلی که مشمئز کننده به نظر می‌آیند، زیبایی کشف می‌شود. «نیشدارو» یک اکسپرسیونیسم آبستره است و این موضوع حتی در فیلم‌های انگلیسی آن دوره مشاهده نمی‌شود. این فیلم در زمان خود یک اثر پیشرو و یک مستند تجربی بوده است. گفتار فیلم توضیحی است اما گفتار، نوعی ریتم ایجاد می کند و تنها توضیح نیست. ریتم گفتار، خودش نوعی تدوین دیگر است. تدوین فیلم پیش از آنکه به ما توضیح بدهد، اجازه فهم صحنه را می‌دهد. این نکات در زمان خود یک نوآوری درخشان ادبی و نقاشانه از سینما به شمار می‌رفته است. درواقع «نیشدارو» از اولین فیلم‌های دراماتیک در جهان است. سینمای بدنه و تجاری، تاریخ سینما نیست. تاریخ سینمای ایتالیا با فیلم‌های تجاری آغاز نمی‌شود. بلکه با روسیلینی و ویسکونتی و فیلمی همچون «دزد و دوچرخه» آغاز می‌شود. نسل جدید البته در حال تجدید نظر است و این موضوع را رهایی می کند و من امیدوارم به واسطه نسل جدید، نه تنها سینمای ایران گذشته یابی شود، بلکه سینمای ما بتواند خلاقیت جدید را به جهان عرضه کند.

انور جاودانگی از پویش انسانی را مطرح می کند

انور در این فیلم زیبایی یک پروسه را مطرح کرده و بیننده را به جستجوگری تشویق می کند. در فیلم گفتار، موضوع را برای تماشاگر حل می کند و به همین دلیل تصویر وظیفه دیگری را برعهده می گیرد. زیبایی نگاری از موضوع، برای اولین بار در ایران با فیلم «نیشدارو» مطرح می‌شود. او در این فیلم یک جاودانگی از پویش انسانی را مطرح می کند. این فیلم فهم ما را از یک پروسه صنعتی و در عین حال جگر خراش گسترش می‌دهد و زیبایی این تلاش و رنج را مطرح می کند و این موضوع در آن زمان یک اتفاق مهم بوده است. این مسائل در فیلم‌های دیگر انور وجود ندارد و دلیلش این است که انور از ساخت «نیشدارو» سرخورده شد.

سعید رشتیان: آنطور که باید انور را نشناختیم

من از ارتباط میان آقای اصلانی و انور آگاه نبودم و از صحبت‌های ایشان بسیار استفاده کردم. سال‌ها پیش

یک برنامه نمایش در حدود دو سال برگزار شد و در اکثر این برنامه‌ها، آقای انور با علاقه بسیار زیادی شرکت می‌کردند. عمده شرکت کنندگان آن برنامه افرادی جوان بودند اما آقای انور با فروتنی و شوق زیادی به تماشای فیلم‌ها می‌نشستند و با افراد حاضر در جمع وارد گفت‌وگو می‌شدند. برای من باعث تاسف است که او را آنطور که شایسته بود نشناختیم.

علی لقمانی: سینما برآیند همه هنرها است

با تماشای این فیلم دوباره به این فکر افتادم که ما در حال از دست دادن افراد چند وجهی در حوزه فرهنگ هستیم. درباره فلم «نیشدارو» دو نکته وجود دارد. در فیلم با تصاویری از روند تولید دارو رو به رو هستیم که برای تماشاگران عام مفید است و در مونتاژ به گونه‌ای طرح شده که یک آبستره را به وجود آورده است. اینکه در آن زمان بتوانید به سفارش دهنده چنین موضوعی را دیکته کنید، به هیچ عنوان کار ساده‌ای نیست. نکته دیگر این است که فضای صوتی فیلم بسیار خاص است. انور در این فیلم، از موسیقی پرهیز کرده و افکت‌ها را به صورتی کامل حساب شده و سنجیده به کار گرفته است.

این فیلم می‌تواند یک الگو و نمونه شاخص برای آموزش به دانشجویان سینما باشد. نزدیک شصت سال از عمر فیلم می‌گذرد اما هنوز هم بسیار تازه است. «نیشدارو» دارای یک فیلمنامه دقیق، فیلمبرداری مطابق فیلمنامه و تدوینی بسیار عالی است. همچنین صداگذاری بسیار درخشانی دارد که در آن درد و رنج انسانی در حیوانات مشاهده می‌شود.

عطارپور: نیشدارو بافت فوق العاده‌ای دارد

«نیشدارو» از فیلم‌های مورد علاقه من بوده و فکر می‌کنم دارای بافت فوق‌العاده‌ای است و با توجه به سال ساخت، به کار گیری این نوع نگاه از جانب فیلمساز بسیار عجیب است و حتی در کارهای دیگر انور هم تکرار نشد، اما با این وجود، اثر خود را بر روی سینمای مستند ایران باقی گذاشت.

یکی از وجوه مختلف در کارهای انور، نازک دلی او بوده است و تنها اتفاقی که انور تا به آخر به آن ادامه داد، گویندگی بود. عجیب است که او تنها به دلیل صدایش مورد تحسین قرار بگیرد و استعدادهای دیگر او نادیده گرفته شوند.

در تاریخ سینما و ادبیات ایران انقطاع وجود دارد و به نقاط تحول توجه نمی‌شود. تاریخ تنها حوادث نیست بلکه کاراکتر ما است. سینما برآیند همه تفکرات، صنایع و هنرها است. هیچ فیلسوف قرن بیستمی را پیدا نمی‌کنید که درباره سینما بحث نکرده باشد.

ارتباط با ما
نشانی: خیابان ولیعصر، بالاتر از پارک وی، باغ فردوس، موزه سینما
تلفن: ۸۱-۲۲۷۲۵۸۸۰-۰۲۱