صبا
روزنامه فرهنگ و هنر

یکشنبه|۱۲بهمن ۱۴۰۴|۱فوریه ۲۰۲۶|۱۲ شعبان ۱۴۴۷|
سال سیزدهم|شماره ۲۰۴۲|۸ صفحه|۵۰۰۰۰تومان|
#rooznamehSaba

گفت‌وگو با حامد سعادت
کارگردان فیلم مستند جنگل قائم
راز جنگل قائم؛ اراده‌ای که بیابان را متوقف کرد
صفحه ۶

گفت‌وگو
پدرام کریمی فیلم‌نامه‌نویس
فیلم «خیابان جمهوری»
بحران فیلمنامه در سینمای ایران از فروپاشی منطق روایی آغاز می‌شود
صفحات ۴ و ۵

مسیر فیلم‌های
جشنواره فجر ۴۳
پس از نمایش
موفقیت‌های نیمه‌تمام و بلاتکلیفی آثار
صفحه ۸

گفت‌وگو با سعید جلیلی،
کارگردان فیلم سینمایی
«تقاطع نهایی شب»
تجربه‌ای مستقل و جسورانه از سینمای زنانه
صفحه ۳

گفت‌وگو با
شهاب مهربان‌پور، کارگردان
«به صدای زمین گوش کن»
همه‌چیز از یک شنود ناخواسته شروع شد
صفحه ۷

گفت‌وگوی روزنامه صبا با سجاد نصرالله‌ی نسب
تهیه‌کننده فیلم سینمایی «قمارباز»
قهر با جشنواره راه گفت‌وگو نیست
صفحه ۲

سرمقاله

جشنواره فیلم فجر؛ از کارکرد مرجع تا رویداد اداری

بهناز وفایی وحدت
منتقد سینما

جشنواره فیلم فجر در دهه‌های نخست برگزاری، بیش از آنکه صرفاً محل نمایش فیلم باشد، نهادی مرجع در سینمای ایران به‌شمار می‌رفت. مرجعیت جشنواره نه از مسیر تبلیغات، بلکه از طریق کارکرد واقعی آن شکل گرفته بود؛ کشف استعداد، تعیین جریان‌های غالب، ایجاد گفت‌وگوی انتقادی و پیوند میان سینما، رسانه و مخاطب. بررسی سیر تاریخی جشنواره در دهه‌های ۱۳۶۰، ۱۳۷۰ و بخش مهمی از دهه ۱۳۸۰ نشان می‌دهد که فجر در آن دوره‌ها واجد «اثرگذاری قابل اندازه‌گیری» بوده است؛ اثری که امروز به‌طور محسوسی تضعیف شده است.

در دهه شصت، جشنواره در شرایطی شکل گرفت که سینمای ایران امکانات محدودی داشت، اما همین محدودیت به تمرکز معنا انجامید. فجر به تنها میدان رسمی ارائه فیلم‌ها تبدیل شد و همین انحصار، جشنواره را به مرجع قضاوت بدل کرد. فیلمسازان می‌دانستند که سرنوشت حرفه‌ای‌شان تا حدی در گرو دیده‌شدن در فجر است، منتقدان می‌دانستند که نقدشان خوانده می‌شود و رسانه‌ها نقش واسطه‌ای واقعی میان اثر و جامعه ایفا می‌کردند. مخاطب عام نیز جشنواره را فرصتی برای مشارکت در یک تجربه جمعی می‌دید؛ تجربه‌ای که فراتر از مصرف فیلم، به گفت‌وگو می‌انجامید.

دهه هفتاد، دوران تثبیت این مرجعیت بود. افزایش تعداد نشریات تخصصی و عمومی، گسترش نقد مکتوب و شکل‌گیری چهره‌های اثرگذار در سینما و مطبوعات، جشنواره فجر را به قلب تپنده گفت‌وگوی فرهنگی بدل کرد. اختلاف نظرها آشکار بود، اما همین اختلاف‌ها نشان‌دهنده زنده‌بودن میدان بود. جشنواره در این دوره نه بی‌حاشیه بود و نه بی‌رقیب، اما همچنان کارکرد خود را حفظ کرده بود؛ ایجاد جهت‌گیری برای سینمای سال آینده.

در دهه ۱۳۸۰، با وجود تغییرات ساختاری، ورود فناوری دیجیتال و افزایش تولید، جشنواره هنوز جایگاه تعیین‌کننده‌ای داشت. اکران فیلم‌ها، انتخاب‌ها و حتی حاشیه‌ها، می‌توانستند مسیر اکران، سرمایه‌گذاری و اعتبار حرفه‌ای فیلمسازان را تغییر دهند. فجر هنوز «مرکز ثقل» بود.

اما از اواخر دهه ۱۳۸۰ و به‌ویژه در دهه ۱۳۹۰، نشانه‌های افول به‌تدریج آشکار شد. این افول نه محصول یک تصمیم مقطعی، بلکه نتیجه هم‌زمان چند روند قابل مشاهده است.

نخست، تضعیف مرجعیت جشنواره. جشنواره زمانی مرجع است که بازتاب‌دهنده طیف متنوعی از سینمای موجود باشد. محدودشدن دایره انتخاب فیلم‌ها، غیبت یا حذف بخش‌هایی از سینمای مستقل و کاهش ریسک‌پذیری در انتخاب آثار، باعث شد جشنواره به‌تدریج از واقعیت سینمای ایران فاصله بگیرد. وقتی بخش قابل توجهی از تولید سالانه در جشنواره نمایندگی نمی‌شود، طبیعی است که فجر نقش قطب‌نما را از دست بدهد.

دوم، تغییر کارکرد رسانه‌ها. در گذشته، رسانه‌ها تولیدکننده تحلیل بودند؛ امروز بخش عمده‌ای از پوشش جشنواره به بازنشر اخبار رسمی و واکنش‌های لحظه‌ای در شبکه‌های اجتماعی تقلیل یافته است. این تغییر، به کاهش عمق گفت‌وگو و کوتاه‌شدن چرخه توجه منجر شده است. جشنواره دیگر آن تمرکز چندروزه‌ای را ایجاد نمی‌کند که همه نگاه‌ها را به یک نقطه معطوف سازد. این یک تغییر ساختاری است، نه صرفاً ضعف رسانه‌ای.

سوم، بحران اقتصادی سینما و مخاطب. افزایش هزینه تولید، کاهش بازگشت سرمایه و افت قدرت خرید مخاطبان، سینما را از یک تجربه فرهنگی در دسترس به کالایی پرهزینه تبدیل کرده است. جشنواره‌ای که زمانی می‌توانست شور عمومی ایجاد کند، امروز در جامعه‌ای برگزار می‌شود که اولویت‌های اقتصادی‌اش تغییر کرده است. این واقعیت اجتماعی را نمی‌توان نادیده گرفت.

چهارم، وضعیت روانی و اجتماعی جامعه. جشنواره‌ها به‌طور سنتی بر بستر نوعی ثبات نسبی و امید اجتماعی شکل می‌گیرند. در سال‌های اخیر، جامعه ایران با مجموعه‌ای از تنش‌ها، نااطمینانی‌ها و فشارهای معیشتی مواجه بوده است. در چنین شرایطی، انتظار بازتولید هیجان جمعی دهه‌های گذشته، بدون تغییر در کارکرد و رویکرد جشنواره، واقع‌بینانه نیست.

چهل‌وچهارمین جشنواره فیلم فجر در چنین بستری برگزار می‌شود. مسئله اصلی این نیست که چرا استقبال کمتر شده، بلکه این است که جشنواره امروز چه نقشی برای خود تعریف کرده است. اگر فجر قرار است همچنان نهادی مؤثر باشد، باید به بازتعریف کارکرد خود تن دهد؛ بازگشت به تنوع، پذیرش گفت‌وگوی انتقادی، تقویت اعتماد بدنه سینما و بازسازی رابطه‌اش با مخاطب و رسانه. جشنواره فیلم فجر نه با نوستالژی دهه‌های گذشته احیا می‌شود و نه با انکار واقعیت‌های امروز. تنها مسیر بازگشت، پذیرش این واقعیت است که مرجعیت، نتیجه اعتماد است و اعتماد، محصول شفافیت، مشارکت و نمایندگی واقعی. بدون این عناصر، جشنواره صرفاً برگزار می‌شود، اما اثر نمی‌گذارد.

و مسئله اصلی دقیقاً همین است؛ جشنواره‌ای که اثر نگذارد، دیگر مرجع نیست؛ حتی اگر همچنان برگزار شود.

گفت‌وگوی روزنامه صبا با سجاد نصراللهی نسب، تهیه‌کننده فیلم سینمایی «قمارباز»

قهر با جشنواره راه گفت‌وگو نیست

معصومه دهقان
گفت وگو

سجاد نصراللهی نسب، تهیه‌کننده فیلم سینمایی «قمارباز»، در گفت‌وگویی صریح از تجربه تولید این فیلم معمایی. روان‌شناختی می‌گوید؛ از ریسک ورود به ژانری متفاوت، چالش‌های ساخت فیلمی کم‌لوکیشن با بازیگران محدود و دشواری‌های تأمین سرمایه، تا نگاه انتقادی‌اش به فضای جشنواره فجر و موج تحریم‌ها. او معتقد است سینما هنوز مؤثرترین بستر گفت‌وگوست و قصه‌گویی درست می‌تواند جای قهر، حذف و سکوت را بگیرد.

○ در ابتدا از پروژه «قمارباز» بگویید؛ این که پیشنهاد تهیه‌کنندگی از طرف چه کسی مطرح شد و چه شد که آن را پذیرفتید؟

از حدود دو سال پیش طرح آقای بهاری برای ساخت سینمایی با من مطرح شد. ایشان طرح‌های مختلف داشتند و پس از دو سال باتوجه به فراخوان فارابی برای کار اولی‌ها یکی از طرح‌های ایشان در شورای فارابی تصویب و آقای جعفری وارد ماجرا شدند و صحبت‌هایی شد. در نهایت به این نتیجه رسیدند که طرح را وارد فاز تولید کنیم.

○ برخورد اولیه شما با فیلمنامه چطور بود؟ چه نقطه قوتی در متن دیدید که برایتان جذاب بود؟

برای من فضای معمایی و روان‌شناختی فیلمنامه جذابیت اصلی را داشت. داستان به‌تدریج پیش می‌رود و اطلاعات قطره‌چکانی به مخاطب داده می‌شود؛ نوعی کشف تدریجی که تماشاگر را با خودش همراه می‌کند. این جنس روایت برای من همیشه جذاب بوده، به‌خصوص وقتی می‌بینید که قصه می‌تواند با تعداد محدودی بازیگر و در یک فضای محدود پیش برود. اگر کارگردانی و تصویربرداری درست انجام شود، چنین فیلمی می‌تواند کاملاً سینمایی از کار دربیاید و به اثری تلویزیونی یا شبیه نمایش رادیویی تبدیل نشود. این برای من نکته مهمی بود.

○ با توجه به محدودیت‌ها، ساخت چنین فیلمی را چقدر پرریسک می‌دانستید؟

طبیعتاً وقتی سراغ ژانری متفاوت می‌روید، ریسک هم بالا می‌رود. «قمارباز» نسبت به برخی کارهای قبلی من متفاوت است، همان‌طور که مثلاً «در آغوش درخت» یا پروژه‌های دیگر هم هرکدام فضای خاص خودشان را داشتند. اما من معتقدم اگر یک داستان درست داشته باشیم و کارگردان هم توان و درک اجرای آن را داشته باشد، حتی اگر نتیجه کاملاً ایده‌آل نشود، باز هم به یک اثر قابل قبول می‌رسیم. مخصوصاً در شرایط کاری فشرده، چند روزه و پر استرس، همین شناخت اولیه از کارگردان و شیوه مواجهه‌اش با پروژه خیلی تعیین‌کننده است.

○ با توجه به تک‌لوکیشن بودن فیلم و تعداد محدود بازیگران، نقش فیلمنامه را چقدر تعیین‌کننده می‌دانید؟ خودتان چقدر در بازنویسی متن دخالت داشتید؟

برای من در تمام پروژه‌ها، متن اولویت اصلی است. خیلی از پیشنهادهایی که می‌آید، اگر متنشان قانع‌کننده نباشد، اصلاً وارد مرحله بررسی جدی نمی‌شوند. در این پروژه هم با توجه به محدودیت زمان، امکان بازنویسی‌های طولانی وجود نداشت، اما با این حال تلاش کردیم متن را تا جایی که می‌شود تقویت کنیم. یک مشاور به تیم اضافه شد و هم در مرحله پیش‌تولید و هم حین اجرا تغییراتی اعمال شد. من شخصاً جلسات زیادی روی متن داشتم، چون معتقدم اگر متن درست نباشد، هیچ چیز دیگر نمی‌تواند نجاتش بدهد.

○ شما سابقه همکاری با کارگردان‌های فیلم اولی زیادی دارید. این انتخاب آگاهانه است؟

راستش من به‌دنبال فیلم اولی‌ها نمی‌گردم، اما به شکل طبیعی خیلی از این دوستان به من پیشنهاد همکاری می‌دهند. از بین متن‌هایی که می‌رسد، آن‌هایی را انتخاب می‌کنم که برایم جذاب باشند. خوشبختانه تجربه‌نشان داده که بسیاری از این همکاری‌ها نتیجه خوبی داشته و آثار موفقی از دل آن‌ها بیرون آمده است. این موفقیت بیشتر حاصل تلاش و دغدغه خود فیلمسازان جوان بوده، نه فقط انتخاب من.

○ انتخاب بازیگران در «قمارباز» چطور انجام شد؟

انتخاب بازیگر یکی از سخت‌ترین بخش‌های این پروژه بود، چون با محدودیت زمانی شدید روبه‌رو بودیم و بسیاری از بازیگران درگیر پروژه‌های دیگر بودند. ترکیب بازیگران، به‌خصوص زوج اصلی و سه نقش محوری فیلم، اهمیت زیادی داشت. گزینه‌های زیادی بررسی شد، اما در نهایت به ترکیبی رسیدیم که بیشترین هم‌خوانی را با فضای فیلم داشت. شرایط فیلمبرداری شبانه و تعداد کم جلسات هم کار را سخت‌تر می‌کرد، اما خوشبختانه در نهایت به انتخاب‌هایی رسیدیم که از نتیجه‌شان راضی هستیم.

○ تأمین سرمایه پروژه چقدر دشوار بود؟

خوشبختانه بنیاد فارابی در این پروژه مشارکت داشت و بخش مهمی از سرمایه از آن‌جا تأمین شد، هرچند این مشارکت به‌تنهایی کافی نبود. ما تلاش کردیم با مدیریت هزینه‌ها و جذب منابع تکمیلی، پروژه را به سرانجام برسانیم. شرایط اقتصادی تولید سینما سخت است، اما با همراهی عوامل و فشرده کار کردن توانستیم فیلم را در ۲۶ جلسه فیلمبرداری جمع‌بندی کنیم.

○ با توجه به شرایط خاص جشنواره فجر و بحث تحریم‌ها، نقش تهیه‌کننده را در تداوم گفت‌وگو و تولید فرهنگی چگونه می‌بینید؟

به نظر من بحث تحریم جشنواره یا عدم حضور، همیشه از سر یک موضع‌گیری آگاهانه و مشخص نمی‌آید. واقعیت این است که بسیاری از فیلم‌هایی که امروز با عنوان «تحریم» از آن‌ها یاد می‌شود، اساساً به مرحله انتخاب نرسیده‌اند. گاهی فیلمی انتخاب نمی‌شود و بعد از آن گفته می‌شود که «ما تحریم کردیم». من با این نگاه موافق نیستم. به اعتقاد من، بستر اصلی نقد، اعتراض و گفت‌وگو خودِ اثر هنری است. سینما از ابتدا همین کارکرد را داشته؛ بیان مسائل اجتماعی، فرهنگی و حتی سیاسی در قالب داستان. این‌که صورت مسئله را پاک کنیم یا قهر کنیم، کمکی به حل هیچ مسئله‌ای نمی‌کند. اتفاقاً بیان کردن مسئله و وارد شدن به گفت‌وگوست که می‌تواند راه‌گشا باشد. هنر همیشه راهی برای بیان داشته، حتی در شرایطی که دست‌هایش بسته بوده. اگر قصه درست باشد، اگر داستان جذاب و شخصیت‌پردازی دقیق داشته باشیم، می‌توان خیلی از حرف‌ها را در دل روایت منتقل کرد؛ بدون شعار، بدون بیانیه‌نویسی مستقیم. این‌که فیلمی بتواند در کنار سرگرم کردن مخاطب، نکات اخلاقی، اجتماعی، فرهنگی یا حتی سیاسی را منتقل کند، نه‌تنها ایرادی ندارد، بلکه به نظرم وظیفه ذاتی سینماست.

من فکر می‌کنم سینمای ما بیش از هر چیز نیاز به قصه‌گویی درست دارد. اگر داستان درست باشد، مخاطب هم همراه می‌شود و آن وقت است که می‌شود حرف‌های جدی را هم بیان کرد. قهر کردن، کنار کشیدن یا حذف خودخواسته، ساده‌ترین واکنش است؛ اما لزوماً مؤثرترین راه نیست. گفت‌وگو زمانی شکل می‌گیرد که اثر وجود داشته باشد و دیده شود

○ اگر نکته پایانی‌ای درباره «قمارباز» دارید، بفرمایید.

این فیلم حاصل زحمت یک گروه همدل است که با وجود همه محدودیت‌ها، تلاش کردند کار را به بهترین شکل ممکن انجام دهند. امیدوارم «قمارباز» بتواند ارتباط درستی با مخاطب برقرار کند و تماشاگر با آن همراه شود.

گفت‌وگوی روزنامه صبا با سعید جلیلی، کارگردان فیلم سینمایی «تقاطع نهایی شب»

تجربه‌ای مستقل و جسورانه از سینمای زنانه

ناصر ارباب
گفت وگو

فیلم سینمایی «تقاطع نهایی شب» یک مینی‌مال جنایی و درباره یک قتل است. سه زن در قتل یک مرد مشارکت دارند و برای حل ماجرا دنبال راه چاره هستند و در این بین زندگی آنها به مساله‌ی پول گره می‌خورد. این فیلم با تمرکز بر روایتی زنانه، به سراغ موقعیتی بحرانی می‌رود که چهار زن را در نقطه‌ای تعیین‌کننده از زندگی‌شان روبه‌روی انتخاب‌های دشوار قرار می‌دهد؛ موقعیتی که شجاعت، همبستگی و تصمیم‌های جسورانه در آن نقشی محوری دارند. «تقاطع نهایی شب» تلاش می‌کند بدون شعارزدگی، تجربه زیسته زنان را در شرایطی خاص و پرتنش روایت کند و از خلال یک قرار ملاقات نهایی، مواجهه انسان با اضطرار، ترس و انتخاب را به تصویر بکشد. جواد قامتی و رویا جاویدنیا در نقش‌های اصلی فیلم حضور دارند و در کنار آن‌ها، بازیگرانی چون گیتی قاسمی و صادق حسنی نیز ایفای نقش می‌کنند؛ ترکیبی که بر اساس گفته‌های کارگردان، حاصل تمرین‌های فشرده، تحلیل‌های دقیق شخصیت‌پردازی و همکاری نزدیک گروه بازیگران در مرحله پیش‌تولید است.

«تقاطع نهایی شب» به تهیه‌کنندگی مهدی مددکارشوئیلی و کارگردانی سعید جلیلی، یک پروژه مستقل است که با بودجه محدود و اتکا به همراهی گروه پشت صحنه به مرحله نهایی رسیده و امروز، در سینمای رسانه‌ها، برای اولین بار در جشنواره فیلم فجر به نمایش درمی‌آید. سعید جلیلی در این گفت‌وگو، ضمن اشاره به چالش‌های تولید و تجربه کار با بازیگرانی که برخی از آن‌ها با نقش‌های فیزیکی سنگین مواجه بوده‌اند، از نگاه خود به جشنواره فیلم فجر، اهمیت دیده شدن فیلم‌ها پیش از اکران عمومی و نقش این رویداد در گردهمایی خانواده سینما و مراقبت از سینمای ایران سخن می‌گوید.

○ از همکاری با بازیگران فیلم «تقاطع نهایی شب» بفرمایید. چطور با آنها کار کردید و چه چالش‌هایی پیش روی شما بود؟

خوشحالم که در جشنواره فجر حضور داریم. حقیقتاً همکاری با بازیگران برای من یک تجربه عالی بود. برای رسیدن به شخصیت‌ها و درک عمیق‌تر از آن‌ها، پیش تولید مفصلی داشتیم. تمرین‌های فیزیکی و تحلیل‌های شخصیت‌پردازی بخش زیادی از وقت ما را در مرحله پیش تولید گرفت. برخی از بازیگران هم در زمان فیلمبرداری کارهای فیزیکی سنگینی انجام دادند. ما تلاش کردیم تا در تمام چالش‌ها کنار هم باشیم و در کنار پروژه بایستیم. کار کردن با این گروه از بازیگران برای من یک تجربه بسیار ارزشمند بود.

○ ارزیابی شما از نقش این جشنواره در گسترش دسترسی عمومی به آثار جدید سینمای ایران چیست و فکر می‌کنید این رویداد تا چه اندازه می‌تواند پیش از اکران عمومی، به دیده‌شدن فیلم‌ها و ایجاد فضای مؤثر برای سینما کمک کند؟

من فکر می‌کنم این جشنواره اتفاق خیلی خوبی است که در سطح کشور برگزار می‌شود. عموم مردم ایران می‌توانند آثار سینمایی جدید را ببینند. این موضوع فضای خوبی را برای سینما فراهم می‌کند. نکته‌ای که برای من خیلی مهم است این است که درصد بیشتری از مردم به تولیدات جدید سینما دسترسی پیدا می‌کنند، پیش از اینکه این آثار به اکران برسند و تاریخ مصرفشان تمام شود.

○ کمی درباره ایده مرکزی و جهان داستانی فیلم تقاطع نهایی شب توضیح دهید و بفرمایید چرا این نام را برای فیلم انتخاب کردید و چه نسبتی با موقعیت بحرانی و شخصیت‌های زن داستان دارد؟

فیلم «تقاطع نهایی شب» درباره چهار زن است که در یک موقعیت بحرانی و ناخواسته قرار می‌گیرند و برای بیرون آمدن از این وضعیت دست به اقداماتی جسورانه می‌زنند. داستانی که در آن شجاعت و انتخاب‌های دشوار نقش پررنگی دارند. دلیل انتخاب اسم فیلم هم به همین موقعیت خاص اشاره دارد. این فیلم یک قرار ملاقات است که در آن آدم‌ها آخرین بار در یک نقطه خاص با هم روبرو می‌شوند.

○ با توجه به مستقل بودن پروژه و محدودیت‌های مالی، پشت صحنه تولید فیلم «تقاطع نهایی شب» با چه چالش‌هایی همراه بود و نقش تیم پشت صحنه و پست‌پروداکشن را در به سرانجام رسیدن فیلم چطور ارزیابی می‌کنید؟

واقعاً عوامل پشت صحنه و تیم پست پروداکشن در کنار ما بودند و از هیچ تلاشی فروگذار نکردند. ما پروژه مستقلی بودیم و با بودجه محدودی فیلم را ساختیم. اگر همراهی تیم نبود، این فیلم به مرحله ساخت نمی‌رسید. حتی حالا که فیلم آماده نمایش شده و قرار است امروز در سینمای رسانه‌ها، پردیس سینمایی ملت، به نمایش دربیاید، همچنان ردّ تلاش شبانه‌روزی تیم در تمام مراحل، به‌ویژه در پست‌پروداکشن، در نتیجه نهایی دیده می‌شود. همین حمایت و همراهی همه‌جانبه عوامل بود که باعث شد پروژه، با وجود همه محدودیت‌ها، به ثمر برسد.

○ با توجه به اعلام اسامی فیلم‌های حاضر در جشنواره فیلم فجر امسال و تنوع قابل توجه ژانری در میان آثار انتخاب‌شده، حال‌وهوای کلی این دوره از جشنواره را چگونه ارزیابی می‌کنید و فکر می‌کنید این تنوع تا چه اندازه می‌تواند به پویایی جشنواره، گفت‌وگوی سینمایی میان فیلمسازان و ارتباط گسترده‌تر با مخاطبان کمک کند؟

به نظرم جشنواره امسال پر از فیلم‌های متفاوت است. نکته قابل توجه این است که تنوع ژانری زیادی در جشنواره امسال دیده می‌شود. جشنواره فجر از آن رویدادهایی است که فیلمسازهای مهمی را به سینمای ایران و جهان معرفی کرده است. خیلی از چهره‌های بزرگ سینما در این جشنواره حضور داشته‌اند و این خودش یک اتفاق مهم است. جشنواره فجر جایی است که خانواده سینما دور هم جمع می‌شوند و این موضوع برای من همیشه جذاب بوده است.

○ چقدر فکر می‌کنید جشنواره فیلم فجر به عنوان یک رویداد ملی، نقش مهمی در مراقبت و حمایت از سینما دارد و چگونه امکان می‌دهد طیف‌های مختلف سینماگران و دیدگاه‌های گوناگون کنار هم حضور یابند و سینما را از منظرهای متفاوت تجربه کنند؟

سینما همیشه نیاز به مراقبت دارد. جشنواره فیلم فجر نشان دهنده این است که سینما مال همه است. وقتی همه طیف‌ها و دیدگاه‌ها در این جشنواره حضور دارند، یعنی به خوبی مراقبت می‌شود. این رویداد به همه امکان می‌دهد تا کنار هم باشند، نظرات‌شان را به اشتراک بگذارند و سینما را از دیدگاه‌های مختلف تجربه کنند. این هم برای سینما و هم برای جامعه سینمایی بسیار مهم است.

گفت‌وگوی صبا با پدرام کریمی فیلم‌نامه‌نویس فیلم «خیابان جمهوری»

بحران فیلمنامه در سینمای ایران از فروپاشی منطق روایی آغاز می‌شود

حلقه مفقوده در سینمای ایران؛ تعامل کارگردان و فیلمنامه‌نویس

○ خیابان جمهوری سومین تجربه همکاری شما با آقای منوچهر هادی در سینماست. پیش از این در پروژه‌های کوتاه و بلند دیگری با هم همکاری داشتید، اما حالا به سینمای داستانی کامل رسیده‌اید. با توجه به اینکه امسال شما همزمان با آقای محمد عسگری روی «پل» کار کرده‌اید، این موضوع که با دو کارگردان با سبک‌ها و رویکردهای کاملاً متفاوت کار کنید، چه چالش‌هایی برای شما به عنوان فیلمنامه‌نویس ایجاد می‌کند؟ آیا به نظر شما فیلمنامه‌نویس باید انعطاف کامل داشته باشد تا با دیدگاه هر کارگردانی پیش برود یا باید گاهی تلاش کند که دیدگاه خود را به کارگردان تحمیل کند؟

واقعیت این است که من و منوچهر هادی از دو دهه قبل با هم آشنا بودیم؛ زمانی که هر دو دستیاری می‌کردیم و در یک دفتر با هم کار و رفاقت داشتیم. این باعث شده که تعامل ما راحت‌تر باشد و با وجود بحث و جدل به نتیجه های قابل اتکائی برسیم. در مجموع این تعامل‌ها کیفیت خروجی را بالا می‌برد. البته من در تولید هم بسیار دخالت می‌کنم و این ممکن است گاهی درست نباشد، اما احساس می‌کنم تعهد حرفه‌ای من نسبت به اثر ایجاب می‌کند. حتی گاهی همراه با کارگردان به لوکیشن می‌روم تا ببینم چه چیزی واقعاً با فضای فیلم هم‌خوانی دارد. این میزان مشارکت نیازمند یک سطح رفاقت و اعتماد بین فیلمنامه‌نویس و کارگردان است، زیرا اگر این رابطه وجود نداشته باشد، ممکن است اختلافات باعث تنش شود. به عنوان مثال، معرفی بازیگر از طرف فیلمنامه‌نویس می‌تواند بدون اعتماد، ناراحتی کارگردان را به دنبال داشته باشد. البته سبک و شخصیت کاری هر کارگردان متفاوت است، اما ما سعی می‌کنیم با جلسات مستمر و مشترک، فیلم‌ها و علایق سینمایی را بررسی کنیم تا ذهنیات ما نزدیک شود. ما با هم فیلم می‌بینیم، درباره رنگ، لحن و ریتم روایت بحث می‌کنیم و حتی نمونه‌های خارجی و ایرانی را به هم معرفی می‌کنیم. این حجم تعامل باعث می‌شود که وقتی فیلمنامه روی میز می‌آید، ذهن مشترکی شکل گرفته باشد و بتوانیم آن را به درستی روی پرده بیاوریم.

○ با این توضیحات، می‌توان گفت که «خیابان جمهوری» محصول این تعامل و جلسات مستمر است؟ آیا می‌توان این فیلم را در یک خط کوتاه معرفی کرد و فضای کلی آن را برای مخاطب تشریح کرد؟

اگر بخواهم خیلی کوتاه بگویم، «خیابان جمهوری» داستان یک دختر در میانسالی است که با مسائل و مصائب زندگی شهری در تهران مواجه است. فیلم فضای اجتماعی و روان‌شناسانه دارد و تمرکز بر دغدغه‌های فردی، خانوادگی و اجتماعی شخصیت اصلی است. داستان تلاش می‌کند که چالش‌های روزمره و فشارهای زندگی شهری را به شکلی ملموس و دراماتیک برای مخاطب نشان دهد و در عین حال، هویت و شخصیت زنانه در جامعه معاصر را برجسته کند.

○ لطفاً کمی درباره شخصیت اصلی «خیابان جمهوری» توضیح دهید. این شخصیت که بازیگرش الناز ملک است، چه ویژگی‌هایی دارد و چه مسیری در داستان طی می‌کند؟

شخصیت اصلی دختر حدود سی ساله‌ای است که تلاش می‌کند روی پای خود بایستد و مستقل زندگی کند. فیلم مسیر رشد و مقاومت او را در شهری مانند تهران دنبال می‌کند، جایی که با مسائل و مصائب زندگی روزمره و فشارهای اجتماعی مواجه است. اگر بخواهم خیلی خلاصه بگویم، این یک داستان کلاسیک دخترانه شهری است؛ اما در پرداخت و جزئیات، دغدغه‌ها، تضادها و واکنش‌های او واقع‌گرایانه و ملموس طراحی شده‌اند.

○ فیلمنامه «خیابان جمهوری» چه زمانی نوشته شد، آیا این اثر به نوعی ادامه موتیف‌ها و دغدغه‌های قبلی فیلم در حوزه زنان است؟

این فیلمنامه حدود چهار سال پیش نوشته شد و طرح اولیه‌اش به همان دوران بازمی‌گردد. در تمام آثار من، یک عنصر تکرارشونده وجود دارد: حضور زنان، کودکان و نوجوانان به عنوان موتیف اصلی. از «اتاق گلی» گرفته تا «زندگی جای دیگری»، «کارگر ساده» و حالا «خیابان جمهوری»، حضور یک بچه یا نوجوان همواره محور روایت و نشانه‌ای از امید، مسئولیت و آینده است. این عنصر کمک می‌کند که حتی روایت‌های اجتماعی و بزرگسالانه هم برای مخاطب معاصر قابل فهم و مرتبط باقی بماند.

○ با توجه به اینکه داستان فیلم در بستر مسائل اجتماعی شهری تهران شکل گرفته، این پروژه کاملاً مستقل تولید شد یا حمایت ارگانی هم داشت؟

این فیلم کاملاً مستقل است. البته ما برای جذب اسپانسر و تأمین بودجه، با چند نهاد و سازمان هم وارد مذاکره شدیم، اما متأسفانه در بعضی موارد، تجربه ما نشان داد که ضعف شناخت و تخصص سازمان‌ها باعث شد حمایت‌های واقعی شکل نگیرد. خوشبختانه منوچهر هادی، به عنوان کارگردان، در فرآیند تولید نقش تهیه‌کننده را نیز بر عهده گرفتند و مدیریت پروژه با همکاری هانی شیرازی انجام شد. این استقلال تولید کمک کرد که روایت و لحن فیلم تحت تأثیر محدودیت‌های بیرونی قرار نگیرد.

○ با توجه به تجربه کاری منوچهر هادی در ژانر کمدی، آیا «خیابان جمهوری» رگه‌هایی از طنز و لحظات سبک نیز دارد، یا کاملاً در فضای جدی و اجتماعی باقی مانده است؟

فضای کلی فیلم اجتماعی و جدی است و عمدتاً به مسائل تلخ زندگی شهری می‌پردازد. البته، همان‌طور که در دیگر آثار اجتماعی موقعیت هایی وجود دارند که از شدت فضا می‌کاهند و کمی نفس می‌دهند، اما این لحظات طنزگونه محدود و کنترل‌شده هستند. هدف ما این بود که لحن اصلی روایت جدی باقی بماند، بدون اینکه مخاطب از جریان داستان فاصله بگیرد.

○ درباره بستر زمانی و روایت فیلم، داستان در چه مدت زمانی اتفاق می‌افتد و آیا شما خودتان را محدود به یک بازه زمانی مشخص کرده‌اید یا خیر؟

قصه اصلی تقریباً در بازه‌ای کوتاه، بین ۱۵ روز تا یک ماه رخ می‌دهد، اما فیلم بستر و پیش‌زمینه‌ای گسترده‌تر دارد که اجازه می‌دهد شخصیت‌ها و تحولاتشان به شکل طبیعی شکل بگیرد. محدودیت زمانی برای روایت یک ابزار است، اما قصه باید فضایی ایجاد کند که مخاطب بتواند ارتباط برقرار کند و تغییرات شخصیت اصلی را حس کند.

○ با توجه به شخصیت اصلی که دختر سی ساله‌ای است و در تلاش برای استقلال و ایستادن روی پای خودش، آیا این روایت بازتاب دغدغه‌های واقعی دختران هم‌سن و سال او در جامعه امروز است؟

بله، قطعاً. برای نگارش فیلمنامه با چندین دختر هم‌سن و سال شخصیت اصلی صحبت کردم تا دغدغه‌ها و چالش‌های واقعی‌شان در زندگی روزمره را بشناسم. خیلی از اتفاقات و تجربه‌هایی که در فیلم می‌بینیم، از همین گفتگوها الهام گرفته شده‌اند. مثلاً چالش‌های مواجهه با محدودیت‌ها، تلاش برای استقلال مالی و اجتماعی، یا فشارهای فرهنگی که پیش رویشان است. همین تحقیقات باعث شده که رفتار و واکنش‌های شخصیت باورپذیر و نزدیک به واقعیت باشد.

○ آیا در فیلم رگه‌هایی از عشق و روابط عاطفی هم دیده می‌شود یا داستان صرفاً اجتماعی و مستقل از این موضوعات است؟

بله، عناصر عاشقانه نیز وجود دارند، اما کاملاً در خدمت روایت و شخصیت‌پردازی‌اند. این عشق‌ها ساده و ملموس هستند و به شخصیت اصلی کمک می‌کنند تا انگیزه‌ها و تصمیماتش را بهتر درک کنیم، بدون اینکه قصه را از مسیر اصلی اجتماعی خارج کنند.

○ در فیلمنامه‌های شما، معمولاً مولفه‌های مختلفی مانند ساختار، دیالوگ، شخصیت یا موقعیت‌ها اهمیت دارند. در «خیابان جمهوری»، کدامیک از این مولفه‌ها برای شما برجسته‌تر بوده و بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری اثر داشته است؟

فرهومند ناظریان
گفت‌وگو

پدرام کریمی که برای بسیاری از مخاطبان چهره‌ای آشنا در عرصه اجرای تلویزیونی است، پیش از ورود به دنیای اجرا، جایگاه خود را به عنوان نویسنده‌ای جدی در سینما و تلویزیون تثبیت کرده بود. او که نگارش آثاری همچون «کارگر ساده نیازمندیم»، «زندگی جای دیگری است» و اثر تحسین‌شده «اتاقک گلی» را در کارنامه دارد، امسال با نگارش دو فیلمنامه «پل» به کارگردانی محمد عسگری و «خیابان جمهوری» به کارگردانی منوچهر هادی در چهل و چهارمین جشنواره فیلم فجر حضور یافته است. در گفت‌وگوی پیش رو، به بهانه این حضور، با او درباره جزئیات و ویژگی‌های فیلمنامه «خیابان جمهوری» به گفتگو نشسته‌ایم.

در این فیلم، همه مولفه‌ها برای من اهمیت داشتند، اما اگر بخواهم برجسته‌ترین جنبه را بگویم، «ساختار روایت» و زاویه دید است. قصه خیلی ساده است، اما نحوه گفتن آن و زاویه‌ای که از آن روایت می‌کنیم، تفاوت اصلی با دیگر آثار اجتماعی است. می‌خواستم قصه‌ای کف خیابانی و ملموس بسازم که تجربه زندگی شهری را از نزدیک منتقل کند.

○ می‌توانیم کمی تخصصی‌تر وارد جزئیاتی شویم که مربوط به کارگردانی است؛ با توجه به اینکه فیلم را دیده اید؛ در طراحی صحنه، بازیگر، لباس، گریم، لوکیشن و حتی نورپردازی چه نکاتی لحاظ شده که به ساختار کلی فیلمنامه کمک میکنند؟

بله، همه این عناصر جزو ساختار کل فیلم محسوب می‌شوند. از رنگ فیلم گرفته تا نورپردازی و مهتابی‌ها، حتی جزئیات لوکیشن مثل راه‌پله‌ها یا آویزهای لامپ، همه با دقت طراحی شده‌اند تا احساس و لحن فیلمنامه به شکل کامل منتقل شود. بازیگر، گریم و لباس هم در خدمت این ساختار هستند و کوچک‌ترین حرکت یا انتخاب، می‌تواند روی باورپذیری شخصیت و درک مخاطب از فضا تأثیر بگذارد. همه این جزئیات بخشی از زبان بصری فیلم هستند و در کنار روایت و شخصیت‌پردازی، به ایجاد یک تجربه کامل برای مخاطب کمک می‌کنند. برای من، فیلمنامه صرفاً متن روی کاغذ نیست؛ بلکه کل ساختار فیلم، از دیالوگ تا نور و رنگ، در خدمت بیان داستان و ایجاد تجربه‌ای ملموس است.

○ در «خیابان جمهوری» بیش از هر چیز بر متفاوت بودن روجی تأکید دارید. این تفاوت از کجا شروع شد؟

برای من مهم بود که خروجی کار یک فیلم متفاوت باشد؛ این‌که قصه را از کجا شروع کنیم، چگونه تعریف کنیم و با چه ساختاری پیش ببریم. داستان، قصه‌ای ساده است اما نحوه روایت آن اهمیت دارد. با توجه به پیش‌داستان و رفت‌وآمدهایی که به گذشته داریم، تلاش کردیم روایت به شکلی طراحی شود که همین قصه ساده بتواند مخاطب را با خود همراه کند؛ به‌گونه‌ای که حتی یک دقیقه هم از ریتم نیفتد. این مسئله در نهایت در ساختار فیلم خودش را نشان می‌دهد.

○ به نظر می‌رسد برخی عناصر مرسوم در سینمای داستان‌گو عمداً از فیلم حذف شده‌اند....

دقیقاً همین‌طور است. بسیاری از فرازهای مرسوم، از جمله صحنه‌های دعوا یا کتک‌کاری که معمولاً برای ایجاد هیجان به کار می‌روند، آگاهانه حذف شدند. هدف این بود که یک قصه ساده را به شکلی تعریف کنیم که مخاطب بتواند صد دقیقه بنشیند و با آن همراه شود، بدون اتکا به جذابیت‌های بیرونی یا تصنعی. خوشبختانه بازخوردهایی که تا امروز گرفته‌ایم، عمدتاً مثبت بوده و نشان می‌دهد این انتخاب جواب داده است.

○ با توجه به اینکه امسال دو فیلمنامه در جشنواره دارید، اگر بخواهید مهم‌ترین آسیب فیلمنامه‌های ایرانی را نام ببرید، به چه نکته‌ای اشاره می‌کنید؟

یکی از جدی‌ترین آسیب‌ها، دخالت‌های غیرتخصصی در کار فیلمنامه‌نویس است. متأسفانه هنوز این تصور وجود دارد که همه می‌توانند در نوشتن فیلمنامه نظر بدهند یا حتی آن را تغییر دهند، در حالی که فیلمنامه‌نویسی سخت‌ترین بخش یک پروژه سینمایی است و چالش‌های خاص خودش را دارد.

○ این دخالت‌ها معمولاً در چه مرحله‌ای بیشترین آسیب را وارد می‌کند؟

بیشترین آسیب زمانی اتفاق می‌افتد که فیلمنامه‌نویسی ماه‌ها روی یک متن کار کرده، اما در مرحله اجرا و سر صحنه، دیالوگ‌ها جابه‌جا یا کم‌وزیاد می‌شوند. این تغییرات، حتی اگر کوچک به نظر برسند، می‌توانند به ساختمان روایت لطمه بزنند. این چالش همیشگی میان فیلمنامه‌نویس و کارگردان است.

○ نقش تعامل میان کارگردان و فیلمنامه‌نویس را چقدر تعیین‌کننده می‌دانید؟

این تعامل کاملاً تعیین‌کننده است. فیلمنامه‌نویس دانای کل روایت است و به منطق درونی و ساختار اثر اشراف دارد. وقتی تغییراتی بدون توجه به این منطق اعمال می‌شود، کل اثر دچار فروپاشی می‌شود. هرچه ذهن متن و نگاه کارگردان به هم نزدیک‌تر باشد، نتیجه نهایی بهتر خواهد بود؛ به‌ویژه در آثاری که کارگردان نگاه مؤلف دارد.

○ این نزدیکی تأثیر مستقیم بر باورپذیری فیلم دارد...

بله و باعث می‌شود جهان داستان جان‌دار، منسجم و باورپذیر شود. همه تلاش ما این است که جهان داستان، حتی اگر تخیلی است، منطقی و قابل باور باشد. مشکل بسیاری از آثار این است که جهان داستانشان منطق ندارد. وقتی باورپذیری از بین برود، تأثیرگذاری هم از بین می‌رود؛ و این یکی از معضلاتی است که از همان مراحل ابتدایی شکل‌گیری یک فیلم به وجود می‌آید.

○ این روزها کمتر شما را در اجراهای تلویزیونی می‌بینیم. قصد بازگشت به اجرا را دارید؟

در حال حاضر شرایطش پیش نیامده است. واقعیت این است که مشغله‌های کاری اجازه نمی‌دهد. دو فیلم سینمایی و یک سریال در دست دارم و هرکدام زمان‌بر هستند. همین سریال به‌تنهایی حدود پنج ماه از وقت را می‌گیرد. طبیعی است که در چنین شرایطی تمرکز روی اجرا دشوار می‌شود.

○ پیش‌تر گفته بودید اجرا از نظر مالی برایتان آورده بیشتری دارد.

بله، اجرا از نظر مالی قطعاً بیشتر از فیلمنامه‌نویسی درآمد دارد، اما واقعیت این است که ما در حوزه فیلمنامه‌نویسی عملاً با «کار سخت» امرار معاش می‌کنیم. با این حال، انتخاب اصلی من همچنان نوشتن است.

○ در شرایط فعلی، برخی هنرمندانی که در جشنواره فجر حضور دارند یا با رسانه‌ها همکاری می‌کنند، هدف هجمه‌ها قرار می‌گیرند. شما تا به حال تحت فشار یا حاشیه‌ای قرار گرفته‌اید؟

نه، شخصاً چنین فشاری را تجربه نکرده‌ام. برای من این یک کار حرفه‌ای و هنری است و اساساً ربطی به مسائل حاشیه‌ای ندارد. جشنواره، همان‌طور که آقایان هم گفته‌اند، یک عامل همگرایی است؛ فضایی برای کنار هم بودن، گفت‌وگو و تبادل فکر.

○ نقش جشنواره‌ها را در چنین فضایی چطور ارزیابی می‌کنید؟

به نظر من جشنواره‌ها بسیار ضروری‌اند. جشنواره یک دورهمی فرهنگی است، به‌ویژه در شرایطی که آدم‌ها احساس تنهایی یا فشار می‌کنند. حضور در جشنواره لزوماً به معنای موضع‌گیری خاصی نیست؛ همان‌طور که فیلمسازان در کشورهای دیگر هم در جشنواره‌های مختلف شرکت می‌کنند. این یک امر حرفه‌ای و هنری است.

○ به تأثیر اجتماعی هنر اشاره کردید. این نگاه در کارهای اخیرتان هم وجود داشته؟

کاملاً. مثلاً در سریالی که برای ایام عید کار کردیم، هدف اصلی‌مان این بود که حال مردم بهتر شود. بعد از آن شرایط و فشارهایی که جامعه تجربه کرده بود، احساس می‌کردیم مردم به شوخی، کمدی و نفس تازه احتیاج دارند. نیت اصلی همه ما همین بود؛ حال مردم مهم‌تر از هر چیز دیگری است.

○ فکر می‌کنید جشنواره هم می‌تواند چنین کارکردی داشته باشد؟

قطعاً. جشنواره می‌تواند روحیه مردم را تغییر بدهد، حالشان را بهتر کند و حتی فرصتی برای بازنگری و تفکر آزادانه‌تر فراهم کند، بدون اینکه فشاری تحمیل شود. اساساً کار هنر همین است.

○ اگر نکته پایانی برای مخاطبان دارید، بفرمایید.

فقط این را دوست دارم بگویم که «خیابان جمهوری» را ببینند. فیلم به مسائل روز جامعه اشاره می‌کند، آسیب‌شناسی و نقد دارد و بازتابی از دغدغه‌های اجتماعی است. این‌ها شاید شبیه خبر به نظر برسند، اما تفاوتش این است که حرف سینماگر ماندگار می‌شود. بعضی مسائل باید جایی ثبت شوند و سینما بهترین بستر برای این کار است.

گفت‌وگوی صبا با حامد سعادت کارگردان فیلم مستند جنگل قائم

راز جنگل قائم؛ اراده‌ای که بیابان را متوقف کرد

احمد محمداسماعیلی
گزارش

در مستند «جنگل قائم» حامد سعادت به عنوان کارگردان تلاش می‌کند به اراده و عزم جدی مردم یک منطقه برای مبارزه با مشکلات طبیعی بپردازد. در این مستند به چگونگی شکل‌گیری و تاریخچه و مشارکت مردم در تاسیس پردیسان قائم پرداخته می‌شود. پارک جنگلی ۲۳۰ هکتاری که در کرمان است و در سال ۱۳۴۳ با طرحی از سوی بقایی، نماینده ادوار گذشته مجلس، احداث شد. سعادت، تهیه‌کننده و کارگردان سینمای مستند که دارای تحصیلات کارشناسی سینما بوده و عضو انجمن صنفی کارگردانان مستند خانه سینما است، ساخت آثاری مثل «نهضت جنگل»، «مردی که فسیل شد» و «امان‌نامه» را در کارنامه کاری خود دارد. با او در باره ساخت مستند «جنگل قائم» و حضورش در جشنواره فیلم فجر گفت‌وگویی انجام داده‌ایم.

○ ایده ساخت مستند «جنگل قائم» چگونه شکل گرفت و چه عواملی باعث شد به موضوع مشارکت مردم در احداث این جنگل توجه کنید؟

در حدود هفتاد سال پیش به دلیل مشکلات آب و هوایی شهر کرمان که به دلیل نزدیک بودن به شن‌زارها، همچون بسیاری از نقاط ایران با مسئله ریزگردها درگیر بود، بزرگان شهر تصمیم به طراحی اساسی، کاربردی و راهبردی برای رفع این مسئله می‌گیرند. در نتیجه تحقیقات، امکان ساخت جنگل بررسی می‌شود. مسئولان شهری متوجه می‌شوند که چنین اقداماتی بدون کمک گرفتن از مردم مؤثر نخواهد بود و در نتیجه فراخوانی در مسجد جامع شهر کرمان برای کمک گرفتن از مردم منتشر می‌شود و بسیاری از شهروندان کرمانی در مرحله تولید و کاشت نهال برای ساخت جنگل همکاری می‌کنند. از آن‌جایی که بادها از دو جهت به سمت استان کرمان می‌وزند، در یکی از مسیرها جنگل ایجاد می‌شود و در مسیر دیگر درختچه‌های طاق کاشته می‌شود تا امروز دیگر کرمان با این مشکل روبه‌رو نباشد. مستند «جنگل قائم» به موضوع ساخت این جنگل می‌پردازد و ماجرا را خانمی روایت می‌کند که در آن زمان برای ساخت جنگل کمک کرده است.

○ مستند «جنگل قائم» در چه ژانری قابل ارزیابی است؟

در گروه مستند اجتماعی، تاریخی و محیط زیستی قابل ارزیابی است.

○ چطور مستند «جنگل قائم» توانسته بدون اتکا به تکنولوژی مدرن، نقش اراده و مشارکت مردم را در مهار مشکلات محیط زیستی به تصویر بکشد و روایتگر چه جنبه‌های تاریخی و انسانی این پروژه است؟

به هر حال مهار کردن قدرت‌های طبیعی از قبیل رشد بیابان نیازمند تکنولوژی خاص و پیشرفته‌ای است. اما همانطور که در بالا اشاره کردم، این مسئله در کرمان چند دهه قبل بدون توسل به تکنولوژی روز این کار با عزم و اراده جدی مردم به درستی انجام شد. روایت مستند با یک عکس شروع می‌شود که در آن دختربچه‌ای گوشواره‌هایش را از گوش درآورده و به امام جماعت مسجد می‌دهد تا در ساخت جنگل قائم نقش داشته باشد. این خانم در حال حاضر حدود شصت سال سن دارد و راوی این مستند است و این اتفاق برای اولین بار در کشورمان رخ داده و به این لحاظ بعد تاریخی هم دارد.

○ آیا می‌توان گفت مشارکت مستقیم مردم در احداث جنگل قائم نقش اساسی و تعیین‌کننده‌ای داشته و این اقدام تا چه اندازه در بهبود شرایط محیط زیستی منطقه خشک و کویری کرمان مؤثر بوده است؟

همینطور است و این مشارکت در بهبود محیط زیست خود این مردم در منطقه خشک و کویری نقش مهمی داشته است. این فیلم درباره این موضوع است که مردم کرمان برای رفع معضل گرد و خاک شهر، جنگلی را در مسیر باد ایجاد می‌کنند و رویکرد اصلی فیلم تمرکز بر مشارکت مردمی است که به بهبود محیط زیست منتهی می‌شود.

○ در جاهایی این نوع طرح‌ها مثل جنوب کشور ناموفق بوده است؟

بله، این نوع کارها نیازمند بودجه‌های سنگین، عزم و اراده جدی و نیروی انسانی پای کار و مصمم است و کرمانی‌ها با اتحاد از پس این چالش به خوبی برآمدند و یک الگوی موفق مشارکت اجتماعی در بحث چالش‌های زیست‌محیطی ارائه کردند. بنابراین می‌توان بدون انتظار از حاکمیت برای حل این نوع چالش‌ها، مردم خودشان اقدام کنند.

○ برای ساخت مستند «جنگل قائم» چه تحقیقاتی انجام دادید؟

ده سال درگیر تحقیق و پژوهش این پروژه بودم و مدتها درگیر پیدا کردن سوژه‌ها مثل همین سرکار خانم شهین اطهری بودم و زمان زیادی در شهرهای استان کرمان صرف پیدا کردن این خانم کردم و مطالب و عکس‌های آرشیوی را از تمام کرمانی‌هایی که در ایران و سایر کشورهای دنیا زندگی می‌کردند، با پیگیری و ممارست به دست آوردم.

○ آیا برای ساخت این مستند ارگانی هم به شما کمک کرد؟

خیلی از ارگان‌ها و نهادها فقط قول مشارکت و حمایت دادند و عملاً کاری نکردند. البته شهرداری کرمان تا حدی پای کار ماند و یکی از دلایل طولانی شدن ساخت مستند، همین عدم حمایت‌ها بود. البته بعد از ساخت و دیده شدن فیلم، خیلی‌ها آمدند و خواستند خودی نشان بدهند. شایان ذکر است مرکز گسترش سینمای مستند بخشی از بودجه فیلم را تأمین کرد.

○ برای ساخت مستند «جنگل قائم» چه شیوه‌ای در روایت داستان و انتخاب سوژه‌ها اتخاذ کردید و چطور تصمیم گرفتید که روایت فیلم بر اساس چه تصاویری و با چه حضورهایی شکل بگیرد؟

روایتم را بر اساس عکس‌هایی که به دست آورده بودم، قرار دادم و متنی بر این اساس نوشتم و سوژه را انتخاب کردم. دو سکانس کلیدی فیلم با حضور این سوژه تصویربرداری شد. روایت فیلم را مظفر بقایی بر عهده دارد.

○ تصاویر آرشیوی را چگونه تهیه کردید؟

بخشی از این تصاویر را از آرشیو فیلم خانه ملی گرفتم و تعدادی فیلم سوپر ۸ که در آن زمان توسط مردم عادی فیلمبرداری شده بود، تهیه کردم.

○ پیدا کردن این تصاویر سختی‌های خاص خودش را دارد؟

بله، خیلی کار دشواری بود و پیدا کردن این فیلم‌ها نزد مردم عادی با صرف زمان زیاد و راضی کردن مردم انجام شد و عنوان می‌کردیم که این کار به نفع والدین یا جدشان است که این تصاویر را در اختیار ما قرار دهند.

○ به نظر شما این نوع مستندهای اجتماعی و محیط‌زیستی تا چه اندازه می‌توانند بر آگاهی و رفتار مردم تأثیر بگذارند و چه شرایطی لازم است تا این تأثیرگذاری واقعی و ملموس باشد؟

فیلم‌های این مدلی باید در دسترس مخاطب باشد و این وظیفه بر عهده تلویزیون و سکوهای نمایش خانگی است. فیلم با سانسور زیاد از شبکه مستند پخش شد.

○ حضور فیلم در جشنواره فیلم فجر که تمرکزش بر فیلم‌های داستانی است، برایتان چه ویژگی‌هایی دارد؟

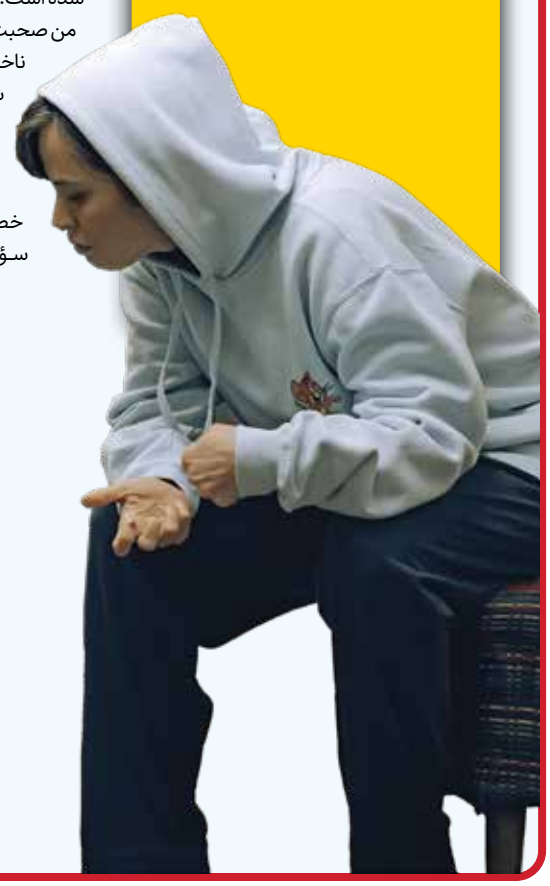
این اولین حضورم در جشنواره فیلم فجر است و بازخوردهایی که دیده‌ام، متوجه شدم فیلم مستند و کوتاه در دورچین جشنواره قرار دارند و تمرکز و فوکوس روی فیلم‌های بلند داستانی است.

گفت‌وگوی صبا با شهاب مهربان‌پور، کارگردان «به صدای زمین گوش کن»

همه‌چیز از یک شنود ناخواسته شروع شد

معصومه دهقان
گفت‌وگو

شهاب مهربان‌پور، کارگردان فیلم کوتاه «به صدای زمین گوش کن»، در این گفت‌وگو از تجربه‌ای شخصی می‌گوید که به ایده‌ی فیلم بدل شد؛ از کنجکاوی ناخواسته‌ای که به پرسشی اخلاقی انجامید، از شنیدن به‌عنوان عادت و از این‌که چگونه صدا می‌تواند بدون تصویر، تخیل و قضاوت تماشاگر را فعال کند. او تأکید می‌کند که فیلمش بیش از آن‌که درباره «شنیدن» باشد، درباره مرزهای اخلاقی مواجهه با زندگی خصوصی دیگران است.



○ فیلم داستان دو زوج همسایه را روایت می‌کند که با شنیدن صدای زندگی همسایه پایینی، وارد وضعیت پیچیده‌ای از مشاهده و قضاوت می‌شوند. «شنیدن» چگونه به محور درام شما تبدیل شد؟

راستش من احساس می‌کنم که «به صدای زمین گوش کن» اساساً فیلمی درباره «شنیدن» نیست. تم اصلی فیلم، اخلاق است. شنیدن در این‌جا بیشتر یک بستر روایی و ابزاری برای شکل گرفتن قصه است.

من فکر می‌کنم مخصوصاً با خلق این اثر در آغاز مسیر، با دغدغه‌های فلسفیِ تعریف شده سراغ شنیدن نمی‌روم. حداقل برای من این‌طور نیست. وقتی شروع به نوشتن می‌کنم، بیشتر یک کنجکاوی شخصی وجود دارد که مرا به سمت موضوع می‌برد. ایده‌ی این فیلم دقیقاً از یک تجربه‌ی شخصی آمد. یک روز در دفترم بودم؛ در فضای آپارتمانیِ شهری که همه چیز به هم نزدیک شده است. اتفاقی متوجه شدم همسایه‌ام درباره من صحبت می‌کند. صدا از دریچه کولر می‌آمد. ناخواسته کنجکاو شدم و گوش دادم. این شنیدن کم‌کم تبدیل به عادت شد.

اما یک روز از خودم پرسیدم: «چرا دارم این کار را می‌کنم؟» شاید حرفی بزند که نباید بشنوم، شاید وارد حریم خصوصی‌اش شده‌ام. همین سؤال، همین مکث اخلاقی، جرقه‌ی شکل‌گیری فیلم شد.

○ در فرم فیلم، «گوش دادن فعال» چگونه بازتاب پیدا می‌کند؟

خود عمل شنیدن ذاتاً کنش‌مند است. همین ویژگی کمک کرد فرم روایت به‌طور طبیعی شکل بگیرد. ما دو نفر را داریم که حرف می‌زنند و دو نفر را که گوش می‌دهند. این رفت‌وبرگشت ساده، به‌طور ناخودآگاه یک ساختار روایی ایجاد می‌کند. من کار پیچیده‌ای نکردم. فیلمنامه را خودم نوشته بودم و سعی کردم همان منطق ساده را حفظ کنم. این‌که شنیدن و شنیده شدن، خودش تبدیل به فرم شود.

○ فیلم، کنجکاوی و فضولی را کنار هم قرار می‌دهد. آیا قصد طرح یک پرسش اخلاقی را داشتید؟

کاملاً. فیلم دارد درباره اخلاقیات حرف می‌زند. ما شاهد شنود بخش خصوصی زندگی یک زوج در آستانه جدایی هستیم. از آن طرف، زوج دیگری داریم که شنیدن برایشان تبدیل به عادت شده. تلاشم این بود که در فضایی نسبتاً ساده و حتی گاهی شیرین، نشان بدهم که قرار نیست به هر چیزی که اطراف‌مان اتفاق می‌افتد، سرک بکشیم. این توجهِ بیش‌ازحد به زندگی دیگران، الزاماً به نتایج خوبی ختم نمی‌شود.

○ عنوان «به صدای زمین گوش کن» چه نسبتی با فیلم دارد؟

عنوان بیشتر برایم کارکرد فرمی داشت تا معنایی. اسم اولیه فیلم «شنیدن» بود، اما به دلیل سابقه‌ی استفاده از این عنوان، تغییرش دادم. واقعیت این است که خیلی هم به لایه‌های معنایی اسم فکر نکردم. «به صدای زمین گوش کن» برایم خوش‌صدا و جذاب بود، همین.

○ انتخاب بازیگران چگونه انجام شد؟

تلاش کردم از نظر ظاهری و جنس بازی، به فیلمنامه نزدیک باشند. واقعاً از همکاری با همه آنها لذت بردم.

شیرین اسماعیلی، سیاوش چراغی‌پور و پرتو مهر، همه بسیار حرفه‌ای بودند و با وجود محدودیت زمان، کمک بزرگی به فیلم کردند.

○ رابطه‌ی صدا، سکوت و احساسات شخصیت‌ها چگونه در میزانسن و تدوین شکل گرفت؟

شنیدن خودش فرم دارد. سعی کردم بیشتر به میزانسن و حرکت دوربین تکیه کنم تا کات. فیلم کم‌کات است و بیشتر بر اساس حرکت و فاصله‌گذاری پیش می‌رود.

زوج طبقه بالا در ابتدا به هم نزدیک‌اند و به تدریج فاصله می‌گیرند؛ زوج طبقه پایین دقیقاً در تضاد با آن‌ها حرکت می‌کنند. این تقابل، بدون تأکید دیالوگی، در تصویر شکل می‌گیرد.

○ ابهام در روایت چقدر آگاهانه بوده است؟

بخش‌هایی از فیلم عمداً به تخیل مخاطب واگذار شده است. جایی که فقط صدا داریم و تصویر نه. تماشاگر خودش باید تصور کند. این مشارکت ذهنی، بخشی از تجربه‌ی فیلم است.

○ درباره طراحی صدا چقدر درگیر جزئیات فنی بودید؟

جزئیات فنی بیشتر در حوزه صدابردار و صداگذار است، اما آن‌چه برای من مهم بود، کارکرد دراماتیک صدا بود، نه پیچیدگی تکنیکی آن.

○ کار با بازیگران در انتقال «ناظر بودن» شخصیت‌ها چگونه پیش رفت؟

زمان تمرین بسیار محدود بود. بعضی بازیگران حتی روز فیلم‌برداری اضافه شدند. همه چیز در فیلمنامه طراحی شده بود و بازیگران بر اساس همان متن جلو رفتند. خوشبختانه نتیجه قابل قبول شد.

○ پذیرش فیلم در جشنواره فیلم کوتاه تهران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

من اصولاً اعتقادی به داوری هنر ندارم. داوری یعنی چارچوب، و چارچوب با خلق در تضاد است. اما طبیعتاً دیده شدن و تشویق شدن خوشحال‌کننده است. انتخاب فیلم، سلیقه‌ی هیأت انتخاب بوده.

○ فیلم کوتاه چه امکانی برای شما ایجاد کرد؟

فیلم کوتاه برای من مشق است. هنوز هم مشق می‌کنم.

○ فیلم در نهایت چه پرسشی را مطرح می‌کند؟

این‌که فهم ما از اتفاقات اطراف‌مان همیشه درست نیست. ممکن است قضاوت‌مان اشتباه باشد. به صدای زمین گوش کن درباره همین تردید است.

○ این فیلم را در نسبت با دیگر فیلم‌های کوتاه چگونه می‌بینید؟

از ابتدا می‌خواستم تجربه‌ی شخصی خودم را بسازم. فیلم مدل خودش را دارد؛ چه درست باشد چه غلط. شاید همین تفاوت باعث دیده شدنش شده باشد.

صبا
روزنامه فرهنگ و هنر

صاحب امتیاز: موسسه فرهنگی هنری صاد
مدیر مسئول و سردبیر: محمدرضا شفیعی
دبیر تحریریه: امیر افشار فتوحی
صفحه‌آرا: مهدی صالحی طاهری

www.sabanewspaper.ir
@sabanewspaper.ir

تهران / خیابان آیت‌الله مدنی / کوچه خجسته منش / شماره ۵
تلفن: ۶-۷۷۵۸۲۴۲۲ فکس: ۷۷۵۴۸۲۴۵
چاپ: شهر چاپ خراسان / توزیع: نشر گستر امروز

مسیر فیلم‌های جشنواره فجر ۴۳ پس از نمایش(۲)

موفقیت‌های نیمه‌تمام و بلاتکلیفی آثار

سمیه خاتونی
گزارش

پس از پایان جشنواره فیلم فجر سال گذشته و نمایش آثار دوره ۴۳، سرنوشت هر فیلم مسیر خاص خود را طی کرد. برخی فیلم‌ها توانستند اکران سینمایی را تجربه کنند، برخی تنها به تلویزیون یا پلتفرم‌های آنلاین رسیدند و برخی دیگر، با وجود استقبال جشنواره‌ای، هنوز در انتظار فرصت مناسب برای نمایش عمومی باقی مانده‌اند. مرور این مسیرها نشان می‌دهد که کیفیت و موفقیت جشنواره‌ای هر فیلم، تضمینی برای دیده‌شدن گسترده و فروش متناسب آن در سینما و فضای آنلاین نیست. عوامل متعددی از جمله شرایط اجتماعی و سیاسی، محدودیت‌های سالن‌های سینما، ظرفیت تبلیغات و سیاست‌های پخش داخلی، نقش تعیین‌کننده‌ای در سرنوشت هر اثر دارند.

«کفایت مذاکرات»؛ اکران در شرایط ناپایدار

فیلم سینمایی «کفایت مذاکرات» در ژانر اجتماعی–کمدی ساخته شده و اکران خود را از آذرماه سال گذشته آغاز کرد. با وجود محدودیت‌ها و تعطیلی‌های مقطعی سینما همزمان با التهابات اجتماعی، این فیلم توانست مسیر اکران نسبتاً موفقی داشته باشد و به فروش حدود ۵۲ میلیارد تومان برسد. هرچند ظرفیت فروش در شرایط عادی می‌توانست بالاتر باشد، این اثر نمونه‌ای از فیلم‌هایی است که با وجود شرایط دشوار، توانستند حداقل بخش مهمی از مخاطب بالقوه خود را جذب کنند. نکته قابل توجه این است که این فیلم توانست با انتخاب ژانر کمدی، به دلیل محدود بودن تعداد فیلم‌های طنز روی پرده، بخشی از بازار مخاطبان را به خود اختصاص دهد؛ مخاطبانی که در شرایط فشار اجتماعی، سینما را به عنوان فضایی برای فاصله گرفتن از تنش‌ها و سرگرمی انتخاب می‌کنند.

«زیبا صدایم کن»؛ موفقیت جشنواره‌ای در سایه بحران‌ها

فیلم «زیبا صدایم کن» با حضور موفق در جشنواره و دریافت سیمرغ بلورین بهترین فیلم، پس از جشنواره وارد اکران سینمایی شد، اما روند نمایش آن تحت تأثیر شرایط اجتماعی و جنگ ۱۲ روزه قرار گرفت. این اثر حدود هفت تا هشت هفته روی پرده سینماها بود و سپس وارد چرخه اکران آنلاین شد. با این حال، مشکلات اینترنت و محدودیت‌های تبلیغاتی مانع دیده‌شدن کامل فیلم در مرحله آنلاین شدند و ظرفیت واقعی مخاطب اثر به طور کامل تحقق نیافت. این تجربه نشان می‌دهد که حتی کیفیت بالای اثر و موفقیت جشنواره‌ای نمی‌تواند به تنهایی تضمین‌کننده رسیدن فیلم به مخاطب گسترده باشد. در واقع، عوامل بیرونی مانند شرایط اجتماعی و امکانات رسانه‌ای، نقش کلیدی در شکل‌دهی به مسیر موفقیت یک فیلم دارند.

«شاه‌نقش»؛ تحسین بدون فروش متناسب

فیلم «شاه‌نقش» با نگاهی نوستالژیک به تاریخ سینما، اکران خود را در زمستان سال گذشته آغاز کرد. بازخورد مثبت منتقدان و مخاطبان با فروش متناسب همراه نبود و کاهش روحیه عمومی جامعه بسیاری از فیلم‌های روی پرده، از جمله «شاه‌نقش»، را با کاهش فروش مواجه کرد. این موضوع بار دیگر نشان می‌دهد که موفقیت جشنواره‌ای، بازخورد مثبت منتقدان و کیفیت فنی فیلم، تنها بخشی از معادله موفقیت است و عوامل بیرونی و شرایط کلی جامعه، تعیین‌کننده اصلی سرنوشت هر اثر سینمایی هستند. برنامه‌ریزی برای نمایش آنلاین این فیلم هنوز قطعی نشده است و مسیر بعدی آن به شرایط اجتماعی و فنی بستگی دارد.

«داد»؛ فیلمی که از چرخه نمایش خارج شد

فیلم «داد» با زبان خاص و نگاه اجتماعی و آسیب‌شناسانه، پس از حدود ۱۱ ماه هنوز به اکران عمومی نرسیده و به بایگانی سپرده شده است. شرایط اجتماعی، افت مخاطب سینما و محدودیت‌های اکران، امکان برنامه‌ریزی مؤثر برای نمایش داخلی و خارجی را از بین برد. این اثر نمونه‌ای روشن از فیلم‌هایی است که با وجود کیفیت و ظرفیت جریان‌سازی، هنوز فرصت دیده‌شدن گسترده را پیدا نکرده‌اند. تجربه «داد» نشان می‌دهد که سینماگران، حتی با آثار ارزشمند و پرمحتوا، باید همزمان با تولید اثر، استراتژی قابل انعطاف برای عرضه فیلم داشته باشند تا در شرایط نامطمئن اجتماعی و اقتصادی، مسیر دیده‌شدن فیلم مسدود نشود.

«خدای جنگ»؛ مسیر متفاوت نمایش

فیلم «خدای جنگ» که در جشنواره حضور داشت، به اکران سینمایی نرسید و مسیر خود را از طریق تلویزیون و پلتفرم تلوبیون دنبال کرد تا حداقل بخشی از مخاطبان امکان دیدن اثر را داشته باشند. این تصمیم نشان می‌دهد که برخی آثار، برای دیده‌شدن، مجبور به انتخاب مسیر غیرمعمول می‌شوند و اکران غیرسینمایی می‌تواند به عنوان یک راهکار جایگزین برای حفظ حضور فیلم در چرخه مخاطب عمل کند. این مسیر غیرمعمول، اگرچه محدودیت‌هایی دارد، اما تضمین می‌کند که سرمایه‌گذاری و تلاش‌های تیم تولید تا حدی به نتیجه برسد و فیلم به فراموشی سپرده نشود.

«پیشمرگ»؛ تمرکز بر دیده‌شدن

فیلم «پیشمرگ» پس از جشنواره مسیر اکران سینمایی خود را طی کرد و در سینماهای سراسر کشور و اکران‌های سیار به نمایش درآمد. حضور در جشنواره فجر و دریافت سیمرغ تماشاگران به معرفی فیلم کمک کرد و برنامه برای ورود به اکران آنلاین نیز در حال انجام است. این اثر نمونه‌ای از فیلم‌های دفاع مقدس است که علی‌رغم محدودیت‌های هزینه و شرایط تولید، توانست مسیر نمایش نسبتا موفقی داشته باشد. «پیشمرگ» نشان می‌دهد که فیلم‌هایی با موضوعات خاص و تمرکز بر تجربه تاریخی، اگر مسیر مناسبی برای دیده‌شدن پیدا کنند، می‌توانند مخاطب هدف خود را جذب کنند و حتی در شرایط دشوار، بخشی از موفقیت جشنواره‌ای را به مسیر عمومی نمایش منتقل کنند.

«سونسوز»؛ موفق در خارج، معطل در داخل

فیلم «سونسوز» پس از حضور موفق در جشنواره‌های بین‌المللی، هنوز به اکران سینمایی در ایران نرسیده است. محدودیت‌های پخش و حمایت ناکافی، مسیر نمایش داخلی آن را با تأخیر مواجه کرده و مذاکرات برای اکران آنلاین در پلتفرم‌ها همچنان ادامه دارد. این فیلم نمونه‌ای از آثار چندزبانه و فرهنگی است که موفقیت بین‌المللی تضمین‌کننده دیده‌شدن در بازار داخلی نیست. تجربه «سونسوز» تأکید می‌کند که حمایت‌های سازمانی و سیاست‌گذاری صحیح، نقشی حیاتی در موفقیت داخلی آثار فرهنگی و چندزبانه دارند، حتی اگر فیلم در عرصه بین‌المللی مورد توجه قرار گرفته باشد.

«شمال از جنوب غربی» و «رها»؛ بلاتکلیفی پس از جشنواره

فیلم «شمال از جنوب غربی» با وجود موفقیت‌های جشنواره‌ای و دریافت چند سیمرغ، تاکنون به اکران عمومی نرسیده است. فیلم «رها» پس از جشنواره اکران سینمایی شد، اما هنوز وارد چرخه اکران آنلاین نشده و وضعیت نمایش آن در هاله‌ای از ابهام باقی مانده است. این آثار نشان می‌دهند که حتی موفقیت جشنواره‌ای نمی‌تواند تضمین‌کننده مسیر هموار برای دیده‌شدن باشد و شرایط اجتماعی و ساختار اکران نقش تعیین‌کننده دارند.