سال بیست و هشتم ■ شماره ۷۸۴۵ ■ سه‌شنبه ■ ۱۹ بهمن ۱۴۰۰ ■ ۶ رجب ۱۴۴۳ ■ 8 Feb 2022

ایران
40 th FAJR FILM FESTIVAL
جشنوارک
ضمیمه چهلمین جشنواره فیلم فجر

عکس: امید صالحی

میزگرد «ایران»

بهروز شعیبی و مصطفی مستور
به بهانه همکاری در «بدون قرار قبلی»
از جای خالی اقتباس در سینما گفته‌اند

تغییر سحر کلمه به افسون تصویر

چهره‌روز - به بهانه حضور حسن معجونی در «شب طلایی»

بازیگر شش دانگ

صفحه ۱۴

نقد فیلم - نگاهی به فیلم «نگهبان شب» ساخته رضا میرکریمی

لمس روح مخاطب

صفحه ۱۵

نقد فیلم - نگاهی به فیلم «موقعیت مهدی» ساخته هادی حجازی‌فر

شاعرانه در جنگ، عاشقانه در شهر

صفحه ۱۵

نرگس عاشوری
خبرنگار

«بدون قرار قبلی» پنجمین ساخته سینمایی بهروز شعیبی با نگاهی به داستانی از مصطفی مستور نوشته شده و درباره بازگشت به خویشتن است. این فیلم از معدود آثار سینمای ایران است که فیلمنامه آن محصول همنشینی اهالی کتاب و سینماست. به همین بهانه در آستانه ایام جشنواره فیلم فجر با مصطفی مستور و بهروز شعیبی درباره جای خالی اقتباس در سینمای ایران و نبود فضای گفت‌وگو و تعامل میان اهالی سینما و کتاب گفت‌وگو کرده‌ایم. علاوه بر فیلمنامه که حاصل همکاری فرهاد توحیدی و مهدی تراب بیگی و ایده کتاب مصطفی مستور است، یکی از شاخصه‌های این فیلم بافت بصری متنوع آن است. فیلمبرداری در لوکیشن‌های مختلف از مناطق کویری خواف خراسان و تهران تا آلمان و البته مشهد و بارگاه رضوی که به نوعی محور اصلی داستان است انجام شده است. این گوناگونی در فضاسازی موسیقی هم لحاظ شده است. پگاه آهنگرانی در نقش دکتر یاسمن لطفی ایفاگر نقش اصلی است که پس از ۳۰ سال بی‌خبری بنا به وصیت پدر به ایران فراخوانده می‌شود. مصطفی زمانی، الهام کردا و صابر ابر از دیگر نام‌های آشنا در تیم بازیگران فیلم هستند. ماحصل گفت‌وگوی دوساعته ما با بهروز شعیبی و مصطفی مستور را در ادامه می‌خوانید.

■ **ضعف قصه‌گویی و روایتگری از جمله کاستی‌های امروز سینمای ایران است و خیلی‌ها معتقدند برای جبران آن باید دست به دامن ادبیات شد. واقعیت این است که ادبیات ما چه کلاسیک و چه معاصر یکی از ناجیان بالقوه صنعت سینمای ماست اما فیلمسازان ما کمتر سراغ کتاب برای الهام گرفتن یا برداشت آزاد و در نهایت اقتباس سینمایی می‌روند، این در حالی است که بسیاری از فیلم‌های موفق سینمای ایران که در جشنواره‌های مختلف جایزه گرفته‌اند یا در حافظه تاریخی ماندگار شده‌اند فیلم‌های اقتباسی هستند. چرا در سینمای ایران به شکل مطلوب و متداول این اتفاق رخ نداده است؟**

مصطفی مستور (نویسنده): به این پرسش از چند زاویه می‌توان پاسخ داد. یکی از دلایل این اتفاق، زمینه‌های تاریخی آن است. تولد سینما در غرب تقریباً سه قرن بعد از تولد داستان به مفهوم مدرن آن است. یعنی سینما از زمان شکل‌گیری، بر بستری از ادبیات غنی متولد می‌شود و از همان ابتدا سینمای غرب با ارجاع به ادبیات رشد می‌کند. مثلاً فیلم «سفر به ماه» ژرژ ملی‌یس (۱۹۰۲) در همان سال‌های اول تولد سینما اقتباسی از رمان «زمین تا ماه» ژول ورن بود. اما تولد سینما در اینجا تقریباً حدود صد سال پیش و همزمان با ظهور داستان‌نویسی مدرن در ایران بود. بنابراین به طور طبیعی حتی اگر فیلمسازی می‌خواست فیلم اقتباسی در ایران بسازد منابع داستانی، چه اصلی و چه ترجمه، در اختیارش نبود. با این حال ۴۰-۵۰ سال بعد هم که ادبیات در ایران قدری غنی‌تر شده بود، باز هم ارتباط معناداری بین سینما و ادبیات وجود ندارد. یکی از علت‌هایش این بود که چون نویسنده‌های ما قدری انتزاعی می‌نوشتند و تصویر کردن متن انتزاعی کار دشوار یا غیرممکنی بود، فیلمسازان رغبت نمی‌کردند سراغ این نوع داستان‌ها بروند. علت دیگرش مقاومت ذهنی داستان‌نویسان در برابر پدیده‌ای به‌نام تصویر و سینما بود. احتمالاً دلیل این مقاومت این بود که کلمات نمونه‌های تصویری متنوع و متکثری در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند در حالی که تصویر صرفاً به یک نمونه ارجاع دارد؛ نمونه‌ای عینی که برآمده از درک فیلمساز از آن کلمات است. به طور طبیعی احتمال بسیار اندکی دارد که نمونه تصویری پیشنهادی فیلمساز با ذهنیت نویسنده منطبق باشد و همین عدم انطباق است که منشأ عدم تفاهم یا سوءتفاهم نویسنده و فیلمساز و در نتیجه دوری آنها از هم می‌شود. اگر این عدم انطباق را از تصویر به شخصیت‌پردازی، لحن، فضاسازی و... تعمیم دهیم خواهیم دید که دره میان فیلمساز و نویسنده به شکل نظری چقدر عمیق است. همین دره ظاهراً عمیق است که آشتی سینما و ادبیات را در ایران دشوار کرده است. دلیل دیگر هم احتمالاً علل روان‌شناختی دارد. به نظر می‌رسد کار جمعی برای فیلمسازان ما دشوار است و به همین خاطر اغلب مایلند همه کارهای نوشتن فیلمشان را خودشان انجام دهند؛ خودشان قصه بنویسند، خودشان قصه را به فیلمنامه تبدیل کنند و خودشان هم برای فیلمنامه دیالوگ بنویسند. انگار کار جمعی را وهن خودشان می‌دانند. انگار در دوران ماقبل تقسیم کار سر می‌کنند.

> آقای مستور تأکید دارد که این فقط یک ایده بود، اما این ایده فیلمنامه ما را کامل می‌کرد. جذاب‌ترین چیزی که ما را ذوق‌زده کرد، همین ایده بود

■ **فیلمسازی که خود اهل قلم و نوشتن است انگیزه و گرایش بیشتری به ساخت آثار ادبی دارد. ناصر تقوایی حتماً به ادبیات تسلط دارد که از «داشتن و نداشتن» همینگوی فیلمنامه قوی و محکمی مثل «ناخدا خورشید» می‌نویسد یا از رمان طنز ایرج پزشک‌زاد «دایی جان ناپلئون» را خلق می‌کند. وقتی فیلمسازی ادبیات داستانی معاصر را نمی‌شناسد یا کم رمان و قصه می‌خواند بدیهی است که کمتر سراغ روایت سینمایی برود. به نظر می‌رسد سرانه پایین مطالعه شامل سینماگران هم می‌شود.**

بهروز شعیبی (فیلمساز): ضمن تأیید نکاتی که آقای مستور فرمودند باید بگویم به طور کل وعام، سینما اثر اقتباسی است. اقتباس از چه؟ اقتباس از آثاری که پیش از این دیده، اقتباس از شعر، اقتباس از ادبیات، اقتباس از جامعه و اقتباس از هر آن چیزی که در بانک اطلاعاتی نویسنده، فیلمنامه و کارگردان وجود دارد. آقای مستور بدرستی فرمودند که نویسنده کتاب و ادبیات ما فکر می‌کند که به حریمش تخطی شده است و کارگردان هم فکر می‌کند به‌عنوان مؤلف باید حتماً دخل و تصرف ویژه‌ای داشته باشد. شما از آقای تقوایی یاد کردید و به نظر من هم بهترین نمونه اقتباس در تاریخ نمایشی «دایی جان ناپلئون» است و همین طور می‌توان از «قصه‌های مجید» آقای پوراحمد یاد کرد که همان‌طور که خود قصه فضایش را تعریف می‌کند، فیلمساز هم فضاسازی می‌کند و فضای داستان را خوب تعریف می‌کند. وقتی به واژه مؤلف می‌رسیم کار ما سخت‌تر می‌شود. باید تکلیف واژه مؤلف را معلوم کنیم. همین که اثری از فیلتر سلیقه و دانش یک گروه فیلمساز مثل کارگردان و نویسنده بگذرد کارتألیفی خواهد شد مگر اینکه کاملاً صنعتی باشد. پیشینه فیلمساز مؤلف بعد از پدیده کایه دو سینما و منتقدان فرانسوی ایجاد شد. منتقدها به این دلیل واژه مؤلف را روی آقای هیچکاک، جان فورد و هاوارد هاکس گذاشتند که معتقد بودند در زمان ساخت بار نمایشی و فضاسازی به فیلمنامه اضافه کرده‌اند. فیلم در سطح نمانده و درون‌مایه‌ای به آن اضافه شده است. نبود تعامل ادبیات و سینما عامل نقصان در سینما شده است. اغلب فیلمسازان اگر با درام خوبی مواجه باشند برای اقتباس استقبال می‌کنند اما خواندن آثار مختلف و اقتباس از آن وظیفه کارگردان نیست. برای این دست همکاری‌ها باید جمعی متشکل از فیلمنامه‌نویسان و نویسندگان رمان و داستان شکل بگیرد یا اینکه می‌توان از جریانی که در سینمای صنعتی مثل امریکا شکل گرفته الگوبرداری کرد. انتشاراتی‌ها یکی دو ماه قبل از انتشار اثر در بازار کتاب، آن را به دفاتر فیلمسازی ارسال می‌کنند یعنی اقتباس یک آورده برای داستان است. ممکن است این اقتباس‌ها، در هر تجربه اقتباس موفقی هم از کار درنیاید مثل «گتسبی بزرگ» که رمان پرفروشی بود و هر دو نسخه سینمایی آن کار درخشانی نشد یا بالعکس خیلی رمان‌ها در زمان چاپ مهجور بودند و با ساخت فیلم، بیشتر دیده شدند. من معتقدم اگر تفاوت کلمه و عکس و تصویر برای اهالی کتاب و سینما جا بیفتد بخش زیادی از مشکلات این حوزه حل می‌شود. قطعاً ما در ادبیات ویژگی‌ها و امکاناتی متفاوت از سینما داریم. شناخت قابل توجه آقای مستور از تفاوت بین تصویر و سحری که کلمه روی کاغذ دارد ارزشمند است.

> ترکیب ادبیات و سینما عملاً نباید غیرممکن باشد. باید بدانیم چطور اینها را به هم پیوند بزنیم. سوءتفاهم‌ها اغلب محصول تمایز بنیادین کلمه و تصویر است؛ مثل دو فلز که هویتی کاملاً جداگانه دارند و پیوند زدن دو چیز کاملاً متمایز قطعاً مشکلاتی دارد، ولی این تجربه شدنی است

■ **به نبود فضای مشترک برای گفت‌وگو، تعامل و همنشینی اهالی سینما و کتاب اشاره کردید، همین اتفاق عامل جدایی و فاصله گرفتن این دو حوزه شده است. در نبود تعامل اختلافاتی به وجود می‌آید که فیلمساز را از رفتن سراغ کار اقتباسی دلزده می‌کند حتماً بین داریوش مهرجویی یا جعفر والی با غلامحسین ساعدی هماهنگی‌هایی وجود داشته که حاصل کار این قدر درخشان درآمده است. برآیند دور هم نشینی‌های اهالی سینما و کتاب در میهمانی‌های دوستانه و کافه نشینی و... خروجی خوبی داشت. در خلال دوستی‌ها از کارهای هم باخبر می‌شدند و شرایط همکاری به وجود می‌آمد. الان این دمخور بودن و کافه نشینی‌های دهه ۴۰ و ۵۰ را نداریم. ادبیاتی‌ها کار خودشان را می‌کنند و سینمایی‌ها کار خودشان را و یک جایی شاید به هم برسند. برای حشر و نشر و وصل افراد این دو حوزه چه کار می‌توان کرد؟**

مستور: من به مسیری که در غرب شکل گرفته، باور دارم. آنها با سعی و خطا به نقطه مشترکی رسیدند که شاید ردیابی ریشه آن به مبانی اجتماعی و فلسفی برسد اما بالاخره به جایی رسیده‌اند که خروجی خوبی دارد. ما هم باید به آن مسیر فکر کنیم و مبانی اش را پیدا کنیم و البته آن را بومی‌سازی کنیم. من آمار دقیقی ندارم اما بخش قابل توجهی از فیلم‌ها و سریال‌های غربی از آثار ادبی اقتباس شده‌اند و اتفاقاً اغلب موفق هم بوده‌اند. بنابراین ترکیب ادبیات و سینما عملاً نباید غیرممکن باشد. باید بدانیم چطور اینها را به هم پیوند بزنیم. سوءتفاهم‌ها اغلب محصول تمایز بنیادین کلمه و تصویر است؛ مثل دو فلز که هویتی کاملاً جداگانه دارند و پیوند زدن دو چیز کاملاً متمایز قطعاً مشکلاتی دارد، ولی این تجربه شدنی است چون اتفاق افتاده و خوب هم بوده است. پس راه‌های پیوند زدن وجود دارد و نکته مهم پیدا کردن این راه‌هاست. من در ایران دو مجموعه داستان از داستان‌های کوتاه ریموند کارور را ترجمه کرده‌ام و وقتی فیلم «راه‌های میانبر» رابرت آلتمن را که بر اساس داستان‌های کارور ساخته شده است، دیدم، به نظرم رسید فضای فیلم و حال‌وهوای داستان خیلی به هم نزدیک هستند. چطور آلتمن توانسته بود فضای داستان‌ها را در فیلمش بازسازی کند؟ باید آن راه را پیدا کنیم. آسان نیست اما غیرممکن هم نیست. فکر می‌کنم اصولاً ما تلاش معناداری در این زمینه نداشته‌ایم. طبیعی است وقتی در داستان راوی حدیث نفس می‌کند و تصاویر ذهنی می‌سازد، تبدیل آنها به تصویر دشوار می‌شود اما اگر داستانی با زاویه دید آبژکتیو و عینی نوشته شده باشد، امکان تبدیل آن به تصویر بیشتر می‌شود. تصور می‌کنم برای اقتباس بهتر است کارگردان‌ها ابتدا سراغ داستان‌هایی بروند که با زاویه دید عینی نوشته شده باشند و مثلاً زاویه دید اول شخص یا حدیث نفس. البته بعداً می‌شود سراغ داستان‌های پیچیده‌تر هم رفت. در مجموع فکر می‌کنم اراده اقتباس از سمت سینماگرها به شکل جدی وجود ندارد.

> آقای شعیبی باعث شد ساختارهای ذهنی من کمی جابه‌جا شود و به همنشینی سینما و ادبیات خوشبین شوم

ادامه در صفحه ۱۴

گاه‌شمار جشنواره
بیست و نهمین دوره
بهمن ۱۳۸۹

ایلیا داوودی: تعداد فیلم‌های متقاضی حضور در این دوره زیاد بودند و به همین خاطر مدیران سینمایی ظرفیت بخش مسابقه را ۵۰ درصد افزایش دادند و تعداد فیلم‌های حاضر در این بخش را به ۳۳ اثر رساندند؛ تعدادی فیلم هم در این میان راهی بخش نوعی نگاه شد و تعدادی دیگر خارج از مسابقه و بخشی هم به بخش فیلم اولی‌ها رفتند تا از میان ۹۵ فیلم متقاضی حضور در جشنواره کمتر فیلمی از حضور در این رویداد سینمایی باز بماند. حافظ احمدی، جهانگیر الماسی، مجید انتظامی، وحید جلیلی، فریدون جیرانی، عباس رافعی، حسین زندباف، آن دمی ژروئه، سیدعلیرضا سجادپور، سعید سهیلی، طهماسب صلح جو، ابوالقاسم طالبی، اکبر عالمی، حسن عباسی، محمدرضا عباسیان، جابر قاسمعلی، پژمان لشگری‌پور، پروانه معصومی، علی معلم، شهاب ملت خواه، احمد ناطقی، حسن نجاریان، محمدعلی نجفی، اسداله نیک‌نژاد، سیدناصر هاشم‌زاده و علی وزیریان اعضای هیأت داوران این دوره را تشکیل داده بودند. بیست و نهمین دوره جشنواره فیلم فجر، دوره مسعود کیمیایی و فیلم «جرم» بود، این فیلم برنده پنج سیمرغ بلورین جشنواره فیلم فجر از جمله سیمرغ بلورین بهترین فیلم شد. سیمرغ بهترین کارگردانی به اصغر فرهادی برای فیلم «جدایی نادر از سیمین» اهدا شد. این فیلم همچنین برنده سیمرغ بلورین منتخب تماشاگران و سیمرغ بهترین فیلمنامه شد. سیمرغ بلورین بازیگر نقش اول مرد به مهدی هاشمی بازیگر دو فیلم «آلزایمر» و «آقایوسف» رسید و ویشکا آسایش بازیگر فیلم «ورود آقایان ممنوع» هم توانست سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول زن را دریافت کند. حامد بهداد (جرم) و مهناز افشار (سعادت آباد) نیز برنده سیمرغ‌های نقش مکمل شدند. مقطع زمانی بیست و نهمین دوره از جشنواره فجر سینمای ایران با چالش‌هایی از جمله شکل‌گیری شورای عالی سینما و اعتراض به ترکیب اعضای آن و راه‌اندازی تشکل واحد تهیه‌کنندگان با عنوان اتحادیه تهیه‌کنندگان مواجه بود و این رویدادها بر جشنواره تأثیر ملموسی داشتند. در این دوره سخنرانی برخی مدیران برگزاری مورد استقبال قرار نگرفت و حاضران در مراسم اختتامیه با تشویق‌های مکرر مانع از سخنرانی آنها شدند.

جدایی نادر از سیمین