

گفت و گو با الکساندر میتا، فیلمنامه‌نویس روس

# درخت شستن گروهی



وقتی در انتهای مصاحبه از آقای میتا توسط خانم ایران زمانی (که زحمت ترجمه هم زمان مصاحبه را کشیدند) پرسیدم که چندسال دارد، آقای میتا گفت: من و سن و سالم زیاد کاری به کار هم نداریم. نه من محل او می‌گذارم و نه او محل من. بعداً که بولتن را دیدم متوجه شدم آقای میتا متولد هزار و نهصد و سی و سه میلادی است. علی‌الظاهر ایشان باید یک پیرمرد محسوب شود. اما آقای میتا قوی و سر حال و با نشاط بود و نکته سنج و رند (از نوع خویش) به نظر می‌رسید و این جداً برازنده شخصی است که به فیلم‌ساز کودک شهرت دارد.

## هادی مقدم دوست

آیا شما اهل تشبیه کردن فیلمنامه به چیزهایی مثل بدن انسان، درخت و یا ساختمان هستید؟ منظورم ارگانیزم و ساختار فیلمنامه است، یعنی اگر بنا باشد در پی طراحی و اجرای نظمی درون ساختار فیلمنامه باشید، آیا ممکنه از نظم موجود در بدن انسان یا درخت و یا ساختمان تأثیر بگیرید؟

آره، آره. من خیلی به این موضوع فکر می‌کنم و غالباً سعی می‌کنم به ساختاری هماهنگ برسیم که شامل همه جوانب ظاهری و درونی باشد، من دنبال این قبیل ارگانیزم‌ها هستم. این طوری شما می‌تونید کاری کنی که وقتی که مادر و دختری همدیگر رو در فیلم به آغوش می‌کشند، تماشاچی با همه وجود اون صحنه رو لمس کنه. وقتی فیلم و یا فیلمنامه شبیه به ساختار واقعی یک انسان باشه، اون انسان می‌تونه با تمام وجود به شما حرفی رو بزنه که شما رو تحت تأثیر قرار بده. البته این بهره‌برداری از اونجایی که به هر حال به مضامین ذهنی و فکری و عاطفی اتکا داره، شما هم طبعاً باید دنبال کشف تشبیهات ذهنی و فکری و عاطفی - مثلاً از انسان - با فیلمنامه‌تون باشید. می‌تونید بگید اعصاب، قلب، شخصیت و زبان یا ذهن فیلمنامه، طبیعیه که ما چیزی مثل پا یا دست فیلمنامه نداریم. آره، من دنبال این پشتیبانی‌ها هستم، اما واقعاً می‌گم که هنوز نتونستم فیلمی با یک کیفیت برابر با تأثیر گذاری خود انسان بسازم.

رفتن به سمت شناسایی و بررسی این ارگانیزم‌ها تا چه سطحی می‌تونه به فیلمنامه‌نویس کمک کنه. اندازه معینی نداره، اما به هر حال کمک می‌کنه. البته قید می‌کنم که نباید همه اتکارو بر تشبیهات نظیر به نظیر بین ساختار فیلمنامه و اون مورد تشبیه ارگانیک گذاشت، باز هم می‌گم که همه نقاط شروع و در همه لحظات، شخص نویسنده و ارتباط صادقانه‌ای که با کارش داره اصل و معیار محسوب می‌شه.

بعضی نویسنده‌ها از کیفیت اولیه دور می‌شن، این اتفاق در طی زمان می‌افته و ما شاهد باز شدن این زاویه و دور شدن اونها از مثلاً آثار خوب اولیه‌شون هستیم ... به نظر می‌رسه که رشد

من برای گفت و گو با شما، برنامه و حساب کتاب مشخصی ندارم و هدف و قصد خاصی رو معین نکردم، اما ترجیح می‌دهم حالا که شما با منظور برگزاری یک کارگاه فیلمنامه‌نویسی به جشنواره کودک و نوجوان اصفهان تشریف آوردید، گفت و گو رو با یک شکل کاری و کارگاهی و با ذکر یک پرسش شروع کنم و بعد پیش برویم. حالا با عرض اجازه یک صحنه مثال می‌زنم، مثلاً صحنه‌ای که کلید یک اتاق مهم می‌افتد به دست آدمی که ربطی به آن اتاق ندارد ... آیا همین صحنه، صحنه‌ای که کلید به دست یک غریبه می‌افتد، می‌تونه شروع خوبی برای یک فیلمنامه باشه؟

برای شروع نوشتن فیلمنامه یا شروع خود فیلمنامه؟ تقریباً هر دو ... به هر حال جز insert یک کلید در دست غریبه، چیز دیگری در کار نیست. پس بگو شروع نوشتن فیلمنامه و خیال خودت رو راحت کن. اما به هر حال برای شروع فیلمنامه (نه نوشتن فیلمنامه) باید بگم آره! ... صحنه خوبیه! ... تماشاچی می‌بینه که کلید افتاده دست یک غریبه و حالا علاقه‌مند که بدون غریبه از این کلید چه استفاده‌ای می‌کنه، اما خوب باید بگم که اصل مطلب برای شروع فیلمنامه در جزئیات نیست، اصل مطلب در موقعیت و درگیریه! وقتی موقعیت دراماتیکی رو داری، انگار روی بلندی ایستادی و می‌تونی راه‌های مختلف رو ببینی، اما با این صحنه در حال حاضر و تا وقتی که حرف جدیدی نزدی خودت و وضعی شبیه به وضع تماشاچی رو داری و نمی‌دونی بقیه‌اش چیه.

خب حالا از کجا باید شروع کرد؟ از یک محتوا و مضمون کلی یا این که باید دنبال یک موقعیت دراماتیک گشت؟

نقطه شروع باید شخص خود نویسنده باشه، البته این روشیه که من در مورد خودم همیشه به کار بستم. منظورم فقط این نیست که از خودت بپرسی؛ آگه من بودم چی کار می‌کردم و بعد صحنه دوم رو بنویسی. درون‌مایه باید یک درون‌مایه شخصی باشه که شخص نویسنده یا اون درون‌مایه رو خوب بشناسه یا این که واقعاً با تمام افکار و احساسات مایل باشی در مورد اون درون‌مایه به جست‌وجو و اکتشاف بپردازی، چون آدم‌های سوژه‌سازی هستند که موضوعات جالبی می‌سازند که نه برای خودشان اتفاق افتاده و نه برای آدم‌های دیگر و موضوع کاملاً تخیلی محسوب می‌شه. اما چیزی که تماشاچی رو در مورد این سوژه‌ها واقعاً جذب می‌کنه کشف جست‌وجویی هست که پشت این سوژه‌ها قرار داده می‌شه. من یک امتیاز بزرگی که برای فیلم‌های ایرانی قائلم - که خیلی از اونها رو دیدم - آشنا بودن تماشاچی با درون‌مایه اون فیلم‌هاست. موضوعات خیلی ساده و خیلی نزدیک به تماشاچیان و اتفاقاً این جور فیلم‌ها به فرهنگ ما روس‌ها خیلی نزدیک است ... اگر بخوام جواب ظاهر مهمم اما راهگشایی برای اصل سؤال بدم، باید بگم که برای فیلمنامه باید عرق ریخت و زحمت کشید و قدر و قیمت موضوعات، فقط با زحمت و عرق ریختن است که پرداخت می‌شه.

نمی‌کنند، از نظر شما شروط رشد در نوشتن چی می‌تونه باشه؟

هنرپیشه هم حرف‌هایی می‌زنه و پیشنهادهایی می‌ده، فیلم‌بردار هم به تمهیدهایی فکر می‌کنه، اما همه‌اش برای رسوندن اون ایده ادراکی به سطح عاطفیه تا تماشاچی اونو حس کنه، اما وقتی ایده ادراکی در اون میون نباشه. راه رفتن‌های ساده، پارک کردن ماشین یا صحنه‌های پر از گفت‌وگوهای اجباری که فقط باعث آزار هنرپیشه‌ها و کارگردانه و کسالت فیلم‌بردار، حسی رو در عوامل بعد از نویسنده به وجود میاره که باعث می‌شه اونها فکر کنن نویسنده بی‌استعدادی در ابتدای کار بوده که فقط کاغذها رو سیاه کرده ... وجود اون ایده ادراکی نشانه استعداد نویسنده و توجهش به دیگر عوامل و شناختن کار دیگران و نشانه حرفه‌ای بودن اونه. همه عوامل باید جا برای بروز «امپرسیون»های خود از اون ایده ادراکی داشته باشند، وودی آلن می‌گه: چی می‌شه که دندان‌پزشک‌ها هم می‌تونستن امپرسیونیست باشن. اما خب دندان‌پزشک فقط دست در دهان ما می‌کنه و با دندان ما سروکار داره. اما مجموع عوامل فیلم با قلب و احساس تماشاچی سروکار دارن، اونها خودبه‌خود نمی‌تونن که امپرسیونیست باشن و مثل دندان‌پزشک‌ها و از روی دستورالعمل‌ها و قواعد از قبل تعیین شده عمل کنن.

**پس صریحاً منظور شما از توجه به دیگر عوامل، توجه به خواسته‌ها و تمایلات و منافع اونهاست.**

و حقوق اونها. اونها حق دارن. کارگردان حق داره، هنرپیشه و فیلم‌بردار حق دارن، متنی هم وجود نداره، این یک وظیفه حرفه‌ای است که ثمر آن به تماشاچی می‌رسه. نویسنده باید به هنرپیشه نقش خوب بده و برای کارگردان و فیلم‌بردار فضا و امکان تبدیل ایده‌های ادراکی به عاطفی فراهم کنه. سینما یک کار گروهی است. با توجه به منافع و حقوق اونهاست که نویسنده نتیجه کار خودش رو می‌بینه.

**پس مهم‌ترین وظیفه نویسنده قرار دادن آن ایده‌های ادراکی در بطن صحنه‌ها و کلیت فیلمنامه است؟**

مطمئناً از دلشوره داشتن برای این که داستان جفت و جور باشه یا ساختار این طور یا اون طور باشه موضوع جلوتری است. می‌گویم جلوتر و نمی‌گویم مهم‌تر. همه چیز اندازه هم اهمیت داره. حرفه‌ای بودن اندازه استعداد و استعداد به اندازه ساختار و ساختار به اندازه حرفه‌ای بودن و همه به اندازه هم مهم‌اند. اما ایده ادراکی یا درون‌مایه باید وجود داشته باشه.

**بعضی نویسنده‌ها برای تأمین این ایده‌های ادراکی به سراغ درون خودشون می‌روند و آن چه را که بر خودشون گذشته می‌نویسن. آیا این آخرین راه است؟**

برای نویسنده شناخت باید مسئله اصلی باشه. می‌شه چیزهایی رو که بر من نگذشته رو بشناسم. آدمی که درباره اسکندر مقدونی می‌خواد بنویسه چه کار باید کنه؟ خب باید اونو بشناسه. اما این ایرادی نداره که نویسنده چیزهایی از درون خودش رو به شخصیت اسکندر وارد کنه. اگر از اسکندر به شناخت برسه شاید با وجود این که ظاهراً شباهتی به اسکندر نداره، بگه: چقدر یک چیزهایی از این اسکندر مثل من بود! ... به هر حال هر دو انسان هستن و مشترکات انسانی همیشه وجود داره.

**در کلیات و روحیات کلی اثر چه؟ ... مثلاً غیر طنزنویس‌ها می‌تونن با شناخت طنز بنویسن؟**

تماشاچی به چیزهایی می‌خندد که برایش جدا از آشنا و مفهوم بودن، دیدگاه تازه‌ای داشته باشه. این دیدگاه متفاوت و مخصوص برای تماشاچی خیلی مهم است. من تاکنون طنزنویس کودن ندیده‌ام، طنزنویس‌ها آدم‌های خیلی عاقلی هستن و بنا بر عقل و متأثر از روحیه شون طنز می‌نویسن. روحیه خیلی مهم است. این دیگر به خود نویسنده مربوط است. کسی که تلخ است باید برود شیرین بشود تا اثرش شیرین شود. اینجا شناخت شکل دیگری پیدایم کنه، شناخت خوداست که مهم است و رسیدن به آن فکر و روحیه مخصوص. ژانرهای متفاوت سینمایی چه؟ می‌شه هم پلیسی نوشت هم خانوادگی، هم اجتماعی



یا کارگردانی در کار بوده و اصلاً کاری به کار این موضوعات نداره. این یک واقعیت و اصلاً ربطی به قدرشناسی و یا قدرشناسی نداره، این یک توقع اضافه بر سازمانه که نویسنده یا کارگردان بخواهند که زیاد دیده شوند. خب اگه خیلی دوست دارند دیده شوند می‌تونند توی فیلم بازی کنند، اما اصلی که من خودم برای خودم بنا گذاشتم اینه که تماشاچی فقط باید ببینه و احساس کنه و اصلاً به ایده‌ای که نوشتم فکر نکنه، بلکه به ایده‌ای که هنرپیشه در اختیارش قرار می‌ده توجه کنه و اونو حس کنه. البته می‌دونیم که در مرکز کار یک ایده ادراکی وجود داره که باید ماها (نویسنده و کارگردان و بازیگر و دیگران) اون ایده ادراکی رو به سطحی بالاتر یعنی از ادراک به احساس و عاطفه برسونیم. پس نویسنده لازمه که در هر صحنه‌اش ایده‌ای رو که قابل تبدیل از سطح ادراک تا عاطفه باشه قرار بده. حتی اگر قرار باشه راه رفتن ساده یکی از شخصیت‌ها باشه.

**و این تبدیل به همون توضیحی می‌شه که کارگردان سر صحنه به بازیگر خودش می‌ده.**

بله ... و بیشتر، کارگردان هم چیزهای جدیدی به خاطرش میاد،