مستند فجر

حماسه بنیانگذار لجستیک سپاه

«ایستاده در کنار تیمز» به روایت سازنده‌اش

۱ ایده تولید این مستند از آشنایی من با شخصیت شهید سیدمحمد صنیع‌خانی شکل گرفت. شخصیت او برایم بسیار جذاب بود؛ هم به‌دلیل فعالیت‌هایی که انجام داده بود و هم نقش مهمی که در دوران جنگ تحمیلی ایفا کرد. احساس کردم تاکنون کمتر از زاویه نگاه لجستیکی و پشتیبانی به جنگ پرداخته شده، در حالی که برای حضور یک رزمنده در خط مقدم به تلاش ده‌ها نفر در پشت جبهه نیاز بوده است.

۲ شهید صنیع‌خانی را می‌توان به‌نوعی بنیانگذار لجستیک سپاه در دوران جنگ دانست. بسیاری از عملیات‌های مهم ایران در جنگ تحمیلی مرهون زحمات و تلاش‌های او و تیمش در حوزه تدارکات و پشتیبانی بوده‌است. همین موضوع باعث شد از نگاه من، این شخصیت ظرفیت بالایی برای تبدیل شدن به مستند سینمایی داشته باشد. شرایط تولید این پروژه بعد از دو، سه سال فکر و تأمل ناگهان مهیا شد و اتفاقات خوبی برای تولید آن رقم خورد.

۳ واقعیت این است که جشنواره فجر ذاتا جشنواره‌ای با محوریت سینمای داستانی است و معمولا فضای چندانی برای دیده شدن مستندها یا فیلم‌های کوتاه در آن فراهم نمی‌شود، موضوعی که در بسیاری از جشنواره‌های معتبر دنیا هم وجود دارد. مهم‌ترین جشنواره تخصصی سینمای مستند در ایران جشنواره «سینماحقیقت» است که محل اصلی ارزیابی مستندهای سینمایی به شمار می‌رود.

فیلم کوتاه

فجر، سکویی برای ورود به سینمای بلند

کارگردان فیلم کوتاه «تخطی» با اشاره به سوژه این فیلم از پدیده خفت‌گیری و همچنین قوانین و سازوکار مجازات خفت‌گیرها سخن گفت. میکائیل دیانی، کارگردان فیلم کوتاه «تخطی» از آثار راه‌یافته به چهل و چهارمین جشنواره ملی فیلم فجر درباره این اثر بیان کرد: من فعالیت حرفه‌ای خود را به‌عنوان روزنامه‌نگار اجتماعی آغاز کردم و پس از آن به مستندسازی اجتماعی روی آوردم. در ادامه، در آثار داستانی نیز به سراغ مسائلی رفتم که ریشه‌های اجتماعی دارند و از ضریب ژورنالیستی و رسانه‌ای برخوردارند. وی افزود: پدیده خفت‌گیری یکی از مسائلی است که در سال‌های اخیر در فضای رسانه‌ای کشور با چگالی بالایی مطرح شده و به همین دلیل ظرفیت تبدیل شدن به یک سوژه قابل پرداخت سینمایی را داشت. از همین منظر، تصمیم گرفتیم به این موضوع بپردازیم. دیانی اظهار کرد: در ریچه ورود من به این فیلم مبتنی بر این به محوری فیلمنامه است، ایده‌ای که بر این باور استوار است که قوانین و مجازات‌های موجود برای خفت‌گیرها بازدارندگی کافی ندارد.

نمایی از فیلم «هاروت» از فیلم‌های حاضر در جشنواره امسال

چرا زبان بصری اغلب فیلم‌های جشنواره شبیه به هم است؟

تعریف نکن، نشان بده

مستانه یگانه

منتقدان استخوان خرد کرده و فیلم‌بین‌های حرفه‌ای می‌دانند که جشنواره جای مناسبی برای دقیق و سر صبر و حوصله فیلم دیدن نیست. وقتی روزی ۴-۳ تا فیلم می‌بینی، خستگی و فشار کار باعث می‌شود که قاعدتا برخی نکات و ظرایف فیلم‌هایی که ارزشش را دارند از چشمت پنهان بماند. اما فشرده فیلم‌بینی جشنواره مزیتی هم دارد که آن هم دیدن کلی اشتباه مشابه در فیلمنامه، شخصیت‌پردازی، استفاده از کلیشه‌ها، میزانسن‌های بی‌اثر و بی‌معنا در اغلب فیلم‌هاست. همان قدر که اجتماع اشتباهات رایج در سینمای ایران در جشنواره فرصتی برای شناخت ذهنیت غالب تولیدکنندگان و سازندگان فیلم‌هاست، فرصتی هم برای تمیز دادن انحراف‌ها از معیار و تن زدن‌ها از الگوهای رایج و مشابه است. از نظر الگوی بصری، اغلب فیلم‌های بدنه سینمای ایران فرقی با هم ندارند. دوربین کمتر در شکل دادن به موقعیتی درام‌اتیک نقش دارد و عموما دیالوگ‌ها داستان را جلو می‌برند. اهمال کاری در زبان بصری بیشتر فیلم‌های سینمای ایران امری رایج است. دوربین وسیله ثبت و ضبط رویدادی است که در جلوی دوربین رخ می‌دهد و خودش به عنوان وسیله‌ای بیانی چیزی نمی‌گوید و زبانش قابلیت خوانش ندارد. در این ۱۰ روز جشنواره، قدری درباره زبان بصری فیلم‌ها می‌نویسیم؛ درباره قابلیت‌هایی که نادیده گرفته می‌شود. در این مسیر، کتاب خوب و خواندنی «داستان‌گویی بصری برای فیلمسازان» نوشته بلیک براون راهنما و منبع قابل اطمینان ماست.

«آنچه اهمیت دارد این نیست که به چه نگاه می‌کنی، بلکه این است که چه می‌بینی.» (هنری دیوید ثورو)

هنر دیدن

گزاره ثورو («آنچه اهمیت دارد این نیست که به چه نگاه می‌کنی، بلکه این است که چه می‌بینی») در قلمرو روایت بصری طنین عمیقی دارد. در فیلمسازی، این جمله بر اهمیت ادراک، تفسیر و توانایی انتقال معنا از طریق تصویر تأکید می‌کند.

در فیلمسازی، دوربین همان چشمی است که مخاطب از طریق آن جهان داستان را درک می‌کند. اما مسئله فقط ثبت تصویر نیست، بلکه معناهای پنهان پشت تصاویر و احساساتی است که برمی‌انگیزند. فیلمساز باید بداند قدرت روایت نه‌فقط در آن چیزی است که روی پرده نشان داده می‌شود، بلکه در چگونگی ارائه و تفسیر آن نهفته است.

روایت بصری فراتر از نمایش سطحی رویدادهاست. این نوع روایت از فیلمساز می‌خواهد عمیق‌تر ببیند، از بدیهیات عبور و جوهره روایت را شکار کند. این یعنی پرداخت دقیق قاب‌بندی، نور، رنگ و حرکت برای ساختن زبانی بصری که مضمون‌ها، احساسات و انگیزه‌های شخصیت‌ها را منتقل کند. هر شخصیت در یک فیلم ممکن است یک رویداد واحد، باورها و امیال مشابه را به شکلی متفاوت ادراک کند. فیلمساز می‌تواند از این تفاوت‌ها برای ایجاد لایه‌های معنایی استفاده کند، به‌گونه‌ای که مخاطب جهان را از منظرهای گوناگون ببیند و به درکی عمیق‌تر از وضعیت انسانی برسد.

در نهایت، بینش ثورو به ما یادآوری می‌کند که فیلمسازی فقط ثبت و کنار هم چیدن تصاویر نیست، بلکه دیدن جهان به شکلی معنادار و برانگیزاننده است. این نگاه فیلمساز را به عبور از سطح و کشف حقیقت‌های پنهان فرامی‌خواند و تجربه‌ای سینمایی می‌آفریند که مدت‌ها پس از پایان تیتراژ در ذهن می‌ماند.

فراتر از قاب

کلمات ثورو یادآور این نکته‌اند که فیلمسازی یعنی استفاده از تصویر برای برانگیختن احساس، انتقال معنایی ژرف‌تر و روایت داستانی که از سطح فراتر می‌رود. این کتاب درباره آن است که ما به‌عنوان فیلمساز چگونه می‌توانیم این مفاهیم را به عمل تبدیل کنیم.

کارگردان انتخاب می‌کند که ما درون قاب چه ببینیم، توجه ما را هدایت می‌کند و بر تفسیرمان اثر می‌گذارد. نمای نزدیک از یک قطره اشک می‌تواند داستانی از اندوه عمیق را روایت کند، در حالی که نمایی باز از منظره‌ای متروک می‌تواند تنهایی را القا کند. هر عنصر درون قاب (از لباس و اشیای صحنه گرفته تا نورپردازی و طراحی دکور) در انتقال پیام کلی نقش دارد. لباسی به‌شدت سرخ می‌تواند نماد شور و اشتیاق باشد و میزی آشفته می‌تواند از آشوب درونی شخصیت خبر دهد. نحوه توالی نماها نیز می‌تواند روایت‌هایی قدرتمند بسازد. این امر در مرحله تدوین شکل می‌گیرد، اما هدایت آن بر عهده کارگردان است.

در «همشهری کین»، استفاده نوآورانه اورسن ولز از فلاش‌بک به‌عنوان ساختار روایت و فیلمبرداری با عمق میدان زیاد به تماشاگر اجازه می‌دهد زندگی پیچیده چارلز فاستر کین را تکه‌تکه کنار هم بگذارد. ما فقط مجموعه‌ای از خاطره‌ها را نمی‌بینیم، بلکه «فروپاشی» میراث یک انسان را می‌بینیم. فیلم مانند یک معماست و مخاطب در حل آن مشارکت می‌کند.

قدرت ادراک

اندیشه ثورو همچنین یادآور می‌شود که دیدن، ادراک و فهم امری ذهنی است. معنای یک فیلم می‌تواند تحت تأثیر تجربه‌ها و زاویه دید شخصی ما شکل بگیرد. همین ذهنی بودن است که روایت بصری را چنین نیرومند می‌کند، زیرا به مخاطب اجازه می‌دهد در سطحی شخصی با فیلم ارتباط برقرار کند. با بهره‌گیری آگاهانه از زبان تصویر و تشویق تماشاگر به «دیدن فعال» می‌توان لایه‌های ظریف‌تری از معنا و طنین احساسی به فیلم افزود.

«هر فیلم باید جهان خاص خودش را داشته باشد، منطق و حسی که فراتر از همان تصویری است که مخاطب در لحظه می‌بیند.» (کریستوفر نولان)

ساختن یک جهان

«جهان‌سازی» هنر خلق یک جهان داستانی است که واقعی و زیسته به‌نظر برسد. این کار فقط ایجاد پس‌زمینه‌ای برای داستان نیست، بلکه ساختن یک اکوسیستم کامل با تاریخ، فرهنگ‌ها، قواعد و حال‌وهوای خاص خود است. جهانی که خوب ساخته شده باشد مخاطب را در خود غرق می‌کند و باعث می‌شود فراموش کند در حال تماشای یک فیلم است و احساس می‌کند وارد واقعیتی دیگر شده.

جهان یک فیلم باید عمق و باورپذیری داشته باشد، حتی اگر فانتزی باشد. جهانی مستحکم، داستان و شخصیت‌ها را زمینی و ملموس می‌کند. مخاطبان زمانی راحت‌تر با شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کنند که محیطی را که انگیزه‌ها و کشمکش‌هایشان را شکل می‌دهد درک کنند. جهان پرداخته‌شده بستری غنی برای گسترش روایت فراهم می‌آورد و امکان واکاوی عمیق‌تر مضمون‌ها، انگیزه‌های شخصیتی و پویایی‌های داستانی را می‌دهد. این کار لایه‌هایی از پیچیدگی و عمق به روایت می‌افزاید و آن را درگیرکننده‌تر و ماندگارتر می‌کند.

«فیلم‌های من اساسا فیلم‌های صامتند؛ دیالوگ فقط کمی وزن اضافه می‌کند.» (سرجیو لئونه)

جهانی که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند

داستان‌ها در خلأ اتفاق نمی‌افتند. هر داستانی در جهانی رخ می‌دهد و این وظیفه گروه فیلم است که آن جهان را بسازد و همه چیزش را خلق کند، وظیفه‌ای که بخش بزرگی از وجوه بصری فیلم را تشکیل می‌دهد. این کار نوعی تلاش جمعی است که به‌دقت به جزئیات و چشم‌اندازی خلاقانه نیاز دارد.

جیمز کامرون می‌گوید: «ما در حال ساختن جهانی از صفر هستیم. هیچ مرجع واقعی‌ای وجود ندارد. نمی‌توانی بگویی این باورپذیر نیست. تو باید آن را باورپذیر کنی.» توجه وسواس‌گونه کامرون به جزئیات در خلق دنیای بیگانه پاندورا (از گیاهان و جانوران گرفته تا فرهنگ) به کیفیت غوطه‌ورکننده فیلم انجامید و با مخاطبان ارتباطی عمیق برقرار کرد.

جهانی سینمایی که خوب ساخته شده باشد تماشاگر را به درون خود می‌کشد و او را در کنار شخصیت‌ها حاضر می‌کند. چنین جهانی اعتبار می‌آفریند و باورپذیری داستان را افزایش می‌دهد. این امر برای انگیزه‌های شخصیت‌ها حیاتی است، زیرا همین محیط به ساکنانش شکل می‌دهد. جهانی پرداخت‌شده زمینه‌ای فراهم می‌کند تا کنش‌ها و تصمیم‌های شخصیت‌ها منطقی‌تر و قابل‌درک‌تر به نظر برسند و انسجام و ثباتی درون جهان فیلم ایجاد شود. در «مکس دیوانه: جاده خشم»، ویران‌سرزمین بیابانی مستقیما مبارزه شخصیت‌ها برای بقا را تعیین می‌کند.

این فرایند به گروه فیلم اجازه می‌دهد خلاقیت خود را رها کند و به ایده‌ها و مفاهیمی بپردازد که از محدودیت‌های واقعیت فراتر می‌روند. جهان‌سازی امکانات بی‌پایانی برای روایت فراهم می‌کند و به فیلمسازان اجازه می‌دهد مرزهای تخیل را جابه‌جا کنند و تجربه‌هایی سینمایی خلق کنند که در یاد می‌مانند. جهان‌سازی در فیلمسازی ضروری است، زیرا درگیری مخاطب را افزایش می‌دهد، روایت را غنی می‌کند، زمینه و باورپذیری می‌سازد و خلاقیت و اکتشاف را تقویت می‌کند. فیلمسازی صرفا آینه‌ای در برابر واقعیت نیست؛ ابزاری کیمیاگرانه است که امر آشنا را می‌شکند و آن را به شکلی تازه از نو می‌سازد.

جهان شخصیت‌های «زندگی کوچک کوچک»

کارگردان فیلم «زندگی کوچک کوچک» از جهان این فیلم گفت و اینکه در سینما هر فیلمسازی جهان خودش را خلق می‌کند

نشست پرسش و پاسخ فیلم سینمایی «زندگی کوچک کوچک» با حضور امیرحسین ثقفی کارگردان، علی اکبر ثقفی تهیه‌کننده، محمد درابی مدیر فیلمبرداری، حبیب سیف‌اللهی بازیگر و با اجرای وحید رونقی به‌عنوان نخستین نشست هشتمین روز جشنواره ملی فیلم فجر در سالن ۱۲ پردیس ملت برگزار شد.

امیرحسین ثقفی در توضیح جهان اثر خود گفت: فیلم خودش باید کارکند؛ مانند شاعر که شعرش گویای جهان اوست. فیلم هم باید همین گونه باشد.

وی درباره ایده فیلم عنوان کرد: فیلم داستانی است از کتاب «بازی تمام شد» از غلامحسین ساعدی که ما در فیلم آن قصه را بسط دادیم.

کارگردان اضافه کرد: بحران امروز ما فقر نیست، شفقت است و راه برون‌رفت هم فقط رهایی از خشونت است.

وی ادامه داد: سینما برای من فراتر از نظر منتقدان، نوعی عبادت است و در مسیرم فکر می‌کنم انسان باید کار خودش را بکند. اعتقاد دارم هر نویسنده‌ای یک اثر دارد و هر کارگردان اگر یک فیلم بسازد، گویی از ابتدا تا انتها نگاه جدیدی خلق کرده است.

ثقفی در پاسخ به شباهت جهان فیلمش با جهان فیلم‌های کیارستمی و مجیدی، اظهار کرد: سینمای کیارستمی و مجیدی دو جهان کاملا متفاوت است و من فکر نمی‌کنم این شباهت وجود داشته باشد.

وی تصریح کرد: سینما به‌نظر من دو وجه دارد؛ جهان امروز را تعریف می‌کند یا جهان دیگری را خلق می‌کند. من ترجیحم خلق جهان دیگر است. از بلاتار تا تارکوفسکی به‌نظرم این نگاه را داشته‌اند.

وی درباره مسئله فیلم خود اظهار کرد: انسان ابتدا به فکر تامین نیازهای اولیه است و بعد از تامین آن دنبال نیازهای بیشتر می‌رود. شخصیت‌های داستان من نیز درگیر نیازهای اولیه خود هستند اما شخصیت توماج رویای دریا داشت و یک اتوپیا در ذهن داشت که به آن رسید.

ثقفی درباره لوکیشن فیلم خود و مرز آن با روستا یا فضای مشابه، بیان کرد: جهان فیلم من ناکجاآباد بود و فضایی فراتر از روستاست. ما نباید دنبال این باشیم که لباس یا فضا به شهر یا جغرافیایی خاص برسد. شخصیت‌ها در این فضا گویش خاصی ندارند.

وی با اشاره به داستان فیلم خود که موضوعی جهانی دارد، گفت: انسانیت و عشق و تنهایی مرز ندارد.

ثقفی سپس اظهار کرد: اگر با سینما و صور خیال به شخصیت‌های فیلم نگاه کنیم، پدر و پسر نماد ابراهیم و اسماعیل بود و هر دو قربانی خشونت شدند و در گیر مات و بهت شفقت شدند. سینما یک صور خیال دارد. ما آنقدر در جهان رئال غرق شده‌ایم که هر آنچه جز فضای رئال را عجیب می‌دانیم.

علی‌اکبر ثقفی، تهیه‌کننده نیز درباره لوکیشن فیلم گفت: لوکیشن براساس ذهنیت کارگردان شکل گرفت و بین نطنز و کاشان بود. تولید با امیرحسین ثقفی هم سخت است، هم لذت بخش. با این حال، خروجی آن تهیه‌کننده را راضی می‌کند. با امیرحسین کار کردن صبوری خاصی می‌خواهد تا جهان خاص خود را پیاده کند.

پلان

سینما باید واقعیت‌های زندگی مردم را نشان دهد

محسن جسور، کارگردان فیلم‌سینمایی «گیس» درباره ارتباط فیلم خود با دغدغه‌های روز جامعه و وجوه مختلف فیلم توضیح داد. جسور که با «گیس» در چهل‌وچهارمین جشنواره ملی فیلم‌فجر حضور دارد، درباره این فیلم بیان کرد: یکی از ویژگی‌های جالب این پروژه این بود که با اتفاقات روز جامعه هم‌خوانی دارد. درست است که وقایع داستان به گذشته بازمی‌گردد، اما سوژه‌اش با شرایط امروز کاملا هم‌راستا است. دغدغه‌های اقتصادی مردم و مشکلاتی که در دل داستان وجود دارد، کاملا ملموس است. برای من، این داستان به نوعی بازتابی از دغدغه‌های شخصی خودم و بخشی از زندگی اجتماعی ماست. به‌نظرم خیلی مهم بود که این مسئله در داستان دیده شود. ما در سینما گاهی با تصاویری مواجه می‌شویم که به‌نظر می‌آید فقط دکوری هستند و به زندگی واقعی مردم نزدیک نیستند.

در واقع، وقتی درباره این فیلم فکر می‌کنم، احساس می‌کنم که می‌توانستم کارهای دیگری بسازم، اما این سوژه رسیدم. باید بگویم که این دغدغه‌ها به هیچ‌وجه فقط به یک موضوع دکوری یا یک تصویر سطحی تبدیل نشدند. من خودم جزو همین قشری هستم که درگیر مسائل اقتصادی و مشکلات روزمره زندگی است. وقتی این فیلم را می‌سازم، من و تیمم هیچ‌کدام از دنیای دور یا از طبقه‌ای جدا از مردم نیستیم. همین مسئله باعث می‌شود که به جزئیات دقیق‌تری در داستان بپردازیم و تلاش کنیم که واقعیت‌ها را به تصویر بکشیم. مثلا در یک مقطع زمانی مجبور شدم اسنپ کار کنم تا از پس هزینه‌ها بربیایم. اینها واقعیت‌های زندگی ماست و به‌نظرم باید این چیزها در سینما هم دیده شود. من به‌عنوان کارگردان بچه جنوب‌شهر هستم و همین تجربه‌ها به من این امکان را می‌دهند که بتوانم واقعیت‌های جنوب شهر را به شکلی واقعی و نه تصنعی در فیلم نشان دهم. برای من به‌عنوان یک نویسنده و کارگردان، این دغدغه‌ها بخشی از زندگی‌ام هستند. چون تجربه زیستی این مسائل را دارم، برایم طبیعی است که بخواهم داستانی بسازم که با واقعیت‌ها و رنج‌های مردم هم‌راستا باشد.

روزنامه چهل و چهارمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر
44nd FAJR INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
یکشنبه ۱۹ بهمن ۱۴۰۴ - شماره ۹