چه کسی امیر را کشت؟

مروری بر روایت در سینمای ایران به بهانه اکران «تقاطع» و «چه کسی امیر را کشت»

نقطه ضعف!

علی علائی

نیاز آدمی به توصیف و تشریح وقایع و حوادث، همواره او را به جست و جو و یافتن ساختارهای روایی هدایت کرده تا شکل های بیانی متنوعی را بیابد. در ادوار متمادی، بشر همواره کوشیده وقایع را طبق یک نظام علت و معلولی تعریف و تحلیل کند و از همین رو غالباً به دنبال یافتن ساختارهای منسجم تری بوده که در دوران اخیر با عنوان دیدگاه کلاسیک از آنها یاد می شود. شاید نخستین بار ارسطو بود که اصول ساختار خطی روایت را که داستان باید آغاز، وسط و پایان داشته باشد مطرح کرد. براین اساس وقایع در فرایندی ترتیب پذیر و خطی چه از نظر زمانی و چه به لحاظ وحدت مکانی روایت می شوند. اما صرف نظر از برخی شالوده شکنی ها و سنت گریزی های اتفاقی و کم شمار، ادبیات مدرن و رمان نو به نوعی آغازگر شکستن قواعدسه گانه و نیز اصول درام ارسطویی قلمداد می شوند. برتولت برشت و هاینر مولر به عنوان پیشگام و آلن رپ گریه، جیمز جویس وویلیام فالکنر به عنوان پیرو از نویسندگانی بودند که به روایت غیرخطی روی آوردند.

به روایت می توان تعاریفی چون پیشرفت منطقی، مجموعه ای از تقدم ها و تأخرها و نیز بدیل ها، صورتی از بیان، توصیف ساختهای بنیادین یک اثر براساس نوعی منطق، نمایش نظم ها و تبیین چرایی ها اطلاق کرد. اما این تعریف ادوارد برانیگان که فعل روایت را بیشتر عبارت می داند از گفتن «گزاره پردازی» تا آنچه گفته می شود (گزاره)، بیشتر به چشم می آید.

روایت تصویری پیش از به وجود آمدن خط و الفبا و به شکل تصاویری که بر بدنه غارها نقش می بست قدمت پیدا کرد. سینما به عنوان اصلی ترین استفاده کننده روایت تصویری، در تغذیه از آبشخور ادبیات به عنوان یکی از اصلی ترین منابع، روایت ها چه خطی و کلاسیک و چه غیرخطی و متقاطعی را بنا نهاده و دستور زبان ویژه خود را ابداع کرده است. از سویی دیگر استفاده از شکلها و ساختارهای روایی مختلف اگر در ادبیات قرنها به طول انجامید اما در سینما در کمتر از نیم قرن به وقوع پیوست.

در ادبیات کهن ایران، بخصوص قصه پردازی جایگاه ویژه ای داشته است و شکلهای بیانی متنوعی چون حکایت، متل، منظومه، داستان و ... را ارائه داده است. سینمای ایران نیز در تجربه روایتگری خود، هم در دوران فقر فیلمنامه نویسی اولیه به سراغ متون کهن ادبی رفته و از ساختارهای کلاسیک روایی آن بهره برده است و هم در تجربیات منتسب به سینمای هنری و آوانگارد روایتهای غیرخطی را نیز به کار بسته است. مسیری که منجر به ساخت فیلم هایی شده است که در جهت جذب مخاطب کارکرد روایات غیرخطی را نیز آزموده اند. ساخت فیلم هایی چون کافه ستاره و تقاطع مصادیق رویکردهای اخیرند.

الگوهای روایی در سینمای ایران به علت فقر پیشینه گسترده تصویرگری واقع نما در تاریخ هنر ایران، بیشتر از فرم های داستانگو ناشی شده اند. آن هم اشکال سنتی متأثر از داستان پردازی غربی و نه بهره گیری از روایات سراسر استعاره ای و شاعرانه ادبیات باستانی ایران، و این بیشتر به دلیل تهدیدات ناشی از درنظرداشتن جنبه اقتصادی سینما و جذب مخاطب بوده است. سینمای ایران با به کار گرفتن روشهای آزموده سینمای غرب به عنوان یک سینمای داستانی و قصه گو به جز در مواردی پراکنده وشخصی، در دهه های آغازین نتوانست به یک الگو و روش بیانی منحصر به فرد و متمایز دست یابد. تا قبل از ساخت فیلم هایی چون خشت و آیینه و گاو سینمای ایران بیشتر درگیر استفاده از فرمولهای سینمایی هالیوود، ملودرام های هندی و ترکی، کمدی های کلامی ایتالیایی و فیلم های تاریخی عظیم بود و هرچند از همان تجربیات اولیه سینمایی پیشگامان جرقه هایی زده شد اما آنها هیچگاه به یک جریان تبدیل نشدند. برای نمونه در اولین فیلم سینمایی ایرانی «حاجی آقا آکتور سینما» سکانسی وجود دارد که کارگردان در آن رؤیا و خیالات هریک از شخصیت هایش را نشان می دهد. دراین سکانس با وجود خطی بودن روایت فیلم، می توان استفاده از زمان غیرواقعی یعنی زمان حوادث ذهنی را دید و نیز در نخستین فیلم ناطق سینمای ایران «دختر لر» استفاده از فلاش بک (بازگشت به گذشته) را ملاحظه کرد. در فیلم «فردوسی» نیز آنگونه که از خلاصه داستانش دستگیر می شود، همزمان با سرودن شاهنامه توسط شاعر، تصویر وقایع نیز به روش تداخل زمانی دیده می شود.

پس آنگونه که بررسی اجمالی اکثریت فیلم های سینمایی ایرانی نشان می دهد روایت های خطی غالب ترین الگو برای داستانپردازی بوده اند. اما دراین اشکال از روایت، سینمای قصه گوی دهه سی و چهل و اوایل دهه پنجاه تنها به تجربیات تغییر راوی بسنده می کرد. دراین دوره ها فیلم ها عموماً از زاویه دید دانای کل، سوم شخص مفرد، اول شخص مفرد و در مواردی خاص با استفاده از صدای راوی (نریشن) و تک گویی درونی ونیز جریان سیال ذهن روی می دهد اند.

سینمای موسوم به فیلمفارسی در الگوی روایت خود از چند ویژگی تبعیت می کرد. این سینما در توصیف وقایع عمدتاً به گفت وگوهای شعاری و احساسی که کمتر در محاورات روزمره مردم مورد استفاده قرار می گیرند متکی بود و نیز حوادث متعددی را برای تهییج تماشاگر تدارک می دید. شخصیت پردازیها نیز غالباً به تیپ سازی ساده تبدیل می شدند و اتفاقاً همین سطحی نگری در روایت حوادث و معرفی شخصیت ها و دامن زدن به سهل پسندی تماشاگر هم از مشکلات سینمای ایران بوده و هست. با ساخت خشت و آیینه (ابراهیم گلستان ـ ۱۳۴۳) و گاو (داریوش مهرجویی ـ ۱۳۴۸) توسط فیلمسازانی که با ادبیات مدرن و نیز فلسفه آشنایی داشتند روایت در سینمای ایران دچار یک تحول جدی شد. در دوران تسلط سینمای گنج قارونی، گلستان که دستی در قصه نویسی و نیز مستندسازی داشت در این فیلم، هم به روایت وقایع اجتماعی و روابط آدمها از دیدگاهی مستند پرداخت و هم فضای ذهنی شاعرانه راوی را با تکنیک کارگردانی و دکوپاژ و فضاسازی به تصویر کشید.

در شرایطی که فیلم های ساموئل خاچیکیان در بهره گیری از تکنیک های روایت غربی و متأثر از فیلم های آلفرد هیچکاک، بارزترین تلاش سینمای ایران بود، داریوش مهرجویی با ساخت قصه ای از کتاب عزاداران بیل نوشته غلامحسین ساعدی در روند تکامل نسبی روایت در سینمای ایران به یک روایت اصطلاحاً بومی شده دست یافت که بر استفاده از تکنیک های سینمای مستند در واقع نمایی هرچه صریح تر اثر نیز تأکید داشت. او بعدها شکل تغییر یافته ای از تکنیک دوربین روی دست و نیز حضور فیزیکی (صدا) کارگردان را در فیلم بمانی به کار گرفت. هرچند مهرجویی در آقای هالو و دایره مینا با رعایت روش های داستان پردازی واقع گرا سعی در القای اندیشه های فلسفی و دیدگاههای اجتماعی خود داشت و در فیلمهای دیگرش نیز از این نوع قصه گویی عدول نکرد، اما رفته رفته در هامون ساختار داستانی جدیدی که بسیار از «رمان نو» متأثر بود را برای بیان دیدگاههایش برگزید. تنش ها و کشمکش های فلسفی کاراکتر هامون در بستریک داستانگویی عینی و واقع گرای خطی و یا حتی مستند به خوبی مجال بروز نمی یافت. در اینجا نوعی فاصله گذاری برشتی نیز به کمک مهرجویی آمد تا تصورات ذهنی هامون را که از انسجام روایی برخوردار نبودند، فارغ از یک داستان به لحاظ زمانی مستقیم به مخاطب انتقال دهد. هامون یکی از موفق ترین رویکردهای سینمای ایران در استفاده از زمان شکسته و نامنظم محسوب می شود.

سالها بعد رسول ملاقلی پور در سفر به چزابه و هیوا از تکنیک شکستن زمان و رفت و برگشت از زمان حال به گذشته بهره برد و با خوش ذوقی سکانس هایی بدیع و مؤثر را خلق کرد. در سفر به چزابه صحنه ای را که رزمنده شهید با تلفن همراه آهنگساز با دخترش صحبت می کند و در هیوا صحنه ای را که جمشید هاشم پور در دهانه ورودی سنگر زیرزمینی به جوانی اش که از جلو چشمانش عبور می کند مبهوت و حسرتخوارانه می نگرد را به یاد بیاورید.

شکل دیگری از روایت تجربه شده در سینمای ایران استفاده بیشتر و هدفمندتر از عناصر بصری در فرم های بیانی است. این نوع روایت که از نقاشی و عناصر آن چون قاب بندی و ترکیب بندی (کمپوزیسیون) و به تبع آن از عکاسی بهره وافری برده است در فیلم های سهراب شهید ثالث و امیر نادری دیده می شود. شهید ثالث در طبیعت بیجان و نادری در دونده با عکاسی کردن تصاویر و پرهیز تاحد ممکن از حرکت و اصالت دادن به سکون و سکوت و توجه بیشتر به جزئیات و اجزای درون قاب تصویر در انتقال مفاهیم موردنظرشان به نوعی روایت بصری دست یافتند. تجربه ای که بعدها توسط سعید ابراهیمی فر در نار و نی استفاده شد. اما نارونی در یک تجربه روایتی دیگر به لحاظ زاویه دید نیز موفق بود. دراین فیلم از طریق مطالعه دفترچه خاطرات شخص اول داستان توسط شخص سوم، روایت پیش می رود و به برهه های مختلف زندگی شخص اول با به کارگیری قواعد فاصله گذاری می پردازد.

در موارد خاصی مثل فیلم های مرگ یزدگرد (بهرام بیضایی) و نقطه ضعف (محمدرضا اعلامی) روایت اول شخص از نگاه سوم شخص تجربه شده است. دراین نوع روایت، اشخاص مختلف ماجرا را از دیدگاه خود روایت می کنند تا مجموعه این داستانها در خاتمه به حقیقت ماجرا معطوف شود. شکل روایی خاطری که نمونه عالی آن در راشومون (آکیراکوروساوا) دیده می شود. دراین نمونه ها لزوماً روایت هریک از اشخاص با دیگری مطابق نیست.

بی تردید می توان بر این نظر صحه گذاشت که گرایش سازندگان فیلم های سینمایی به انتخاب اسلوب های روایتی غیرکلاسیک و مدرن عمدتاً در سینمای موسوم به هنری دیده می شود و سینمای تجارتی و بدنه ای ریسک پذیری کمتری در انتخاب این الگوها دارد. در تاریخ سینمای ایران موارد متعدد شکستن تابوی روایت خطی بیشتر در سینمای پس از انقلاب دیده می شود. از سوی دیگر برخی فیلمسازان با تأکید بر الحاق ویژگی های روشنفکرانه به خود، فرم های مختلفی را تجربه کرده اند اما بسیاری از این فیلم ها از آفت تصنع رنج می برد. محمدعلی نجفی در گزارش یک قتل در بررسی تحولات یک حزب سیاسی به روایت یکی از اعضای آن، شیوه بازگشت به گذشته (فلاش بک) که در سینمای کلاسیک بسیار رایج بود را در رفت و برگشت های زمانی با حفظ مکان و فضاسازی به گونه ای دیگر به کار می گیرد. اما این فیلمساز در تجربیات فرمگرایانه بعدی اش به روایت ساختارشکن فیلم زمین آسمانی می رسد اما توفیقی کسب نمی کند. او در پرستار شب نیز ذهنیت یک مجروح را با فضای عینی و واقعی تلفیق کرده بود. اما نمونه موفق سالهای اخیر در استفاده متفاوت از راوی اول شخص مفرد فیلم مصائب شیرین ساخته علیرضا داوود نژاد بود. اما خصلت تجربه گرای او در هشت یا به نوعی شیوه روایتی برهه برهه و کاراکتر محور با پس زمینه وقایع و رویدادها رسید که از آثار کوئنتین تارانتینو و سینمای پست مدرنیستی گرته برداری شده بود.

اما گذشته از مرور اجمالی شیوه های متنوع روایت در سینمای ایران آنچه تجربیات نسل جدید را در بیشتر موارد ناموفق گذاشته است تظاهرات روشنفکرانه آنها است. در حالی که تأسی به روایتهای غیرخطی حتماً به کلاسیک و مدرن وابسته است. در واقع هنوز «قصه گفتن» سنتی سخت ترین کار یک فیلمساز محسوب می شود.

> آنگونه که بررسی اجمالی اکثریت فیلم های سینمایی ایرانی نشان می دهد روایت های خطی غالب ترین الگو برای داستانپردازی بوده اند

درباره دنیای فیلمنامه نویسی هارولد پینتر

فیلم و تئاتر، رو در روی هم

نوشته: دیوید تامپسون ـــــــــــ ترجمه: شیلا ساسانی نیا

دوست خوب فلینی، نمایشنامه نویسی به نام «چزاره زاواتاینی» زمانی گفته بود: «سینما یک همکاری دسته جمعی است که در آن هر کسی سعی می کند کار دیگری را اصلاح کند.» مسلماً عرف رایج اصرار بر این نکته است که فیلم ها در اصل به دست کارگردانان ساخته می شوند و این دقیقاً همان تفکری است که برخی کارگردانان دارند و دومین اصل بدیهی نیز که توسط نسل گمشده در نشریه تایم آوت بر سر زبان ها افتاد این است که ضعف سینمای بریتانیا به خاطر تکیه بیش از حد آن به تئاتر بریتانیا است.

هر دو تفکر به نظر من خالی از اشتباه نیستند. یک فیلمنامه خوب را اگر نتوان همو زن یک فیلم خوب دانست حداقل می تواند مایه بسی دلگرمی باشد. تصور اینکه سینمای ما تا چه حد می توانست بدون داشتن رکن اصلی و دانشی که اهالی تئاتر برای آن به آرمغان آورند آسیب پذیر و ناتوان باشد واقعاً دشوار است. مایکل کین از کجا شروع کرد؟ مسلماً تئاتر. جولی کریستی، مایک لی، کن لوچ، استفان فیرز، وانسرد گریو و استفان دالدری چطور؟ و کم مانده بود فراموش کنم لارونس اولیویه چطور؟ او از کجا ترقی کرد؟

رسالت نخست یک نمایشنامه نویس نوشتن برای بازیگران است. هر چه قدر نمایشنامه نویس مهارت بیشتری داشته باشد نقش ها نیز ماهرانه تر و بهتر جلوه می کنند و این اصل همان قدر در سینما مصداق دارد که در تئاتر. هارولدپینتر به کرات نقاط عطف زندگی حرفه ای بسیاری از بازیگران را رقم زده. برای مریل استریپ این نقطه عطف در فیلم زن ستوان فرانسوی بود. برای پیتر فینچ و آن بانکروفت این اتفاق در یکی از مهمترین فیلم های سینمای بریتانیا The Pump Kin Eater رخ داد و برای درک بوگارد به طرزی فراموش نشدنی ای در فیلم های «تصادف» و «خدمتکار» بود. پینتر همان چیزهایی را به بازیگران پیشکش می کند که آنها ذاتاً خواستار آنند تا با آن جادو کنند؛ یک شور و سرزندگی سطحی و در کنار آن روایتی نهفته و احساسی درونی که به ساده ترین چیزها عمق می بخشد. معهذا باید گفت که در فیلمنامه نویسی پیچیده پینتر، واژگان «آری»، «خیر» و «شاید» تبدیل به واژگانی با کارکردهای گوناگون می شوند.

البته یک کلیشه سومی هم هست که در کلاس های مختلف سینمایی در دنیا به کرات شنیده می شود به گفته آنها فیلم یک رسانه بصری است شکی در این است؟ آیا به این خاطر است که در ۲۰ سال اخیر پلان خیلی مهمتر از سکانس شده؟ نورپردازی مهمتر از آن چیزی شده که نورپردازی می شود؟ اکشن مهم تر از بازی شده؟ جلوه های ویژه مهم تر از داستان شده اند؟ و آیا به همین خاطر است که در آمریکا، همه آنهایی که به دنبال یک سرگرمی هوشمندانه می گردند ترجیح می دهند تلویزیون تماشا کنند.

در بازگشت به دنیای فیلم های پینتر نباید جریان ادبی غالب در سینما را به فراموشی سپرد؛ جریانی که هماندفر در کانون توجه است که برگمن بر چهره آدمی تمرکز می کرد و در آن تش به صورت ترکیبی ظریف از تصویر و دیالوگ نمود می یابد. اینها فیلم های کارگردانان هستند و نقاط عطف زندگی حرفه ای آنان به دست نویسندگان رقم می خورد واین همان کاری است که فیلمنامه نویسان حرفه ای انجام می دهند: برای کارگردانان فرصت و موقعیت لازم برای رسیدن به این نقاط عطف را فراهم می کنند. پینتر بر خلاف دیگر همقطاران معروفش به عمد با کارگردانان ضعیف کار نمی کند؛ او نویسنده ای است که به تنهایی یک وزنه است و با افرادی مثل جولوزی، الیاکازان، کارل ریس، ویلیام فردکین و جک لکینون همکاری کرده. این نام ها دقیقاً کمیبی نیستند که یک نویسنده راحت طلب به دنبال آنهاست و حال به موضوع فیلم های پینتر بپردازیم. اولیل امسال آکادمی فیلم آمریکا از من خواسته بود به نقد و بررسی همه فیلم هایی که پینتر نوشته بود بپردازم و از میان آنها سکانس هایی را انتخاب کنم که از سویی دغدغه های او را به تصویر بکشند و در عین حال تجلی حس او از سینمای ناب باشند. وقتی گلچین کلیپ هایم را به رئیس بریتانیایی آکادمی فیلم آمریکا نشان دادم و گفت: خیلی باهوشید که گزینه های بدیهی را انتخاب نکردید و من گفتم: پس لطفاً به من بگویید این گزینه های بدیهی کدام ها هستند؟

گفتن این جمله که نبوغ واقعی پینتر در به تصویر کشیدن حس گذشت زمان و سپری شدن زندگی بشر در یأس و نومیدی است درست مثل این است که بگویید او فیلم های وحشتناک با غمبار می سازد و واقعاً هم همین طور است. یک واقع گرای اجتماعی از روزمرگی شعر می سازد اما پینتر بیشتر از این روزمرگی به فراز و نشیب آن علاقه مند است. برای او حادثه ای در دل یک حادثه دیگر نهفته است و لحظات سرنوشت سازی هستند که زندگی بسیاری را دگرگون می کنند. در دنیای پینتر امنیت بی ثبات است، تغییر و تحولات ویرانگر در گوشه و کنار در کمین اند و عشق و صمیمیتی که با زحمت و مشقت بدست می آید اغلب از سربی مبالاتی به دور انداخته می شود.

خیلی ها این استدلال را می آورند که قضاوت درباره سمت و سوی آثار پینتر بدون به رسمیت شناختن فیلمنامه ای که اوبیشترین وقت خود را بر روی آن گذاشته یعنی؛ در جست وجوی زمان از دست رفته» سخت است. علی رغم آنکه این فیلمنامه هرگز تبدیل به فیلم نشد. پینتر هرگز حس نکرد ذره ای از وقتی را که برای نوشتن آن صرف کرد تلف کرده باشد با این حال حتی بدون این فیلم هم می توان گفت که پینتر در نوشته هایش به کرات به طبقات اجتماعی پرداخته است. سه فیلمی که با لوزی ساخت (پیشخدمت، تصادف و واسطه) همگی به طرز غیرقابل باوری درباره آریستوکراسی هستند و در بیشتر فیلم های پینتر می توان تصویری کامل از یک بورژوازی نفرت انگیز دید که ارزش ها و باورهایشان و حتی هویت شان متزلزل و سست می شود.

در به تصویر کشیدن خشونت ونفرتی که منجر به خیانت در یک رابطه می شود پینتر تبحری خاص دارد. تا به حال چند بار این فرمان را شنیده اید که: «نشان بده، به زبان نگو!» از میان تمامی قواعد و اصول مهم فیلمنامه نویسی که از بزرگان این فن به ارث رسیده این شاید تکراری ترین آنها باشد چون برای هر آن کس که به خود زحمت دیدن یک فیلم یا نمایش را دیده بدیهی است که بهترین فیلمنامه نویسان یا نمایشنامه نویسان با تلفیق بیان و تصویر تحسین همگان را بر می انگیزند و از کار خود بیشترین نتیجه را می گیرند. در اصل چگونه تلفیق کردن این بیان و تصویر است که از شمایک استاد می سازد و در حقیقت میزان و مقدار تلفیق یکی از این دو با دیگری است که ما از آن به عنوان «سبک یا استیل شخصی» یاد می کنیم. کافی است یک صفحه از نوشته های شکسپیر را بخوانید؛ نویسنده ای که به مونولوگ درونی علاقه داشت. او در ابتدا روایت می کند و بعد نشان می دهد و این دقیقاً همان کاری است که پینتر می کند. در فیلم Pumpkin Eter ما هرگز متوجه خیلی چیزها نمی شویم چون نیازی نداریم. فینچ آنها را برای ما رومی کند و این کار را با مهارت بیشتری نسبت به هر گونه تصویر بصری ای انجام می دهد. ما در چشم های آن بانکروفت درد و خیانتی را می بینیم که بیش از هر چیزی افشاکننده است؛ حتی بیشتر از آنچه که دیالوگ می توانست فاش کند.

اطلاعیه‌ی جذب فروشگاه مجاز آپشن

شرکت ایساکو در نظر دارد به منظور توزیع لوازم جانبی (آپشن) محصولات ایران خودرو، تعداد محدودی فروشگاه مجاز تخصصی آپشن جذب نماید. متقاضیان واجد شرایط می توانند تا تاریخ ۱۳۸۵/۰۸/۳۰ درخواست خود را همراه مدارک مورد نیاز به شرکت ایساکو ارسال کنند. شایان ذکر است واگذاری امتیاز پس از بررسی درخواست های متقاضیان بر اساس ضوابط و مقررات شرکت صورت خواهد گرفت.
ضمنا شرکت در قبول یا رد درخواست متقاضیان حق انتخاب خواهد داشت. (مدارک ارسالی قابل عودت نمی باشد)

شرایط:
۱- برخورداری از حداقل ۳ سال سابقه ی کار و تجربه ی مفید در خصوص عرضه ی لوازم یدکی یا آپشن (بر اساس جواز کسب)
۲- معرفی فروشگاهی با مساحت حداقل ۲۰ متر مربع با عرض دهانه ی ۴ متر
۳- برخورداری از امکانات لازم برای توزیع و نصب قطعات آپشن و ارائه ی خدمات به مصرف کنندگان
۴- توانایی ارائه ی تضامین لازم اعم از وثیقه ی ملکی یا ضمانت نامه ی بانکی
۵- داشتن پروانه ی کسب در زمینه ی فروش لوازم یدکی یا مشاغل مرتبط
۶- دارا بودن حداقل مدرک تحصیلی دیپلم

مدارک مورد نیاز:
- سه قطعه عکس ۱۳×۱۸ از نماهای داخلی و خارجی فروشگاه
- تصویر جواز کسب معتبر با موضوع فروش لوازم یدکی و به نام متقاضی
- تصویر شناسنامه
- تقاضانامه ی کتبی به همراه شماره تلفن و نشانی دقیق محل فروشگاه و کد پستی
- سه قطعه عکس ۴×۳ متقاضی

نشانی: تهران، کیلومتر ۱۳ جاده مخصوص کرج، صندوق پستی ۵۱۳-۱۳۱۴۵ مدیریت شبکه های توزیع
تلفن: ۴۸۹۰۴۴۱ - ۴۴۹۰۶۳۷۷ دورنگار: ۴۴۹۰۴۳۸۸
روابط عمومی و امور بین الملل شرکت ایساکو

اطلاعیه‌ی جذب فروشگاه مجاز استانی

شرکت ایساکو در نظر دارد به منظور تامین و توزیع هرچه بهتر قطعات و لوازم یدکی استاندارد در مراکز استان‌های زیر اقدام به اعطای امتیاز فروشگاه استانی نماید. متقاضیان واجد شرایط می توانند تا تاریخ ۱۳۸۵/۰۸/۳۰ درخواست خود را همراه با مدارک مورد نیاز به شرکت ایساکو ارسال کنند.

نام استان	
آذربایجان شرقی	فارس
ایلام	کردستان
بوشهر	هرمزگان
کهگیلویه و بویر احمد	لرستان
خراسان شمالی	سمنان
زنجان	قزوین

گفتنی است واگذاری امتیاز پس از بررسی درخواست های متقاضیان بر اساس ضوابط و مقررات شرکت صورت خواهد گرفت.
ضمنا شرکت در قبول یا رد درخواست متقاضیان حق انتخاب خواهد داشت. (مدارک ارسالی قابل عودت نمی باشد)

شرایط:
۱- برخورداری از حداقل ۵ سال سابقه‌ی فروش لوازم یدکی محصولات ایران خودرو
۲- معرفی فروشگاه به مساحت ۱۵۰ متر مربع (بدون احتساب بالکن و زیر زمین و انبار) با عرض دهانه‌ی ۸ متر
۳- توانایی ودیعه قرار دادن سند ملکی یا ضمانت نامه بانکی
۴- داشتن پروانه‌ی کسب در زمینه‌ی فروش لوازم یدکی اتومبیل
۵- رعایت فاصله‌ی ۱۰۰۰ متر با نمایندگی مجاز ایران خودرو
۶- دارا بودن حداقل مدرک تحصیلی دیپلم

مدارک لازم:
- ۳ قطعه عکس ۱۳×۱۸ از نما های خارجی و داخلی فروشگاه
- تصویر پروانه‌ی کسب معتبر با موضوع فروش لوازم یدکی و به نام متقاضی
- تصویر شناسنامه
- تقاضانامه‌ی کتبی به همراه شماره تلفن و نشانی دقیق محل فروشگاه و کدپستی
- سه قطعه عکس ۴×۳ متقاضی

نشانی: تهران، کیلومتر ۱۳ جاده مخصوص کرج، صندوق پستی ۵۱۳-۱۳۱۴۵ مدیریت شبکه های توزیع
تلفن: ۴۸۹۰۴۴۱ - ۴۴۹۰۶۳۷۷ دورنگار: ۴۴۹۰۴۳۸۸
روابط عمومی و امور بین الملل شرکت ایساکو