دریچه

اولین آمار فروش سینمای آنلاین اعلام شد

نیم‌میلیون بلیت فروش رفته و یک‌میلیون و ۲۵۰ هزار تماشاگر

● با گذشت بیش از یک ماه از طرح سینمای آنلاین که از ۲۴ فروردین و با اکران فیلم «خروج» فعالیتش را آغاز کرد، آمارها از حدود نیم‌میلیون بلیت فروش‌رفته در مجموع پنج فیلم به‌نمایش‌درآمده در فیلیمو و نماوا خبر می‌دهند. به گزارش روابط‌عمومی فیلیمو و نماوا، طرح سینمای آنلاین از ۲۴ فروردین ۹۹ برای حمایت از سینمای ایران در بحران متأثر از شیوع بیماری کرونا و با نمایش فیلم «خروج» آغاز به کار کرد که در ادامه این مسیر چهار فیلم «طلا»، «زیرنظر»، «مهمان‌خانه ماه نو» و «تیغ و ترمه» نیز به آن پیوستند. با گذشت بیش از یک ماه از شروع این طرح و در ادامه روند اطلاع‌رسانی از تعداد بلیت‌های فروش‌رفته، حدود نیم‌میلیون بلیت در مجموع دو پلتفرم فیلیمو و نماوا تاکنون خریداری شده است. این آمار که به صورت مستقیم به ازای هر خرید ثبت و به صورت تجمیعی از دو پلتفرم میزبان این طرح یعنی نماوا و فیلیمو اعلام می‌شود، خبر از گردش مالی حدود هفت‌ونیم میلیارد تومانی برای سینمای ایران می‌دهد. در طرح اکران آنلاین که بلیت آن ۱۵ هزار تومان قیمت‌گذاری شده و هر بلیت تا هشت ساعت پس از خرید اعتبار دارد، متناسب با متغیرهای بازدید در شبکه نمایش خانگی، برای هر بلیت حداقل ۲.۵ تماشاگر در نظر گرفته می‌شود. به همین ترتیب می‌توان بیش از یک‌میلیون و ۲۵۰ هزار تماشاگر را در مدت یک ماه از شروع طرح اکران آنلاین برای این پنج فیلم برآورد کرد. همچنین به دلیل تعلق‌گرفتن بدون واسطه ۷۰ درصد از درآمد فروش به صاحب اثر، در مجموع بیش از ۵۰ فیلم متقاضی اکران آنلاین هستند و تصمیم بر این است که این طرح با اکران هفتگی حداقل دو فیلم ادامه پیدا کند. این میزان استقبال تماشاگران در مجموع دو پلتفرم نماوا و فیلیمو در حالی رقم خورده که طرح سینمای آنلاین جز در هفته سوم اکران فیلم خروج و آن هم به‌صورت کاملا محدود، هیچ‌گونه تبلیغ تلویزیونی نداشته و فیلم‌هایی که در صورت اکران سینمایی می‌توانستند امکان تبلیغ تلویزیونی داشته باشند نیز متأسفانه حالا در طرح اکران آنلاین از آن محروم شده‌اند. البته هرچند شواهد از موفقیت در شروع طرح اکران آنلاین حکایت دارد اما قضاوت قطعی را باید به آینده موکول کرد. چراکه اگر همراهی، هماهنگی، همدلی و رفتار حرفه‌ای خوب فعلی بین مدیران سینمایی، صاحبان آثار، توزیع‌کنندگان و بینندگان حفظ شود قطعا این امر تأثیر بسزایی بر اقتصاد سینما و افزایش اشتغال در این حوزه خواهد داشت. همچنین لازم به ذکر است در راستای شفافیت هرچه‌بیشتر طرح سینمای آنلاین، آمار تجمیعی فروش در آینده نیز اعلام خواهد شد.

شورای پروانه نمایش مجوز نمایش ۲ فیلم سینمایی را صادر کرد

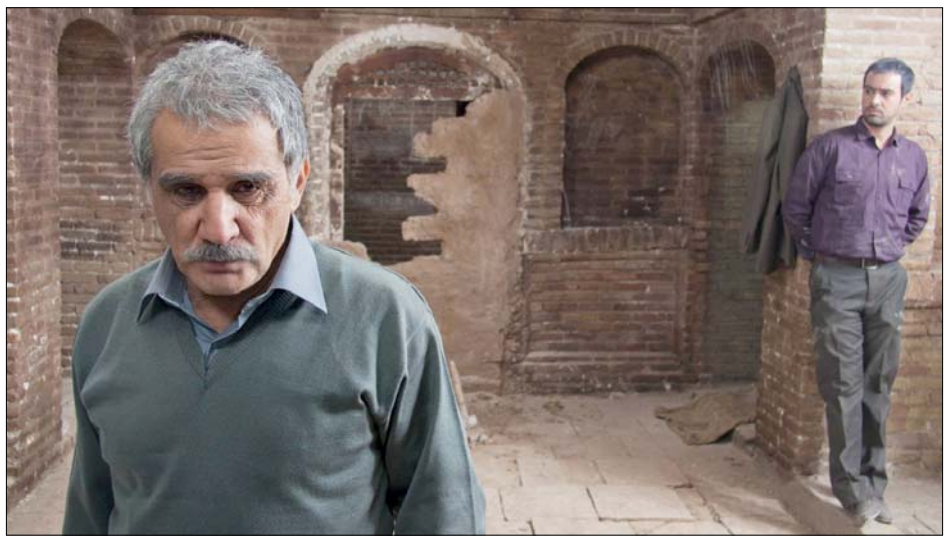
● اولین جلسه شورای پروانه نمایش فیلم‌های سینمایی در سال جدید با حضور اکثریت اعضا برگزار شد. در این جلسه مجوز نمایش دو فیلم «قتل عمد» به تهیه‌کنندگی محمد احمدی، نویسندگی و کارگردانی سعید دولتخانی و «کشتارگاه» به تهیه‌کنندگی جواد نوروزبیگی و نویسندگی و کارگردانی عباس امینی صادر شد.

اپل سرمایه‌گذار فیلم جدید اسکورسیزی شد

● **ایسنا:** کمپانی پارامونت توزیع‌کننده این درام خواهد بود، کمپانی اپل نیز در نقش سرمایه‌گذار، ساخته جدید مارتین اسکورسیزی را حمایت می‌کند و استودیوی خود را هم در اختیار ساخت این فیلم قرار می‌دهد. پارامونت پیش‌تر برای ساخت این پروژه ۲۰۰ میلیون دلاری خواستار مشارکت کمپانی‌های دیگری شده بود و نتفلیکس، اپل و همچنین MGM و یونیورسال برای مشارکت در تهیه‌کنندگی و توزیع درام جنایی «قاتلان ماه کامل» وارد مذاکره شده بودند.

داستان فیلم «قاتلان ماه کامل» درباره مجموعه قتل‌هایی است که در دهه ۱۹۲۰ میلادی در اوکلاهاما روی داد؛ زمانی که سرخ‌پوستان منطقه اوسیج در زیرزمین‌های خود نفت کشف کردند و سپس تک به تک کشته شدند. وقتی آمار قتل‌ها زیاد شد، اف‌بی‌آی که تازه تأسیس شده بود، پرونده را در دست گرفت و یکی از هولناک‌ترین جنایت‌های سازمان‌یافته تاریخ آمریکا افشا شد. «اریک راث» نویسنده برنده اسکار فیلم‌های «فارست گامپ» و «مورد عجیب بنجامین باتن»، نگارش فیلم‌نامه اقتباسی «قاتلان ماه کامل» را بر اساس رمان نوشته «دیوید گرن» بر عهده دارد.

«رابرت دنیرو» و «لئوناردو دی کاپریو» دو بازیگری هستند که حضورشان در این فیلم قطعی شده است. «دنیرو» پیش‌تر در فیلم‌های «راننده تاکسی»، «رفقای خوب»، «گاو خشمگین» و «مرد ایرلندی» با اسکورسیزی همکاری کرده است. او برای بازی در قسمت دوم فیلم «پدرخوانده» ساخته «فرانسیس فورد کاپولا» برنده اسکار نقش مکمل مرد شد و برای بازی در فیلم «گاو خشمگین» از اسکورسیزی اسکار نقش اصلی را دریافت کرد.



قتل در قاب

یاشار نورایی: فیلم‌هایی هستند که اثربخشی خود را نه در میزان خشونت جاری در اثر، بلکه در ترسیم وضعیتی وحشتناک می‌گیرند که ناشی از روابط قدرت میان انسان‌ها از اعصار گذشته تا به امروز است. فیلم‌هایی مانند آثار میشایل هانکه یا آخرین فیلم پازولینی که در آنها شأن جسم و بدن انسان از بین می‌رود و به قداست بدن تعرض می‌شود! تماشای این فیلم‌ها آزاردهنده است اما میزان تنفری که با دیدن تصاویر شنیع‌شان احساس می‌کنیم، همسو با قصد فیلم‌ساز و کارکرد هشداردهنده این فیلم‌ها نسبت به تکرار موقعیتی است که در فیلم می‌بینیم. اگر این کارکرد را به فیلم‌هایی تعمیم دهیم که نه از سر سرگرمی (مانند اسلشرها و اکشن‌های پرخشونت) بلکه به نیت انتقاد و گوشزد، وضعیتی غیرانسانی را در بستر تاریخی و اجتماعی واکاوی می‌کنند، بخش مهمی از کاراشدن فیلم در قیاس شکل می‌گیرد تا نقش تماشاگر از مصرف‌کننده به مقایسه‌گر بدل شود. بیننده در مقام کسی که باید اصالت فیلم را محک بزند، در زندگی عادی به دنبال لحظه‌ها یا مواردی می‌گردد که بر دریافت او از فیلم صحه بگذارد. از این رو فیلمی مانند «خانه پدری» فارغ از هر نوع تفسیر، وضعیتی را به نمایش می‌گذارد که نه تنها در صد سال گذشته بلکه اکنون هم می‌تواند تکرار شود.

شدت مخالفت سنت‌گرایان با فیلم هم از همین جا نشئت می‌گیرد که آنها هم درک می‌کنند شرایط عمومی در بسیاری از نقاط عقب‌مانده این سرزمین به گونه‌ای است که امکان بازتولید رفتارهای اواخر دوره قاجار و اوایل سده حاضر وجود دارد. در نتیجه تماشاگری که بی‌واسطه فیلم عیاری را دیده و به خاطر سپرده، با شنیدن خبر قتل دختری به دست پدرش و شایعه تعصب‌آمیزبودن انگیزه این قتل، به سراغ تصاویر فیلم کیانوش عیاری می‌رود تا معادل بصری برای این خبر بیابد. مخالفان فیلم عیاری اما با گفتاری غیرمنطقی، نمایش فیلم را عامل ترویج خشونت می‌دانند و انگار از یاد برده‌اند که خشن‌ترین فیلم‌ها صبح و شب از تلویزیون همین سرزمین پخش می‌شوند! نکته اما در تأثیرگذاری فیلم است که موافق و مخالف در این مورد اتفاق نظر دارند. صحنه خشن قتل در «خانه پدری» با توجه به تعرضی که به جسم و جان دختر معصوم و بی‌دفاع می‌شود، فراتر از گیرایی لحظه‌ای (که با قدرت کارگردانی عیاری به خوبی پرداخته شده است) در ذهن تماشاگر به عنوان ابزاری برای تبدیل‌شدن واقعه قتل اخیر در گیلان و حاشیه‌های آن به یک گفتمان عدالت‌خواهانه و ضد خشونت عمل می‌کند. در عین حال، برخلاف آدم‌هایی که با ذهنیت دیکته‌شده و سفارشی فیلم را نقد می‌کردند و با بهانه‌های واهی می‌خواستند مانع نمایش و ارتباط بیننده با آن شوند، قدرت تأثیرگذاری فیلم هم عیان می‌شود: اگر فیلم دروغ و مبالغه است و ارتباطی با واقعیت ندارد، پس چرا در ذهن بیننده عادی و تماشاگر حرفه‌ای جا گرفته و برای عینیت‌بخشیدن به تصورشان از قتل واقعی به تصاویر دنیای خیالی آن رجوع می‌کنند؟

این قابلیت گفتمانی، ارزش دیگری هم دارد و آن اهمیت فیلم‌ها در فراتررفتن از احساسات و تبدیل موضوع به سوژه ادراک است. بیننده یک فیلم بر اساس آنچه می‌بیند و کیفیت اجرائی آن، احساسات آنی نسبت به موضوع و اجرا پیدا می‌کند. اما اینکه تصاویر یک فیلم یا موقعیت نشان داده‌شده در ذهن بیننده یکی و در موقعیت‌هایی صدای اعتراض او نسبت به وقایعی شوند که گاه سال‌ها پس از ساخته‌شدن فیلم اتفاق می‌افتند، محصول شرایط عینی است که وسعت نظری فیلم آن را شامل می‌شود.

در وضعیتی که دلایل و انگیزه جنایت هنوز مبهم است، کشته‌شدن یک دختر به دست پدر در گیلان امروز، با ابهام جاری در انگیزه کشته‌شدن ملوک به دست پدر و برادرش در دهه نخست قرن حاضر یکی می‌شود، تا خود عمل جنایت فارغ از دلایل و استدلال و تعصب و غیرت و هر گونه توجیه و انگیزه و حتی جنون، به عنوان پدیده‌ای غیرانسانی و خشونت‌بار مورد نکوهش قرار گیرد.

از سوی دیگر جست‌وجو برای یافتن انگیزه احتمالی و خشونت نسبت به زنان، بخش‌های دیگر فیلم را از مجردماندن دخترها به دلیل ظاهر و به زور ازدواج‌کردن آنها و آنچه بر زن ایرانی در دهه‌های گذشته رفته، دوباره در ذهن بیننده زنده می‌کند تا با استناد به آنها، میزان تغییر و تحولات اجتماعی و نقش زنان در جامعه ایرانی بازخوانی شود. آنچه به شکل‌گیری این گفتمان شدت بخشیده، دسترسی عموم به فناوری‌های روز در قالب تلفن همراه و رایانه است. در دورترین نقاط ایران و حتی روستایی که قتل در آن اتفاق افتاده، کسانی هستند که عکس و اخبار را به سرعت منتشر می‌کنند و در عقب‌ماندن رسانه‌های رسمی و معذوریت آنها در پوشش اخبار تلخ! هر فرد خود به منتقد فیلم و خبررسان وقایع بدل می‌شود تا این جنایت را با تفسیر خویش بازتاب دهد.

با وجود تلخی این واقعه دردناک، سرعت واکنش عمومی به آن به دلیل قدرت نفوذ رسانه‌های مدرن ارتباط‌جمعی و تغییر اندیشه‌های اکثریت مردم نسبت به مسائل متعصبانه و عدم تحمل آن، امیدبخش است. اگر جسم بی‌جان ملوک در فیلم «خانه پدری» دهه‌ها در کف خانه مخفی می‌ماند و می‌پوسد، پیشرفت فنی که جهان به همه کشورها ازجمله ایران تحمیل کرده، خبر قتل دختری توسط پدر را تقریبا بلافاصله منتشر می‌کند تا سرعت پخش خبر و واکنش عمومی به آن، دستگاه قضائی و مجریه را مجبور به برخورد با آن پدر جانی کند! طبیعی است که اینجا روزنه امیدی به عنوان جبر زمانه و پیشرفت‌های عمومی بشر باز می‌شود که فراتر از هر بگیروببندی، با ذهنیت عموم مردم و قوه خیال‌پردازی آنها مرتبط است.

اگر درست بنگریم، فیلم عالی عیاری هم نشانگر پررنگ‌شدن نقش زنان و خیزش آنها از جایگاه انفعال به کنشمندی است. خانم دکتر انتهای فیلم عیاری که تأکید بر افشای جنایت دارد، هر کدام از بانوانی می‌تواند باشد که این روزها در صفحه‌های اجتماعی و با رسانه شخصی، نظر انتقادی خود را نسبت به قتل و خشونت علیه زنان مطرح می‌کنند و خواستار اجرای عدالت هستند. در همین سه، چهار روز که از افشای واقعه می‌گذرد، انواع روایت‌ها، شعرها، تصاویر، نقاشی و بحث و نظر درباره قتل دردناک این دختر نوجوان گفته و پخش شده و تصویر او بیشتر از تصویر فلان بازیگر یا شخص سرشناس در شبکه‌های اجتماعی منتشر شده است. بنابراین امید به عدالت، با توجه به همه‌گیرشدن دسترسی به ابزارهای نوین ارتباط‌جمعی هنوز زنده است و فیلم‌ها در ذهن و جان تماشاگرانی که حتی یک بار هم آنها را دیده‌اند به زیست خود ادامه می‌دهند.

فیلم‌هایی که وام ۳۰۰ میلیونی می‌گیرند

زمان نامشخص بازگشایی سینماها و فیلم‌هایی که در صف اکران مانده‌اند و پس از اعلام سیاست سازمان سینمایی مبنی‌بر حمایت از فیلم‌های متقاضی اکران بهار ۱۳۹۹، اعلام شد که به صاحبان ۲۱ فیلم (غیر از فیلم‌های دولتی) که به دلیل شرایط پیش‌آمده در کشور بابت شیوع بیماری کرونا و تعطیلی سالن‌های سینما در ایران عید نوروز و عید فطر، به آنها ضرر و خسارت وارد شده است، وام چهاردرصدی ۳۰۰ میلیونی تعلق می‌گیرد.

بر اساس این خبر، تفاهم‌نامه تأمین اعتبار صدور این تسهیلات، بین بنیاد سینمایی فارابی و صندوق اعتباری هنر در قالب قرارداد متمم به امضا رسیده است و ۲۱ فیلم از سوی بنیاد سینمایی فارابی برای دریافت وام معرفی شده‌اند. وام در نظر گرفته‌شده بلافاصله پس از تکمیل پرونده، توسط صندوق کارآفرینی امید به مالک فیلم پرداخت خواهد شد. اما اسامی این فیلم‌ها که توسط معاونت ارزشیابی و نظارت سازمان سینمایی برای حمایت به بنیاد سینمایی فارابی معرفی شده‌اند عبارت است از:

«خوب بد جلف ۲» به کارگردانی پیمان قاسم‌خانی، «شنای پروانه» به کارگردانی محمد کارت، «پسرکشی» به کارگردانی محمدهادی کریمی، «زن‌ها فرشته‌اند۲» به کارگردانی محمدحسین فرح‌بخش، «بازیوو» به کارگردانی امیرحسین قهرایی، «لامینور» به کارگردانی داریوش مهرجویی، «خط استوا» به کارگردانی اصغر نعیمی، «درخت گردو» به کارگردانی محمدحسین مهدویان، «طلا» به کارگردانی پرویز شهبازی، «آنجا همان ساعت» به کارگردانی سیروس الوند، «زعفرانیه ۱۴ تیر» به کارگردانی علی هاشمی، «بنفشه آفریقایی» به کارگردانی مونا زندی، «تومان» به کارگردانی مرتضی فرشباف، «تعارض» به کارگردانی محمدرضا لطفی، «دوزیست» به کارگردانی برزو نیک‌نژاد، «عنکبوت» به کارگردانی ابراهیم ایرج‌زاد، «تبسم تلخ» به کارگردانی محمدرضا ممتاز، «بی‌صدا حلزون» به کارگردانی بهرنگ دزفولی‌زاده، «پالتو شتری» به کارگردانی مهدی علی‌میرزایی، «سلفی با دموکراسی» به کارگردانی علی عطشانی و «مورچه‌خوار» به کارگردانی شاهد احمدلو.

همچنین هرکدام از این فیلم‌ها که از سایر حمایت‌ها مانند اخذ وام از صندوق کارآفرینی امید بابت ساخت همین فیلم یا حمایت بابت اکران آنلاین برخوردار شده باشند، مشمول این حمایت نمی‌شوند. فیلم‌های دولتی نیز مشمول دریافت این وام نیستند.

نگاهی به فیلم «حوا، مریم، عایشه»، ساخته صحرا کریمی

پرسشگریِ دراماتیک

محمدعلی افتخاری: بدون شک تعدد اتفاقات زجرآور برای زنان در جامعه افغانستان که انهدام هویت اجتماعی ایشان را در پی داشته، سرسام‌آور است. عوامل پیدایی این معضل را می‌شود در وقایع مختلفی ریشه‌یابی کرد که یکی از پدیده‌های مؤثر در این امر، جنگ و مبارزات داخلی است. تلاش کارگردان فیلم «حوا، مریم، عایشه» برای دفاع از حقوق نادیده‌گرفته‌شده زنانِ سرزمینش، ستودنی است؛ اما به نظر می‌رسد نگرش او برای بیان مسئله‌اش عمیقا ریشه در نوعی نگاه «محافظه‌کارانه» به مشکلات زنان دارد. این نگاه محافظه‌کارانه از یک سو متأثر از شیوه‌های رایج در طرح موضوعات مربوط با حقوق زنان در سینمای ایران و از سوی دیگر حاصل غلبه لحنی شاعرانه و وابسته به تکنیک‌های سینمایی برای نشان‌دادن زندگی سه شخصیت حاضر در فیلم است. استفاده از این تکنیک‌ها هرچند باعث ایجاد جذابیت بصری فیلم می‌شوند، اما کنش شخصیت‌های فیلم و آزادی نداشته آنان را در پوششی احساس‌زده ارائه می‌کند.

کارگردان، روایت موازی سه داستان را به‌عنوان اولین انتخابش در سینمایی‌کردن زندگی این سه شخصیت و مشکلات آنها برمی‌گزیند. این ساختار روایی، به‌شدت متأثر از توصیف‌های ادبیاتی است؛ توصیف از جمله اپیدمی‌های رایج در روایت‌های نمایشی است و کاربردش پیش‌کشیدن سطحی از روایت است که کنش فعالانه شخصیت را به حضور دراماتیک و منفعلانه او در بستر موقعیت نمایشی تقلیل می‌دهد. انتخاب این نوع روایتگری در فیلم «حوا، مریم، عایشه»، در واقع مانند ماسکی عمل می‌کند که شخصیت‌های نمایشی برای بروز عواطفشان مجبور به استفاده از این ماسکِ نقاشی‌شده و بیان مشکل عمیق اجتماعی‌شان هستند. این انتخاب اولیه و نادرست کارگردان مانع از بروز خواسته اصلی شخصیت‌های فیلم می‌شود. حوا، مریم و عایشه می‌خواهند آزاد باشند و در مقابل سدی که سیاهیِ روزگار پیش پای آنها ساخته، تصمیمی خودخواسته و شجاعانه بگیرند؛ اما این کنش اصلی پنهانِ شخصیت‌های فیلم است.

از طرفی کارگردان، شخصیت‌های فیلمش را از سه جایگاه اجتماعی متفاوت دستچین می‌کند و ناخواسته به تفکیک پایگاه اجتماعی آنان دامن می‌زند. بر مبنای این روایت، باید بپذیریم که زندگی حوا، مریم و عایشه به‌عنوان نمایندگان سه قشر مختلف اجتماعی در شهر کابل، در بستر فرهنگی متفاوت و زمینه‌های فکری متفاوت شکل گرفته است. درصورتی‌که داستان بیان‌کننده مشکلاتِ عمیق شخصیت‌هاست که از زبان خودشان تعریف می‌شود، و این گویای ارتباطی مشترک در زمینه پیدایش مشکلات آنها و گفتمان واحدی در پرسشگری آنهاست. بنابراین انتخاب کارگردان برای نمایشی‌کردن زندگی شخصیت‌هایش به‌واسطه زبانی توصیفی و قراردادن بستر روایت در سه خط موازی، قادر نیست راهکاری برای حل مشکل زنان جامعه افغانستان ارائه کند. در اینجا منظور از حل مشکل، ارائه پیشنهادی جامعه‌شناسانه از سوی کارگردان فیلم نیست. نکته اینجاست که آیا فیلم «حوا، مریم، عایشه» با عناصر سینمایی‌اش که با لحنی شاعرانه شکل می‌گیرد، آیا می‌تواند گفتمانی انتقادی در برابر وضع موجود جامعه افغانستان ایجاد کند؟ در پاسخ به این سؤال به‌صراحت می‌شود گفت تا وقتی لحن محافظه‌کارانه کارگردان چند گام پیش‌تر از خواسته شخصیت‌های فیلم و مشکلاتشان حرکت می‌کند، نمی‌شود توقع شکل‌گیری چنین گفتمانی را در این فیلم داشت.

به هر ترتیب فیلم «حوا، مریم، عایشه»، با اشباع‌شدن موضوع فیلم از لحنی که بیشتر متأثر از آموخته‌های کارگردان از هنر سینما و تحصیلات آکادمیک اوست، شخصیت‌های فیلم را وادار به نوعی اعتراف در برابر دوربین می‌کند. اعترافی که هرچند رنگ‌ولعابی سینمایی دارد و در برخی موارد چشمگیر است، اما مانع از مواجهه مخاطب با خواسته اصلی شخصیت‌ها می‌شود و ارتباط مؤثر او را با آنچه به‌واقع «نقض حقوق زنان» خوانده می‌شود، دچار نقص می‌کند.

در توضیح این امر می‌شود به فیلم «هزار و یک زن چون من» اشاره کرد. داستان دردآلود «تجاوز به خاطره توسط پدرش» که به واقعه‌ای چالش‌برانگیز تبدیل شد و هم حساسیت اخلاقی شدیدی برای جامعه افغانستان ایجاد کرد هم توانست دستگاه قضائی و مختصات ضعیف آن را نیز به چالش بکشد و نکته اینجاست که تحقق این امر به‌واسطه تلاش کارگردان و فیلمی که ساخته، محقق نشد بلکه این کنشگری یک زن ستم‌دیده و شجاع بود که ماهیتی انتقادی به فیلم و فیلم‌ساز داد.

منظور از این مقایسه، بررسی تطبیقیِ ساختار و کیفیت هنری این دو فیلم نیست، بلکه توجه به نوع رابطه کارگردان و جایگاه او در یک فرایند پرسشگرانه حقوق بشری است. در فیلم «حوا، مریم، عایشه»، رابطه کارگردان و سه شخصیت فیلم، تحت تأثیر طراحی موقعیت‌های بصری، قاب‌بندی‌های هوشمندانه و... شکل می‌گیرد و در واقع این کارگردان است که جایگاه حوا، عایشه و مریم را در بستری پرسشگرانه مشخص می‌کند؛ درحالی‌که درباره فیلم «هزار و یک زن چون من» این فرایند کاملا برعکس است. در اینجا این داستان زجرآور زندگیِ خاطره و کنش فعال او در مقابل دستگاه قضائی است که فیلم‌ساز را به ماجرا دعوت می‌کند و به سبب آن، جایگاه کارگردان در این فرایند پرسشگری را خاطره و شجاعتش تعیین می‌کند و نه دانش سینماییِ کارگردان فیلم. هرچند درباره این فیلم نیز دخالتِ کارگردان و عناصر سینمایی در شکل‌گیری فیلم محسوس است؛ اما نوع بازگویی یک قصه اجتماعی در این دو فیلم و عملکرد گفتمان انتقادیِ موجود در بستر عناصر سینمایی به‌کلی متفاوت است.

زیر آسمان فیروزه‌ای

ایل‌بیگی:

کاری کنیم زنجیره تولید فیلم‌نامه درست شکل بگیرد

● حبیب ایل‌بیگی، قائم‌مقام بنیاد سینمایی فارابی، پنجشنبه، هشتم خرداد، با حضور در برنامه زنده شهرفرنگ شبکه خبر با موضوع «فیلم‌نامه‌نویسی، فراز یا فرود؟» به پرسش‌هایی درباره چشم‌انداز سه طرح جدید حمایت از فیلم‌نامه‌نویسان سینمای ایران که بنیاد سینمایی فارابی اجرای آن را برعهده دارد، پاسخ گفت. سرپرست معاونت فرهنگی-پژوهشی بنیاد سینمایی فارابی در ابتدای سخنان خود گفت: تفاوت این طرح با طرح‌هایی که در گذشته در زمینه اقتباس ارائه شده، در این است که ما فراخوان این بخش را برای حضور تهیه‌کنندگان سینما نوشته‌ایم؛ یعنی کسانی که تصمیم می‌گیرند یک فیلم را تولید کنند. درواقع تهیه‌کنندگان پیش از اینکه ارزیابی‌های لازم را انجام نداده باشند، وارد این میدان نخواهند شد. شاید در گذشته ما آثار را از فیلم‌نامه‌نویسان یا کتاب‌ها را از ناشران خریداری می‌کردیم و در اختیار فیلم‌نامه‌نویسان یا فیلم‌سازان قرار می‌دادیم، ولی ویژگی طرح حاضر این است که تهیه‌کننده‌ای که ارزیابی‌هایش را انجام داده، برای تولید یک اثر سینمایی از روی کتابی که انتخاب کرده اعلام آمادگی می‌کند و این برای اینکه ما بتوانیم به محصول برسیم، ضمانت اجرائی بیشتری دارد. او در پاسخ به اینکه تاکنون چه تعداد درخواست به فراخوان تولید فیلم اقتباسی ارائه شده، گفت: تاکنون پنج درخواست ثبت شده و در آن کتاب و فیلم‌سازی که می‌خواهد بر اساس کتاب فیلم بسازد، معرفی شده است. ما تا پایان خرداد برای افراد دیگری که در این فراخوان شرکت می‌کنند، منتظر می‌مانیم. در ادامه کار ارزیابی و بررسی را آغاز خواهیم کرد و در اولین روزهای تیر، کار بررسی را جمع‌بندی می‌کنیم و به شرط آنکه تعداد آثار بیشتر و دست ما هم برای انتخاب آثار مناسب‌تر و با جذابیت و قابلیت‌های بیشتر باز باشد، ۱۰ اثر برگزیده را معرفی و به سمت بقیه مراحل تولید حرکت خواهیم کرد. ایل‌بیگی گفت: فرایند این بخش این‌گونه است که کتاب و فیلم‌سازی که آن را کارگردانی می‌کند، از سوی تهیه‌کننده به ما معرفی می‌شود و ما بعد از ارزیابی کتاب - از این بابت که آیا این کتاب از نظر ما مناسب است و با اولویت‌هایی که اعلام کرده‌ایم، هم‌خوانی دارد یا نه - درباره آن تصمیم می‌گیریم. البته در طرح به ویژگی‌های دیگری هم که در ارزیابی اثرگذار است (مثل کسب جوایز جشنواره‌های معتبر داخلی) اشاره شده است. پس از بررسی، ما اعلام می‌کنیم که می‌توانیم روی این کتاب سرمایه‌گذاری کنیم. در ادامه، بنیاد سینمایی فارابی کتاب را از ناشر خریداری می‌کند، حقوق سینمایی را در اختیار تهیه‌کننده قرار می‌دهد و سپس مبلغی به‌عنوان حمایت و کمک‌هزینه برای «نگارش فیلم‌نامه» (از این بابت که تهیه‌کننده بتواند با یک فیلم‌نامه‌نویس مناسب قرارداد ببندد تا نگارش فیلم‌نامه را انجام دهد) در اختیارش قرار می‌گیرد. سپس، بعد از پایان نگارش فیلم‌نامه، زمانی که فیلم توانست پروانه ساخت سینمایی دریافت کند، فیلم‌نامه و تیمی را که تهیه‌کننده برای ساخت اثر معرفی می‌کند، ارزیابی می‌کنیم و در صورت تأیید، ما می‌توانیم تا سقف ۱۰ میلیارد ریال در آن فیلم مشارکت و سرمایه‌گذاری کنیم. ایل‌بیگی در ادامه درباره اینکه اگر فیلم نهایی، کیفیت مطلوبی نداشته باشد، چه اتفاقی می‌افتد؟ گفت: در بسیاری از حوزه‌ها در سینما، همین میزان ریسک را می‌کنند. ما ناگزیریم برای بسترسازی و برای اینکه این فضا بتواند ایجاد شود، برای اقتباس سینمایی از آثار ادبی و رمان‌ها این کار را بکنیم. ما باید این زمینه را فراهم کنیم تا هم نویسندگان و ناشران را به سمت همکاری مشترک با اهل سینما سوق دهیم، هم باعث کمک سینما به ارتقای ارتباط مخاطب با ادبیات شویم و هم برای تهیه‌کنندگان سینما این امکان را به وجود بیاوریم که فیلمی موفق در ارتباط با مخاطب بسازند. درواقع یک اثر ادبی که قبلا خوانده شده و توانسته اقبال عمومی را در زمان نشر خود به دست بیاورد، این ویژگی را دارد و موفقیت کتاب می‌تواند تضمینی باشد برای اینکه در سینما هم اتفاق خوبی برای فیلم بیفتد. قائم‌مقام بنیاد سینمایی فارابی در این بخش گفت: در زمینه پیش‌نویس تفاهم‌نامه یا طرح همکاری مشترک بین بنیاد سینمایی فارابی و صنف فیلم‌نامه‌نویسان، هفته گذشته جلسه‌ای را با شورای مرکزی صنف داشتیم و ما همواره در تعامل با صنوف و اهالی سینما هستیم. طرح ژانر و اقتباس و حمایت از صنف بر اساس فراخوان اعلام‌شده به قوت خود باقی است و این با بررسی ایده‌ها و طرح‌های جدید منافاتی ندارد. باید به روش‌های متنوع نگارش فیلم‌نامه رسید و از ایده‌ها و روش‌های جدیدی که در دنیا تجربه‌های موفقی را پشت‌سر گذاشته، استفاده کرد. ما اتفاقا در حوزه کودک و نوجوان طی دو، سه سال گذشته بخش «نگارش فیلم‌نامه با حضور گروه نگارش خلاق» را در بنیاد سینمایی فارابی راه‌اندازی کردیم. این روش آزمایش شده و فیلم‌نامه‌های خوبی هم از آن به دست آمده است. این طرح برای اینکه گروه‌های سه‌نفره کارگاهی شکل بگیرد و فیلم‌نامه‌نویسان به شکل کارگاهی کار کنند و به فیلم‌نامه برسند، حتما عملیاتی خواهد شد. حتی ما در جلسه‌ای با یکی از مراکزی که قرار است با آنجا تولید فیلم مشترک داشته باشیم، راجع به این موضوع و اینکه اولین گروه سه‌نفره بتواند برای آن موضوع تشکیل شود، صحبت کردیم و این دغدغه را داریم. این را عرض کردم که این طرح‌ها مکمل‌هایی دارد که شاید نیاز نبوده به آن شکل گفته شود، ولی فکر می‌کنم با تکمیل‌کردن این طرح و پیشنهادهایی که به دستمان خواهد رسید، این طرح‌ها قابل تغییر و بازنگری است.