زیر درختان زیتون

نگاهی به فیلم «حمال طلا»
استعاره‌ای تلخ

پژمان دادخواه

● «حمال طلا» دومین فیلم تورج اصلانی در مقام کارگردان است. تورج اصلانی سال‌ها به‌عنوان فیلم‌بردار در پروژه‌های سینمایی موفقی حضور داشته و جوایزی هم دریافت کرده است. به‌همین‌دلیل تصویر را به‌خوبی می‌شناسد و یکی از نقاط قوت این فیلم، تصاویر جذابی است که برای مخاطب به نمایش گذاشته می‌شود.

این فیلم روایتگر آدم‌هایی از طبقه پایین جامعه است که می‌خواهند یک‌شبه ره صدساله را طی کنند و خوشبخت شوند. فیلم با تصویر ساختمان‌های سر به فلک کشیده شهر تهران و خیابان‌های شلوغ بازار شروع شده و رضا، شخصیت اصلی فیلم وارد می‌شود. رضا حمال طلا است که با موتور، طلاها را بین کارگاه و طلافروشی‌ها جابه‌جا می‌کند. در همان اول فیلم به او دستبرد زده می‌شود و به خاطر صداقت و تعهدش سعی دارد ضرری را که به صاحب‌کارش وارد شده، جبران کند. از طرفی دیگر کارگاه طلاسازی قرار است بسته شود و در شرف بی‌کاری است. به‌همین‌دلیل با دوستش لویی دست به کارهای پرریسکی می‌زند. بسته‌شدن کارگاه و پرداخت خسارت نقطه عطف و بهانه‌ای برای ثروتمندشدن آنها می‌شود. رضا و لویی در انتظار خوشبختی هستند و در این مسیر رفتار و کردارشان بیش از اینکه عاقلانه و منطقی باشد، ابزورد است. براساس تصمیمات غیرعقلانی و ناکامی آنها، فیلم را می‌توان به دو بخش تقسیم‌بندی کرد: بخش اول پیشنهاد پیداکردن الماس در فاضلاب کارگاه از طرف لویی و بخش دوم خرید سکه و احتکار برای گران‌شدن توسط رضا. شخصیت‌پردازی رضا و لویی به‌خوبی صورت گرفته است. هر دو ساده، بی‌فکر و احمق هستند؛ یکی به این مسئله اعتراف می‌کند و اطرافیانش روی او حسابی باز نمی‌کنند و رضا هم که خود را عقل کل و دارای شم اقتصادی می‌داند، احمق و نادان است. «حمال طلا» یک فیلم اجتماعی و انسانی است و بخشی از معضلات مردم شهر را روایت کرده است. در بیشتر فیلم نماهای عمومی از شهر تهران نمایش داده می‌شود. شروع فیلم با نماهایی از شهر تهران است و در جای‌جای فیلم شهر به نمایش گذاشته می‌شود. حتی خانه رضا و لویی که محل استراحت آنهاست و جای متروکه‌ای است،

در جوار اتوبانی است که از طریق آن مدام شهر را می‌بینیم. همچنین وقتی ناهار می‌خورند، تصویر شهر روی آنها منعکس شده است. فکر می‌کنم کارگردان با تکیه بر این تمهید تصویری، گره‌خوردن سرنوشت آنها با شهر را به‌خوبی به نمایش گذاشته و وجه جامعه‌شناختی فیلم را تکمیل کرده است. علاوه‌براین در دل روایت اصلی و بازگوکردن قصه رضا و لویی به مسائل مختلف اجتماعی ارجاع داده شده است؛ بی‌کاری کارگران، حاشیه‌نشینی، ارتباط انسان‌ها در شهر و... . با وجود همه این مسائل و مهم‌تر از همه، این فیلم ایده‌ای جدید را مطرح کرده و دست روی مسئله‌ای گذاشته که ممکن است خیلی مردم با آن آشنا نباشند؛ یعنی خرید فاضلاب کارگاه طلاسازی در مناقصه‌ای حساس! رضا و لویی فاضلاب کارگاه طلاسازی را با بالاترین قیمت می‌خرند و با کمک کارگرها سعی در پاک‌سازی آن دارند. این اقدام نه‌تنها به صورت ظاهری و صریح یک شغل و فعالیت را به نمایش گذاشته است؛ بلکه به شیوه استعاری وضعیت زندگی اسف‌بار این دو شخصیت را به‌خوبی بیان می‌کند. لویی داخل تانک حمل فاضلاب می‌رود و هر دو در استخر کثافت قدم می‌زنند. این تصاویر استعاری، وضعیت تلخ زندگی آنها را نشان داده و در نهایت فیلم هم با تصویری از جوی پر از فاضلاب سیاه به پایان می‌رسد. این تلخی را می‌توان در مکان‌های نمادین دیگر نیز جست‌وجو کرد؛ محل کارشان مستهلک و پوسیده است و در طرح قرار دارد و برای تخریب به‌زودی تخلیه و متروکه می‌شود. محل زندگی آنها هم متروکه و خرابه‌ای در حاشیه شهر است. این نشانه‌ها دلالت‌گر حال و روز آدم‌هایی است که بدشانسی آنها را احاطه کرده و هرچه دست‌وپا می‌زنند، بیشتر فرومی‌روند و وضعشان بدتر از قبل می‌شود. همچنین از همان ابتدا روابط کارفرما و کارگر در فیلم دیده می‌شود. صاحب‌کار رضا به‌هیچ‌وجه از کنار مسئله دستبرد به رضا نمی‌گذرد و می‌خواهد تا ریال آخر زیانش را از رضا بگیرد و درباره او حساس می‌شود. اگر به عنوان فیلم (حمال طلا) به‌مثابه یک پیرامتن نیز بنگریم، متوجه یک تضاد خواهیم شد. حمال و طلا دو قطب متضادی هستند که نقش یک آستانه و مدخل و دریچه‌ای برای ورود مخاطب به فیلم و خوانش را ایفا می‌کند. حمال یادآور کارگر و طلا هم نشانه سرمایه است و این تضاد تلخ از همان ابتدای فیلم یادآوری می‌شود.

ادامه در صفحه ۷

گفت‌وگو با عباس بهارلو، مورخ و پژوهشگر سینما

اسکورسیزی همچنان بر اهمیت نگاتیو در سینما تأکید دارد

شما دست‌کم به دلیل سابقه فعالیت، نقش و حضور چندین ساله‌تان در فیلم‌خانه ملی ایران به‌خوبی می‌دانید که ترمیم فیلم‌های باارزش سینمایی با بهره‌گیری از امکانات دیجیتال حدود دو دهه است که آغاز شده و به شکل مؤثری توسط مؤسسه‌ها و بنیادهای مهم و معتبری مانند «آرشیو فیلم بولونیا» (ایتالیا)، «شرکت سینمایی پاته» (فرانسه)، «مؤسسه فیلم بریتانیا»، «آرشیو فیلم دانشگاه یو. سی.ال.ای» و کارگردان صاحب‌نام سینما مارتین اسکورسیزی و بنیاد فیلم او دنبال می‌شود که تاکنون نتایج خیلی خوبی هم به دست آمده است. اسکورسیزی همچنین «بنیاد سینمای جهان» را در سال ۲۰۰۷ برای بازسازی و احیای فیلم‌های کلاسیک سینمای جهان تأسیس کرد؛ اگرچه از همان ابتدا می‌دانست که این کار مستلزم تلاش فراوان و صرف هزینه‌های کلان است. قبل از آنکه به جریان بازسازی فیلم‌ها در این نهادها بپردازیم، ممکن است از آنچه در ایران درباره ورود به دنیای دیجیتال رخ داده، شرحی کلی بدهید؟

ببینید، یک نسخه ۳۵میلی‌متری 4K، یعنی همان نسخه از فیلم‌هایی که تا قبل از دوره دیجیتال و برچیده‌شدن لابراتوارها در سالن‌های سینما می‌دیدیم، کیفیتی برابر با نگاتیو یا D-cinema (مخفف سینمای دیجیتال/ Digital cinema package) دارد. با استانداردهای امروزی کپی‌کردن یک فیلم صددقیقه‌ای با فرمت 2K یا 4K به‌ترتیب در هارد ۲ـ۱.۵ TB یا ۴ـ۳ TB امکان‌پذیر است. براساس استانداردهای بین‌المللی فقط فرمت‌های 2K و 4K دیجیتال محسوب می‌شوند و فرمت‌های کمتر از آن که در ایران (و بسیاری از سینماهای هندوستان) مرسوم است، D-cinema محسوب نمی‌شود و دست بالا E-cinema (مخفف سینمای الکترونیکی/ Electronic cinema) است که به‌مراتب از فرمت 2K (حتی نسخه نگاتیو یا پزتیو ۳۵ میلی‌متری) پایین‌تر است. بدیهی است که بسیاری از اطلاعات و کیفیت‌های تصویری در E-cinema از بین می‌رود و پخش آن به‌ویژه در سالن‌های بزرگ فاقد کیفیت و قابلیت‌های D-cinema است. فقط تعداد معدودی از سالن‌های سینما به دستگاه‌های استاندارد دیجیتال مجهز هستند و بیشتر سالن‌ها به E-cinema و کمتر از آن تجهیز شده‌اند. بدیهی است که اسکنرها، روش‌های تصحیح رنگ و ضبط‌کننده‌ها در E-cinema همان کیفیت و قابلیت‌های D-cinema (۴K یا 2K) را ندارند. یک مثال ساده حتما موضوع را روشن‌تر می‌کند. امروزه اگر هرکدام از فیلم‌های مهم تاریخ سینما با فرمت‌های E-cinema یا حتی D-cinema (۲K و نه ۴K) اسکن و ضبط شوند، همه اطلاعات و ظرافت‌های تصویری نگاتیو را در خود نخواهند داشت. بین D-cinema و E-cinema تفاوت‌های زیادی وجود دارد که اشاره به آنها از حوصله این گفت‌وگو خارج است؛ اما همین‌قدر بگویم که D-cinema در مقابل E-cinema قرار دارد. E-cinema در دنیای دیجیتال جایگاه درخورتوجهی ندارد و فقط عبارت از نمایش ویدئویی دیجیتال است و در کشورهای صاحب فناوری دیجیتال عمدتا برای نمایش برنامه‌های تکرارشونده، اخبار، ورزشی و تبلیغاتی استفاده می‌شود. E-cinema ادعای رسیدن به کیفیت کپی فیلم نگاتیو را ندارد؛ اما D-cinema (با فرمت 4K) فاصله‌ای با استانداردهای نگاتیو و کپی پزتیو ۳۵ میلی‌متری ندارد. D-cinema استانداردهای بیش‌وکم شناخته‌شده‌ای دارد که می‌توان انتظار داشت دیر یا زود نه فقط سینماهای کشورهای صاحب فناوری دیجیتال، بلکه بسیاری از کشورهای روبه‌توسعه نیز به آن برسند؛ اما E-cinema در کشور ما نوعی نمایش ویدئویی دیجیتال بومی‌شده است که از D-cinema و نمایش کپی‌های ۳۵میلی‌متری فاصله زیادی دارد. (در هندوستان تجهیزات E-cinema به‌دلیل جمعیت انبوه و در ایران به‌دلیل مشکلات مالی رونق گرفته است و تردیدی نیست که دستگاه‌های نمایش نه‌چندان پیشرفته بسیار ارزان‌تر از دستگاه‌های نمایش پیشرفته هستند). واقعیت این است که در سینمای جهان آنها که نخستین‌بار به‌سوی فناوری دیجیتال جلب شدند، به این می‌اندیشیدند که تمامی ظرفیت‌های دیجیتال را به کار بگیرند و مخاطب را با تصویر و صدایی حیرت‌انگیز آشنا کنند. برای این منظور مثلا ابزارهایی برای پشتیبانی در مرحله تولید و تهیه نسخه نهایی ساختند که چه در مرحله تولید و چه در استودیو (موقع درجه‌بندی رنگ و تهیه نسخه نهایی) کنترل لازم را بر کیفیت اثر داشته باشند؛ اما در ایران اغلب تهیه‌کنندگان از مرحله تدارکات و تولید در فکر صرفه‌جویی و سوداندوزی حداکثری هستند و معمولا بهترین کیفیت تصویر و صدا را که توسط تصویربردار و صدابردار خلق می‌شود، در مرحله اسکن و زمان‌بندی رنگ‌بندی دیجیتال و تهیه فایل نمایش به حداقل می‌رسانند؛ زیرا برای آنها تهیه یک فلش G 20 از خریداری یک هارد ۲ یا ۴ TB مقرون‌به‌صرفه‌تر و پخش آن نیز با دستگاه‌های ویدئوکنفرانس که در بسیاری از سالن‌های سینما تعبیه شده، امکان‌پذیر است.

بنابراین بسیاری از مخاطبان سینما ممکن است همچنان در حسرت تماشای یک نسخه دیجیتال با استانداردهای واقعی باشند و این پرسش که آیا واقعا سالن‌های سینماهای ما بر کیفیت تماشای فیلم در خانه با دستگاه سینمای خانگی ارجح‌اند؟ آیا تفاوتشان آن‌قدر هست که مخاطب زحمت ایاب‌وذهاب، ترافیک، اتلاف وقت و هزینه‌های بالا را به جان بخرد تا فیلمی را روی پرده سینما ببیند؟

گفته می‌شود که بیش‌وکم ۸۰ درصد فروش سینماهای پایتخت، طبعا تا قبل از گسترش ویروس فراگیر «کووید ۱۹»، متعلق به تعداد معدودی از سالن‌های سینما بود و سینماهای سنتی مرکز و پایین شهر سهم چندانی در اقتصاد سینمای ایران نداشتند. همچنین گفته می‌شود بخشی از اقتصاد سینما از راه عرضه و فروش نسخه‌های دی‌وی‌دی فیلم‌ها تأمین می‌شود. معنا و مفهوم این گفته‌ها این است که به‌جز معدودی فیلم، بیشتر تولیدات سینمای ما رغبت چندانی در مخاطبان برای هجوم‌بردن به سالن‌های سینما فراهم نمی‌کنند. مسلما بخشی از این بی‌رغبتی مربوط به کیفیت فیلم‌هایی است که تولید می‌شوند که یا مخاطب‌پسند نیستند یا اینکه کیفیتشان از لحاظ جلوه‌های ویژه طوری نیست که الزامی برای دیدنشان در سالن‌های عمومی سینما باشد. روی دیگر این سخن، کیفیت سالن‌های سینما و دستگاه‌های نمایش و پخش صداست که بسیاری از آنها برتری چندانی نسبت به دستگاه‌های پیشرفته سینمای خانگی ندارند. از سالن‌های قدیمی، فرسوده و سنتی که بگذریم ـ همان‌طورکه اشاره کردم ـ کیفیت و استاندارد دستگاه‌های تصویر و صدای بسیاری از سالن‌های سینما، همان‌هایی که گفته می‌شود ۸۰ درصد فروش فیلم‌ها را تضمین می‌کنند، آن‌چنان نیست که چشم و گوش مخاطبان را برای دیدن و شنیدن جزئیات تصویر و صدا پرورش بدهد. اساسا قرار بوده است که کیفیت تصویر و صدای دیجیتال به‌مراتب برتر از کیفیت تصویر پزتیو ۳۵ و ۷۰میلی‌متری و صدای اپتیک یا مگنت باشد که عمری طولانی دارند؛ اما آنچه در سالن‌های سینما با نمایش به‌اصطلاح کپی دیجیتال فیلم‌ها می‌بینیم، نشان زیادی از این برتری ندارد. دلایل متعددی برای نازل‌بودن کیفیت نسخه‌های دیجیتال در سالن‌های سینما وجود دارد که مهم‌ترین آن پروژکتورهایی است که در اغلب سالن‌های سینما، بدون درنظرگرفتن مساحت سالن و پرده نمایش، به‌صورت یکسان کار گذاشته شده و گاهی ممکن است برای یک‌پنجم حجم سالن سینما مناسب باشد. در مواردی شاهد هستیم که پروژکتور شرکت‌هایی که کارهای مربوط به فناوری دیجیتال فیلم‌ها در آنها انجام می‌شود و اتاق نمایششان ممکن است یک‌پنجم سالن‌های عمومی سینما باشد، به‌مراتب پیشرفته‌تر از پروژکتورهایی است که در سالن‌های عمومی سینما نصب است. حاصل چنین کیفیت نازلی، تنبل‌کردن و عادت‌دادن چشم و گوش مخاطب به تصویر و صدایی غیراستاندارد است که نه فیلم‌بردار و صداگذار و نه کارگردان و مسئول جلوه‌های ویژه و نه تماشاگر رضایتی از آن ندارند.

خب اگر موافقید بپردازیم به موضوع «بازسازی» و مرمت فیلم‌ها. اسکورسیزی چند سال پیش بیانیه‌ای برای نجات فیلم منتشر کرد و در آنجا گفت: «ما برای محصولی که می‌آفرینیم، اسامی زیادی داریم؛ سینما، فیلم سینمایی، تصاویر متحرک و فیلم. ما را به نام کارگردان می‌شناسند، اما بیشتر مواقع فیلم‌ساز نامیده می‌شویم؛ فیلم‌ساز. نمی‌توانیم بدیهیات را نادیده بگیریم: HD در آینده نخواهد آمد، HD همین‌حالا هم وجود دارد. مزایای آن بی‌شمارند؛ دوربین‌ها سبک‌تر شده‌اند، فیلم‌برداری در شب بسیار راحت‌تر شده است و برای اینکه تصاویرمان را بهتر کنیم یا تغییر دهیم، روش‌های زیادی وجود دارد. دوربین‌ها باصرفه شده‌اند و بیشتر در دسترس قرار گرفته‌اند. درحال‌حاضر این امکان وجود دارد که با سرمایه اندک فیلمی ساخته شود. حتی خود ما، یعنی جماعتی که همچنان با نگاتیو فیلم‌برداری می‌کنیم، خروجی فیلم را HD می‌گیریم و فیلم‌های خود را به‌صورت HD نمایش می‌دهیم. در نتیجه با درنظرگرفتن تمامی این موارد، می‌توانیم به‌راحتی قبول کنیم که آینده اینجاست؛ اینکه حلقه‌های فیلم سنگین‌اند و حمل‌ونقل آنها دشوار است و مواد تشکیل‌دهنده نگاتیو فیلم در معرض فساد و زوال‌اند و الان زمان آن رسیده که گذشته را فراموش و با آن خداحافظی کنیم. واقعا می‌گویم این کار را به‌راحتی می‌توان انجام داد؛ به‌راحتی». تحلیلتان چیست؟

> **فناوری دیجیتال در نهایت توانسته است جنس تصویری برابر با نگاتیو خلق کند و به همین دلیل است که فیلم‌سازانی مثل اسکورسیزی نیز به دیجیتال رو آورده‌اند. با وجود این، اسکورسیزی همچنان بر اهمیت نگاتیو در دنیای سینما به‌ویژه زمانی که صحبت از حفاظت فیلم‌های گذشته برای نسل‌های آینده به میان می‌آید، تأکید دارد**

فناوری دیجیتال در نهایت توانسته است جنس تصویری برابر با نگاتیو خلق کند و به همین دلیل است که فیلم‌سازانی مثل اسکورسیزی نیز به دیجیتال رو آورده‌اند. با وجود این، اسکورسیزی همچنان بر اهمیت نگاتیو در دنیای سینما به‌ویژه زمانی که صحبت از حفاظت فیلم‌های گذشته برای نسل‌های آینده به میان می‌آید، تأکید دارد. بله او در این بیانیه پرشور تأکید کرده که به فیلم نه به‌عنوان یک رسانه بلکه به‌عنوان قالبی هنری عشق می‌ورزد و به همین سبب سخت دنبال بازسازی و حفظ تعدادی از فیلم‌های تاریخ سینمای جهان است.

به‌عنوان پژوهشگر و مورخ تاریخ سینمای ایران که ضمنا سال‌های طولانی در فیلم‌خانه ملی ایران فعالیت داشته و از نزدیک روند مرمت و «بازسازی» فیلم‌ها را دنبال کرده، نظر شما درباره آنچه چند سالی است تحت عنوان نسخه مرمت‌شده و دیجیتالی فیلم‌ها شاهد هستیم، چیست؟

بعد از مرمت «فیلم‌های دوره قاجاریه» که تحت عنوان فیلم‌های «کاخ گلستان»، در فرانسه بازسازی و مرمت شدند، نخستین فیلمی که به شکل جدی در ایران بازسازی و مرمت شد، «اون شب که بارون اومد» (کامران شیردل) بود، بعد «گاو» (داریوش مهرجویی) و به‌طور هم‌زمان فیلم‌های دیگری مثل «باد صبا» (آلبر لاموریس)، «خانه خدا» (به تهیه‌کنندگی ابوالقاسم رضایی)، «حاجی‌آقا ـ آکتور سینما» (آوانس اوگانیانس) و نظایر اینها. قصه مرمت و بازسازی هرکدام از این فیلم‌ها متفاوت از دیگری است. اگر بخواهم خیلی کوتاه بگویم، دو فیلم اول از روی نگاتیو آنها اسکن شدند و کار اصلاح و احیای دیجیتالی صحنه‌های آسیب‌دیده روی قاب‌های اسکن‌شده انجام شد. نگاتیو فیلم «گاو» مشکل زیادی نداشت و اگر درست یادم مانده باشد، فقط غبارزدایی و شست‌وشو شد؛ اما «اون شب که بارون اومد» در دهه ۱۳۵۰ به دلیل شست‌وشوی اولیه در لابراتوار «وزارت فرهنگ و هنر» دچار مشکلات جدی شده بود، به این صورت که در مرحله شست‌وشو مقداری داروی ثبوت روی فیلم باقی مانده بود که پس از گذشت زمان با نقره موجود در نگاتیو فعل و انفعال شیمیایی صورت داده و سبب به‌وجودآمدن نقطه یا دایره روی نگاتیو فیلم شده بود. این نوع تخریب کیفیتی فیزیکی دارد و با هیچ روش لابراتواری اصلاح نمی‌شود و قابل برگشت نیز نخواهد بود. این مشکل، در سال‌های گذشته، امکان هرگونه بازسازی به شکل آنالوگ یا لابراتواری را از بین برده بود. آشکار بود که دایره‌های ایجادشده روی تصاویر قسمت‌هایی از نگاتیوها را به‌کلی از بین برده و باید هرچه سریع‌تر بقایای تصاویر از روی نگاتیو قدیمی برداشته، احیا و حفظ شود؛ زیرا با گذشت زمان این مشکل افزایش می‌یافت و امکان احیای تصاویر را به‌کلی از بین می‌برد؛ بنابراین ـ همان‌طورکه موقع نمایش نسخه بازسازی‌شده توضیح دادیم ـ در روند احیای فیلم، صحنه‌های صدمه‌دیده با دقت با دستگاه AR-RISCAN و با فرمت 3K اسکن شدند. سپس با به‌دست‌آوردن فایل دیجیتال از تصاویر مخدوش و صدمه‌دیده، کار احیای تصاویر آغاز شد. مشکلاتی مانند بخش‌های دایره‌ای و ازبین‌رفته تصاویر، خطوط ایجادشده روی پایه فیلم و امولسیون نگاتیو، خطوط باقی‌مانده از ظهور نگاتیوهای اولیه، لبه‌های گیتِ نامناسب، زمینه‌های ناهمگون عکس‌ها و نامه‌ها، تکان‌های تصویری به سبب تکنولوژی دوربین‌های فیلم‌برداری در دهه ۱۳۵۰، دانه‌بندی متفاوت بین تصاویر به جهت استفاده از مواد خام متفاوت مصرف‌شده در زمان فیلم‌برداری، گرد و غبار حک‌شده روی تصاویر و نظایر اینها در همه سطوح فیلم گسترده شده بود. برای انجام مراحل ترمیم و احیا باید از لایه‌های تصویری متفاوت استفاده می‌شد که روی بخشی از تصاویرِ بازسازی‌شده تا ۳۰ لایه تصویری اضافه شد. همچنین در بسیاری از بخش‌ها به سبب ازبین‌رفتن اطلاعات جزئی، گریزی غیر از استفاده و به‌کارگیری روش «نقاشی روی تصاویر» نبود. از شبه‌عبارت «نقاشی روی تصاویر» از این بابت استفاده کردم؛ چون به نکته بعدی که قرار است اشاره کنم، کمک می‌کند.

چه نکته‌ای؟ اینکه در بازسازی و اصلاح و مرمت فیلم‌ها تا چه اندازه اجازه داریم نگاه امروزی‌مان را دخالت بدهیم؟

ببینید، اصلاح و مرمت و بازسازی یعنی آنچه بیش‌وکم روی نگاتیو آسیب‌دیده «اون شب که بارون اومد» انجام شد که مفصل توضیح دادم. البته یادم هست وقتی آقای شیردل بار اول نسخه بازسازی‌شده فیلم را روی پرده کوچک «استودیوی پیشگامان سینمای آریا» دید، به نظرش همان کیفیتی نبود که در اواخر سال‌های دهه ۱۳۴۰ از امکانات سینمای ایران متصور بود یا انتظارش را داشت؛ بلکه به نظرش کیفیت تصویر و صدا فراتر از امکانات آن سال‌های سینمای ایران بود. یا درباره «گاو» می‌دانیم که صحنه‌هایی از فیلم «فلو» و صحنه‌های دیگری بیش از حد «اکسپوز» شده،که به بی‌دقتی فیلم‌بردار (فریدون قوانلو) مربوط است؛ اما ما تا چه اندازه مجاز هستیم این صحنه‌ها را اصلاح و بازسازی کنیم؟ این اتفاق درباره «باد صبا» به شکل دیگری می‌توانست بیفتد؛ یعنی در رنگ آبی آسمان یا دریا و رنگ سبز درختان آن‌چنان اغراق شود که به شکل تابلوهای نقاشی نیاکان ما دربیاید. یک مثال دیگرش فیلم «حاجی‌آقا ـ آکتور سینما» است که می‌دانم کار سخت و طاقت‌سوزی برای احیا و مرمت آن صورت گرفت. حرف من به‌طورکلی (به‌ویژه درباره فیلم‌هایی که نگاتیو آنها در دسترس هست)، این است که بهتر است کیفیت رنگ‌های پایه حفظ شوند و اختلاف کیفیت نگاتیو یا نسخه ۳۵میلی‌متری با نسخه دیجیتال تا آن اندازه نباشد که تحلیل‌های ما را درباره کیفیت فیلم‌برداری در دوره‌های گذشته تاریخ سینمایمان به هم بریزد. مشکل من با تغییرهای اساسی در فریم‌های فیلم‌های دیجیتال‌شده این است که اگر ۳۰، ۴۰ سال دیگر، آیندگان بخواهند مثلا درباره فیلم‌برداری «حاجی آقا»، نظر بدهند نباید دچار این اشتباه شوند که پائولو پوتمکین در سال ۱۳۱۲ فیلم‌برداری ماهرتر و خوش‌دست‌تر از نعمت حقیقی در دهه ۱۳۴۰ بوده است. به‌عنوان یکی از آخرین نمونه‌ها می‌توانم به «شطرنج باد» (محمدرضا اصلانی) اشاره کنم که با استفاده از نگاتیو فیلم زیر نظر فیلم‌بردارش هوشنگ بهارلو بازسازی شده است. من نسخه ۳۵میلی‌متری این فیلم را که باقی‌مانده از سال‌های نمایش آن در «جشنواره جهانی فیلم تهران» است، دیده‌ام. با مقایسه نسخه بازسازی‌شده و نسخه ۳۵میلی‌متری، به نظرم در صحنه‌هایی از نسخه بازسازی‌شده اغراق شده و اصالت نسخه ۳۵میلی‌متری و حتی نگاتیو زائل شده است؛ یعنی در بازسازی و اصلاح دیجیتالی فیلم ذوق‌ورزی‌هایی شده که کیفیت دوربین‌های فیلم‌برداری ما و همچنین خروجی لابراتوارهای ما در اوایل دهه ۱۳۵۰ چنین امکانی را به فیلم‌برداران حتی چیره‌دستی مثل بهارلو یا حقیقی نمی‌داده است.

یادداشت

روزگار سپری‌شده نظارت سلیقه‌ای

محمدعلی حیدری

تهران؛ سال ۱۴۱۰:

● صبح اول وقت است. در میدان امام خمینی دنبال تاکسی اینترنتی‌ای که گرفته‌ام، می‌گردم. از شرکت مخابرات در ساختمان ضلع جنوبی میدان خبری نیست. این ساختمان به شهرداری تهران واگذار شده و به زیبایی تزئین شده و شرکت مخابرات به ساختمانی کوچک در خارج از شهر و هوای آلوده‌تر مرکز شهر به منطقه‌ای خوش‌آب‌وهوا منتقل شده است. چون دیگر اساسا به مرکز سویچ و حفاظت از آن احتیاجی نیست و حفاظت از آن در برابر سوانح طبیعی و حملات احتمالی بسیار آسان است. روی عینک هوشمندی که به چشم دارم تاکسی موردنظر من با فلش سبز رنگ مشخص شده است. می‌رسم و سوار می‌شوم. دوستم از غرب آمریکا تلفن می‌زند. چهره‌اش خیلی پریشان است. به او می‌گویم چرا نمی‌رود بخوابد، می‌گوید آخرین مؤسسه تاکسیرانی در شهرشان تمام خودروهای با راننده را مرخص کرده و فقط خودروهای خودران را استفاده می‌کند و او بی‌کار شده است. فقط چند شهر کوچک در آمریکا راننده می‌خواهند که آنها هم تا یکی، دو سال آینده تعطیل خواهند شد. می‌گویم خوب بیا تهران! می‌گوید تهران هم تفاوتی ندارد و به فاصله چند سال تهران هم نیازی به راننده نخواهد داشت و او که فعلا شغل دیگری بلد نیست، باید فکری برای خودش بکند.

صحبت با دوستم تمام شده و من شروع به تماشای ایستگاه تلویزیونی خودم می‌کنم. راننده تاکسی کنجکاو است و می‌پرسد چه چیزی را دارم نگاه می‌کنم و می‌خواهد در صورت امکان او هم استفاده کند. به او می‌گویم که ایستگاه تلویزیونی خودم را دارم می‌بینم که با گرایش به ادبیات کلاسیک ایران و جهان است. درحال‌حاضر هم سمیناری در یونسکو را می‌بینم که تازه شروع شده و درباره تاریخ ادبیات جهان است و تمامی سخنرانی‌ها به زبان‌های مختلف دنیا به شکل زنده زیرنویسی می‌شود. اظهار علاقه می‌کند. می‌گویم که این برنامه را من در ایستگاه رادیویی شخصی خودم هم دارم که تمام برنامه‌ها به‌صورت خودکار هم‌زمان به زبان‌های مهم دنیا ترجمه می‌شود و او می‌تواند آنها را گوش کند. ایستگاه رادیویی را روی سیستم صوتی تاکسی می‌اندازم. چند دقیقه بعد می‌پرسد ایستگاه رادیویی بهتری سراغ ندارم؟ می‌گویم چرا. یک ایستگاه رادیویی به او معرفی می‌کنم که چند جوان ایرانی اخیرا راه‌اندازی کرده‌اند برای پخش موسیقی. برحسب موقعیت جغرافیایی و ساعت و ایام هفته و مناسبت‌ها برنامه‌های موسیقی

برای شنونده ارسال می‌کنند و با رعایت اینکه کدام قطعه را مدت طولانی‌تری گوش کرده، دفعات بعد، موسیقی مناسب‌تری ارسال می‌کنند. خیلی خوشحال می‌شود، چون به‌عنوان راننده تاکسی اصلا فرصتی برای گزینش موسیقی ندارد. می‌پرسد چنین ایستگاه تلویزیونی‌ای هم وجود دارد؟ می‌گویم بله ولی در دو نوع است. نوع اول مجانی است که با استفاده از جدول آماده و خالی یکی از موتورهای جست‌وجو، ایستگاه اختصاصی خودش را با انتخاب محتوای تولیدکنندگان سراسر جهان درست کند یا با مراجعه به بخش رادیو یا تلویزیون یکی از موتورهای جست‌وجو، برنامه‌های پیشنهادی مثل آن ایستگاه رادیویی موسیقی ایرانی را ببیند و بشنود که با استفاده مکرر، برنامه‌ها متناسب‌تر و با سلیقه خودش و به زبان انتخابی خودش برایش ارسال خواهد شد.

نوع دوم هم ایستگاه‌های نمایش برنامه‌های نمایشی و ورزشی و بعضا علمی مهم است که با پرداخت وجه اشتراک قابل‌دیدن هستند. آنها هم برای نزدیک‌شدن به سلیقه مخاطبان خودشان روش‌های جالبی دارند.

چون می‌داند که مقصد من جام جم است، از شغلم می‌پرسد. می‌گویم در شرکتی کار می‌کنم که کارش توسعه دیکشنری فارسی با تأکید بر اصطلاحات ادبیات کلاسیک ایران برای استفاده در سیستم‌های هوش مصنوعی و ترجمه هم‌زمان است. می‌گوید شنیده است مدتی است که جام‌جم تعطیل شده. می‌گویم بله، از جهتی درست است. دکل‌ها و آنتن‌ها و سیستم عریض‌وطویل تولید و پخش کلا تعطیل شده و بخش کوچکی برای نظارت بر عملکرد خود سازمان و رصد سایر تولیدکنندگان و صیانت از حقوق سازمان باقی مانده ولی فعالیت‌های دیگری جایگزین شده‌اند. در ساختمان‌های جدید شرکت‌های دانش‌بنیان کوچک و بزرگی مستقر شده‌اند که در مشارکت با سازمان صداوسیما برای تولید محتوای خلاق همکاری می‌کنند. یک ساختمان بزرگ هم برای ارائه مشاوره و خدمات حقوقی به مؤسسات کوچک‌تر درست شده که به ثبت مالکان معنوی آثار، عقد قراردادهای تولید و انتشار محتوا و ثبت رصد جهانی بهره‌برداری و تشکیل پرونده‌های دعاوی حقوقی اختصاص یافته است.

خود صداوسیما هم یک ساختمان خیلی بزرگ به مشاوران حقوقی‌اش برای همین منظور اختصاص داده است.

ادامه در صفحه ۷