«رامین رحیمی»، پخش‌کننده و کارشناس اقتصاد فیلم در گفت‌وگو با «شرق»:

از اقتصاد سینما در دنیا غافل هستیم

فرانک آرتا

مشکلات فیلمسازی در سینمای ایران زیاد است و هیچ‌کس منکر این مساله نیست. منتها یکی از مسایل کمتر پرداخته‌شده به آن، پخش بین‌المللی و حضور فیلم‌ها در جشنواره‌های خارجی است. در گفت‌وگو با رامین رحیمی، پخش‌کننده و کارشناس اقتصاد فیلم، تلاش شده تا به برخی از جزییات این موضوع پرداخته شود.

پخش و توزیع فیلم را در ایران بر چه مبنایی آغاز کردید؟

در ابتدا ممنونم بابت دعوتتان از من برای این گفت‌وگو که امیدوارم مفید واقع شود. من در رشته‌های برق و نمایش و سینما تحصیل کردم و پس از تجربه‌های مختلف هنری و ساخت چند فیلم بنا به ضرورت و لزومی که احساس می‌کردم، وارد چرخه اقتصادی فیلم و سینما شدم. همین مسیر را چندین سال ادامه دادم و با مطالعه، آموزش و پژوهش در اقتصاد فیلم (مارکتینگ) همراه کردم و به‌صورت مستقل پخش و توزیع فیلم در ایران را با فیلم «شیرین» شروع کردم و فیلم‌های دیگر ایشان و سایر بزرگان سینمای ایران که می‌شود در ادامه راجع به مشکلات عدیده غیرسینمایی توزیع این نوع از سینما صحبت کرد.

چرا از ابتدا با پخش فیلم‌های عباس کیارستمی کارتان را شروع کردید؟

به‌چندین‌دلیل. ابتدا اینکه من علاقه‌مند به آثار ایشان بوده و معتقد به این نوع سینما هستم و اینکه از عدم نمایش عمومی این آثار و سایر فیلم‌های بزرگان سینمای ایران که باعث فخر ما و کشور و تاریخ سینمای ما هستند، تعجب کرده و افسوس می‌خوردم و اینکه سینمای تجاری فعالان خاص خودش را داشته و دارد. تصمیم گرفتم با انگیزه و انرژی، زمان و سرمایه خودم را در مسیر کمتر طی‌شده سینمای مستقل قرار دهم. البته مشکلات بسیار فراوان است هم فرهنگی، هم اقتصادی و هم اجتماعی.

تعریف شما از مارکتینگ فیلم چیست؟

مارکتینگ به معنی برنامه‌ریزی اقتصادی برای سرمایه‌گذاری در فیلم از مرحله پیش از ساخت تا آرشیو است.

درواقع شکل حرفه‌ای فیلمسازی در جهان اینگونه است از روزی که فیلمنامه‌ای نوشته و ایده‌اش قلمی می‌شود، تکلیف پخش فیلم هم مشخص می‌شود. نه مانند ایران که فیلم ساخته می‌شود و تازه کاسه چه کنم چه کنم به دست می‌گیرند که فیلم را کجا و چگونه نمایش دهیم!

بله. قبل از اتمام فیلمنامه تحلیل‌ها و مشاوره مدیران مارکتینگ در فروش فیلم تاثیر می‌گذارد. البته در بعد خلاقه دخالت نمی‌کنند، فقط به ویترین فیلم کار دارند و تعیین بازار هدف و مخاطب هدف و برندسازی و برنامه‌ریزی برای بهترین بهره‌وری از محصول.

تعریف‌تان از سینمای مستقل چیست. به نظر می‌رسید این واژه در ایران با سوءتفاهمات و سوءتعبیر همراه بوده؟

در ایران سینمای تجاری فعالان و سندیکای خودش را دارد. در حوزه فیلم‌های دولتی هم که همه مشغولند. سینمای مستقل که هنوز هم تعریف درستی در ایران برای آن وجود ندارد. متاسفانه رجوع هم نمی‌کنیم که در تاریخ سینما، تعریف سینمای مستقل چیست. در واقع سینمای غیرتجاری سینمای مستقل است. سینمای خارج از جریان قالب و اصلی و بدنه سینمایی، اما اینجا فکر می‌کنند هر کسی که از هزینه خودش پول خرج می‌کند سینمای مستقل است. درحالی‌که در دنیا تعریف دیگری وجود دارد. می‌شود گفت سینماها، پخش، مارکت، تبلیغات، مخاطب و اقتصاد آن هم متفاوت است و هیچ فیلم مستقلی نمی‌تواند و نباید با سینمای قالب رقابت کند و مقایسه شود.

البته برخی‌ها معتقدند فیلم در دنیای تجارت تعریف خاص خودش را دارد. یعنی اگر وارد دنیای تجارت و صنعت نشود، سیستم عرضه و تقاضا معنا ندارد. نظرتان چیست؟

کاملا، اما همیشه نوع مخاطب آن متفاوت بوده و هست؛ مخاطبانی که جدی‌تر و علمی‌تر به سینما و اندیشه نهفته در پس آن می‌نگرند و سینما فقط برایشان جنبه سرگرمی ندارد. سینما یک کالای فرهنگی و هنری است که با صنعت درآمیخته و سینمای غیرتجاری بعد خلاقانه‌تر یا متفاوت‌تری از این نوع از صنعت است. البته رویکرد ما در ایران بیشتر متکی به حضور جشنواره‌ها بوده که این بخش show business از مارکتینگ فیلم است که متاسفانه عدم حمایت داخلی از این آثار باعث تشدید این مساله شده است.

اگر به جشنواره‌های معتبر و الف دنیا نگاه کنید، می‌بینید فقط فیلم‌ها نیستند که آن را جذاب می‌کنند، بلکه اتفاقاتی که در حاشیه این مراسم رخ می‌دهد مهم و جذاب هستند؛ یعنی هر چیزی در جای خودش تاثیرگذار است.

بله، اغلب آنها پس از تثبیت نگاه خود در طول سالیان به سمت نمایشگری هم پیش می‌روند و سعی می‌کنند از سینمای هالیوود، البته آثار متفاوت‌تر آن به بهانه‌های مختلف تجلیل کنند و از حضور ستاره‌های محبوب و پرطرفدار آن جهت opening آثار بی‌بهره نمانند که علت اصلی همه اینها حضور اسپانسرهای صنعتی و تجاری جشنواره‌ها جهت تبلیغ حرفه و کالای خود است.

درواقع مثلا جشنواره کن یک ضیافت بزرگ است و اصلا پخش‌کننده‌ها ستاره‌های پنهانی این جشنواره هستند.

و همین‌طور فروشنده‌ها و خریدارانی که در آن شرکت می‌کنند.

یعنی همان پخش‌کنندگان؟

خب، پخش‌کننده مسوول توزیع فیلم است. خرید فیلم برعهده او نیست. توزیع‌کننده فیلم باید خریدارها را پیدا کند. تلویزیون‌ها بیشتر خریدار هستند نه فروشنده و سفارش‌دهنده یا حامی مالی ساخت آثار از طریق پیش‌خرید رایت آنها. البته این گردش مالی در تلویزیون ایران بسیار متفاوت است. درآمد این سازمان از فروش فیلم‌هایش چقدر بوده است؟ آنها به کشورهای همسایه فیلم‌ها و سریال‌هایشان را رایگان واگذار کرده‌اند! ترکیه برای هر قسمت از یک سریال ایرانی هزاردلار پرداخته است. مورد دیگر اینکه ما کپی‌رایت نداریم. وقتی می‌خواهیم برای فیلم «Lord of Rings» پنج‌هزاریورو بپردازیم، مطمئن باشید فیلم‌هایی که با ۲۰۰هزاردلار در ایران ساخته می‌شود آنها حاضر نیستند صدهزاردلار بپردازند. البته انگشت‌شماری از آثار موفق ما در جشنواره‌ها بابت ALL RIGHT جهانی آثارشان تا یک‌میلیون‌دلار هم پرداخته شده.

تصور کنید در یک دوره مثلا دی‌کاپریو یا خانم آنجلینا جولی یا نیکول کیدمن به جشنواره کن نیایند.

به این خاطر که جشنواره کن را هم اسپانسرها اداره می‌کنند، اسپانسر ترجیح می‌دهد که مثلا فلان هنرپیشه از ماشین رنویش پیاده شود یا جواهرات یک برند خاص در این مراسم دیده شود...

آیا درست است که حدود هفت کمپانی میجر مایل نیستند با ایران وارد معامله فیلم‌شوند؟

ببینید اولا آنها AGENT همکار در منطقه دارند که تا به حال کشورهای عربی بوده‌اند و از طریق آنها این آثار فروخته یا توزیع می‌شده و دوم اینکه چون مبالغی که می‌خواهیم برای گرفتن رایت از آن فیلم‌ها پرداخت کنیم در حد یک فیلم کوتاه هم نیست. بعد هم فقط تلویزیون یا فارابی فیلم خارجی خریداری می‌کنند. بخش خصوصی نمی‌تواند یا فقط فیلم انیمیشن وارد می‌کند که آن هم باید از کانال ارشاد مجوزش را بگیرد. یعنی اگر دو، سه‌فیلم ایرانی توسط یک شرکت ویدیورسانه در سال خریداری و توزیع شود، این اجازه بابت ۱۰ انیمیشن خارجی جهت توزیع به آنها داده می‌شود که متاسفانه گاهی بدون خرید رایت از صاحبان فیلم یا نمایندگانشان تولید و توزیع می‌شود. جدی گرفته‌نشدن استانداردهای جهانی و عدم صنعتی‌شدن و به‌خصوص اصول مارکتینگ در ایران باعث شده در اقتصاد سینما از دنیا به‌شدت غافل باشیم. مارکتینگ شامل همه ابعاد اقتصاد سینما می‌شود. از زمان نگارش سناریو تا زمان ساخت، حتی تعیین مقدار بودجه تبلیغاتی و پیش‌بینی تعداد سینماها دیده شده. هنوز فیلم ساخته نشده تبلیغاتش شروع می‌شود برای اینکه موجی ایجاد کنند. بودجه تبلیغاتی فیلم گاهی دوبرابر ساخت فیلم است. اما اینجا به علت حضور و حمایت‌های اغلب صددرصد دولتی سود در تولید بوده و هست.

پیشنهاد می‌کنم که سند چشم‌اندازی برای سینمای ایران نوشته شود تا چشم‌انداز و برنامه‌ریزی برای رسیدن به این اهداف داشته باشیم.

شاید دلیلش این است که در ایران سندیکای استاندارد نداریم.

بله. ما در ایران سندیکا به‌صورت استاندارد و مستقل نداریم. تعریف و جایگاهی برای رابطه‌ای بین دانشگاه و صنعت وجود ندارد. متاسفانه در سینمای ایران آکادمی نداریم که بزرگان سینما فیلم‌های برتر را انتخاب کنند و تعریفی استاندارد و شفاف برای کشف و حمایت از استعدادها نداریم. اتاق فکر در مورد عرصه بین‌الملل نداریم. بیزینس پلان در پروژه‌ها و جذب فاندینگ‌های دولتی نداریم. ما افراد بزرگی در عرصه سینما داریم که هیچ‌کدام هم سیاسی نیستند و نمی‌دانم چرا از آنها دعوت نمی‌کنند که به ایران بیایند و تجربیات خودشان را منتقل کنند. دوستانی دارم که در این حوزه فعال هستند و امیدوارم روزی برگردند و به سینمای ایران کمک کنند. یکی از بزرگ‌ترین مشکلات ما به نظر من این است که خیلی کارمندی جلو می‌روند، یعنی کند، محافظه‌کار، خنثی و روزمره و از اول هم این محافظه‌کاری در تولیدات و عرضه همیشه لحاظ شده است. چه در زمینه فیلمنامه‌هایی که تصویب می‌شد و چه در زمینه فعالیت‌های بین‌المللی. این کارمندی‌بودن باعث شده که سینمای ما جلو نرود و خلاقیت در سیستم مدیریتی ایران که باید سیستماتیک باشد وجود ندارد. امیدوارم روزی کسانی که به سینما ربطی ندارند خودشان را از سینما دور کنند. چون با این وضعیت سینمای ایران مغفول مانده است. به نظرم بهترین فیلم‌های ما در دهه‌های ۴۰و۵۰ ساخته شدند و هیچ‌گاه هم مرور نکردیم که چرا الان نمی‌توانیم فیلم‌های خوبی بسازیم. فقط سانسور مشکل سینمای ما نیست. الان ذات سینما و کیفیت و مباحث آکادمیک در سینما معیار نیست. فضا، فضای تعریف و تمجید از دوستان همدیگر و نمایشگری‌شده است. چند مثال در مورد دانشگاه و صنعت عرض کنم. در اروپا و آمریکا طرحی برای تشویق تولیدکننده‌ها وجود دارد و آن کسر مالیاتی است خصوصا در آمریکا که بر پایه مالیات‌ها استوار است، به ازای استفاده از هر کارآموز فارغ‌التحصیل دانشگاه‌ها این میزان تا ۱۰درصد کاهش پیدا می‌کند و در واقع یک گزینه تشویقی برای تولیدکننده‌هاست و خیلی هم جواب داده است. یعنی هم کاروزی می‌خواهد در تولیدات سینمایی فعال باشد و هم آنها می‌خواهند که مالیات کمتری بپردازند. این امر در همه جای دنیا در حال استفاده است. حتی گاهی اوقات دانشگاه‌های خودشان حمایت‌هایی را انجام می‌دهند و اساتید درخشانی از سینما مانند اسپیلبرگ و لوکاس تدریس می‌کنند. یا در حوزه سندیکاها هر کدام به‌صورت مستقل هیات‌مدیره خودشان را دارند و فستیوال سالانه به‌صورت مستقل، نشریه، مدرسه تخصصی، بیمه‌های بیکاری و قوانین حمایتی برای اعضایشان همچون عدم اجازه به تولیدکننده‌های سینمایی جهت استفاده از افراد غیرسندیکا. مثل انجمن فیلمبرداران، فیلمنامه‌نویسان، بازیگران، تهیه‌کنندگان، کارگردانان که اسکار و گلدن‌گلوب با نفوذ و حمایت آن دو سندیکا اتفاق می‌افتد. در همه جای دنیا فستیوال‌ها را تهیه‌کنندگان راه می‌اندازند که فیلم‌های خودشان را معرفی کنند که بتوانند فروش خوبی داشته باشند و بازار برایشان معیار است.

ما در ایران سندیکا به‌صورت استاندارد و مستقل نداریم. تعریف و جایگاهی برای رابطه‌ای بین دانشگاه و صنعت وجود ندارد. متاسفانه در سینمای ایران آکادمی نداریم که بزرگان سینما فیلم‌های برتر را انتخاب کنند و تعریفی استاندارد و شفاف برای کشف و حمایت از استعدادها نداریم. اتاق فکر در مورد عرصه بین‌الملل نیز نداریم

اما ما قوانین تجارت را بلد نیستیم.

ما نه فقط به تبلیغات که حتی به تولید فیلمی با مخاطب جهانی فکر نمی‌کنیم و به مخاطب‌شناسی حتی در کشورخودمان هم اهمیت نمی‌دهیم، به مسایلی همچون اقتصاد خرد و کلان سینما، به جامعه‌شناسی بافت‌های اجتماعی، مساله جمعیت‌شناسی و فرهنگ مصرفی طبقات اجتماعی، سرانه سالانه درآمد خانوار و اقتصاد عمومی کشور، تورم موجود در جامعه، وجود رقبای جدی همچون ماهواره، اینترنت و... خیلی موارد دیگر که معمولا رصد یا ترتیب اثر داده یا در تصمیم‌ها لحاظ نمی‌شود. دیگر اینکه به‌طور مثال در آمریکا هر شهر برای خودش چند فستیوال مخصوص به خودش دارد. الان می‌بینم هر اتفاقی که در این فستیوال‌ها می‌افتد سریع در روزنامه‌ها چاپ می‌شود، غافل از میزان کیفیت جشنواره و اعتبار آن. در حالی که بسیاری از این فستیوال‌ها محله‌ای، دانشگاهی یا انجمنی هستند، مثلا شهردار یک محله تصمیم می‌گیرد که یک فستیوال تشکیل داده و از هنر در این منطقه یا ایالت حمایت کند، ولی پس از چند دوره آن را بین‌المللی می‌کند و ما هم به‌سرعت در آنها شرکت و ریفرنس ارایه می‌دهیم. بسیاری از آنها غیررقابتی است، اما هویتی مشخص و قابل دفاع دارد که من هنوز این را در جشنواره فجر خودمان ندیده‌ام. پخش‌کننده‌های کوچک آمریکایی اغلب آثارشان را در تمام فستیوال‌های محلی شرکت می‌دهند.

چه تعداد فستیوال مستقل معتبر در دنیا داریم؟

به نظر من ۲۰ الی ۳۰ فستیوال مهم در حوزه سینمای تجاری و مستقل و مستند در دنیا وجود دارد که اعتبار یا بازارفیلم دارند، یا قدمت، یا هویت مستقل یا فاندینگ یا گرنت می‌دهند. جشنواره کن، ونیز و برلین سه فستیوال اصلی هستند. جشنواره‌های مهم مستقل ساندنس و ترایبیکا هستند وهمین‌طور تسالونیکی، سن سباستین، روتردام، پوسان، لوکارنو، کارلووی‌واری، توکیو، و... . اغلب اینها در کنار خودشان بازار دارند. بازار باعث می‌شود که شما بتوانید فیلم‌تان را بفروشید. فستیوال‌رفتن اگر به پول تبدیل نشود، هیچ امتیازی ندارد. چون الان دیگر جایزه نقدی هم نمی‌دهند چون شرایطشان خوب نیست و نهایتا چهارروز هتل و شاید پول هواپیما را تقبل می‌کنند. در کانادا و آمریکا از همه برای شرکت در فستیوال پول دریافت می‌کنند. فستیوال سپاس و فیلم تهران را اگر مرور کنیم افرادی مانند ویلیام وایلر، آلن رنه و آنتونیونی به‌عنوان هیات داوری می‌آمدند. پازولونی قسمتی از فیلم‌هزارویک‌شب را در اصفهان ساخت. الان از هند، پاکستان، عراق و ترکیه از اروپا هم لهستان و چک شرکت می‌کنند. افتخار هم می‌کنیم درحالی‌که در همین فستیوال دوبی از ستاره‌های هالیوودی دعوت می‌شود. امسال در فستیوال فیلم چین آقای تارانتینو و دی‌کاپریو شرکت کرده بودند. البته به اینها پول هم پرداخت می‌کنند چون اسپانسر می‌خواهد که مثلا فلان هنرپیشه در کنار لوگویش بایستد و عکس بگیرد. بعد هم همه تعجب کردند که چرا فیلم «آرگو» جایزه گرفت یا اینکه چرا همسر رییس‌جمهور این جایزه را به کارگردان داد. همه فکر می‌کنند چون این فیلم ضدایرانی است جایزه گرفته. اما تمام سیاسیون در تلاش هستند با ایران روابط حسنه برقرار کنند. هیچ‌گاه متوجه نشدم که این توهم توطئه را چرا اینطور نگاه می‌کنند. نمی‌دانند جورج کلونی تهیه‌کننده و بن افلک کارگردان فیلم است. در واقع اسکار را اعضای سندیکای تهیه‌کنندگان می‌چرخانند؛ اعضای آکادمی‌ای که برای کاندیداتوری جایزه می‌دهند. در روزنامه‌های مختلف مطالبی مطرح می‌شود مبنی بر اینکه این فیلم به دلیل ضدایرانی بودنش توسط همسر رییس‌جمهور تقدیر و حمایت شده است. در حالی که اینها متوجه نیستند وزارت‌خارجه آمریکا و اتحادیه اروپا در تلاش هستند که با ایران روابط خوبی داشته باشند. اما چون رییس‌جمهور آمریکا این جایزه را داد به نظرشان در تایید ضدایرانی بودن فیلم است. در حالی که تهیه‌کننده و کارگردان فیلم دو سوپراستار هستند و اعضایی که برای نامزدشدن فیلم رای می‌دهند، کسانی هستند که نامزد و برنده اسکار شده‌اند، مثلا اصغر فرهادی هر جایی که باشد او را پیدا می‌کنند و فیلم‌هایی را که می‌خواهند دیده شود و به نظرشان رای ایشان کمک‌کننده است به دست او می‌رسانند که بتواند رای دهد و فرقی نمی‌کند که این فیلم متعلق به کجا باشد. خانم آغداشلو نامزد و اصغر فرهادی برنده، مهیاد طوسی در حوزه انیمیشن، کامی عسگر در حوزه صدا کاندیدا و نامزد اسکار شدند. چون همان‌طور که می‌دانید در کست فیلم مل گیبسون چند ایرانی حضور دارند؛ از جمله فرهاد صفی‌نیا سناریست، کامی عسگر تدوینگر صدا در فیلم آخرالزمان و مصایب مسیح مل گیبسون. امیر مکری و داریوش خنجی در فیلمبرداری، باب یاری، مارک امین، بهمن نراقی و... بزرگان دیگر که باید از ظرفیت‌ها و تجاربشان بهره برد.

ما هم در ایران آقای بهمن فرمان‌آرا را داریم که خیلی به او توجه نشده است.

بله، ایشان در کانادا خیلی سابقه دارد و در این حوزه تجربه بسیاری دارد که از او استفاده نشده است. مثال دیگر آقای کیارستمی است که تجربیات فراوانی در حضور و داوری در فستیوال‌ها داشته‌اند.

به‌طور مثال دولت آمریکا می‌تواند مستقیما در دادن جوایز دخالت کند؟

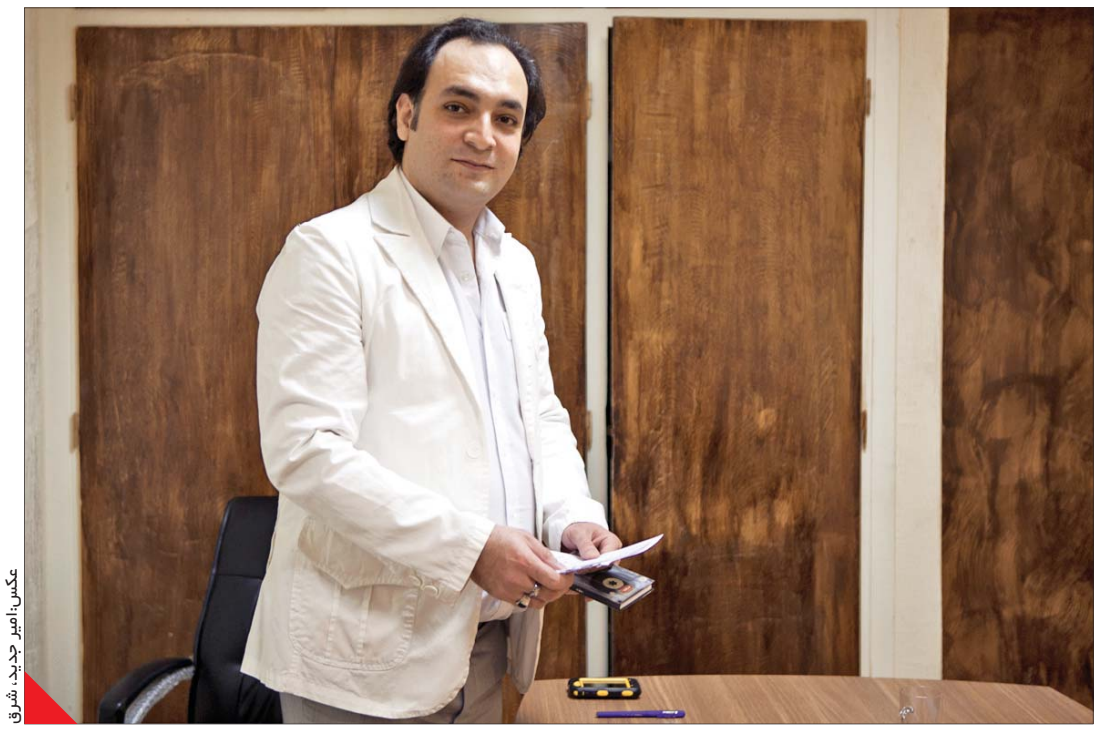
خیر. در گلدن‌گلوب بیل کلینتون فیلم لینکلن را معرفی می‌کند چرا در آن صورت سیاسی نیست؟ آقای ریگان یک هنرپیشه بود که به سمت رییس‌جمهوری رسید. آرنولد شوارتزینگر هم هنرپیشه بود و فرماندار کالیفرنیا شد. در آمریکا تجارت در هر حوزه‌ای حرف اول را می‌زند. فیلم‌های میجر و تجاری توسط یکسری سینماها اکران می‌شود. ما در قبل از انقلاب سینماهای مخصوص فیلم‌های مختلف داشتیم. فیلم‌هایی که اسپایک لی، آلتمن لینچ، جارموش، تارانتینو و... می‌سازند در سینماهایی نمایش داده می‌شوند که شامل ۱۲ سالن است و در یکی از سالن‌ها این فیلم‌ها نمایش داده می‌شود تقریبا یک به ۱۰ تعداد سالن‌هاست، حتی فیلم‌های وودی آلن. یعنی اگر آن پنج‌هزار سینما می‌گیرد، این ۵۰۰ یا هزار سینما را در آمریکای شمالی یا کانادا می‌گیرد. آنجا هم فیلم‌های هنری وضعیت مشخصی دارند و کمک‌هایی که به این نوع فیلم‌ها می‌شود مشخص است، اما اینجا هیچ‌کدام از این قواعد وجود ندارد. یعنی فیلم هنری و غیرتجاری ما مشخص نیست از کجا باید کمک بگیرد و اگر ساخته شد تکلیفش چیست. الان نهادهای سینمایی ما کلی فیلم در آرشیوشان دارند که نمی‌شود با آنها کاری کرد. از آقای طباطبایی خواهش کردم اگر قرار است از این به بعد برای فیلمی هزینه کند بداند که در آخر قرار است به کجا برسد. نه اینکه فیلم سر رفاقت و آشنایی ساخته شود. متاسفانه چون ما سند شفاف و منبع اطلاعاتی نداریم، چه در حوزه سوبسیدها و حمایت‌های دولتی چه در حوزه سانسور، چون در هر دو تبصره می‌گذارند و این ماجرا را بد می‌کند. اینکه بگویند به همه سینماگرها اگر بخواهند فیلم بسازند این مبلغ بودجه برای کمک اختصاص داده می‌شود و تهیه‌کننده می‌داند مثل CNC فرانسه مبلغ مشخصی را به‌عنوان کمک دریافت خواهد کرد.

سینمای تجاری ما به‌شدت سنتی و همچون بازار حجره‌ای است. یعنی شما مثل بازار باید از پادویی کار را شروع کنید تا به استاد شدن برسید و هیچ بعد آکادمیک ندارد. در دانشگاه‌هایمان هم مدرسه تولید و پخش نداریم. یک واحد درسی در این حوزه در مقطع فوق‌لیسانس نداریم.

در حال حاضر چه برنامه‌ای در دست دارید؟

طی دوسال اخیر به غیر از پیگیری فیلم برای اکران و بی‌نتیجه‌ماندن آنها و عدم دریافت مجوز نمایش از سوی ارشاد، در تلاش برای راه‌اندازی سینماتک‌هایی جهت اکران مستمر آثار مستقل در Art spaces &Houses arts طی طول سال و برگزاری اولین فستیوال فیلم‌های مستقل که از نقاط مغفول‌مانده سینمای ماست، هستیم

در پایان امیدوارم تفکر آکادمیک و مستقل جایگزین سیستم سنتی و دولتی در سینمای ما شود و به سمت جهانی‌شدن استانداردهای نظام تولید و عرضه پیش‌برویم و از چهره‌ها و صداهای جدید استقبال و آنها را حمایت کنیم.



عکس: امیر جدیدی، شرق

نمای نزدیک

جیب‌بر خیابان جنوبی چه حرفی می‌زد؟

سیدمحمدرضا فهمیزی

«جیب‌بر خیابان جنوبی» دومین فیلم سیاوش اسعدی نه‌تنها از نظر داستان (غیر از پایان آن و برخی جزییات اندک) کاملا مشابه فیلم «دزدان» (ساخته خیمه مارکوئز اسپانیا ۲۰۰۷) است بلکه به شکل حیرت‌آوری شخصیت‌پردازی، میزانسن، بسیاری از صحنه‌ها و حتی جزییات طراحی صحنه‌اش هم موبه‌مو از روی این فیلم کپی شده است از جمله: شخصیت قهرمان اصلی فیلم که فردی درونگرا و کم‌حرف است (مانند فیلم اصلی)، چگونگی دستگیری خواهر (در دزدان، مادر) در زمان کودکی قهرمان قصه حین دزدی، مالخری که واسطه یافتن خواهر کاوه (مصطفی زمانی - در فیلم «دزدان»، مادر) است، فهمیدن فاحشه‌شدن خواهر در پایان داستان، آتش‌زدن خانه، برقراری رابطه عاطفی پسر با دختری جوان به‌دنبال نجات او از مهلکه یک دزدی در فروشگاه و حتی دیده‌شدن دزدی دختر توسط دوربین مخفی فروشگاه، دزدی لباس برای دختر در فروشگاهی دیگر، دزدشدن این دختر جوان توسط پسر، تمرین دزدی با دختر در مترو و افتادن کیف از دست دختر در بار اول، انحراف توجه مردان در خیابان توسط دختر به‌خاطر نوع آرایشش (در دزدان نوع لباس) و دزدی توسط پسر، چگونگی ردوبدل‌کردن این کیف‌های دزدیده‌شده با هم دقیقا با همان میزانسن، وجود مجسمه مانکن مردی با آویزهای فلزی در خانه پسر و تمرین جیب‌زنی با این مانکن توسط پسر دقیقا با همان میزانسن فیلم اصلی، چیدمان خانه پسر و پایین‌تربودنش از سطح زمین و پنجره‌ای که سطح پیاده‌رو را نشان می‌دهد، دیدن کسی که از پشت پنجره در پیاده‌رو به داخل خانه سرک می‌کشد و بیرون‌رفتن پسر برای یافتن او که کسی را نمی‌بیند و... این فهرست می‌تواند خیلی مفصل‌تر از این باشد، اگر بخواهیم به تمام نمونه‌های مشابهت اشاره کنیم. اما صرف‌نظر از این ایراد بزرگ، فیلم به‌صورت مستقل هم مشکلات زیادی به‌لحاظ فیلمنامه که مهم‌ترین رکن ساخت هر فیلم موفقی است. دارد از جمله:

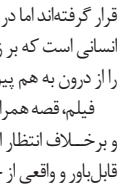
ناآگاهی از شخصیت کاوه که قهرمان اصلی داستان است به‌جز صحنه‌هایی کوتاه از زمان کودکی‌اش که همراه با دختر جوانی در خیابان دزدی می‌کرده است. حتی چیزی از فاصله دوران کودکی تا زمانی که او را در بزرگسالی می‌بینیم که از زندان آزادشده نمی‌دانیم که در این بازه زمانی چگونه زندگی می‌کرده و بزرگ شده است (البته این نقطه‌ضعف مشابه فیلم اصلی هم هست). صرف‌نظر از این کاوه باید ظاهرا فردی کم‌سواد و از سطوح پایین فرهنگی اجتماع باشد درصورتی که شخصیتی که او دارد فردی درونگرا، تلخ و مرموز است که بیشتر نمونه‌اش را در فیلم‌های روشنفکری اروپایی دیده‌ایم و علی‌القاعده این شخصیت شباهتی به آنچه به فردی که از طبقه کاوه ما در ایران می‌شناسیم ندارد. کاوه که عادت ندارد کسی نگرانش باشد (دیالوگی که در یکی از صحنه‌های فیلم به دختر می‌گوید) و به تنهایی عادت کرده با کدام دلیل یا قرینه منطقی علاقه‌مند به دختری جوان می‌شود؟ و چرا نمی‌گذارد رابطه با او آنگونه که دختر می‌خواهد گرم شود؟ چرا پیرمرد مالخر پافشاری در دزدی ماشین توسط کاوه دارد؟

پول زیادی که کاوه در آغاز فیلم پس از آزادی از زندان همراه خود دارد را از کجا آورده است؟ «نقره» که اینقدر به کاوه علاقه دارد و دست‌کم به‌خاطر اینکه کمکش کرده که به‌خاطر قتل دستگیر نشود به او مدیون است چرا با وجود اینکه سر قرار با او آمده خودش را نشان نمی‌دهد؟ (این نکته هم مثل فیلم اصلی است منتها در آن فیلم دختر اول خودش را نشان نمی‌دهد اما بعد پشیمان شده و دنبال پسر می‌رود). فیلم آشکارا چندپارگی روایتی دارد. در بخش‌های آغازین، ماجرا حول محور جوانی است که از زندان آزاد شده و شدیدا دنبال یافتن خواهرش است. سپس رابطه عاطفی او با دختر (نقره) و همکاری آنها در دزدی محور می‌شود و نهایتا ماجرای دزدی ماشین پررنگ می‌شود. واقعا سیاوش اسعدی در «جیب‌بر خیابان جنوبی» چه حرفی را می‌خواست بزند؟ سرانجام دزدی؟ ...

عمق میدان

نگاهی به فیلم «خسته نباشید» به کارگردانی افشین هاشمی و محسن قرایی

کپی تیتر کلوت؛ بهانه‌ای برای همراهی



سحر عصرآزاد

نخستین تجربه کارگردانی افشین هاشمی و محسن قرایی روایتی است گرم و ساده از یک سفر با آدم‌هایی به ظاهر متضاد که به یک همراهی خوشایند می‌رسند. محمدرضایی‌راد فیلمنامه‌نویس «خسته‌نباشید» چهره‌ای برجسته در عرصه تئاتر است که فیلمنامه‌های تلویزیونی و سینمایی همچون «بچه‌های مدرسه همت»، «کودک و سرباز»، «قدمگاه» و فیلمنامه‌های مشترک «درخت جان» و «چریکه هورام» را به نگارش درآورده است.

همکاری دوباره رضایی‌راد و رضا میرکریمی که در این فیلم به‌عنوان تهیه‌کننده و طراح اولیه قصه حضور داشتند، طبعا ناشی از قوام‌یافتگی نگاه و دغدغه‌های مشترک آنهاست و «خسته نباشید» نشان می‌دهد این اتفاق به شکل قابل‌قبولی بین آنها شکل گرفته است.

فیلم از همان مرحله انتخاب نام «خسته نباشید» قصد نوعی طنازی با کلمات محاوره‌ای و روزمره و روابط و مناسبات ایرانی دارد که در بیشتر موارد تنها به‌عنوان یک عادت و نه به مفهوم واقعی کلمه، رد و بدل می‌شوند.

همین نگاه طنازانه توأم با احترام، در طول فیلم به بسیاری از مناسبات، آداب و رفتارهای روزمره زندگی ایرانی با رنگ‌آمیزی از فرهنگ اصیل مردمان کرمان پیوند خورده تا به نوعی اصالت و ریشه‌داربودن فرهنگ کهن ایرانی در تعامل با فرهنگ اروپایی قرار بگیرد. دو فرهنگی که ظاهرا دور از هم قرار گرفته‌اند اما در این همراهی تدریجی آنچه برجسته می‌شود اصالت‌های انسانی است که بر زبان، فرهنگ، جغرافیا، نژاد و... تقدم پیدا کرده و انسان‌ها را از درون به هم پیوند می‌دهد.

فیلم، قصه همراهی چهار انسان است که پا، در یک سفر اتفاقی می‌گذارند و برخلاف انتظار اولیه خودشان و مخاطب، از این همجواری به تعادلی قابل‌باور و واقعی از جنس روابط ساده انسانی می‌رسند.

زوج ماریا و رومن با تکیه بر ریشه‌های ایرانی ماریا که از کودکی از زادگاهش دور افتاده، گرهی در گذشته زندگی‌شان دارند که خود را در روابط امروزشان نشان می‌دهد. از دست‌دادن تنها پسرشان مارکو در پی روحیه جست‌وجوگری که از پدرش به ارث برده، شکافی در رابطه این زوج ایجاد کرده که هنوز ترمیم نشده آن‌هم به این دلیل که ماریا نمی‌تواند اتفاقات را همانطور که هست ببیند و بپذیرد؛ نه رومن را نه حادثه مرگ مارکو را و به همین دلیل همواره به دنبال پیداکردن مقصر و ایراد و اشکال‌های دیگران است.

مرتضی و حسین هم زوج مقابل این دو اروپایی هستند که به دلایلی پای در مسیر این سفر و همراهی می‌گذارند درحالی که هر یک مسایل و گره‌های خاص خودشان را دارند.

فیلم بدون آنکه سعی کند این همراهی را تبدیل به سفری نمادین برای تغییر و تحول گل‌درشت آدم‌ها کند، با پرداختی جزیی‌نگر بر مسیر اتفاقات کوچک و معمولی حرکت می‌کند که می‌تواند در مسیر هر سفری اتفاق بیفتد. از خلال همین اتفاق‌های ساده و متعارف است که به تدریج آدم‌ها و مسایلشان بروز می‌کنند و در عین حال تغییراتی بطئی و جزئی در آنها شکل می‌گیرد.

یکی از این اتفاق‌های ساده پنچرشدن ماشین سواری است که قرار است این چهار نفر را به کلوت برساند. تاملی که به واسطه رفتن مرتضی به پنچری به وجود می‌آید بگومگویی بین رومن و ماریا به وجود می‌آورد که حسین نمی‌تواند بازدارنده آن باشد و به دنبال آن رومن به حالت قهر به تنهایی در دل کویر گم می‌شود.

این موقعیت ساده اما به شدت دراماتیک که ماریا را با روحیه‌ای منزوی و بدفکر، در تعاملی اجباری با حسین و اطرافیانش قرار می‌دهد، چند کارکرد مهم دارد. اول اینکه او را مجبور به یادآوری زبان مادری‌اش می‌کند که اتفاقا بیش از آنچه فکر می‌کند، می‌داند و در واقع پلی است تا او بتواند در انتهای فیلم این گره از گذشته‌اش را باز کند و با خانواده ایرانی‌اش ارتباط کلامی برقرار کند. در عین حالی‌که همین بازی با زبان چند موقعیت غافلگیری جالب را وارد لحظات فیلم می‌کند.

کارکرد دوم ارتباط ظریفی است که به تدریج بین ماریا و حسین شکل می‌گیرد و وقتی در مدخل قنات انتظار آمدن رومن را می‌کشند با زبان فارسی نصفه و نیمه حرف می‌زنند. این ارتباط به نوعی تلخی درون ماریا را رقیق می‌کند و زمینه‌ای برای پذیرفتن گذشته و مرگ مارکو ایجاد می‌کند؛ اتفاقی که در ادامه پس از هم‌کلام‌شدن ماریا با خاله حکیمه و قرینه‌پردازی مرگ پسرش با پسرخوانده‌ای که این زن روستایی از دست داده، می‌افتد، این است که او به سادگی متوجه می‌شود باید از کنار اتفاقات گذشته چه تلخ و چه شیرین عبور کند، در آنها غرق نشود و به زمان حال فرصت جاری‌شدن بدهد. کارکرد دیگری که این موقعیت دراماتیک دارد، حس نیازی است که در ماریا نسبت به رومن بیدار و متوجه می‌شود بعد از مارکو نمی‌تواند شوهرش را هم از دست بدهد و قادر به تنهاماندن نیست. بی‌دلیل نیست که رومن پس از بیرون‌آمدن از قنات از آن به‌عنوان قنات جادویی یاد می‌کند که باعث تغییر رفتار و مهربان‌شدن ماریا شده است.

در ادامه آنچه از آداب، رفتارها و مناسبات مردم روستا و تاثیرگذاری آن بر مسایل بین ماریا و رومن به تصویر درآمده، یک تعامل ساده و سازنده در راستای همین رفتارهای معمول روزمره است. به این مفهوم که قرار نیست سنت و آداب و رسوم به شکل مطلق گرایانه به مدد مدرنیته بیاید و همه مشکلات را حل و فصل کند بلکه با گذری باورپذیر، یک تاثیرگذاری جزیی جوابگوی تعاملی از جنس این قصه است. مثل بادکش‌هایی که کمر دردناک رومن را آرام می‌کنند و تاثیری عمیق‌تر یا نمادین بر لایه‌های دیگر قصه و روابط آنها ندارند.

به همین دلیل می‌توان فیلم را یک روایت ساده از تعامل ملموس چند آدم در نظر گرفت که لزوما قرار نیست در این فرصت کوتاه به تغییر و تحولات برجسته و بزرگ برسند. همانطور که کلوت بیش از هر چیز بهانه‌ای است برای این سفر و همراهی و حکم مک گافین قصه و انگیزه راه‌افتادن موتور قصه را دارد. در