حاشیه‌های هزینه تولید «برادران لیلا» بحث پرداخت دستمزدهای غیرمتعارف را دوباره داغ کرده است

الکی گران!

دستمزد اکبر عبدی برای اجاره‌نشین‌ها که سال ۶۶ در اکران اول تهران ۱۸ میلیون تومان فروخت، ۴۷ هزار و ۵۰۰ تومان بود

گزارش

ناهید پیشور روزنامه‌نگار

حاشیه‌های هزینه تولید «برادران لیلا» بحث پرداخت دستمزدهای غیرمتعارف را دوباره داغ کرده است؛ هرچند در این مورد خاص، صحبت از دستمزد ۹میلیاردی کارگردان است ولی عموما بحث درباره پرداختی‌های نجومی درباره بازیگران شکل می‌گیرد. البته همه جای دنیا ستاره‌ها و سوپراستارها دستمزد بالایی دریافت می‌کنند. با این تفاوت که اولا مبلغ دریافتی بازیگران به‌صورت شفاف منتشر می‌شود و دیگر اینکه همه براساس میزان دریافتی‌شان مالیات پرداخت می‌کنند و هر قدر که دستمزد بیشتر باشد مالیات پرداختی هم بیشتر می‌شود. درست برعکس ایران که نه میزان دستمزدها منتشر می‌شود و نه مالیاتی به صندوق دولت می‌رود؛ چون طبق قانون هنرمندان از پرداخت مالیات معاف هستند. نکته دیگر اینکه در کشورهای دیگر پرداخت دستمزد به عوامل یک فیلم با سریال نسبت مستقیم با بازگشت سرمایه دارد. در واقع پرداخت دستمزدهای نجومی با منطق عرضه و تقاضا صورت می‌گیرد. وقتی حضور یک بازیگر در فروش بالای یک فیلم تأثیرگذار است و باعث بازگشت سرمایه و سوددهی سرشار به کمپانی سازنده می‌شود، دستمزد پرداختی هم منطبق با همین میزان پولسازی است. با این منطق تام کروز تقریباً همیشه از رابرت دنیرو بیشتر دستمزد گرفته است؛ چون فروش جهانی فیلم‌های تام کروز بیشتر از رابرت دنیرو است و در این میان جایگاه و اعتبار هنری بازیگر آنقدر مهم نیست که میزان پولساز بودنش. قاعده‌ای که سینمای ایران خیلی رعایتش نمی‌کند چون اغلب فیلم‌ها و سریال‌هایش بدون توجه به منطق عرضه و تقاضا تولید می‌شود.

■ دهه ۶۰، دهه ستاره‌ستیزی و تلاش برای مقابله با سینمای تجاری بود؛ دهه‌ای که متولیان سینمای ایران قصد ریل‌گذاری تازه‌ای برای سینما داشتند و از هر آنچه یادآور سینمای قبل از انقلاب باشد پرهیز می‌کردند و یکی از مهم‌ترین مصادیق سینمای گذشته بحث ستاره‌سالاری بود. وقتی مهم‌ترین و پولسازترین ستاره‌های سینما کنار رفتند، جا برای تئاتری‌ها و چهره‌های جوان باز شد. بسیاری از فیلم‌ها به‌صورت تعاونی و با وام بانکی ساخته شدند و با حذف آنچه ستاره‌سالاری خوانده می‌شد، کوشیده شد تا روند پرداخت دستمزدها هم کنترل شود. اما خیلی زود منطق بازار، خودش را بر همه‌چیز از جمله نظام پرداخت دستمزدها مسلط کرد. سینمای دهه ۶۰ هم ستاره‌های خود را یافت و وقتی فیلم‌های یک بازیگر با فروش بالایی مواجه می‌شد دستمزدش هم بالا می‌رفت. مدیریت سینما هم با این موضوع تقریباً کنار آمد ولی در چند مورد شکایت تهیه‌کننده از بازیگر به واسطه طلب دستمزد بیشتر کار را به ممنوع‌الکاری هم کشاند. مثلا در اواخر دهه ۶۰ وقتی فیلمبرداری فیلم «مرگ پلنگ» طولانی‌تر از برآوردها شد، فرامرز قریبیان طلب دستمزد بیشتری کرد؛ دستمزدی که تهیه‌کننده ابتدا پرداخت و بعد به وزارت ارشاد شکایت کرد. نتیجه شکایت یک سال خانه‌نشینی فرامرز قریبیان به‌عنوان یکی از محبوب‌ترین بازیگران آن سال‌ها بود. در ابتدای دهه ۷۰ هم مورد مشابهی در مورد اکبر عبدی پیش آمد. وقتی تهیه‌کننده‌ای برای ساخت یک کمدی تجاری سراغ عبدی رفت، او رقمی را درخواست کرد که ۵ برابر دستمزد معمول این بازیگر بود. مطبوعات وقت هم در مواجهه با این موضوع، نوشتند و حاشیه آفریده شد. موضوعی که نشان می‌داد در آن سال‌ها هم وزارت ارشاد و هم رسانه‌ها روی موضوع دستمزدهای کلان، واکنش نشان می‌دادند.

■ از میانه‌های دهه ۷۰ به بعد با تغییرات جامعه که شامل فضای فرهنگی و اجتماعی هم می‌شد و فاصله گرفتن از تصدی‌گری دولت در همه عرصه‌ها و البته تغییر مدیران، از آن حساسیت گذشته روی دستمزدها هم کاسته شد. با رشد بخش خصوصی در دهه ۷۰ پرداخت دستمزدها هم بیشتر بر مبنای نظام عرضه و تقاضا بنا شد. در این سال‌ها سینمای ایران به مرور به چهره‌های جوان و تازه‌نفس میدان داد و برخی بازیگران گران دهه ۶۰، نسبت به این موضوع واکنش نشان دادند. در این سال‌ها به شکلی طبیعی بازیگرانی که در فروش بالای فیلم‌ها مؤثر بودند دستمزدهای کلان دریافت می‌کردند. در دهه ۸۰ این تلویزیون بود که نظم بازار را بر هم زد. پرداخت دستمزدهای ماهانه نجومی در تلویزیون، دستمزد را در سینما هم بالا برد. با تضعیف بخش خصوصی در دهه ۸۰ تهیه‌کننده‌ای که قصد استفاده از بازیگری گران‌قیمت داشت، از هزینه‌های تولید می‌کاست و قید حضور چهره‌های حرفه‌ای و توانا را می‌زد تا توان پرداخت دستمزد بالای مثلا محمدرضا گلزار را داشته باشد.

■ دهه ۹۰ دهه حضور اسپانسرها و سرمایه‌گذاران در سینما و سریال‌های نمایش خانگی بود. به مرور هر قدر از اقبال عمومی نسبت به فیلم‌ها و سریال‌ها کاسته شد، میزان پرداختی به بازیگرانی که سوپراستار نامیده می‌شدند بالاتر رفت. اگر در دهه ۷۰ هدیه تهرانی دستمزد بالایی می‌گرفت این دریافتی با گیشه پررونق و سودی که نصیب تهیه‌کننده می‌شد قابل توجیه بود. در دهه ۹۰ سوپراستارها دیگر نیاز چندانی به اقبال عمومی نداشتند، چون تهیه‌کننده، پیمانکار سرمایه‌گذار شده بود و در بسیاری از موارد برای سرمایه‌گذار رسیدن به سود اهمیت چندانی نداشت، چون سود اصلی از مجرایی دیگر به‌دست آمده بود و اتفاقا هرچه پروژه گران‌تر تمام می‌شد بهتر بود. در این دهه برای دریافت دستمزد بالا مشهور بودن، کفایت می‌کرد و نیازی به محبوبیت (که قاعدتاً میزانش باید از مسیر گیشه تعیین می‌شد) نبود. اگر تا چند سال پیش دستمزدها، شامل ۴۰ درصد هزینه‌های می‌شد این رقم در برخی پروژه‌ها به بالای ۶۰ درصد هم رسیده است. بازیگران در بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های این سال‌ها برای چیده شدن ویترینی که توجیه‌کننده هزینه‌ها باشند گرد هم آمدند و نتیجه‌اش گرانی بی‌منطق بود. جمشید هاشم‌پور و ابوالفضل پورعرب هم در نیمه اول دهه ۷۰ بازیگران گرانی بودند ولی دستمزد بالای آنها با توجه به فروش فیلم‌هایشان توجیه اقتصادی داشت وگرنه تهیه‌کننده بخش خصوصی بی‌جهت دست به جیب نمی‌شد. این تهیه‌کننده امروز یا به حاشیه رفته‌اند یا پیمانکار سرمایه‌گذارانی شده‌اند که فروش و کسب سود از طریق تولید فیلم و سریال برایشان مهم نیست. تغییر مسیر ورودی نقدینگی بخش خصوصی از سرمایه‌های سرگردان به سرمایه‌های مشکوک، معادلات نظام پرداخت دستمزدها را پیچیده‌تر کرده است. اصل داستان هم همین جاست.

مکث

وقتی دستمزد اکبر عبدی حاشیه‌ساز شده بود

□ گپی با اکبر عبدی
اگر قرار است تهیه‌کننده میلیونر شود چرا من حقم را نگیرم؟

ابتدای دهه ۷۰ هفته‌نامه‌ها خبر دادند اکبر عبدی به‌دلیل درخواست دریافت یک‌میلیون و ۵۰۰ هزار تومانی که آن سال‌ها دستمزدی غیرمتعارف و نجومی محسوب می‌شد و با شکایت تهیه‌کننده، توسط وزارت ارشاد ممنوع‌الکار شده است. ماجرایی که البته خیلی طول نکشید و اکبر عبدی گریزان از مصاحبه در آن سال‌ها، گپ کوتاهی با ماهنامه فیلم زد که در شماره ۱۱۰ مورخ شهریور ۱۳۷۰ منتشر شد. عبدی به‌عنوان یکی از پولسازترین بازیگران سینمای ایران در آن سال‌ها در مصاحبه‌ای که تیترش هم معروف شد و در یادها ماند، این چنین از خودش دفاع کرد: «دوست تهیه کننده‌ای آمده است سراغ من که «باید» در فیلم من بازی کنی، فیلمنامه را خواندم و متوجه شدم که قرار است وجود من در فیلم، صرفاً به‌خاطر فروش باشد... به تهیه‌کننده گفتم رک و پوست‌کنده، می‌خواهی بنده سرقفلی فروش فیلمت بشوم. بنابراین یک میلیون و پانصد هزار تومان دستمزد می‌خواهم... آیا من حق ندارم وقتی خودم را تا حدی پایین می‌آورم که قرار است قنداقم کنند و پستانک در دهانم بگذارند و توی کالسکه بنشینم، حقم را بگیرم؟ به هر حال دوستان کار را به ارشاد و مطبوعات کشاندند.» عبدی که در آن مقطع یکی از گران‌ترین بازیگران سینمای ایران بود به‌گفته خودش بالاترین دریافتی‌اش ۳۰۰ هزار تومان بوده است: «در فیلم «مدرسه پیرمردها» ۳۰۰هزار تومان دستمزد من است که فکر می‌کنم بیشترین دستمزدی است که تا حالا گرفته‌ام.» اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ اوج دوران ترکتازی هفته‌نامه‌ها بود؛ هفته‌نامه‌های ورزشی اجتماعی که معمولا صفحه هنری هم داشتند و بیشتر هم به حاشیه‌ها می‌پرداختند. تابستان سال ۷۰ یکی از این حاشیه‌ها، بحث دستمزد اکبر عبدی بود که اعتراض او را به همراه داشت؛ «چرا این دوستان مطبوعاتی نمی‌روند تحقیق کنند که دستمزد من در فیلم‌های گذشته‌ام چقدر بوده است؟ در «اجاره‌نشین‌ها» که تا حالا حدود ۶۰ میلیون تومان فروش داشته، من ۴۷ هزار و ۵۰۰ تومان و در «ای ایران» برای ۲ سال کار، ۱۹۰هزار تومان و در «دلشدگان» برای یک سال ۱۶۰هزار تومان گرفته‌ام. چرا کسی از اینها حرفی نمی‌زند؟» و جمله کلیدی اکبر عبدی که تیتر مصاحبه هم از آن بیرون آمده بود: «به تهیه‌کنندگانی که می‌روند به ارشاد خبر می‌دهند که من فلان مقدار دستمزد گرفته‌ام، عرض می‌کنم که اگر قرار است آنها حق داشته باشند با یک فیلم میلیونر شوند، چرا من حقم را نگیرم؟»

پلان ۱

فیلم بدون امید، معضل آفرین است

میکاییل دیانی معتقد است: «فیلمی که به مسائل و معضلات اجتماعی می‌پردازد برای مثمر بودن، باید امیدبخش باشد و مجموعه «حاشیه صدا ندارد» هم سعی دارد به مخاطبش این امید را بدهد که شرایط تغییرپذیر است و او می‌تواند در این تغییرات نقش داشته باشد. مجموعه مستند «حاشیه صدا ندارد» به کارگردانی میکاییل دیانی به تازگی در پلتفرم هاشور در دسترس عموم قرار گرفته است.

این مستند اجتماعی نگاهی آسیب‌شناسانه به مسئله حاشیه‌نشینی دارد و از مناظر مختلف با روایت مستقیم، استفاده از تحلیل کارشناسان و تحلیل پرونده‌های متعدد آن را موردبررسی قرار می‌دهد. کارگردان مستند حاشیه صدا ندارد در این‌باره به ایلنا گفت: روایت پدیده‌ها بر مبنای نگاه امیدوارانه، آسیب‌شناسانه و در واقع رو به آینده، هم نیاز جامعه است و هم مثمرثمر؛ برای کارساز بودن باید از روایت صرف معضلات فاصله گرفت و فیلمساز می‌تواند در پس تحقیق و پژوهشی که دارد راهکار و راه‌حل ارائه دهد. اگر نقاط امیدآفرین و امیدبخشی در فیلم وجود نداشته باشد، خود در شکل‌گیری و ایجاد معضلات نقش روشنی می‌تواند داشته باشد؛ به این معنی که فیلم‌های بسیاری ساخته می‌شوند که متأسفانه به‌دلیل نگاه غلط صاحب اثر خودشان معضل‌آفرین می‌شوند؛ فیلم‌هایی که شرایط را غیرقابل تغییر نشان می‌دهند، کاراکترها منفعل هستند و هیچ قهرمانی ندارند به راحتی معضل‌آفرین می‌شوند اما اگر قرار باشد که اثر هنری در خدمت آگاهی‌بخشی و تحرک در جامعه باشد قطعاً می‌تواند تأثیرات مثبت فراوانی داشته باشد.»

این کارگردان همچنین گفت: «همیشه سعی کرده‌ام که از نگاه‌های سیاسی فاصله بگیرم و اساساً دنبال کردن چنین موضوعی از منظر صرفاً سیاسی کار اشتباهی است؛ چراکه وقتی ما درباره مسائل اجتماعی صحبت می‌کنیم برای رسیدن به راه‌حل باید نگاه‌های جناحی و سیاسی را کنار بگذاریم.

پلان ۲

نهضت سالن‌سازی ادامه می‌یابد

نهضت سالن‌سازی در سینما که از اوایل دهه گذشته آغاز و در دولت دوازدهم متوقف شده بود، بار دیگر در دولت سیزدهم با قدم نخست جلوگیری از تعطیلی سینماها، به راه خود ادامه داد. به گزارش ایرنا، نهضت سالن‌سازی در سینمای ایران از ابتدای دهه ۹۰ آغاز شد؛ نهضتی که به موجب آن، سینماهای فرسوده ترمیم شده و در شهرهای غیربرخوردار نیز سینما تأسیس می‌شد. این نهضت از همان ابتدا، با اقبال خوبی از جانب مدیران سینمایی، سالن‌داران بخش خصوصی و سرمایه‌گذاران این حوزه مواجه شد. تعداد سالن‌های کشور یکباره چندبرابر شد و متعاقب با این رونمایی‌ها، بر تعداد مخاطبان سینما و البته تعداد فیلم‌های اکران افزوده شد. همچنین تعداد سینماهای سرگروه از ۵سینمای ابتدای دهه ۹۰ به ۸سینما در ابتدای امسال افزایش یافت. در اواخر دولت دوازدهم، برخی ناهماهنگی‌ها سبب شد تا بسیاری از سینماهای خصوصی با مشکلات بسیاری مواجه شوند؛ مشکلاتی که به فراخور شیوع ویروس کرونا، عمیق‌تر شد و حجم قابل توجهی از این سینماها را به مرز تعطیلی کشاند. نبود حمایت‌های کافی از سینماها، این روند را برای ماه‌ها و حتی تا به امروز تعطیل نگه‌داشت تا نهضت سالن‌سازی که موجب تعدد سالن‌های سینما می‌شد، یکباره و با خارج شدن ساختمان‌های فرسوده از ناوگان سینماهای فعال، با کاهش سازه سینمایی مواجه شود؛ اتفاقی که در دولت سیزدهم رخ داد جلوگیری از تعطیلی سینماها بود. بنا به قولی، ۲۰سینمای کشور در معرض انحلال یا تغییر کاربری هستند.

پلان ۳

فیلمنامه‌نویسی دشوارتر از کارگردانی است

عضو هیأت انتخاب بخش «محله» هشتمین جشنواره فیلم شهر گفت: یکی از ملاک‌های من در انتخاب آثار، فیلمنامه‌نویسی بود، سعی کردم آثاری که انتخاب می‌کنم جدا از استاندارد بودن سطح کیفی و تکنیکی، فیلمنامه خوبی هم داشته باشد. هادی مقدم‌دوست درباره نحوه انتخاب آثار در این جشنواره گفت: تعداد آثاری که بازبینی کردیم بسیار زیاد بود و آثار در سطوح کیفی متفاوتی بودند اما به‌طور کلی، سطح کیفی آثار از لحاظ ساخت و تکنیک و برازندگی‌های تصویری، سطح مطلوبی بود. کارگردان فیلم سینمایی «سر به مهر» درباره انتخاب میان آثار مبتدی و حرفه‌ای، توضیح داد: فاصله میان کارهای آماتور و حرفه‌ای بسیار زیاد است. تعداد زیادی از آثار سطح استاندارد مطلوب و مناسبی داشتند. برخی از آثار متعلق به علاقه‌مندان فیلمسازی بود که در ابتدای راه و علاقه‌مند به حضور در جشنواره بودند اما هنوز حائز شرایط شرکت در جشنواره نیستند چون کارهایشان از سطح کیفی استاندارد پایین‌تر بود. شاید جشنواره‌ای ویژه فیلم‌های آماتور پذیرای اینگونه آثار باشد ولی به‌طور کلی آثار از سطح کیفی خوبی برخوردار بودند. نویسنده سریال تلویزیونی «وضعیت سفید» با بیان اینکه فیلمنامه‌نویس همیشه باید تجربه کند تا بهتر شود، یادآور شد: امروزه ممکن است یک کارگردان در زمان کوتاه‌تری پیشرفت کند، چون امکانات و تکنولوژی با کارگردانی نسبت مستقیم دارد ولی فیلمنامه‌نویسی، امری مرتبط با ذهن، فکر و محتواست و احتیاج به مرور زمان دارد. از این‌رو آثاری که در جشنواره‌های مختلف می‌بینم، از نظر من در بحث فیلمنامه‌نویسی هنوز نیاز به کار بیشتری دارند. یکی از ملاک‌های من در انتخاب آثار، فیلمنامه‌نویسی بود، سعی کردم کارهایی که انتخاب می‌کنم جدا از استاندارد بودن سطح کیفی و تکنیکی، فیلمنامه خوبی هم داشته باشد.

یادداشت **شاهرخ شانجانی**؛ روزنامه‌نگار

راه و بیراه

سینمای ایران پس از سال‌ها اعمال سیاست رهاشدگی چقدر قابلیت هدایت و نظارت همراه با حمایت را دارد

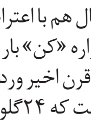
۱ اعمال تغییرات مورد نظر همراه با آرامش و تعامل؛ این سیاست رئیس سازمان سینمایی در ابتدای حضورش در این سمت بود. محمد خزاعی به‌عنوان فردی که از دل خانواده سینما آمده و بر کرسی سازمان سینمایی نشسته بود، پشتگرم به حمایت همکارانش در خانواده سینما و مطمئن به داشتن مشروعیت لازم در بیرون از سینما، کارش را آغاز کرد. بعد از گذشت چند ماه، به مرور حاشیه‌ها و مشکلات رخ نمودند و پس از برگزاری جشنواره کن (که امسال با حضور پرتعداد ایرانی‌ها در آن پرحاشیه‌تر از همیشه هم بود) انبوهی اتفاق رخ داد که نتیجه‌اش تندشدن فضا بود. هدایت و طرح‌ریزی بخشی از این حاشیه‌ها در نشست‌های خبری کن، می‌توانست نشانه‌ای از برنامه عده‌ای برای سلب آرامش از سینمای ایران باشد. در یکی دوماه اخیر انواع و اقسام اتفاق‌ها و حاشیه‌های فراتر از متن، رخداده است. خروجی این رخدادها رادیکال شدن فضا و ایستادگی فیلمسازان در برابر مسئولان فرهنگی کشور است. کافی است لحن و صحبت‌های سعید روستایی در جشنواره مونیخ را با حرف‌های همین کارگردان در جشنواره کن مقایسه کنید. از آنچه منتشر شده خیلی صحبت فیلم «برادران لیلا» در رسانه‌ها انعکاس نیافته، آنچه بیرون آمده اعتراض کارگردان به تداوم تحریم‌ها و فشارهای اقتصادی وارده بر مردم است. نکته دیگر حضور در جشنواره مونیخ بعد از تأکید سازمان سینمایی بر رعایت قواعد و قوانین است و البته بعد از بسته شدن پرونده اکران داخلی برادران لیلا. این تقریباً همزمان شد با انتشار گفت‌وگوی پیمان معادی، بازیگر برادران لیلا در فضای مجازی که اعتراض خارج‌نشین‌ها را به‌دنبال داشت که معتقد بودند او می‌خواهد با دادن امتیاز، حساسیت‌ها را کاهش دهد. در چنین شرایطی آنچه بیشتر به‌عنوان مواضع سازمان سینمایی در برخی رسانه‌ها مورد توجه قرار گرفته، حرف‌ها و اظهارنظرهایی است که ماهیت سلبی دارند.

۲ در دهه ۶۰ مدیران سینمایی توانستند سنگ بنای تازه‌ای بر آنچه ویران شده بود (سینمای فارسی) بنا کنند. با بخشنامه، درجه‌بندی فیلم‌ها (و در واقع فیلمسازان)، تاسیس فارابی، تصویب فیلمنامه، تدوین دفترچه سیاستگذاری سینمایی (که معاون سینمایی هر سال آن را در اختتامیه جشنواره فجر قرائت می‌کرد) و... سینمای کنترل شده‌ای شکل گرفت که به شرط هدایت و نظارت، حمایت می‌شد؛ سال‌هایی که نگاتیو در اختیار دولت بود و برای صدور پروانه ساخت گاهی روی نام فیلمبردار هم حساسیت وجود داشت و بردن فیلم به فستیوال خارجی بدون رضایت دولت غیرممکن بود. سینمای دهه ۶۰ مسیر مشخصی را براساس سیاستی معین طی می‌کرد.
نشانه‌های تغییر از اواخر این دهه و ابتدای دهه ۷۰ به مرور سیاستگذاران را هم کمی منعطف‌تر کرد و در ادامه جز در دوران زنده‌یاد سیف‌الله داد، مدیریت سینما بدون ایده کاربردی، برای سینما راهبرد تعریف کرد، بی‌آنکه نتیجه‌ای بگیرد و محصولی در خور دشت کند. در سال‌های اخیر هم شاهد نوعی سیاست رهاشدگی بودیم که احتمالا بخشی از آن را باید به پای درک مدیریت از تغییر شرایط بنویسیم و بخشی را به پای نداشتن برنامه و سیاست قابل اجرا. میراث به جامانده برای مدیریت فعلی سینما، به شهادت آنچه این روزها بیان می‌شود، چندان مقبول و مورد تأیید نیست. اینکه چگونه و براساس چه برنامه‌ای قرار است از آنچه امروز به‌عنوان موجودیت سینمای ایران به‌عنوان یک دستاورد می‌شناسیم، به آنچه سینمای مطلوب نامیده می‌شود برسیم را قاعدتاً باید محمد خزاعی و همکارانش توضیح بدهند.
در سازمان سینمایی هم بیشتر از هر فردی این رئیس سازمان بوده که در این‌باره توضیح داده است. هرجا که خزاعی میان اهالی سینما سخن گفته مواضعش نرم‌تر بوده است. مثل صحبت‌های اخیرش در جمع نمایندگان اصناف خانه سینما که نشان می‌دهد خزاعی قصد ندارد راهی را طی کند که جواد شمقدری، رئیس سازمان سینمایی در دولت دوم احمدی‌نژاد طی کرد. این بخشی از صحبت‌های رئیس سازمان سینمایی به نقل از تسنیم است؛ «من به‌عنوان یک سینماگر، مدیریت سینما را پذیرفتم تا بتوانیم راحت‌تر به خواسته‌های خانواده سینما برسیم. این فرصت فرصت خوبی است تا با هم به گفت‌وگو بنشینیم و مشکلات را حل کنیم. خوشبختانه در دولت هم آمادگی، زمینه و زیرساخت‌ها موجود است. تنها نیاز است که ما این خواسته‌ها را تبدیل به لوایح اجرایی کنیم تا بتوانیم آنها را پیگیری کنیم. از همان روزهای اول به‌دلیل اهمیت و احترامی که برای صنوف قائل بودم رابطی را میان سازمان و خانه سینما قرار داده‌ام تا بتوانیم تقریباً به‌صورت روزانه با اصناف مختلف در ارتباط باشیم. ما به صنوف قدرتمند نیاز داریم. صنوف باید پیگیر مطالبات صنفی و تخصصی باشند. ما از صنوفی که کار سیاسی می‌کنند و نه صنفی حمایت نمی‌کنیم. وظیفه ما در سازمان سینمایی حمایت از اصنافی است که در جهت راهبرد صنفی و سینمایی فعال‌اند، نه صنوفی که با انگیزه‌های سیاسی و منافع غیرصنفی تلاش می‌کنند.»

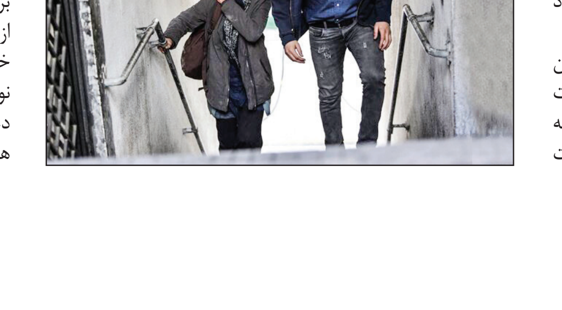
۳ اگر قرار است تغییر مسیری صورت گیرد، اگر برخی از فیلم‌های به جا مانده از دولت قبلی مورد تأیید نیست، اگر برخی از ماموریت‌های ارشاد و سازمان‌های زیرمجموعه‌اش تغییر کرده است و هزار اما و اگر دیگر، نباید فراموش کرد که هر تحولی در نهایت باید با همراهی همین سینماگران صورت گیرد. در نهایت با همین‌ها کار کرد؛ همین سینماگرانی که اتفاقا مدیر هم زیاد دیده‌اند. پیچیدگی‌ها و دشواری‌ها قابل درک است. اما در نهایت خانواده بزرگ سینمای ایران در یک کشتی نشسته‌اند. شرایط هم نسبت به دوران مدیریت انوار و بهشتی، بسیار تغییر کرده و بعید است که بتوان سینما را با بخشنامه و دستورالعمل اداره کرد.

نگاهی به «مجبوریم» ساخته «رضا درمیشیان»

جستاری در واکاوی «سیاهی»ها

یادداشت فیلم

پیمان شوقی روزنامه‌نگار

ژان لوک گدار، فیلمساز و متفکر بزرگ که عمری را در چالش فعال با تمام نشانه‌های انفعال تمدن معاصر گذرانده و امسال هم با اعتراضش به حضور پررنگ فرصت‌طلبی سیاسی در جشنواره «کن» بار دیگر خبرساز شد، جمله معروفی دارد که در تمام نیم‌قرن اخیر ورد زبان سینماگران متعهد بوده است: «سینما سلاحی است که ۲۴گلوله در ثانیه شلیک می‌کند.» دیگر فیلمساز هم‌دوره و هم‌وطنش فرانسوا تروفو که شور و شیدایی‌اش به هنر هفتم شاید در میان تمام همکارانش بی‌نظیر باشد در همان زمان گفته بود: «روشن‌ترین لحظات زندگی من آنهایی بود که در تاریکی سالن سینما گذشت.»
این هر دو نقل قول با وجود زمختی اولی و لطافت دومی، یک نقطه مشترک دارند که عبارت است از اشاره به رسالت اجتماعی سینما به‌عنوان یکی از کاراترین رسانه‌های مؤثر بر انسان در ۱۰۰سال اخیر. تماشای دسته‌جمعی فیلم در سالن سینما اگرچه یکی از مصادیق رایج تفریح و گذر اوقات‌فراغت شمرده می‌شود ولی تمام دستاورد این هنر گرانقدر نیست. در واقع بخش بزرگی از تاریخ سینما را فیلم‌هایی تشکیل می‌دهند که از روی احساس وظیفه سازندگان‌شان نسبت به ثبت حقایق پیرامون خود و روشنگری در باب بخش تاریک حیات اجتماع ساخته شده‌اند. برخی از این آثار در زمان خود دیده شده و هشدار سازندگانشان شنیده شده و راه به اصلاح برخی ایرادها گشوده‌اند؛ برخی هم از بیان مقصود خود به شیوه مقبول مخاطبان ناتوان بوده ولی به‌عنوان اسناد تصویری روزگارشان جایی برای خود در حافظه جمعی مردم گشوده‌اند.
فیلم «مجبوریم» ساخته رضا درمیشیان که پس از وقفه دوران همه‌گیری بالاخره امسال موفق شد رنگ پرده را ببیند و به شهادت رقم فروش‌اش با استقبال نسبی هم مواجه شده، به زعم من در دسته اخیر جامی گیرد؛ بنابراین نمی‌خواهم در این یادداشت کوتاه کیفیت سینمایی آن را ارزیابی کنم تا به شیوه نادرست ولی معمول این روزها طومارش با یک حکم کلی و اظهارنظر شکمی درهم پیچیده شود. «مجبوریم» نسبت به ساخته‌های قبلی درمیشیان از نظر بیان سینمایی قدمی به جلو نیست و در طرح داستان، شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌ها از آفت «گل‌درشتی» رنج می‌برد، ولی از منظر نگاه اجتماعی روی مسئله مهمی انگشت می‌گذارد که متأسفانه تابه‌حال از نگاه اقشار مختلف جامعه ایران –چه سنتی و چه پیشرو - مغفول مانده، درحالی‌که شاید از آغاز حضور مدرنیته، اساساً پاشنه آشیل پیشرفت و توسعه کشور در همه زمینه‌ها باشد.
«مجبوریم» در لایه ظاهری‌اش به جبر ظالمانه حاکم بر طبقات حاشیه‌نشین می‌پردازد و به موازات آن نگاه فاقدظرافتی به انبوه معضلات زیست شهری انسان امروز ایرانی دارد. شیوه صریح و تلخ فیلم در تصویر آن جبر ظالمانه و فقدان ظرافت در بیان سینمایی اثر، تماشای فیلم را به تجربه‌ای سخت و گاهی طاقت‌فرسا برای مخاطب تبدیل می‌کند، ولی رسیدن به پرسش گوهرینی که خالق اثر مطرح کرده به تحمل آن ظواهر و تعمق درباره پاسخش می‌ارزد. پرسش این است که واکنش درست فردی به شرایط نامطلوب اجتماعی چیست؟ انسان باید بنا به تشخیص و تکلیف شخصی اقدام کند، یا کنشگری در چارچوب قانون را پیشه سازد؟



پیگیری ۳شخصیت محوری فیلم ما را به سمت ۳پاسخ متفاوت راهنمایی می‌کند و در انتخاب هر یک و پذیرش عواقبش مخیر می‌گذارد. البته پاسخ سوم درواقع راه‌حل نیست بلکه مسیر گریز و کتمان هویت است؛ ولی در هر حال مخاطب «مجبوریم» هدایت می‌شود که خود را در جایگاه ۳شخصیت از ۳نسل متفاوت بگذارد و شرایط بغرنج را جداجدا از منظر هرکدام ارزیابی کرده و به پاسخ خودش برسد. البته شاید قابل توجه‌ترین ظرافتی که درمیشیان در طراحی فیلمنامه به‌کار برده، آشنایی‌زدایی از مصادیق کلیشه‌ای «مصلحت‌گرایی» در گفتمان سیاسی امروز جامعه ایران و احاله آن به تیپ اجتماعی کاملا متفاوتی است که از قضا هم نمونه‌های واقعی فراوان و هم قابلیت تفسیر نمادین دارد. به این ترتیب هم با هوشیاری از ایجاد بدفهمی نسبت به آن پرسش گوهرین جلوگیری می‌کند و هم طیف بزرگی از مخاطبانش را در موقعیت همذات‌پنداری با شخصیت و ارزیابی کارنامه خویشتن قرار می‌دهد.
تماشای آثاری مثل «مجبوریم» تجربه‌ای دشوار ولی لازم است؛ به‌ویژه برای نسل جوان که هم تحمل بالا و هم وظیفه حمایت از جامعه در تلاطم بحران‌ها را برعهده دارد؛ نسلی که سرانجام باید پاسخی برای این معضل اندیشگی هموطنانش بیابد که برای حفظ چارچوب اجتماع باید ندای درون را شنید و مصالح خودیافته را دنبال کرد (هرچند مغایر قانون) یا میثاق جمعی مبتنی بر حقوق اساسی را مبنا قرار داد و با همه دشواری و حتی مخاطرات پایش ایستاد؟ اجتماع ما می‌تواند دچارسرنوشتی از جنس پایان باز فیلم شود، ولی یافتن پاسخ صریح و روشن این پرسش رستگارش خواهد کرد.
رسالت فیلم‌هایی نظیر «مجبوریم» اساساً درگیر کردن مخاطب در همین بزنگاه کلافه‌کننده است که پس از روشن شدن چراغ‌های سالن و خروج از سینما هم گریبانش را رها نکند و با او بماند. این فیلم‌ها شاید مصادیق خوبی برای کارکرد هنری سینما نباشند ولی همان اسلحه‌ای هستند که نور را به سمت سیاهی‌های پیرامون می‌گیرند و شلیک می‌کنند؛ فیلم‌هایی دغدغه‌مند که ضمنا حاوی هشدارهایی صریح و راهکارهایی واضح نیز هستند؛ فیلم‌هایی که «سیاهی‌نما» هستند نه «سیاه‌نما».