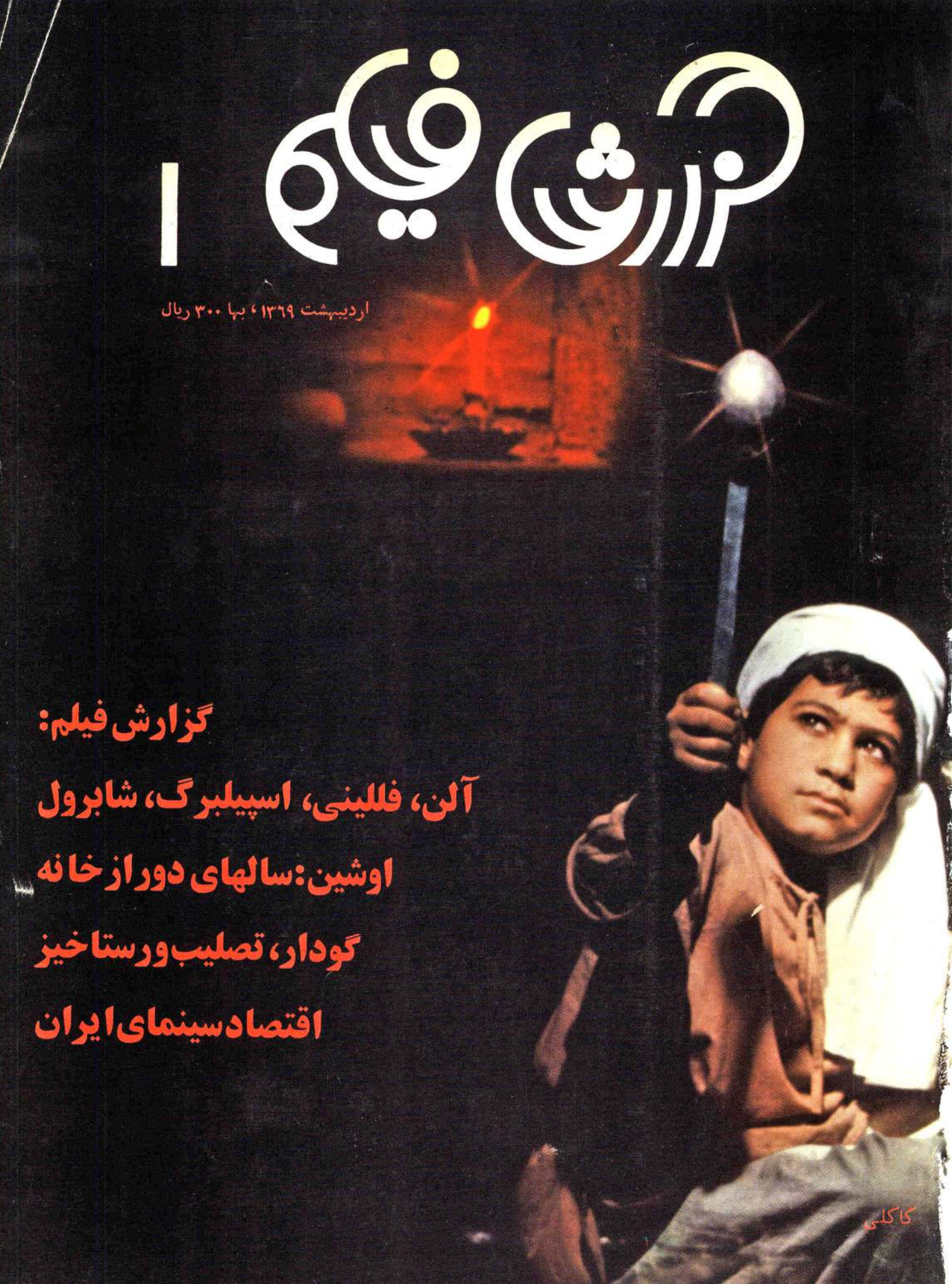
گزارش فیلم

اردیبهشت ۱۳۶۹ ، بها ۳۰۰ ریال



گزارش فیلم:
آلن، فلینی، اسپیلبرگ، شابرول
اوشین: سالهای دور از خانه
گودار، تصلیب و رستاخیز
اقتصاد سینمای ایران

گاکلی

"A GRAND UPROARIOUS BASH!"
—Time Magazine

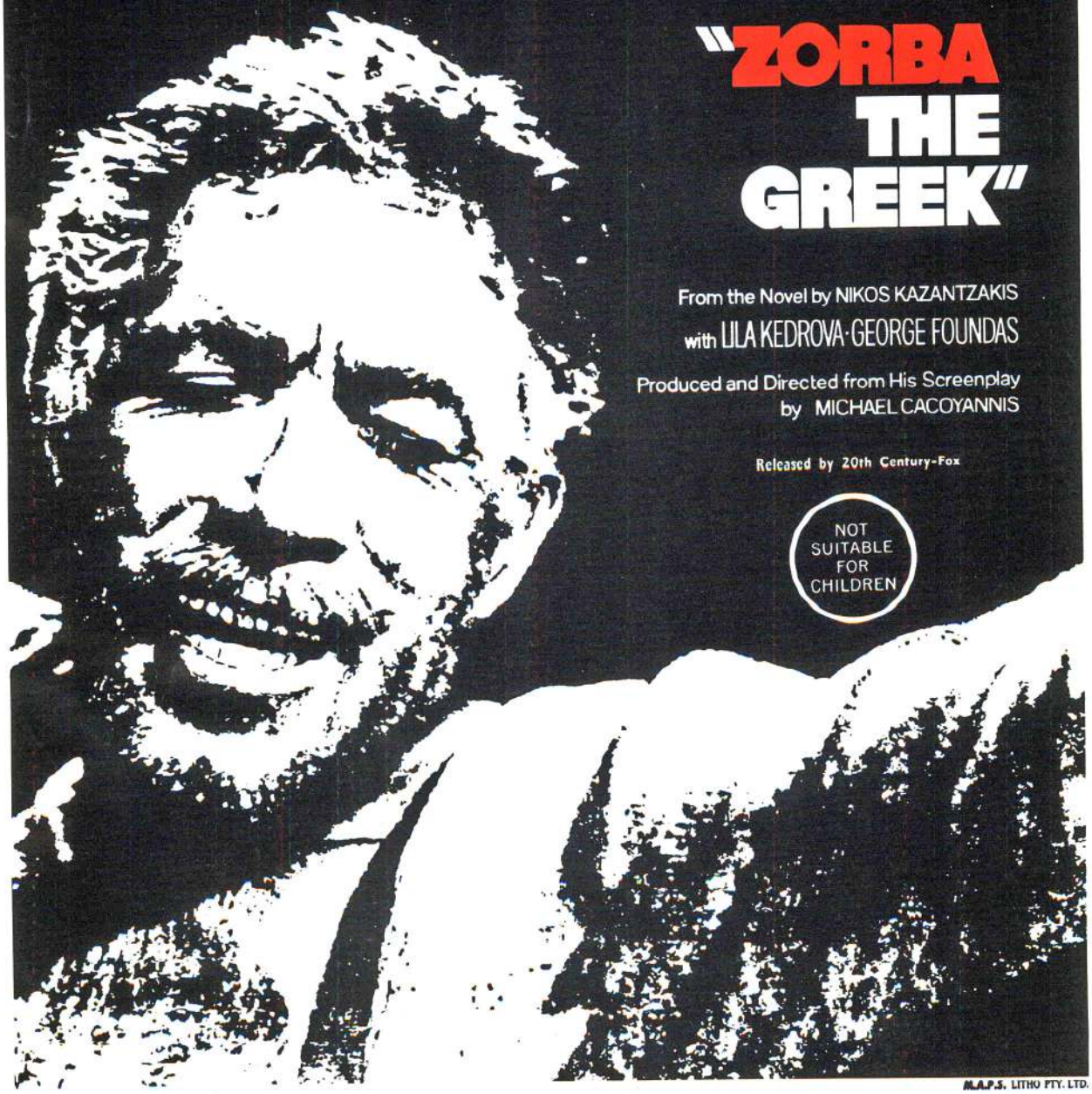
ANTHONY QUINN
ALAN BATES
IRENE PAPAS
in the
MICHAEL CACOYANNIS PRODUCTION

"ZORBA THE GREEK"

From the Novel by NIKOS KAZANTZAKIS
with LILA KEDROVA · GEORGE FOUNDAS
Produced and Directed from His Screenplay
by MICHAEL CACOYANNIS

Released by 20th Century-Fox

NOT SUITABLE FOR CHILDREN



M.A.P.S. LITHO PTY. LTD.

بسمه تعالی

گزارش فیلم

ماهنامه فرهنگی، هنری
(تخصصی سینما و تلویزیون)

سال اول، شماره اول، اردیبهشت ۶۹

صاحب امتیاز و مدیر مسئول : کریم زرگر
زیر نظر شورای نویسندگان
مدیر اجرایی و فنی : محمد اسفندیاری
طراح و صفحه آرا : فرشته سعیدی
طراح نام مجله : اکبر آریان
حروفچینی : نشریران
لیتوگرافی سیاه و سفید : چهاررنگ
لیتوگرافی رنگی : جوهری
چاپ جلد : فردین
چاپ و صحافی : موسسه ایرانچاپ
آدرس : خیابان ولیعصر، بالاتر از پارک ساعی، نرسیده به سه راه توانیر، شماره ۱۲۰۸
شماره صندوق پستی : ۱۳۸\۱۵۱۱۵
تلفن : ۶۸۷۴۷۲
امور شهرستانها : ۴۸۸۴۷۳۴

گزارش فیلم آگهی می‌پذیرد ۴۸۸۴۷۳۴

روی جلد :
کاکلی، ساخته فریال بهزاد

نمای اول
گزارشات احوالات جریده شریفه از ماضی بعید لغایت فعل مرتکب فی‌الحال

اخبار ماه
آتش پنهان\ نوبت عاشقی\ گروهبان\ جستجو در جزیره

گزارش ویژه
اقتصاد سینمای ایران\ بیانیه مجمع تولیدکنندگان سینمای ایران

پشت صحنه
پرده آخر

بر پرده
جدول فروش فیلمهای ایرانی

یادداشت فیلم
دخترم سحر\ زیر بامهای شهر\ الماس بنفش\ پرواز پنجم ژوئن\۶۷ روز\ کوهستان آبی\ نقد منتقدین

سینمای کودک و نوجوان
سینمای عروسکی

گفتگو
حسین پناهی: ما چیستیم جز ملکولهای فعال ذهن زمین که خاطرات کهکشانها را مغشوش می‌کنیم

تلویزیون
سالهای دور از خانه\ تکرار مکررات\ به پیشواز ارتباط جهانی تلویزیونی

سینما و زندگی
تکرار یا تداوم

نظریه فیلم
فرآیند تماشای فیلم\ گودار، تصلیب و رستاخیز

سینمای روز
پیش بسوی کارتون\ سانسور بخاطر حساسیت\ سینمای عرب در کان\ هنر عرب\ دپاردیو، آجانی، آخرین مترو\ فروش فیلمهای خارجی

جشنواره‌ها
اسکار، نمایش آیینی هالیوود\ استراسبورگ، جشنواره انسانی و حقوق انسانی\ جشنواره فیلم زنان\ سینما و ادبیات\ جشنواره فیلمهای کوتاه برست\ آووریاتز، جشنواره فیلمهای تخیلی و ترسناک

جهان سینما
سینمای یونان

گزارش فیلم
جنایات و هذیانات، وودی آلن\ آوای ماه، فدریکو فلینی\ فصلی سفید و خشک، اوزان پالسی\ سینما بهشت، جوزپه تورناتوره\ سایه‌های خاکستری، کلود شابرول\ شوالیه آسمان، استیون اسپیلبرگ

خواندنیها
استیصال و عشق پنهان

نمای آخر
دزدان دوچرخه\ باغ انار\ آگهی مناقصه\ آگهی مزایده

گزارشات احوالات جریده شریفه از ماضی بعید لغایت فعل مرتکب فی‌الحال

گفتیم هر جریده که از آب درمی‌آید اول بگوید که چه بوده و چه شده، تا امروز که به اینجا رسیده و در شمار اوراق جراید منطبعه درآمده چه احوالی داشته، تا جمله رجال مکرم و طوایف مکرمه نسوان احوال صاحبان جراید بدانند و در گمان نمانند که بی‌رنج و مشقت هرآینه مجلات به زیور طبع آراسته گشته و عکسها گراور شده و در دکایا به منظر نظر اهل علم و دانش و فهم می‌رسد. پس در شمارت اول شرح احوال آورده شود از شان افکار منوره دموکراسی از جانب ارباب جراید به رعایای آن، که خوانندگان باشند.

در احوال خوشمان به عملگی دولت فخیمه مشغول بودیم و در کار رتق و فتق امور که صدای تلفون بطور هاتف غیبی مسموع شد، از دوستان قدیم بودند و از روسای اداره‌جات دولت. فرمودند کاری است، عرض کردیم وقت مقرر بفرمائید خدمت برسیم. فرمودند فی‌الحال بیایید، تامل جایز نیست. فی‌المجلس روانه شدیم به اداره‌جات رفیق قدیم. چون به حضور رسیدیم گفتند از ایام ماضیه که در فکر انطباع جراید بودیم، گفتیم نمی‌شود، فرمودند چرا؟ گفتیم مشکلات دارد. فرمودند: چه مشکلات؟ عرض کردیم کرور کرور اهل ادب و فرزانگان و علماء تقاضا می‌کنند از برای جریده به وزارت فخیمه هدایت عوام و از هر کرور تقاضا یک جواب هم نمی‌رسد. امروز تقاضا کردن از برای جریده گویا فعل مجانین باشد، گفتند بدهیم ببینیم چه می‌شود. گفتیم باشد، اما می‌ترسیم عمرمان سرآید و امتیاز مجهول. گفتند کارتان نباشد، شاید اصلاحاتی شد و اوضاع بر وفق امور گشت. فی‌الفور مکتوب نوشتیم که چنین است و چنان و الی‌آخر. بعد فرمودند قدری ناهار آوردند. خوردیم با چاهی. و مرخص. آمدیم اداره‌جات خودمان. ساعت مرخصی اضافه بود. جریمه شدیم از مستمری یومیه.

سوار بر مرکوب آقا رفتیم وزارتخانه. آقایی از اهل حراست وزارتخانه فرمودند بروید دایره امتیازات. رفتیم. طالارهای طویل بود و در دو سوی آن، از یمین و یسار، اطاق. از هر کس دایره امتیازات پرسیدیم بقاعده مجانین نگاهمان کرد. رفتیم اطاق آخر. یک خانم بسیار محجوب رئیس دایره بودند. فرمودند تقاضا بنویسید. نوشتیم. خانم به آقا گفتند چه اسم گذاشته‌اید از برای جریده. آقا گفتند که فلان. خانم گفتند این اسم که شما گذاشته‌اید فلان آقا در فلان سال تقاضا کرده است و هیچ اسم نباید که بمانند اسم دیگر باشد. گفتیم چه چاره، گفتند ده اسم بنویسید که هیچکس نداده باشد. سیاهه اسماء را دیدیم. بسیار بود. سیصدتایی می‌شد. دیدیم هر چه اسم در کون و مکان، مربوط و نامربوط به سینماتوگراف بود آورده‌اند. پس غور کردیم میان اسماء مختلف. هر چه گشتیم افاقه نکرد. سرآخر «راپرت فیلم» را که در فکر هیچکس نیامده بود و گویا هیچ ذیشعوری در کار آن تامل نکرده بود گذاشتیم. خانم گفتند بروید گفتیم امتیاز چه می‌شود؟ گفتند زنگ بزنید. بعد از آن نمره مکتوب را که ثبت فرموده بودند بر خرده کاغذی مرقوم داشتند. تا آن نمره را به ما دادند زحمت زیاد شده بود. یک فقره دفترچه داده بودند که احوال جریده را در آن بنویسیم که اغراض‌مان کدام است و از بزرگان که را می‌شناسیم و تحصیلات چه کرده‌ایم و فرنگ کجا رفته‌ایم و محبوس بوده‌ایم یا خیر و دیگر از این قبیل. در دوسیه غیر از این فقره دفترچه عکس تذکره تحصیلات عالیه آقا را هم مضبوط داشته بودند. از خود آقا هم چهار عکس ظهرنویسی‌شده خواسته بودند که دادیم. و دیگر مکتوبی خواسته بودند که آقا آدم نکشته باشند و اهل سرقت و سیاسات مضره نفوذبالله نباشند که آقا رفته بود از امنیه گرفته بود. تقاضا هم بود و زیاده گفته نباشم اوراق زیاد بود در دوسیه. علی‌ای‌حال خانم مرخص کردند. رفتیم.

دو ماهی گذشته بود که آقا گفتند برویم. ببینیم چه شد. رفتیم. خبری نبود. برگشتیم.

چهار ماهی از قضایا گذشت و خبری از امتیاز نشد. اعلان کردند که قطعنامه شده و دیگر محاربه تمام است. دولار قیمت هیچ ندارد. گویا از صد تومان هم کمتر شده باشد. مبالغی از تجار بازار ورشکسته شده‌اند از برای ارزانی دولار. و جراید احوالشان را منطبع می‌کنند. در خیالاتیم که شاید اینروزها امتیازات صادر کنند. زنگ زدن افاقه نمی‌کند.

ششماهی گذشته بود که آقا گفتند برویم وزارتخانه. گفتیم اگر خبری بود زنگ می‌زدند. آقا گفتند رئیس و ابوابجمعی ادارات

مملکت باید رعیت را ببینند تا امورات را به مقصد برسانند. گفتیم افاقه نمی‌کند. دلمان نبود برویم، اما رفتیم. خانم گفتند پرونده رفته است خفیه تا راپرت بدهند که آقا فعالیت مضره نداشته باشند. جواب هنوز نیامده. گویا جلسه هم نکرده بودند از برای امتیازات. خانم گفتند دیگر نیایید به عمارت. زنگ بزنید.

ده ماهی گذشته بود و خبری نشد. رفتیم کاغذ بپرسیم که چند است. گفتند دولار دوباره صعود کرده است و مبالغی اضافه شده. در بازارچه گلشن و مخبرالدوله و محلات نزدیک به آن بازار سیاه درست کرده‌اند و هر کس از جوانها اسکناس ممالک فرنگ را می‌فروشند به عامه مردم. هنوز از امتیاز خبری نیست.

یکسالی گذشته بود که آقا گفتند زنگ بزنید. زنگ زدیم. خبری نبود.

جریده شریفه «فارابی» بطور کتاب در زمستان ٦٧ منطبع شد. جلدش ملون به الوان گوناگون بود و مقالات طویل داشت از برای اهل سینماتوگراف. بقاعده فصل منطبع می‌شود، از قرار ٥٠ تومان. رئیس آن گویا از اهل فرهنگ باشند و داخل سینما که در عمارت فارابی که مرکز سینماتوگراف مملکت است مشغول باشند. به خانم زنگ زدیم. گفتند هنوز جلسه نکرده‌اند، زنگ بزنید.
یکسال و اندی گذشت که آقا گفتند اینطور نمی‌شود. زنگ می‌زنید و جواب نمی‌دهند. برویم عمارت وزارتخانه. رفتیم. خانم گفتند دوسیه تکمیل است و کار، هیچ ندارد. می‌دهیم جلسه کنند. زنگ بزنید. آقا برآشفتند و فرمودند که آنروز که آمدیم مملکت ایران در محاربه بود و تمام شد. یک فقره موشک بسیار طویل در این دو سال در عمارت مقابل وزارت فخیمه هدایت عوام افتاد. هر ساله کرور کرور بر جمعیت ایران اضافه شد. ده رئیس مملکت از قبیل هندوستان و پاکستان و افغان و روسیه و اتازونی و ژرمان و ژاپون و فیلیپین و چین مردند و حکومتها به بلای تغییر افتاد. ممالک شرقیه پروسترویکا کردند. دنیا در طوفان بود و به شتاب رفت. در ایران هر روز کشتی سیاست به باد حادثه تندتر حرکت کرد. آنوقت شما دوسیه انبار کرده‌اید. آقا سخت غضبناک بودند، آتششان که سرد شد قدری ساکت شدند. خانم گفتند میدهیم جلسه کنند. زنگ بزنید. رفتیم.

حریده شریفه «سوره» از کار درآمد بصورت وزین. گفتند زنگ بزنید.

دو سال آشفته بودیم. آقا دیگر یادشان رفته بود. ما هم به مصیبت معیشت گرفتار شده بودیم. فکر کردیم سری بزنیم به آنجا. رفتیم. گفتند اداره‌جات امتیازات رفته است به عمارتی دیگر. رفتیم آنجا. عمارت تازه پاکیزه بود و تمیز. بسیار مشعوف شدیم. خانم آنجا بود، احوال پرسیدیم. تعارف بسیار کردند. گویا رئیس اداره را عوض کرده بودند. خانم گفتند رئیس جدید بسیار منورالفکر است و هر روز جلسه می‌کنند از برای امتیاز. گفتیم خیر است. گویا خیر هم بود. به آقا گفتیم حالا به فرض هم امتیاز را بدهند، دیگر جوانی رفت و از سرمان افتاد. آقا چنان به غضب نگاه کردند و تحاشی که ترسیدیم.

جریده شریفه «فیلمخانه ملی ایران» بطبع رسید. رئیس آن از روسای ادارات‌وزارت هدایت عوام گویا باشند. جوان محجوبی است و اهل ادب. بصورت کتاب بود. زنگ زدیم گویا هنوز جلسه نکرده بودند.

دیگر دو سال و دو ماه از تقاضای امتیاز شده بود. زنگ زدند. آقا بود. هیچ عمارت شخصیه نمی‌آمدند آنهم شب. رفتیم مهمانخانه به اکل فواکه و تنقلات و شرب چاهی، گفتیم چگونه شد که سرزده آمدید عمارت شخصیه؟ می‌فرستادید خدمت می‌رسیدیم. آقا به غضب نگاه کردند که گویا تعارف بیجا بود قدری شرمنده شدیم. آقا مژدگانی خواستند که امتیازات صادر است و دیگر هیچ شبهه ندارد. گفتیم نمی‌شود. قدری تعجب کردند. گفتیم آتشمان سرد شد و هیچ راغب نیستیم به عملگی جماعت سینماتوگراف. بهتر است نگارش و انطباع را به ختام آوریم و به شیوه ممدوحه تجارت روی آوریم که امروز مخاطرات و محظورات ندارد. و آدم امروز هر چه قصیرالفکر باشد کثیرالملک است. صد، پنج اهل کتاب هم سعادت دنیوی ندارند و گویا صد، یک آنها سعادت اخروی هم نداشته باشند. آقا اثر کراهت جزئیه که نظر دقیق می‌توانست دریابد، در ناصیه‌شان مشهود گردید. گفتند احوال شما می‌فهمم، اما شما به احوال خودتان هشیار نیستید. این حرفها دل ما را هم بدرد می‌آورد، اما شما را چه مربوط به تجارت؟ دیدیم راست می‌گویند، فی‌الواقع اینرا از پیش هم می‌دانستیم. آقا گفتند: جریده جدیدالاحداث است و سنگ بنای آن از اول امور بر صواب رود، خیر در پیش است. راست گفته باشیم خودمان هم آنی از خیال انطباعات و انتشارات و بالاخص فعل شریف کتابت غافل نبودیم. منتها قدری انکار می‌کردیم تا اصرار زیاده شود گفتیم خیر است. آقا مشعوف شدند. قدری خندیدیم و بذله کردیم. آقا گفتند: شما بهتر است رئیس کاتبان جریده باشید و از همین آن، یوم‌ولیل، به ترتیبات امور بپردازید. گفتیم: امورات دیگر چه می‌شود. گفتند: کارتان نباشد، دیگر اصرار و انکار در پیش نیامد. قرار گذاشتیم از برای امورات مربوطه به اداره‌جات، ابتیاع کاغذ با حواله‌جات دولت، اجاره عمارت از برای جریده، به کار آوردن عمله‌جات و رعایای جریده، استخدام

غرافیست و کاغذچسبان و عکاسباشی و نقاشباشی و صحافباشی و امورات دیگر که بسیار بود. حرف زیاد زدیم و دمادم چاهی خوردیم و بر کاغذ مکتوب نوشتیم. بسیار خسته شدیم. شب دیر شده بود. آقا به عیال خبر نداده بودند. رفتند.

آقا عمارت اجاره کردند. قدری بالاتر از باغچه ساعی که حیاطی مشجر است. دادیم نقاشی کنند. قدری پول قرض کردند بطور وام. اگر به قاعده پول استحصال نشود از فروش جریده و امورات پروپا غاند، آقا باید به حبس بروند. پول دادیم از برای وسایل عمارت، صندلی و میز و کاغذجات مختلفه سفید و الوان و قلم از هر طور و رنگ و شکل و کتاب‌ها و جراید و عکس و بسیار دیگر. غرافیک و کاغذچسبانی و اینگونه امورات هم عجب فعل پرمشقت و گرانی است!

اول شماره جریده «فرهنگ و سینما» انطباع شد بطور وزین در حوت یکهزار و سیصد و شصت و نه. مقالات مبسوط‌داشت در باب «علم‌الجمال » و صنعت شریفه «اعصتاتیک». از قرار سی و پنج تومان. رئیس آن از رفقای قدیم بود و جوانی محجوب. گویا اینروزها از روسای عمله‌جات جوان سینما باشد.

آخر شماره جریده شریفه «فیلم» از کار درآمد. در راپرت رئیس آن قدری دلتنگی بود از عدم امتیازات. گویا هنوز امتیازات از برای این جریده نداده باشند. فی‌الواقع کار پرمشقتی دارند. کاتبان این جریده از رعایای قدیم سینماتوگرافند. زنگ زدیم به رئیس آن و قدری مصاحبت کردیم. بوی رنگ عمارت آزارمان میدهد، هنوز خشک نشده است.

کاغذ را با مشقت از انبار استحصال کردیم.

رفقا مقالات را آوردند، خواندیم. قدری خوب بود. امورات کتابت چندان هم ساده نیست. گویا هیچ فعلی بی‌مشقت به مقصد نمی‌رسد.

رفقا ایاب و ذهاب می‌کنند به عمارت جریده راپرت فیلم. اطاقهای عمارت جای رتق و فتق امور به راحت ندارد. تلفون زنگ می‌زند از برای امورات جریده. آبدارچی هنوز نیاورده‌ایم از برای چایی. آقا خرجشان زیاد می‌شود و زودتر محبوس می‌شوند!

در تفکرات کریتیکا بودیم که فعل شریفی باشد در جراید سینماتوگراف، اما مشقت بسیار دارد. مکتوبی خواندیم در باب کریتیکا.، که کریتیکا بی‌عیب گیری و بی‌سرزنش و بی‌استهزا و بی‌تمسخر نوشته نمی‌شود. مکتوبات فلانی کریتیکا است، مواعظ ومضایح نیست. حقی که نه برسم کریتیکا، بلکه برسم موعظه و نصیحت و مشفقانه و پدرانه نوشته شود در طبایع بشریه بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تاثیر نخواهد داشت بلکه طبیعت بشریه همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ ومضایح تنفردارد. اما طبایع بخواندن کریتیکا حریص است. فی‌الواقع متین بود و به حساب. اما به قاعده زندگی و معیشت نمی‌آید. آنهم در اوضاعی که تنها دواب به طریق صواب می‌روند.

آقا گفتند در راپرت اول جریده احوال یومیه بنویسید و در شمارت اول گزارشات احوالات جریده شریفه از ماضی بعید لغایت فعل مرتکب فی‌الحال را مکتوب کنید، گفتیم به روی چشم، کردیم.

رئیس‌الکتاب

اخبار ماه

۱۳ ۶ ۲۹ ۲۲ ۱۵
۱۴ ۷ ۳۰ ۲۳ ۱۶
۱۵ ۸ ۱ ۲۴ ۱۷
۹ ۲ ۲۵ ۱۸
۱۰ ۳ ۲۶ ۱۹
۱۱ ۴ ۲۷ ۲۰
۱۲ ۵ ۲۸ ۲۱

«آتش پنهان»

کارگردان: حبیب کاوش

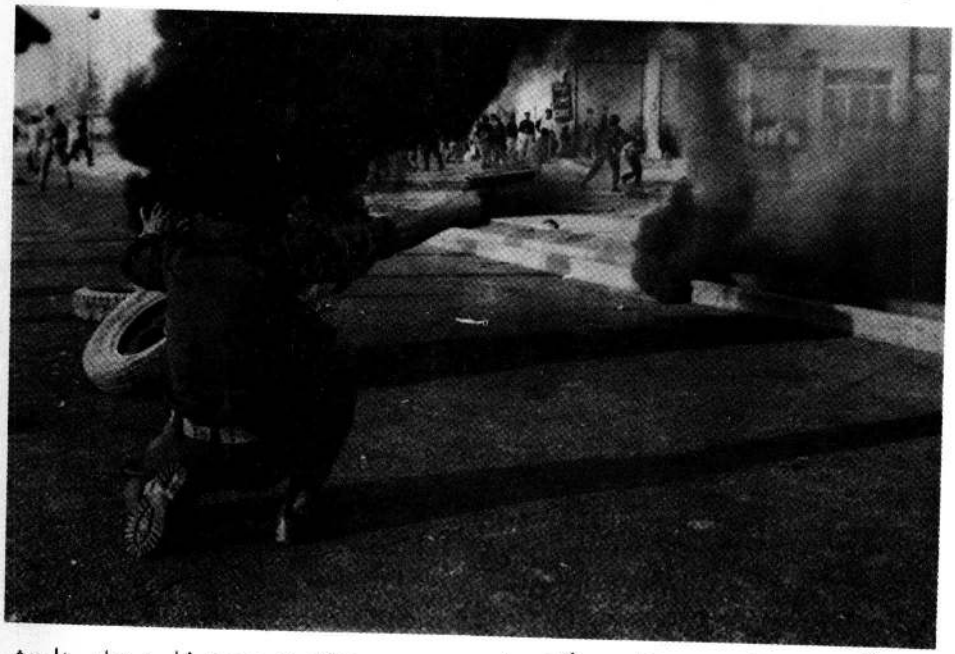
خلاصه داستان: ماجرای فیلم در زمان هجوم اسرائیل به لبنان در سال ۳-۱۹۸۲ می‌گذرد. در یک میهمانی کشتاری توسط عده‌ای ناشناس انجام می‌شود و برای پیدا کردن منشاء این قتل‌عام فلسطینیها و لبنانیها به تحقیق می‌پردازند که باعث درگیری آنان با صهیونیستها می‌شود و...

حبیب کاوش در مورد اثر جدیدش می‌گوید: در این فیلم «ادیب قدورا» که هنرپیشه معروف سینمای عرب است و در تمام کشورهای غربی شناخته‌شده بازی می‌کند. موضوع فیلم نیز به اعراب و لبنانیها مربوط می‌شود. برای ساخت موسیقی فیلم هم از «حسین م‌نازک» کمک گرفته‌ایم، ایشان سازنده آهنگ کلیه فیلمها و آثاری است که در مورد فلسطینیها ساخته شده است، از جمله فیلمی که «ونسارد گریو» در مورد فلسطین ساخته و سریال تلویزیونی «عزالدین قسام» که در ایران هم نمایش داده شد. ایشان یکبار برای دیدن فیلم به ایران آمد و مجددا نیز برای زمان‌گیری صحنه‌ها و ساخت موسیقی متن به ایران خواهد آمد.

به خاطر سعی در مستند نمایاندن وقایع، از چهره‌های جدید استفاده کرده‌ایم. همچنین برای این فیلم قلعه‌ای بالای تپه‌های مشرف به بیمارستان سرخه‌حصار ساختیم که سه ماه طول کشید و طی یکی از درگیری‌های فیلم منفجر شد. کلا سعی کرده‌ایم کلیه فضاهای لبنان و فلسطین در ایران بازسازی شود که بسیار سخت بود و اگر کمکهای وزارت ارشاد و بنیاد فارابی نبود هرگز به تنهایی موفق به ساخت این فیلم نمی‌شدیم.

به دلایلی از جمله ندادن هلیکوپتر کار ما سه ماه عقب افتاد و بعد توانستیم هلیکوپتر از شرکت خصوصی خدمات هلیکوپتری ایران کرایه کنیم که بخوبی همکاری کردند.

این فیلم به احتمال زیاد در اکثر کشورهای اسلامی به نمایش درخواهد آمد. چون بازیگرانی که به ایران آمدند و به کشور خود بازگشتند مصاحبه‌های زیادی انجام داده اند که باعث مطرح شدن این فیلم شده است. از چند کشور نمایندگانی برای خرید این فیلم آمده‌اند و پس از دیدن فیلم از تحلیل جامعی که ما داده‌ایم رضایت داشتند و اینها مایه دلگرمی ما برای پخش فیلم در کشورهای خارجی است.



«سوتفاهم»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: داریوش فرهنگ، مدیر فیلمبرداری، علیرضا زرین‌دست، مدیر تولید: حبیب اسماعیلی، موسیقی متن: بابک بیات، طراح صحنه و لباس: امیر اثباتی، صدابرداران صحنه: جهانگیر میرشکاری، بهروز معاونیان، اصغر شاهوردی، فرخ فدایی، دستیاران کارگردان: امیر اثباتی، آتیلا پسیانی، منشی صحنه: مسعود پورمحمد، عکاس: شاهرخ سخایی، مدیر تدارکات: محمد داودی، گریم: امیر اسکندری، شکوه‌اعظم حافظی، بازیگران: مهدی هاشمی، داریوش فرهنگ، افسانه بایگان، آتیلا پسیانی، اکبر ثابت، کسایی، شهلا ریاحی، فاطمه نقوی، جمشید هاشم‌پور، مظفر سلطانی، احمد رجبی، فرهاد خان‌محمدی، حسین محب‌اهری، سیامک اطلسی، نیلوفر محمودی، منوچهر افسری، محسن اهوازی، تهیه‌کننده: غلامرضا معیری و مرکز خدمات صنایع فیلم ایران

خلاصه داستان: فرزند خردسال خانواده‌ای ثروتمند توسط گروهی به قصد اخاذی ربوده می‌شود. مادر کودک برای نجات او وارد مذاکره و معامله با ربایندگان می‌شود. ماموران انتظامی از دور و نزدیک آنها را تعقیب می‌کنند، اما یک گروه دیگر با نیتی متفاوت هر دو دسته را تعقیب می‌کنند و شکل تازه‌ای به قضیه می‌دهند.

«سوءتفاهم»، دومین فیلم سینمایی داریوش فرهنگ است. وی قبل از این فیلم سینمایی «طلسم»، فیلم کوتاه «رسول، پسر ابوالقاسم» و مجموعه تلویزیونی «سلطان و شبان» را ساخته است.

فیلمبرداری «سوءتفاهم» که در شمال کشور و تهران جریان داشت در اواخر فروردین‌ماه به پایان رسید.

«درنا» متوقف شد

تنگ چشمان نظر به میوه کنند
ما تماشاگران بستانیم

درنا، در صورت، پرواز است
و در معنی عروج
عمرش سراسر عشق است
عشق به بی‌نهایت هستی
و در نهایت این عشق، او را پروازیست ابدی که

تنگ‌چشمان مرگ مینامندش و ما معراج... هدف از ساختن درنا گذر از جهان ماده بود و رسیدن به جهان معنی،

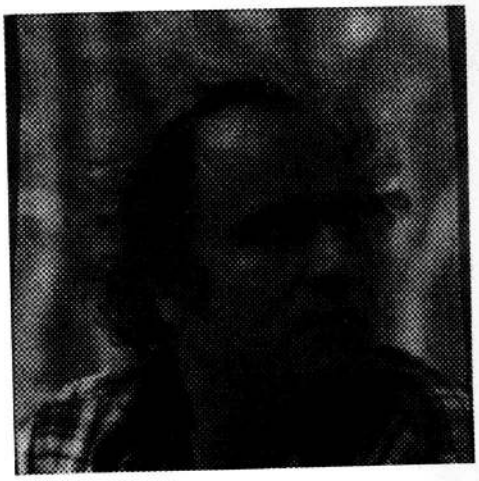
لیکن دوستان بزرگوارم در بنیاد مستضعفان، تنها بخش مادی فیلم را میدیدند و از این بابت سخت نگران آینده آن، و شاید هم یکی از دلائل مهم توقف این فیلم همین بود.

و اما از این فرصت استفاده می‌کنم و از کلیه دوستان همکارم که در این فیلم مرا سخت یاری دادند سپاسگزاری و قدردانی مینمایم و امیدوارم که عمری باشد برای جبران ذره‌ای از اینهمه تلاش آنها در «درنا»

ابوالفضل جلیلی
۶۸/۱/۲۹

«آب، باد، خاک»

فیلم سینمایی «آب، باد، خاک» (ساخته امیر نادری) جایزه اصلی جشنواره «سینه‌دی» را بدست آورد. روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی ضمن اعلام این مطلب یادآور شد که جشنواره «سینه‌دی» از هفدهم تا بیست‌وپنجم اسفندماه سال گذشته در بلژیک برگزار شده است و فیلم مذکور ضمن شرکت در بخش مسابقه این جشنواره موفق شد جایزه اصلی و همچنین جایزه نقدی آنرا به مبلغ ۱۵۰ هزار فرانک بلژیک معادل ۳۷۵۰ دلار بدست آورد. یادآوری می‌شود که فیلم «آب، باد، خاک» محصول صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران قبلا در جشنواره‌های نانت، لوکارنو، تورنتو، سال طلایی بلژیک و سینمای جدید مونرآل شرکت داشته و موفق شده است جایزه اول یازدهمین جشنواره نانت فرانسه را در سال گذشته نیز بدست آورد.



«نوبت عاشقی» مخملباف

این فیلم‌قرار است در اسلامبول ترکیه ساخته شود و زمینه‌هایی نیز برای آن چیده شده است. بازیگران که هنوز انتخاب نشده‌اند اهل ترکیه‌اند. فیلمبرداری «نوبت عاشقی» از اواخر اردیبهشت شروع خواهد شد. مرتضی مسائلی در صحبت تلفنی خود اظهار داشت که عشق، عرفان و انسان موضوع اصلی فیلمنامه جدید مخملباف‌اند و بجای توضیح بیشتر به این شعر سعدی اشاره کرد.

گفتم آهن‌دلی کنم چندی
ندهم دل به هیچ‌دلبندی
سعدیا دور نیکنامی‌رفت
نوبت عاشقی است‌یکچندی

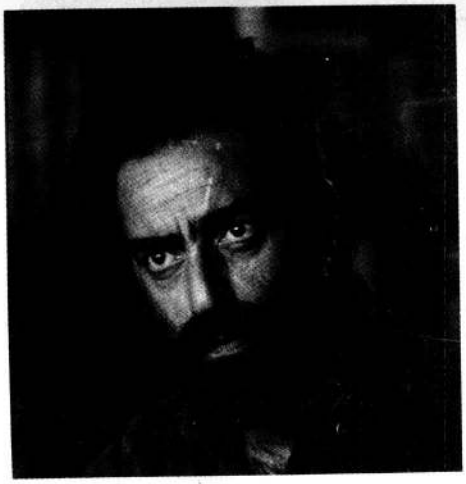
بقول گزارشگران تلویزیونی لازم به یادآوری است که محسن مخملباف پس از ساختن دو اثر رادیکال سیاسی‌اش «بای‌سیکل‌ران» و «عروسی خوبان» در مصاحبه‌ای با ماهنامه سینمایی فیلم اظهار کرده بود که تا دو سال دیگر فیلم نخواهد ساخت، با گذشت یکسال و نیم از این گفتار احتمالا مخملباف با دیدگاهی جدید فیلم «نوبت عاشقی» را خواهد ساخت، قبلا فیلمنامه‌هایی با اسامی «نان و گل»، «سه تابلو» و «عشق ممنوع» مورد توجه مخملباف برای فیلمسازی قرار گرفته بود.

«عروس افخمی»

بهروز افخمی تدارکات ساخت فیلم «عروس» را آغاز کرد. فیلمبرداری «عروس» از اوایل ماه جاری (اردیبهشت) در تهران آغاز شد. فیلمنامه «عروس» توسط علیرضا داودنژاد نوشته شده و توسط بهروز افخمی بازنویسی شده است. فیلمبرداری این فیلم توسط نعمت حقیقی انجام خواهد شد. بازیگران اصلی ابوالفضل پورعرب، خانم نیکی کریمی و محمد حسام هستند.

مهاب‌فیلم که بهروز افخمی از اعضای اصلی آن است این فیلم را تهیه خواهد کرد.

«عروس» در واقع داستان مشخصی ندارد. فیلمنامه در مورد یک تازه‌عروس و یک تازه‌داماد است که در مسائل پیش از ازدواج مشکلاتی داشته‌اند و پس از ازدواج این مشکلات به شکل دیگری ادامه می‌یابد. این فیلم قرار است بصورت سینماسکوپ ساخته شود.



«گروهبان»

کارگردان: مسعود کیمیائی

یک گروهبان ارتش که از جنگ برگشته است، می‌خواهد زمینی را که قبل از جنگ خریده بوده و همسرش هم در طی جنگ اقساطش را پرداخته صاحب شود، اما فروشنده زمین از تحویل دادن زمین اجتناب می‌کند و در همین حال مادرزن گروهبان که از مهاجرین روسی است پس از باز شدن مرزها تصمیم به مسافرت و دیدن اقوامش در شوروی دارد که بعد از بازگشت گروهبان همسر وی دچار تردید در همراهی مادرش می‌شود و این دو واقعه حوادث بعدی را پدید می‌آورند.

فیلمبرداری «گروهبان» از دهم فروردین‌ماه در شمال آغاز شد و گروه سازنده در متل‌قو مشغول به‌کارند.

«جستجو در جزیره»

نویسندگان فیلمنامه: اصغر عبداللهی، حسن قلی‌زاده، کارگردان: مهدی صباغزاده، مدیر فیلمبرداری: حسن قلی‌زاده، مدیر تولید: مهوش جزایری، بازیگران: خسرو شکیبایی، محمدعلی کشاورز، فریبا کوثری، حمیده خیرآبادی،

اتفاقاتی برای یک‌استوار شهربانی که در جزیره کیش مشغول خدمت است رخ می‌دهد. فیلم به مسائل و مناسبات مردم جزیره می‌پردازد.

فیلمبرداری «جستجو در جزیره» از اواسط فروردین‌ماه در جزیره کیش آغاز شد.

جدول فیلمهای در حال ساخت (اردیبهشت ۶۹)

ردیف	نام فیلم	تهیه کننده	کارگردان	مرحله تولید		
				تدارکات	فیلمبرداری	مراحل فنی
۱	درنا	موءسسه امورسینمائی	ابوالفضل جلیلی		×	
۲	نوبت عاشقی	مرتضی مسائلی	محسن مخملباف	×		
۳	جستجودرجزیره	صباغزاده ـ اکبرصادقی	مهدی صباغزاده		×	
۴	بازگشت به خانه		حسن محمد زاده	×		
۵	عروس	مهاب فیلم	بهروز افخمی		×	
۶	تابستان ۵۸	حوزهٔ هنری	مجتبی راعی		×	
۷	آتش پنهان	حبیب کاوش	حبیب کاوش			×
۸	سوء تفاهم	غلامرضا معیری	داریوش فرهنگ			×
۹	توئی که نمیشناختمت	گروه تلویزیونی شاهد	ابراهیم سلطانی فر		×	
۱۱	سایه روشن	یوسف زاده خراسانی	شاپور قریب	×		
۱۲	رنوی تهران ـ ۲۸	سیامک شایقی	سیامک شایقی	×		
۱۳	تعقیب سایه‌ها		علی شاه قلی	×		
۱۴	سایه خیال		حسین دلیر	×		
۱۵	خاکریزان		رحیم رحیمی پور	×		
۱۶	انجیل بروایت بارنابا		طالب زاده	×		
۱۷	گروهبان	احمد نجفی	مسعود کیمیائی		×	

فیلمهای آماده نمایش

درجستجوی قهرمان ، هامون ، عبور از غبار ، کلوز آپ نمای نزدیک ، آخرین پرواز ، باغ سید ، مهاجر ، مرگ پلنگ ، ساوالان ، دل نمک ، جستجوگر ، دندان مار ، ریحانه ، پول خارجی ، ای ایران ، مادر ، بچه‌های طلاق ، مشق شب ، شنادرزمستان ، پنجاه وسه نفر ، آرزوهای کوچک ، فانی ، کاکلی ، دوسرنوشت ، تامرزدیدار ، شنگول و منگول ، تولد ، رانده‌شده ، صنوبرهای سوزان ، بازی تمام شد ، آب را گل نکنید ، شمافرشته‌اید (مهاجرپیر) ، تماس ، زمان ازدست‌رفته ، غفلت ، دزدعروسکها ، شب دهم ، وسوسه ، مدرسه رجائی ، شب بیست و نهم ، چون ابردر بهاران ، فرماندار ، سکوت ، گزل ، بگذار گریه کنم ، باغ آدم ، شکارخاموش ، عشق و مرگ ، دخترک کنار مرداب .

فیلمنامه‌های تصویب شده و آماده ساخت

هور درآتش (عزیزالله حمیدنژاد) برادر (مهدی عسگر پور) دلشدگان (علی حاتمی) پیروزی (علی اصغرشادروان) عشقنامه ملک مطران (واروژ کریم مسیحی) تله (سیف الله داد) خون بس (ناصر غلامرضائی) در زیر آسمان ( ) حکایت آنمرد خوشبخت ( ) .

فیلمهای متوقف شده

فیلمهای مدرسه رجائی ، منفی ، فرماندار پس از اتمام تولید متوقف شده‌اند ، همچنین فیلمهای قوشها (مهدی صباغزاده) از بلور خون (جمشید عندلیبی) دادستان (بزرگمهر رفیعا) فیل در تاریکی (نعمت حقیقی) روز واقعه (شهرام اسدی) سرزمین خورشید (ناصر غلامرضائی)

اقتصاد سینمای ایران

سینما، چنبره پیچ‌درپیچی است از هنر، اندیشه، صنعت و تجارت. هر کدام از این عناصر به گونه‌ای جای خود را در آفریدن تصاویر جادویی سینما بازیافته‌اند، بدان گونه که گاه در می‌مانیم در یافتن حد و مرز هر کدام از اینها. عمده شدن هر کدام از این عوامل، و بدل شدنشان از یک عامل درگیر به عامل مسلط نوعی از سینما را می‌سازد، سینمای هنری، سینمای فلسفی یا سیاسی یا اجتماعی، سینمای تکنیکی و سینمای تجاری. گاه چند عامل در هم فرو می‌روند و عواملی دیگر را بیرنگ می‌کنند. اما به هر حال نمی‌توان از وجود این عوامل در سینما چشم پوشید.

تجارت- و به زبان دقیق‌تر- اقتصاد، از عناصر تفکیک‌ناپذیر در سینماست، چه، سینمایی که نتواند چرخه اقتصادی درستی را تنظیم کند لاجرم امکان ادامه نخواهد یافت، مگر آنکه امکان بهره بردن از سرمایه‌ای پایان‌ناپذیر را داشته باشد که در چرخه اقتصادی دیگری حاصل آمده است.

سینمای ایران به لحاظ اقتصادی چند دوره را پشت سر گذارده است:

۱) دوران تولید فیلم ایرانی تحت سیطره قدرتمند فیلم خارجی

۲) دوران رکود تولید (از ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۳)

۳) دوران تولید جدی فیلم ایرانی

میزان تولید بتدریج از سالهای ۵۳ به بعد رو به کاهش نهاد و تدریجا در سال ۵۶ و ۵۷ به حداقل خود رسید. مصادف شدن دوران رکود با شروع حرکت‌های سیاسی در سال ۵۷-۵۶ جریان رکود را برای چند سال تشدید کرد. در سال ۵۸ تولید فیلم به دلیل بحرانهای مختلف متوقف شد و تا سال ۶۲ فضای هرج و مرج و سرگردانی در سینمای ایران حکمفرما شد. فیلمهای مانده از پیش از انقلاب بعضا امکان نمایش عمومی یافتند و اکثرا نتوانستند بیش از مدت کوتاهی نمایش داده شوند. فیلمهای ساخته شده پس از انقلاب نیز به همین وضعیت دچار شدند، اما علیرغم این مسائل، به دلیل استقبال بسیار فراوان تماشاگران از فیلمها (خوب و بد) بسیاری از فیلمها با سود مواجه شدند. فیلمها با هزینه‌های ارزان، در مدتی کوتاه، بدون برنامه بر پرده سینما راه یافته و در همان مدت کوتاه با بلیطهای سه تومانی موفق به فروشی قابل توجه می‌گشت. از ۴۳ فیلم ساخته شده در سالهای ۵۸ تا ۶۲، ۱۷ فیلم سودآور بوده است، ۴ فیلم هزینه‌هایش را جبران کرده، ۷ فیلم با ضرر مواجه شده است، ۳ فیلم به دلیل توقیف بر پرده راه نیافته‌اند (مرگ یزدگرد، حاجی واشنگتن، خط قرمز)، و ۱۲ فیلم مستند بوده‌اند، نکته قابل توجه اینکه تعدادی از فیلمهای مستند به دلیل شرایط سیاسی سال ۵۸ با فروش بسیار مناسبی روبرو شدند. تعداد فیلمهای توقیف شده پیش از نمایش اول بسیار فراوان و تعداد فیلمهای توقیف‌شده پس از یک بار نمایش تقریبا شامل همه فیلمها می‌گردد. علاوه بر این فیلمها ۵ فیلم نیز توسط بخش دولتی (صدا و سیما و...) ساخته شده است که این فیلمها با تماشاگر در سالن سینما مواجه نشده‌اند و کارکرد اقتصادی نداشته‌اند. فیلمهای سودآور این دوره عبارتند از: «فریاد مجاهد»، «پرواز بسوی مینو»، «خونبارش»، «از فریاد تا ترور»، «سرباز اسلام»، «مرز»، «میراث من جنون»، «دست شیطان»، «آفتاب‌نشینها»، «طلوع انفجار»، «عصیانگران»، «در محاصره»، «کرکسها می‌میرند»، «توجیه»، «فرمان»، «برزخی‌ها»، «دادا». علیرغم این مسائل و کارکرد اقتصادی این گروه از فیلمها که حدود ۴۰ درصد از کل تولید را شامل می‌شود مجموع فیلمهای دوره مذکور با ضرر اقتصادی مواجه شده است.

در تبیین و توصیف علل توقف تولید سینمایی در پنج سال اول انقلاب می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) ابهام در تعریف چگونگی ادامه سینما در جمهوری اسلامی.

۲) بلاتکلیفی حقوقی و اجتماعی و سیاسی نیروهای انسانی سینما.

۳) بحران سوژه، موضوع و فیلمنامه.

۴) بحران مخاطب (و تغییر نسبی مخاطبان حرفه‌ای سینمای ایران).

۵) بحران مالکیت اقتصادی در سینما (فرار مالکین، مصادره و تغییرات اساسی در موسسات سینمایی)

۶) بحران مواد خام

۷) بحران مدیریت دولتی

با آگاهی از چنین وضعیتی در سال ۱۳۶۳ مدیریت جدید دولتی سینمای ایران بر سر کار آمد. این در حقیقت اولین دوران مدیریت سینمای ایران- در پس از انقلاب- و تنها دوران مدیریت در بخش دولتی ناظر بر سینمای ایران بوده است، چرا که پیش از این «محمدعلی نجفی» اولین سرپرست امور سینمایی کشور به دلیل درگیریهای سیاسی وقت، و «کلهر» به دلیل درگیریهای داخلی وزارتخانه‌ای نتوانسته بودند بدرستی به مسائل سینما بپردازند. پس از این دوران یک وقفه طولانی تا بر سر کار آمدن فخرالدین انوار- معاونت فعلی امور سینمایی- بوجود آمد که وضعیت بلاتکلیفی را در مدیریت سینمای کشور فراهم ساخت. مدیریت جدید سینمای کشور در اولین گامهای فعالیت خود به سروسامان دادن معضل اقتصادی فیلمسازی پرداخته و سیاستهای زیر را با جدیت دنبال نمود:

۱) تزریق سرمایه و امکانات به بدنه سینمای کشور.

۲) کاهش ضربه‌های اقتصادی به بدنه سینمای کشور (بالاخص در حیطه ارتباط سینما با واردات).

۳) تقدم تولید داخلی بر فیلم خارجی (از طریق کنترل فیلم خارجی).

۴) کنترل قیمت تمام‌شده فیلم.

۵) سیستماتیک کردن سازمان تولید سینمایی کشور.

۶) قطع روابط تجاری از ساختار درونی سینما.

بدین ترتیب یک ناظر کل در روابط مربوط به سینما تعیین گردید و فیلمسازان به نوعی از بلاتکلیفی بدر آمدند، اگر چه در مرحله بعد به تابعی از متغیرهای مربوط به تغییرات تصمیم‌گیری مدیریت جدید سینمای ایران بدل شدند. بدین‌ترتیب سینمای

ایران پس از مدتها توانست امکاناتی را برای رشد و توسعه خود بیابد. فیلمها به کالاهایی سودآور بدل شدند و همین توجه سرمایه‌گذاران را به تولید در بخش خصوصی متوجه ساخت. اما همین سینما بتدریج دچار یک دوران رکود گردید که تدریجا سرمایه‌گذاران را از سینما- به عنوان یک تجارت- به سوی مشاغل دیگر متوجه ساخت و جهت سینماگران هنری را از سینما- به عنوان یک هنر- به سوی جنبه‌های تجاری سینما نیز معطوف نمود. بحرانهای عمده موجود که منجر به توقف شکوفایی سینمای پس از انقلاب گردید شامل بن‌بست‌های زیر است:

۱) تعارض رشد قیمت تمام‌شده فیلم از یک سو و کنترل آن از سوی دیگر.

۲) محدودیت سرمایه‌گذاری به دلیل محدودیت بازگشت سرمایه.

۳) تعارض بازار افسارگسیخته اقتصادی کشور، با کنترل روابط اقتصادی درونی سینما.

٤) بحران در صادرات و بازاریابی جهانی فیلم.

۵) تعارض رشد کیفی سینما از یک سو و قدیمی بودن سیستم تجهیزات و سالنهای نمایش از سوی دیگر.

٦) رشد نامتناسب قیمت بلیط (به عنوان یک کالا) و رشد قیمت‌های کالاهای دیگر.

۷) تعارض قیمت تمام‌شده و مدت بازگشت سود.

۸) محدودیت سالنهای نمایش (عدم هماهنگی میزان کمی تولید و تعداد سالنهای نمایش).

۹) محدودیت امکانات تبلیغات فیلم.

۱۰) بحران فیلمنامه و مشکل دستیابی به فیلمنامه پرفروش.

برغم این مشکلات، سینمای ایران همچنان در حال تلاش و تقلاست، بحرانها از بیرون و درون سینما مانند امواجی تند می‌آیند و کشتی طوفانزده سینما را درگیر خود می‌کنند، اما در درون این کشتی همچنان زندگی جاری است.

توصیف موقعیت کنونی

اگر به وضعیت اقتصادی سینمای ایران بمانند یک سیستم اقتصادی نگاه کنیم، درمی‌یابیم که از دو منظر واقعیت را می‌توان نگاه کرد، نخست منظر اقتصاد خرد، و دیگر منظر اقتصاد کلان.

در منظر اقتصاد خرد مسائل مربوط به تولید یک فیلم مورد توجه قرار می‌گیرد. اگر فیلم را یک کالای صنعتی و دوران تولید فیلم را یک خط تولید صنعتی محسوب کنیم با یک تفاوت اساسی میان این کالا و کالاهای صنعتی دیگر روبرو خواهیم شد. خط تولید فیلم یک خط تولید موقت و نتیجه آن (فیلم) یک کالای ماندگار است. در حالی که خط تولید صنعتی (کارخانه سازنده) یک خط تولید دائم و کالای آن (دستگاهها یا محصولات غذایی یا پوشاک) یک کالای موقت است. به همین دلیل خط تولید یک فیلم بصورتی موقت برای چند ماه یا

حداکثر زمانی بیش از یکسال تشکیل شده و پس از تولید محصول از هم می‌پاشد. عامل پیونددهنده میان عوامل موجود در خط تولید (فیلمنامه- کارگردان- فیلمبردار- عوامل فنی- بازیگران- گریمور- طراح صحنه- صدابردار- سیستم تجهیزات- مونتاژ- دوبلاژ- و...) تنها بواسطه فیلم (کالا) با هم مربوط می‌شوند و پس از آماده شدن فیلم خط تولید برچیده می‌شود و تا زمان ساخت فیلم دیگری، به صورت دیگری گردهم می‌آید. با این توصیف وضعیت کنونی قابل ارزیابی می‌گردد.

بطور متوسط در حال حاضر ٤۰ فیلم در سال ساخته می‌شود(۱). فصل تولید فیلمها نیز مدت خاصی در طول سال است. با توجه به وجود جشنواره فیلم فجر در بهمن‌ماه، این زمان، یک زمان تعیین کننده در تولید سینمایی است. شتابزدگی برای رساندن فیلم به جشنواره فیلم فجر، آغاز همزمان خط تولید و پایان همزمان آنرا ایجاب می‌کند، لذا خط تولید فیلمها بصورت همزمان تشکیل شده و همین امر قیمت عوامل تولیدکننده را به دلیل کمیابی ناشی از همزمانی تقاضا بالا برده و قیمت غیرمنطقی را بوجود می‌آورد. از سوی دیگر کیفیت کار عوامل تولید با قیمت تخصص‌ها که تحت تاثیر میزان عرضه و تقاضا متغیر است تا حد زیادی تحت تاثیر عوامل اقتصادی قرار می‌گیرد.

اگر گمان کنیم که آغاز تولید یک فیلم تصویب فیلمنامه و اعلام آمادگی برای ساخت یک فیلمنامه توسط تهیه‌کننده باشد، با زمانهای زیر روبرو خواهیم شد.

- تدارکات: دو ماه
- فیلمبرداری: سه ماه
- مونتاژ و صداگذاری و دوبلاژ: دو ماه
- فاصله تا نمایش در جشنواره فجر: نامعلوم
- انتظار برای اکران: بطور متوسط ششماه

بدین ترتیب از زمان آغاز سرمایه‌گذاری تا بازگشت اولین درآمدها زمانی بین یک سال تا دو سال فاصله بوجود می‌آید. بدین طریق سرمایه‌گذار می‌بایست محاسبه‌ای جدی را در باب رابطه پول و درآمد در ذهن داشته باشد. داشتن اهداف سودآور اقتصادی تهیه‌کننده (سرمایه‌گذار) را بر آن میدارد تا به مقایسه سودآوری پول خالص (بهره طبیعی و میزان تورم) با سود سرمایه‌گذاری در سینما بپردازد. پردرآمد بودن مشاغل موجود در بخش خدمات و تجارت و فاصله بازگشت سرمایه در سینما که علاوه بر انتظار یکسال‌ونیمه حداقل یکسال تا پایان اکران اول و دوم تهران و اکران اول شهرستانها را نیز بر مدت بازگشت سرمایه می‌افزاید سرمایه‌های خصوصی را از سینما گریزان می‌کند. ارقام فروش نشانگر آن هستند که سودآوردترین فیلمها نیز به هیچوجه امکان رقابت با کم‌سودترین انواع تجارت در کشور را ندارند. بدین ترتیب هیچ تهیه‌کننده‌ای- مگر در موارد بسیار معدود و اتفاقی- در سینما به سود قابل توجهی دست نخواهد یافت.

از سوی دیگر ناسازگاری جدی‌ای میان موقعیت درونی اقتصاد سینما با وضعیت اقتصادی

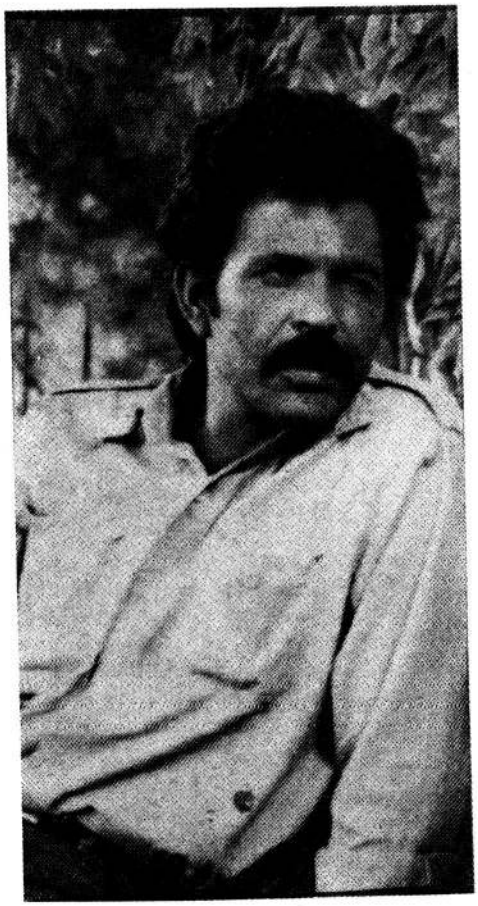
کشور وجود دارد و این ناسازگاری روزبروز چندی‌تر می‌شود. افزایش تورم از سال ۵۹ بصورتی غیرقابل کنترل ادامه دارد و با ارقام ۲۰ تا ۳۰ درصد در هر سال تکرار می‌شود. این افزایش تورم باعث می‌شود تا تمام کالاها و خدماتی که در درون کشور مورد نیاز سینما هستند روزبروز با قیمت بالاتری در اختیار تولید فیلم قرار بگیرند. از سوی دیگر هیچ کالایی با قیمتهای دولتی که خود به شکل دیگری درگیر تورم و کمیابی هستند- در اختیار سینما قرار نمی‌گیرد و لذا تهیه‌کننده روزبروز می‌بایست کالاهای مصرفی، قیمت اجاره مکان و سیستم حمل‌ونقل، دستمزد، لوازم صحنه و... را با قیمت بیشتری تهیه کند. البته کنترل قیمت مربوط به مواد وارداتی مواد خام، وسایل مصرفی مورد نیاز فیلم تورم قیمت ارز را وارد سینما نمی‌کند و لذا در این زمینه سینما از برخی فشارها در امان است. در مجموع سازنده فیلم، غیر از عرصه کالاهایی که با ارز دولتی و توسط وزارت ارشاد اسلامی تهیه شده و در اختیار فیلمها قرار می‌گیرد، چه بخواهد و چه نخواهد با قیمتهای بالاتری در هر سال مواجه است و همین امر قیمت تمام‌شده فیلم را هر سال بالاتر می‌برد. و این در حالی است که فیلمها با فروش محدودی روبرو هستند.

در چنین وضعیتی سیاست دولت- دست‌اندرکاران سینمایی- به صورتی دوگانه بروز می‌یابد. آنان، از سویی در کار تزریق وام و سرمایه و نقدینگی به سینما هستند تا از این طریق بحران سرمایه‌گذاری را به صورتی موقت حل کنند و از سوی دیگر بخشی از درآمدهای فیلم به انحاء مختلف- از جمله مالیاتهای متنوع- از دسترس سازندگان و تولیدکنندگان فیلم دور می‌شود. این در حالی است که تزریق وام و نقدینگی به بدنه سینمای کشور- از سوی دولت- معمولا با ریخت‌وپاش، سرمایه‌گذاریهای غیراقتصادی، فیلمهای کم‌فروش، فیلمهای فستیوالی، سوبسید فاصله استعداد فیلمسازان جوان و حرفه‌ای همراه بوده و باعث هرز رفتن این نقدینگی می‌شود.

این نکات عمدتا اشاره به وامهای بخش دولتی دارند، در بخش خصوصی نیز نقدینگی متعلق به سینما نیست، بلکه بادآورده سرمایه‌ها و نقدینگی فراوان تجار بیرون سینماست که به دلیل نشناختن وضعیت اقتصادی سینما و یا به مقاصد دیگر وارد سینما می‌شود و نهایتا- دوباره- به بیرون سینما می‌رود.

پیش از انقلاب نیز نقدینگی متعلق به سینما نبود. صرافان و سرمایه‌داران از طریق در اختیار قرار دادن پولهای خود در مقابل بهره‌های رایج آن دوران سرمایه را به سینما تزریق می‌کردند.

محدودیت سالنهای نمایش فیلم و عدم انطباق سطح تولید فیلم ایرانی در کشور با تعداد سالنهای نمایش‌دهنده و وجود فضای خالی موجود در سالنها به دلیل عدم ارتباط درست میان فیلم و تماشاگر (مشکل تبلیغات و اطلاع‌رسانی) باعث می‌شود تا فیلمها با تعداد واقعی (بالقوه) تماشگر خود روبرو نشوند، و بدین‌ترتیب بخشی از تماشاگران -



خریداران کالا- خود را برای همیشه (یعنی بعد از دو بار اکران) از دست بدهند. مضافا بر اینکه منحنی افزایش قیمت بلیط فیلم هیچ ربطی به منحنی افزایش قیمتها ندارد و طبعا فاصله موجود هر چه بیشتر می‌شود گرایش به سرمایه‌گذاری در سینما کاهش خواهد یافت. افزایش قیمت بلیطهای سینما از اوایل سال ۶۷ اگر چه بصورت موقت تا حد زیادی توانست جلوی سقوط سریع اقتصادی سینمای ایران را بگیرد، اما هنوز خلاء اقتصادی موجود را پر نکرده است. افزایش بعدی قیمت نیز به مصلحت فرهنگی فیلمسازی نیست و اگر بصورتی بیرویه و همزمان و هماهنگ با افزایش قیمت کالاهای دیگر انجام شود به لحاظ فرهنگی و اجتماعی باعث از دست رفتن تنها کالای ارزان فرهنگی از دسترس تماشاگران شده و به لحاظ اقتصادی نیز میزان تماشاگران- مشتریان- فیلمها را کاهش می‌دهد.

بدین‌ترتیب با تناقض آشکاری روبرو هستیم، قیمت تمام‌شده فیلم روزبروز افزایش می‌یابد و کنترل واقعی آن نیز ممکن نیست، چرا که هوای مسموم بازار آزاد اقتصاد ناسالم بیرون هر جا که بخواهد- و از جمله به درون سینما- می‌وزد. و قیمت کالایی بنام فیلم نیز افزایش نمی‌یابد. لذا تعادلی میان هزینه‌ها و درآمدها موجود نیست و از سوی دیگر در وضعیت بسیار متغیر اقتصادی کشور امکان پیش‌بینی وضعیت دو سال دیگر (فاصله اکران) برای تهیه‌کننده ممکن نخواهد بود.

در کنار این مسئله که به رابطه زمان و درآمد اختصاص دارد و همچنین اطمینان برای سرمایه‌گذاری را در نظر گرفته است با پدیده دیگری نیز روبرو هستیم.

حضور موقت عوامل تولید در خط تولید سینمایی باعث فاصله گرفتن محصول کار و تولیدکنندگان آن می‌شود. و اینطریق مالکیت اقتصادی فیلم با نوعی سرگردانی روبرو می‌گردد. تهیه‌کننده به دلیل اینکه تمام سرمایه خود را در کار تولید یک فیلم- یا چند فیلم- مصروف می‌کند امکان تمرکز و برنامه‌ریزی بر روی سرمایه‌های خود را ندارد و ضعیف بودن سالنهای سینما و سیستم تجهیزات سینمایی (لابراتوراها و...) بعنوان پایدارترین بخشهای خط تولید سینما- به لحاظ اقتصادی- امکان این را که این دو بخش در کار مالکیت فیلم قرار بگیرند و بعنوان تهیه‌کننده‌های با موقعیت ثابت برآیند را نیز از بین می‌برد. لذا سینمای ایران همواره با پدیده دستفروشی و خرده‌فروشی روبروست. تهیه‌کنندگان در این سینما دستفروشانی هستند که تمام سرمایه‌شان را در کیف خود می‌گذارند و در مناطق شلوغ شهر به کار تجارت می‌پردازند.

جمع آوردن یک مجموعه شامل سرمایه‌گذاری و تمرکز نقدینگی، سیستم تجهیزات، سالن‌های نمایش و پخش فیلم نیز نیازمند آنچنان سرمایه هنگفتی است که تصور آن در وضع حاضر برای بخش خصوصی مقدور نیست، چرا که بازده اقتصادی سینما آنچنان نیست که بتواند سرمایه‌ای در

این حد و حجم را به تولید فیلم بکشاند و از سوی دیگر حتی اگر چنین واقعیتی رخ دهد نیز مجموعه فرضی تشکیل‌شده فوق سریعا به خوردن و حذف کردن مجموعه‌های کوچک خواهد پرداخت و در این حالت هر مجموعه‌ای که فیلم فرهنگی‌تر بسازد آسیب‌پذیری بیشتری در مقابل این غول بزرگ خواهد داشت.

از سوی دیگر نیروی انسانی فعال در سینمای ایران- عوامل فنی، عوامل هنری، مدیران تولیدکننده، نیروهای خدماتی و سرمایه‌گذار- از آنچنان قدرتی برخوردار نیستند که بتوانند از کار خود به عنوان سرمایه بهره ببرند. این نیروها تنها سرمایه در اختیارشان کاری است که می‌توانند انجام دهند و تنها در برخی رشته‌ها- فیلمبرداری، گریم و... ارزش اقتصادی بدست‌آمده بیش از هزینه‌های معمول زندگی است، بنابراین در خط تولید فیلمسازی موجود عوامل مختلف از مشارکت در سود فیلم دور می‌مانند. بدین‌ترتیب سرمایه‌گذار، یا معادله سرمایه‌گذاری به دلیل نادرستی سیستم اقتصادی و تولید امکان تقسیم عادلانه درآمدها را ندارند و نیروی انسانی سینما دائما در فضای اقتصادی ناامنی زندگی می‌کند.

آیا استعداد اقتصادی سینمای ایران در همین حدی است که شاهد آن هستیم؟

ذهن سینمای ایران بشدت درگیر این سئوال است. گروهی چنین استدلال می‌کنند که سینمای ایران به دلیل آنکه با حداکثر قیمت قابل قبول بلیط- در حداکثر مدت نمایش- در حداکثر سالنها و با حداکثر تماشاگر روبرو شده است، لذا می‌بایست در پی سود بیشتر پای خود را از مرزها به بیرون بگذارد.

سیمای کلان اقتصاد سینمای ایران

در نگاه کلان به اقتصاد سینمای ایران با چهار مسئله روبرو خواهیم شد: «سرمایه»، «عوامل مولد»، «تجهیزات»، «مواد اولیه و مصرفی» روابط این عناصر چهارگانه، موقعیت اقتصادی سینمای ایران را در سطح سینمای ایران- و نه تولید یک فیلم- نشان می‌دهد.

۱) سرمایه: سرمایه یا نقدینگی مشکل اصلی سینمای ایران است. سرمایه‌های آزاد- چنانکه در فوق آمد- امکان بازگشت و سودآوری را در سینما نمی‌یابند و لذا انتقال سرمایه از بخشهای دیگر اقتصادی به سینمای ایران به دشواری صورت می‌پذیرد و به همین دلیل سهم بخش خصوصی در انتقال ارادی سرمایه‌هایش به سرمایه سالانه یک میلیارد تومانی سینمای ایران بسیار کوچک است. تامین‌کننده‌های موقت و جانبی سینما، از جمله بانکها و موسسات وام‌دهنده دولتی بخشی از نقدینگی را تامین می‌کنند، اما بخش اعظم پول نقد مورد مصرف در سینمای ایران از جیب سینما مصرف نمی‌شود.

۲) عوامل مولد: نیروی انسانی سینمای ایران در وضعیت خاصی به‌سر می‌برند. به دلیل قطع سابقه تاریخی سینمای ایران (در جریان انقلاب اسلامی) بخشی از نیروهای قدیمی بازنشسته شده‌اند، نیروهای موجود با نیازمندی به این نیروها هماهنگی ندارند.

در بسیاری از بخشها تعداد نیروهای انسانی بیش از نیاز موجود سینمای ایران است برای مثال از میان حدود ۲۰۰ کارگردان که پس از انقلاب فیلم ساخته‌اند، تنها ۴۰-۳۰ نفر شانس فیلمسازی را در یک سال دارند، ۲۰-۱۰ نفر نیز هر سال به لشکر کارگردانان فصلی سینما افزوده می‌شوند. بدین‌ترتیب هر کارگردان در هرچهارسال حداکثر یک بار شانس کارگردانی دارد. از سوی دیگر کارگردانان حرفه‌ای‌تر- که مورد حمایت سرمایه‌گذار و بخش دولتی هستند- و یا کارگردانانی که مورد حمایت‌های غیراقتصادی- صنفی و فرهنگی- قرار می‌گیرند شانس بقیه را نیز کاهش می‌دهند. بدین ترتیب یک کارگردان حتی اگر چهارصد هزار تومان نیز برای کارگردانی فیلم خود دریافت کند، درآمد متوسط یک کارگردان در ماه به میزان هشت هزار تومان خواهد بود.

تومان ۸۰۰۰ = ۱۲÷ ۱۰۰٫۰۰۰ = ٤÷٤۰۰٫۰۰۰

این رقم برای حدود چهارصد فیلمنامه‌نویس که به تنهایی یا به اشتراک نویسندگان فیلمنامه‌های پس از انقلاب بوده‌اند بسیار پائین‌تر است.

در رشته‌های فنی‌تر مانند تدوین، صدابرداری، دوبلاژ، موسیقی، فیلمبرداری، گریم، طراحی صحنه، اسپشیال افکت و... وضعیت تا حدی متفاوت، اما نه چندان مطلوب است. به دلیل محدودتر بودن تعداد این افراد بازار تقاضا نسبتا گرم‌تر است، اما دستمزدها نیز چندان نیست که بتواند زندگی چندان مطلوبی را برای این گروه تامین کند. تنها در مواردی مانند فیلمبرداری و گریم- بالاخص طراحی گریم- و آن هم در محدوده چند نفر از متخصصین این رشته‌ها وضعیت درآمدها نسبتا مطلوب است.

علیرغم برنامه‌های پیش‌بینی شده برای حمایت و تامین اجتماعی کارکنان سینما هنوز برنامه مشخصی در حال اجرا نیست که بتواند فاصله هزینه‌های معمول کارکنان و درآمد متوسط آنها را جبران کند و لذا در بخش اعظم تخصصهای سینمایی بحران با جدیت وجود دارد.

بدین طریق عوامل مولد سینمای ایران نمی‌توانند بطور دائمی بر کار سینمایی خود اتکاء کنند و مجبورند تا در کنار شغل اصلی خود به کار سینما نیز بپردازند و یا در زمره کارگران فصلی سینما درآیند و بیکاری فصلی را نیز تحمیل کنند. این بی‌سروسامانی به رشد و توسعه تخصصها نیز در نیروی انسانی سینما دامن می‌زند.

فارغ از این مسئله نیروی انسانی سینمای ایران از تخصصی متناسب با این سینما برخوردار نیست. در مواردی مانند فیلمنامه‌نویسی، صدا، و سیستمهای تجهیزات و اسپشیال‌افکت و... فاصله جدی میان تخصص‌های موجود با کل سینمای ایران وجود دارد. و همین امر گاه قیمت برخی از تخصصها را بشدت بالا می‌برد.

۳) تجهیزات: لابراتوارها، اطاقهای مونتاژ، استودیوهای صدا و... مجموعه صنعتی هستند که در

کار تولید یک فیلم دخالت دارند. در دو شکل دولتی و خصوصی سیستم تجهیزات سینمایی کشور متمرکز شده‌اند. تقسیم‌بندی بعدی سیستم تجهیزات به جدید و قدیمی هماهنگ با تقسیم‌بندی قبلی است. بخش دولتی سیستمهای جدید را در خود متمرکز ساخته است و بخش خصوصی از سیستمهای قدیمی بهره می‌برد. بخشی از دستگاههای مدرن و فوق‌مدرنی که در اختیار بخش دولتی- و بالاخص صدا و سیما- هستند به راحتی در اختیار سینما قرار نمی‌گیرند، و یا اصلا قرار نمی‌گیرند. برخی از نهادهای دولتی از سیستمهای خریداری‌شده سینمایی خود اصلا استفاده نمی‌کنند و بخش خصوصی در بکارگیری این سیستمها با مشکل اساسی تامین لوازم یدکی و هزینه‌های نگهداری دستگاههای مستهلک روبروست. بدین ترتیب علیرغم اینکه مشکلی تحت عنوان عقب‌ماندگی سیستم تجهیزات سینمایی بصورتی جدی وجود ندارد، اما سیستم‌های موجود بدرستی نگهداری نمی‌شوند و بدرستی مورد استفاده قرار نمی‌گیرند. تمرکز زمانی استفاده از این تجهیزات در پائیز و نیمه اول زمستان هر سال باعث دامن زدن به استهلاک و افزایش قیمت این دستگاهها و فرسودگی ناشی از شتابزدگی می‌شود. مشکل نبود برخی از وسایل و تجهیزات (برای مثال وسایل تولید انیمیشن و عروسکی، یا فرانت پروژکشن و...) و کمبود دوربینهای بی.ال.و... نیز مزید بر علت است.

٤) مواد اولیه، مواد مصرفی: مواد مورد نیاز در تولید یک فیلم شامل تمام موادی می‌شود که در زندگی معمول مورد استفاده قرار می‌گیرند (غذا، پوشاک، لوازم منزل، وسایل حمل‌ونقل، و...) مضافا بر اینکه مواد خام سینمایی (نگاتیو، پزتیو و...) و مواد مصرفی ویژه آن (چسب مونتاژ، نوار صدا و...) نیز بر فهرست این وسایل افزوده می‌شود. تامین ارز برای وارد کردن وسایل سینمایی مهم‌ترین اقدام معاونت سینمایی وزارت ارشاد اسلامی است که باعث کنترل هزینه‌های مربوط به این مواد در سینما شده است، اما مواد اولیه و مصرفی دیگر طبق منحنی قیمتهای بازار آزاد در اختیار سینما قرار می‌گیرد.

در مجموع سینمای کلان اقتصاد سینمای ایران تصویری نحیف از اندامی ضعیف‌شده را نشان می‌دهد که اگر چه پس از سال ٦٣ با انرژی فراوان تزریق شده است لنگ‌لنگان براه افتاده، اما همچنان در بدوش کشیدن سینمای ایران عاجز است. اگر سینما اقتصادی سودآور نداشته باشد این بخش تقویت نخواهد شد، و حتی اگر هم سیستم سودآوری داشته باشد نیز تقویت آن تنها به مدد اقدامات برنامه‌ریزی‌شده از سوی معاونت سینمایی وزارت ارشاد اسلامی و سازمانهای موازی آن مقدور خواهد بود.

یک مسئله و دو راه‌حل

دو نوع برنامه‌ریزی را در موارد اقتصادی می‌توان سراغ کرد، نخست برنامه‌ریزیهایی با اهداف و اصول اقتصادی- که لاجرم برنامه‌ریزی اقتصادی

نام می‌گیرد- و دیگر برنامه‌ریزی تلفیقی که می‌تواند اهداف دیگری مانند اهداف فرهنگی، سیاسی، اجتماعی را نیز در نظر داشته باشد. اگر اهداف غیراقتصادی در برنامه‌ریزی اقتصادی لحاظ شود، لاجرم معادلات اقتصادی مانند قاعده ارتباط میان عرضه، تقاضا و قیمت طبعا تحت‌الشعاع دامنه‌ای از این اهداف قرار می‌گیرد. یعنی برای رسیدن به اهداف فرهنگی لاجرم می‌بایست به صرف هزینه پرداخت، یا برای باز داشتن از نوعی کارکرد غیرفرهنگی نیز می‌بایست چنین کرد. حال اگر مسئولان و مدیران سینمای کشور در پس معادلات خود نظر را به جانب اهداف اجتماعی، فرهنگی و سیاسی متمرکز کنند، لاجرم می‌بایست هزینه‌های مربوطه را بصورت تزریق وام، پرداخت کمکهای بلاعوض و یاسوبسیدهای‌پنهان و آشکارپردازند. در چنین شرایطی نمی‌توان فیلمسازان را به رعایت اهداف فرهنگی و... واداشت و ضمنا از آنها انتظار داشت که معادله اقتصادی سودآوری را در سینما پیش بگیرند. در حقیقت مسئله اصلی سینمای ایران- در عرصه اقتصادی- تاوانی است که فیلمسازان و سرمایه‌گذاران تولید فیلم می‌پردازند تا فیلمهایی با سلیقه مسئولان سینمایی کشور ساخته شود، با سلیقه آنها عرضه شود، با سلیقه آنها نقد شود و با سلیقه آنها به تاریخ سینمای ایران سپرده شود.

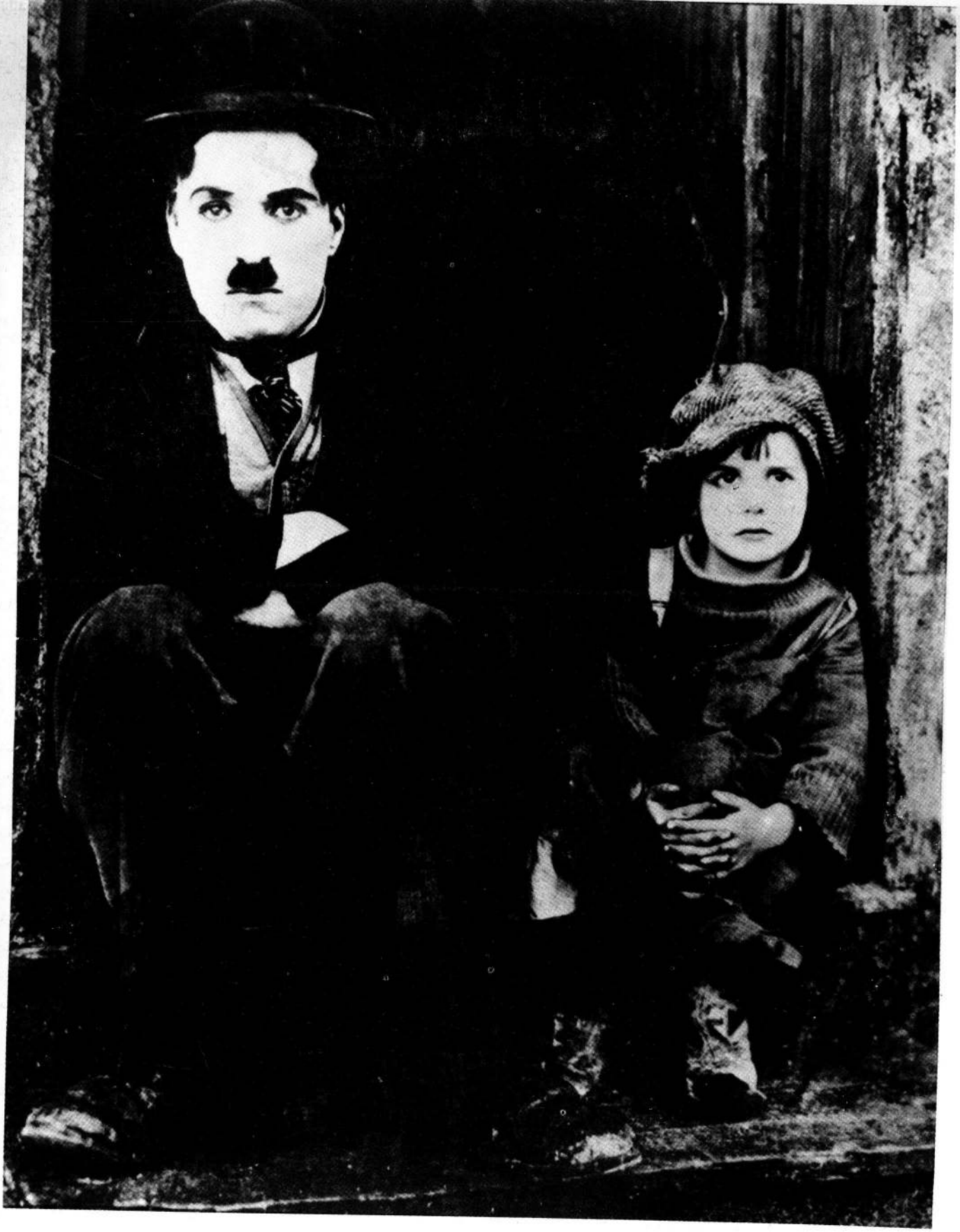
دو راه در پیش است:

۱) دولت و مسئولان دولتی سینما هزینه فیلمهایی را که با سلیقه آنها ساخته می‌شود- نزدیک به مرکز جریانات فرهنگی- بپردازند (وام، سوبسید، کمکهای بلاعوض و...)

۲) سینمای ایران از قید سلیقه‌های هنری- و نه موانع و محدودیتهای قانونی و شرعی و...- مسئولان سینمایی رها شده و در معادلات اقتصادی عمل کند، تا هر که باید بماند بماند، و هر که نباید برود.

پانوشت‌ها

۱) رقم ٤٠ فیلم در سال که معمولا از سوی دست‌اندرکاران سینمای کشور عنوان می‌شود معمولا به دلیل آنکه شامل فیلمهای ١٦ میلی‌متری، بعضی مستندها، فیلمهای بخش دولتی که نمایش عمومی نمی‌یابند نیز می‌شود رقمی نادرست است و برای دریافت رقم دقیق‌تر می بایست تحقیق دقیق‌تری را به عمل آورد.



گزارش پشت صحنه فیلم پرده آخر

بعضی وسوسه‌ها واقعا روح انسان را می‌خورد و می‌خراشد! وسوسه دیدن تماشایی‌های کمیاب، وسوسه قرار گرفتن در فضاهایی که انسان آنها را دلپذیر می‌یابد و مثلا وسوسه رفتن به پشت صحنه تمرین تئاتر و یا پشت صحنه فیلم سینمایی. دیدن دوربین و سه‌پایه و نورافکن و فیلمبردار و کارگردان و بقیه عوامل. سماجت کردن برای حضور در سر صحنه و دویدن به میان شلوغی صحنه و وسوسه نوشتن یک گزارش...

دوشنبه نزدیک ظهر لابلای فیلمبرداری یک پلان وارد صحنه می‌شویم.

در ابتدای ورود یک ماشین فورد سیاه‌رنگ کروکی‌دار قدیمی به شماره ۳۶۸۹ ــ نظر را جلب می‌کند.

محل فیلمبرداری ساختمانی بزرگ و قدیمیست. آجری، دوطبقه و واقع در محوطه‌ای پردرخت. از سمت جنوب که وارد می‌شوی ساختمان بسیار نامرتب است و گروه دکور در محوطه مشغولند به کار. سه ماشین قدیمی دماغ‌دار در محوطه قرار دارند. نمای شمالی خانه که برای فیلمبرداری تعمیر و بازسازی شده است شکل کاملا متفاوتی دارد. ایوانی با ستونهای آجری، پنجره‌های کمانی، بالکنی در بالا به همین صورت، نرده‌های بازسازی‌شده مطابق مدلهای فرنگی. در جلوی ساختمان حیاطی آجرفرش، حوضی سنگی و دایره‌شکل. جلوتر آلاچیقی، و بعد از آن دری بزرگ و ماشین‌رو و در انتها یک در کوچک با شیشه‌های رنگی‌ودیواری کاذب که حالت کوچه‌ای را هم القاء می‌کند. اما کوچه از هر دو طرف بسته است.

داخل ساختمان هم چند اتاق با دکوراسیون قدیمی برای فیلمبرداری آماده شده است.

حاضران در صحنه بسیارند: واروژکریم مسیحی (کارگردان)، اصغر رفیعی‌جم (فیلمبردار)، احمد کاشانچی (مدیر تولید)، حمیدرضا صلاحمند (دستیار کارگردان و برنامه‌ریز)، حسن فارسی (طراح صحنه و لباس)، میترا محاسنی (عکاس، که زحمت عکسهای این گزارش را هم ایشان کشیدند)، جهانبخش لک (منشی صحنه)، پیام روحانی (دستیار دوم کارگردان)، پرویز آبنار و محمدحسین غفاری (صدابرداران صحنه)، شاهرخ، شاهین و شهریار شهباززاده (گروه دکور)، علی اللهیاری، رضا جلالی، سعید واثق، قاسم بزرگی، محسن بکتاش و... (گروه فیلمبرداری)

صحنه ۷ و ۸- پلان ۲۷- لنز ۴۰ میلیمتر- دیافراگم ۱۱- M.L.S -- M.S ـ دالی‌این

گروه مشغول فیلمبرداری یک پلان هستند. سعید پورصمیمی، غلامحسین لطفی، شهین علیزاده، مرتضی ضرابی، ماهایا پطرسیان که در نقش یک گروه هنری باید در فیلم ظاهر شوند در مقابل پله‌های ساختمان ایستاده‌اند. روی آجر فرش حیاط دو سه چمدان مربوط به وسایل گروه هنری، یک تمبک، دو سه زنبیل پر از لباس در کنار حوض قرار دارد.

پورصمیمی کت بلندی پوشیده کلاه لبه‌دار (کلاه پهلوی) بر سر دارد. لطفی کتی مندرس که از زیر آن پیراهنش بیرون آمده را همراه با شلواری گشاد به تن دارد و همچنین کلاه‌خودی قهوه‌ای رنگ در دست گرفته است. شهین علیزاده روسری سفید پوشیده و چادر به کمر بسته است. ضرابی کلاه ارتشی و پالتوئی با دامن چین‌دار به همان رنگ پوشیده و پطرسیان لباسی شبیه لباسهای قدیمی اروپائی به تن دارد.

ماجرای فیلم در سال ۱۳۱۷ می‌گذرد و لباسها نیز هماهنگ با زمان وقوع داستان انتخاب شده است. پورصمیمی رو به دوربین می‌گوید: «در نقش صنم ندیمه»

حمیدرضا صلاحمند، دستیار اول کارگردان و برنامه ریز در مورد این پلان توضیح می‌دهد که این گروه هنری قرار است با کمک صاحبخانه برای زنی که تازه وارد این خانه می‌شود ماجرایی بوجود بیاورند و این صحنه معرفی بازیگران در ابتدای فیلم است و رویهمرفته از مشکل‌ترین سکانسهای فیلم به‌شمار می‌آید.

واروژکریم مسیحی کارگردان فیلم در فاصله فیلمبرداری پلان بعدی را با بازیگران تمرین می‌کند. کریم مسیحی از باتجربه‌ترین دستیاران کارگردان سینمای ایران است که بیشتر وی را به خاطر همکاری‌هایش با بهرام بیضائی و سه فیلم کوتاه و زیبای «فاخته»، «کوچ»، «سلندر» می‌شناسیم. این سئوال برایم جدی می‌شود که او چرا فیلم سینمایی‌اش را اینقدر دیر می‌سازد؟

صحنه ۷و۸- پلان ۲۸- لنز ۵۰ میلیمتری- دیافراگم ۱۱- M.S

هوا نیمه‌ابریست. آفتاب که بیرون می‌آید کار شروع می‌شود. پطرسیان از سمت راست کادر بازمی‌گردد. پورصمیمی باز هم رو به دوربین می‌گوید: «خودستایی انسان را احمق جلوه می‌دهد»

سر را کنار گوش ضرابی می‌برد و ادامه می‌دهد «و هنرمند را احمق‌تر»

تعظیمی می‌کند و برمی‌گردد. به همه اشاره می‌کند که برگردند.

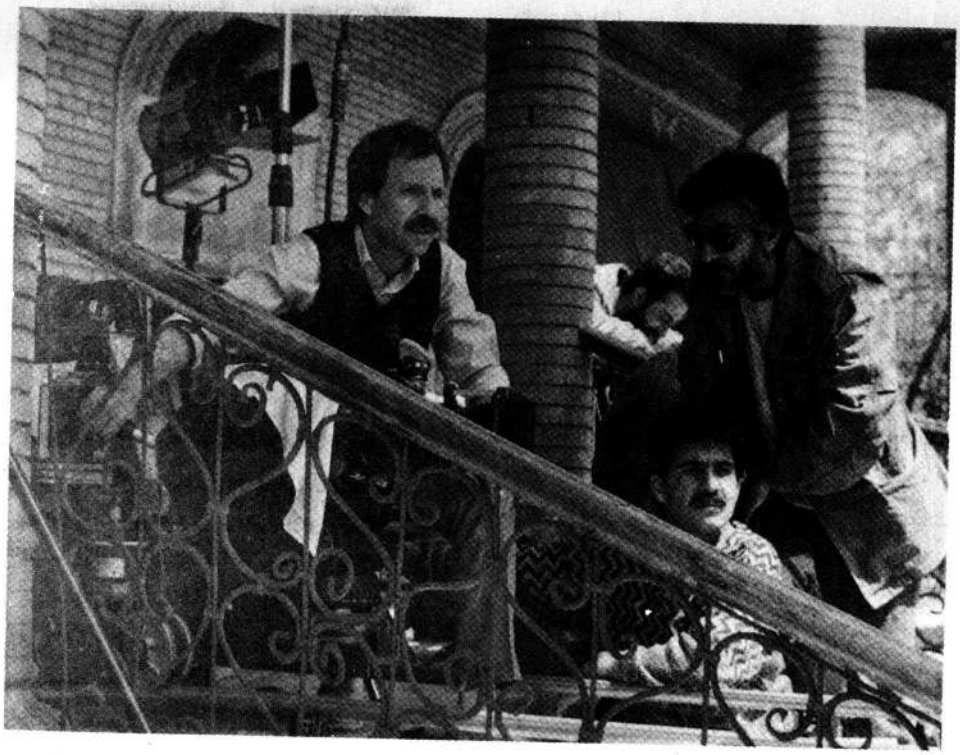
صحنه ۷و۸- پلان ۳۰- لنز ۴۰ میلیمتر- دیافراگم ۱۱- M.S (پورصمیمی) L.S (دیگران)

برای فیلمبرداری این پلان دوربین روی سه‌پایه مستقر می‌شود. زاویه دید نزدیک به نماهای قبلی است، پورصمیمی باید به سئوالی که از خارج کادر مطرح می‌شود، پاسخ دهد: «پس بقیه کجان؟»

پورصمیمی و دیگران که در حال رفتن هستند به طرف دوربین می‌چرخند. پورصمیمی می‌گوید: «بقیه از توی آستین خدمتگذار ظاهر می‌شوند»

همراه با حرکت بازیگران رفیعی‌جم حرکت کوچکی برای تصحیح کادر انجام می‌دهد.

غفاری یکی از صدابرداران فیلم، قبل از هر پلان فرستنده کوچکی را که به یک میکروفن H.F وصل است و در لباس پورصمیمی پنهان شده راه می‌اندازد. پرویز آبنار در مورد دلیل استفاده از



میکروفن H.F می‌گوید: «صدای این فیلم باید حال و هوای پنجاه سال پیش را داشته باشد که عملا با سروصدای این محیط که نزدیک خیابان قرار دارد انطباق ندارد، در نتیجه ما از این میکروفن که صدای محیط را کاهش می‌دهد و دیالوگها را واضح می‌گیرد استفاده می‌کنیم. میکروفون H.F بوسیله فرستنده و بدون سیم مورد استفاده قرار می‌گیرد« و بوسیله میکروفن »گان« تصحیح پرسپکتیو صدا و ضبط افکتها» انجام می‌شود.

فاصله‌ای کوتاه برای استراحت پیش می‌آید. چند نفر از عوامل فیلم به کندن برگهای گوچک سبزرنگی که در زمینه تصاویر دیده می‌شوند و با فضای زمستانی فیلم منافات دارد، می‌پردازند. رفیعی‌جم این عمل را اتالوناژ می‌نامد! که کریم مسیحی را یاد لابراتوار وراشهای فیلم و اتالوناژ می‌اندازد، بی‌آنکه به خاطر خستگی متوجه شوخی رفیعی‌جم شده باشد.

صحنه ۷و۸- پلان ۳۲- لنز ۵۰ میلیمتر- دیافراگم ۱۱- M.C.U (پورصمیمی) M.S (بقیه)

موقعیت تابش خورشید کمی فرق کرده است، نور رفلکتورها مجددا روی صورت بازیگران میزان می‌شود، صفحه‌ای از مقوای سفید برای بازتاب نور در نزدیکی صورت پورصمیمی قرار می‌گیرد و یک نورافکن آرک ضعیف‌تر هم در جهت مقابل روشن می‌شود.

این بار هم پورصمیمی رو به دوربین صحبت می‌کند و به صاحبان خانه (نیکو خردمند و داریوش ارجمند که فعلا حضور ندارند) پاسخ می‌دهد: «اون وقت با اجازه این حرفه رو ول می‌کنم می‌رم پشت بازار سید اسماعیل طبق زال‌زالک می‌گردونم»

بقیه بازیگران هم که پشت سر پورصمیمی قرار دارند، با حرکات صورت بازیهای ظریفی انجام می‌دهند.

حسن فارسی طراح صحنه و لباس فیلم زحمت فراوان برای بازسازی ساختمان و طراحی صحنه‌ها کشیده است. او در دانشکده هنرهای دراماتیک تحصیل کرده و در ایتالیا ادامه تحصیل داده است. در ایران، ایتالیا و سوئد به تجربه‌های زیادی در این رشته پرداخته است، از جمله فیلمهائی که وی در آنها کار کرده است:

مجموعه سمک عیار، چریکه تارا، سلندر، حاجی واشنگتن، بوعلی سینا، دستفروش (به عنوان طراح صحنه و لباس). کشتی می‌رود (فلینی) روزی روزگاری در آمریکا (سرجیو لئونه) زندگی جوزپه وردی (کاستلانی) نوستالژیا (تارکوفسکی) لاتراویتا Latraviata (زفیرلی) قلبها، نامه از سکوت (سودرکوئیت) به عنوان نقاش ظریف‌کار و زندگی پیانیست مشهور دانمارکی به عنوان گرافیست.

وی می‌گوید که تجربه‌های اصلی‌اش را در خارج در استودیوها و گروه‌های دکورساز و نقاشان ظریف‌کار کرده است و با پی‌گیری توانسته است خود را در سینمای خارج از کشور وارد کند:

«زمانی بود که در فیلم طراحی صحنه وجود نداشت. این فن با یکی دو کارگردان آغاز شد. به طور مشخص سریالها و فیلمهای تاریخی باعث شروع این کار در ایران شدند. تا امروز که می‌بینیم اکثر فیلمها طراح صحنه و لباس دارند، ولی جای افسوس دارد که افراد غیرمتخصصی که تجربه و تحصیلات این کار را ندارند در فیلمها به کار گرفته می شوند. به نظر من این شغل غیر از پشتوانه تحصیلی نیاز فراوانی به تجربه و پشتوانه علمی دارد.

قصه‌فیلم درباره خانواده‌ای‌است‌در حال پاشیده شدن، بنابراین من سعی کردم خانه پراثاثی آرایش نکنم و در موارد ضروری چیزی را جایی بگذارم و تا وقتی که به کار لطمه نخورد ترجیح می‌دهم ساده کار کنم، رنگ وسایل صحنه هم هماهنگ با هم انتخاب شده است و غیر از دو رنگ کرم و قهوه‌ای و بازی در تنالیته قهوه‌ای رنگ دیگری نداریم.

صحنه ۱۰- پلان ۲- لنز ۲۰ میلیمتر- L.S (P.O.V)

همان ماشین فورد سیاه‌رنگ کروکی‌دارشماره ۳۶۸۹ ـ که در ابتدا ذکرش رفت‌بطرف‌در ورودی هل داده می‌شود، شن‌ریزی سطح زمین مناسب حرکت ماشین نیست. مقداری تخته و نوپان برای هموار کردن مسیر بر روی شنها گذاشته می‌شود.

دوربین روی سه‌پایه کوتاه داخل ماشین مستقر می‌شود، قرار است به خاطر تکانهای شدید موتور ماشین چند نفر ماشین خاموش را هل بدهند. در ابتدای آلاچیق مقدار برگ خشک، آتش زده می‌شود و نورافکن آرک از پشت به دود آن می‌تابد. همه عوامل مشغول آتش زدن برگ خشک و کاه در گوشه و کنار حیاط می‌شوند و از دستگاه دودساز ساخت ایران هم کمک می‌گیرند. دود سفید کم‌کم حیاط را می‌پوشاند. از زاویه دوربین که نگاه می‌کنم. ساختمان مرموز و وهم‌آور به نظر می‌آید.

دوربین از دید زن تازه‌وارد که داخل ماشین نشسته است وارد خانه می‌شود. عصر است و کار فیلمبرداری به پایان می‌رسد.

در راه بازگشت یادم می‌آید که نپرسیده‌ام ماشین فورد سیاه‌رنگ کروکی‌دار شماره ۳۶۸۹ ـ را از کجا آورده‌اند؟

بر پرده سینماهای تهران

نوروز امسال، سینماها با چهار فیلم اصلی در گروه فیلمهای ایرانی روبرو بودند. فیلم «الماس بنفش» (ساخته رحیمی‌پور)، «زیر بامهای شهر» (ساخته اصغر هاشمی)، «پرواز پنجم ژوئن» (ساخته علیرضا سمیع‌آذر) و «دخترم سحر» (ساخته مجید قاریزاده). هر چهار فیلم از گروه‌بندی «ب» برخوردار بودند.

بر پرده سینما «آزادی» فیلم «دخترم سحر» قرار گرفته بود. از ۲۳ اسفند تا ۲۵ فروردین این فیلم- تنها در سینما آزادی- یک میلیون و سیصد هزار تومان فروش داشت. «وزیری» مدیرعامل موسسه خدمات سینمایی بنیاد مستضعفان که سرپرستی سینماهای این بنیاد- و از جمله سینماهای مهم «آزادی»، «شهرقصه»، «آفریقا»، «استقلال»، «سپیده» و... را به عهده دارد، دلایل فروش نسبتا قابل توجه این فیلم را چنین عنوان کرد: فیلم«دخترم سحر» علیرغم اینکه انتظار نمی‌رفت اما فروش خوبی را بدست آورد. چند دلیل عمده داشت« تیزر خوب و جذاب، و جذب تماشاچیان برگشت‌خورده سینما «شهرقصه» با توجه به فروش بالای فیلم «زیر بامهای شهر» و کوچک بودن سینما شهرقصه تماشاگران برگشتی این فیلم به تماشای فیلم «دخترم سحر» می‌رفتند. یک شانس دیگر این فیلم تصادم ماه رمضان و ایام نوروز بود که اتفاقا به نفع این فیلم تمام شد. بازگشت خانواده‌ها از مسافرت و کم شدن مراسم نوروزی گروهی از خانواده‌ها را به سینما کشاند، به همین دلیل «دخترم سحر» فروش نسبتا خوبی را پس از آغاز ماه مبارک رمضان پیدا کرد.

سینما «شهر قصه» نیز فروش فوق‌العاده خوبی داشت. با وجود سالن کوچک این سینما در مدت یکماه اکران «زیر بامهای شهر» میزانی معادل یک میلیون و دویست و پنجاه هزار تومان از فروش هشت میلیونی «زیر بامهای شهر» را به خود اختصاص داد.

مادرمورد ایجاد تعادل در این دو سینما محاسبات درستی را بعمل آوردیم، فیلم «زیر بامهای شهر» تمام سینما شهرقصه را پر کرد و برگشتی این فیلم به سینما آزادی رفتند، اما اگر محاسبه معکوس می‌شد ما تعدادی از تماشاگران دو سینما را از دست می‌دادیم. وزیری اظهار داشت: این امر نشان می‌دهد که اگر انتخاب فیلم توسط سالن صورت بگیرد معمولا فروش درست‌تر انجام می‌شود. تماشاگران «زیر بامهای شهر» اکثرا جوانها بودند که تک‌بلیط می‌گرفتند. شاید جاذبه این فیلم را بتوان بدلیل توجه به مسئله مسکن، مشکل ازدواج، فضای کمدی فیلم و وجود «علیرضا خمسه» در فیلم دانست. تماشاگر در سالن فضای شادی را می‌گرفت و فیلم موفق می‌شد او را بخنداند.

از نکات قابل‌توجه در نمایش فیلمهای نوروزی سینما افزایش همزمان قیمت بلیط فیلمها با ایام نوروز بود. افزایش حداکثر قیمت به ۲۵۰ ریال در درجه‌بندیهای «الف»، «ب»، «ج» و «د» و «مطلوب»،«نیمه‌مطلوب» و «معمولی» که ماتریس پیچیده‌ای را تشکیل داده است تاثیر خاصی بر فروش فیلمها- هنوز- نداشته است. «وزیری» مدیرعامل موسسه خدمات سینمایی اظهار داشت که افزایش بلیط برای این فیلمها چندان مناسب نیست. باید میان کیفیت و ارزش فیلم با افزایش قیمت بلیط رابطه درست‌تری وجود داشته باشد.

سینما «آفریقا» فروش بسیار خوبی در ایام نوروز داشت. فیلم «پرواز پنجم ژوئن» که بالاترین فروش نوروز را بدست آورد تنها در این سینما یک میلیون و چهارصد هزار تومان فروخت. تناسب فیلم با سینما و عوامل دیگر عمده‌ترین عوامل فروش بالای فیلم بودند. پس از بازگشت مسافرین نوروزی و آغاز ماه مبارک رمضان فروش این فیلم بالا رفت و این عمدتا به دلیل شلوغی شهر تهران بود. در حالیکه بطور معمول و خارج از ماه مبارک رمضان این فیلم می‌توانست فروش بهتری داشته باشد. در مجموع آغاز ماه رمضان تنها در مورد «دخترم سحر» اثر مثبت داشت. فیلم «پرواز پنجم ژوئن» تماشاگر تک‌بلیطی را عمدتا جذب میکرد.

سینما «استقلال» نیز با هشتصد و پنجاه هزار تومان فیلم «زیر بامهای شهر» را بر پرده خود داشت.

در گروه فیلمهای خارجی فیلم «٦٧ روز» در سینماهای «سپیده»، «انقلاب»، «شاهد»، «المپیا» و «ادئون» نمایش داده شد. فیلم مذکور حدود یک میلیون و صد هزار تومان فروش را بدست آورد. از اواسط فروردین گروه سینمایی فوق فیلم «عملیات سری» را بر پرده داشتند که این فیلم تا عید فطر بنمایش درآمده و از فروش خوبی برخوردار بوده است.

فیلم «کوهستان آبی» ساخته «الدرشنگدیا» تنها فیلم هنری تهران در سینما عصر جدید نمایش داده شد و پانصد و هفتاد هزار تومان فروخت. این فیلم فروش مطلوبی نداشت و نسبت به فیلم سابق سینما عصر جدید- «مادر کرول و پسرانش»- صندلیهای خالی بیشتری در انتظار فیلم بود. در سالن عصر جدید-۲ نیز فیلم «باشو غریبه کوچک» مطابق معمول از فروش خوبی برخوردار بود.

در مجموع فروش سینماها در ایام نوروز از وضعیت مطلوبی برخوردار نبود. اکثر دست‌اندرکاران اقتصاد سینمای کشور معتقدند که امسال بحرانی‌ترین سال فروش سینمای ایران خواهد بود.

جدول فروش فیلمهای سینما- در تهران

پرواز پنجم ژوئن	۹۰ر۰۰۰ ریال
زیر بامهای شهر	۸۱ر۰۰۰ ریال
الماس بنفش	٤۷ر۰۰۰ ریال
دخترم سحر	٦۳ر۰۰۰ ریال
٦۷ روز	۱۱ر۰۰۰ ریال
کوهستان آبی	۵ر۸۰۰ ریال
عملیات سری	ـــــ
وروجک و استاد نجار	ـــــ

یادداشت فیلم

جسارت ستایش‌انگیز

زیر بامهای شهر
ساخته اصغر هاشمی

اولین جنبه‌ی مثبت «زیر بامها...» جسارتی است که در طرح فیلمنامه‌ی آن وجود دارد و آن قدم گذاشتن به حیطه‌ی موضوعی است که طی ده سال گذشته، همه‌ـ از فیلمنامه‌نویس و فیلمساز بگیر، تا هیئت تصویب و دیگران‌ـ از آن وحشت داشته‌اند، و آن موقعیت «تنگنا» برای شخصیت‌های داستان است. تنگنایی که اتفاقا در پرداخت نویسنده و کارگردان هم خوب از کار درآمده و موفق است. بگذریم که کارگردان جایی گفته است در ساخت این فیلم به «نوع» مورد علاقه‌اش، یعنی «کمدی‌های ایتالیایی» نظر داشته. که البته شلوغی فضا و پرگفتگو بودن فیلمنامه، شباهتکی‌ـ خواه‌ناخواه‌ـ با آن «نوع» پیش چشم می‌آورد. اما مشکل اصلی در این است که فیلم به رغم آنچه فیلمساز گفته و یا تبلیغات و آفیش و پوستر سر در سینما می‌گوید، اصلا «کمدی» نیست. این به جای خود، که چاشنی طنز می‌تواند کمک زیادی به تحمل‌پذیر کردن طعم تلخ یک مضمون انتقادی بکند. اما مسئله اینجاست که در این فیلم خاص، شبکه‌ی شوخی‌ها، چیزی تنیده در بافت قصه، و در کنار آن، یا مثلا یاری‌دهنده به آن، نیست. شوخی‌ها اغلب «مزه»هایی هستند که هر از گاه، قصه در گوشه‌ای متوقف می‌شود، و ما برای چند ثانیه ناچاریم از آنها «محظوظ» شویم. مثل شوخی خودنویس، و جوهری که روی کاغذ آن آقای دفتردار‌ـ در اوایل فیلم‌ـ می‌پاشد، یا آن دانش‌آموز که بلاتکلیف، زبانش را به انتظار دستور معلم، بیرون دهانش نگه می‌دارد. این قطعات، که تازه از شوخی‌های موفق فیلم هستند، هم، همچنان در حیطه‌ی «تکه‌های بامزه» باقی می‌مانند، و هرگز به محدوده‌ی «موقعیت کمیک» که مثلا در کمدی‌های خوب ایتالیایی شاهدیم، راه نمی‌یابند. بقیه‌ی «مزه»های فیلم، از قبیل آب پاشیدن به «رامین»با شلنگ، یا شکلک درآوردن‌های او در برخورد با تجمل منزل خانم تاجبخش، یا پونزی که به پایش فرو می‌رود و بعد گفتگوی خنک در باره‌ی «میخ طویله» و... هم اصلا شوخی نیستند. اگر هم قراربوده‌از ترکیب این «مزه»ها با عصبیت حاکم بر فضای فیلم‌ـ بویژه در صحنه‌هایی که «آقای گلدوست» حضور دارد‌ـ «کمدی سیاه» یا «طنز تلخ» حاصل شود، فیلمساز بی‌گمان راه ترکستان پیموده و چنان معجون ایده‌آلی از کار درنیامده است. در عوض همین بلاتکلیفی بین فضای عصبی و لحظه‌های خنده‌دار باعث شده که اغلب بازی‌ها هم در لحظه‌های ترکیب این دو، از دست بروند و هر بار به افراط در یکی از جنبه‌ها بینجامد. تا جایی که بازی برخی از بازیگران‌ـ مثل «عاطفه رضوی» که پیش از این تجربه‌ی موفقی در «آنسوی آتش» داشت‌ـ به کلی از دست می‌رود. دلیل اینکه خانواده‌ی گلدوست هم گاهی با لهجه و گاه بی‌لهجه حرف می‌زنند، معلوم نیست، اما، و بهرحال، این قضیه، تاثیر بدی روی بیان «مهوش افشارپناه» می‌گذارد. و در کل، بهترین بازی فیلم متعلق به «جمشید اسماعیل‌خانی» می‌ماند در نقش «گلدوست» که اتفاقا یکی از ملموس‌ترین آدمهای قصه هم هست. هر چند در صحنه‌ی آشتی‌کنان شبانه‌ی «اسد» و «گلدوست» در کنار دکه، او هم تا لب پرتگاه شعار دادن به نفع موضوع پرطرفدار «بازگشت به روستا» می‌رود. خود این صحنه و شام خوردن بعدش، اما، یکی از دلنشین‌ترین صحنه‌های فیلم است، و ضمنا آشتی‌کنان و همدردی «آقای حکمتی» و «آقارحیم» در فیلم «رگبار» را در خاطر زنده می‌کند.

اصغر هاشمی را می‌ستائیم. به خاطر جسارتش در فتح باب مبارکی که، با فقدان «پایان خوش» قابل «تنگنا»وار فیلمنامه را موفق به منزل می‌رساند، و به خاطر گام مثبتی که نسبت به فیلم اولش برداشته است.

حمید امجد

پرواز پنجم ژوئن

دوباره مضمون خوبی در سینمای ایران حرام شده است/ یک فیلم پلیسی- حادثه‌ای با ضرباهنگ آثار خانوادگی یا عرفانی/ بالاخره شعارها را باید داد، از کسی که کم نمی‌شود/ فیلم تصویر پررو و زیاده‌خواهی از روزنامه‌خوانان ایرانی ارائه می‌کند/ سرعت فیلم که کم بشود مردم حتما احساس دلهره یا انتظار می‌کنند: دلهره از چه؟ و انتظار برای چه؟/ زیرزمین «انجمن فلسفه» به عنوان محل صحنه‌های بسته کم‌کم دارد محل ثابت فیلمبرداری برای فیلم‌های ایرانی می‌شود/ «رجوع به گذشته»: پیچیدگی بی‌فایده در یک کار حادثه‌ای/ در «رجوع به گذشته» دوم یکباره برمی‌گردیم به منشاء «رجوع به گذشته» اول/ تدوین آشفته که بیشتر ناشی از فیلمنامه آشفته و کارگردانی آشفته است/ تعبیر «تدوین موازی» برای کارگردان امری مجهول و غریب بوده است/ شهر مجهول آقای اتابکی به تائید تکرار صحنه فرود آمدن هواپیمای TWA همان شهر آقای «منصور» است/ اتمام ماجرای هواپیماربایی و اقدامات کمیسر پلیس بین‌المللی، به دلیل کم آوردن فیلمنامه و بدون هیچ دلیلی- حتی دلیل موهوم- کنار هم چسبیده شده‌اند/ اگر قرار بود موسیقی فیلم انتخابی باشد، آشپز از نامناسب‌ترین مواد موجود استفاده کرده است./ در زمانی که کمیسر با شاهد ماجرا مشغول گفتگو است و مسافران به ایران بازگشته‌اند فیلمنامه برای جدی کردن مسئله در ذهن تماشاگر اذعان می‌دارد که به هیچ شاهدی دسترسی نیست/ سنگ بنای اولین کار کج گذاشته شده است.

کوهستان آبی

مثل اینکه نام اصلی فیلم که در گفتگوها نیز همینطور تکرار می‌شود «کوههای آبی» باشد/ فیلمی کسالت‌آور از یک سینمای کسالت‌آور، با این تفاوت که این بار خود فیلم در فرم اقتضای کسالت‌آوری را دارد: موضوع فیلم شرایط کسالت‌آور یک محیط اداری و تکرارها و تکرارهاست/ فیلم مانند همه آثار اجتماعی و سیاسی بلوک شرق و جهان سوم پر است از نماد: خراب شدن اداره توسط تونل زیرزمینی مترو نماد فروپاشیدگی نظام اداری، تقابل رئیس اداره با موتوربال یا قضیه مترو نماد اینکه این اداره در دنیای جدید جایی ندارد، پیله کردن یکی از کارمندان به تابلوی بالای سرش نماد پوچی و بی‌محتوایی کار اداری و در نتیجه آویختن به مسائل جزئی و کم‌اهمیت، ارتباطات منقطع و مقطع نویسنده با خانم تازه‌کار، نماد اینکه در محیط اداری روابط انسانی قابل تعمیق نیستند، خرابی آسانسور نماد اینکه این اداره از اول مندرس بوده است و اصولا نظام دولتی نشر یا رسانه‌ها ناموفق است و.../ نکته فنی و جالب توجه فیلم آنکه دوربین تا لحظه تخریب از اداره بیرون نمی‌رود و تحولات درخت انگور نمایانگر تغییر فصل‌هاست / بافت فیلم ناهمخوان است: فیلم در آغاز جدی است اما در پایان به کمدی‌های بزن‌وبرو نزدیک می‌شود/ در فیلم هیچکس کار نمی‌کند و همه ادای کار کردن را درمی‌آورند حتی خود نویسنده نیز مانند دیگران مجموعه شعر را به سرعت به گردن دیگری می‌اندازد/ شخصیت جالب فیلم کارگر اداره است که به جای همه مطالعه می‌کند و اشتیاقی پایان‌ناپذیر به مطالعه دارد: هیچکس در جای خود نیست که این امر هم اقتضای بافت و حکومت دولت بر همه امور است.

۶۷ روز

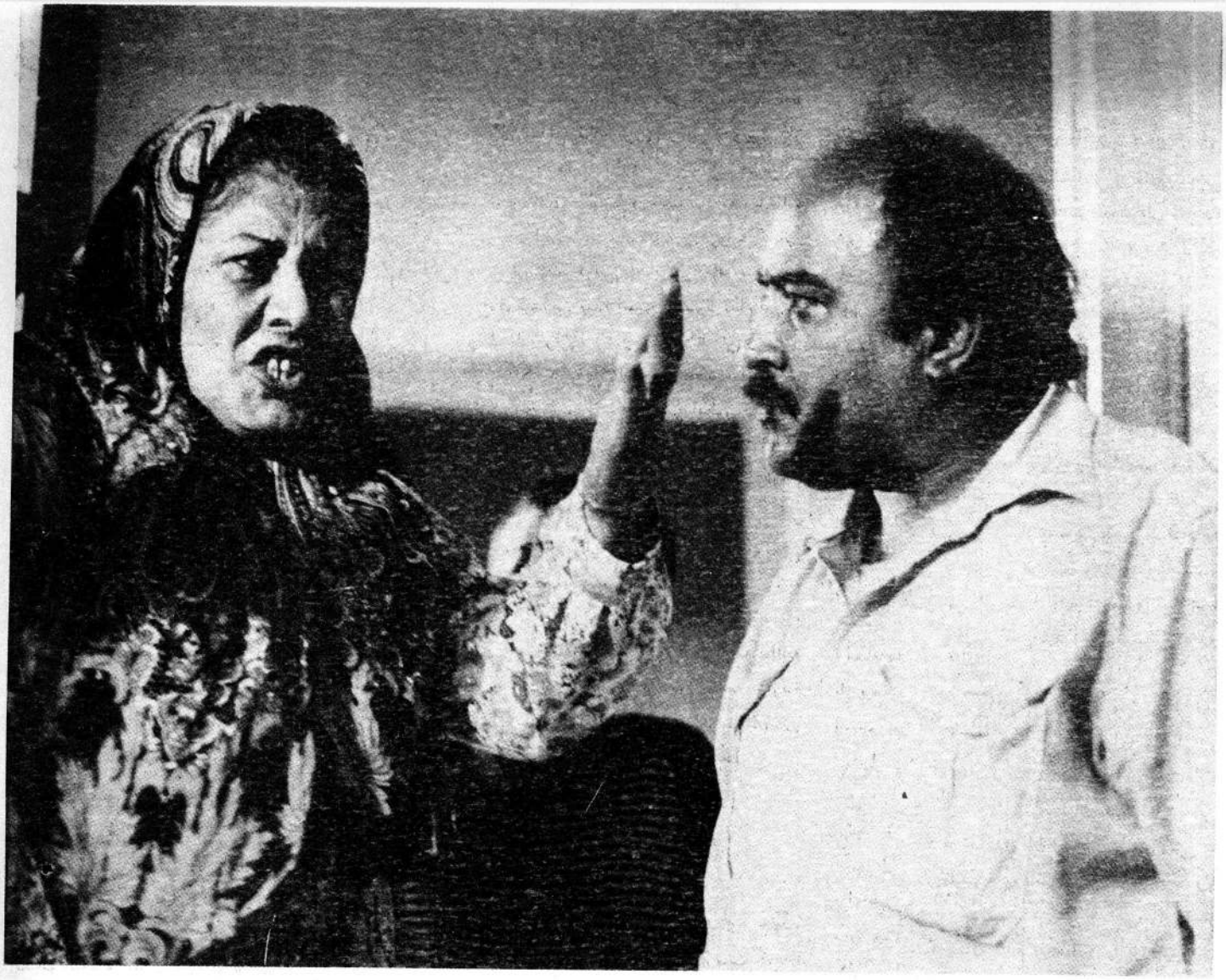
فیلمی دیگر از مجموعه بی‌انتهای جنگ پارتیزان‌ها و نیروهای اشنالگر نازی/ درست کردن صحنه‌های تیر و تفنگ فیلم چندان کار مشکلی نبوده است/ فیلم اگر با ادعای مستند ساخته و نمایش داده می‌شد قابل هضم‌تر بود/ در ایران، ما چه نیازی به تماشای بی‌نهایت فیلم پارتیزانی داریم؟ مخصوصا در شرایط حاضر که جنگ پایان یافته است/ نمایش نوروزی فیلم چه وجهی داشته است؟ لابد در دیدوبازدیدهای عید نباید یادمان برود که می‌توان به جای روبوسی کتک‌کاری هم کرد.

دخترم، سحر

فقر + یک مسئله تاثرانگیز دیگر (معلولیت بچه) = بدبختی به توان ۲ = گریه حضار + سرپا ایستادن فیلمنامه (عامل تضاد فیلمنامه، دو عامل بدبختی همراه است)/ فیلمنامه با این دو عامل پر نمی‌شود = یک جشن تولد و مقدمات آن و یک نمایش برای بچه‌ها و بازی پدر در آن، قرار است زمان فیلمنامه را به یک ساعت و ۲۰ دقیقه برساند/ بازی موثر آقای کامبیز روشن‌روان در فیلم که مثل بازی ایشان در فیلم‌های دیگر ایرانی است/ در فیلم‌های خانوادگی ایرانی مشکل می‌شود کسانی غیر از نعمت‌الله گرجی و مهری ودادیان را برای نقش پدر و مادر یافت/ بچه‌ها صبح که به مدسه می‌روند، شب به خانه می‌رسند/ «مسعود»خان در دو رستوران یا کافه با دو جور شکل و شمایل در آن واحد، کار می‌کند/ در ایران بچه‌ها قبل از سن شش سالگی به مدرسه می‌روند/ در پاییز و اوائل آن که مدارس تازه آغاز شده معلوم می‌شود که شاگرد ممتاز در کلاسهای مختلف چه کسانی هستند/ در تئاتر امروز ایران دکور را پیش از تمرین بازیگران می‌سازند/ پدر خانواده بدون هیچ دلیلی پیش پدرزن و باجناق می‌رود، فقط برای اینکه آنها به او پیشنهاد پول کنند و او با عصبانیت رد کند/ مثل همه فیلمنامه‌ها یک اتفاق الکی باید بیفتد (ملاقات عاطفه با دوست دختر تحصیل‌کرده در فرنگ) که معلوم نیست در فیلم چه‌کاره است و چه باید بکند./ اتومبیل پیکان سرپا که مدل آن هم چندان پایین نیست را در سال ۱۳۶۸ باید خیلی ارزان فروخت تا مشکلات مالی پدر حل نشود و همچنان بدبخت بماند و بخاطر بدبختی با زن و بچه‌اش بدرفتاری کند/ برای رفتن از محله قدیمی به موزه هنرهای معاصر باید یک سری هم به اتوبان پارک‌وی زد/ فیلم هم در کارگردانی و هم در فیلمنامه، نسبت به «پدربزرگ» و «سرزمین آرزوها» گامی به عقب است.

زیر بامهای شهر

موضوعی مناسب زمان حال و پریننده در طبقه متوسط یعنی اکثریت جامعه/ دوباره بدبختی دستمایه آثار سینمایی شده است: سینمای ایران از بدبختی روزی می‌خورد/ فیلم مخاطبین را راضی از سینما بدر می‌کند/ جمشید اسماعیل‌خانی بازی خوب و درخشانی ارائه می‌کند و لحظاتی موثر می‌آفریند/ «زیر بامهای شهر» سینمای متوسط و معمولی است، سینمای متوسط و معمولی اقتصاد سینمای ایران را نجات می‌دهد/ عروسی یا جشن تولد جزء لاینفک سینمای خانوادگی و اجتماعی است: مثل اینکه برای ایرانی هیچ اتفاقی مهم در زندگیش نمی‌افتد بجز

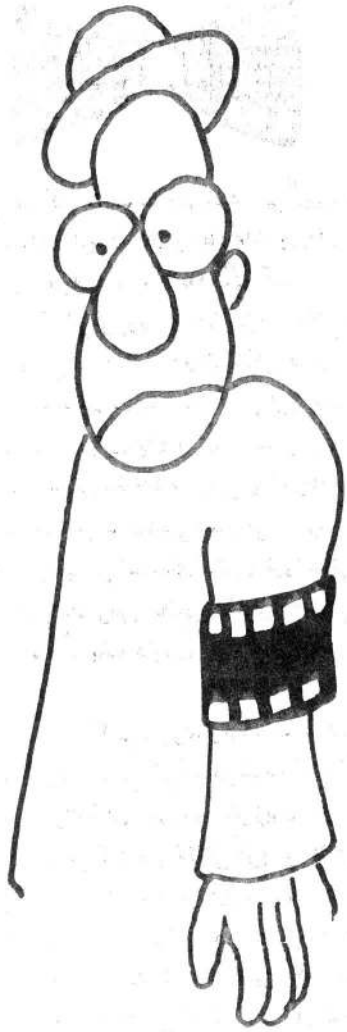


عروسی (شاید هم این نکته حقیقت داشته باشد)/ «روزهای انتظار» فیلم ساده و روانی بود اما با گیشه رابطه خوبی پیدا نکرد اما «زیر بامهای شهر» سادگی کمتری دارد ولی از حیث گیشه موفق‌تر/ علیرضا خمسه در فیلم هیچ جایگاهی ندارد و برادر جناب معلم هر کسی می‌توانست‌باشد.اما خمسه قرار است موفقیت تجاری فیلم را تقویت کند/ حرکات و حالات خمسه همانست که در «لنگرگاه» یا «روز باشکوه»/ فیلم لحظاتی کمدی (آب‌پاشی به برادر داماد) و فانتزی (عروس در ترمینال جنوب) است و مثل اینکه می‌خواسته تماما چنین باشد، اما زبان فیلم چندگانه است خبری نیست (به دلیل صحنه آخر در حلبی‌آباد) و فانتزی هم نیست/ واقعگرایی «روزهای انتظار» در لحظاتی خود را نشان می‌دهد اما سینمای خانوادگی و کمدی آن واقعگرایی را می بلعد.

الماس بنفش

حرکت می‌کنیم، مشکل پیش می‌آید، بعضی‌ها مست می‌شوند، قربان پیش می‌تازد، در جنگ پیروز می‌شویم/ نامزدی، عروسی، به دنیا آمدن بچه، عکس افراد خانواده (روی‌هم‌رفته دنیا) به علاوه عبادت‌های سخت، و مزه‌پراکنی، چاشنی فیلم هستند/ هر کس نماز شب بخواند و آدم ساده‌ای باشد شهید می‌شود، در ضمن آدمهای ساده چاق و تپلی هستند/ داستان یا اسطوره کربلا با اجزاء و شرایط خود، زیباست ولی هر اثری که از روی آن نسخه‌برداری شود لزوما زیبا نیست/ نمادهای پیش‌پاافتاده و صدها بار مصرف‌شده (اسامی حسین و قاسم و مسلم و ابوالفضل، آزاد کردن حسین لشکریان را شب عاشورا و اعلام آمادگی همه که البته در اصل ماجرا این چنین نبوده، شهادت حسین و یاران و...) بدون هیچ زیبائی یا طرحی تازه دوباره مصرف می‌شوند/ داستان یا اسطوره کربلا را بگذاریم به همان زیبایی اولیه‌اش بماند، حداقل این یکی را خراب نکنیم/ لحظاتی زیبا که فیلمبردار، و فقط فیلمبردار می‌آفریند/ می‌رویم که فیلم بسازیم و همچنان مواد خام را مصرف کنیم که می‌رویم و می‌کنیم.

نقد منتقدین



منتقدین اعم از منتقدین اجتماعی، سیاسی، هنری و ادبی کارشان بیش از تحلیل و بررسی، خرده‌گیری است و اگر همه کار منتقد را خرده‌گیری ندانیم باز خرده‌گیری جزء کارشان است. این گروه گاه بدجوری به پروپای اهل بخیه (در هر رسته و رشته) می‌پیچند اما باور کنید که در وجود عموم آنها چیز ناراحت کننده‌ای نیست. ایشان از کبوتر خانگی رام‌تر و از حیوانات اهلی بی‌آزارترند فقط شنونده باید عاقل باشد و سخن آنها را به چیزی نگیرد که معمولا هم نمی‌گیرد و می‌تواند نگیرد.

ولی اینکه این جماعت در هر صنف و گروه نسبت به خود شخصی و خود جمعی‌شان تا این اندازه باگذشت و «بی‌آزارند» تا اندازه‌ای ناراحت کننده است.

نه خیال کنید که نویسنده که هم نقد سیاسی نوشته، هم نقد اجتماعی و هم گاه نقد سینمائی! آدم شجاعی است که از خود انتقاد می‌کند یا کمی از ته‌مانده‌های اصول عقلانی غیرجزمی در رگ و ریشه‌اش پی دوانده یا هست یا به سنت نقادی ایمان دارد. آنچه می‌آید همه‌اش هوس است و بس، درست عین هوسی که یک منتقد را بنوشتن وا می‌دارد و همان اندازه که آن هوس می‌تواند اصیل و ارزشمند یا سبک و مبتذل باشد این «انتقاد از خود» به سبک تشکیلات آهنین یا نیمه‌آهنین هم می‌تواند اصیل یا مبتذل باشد.

نخستین مشکل من منتقد و دیگر منتقدین (با کمی قیاس به نفس) اینست که بی‌صلاحیت هستیم. کم می‌دانیم و کم می‌خوانیم و کم می‌بینیم، شاید هم با این گمان که اصلا خبری نیست و اتفاقی نمی‌افتد یا نیفتاده که من در جریان آن باشم تا بودن و نبودن و دانستن و ندانستن با هم فرقی داشته باشد. البته به گوشمان رسیده است که سینما، تئاتر، دانش سیاست، دانش اجتماع و حرف و شاخه‌های مختلفه آن در ممالک غربیه به صورت تخصص درآمده‌اند اما باز این دغدغه هست که آنها نیز در اوایل کار متخصص و غیرمتخصص سرشان نمی‌شده است. هر کس از ننه‌اش قهر می‌کرده یا دانشمند علوم سیاسی و اجتماعی یا هنرمند و ادیب می‌شده یا منتقد این حوزه‌ها. (در مورد سینما رک. به فیلم سینمای پنج‌سنتی یا نیکل ادئون اثر پیتر باگدانوویچ) آخرین حد تخصص هم گاهی به نظر چنین می‌آید که اگر منتقد سیاسی یا اجتماعی است روزنامه بخواند (اگر پیدا بشود و اگر چیزی برای خواندن داشته باشد) و اگر منتقد سینما و تئاتر و ادبیات است فیلم زیاد ببیند، تئاتر زیاد برود یا داستان و شعر زیاد بخواند که البته در ایران با این همه امکاناتی که در جامعه هست همه منتقدین ما در هر حوزه همه این کارها را می‌کنند.

عامل دیگری که این بی‌صلاحیتی را برای منتقد توجیه می‌کند همانا عدم امکان نان خوردن (به معنای دقیق کلمه: «نان» خوردن) از طریق پیشه منتقدی است. در ایران کسی نمی‌تواند پیشه اصلی خویش را نقد سیاسی و اجتماعی، نقد فیلم، نقد ادبی یا نقد تئاتر قرار دهد. درست است که من منتقد می‌دانم که منتقدی شغل تمام‌وقت است اما چه کنیم که نمی‌شود.

منتقد فیلم بودن نیازمند آگاهی از نظریه‌های سینمائی است، باید کمی روانشناسی و جامعه‌شناسی بدانی، تنت به تن فلاسفه یا فیلسوف‌مشربان خورده باشد، در جریان مسائل روز باشی، اطلاعات نظری سیاسی می‌خواهد باید با شعر و تئاتر و داستان و دیگر شاخه‌های ادبیات و هنر کشور خودت و دیگر کشورها کمی آشنایی داشته باشی و هر روز خودت را روزآمد کنی، دست کم با یک زبان اروپائی باید آشنا باشی، تاریخ سینما هم از حیث دیدن فیلم‌ها و هم از حیث طبقه‌بندی و تحلیل دوره‌های مختلف آن در مشقت باشد والخ

در مورد نقد تئاتر و ادبیات هم همین حرف‌ها را با توجه به مورد خودش می‌توان زد، نقد سیاست و اجتماع هم دانش تاریخی، اقتصادی، روانشناختی، جامعه‌شناختی و فلسفی می‌طلبد (به تناسب رشته‌ها و حوزه‌های خاص آنها).

اما دانش و آگاهی و فرهنگ و شعور و همه اینها نیاز به فراهم بودن حداقلی برای زندگی و بدنبال آن فراغت و فرصت دارد. اما این مقدمات فراهم نیست. آب دریا را می‌توان بلعید اما در این ملک فقط باید به چشیدن آن اکتفا کنی. و وقتی بنا بر اکتفا و دون‌همتی‌های ناشی از آن شد دیگر راه «من منتقد» باز می‌شود که هر چه می‌شود کمتر بدانم و بیشتر چماق عدم امکانات را بر سروروی خلائق بکوبم که «ببینید اگر من چیزی و حرف‌حسابی تحویل شما نمی‌دهم مشکل اصلا و ابدا از من نیست همه از جو و فضا و شرایط کلی کشور است. و همینطور و همینطور...». تا آنجا که «من منتقد» دیگری حتی به مجلات و روزنامه‌های موجود و در دسترس و کتب به فارسی درآمده و حتی فیلم‌ها و تئاترهای ایرانی ماهها بر صحنه‌مانده و فیلم‌هایی که از تلویزیون نیز پخش می‌شود توجهی نمی‌کند: مسابقه در تنبلی.

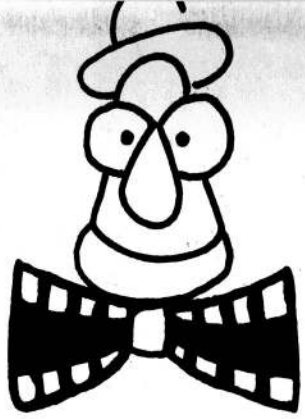
مشکل دوم که باید آنرا در حضور همه بزرگان و آشکارا اعتراف کرد نوعی بیماری است. تعجب نکنید! راحت‌تر بگویم منتقد جماعت یک چیزی‌اش می‌شود، حالش خراب است و جنسش کمی خرده‌شیشه دارد. به اصطلاح علم روانشناسی و روانشناسی اجتماعی نابهنجار است و با آدم‌های بهنجار تفاوت دارد. اگر اینطور نبود که اصولا در این روزگار به سراغ نوشتن نمی‌رفت. امروزه

روزگار با خیلی کارهای دیگر امورات آدم راحت‌تر می‌گذرد. شان اجتماعی چندانی هم که ندارد. به همین دلیل برای تفسیر و توجیه اینکه این جماعت چرا اینکار را می‌کنند، آنهم با آن همه دردسر از سوی اوست و دشمن باید به سراغ عنصر خرده‌شیشه یا «بیماری فرهنگی» رفت.

مشکل سوم تضاد در پیشه‌های یک منتقد است. علل این چندپیشگی بر همه اهالی مملکت واضح و مبرهن است و نیازی به ذکر آن نیست. اما اگر این چندپیشگی در چند حوزه مربوط به هم باشد باز افت کار زیاد نمی‌شود و تجربیات هر یک از این پیشه‌ها بر کیفیت کار در پیشه دیگر می‌افزاید. مثلا اگر شما هم قصه بنویسید، هم نقد اجتماعی بنویسید و هم نقد فیلم یا تئاتر اینها را می‌توان کمی جفت‌وجور کرد و رابطه‌ای میانشان قائل شد. یا اگر شما کارشناس اقتصادی فلان وزارت‌خانه باشید یا فیلسوف و نقد سیاسی بنویسید می‌توان قضیه را راست‌وریس کرد، اما چه کنیم با کسانی که از یک طرف معلمند، مترجمند، مهندسند، حسابدارند، فلسفی‌نویسند و گاه صافکار اتومبیل یا تاجر لباس‌اند و از طرف دیگر نقاد فیلم، یا کسانی که از یک سو دانشجوی الهیات هستند، فیزیکدان یا بایگانند و نقد اقتصادی می‌نویسند. طبیعی است که این نوع چندپیشگی نمی‌گذارد منتقد کارش، حساب و کتاب و ذهنش، انتظام پیدا کند.

منتقد جماعت (البته جوانترهایشان) یک کمی آنارشیست هم هستند. «مصالح» را در نظر نمی‌گیرند. توجه ندارند که حرفهایشان (همان حرفهایی که معمولا عمق چندانی هم ندارد) چه اثری می‌تواند داشته باشد. این جماعت گاه در کارها اخلال می‌کنند. با نظم موجود (اگر نظمی در کار باشد) و حساب و کتاب‌های فعلی در سیاست و اجتماع و سینما و تئاتر و شعر و داستان و... مخالفند و بالاخره مسئولیت سرشان نمی‌شود. چون پیشفرض مسئولیت‌پذیری آنست که آدم اهل مصلحت‌اندیشی باشد. تعجب من از اینجاست که این جماعت با همه ناشایستگی‌ها و نادانی‌هایشان چگونه می‌توانند گاه سد راه شوند و نقش بازدارنده و مخل داشته باشند!

این جماعت کمی هم بی‌عرضه تشریف دارند. به شما برنخورد، خودم را می‌گویم. کسی که می‌نویسد عرضه کارهای دیگر را ندارد وگرنه نویسنده نمی‌شد. این همه شغل آبرودار در جامعه وجود دارد. تازه بسیاری از این جماعت شغل آبرودار هم دارند و باز می‌آیند و قلم‌زنی می‌کنند.



نوشتن که کار محسوب نمی‌شود. می‌گویید نه، به شان اجتماعی نویسندگان و مطبوعات‌چی‌ها و نیز به حق‌التحریر مجلات و روزنامه‌ها نگاه کنید.

آرمانگرایی و رویایی بودن جزء صفات عدیده منفی منتقدین است. به آدم آرمانگرا هر چه بدهی می‌گوید: «بو می‌دهد» حتی اگر این چیز برای منتقد سینما «پاییزان» یا «جدال در تالسوکی»، برای منتقد تئاتر «دیر مکافات» وطنی یا اجراهای بسیار ضعیف آثار خوب نمایشی خارجی و برای منتقد اجتماعی و سیاسی فسادهای مالی و ثروتمندتر شدن ثروتمندان یا بالا رفتن سطح بزهکاری اجتماعی باشد. به این جماعت یک داروی واقع‌گرایی باید تزریق شود.

منتقد یک کمی هم رند و تردست است، یا باید باشد و اگر نباشد هم کم‌کم می‌شود. حال اگر در هتل‌ها و برنامه‌های تفریحی تلویزیون تردستی و شعبده‌بازی نمی‌کند و یا لاابالی‌گری و ملامتی‌گری درنمی‌آورد بخاطر حفظ پرستیز روشنفکری است. برای استدلال بر رندی این جماعت همین بس که دهانشان چفت‌وبست ندارد. همین که دهان باز می‌کنند یا قلم بدست می‌گیرند هر چه از دهانشان یا قلمشان برآید نثار مخاطب می‌کنند. احترام و آداب و مقررات سرشان نمی‌شود، شان اجتماعی را بو نکرده‌اند. از آداب و اصول هم که نگویم بهتر است. همچنین کارهایشان باید همیشه با نوعی تردستی همراه باشد تا «آتو» بدست خصم ندهند و دوست را نیازارند، هم حرف خود را بزنند و هم حرف خود را نزنند، تردستی از این بالاتر می‌شود؟

البته گاه می‌خواهند خلاف این بنمایند اما نباید این ادا و اصول را جدی گرفت زیرا «من واقعی» شان چیز دیگر است.

خصیصه دیگر، ویژگی بجهت اثر «بزن‌درورویی» است. (برادر تردستی)، قبول دارم که کمی نامردی است و با همان اصول و آداب مجری در جماعت رندان و خرقه‌پوشان هم کاملا جور درنمی‌آید، اما اینهم یک جورش است. شاید هم اگر با اصول انسانی و حقوق بشری که مهم‌ترین آنها قاعده «صیانت ذات» باشد بسنجیم منافاتی با اخلاق نداشته باشد.

منتقد اگر بزن‌درو نباشد فوری گیرش می‌اندازند و می‌افتد توی هچل. آنوقت با لباس پاره و لب‌ولوچه آویزان باید برود به سراغ کار اصلی‌اش که آنهم نشدنی است.

و بالاخره «من منتقد» جامعه خویش، سینما، تئاتر، ادبیات، حال و هوا و افت‌وخیزهایش را دوست دارم. به همه مسائل اجتماعی و سیاسی چون نام «مسئله» بر خود دارند علاقه‌مندم. اگر منتقد سینما هستم همه فیلم‌ها را می‌بینم و به همه فیلم‌ها ارزش می‌گذارم چون نام سینما بر خود دارند منتهی اگر خود همین فیلم‌ها گاه ارزشگذاری مرا مخدوش کنند گناه از جای دیگر است. اگر منتقد تئاتر هستم همه تئاترها را می‌بینم و جریانات تئاتر مملکت را دنبال می‌کنم.

همه سینماگران یا اهل تئاتر را «کمی» دوست دارم و از همه به طور مساوی «کمی» ناخشنودم، لااقتضاء نسبت به همه. همه فیلم‌ها یا نمایش‌ها را بی‌اینکه بواسطه نام کارگردانی خوش‌سابقه یا، بد سابقه در موردشان تصمیمی گرفته باشم می‌بینم و قضاوت را می‌گذارم برای پس از دیدن فیلم. کارگردانان بدسابقه هم می‌توانند گاه خوب بسازند یا ارائه کنند همچنانکه کارگردانان خوش‌سابقه و مشهور در کارنامه‌شان آثار معمولی و گاه با نمره زیر ده وجود دارد. به همه دست‌اندرکاران تئاتر و سینما احترام می‌گذارم و البته این احترام هنگامی بروز می‌یابد که آنها در کارشان کمی هم «فکر» چاشنی کرده باشند.

منتقد سیاسی و اجتماعی نیز به همین ترتیب و به نحو تجربی مسائل را می‌بیند و دنبال می‌کند و باید این‌چنین باشد. هیچ فرد یا جریان و واقعه‌ای نه اصالتا و ذاتا خوب است و خوشایند و نه ذاتا بد و بدآیند.

خود گفتیم که دیگران نگویند یا کمتر بگویند و اگر می‌گویند بدانند که فقط خود نمی‌گویند.

یک منتقد.

عروسکها در سینمای ایران

گزارشی اجمالی از ساخت فیلمهای عروسکی برای کودکان

سابقه بیش از دو دهه سینمای کودکان و نوجوانان ایران، تولید تعداد زیادی فیلم کوتاه و چند فیلم سینمائی عروسکی و عروسکی- انیمیشن در سالهای پس از انقلاب، بهانه‌ای شد برای گزارشی کوتاه در این زمینه.

ا.ش. رضویان

* مجموعه فیلمهای گزارش شده آثار سینمائی پس از انقلاب هستند که برای کودکان تولید شده‌اند و از تکنیکهای عروسکی و عروسکی- انیمیشن استفاده کرده‌اند، این فیلمها عبارتند از:

«ابراهیم در گلستان» (ساخته ایرج امامی)، «شهر موشها» (ساخته محمدعلی طالبی)، «گرداب سکندر» (ساخته امیر خوشخرام)، «گلنار» (ساخته کامبوزیا پرتوی)، «کارآگاه ۲» (ساخته بهروز غریب‌پور)، «میهمانهای ناخوانده» (ساخته نصرت کریمی، یا ساخته گروهی)، «دزد عروسکها» (ساخته محمدرضا هنرمند)، «شنگول و منگول» (ساخته پرویز صبری)، «آرزوهای کوچک» (ساخته مسعود کرامتی)

تکنیک اجرای فیلمهای فوق بیشتر عروسکی زنده اعم از دستکشی، سیمی یا مالک است و فقط فیلمهای «ابراهیم در گلستان»، «گرداب سکندر» و «دزد عروسکها» از تکنیک تک‌فریم استفاده کرده‌اند.

تکنیک عروسکی زنده ساده‌ترین و سریع‌ترین نوع است و سابقه طولانی تولید این نوع فیلم بصورت برنامه‌های تلویزیونی و برنامه‌های مراکز دیگر و همچنین است تجربه‌های موفق کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در تئاتر عروسکی که زمینه خوبی برای این نوع فیلمهاست. آثاری چون «دل موش پوست پلنگ»، «تعصب» (نصرت کریمی)، «شهر قصه» (منوچهر انور)، «مجموعه قورباغه سبز» (کامبوزیا پرتوی)، «مدرسه موشها» (مرضیه برومند)، «مجموعه مزرعه سبز» (سرور افتخارزاده) از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌های این تکنیک هستند.

* داستان‌پردازی ساده و شخصیتهای معمولی ویژگی بارز این فیلمهاست. شیوه قصه‌پردازی مستقیما در خدمت کودکان است اما آنچه بیننده را در این فیلمها جذب می‌کند ارائه داستان به کمک عروسکها و نوع اجرای آن است و داستان عاملی ثانویه در این فیلمهاست.

«ابراهیم در گلستان» داستان به آتش افکندن

حضرت ابراهیم(ع) را بازگو می‌کند. در این روایت تاریخی از چند شخصیت ساده و داستانی کوتاه استفاده شده است، که فیلم را به مدد تصاویر طولانی از زمانی بلند برخوردار کرده‌اند.

«شهر موشها» به نسبت دیگر فیلمها کشمکشهای داستانی بیشتر و شخصیتهای متنوع‌تری دارد. شخصیتهائی که قبلا توسط مجموعه تلویزیونی «مدرسه‌موشها» شناخته شده‌اند و از این نظر فیلم «شهر موشها» با استقبال بیشتری از چند فیلم دیگر روبرو شد.

«شهر موشها» که داستان مهاجرت موشها از شهر قدیم به شهر جدید را برای فرار از دست گربه روایت می‌کند، با مجموعه شناخته شده‌ای از شخصیتها یعنی نارنجی، کپل، عینکی، سرمائی، دم‌باریک و... ساختمان مناسبی از فیلمنامه را که برای کودک قابل فهم و مطابق ذوق اوست را ارائه می‌دهد.

«گرداب سکندر» ماجرائی است نیمه‌تاریخی که در شهری در جنوب کشور می‌گذرد. پسر خانواده‌ای پس از نابینا شدن در یک کشتی به کار می‌پردازد و در پایان به ناخدائی می‌رسد.

«گرداب سکندر» بیشتر از ویژگی یک فیلم تاریخی برخوردار است. داستان کشش لازم را برای جذب کودکان در حد یک فیلم بلند ندارد و استفاده از تکنیک انیمیشن عروسکی علیرغم عروسکهای نه‌چندان ظریف تا حدی خلاء داستانی فیلم را پر می‌کند.

«کارآگاه ۲» که قبلا توسط غریب‌پور به صورت تئاتر عروسکی کار شده بود، ماجرای دزدی در مدرسه مهربانی و آمدن کارآگاه جهت حل مشکلات را دستمایه خود قرار داده است. چفت و بستهای داستانی قابل قبول و شخصیت پردازی برای کودکان قابل فهم است. همراه شدن این دو عامل با خلق لحظات پرهیجان و وادار ساختن کودک به تفکر و نتیجه‌گیری از وجوه مثبت این فیلم است.

«میهمانهای ناخوانده» تجربه‌ایست مبتنی بر داستانی به همین نام که داستان مذکور از اواسط دهه ۴۰ چندین بار توسط کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان چاپ شد و بارها نیز به صورت نمایشنامه در شهرهای مختلف به اجرا درآمد. فیلم «میهمانهای ناخوانده» در تصویر کردن قصه موفق شد و آنچه قابل توجه است جسارت تجربه و به تصویر کشیدن این داستان زیبا برای کودکان است.

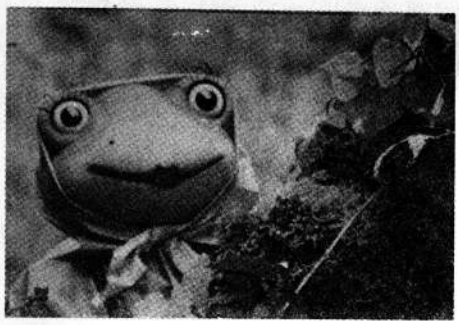
«گلنار» از حیث داستان‌پردازی به خاطر شخصیتهای جاافتاده و استفاده مناسب از عامل تحول شخصیت موردی قابل اعتناست، درک ریزه‌کاریهای داستانی از طرف کودکان نشان‌دهنده میل کودکان به دیدن فیلم با داستانی عمیق‌تر و پرمعنی‌تر است و از این وجه گلنار موفقیتهایی را کسب کرد.

«دزد عروسکها»، «آرزوهای کوچک» و «شنگول منگول» هر سه داستانی فانتزی دارند و از تلفیق فیلم عروسکی و زنده ساخته شده‌اند. وجه آموزشی تربیتی آرزوهای کوچک از دو فیلم دیگر بیشتر است و «دزدعروسکها» به خاطر تخیل نوع کودکانه فیلم از دو فیلم دیگر متمایز می‌شود. «شنگول و منگول» معمولی‌تر از دو فیلم دیگر و بیشتر شبیه برنامه‌های عروسکی تلویزیون است که در ایجاد کشش در کودکان نیز کمتر موفق است.

* فیلمسازان این فیلمها را اکثرا با تجربه‌های دیگرشان می‌شناسیم،

مرضیه برومند کارگردان عروسکی «شهر موشها»، پیش از این فیلم تجربه تئاتر عروسکی و مجموعه «مدرسه موشها» را پشت سر دارد.

امیر خوشخرام و برادرانش پیش از «گرداب سکندر» چند فیلم کوتاه انیمیشن را تجربه کرده‌اند. کامبوزیا پرتوی پیش از «گلنار» چند فیلم کوتاه و مجموعه تلویزیونی «قورباغه سبز» را در پرونده دارد، و نصرت کریمی سازنده «میهمانان ناخوانده» تجربه‌ای طولانی در ساخت عروسک، فیلم عروسکی و فیلم نقاشی متحرک دارد. مسعود کرامتی از سابقه دستیاری در فیلمهای حرفه‌ای و یک فیلم عروسکی برخوردار است. در کنار کارگردانان این فیلمها سازندگان عروسکها و همکاران عروسکی هم از عناصر مهم سازنده فیلم‌اند. و در این میان فعال‌ترین فرد کامبیز صمیمی‌مفخم است که در کنار ساخت عروسک فعالیت وی را در زمینه‌های دیگر فیلم عروسکی و فیلم زنده شاهد هستیم. وی در «شهر موشها» و «آرزوهای کوچک» به عنوان سازنده عروسک و در «کارآگاه ۲» و «گلنار» به عنوان همکار فیلمها دخالت داشته است. نصرت کریمی عروسکهای فیلمش را خودش ساخته است. رحیم دوستی عروسکهای فیلم «گلنار»، عادل بزدوده، بیژن نعمتی شریف و احمد خلیلی‌فرد عروسکهای فیلم «کارآگاه ۲» و برادران خوشخرام عروسکهای «گرداب سکندر» را ساخته‌اند.



ساخت عروسکهای این فیلمها اکثرا در حد متوسطی قرار دارد و با توجه به پیشینه طولانی خیمه‌شب‌بازی و بعد از آن تئاترهای عروسکی و برنامه‌های عروسکی تلویزیون و همچنین نمایش تعداد زیادی فیلم عروسکی خارجی در تلویزیون و جشنواره‌ها باید توقع بیشتری از شکل عروسکهای آثار سینمائی داشت. آنچه که در بسیاری از آثار نادیده گرفته شده توجه به ساخت عروسک به صورت فانتزی و تخیلی متناسب با داستان است و این ساده‌انگاری در طراحی عروسکها گاه باعث شده است که آدمک بیشتر به شکل انسانی زشت دربیاید تا عروسکی زیبا با ویژگی‌های آناتومی یک عروسک. «گرداب سکندر» در میان این مجموعه فیلم بیش از همه این اشکال را دارد. که خود می‌تواند یکی از موانع جذب کودک به فیلم و داستان آن بشود.

* دلایل تولید فیلم عروسکی در سینمای کودکان و نوجوانان ایران را می توان در چند عامل عمده جستجو کرد.

۱- ضعف عمده سینمای ایران در زمینه ساخت فیلم سینمائی برای کودکان و نوجوانان و اطمینان نسبی به فروش فیلمهای عروسکی و برگشت سرمایه. تجربه فیلمهای شهر موشها و گلنار به نوعی موید این نظر است و احتمالا وسوسه تولید فیلمهای عروسکی بعدی را در تهیه‌کنندگان خصوصی بوجود آورده است.

۲- جالب بودن فیلم عروسکی و عناصر تشکیل‌دهنده آن برای کودکان یکی از دلایل گرایش به این نوع فیلمسازیست، که علاوه بر ایجاد جذابیت شکلی، خلاء و ضعف داستان فیلمنامه را نیز پر می‌کند.

۳- ساده‌تر بودن تولید فیلم عروسکی، زنده و انیمیشن نسبت به فیلمهای نقاشی متحرک که نیازمند انرژی، سرمایه و تجربه فراوان است نیز دلیل دیگر گرایش به ساخت فیلمهای عروسکی برای کودکان است.

با حسین پناهی

ما چیستیم جز ملکولهای فعال ذهن زمین که خاطرات کهکشانها را مغشوش می‌کنیم

هر وقت «حسین پناهی» را میبینم نسبت به استعداد عجیب و غریب او در فهمیدن دنیا، و ارتباط بی‌پرده‌اش با انسان و جهان سخت غبطه می‌خورم. صداقتی زلال سراسر وجود این بشر لاغراندام را انباشته است. هیچ ادا و اطواری در کار نیست، صاف و ساده و یکدست. از آن بازیگرانی‌ست که فقط خودش را می‌تواند بازی کند. در اکثر آثار خوب تلویزیونی چهره‌اش را دیده‌ایم، و بی‌شبهه «دو مرغابی در مه» او عمیق‌ترین و اصیل‌ترین نوشته تلویزیونی است که در دهسال اخیر پخش شده است. بازیگر، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس، شاعر، نویسنده داستانهایی کوتاه- که اورافش را اینسو و آنسو پراکنده است- و از همه بالاتر نمونه کامل و دقیق یک هنرمند، بدون شیله‌وپیله و حصار و در و دروازه.

رفتم به سراغش، برای یک مصاحبه خاص، سئوالات کوتاه و جوابهای کوتاه، فارغ از نظریه‌پردازی و فلسفه‌بافی و مباحث عمیق تئوریک. برای شناختن بیشتر او و نه شناختن نظریاتی که معتقد است و خوانده است.

نام؟

- حسین

نام خانوادگی؟

- پناهی

شغل؟

- کارمند صدا و سیما

همه شغل‌های قبلی؟

- کتابدار در اهواز، کاشی‌فروش در قم، محصل در بهبهان، چوپان در دژکوه، طلبه در شوشتر

اولین بار که وارد سینما شدید؟

- سال ۱۳۴۹

اولین فیلمی که دیدید؟

- جولیا

دلتان می‌خواست در سینما چکاره بشوید؟

- کارگردان

اگر در یک جزیره تنها گرفتار شوید و مجبور باشید تا آخر عمر پنج فیلم را هر روز ببینید، کدام پنج فیلم را انتخاب می‌کنید؟

- چنگ و دندان، جاده، آئینه، استاکر، نوستالگیا.

دلتان می‌خواست کدام فیلم ساخته‌شده را می‌ساختید؟

- اودیسه ۲۰۰۱

دلتان می‌خواهد چه فیلمی را بسازید؟

- یک فیلم به اسم «خوابگردها» که از غار شروع می‌شود و در ویرانه‌ای کامپیوتری تمام می‌شود.

از کدام کارتان بیشتر رضایت دارید؟

- هیچکدام

کدام کتاب یا رمان را دوست دارید بسازید؟

- فونتامارا

بهترین کتاب؟

دکتر ژیواگو، تنها رمانی که در آن انسان به قدرت طبیعت حضور دارد.

چه موسیقی را بیشتر دوست دارید؟

- لری و لایت

آیا داستان نیمه‌نوشته‌ای دارید؟

- بله، داستانی با عنوان خمیازه سگ

در میان آلات موسیقی کدامیک را دوست دارید؟ آیا بر ساز خاصی مسلطید؟

- هیچکدام

به چه نوع فیلمهایی علاقمندید؟

- فیلمهای مستند

اگر تهیه‌کننده بودید دلتان می‌خواست چه فیلمی را سرمایه‌گذاری کنید؟

فیلم عشقی

اگر تهیه‌کننده بودید به کدام فیلمساز پول می‌دادید تا فیلمش را هر طور که می‌خواهد بسازد؟

- به خودم برای ساختن «خوابگردها»

اگر مجبور شدید سینما را رها کنید دوست دارید چکاره بشوید؟

- داستان‌نویس

از کدام شخصیت در فیلمهایی که دیده‌اید خوشتان آمده است؟

- از «زاخار» مستخدم فیلم آبلوموف

دلتان می‌خواست با کدام کارگردان معروف همکاری می‌کردید؟

- با آندری تارکوفسکی

بهترین فیلم؟

- آئینه

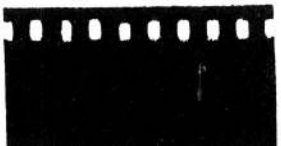
بهترین کارگردان؟

- آندری تارکوفسکی

بهترین بازیگر مرد؟

- داستین هوفمن

بهترین بازیگر زن؟



(بازیگر زن فیلم عیسی‌بن مریم زفیرلی)

بهترین فیلم ایرانی؟

- دستفروش

بهترین کارگردان ایرانی؟

- سهراب شهیدثالث

بهترین بازیگر مرد ایرانی؟

- اسماعیل محمدی

بهترین بازیگر زن ایرانی؟

- سوسن تسلیمی

بهترین منتقد ایرانی؟

- بابک احمدی

بهترین رمان ایرانی؟

- بوف کور

بهترین رمان خارجی؟

- دکتر ژیواگو

بهترین فیلمنامه ایرانی؟

- جاده‌های سرد، غریبه و مه، بایسیکل‌ران

نظرتان در مورد مطبوعات؟

- همان نظری که سرماخورده نسبت به انبوه شلغمها دارد.

چه شعری را در اوقات تنهایی زمزمه می‌کنید؟

- جز افسون و افسانه نبود جهان
که بستند چشم خشایارها
(علامه طباطبایی)

دلتان می‌خواهد فرزندتان در سینما کار کند؟

- بله

پدرتان دلش می‌خواست شما در سینما کار کنید؟

- ابدا

فرزندتان از شغل شما راضی است؟

- نه همیشه

اولین برخوردتان با اثری که با نام شما پخش شد چه بود؟

- برای اولین بار واقعا کله‌ام سوت کشید.

هنر با نظم سازگارتر است یا با بی‌نظمی؟

با بی‌نظمی

در کارتان آدم منظمی هستید؟

- تا حس در لحظه چه حکم کند

اولین کسی که از آثار شما خبردار می‌شود چه کسی است؟

اولین بداقبالی که به من برسد، یا من به او برسم. البته به غیر فرزندم، چون او با کوچکترین حرکتی جهان‌بینی‌ام را عوض می‌کند.

سینما؟

- دیده‌بانی بر روشنائیها و تاریکیها

تلویزیون؟

- تلویزیون سینمای همه اقشار است، حقوق‌دانان و بچه‌ها.

بهترین سریال تلویزیونی؟

- «رامون کاخال»

بهترین مستند تلویزیونی؟

- «دنیا در آتش» و «چنگ و دندان»

بطور متوسط روزی چند ساعت تلویزیون می‌بینید؟

- ۳ ساعت

خرید خانه می‌کنید؟

- نه

نظرتان در باره زندگی؟

- زندگی مجموعه مکرری است پر از امید و تخم‌مرغ و سوسک و فلسفه و عشق.

در باره زوربا؟

- فقط کتابش را خواندم، آنهم در شرایطی نامطلوب.

در باره فرانچسکوی قدیس؟

- هیچوقت نتوانستم با دقت او را ببینم.

در باره اوشین؟

- اوشین برنامه موفق تلویزیونی است و مشت محکمی به دهان آنهایی که به آینده فرهنگی بشر امیدوارند!

در باره مارشال مک لوهان؟

- او را نمی‌شناسم

در باره حافظ؟

- حافظ یگانه است. ولی از وقتی شعرهایش چاپ نفیس می‌شود زیاد از او خوشم نمی‌آید.

اگر جای ژاور در بینوایان بودید چکار می‌کردید؟

- فرانسه را وجب‌به‌وجب می‌گشتم.

بهترین نمونه عشق در ادبیات؟

- دزدمونا در اتللو.

در باره رابین‌هود؟

- عاشق حرکات ابلهانه گردن او هستم.

در باره پلنگ صورتی؟

پلنگ صورتی آن روی سکه اسکندر و مارگارت تاچر و ژان پل‌سارتر است.

در باره خیام؟

- خیام نوع سیاه و سفید حافظ است.

چه پوستر معروفی را خیلی دوست دارید؟

- پوسترهای کاهی یا کهنه

نظرتان در باره چارلی چاپلین؟

- چارلی چاپلین را به اندازه دائیم دوست دارم.

بدترین فیلمی که تا آخر تماشا کرده‌اید؟

- یک فیلم ایتالیایی به اسم «خانم دکتر»

نظرتان در باره مولانا؟

- نمی‌شناسم

نظرتان در باره لنز زوم؟

- زوم شیطنت چشمی است مسلط که آدم را به باد سگ و پاچه می‌اندازد.

چه رنگی را بیشتر دوست دارید؟

- زرد

بهترین تفریحتان چیست؟

- تماشای فوتبال و طراحی‌های ناشیانه

در تنهایی از چه چیز خودتان خوشتان می‌آید؟

- از چشمهایم

وقتی تصویر چاپ شده‌تان را می‌بینید چه حسی دارید؟

- دلم به حال خودم می‌سوزد و احساس می‌کنم که روحم هیچ ربطی به جسمم ندارد.

بهترین ساعت کار هنری؟

- یازده تا ۲ نیمه‌شب

در یک روز معمولی از صبح تا شب چکار می‌کنید؟

- انتظار می‌کشم

تلخ‌ترین خاطره در کار؟

- تب و لرز در بیابانهای سمیرم در فیلم «در مسیر تندباد»

شیرین‌ترین خاطره در کار؟

- توافق بدون یک کلام در دستمزد فیلم «باغ و آدم»

احساس شرم از آزار دادن کسی؟

- یکبار مادرم را سر نماز سرنگون کردم.

احساس ناراحتی از برخورد غلط کسی؟

- یکبار همه شیربرنج سحری مادرم را خوردم

دلتان می‌خواهد در چه سنی بمیرید؟

- در سن چهل سالگی

دلتان می‌خواهد روی سنگ قبرتان چه چیزی بنویسند؟

- بنویسند (ما چیستیم جز ملکولهای فعال ذهن زمین که خاطرات کهکشانها را مغشوش می‌کنیم)

نظرخواهی تلفنی درباره سریال اوشین

در روزهای آخر سال گذشته که آخرین قسمتهای سریال «سالهای دور از خانه» از شبکه دوم سیما پخش می‌شد، یکی از همکارانمان سئوالاتی را در مورد این سریال از گروهی از تماشاگران این سریال پرسید. روش نظرخواهی تلفنی، نمونه انتخاب‌شده تصادفی بوده است. غیر از سه نفر از پاسخگویان بقیه از میان زنان بوده‌اند. ساعت تماس تلفنی بین ۱۱ صبح تا ۱ بعدازظهر بوده است.

الف- نوع برخورد

تلفن پاسخ نداده و یا زمان طولانی در اشغال است	۳۰ مورد
وقت صحبت کردن ندارم یا صحبت نمی کنم	۶ مورد
این سریال را، یا برنامه‌های تلویزیون را نمی‌بینم	۳ مورد
جوابهای یک کلمه‌ای با بار منفی	۲ مورد
نظر مثبت یا منفی روشنی ارائه نشد	۱ مورد
در مجموع منفی	۳ مورد
در مجموع مثبت	۱۸ مورد
جمع تماسهای تلفنی	۶۳ مورد

ب - گرایش به پاسخگویی

نوع / تعداد و درصد	تعداد
عدم امکان برقراری تماس *	۳۰ مورد
صحبت نمی کنم	۶ مورد
صحبت کوتاه	۵ مورد
صحبت مفصل و راحت	۲۲ مورد
جمع	۳۶ مورد

*اشغال طولانی تلفن یا عدم پاسخگویی

ج - گرایش عمومی کسانی که سریال را دیده‌اند

نوع گرایش / تعداد و درصد	تعداد	درصد
مثبت	۱۸	۷۵
منفی	۵	۲۰ #
نظری ندارم	۱	۵ #
جمع	۲۴	۱۰۰

د - قضاوت اولیه در مورد سریال

مثبت:

آموزنده است	۱۱ مورد
جالب است	۵ مورد
پرطرفدار است	۴ مورد
خیلی خوب است	۴ مورد
کارآیی دارد	۴ مورد
سرگرم کننده است	۱ مورد
عاطفی است	۱ مورد

منفی:

رنج آور است	۵ مورد
خسته کننده است	۱ مورد
با شرایط جامعه مامنطبق نیست	۱ مورد

موارد دیگر:

بد نیست	۲ مورد
سریال سانسورشده است	۲
می‌بینیم، چون تفریح دیگری نداریم	۲ مورد
زندگی خودمان را در آن می‌بینیم	۱ مورد
استفاده‌ازفضاهای طبیعی آن جالب‌است	۱ مورد

پاسخ‌ها با بار مثبت ۳۲ مورد، پاسخ‌ها با بار منفی ۹ مورد، پاسخ‌ها با بار خنثی ۴ مورد

ه- قضاوت اولیه در مورد شخصیت اوشین

مثبت :

عالی است	۶ مورد
باگذشت، فداکار، مقاوم	۱۲ مورد
خودساخته است	۵ مورد
شخصیت زیبایی دارد	۲ مورد
خوب است	۲ مورد
جالب	۲ مورد

منفی :

شخصیت‌اوشین‌اغراق‌شده‌است	۲ مورد
هیچ جذابیتی ندارد	۱ مورد
به عروسش زور می گوید	۱ مورد
در پیری‌بداخلاق شده‌است	۴ مورد
جاه‌طلب است	۱ مورد
خشک برخورد می کند	۱ مورد

موارد دیگر :

ما همه باید مثل اوشین باشیم	۶ مورد
اگرمن‌بودم‌نمی‌توانستم‌مشکلات اوراتحمل کنم	۳ مورد
زندگی همه زنها مثل اوشین است	۱ مورد

پاسخ‌ها با بار مثبت ۳۷ مورد، بار منفی ۱۰ مورد، بار خنثی ۱ مورد

* سریال «اوشین» بسیار جالب و آموزنده است. بیشتر به این دلیل که از فضاهای طبیعی استفاده می‌کند و این برای ما که در شهر زندگی می‌کنیم تازگی دارد! از این طریق می‌توانیم با زندگی و فرهنگ آنجا آشنا بشویم. از نظر من چون زنهای ایرانی عاطفی هستند بیشتر جذب این سریال می‌شوند. شخصیت «اوشین» بسیار عالی است، من فکر می‌کنم هیچوقت نمی‌توانستم خودم با تمام مشکلاتی که برای «اوشین» پیش آمده است مواجه بشوم.

* «سالهای دور از خانه» آدم را از زندگی سیر می‌کند. هر دفعه که این سریال را می‌بینم بیشتر ناراحت می‌شوم. شخصیت اوشین از این نظر که جاه‌طلب است و می‌خواهد همیشه روی پای خودش بایستد خوب است، ولی چون همیشه می‌خواهد زندگی خودش را با زندگی عروسش مقایسه کند اصلا جالب نیست و تا حدی بیننده را در فشار می‌گذارد.

* «سالهای دور از خانه» سریال بسیار آموزنده‌ای است و بین مردم طرفداران زیادی دارد. ما به این سریالها معتاد شده‌ایم و عده‌ای از مردم شاید در این سریال زندگی خودشان را می‌بینند. «اوشین» شخصیت خوبی دارد ولی به نظر من خیلی خشک بازی می‌کند! من اگر جای او بودم شاید نمی‌توانستم این همه سختی را تحمل کنم.

* وقت ندارم.

* برو بابا، حوصله داری! (گوشی را به زمین می‌گذارند)

* سریال «سالهای دور از خانه» خیلی خوب بود و من خیلی دوستش داشتم. فکر می‌کنم شخصیت «اوشین» نشان‌دهنده یک زن باگذشت و فداکار است که ما هم باید سعی کنیم در زندگی همانطور باشیم.

* نه‌خیر، وقت ندارم.

* سریال «اوشین» بسیار آموزنده و سرگرم‌کننده بود و من تمام قسمتهای آنرا دیده‌ام. شخصیت «اوشین» در سطح بالایی است. بسیار مقاوم در برابر مشکلات است و اگر من جای او بودم فکر نمی‌کنم می‌توانستم این همه مشکل را تحمل کنم.

* زندگی همه زنها مثل «اوشین» است، با تفاوتهای جزئی. به نظر من همه باید سعی کنیم تا آنجا که می‌توانیم مثل او باگذشت و فداکار باشیم و مثل او قاطع و جدی برخورد کنیم. رویهمرفته سریال بسیار خوب و جالبی بود.

* سریال «سالهای دور از خانه» بنظر من خیلی خسته‌کننده است و به همین خاطر زیاد از آن خوشم نمی‌آید. فکر می‌کنم در باره شخصیت «اوشین» زیاده‌روی شده است، چون امکان وجود چنین انسانی بعید است.

* ما اصلا تلویزیون نداریم و از این موضوع خوشحالم. چون همه برنامه‌ها از غم و غصه حرف می‌زنند. هر کسی هزار ناراحتی برای خودش دارد و برنامه‌های تلویزیون آنرا چند برابر می‌کند.

* چون وقتم خیلی گرفته است و تلویزیون نگاه نمی‌کنم‌نتوانستم آنرا بطور کامل ببینم، ولی همین چند باری که این سریال را دیدم، بد نبود. در مورد شخصیت «اوشین» هم می‌توانم بگویم که هر کسی یک روش برای زندگی دارد، «اوشین» هم برای خودش ارزشمند است و بنظر من شخصیت جالبی دارد.

* سریال بسیار آموزنده‌ای بود، ولی متاسفانه خیلی زیاد سانسور شده بود. به همین دلیل کسی که قبلا این سریال را ندیده بود نمی‌توانست بفهمد که داستان آن چیست. تمام صحنه‌ها مفهوم نبود و تغییر سریع شخصیت‌ها هضم نمی‌شد. خود «اوشین» شخصیت بسیار عالی و زیبایی داشت و بنظر من زنان ایرانی باید از او درس بگیرند و مثل او باگذشت و بردبار باشند.

* «سالهای دور از خانه» بدون محتوی و بدون زیبایی است و فقط درد و عصه تحویل آدم می‌دهد. شخصیت اصلی فیلم هم هیچ جذابیتی ندارد و هیچ چیز به آدم نمی‌دهد، بجز یک زندگی.

* چون سریال «سالهای دور از خانه» را بطور کامل ندیدم و تنها چند قسمت آنرا تماشا کردم نظر بخصوصی ندارم. بنظر من بردباری و صبوری و متانتی که «اوشین» در زمان جوانی داشت و زیبایی که به لحاظ برخورد و صحبت کردن داشت در زمان پیری از دست داده بود و تبدیل به یک پیرزن عصبی و بداخلاق شده بود که با زمان جوانیش قابل مقایسه نبود.

* سریال بسیار آموزنده‌ای است و من سعی می‌کنم در زندگی شخصی خودم مثل «اوشین» باشم. او را زنی باتجربه، باگذشت و فداکار میدانم و امید دارم بتوانم مثل او باشم.

* سریال آموزنده بود ولی خیلی سانسور داشت. یعنی اگر یک فرد غیرعادی هم پای تلویزیون بنشیند می‌فهمد که این سریال بیشترش

سانسور شده است. به نظر من اگر سر و ته فیلم را طوری بزنند که زیاد متوجه نشویم خیلی بهتر است! شخصیت خود اوشین زمانی که بچه بود خیلی شبیه دوران جوانی‌اش بود و خصوصیات اخلاقی‌اش در بچگی و جوانی زیاد فرق نمی‌کرد، ولی حالا که پیر شده اصلا به دوران جوانی‌اش نمی‌خورد و شخصیتش تغییر پیدا کرده است. حتی هاتسوکو هم اصلا مثل گذشته نیست! کلا تغییر قیافه خوب نیست ولی سریال خیلی آموزنده است.

* همه رو گذاشتن سر کار!

* احساس می‌کنم برای ما درس زندگیست و مشکلات را نشان می‌دهد و اینکه باید در مقابل آنها صبر داشته باشیم و آنها را تحمل کنیم، دیگر نظری ندارم.

* سریال خوبی است ولی تمام صحبتش در اطراف بدبختی، درد و ناراحتی است که در همه جا وجود دارد و انسان را بیشتر ناامید می‌کند. «اوشین» زنی خودساخته است و تمام زندگی‌اش را تجربه کسب کرده است.

* نمی‌بینم

* سریالی است آموزنده و برای این دوره بسیار مناسب است و نشان می‌دهد که اگر آدم در زندگی مشکلات داشته باشد باید تحمل این مشکلات را هم داشته باشد. شخصیت «اوشین» در فیلم نشان می‌دهد که انسان باید با سختیها مبارزه کند بخصوص حالا که زندگی بسیار سخت شده است این سریال خیلی آموزنده است و می‌گوید که انسان برای اینکه رزق و روزی‌اش را بدست بیاورد باید زحمت بکشد، ولی اشکالی که داشت این بود که دوران پیری‌اش یکباره نمایان شد و خیلی ناگهانی گذشت!

* «سالهای دور از خانه» سریالی است بسیار جذاب و آموزنده که بین تمام خانواده‌ها جای خودش را باز کرده است و طرفداران بسیاری دارد. تذکری که باید گفته شود این است که دوران جوانی و پیری «اوشین» تفاوتهای بسیار زیادی با هم دارند، در جوانی اتفاقات و مسائل زندگی او بسیار جالب و آموزنده بود ولی در زمان پیری زنی عصبی شده و هنوز هم در زمان گذشته زندگی می‌کند. همین باعث می‌شود جذابیت گذشته را نداشته باشد. ولی به هر حال سریالی است بسیار زیبا. «اوشین» زنی است فعال و خودساخته که با تمام مشکلات زندگی دست و پنجه نرم می‌کند، زنی بسیار جالب که به نظر من هیچ ضعفی در او وجود ندارد.

* من وقت ندارم.

* سریال «سالهای دور از خانه» سریال جالبی است، آموزنده هم هست. و ما چون تفریح دیگری نداریم تمام برنامه‌ها و سریالهای تلویزیونی را نگاه می‌کنیم!

* «سالهای دور از خانه» در جامعه ما جای خود را باز کرده است و مردم به آن علاقه دارند. ولی از نظر من سریالی است که با شرایط اجتماعی و روحی فعلی مردم ما هیچ جنبه مثبتی برای مردم ندارد. از نظر من هم هیچ زیبایی در این سریال

* سریال «سالهای دور از خانه» یک سریال کاملا معمولی است، در مورد یک چیز کاملا معمولی- مثل زندگی- در آن دنبال چیزهای مهم نباید گشت!

وجود ندارد، البته با جامعه ما هم مغایرت دارد. شخصیت خود «اوشین» بسیار خوب و پسندیده است، زنی است خودساخته و می‌تواند در برابر مشکلات مقاومت کند، این نقطه مثبت فیلم است.

* سریال آموزنده و قشنگی بود و به مشکلاتی که یک زن می‌تواند در طول زندگیش داشته باشد اشاره می‌کرد. این سریال مسائل را به طور زیبایی به تصویر می‌کشید و همین باعث می‌شد که در بیننده اثر بسیار مطلوبی بگذارد و آنها را به طرف سریال جذب کند. بنظر من «اوشین» شخصیت جالب و وصف‌ناشدنی دارد و این بخاطر تحمل تمام مشکلات در طول زندگی‌اش است. او بردباری عجیبی دارد که اگر زنان جامعه ما بتوانند تا حدی مثل او باشند بسیار جالب و خوب است. زیبا بودن شخصیت اوشین بدلیل درسی است که به بیننده می‌دهد.

* سریال بسیار آموزنده و خوبیست، بخصوص برای ما ایرانی‌ها که با این مسائل خیلی سخت برخورد می‌کنیم، ولی این سریال نشان داد که یک انسان می‌تواند مسائل و مشکلات را تحمل کند و این نشان‌دهنده فعالیت و اراده یک انسان است و باید برای تمام ما یک درس باشد. خصوصا خانمهای ایرانی که گاهی خودم شنیده‌ام که خانمی از نداری شوهرش گله می‌کند و گاهی از زندگی سخت شکایت می‌کنند. ولی باید بدانند که می‌شود از هیچ شروع کرد و در زندگی به کار و جایی بالا رسید و این تنها احتیاج به صبر و بردباری و همت انسان دارد.

* سریال چرتی است.

* تازه از خارج آمده‌ام، و متاسفانه این سریال را ندیده‌ام.

* نه‌خیر.

* نه‌خیر.

* خیلی خوب بود.

اوشین، زنی برای تمام فصول

هر گاه از گذشته نالیدی، با کودکی‌اوشین،هر گاه از حال گله کردی. با جوانی اوشین و هر گاه نگران آینده بودی، با پیری اوشین تسکینت می‌دهند.

ابوالفضل جلیلی (کارگردان)

قسمت‌های ابتدایی سریال «سالهای دور از خانه» را تقریبا تماشا می‌کردم. فیلم گاهی لحظات خوب و پر از احساسی داشت. از جمله جدایی اوشین از خانواده‌اش، کارکردنهای او در خانه مردم، به‌تصویر کشیدن پدر اوشین با آن خصوصیات اخلاقی‌اش که موقع دور شدن بر روی بلم آن‌طور می‌دوید و به زمین می‌افتاد. و یا یکی، دو صحنه از لحظاتی که اوشین موقع بازگشت به خانه بعد از اتهام دزدی به او با آن مرد انقلابی و پیرمرد زندگی می‌کرد، صحنه‌های ماندنی در ذهنم هستند، و همان کودکیهای اوشین بود که موجب جذابیت فیلم شد، وگرنه در ادامه، سریال چیزی نداشت که تماشاچی‌های ابتدایی خود را بتواند حفظ کند. اگر بخواهیم داستان فیلم را نقد کنیم، به اندازه نوشته خود فیلم در این باره- شاید هم بیشتر- می‌توان صحبت کرد. فیلم از منطق داستانی خوبی برخوردار نبود. در واقع داستان چندان موفقی نداشت، ولی از این نظر که نویسنده فیلمنامه آن یک خانم است، قابل توجه است. در واقع اگر بخواهم در باره این سریال نظر بدهم، فکر می‌کنم باید تمام فیلمی را که کارگردان کار کرده ببینم. در نهایت با حذف بعضی لحظات و قسمتهای «سالهای دور از خانه» فیلم چیزی نبود که مردم آن همه برای دیدن قسمت‌های بعدی‌اش در انتظار شنبه بعدی باشند و حدود نود ساعت از عمر خودشان را صرف آن کنند.

«حسن احمدی (داستان‌نویس)»

ستم مضاعف

- همیشه فکر میکردم‌زنهای‌ایرانی‌بعد از انقلاب به غیر از کار خانه و بچه‌داری دچارسختی مضاعفی به نام صف و کوپن شده‌اند که بیشتر اوقات زندگی آنها را پر می‌کند.

اما از وقتی که تلویزیون سریال اوشین را پخش کرد، هر وقت زنم از سختی کار خانه و بچه‌داری ناله میکرد، به او میگفتم «عزیزم، وقتی سختیهای اوشین را ببینی، همه این سختیها فراموشت میشود!»

سعید مترصد (دستیار کارگردان)

هیچوقت دیر نیست

اوشین کوچولو را خیلی دوست داشتم. بچه خوب و بدبختی بود. اما آدم‌های دیگر فیلم بد و بدبخت بودند و این توازنی لازم برای جامعه بشری است. بلاهایی که بر سر اوشین کوچولو می‌آمد ما را سرگرم می‌کرد، آخر ما با بلاهایی که بر سر دیگران می‌آید تفریح می‌کنیم. راجع به ژاپن گذشته می‌شد سیاست‌بافی کرد و سیاست‌بافان ما فیلم را فقط یک مجموعه خانوادگی نمی‌دانستند. «معذرت‌می‌خواهم»، «با همه مهربان باشیم» و «تا می‌شه کار کنیم» کم‌کم جزء لاینفک اوشین می‌شود.

▪ ▪ ▪

اوشین یکدفعه بزرگ شد، مثل خود ما. کلی بلای دیگر بر سرش آمد. آدمهای خوب با آدمهای بد- که همیشه اجبار داشتند بد باشند- مقابل است و اوشین در میان این دو سپاه وول می‌خورد. منحنی متناوب «تلخ می‌شود، شیرین می‌شود» همچنان تکرار می‌شود. ما کم‌کم با ساکی آشنا می‌شویم. ملت ژاپن! زیاد غصه سنت‌های از دست رفته را نخورید، سنت‌ها کم‌کم باید بروند. خیلی کارها از انسان می‌آید. ریوزو، تاجری شرافتمند است. شرافتمندی او در آخرین معامله‌اش با خود است. صنعت فروشندگی آخرین کاری است که از آدمها برمی‌آید.

▪ ▪ ▪

اوشین پیر می‌شود و البته کمی زشت‌تر.

بچه‌های نسل جدید آدمهای بدی هستند چون زیاده‌خواهند. جذابیت پنهان دعوای عروس و مادرشوهر در شرق. در تجارت هم می‌توان اخلاقی بود به شرطی که فردی غیراخلاقی خیلی از کارها را بکند و شما شان وصله پینه‌کن داشته باشید. اوشین پیر را اصلا نمی‌توان دوست داشت. زنی در نقش یک حمال دائم‌العمر که از همه انتظار دارد حمال‌های خوبی باشند. بهترین راه حل مشکلات فرار از آنهاست. بدبختی آدم‌ها را مهربان می‌کند. همه با هم به خوبی و خوشی زندگی می‌کنند: مثل همیشه.

مجید محمدی (منتقد)

آن یک ساعتهای خوش

نمی‌خواهم ادا دربیاورم، و اتفاقا از ملودرام‌های سرگرم‌کننده هم بدم نمی‌آید، اما راستش طی این دو سال و چند ماه، حتی یک قسمت از این سریال اوشین را نتوانستم تا آخر، به طور کامل ببینم فقط مسئله گرفتاری‌و کمبود وقت نیست، تحملش را نداشتم. سریال که شروع می‌شد، بی‌اراده شروع می‌کردم به مسخرگی، و ده پانزده دقیقه که می‌گذشت، گاهی عکس‌العمل‌هایم آن‌قدر هیستریک می‌شد که اهل خانواده- که طرفدار اوشین هستند- صدایشان درمی‌آمد. گاهی خودم محفل را ترک می‌کردم، و گاهی که اصرار داشتم این عکس‌العمل‌ها را به نشانه نوعی اعتراض بروز بدهم، از سوی اهل خانه به یکی از اتاقها تبعید می‌شدم.

آهنگ تیتراژ اوشین، فریاد شادی بچه‌ها را بلند می‌کرد، و آهنگ پایانش فریاد شادی مرا، با اینکه هر دو آهنگ، یکی بود. اما آهنگ آخری، حس و حال دیگری‌داشت. انگار باری از روی دوش آدم برداشته می‌شد. تفاوت دیگر، مربوط به زمان پخش آنها بود. اولی ساعت ۹ شب پخش می‌شد، و دومی حوالی ساعت ۱۰. بعد از تبعیدگاه می‌آمدم بیرون. آن یک ساعت هم خیلی خوش می‌گذشت، سر همه گرم بود.

هوشنگ گلمکانی (منتقد)

صخره‌ای در توفان

با قصه‌ای ساده اگر چه اکثر اوقات در سطح حرکت میکرد ولی در شرایط غیرمنتظره، آنچنان آدمی را به قعر وجودش می‌برد که می‌توانست به راحتی به تمامی زوایای پنهان هستی‌اش نقب بزند. به نظر من اندیشه در خورد ستایش فیلم اصالتی بود که به عشق میداد، بخصوص در سکانس اپیزود پایانی فیلم که چون صخره‌ای در توفان دو عاشق کهن را به نمایش گذاشت و چه زیبا دریافتیم که ما زنده به اندوهیم.

ناگفته نماند که فیلم از تصویربرداری بسیار حرفه‌ای و بازی مسلط بازیگران سود می‌برد.

انسیه شاه‌حسینی (فیلمنامه‌نویس)

سالهای دور از اوشین

بیچاره اوشین پیش از اینکه حرفی برای زدن داشته باشه، مردم براش حرف درست کردند. یکی می‌دیدی روی شیشه گردگرفته مینی‌بوس می‌نوشت: «سالها به دور از آب»، یکی دیگه روی شیشه ماشینی که کنار خیابان پنچر کرده بود، نوشته بود: «سالها دور از لاستیک»، توی میان‌پرده‌های تلویزیون سوژه «سالهای بدون خانه» و...

نمی‌دونم «سالها به دور از عاطفه و محبت» دیگه بگم: «سالهای به دور از فرهنگ»، «سالهای دربه‌دری و بیچارگی» همه این حرفهارو بار اوشین مادرمرده کردند. که چی؟ حالا هم باید «سالهای دور از اوشین» را تحمل کنیم. غافل از اینکه اوشین به مقصد و آرزویش رسید.

مهرداد غفارزاده (داستان‌نویس)

سریال سالهای دور از خانه سریال خوبی بود،

نه از آن جهت که بگویم کار قوی و فوق‌العاده‌ای بود. اتفاقا بسیار ساده، روان و راحت ساخته شده بود. فضای دائمی داخلی و گفتگوهای معمولی و مونتاژ ساده. هر جا هم که زحمت داشت و نیاز به تحرک، راوی به کمک می‌آمد و بسرعت از کنار ماجرا می‌گذشت. در مجموع به همت دوبله نسبتا خوب تلویزیون لقمه آماده‌ای بود که هر شنبه‌شب نیمی از مردم این آبادی راحت فرو می‌بردند.

به چند دلیل سریال خوبی بود، خوب، چون مورد توجه قرار گرفت، مورد توجه قرار گرفت چون:

- آینه‌ای بود که درد و رنج موجودی بنام زن را نشان میداد و در ایران خودمان که درصد بالائی

از زنان همراه با زنی مثل اوشین زجر می‌کشند، کار می‌کنند، ناملایمات را تحمل می‌کنند، کینه می‌ورزند و بعد می‌بخشند، حداقل در تصورات خود یکنوع نزدیکی با او را احساس می‌کردند.

- تا بیست قسمت ابتدایی که سریال پخش می‌شد هنوز به این حد مورد توجه نبود، اما وقتی روشنفکرها شروع کردند به کوبیدن آن همه تمایل پیدا کردند از سر لج هم که شده حتما این برنامه را ببینند. آخر میدانید، در ایران ما مردم زیاد هم به روشنفکرها اعتمادی ندارند، حداقل در این دو سه دهه اخیر از این طبقه خبری ندیدند و بقولی تره هم.

- اکثریت مردم ما از کله سحر تا بوق سگ کار می‌کنند و شب که پای تلویزیون می نشینند، دلشان میخواهد لحظاتی با این جعبه جادو دلخوش باشند، کمتر اتفاق می‌افتد انتخاب کنند و از ابتدا تا انتها همه را ببینند،

- خب، اگر سریال «سالهای دور از خانه» را نگاه نمی‌کردند، چه چیزی را نگاه می‌کردند...

والسلام - حسین پاکدل
(مدیر پخش شبکه اول سیما)

به نظر من سریال خوبی بود بعنوان یک کار تلویزیونی. داستان سریال از مشخصات خوبی برای تلویزیون برخوردار بود. بازیها نیز خوب و مناسب بود. نقش اوشین در دوران جوانی خیلی خوب به نظر می‌رسید. ما در دوبله ضعف داشتیم، می‌شد که دوبلور دوره جوانی اوشین دوره پیری‌اش را نیز صحبت کند. سریال از سلامت برخوردار بود و برای سیمای جمهوری اسلامی در محدوده برنامه‌های خارجی مناسب و قابل پخش بود. از نکات قوت سریال اینکه، دورانهای مختلف اقتصادی ژاپن را بطور ظریفی در قالب درام گنجانده بود و تغییر سنتها و روشهای زندگی را همراه با پیشرفت تکنولوژی عنوان نموده بود. وقتی اوشین بزرگسال شد کارگردان نقشهای جوانتری را وارد سریال کرد. این خود، از نکات قابل اعتنای سریال به لحاظ نظر فنی بود. اما نوعا این سریالها یک مضار فرهنگی را نیز به دنبال دارد و این را نمی‌توان کتمان کرد نوع نگرش به فرزند و خانواده در سنت و مذهب ما به گونه دیگری است و در ژاپن به نحو دیگری. ما بصورتی غیرمستقیم بعضی از اینها را تبلیغ می‌کنیم. در اسلام و سنت ایرانی احترام بزرگتر رعایت می‌شود ولی در سریال «سالهای دور از خانه» نوعی بی‌حرمتی به بزرگتر مشاهده

• اوشین شرافتمندانه‌ترین برخورد را با تجارت می‌کند یعنی دفاع علنی از آن. بقول هیچکاک آدم‌ها دو نوعند، یا ریاکارند، یا چشم‌چران!

• اوشین در کودکی دختری مظلوم و مهربان بود، مثل همه کودکان دوست‌داشتنی. در جوانی زنی زیبا و مهربان بود، مثل همه زنها دوست‌داشتنی. و وقتی پیر شد پیرزنی مهربان بود و عصبی و پرتوقع، مثل همه پیرزنهای دوست‌داشتنی!

* * *

• سریال «سالهای دور از خانه» چندان کار برجسته و خوبی نبود، اما تنها چیزی بود، که در تلویزیون بود.

* * *

• سریال «سالهای دور از خانه» از موقعیت مشقت و جنگ و مقاومت آغاز شد و به رفاه و تجارت و رقابت رسید، مدت واقعه در ژاپن هفتاد سال و نمایش آن در سریال سه سال بود. همین تغییر موقعیت در جامعه ما در سه سال اتفاق افتاد، همزمان با مدت سریال!

می‌شود. سریال در باره روابط زن و شوهر، نگاه به هستی و آفرینش، به گونه دیگری برخورد می‌کند و ما تماشاچی را مجبور می‌کنیم که در یک استمرار تبلیغی آموزش ببینند. از مضار دیگر این سریال تکیه فراوان آن به مسائل اقتصادی بود در صورتی که می‌شد به مسائل معنوی نیز توجه کرد.

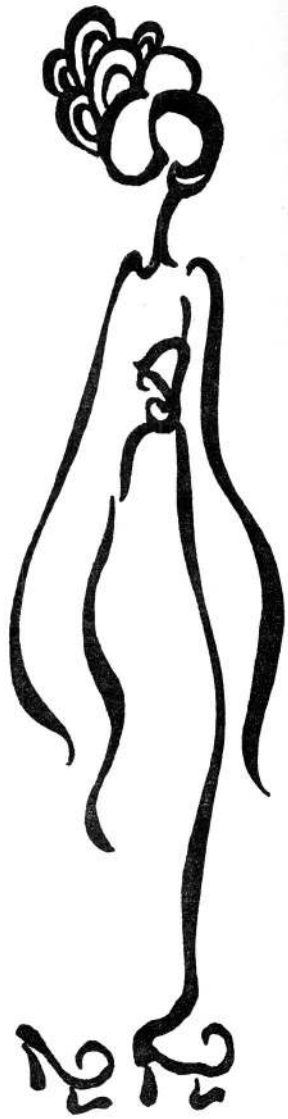
امیدوارم ما هم بتوانیم از این نوع کارها در ایران بسازیم.

مهدی فریدزاده (مدیر شبکه اول تلویزیون)

یک نمونه بسیار عالی است از سریالهای ارزان‌قیمت تلویزیونی که معمولا اکثریت مخاطبین آنها را زنان و اهل خانه تشکیل می‌دهند، «سالهای دور از خانه» فوق‌العاده استادانه نوشته شده و در سطح کارگردانی تلویزیونی و بازیها نیز خیلی خوب است، بخصوص می‌باید روی ساختمان ماهرانه داستان آن تاکید کرد که کشش و جذابیت را در طول حدود هشتاد ساعت بشکل حیرت‌انگیزی حفظ کرده است. یک نمونه کامل و اثبات‌کننده این ادعاست که اگر نویسنده قدرتمند مثل خانم «هاشیدا» داشته باشید برای ساختن یک فیلم یا برنامه تلویزیونی پول زیادی لازم ندارید. همچنین نشان می‌دهد که چطور می‌شود در قالب یک سری داستانهای ظاهرا خانوادگی تاریخ اقتصادی و سیاسی یک مملکت را بازنمایی کرد. «سالهای دور از خانه» فعلا در میان سریالهای نوع خودش بی‌نظیر است و من فکر می‌کنم که بی‌نظیر خواهد ماند. یعنی در طول ده سال آینده معلوم خواهد شد که خود ژاپنی‌ها نیز نمی‌توانند چیزی بسازند که موفقیت آنرا در همین ابعاد تجدید کند. نکته آخر اینکه اگر منورالفکران وطنی دوست دارند یک بار بطور جدی در این مورد فکر کنند که چرا مردم برای ایشان و نظریاتشان ارزش چندانی قائل نیستند می‌توانند یکبار این سریال را از ابتدا تا انتها با دقت ببینند و از خود بپرسند چرا در حالیکه توده‌های تماشاچیان ارزش آنرا به درستی ارزیابی کرده بودند این آقایان توانایی ارزیابی صحیح نداشتند.

بهروز افخمی
(کارگردان سریال کوچک جنگلی)

بخشهایی از سریال «سالهای دور از خانه» را بصورت پراکنده دیدم. آنچه برایم جالب بود نوع برخوردی بود که در این سریال با مسائل شده بود. از اینطریق ژاپن توانست فرهنگ خود را صادر کند.



اطلاعاتی که بدستم رسید نشان می‌داد که پس از نمایش این سریال در آمریکا ازدواج ژاپنی‌ها با آمریکایی‌ها ۳۰ درصد افزایش پیدا کرد. و این تغییر موقعیت، از طریق سریالی بدست آمد که با هزینه‌ای پایین و بصورت ارزانقیمت تولید شده بود. این تبلیغات که بدون زور و اسلحه و فحش دادن صورت گرفته بود جالب بنظرم آمد.

من سریال را نگاه نمی‌کردم. متاسفانه فکر می‌کردم برای من بد است که به این سریال نگاه کنم، در حالی که همسر و فرزندان و فامیلهای دیگرم این سریال را می‌دیدند. برایم جالب بود که ژاپنی‌ها به این صورت روی بچه‌من هم تاثیر بگذارند.

با پخش این سریال در آمریکا- همزمان با گسترش زمینه‌های فرهنگی- موقعیت اقتصادی ژاپنی‌ها هم توسعه پیدا کرد و امروز ژاپنی‌های ساکن آمریکا بلای اقتصادی برای این کشور شده‌اند. آمار توسعه نفوذ ژاپنی‌ها در آمریکا افزایش یافته و این همگام با زمینه‌چینی‌های فرهنگی است. گمان می‌کنم که ما باید از این دید به مسئله توجه کنیم. و اینکه ما چگونه می‌توانیم در زمینه‌های مشابه عمل کنیم.

ما به لحاظ ریخت‌شناسی و فرم از نژاد زرد- و ژاپنی‌ها- بدمان می‌آمد، و آنها برایمان جالب نبودند. ولی امروز فرم و شکل ژاپنی برایمان جذاب و جالب است. به هر حال این سریال اثر عجیبی گذاشت. این بعدش برای من جالب بود.

محمدرضا هنرمند (کارگردان)

روزهای زندگی

۱) راستی چرا مردم بدینگونه از سریال «سالهای دور از خانه» استقبال کردند؟ موج «اوشین گرایی» یا به تعبیر تحقیرآمیزتر آن «اوشین‌زدگی» چه زمینه‌هایی دارد؟ و چگونه است که بخش وسیعی از یک جامعه بسادگی درگیر یک داستان دنباله‌دار تلویزیونی می‌شوند؟ اجمالا پیوند میان زندگی روزمره اوشین و خانواده‌های ما پاسخ این سئوال است. یافتن تصویر خود و یا دیگران در تصاویر تلویزیونی احساسی از همدردی را میان چهره‌های تلویزیونی و بینندگان بوجود می‌آورد و همین احساس است که چهره‌های تلویزیونی را جان داده، از پس شیشه قطور تلویزیون بیرون می‌کشاند و به داخل خانه‌ها و خیابانها رهسپار می‌کند. تلویزیون نه یک وسیله ارتباط جمعی که یک عضو خانواده است. پیامهای تلویزیونی هر چه در تعداد بیشتری از اعضای خانواده (بینندگان) اثر کنند و مورد توجه واقع شوند بیشتر تشدید شده و بیشتر موثر می‌شوند و همین رمز جاودانگی و استحکام آنهاست. اینجاست که بازگویی داستان وجود آنرا ملموس‌تر کرده و آنرا عینیت می‌بخشد، گاه معلمی می‌شود برای آموختن، گاه الگویی برای تقلید، گاه امکانی برای دوست داشتن یا تنفر و گاه آینه‌ای برای دیدن خود. سریال «سالهای دور از خانه» و اوشین- شخصیت محوری آن- با جدیت تمام مرارتها و مشقت زندگی را در سخت‌ترین شرایط واگو می‌کند و به همین دلیل برای جامعه‌ای که درگیر زندگی مشقت‌بار است مورد توجه قرار می‌گیرد.

۲) می‌توان «مبارزه» کرد، چون مبارزه به زندگی گروهی از آدمها معنی می‌دهد. می‌توان با زندگی مبارزه کرد، چون گروهی از انسانها با نوعی مرگ‌باوری و زندگی‌گریزی حیات خود را به سقف آسمان می‌چسبانند و بدینگونه معنی می‌گیرند- فقط معنی می‌گیرند، زندگی نمی‌کنند- و می‌توان مبارزه کرد برای زندگی کردن. چون زندگی کردن با تمام مشقت‌ها جریان دارد. «اوشین» برای زندگی کردن و زندگی بخشیدن به دیگران مبارزه می‌کند، ساده‌ترین- و گاه تنها- کاری که می‌توان کرد. در اینجا «اوشین» نه یک نمونه ایده‌آل و اسوه حسنه که یک انسان معمولی است که رنجها و شادی‌هایش اغراق شده‌اند، همین. و به همین دلیل به دل آدم‌های معمول می‌نشینند. اگر بار رنجها در خاطره هر کدام از ما تجسم فیزیک داشت، هر کدام قهرمانانی رنج‌برده بودیم در قالب ساده انسانی. اما شادیها بسادگی رنجها را می‌زدایند.

۳) منحنی سریال «سالهای دور از خانه» مثل منحنی زندگی، یک منحنی سینوسی است، گاه در حداکثر- لذت- و گاه در حداقل- رنج-، گاه در تلخ‌ترین صورت و گاه در شیرین‌ترین صورت آن. سریال «سالهای دور از خانه» فاصله رنج‌ها و شادی‌ها را کوتاه می‌کند و مدت رنجها و شادی را بلند و همین اغراق است که فاصله این سریال را با زندگی ما زیاد می‌کند. یک منطق قدیمی می‌گوید که هر شادی که می‌بریم، رنجی را در پی دارد. می‌توان از هر دو سو نگاه کرد، در پس هر رنجی شادمانی فرا می‌رسد- دید خوشبینانه- و یا اینکه، در پس هر شادمانی رنجی نهفته است- دید بدبینانه- چه فرقی می‌کند. زندگی را از هر دو سو می‌توان نگریست، ناظر شرط اصلی است.

۴) اهداف سیاسی مهم نیست. فرض بر این است که ژاپنی‌ها این سریال را ساخته باشند تا تجارت و سرمایه‌داری را تقویت کنند و بگویند که جامعه ژاپن بر شانه‌های گروهی از مردم جان گرفته

است که در سخت‌ترین شرایط اقتصاد ژاپن را شکل دادند- این فرض بر اساس واقعیات صحیح است- یا اینکه ویروس «نیاز به پیشرفت» اگر در جان فردی یا جامعه‌ای بیفتد- او و جامعه‌اش- سریعا پیشرفت می‌کنند و زندگی خوبی دارند. به نوعی بازتاب پروتستانیستی در اقتصاد. اینها هست، اما چندان مهم نیست. مردم به این چیزها توجه نمی‌کنند، این موارد تنها در ذهن گروهی از معلولین فکری جامعه می‌نشیند که لابلای تمام لحظه‌های زندگی دنبال دشمنان اصلی و فرعی و تضادهای آشتی‌پذیر و آشتی ناپذیر می‌گردند. سیاستمداران هیچوقت زندگی را نمی‌فهمند.

د.ن.

حسنی (مسئول واحد فیلمهای خارجی شبکه دوم سیما)

سادگی در بیان و کشش داستانی دو عامل جذابیت و موفقیت یک برنامه تلویزیونی است، که این دو عامل را بخوبی می‌شود در «سالهای دور از خانه» یافت.

مشیری (مدیر تامین برنامه و پخش شبکه دوم سیما)

پخش سریال نسبتا طولانی «سالهای دور از خانه» که بنام «اوشین» معروف شد، توانست مدتها افکار عمومی را متوجه خود سازد. نقدهای مختلفی که در مورد این سریال از سوی مجامع سینمایی و هنری انجام گرفت خود گواه توفیق این سریال است. گذشته از جنبه‌های نامتجانسی که سریالهای خارجی معمولا با فرهنگ ما دارند، این سریال در قالبی روان و مردمی و با برخورداری از یک رابطه عاطفی و احساسی با مخاطب توانست پیام و محتوای آموزنده‌ای را بتصویر درآورد.

تاثیرات اجتماعی «سالهای دور از خانه» قابلیت تحلیل و بررسی فراوانی را دارد و می‌توانیم با مطالعه این تاثیرات به ویژگیها و جنبه‌های ضربه‌پذیر فرهنگ‌مان در مواجهه با فرهنگهای بیگانه آشنا شویم، و در معالجه آن تدابیر لازم را به مورد اجرا گذاریم که این بر عهده جامعه فرهنگی و هنری ماست.

این سریال نهایتا به پایان رسید، اما تاثیرات آن و تحلیل پیام و قالب ارائه آن و نقد صحیح و درست این سریال برای آینده همچنان باقی است.

سالهای بدون خانه

چند تفاوت اساسی میان سریال «سالهای دور از خانه» و «سالهای بدون خانه»

۱) سریال «سالهای دور از خانه» آمیزه‌ای از «رنج و لذت»، «تلخی و شیرینی» و «فقر و رفاه» بود و این نشیب و فراز در پایان هر تلخی به شیرینی و در نهایت هر شیرینی به تلخی می‌رسید، اما سریال «سالهای بدون خانه» مجموعه‌ای از مصایب بود که هر بار در مصیبتی بزرگتر فرو می‌رفت، تفاوت اساسی‌تر را زمانی می‌شود دریافت که بدانیم سریال «سالهای دور از خانه» یک ملودرام خانوادگی است و سریال «سالهای بدون خانه» قرار بود یک کمدی اجتماعی باشد!

۲) «اوشین» زنی است مقاوم، محکم و فعال و آقای «شرفی» مردی است دست‌وپا چلفتی، منفعل و مردد. دشمنان و رقبای «اوشین» آدمهایی هستند زورگو و قدرتمند و دشمنان آقای «شرفی» آدمهایی حقه‌باز، بی‌عرضه و ترسو. «اوشین» با مشکلاتش برخورد می‌کند، اما شرفی «به» مشکلاتش برخورد می‌کند.

مارکس می‌گوید یک اتفاق ممکن است در تاریخ دوبار رخ دهد، اما در بار اول بصورت تراژدی است و بار دوم بصورت کمدی.

۳) همه مجبورند اوشین را جدی بگیرند، چون خودش خودش را جدی گرفته است، اما هیچکس مجبور نیست شرفی را جدی بگیرد، چون خودش هم خودش را جدی نمی‌گیرد. همه به اوشین متکی‌اند، اما دوروبری‌های شرفی به او ترحم می‌کنند. نتیجه این می‌شود که مردم سریال «سالهای دور از خانه» را جدی می‌گیرند، اما سازندگان «سالهای بدون خانه» خودشان را و اثرشان را هم جدی نمی‌گیرند.

۴) یک تفاوت اساسی میان سریال ژاپنی «سالهای دور از خانه» و سریال ایرانی و دست‌ساز «سالهای بدون خانه» در این است که هر دو از امکانات پیشرفته تکنیکی استفاده کرده‌اند، هر دو از سرمایه‌هایی احتمالا مشابه بهره برده‌اند، ساختمان N.H.K. و جام‌جم به لحاظ فاصله تاریخی چندان تفاوتی ندارند. تعداد عوامل دست‌اندرکار این دو سریال چندان با هم متفاوت نیستند. سابقه تاریخی ژاپنی‌ها در سریال‌سازی چندان بیشتر از ما نیست، بازیگران خوب سریالهای ژاپنی از بازیگران خوب سریالهای ایرانی بهتر و هنرمندتر نیستند، هر دو سریال به یک اندازه مبتذل و پیش‌پا افتاده‌اند، منتهی یکی سرگرم‌کننده است و پردرآمد، و دیگری دلسردکننده است و پرمخارج. جدی نمی‌گیریم بودن سریال یا نبودن آن مسئله نیست، جدی گرفتن یا جدی نگرفتن مسئله است.

۵) «روزهای زندگی» و سریالهای آمریکایی مشابه آن الگوهایی هستند که «سالهای دور از خانه» بر اساس آنها ساخته شده است. نمونه‌ای که علاوه بر داشتن جذابیت‌های الگو، جذابیت‌های مستقلی نیز دارد. «سالهای بدون خانه» بر اساس الگوی «سالهای دور از خانه» ساخته شده است، اما از جذابیت‌های آن بهره نبرده است. پس نتیجه می‌گیریم که تقلید کردن هم هنرمندی می‌خواهد.

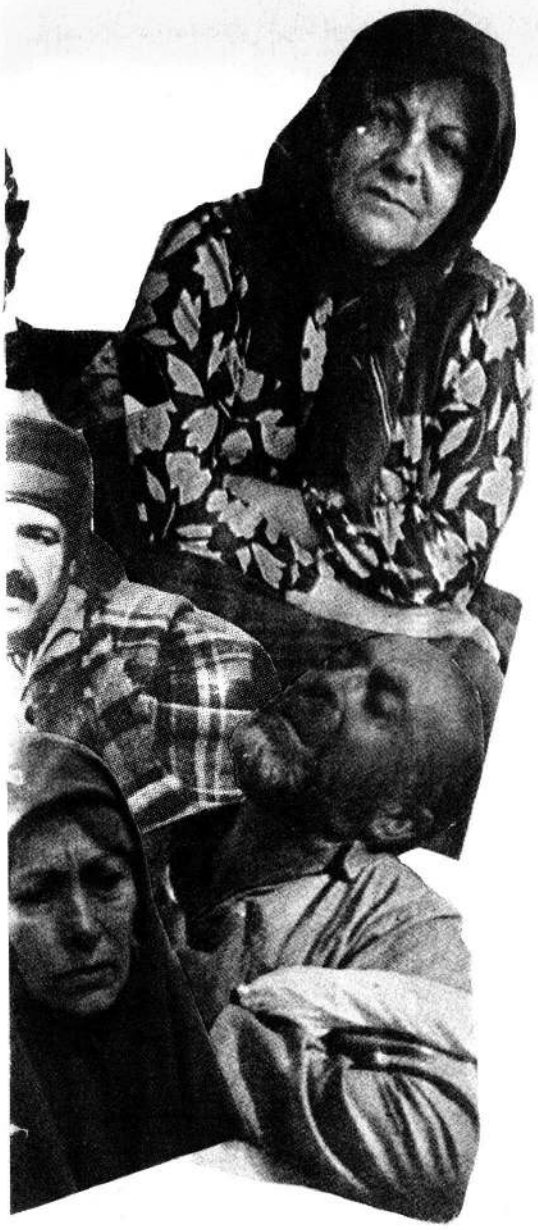
۶) نوعی فریبکاری، و با توجه به استقبال عامه از سریال «سالهای دور از خانه»، نوعی عوام‌فریبی- یعنی فریب دادن عامه مردم در «سالهای بدون خانه» مشهود است. سریال از نامی مشابه و تیتراژی کپی‌برداری‌شده بهره برده است بدون آنکه ساختار درونی و سطح و فرم و جذابیت خود سریال به «سالهای دور از خانه» نزدیک شده باشد.

۷) چند تفاوت کوچک دیگر هم وجود دارد، اولا: فیلمنامه «سالهای دور از خانه» فیلمنامه منسجم و محکمی است، علیرغم اینکه ساختمان و طرح آن کلیشه‌ای است، اما فیلمنامه «سالهای بدون خانه» کشدار و خسته‌کننده و آزاردهنده است. ثانیا: تصویربرداری و نورپردازی سالهای دور از خانه خوب است، اما در الگوی تقلیدی بسیار بد و ناشیانه و گاه ابتدایی. ثالثا: ریتم و کشش در نمونه خارجی وجود دارد در نمونه داخلی وجود ندارد، رابعا:...، خامسا:... سادسا:...

۹) خودکفایی، ژنریک‌سازی، بکارگیری نیروهای داخلی برای مشابه‌سازی و از این قبیل صنایع سخت در جریان است. در اوایل انقلاب یکی از مبتکرین و مخترعین ادعا کرده بود که قصد دارد ماشینی بسازد که با آب حرکت کند، منتهی بودجه نداشت! مدتهاست که از ایشان خبری نیست. کتابهای ژرژ گاموف را دست بچه‌ها ندهید، درسشان را که نمی‌خوانند هیچ، از صبح تا شب اختراعات بی‌فایده و بی‌دلیل می‌کنند و سر آخر هم نوک لوله آزمایش می‌رود توی چشم چپشان.

۸) یک تفاوت اساسی دیگر میان این دو سریال در مشابهت محتوایی آنهاست. هر دو سریال به یک اندازه پیش‌پا افتاده‌اند. منتهی سریال ژاپنی بیست مسئله پیش‌پا افتاده در صد قسمت می‌گوید و سریال ایرانی یک مسئله پیش‌پا افتاده را در ۱۶ قسمت نمی‌گوید. هر دو- با یک تعریف- به‌یک میزان مبتذل‌اند. هر دو به یک میزان سطحی‌اند، هر دو به یک میزان از مهم‌ترین مسائل جامعه بشری فاصله دارند. منتهی سریال ژاپنی انسانی‌تر، موثرتر و عمیق‌تر از سریال ایرانی است.

حال اگر قرار است با صرف هزینه‌ای بالاتر، سریالی ساخته شود که نه در شکل و نه در محتوی به سریال خارجی برتری داشته باشد و هیچ مسئله‌ای را هم فارغ از ابهام و تردی و دودلی نگوید، چرا باید سرمایه‌های تولیدی را به اینسو متوجه کرد؟



تکرار مکررات

چند پیشنهاد معقول برای پخش نامعقول برنامه‌های تکراری

باور کنید نمی‌خواهم تلویزیونی را که وجود ندارد یا کم وجود دارد دست بیندازم. در این زمانه که همه چیز شوخی است یا اگر انصاف دهیم شبه‌واقعیت است (شبه‌تلویزیون، شبه سینما، شبه خیابان، شبه اتوبوس، شبه لباس، شبه غذا و خودتان بر اساس ذوق خویش ادامه بدهید) تلویزیون نباید استثنا باشد و انتظار آن را هم نداریم.

چیزی را که ما در زندگی بی‌حاصل خویش یافته‌ایم (از آن کشف‌هایی است که برای اولین بار در ایران ساخته می‌شود) آنست که نباید به جنگ واقعیت رفت. باید واقعیت را پذیرفت، آنرا فهمید و اگر توانستیم (نه اینکه آنرا تغییر دهیم) برای تحمل خویش کمی آنرا دلچسب‌تر سازیم. برنامه‌های تکراری تلویزیون هم یک واقعیت است که ما آنرا پذیرفته‌ایم (شاید چاره‌ای بجز آن نداشته‌ایم). آنرا چند لایهنا فهمیده‌ایم و حالا می‌خواهیم آنرا کمی دلچسب‌تر کنیم (با کمی سوس و سالاد و نمک). این مخلفات هم بجز چند پیشنهاد اصولی ما نیست. بله، همه پیشنهادهای ما اصولی است! و اما پیشنهادها:

۱) مهم‌ترین مسئله هماهنگی است. هماهنگی یکی از اصول مدیریت و غیره و غیره است. بهتر است شبکه‌های ۱و۲ در پخش برنامه‌های تکراری با هم هماهنگی داشته باشند. مثلا اینطور نباشد که یک کارتون تکراری را امروز شبکه ۱ و فردا شبکه ۲ پخش کنند.

۲- تعداد تکرارها خوبست به اطلاع مردم برسد. خود این امر بر شان آگاهی‌رسانی تلویزیون تاکید می‌کند. علاوه بر آن هر یک از بینندگان می‌توانند تصمیم بگیرند که هر یک از برنامه‌ها را چند بار می‌خواهند تماشا کنند. همچنین تماشاگران کم‌حافظه کمتر سرشان کلاه می‌رود، مخصوصا اگر اتفاقا و به‌ندرت فاصله زیادی میان دو پخش وجود داشته باشد. فایده دیگر این اطلاع‌رسانی آنست که برنامه‌های غیرتکراری تلویزیون حرام نمی‌شود و همه بینندگان حداکثر استفاده را از آنان خواهند کرد.

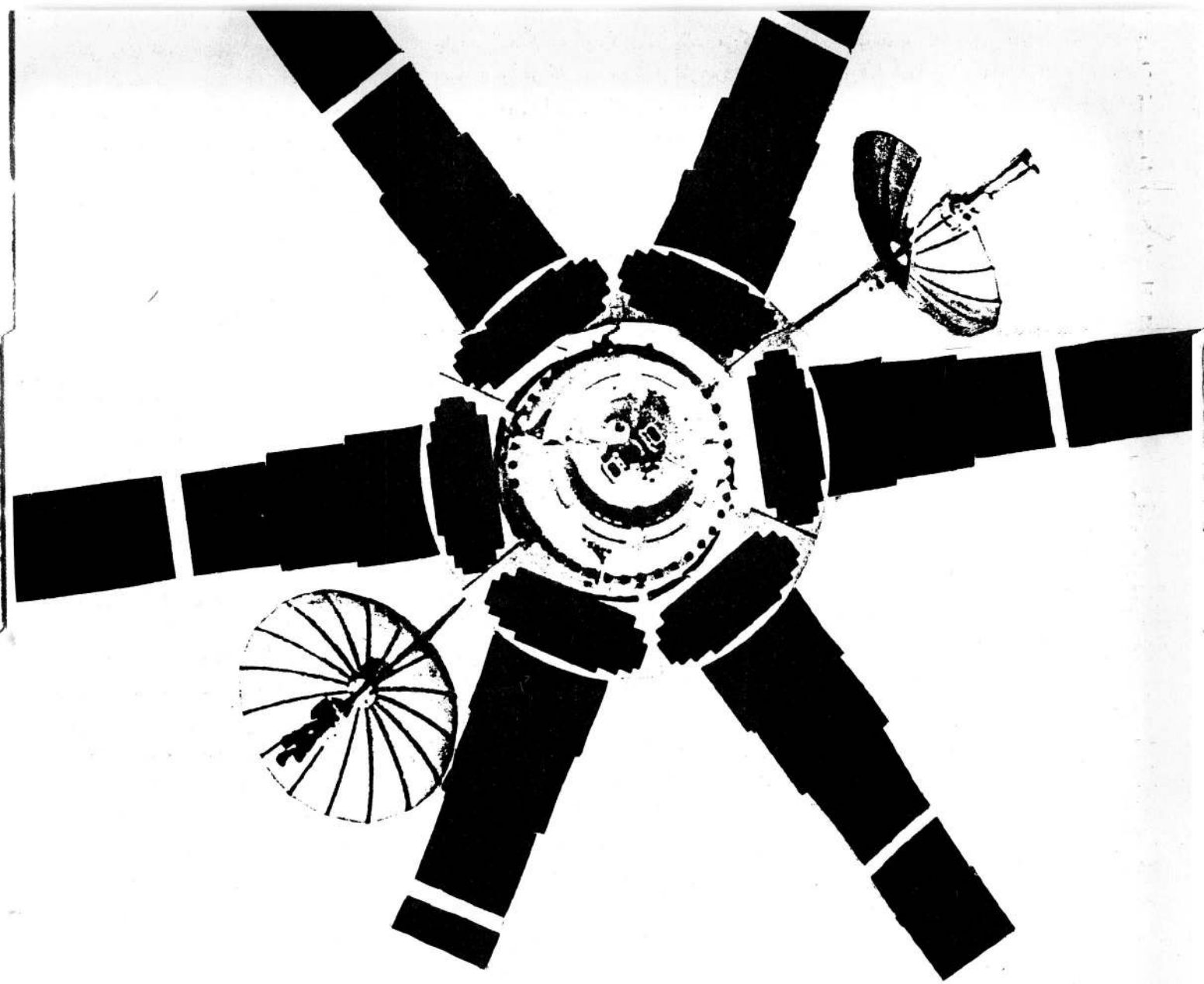
۳) یکی از روش‌های تازه تلویزیون (در چند سال اخیر) برای پخش تکراری برنامه‌ها (البته نه همه برنامه بلکه بخشی از آن) اختصاص برنامه‌هایی به معرفی برنامه‌های تلویزیونی است. (می‌بخشید. این واژه برنامه بی‌برنامه همینطور تکرار می‌شود) در همه جای دنیا رسم است که برنامه‌های تلویزیون از طریق

مطبوعات به اطلاع مردم برسد که در اینجا نیز مجله سروش تا حدودی این کار را می‌کند. پس معرفی برنامه‌ها نوعی تکرار شیک برنامه‌هاست. این تکرارها هم اگر یکبار انجام می‌شد باز حرفی نبود. اما مثلا برنامه‌های عید یکبار قبل از عید معرفی می‌شوند و یکبار هم در خود ایام عید، به این ترتیب هر چند روز یکبار می‌توان به معرفی (بهتر بگوییم تکرار) برنامه‌ها پرداخت.

٤) برنامه‌های تکراری هم باید بر اساس منطقی تکرار شوند. مثلا اگر قرار است یک فیلم سینمائی مخصوص کودکان و نوجوانان دوباره پخش شود، بهتر است این کار یکباره صورت گیرد و اگر هم قرار شد که در قسمت‌های مختلفی پخش شود، قطع‌ها باید در صحنه‌های خاصی صورت گیرد. اما مسئولین پخش با قطع صدای فیلم و قطع ناگهانی آن که شاید بر اساس تقسیم زمانی فیلم به چند قسمت باشد بیننده را وسط زمین و آسمان رها می‌کنند.

٥) اگر تکرارها به این حد رو به گسترش و افزایش نبودند می‌شد درخواست کرد که در تکرارها انتخابی احسن صورت گیرد. اما این پیشنهاد هم کهنه شده است. می‌توان درخواست کرد از ساعات پخش برنامه‌ها بکاهند یا یک شبکه را کاملا به برنامه‌های آموزشی اختصاص دهند. اگر غذایی در میان سفره نیست بهتر است از آفتابه و لگن و کاسه و بشقاب بکاهیم.

٦) از خرید بیشتر فیلم خارجی نمی‌توان سخن گفت چون ارز می‌خواهد و تلویزیون ندارد. از تولید بیشتر داخلی هم نمی‌توان سخن گفت چون تلویزیون انتظار دارد که سازندگان با هیچ، همه کار بکنند و با ایثار انقلابی کار کنند و به نان شبشان محتاج باشند. باز می‌رسیم به پیشنهاد پنجم که یا یکی از شبکه‌ها تعطیل شود یا از ساعات پخش کاسته شود.



به پیشواز ارتباط جهانی تلویزیونی

تا حدود ۱۵-۱۰ سال آینده امکان دریافت برنامه‌های تلویزیونی کشورهای دیگر از طریق گیرنده‌ها محقق خواهد شد. البته در حال حاضر نیز از لحاظ فنی این امر امکان‌پذیر است اما به واسطه محدودیت‌ها تداوم نمی‌تواند داشته باشد.

ارتباط جهانی تلویزیونی از چشم ما جهان‌سومی‌ها یا شرقی‌ها یا بالخصوص ایرانیان دارای زوایای گوناگون است. برای این ارتباط هم می‌توان وجوه منفی برشمرد و هم وجوه مثبت. وجوه مثبت آن ارتباط گسترده و تصویری ملت‌ها با هم، دریافت و تماشای برنامه‌های مفید تلویزیون‌های کشورهای دیگر، افزایش تفاهم بین‌المللی از طریق نزدیک‌تر شدن فرهنگ ملت‌های گوناگون، کمتر شدن سانسور اخبار، جریان یافتن هر چه بیشتر اطلاعات در جوامع، ایجاد انگیزه بیشتر برای یادگیری زبان‌های ملل دیگر جهت استفاده از برنامه‌های تلویزیونی آنها، پیدایش فکر تهیه برنامه‌های تلویزیونی عام و فراگیر که همه ملت‌ها بتوانند از آنها استفاده کنند و از این طریق حرکت به سوی یافتن زبانی عام و شامل و خلاصه نزدیک‌تر شدن به مرزهای یک فرهنگ جهانی است.

این حرکت به سوی فرهنگ جهانی وجوه منفی هم دارد. نیروی فکری- فرهنگی، اقتصادی و سیاسی ملت‌ها با هم مساوی نیست و اگر صحنه رقابت پیش بیاید طبیعی است که قدرتمندان در بیشتر جبهه‌ها پیروز خواهند شد و هر کس که قویتر است فرهنگ خویش و هنجارها و آداب و سنن و ارزش‌های

خویش را به نحو مستقیم یا غیرمستقیم بر دیگران تحمیل خواهد کرد.

همچنین فرهنگ‌های کوچک و آداب و سنن قومی رو به زوال خواهند رفت و ملل جهان سوم با مشکلاتی که دارند بیشتر جذب مسائل ظاهری غرب خواهند شد تا دستاوردهای علمی و فرهنگی و هنری آن. تجربه چند قرن اخیر در ارتباط غرب و جهان سوم نشان می‌دهد که ما اول وارد کننده مشکلات و عوارض غرب بوده‌ایم تا بنیان‌های فکری، ساخت جدید اجتماعی و نهادهای تعلیم و تربیت آن.

با همه این احوال چه بخواهیم و چه نخواهیم این اتفاق خواهد افتاد و باز چه بخواهیم و چه نخواهیم آنان قوی و قدرتمندند و ما ضعیف و کم‌بنیه، لذا بجای غصه خوردن برای خود و نثار کردن بد و بیراه به دیگران باید به فکر چاره بود. علاج مشکل را نیز به وقت بروز آن نمی‌توان کرد. بلکه باید نشست و چنان شرایطی را تصور کرد و برای برنامه‌ها و پیش‌بینی‌های لازم فکر کرد.

به یک معنا شاید بتوان برنامه‌های تلویزیون را به سه دسته خبری- اطلاعاتی، آموزشی- علمی و برنامه‌های تفریحی- سرگرم‌کننده تقسیم کرد. طبیعی است که برخی برنامه‌ها صرفا در یکی از این حیطه‌ها جای خواهند گرفت و برخی می‌توانند واجد دو یا هر سه سنخ ویژگی باشند.

اگر ارتباط جهانی از طریق تلویزیونی امکان‌پذیر شود (که حتما خواهد شد) مردم می توانند از برنامه‌های خبری دیگر تلویزیون‌ها هم استفاده کنند. در این صورت چه وضعی پیش خواهد آمد؟ اینکه چه وضعی پیش خواهد آمد دقیقا به محتوی و کیفیت برنامه‌های خبری ما بستگی دارد. اگر مردم حس کنند که از لحاظ اطلاع‌رسانی تلویزیون ما قابل مقایسه با تلویزیون دیگر کشورها نیست همه اذهان متوجه برنامه اخبار تلویزیون دیگر کشورها خواهد شد (خصوصا اگر برنامه‌های به زبان فارسی هم داشته باشند که حتما ایجاد خواهد شد). اگر نظریه‌های حاکم بر اخبار سیما به نحوی باشد که یا از جذابیت لازم (در مقایسه با دیگر تلویزیون‌ها) برخوردار نباشد یا بخشی از اطلاعات و اخبار را به عللی در اختیار مردم نگذارد با توجه به اینکه جذابیت تلویزیون بسیار بیشتر از رادیوست دیگر کمتر کسی اخبار داخلی را نظاره خواهد کرد.

اما اگر مردم احساس کنند که تلویزیون داخلی اخبار را به نحو طبیعی و بر اساس مقتضیات جغرافیایی و ملی (همانند اخبار استان‌ها که طبیعی جلوه می‌کند گر چه محدود است) پخش می‌کند و قصد سانسور در کار نیست و نیز از نظر هنری و فنی تمهیدات لازم فراهم باشد طبیعی است که برنامه‌های خبری تلویزیون داخلی توان رقابت را با دیگر تلویزیون‌ها خواهد داشت.

اینکه کدامیک از شرایط فوق پیش بیاید دقیقا به توان فنی و هنری، نظریه‌های حاکم بر رسانه‌ها و فضای عمومی کشور بستگی خواهد داشت و اگر تلویزیون ما بخواهد در صحنه بماند و توان رقابت داشته باشد از همین امروز باید به فراهم آوردن مقدمات اقدام کند. رقابت با غولهای خبری کار آسانی نیست.

بخش دوم برنامه‌ها، برنامه‌های علمی- آموزشی هستند که در قالب فیلم‌های مستند، برنامه‌های آموزشی و علمی، مناظرات و گفتگوهای فرهنگی، برنامه‌های هنری و ادبی و جز آن ارائه می‌شوند این بخش برای ملل جهان سوم بسیار مغتنم است و طبیعتا تاثیرات مثبتی بر فرهنگ و هنر این جوامع خواهد داشت. این برنامه‌ها چون عموما جنبه اطلاعاتی دارند و کمتر می‌توانند وسیله تبلیغی قرار گیرند حساسیت کمتری را ایجاد می‌کنند و لذا راه برای استفاده هر چه بیشتر باز خواهد ماند.

بخش سوم برنامه‌های تفریحی- سرگرم‌کننده‌اند. مسابقات، شوها و واریته‌های تلویزیونی، فیلم‌های داستانی و سینمائی و مجموعه‌ها (که شامل فیلم‌های مربوط به کودکان و نوجوانان نیز می‌شود) نمایش‌های تلویزیونی، موسیقی، برنامه‌های ورزشی و مانند آنها در این گروه قرار می‌گیرند.

مشکل اصلی تلویزیون‌های کشورهای جهان سوم (آفریقا و آسیا) با این نوع برنامه‌هاست. چون برنامه‌های نوع دوم که هیچ مشکلی نداشتند و برنامه‌های نوع اول هم با کمی کوشش قابلیت رقابت می‌یابند. اما با برنامه‌های نوع سوم براحتی نمی‌توان رقابت کرد.

مشکل ما با این بخش از برنامه‌ها هم معطل گذاردن و ایجاد کم‌توجهی به برنامه‌های آموزشی و علمی و فرهنگی خودی و بیگانه است و هم وارد شدن نوعی از فرهنگ به داخل کشور که ما نیاز ضروری به آن یا همه آن نداشته‌ایم.

مواجهه ما با نوع سوم برنامه‌ها نیز باید به نحوی باشد که حداقل بتوانیم در برخی جبهه‌ها با برنامه‌های آنها رقابت کنیم. به عنوان مثال در بخش موسیقی توان موسیقیایی امروز صدا و سیما به هیچ وجه با توان موسیقیایی دیگر رادیو و تلویزیون‌ها برابر نیست. برای رسیدن به آن حد باید صدا و سیما تا ده سال دیگر دهها گروه فعال و دهها برنامه دائم موسیقی سنتی- و کلاسیک داشته باشد تا بتواند از هجوم موسیقی عامه‌پسند جلوگیری کند. باز یادمان نرود که تلویزیون و قدرت آن هرگز با رادیو قابل مقایسه نیست. درشرایط‌حاضر رادیوهای کشورهای دیگر را می‌توان گرفت اما تجربه نشان داده است که افراد قلیلی از آن رادیوها استفاده می‌کنند. لکن جذابیت تلویزیون شرایط دیگری را بوجود خواهد آورد.

در بخش برنامه‌های ورزشی، برنامه‌های پخش مستقیم داخلی در ورزش‌های گوناگون و برنامه‌های گزارشی، آموزشی و تحلیلی ورزشی باید بتواند با برنامه‌های مشابه رقابت کند تا چشم‌ها را تا حدودی از بیگانه به خود متوجه کند.

در بخش فیلم‌های سینمائی و داستانی و مجموعه‌ها شبکه‌های مختلف حداقل در طول سال باید بتوانند ۵۰-۴۰ مجموعه تلویزیونی جذاب و ۳۰۰-۲۰۰ فیلم سینمائی و داستانی تهیه و تامین کنند و از همین امروز باید به فکر ایجاد تشکیلات مناسب، بودجه، امکانات و تعلیم افراد لازم و توان فکری- فرهنگی در خور آن بود.

طریق اصلی برخورد فراوانی تامین و تولید و تغییر تئوری‌ها و سازهای حاکم بر تولیداست تا بخشی از برنامه‌های ارائه شده از حیث کیفیت قابل مقایسه با انواع مشابه باشد. برای انبوهی تامین و تولید هم طریق مناسب افزایش شبکه‌ها است و هر یک از این شبکه‌ها باید در یک جهت نیروی بیشتری صرف کنند، در یک شبکه برنامه‌های هنری رنگ و بوی شدیدتر و کیفیت بالاتری داشته باشد در شبکه دیگر برنامه‌های آموزشی، در شبکه دیگر برنامه‌های عامه‌فهم و در شبکه دیگر برنامه‌های روستایی.

همچنین باید به مراکز شهرستانها توجه بیشتری شود. متاسفانه مراکز شهرستانها توان تولیدی بسیار ناچیزی دارند. برنامه‌های محلی تلویزیونی هم می‌توانند تا حدودی ابزار رقابت باشند.

به هر حال از پدیده‌های فنی نباید ترسید. باید از آنها استقبال کرد و در کنار استفاده از شرایط مناسبی که این پدیده‌ها بوجود می‌آورند توان رقابت را کسب نمود.

تکرار یا تداوم

واژه زندگی روی‌هم‌رفته واژه‌ای گسترده و پرابهت به نظر می‌آید و لذا فنون انتقادی در باب آن بسیار محدود است. زندگی و فهم و تفسیر آن همیشه با نوعی متافیزیك پی‌بندی شده است تلاش شده خاکی‌ترین پدیده عالم به آسمانی‌ترین وجه فهمیده شود. به همین خاطر زندگی که همانا تجربه‌های روز درونی و بیرونی و با خود و با دیگران است یا در نظامهای نظری نوشته شده و بدست داده شده است یا در مکاشفات و شهودهای غیرحسی خلاصه شده است. از همین جهت است که زندگی نظری شده یا بار مکاشفه‌ای یافته ارزشی مطلق یافته است و همه با همین عنوان زندگی»هر چه خواسته‌اند به دیگران گفته‌اند و هر طور که خواسته‌اند از خود دفاع کرده‌اند. آتش دشمن نیز در این تغییر جهت‌یافتن‌ها و از یك موضع به موضع دیگر رفتن کم بی‌تاثیر نبوده است زندگی همیشه و با همه این احوال اصل متافیزیکی سنگدلی بوده که یقینی هستی‌شناسانه را در پشت خود داشته است و جلوه‌های خاص و ملموس آن که از آن یقین فرار می‌کرده‌اند ذبح شده‌اند.

شعر متون نمایشی ادبیات گنده‌گو و دیگر هنرهای گنده‌گوتر آن یقین هستی‌شناسانه و متافیزك دست‌نخورده را دست‌نخورده باقی می گذاشتند اما سینما یکباره و مستقیما به سراغ«زندگی»خاکی رفت و هر چه هم که خواست گنده‌گویی کند بالاخره مجبور شد این گنده‌گویی‌ها را در همین عالم خاك انجام دهد. به همین دلیل هم بود که اول مردم کوچه و بازار از آن استقبال کردند نه روشنفکران و گنده‌گوپسندها. سینما با زندگی و غیرجبری‌ترین وجوه آن رابطه برقرار کرد و الحق که در این کار شریف موفق شد. شاید یکی از وجوه جذابیت آنرا در همین رابطه که می‌تواندواقعگرایانه یا ایده‌آل‌باورانه به اصطلاح معمول و عوامانه آن باشد سراغ کنیم. سینما و زندگی انواع رابطه این دو را با هم بررسی می‌کند.

این سئوال‌همیشه برای بشر مطرح بوده است که آیا زندگی مسیر و روندی پیوسته و متداوم دارد یا اتفاقات و حوادث آن تکرار می‌شوند؟ در بطن این سوال این پیش‌فرض نهفته است که زندگی را باید یا می‌توان «در گذشت» زمان در نظر گرفت و در مقام ارزشگذاری، مورد داوری قرار داد. چون از سوی دیگر می‌توان زندگی را مجموعه‌ای از «آنات» یا «لحظه» های مستقل و متفاوت دانست. پس اگر ما «زندگی در گذشت زمان» را در نظر آوریم این زندگی در دوره‌های تناوبی تکرار می‌شود یا از جایی آغاز شده و به جایی پایان می‌یابد؟ این سوال همان پرسشی است که در فلسفه تاریخ مطرح است بدین شکل که «آیا تاریخ تکرار می‌شود؟» و «از دو نظریه دوری (Circular) و خطی (linear) کدام به واقعیات تاریخی بهتر پاسخ می‌دهد؟» و نتیجه آنکه «آیا می‌توان از تاریخ درس گرفت؟»

این سئوال به همین شکل به هنر و سینما نیز راه یافته است. در اشعار، آثار ادبی و نمایشی، تصاویر و پیکره‌های مدرن، همچنانکه در سینما و با زبان‌های گفتاری و تصویری بازتاب این سئوال را می‌توان پی گرفت که ما فقط تلاش می‌کنیم آثار سینمائی را از این حیث بررسی کنیم.

فیلمها و فیلمنامه‌ها را از جهتی می‌توان به دو گروه بزرگ تقسیم کرد: آثاری که از یک نقطه خاص شروع می‌شوند، فراز و نشیب‌هایی را دنبال می‌کنند، تکه‌پرانیهایی می کنند، هیجان‌ها و احساساتی را برمی‌انگیزانند، گره‌هایی را ایجاد می‌کنند و گره‌هایی را باز می‌کنند و در پایان به یک نقطه ختم می‌شوند. در هر یک از گونه‌های سینمایی و یا در هر یک از طرح‌های اصلی سینما- که چندان زیاد هم نیستند- می‌توان این مسیر را مشاهده کرد. این مسیر همان چیزی است که در اکثر کتابهای فیلمنامه‌نویسی یا تحلیل فیلم دنبال می‌شود. این طرح‌های اصلی‌و کسانی که بدانها وفا دارند زندگی را به نحو «خطی» می‌فهمند و بهترین طرح‌های «خطی» در هر حوزه را برگرفته مثل بر باد رفته در آثار درام، کریمر علیه کریمر در آثار خانوادگی، در جبهه غرب خبری نیست (مایلستون، ۱۹۳۱) در آثار جنگی، ۲۰۰۱: ادیسه فضایی (در آثار تخیلی) و... و عموما در همان مسیر پیش

می‌روند.

این فیلم‌ها گاه پایانی خوش داشته‌اند و گاه پایانی مایوسانه و نومیدکننده و اتفاقا سینمای اروپا در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ برای مقابله با کارخانه رویاسازی هالیوود و نیز بخاطر فضای یاس‌آلود پس از جنگ بیشتر به آثاری با پایان‌های نومیدکننده رو آورد. بدون‌اینکه پایان خوش را بر پایان بدسرانجام یا دومی را بر اولی ترجیح دهیم- هر یک از این دو نوع به شرایط اجتماعی و نیازهای زمانی و مکانی افراد بشر باز می‌گردد- هر یک از این دو باز در مسیر فهم زندگی به نحو «خطی» قرار می‌گیرند.

بر خلاف مسیر عمومی سینما، فیلم هایی هم بوده‌اند که زندگی را به نحو دوری نگریسته‌اند و این هم نشانه نوعی ابتکار و ابداع در زمینه فیلمنامه‌نویسی و آثار نمایش و هم نمایانگر دیدی تازه از زندگی است. دو نمونه گویای این امر «مستاجر» از رومن پولانسکی و «کلکسیونر» از ویلیام وایلر هستند. در فیلم «مستاجر»، کسی خود را از پنجره آپارتمان به بیرون می‌اندازد و بواسطه جراحت به بیمارستان منتقل می‌شود. پس از انتقال او به بیمارستان، مستاجر جدیدی جای او را می‌گیرد و یکبار نیز از مستاجر قبلی که بواسطه اضطراب و فشارهای روحی خودکشی کرده عیادت می‌کند.

بقیه ماجرا رساندن مستاجر جدید به همان وضعیت است. روابط آدمها، شرایط و اقتضائات محیط همه‌وهمه زمینه‌ساز همان وضعیت روحی مستاجر قبلی هستند و اتفاقا پس از خودکشی مستاجر جدید دوباره مستاجر تازه‌ای را می‌بینیم که همان مستاجر قبلی است و آمده تا جای قبلی را اشغال کند: زندگی تکرار می‌شود (البته در صورتی که شرایط تغییر نکند)

نظریه دوری بر اساس همین پیش‌فرض که آدمها تغییر زیادی نمی‌کنند و شرایط هم بسیار کند و تدریجی تحول می‌یابد مدعی است که ما در یک دایره بسته حرکت می‌کنیم و به عبارت دیگر زندگی یک دور (باطل یا غیرباطل) است.

نمونه دوم فیلم «کلکسیونر» است که در آن یک کلکسیونر پروانه از دختری خوشش می‌آید و او را درست‌مانند پروانه‌ها دزدیده و

در زیرزمین خانه جای می‌دهد. در زیرزمین خانه همه امکانات برای دختر فراهم است. کلکسیونر ما در ازای این خوش‌خدمتی‌ها از زندانی خویش می‌خواهد که او را دوست بدارد. عشق زندانی به زندانبان . اما دختر به‌راحتی زیر بار نمی‌رود و در هر فرصتی می‌خواهد فرار کند. در همین گیرودار فرارها و عدم موفقیت‌ها دختر به بیماری سختی دچار شده و از دنیا می‌رود. در پایان فیلم درست در نقطه اول فیلم قرار داریم: کلکسیونر در اتومبیل خود دختر زیبای دیگری را در نظر دارد تا او را بدزدد: هیچ‌کس از زندگی گذشته عبرت نمی‌گیرد و زندگی همچنان در حال تکرار است.

نظریه دوری از جهت انسجام‌بخشیدن به باخت فیلمنامه و حیرت‌زایی برای تماشاگر بسیار قابل‌توجه است و فیلمهایی که بدرستی از این نظریه بهره برده‌اند موفق از آب درآمده‌اند. همچنانکه با نظریه خطی بی‌نهایت فیلمنامه را می‌توان طراحی کرد و نوشت با نظریه دوری نیز بی‌نهایت فیلمنامه قابل نوشتن است. انتخاب هر یک از این دو مسیر دقیقا به سلیقه‌ها، عواطف، اندیشه‌ها و نظریه‌های فیلمنامه‌نویس و کارگردان و نگاه آنها به زندگی بستگی دارد.

هیچ دلیل عقلانی یا منطقی بر اثبات یک‌طرف و نفی طرف دیگر نمی‌توان آورد، چون همانقدر که برای نظریه خطی شواهد و موئیدات وجود دارد برای نظریه دوری نیز می‌توان شاهد و موید فراهم کرد و از حیث موارد ابطال‌کننده نیز قضیه به همین قرار است. ترجیح یکی بر دیگری دقیقا یک مسئله احساسی و عاطفی است که البته از شرایط زمانه و موقعیت‌های جغرافیایی، اقلیمی و مکانی نیز تاثیر می‌گیرد.

«تداوم یا تکرار» یک مسئله دقیقا انسانی است و به اراده او بستگی دارد و همانقدر که اراده و اختیار بشر مجهول و مبهم است، مسئله «تداوم‌یا تکرار»نیز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد.

نظریه فیلم

فرایند تماشای فیلم

۱) بیشتر مباحث نظری در مورد سینما تا زمان ما، معطوف به «فیلمساز» (اعم از کارگردان، فیلمنامه‌نویس، بازیگر، فیلمبردار و...) و «فیلم» (گونه‌های مختلف، ادوار تحول، نگاه‌های مختلف از منظرهای متفاوت به فیلم و...) بوده است و به رکن سوم سینما یعنی «تماشاگر» کمتر توجه شده است. پرداختن به «تماشاگر» و «فرایند تماشای فیلم» از نظر زمانی نیز موخر است بر دو جزء اول چنانکه در ادبیات نیز پرداختن به مولف و توجه انحصاری به متن، مقدم بود بر بررسی نقش خواننده در ادبیات، که در مباحث «زیبایی‌شناسی دریافت» یا «نظریه دریافت» مورد توجه قرار می‌گیرد.

مسئله جالب و مهم این است که بدون رکن سوم اصولا سینمایی وجود نخواهد داشت و برای وقوع و وجود سینما، وجود تماشاگر (هر نوع آن) درست به اندازه فیلمساز (هر نوع آن) حیاتی است. فیلم با وجود در آرشیوها و فیلمخانه‌ها، حیات پیدا نمی‌کند بلکه طی فرایند دیده شدن است که در تجربه تماشاگر عینیت می‌یابد.

۲) فیلم چیزی جز مجموعه تصاویر منفصل یا اگر بخشی از تصاویر را متصل بیانگاریم، بخشهای منفصل (نماها یا فصل‌ها) نیست. این ذهن تماشاگر است که روابط میان‌این‌اجزاء‌را(اگر بتواند) برقرار می‌کند که البته کارگردان حداکثر تلاش خویش را برای دادن این امکان به او انجام می‌دهد یا باید انجام دهد.

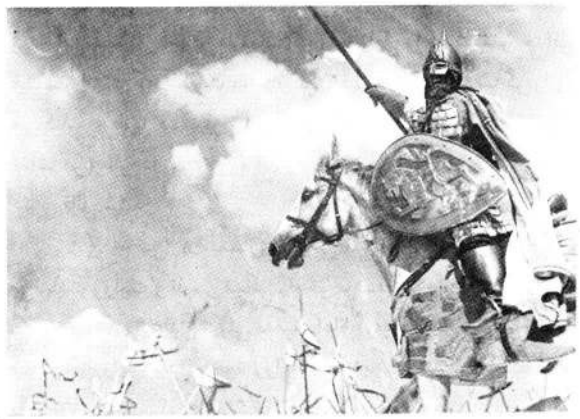
تماشای یک فیلم همیشه مستلزم مقدار شگفت‌انگیزی از کار ناآگاهانه و پیچیده است. ما اگر چه خود متوجه نیستیم، اما همواره در باره فیلم نکاتی را در ذهن بازسازی می‌کنیم. در واقع می‌توان گفت فیلم دوبار ساخته می‌شود: یکبار در عالم خارج و بدست کارگردان و فیلمنامه‌نویس و دیگر عناصر فیلمسازی و یکبار هم در ذهن تماشاگر.

این تماشاگر است که پیوندهای ضمنی میان اجزاء پراکنده را برقرار می‌کند، شکافها را پر می‌کند، به استنباط می‌پردازد و نظریه‌های قبلی (خودآگاه یا ناخودآگاه) خویش را محک می‌زند. خود فیلم چیزی بیش از مجموعه‌ای نشانه (Singnal) نیست. این تماشاگر است که فیلم یعنی زنجیره علائم سازمان‌یافته را «عینیت» می‌بخشد. بدون مشارکت فعال و مداوم تماشاگر هیچ گونه فیلمی مطرح نخواهد بود.

۳) اطلاعات قبلی تماشاگر از طریق بازسازی ذهنی فیلم است که در فهم، درک و تفسیر بعدی آن موثر می‌افتد. بافت مبهم یا آشکار عقاید و انتظاراتی که هر کدام از ما داریم در نوع بازسازی ما دخالت می‌کند و جنبه‌های گوناگون اثر در این بافت ارزیابی می‌شود.

با پیشرفت فرایند دیدن، انتظارات و عقاید در نتیجه تماشای فیلم تعدیل یا دستکاری می‌شوند. بیننده در کوشش برای ساختن مفهومی منسجم از فیلم- گویی که قرار است ما همیشه آثاری منسجم را تماشا کنیم- عناصری را از آن انتخاب می‌کند و یا به عناصری از فیلم بیشتر توجه نشان می‌دهد و آنها را در کل‌هایی منسجم سازمان می‌دهد و با حذف بعضی از عناصر و برجسته کردن برخی دیگر، پاره‌ای از عناصر رابه شیوه‌ای خاص عینیت می‌بخشد. او برای آنکه «توهمی» یکپارچه پدید آورد می‌کوشد تا از درون اثر چشم‌اندازهای گوناگونی را اختیار کند یا از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر حرکت کند.

فرایند تماشای فیلم، حرکتی خطی و مستقیم ندارد و از شکلی



کشکولی برخوردار نیست. فرضیات و چارچوب‌های ذهنی و اولیه ما، چارچوبی را پدید می‌آورند که دیده‌های بعدی را در آن تفسیر می‌کنیم، اما آنچه که بعدا می‌آید نیز می‌تواند در بازگشت به عقب، درک اولیه ما را تغییر دهد و ضمن روشن کردن برخی جنبه‌های آن، بعضی دیگر را بپوشاند. همچنان که به تماشای فیلم ادامه می‌دهیم فرضیاتی را پی‌ریزی می‌کنیم، در برخی عقاید تجدیدنظر می‌کنیم و دست به استنباط و پیش‌بینی‌های هردم پیچیده‌تری می‌زنیم. این فعالیت‌های پیچیده در چند سطح صورت می‌گیرند چه فیلم دارای «پیشینه» دیدگاههای روایی‌مختلف و لایه‌های مختلف از معناست که ما دائما در میان آنها حرکت می‌کنیم.

٤) لازمه تماشای دقیق فیلم آشنایی با فنون و قراردادهای متداول در فیلمسازی است. تماشاگر باید به دانشی از «مجموعه نشانه‌ها» مجهز باشد و این دانش همان قراردادهایی است که بر تولید فیلم در شرایط حاضر حاکمند.

اگر همیشه نسبتی مساوی میان مجموعه نشانه‌های حاکم بر فیلم و مجموعه نشانه‌هایی که ما در تفسیر و فهم آنها به کار می‌بریم وجود می‌داشت، همه فیلم‌ها تهی از الهام و جذابیت می‌شدند. فیلم موثر فیلمی است که تماشاگر را به آگاهی جدیدی از نشانه‌ها و انتظارات مرسوم خود برساند. یک فیلم موفق- و به بیانی ارزشمند- پیش از آنکه دریافت‌های پیشین ما را تقویت کند به آن شیوه‌های عرفی‌شده تماشای فیلم حمله می‌کند و هیئت هندسی جدیدی را برای ادراک در اختیار تماشاگر می‌گذارد.

این نظر تا حدی به فرمالیسم روسی در ادبیات و نظریه «آشنایی‌زدایی» آنان نزدیک می‌شود. محل تماشای فیلم همانند عمل خواندن متون ادبی، از مفروضات قراردادی ما خرده‌گیری می‌کند و در آنها تجدید نظر به عمل می‌آورد و با آشنایی‌زدایی، فیلم یا متن ادبی را «عینی» می‌کند.

این عمل دوطرفه است. یعنی گاه این متن ادبی یا فیلم است که نظام فکری ما را بر هم می‌ریزد و گاه این ما هستیم که یک متن یا فیلم کلاسیک‌شده را با چارچوب‌های جدید به نحوی تازه و دیگر می‌فهمیم. به این ترتیب بی‌نهایت تفسیر از یک فیلم یا متن ادبی می‌تواند وجود داشته باشد و همه هم به یک معنا درست و یا به یک معنا غلط اند.

تماشای فیلم ما را به خودآگاهی عمیق‌تری رهنمون می‌شود و به نحوی وجود خبری و انتقادی ما را گسترش می‌دهد. در جریان تماشای فیلم همانقدر که کارگردان خود را خالق اثر می‌پندارد و خود را گسترش می‌دهد، ما نیز می‌توانیم احساس کنیم که فیلم کار خودمان بوده است و گسترش وجودی یافته‌ایم.

۵) گفته‌اند که تماشاگر یا خواننده یک متن باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته باشد و آماده باشد که در باورهای خود تردید کند یا آنها را تغییر دهد. به همین دلیل هم هر نوع نظر یا ایدئولوژی از پیش را نافی فرایند فهم و درک اثر می‌دانند. بدین ترتیب تماشاگر یا خواننده قبل از عمل تماشا یا قرائت باید اولا: همه باورهای خود را موقتی بپندارد و ثانیا: خود را از آنها بدر کند.

این سخن را اگر بتوان پذیرفت و اگر انسان بتواند خود را موقتا از باورهایش جدا کند- چگونه؟- یا همه باورهای خود را موقتی بپندارد- که در آن صورت باور نخواهند بود- یک مشکل دارد و آن مشکل اینست که اگر باورهای ما از آغاز چندان اهمیتی نداشته باشند آنگاه چه اهمیتی دارد که بگذاریم فیلم یا متن ادبی آنها را مورد تردید قرار دهند یا دگرگون سازند. بدین‌ترتیب در فرایند تماشا- یا خواندن- هیچ اتفاقی نمی‌افتد یا حداقل فقط بر اتفاقات گذشته تاکید می‌شود.

آن تماشاگری عمیق‌ترین تاثیر را از فیلم می‌گیرد که مجهز به نوع مناسبی از استعدادها و واکنشهاست و در اعمال برخی فنون انتقادی و شناخت قراردادهای حاکم بر فیلمسازی مهارت دارد. اما این دسته از تماشاگران دقیقا همانهایی هستند که به کمترین میزان تاثیرپذیری نیاز دارند. او از آغاز تغییر یافته است و خطرات دگرگونی بیشتر را نیز می‌پذیرد. پس آن مشکل باقی است که آیا تماشای فیلم می‌تواند با قوت باورهای تماشاگر را تغییر دهد؟ (تماشاگری که این باورها را پیش از تماشای فیلم داشته و آنها را به سختی از دست می‌دهد).

۶) روانشناسی گشتالت خواهان یکپارچه کردن دریافتهای منفصل در کلیتی قابل درک است و فرایند تماشای فیلم یا قرائت یک متن ادبی را نوعی پیوند میان اجزاء به شیوه‌ای مناسب و با فرض انسجام درونی می‌داند، همان چیزی که ما جانبدارانه از آن سخن گفتیم. اما نکته مهمی در اینجاست. آیا ضرورت دارد که ما فرض کنیم فیلم یا اثر ادبی یک کل هماهنگ است و تحلیل فیلم یا اثر ادبی باید تصادمهای معنایی را چنان پرداخت کند که آنها را به هماهنگی سوق دهد؟ چه ضرورتی دارد که تماشاگر یا خواننده برای قرار دادن هرج‌ومرج ناشی از «چند معنایی» بالقوه در چارچوبی قابل کنترل تلاش کند؟

پیداست که ضرورتی وجود ندارد. اما بیایم تا حدی که می‌توانیم فیلمها یا آثار هنری دیگر را به دو گروه عمده تقسیم کنیم: آثاری که خود، هماهنگی درونی را با شاهدی روشن (خود اثر، گفتارهای نویسنده یا فیلمساز، آثار دیگر او و...) فریاد می‌کنند و آثاری که از این هماهنگی فرار کرده‌اند. سینما نیز مانند ادبیات- تا قرن بیستم- از آغاز این هماهنگی درونی را فرض گرفته بود و به همین دلیل تحلیل‌گر یا تماشاگر می‌تواند با همین فرض با عموم آثار هنری برخورد کند. اما در جنبش‌های نوی سینمایی یا بخشی از ادبیات قرن بیستمی کار ما مشکل می‌شود. در اینجا دیگر نباید با فرض هماهنگی به سراغ فهم، تماشا یا قرائت آثار هنری رفت. بلکه باید هر اثر را جداگانه بررسی کرد و یک سئوال را به سئوالات دیگر علاوه کرد که «آیا فیلم یا متن هماهنگی درونی دارد یا خیر؟»

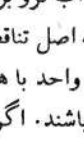
مشکل دیگر نظریه گشتالت آن است که آیا همه تماشاگران یا خوانندگان (خودآگاه یا ناخودآگاه) در پی افکندن نظامی منسجم و بهم‌پیوسته از عناصر فیلم یا متن هستند؟ باز پاسخ منفی است. چه برخی از خوانندگان آنقدر در رقص تصاویر یا کلمات و لذت بردن از خود این تصاویر یا کلمات غرقند که در غفلت کامل از نظم یا بی‌نظمی به سر می‌برند. بنابراین بحث از هماهنگی یا ناهماهنگی و چندمعنایی در آن واحد، مخصوص همه مخاطبین نیست. مخصوص آن دسته‌ای است که دغدغه این مسائل را دارند.

همچنین ما در نظریه گشتالت نباید به دنبال «هماهنگی متن یا فیلم» باشیم بلکه باید از «هماهنگی ذهنی نسبت داده‌شده به متن یا فیلم» سخن بگوییم. آنها که مسئله هماهنگی برایشان مطرح است به چیزی بیش از متنی که خود هماهنگ کرده‌اند، نمی‌پردازند.

۷) سارتر (ادبیات چیست؟، ۱۹۴۸) معتقد بود که هر متن ادبی بر اساس تصوری خاص از مخاطبان بالقوه‌اش پدید می‌آید و شامل تصوری است از کسانی که متن برای آنها نوشته می‌شود. این سخن را در مورد فیلم و فیلمساز هم می‌توان گفت. فیلمساز به هیچ وجه منتزع از کسانی که می‌خواهند فیلم را ببینند کار نمی‌کند و اگر هم خود چنین ادعایی داشته باشد از پس آن بر نمی‌آید. بحث ما این نیست که فیلمساز برای خلق اثر «به نوعی مخاطب نیاز دارد» بلکه زبان، فرم و مضامینی را که برمی‌گزیند گستره احتمالی مخاطبانی را در خود دارد و او در این مسئله حق انتخاب زیادی ندارد. بدین ترتیب نوع خاصی از تماشاگر از قبل وجود دارد که جزء ساخت درونی فیلم است.

می‌توان در این سخن تا آنجا پیش رفت که نقش تماشاگر را اصلی و نقش فیلمساز را فرعی کرد و مدعی شد که فیلمساز واقعی همان تماشاگر است. آثار پیشرو و بدیع را نیز می‌توان ساخته تماشاگران پیشرو یا بدیع‌نواز دانست همچنانکه آثار معمولی را می‌توان ساخته تماشاگران معمولی تلقی کرد. این نظر را می‌توان بدین صورت تعدیل کرد که اولا هیچگاه نباید از نقش خلاقه فیلمساز غافل بود. این فیلمساز است که تماشاگر را به تامل وا می‌دارد و حداقل این فیلمساز است که کبریت ساخته شدن فیلم در ذهن تماشاگر را روشن می‌کند. و ثانیا فیلمساز را نیز می‌توان یکی از تماشاگران (اولین تماشاگر) اثر دانست و به اندازه تماشاگر برای او نقش فیلمسازی ذهنی قائل شد.

۸) حاصل «فیلمسازی ذهنی» و «افکندن خود بر فیلم» بی‌نهایت روایت و تفسیر ممکن- نه موجود- است. این روایت‌ها تا وقتی که به جان هم نیفتند مشکلی ندارند اما اگر با هم متناقض شوند- متضاد بودن دو روایت نافی وجود روایت‌های دیگر نیست- تکلیف چیست؟ یک نظر آنست که اصل شریفه امتناع اجتماع نقیضین را حفظ کنیم و سر یکی از روایت را به‌زیر آب فرو بریم. اما نظر دیگر آنست که هیچ ضرورتی ندارد ما خود را به اصل تناقض محدود کنیم. چه عیبی دارد که دو نظریه نقیض در آن واحد با همه شرایط هشت یا نه‌گانه تناقض مطرح و به معنایی درست باشند. اگر ما معتقد باشیم که در خود اثر هیچ عینیتی وجود ندارد- که این اعتقاد چندان هم ساده نیست- آنگاه روایت‌ها و فهم‌های متناقض هیچ بعدی نخواهند داشت، حتی با حفظ اصل تناقض.



ژان‌لوک گودار:
تصلیب‌ورستاخیز

ریموند دور گنات

هفت دوره کاری گودار

می‌توان زندگی کاری گودار را به هفت دوره تقسیم کرد که خود ترتیبی از ظهور سبک‌های مختلف در کار اوست و هر دوره مشخصاتی دارد که مدتی بر آثار او حاکم بوده، بدون اینکه از برخی ویژگیهای دوره‌های دیگر تهی باشد:

۱. ۱۹۶۰-۱۹۵۰: اولین دهه کاری گودار. نوشته‌های خام و تجربی و فیلمهایی با «قصه‌های کوچک و کوتاه». دلیر، گستاخ و ساده

۲. ۱۹۶۵-۱۹۶۰: چرخشهایی تازه به روایتهای کهنه، از «از نفس‌افتاده» (۱۹۵۹) تا «پی‌روی دیوانه» (۱۹۶۵). تمایل به یک نوع اخلاق شخصی (بیشتر نزدیک به مالرو تا سارتر). فرد مورد توجه: بوگارت

همچنانکه این تمایل شکست می‌خورد می‌رسیم به...

۳. ۱۹۶۷-۱۹۶۳: روایت در فیلمهای اپیزودیک و مقاله‌گونه مضمحل می‌شود و آثار او به شکل نوعی تغزل‌گرایی موجود در نامه‌های عاشقانه به زنان زیبا و ناشی از احساسات اسکیزوفرنیک درمی‌آیند. دوره توجه به ویرجینا وولف بخاطر دوران برج‌های آجری و روزگار بورژوازی عوامانه. احساسات‌گرایی و تقلید اغراق‌آمیز و مسخره‌آمیز از دیگران. فرد یا متن مورد توجه: هیچکس و هیچ‌چیز. فلسفه و جامعه‌شناسی به نحوی «یاوه» فهمیده می‌شوند.

۴. ۱۹۶۹-۱۹۶۷: «چینی» (۱۹۶۷)-«یک بعدازظهر»-از احساسات‌گرایی تا متون نو. آیا ذهن انسان جدید می‌تواند لنین تا لاکان را در خود بازتاب دهد؟

۵. ۱۹۷۲-۱۹۶۹: گروه ژیگاورتوف. شکل و فرم فیلم به عنوان شکل و فرم اجتماعی، «من مشاهده می‌کنم پس عمل می‌کنم» افراد مورد توجه: مائو + آلتوسر

۶. ۱۹۷۹-۱۹۷۶: تجربه دوباره ذخیره‌های بصری. انقلاب در دورانهایی که همیشه در حال زوال‌اند.

۷. ۱۹۸۵-۱۹۷۹: رهایی از فرهنگ اروپایی. دوره هفتم گدار شبیه به دوره اول اوست اما آن جنون و هوس پیروی از رسم زمانه به احساساتی کهنه در هنر و اسطوره‌های رمانتیک دست می‌یابد. متون و افراد مورد توجه: بتهوون، بیزه، انجیل.

پس از توجه به جدل متقابل میان فعل و اندیشه که عنصر دوم- در سبک قابل توجه دوره هفتم- غنی‌ترین شکل را پیدا می‌کند، ما از طریق برخی مضامین اصلی به برش طولی آثار او باز می‌گردیم.

رنجهای حاکم
قهرمانان ارزشی ندارند

اولین جمله بلموندو در «از نفس‌افتاده» اینست که: «خب، باشد، من یک احمقم». گدار اولین کسی است که در فیلمهای فرانسوی بر بدنامی خویش پافشاری می‌کند، اگر چه تنها فرد نیست: همکاران او عبارتند از کلود شابرول، ژان- پی‌یر ماکی (پیشتاز این مکتب) و گارگردانان موج کهنه، ژاک تاتی و لوئیس بونوئل. بلموندو در نقش قهرمان گدار، درست همانند تراژدی‌های کلاسیک و فیلمهای هالیوودی و روسی، رنجهایی را متحمل می‌شود و مهارت‌های زیادی را کسب می‌کند که با لطف و احسان ملموس کامل می‌شوند. اما این قهرمانان پیش از این به رنج و بلاهت جهانی و موجود در تعطیلات آخر هفته (۱۹۶۸) که سینمای پوچگرای گدار را می‌نمایاند اشاره می‌کند. حتی سخنگویان جهان‌سومی که در برابر دوربین ترشرویی می‌کنند قابل بخشش هستند. خوشدلی کاریکاتوری در اسلوموشن برخی از روحیه‌های احساساتی را دستکاری می‌کند اما این قضیه در مورد شکل خشونت‌آمیز آثار گدار صادق است: او این مسئله را برای خود فی‌نفسه‌اش در «نام کارمن» (۱۹۸۳) به صحنه می‌آورد. آنتی‌تز بلاهت برای او همانا رمانتیسم است که توسط مکاتب و افراد بعدی مورد توجه او بیان شده است. اینکه آیا گودار به این

ترکیب نزدیک می‌شود، خود نوعی مسئله و مشکل است که ضعف دیالکتیک مارکسیستی را نشان می‌دهد.

جنگی نادرست

بسیاری از قهرمانان گدار انسانهایی روشنفکر هستد که در عین حال بدکارانی آزاد و رها نیز می‌باشند. آنها با لژیونرهای خارجی، خویشاوندی معنوی دارند: «سرباز کوچولو» (۱۹۶۰)، «تفنگداران» (۱۹۶۳). اما آنها پس از آن، به استخدام دردسته‌های بریگادهای انقلابی یعنی لژیون‌های خارجی در جهان سوم اقدام می‌کنند. نوعی حالت صلح و آرامش (یا شاید فرصت مطالعاتی؟): در حدود سالهای ۱۹۸۰

کلاف قیاسها

الف: اگر هنر فقط دورنمایی باشد شبیه به حقیقت، و اگر واقعیات فقط حقیقتی مثل دروغها باشند، آنگاه پیش از آنکه زندگی، دروغها، واقعیات و حقایق بتوانند با هم انطباق حاصل کنند، ما نیاز داریم به...

ب: یک انقلاب، چه چیز دیگری لازم است؟ یک کتاب سرخ کوچک می‌تواند ما را به گزارش‌های بهتری از مارکس هدایت کند، اما...

ج: اگر فقط این متون به حقیقت سوگند و گواهی دهند، چگونه می‌توانیم این متون را آزمایش و بررسی کنیم؟ گدار که تشنگی او به فهمیدن و یافتن معنا درست به همان اندازه شکاکیت همیشگی‌اش است، از گزافه‌گویی در مورد مواجهه متن / واقعیت پرهیز می‌کند.

همه این مسائل، آنچه را که می‌آید تشدید می‌کند:

ایده‌ها علیه فرم، ایده‌ها در باره فرم، فرم بدون ایده‌ها

فرمهای همیشه‌سیال گدار از مشکلات و مسائل حکایت می‌کنند که بررسی آنها نیاز به یک کتاب طولانی دارد. و این کتاب نه یک کتاب سردستی و عامه‌فهم بلکه یک کتاب پزشکی و بیماری‌شناسانه خواهد بود. مخصوصا از آن جهت که بیماری عصبی (یا شاید بیماری روانی؟) نه فقط یک مشکل شخصی بلکه یک مسئله فرهنگی است.

او به این موضوع وارد می‌شود چون (الف) او بیشتر از حیث گفتار انتزاعی است تا احساسی از حیث دیدن. (ب) الهام او نه فقط بداهه‌سازانه بلکه ضربه‌ای و سریع است. این الهام در لحظات و نفسهای کوتاه می‌آید و می‌رود همچنانکه ایده‌ها به ذهن او خطور می‌کنند و از تداوم بصری فاصله می‌گیرند. این الهام‌ها به سختی با ساخت فیلم بلند داستانی که به مهارت زیاد در این حرفه و داستانگویی لحظه به لحظه نیاز دارد هماهنگ می‌شوند. و او تا این زمان با یکی از طعنه‌های کوچک زندگی در فرم‌های آزاد و مقاله‌گونه و هر نوع زمان ضدسینمائی کار می‌کند و الهام او نیز کم کم محو می‌شود.

گدار به مواد بصری بسیار حساس است و این حساسیت تا آن اندازه است که او برخی از قراردادهای صرف این صنعت را نادیده می‌گیرد. اما شاید فیلمسازان موج قدیم در مورد «از نفس‌افتاده» حق داشتند که می‌گفتند« تداوم آن درست مانند یک وضعیت درهم و برهم است که گویی گدار مجبور بوده آنها را در برش‌های پرشی (Jump-cuts) بیاورد و بر اذهان تاثیر بگذارد، چه فقط اجتناب موثر می‌توانست توهم‌های اضافی را مرتفع سازد. تهیه‌کننده فیلم «توهم» نشان داده است که چگونه با طرح راه سومی در فیلمبرداری، از فریتس لانگ تقاضا می‌کند که نبوغ جوانی را در بحث پرحدت و شدت خود از تداوم و توضیحات کافی از اینکه این امر چگونه به عمل درمی‌آید ارائه کند. و گدار این سخن پدربزرگ مقتدر خویش را پذیرفت که آنچه او انجام می‌دهد صرفا به زوال و سقوط منتهی می‌شود. درست است که گاهی اوقات لازم نیست شما از پیشه خود آگاهی داشته باشید و از قرار داد های کهنه‌ای که‌می‌توانند طریقی برای فرم‌های پربازده و موثرتر ارائه کنند غافل باشید. اما گاهی اوقات هم نومیدانه به حرفه خود نیاز دارید، این یک نوع خبرگی در کار است

که به ایده‌های تازه و خلاق نیاز دارد و این ایده‌های غریب باید بخوبی انسجام یابند.

اگر ترکیب گدار از درخشانی و بی‌رقیب بودن کار، همان دوره‌های اولیه‌اش را دنبال کند، منطقی است که این امر جزئی از مرحله «تامل در خود» او محسوب شود. اما او با مسئله فرم با تردید، دوگانگی، و ظن عمیق در باره معانی آنچه او تصور بناکردنش را دارد برخورد می‌کند. او از حیث ذهنی مخالف استفاده از آن فرم است. جنبش‌های نوین قرن بیستم با فرم زیاده از حد بازی کرده و نسبت به آن شور و شوق عجیبی داشته‌اند. «سگ آندلسی» (لوئیس بونوئل) آنتی‌تز این مسئله نیست بلکه نوعی تمرکز و تاکید بر تدوین متداوم است. «سگ اندلسی» از این نوع تدوین فراتر می‌رود چون آنرا به خوبی می‌شناسد. فیلم بخوبی می‌داند که از یک دلالت و نتیجه چگونه با نهایت باریک‌بینی به دیگری برسد. ساختگرایان دهه شصت به فرم عادت کرده‌اند: آنها می‌خواهند فرم‌های متعلق به بورژوازی را از نقطه‌ای بیرون از آن بررسی کنند. اما فرهنگ رادیکال همانقدر نسبت به فرهنگ بورژوازی مستقل است که مارکسیسم نسبت به عقلگرایی، نقطه و سکویی بیرون از آنها وجود ندارد. بنابراین گدار که با ساختگرایی هماهنگ است نسبت به فرم حساسیت پیدا می‌کند چون متاسفانه قراردادهای بورژوازی همه فرم‌ها را آلوده کرده است. گویی که اندیشه‌های غیربورژوا قدرتی برای خلق و اعمال نرم‌ها ندارند و فقط بورژوازی است که نیروی خلاقیت و تولید دارد. اما «نوشتن صفر درجه» به معنی «اندیشه صفردرجه » بود. («نوشتن صفر درجه» (۱۹۵۳) نام کتابی است از رولان بارت که متعلق است به دوران مابعد- ساختگرایی در ادبیات) و تخریب خود به مقطوع‌النسل کردن خویش منجر شد.

واقعیت خوشحال‌کننده آنست که فرم موضوعی است درست مانند هر موضوع دیگر. می‌توان با آن به نحوی ساده و دست‌نخورده، تند و تیز، موضعی و رشدیابنده برخورد کرد. می‌توان آنرا همانطور که هاوارد هاوکز می‌گوید «تکانی داد و فرار کرد »، چه بخواهید یک داستان را روایت کنید و چه در پی ارائه یک تحلیل باشید. یکی از دلایلی که فرم‌های زبان، تعیین‌کننده اندیشه ما نیستند اینست که آنها صورت‌بندی‌های گوناگونی را می‌پذیرند. صورت‌بندی (که عبارت باشد از گفتارهای عملی و متعین بر فرم (یا زبان) غالب می‌شود، آنرا کنار می‌زند یا آنرا ایجاب می‌کند. این کاری است که مارکس انجام داد و متون ساختگرا هم همین کار را انجام می‌دهند. ایده‌های مارکسیستی باید پس از نقدهای مارکسیستی مطرح شوند چه تخریب مسبوق است بر ابداع جایگزین‌ها و بالعکس. گدار بدون اینکه بخواهد زبانی خالص‌تر و تازه‌تر را با رنج و زحمت بسازد از به کار بردن زبانهای ناخالصی که بسیاری از کارگردانان سینما از آنها استفاده می‌کردند (از «نامه‌ای از سیبری» اثر جادویی کریس مارکر در ۱۹۵۸ تا جادوی ژان- پی‌یر گورن به نام پوتو و کابنگو در ۱۹۸۰) امتناع ورزید. برای اطمینان بگویم که هیچ کس نمی‌تواند زبانی مصون از خطا داشته باشد و چنین زبانی نمی‌تواند وجود داشته باشد. حتی منطق نیز مرهون فروض اولیه خود است. از همین روست که ساختگرایی مبتنی بر زبان‌شناسی این‌قدر ابتر است. این نظریه نه می‌تواند زبان تازه‌ای بیافریند و نه می‌تواند هیچیک از مشکلات زبان کهنه را حل کند.

گدار در «از نفس‌افتاده» و در نقاط حرکت و تناسب‌هایی که فیلم بعد از این به‌وجود می‌آورد آن‌چنان به موضوع کار خویش مسلط است که اجازه می‌دهد فرم خودش را بر او تحمیل کند تا حدی که هر چرخش یا اختلاف جزئی اثر خود را بر کار او می‌گذارد. اما یکباره ترس از فرم او را فرا می‌گیرد و از به کار بردن آن امتناع می‌کند. سپس او به فرم خیره شده و متحیرانه به آن نگاه می‌کند، آنگاه یکباره به خرده‌گیری از آن پرداخته و گویی می‌خواهد آن را از نقش خویش بدر کند. آنگاه بیهوده به این در و آن در می‌زند، با فراموشی به این طرف و آن طرف می‌رود، در خود به تفکر می‌پردازد، یقه این و آن را می‌گیرد. چشمهای خود را به جای نگاه کردن به توپ که آنرا در بازی تنیس «آگراندیسمان» از دست داده به لنز می‌دوزد. تفکر در باب اینکه با فرم مقابله کنیم همان اندیشه مقابله با دامها و تله‌هاست.

چرخش روی پاشنه پا با یک دیوانه

«از درام تا گفتگوی با خود»: دو فیلم اول و بلند گودار، روایت‌های بورژوایی خوبی هستند که جدلی دراماتیک را بیان می‌کنند. اما کم کم این مفهوم همپرسه‌وار زندگی به نوعی گفتگویی با خود مضمحل می‌شود. چهره آنا کارینا حالت خویش را از دست می‌دهد و به نوعی نگاههای بی‌حالت و مات تبدیل می‌شود که گدار سکوت خویش را بر آن می‌آویزد و نوعی سینماشناسی در آنست که ما را به یاد دریر و برسون می‌اندازد. کم کم هزارتوی انعکاس صداها، اضطراب ناشی از تاثیرپذیری‌ها، چرت ناشی از ارتباطات بی‌اساس و نمودارهای از هم گسیخته غیرقابل تحمل می‌شوند. در این آثار وحدت شکل میان ماده و صورت یا جسم و جان مایوسانه مورد انتظار است. بنابراین مالرو به مائو (عمل در شکل جمعی آن) و زیبائی‌شناسی به ساختگرایی (تصویر آینه‌ای آن) می‌رسد.

«از عمل تا اندیشه :» از هم گسیخته شدن روایت، فراتر از شکستی رادیکال در برخی از وجوه دیوار چین بورژوازی، بیانی دوباره است از انسان بافرهنگ و تعالی فرهنگی. نویسنده مشهور در این دوره یک دفتر خاطرات روزانه، احساساتی درهم و برهم، تاملات، چکیده‌گویی و مشاهدات تدریجی دارد و آنها را در عبارات و قطعاتی انتشار می‌دهد. هنگامیکه الهام‌ها باز می‌مانند، گذر از این مرحله ذهن را وسعت می‌بخشد. سیر و سفر آزاد و رها پایان می‌یابد و احساسات گرایی و تامل در خویش به گزارش‌های انتظام‌یافته مبدل می‌شود. سیر و سفر جهانی گدار به دو مسافرت از پاریس به امریکا و بریتانیا (بهتر است بگوییم بریتانیای قدیم) ختم می‌شود، او همچنین در فلسطین، ایتالیا، مکزیکو، موزامبیک و لوزان توقف می‌کند. شادی و نشاط برای او یک نوع بیان احساس انقلابی است. اما هر کشوری در درون ذهن گدار جای می‌گیرد همچنانکه هر یک از صحنه‌پردازی‌های استودیویی اشترنبرگ حقیقتا آناتاهان (Anatahan) است.

«از طرحهای تک‌خطی تا نوشته‌های دیواری»: گدار همیشه یک لطیفه‌گوی بزرگ بوده است و کار او پاسخی است ناموافق به وودی آلن یا ایوور کاتلر (Ivor Cutler). او هفتمین غیبگوست. من و من ژان-پل بلموندو را با خود در نظر بگیرید (شاید این گفته ما را مستقیما به چیزی هوایت می‌کند؟ با حفظ تفاوت‌ها): «اتومبیل را برای این ساخته‌اند که راه برود، نه اینکه بایستد، پدر بوگاتی هم همیشه همین را می‌گفت.» این جمله چندان غیرمعمول نیست اما به نحو سرراست شتاب‌دهنده‌ها را از ترمزها جدا می‌کند، مانند مفهوم اتومبیل که با حرکت همراه است تحرک می‌آفریند و به افراطی دیوانه‌وار و ضرورتی مقوله‌وار می‌رسد. این ویژگی به دو نوع خصلت بیباکانه دیگر متصل می‌شود: بی‌صبری ناشی از جوانی و عقل پدرانه. بنابراین بسیار پیش از «ضدـاودیپ» این ویژگی، ساخت متن را از هم گسیخته می‌کند.

در اغلب شوخی‌ها مثل بازی با کلمات، فرم در برابر معنی قرار می‌گیرد، یعنی شوخی‌ها، نشانه‌شناسی را در برابر معنی‌شناسی قرار می‌دهند. آن زمانی شکل‌گیری بر گدار غلبه می‌کند که سرچشمه الهامش خشکی می‌پذیرد. در اینجا دوربین مات و مبهوت به نوشته‌های دیواری یا عناوینی مانند آنها می‌نگرد... حتی چهره‌های بازیگران نوعی نوشته‌های دیواری هستند... شعارها روی اتومبیل‌های پارک‌شده نوشته می‌شوند و بنابراین کلمات در مسیرهای مختلفی رانده می‌شوند. اگر ساختهای بیگانه و ناهمخوان بر بلندی‌های حاکم بر تعادل روحی شما استیلا یابند. بقیه وجود شما به حیاتی میمون‌وار، همانند شرایط دلسردکننده «عصر طلایی» (بونوئل) محکوم می‌شود. در این صورت سلاح شما فقط نوشته‌های دیواری، لطیفه‌ها، شعارها و علایم مرموز خواهد بود.

گدار بعد از دوره بی‌امضایی در نوشته‌های دیواری، مطمئنا یکی از بزرگترین دیوارنویسان همه دورانهاست. (بورژواها هنوز از فرم عامیانه دیگری استفاده می‌کنند). این رسانه به بدنامی تمایل دارد: «من یک هیچ هستم روی یک دیوار سفید و اگر شما این را بخوانید محتملا پاچه شلوارتان را خیس خواهید کرد». نوشته‌های دیواری مانند خود گدار به آسانی به گونه‌ای عمل می‌کنند که باسوادان بافرهنگ به نحوی ناباورانه آنها را پیچیده می‌یابند: ابهام‌هایی میان تمسخر/ هزل/ واژگون‌سازی/ تکریم، و در یک کلام از خودبیگانگی که فعلی سه‌وجهی و مکانیسم‌های عمل و عکس‌العمل فنرمانند را ترکیب می‌کند. آنتی‌تز این قضیه «شعار» است (همیشه آنتی‌تزی وجود دارد). این رسم روزگاراست. در اینجا به آسانی از ضرورت مقوله‌وار به تجدیدنظری جزمی می‌لغزیم.

اگر تاثیر گدار بر فرهنگ آکادمیک- رادیکال به زیبائی شناسی سرگیجه‌آور و وارونه نخبه‌گرا منتهی شود، اشتباه بزرگ او خواهد بود. او راه خود را در پیش گرفت و هیچکس مجبور نیست از او پیروی کند. اما زمان آن فرار رسیده است که تمام این فاجعه را از هم بپاشیم. ساختگرایی مانند یک غول در برابر ماست...

همدردی با فرشته

ناراحتی به سر آمد و خوشی فرا رسید. گدار به عنوان یک شاعر واقعی، همچنانکه دهه شصت به دنیایی روشن وارد می‌شد و حقایق بر توهمات سایه می‌افکندند، در این قلمرو پیشتاز بود. «تعطیلات آخر هفته» (۱۹۶۷) از جهت احیای خواب‌آلودگی تمرکززدا در «عصر طلایی» (۱۹۳۰) از «راه شیری» (۱۹۶۸) نیز فراتر می‌رود. پیش از این «تفنگداران» (۱۹۶۳) همه کار را انجام داده بود. او همچنین به ساختن صحنه‌های مفهومی و اشارات نمادین متعلق به افعال و انتزاعات پرداخت. ۹۹٪ بودجه معمول فیلم ها صرفا هزینه درست درآمدن جزئیات محیطی از کار است یا حداقل این مسئله آشکارا به نظر نادرست نمی‌آید. اما اگر شما تماشاگران را به پذیرش یک طرح نمادین یا گونه ای کارتون از زندگی واقعی مانند کارتون‌های لو (Low) یا ویکی (Vicky) (که انسان را به درد می‌آورد تا بخنداند) وادار کنید، بودجه خود را می‌توانید تا ۹۰٪ بالا و پایین کنید: در حقیقت تا سهم‌های ۴۰ درصد از فروش برای فیلم‌های کوتاه. شما همچنین می‌توانید مستقیما به سینمای انتزاعی و روشنفکرانه دست یابید بدون اینکه چیزی را خراب کنید و همچنانکه ایزنشتاین فکر می‌کرد شما از طریق فرم‌ها مجبور به ناشکیبائی و اعتراض به مونتاژ هستید. اینطور نیست که گدار اندیشه غیرواقعگرایی را اختراع کرده باشد چنانکه الطاف رئالیسم بورژوا این امر را به او نسبت می‌دهند. اما او تلاش زیادی برای بسط، گسترش و روان کردن این نظر می‌کند.

دکتر ژیگاو آقای ورتوف

ژیگاورتوف سازنده خلاق‌فرم‌های‌نوبرای فیلمسازان نو بود. رگه خودنگرانه او فرم فیلم را به خاطر باز بودن سرورآمیز در آن به نشانه‌شناسی پویا تائید کرده و می‌پذیرد. بسیاری از فرمالیست‌های دهه شصت که برشت و بارت آنها را انکار کرده‌اند، مونتاژ او را از خودبیگانگی و تخریب ابتدائی می‌نامند و شکافی جوی در میان گروه ژیگاورتوف می‌اندازد. گدار اکنون ادعا می‌کند که سیاستمداران تندرو به همان ترتیب آدمهای عوام عمل می‌کنند. اما قضیه بیشتر اینگونه است که گورن (Gorin) خوشبین، پرحرارت، جستجوگر و بنیادگذار است و گدار منقد، تراژدی‌نویس و باریک‌بین است. برای گدار در «آخر هفته»، انقلاب به آدمخواری می‌انجامد و خود را به خطری بزرگتر از خطر بورژوازی می‌افکند. و چه کسی پلنگ‌های سیاه نژادپرستی، سکس و بیماری روانی را در «همدردی با شیطان» انکار می‌کند؟ اگر بخواهیم با گورن همراهی کنیم انقلاب آن‌چنانکه فیلم «همه چیز خوب است» نشان می‌دهد، در حال خاموشی است و اکنون آغاز می‌شود حتی اگر همسایگان ما کلماتی فراتر از اولین عبارت ندانند. گورن فرزند و وارث ژیگاورتوف است در صورتی که گدار اتصال خویش را با آثار او حفظ می‌کند. او این کار را به نحوی موذیانه انجام می‌دهد و اومانیسم‌بورژوایی‌راخراب می‌کند. جنگ فردی گورن در «پوتو و کابنکو» همان روح آثار ورتوف را داراست که در فرم‌های دهه ۱۹۶۰ به ودیعت نهاده شده است و سینماـ چشم لبلانک آنرا غنی می‌ساخت (خود این آثار با عشقی زنده صاحب مکتبی تازه شدند: رنگهای آبی و سیرها، آن‌چنانکه کتابخانه‌ها همان احساس آزادی مزارع را پیدا می‌کنند)

معیار کهنه

اولین نشانه‌های شکستن چارچوب‌ها و قالبهای ذهن گدار، متن و طرح طولانی گدار در «کایه دوسینما» ش ۳۰۰، مه ۱۹۷۹ است. کار او یک تلاش زیبا در هنرهای محض و کم‌بها داده شده طراحی کتاب، صفحه‌آرایی، مونتاژ و کولاژ و طراحی‌های متشکل از کلمات و تصاویر است. گوتنبرگ بازمی‌گردد. این فیلم از بسیاری فیلم‌های دیگر او بهتر است.

در آنجا دیگر عموهای چینی حضور ندارند. بجز عمو هیچکاک، و مسیر او تغییر می‌کند. گدار با توجه به حس مسئولیت گزارش‌هایی با زمان زیاد مخصوص به خودش و به عنوان یک پدر فراری ارائه می‌کند. او (در پشت جلد) فرم‌های تخیلی سنتی را دوباره احیا می‌کند. او برخی جانورخویی‌های بی‌ضرر را در مورد احساسات متعالی آوانگارد اعمال می‌کند (مثل اینکه : «دوراس = پانیول») . برخی از رسوایی‌های «کایه» از آیین‌های قدیمی و کهنه نشات می‌گرفت (در سبک هیچکاک ما از تصویر چهره خانم کیم نوواک به تصویر پشت او می‌رسیم) متن تصویری گدار نامه‌ای عاشقانه است با وجهی دیگر و متغیر با سینه‌آست. او فراتر از یک مجسمه سنگی، پرتحرک است با پاهایی کشیده. او کسی است که فراتر از ظهور به عنوان ابوالهول عینیت‌جویی، در دامن توهم و خیال، واقعیت را فرو نمی‌گذارد. او همان کریستینا یاندا در «مرد مرمرین» وایدا است. گدار از اینکه «همه منتقدان در باره او سکوت کرده‌اند» شکایت می‌کند. اما برای او خانم یاندا همان «ژانت‌لی در خانه قدیمی و تاریک استالین است».

پس چه چیزی برای سینمای اروپای شرقی بسیار سودمند است، اگر سینمایی کلاسیک و سوسیالیست نیست و لخ والسا در آن حضور دارد و نه لویی آلتوسه و بیشتر گوشت و خون است تا متن و بیشتر عمل است تا ساخت؟ بنابراین کریستیانا با چشمان موثر و بازی روانش (هیچگاه خیره نگاه نمی‌کند) یک سینمای جستجوگر را هدایت می‌کند (و دیگر فرمالیسم آینه‌ای مطرح نیست) تا حقایق را (نه با نظریه‌ای خودمدارانه) در مورد زندگی افراد پی بگیرد (بازسازی موضوع) . بنابراین ما با این سینمای متعلق به اروپای شرقی مواجهیم که همه نشانه‌شناسان به نحوی غریب در باره آن سکوت کردند. در این سینما حتی برای روستائیان و بورژوازی همدردی می‌شود. آیا خانواده‌ها و افراد خودی که از آنها در صفحات ۸-۶ بحث شده فرانسوی یا/ و لهستانی نیستند؟ درست مثل شمایل‌نگاری بورو (Boro) در «کشیش» و «رنسانس» ؟

استودیوی افسون شده

اولین انقلاب گدار با یک دختر امریکائی (جین سیبرگ) آغاز شد و انقلاب دوم با یک عموی چینی. انقلاب سوم چطور؟ او از طریق عمو وایدا به سوی شرق و همه اجداد ما متوجه می‌شود. در این دوره او به نقاشی‌ها، اپراها و موسیقی‌های بزرگ و باعظمت گرایش پیدا می‌کند. اما می‌توانیم بر رادیکالیسم روحیه‌های احساسی غلبه کنیم؟

فیلم «اسلوموشن» که اولین فیلم این دوره گدار است بر بدنامی و وقاحت مدرن تاکید می‌کند. اما رئالیسم آن شور بیشتری از «خانم‌های پیشخدمت» دارد. این فیلم، داستانی همدلانه در مورد نه تا پنج انسان است. داستان با هر یک از آنها همراهی می‌کند. و مانند فیلمهای جین فوندا در مورد سادیسم و ضد سادیسم معمول است.

بنابراین گدار در این فیلم با شور زیادی حضور می‌یابد. او در حالی که فیلم را در جایی نگاه می‌دارد اما خود ادامه می‌دهد. فیلم همان «نگهبان شب» است که از حصار خیال‌انگیز آن عاری است. حصارهای آن تا حد زیادی در هم می‌پیچد، نوعی کنترل از راه دور بر آن حکمرانی می‌کند و «سالو» (Salo) را در زمان حال زنده می‌کند. فیلم همچنین ترکیب غریب انرژی و سستی در آثار پازولینی را مطرح می‌کند که متعلق به نئورمانتیسم منفجر شده در لایه‌های زیرین اثر است.

فیلم یقینا پایانی نخبگانه دارد: رئیس کارگران اداره‌اش را به هدفی کثیف و شریرانه و گروهی درهم ریخته متصل می‌کند («یک فرانک سوئیس دیگر خرج کن، در هر اداره‌ای بر رویت باز می‌شود...»). اما آن تابلوی اختلال جنسی در فیلم «اشتیاق» (Passion) مورد مخالفت واقع می‌شود. صحنه‌های استودیویی که شبیه تصاویری هستند که بار روحی پیدا کرده‌اند ما را در غم غربتی گرفتار می‌کند که هیچگاه ما به ازای آنرا دارا نبوده‌ایم. درست است که ما می‌توانیم به پشت آپارتمانها قدم بگذاریم، جایی که توهمها پایان می‌یابد و خاتم‌کاری تصاویر تمام می شود، ما می‌توانیم این مدل را با قرار دادن در میانه‌اش بیرون از حد مقیاس قرار دهیم. هنوز آنها ما را به ستایشی می‌خوانند که تقریبا... نمی‌توانند برآورد کنند... اما اگر... به طریقی... این انقلاب می‌تواند در همه مواضع بورژوایی مانند رمانتیسیسم «طوفان و فشار»، ملی پس و دلاکروا و موزه‌ها آغاز شود.

این شقه‌ها بیشتر انتقال‌دهنده‌اند تا پایین آورنده مرتبه بنیادها و در حقیقت موضوعات اصلی یا شرایط روحی آنها هستند. «اشتیاق» دو جنبش را احیا می‌کند. و فیلم گدار سومی را به وجود می‌آورد و فیلم گدار درباره مریم باکره تفسیر گدار است از صحنه‌های معینی از «راه شیری» و «زندگی برایان». همچنانکه سینما بیشتر رنگ گدار را بر خود می‌پذیرد، خود او سازش‌طلب‌تر و اصلاحگراتر شده است. این عملا همان «اودیپوس در کولونوس» است.

فیلم به یک معنی همان سایه بلموندوی گدار است که همیشه آمیخته‌ای از مصائب اخلاقی و داستان عاشقانه را آرزو می‌کند (همه ما روی حفره‌های فلک قرار داریم اما فقط برخی از ما به ستارگان می‌نگرند)..... فیلم قالبی همخوان با احیای رمانتیک معاصر دارد (هرتزوگ، واگنر، کاپولا، سیبربرگ، کونان، کارمن ×٤٢). می‌توان با زبانی کنایه‌آمیز از خون‌آشام رمانتیک سخن گفت. اما گدار در حالی که با وقاحت‌گرایی در نقطه مقابل آن قرار می‌گیرد، تعبیر مختلف و تازه‌ای از آن ارائه می‌کند، حداقل به خاطر آنچه که او در باره آن می‌گوید و نه برای آنچه که آن بدو می‌دهد. موضوع فیلم به سختی موضوع یک شاهکار است (آیا بحث از آن به اندازه کافی جالب نیست؟) اما خوب است که ببینیم ذهن گدار کاملا روشن شده و مخزن آن پر شده است، با لرزش و تکان درست مانند هواپیمای دوباله دیسنی به راه خود ادامه می‌دهد.

بازتاب کلی صداهای تمسخرآمیز و تکریم‌مابانه. و پخش دوباره تمسخرها و تکریم‌ها صدایی شبیه به وضعیت ما در برابر برخی نظریه‌های دشوار و گول‌زننده دارد. اول از همه، همچنانکه فروید نشان داده است همه موضوعات رازآمیز بیان‌کننده «صحنه ابتدائی»اند بنابراین فرمول لاکانی (Lacanian) برای «اشتیاق» می‌تواند بدین صورت درآید.

$$\frac{G}{PS(\frac{2}{O})(\frac{H}{P})} = VB$$

در اینجا گدار = G، صحنه ابتدایی = PS، نسخه = ۲، اصلی = O، تکریم = H، تمسخر = P، و تولد باکره = VB. این معادله اتصالی را که ما پیش از این میان فرمالیسم و ایستادگی بر خلوص و محض بودن ایجاد کردیم غالبا تائید می‌کند. مسئله غالب گدار آنست که: آیا زمانی وجود دارد که بتواند مفهومی بدون خطا را بدون بر زبان آمدن تضمین کند؟

آخرین فیلم گدار دقیقا همان کاری را با مریم باکره می‌کند که «نام کارمن» با یک کولی تن‌فروش می‌کرد. فیلم «نام کارمن» و شکی نیست که او دوباره با ابرها برخورد خواهد کرد. او بیش از حد فرار است تا در مسیری خاص بماند. مخصوصا پس از ماندن ۱۲ سال بر سر دوراهی، درست جایی که مائو و ساخت‌گرایی برای توقف او همراه شده بودند. او مجبور است که متلون و بی‌ثبات باشد چه او واکنش‌هایی دارد که می‌تواند با یک تخم‌مرغ، یک توپ و یک شمع روشن و یک خارپشت شعبده‌بازی کند، در حالی که آهنگ «پرواز زنبورها» را با چنگ در درست دیگرش می‌نوازد.

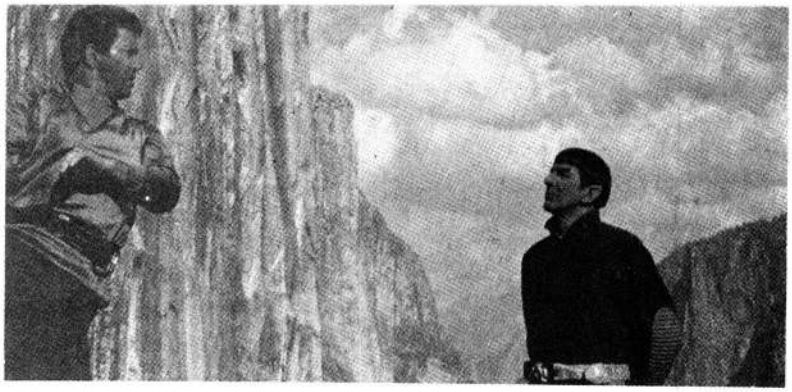
فروش خارجی

«مرکز ملی تجارت فرانسه» هفته قبل آمار فروش فیلم‌های فرانسوی در داخل کشور را در سال ۱۹۸۹ منتشر ساخت. بر اساس این آمار فروش فیلم‌های فرانسوی در مقابل فیلم‌های امریکایی بنمایش درآمده در فرانسه کاهش قابل ملاحظه‌ای را نشان می‌دهد. صاحب‌نظران صنعت سینمای فرانسه سال گذشته را سال عدم موفقیت سینمای تجاری فرانسه نامیدند. بر حسب این آمار در سال ۱۹۸۹ فروش فیلم‌های فرانسوی که قبل از این همواره در راس جدول فروش قرار داشت به ۳٤ درصد از کل فروش تقلیل یافته است، در حالیکه در همین سال فیلم‌های امریکایی حدود ٥٦ درصد از کل فروش را بدست آورده‌اند. ۱۰ درصد باقی‌مانده را سینمای سایر نقاط جهان بخود اختصاص داده است. گفته می‌شود این عدم توازن از آنجا ناشی می‌شود که سینمای فرانسه و شاید بتوان گفت سینمای اروپا نتوانسته است در سال گذشته میلادی فیلمهای جنجال‌برانگیزی مثل فیلم‌های امریکایی را به بازار عرضه کند. بر طبق همین آمار، تنها فیلم فرانسوی که در لیست ده فیلم پرفروش سال قبل آمده فیلم «زیباترین از برای تو» است صاحب‌نظران و کارگزاران سینمای فرانسه سه فیلم فرانسوی «ریپو علیه ریپو» و «میلو در ماه مه» و «نیکیتا» را از امیدهای سال ۱۹۹۰ می‌دانند و امیدوارند که در سال جاری این سه فیلم بتوانند از اقبال بیشتری برخوردار بوده و جبران سال گذشته را بنمایند. از طرفی منتقدین سینمایی فیلم «سیرانو دوبرژراک» را از دیگر امیدهای سال جاری در بازار آشفته سینمای اروپا می‌دانند و پیش‌بینی می‌کنند فیلم «خاطرات زندگی پانیول» که «ایو روبر» آنرا بر اساس زندگی مارسل پانیول نویسنده محبوب فرانسوی در سه دهه سی و چهل و پنجاه ساخته بتواند در فرانسه از فروش بالایی برخوردار شود.

در سال گذشته یکصد و هیجده میلیون و هشتصدو پنجاه هزار بلیط سینما در فرانسه فروخته شده که این رقم نسبت به میزان سال ۱۹۸۸ کاهش ۲/۹ درصد را نشان می‌دهد.

شرکتهای کوچک، فیلمهای بزرگ

نام شرکت میراماکس را کسانی که با صنعت فیلمسازی آشنایند کمتر شنیده‌اند. دلیلش هم اینست که از وقتی برادران واین‌اشتاین (امریکایی) آنرا در یک سالن سینمای مخروبه تاسیس کردند ده سال بیشتر نمی‌گذرد. آنها با اجاره و نمایش فیلم در همین سالن برای دانشجویان کار سینمایی خود را شروع کردند و با منافع کمی که از اینراه بدست آوردند شروع به خرید و پخش مستقل فیلم در امریکا کردند. اینکار علاوه بر سود، شهرت فراوانی نیز برایشان به ارمغان آورد. یکی از فیلمهایی که



بها پخش امریکایی‌اش را خریده بودند فیلم سوئدی «پل فاتح» بود که جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی ۱۹۸۹ را از آن خود کرد. سال ۱۹۸۹ نیز موفقیت‌هایی برای آنها بهمراه داشت. دو فیلم از مجموعه فیلمهای آنهاسه جایزه مهم اسکار امسال را ربود. «پای چپ من» جوایز بهترین بازیگر مرد و بهترین بازیگر نقش دوم زن را دریافت کرد و فیلم ایتالیایی «سینما بهشت» جایزه بهترین فیلم خارجی را تصاحب نمود. جالب اینجاست که در حالیکه میانگین فروش یک فیلم در سیستم پخش فیلم‌های مستقل حدود ۲ میلیون دلار است، فیلم‌های فوق حدود ۳۰ میلیون دلار فروش داشته‌اند. این در حالیست که هر یک از آنها با هزینه‌ای کمتر از ۳ میلیون دلار ساخته شده‌اند. برای مقایسه کافیست بدانیم که هزینه ساخت یک فیلم متوسط در امریکا اینروزها ۲۳ میلیون دلار است.

جنگ ستاره‌های تولید

شرکت سونی در سپتامبر گذشته اعلام کرد بر سر یک معامله ۳/٤ میلیارد دلاری برای خرید شرکت فیلمسازی کلمبیا به توافق رسیده است. تا اینجای کار مسئله‌ای وجود نداشت اما همه چیز از وقتی شروع شد که سونی ضمنا مدیران آینده این شرکت را نیز معرفی کرد: پیتر گویر و یان پیترز. ظاهرا قراردادی هم بین سونی و آنها به امضاء رسیده بود با شکایت یک میلیارد دلاری برادران وارنر علیه سونی، گویر و پیترز همه فهمیدند که آقایان با قراردادی ٥ ساله تعهد کرده‌اند که ٥۰ فیلم برای وارنر بسازند. حال علت اینکه اینهمه سروصدا بخاطر چیست؟ به استعدادهای دوستان در یافتن سوژه‌های موفق و تولید فیلمهای موفقتر بازمی‌گردد. گویر که یک شهروند بوستونی است و حقوق خوانده است، با حرفه دستیاری تهیه در کلمبیا وارد صنعت فیلمسازی شد. در سال ۱۹۷٦ بعنوان مدیر تولید فیلم‌های موفقی چون «آنطور که بودیم» و «شامپو» به شهرت رسید. پیترز نیز که کارش را در صنعت فیلم با آرایشگری مو در هالیود شروع کرد، در کارنامه تولیدیش فیلم‌هایی چون «ستاره‌ای متولد می‌شود» و «تازه چه خبر دکتر؟» را ثبت کرده است.

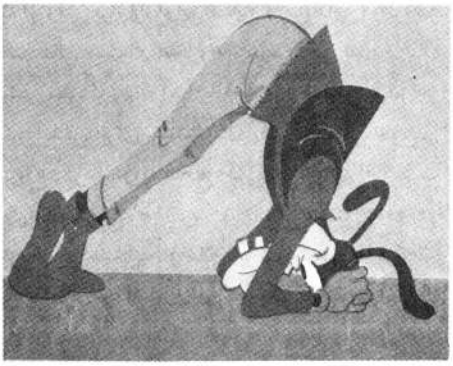
طبیعی است وقتی او دو با تهیه فیلم‌هایی چون «رنگ ارغوانی» و «بت من» صدها میلیون دلار به جیب وارنر سرازیر می‌کنند همه می‌خواهند با آنها قرارداد ببندند! فیلمهایی که تولیدشان بعهده این دو بوده است عبارتند از، «بت من» با سود ناخالص ۲۵۰ میلیون دلار (تا نوامبر ۱۹۸۹)، «مرد باران» ۱۷۲ میلیون دلار، «رنگ ارغوانی» ٤۸ میلیون دلار، «فلاش دانس» ۳۷ میلیون دلار و «گوریلها در مه» ۲۳ میلیون دلار...

پیش‌بسوی کارتون

این روزها تقریبا هر فیلم پرطرفداری می‌خواهد کارتون باشد. برای اثبات این قضیه کافیست به ۵ فیلم پرفروش سال ۱۹۸۹ نگاه کنید، «بت من»، «ایندیانا جونز و آخرین صلیبیون»، «اسلحه مرگبار ۲»، «عزیزم من بچه‌ها را کوچک می‌کنم»، «شکارچیان روح۲». همه اینها تشنه فراغ بال در شکل و قصه‌هایی هستند که فقط در توان فیلم‌های کارتون است. مشکل فیلم‌های زنده از جایی شروع می‌شود که با زندگی واقعی مواجه می‌شوند. مشکلات فیلمبرداری در خارج از استودیو با تغییرات ناگهانی شرائط جوی، جلوه‌های ویژه‌ای که بزحمت بدست می‌آیند اما روی پرده چیزی بیش از پارچه‌های الوان بنظر نمی‌رسند، و بازیگرانی که تامین‌شان برای فیلم هزینه‌ها را سرسام آور بالا می‌برد و تازه آنقدر انعطاف ندارند که براحتی کج و معوج شوند. از آن نوع پیچ‌وخم‌هایی که «دافی داک» با حرکت موجی قلم انیماتور به شما نشان می‌دهد. پس شعار سالهای ۹۰ هالیود اینست: فیلم‌های زنده را دور بریزید. فقط کارتون بسازید!

دیسنی و دان بلوث می‌توانند جلودار نهضت کارتونیزه کردن باشند. از اینها گذشته، دیسنی که خود خالق این نوع فیلمهاست قادر است از حیوانات فوق ستاره‌هایی بسازد که تماشایی‌اند. بلوث که سالهاست از دیسنی بریده است به روسای پیرش نشان داد که کارتون سرزندگی اجتماعی مورد نیاز سالهای ۸۰ را در اختیار دارد. «اسرار MIMH" بلوث نمونه بارزی در تجربه روی حیوانات بود، «یک دم امریکایی» چیزهای بیشتری برای گفتن در مورد تعصب خشک داشت، «سرزمینی قبل از زمان»، عشق و مرگ را در میان دایناسورها جستجو می‌کرد. دیسنی و بلوث برای اواخر سال ۸۹ طرحهای تازه‌ای در آستین داشتند و هر یک، یک فیلم سینمایی کارتون برای سرگرم کردن پرستاران بچه در شبهای تعطیل و ارضاء حس بچگی هر سینمارو بالغی ساخته‌اند.

در فیلم «همه سگها به آسمان می‌روند»، بلوث داستان چارلی سگ جرمان شپردی را بازگو می‌کند که مجازات عمل خلافش به‌تعویق می‌افتد و در این فاصله با دختربچه‌ای که توسط یک گروه جنایتکار منفور ربوده شده دوست می‌شود. این فیلم که از لحاظ بصری خاطره فیلم‌های قبلی بلوث را زنده می‌کند قصیده‌ای اخلاقی نیز هست. اینکه بعضی جیزها، مثل دوستی ارزش این را دارد که آدم برایش بمیرد.



فیلم «پری دریایی کوچولو» که اقتباسی از قصه هانس کریستیان اندرسون است قصه‌ای عشقی به سبک رومئو و ژولیت می‌باشد. کارگردان- نویسنده جان ماسکر و ران کلمنتس بقدری طرحهای جذاب و سرگرم‌کننده در این فیلم جمع کرده‌اند که فیلم بیشتر شبیه یک پارک سرگرمی است. آوازهای فیلم نیز توسط هاوارد اشمن و آلن منکن اجرا شده که یادآور این نکته است، کارتون هالیودی آخرین و بهترین مامن موزیکال برادوی شده است. اگر کسی یکبار برای فیلمی در وسط آن بلند شده و کف بزند بی‌شک همین فیلم است. «پری دریایی کوچولو» در مدت ۸۲ دقیقه سالن سینما را قصر رویاها می‌سازد و پرده بزرگ سینما را به پنجره‌ای بسوی افسون و شادی تبدیل می‌کند. فیلمسازان فیلم‌های زنده باید این فیلم را ببینند و اگر می‌توانند سعی کنند نمونه بهتری بسازند!

تایم، نوامبر ۸۹

سانسور بخاطر حساسیت

آنروزها که ائتلاف جبهه ملی برای خارج کردن قدرت از دست حزب کنگره راجیو گاندی تبلیغ می‌کرد به مسئله جریان آزادتر اطلاعات بویژه در رادیو و تلویزیون دولتی متوسل می‌شد. امروزه که این جبهه بر اریکه حکومت هندوستان نشسته است ظاهرا ساز دیگری کوک کرده است. در اواخر سال گذشته، وزیراطلاعات و رادیو و تلویزیون هند آقای پاراواتانی اوپندرا اعلام کرد که دولت متبوعش مجوز ساخت فیلمی بر اساس کتاب «شهر شادی» نوشته دومینیک لاپی‌یر فرانسوی را لغو کرده است زیرا چنین فیلمی تصویری منفی از شهر کلکته به بیننده عرضه خواهد کرد.

چندی نمی‌گذرد که بخاطر اعتراضات متعدد ظاهرا موضع دولت هندوستان نرمتر می‌شود. یک مقام ارشد در وزارت اطلاعات هندوستان اعلام می‌کند که مجوز ساخت فیلم «شهر شادی» فقط بخاطر بررسی عمیقتر لغو شده است. وی اضافه می‌کند که فیلمسازان انگلیسی و فرانسوی در صورتی می‌توانند کارشان را شروع کنند که

دیدگاهی متعادل‌تر از سومین شهر بزرگ هندوستان ارائه نمایند. این مقام اضافه می‌کند که «فقر چیزی نیست که منحصر به کلکته باشد، از طرف دیگر فقر تنها جنبه جذاب کلکته نیست.»

دولت هندوستان برنامه‌ریزی برای ساخت فیلمی مستند در باره مادر ترزا، راهبه برنده جایزه نوبل که به فقرای کلکته کمک می‌کند، را نیز متوقف ساخته است. این پروژه نیز مبتنی بر فیلمنامه‌ای از لاپی‌یر است. مقامات هندی به نویسنده فیلمنامه گفته‌اند که مادر ترزا هم نسبت به دیدگاه فیلمسازان دچار تردید است. اما با موافقت لاپی‌یر در مورد تغییرات درخواستی در فیلمنامه، ظاهرا بزودی فیلمبرداری این مستند آغاز خواهد شد.

قصه «شهر شادی» در اطراف فعالیت‌های یک کشیش کاتولیک دور می‌زند و محله‌ای که این قصه در آن اتفاق می‌افتد ناحیه‌ای بنام «پیل‌خانه» در شهر کلکته است. محله‌ای پرجمعیت و کثیف با کوچه‌های تنگ و باریک و آبروهای متعفن که از محروم‌ترین محله‌های کلکته بشمار می‌آید. حتی قبل از شروع این سروصداها در مورد فیلم، کتاب «شهر شادی» نیز که در سال ۱۹۸۵ منتشر شد موضوع روز بود. ظاهرا نویسنده پیشنهاد کرده بود که یک سازمان خیریه «پیل‌خانه» در حق نشر کتاب مذکور شریک شود. اما این سازمان بدلیل اینکه «شهر شادی» در ستایش فقر نوشته شده این مرحمتی را رد می‌کند.

آقای اوپندرا می‌گوید، تصمیم برای متوقف ساختن فیلمبرداری «شهر شادی» بنا بدرخواست مقامات ایالت بنگال غربی صورت گرفته است. دولت مارکسیستی بنگال غربی از متحدین جبهه ملی حاکم است. وقتی از یک سخنگوی دولتی در دهلی‌نو سوال شد که آیا این تصمیم نوعی بی‌اعتنایی به آزادی بیان نیست، در پاسخ بنحو زیرکانه‌ای گفت «این اصل فدرالیسم در عمل است!»

تایم، ژانویه ۱۹۹۰

هنر عرب،
امسال مورد بحث اروپائیان است

لخدر حمینا تنها کارگردان عرب است که تاکنون موفق به دریافت جایزه «نخل طلایی» از جشنواره سینمایی کان شده است، خود را برای ساختن یک فیلم جدید آماده می‌سازد. این فیلم «اعراب، تبعید و مملکت» نام دارد و برداشتی است از رمان آمریکایی «تشنگی سیاه». فیلمنامه به روابط گوناگون اعراب در فاصله میان دو جنگ جهانی با مردم غرب می‌پردازد.

بودورالعیسی: این روزها در کویت نام بودورالعیسی- نویسنده داستان برای بچه‌ها- بر سر زبانهاست. اولین کتاب او با عنوان «شاهین و ماه» پرفروش‌ترین کتاب کودکان شناخته شده است، بطوریکه تهیه‌کنندگان فیلم را به فکر ساختن فیلمی بر اساس این اثر واداشته است. این کتاب که سال پیش در کویت منتشر شده است، گفتگویست شاعرانه و عالمانه میان کودکی کویتی بنام «شاهین» که سراپا سئوال است از هر آنچه که در اطراف خود می‌بیند و «ماه» که در آسمان پاسخگوی شیرین‌سخن این کودک است. «ماه» در آسمان با دقت هر آنچه که بر روی زمین می‌گذرد را نظاره‌گر است. این کتاب نه فقط در کویت بلکه در تمام کشورهای حوزه خلیج‌فارس پرفروش محسوب شده است.

احتمالا فیلمنامه را خود بودورالعیسی تنظیم خواهد کرد و در ضمن العیسی دومین کتاب خود برای کودکان را با عنوان: «دیگر به مدرسه نخواهم رفت» را زیر چاپ دارد.

فتان حماما چهره جدید سینمای سوریه، به عنوان هنرپیشه اولین محصول مشترک سینمای سوریه- مصر برگزیده شد.

فتان حماما که منتقدین وی را چهره نخست زن سینمای عرب می‌شناسند در واقع توسط تهیه‌کنندگان مصری انتخاب شده است. این انتخاب از طرفی نشانگر محبوبیت و قابلیت این بازیگر و از سوی دیگر تمایل آنها به تنش‌زدایی میان دو حکومت بزرگ جهان‌عرب است. «سینما می‌تواند تنش‌زدا هم باشد». موضوع این فیلم که کارگردان آن «ژرژ نصر» کارگردان مصری است در باره جنگهای داخلی لبنان است. فتان حماما به نقش یک جامعه‌شناس ظاهر می‌شود که درگیر با مسائل اجتماعی از یک سو و مسائل خانوادگی از سوی دیگر سعی دارد واقعیات جامعه کنونی را دریابد.

دپاردیو - آجانی - آخرین مترو

ژرار دپاردیو هفته گذشته در حالی خبر

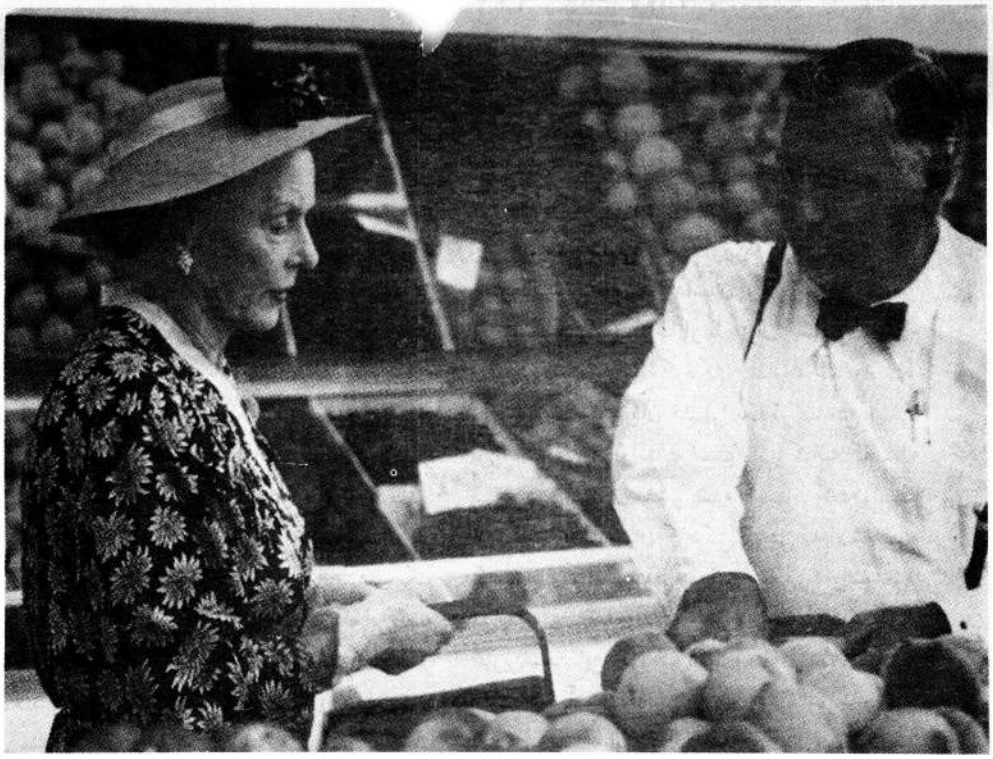
مسرت‌بخش و افتخارآفرین بازیگر دهه ۸۰ را دریافت کرد که خود را برای ایفای نقش جدید در فیلم «کارت سبز» آماده می‌ساخت، ۲۵۰۰ دست‌اندرکار حرفه‌ای سینمای فرانسه او و «ایزابل آجانی» را بعنوان بهترین بازیگر مرد و زن دهه ۸۰ انتخاب کردند. دپاردیو که اینک ۴۱ سال دارد در دهها فیلم از جمله «ژان د فلورت» و «بازگشت مارتین‌گویر» بازی کرده است. وی در فیلم «آخرین مترو» فرانسوا تروفو نیز بازی تحسین‌برانگیزی داشت. آخرین مترو از طرف گروه مذکور بعنوان فیلم دهه ۸۰ انتخاب شد.

سینمای عرب در جشنواره کان

بگزارش مجله «الیوم‌السابع» چاپ پاریس در جشنواره بین‌المللی کان ۱۹۹۰، ۵ فیلم از کشورهای فلسطین، مصر و تونس شرکت خواهند داشت.

فیلم «سرود سنگ» به کارگردانی میشل خلیفی از فلسطین از جمله فیلم‌هایی است که در این جشنواره که هر ساله در سواحل جنوبی فرانسه برگزار می‌شود بمعرض نمایش درخواهد آمد.

فیلم‌های دیگر عبارتند از، «اسکندریه دوباره دوباره» بکارگردانی یوسف شاهین از مصر، «طوقی گمشده» بکارگردانی ناصر ضمیر، «الحلفاوین» بکارگردانی فرید بوغدیر و «شبهای دهگانه» بکارگردانی ابراهیم بابای.



جشنواره فیلم زنان

از ۲۳ مارس تا اول آپریل سال جاری میلادی (اول تا ۹ فروردین) دوازدهمین جشنواره فیلم زنان در شهر کریتی- یکی از حومه‌های جنوب شرقی پاریس- برگزار شد. مضمون جشنواره امسال «آینده زنان در جهان سوم و ارتباط نژادی و فرهنگی بین دو جهان» بود. در این جشنواره ۶۰ فیلم کوتاه و بلند که در چهار گوشه جهان ساخته شده‌اند بنمایش درآمد. جشنواره به بخش‌های مسابقه، مروری بر آثار زنان سینماگر آمریکای لاتین، مروری بر یازده فیلم لوئیز ویس و بخش‌های جنبی دیگر اختصاص داشت. چند فیلم نیز از زنان سینماگر معاصر فرانسوی که‌برای‌شبکه‌های تلویزیونی فرانسه ساخته شده‌اند از آثار بنمایش درآمده در این جشنواره بود. فیلم پایانی جشنواره نیز به کلودیاکاردیناله اختصاص داشت که خودش در باره فیلم‌ها و زندگی هنریش ساخته است.

استراسبورگ: جشنواره انسان و حقوق انسانی

هیجدهمین جشنواره فیلم استراسبورگ در فرانسه پس از ده روز نمایش فیلم در ۲۵ مارس گذشته (سوم فروردین) بپایان رسید. این جشنواره که به موضوع انسان و حقوق انسان در جوامع مختلف می‌پردازد امسال به فیلمهای اروپای شرقی اختصاص داشت.

کشورهایی چون آلمان (غربی و شرقی)، اطریش، مجارستان، لهستان، سوئیس، چکسلواکی، ترکیه، یوگسلاوی و شوروی در این جشنواره شرکت داشتند.

علاوه بر مروری بر آثار «یرژی اسکولیموسکی» کارگردان لهستانی که معروفترین فیلمهایش از جمله «کار قاچاقچی»، «در اعماق» و «سیلابهای بهاری» را دربر داشت، مجموعه‌ای از فیلمهای کشورهای مجارستان، چکسلواکی و یوگسلاوی که تاکنون دیده نشده‌اند بنمایش درآمد.

در این جشنواره دو فیلم از کارگردان معاصر لهستانی «کریستف کیزلوسکی» بنامهای «عضو» و «آرامش» که از ساخته‌های ۱۹۷۶ وی هستند بنمایش درآمد و تحسین همگان را برانگیخت.

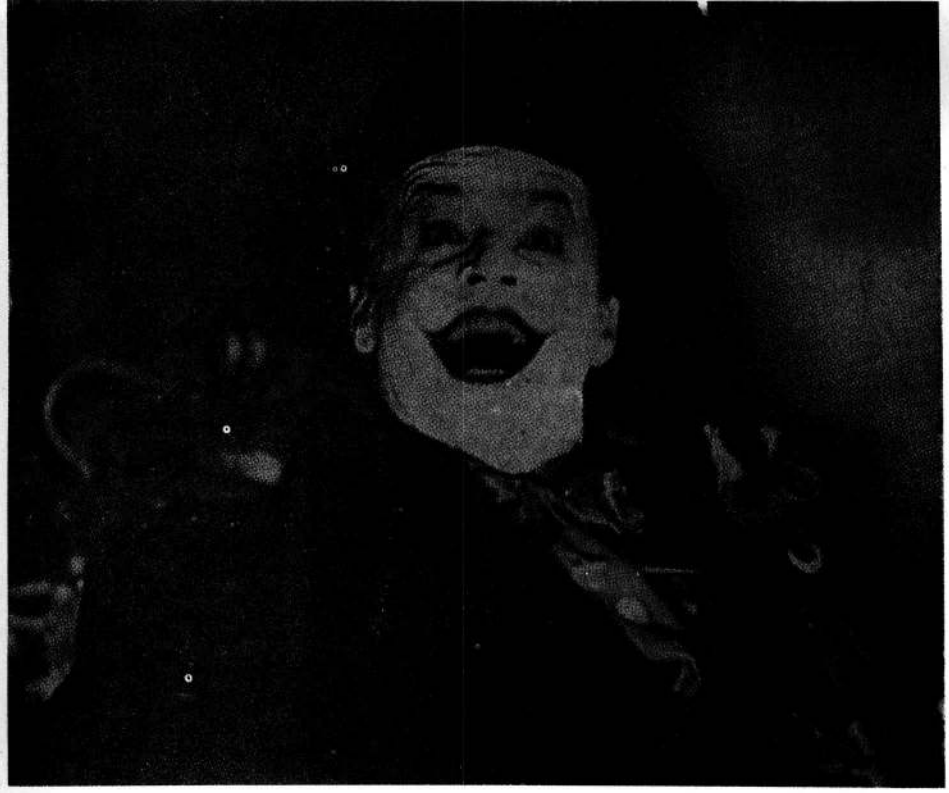
دیگر آثار برتر بنمایش درآمده در این جشنواره عبارت بودند از:

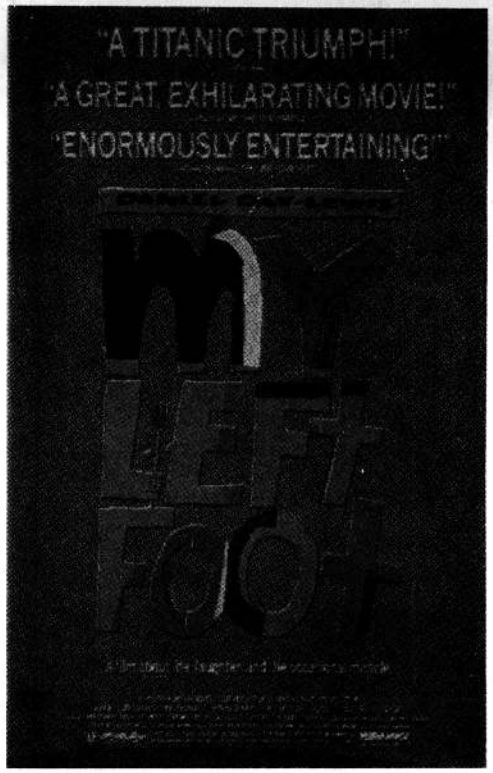
«بازدیدکننده موزه» ساخته «بلا تارو لوپوشانسکی» کارگردان مجار که فیلم برتر جشنواره شناخته شد. فیلمی از «چک ژیرز» بر اساس رمانی از میلان کوندرا بنام «شوخی». یک فیلم- رپرتاژ از کارگردان لهستانی «مارسل لوزنسکی» بنام «لهستان: نه آنچنانکه تاکنون در غرب شناخته شده». فیلم مستند «ریسکز: گولاک مجارستان»، فیلمی از «لیویا جیارماتی» کارگردان مجاری.

در جشنواره استراسبورگ فیلمها و کارگردانانی نیز از سینمای فرانسه و بلژیک بعنوان مهمان شرکت داشتند.

اسکار: نمایش آیینی هالیوود

نمایش سه‌ونیم ساعته مراسم جوایز اسکار که بطور زنده در ۳۹ کشور جهان از جمله مسکو، سیدنی و بوئنوس آیرس پخش تلویزیونی شد در ظاهر تفاوتی با سالهای قبل نداشت. جماعت رنگارنگ هالیوودی آمدند، گپ زدند، عکس گرفتند، روی دیگری از چهره الوانشان را به بیش از یک میلیارد مردم عادی جهان نشان دادند، جایزه گرفتند، لبخند زدند تا یک سنت قدیمی هالیوودی را که هیچگاه از لحاظ هنری اعتباری نداشته زنده نگاهدارند. مراسم اسکار امسال برای انگلیسی‌ها و ایرلندی‌ها خاطره بزرگی بود. جایزه بهترین بازیگر نقش اول زن به «جسیکا تاندی» ۸۰ ساله انگلیسی (پیرترین دریافت‌کننده اسکار بازیگری) بخاطر فیلم «شوفری دوشیزه دیزی» تعلق گرفت. «دانیل دی لوئیس»





انگلیسی نیز بخاطر فیلم «پای چپ من» جایزه بهترین بازیگر نقش اول مرد را دریافت کرد. جایزه بازیگر نقش دوم زن به «برندا فریکر» ایرلندی بخاطر بازی در فیلم «پای چپ من» رسید. و «دنزل واشینگتن» هم بخاطر بازی در فیلم «افتخار» جایزه بازیگر نقش دوم مرد را ربود. فیلم «شوفری دوشیزه دیزی» بعنوان بهترین فیلم سال شناخته شد و جایزه بهترین کارگردانی نیز به «الیور استون» کارگردان فیلم «چهارم‌ژوئیه» تعلق گرفت. این فیلم که کاندیدای ۹ جایزه اسکار شده بود توانست یک جایزه دیگر بخاطر تدوین دریافت کند. «آلفرد اوهری» نویسنده فیلمنامه «شوفری دوشیزه دیزی» جایزه بهترین فیلمنامه اقتباسی را از آن خود کرد. عنوان بهترین فیلمنامه اورژینال به «تام شولمن» نویسنده فیلمنامه «جامه شاعر مرده» رسید. سایر جوایز عبارت بود از: بهترین کارگردانی هنری به فیلم «بت من»، بهترین طراحی لباس به فیلم «هانری پنجم»، بهترین موسیقی متن به فیلم «آن مانکن»، و بهترین گریم به فیلم «شوفری دوشیزه دیزی». در مراسم اسکار امسال، یک فیلم ایتالیایی بنام «سینما بهشت» بکارگردانی جوزپه تورناتوره بعنوان بهترین فیلم خارجی شناخته شد. جایزه ویژه اسکار ۱۹۹۰ نیز به «آکیرا کوروساوا» ۸۰ ساله تعلق گرفت که پس از دریافت جایزه‌اش گفت: «من جدا احساس می‌کنم هنوز به ذات سینما پی نبرده‌ام.»

سینما و ادبیات

از ٦ تا ١١ مارس سال جاری میلادی، تعداد ۱۰۰ فیلم از آثار برتر سینمای اروپا و امریکا که بر اساس آثار معروف ادبی جهان ساخته شده بطور همزمان در سه سینمای پاریس و ده سینمای دیگر در شهرهای بزرگ فرانسه بنمایش درآمد. علاقمندان سینما بار دیگر توانستند آثار ادبی برجسته‌ای از شکسپیر، مولیر، پره‌ور را که توسط کارگردانان بنامی چون مارسل کارنه، اورسن ولز و فرانسوا تروفو و... به فیلم برگردانده شده‌اند را بر پرده سینما ببینند.

جشنواره فیلمهای کوتاه برست

پنجمین جشنواره فیلمهای کوتاه برست از ۲۲ تا ۲۵ مارس (٤ اسفند تا ۲۹ اسفند ٦٨) برگزار شد. در بخش مسابقه ۲۰ فیلم کوتاه و نیمه‌بلند داستانی که تاکنون در جشنواره‌های دیگر نمایش داده نشده‌اند شرکت داشتند.

بخش‌های جنبی جشنواره عبارت بود از: بخش فیلم‌های کوتاه برگزیده سینمای ایتالیا و نمایش آثار کوتاه «یوری ایونس»، «مارگریت دوراس» و «میکل‌آنجلو آنتونیونی» در جهت ستایش از این هنرمندان. از سایر فعالیت‌های جنبی جشنواره می‌توان نمایشگاهی از آفیش‌های سینمای آموزشی و سمیناری با مضمون تصویر و آموزش را برشمرد.

آووریاتز:

جشنواره فیلم‌های تخیلی و ترسناک

جشنواره فیلم «اووریاتز» که به سینمای تخیلی و ترسناک اختصاص دارد هر ساله در ماه ژانویه در شهرک کوهستانی اووریاتز فرانسه برگزار می‌شود. هیجدهمین دوره این جشنواره به سرپرستی «جری شاتزبرگ» از ۱۳ تا ۲۱ ژانویه ۱۹۹۰ بروال سالهای گذشته برپا بود و آثاری از سینماگران سینمای ترس و وحشت، تخیل و تخیلی- علمی بنمایش درآمد.

سینماگران اروپایی با ۸ فیلم و سینماگران امریکایی با ٦ فیلم در بخش مسابقه این جشنواره شرکت داشتند. بخش ویژه این جشنواره را مروری بر آثار «رمان پولانسکی» با نمایش ٦ فیلم از آثار وی تشکیل می‌داد. کارگردانهایی چون «ری براندبوری» «رژی وارینه» و «وس کراون» فیلمهایی در این دوره از جشنواره داشتند.

سینمای یونان، در تلاش برای بقا

در سال ۱۹۸٤ صنعت فیلم یونان هشتادمین سالگرد خود را با رشته موفقیت‌هایی در نزد منتقدین جشن گرفت. چهار فیلم یونانی در جشنواره‌های بین‌المللی صاحب جوایزی شدند: فیلم «کوستاس فریس» بنام «رمبتیکو» جایزه دوم جشنواره برلین را ربود، فیلم «تئودور آنجلوپولوس»، «سفر به کیته‌را» در جشنواره آن مورد تجلیل واقع شد، اثر «تونیا مارکه‌تاکی» «بهای عشق» جایزه اول جشنواره باستیال در کورسیکا را تصاحب کرد و فیلم «مارینا گاوالا» بنام «در باره عشق» موفق به دریافت جایزه جشنواره فیلم زنان در فلورانس شد. اگر این حقیقت که صنعت فیلم یونان بواسطه مشکلات عظیم بومی و منطقه‌ای که تنها در این سالها دولت بطور جدی با آنها برخورد می‌کند پیوسته گرفتار نبود انبوه این جوایز می‌توانست موجب سرور و شادمانی همگانی در یونان شود. در لایحه‌ای که اخیرا به پارلمان یونان فرستاده شد، هواخواهان فیلمسازی یونان امید خود را به طلیعه روزگاری بهتر برای سینمای کشوری بسته‌اند که از آغاز ناگزیر برای بقای خود مبارزه کرده است.

مشکلات داخلی که رودرروی صنعت فیلم یونان قرار دارد و لایحه جدید می‌باید با آنها دست‌وپنجه نرم کند با تاریخ پرتلاطم امروز ملت یونان آمیخته است. دان گئورگاکاس، منتقد فیلم و سردبیر مجله سینمائی «سینه‌است» در نیویورک می‌گوید: «رخدادهای ایدئولوژیک که بدنبال پیروزی سلطنت‌طلبان در سال ۱۹٤۹ پیش آمد موجب شد که تا بیش از یک دهه بعد هر اثر هنری که نشانی از انتقاد اجتماعی داشت مخرب، و کاندیدای محتمل سانسور شمرده شود.»

با وجود این، چند استثنا بصورت آثار سینمائی قابل توجه در برابر آنچه که گئورگاکاس «تفاله‌های تجارتی» می‌خواند وجود داشتند که از میان آنها می‌توان «استلا» اثر میکالیس کوکویانیس، با شرکت ملینا مرکوری و نیز «الکترا» (۱۹٦۲) با شرکت ایرندپاپاس و فیلم بسیار مورد توجه «زوربای یونانی» (۱۹٦۵) با شرکت آنتونی کوئین که از دیگر آثار کوکویانیس هستند نام برد. از دیگر شرکت‌کنندگان برجسته در این فیلم، موسیقی بوزوکی (ساز ملی یونان) میکیس تئودوراکیس بود.

پس از کودتای نظامی سال ۱۹٦۷، و استقرار حکومت هفت‌ساله نظامیان در پی ان، سرهنگهای یونانی همانند دولتهای حاکم در دهه ۱۹۵۰، در صدد جلوگیری از تغییرات اجتماعی برآمدند. در نتیجه، بار دیگر صنعت فیلم متحمل گرفتاریهایی شد. اما، در یک تحول

جالب، با سقوط حکومت نظامیان در سال ۱۹۷٤، فیلمسازان‌یونانی- که اکنون در سلسله مراتب خود روشنفکرانی از گستره طیف فرهنگی یونان را جای داده بودند- بیش از هر زمان دیگری به یک سینمای سیاسی و رادیکال از نظر فرهنگی معتقد و متعهد شدند. ولی از زمان سقوط نظامیان و آغاز یک جنبش عمومی در جهت ثبات و آزادی در هنر، پیدایی هر گونه لایحه قانونی عمده یک دهه به طول انجامیده است. قانونی که تا حال وضع شده جزئی، و غالبا بی‌دوام بوده است.

تا سال ۱۹۸۰، و تصویب قانون معروف به ۱۰۷۵، آثار سینمائی نه محصولات فرهنگی، که فرآورده‌های صنعتی محسوب می‌شدند و طبعا تحت قیمومیت قانونی وزارت صنایع قرار می‌گرفتند. به همین ترتیب، تا سال ۱۹۷٤، همه دست‌اندرکاران حرفه‌ای صنعت فیلم به یک اتحادیه، یعنی «اتحادیه تکنیسین‌های فیلم یونان» تعلق داشتند. در آن سال، «انجمن کارگردانان یونان» شکل گرفت. نظر به وضع خاص اقتصادی فیلمسازی در یونان، طبیعت امر برای کارگردانان چنین بوده- و تا حدودی هنوز نیز چنین است- که در کار آفرینش فیلم بیش از یک وظیفه برعهده گرفته و اغلب بعنوان تهیه‌کننده و کارگردان فیلمهای خود وارد عمل شوند. خودمختاری خلاقه، نتیجه طبیعی چنین وضعی است. اما صنعت فیلم یونان هنوز خالی از پیوستگی و هماهنگی بود.

شاید مهمترین کمک به این صنعت در سالهای دهه ۱۹۷۰، تاسیس «مرکز فیلم یونان» GFC بود که بعنوان وابسته ETBA یا بانک توسعه صنعتی یونان تشکیل گردید. مسئولیت اصلی GFC کمک مالی به فیلمهای یونانی- تحت شرایط معین- است. هر ساله یک کمیته آنچه را که بعنوان بهترین فیلمنامه‌ها محسوب می‌کند، برمی‌گزیند و سپس از طریق وامهایی معادل ۲۰ تا ٤۰ درصد هزینه تولید، در این فیلمها سرمایه‌گذاری می‌کند. وزارت فرهنگ ناظر بر دریافت وامها از سوی GFC با نرخ جاری بهره بانکی است، ولی از سال ۱۹۸۲ وزارت فرهنگ مبلغ کلی معادل ۸۰ میلیون دراخما را در اختیار GFC قرار می‌دهد تا به تولیدات مورد نظر اختصاص دهد.

لایحه اخیر که در برابر پارلمان قرار گرفته (و احتمالا تاکنون از تصویب نهایی گذشته ۰م.) از لحاظ برخورد با صنعت فیلم بعنوان موجودیتی کامل که خواهان همیاری- نه کنترل- دولت است، نقطه عطفی در قوانین سینمای یونان به‌شمار می‌آید.

عنوان کامل این لایحه «حمایت و توسعه هنر سینما و پشتیبانی از فیلمسازی در یونان» است. در طی ٤۰ ماده این لایحه، سعی بر آن بوده که مشکلات همیشگی و بلاتکلیفی چون: برگشت مالیاتهای حاصل از فروش بلیط به صنعت فیلم، پخش فیلمهای یونانی در داخل و خارج یونان، حقوق کارگردان بعنوان مولف فیلم خود، تبدیل GFC به یک شرکت با مسئولیت محدود (AE) تحت توجهات وزارت فرهنگ، منع آشکار سانسور، وسایل و طرق حمایت از سینمای یونان و تاسیس یک فیلمخانه ملی، حل شوند. خلاصه آنکه، قانون مورد نظر به روشنی تمام شرایطی را که موجب پیشرفت و توسعه سینما در یونان می‌شود، معین می‌دارد.

در اینجا باید به این نکته اشاره کرد که «انجمن کارگردانان سینمای یونان» در مورد موادی خاص از این لایحه که مربوط به برگشت مالیاتها و حقوق کارگردان بعنوان مولف اثر می‌شود، اصلاحاتی را پیشنهاد کرده است. بهرحال، از این به‌بعد، تمامی اصلاحات در پارلمان مورد بحث قرار خواهد گرفت.

بگفته سرپرست وزارت فرهنگ کوستاس آلاوانوس: این لایحه به غیر از دیگر ویژگیهایش، پیشقدم لوایح دیگر است. قانون مورد نظر شرکتی را که مرکزش در آتن است و «یونی‌گرس فیلم» نام دارد تاسیس خواهد کرد. وظیفه این شرکت تبلیغ و ترویج فیلمهای یونانی است. تا آنجا که مسئله به برگشت مالیاتهای حاصل از گیشه به صنعت فیلم مربوط می‌شود، این امر بتدریج صورت خواهد گرفت. در ظرف سه سال تمامی مالیاتها جهت کارهای زیربنایی، و تقویت منابع هزینه‌های تولید عودت داده خواهد شد.

لازم به گفتن نیست که GFC مستقیما با این لایحه سروکار دارد، چرا که قانون مورد بحث هم هویت قانونی، و هم رابطه مالی GFC را با وزارت فرهنگ تغییر خواهد داد. بنا به گفته پاولوس زاناس رئیس GFC ، «نخستین چیزی که باید در نظر داشته باشیم اینست که قانون مذکور به بسیاری از دشواریهای قانونی که تا به امروز برجای مانده، خاتمه می‌دهد و سینما را یک شکل هنری شناخته و به نقش خلاقه کارگردان اعتراف می‌کند. این قانون، موضع حقوقی وزارت

فرهنگ را در ارتباط با رسانه سینما مقرر می‌دارد و این بدان معنی است که دولت در همیاری نسبت به توسعه صنعت فیلم یونان مسئولیت الزامی دارد.

در ارتباط با نقش خاصی که GFC پس از تصویب این قانون امید به ایفای آن دارد، آقای زاناس با احتیاط اظهار خوشبینی می‌کند: «نمی‌توانیم بگوئیم که رویای ما ساختن ۱۰۰ فیلم در سال است. ما به فیلمهای ارزشمندی توجه داریم که وسیع ترین طیف ممکنه سینما را ارائه دهند.»

با این حال، آقای زاناس هیچ راه‌حل کوتاه‌مدتی برای درمان آنچه که مرض تصلب بافت در سینمای سراسر جهان می‌داند، در نظر ندارد: «هم‌اکنون بحران جهانی در صنعت فیلم به چشم می‌خورد» و اشاره می‌کند که هم «شورای اقتصادی اروپا» و هم «شورای اروپا» از هم‌اکنون به این نتیجه رسیده‌اند که هیچ نوع فیلمسازی در اروپا بدون کمک دولت نمی‌تواند وجود داشته باشد. «باید امیدوار بود که این قانون، حداقل بخشی از راهی را که به سوی تزریق داروی حیاتبخش به پیکر سینمای یونان منتهی می‌شود، طی کند.»

ترجمه: مسعود اوحدی

فصلی سفید و خشک

کارگردان: اوزان پالسی
فیلمنامه: کالین ولاند- اوزان پالسی

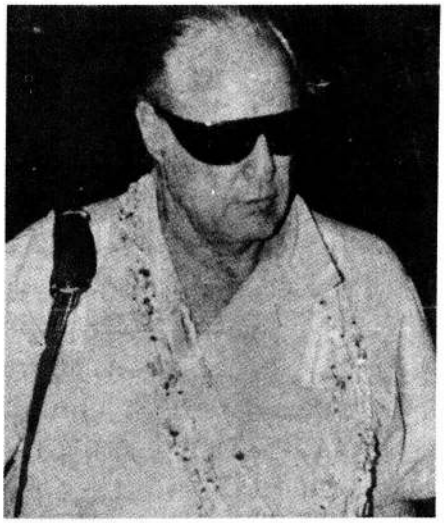
مارلون براندو در فیلم «فصلی سفید و خشک» با بازی روان و سبکبارانه‌ای در نقش یک وکیل دعاوی ضد آپارتاید به‌نام یان مکنزی (Ian Mckenzie) ظاهر می شود. در این فیلم یک مدیر مدرسه تازه‌کار به نام دونالد ساترلند (Donald Sutherland) که بر اثر مرگ باغبان سیاهپوستش از خشونت‌های پلیس آگاهی یافته، تصور می‌کند قادر است عدالت را در دادگاه برای خانواده او به ارمغان آورد و از مکنزی می‌خواهد اینکار را قبول کند.

مکنزی پس از سالها مبارزه برای حقوق بشر واقف است که نمی‌تواند به جایی فراتر از دادگاه یوهانسبرگ تمسک جوید و در این کار موفقیتی نمی‌بیند اما به حرکت خویش ادامه می‌دهد. این فیلم را خانمی جوان و سیاهپوست بنام «اوزان پالسی» کارگردانی کرده که اهل مارتینیک است و فیلم «کوچه نیشکر» را نیز در سال ۱۹۸۳ ساخته است. فیلم تازه او پیچیدگی بیشتری دارد و از مشکلات ناشی از یک فیلمنامه واقعی و پیامدار برخوردار است (نویسندگان فیلمنامه کالین ولاند (Colin welland) و کارگردان فیلم می‌باشند که قصه را از رمانی نوشته آندره برینک (Andre Brink) اقتباس کرده‌اند)

مارلون براندو که چندین سال در فیلمی بازی نکرده بود اکنون خیلی آسان و استادانه وارد صحنه می‌شود و گذشت زمان باعث افت کار او نشده است. بازی براندو با چنان هوش و زیرکی همراه با پیچیدگی و شوقی همراه است که فیلم را از رکود و کسل‌کنندگی نجات می‌دهد (حداقل در مدت زمانی که خود روی پرده است.)

حالت رمانتیک مارلون براندو باید به احساسات و باورهای رمانتیک وکیل کهنه‌کار پاسخ داده باشد. مکنزی به همه نشان می‌دهد که برای او چندان اهمیتی ندارد که علیرغم تلاشهایش دادگاه بر خلاف نظرش حکم کند. او می‌خواهد بیفایده بودن تلاش برای عدالت را در یک سیستم ظالمانه و پوسیده نشان دهد. اما مخاطب خودبه‌خود به این نتیجه می‌رسد که کار او حقیقتا بی‌اثر نیست و حداقل اثر آن وارد کردن فشار به دولت و بیدار کردن مردم است و این به آنان روحیه داده و غیرت آنها را برمی‌انگیزد.

این تاثیر به کار براندو به عنوان یک بازیگر نیز بازمی‌گردد. خود مکنزی ممکن است که فکر کند که کارش بی‌حاصل است اما در اشتباه است و بر تماشاگر تاثیر محرک دارد. هنگامی که مارلون براندو بر پرده باشد بر فراز قله می‌ایستد و همین بزرگی و شکوه او زیباست.



سایه‌های خاکستری

داستان زنان

کارگردان: کلود شابرول
فیلمنامه: کولو تاورنیر اوهاگان- کلود شابرول

در سال ۱۹۴۳، حکومت ویشی ماری لوئیز ژیراد را بخاطر اجرای سقط جنین به مرگ با گیوتین محکوم می‌کند. وی یکی از آخرین زنانی بود که در فرانسه اعدام شدند. اگر داستان ژیراد در امریکا بصورت یک فیلم تلویزیونی ساخته می‌شد احتمال داشت بدو صورت ارائه شود. او می‌توانست یک مبارز پیشگام در جهت حفظ حق تداوم نسل بشری باشد که بی‌باکانه خود را در فلاکت زنان هم‌وطنش شریک می‌ساخت. یا اینکه می‌توانست غارتگر خونسرد و سنگدلی باشد که ملت تحت‌سلطه‌ای را از بقای نسل خود محروم کند.

با اینهمه، کار صادقانه کلود شابرول در پرده‌نگاری قصه با سایه‌های خاکستری در پی یافتن مفهومی جدید از این ماجرا که می‌توانست براحتی در دامن احساسات رقیق غرق شود تحسین‌برانگیز است. ماری لوئیز فیلم (ایزابل هاپرت) در بند ازدواجی کسل‌کننده در شهری کسالت‌بارتر در فرانسه اشغال شده گرفتار است. آلمان‌ها همه روزنه‌های امید به زندگی را بسته‌اند. بقا بیشتر به زیرک بودن افراد بستگی دارد. وقتی ماری همسایه‌اش را در حال اقدام ناشیانه به سقط جنین مشاهده می‌کند به وی کمک می‌کند. کم‌کم همه از مهارت وی مطلع می‌شوند و بزودی کار ماری لوئیز رونق می‌گیرد. خانه‌نشین می‌شود: در آشپزخانه سقط جنین می‌کند، اطاق اضافه‌اش را به یک فاحشه اجاره می‌دهد و به عاشق شریک جرمش (نیلز تاورینر) اجازه می‌دهد با وی زندگی کند. حالا ماری لوئیز تصویر کوچکی از کشور تهی از اخلاقش می‌شود.

«داستان زنان»، که از طرف سه گروه منتقدین امریکایی بعنوان بهترین فیلم خارجی انتخاب شده است نمونه بارزی از سینمای سیمنون است- از آندسته فیلم‌هایی که، شکل نوول‌های ژرژ سیمنون، با مضمون‌های ملودرام در کمال بی‌طرفی بالینی برخورد می‌کند. شابرول هرگز بیننده‌هایش را لوس نمی‌کند: بلکه بدانها اعتمادبنفس می‌دهد تا

خودشان حقایق را جستجو کنند. ماری لوئیز او پیچیده‌تر از اینست که یک هیولا یا یک ناجی باشد. و بازی خالص و زیبای ایزابل هاپریت تمثیلی ایده‌آل از جوهر وجودی ماری لوئیز است. ظرفی که بجز تضادهای انسانی چیز دیگری در خود ندارد.

تایم /فوریه ۱۹۹۰

میلودرماه‌مه

کارگردان : لویی مال
فیلمنامه: لویی مال و ژان کلود کاریر

لویی مال پس از اتمام فیلم «خداحافظ بچه‌ها»، داستان تراژیک دوستی در سنین نوجوانی در فرانسه تحت اشغال نازیها، به خبرنگاری گفت که: «جدا مشتاقم چیزی سردرگم، یک هزل اجتماعی بسازم». لویی مال همین کار را در آخرین فیلمش که یک کمدی محلی است به انجام رسانیده است. قصه ماجرای خانواده‌ای است که برای عزاداری مادربزرگ از دست‌رفته‌شان در خانه روستایی اجدادی جمع می‌شوند. شخصیت محوری این خانواده میلو (میشل پیکولی) است که بازنشسته‌ای بیکار در سن ۶۰ سالگی است و در وقت کشی، کار در باغچه خانه و ماهیگیری با دست خالی مهارت فراوان دارد. دخترش کامیل نیز همراه اوست و امیدوار است که سرویس نقره مادربزرگ به او برسد. برادرزاده اوکلر یک دلال عتیقه است و برادر میلو- جرج- یک خبرنگار چپگرای لوموند.

خانواده در شرایطی بدور هم جمع می‌شوند که تظاهرات و شورشهای داخلی سال ۱۹۶۸ فرانسه در جریان است. در حالیکه دانشجویان معترض لاستیک می‌سوزانند و خیابانهای پاریس را بند می‌آورند میلو و بستگانش به رادیوهای مختلف جهان گوش می‌سپارند و از طریق گزارشهای اغراق‌آمیز تصور می‌کنند فرانسه در حال از هم پاشیدن است. خانواده میلو در حالیکه دست‌پاچه شده‌اند مراسم تدفین مادربزرگ را به تعویق می‌اندازند و در انتها برای فرار از دست جمعیت خشمگین به تپه‌ها پناه می‌برند.

جنایات‌وهذیانات

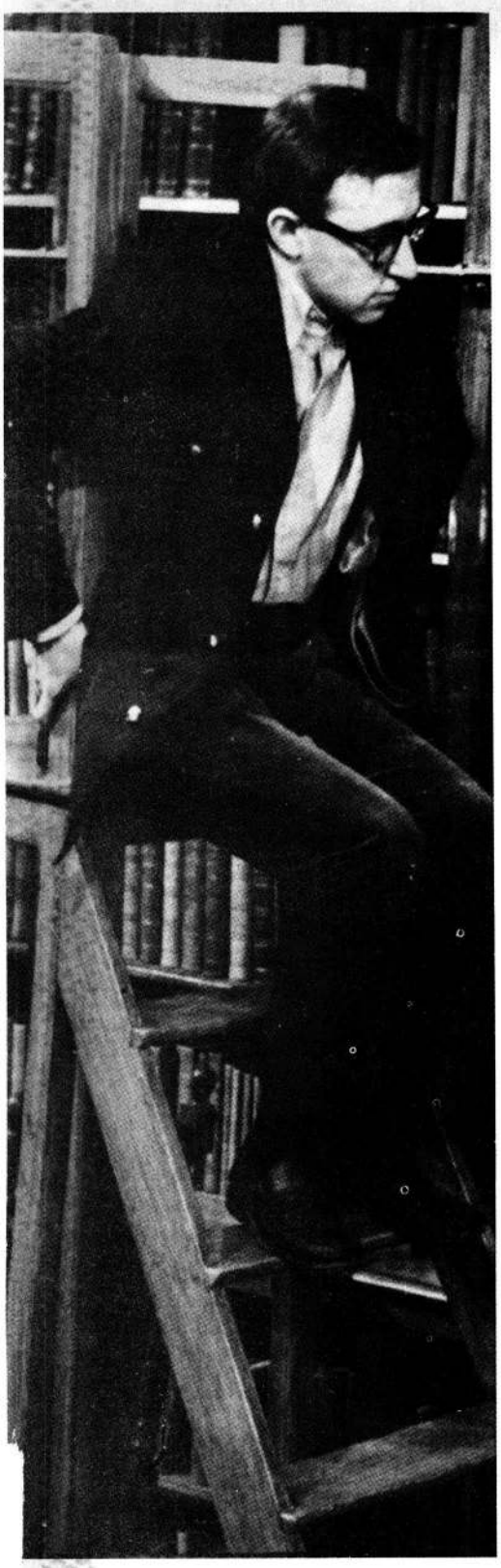
طنز سیاه وودی آلن

«وودی آلن»... هیچ متوجه شدید چقدر نام کوچک او (وودی) سبک و خنده‌دار است، اصلا مسخره می‌نماید. اما نام خانوادگی (آلن) چقدر سنگین، باوقار و حتی عمیق و تفکربرانگیز است. این دو کنار هم، در عین تفاهم جمع شده‌اند تا نام شخص واحدی را بسازند. بدون شک این «وودی» بوده که گفتارهای فیلم «آنی هال» و یا «هانا و خواهرانش» را نوشته، و این «آلن» است که طنز حاکم بر فیلم «سپتامبر» و یا «زنی دیگر» را سازماندهی کرده است. بی‌حیایی آن یکی از تلخی عمق این نمی‌کاهد و ناکامی این مانع خندیدن به آن دیگری نمی‌شود. با فیلم «جنایات و هذیانات» گویی «وودی آلن» در هیئت بابابزرگ جنایتکاری فرو رفته که دست به شوخی و مسخره‌بازی زده است.

از این جدی‌تر بودن تقریبا غیرممکن است، از این آموزشی‌تر هم. این بار- در این فیلم جدید- این دو چهره در هیئت دو آدم مختلف ظاهر شده‌اند. یک کارگردان واخورده که می‌انگارد با ساختن یک فیلم مستند در باره تفکری فلسفی و البته شخصی شاهکاری در عالم سینما آفریده، و ناگهان چشم خرد می‌گشاید و درمی‌یابد که همه چیز را بر روی دروغ بنا گذاشته، سرخورده و ناامید می‌بیند که حتی شریک زندگیش- در مقابل زندگی با یک هنرپیشه جوان تلویزیون- او را رها می‌کند و... تهیه‌کننده‌اش مثلا برای خدمت به او و نجات او راهی پیش پایش می‌گذارد: کارگردانی فیلمی دیگر در مقابل کشتن معشوقه خیانتکار تهیه‌کننده و... بالاخره آدمی دیگری در این فیلم هست- یک «رابین» که در دنیا جز خوبی چیز دیگری نمی‌بیند، دست آخر باید که به لطف «یهوه»! کور شود.

سنگین، و سنگین‌تر از این، فیلمی برای «وودی آلن» ممکن نبود. در کنار خود او، بازیگران دیگری چون «میافارو»، «مارتین لاندو» و «سام واترسون» قرار گرفته‌اند. که چون دیگر فیلم‌هایش با استادی تمام سرنوشت همه افراد را به هم گره می‌زند، در هم می‌آمیزد و در مقابل سرنوشت هر کس یک علامت تعجب می‌گذارد! «طنز سیاه» وودی آلن بلافاصله از همان اوائل فیلم بر تمامی آن سایه گستر می‌شود، داستان به سرعت پیش می‌رود و سیاهی در سیاهی غوطه می‌خورد، خود او از زبان خودش در فیلم می‌گوید: «هر چشم بینایی به روشنی مشاهده می‌کند که این اشخاص هستند که در نهایت پیروز می‌شوند».

آنچه در این فیلم خسته‌کننده می‌نماید، اینست که بدبینی «آلن» در میان صدها نقل‌قول، برداشت صریح و غیرصریح، اشاره و کنایه از انجیل و تورات پیچانده شده است . شاید خود «وودی آلن» آگاهانه این درهم‌ریختگی را خواهان بوده، شاید! حتی اگر این چنین هم باشد، باید گفت که در این



فیلم «وودی آلن» بسیار از این شاخه به آن شاخه پریده است...
اکسپرس- ۱۲ مارس ۱۹۹۰

شوالیه آسمان

آخرین پرواز شاعرانه اسپیلبرگ در آسمان سینما

این روزها آخرین فیلم «استیون اسپیلبرگ» (خالق آثاری چون: «دوئل»، «آرواره‌ها»، «برخورد نزدیک از نوع سوم»، «ئی،تی») با عنوان (ALWAYS): «برای همیشه» در آمریکا و اروپا به نمایش درآمده است. گرچه برخی از منتقدین این فیلم را در سطح دیگر فیلمهای «اسپیلبرگ» قرار داده‌اند، اما بعضی دیگر در ستایش این فیلم قلمفرسایی بسیار کرده و آنرا از جمله معدود آثار برتر سینما در دهه گذشته می‌دانند. از این میان «سوفی گراسن» منتقد سینمایی مجله «اکسپرس» سعی کرده طی مقاله‌ای کوتاه- ضمن تقدیر از اسپیلبرگ- به نکات برجسته این فیلم اشاره کند، که در ذیل خلاصه‌ای از آن می‌آید:

«... عاقبت یک فیلم واقعی. با قهرمانی واقعی که اعمالی واقعی انجام می‌دهد و واقعا اشک شوق از چشمان ما جاری می‌سازد. اشکی که چشمان گردآلوده ما را واقعا می‌شوید. و اینست برتری این فیلم. اما چگونه و به چه خاطر؟ همه اینها به خاطر اوست، قهرمان فیلم: پت ساندیچ (که نقش او را «ریچاد دریفوس» بازی می‌کند) یک «خلبان- آتش‌نشان» است، «یک آتش‌نشان پرنده»! ساکن ایالت «مونتانا». اما اصلا گمان مبرید که او یک آتش‌نشان هوایی معمولی‌ست. نه، او بهترین آتش‌نشان تمام ایالت «مونتانا» ست. «پت» یک «بی‌کله» به تمام معناست، او هیچگاه به درجه بنزین هواپیمای خود نگاه نمی‌کند. دوست دارد تنها پرواز کند، آنهم چه پروازی! او به آب و آتش می‌زند، هزار و یک خطر را به جان می‌خرد. یک «بی‌کله کله‌شق» که در زندگی هیچ سرگرمی ندارد جز خاموش کردن آتش. با «برای همیشه» استیون اسپیلبرگ ۴۳ ساله فیلمی را ارائه می‌دهد که از نوجوانی هفده ساله انتظار می‌رود. اسپیلبرگ فیلمی تخیلی به معنی خاص کلمه ساخته. پرواز بر فراز جنگلهای شعله‌ور در آتش با هواپیمایی پر از «کف سنگین»، در ارتفاع بسیار پائین، آنهم زمانی که یاس بر همه‌کس مستولی گشته. و این یعنی ایمری واقعا «مافوق زمینی»! شاید متوجه شده باشید چه می‌گویم؟ این فیلم در باره بشقاب‌پرنده نیست، خود فیلم یک «بشقاب پرنده» کامل است!

«پت» نامزدی دارد به نام «دورینا» (که نقش او را «هالی هانتر» بازی می‌کند). «پت» سخت به «دورینا» عشق می‌ورزد- و این عشق موتور دیگریست برای این فیلم- اما «پت» نمی‌تواند از عشق دیگرش که همانا پرواز است دست بردارد.

«دورینا» سخت برای «پت» نگران است. «پت» قول می‌دهد که امروز برود و فردا دیگر از این کار دست بکشد. بله، فردا، و افسوس! پس فردا «پت» در بهشت است، اما واقعا جایی که «پت» قرار داشت بهشت بود؟ نظر قطعی دادن مشکل است، اما بهرجهت چمنی بود و گلی و بلبلی و مخصوصا «اودری هپبورن» در لباس سفید. شاید هم این خانم محترم فرشته‌ای بود که برای دلداری «پت» از جانب «دورینا» آمده بود.

با کمک همین فرشته است که «پت» به روی زمین بازمی‌گردد، جایی که هیچکس او را نمی‌بیند (جز ما). بر روی زمین همه منتظر او هستند... و بالاخره او می‌بیند که «دورینا» نامزد دیگری را برای خود برگزیده و او اصلا از این مردک که «می‌دی» نام دارد خوشش نمی‌آید و...

در فیلم برای همیشه مردگان به زندگان چشم دوخته‌اند و زندگان تقلید «جان وین» را می‌کنند که مرده است. در این فیلم مثل فیلم «۱۹۴۱» و یا فیلم «امپراتوری آفتاب»، «اسپیلبرگ» به نحو بارزی شیفتگی خود را به «پرواز» و هر آنچه که به پرواز کردن مربوط می‌شود نشان می‌دهد. هواپیما که به هنگام طلوع آفتاب از زمین برمی‌خیزد در میان غروبی دل‌انگیز به زمین فرود می‌آید. تصاویر پرواز در این فیلم شاعرانه و بی‌نظیر نمایش داده شده است. شاید به شکلی دیگر بتوان گفت که برای همیشه بازسازی مجدد، اما «اسپیلبرگ»واری است

از فیلم «ویکتور فلمینگ» با عنوان «جوانکی به نام جو» با شرکت: اسپنسر تریسی (۱۹۴۳).

«دریفوس» خود اعتراف کرده است که این فیلم را بیش از ۳۰ تا ۴۰ بار دیده است. اما با اینهمه اگر این‌چنین هم باشد باید گفت «اسپیلبرگ» به خوبی از آن تاثیر پذیرفته و تغییرات در اصل قصه شگفت‌انگیز است. بله «اسپیلبرگ» همیشه نشان داده که اهل خطر کردن است.

سینما بهشت

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: جوزپه تورناتوره

پدر آدلفیو (لئوپولدو تری‌یسته) سانسورچی فیلم یک شهر کوچک سیسیلی تنها در سالن سینما نشسته است و هر وقت چیزی روی پرده بنظرش شهوانی می‌آید زنگی را بصدا درمی‌آورد. در بالای سر وی، آلفردو آپاراتچی (فیلیپ نواره که دیگر شبیه اسپنسر تریسی شده است) با گذاشتن تکه‌ای کاغذ در داخل حلقه فیلم داخل آپارات سینما نقطه‌ای را که کشیش غیرقابل نمایش تشخیص داده علامتگذاری می‌کند. دیوارهای اتاقک آلفردو مملو از نوارهای فیلمی است که او قبل از نمایش فیلم‌ها برای عموم بریده است، زیرا پدر روحانی حتی سینمایی‌ترین بوسه‌ها را گناه می‌پندارد.

پسربچه‌ای بنام توتو (سالواتوره کازیکو که در این سن‌وسال باید وی را کشفی بزرگ نامید) مخفیانه ناظر این مراسم سانسور فیلم‌هاست، اگر چه تقریبا از اینکار سر درنمی‌آورد. در نظر او هر تصویر متحرکی نزدیکترین موقعیت برای خوشی و سعادت است. توتو که در نظر کشیش خادمی بی‌تفاوت نسبت به کلیساست مریدی احساساتی برای آپارتچی است که عملا نگهدارنده شعله آتش (چراغهای قوس کربن داخل آپارت)، نگاهبان جادویی پر رمزوراز- یا حداقل جذاب‌تر- از چیزی است که کلیسای کاتولیک برای این بچه کنجکاو دارد.

در این مذهب دوم، توتو از کارآموزی (بعنوان دستیار آپاراتچی) به مقام کشیش ناحیه (پس از اینکه آلفردو در آتش‌سوزی فیلمهای نیتراتی کور می‌شود) و سپس به مقام اسقفی (وقتی که کارگردان می‌شود) دست پیدا می‌کند. اما این یکی از جذابیت‌های «سینما بهشت» است که صرفا به مشاهده تشابهات دو اعتقاد می‌پردازد و به تضادهای آندو کاری ندارد. دیدگاه جوزپه تورناتوره در این فیلم بیشتر عینی است تا کنایه‌آمیز. مهمترین هدف او و بیشترین توفیقش در بازیابی روحیه از دست‌رفته دوران خاصی از سینماست: اواخر سالهای ۱۹۴۰ و اوائل سالهای ۱۹۵۰.

در آن دوران، قبل از اینکه تلویزیون تصاویر متحرک را به مسکن‌های بصری تبدیل کند این فیلم‌ها محرکهایی برای تخیلات قهرمانی- رومانتیک بودند. بخصوص برای جوانهایی که مخفیانه و بدون اجازه والدین در تاریکی سالن و در جلوی پرده بزرگ و درخشان سینما واقعیت‌های جدیدی را تجربه می‌کردند در حالیکه خود را تسلیم این واقعیات کرده بودند با این حقیقت مواجه می‌شوند که همه دنیا باندازه این گوشه از سیسیل دورافتاده محدود نیست. توتو نوجوان نیز با این رویا بزرگ می‌شود و در قلمرو زندگی نیز تحت تاثیر چیزی جز پرده سینما نمی‌تواند باشد. اما وقتی که به کار واقعی می‌رسد (کارگردان می‌شود) نمونه آلفردو آپاراتچی‌همواره در جلوی چشمانش است. شاید شغل پیرمرد نمایش رویاها بود اما کارش طاقت‌فرسا، مشکل و در بسیاری موارد خطرناک نیز بود. این‌ها درسهای خوبی برای کارگردان جوان (توتو) است. بعبارت دیگر درسهای خوبی برای همه ماست. و هیچ فیلمی این درسها را به شیرینی و با صبر و حوصله «سینما بهشت» نداده است.

تایم/فوریه ۱۹۹۰

آوای ماه

کارگردان: فدریکو فلینی

فیلمنامه: دانته فرتی

استاد در آستانه ۷۰ سالگی یک فیلم- فلینی دیگر ساخته است. بیستمین فیلم! تخیلی وهم‌آلود از ارتباط قلبی انسان با ماه. برای ساخت فیلم که با هزینه‌ای حدود ۲۵ میلیون دلار تهیه شده، یک دهکده کامل بر پای می‌شود. چرا؟ چونکه در ذهن فلینی، غلبه انسان بر ماه در فضا اتفاق نمی‌افتد بلکه در یک نمایش کارناوال صورت می‌گیرد. برای تاکید بر کیفیت‌های ویژه این فیلم، دو کمدین ایتالیایی، روبرتو بنینی و پائولو ویلاجیو نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

آنهایی که انتظار تداوم موضوع و یکدستی در کار را دارند باید مراقب باشند. فلینی به بیننده‌های مشتاقش هشدار می‌دهد که وی «فیلمی کوچک و فقط با اسکلت یک فیلمنامه» ساخته است همه چیزهای فیلم فلینی‌وار است، دیوانگی‌ها، کاریکاتورها، فانتزی‌های هزار و یک شب، خاطرات کودکی. اگر چه بلافاصله ادعاهایی در مورد تولد یک شاهکار دیگر از فلینی طرح شده است اما بیشتر منتقدین بسیار محتاطانه با آن برخورد کرده‌اند، حتی یکی از آنها نوشته‌است:

«مطلقا زیباست. من هرگز در زندگی اینقدر خسته نشده بودم!»

استیصال و عشق پنهان

یکی از جوهره‌ها و مایه‌های اساسی پیشرفت فیلمنامه، استیصال است که معمولا به نوعی جستجوی درونی یا بیرونی می‌انجامد. عامل استیصال معمولا یک مسئله عاطفی و احساسی (گشتن به دنبال مادر در کارتون‌های ژاپنی) یک مشکل سیاسی (زندانی مجهول سیاسی یا اشغال توسط نیروهای بیگانه) یا یک مشکل اجتماعی- اقتصادی (اعتیاد، فقر و...) است . برای تلطیف یا ایجاد نوعی گره یک عامل پنهانی‌نیز در ماجرا آورده می‌شود که در واقع نمک یا سس غذاست و در پایان فیلمنامه آن گره بازشده و تماشاگر احساس حلاوت بیشتری از متن می کند.

«اشغال» دقیقا شامل است بر همین عناصر استیصال، جستجو، اشغال سیاسی، زندانی شدن بی‌خبر یک انسان و نوعی عشق پنهان. کار فیلمنامه‌نویس علاوه بر لحاظ درست این عوامل و عناصر، ایجاد پیوندهای دقیق و باورپذیر- نه ضرورتا معقول- میان آن عناصر و اجزاست که این امر در «اشغال» تا حدود زیادی به خوبی انجام گرفته است و البته نمونه‌های موفق در میان فیلمنامه‌های خارجی با همین نوع «آشپزی» بسیار بوده‌اند.

هر یک از این عناصر در آثار دیگر بیضایی به‌نحوی رخ نموده‌اند. در «آینه‌های روبرو» دقیقا همین عنصر استیصال در زنی که به دنبال فرد مورد علاقه‌اش در زندانها می گردد، تکرار شده است. با این تفاوت که در آنجا وقایع مربوط است به دهه پنجاه و اینجا حوادث در دهه بیست می گذرند. همچنین در «آینه‌های روبرو» زمینه کلی و بیرونی وقایع «انقلاب» است و این‌جا «اشغال»

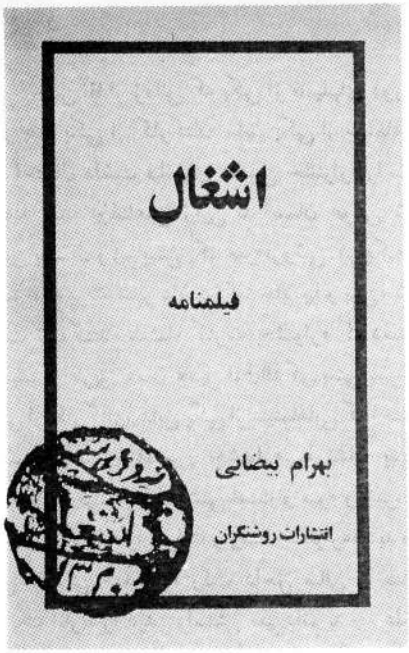
مایه‌های تئاتری آثار بیضایی در «اشغال» به صورت آیین‌های قومی، حرکت‌ها و صورتک‌ها رخ نمی‌نماید (چنانکه در «باشو غریبه کوچک»، «چریکه تارا»، «آهو، طلحک، سلندر و دیگران» و مشخص‌تر از همه «مرگ یزدگرد») بلکه اهمیت یافتن نقش بازیگر در فیلم و به‌نحوی وارد کردن عنصر تئاتر در زندگی بازیگران یا حضور صحنه نمایش در فیلم مطرح است. چنانکه در رگبار. در اینجا شخصیت اصلی فیلم (چنانکه در عموم آثار دهه اخیر بیضایی زنان عمدتا نقش اصلی را داشته‌اند) در تئاتر کار می کند و اشغال کشور بر مسئله تئاتر نیز تاثیر گذاشته است. این قضیه ما را تا حدودی به یاد آخرین متروی‌ترووفو می‌اندازد، رابطه هنر و سیاست.

در آثار بیضایی مسائل اجتماعی و سیاسی نقش حاشیه‌ای برای مسائل انسانی و عشق‌ها و رنج‌هایشان دارند: ساواک در «شب سمور»، جنگ در «باشو، غریبه کوچک»، انقلاب در «آینه‌های روبرو»، حمله مغولها و تجاوز به میهن در «تاریخ سری سلطان در آبسکون» و دیگر آثار تاریخی و از این‌دست بیضایی، مسائل دهقانی در «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» (داستان اول) و معضلات اجتماعی در «حقایق در باره لیلا دختر ادریس» همه بهانه‌ای هستند برای پرداختن به واکنش‌های انسانی و محک زدن مسائل اخلاقی و روحی و عاطفی افراد بشر. در «اشغال» نیز اشغال ایران به دست نیروهای متفقین بهانه‌ای است برای پرداختن به نتایج این اشغال در زندگی مردم و آنچه این مردم از حیث عاطفی و روحی از این واقعه تاثیر می گیرند. ردپای سیاست و مسائل اجتماعی در آثار بیضایی را شاید بتوان از همین مسیر پیدا کرد. بیضایی به یک معنای خاص فیلمسازی سیاسی نیست، چون سیاست (دانش وفن قدرت و اقتدار) دغدغه او نیست، اما به معنی دیگر حوادث سیاسی همیشه دستمایه آثار او بوده‌اند و به یک معنای رقیق می‌توان او را فیلمسازی سیاسی دانست.

عشق به میهن- و نه وطن‌پرستی- در اشغال نیز همانند آثار تاریخی و نیز آثار سینمائی امروزی‌تر او پیداست. این عشق حتی در فیلمنامه‌ای مانند «روز واقعه» که به حواشی ماجرای کربلا می‌پردازد نمایان شده است. آنجا که از عطر گلهای ایران (ص ۲۵) سخن می‌رود. ایران کشوری است که در دورانهای مختلف مورد تجاوز قرار گرفته و اتفاقا اشغال به معنی کلی آن دستمایه خوبی است برای دفاع از وطن مظلوم (نه صرفا ایران) چنانکه «سینمای اشغال» خود یکی از ابواب مهم سینما به حساب می‌آید و در دنیا جشنواره‌هایی با همین عنوان برگزار می‌شود. بیضایی از این اشغال‌های پیاپی بیشترین بهره را برای خلق آثار سینمایی (فیلم ساخته‌شده و فیلمنامه‌های نشده) برده است.

مقابله با سنت‌های جاری در «اشغال» نیز مورد توجه قرار گرفته است. «عالیه» شخصیت اصلی فیلمنامه به خاطر بازی در تئاتر از خانواده بریده است و با پشت‌پا زدن به سنت‌ها، تنهایی را برای خویش خریده است. این موضوع را در «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» و «حقایق در باره لیلا دختر ادریس» نیز می‌توان پی گرفت.

در «اشغال» مانند دیگر آثار بیضایی هیچ کس گناهکار نیست. ما آدم بد بارز و مشخص نداریم. همه یا خوبند یا اگر بد می‌نمایند گناهی ندارند و گناه بر عهده سنت‌ها و شرایط زمانه است. این مسئله آنجا جالب می‌شود که در آثار سیاسی و اجتماعی که صحنه نزاع اصلی بدها و خوب‌ها (بنا به ادعای هر دو طرف) ست ما شخصیت بد بارز نداشته باشیم: در «شب سمور»، «پرونده قدیمی پیرآباد»، «آینه‌های روبرو»، «باشو» و «حقایق در باره لیلا دختر ادریس» که مضامین به‌راحتی اقتضای درست کردن تیپ‌های بد و شرور را می کرده، بیضایی با شعور اجتماعی یا بهتر بگوییم با دید اجتماعی و سیاسی خاص خود از زدن انگ شر ذاتی به گروهی از افراد جامعه پرهیز کرده است. در «اشغال» نیز آدم‌ها یا خوبند و مهربان (همسایه، پدر و مادر فکرت، عالیه، اتفاق و...) یا اگر چندان مثبت نیستند به بی‌تفاوتی مجبورند، تا بتوانند زندگی کنند. (کارمندان، بازیگران تئاتر، نظامی‌ها) و خارجی‌های اشغالگر هم چندان پیدا نیستند.



حتی در «روز واقعه» که داستان کربلا را از دور روایت می‌کند، باز کار زیادی با نقش‌های منفی نداریم. ما در حاشیه واقعه قرار داریم و پیاده‌ها برای ما خبر می‌آورند و اتفاقا در اینجا آن عشق حاشیه‌ای اصلی‌تر می‌شود و عشقی بعد از عشقی مطرح می‌شود. عشق آتشینی چون عشق راحله و شبلی که بسیار شبیه به عشق لیلی و مجنون است. و عشق از آن حالت فرعی در «آینه‌های روبرو»، «عیار تنها» یا «حقایق در باره لیلا دختر ادریس» بیرون می‌آید.

زن- مرد تنها و سرگردان بسیاری از آثار دیگر بیضایی در اشغال نیز تکرار شده است. «عالیه» بسیار شبیه «لیلای دختر ادریس»، «نایی باشو»، تارای «چریکه تارا» و کیان «شاید وقتی دیگر» است. تارا و لیلا هر یک شمشیرهایی از روزگار گذشته داشتند که نشان قومیت آنها بود اما عالیه سلاحی بجز عفت و مقاومت ندارد. زن در آثار بیضایی برای ظهور بیشتر، عمدتا بدون شوهر یا به‌نحوی شوهر از دست‌داده است، چون با حضور مرد او نمی‌تواند به نحوی باورپذیر، محور داستان قرار گیرد.

جستجوی هویت به‌نحوی دیگر در اشغال نیز تکرار می‌شود. پیش از این تارا و کیان در دو فیلم «چریکه تارا» و «شاید وقتی دیگر» به دنبال نوعی هویت گمشده می‌گشتند. بیضایی در آثار تاریخی خود که تلاش می‌کند افسانه‌ها، اسطوره‌ها و تاریخ گذشته این سرزمین را امروزی کند یا بیان و تفسیری جدید از آنها ارائه کند، باز به دنبال همین هویت ملی- ایرانی است (در آثار نمایشی بیضایی هم می‌توان این مسئله را سراغ گرفت). اشغال فقط به پنجاه سال پیش می‌رود و تاریخ آن، به ما نزدیک‌تر است. اما عالیه مانند دیگر شخصیت‌های اصلی آثار بیضایی به دنبال حقیقت و هویت خود است. عالیه با دنبال «فکرت» گشتن در واقع به دنبال خود و نیز به دنبال «اتفاق» است (برای همه اسامی فیلم می‌توان معانی‌ای مرتبط با داستان یافت: نوعی نمادگذاری شایع از جهت اسامی در آثار بیضایی)

و اما مسئله قومیت‌های دینی در ایران، رازق‌اف گرچه ارمنی است و برای لشکر روس آذوقه جمع می‌کند اما بر اساس «عدم گناهکاری همه‌کس» چهره‌ای منفی ندارد. می‌توان او را از حیث یاری به عالیه مثبت نیز فهمید. این مسئله نیز در آثار نویسنده تازگی ندارد. شخصیت مادام در «آینه‌های روبرو» و شبلی در «روز واقعه» گواه همین مسئله است. شاید بتوان گفت بیضایی مسائل انسانی را فراتر از مسائل فرقه‌ای و عقیدتی می‌بیند.

«مردم» در «اشغال» و دیگر آثار بیضایی جز با بدبختی و مظلومیت حضوری ندارند. آنها چندان گناهکار نیستند اما هندوانه نیز زیر بغلشان گذارده نمی‌شود. برخی گفته‌اند که بیضایی روحیه‌ای ضدمردمی دارد و مردم را در آثار خویش محکوم می‌کند. اگر عدم تعریف اغراق‌شده از مردم به معنای ضدیت با آنان تعبیر شود، آن سخن درست است، اما مسئله همین دو شق را ندارد.«مردم» خواهان غفلت‌اند و با غفلت و نادانی زندگی روزمره‌شان بهتر می‌گذرد (ر.ک. به «طومار شیخ سرزمین») و از همین جهت است که کاری نمی‌کنند و غفلت نیز همه‌جا گناه نیست.

بیضایی از حیث نثر، قلمی «چندمنظوره» دارد. هم به نثر غیرمکلف قدیم می‌نویسد و هم به نثر روان امروزی. ایجاز و اختصار، زیبائی و استخوانداری متن، آمدن عمده نکات و مسائل در عبارت‌های دلچسب از نشانه‌های نثر بیضایی است. نمونه بارز این امر در نوشته‌های تاریخی او «مرگ یزدگرد» است که در آن دشنام‌ها، جملات حاکی از بینوایی، اسطوره‌باوری و عادات روزمره در کوتاهترین و رساترین واژه‌ها و جملات ریخته شده‌اند. بیضایی با ادبیات فارسی حشر و نشری بجا دارد. عنصر نویسندگی و داستان‌سرایی به آثار سینمایی او کمک می‌کند (عموم فیلمنامه‌نویسان ما نویسندگان خوبی نیستند). علاوه بر اینها بیضائی یک محقق و آشنا به تاریخ این سرزمین است و کمتر خبط و خطاهای مضمونی در آثار او راه دارد.

سینمای بیضایی، سینمایی متفاوت است چون او خود با دیگران تفاوت دارد. توانایی‌ها و تلاش مستمر، او را از همگنان متمایز کرده است. کارنامه سینمایی و نمایشی بیضایی درخور توجه و اعتناست.

توجه به چند نکته می‌تواند فیلمنامه را خوش‌ساخت‌تر و یکدست‌تر کند

۱. آنجا که «اتفاق» می‌خواهد خبر ربوده شدن «فکرت» را به عالیه بدهد، با پدرشوهر او برخورد می‌کند و پدرشوهر وقتی چشمش به پالتو و کلاه فکرت می‌افتد می‌گوید: «این پالتو و کلاه به نظرم آشناست» (ص ۲۳) بهتر بود می‌گفت «اینها که پالتو و کلاه فکرت است، خودش کجاست» چون پدر و پسری که با هم زندگی می‌کنند، از لباس یکدیگر بخوبی خبر دارند.

۲- بهتر است «رسند» در ص ۱۸ س ۱۱ به «برسند» و «می‌کند» در ص ۸۹ س ۱۷ به «می‌کنند» تبدیل شود. «فاید » در ص ۶۲ س ۸ غلط چاپی است و باید به «فایده» تبدیل شود.

دزدان دوچرخه

مسئول مربوطه امور فیلمنامه صفحه نمای آخر گزارش فیلم وقتی شنید قرار است فیلمنامه «دزدان دوچرخه» بازسازی شود نظریات اصلاحی‌اش را در مورد این فیلمنامه که اجرای آن امکان ساخت فیلم مذکور را فراهم می‌کند را در اختیار نمای آخر قرار داد. پیشنهادات مسئول مربوطه به شرح زیر است:

عرض می‌شود:

۱) دزد نباشد، بلکه امانت گرفته باشد دوچرخه را از دوستش و در خیابان گذاشته باشد و بعد کسی سهوا آنرا برده باشد.

۲) دوچرخه نباشد، اگر دوچرخه بخواهد باشد باید شهرستان کوچک باشد، یا زمان قدیم باشد. بهتر است موتور باشد، موتورگازی البته ارجح است

۳) بیکار نباشد، بلکه وضع مالی‌اش بد باشد ولی چون به پوسترچسبانی علاقه دارد کارش را عوض کرده باشد.

٤) پوسترچسبان نباشد، بلکه کاری مفید از قبیل نامه‌رسانی داشته باشد.

۵) فقر زیاد نباشد، اگر هم می‌خواهد باشد بهتر است در همان ایتالیا باشد.

٦) پلیس باید کمک کند، نه آنکه دردسر درست کرده باشد.

۷) ربا نباشد، امانت‌فروشی بهره نگیرد، مگر آنکه مضاربه‌ای باشد.

۸) دزدی نکند، که پایان فیلم تلخ بشود. بلکه کسی که سهوا برده است دوچرخه را، برود و از طریق اداره راهنمای و رانندگی صاحب دوچرخه را پیدا کند و مال را به صاحبش بازگرداند.

البته، اگر فیلمنامه اصلاح بشود می‌توانند از طریق دولت برای فیلمسازی بصورت شراکت- وام بگیرند.

مسئول مربوطه

باغ انار

حسن‌آقا از زمانی که یکی از فامیلهای دورش پسر عمه یکی از کارکنان سابق یکی از سینماهایی که احتمال داشت فیلمهای هفتمین جشنواره را نشان بدهند شد، اوضاعش زمین تا آسمان عوض شد. همین یکسال و نیم پیش یک میوه‌فروشی کوچک در یک نقطه پرت شهر داشت، اما حالا بیا و ببین، شده است تهیه‌کننده سینما. کارت جشنواره که دستش رسید- از طریق همان فامیل فوق‌الذکر- یعنی پسرعمه یکی از کارکنای سابق یکی از سینماهایی که احتمال داشت فیلمهای هفتمین جشنواره را نشان بدهد تصادفا به خیال اینکه جشنی است و میوه و شیرینی، دست زن و بچه را گرفت و رفت جشنواره، دید همه مثل خودش آمده‌اند. رفت داخل سالن و تصادفا «رنگ انار» را دید. راستش نمی‌دانم به چه علت، اما از فیلم خوشش آمد. خودش که می‌گوید اولین بار است که سینما رفته است، شاید هم به همین دلیل خوشش آمد. و بعد ده روز ایستاد توی صف و کلی فیلم دید. از همانروز شد علاقمند به سینما، و چون شم تجاری‌اش هم بد نبود فهمید اوضاع چه خبر است. یکسال بعد که فیلمسازان از اول بهار یعنی ٦٨/١/١ تا دو روز پیش از جشنواره یعنی ٦٨/١١/٢٠ کامیون کامیون انار می‌خواستند حسن‌آقا تمام انارهایی را که برای روز مبادا نگهداری کرده بود با قیمت سینمایی فروخت به فیلمسازان، آنهم با نرخ گذاری خودش. انار سیاه، انار سفید، انار سبز، انار برای عروسی، انار برای عزا، انار برای هدیه عاشق به معشوق، انار سنتی، انار روشنفکرانه، انار جنگی، باغ انار، انار منفجر شده، انار دانه شده و...

گفتم که، حسن‌آقا اینکاره است، دندانهای همه را شمرده.

امسال حسن‌آقا یک باغ‌وحش دارد راه می‌اندازد برای اجاره دادن به فیلمها، و یک سمساری برای فیلمسازان آوانگارد. تازه، می‌خواهد برود کاشان، می‌گوید کاشان هالیوود آینده جهان است.

زیر آسمان تهران

قضیه ویم وندرس کم‌کم دارد بیخ پیدا می‌کند. مسئله از این حرفها گذشته است. کم‌کم دارد به یک قضیه ناموسی تبدیل می‌شود. هیچکس

هم حاضر نیست از ماجرا کنار بکشد یا عقب بماند. جوانهای اعرابی سینما در حسرت «زیر آسمان برلین» دارند پرپر می‌زنند. هر چه می‌گوئیم بابا خبری نیست. دیدیم . چیزی نبود. قضیه حل نمی‌شود. «حسین- ١٦» زین و یراق کرده که برود ترکیه و از آنجا برلین که بصورت مستند فیلم را در سالن سینما نگاه کند. بعد از موج نوی «نگره مولف»، «تارکوفسکی»، «پاراجانف» والباقی قضایا نوبت موج «ویم وندرس» است و زیر آسمان برلین. آنهایی که فیلم را دیده‌اند دائما در خیابان دنبال فرشته می‌گردند. جای پای آدمها را نگاه می‌کنند. می گوئیم: بابا، مملکت از در و دیوارش فرشته می‌بارد، زیر آسمان برلین می‌خواهید چکار، بخرجشان نمی‌رود. پیشنهاد می‌کنم که مسئولین سینمایی مملکت

اولاً: همه فیلمهای ویم وندرس را دوبله کنند و نمایش عمومی بدهند.

ثانیا: یک مرور بر آثار هم برای ویم‌وندرس بگذارند.

ثالثا: از آقای ویم وندرس دعوت کنند بیاید تهران، بلکه عمق اثرات معنویش را در فرشتگان سرگردان سینمای ایران ببیند.

رابعا: فرجی بشود و اتفاقی بیفتد. مگر نه اینکه می‌گویند از این موج به آن موج فرج است.

کاری بشود بلکه این جوانها از دست نروند، راستی زیر آسمان تهران هم چه خبرهایی است!

آگهی مناقصه

یک گروه فیلمسازی جهت وسایل خود به موارد زیر نیازمند است. از کلیه دارندگان اقلام زیر حداقل قیمت (فروش یا اجاره) برای شرکت در مناقصه دریافت می‌گردد.

۱) لوازم صحنه: چینی‌آلات، مردنگی، شمعدانی، صندوق چوبی، یخدان، آفتابه و لگن مسی، صافی مسی، سه تار، انارخوری، قلیان، انبر، شمشیر زنگ‌زده، گرامافون شیپوری، بقچه، رختخواب‌پیچ چهارخانه سفید و سیاه، پارچ مسی، تنگ بلور، گلیم، فرش کاشان (در اندازه‌های مختلف)، مخده، نی‌چه برای گلاب‌گیری، لامپا، چراغ گردسوز، صندوق آهنی، تسبیح دانه درشت، ترمه، آتشگردان، رومیزی، کفگیر و ملاقه مسی، آبگردان، شر به ، تنگ سفال، خمره، کوزه، جام، سرمه‌دان، گلاب‌پاش، آتاری، کرسی، قفس بلبل، چراغ بغدادی، طشت، کاشی قدیمی، آینه در انواع اندازه، چراغ علاءالدین، پیه‌سوز، شمع (۲۰۰ بسته)، عصا، تفنگ سرپر، صندلی لهستانی.

۲) لوازم مصرفی: انار (در هر سایز و رنگ)، سوسک درشت، عنکبوت (با تار مربوطه)، سیب سرخ، بلبل، مرغ عشق، گربه، اسب سفید، یخ خشک، اسفند، گل رس، مرکورکروم، کبوتر خانگی، کبوتر چاهی، ماست آبگرفته، تربچه، ریحان، ماهی قرمز بطول ۷ تا ۹ سانتی‌متر (۳۰ عدد)، لاجورد، سرب کوهی خشک‌شده،

۳) لباس: قبا، چادرنماز، ارسی، شلوار جاف، شلیته، کلاه شاپو، کراوات سولکا

۴) محل (بصورت اجاره): هشتی، آب‌انبار، قهوه‌خانه برنگ قهوه‌ای سوخته، اطاق گچبری‌شده، سابات، ستون گرد به ارتفاع ۳ متر و ۴۸ سانتی‌متر، کوچه طاقی، شبستان، حمام خزینه‌دار، سردابه، بادگیر، طاق ضربی.

مدیر تدارکات

آگهی مزایده

فیلمنامه‌ای تصویب شده، بنام جنگل خیال، قابل اصلاح و بازنویسی، زمان فیلمنامه: ۴۰ تا ۱۳۰ دقیقه، با ضمانت ساخت به مدت دو سال، ۱۲۰ صفحه تایپ شده آی‌بی‌ام، به ضمیمه زیرنویس انگلیسی و فرانسه، همراه با پوستر خارجی و داخلی بفروش می‌رسد. این فیلمنامه بر اساس یک داستان کوتاه قدیمی نوشته شده است. از کلیه علاقمندان درخواست می‌شود که حداکثر قیمت پیشنهادی خود را برای شرکت در مزایده اعلام نمایند. ضمنا خریدار اختیار هر گونه جرح و تعدیل را خواهد داشت. بر سر قیمت و نحوه پرداخت (بصورت اقساط، با ارز آزاد، رقابتی و سکه) نیز توافق خواهد شد.

خلاصه داستان: داستان ماجرای جوانی است که اهل کاشان است، روزگارش بد نیست، لقمه نانی دارد، خرده هوشی و سر سوزن ذوقی، مادری دارد بهتر از برگ درخت، او نمازش را وقتی می‌خواند که اذان را باد گفته باشد (در این مورد پیش‌بینی‌های لازم بعمل آمده است)، او با تیش پنجره‌ها وضو می‌گیرد. یکروز صبح پس از آنکه کسی او را صدا می‌زند از خواب برمی‌خیزد و بیاد گذشته‌اش می‌افتد (در اینجا صحنه‌های فلاش‌بک قرار دارد که مسئله‌ای نیست). او بیرون خانه می‌رود. گل یاسی به گدا می‌دهد. به یک زن زیبای جذامی یک گوشواره می‌بخشد. به یک کور می‌گوید، چه تماشا دارد باغ. (در اینجا از یک پرده سیاه که یک باغ در آن بصورت نگاتیوشده آمده است، استفاده خواهد شد). بعد دوره گردی می‌شود و کوچه‌ها را می‌گردد و شبنم می‌فروشد. او در هنگام فروش شبنم الاغی را می‌بیند که بارش انشاء است. بعد به یک ایستگاه قطار می‌رود که یک قطار در آن سیاست می‌برد (برای استعاری شدن سیاست از انار سبز نرسیده میبد استفاده شده است)، بعد به باغ عرفان می‌رود، که پر از درخت خشک‌شده است. پشت باغ عرفان یک هیچستان است. وقتی به پشت باغ عرفان می‌آید صدایی می‌شنود. دنبال کفشهایش می‌گردد، و بعد می‌میرد. در پایان در حالی که مرده است و در میان مه گم می‌شود، باد او را می‌برد و آتش می‌گیرد و خاک تصویر را پر می‌کند.

فیلمنامه‌نویس

نویسنده فیلمنامه و کارگردان:

محمدرضا هنرمند

دزد عروسکها

مدیر فیلمبرداری: نعمت حقیقی

موسیقی: محمدرضا علیقلی

بازیگران:

اکبر عبدی

آزیتا حاجیان

محرابه شریفی‌نیا

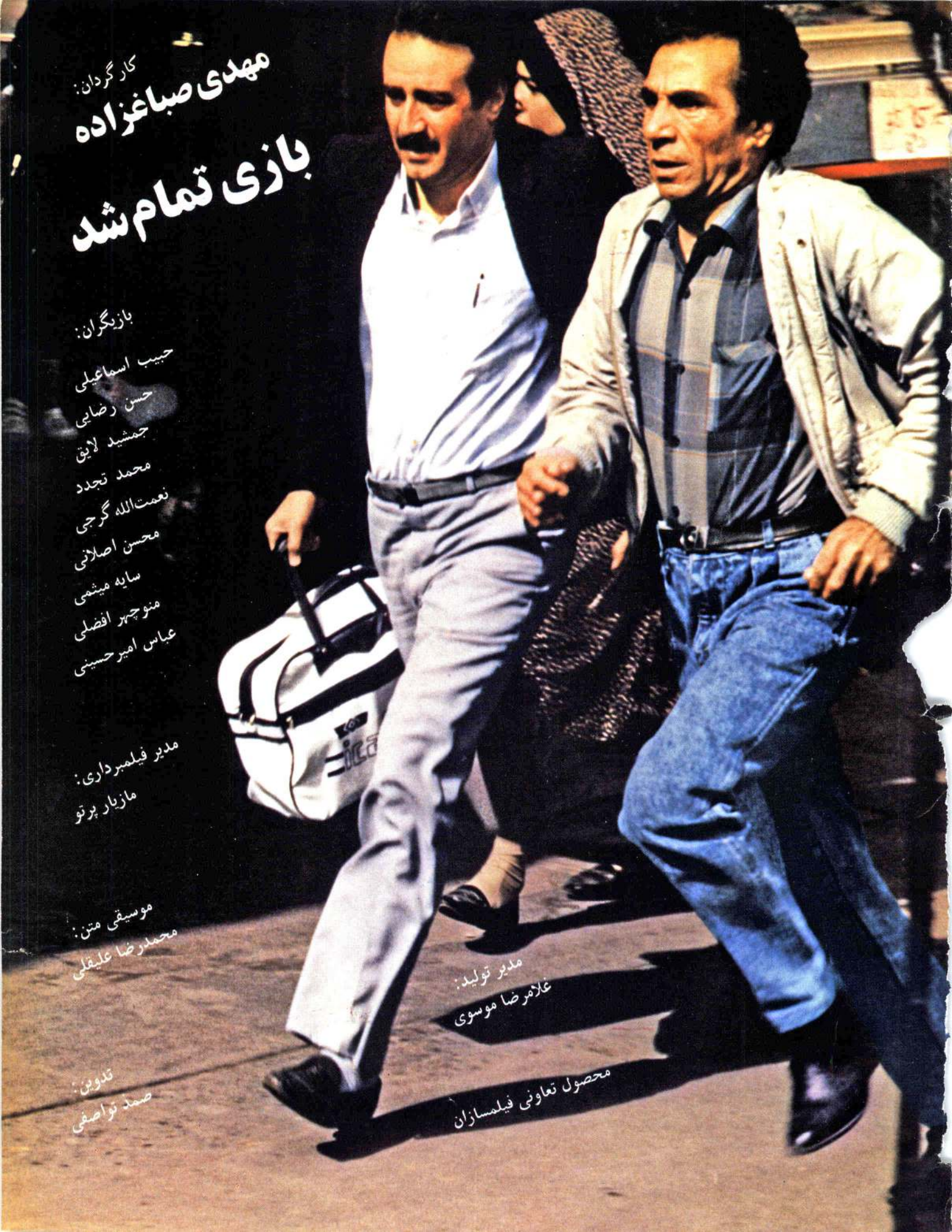
شروین نجفیان

ابراهیم آبادی

مرتضی ضرابی

رسول نجفیان

دزد عروسکها در تابستان بر پرده سینماهای تهران است



کارگردان:
مهدی صباغزاده

بازی تمام شد

بازیگران:

حبیب اسماعیلی
حسن رضایی
جمشید لایق
محمد تجدد
نعمت‌الله گرجی
محسن اصلانی
سایه میثمی
منوچهر افضلی
عباس امیرحسینی

مدیر فیلمبرداری:
مازیار پرتو

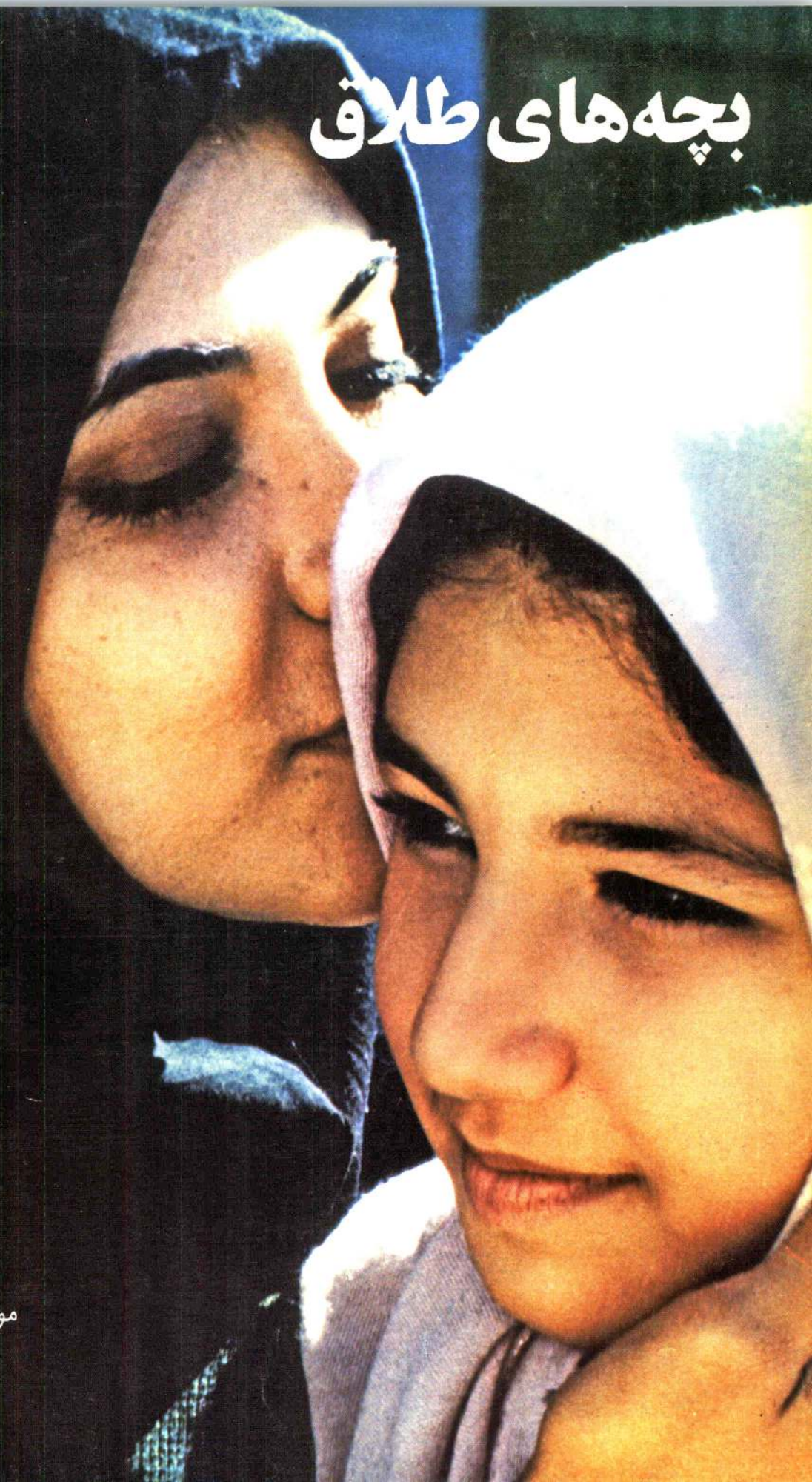
موسیقی متن:
محمدرضا علیقلی

مدیر تولید:
غلامرضا موسوی

تدوین:
صمد تواضعی

محصول تعاونی فیلمسازان

بچه‌های طلاق



نویسنده فیلمنامه
و کارگردان :
تهمینه میلانی

بازیگران :

جهانبخش سلطانی
مهشید افشارزاده
پوراندخت مهینی
آرزو احمدی
حمیده خیرآبادی
شهلا ریاحی
علی پویا
و حسین کاربخش

تهیه کننده گان :
مهدی احمدی- رضا بانکی

مدیر تولید: حسین فرح‌بخش
مدیر فیلمبرداری: رضا بانکی
تدوین: سیف‌الله داد
موسیقی متن: کامبیز روشن‌روان

پخش از: خانه فیلم ایران