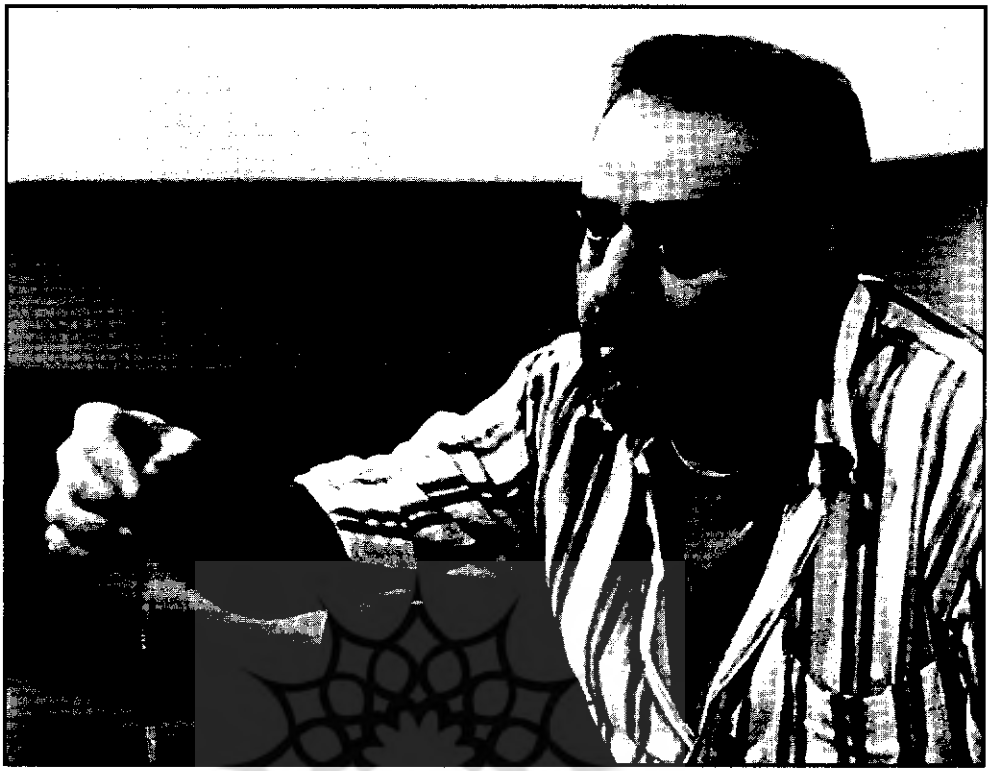


سینمای ایران؛ شکستن امواج

جابر قاسملی

در انتهای مطلبی که تحت عنوان «آسیب‌شناسی فیلم‌نامه در سینمای ایران» در *فصلنامه‌ی فارابی* (ش ۳۵) به چاپ رسید، به ساختار جدید سینما و جایگاه فیلم‌نامه در آن، پس از تحولات دوم خرداد ۷۶، اشاره‌ای گذرا داشتم. اینک قصد دارم این بحث را به گستردگی، بررسی کنم.

شاید لازم باشد که پیش از ورود به بحث مسأله‌ی فیلم‌نامه، تصویری فشرده از شمای کلی ساختار سینما در شرایط امروز ارایه دهم. پیداست که در چنین تصویری، موقعیت فیلم‌نامه و فیلم‌نامه‌نویس را می‌توان دقیق‌تر نشانه‌گذاری کرد.

سیاستگذاری جدید سینما، پس از دوم خرداد ۷۶، به یکباره با کنار زدنِ ضوابط حاکم بر تولید فیلم و ترسیم مناسباتی جدید، تکانه‌ای به بدنه‌ی سینما وارد کرد. این حرکت که با حذف «شرط تصویب فیلم‌نامه» آغاز شد، در ادامه به کاهش نقش و نظارت دولتی بر بخش‌های دیگر تولید فیلم ـ تا مرحله‌ی اکران، و البته به غیر از دریافت پروانه‌ی نمایش ـ انجامید.

به نظر می‌آمد، چنین سیاستی برای رهایی هنرمندان از سیطره‌ی بی‌چون و چرای دولت، اتخاذ شده است. سپس طیف گسترده‌ای از دست‌اندرکاران سینما، از فضای باز فراهم آمده، استقبال کردند و به حمایت از آن، پرداختند.

سینماداران در اقدامی کمابیش هماهنگ، به فیلمی که در اندازه‌ی انتظار آنان از مخاطب و گیشه نبود، روی خوش نشان نمی‌دادند

اکنون همه چیز به دست سینماگران سپرده شده بود. آنان نیازی به تصویب فیلم‌نامه نداشتند و تنها برای دریافت وام، آن را به شورای درجه‌بندی می‌سپردند. با این همه، طیفی دیگر، عَلَم اعتراض برافراشتند و خواستار حذف درجه‌بندی فیلم‌نامه شدند.

اندکی بعد، سیاستگذاران جدید در واکنشی اصلاح‌طلبانه، درجه‌بندی را از فیلم‌نامه ساقط و به فیلم آماده‌ی نمایش مشروط کردند. پیدا بود که جریان آزادسازی سینما از نظارت دولتی، سیاستگذاران را ـ خواه ناخواه ـ به سمتی می‌برد که تصویری روشن از آن در ذهن نداشتند. اگرچه شمای کلی هرم سینما، به گونه‌ای گنگ و مبهم، نظام‌های پیشرفته‌ی تولید فیلم ـ مثلاً نظام هالیوودی ـ را در نظر می‌آورد.

با حذف درجه‌بندی، اینک اعتراض جدیدی رخ نموده بود. این اعتراض که عموماً از سوی سینماگران فرهیخته و روشنفکر شنیده می‌شد، به نوبت طولانی انتظار در صف اکران و یا نوبت کوتاه نمایش فیلم در سینماها برمی‌گشت. سینماداران در اقدامی کمابیش هماهنگ، به فیلمی که در اندازه‌ی انتظار آنان از مخاطب و گیشه نبود، روی خوش نشان نمی‌دادند. اینک دوره‌ی جدیدی آغاز شده بود که مؤلفه‌های اکران در سال‌های دهه‌ی پنجاه را به یاد می‌آورد. فیلم‌های جوان‌پسند و تین‌ایجری، از پرده پایین نمی‌آمدند و فیلم‌های فرهنگی در چک و چانه‌های مداوم تهیه کننده و کارگردان با سینمادار، برای نمایش فیلم، رنگ می‌باختند.

اعتراض به سیاست‌گذاری هم‌چنان ادامه داشت.

به روشنی پیدا بود که سینمای ایران در انتهای دهه‌ی هفتاد، از آن سوی بامِ دهه‌ی شصت سقوط کرده است، فرجام نظارت دولتیِ دهه‌ی شصت، به تولید سینمایی پاستوریزه انجامیده بود. فیلم‌ها اگرچه دارای ظرفیت‌های فرهنگی بودند، اما کابوسِ بحرانِ فروش، سینمای ایران را تهدید می‌کرد. اینک در انتهای دهه‌ی هفتاد، فیلم‌ها می‌فروشند. اما کمتر نشانی از فیلم‌هایی با ویژگی‌های فرهنگی می‌بینیم.

زمانی می‌گفتند ـ و هنوز هم می‌گویند ـ که یک اثر فرهنگی در حوزه‌ی سینما، هنگامی مخاطب خود را خواهد یافت که سینما زنده باشد و به حیات خود که مبتنی بر ارتباط تنگاتنگ با مخاطب است، ادامه دهد؛ در گذرگاه عرضه و تقاضا و بازار گرم فروش، اثر فرهنگی هم گیشه‌ی خود را خواهد یافت.

جریان موجود، اما، خلاف آن را نشان می‌دهد. فیلم‌نامه‌نویسان، به خاطر مؤلفه‌های بازار، قادر به فروش فیلم‌نامه‌های غیرتجاری خود نیستند، فیلم‌سازان فرهیخته به سختی فیلم می‌سازند و سخت‌تر اجازه‌ی نمایش از ارشاد و فرصت نمایش از سینماداران می‌گیرند. فیلم‌های بدنه‌ی سینما اما، با کمترین مشکل ـ چه به لحاظ ممیزی و چه نمایش ـ مواجه می‌شوند.

سیاستگذاران جدید که ساختار سینما را چونان الگوی هالیوودی پی‌ریزی کرده‌اند، از یک نکته‌ی اساسی ـ که پاشنه‌ی آشیل این سیاست است ـ غافل مانده‌اند؛ و آن، تعریف جایگاه صنوف سینمایی در ساختار تولید است.

در سینمای هالیوود، همه چیز به روشنی تعریف شده است. این تعریف که ریشه در سابقه‌ی طولانی آنان در امر فیلم‌سازی دارد، به خودی خود، جایگاه دست‌اندرکاران آن را مشخص می‌کند. آن‌جا، یک فیلم‌نامه‌نویس، یک فیلم‌نامه‌نویس است و یک کارگردان، تهیه‌کننده، بازیگر، فیلم‌بردار، مونتور و... همه در جای خود نشسته‌اند. مسأله‌ی بازیگر، بازیگری است و او مثلاً فیلم‌برداری، فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی نمی‌کند. اگر هم از سر تفنن چنین کند، به دلیل گستردگی فضای سینما، عرصه برای

دیگری تنگ نمی‌شود. این نکته‌ای جاافتاده و بدیهی است که یک کارگردان با همکاری یک یا دو فیلم‌نامه‌نویس، نگارش فیلم‌نامه را به پایان می‌برد. او نهایتاً در متن موجود، اصلاحاتی انجام می‌دهد تا آن را به ذهنیتش نزدیک‌تر کند. آن‌جا، فیلم‌نامه‌نویس، تکنیسین است و همه در او به مثابه‌ی یک فن‌سالار می‌نگرند. کارگردان به واسطه‌ی دغدغه‌ی کارگردانی، به میزانسن و لحن می‌اندیشد. فیلم‌نامه برای او یک ماده‌ی اولیه است تا با آن تصویرسازی کند.

این چنین است که ـ به دلیل گستردگی سالن‌های نمایش ـ *مَرد مُرده‌ی* جارموش در کنار *تایتانیکِ* کامرون اکران می‌شود، بی‌آن‌که برای هم مشکلی ایجاد کنند. هر دو فیلم نیز مخاطب خود را دارند. پیداست که طرح چنین ادعایی، به بدنه‌ی عام سینمای هالیوود اشاره دارد و نه موارد استثنایی و پراکنده.

انطباق ساختار تولید فیلم در ایران با نمونه‌ی هالیوودی، با همه‌ی امتیازاتش، به دلیل ناهمخوانی شرایط اجتماعی، نوپا بودن صنعت فیلم‌سازی در ایران و عدم‌گذار از یک تجربه‌ی دمکراسی، سینمای ما را دچار پراکندگی و ازهم‌گسیختگی کرده است. کانون‌ها و اتحادیه‌های صنفی فیلم‌سازی به تازگی تشکیل شده‌اند و هنوز درحال گذراندن دوران جنینی هستند. این صنوف اگرچه کوشیده‌اند حدود و ثغور خود را تعریف کنند، اما هم‌چنان به واسطه‌ی کوچک بودن فضای سینما، در کار هم سرک می‌کشند. کارگردان، فیلم‌نامه‌نویسی می‌کند، بازیگر و فیلم‌بردار ضمن نویسندگی، فیلم می‌سازند و فیلم‌نامه‌نویس به خاطر عقب نماندن از قافله‌ی حضور حرفه‌ای، می‌کوشد کارگردانی کند. به محض بروز مشکل، همه چیز با کدخدامنشی و ریش سفیدی حل می‌شود.

این امر نشان می‌دهد که بدون نهادینه شدن جایگاه صنوف و گذار تجربی از قواعد دمکراسی، وجود اتحادیه‌ها و کانون‌ها، تنها یک حضور فرمایشی و باری به هر جهت است. به این معنا، لازم بود که پس از تعریفِ مقدمات اولیه و تثبیت و نیز تأکید بر جایگاه صنوف، به گونه‌ای طبیعی و غیرسزاریـنی، پس از طی یک دوره‌ی گذرا به الگوی هالیوودی دست یابیم. سیاستگذاران اما، بدون ترسیم این مختصات، سینمای ایران را به یکباره به موقعیتی ناآشنا و تعریف نشده، پرتاب کردند.

سیاستگذاران جدید که ساختار سینما را چونان الگوی هالیوودی پی‌ریزی کرده‌اند، از یک نکته‌ی اساسی ـ که پاشنه‌ی آشیل این سیاست است ـ غافل مانده‌اند؛ و آن، تعریف جایگاه صنوف سینمایی در ساختار تولید است

واقعیت این است که تهیه‌کننده‌ی سینمای ایران، به دلیل محدودیت فضای کار ـ و شاید عدم تعریف دقیق از موقعیت حرفه‌ای خود ـ تنها به بازگشت سرمایه می‌اندیشد. او اینک از وام دولتی ـ چون دوره‌ی پیشین ـ بهره نمی‌برد، پس تحمل نظارت دولتی را هم ندارد. او از سرمایه‌ی خود خرج می‌کند، و طبیعی است که آن را خرج فیلمی کند که هرچه بیشتر می‌فروشد. فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان و... اگر بتوانند خود را با چنین شرایطی هماهنگ کنند، پر کار خواهند بود و اگر نتوانند، پس رانده می‌شوند.

آیا افراد پر کار، حرفه‌ای‌اند و افراد بی‌کار غیرحرفه‌ای؟ آیا این ساختار، حرفه‌ای است؟ پیداست که چنین نیست. در سینمای کوچک و فقیر ما، حرفه‌ای معنای دیگری دارد. معنایی که از اساس با تعریف حرفه‌ای در سینمای دنیا فرق می‌کند. در کشورهایی که در آن، سینما یک صنعت است، یک حرفه‌ای نوع کار خود را انتخاب می‌کند و توانمندی خود را در نزدیکی با آن می‌سنجد.

سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب دچار یک معضل زیرساختی است؛ وقتی تعداد سالن‌های نمایش، نسبت به جمعیت جوان و سینمارو، زیر خط فقر باشد، شمار فیلم‌های ساخته شده نیز معدود خواهد بود. فیلم‌های معدود را افراد معدود می‌سازند؛ پس طیف گسترده‌ای از اهالی سینما، از فیلم‌نامه‌نویس گرفته تا کارگرفتی، بیکار خواهند بود. این بیکاری اما، برخلاف نظر صریح معاونت سینمایی ـ به مثابه‌ی سیاستگذار سینما ـ ربطی به شعار

«رقابت تا حذف» ندارد. پیداست که به واسطه‌ی همین محدودیت، رقابتی وجود نداشته است. رقابت حرفه‌ای در تولید متناسب با تقاضا شکل می‌گیرد. حذفِ بخش عمده‌ای از دست اندرکاران سینما، به مجموعه‌ی شرایطی برمی‌گردد که سینمای ما را محقر کرده است. این نکته ربطی به کیفیت کار آنان ندارد. حذف طبیعی به دنبال رقابت طبیعی می‌آید.

واقعیت این است که تهیه کننده‌ی سینمای ایران، به دلیل محدودیت فضای کار ـ و شاید عدم تعریف دقیق از موقعیت حرفه‌ای خود ـ تنها به بازگشت سرمایه می‌اندیشد

بررسی فیلم‌های ساخته شده‌ی پس از دوم خرداد۷۶، در قیاس با تولیدات پیش از آن، نتیجه‌ی تلخی را نشان می‌دهد. تعداد آثاری که دارای کیفیت استاندارد باشند، با فیلم‌های پیش از دوم خرداد، تفاوت چندانی ندارد. هم‌چنان چند فیلم‌ساز خوب، آثار ارزشمندی می‌سازند و تعدادی دیگر فیلم‌های متوسط خود را بازسازی می‌کنند. درنهایت، حجم انبوهی از محصولات هر سال، واجد کیفیتی نازل و بی‌ارزش‌اند. این نشان می‌دهد که طیف گسترده‌ای از سینماگران قادر به درک مغزینه‌ی حادثه‌ی سترگ دوم خرداد و تحلیل درونمایه‌ی آن نبوده‌اند و تنها به بهره‌برداری از پوسته‌ی ظاهری و خوشه‌چینی از گل میوه‌ی رنگارنگ آن، یعنی آزادی، بسنده کرده‌اند.

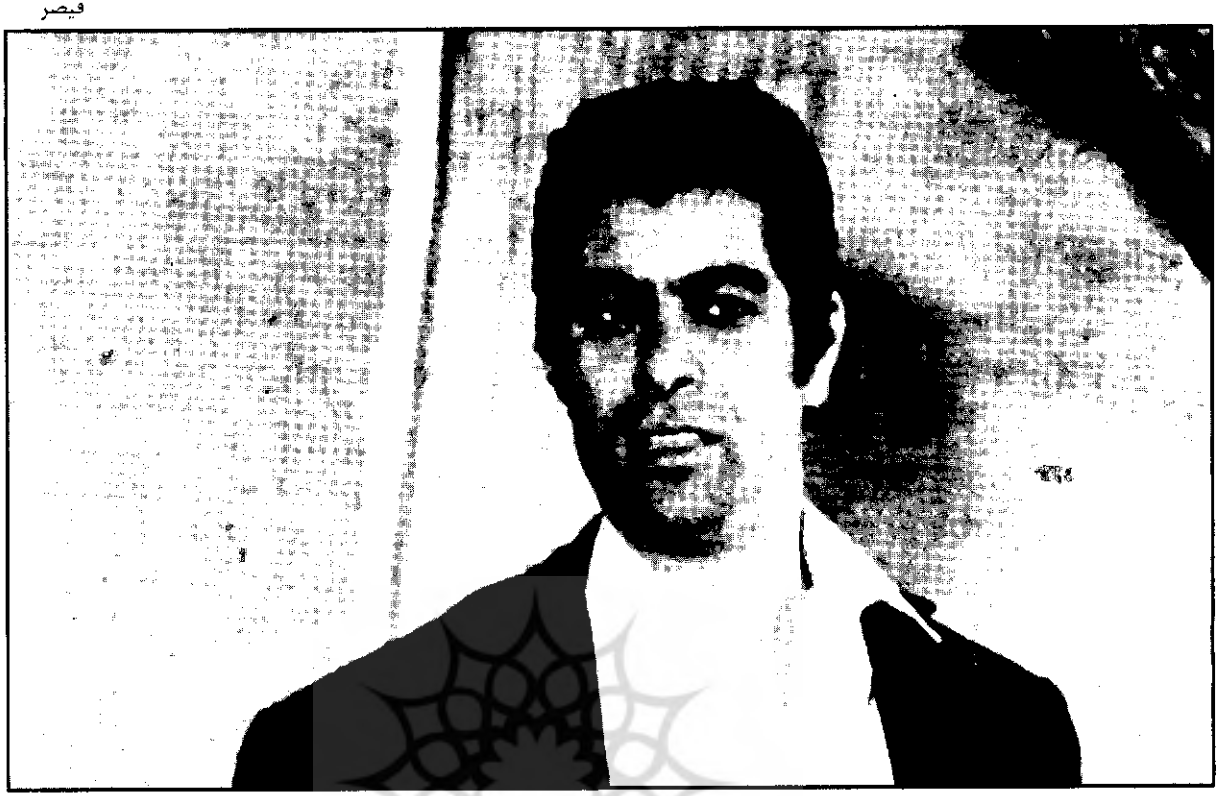
طرح مضامین نو با پسزمینه‌ی مسایل تند و ملتهب اجتماعی، رهاورد دوم خرداد است، اما درست از همین ایستگاه، ابتذال رخ می‌نماید. طبیعی است که هیچ موضوع و مضمونی، به خودی خود مبتذل نیست. البته می‌توان آن‌ها را نسبت به تاریخ و جغرافیای مصرف خود، دسته‌بندی کرد و در تقدم و تأخر طرح آن، اعتبار و اهمیتی در نظر گرفت. با این همه، ابتذال آن‌جا به چشم می‌آید که در نحوه‌ی بیان موضوع و یا نوع نگاه به آن سهل‌انگاری شود. فیلم‌های ساخته شده در فضای دوم خرداد، از این منظر، دچار موقعیتی تراژیک‌اند. بخش عمده‌ای از این فیلم‌ها، با استفاده از فضای باز جامعه، موضوعات گفته نشده را با زبانی الکن و تحلیلی ناقص و نارسا ـ و در مواردی غلط ـ به فیلم برگردانده‌اند، اما حاصل کار به دلیل ضعف ساختار، از نظر هنری کیفیتی زیر استاندارد یافته و از نظر اجتماعی ـ که مدعی آن است ـ به ضد خود بدل شده است.

ویژگی این دوران، رویکرد مشتاقانه‌ی فیلم‌سازان به طرح مسایل جدید است و از این منظر، یادآور ابتدای دهه‌ی شصت و نوع نگاه فیلم‌سازان به موضوعات مربوط به انقلاب و یا رژیم شاه است. گرایش به مسایل اجتماعی با پسزمینه‌ی سیاسی و جنایات مأموران امنیتی و... وجه مشترک داستان‌های آن دوره بود. طرح چنین داستان‌هایی گذشته از این که نوعی واکنش به سانسور رژیم شاه محسوب می‌شد، در شرایط آزمون و خطای سینمای پس از انقلاب، ازجمله‌ی موضوعاتی بود که کمترین ممنوعیت را برای فیلم‌سازی ایجاد می‌کرد. با این همه افراط در استفاده از موضوع و سهل‌انگاری در ساخت، موجب شد که گذشته از مسؤولان، مردم نیز به این فیلم‌ها روی خوشی نشان ندهند. اکنون که حدود بیست سال از آن زمان گذشته و غبار التهابات سیاسی فرو نشسته است، به راستی چند فیلم ارزشمند با موضوعات سیاسی ابتدای انقلاب می‌توان در نظر آورد؟ پیداست که در میان انبوه فیلم‌های این چنینی، شاید بتوان به تعداد انگشتان یک دست، فیلم‌هایی یافت که واجد ارزش‌های کیفی در ساختار و تحلیل جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه باشند.

سهل‌اندیشی و افراط، آن چنان بالا گرفته بود که سیاستگذاران به ناچار، جایزه‌ی مهم یکی از دوره‌های جشنواره‌ی فیلم فجر را به یک فیلم متوسط و معمولیِ خانوادگی دادند تا جهت سینمای ایران را به سمت و سویی دیگر تغییر دهند. این تغییرمشی، نوعی واکنش محترمانه به سینمایی بود که در ورطه‌ی موضوعات کلیشه‌ای دست‌وپا می‌زد.

چنان‌که گفته شد، اینک، در انتهای دهه‌ی هفتاد و پس از حادثه‌ی دوم خرداد، رویکرد سینماگران به موضوعات

قیصر



جدید، از جنس برخوردی است که نمونه‌ی آن در دهه‌ی شصت دیده شد. طرح موضوعاتی با رنگمایه‌ی سیاسی و به ویژه مثلث عشقی، وجه مشترک داستان‌های این دوره است. این دو عنوان از زمره موضوعات ممنوعه در سال‌های پیش از دوم خرداد بود. پس، به دنبال شکسته شدن قواعد پیشین بازی، نویسندگان و فیلم‌سازان، یکسر به سوی موضوعاتی که تا مدتی پیش جزو تابوهای فیلم‌سازی به شمار می‌رفتند، شتافتند. حاصل اما ـ گذشته از چند مورد استثنا ـ هم‌چنان فیلم‌هایی زیر خط استاندارد بود. شیفتگی نسبت به طرح موضوع جدید، و شور و شوق برای ساختن آن، مجالی برای پرداخت ریزپردازانه و اندیشمندانه، باقی نمی‌نهاد.

بدین‌ترتیب و به یکباره، موج فیلم‌هایی از این دست، سینمای ایران را تسخیر کرد. اما این، همه‌ی ماجرا نیست. رویکردی این‌چنین تب‌آلود به موضوعات ممنوعه، به دلیل عدم دقت نظر در فیلم‌نامه و ساخت، روزی ـ دیر یا زود ـ به عرق خواهد نشست.

مخاطب امروز که بیست سال در حسرت تماشای فیلم‌هایی این چنین به سر برده، شوقمند و هیجان‌زده، تنها به دیدن «اصل مطلب» اکتفا می‌کند و بیان سینمایی برای او چندان اهمیتی ندارد، اما به تدریج، به واسطه‌ی لو رفتن بیان الکن فیلم و البته حجم انبوه آن، دلزده به کناری خواهد نشست. تجربه‌ی تاریخی از مشابه‌سازی، کلیشه‌پردازی و دنباله‌روی در سینما و برخورد مخاطب با آن، سرانجام روزی دوباره تکرار خواهد شد. نمونه‌ی چنین واکنشی در سینمای ایران کم نیست. می‌توان در سینمای پیش از انقلاب به **قیصر** و موج تقلیدی پس از آن اشاره کرد و در سینمای پس از انقلاب، گذشته از فیلم‌های شبه سیاسی و انقلابی ابتدای دهه شصت، جریان جعلی و بی‌ریشه‌ی فیلم‌های ظاهراً روشنفکرانه‌ای را مثال زد که به دنبال

سینمای ویژه و اصیل عباس کیارستمی راه افتاده است. از سوی دیگر، اعتقاد دارم که هرگونه ممانعت و ممیزی نسبت به چنین گرایشی در سینما، سازندگان این فیلم‌ها را در موضع اپوزیسیون خواهد نشاند و مخاطب سینمارو را تشنه‌تر خواهد کرد. این گرایش می‌بایست به‌طور طبیعی در جریان سینمای سالم استحاله شود و نهایتاً در برخورد تنگاتنگ نسبت به مخاطب دلزده، خود را به شکل مطلوب بازسازی کند. شاید گذر زمان موجب شود که سازندگان این فیلم‌ها، قدری وسواس و جدیت در کار پیشه کنند.

سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب دچار یک معضل زیرساختی است؛ وقتی تعداد سالن‌های نمایش، نسبت به جمعیت جوان و سینمارو، زیر خط فقر باشد، شمار فیلم‌های ساخته شده نیز معدود خواهد بود

عارضه‌ی دیگری که از دل سیاست جدید بیرون زده، کپی‌کاری تحت عنوان اقتباس است. بسیار بدیهی است که بگوییم اقتباس در شکل متعارف و معمول خود ـ چنان‌که در همه جای دنیا مرسوم است ـ به معنای به کارگیری مؤلفه‌ها، مختصات و مناسبات بومی و درنهایت، امری هنرمندانه است. نمونه‌ی درخشان آن در سینمای ایران و سال‌های اخیر، فیلم *آژانس شیشه‌ای* ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیاست. وابستگی *آژانس شیشه‌ای* به *بعدازظهر سگی* (سیدنی لومت) تنها درحد پلات اولیه‌ی فیلم‌نامه است. آن‌چه *آژانس شیشه‌ای* را علی‌رغم اقتباس از نمونه خارجی، ماندگار و درخشان کرده، تعریف ریزپردازانه‌ی مناسبات بومی و شخصیت‌هایی ایرانی است. حس و حالی که در طول فیلم جاری است، آن را به نمونه‌ای آموزنده از اقتباس بدل کرده است.

فیلم‌های اقتباسی اخیر اما، به دلیل فقدان اندیشگی و درک صحیح از شرایط اجتماعی، و البته سهل‌انگاری، عموماً در اندازه‌ی کپی‌برداری مانده‌اند. آمار پنج فیلم اقتباسی(!) در سال اخیر گرایشی خطرناک را در سینمای ایران دامن می‌زند. یکی از راه‌های مقابله با چنین گرایشی، تعریف دقیق و کارشناسانه از اقتباس و برشماری تحلیلی نمونه‌های درخشان آن است. اگر مرزی میان فیلم‌نامه‌ی اقتباسی و فیلم‌نامه اریژینال ترسیم شود، شاید بتوان امیدوار بود که بشود گرایش کپی‌کاری را به سوی نمونه‌ی اصلی آن، یعنی اقتباس، راهنمایی کرد. اعطای دو جایزه در جشنواره‌ها ـ پس از تعریف نمونه‌ی اقتباسی و اریژینال ـ به فیلم‌نامه خود موتور محرکه‌ای برای سمت و سو دادن به نویسندگان و فیلم‌سازان به شمار می‌رود. بدین‌ترتیب هر دو فیلم‌نامه، اعم از اریژینال و اقتباسی، جایگاه درست خود را در بدنه‌ی سینما تثبیت خواهند کرد.

در شرایط حاضر، بسیاری از فیلم‌نامه‌نویسان، به واسطه‌ی بازار آشفته‌ی موجود، حضور جدی در بدنه سینما ندارند. اگرچه بخشی از فیلم‌سازان نیز از این قاعده جدا نیستند، اما در قیاس با فیلم‌نامه‌نویسان، شرایط بهتری دارند. واقعیت این است که فیلم‌سازان، به واسطه‌ی روابط عمومی بهتر، امکان بیشتری دارند که فیلم‌نامه‌ای از خود را برای ساخت به تهیه‌کننده‌ای بقبولانند. فیلم‌نامه‌نویس اما باید از دو سو وارد مذاکره شود و هم‌زمان موافقت تهیه‌کننده و کارگردان را برای فیلم‌نامه‌اش جلب کند. با توجه به تولیدات اندک سینما و موج گرایش به سوی ساده‌پسندی و عوام‌زدگی، فیلم‌نامه‌نویسان بلاتکلیف برجای مانده‌اند. بسیاری از آنان قدرت انطباق با این شرایط را در خود نمی‌بینند. علاوه بر آن، نوشتن چنین فیلم‌نامه‌هایی، توانایی و مهارت ویژه‌ای نمی‌خواهد. چه بسیارند تهیه‌کنندگانی که خود به نگارش فیلم‌نامه دست می‌زنند و یا با استخدام افرادی غیر از فیلم‌نامه‌نویسان حرفه‌ای، به سرعت داستان موردنظر خود را به فیلم برمی‌گردانند. تهیه‌کننده به واسطه‌ی پرهیز از پرداخت حقوق کامل فیلم‌نامه‌نویس، عموماً با او وارد مذاکره نمی‌شود. قصه‌ی پیشنهادی او را نمی‌پذیرد، اما همان داستان و یا قصه‌ای مشابه آن را از نویسنده‌ای گمنام به قیمت نازل می‌خرد. او حتی حاضر است که کارگردان، نویسنده‌ی فیلم‌نامه باشد تا حقوق فیلم‌نامه را در حقوق

کارگردانی سرشکن کند. تهیه‌کننده‌ی سینمای ایران از هر راهی، به دنبال صرفه‌جویی است.

فیلم‌نامه‌های فیلم‌نامه‌نویسان که واجد مؤلفه‌های تجاری نیستند، در میان انبوه دستنوشته‌ها، خاک می‌خورند و هیچ‌گاه برای ساخت در نظر نمی‌آیند. سیاستگذاران، دست فیلم‌نامه‌نویسان را بسته‌اند و با لبخندی دوستانه شعار «رقابت تا حذف» را سر داده‌اند. بدنه‌ی سینما هم‌چنان به اصول و قواعد خود پای‌بند است و حاضر نیست یک قدم از گیشه عقب بنشیند.

درست اما آن است که سیاستگذار سینما، به دور از افراط و تفریط و با فاصله گرفتن از گرایش تام و تمام نظارت دولتی - چونان دهه‌ی شصت - و آزادسازی سینما - در زمان حاضر - به موضعی بینابینی بیندیشد. او می‌تواند ضمن حضور بخش خصوصی، درصدی از تولید هر ساله را به خود اختصاص دهد.

چنین نظامی که از نظارت بر فیلم‌نامه - و نه ممیزی و دخالت غیرکارشناسانه - آغاز می شود و تا زمان نمایش بر پرده ادامه می‌یابد، شاید بتواند برای فیلم‌نامه‌نویسان و فیلم‌سازانی که به واسطه‌ی شرایط موجود، از سینما دور مانده‌اند، بازاری فراهم سازد. این شیوه، تعادلی را در عرصه‌ی سینما به وجود خواهد آورد و موجب خواهد شد که فیلم‌نامه‌هایی با ظرفیت فرهنگی و استاندارد، در کنار سایر تولیدات بخش خصوصی، مخاطب خود را پیدا کنند.

آیا می‌توان امیدوار بود که به کارگیری شیوه‌هایی این چنین، به شکستن امواج غالب در سینما منجر شود؟ ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی