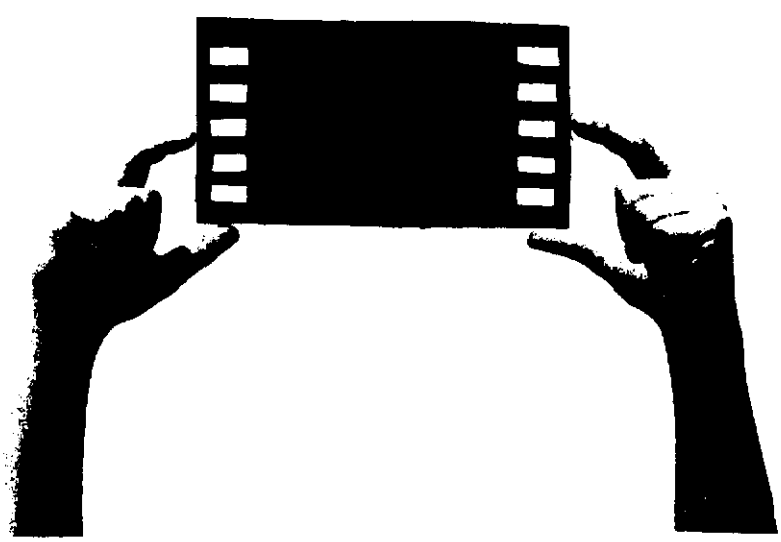
ریشه‌های بحران
در
اقتصاد سینمای ایران(۳)

تهیه کنندگان سینما

هوشمند هنرکار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



«... بگذارید فلسفه‌ام را دربارهٔ تهیه کنندگان به شما بگویم. اگر فیلمی شکست بخورد، صددرصد مسئولیت آن با تهیه کننده است. چرا؟ برای اینکه تهیه کننده داستان را انتخاب می‌کند، تهیه کننده سناریو را تصویب می‌کند، تهیه کننده کارگردان را انتخاب می‌کند، تهیه کننده بازیگر را انتخاب می‌کند، تهیه کننده برش نهایی فیلم را تصویب می‌کند، نحوهٔ توزیع فیلم و خلاصه همه چیز فیلم با نظر تهیه کننده است. اگر فیلم ناموفق است به سبب آنست که تهیه کننده انتخابش غلط بوده. اما اگر فیلمی موفق باشد، صددرصد اسباب این توفیق شخص تهیه کننده نیست بلکه عواملی هستند که نام بردم و تنها بعد از آنها، نوبت به اهمیت کار تهیه کننده در این توفیق می‌رسد.»

دینو دولارنتیس[1]

اگر تهیه کننده و سرمایه گذار نباشد، سینما نخواهد بود، و اگر سینما نباشد بسیاری عوامل دیگر سینمای ملی، از جمله: کارگردان، فیلمبردار، تدوینگر، بازیگر... نخواهند بود. از طرفی اگر تهیه کننده نباشد سینمای ملی می خوابد، حال آنکه نمایش و تالارهای سینما به مدد فیلم خارجی می توانند به کار و عمر خود ادامه دهند.

سابقهٔ تهیه کنندگی برای سینما به عمر خود سینماست، چه سینما از آغاز یک تولید بود و هر تولیدی به ناچار نیازمند سرمایه گذار و تولیدکننده است. هیچ فیلمی از آغاز سینما تاکنون بدون وجود تهیه کننده ساخته نشده است، اما اینکه کیفیت و بهای مادی و معنوی هر کدام چه بوده و چگونه بوده است، بحثهای سینمایی را در طول عمر صدسالهٔ سینما موجب شده است. و مهم تر اینکه ارزش های مادی و معنوی آثار سینمایی در بسیاری مواقع تابعی بوده است از عملکرد تهیه کنندگان، انتخاب آنان، ارتباط آنان با سایر عوامل ساخت فیلم و ایجاد ارتباط مناسب بین سایر عوامل ساخت.

برای هر مشتری طبیعی در دنیای امروز مارك معتبر کالا و خوشنامی و شهرت تولیدکننده، یکی از مهم ترین دلایل انتخاب و خرید کالاست. جنرال موتورز و بنز و وستینگهاوس و یونایتدفروت و ناسیونال و سونی و... به هر دلیل درست یا غلطی جاذبه ای برای مشتریان دارند و ایشان با اعتماد و دلگرمی بیشتری پول خود را برای آن کالاها می پردازند. حتی در عرصهٔ صنایع ملی ما نیز اتومبیل پیکان، کنسرو یک ویک، بیسکوییت مینو، صابون داروگر، روغن پارس، کاشی ایرانا، پوشاك... نامهایی دارند که هر کدام اعتباری بر آن کالا هستند.

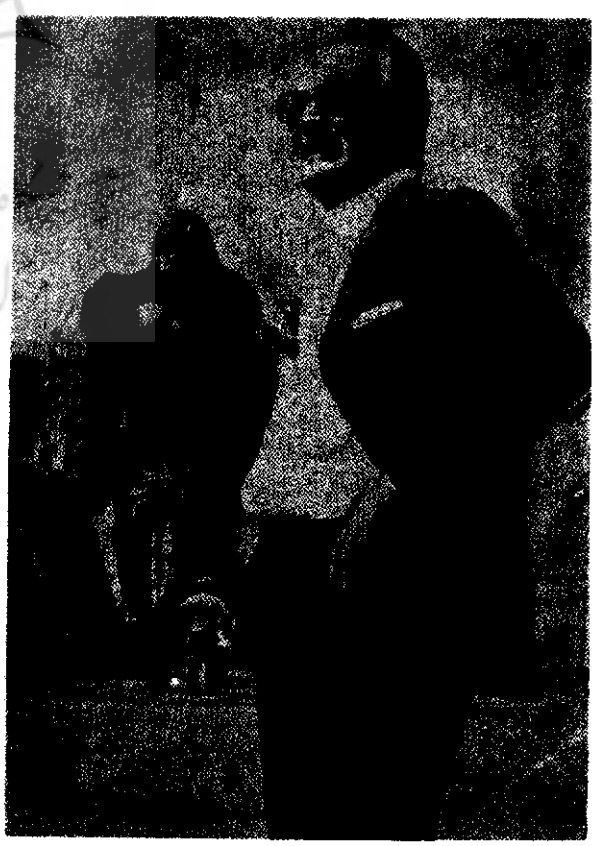
ولی به واقع در سینمای ایران چند فیلم ساخته شده که مارك تولیدکننده اعتبار محصول باشد و جذب گروهی از تماشاگران را برای آن فیلم موجب شود؟ در تمام تاریخ سینمای ایران کجا به نامهایی چون فوکس، رنک، پاته، توهو، یونایتد آرتیستز... دینو دولارنتیس، کارلوپونتی، مایر، وارنر... برمی خوریم، که نام تهیه کنندهٔ فیلم، اعتماد و جاذبه ای در گروهی از تماشاگران ایجاد کند؟

بسیار کمیاب بوده است نامهایی چون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که آن هم به پشتوانهٔ کیفیت آثار گذشتهٔ آن سازمان جاذبه ای ایجاد کند ـ تنها ـ برای گروهی تماشاگر خاص (بگذریم از اینکه همان کیفیت ارزندهٔ آثار ـ البته قدیمی ـ کانون، خود حاصل نوعی سرمایه گذاری بوده است فارغ از غم بازار و دغدغه های شکست در عرصهٔ تولید!).

نگاهی به پیش از انقلاب

اولین تهیه کنندگان سینمای ایران خ ود فیلمسازان بوده اند و چرخ فیلمسازی با سرمایه های آنان به گردش افتاده است. اگر از فیلمهای بازیچه وار درباری بگذریم، فیلمهای اولیهٔ خان بابا معتضدی، اوهانیان و مرادی با سرمایه های شخصی خودشان به همراه اندك کمکهای اطرافیان شکل می گیرند. البته می دانیم که کل تشکیلات فیلمسازی آن دوران برای پیشگامان خلاصه می شد در یک دوربین فیلمبرداری، چند پروژکتور، به همراه ابتدایی ترین ابزار و روش مونتاژ فیلم.

اوهانیان تشکیلاتی به نام پرس فیلم به راه می اندازد که در واقع هر دو فیلم او در این دفتر تهیه می شود. مرادی هم دفاتر دیگری با نامهای استودیو جهان نما و شرکت محدود فیلم ایران برپا می کند (یادمان باشد که هم این استودیوها و هم مکانهای دیگری که در سالهای بعد به نام استودیو معروف شده اند، فقط نام استودیو را با خود داشته اند و اغلب تشکیلاتشان خلاصه می شده در یک دفتر و چند میز و صندلی، و باقی وسایل ـ یعنی اصل استودیو و ابزار و تشکیلات فیلمسازی ـ به صورت



دینو دولارنتیس

کرایه ای تهیه، یا بهتر است بگوییم سرهم بندی می شده است.)

آنچه بیش از هر چیز تشخصی به کارهای سپنتا می دهد و موجب تفاوت آثار او با کارهای سایر پیشگامان ایران می شود. بدون شک وجود تهیه کنندگان حرفه ای سینمای هندوستان است (هر چند که همین شکل غیرایرانی، به قول خسرو دهقان، موجب بی اجر و قدر بودن کارهای سپنتا می شود، زیرا فعالیتهای او بازتاب مؤثر و مثبتی بر پیکرهٔ سینمای ایران نمی اندازد.)

به هر شکل، در آغاز فیلمسازی در ایران جای پای چند کمپانی خارجی تهیه فیلم دیده می شود. گروهی که از شکل اجتماعی و جلوه های بصری ایران استفاده می برند تا فیلمی سراسر غیرایرانی تهیه کنند (مانند فیلمز پلیرزلاسکی، تهیه کنندهٔ فیلم مستند علف ـ ۱۳۰۴ ش برابر با ۱۹۲۵ م)، و دیگر گروهی که اصلاً خارج از ایران ـ ولی برای ایران و تماشاگر ایرانی ـ فیلم تهیه می کنند. (مانند امپریال فیلم بمبئی، کریشنا فیلم کمپانی، ایست ایندیافیلم که همگی تهیه کنندگان فیلمهای سپنتا بودند.)

دورهٔ دوم سینمای ایران، با فعالیت و همت اسماعیل کوشان، یکی از پیگیرترین و مهم ترین تهیه کنندگان سینمای ایران، آغاز می شود.[۲] کوشان پیشتر استودیویی برای دوبلاژ فیلم راه اندازی کرده بود. در واقع پایه گذار جدی دوبلاژ و ساخت فیلم در ایران، کوشان است، حال آنکه تلاش آدمهایی مانند اوهانیان و مرادی برای راه اندازی شرکت تهیه فیلم به نتیجه نمی نشیند و تنها راهنمایی می شود تا بعدها افرادی چون کوشان به نوعی راه به فیلمسازی حرفه ای پیدا کنند. به هرحال کوشان سوای از فعالیتهای متعدد و متنوع در سینمای ایران از قبیل: راه اندازی استودیوهای دوبلاژ، کارهای لابراتواری، کارگردانی و حتی بازیگری فیلم، فعالیت مستمری در امر تهیه فیلم دارد و چند استودیوی فیلمسازی به راه می اندازد، از قبیل: میترا فیلم، کوشان فیلم، پارس فیلم... در این راه بارها با شکست روبرو می شود، اما فعالیت خود را قطع نمی کند و به راه خود ادامه می دهد.

بعد از سال ۲۷، فیلمسازی در ایران چنان رونقی می گیرد که طی یک دهه تعداد زیادی مراکز تهیهٔ فیلم تأسیس می شود، و در ادامهٔ همین روند تا پیش از انقلاب، تعداد زیادی تهیه کننده پا به عرصه سینما می گذارند که اغلب آنان فاقد حداقل تخصص و دانش لازم در این حرفه هستند. بسیاری از آنان در همان نخستین گامها با شکست روبرو می شوند و از دور خارج می شوند. برخی هم که حرفه ای عمل می کنند و باقی می مانند، چنان آلوده اند که کمکی به راهیابی سینمای ایران به ساختی سالم و حرفه ای نمی کنند. در اینجا بحث بر سر مقولات فرهنگی، و آلودگی و عدم سلامت فرهنگی سینمای پیش از انقلاب نیست، بلکه منظور دستیابی به دانش و تخصص و ابزار حرفه ای سینما و برپایی تشکیلات و نهاد حرفه ای ساخت فیلم در ایران است. حتی آدمی چون کوشان که خود در پی دستیابی به ابزار و تشکیلات فنی سینماست، چنان درگیر بازار و تجارت سطحی سینمای ایران است که هرگز پا را از ابتذال ساختاری سینمای آن دوران بیرون نمی گذارد.

و چنین است که در فیلمسازی آن دوران، هرگز روند صحیح تولید فیلم شکل نمی گیرد و روشهای نیم بند و سرهم بندی کردن نوار فیلم، آن سینما را پیش می برد. البته در آن زمان گاه به عناوینی چون مدیر تولید و مدیر تهیه و مجری طرح که یادآور برخورد جدی و حرفه ای به سینما هستند برمی خوریم، اما به واقع در بررسی نظام تولید فیلمسازی پی می بریم که آن نامها تنها کلماتی بوده اند، تزیینی و نابه جا. (آیا در تشکیلات فیلمسازی امروز ما، این نامها در جای خود و به درستی به کار برده می شوند؟)

در کنار خیل عظیم تهیه کنندگان آن دوران به نامهایی ماندگارتر و گاه معتبرتر برمی خوریم. افرادی چون: کوشان، یاسمی، بشارتیان، واعظیان، میثاقیه، علی عباسی... و نیز گلستان و فرمان آرا.

در این میان ابراهیم گلستان با اتکا به ثروت شخصی خود و با به کارگیری ابزار و تجهیزات و تشکیلات مورد نیاز این حرفه، استودیویی واقعی بنا می کند و باعث وبانی تعدادی آثار بسیار مهم و معتبر در سینمای داستانی و مستند ایران می شود. هرچند او نیز در نهایت، گرفتار شبکه های مافیایی تولید و پخش و نمایش فیلمهای مبتذل پیش از انقلاب، که راه را بر توفیق ساخته های ارزشمند سینمای ایران سد می کردند، می شود.

رونق عالی سینما در دههٔ ۴۰ سالهای خوبی را برای تهیه کنندگان و تولیدکنندگان سینمای آن دوره بوجود می آورد، اما متأسفانه از آن همه فیلم، حاصل چندان ماندگاری بیرون نمی آید؛ تنها تعداد انگشت شماری آثار با ارزش از آن سالها مانده اند.

چهار دهه بعد از آنکه اوهانیان اولین استودیوی تهیهٔ فیلم را با سرمایهٔ اندك خود سرهم بندی کرد، استودیوهای بزرگی در سینمای ایران شکل می گیرد که هر کدام توان تهیهٔ پنج تا ده فیلم در سال را پیدا می کنند (چیزی که امروز، سینمای ایران حسرت آن را دارد.): استودیو میثاقیه، پارس فیلم، عصر طلایی... هرچند که آنان نیز به واقع به آن تشکیلاتی که یک استودیوی واقعی تهیهٔ فیلم نیازمند آن است نمی رسند. سرهم کردن فیلمهای ارزان، با استفاده از کمترین امکانات و مکانها (یک اتاق، یک کافه، یک ماشین و چند خیابان) در طول هفت تا ده روز، در آن زمان کاملاً مشهور و متداول بود. یک فیلم معمولاً هیچ نمی خواست جز نام چند هنرپیشهٔ ستاره.

«نگاهی به جدول منظم تقاضای پروانه فیلمسازی که به وزارت فرهنگ و هنر تسلیم می شود، نشان می دهد که ۵۰٪ مخارج همهٔ فیلمها پول هنرپیشه است... آشناترین معیار نام هنرپیشه است. تهیه کننده برای اینکه بتواند هرچه

در کنار خیل عظیم تهیه کنندگان آن دوران
به نامهایی ماندگارتر
و گاه معتبرتر برمی خوریم.
افرادی چون: کوشان، یاسمی، بشارتیان، واعظیان، میثاقیه، علی عباسی...
و نیز گلستان و فرمان آرا.

زودتر برای فیلمش اکران بگیرد و در عین حال مساعده دریافت دارد به اسم آن چهار تا و نصفی [هنرپیشهٔ ستاره] احتیاج دارد. این اسم‌ها شناسنامه فیلم‌های او هستند.»[۳]

به هر شکل، آن شکوفایی و رونقی که در دههٔ ۴۰ سینمای ایران در برداشت و آن سود و حاصلی که تهیه کنندگان آن سالها از آن نصیب بردند، در دههٔ ۵۰ شدیداً افت می کند و سالهای نه چندان پرحاصلی را (از نظر مالی) برای سینمای دههٔ ۵۰ می سازد و به زوال تدریجی منابع مالی سینمای ایران می انجامد.

اسماعیل نوری علاء این زوال را چنین بیان می کند:

«پول سینما در داخل سینما نمی‌گردد. تهیه کننده روزبه روز بی‌پول‌تر و در عین حال آلوده‌تر می‌شود و پول او به جیب کسانی می‌رود که میلی به تهیه فیلم ندارند و یا اگر دارند راه برگشتن پول برایشان وجود ندارد. این یعنی خشک شدن تدریجی منابع مالی تولید فیلم در ایران.»[۴]

اما آنکه در آن سالها در تولید و تهیه فیلم وارد می شود، ناخواسته درگیر شبکه ها و بازی های پیچیده‌ای می شود که در سازمان تولید و پخش و نمایش سینمای آن دوران شکل گرفته بود.

نوری علاء آن دسته بندیها را چنین توصیف می کند:

«عدهٔ تهیه کنندگان واقعی و حرفه‌ای روزبه روز کمتر می‌شود. آنها که مانده‌اند آلوده‌تر از آنند که بروند. آنها اگر فیلم نسازند بلافاصله درهم خواهند شکست...

باین ترتیب اکنون به آسانی می‌توان سیمای جبهه تهیه کنندگان ایران را تجزیه و تحلیل کرد: یک دسته از تهیه کنندگان صاحب دستگاه پخش و سینما هستند و در واقع بیشتر نمایش دهنده‌اند تا تهیه کننده، این‌ها اگر دست به تهیه فیلم می‌زنند بیشتر برای این است که از اوقات خوب نمایش ـ مثل اعیاد و جشنها ـ به نفع خودشان استفاده کنند، وگرنه بیشتر پخش فیلم آنهاست که کار می‌کند... اگرچه این‌ها را نباید تهیه کنندهٔ واقعی دانست ولی در واقع ماندگارترین تهیه کننده‌های آینده همین‌ها هستند. چهارتا و نصفی آدم که در آینده‌ای نه چندان دور همهٔ کارهای تولید و نمایش را در دست خودشان قبضه خواهند کرد.

حتی بررسی کار این عده نشان می‌دهد که حتی ایشان هم (بعنوان تهیه کننده) ورشکسته‌اند. نمونه‌اش تخته شدن دستگاه‌های تولید متعددی مثل آن یکی که متعلق به پدر و پسران مجتهدی بود.

دسته‌ای دیگر تهیه کنندگانی هستند که فعلاً نگران پولشان نیستند. مثل شرکتهای تولیدی که بانک داران در کنار کارشان بوجود می‌آورند.

این‌ها احتیاج به پیش فروش کردن فیلم ندارند و در عین حال می‌توانند در مقابل بازگشت بطئی سرمایه صبر کنند (این واقعیتی است که فیلم ایرانی ضرر نمی‌دهد، اما تا بازگشت پول، تهیه کننده نابود شده است. برنده شرخرها و واسطه‌ها و صاحبان سینما هستند). و یا مثل بعضی از این جوانان پولدار که به منظورهایی کاملاً غیرسینمایی دست به ایجاد دفاتر (یکصد تختخوابی) فیلم می‌زنند... و بالاخره کسانی که از سر بی‌اطلاعی با در دست داشتن پول و پله‌ای با فریب خوردن از خبر فروش‌های یک میلیون و بالای یک میلیون راهی سینما می‌شوند. تهیه کنندهٔ واقعی از بین می‌رود.»[۵]

دادگو با بیانی دیگر این موقعیت را چنین خلاصه می کند:

«[پیش از انقلاب] سینمای ایران حاصل جمع ارتباطات صرفاً مالی و اقتصادی ناصالح واردکنندگان فیلم خارجی، پخش کنندگان و صاحبان سالنهای سینما بود. تولید کنندهٔ فیلم ایرانی در تبادل منافع و گردش نقدینگی کل این عرصه در فاصله‌ای بسیار دور قرار داشت.»[۶]

دربارهٔ موقعیت و رابطهٔ تهیه کننده با صاحبان سینما در پیش از انقلاب در شمارهٔ گذشته صحبت شد.[۷]

در سالهای ۴۰ و ۵۰ تعدادی از سازمانهای دولتی خود به عنوان تهیه کننده وارد عرصهٔ فیلمسازی شدند و تعدادی فیلمهای باارزش نیز با اتکاء به سرمایه های اینان ساخته شد. در این میان: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به طور عمده روی فیلمهای کوتاه سرمایه گذاری کرد، تل فیلم[۸] (وابسته به تلویزیون) و مرکز سینمایی وزارت فرهنگ و هنر از دیگر تهیه کنندگان عمدهٔ دولتی بودند.

در آخرین سالهای عمر رژیم گذشته، تشکیلات مستقلی به همت تعدادی از فیلمسازان اندیشمند، در برابر تهیه کنندگان بازاری ساز سینمای ایران با نام کانون سینماگران پیشرو شکل گرفت، و به رغم تمام فشارهایی که از طرف شبکه های پخش و نمایش فیلم های مبتذل واقع شد، توانست تعدادی از ساخته های باارزش سینمای ایران را تولید کند.

پس از انقلاب

آنچه که در سالهای اولیه پس از انقلاب، یعنی دورهٔ راکد (۵۸ ـ ۶۲) در نظام تهیه کنندگان سینمای ایران دیده می شود یک بی شکلی است و آنچه که پس از آن می آید، هیأتی بی نظیر و خاص است که از التقاط بسیاری شیوه ها و سیاستهای تزریق شده پس از سال ۶۲ به سینمای ایران شکل گرفته است؛ همان که شاخص ترین نمود آن نظام تعاونی (دست کم تا یکی دو سال پیش از این) است.

طبیعی بود که عمده ترین تهیه کنندگان فیلمهای مبتذل نظام پیشین، پس از وقوع انقلاب کنار بروند، و حتی بعضاً متواری شوند. البته بودند تعدادی که با سماجت هنوز می خواستند در این عرصه باقی بمانند. اینان اغلب بیچارگانی بودند که، هم در نظام پیشین گرفتار شبکه های مافیایی پخش و نمایش فیلم بودند و راه به جایی نمی بردند، هم در شکل نوین جامعه جایگاهی نمی یافتند و سردرگم و جاهلانه و کور خود را به در و دیوار می زدند، و هم هرگز شعور و فرهنگ و دانش کاری را که انجام می دادند بدست نیاورده بودند. پس در دوره ای که آشفتگی ناچار جامعه، راه را بر میدان داری بی رقیب فیلم خارجی گشوده بود، اینان نه از حکام جدید، که از شرایط موجودی که توان درک آن را نداشتند، ضربه خوردند.

از سال ۶۲ با آمدن گردانندگان جدید سینمای ایران، سیاستهای تازه ای برای سینما گذاشته می شود:

ـ فیلم خارجی به شدت محدود می شود و سیاست حمایت از تولیدات داخلی برقرار می شود.

ـ مالیاتها و عوارض بر تولیدات داخلی به مقدار قابل توجهی کاهش می یابد.

ـ تا حد زیادی نقش واسطه ها از جریان تولید تا نمایش فیلم کم می شود و سیاستهایی که بعدها در گروه بندی و تقسیم بندی سینماها بوجود می آید، آنان را هرچه بیشتر به حاشیه می کشاند.

ـ از طریق امکانات مختلف به صورت مستقیم و غیرمستقیم، نقدینگی قابل توجهی وارد جریان فیلمسازی می شود.

ـ برای سینما در نهادهای مختلف دولتی و نیمه دولتی برنامه ریزی می شود و امر سینما نزد حاکمیت اهمیت ویژه ای می یابد.

ـ پرداخت وام برای تولید فیلم برنامه ریزی می شود (امری که چند سالی بعد شکل کاملتری به خود می گیرد و عملی می شود.)

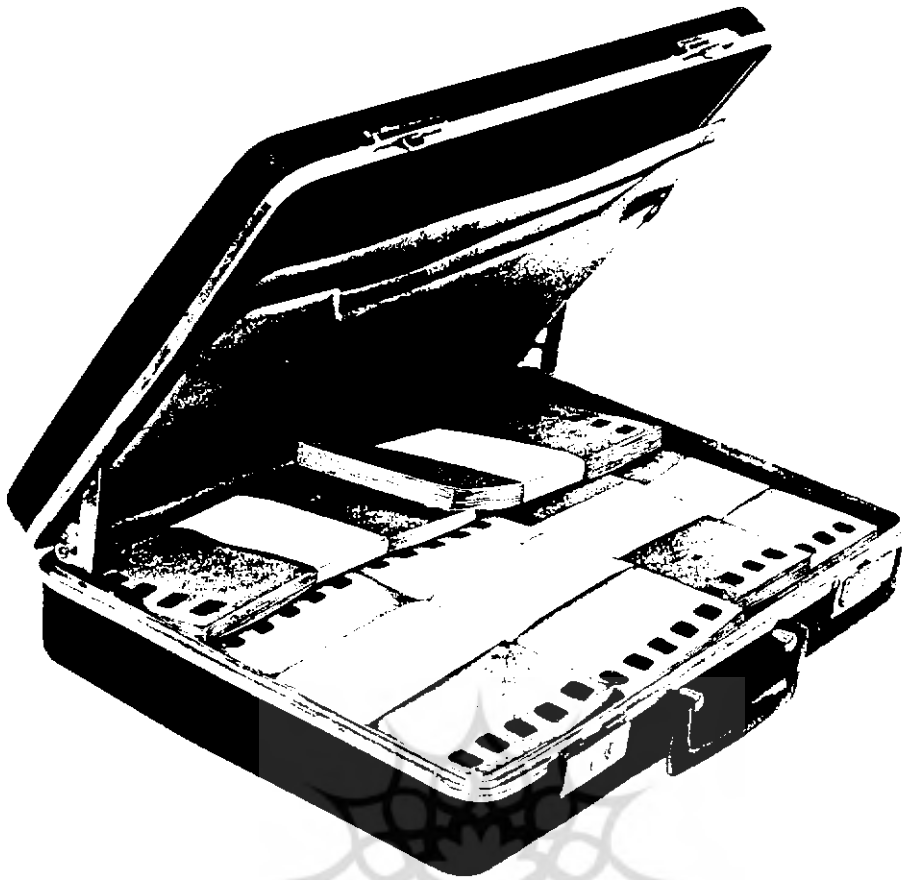
در آن سالها نزد همه و در همه جا، افکار و سیاستها و برنامه هایی برای سینما مطرح می شد. صحبت اصلی در بین سینماگران، دولتمردان، مطبوعات، برنامه ریزی برای سینما بود. هرکس به هر جا می رفت، برنامه و پیشنهادی زیر بغل داشت. همه می خواستند طرحی نو دراندازند، و تب برنامه ریزی همه را گرفته بود. انگار، آن سالهای راکد و مردهٔ دههٔ ۵۰ (برای سینما) خواب آشفته ای بود که همت و حرکتی را در وجدان همهٔ دست اندرکاران سینما بیدار کرده بود. هرکس، در هرجا، به هر بهانه، فکر و طرح و برنامه ای برای راه اندازی مجدد سینما داشت. دولتیان هم که میدان گسترده ای را تدارک دیده بودند تا سینما عرصهٔ کافی برای میدان داری بیابد. و این چیزی است که جای خالی آن را امروزه به شدت احساس می کنیم. البته بحران موجود نگرانیهایی را در جمع سینماگران (کارگردان و تهیه کننده و تکنسین و بازیگر و ...) ایجاد کرده است، اما چندان طرح و برنامه صحیح و عاقلانه ای (مخصوصاً با توجه به دورنمایی که پیش رو داریم) ارائه نمی شود. تماماً حرف و حرف و حرف است. شاید هم برای ما، در این زمان، هنوز وقت بیداری نرسیده است، و مانده آن رکود که از پی بحران فراخواهد رسید، و آن خواب و سکونی که، اگر مرگی نباشد، بیداری به دنبال خواهد داشت، یک نسل پیش (در سالهای پس از ۶۲)، در پایان رکود بودیم و سرآغاز شکوفایی؛ ولی امروز و اکنون، در دل بحران قرار داریم و آغاز رکود.

به هر شکل آن قوه و موجی که در اوایل دههٔ ۶۰ در همه ایجاد شده بود و آن میدانی که دولتیان گشوده بودند، خود موجب شکل گیری سینمای نوین پس از انقلاب شد.

دورهٔ جدید

تا پیش از انقلاب، فیلمهای ایرانی در رقابت نابرابر و ظالمانه ای که با فیلم خارجی داشتند (تقریباً) تنها عرصه ای که برایشان باقی می ماند افتادن در خط فیلمفارسی، ابتذال، آسان پسندی و آسان سازی بود. حتی اگر برخی از تهیه کنندگان آن دوره را فرهنگ دوست و طالب سینمای سالم و درست قلمداد کنیم، برای ادامهٔ کار (ظاهراً) راه و چاره ای نداشتند، جز کشیده شدن به مسیر ابتذال. بهترین و موفقترین آثار خارجی، حداکثر با هزینه ای برابر با یک سوم هزینهٔ تولید یک فیلم ایرانی تهیه می شد. هزینهٔ معمول خریداری فیلمهای خارجی بسیار پایین تر (و در حدود یک دهم هزینهٔ تولید یک فیلم ایرانی) بود. در این حال مالیاتی که بر فروش هر دو فیلم تعلق می گرفت برابر بود. هیچ محدودیتی در عرضهٔ فیلمهای خارجی (مخصوصاً انواع مبتذل آن) وجود نداشت و معمولاً بهترین اکران و بهترین سینماها در اختیار آنان بود.

سرنوشت فیلم ایرانی بعد از تولید، در دست واسطه هایی قرار می گرفت که خود هیچ فعالیت مثبتی در ساخت و تولید نداشتند. اغلب پخش کننده ها در پیش از انقلاب تنها نقش واسطه داشتند و هیچ هزینه ای (از قبیل هزینه های تبلیغات و ساخت پوستر و تیزر و غیره) را تقبل نمی کردند. از طرفی هیچ سیستمی نیز ناظر بر کار آنان (و به عبارتی ناظر بر سینمای ایران) نبود و آنان، به همراه سینمداران، اختیاردار و سرنوشت ساز سینمای ایران بودند.



چون هیچ بانک و مرکزی سینما را جدی نمی انگاشت و با آن چون امری غیرضروری و تفننی برخورد می شد، نتیجتاً کمک و حمایت و پرداخت وام (به عنوان سرمایه گذاری در یک صنعت جدی) برای آن وجود نداشت. تنها در اواخر دوران گذشته، تعدادی از نهادهای دولتی، سرمایه گذاری (البته غیر منفعت جویانه) بر روی آثار متفاوت و هنرمندانه داشتند.

از سال ۶۲ در واقع تحولی در نحوهٔ نگرش به سینما صورت گرفت و با جدی تر گرفتن مقوله تولید داخلی و شناخته شدن نسبی سینما به عنوان یک صنعت، سعی در ارائه تسهیلاتی در حد یک صنعت ملی به آن شد. تولید داخلی در رقابت با فیلم خارجی در اولویت ویژه قرار گرفت؛ عوارض بر فروش فیلمهای ایرانی به مقدار قابل توجهی کاهش یافت؛ نقش هدایت و برنامه ریزی برای سینما (گرچه پیامدهای منفی نیز داشت، اما) به کوتاه شدن دست واسطه ها و خارج شدن اختیار تولید کنندگان از دست آنان منجر شد؛ و... تسهیلات دیگری که همگی موجب راه افتادن چرخ تولیدات سینمای ایران شد و آن زمینه ها به همراه زمینه های تاریخی و اجتماعی دیگر (که خود بحث مفصلی می طلبد) موجب شد که شکل فنی سینمای ایران تا حد زیادی دگرگون شود و شیوهٔ تولید در این سینما به سمتی حرفه ای تر و فنی تر کشیده شود.

تقسیم بندی کیفی سینماها و فیلمها

شاید مهمترین تأثیری که تقسیم بندی کیفی فیلمها و سینماها در پی داشت، خفیف شدن نقش پخش کننده ها و تضعیف نظام دلالی در سینمای ایران بود که پیش از این به آن پرداخته شد.

امور سینمایی در دومین مرحله از سیاستهای تازهٔ خود برای سینما، طرحی برای تقسیم بندی کیفی فیلمها و سینماها برقرار کرد. طبق این طرح ساخته های سینمای ایران در چهار گروه «الف» و «ب» و «ج» و «د» طبقه بندی شد و دولت نسبت به فیلمهای برتر تسهیلاتی قائل شد. بدین ترتیب فیلمهای مبتذل به ظاهر جذاب که در گروههای کیفی ج و د قرار می گرفتند به دلیل شرایط دشواری که برایشان فراهم می شد به دشواری امکان موفقیت می یافتند و همین باعث شد که فیلمهای هنرمندانه تر بتوانند امکان طرح بیشتری پیدا کنند و با استقبال روبرو شوند. درواقع، امری که پیش از انقلاب با حکومت شبکه های مافیایی تولید و پخش و نمایش فیلمهای مبتذل، فیلمها و فیلمسازان پیشرو و هنرمند را به انزوا و شکست می کشاند، در این زمان با سیاست معکوسی که امور سینمایی حاکم کرد، دگرگون شد و بسیاری از فیلمهای برتر هنرمندانه که سابقاً حتی احتمال توفیق آنها نمی رفت توانستند با استقبال بازار روبرو شوند. از همین رو بسیاری از فیلمهای الف در رقابت با فیلمهای مبتذل نه تنها عرصه را نباختند بلکه از آنها پیشی گرفتند. در نتیجه بسیاری از تهیه کنندگان ترجیح دادند که به سرمایه گذاری روی کارهای برتر و خوش ساخت بپردازند؛ هرچند که بسیاری از تهیه کنندگان کم سواد سینمای ایران هنوز اسیر جذابیتهای کهنهٔ مبتذل هستند و به ساخت فیلمهای

آن قوه و موجی که در اوایل دههٔ ۶۰ در همه ایجاد شده بود و آن میدانی که نظام گشوده بود، خود موجب شکل گیری سینمای نوین پس از انقلاب شد.

با نظامی که پس از سیاستهای جدید امور سینمایی برقرار شد، در واقع چهار نوع تهیه کننده در سینمای ایران شکل گرفت: خصوصی، دولتی، تعاونی و نوع جدید.

نوع ج خود ادامه می دهند.

انواع تهیه کنندگان دههٔ اخیر

با نظامی که پس از سیاستهای جدید امور سینمایی برقرار شد، درواقع چهار نوع تهیه کننده در سینمای ایران شکل گرفت: خصوصی، دولتی، تعاونی، نوع جدید.

تهیه کنندگان خصوصی: این دسته در مسیر همان شکل قدیم تهیه و تولیدکنندگان فیلم قرار می گیرند. گرچه پس از انقلاب، افراد جدیدی به کار تهیه کنندگی روی آوردند و شکل و قوارهٔ تازه ای در سینمای ایران پدیدار شد، ولی به واقع این دسته، تنها تفاوت ظاهری با تهیه کنندگان پیشین داشته اند و شکل تازه ای نیستند. به عبارتی اینان همان تهیه کنندگان منفرد کلاسیک هستند که در سایر نقاط جهان وجود داشته اند و هنوز هم فعالند و با وجود اینکه اینان شکل متفاوت و متحولی از سابق ندارند، اما مهمترین گروه تهیه کنندگان به شمار می روند. گرچه اینان در ده دوازده سال اخیر در تولید سینمای ایران نقش چندان مهمی بازی نکرده اند، در دریافت نهایی هم اینان می توانند نقش واقعی یک تهیه کنندهٔ سینمایی را به عهده گیرند (و شاید بتوان گفت، گروههای دیگر ماندگاری اینان را ندارند). ولی به رغم تمام اهمیتی که این گروه دارند (یا باید داشته باشند) هنوز جایگاه اینان به درستی معلوم نیست و اغلب این افراد ـ به لحاظ مالی ـ کم بضاعت تر از آن هستند که در جایگاه واقعی یک تهیه کننده قرار گیرند. اغلب ایشان به سختی توان سرمایه گذاری برای بیش از یک فیلم را دارند (و یکی از مهمترین دلایل نقش کم رنگ اینان در سینمای ایران در سالهای اخیر همین بوده است) و اگر کمکهای دولتی و وامهای بانکی و غیربانکی نبود، شاید بسیاری از ساخته های اینان به سرانجام نمی رسید.

تهیه کنندگان دولتی: آنچه که از سال ۶۲ نمود چشمگیری در تولیدات سینمای ایران داشته، حضور تهیه کنندگان دولتی و پرداختن نهادها، سازمانها، و وزارتخانه های مختلف دولتی و نیمه دولتی به امر سینماست. اگر حضور مراکزی چون وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سیمای جمهوری اسلامی ایران و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به دلیل ارتباط مستقیمشان با کار سینما و فیلمسازی، طبیعی به نظر رسد، و اگر مراکز دیگری چون بنیاد سینمایی فارابی، حوزه هنری، مرکز گسترش سینمای تجربی ... پس از انقلاب پا گرفتند تا اساساً پشتوانه ای برای تولید در سینمای ایران باشند، حضور متعدد و پرشمار سایر تهیه کنندگان دولتی، از قبیل: امور سینمایی بنیاد مستضعفان، بنیاد تعاون سپاه، ستاد تبلیغات جنگ، دفتر هنری حوزه علمیه قم، گروه سینمایی شاهد (بنیاد شهید)، واحد فرهنگی سپاه پاسداران، بخش فیلمسازی نیروهای انتظامی، مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی ... حتی نهادهایی چون جهاد دانشگاهی، جهاد سازندگی، وزارت نفت، هواپیمای جمهوری اسلامی ... اتفاقی بود که پس از انقلاب و در راستای پذیرش سینما از سوی غالب جناحهای حاکمیت به عنوان امری جدی صورت پذیرفت. تا چندی پیش حوزه هنری و بنیاد سینمایی فارابی مهمترین تهیه کنندگان سینمای ایران محسوب می شدند. دولتی شدن بخشی از تولیدات سینمایی (جدا از تأثیرات منفی متعاقبش) در نیمهٔ اول دههٔ ۶۰ کمکی جدی در راه اندازی چرخهای سینمای ایران بود، ضمن آنکه وارد شدن حجم قابل توجهی نقدینگی در جریان فیلمسازی ایران، خود باعث بالا رفتن توان مالی سینما شد که پس از انقلاب و کنار رفتن نیروهای قبلی به شدت دچار ضعف شده بود. از طرفی این سازمانها چون به طور جدی در پی سودآوری نبودند و بیشتر در پی دستیابی به مراتب و اهداف فرهنگی بودند که باز خواهیم گفت که این مورد نیز خود موجب بروز ایرادهایی بر جریان فیلمسازی و روابط تولید شد، برخی از آنها پایه گذار تعداد زیادی فیلمهای برتر و هنرمندانه شدند و بر اعتبار فرهنگی سینمای ایران افزودند.

اما به واقع تأثیرات زیانبار ورود تهیه کنندگان دولتی به سینمای ایران چیزی نیست که حتی با وجود تأثیرات مثبت این گروه بتوان آن را نادیده گرفت. وقتی در نظامی که نه دولتی است و نه خصوصی، چنین التقاطی بوجود آید، پیداست که سینمای ما میان زمین و آسمان معلق بماند و هر لحظه نگران آن باشد که آن پایه های نابرابر و متزلزلی که رویهٔ جذاب و آبرومند سینمای ایران (چه در عرصهٔ داخلی و چه در عرصهٔ بین المللی) برآن قرار گرفته، در معرض فروریزی قرار گیرد. و این نگرانی امروز سینمای ایران (که حتی آنان که به روی خود نمی آورند پیداست به آن دچارند) شاید از همین جا سرچشمه گرفته باشد، که آنچه در سالهای اخیر کوشش شده بدان دست یابیم، رویه ای آبرومند بوده است. و پی ریزی و پایه سازی این بنا خودکارها می برد که شاید تازه از این به بعد آغاز می شود.

باری، وقتی که گروهی وارد بازار می شوند و فارغ از غم بازار و به دور از دلواپسیهای سود و زیان در آن فعالیت می کنند، بی شک خللی در روابط آن سازمان ایجاد می کنند و آن را تا حدی

آشفته (و یا بهتر بگوییم آشفته تر) می سازند، و این امری است که با وجود فیلمسازان دولتی در سینمای ایران اتفاق افتاده است.

دیگر اینکه عمدهٔ این گروه چون ثبات و ماندگاری در جریان تولید سینمایی ندارند، تغییر سیاست آن نهادها و کنار کشیدنشان از جریان تولید خود موجب سکته های خفیف و شدیدی در سینمای ایران خواهد شد.

دیگر اینکه، به دلیل غیرحرفه ای بودن بیشتر این نهادها در امر تهیه کنندگی سینما، نه تنها ایشان موجب طی شدن نادرست مسیر تولید، به کارگیری غلط روشها و روابط تولید، و در نهایت زیانهای مالی بسیاری در ساخته های خودشان می شوند، بلکه آشفته بازار سینمای ایران را آشفته تر می کنند، زیرا راه صحیح پول خرج کردن را به درستی نمی شناسند و روابط بین عوامل تولید را در واقعیت بازار سینما به هم می ریزند.

و اما مهم ترین وجه منفی فعالیت بخش دولتی شاید به مسائل فرهنگی و تحمیل نوعی جهت گیری در ساخته های سینمای ایران (امری که بیش از آنکه متأثر از سیاستهای استراتژیک فرهنگی حاکمیت باشد، مربوط به سلیقه ها و منافع خاص آن نهادها و حتی برخی اشخاص است) برمی گردد که خود بحث مفصل و جداگانه ای می طلبد که در بحث اقتصادی فعلی ما جایی ندارد.

دادگو که خود یکی از افراد مؤثر در سیاستگذاری امور سینمایی در دههٔ ۶۰ بود، فیلمسازی دولتی راچنین توصیف می کند:

«دولتی شدن فیلمسازی یک فاجعهٔ فرهنگی است که تاکنون در بسیاری از کشورهای جهان روی داده و صنعت سینمای آنها را از شکوفایی هنری ـ فرهنگی به تولید آثار تبلیغاتی بی ارزش تنزّل داده است.»[9]

نظام تعاونی: از مهمترین مشخصه های سینمای نوین ایران، شکل گیری پدیده ای به نام تعاونی در نظام تولید و فیلمسازی ایران است. در واقع با برنامه ریزی فرهنگی سیاستگذاران وقت امور سینمایی، همراه با سیاستهای ضداستکباری و ضدسرمایه سالاری نظام در دههٔ ۶۰، زمینه ای فراهم آمد تا تهیه کنندگان (از نظر مالی) پرتوان سینما حذف شوند، سرمایه های بزرگ به طرف سینما جذب نشود، در عوض سرمایه داران خرده پا به این عرصه روآورند، و (آن چیزی که شاید بیش از همه هدف مقابل سیاستگذاران امور سینمایی بود) سرمایه های کوچک خود فعالان سینما (کارگردانان و فیلمبرداران و بازیگران و ...) جذب تولید سینمایی شود. این شد که هر کارگردانی، گروهی با عنوان تعاونی تشکیل داد و بیشتر دست اندرکاران اصلی هر فیلم خود به عنوان سهیم در تولید وارد میدان شدند و آن مقدار سرمایه ای که برای به انجام رساندن کار کسر بود (که اغلب هم عمدهٔ مطلب را شامل می شد) از طریق دوست و آشنا و فامیل ـ که هر کدام دیگر یک شریک در ساخت فیلم محسوب می شدند ـ تهیه کردند و نهایتاً کار را از طریق انواع وامهای بانکی و غیربانکی تکمیل کردند.

هرچند برخی، ریشهٔ نظام تعاونی سینما را مسبوق به سابقه ای پیشین می دانند، و البته بحثی نیست که اشکال مشابهی از این نظام در پیش از انقلاب و یا حتی سایر کشورها شکل گرفته باشد، اما نظام غالب تعاونی در تولید آثار سینمایی ایران در سالهای اخیر، پدیدهٔ خاصی، حاصل آن زمینه ها و شرایطی است که ذکر آن رفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وقتی در نظامی که نه دولتی است و نه خصوصی، چنین التقاطی بوجود آید، پیداست که سینمای ما میان زمین و آسمان معلق بماند و هر لحظه نگران آن باشد که آن پایه های نابرابر و متزلزلی که رویهٔ جذاب و آبرومند سینمای ایران بر آن قرار گرفته، در معرض فروریزی قرار گیرد.

احمد طالبی نژاد، سابقهٔ نظام تعاونی را چنین بیان می کند:

«هرچند که در طول تاریخ سینمای ایران بارها فیلمهایی با سرمایه گذاری مشترک (و به روایتی تعاونی) چند نفر ساخته شده، اما نخستین ردپای حضور تعاونی (زیر این عنوان) در فیلمسازی به دو سه ساله پیش از انقلاب برمی گردد. «تعاونی کانون سینماگران پیشرو»، به انگیزهٔ سرمایه گذاری در تولید فیلمهای متفاوت، پس از جدایی گروهی از سینماگران متفاوت از سندیکای هنرمندان، در سال ۱۳۵۵ تأسیس شد. تولید فیلمها در غربت ساختهٔ شهید ثالث، غزل ساختهٔ مسعود کیمیایی، در امتداد شب و بن بست ساختهٔ پرویز صیاد، در این تعاونی صورت گرفت.»[۱۰]

از سال ۶۲ بخش عمده ای از تولیدات سینمای ایران توسط تعاونیها صورت گرفت که اصلی ترین سهامدار آنها معمولاً کارگردان بوده است. می بینیم که از سال ۶۲ اتفاق مهمی در تأمین هزینه های یک فیلم را می داد، پس به ناچار تا اکران فیلم و گرفتن سهم فروش مجبور بودند (برای کسب حداقل دستمزد خود) صبر کنند. از طرفی چون تنها توان سرمایه گذاری روی یک فیلم وجود داشت. ناگزیر تعاونی آنها نمی توانست بیش از آن ادامه دهد و تا به دست آمدن درآمد فروش فیلم عملاً سازمان تولیدشان می خوابید و از بهره وری باز می ماند. تنها موردی که موجب شده بود (چه نظام تعاونی و چه تهیه کنندگان خصوصی که آنها هم سرمایه داران خرده پا بودند) بتوانند به حیات خود ادامه دهند، برنامه ریزی تقریباً مناسب امور سینمایی برای کوتاه کردن انتظار برای اکران فیلم و در نتیجه کوتاه شدن زمان بازگشت سرمایه بود. این زمان در دههٔ ۶۰ بین یک تا یک و نیم سال بود. هرچند در چند سال اخیر انتظار برای نمایش عمومی چیزی در همین حدود است، اما به دلیل آنکه در اکران اول سرمایهٔ فیلم برنمی گردد، در واقع اغلب فیلمسازان باید در انتظار اکرانهای بعدی باقی بمانند و همین زمان بازگشت سرمایه را در این سالها بسیار طولانی کرده است.

به نظر نمی رسد که در سینمای آینده ایران جایی برای تهیه کنندگان خرده پا و سهامداران کوچک تعاونیهای فیلمسازی باشد. بحران کنونی سینمای ایران به کنار رفتن بسیاری از تهیه کنندگان و تخته شدن در تعاونیها و دفاتر کوچک تولید خواهد انجامید.

یکی از دلایل غنای کیفی و فنی سینمای ایران، در سالهای پس از انقلاب، شرکت کارگردانان در نظام تهیه و تولید فیلم بوده است.

سینمای ایران می افتد. کارگردانان فیلم خود به عنوان یک نیروی قابل توجه وارد عرصه تولید می شوند. هرچند که مشکلاتی اساسی از این سیاست پدید آمد، ولی همین خود موجب آزادی بیشتر کارگردانان در پرداخت فیلم، و موجب بالا رفتن و غنی شدن کیفیت در سینمای ایران شد.

تعاونیهای فیلمسازی به طور عمده متکی به کمکهای دولت و سرمایه گذاری عوامل فیلم بودند. دولت که پس از سال ۶۲ با عهده گرفتن سوبسید ناشی از تفاوت نرخ ارز دولتی و آزاد، مواد اولیهٔ اصلی را برای تولیدات سینمایی تهیه می کرد، تسهیلات دیگری برای تعاونیها در نظر گرفت که عمدتاً شامل: در اختیار گذاشتن وسایل و تجهیزات فیلمسازی، به علاوهٔ امکان دریافت وام (از مأخذ تبصرهٔ ۳ قانون بودجه[۱۱]) بود.

سهامداران تعاونی که عمدتاً عوامل اصلی فیلم بودند، خود از دستمزدشان چشم پوشی می کردند تا همین امر هزینه تولید فیلم را پایین بیاورد. از طرفی سرمایه های کوچک آنها به سختی کفاف

به هرحال، یکی از دلایل غنای کیفی و فنی سینمای ایران، در سالهای پس از انقلاب، شرکت کارگردانان در نظام تهیه و تولید فیلم بوده است. هرچند نمی توان غیر متخصص بودن این افراد را در عرصهٔ تولید و برنامه ریزی تولید نادیده گرفت. در واقع درست در جایی که سینماگران موفق شده بودند که فیلمسازی را (تا حدی) به عنوان یک صنعت به مسؤولان بقبولانند، کسانی در عرصهٔ تولید وارد شدند که اولاً: دغدغهٔ اصلی آنها کار فرهنگی بود، نه تولیدی و اقتصادی (هرچند که بعداًخواهیم دید که دغدغهٔ اصلی همگی آنها کار فرهنگی نبود)؛ ثانیاً: سرمایه شان بسیار ضعیف بود؛ ثالثاً: اغلب تسلط بر کارهای مالی و تولیدی نداشتند.

طبیعی بود که آنها (اگر هم مایل نبودند) مجبور شدند که به امور مالی و اقتصادی بپردازند. این امر خود دو نتیجه در پی داشت. اولاً، گرچه تخصص در امر تولید و سرمایه گذاری نداشتند، اما به دلیل دانش فنی بالاتر این دسته نسبت به

تهیه کنندگان کم سواد پیشین، تاحدی موجب ارتقاء فنی تولید سینمایی شدند. ثانیاً، در ادامهٔ این طریق (همانگونه که قابل پیش بینی بود) گروه تازه ای از تهیه کنندگان سر در آوردند و توانستند طی سالهای بعد دفتر و دستکی برای خود فراهم آورند و دیگر به طور رسمی به کار تهیه کنندگی بپردازند. در واقع دیگر امور فرهنگی در حاشیه قرار گرفت و مسائل اقتصادی هدف واقع شد. به خصوص که برخی از ایشان مزهٔ سودآوری سینما (که بیشتر به مدد کمکهای دولتی فراهم آمده بود) را هم چشیده بودند.

واقعیت این است که از میان برخی تهیه کنندگان تازهٔ سینمای ایران، گروه آلوده تری هم سر در آوردند که نه تنها به مسائل فرهنگی نمی اندیشیدند، بلکه بخش عمده ای از تسهیلات وام و کمکهای دریافتی از دولت را در امور دلالی و غیرفرهنگی سرمایه گذاری می کردند.

به هر شکل به نظر نمی رسد که در سینمای آینده ایران جایی برای تهیه کنندگان خرده پا و سهامداران کوچک تعاونیهای فیلمسازی باشد. بحران کنونی سینمای ایران به کنار رفتن بسیاری

این سالها نظر ـ نه چندان نادرستی ـ قوت گرفته که تهیه کننده در ساخت فیلم (و در دیدی گسترده تر، ساخت سینمای ایران) اگر از کارگردان بالاتر نباشد، دست کم همپای او به حساب می آید. به عبارتی نیاز مادی سینما همپای نیاز فنی و فرهنگی آن است. پس در جهت تقویت نظام و انقلاب تنها تربیت کارگردانان مسلمان و معتمد کافی نیست، و باید گروهی تهیه کنندهٔ مورد اعتماد هم در سینمای ایران وارد عرصه شوند.

اغلب افراد این گروه کسانی هستند که تجربه ای در کار تولید داشته اند، امّا متأسفانه به دلیل تجربهٔ کم و ناآشنایی کافی ایشان با امر تهیه و تولید فیلم، بیشتر این افراد نتوانسته اند به عنوان یک تهیه کنندهٔ خصوصی حرفه ای موفق شوند. بگذریم از اینکه برخی از این افراد نیز تنها ظاهری مورد اعتماد داشته اند و پس از تشکیل دفتر تهیهٔ فیلم (با سرمایهٔ دیگری) تنها به فکر سودآوری خود بوده اند و غم نظام و انقلاب را فراموش کرده اند (مگر در ظاهر).

به هر شکل، این گروه نیز نه تنها مشکل فیلمسازی را حل نکرده اند، بلکه به دلیل تحمیلی بودن و غیرمتخصص بودن، این

از سال ۶۲ اتفاق مهمی در سینمای ایران می افتد. کارگردانان فیلم، خود به عنوان یک نیروی قابل توجه وارد عرصه تولید می شوند.

از مهمترین مشخصه های سینمای نوین ایران، شکل گیری پدیده ای به نام تعاونی در نظام تولید و فیلمسازی ایران است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از تهیه کنندگان و تخته شدن در تعاونیها و دفاتر کوچک تولید خواهد انجامید.

آنچه که سینمای فردا لازم دارد برنامه ریزیهای دقیق میان مدت و بلند مدت است؛ چیزی که تاکنون جایی در سینمای تعاونی و سینمای تهیه کنندگان کوچک نداشته است.

تهیه کنندگان نوع جدید: و اما یکی از پدیده های چند سال اخیر، ظهور تهیه کنندگان تازه واردی است که با پشتیبانی مالی برخی نهادهای دولتی و یا طرفدار دولت وارد بازار شده اند.

این افراد به نام خود، مؤسسات فیلمسازی دایر کرده اند و ظاهراً باید آنها را جزو بخش خصوصی به حساب آورد، امّا آنچه به نظر می رسد اینکه این افراد خود فاقد سرمایهٔ لازم برای فیلمسازی بوده اند و به حسب اعتمادی که به ایشان بوده، سرمایه و اعتباری برای راه اندازی کار دراختیارشان قرار گرفته است. در

مشکل را تعمیم بخشیده و پیچیده تر کرده اند. وقتی گروهی، به نوعی هدایت شده، می خواهند در نظام بازار آزاد رخنه کنند، طبیعت بازار نمی تواند پذیرای آنان باشد مگر آنکه همرنگ و همسوی بازار حرکت کنند. این تفاوتی است که مانعی جدی در بخشی از فیلمسازی ایران ایجاد کرده است. در تحلیل نهایی می توان گفت اینان نیز ماندگار و پایدار نخواهند بود.

هزینه های تولید

هزینه های جاری فیلمسازی در سینمای ایران، به رغم روشهای ناسناسب تولید، عمدتاً همان هزینه های اصلی فیلمسازی در سطح جهان است، جز آنکه به دلیل نبودن تشکیلات و استودیوهای مجهز سینمایی، در تقسیم بندی جزئی هزینه ها تفاوت دیده می شود، و چه بسا این امر یا موجب محدود شدن فضاسازی فیلم و یا بالا رفتن هزینه ساخت خواهد شد.

هزینه های معمول فیلمسازی عبارت است از: هزینه های

فیلمبرداری، هزینه مواد خام (نگاتیو و پزیتیو و مواد لابراتواری)، هزینه های تدارکاتی، هزینه های طراحی و ساخت صحنه، انواع دستمزدها (فیلمنامه نویس، عوامل فنی و تولید، بازیگران)، هزینه های لابراتواری، هزینهٔ ساخت و ضبط موسیقی، حمل و نقل، صدا و دوبلاژ، تبلیغات.

در این میان بخشی از هزینه های غیرتولیدی، ناعادلانه، به تهیه کننده تحمیل شده است. در واقع سهم پخش کننده (که در اینجا تنها نقش واسطه را دارد) یک طرفه به عهدهٔ تهیه کننده افتاده است، حال آنکه تهیه کننده از فروش فیلم خود سهمی برداشت می کند. تهیه کننده محصولی تولید کرده و آن را به بازار روانه کرده است، حال اگر شرکتی (مثلاً شرکت پخش فیلم) همچون هر محصول دیگری آن را از وی خریداری کند، تهیه کننده به پولش رسیده است و کارش تمام است. درست که بهای این محصول خاص (فیلم) ثابت نیست و بنا بر استقبال تماشاگران متغیر است، ولی به هر حال تهیه کننده هزینهٔ مشخصی را صرف تولید آن کرده و برای او فیلم، بهای مشخصی دارد. در حالی که در شرایط فعلی آخرین کسی که از فروش فیلم سهم می برد، کسی است که سرمایهٔ خود را پیش از همه برای این کار خوابانده است و اصلاً (تقریباً) تنها کسی است که برای این محصول سرمایه گذاری کرده است. از فروش فیلم همه پیش از تهیه کننده سهم می برند: دولت، شهرداری، بانک، پخش کننده، سینمادار ... و تازه بعد از تمام اینها اگر چیزی باقی ماند نصیب تهیه کننده خواهد شد. درست است که در شرایط فعلی سینمادارن نیز در معرض زیان هستند[۱۲]، ولی سرمایهٔ آنها به هر صورت در قالب زمین و ساختمان و تجهیزات تقریباً حالت استواری دارد که اگر در آینده سینما از بحران کنونی اش خارج شود، امکان سودآوری خواهد داشت. حال آنکه تهیه کننده (به خصوص تهیه کنندهٔ خرده پای سینما ایران) تمام دارایی اش را روی محصولی سرمایه گذاری کرده است که اعتمادی به بازگشت سرمایه اش نیست؛ و چه بسا با گیر کردن یک فیلم به خاك سیاه بنشیند. از طرفی تقریباً در تمام دنیا هزینه های تبلیغات به عهدهٔ پخش کننده و سینمادار است، حال آنکه در ایران عمدهٔ این هزینه ها (از جمله هزینهٔ تهیهٔ تیزر) گردن تهیه کننده می افتد، و تنها گاه برخی هزینه ها را سینمادار نیز می پذیرد. باز هم این هزینهٔ غیرمنصفانه ای است که به تهیه کننده تحمیل شده است.

منابع مالی و منابع درآمد

در ایران، منابع مالی بسیار متنوعی که می تواند برای تهیهٔ فیلم وجود داشته باشد، هنوز شکل نگرفته است، و (دست کم در آغاز کار) جز سرمایهٔ شخصی تهیه کننده منبع مالی دیگری برای تهیهٔ فیلم وجود ندارد و درنهایت نیز جز فروش گیشه سایر منابع درآمد فیلم بسیار ناچیز است.

همواره از آغاز تولید در سینمای ایران، سرمایه گذاری برای ساخت به ابتدایی ترین شکل صورت پذیرفته است. یعنی تنها سرمایهٔ شخصی تهیه کننده از ابتدا (و تقریباً) تا انتها کار تولید را پیش برده است. اگر تا پیش از انقلاب تنها منبع کمکی مالی به تهیه کننده قرض با نزول بالا بود، از اواسط دههٔ ۶۰ با کارگشایی امور سینمایی وقت، وام از مأخذ تبصره ۳ بودجه به عنوان کمکی جدی برای فیلمسازان وارد شد و اغلب حدود نیمی از سرمایه گذاری برای فیلم توسط همین وام (یا به عبارتی مشارکت بانک در ساخت فیلم) صورت می گرفت. متأسفانه از آغاز سال ۷۴، به دلیل سیاستهای انقباضی دولت، این وام دچار مشکل شده و علیرغم وعده های مکرر، هنوز به طور کامل پرداخت نشده است. در این باره توضیح بیشتری داده خواهد شد.

به هر شکل، اگر سیستمی صحیح، از طرفی در سرمایه گذاری و تولید سینمایی، و از طرف دیگر در پخش و نمایش فیلم و بازگشت سرمایه، وجود داشته باشد، می توان از منابع مالی بسیار متنوعی برای ساخت فیلم استفاده کرد و دیگر تهیه کننده تنها به موجودی خالص جیب خود بسنده نخواهد کرد. در زیر پاره ای از این منابع ذکر می شود:

۱ـ **پیش پرداخت پخش کننده و سینماداران**: اگر سینمای ما در روال طبیعی خود قرار گیرد و سیستم عاقلانه ای هم بر آن حاکم شود، بدون شک یکی از معمول ترین منابع مالی برای سینما این خواهد بود. درست مثل اینکه یک فروشنده به طور عادی به یک تولیدکننده سفارشی بدهد و مبلغی از ارزش سفارش را پیش پرداخت کند.

۲ـ **وام بانکی**: باز اگر سینمای ما در مسیر طبیعی خود قرار گیرد، بانکها به راحتی روی ساخت فیلم ـ همچون هر صنعت سودآور دیگر ـ سرمایه گذاری می کنند.

۳ـ **سرمایه گذاری چندگانه در تولیدات مشترک**: این مورد اغلب زمانی اتفاق می افتد که تولید فیلمی پرخرج در برنامه باشد. به نظر می رسد که در حال حاضر نیز این روش به کار گرفته می شود و شاید نمونه هایی هم بتوان سراغ گرفت، ولی در واقع تولید مشترك به شکل حرفه ای و درست آن در سینمای ایران وجود ندارد. آنچه هست یا مساعدتهایی است که نهادهای مختلف دولتی، بر تولیدات خاصی قائل می شوند و یا شراکت چند عامل به صورت تعاونی یا سهامی است.

۴ـ **پیش فروش امتیاز نمایش فیلم به تلویزیون**: در واقع قیمت فروش امتیاز یک فیلم به تلویزیون بسیار بالاتر از مبلغی است که در حال حاضر پرداخت می شود. ضمن آنکه تلویزیون در ابتدا یا حتی اواسط تولید، اثر سینمایی را پیش خرید نمی کند و در واقع این مبلغ پس از طی شدن مراحل تولید و مدتها پس از اکران فیلم قابل حصول است.

۵ـ **پیش فروش به شبکهٔ ویدئو**: این مورد نیز حکایتی

تقریباً مشابه فروش به تلویزیون دارد، اضافه بر اینکه با ضعف و مشکلات بسیار رسانه های تصویری، قیمت فروش ویدئویی فیلم در حال حاضر بسیار دور از قیمت حقیقی آن است.

۶- وامهای دیگر: انواع وامهای دیگری که تضمین آنها می تواند فیلمهای قبلی تهیه کننده و یا فیلم در دست تهیهٔ او (چنانچه وام بانکی برای آن دریافت نشده باشد) باشد.

۷- پیش فروش پخش خارجی فیلم: در حال حاضر تقریباً ناممکن است. اما در شرایط طبیعی - و دست کم برای فیلمهای خاصی - امکان پذیر است (و در جای خود به آن پرداخته خواهد شد.)

و تازه بعد از تمام اینها، نوبت به سرمایه شخصی تهیه کننده می رسد. موارد ذکر شده اصلاً حالتی آرمانی و ایده ال نیست، بلکه سیستمی است معمول که در بسیاری از کشورهای صاحب سینما کار می شود. حصول منابع ذکر شده کار دشواری نیست، تنها باید بتوانیم سینما را در مسیر طبیعی خودش قرار دهیم و آگاهانه سیستم صحیحی را در جریان تولید - پخش - نمایش ایجاد کنیم.

از سال ۷۲ با قطع سوبسیدهای دولتی، هزینهٔ ساخت فیلم یکباره رشد عجیبی کرد و تا این زمان - هماهنگ با تورم موجود بازار - سیر صعودی آن ادامه یافته است[۱۳]. در آن زمان از طرف مسؤولان وقت امور سینمایی کشور وعده هایی برای تحقق برخی منابع ذکر شده (به طور عمده موارد ۲ و ۴ و ۵) با مساعدت دولت، داده شد، اما در واقعیت امر آن مساعدتها صورت نگرفت و آن منابع محقق نشد و کماکان تنها منبع مالی تهیه کننده موجودی خودش به علاوهٔ وام بانکی (که حالا دیگر گرچه مبلغ آن افزایش یافته بود، ولی به دلیل افزایش هزینه ها نسبت آن به کل هزینه کاسته شده بود). همانگونه که گفته شد از ابتدای سال ۷۴ پرداخت وام به فیلمها دچار مشکل اساسی شده است و احتمال آن می رود که تا مدتی (حداقل تا تغییر رویهٔ سیاست کلی اقتصادی دولت) تنها منبع مالی تأمین سرمایهٔ ساخت فیلم برای تهیه کنندگان، همچنان پول و موجودی خودشان باشد.

بعد از اینکه تهیه کننده تنها با اتکا به سرمایهٔ شخصی خود فیلمی سینمایی ساخت، در نهایت نیز تنها منبع درآمد او فروش حاصل از گیشه سینماهاست که اگر عوارض و سهم سینمادار و پخش کننده و سایر دلالها را از آن کسر کنیم چیزی کمتر از ۴۰٪ فروش برای او می ماند. البته به ظاهر منابع دیگری نیز برای درآمد وجود دارد:

- فروش امتیاز نمایش در تلویزیون.
- فروش امتیاز پخش در شبکهٔ ویدئو.
- فروش پخش خارجی فیلم.

مورد سوم چنانکه می دانیم در حال حاضر - مگر در مورد برخی فیلمهای خاص هنرمندانه - اصلاً محقق نیست. اینکه اصلاً می توان به این منبع دل بست و به چه نحو و چگونه می توان به بازارهای خارج راه یافت، خود بحث مفصل و جداگانه ای است که زیر عنوان صادرات فیلم به آن خواهیم پرداخت.

و اما درآمد حاصل از موارد ۱ و ۲ (البته اگر محقق شوند) در حال حاضر آنقدر ناچیز است که به نسبت هزینهٔ یک فیلم و در مقایسه با درآمد حاصل از گیشه چندان به حساب نمی آید. (در حال حاضر مجموع این دو درآمد به طور میانگین ۴ تا ۵ میلیون تومان است، یعنی چیزی در حدود ۱۰٪ هزینهٔ یک فیلم.) حال آنکه اگر سیستم درستی برای فروش امتیازهای تلویزیونی و ویدئویی وجود داشته باشد، درآمد حاصل از اینها نه تنها می تواند هم سنگ فروش گیشه، بلکه در برخی مواقع حتی بیشتر از آن باشد؛ و این اتفاقی است که در بسیاری کشورهای صاحب سینما رخ می دهد. بگذریم از اینکه بعد از فروش حقوق تلویزیونی و ویدئویی، تهیه کننده طبیعتاً از امتیاز فروش اکرانهای بعدی فیلم - تا حد زیادی - چشم پوشی کرده است و این اغلب برای او به صرفه نیست.

حال اگر - با فرضی تقریباً خوشبینانه - هزینهٔ متوسط یک فیلم را در سال ۷۴ حدود چهل میلیون تومان فرض کنیم، آن فیلم در اکران اول باید (حداقل) صدمیلیون تومان فروش داشته باشد تا تهیه کننده بتواند بعد از گذشت بیش از یک سال آن هزینه را جبران کند، و تازه بعد از آن باید بین ۶ ماه تا یک سال دیگر صبر کند تا در اکرانهای بعدی، و یا با فروش حقوق ویدئویی و تلویزیونی، بتواند سود اندکی بردارد.

قابل توجه است که در سال ۷۴ (تا زمان نوشتن مقاله) تنها فروش کل ۵ فیلم از مرز صد میلیون تومان گذشته است. این یعنی عدم بازگشت سرمایهٔ بیش از ۹۰٪ تولیدات سینمای ایران در زمان معمول و قابل قبول این بازگشت. به عبارت ساده تر یعنی: زیان.

آخرین اخبار

(طبق خبر نشریات) در سال ۷۴ مجوز ساخت برای بیش از ۷۰ فیلم صادر شده است، اما کمتر از ۳۰ فیلم به مرحلهٔ تولید رسیده اند (حدود ۳۰ فیلم در سال ۷۳ تولیدشان شروع شده بود). ظاهراً مشکل اصلی برای شروع ساخت سایر فیلمها عدم پرداخت وام تبصرهٔ ۳ توسط بانکها بوده است. بدون شک بانک تجارت[۱۴] به تنهایی مسبب عدم پرداخت وام به فیلمها و افت تولید نبوده است. احتمالاً این مسأله از طرفی با هماهنگی برنامه ریزان سینمایی کشور، و از طرف دیگر به پیروی از سیاست کلان اقتصادی دولت برای سال ۷۴ (سیاست انقباضی و محدود کردن پرداخت وام در اغلب عرصه های اقتصادی) بوجود آمده است.

یعنی از طرفی مطابق سیاستهای امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای مهار کردن بحران سینمایی ایران و از طرف دیگر سیاستهای دولت برای مهار کردن بحران اقتصادی کشور.

سینمای ایران در دل بحران قرار گرفته است. همواره بعد از دورهٔ بحران، دورهٔ رکود و انقباض فرا می رسد. پس، از پی بحران سینمای ایران دورهٔ رکود آن نیز فرا خواهد رسید. نشانه های این رکود کم کم به چشم می آید. می توان با سیاستهای مناسبی رکود را خفیف و زمان آن را کوتاهتر کرد. ولی متأسفانه سیاستهای به کار گرفته شده تاکنون چون بحران را تشدید کرده است، به نظر نمی رسد که در آتیه رکود را خفیف کند.

هر امری، هر موجودی، به ناچار یا نابود می شود و می میرد؛ یا آنچنان ضعیف و حقیر می شود که در حاشیه قرار می گیرد؛ یا می جنگد و از دل سختیها بیرون می آید. غالباً از پی بحران و رکود، شکوفایی دیگری آغاز می شود. گمان نمی کنم که هنوز زمان مرگ یا حقارت سینما فرا رسیده باشد (اگر مرگی باشد، امری جهانی خواهد بود). پس از پی دوره های بحران و رکود، سینمای جدیدی سر بر خواهد آورد. ضروری است که ما امروز با نگاهی عمیقتر و دوراندیشتر خود را برای آن دوران آماده کنیم و از همین امروز ساختار سینمای فردا (سینمای پس از بحران) را پی بریزیم.

مشخصه های دورهٔ رکود

۱ـ تهیه کنندگان و سینماداران دچار ورشکستگی و زیانهای سخت خواهند شد.

۲ـ تعداد تولیدات سینمای ایران به شدت افت می کند؛ یعنی با تمام سرمایه گذاریهای بخشهای دولتی و نیمه دولتی و تلویزیون (شاید) در حدود ۲۰ فیلم در سال تولید شود.[۱۵]

۳ـ تعداد بیشتری سینما به تعطیلی کشیده خواهد شد (مگر آنکه چیزی مثل فیلم خارجی کمی مدد کند و مانع شود).

۴ـ تهیه کنندگان کوچک و خرده پا از میدان به در خواهند شد.

۵ـ رکود به تمامی بخشهای پیکرهٔ سینما (کارگردانان، فیلمبرداران، فیلمنامه نویسها، تدوینگرها، بازیگران ...) لطمه وارد خواهد کرد.

چند نکته در حاشیه

ـ در بسیاری از بخشهای مقاله، کلمات فیلمسازی و فیلمساز در معنای تهیهٔ فیلم و تهیه کننده به کار رفته است که البته از مفهوم خود عبارات این معنا حاصل می شود.

ـ به برخی مسائل روز که گرچه مهم جلوه می کنند، ولی شاید در عمق مسأله تاریخی تهیه کنندگان چندان به حساب نیایند، پرداخته نشده است. مثلاً دعواهای مجمع و انجمن تولید و تهیه و توزیع کنندگان سینمای ایران؛ که در وجه تاریخی آن نمودی است از زوال تهیه کنندگان کوچک و شرکتهای تعاونی فیلمسازی.

ـ از ذکر برخی موارد که به طولانی و سنگین شدن بیش از حد مقاله می انجامید خودداری شد. از جمله: شناسنامه و فهرست تهیه کنندگان قدیم و جدید سینمای ایران، آیین نامه ها و سوابق، برخی آمار و ارقام و ...

ـ در یکی از شماره های آتی مجله میزگردی با حضور تعدادی از تهیه کنندگان شاخص سینمای ایران خواهیم داشت.

پانوشتها

۱ـ مصاحبه با دینو دولارنتیس، از دیوید برندس ـ سینما ۶، شمارهٔ ۳۱، شهریور و مهر ۲۵۳۶ (۱۳۵۶) ـ به نقل از مجلهٔ فیلم میکرز نیوزلتر.

۲ـ بعد از سال ۱۳۲۷، و نمایش «طوفان زندگی»، ساخته شده در شرکت «میترا فیلم» کوشان.

۳ـ زوال منابع مالی در سینمای ایران ـ اسماعیل نوری علاء ـ ویژهٔ سینما و تئاتر ۲و۳ ـ دی ماه ۱۳۵۱ ـ ص ۱۶۱.

۴ـ همان ـ ص ۱۶۰.

۵ـ همان ـ ص ۱۶۹ و ۱۷۰.

۶ـ نکاتی پیرامون اقتصاد سینمای ایران ـ به کوشش محمد مهدی دادگو ـ ص ۱۹۶.

۷ـ رجوع شود به «ریشه های بحران در اقتصاد سینمای ایران (۲)» ـ نقد سینما ـ ش ۶.

۸ـ امروزه تشکیلات آن سازمان با نام «سیما فیلم» فعال است.

۹ـ نکاتی پیرامون اقتصاد سینمای ایران ـ ص ۷۱.

۱۰ـ احمد طالبی نژاد ـ گزارش ویژه ـ فیلم ـ ش ۵۳ ـ ص ۱۱.

۱۱ـ تبصرهٔ ۳ قانون بودجه، مصوبه مجلس شورای اسلامی به دولت اجازه می دهد که در فعالیتهای (صنعتی، کشاورزی، ساختمانی، علمی و فرهنگی) که سرمایه گذار خصوصی توان مالی کافی ندارد، مشارکت کند و تا ۹۰٪ سرمایه اصلی را در اختیار متقاضی بگذارد.

۱۲ـ رجوع شود به «ریشه های بحران در اقتصاد سینمای ایران (۲)» ـ نقد سینما ـ ش ۶.

۱۳ـ رجوع شود به «درآمدی بر ریشه های بحران در اقتصاد سینمای ایران» نقد سینما ـ ش ۵.

۱۴ـ در سال ۷۴ بانک تجارت به جای بانک صادرات موظف به پرداخت وام تبصرهٔ ۳ برای فیلمسازی بوده است.

۱۵ـ رقم ذکر شده صندیت قطعی ندارد.