چرا سری‌سازی‌ها جواب نداده است؟

میوه کال دنباله‌سازی در سینمای ایران

ایمان عظیمی
خبرنگار گروه فرهنگ

دنباله‌سازی در سینماهایی که به صنعت بدل شده‌اند نه‌تنها امری استثنایی به حساب نمی‌آید بلکه بسیار مرسوم جلوه می‌کند. این رویه‌ای است که در آثار هالیوودی، بالیوودی و حتی در اروپا و شرق آسیا هم دنبال می‌شود و مردم نیز با توجه به آشنایی‌شان با این رویکرد نقشی مهم در چرخه تولید بازی می‌کنند و با ابراز سلیقه خود به فیلمساز و کمپانی‌های تولید فیلم موجب پویایی چرخه اکران می‌شوند؛ البته این یک ارتباط دوگانه است و کمپانی‌های عظیم در فرآیند تولید فکر، سلیقه تماشاگران را شکل داده و حتی دچار دگرگونی می‌کنند. اما این اتفاق در ایران نمی‌افتد، چون ما اساسا چیزی تحت عنوان «سینمای ایران» نداریم که بخواهیم در یک روند معقول و منطقی سیر تحول و تطور دنباله‌سازی در آن را مورد بررسی قرار دهیم. فیلم ایرانی وجود دارد اما صرف برخورداری از این مهم الزاما ما را با یک پدیده تماما صنعتی مواجه نمی‌کند. آثار سینمایی از پی هم می‌آیند در فصول مختلف اکران بر پرده سینما حاضر می‌شوند و پس از مدتی در شبکه نمایش خانگی حضور می‌یابند، اما این فقط شکل ظاهری ماجراست. قاطبه تولیدات سینمایی در ایران بدون اینکه از بازاریابی خاصی در مورد میزان فروش خود برخوردار باشند پروانه ساخت و سپس پروانه نمایش می‌گیرند و با فروشی حداقلی از پرده پایین می‌آیند. این یک روال طبیعی و مرسوم است که کارگردان یک اثر کم‌فروش باید برای پیدا کردن سرمایه‌گذار و فعالیت دوباره با بودجه زیاد آستین بالا بزند و زحمت این کار را به جان بخرد ولی در ایران این اتفاق معمولا رخ نمی‌دهد و کارگردان یک اثر کم‌فروش که علاوه‌بر شکست در اکران اثر خوبی هم نساخته به یکباره پشت دوربین یک فیلم بیگ‌پروداکشن قرار می‌گیرد و خم نیز به ابروی خود نمی‌آورد. کافی است نگاهی به سیاهه فیلمسازان معروف تاریخ سینما بیندازیم تا ببینیم آنها با چه مشقتی وارد این حوزه می‌شوند و با چنگ‌ودندان از سرمایه مادی و معنوی خود در برابر طوفان‌های اقتصادی محافظت می‌کنند.

فرانسیس فوردکاپولا پروژه جاه‌طلبانه خود، یعنی «مگالوپلیس» را در اوایل دهه ۸۰ میلادی نوشت و در تمام این سال‌ها فکر ساخت آن از سرش بیرون نرفت. او حتی برای محقق کردن آرزویش ۱۲۰ میلیون دلار از سرمایه شخصی خود را به پای تولید مگالوپلیس گذاشت و حال بی‌نیاز از جرح و تعدیل‌های استودیوهای هالیوودی این اثر را برای حضور بر پرده سینما آماده می‌کند. حتی استودیو لاینزگیت به‌عنوان پخش‌کننده این فیلم در سینماهای آمریکا هزینه ۲۰ میلیون دلاری مگالوپلیس برای بازاریابی و تبلیغات را گردن نگرفت و آن را به دوش کاپولا انداخت. سوالی که در این بین پیش می‌آید و ذهن ما را به تسخیر خود درمی‌آورد این است که کدام یک از سینماگران معروف ایرانی می‌توانند پا در مسیری که کاپولا گذاشته، بگذارند و با پذیرفتن خطراتی که در این زمینه وجود دارد، فیلم موردعلاقه خودشان را بسازند؟ سینما در ایران از صنعتی بودن فقط بعضی از ظواهر مربوط به آن را پذیرفته و آثارش تا رسیدن به یک پیکره قائم به ذات و مستقل راه بسیار زیاد و طولانی در پیش دارد. پروژه دنباله‌سازی هم یکی از همین ظاهرسازی‌های فریبنده سینمای ایران است که با کپی‌برداری صرف از دست استودیوهای بزرگ فیلمسازی جلوه‌فروشی می‌کند و چشم مخاطب را در بسیاری از موارد آسیب می‌زند. حال در ادامه با ارائه نمونه‌هایی به دلایل شکست این پروژه در سینمای ایران می‌پردازیم و روال معیوب و عموما بی‌کارکرد دنباله‌سازی را مورد آسیب‌شناسی قرار می‌دهیم.

ادبیات به پروژه دنباله‌سازی وسعت می‌دهد

دنباله‌سازی از ابتدای دهه ۶۰ میلادی و با ساخت فیلم «دکتر نو» در سینمای صنعتی آن روزگار پا گرفت و بعدتر به‌عنوان یک پروژه تعریف شده بخش عظیمی از فرآیند تولید و توزیع فیلم را دچار تغییراتی اساسی و بنیادین کرد؛ به‌طوری‌که هنوز هم بخش اعظمی از فروش آثار سینمایی متاثر از همین منطق است و نمی‌توان حضور فرانچایزها یا دنباله‌ها در جدول پرفروش‌ترین فیلم‌های سال در جهان را بدون آنها تصور و ترسیم کرد. از طرف دیگر بسیاری از آثار ساخته شده در این قالب آشنا دل در گرو ادبیات داستانی کشور مبدا دارند و استودیوها هیچ‌وقت چشم خود را روی سنت‌های ادبی موجود نمی‌بندند و با آنها بده‌بستان دارند. فرانچایز۰۰۷ هم شروع خود را مدیون ادبیات داستانی و ایان فلمینگ به‌عنوان خالق پدیده همه‌فن‌حریف و جذاب جیمز باند است. سه‌گانه «پدرخوانده» هم تماما مدیون قلم ماریو پوزوست. رمان پدرخوانده در سال ۱۹۶۹ توسط این نویسنده نوشته شد و آغازکننده یک سفر جذاب سینمایی با سکانداری فرانسیس فوردکاپولا بود. «ارباب حلقه‌ها»، نمونه جدیدتر این جریان است که براساس رمانی به همین نام اثر جی آر آر تالکین در بین سال‌های ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۹ نوشته شده است. این موارد از یک واقعیت کتمان‌ناپذیر حکایت دارد؛ فرانچایزها صرفا محصول فست‌فودی یک جریان تک‌بعدی اقتصادی نیستند و زمینه ساخت آنها در پیوند با سرچشمه‌های ادبی و فرهنگی ایجاد می‌شود. اما آیا این اتفاق در موجودیتی به اسم «سینمای ایران» فرصتی برای بروز پیدا می‌کند؟ اکثر کسانی که در سینمای ما به‌عنوان کارگردان یا حتی فیلمنامه‌نویس مشغول به کار هستند نه‌تنها رمان نمی‌خوانند، بلکه به مقدمات کار خود در قامت فیلمساز نیز آشنایی کافی و وافی ندارند و نمی‌توان از آنها انتظار دیگری جز ساخت و سرهم‌بندی این به‌اصطلاح آثار داشت؛ وگرنه حجم متون بکر داستانی ما آنقدر است که نگاه افراد را به خود جلب کند. اینها همه به جز درنظر گرفتن سازوکار اقتصادی مربوط به بحث دنباله‌سازی در سینمای ایران است که بعدتر از آن نیز خواهیم گفت. سوی دیگر ماجرا اما تنها مربوط به تنبلی فیلمساز و سرمایه‌گذار نمی‌شود و به دردسرهای اقتباس‌های سینمایی ارتباط پیدا می‌کند. سینما باید بتواند برای ادامه حیاتش از راه‌های گوناگونی ارتزاق کند و ادبیات یکی از همان راه‌هاست ولی در کشور ما این رابطه تاکنون چندان شکل درستی به خود نگرفته است. مسعود کیمیایی برای ساخت ششمین فیلم خود به سراغ «آوسنه باباسبحان» اثر محمود دولت‌آبادی رفت. وقتی این اثر به نمایش درآمد آه از نهاد نویسنده کلیدر برآمد که مسعود کیمیایی نظرگاهش را بر قصه تحمیل کرده و خوانش خود از داستان را به مخاطب عرضه کرده است. این اتفاق موجب شد تا کیمیایی در ادامه مسیر فیلمسازی‌اش دیگر سراغ اقتباس از داستان یا رمان ایرانی نرود و به جز موارد انگشت‌شمار که از نمایشنامه‌های بهزاد فراهانی و بهرام بیضایی استفاده کرد، تنها به دسترنج قلمی خویش اتکا کند. درواقع فاصله گرفتن کیمیایی با سنت‌های ادبی موجود به یکی از دلایل افت آثارش، به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب تبدیل شد. قاسم هاشمی‌نژاد در سال ۱۳۵۸ رمان «فیل در تاریکی» را در قالب ادبیات جرم نوشت ولی در هیاهوی آن روزها به‌طور کل نادیده گرفته شد. ایده‌های تصویری ناب هاشمی‌نژاد در این داستان به چشم نیامد و درنهایت هم قافیه را به نمادپردازی‌های مرسوم نویسندگان آن دوره و بازی‌های ذهنی‌شان باخت و دیگر هیچ‌گاه به سمت ادبیات ژانر نرفت. یکی از دلایل فقر سینمای ایران در اقتباس از ادبیات داستانی و راه انداختن موتور دنباله‌سازی را می‌توان این‌طور مورد اشاره قرار داد که آنها با رمان خوب، کمتر طرف می‌شوند و دست‌شان برای انتقال مفاهیم موجود به سینما خالی است. داستان‌های فارسی در حال حاضر برخلاف متونی که پیش‌تر به نظم و نثر درآمده‌اند، غنی از تصویر نیست و به جای اینکه عینی باشد، سوبژکتیو و ذهنی مسیرشان را پیش می‌برند.

وقتی در تولید سود می‌کنی خودت را به زحمت نینداز

فیلم‌های ایرانی زیان می‌دهند و تولید آنها در طول سال هیچ توجیه مشخص اقتصادی و فرهنگی ندارد. اما گویا چشم بینا و گوش شنوایی برای دیدن و شنیدن از این شکست‌ها وجود ندارد و حجم تولیدات سینمای ما به قدری زیاد است که آثار در چرخه اکران با عارضه‌ای تحت عنوان فیلم‌سوزی روبه‌رو می‌شوند. البته فیلم‌سوزی هیچ ترسی در دل صاحبان فیلم نمی‌اندازد و آنها بدون توجه به اقبال تماشاگر، آثار خودشان را تولید می‌کنند و برای ادامه فعالیت‌های خود در این حوزه پشت سر هم پروژه می‌گیرند. پشت این قضیه سرمایه‌گذارانی وجود دارند که برای تطهیر پول خود، به سراغ ساخت آثار متعدد می‌روند و به بریز و بپاش مشغول می‌شوند. فیلمی که به‌طور مثال یک میلیارد تومان بودجه لازم دارد با ۱۰ میلیارد تومان به سرانجام می‌رسد و دست‌اندرکاران برای ادامه حیات اقتصادی‌شان هیچ احتیاجی به برآورده کردن نیازهای مخاطب ندارند. در بحث مربوط به دنباله‌سازی هم این مساله به شکل دیگری بروز پیدا می‌کند. زندگی در شرایط بسیار سخت اقتصادی مصرف فیلم‌های به‌اصطلاح کمدی و بفروش را در حد ارضای یک نیاز روحی به شکل سرسام‌آوری تشدید می‌کند و بازار مربوطه را نیز در حکم زمین بازی در اختیار سرمایه‌گذارانی که پیش‌تر ذکرشان رفت قرار می‌دهد. قبل از این گفتیم که دنباله‌سازی در سینمای ایران مبنای ادبی ندارد. همین بی‌مبنا بودن ادبیات به کمک افراد نابلد آمده تا آنها به‌واسطه نبود رقیب جدی، صدر گیشه را اشغال کنند و به دیگر گونه‌های فیلم اجازه فعالیت و عرض‌اندام ندهند. در این آثار نیز هزینه تولید فیلم‌ها بالاست ولی فروش زیاد آنها، طول زمان اکران‌شان بر پیشانی سینمای ایران را منطقی جلوه می‌دهد. از ظاهر امر نیز چنین برمی‌آید که این آثار و دنباله‌های آنها با گرته‌برداری از مدلی که درصنعت سینما وجودی ثابت و پایدار دارد امری عادی و همه‌فهم است ولی این تنها بخشی از واقعیت موجود و کف روی آب قلمداد می‌شود. کلیت این آثار از کیفیت ساخت چندانی برخوردار نیستند و فقط از منظر تکنیکی جلوتر از پیشگامان خود در صنعت نیم‌بند سینمای فارسی قرار می‌گیرند. از جنبه دیگر هم این آثار درست در نقطه مقابل پیکره فرهنگی انقلاب اسلامی قرار می‌گیرند و به محصولاتی که فقط خبر ساخت چیزی شبیه به آنها در سال‌های نه‌چندان دور موجی از انتقاد را برمی‌انگیخت تبدیل می‌شوند. زمانی برای جلوگیری از اکران فیلم قابل دفاع «مارمولک» طومار جمع می‌شد و عده‌ای برای از بین رفتن ارزش‌ها واسفا سر می‌دادند ولی حال کمتر کسی از جوی که آثار بد و توهین‌آمیز فعلی و دنباله‌های آنها ایجاد می‌کنند لب به انتقاد می‌گشاید. انگار هیچ اتفاقی نیفتاده و شهر در امن و امان است!

در سینمایی که سازوکار اقتصادی و فرهنگی‌اش براساس محاسبات پیش‌تر موجود به کارش ادامه می‌دهد و هرچیز به یک شکل عادی و منطقی پیش می‌رود بدیهی است که هر شکست مقدمه‌ای برای پیروزی‌های احتمالی بعدی است و می‌تواند حواس فیلمساز را به کار بعدی‌اش جلب کند. برای نمونه استیون اسپیلبرگ یکی از پیشگامان «هالیوود نو» با ساخت دومین اقتباس سینمایی از یک موزیکال تئاتری به نام «داستان وست‌ساید» متحمل شکست سختی در اکران شد و با وجود اینکه ۱۰۰ میلیون دلار هزینه تولید این اثر کرده بود، به فروشی ۷۶ میلیون دلاری دست پیدا کرد. اما این انتهای کار این فیلمساز مطرح آمریکایی نبود و اسپیلبرگ، سال بعد با ساخت خانواده «فیبلمن» اندکی از بار شکست گذشته‌اش در گیشه را به باد فراموشی سپرد. وقتی فیلم به کالایی برای رونق دادن به پول سرمایه‌دار تبدیل می‌شود وی و تمام دست‌اندرکاران ساخت فیلم همه تلاش‌شان را به کار می‌گیرند تا درنهایت اتفاق ناخوشایندی به وقوع نپیوندد. البته شکست هم بخشی از ماجراست ولی در یک سیستم شفاف منشا هر شکست مشخص است و برای آن درمان مشخصی پیدا می‌شود.

در خبرها آمده است مسعود ده‌نمکی برای اخراجی‌های ۴ پروانه ساخت گرفته است. این خبر فارغ از اینکه حافظه ما را در تجدیدخاطره با سه فیلم قبلی به کار می‌اندازد ولی یک پرسش بزرگ را هم در ذهن ما ایجاد می‌کند که بر چه اساس این اتفاق در حال رخ دادن است؟ قسمت دوم اخراجی‌ها در سال ۱۳۸۸ اکران شد و فروش بسیار خوب ۸ میلیاردی را تجربه کرد ولی قسمت سوم این اثر علی‌رغم اینکه به پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۹۰ تبدیل شد اما در مقایسه با اثر قبلی با افت فروش مواجه گردید و طبیعتا ساخت احتمالی آن در سال ۱۴۰۳ و تغییراتی که جامعه ایران از سر گذرانده چندان منطقی به‌نظر نمی‌رسد. فیلمسازی برمبنای غریزه شاید فتوحات کوتاه‌مدت و میان‌مدت خوبی نصیب صاحب اثر کند ولی تجربه نشان داده که در تاریخ سینمای ایران همیشه نمی‌توان به آن چشم دوخت.

یکشنبه ۱۸ شهریور ۱۴۰۳
شماره ۴۲۲۳
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE

چطور سازمان سینمایی در ۳ سال رویه‌های انتشار داوطلبانه اطلاعات غیرمحرمانه را کنار گذاشت

شفافیت نصفه و نیمه

مصطفی قاسمیان
خبرنگار

سیدعباس صالحی، وزیر جدید فرهنگ و ارشاد اسلامی در حالی پس از سه سال دوری، بار دیگر به مجموعه ساختمان‌های این وزارتخانه در خیابان بهارستان بازمی‌گردد که در نوبت نخست وزارت خود سنگ بنای یک رویکرد مهم و کمترتجربه‌شده را گذاشت؛ شفافیت، به‌عنوان یکی از حلقه‌های مفقوده اصلاح ساختار اداری کشور که بسیاری معتقدند می‌تواند به صورت خودکار مانع از وقوع فساد شود و با افزایش سطح دسترسی به داده‌ها و افزایش نظارت عمومی و رسانه‌ای بر عملکرد دستگاه‌ها، کارآمدی را افزایش دهد. این در حالی است که طی حدود سه سال استقرار مدیران فرهنگی و سینمایی دولت سیزدهم، آنچه که از شفافیت در دوره قبل به صورت رویه درآمده بود، تا حد زیادی از بین رفت و به عقب بازگشت؛ به‌طوری که شاید مدیران وزارت فرهنگ در دولت چهاردهم، احتمالا مجبور خواهند بود بخش زیادی از مسیر آغاز شفافیت را که در دولت دوازدهم پیموده شد، یک بار دیگر از ابتدا بپیمایند. گزارش حاضر مهم‌ترین موارد شفافیت سازمان سینمایی را در سه دسته بررسی می‌کند. ذکر این نکته ضروری است که خبرنگار «فرهیختگان» برای اخذ پاسخ از مدیران سازمان سینمایی دولت سیزدهم درباره عملکرد سه سال اخیر، از طریق روابط عمومی این سازمان اقدام کرد، اما با وجود قول مساعد اولیه، به توضیحی رسمی در این باره دست نیافت.

گزارش‌های شفافیت مالی

در شرایط کمبود منابع مالی که برای سال‌هاست گریبان دولت را در ایران گرفته، یکی از مهم‌ترین مطالبات در زمینه شفافیت که در دوره سه‌ساله اخیر روی زمین مانده و می‌توانست از هدررفت امکانات یا خاصه خرجی احتمالی دولتی پیشگیری کند، انتشار داوطلبانه بودجه و عملکرد ستادی و حمایتی سازمان سینمایی است که در سه زیرمجموعه اصلی تولیدی شامل انجمن سینمای جوانان، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و بنیاد سینمایی فارابی، چند رویداد سالانه از جمله جشنواره فیلم فجر، جشنواره فیلم کوتاه تهران و جشنواره فیلم مستند سینماحقیقت و درنهایت باقی زیرمجموعه‌های سازمان مثل موزه سینما، موسسه سینماشهر و... می‌توانند طبقه‌بندی شوند. در سال‌های ۹۷ تا ۱۴۰۰، این مراکز گزارش‌های عملکردی تفصیلی ارائه می‌دادند که برای هر قرارداد حمایتی، به جز نام اثر، عوامل سازنده، مبلغ و درصد حمایت، حتی شامل مواردی چون تاریخ‌های شروع و پایان قرارداد، شماره قرارداد، تاریخ تحویل اثر و... بود؛ به شکلی که رسانه‌ها به راحتی می‌توانستند با استفاده از آن، به نقد عملکرد سازمان سینمایی بپردازند و اشکالات را تذکر دهند. رجوع به سوابق انتشار این قبیل گزارش‌ها در سال‌های اخیر، نشان می‌دهد جز گزارش عملکرد بنیاد فارابی از ۱۴۰۰ تا ۱۴۰۳ که به شکلی معنادار، یک روز پیش از تنفیذ حکم ریاست جمهوری مسعود پزشکیان به انتشار رسید، آخرین گزارش‌های شفاف‌سازی عملکردی متعلق به ۵ ماه نخست سال ۱۴۰۰ است که هنوز دولت دوازدهم مستقر بود.

پروانه‌های ساخت و نمایش

دومین بخش از اجزای مهم شفافیت در سازمان سینمایی که در ۳ سال گذشته و خصوصا در یک سال اخیر بسیار محدود شد، به اطلاعات مربوط به فیلم‌ها بازمی‌گردد. این نکته قابل ذکر است که هفته گذشته بالاخره بخش مربوط به پروانه ساخت و نمایش در سایت سازمان سینمایی باز شد و اطلاعات برای همگان در دسترس قرار گرفت. مهم‌ترین بخش این اطلاعات را می‌توان فهرست پروانه‌های صادره دانست که در دو دسته ساخت و نمایش و در دو قالب سینمایی و غیرسینمایی (ویدئویی) با امضای مدیران سازمان سینمایی به متقاضیان اعطا می‌شود. این سازمان در دولت دوازدهم برای شفاف‌سازی این پروانه‌ها، در ابتدا گزارش‌های هفتگی منتشر می‌کرد و سپس با طراحی سایتی تحت عنوان «زیرساخت مدیریت هوشمند سازمان امور سینمایی و سمعی بصری» زیر نظر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، فهرست مجوزها و برخی اطلاعات آن شامل عوامل، ژانر و... را در دسترس عموم قرار می‌داد؛ به شکلی که می‌شد فهمید در هر جلسه شورای صدور پروانه ساخت (یا نمایش) سینمایی (یا غیرسینمایی) کدام آثار با چه اطلاعات اولیه‌ای مجوز گرفته‌اند. این روند درنهایت حتی به انتشار فهرست نوبت‌های بررسی در شوراهای صدور پروانه هم رسید؛ تا جایی که عموم علاقه‌مندان و خصوصا اهالی رسانه می‌دانستند در هر جلسه شوراهای صدور پروانه سازمان سینمایی، قرار است کدام درخواست‌های مجوز بررسی شود. این روند اما در سازمان سینمایی دولت سیزدهم، در یک سال اخیر متوقف شد و نوبت‌های بررسی در شوراها در دسترس عموم قرار نگرفت و خلاصه همه‌چیز به حالت سنتی سابق برگشت؛ انتشار گاه‌وبی‌گاه برخی اخبار از پروانه‌های صادره در سایت روابط عمومی سازمان سینمایی که اتفاقا بسیاری از محصولات مهم را شامل نمی‌شد. در موردی بسیار عجیب، اهالی رسانه شاهد بودند که طی یک سال اخیر، همین اخبار از پروانه‌های نمایش سینمایی نیز به انتشار نرسید. آخرین مورد از این دست، فهرست گواهی‌های مالکیت فیلم‌های سینمایی بود که به اطلاع عموم اهالی سینما و رسانه می‌رساند چه کسانی روی فیلم‌های سینمایی سرمایه‌گذاری کرده‌اند و مالکیت آنها را در اختیار دارند. این فهرست هم طی سه سال اخیر به‌روز نشد.

مکتوبات اداری

سومین بخش از موارد شفاف‌سازی در وزارت فرهنگ و ارشاد مربوط به مکتوبات اداری این سازمان است. در شرایطی که سازمان سینمایی طی سال‌های ۹۷ تا ۱۴۰۰، حتی پیش‌نویس آیین‌نامه‌هایی چون نظام تهیه‌کنندگی، نظام‌نامه اکران و آیین‌نامه رده‌بندی سنی فیلم‌ها را منتشر کرد و پس از دریافت نظرات اهالی سینما و رسانه، به تصویب رساند، جالب است بدانید در سال‌های ۱۴۰۰ تا ۱۴۰۳ سازمان سینمایی حتی از انتشار داوطلبانه نظام‌نامه اکران نیز خودداری کرد! به نحوی که گاه برخی رسانه‌ها با ارتباطات خاص خود موفق می‌شدند به این نظام‌نامه دست پیدا کرده و از آن استفاده کنند. آخرین سابقه شفافیت سازمان سینمایی در گذشته را می‌توان حدی اعلی از شفافیت دانست که به ندرت در چهار دهه اخیر تجربه شده است؛ انتشار مکاتبات اداری. روابط عمومی این سازمان طی سال‌های ۹۷ تا ۱۴۰۰، اقدام به انتشار تعداد زیادی از نامه‌های اداری درون‌سازمانی و برون‌سازمانی کرد که شامل انواع پروانه‌ها، قراردادها، درخواست‌های همکاری، مجوزهای فیلمبرداری در اماکن مختلف، معرفی‌نامه‌ها و... می‌شد. اهالی رسانه می‌دانند اگرچه شمار مکاتبات منتشرشده بسیار زیاد بود و بسیاری از رسانه‌ها توان بررسی دقیق همه آن را نداشتند، اما به منتقدان سازمان سینمایی کمک بسیاری برای نقد این سازمان کرد! نقدهایی که البته برای اصلاح رویه‌ها و تصمیمات مفید بود. حال باید از سیدعباس صالحی، وزیر جدید فرهنگ پرسید آیا مانند دولت دوازدهم، به انتشار این گزارش‌ها اهتمام خواهد داشت و مدیران زیرمجموعه را که خصوصا در سطوح پایین با تغییر دولت‌ها تغییر را تجربه نخواهند کرد و گاه فقط در مسئولیت‌های نزدیک جابه‌جا خواهند شد، در انتشار داوطلبانه و رسمی انواع اطلاعات غیرمحرمانه، همراه خواهد کرد و آیا پس از سه سال شفافیت‌گریزی، این مدیران بار دیگر با شفافیت خو خواهند گرفت؟