علی جعفرآبادی، کارگردان سریال «دختران کوچه غم» در گفت‌وگو با «فرهیختگان»:

بازیچه خبرسازی شدیم!

■ «مسیح پسر مریم» روایتی از سینمای عامه‌پسند است

محمدحسین سلطانی
خبرنگار

«آقا، فیلمنامه عجیبی است. ما ورق می‌زنیم و می‌رسیم به سکانسی که نوشته شده «شب، خارجی، محلهٔ شهر نو.» چگونه قرار است ساخته شود؟ اصلاً امکان دارد؟» این جمله اولین برخورد بازیگران «مسیح پسر مریم» است با این اثر. اثری که قرار بود به فجر چهلم برسد اما افتادن در دام سلیقه‌ها و ممیزی آن را بدل به سریالی ۳ قسمتی با نام «دختران کوچه غم» کرد. با علی جعفرآبادی کارگردان این اثر گفت‌وگو کردیم.

■■■

بالاخره «مسیح پسر مریم» یا «دختران کوچهٔ غم»؛ خودتان کدام را ترجیح می‌دهید؟

واقعیت این است که من «مسیح پسر مریم» را ترجیح می‌دهم. به هر حال نسخهٔ سینمایی این کار، نسخه‌ای بود که برایش زحمت بسیاری کشیده شد و وقت زیادی صرف آن کردیم. با وجود همهٔ اتفاقاتی که رخ داد، برای من همچنان آنچه به رسمیت می‌شناسم، نسخهٔ سینمایی است. سریالی‌شدن آن به‌دلیل فرایند و روندی بود که لزوماً همهٔ آن باب میل هیچ‌یک از ما به‌عنوان عوامل سازنده نبود، اما به‌هرحال اتفاق افتاد. اکنون از نتیجه ناراضی نیستم؛ از آنچه داریم. ولی همچنان ترجیح می‌دهم «مسیح پسر مریم» باشد. البته «دختران کوچهٔ غم» را هم دوست دارم؛ یعنی فکر می‌کنم به هر حال همین که اثر دیده شده، خوب است.

چگونه به تغییر نام به «دختران کوچهٔ غم» رسیدید؟ زیرا به‌نظر می‌رسد در «دختران کوچهٔ غم» تمرکز روی یک محله یا مکانی است که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند؛ کاباره و مانند آن. اما در «مسیح پسر مریم» گویا تمرکز روی شخصیت اصلی است. چرا این تغییر اتفاق افتاد؟

ببینید! ما جلسه‌ای در ساترا داشتیم، زمانی که قرار بود مجوز سریال صادر شود و آنجا به ما گفتند اگر نام شخصیت اصلی «مسیح» باشد، برداشت‌هایی از آن می‌شود و معانی خاصی ایجاد می‌کند. یکی از انواع و اقسام به اصطلاح، نمی‌خواهم بگویم بدفهمی یا کج‌فهمی یا سوءتفاهم‌هایی که به‌اشتباه پیش می‌آید؛ اینکه چرا یک روحانی نامش مسیح باشد و آیا اشاره‌ای به مسائل الهیاتی دارد یا خیر. درنهایت تصمیم بر این شد که نام را برای جلوگیری از این سوءتفاهم‌ها تغییر دهیم که البته این اولین مورد نبود و مجموعه‌ای از این سوءتفاهم‌ها و برداشت‌های اشتباه در این سه سال اتفاق افتاده بود. نام را تغییر دادیم و «دختران کوچهٔ غم» یکی از نام‌هایی بود که پیشنهاد داشتیم. این نام اشاره‌ای به داستان دارد که البته اکنون در نسخهٔ سریالی، تا این لحظه که با هم صحبت می‌کنیم، فقط قسمت اول منتشر شده و هنوز مشخص نشده است. در قسمت‌های بعدی مشخص می‌شود که این نام به چه معناست. به‌علاوه، این نام اشاره‌ای داشت به گونه‌ای از قصه‌ها و داستان‌ها که فکر می‌کنم به فیلم ما شبیه بود و بدم نمی‌آمد که تداعی‌کنندهٔ آن باشد.

چه گونه‌ای از داستان؟ منظورتان چیست؟

دیده‌ام که برخی نوشته‌اند ما را به یاد رمان‌های عامه‌پسند می‌اندازد یا به یاد قصه‌های عاشقانهٔ دههٔ هفتادی و...

از جنس رمان «بامداد خمار» و...

بله، من خیلی بدم نمی‌آید از این موضوع. یعنی از اینکه «مسیح پسر مریم» یا «دختران کوچهٔ غم» کسی را به یاد گونه‌ای از سینمای عامه‌پسند سال‌های خیلی دور یا گونه‌ای از ادبیات عامه‌پسند بیندازد، اتفاقاً خیلی هم می‌پسندم. تفاخری در این نمی‌بینم که بخواهیم خود را از آن گونهٔ هنر عامه‌پسند جدا کنیم و بگوییم کار ما برای قشر خاص و نخبه است. من دوست دارم فیلم تداعی‌کنندهٔ آن‌ها باشد.

اکنون به موضوع سه سال رفت‌وبرگشت فیلم بپردازیم. آنچه بیشتر مطرح شد، مسئلهٔ حجاب بود. یعنی عده‌ای معتقد بودند حجاب فیلم باعث می‌شود مخاطب با آن ارتباط برقرار نکند. عده‌ای دیگر می‌گفتند حجاب مسئلهٔ اصلی فیلم است و باید اصلاح شود؛ «باب کلاه‌گیس گذاشتن را باز نکنید» و از این قبیل اظهارنظرها. آیا فقط مسئلهٔ حجاب مطرح بود یا موضوعات دیگری هم در این میان وجود داشت؟

از همان زمان که ماجراها آغاز شد، اصلی‌ترین چیزی که مطرح می‌کردند، مسئلهٔ حجاب بود.

طبیعتاً خود شما هم از همان ابتدا می‌دانستید چنین اختلاف‌نظرهایی ایجاد خواهد شد.

همان موقعی که در پیش‌تولید بودیم، در دفتر آقای فرجی (تهیه‌کنندهٔ کار)، وقتی بازیگران می‌آمدند تا راجع به کار صحبت کنیم، چند نفر این را گفته بودند. می‌گفتند: «آقا، فیلمنامه عجیبی است. ما ورق می‌زنیم و می‌رسیم به سکانسی که نوشته شده «شب، خارجی، محلهٔ شهر نو.» چگونه قرار است ساخته شود؟ اصلاً امکان دارد؟» می‌گفتم ما یا این قصه را نباید بسازیم یا اگر می‌سازیم، باید درست بسازیم. یعنی برای من روشن بود که سمت چه چیزهایی نمی‌خواهم بروم؛ سمت اینکه بخواهم یک تصویر غیرواقعی و کاریکاتوری از آنجا ارائه دهم. درواقع از همان ابتدا برایم روشن بود در این محله، ما باید حتماً به سمتی برویم که از کلاه‌گیس استفاده کنیم به این شکلی که اکنون در کار هست و حالا مخاطب می‌بیند. برایم روشن بود که ممکن است مشکل‌ساز شود. به‌خاطر همین هم از ابتدا قرار بر این بود که از طرف تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار با نهادهای نظارتی که وجود دارد، چک شود. این اتفاق افتاد. جالب است که به ما گفتند: «باشه، بروید به این شکل بسازید و فقط یک شرط دارد؛ اینکه تصویر اروتیکی ارائه نشود.» گفتم: «خب چه خوب، من هم قرار نیست چنین کاری کنم. اصلاً قصدم این نیست.» ورود ما به آن محل، بهانه‌ای نبود برای اینکه بخواهیم مثلاً کارهایی کنیم که مخاطب‌جذب‌کن باشد. نه، من قصه‌ای داشتم که ناچار بودیم وارد آنجا شویم. ولی زیر حرف‌هایشان زدند دیگر. یعنی یک‌دفعه ماجرا عوض شد. یک سوءتفاهم وجود دارد. اینکه این فیلم وقتی در جشنواره قبول نشد -یعنی گفتند که مشکل پروانهٔ نمایش دارد و کشیدندش بیرون- ما در حین فیلمبرداری بودیم و در روزهای آخر بودیم که گفتند فیلم در جشنواره پذیرفته شده است. بعد ناگهان گفتند مشکل پروانهٔ نمایش پیدا کرده و باید از جشنواره خارج شود. قبل‌ترش به سازمان اوج گفته بودند خودتان فیلم را بیرون بکشید. یعنی اول از ما خواستند فیلم را بیرون بکشیم. به نظرم تصمیم درست اوج، این بود که این کار را نکند. تصمیم درست اوج و تهیه‌کننده؛ و بعدش دیگر فیلم را گذاشتند کنار. تصوری که آن‌موقع به وجود آمده بود، این بود که ما به اینکه از جشنواره بیرون ماندیم، اعتراض داریم. در حالی که اصلاً مسئله این نبود. لااقل در مورد من، این مسئله‌ای نیست. فکر کنم برای بقیه هم همین‌طور بود. ما وقتی که وارد یک بازی‌ای به اسم جشنواره می‌شویم، قواعدش را پذیرفته‌ایم. من این حق را برای خودم قائل نیستم که وقتی فیلمم از جشنواره به هر دلیلی کنار گذاشته می‌شود، بخواهم بزنم زیر میز و به آن اعتراض کنم، چون می‌توانستم فیلم را ارائه ندهم اما ارائه دادم. اکنون باید به آن کسی که آنجاست به‌عنوان هیئت انتخاب احترام بگذارم، چه‌قبولش داشته‌باشم، چه‌نداشته‌باشم. اعتراض ما به این بیرون‌قرارگرفتن نبود. اعتراض ما به این بود که جشنواره شروع کرد به رفتارهای غیرحرفه‌ای. یعنی اگر من حق آن اعتراض را برای خودم قائل نیستم، ولی این حق را برای خودم قائلم که از جشنواره بخواهم حرفه‌ای رفتار کند. چرا؟ بیست‌ودوم بهمن سال ۱۴۰۰ جشنوارهٔ فجر تمام شده بود. اصلاً همان موقع که شروع شده بود، کلی آدم بی‌ربط فیلم من را دیده بودند. آدم‌هایی که نسخه‌ای از فیلم به دستشان رسیده بود که این نسخه فقط در ارشاد بود. یا چرا هیئت انتخاب شما، کسی که -حالا به هر دلیلی- در این سال‌ها می‌خواهد حرف‌هایی بزند که وایرال شود و دیده شود، هی این‌ور می‌نشست راجع به فیلم ما چیزی می‌گفت، آن‌ور می‌نشست شروع می‌کرد قصهٔ فیلم را تعریف کردن؟ چرا در جشنواره‌ای که هنوز شروع نشده بود، همه قصهٔ فیلم من را تا پایان می‌دانستند؟ یعنی هیئت انتخاب آمد ماجرای -مثلاً- شهر نو را لو داد و بعد یکی دیگر آمد گفت که انقلاب ما انقلاب فرهنگی بود، چرا قهرمان این فیلم می‌رود در پایان قصه این کار را می‌کند؟ حالا من نمی‌خواهم بگویم. بعد گفتیم پایان فیلمم را که لو دادید، یعنی اول و وسط و آخر، همه جایش را گفتید. چرا؟ حالا همان آدمی که در هیئت انتخاب بود، می‌آمد این حرف‌ها را می‌زد. مثلاً یک‌جا نشسته بود و گفته بود این فیلم تصویر خیلی غیرواقعی از شهر نو ارائه می‌دهد. چون زن‌ها در آنجا دکمه‌های لباسشان را تا آخر نمی‌بستند، ولی در این فیلم این‌طوری نشان می‌دهد. من اصلاً این آقا را نمی‌فهمیدم حقیقتش. اصلاً یعنی چه؟ خب همین چیزی که الان نشان دادیم هم که نگذاشتید اکران شود؛ چگونه واقعی‌ترش را نشان می‌دادیم؟ یا شما به قواعد نظارتی در سینمای ما واقف نیستید. شاید شما مثلاً آنجا چیزهایی دیدید که من ندیدم. ما به این چیزها اعتراض داشتیم. من همان موقع نشست خبری با مسئول فیلم و سریال سازمان اوج برگزار کردم. تهیه‌کنندهٔ ما گفت‌وگو کرد. همهٔ این اتفاق‌ها اعتراض به پذیرفته نشدن فیلم نبود. هنوز هم معتقدم اگر ده بار دیگر فیلمم را به جشنواره بدهم و به هر دلیلی هیئت انتخاب آن را کنار بگذارد، احترام می‌گذارم اما توقع دارم حرفه‌ای برخورد کنید. آن برخوردی که کردند حرفه‌ای نبود؛ اینکه مسئولیت کارتان را نخواهید قبول کنید، از ما بخواهید فیلم را بیرون بکشیم و بعد شروع کنید به لودادن قصهٔ فیلم. نسخه‌ای از فیلم این‌ور و آن‌ور منتشر شد و همهٔ آن اتفاقاتی که افتاد. بعد از اینکه جشنوارهٔ ۱۴۰۰ تمام شد، به ما گفتند حالا که جشنواره نشد، اکرانش کنیم. یک مجموعه اصلاحات به ما دادند که این اصلاحات درواقع به معنای از بین بردن کامل فیلم بود. اصلاً شدنی نبود.

تقریباً چند دقیقه از فیلم را شامل می‌شد؟

بیست و چهار-پنج مورد بود اگر اشتباه نکنم. از جمله اینکه کل بخش شهر نو یا حذف شود یا همه با جلوه‌های ویژه حجاب بر سرشان برود. کازینو همین‌طور. با وجود اینکه تهیه‌کنندهٔ فیلم، آقای فرجی بسیار نجیبانه و محترمانه رفتار می‌کردند. یعنی اگر ایشان نبودند شاید من اصلاً خودم ظرفیت این شیوهٔ برخورد را نداشتم. ایشان به پشتوانهٔ سابقهٔ مدیریتشان و سوابقی که داشتند، خوب می‌دانستند که باید با انعطاف و صبوری برخورد کرد. آن موقع حتی یادم است تهیه‌کنندهٔ کار به دوستان نظارت گفته بودند باشد، ما اصلاً می‌رویم. هزینه و همهٔ این‌ها به کنار. می‌رویم با ویژوال‌افکت حجاب را به صحنه‌هایی که شما می‌گویید اضافه می‌کنیم. ولی این را بنویسید و به ما بگویید؛ یعنی بنویسید که ما خواسته‌ایم که در شهرنو همه محجبه باشند. این کار را نمی‌کردند چون نمی‌خواستند زیر بار مسئولیت این کار بروند. من هم طبیعتاً این کار را نمی‌کنم. منی که تمام ایل و تبارم محجبه هستند، نمی‌آیم چنین توهینی به حجاب بکنم. اصلاً این اتفاقاً اسمش توهین بود، نه نظارت یا بهبود وضعیت محتوایی. ما گفتیم انجام بدهیم، به‌مرور این موارد کمی کاهش یافت. ولی ما همچنان سر یک چیز توافق نکرده بودیم تا اینکه ناگهان همهٔ معادلات به هم خورد و با تغییر دولت، یکباره به ما پروانهٔ نمایش دادند بدون اینکه ما کار خاصی کرده باشیم. من از این دلم می‌سوخت که پروانهٔ نمایش دادن به فیلم ما ناشی از این نبود که نگاه آنجا عوض شده یا تعاملی اتفاق افتاده باشد. پروانهٔ نمایش داده شد برای اینکه ما بخشی از یک بیلان کاری باشیم تا وقتی می‌روند بگویند که همه پروانهٔ نمایش گرفتند. این سه سالی که از عمر من و تمام عوامل این فیلم تلف شده، چه کسی پاسخگوست؟ آیا ما فقط بازیچه‌ای هستیم برای اینکه شما دَمِ رفتن بیایید از خودتان یک‌سری اخبار خوب به جا بگذارید که «ما به همه پروانهٔ نمایش دادیم، هیچ فیلمی در این دولت به مشکل نخورد»؟ مسئله اینجاست که دیگر الان نمی‌شود خیلی چیزها را پنهان کرد، به‌سرعت روشن می‌شود. همه متوجه می‌شوند که رفتارشان در دادن پروانهٔ نمایش به این فیلم، به‌جای اینکه مرا خوشحال کند، بسیار تلخ بود. از این جهت که می‌دیدم انگار واقعاً ما بازیچه‌ای هستیم برای اینکه بتوانند خبرسازی کنند. یا مثلاً مسئول نظارت و ارزشیابی ما گفت «با تعامل خوبی که تیم سازنده با ما داشتند اصلاحات انجام شد و ما پروانهٔ نمایش را دادیم.» خب، چطور در این سه سال انجام نشده بود؟ اگر قرار بود تعامل کنیم، در این سه سال ما تعامل کرده بودیم. درواقع شـما تعامل نمی‌کردید. هیچ‌کس هم نمی‌گفت چه کسی با این فیلم مشکل دارد. یعنی همه می‌انداختند گردن یک نفر دیگر. به هرکس می‌گفتیم، می‌گفتند از نظر ما فیلم خیلی خوبی اسـت، آقای فلانی اشکال دارد. همه هم گردن یک نفر می‌انداختند.

منظورشان چه کسی بود؟

ما هیچ‌وقت نفهمیدیم ایشـان واقعاً مشکل داشتند یا نه. من فقط روایتی را که به ما می‌گفتند بازگو می‌کنم. در تمام این مدت می‌گفتند همهٔ اعضای شورای پروانهٔ نمایش موافق نمایش این فیلم هستند و فقط عضو روحانی شورای پروانهٔ نمایش که آقای سرلک بود، مشکل دارد. این روایتی بود که به ما می‌گفتند. من آقای سرلک را از دورهٔ دانشجویی خوب می‌شناختم اما دربارهٔ نگاه فرهنگی‌شان و نگاهشان به سینما، تصور خاصی نداشتم و قضاوتی هم نداشتم. اما در این مدت‌وضعیت این‌گونه بود. تصویری که از جلسات شورای پروانهٔ نمایش برایمان می‌ساختند، این بود. حتی سازمان اوج با آقای سرلک صحبت کرده بود. آقای فرجی هم با آقای صالحی صحبت کرده بود. نمی‌دانم چه بود، آیا واقعاً پافشاری وجود داشت بر اینکه فیلم نمایش داده نشود؟ از آن طرف روحانیونی داشتیم که خیلی موافق فیلم بودند. بعضی‌هایشان لطف داشتند و با خود من تماس گرفته بودند. افراد مشهور و روحانیونی که اکنون در رسانه هستند و شما می‌شناسیدشان. لطف داشتند و با من تماس گرفته و ابراز لطف کرده بودند.

آن روحانیونی که موافق فیلم بودند، چه کسانی بودند؟

مثلاً یکی از تماس‌هایی که در آن اوج التهاب‌هایی که راجع به فیلم وجود داشت، خیلی کمک کرد و خیلی به من روحیه داد، آقای خسروپناه بودند که در شورای عالی انقلاب فرهنگی هستند. یک روز تماس گرفتند. من البته هیچ‌وقت با ایشان ارتباطی نداشتم. تماس گرفتند و گفتند می‌خواهم تبریک بگویم، می‌خواهم تشکر کنم. خیلی فیلم را دوست داشتم. حالا توصیفاتی داشتند که شاید خودشان راضی نباشند بگویم، ولی برای من خیلی جذاب بود. یا شنیدم آقای حامد کاشانی که خودم توفیق زیارتشان را از نزدیک نداشتم، لطف داشتند و کمک کردند به رفع برخی از مسائل این فیلم. خب این‌ها برای من خیلی دلگرم‌کننده و امیدوارکننده بود. از آن طرف هم بدسلیقگی‌هایی اتفاق می‌افتاد.

احساس می‌کنم خیلی از این واکنش‌ها هم بر اساس شنیده‌ها بود. یعنی مثلاً طرف شـنیده بود فیلمی در شهر نو ساخته شده است، بعد سریع واکنش نشان داد که «آقا، چرا این کار را کردی؟» مگر فیلمنامه را نخوانده بودند؟ یعنی خیلی از این مسائل در فیلمنامه بوده دیگر. فیلم‌هایی که مجوز گرفته‌اند چه شد که یک‌دفعه نظرها تغییر کرد؟

فیلمنامه‌ای که پروانهٔ ساخت گرفت، ما عین همان را ساختیم. یعنی حتی یک کلمه در فیلمنامه نسبت به چیزی که پروانهٔ ساخت گرفته بود، عوض نشده بود و پروانهٔ ساخت را هم که خودشان داده بودند. البته اخیراً یکی از اعضای شورای آن زمان گفته‌اند «از ما زورکی پروانه گرفت»، من در جریان نیستم. من مثل هر فیلمساز دیگری، فیلمنامه‌هایم را ارائه دادم، تهیه‌کننده ارائه داد و پروانه گرفتیم. همان را هم ساختیم. اینکه چرا یک‌دفعه نظرات عوض شد و این‌ها، البته برای من خیلی عجیب نیست. ببینید، وقتی راجع به نظارت یک آیین‌نامهٔ مشخص وجود ندارد، وقتی شما چیز مکتوبی ندارید که همه بگوییم سر این توافق داریم، طبیعتاً راه برای سـلیقه‌ها باز می‌شود که یک‌دفعه یک آدم عوض شود، دولتی عوض شود، نگاه‌ها تغییر کند. البته وقتی که پروانهٔ ساخت می‌گرفتیم با زمانی که می‌خواستیم پروانهٔ نمایش بگیریم، دو دولت سر کار بودند. یعنی ما دقیقاً در سـال ۱۳۹۸ می‌خواستیم فیلم را شروع کنیم به ساختن. فقط تصوری که دارم این است که فکر می‌کنم با تغییر آدم‌ها، سلایق عوض می‌شود و یک‌دفعه یک نفر احساس نگرانی می‌کند راجع به چیزی و فیلم از گردونه خارج می‌شود.

حالا یک مقدار از این حواشی فاصله بگیریم. مسئله این است که چنین فیلمنامهٔ سختی -چون واقعاً سخت است، پر از ممیزی، پر از مسئله است و می‌تواند وجوه مختلف داشته باشد- سپرده شد به فیلمساز اول و این به نظرم اتفاق خیلی عجیب‌وغریبی است. چه شد که به شما سپرده شد و چه شد که مسئولیت را قبول کردید؟

طرحش از خودم بود و از ابتدا قصه را پیشنهاد داده بودم که بسازمش. سال ۱۳۹۸ من طرحی داشتم که قصه‌اش در زمان حال اتفاق می‌افتاد. راجع به یک روضه‌خوان و طلبهٔ جوانی بود که متوجه می‌شد خواهرش نیاز به پول دارد. ماجرایی برایش پیش آمده بود که نیاز به مبلغ زیادی پول داشـت و می‌آمد از برادرش که همان طلبهٔ اصلی ما بود، کمک می‌خواست. این‌ها سال‌ها بود که با هم قطع ارتباط کرده بودند. ابتدا از طرف برادرش پس زده شد. بعد برادر تصمیم می‌گرفت برود ببیند خواهرش چه مشکلی دارد. متوجه می‌شود خواهرش برای جور کردن این پول در یک مسیر خیلی خطرناک و پیچیده‌ای افتاده است که حالا کم‌کم این طلبهٔ ما داشت با چیزهایی مواجه می‌شد که زیر پوست این شهر جریان دارد و از آن بی‌اطلاع بوده. یعنی مجبور می‌شـد از این محدودهٔ امن خودش، از این پیلهٔ تنهایی خودش بیرون بیاید و مواجه شود با چیزهایی که تا حالا راجع به این آدم‌ها و این شهر نمی‌دانست. آن زمان من طرح را ارائه دادم به سازمان اوج. به دلیل اینکه قصه خیلی تلخی بود و فضای بسیار تلخ و گزنده‌ای داشت، گفتند این اصلاً به عنوان یک فیلم اجتماعی هم بیش از حد تلخ و سیاه است و برای پروانهٔ ساخت به مشکل خواهد خورد. یک مدت گذشت و من رفتم سراغ یک سریال، یعنی مشغول کار یک سریال شدم. تقریباً یک سال‌ونیم فاصله گرفتم. بعد که دوباره این قصه مطرح شد، پیشنهادشان این بود با تغییراتی که در طرح ایجاد کرده بودند، اگر قصه را ببریم به قبل از انقلاب چه اتفاقی می‌افتد؟ بعد که می‌رفتیم به قبل انقلاب، یکهو به ما امکاناتی می‌داد؛ مثل استفاده از عنصر کازینو، مثل ورود به شهرنو. یعنی همان قصه‌ای که قبلاً داشتیم را حالا می‌توانستیم با دست بازتری تعریف کنیم و دیگر از آنجا ساختش جدی شد. می‌دانستم قصهٔ خیلی سختی است، به قول شما شاید برای فیلم اول.

و نکته‌ای هم که دارد این است که اثر (همان‌طور که گفتید) خیلی تغییر فضا داشته، یعنی از فضای امروز رفته به چند سال قبل‌تر. کاملاً تأثیرپذیرفته از سینمای آن زمان است. یعنی چه؟ در دیالوگ‌نویسی نمی‌دانم چه اتفاقی افتاد که به این رسیدید؟

ببینید، من سینمای آن دوره را خیلی دوست دارم. کلاً برای من سینما معنایش آن جنس از سـینمایی است که عامه‌پسند و قصه‌گو است، برای مخاطب عام ساخته می‌شود و مخاطب را به هیجان می‌آورد. من عاشق آن نوع سینما هستم که تماشاگر در سالن بلند می‌شد و دست می‌زند.

حتی در دیالوگ گفتن، این مدل دیالوگ‌های پینگ‌پنگی یا مثلاً دیالوگ‌هایی که شاید غلوشده باشـد. خب طبیعتاً مخاطبی که سال‌ها با سینمای اجتماعی -اگر این لفظ درسـت باشد- ایران کار کرده و فیلم‌ها را دیده و عملاً آن شکل از واقع‌گرایی شاید خیلی در ذهنش باشد، که چرا سریال خیلی غلو شده است و این مخاطبتان را بسیار محدود می‌کند.

بله، منتها اینجا جایی بود که می‌شـد من این تجربه را داشته باشم، فقط راجع به همین قصه. یعنی می‌دانستم که یا اینجا تجربه نمی‌کنم یا دیگر ممکن است هیچ‌وقت فرصتش پیش نیاید که بخواهم یک مقدار برخلاف جریان واقع‌گرایی افراطی سینما پیش بروم. اساساً نمی‌دانم چه امتیازی در نمایش بی‌کم‌وکاست و آینه‌وار واقعیت وجود دارد. اینکه حالا به قول شما جریانی داریم به نام سینمای اجتماعی و سینمای واقع‌گرا؛ من هیچ‌وقت نتوانستم با آن جنس از رئالیسم که می‌خواهد همه‌چیز را عین واقعیت تصویر کند، ارتباط بگیرم. می‌گویم که خب، مردم این را در زندگی عادی خودشان می‌بینند، چرا باید بروند سالن سینما و یک بار دیگر همان ماجرا را تماشا کنند؟

دربارهٔ سریال، یک‌سری نظرات داشتیم. نظرات مثبت زیادی بود، به‌ویژه دربارهٔ بازی امیر نوروزی. اما نکاتی هم داشتند، مثلاً دربارهٔ موسیقی فیلم. فیلم سرتاسر موسیقی است؛ یعنی بی‌وقفه. حتی در جاهایی آدم احساس می‌کند ریتم فیلمنامه کُند است و موسیقی سعی می‌کند آن را بالا بکشد. این شاید برای مخاطب امروزی که حتی فیلم‌هایی می‌بیند که موسیقی متن ندارد، خیلی عجیب باشد. چرا فیلم این قدر موسیقی متن دارد؟

اجازه دهید ابتدا مقدمه‌ای بگویم. بحث موسیقی دقیقاً یکی از مصادیق همان بحثی است که در سؤال قبلی داشتیم. به‌نظر من فیلم باید موسیقی داشته باشد. موسیقی یکی از ابزارهایی است که من به‌عنوان فیلمساز در اختیار دارم برای اینکه حس ایجاد کنم و این حس را به مخاطبم منتقل کنم. با آن جریانی که می‌گویید

ادامه در صفحه ۱۳

موسیقی را باید کنار گذاشت یا موسیقی مانع ارتباط تماشاگر با واقعیت جهان فیلم می‌شود، موافق نیستم. مواجههٔ من با موسیقی این‌گونه است که در حجم بالا دوستش دارم. البته در نسخهٔ سینمایی ما، آنچه شما می‌گویید به این شدت نبود. بخشی از ماجرا این است که تماشاگر باید با شخصیت‌های فیلم و با اتفاقاتی که رخ می‌دهد، ارتباط حسی پیدا کند. برای این ارتباط حسی من ابزارهایی دارم که یکی از آن‌ها موسیقی است. چرا باید این امکان را از خودم بگیرم و بعد بگویم که دارم واقع‌گرایانه فیلم می‌سـازم؟ یک‌سری ابزار در اختیار است دیگر. مثل این است که فوتبالیست بگوید من به هیچ عنوان نمی‌خواهم شوت بلند بزنم و همیشه باید کوتاه بیندازم. چرا؟ چه کسی مانع شده است؟ موسیقی برای من یکی از ابزارهایی است که کمک می‌کند احساس را در کار ایجاد و منتقل کنم. در نسخهٔ سینمایی‌مان هم فیلم نسبتاً پر موسیقی‌ای محسوب می‌شد. اما اتفاقی که افتاده این اسـت که یک فیلم سینمایی ۱۰۰ دقیقه‌ای تبدیل شده به سریالی که تقریباً ۱۵۰ دقیقه است. سه قسمت ۵۰ دقیقه‌ای. البته در نسخهٔ سینمایی‌مان هم سکانس‌هایی داشتیم که حذف کردیم یا کوتاه‌ترشان کردیم. نسخهٔ اولمان این‌قدر کوتاه نبود، اما برگرداندن حدود ۵۰ دقیقه به این فیلم کار سـختی بود. طبیعتاً ریتم یک مقدار کُند می‌شود و یکی از راه‌های جبرانش موسیقی است. منتها فکر می‌کنم این موضوع با سلیقهٔ خود من که موسیقی زیاد را می‌پسندم، ترکیب شده است. شاید الآن کمی بیش از اندازه به‌نظر برسد.

دربارهٔ چگونگی تبدیل این فیلم به سریال صحبت کنیم. چه اقداماتی برای این تغییر انجام دادید؟ همان‌طور که اشاره کردید، ۵۰ دقیقه به اثر اضافه‌شده است. با توجه به تفاوت ماهوی این دو رسانه، این فرایند چگونه انجام شد؟

نسخهٔ اولیهٔ فیلم سینمایی ما حدود ۱۲۰ دقیقه بود که اندکی طولانی‌تر هم شد و همین امر، ایدهٔ تبدیل آن به سریال را مطرح کرد. ما تعدادی سکانس اضافی داشـتیم که ناگزیر شدیم مجدداً آن را تدوین کنیم. در اینجا باید از همکارانی که در نسـخهٔ سـینمایی با ما همراه بودند اما در نسخهٔ سریال نتوانستیم از همراهی‌شان بهره‌مند شویم، قدردانی کنم. آقای میثم مولایی تدوینگر محترم نسخهٔ سـینمایی، آقای امیرحسین قاسمی صداگذار و آقای فربد جلالی که اصلاح رنگ و نور را بر عهده داشتند. این دوستان در مرحلهٔ تبدیل به سریال با ما همراه نبودند و تدوین، صداگذاری و اصلاح رنگ را همکاران دیگری انجام دادند. کار مجدداً تدوین شد و سکانس‌هایی که حذف شده بود را بازگرداندیم و سپس دوباره اصلاحاتی انجام دادیم، فقط به منظور بهبود ریتم، اما درواقع انگار به همان تدوین اولیه بازگشتیم.

پس نسـخهٔ سینمایی تکمیل شد و یک‌سری از سکانس‌هایی که پیش‌تر فیلمبرداری کرده بودید، به آن اضافه شد.

بله، سکانس‌هایی اضافه شد و سکانس‌هایی که کوتاه شده بود، مبسوط‌تر شد. برای مثال سکانسـی که در پایان قسمت اول می‌بینیم که مسیح همراه با آذر به کازینو می‌رود و با صدری صحبت می‌کند، در نسخهٔ سینمایی بسیار کوتاه‌تر بود. اکنون به شکل کامل‌تری ارائه شده است. درواقع، از همان سکانسی که در ابتدا فیلمبرداری شده بود، استفاده کردیم. یک‌بار در نسخهٔ سینمایی با ایده‌ای که تدوینگر داشت، آن را کوتاه کرده بودیم؛ یعنی شکل روایت ماجرا را به گونه‌ای دیگر تغییر داده بودیم و اکنون دوباره سکانس را به شکل کامل ارائه می‌کنیم.

شیوهٔ روایت هم بسیار مهم است. برای مثال، میان برش‌ها، پوزیتیوِ سوخته می‌بینیم. دلیل این انتخاب چیست؟ آیا این عناصر ادای دینی به سینمای آن دوره بوده است؟

این پیشنهاد تدوینگرمان، امیر شعبان خاقانی بود که من نیز با آن موافقت کردم. به نظرم رسـید این شیوه در ایجاد فضا و حال‌وهوای فیلم‌های آن دوره و بافت تصویری آن نوع سینما کمک می‌کند. ممکن است برخی آن را نپسندند اما به نظر من انتخاب نامناسبی نبود.

الگوی منطق روایی اثر شما بسیار متفاوت از سایر آثار است و ما را به یاد آثار دههٔ ۸۰ تلویزیون می‌اندازد. پیش از مصاحبه به شما گفتم که آیا آثار آقای سـلطانی، آقای مطلبی و امثال آن‌ها را بررسی کرده‌اید؟ آیا الگوی خاصی در ذهن داشـتید که فیلم بر اساس آن شکل گرفته باشد؟ فیلم تا حدی شبیه فیلمفارسی است، اما مقصودم الگوی خاصی است که مثلاً فیلم شما شبیه به آن باشد.

نمونه‌هایی که شـما اشاره کردید، واقعیت این است که من نخستین بار است که دربارهٔ آن‌ها می‌شـنوم. از نظر مسیری که قهرمان طی می‌کند، کنشی که در انتها انجام می‌دهد و نوع تحولی که برایش اتفاق می‌افتد، خود این شخصیت را بسیار دوست داشتم که شبیه قهرمان‌های جهان فیلم‌های کیمیایی باشد؛ شاید تنها فیلمسازی در تاریخ سینمای ایران که قهرمان به آن معنا در سینمایش دارد. دوست داشتم این‌گونه باشد. در پرداخت بصری سریال نگاهی داشتیم به فیلم‌های اجتماعی که در همان دهه ساخته شده بود. من یک بار تمام فیلم‌های دههٔ ۶۰ و اوایل دههٔ ۵۰ را تماشا کردم؛ حتی در دفتر با اعضای تیم کارگردانی به تماشای آن‌ها می‌نشستیم و در بافت تصویر و فضاسازی‌ها از آن‌ها الگو می‌گرفتیم.

گویی که اثر شما کلاژی از سینمای آن دوران است؛ یعنی مؤلفه‌هایی که در سینمای آن زمان وجود داشت را در گوشه‌گوشهٔ اثرتان می‌بینیم. انگار نوعی ادای دین است.

کاملاً همین‌طور اسـت؛ چه در خط صوتی کار که موسیقی و فضاسازی آن با توافقی که از ابتدا با حبیب خزایی‌فر عزیز داشتیم، قرار بود اثری باشد که مخاطب را به یاد موسیقی‌های اسفندیار منفردزاده بیندازد —آن نوع موسیقی که من بسیار دوست دارم و روی فیلم‌هایی می‌آید که من بسیار دوست دارم— و چه در طراحی لباس‌ها و صحنه. حتی سبک کارگردانی نیز تا حدودی با قواعد امروزی متفاوت است؛ گویی متناسب با محدودیت‌های همان زمان است. شیوه‌هایی از کارگردانی که در آن زمان به ناچار باید انجام می‌گرفت، امروز انتخاب ماست. در همین قسمت اول، برای مثال صحنه‌ای که خواهرزادهٔ مسیح به دیدار او می‌آید و سپس مسیح به دیدار خواهرزاده‌اش می‌رود، نوع کارگردانی آن سکانس و فضایی که در آن وجود دارد، اندکی قرار است شبیه به فیلم‌های آن دوره باشد.

سؤال‌های من تقریباً به پایان رسیده است. آیا نکتهٔ دیگری دربارهٔ فیلم یا سریال هست که به آن اشاره نکرده باشیم و مایل باشید بیان کنید؟

بسیار سپاسگزارم از اینکه پس از سه سال، اثر ما دیده می‌شود. بسیار خوشحالم و امیدوارم بازخوردها مثبت باشد اما چه مثبت و چه منفی، دیده شدن کار برای سازندگان آن از همه‌چیز مهم‌تر است. همین که اثر را ببینند، حال چه نظر مثبت داشته باشند و چه منفی، آن بحث دیگری است. خوشحالم که زحمات همکاران دیده می‌شود و البته متأسفم بابت اینکه در این مدت به‌ویژه دربارهٔ برخی از عوامل اثر، از بازیگران گرفته تا امیر نوروزی که شما اشاره کردید و بخشی از همکاران پشت صحنه، اگر زحماتشان در آن زمان دیده می‌شد شاید اتفاق‌های دیگری برایشان رخ می‌داد. بسیار متأسفم که اثر با این فاصله در حال دیده شدن است، اما به هر حال فکر می‌کنم فیلم ما یکی از قربانیان مقطعی از سینمای ایران بود که آسیبی به سینمای کشور وارد شد که شاید تا مدت‌ها جبران‌ناپذیر باشد. اثر آن را در وضعیتی که برای جشنوارهٔ فجر پیش آمد، می‌بینیم. تأثیر آن را در اکران‌های دو سال اخیر مشاهده می‌کنیم. ولی به هر حال دوره‌ای بود که گذشت.

آیا در حال حاضر اثر جدیدی در دست ساخت دارید؟

در حال حاضر مشـغول نگارشـم تا ببینیم چه پیش می‌آید. فضای آن کاملاً متفاوت است.

■ «فرهیختگان» جزئیات عملکرد پلتفرم‌ها در سال جاری را بررسی می‌کند، آیا آنها به روزمرگی افتاده‌اند

نمایش خانگی ۱۴۰۳؛ نه گل نه پوچ

مریم فضائلی-محمدحسین سلطانی
گروه فرهنگ

«صنعت نمایش خانگی امسال جهش چشمگیری را تجربه کرد.» این گزاره را حتی سـخت‌گیرترین منتقدان این هنر-صنعت نیز پذیرفته‌اند. در طول سال ۱۴۰۳، مجموع ۴۷۹ قسمت محصول تولید شده، از طرفی تبلیغات محتوای این پلتفرم‌ها سرتاسـر شهرهای بزرگ را گرفته است. حالا اجازه بدهید دقیق‌تر به دوئلِ میان پلتفرم‌ها نگاه کنیم. دوئلی که امسـال بیش از پیش، جدی‌تر میان پلتفرم‌ها دنبال شد.

رقابت آغاز می‌شود

رقابت میان پلتفرم‌های نمایش خانگی در دو وجه قابل بررسی است؛ از یک طرف در بخش سریال‌سازی و از طرف دیگر در تولید برنامه و اکران آنلاین. این رقابت در سریال‌سـازی از همان ابتدای سال به آثار جنایی آغاز شد. از یک طرف، فیلم‌نت با سـاخت «افعی تهران»، اثری پرمخاطب را میان نمایش خانگی به جا گذاشـت. فیلیمو هم با «قطب شمال» وارد رقابت جنایی‌سازها شد. نماوا هم پس از آن که پخش «جنگل آسفالت» به اتمام رسـید، درگیری‌های غربت این پلتفرم را از باقی رقبایش عقب انداخت. حاصل این وضعیت در ۶ماهه نخسـت نمایش خانگی، تمرکز رقابت را میـان دو پلتفرم پخش قرار داد. این رقابت‌هـا -به جز تک‌اثر در انتهای شب- محدود به ژانر و مدل قصه‌گویی یکسانی می‌شد. با این حال، فیلیمو و فیلمنت از نظر اسـتراتژی ورود به بازار نمایش خانگی و داغ کردن تنور رقابت، شباهت‌ها و تفاوت‌های بسیاری با هم دارند. فیلیمو امسال بیشتر زمان و وقتش را روی آثاری گذاشـته بود که حساب پس داده‌اند. فیلیمو که در چند سـال اخیر به عنوان مهم‌ترین پلتفرم نمایش خانگی محسوب می‌شد، امسال وضعیت خود را متزلزل دید. فیلیمو در ۶ ماه نخست سال با «جوکر» و «زخم کاری» اسـتراتژی دنباله‌سازی را جواب داده است. مدلی که براسـاس آمارهای مرکز متا، این دو اثر را از پر بازدیدهای نیمه اول و دوم امسـال قرار داد. از طرف دیگر، فیلمنت هم که چند ماه پیش از آغاز سـال ۱۴۰۳ برنامه‌ریزی‌های خود را آغاز کرده بود، تمرکزش را روی برنامه‌های تازه خود و حتی مینی سـریال‌ها گذاشت. «در انتهای شب» با ۸ قسمت و «داریوش» با ۱۳ قسمت، پربیننده‌ترین آثار این پلتفرم نمایش خانگی بودند. از طرف دیگر، فیلمنت اسـتراتژی دنباله‌سازی را در حوزه رئالیتی‌شوها دنبال کرد. «شب آهنگی» و انواع و اقسام «مافیا»، مهم‌ترین برنامه‌های فیلمنت در امسـال بودند که ایـن پلتفرم نمایش خانگی را تا حدود زیادی بالا کشید.

در میان پلتفرم‌هایی که اشاره شد، نماوا تنها پلتفرمی است که استراتژی‌اش همان شکل و شمایل سال‌های گذشته را داشت. نماوا امسال را با جنجال میان هنرمندان و یکـی از اعضای هیئت‌مدیره این پلتفرم نمایش خانگی آغاز کرد. پس از این اتفاقات، «کنسرتینو» را منتشر کرد و در توقیف غربت متوقف شـد. با این حال، در نیمه دوم امسـال با سریال «ازازیل» دوباره نگاه‌هـا را به خود جلب کرد و با تبلیغاتی که از خود اثر پررنگ‌تر شـد، وارد جریان رقابت بین پلتفرم‌ها شـد. با این حال، نه «ازازیل» توانست مخاطب را حفظ کند و نه برنامه‌ها و رئالیتی شـوها توانستند نماوا را فراتر از چند مقطع کوتاه زمانی در رقابت نگه دارند.

اگر سه پلتفرم اصلی پخش را کنار بگذاریم، نوبت به تازه‌واردها می‌رسد. با آنکه از ابتدای امسـال تا لحظه نگارش این گزارش بیش از ۲۰ پلتفرم تازه‌وارد از سـاترا مجوز گرفتند، اما هیچ کدام به جز یک پلتفرم نتوانستند اثری برای پخش ارسـال کنند. «شیدا» تنها پلتفرمی بود که توانست یک اثر را روانه بازار کند. شـیدا پس از گمانه‌زنی‌های فراوان توانست مالکیت سـریال «آبان» را بر عهده بگیرد و طی مراسـمی از سریال تازه تأسیس خود رونمایی کند. پلتفرمی که پیش از این حواشـی بسیاری را با خود به همراه داشت و به پلتفرم‌هایی چون «لوتوس مال» (تحت مالکیت محمد امامی) منتسب می‌شد.

سوای از شیدا، دیگر پلتفرم‌ها چندین سال بود که به صورت محدود محتوا پخش می‌کردند و در سال ۱۴۰۳ به جای تولید، تنها به پخش روی آوردند. پلتفرم «تماشاخونه» که سـال گذشته با «پدر گواردیولا» خودش را میان پلتفرم‌های اصلی پخش جا انداخته بود، امسال به جز اکران آنلاین هیچ برنامه دیگری نداشـت و در نهایت از رقابت‌های میان پلتفرمی کنار گذاشته شد.

در جست‌وجوی شفافیت از دست رفته!

شـطرنج محتوایی پلتفرم‌ها را که کنار بگذاریم، به ماجرای سرمایه‌های درون پلتفرم‌ها می‌رسـیم. به جز اطلاعات پراکنده، فرم‌های محرمانه که به صورت غیرقانونی منتشـر شدند و اسرار مَگویی که به صورت جسته و گریخته منتشر می‌شـوند، داده‌های رسمی از هیچ‌کدام از پلتفرم‌ها نه در حوزه اشـتراک، نه میزان گردش مالی و نه هزینه سـاخت آثارشان منتشر نشـده است. تنها داده‌ای که از طرف پلتفرم‌ها منتشر شد، درباره دستمزد مهران مدیری برای «گل یا پوچ» بود و لیست حقوق سال گذشته بازیگران «ازازیل». با این حال، اگر به سـراغ داده‌هـای بدون منبع بروید، آمارها بسـیار متکثر و تکان‌دهنده‌اند. به عنوان مثال، فارس -تنها با اکتفا به لفظ بر اساس آمارهای رسمی- اعلام کرد: «آمارهای رسمی نشان می‌دهد در پایان سال ۱۴۰۳، ۵۱۷ سکوی مجوزدار حدود ۵,۰۰۰ میلیارد تومان از محـل ترافیک، ۴,۸۰۰ میلیارد تومان از محل تبلیغات و ۳,۸۷۰ میلیارد تومان از محل اشتراک درآمد دارند.» البته این تنها آمار منتشرشده نیست. به جز این، هزینه‌های هر قسمت ۸ میلیارد تومان و ۱۰ میلیارد تومان دیگر آمارهای منتشر شده در پلتفرم‌های نمایش خانگی است که توسط هیچ‌کدام از مسئولان دو پلتفرم اصلی پخش منتشر نشده‌اند. با این حال، علی سرتیپی، مدیرعامل فیلمنت، در اظهارنظری، صنعت پلتفرم‌های نمایش خانگی را زیان‌دیده دانسـت و گفت هنوز این بازار آن‌طور که باید رشد نکرده است. اصرار رسانه‌ها بر هزینه‌ها و سرمایه‌های کلان پلتفرم‌ها از یک طرف و انکار مسئولان پلتفرم‌ها باعث شده وضعیت نمایش‌خانگی به یک تاریک‌خانه بدل شود. با این حال، آمارهای اشـتراک‌های پلتفرم‌ها و همچنین گران شدن بلیت‌های اکران آنلاین پیش از گرانی بلیت‌های سینما، نشان می‌دهد پلتفرم‌ها چندان هم از تورم عقب نیسـتند. رقم دو میلیون تومانی فیلیمو برای اشتراک یک‌ساله، رقم ۹۶۰ هزار تومانی نماوا برای اشتراک ۶ ماهه و ارقام حدود ۷۰۰ هزار تومانی فیلمنت و شیدا برای اشتراک ۶ماهه، نشان می‌دهد پلتفرم‌های پخش آنقدرها هم که می‌گویند کم‌هزینه پیش نرفتند. اگـر حداقل درآمدهای پلتفرم‌ها را بخواهیم مدنظر قرار بدهیم، می‌توانیم با مثالی به این رقم برسـیم؛ به عنوان مثال، پلتفرم شیدا در آخرین آمارش اعلام کرده که حدود ۵۰۰ هزار مخاطب را در چند ماه اخیر به دست آورده اسـت. حالا این ۵۰۰ هزار مخاطب را ضرب در حداقل میزان اشتراک خریداری شـده توسط مخاطبان کنید. با همین جمع و تفریق‌ها، حداقل درآمد این پلتفرم‌ها به حدود ۷۰ میلیارد تومان می‌رسـد. رقمی که تنها در بازه حدود دو ماه به دسـت آمده و بدون در نظر گرفتن درآمدهای حاصل از بازدید و تبلیغات است. البته اگر آمار ۸ میلیون مخاطب مسئولان یکی از پلتفرم‌ها را در نظر بگیریم، حداقل این درآمدها به حدود ۱ هزار میلیارد تومان می‌رسد. این درآمدها نشان می‌دهد حجم بازار پلتفرم‌های نمایش خانگـی را می‌توان بیش از ۱۰ هزار میلیارد تومان تخمین زد.

آینده شاید روشن باشد ولی شفاف نیست

با توجه به تمام این اتفاقات، پلتفرم‌های نمایش خانگی وارد سـال جدید می‌شـوند. سالی که بر اساس اطلاعات و آمار به دست آمده، باید منتظر پلتفرم‌های جدیدتری هم از نمایش خانگی باشیم. به نظر می‌رسد اشتراک‌ها در سـال آینده باز هم افزایش داشته باشد و از رقم‌های یک میلیون تومانی به راحتی عبور کنند. با این حال به نظر می‌رسـد، هر قدر بازار پلتفرم‌ها گسـترده‌تر می‌شود، حجم عدم شفافیت‌ها بیشتر می‌شود. بازارهایی مثل اکران آنلاین، برنامه‌های از پیش تعیین شده برای سریال‌ها و برنامه‌ها و... نشـان می‌دهد پلتفرم‌ها سال ۱۴۰۴ را به شدت جدی‌تر از چند سال اخیر پیش ببرند و رقم‌های سـنگین‌تری را نصیب این بازار کنند.

تولیدات ۴ پلتفرم در سال ۱۴۰۳

ردیف	نام برنامه	نوع محتوا	تعداد قسمت	پلتفرم
۱	اکازیون	مینی‌سریال	۸ قسمت	نماوا
۲	همزاد من	گیم‌شو	۲۵ قسمت	نماوا
۳	جنگل آسفالت	سریال	۱۴ قسمت	نماوا
۴	ازازیل	سریال	تا الان ۸ قسمت	نماوا
۵	بلیت یک‌طرفه	سریال	تا الان ۱ قسمت	نماوا
۶	نیمه‌شب با امیرحسین قیاسی	سرگرمی	فصل چهارم تا الان ۸ قسمت	نماوا
۷	دیو و ماه‌پیشونی ۲	سریال	تا الان ۵ قسمت	نماوا
۸	رینگو	گیم‌شو	۱۱ قسمت	نماوا
۹	کنسرتینو	گیم‌شو	۶ قسمت	نماوا
۱۰	غربت	سریال	۱۳ قسمت	نماوا
۱۱	پسر دلفینی	سریال	۲۶ قسمت	فیلیمو
۱۲	سپنج	تاک شو	۲۶ قسمت	فیلیمو
۱۳	تاسیان	سریال	تا الان ۴ قسمت	فیلیمو
۱۴	آپارات کست	تاک شو	فصل سه تا الان ۱۲ قسمت	فیلیمو
۱۵	جوکر ۲: طبقه بیست‌ویک	ریالتی‌شو	۴فصل ۲۴ قسمت	فیلیمو
۱۶	بازنده	سریال	۱۱ قسمت	فیلیمو
۱۷	سریال ۳۵ میلیمتری	تاک شو	۱۳ قسمت	فیلیمو
۱۸	قطب شمال	سریال	۱۲ قسمت	فیلیمو
۱۹	زخم‌کاری ۳	سریال	۱۴ قسمت	فیلیمو
۲۰	گل یا پوچ	گیم‌شو	۱۲ قسمت	فیلیمو
۲۱	سرگیجه	گیم‌شو	پنج فصل/ ۱۵ قسمت	فیلیمو
۲۲	ممیزی	کمدی	تا الان ۱۵ قسمت	فیلیمو
۲۳	شام ایرانی	گیم‌شو	۲۰ قسمت/ پنج فصل	فیلیمو
۲۴	اکنون	تاک‌شو	تا الان ۱۶قسمت	فیلیمو
۲۵	صداتو	گیم‌شو	فصل دو ۱۵ قسمت/ فصل ۳ دوقسمت	فیلیمو
۲۶	افعی تهران	سریال	۱۴ قسمت	فیلم‌نت
۲۷	آمرلی	سریال	۲۰ قسمت	فیلم‌نت
۲۸	جان‌سخت	سریال	تا الان ۱۱ قسمت	فیلم‌نت
۲۹	گردن‌زنی	سریال	۱۵ قسمت	فیلم‌نت
۳۰	در انتهای شب	مینی‌سریال	۹قسمت	فیلم‌نت
۳۱	مسابقه مافیا دن	گیم‌شو	تا الان ۶ قسمت	فیلم‌نت
۳۲	پدرخوانده	گیم‌شو	۱۸ قسمت	فیلم‌نت
۳۳	قهوه‌پدری	سریال	تا الان ۱۷ قسمت	فیلم‌نت
۳۴	دختران کوچه غم	مینی سریال	۳ قسمت	فیلم‌نت
۳۵	داریوش	سریال	۱۳ قسمت	فیلم‌نت
۳۶	عیدی اچ‌دی	سرگرمی	۱۰ قسمت	پخش از فیلیمو و فیلم‌نت
۳۷	آبان	سریال	تا الان ۷	شیدا

قیمت اشتراک پلتفرم‌ها

نام پلتفرم	اشتراک یک‌ماهه	اشتراک سه‌ماهه	اشتراک شش‌ماهه	اشتراک با تمدید خودکار ماهانه	اشتراک یک‌ساله
فیلم‌نت	۱۵۰/۰۰۰	۴۵۰/۰۰۰	۷۶۰/۰۰۰	۱۵۰/۰۰۰	–
فیلیمو	۱۹۸/۰۰۰	۵۹۵/۰۰۰	۱/۱۸۸/۰۰۰	–	۲/۳۷۶/۰۰۰
نماوا	۱۶۰/۰۰۰	۴۸۰/۰۰۰	۹۶۰/۰۰۰	۹۶/۰۰۰	–
شیدا	۱۴۰/۰۰۰	۳۹۵/۰۰۰	۶۹۰/۰۰۰	–	۹۹۰/۰۰۰

ادامه از صفحه ۱۲