فیلم چهارراه استانبول که به واقعهٔ پلاسکو ختم می‌شد یکسری جذابیت‌های مخصوص به خود را داشت از این حیث که فضایی به تصویر کشیده شده بود که وجود نداشت، تجدید خاطره در فیلم، هم‌زمانی آن با واقعهٔ پلاسکو و در نهایت انتخاب مسیرها که همگی به ساختمان پلاسکو ختم می‌شد از نقاط عطف این کار محسوب می‌شدند. این نحوهٔ مدیریت و طراحی صحنه در فیلم چطور صورت گرفت؟

طراحی صحنهٔ فیلم چهارراه استانبول کمی سخت بود، به این دلیل که خیلی از وقوع این فاجعه نگذشته بود و جزئیات ماجرا در خاطر مردم حک شده بود. مردم آن معماری را می‌شناختند، تمام جزئیات این واقعه را می‌دانستند، قبل از این اتفاق به هر دلیلی در پلاسکو حضور داشتند و شاهدان عینی ماجرا بودند. نمی‌شد تنها بگوییم که این یک فیلم است و خودمان آن را تعریف کنیم؛ بنابراین هیچ راهی جز ساخت کل وقایع به‌صورت دقیق نداشتیم و مجبور بودیم که همان خیابان‌ها و همان شرایط را به تصویر بکشیم، یعنی چیزی نبود که بشود بخشی از آن را در جای دیگری فیلم‌برداری کرد. در نتیجه شروع کردیم به ساخت و طراحی صحنه‌ها از روی عکس‌ها و سعی کردیم همه را به‌طور دقیق بسازیم. حتی اسم مغازه‌ها و برندهایی که در پلاسکو بودند را پیدا کردم و از عکس‌ها برای طراحی و تزئینات‌شان بهره بردم. حدود یک سال، یک‌سال‌ونیم بعد از آن اتفاق، فیلم را کار کردیم؛ بخشی از آن را در جمهوری و پشت پلاسکو که سالم باقی‌مانده بود و خیابان‌های اطراف و سفارت گرفتیم و ورودی پلاسکو مقابل دو مغازه یعنی برق‌لامع و کفش بلا را به‌طور کامل ساختیم و در بخشی دیگر، نمای ۵-۴ مغازه را در فضای داخلی پلاسکو دکور کردیم.

در فرایند ساخت راهروها با چالش مواجه شدیم، به همین دلیل به دنبال ساختمانی گشتیم که به آن معماری نزدیک‌تر باشد و ساختمان فروشگاه کوروش را سر زرتشت پیدا کردیم که هنوز هم موجود است و توانستیم راه‌پله‌ها را در آنجا بگیریم و سر راه‌پله‌ها راهروها را بسازیم. فضای داخلی و ریزش سقف، حتی شیشه‌هایی را که آتش‌نشان‌ها در جریان روایت داستان در فیلم شکستند، همگی بخش‌هایی از دکور ساخته شده بودند و هرکجا که نیاز بود از کروماکی در پشت پنجره‌ها استفاده شد مثل پشت پنجره‌های کارگاهی که لادن (ماهور الوند) در آنجا مانده بود و هرکجا که امکان ساخت نبود مثل قسمتی که عقب‌نشینی آسانسورها بود و در فیلم دیده نمی‌شد پس از ساخت آن تا ارتفاعی مشخص فرید ناظر فصیحی با جلوه‌های بصری روی آن‌ها کار کرد، روبه‌روی آن پلان‌های ریورسش را ما دیوارهای سفارت که حدود ۱۲-۱۰ متر بود، ساختیم تا در نهایت صحنه‌ها و روایت وقایع در فیلم برای بیننده قابل‌باور باشد و بتواند با آن ارتباط برقرار کند. بدون شک در فیلم چهارراه استانبول همکاری من با فرید ناظر فصیحی ترکیب بسیار خوبی بود که نتیجهٔ آن را به‌وضوح می‌توان در فیلم مشاهده کرد.

به نظر من در سینمای آن‌سوی آب‌ها خیلی وقت بود که چنین اتفاقی افتاده بود و در سینمای ایران هم این اتفاق افتاد و فیلم چهارراه استانبول نمونهٔ بارزی از ترکیب طراحی صحنه و وی‌اف‌ایکس در ساخت صحنه‌ها برای به تصویر کشیدن‌شان بود. هر آنچه لازم بود توسط طراح صحنه ساخته می‌شد و مابقی توسط فرید ناظر فصیحی و جلوه‌های بصری تکمیل می‌شد. البته رسیدن به این مسئله نیاز به فردی به‌عنوان کارگردان داشت که پروژه را مدیریت کند. تمام این اتفاقات از هوش کارگردانی سرچشمه می‌گیرد که می‌داند از چه لنزهایی استفاده کند، چه دکوپاژی کند که آقای مصطفی کیایی به‌طور کامل روی آن‌ها تسلط کافی داشت و تمام بخش‌ها استوری‌بُرد (فیلم‌نامه مصور) زده شده بود. حدود ۹۰ درصد فیلم استدی‌کم[۳] بود و آقای حسین جلیلی به‌عنوان فیلم‌بردار می‌دانست که قرار است دوربین در کجا قرار بگیرد. ما روزی ۵۰۰ هنرور، ۱۳-۱۲ ماشین امداد، نیروی انتظامی و آتش‌نشانی و نیروی انسانی از هلال‌احمر و آتش‌نشانی داشتیم. در کل چهارراه استانبول کار بزرگی بود و باید همه‌چیز سر جای خودش انجام می‌شد.

۳. Steadicam

چهارراه استانبول، عکاس: میلاد کیایی

چهارراه استانبول، عکاس: میلاد کیایی

چهارراه استانبول، عکاس: میلاد کیایی

در فیلم خط ویژه[۴] روایت داستان از جردن شروع می‌شود. آیا در بخش انتخاب محله‌ها جردن برای شما نماد خاصی بود؟

درواقع خیر، در تهران شرایط این‌طور است که هرکجا بخواهید هلی‌شات[۵] بگیرید باید مجوز داشته باشید و به‌راحتی نمی‌توانید این کار را در هر خیابانی انجام دهید، یعنی باید خیابان را انتخاب کنید و بنا بر آن منطقه و خیابان مجوزِ گرفتن پلان‌های هلی‌شات[۶] و هلی‌شات را دریافت کنید. در فیلم خط ویژه چون لوکیشن ما یعنی آن بانکی که در فیلم مشاهده می‌کنید در خیابان جردن بود به همین دلیل آنجا را انتخاب کردیم. علاوه بر این جردن خیابان بسیار زیبایی است. در پلان از پایین به بالا در این خیابان چون شما شیب و معماری را می‌بینید، منطقه و ساختمان‌ها را به‌درستی مشاهده می‌کنید از نظر گرافیکی جذابیت بالایی دارد. یکسری از خیابان‌ها هستند که مثل جردن گرافیک خوبی دارند به‌طور مثال وقتی خیابان حسن‌سیف را از بالا به پایین حرکت می‌کنید برج‌ها را که نگاه می‌کنید مثل نقاشی است. یکی از بهترین هلی‌شات‌هایی که در فیلم‌ها وجود دارد مربوط به فیلم عصر یخبندان[۷] است جایی که در جریان فیلم لیدا (مهتاب کرامتی) در خیابان مطهری مواد مصرف می‌کند و بعد ما آن را در مدرس می‌بینیم. این ترکیب هلی‌شات با حال‌وهوای ایشان در فیلم ترکیب بسیار خوبی شد و برخلاف تصور همه آن پلان در واقعیت شاید در حدود شش تا هفت برداشت گرفته شده بود که از شب تا صبح هم طول کشید و وی‌اف‌ایکس نبود. این ویژگی فیلم‌های آقای کیایی است که مثل عصر یخبندان و خط ویژه درست از تکنیک هلی‌شات استفاده شده است.

در فیلم خط ویژه تصویر از خیابان جردن آغاز می‌شود اما در جریان فیلم خیابان مدرس در قاب تصویر قرار می‌گیرد. آیا شما اعتقاد دارید که باید در فیلم‌ها به دنبال یک امتداد باشیم؟

در فیلم‌ها به‌طورمعمول کار طراح صحنه این است که جهان آن فیلم را بسازد. ما به‌طور مشخص به دنبال این نیستیم که نقشهٔ خیابان‌ها را بکشیم تا انتخاب کنیم کدام‌یک از خیابان‌ها به دنبال هم و در امتداد هم قرار بگیرند. بدون شک این امری غیرمنطقی است. اگر در یک فیلم صحنه‌ها از بازار تجریش شروع شود و در پایان به بازار تهران ختم شود در آن لحظه است که می‌توان گفت این امتداد و روند به‌درستی رعایت نشده، زیرا معماری بازار تجریش با معماری بازار تهران با هم متفاوت است. در نتیجه وقتی فضا و لوکیشنی از نظر بافت، از نظر معماری و خیابان‌بندی باهم هماهنگ باشد، دیگر مشکلی وجود نخواهد داشت به‌ویژه در مورد خیابان‌ها. علاوه بر این در صورتی بیننده متوجه این تفاوت‌ها در فیلم می‌شود که خیابان‌ها را به‌خوبی بشناسد. دربارهٔ فیلم خط ویژه هم همین‌طور. آن فیلم در آن شهر با آن کاراکترها و مشخصاتی که داشت ساخته شد، حال اگر تفاوتی هم در خیابان‌ها وجود داشته باشد مسئلهٔ عجیبی نیست. این یک فیلم است و هر اتفاقی هم که در آن بیفتد بخشی از جهان فیلم است که طراح صحنه با کارگردان و فیلم‌بردار دربارهٔ انتخاب آن‌ها به توافق رسیده است.

در فیلم خط ویژه نرمال‌ترین خانه‌ای که در فیلم‌های شما شاهد آن بودیم به غیر نرمال‌ترین خانواده و کاراکترهایی تعلق گرفت که شما با آن‌ها سروکار داشتید آیا دلیل خاصی پشت این انتخاب بود؟

در فیلم خط ویژه شخصیت‌های اصلی زوج جوانی است که یکی نویسنده و دیگری کارمند بانک بود. چون فریدون در داستان نویسنده بود طی صحبت‌هایی که با آقای کیایی داشتیم تصمیم گرفتیم خانه‌ای را طراحی کنیم که نشان‌دهندهٔ روحیهٔ هنرمندانه باشد یعنی همه‌چیز ساختهٔ دست خودشان باشد و سعی کردیم در نوع طراحی و چیدمان فضا خانواده ثروتمند به نظر نرسد و این

۴. فیلم خط ویژه به کارگردانی مصطفی کیایی، محصول سال ۱۳۹۲ است.
۵. Helishot
۶. Highshot
۷. فیلم عصر یخبندان به کارگردانی مصطفی کیایی، محصول سال ۱۳۹۳ است.
۸. فیلم زیر سقف دودی به کارگردانی پوران درخشنده، محصول سال ۱۳۹۵ است.

همان چیزی بود که آقای کیایی هم مدنظر داشتند. من همیشه به‌واسطهٔ شغلی که دارم در حال آنالیز آدم‌ها هستم و سعی می‌کنم بر اساس چیزی که در فیلم‌نامه وجود دارد عین شخصیت‌ها را در دنیای واقعی پیدا کنم. چون در طراحی صحنه فقط مسئلهٔ زیبایی‌شناسی مطرح نیست و باید جامعه‌شناسی در طراحی نیز در نظر گرفته شود و این مهم‌ترین کاری است که طراح صحنه باید آن را انجام دهد. به عقیدهٔ من بزرگ‌ترین ایرادی که در کار یک طراح صحنه ممکن است وجود داشته باشد این است که بیننده متوجه ساختگی بودن کار شود، زیرا باید آن‌قدر همه‌چیز طبیعی و واقعی جلوه کند که شما بتوانید با آن ارتباط برقرار کنید و این از یک جامعه‌شناسی و جهان‌بینی سرچشمه می‌گیرد.

در فیلم زیر سقف دودی[۸] برای طراحی خانه‌ها به‌خصوص خانهٔ شیرین و بهرام، فیلم‌نامه چه کُدهایی را به شما داده بود تا بر اساس آن‌ها فضا و صحنه‌ها را طراحی کنید؟

در طراحی صحنهٔ فیلم زیر سقف دودی هدف، نشان دادن تضاد بین دو خانه‌ای بود که در جریان فیلم به تصویر کشیده شده بود تا بیننده بهتر شخصیت‌های داستان و رابطهٔ بین آن‌ها را درک کند؛ یعنی خانه‌ای که مدت‌ها جریان زندگی در آن رنگ باخته بود و دیگری برعکس، یک زندگی جدید با حال‌وهوای متفاوت در آن جریان داشت. صحبت‌های زیادی با کارگردان و فیلم‌بردار پروژه یعنی خانم پوران درخشنده و آقای مسعود سلامی برای طراحی صحنه‌ها و رسیدن به این هدف داشتیم. در طراحی خانهٔ شیرین (مریلا زارعی) و بهرام (فرهاد اصلانی) تلاش کردیم تا نشان دهیم زمانی در این خانه زندگی جریان داشته است. روزی در

خط ویژه، عکاس: محمد فوقانی

این خانه فرزندی به دنیا آمده و در آن بزرگ شده است ولی در حال حاضر هرکدام یا به خاطر تربیت مادر یا شرایط جامعه از یکدیگر فاصله گرفته‌اند و باوجوداینکه مادر تمام تلاش خود را برای دوباره کنار هم قرار دادن اعضای خانواده می‌کند اما موفق نمی‌شود؛ نه می‌تواند برای پسرش مادری کند و نه همسر خوبی برای شوهرش باشد در نتیجه طراحی خانه به دو بخش تقسیم شده بود بخشی که شبیه به یک هتل بود دارای اتاق و راهرو که سه نفر در آن زندگی می‌کردند و هرکدام در اتاق خود زندگی و دنیای جداگانه‌ای داشتند.

استفاده از رنگ‌های سرد و شمع‌های خاموش در خانه ازجمله عناصری بود که بیشتر این رابطهٔ تمام شده میان اعضای خانواده را تأکید می‌کرد؛ و اما بخش کلاسیک خانه که رنگ و بویی از سلیقه‌ای که در خانهٔ پدری شیرین وجود داشت در آن نیز مشاهده می‌شد. پارچه‌هایی که روی مبلمان کشیده شده بود، استفاده از رنگ‌های کمی غلو شده بخشی از ویژگی‌های طراحی این بخش بود. در مقابل همان شوهری که نه رابطهٔ خوبی با همسر خود داشت و نه با پسر خود، یک زندگی موازی را شروع کرده بود که در آن تمام شرایط متفاوت بود، حوصله داشت، فیلم نگاه می‌کرد، سفر می‌رفت، غذاهای جدید را امتحان می‌کرد و از آن‌ها لذت می‌برد، با چیدمان میز غذا به وجد می‌آمد و هر دو کنار هم خوشحال بودند و حال خوبی داشتند. میز ناهارخوری نارنجی و استفاده از رنگ‌های گرم نمونه‌های بارز تضاد در این دو خانه بود.

پارتی اسلامی هم اینجا داریم با محدودیت‌های خودش.

متأسفانه این مسئله در فیلم‌ها وجود دارد. من همیشه در تمام فیلم‌ها به‌خصوص زمانی که به‌عنوان طراح لباس در پروژه همکاری می‌کنم نهایت تلاشم را به کار می‌گیرم تا پلان خوابیدن و بیدار شدن در اتاق‌خواب نداشته باشیم چون یک پلان غیرواقعی است زیرا بازیگر خانم در هنگام خواب مجبور به پوشش روسری می‌شود که منطقی نیست، یعنی هیچ خانمی در اتاق‌خواب خود به هنگام خواب و استراحت از روسری استفاده نمی‌کند حتی در کشورهایی با قوانین اسلامی. حتی در فیلم عصر یخبندان هم سعی کردیم در پلانی که در سکانس‌های اول در اتاق‌خواب داریم از روسری استفاده نکنیم یا در گفت‌وگویی که با خانم نعمتی داشتیم برای مهمانی، لباس شخصیت عسل (سحر دولتشاهی) را طوری طراحی کنیم که کلاه بخشی از لباس او باشد یا با نورپردازی و استفاده از نور پروژکشن کاری کنیم که یا خانمی دیده نشود و یا حضور واضحی نداشته باشد. چنین اتفاقی در فیلم‌ها مشکل بزرگی نیست، اما بیننده چنین صحنه‌هایی را در فیلم به‌راحتی نمی‌پذیرد.

آیا آپارتمان کلاسیک برای شما نماد خانهٔ شخصیت‌های منفی یک داستان است مثل خانهٔ شیرین و بهرام در فیلم زیر سقف دودی؟

نمی‌شود این‌طور گفت که خانهٔ کلاسیک خانهٔ آدم‌های بد یا خوب است. فکر می‌کنم بنا به طراحی لباس و بر اساس فیلم‌نامه و نگاهی که خانم درخشنده داشتند لوکیشن‌ها انتخاب شده بودند. به‌طورمعمول در ایران حدود ۸۰ تا ۹۰ درصد افرادی که کارخانه‌دار هستند یا در بازار کار می‌کنند آن‌هم در هر صنفی، علایق‌شان در چیدمان منزل به سمت کلاسیک میل می‌کند. به‌جرئت می‌توانم بگویم از بین ده خانه‌ای که برای انتخاب لوکیشن مناسب بازدید می‌کنم هفت خانه دارای مبل استیل است. البته در حال حاضر جوانان گرایش بیشتری برای استفاده از مبلمان مدرن پیدا کرده‌اند ولی مبلمان استیل از دیرباز به‌واسطهٔ بزرگ بودن خانه‌های قدیم و راحت هماهنگ‌شدن آن با سایر وسایل خانه بیشتر در بین ایرانی‌ها رواج داشته است و امروزه هم مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۹. فیلم بارکد به کارگردانی مصطفی کیایی، محصول سال ۱۳۹۴ است.

سکانس‌های به نسبت زیادی در این فیلم در آشپزخانه گرفته شده بود که در خانه‌های ایرانی جزو مهم‌ترین فضاها به شمار می‌آید آیا این مسئله در فیلم‌نامه ذکر شده بود؟

آشپزخانه در فرهنگ و تفکر ایرانی و خانه‌های ایرانی مهم تلقی می‌شود شاید به این دلیل باشد که خانم‌ها بیشتر در این فضا حضور دارند و قلب یک خانه محسوب می‌شود؛ اما این‌ها مواردی است که در فیلم‌نامه مطرح می‌شود و فیلم‌نامه‌نویس بهتر از هر کس دیگری علت را می‌داند. در طراحی صحنه ما حدود ۸۰ تا ۹۰درصد همان لوکیشنی را در کار استفاده می‌کنیم که فیلم‌نامه از ما خواسته مگر بر اساس اتفاقاتی که قرار است در روند داستان رخ دهد که لوکیشن جابه‌جا شود و یا تغییراتی در آن ایجاد شود. به‌طور مثال ممکن است برای فیلم‌برداری دیواری به آشپزخانه اضافه کنیم یا دیواری را در آن حذف کنیم تا اُپن شود یا چیدمان وسایل را تغییر دهیم یا در مورد لوکیشن‌ها در حد پیشنهاد باهم تبادل‌نظر داشته باشیم؛ اما درمجموع سعی می‌کنیم به فیلم‌نامه وفادار باشیم چون این توافقی است که کارگردان با فیلم‌نامه‌نویس داشته تا به این نتیجه رسیده‌اند که چنین سکانسی باید در چنین فضایی گرفته شود.

از بین فیلم‌های خودتان طراحی صحنهٔ کدام‌یک را بیشتر می‌پسندید؟

من به‌شخصه طراحی صحنه و لباس فیلم بارکد[۹] را دوست دارم چون یک فضای فانتزی داشت که می‌توانستید آزادانه هر طرحی را در آن پیاده کنید. برای نمونه در این فیلم وسط سالن خانه‌ای که محسن کیایی و بهرام رادان به آنجا می‌روند یک تخت بادی گذاشتم و تنها چیزی که آن‌ها را جدا می‌کرد، پرده‌ای بود که با ساخت فریم در آن کرکره زدم. ما خواستیم آن خانه را طوری نشان دهیم که گویی خانهٔ فردی

زیر سقف دودی، عکاس: بابک بورزویه

است که فقط برای خوش‌گذرانی به آنجا می‌آید یعنی یک سالنی است که هیچ ندارد. به پیشنهاد آقای کیایی قرار بود جایی را انتخاب کنیم که منظرهٔ خوبی رو به شهر داشته باشد و مکانی را که پیدا کردیم در برِ خیابان هفت‌تیر بود که روبه‌رویش می‌شد کریم‌خان که اولین سکانس فیلم را هم با خانم دولتشاهی از روی پل عابر پیاده‌ای که در نزدیکی آنجا بود گرفتیم در حقیقت ما یک مانتوفروشی را تبدیل به یک خانه کرده بودیم. علاوه بر این، فضای فانتزی هم روی موسیقی فیلم که توسط آرمان موسی‌پور ساخته شده بود و هم روی طراحی لباس‌ها تأثیر گذاشت ازآنجاکه علاوه بر طراح صحنه، به‌عنوان طراح لباس هم در این پروژه همکاری می‌کردم، تصمیم گرفتیم لباس‌ها عجیب، فانتزی یا به تعبیری احمقانه به نظر برسند چون فیلم رئال نبود و قرار نبود که بگوییم این یک رئالیته است. سعی کردیم شخصیت‌ها قابل‌باور باشند اما در یک فضای فانتزی. این آزادی عمل در طراحی لباس‌ها موجب شد تا سبکی که در ابتدا برای لباس خانم دولتشاهی انتخاب کردیم سبک تامبوی[۱۰] باشد، پوششی که در آن خانم‌ها لباس‌هایی به سبک مردانه می‌پوشند که رفته‌رفته مطابق با روند داستان استایل این شخصیت تغییر کرد و زنانه‌تر شد. انتخاب رنگ‌های تیره و مشکی برای لباس‌های شخصیت‌های منفی داستان و ماشین‌های آمریکایی در فیلم همه تحت تأثیر فضا و حال‌وهوای فیلم بود. فکر می‌کنم باید خیلی خوش‌شانس باشید تا چنین فیلم‌های به شما پیشنهاد شود که در آن جای کار داشته باشید و بتوانید صحنه‌ای را طراحی کنید که دوست دارید و آن را به امضای خود در کار بدل کنید و این فرصتی بود که در فیلم بارکد برای من فراهم شد.

فکر می‌کنید فیلم بارکد و عصر یخبندان که کاندید جوایز سینمایی شدند چه ویژگی‌هایی نسبت به سایر فیلم‌هایی که کار کردید داشتند؟ آیا در کارنامهٔ حرفه‌ای خود فیلم دیگری مدنظرتان است که آن را شایستهٔ دریافت جایزه بدانید؟

فکر می‌کنم علت کاندید شدن آن‌ها نزدیک بودن طراحی من به فیلم‌نامه و هماهنگی خوبی بود که با کارگردان و فیلم‌بردار داشته‌ام. ازآنجاکه کار طراحی یک کار گروهی است، نمی‌توان تلاش افرادی که در گروه طراحی با من همکاری کرده‌اند را نادیده گرفت. در نتیجه فکر می‌کنم در فیلم‌هایی که نام بردید اتفاق درستی رقم خورده که به چشم داوران آمده است. همانند فیلم سد معبر که علاوه بر کاندید شدن موفق به دریافت جایزه هم شدم.

اما از میان فیلم‌هایی که کار کرده‌ام به نظرم چهارراه استانبول به دلیل حجم دکور و بازسازی واقعهٔ پلاسکو که برای همهٔ ما مهم بود لیاقت کاندید شدن را داشت؛ این همان نکته‌ای است که در جشنواره نیز بسیاری از سایت‌های سینمایی به آن اشاره کردند. هرسال با تغییر داوران نقطه‌نظرات و معیارهای متفاوتی در نظر گرفته می‌شود. نمی‌توان دقیق دراین‌باره اظهارنظر کرد، شاید ملاک انتخاب‌های خود را کل مجموعه قرار داده بودند و از نگاه طراح صحنه به یک کار نگاه نکرده باشند یا ممکن است معیار را ضعف در یکی از بخش‌ها در نظر گرفته باشند که منجر به نادیده گرفتن کل کار شده باشد. من تجربهٔ داوری در خانهٔ سینما را داشته‌ام معیار من برای انتخاب درست انجام شدن یک کار در حوزهٔ تخصصی خود است و معیار را فیلم در نظر نمی‌گیرم.

صحبت پایانی؟

امیدوارم که سینمای ما هر چه پیش می‌رود صنعتی‌تر شود و در جهت درستی قرار گیرد. اگر شرایط اجتماعی و مالی تهیه‌کنندگان اجازه دهد و سینما از حالت دولتی به خصوصی تبدیل شود تکلیف مشخص‌تر خواهد بود. تا زمانی که سینما دولتی است یعنی فیلم‌ها بر اساس سفارش ساخته می‌شوند و سفارش در هر کاری لطمه وارد می‌کند حتی در سینما. تا هنگامی‌که فیلم‌ها سفارشی ساخته شوند سینما هیچ پیشرفتی نخواهد کرد. ■

۱۰. Tomboy

بارکد، عکاس: نادر فوقانی

بارکد، عکاس: نادر فوقانی

بارکد، عکاس: نادر فوقانی