

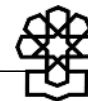
آسیب‌شناسی فرهنگی
محصولات و مدیریت سینمای ایران
(با تأکید بر بیست‌ونهمین جشنواره فیلم فجر)

کد موضوعی: ۲۷۰
شماره مسلسل: ۱۲۰۰۶
آبان‌ماه ۱۳۹۰

به نام خدا

فهرست مطالب

چکیده	۱
مقدمه	۴
فصل اول - آسیب شناسی جهت گیری های محتوایی سینمای ایران با تأکید بر فیلم های بخش مسابقه جشنواره بیست و نهم فجر	۷
۱. آسیب شناسی بازنمایی دین و دینداری	۸
۱-۱. بازنمایی مضامین دینی اصیل	۸
۱-۲. بازنمایی عرفان های انحرافی کاذب	۸
۱-۳. بازنمایی مضامین کاملاً ضداسلامی	۹
۱-۴. بازنمایی شخصیت های مذهبی	۹
۲. آسیب شناسی بازنمایی جمهوری اسلامی ایران	۱۳
۲-۱. بازنمایی حاکمیت	۱۴
۲-۲. بازنمایی مردم ایران	۱۸
۲-۳. آسیب شناسی بازنمایی «خانواده ایرانی»	۲۱
۲-۴. آسیب شناسی بازنمایی «دفاع مقدس»	۲۷
۲-۵. آسیب شناسی بازنمایی «غرب» و «شرق»	۳۳
فصل دوم - جایگاه کنونی جشنواره فیلم فجر در چرخه سینمای ملی	۳۵
۱. کارکردهای اصلی جشنواره سینمایی و تفاوت های آن با جشن سینمایی	۳۷
۱-۱. جشن سینمایی	۳۷
۱-۲. جشنواره سینمایی	۳۸
۲. مزیت ها و محدودیت های امروزی جشنواره فیلم فجر در راهبری سینمای انقلاب اسلامی و پاسداری از شاخص های فرهنگی آن	۴۱
۲-۱. محدودیت های جشنواره فجر	۴۲
۲-۲. مزیت های فرهنگی جشنواره فجر	۴۵
فصل سوم - آسیب شناسی مدیریت دولتی سینمای ایران با تأکید بر عملکرد معاونت سینمایی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در جشنواره ۲۹ فیلم فجر	۴۶
منابع و مأخذ	۵۰



آسیب‌شناسی فرهنگی محصولات و مدیریت سینمای ایران (با تأکید بر بیست‌ونهمین جشنواره فیلم فجر)

چکیده

۱. «جشنواره ۲۹ فیلم فجر» به دلیل برخورداری از عقبه‌ای به قدر سه دهه تجربه و تکاپوی سینمایی و نیز به واسطه حضور همزمان اغلب نسل‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی، فارغ از اینکه آئینه تکاپوهای فرهنگی - هنری سینمای ملی در سال گذشته (۱۳۸۹) بود، بلکه به مثابه نمایشگاهی از دارایی‌های سینمایی پساانقلابی ایران نیز به شمار می‌آید و از این جهت یک جشنواره ویژه است. گزارش پیش‌رو به ارزیابی عملکرد «معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» در تدبیر این جشنواره ویژه نشسته است. «جشنواره بیست‌ونهم» دومین جشنواره‌ای است که در معاونت سینمایی کنونی برگزار می‌شود، اما با توجه به اینکه برخلاف جشنواره بیست‌وهشتم همه فرآیندهای اجرایی و فرهنگی آن، از صفر تا صد، در دوران جدید معاونت سینمایی صورت گرفته است، شاخص معتبر و گویایی برای ارزیابی توانمندی‌های مدیریتی و آورده‌های فرهنگی تیم جدید حاکم بر مدیریت دولتی سینمای ایران است.

۲. برون‌دادهای فرهنگی جشنواره بیست‌ونهم فیلم فجر اگرچه محصول تدابیر معاونت سینمایی جدید است اما توجه داشته باشیم که همه آنچه که به‌عنوان وضعیت فرهنگی - محتوایی نامطلوب امروز سینمای ایران شناخته می‌شود تحت تأثیر عملکرد تیم جدید به‌وجود نیامده است. تیم جدید حتی مسئول روند رو به افول اصل جشنواره فیلم فجر هم نیست، اما حداقل درخصوص تدبیر جشنواره بیست‌ونهم فجر مسئولیتی تام داشته است. بنابراین آنچه در گزارش پیش‌رو محل اصلی بحث و نظر خواهد بود، دقیقاً نوع مواجهه فرهنگی تیم مدیریتی جدید با سینمایی است که عمده‌تاً از پیشینیان به میراث رسیده و معاونت سینمایی امروز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در چارچوب جشنواره بیست‌ونهم در معرض آن قرار گرفته است.

۳. نوشتار پیش‌رو تلاش می‌کند تا با بررسی میراث گذشته هم در حوزه تولیدات (فصل اول) و هم در حوزه آیین و جشنواره (فصل دوم)، عرصه شفاف‌ی را برای محک قدرت تدبیر فرهنگی و راهبردی مدیریت دولتی جدید سینمای ایران فراهم کند. بنابراین پیش از بیان ارزیابی دفتر فرهنگی مرکز پژوهش‌های مجلس درخصوص مدیریت فرهنگی جشنواره بیست‌ونهم فجر مرور اجمالی نتایج اصلی مندرج در فصل‌های اول و دوم ضروری به نظر می‌رسد:

۱. آسیب‌شناسی فرهنگی فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره ۲۹ از حیث جهت‌گیری‌های محتوایی نشان داد که:

- عمده آسیب‌های سنتی سینمای ایران در بازنمایی «دین و دینداری»، «جمهوری اسلامی ایران»، «خانواده ایرانی» و «غرب» همچنان فعال نشان می‌دهد؛ در برخی موارد مثل «بازنمایی خانواده» آسیب‌های گذشته تشدید شده و ساحت‌های فرهنگی - نشانه‌شناختی جدیدی را درنوریده است.

- برخی آسیب‌های کهنه مربوط به سالیان بسیار دور در بازنمایی «دین و دینداری» و «جمهوری اسلامی ایران» که در سال‌های بعد از آن نسبتاً تدبیر شده و طرد شده می‌نمود در جشنواره ۲۹ بازگشت مجددی را نشان می‌داد. مشاهده مضامین صد درصد ضداسلامی و ضددین از مظاهر ارتجاع جدید است.

- انواعی از آسیب‌های کاملاً جدید و متأخر خصوصاً در بازنمایی «دفاع مقدس» و «شرق» گریبان سینمای ایران را گرفته است. بازنمایی «واژگون» دفاع مقدس و بازنمایی تیره و تاریک از «شرق» از جلوه‌های اصلی تکاپوی جریان‌ات دگراندیش جدید سینمای ایران است.

- جریان‌های مثبت و همگرا با انقلاب اسلامی همچنان طیف اقلیت سینمای ایران را تشکیل می‌دهند، اما با این حال حداقل یک‌چهارم از فیلم‌های جشنواره ۲۹ را از آن خود کرده‌اند؛ هرچند که بیش از ۵۰ درصد فیلم‌های سینمای ایران همچنان با آسیب‌های فرهنگی مزمن و بغرنج قدیم و جدید دست به گریبانند.

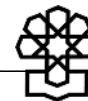
۲. آسیب‌شناسی جایگاه کنونی «جشنواره فیلم فجر» نشان داد که برجسته‌ترین و معتبرترین آیین هنری ایران بنا به برخی علل درونی و بیرونی دچار ضعف شده و به دوران افول خود نزدیک‌تر می‌شود. جشنواره فجر با اینکه همچنان از مزیت معتبرترین برند سینمای ایران برخوردار است، اما به دلایل ذیل در حال ضعف و انکسار روزافزون بوده، قدرت آن در راهبری سینمای ایران به سوی آرمان‌های فرهنگی انقلاب اسلامی به شدت تقلیل یافته است:

- محدودیت مسابقه جوایز فاخر جشنواره به آثار ایرانی و تبعات فرهنگی - حرفه‌ای آن در تقلیل اعتبار جهانی جشنواره و ایجاد رانت برای سینماگران داخلی،

- تنوع حاد و گستره غیرطبیعی جوایز جشنواره که تمرکز آن را از جهت‌گیری‌های فرهنگی ناب به سوی مقوله‌های حاشیه‌ای معطوف می‌کند و در نهایت جشنواره فجر را به یک «جشن صنفی سینمایی» تقلیل می‌دهد،

- عدم مزیت مالی و اعتباری قابل توجه جشنواره برای برندگان سیمرغ،

- تأثیر نه‌چندان چشمگیر جوایز جشنواره به رونق گیشه فیلم‌های برنده،



- تشتت در شاخص‌ها و تغییرات متعدد در سیاستگذاری فرهنگی جشنواره، متأثر از تغییرات فراوان و همه‌جانبه در سیاست‌های فرهنگی دولت‌ها و در نتیجه تضعیف هویت فرهنگی جشنواره فجر. مجموعه شرایط فوق که از یک طرف روند عمومی تولیدات سینمای ایران را در راستای پیشرفت و ارتقای فرهنگی ارزیابی نمی‌کند و از طرف دیگر جشنواره فیلم فجر را از جایگاه راهبری سینمای ایران به سوی آرمان‌های فرهنگی انقلاب، تنزل یافته نشان می‌دهد، چشم‌انداز مطلوبی را برای آینده سینمای ایران ترسیم نکرده، ادامه رویه کنونی را به معنی افول روزافزون سینما و حتی ارتجاع سینما به سوی آسیب‌هایی که سال‌ها پیش از آن عبور کرده بود می‌پندارد. حتی بسیاری از سینماگران مطرح امروز ایران که پس از انقلاب اسلامی و با الهام از انقلاب و جنگ وارد عرصه فیلم‌سازی شده‌اند نیز علیرغم همه حمایت‌ها و تحسین‌های سال‌های اخیر در استحاله‌ای عجیب به همان چرخه آسیب‌زای عمومی پیوسته‌اند. معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در جشنواره اخیر دقیقاً با یک چنین پدیده بغرنج و تأسفبرانگیزی مواجه بود. از یک طرف افول فرهنگی روند عمومی سینما و از طرف دیگر افول فرهنگی جریان‌های سینمایی برآمده از انقلاب و جنگ. در این میانه حضور برخی آثار مثبت و همگرا با فرهنگ انقلاب اسلامی نیز از بسیاری از جنبه‌های هنری و حرفه‌ای آماتور جلوه می‌کنند. به نظر می‌رسد در مواجهه با این شرایط اتخاذ دو راهبرد اصلی معقول و قابل دفاع به نظر می‌رسد:

۱. استفاده از ظرفیت اعتباری و آیینی جشنواره فجر در تحسین و ترجیح آثاری که علیرغم اشکالات تکنیکی و حرفه‌ای اما در همگرایی محتوایی و فرهنگی با انقلاب اسلامی تولید شده‌اند (فیلم‌هایی مثل گلوگاه شیطان، سی‌وسه روز، خاک و آتش). اتخاذ این راهبرد مبتنی بر این پیش‌فرض است که جشنواره فجر همچنان در جایگاه راهبری سینمای ملی قرار دارد و می‌تواند با جهت‌گیری‌هایی از این دست در جهت‌دهی روند عمومی سینما به سوی استانداردهای فرهنگی انقلاب اسلامی مؤثر باشد.

۲. پاسداری از شاخص‌های فرهنگی - حرفه‌ای سینمای انقلاب اسلامی با عدم اعطای جوایز فاخر جشنواره به هیچ‌یک از فیلم‌ها و دفاع سلبی از حیثیت سینمای ملی و اعتبار جشنواره فجر. اتخاذ این راهبرد مبتنی بر این پیش‌فرض است که جشنواره فجر به دلایلی که قبلاً برشمرده شد از جایگاه راهبردی سینمای ملی تنزل کرده و در شرایط کنونی فقط می‌تواند حافظ شاخص‌های حرفه‌ای - فرهنگی سینمای انقلاب باشد. یعنی توان فرهنگی جشنواره فجر آن قدر نیست که با اعطای جایزه به فیلم‌های متوسط انقلابی منجر به ارتقای سینمای انقلابی شود؛ چه بسا که این اقدام خود به عامل تشدیدکننده جدیدی برای افول روزافزون استانداردهای سینمای انقلاب تبدیل می‌شود.

البته در این میان نباید از فیلم فاخر و پرخرج «راه آبی ابریشم» که هم جهت‌گیری‌های فرهنگی و هم وضعیت حرفه‌ای قابل قبولی داشت غافل شد. این فیلم که به اذعان بسیاری از صاحب‌نظران یک اثر فرهنگی - حرفه‌ای استاندارد به شمار می‌رفت، ظرفیت دریافت جوایز فاخر را داشت، اما معلوم نیست که چگونه و چرا مورد غفلت مدیریت دولتی جشنواره فجر قرار گرفت؟

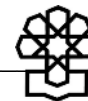
در هر حال تدبیر فرهنگی جوایز جشنواره فجر در پیش دیدگان متعجب و متأسف دلسوزان جبهه فرهنگی انقلاب اسلامی نه تنها به هیچ‌یک از دو راهبرد پیش‌گفته متعهد نشد، بلکه در عکس‌العملی عجیب فیلم‌هایی را به عنوان آثار برگزیده در جوایز فاخر جشنواره (جایزه «بهترین فیلم»، «بهترین کارگردانی» و «بهترین فیلمنامه») معرفی کرد که در واگرایی کاملی با آرمان‌ها و استانداردهای فرهنگی سینمای انقلاب قرار داشتند. مدیریت دولتی جشنواره ۲۹ درست در شرایطی که سینمای ایران یکی از آسیب‌زاترین و بحرانی‌ترین شرایط خود را می‌گذراند به جای پاسداری از شاخص‌های سینمای انقلاب اسلامی خود به عاملی برای تشدید این چرخه بیمار و معیوب تبدیل شد. جریان مدیریتی جدید نه تنها اعتبار جشنواره فجر را به پای سینمای دگراندیش و واگرا با انقلاب ریخت بلکه در عقب‌نشینی افزون‌تر، حیثیت حاکمیتی خود را در اعطای پروانه تولید فیلم نیز به حراج گذاشت و اعلام کرد که کارگردان فیلم اول جشنواره بیست‌ونهم برای ساخت اثر بعدی خود احتیاجی به کسب پروانه ساخت از معاونت سینمایی ندارد.

به نظر می‌رسد که مدیریت جشنواره ۲۹ با تقلیل بیش از پیش این جشنواره به یک «جشن صنفی بدون جهت» نه تنها در راهبری حداقلی سینمای ایران نقشی نداشت، بلکه حتی نتوانست پاسدار شاخص‌های حداقلی سینمای تراز انقلاب اسلامی ایران باشد و در عوض خود به یکی از حلقه‌های اصلی زنجیر سینمای سیاه‌نما، دگراندیش و واگرا با آرمان‌های فرهنگی انقلاب اسلامی ایران تبدیل شد.

مقدمه

«آیین‌های سینمایی» اعم از «جشنواره»های سینمایی^۱ و «جشن»های سینمایی^۲ از بااهمیت‌ترین و چشمگیرترین آیین‌های فرهنگی جهان امروز محسوب می‌شوند. این رویدادهای هنری - رسانه‌ای، خصوصاً انواع فراملی و معتبر آن، هم از نظر جذابیت‌های ذاتی هنر هفتم - که در قاب جشنواره یا جشن به اوج خود می‌رسد - و هم به جهت جایگاه راهبردی آنها در تطورات و تحولات عمومی

1. Film Festival
2. Film Celebration



سینما از حیث تأثیرگذاری بر جهت‌گیری‌های هویتی جریان‌های فکری - فرهنگی و هنری در فضای سینمایی واجد اهمیت هستند. «آیین‌های سینمایی» در کنار اجرای انواعی از مناسک رسانه‌ای - هنری فوق‌العاده جذاب و خیره‌کننده - که به مثابه یک ابر مزیت، میلیون‌ها مخاطب را پای پخش تلویزیونی خود میخکوب می‌کند - اصلی‌ترین کانون تبلور هویت‌های مختلف سینمایی و پاسدار شاخص‌های مضمونی، محتوایی و زبانی هریک از آنها به‌شمار می‌آیند.^۱

به جرئت می‌توان گفت که بخش عمده‌ای از هویت و حیثیت نسل‌های سینما در جهان معاصر وابستگی تامی به آیین‌های سینمایی آن نسل‌ها پیدا کرده است. فشردگی و درهم‌تنیدگی «تولید سینمایی» و «آیین سینمایی» در هنر هفتم امروز جهان، به اندازه‌ای است که بتوان از وجود نوعی رابطه این همانی بین آن دو سخن به میان آورد، چنانچه سینمای هالیوودی آمریکا با «جشن اسکار» و سینمای روشنفکرانه‌تر فرانسه با «جشنواره کن» شناخته می‌شود. «آیین‌های سینمایی» دیگر نه بخشی در کنار و همنشین با سینماهای جهانی و ملی بلکه پاره مهمی از خود آنها هستند و دقیقاً به همین علت است که اغلب جریان‌های نیرومند و متمایز سینمایی جهان برای نشان دادن تفاوت‌های فرهنگی - هنری خود با سایرین هرگز به تولیدات متفاوتشان بسنده نکرده، با جدیت و پشتکار به دنبال تأسیس و برپایی آیین‌های متناسب و متمایز خویش بوده‌اند.

«جشنواره فیلم فجر» یکی از نمونه‌های جالب و متفاوت در آیین‌های سینمایی دنیاست که با هدف دستیابی به نوعی خاص و متمایز از گفت‌وگو و فرم سینمایی متناسب با آرمان‌های فرهنگی و جهانی انقلاب اسلامی ایران، پیش از شکل‌گیری چرخه سینمای ملی تأسیس شد. تقدم زمانی «تأسیس جشنواره» به «تأسیس سینما» در جمهوری اسلامی ایران یکی از مؤلفه‌های متمایزکننده جشنواره فیلم فجر از سایر آیین‌نامه‌های سینمایی حال حاضر دنیاست که در عین حال گویای اهمیت راهبردی «آیین‌های سینمایی» نه تنها در جهت‌دهی و راهبری جریان‌های سینمایی موجود، بلکه در «ایجاد» جریان‌های سینمایی جدید است.

بدین جهت جشنواره فیلم فجر به‌عنوان آیینی که قرار است سازه‌های محتوایی و فرمی اصیل سینمای ملی و جهانی همگرا با انقلاب اسلامی از دل آن یا به مدد آن تولید یا تقویت شود باید به نسبت دیگر آیین‌های سینمایی جهان که متأخر از چرخه سینمایی خود تأسیس شده‌اند از اتقان و استواری بیشتری در مؤلفه‌های هویتی و فرهنگی خویش برخوردار باشد. تنها در این صورت است که این هویت غنی شده و جدی می‌تواند به بستر حاصلخیزی برای کشت سینمای ملی و ترویج سینمای جهانی متناسب با معنا و منظور انقلاب فرهنگی اسلامی در ایران تبدیل شود.

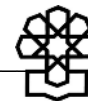
«جشنواره فیلم فجر» از بدو تأسیس تاکنون ۲۹ دوره برگزار شده است. اگر برگزاری هر سال

۱. نگاه کنید به محمدحسین ساعی و همکاران، ۱۳۸۹، ص ۱۱۳.

این جشنواره را یک گام مؤثر به‌سوی آرمان سینمای انقلاب در نظر گرفته باشیم، تاکنون و پس از پشت سر گذاردن ۲۹ گام باید جوانه‌های اولیه و باطراوت فرم سینمای ملی و انقلابی در قاب جشنواره بیست‌ونهم مشاهده شود، خصوصاً اینکه جشنواره اخیر به‌دلیل حضور همزمان همه نسل‌های فعال سینمایی پس از انقلاب، از حیث تنوع و تکاپو در نقطه اوج همه جشنواره‌های پیش از خود قرار داشت. حضور پررنگ تقریباً همه جریان‌ها یا خرده جریان‌های سینمایی و ارائه آخرین دستاوردهای فرهنگی - هنری ایشان این امکان را به‌وجود آورده که جشنواره بیست‌ونهم را نه فقط به‌عنوان آئینه یک سال تلاش و تکاپوی سینمای ایران از بهمن‌ماه ۱۳۸۸ تا بهمن‌ماه ۱۳۸۹ بلکه به مثابه نمایشگاه دارایی‌های پساانقلابی هنر هفتم این مرز و بوم به حساب آوریم. بدین جهت تحلیل و ارزیابی جشنواره بیست‌ونهم فارغ از بررسی‌های سالیانه هریک از جشنواره‌های پیشین، واجد جایگاهی راهبردی‌تر و جدی‌تر هم در تحلیل روند عمومی مضمون، محتوا و فرم سینمای ایران و هم در تحلیل میزان دستیابی جشنواره فیلم فجر به اهداف خود در پاسداری از آرمان‌های فرهنگی انقلاب اسلامی است.

بر این اساس، مطالعه پیش‌رو از خلال بررسی جشنواره بیست‌ونهم به دنبال پاسخ به این سؤالات است:

۱. وضعیت سینمای ایران از حیث جهت‌گیری‌های محتوایی آن چگونه است؟
 ۲. جایگاه جشنواره فجر در موقعیت کنونی سینمای ایران از حیث قدرت راهبری و جهت‌دهی فرهنگی چگونه ارزیابی می‌شود؟
 ۳. عملکرد معاونت سینمایی کنونی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در مدیریت فرهنگی و محتوایی جشنواره بیست‌ونهم چگونه ارزیابی می‌شود؟
- «فصل اول» گزارش با هدف پاسخ به سؤال اول تحقیق و ارائه نوعی جمع‌بندی نظری - فرهنگی از آخرین وضعیت سینمای ایران به دنبال بررسی جهت‌گیری‌های محتوایی و برجسته ملاحظه شده در فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم است.
- «فصل دوم» گزارش با هدف پاسخ به سؤال دوم تحقیق و تحلیل جایگاه و کارکرد کنونی جشنواره فیلم فجر در چرخه سینمای ملی تحت دو عنوان مستقل ولی مرتبط ارائه خواهد شد:
- کارکردهای اصلی جشنواره‌های سینمایی^۱ و مرزهای فرهنگی - هویتی آن با جشن سینمایی.
 - مزیت‌ها و محدودیت‌های جشنواره فیلم فجر در راهبری سینمای انقلاب و پاسداری از شاخص‌های فرهنگی آن.



«فصل سوم» گزارش با هدف پاسخ به سؤال سوم تحقیق، به صورتی دقیق تر و متمرکزتر به بررسی عملکرد معاونت سینمایی کنونی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در مدیریت فرهنگی و آیینی جشنواره بیست و نهم می پردازد و تلاش دارد تا از منظرهای فرهنگی - انقلابی به نقاط قوت و ضعف آن بپردازد. فصل های اول و دوم نوشتار پیش رو در حقیقت به دنبال ارائه نوعی تصویر اجمالی از وضعیت کنونی جهت گیری محتوایی و مضمونی فیلم ها و همچنین از آخرین وضعیت فرهنگی برگزاری جشنواره در سینمای ایران است تا در فصل سوم نحوه مواجهه و تعامل مدیریت کنونی معاونت سینمایی با وضعیت های تشریح شده مورد نقد و ارزیابی قرار گیرد. توجه داشته باشیم که مدیریت امروز معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اگرچه مسئول آسیب ها و کاستی های امروز سینمای ایران نیست اما به قدر برگزاری حداقل یکی از مهمترین جشنواره های فیلم فجر پس از انقلاب اسلامی، در قبال چگونگی مدیریت فرهنگی جشنواره و نحوه تعامل با وضعیت موجود که از گذشته به او ارث رسیده است، مسئول است.

فصل اول - آسیب شناسی جهت گیری های محتوایی سینمای ایران با تأکید بر فیلم های بخش مسابقه جشنواره بیست و نهم فجر

سینمای پساانقلابی ایران با چشم انداز انسانی و اسلامی فاخرش در آستانه سی سالگی است و انتظار می رود نشانه های قابل توجهی از تحول و پیشرفت را هم نسبت به سینمای پیش انقلابی و هم در راستای اهداف متعالی خود بروز دهد. این انتظار خصوصاً در سالی که تقریباً همه سرآمدان و نامداران سینمای پس از انقلاب موفق به تولید فیلم و عرضه آن در جشنواره بیست و نهم شده اند مضاعف است. بدین جهت جشنواره بیست و نهم محک مناسبی برای ارزیابی و آسیب شناسی آخرین وضعیت فرهنگی سینمای ایران و مؤلفه های هویتی اصلی آن است، مؤلفه هایی که ارتقا و پیشرفت در آنها در تمامی سال های پس از انقلاب اسلامی جزء مهمترین دغدغه های سیاستگذاران و اصولی جمهوری اسلامی ایران در حوزه فرهنگ بوده است: «بازنمایی^۱ مطلوب دین و ارزش ها»، «بازنمایی مطلوب نظام جمهوری اسلامی»، «بازنمایی مطلوب دفاع مقدس»، «بازنمایی مطلوب خانواده و زن»، «بازنمایی مطلوب از واقعیت غرب و مناسبات ناعادلانه آن با ایران و جهان اسلام»، «بازنمایی مطلوب تاریخ ایران، تشیع و اسلام»، «بازنمایی مطلوب انقلاب اسلامی ایران و نسبت احیاگران آن با جهان اسلام و غرب» و... از رؤس این دغدغه هاست که در اغلب سندهای فرهنگی دست اول نظام سیاستگذاری رسمی کشور بدانها تصریح شده است.

در این گزارش بازنمایی هریک از این دغدغه‌ها و محورهای فیلم‌های سینمایی جشنواره ۲۹ فیلم فجر در بخش مسابقه مورد بررسی قرار گرفته است.

۱. آسیب‌شناسی بازنمایی دین و دینداری

۱-۱. بازنمایی مضامین دینی اصیل

در روند عمومی سینمای امروز ایران ارزش‌ها، مفاهیم و گزاره‌های اصیل اسلامی یا داستان‌های مستند و یا سبک زندگی و مرگ شخصیت‌های معتبر دینی کمتر به محور فیلمنامه‌ها تبدیل می‌شوند. در مقابل، عموم فیلمنامه‌های سینمای ایران براساس داستان‌های واگرا با مضامین و معارف اسلامی شکل می‌گیرد و نسبت به سبک زندگی اسلامی به‌شدت غریب است. چنانچه از میان ۳۱ فیلم بخش مسابقه بیست‌ونهمین جشنواره فیلم فجر فقط در هفت فیلم «سیب و سلما»، «آسمان هشتم»، «راه آبی ابریشم»، «گلوگاه»، «خاک و آتش» و «گلوگاه شیطان» به‌صورتی تصریحی یا تلویحی مفاهیمی چون «حق‌الناس»، «توسل به اهل‌بیت علیهم‌السلام»، «بیعت و تبعیت»، «کار و تلاش برای کسب روزی حلال»، «مقاومت و ظلم‌ستیزی» بازنمایی شدند.

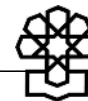
داستان‌های مرتبط به بقیه فیلم‌ها یا در بستری واگرا با سبک زیست اسلامی و ایرانی و یا در ضدیت با آن روایت شده است.

۱-۲. بازنمایی عرفان‌های انحرافی کاذب

بخش عمده‌ای از پرداخت‌های سینمایی به معنویت و امور ماوراءالطبیعه در سینمای ایران در زمینه‌های خرافی، غیراصیل، انحرافی و فرقه‌گرایانه رخ می‌دهد. جالب اینکه سهم فیلم‌هایی از این دست بعضاً برابر و حتی بیش از فیلم‌هایی با مضامین و موضوعات اسلامی اصیل است. در جشنواره بیست‌ونهم حداقل دو فیلم با مضامین کاملاً منطبق با عرفان‌های انحرافی جدید شرکت داشتند:

۱. «فیلم آسمان محبوب» به کارگردانی «داریوش مهرجویی» که با حمایت صداوسیما ساخته شده و برگرفته از کتاب «ترس و لرز» اثر «کی‌یرکگور» است که در آن فرد با خودکشی و انتحار داوطلبانه، جهش ایمانی پیدا می‌کند و با این ارتقا به موجود برتر تبدیل می‌شود.

۲. فیلم «برف روی شیروانی داغ» به کارگردانی «محمدحادی کریمی» - که کارگردانی فیلم‌های «غیرمنتظره» و «امشب شب مهتابه» را نیز در کارنامه خود دارد - روایتی مقدس و مطهر از زندگی و مرگ شاعری فاسد و شرابخوار است که وصیت کرده جنازه‌اش را پس از مرگ بسوزانند و در این میان همه نیروهای غیبی و معنوی عالم دست به دست هم می‌دهند تا این وصیت تحقق پیدا کند.



۳-۱. بازنمایی مضامین کاملاً ضداسلامی

تولید فیلم‌هایی با مضامین کاملاً ضداسلامی از واقعیت‌های به شدت تلخ تاریخ سینمای ایران است که با هدف جنگ فرهنگی رسمی با گزاره‌ها و آموزه‌های دینی خصوصاً در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی یکی از جریان‌ات قدرتمند و دین‌فوذ سینما را شکل داده بود. اگرچه با تحولات پساانقلابی در فضای فرهنگی - هنری و رسانه‌ای کشور تا حدود بسیار زیادی از میزان نفوذ و قدرت این جریان کاسته شد، اما با توجه به بروز و نفوذ و گاه و بیگاه تولیدات سینمایی ضداسلامی خصوصاً در جشنواره‌های سالیانه فجر به نظر می‌رسد که جریان پیش‌گفته همچنان در کمین غفلت اهالی سینما و مدیران عالی آن است. حضور حداقل دو فیلم صریحاً ضداسلامی در جشنواره بیست‌ونهم فجر بیانگر این واقعیت است که نه تنها بخشی از سینمای پساانقلابی همچنان در خدمت دین‌ستیزان است، بلکه این اقلیت مرموز با اعتماد به نفس عجیبی خواب تبدیل شدن به اکثریت را دیده‌اند. دو فیلم «سوت پایان» به کارگردانی «نیکی کریمی» و «انتهای خیابان هشتم» به کارگردانی «علیرضا امینی» ذاتاً از ماهیتی «ضدقصاص» برخوردارند. این دو فیلم اگرچه در بخش مسابقه شرکت داده نشدند ولی کریمی توانست به بخش «نوعی نگاه» جشنواره راه یابد. در فیلم «سوت پایان» دختر جوانی که با شوهر مادر خود در خانه تنها مانده است با قصد تجاوز مرد مواجه می‌شود که به مقابله و مخالفت می‌پردازد. مادر دختر پس از مراجعت از خرید وقتی متوجه ماجرا شده است به درگیری با شوهر می‌پردازد. شوهر، مادر را شدیداً کتک می‌زند و دختر که ضرب‌و شتم بی‌محابای مادرش را دیده است، مرد را می‌کشد. مادر به دختر می‌گوید که من مسئولیت قتل را به عهده می‌گیرم تا تو خودت را معرفی نکنی. دختر به همراه یک فیلمساز در روز نیمه شعبان به دنبال پول دیه شهر را زیور و می‌کند، اما موفق نمی‌شوند و این در حالی است که پول‌های آنچنانی برای برپایی جشن نیمه شعبان هزینه می‌شود. در نهایت مادر بی‌گناه به طناب دار آویخته می‌شود.

۴-۱. بازنمایی شخصیت‌های مذهبی

فارغ از وضعیت نه‌چندان مطلوب مضامین دینی و عرفانی و حتی ملاحظه مضامین ضداسلامی در سینمای ایران، بازنمایی نابهنجار، منفی و آسیب‌زای مذهبی‌ها از جهت‌گیری‌های پرکاربرد در شخصیت‌پردازی روایت‌های سینمایی ایرانی محسوب می‌شود. بخش قابل توجهی از افراد متدین قاب سینمای ایران بیش از اینکه مثبت، معقول، مهربان و موفق جلوه کنند منفی، خشن، غیرطبیعی، ناکام و گمراه هستند. غلظت این نوع بازنمایی سوگیرانه وقتی به اوج خود می‌رسد که کامیابان، مهربانان، اعتدالیون و در یک کلمه خوبان قاب سینمای ایران در زمینه‌هایی غیرمذهبی و حتی واگرا با مذهب به تصویر کشیده شوند؛ روندی که دیگر به عرف بخش قابل توجهی از سینمای وطنی

تبدیل شده است. صرف‌نظر از چند فیلم با مضمون مذهبی مثبت - که قبلاً به آنها اشاره شد - بسیاری از تصویرپردازی‌های فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم از عناصر مذهبی دچار آسیب بوده است.

۱-۴-۱. روحانیت

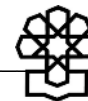
از مجموع فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم در پنج فیلم به مقوله روحانیت پرداخته شده است که علیرغم بازنمایی نسبتاً قابل قبول در چهار فیلم (راه آبی ابریشم، سیب و سلما، خاک و آتش، آلزایمر) اما در دو مورد (فرزند صبح و یک حبه قند) برساخته‌ای آسیب‌زا، غیرمعمول و منفی از روحانیت ارائه شده است:

۱. فیلم «فرزند صبح» به کارگردانی بهروز افخمی و محصول «مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (ره)» - که به روایت کودکی امام خمینی (ره) از ۵ تا ۱۲ سالگی با نیم‌نگاهی به جوانی و تبعید ایشان می‌پردازد - یکی از مغشوش‌ترین شخصیت‌پردازی‌های تاریخ سینمای ایران از «روحانیت» است. از کودکی امام (ره) در این فیلم تصویری دردسرساز و طغیانگر و هیجان‌زده ارائه می‌شود. کارگردان سعی دارد این تصویر را حتی در سال‌های کهنوت و در متن مبارزات امام هم باز تولید کند. هیجان‌زدگی امام از تماشای کابین خلبان هنگام تبعید به ترکیه در همین راستا قابل تحلیل است.

۲. فیلم «یک حبه قند» به کارگردانی «رضا میرکریمی» محصول «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» دومین اثری است که نشانه‌های به‌شدت نابهنجار از روحانیت در آن وجود دارد. تأکید این فیلم بر ارائه تصویری مدرن و نامتعارف از یک روحانی است. شخصیتی که حتی لباس‌های سنتی روحانیت را درست به تن نمی‌کند و توانایی روضه‌خوانی و یا اقامه نماز میت را هم ندارد.

۱-۴-۲. خانم‌های چادری

«چادر» از دیرباز یکی از نشانه‌های دیانت در سینما و تلویزیون ایران بوده است. «چادر» به دلیل اتقان معنای عقیقانه و نیز غلظت نشانه شناختی یکی از پرکاربردترین و در عین حال کارآمدترین نشانه‌ها برای القای زمینه و منش مذهبی شخصیت‌های زن فیلم‌هاست. در تجربه سینمایی و تلویزیونی ایرانی، شخصیت‌های چادری داستان همواره طرف مثبت قصه نبوده‌اند. حافظه فیلم‌شناختی مخاطب ایرانی موارد متعددی از همنشینی چادری‌های سینما و تلویزیون را با نابهنجاری‌ها، اعوجاج‌ها و کاستی‌ها به خاطر می‌آورد. در روند تاریخی شخصیت‌پردازی تلویزیون و خصوصاً سینمای ایران از «زنان چادری» آنقدر مؤلفه منفی و آسیب‌زا وجود دارد که در کنار سنت‌های معقول و مثبت بازنمایی چادری‌ها بتوان از وجود نوعی سنت انحرافی هم سخن به میان



آورد. در هر حال جشنواره بیست‌ونهم فجر نشان داد که پس از گذشت سی سال از سینمای پساانقلابی، این کهنه سنت انحرافی همچنان زنده و نسبتاً سرحال است:

۱. در فیلم «آقا یوسف» به کارگردانی «علی رفیعی» زنی کلفت و البته چادری دیده می‌شود که در هوای شوهریابی هر طور که شده به دنبال برقراری ارتباط با «آقا یوسف» است.

۲. فیلم «ورود آقایان ممنوع» به کارگردانی «رامبد جوان» زن چادری ترشیده‌ای را در قامت دبیر ادبیات دبیرستانی دخترانه به تصویر می‌کشد که در زمینه‌ای فارغ از حداقل‌های حجب و حیای یک زن چادری، بلافاصله پس از اطلاع از علاقه یکی از دبیران مرد همکارش به وی، به‌صورتی افراطی و غیرطبیعی از خود بی‌خود می‌شود به‌طوری که مواجهه با چنین رفتارهای ابلهانه - عاشقانه حتی از خانم‌های غیرچادری نیز دور از انتظار است.

۳. فیلم «جدایی نادر از سیمین» به کارگردانی «اصغر فرهادی» نیز ایفای نقش «کلفت» یک خانواده لیبرال طبقه متوسط شهری را به «زن چادری جوانی» سپرده است.

۳-۴-۱. مردان مذهبی و سنتی

در سینمای ایران بازنمایی «مرد سنتی ایرانی» یا «مرد مذهبی» در بسیاری از موارد از زمینه فرهنگی - روانی - اعتقادی مثبت یا متعادل برخوردار نیست، بلکه چنانچه درخصوص شخصیت‌پردازی بانوان چادری گذشت، سنت دیرینی نیز برای بازنمایی بد و منفی از مردان مذهبی وجود داشته است. علیرغم پشت سر گذاردن سه دهه از سینمای پساانقلابی، این سنت سینمایی نه تنها تضعیف نشده، بلکه نشانه‌های قابل توجهی از تقویت و پیشرفت آن نیز قابل مشاهده است. در بخش قابل توجهی از ادبیات سینمایی دهه اخیر، مرد مذهبی و سنتی ایرانی به یکی از دم‌دست‌ترین و رایج‌ترین نشانه‌ها برای بازنمایی نفاق و تذبذب، خشونت و شارلاتانیسم، سلطنتی و ولنگاری، افراطی‌گری و عدم تعادل و سرخوردگی و ندامت تبدیل شده است. بیان این مطلب به معنای عدم وجود شخصیت‌پردازی‌های مثبت و حتی فاخر از مردان مذهبی و سنتی ایرانی نیست بلکه بدین معناست که به موازات این جریان قابل قبول و مثبت، جریانی باسابقه و جدی از بازنمایی آسیب‌زا نیز تقویت شده که در چارچوب آن روند هم‌نشین کردن مرد مذهبی و سنتی ایرانی با صفات و ابعاد شخصیتی منفی همواره روبه صعود بوده است. اگر زمانی از منفی‌بافی در تصویرپردازی مردان مذهبی ایرانی سخن می‌گفتیم امروزه باید از آسیب پیشرفته‌تری به نام استخدام نشانه‌های مذهبی و سنتی در تصویرپردازی «بدی» و «زشتی» در سینمای ایران سخن بگوییم. قبلاً مذهبی‌ها را «بد» نشان می‌دادند، امروز برای نشان دادن بدی‌ها، بهره‌برداری از نشانه‌های سنتی و شخصیت‌های مذهبی را جزء سهل‌الوصول‌ترین و بلیغ‌ترین روش‌ها تلقی می‌کنند. به عبارت دیگر به دلیل هم‌نشینی مستمر و وافر مرد مذهبی با ناهنجاری‌ها در بخش مهمی از قاب سینمای پساانقلابی

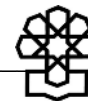
ایران و القای تدریجی نوعی رابطه این همانی بین آن دو، در ادبیات بخشی مهم از سینماگران ایرانی مرد مذهبی و سنتی اصولاً به یک نشانه منفی و غیرنرمال واژگون شده است که به تناسب داستان و فضای فیلم می‌تواند به نمایندگی از بسیاری امور انحرافی، ناخوشایند، افراطی و غیراخلاقی ایفای نقش کند. جشنواره بیست‌ونهم فیلم فجر گونه‌های متنوعی از پدیده مردان مذهبی نامتعادل را ثبت کرده است.

الف) همنشینی مرد سنتی و حماقت: در فیلم «یک حبه قند» به کارگردانی «رضا میرکریمی» «دایی» که یک مرد سنتی و ریش‌سفید و بزرگ فامیل است و شخصیتی عصبی و ناراحت می‌نماید، با مرگ ابلهانه خویش که نوعی خودکشی غیرعمدی را تداعی می‌کند همه مسیر خوشبختی یک خانواده سنتی را ویران می‌سازد.

ب) همنشینی مردان مذهبی و عقاید خرافی: فیلم «سیزده ۵۹» به کارگردانی «سامان سالور» و در ژانر دفاع مقدس در همان سکانس‌های اولیه خود یک سنگر جنگی را نشان می‌دهد که سیدجلال فرمانده دو زانو روبروی شخص ناپیدایی زانو زده، او را عمو فراز می‌خواند و با حالت استغاثه و انابه درخواست می‌کند که از خطای او و دیگران درگذرد، بقیه افراد نیز به تبع سیدجلال چونان که در محراب نشسته، زانو زده به التماس افتاده‌اند... پس از چندی یک مار کبری سر از سنگر بیرون آورده و به جایگاه خود و نزد مارگیر که از رزمندگان است باز می‌گردد!! وجود «مار» در معرکه جنگ جای بسی سؤال است؛ ماری که تقدیس شده و رزمندگان!! آیینی در حد پرستش و راز و نیاز برای او راه انداخته‌اند؟! این سکانس به شدت به قسمتی از رمان سینه‌وه که برای نشان دادن باورهای خرافی مردم داستانی شبیه به روایت فیلم را نقل می‌کند نزدیک است.

ج) همنشینی مرد مذهبی و شارلاتانیسم: در فیلم «جدایی نادر از سیمین» به کارگردانی «اصغر فرهادی»، حجت، همسر راضیه، مردی مذهبی و سنتی است که به صراحت یک شارلاتان خشونت‌طلب بدون منطق معرفی شده است. او اگرچه در یکی دو جای فیلم، به صراحت دیالوگی دارد که «چرا شما فکر می‌کنید که ما روی زن و بچه دست بلند می‌کنیم...»، اما در عین حال در حضور دیگران و در یک مکان عمومی اقدام به کتک زدن نادر می‌کند یا برای تهدید معلم، امنیت اجتماعی ترمه را به خطر می‌اندازد و آبروی او را می‌برد و یا با قسم نخوردن زنش، خود را دیوانه‌وار کتک می‌زند و شیشه ماشین نادر را می‌شکند... اگرچه در فیلم تصویری از کتک خوردن زن حجت به دست او نشان داده نمی‌شود، اما در نقاشی‌های دخترشان، پدر در حال کتک زدن مادر تصویر شده است.

د) همنشینی مرد سنتی و زورگویی: در فیلم «آئینه‌های روبرو» به کارگردانی «نگار آذربایجانی»، آدینه - بیمار دوجنسی - با زورگویی و لجابت بدون منطق پدرش برای ازدواج با پسر عمویش روبرو



است. پدر تصمیم خود را گرفته؛ او سنتی عمل می‌کند و گویا خواسته او در خانواده حکمی است که حتماً باید انجام شود. در نهایت زورگویی پدر منجر به فرار دختر به آلمان می‌شود.

۲. آسیب‌شناسی بازنمایی جمهوری اسلامی ایران

«جمهوری اسلامی ایران» به عنوان محصول رابطه متقابل «دولت» و «ملت» یک نظام سیاسی واحد و یکپارچه می‌نماید، اما به اعتبار دو پایه اصلی تحقق نظام به دو بخش «حاکمیت» و «مردم» قابل تقسیم است. این تقسیم‌بندی دوگانه هم در مطالعات نظری مربوط به ماهیت امر سیاسی و قدرت در جمهوری اسلامی و هم در بازنمایی سینمایی یا تلویزیونی جمهوری اسلامی وجود دارد.

می‌توان گفت بازنمایی جمهوری اسلامی ایران در سینما حاصل جمع بازنمایی حاکمیت، بازنمایی جامعه ایرانی و بازنمایی روابط جامعه ایرانی و حاکمیت است. آنچه در سینمای ایران بیش از همه بار بازنمایی جمهوری اسلامی ایران را به دوش دارد «بازنمایی حاکمیت» و «بازنمایی جامعه ایرانی» است و در قاب سینمای پساانقلابی ایران کمتر بخشی به بازنمایی تعاملات حاکمیت و مردم اختصاص یافته است. به لحاظ جهت‌گیری‌های فرهنگی، فرایند بازنمایی سینمای ایران هم از حکومت جمهوری اسلامی ایران و هم از جامعه ایرانی همواره پراسیب بوده است.

در دهه اخیر، رواج مصرف استعاره تند «سیاه‌نمایی» برای دلالت بر روند نسبتاً جا افتاده و بیمار بازنمایی منفی جمهوری اسلامی ایران از قاب سینمای ملی خود گواه روشنی بر غلظت رو به رشد روند مذکور است. دهه هشتاد هجری شمسی در حالی به عنوان سیاسی‌ترین دوران سینمای پساانقلابی ایران رقم خورد که هرچه به سال‌های پایانی این دهه نزدیک شدیم «سینمای ایران» در روند صعودی خود عنوان سیاسی‌ترین صنف جمهوری اسلامی ایران را از آن خود کرد.

سرعت و غلظت فرایند اپوزیسیون‌وارگی صنف سینما آن قدر اوج گرفت که به جرئت می‌توان گفت صنف سینما در سال پایانی دهه هشتاد حتی گوی سبقت را از بدنه منتقد و اپوزیسیون روزنامه‌نگاران ربود و در سکوی اول واگراترین صنف با جمهوری اسلامی ایران ایستاد. این واگرایی آشکار مابه‌ازاهای فرهنگی - هنری خود را نیز در فرآورده‌های سال‌های پایانی دهه هشتاد سینمای ایران تولید کرد و در نهایت جشنواره بیست‌ونهم فیلم فجر را به نمایشگاه تمام عیاری از بازنمایی تاریک و منفی جمهوری اسلامی ایران تبدیل کرد. بیان مطلب فوق به معنای غلبه سیاه‌نمایی از دولت و ملت ایران بر سینمای سال‌های اخیر نیست، بلکه بدین معناست که سینمای ایران علیرغم محصولات متعدد و قابل توجهی از بازنمایی مثبت از ایران و همگرا با جمهوری اسلامی، اما در عین حال به جهت رشد شگفت‌انگیز تولیدات منفی و تاریک، در بحرانی عمیق از سیاه‌نمایی ایران به سر می‌برد که شاید در طول

تاریخ سینمای ایران بی‌سابقه است. بحران واگرایی صنف سینما از مجموعه دولت - ملت جمهوری اسلامی بی‌تردید یکی از مهمترین و حادثترین مسائل سینمای پساانقلابی ماست. به جرئت می‌توان گفت که در هیچ‌یک از نظام‌های سیاسی حال حاضر جهان این‌چنین نسبت متراکم و غلیظی از اپوزیسیون‌وارگی صنف سینما با حاکمیت یافت نمی‌شود. در هر حال این واقعیت در بخش عمده‌ای از فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم فجر، هم در سیاه‌نمایی علیه حاکمیت و هم در سیاه‌نمایی علیه ملت ایران به وضوح مشهود است که به تفکیک به بررسی آن خواهیم نشست.

۲-۱. بازنمایی حاکمیت

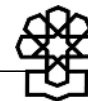
۲-۱-۱. بازنمایی نمادهای حاکمیت

۲-۱-۱-۱. بازنمایی رهبران جمهوری اسلامی ایران (امام خمینی (ره) و حضرت آیت‌الله خامنه‌ای)

اگرچه منفی‌بافی درخصوص رهبران معمولاً با حساسیت‌های ویژه و جدی از سوی مخاطبان سینما و نیز مسئولان سینمایی مواجه می‌شود، اما در جشنواره بیست‌ونهم برخی موارد قابل توجه از بازنمایی نامطلوب و سوگیرانه در این خصوص وجود داشت. این موارد هرچند که در کنار بازنمایی مثبت و شایسته از رهبران در فیلم‌هایی مثل «۳۳ روز» و «گلوگاه شیطان» ناچیز است ولی خود نشان‌دهنده سرریز شدن جسارت سیاه‌نمایان در بخش‌هایی از سینمای ایران است. فارغ از افتضاح فرهنگی رخ داده در فیلم «فرزند صبح» که شرح آن گذشت، در فیلم «آقا یوسف» به کارگردانی «علی رفیعی» غذای ته‌مانده‌ای را که نماد دسترنج حلال است با هدف تخطئه سنت و کسب رزق حلال بر روی روزنامه‌ای که نام امام خمینی (ره) بر روی آن است جلوی گربه می‌گذارند.

۲-۱-۱-۲. بازنمایی قوه قضائیه (قاضی)

بازنمایی قوه قضائیه در سینمای ایران در بازنمایی قاضی و محکمه منحصر است. قاضی در سینمای ایران معمولاً در زمینه‌ای از «متانت» و «راست‌کرداری» به تصویر کشیده شده است. سینماگران، «قاضی» را نشانه مطلوبی برای نمایندگی جهت‌گیری‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نظام تلقی نکرده و او را فارغ از انتقادات یا حتی مواضع اپوزیسیونی خود نسبت به حاکمیت بازنمایی کرده‌اند. در نتیجه «انگاره قاضی» در سینما و تلویزیون ایران عموماً با «وجاهت»، «سلامت» و «انصاف» و «وقار» هم‌نشین بوده است. این درحالی است که رویکردهای انتقادی اخیر سینماگران به حاکمیت در سال‌های اخیر بعضاً دامن قضات را هم گرفته است. یکی از نمونه‌های جالب این پدیده جدید در فیلم «برف روی شیروانی داغ» به کارگردانی «محمد هادی کریمی» قابل ملاحظه است. آنجا که فردی دولتی در کسوت وکیل قصد دارد از شاعر پیری به جرم حمل مشروبات الکلی در دادگاه دفاع کند. وی قاضی را با شدت مورد خطاب قرار می‌دهد که مورد اتهام



را سیاسی نکند و قاضی می‌گوید اگر سیاسی نبود تو که نماینده دولتی اینجا حضور نداشتی. در این بخش از فیلم نقد نظام قضایی جمهوری اسلامی که تحت سیطره نظری فقه شیعه است با ارجاع معنادار به عکس‌هایی از حضرت امام و مقام معظم رهبری به اوج خود می‌رسد.

۳-۱-۱-۲. بازنمایی نیروی انتظامی (پلیس)

«پلیس» مشهودترین و پربسامدترین نماینده حاکمیت در سینمای ایران است. تقریباً سی درصد فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم از این نشانه بهره برده‌اند. نتایج تحلیل محتوای نیمه‌عمیق دکتر حسام‌الدین آشنا و همکاران او از نحوه بازنمایی نیروی انتظامی در فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم نشان داد که حضور پلیس در بیشتر فیلم‌ها با جهت‌گیری منفی همراه بوده است.^۱ به غیر از منفی‌گرایی عمومی پیش‌گفته جهات معنایی نه چندان مثبت بلکه منفی اختصاصی دیگری نیز در بازنمایی از پلیس مشهود است:

الف) همنشینی پلیس با بی‌کفایتی: در فیلم «مرگ کسب‌وکار من است» به کارگردانی «امیر ثقفی» مأموران نیروی انتظامی در حین انتقال یک متهم قتل به پاسگاه با وضعیت نامساعد جوی و برف‌گرفتگی مواجه می‌شوند. «استوار» که به کلیه درد مبتلاست قادر به راه رفتن طولانی نیست و به همین علت از سرباز وظیفه می‌خواهد که متهم را تا پاسگاه با پای پیاده ببرد و با ماشین کمک برگردد. سرباز و متهمی که با دستبند به او متصل است به راه می‌افتند. در نقطه‌ای سرباز درمی‌یابد که توان سرما را ندارد قفل دستبند را گم‌وگور می‌کند، خشاب اسلحه را از فشنگ خالی می‌کند و کم‌کم بی‌حال می‌شود و دیگر این متهم است که او را با خود حمل می‌کند. در حقیقت بار مأمور پلیس حکومت هم به دوش متهمان افتاده است.

ب) همنشینی پلیس با ارتجاع و کج‌فهمی: فیلم «گلچهره» به کارگردانی «وحید موساییان» داستان تلاش‌های فرهنگی فردی به نام «اشرف خان» در کابل است که در اثنای سیطره طالبانیسم قصد دارد سینمای «گلچهره» را که از پدر و پدربزرگش به ارث برده است بازسازی کند. او علیرغم کسب موافقت وزارت فرهنگ افغانستان اما همچنان با مخالفت و تخطئه رهبران طالبان مواجه است. یکی از این رهبران خطاب به «اشرف خان» می‌گوید: «این چه بساط است که درست کردی؟ شرم است! فساد تبلیغ می‌کنی؟ زنان را هم که آوردی! ما شوروی را بیرون کردیم تا در وطن فساد نباشد. حالا خودمان به مردم فساد یاد می‌دهیم.» «اشرف خان»: «ما می‌خواهیم با سینما مردم را تربیت درست کنیم. این سینما نیست که فساد می‌آورد، این فکر خراب است که فساد می‌آورد». جالب اینکه وقتی «اشرف خان» برای تعمیر آپارات عازم ایران است، موقع کنترل پاسپورت در مرز با ایران برخوردی کاملاً مشابه با منش طالبانی را از مأموری نیروی انتظامی جمهوری اسلامی

1. <http://ashna1343.persianblog.ir>

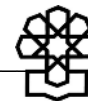
مشاهده می‌کند: «این چیزها چیست که با خود حمل می‌کنی؟! سینما به چه دردتان می‌خورد؟ جلوی این تریاک را بگیرید». «اشرف خان»: «انشاءالله با سینما جلوییش را می‌گیریم». مأمور: «با همین فیلم‌های هندی مبتذل؟! دست مردم نون برسونید!».

ج) **همنشینی پلیس با بی‌مسئولیتی:** فیلم «آینه‌های روبرو» به کارگردانی «نگار آذربایجانی» - که با حمایت جدی مؤسسه ناجی هنر وابسته به نیروی انتظامی جمهوری اسلامی ایران ساخته شده است - روایت فرار آدینه، یک بیماری دوجنسی، از فضای اجتماعی سنگین ایران در قبال دوجنسه‌ها و نیز انجام عمل جراحی در کشور آلمان است. «آدینه» با اصرار پدر سنتی و خشن خود برای عقد با پسرعمویش مواجه است، لذا مجبور شده تا زمان تهیه شدن گذرنامه و رسیدن زمان پرواز به آلمان از دست پدر فراری و مخفی باشد. پلیس این فیلم درحالی با سماجت و جدیت به تعقیب و گریز با «آدینه» بیمار و مستأصل می‌پردازد که در قبال بسیاری از نابهنجاری‌های بسیار فاحش و آشکار اجتماعی مثل مزاحمت خودرویی با دو سرنشین لایبالی برای آدینه و درگیری آدینه با آنها کاملاً بی‌تفاوت و بدون مسئولیت می‌نماید.

د) **همنشینی پلیس با وادادگی و تحقیرشدگی:** در فیلم «گزارش یک جشن» به کارگردانی «ابراهیم حاتمی‌کیا» سطوح مختلف نیروهای پلیس به‌عنوان نماد جلال و شکوه نظام در زمینه‌ای از انفعال و تضعیف‌شدگی که بعضاً بوی تخطئه و تحقیر نیز می‌دهد تصویر شده است. این نوع بازنمایی منفی شدید از پلیس در تاریخ سینمای پساانقلابی کم‌نظیر است:

۱. «همایون»، سرگرد نیروی انتظامی - که به گفته «رضا کیانیان» بازیگر این نقش، در جلسه پرسش و پاسخ، همان «سلحشور» خلع درجه شده «آژانس شیشه‌ای» است - برای انجام یک حکم قضایی کم‌اهمیت وارد میدان شده است. او فاقد قدر متیقنی از تعقل و عاطفه و مجری کور قانون است؛ رگه‌هایی از بلاهت در رفتار سرگرد دیده می‌شود. کفش و جوراب «همایون» هنگام ورود به مؤسسه‌ای که قرار است پلمپ شود خیس است و موقع مذاکره با خانم‌های مدیر مؤسسه درحال جمع‌وجور کردن امورات خود و خشک کردن جورابش است!! ابهت و اعتبار پلیس «سرگرد» فیلم به قدری تخفیف داده شده است که هیچ‌کس به اسلحه کشیدنش برای اجرای حکم توجهی نمی‌کند. سرگرد مریض احوال و کم‌حوصله که قصد دارد به سرعت حکم را اجرا کند و به دنبال کارش برود در مقابل مقاومت مسئولان مؤسسه کاملاً منفعل است. با حضور مأمور پلمپ نیروی انتظامی سرگرد راضی می‌شود که فقط محیط داخلی پلمپ شود تا جشن در حیاط برگزار گردد.

۲. «تقی‌زاده»، مأمور پلمپ نیروی انتظامی، پلیس پیر و خسته‌ای است که با یک موتورسیکلت قراضه برای اجرای حکم آمده است. او حوصله درگیری ندارد و در انتظار بازنشستگی است و بنا



دارد آخرین روزها را با عافیت سپری کند. او مأموری بدبخت و موجب‌بگیر است که با برخورد‌های سرهنگ موافق نیست و به راحتی با قانون‌شکنان کنار آمده و مصالحه می‌کند.

۳. «حسین‌پور»، سرهنگ نیروی انتظامی - که دختر خودش هم از اهالی مؤسسه‌ای است که باید پلمپ شود - وقتی از عدم توانایی سرگرد در پلمپ مؤسسه خبردار می‌شود، شب‌هنگام شخصاً به محل اجرای حکم می‌آید و با جدیت و اعمال قوه قاهره بالاخره حکم را اجرا می‌کند، اما جالب اینکه اعتماد به نفس و قاطعیت این مأمور ارشد نیز در گفتگوی تلفنی او با مسئولان بالاست بلافاصله فرو می‌ریزد. وی در این گفتگو نظر شخصی خود را در مخالفت با تعطیلی مؤسسه این‌گونه با صراحت به سران بالا اعلام می‌دارد: «نه آقا! شما از من نظر نخواستید. بنده هم همان کاری را که به من وظیفه کرده بودید انجامش دادم؛ باقی‌اش در حوزه اختیارات من نیست، شب خوش!».

ه) همنشینی پلیس با تنهایی و انزوای اجتماعی: فیلم «خیابان‌های آرام» به کارگردانی «کمال تبریزی» پلیس را در تقابلی تام با مردم و حتی خانواده، فامیل و اطرافیان خود بازنمایی می‌کند؛ آنجا که گفته می‌شود «نیروی انتظامی» بستگان خود را دستگیر می‌کند و کلاً از هر کس که ناراحت باشند او را به‌عنوان شورشی دستگیر و تحویل داده‌اند. بیانات افراد پلیس در مصاحبه مندرج در تیتراژ پایانی فیلم نیز قابل توجه است. آنها اعتراف می‌کنند که ما همه کسان خود را دستگیر کردیم، حالا هیچ‌کس ما را دوست ندارد. افراد پلیس همچنین با اعتراف به گم‌و‌گور شدن تعدادی از افراد پس از دستگیری و تحویل به مقام بالاتر خود را شریک این جرم و جنایت نیروهای بالا می‌پندارند.

۲-۱-۲. بازنمایی رفتارهای حاکمیت

۲-۱-۲-۱. نخبه‌کشی

مشکل داشتن با نخبگان، خصوصاً هنرمندان و ایجاد محدودیت و آزار و اذیت برای ایشان یکی از جهت‌گیری‌های اصلی جریان سیاه‌نما در بازنمایی رفتارهای حاکمیت در ایران است. این سیاست در انگاره‌سازی از دستگاه حاکمه ایران، القاکننده واگرایی ذاتی نظام با نخبگی، فرهیختگی و هنرمندی است و بدین‌معناست که هیئت حاکمه انقلاب ایران از مشتی آدم کج‌فکر، بی‌سواد و نادان تشکیل شده است که نه‌تنها هیچ نسبتی با فرزاندی ندارد، بلکه آنقدر ابله است که حتی نمی‌خواهد یا نمی‌تواند به نحوی با فرزندان کنار بیاید. جشنواره بیست‌ونهم نیز مشابه اغلب جشنواره‌های در گذشته فجر نمونه‌هایی از فیلم‌هایی را که در فرایند بازنمایی آنها رد این سیاست منفی‌نما دیده شده در خود ثبت کرده است.

آنچه که «بازنمایی نخبه‌کشانه از جمهوری اسلامی ایران» را در فیلم‌های بخش مسابقه

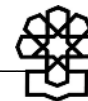
جشنواره بیست‌ونهم با نمونه‌های سال‌های گذشته تاحدودی متفاوت کرده بود خروج لایه‌های متنی دلالت‌کننده بر نخبه‌کشی از محوریت فیلمنامه‌ها و جای‌گیری آنها در حواشی داستان بود. در فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم تقریباً موردی ملاحظه نشد که روایت رفتار نابهنجار، نامعقول، یا مبتنی بر عدم درک فرهیختگان و نخبگان از سوی حاکمیت به دال مرکزی گفتمان یک فیلم تبدیل شده باشد در عوض بسیاری از فیلم‌ها نشانه‌هایی هرچند حاشیه‌ای ولی کاملاً بلیغ و معنادار از این مقوله یدک می‌کشیدند:

۱. در فیلم «گزارش یک جشن» به کارگردانی «ابراهیم حاتمی‌کیا»، «بانو» که یک مجسمه‌ساز و خطاط است، نمی‌تواند مانع تعطیلی بنگاه ازدواجش شود که نظام عزم بستن آن را کرده است.
۲. در فیلم «برف روی شیروانی داغ» شاعر شبه روشنفکری دیده می‌شود که بر آثارش در جمهوری اسلامی مهر توقیفی خورده و او خانه‌نشین شده است. اگرچه داستان اصلی فیلم حول اتفاقات دیگری است ولی فیلم‌گویای این است که علیرغم شهرت و اعتبار این شاعر در خارج از کشور، حاکمیت حتی حاضر نیست هزینه درمان وی را تأمین کند.
۳. بازپخش معنادار و کاملاً غیراتفاقی صدای «محمد رضا شجریان»، آوازخوان و موسیقی‌دان شهیر ایرانی، در حاشیه دو فیلم جشنواره بیست‌ونهم - که با موضع‌گیری خاص خود را در قبال جمهوری اسلامی و جنبش به اصطلاح سبز در قباب بی.بی.سی انگلیسی در طول سال ۱۳۸۸ و ۱۳۸۹ به نماد کاذبی از واگرایی فرهیختگان و هنرمندان با حاکمیت تبدیل شده بود - نوعی بازنمایی نوین را از واگرایی هنرمندان و حاکمیت ارائه کرد:
- در «جدایی نادر از سیمین» به کارگردانی «اصغر فرهادی» آنگاه که سیمین قصد ترک خانه را دارد، می‌خواهد CD خواننده مورد علاقه‌اش را با خود ببرد. نادر می‌گوید: «همه CDها را بردار»، اما سیمین به نام شجریان اشاره می‌کند و فقط آن را برمی‌دارد.
- در «برف روی شیروانی داغ» شاعر روشنفکر که به دلیل توقیف آثارش از سوی حاکمیت خانه‌نشین شده است فقط به آواز شجریان گوش می‌کند.

۲-۲. بازنمایی مردم ایران

۲-۲-۱. هم‌نشینی ایرانی با «فقر» و «محرومیت اجتماعی»

نابسامانی اقتصادی و فقر یکی از سرشناس‌ترین و دیربازترین نشانه‌ها در «سیاه‌نمایی» جوامع و فرهنگ‌هاست. در این فرایند «فقر و محرومیت اقتصادی» به مثابه گفتمان نشانه شناختی مادری عمل می‌کند که رمزگان‌های نشانه‌ای خردتری همچون «گرسنگی»، «کار دون شأن»، «کار طاقت‌فرسا»، «دزدی»، «حسرت» و امثالهم را در خود جای داده است. بازنمایی ایران پساانقلابی از



مبدأ فقر و محرومیت اقتصادی اگرچه به دلیل رشد فزاینده و همگانی امکانات و رفاه اجتماعی و سرزندگی گفتمان عدالت و فقیرنوازی در سال‌های پس از انقلاب، میدان جولان وسیعی در سینمای ایران نداشته است و جریان‌های دگراندیش و سیاه‌نمای سینمایی را به سوی بازنمایی نشانه‌هایی بیشتر در حوزه «محرومیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی» سوق داده است، اما رگه‌های آشکاری از فقیرنمایی مردم و جامعه ایران همچنان در سینمای امروز ایران ملاحظه می‌شود.

سینماگران دگراندیش ایران پس از سال‌ها تمرکز بر محرومیت سیاسی و فرهنگی، به خاطر رفع بحران مخاطب و جلب نظر توده‌ها، در سال‌های اخیر توجه مضاعفی را به مقوله محرومیت اقتصادی معطوف کرده‌اند. این‌گونه است که جریان روشنفکری سینمای ایران که دغدغه اصلی آن «رفع محرومیت از هنر و هنرورزان»، «توسعه آزادی‌های سیاسی»، «تأسیس و تقویت آزادی‌های جنسی طبقه متوسط و متمدن شهری» و مضامینی از این دست بود، ناگهان متوجه فقر و درد طبقات حاشیه‌نشین، روستایی و مستضعف می‌شود. توجه داشته باشیم که تغییر مسائل به معنای تغییر در رویکرد دگراندیشان نیست و آنها سیاه‌نمایی ایران را این بار با نفوذ مخاطب‌شناختی بیشتر و همراه کردن حجم قابل توجهی از مخاطبان بومی سینما پی می‌گیرند. در این شرایط جدید با گونه‌هایی از فیلم‌هایی مواجه خواهیم بود که علیرغم همگرایی کامل با استانداردهای سیاسی - فرهنگی جشنواره‌های آن‌ور آبی دایره وسیعی از تماشاچیان وطنی و مردمی سینما را نیز برای خود دست و پا کرده است. حداقل چهار فیلم از بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم فجر زندگی امروز ایرانیان را در حاله‌ای سیاه و تاریک از فقر و بدبختی‌های ناشی از آن ترسیم کرده‌اند:

۱. در «جدایی نادر از سیمین» به کارگردانی «اصغر فرهادی» و «آقا یوسف» به کارگردانی «علی رفیعی»، «زن» و «مرد» ایرانی به مثابه «فقرا بی آب و بار» در اثر فشار خردکننده اقتصادی به دور از چشم خانواده، به دنبال شغل‌هایی خلاف شأن و شخصیت خویش هستند، بلکه شکم گرسنه‌شان را سیر کنند.

۲. در «مرگ کسب و کار من است» مردم از شدت فقر و بدبختی علیرغم همه خطرات جانی و آبرویی به ناچار به دزدی کابل‌های برق روی آورده‌اند.

۳. در «ندارها» دو پسر و یک دختر تصمیم گرفته‌اند که از پولدارها بدزدند و به فقرا ببخشند. سرانجام هم دو پسر کشته می‌شوند و تماشاگران از زبان دختر زندانی ماجرا را مرور می‌کنند.

۲-۲-۲. همنشینی ایرانیان با «خودکشی»

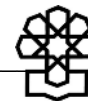
«خودکشی» شاید غلیظ‌ترین و تاریک‌ترین نشانه برای القای بحران و بن‌بست در زیست فردی و اجتماعی باشد. با توجه به حضور کمابیش چشمگیر این نشانه در جشنواره‌های سالیانه فجر، «خودکشی» اصولاً پدیده غریبی در ذهنیت سینمایی ایرانیان محسوب نمی‌شود. این نشانه خصوصاً

وقتی در کنار مقولاتی مثل «فقر»، «فحشا»، «سقط جنین»، «اعتیاد»، «اعتراض»، «دزدی»، «طلاق»، «خیانت» و مواردی از این دست قرار می‌گیرد، سیاه‌نمایی سینمایی را به نقطه اوج خود می‌رساند. البته خودکشی در سینمای سال‌های اخیر ایران فقط در کنار آسیب‌های اجتماعی، بزهکار و بزه‌دیده‌ها بازنمایی نمی‌شود، بلکه برخی تیپ‌های اجتماعی به‌هنگار و فرهنگی که با خودکشی دست‌وپنجه نرم می‌کنند نیز در سینما دیده شده است. چنانچه در جشنواره بیست‌ونهم فجر فیلم «آسمان محبوب» به کارگردانی «داریوش مهرجویی» و فیلم «سیزده ۵۹» به کارگردانی «سامان سالور» به ترتیب خودکشی یک «متخصص مغز و اعصاب» و یک «فرمانده سال‌های دفاع مقدس» را روایت می‌کرد. این نوع روایت‌های نو و در عین حال عجیب از خودکشی فرهیختگان و نخبگان ایرانی، این مقوله را از زمینه‌ای بزه‌شناختی و ناظر به آسیب‌های اجتماعی به زمینه‌ای فرهنگی و ناظر به انسداد سیاسی - فرهنگی ارتقا می‌دهد. نمونه دیگر از روایت‌های جدید خودکشی ایرانی را می‌توان در فیلم «خانه امن است» به کارگردانی «ناصر رفایی» ملاحظه کرد که در آن «علی» که از شهادت خواهرش در بمباران بعثی‌ها مطلع می‌شود، قصد خودکشی دارد. اما «مصطفی» با میانجیگری و آوردن خبر زنده ماندن خواهرزاده کوچکش او را از این کار منصرف می‌کند.

اگرچه بازنمایی سیاه‌نمایانه خودکشی در جشنواره بیست‌ونهم انواع جدیدی از تحول را در شخصیت‌پردازی خودکشنده‌ها و نیز دست‌وپا کردن دلایل کاملاً متفاوت و متمایزی از گذشته برای کشتن خود نشان می‌داد و اما تغییرات اخیر منجر نشد که عرصه بیست‌ونهمین جشنواره از روایت سنتی خودکشی ناشی از «فقر، فاقه، فلاکت و ناکامی» خالی باشد. فیلم «اینجا بدون من» به کارگردانی «بهرام توکلی» علیرغم پایان خوش و معجزه‌وار آن در ۱۰ درصد پایانی فیلم - که بسیار به اغراق و صحنه‌سازی تنه می‌زند - اما در روایت به‌شدت تلخ و تاریک خود از زندگی سراسر فقر، زحمت، ناتوانی و ناامیدی مادری زحمتکش، پسر افسرده و دختر معلولش، در نهایت از زبان فرزند پسر، خودکشی دسته‌جمعی را به‌عنوان نقطه رهایی از وضعیت موجود پیشنهاد می‌کند.

۲-۲-۳. ایرانیان فراری از وطن

خستگی ایرانی از وطن خود و عزم قاطع او برای خروج هرچه زودتر از کشور به هر شکل و با هر قیمت از رویکردهای مطرح در سیاه‌نمایی سینمایی محسوب می‌شود. در این نوع سیاه‌نمایی به‌جای ارائه و یا در کنار ارائه نشانه‌های «ناکارآمدی»، «عقب‌ماندگی»، «بی‌اخلاقی» و «بن‌بست جامعه ایرانی»، جمع‌بندی منفی ایرانیان درخصوص وطن خویش و نیز تلاش‌های وافر آنها برای ترک سرزمین مادری بازنمایی می‌شود. ترک بی‌مهابا و بدون تردید وطن ازسوی اهالی آن، خود بهترین نشانه عقیم بودن و تاریکی آن است:



۱. در فیلم «جدایی نادر از سیمین»، «سیمین» در دادگاه خانواده قصد جدایی از «نادر» را دارد. او معتقد است در شرایط و موقعیت فعلی، نمی‌تواند دختر ۱۱ ساله‌اش، «ترمه»، را در این جامعه تربیت کند و باید او را به خارج از کشور ببرد و چون نادر به بهانه نگهداری از پدر پیر و آلزایمری‌اش، حاضر نیست با سیمین همسفر شود و یا ترمه را به سیمین واگذار کند، بنابراین تقاضای طلاق داده است.

۲. در فیلم «آیین‌های روبرو»، «آدینه» که یک بیمار دوجنسی است برای فرار از معضله‌ای که در ایران برایش به وجود آمده و هیچ راهی برای فرار از آن ندارد فقط به فکر خروج از کشور و زندگی در یکی از کشورهای اروپایی است. او پس از مرارت‌های فراوان سرانجام موفق به ترک ایران و آغاز دوران خوبی و خوشی زندگی خود در آلمان می‌شود!

۳. در فیلم «یک حبه قند»، «پسند» آخرین دختر از خانواده‌ای بزرگ در شهر یزد است که قصد ازدواج دارد. قرار است مراسم عقد «پسند» پنجمین دختر خانواده با یک داماد پولدار که در آمریکا زندگی می‌کند انجام شود...

۲-۳. آسیب‌شناسی بازنمایی «خانواده ایرانی»

بازنمایی «سنت‌های ارتباطی» و «آیین‌های خانوادگی» ایرانیان یکی از فرصت‌های راهبردی سینمای پس‌انقلابی برای برساختن فرم سینمای ملی است. «خانواده‌داری» نه تنها مزیت شاخص، بلکه یکی از اصلی‌ترین و اصیل‌ترین مؤلفه‌های هویت‌بخش به سینمای ایران به‌شمار می‌رود. زندگی شیرین و دلنشین عموم ایرانیان در میلیون‌ها حلقه متنوع و گوناگون خانوادگی باید به مثابه میراثی ماندگار و عظیم از فرهنگ درک شود که می‌تواند به یکی از آبشخورهای مادر سینمای ملی تبدیل گردد. علیرغم تأکیدات مبرهن و مسلم پیشین، اما مطالعه روند تطور و تکاپوی سینمای ایران در دهه اخیر نشان می‌دهد که غالب جریانات سینمایی کشور نه تنها انگیزه یا توانی برای بهره‌برداری از میراث فرهنگی خانواده در برساختن تولیدات سینمایی ندارد، بلکه با دامن زدن به انواعی از بازنمایی‌های واژگون و سیاه، این فرصت بی‌نظیر را به یکی از چالش‌های به‌شدت آسیب‌زای سینمای ایران تبدیل کرده است.

بازنمایی به‌شدت مخدوش، ناقص، تاریک و غیرواقعی از خانواده ایرانی در فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم گواه روشنی برای این ادعاست. بررسی‌ها نشان می‌دهد که آسیب‌های بازنمایی «دین و دینداری»، «دفاع مقدس» و «نظام جمهوری اسلامی ایران» به مراتب از آسیب‌های بازنمایی «زن و خانواده» در فیلم‌های جشنواره بیست‌ونهم کمتر است و اصولاً بخش عمده‌ای از «سیاه‌نمایی سینمایی جمهوری اسلامی ایران» از طریق «سیاه‌نمایی سینمایی خانواده ایرانی» صورت گرفته است.

در جشنواره بیست‌ونهم به‌ندرت می‌توان به فیلمی اشاره کرد که روابط و مناسک خانوادگی

آن وضعیت قابل قبولی داشته باشد، متقابلاً در جهت‌گیری اغلب فیلم‌ها انواعی از آسیب‌های فرهنگی رصد شد که اهم آنها بدین شرح است:

۱-۳-۲. «مجرد» به مثابه قهرمان

بخش قابل توجهی از شخصیت‌های محوری و محبوب سینمای ایران در قامت مردان یا زنان مجرد ترسیم می‌شود. جالب اینکه قهرمانان مجرد فیلم‌ها نه جوانان جویای همسر یا در شرف ازدواج و نه پیران همسر از دست داده، بلکه مردان و زنان میان‌سالی هستند که بودن در کنار خانواده و همسراری بیش از دیگران اقتضای زندگی ایشان است.

تعدد رو به صعود میانسالان مجرد آنها را به نوعی تیپ ثابت در شخصیت‌پردازی فیلم‌های سینمایی ایرانی تبدیل کرده است. فیلم‌های «بادومه»، «آسمان هشتم»، «ندارها»، «آئینه‌های روبرو»، «مرگ کسب‌وکار من است»، «پاریس تا پاریس»، «خاک و آتش»، «یک حبه قند»، «گلوگاه»، «آسمان محبوب»، «آقا یوسف»، «سعادت آباد»، «ورود آقایان ممنوع»، «اینجا بدون من» و «گزارش یک جشن» هرکدام یک یا چند مجرد میانسال را چه به عنوان شخصیت محوری و چه به عنوان شخصیت حاشیه‌ای و فرعی به همراه دارند.

۲-۳-۲. خانواده ناقص

در اغلب خانواده‌های بازنمایی شده در فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم یکی از طرفین همسری حضور نداشت و خانواده به سرپرستی یکی از پدر یا مادر تصویر شده بود. به عبارت دیگر بخش اعظمی از خانواده‌های قاب سینمای ایران در زمینه‌ای از فقدان یکی از اعضای اصلی قرار دارند و فرزندان یا از نعمت پدر و یا از نعمت مادر بی‌بهره‌اند.

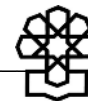
۱. در «آسمان محبوب» مادر و دختری به نام‌های «ماه‌نظر» و «ستاره» زندگی می‌کنند که «ماه‌نظر» به علت فوت شوهرش، دچار افسردگی شده است.

۲. در «آقا یوسف»، «یوسف» پیرمرد بازنشسته‌ای است که با دختر جوان خود «رعنا» زندگی می‌کند. همچنین پسر «یوسف» مدت‌هاست که برای کار به کانادا رفته و زن و بچه‌اش را در ایران رها کرده است.

۳. در «ورود آقایان ممنوع»، «پریا» پدری دارد که پزشک زنان است و همسر خود را از دست داده است. همچنین آقای «جبلی» معلم شیمی مدرسه با مادرش زندگی می‌کند.

۴. در «اینجا بدون من»، «فریده» زن میان‌سالی است که به همراه «احسان» و دختر معلول خود «یلدا» زندگی می‌کند.

۵. در «بادومه»، «شوکا» و «سهند» پس از شهادت مادرشان در بمباران عراقی‌ها، سال‌هاست



که با پدرشان زندگی می‌کنند.

۶. در «آسمان هشتم»، مادری آذری‌زبان و اهل باکو، به همراه فرزندان خود «زلفیه» و «قربان» جهت زیارت امام هشتم (ع) و درمان قلب «قربان» به مشهد آمده‌اند. «رحمت»، دکتر جوان «قربان» نیز در فقدان مادر با پدرش زندگی می‌کند.

۷. در «ندارها»، «مهری» دختر جوان و مادر پیرش با هم زندگی می‌کنند. در این فیلم پسر بچه اشغال‌گردی هم هست که با پدر بیمارش زندگی می‌کند.

۸. در «سیزده ۵۹» سرگذشت «سیدجلال»، از فرماندهان دفاع مقدس، که همسرش از دنیا رفته و تنها دخترش «باران» در حال نگهداری و مراقبت از اوست روایت می‌شود.

۹. در «آئینه‌های روبرو» با خانواده سنتی و پولداری مواجهیم که مادر خانواده فوت کرده و پدر به تنهایی پسر و دختر جوانی را سرپرستی می‌کند.

۱۰. در «مرگ کسب‌وکار من است»، فرار بدعاقبت «عطا» با تنها دختر خردسال خود روایت می‌شود.

۱۱. در «پاریس تا پاریس»، «اسماعیل» که جانبازی شیمیایی است به همراه تنها دخترش «یلدا» زندگی می‌کند.

۱۲. در «یک حبه قند»، داستان ازدواج «سپند» آخرین دختر یکی از خانواده‌های بزرگ در شهر یزد روایت می‌شود که با مادر و دایی‌اش زندگی می‌کند.

۱۳. در «گلگاه»، «عمران» جوان دانشجویی است که به تازگی تحصیلاتش را در تهران به پایان رسانده و عازم شهر خود، گلگاه، برای کار است. او به همراه مادر و خواهر کوچکش زندگی می‌کند.

۲-۳-۳. همنشینی خانواده ایرانی و تنش

بخش عمده‌ای از بازنمایی خانواده ایرانی در سینمای ایران بر زمینه‌هایی از تشنج‌زایی، پرخاشگری، جدال، کشمکش و استرس بنا شده است. در این شرایط خانواده از مهمترین کارکرد روانی خود که آرامش‌بخشی است تهی شده و به کانون تولید و توزیع تنش تبدیل می‌شود. گونه‌های مختلف «تنش‌های» هم‌نشین با خانواده ایرانی در جشنواره بیست‌ونهم عبارتند از:

۲-۳-۳-۱. همنشینی خانواده ایرانی با «جرم و جنایت»

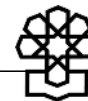
نزدیک کردن کرانه‌های جرم و جنایت به خانواده ایرانی و مناسبات آنچه، در شکل بازنمایی خانواده به مثابه عامل بزهکاری و چه در شکل بازنمایی خانواده به مثابه قربانی بزهکاری یکی از آسیب‌های کهنه در بازنمایی سینمایی خانواده است. این آسیب کهنه که خانواده ایرانی را قربانی یا دربه‌در تبعات رفتار مجرمانه یکی از اعضای خود به تصویر می‌کشد حداقل در دو فیلم جشنواره بیست‌ونهم، «جرم» به کارگردانی «مسعود کیمیایی» و «مرگ کسب‌وکار من است» به کارگردانی، «امیر تقوی» ملاحظه شد.

۲-۳-۳-۲. همنشینی خانواده ایرانی با «دروغ و خیانت»

بی‌پایه و اعتبار نمایاندن رابطه همسری بین زوج‌های ایرانی و بی‌معنا جلوه دادن مفاهیم «وفاداری» و «تعهد به همسر» با استخدام انواعی از چاشنی‌های مربوط به «بی‌صدافتی»، «پنهانکاری»، «تلفذ جنسی خارج از شئون خانواده»، «عشق‌های کهنه قبل از ازدواج»، «عشق‌های نوین پس از ازدواج» و مواردی از ایندست، فرهنگ همسرمداری ایرانی را علیرغم ظاهر پاک و استوارش، عجین با دروغ و خیانتی عمیق معرفی می‌کند. این جهت‌گیری به غایت مرموز و خردکننده، یکی از سهامداران دینفوذ بازنمایی خانواده در سینمای ایران است. برخی از فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم در این راستا قابل تحلیل هستند.

۱. فیلم جدایی نادر از سیمین روایت جذاب و فξιمانه‌ای از عدم صداقت و پنهانکاری در ارتباطات خانوادگی ایرانیان است. این فیلم به لحاظ بازنمایی «دروغ» به مثابه یکی از لوازم و پیامدهای زیست‌خانوادگی آشفته و بدون چشم‌انداز ایران امروز اثری بدون رقیب است. عقبه مردم‌شناختی تاریک فیلم را می‌توان از مصاحبه کارگردان آن اصغر فرهادی، در جشنواره برلین دریافت: «در جامعه ایران که تصور می‌شود خانواده‌محور است، آمار طلاق در حال افزایش می‌باشد. این آمار بیشتر هم خواهد شد و نشان می‌دهد که خانواده ایرانی از درون آشفته است و در آینده وضع از این هم بدتر خواهد شد. خیلی از خانواده‌ها در حال طلاق عاطفی هستند. ما باید منتظر اتفاقات و بحران‌های جدی اجتماعی باشیم».

۲. فیلم «آقا یوسف» نیز به لحاظ بازنمایی روابط خانوادگی آمیخته به خیانت و دروغ، این بار نه بین زوجین بلکه میان پدر و دختر قابل توجه است: «یوسف»، پیرمرد بازنشسته‌ای است که با دختر جوان خود زندگی می‌کند. همه از «یوسف» به دلیل تربیت دختر خوب و شایسته‌اش تعریف می‌کنند، اما «یوسف» متوجه تلفن‌های مشکوک و نوع آرایش خاص «رعنا» می‌شود و به او مظنون است. «یوسف» روزهای یکشنبه در منزل دکتر ثروتمندی کار می‌کند که خانواده‌اش را به کانادا فرستاده است و از پیغام‌هایی که روی پیامگیر تلفن دکتر گذاشته شده فهمیده است که او مردی زن‌باره و فاسدالاخلاق است. در یکی از تلفن‌ها، یوسف صدایی شبیه به صدای دخترش رعنا را می‌شنود و جا می‌خورد و بارها و بارها به این پیغام گوش می‌کند تا مطمئن شود رعناست یا خیر. او متوجه شده است که «رعنا» با دکتر رابطه دارد و منتظر «ویزا» برای عزیمت به کانادا به همراه دکتر است. از آن روز به بعد، یوسف دخترش رعنا را تحویل نمی‌گیرد و دیگر از رابطه گرم سابق با دختر خبری نیست تا اینکه روزی از کلانتری با یوسف تماس می‌گیرند و از او می‌خواهند به آنجا برود. قضیه مربوط به درگیری زن جوانی با دکتر و مجروح شدن دکتر است. در حین پرسش و



پاسخ پلیس از یوسف، صدای زنی شنیده می‌شود که درست شبیه صدای رعناست. در ابتدا «یوسف» انتظار دیدن رعنا را دارد، اما با دختر جوان دیگری به نام «شیرین» مواجه می‌شود که همکار «رعناست». «یوسف» پس از صحبت با «شیرین» مطمئن می‌شود که صدای شنیده شده از پیغامگیر خانه دکتر صدای «رعنا» نبوده است. او شب‌هنگام با شعف و شادی با پاس اینکه درخصوص رعنا اشتباه می‌کرده است جشنی ترتیب می‌دهد و بر سر میز شام به «رعنا» اعلام می‌کند که «من مشکلی برای تنها زندگی کردن ندارم و تو می‌توانی به فکر خودت باشی». «رعنا» از حرف پدر تعجب کرده و شوکه شده است صبح روز بعد که «یوسف» برای نظافت خانه دکتر می‌رود، خدمتکار دیگری به او می‌گوید که قرار است فردی بیاید و وسایل دکتر را برای عزیمتش به شمال با خود ببرد. «یوسف» در ابتدا توجهی نمی‌کند ولی به محض وارد شدن آن فرد، متوجه حضور «رعنا» می‌شود و پی می‌برد که درخصوص «رعنا» اشتباه نکرده است و او درواقع ارتباط نامشروعی با دکتر داشته است. در سکانس پایانی، «یوسف» را شاهدیم که با ناامیدی و یأس درحال خروج از خانه است. «رعنا» درحال صحبت تلفنی با دکتر ناگهان متوجه پدر می‌شود که درحال قدم زدن در خیابان است. او به دکتر می‌گوید فردی شبیه پدرش را در خیابان می‌بیند، اما خیلی مطمئن نیست که پدرش باشد. یوسف، ناامیدانه به راهش ادامه می‌دهد.

۳. «فیلم سعادت‌آباد» به کارگردانی «مازیار میری» که روایت زندگی پر از خیانت و دروغ سه زوج جوان امروزی است اگرچه به بررسی متغیرهای ویران‌کننده خیانت و دروغ در طبقه متوسط روشنفکر نشسته است و از این حیث نوعی انتقاد از سبک زندگی شبه‌غربی برخی پایتخت‌نشینان محسوب می‌شود، اما به دلیل اینکه درمجموع روایت فیلم، خانواده بدیل و سالمی بازنمایی نشده است می‌تواند به نوعی سیاه‌نمایی روابط خانوادگی و به‌خصوص همسران در ایران دامن بزند. به عبارت دیگر به تصویر کشیدن آسیب‌های روابط خانوادگی موجود در برخی اقشار خاص ایرانی آن هم با غلظت سعادت‌آبادی آن اگر در کنار سلامت خانوادگی سایر اقشار یا مصادیق سالمی از همان قشر مستعد آسیب صورت نپذیرد، ممکن است به نوعی برداشت کلی بیانجامد که وضعیت خانوادگی ایرانیان درمجموع بغرنج و خیانت‌بار است. فیلم سعادت‌آباد علیرغم دقت و صراحت در آسیب‌شناسی روابط خانوادگی برآمده از سبک زندگی شبه‌غربی حاکم بر برخی اقشار و محلات مرفه و غرب‌گرای پایتخت و شهرهای بزرگ، اما به جهت فقدان بدیل دیگری از خانواده‌های صمیمی و سالم قابل تأمل و انتقاد است.

۳-۳-۲. همنشینی خانواده ایرانی با «بیماری و زمین‌گیری»

فارغ از تنش‌های عمومی، حضور پررنگ بیماری‌های جسمی و روحی گوناگون در خانواده‌های قاب سینما یکی از رویه‌های نامطلوب در بازنمایی خانواده ایرانی است. به این موارد توجه کنید: «پدر»

فرتوت آلزایمری در «جدایی نادر از سیمین»، تومور مغزی حاد جای گرفته در سر مرد در «آسمان محبوب»، «مادر» افسرده و ساکت در آسمان محبوب، «زن» روان‌پریش به مثابه همسر خانواده در «آلزایمر»، «دختر» علیل و افسرده در «اینجا بدون من»، «پسر» موج انفجار گرفته و لال در «بادومه»، «پسر» بیمار قلبی در «آسمان هشتم»، «پسر» دیگر به کما فرورفته در «آسمان هشتم»، «پدر» بیست سال به کما فرو رفته در «سیزده ۵۹»، «دختر» دو جنسی و غیرنرمال در «آیین‌های روبرو»، «داماد» سرطان گرفته در «یک حبه قند».

۲-۳-۳-۴. همنشین خانواده ایرانی با «فقر و محرومیت»

این مسئله تفضیلاً در فصل دوم در بخش ۱-۲ بحث شد.

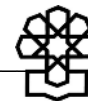
۲-۳-۳-۵. همنشینی خانواده ایرانی با «گسست نسلی»

برجسته کردن گسست نسلی خصوصاً در خانواده‌هایی که فرزندان‌شان به سنین نوجوانی و جوانی رسیده‌اند یکی از مؤلفه‌های رایج در سینمای ایران است. روابط بدون تنش و نرمال بین پدر و مادر با فرزندان نوجوان و جوان کمتر در سینمای ایران دیده می‌شود. از این منظر می‌توان به نوعی از تنش خانوادگی برآمده از گسست نسلی در سنت بازنمایی خانواده از قاب سینمای ایران اشاره کرد. در سال‌های اخیر اصرار آشکاری نیز بر همنشین جلوه دادن گسست نسلی میان پدران و فرزندان خانواده‌های سنتی، مذهبی و انقلابی و یا خانواده‌های دارای وابستگی به حاکمیت ملاحظه می‌شود.

جشنواره بیست‌ونهم موارد جالبی از این جهت‌گیری سینمایی را ثبت کرده است:

۱. در فیلم «برف روی شیروانی داغ» به کارگردانی «محمدصادق کریمی»، «گلچهره» که از یک خانواده مذهبی و دختر یک صاحب‌منصب (احتمالاً نماینده مجلس) است از شاگردان دلسوز و پروپا قرص پیرمردی شاعر است که جمهوری اسلامی مانع انتشار آثارش شده، این شاعر دگراندیش که در آن سوی مرزها شناخته شده است، وصیت کرده تا پس از مرگ جنازه‌اش سوزانده شود! دختر تلفنی از پدر می‌خواهد که زمینه اجرای این خواسته را فراهم کند، پدر نمی‌پذیرد و دختر با ناراحتی مجبور به پذیرش می‌شود. استاد پیش از مرگ آخرین شعر خود را برای «گلچهره» سروده است.
۲. در فیلم «گزارش یک جشن» به کارگردانی «ابراهیم حاتمی‌کیا»، دختر یک سرهنگ بلندپایه انتظامی در همان مؤسسه که پدر قصد پلمپ آن را دارد رفت و آمد کرده و پسری را برای ازدواج بر می‌گزیند. دختر در مقابل پدر می‌ایستد، با او مجادله می‌کند و در نافرمانی و شورش خیابانی علیرغم میل پدر شرکت می‌کند.

۳. در فیلم «سیزده ۵۹»، «باران» دختر «سیدجلال»، از فرماندهان دفاع مقدس، محبتی کاملاً



تصنعی به پدر دارد، او تقید چندانی به حجاب ندارد و می‌خواهد با «بهرام» که نصاب ماهواره است ازدواج کند!

۴. در فیلم «ارتباطات خانوادگی»، خسرو - که پیش از این در جبهه حضور داشته - دائماً با همسر و پسر جوانش درگیر است.

۴-۲. آسیب‌شناسی بازنمایی «دفاع مقدس»

در رویکردهای آسیب‌شناسانه اغلب دست‌اندرکاران حرفه‌ای، مدیران دولتی و منتقدان سینمایی به وضعیت امروز هنر هفتم ایران، «افول سینمای دفاع مقدس» یک فصل مشترک است. این شبه اجماع آسیب‌شناسانه هم در مقایسه با دوران پرشور و شعور دهه‌های شصت و هفتاد و هم ناظر به ظرفیت‌های فرهنگی - هنری منحصر به فرد ولی بلااستفاده و مغفول سینمای دفاع مقدس در تأسیس و تقویت بخش مهمی از هویت سینمای ملی و جهانی انقلاب اسلامی صورت گرفته است. انقلاب فرهنگی اسلام در ایران اگرچه مابه‌ازاهای نشانه‌شناختی و معنی‌شناختی خود را در ژانرهای عمومی و جاری سینما تعقیب و مطالبه کرده است، اما «ژانر دفاع مقدس» در سطوحی بالاتر خود یکی از مابه‌ازاهای تام فرهنگ انقلابی - شیعی در سینمای ایران است، این ژانر در حقیقت یکی از مظاهر سینمایی انقلاب اسلامی است و بدین جهت روند تطور و تکاملی آن از شاخص‌های اصلی در ارزیابی سینمای ملی محسوب می‌شود. بنابراین افول سینمای دفاع مقدس صرفاً افول یک ژانر نیست، بلکه حساب افول روند عمومی سینمای پساانقلابی - بخوانید سینمای ملی - گذاشته می‌شود. آنگاه که روایت یکی از درخشان‌ترین، مؤثرترین و آگاهانه‌ترین مقاطع حیات ملت ایران در پایداری همه‌جانبه بر سر ناب‌ترین ارزش‌های الهی و انسانی از جریان بازنمایی راهبردی‌ترین هنر در دسترس ملی طرد می‌شود و هشت سال دفاع مقدس به مثابه میراث عظیمی از تبلور خالص‌ترین عواطف و متقن‌ترین عقلانیت‌های انسان در آغاز هزاره سوم، از نظرگاه سینمای ملی دور می‌گردد، دیگر چه انتظاری هست که روند عمومی سایر ژانرهای سینمای ایران در بازنمایی عقلانیت و عواطف ناب الهی - انسانی متجلی در سرزمین ایران روبه تعالی و پیشرفت باشد؟

البته؛ «افول سینمای دفاع مقدس» هرگز بدین معنا نیست که چرخه تولید سینمای ایران از محصولاتی در چارچوب این ژانر مطلقاً عقیم مانده و تهی شده است، بلکه هرازچندگاهی برخی فیلم‌های موجه و امیدوارکننده در قاب سینما خودنمایی کرده و می‌کنند. «افول» بدین معناست که اولاً کمیت این ژانر نه در چشم‌انداز نیازهای متراکم دهه اخیر - که دهه عدالت و پیشرفت ملت ایران است - بلکه حتی نسبت به دهه‌های ضعیف‌تر پیشین به حداقل خود رسیده است و ثانیاً به لحاظ کیفی، سطح حرفه‌ای، هنری، فرهنگی آن بسان اغلب ژانرهای سینمای ایران و بعضاً حتی بیش از

آنها بحرانی و تنزل یافته می‌نماید. علاوه بر واقعیت پراسیب پیش‌گفته که بر روند عمومی سینمای دفاع مقدس در دهه هشتاد مستولی بوده است، جشنواره بیست‌ونهم در آغازین سال دهه ۱۳۹۰ به جهت برخی بدعت‌های فرهنگی در بازنمایی دفاع مقدس تمایز پررنگی از جشنواره‌های پیش از خود دارد. «بدعت‌های نوظهور دفاع مقدسی» سینما که در چند سال اخیر فقط رگه‌هایی از آن عیان شده بود در فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم اوج گرفت و صورت بسیار غلیظ‌تر و توسعه‌یافته‌تری از آن رونمایی نشد. در جشنواره بیست‌ونهم فجر در کنار افول کمی و کیفی سینمای دفاع مقدس با دگردیسی معنایی همه‌جانبه آن نیز مواجه شدیم. دیگر بحث از توجه کم و ضعیف سینمای ایران به مقوله دفاع مقدس نیست، بلکه سخن بر سر پرداخت انحرافی و بازنمایی واژگونه تولیدات سینمایی از دفاع مقدس است. فارغ از فیلم «گلوگاه شیطان» - که جریان‌ات پیش از عملیات والفجر ۸ را روایت می‌کند - در سایر فیلم‌های مربوط به دفاع مقدس بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم سطوح مختلفی از دگردیسی معنایی پیش‌گفته ملاحظه شد.

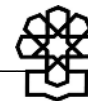
۱-۴-۲. دفاع مقدس «نامقدس»

تقلیل سوگیرانه پایداری باشکوه ملت ایران به سر پیمان الهی و ولایی خویش با آرمان‌های متعالی انقلاب اسلامی - که به و پرداخت انبوهی از هزینه‌های جانی، مالی و آبرویی در این راه انجامید - به یک جنگ مثل همه جنگ‌های جهان معاصر، آسیب محوری بازنمایی متأخر دفاع مقدس در سینمای ایران است. این آسیب هم در روایت انگیزه‌ها و اهداف رزمندگان و هم در روایت آیین‌های رزمندگی و جنگندگی ایشان ملاحظه می‌شود.

۱-۴-۲. انگیزه‌ها و اهداف نبرد هشت ساله

انگیزه‌های الهی ویژه، مهمترین دال معنابخش به نبرد هشت ساله ایرانیان با دشمنان رو در رویشان بود. هیچ تغییری بسان انگیزه‌ها و آرمان‌های جنگی متفاوت نمی‌تواند معنای جنگیدن مردم این سرزمین و نیز شاخصه‌های اصلی تمایز جنگ ایشان را از سایر جنگ‌های جهان توضیح دهد. انگیزه‌ها و اراده‌های صد درصد متفاوت و منحصر به فرد درحالی هسته مرکزی دفاع مقدس است که در اغلب روایت‌های سینمایی سال‌های اخیر اصرار عجیبی بر تقلیل انگیزه‌های متعالی ایرانیان از جنگ به نیت‌های شخصی نامقدس یا اموری مشابه انگیزه‌های ملل دیگر از جنگ ملاحظه می‌شود:

۱. در فیلم «جرم»، به کارگردانی «مسعود کیمیایی» - که به‌عنوان بهترین فیلم جشنواره بیست‌ونهم برگزیده شد - در سوگیری سینمایی کاملاً عریان و جسورانه، جنگ هشت ساله رزمندگان با جنگ مزدوران رژیم پهلوی در ظفار عمان مشابَهت‌سازی شد. آنجا که «نماینده قاسم‌خان» به «رضا» می‌گوید که «رفیق جبهه و جنگ»!! قاسم‌خان در «ظفار» بوده است؟!



همنشین کرده استعاره «جبهه» - به مثابه یکی از الفاظ خاص ایرانیان برای اشاره به جغرافیای دفاع هشت ساله - با واژه عمومی «جنگ»، دلالت تامی به تقلیل اقدامات رزمندگان هشت سال دفاع مقدس به اقدامات مزدوران ارتش شاهنشاهی رژیم پهلوی دارد.

۲. در فیلم «خانه امن است» به کارگرانی «ناصر رفائی» - که سرگذشت عده‌ای پسر بی‌سرپرست در آسایشگاه بهزیستی زمان جنگ را به تصویر می‌کشد - اگرچه عده‌ای از اهالی آسایشگاه عزم جنگ کرده‌اند ولی هرگز نیت الهی و انقلابی روشنی از آنان برای حضور در جبهه ملاحظه نمی‌شود. «علی» یکی از جوانان تحت پوشش بهزیستی خواستار پوشیدن لباس نظام است تا با رفتن به ارتش بتواند برای خود کاری دست و پا کند تا با حقوق آن زندگی خود و خواهر و فرزندان را که به دلیل اعتیاد شوهرش از او طلاق گرفته اداره کند. «محسن» یکی دیگر از نوجوانان آسایشگاه است که مقدمات رفتن «مرتضی» برادر «مصطفی» را به جبهه فراهم آورده است و «مصطفی» به نوعی او را مسئول مرگ برادرش می‌داند. «محسن» بارها سعی در گرفتن حلالیت از مصطفی دارد ولی او قانع نمی‌شود!! روزی دیگر جوانان بسیجی را شاهدیم که درحال صحبت با «محسن» هستند و برگه‌ای را به او می‌دهند، «مصطفی» که از دور شاهد ماجراست، برگه را از دست محسن می‌گیرد و می‌گوید که اگر به‌خاطر وی و مرتضی عازم جبهه است این کار را نکند و به نوعی او را حلال می‌کند!

۳. فیلم «پاریس تا پاریس» به کارگردانی «محمدحسین لطیفی» روایت سفر «اسماعیل»، جانبازی شیمیایی و «یلدا»، دخترش، به فرانسه برای معالجه عوارض ناشی از جنگ است. در بخش اصلی داستان، روایت آشنایی اتفاقی «اسماعیل» را با «ژنرال» پیرمرد فرانسوی حاضر در جنگ جهانی دوم را شاهدیم. پیرمرد که به نوعی شیفته رزمنده ایرانی شده پس از شهادت او در پاریس و برای ادای احترام و قدردانی، از ارتش فرانسه درخواست می‌کند تا به‌طور رسمی به تشییع جنازه او تا هواپیما بپردازد. در سکانس پایانی فیلم درحالی که جنازه اسماعیل در حضور گروه کر، کهنه سربازان، دولت و پرچم کشور فرانسه و با نواخته شدن سرود ملی ایران بر روی شانه افسران فرانسوی تا هواپیما هدایت می‌شود، ژنرال می‌گوید: «آقایان اسماعیل یک سرباز بود، یک قهرمان و یک مبارزه «صلح»!! در این فیلم ساحت ملکوتی اسماعیل از یک رزمنده شیعه انقلابی که برای پاسداری از حریم حق و اسلام و در مبارزه با ایادی استکبار جهانی جان خود را فدا کرده است یک نظامی قهرمان تقلیل پیدا کرده است که حداکثر از انگیزه‌ای مشابه پاسداران صلح سازمان ملل برخوردار بوده و برای تحکیم صلح کوشیده است. در چارچوب همین تقلیل‌گرایی کاریکاتور مانند است که «دولت و حتی ارتش فرانسه» در مقام قاتلین اسماعیل همان احترامات و تشریفات را که برای جنگجویان فقید و کشته خود به پا می‌کنند هرگز از فرزندان شهید حضرت

روح‌الله و یاران آخرالزمان سیدالشهدا نیز دریغ نمی‌کنند!! و این‌گونه این همانی انگیزه‌های جنگی مجاهدان لشکر اسلام با مزدوران ارتش‌های اروپایی به اوج خود می‌رسد!

۲-۴-۱-۲. آیین‌های معنوی و روحانی جنگ

سوگیری متأخر سینما در بازنمایی غیرمقدس از دفاع مقدس فقط از طریق تقلیل انگیزه‌ها و اهداف الهی رزمندگان صورت نگرفته است، بلکه فقدان «آیین‌های معنوی، روحانی و عاطفی» رزمندگان و در عوض ارائه برساخته‌ای کاملاً «صلب» و «خشن» از جبهه و منطقه جنگی در سینما عامل دیگری در تضعیف تقدس دفاع مقدس است.

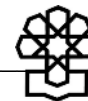
در قاب اغلب فیلم‌های دفاع مقدس چند سال اخیر، منطقه جنگی و رزمندگان حاضر در آن عاری از بسیاری از جلوه‌های ارتباط جنگجو و خدا (دعا و مناجات، عبادت، وصیتنامه، شوق شهادت، انس با قرآن)، ارتباط جنگجو با معصومین (توسل، زیارت عاشورا، دعای توسل، روضه‌خوانی) ارتباط جنگجو و رهبر (عکس امام، یاد امام، پیام امام، عشق به امام) و جنگجو و انقلاب است. بار عاطفی منطقه جنگی را فقط می‌توان در ارتباط رزمنده ایرانی با خانواده (عکس فرزندان، یاد همسر و...) ملاحظه کرد.

در جشنواره بیست‌ونهم در کنار این نوع میزانش‌های عریان از شریعت و معنویت، تکاپوهایی نیز برای ارائه عناصری خرافی و آیین‌هایی انحرافی در زندگی جبهه‌ای رزمندگان ملاحظه شد. فیلم «سیزده ۵۹» به کارگردانی «سامان سالور» در سکانس‌های اول خود، سنگری را به تصویر کشیده است که سیدجلال فرمانده، قهرمان فیلم، دو زانو روبروی شخص ناپیدایی زانو زده او را «عمو فران» می‌خواند و با حالت استغاثه و انابه درخواست می‌کند که ببخشد و از خطای او و دیگران درگذرد؛ بقیه افراد نیز به تبع «سیدجلال» چونان که در محراب نشسته، دو زانو به التماس افتاده‌اند!! چندی بعد مار کبرایی سر از سنگر بیرون آورده و به جایگاه خود نزد مارگیر که از رزمندگان!! است باز می‌گردد!! جالب اینکه در پایان فیلم و پس از گذشت بیست سال دوباره مار و مارگیر احضار می‌شوند تا شکاف‌های روحی - روانی سردار از کما برگشته را التیام بخشند!!

این‌گونه در آغاز و پایان فیلم دفاع مقدس، جایگاه راهبردی مارگیری در بازگرداندن روحیه و تعادل به سرداران دفاع مقدس بازنمایی می‌شود!!

۲-۴-۲. همنشینی افراطی دفاع مقدس با «وحشت»، «مرگ» و «بیماری»

جنگ علیرغم برخورداری از ابعاد خشن و خسارت‌بار اما فقط مرادف با خشونت و مصیبت نیست و خصوصاً دفاع مقدس هشت ساله در کنار همه فشارها و دردها و رنج‌ها مملو از اتفاقات مهیج و مفرح، آیین‌های جمعی با نشاط و همدلانه، پیشرفت‌های حیرت‌آور علمی و فنی، معجزات و امدادهای غیبی،



سرزندگی و اعتماد به نفس، ارتقای روحی و معنوی، همبستگی ملی و مشارکت همگانی، دلسوزی و معاضدت اجتماعی، پیوند خیره‌کننده امت و امام و واقعیت‌های باشکوه و پربهجت دیگر است. بازنمایی دفاع مقدس فقط از رهیافت همنشینی آن با رویه خشونت‌زده، خسارت‌بار و مصیبت‌برانگیز، تصویری به‌غایت مغشوش و آسیب‌زا را به ارمغان می‌آورد. پرداخت‌های دفاع مقدسی اخیر سینمای ایران هم در بازنمایی احوالات ایران دهه شصت و هم در بازنمایی زندگی پس از جنگ ایرانیان به خشونت و خسارت جنگ علاقه و اهتمام بیشتری نشان می‌دهد. دفاع مقدس متجلی در فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم در همگرایی کاملی با رویه پیش‌گفته قرار داشت:

۱. فیلم «سیزده ۵۹» روایت زندگی سردار جانبازی است که پس از گذشت بیست سال از جنگ همچنان در بستر بیماری ناشی از گُم‌است و در این مدت جانکاه دختر تنهای او پرستار پدر بوده است.
۲. فیلم «پاریس تا پاریس» روایت جانبازی شیمیایی است که برای معالجه بیماریش به همراه تنها دخترش به پاریس سفر می‌کند و با افاقه نکردن معالجات در همین شهر از دنیا می‌رود.
۳. فیلم «خانه امن است» روایت زندگی مملو از اضطراب و تنش تعدادی نوجوان بی‌سرپرست و بدسرپرست دهه شصتی زیر بمباران‌های هواپیماهای دشمن است.
۴. فیلم «باد و مه» روایت زندگی «شوکا» و «سهند» دو کودک خردسال شمالی هستند که به‌دلیل نوع شغل پدر، همراه خانواده به شهر اهواز نقل مکان می‌کنند. روزهای اول جنگ است که پدر و شوکا برای خرید وسایل مدرسه به مرکز شهر رفته‌اند. در مسیر بازگشت با بمباران‌های هوایی رژیم عراق روبرو می‌شوند و وقتی به خانه می‌رسند که به‌وسیله موشکی ویران شده است. آنها موفق می‌شوند سهند را از زیر آوار بیرون بیاورند ولی مادر شهید شده است. سهند به‌دلیل موج انفجار قادر به حرف زدن نیست و در نهایت پس از کش‌وقوس‌های زیاد در سکانس آخر فیلم قدرت تکلم را به‌دست می‌آورد!
۵. در «برف روی شیروانی داغ»، زن جوانی برای تهیه هزینه درمان شوهرش - که جانبازی ویلچرنشین است - برای فروش کلیه به پیرمردی روشنفکر معرفی شده است!!
۶. در فیلم «ارتباطات خانوادگی»، شوهر «فریبا» در جنگ مفقودالاثر شده و بالغ بر بیست سال است که در انتظار او نشسته و به خواستگاراناش جواب رد می‌دهد!

۳-۴-۲. دفاع مقدس «عقیم»

دفاع مقدس در رویکرد غالب سینمای چند سال اخیر به مثابه هزینه‌ای گزاف ولی بدون فایده و نتیجه به تصویر کشیده می‌شود. نشانه‌های «عقیم ماندن» دفاع مقدس در این نوع سینما، از یک طرف رنگ باختن مطلق همه آرمان‌ها و ارزش‌هایی است که دفاع هشت ساله معطوف به پاسداری از آنها بود و از طرف دیگر مستأصل ماندن، به‌کُراهه رفتن، زمین‌گیر شدن و منزوی بودن

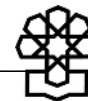
رزمندگانی است که پس از اتمام جنگ دچار وضعیت‌هایی بحرانی و نامتعادل هستند:

۱. در فیلم «سیزده ۵۹»، «سیدجلال» وقتی که بعد از گذشت بیست سال از وضعیت کُما به هوش آمده است، از بیمارستان بیرون رفته و شاهد تغییرات عظیمی است. او به محله قدیمی خود رفته و با کمال تعجب می‌بیند که خانه‌ای در کار نیست و کوچه به اسم هم‌رزم و دوست ارمنی شهیدش نامگذاری شده است. او به محل قهوه‌خانه‌ای که قبلاً با دوستانش در آنجا جمع می‌شدند رفته و در آنجا دو تن از هم‌رزمان قدیمی‌اش را می‌بیند. سیدجلال متوجه می‌شود که «محمد» یکی از جوان‌ترین هم‌زمانش دچار اعتیاد شده و سعی می‌کند تا با حرف‌هایش وی را از کرده خود پشیمان کند. پلیس، آمبولانس و دوستان هم‌رزمش خود را به قهوه‌خانه رسانده‌اند. دوستان قصد دارند دوست و هم‌رزم خود را ببینند، اما «سیدجلال» از تغییرات آنها شاکی است و رغبتی برای نگاه کردن به چهره‌هایشان ندارد. او در می‌یابد که دیگر هم‌رزمش به کار مسافرکشی و نصب دیش‌های ماهواره مشغول است و دیگری کاملاً از ارزش‌ها فاصله گرفته و فرصت‌طلبانه وارد کار تجارت شده است. با ملاحظه این وضعیت سیاه - که گویا همه ارزش‌های دفاع مقدس از دست رفته می‌نماید - سیدجلال با ایستادن بر لبه پرتگاهی عزم خودکشی کرده، تمایلی به برگشتن و چشم در چشم شدن با آنها ندارد.

۲. در فیلم «ارتباطات خانوادگی»، «خسرو» پسر بزرگ خانواده - که پیش از این در جبهه بوده است - مسافرکشی است که وضعیت خوبی ندارد و در ضمن با همسر و پسر جوانش درگیر است. «خسرو» همواره در زندگی تحقیر می‌شود و از جمله پدرش به او می‌گوید: «تو خودت نخواستی خسرو! تو پسر ارشدم بودی، برای آرزوها داشتم، رفتی جنگ و برگشتی یک آدم دیگه شدی، به فکرهایی توکلت بود که منم ازش سر در نمی‌آوردم! آخر سر هم به دنبال کارت رفتی و من ندیدمت».

۴-۴-۲. پشت جبهه «بی‌تفاوت»

در برساخته‌های اخیر سینما از دفاع مقدس، آنجا که وضعیت عمومی شهرهای دهه شصت و مردم ساکن در آنها را نشان می‌دهد انگاره‌ای به غایت بی‌تفاوت، بی‌توجه و بدون احساس نسبت به جنگ، رزمندگان و آسیب‌دیدگان از آن را ارائه می‌کند. در این سینما از پشتیبانی‌های مادی و آمادگی معنوی فوق‌العاده بدنه‌های فعال مردم هیچ خبری نیست. فارغ از این آسیب جدی در بازنمایی غیرمردمی از جنگ، بعضاً ملاحظه شده است که حتی آسیب‌دیدگان از جنگ یا خانواده‌های شهدا با عکس‌العمل‌های نامطلوب مردم مواجه شده‌اند. در فیلم «باد و مه»، پدر پس از شهادت «همسرش» در اهواز، «شوکا» و «سهند»، فرزندان مادر شهید، را در شمال نزد پدر بزرگشان می‌گذارد و خود راهی اهواز می‌گردد. «شوکا» با «سهند» هر روز به مدرسه می‌روند. در مدرسه بچه‌ها سر به سر سهند می‌گذارند و او را اذیت می‌کنند. «شوکا» به طرفداری از «سهند» با بچه‌ها درگیر می‌شود....



۵-۴-۲. گسست فرهنگی بین رزمندگان و فرزندان

این رویکرد آسیب‌زا بازنمایی دفاع مقدس، ذیل عنوان ۵-۳-۲، «همنشینی خانواده ایرانی با گسست نسلی» قبلاً تشریح شده است.

۵-۲. آسیب‌شناسی بازنمایی «غرب» و «شرق»

ارائه روایت بومی از جهان و خصوصاً «دوستان» و «دشمنان» حاضر در عرصه جهانی یکی از رسالت‌های اصلی سینمای ملی است، چنانچه؛ اغلب سینماهای مطرح و ریشه‌دار دنیا نه تنها بخش اعظمی از تولیدات خود را به پدیده‌ها، قدرت‌ها و فرهنگ‌های دیگر اختصاص می‌دهند، بلکه بخش اعظمی از قدرت فرهنگی و تأثیرگذاری جهانی و مزیت‌آفرینی ذاتی خود را نیز مدیون روایت‌های سینمایی‌شان از «دیگران» هستند. بازنمایی «خود» و بازنمایی «دیگری» در سینمای پیشرفته اروپا و آمریکا معمولاً از جهات فرهنگی کاملاً متفاوت و حتی متضادی برخوردار است. «غرب مثبت»، «غرب امیدآفرین»، «غرب نجات‌بخش»، «غرب پیشرفته» در مقابل «شرق منفی»، «شرق تاریک»، «شرق مصیبت‌زده» و «شرق جامانده در اعماق تاریخ» سنت استوار روایت جهان در سینمای اروپا و آمریکاست.

اما روایت «خود» و «دیگری» در سینمای ایران همیشه اینچنین مهندسی شده و متناسب نیست، چه اینکه؛ در کنار تولیدات «شرق‌نواز» و «غرب‌ستیز»، جریان‌ات سینمایی قدرتمندی هم هستند که در قاب آنها «غرب» بیش از «شرق» و «آمریکا» بیش از «ایران» پسندیده و بی‌عیب و نقص است. پرسه هماره و سالیانه تولیداتی از این دست در سینمای ایران و حتی حضور چشمگیرشان در بخش مسابقه جشنواره فجر یکی از عجایب به غایت شگفت‌آور هنر هفتم این مرز و بوم است. در جشنواره بیست‌ونهم در کنار فیلم «شرق‌نواز» (راه آبی ابریشم) و دو فیلم «غرب‌گداز» (خاک و آتش، ۳۳ روز) حداقل ۶ فیلم «غرب‌نواز» (آیین‌های روبرو، پاریس تا پاریس، جدایی نادر از سیمین، یک حبه قند) و دو فیلم شرق‌گداز (مصائب چارلی، گلچهره) قرار داشتند:

۱-۵-۲. «غرب‌نوازی»

۱. در «آیین‌های روبرو»، آدینه - بیمار دو جنسی - پس از فرار مصیبت‌بار از ایران به فضای زیبا، تمیز، خوش رنگ و آرام آلمان وارد می‌شود. فضای حاکم بر این کشور بسیار جذاب و آرمانی است. در آنجا دوستان آدینه او را همراهی می‌کنند و به راحتی با مشک‌ش کنار می‌آیند و حتی هزینه درمان و جراحی او را نیز تقبل می‌کنند!

۲. در «پاریس تا پاریس»، اسماعیل - جانباز شیمیایی - برای معالجه به فرانسه رفته است. این فیلم شمای زیبا و جالبی از فرانسه را به تصویر می‌کشد.

«اسماعیل» سرانجام در غربت پاریس از دنیا می‌رود، اما بجای سفارت و دولت جمهوری اسلامی ایران، این دولت و ارتش فرانسه است که به همت یکی از جنگجویان این کشور در جنگ جهانی دوم، مراسم تجلیل و تشییع باشکوهی را برای جانباز شهید ایرانی تدارک می‌بینند!

۳. در «سعادت آباد»، «لاله» که شاغل است از طرف اداره‌اش مأموریتی برای سفر به کشور آلمان به او پیشنهاد شده است. شوق انجام این مأموریت و سفر به آلمان، منجر می‌شود که «لاله» بدون اطلاع همسر، کودکش را سقط کرده، مبدا که شوهر با این سفر مخالفت کند!

۴. در «برف روی شیروانی داغ» به دلیل توقیف آثار استاد، داخلی‌ها او را نمی‌شناسند این درحالی است که او در خارج از کشور واجد جایگاهی رفیع و شناخته شده است.

۵. در «یک حبه قند»، «سپند» - عضو یک خانواده سنتی می‌خواهد با پسری که در آمریکا ساکن است از طریق اینترنت ازدواج کند. او خوشبختی خود را در «آمریکا» می‌بیند.

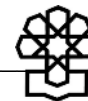
۶. در «جدایی نادر از سیمین» سیمین که از تربیت «بد» فرزندش در ایران نگران است و شوهرش او را در هجرت به غرب همراهی نمی‌کند، قصد دارد با گرفتن طلاق از همسر، مقدمات سفر خود و فرزندش را به خارج از کشور فراهم کند!

۲-۵-۲. «شرق‌ستیزی»

هر دو فیلم به غایت شرق‌ستیزانه بخش مسابقه جشنواره بیست‌ونهم از مضمونی مشابه برخوردار بودند که اتفاقاً دو کشور اسلامی همجوار جمهوری اسلامی ایران، عراق و افغانستان، را می‌کردند. «مصائب چارلی» و «گلچهره» روایت دلهره‌آور و فلاکت‌بار سینما و سینماگران این دو کشور اسلامی در تقابل با جریان‌های متعصب مذهبی و سنتی است که به دلیل «خشک‌مغزی» و «جمود»، اصلی‌ترین مانع رشد هنر و فرهنگ در جوامع متبوع خود معرفی می‌شوند. این درحالی است که در «مصائب چارلی» و «گلچهره» تقریباً هیچ جهت روشن سینمایی با هدف تخطئه و حتی انتقاد از نقش اشغالگران آمریکایی از نابسامانی و فلاکت افغانستان و عراق ملاحظه نمی‌شود.

نقد «طالبان‌سپه هنری» و «سلفی‌گری فرهنگی» در افغانستان و عراق بدون دلالت به ریشه‌های آمریکایی این دو جریان سیاسی - فرهنگی - تروریستی و نیز نقد نفس حضور اشغالگران آمریکا در این دو کشور، سوگیری سینمایی به غایت آشکار فیلم‌ها را در بازنمایی غرب‌نوازان و شرق‌ستیزانه آنها نشان می‌دهد:

۱. در فیلم «گلچهره» به کارگردانی «وحید موساییان»، یکی از سران «طالبان» که کابل را به تصرف درآورده‌اند به دنبال آتش زدن آرشیو فیلم پایتخت در جلو چشمان کودکان با هدف جلوگیری از فحشاست.



اما اشرف‌خان، سینمادار افغانی، بسیاری از فیلم‌های تاریخ افغانستان و فیلم‌های ایرانی قبل انقلاب و یا برخی فیلم‌های ایرانی مسئله‌دار پس از انقلاب را از آرشیو خارج کرده راضی به این کار نیست. او به پیشنهاد «گودرز» نسخه‌ای تکراری از هر فیلم را به طالبان می‌دهد و نسخه‌های تکی را در جایی مخفی کرده، بر رویش دیوار می‌کشند تا طالبانی‌ها متوجه نشوند. در سکانسی شاهدیم که طالبان، اشرف‌خان، را در همان سینمای خود، گلچهره، به رگبار بسته و می‌کشند. در صحنه‌ای دیگر رخساره، دختر مورد علاقه اشرف‌خان، که حالا به غنیمت یکی از شیوخ طالبان درآمده و از او باردار شده است - سعی در سقط کودک دارد، اما بعد پشیمان شده و او را به دنیا آورده، نامش را «گلچهره» می‌گذارد. سرانجام وقتی پس از پنج سال می‌بینیم که با حضور آمریکایی‌ها، کابل از چنگال طالبان آزاد شده است، رخساره و کودکش به سراغ فیلم‌های آرشیوی می‌روند و دیوار کشیده شده بر روی آن را خراب می‌کنند و فیلم‌ها را بیرون می‌آورند!!

۲. در فیلم «مصائب چارلی»، کاک آزاد حلبچه‌ای در کردستان عراق زمانی آپاراتچی تنها سینمای آنجا بوده است. این سینما ویران می‌شود و کاک آزاد به نفت فروشی روی می‌آورد. تصادفاً یک سرباز زن آمریکایی اورکتی را به او هدیه می‌دهد و کاک آزاد با فروش اورکت و بقیه پول‌هایی که جمع‌آوری کرده، در بازار کردستان همان آپاراتی را که از او به غارت برده‌اند خریداری می‌کند و سینما را راه می‌اندازد. «نارین» دختر پیانیست ماهری است که به درخواست کاک آزاد با پیانویی که از کلیسا قرض کرده برای تماشای سینمایش موزیک می‌زند. انجام این عمل سبب نارضایتی پیرمردان سنت‌گرا و متعصب مذهبی می‌شود. آنها معتقدند نمایش برخی از فیلم‌ها خلاف اخلاق است و بر این باورند که فیلم پیش از نمایش باید از سوی ایشان بازبینی شود. آنها بسیاری از فیلم‌ها از جمله آثاری از مخملباف! بیضایی و عباس کیارستمی!! را سانسور می‌کنند و به نارین نیز تذکر می‌دهند که این کار او خلاف شرع است که «نارین» دیگر به سینما نمی‌آید اما شب‌هنگام «متعصبین» سینما را به آتش می‌کشند و کاک آزاد وقتی به سینما می‌رسد که دیگر همه چیز سوخته است. او پس از این حادثه به همراه پسری که وی را از زیر آوار نجات داده است همراه موتورسیکلت در یک دشت بی‌انتها از روستا و محل سینمای آتش‌گرفته دور می‌شود!

فصل دوم - جایگاه کنونی جشنواره فیلم فجر در چرخه سینمای ملی

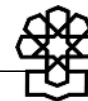
«جشنواره فیلم فجر» از دو رکن معنایی تشکیل شده است. از یک طرف مشابه گونه‌ای خاص از آیین‌های سینمای جهان «جشنواره»^۱ است و از طرف دیگر به اتکا و از مبدأ فجر انقلاب فرهنگی

اسلام در ایران سربرآورده است. این آیین سینمایی ایرانی - اسلامی اگرچه در وجه «جشنواره‌ای» اش قرابتی تام با دیگر جشنواره‌های جهان سینما دارد ولی به جهت هویت فرهنگی و آرمان‌هایی که در تعقیب آنهاست یک جشنواره بی‌نظیر محسوب می‌شود جشنواره‌ای که در واگرایی معنایی تامی با سایر جشنواره‌های سینمای تعریف و تأسیس شده است. البته بررسی مسیر حیات سی‌ساله جشنواره فیلم فجر فراز و نشیب‌های فرهنگی گوناگونی را نشان می‌دهد که هرکدام در به وجود آمدن وضعیت کنونی آن ایفای نقش کرده و سهیم بوده‌اند. این فراز و نشیب‌های فرهنگی - سینمایی هم از تحولات سینمایی بوم - زیست‌های فرهنگی (داخلی و خارجی) بیرون از جشنواره فجر و هم از انحای مختلف سیاستگذاری و اجرای جشنواره فجر ازسوی جریان‌های مدیریتی متنوع حاکم بر آن متأثر بوده است.

در هر حال جشنواره فیلم فجر جمهوری اسلامی ایران علیرغم اینکه از شناسنامه اسلامی - ایرانی انقلابی برخوردار است اما در مسیر حیات سی‌ساله پس از تولد، لزوماً در صراط مستقیم فرهنگی - هویتی خود قدم نداشته و بعضاً دچار اعوجاج‌ها و انحرافات از آن شده است.

اعوجاج‌های فرهنگی ثبت شده در تاریخ مدیریت جشنواره فجر به مرور هم در تضعیف رکن «جشنواره‌ای» و هم در تقلیل رکن «انقلابی» هویت آن مؤثر افتاده و درمجموع به افول روزافزون «کارکردهای مادر» جشنواره انجامیده است. «پاسداری از شاخص‌های اصلی سینمای ایرانی - اسلامی - انقلابی» و «راهبری آیینی سینمای داخلی و خارجی به سوی آن شاخص‌ها» مهمترین انتظاراتی است که می‌توان از یگانه جشنواره سینمایی برآمده از انقلاب فرهنگی اسلام در ایران داشت.

مطالعه پیش‌رو قصد دارد تا مزیت‌ها و محدودیت‌های کنونی جشنواره فجر را در تأمین انتظارات تأسیسی خود به بررسی بنشیند. بدین منظور در بخش اول فصل دوم مباحثه‌ای اجمالی درخصوص معنا و کارکرد جشنواره سینمایی و تفاوت‌های آن با «جشن سینمایی» خواهیم داشت و تلاش خواهیم کرد تا وضعیت موجود جشنواره فجر را در دوری و نزدیکی از هویت «جشنواره»‌ای آن نشان دهیم. بخش دوم فصل دوم نیز به بررسی مزیت‌ها و محدودیت‌های امروز جشنواره فجر در تعقیب اهداف انقلابی آن اختصاص خواهد داشت. فصل دوم مجموعاً نشان خواهد داد که با توجه به تحولات متأخر در گردش کار سینمای داخلی و خارجی، انتظارات حداکثری از میدان‌داری سینمایی و راهبری فرهنگی جشنواره فجر در سطح ملی و بین‌المللی سینما چقدر واقعی است و با توجه به شرایط موجود سطح مطلوب انتظارات فرهنگی از این جشنواره، چگونه باید بازتعریف شود.



۱. کارکردهای اصلی جشنواره سینمایی^۱ و تفاوت‌های آن با جشن سینمایی^۲

آیین‌های جهانی سینما به صورت کلی در قالب دوگانه «جشن» و «جشنواره» قابل تقسیم هستند.

۱-۱. جشن سینمایی

به بررسی و ارزیابی آیینی عملکرد سال گذشته سینما می‌پردازد و از این جهت یک آیین سینمایی پس از اکران است. جشن سینمایی از طرف دیگر یک آیین کاملاً صنفی است که فرآیند سیاستگذاری و مدیریت اجرایی آن در اختیار صنف سینماست و دولت دخالتی در برگزاری آن ندارد. ماهیت صنفی غلیظ و دربرگیرندگی حرفه‌ای جشن سینمایی اقتضا دارد که جوایز آن در بخش‌های متنوع و متعددی تعریف شود تا ساحت‌های مختلف فعالیت صنف سینما را پوشش داده باشد.

۱-۱-۱. جشن آکادمی اسکار

برجسته‌ترین «جشن سینمایی» جهان است که در عین حال به‌عنوان پرسروصداترین و پرخرج‌ترین «آیین سینمایی» دنیا نیز شناخته می‌شود. این آیین سالانه در سال ۱۹۲۷ پایه‌گذاری شد و اولین دوره‌اش در سال ۱۹۲۹ در هتل روزولت هالیوود برگزار گشت. از آن به بعد مراسم جشن اسکار به طور منظم در ماه مارس (اواخر اسفندماه) هر سال با حضور حدوداً ۲۷۰ تماشاگر برگزار می‌شود و از این جهت نیز قدیمی‌ترین جایزه سینمایی محسوب می‌گردد. همچنین مراسم اسکار لقب پربیننده‌ترین برنامه سینمایی را به خود اختصاص داده است و هر ساله حدود یک میلیارد نفر زنده یا ضبط شده این مراسم را تماشا می‌کنند. نام رسمی جایزه اسکار «تندیس کوچک جایزه آکادمی برای شایستگی» است و این مراسم را «آکادمی علوم و هنرهای تصاویر متحرک» برگزار می‌کند. تندیس معروف اسکار، مجسمه‌ای طلایی رنگ از جنس بریتانیوم و برنز است؛ این تندیس نماد شوالیه‌ای است که شمشیری از مبارزین جنگ‌های طبیعی را در دست دارد. آثار شرکت‌کننده در جشن اسکار در بخش‌های مختلف فیلم بلند و همچنین بهترین فیلم کوتاه، انیمیشن و مستند داوری می‌شوند. ضمن اینکه در هر دوره جایزه‌ای به فیلم‌های غیرانگلیسی‌زبان تعلق می‌گیرد. یکی از جذابیت‌های اسکار برای سینماگران این است که جایزه‌ها را همتای آنان به ایشان اعطا می‌کنند. برای مثال، بازی‌ها را اعضای بازیگر و کارگردانی‌ها را کارگردانان بررسی می‌کنند. همچنین رأی‌گیری‌ها کاملاً محرمانه برگزار می‌شود، به‌طوری که تا اعلام نتایج کسی از نام برندگان آگاه نیست و نام اعضای هیئت داوران نیز هیچ‌گاه به صورت عمومی آشکار نمی‌شود. در این خصوص فیلم‌های «بن‌هور»، «تایتانیک» و «ارباب حلقه‌ها» (بازگشت پادشاه) با یازده جایزه، رکورددار بیشترین اسکار در یک دوره هستند. از ایران، تنها یک‌بار، فیلم «بچه‌های آسمان» ساخته مجید

1. Film Festival

2. Film Celebration

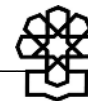
مجیدی موفق شد تا به عنوان کاندیدای دریافت بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان مطرح شود. به علت تبلیغات وسیع و گسترده‌ای که همیشه برای اسکار وجود داشته است، این جایزه تأثیر بسزایی بر فروش و اعتبار فیلم‌ها و همچنین دستمزد برندگان جوایز دارد. شاید مهمترین ضعف اسکار از لحاظ هنری این باشد که برگزارکنندگان اهمیت بیشتری برای فیلم‌های انگلیسی‌زبان قائل هستند و به بقیه فیلم‌ها در مجموع فقط یک جایزه می‌دهند. این کم‌توجهی به سینمای کشورهای دیگر باعث شده است که از منظر هنر سینما، سطح این جایزه در مقایسه با «جشنواره‌های» اروپایی پایین‌تر باشد و منتقدان سینمایی نیز ارزش کمتری برای آن قائل شوند. مراسم اسکار را سازمان امنیت داخلی آمریکا رویداد ویژه امنیت ملی محسوب می‌کند و همین بیانگر اهمیت سیاسی اسکار است. از این گذشته در طول تاریخ برگزاری اسکار، همواره درباره سیاسی بودن بعضی از جوایز اعطایی حرف و حدیث‌هایی بوده است. موافقان این نظر معتقدند که همیشه فیلمی که به‌طور مستقیم در راستای اهداف سلطه‌جویانه و قهرمان‌گرایانه آمریکایی ساخته شده است، در میان نامزدهای نهایی قرار دارد؛ برای مثال در آخرین دوره برگزاری این جشن دو فیلم «خنثی‌کننده بمب» و «آواتار» به ترتیب با ۶ و ۳ جایزه، بهترین سهم را در میان برندگان داشتند که اولی درباره «سربازان آمریکایی جنگ عراق» است و دومی هم فیلم قهرمان‌پرور هالیوودی به شمار می‌آید.

در گذشته هم فیلم‌هایی مانند «نجات سرباز رایان» و «فهرست شیندلر» از «استیون اسپیلبرگ» و «جنگ ستارگان» از «جورج لوکاس» و «پیانست» از «رومن پولانسکی» که در راستای سیاست‌های غرب و صهیونیسم بودند، مورد توجه آکادمی قرار گرفتند که در بعضی مواقع این توجه بیش از شایستگی فیلم بوده است. البته سیاسی بودن جایزه اسکار اگر صحت هم داشته باشد چیز عجیبی نیست و نباید انتظار داشت که غرب از کنار تربیون تبلیغاتی پرمخاطب اسکار، با این همه هزینه، بدون استفاده بهینه عبور کند. در مجموع می‌توان گفت که «جشن اسکار» بیش از اینکه هنر سینما را مد نظر داشته باشد، به دنبال اهداف تبلیغاتی خود و شناساندن هالیوود به‌عنوان سینمای برتر است؛ هدفی که تاکنون در رسیدن به آن بسیار موفق بوده است.^۱

۱-۲. جشنواره سینمایی

به بررسی و ارزیابی عملکرد یک سال سینما پیش از اکران فیلم‌ها می‌پردازد. «جشنواره سینمایی» یک آیین دولتی است که فرآیند سیاستگذاری و مدیریت آن در اختیار نهادهای دولتی مربوطه است. ماهیت دولتی «جشنواره» - فارغ از قید و بندهای صنفی «جشن» برای اختصاص دادن جوایز مختلف برای ساحت‌های متنوع هنر سینما - با تعریف جوایز محدود ولی کاملاً هدفمند و ویژه

۱. پوریا دارابیان، ۱۳۸۹، ص ۲۹.



به دنبال اعتبار بخشیدن و برجسته کردن گونه‌هایی خاص از هویت‌های فرهنگی - سینمایی در سطح داخلی و بین‌المللی است. «جشنواره سینمایی» در حقیقت ما به ازای آیینی سیاست‌های فرهنگی دولت‌ها و پاسدار شاخص‌های سینمایی متناسب با فرهنگ ملی و آرمانی است.

۱-۲-۱. جشنواره بین‌المللی فیلم کن

فیلم کن برجسته‌ترین «جشنواره سینمایی» جهان است که در عین حال به‌عنوان مهمترین آیین سینمایی و شاید مهمترین رویداد هنری جهان شناخته می‌شود. این جشنواره باشکوه در سپتامبر هر سال در شهر کن واقع در جنوب فرانسه و سواحل مدیترانه برگزار می‌شود. نخستین دوره این جشنواره در اول سپتامبر ۱۹۳۹ در اعتراض به جشنواره فیلم ونیز که فیلمی جنگ‌طلبانه را به‌عنوان اثر برگزیده انتخاب کرده بود برپا شد. پس از برگزاری دوره اول، جشنواره کن به علت آغاز جنگ دوم جهانی به مدت هفت سال تعطیل شد تا اینکه بار دیگر در ۲۰ سپتامبر ۱۹۴۶ رسماً فعالیت خود را از سر گرفت که تا امروز ادامه دارد. نکته قابل توجه این است که جشنواره کن با حمایت مستقیم و رسمی «ارتش فرانسه» برگزار می‌شود. جایزه اصلی جشنواره کن «نخل طلا» است و جشنواره فقط در هفت بخش «مسابقه»، «خارج از مسابقه»، «فیلم کوتاه»، «نوعی نگاه»، «هفته منتقدان»، «دو هفته کارگردانان» و «بازار فیلم» برگزار می‌شود. تا سال ۱۹۷۲، فیلم‌ها را نمایندگان جشنواره‌ها در کشورهای مختلف انتخاب می‌کردند؛ اما از این سال به بعد، فیلم‌ها را هیئت داوران جشنواره گزینش کردند که سرپرستی آن هر دو سال به عهده یکی از سینماگران مشهور دنیا بوده است. همچنین از سال ۱۹۸۳ بخشی به نام «بنیاد سینما» به جشنواره کن اضافه شده که به فیلم‌های دانشجویان اختصاص دارد و ریاست افتخاری این بخش به عهده «عباس کیارستمی» و «مارتین اسکورسیزی» است. از سال ۲۰۰۵، بخش دیگری با عنوان «تمام سینماهای دنیا» ایجاد شده و به سینمای کشورهای اختصاصی اختصاص دارد که تولیداتشان کمتر امکان عرضه را دارد. سینمای آمریکا با ۱۸ جایزه بیشترین سهم را در کسب نخل طلایی کن به خود اختصاص داده است و فیلم‌های ایتالیایی، فرانسوی و انگلیسی به ترتیب با ۱۲، ۱۱ و ۱۰ جایزه در ردیف‌های دوم به بعد ایستاده‌اند. «عباس کیارستمی» از ایران تاکنون سه بار نامزد دریافت جایزه کن شده است و یکبار هم در سال ۱۹۹۷ برای فیلم «طعم گیلان»، نخل طلا را از آن خود کرده است. نکته جالب این است که معمولاً فیلم‌هایی که در «کن» برگزیده می‌شوند در «اسکار» به موفقیت چشمگیری دست پیدا نمی‌کنند و بالعکس فیلم‌های موفق در اسکار، از توفیق چندانی در «کن» برخوردار نمی‌شوند.

بدون شک، جشنواره کن بزرگ‌ترین گردهمایی اهالی سینمای دنیاست. شرکت در این جشنواره فقط برای دست‌اندرکاران سینما، آن هم با کارت دعوت ویژه امکانپذیر است. با این حال هر ساله، شهر هفتاد هزار نفری کن میزبان پنجاه هزار مهمان است. بودجه این فستیوال بزرگ سالیانه قریب به ۲۰

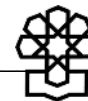
میلیون یورو برآورد می‌شود و در هر دوره بیش از ۲۰۰۰ فیلم از ۱۰۰ کشور بررسی و بازبینی می‌شود. جایزه کن از لحاظ ارزش هنری، به علت اهمیت دادن به آثار تمامی کشورهای دنیا و همچنین داوری‌های یکدست‌تر، در مقایسه با سایر جشن‌ها و جشنواره‌های سینمایی معتبرتر است و منتقدان برای فیلم‌هایی که در این جشنواره برگزیده می‌شود ارزش بیشتری قائلند. با توجه به اوضاع اجتماعی فرانسه، جشنواره کن همواره محلی برای اعتراضات سیاسی است که همین قضیه در سال ۱۳۸۸ حساسیت‌هایی را پیرامون وقایع رخ داده در ایران ایجاد کرد و به درگیری‌های لفظی میان مسئولان سینمایی کشور و برگزارکنندگان جشنواره دامن زد.

۱-۲-۲. جشنواره ونیز

این جشنواره که قدیمی‌ترین فستیوال سینمایی دنیا محسوب می‌شود، از سال ۱۹۳۲ فعالیت خود را آغاز کرده و بجز در دوران جنگ جهانی دوم، تا به امروز ادامه یافته است. جشنواره ونیز در دوره‌ای جذابیت بین‌المللی خود را از دست داد ولی در میانه سال‌های ۱۹۷۹-۱۹۸۲ «کارولیزانی» رئیس وقت جشنواره با ایجاد بخش‌های جدیدی مثل «مرور آثار»، «فیلم‌های بازسازی شده» و «فیلم‌های تجربی»، اعتبار جشنواره را بازگرداند و حتی به جهت نوآوری به الگویی برای دیگر جشنواره‌ها تبدیل شد. جایزه اصلی این جشنواره «شیر طلایی» است که به بهترین فیلم اهدا می‌شود؛ اما در بعضی از دوره‌ها هیچ فیلمی شایسته این جایزه شناخته نشده است. فیلم‌های سینمایی ایتالیایی و فرانسه بیشترین سهم را در کسب «شیر طلایی» ونیز به خود اختصاص داده‌اند. جایزه «شیر نقره‌ای» نیز به فیلم دوم برگزیده یا یک فیلم کوتاه برگزیده تعلق می‌گیرد. «جام روباه» نام جایزه دیگر این جشنواره است که به بهترین بازیگر زن و مرد اعطا می‌شود. «جعفر پناهی» تنها سینماگر ایرانی است که موفق شده «شیر طلایی» را از آن خود کند، البته در دوره شصت و پنجم این آیین سینمایی نیز از «عباس کیارستمی» تقدیر شد و «جایزه افتخار» به وی اهدا گردید. از دوره شصت و چهارم جایزه‌ای عجیب به مجموع جوایز جشنواره ونیز اضافه شد که به بهترین فیلم بلند سینمایی درباره «همجنس‌بازی» اختصاص یافت.

۱-۲-۳. جشنواره برلین

«جشنواره برلین» که در کنار جشنواره‌های «کن» و «ونیز» از رویدادهای سینمایی مهم جهان است از ۱۹۵۳ آغاز به کار کرده و در فوریه هر سال در پایتخت آلمان برگزار می‌شود. دو جایزه اصلی این جشنواره «خرس طلایی» و «خرس نقره‌ای» است. موفق‌ترین حضور سینماگران ایرانی در جشنواره‌های خارجی مربوط به همین جشنواره می‌باشد. فیلم‌های «باغ سنگی» از «پرویز کیمیاوی» (۱۹۷۴)، «طبیعت بی‌جان» از «سهراب شهید ثالث» (۱۹۷۶)، «آفساید» از «جعفر پناهی» (۲۰۰۶) و



«درباره‌الی» و «جدایی نادر از سیمین» از «اصغر فرهادی» (۲۰۰۹-۲۰۱۱) تاکنون موفق شده‌اند «خرس نقره‌ای» بهترین کارگردانی را کسب کنند و همچنین «رضا ناجی» برای بازی در فیلم «آواز گنجشک‌ها» (۲۰۰۸) برنده خرس نقره‌ای بهترین بازیگر نقش اول مرد شده است. نکته جالب اینکه جشنواره برلین نیز جایزه‌ای به نام «تدی» دارد که همانند جایزه خاص جشنواره ونیز به فیلم‌های همجنس‌گرایانه تعلق می‌گیرد.

۴-۲-۱. دیگر جوایز سینمایی مهم جهان

«لوکارنو» که پس از «کن»، «ونیز» و «برلین» چهارمین جشنواره معتبر اروپاست و هرساله در سوئیس برگزار می‌شود. نمایش فیلم‌ها در محوطه باز و روی پرده‌های نمایش بزرگ ویژگی خاص این جشنواره است؛ به طوری که گاهی بیش از پنج هزار نفر با هم به تماشای فیلم می‌نشینند. جایزه اصلی این جشنواره «یوزپلنگ طلایی» نام دارد که به بهترین فیلم در بخش بین‌المللی اهدا می‌شود.

جشنواره «آسیا پاسفیک» که از سال ۱۹۵۲ شروع به کار کرده و به سینمای کشورهای آسیایی می‌پردازد. این جشنواره پس از «جشن اسکار» پربیننده‌ترین مراسم سینمایی جهان است و هر ساله در یکی از کشورهای عضو «فدراسیون بین‌المللی اتحادیه تهیه‌کنندگان فیلم» برگزار می‌شود. چهل‌و هشتمین دوره این جشنواره (۲۰۰۳) در ایران برگزار شد.

جشنواره «قاهره» که اولین دوره آن در سال ۱۹۷۵ در پایتخت مصر برگزار شد و بزرگ‌ترین جشنواره فیلم قاره آفریقا و کشورهای عربی محسوب می‌شود. جایزه اصلی این جشنواره که هر ساله به بهترین فیلم اهدا می‌شود «هرم طلایی» نام دارد.

۲. مزیت‌ها و محدودیت‌های امروزی جشنواره فیلم فجر در راهبری سینمای انقلاب

اسلامی و پاسداری از شاخص‌های فرهنگی آن

«جشنواره فیلم فجر» مهمترین و چشمگیرترین آیین سینمایی و به‌طور کلی هنری ایران است که اولین دوره آن در بهمن‌ماه ۱۳۶۱ و بعد از گذشت فقط سه سال از پیروزی انقلاب اسلامی ایران در تهران برگزار شد. «سینما» در ذهنیت نظریه‌پردازان و بینش سیاستگذاران فرهنگی جمهوری اسلامی در سال‌های آغازین پیروزی انقلاب آن قدر دارای اهمیت و اولویت بود که اولین اقدام ایجابی بزرگ انقلاب در عرصه فرهنگ و هنر کشور به نام هنر هفتم رقم بخورد و حتی پیش از شکل گرفتن چرخه سینمای ملی، «جشنواره سینمایی انقلاب» تأسیس شود. این درحالی است که وضعیت موجود «سینما» در قیاس با برخی دیگر از شعبه‌های هنر مثل «شعر»، «تصویرگری»، «آهنگ‌های انقلابی و سرود» بسیار واگراتر از فرهنگ انقلابی می‌نمود. «سینما» تنها هنری بود که بخشی از اولین سخنرانی پس از پیروزی امام خمینی (ره) را در بهشت زهرای تهران به آن

اختصاص یافت.^۱ این واقعیت خبر از درک روشن و جدی صاحب‌نظران فرهنگی انقلاب از مزیت‌های نسبی سینما در توسعه و تعمیق راهبردهای فرهنگی انقلاب اسلامی داشت؛ به نحوی که روند عمومی مدیریت و سیاستگذاری فرهنگی نظام حتی منتظر به راه افتادن کامل چرخه تولید فیلم نماند و با هدف ورزیدگی و آمادگی هرچه بیشتر در پاسداری از مرزهای فرهنگی - هویتی انقلاب اسلامی در هنر سینما و نیز راهبری آن به سوی آرمان‌های فرهنگی فاخر انقلاب، جشنواره فیلم فجر را تأسیس کرد. بدین ترتیب جشنواره فیلم فجر به‌عنوان مهمترین و پرهزینه‌ترین مولود فرهنگی - هنری پساانقلابی، در مقایسه با دیگر آیین‌های فرهنگی - هنری برآمده از دل انقلاب، دارای بیشترین نسبت هویتی و معنایی با آن است. به جرئت می‌توان گفت که در سال‌های پس از انقلاب اسلامی، نظام جمهوری اسلامی ایران برای هیچ هنری به اندازه سینما هزینه و خدمت نکرده است.

جشنواره باشکوه فجر به پشتوانه همین حمایت‌های دولتی تاکنون ۲۹ بار برگزار شده و در ساحت‌های مختلف حرفه سینما توسعه یافته است. نکته قابل توجه این است که علیرغم قربات تأسیسی همه‌جانبه جشنواره فجر با جهت‌گیری‌های فرهنگی انقلاب اسلامی و نیز حمایت‌های دولتی بی‌دریغ بعد از آن، آنچه هم‌اکنون در اختیار ماست فاصله نسبتاً معناداری را با ماهیت تأسیسی جشنواره فیلم فجر نشان می‌دهد. واگرایی تدریجی آیین سینمایی فجر از هویت تأسیسی‌اش از یک طرف به تقلیل «جشنواره» به نوعی «جشن» سینمایی انجامیده است و از طرف دیگر به تضعیف «کارکرد مادر» آن برای پاسداری از شاخص‌های فرهنگی انقلاب اسلامی در هنر هفتم منجر شده است. روند افول جایگاه فرهنگی جشنواره فجر دهه اخیر شدت گرفته و چنانچه خواهد آمد نشانه‌های نگران‌کننده‌ای از آن خصوصاً در جشنواره ۲۹ آشکارتر شده است.

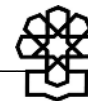
به نظر می‌رسد که بازنگری در مزیت‌ها و محدودیت‌های امروزین جشنواره فجر زمینه نظری و سیاستی مساعدی را برای بازتعریف توقعات فرهنگی و هنری از آن در آغاز دهه ۱۳۹۰ فراهم می‌آورد. ادامه فصل دوم به بررسی محدودیت‌های درونی و نیز محدودیت‌های ناشی از تحولات فرهنگی - سینمایی خارج از جشنواره فجر اختصاص دارد:

۲-۱. محدودیت‌های جشنواره فجر

۲-۱-۱. محدودیت‌های درونی

۲-۱-۱-۱. جشنواره فیلم فجر علیرغم پیگیری اهداف فرهنگی و آرمان‌های جهانی انقلاب اسلامی اما به غیر از دوره اول برگزاری (بهمن‌ماه ۱۳۶۰) از همان ابتدا با محدودیتی سخت‌دست‌وپاگیر مواجه

۱. صحیفه امام، ج ۶، ص ۱۵.



شد و آن شرط «ایرانی بودن» فیلم‌های شرکت‌کننده برای کسب جوایز فاخر بود.^۱ انحصار رقابت‌های اصلی سینمایی در بین آثار ایرانی هم در تنازل افق جهانی جشنواره و هم در تنازل شاخص‌های ارزیابی مؤثر افتاد و به مثابه نوعی رانت پنهان خیال بسیاری از فیلم‌سازان داخلی را از رویارویی با رقبای توانمند دیگر راحت کرد. این انحصار همچنین به عامل بسیار مؤثری در عقیم ماندن اعتبار جشنواره در چارچوب مرزهای ملی تبدیل شد و از فعال شدن ظرفیت‌های اعتباری آن در عرصه بین‌المللی و جهانی جلوگیری کرد. بدین ترتیب به‌دست آوردن سیمرغ جشنواره فجر هرگز به معنای پیروز شدن در یک مسابقه جهانی تلقی نشد تا مدیریت عرصه‌های جهانی و آیین‌های فراملی سینمایی همچنان در اختیار جریان‌های فرهنگی رقیب قرار داشته باشد. این درحالی است که تقریباً هیچ‌یک از جشنواره‌های سینمایی مهم جهان زیر بار چنین محدودیت‌هایی نرفته‌اند.

ناشناخته ماندن ظرفیت‌های فرهنگی - سینمایی انقلاب اسلامی برای جهان اسلام و کشورهای جهان سوم و متقابلاً ناشناخته ماندن بسیاری از فعالین ضدسلطه سینمای غرب و جریان‌ات همگرا با انقلاب اسلامی در ایران در سینمای شرق از عواقب تلخ داخلی بودن جشنواره فجر بوده است. همچنین بخش‌هایی از علل به‌وجود آمدن پدیده ایرانی «تولید فیلم برای جشنواره‌های آن سوی آب» در راستای جهانی نبودن جشنواره فجر قابل تحلیل است؛ بماند اینکه جشنواره فجر علیرغم برخورداری از پشتوانه‌های حمایت مالی و سیاسی دولت جمهوری اسلامی ایران هرگز نتوانست به جریان «تولید فیلم‌های آن سوی آب برای شرکت در جشنواره فجر» دامن بزند.

۲-۱-۱-۲. جشنواره فیلم فجر در طول دوران برگزاری خود فارغ از مزیت‌های آیینی و چشم‌نواز، ضمانت مالی و اعتباری قابل تأمل و تحریک‌کننده‌ای برای برندگان سیمرغ نبوده است و ایشان چه در حالت برنده و چه بازنده باید منتظر فروش گیشه خود باشند. بیان این مطلب به معنای جبران عدم استقبال مردمی از فیلم‌های فرهنگی - انقلابی از طریق تزریق کمک‌های مالی نیست، بلکه بدین معناست که جشنواره فجر برای ارتقای توان فیلم‌سازی و سرمایه اقتصادی سینماگرانی که علاوه بر حفظ ارتباط با مخاطبین و فروش فیلم، در تقویت و تعمیق شاخص‌های فرهنگی سینمای انقلاب توفیق داشته‌اند و مورد توجه جشنواره واقع شده‌اند، برنامه‌ای ندارد. این واقعیت سرعت توسعه و ارتقای فیلم‌های متناسب با شاخص‌های فرهنگی انقلاب را کند کرده است.

۲-۱-۱-۳. روند دآوری جشنواره فیلم فجر در طول سالیان گذشته و خصوصاً در دهه اخیر نه‌تنها از وجود سیاست فرهنگی هم‌افزا و مشخصی در گزینش فیلم‌ها خبر نمی‌دهد، بلکه بعضاً انواعی از انتخاب‌های متناقض را نشان می‌دهد. این واقعیت مدیریتی آمیخته به سردرگمی و تذبذب فرهنگی یکی از موانع اصلی شکل‌گیری هویت متناسب و معینی از جشنواره فیلم فجر است. بدین ترتیب

۱. نگاه کنید به مهدی کلهر، ۱۳۸۹، ص ۷۸.

جشنواره فیلم فجر بیش از اینکه به مثابه متغیر مستقل و تأثیرگذاری در روند عمومی سینمای ایران درک شود به مثابه متغیر وابسته‌ای از تحولات سیاسی و مدیریتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی شناخته شده است. «جشنواره فجر» فارغ از تشتت هویتی بعضاً به دلیل اتخاذ سیاست‌هایی در حمایت از سینمای واگرا با قدر متیقن‌های فرهنگ انقلابی و اسلامی دچار انواعی از نقض غرض‌های فرهنگی نیز شده که به نوبه خود تشتت هویتی سنتی خود را به مرزهای بحران و گسست هویتی نزدیک کرده است؛ واقعیتی که در جشنواره‌ها و حتی جشن‌های سینمایی جهان به ندرت بتوان مصادیقی برای آن یافت. برای مثال در دوره بیست و چهارم فیلم «به نام پدر» که دارای محتوایی ضدجنگ است به عنوان بهترین فیلم شناخته شد، حال آنکه در دوره بعد، فیلم «روز سوم» که جنبه روایتگری از یک رخداد دفاع مقدسی دارد برگزیده می‌شود. یا در دوره بیست و سوم فیلم «کافه ترانزیت» با پیام «عبور از قالب سنتی زن و رها کردن او از قید و بندهای سخت سنت» عنوان بهترین فیلمنامه را اخذ کرده، اما در دوره بیست و ششم فیلم «به همین سادگی» با «نگاهی مثبت به زن سنتی» برنده عنوان بهترین فیلمنامه شده است.^۱

۴-۱-۱-۲. تنوع جوایز و تعدد بخش‌های مسابقه - که در طول سالیان پس از تأسیس جشنواره و خصوصاً در دهه هشتاد به اوج خود رسیده است - یکی دیگر از محدودیت‌های جشنواره فجر برای تأکید بر جهت‌های فرهنگی متناسب با خود و تمرکز بر آثار برجسته است. این در حالی است که در اغلب جشنواره‌های معتبر سینمایی تلاش بر این است که با محدود نگه داشتن تعداد و تنوع جوایز، میزان اثرگذاری جشنواره افزایش یابد. جشنواره فجر از این حیث فرق چندانی با یک جشن سینمایی ندارد و بیشتر به آیینی صنفی می‌ماند تا جشنواره فرهنگی.

۵-۱-۱-۲. عموماً؛ برگزیده شدن در جشنواره فجر عامل مؤثری در فروش فوق‌العاده فیلم‌ها نیست و متغیرهای تعیین‌کننده دیگر در میزان فروش فیلم بعضاً مؤثرتر از برگزیدگی در جشنواره عمل می‌کنند.

۲-۱-۲. محدودیت‌های بیرونی

۱-۲-۱-۲. «جشنواره فجر» تا سال‌های پایانی دهه هفتاد تقریباً یگانه کانون رقابت فیلم‌های ایرانی بود و عمده عزم هنری - فرهنگی حرفه‌ای‌های داخلی سینما متمرکز بر آن شده بود. سینمای ایران از دهه هشتاد اما تجارب متعدد جدیدی از اتصال به جشنواره‌های خارجی کسب کرد و مشمول آیین‌های سینمایی باشکوه آنها نیز شد. جریان فیلمسازی جشنواره‌ای با طمع جلب توجه داورهای آن سوی آب و انعکاس پرطمطراق و جدی کامیابی‌هایی از این دست در فضای فرهنگی رسانه‌ای داخل کشور به نوبه خود در تقسیم بخشی از انگیزه‌ها، علایق و تمرکز سینمایی داخل کشور با

۱. نگاه کنید به اعظم راوودراد و مصطفی اسدزاده، ۱۳۸۹، ص ۵۷.



خارج از کشور مؤثر بود. بدین ترتیب فراهم شدن امکان جدیدی برای ارضای امیال آیینی سینماگران داخلی در جشنواره‌ها و جشن‌های خارج از ایران، سطوحی از انحصار همواره آیین فجر را زدود. از طرف دیگر نضج گرفتن تدریجی «جشن سینمای ایران» به محوریت «خانه سینما» و بازتاب‌های فراوان و چشمگیر آن در حوزه‌های عمومی و مطبوعات سینمایی از اواسط دهه هشتاد به این سو به عامل مهمی در جذب و هدایت بخشی از علایق آیینی سینما دوستان داخل کشور تبدیل شد. همچنین تولد جشنواره‌هایی مثل، جشنواره فیلم پلیس، جشنواره فیلم شهر و مواردی دیگر به انحصارزدایی روزافزون از جشنواره فیلم فجر دامن زده است. از این رو علیرغم اینکه جشنواره فیلم فجر همچنان آیین اول سینمای ایران است، اما درجاتی از نفوذ و بروز آن به دلیل رسیدن رقبای جدید به میدان آیین‌داری سینما تنزل یافته است و توقع میدان‌داری سینمایی از نوع دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ درخصوص آن دیگر روا نخواهد بود.

۲-۱-۲-۲. عموم تولیدات سینمای ایران تا اواسط دهه ۱۳۸۰ با اهتمام و جدیتی وافر همواره به دنبال جایگاهی در جشنواره فجر بوده‌اند و به ندرت پیش می‌آمد که فیلمی از همان ابتدای تولید از طرح خود در جشنواره صرف‌نظر کرده باشد. عموم تهیه‌کنندگان سینما به دلیل مزیت‌های انحصاری در مطرح کردن فیلم‌هایشان، انگیزه‌های تمام‌عیاری برای شرکت در بخش‌های مختلف و خصوصاً بخش مسابقه جشنواره نشان می‌دادند. اما از اواسط دهه ۱۳۸۰ و با قدرت گرفتن سینمای تجاری زرد که هدف اصلی آن کسب درآمد اقتصادی از سینما فارغ از حداقل دغدغه‌های فرهنگی و هنری بود به مرور جریانی از فیلم‌های واگرا با جشنواره فجر به وجود آمده که بخش قابل توجهی از تولیدات سالیانه سینما را به خود اختصاص می‌دهند. این جریان سینمایی موازی که به مدد شبکه نوظهور پخش خانگی خیل عظیمی از مصرف‌کنندگان سوپرمارکتی را برای خود دست و پا کرده است، نه تنها از جشنواره فاصله گرفت، بلکه مستقل از «سالن»، «مطبوعه»، «منتقد» و «تلویزیون» راه خود را می‌رود.^۱

۲-۲. مزیت‌های فرهنگی جشنواره فجر

۲-۲-۱. مزیت‌های درونی

جشنواره فجر علیرغم همه محدودیت‌هایی که خصوصاً در دهه اخیر گریبانگیرش شده و سال به سال درحال تزاید و توسعه است، اما همچنان معتبرترین آیین ایرانی سینماست. این اعتبار حاضر و نقد که از سوی هیچ جریان داخلی سینما قابل انکار نیست امکانات قابل توجهی را در بازسازی و اوج‌گیری دیگرباره در اختیارش گذاشته است. به عبارت دیگر جشنواره فجر در عین ضعف‌های

۱. نگاه کنید به عبدالله بیچرانلو، ۱۳۸۹، ص ۹.

فرهنگی و تزلزل هویتی متأخری که دچار آن شده است، اما همچنان از توان و پتانسیل مکفی برای بازپس‌گیری بخش‌هایی از قدرت نرم از دست داده‌اش برخوردار است. می‌توان گفت برند همچنان معتبر جشنواره فجر مهمترین سرمایه آن است.^۱

۲-۲-۲. مزیت‌های بیرونی

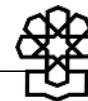
قدرت گرفتن اندیشه‌های انقلابی و جریان‌های مقاومت در جهان اسلام و حتی قلب اروپا و آمریکا در چند سال اخیر از یک طرف و فقدان تریبون‌های آیینی و هنری متناسب برای ارائه مابه‌ازاهای فرهنگی - هنری این جریان‌ها فرصت‌های عظیمی را برای جشنواره فجر به وجود آورده که با توجه به پیوستگی خود با انقلاب اسلامی به کانون تمرکز و تعاطی هنرمندان و سینماگران آزادی‌خواه و ضدسلطه جهان تبدیل گردد. این ظرفیت در هیچ آیینی از آیین‌های سینمایی امروز جهان به اندازه جشنواره فجر وجود ندارد. جلوه‌هایی از انقلاب‌های اسلامی و انسانی رخ داده در منطقه خاورمیانه و حتی قلب اروپا فرصت گرانبها و دیریابی را در اختیار جشنواره فجر گذاشته تا درصدد جبران محدودیت قدیمی خود در انحصار جوایز اصلی به فیلم‌های ایرانی برآید و با باز کردن درب‌های جشنواره به سوی تولیدات سینمایی سال‌های اخیر جریان‌های انقلابی و ضدسلطه در سطح جهان، اعتبار بین‌المللی و ضریب نفوذ جهانی خود را افزایش دهد.

فصل سوم - آسیب‌شناسی مدیریت دولتی سینمای ایران با تأکید بر عملکرد معاونت سینمایی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در جشنواره ۲۹ فیلم فجر

«مدیریت جشنواره فیلم فجر» نماد مدیریت دولتی سینما در ایران به شمار می‌آید. چگونگی تدبیر محتوایی و آیینی جشنواره فجر محک معتبر و مستندی برای ارزیابی جهت‌گیری‌های فرهنگی - حرفه‌ای مسئولان دولتی در راهبری سینمای ملی است. در سنت تدبیر دولتی سینما «اولین سال مدیریت» از اهمیت و برجستگی مضاعفی برخوردار است، آنجا که متصدیان جدید بنا دارند بینش فرهنگی متمایز و خلاقیت حرفه‌ای خویشان را به منصفه ظهور بگذارند.

«جشنواره ۲۹» هم به جهت شکوه آیینی برآمده از حضور نسل‌های مختلف سینمای ایران و هم به جهت حیثیت «اولین سال بودن» برای مدیران جدید - که با انگیزه و اراده‌ای انباشته از انتقادهای پیشین خود به جریان‌های مختلف مدیریت دولتی سینما میدان مدیریت را به دست گرفته بودند - عرصه مہیایی برای ارزیابی عملکرد جریان جدید تلقی می‌شد. شکوه آیینی، تنوع نسلی،

۱. نگاه کنید به عبدالله بیچرانلو و محمدحسین ساعی، ۱۳۸۹، ص ۵۳.



اراده نو و انباشته مدیریتی، تغلیظ منش و رفتار فرهنگی در دولت جدید و اولین سال اجرای جدی جشنواره در دولت دهم همه چیز را برای تحول و نوآوری در جشنواره ۲۹ فراهم کرده بود. به جرئت می‌توان گفت که ظرفیت پویایی و ابتکار در جشنواره اخیر از اغلب ۲۸ جشنواره پیش از آن بیشتر و جدی‌تر بود. با توجه به این شرایط و نیز ناظر به آسیب‌شناسی‌هایی که در فصل‌های اول و دوم از وضعیت فرهنگی - محتوایی فیلم‌های بخش مسابقه و محدودیت‌ها و مزیت‌های امروزین جشنواره فجر توضیح آن گذشت، اکنون با زمینه و پیشینه‌ای دقیق‌تر می‌توان به ارزیابی عملکرد مدیریت جشنواره ۲۹ نشست.

توجه داشته باشیم که جریان جدید مدیریت دولتی سینما، خصوصاً در اولین سال مدیریت جدی خود، لزوماً مسئول همه تولیدات به میراث رسیده یا وضعیت رو به افول جشنواره فجر نیست؛ اما درخصوص تدبیر نحوه مواجهه با این شرایط در چارچوب جشنواره ۲۹ مسئولیت جدی و آشکاری دارد. بنابراین اگرچه معاونت سینمایی جدید درخصوص بخش یا بخش‌هایی از فیلم‌ها، فیلمنامه‌ها، روندهای ارزیابی و محدودیت‌های جشنواره‌ای فقط میراث‌دار پیشینیان است، اما حداقل در نحوه تدبیر جشنواره ۲۹ مداخله و مسئولیتی تام داشته است. نوشتار پیش رو تلاش داشت تا به بررسی میراث گذشته هم در حوزه تولیدات (فصل اول) و هم در حوزه آیین و جشنواره (فصل دوم)، عرصه شفاف‌سازی را برای محک قدرت تدبیر فرهنگی و راهبردی مدیریت جدید فراهم کند. بنابراین پیش از بیان ارزیابی دفتر فرهنگی مرکز پژوهش‌های مجلس درخصوص مدیریت فرهنگی جشنواره ۲۹ مرور اجمالی بر آنچه در فصل‌های اول و دوم گذشت ضروری به نظر می‌رسد.

۱. آسیب‌شناسی فرهنگی فیلم‌های بخش مسابقه جشنواره ۲۹ از حیث جهت‌گیری‌های محتوایی نشان داد که:

- عمده آسیب‌های سنتی سینمای ایران در بازنمایی «دین و دینداری»، «جمهوری اسلامی ایران»، «خانواده ایرانی» و «غرب» همچنان فعال نشان می‌دهد؛ در برخی موارد مثل «بازنمایی خانواده» آسیب‌های گذشته تشدید شده و ساحت‌های فرهنگی - نشانه‌شناختی جدیدی را درنوریده است.

- برخی آسیب‌های کهنه مربوط به سالیان بسیار دور در بازنمایی «دین و دینداری» و «جمهوری اسلامی ایران» که در سال‌های بعد از آن نسبتاً تدبیر شده و طرد شده می‌نمود در جشنواره ۲۹ بازگشت مجددی را نشان می‌داد. مشاهده مضامین صد درصد ضداسلامی و ضددین از مظاهر ارتجاع جدید است.

- انواعی از آسیب‌های کاملاً جدید و متأخر خصوصاً در بازنمایی «دفاع مقدس» و «شرق» گریبان سینمای ایران را گرفته است. بازنمایی «واژگون» دفاع مقدس و بازنمایی تیره و تاریک از «شرق» از جلوه‌های اصلی تکاپوی جریان‌ات دگراندیش جدید سینمای ایران است.

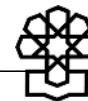
- جریان‌های مثبت و همگرا با انقلاب اسلامی همچنان طیف اقلیت سینمای ایران را تشکیل می‌دهند، اما با این حال حداقل یک‌چهارم از فیلم‌های جشنواره ۲۹ را از آن خود کرده‌اند؛ هرچند که بیش از ۵۰ درصد فیلم‌های سینمای ایران همچنان با آسیب‌های فرهنگی مزمن و بغرنج قدیم و جدید دست به گریبانند.

۲. آسیب‌شناسی جایگاه کنونی «جشنواره فیلم فجر» نشان داد که: برجسته‌ترین و معتبرترین آیین هنری ایران بنا به برخی علل درونی و بیرونی دچار ضعف شده و به دوران افول خود نزدیک‌تر می‌شود. جشنواره فجر با اینکه همچنان از مزیت معتبرترین برند سینمای ایران برخوردار است، اما به دلایل ذیل در حال ضعف و انکسار روزافزون بوده، قدرت آن در راهبری سینمای ایران به سوی آرمان‌های فرهنگی انقلاب اسلامی به شدت تقلیل یافته است:

- محدودیت مسابقه جوایز فاخر جشنواره به آثار ایرانی و تبعات فرهنگی - حرفه‌ای آن در تقلیل اعتبار جهانی جشنواره و ایجاد رانت برای سینماگران داخلی،
- تنوع حاد و گستره غیرطبیعی جوایز جشنواره که تمرکز آن را از جهت‌گیری‌های فرهنگی ناب به سوی مقوله‌های حاشیه‌ای معطوف می‌کند و در نهایت جشنواره فجر را به یک «جشن صنفی سینمایی» تقلیل می‌دهد،

- عدم مزیت مالی و اعتباری قابل توجه جشنواره برای برندگان سیمرغ،
- تأثیر نه‌چندان چشمگیر جوایز جشنواره به رونق گیشه فیلم برنده،
- تشنّت در شاخص‌ها و تغییرات مستمر و متعدد در سیاستگذاری فرهنگی جشنواره متأثر را تغییرات فراوان و همه‌جانبه در سیاست‌های فرهنگی دولت‌ها و در نتیجه تضعیف هویت فرهنگی جشنواره فجر.

مجموعه شرایط فوق که از یک طرف روند عمومی تولیدات سینمای ایران را در راستای پیشرفت و ارتقای فرهنگی ارزیابی نمی‌کند و از طرف دیگر جشنواره فیلم فجر را از جایگاه راهبری سینمای ایران به سوی آرمان‌های فرهنگی انقلاب تنزل یافته نشان می‌دهد، چشم‌انداز مطلوبی را برای آینده سینمای ایران ترسیم نکرده، ادامه رویه کنونی را به معنی افول روزافزون سینما و حتی ارتجاع سینما به سوی آسیب‌هایی که سال‌ها پیش از آن عبور کرده بود می‌پندارد. حتی بسیاری از سینماگران مطرح امروز ایران که پس از انقلاب اسلامی و با الهام از انقلاب و جنگ وارد عرصه فیلم‌سازی شده‌اند نیز علیرغم همه حمایت‌ها و تحسین‌های سال‌های اخیر در استحاله‌ای عجیب به همان چرخه آسیب‌زای عمومی پیوسته‌اند. معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در جشنواره اخیر دقیقاً با یک چنین پدیده بغرنج و تأسف‌برانگیزی مواجه بود. از یک طرف افول



فرهنگی روند عمومی سینما و از طرف دیگر افول فرهنگی جریان‌های سینمایی برآمده از انقلاب و جنگ. در این میانه حضور برخی آثار مثبت و همگرا با فرهنگ انقلاب اسلامی نیز از بسیاری از جنبه‌های هنری و حرفه‌ای آماتور جلوه می‌کنند. به نظر می‌رسد در مواجهه با این شرایط اتخاذ دو راهبرد اصلی معقول و قابل دفاع به نظر می‌رسد:

۱. استفاده از ظرفیت اعتباری و آیینی جشنواره فجر در تحسین و ترجیح آثاری که علیرغم همگرایی محتوایی و فرهنگی با انقلاب اسلامی، اما به لحاظ تکنیکی و حرفه‌ای دچار اشکالاتی بوده‌اند (فیلم‌هایی مثل گلوگاه شیطان، سی‌وسه روز، خاک و آتش). اتخاذ این راهبرد مبتنی بر این پیش‌فرض است که جشنواره فجر همچنان در جایگاه راهبری سینمای ملی قرار دارد و می‌تواند با جهت‌گیری از این دست در جهت‌دهی روند عمومی سینما به سوی استانداردهای فرهنگی انقلاب اسلامی مؤثر باشد.

۲. پاسداری از شاخص‌های فرهنگی - حرفه‌ای سینمای انقلاب اسلامی با عدم اعطای جوایز فاخر جشنواره به هیچ‌یک از فیلم‌ها و دفاع سلبی از حیثیت سینمای ملی و اعتبار جشنواره فجر. اتخاذ این راهبرد مبتنی بر این پیش‌فرض است که جشنواره فجر به دلایلی که قبلاً برشمرده شد (فصل دوم) از جایگاه راهبردی سینمای ملی تنزل کرده و در شرایط کنونی فقط می‌تواند حافظ شاخص‌های حرفه‌ای - فرهنگی سینمای انقلاب باشد. یعنی توان فرهنگی جشنواره فجر آن قدر نیست که با اعطای جایزه به فیلم‌های متوسط انقلابی منجر به ارتقای سینمای انقلابی شود و چه بسا ممکن است که خود به عامل تشدیدکننده جدیدی برای افول روزافزون استانداردهای سینمای انقلاب تبدیل می‌شود.

البته در این میان نباید از فیلم فاخر و پرخرج «راه آبی ابریشم» که هم جهت‌گیری‌های فرهنگی و هم وضعیت حرفه‌ای قابل قبولی داشت غافل شد. این فیلم که به اذعان بسیاری از صاحب‌نظران یک اثر فرهنگی - حرفه‌ای استاندارد به شمار می‌رفت، ظرفیت دریافت جوایز فاخر را داشت، اما معلوم نیست که چگونه و چرا مورد غفلت مدیریت دولتی جشنواره فجر قرار گرفت؟

در هر حال تدبیر فرهنگی جوایز جشنواره فجر در پیش دیدگان متعجب و متأسف دلسوزان جبهه فرهنگی انقلاب اسلامی نه تنها به هیچ‌یک از دو راهبرد پیش‌گفته متعهد نشد، بلکه در عکس‌العملی عجیب فیلم‌هایی را به عنوان آثار برگزیده در جوایز فاخر جشنواره (جایزه «بهترین فیلم»، «بهترین کارگردانی» و «بهترین فیلمنامه») که در واگرایی کاملی با آرمان‌ها و استانداردهای فرهنگی سینمای انقلاب قرار داشتند. مدیریت دولتی جشنواره ۲۹ درست در شرایطی که سینمای ایران یکی از آسیب‌زاترین و بحرانی‌ترین شرایط خود را می‌گذراند به جای با حداقل پاسداری از شاخص‌های سینمای انقلاب اسلامی خود به عاملی برای تشدید این چرخه بیمار و معیوب تبدیل

شد. جریان مدیریتی جدید نه تنها اعتبار جشنواره فجر را به پای سینمای دگراندیش و واگرا با انقلاب ریخت بلکه در عقب‌نشینی افزون‌تر حیثیت حاکمیتی خود را در اعطای پروانه تولید فیلم نیز به حراج گذاشت و اعلام کرد که کارگردان فیلم اول جشنواره بیست‌ونهم برای ساخت اثر بعدی خود احتیاجی به کسب پروانه ساخت از معاونت سینمایی ندارد.

به نظر می‌رسد که مدیریت جشنواره ۲۹ با تقلیل بیش از پیش این جشنواره به یک «جشن صنفی بدون جهت» نه تنها در راهبری حداقلی سینمای ایران نقشی نداشت، بلکه حتی نتوانست پاسدار شاخص‌های حداقلی سینمای تراز انقلاب اسلامی ایران باشد و در عوض خود به یکی از حلقه‌های اصلی زنجیر سینمای سیاه‌نما، دگراندیش و واگرا با آرمان‌های فرهنگی انقلاب اسلامی ایران تبدیل شد.

منابع و مآخذ

۱. صحیفه امام، انتشارات مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (ره)، تهران، ج ۶.
۲. ساعی، محمدحسین و همکاران. بررسی اقبال مردم شهر تهران به سینما و جشنواره بیست‌وهشتم فجر، نامه پژوهش فرهنگی، تهران، بهار ۱۳۸۹.
۳. راووداد، اعظم و مصطفی اسدزاده. «جامعه‌شناسی سیاسی سینمای ایران»، نامه پژوهش فرهنگی، تهران، بهار ۱۳۸۹.
۴. بیچرانلو، عبدالله. سینمای ایران در تقابل با ویدئو، تلویزیون و ماهواره، نامه پژوهش فرهنگی، تهران، بهار ۱۳۸۹.
۵. بیچرانلو، عبدالله و محمدحسین ساعی. بررسی دیدگاه‌های فعالان و منتقدان سینمایی کشور درباره بیست‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر، نامه پژوهش فرهنگی، تهران، بهار ۱۳۸۹.
۶. دارابیان، پوریا. نگاهی به معتبرترین جوایز سینمایی دنیا، مجله سینما رسانه، تهران، بهمن‌ماه ۱۳۸۹.
۷. کلهر، مهدی. مادرش یک هندی نجیب است ...، مجله سینما رسانه، تهران، بهمن‌ماه ۱۳۸۹.
8. Ashna1343.persianblog.ir



شماره مسلسل: ۱۲۰۰۶

شناسنامه گزارش

عنوان گزارش: آسیب‌شناسی فرهنگی محصولات و مدیریت سینمای ایران (با تأکید بر بیست‌ونهمین جشنواره فیلم فجر)

نام دفتر: مطالعات فرهنگی (گروه هنر، رسانه و میراث فرهنگی)

تهیه و تدوین: علی جعفری

ناظر علمی: وحید یامین‌پور

متقاضی: معاونت پژوهشی

ویراستار تخصصی: عبدالله بیچرانلو

سروراستار: حسین صدری‌نیا

واژه‌های کلیدی:

۱. جشنواره ۲۹ فیلم فجر

۲. سینمای ایران

۳. معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

تاریخ انتشار: ۱۳۹۰/۸/۱