مرکز بررسی‌های استراتژیک ریاست جمهوری
CENTER FOR STRATEGIC STUDIES



سیمای سیمرغ

تحلیل فیلم‌های سی و هفتمین جشنواره فیلم فجر



سیمای سیمرغ

بازنمایی ایران در فیلم‌های سی و هفتمین جشنواره فجر

مرکز بررسی‌های استراتژیک ریاست جمهوری

بهمن ۱۳۹۷

۱) مقدمه و طرح مسئله

رابطه فیلم با سینمای ملی را می‌توان به رابطه فرد و جامعه تشبیه کرد. گرچه تک تک فیلم‌ها به نوبه خود مهم هستند، سینمای ملی چیزی فراتر از تک‌تک فیلم‌هاست. فیلم‌های بخش سودای سیمرغ جشنواره فجر برگزیده‌های سینمای ایران هستند و عالی‌ترین سطح سینمای ایران را، دست کم به روایت سیاست‌گذاران سینمای ملی، همانند یک متن متبلور می‌کند. اگر هر یک از این فیلم‌ها را به نغمه و مجموعه نت‌هایی تشبیه کنیم از مجموعه این نغمات سرودی شنیده می‌شود که ترجمه عملی سیاست‌های سینمایی و در سطح بالاتر نتیجه سیاست‌های فرهنگی کشور است.

سینما را می‌توان از دیدگاه‌های مختلف نقد و ارزیابی کرد. بی‌شک نقد هنری و بکارگیری معیارهای فنی از قبیل کارگردانی، فیلمبرداری، دکوپاژ، میزانسن، تدوین و... در ارزیابی یک فیلم یکی از روش‌های موثر برای رشد هنر، صنعت و حرفه سینماست اما آیا این تنها شیوه موثر و مفید برای نقد سینماست؟ آیا می‌توان صرفا به مرور فیلم (film review) و تدارک یادداشت‌هایی در نشریات چاپی و غیرچاپی اکتفا و گمان کرد نقد تمام و کمالی از سینما بمنزله امری فرهنگی و اجتماعی فیلم و سینما اتفاق افتاده است؟ جایگاه نقد فیلم (film critique) در کمک به پیشرفت سینما کجاست و توجه به مسایل پیرامونی موثر در سینما در کشور ما کجاست؟ تحلیل همه جانبه فیلم (film analysis) چه جایگاهی نزد علاقمندان و دست اندرکاران سینمای ما دارد؟

می‌توان سینما را تا جایی که هنر است موضوع نقد هنری دانست اما سینما واجد جنبه‌های دیگری هم هست. سینما یک نهاد و امر فرهنگی و اجتماعی مهم است که باید به دقت کافی تحلیل شود. دست کم دو جنبه از این موضوع، «رسانه بودن» و از زمره «صنایع فرهنگی بودن» آن ما را دعوت می‌کند تا سازوکارهای موثر بر تولید، روابط بینامتنی و تاثیرات اجتماعی آن را نیز تحلیل کنیم. پس با در نظر گرفتن سویه رسانه‌ای و صنعتی سینما و همچنین منابع عمومی که مستقیم یا غیرمستقیم صرف تولید آثار سینمایی می‌شود، کاربرد شیوه‌های دیگری علاوه بر نقد صرفا متکی بر جنبه‌های فنی و هنری ضروری می‌نماید.

سینما در عین حال یک رسانه است و هر اثر سینمایی اساساً برای دیده شدن ساخته می‌شود و این به معنای مشارکت و حضور در عرصه عمومی و گستره‌های نمادین جامعه و مآلاً اثرگذاری بر انبوه مخاطبان بالقوه است. از سوی دیگر سینما بخشی از صنایع فرهنگ‌ساز است. ممکن است گفته شود گردش مالی سینمای ایران در مقایسه با صنایع دیگر ناچیز است اما این امر نباید مانع از توجه کافی به تاثیرگذاری آن باشد.

تحلیل سینما از دو حیث مهم است: توجه به خصلت آینگی سینما و توجه به تاثیری که در عرصه عمومی می‌گذارد. خصلت آینگی سینما ما را متوجه وضعیت فرهنگی و مولفه‌های جامعه می‌کند و تاثیرگذاری سینما بر فرهنگ ما را دل‌مشغول نقش هدایتی سینما. تفکیک این دو جنبه قاعدتا به آن می‌ماند که بخواهیم تنها یک روی سکه را ببینیم. لذا هم باید دقت کرد سینما کدام واقعیت‌ها را به چه نحوی «بازنمایی» می‌کند و چه چیزهایی را به عنوان «هست‌های» فرهنگی و اجتماعی به معرض وجدان جامعه می‌آورد، و هم باید دید چه آرمان‌ها و بایدهایی را حکایت می‌کند.

برخلاف تصور برخی، تحلیل مطلوب سینما هرگز فارغ از ارزش‌های سینمایی نیست. یک تحلیل‌گر سینما لاجرم باید علاوه بر معیارهای هنری و فنی معیارهای دیگری علاوه بر فیلم را در تحلیل خود به کار بندد. در تحلیل سینما هم هست‌نمایی‌ها و هم بایدپردازی‌های سینما مورد توجه قرار می‌گیرد تا روشن شود سینما چه تصویری از گذشته، حال و آینده جامعه باز می‌نماید. از سوی دیگر مولفه‌های موثر بر شکل‌گیری و سازوکارهای عملی سینما مورد مداقه قرار می‌گیرد تا نقش ملی سینما روشن شود. از این رو از موضوعات مطرح در تحلیل سینما موضوعاتی از قبیل حکمرانی و اقتصاد سیاسی سینماست.

از ۱۹۹۰ به بعد در اغلب سنت‌های مطالعات فیلم و به ویژه در مطالعات فرهنگی، علاوه بر خود فیلم به «حکمرانی سینما»، «تولید فیلم»، «توزیع فیلم»، «مخاطب فیلم»، «تجارت فیلم»، «اقتصاد سیاسی سینما» و سایر عوامل «پیراسینمایی» در تحلیل فیلم توجه بیشتری می‌شود. به ویژه در ایران که اقتصاد سینمایش هنوز تحت سیطره‌ی نهادهای حکومتی و تهیه‌کنندگانِ «خصولتی» است و وزارت فرهنگ و ارشاد همچنان نقش پُررنگی در سیاست‌گذاری و ممیزی فیلمنامه و فیلم دارد توجه به «حکمرانی» و «اقتصاد سیاسی» سینما ضرورت بیشتری پیدا می‌کند.

می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چرا حتی در یکی از فیلم‌های حاضر در جشنواره ۹۷ شاهد سیاست‌های جامعه‌محور نیستیم و حتی در یک فیلم هم حضور و فعالیت نهادهای مدنی و احزاب و جنبش‌ها و پویش‌های اجتماعی و یا هر شکل دیگر از فعالیت جمعی شهروندان برای تاثیر روی سیاست‌گذاری را ندیدیم؟ پاسخ به این پرسش تنها زمانی ممکن است که توجه داشته باشیم در جشنواره‌ی فجر ۹۷ هر چهار فیلمی که مصداق تولید بزرگ (بیگ‌پروداکشن) سینمایی هستند یا مستقیما توسط نهادهای حکومتی حمایت شده بودند (مثلا «بیست‌وسه‌نفر» با حمایت «اوج» که وابسته به سپاه است) یا حامیان مالی و تهیه‌کنندگانش از چهره‌هایی بودند که رشد و توفیق‌شان مرهون نزدیکی به یکی از نهادهای حکومتی بوده است («ماجرای نیمروز۲»،

«شبی که ماه کامل شد» و «تختی»). همچنین هر چهار فیلمی که به معنای خاص کلمه موضوع سیاسی داشتند («ماجرای نیمروز۲»، «شبی که ماه کامل شد»، «دیدن این فیلم جرم است» و «بیست‌وسه‌نفر») به نحوی توسط نهادهای حکمرانی حمایت شده بودند و در نتیجه هر چهار فیلم «سیاستِ حکومتی‌محور» بود. «دیدن این فیلم جرم است» هم صرفا با حمایت «سازمان سینمایی سوره» می‌توانست مجوز ساخت و پخش بگیرد.

به علاوه، نهادهای حکومتی دخیل در اقتصاد سینما، ۱۵ فیلم دیگر در جشنواره‌ی امسال توسط سه تهیه‌کننده حمایت شده بودند. یعنی سه نفر پشتوانه‌ی مالی بیش از نیمی از فیلم‌ها بودند و رشد هر سه نفر هم وامدار ارتباطات غیرشفاف با چهره‌ها و نهادهای حکومتی یا حضور در تلویزیون بوده است. اگر مدیران اوج و فارابی را هم به این سه نفر اضافه کنیم بخش عمده‌ی سینمای جشنواره‌ی امسال ایران به انتخاب «۵ نفر» جهت‌پیدا کرده و تغذیه شده بود. روشن است که سینمایی که پنج نفر سرنوشتش را تعیین می‌کنند و مسیر رشد آن پنج نفر هم لزوما شایسته‌سالارانه نبوده و نظارت موثری هم بر آن‌ها از سوی رسانه‌ها اعمال نمی‌شود و شفافیت مالی هم ندارند، مستعد آفات بیشتری می‌شود.

نیاز به امید اجتماعی و تلاش برای ارتقای خودآگاهی ملی و انقلابی از ضرورت‌های بلاتردید جامعه کنونی ماست. تحلیل همه جانبه نقش سینما در این جهت، هدف اصلی این تحلیل است. گروه پژوهشی حاضر با توجه به نقد محصولات برگزیده سینمای ایران که در جشنواره فجر به نمایش در آمد، اقدام به ارائه تحلیل حاضر کرده است. در این تحلیل، فیلم‌های بخش «سودای سیمرغ» و «نگاه نو» یک متن تلقی می‌شود که حاصل تعامل سینماگران و سیاستگذاران سینمایی کشور است. ما مدعی آن نیستیم که تحلیل‌مان یگانه تفسیر متقن و به‌صواب است و هیچ تفسیر را نمی‌توان جایگزین آن کرد بلکه آن را گزارش فعالیتی پژوهشی می‌دانیم که همگان می‌توانند با به‌کارگیری روش‌های جایگزین بر آن نقد و اصلاحیه بزنند.

مختصات فعالیت پژوهشی ما به شرح زیر است:

تحلیل حاضر متکی بر تجربه سال گذشته و با هدف توصیف و تحلیل متن حاصل از فیلم‌های بخش سودای سیمرغ و نگاه نو جشنواره فجر ۹۷ سامان یافت تا مشخص شود در این متن چه چیزهایی با چه درجه از وضوح «بازنمایی»، «انکار»، «بزرگنمایی»، «تحقیر» یا «وعده داده» می‌شود. موضوعات مورد توجه در مطالعه پیشین عبارت بود از:

- جامعه،
- خانواده،
- انسان،
- زنان،
- تکنیک و تکنولوژی،
- آینده/امید/رویا،
- تقابل نسلی، قانون،
- عقلانیت و پیشرفت،
- اخلاق/دین،
- امنیت و آزادی،
- ما/هویت ملی،
- آسیب‌ها و مسائل اجتماعی

با اتکا و علاوه بر تجربه پیشین، مولفه‌های مورد توجه در این مطالعه کیفی عبارت است از:

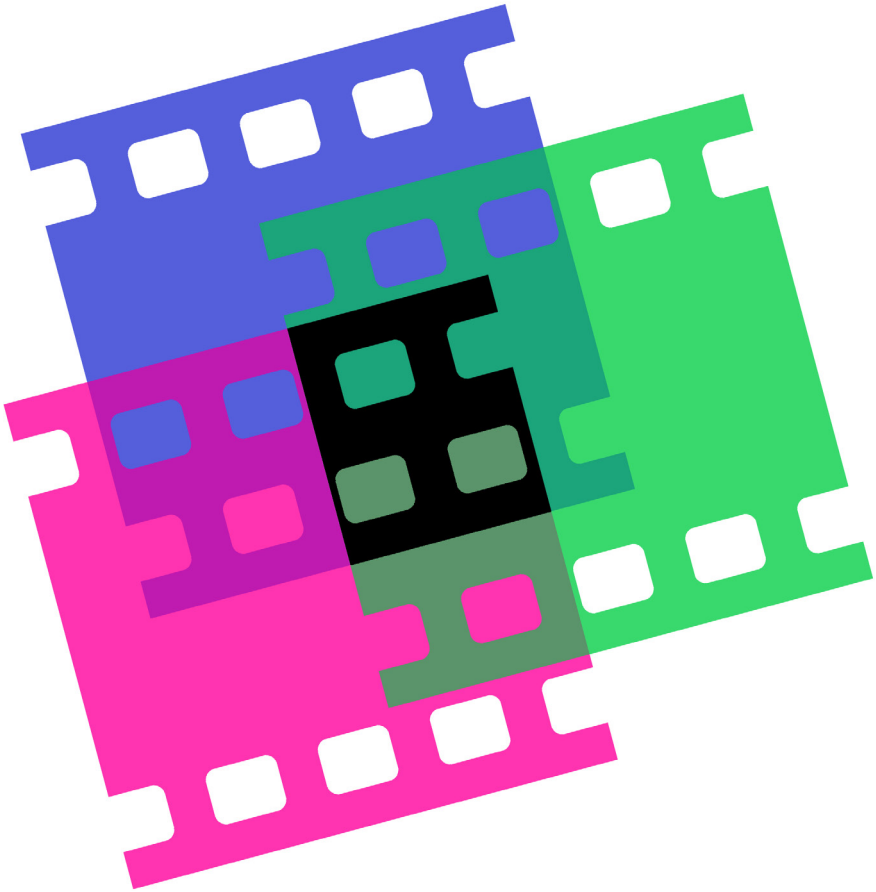
- تصویر گذشته، حال و آینده
- تصویر دین، فقه، قانون و مقررات
- اقتصاد سیاسی سینمای ایران (سازوکارهای تولید، منابع مالی و بحث شفافیت، سینمای دولتی/ خصوصی)
- بازنمایی اسطوره‌ها و رازآمیزی عرفی‌ها
- امید اجتماعی
- انسان؛ مرد/پدر، زن/مادر
- تولید و اشتغال
- تصویر ملت و دولت ایران

۲) شیوه اجرای پژوهش:

۱- تماشای گروهی کلیه فیلم‌های جشنواره
۲- توصیف و تحلیل اولیه فیلم‌ها به‌شکل گروهی با بهره‌گیری از مهارت های تحلیل پژوهش های کیفی
۳- مشارکت در نشست‌های خبری
۴- مرور خبرها، منابع موجود، تحلیل‌های منتقدان و منابع دیگر
۵- تدارک پیش‌نویس گزارش نهایی
۶- تکمیل گزارش نهایی

۳) مباحث نظری و روش شناختی

در این بخش، رویکرد مطالعه حاضر در چارچوب نظریه فیلم و مطالعات سینمایی ارائه می‌شود. برای نیل به این منظر، ابتدا روایتی تاریخی از سیر تطورات نظریه فیلم ارائه می‌شود و سپس بنیان‌های نظری و روش‌شناختی مطالعات فرهنگی - به منزله چارچوب مطالعاتی بکارگرفته شده در مطالعه حاضر - در نسبت با سایر نظریات فیلم ارائه می‌شود.



بررسی فیلم‌ها

بدلیل لو رفتن یا اسپویل شدن داستان فیلم‌ها از ارایه‌ی تحلیل هر فیلم به صورت جداگانه پرهیز و صرفا جمع‌بندی تصویر ایران در جشنواره سی و هفتم فیلم فجر منتشر می‌شود

جمع‌بنـــدی

۱. رشد فنی و کاستی محتوا

روز به روز بر امکانات فنی یا فنآورانه سینمای ایران افزوده می‌شود. تولیدات سینمایی ایران هر سال در قیاس با سال قبل از جلوه‌های بصری و امکانات لازم برای ساخت فیلم‌های به‌اصطلاح بزرگ یا عظیم برخوردار می‌شوند. در مقابل، به همین میزان، در بخش قابل‌توجهی از فیلم‌ها، از عمق و چندلایه‌بودن روایت‌ها کاسته می‌شود. تکنیک بر روایت غلبه پیدا کرده است. جلوه‌های بصری میدانی و بدل‌کاری‌های تروتمیز و شیک عرصه را برای ارائه روایت‌های پیچیده، درونی، و چندلایه از شخصیت‌ها و موقعیت‌ها تنگ کرده است. حد اعلای این نگرش ابزارگرا و شیءواره را می‌توان در فیلم آشفتگی فریدون جیرانی مشاهده کرد؛ جایی که گویی فیلمساز به صِرفِ ساختن فیلمی در «ژانر نوآر» است که فیلم می‌سازد. ژانر سینمایی در اینجا نه به عنوان واقعیتی زیستی که از قضا به منزله‌ی حقیقتی پیشینی خود را بر سینماگر تحمیل می‌کند و حال آنچه او باید انجام دهد چیزی نیست جز ریختن مواد و مصالح موجود در قالبی حاضر و آماده. به عبارت دقیق‌تر، فن‌زدگی روزافزونی که هر روز پیش از دیروز پای بر گلوی سینمای ایران می‌گذارد به همان اندازه که در خلق تصاویر بی‌نقص و بی‌کم‌وکاست موفق‌تر می‌شود در غالب فیلم‌ها در تصویرِ احساسات، عواطف، و لایه‌های پیچیده شخصیت‌ها و روابط و مناسبات حاکم بر جهان سینمایی شخصیت‌های فیلم ناکام می‌ماند.

الف: کلیشه پردازی

رشد تلقی فنآورانه و صورت‌گرایی در سینمای ایران، اما منجر به بروز نارسایی‌هایی نیز شده است. یکی از ویژگی‌های نامطلوب سینمای ایران در جشنواره فجر سی‌وهفتم افتادن روایت‌ها بویژه در درام‌های اجتماعی در دام کلیشه‌ها است. سینماگران اجتماعی ایران چنان در دام تیپ‌سازی‌های تکراری افتاده‌اند که محصول کارشان در اغلب درام‌های اجتماعی شکل‌گیری تیپ‌ها و روایت‌های تکراری است. این تیپ‌سازی‌های مکرر امکان نزدیک شدن به شخصیت‌ها و کلنجار رفتن با پیچیدگی‌های مناسبات و روابط یا ساختارهای اجتماعی موثر بر کنش‌ها و واکنش‌های مخاطب را ناممکن کرده است. فیلم «متری شش و نیم» جزو معدود نمونه‌هایی است که سعی می‌کند تا حدودی به این پیچیدگی مناسبات و روابط ساختاری نزدیک شود. این فیلم، اما، با اینکه در تصویرگری روابط و مناسبات ساختاری در بخش اعظمی از روایت خود موفق است اما در نهایت عوامل فرامتنی چنان در نهایت خود را بر روایت فیلمساز تحمیل می‌کند که پایان‌بندی آن باز در دام کلیشه‌ای دیگر اسیر می‌شود. احتمالا این امر بیش از هر چیزی ناشی از ضعف فیلمنامه و کارگردانی در پایان‌بندی فیلم باشد.

ب: حضورِ غیاب

یکی از پدیده‌های فرمی موثر در خلق محتوا و پیشبرد داستان در سینمای جشنواره امسال تعیین‌کنندگی پدیده‌ها و شخصیت‌هایی است که ظاهرا حضور ندارند. از این موضوع تحت عنوان «حضورِ غیاب» یاد می‌کنیم. گذشته از غیاب دین و قانون در اکثریت فیلم‌های این دوره، «حضورِ غیاب» را به وضوح در فیلم های «قصر شیرین»، «درخونگاه» «سرخپوست»، «ماجرای نیمروز۲» و «مسخره باز» می‌بینیم. در «قصر شیرین»، شیرین غایبی است که کل داستان را پیش می‌برد. اوست که در نبود همسرش کودکانی را به خوبی تربیت می‌کند و خانواده را سامان می‌بخشد.

در فیلم «درخونگاه»، برادر قهرمان فیلم، مهدی است که در جنگ مفقود شده است. او ظاهراً نیست اما حضورش بسیار واقعی‌تر از برخی واقعیت‌های دیگر است. مثلا او توجیهی برای رفتن خواهرش به مجلس برگزاری دعاست، کاری که در ظاهر اتفاق می‌افتد اما فی‌الواقع پوششی برای کارهای دیگر اوست. مهم‌ترین کاربرد «حضورِ غیاب» در این فیلم نشان دادن این است که او و گروهی که او نمایندگی می‌کند (رزمندگان هشت سال دفاع مقدس) نیستند و حضور ندارند و آن که مهم است و حضور دارد رضاست، همان قهرمان فیلم که عمر خود را طی هشت سال در ژاپن به سختی و فلاکت گذرانده تا اندوخته‌ای برای گذران زندگی فراهم کند. رضا با این که هست، هستِ میرایی تصویر می‌شود که ناگزیر باید جایش را به نسل بعد بدهد. تکلیف رضا که هست این است؛ دیگر تکلیف مهدی و همانندان او که نیستند روشن و بدیهی است.

در فیلم «سرخپوست» غایبی که او را جز از فاصله‌ای بسیار دور نمی‌بینیم تا او را واقعی بدانیم در فیلم تعیین‌کننده است. ما در مقام مخاطب، در انتهای فیلم از زاویه دید این سرخپوست است که ناظر بر واقعه‌ای می‌شویم که در گذشته‌ای که به روایت فیلمساز نوستالژیک است اتفاق می‌افتد. او در فیلم به خاطر رنگ پوستش سرخپوست خوانده می‌شود. چرا او را مثلا زردپوست نمی‌شناسیم یا سیاهپوست؟

در فیلم «ماجرای نیمروز» مصداق «حضورِ غیاب» همه کاره بودن صادق (مامور اطلاعاتی) در غیابِ رهبرانی بالارتبه‌تر هستیم. نبود آنهاست که به این مامور اطلاعاتی امکان می‌دهد چنان که می‌فهمد و می‌تواند، عمل کند. آیا این غیاب تدبیری برای انداختن مشکلات به گردن وی و تبرئه دیگران است؟

در فیلم «مسخره باز» مادر شخصیت خیال‌پرداز و عاشق سینما، دانش، غایبی است که حضور او در شکل دادن به شخصیت دانش و آرزوهای او کاملا تعیین کننده است. نظر به اهمیت غیاب دین و قانون موارد مربوط جداگانه بحث شده است.

۲. شفافیت در حکمرانی سینما

برای افزایش سلامتِ سینمای ایران بسط «شفافیت» در سطوح مختلف حکمرانیِ سینما ضروری است. اولا همه‌ی نهادهای حکومتی که با استفاده از منابع عمومی حامی مالی یا معنوی فیلم‌ها می‌شوند باید موظف شوند ریز این حمایت‌ها را منتشر کنند. بنیاد فارابی در سال گذشته در این زمینه گام اول را برداشت و فهرست فیلم‌ها و هنرمندان مورد حمایت‌اش را منتشر کرد، اما فهرست منتشر شده حاوی جزییات و اطلاعات کافی نبود. ضروری است علاوه بر انتشار نام حمایت‌شوندگان، فرایندهای اعطای این کمک‌ها و انتخاب‌های نهادهای حکومتی هم شفاف و شایسته‌گزینانه‌تر شود. چرا از میان ۵۰۰ نفر که مجوز تهیه‌کنندگی دارند تنها حلقه‌ای ۷-۸ نفره بر اقتصاد سینمای ایران سیطره یافته‌اند؟ نقش روابط، توصیه‌ها و رایزنی‌های غیرشفاف در شکل‌گیری حلقه قدرت و ثروت سینمای ایران چه بوده است؟ در همین جشنواره‌ی امسال خانم زینب تقوایی ۲۸ ساله بدون سابقه‌ی مشارکت در دو فیلم در سینما (که لازمه‌ی گرفتن مجوز تهیه‌کنندگی است) تهیه‌کننده‌ی فیلم سمفونی نهم بود. چرا بدون داشتن شرایط مصرح چنین مجوزی داده شده است؟ نقش روابط غیرشفاف تهیه‌کنندگان در تعیین زمان و تعداد سالن‌های اکران هر فیلم در طول سال چیست؟ «پولشویی» که طبق اظهارات صریح رئیس انجمن تهیه‌کنندگان سینما در سینمای ایران به وفور اتفاق می‌افتد چه سازوکاری دارد؟ اعضای هیات داوران جشنواره‌ی فجر دقیقا طی چه فرایندی و توسط چه کسانی انتخاب می‌شوند و چرا؟ هر فیلم در جشنواره‌ی فجر با رای کدام اعضای هیات داوران و با چه دلایلی وارد بخش سودای سیمرغ یا نگاه نو جشنواره شده است؟ فیلم‌های ضعیف آقازاده‌های سینمایی‌ای مثل پولاد کیمیایی و میلاد صدرعاملی با رای کدام اعضای هیات داوران گزینش شده است؟ فیلم‌های ضعیف دیگری مثل زهر مار، تیغ و ترمه و خون خدا با رای کدام اعضا وارد رقابت شده است؟ «شفافیت آراء اعضای هیات داوران» و «شفافیت اطلاعات و فرآیندهای تخصص منابع عمومی به فیلم‌ها» گام‌های ممکن و موثر به سمت افزایش کارآیی مدیری و کیفیت جشنواره و سینمای ایران و کاهش فساد و پولشویی در آن خواهد بود.

۳. ملت و دولت ایرانی

ایرانی که اکثر سینماگران فیلم‌های جشنواره‌ی فجر سی‌وهفتم، تصویر کرده‌اند ایرانی است که شهروندانش زیر آوار مصایب و رگبار مشکلاتِ نفس‌گیر عامل یا قربانیِ «خشونت» می‌شوند و از آلوده‌شدن به فساد و پول کَثیف چاره‌ای ندارند، به جای راه‌حل‌های جمعی و سیاسی برای بسط خیر همگانی به دنبال سودجویی‌ها و روزنه‌گشایی‌های فردی برای افزایش سهم‌شان از منابع محدود ثروت و قدرت و منزلت‌اند، در این مسیر از زیر پاگذاشتن قانون و اخلاق و شرع و حتی عرف امتناع نمی‌کنند، از امروزِ ایران تصویری یک‌سره سرد و سیاه دارند، افق نویدبخشی در آینده‌ی جمعی و حتی فردی‌شان نمی‌بینند، از گذشته‌ی پیش از انقلاب خودشان و امروزِ غرب تصویری رمانتیک و روتوش‌شده دارند، حافظه‌ی جَمعی‌شان مطابقتی با واقعیات تاریخی ندارد، به مصرفِ نمایشی کالاهای تجملی علاقه‌ی روزافزونی دارند، بحرانِ دستاوردِ جمعی و ملی دارند، به ندرت از امنیت روانی و آرامش و امید برخوردارند، دوستی‌ها و روابط جنسی خارج از ازدواج با جنس مخالف‌شان پذیرفته‌تر و شایع‌تر از قبل شده است، به ندرت و بسیار دیر به دیگری اعتماد می‌کنند و در همان موارد نادر هم بعضاً نادم می‌شوند. در «جامعه‌ای» که در سینمای جشنواره فجر می‌بینیم اغلب زنان همچنان یا اغواگرند یا ضعیف و قربانی و به ندرت کامیاب و مستقل‌اند؛ اغلب جوانان فکر می‌کنند اسیر ساختارهای فسادپروری شده‌اند که نسل قبل ساخته است، ردِ پای آقازاده‌ها و «ژن‌های خوب» و ویژه‌خوارانش در همه‌ی حوزه‌ها دیده می‌شود، حکمرانانش از نظر مردم سر و ته یک کرباسند، قانون و قوه‌ی قضاییه و زندان‌ها در پیشگیری از جرم و بسط عدالت عاجزند، اغلب خانواده‌ها به نحوی معیوب‌اند، قهرمانان قربانی جامعه می‌شوند، اعتیاد به سیگار و الکل و قرص‌خوری و علف و تریاک و شیشه و هروئین روبه افزایش و مرئی‌تر شدن است، فعالیت جمعی و مدنی و داوطلبانه‌ی دیگرخواهانه در قالب احزاب و سمن‌ها و کمپین‌ها و جنبش‌ها برای بسط عدالت و آزادی و رفاه و مردم‌سالاری دیده نمی‌شود.

۴. انسان ایرانی

(تصویر مرد و زن با تاکید بر نقش پدری و مادری)

انسانی که در فیلم‌های این دوره از سینمای فجر می‌بینیم انسان‌هایی سرگشته‌اند که مرجعی جز نیازهای زندگی روزمره و برداشت‌های فردی و تصمیمات شخصی برای اعمال خود ندارند. میل به موفقیت و تامین خواسته‌های معمولی آنان را به عمل می خواند و یا ناگزیری‌های حاصل از شرایط. جز در موارد استثنایی هیچ مرجع متعالی توجیه‌کننده اعمال آن‌ها نیست که در این مطالعه از آن به «هم‌سرنوشتی» یاد می‌کنیم. رفتارهای ایشان در قاب نوعی اومانیسم خودخواهانه قابل تفسیر است. در حالی که کودکان (کسانی که خواهند آمد) نسبتا مثبت بازنمایی شده‌اند (در قصر شیرین و درخونگاه) تصویر روشنی از مردان و زنان نمی‌بینیم.

الف) پدر ایرانی

این حساسیت ارجمندی است که به نحوه بازنمایی زنان در سینما دقت شود اما توجه به تصویر مردان نیز به همان اندازه مهم است. مردان در سینمای جشنواره امسال موجوداتی خشن، هوس‌باز، منحرف، و فردگراهایی که در پی هیچ اقدام جمعی نیستند، معرفی می‌شوند. این مردان که در بین فضولات انسانی دنبال کسب درآمد هستند، نه تنها نقش فعال و مثبتی در تربیت فرزندی ندارند بلکه هیچ نقش مثبتی در زندگی ندارند.

در فیلم «معکوس» دو دسته مرد می‌بینیم: همه مردانی که زندگی‌شان پیرامون ماشین سامان یافته است (این مردان افراط‌گر، خشن و مبارزه‌جو هستند) و یک مرد که پدرِ قهرمان فیلم است و زندگی‌اش با قدرت‌طلبی آمیخته است. این مرد، عشق و عقاید سیاسی خود را به قدرت و ثروت می‌فروشد و هیچ وجه عاطفی مثبتی ندارد. ندا، شخصیت زن فیلم مثبت بازنمایی می‌شود چون رفتارهای مردانه دارد. هیچ کدام از مردان از جمله «تختی» هم در فیلم تختی فعال، تعیین‌کننده، مطالبه‌گر و منادی اقدام جمعی یا خواهان خیر عمومی تصویر نمی‌شوند. فریدون و رضا در فیلم بنفشه آفریقایی منفعل، ناتوان از انجام کاری هستند و شکوه به ایشان پناه داده است. در فیلم تیغ و ترمه یک مرد خوب وجود دارد که دیگر نیست و مرده است و دو مرد که حضور عمده‌ای در داستان فیلم دارند (یکی در حوزه هنر و دیگری در حوزه بازرگانی) افرادی عیاش، بی بندوبار و بدون پایبندی به اصول تصویر می شوند. یکی از این مردان مصداق لذت‌جویی مطلق تصویر می‌شود که در شرابخواری او متجسد می‌شود.

یکی از مردان فیلم درخونگاه، «مهدی» رزمنده مفقودی

است که نقش او نبودن است. رضا قهرمان زندگی تراژیک داستان یک انسان منفرد و ضداجتماع تصویر می‌شود؛ کسی است که تمام دار و ندار خود را به دلیل خودخواهی‌های تک‌تک اعضای خانواده‌اش از دست داده است. رضا نهایتاً به زنی که از منظر اجتماعی به بدنامی اشتهار دارد پناه می‌برد. پدر رضا کسی است که عیاشی و مالیخولیاهای فردی‌اش را بر مصالح خانواده ترجیح می‌دهد و داماد خانواده هم کسی است که رستگاری خود را در قاچاق دیده است. این داماد کسی است که با برانگیختن طمع اعضای خانواده مشوق آنان در استفاده از اندوخته‌های رضا می‌شود. شخصیت اصلی در فیلم «ناگهان درخت» مردی دست و پاچلفتی است که گویی در عالم دیگری زندگی می‌کند. در فیلم «قصر شیرین» هم هیچ یک از مردان در قامت مردی معتدل تصویر نمی‌شوند. قهرمان فیلم کسی است که به دلیل تصادف محکوم به زندان می‌شود. این مرد بدبین، سطحی، مسولیت گریز، خودخواه و منفعت جوست. در «سمفونی نهم»، اگر آن را روایتی فراتاریخی از انسان تلقی کنیم، اقلیتی از مردان حکیم‌اند (مانند کوروش) یا به بی‌سایگی و رهایی از قید خاک می‌رسند (پیری که راحیل در خانقاه می‌بیند) و باقیمانده مردان خودخواه، حسود، دیکتاتور، فردگرا، و زورگو و در یک کلمه دچار درجاتی از حسد تصویر می‌شوند. در فیلم «مسخره باز» که ماجراها در غیاب زن پیش می‌رود و زنان قربانی این جامعه مردسالار هستند، هنرمند دچار مالیخولیا و توهم، و متهم به انحراف جنسی است، و برای آن که دیده شود کارهای زیادی انجام می‌دهد. غایت آرزوی او که از زنان متکدی بیزار و فراری است -گرچه خود زاده یکی از همین زنان است- همبازی شدن با یک بازیگر معروف زن است. مرد روشنفکر که دچار بدبینی مفرط است نهایتا از «دانش» -شخصیت اصلی فیلم- یاد می‌گیرد به قتل زنان متکدی روی آورد. کاظم خان پیرمرد ترسو و محافظه‌کاری است که سر کارآگاه فیلم، همان که عشق ایام جوانی کاظم خان را از دستش ربوده است، را اصلاح می‌کند گرچه کَل‌کَل‌های بی‌خطری هم با او می‌کند.

نقش مرد اصلی مرد فیلم «روزهای نارنجی» گرچه مردی منفعل است و رابطه‌ای مشکوک به خیانت جنسی دارد، حلّال مشکل زن فعالی تصویر می‌شود که بار زندگی را تقریبا به تنهایی بر دوش می‌کشد.

ب) مادر ایرانی

بررسی تصویر مادر در آثار سی و هفتمین جشنواره فیلم فجر حائز اهمیت است. مادر در فرهنگ ایرانی همواره همنشین با صفاتی چون فداکار، مهربان، پاک، باحیا، جمع‌کننده اعضای خانواده و... است. این که در فیلم‌های این جشنواره مادران با چه صفاتی ترسیم شده‌اند در تصویرسازی ذهنی مخاطبان سینما دارای اهمیت است. بدیهی است که درام براساس تضاد و نابرابری شکل می‌گیرد و این تحلیل به این موضوع توجه دارد. در فیلم «معکوس»، مادرِ سالار زنی عاشق پیشه است که بخاطر سالار روی عشقش پاگذاشته و در طول فیلم جز سکوت و اشک از او چیزی نمی‌بینم. مادری منفعل که هیچ نقشی در پیشبرد داستان ندارد. در فیلم «سال دوم دانشکده من»، مادر مهتاب زنی است با مشکل شنوایی؛ گویی حرف نسل جوان را نمی‌فهمد. مادر مهتاب، دخترش را درک نمی‌کند و تنها به دلیل بیوه بودنش به دنبال حفظ درآمد خانواده از طریق مغازه‌ای است که در اختیار منصور است و به همین دلیل اصرار بر ازدواج منصور با مهتاب دارد. مادر آوا نیز با دخترش غریبه است و حتی وسایل او را نمی‌شناسد و برای بهبود دخترش صرفاً متوسل به دعا است و هیچ حس مادرانه‌ای به مخاطب منتقل نمی‌شود. در فیلم «تختی»، به نقش مادر غلامرضا در مسیر پیشرفتش اشاره نمی‌شود و او نیز مادر کنشگری نیست. در فیلم «بنفشه آفریقایی»، شکوه مادری است که فرزندانش به دلیل داستان عاشقانه‌اش با رضا و طلاق از فریدون، توسط فرزندانش طرد شده‌است. البته شکوه اگر چه در مقام مادر، زنی شکست خورده است اما در مقام یک زن، فردی کنشگر و فعال است. در فیلم «تیغ و ترمه»، مادر ترمه زنی هوس‌باز است که حتی دختر خود را رها کرده و به خارج از ایران مهاجرت کرده‌است. در فیلم «درخونگاه»، مادر رضا، زنی دائم در حال گریه و نفرین است و نتوانسته مادری امانتدار برای پسرش باشد؛ چرا که کل پس‌انداز رضا را به داماد و شوهرش می‌دهد و درواقع خیانت در امانت می‌کند. در فیلم «ناگهان درخت»، مادر فرهاد علی رغم همه فرهیختگی و سلطنتی بودنش، نزدیک‌ترین مادر به معنای آرام‌بخش، امیدبخش و مهربان است؛ زنی که دامانش دل و قلب فرزندش را آرام می کند. در فیلم «قصر شیرین»، شیرین در قالب مادری آرمانی تصویر می‌شود که یکی دیگر از نمونه‌های موفق زن واجد عاملیت در سینمای ایران است. علیرغم غیاب مطلق فیزیکی شیرین، حضور او در جای‌جای فیلم مشهود و محرز است. در فیلم «سمفونی نهم»، راحیل مادری است که به دنبال اجرای وصیت شوهر مرحومش، به فرزند پسرخردسالش بی‌توجه است و تماس‌های تلفنی او را بی جواب می‌گذارد. در فیلم «طلا» با وجو حضور کاراکترهای جوانی مثل رضا، لیلا و دریا، خبری از مادران آن‌ها نیست و گویی مادر در زندگی این جوانان نقشی ندارد. طلا دختر خردسال بیمار بستری در بیمارستان، توسط مادرش رها شده و پدرش نیز توجهی به او ندارد و این منصور (عموی طلا) است که از او مراقبت می‌کند. در فیلم «شبی که ماه کامل شد»، غمناز مادر عبدالحمید و عبدالمجید بر محبت مادری خود غلبه کرده و در تقابل عروس با

فرزندان تکفیری‌اش، همدل و همراه فائزه است. غم‌ناز مادری است که در تقابل حقانیت و محبت مادری، حق را انتخاب می‌کند و مادرانه در کنار عروسش که قربانی تحجر و افراطی‌گری است، می‌ایستد. خود فائزه نیز به عنوان مادر یک فرزند(تا نیمه فیلم) به دنبال مدیریت خانواده، ایجادآسایش برای فرزند و همسرش است و تلاش دارد از طریق مهاجرت، سایه برادر عبدالحمید را از زندگی‌اش بردارد. در فیلم «یلدا»، مادر یلدا در ازدواج موقت دخترش با ناصر موثر است. مادر یلدا به زعم خود برای نجات دختر قاتلش از اعدام، فرزند یلدا را به خانواده دیگری سپرده و زنده بودن فرزند را از یلدا پنهان می‌کند؛ نوعی خودخواهی مادرانه که موجب جداماندن یک فرزند از مادر واقعی‌اش می‌شود. مادر یلدا زنی احساسی، به دور از عقلانیت و همراه با یک خودخواهی مادرانه برای حفظ جان دخترش تحت هر شرایطی است؛ حتی به بهانه در اختیار قرار دادن خصوصی‌ترین عکس‌ها و فیلم‌های یلدا به برنامه تلویزیونی. در فیلم «جمشیدیه»، تصویر مادر خانواده مقتول، علی‌رغم اینکه در ابتدا منفعلانه و غیرموثر بر فرزندانش است اما کنشگری، عقلانیت و تدبیر این مادر موجب اثرگذاری بر دختر و پسرش می‌شود که خواهان قصاص قاتل هستند. در فیلم «مردی بدون سایه»، سایه مادری مهربان است که بخاطر نگهداری فرزندش، در خانه مشغول به کار است؛ اما سرانجام به دلیل نیاز مالی و البته علاقه خود سایه، در یک هلدینگ مشغول به کار مترجمی می‌شود. علاقه سایه به اشتغال در یک کار تمام وقت، بر وظیفه مادری‌اش غلبه می‌کند و عملاً دختر سایه روزها را یا با پدر بی‌کارش و یا در خانه مادربزرگش می‌گذراند. در فیلم «پالتو شتری»، دو شخصیت مادر وجود دارد. مادر کوهیار که زنی عاقل و دانا به نظر می‌رسد اما با پسر جوانش ارتباط خوبی ندارد ولی در عوض با دوست پسر خود، رابطه دارد و او را زمانی به خانه‌اش دعوت می‌کند که پسرش نیست و تنهاست. در مقابل مادری احمق و خرافاتی که از طریق جادو و طلسم به دنبال شوهردادن دختر خود با هرقیمتی است. در فیلم «جان‌دار»، مفهوم مادر به چالش کشیده می‌شود. مادری برای نجات پسرش از اعدام(که دست به قتل برای دفاع از ناموس زده)، از اسما(دختر شوهرش) می‌خواهد که بچه‌اش را سقط کند، از شوهرش طلاق بگیرد و با برادر مقتول(پسری که عاشق اسما بوده) ازدواج کند تا بتوانند رضایت خانواده مقتول را بگیرند. مادر فیلم جان‌دار برخلاف مادر فیلم شبی که ماه کامل شد، نمی‌تواند در برابر شرافت و حقانیت، محبت مادری خود را کنترل کند. در فیلم «ماجرای نیمروز؛ ردخون»، لیلا که عضو سازمان مجاهدین خلق شده، با هدف رسیدن به دختر خردسالش در عملیات مرصاد شرکت می‌کند و از آن‌جا با تغییر لباس به سمت تهران می‌آید تا فاطمه دخترش را ببیند. نمایش غلبه محبت مادری بر ایدئولوژی شمشیری دو لبه است. تغییر میزانسن می‌تواند مثبت یا منفی بودن این غلبه را تعیین کند.

در مجموع مادران جشنواره سی و هفتم فیلم فجر و در حدود ۱۶ فیلم این جشنواره، مادرانی ناآگاه به دغدغه جوانان، غریبه با فرزندان، غیرعقلانی، خرافاتی، خائن در امانت، هوس‌باز و اغواگر، منفعل، غیرکنشگر، درگیر عاشقانه‌های دوران جوانی، شاغل و بی‌توجه به وظایف مادری و... هستند و نمایش تصویر مادرانی فداکار، باحیا، گره‌گشا و امیدبخش، کم‌یاب است.

فارغ از اینکه مطالعات مردانگی در ایران دچار بحران است و این بحران را می‌توان در قلّت مطالعات انجام‌شده در این حوزه دید، سوال بنیادینی که در اینجا مطرح می‌شود این است: چرا تصویر ارائه‌شده از مردان در سینمای ایران در چنبره نوعی بازنمایی عدم‌تعادل مفرط گرفتار شده است؟ بی‌تردید این عدم‌تعادل بخشی از انرژی یا توانشِ درونی روایت است. فقدان چنین نابرابری‌هایی اساساً درام و روایت بر روی پرده سینمایی ناممکن می‌کند. اما باید این سطح از تحلیل را گامی جلوتر برد. بدین ترتیب که باید از آن شرایط، مناسبات، و پیوندهایی پرسش کرد که این نوع از بازنمایی از مردان و مردانگی را ممکن کرده است و راه بر روی روایت‌ها و بازنمایی‌هایی بدیل از مردانگی در فیلم‌های جشنواره سی‌وهفتم بسته است.

الگوی مرد ناتوان از انجام وظایف اجتماعی، خانوادگی، حتی فردی بواقع یا تکرار آن تصویر از «مرد شرقی» خشن، لجوج، و ستمگری است که در سُنت شرق‌شناسی به تکرار قابل مشاهده است یا قطب متضاد روایت همدلانه با زنانی است که ارائه تصویر مثبت از زنانِ را صرفاً به قیمت تصویرپردازی منفی، منفعل، و بی‌کُنش از مردان ممکن می‌داند. در مسیر اول با نوعی «شرق‌شناسی وارونه» روبرو هستیم که در آن سینماگر شرقی به بازتولید همان کلیشه‌های

مصطلح در سُنت شرق‌شناسی مبادرت می‌ورزد. در مسیر دوم، با نوعی فمنیسم ابتر روبرو هستیم که در نهایت در بازنمایی و تصویرگری از زن فعال نیز شکست خورده و ناکام می‌ماند. هر دو این رویه‌ها در دام کلیشه‌ها -چه از نوع زنانه و چه از نوع مردانه‌اش- اسیر می‌شوند چرا که در تحلیل نهایی، از ارائه چرایی‌های شکل‌گیری زنان و مردان کلیشه‌ای در زیست‌جهان ایران معاصر ناکام می‌مانند.

چرایی شکل‌گیری زنان و مردان کلیشه‌ای در جشنواره سی‌وهفتم فجر را می‌توان در دو سطح تبیین کرد. در سطح اول، این امر برآمده از ناتوانی جامعه در بازتولید مردان و زنانی «خودآئین» است. خودآئینی مسیری است که در زنان و مردان واجد عاملیت لازم در برساخت آن نوع از زیست‌جهان نیک همگانی هستند که در آن زن مستقل الزاماً به معنای تصویرکردن مرد منفعل نیست و بالعکس. در سطح دوم، این امر برآمده از آن جهان اجتماعی سلسله‌مراتبی است روابط و نقش‌های جنسیتی تهی از سازوکارهای اجتماعی، فرهنگی و حقوقی لازم برای برقراری روابط و تعریف نقش‌هایی غیرسلسله‌مراتبی است.

تصویر زیست‌جهانی نیک برآمده از سوژه‌هایی خودآئین و فارغ از روابط پیشینی سلسله‌مراتبی در مطالعات جنسیت در ایران -و بالتبع آن، بر روی پرده‌های سینما- خالی از آن صورت‌بندی انتقادی از مردانگی و زنانگی است که این دو را نه در قامت دو جهان منفک از هم یا در برابر همدیگر، که از قضا در «هم‌سرنوشتی» آن دو فهم و تصویر می‌کند. نیل به این مهم، در عمل، نیازمند:

۱. راه‌اندازی بحث و گفتگویی عمومی و همگانی در معنا و دلالت‌های زنانگی و مردانگی در فضای عمومی جامعه؛
۲. نقد برداشت‌ها و بازنمایی‌های کلیشه‌ای از زنانگی و مردانگی در حیات اجتماعی و بازنمایی‌های رسانه‌ای از آنها در ایران معاصر؛
۳. تلاش برای واسازی عقاید قالبی درباره زنانگی و مردانگی؛ و در نهایت،

رسیدن به چارچوبی ایجابی از سیاست‌گذاری رسانه‌ای در حوزه جنسیت -بازنمایی زنانگی و مردانگی- است که در آن «هم‌سرنوشتی» عبارت از آن موتور محرکی است که خود را در قالب دال بنیادین و مرکزی سخن گفتن، بازنمایی، و (باز)تولید گفتارهای گوناگون درباره زنان، مردان، و روابط بین این دو تثبیت کرده است.

۵. دین ایرانی

در هیچ یک از فیلم های بخش سودای سیمرغ، مذهب و اعتقادات دینی به‌عنوان مرجعی معنابخش و سعادت آفرین معرفی نشده است که با استمداد از آن بتوان وضعیت های بحرانی را به سامان آورد و گره‌های دراماتیک را گشود. در فیلم «سال دوم دانشکده من» شاهد شکلی کاملا سنت‌گرایانه (و تا حدودی خرافی) از برگزاری دعا برای شفای کاراکتر اصلی فیلم هستیم.آوا در حالت کما قرار دارد ولی مادر اصرار می‌کند که خودش با برگزاری مجلس دعا بیمار را بازخواهد گرداند). چند بار دعاکنندگان را در بی خیالی و بی شورمندی مشغول دعا می‌بینیم در حالی که خط روایی فیلم می‌خواهد بر این تاکید کند که این مهتاب است که خواسته یا ناخواسته موجب تحریک آوا و عامل بازگشت او به هشیاری می‌شود. در فیلم‌های «قسم»، «جان دار»، «یلدا»، و «دیدن این فیلم جرم است» که به نوعی موضوع قصاص را مطرح می‌کنند خبری از دین به مثابه مرجع معنابخش نیست و قصاص نیز در سطح امری حقوقی و قانونی مطرح می‌شود که صبغه دینی از آن زدوده شده است.

در فیلم «جمشیدیه» نیز که موضوع آن ارتباطی با قصاص دارد دین و نمادهای مربط به آن (مسجد) در قالب برگزاری مجلس ترحیم به چشم می‌خورد. متاثر از «فردگرایی افراطی» حاکم بر فیلم‌های حاضر در این جشنواره، دین و مذهب ترجیحی فردی نموده شده است (مانند نماز خواندن تختی) که هیچ مرجعیت اجتماعی ندارد. در دیگر فیلم‌ها،

مثلا در «ایده اصلی»، «پالتو شتری»،«مردی بدون سایه»، «طلا»، «حمال طلا»، «بنفشه آفریقایی»، «سرخپوست»، «متری شش و نیم»، «سونامی»، «روزهای نارنجی»، «درخونگاه»، «تیغ و ترمه»، «معکوس»، «مسخره باز»، و «قصر شیرین»، دین و اعتقادات مذهبی اساسا حضور ندارد. مداحی که در فیلم «زهرمار» نماینده مذهب سنتی است تا حد ابتذال فروکاسته می‌شود. آن که او را به شناخت واقعیت‌های جاری رهنمون می‌شود پیری روشن ضمیر یا دانشمندی آگاه نیست، زنی هفت خط و مکاره‌ای همه فن حریف است. باکی نیست اگر گاهی آنچه ما را به حقیقت می‌رساند خود از آن بی‌بهره باشد اما، تصویر بی‌عمق و حقدآمیز از گروهی از آحاد جامعه، مداح باشند یا غیر ایشان، نه فقط انتقاد اجتماعی سازنده‌ای نخواهد بود بلکه به تشدید مرزگذاری‌های نمادین، اقدامات متقابل، و نهایتا تشدید تضادهای اجتماعی دامن خواهد زد. فیلم زهرمار نیز دین را مرجعی برای رد یا قبول مداح یا طرف مقابلش معرفی نمی‌کند.

در فیلم «شبی که ماه کامل شد» شخصیت منفی اصلی (عبدالمالک ریگی) ولو به نمایندگی از برداشت منحرفانه از دین اما رفتارها و گفتارهای دینی دارد. اگر سخنان و رفتارهای عبدالمالک بافتارزدایی و از قاب تروریسم خارج شود مشابه و تداعی‌کننده سخنان و استدلال‌های مطرح شده در کلام برخی از بزرگان اسلام انقلابی و رهبران دینی و سیاسی کشور است. استدلال‌های ریگی بی‌پاسخ رها می‌شود و گفتمان بدیل و رقیبی در تقابل با گفتار ریگی در میان آورده نمی‌شود تا کیفیت باطل بودن ریگی روشن شود. به عبارت دیگر در فیلم «شبی که ماه کامل شد» شاهد بازنمایی قرائتی به اصطلاح ناصواب از دین هستیم که برای اثبات اشتباه بودن مفاد آن تلاشی صورت نمی‌گیرد. این در حالی است که بسیاری از گفته‌ها و احتجاجات عبدالمالک ریگی مصداقی از «کَلِمَهُ حَقٍّ یُرَادُ بِهَا بَاطِلٌ» است. عجیب‌تر آن است که رقیب دین باطل عبدالمالک ریگی نه یک نظام گفتمانی که تنها عاطفه‌ای انسانی است که قرار است در روابط دختری زیبا از تهران با پسر شاعر مسلک بلوچ که اهل موسیقی است تجلی یابد. در این فیلم در ازای بیانیه‌های تند و فهم باطل دینی جیش العدل، هیچ دین و نظام معرفتی بدیلی مطرح نمی‌شود.

در فیلم «ماجرای نیمروز؛ رد خون» هم هیچ یک از شخصیت‌های درگیر در حوادث توجیهی دینی برای کار خود ندارند و گویی چارچوب مورد استفاده آنان برای کارهایشان قواعد فنی و تکنوکراتیک حاکم بر فعالیت‌هایشان است. صادق مسئول اطلاعاتی، در فیلم فردی مامور به نتیجه تصویر می‌شود که گویی هیچ منطقی جز معیارهای خشن و جدی اطلاعاتی بر کارهایش حاکم نیست، یک اطلاعاتی و دیگر هیچ! در کار او نیز هرگز توضیح یا توجیهی دینی مشاهده نمی‌شود.

۶. اسطوره‌های ایرانی

قهرمان‌ها و شخصیت‌های اصلی در تمامی فیلم‌های این دوره انسان‌های معمولی هستند که هیچ وجه آرمانی در ایشان دیده نمی‌شود؛ همگی آسیب‌دیده و مجروح و به سختی از خط پایان عبور می‌کنند یا در آستانه آن می‌میرند. «تختی» هیچ رنگی از شخصیتی اسطوره‌ای ندارد و بر عکس تلاش شده است یک انسان کاملا معمولی تصویر شود که شاید تنها واجد برخی خصلت‌های پسندیده و بسیاری صفت‌های مذموم در عرف رایج است. این جهان پهلوان موهوم چندان دل‌شکسته می‌شود که حتی نمی‌تواند مثل یک آدم عادی زندگی کند. او بر خلاف تمام آن چه در ضمیر مردم بوده است، فردی ضعیف النفس دیده می‌شود. تختی در این فیلم الگویی نیست که مردم باید بکوشند شبیه او شوند بلکه کسی است که مردم باید از شباهت به او پرهیز کنند.

شخصیت‌های تعیین کننده فیلم «ماجرای نیمروز؛ رد خون» نیز تنها مطابق عرف حرفه‌ای خود عمل می‌کنند و هیچ قداستی به ایشان و کارشان منتسب نمی‌شود. صادق که مسول اطلاعات و عملیات است هرگز از مختصات عینی و معیارهای فنی کارش جدا نمی‌شود. او در کارش حل شده است و هیچ سویه دیگری در شخصیت او دیده نمی‌شود. او فردی بی‌اعتماد، شکاک به همه و فاقد جنبه‌های انسانی و صفاتی است که تا

کنـون بـه نیروهـای انقلابـی منتسـب شـده اسـت. مهم‌تـر ایـن کـه هرگـز او را در قـاب عاطفـه برانگیـزی نمی‌بینیـم. بدیهـی اسـت کـه موضـوع در اینجـا شـخصیت‌پردازی یک فـرد حتـی اگر آن فـرد اطلاعاتی باشـد نیسـت بلکـه بحث بـر سـر جایـگاه ملی اوسـت. فرامـوش نکنیم که فیلـم دارد کسـی را تصویـر می‌کنـد کـه فـارغ از جنبه‌هـای فردی‌اش جایـگاه و وظیفـه‌ای ملـی دارد. صـادق را می‌شـد به همین ترتیـب کـه در فیلم نشـان داده شـده اسـت تصویـر کرد اما در جاهایـی هـم مـی شـد او را در موقعیت‌هـا و قاب‌هـای عاطفـه برانگیـزی قرار داد تـا به این ترتیـب حیثیت ملی او به رسـمیت شـناخته شـود.

بـه ایـن ترتیـب، چنـان کـه فیلـم مدعـی اسـت گویی صـادق تنهـا یـک چیـز در عالم می شناسـد و بـس: «ضربه زدن بـه اعضـای سـازمان»؛ او انـگار تنهـا به دنبال کسـانی ماننـد زریبافان اسـت. از ایـن نظر اعمال کسـی مثل صادق ذاتـا همـان کارهایی اسـت کـه مرکزیـت سـازمان می‌کند: «مرکزیـت بـا خیال و هوس کور فتح تهران اعضای سـازمان را بـه کشـتن می‌دهـد»، صـادق هـم تنهـا دو روز مانـده به پذیـزش قطعنامـه ۵۹۸ بـه هوای ضربـه زدن به سـازمان و اعضـای اصلـی آن جـان افـراد اطلاعاتـی از خودگذشـته‌ای مثـل کمـال و ... را به خطـر می‌اندازد. مخاطـب تفاوتی بین کار صـادق بـا اعمـال کادر رهبـری سـازمان نمی‌بینـد چرا کـه بـر اسـاس روایـت فیلـم در منطـق صـادق مهـم ضربه زدن بـه هـر قیمتـی اسـت؛ آن‌هـا می‌خواهند بـه جمهوری اسـلامی صدمـه بزننـد و صـادق هـم می‌خواهـد بـه آن‌هـا ضربـه بزنـد. به عبـارت دیگر فرقی بین روسـا نیسـت، آن‌ها بـه قیمـت نادیـده گرفتـن جـان و انگیزه‌ها و خواسـته‌های آدم‌هـای عـادی در پـی تثبیـت موقعیـت و محقـق کـردن مطامـع خـود هسـتند پـس مـا مـردم عـادی بایـد فکـری بـرای خودمـان بکنیـم. ما بایـد با اتـکاء بـه معیارهایی مثل نسـبت خویشـاوندی، موضع‌گیـری علیـه یکدیگر و اسـلحه کشـیدن بـر هـم را کنار بگذاریـم، از هم بگذریـم، و یکدیگر را به رسـمیت بشناسـیم.

نکتـه جالـب در این فیلـم غیاب رهبرانـی عالی‌رتبه‌تر از صـادق و هم‌طرازان اوسـت. گویی صادق همـه کاره مملکت اسـت. بـه عبارت دیگر کشـور در سـیطره افـرادی اطلاعاتی نظیـر صادق اسـت و رهبران کشـور فارغ از ایـن قبیل افراد بـه چیزهـای دیگری مشـغولند؛ اگرچه در آن سـوی میدان زریبافـان تحت امر دیگران اسـت.

کمـال، کسـی کـه توانسـته موسـی خیابانـی را بکشـد در ایـن فرآینـد راززدایـی، فـردی بـی منطـق، زیاده‌خـواه، خـودرای و معمولـی تصویـر می‌شـود تـا جایـی کـه در چنـد نوبـت بـه خاطـر سـاده‌لوحی و حتـی حماقـت و نـه شـیرینی یـا صداقتـش، می‌شـود بـه او خندیـد. کمـال کـه بـه عشـق خدمت بـه محرومان بـه کار جهـادی روی آورده اسـت وقتـی ضرورت‌هـا اقتضـا می‌کنـد خطـر می‌کنـد و

به قلب بغداد صدام نفوذ می‌کند. این یعنی به روایت فیلم جلوه‌هایی از قهرمانی و از خود گذشتگی در کمال وجود دارد. کافی است به خاطر داشته باشیم «سربازان گمنام امام زمان»(ع) تعبیری عاطفی شده است که از سوی نظام برای ارجاع به نیروهای اطلاعاتی به‌کار می‌رود. این تعبیر نوعی از رازآمیزی و تقدیس را در خود دارد. از این تعبیر کاملا راززدایی می‌شود اما جا دارد بپرسیم چرا و به چه قیمتی باید قهرمانان خود را این قدر تلخ تصویر و حتی آن‌ها را خشن، بی‌منطق و خام معرفی کنیم؟ افشین، که فردی اطلاعاتی و همکار صادق است دقیقا مانند یک کارمند تصویر شده است که می‌توان مشابه او را در هر اداره‌ای یافت. کمال و افشین نهایتا با منطقی کاملا فردی و خودخواهانه از لیلا (خواهر کمال و همسر افشین که دست کم پنج سالی را همراه منافقین بوده است) در می‌گذرند و چشم بر همه سوابق او می بندند. جالب این جاست که لیلا هم تنها انگیزه‌ای فردی برای دیدن دخترش دارد. او، به‌رغم مواجهه با انحرافات سازمان، موضع اعتقادی و سیاسی خود را تغییر نداده است. با این وجود، این لیلاست که در هیات مظلومه‌ای ناگزیر و ستمدیده و فرزند از کف داده رازآمیزی می‌شود. پس همان طور که از کار اطلاعاتی برای کشور و قهرمانان مبارزه با کسانی که در زمان جنگ به دشمن پیوستند و همراه و با پشتیبانی آنان به کشور حمله کردند، راززدایی می‌شود، از توجه به نسبت‌های خویشاوندی و بی‌توجهی به امیال رهبران استقبال، این گونه اعمال موجه تصویر و در واقع رازآمیزی می‌شود.

از سوی دیگر تدابیر سینمایی از نورپردازی و دراماتیزه کردن روابط شخصیت‌ها مثلا در فیلم‌های «سرخپوست» و «ناگهان درخت» به کار گرفته می‌شود تا رنگی نوستالژیک و خواستنی به گذشته داده شود. زندانی واقع در ناکجاآبادی در زمان پیش از انقلاب چنان تصویر می‌شود که نه مکانی برای سرکوب که مکانی برای تعریف کردن و ملموس نمودن یک اتفاق می‌شود. پس زندان در فیلم سرخپوست نه تنها حضوری مزاحم و ملال‌آور ندارد بلکه جایی خواستنی و حداقل قابل تحمل می‌شود چرا که ما از طریق آن است که به کشف معمای و گشودن گره‌هایی موفق می‌شویم. مقایسه زندان در دو فیلم «سرخپوست» و «ناگهان درخت» مقایسه دو دنیای متفاوت است. در حالی که زندان بودن زندان در فیلم سرخپوست حس نمی‌شود، در «فیلم ناگهان» درخت فضای تنگ و خفه‌کننده زندان که با سقف‌های مقرنس‌کاری‌شده‌اش حسی از فضاهای اسلامی را القاء می‌کند، برجسته می‌شود.

در فیلم سرخپوست رییس زندان خصلت‌هایی دارد که از بین همه آن‌ها نظم و انضباط و ذکاوت برجسته می‌شود. این زندانبان که همه چیز را زیر نظر دارد و اساسا نمی‌خواهد ببازد، نمود دیگری از یک زندانبان ماقبل انقلاب ندارد. او در بستری از خصوصیات قابل قبول و در بستر مبارزه با سرخی زیرک که با غیابش تعیین کننده از آب در می‌آید، به اکسیر عشق تطهیر، موجه و به این وسیله رازآمیزی می‌شود.

الف: عشق ایرانی

یکی از مفاهیمی که باید به نحوه بازنمایی آن در سینمای فجر ۹۷ توجه کرد عشق است. عشق کانون فهم عرفانی از هستی و از مقومات جدی فرهنگ ایران اسلامی است. در بین اسطوره‌های عشق در هنر و ادبیات ایرانی می‌توان دو الگوی «عشق زمینی» و «عشق آسمانی» را مشاهده کرد که هر دو ارجمند و متعالی و ممیزه انسان از دیگر موجودات است. تغییر مفهوم عشق و خارج کردن آن از بافتار معرفت ایرانی از پدیده‌های قابل تامل است. به عبارت دقیق‌تر، افسون‌زدایی افراطی از عشق، اتکا بر قواعد عقل سلیم در معناکردن آن و بخصوص فروکاستن آن در حد امری روزمره، پیش پا افتاده، و خلاف ارزش‌های اخلاقی پیامدهای غیرقابل جبرانی خواهد داشت. بازنمایی ابتذال‌آمیز مفهوم عشق از سویی نشانه یک تغییر جدی فرهنگی و از سوی دیگر مشوق این تغییر و اگر کمی حساسیت بیشتری به خرج دهیم، گسست فرهنگی است.

مفهوم عشق از جمله در جشنواره امسال مشمول فرآیند افسون‌زدایی/ رازآمیزی شده است. عشق در سینمای فجر ۹۷ نوعا به روابط متداول و مبتنی بر خواست متقابل یا توافق‌های اجتماعی فروکاسته شده و جز در چند مورد به عنوان رابطه‌ای مقدس و نجات‌بخش تصویر نشده‌است. مثلا در فیلم «جان‌دار» عشق مادر (معتمد آریا) به فرزندش (جلال) و عشق یاسر به اسما خودخواهانه، فروکاهنده

ارزش‌های انسانی، و امری که در تقابل با اخلاق قرار می‌گیرد، تصویر می‌شود. در فیلم «زهرمار» عشق رهی به همسرش نتیجه‌ای شرارت آمیز دارد وموجب انتقام‌گیری او از حاج حشمت مداح می‌شود. همچنین عشق لی‌لی زن بدکاره و بدنام فیلم به فرزندش محرک او در ارتکاب به همه خطاکاری‌های اوست.

در فیلم «طلا» عشق انگیزه خطاکاری و مایه تباهی و نیز در تقابل با اخلاق بازنمایی می‌شود. عشق هومن سیدی به نگار جواهریان به مرگ پدر جواهریان منتهی می‌شود چراکه او برای تامین سهم هومن سیدی در کسب و کاری که در حال راه اندازی آن است، وی را به گاوصندوق پدر خود رهنمون می‌شود. عشق هومن سیدی به برادرزاده‌اش و تلاش او برای درمان آن دختر در خارج از کشور، شعله طمع او را بر می افروزد و باعث می‌شود تا به جای ده هزار دلار، تمامی چهارصدهزار دلار ذخیره شده در گاوصندوق پدر نگار جواهریان را به سرقت ببرد. عشق نگار جواهریان به هومن سیدی باعث می‌شود که او تصمیم بگیرد از سقط فرزند حاصل از رابطه‌اش با وی صرف نظر کند. هومن سیدی نیز در نتیجه عشقی که به برادرزاده‌اش دارد در حین فرار ناکار/کشته می‌شود. مرگ قهرمان مرد (به رغم خطاها و لغزش‌هایش) و تصمیم قهرمان زن فیلم به خودداری از سقط جنین ناشی از روابط آزادش با هومن سیدی، عملی قهرمانانه و ارزشمند تصویر و به این ترتیب رازآمیزی می‌شود.

عشق در فیلم «شبی که ماه کامل شد» قربانی تحجر می‌شود. در این فیلم، عشق در برابر ایدئولوژی و نظام معرفتی تروریستی قرار داده می‌شود. از آن جا که در هیچ جایی از فیلم عشق را در ارتباط با نظام معرفتی موجهی نمی‌بینیم باید آن را پدیده‌ای در دسترس، مطابق فهم عامه، و فارغ از یک نظام معرفتی بشناسیم. داستان فیلم از پیش معلوم بوده است چرا که کارگردان مدعی مستند بودن آن است. پس عشق در این فیلم از ابتدا بنا بوده است روایتی عاشقانه باشد و هیچ امر متعالی و فراواقعیتی نیست بلکه پدیده‌ای معمول است که در برابر عقاید افراطی سپر می‌اندازد. این فیلم که حداکثر ظرفیت بیان تراژیک از عشق را داشت از هیچ یک از ابزارهای سینمایی برای تقدیس عشق و سوگواری برای پایمال شدن آن بهره کافی نبرده است.

عشق در فیلم« مردی بدون سایه» قربانی شک و حسد، در «قسم» قربانی خیانت، در «پالتو شتری» موضوع تمسخر آمیز تجارت و کاسبی، و در «آشفتگی» محملی برای طمع‌ورزی و دنائت اخلاقی می‌شود. در فیلم «تیغ و ترمه»، عشق چیزی جز هوس نیست. اما در فیلم «سرخپوست» عشق مایه رهایی و گذشت و در «سمفونی نهم» مایه رهایی از حسد معرفی می‌شود.

یکی از قابل توجه‌ترین فیلم‌های جشنواره فجر از حیث بازنمایی عشق، فیلم «سمفونی نهم» است. عشق در این فیلم با نزدیک شدن به تعبیری عرفانی، نجات‌بخش انسان از حسد بمنزله منشا «شر» معرفی شده است.

ب: قانون و مقررات ایرانی

قانون در فیلم‌های این دوره از جشنواره نه محترم و نه کارگشاست. گذشته از این، قانون امری جمعی و فصل‌الخطاب تلقی نمی‌شود و لذا نه لازم الاتباع و نه حلال مشکلات بلکه مزاحمی است که برای رسیدن به آرامش باید از آن عبور کرد. در بسیاری از فیلم‌های این دوره به جای مواجهه با قانون شاهد غیاب آن هستیم. قصاص بمنزله امری فقهی از موضوعات مورد توجه برخی از فیلم های جشنواره ۳۷ است. قصاص نه در قالب راه حلی برای تسهیل زندگی جمعی، بلکه خود عاملی مساله‌آفرین معرفی شده است.

در فیلم «معکوس» قانونی که موجب جدایی قهرمان فیلم از فرزندش و لذا مایه حرمان قهرمان فیلم است توسط پدری که عشق و خانواده را فدای ثروت و قدرت کرده، به طرفه العینی زیر پا گذاشته و فرزند تحویل قهرمان فیلم می‌شود.

فیلم «یلدا» رویکرد تجاری به بخشش دارد؛ یک برنامه تلویزیونی به اسم لذت عفو که به تبدیل کردن دراماتیک و اغراق شده رنج انسان‌های دردمند به منبعی قابل فروش به مخاطب می‌پردازد و تبدیل به خزانه‌ای برای ازدیاد ثروت صاحبان سرمایه شده است. در فیلم خون خدا، مفهوم معجزه و کمک اهل بیت (ع)، به مادی‌ترین شکل ممکن یعنی رساندن یک چک بانکی هنگفت تقلیل داده شده‌است.

در فیلم «بنفشه آفریقایی»، مقررات دست وپاگیر مانع عمل انسانی قهرمان فیلم می‌شود و او مجبور است برای تحویل گرفتن و سرپرستی کردن از شوهر سابقش، به فرزندانشان متوسل شود. در فیلم‌های «تیغ و ترمه» و «درخونگاه» قانونی برای حمایت از قهرمان‌های فیلم وجود ندارد و اتفاقاتی که برای ایشان می‌افتد در غیاب قانون رخ می‌دهد. در «ناگهان درخت» جامعه کنونی قهرمان را در نبود قانون حقه و خودسری‌های مجریان آن له می‌کند و همین موجبات سختی کشیدن‌های او و اطرافیانش می‌شود. در «قصر شیرین» راه‌های سوءاستفاده از قانون کاملا باز است و مرد بی‌تعهد فیلم به‌راحتی می‌تواند اعضای بدن زنش را به فروش برساند و بهای آن را به حساب بانکی خود بریزد. در «سمفونی نهم» نیز قانون حق تدفین بردیا را که مطابق وصیتش می‌خواسته در سیرچ کرمان دفن شود به زنش نمی‌دهد.

در «مسخره‌باز» قانون ملعبه دست مجری آن یعنی کارآگاه است. دنائت این مجری قانون که عشق کاظم آقا را ربوده و موجب مرگ وی شده است تا حدی است که مخاطب اصلاً نمی‌خواهد او را در پی‌بردن به راز قتل زنان متکدی موفق ببیند.

در فیلم‌های «زهرمار»، «طلا»، «ایده اصلی» و «آشفتگی» قانون اساساً غایب است و تمام کجروی‌ها بدون آن که اثری از حضور قانون وجود داشته باشد در حال وقوع است. در فیلم «جمشیدیه» قانون و قواعد فقهی (قصاص) موجب سختی و تعب قهرمان فیلم است.

در فیلم‌های «دیدن این فیلم جرم است» و «ماجرای نیمروز؛ رد خون» قانون در مقابل خواست فردی کاراکترها تعطیل و معوق می‌شود. در «دیدن این فیلم جرم» است قانون در قالب داستانی ساختگی در مقابل غیرت قرار می‌گیرد و راه‌حل قهرمان فیلم عبور از قانون و مصالح ملی به نفع مصلحت فردی است، کاری که سردار پشت دری بسته به اجرا می‌گذارد. در فیلم «ماجرای نیمروز؛ رد خون» قانون خواسته‌های یک فرد اطلاعاتی خشک و انعطاف‌ناپذیر می‌شود که می‌توان و بهتر است که نادیده گرفته شود. در فیلم «متری شش و نیم» قانون حتی دست و پای مجریان خود را می‌بندد و اجرای آن در حق کسی که به هر خلاف ممکن دست زده، موجب گمراهی و تیره‌روزی عده کثیری شده است، امری کراهت آمیز و منفی معرفی می‌شود.

۷. گذشته و آینده ایرانی

سینمای ما فاقد «رویای ملی» است. سینمای ما نمی‌تواند و یا شهامت آن را ندارد که به‌شیوه‌ای روشن در خلق و بسط این رویای ملی مشارکت کند. مراد از رویای ملی تصور امیدوارانه از احوالی است که در آن پا بر شانه‌های گذشته و حال نهاده، بتوانیم آینده روشن و مطلوب را تحقق بخشیم. آینده‌ای که در آن از مشکلات امروزی رهیده و از لغزش‌های گذشته رسته باشیم. البته فقد رویای ملی تنها مشکل سینما و سینماگران نیست اما به هرحال فقد این انگاره جمعی دلیل اصلی بروز مشکلات جدی در تصویر کردن گذشته، حال و آینده در سینمای ملی ماست. با تاکید بر این که پرداختن رویای ملی و پروراندن آن وظیفه سینما به تنهایی نیست در زیر به برخی از مشکلات بازنمایی تاریخ در سینمای جشنواره می پردازیم.

اگر سینمای تاریخی را به اختصار فعلیت‌یافتن زمان گذشته بر روی پرده‌ی نقره‌ای «اکنون» تعریف کنیم، فیلم‌های تاریخی به نمایش‌درآمده در جشنواره سی‌وهفتم فجر به چند دلیل مشخص و بارز از فعلیت‌یافتن گذشته در حال یا اکنون ممانعت به‌عمل می‌آورند. اولین دلیل حاکمیت بلامنازع «نوستالژی» در این فیلم‌هاست. در فیلم‌های «سرخپوست» و «ناگهان درخت» گذشته در قالب قابی به غایت گزینشی و چیده‌شده ارائه می‌شود. نمایش گرم و دل‌پذیر گذشته‌ی تاریخی در این فیلم‌ها

با پیوندخوردن اغراق‌آمیز به «طبیعت»، تصویری آرمانی از گذشته‌ای از دست‌رفته را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. دلیل دیگری در ناممکن‌شدن فعلیت گذشته در این فیلم‌ها ناتوانی روایت‌ها از برقراری رابطه‌ای واسطه‌مند با اکنون است. در فیلم سرخپوست اساسا هیچ نسبتی با حال برقرار نمی‌شود مگر آن که مخاطب دست به تاویل بزند. در این فیلم روایت حسرت‌بار از گذشته‌ای که دلچسب و گرم تعریف شده‌است در تقابل با حال حاضر قرار می‌گیرد. نکته بسیار مهم در این فیلم ختم فیلم از منظر فردی غایب است. درواقع گویی اتفاقی افتاده است و مخاطب خود شاهد آن (بوده) است. اتفاقی که ممکن است در حافظه جمعی بخشی از مردم ایران قابل تشبیه به کنار کشیدن شاه از سرکوب به خاطر همراهی با همسرش باشد.

در مقابل، نسبت گذشته و حال در فیلم «ناگهان درخت» به شکلی کاملاً گزینشی برقرار می‌شود. کارگردان مفری برای توجیه برخورد گزینشی خود با زمان گذشته پیدا می‌کند و آن تمسک بر فیلم‌سازی «پسامدرن» به عنوان الگویی روایی است. اما، برداشت کارگردان از فیلمسازی پسامدرن نه تلاش برای ارائه کولاژ (چهل‌تکه‌ای) واجد ربط و منطق درونی که از «زمانی از دست رفته» که از قضا برخوردی کلبی‌مسلکانه با آن است. هیچ زمینه یا بستری تاریخی از چرایی تحولات فضای ساختاری حاکم بر مکان-زمان روایت فیلم ارائه نمی‌شود. به همین دلیل است که فیلم نیز در کلیشه‌ای‌ترین شکل ممکن «ناگهان» با تصادفی غیرقابل‌باور به اتمام می‌رسد. اساسا، کارگردان تصمیم خود را در مواجهه‌های تاریخی با خود روشن کرده است: همه چیز به همان اندازه که باورپذیر است غیرقابل‌باور است. حال، مخاطب خواه بخواهد روایت فیلم را باور کند یا خواه نه. این است منطق درونی برداشت کج و معوج از روایت پسامدرن در این فیلم.

سومین دلیل در ناممکن شدن فعلیت گذشته در روایت‌های تاریخی فیلم‌های جشنواره فجر ۱۳۹۷ ناتوانی این روایت‌ها در بسط و ارائه تاریخی است که امکان حداکثری برای شکل‌گیری خاطره‌ای جمعی فراهم آورد. نمونه‌ی بارزی از این دست فیلم‌ها «تختی» و «ماجرای نیمروز ۲: رد خون» است. فیلم تختی گرچه در افزون‌زدایی از چهره‌ای اسطوره‌ای در تاریخ معاصر ایران موفق عمل می‌کند اما روایت فیلم از آنجایی که به شکل ناباورانه‌ای بر «سُنتی» جلوه دادنِ فیگوری استوار است که از قضا در روزگار خود «کاملاً مُدرن» و «پیشرو» عمل کرده است و به نظر می‌رسد همین رمز ماندگاری تختی در تاریخ معاصر ایران بوده است نه تنها در فراخوانی خاطره جمعی مشترک در بین مخاطب ناکام می‌ماند بلکه زخمی بر چهره این

خاطره برجای می‌گذارد.
«ماجرای نیمروز: رد خون» از این هم پا فراتر گذاشته با «خاطره جمعی» در قالب نوعی «حافظه» برخورد می‌کند. برخلاف خاطره که وجهی مشترک و جمعی (حداقل دو نفره) دارد، حافظه چیزی نیست جز گزینش فعالانه فیزیولوژیکی فرد یا گروهی از افراد. از این رو، فیلم گرچه در صلازدن حافظه جمعی گروه مشخصی در تاریخ معاصر ایران موفق عمل می‌کند اما چینش و گزینش‌های آن با چشم‌پوشی از پس و پیش واقعه‌ای تروماتیک در تاریخ معاصر ایران در حد همان حافظه باقی مانده و از فعلیت‌یابی گذشته در قامت خاطره‌ی جمعی مشترک برای حال و اکنون سر باز می‌زند.
اگر نفی حال را شیوه‌ای برای تصویر کردن آینده تعبیر کنیم و آن را تلاشی برای نشان دادن «هست‌ها» به منظور تدارک «بایدها»یی بدانیم که فردا را تصویر می‌کند، آن‌گاه می‌توانیم نوعی از آینده‌گرایی را در فیلم‌ها تصور کنیم. تصویر منفی ارائه شده از ایران (به شرحی که در بخش تصویر کلی ایران گفته شده است) خود پروردن آرزوی فردایی است مطلوب‌تر. اما پرسش اصلی می‌تواند این باشد که چرا سینمای ما این آینده را به وجهی ایجابی بیان نمی‌کند؟
یکی از فیلم‌هایی که به بیانی البته الکن به آینده ارجاع می‌دهد، فیلم «ناگهان درخت» است. این فیلم با ارائه تصویری نوستالژیک از گذشته، تصویری گرفته و مطرود از حال، به آینده‌ای اشاره می‌کند که قهرمان فیلم (معادی) آن را به دنیا آورده است. در صحنه آغازین فیلم قهرمان داستان نوزادی را به دنیا می‌آورد و تاکید می‌کند که او این فرزند را زاییده است. در سکانس پایانی، کودکی پس از تصادف ماشینی که حامل زنی زائوست بیرون می‌آید و گوش مادربزرگ (نماد گذشته) را از شر سمعک رها و سمعک را به دریا می‌اندازد. گویی گذشته از شر حال خلاص می‌شود. این اتفاق پس از مسافرت به رشت و انزلی اتفاق می افتد.

۸. امید ایرانی

دقیقا بر همین منوال است که بخش اعظمی از فیلم‌های به نمایش درآمده در جشنواره فجر سی‌وهفتم در برساخت امید اجتماعی ناکام می‌مانند. امید گشایش آن فضای جمعی در آینده است که کاملاً استوار بر زمینه‌ها و زمینِ «حالِ اکنون» است. امید دقیقاً همان «حال» و لحظه‌ای در «آینده» که در واقع خود در پیوندی وثیق با «گذشته» در کسوت نوعی «کُنش جمعی» عینیت می‌یابد. به بیان دیگر، امید تحقق‌یافته‌ی جمعی یا کالکتیو(Collective) همان دقیقه یا برهه‌ای است که گذشته و حال در قالب نوعی «تصّور» یا Imagination از جنس آینده محقق می‌شود. بدین معنا، امید به هیچ وجه امری نه صرفا فردی یا روانشناختی بلکه امری جمعی و Collective است. درست است که هر جمع از افراد یا اشخاص کلید می‌خورد و در نهایت، شکلِ هر «جمع» تا حدودی صورتِ همان اجزای آن است، اما امید -به منزله یک مفهوم یا ایده- همواره از تک‌تک افراد فراتر می‌رود و آنچه «امید جمعی» می‌خوانیم «مازادی» بر امیدهای تک‌تک افراد دارد. این مازاد، مازادی تاریخی-سیاسی است. ناکامی فیلم‌های جشنواره فیلم فجر در ترسیم فضایی امیدوار در این جهان سینمایی برآمده از دو دلیل عمده است:

الف) قهرمانان اغلب این روایت‌ها در دل پارادایم فردمحوری خودخواه دست به کُنش می‌زنند. این پارادایم مابه‌ازایی کاملا تاریخی-اقتصادی در ایران معاصر دارد. در وضعیت اجتماعی-اقتصادی کنونی که وجه غالب آن

تاکید بر توش و توان‌هایی شخصی به عنوان تنها راه نیل به موفقیت است و افراد در رقابتی جانفرسا برای بدست آوردن حداکثر مطلوبیت‌ها قرار گرفته‌اند شاید بتوان این مدعا را مطرح کرد که از قضا روایت‌های سینمایی به میزان قابل توجهی بازنمای جامعه است.

ب) به همین سیاق، روایت سینماگران ایرانی از جامعه ایده‌آل دقیقا از بایدها و نبایدهای امید در معنای فردی و در سبک و سیاق فردی و روانشناختی تبعیت می‌کند. چنین برداشتی از امید همواره نافی امکان‌های جمعی است. در امید روانشناختی و فردی، قهرمان روایت فرد یا شخصی است که عاملیت‌اش چنان پُررنگ جلوه داده می‌شود که ساختارهای اجتماعی و سیاسی شکل‌دهنده به روایت او از امید به محاق رانده می‌شود. او در چارچوب منفرد و تک‌افتاده‌ای از حیات فردی به هر چه می‌خواهد خواهد رسید. خود-خواهی و انزواطلبی دو ستون اصلی برسانده امید فردی یا روانشناختی هستند. جهان اجتماعی در چنین روایتی، چیزی نیست جز میدان مسابقه‌ای بی‌رحمانه میان قهرمان داستان و بی‌شمار «دیگرانی» که باید از آنها جلو زد. رقابت بی‌رحمانه برای حداکثرسازی سود فردی همان «امید محقق» یا «تحقق یافتن امید» در چنین برداشتی از امید است.

چنین برداشتی از امید دقیقا با فعلیت نیافتن گذشته در زمان حال پیوند خورده است. برداشت فردگرایانه، انزواطلب، و همچنین روانشناختی از امید کاملاً برداشتی غیرتاریخی است که در آن گذشته یا نوستالژیک و کاملا از دست رفته است یا چنان آرمانی است که اساساً امکان دست‌یابی به آن در چارچوب‌ها و قاب‌های اکنون ناممکن است. امید جمعی رهایی‌بخش، در مقابل، تاریخی است. در این برداشت، امید نقطه اتصال یا «بهم رسیدن» گذشته و حال در قالب گشایش فضایی در آینده است. بواقع زمان حال چیزی نیست جز زیستن آن لحظه یا دقیقه‌ای که «گذشتگان» در قالب «آینده» تصویر و تصوّر کرده‌اند. آینده نیز همان لحظه یا برهه‌ای است که ما در لحظه‌ی کنونی به تصوّر آن دست می‌زنیم. از این منظر، ما به عنوان کسانی که زمان حال را زندگی می‌کنیم مسئول «تحقق آمال و امیدهای گذشتگان» هستیم. گشودن فضای اکنون امید، از این رو، چیزی نیست جز تلاش برای تحقق آمال و امیدهای گذشتگان‌مان. از این رو، در این نگاه به امید اجتماعی، نسبت درونی و وثیق با گذشته و حال و آینده واجد نامی ویژه است: «مسئولیت در باب گذشتگان و آیندگان». چنین برداشتی از امید اجتماعی را در فیلم‌های جشنواره فجر سی‌وهفتم دنبال کنیم: در فیلم‌های اجتماعی مانند معکوس، تیغ و ترمه، درخونگاه، روزهای نارنجی، یلدا، جمشیدیه، مردی بدون سایه، دیدن این فیلم جرم است، پالتو شتری، متری شش‌ونیم، ایده اصلی، سونامی، جان‌دار، قسم، آشفتگی، و حمال طلا با بی‌شمار «مصائب و آسیب‌های اجتماعی» روبرو هستیم که اساسا حتی در یک مورد «پایان‌بندی خوش» برآمده از دل کُنشی جمعی و معطوف به آشتی طرفین منازعه در درام دیده نمی‌شود. قهرمانان این روایت‌ها، قهرمانانی شکست‌خورده، در هم فروخورده و ناکام هستند. حتی قهرمان فیلم «متری شش‌ونیم» که پلیسی با پیچیدگی‌های شخصیتی و روانی است نیز در فضایی امیدوار نسبت به آینده فراهم نمی‌آورد. «آشتی و مصالحه» میان شخصیت‌ها به ندرت در این فیلم‌ها تصویر می‌شود. تضاد یا آنتاگونیسم در فیلم‌های اجتماعی نمایش‌داده‌شده در حد اعلای خود تصویر می‌شود. «سال دوم دانشکده من» یکی از معدود نمونه‌هایی است که در آن درام روایت‌شده در نهایت به حدی از آشتی و مصالحه میان طرفین راه می‌برد. از این رو، جهان اجتماعی تصویرشده بر پرده جشنواره سی‌ونهم جهان تضادهای حدی است. تردیدی نیست که بدون ترسیم تضاد اساسا درام و سینما تا حد بسیار زیادی ناممکن می‌شود.

اما در جهان سینمای اجتماعی سینماگران اجتماعی راهی برای مذاکره، چانه‌زنی، یا رسیدن به نقطه‌ای میانی وجود ندارد. سینمای ناامید اجتماعی تصویرشده در جشنواره‌ی سی‌وهفتم تضادها را تا حد نهایی خود پیش می‌برد. محصول نهایی چیزی نیست جز حذف یکی از دو طرف منازعه.

چرا سینمای اجتماعی ایران به برساخت امید اجتماعی راه نمی‌دهد؟ به نظر می‌رسد این امر ناشی از برداشت‌های متفاوت سینماگران ایرانی از مفهوم امید و امر تاریخی است. امید اجتماعی رهایی‌بخش و روایت تاریخی مبتنی بر ایده امید جمعی و همچنین تاریخ جمعی باید بتواند به «مسئولیت در قبال دیگری» گره بخورد. قهرمان داستان امید جمعی در قالبی نه فرد که از قضا همگان یا کالکتیویتی است که باور دارند هیچ سعادتی محقق نمی‌شود مگر اینکه «سعادتی جمعی و همگانی» باشد. از این رو، قانون اصلی برسازنده میدان امید در این روایت نه فردِ ایده‌ال در روایت آنتونی رابینز که از قضا «زندگی جمعیِ سعادتمند همگان» است. این نکته ما را به ایده «هم‌سرنَوشتی» به مثابه مهمترین قانون یا قاعده برسانده ایده امید می‌رساند؛ ایده‌ای که در روایت اغلب سینماگران جشنواره فجر سی‌وهفتم غایب است. «هم‌سرنوشتی» پیوند «زندگی‌های» تک‌تک افراد در گسترده‌های محلی، ملّی، و جمعی است. امیدی که نقطه تلاقی زندگی‌هایِ عینی و انضمامی گروه‌های است که بدون تحقق جمعی و کُلی آن، چیزی جز شکست به بار نمی‌آورد. آن باوری از امید که قهرمانان آن افراد منزوی و سودجویان شخصی است «سرنوشت» و «آینده» را فقط و صرفا برای «خود» تعریف می‌کند. این برداشت از امید ریشه نابرابری‌ها، بی‌عدالتی‌ها، و تبعیض‌ها در جهان اجتماعی-سیاسی کنونی است که نتیجه نهایی آن از بین رفتن امکان‌های تحقق آن زیست جمعی است که روزگاری یونانیان از Eudaimonia یا «حیات نیک» یاد می‌کردند. حیات نیک همواره امری سیاسی و جمعی بوده است. تا زمانی که روایت‌های موجود بر روی پرده‌های سینمایی «هم‌سرنوشتی» را به مساله خود بدل نکنند هیچ معضلی -از معضلات اقلیمی تا جنگ و خون‌ریزی‌های پی‌درپی در خاورمیانه و در نهایت، کُل جهان- به سرانجامی نخواهد رسید.

در نهایت، امید همواره از جنس تصویر و تصوّر است: Image و Imagination. تصوّرات همواره ریشه در تصویرهایی دارند که آدمی از خود و دیگران، از حال و آینده، و صد البته از گذشته دارد. چنین تصوّری، به زعم بندیک اندرسون در صورت‌بندی‌اش از هویت‌های ملّی، از خلال رسانه‌ها یا میانجی‌های جمعی -از زبان و رسانه‌های جمعی و از سینما تا شبکه‌های اجتماعی کنونی- (باز) تولید و (باز)توزیع می‌شوند. اگر سینما در ایران یکی از این رسانه‌ها یا میانجی‌ها باشد، آنگاه سوال اصلی این است: سینمای ایران به چه میزان در صورت‌بندی چنین برداشتی از امید مشارکت فعّال دارد؟ آیا این سینما محملی برای «بهم‌رسیدن» گذشته، حال و آینده آن دسته از افرادی است که در جغرافیایی بنام ایران زندگی می‌کنند؟ نگاهی به فیلم‌های به‌نمایش در آمده در جشنواره سی‌وهفتم فجر نشان می‌دهد سینمای ایران در بازنمایی «هم‌سرنوشتی» - نه صرفاً در مقیاس ملّی- بلکه در مقیاس‌های محلی و جهانی چندان توفیقی حاصل نکرده است. البته که قهرمانان روایت‌های سینمای ایران لمحه‌ای از امید جمعی به مخاطب خود ارائه می‌دهند و فیلم ۲۳ نفر نمونه بارزی از این دست فیلم‌هاست. در مقابل، اغلب فیلم‌های ترسیم‌گر روایت «(ضد) قهرمانان» تک و تنهایی هستند که در رقابت نفس‌گیر و کُشنده در جهان شبکه‌ایی امروزین درصدد حداکثرسازی سود فردی و شخصی خود هستند. آنان نسبت چندانی با به آن حیات نیکِ جمعی ندارند که خودشان، اجدادشان، و نوادگان‌شان را در کنار هم ببینند.

۹. آسیب های اجتماعی ایرانی

برخی روابط یا صفات ناپسند در قالب موقعیت‌های دراماتیک قرار گرفته، طبیعی معرفی شدند. در فیلم‌های «تیغ و ترمه» و «آشفتگی» روابط ناسالم پیشران قصه است و شراب‌خواری اتفاقی کاملا طبیعی تصویر شده است. خیانت در فیلم‌های «قسم»، «روزهای نارنجی» و فحشا در «زهرمار»، مثلث عشقی در «تیغ و ترمه» و «بنفشه آفریقایی» زمینه وقوع و پیشبرد قصه است. در فیلم «ایده اصلی» شخصیت‌های داستان همگی نمونه‌های متعالی کلاهبرداری و دغل بازی اند. روابط آزاد و خارج از ازدواج در حد «هم‌خانگی» در فیلم‌های «تیغ و ترمه»، «طلا» و «سونامی» و فرزند تک والد در فیلم «طلا» قابل توجه است. در هیچ یک از این فیلم‌ها پدیده‌های اشاره شده تحلیل و در مقام یک مساله اجتماعی موضوع کاوش نشده است بلکه نوعا به عنوان ترفندی اروتیک برای جذب مخاطب به کار گرفته شده است.

۱۰. خانواده ایرانی

خانواده در اکثر فیلم‌های جشنواره فجر ۳۷ از هم گسسته، فاقد کارکردهای اجتماعی، نمودی از واپس ماندگی و دست و پاگیر است. در فیلم« معکوس» قهرمان داستان درواقع قربانی خودخواهی‌های پدری است که موجب از هم گسیختن خانواده شده‌است، پدری که عشق و خانواده و فرزند و عقیده را در پای ثروت و قدرت قربانی کرده است. در فیلم «سال دوم دانشکده من» مهتاب در خانواده‌ای که پدر در آن حضور ندارد زندگی می‌کند و به همین خاطر از سوی مادر به سمت ازدواجی اجباری سوق داده می‌شود تا مغازه‌ای که ظاهرا از پدر مانده‌است تامین‌کننده درآمد خانواده باشد. از خانواده مهتاب هم چیزی جز روابط سرد و بی‌روح در ذهن باقی نمی‌ماند. خانواده «تختی» نمود فلاکت و فقر، خانواده در« بنفشه آفریقایی» محیط یک مثلث عشقی، در «تیغ و ترمه» مجمع الجزایر رذالت، در «درخونگاه» زالوهای ذلیلی که خون پسرانشان را، خواه به عنوان رزمنده یا کارگر مهاجر به ژاپن می‌مکد، در «ناگهان درخت» مظهر نوستالژیک گذشته، در «قصر شیرین» قربانی مطامع خودخواهانه پدر و باقیمانده روی دوش صبوری و عشق مادرانه، در «مسخره باز» یک غیاب عقده آفرین، در «روزهای نارنجی» موجودیتی ابتر، در «زهرمار» مایه شر، در «خون خدا» قربانی اعتیاد مرد، در یلدا «سازه‌ای بر مسیل»، در «جمشیدیه» خانواده متوسط خوب در مقابل خانواده متفرق و زیاده‌خواه طبقه فرودست، در «مردی بدون سایه» خانواده‌ای هسته‌ای که از شرایط اجتماعی ضربه می‌خورد و قربانی شک می‌شود، در« دیدن این فیلم جرم است» نمودی از غیرت، در «پالتو شتری» یک فانتزی پوچ، در «متری شش و نیم» آرزویی توجیه کننده انحراف برای ناصر خاکزاد، و دست و پاگیری ناگزیر برای جناب سرگرد، در «ایده اصلی» از هم گسیخته و غایب، در «سونامی» چیزی هم بر باد رفته و هم شکل ناگرفته، در «جان‌دار» کوزه‌ای بند زده و دوباره شکسته، و در «قسم» کاغذی در دریاست.

۱۱. تولید و اشتغال ایرانی

عمـوم فیلم‌هـای جشـنواره ۳۷ در گونه فیلم‌هـای اجتماعی قـرار می‌گیرنـد و روایت‌گـر تصویری از مسـائل، آسـیب‌ها و چالش‌هـای جامعـه ایـران هسـتند. تولید، اشـتغال و چرخه اقتصـادی بخـش جدایی‌ناپذیـر هر جامعه اسـت. مـروری بر ۳۰ فیلـم جشـنواره ۳۷ نشـان دهنـده نکتـه‌ای تکان‌دهنده اسـت. تولیـد و اشـتغال یا در فیلم‌ها وجود نـدارد، یا تعطیل شـده اسـت و اگـر هم فعال اسـت اسـاس و بنیانـش مبتنی بـر فسـاد، زد و بنـد، رشـوه، قاچـاق، پولشـویی و... اسـت. در فیلـم «معکـوس» گاراژ رضـا دردشـتی تقریبـا تعطیـل شـده و همـه کارگـران اخـراج شـده‌اند. در فیلـم «بنفشـه آفریقایـی» بـا کارگاه نجـاری تعطیل‌شـده‌ی رضـا مواجهیم کـه شـکوه را مجبـور کـرده برای گـذران زندگـی، در داخل خانـه اقـدام بـه رنگـرزی کنـد. در فیلـم «درخونـگاه» پـدر و دامـاد رضـا بـه قاچـاق دارو پرداختنـد و مالباخته‌انـد. در فیلـم «روزهـای نارنجـی» شـاهد حـذف طبقـه کارگـر در فرآینـد تعییـن دسـتمزد هسـتیم. در فیلم «طلا» شـرکتی کـه منصـور و بـرادرش در آن کار می‌کنند، اقـدام به تعدیل نیـرو می‌کنـد و منصـور و بـرادرش اخـراج می‌شـوند. مغازه سـوپی هم براسـاس پـول نـزول، دزدی و قاچـاق راه‌اندازی می‌شـود. در فیلـم «مـردی بـدون سـایه»، ماهـان بـه دلیل سـاخت مسـتندی انتقادی-اعتراضـی، اخـراج می‌شـود و سـایه همسـر ماهـان، در شـرکتی بسـیار متمـول مشـغول بـه کار می‌شـود کـه در آن پولشـویی صـورت می‌گیـرد. در فیلـم «متـری شـش و نیـم»، بـا باند گسـترده توزیـع مواد مخـدر، خرده‌فروش‌هـا و زنـان و مردانـی مواجهیـم کـه بـا بلعیـدن موادمخـدر قصـد قاچـاق بـه مقصـد ژاپـن را دارند. در فیلـم «ایـده اصلـی» با شـرکت‌هایی در جزیـره هموارابی مواجـه هسـتیم کـه تماما بـه دنبـال برنده شـدن در مزایده با رشـوه، سندسـازی و تقلب هسـتند. در فیلم «سـونامی»، خبرنـگار ورزشـی بـه صـورت ناسـالم فعالیـت می‌کنـد و از طریـق ارتبـاط با ورزشـکاران به دنبـال ایجاد حاشـیه برای سـرمربی جدیـد تیـم ملی اسـت. در فیلـم «آشـفتگی» نیز بردیـا شـرکتی دارد کـه در آن جریـان ناسـالم مالـی وجود دارد و بـا نوعـی سندسـازی مواجهیـم. در فیلـم «حمـال طـلا» نیـز شـاهد تعطیلی یـک کارگاه طلاسـازی هسـتیم. هم‌چنیـن شـاهد برگزاری یـک مزایـده بین غالکارهـا برای تخلیـه چـاه فاضـلاب طلاسـازی هسـتیم. دو شـخصیت اصلـی داسـتان کـه در حاشـیه تهـران و در سـکونتگاه‌های غیررسـمی زندگـی می‌کننـد در حوضـی از مدفوع انسـانی، در جسـتجوی طـلا و الماسـی گمشـده در سـال ۱۳۳۲ هسـتند. بازنمایـی مجمـوع ۳۰ فیلـم جشـنواره ۳۷ فجر از جامعـه ایـران در حوزه اشـتغال و تولید با نوعـی بدبازنمایی و کم‌بازنمایـی همـراه اسـت.

سخن آخر

بین محصولات سینمایی با سیاست‌های سینمایی تنافری اساسی به چشم می‌آید. چنین تنافری به هیچ وجه در سینمای ایران جدید نیست و سابقه تاریخی طولانی‌مدتی در ایران دارد. به عبارت دقیق‌تر، از زمان پیدایش سینما در ایران تا به امروز شکاف میان محصولات سینمایی و سیاست‌های سینمایی وجود داشته است. در دوره‌های مختلف، این شکاف کم و زیاد شده است. نکته‌ای که باید بر آن تاکید داشت این است که این شکاف بیش از هر چیزی تحت تاثیر تحولات اجتماعی-سیاسی در زندگی عینی مردمانی بوده است که در جغرافیایی بنام ایران، «مخاطبان» اصلی سینما بوده‌اند.

در سینمای کشور، درست مانند مغازه‌ای که با نوشته‌ای اعلام می‌کند رعایت شئونات در آن الزامی است، بسیاری از نشانه‌ها، خواه داخلی بود یا خارجی، یا به پرده‌های سینمایی راه نمی‌یافت یا در صورت حضور بر آن، ناپسند و مطرود «بازنمایی» می‌شد. فی الواقع، در دوره‌های مختلف، قدرت چه به شکل عریان و چه بصورت غیرعریان، آشکارا و در لفافه، در قالب «سیاست سینمایی» بر آن سر بوده است تا «نظم نمادین مطلوب» خود را بر پرده سینما متجلی کند و در برابر، فیلمسازان نیز سعی کرده‌اند کم و بیش برداشت مدنظر خود از حیات اجتماعی و پیچیدگی‌های آن را بر پرده سینما روایت کنند. در عمل، ممنوع شدن اکران

و توقیف فیلم‌ها زمانی رخ می داده است که «قدرت حاکم» نتوانسته باشد «قدرت نمادین» سینماگر را در مراحل مقدم بر اکران مهار کند.

محصول نهایی، آن چیزی بوده است که با مسامحه می‌توان از آن به «سینمای ملی» ایران یاد کرد. از این روی، پسندیده یا ناپسند بودن سینمای ملی، محصول تعامل و برهم‌کُنش همین دو نیروی عمده است: «حکمرانان سینما» و «سینماگران». پس قاعدتا باید دلیل تنافر محصولات سینمایی با سیاست‌های فرهنگی و سینمایی کشور را در فضاهای معرفتی و عملکرد این و یا آن طرف این معادله جستجو کرد. روشن بودن یا ابهام سیاست‌ها، تفاهم یا عدم تفاهم بر سر آنها، خواستن و توانایی یا نخواستن و ناتوانی در اجرای آن سیاست‌ها را می‌توان از عمده دلایل بروز تنافر در محصولات و سیاست‌های سینمایی تلقی کرد. بی‌تردید اندازه‌ای از اختلاف بین محصولات و سیاست‌های سینمایی قابل پیش بینی‌است اما اختلاف مشاهده شده بین این دو، در صورتی که این پژوهش نشان می‌دهد، بیش از حد و دستِ‌کم مبین وجود تنافری جدی بین دو بازیگر عمده عرصه سینماست.

این تنافر، به کم و بیش در برخی از فیلم‌ها نمود یافته است. فیلم «سرخپوست» یک نمونه برای تصویر کردن نوستالژیک گذشته است. مروری بر تحلیل فیلم‌هایی مانند «ناگهان درخت» و «مسخره‌باز» حاکی از قبح زدایی از «دیگری» سابق و درواقع تحبیب گذشته و تقبیح «حال حاضر» و پیشگویی غلبه «گذشته محبوب» بر «حال حاضر منفور» در «آینده» است. در فیلم «درخونگاه» نماد هشت سال دفاع مقدس، مهدی که یک مفقود است، غایب است و برادرش رضا که به موازات او در این «هشت سال» رنج برده است در کانون توجه قرار می گیرد. او کسی است که نسل پیشین، پدر و مادر و غیرمولدان هم نسلش، خواهرش و شوهر وی، تمام آن چه را که او به دست آورده است، برباد می‌دهند. رضا طی این «هشت سال» رنج‌های بسیار می‌برد و پس از ناامیدی از خانواده، تب‌دار و ناتوان شده به دامان فاحشه‌ای لوطی و با مرام پناه می‌برد. در وضعیتی نمادین، کودک زن بدکار، رضا را حذف می‌کند، گویی رقیب را حذف می‌کند و جانشین آن رنج‌دیده مفلوک خواهد شد. چنین سینمایی، اگر این قرائت از آن درست باشد مطلوب که خواهد بود؟ توصیف حرمان‌های جامعه‌ای که کسانی باید در آن روزی خود را از میان فاضلاب بیابند و نمایش شراب‌خوارگی و روابط آزاد و... از این زمره است که با توجیه آینه‌گی سینما نمی‌توان به‌راحتی آن را فرو بلعید.

فاصله سینما و سیاست‌های سینمایی به شرح فوق، پدیده‌ای است که تلاش کردیم در حد بضاعت این

تحقیق، آن را توصیف و تحلیل کنیم. دیگران ممکن است با بخش‌هایی از این تحلیل موافق یا مخالف باشند اما به نظر می‌رسد فاصله سینمای کنونی تا سینمایی که نقطه عزیمت و مقصد آن «هم‌سرنوشتی»، کارکرد آن «تقویت امید اجتماعی»، و هدف آن «مشارکت در برساختن رویای ملی یا حداکثری» باشد، بسیار زیاد است. این پدیده به گمان ما نیازمند تفسیری جدی است تا معنایی مشترک از آن حاصل شود. به گمان ما این تنافر در حال تبدیل‌شدن به «سوءتفاهمی عمیق»

- نقش خود را در تحقق آن فردا چه می‌دانند؟
- دیدن و تقویت امید به آینده، به‌رغم سختی‌های واقعیت را تا چه حد مساله خود می‌دانند؟
- فراتر از توصیف آینه‌وار کاستی‌ها، چه وظیفه‌ای برای تقویت روحیه پایداری مردم برای خود قائل هستند؟

امید چراغی است که در صعوبت سیاهی‌ها به کار می‌آید. درهنگامه روز کسی سراغ از چراغ نمی‌گیرد. در شرایط مطلوب یا عادی که تخمین عقلانی فردا و خوشی‌های آن امکان‌پذیر است که پیشاپیش امید حضور دارد و نیازی به فراخوان آن نیست. دقیقا در احوالی که تیغ واقعیت‌ها به استخوان‌ها می‌ساید، باید امید را پرورد. این امید، به گمان ما هیچ لازم نیست به شکلی پرورده شود که انگ حمایت از یا مزدوری این یا آن دولت یا دولتمرد را به هنرمند بزند. پروراندن امید به غلبه این مردم بر مشکلات بی‌شمار، کاری فراتر از فعالیتی سیاسی یا انجام کاری سفارشی است. و صد هزار البته که بخیه کردن امید به آثار هنری به سوزن و درفش ممیزی نیز ناممکن و هجو است.

چنان که گفتیم تفسیر ما از تنافر محصولات و سیاست‌های سینمایی بروز یک سوءتفاهم عمیق و نه گسستی گفتمانی است. رفع این سوءتفاهم و رسیدن به وفاقی ثمربخش جز از طریق گفتگوهای دو طرفِ برابر امکان‌پذیر نیست. حکمرانان سینما و سینماگران، بعد از فرود آمدن از برج‌های عاج، پاگذاشتن در عرصه زندگی و واقعیت‌های روزمره، و گشودن چشمان معرفت در افق‌های فردای مطلوب است که می‌توانند «رویای ملی هم‌سرنوشتان» را بر پرده نقره‌ای بنشانند.