جمال شورجه (فیلم‌ساز) | ابوالقاسم طالبی (فیلم‌ساز) | محمد کاسبی (بازیگر) | رسول ملاقلی‌پور (فیلم‌ساز) | شهریار بحرانی (فیلم‌ساز) | پرویز شیخ طادی (فیلم‌ساز) | داود میرباقری (فیلم‌ساز) | مرتضی شعبانی (مستندساز) | پروانه معصومی (بازیگر) | مهدی فقیه (بازیگر) | ابراهیم حاتمی‌کیا (فیلم‌ساز) | فرج‌الله سلحشور (فیلم‌ساز) | هادی محمدیان (پویانما) | مجید مجیدی (فیلم‌ساز) | شهید آوینی (فیلم‌ساز) | جواد اردکانی (فیلم‌ساز)

نگاهی به فیلم «بلفاست»

دره‌ای که اصلا سرسبز نبود!

سعید مستغاثی

مهاجرت ایرلندی‌ها یکی از مهمترین وقایع غرب جدید است که تقریبا از اوایل قرن هفدهم میلادی توسط فرقه پیوریتن برای آرمان‌های ایدئولوژیکشان جهت بازگشت مسیح موعود و برپایی آرماگدون اتفاق افتاد و این مهاجرت اگرچه نه با آن محتوای ایدئولوژیک اما به انحاء مختلف در سینما به تصویر کشیده شده است.

در اغلب این فیلم‌ها، ایرلند، سرزمینی محدود، با امکانات کم و زندگی طاقت فرسا و رنج بار نشان داده شده که مهاجران برای رسیدن به موقعیتی بهتر و آسوده‌تر، مهاجرت را بر ماندن ترجیح داده‌اند. شاید از معروفترین این آثار، بتوان فیلم معروف جان فورد (که خانواده‌اش از مهاجران ایرلندی بودند) به نام «دره من چه سرسبز بود» در سال ۱۹۴۱ را نام برد.

فیلم‌هایی مانند «در آمریکا» (جیم شریدان-۲۰۰۲)، «بروکلین» (جان کراولی-۲۰۱۵) و حتی حضور و دعواهای مهاجرین ایرلندی با ساکنان بومی در فیلم «دار و دسته‌های نیویورکی» (مارتین اسکورسیزی-۲۰۰۲) از جمله همین آثار به شمار می‌آیند.

اما برای مهاجرت در فیلم «بلفاست» ساخته کنت برانا، اگرچه یافتن شغل و درآمد بهتر هم انگیزه‌ای برای خانواده کوچک پسر نه ساله‌ای به نام «بادی» است، اما مهمتر از آن، درگیری‌های فرقه‌ای مابین اقلیت کاتولیک و اکثریت پروتستان شهر «بلفاست» است که امنیت و آرامش را از اهالی شهر گرفته و هرلحظه جان و مالشان را تهدید می‌کند.

فیلم «بلفاست» با صحنه‌ای از شور زندگی و بازی‌های کودکانه در خیابان‌های پایتخت ایرلند شمالی آغاز شده که ناگهان همچون کابوسی دهشتناک به درگیری‌ها و خشونت‌های فرقه‌ای می‌رسد. تلاش مادر خانواده برای نجات دو فرزندش در میانه غوغا و زد و خوردهای یاد شده، همه حرف‌های فیلمساز را در همان سکانس افتتاحیه، برای مخاطب بیان می‌دارد.

کنت برانا که سالها با فیلم‌های شکسپیری مانند «هنری پنجم» و «هملت» و اقتباس‌های ادبی مثل «فرانکشتاین مری شلی» و «قتل در قطار سریع‌السیر شرق» آگاتا کریستی و آثار حماسی همچون «ثور» و... کارگردانی را علاوه‌بر بازیگری تجربه کرده بود، در این فیلم در واقع دوران کودکی خود را روایت کرده که در ۹ سالگی (هم سن و سال «بادی») در کوچه و خیابان‌های بلفاست گرفتار خشونت‌های فرقه‌ای شده بود تا اینکه همراه خانواده‌اش به لندن مهاجرت نمود.

برانا همه جزییات و سرخوشی‌های خودش در بازی‌های کودکانه با هم محله‌ای‌ها و اضطراب‌ها و دلواپسی‌های مادر و غیبت‌های مکرر پدر را به خوبی تصویر نموده است. به علاوه فضای نظامی و تیره بلفاست پس از حضور ارتش در خیابان‌ها و اعلام حکومت نظامی و... و از همین روی فیلم «بلفاست» تاثیرگذار از کار درآمده خصوصا با ترانه‌های «ون موریسون» که خود در آن دوران اواخر دهه ۶۰ سروده و خوانده بود.

آمیخته شدن این ترانه‌ها که هرکدام حس و حال بخشی از داستان را هم روایت می‌کند همراه با آهنگ‌های فیلم‌هایی که بادی و خانواده‌اش روی پرده سینما می‌بیند مثل «چیتی چیتی بنگ بنگ» و «پیشتازان فضا» به خوبی در پیشبرد داستان و پرداخت شخصیت‌ها و رویکرد آنها و همچنین انتقال مفاهیم فرامتنی قصه، موثر هستند به خصوص ترانه «عزیز من» دیمتری تیومکین از فیلم «تیمروز» فرد زینه‌مان که صحنه دوئل تک نفره «مارشال کین» در مقابل تعداد زیادی از دشمنانش را همراهی می‌کند و در فیلم «بلفاست» نیز به نوعی دوئل پدر «بادی» با مشکلات و موانع سرراه خانواده از جمله فشارها و تهدیدات یکی از سرکردگان فرقه پروتستان شهر به نام «بیلی» (که از دوستان دوران کودکی او نیز بوده) را تعمیق می‌بخشد.

شاید از همین روی کنت برانا، کل فیلمش (به جز بخش کوتاهی از شروع و فیلم‌هایی که روی پرده سینما نمایش داده می‌شوند) را به صورت سیاه و سفید ساخته است. چراکه در دنیای از هم گسیخته و پرآشوب و خشونت زده «بلفاست»، به جز خانواده‌ها به‌خصوص خانواده بادی، نقطه روشن دیگری وجود ندارد. (آنچه حتی در انتهای فیلم «دره من چه سرسبز بود»علی‌رغم همه خانواده‌گرایی جان فورد اما دیگر به چشم نمی‌خوردا!)

صحنه‌ای که در میان خشونت افسارگسیخته خیابان‌های بلفاست، بادی و مادر و برادرش به گوشه‌ای پناه برده و پدرش آنها را در پناه می‌گیرد (و حتی دوست بادی نیز به آن پناهگاه انسانی متوسل می‌شود) محور فیلم «بلفاست» را به روشنی بیان می‌کند.

ولی در فیلم «بلفاست»، دره سرسبزی وجود ندارد و هرچه چشم‌انداز روشنی ادعا می‌شود به آینده بستگی پیدا می‌کند. از همین روست که مادربزرگ (با بازی خوب «جودی دنچ» در ۸۶ سالگی) در بدرقه بادی و پدر و مادر و برادرش برای مهاجرت به انگلیس، گویی خطاب به نوه‌اش زیر لب زمزمه می‌کند که«به پشت سرت نگاه نکن».

اگرچه مادر بادی اصلا میلی به مهاجرت ندارد و در مقابل وعده‌های همسرش که می‌گوید خانه‌شان در انگلیس، حیاط کوچکی هم برای بازی بچه‌ها دارد، پاسخ می‌دهد: «در اینجا همه کوچه‌ها و خیابان‌های شهر، جای بازی بچه‌هاست. چون همه آنها را می‌شناسند و از آنها حمایت می‌کنند.»

شاید از همین روی، برانا در انتها فیلم را به همه آنهایی که مهاجرت کردند، یا نکردند و ماندند و یا گم شدند، تقدیم کرده است.

فیلم‌های معدودی در تاریخ سینما درباره درگیری‌های فرقه‌ای و شبه مذهبی در ایرلند ساخته شده، شاید برای اینکه عامل اصلی آنها پروتستان‌هایی به شمار می‌آمدند که هم هواخواه سلطه انگلیس بر ایرلند بودند و هم اساس نیروی ایدئولوژیک غرب جدید را تشکیل دادند و فیلم ساختن غرب درباره این درگیری‌ها، به اصطلاح حکم تف سربالا را برایشان داشت!

اما آثار بسیاری درگیری‌های استقلال‌طلبان ایرلند از جمله ارتش جمهوریخواه و یا حزب شین‌فین و شخصیت‌ها و مبارزات آنها را به تصویر کشیده‌اند، مانند «خبرچین» (جان فورد- ۱۹۳۵)، «بادی که کشتزار را تکان می‌دهد» (کن لوچ-۲۰۰۶)، «به نام پدر» (جیم شریدان-۱۹۹۳)، «ماز» (استفن بورک- ۲۰۱۷) و «مایکل کالینز» (نیل جوردن-۱۹۹۶) و...

شاید نمایش درگیری‌های فرقه‌ای و شبه‌مذهبی و خصوصا تاکید بر خشونت ورزی و افراطی‌گری و مقصر بودن بخشی از پروتستان‌ها در فیلم «بلفاست»، در سینمای هالیوود کمی غیرمعمول و سؤال‌برانگیز به نظر برسد. اما وقتی مشاهده کنیم که حوادث فیلم در سال ۱۹۶۹ رخ داده یعنی همان سالی که ارتش بریتانیا به ایرلند لشکرکشی کرد و از آن پس درگیری‌های خونینی در آن سرزمین اتفاق افتاد که هزاران کشته و مجروح (تا ۱۰آوریل سال ۱۹۹۸ و بسته شدن پیمانی به نام «جمعه نیک») برجای گذارد، سؤالمان تا حدودی پاسخ خود را بگیرد.

در واقع در فیلم «بلفاست»، حضور ارتش بریتانیا در ایرلند و پایتخت آن، به دلیل خشونت‌های پایان‌ناپذیر و هولناک شبه‌دینی توجیه شده و برای اینکه چرا هنوز این کشور تحت تسلط حاکمیت سلطنتی بریتانیاست، علت جعلی تراشیده می‌شود، از آنجا که به شهادت تاریخ، آتش آن درگیری‌های پروتستان‌ها و کاتولیک‌ها را نیروهای انگلیسی برافروختند تا با تراشیدن دلائل ظاهرا محکمه‌پسند، ارتش را به ایرلند گسیل داشته و سلطه خود را برآن خطه تشدید نمایند.

ضمن اینکه شخصیت‌ها و خانواده اصلی فیلم یعنی خانواده بادی، همگی پروتستان هستند ولی به قیمت تهدید و حتی گروگان گرفتن بادی و مادرش، با گروه افراطی بیلی، همکاری نکرده و حتی در سکانسی آنها را پروتستان به شمار نمی‌آورند.

از طرف دیگر فیلم «بلفاست» به نوعی با دشمن دیرین استعمار بریتانیا یعنی ارتش جمهوریخواه ایرلند یا حزب شین فین نیز تسویه حساب نموده و چهره فرد خشونت‌طلب و افراطی فیلم یعنی بیلی را مانند چهره «جری آدامز» انتخاب کرده که سالها رهبر شین فین بود.

تمامی این دلائل کافیست که فیلم بلفاست در زمره آثار برگزیده فصل جوایز امسال و احتمالا اسکار قرار گیرد.

نگاهی به فیلم «موقعیت مهدی»

سلوک در وادی عشق و آتش و خون

آرش فهیم

فیلم «موقعیت مهدی» پدیده چهلمین جشنواره فیلم فجر و اولین فیلم‌هادی حجازی فر است. این بازیگر-کارگردان، هم نخستین تجربه نقش‌آفرینی‌اش با فیلمی درباره یکی از ستارگان انقلاب و دفاع مقدس بود (احمد متوسلیان) و هم اولین تجربه کارگردانی فیلم بلند سینمایی‌اش (شهید مهدی باکری)؛ از این نظر، می‌توان او را یکی از خوش اقبال‌ترین سینماگران ایرانی دانست.ای کاش‌هادی حجازی فر، قدر جایگاه به دست آمده‌اش را بداند و سفارش بازی در هر نقش و فیلمی را قبول نکند و خاطره خوش بازآفرینی چهره و شخصیت مهدی باکری را نگه دارد؛ای کاش!

هم ارزشی، هم سینمایی

سال‌هاست که برچسب «فیلم ارزشی» بین منتقدان و روشنفکران و خیلی از سینماگران، مترادف فیلم شعارزده و پروپاگانداست! اما «موقعیت مهدی» هم یک فیلم به غایت ارزشی است و هم اینکه به معنای واقعی کلمه سینمایی است؛ دلیل رسیدن به این موفقیت، عبور فیلم‌ساز از حجاب تکنیک و رسیدن به فرم متناسب با محتواست که یک کار دشوار و پیچیده در تولید فیلم است. یک فیلم سهل و ممتنع که با شناخت عمیق از سوژه و محیط پیرامون او و تسلط بر فنون و تکنیک‌های سینمایی به بار نشسته است. درنتیجه، حرکات دوربین، موسیقی، جلوه‌های ویژه و حتی بازیگر بودن کاراکترها برای مخاطب محسوس نیستند، یعنی آن‌قدر فیلم منسجم است و مصالح آن خوب ترکیب شده است و مخاطب را در مرکز ماجراها و اتفاقات قرار می‌دهد که ما متوجه برساخته بودن ماجراهای فیلم نمی‌شویم و گویی با واقعیت محض مواجه هستیم. همه نماهای فیلم، به طور دقیق و حساب شده‌ای طراحی شده‌اند، تا بیننده فیلم، با حداقل واسطه و فاصله به دنیای برساخته در فیلم نزدیک شود. «موقعیت مهدی» قابلیت تبدیل شدن به یک فیلم سانتیمانتال را داشت، اما بر مدار منطق و واقع گرایی باقی مانده است.

زندگی شهید مهدی باکری نیز مانند خیلی دیگر از بزرگان انقلاب، فرازها و نقاط عطف متعددی دارد، اما هادی حجازی‌فر مقطع ازدواج تا شهادت وی را انتخاب کرده است. این مقطع در هفت پرده که در واقع هفت اپیزود مستقل اما وابسته به هم هستند روایت شده است. شروع با خواستگاری و ازدواج و پایان با شهادت و غرق شدن پیکر شهید در آب، که به جاویدالاثر شدن او می‌انجامد شکل گرفته است؛ به این ترتیب، «موقعیت مهدی» یک سلوک عرفانی را به تصویر می‌کشد که از عشق و وصالی زمینی آغاز و در «جزیره مجنون» به وصالی آسمانی ختم می‌شود.

هر یک از این پرده‌ها، یکی از منازل سلوک عارف واصل، شهید مهدی باکری محسوب می‌شود. منزل اول، غرق شدن در عشق است، منزل‌های بعدی، غرق شدن در خدمت به مردم و جهاد در راه خدا و پرده آخر، غرق شدن در عشق الهی و فنای فی الله. نوع تقسیم‌بندی روایت این فیلم و ترتیب وقوع رویدادها، به هفت وادی سلوک در منطق‌الطیر عطار برای رسیدن به حقیقت شباهت دارد که مولوی از آن به «هفت شهر عشق» یاد می‌کند؛ پرده هفتم، تصویرگر رستگاری و رسیدن مهدی باکری به حقیقت است، هم آنجا که میان نیزارها سرخوش ایستاده است و هم سکانس پایانی که پیکر شهید در آب رها می‌شود که استعاره‌ای از فنای فی الله است.

خلق قهرمان فطری و حقیقی

شهید سیدمرتضی آوینی طی مقاله‌ای درباره پیچیدگی‌های به تصویر کشیدن اسوه‌های دفاع مقدس در سینما نوشته بود: «چه می‌توان کرد با شخصیت‌هایی که نه قهرمان هستند نه ضدقهرمان و نه غیرقهرمان؟ چگونه باید روحیه‌ای که به شدت غیرنمایشی است، به نمایش درآورد؟» اشاره سیدشهیدان اهل قلم، به تضاد مرام و شخصیت این است که در این فیلم «روحیه‌ای که به شدت غیرنمایشی است» نه تنها به نمایش درآمده، بلکه به قهرمان هم تبدیل شده است. به راستی چگونه است که در این فیلم، ما با کاراکتری مواجه می‌شویم که نه قدرت بدنی خاصی دارد و نه سوپرمن است و نه حتی مانند احمد متوسلیان در فیلم «ایستاده در غبار» فرد پرشوری است و حرکات نمایشی خاصی از خود بروز نمی‌دهد، اما به عنوان یکی از قهرمانان ماندگار بر تارک سینمای ایران می‌درخشد و در ذهن و دل مخاطب، جاودان خواهد ماند؟

یکی از نکاتی که «موقعیت مهدی» را در موقعیت بسیاری از بزرگان دینی و انقلابی ماست که عموما افرادی با گرایش به باطن و سربه زیر و محجوب بودند. این درحالی است که قهرمانان سینمایی اغلب افرادی برون گرا، با قدرت بدنی و حرکات محیرالعقول یا حداقل دارای دیسیپلین خاص هستند؛ مثل امثال سوپرمن، رمبو، جیمزباند و... به همین دلایل هم رادمردان دفاع مقدس و امثال همت، باکری، چمران و... چندان با قواعد قهرمان پردازی در سینمای رایج در جهان همخوانی ندارد. اتفاق بزرگی که با فیلم «موقعیت مهدی» رخ داده یک فیلم مهم و حائز اهمیت قرار می‌دهد این است که این فیلم از یک سردار شهید که به شدت هم محجوب و متین بود، یک قهرمان سینمایی ساخته است.هادی حجازی فر به عنوان خالق اصلی فیلم، هم خودش به شخصیت مهدی باکری نزدیک شده و آن را به طور کامل شناخته و هم مخاطب را به این شخصیت نزدیک می‌کند؛ راهکار او برای تبدیل مهدی آرام و سر به زیر به یک قهرمان سینمایی، مواجه کردن فطرت مخاطب با این کاراکتر است؛ این حجب و حیا و سلوک عارفانه این رادمرد شهید است که مخاطب را به شگفتی وا می‌دارد. سکانس سخنرانی مهدی باکری در میان گردان، قبل از عملیات را به یادآورید؛ بعد از سخنرانی باکری، وقتی رزمنده‌ها شروع به شعار دادن می‌کنند، این فرمانده دستور به خاموشی و آرامش می‌دهد و این حقیقت که «ما برای ادای تکلیف الهی می‌جنگیدیم، نه قدرت‌نمایی و به رخ کشیدن توانایی نظامی» را متبلور می‌سازد. و یا جلسه فرماندهان را در فیلم یک بار دیگر به خاطرآورید؛ وقتی باکری از این سخن می‌گوید که یک فرمانده نباید عقب بایستد و به نیروهایش بگوید بروید، بلکه باید جلو برود و بگوید بیایید؛ و در سکانس‌های بعدی می‌بینیم که او پیشگام نیروهای تحت هدایتش هست و در نهایت به آنچه می‌خواست می‌رسد. این فیلم، با این تمهیدات، برای فطرت پاک و حقیقت جوی مخاطب، قهرمان می‌سازد. درواقع، این فیلم قهرمان را به مخاطب تحمیل نمی‌کند، بلکه به خاطر نمایش نزدیک به واقع مهدی باکری، کاری می‌کند که مخاطب او را به عنوان یک قهرمان انتخاب کند. این قهرمان به خاطر اتصالش به حقیقت و فطرت، برای مخاطب خارجی هم جذاب و حیرت انگیز خواهد بود.

جشنواره فجر
ریشه‌یابی آسیب‌های

راهکارهای اصلاح جشنواره فیلم فجر با تأکید بر سیاست‌ها و شیوه برگزاری

بخش اول

چکیده

در سال‌های اخیر سینمای ایران شاهد فاصله یافتن جشنواره فیلم فجر با نقطه ایدئال و تأثیرگذار آن بوده است. در سالیان دورتر جشنواره فیلم فجر به‌عنوان رویدادی سینمایی- ملی همواره خود را به‌عنوان کامل‌ترین و دقیق‌ترین دریچه نمایش فعالیت سال سینمایی ایران نشان می‌داد؛ امری که اکنون در آستانه برگزاری چهلمین دوره جشنواره، کمتر دلالت دارد. از این رو بررسی رویه جشنواره فیلم فجر در این دوران اهمیت بیشتر یافته است.

کاهش اعتبار جشنواره در این سال‌ها عمدتاً خود را در نحوه اعتراضات گوناگون به آن نشان داده است. این اعتراضات به دو رویکرد تقسیم می‌شود: الف) رویکرد اجتماعی، عمومی و ملی، ب) رویکرد تخصصی، سینمایی. در گزارش پیش رو، مهم‌ترین دلایل آسیب‌های جشنواره فیلم فجر در ابتدا «عدم تمرکز مدیریتی» سپس «تغییرات زیاد شکل و اجرای آن» و همچنین «کم‌رنگ شدن راهبرد اساسی در آن» مورد اشاره قرار گرفته‌اند. سپس در بخش دوم، جشنواره سینمایی به‌عنوان پدیداری در تاریخ سینما مورد بررسی قرار گرفته است. این بخش از گزارش با مرور تاریخ جشنواره سینمایی سه کارکرد را برجسته کرده است: یک. همبستگی جشنواره سینمایی با سیاست ملی و هویت فرهنگی، دو. جشنواره سینمایی به‌عنوان پیشران فرهنگ سینمایی و سینما به‌مثابه هنر، سه. جشنواره سینمایی با کارکرد اقتصادی؛ ایفای نقش در بازار سینمای جهان.

با بررسی بخش دوم که در حکم نوعی مطالعه تطبیقی است و همچنین نگاهی به گذشته ادوار جشنواره فیلم فجر، برخی ابعاد مهم در سیاستگذاری‌های جشنواره را آشکار می‌کند. در بخش پایانی گزارش، ابعاد راهبردی جشنواره فیلم فجر در سه عنوان صورت‌بندی شده‌اند: یک- هویت و استقلال جشنواره فیلم فجر، دو- اقتصاد سیاسیِ جشنواره فیلم فجر، سه- جشنواره فیلم فجر و فرهنگ سینمایی ایران. این عناوین در مقام نتایجِ بخش‌های پیشین، به نوعی در پی به‌دست آوردن تصویر درست از جشنواره سینمایی ملی ایران است که از یکسو تخصصی و بخشی از تاریخ سینمای ایران و از دیگر سو، رویدادی ملی و هویتی و مؤثر در منافع ملی محسوب می‌شوند.

در بخش جمع‌بندی و پیشنهادها، مبتنی بر آنچه بیان شد دو پیشنهاد راهبردی کلی نسبت به اصلاح روندها و سیاست‌های جشنواره فیلم فجر ارائه شده است.

نخست تشکیل یک هیئت عالی‌رتبه سینمایی و فرهنگی به‌عنوان اعضای آکادمی سینمایی که عضو دائم هیئت داوران جشنواره فیلم فجر هستند. این هیئت تعدادی نه در حد چند هزار نفر و نه در حد هیئت داوران جشنواره فعلی (کمتر از ۱۰ نفر) هستند. همچنین چهره‌های آن باید از میان معتبرترین نام‌های سینمای ایران و همچنین شماری از شخصیت‌های علمی ـ فرهنگی معتبر کشور باشند.

دومین پیشنهاد؛ ایجاد فرصت برای مدیریت متمرکز و تا حدی مستقل (خصوصاً در بعد اقتصادی) در بخش دبیرخانه جشنواره فیلم فجر است. این اتفاق سیاست‌های برگزاری جشنواره را یکپارچه ساخته و در طولانی‌مدت آن را به هویت واقعی و شخصیت تأثیرگذار آن نزدیک خواهد ساخت.

مقدمه

اگرچه برگزاری جشنواره فیلم فجر به‌عنوان مهم‌ترین اتفاق سینمایی سال و نماد سینمای ملی ایران هنوز همچون رویدادی مهم نزد مردم، رسانه‌ها و نهادها دنبال می‌شود، اما اهمیت و اعتبار آن طی سالیان گذشته به مرور کاهش یافته است. این مورد را می‌توان در بی‌اعتنایی بخشی از سینماگران و همچنین کم‌فروغی آثار شرکت‌کننده در سالیان اخیر جشنواره فیلم فجر مشاهده کرد. در سال‌های اخیر اعتراضات متعدد داخلی ازسوی گروه‌های مختلف به مسائل جاری در جشنواره فیلم فجر باعث شده؛ بازنگری و بازاندیشی در این پدیده، مهم و ضروری به‌نظر آید.

به‌طورکل جشنواره فیلم فجر هرساله از دو طریق و توسط دو رویکرد مورد نقد و اعتبارسنجی قرار می‌گیرد:

یک-رویکرد عمومی، اجتماعی و ملی: این دیدگاهی درباره جشنواره و نزدیک شدن به جایگاه آن در منظومه سیاستگذاری هنر در ایران، با در نظر گرفتن هر دو دیدگاه متداول و منطقی به سینمای ایران، ممکن خواهد بود. در شرایط کنونی با در نظر داشتن انگاره‌ها و انتظارات گوناگون از جشنواره فیلم فجر می‌توان تلاشی را برای ایجاد گفت‌وگو میان رویکردهای موجود آغاز کرد و به طرحی ممکن و منطقی از جشنواره نزدیک شد. طبیعی است این طرح باید وجهه حرفه‌ای و تخصصی را همزمان با وجهه عمومی و ملی این رویداد در نظر داشته باشد. پس از آن است که می‌توانیم با در نظر گرفتن ویژگی‌ها و مختصات یک جشنواره ملی و مطلوب برای سینمای ایران، جشنواره سالیانه را نیز بررسی کنیم.

نگاهی به ریشه آسیب‌های جشنواره فیلم فجر

با وجود بحث‌های متنوع و مفصل درباره پدیده جشنواره فیلم فجر و برگزاری این رویداد طی حدود ۴۰ دوره تاکنون، می‌توان گفت جشنواره به‌تدریج و طی سال‌ها تبدیل به مناسکی شکلی و تکرارشونده در چرخه سینمای ایران شده است. جشنواره فیلم فجر اگرچه هر سال به‌صورت منظم برگزار شده و مهم‌ترین دستاوردهای سال سینمای ایران را نمایش داده است، اما همچنان نقش، موقعیت و تأثیر اساسی آن پوشیده و فراموش شده باقی مانده است. درواقع فقدان گفتار حاکمیتی و اجرایی قدرتمند در پس جشنواره فیلم فجر باعث شده این تلقی که جشنواره رویدادی مناسکی و خنثی در کشور است، تقویت شود. به‌عبارت‌دیگر جشنواره از یک‌سو نه‌تنها نسبت روشنی با ابعاد ارزشی و ملی سینمای ایران ندارد، بلکه حتی چهره مؤثر خود را در ابعاد سینمایی- هنری و اقتصادی سینما نیز از دست داده است.

همچنین وضعیت حساسیت رسانه‌ای درباره اصل برگزاری و فیلم‌هایی که هر سال در جشنواره فیلم فجر حاضرند، مانع طرح مسئله اساسی نسبت به آن شده است. به‌رغم این واقعیت، از مهم‌ترین مسائل جشنواره، فقدان دیدگاه سیاستی صحیح نسبت به سینما در ایران و ذیل آن نسبت به جشنواره فیلم فجر است. این وضع باعث شده، برگزاری جشنواره در طول دوران با فقدان تمرکز مدیریتی تبدیل به مناسکی اداری در ایران شود که اگرچه توجه رسانه‌ای به آن زیاد است، اما اراده‌ای برای شفاف کردن رابطه آن با سینمای ایران و مطالبه میراث حقیقی آن در سینمای ایران وجود ندارد.

دیگر آسیب جشنواره فیلم فجر که در بررسی سال‌ها عمر طولانی آن قابل توجه است، تغییر در شکل برگزاری است. جشنواره فیلم فجر اگرچه از آغاز اولین دوره تاکنون هر سال به‌صورت منظم برگزار شده، اما تغییرات بیش از اندازه آن، خود حاکی از نوعی بی‌ثباتی درونی است. بررسی تغییرات انجام شده در دوره‌های کوتاه‌مدت در مواردی چون عناوین جوایز و بخش‌ها، اضافه و کم شدن جایزه و تندیس به بخش مسابقه، شکل انتخاب آثار، داوری و غیره نشان‌دهنده شتاب بسیار این تغییرات در مقایسه با نمونه‌های استاندارد جهانی است. تغییرات سالیانه در نحوه برگزاری جشنواره در طول دوره‌های متعدد حکایت از فقدان سیاست معین و برنامه‌ریزی بنیادین برای آن دارد. این مهم در سالیان اخیر به اعتبار جشنواره فیلم فجر آسیب‌زده و باعث نارضایتی و در برخی مواقع ناامیدی‌هایی نسبت به آن شده است.

جشنواره فیلم فجر به‌غیراز دوره‌هایی کوتاه که مدیریت نسبتاً با ثباتی را تجربه کرده است، تقریباً در همه دوره‌ها به‌انحای مختلف تغییر برنامه داشته است. نخستین دوره جشنواره در سال ۱۳۶۱ به دبیری حسین وخشوری برگزار شد. پس از آن سیدمحمد بهشتی مدت ۱۳ سال دبیر جشنواره بود. پس از بهشتی متوسط نرخ تغییر دبیر در جشنواره فیلم فجر هر دو سال و نیم، یک دبیر بوده است. در دوره سوم جشنواره (۱۳۶۳) بخش «فیلم‌های اول» به جشنواره اضافه شد.

سال بعد بخشی به‌عنوان «فیلم‌های کودک و نوجوان» به جشنواره اضافه و همچنین بخش حرفه‌ای جشنواره از آماتور جدا شد، تا جشنواره‌ای مجزا به‌عنوان سینماجوان داشته باشد. در دوره هشتم (۱۳۶۸) جشنواره کودکان و نوجوانان و فیلم‌های کوتاه و مستند از جشنواره جدا و به جشنواره‌هایی مستقل تبدیل شدند.

تغییرات ریز و درشت در جشنواره وجود داشت تا دوره بیست‌ویکم (۱۳۸۱)؛ در این سال، سیمرغ فیلمبرداری، چهره‌پردازی، صدابرداری، صداگذاری و تدوین از فهرست جشنواره حذف شدند. عناوینی که سال بعد یعنی در دوره بیست‌ودوم (۱۳۸۲) به جوایز اضافه شدند. در دوره بیست‌وسوم (۱۳۸۳) بخش‌های بازار فیلم، سینمای بین‌الملل، سینمای آسیا و سینمای معناگرا در یک اختتامیه مستقل و با حضور مهمانان خارجی برگزار شد. در دوره بعد یک سیمرغ با عنوان «فیلمنامه اقتباسی» اضافه شد. وضعیت تغییر تا آخرین دوره‌های برگزاری جشنواره نیز ادامه داشته است. در دوره سی‌وسوم (۱۳۹۳) بخش بین‌الملل جشنواره کاملاً مستقل از بخش داخلی شد و بخشی هم با عنوان «هنر و تجربه» به جشنواره اضافه شد. در دوره سی‌ونهم (۱۳۹۹) نیز بخش جدیدی با عنوان بهترین فیلمنامه اقتباسی به جشنواره اضافه شد.

به‌نظر می‌رسد عمده تغییرات رخ داده در جشنواره فیلم فجر، ریشه در جابه‌جایی مدیران بالادستی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان امور سینمایی (درنتیجه تغییر در دولت) داشته است. تغییراتی که طی سالیان، اندوخته و میراث قابل‌اعتنایی، چه در هویت جشنواره و چه در بخش اجرا به‌جا نگذاشته‌اند. به‌عبارت دیگر جشنواره با وجود همه سعی و خطاها و سابقه قابل توجه، نتوانسته جایگاه محکم و باثباتی را در سینمای ایران، منطقه و جهان به‌دست آورد. جشنواره فیلم فجر پس از تولد و سال‌های ابتدایی شکل‌گیری که مبتنی‌بر جایگاه طبیعی یک جشنواره سینمایی در چرخه عرضه و تقاضای فیلم شکل یافته است، به‌تدریج غیرشفاف‌تر، کلی‌تر و بی‌هویت‌تر شده است. این امر هم در روند اجرایی آنکه مدام با تغییر همراه بوده و هم در کیفیت تأثیرگذاری آن، نمود بارز داشته است.

درنتیجه این وضعیت، اکنون جشنواره فیلم فجر از یک‌سو در میان اهالی سینما به‌عنوان رویدادی شناخته می‌شود که برگزیدگان آن مبتنی‌بر سلیقه تیم هدایت‌کننده جشنواره انتخاب می‌شوند؛ و نه براساس اصول منطقی، حرفه‌ای و معتبر سینمایی و ملی. از دیگرسو نیز مردم، ناظران بیرونی، جشنواره را رویدادی در نظر می‌آورند که حواشی، تنش‌ها و کش‌مکش‌های سیاسی آن بر وجهه هنری و فرهنگی آن غلبه دارد. این تصویر که در دو سوی آن، یعنی سینماگران و مخاطبان قرار دارند، تصویری ثبت شده و پایدار از جشنواره فیلم فجر است. طبیعی است ادامه یافتن این وضعیت به ریشه دواندن آن منجر شده و در نتیجه هزینه تغییر را برای طرف‌های جشنواره افزایش داده است. اکنون با وجود حساسیت رسانه‌ای بالا نسبت به جشنواره فیلم فجر به‌عنوان رویدادی در سطح ملی، همچنین جایگاه رسانه‌ای مهم جشنواره برای مطرح شدن فیلم‌ها به‌خصوص فیلم اولی‌ها از یک‌سو و دولتی بودن مدیریت آن از سوی دیگر، تغییر اساسی و معنادار در جشنواره فیلم فجر امری دشوار به‌نظر می‌رسد.

جشنواره فیلم فجر پس از نزدیک به ۴۰ دوره برگزاری همچون مناسکی طبیعی در زیست سینمای ایران، هر سال با اعتراضات و حواشی همیشگی برگزار می‌شود. اکنون پس از این دوران طولانی، سخن گفتن از تصویر روشن و مشخص از مأموریت و اهداف جشنواره فیلم فجر و سنجش آن نسبت به اهداف آن به دشواری ممکن است.

جشنواره فیلم فجر در مرحله نخست یک «جشنواره سینمایی» است، بنابراین باید برای ورود به بررسی ابعاد متعدد آن به‌عنوان یک پدیده سینمایی، فرهنگی و سیاسی، آن را نخست در مقام یک «جشنواره سینمایی» در نظر گرفت، سپس از امکاناتی که از پدیده «جشنواره سینمایی» در طول تاریخ برآمده متناسب با سیاست‌های کلان فرهنگی و سیاسی جمهوری اسلامی ایران، بهره‌برداری کرد تا به رهیافتی درخصوص سیاست‌های صحیح، راهبردی و قابل اجرا در زمینه اصلاح جشنواره فیلم فجر رسید.

این جایگاه طبیعی در زیست فیلم‌ها از ابتدای تاریخ سینما وجود داشته است. از دوره‌ای که فیلم و سینما به‌عنوان صنعت سرگرمی جایگاهی در زندگی مردم یافته است، پدیده جشنواره سینمایی متولد شده و کارکردی در نظام عرضه و تقاضای سینمایی و توسعه آن برعهده داشته است.

تهیه و تنظیم: معاونت پژوهش‌های اجتماعی و فرهنگی دفتر مطالعات فرهنگی و آموزش