جوایزی به فیلم‌های اکران شده‌ی ایرانی در رشته‌های مختلف اهدا می‌شد. ظاهراً هدف از برگزاری آن جشنواره ارتقای کیفی سینمای ایران، و تشویق سینماگران به ارایه‌ی کارهای برتر بود. اما این جوایز نه در بازاریابی برگزیدگان، و نه در ارتقای کیفی آثارشان، چندان کارساز نبود.

جشنواره فجر تبلور گرایش‌های سیاسی در قدرت است، و سینمای ایران نیز خواسته و ناخواسته از این گرایش‌ها تأثیر می‌گیرد. اما این تأثیرپذیری مطلق‌گرایانه نیست

جشنواره سپاس بیش‌تر از جریان رایج فیلم‌سازی در ایران تبعیت می‌کرد و خود نقشی در الگوسازی و ایجاد جریان‌های سینمایی نداشت. اما جشنواره فجر به گونه‌ای دیگر است و همواره جریان‌های فیلم‌سازی در ایران را جهت می‌داده و زیر سیطره‌ی خود می‌گرفته است. از سوی دیگر جشنواره فجر تبلور گرایش‌های سیاسی در قدرت است، و سینمای ایران نیز خواسته و ناخواسته از این گرایش‌ها تأثیر می‌گیرد. اما این تأثیرپذیری مطلق‌گرایانه نیست و چنان‌که گفتیم چالش پنهان و آشکاری بین جشنواره فجر و سینمای ایران همواره در جریان بوده است. این چالش نیز از تعارض مهم‌تری در سطح جامعه پرده برمی‌دارد. سینما فی‌نفسه هنری مدرن است و ملهم از تمدن غرب به سرزمین ما راه یافته است. به راستی ما سینما را اختراع نکردیم و الفبای زیبایی‌شناسی آن را شکل ندادیم. ما سینما را وارد کردیم و کم و بیش از قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی تعریف‌شده‌ی آن تأثیر گرفتیم. سینما در دوران مدرن شکل گرفته است و در خدمت نمایش مسایل و معضلات روزگار نوین بوده است و اعتنای چندانی به اخلاقیات جامعه‌ی سنتی نداشته است. از این نظر سینمای غرب، خصوصاً در دهه‌های نخست شکل‌گیری‌اش، همواره در معرض انتقاد اصحاب کلیسا بوده است. اما سینما به راه خود می‌رفته است، و به گمان تسامح گهگاهی با کلیسا، به سرعت از اخلاقیات سنتی برمی‌گذشته است. در حالی که سینما و فیلم‌سازی در ایران، داستان متفاوتی داشته است و تعارضش با مبانی اخلاقی جامعه سنتی، عمق و شکاف بیش‌تری داشته است. جامعه‌ی ایران برخلاف غرب به کندی جذب نوگرایی می‌شد و ساختارهای کهن در اشکال اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی هم‌چنان به حیات خود ادامه می‌دادند. اقشار نوگرا اندک‌شمار بودند و سنت‌گرایان اکثریت را به خود اختصاص می‌دادند و در مقابل پدیده‌های نو موضع می‌گرفتند. این تعارض در دوره‌ی نخست فیلم‌سازی در ایران بهترین جلوه‌اش را در فیلم *حاجی‌آقا آکتور سینما* اثر آوانس اوگانیانس بازیافته است. می‌گویند هر اثر بزرگی نوعی نبوت هنرمندانه دارد. از این نظر فیلم *حاجی آقا*... نه تنها تعارض‌های روزگار خود، بلکه به نحو حیرت‌انگیزی موقعیت سینمای ایران را پس از انقلاب اسلامی پیش‌بینی کرده است. در این فیلم دختر مردی روحانی می‌خواهد با جوانی اهل سینما ازدواج کند. اما روحانی به خاطر ضدیت با سینما با این ازدواج مخالفت می‌کند. جوان پنهانی از زندگی روحانی فیلم برمی‌دارد و بعد فیلم را نمایش می‌دهد و روحانی را به تماشای آن فرا می‌خواند. روحانی از دیدن تصویرش خوشش می‌آید و در نتیجه موافقتش را با ازدواج دخترش اعلام و در اصل با سینما آشتی می‌کند. این پایان‌بندی به راستی پیش‌بینی آشتی روحانیان و سینما بعد از انقلاب اسلامی بوده است. در طلیعه‌ی انقلاب، سنت‌گرایان با سینما به مثابه‌ی یکی از مظاهر ضداخلاقی رژیم پهلوی مخالفت می‌کردند و آتش زدن سینماها نیز نشانه‌ی آشتی‌ناپذیری سنت‌گرایان با این پدیده‌ی مدرن بود. در نتیجه این تصور در میان پاره‌ای از اصحاب سینما شکل گرفت که فیلم‌سازی در ایران آینده‌ای نخواهد داشت و پس از انقلاب ما با جامعه‌ای بی‌تصویر روبه‌رو خواهیم شد. اما سخنرانی امام (ره) در بهشت زهرا، و جمله‌ی معروف و تاریخی «ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم» این تصور را باطل کرد. این عبارت بعدها نقش تاریخی مهمی در جامعه ایفا کرد و باعث احیای دوباره‌ی فیلم‌سازی در ایران شد. اما از همان زمان دو نگاه متفاوت در برخورد با سینما

شکل گرفت. عده‌ای متأثر از باورهای لیبرالیستی معتقد به آزادی آفرینش‌های سینمایی بودند. به عنوان نمونه، محمدعلی نجفی، مسؤول اداره کل نظارت و نمایش در دولت بازرگان، بر این اعتقاد بود:

(سینما... نباید به هیچ وجه مبلغ افکار دولت باشد. بلکه باید در یک جبهه معترض قرار بگیرد و اگر این خاصیت را از آن بگیریم، بزرگ‌ترین خطر آن متوجه‌ی جامعه می‌شود... هر فیلم‌سازی می‌تواند و حق دارد سینمایش را در خدمت ایدئولوژی خاصی که خود به آن اعتقاد دارد، قرار دهد. *سینما ۵۸* (فروردین - اردیبهشت ۱۳۵۸)، ش ۳۷.

اما در همان زمان جزم‌گرایان به گونه‌ای دیگر می‌اندیشیدند و در طلب تأسیس سینمایی آرمان‌گرا و دولتی بودند:

گستاخی به آن‌جا رسیده است که آقایان به فکر قبضه کردن سینمای انقلاب افتاده‌اند و با فیلم‌هایی مثل *برزخی‌ها* اعلام موجودیت می‌کنند... اگر دولت در این زمینه دست به کار شود و با دعوت از صاحب‌نظران و علاقه‌مندان کل تولید فیلم را رأساً در اختیار افراد علاقه‌مند و متعهد قرار دهد، با ارایه خط و مسیر و هدف ما می‌توانیم در مدت کوتاهی شاهد تهیه و نمایش فیلم‌های مفید و انقلابی باشیم.

ضمیمه هفتگی روزنامه جمهوری اسلامی (۱۳۵۹)

بعدها این دیدگاه غالب شد و ساخت فیلم‌های سینمایی در انحصار کامل دولت قرار گرفت. مدیریت دولتی تمامی ارکان فیلم‌سازی را انحصاری کرد تا سینماگران از مدار خارج نشوند و باعث احیای مجدد سینمای ضدارزشی گذشته نشوند. این‌گونه بود که در سال‌های نخست دهه‌ی شصت، اغلب فیلم‌سازان شاخص گذشته بیکار و ستارگان سینمای سابق معزول شدند، تهیه‌کنندگان مقتدر از میدان بیرون رفتند، و فیلم‌سازی ایران در انحصار نابلدها و فرصت‌طلبان قرار گرفت. این فیلم‌سازان نیز از طرح بسیاری از مضمون‌های عاطفی و اجتماعی و سیاسی منع شدند، و تنها افشای مفاسد رژیم پهلوی، شرح ستمگری خان‌ها و ساواکی‌ها، رویدادهای انقلاب و شکل‌گیری حکومت اسلامی، داستان باندهای مواد مخدر و وابستگی آن‌ها به رژیم پهلوی، به تنها مضمون‌های مشروع فیلم‌سازی ایران بدل شد. بدیهی است که این فیلم‌ها باعث یکنواختی فیلم‌های ایرانی می‌شد و تماشاگران را دلزده می‌کرد، به‌خصوص اغلب قریب به اتفاق این فیلم‌ها از جهت کیفیت تکنیکی و منطق داستانی و شیوه‌ی بازیگری، بسیار سردستی و متصنع و ناشیانه بود.

سینمای خانوادگی نیز در نهایت در خدمت ترویج ارزش‌های سنتی قرار می‌گرفت و اصول تعیین‌شده‌ی سینمای دولتی را منعکس می‌کرد

زن در اغلب این فیلم‌ها یا اساساً نقشی نداشت، یا این‌که حضورش سایه‌وار و در حاشیه بود، به‌ویژه زنان زیبا از پرده غایب بودند، و نمایش نمای نزدیک زنان به طور کلی ممنوع بود. چراکه سینمای غرب و سینمای سابق ایران بیش‌تر به کمک زیبایی زنان دخل و خرج می‌کرد و سینمای ارزش‌گرا با استفاده‌ی ابزاری از زنان شدیداً مخالف بود. سازندگان این فیلم‌ها درک ملموسی از موضوعی که اختیار می‌کردند، نداشتند، و صرفاً به شکلی مکانیکی شعارهای خیابانی و اعلان‌های سیاسی را بازتولید می‌کردند. این وضع اگر به همین منوال ادامه می‌یافت، به احتمال زیاد به تعطیلی کامل سینمای ایران منجر می‌شد. در چنین فضایی بود که گروه خاتمی و انوار و بهشتی به میدان آمدند تا گشایشی در فضای بسته‌ی فیلم‌سازی ایران ایجاد کنند. معاونت سینمایی و بنیاد فارابی تمامی ارکان فیلم‌سازی را در انحصار خود گرفتند تا سینمایی منطبق با آرمان‌های انقلاب تأسیس کنند. جشنواره فجر نیز در جهت همین هدف‌ها عمل می‌کرد و با گزینش سینماگران برتر، سرمشق‌های مطلوب سینمای آرمانی را برای فیلم‌سازان ایرانی ترسیم می‌کرد. محدودیت ورود فیلم‌های خارجی، حذف عوارض سنگین از فیلم‌های ایرانی، نظم بخشیدن به ارتباط نابسامان صاحبان سینما و صاحبان فیلم، پرداختن یارانه‌های مختلف به فیلم‌سازان، و ... از جمله اقدامات مثبت این گروه بود که باعث شکوفایی ساز و کار اقتصادی سینمای ایران شد. اما در مقابل، سینمای

ایران هرچه بیش‌تر وابسته به دولت می‌شد و مضمون‌های فیلم‌سازی جنبه‌ی دستوری و تحمیلی پیدا می‌کرد. این مسأله مخل خلاقیت فردی بود و باعث دفع فیلم‌سازان هنرمند و مستقل می‌شد. این مشکل از دید مسؤولان سینمایی وقت پنهان نماند و آن‌ها را به چاره‌اندیشی در این زمینه واداشت. مسؤولان با درس‌آموزی از تجربه‌ی تلخ سینماهای ایدئولوژیک و دولتی جهان، به‌خصوص سینمای حزبی شوروی، کوشیدند که گشایشی در فضای بسته‌ی موجود به‌وجود آورند و مضمون‌های فیلم‌سازی را از دایره‌ی سوژه‌های سیاسی و تبلیغی، که باعث یکنواختی هرچه بیش‌تر فیلم‌های ایرانی می‌شد، خارج کنند. به عنوان نمونه فیلم‌های خانوادگی *مترسک* (حسن محمدزاده ـ ۱۳۶۳)، *گل‌های داودی* (رسول صدرعاملی ـ ۱۳۶۳) در جشنواره فجر مورد تأیید قرار گرفتند و جوایزی در زمینه‌های مختلف دریافت داشتند. موفقیت این فیلم‌ها سبب شد که فیلم‌سازان دیگر نیز به ساختن فیلم‌های خانوادگی ترغیب شوند. از این پس ملودرام‌های خانوادگی زیادی در چرخه‌ی تولید قرار گرفتند. این فیلم‌ها باعث تنوع نسبی فضای فیلم‌سازی ایران شدند و سینمای ایران را تا حدودی از دایره‌ی بسته‌ی سوژه‌های سیاسی و تبلیغی آزاد کرد. اما سینمای خانوادگی نیز در نهایت در خدمت ترویج ارزش‌های سنتی قرار می‌گرفت و اصول تعیین‌شده‌ی سینمای دولتی را منعکس می‌کرد. به عنوان نمونه در اغلب این فیلم‌ها نوگرایی مذموم شمرده می‌شد و حفظ اصالت‌های سنتی شرط بقای خانواده‌ها بود و به‌ویژه زنان مدرن معمولاً عامل فروپاشی خانواده‌ها معرفی می‌شدند. یعنی زنانی که بیرون از خانه کار می‌کردند، و یا این‌که گرایش‌های نوگرایانه‌ای داشتند، به شکل افراد حیله‌گر، فتنه‌گر، بیرحم، و زیاده‌خواهی تصویر می‌شدند که انتظام خانواده را به هم می‌ریختند. در فیلم *پدربزرگ* (مجید

قاری‌زاده (۱۳۶۴) زن که با همسر و پدرشوهرش در خانه‌ای سنتی روزگار می‌گذراند، خواهان فروش خانه و رفتن به آپارتمانی مدرن و امروزی است. پدر شوهر با این کار مخالفت می‌کند و شوهر به تحریک همسرش، پدر پیر و بیمارش را به خانه‌ی سالمندان می‌فرستد. در فیلم *گمشده* (مهدی صباغ‌زاده ـ ۱۳۶۴) زن نوگرای فیلم به مشکلات اقتصادی شوهرش توجهی نشان نمی‌دهد، و به خاطر زیاده‌خواهی، خانه و کاشانه‌اش را ترک می‌کند. در فیلم *سراب* (حمید تمجیدی ـ ۱۳۶۵) زن رفاه‌طلب و متجدد فیلم، شوهرش را به ترک شهرستان و سکونت در تهران ترغیب می‌کند. آن‌ها به تهران می‌آیند و مشکلات زیادی را از سر می‌گذرانند. در نهایت زن به نظر شوهرش تن می‌دهد و به شهرستان باز می‌گردند. در فیلم *جست‌وجو در شهر* (حجت‌اله سیفی ـ ۱۳۶۴) زن، شوهر و فرزندانش را رها می‌کند و به غرب می‌رود. اما سرانجام پشیمان و دل‌شکسته به وطن باز می‌گردد و با سرافکندگی از شوهرش می‌خواهد که از خطایش چشم بپوشد. به همین ترتیب تمامی نشانه‌های زندگی سنتی، خانه‌های قدیمی، ارسی و گچ‌بری و حوض و کاشی آبی، کوچه‌های پیچ در پیچ و درهای چوبی، طاقی و مسجد و سقاخانه، تعزیه و دسته‌های عزاداری و پژامه، و ... در این فیلم‌ها در جبهه‌ی خیر قرار می‌گیرند و تحسین می‌شوند. و تمام مظاهر زندگی امروزی، آپارتمان، مبلمان، بزرگراه، اتومبیل، هواپیما، سفر به خارج و ... به مثابه‌ی نشانه‌های شرارت مورد تکفیر قرار می‌گیرند. به تعبیری از سینما که رسانه‌ای مدرن است، برای ترویج باورهای سنتی استفاده می‌شود. فیلم‌سازان نیز به گمان تعلق به تجدد، به خاطر حفظ امنیت سرمایه و بقای حرفه‌ای، در آثار خود همین باورها را ترسیم می‌کنند و در جشنواره فجر به نمایش می‌گذارند. اما به تعبیری دیگر، «رسانه همان پیام است» و رسانه‌ی مدرن در دیدگاه‌های سنتی تأثیر می‌گذارد و باعث تحول تدریجی آن می‌شود. از این نظر نوگرایی ذاتی سینما در دیدگاه‌های جزم‌اندیشانه تأثیر می‌گذارد و مسؤولان سینمایی را به اتخاذ مواضع منعطف‌تری ناگزیر می‌کند. مسؤولان به‌تدریج پی بردند که نظارت دولتی و فیلم‌سازی به شکل بخش‌نامه‌ای، مانع شکل‌گیری اندیشه‌های خلاق می‌شود و سینمایی متوسط و بی‌مایه و محافظه‌کار به وجود می‌آورد. چراکه فیلم‌سازان مستقل و خلاق هرگز نمی‌توانند خود را با سرمشق‌های تعیین‌شده تطبیق دهند، و هم‌چون فراورده‌های کارخانه‌ای، آثار یک شکل و یک قواره تولید کنند. به همین دلیل تا نیمه‌ی اول دهه‌ی شصت، تقریباً تمامی فیلم‌سازان مستقل و قدیمی از صحنه‌ی فیلم‌سازی ایران بر کنار بودند.

از نیمه‌ی دوم دهه‌ی شصت، بین مسؤولان سینمایی و فیلم‌سازان اصیل، ارتباط و مکالمه برقرار شد و هر دو گروه کوشیدند که در انطباق با وضعیت موجود، از خود انعطاف بیش‌تری نشان دهند

اما تقریباً از نیمه‌ی دوم دهه‌ی شصت، بین مسؤولان سینمایی و فیلم‌سازان اصیل، ارتباط و مکالمه برقرار شد و هر دو گروه کوشیدند که در انطباق با وضعیت موجود، از خود انعطاف بیش‌تری نشان دهند و مخرج مشترکی برای همکاری بجویند. این مخرج مشترک به وجود آمد و از این پس اغلب فیلم‌سازان اصیل و قدیمی به صحنه آمدند و تعدادی از افتخارآمیزترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را خلق کردند. *دونده*، *آب*، *باد*، *خاک* (امیر نادری) *مادیان* (علی ژکان) *خانه‌ی دوست کجاست*، *کلوزآپ* (عباس کیارستمی) *اجاره‌نشین‌ها*، *هامون*، *سارا* (داریوش مهرجویی) *باشو غریبه کوچک*، *شاید وقتی دیگر*، *مسافران* (بهرام بیضایی) *ناخداخورشید* (ناصر تقوایی) *دندان مار* (مسعود کیمیایی) *مادر*، *دلشدگان* (علی حاتمی) *نار و نی* (سعید ابراهیمی‌فر)، *آن سوی آتش* (کیانوش عیاری) و ... از جمله‌ی این فیلم‌ها به شمار می‌آیند. تقریباً تمامی این فیلم‌ها در جشنواره فجر به نمایش درآمدند، و تعداد زیادی از آن‌ها مورد تحسین داوران این جشنواره قرار گرفتند. به یاد بیاوریم که فیلم‌هایی چون

خانه دوست کجاست، *ناخدا خورشید* و *نارونی*، قبل از آنکه به جشنواره‌های جهانی راه بیابند و در جهان تحسین شوند، نخستین بار به وسیله‌ی جشنواره فجر کشف شدند. تازه بازاریابی برای فیلم‌های نخبه‌ی ایرانی، و مطرح کردن این فیلم‌ها در جشنواره‌های جهانی، با برنامه‌ریزی مسؤولان سینمایی و بانیان همین جشنواره فجر انجام می‌گرفت.

به عنوان نمونه پس از تأسیس بنیاد فارابی در سال ۱۳۶۲، بازاریابی جهانی سینمای ایران در انحصار این بنیاد قرار گرفت. آنگاه علیرضا شجاع‌نوری مدیر امور بین‌الملل بنیاد به اغلب کشورهای جهان سفر کرد، با جشنواره‌های معتبر جهانی وارد گفت‌وگو شد، و زمینه‌های لازم را برای شرکت فیلم‌های هنری ایران در این جشنواره‌ها فراهم آورد. از سوی دیگر به هنگام برگزاری جشنواره فجر، از مسؤولان جشنواره‌های خارجی دعوت به عمل می‌آمد که فیلم‌های نخبه‌ی ایرانی را در جشنواره فجر ببینند و برای جشنواره‌های خود گزینش کنند؛ و بدین‌سان بنیاد فارابی و جشنواره فجر بستر لازم را برای اشتهار جهانی سینمای ایران فراهم می‌کردند. البته در همین هنگام جزم‌اندیشان، که به نظر می‌رسد بانفس فیلم‌سازی سرسازگاری ندارند، به میدان آمدند و بر سیاستگذاران سینمایی خرده گرفتند: مقبولیت جهانی فیلم‌های هنری ایران، ناشی از فقرگرایی این فیلم‌هاست، و بانیان جشنواره‌های جهانی که در خدمت هدف‌های سیاسی رژیم‌های سلطه‌گرند، با تحسین این فیلم‌ها درصددند که چهره‌ی سیاهی از نظام سیاسی ایران ترسیم کنند. اما این تفسیرها خالی از حقیقت بود و فقرگرایی ظاهری این فیلم‌ها دال بر سیاهی و درماندگی درونی آن نبود. از سوی دیگر منتقدان و داوران جشنواره‌های خارجی هرگز مجری منفعل خواسته‌های حکومت‌گران خود نبودند، یا دست‌کم در این زمینه هیچ وقت سند معتبری ارایه نشد. این مفسران پیش از آنکه

سیمرغ بلورین بهترین فیلم‌برداری) و *آرزوهای زمین* (برنده‌ی دیپلم افتخار بهترین بازیگر نقش دوم مرد).

با نگاهی به فیلم‌های برگزیده و طرز تلقی هیأت داوران از آثار برتر به روشنی می‌توان دریافت که جشنواره بیستم هم‌چنان با انگیزه‌ی سیاست‌زدایی از سینمای ایران، دستاورد فیلم‌سازان را ارزیابی کرده است و برخلاف دوره‌ی شانزدهم که بیش‌ترین جوایز خود را به سیاسی‌ترین فیلم سال‌های پس از انقلاب، یعنی *آژانس شیشه‌ای* هدیه داد، حالا با بی‌اعتنایی به فیلم تأمل‌برانگیزی چون *ارتفاع پست* و دیگر فیلم‌های متمایل به مضامین سیاسی، می‌کوشد، راه سینما را با مصلحت‌اندیشی و ملاحظه‌کاری به سمت و سوی دیگری سوق دهد.

باری، بیست سال پیش، زمانی که سینمای فروپاشیده‌ی ایران می‌کوشید هم‌چون ققنوس از میان خاکستر خود بار دیگر متولد شود، در نخستین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر، تنها با پنج فیلم، ابراز وجود کرد و طی سالیان گذشته با پشت سر نهادن فراز و نشیب‌های بسیار، راهی به سوی کمال پیش گرفت و در این مسیر، همواره به پشتیبانی و هم‌دلی و همراهی جشنواره، دلگرم بود، ولی اکنون به نظر می‌رسد، دیگر این جشنواره نمی‌تواند به سیاق دوران پیشین، هم‌دل و همراه سینمای ایران باشد. چون سینما در جایگاهی فراتر از ظرفیت جشنواره ایستاده است و به پشتیبانی مقتدرتر و کارامدتر و فراگیرتر نیاز دارد. آیا جشنواره بین‌المللی فیلم فجر خواهد توانست با تغییر در سیاست‌ها و برنامه‌ها و عملکردهایش، هم‌چون گذشته‌ها، هم‌سو با سینما پیش برود و مایه‌ی دلگرمی سینماگران باشد؟ به این پرسش، گذشت زمان پاسخ خواهد داد. ❑

متکی به اسناد واقعی باشند، بیش‌تر از تصورات موهوم خود الهام می‌گرفتند و داستان‌سرایی‌ها می‌کردند. مسؤولان بنیاد فارابی و جشنواره فجر نیز بی‌توجه به این داستان‌سرایی‌ها به چهار گوشه‌ی جهان سفر می‌کردند، با گرایش‌های هنری جشنواره‌های جهانی آشنا می‌شدند، و بر همان اساس سفارش می‌گرفتند و به سازندگان فیلم‌های هنری سفارش فیلم‌سازی می‌دادند. چراکه این مسؤولان در عمل با واقعیت‌های فیلم‌سازی آشنا می‌شدند و کم‌کم از جزم‌اندیشی‌های اولیه‌ی خود فاصله می‌گرفتند. درواقع نوگرایی ذاتی سینما در آن‌ها اثر می‌گذاشت و باعث انعطاف سیاستگذاری‌های سینمایی می‌شد. از سوی دیگر فیلم‌سازان هنری نیز از سیاستگذاران تأثیر می‌گرفتند و سینمایی را پی می‌افکندند که در ورای فقرنمایی ظاهری مروج نوعی عرفان شرقی بود. مثلاً شخصیت محوری این فیلم‌ها در مناسبات ماقبل مدرن روزگار می‌گذراندند، وضع معیشتی آن‌ها معمولاً بسامان نبود، از امکانات جامعه‌ی مدرن بهره‌ای نداشتند، و یا این‌که اصول تربیتی واپس‌گرا، موانعی در راه هدف‌هایشان به وجود می‌آورد. اما ناسازگاری‌های محیط تأثیر چندانی در عزم فردی این اشخاص به جا نمی‌گذاشت. مثلاً احمد در فیلم *خانه دوست کجاست* در روستایی بسر می‌برد، که بزرگ‌ترها توجهی به دنیای کودکان نشان نمی‌دهند، و با اصول تربیتی سنتی و خشن خود، مانع شکوفایی و خلاقیت فرزندان می‌شوند. اما احمد سرزنش‌های مادر و پدربزرگ را به هیچ می‌گیرد، از تنبیه پدر هراسی به خود راه نمی‌دهد، و به خاطر رساندن دفترچه‌ی دوستش، از وادی‌های مختلف می‌گذرد، تا خانه‌ی دوستش را بیابد. او ظاهراً به هدفش نمی‌رسد و خانه‌ی دوستش را نمی‌یابد. اما در نهایت از «من» خود می‌گذرد و با هستی دوستش به یگانگی می‌رسد و به جای او مشق‌هایش را می‌نویسد و با این عمل عارفانه دوستش را از تنبیه معلم نجات می‌دهد. به همین ترتیب در بیش‌تر فیلم‌های جشنواره‌ای سینمای ایران، در فراسوی فقرنمایی ظاهری، زیبایی و عرفان و انسان‌دوستی‌های فراموش شده به تصویر کشیده می‌شود. این تصویر دقیقاً باب طبع روشنفکران فرامدرن غربی است. آن‌ها که نسبت به فن‌آوری پیشرفته و تخریب محیط زیست و جنگ بحران‌های جامعه‌ی مدرن، نگرشی انتقادی دارند، بهشت گم شده را در مناسبات جامعه ماقبل مدرن، و در یگانگی انسان و طبیعت سراغ می‌گیرند. از همین منظر است که انقلاب اسلامی ایران از دیدگاه میشل فوکو، روح جهان بی‌روح و بازگشت به تجربه‌های معنوی و فراموش شده، و تغییر کلی هستی انسان، تعبیر می‌شود.

جشنواره معمولاً بخشی را به مسابقه‌ی بین‌المللی اختصاص می‌دهد. اما در این مسابقه معمولاً فیلم‌های خارجی نادیده گرفته می‌شوند و جوایز اغلب به فیلم‌های ایرانی تعلق می‌گیرند

بنابراین، بدویت و عرفان‌گرایی فیلم‌های مستند نمای ایران، برای متفکران و روشنفکران غربی تکه‌ای از آن بهشت گم شده به حساب می‌آید. از این نظر موفقیت‌های برون‌مرزی سینمای ایران نه به خاطر برگذشتن از سنت‌ها، بلکه دقیقاً به دلیل پاسداشت سنت‌های اخلاقی ـ عرفانی این سرزمین بود. سنت‌هایی که مغایرتی با دیدگاه‌های رسمی نداشت و از هدف‌های مسؤولان سینمایی برای رسیدن به سینمایی اخلاق‌مدار و دین‌باور بود. اما انعطاف مسؤولان سینمایی نسبت به جشنواره‌های خارجی، بی‌توجهی به توهم وابستگی جشنواره‌های بیگانه به رژیم سلطه‌گر، خارج کردن مضمون‌های فیلم‌سازی از سرمشق‌های قالبی و دستوری، پذیرش اندیشه‌های نو و تسامح با فیلم‌سازان دگراندیش ـ نشانه‌ی تن دادن به دیدگاه‌های نوگرایانه بود، بنابراین به یمن مکالمه‌ی سنت و تجدد، و ارتباط و انعطاف فیلم‌سازان و مسؤولان سینمایی، سینمای ایران از نیمه‌ی دوم دهه‌ی شصت رو به شکوفایی گذاشت و با وجود پاره‌ای از کاستی‌ها، به یکی از جریان‌های مهم فرهنگی ایران تبدیل شد. جشنواره فجر هم نمایشگاهی شد که توان سینمای ایران را متبلور می‌کرد و سیاست‌های سینمایی را آشکار می‌ساخت و به شکل ضمنی برای فیلم‌سازان الگوسازی

می‌کرد. البته سیاست‌های سینمایی و جشنواره فجر خالی از ایراد نبود. بی‌توجهی به واقعیت‌های زمانه و افول سینمای اجتماعی، لحاظ کردن ملاحظات سیاسی در گزینش پاره‌ای از فیلم‌ها و سینماگران، نادیده‌گرفتن سینماگرانی که از دیدگاه رسمی سرکش به حساب می‌آمدند، قرار دادن مجموع سینماگران تحت انقیاد بوروکراسی دولتی و ایدئولوژیک، دخالت در تمامی ارکان فیلم‌سازی و تبدیل سینماگران به کارمندان دولتی، از عوارض سیاست‌های سینمایی و به طور نمادین جشنواره فجر است. اما عدالت حکم می‌کند که این عوارض را با دیدی تاریخی مورد بازخوانی قرار دهیم. واقعیت این است که مسؤولان سینمایی زیر سیطره‌ی دو جریان کاملاً متنافر بودند. از سویی محافلی از قدرت با سینما سر ناسازگاری داشتند و طیف‌هایی از آن‌ها حتی با نفس سینما مخالف بودند، و از سوی دیگر فیلم‌سازان اندیشمند و خلاق، به محدودیت‌های سنتی و جزم‌اندیشانه تن نمی‌دادند. آشتی دادن این دو دیدگاه متضاد از دستاوردهای مهم مسؤولان سینمایی ایران در دهه‌ی شصت بود. تدابیر مسؤولان سینمایی سبب شد که سینمای ایران پا بگیرد و در شرایطی که به خاطر بحران عمومی سینمای جهان، سینمای بسیاری از کشورهای پیرامونی و حتی کشورهای پیشرفته، به تعطیلی و ورشکستگی کشیده می‌شد، سینمای ایران هم‌چنان بپاید و به حیات خود ادامه دهد.

چالش سنت و تجدد در پوست انداختن و نوزایی تعدادی از فیلم‌سازانی که سینمای انقلاب اسلامی را نمایندگی می‌کردند نیز نقش تعیین‌کنندای داشته است. به عنوان نمونه محسن مخملباف در دور نخست فیلم‌سازی خود در خط سنت بود و نگاه جزم‌اندیشانه‌ای به جهان داشت. از دیدگاه مخملباف تمام سینماگران قبل از انقلاب یا در خط طاغوت بودند، و یا مروج اندیشه‌های الحادی. بنابراین برای تأسیس

سینمای دینی و انقلابی باید تمام عوامل سینمای سابق را معزول می‌کرد. از این نظر از همکاری با بازیگران حرفه‌ای خودداری و در فیلم‌های خود از نابازیگران و بازیگران غیرحرفه‌ای و نوآمده بهره می‌گرفت. از منظر مخملباف سینما هدف نبود، و فقط ابزاری برای ترویج اندیشه‌های دینی و انقلابی بود، ولی همین مخملباف برای ساختن فیلم‌هایش ناگزیر به استفاده از نیروهای متخصص و حرفه‌ای بود. او برای بازی می‌توانست از نیروهای ناآزموده و غیرحرفه‌ای استفاده کند. اما برای فیلم‌برداری و صداگذاری و موسیقی و طراحی صحنه و تدوین و ... بایستی دست یاری به سوی کسانی دراز می‌کرد که سابقه‌ی همکاری در سینمای طاغوت داشتند. از سوی دیگر وی برای آموختن الفبای سینما ناچار بود که به گذشته برگردد و از دستامدهای سینمای جهان بهره بگیرد. بنابراین او مدام فیلم می‌دید و می‌کوشید که ترفندهای قومی و تکنیکی این فیلم‌ها را فرا بگیرد. مخملباف بر این گمان بود که از این فیلم‌ها فقط شکل و تکنیک را یاد می‌گیرد و آن را به خدمت اندیشه‌های خود در می‌آورد. اما «رسانه‌ها همان پیام است» و فرم و مضمون انشقاقی ندارند و مخملباف نیز خواه‌ناخواه تحت تأثیر دیدگاه نوگرایانه‌ی این فیلم‌ها قرار گرفت و متحول شد. *دستفروش*، *بای‌سیکل‌ران*، *عروسی خوبان*، *ناصرالدین‌شاه آکتور سینما*، *سلام سینما*، *گبه*، و ... حاصل این تحول بود. فیلم‌هایی که به سهم خود سبب غنای فرهنگی سینمای ایران می‌شد و از محسن مخملباف نیز فیلم‌سازی با آوازه‌ی جهانی می‌ساخت. به دنبال مخملباف، گروه دیگری از فیلم‌سازان مسلمان، از جمله ابراهیم حاتمی‌کیا با فیلم‌هایی چون *مهاجر*، *از کرخه تا راین*، ابوالفضل جلیلی با فیلم *گال*، مجید مجیدی با فیلم‌های *بدوک*، *پدر* و *بچه‌های آسمان* و ... از جزم‌های اولیه دست شستند و با زبان جهانی سینما آشنا شدند و آثار ارزشمندی ساختند که هرکدام به سهم خود به اعتبار و منزلت جهانی سینمای ایران افزودند. جالب این‌که اغلب این فیلم‌ها نیز نخستین بار در جشنواره فجر کشف شدند و از سوی داوران این جشنواره مورد ستایش قرار گرفتند، به هر حال چالش سنت و مدرنیسم هرچه بیش‌تر باعث رشد سینمای ایران و به تبع آن جشنواره فجر شد؛ بدین ترتیب تعداد فیلم‌های ارزنده‌ی سینمای ایران سال به سال بیش‌تر می‌شد و پیروزی فیلم‌های ایرانی در عرصه‌های جهانی سیر صعودی پیدا می‌کرد. از این پس سفیران زیادی از جشنواره‌های خارجی به جشنواره فجر می‌آمدند تا فیلم‌های ایرانی را ببینند و بهترین آن‌ها را گزینش کنند. جشنواره فجر در عین حال عنوان بین‌المللی را هم یدک می‌کشد. اما این عنوان فقط در پوسترها و اعلان‌های تبلیغاتی نقش گرفته است و از طرف هیچ کس جدی گرفته نشده است. درواقع بین‌المللی نامی بی‌مسما و بدون حقیقت برای جشنواره فجر است. البته هر سال فیلم‌های خارجی زیادی در این جشنواره به نمایش درمی‌آید، و هر سال به بخش‌های خارجی آن افزوده می‌شود. اما با این همه بین‌المللی بودن جشنواره فجر از حد اعلان‌های تبلیغی فراتر نمی‌رود. چراکه به دلیل شرایط اخلاقی جامعه‌ی ما، بسیاری از فیلم‌های خارجی در این جشنواره دچار ممیزی می‌شوند و یا امکان نمایش پیدا نمی‌کنند. فیلم‌هایی نیز که در این جشنواره به نمایش درمی‌آیند اغلب امکان نمایش عمومی پیدا نمی‌کنند. در نتیجه جشنواره فجر تأثیری بر نمایش عمومی فیلم‌های خارجی در ایران ندارد. جشنواره معمولاً بخشی را به مسابقه‌ی بین‌المللی اختصاص می‌دهد. اما در این مسابقه معمولاً فیلم‌های خارجی نادیده گرفته می‌شوند و جوایز اغلب به فیلم‌های ایرانی تعلق می‌گیرند. درواقع فیلم‌های خارجی‌ای گزینش می‌شوند که صرفاً به گرمی بازار فیلم‌های ایرانی بیفزایند: این شیوه باعث می‌شود که جشنواره فجر کوچک‌ترین تأثیری در سینمای جهان نداشته باشد. البته این مسأله در جشنواره بیستم تا حدودی تعدیل شد و سال گذشته داوران توجه بیش‌تری به فیلم‌های خارجی نشان دادند. اما جشنواره فجر، به مثابه‌ی جشنواره‌های داخلی، هم‌اکنون جزیی جدایی‌ناپذیر از پیکره‌ی سینمای ایران است، به گونه‌ای که وجود سینمای ایران بدون جشنواره فجر دیگر قابل تصور نیست. به همین دلیل استعفای خاتمی از وزارت ارشاد، و رفتن انوار و بهشتی، تأثیر چندانی در کیفیت جشنواره فجر و

سینمای ایران به جا نگذاشت. البته در این دوران محدودیت‌های بیش‌تری بر فیلم‌سازان اعمال شد، تعدادی از فیلم‌سازان فرهیخته امکان فیلم‌سازی به دست نیاوردند، از شمار فیلم‌های اجتماعی کاسته شد، و سینمای مصرفی و عمومی بیش‌تر در انحصار فیلم‌های اکشن و شبه هالیوودی قرار گرفت.

در نهایت سرنوشت جشنواره فجر با موقعیت سینمای ایران گره خورده است. و تنزل کمی و کیفی و یا فروپاشی سینمای ایران باعث امحای جشنواره فجر خواهد شد

اما با این همه فیلم‌های ارزنده‌ای نیز در این دوران ساخته شد، و خصوصاً فیلم‌های هنری و جشنواره‌ای، بدون هیچ مانعی هم‌چنان رو به کمال می‌رفت، و تعدادی از غرورانگیزترین فیلم‌های سینمای ایران، از جمله زیر درختان زیتون، *طعم گیلاس* (عباس کیارستمی)، *بادکنک سفید* (جعفر پناهی)، *سلام سینما*، *گبه* (محسن مخملباف)، *بچه‌های آسمان* (مجید مجیدی)، *پری* و *لیلا* (داریوش مهرجویی) و ...، در همین دوران ساخته شدند و تعدادی از آن‌ها از جمله *طعم گیلاس* و *بادکنک سفید* و *بچه‌های آسمان*، مهم‌ترین جوایز جشنواره‌های جهانی را به دست آوردند. جالب آن‌که اغلب این فیلم‌ها نیز نخستین بار در جشنواره فجر به نمایش درآمدند و مورد تحسین داوران این جشنواره قرار گرفتند. درواقع جشنواره فجر همواره زمینه‌ساز پرش‌های جهانی فیلم‌های نخبه‌ی ایرانی بوده است و در این دوران نیز تفاوتی با دوره‌های ماقبل خود نداشته است. چراکه به گمان نگارنده فیلم‌های هنری ایران به گونه‌ای هدایت می‌شده‌اند که جز در موارد استثنایی مشکل چندانی با دیدگاه رسمی و معیارهای جشنواره فجر نداشته است. در هر حال مدیریت سینمایی ایران پس از انوار و بهشتی تقریباً کوتاه بود و تأثیر چندانی نیز بر روند فیلم‌سازی ایران نداشت. تا این‌که تحولات پس از دوم خرداد فرا رسید و مدیریت سینمایی تغییر کرد و به تبع آن سینمای ایران و جشنواره فجر نیز تا حدود زیادی از این تحولات تأثیرپذیرفتند. به نظر می‌رسید که در چالش بین سنت و مدرنیسم، در این دوران مدرنیسم غلبه‌ی بیش‌تری می‌یافت و فیلم‌سازان با نگاه نوجویانه‌تری به بازخوانی مسایل اجتماعی می‌پرداختند و اغلب نیز سنت‌های بازدارنده را مورد انتقاد قرار می‌دادند و از عقلانیت روزگار نو دفاع می‌کردند. البته این تحول بیش از همه در سینمای عمومی و برای مخاطب عام بود و سینمای اجتماعی بار دیگر احیا می‌شد. مردم در این دوران با اشتیاق به تماشای فیلم‌های ایرانی می‌رفتند تا ناگفته‌ها را بر پرده ببینند و با تصویر راستگویانه‌ای از معضلات اجتماعی روبه‌رو شوند. تهمینه میلانی با فیلم *دوزن*، یکی از نخستین فیلم‌سازانی بود که در این زمینه گام برداشت. فرشته قهرمان محوری این فیلم، از انقلاب فرهنگی دانشگاه می‌آید. رویدادی که تأثیر تعیین‌کننده‌ای در سرنوشت بسیاری از دانشجویان و استادان به جا گذاشت. اما هیچ وقت در پرده‌ی سینما منعکس نشد. فرشته با هیچ یک از گروه‌های سیاسی مرتبط نبود. او فقط دانشجو بود و هدفی جزدرس خواندن نداشت. اما با آتشی که خشک و تر را می‌سوزاند، از هدفش باز ماند. دو زن نقد جامعه‌ی پدر سالار، و نقد سنت‌های واپس‌گرایی بود که مانع تحرک اجتماعی زنان می‌شد و آنان را در چهار دیواری خانه‌ها محبوس می‌کرد. پس از فیلم دوزن، فیلم‌های *بانوی اردیبهشت* و *زیر پوست شهر* (رخشان بنی‌اعتماد)، *مصایب شیرین* و *بچه‌های بد* (علیرضا داودنژاد)، *دختری با کفش‌های کتانی* و *من ترانه، پانزده سال دارم* (رسول صدرعاملی)، *سگ‌کشی* (بهرام بیضایی)، *شوکران* (بهروز افخمی) و تعدادی دیگر از فیلم‌های ایرانی، با نگاهی نوگرایانه سنت‌های بازدارنده و موانع اجتماعی را مورد نقد قرار دادند. این فیلم‌ها به حق مورد توجه عام و خاص قرار گرفت و تحرک تازه‌ای به سینمای ایران بخشید و حتی باعث رونق اقتصادی فیلم‌های ایرانی شد. این تحولات در سینمای هنری و جشنواره‌ای نیز بی‌تأثیر نبود. اغلب فیلم‌سازان هنری معمولاً از الگوی کیارستمی پیروی می‌کردند و جسارت نوآوری و طرح پرسش‌های اجتماعی

را نداشتند. آن‌ها در مناسبات ماقبل مدرن به دنبال تصویر مثالی و عارفانه‌ای از انسان شرقی بودند و کاری به رنج‌ها و معضلات اجتماعی انسان‌های معاصر نداشتند. اما در پرتو شرایط جدید، تحرکی در سینمای هنری به وجود آمد. فیلم *دایره* ساخته‌ی جعفر پناهی یکی از نمونه‌های درخشان سینمای هنری در شرایط جدید است. پناهی در این فیلم با توسل به فرمی مدرن، گوشه‌های ناگفته‌ای از رنج زن ایرانی را عیان می‌کرد. *دایره* تصویر چند زن از طیف‌های پایین جامعه بود که در چنبره‌ی ناسازگاری‌ها به کجراهه می‌افتادند. پناهی در این فیلم شعار نمی‌داد، احساسات تماشاگر را به بازی نمی‌گرفت، در جایگاه دانای کل نمی‌نشست و داوری نمی‌کرد، بلکه صرفاً با توسل به بیانی تصویری گزارش می‌داد. *دایره* از نظر ریتم و فضاسازی و کار با جمعیت و استفاده خلاق از مکان و بازی گرفتن از بازیگران و کیفیت تکنیکی و تصویری، یکی از بهترین اتفاق‌های سینمای هنری ایران بود. حیف که این فیلم به نمایش عمومی درنیامد و تماشاگران ایرانی از دیدن آن محروم شدند. ذهن‌های الگوپرداز در کار شدند و سرنوشت زنان *دایره* را به موقعیت عمومی زن در جامعه‌ی کنونی تعمیم دادند. اما *دایره* سرنوشت زنانی بود که نقل می‌کرد و تصویر تیپیک آن‌ها در مجموع مناسبات اجتماعی ایران نبود. افسوس که مسؤولان سینمایی نیز مرعوب این نگاه جزم‌اندیش شدند و از داوری بی‌طرفانه بازماندند.

به هر حال پس از تحولات دوم خرداد، سینمای ایران می‌رفت که چه در طیف سینمای اجتماعی و پرمخاطب، و چه در شاخه‌ی سینمای هنری، جان تازه‌ای بگیرد و آثار خوبی پدید بیاورد.

اما این تحرک از دو سو مورد تهدید و تخریب قرار گرفت. نخست آنکه پاره‌ای از فیلم‌سازان با سوءاستفاده از شرایط جدید، آثار بی‌مایه‌ای عرضه کردند و پرده‌دری‌های اخلاقی و نمایش عشق‌های رسوا و غرایز بهیمی را با تصویر رنج‌های انسانی خلط کردند. در این قبیل فیلم‌ها، برگذشتن از ممنوعیت‌ها برای روشنگری و طرح پرسش‌های انسانی نبود، بلکه صرفاً وسیله‌ای برای کسب درآمد بیش‌تر بود.

متأسفانه شیوع این قبیل فیلم‌ها سبب شد که فیلم‌های اصیل و اجتماعی زیرسایه قرار بگیرند، و یا در عیار بی‌مایگی این فیلم‌ها سنجیده شوند و خشک و تر با هم بسوزند.

از سوی دیگر جزم‌گرایان بار دیگر به میدان آمدند و تحت لوای پاسداشت سنت‌ها و ارزش‌ها، دستاوردهای جدید سینمای ایران و جشنواره فجر را زیر سؤال بردند. در نتیجه مدیریت سینمایی و جشنواره فجر بار دیگر مقهور سنت شدند و از مواضع نوجویانه‌ی خود تا حدودی عقب نشستند. به همین دلیل فیلم‌هایی از نوع *زیر پوست شهر* کم‌تر در چرخه‌ی تولید قرار گرفتند، و سینمای ایران به طور غالب در انحصار فیلم‌های بی‌مایه‌ای از نوع *آب و آتش* و *شب‌های تهران* قرار گرفت. مردم نیز به‌تدریج از تماشای این فیلم‌ها دلزده شدند و پس از رونق اقتصادی سینمای ایران در سال‌های ۷۷ و ۷۸ و ۷۹ بار دیگر بحران مزمن سینمای ایران به مرحله حاد رسید و اغلب فیلم‌ها در گیشه بازنده شدند و فضای نومیدکننده‌ای بر سینمای ایران حاکم کردند.

در نهایت سرنوشت جشنواره فجر با موقعیت سینمای ایران گره خورده است. و تنزل کمی و کیفی و یا فروپاشی سینمای ایران باعث امحای جشنواره فجر خواهد شد. در شرایط فعلی رسانه‌های تصویری رقیب در قالب ماهواره و سی، دی و شبکه‌های متعدد تلویزیون مردم را به مرحله‌ی اشباع تصویر رسانده‌اند و از تماشای فیلم در سالن‌های سینما دلزده کرده‌اند. از سوی دیگر سیطره‌ی دیدگاه‌های جزم‌اندیشانه که درکی از ماهیت نوجویانه سینما ندارند، موجب یکنواختی و عدم جذابیت فیلم‌های ایرانی شده‌اند. با توجه به این وضعیت، اگر برای برون شد از بحران چاره‌اندیشی نشود، و سینمای ایران هم‌چنان در دایره‌ی بسته مضمون‌های تکراری و اجراهای بی‌مایه محصور بماند، و سالن‌های سینما از این‌که هست فرسوده‌تر شود، و فیلم‌سازان مستقل زیر سیطره‌ی باندهای قدرت امکان خلاقیت نداشته باشند، و جزم‌اندیشان هم‌چنان امنیت فیلم‌سازان را سلب کنند و مانع ظهور دیدگاه‌های نوجویانه شوند. بدیهی است که چشم‌انداز آینده‌ی سینمای ایران و به تبع آن جشنواره فجر سخت تیره و مه‌آلود خواهد بود. □

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی