سینمای ایران و مخاطبان آن

نگاهی به روند شکل‌گیری و هویت‌یابی سینما در بیست و پنج سال اخیر

پویایی دوره‌ای و درماندگی دوره‌ای سینمای ایران

مهدی تهرانی

پرتال جامع علوم انسانی

اگر سینما بیان واقعیت باشد و اگر قرار باشد این واقعیت به گونه‌ای روی پرده‌ی آبی جان بگیرد که تماشاگر با داستان و کاراکترهای فیلم همذات پنداری کند و آن چه را که می بیند به گونه ای به زندگی اش پیوند بزند؛ آن وقت سهم سینمای ایران در این بیست و پنج ساله و در این رابطه شامل چه سرفصل هایی خواهد شد؟

سینمای بی ریشه و مبتذل پیش از این بیست و پنج سال به هیچ عنوان، منبع تغذیه‌ای برای سینمای پس از انقلاب اسلامی نبوده است. درواقع از آن سینما ماهیتی راستین متصور نبود تا بتواند به روند سینمای پس از انقلاب ملحق شود. البته در این زمینه جایگاه آن هایی که به عنوان اهالی سینمای روشنفکری و آن هایی که در میان فضای مسموم «فیلمفارسی» آن زمان آثاری را ساختند که مطلقاً شباهتی و وابستگی ای به آن فضا نداشت، در سینمای پس از انقلاب محفوظ ماند؛ یا دست کم برای تعدادی از آن ها ـ از بازیگر تا کارگردان ـ این شرایط مهیا شد.

تعداد زیادی نیز پس از انقلاب از کارگردان تا بازیگران و از تهیه کننده تا صاحب سرمایه و سرمایه گذار به سینمای پس از انقلاب پیوستند، که البته باید دسته بندی آن ها، فیلم هایی که ساختند و مهم تر از همه میزان ژانرهای مورد استفاده و استقبال از آن ها موشکافی شود.

اما با این توضیحات، تأثیرگذاری سینما بر تماشاگر و میزان این «تأثیرپذیری» بر وی عنصری نیست که برای هر فیلم سینمایی و یا یک اکران جدید قابل اندازه گیری باشد.

به نظر می رسد برای رسیدن به مطلوب فوق به حرکتی گسترده نیاز است. سینمای مصرف کننده ی ما همواره بربعد «همذات پنداری» با مخاطب در حد شعار عمل کرده است، و یا به آن چه که در افواه اعلام کرده پای بندی نشان نداده است.

فیلم هایی با عنوان ها یا طرح داستان، داستان هایی پرطمطراق که بعد از دیدن آن ها درمی یافتیم، چیزی برای گفتن نداشتند، و خبر شلوغی و پرداختن به سطح حرفی برای ارایه در آن ها موجود نبود و به روایتی این گونه فیلم ها دست خود را بیش از پیش رو کردند، همگی متعلق به این «سینمای شعارزده» هستند. چرا وضع این گونه است؟ «پویایی دوره‌ای» و «درماندگی دوره‌ای» سینمای ایران در چیست؟ فیلم نامه نویس خوب نداریم؟ کارگردان شناخته شده موجود نیست؟ بازیگران، زودگذر بازار سینما را تسخیر کرده اند؟ به قدیمی ها بها داده نمی شود؟ و یا این که مقوله ی «واقعیت در سینما» و سهم سینما در بیان این واقعیت های اجتماعی کم رنگ شده است؟ یا این که بیان این واقعیت ها به بازگویی شبه واقعیت ها تبدیل شده و ارایه ی آن ها در سطح، باب روز است؟ استفاده از فضای تا حدودی باز حال حاضر در میان آن چه که پیش تر خط قرمز گفته می شد، چقدر در این درماندگی حال حاضر سینما دخیل است؟ میزان این سوءاستفاده کردن از سینمای ایران برای بیان عنصرهای موضوعی «خط قرمزی» چقدر است؟ و اصلاً این روند متعلق به سینمای در حال حاضر ماست؟ یا ده سال پیش نیز چنین برزخی را برای سینمای مان به یاد می آوریم؟ بیست سال پیش چطور؟

واقعیت ها که همیشه هستند و اصلاً باید از آن ها به عنوان شاخصه های «وجدان بیدار» یاد کرد که ممکن است برای یک سینماگر جرقه‌ای بزند و او دغدغه پیدا کند تا فیلمی بر اساس واقعیت های اجتماعی بسازد. اما این واقعیت چیست؟ واقعیت های قدیمی و آن هایی که جدیدترند کدام اند؟ و بهره برداری سینمایی و تصویری از آن ها به کجا انجامیده است؟

این ها که در قالب پرسش طرح شد همگی معضلاتی هستند که محتاج موشکافی عملی اند، و در این نوشتار به دنبال ارایه یا متن بعضی از این ریشه ها هستیم. ریشه های «درماندگی دوره‌ای» و ریشه های «پویایی دوره‌ای». درماندگی از آن نظر که چرا یا واقعیت ها در سینمای ایران استفاده نشده اند و یا بهره برداری از آن ها مقطعی بوده (مثل مقوله ی سینمای جنگ) و یا این که از آن ها سوءاستفاده شده است، که این آخری بیش تر به

«سینمای بدنه» حال حاضر سرک می‌زند.

اما سینمای ایران پویایی و صدالبته «پویایی دوره‌ای» هم داشته است، اما فترت ها بیش تر است. برای بررسی این درماندگی ها و پویایی ها باید به مخاطب سینما نظر بیندازیم. درواقع چه چیزی تولید شده است و ارزشگذاری مخاطب برای این فیلم ها چیست؟

بازیابی یک هویت سینمایی و پیدا کردن مخاطبان آن

شاید شکل گیری سینمای پس از انقلاب به سه وجه مختلف انجام گرفته باشد. عده‌ای که متعلق به سینمای پیش از انقلاب بودند و نه پیام انقلاب را درک کرده بودند و نه تغییر تفکر و طرز نگرش مخاطب انقلابی را، در سال های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹ باز هم آثاری را ارایه کردند که در راستای همان سینمای بی مایه و مبتذل به شمار می آمد. عده‌ای نیز از مسیر انقلاب، به شکل دهی و هویت بخشی به سینمای پس از انقلاب پرداختند. نتیجه‌ی هر دو کار و هر دو فرایند به دلیل شروع جنگ تحمیلی و پیش از آن پاک سازی اهالی سینما، خیلی زود مشخص شد.

دسته‌ی اول خیلی زود بساط خود را جمع کرده و از مخاطبان نداشته شان فراری شدند، هرچند عده‌ی بسیار کمی از این دسته‌ی نخست به گروه دوم پیوستند. اما دسته‌ی دوم نیز با شکل گیری جشنواره‌ی فجر در سال های آتی و احساس رسالت هنری کم کم به استانداردهای مورد نظر و شاید مطلوب انقلاب دست یافتند، که بسیاری از سینماگران حال حاضر متعلق به این گروه‌اند. این ها همان سینماگرانی هستند که هم در «درماندگی دوره‌ای» و هم در «پویایی دوره‌ای» سینمای ایران به سبب شناختن و نشناختن گاه و بی گاه ذایقه‌ی مخاطب، نقش داشتند، و به هر حال نهادن سنگ بنای سینمای جدید ایران بیش از پنجاه درصد به عهده‌ی آن ها بوده است.

اما گروه سومی هم بودند که منتظر ماندند. آن دسته از کارگردان ها و بازیگران و اهالی این رشته که صبر کردند تا ببینند اوضاع چگونه خواهد شد؟ و آیا فضای دلخواه کار خواهند یافت؟ و یا این که اصلا" آن ها را به بازی خواهند گرفت و یا خیر؟

با توجه به روند توضیح داده شده در فوق در نظر گرفته شدن سهم مخاطب با توجه به تغییر تفکر و نگرش او، مقوله‌ای است که با آزمون و خطا و کج دار و مریز در آن سال ها طی می شد، و به نوعی گروه دوم بیش تری اقبال را به دست آوردند تا هرچند اندک، ولی مخاطبانی برای خود بیابند. به هر حال به دلیل شرایط خاص آن دوران سینمای نوپای پس از انقلاب در مرحله‌ی «هویت یابی» بود.

یک مقطع تاریخی حساس و سرگردانی مخاطب

آن چه که بین سال های ۱۳۵۸ تا سال ۱۳۶۳ و به عنوان شش سال اول عمر سینمای پس از انقلاب، منشأ تولید آثار سینمایی شد، در مضمون، ماهیت و محتوا تفاوت های اساسی با یکدیگر داشتند، جدا از شاخصه‌ی حساس کیفیت، در کمیت نیز این سال ها دارای چالش اساسی بودند. بدین معنی که در سال ۱۳۵۸ سهم تولیدات سینمایی سی و یک فیلم، در سال ۱۳۵۹ تعداد فیلم های ساخته شده هجده فیلم و در سال ۱۳۶۰ این تعداد به نوزده فیلم رسید. در سال ۱۳۶۱ نسبت به سال پیش تعداد فیلم های ساخته شده از همیشه کم تر و به پانزده فیلم رسید. اما دوباره در سال های بعدی این تعداد رو به افزایش گذاشت، یعنی بیست و شش فیلم سهم سال ۱۳۶۲، و بیست و هفت فیلم آمار فیلم های تولید شده در سال ۱۳۶۳ است؛ یعنی در مجموع این شش سال از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳، در مجموع

۱۳۶ فیلم ساخته شده است، که به طور متوسط سهم هر سال بیست و هشت فیلم می شود.

طبیعی است که با این تعداد کم تولید فیلم، در آن سال ها، هم قابلیت های همان گروه دوم که پیش تر توضیح دادم، به عنوان پیش برندگان اصلی سینمای نوپای پس از انقلاب مشخص نمی شد و هم این که مخاطب توانایی آن چنان و آزادی عمل برای قدرت انتخاب نداشت، که تمام این کاستی ها به کمی تولید البته به دلیل شرایط خاص کشور در آن سال ها برمی گشت؛ به ویژه این که از این شش سال، دست کم دو سال اولیه (سال های ۱۳۵۷ و ۱۳۵۸) که در مجموع چهل و نه فیلم را شامل می شد باید آثاری دانست که هنوز مخاطب خود را نمی شناختند.

برای نمونه فیلم هایی مانند **حکم تیر**، **به دادم برس رفیق**، **روزهای بی خبری**، **نفس گیر**، **لبه ی تیغ**، **تکیه بر باد** و چند فیلم دیگر در شرایطی در سال ۱۳۵۸ اکران شدند که گویی سازندگانش هنوز هیچ بویی از اتفاقاتی که در این سرزمین افتاده بود (و همین مخاطبان سینما به عنوان شهروندان این سرزمین جزیی از این عوامل تغییر و تحول بنیادین به حساب می آمدند) نبرده بودند. ضمن این که در کنار این فیلم ها آثاری چون **ساخت ایران** و **سایه های بلند باد** در کنار مستندهای خوبی مانند **لیله القدر**، **حماسه قرآن** و **پیش تاریخ** نیز ساخته شدند که نشان می دادند که درواقع از زمره آثاری می توانند باشند که به هر حال مخاطب جدید سینمای ایران را شناخته اند.

در سال ۱۳۵۹ نیز فیلم هایی مانند **خونبارش** به شناسایی مخاطب جدید همت گماشتند که تمام این آثار گفته شده در میان آن رقم چهل و نه تایی تولیدات سینمایی در خلال سال های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹، تعدادی اندک به نظر می آید.

آزمون و خطای ژانرهای مختلف و جذب مخاطب (سال های ۱۳۶۱، ۱۳۶۲ و ۱۳۶۳)

در سال های ۱۳۶۱، ۱۳۶۲ و ۱۳۶۳ تا حدودی سنگ بنای اصلی سینمای نوپای ایران بنا نهاده شد. در حالی که در سال ۱۳۶۰ نیز فیلم هایی مانند **آفتاب نشین ها** و **برنج خونین** توانسته بودند نظر مخاطب را به خود جلب کنند. در سال ۱۳۶۱ فیلم **سفیر** در ژانر تاریخی به نوعی پیشتاز به حساب می آید، فیلمی که با امکانات آن زمان توانست مخاطب جدید سینمای ایران را به داستان و ساختار خود جلب کند. **اشباح** نیز فیلمی بود که در ژانر تریلر و تعقیب و گریز، نمادی دیگر از این گونه ی سینمایی به مخاطب ارایه داد و در این راه موفق نیز بود و پخش تلویزیونی هر دو فیلم سبب شد مخاطبان بیش تری جذب این آثار شوند.

در سال ۱۳۶۲، حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی نیز به شکل حرفه ای به سینمای نوپای پس از انقلاب پیوست و اثری مانند **توبه نصوح** را تولید کرد، که این روند در همان سال با ساخت **استعاذه** و **دو چشم بی سو** ادامه یافت. سال ۱۳۶۲ از سویی دیگر، زمانی بود که مخاطب سینمای جدید ایران این فرصت را یافت که در ژانرهای بیش تری فیلم ببیند و حتی هرچند محدود، قدرت انتخاب داشته باشد. فیلم هایی مانند **جایزه**، **نقطه ضعف**، **عبور از میدان مین**، **شیلات**، **مرگ سفید** و **خانه ی عنکبوت** به تعبیری در ژانرهای مستقل و کم تر وابسته، تولید و اکران شدند. درواقع، بیست و شش فیلمی که در این سال ساخته شدند به تماشاگر و مخاطب آن سال ها این فرصت را دادند که حق انتخاب نیز داشته باشد. هرچند این گزینش به هر حال به دلیل این مقدار کم تولید دست و پاگیر به نظر می رسید، اما در جای خود موفقیتی بزرگ به شمار می آمد. سینمای

ایران توانسته بود قد افراشته کند و به خود ببالد، و به راستی بیرون آمدن از زشتی های سال های قبل تر و از درون آن منجلاب پیش از انقلاب، به خود بالیدن نیز داشت.

در این سال ها از ژانر جنگی نیز می توان به عنوان یک مولود جدید یاد کرد. مولودی که به دلیل روی دادن جنگ تحمیلی در شهریور ۱۳۵۹، جای کار بسیار مناسبی داشت و مخاطب قطعاً و بی صبرانه منتظر تولیدات این چنینی و در این گونه ی سینمایی بود. در سال ۱۳۶۳ نیز این روند پی گیری شد، اما آن چه باعث شگفتی شد؛ دستمایه قرار دادن قابل توجیه و حتی موفق ژانر قصه گو و خانوادگی بود که به تعبیری از آن ها «درام های اجتماعی» یا «ملودرام های جامعه شناختی» تولید شد، برای نمونه فیلم **متر سک**، **گل های داوودی** و **راه دوم** از این دسته آثار موفق بودند. مخاطب ایرانی که همواره ژانر «درام اجتماعی» برایش قابل توجه بود، در این سال ها توانست با ارایه ی فیلم هایی نظیر آن چه که در بالا به آن ها اشاره شد، طعم خوش فیلم هایی سالم از این دست را بچشد، و باور کند که در سینمای نوپای پس از انقلاب در این ژانر می تواند آثاری مثبت و دارای پیام های خاص و عام را نیز شاهد باشد.

در سال ۱۳۶۳ فیلم هایی که به هر حال در ژانر جنگی (نظیر **سرباز کوچک**، **عقود**، **پایگاه جهنمی** و **پر چمدار**) ساخته شدند، این نوید را به مخاطب پی گیر این گونه ی سینمایی دادند و در سال های بعد فیلم هایی جدی تر در این زمینه ساخته شدند.

اما با این همه در سال ۱۳۶۳، مخاطب سینما این شانس را داشت که در ژانر تاریخی نیز آثاری در خور توجه ببیند که از مهم ترین آن ها **کمال الملک** و **سردار جنگل** قابل ذکرند.

به هر حال سال ۱۳۶۳ به تعبیری نقطه ی عطفی در تاریخ سینمای نوپای ایران است. زمانی که مخاطب توانست برای اولین بار سینمای راستین پس از انقلاب را در مقیاسی در حد خود بزرگ و تولیداتی در ژانرهای متفاوت و آثاری مربوط به واقعیت های حال حاضر (نظیر جنگ) یا واقعیت های قدیمی، ولی شدیداً تأثیرگذار مانند فیلم **کمال الملک**، ببیند، درک کند و احساس غرور کند.

مخاطبان به سینمای نوپای ایران هویت می دهند (سال های ۱۳۶۴ ـ ۱۳۶۵)

سال ۱۳۶۴ نیز به تعبیری دنباله ی موفقیت آمیز سینمای ایران در پیدا کردن هویت جدید خویش می تواند باشد، و جالب توجه آن که در این سال حدود پنجاه فیلم فرصت اکران یافتند که در جای

مخاطب سینما در سال ۱۳۶۳ سهم به سزایی در هویت بخشی به سینمای ایران داشت و این روند را در سال ۱۳۶۴ با قاطعیت و قدرت ادامه داد تا در این سال هویت سینمای نوپای ایران هرچه بیش تر تثبیت و معرفی شود

خود می تواند ـ برای آن دوره ـ یک رکورد باشد؛ و طبیعی است که به سبب افزایش تولید، ژانرهای متفاوت نیز بیش تر شده و مخاطب سینما از امتیاز گزینش فیلم ها برای دیدن نیز برخوردار بود؛ به طور قطع باید سال ۱۳۶۳ را پیش درآمدی برای موفقیت سال مورد بحث در نظر گرفت. مخاطب سینما در سال ۱۳۶۳ سهم به سزایی در هویت بخشی به سینمای ایران داشت و این روند را در سال ۱۳۶۴ با قاطعیت و قدرت ادامه داد تا در این سال هویت سینمای نوپای ایران هرچه بیش تر تثبیت و معرفی شود.

چه دلیلی برای هویت بخشی از سوی مخاطب به سینمای ایران از این بالاتر که در سال ۱۳۶۴ تعدد ژانرها به قدری زیاد می شود که گونه ی سینمای

کودک و نوجوان و ژانر کمدی نیز در این سال به شکلی در میان دیگر فیلم‌ها خودنمایی می‌کرد.

شهر موش‌ها- محصول بنیاد سینمایی فارابی - به عنوان نقطه عطفی در سینمای کودک و نوجوان در این سال اکران شد و استقبال فوق‌العاده از این فیلم از سوی مخاطب سینمادوست سبب شد سرفصل‌های جدیدی از این ژانر در سینمای ایران بازگردد. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نیز با ساخت فیلم **اولی‌ها** بر غنای ژانر کودک این سال افزود.

اما در سال ۱۳۶۴ یک اتفاق جالب توجه نیز در روند شکل‌گیری سینمای نوپای ایران به‌وجود آمد و

در سال ۱۳۶۴ یک اتفاق جالب توجه نیز در روند شکل‌گیری سینمای نوپای ایران به‌وجود آمد و آن هم ارایه‌ی فیلم‌هایی در ژانر کمدی نظیر مدرک جرم، کفش‌های میرزانوروز، مردی که موش شد، خط پایان و اتوبوس بود، و هر کدام از این فیلم‌های سینمایی کمدی در ژانری مکمل نیز عرضه می‌شدند

آن هم ارایه‌ی فیلم‌هایی در ژانر کمدی نظیر **مدرک جرم**، **کفش‌های میرزانوروز**، **مردی که موش شد**، **خط پایان** و **اتوبوس** بود، و هر کدام از این فیلم‌های سینمایی کمدی در ژانری مکمل نیز عرضه می‌شدند. برای نمونه **کفش‌های میرزانوروز** در ژانر مکمل تاریخی و شرح حال، **خط پایان** در ژانر ورزشی و **اتوبوس** در ژانر مکمل خانوادگی و اجتماعی عرضه شدند. این روند بر استقبال گسترده از این فیلم‌ها افزود. به‌هرحال، شرایط خاص آن روزهای کشور را نیز نباید فراموش کرد، در حالی که نزدیک پنج سال از شروع جنگ تحمیلی و دفاع مقدس می‌گذشت، تولید و اکران فیلم‌هایی سالم در ژانر کمدی باعث می‌شدند، که نه تنها این نوع سینما به ورطه‌ی ابتذال نیفتد، بلکه فضای شادی نیز بر جامعه هر چند برای کوتاه مدت حکمفرما شود.

ژانر جنگی نیز در سال ۱۳۶۴ مخاطبان عام و خاص و به تعبیری همه نوع قشر سینمارو را به خود جذب می‌کرد، این مهم به همان عرق ملی و اسلامی و اهمیت به ادامه‌ی دفاع مقدس و جنگ در جبهه‌ها تعبیر می‌شد.

در میان فیلم‌های جنگی **بلمی به سوی ساحل** محصول حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی و **عقاب‌ها** به عنوان پرفروش‌ترین‌ها دست یافتند که خود نشانگر استقبال گسترده‌ی مخاطبان است. درام‌های خانوادگی نیز که در این پنج سال در سینمای جدید ایران کم‌کم جایگاه خود را و سهم مخاطبان عام و خاص خویش را یافته بودند، توانستند با موفقیت در اکران روبه‌رو شوند. آثاری مانند **آوار**، **پدربزرگ**، **مادیان**، **جاده‌های سرد** و **تنوره‌ی دیو** در این دسته ملودرام‌های اجتماعی جای می‌گرفتند. یک نکته‌ی حایز اهمیت در تولیدات سال ۱۳۶۴، رویکردی است که سینمای نوپای ایران در آن سال به روستا و جامعه‌ی روستایی داشت، و عجیب آن‌که داستان این گونه فیلم‌ها نظیر (جاده‌های سرد، مادیان و تنوره‌ی دیو) با تعامل مخاطب و درک عمیق وی روبه‌رو شد. همان مخاطب سینمای نوپای ایران به یاد داشت که سابق بر این سهم روستا در سینمای ایران عمدتاً رویکردی منفعل داشت و از روستایی جماعت نیز به عنوان عنصری برای تحقیر و توهین در یک داستان استفاده می‌شد، اما در این سینمای جدید و دارای عالی‌ترین مفاهیم «معناشناختی» و «جامعه‌شناختی» روستا و روستایی در حکم فرد و جامعه‌ای مساوی و هم‌پای شهری و شهر محسوب می‌شد.

در سال ۱۳۶۴ هم چنین نباید از سهم سینمای سیاسی غافل شد، به‌هرحال پس از پیروزی انقلاب

اسلامی، تزریق شم سیاسی در سینمای پس از انقلاب روندی دور از انتظار نبود. در این سال فیلم هایی چون **توهم** محصول شبکه ی دوم سیما و **بایکوت** محصول حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی از فیلم های موفق ژانر سیاسی در سال ۱۳۶۴ به حساب می آیند.

وقتی سینماگر ارزش مخاطب را درمی یابد (سال های ۱۳۶۵ ـ ۱۳۶۶)

در سال های ۱۳۶۳ و ۱۳۶۴ در پی همان شکل گیری و هویت یابی سینمای ایران، مخاطب سینما یعنی قشر عام و خاص سینمارو با استقبال یا نبود آن خط و مشی راه را به سینماگران نشان دادند، به تعبیری این دو سال چراغی را برای سال های بعدتر روشن ساختند که از آن همان «معناشناختی هویت سینمای ایران» مستفاد می شود. در حالی که در مرتبه ی نخست جایگاه «واقعیت» در سینمای آن سال ها محفوظ مانده بود.

آن چه از سینمای جنگ و از سینمای سیاسی بر پرده ی آبی به عنوان یک قصه ی تصویری جان می گرفت، مرتبط با واقعیت بود که در جبهه های جنگ دفاع مقدس شکل گرفته بود و آن چه در مورد سینمای سیاسی دستمایه ی یک فیلم قرار می گرفت، چیزی بود که مخاطب از دست کم شش ـ هفت سال پیش یعنی از یک سال پیش از پیروزی انقلاب در ذهن خود داشت. درواقع سهم واقعیت جنگ و سیاست در این دو ژانر، برای مخاطب در هنگام دیدن این نوع فیلم ها به معنای واقعی کلمه از «ذهنیت» به «عینیت» می رسید؛ و این مهم همان تعامل طلایی، نام دارد، یعنی درک و شناسایی آن چه که در زیرساخت یک فیلم قرار دارد از سوی مخاطب، به گونه ای که او این داستان تصویری را به تعبیری، گوشه ای از زندگی واقعی اش در نظر بیاورد؛ و هم با داستان طرح شده و هم با کاراکترهای آن همذات پنداری کرده و پیوندهای عاطفی و احساسی برقرار کند.

بنابراین، سهم واقعیت در ژانرهای دیگر نیز به ویژه گونه ی خانوادگی و درام اجتماعی همواره محفوظ می ماند. فیلم های خانوادگی به پردازش داستان هایی روی می آوردند که می تواند برای همیشه دستمایه ی تولید یک فیلم قرار بگیرد. موردهایی مانند انزوای مسن ترهای یک خانواده یا فامیل و نوع برخورد جوان ترها با آن ها، رفتارها و برخوردهای فرزندان یک خانواده با نامادری، به خانه ی بخت رفتن دختر یک خانواده و موردهای دیگر. در سال ۱۳۶۵ نیز حدود پنجاه فیلم ساخته شدند که گوناگونی ژانرهای مختلف در آن نقطه

ژانر جنگی نیز در سال ۱۳۶۴ مخاطبان عام و خاص و به تعبیری همه نوع قشر سینمارو را به خود جذب می کرد، این مهم به همان عرق ملی و اسلامی و اهمیت به ادامه ی دفاع مقدس و جنگ در جبهه ها تعبیر می شد

عطفی بود. در این سال ورود بازیگران تئاتری به سینمای نوپای ایران، فیلم سازی مجدد کارگردان های شناخته شده، و تهیه و تولید دولتی فیلم های سینمایی بسیاری از سوی نهادهایی مانند حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد مستضعفان، مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی، بنیاد سینمایی فارابی، جهاد دانشگاهی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در کنار تولیدات سیمای جمهوری اسلامی ایران زمینه ای را به وجود آورد که در آن تولیدات عرضه شده به شکلی می توانست سلیقه ی قشرهای خاص و عام سینمارو را تأمین کند، اما کم کم دو مقوله ی مهم ارتباط با مخاطب، سینما شکل می گرفت: الف ـ توقع مخاطب خاص و

انتظار او از سینمای نوپای ایران؛ ب ـ شروع یک فترت و یا آغاز و یک درماندگی مقطعی.

۱. توقع مخاطب خاص و انتظار او از سینمای نوپای ایران

در سال ۱۳۶۵ تولیدات سینمای ایران شاید به تعبیری بهترین آثار خود را از بدو شکل گیری سینمای جدید، ارایه داد. در ژانر جنگی فیلم هایی مانند **پلاک، گذر گاه، پرواز در شب** توانستند تا حد امکان نظر مخاطب را جلب کنند. تماشاگری که سال گذشته **عقاب ها** و **بلمی به سوی ساحل** را دیده و در ژانر جنگی پسندیده بود، در سال ۱۳۶۵ توانست با سه فیلم یاد شده در بالا همذات پنداری کند. در رده‌ی فیلم های خانوادگی و قصه گو آثاری چون **زنجیر های ابریشمی، گریز از شهر، سامان، کنار بر که ها، سراب، هوای تازه، روزهای انتظار، بگذار زندگی کنم، تصویر آخر، رابطه، خانه‌ی ابری** و چند فیلم دیگر هر چند در مجموع تولیداتی مناسب نبودند و حتی تعدادی از آن ها واقعاً ضعیف و بی مایه ساخته شدند، اما به هر حال کثرت این فیلم ها در بستر موضوع های خانوادگی ـ دست کم در زمان خودش ـ یک امتیاز پرارزش محسوب می شد. درواقع پس از پیروزی انقلاب اسلامی و در روند شکل گیری سینمای نوپای ایران سال ۱۳۶۵، سالی بود که بیش ترین فیلم های خانوادگی در آن سال ساخته و اکران شدند، و این مسأله به مخاطب قدرت انتخاب می داد.

اما ملودرام های اجتماعی نیز نظیر **دزد و نویسنده، تیر باران، طلسم** و **دستفروش** و چند فیلم دیگر به تعبیری شاید ارزنده ترین فیلم های اکران شده در سال ۱۳۶۵ نام گرفتند. حتی در مقایسه‌ای شاید بتوان اظهارنظر کرد که کارگردان های بعضی از فیلم های ذکر شده در فوق بعد از این فیلم هرگز در آثار بعدی شان نتوانستند هم پای فیلم ساخته شده در سال ۱۳۶۵، اثری چنین سینمایی بیافرینند.

البته ساخت فیلم هایی متفاوت از کارگردان های شاخص چون فیلم **اجاره نشین ها** سطح توقع مخاطب خاص را از سینمای نوپای ایران بالا برد، که باید گفت البته این حق طبیعی مخاطب خاص در آن زمان بود. به هر حال هشت سال از پیروزی انقلاب و دست کم هفت سال از روند رو به رشد سینمای پویا و هویت پیدا کرده و مخاطب شناس ایران می گذشت. با اکران فیلم هایی موفق از کارگردان های شناخته شده و فیلم سازانی حرفه‌ای و جوان و جویای نام از بعد از این سال بود که تماشاگر خاص سینما و مخاطب اهل فکر دیگر به سادگی از کنار فیلم ها عبور نمی کرد و ساخت و ساز آن ها را به چالش می طلبید.

درواقع سال ۱۳۶۵ سرفصلی برای سینمای ایران به شمار می آید که از آن می توان به حساب پس دادن در آینده تعبیر کرد. درست مانند کودکی که همه گونه موردهای تربیتی درموردش اعمال شده و حالا او که به سن «بالندگی» رسیده است باید هرگام و هر گفتارش متین و بهتر از گذشته باشد. این روندی است که برای سینمای نوپای ایران، اگر نه در پایان سال ۱۳۶۵، حداکثر از اواسط سال ۱۳۶۶ برایش متصور بود؛ به شدتی که دیگر مخاطب خاص هرگز زیر بار تولیدات سهل و ممتنع نمی رفت، به این موضوع باید توجه روزنامه ها و نشریات را در تعقیب و پی گیری جدی سینمای ایران اضافه کنند و با توجه به این مهم که تنها نشریه ی ماهانه ی سینمای ایران نیز عمری سه چهار ساله پیدا کرده بود و سرانجام این که به تعبیری مطبوعات نیز در بالا بردن سطح توقعات به‌جای مخاطب خاص و حتی تا حدی «قشر عام سینمارو» از سینما دخالت داشتند.

در ضمن کم کم جشنواره‌ی بین المللی فیلم فجر حضورش را تثبت کرده بود و فیلم هایی از ایران

نیز به آن سوی آب‌ها و برای شرکت در جشنواره‌های خارجی ارسال شده بودند.

به دیگر سخن سال‌های طلایی ۱۳۶۵ و ۱۳۶۶ با وجود آن‌که اوج سینمای نوپای ایران محسوب می‌شد، زنگ خطری را نیز برای اهالی سینما به صدا درآورد: جدی‌تر از گذشته برای مخاطب از واقعیت‌ها بگویید.

در سال ۱۳۶۵ جدای از فیلم‌هایی که در ژانرهای مورد بحث از آن‌ها اسم برده شد، تولیداتی نظیر **ناخدا خورشید**، **شیرسنگی**، **خانه‌ی دوست کجاست؟** **تیغ و ابریشم** و یکی دو ژانر در پایان سال پرونده‌ی حرفه‌ای سینمایی سال ۱۳۶۵ را به بهترین شکل بستند و بیش از پیش سطح انتظارهای آتی مخاطب خاص را از این سینمای نوپا بالا بردند.

۲. شروع یک فترت و یا آغاز یک درماندگی مقطعی

واقعیت‌های اجتماعی و آن‌چه که در زندگی مردم وجود دارد، عنصری است که بیان آن به صورت تصویر و در «شکل سینما» راهکار خودش را می‌خواهد، به این امر باید شرایط خاص فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و صد البته اقتصادی را اضافه کرد. در سال ۱۳۶۶ بسیاری از فیلم‌هایی که فرصت اکران یافتند، به طور غیرقابل باوری قصد داشتند که به طرح واقعیت‌ها بپردازند. البته این را باید در نظر داشت که این قصد و نیت هرچند در درجه‌ی اول امری جالب توجه و قابل احترام است، اما به زبان سینمایی روایتش و بیانش بسی مهم‌تر از نیت و قصد است، حتی نحوه‌ی تعامل و شریک کردن مخاطب در روند داستان فیلم از این دو سر فصل مهم‌تر به نظر می‌رسد.

در سال ۱۳۶۵ فیلم‌هایی اکران شد که سطح توقع مخاطب را بالا بردند و هم‌چنان که اشاره شد این نوید به مخاطبان سینمای ایران و نوپایی شکل

ناخدا خورشید

گرفته‌اش داده شد که سال‌های بعد احتمالاً وضعیت بهتر خواهد شد. اما آن‌چه در سال ۱۳۶۶ از فیلم‌های سینمایی رویت شد، به تعبیری ترس و یا التهاب را نزد مخاطب و منتقدان برانگیخت. در این سال حدود پنجاه فیلم اکران شدند، اما در مجموع نتیجه‌ی خوبی به دست نیامد و پویایی سال پیش در سال ۱۳۶۶ دیده نمی‌شد.

مخاطبانی که در سال ۱۳۶۵ با فیلم‌هایی چون **طلسم**، **بگذار زندگی کنم**، **دستفروش**، **کلید**، **پرواز در شب**، **ناخدا خورشید**، **خانه‌ی دوست کجاست؟** و **اجاره‌نشین‌ها** ارتباط برقرار کرده بودند و به تعبیری از دیدن این گونه فیلم‌ها لذت برده بودند، این روند را در سال بعد مشاهده نکردند.

فیلم‌هایی مانند **کلید** و **خانه‌ی دوست کجاست؟** به تعبیری آن چنان غوغایی برای مخاطبان عام و خاص بپا کردند که این گونه تماشاگران تصور می‌کردند از این پس آن‌چه در ژانر «کودک» ببینند

قطعاً دنباله روی آثار فوق بوده و چه بسا در بیان سینمایی و ارایه‌ی واقعیت های مربوط به دنیای کودکان حرف های جذاب تر و جدیدتر هم داشته باشند. این مخاطبان کاراکترهای امیرمحمد در فیلم **کلید، نعمت‌زاده‌ها** در **خانه‌ی دوست کجاست؟** را بسیار واقعی پنداشتند که همین گونه نیز بود، زیرا که امثال این کودکان البته با شرایط و فضاهای متفاوت در میان اکثر خانواده های ایرانی به فراوانی قابل دسترسی و در نتیجه قابل همذات پنداری بود.

اثری مانند **ناخداخورشید** نیز مخاطب را با سختی ها و آن چه که شرایط پیش بینی نشده در زندگی نام دارد بیش از پیش آشنا کرد. فیلم هایی مانند **طلسم** و **بگذار زندگی کنم** با وجود تفاوت های بنیادین در ساختارشان، آثاری بودند که با مخاطبان واقعاً روراستی داشتند. از این نظر از سوی تماشاگران پذیرفته شدند.

اما یکی از فیلم هایی که به معنای واقعی کلمه «واقعیت های اجتماعی» و آن هم واقعیت های ملموس و «در حال حاضر جامعه» را برای مخاطبان ارایه کرد، فیلم جالب توجه **اجاره نشین ها** نام داشت. اثری در ژانر کمدی که یکی از تلخ ترین مشکلات اجتماعی را برای قشرهای مختلف جامعه بازگو می کرد. طبیعی به نظر می رسید که وقتی مخاطب با آثاری از این دست در سال ۱۳۶۵ روبه رو شد انتظارهای خاص برای سال های بعدی از سینمای ایران داشت. روندی که در سال های بعد کم رنگ و کم رنگ تر شد و به‌واقع از اواخر سال ۱۳۶۶ باز هم یک «درماندگی مقطعی» و یا یک فترت آغاز گردید.

در این سال فیلم هایی مانند **پر ستار شب**، **آن سوی آتش**، **ایستگاه**، **پاییزان**، **پرنده‌ی کوچک خوشبختی**، **خارج از محدوده**، **سایه‌های غم**، **کانی مانگا** و **شاید وقتی دیگر**، هر کدام به نوعی ـ به ویژه چندتایی که واقعاً در فیلم‌نامه و کارگردانی نقص های اساسی داشتند ـ توانستند تماشاگران را راضی کنند.

کلید

در ضمن طبق معمول دو یا سه سال اخیر آن سال ها، ژانر جنگی نیز یکی از اصلی ترین موضوع ها برای فیلم سازی بود. در این میان **پر ستار شب** و **کانی مانگا** جزو فیلم های مورد توجه قرار گرفتند، و در ژانر خانوادگی آثاری چون **سایه‌های غم** و **ایستگاه** در مرتبه‌ی نازل تر و فیلمی مانند **شاید وقتی دیگر** به عنوان اثری مطرح و جذاب سهم این ژانر را برای تماشاگر علاقه‌مند حفظ کردند، ولی سال ۱۳۶۶، سالی نبود که انتظارها را برآورده کند؛ حتی دیدن فیلمی چون **آن سوی آتش** با آن همه نوآوری در مضمون و ساختار نتوانست یک تنه ـ و یا جمع آن با چند فیلم خوب دیگر ـ بار فیلم های ضعیف دیگر و فراری دهنده‌ی مخاطب را بکشند.

آن چه در درون می جوشد و دغدغه‌ی مخاطب است (۱۳۶۶)

اواسط دهه‌ی ۱۳۶۰، طبق شرایط آن سال اصلی ترین دغدغه برای شهروندان ایرانی و به آن مخاطب سینما و قشر عام و خاص آن، جنگ

اجاره‌نشین‌ها

و در کنار آن مسأله‌ی خانواده طبق همیشه ژانری بود که مخاطب علاقه‌مند به آن بود.

اما آن‌چه ارایه شد کم کم داستان‌هایی فراگیر نبودند. تماشاگر سینما عمدتاً معمولی زندگی می‌کند. سفره می‌اندازد و شب‌ها تلویزیون تماشا می‌کند. برای او کاراکترهای داستانی که ساده لباس بپوشند، سر سفره بنشینند و بی تکلف زندگی کنند، همیشه مقبول بوده است. فاصله گرفتن از این سادگی‌ها، به معنای طرد مخاطب است. در این رابطه فیلمی مانند **خارج از محدوده** به این سادگی‌ها و دلمشغولی‌ها تعلق داشت و فیلم‌های ژانر جنگی نیز که به‌طورکلی بی‌تکلف بودند. این موضوع را نیز در نظر بگیرید که از نظر کمیت آمار تولیدات سینمایی در سال ۱۳۶۶ نسبت به شرایط حال حاضر [illegible]ودش، قابل قبول به نظر می‌رسید؛ که در این سال [illegible]ده فیلم اکران شدند، به تعبیری گزینش گری و [illegible]خاب فیلم نیز برای تماشاگر قابل دسترسی بود؛ [illegible]چه شد که مخاطب سینما به آن‌چه می‌خواست [illegible]سید؟ برای مثال فیلمی مانند **مقاومت** را در نظر بگیرید. داستان این فیلم قرار است درباره‌ی جنگ و محاصره‌ی آبادان باشد و تلاش برای شکستن این حصر در سال ۱۳۵۹. اما به تعبیری این فقط یک تمهید است و دیگر هیچ. افرادی که برای شکستن حصر آبادان پیش می‌روند، به‌ناچار مجبورند از راه فرعی و دریا کمک بگیرند. توفانی عظیم ایجاد می‌شود و عده‌ای کشته، گم‌گشته و بقیه حیران و مستأصل باقی می‌مانند؛ و در این شرایط بحرانی روند شکل‌گیری قصه به ارزیابی هر کدام از این افراد سوق داده می‌شود. یعنی مقوله‌ی جنگ کنار گذاشته می‌شود، این در شرایطی است که مخاطب با اشتیاق هرچه تمام‌تر منتظر است تا صحنه‌های بسیار زیادی از رودررویی این افراد یعنی قهرمان‌های خود در مقابل عراقی‌ها ببیند. پس طبیعی است که این اتفاق نمی‌افتد و مخاطب در ژانر جنگی به حال خود رها می‌شود.

از این دست فیلم‌هایی که در ژانر خاصی ابتدا به ساکن تماشاگر را به سینما کشاندند و سپس فیلمی نازل و در ژانرهای مختلط به مخاطب ارایه دادند،

در سال ۱۳۶۶ و پس از آن کم نبودند. حال در نظر بگیرید که مخاطب سینما تا سال پیش در روند هویت یابی سینمای ایران نقش بسزایی ایفا کرده است و سینماگران نیز به هرحال روراستی خاص خودشان (که سرمنشأ در دوران و فضای خاص جامعه داشت) را در ارایه‌ی فیلمی یا آثاری مرتبط با زندگی مردم نشان دادند.

درواقع سال ۱۳۶۶ سالی است که فیلم های سینمایی ساخته و اکران شده در آن، حد وسط ندارند، یا با ساختاری ضعیف برگرفته از فیلم‌نامه‌ای نازل روایت شدند و یا این که به‌طور معدود آثاری قابل اعتنا از کار درآمدند. در حالی که

سال ۱۳۶۶ سالی است که فیلم های سینمایی ساخته و اکران شده در آن، حد وسط ندارند، یا با ساختاری ضعیف برگرفته از فیلم‌نامه‌ای نازل روایت شدند و یا این‌که به‌طور معدود آثاری قابل اعتنا از کار درآمدند

در سال های قبل تر و به ویژه در سال ۱۳۶۵ آثار تولیدی از نظر کیفیت ساختاری در مجموعه‌ای یک دست قرار می گرفتند.

ژانر تریلر نیز که همواره دستمایه‌ی مناسبی برای خلق یک فیلم پرکشش به حساب می آید، در این سال جز روایت کلیشه‌ای کار دیگری نداشت. فیلم **ترن** از این دست فیلم هاست، و به آن آثاری مانند **صعود**، **محموله** و چند اثر دیگر را اضافه کنید.

به هرحال با جمع تمام آن‌چه در فوق گفته شد سینمای نوپای ایران پس از یک «پویایی دوره‌ای» در پایان سال ۱۳۶۶ و پس از گذشت نه سال از تولد هویت جدیدش وارد فترت (و یا همان اصطلاحی که در ابتدای نوشتار اشاره کردم) یعنی «درماندگی دوره‌ای» خود شد، و طبیعی بود که تا سینماگر و مخاطب و منتقد تا به خود آیند چند سالی نیز از این روند و فترت گذشت و بدبینی ها آغاز شد؛ متأسفانه از «ذهنیت به عینیت» رسید. اتفاقی که اتفاقاً سینماگر توانا و لایق باید در زمینه‌ی روایت سینمایی‌اش انجام دهد، یعنی داستانی واقعی و یا برگرفته از واقعیت های اجتماعی را در ژانرهای متفاوت از آن‌چه در ذهن دارد به فیلم یعنی به واقعیت تصویری تبدیل کند که از این روند به همان تبدیل ذهنیت و عینیت یاد کردیم.

سینمای پرمخاطب، فرهنگ مخاطب خاص و قطب‌نمای او

برحسب ظاهر دیگر ثابت شده که در سینمای پرمخاطب به هزارویک دلیل مخاطب خاص می تواند وجود نداشته باشد، و مخاطب خاص کیست؟ کسی که تهیه‌کننده قطعاً به جیب او نظر نداشته است. تماشاگری که به جیب وی و امثال او به عنوان اصلی‌ترین مقوله‌ی اقتصادی، تهیه‌کننده یعنی صاحب فیلم نظر ندارد و در سینمای پرمخاطب نیز برای او محلی از اعراب موجود نیست، چه جایگاهی جدا از این ساختار یعنی در کل سینمای ایران می توان در نظر گرفت؟

مخاطب خاص اگرچه نه همیشه، اما عمدتاً به طبقه‌ی اهل فکر (به‌ویژه واژه‌ی قشر روشنفکر را به کار نبردم) تعلق داشته است. او کسی است که با سینما و تا حدودی زیر و بم آن آشنایی دارد. ژانرهای مختلف و فیلم های برتر مربوط به آن را مورد ارزیابی قرار داده است. پیام های هر فیلم را می تواند درک کند، اگرچه مطلقاً و ابتدا به ساکن برای گرفتن و درک پیام از یک فیلم، پای داستان آن نمی نشیند، و در نهایت آن که قدرت تجزیه و تحلیل و نقد ساختاری و تحلیل محتوایی فیلم را دارد.

طبیعی است چنین مخاطبی هر فیلمی را

نمی بیند و اگر جزو آن دسته ای باشد که آثار سینمایی را برای مقایسه و تحلیل اوضاع فیلم سازی نیز ببیند باز هم برای هر ده فیلم این روش را به کار می برد. مخاطب خاص به احتمال زیاد اهل قلم است، اما قطعاً درباره ی فیلم هایی که گزینش شده دیده و آن فیلم هایی که از هر ده تا یکی را می بیند، در مکان های متفاوت به صحبت بنشیند؛ و ارزیابی خود را اعلام کند که طبیعتاً این مکان ها از منزل و محل کار تا یک محفل خانوادگی و دوستانه را شامل می شود.

مخاطب خاص سخت گیر است، حتی نسبت به کارگردان های شناخته شده و نیز آن هایی که به هر حال به گونه ای خود را تثبیت کرده اند، اغماض نمی کند؛ و ممکن است در امتیازدهی به آن ها دستش بلرزد و کارهای قبلی شان را که خوب از آب درآمده اند بهترین ها بداند و قبول نکند که بعدها نیز آن ها ممکن است فیلمی هم پای آن کار قدیمی و حتی بهتر بسازند. اما تمام این سخت گیری ها و حتی بدبینی ها به سبب عشق او به سینماست، و مخاطب خاص بر این مبنا اگر بدبینی نیز داشته باشد؛ خیرخواهانه است. تمام این عنصرهای موجود در مخاطب خاص می تواند نشانگر این باشد که وجود او در سینما کاربردی خاص و عملی خواهد داشت. او می تواند قطب نما و جهت یاب سینما باشد، و سمت و سویی را که به اعتلا منجر می شود؛ اعلام کند. در سینمای ایران مخاطب خاص دست کم گرفته می شود یا این که فرصت پرداخت به او از سوی بسیاری از تهیه کنندگان فراهم نیست. اما در مقابل مخاطب «خاص» برای قشر خاصی از سینماگران و کارگردان ها در حکم شاخصی اعتباری است، و با نظری قداست گونه به او نگاه کرده و یا از او یاد می کنند؛ ولی پرسش اساسی این است که آیا از قهر و آشتی این قطب نمای سینمای ایران با فیلم ها بهره برداری مناسب می شود یا این که این روند سرانجام روزی به دست خواهد آمد؟ پاسخی برای این پرسش نمی توان یافت. هم چنان که هرگز کاربرد مثبت و وجود او را نمی توان دست کم گرفت. مخاطب خاص زودتر از بقیه آغاز فترت سینما در اواخر ۱۳۶۶ را حدس می زد، و چه بسا این خطر را در سطح جامعه (بسته به محافل خصوصی و عمومی که در آن شرکت می کرد) نیز اعلام می کرد، اما این هشدارها و زینهار دادن ها به جایی نرسید. در آینده چگونه خواهد شد.

اما قشر عام سینما رو چه می کند؟ او به سینمای پرمخاطب تعلق دارد. به دیدن **شاید وقتی دیگر** در سال ۱۳۶۶ ممکن است آن چنان رغبت نشان داده

مخاطب خاص سخت گیر است، حتی نسبت به کارگردان های شناخته شده و نیز آن هایی که به هر حال به گونه ای خود را تثبیت کرده اند، اغماض نمی کند؛ و ممکن است در امتیازدهی به آن ها دستش بلرزد

باشد که هنگام تماشای **مزدوران** یا **سازمان ۴** یا ممکن است دیدن فیلمی مانند **تاراج** برای او بسی لذت بخش تر از فیلم **ناخداخورشید** بوده باشد. هرچه باشد او دوست دارد وقتی فیلمی را می بیند با اما و اگر روبه رو نشود، یک داستان سرراست ببیند و در همان سالن تاریک سینما با کاراکتر همذات پنداری کرده و به قول خودش، وجودش را به جای قهرمان یا ضدقهرمان فیلم احساس کند.

او شدیداً علاقه مند است سینما برایش ایستگاه نداشته باشد. بدین منظور که او سینما را اتوبوسی فرض می کند که برحسب اتفاق فقط دوازده ایستگاه دارد. در ایستگاه مبدأ سوار می شود و در ایستگاه مقصد خارج. او سینما را این گونه

می خواهد. چالش، طرح پرسش و ایجاد اما و اگرها را در طی دیدن فیلم برنمی تابد.

حال با این توصیف ها، سینمای پرمخاطب معلوم است که دینی عظیم برگردن دارد. این سینما شدیداً به جیب این گونه مخاطب وابسته است. مخاطب عام درواقع مهم ترین حلقه ی زنجیر متصل با تهیه کننده ی سینمای ایران و حلقه ای وابسته ی دیگر است. در یک کلام اقتصاد سینما وابسته به مخاطب عام است. توقع او، ذهنیت های او، جوشش های درونی و دغدغه های وی به عنوان سینماگر عام، یا قشر عام سینمارو عنصرهایی است که از سوی تهیه کنندگان خاصی (که تعدادشان نیز

اصطلاح سینمای پرمخاطب و معنی آن و هویت واقعی اش دارای قداست است، حتی به سینمای واقعی می‌توان این کلمه را اطلاق کرد

هرگز کم نبوده و کم نیست و کم هم نخواهد بود) همواره مورد نظر است. از این رو فیلمی مثل **کلاه قرمزی و پسر خاله** پرفروش ترین فیلم تاریخ سینما می شود ـ البته در مقاطع زمان خاص ـ چرا؟ چون سینمای پرمخاطب در زیرمجموعه اش عنصرهای جامعه شناختی، معناشناختی و رفتارشناختی خاصی را دارد که اثری مانند **کلاه قرمزی و پسر خاله** شدیداً وابسته به این عناصر است.

یعنی از دو عروسک تلویزیونی که تمام حرف و حدیث خود را در ماجراهای تلویزیونی شان گفته اند، فیلمی ساخته می شود که از دیدن و یا یادآوری صف های طویل روبه روی در ورودی سینماها از قبل می شد نسبت به فروش سرسام آور آن نظر قطعی ابراز داشت.

یادآوری این صف ها آن «صدای خاص» را در زمان یکی دیگر از «دوران فترت» و یک دوران «درماندگی دوره ای» دیگر باز هم در گوش طنین می اندازد.

سینمای پرمخاطب ما، به خودی خود می تواند یا می توانست سینمایی راستین باشد. به تعبیری اصطلاح سینمای پرمخاطب و معنی آن و هویت واقعی اش دارای قداست است، حتی به سینمای واقعی می توان این کلمه را اطلاق کرد. یعنی اثری که آن قدر هویت سینمایی دارد و آن قدر زیرساخت تصویری دارد که توانسته است قشرهای مختلف مردم و نظر این همه سلیقه های متفاوت را تأمین کند و همذات پنداری های مجموعه های کلان را شامل شود. اما متأسفانه این تعریف حقیقی مدت هاست که محلی از اعراب ندارد. سینمای پرمخاطب ما فعلاً همان **کلاه قرمزی و پسر خاله** و در حال حاضر **تو کیو بدون توقف** نام دارد. سینمایی که جعلی است و ...

واقعیت هایی دم‌دست، سینما هایی در دوردست

آن چه که در پیشینه ی تاریخی کشور ما وجود دارد، رخدادهایی نیستند که به سادگی بتوان از آن ها عبور کرد. این مملکت از سده ها پیش همواره آبستن تحولات بوده است. چه آن زمان که کشور به شکل ملوک الطوایفی اداره می شد و یا زمانی که مغولان به ایران حمله کردند؛ چه زمانی که سلسله های گوناگون پادشاهی سرکار می آمدند و در آخرین آن ها سلسله ی قاجاریه و بعد رژیم پهلوی بر سر کار بودند، جریان های خاصی رخ دادند که همگی در شکل بسیار کلان توانایی تصویری داشتند. مهم تر از همه ی این ها، سقوط رژیم ستم شاهی و پیروزی انقلاب اسلامی و پس از آن

وقوع جنگ تحمیلی و حماسه‌ی هشت سال دفاع مقدس همگی آن‌قدر بضاعت داشتند و دارند که صدها سریال و فیلم تلویزیونی و صدها فیلم سینمایی بر اساس این دو رخداد مهم به تصویر درآیند. این بضاعت به سبب واقعی بودن و حماسی و ملی و اسلامی و دینی بودن آن‌هاست، هم‌چنان که واقعیت‌های دیگر زندگی دست‌کم در این بیست‌وپنج ساله، جدای از مقوله‌ی انقلاب و جنگ شامل مسایل اقتصادی و رخدادهای خاص مرتبط با آن. موردهای آموزشی، اجتماعی و معیشتی نیز می‌شود که هر کدام در این بیست‌وپنج سال دارای رخدادهای خاصی شدند؛ اما بهره‌برداری سینمایی از این واقعیت‌ها واقعاً چقدر انجام گرفته است، حتی موضوع اسرای ایرانی در زمان جنگ و رهایی این آزادگان از مرداد ۱۳۶۹ تاکنون چقدر در رسانه‌ی سینما مورد بهره‌برداری قرار گرفته است؟ برحسب اتفاق موردهایی که برشمرده شد متعلق به ژانرهایی است که در تعامل با مخاطب خود همواره پاسخگو بوده است، و مردم علاقه‌مندی خود را به آن‌ها اثبات کرده‌اند. یعنی واقعیت‌هایی که از دم‌دست‌ترین سوژه‌ها به حساب می‌آید، اما بهره‌برداری از آن‌ها در قالب تصویری بسیار دوردست می‌نماید.

۱. سینمای انقلاب، سهم مخاطب

سهم مخاطب سینما، از این گونه فیلم‌ها مقوله‌ای خاص است. تماشاگر در هر اثری که به این رخداد بپردازد خود را به گونه‌ای واقعی جزو عوامل داستان می‌پندارد و این به فراگیری انقلاب و عظمت آن ارتباط تام دارد. در این راستا حتی اگر رخدادی مرتبط با یک کاراکتر خاص نیز باشد باز هم تماشاگر حال در یک شکل محدودتر خود را به جای آن شخصیت قرار می‌دهد. اما میزان ساخت چنین فیلم‌هایی چقدر بوده است تا بعدها سهم مخاطب نیز ادا شود؟ از این واقعیت اصیل و این رخداد جهانی تاکنون آن ساخت و سازهای کلان که هیچ، حتی نمی‌توان ده فیلم را به سرعت در ذهن به‌یاد آورد و گفت، یعنی یکی از همان دم‌دست‌ترین واقعیت‌ها، در بیان سینمایی و در ارایه‌ی رسانه‌ی سینمایی، استفاده‌ی قالب توجهی نشده است و این عجیب و مایه‌ی تأسف است.

در سال ۱۳۶۵ و در همان «پویایی دوره‌ای» سینمای ایران، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی فیلمی به نام **تیرباران** ساخت که داستانش در مورد یکی از ارزنده‌ترین شخصیت‌های انقلاب اسلامی بود که پیش از پیروزی انقلاب به شهادت رسید. شخصیت روحانی مبارز شهید «سیدعلی اندرزگو» در قالب این فیلم سینمایی هرچند نه به تمام معنی، اما جنبه‌های برجسته‌ی زندگی وی را تصویر می‌کرد. **تیرباران** که از تلویزیون نیز بارها پخش شد، توانست در زمانی خاص با بینندگان و مخاطبان بیش‌تری ارتباط و تعامل برقرار کند؛ و اتفاقاً فیلمی موفق هم نام بگیرد. اما جدای از شخصیت «سیدعلی اندرزگو» صدها نفر که نام بعضی از آن‌ها کم‌تر هم به گوش رسیده است، دارای سرگذشت‌هایی بوده‌اند که سینما آن توانایی را دارد که این رخدادها را به صورت تصویری به مخاطبان ارایه کند، ولی تاکنون این کار انجام شده است؟ برای مثال شخصیتی مانند طیب را در نظر بگیرید. ـ وی را از آن جهت به عنوان اولین مثال ارایه دادم که کاراکتری داشت که عمدتاً مردم کوچه و بازار شبیه آن سه شهید را زیاد می‌توانستند ببینند ـ آن‌چه که او انجام داد و رفتارهای قهرمانانه‌ی او ارزش و بضاعت ساخت یک فیلم روان و یکدست را دارد. جالب‌تر آن‌که «طیب» دارای دو مرحله زندگی است. نخست، ناآشنایی و دوری از زندگی واقعی و در حقیقت زندگی و گذران عمر در غفلت و دوم هشیاری و پیوستن به حقیقت و ادامه‌ی این روند تا رسیدن به شهادت. اتفاقاً این نوع زندگی طیب به

خصوص تغییرمنش و عقیده‌ی او هرچه بیش‌تر بضاعت تصویری به دست می‌دهد. کسان دیگری مثل آیت‌الله سعیدی نیز به دلیل کثرت شکنجه‌هایی که بر وی اعمال شد از قشر روحانی، مثال مناسبی برای کاربرد سینمایی و احیای کاراکتر اوست.

داستان‌های دانش‌آموزی، حکایت‌های مرتبط با اعدام شدن تازه دامادها و چشم به راه بودن عروس‌های جوان، فرار انقلابیون مسلمان از بازداشتگاه‌ها، تغییر خلق و خوی معنوی و عقیدتی مارکسیست‌ها و جذب شدن آن‌ها به سوی اسلام راستین و موردهای دیگر همگی مقوله‌ای از آن نوع است. داستان‌هایی واقعی که ممکن است کاراکتر خاص به علت کثرت وقوع نداشته باشند. پس چرا تاکنون آن چنان که باید و شاید از این داستان‌های واقعی به عنوان یک رسالت عظیم و برای آگاهی و آشنایی نسل‌های بعدی استفاده و بهره‌برداری سینمایی در بعد کلان نشده است؟ حتی روزگار و احوال کسانی نیز که در مقابل انقلاب ایستادند، به شکلی می‌تواند بازتاب و روایت آن دوران یعنی بیست و پنج سال پیش باشد. به عنوان مثال در مقابل فیلمی مثل **تیرباران** در سال ۱۳۶۵، زودتر از این روایت و در سال ۱۳۶۱، شبکه‌ی اول سیما فیلمی به نام **اشباح** تولید کرد. داستان این فیلم مربوط به فرار و اختفای دو تن از عوامل ساواک است که در فضایی مملو از ترس و انتظار به جان هم می‌افتند و یکدیگر را به هلاکت می‌رسانند. **اشباح** به صورت سی‌وپنج میلی‌متری و سینمایی ساخته شد، اما پخش تلویزیونی آن نیز ـ همانند **تیرباران** ـ در سال‌های بعد این فرصت را یافت که مخاطب بیش‌تری پیدا کند و فیلم موفقی نیز از کار درآمد.

۲. واقعیت‌های سینمایی آن هشت سال فراموش نشدنی که فراموش شدند

به سبب جنگ‌های فراوانی که همیشه (در سده‌ی بیستم و در چند سالی که از سده‌ی جدید میلادی می‌گذرد) وجود داشته‌اند، سینما نیز همواره به این مقوله‌ی واقعی پرداخته است. از رخداد تلخ جنگ جهانی اول و دوم بارها فیلم‌های سینمایی متفاوت و مختلف ساخته شده است و هرگز نیز گویا قرار نیست پرونده‌ی ژانر جنگی به ویژه در ارتباط با جنگ جهانی دوم بسته شود. بهترین شاهد مثلاً فیلم **نجات سرباز رایان** است. (۱۹۹۸، استیون اسپیلبرگ). به هر حال جنگ حقیقتی ملموس و تلخ است، اما کشورهایی که به نوعی درگیر جنگ شده‌اند؛ در شکل سینمایی به عنوان‌های مختلف به طرح موضوع‌های متفاوتی در این رابطه پرداخته‌اند. مسایل پیرامون جنگ و پیامدهای بعدی آن نیز هرچند دیگر فیلمی به طور مستقیم در ارتباط با این رخداد به دست نمی‌دهد، ولی به هرحال متعلق به این ژانر است. حتی ممکن است در صحنه‌های نبرد، کاراکتری محور فیلم قرار بگیرد و رفتارها و کنش‌های وی بستر اساسی داستان شود که اسلحه به دست ندارد. (جدیدترین نوع این کاراکتر فیلم **پیانیست** ساخته‌ی رومن پولانسکی محصول سال ۲۰۰۲ است که آدریان برادی در نقش اول آن یعنی ولادیسلاو ژیپلمن بازی می‌کرد.)

۲.۱: تولد ژانر جنگی در سینمای نوپای ایران، تجربه کردن‌ها

در هشت سال دفاع مقدس و جنگ تحمیلی حماسه‌های خاص و جالب توجهی روی داد. بسیاری از آن‌ها به طور مستند با دوربین‌های هشت و شانزده میلی‌متری از سوی کسانی ثبت و ضبط

شد که بعدها خود سردمدار اصلی و از سازندگان فیلم‌های جنگی بودند. در حقیقت از همان یکی، دو سال شروع جنگ ثبت و ضبط آن نیز آغاز شد. یکی از نخستین این آثار **یازهرا** نام داشت که در سال ۱۳۶۱ سازمان تبلیغات آن را تولید کرد و البته بیش‌تر به جنبه‌های کمک‌رسانی و امداد در پشت جبهه‌ها می‌پرداخت. در همین سال نیز فیلم **جانبازان** با داستانی مغشوش به جنگ می‌پرداخت و شرح حال دو برادر را در میدان جنگ تصویر می‌کرد که بیش از هر چیز به خلق و خوی آن‌ها و تعامل آن‌ها توجه نشان می‌داد. **آوای غیب** محصول سیمای جمهوری اسلامی در سال ۱۳۶۲ تولید شد که با وجود این که زیرساخت اصلی در محل جنگ می‌گذشت باز هم روایت، بازگویی حالت‌های رزمنده‌ای است که در بازگشت به خط، از بقیه دور می‌ماند و با امداد غیبی و مدد خداوند آن‌چنان حجاب‌ها از او زایل می‌شود که می‌تواند حتی با چشم دل نیز ببیند.

فیلم **نینوا** محصول همین سال نیز به امداد غیبی می‌پردازد، و هم‌چنین نیروی ایمان و صلابت رزمندگان را تصویر می‌کند. **بازداشتگاه** که در اواخر سال ۱۳۶۲ اکران شد داستانی در ارتباط با اسرای ایرانی داشت که از دست بعثی‌های مزدور می‌گریزند و به خطوط رزمندگان برمی‌گردند. از آن‌چه ذکر شد مشخص می‌شود که با وجود پردازش زیرساخت‌های خاص و مقدسی مانند صلابت رزمندگان، ایمان آن‌ها و اعتقاد به دفاع از میهن اسلامی و در صدد آن‌ها بیان امدادهای غیبی از سوی خداوند تبارک و تعالی، آن‌چه که مربوط به جنگ و تقابل و رویارویی واقعی باشد آن‌چنان در داستان‌ها موجود نیست، که صدالبته این مهم علاوه بر عدم تسلط یا آشنایی با امکانات فنی، به تازه بودن این ژانر نیز سینماگران ایرانی نیز مربوط می‌شود.

فیلم‌های جنگی دیگر سال ۱۳۶۲ نظیر **کیلومتر پنج**، **پل آزادی**، **عبور از میدان**، **رهایی**، **دو چشم بی‌سو** و **دیار عاشقان** نیز هرچند گاهی دارای صحنه‌ای مرتبط با جنگ نیز بودند، اما به‌طور کلی با همان روندی که در بالا اشاره شد، ساخته شدند.

در سال ۱۳۶۳، تولیداتی نظیر **ما ایستاده‌ایم**، **پیشتازان فتح**، **یاد**، **فرار**، **پرچمدار**، **پایگاه جهنمی**، **سرباز کوچک** و **عقود** ساخته شدند.

۲.۲: تجربه‌هایی که به بار نشست

اما در سال ۱۳۶۴، با ساخته شدن فیلم **عقاب‌ها** به تعبیری نخستین فیلم ژانر جنگی که رنگ و بوی تا حدودی حرفه‌ای داشت، اکران شد. در **عقاب‌ها** هرچند عناصر معنوی نظیر آن چه که در ساخته‌های پیش‌تر اشاره شده، تبلور نیافته بود، اما به هر حال موضوع دفاع و حملات جنگنده‌های ایرانی تازگی و جذابیت‌های خاص خود را داشت. درواقع اگر فیلم‌هایی که پیش‌تر توضیح داده شده تا حدی مهجور ماندند نه به دلیل نداشتن جذابیت، بلکه فقط به علت ساختار نه چندان حرفه‌ای شان آن‌چنان در اذهان نماندند، وگرنه بسیاری از این تولیدات در ارایه‌ی روحیات معنوی رزمندگان حرف‌های اساسی را به صورت تصویر بیان کرده بودند و بعدها خواهیم دید که بسیاری از این فیلم‌سازان که در سال‌های ۱۳۶۱، ۱۳۶۲ و ۱۳۶۳ فیلم‌های آماتوری از جنگ ساختند بعدها از برجسته‌ترین کارگردان‌های این ژانر شدند. هم‌چنان که اکران **بلمی به سوی ساحل** در اواخر همان سال نشان داد که فیلم‌سازان نسل جدید انقلاب کم‌کم می‌توانند به صورتی حرفه‌ای تولیدات جنگی را رهبری کنند. به تعبیری **بلمی به سوی ساحل** احتمالاً اولین فیلم ژانر جنگی سینمای ایران است که در آن جنگ و سینمای مختص آن (یعنی پرداختن به تقابل دو نیروی روبه‌روی هم و تصویر کردن چگونگی این تقابل) زیرساخت اصلی بوده است. سال‌های ۱۳۶۵ و

۱۳۶۶ نیز با ساخته شدن فیلم هایی مانند **پلاک، گذرگاه، پرواز در شب، هویت** و **کانی مانگا** تولید در ژانر جنگی ادامه یافت.

۳.۲: آغاز تولیدات حرفه ای در ژانر جنگ، در سینمای ایران

هرچند در سال های جنگ بین ایران و عراق حماسه های ایجاد شده از سوی رزمندگان اسلام از ابتدا شکل گرفته بود، اما انجام عملیات های خاص و ماندگاری مانند کربلای ۵ و والفجر ۸ و اتفاقات خاص مربوط به چنین عملیات هایی آن قدر گسترده بودند که منشأ الهام برای سازندگان فیلم های سینمایی در ژانر جنگی شدند، برای مثال هم چنان که قبلاً نیز شرح داده شد فیلم **پرواز در شب** (۱۳۶۵)، زیرساخت اصلی در ارتباط با یکی از ماندگارترین و کارآمدترین گردان های بسیجی یعنی گردان کمیل بود. ضمن این که داستان روایت شده در فیلم جاذبه های سینمایی بسیار داشت که بعدها به رونق این ژانر کمک کرد. داستان **پرواز در شب** مربوط به یک فرمانده ی بسیجی به نام مهدی است که رهبری گردان کمیل را برعهده دارد. او و افرادش در یک کانال مستقر می شوند تا پاتک دشمن تمام شود، و در این حال ارتباط شان با قرارگاه مرکزی قطع می شود و پس از مدتی از هر نظر درون کانال با مشکل روبه رو می شوند. مهدی چهار نفر را برای بازگشت به قرارگاه و ارسال کمک اعزام می کند که از این گروه جوان ترین شان - حمید - زخمی به قرارگاه می رسد. از سوی دیگر افرادی که درون کانال مانده اند با تمام توان با دشمن مبارزه می کنند و تا هنگامی که نیروی کمکی برسد فرمانده ی گردان در شرف شهادت است و این در حالی است که حمید بالای سر او می آید و ... **پرواز در شب** به هر حال رگه هایی از حرفه گری سینما در خود داشت و توانست نقطه ی عطفی در شروع ساخت وساز ژانر جنگی باشد. پس از این فیلم تا زمان پیروزی در جنگ فیلم های زیاد دیگری در این ژانر ساخته شدند و تا امروز فهرست بلندبالایی از فیلم هایی از این دست قابل ارایه است. در حالی که بسیاری از این فیلم ها به مسایل جانبی جنگ و در مهم ترین شکل، به تشریح کاراکترهایی پرداختند که در دوران جنگ روح خود را ساخته اند و الان در شرایطی که دیگر از آن روحیات معنوی در جامعه خبری نیست، در حد مفرطی از اوضاع زجر می کشند. در حقیقت کار به جایی رسید که در این فهرست اندک آثاری را می توان یافت - منظور تولیدات هشت تا ده سال اخیر در ژانر جنگی است .که تنها به جنگ و همان رویارویی و چگونگی تقابل با دشمن پرداخته بودند، که در این فهرست .بدون تقدم یا تاخر زمان ساخت .باید از فیلم هایی چون **هور در آتش، مهاجر، دیده بان، برج مینو، بوی پیراهن یوسف، کیمیا، شیدا، هیوا، عملیات کرکوک، سرزمین خورشید، از کرخه تا راین، آژانس شیشه ای** و **قارچ سمی** نام برد.

تا زمان حاضر به هر روی با ساختارهای متفاوتی در ژانر جنگی روبه رو بوده ایم که هر کدام زیرساخت خودشان را در شکلی خاص دنبال می کردند:

- پرداختن به مسأله ی جنگ و پردازش کاراکترهایی که وجود واقعی داشتند.
- پردازش عملیات خاص و ماندگار و خلق کاراکترهایی که به نوعی نماد رزمندگان جبهه به شمار می آمدند.
- بیان زندگی، رفتار و واکنش آن دسته از افرادی که در حال حاضر از شرایط مادی و نابه هنجار جامعه به تنگ آمده اند و یا منزوی شده اند و یا این که به نوعی به ستیز برخاسته اند.

از سه شکل یاد شده در بالا **آژانس شیشه ای** سردمدار این نوع نام گرفته است، و کار در حال

حاضر به آن جا کشیده شده است که گویا پرداختن به فرع یا جذاب تر است و یا سهل تر و یا این که وظیفه اکنون ایجاب می کند از آن تقابل ها و رویارویی های قهرمانانه کم تر روایتی تصویری گفته شود و به تبعات و اتفاقات و سرنوشت بازماندگان پرداخته شود.

۴.۲: ژانر دست دوم جنگی، سرگردانی مخاطب

نسل سوم این جامعه یعنی آن هایی که بین بیست و یک تا بیست ونه سال دارند، انقلاب را که قطعاً در خاطر ندارند و جنگ را تا حدودی بسیار اندک به یاد دارند. برحسب اتفاق برای آن ها یکی از تلخ ترین و دلهره آورترین موضوع همان حملات ناجوانمردانه به شهرها از سوی رژیم بعثی بود. دختران و پسران کوچک و معصوم آن دوران که اکنون متعلق به نسل سوم می شوند از جنگ تنها آن شب های تاریک و صداهای ترکیدن بمب را به یاد دارند، و احتمالاً بسیار مایل اند بدانند که در آن ایام در خود جبهه ها چه می گذشت. حواله دادن آن ها به ویدیو کلوپ ها برای گرفتن فیلم هایی مانند **پرواز در شب یا هور در آتش** و دیگر فیلم ها اگرچه خوب است، اما او حق دارد فیلم هایی جدید در این ژانر و آن هم با حرفه ای ترین ساخت ببیند. نسل بعد از او هم که دیگر حتی آن حملات هوایی را نمی داند که چیست، که دیگر سهمی افزون تر دارد؛ و همین طور جلوتر که بیاییم، بچه های کنونی که دیگر اصلاً هیچ چیزی را به خاطر ندارند.

جالب توجه این جاست که این افراد نه تنها فیلم جدیدی در این ژانر . همان هایی که اشاره کردم مختص به این ژانر در روایت تقابل ها و رودررویی و جان فشانی های جوانان این مملکت بود . نمی بینند، بلکه برای آن ها فیلم های دست دوم جنگی ساخته می شود. یعنی آن هایی که از جبهه آمده اند و در این فضای نامأنوس سرگردان مانده اند. به راستی این گوشه و کنج عافیت برای ژانر جنگی

سینمای ایران تا کی قرار است ادامه یابد؟

آن چه در این هشت سال بر جامعه گذشته، بخشی از هویت اصیل و درخشان ایران است. چرا باید در قالب اعتراض به وضع موجود از ژانر جنگی سوءاستفاده شود؟ حتی آن هایی که در جنگ شرکت کرده‌اند و بزرگ‌تر از آن ها و کسانی که پدر و مادر و فرزند در این جبهه ها از دست دادند حتی به عنوان تذکار حق دارند که فیلم های جنگی مختص به این ژانر را ببینند.

از سوی دیگر شخصیت هایی در این هشت سال دفاع مقدس بالیدند که تنها اکنون تصویری از حضورشان روی دیوارهای شهرهای مختلف نقش بسته است. «شهید بابایی»، «شهید بروجردی» ، «شهید باکری» و شماری دیگری از سرداران ارتش و سپاه. آیا زندگی خاص و سراسر شجاعت و استقامت شان قابلیت و جذابیت های تصویری ندارد؟ به شهیدان «کشوری» و «شیرودی» با سریالی نه چندان دلچسب در ساخت و کار و در مجموعه‌ای تلویزیونی با ساختاری زیر متوسط پرداخته شد. هنوز که هنوز است آن فیلم های اواسط دهه ی شصت به عنوان بهترین کارهای ژانر جنگی قلمداد می شود. **آژانس شیشه‌ای** نیز در زمان خود غوغا کرد، اما نتیجه ی آن سیل ساخت فیلم های تبعات جنگ برای افراد بازمانده از این حماسه بود.

از سوی دیگر هنوز به یک بخش مهم از ژانر جنگی پرداخته نشده است، و آن هم ساخت فیلم های سینمایی مربوط به اسرا و آزادگان است. آن چه تاکنون دیده‌ایم شاید یا رفع تکلیف بوده است و یا باز هم یک «فلش بک» در یک فیلم از دسته ی تبعات جنگ.

در حالی که داستان های فراوانی را می توان از سینه ی آزادگان شنید و به صورت روایت تصویری به آن جان داد. برحسب اتفاق این قسمت از این رویداد مهم یعنی پرداختن به اسرا و آزادگان دارای بضاعت های تصویری و سینمایی است. شاید ساخت آثاری از این دست به اتمام سرگردانی مخاطب از این ژانر کمک کند.

۳. رقم ۱۲۳ میلیارد تومان بدون ذره‌بین نیز واقعی است

سال گذشته فیلمی به نام **اگه می تونی منو بگیر** از سوی اسپیلبرگ ساخته شد که در آن زندگی نوجوانی به تصویر کشیده شده بود که از سن هفده سالگی تا بیست و سه سالگی نزدیک چهار میلیون دلار از بانک های مختلف پنجاه‌ویک ایالت امریکا، با چهل چک پول برداشت کرده بود. آن چه که اسپیلبرگ از یک داستان واقعی و از یک شخصیت واقعی یعنی فرانک ویلیام ابیگنیل جونیرو تصویر کرد، با استقبال فوق‌العاده زیادی روبه‌رو شد.

واقعیت هایی این گونه نیز اگر در سینمای ایران اجازه ی ورود داشته باشند، صرف نظر از بهره برداری اطلاع رسانی و آن قسمت از وظایف رسانه‌ای سینما، به دلیل واقعی بودن قطعاً با استقبال مخاطب روبه رو می شوند.

در قصه ی **اگه می تونی منو بگیر**، آن چه مهم به نظر می رسد، نه بازتاب اجتماعی کارهای خلاف آن پسرک هفده ساله است و نه این که قرار است دستگیری او در آخر فیلم به عنوان یک عبرت برای دیگران به ویژه جوانان بزرگنمایی شود. چون پیش از این خود فرانک ویلیام ابیگنیل در کتابش، داستان زندگی اش را که صددرصد حقیقی و واقعی بود، به تفصیل شرح داده بود. متن کتاب و روایت سینمایی آن در کل شامل این پیام بود که جوانان نابغه و دارای بهره ی هوشی زیاد اگر زودتر از این ها شناخته و هدایت شوند و آموزش هایی ببینند که مایل به آن هستند و به آن علاقه دارند می توانند سرمایه های یک مملکت باشند. چنان که می بینیم در پایان فیلم فرانک جوان در اداره ی پلیس در بخش تشخیص

چک های جعلی به عنوان کارشناس وردست «کارآگاه پلیس» می شود.

اگر مخاطب سینما را دوست دارد به دلیل این است که سینما این توانایی را دارد که واقعیت ها را با زبانی جذاب و دیدنی تصویر کند. دقیقاً مانند آن چه که در مثال بالا ذکر شد.

۵. دختر فراری و زندانیان زن همه ی واقعیت های اجتماعی نیستند

ملودرام های اجتماعی در سینما این فرصت را دارند که به مشکلات یا دشواری هایی بپردازند که در یک زندگی اجتماعی روی داده است. در عمر بیست وپنج ساله ی سینمای ایران ژانر خانوادگی برگرفته از ملودرام های اجتماعی تولیداتی بسیار زیاد دارد. ژانرکمدی نیز در موردهایی گویای بعضی از این مشکلات بوده است. به هر حال خلل پذیری خانواده دستمایه ای می تواند باشد برای سینما که معضلات آتی خانواده و آن چه را که ضربه پذیری اجتماع از آن کاستی ها نام بگیرد، به تصویر بکشد. جدایی زن و مرد، قهر و آشتی آن ها، ازدواج مجدد، احیاگری یکی از دو زوج از آثار متنوعی است که بارها و بارها سینما روایت آن ها را تجربه کرده است و قشر عام سینمارو با آن ها خوی گرفته است. برای سینمای ایران، هنوز هم فیلم **شاید وقتی دیگر**، **بانو**، **باشو غریبه ی کوچک**، **عروسی خوبان** و چند اثر دیگر می تواند سینمای خاصی از نوع ملودرام های اجتماعی باشد که البته متکی به ژانر مکمل نیز هستند. در سرفصل های جدید سینما **از کرخه تا راین** نیز حتی می تواند در ژانر مکمل در همین ملودرام ها جای بگیرد. در ضمن ناچاریم آثاری مثل **دنیا**، **غوغا**، **شام آخر** و چند اثر دیگر را که نیز به سینمای بدنه تعلق دارند و در اول این نوشتار شرح دادم، در نظر بگیریم، حتی فیلمی مانند **توکیو بدون توقف** نیز در ژانر کمدی به بیان مشکلات خانواده در امر ازدواج می پردازد و عجیب آن که در فترت اخیر و در «درماندگی دوره ای» حال حاضر سینمای ایران این باید پرفروش ترین نام بگیرد. اگر بضاعت سینمای ملودرام ما همین است که حرفی نیست. اما اگر بضاعت ها فراتر از این است پس چرا **توکیو بدون توقف** این قدر مورد اقبال قرار می گیرد. یا فیلمی جسورانه مانند **نفس عمیق** نیز دارای همان اقبال می شود. **دیوانه ای از قفس پرید** در ژانر مکمل ملودرام اجتماعی، **فرش باد** مختص این ژانر و آثار نازلی مانند **بانوی من** و **این زن حرف نمی زند** نیز متعلق به این گونه ی سینمایی است. از فیلم های به نمایش درنیامده نیز **دایره** و **زندان زنان** ملودرام های اجتماعی اند.

حال مخاطب مطلوب نیست

در این نوشتار به عنوان این که خط سیری بر تعامل بین مخاطب و سینمای ایران به دست آید، از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۶ یعنی در حدود ده سال اول این سینمای نوپا را فیلم به فیلم، اما به صورت کلی بررسی کردیم؛ و سپس بسته به ژانرهایی که مخاطب با آن ها بیش تر رابطه دارد، فیلم های ساخته در دیگر ژانرها را بررسی کردیم. برای پایان مناسب به فیلم های سال ۱۳۸۲ بپردازیم که تاکنون اکران شده اند که البته به تعدادی از آن ها در این نوشتار اشاره شد.

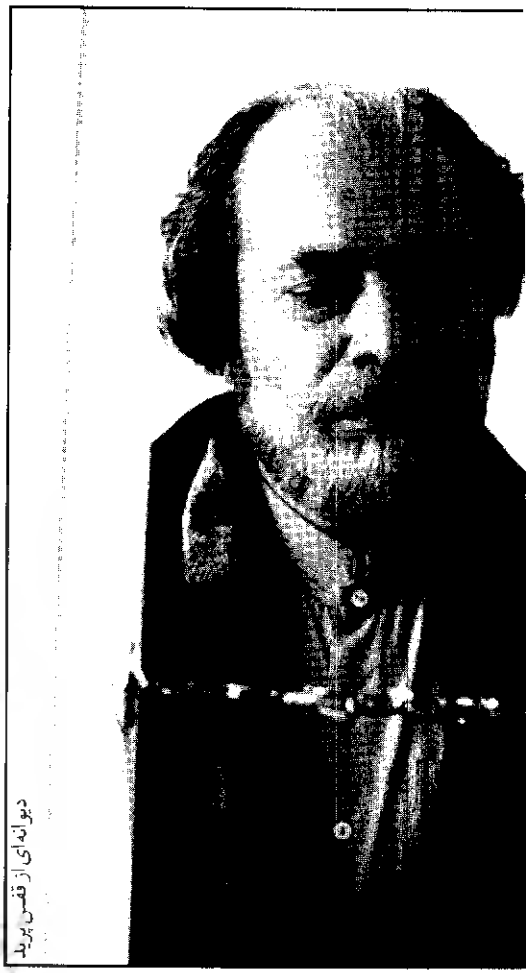
گفته می شود که در سال ۱۳۸۲، نزدیک شصت و دو فیلم این شانس را دارند که اکران شوند. اگر این رقم درست باشد مناسب است با آمارهایی که در ابتدای شکل گیری سینمای نوین از آثار اکران شده ارایه کردم، مقایسه ای انجام گیرد. از این سهم، بیست و دو فیلم در ماه های فروردین، اردیبهشت، خرداد و تیر اکران شدند.

اگر به ترتیب فروش بخواهم ذکر کنم راس

جدول این اکران چهارماهه به فیلم **دنیا** می رسد و آخرین آن به فیلم متأسفانه مهجور مانده‌ی **از کنار هم می گذریم** (باورتان می شود اگر بگوییم این فیلم تنها ۵/۱۵۰/۰۰۰ تومان فروخته است). غیر از این، **واکنش پنجم، عروس خوش قدم، خانه‌ای روی آب، صورتی، عطش، رنگ شب، زمانه، غزل، تیک، ایستگاه متروک، تنبل قهرمان، زندانی ۷۰۷، فرش باد، سفر به فردا، این زن حرف نمی زند، بانوی من، توکیو بدون توقف، نفس عمیق، دختری در قفس، دختر ایرونی، نغمه، عروس روسمشکان** و چند فیلم دیگر تاکنون فرصت اکران یافته اند. (بدون توالی در نوبت اکران).

میزان فروش **دنیا** و **توکیو بدون توقف** در دو ژانر متفاوت می رساند که «حال مخاطب مطلوب نیست»، از بس که او را سردرگم کرده اند. او تصمیم می گیرد به دیدن فیلمی مانند **توکیو بدون توقف** برود. هرچند می داند هیچ چیزی عایدش نخواهد شد، اما این را هم می داند که تکلیفش مشخص است. او می داند قرار است داستانی را در فیلم **توکیو بدون توقف** به او نمایش بدهند که جمع آسمان به ریسمان است، ضمن این که مخاطب می داند آن هایی که می خواهند این قصه را برایش تعریف کنند هر کدام چه ویژگی هایی دارند؛ زیرا آن ها را شب های متوالی و در فواصل مختلف از برنامه های طنز عادی تلویزیون دیده است، و می داند قرار نیست او را بچرخانند و دیالوگ های در ظاهر آراسته ای در چند نما گفته شود و سپس نماها و صحنه ها و سکانس های بی ربط پشت سر هم ببیند. برای همین **توکیو بدون توقف** هرچند اثری نیست که دارای درونمایه های جانانه باشد و برای فهمش آن را بیست بار دید، اما به خاطر همین روراستی اش و همین سطح نازلش و به دلیل صداقت خود می تواند مخاطب را جذب کند. تماشاگر می داند که در این فیلم قرار نیست به مثابه شمار زیاد که برای

جشنواره های خارجی ساخته می شود، به او توهین شود و او را موجودی عقب افتاده بپندارند، اما همین روند فترت را بیش تر می کند و طول عمر «درماندگی دوره ای» برای سال های اخیر بیش تر می شود. تماشاگری که بهار امسال فیلم خوش ساخت **خانه‌ای روی آب** را دید وقتی با فیلم هایی مانند **غوغا، شام آخر، این زن حرف نمی زند، بانوی من، دیوانه‌ای از قفس پرید، غزل** و **نغمه** روبه رو می شود یا بعضی از آن ها را در ذهن مرور می کند پی می برد که عطش وی برای دیدن فیلم های روراست و سرراست مانند **توکیو**


دیوانه‌ای از قفس پرید

بدون توقف و حتی نازل‌تر از آن **عروس خوش قدم** فرو خواهد نشست و تکلیف خود را خواهد دانست. حال این تماشاگر را با مخاطبی مقایسه کنید که در سال ۱۳۶۵ احوالش خوش خوش بوده است. **خانه‌ی دوست کجاست؟**، شاید وقتی دیگر، **اجاره‌نشین‌ها** و **دستفروش** را در همان سال‌ها دیده و خیالش راحت است که وقت وی برای دیدن فیلم خوب در آن سال هنوز پرنشده است. مقایسه‌ی این دو مخاطب در این فاصله‌ی طولانی، امری دلپذیر نیست و ما را دچار افسردگی می‌کند، اما چاره‌ای نداریم جز این که صبر کنیم.

این هم سینمای ما و کشور ما

مرسوم هر کشور و سینماگران آن است که اثر خود را برای ارزیابی بین‌المللی به جشنواره‌های کوچک و بزرگ بفرستند. این روند تنها برای فیلم‌های هنری و دارای حرف و حدیث خاص (که عمدتاً سینماگران جهان سومی مثل فیلم‌سازان ما، چنین رویه‌ای اتخاذ کرده‌اند و اول دوست دارند ذایقه‌ی مخاطب آن سوی آب را بدانند و سهم مخاطب ایران را به هیچ انگارند) نیست. فیلم جالب توجه و درواقع آخرین فیلم (بیست وچهارمین فیلم کلینت ایست وود) به نام **رودخانه‌ی مرموز** امسال در کن برای اولین بار به نمایش درآمد، بعد به جشنواره تورنتو فرستاده شد و سپس در بیش از ۲۰۰۰ سینما در امریکا و کانادا به نمایش درآمد. **ماتریکس** ساخته‌ی برادران واچوفسکی نیز چنین بود.

هم‌چنان که سینمای مصرف‌کننده‌ی ما، برعکس جریان سینمای سالم و مخاطب‌آور حرکت می‌کند، احتمالاً تا سال ۱۳۶۸ مثل روندی که برای سینمای هر کشوری موجودی است، آثار ایرانی به جشنواره‌های خارجی ارسال می‌شد و جوایز بسیار خوبی نیز نصیب کشور و سینمای ما می‌گردید، اما از ابتدای دهه‌ی ۱۳۸۰، روندی که از اواسط دهه‌ی ۱۳۷۰ به وقوع پیوسته بود، شدیداً فراگیر و پی‌گیر شد و آن هم همان درک اولیه‌ی ذایقه‌ی مخاطب آن سوی آب بود. در شرایطی که اوضاع بین‌المللی هرگز به سود ایران نبود طبیعی می‌نمود شرکت یک فیلم معترض برای مخاطب آن سوی آب (از جمله از داور و مسؤولان جشنواره‌ها و قشر عام و خاص سینما رو در آن کشورها) جذابیت داشته باشد. این فیلم‌ساز، با این گونه فیلم به جوایز ارزنده‌ای دست یافتند این هم یکی از دردهای سینمای ایران است که به طول عمر به فترت‌ها و «درماندگی دوره‌ای» حال حاضر سینمای ایران متأسفانه مدد رسانیده است. آن‌چه

در پی می آید به عنوان تکمله ی این نوشتار هم چنان که در بالا اشاره شد به حضور فیلم های ایرانی در همان ده سال اول شکل گیری سینمای ایرانی می پردازد.

تکمله: حضور سینمای ایران در آن سوی آب ها و سهم مخاطبان آن دیار

پس از پیروزی انقلاب اسلامی و از آن جا که شرایط ویژه‌ای بر کشور حاکم بود، ارتباط با دیگر کشورها محدود شده بود و فیلم‌های تولید شده در سال ۱۳۵۷ امکان اکران و عرضه در آن سوی آب ها را پیدا نکردند. هرچند عمده فیلم‌های ساخته شده در این سال، رنگ و لعاب «فیلمفارسی» داشتند و قابل عرضه به هیچ جشنواره ای حتی درجه سه نبودند، اما بسیاری از صاحب نظران و مدیران جشنواره ها، مایل بودند بدانند پس از انقلاب، نوع نگرش و نگاه فیلم‌سازان ایرانی به چه پایه و حدی رسیده است و این که سینمای ایران انقلابی دارای چه معیار و ارزش هایی خواهد بود؟

در این مورد اطلاع آن ها از سطح نازل سینمای ایران در پیش از انقلاب این شک را به وجود می آورد که سینمای ایران دیگر وجود نخواهد داشت؛ زیرا این نوع سینما در انقلاب ایران هرگز مشروعیت ندارد و از سوی دیگر شنیدن آوازه های فرهنگی انقلاب ایران، آن ها را بیش از پیش مشتاق می کرد که شاید و اگر قرار باشد در ایران انقلابی فیلمی تولید شود، تفکری در پشت آن فیلم نهفته خواهد بود؟

یک سال پس از انقلاب و در سال ۱۳۵۸ مسؤولان سینمایی در یک اقدام غیرمنتظره تصمیم گرفتند در جشنواره های خارجی فیلم به طور بسیار محدود شرکت کنند. در این سال فیلم **برای آزادی** ساخته‌ی حسین ترابی و فیلم **جنگ اطهر** ساخته‌ی محمدعلی نجفی به ترتیب محصول سال ۱۳۵۸ و ۱۳۵۷ در جشنواره مسکو شرکت داده شدند.

چند فیلم دیگر نیز این فرصت را یافتند که به آن سوی آب ها سفر کنند، هرچند تعدادی از این فیلم ها تاریخ ساخت شان به پیش از انقلاب برمی گشت.

بر این اساس فیلم **سه شنبه‌ی آخر** ساخته‌ی فتحعلی اویسی (۱۳۵۸) و **حوزه‌ی استحفاظی** ساخته آراپیک باغداساریان (۱۳۵۱) به جشنواره های جیفونی، اُبرهاوزن، لیل و تامپره فرستاده شدند. هرچند جشنواره های یاد شده جزو فستیوال بین المللی فیلم بودند، ولی در مقایسه با جشنواره های کن و ونیز اعتبار چندانی نداشتند، اما برای شروع اعلام حضور سینمای ایران پس از انقلاب، شرکت در این جشنواره ها حرکتی قابل تقدیر به شمار می آمد؛ و جالب توجه آن که فیلم **حوزه‌ی استحفاظی** در جشنواره تامپره، برنده‌ی جایزه‌ی بهترین فیلم کوتاه شد.

به جز این فیلم ها در سال ۱۳۵۸، فیلم های از **جهات مختلف** کار فرشید مثقالی (۱۳۵۷) و یک کار از عباس کیارستمی به نام **دو راه حل برای یک مسأله** (۱۳۵۴) به جشنواره‌ی اُبرهاوزن فرستاده شدند. یک فیلم نیز از رضا علامه زاده به نام **دار** (۱۳۵۲) به جشنواره‌ی گیخون (اسپانیا) ارسال شد که جایزه‌ی ممتاز هیات داوران را تصاحب کرد. حضور همین چند فیلم کوتاه و نیمه بلند و برنده شدن محدود بعضی از آن ها باعث شد که آن بدبینی های اولیه درباره‌ی سینمای ایران برای مخاطبان آن سوی آب ها نه تنها به کلی برطرف شود، بلکه بسیاری از مدیران جشنواره ها مصرانه درخواست می کردند تا فیلم هایی از ایران برای آن ها ارسال گردد، تا در جشنواره شرکت داده شوند. اما در سال ۱۳۵۹، به تبع حمله‌ی رژیم بعث عراق به ایران و دفاع همه جانبه‌ی ملت هوشیار و همیشه در صحنه، این تصور برای مدیران جشنواره های خارجی ایجاد شد که در این سال

هیچ فیلمی از ایران در هیچ‌یک از جشنواره‌های خارجی شرکت نخواهد کرد. فراگیر شدن جنگ سبب شده بود تا این مقوله در رأس همه‌ی امور کشور قرار گیرد، اما با وجود تمام این مصایب و مشکلات، باز هم تعدادی از فیلم‌های ایرانی این فرصت مهم را یافتند تا در جشنواره‌هایی مانند ابرهاوزن، زاگرب، مونت کارلو، گیخون و حتی جشنواره‌ی معتبر کن حضور یابند.

امیر نادری با فیلم **جست‌وجو** در جشنواره‌ی کن، جوادمیرمیران با فیلم **آموزش نجات غریق** در جشنواره‌ی کرانج، منوچهر عسگری‌نسب با فیلم **مسؤول کیست؟** در جشنواره‌ی بیلبائو و چند کارگردان دیگر با فیلم‌های کوتاه خود در جشنواره‌های فیلم آن سوی آب‌ها شرکت کردند، که موفق‌ترین آن‌ها پرویز کلانتری بود که فیلم کوتاهش **آزادی امریکایی** از جشنواره ابرهاوزن موفق به کسب دیپلم افتخار شد. در ضمن خسرو سینایی با فیلم **زنده باد...** در جشنواره‌ی کارلوویواری شرکت کرد که این فیلم نخستین فیلم سینمایی شرکت کننده در جشنواره‌های خارجی پس از انقلاب به‌شمار می‌آید.

اما به‌تدریج تحرک معاونت سینمایی وزارت ارشاد در سال بعد یعنی سال ۱۳۶۰، بیش‌تر شد و در این سال نوزده فیلم به جشنواره‌های بین‌المللی فیلم ارسال شدند. با توجه به این‌که در یک اقدام فرهنگی، «هفته‌ی فیلم‌های ایرانی» در یک کشور خارجی (فیلیپین) برای نخستین بار پس از انقلاب برگزار شد.

در میان جشنواره‌هایی که در سال ۱۳۶۰ پذیرای فیلم‌های ایرانی بودند، یک یا دو جشنواره مطرح نیز وجود داشت که می‌توان از جشنواره‌ی برلین و مسکو نام برد. جدای از این دو جشنواره، فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های کلکلته، جیفونی، بلگراد، کرانج، کراکُف، بیلبائو و لایپزیک هم حضور یافتند.

سال ۱۳۶۰ برای سینمای ایران جایزه نیز دربرداشت. فیلم **قلعه** ساخته‌ی کامران شیردل برنده‌ی جایزه‌ی فدراسیون منتقدان بین‌المللی هیجدهمین جشنواره کراکُف در لهستان شد و محمود سمیعی با فیلم، **خانه‌ی آقای حقدوست** موفق شد جایزه‌ی بهترین فیلم جشنواره‌ی فیلم‌های کمدی گابروو در لهستان را به دست آورد. در سال ۱۳۶۰ نیز مانند سال ۱۳۵۹، تنها یک فیلم سینمایی از سوی ایران در جشنواره‌ها شرکت داده شد که این فیلم **اعدامی** ساخته‌ی محمدباقر خسروی بود.

در سال ۱۳۶۱ آمار فیلم‌های ایرانی شرکت کننده در جشنواره‌های بین‌المللی فیلم کمی بیش از سال‌های پیش شد و به بیست‌وسه فیلم رسید. در این سال، تعداد فیلم‌های سینمایی نیز که به جشنواره‌ها ارسال شد، سه تا بود. دو فیلم از مهدی صباغ‌زاده به نام‌های **فرمان**، **آفتاب‌نشین‌ها** و **برنج خونین** کار مشترک امیر قویدل و اسداله نیک‌نژاد، سه فیلمی بودند که در جشنواره‌های خارجی شرکت داشتند. این روند تا سال‌های ۱۳۶۵ ـ ۱۳۶۶ مشابه هم انجام شد و حضور فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های خارجی به حدود بیست وپنج فیلم کوتاه و بلند محدود می‌شد. تهیه کنندگان این گونه فیلم‌ها نیز بیش‌تر با بخش دولتی در ارتباط بودند. فیلم‌های تهیه شده از سوی سیمای جمهوری اسلامی و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در راس فیلم‌هایی قرار داشتند که در جشنواره‌های خارجی در این سال‌ها شرکت کرده بودند.

سال ۱۳۶۵ نقطه عطفی در شکوفایی سینمای ایران بود. به‌طوری که زمینه‌های بسیار مناسبی برای حضور فیلم‌های سینمایی ایرانی در جشنواره‌های خارجی ایجاد شده بود. «بازار فیلم

جشنواره‌ی برلین» در سال ۱۳۶۵ شاهد حضور نه فیلم سینمایی ایرانی بود و پیش از آن نیز در «بازار فیلم میفد» (در میلان ایتالیا) این فیلم‌ها نمایش داده شد و در حقیقت به پخش کنندگان جهانی عرضه شدند. سال بعد فیلم‌های ایرانی این فرصت را یافتند تا در سینماهای انگلستان به نمایش درآیند. از این رو سه فیلم **کمال الملک**، **شهر موش‌ها** و **جاده‌های سرد** در لندن اکران شدند که با استقبال بسیار زیاد ایرانیان مقیم این شهر روبه‌رو شدند. شاید بتوان گفت سال ۱۳۶۷ سالی بود که سینمای ایران ثمره‌ی چند سال برنامه‌ریزی خود را برداشت کرد و فیلم‌های ایرانی که در جشنواره‌های بین‌المللی شرکت کردند، حیرت دست‌اندرکاران آن جشنواره‌ها را سبب شدند، اما دلیل اصلی تعجب مدیران و دست‌اندرکاران جشنواره‌های خارجی و تماشاگران و مخاطبانی که فرصت یافتند بین سال‌های ۱۳۶۵ـ۱۳۶۷ و در طی برگزاری «هفته‌ی فیلم‌های ایرانی» با سینمای ایران آشنا شوند، این بود که تا پیش از این، عمده فیلم‌های شرکت‌کننده‌ی ایرانی فیلم‌های کوتاه و یا آثار داستانی نیمه‌بلند بودند و جوایزی که به بعضی از این فیلم‌ها تعلق گرفت، مربوط به جشنواره‌هایی بود که چندان اعتباری برایشان متصور نبود. حال با این وضعیت، به یکباره سینمای ایران در «بازار فیلم جشنواره‌ی برلین» و در سینماهای لندن فرصت اکران یافت و آثار خوبی نیز عرضه شد.

در سال ۱۳۶۷، حضور فیلم‌هایی چون **بازگشت**، **دستفروش**، **رنگ**، **نقش**، **دیوار** و **ناخدا خورشید** در جشنواره‌های جهانی و درخشش آن‌ها، بزرگ‌ترین موفقیت سینمای ایران پس از انقلاب به شمار می‌رفت. به جز این فیلم‌ها، آثار دیگری نیز در این سال در جشنواره‌های خارجی شرکت کردند که موفقیت‌هایی نیز نصیب‌شان شد. **آن سوی آتش** ساخته‌ی منوچهر عسگری نسب در جشنواره فیلم‌های مؤلف سن رمو، **شیر سنگی** ساخته‌ی مسعود جعفری جوزانی در جشنواره‌ی کارلو وی‌واری، هاوایی و هنگ کنگ، **رابطه** ساخته‌ی پوران درخشنده در جشنواره‌ی لوکارنو، **طلسم**، ساخته داریوش فرهنگ در جشنواره‌ی لندن، **شاید وقتی دیگر** ساخته‌ی بهرام بیضایی و **خانه‌ی دوست کجاست؟** ساخته‌ی عباس کیارستمی در جشنواره‌ی فیلم سه قاره در نانت فرانسه، **اجاره‌نشین‌ها** ساخته‌ی داریوش مهرجویی در جشنواره‌ی ووی و **کلید** ساخته‌ی ابراهیم فروزش در جشنواره‌ی برلین از جمله فیلم‌هایی بودند که در سال ۱۳۶۷ در خارج از ایران در «جشنواره‌های بین‌المللی صاحب اعتبار» به نمایش درآمدند.

در سال ۱۳۶۸ نیز موفقیت‌های پیاپی و بسیار چشم‌گیری نسبت به سال‌های پیش از جشنواره‌های خارجی برای سینمای ایران به دست آمد. در این سال دست‌کم پانزده فیلم سینمایی تولید ایران، موفق به دریافت جوایز اصلی و جوایز جنبی جشنواره‌های جنبی و صاحب‌امتیاز شدند. این همه موفقیت و اعتبار حاصل از شرکت فیلم‌های سینمایی ایرانی در جشنواره‌های خارجی سبب شد تا هم متولیان سینمایی ایران و هم دست‌اندرکاران و کارگردان‌ها، انگیزه‌ی بسیار زیادی را برای تولید جدی‌تر و فرهنگی‌تر پیدا کنند.

ده سال حضور، چهل و هفت جایزه، سی و شش جشنواره

در سال‌های ۱۳۵۸ـ۱۳۶۸، جمع‌بندی کلی و آماری نشان می‌دهد که در این نه سال، چهل و

هفت جایزه از جشنواره‌های مختلف نصیب فیلم‌ها ایرانی شده است، البته ذکر این نکته ضروری است که از مجموع فیلم‌های شرکت داده شده در جشنواره‌های خارجی در زمان مورد اشاره، چهار فیلم شامل در **حوزه‌ی استحفاظی**، **سه ماه تعطیلی**، **کلاغ** و **قلعه** تولیدات پیش از انقلاب بودند که در «چهل و هشت عنوان» فیلم شرکت‌کننده در جشنواره‌های خارجی جای می‌گیرند و در مجموع این فیلم‌ها در «سی و شش جشنواره خارجی» شرکت کردند.

بر این اساس بعضی از فیلم‌های ایرانی به شکل محدود در چند جشنواره شرکت داده شدند و بعضی از فیلم‌ها تنها به یک جشنواره فرستاده شدند و گاهی جوایزی را نیز تصاحب کردند.

هم‌چنین در جشنواره‌هایی نظیر اُبرهاوزن، مسکو، نانت و چند جشنواره‌ی دیگر در خلال این ده سال سه یا چهار بار فیلم‌های ایرانی فرصت حضور در آن‌ها را پیدا کردند. اما از سوی دیگر، شرکت در «جشنواره لوکارنو» تنها یک بار در این ده سال نصیب سینمای ایران شد. در پایان این مطلب فهرست کامل جشنواره‌های خارجی - بدون در نظر گرفتن اعتبار و درجه بندی آن‌ها و تعداد شرکت در آن‌ها - که فیلم‌های ایرانی در آن‌ها حضور داشتند، در ذیل می‌آید:

۱. جشنواره فیلم سه قاره در نانت (فرانسه)؛
۲. جشنواره A.B.U در بانکوک (تایلند)؛
۳. جشنواره و سمینار گوینده‌های خبر سئول (کره جنوبی)؛
۴. جشنواره سینمای تجربی ایگو آلاداو دانوبیاله (اتریش)؛
۵. جشنواره جهانی فیلم‌های کوتاه اُبرهاوزن؛
۶. جشنواره فیلم ملل ابنزه (اتریش)؛
۷. جشنواره فیلم زاراگوزا (اسپانیا)؛
۸. جشنواره جهانی فیلم‌های تلویزیونی فیپا؛
۹. جشنواره فیلم میوز وین (اتریش)؛
۱۰. جشنواره جهانی فیلم‌های نقاشی متحرک سینما در اسپینهوی (پرتغال)؛
۱۱. جشنواره ریمینی (ایتالیا)؛
۱۲. جشنواره فیلم‌های کودکان و نوجوانان (چکسلواکی سابق)؛
۱۳. جشنواره جهانی فیلم مسکو (روسیه)؛
۱۴. جشنواره جهانی فیلم تاشکند؛
۱۵. جشنواره فیلم کشورهای غیرمتعهد پیونگ یانگ (کره شمالی)؛
۱۶. جشنواره فیلم و برنامه‌های مستند تلویزیونی کشورهای غیرمتعهد (ژاپن)؛
۱۷. جشنواره کشورهای غیرمتعهد (یوگسلاوی سابق)؛
۱۸. جشنواره فیلم‌های علمی - مردمی (اسپانیا)؛
۱۹. جشنواره اتحادیه رادیو و تلویزیون‌های آسیا و اقیانوس آرام اُکلند (نیوزلند)؛
۲۰. جشنواره جهانی فیلم کارلووی واری؛
۲۱. جشنواره فیلم‌های کوتاه تامپره (فنلاند)؛
۲۲. جشنواره فیلم‌های کمدی گابروو (بلغارستان)؛
۲۳. جشنواره فیلم‌های تلویزیونی مانهایم (آلمان)؛
۲۴. جشنواره جهانی فیلم لوکارنو (ایتالیا)؛
۲۵. جشنواره فیلم لندن (انگلستان)،
۲۶. جشنواره فیلم سائوپولو (برزیل)؛
۲۷. جشنواره جهانی فیلم و ویدیوی دانوبیاله (اتریش)؛
۲۸. جشنواره جهانی فیلم بلگراد (یوگسلاوی سابق)؛
۲۹. جشنواره جهانی فیلم مستند لایپزیک (آلمان شرقی سابق)؛
۳۰. جشنواره جهانی فیلم‌های نئورآلیسم آولینو (ایتالیا)؛
۳۱. جشنواره جهانی فیلم‌های کودکان بمبئی (هند)؛
۳۲. جشنواره فیلم‌های سوپر ۸ و ۱۶ میلی‌متری ابنزه (اتریش)؛
۳۳. جشنواره فیلم‌های محیط زیستی (کویت)؛
۳۴. جشنواره جهانی فیلم کراکُف (لهستان)؛
۳۵. جشنواره برلین (آلمان)؛
۳۶. جشنواره جهانی فیلم هیروشیما (ژاپن).

هم‌چنین حاصل شرکت فیلم‌های ایرانی به تفکیک حضور در جشنواره‌ها تا سال ۱۳۸۱ به شرح ذیل است.

سال	جایزه
۱۳۵۸	۳ جایزه
۱۳۵۹	۱ جایزه
۱۳۶۰	۶ جایزه
۱۳۶۱	.. جایزه
۱۳۶۲	۳ جایزه
۱۳۶۳	۲ جایزه
۱۳۶۴	۴ جایزه
۱۳۶۵	۳ جایزه
۱۳۶۶	۶ جایزه
۱۳۶۷	۳ جایزه
۱۳۶۸	۹ جایزه
۱۳۶۹	۲۰ جایزه
۱۳۷۰	۶۲ جایزه
۱۳۷۱	۱۸ جایزه
۱۳۷۲	۳۴ جایزه
۱۳۷۳	۲۹ جایزه
۱۳۷۴	۴۰ جایزه
۱۳۷۵	۲۳ جایزه
۱۳۷۶	۳۱ جایزه
۱۳۷۷	۴۰ جایزه
۱۳۷۸	۳۳ جایزه
۱۳۷۹	۹۸ جایزه
۱۳۸۰	۹۲ جایزه
۱۳۸۱	۱۰۲ جایزه

در مجموع این جوایز در این سال‌ها (در سال ۱۳۶۱ جایزه‌ای به سینمای ایران تعلق نگرفت)، ۶۵۰ جایزه نصیب سینمای ایران شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی