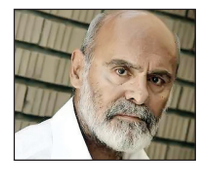
پلان ۱

حال سینمای اکشن خوب نیست



روزگاری فیلم اکشن از ژانرهای مسلط سینمای ایران بود. از اوایل دهه ۶۰ تا میانه‌های دهه ۷۰ اکشن‌سازی در ایران رونق داشت. در آن سال‌ها چراغ سینما در شهرستان‌ها را فیلم‌های اکشن روشن نگاه داشته بودند؛ سال‌هایی که با وجود اعمال درجه‌بندی فیلم‌ها (که معمولا درجه کیفی ج را نصیب تولیدات حادثه‌ای می‌کرد) فیلم اکشن همچنان مخاطب داشت. از نیمه‌دوم‌دهه ۷۰، با شروع تغییرات اجتماعی، فرهنگی، سینمای ایران هم از این تحولات متاثر شد. یکی از نشانه‌های تغییر هم کاسته‌شدن از تعداد فیلم‌های اکشن در سبد اکران بود. به مرور و با گسترش بحران مخاطب که از دهه ۸۰ شدت گرفت، تولید فیلم اکشن دیگر توجیه اقتصادی هم نداشت و بخش خصوصی هم ترجیح می‌داد بخت خود را در حوزه‌های آسان‌تر و کم‌هزینه‌تری چون کمدی و ملودرام امتحان کند. به این ترتیب یک گونه مهم فیلمسازی در سینمای ایران به حاشیه رانده شد. جمشید هاشم‌پور که یکی از ستارگان مهم سینمای اکشن بود کمرنگ‌شدن این تولیدات را بیشتر مرتبط با سیاست‌های وزارت ارشاد در سال‌های گذشته می‌داند و به ایرنا می‌گوید: دلیل این موضوع را در سیاست‌های مجموعه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌دانم که انگار خیلی موافق با کارهای اکشن نیست. در شرایط کنونی عوامل اکشن‌ساز روی دور نیستند؛ چرا که این فیلم‌ها نیاز به تولیدگران خاصی دارند؛ کارهای اکشن کارهای سنگینی هستند که بودجه‌های زیادی را می‌طلبند. عوامل تولید در کارهای اکشن بسیار مهم هستند اما این عوامل در دوران ما یا دیگر بازنشسته شده‌اند و نیستند یا دیگر علاقه‌ای به ساخت آن جنس از فیلم‌ها ندارند؛ ضمن اینکه همانگونه که بیان شد خود وزارت فرهنگ و ارشاد هم ترغیب و تشویقی بر ساخت این فیلم‌ها ندارد.

پلان ۲

نسبت فلسفه و سینما

کتاب «فلسفه سینما» که به تازگی منتشر شده، بر محور مجموعه‌ای از پرسش‌های فلسفی درباره سینما سامان یافته است و این سؤال را پاسخ می‌دهد که آیا می‌توانیم از فیلم‌ها چیزی بیاموزیم؟ کتاب فلسفه سینما با گردآوری و ویراستاری تامس وارتنبرگ و آنجلا کارن با ترجمه محمدرضا اسمخانی و هانیه‌سادات سرکی چاپ شده است. این کتاب شامل ۳ بخش است: بخش اول: آیا به‌نظریه فیلم نیازی داریم؟ بخش دوم: فیلم چه ماهیتی دارد؟ بخش سوم: آیا فیلم‌ها مؤلف دارند؟ بخش چهارم: فیلم‌ها چگونه احساساتمان را درگیر می‌کنند؟ بخش پنجم: آیا فیلم‌ها باید راوی داشته باشند؟ بخش ششم: آیا فیلم‌ها می‌توانند منتقد اجتماعی باشند؟ بخش هفتم: از فیلم‌ها چه می‌توانیم بیاموزیم. در پشت جلد این کتاب آمده است: فلسفه سینما، منتخبی از متون و نوشتارهای مبنایی از حوزه‌های فلسفه، مطالعات سینما و نقد فیلم است. این اثر که بر محور مجموعه‌ای از پرسش‌های فلسفی درباره سینما سامان یافته است، می‌کوشد با عرضه دیدگاه‌های مختلف و متعارض، تصویری روشن و گویا از مسائل کلیدی این قلمرو به نمایش بگذارد: ارزش نظریه فیلم، سرشت فیلم، مناقشات درباب نظریه مؤلف، ماهیت روایت فیلم، درگیری احساسی ما با سینما، سینما و نقد اجتماعی و در نهایت این مسئله که از سینما چه درس‌هایی می‌توان آموخت.

پلان ۳

راز موفقیت انیمیشن‌های ژاپنی

چرا انیمیشن‌های ژاپنی موفق به جذب مخاطب در سراسر جهان می‌شوند ولی انیمیشن‌های ایرانی هنوز با مفهوم موفقیت گسترده فاصله دارند؟ آیا جز این است که برای جهانی‌بودن ابتدا باید بومی بود؟ تهیه‌کننده انیمیشن «پهلوانان» در این زمینه گفت: کشورهایی مانند ژاپن که دارای سینمای موفق انیمیشن در جهان هستند، ابتدا ارتباط موفقی با مخاطبان داخلی داشته‌اند. علیرضا گلپایگانی با بیان اینکه سرمایه‌های اصلی هر کشوری جوانان آن کشور هستند و صنعت انیمیشن هم از این قاعده مستثنی نیست به مشرق گفت: موفقیت‌هایی که جوانان ما در جشنواره‌های مختلف در زمینه تولید انیمیشن به‌دست آورده‌اند نمایشگر توانمندی آنهاست و امیدها به این نسل را افزایش داده است. آنچه برای تربیت نیروی انسانی در حوزه انیمیشن به‌خصوص برای تولید آثار بلند نیاز داریم آموزش‌های یکسان و استاندارد است که با پیشرفت‌های بین‌المللی در این زمینه تطابق داشته باشد. عمدتا فیلمسازان ما کار ساخت انیمیشن را به‌صورت شخصی و آزمون و خطا می‌آموزند و وقتی وارد یک تیم می‌شوند، چون نوع فراگیری متفاوتی داشته‌اند مشترکات اندکی دارند و هماهنگ‌کردن این نیروها با هم مشکل است. برای تولید یک فیلم بلند نیاز به کارگروهی است و افراد این گروه باید تحت آموزش‌های یکسان و استاندارد باشند. او افزود: بزرگ‌ترین مشکل ما در این زمینه کمبود آموزشگاه‌هایی است که برای نیروی انسانی کافی در حوزه انیمیشن متخصص تربیت کنند. درواقع باید آموزشگاه‌هایی تاسیس شوند که به افراد علاقه‌مند توانمندی و مهارت‌های لازم را آموزش دهند. همچنین برای تولید یک فیلم انیمیشن بلند نیاز به تخصص‌های مختلفی است، اما در کشور ما یک فرد گاهی تا چند مسئولیت را در پروسه تولید یک فیلم بر عهده می‌گیرد. در کنار اینها باید به بازار برای عرضه این آثار نیز فکر شود و تنها به فکر تولید نباشیم.

عکس: همشهری/ سنا عادل

بازپرس متهم می‌کند

«علف‌زار» در زمینه کمتر آزموده‌شده فیلم دادگاهی، تجربه‌ای مغتنم و متفاوت برای سینمای ایران است

یادداشت فیلم

مهرنوش سلماسی
روزنامه‌نگار

۱ درام تلخ اجتماعی، مسیر پیشنهادی سینمای ایران در سال‌های اخیر برای پرهیز از ورود به عرصه مسلط ژانر کمدی، معمولا به مقصدی نابسنده و بی‌حاصل منجر شده است. انبوهی فیلم سیاه و ناامیدکننده در این سال‌ها ساخته شده که واقع‌گرایی را با دورزدن داستان و گریز از روایت و نمایش زمخت و اغراق‌شده آنچه واقعیت خوانده می‌شود، یکسان گرفته‌اند؛ فیلم‌هایی که سازندگانشان تباهی و فلاکت را در قاب گرفته‌اند تا مثلا منادی رئالیسم اجتماعی باشند یا با ناتورالیسمی پیش و پاافتاده، آینه‌ای باشند از آنچه در دل جامعه در جریان است. نتیجه این تلاش‌ها معمولا شکست بوده. در چنین شرایطی رفتن سراغ فیلم اجتماعی در بستری کمتر آزموده‌شده (فیلم دادگاهی) آن هم از سوی فیلمسازی جوان که نخستین فیلم بلند سینمایی‌اش را جلوی دوربین برده، به‌راحتی می‌توانست شکست محتومی باشد که خوشبختانه «علف‌زار» هرچه باشد شکست نیست.

۲ علف‌زار براساس پرونده‌ای واقعی (تجاوز دسته‌جمعی که پرونده پرسروصدایی در دهه ۹۰ بود و رسانه‌ها به شکل گسترده‌ای به آن پرداختند) ساخته شده؛ درام اثر بر این اساس شکل گرفته و پرورش یافته و خطر اول هم از همین جا شروع شده است؛ پرداختن به سوژه‌ای واقعی و جنجال‌آفرین که می‌توانست به غلبه ژورنالیسم بر روایت و کاراکترها و میزانسن منجر شود که باز خوشبختانه چنین نشده است. فیلم جلوه‌هایی از جسارت را به نمایش می‌گذارد و البته در برخورد با مضمون ملتهبش تا آنجا که امکان دارد نه به دام محافظه‌کاری می‌افتد و نه از حد و مرزها می‌گذرد. جسارت فیلم در اندازه معمول محصولات اجتماعی این سال‌های سینمای ایران است که گاهی هم گوشه‌ای و کنایه‌ای می‌زند و سویه مطالبه‌گرایانه همراه با نقد قدرت را در قالب تلاش‌های یک قاضی برای حل معما به نمایش می‌گذارد.

۳ علف‌زار با شخصیت‌های زیاد و فضای شلوغ، چند قصه را به شکلی تو در تو روایت می‌کند؛ قصه‌هایی که قرار است در نهایت به انسجام و نتیجه‌ای معنادار منجر شوند. با توجه به حال و هوای فیلم طبیعی است که این قصه‌ها تلخ باشند و شخصیت‌ها اغلب آسیب‌دیده و آسیب‌پذیر و بزهکار و در یک کلمه مسئله‌دار باشند. حضور بازپرس در مقام قهرمانی که خیلی شبیه نمونه‌های مشابهش در سینمای ایران نیست، قرار است نخ تسبیح ماجراهای پراکنده فیلم باشد؛ بازپرسی که مشکل شخصی هم دارد و به‌عنوان شخصیت کاریزماتیک اثر قرار است تماشاگر همراه و هم‌نفس با او تا انتها و کشف حقیقت پیش برود. شخصیتی که مرد قانون است ولی در عین حال نوعی فردگرایی را هم به همراه دارد که از سنت این نوع فیلم‌ها می‌آید؛ از سنت فیلم‌های دادگاهی که در ایران زیاد ساخته نمی‌شود.

۴ علف‌زار از پرونده‌ای به پرونده‌ای دیگر و از داستانی به داستانی دیگر برش می‌دهد. هر پرونده و داستانی هم شخصیت‌هایی دارد و در نهایت این بازپرس شعبه چهارم دادگاه کیفری است که با سماجت و کنش‌مندی‌ای مثال‌زدنی قرار است از دل روایتی پیچیده، به کشف حقیقت بپردازد و البته بازپرس هم رویین‌تن نیست و باری از خستگی و آشفتگی آدم‌های گرفتار فیلم، بر دوش او هم هست؛ بازپرسی که ما در علف‌زار شاهد یک روز کاری‌اش هستیم که بخشی از انسجام اثر هم از همین محدودیت زمانی می‌آید. لوکیشن ثابت، یک پرونده اصلی و چند داستان فرعی که همگی در یک روز قرار است بررسی و روایت شوند و به نتیجه هم برسند. در این مسیر دوربینی کنجکاو و پرتحرک، سر و شکل بصری فیلم را منطبق و همراه با تنش حاکم بر اثر می‌کند. فیلمبرداری هادی بهروز، زبان بصری فیلم را با تنش‌های داستانی و فضایی که می‌کوشیده مستند و واقعی به‌نظر برسد را همخوان کرده است.

۵ بازپرسی که می‌خواهد عدالت را اجرا کند و در برابر بوروکراسی و اعمال نظر بایستد و در این راه ابایی هم ندارد که جای روش‌های متعارف به شیوه‌هایی شخصی و نه چندان معمول، به کشف حقیقت بپردازد، با بازی متفاوت پژمان جمشیدی، مهم‌ترین تکیه‌گاه اثر است. علف‌زار به‌عنوان فیلمی دادگاهی بیشترین تکیه را به این شخصیت دارد و در نهایت هم این اوست که به‌عنوان قهرمان اثر، فیلم را از دل سیاهی و تباهی به دریچه‌ای رهنمون می‌سازد که قرار است نوری بر واقعیت بتاباند و گره‌های کور را باز کند. حتی اگر که پایان‌بندی فیلم، خیلی انتظارات را برآورده نسازد، باز هم در خشش لحظه‌های حضور بازپرس جوان است که علف‌زار را تا انتها تماشایی نگاه می‌دارد.

مکث

سرخ و سیاه

بازیکن اسبق پرسپولیس و تیم ملی، می‌توانست امروز یکی از آن پیشکسوتانی باشد که رسانه‌ها گاهی سراغش را می‌گیرند تا از وضعیت سرخ‌پوشان پایتخت بگوید، از روند تیم محبوبش دفاع کند یا با حسرت از ویژگی‌های نسلش بگوید و اینکه چرا این بازیکنان قدر پیراهن پرسپولیس را نمی‌دانند. شاید هم امروز او را روی نیمکت تیمی می‌دیدیم که با همان حرارت همیشگی بازیکنانش را هدایت می‌کند. غایت آرزوهایش می‌توانست سرمربیگری سرخ‌ها باشد و حالا او یکی از شاخص‌ترین بازیگران سینمای ایران است که در دهه ۹۰ وارد سینما شدند. احتمالا هیچ‌کدام از کسانی که بازی‌های پژمان جمشیدی را در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ دنبال می‌کردند از علایق هنری او اطلاع نداشتند. اینکه اهل سینما و جشنواره است را فقط دوستان نزدیکش می‌دانستند. بازیکنی که تقریبا زود از سطح اول فوتبال ایران کنار رفت، به موقع جلوی دوربین آمد. با سریال «پژمان» کمتر کسی جدی‌اش گرفت؛ به هر حال داشت نقش خودش را بازی می‌کرد (و این نکته در نظر گرفته نمی‌شد که در این سریال، علی موسوی و محمد محمدی و حمید درخشان هم نقش خودشان را ایفا می‌کنند بی‌آن که نشانی از استعداد و توانایی بازیگری را نمایان کنند.) به‌عنوان بازیکن به آخر خط رسیده‌ای که مدام با بدشانسی مواجه می‌شد برگ برنده سریال بود و به‌نظر می‌رسید ماجرا همین جا تمام شود که نشد. بازی برای پژمان جمشیدی تازه شروع شده بود. با روحیه و انگیزه‌ای مثال‌زدنی کوشید تا خودش را به‌عنوان بازیگر اثبات کند. برای رسیدن به این منظور مدام کار کرد و مقابل کنایه‌ها و گاهی توهین‌ها سکوت کرد. به‌خصوص روی سن تئاتر که تئاتری‌ها حسابی از خجالتش درآمدند که فوتبالیست را چه به تئاتر! جمشیدی جای پاسخ دادن به انتقادها فقط تلاش کرد و به مرور آنها که گاردشان را برابر او بسته بودند، تسلیم استعدادش شدند. هر چند تا همین چند سال پیش خیلی جدی‌اش نگرفتند. به هر حال او بیشتر بازیگر سینمای بدنه بود. هنر پیشه کمدی‌های تجاری و اغلب هم با حضور زوجش در سریال پژمان، سام درخشانی. به‌شکلی طعنه‌برانگیز کمدی‌هایش مثل «خوب، بد، جلف» و «تگزاس» گیشه را فتح می‌کردند و سریال‌های طنزش دیده می‌شدند ولی تلاش‌هایش برای خروج از پرسونای تثبیت شده‌اش در آثار طنز، کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت. گویی همه در توافقی جمعی، پژمان را با شیرینی و ملاحت کمدی‌هایش دوست داشتند، با تکیه کلام‌ها و اکت‌های آشنایش که تماشاگر را به خندیدن شرطی کرده بود. روی صحنه تئاتر می‌توانست شرایط مناسب‌تری برای آزمودن تفاوت و تمایز را تجربه کند؛ فرصتی که تلویزیون به سختی در اختیارش قرار می‌داد و سینمای ایران هم او را بیشتر در قامت تثبیت‌شده‌اش می‌پسندید، روی صحنه نمایش می‌توانست هم حکم خاک صحنه خوردن را داشته باشد و هم نشانه‌هایی آشکار برای بروز توانایی‌های تازه در جدیت؛ در طول یک‌دهه به مرور مقابل دوربین هم توانست کنار نقش‌های شیرینش، به کاراکترهای جدی درام‌های اجتماعی جان ببخشد و البته هر جا لازم بود از طنز دلپذیرش هم بهره گرفت. نمونه این حضور دلپذیر را می‌توان در فیلم «جهان با من برقص» مشاهده کرد که تلخی هر دم فزاینده مرگی گریزناپذیر در ترکیب با شوخی‌ها تلطیف می‌شد. پژمان جمشیدی در یکی از متفاوت‌ترین نقش‌های کارنامه‌اش در «علف‌زار»، از پرسونای تثبیت‌شده‌اش فاصله‌ای قابل توجه گرفته است. او در نقش بازپرس شعبه چهارم دادگاه کیفری که درگیر پرونده‌ای پیچیده شده و در دل سیاهی به‌دنبال روشنایی و کشف حقیقت است، دشوارترین نقش آفرینی زندگی‌اش را تجربه کرده است. جنس بازی بدون اغراق جمشیدی در علف‌زار، همخوان با واقع‌گرایی مطلوب کارگردان و یکی از مهم‌ترین عناصر موفقیت اثر است؛ نشانه‌ای از بلوغ و تکامل پژمان جمشیدی در بازیگری که از آن سرخ‌پوش میادین فوتبال تا این بازپرس کنش‌مند درگیر ماجراهایی تلخ و سیاه، راهی طولانی را پیموده است.

مرد ۱۷۸ میلیارد تومانی

گزارش گیشه

با احتساب فروش فیلم «علف‌زار» در ۱۰ روز اول اکرانش، فیلم‌های پژمان جمشیدی تاکنون ۱۷۸ میلیارد و ۴۴۰ میلیون تومان فروش داشته‌اند که بخش قابل توجهی از این فروش مربوط به فیلم «دینامیت» است. پژمان جمشیدی در این سال‌ها جزو بازیگرانی بوده که بیشتر کمدی‌هایش با اقبال عمومی مواجه شده‌اند. از «خوب، بد، جلف» تا «تگزاس» یک و دو و دینامیت که همگی از پرفروش‌ترین فیلم‌های زمان اکرانشان بوده‌اند تا کمدی‌های معمولی‌تری مثل «لونه زنبور» که فروش‌شان را بیش از هر چیز مدیون حضور جمشیدی بوده‌اند.

بیش از ۱۵/۵ میلیون مخاطب

۱۵ میلیون و ۵۳۶ هزار و ۱۸ نفر تماشاگر تاکنون به تماشای فیلم‌های پژمان جمشیدی نشسته‌اند. با این توضیح که جمشیدی در نخستین فیلمش «آتش‌بس ۲» نقش کوتاهی بر عهده داشته است. او در چند فیلم دیگر مثل «۵۰ کیلو آلبالو» و «سوءتفاهم» هم در نقش مکمل ظاهر شده است.

دینامیت پرتماشاگرترین و پرفروش‌ترین فیلم

دینامیت با ۲ میلیون و ۵۸۹ هزار و ۲۸۲ نفر مخاطب، پرتماشاگرترین فیلم پژمان جمشیدی تا به امروز است. این فیلم با بیش از ۵۸ میلیارد تومان فروش، موفق‌ترین فیلم این بازیگر در گیشه هم محسوب می‌شود. دینامیت در سال ۱۴۰۰ که اکران سینماها هنوز تحت تأثیر بحران کرونا قرار داشت روی پرده آمد و در یکی از طولانی‌ترین زمان‌های نمایش عمومی، به موفقیت چشمگیری دست یافت.

۵ کمدی در صدر پربیننده‌ترین‌ها

از ۱۷ فیلم جمشیدی که تا امروز به نمایش درآمده است ۵ فیلم بالای ۲ میلیون نفر تماشاگر داشته‌اند و جالب اینکه همه این فیلم‌ها کمدی بوده‌اند.

جدول اکران فیلم‌های پژمان جمشیدی

فیلم	سال اکران	تعداد تماشاگر	فروش به تومان
آتش‌بس ۲	۱۳۹۳	۸۷۰,۶۸۹	۴ میلیارد و ۲۵ میلیون
خوب، بد، جلف	۱۳۹۴	۲,۰۳۵,۲۲۲	۱۶ میلیارد و ۳۲۷ میلیون
۵۰ کیلو آلبالو	۱۳۹۵	۲,۱۶۳,۸۴۵	۱۳ میلیارد و ۸۹۵ میلیون
آذر	۱۳۹۶	۸۵,۸۹۰	۷۰۰ میلیون و ۶۴۵ هزار
لونه زنبور	۱۳۹۷	۹۶۸,۴۸۶	۹ میلیارد و ۲۸۵ میلیون
سوءتفاهم	۱۳۹۷	۴۰,۶۷۸	۲۳۰ میلیون و ۳۰۰ هزار
تگزاس	۱۳۹۷	۱,۷۲۲,۰۴۳	۱۴ میلیارد و ۴۶۰ میلیون
من دیوانه نیستم	۱۳۹۷	۴۰,۳۲۴	۳۹۴ میلیون
ایده اصلی	۱۳۹۸	۳۳۷,۰۴۴	۴ میلیارد و ۱۵۹ میلیون
تگزاس ۲	۱۳۹۸	۲,۴۰۶,۹۴۰	۲۵ میلیارد و ۸۹۳ میلیون
ما همه با هم هستیم	۱۳۹۸	۹۷۴,۷۲۱	۱۰ میلیارد و ۶۸۱ میلیون
جهان با من برقص	۱۳۹۸	۵۱۳,۴۴۸	۶ میلیارد و ۱۸۵ میلیون
هزار تو	۱۳۹۸	۴۳۶,۵۳۵	۵ میلیارد و ۵۰۰ میلیون
خوب، بد، جلف ۲: ارتش‌سری	۱۳۹۸/۱۳۹۹	۱۹۹,۳۷۰	۳ میلیارد و ۲۴۱ میلیون
هفته‌ای یک بار آدم باش	۱۳۹۹	۶۹,۹۷۶	۱ میلیارد و ۵۱۲ میلیون
دینامیت	۱۴۰۰	۲,۵۸۹,۲۸۲	۵۸ میلیارد و ۱۷۸ میلیون
علف‌زار	۱۴۰۱	۱۳۷,۴۲۰	۴ میلیارد و ۸۴۲ میلیون

*تعداد تماشاگر و فروش فیلم علف‌زار تا روز ۲۲ خرداد محاسبه شده و اکران این فیلم همچنان ادامه دارد.

آذر و سوءتفاهم ناموفق‌ترین فیلم‌ها

«آذر» و «سوءتفاهم» ناموفق‌ترین فیلم‌های جمشیدی در جذب مخاطب هستند. هر دو فیلم با کمی بیش از ۴۰ هزار تماشاگر جزو کم مخاطب‌ترین فیلم‌های این بازیگر هستند. هیچ‌کدام از این فیلم‌ها هم کمدی نبوده‌اند؛ نکته‌ای که نشان می‌دهد تماشاگر ترجیح می‌دهد پژمان جمشیدی را بیشتر در آثار کمدی دنبال کند.

فیلم‌های اکران نشده

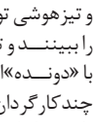
پژمان جمشیدی یکی از پرکارترین بازیگران این سال‌هاست. تعداد فیلم‌ها، سریال‌ها و تئاترهایی که او در چند سال اخیر بازی کرده نشان می‌دهد که بازیکن اسبق پرسپولیس در این سال‌ها وقت سرخاراندن هم نداشته است. از پژمان جمشیدی این فیلم‌ها در نوبت اکران هستند: دو زیست، خط فرضی (۱۳۹۸)، کوسه، شیشلیک، مجوز خروج (۱۳۹۹)، بی‌مادر (۱۴۰۰)، بخارست (۱۴۰۱).

نگاه

ناهید پیشور؛ روزنامه‌نگار

از جلوه‌نمایی تا فقر فروشی

جشنواره‌ها چقدر اهمیت دارند؟



سر و صدای فیلم‌های ایرانی حاضر در جشنواره کن بار دیگر این پرسش را در افکار عمومی مطرح کرده که فستیوال‌ها چقدر اهمیت دارند و آیا نفس حضور و بردن جایزه در محافلی چون کن می‌تواند واجد ارزش باشد؟ در این سال‌ها چه فیلمسازان شاخصی که به دلایل متنوع و متعدد با وجود شایستگی راه به جشنواره‌های جهانی نیفتند و چه بسیار کارگردانانی که شگردها را می‌شناختند و راه و روش جلوه‌نمایی و عشوه‌گری برای خوشایند مدیران فستیوال‌ها را می‌دانستند جایزه‌ها گرفتند از فستیوال‌های خارجی و تحسین‌ها شدند؛ پس نفس فستیوال رفتن و جایزه گرفتن خیلی مهم نیست.

فراموش نکنیم درهای هیچ جشنواره‌ای برای علی‌حاتمی و آثار منحصر به فردش باز نبود. آثار حاتمی جایگاه و اعتبارشان را نه‌تنها حفظ کردند که در گذر زمان اعتلا هم بخشیدند؛ مطلوب جشنواره‌های خارجی نبودند چون ظاهرا زیادی ایرانی بودند. از طرف دیگر می‌شود کارگردان‌هایی را اسم برد که با فرموله کردن روش‌های موفقیت در جشنواره‌های خارجی توانستند نابلدی و ناتوانی خودشان را پشت تصاویری غریب‌نما و تقلید از سبک سهل و ممتنع کیارستمی پنهان کنند و جایزه‌ها گرفتند. آن جایزه‌ها در حافظه فرهنگی ملت ما نماندند، چون فیلم‌ها نماندند. هرچه بود جرقه‌ای و فستیوالی و جایزه‌ای بود.

نمی‌توان منکر شد که بخشی از سینمای ارزشمند ایران هم اساسا توسط مدیران فستیوال‌های معتبر خارجی کشف شد. نمی‌توان جریان موفق و پویای سینمای کیارستمی را به‌عنوان کشف مهم فرانسوی‌ها در دهه ۹۰ انکار کرد. می‌توان دوستش نداشت اما نمی‌توان اصالت و بداعت هنرش را (با تمام اغراق‌هایی که خود فرانسوی‌ها پایه‌اش را گذاشتند) زیر سؤال برد.

می‌شود فیلم به فیلم جلو آمد و توضیح داد که کیارستمی جوان «گزارش» تا فاتح نخل طلای کن برای «طعم گیلاس»، نه تحول سبکی خاصی را پشت سر گذاشت و نه نظام اندیشه‌اش تغییر محسوسی کرد. او تنها با مداومت و تیزهوشی توانست فستیوال‌ها را متقاعد کند که آثارش را ببینند و تفاوت‌هایش را دریابند. کاری که امیر نادری با «دونده»‌اش آغاز کرد، کیارستمی ادامه داد و بعد و چند کارگردان دیگر در مقاطع مختلف توانستند فیلم‌هایی را به جهانیان عرضه کنند که نام سینمای ایران را سر زبان‌ها انداختند.

سادگی، صمیمیت و انسانی بودن به‌عنوان ویژگی‌های آثار سینمای کشوری که نمی‌خواست دستش به ۲ ویژگی مهم سینمای تجارتی (خشونت و جنسیت) آلوده شود، آوازه این سینما را جهانی کرد. در این مسیر نمی‌توان نقش دولت را انکار کرد. سهم بنیاد سینمایی فارابی در دهه ۶۰، در معرفی سینمای ایران به محافل جهانی، دست‌کم همپای تلاش‌های فیلمسازان اهمیت دارد. فراموش نکنیم که محصولات جشنواره‌ای سینماها با بودجه نهادهای دولتی ساخته می‌شدند.

«دونده» نادری، «خانه دوست کجاست؟» کیارستمی و «آن سوی آتش» عیاری، هر سه با پول دولت ساخته شدند و با حمایت دولت (فارابی) به‌عنوان سفیران فرهنگی جمهوری اسلامی راهی فستیوال‌های خارجی شدند؛ فیلم‌هایی که ذهنیت غربی‌ها را نسبت به سینمای پس از انقلاب عوض کردند.

از دل این رویکرد سینمایی موسوم به سینمای جشنواره‌ای ایران متولد شد که ویژگی‌اش در جلب توجه فستیوال‌های خارجی و در مقابل کم اعتنایی به تماشاگر داخلی بود. تا سال‌ها بیشتر فیلم‌های موفق ایرانی در فستیوال‌های فرنگی، در ایران یا تماشاگر پرتعدادی نمی‌یافتند یا اساسا اکران نمی‌شدند.

به مرور مسیری آسان پیش‌روی سینماگران قرار گرفت. فیلمسازی در فضای روستا و محوریت یافتن کودکان سمج و پرتلاش، در آثار جشنواره‌ای سینمای ایران در دهه ۶۰، بیشتر حاصل شرایط بود تا انتخاب فیلمساز. بعدها اما شرایط هم تسهیل شد؛ این شیوه‌ای امتحان پس داده برای هر فیلمساز جوانی بود که سودای جهانی شدن داشت و دنبال راحت‌ترین و سهل‌ترین راه می‌گشت. راه آسان هم از مسیر سینمای کیارستمی می‌گذشت، نه فیلم‌های مثلا امیر نادری که ساختنش دشوار بود طوری که در آوردن سینمایی مثل «دونده»، نیاز به قریحه سرشار و تسلط بر تکنیک داشت. کیارستمی به‌عنوان پدیده سینمای جهان در دهه ۹۰، آن قدر شهرت کسب کرد و جایزه معتبر گرفت که حتی برخی فیلمسازان باتجربه و صاحب سبک را هم متاثر کرد، چه رسد به کارگردانان جوان ایرانی.

در سال‌های بعد داستان سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی به مرور عوض شد. فیلم‌های جشنواره‌ای ما به‌تدریج تکراری و فضایی که تا دیروز اگزوتیک می‌نمود، آشنا و کلیشه‌ای شد. جایی که دیگر حتی فرمول سیاه‌نمایی هم تنها برای فریفتن فستیوال‌های درجه ۳ کفایت می‌کرد و در نهایت سینمای جشنواره‌ای ایران افتی را تجربه کرد که خیلی‌ها آن را پایان راه دانستند.

تکیه بیش از حد به کوشش، استعداد و توانایی فردی یک فیلمساز و آن را حاصل یک جریان مستمر دانستن و بدتر از آن دامن زدن به سندرومی که محصولات مشابه هم تولید می‌کرد، باعث شد همان‌هایی که از ابداعات و خلاقیت‌های سینمای ایران می‌گفتند، فیلم‌های ایرانی را ملال‌آور و تکراری بخوانند. در سال‌های اخیر در حالی شاهد موفقیت دوباره فیلم‌ها و فیلمسازان ایرانی در محافل جهانی شده‌ایم که بخشی از این توجه نه به‌واسطه سینما که در سایه سیاست به‌دست آمده است. سیاستی که باعث می‌شود فیلم‌های ایرانی به‌واسطه مضمون‌شان مورد توجه قرار گیرند. فیلمسازانی که با فقرفروشی تصویری که مطلوب مدیران فستیوال‌های خارجی است از ایران ارائه می‌دهند. در چنین شرایطی نمی‌توان حضور در فستیوال و بردن جایزه را نشانه موفقیت دانست. ماجرا شبیه بازی‌ای شده که هر دو طرف درگیر با آن به خوبی از خواست طرف مقابل آگاهی دارند و بر همین اساس فیلمی ساخته و فستیوالی به آن توجه می‌کند. بدیهی است که چنین اتفاقی را نمی‌توان موفقیت و اعتبار جهانی نامید.