ویژه‌نامهٔ مجلهٔ «نقدسینما»
۴
نقد نوشت
نشریهٔ روزانهٔ
سی‌ونهمین جشنوارهٔ فیلم فجر
شماره چهارم
CRITICOMMENT

شبکه‌های اجتماعی ما را
با اسکن بارکد بالا دنبال کنید!

آیا نسل جدید فیلم‌سازان معتقد به انقلاب
می‌توانند تصویر عمومی‌شده و برساخته از نظام را تصحیح کنند؟

آشنایی زدایی از جمهوری اسلامی

+

اولین جشنواره‌های بین‌المللی فیلم
و بازسازی صنعت فیلمسازیِ پساجنگ

جنگ فستیوالی

عکس از امید صالحی

نقد فیلم

مصایب مصلحت

محمدتقی فهیم
منتقد سینما

ساخته‌شدن فیلم‌هایی مانند **مصلحت** را باید به فال نیک گرفت. در چند سال اخیر سینما خیز برداشته تا به سوژه‌های بر زمین‌مانده التفات نشان دهد. موضوعاتی که چه‌بسا یک دهه قبل تابو به حساب می‌آمدند و یا در بروکراسی ممیزی سلایق متوقف می‌شدند و حالا این روند به‌نظر برای سینمای بی‌جان و کم‌ژانر ایران یک دوپینگ باشد. وقتی این گرایش قابل‌تأمل و ارزشمندتر محسوب می‌شود که نسل جدید فیلم‌ساز و فیلم‌اولی‌ها وارد این میدان پرپیچ‌وخم و چالش‌انگیز شده‌اند. مثلاً اخیراً شاهد یک نمونه از این رویکرد جسورانه در اکران عمومی بودیم. **دیدن این فیلم جرم است** که علی‌رغم دو سال دست‌وپنجه نرم کردن با متولیان امور نمایش، بالاخره به پرده رسید.

حالا در تداوم روند اشاره شده، فیلم **مصلحت** ساخته «حسین دارابی» وارد پروسه نمایش شده است. فیلمی پرمایه از نظر متن و جدی در حوزه علوم‌انسانی با تم‌های عدالت و سیاست و اقتصاد و سخت از منظر اجرایی. در شرایطی که فیلم‌اولی‌ها به دنبال سوژه‌های جمع‌وجور و میزانسن‌های ساده و خلوت هستند، دارابی به سراغ نمایشی کردن مقوله عدالت در بستر زمانی دهه شصت رفته است. این ریسک‌پذیری وقتی حساس‌تر می‌شود که می‌دانیم بازسازی اوایل انقلاب، آن‌هم التهابات و کشمکش‌های سیاسی کف خیابان در این دوره، پوست موز زیر پای فیلم‌ساز است؛ کوچک‌ترین غلط‌ها در بازنمایی، پیامدهای سنگینی به دنبال دارد.

خب! همه این‌هایی که در بالا آمد سر جای خودش مهم است، اما آیا توجیه‌گر هر ضعف مترتب بر اثر هم می‌شود؟ از نگاه این قلم جواب منفی است. فیلم‌ساز اول باید پس‌ازاین ریسک‌پذیری با هر جان کندنی که شده فیلم بی‌اشتباه یا حداقل کم‌اشتباهی بسازد.

نکته قابل اشاره دیگر اینکه برخی منتقدان بر این باورند که باید نسبت به فیلم‌اولی‌ها نرم‌تر بود یا کمی اغماض به خرج داد و جنبه تشویقی را فراموش نکرد، اما گروهی هم هستند که بی تساهل و تسامح، فیلم اول کارگردان را حسابی واکاوی می‌کنند و ضعف‌هایش را گوشزد تا شاید چراغی بر مسیر او بیفروزند.

این قلم چطور؟ وارد فیلم شویم تا ببینیم سازنده **مصلحت** چه کرده است.

وقتی فیلم‌سازی به سراغ قصه گفتن می‌رود و قرار است شاه‌پیرنگ را در روایت پیشه سازد قاعدتاً باید روایت را حسابی چکش‌کاری کند، حلاجی کند، پس‌وپیش صحنه‌ها را خوب بررسی کند، پلان‌به‌پلان تا فصول مختلف را موردسنجش قرار دهد که مولای درزش نرود. یعنی باید قصه روان، بدون لکنت و پراکندگی تعریف شود، صحنه‌ها سنجیده و فکر شده و بر اساس منطق پیشرفت رخدادها چیده شوند. نه مانند مرغی که مرتب نوک می‌زند و می‌رود سراغ بعدی بدون اینکه از دانه قبلی لذت برده باشد. مثلاً افتتاحیه انفجاری و پرتحرک قبل از تیتراژ کات می‌خورد به حیاط و زن و بچه‌ها و همین‌طور در ادامه، صحنه‌های نه‌چندان مناسب قبل ردیف شده‌اند.

وقتی روایت مبتنی بر قصه‌گویی روان نیست، رویدادها کم‌تأثیر می‌شوند و شخصیت، هم اگر پرداخت جزئی‌نگرانه‌ای نداشته باشند، ضعف‌ها مضاعف می‌شوند. مثلاً چرا ما باید گول بخوریم و تا دو سکانس مانده به اعدام، تصور کنیم آیت‌الله مشکاتیان (فرهاد قائمیان) بَدمن فیلم است. دقت کنید که فیلم‌ساز ما در میزانسن‌ها، فیگورهای بازیگر، خونسردی‌مآبی‌اش، برخوردش با بقیه و خصوصاً فیزیک او، دلالت بر آدمی نه‌چندان متعهد دارد و علاوه بر این‌ها، در فصلی که مدارکی دال بر مقصر بودن پسرش را به او می‌دهند، دوربین فریب‌دهنده است؛ یعنی مشکاتیان و روحانی همکارش، لشکری، از اتاق بیرون می‌روند، دوربین پشت پنجره شیشه‌ای می‌ماند و ما صدای آن‌ها را نمی‌شنویم، اما کنش آن‌ها و صحنه، حکایت از دستور غیرعادلانه‌اش برای دستگیری قاتل دارد و بعد هم که قاتغلطل به قم می‌رود. این نوع روایت و نمایش دال بر وجود حفره فیلم‌نامه‌ای و اجرای غلط دارد. یعنی ما تا دو فصل قبل پایان پرده سوم نسبت به مشکاتیان بدبین هستیم. درحالی‌که مطابق قواعد آثاری ازاین‌دست، ما باید از آدم‌های قصه مِن‌جمله بازپرس که مسئول پرونده است، جلوتر باشیم و بدانیم که مشکاتیان چه‌جور آدمی است ولی به هچل افتاده و برای رهایی او از این دام، غم‌خواری کنیم، تا هر بلایی سر او آمد ما با او همذات‌پنداری داشته باشیم، حال‌آنکه ما -یعنی مخاطب- با فرد خواهان قصاص همراه و همدل هستیم و تا پایان از همه افراد روبه‌رویش بدمان می‌آید. بی‌تردید کارگردان این نتیجه را نمی‌خواسته است ولی ازآنجایی‌که فیلم‌سازی کار سختی است و به‌شدت کاربلدی می‌خواهد، نتیجه دلخواه به دست نیامده است.

معمولاً در سینمای جهان، پلیس‌ها (در اینجا بازپرس) برای ادامه خستگی‌ناپذیری تعقیب و پیگیری یک پرونده یا قاتل، انگیزه شخصی هم دارند؛ یعنی اگر وظیفه‌شناسی و تعهد و آرمان، موتور محرک درام هستند، انگیزه شخصی حکم سوخت آن را دارد. اما در **مصلحت** «بازپرس جلالی» فاقد مؤلفه‌هایی است که مخاطب بفهمد و قانع شود که چرا باید تا رسوایی مقام بلندپایه دستگاه قضایی پیش برود. ما حتی تا میانه فیلم از زندگی جلالی چیزی نمی‌دانیم که زن و فرزند دارد. یک‌دفعه به صحنه زندگی‌اش پرت می‌شویم تا با او پیوند بخوریم و مشکلات او مسئله ما بشود، که نمی‌شود. تا قرار است به او دل ببندیم و غم‌خوارش شویم یکی دیگر جای او را می‌گیرد و لذا مقام قهرمانی دست‌به‌دست می‌شود. این تعویض فرد کنش‌مند قصه باعث می‌شود تا ما مرتب به خانواده خواهان قصاص نزدیک شویم. البته که عدالت در این داستانک باید به سمت خانواده مقتول غش کند، ولی فیلم‌ساز مشکاتیان را دارد که پسرش (مهدی) براثر رفتار هیجانی‌اش بحران آفریده و پدرش را لای گیره گذاشته که حالا باید عدالت درباره او هم اجرا شود، اما نویسنده/فیلم‌ساز ما نمی‌دانسته این سفره را چه جوری جمع کند بنابراین از یک درام تندوتیز جنایی با گرایش سیاسی و تم عدالت سقوط می‌کند به دامن فیلم اجتماعی‌هایی از نوع فیلمفارسی محافظه‌کارانه تا جایی که به مخاطب باج «پایان خوش» می‌دهد.

دارابی هرچقدر در فضاسازی التهابات کف خیابان و میتینگ‌های «شاهین آریا» و گروهک متبوعش موفق ظاهر می‌شود، در میزانسن‌ها و تقطیع‌های فصول پلیسی کم می‌آورد و دچار اشتباهات فاحش می‌شود تا آنجا که در نماهای بیرونی جلالی و باجه تلفن و... جغرافیا را نمی‌سازد. فصلی که باید تعلیقی نفس‌گیر می‌داشت به‌خاطر اجرای خام‌دستانه کاملاً می‌افتد. مثلث بازپرس و دو همکارش تبدیل به غیرقابل‌باورترین صحنه فیلم می‌شود. سوت و داد زدن‌های رفیق بازپرس را همکار تندرو و چپ‌زده‌اش نمی‌شنود. چرا؟ در چند نما او جابه‌جا می‌شود و کات به جلالی و به بَدمن، ولی اصلاً محیطی ساخته نمی‌شود که ما باور کنیم و نگران شویم.

فیلم‌سازِ اول ما به خیلی از جوانب کنش آدم‌هایش فکر به‌اندازه نکرده است. مثلاً کینه ضد سرمایه‌داری بَدمن قصه - مسعود قاسمی - کافی نیست. همچنان که داستان گذشتن از فرزند توسط مشکاتیان به نفع اجرای عدالت مابازای واقعی دارد، وجود آدم‌هایی مانند همکار تندرو دستگاه قضایی نیز واقعیت روز فضای سیاسی است. ولی واقعیت دیگری هم وجود داشته که چنین عناصری، در زمان روایت داستان، بهترین امکان استفاده گروهک‌ها برای ضربه زدن به نظام بودند، حال‌آنکه در فیلم او صرفاً باانگیزه عقده‌های فردیِ روستایی‌اش مبادرت به ظلم و شکنجه خانواده قربانی می‌کند که این درام را تضعیف می‌کند.

بعدالتحریر

تا وقتی رسانه‌های سینمایی معدود و خبرنگاران و منتقدان قلیل بودند، فیلم‌اولی‌ها رهرو رهنمود کسانی می‌شدند که تنها توصیه و راهکارشان برای دیده شدن و گل کردن فیلم‌اولی‌ها، ساخت اثری به‌اصطلاح هنری و فیلم‌های فاقد مؤلفه‌های سینمایی و صدالبته موردپسند جشنواره‌های خصوصاً خارجی بود. بنابراین اگر فیلم‌اولی خارج از این چارچوب فیلمی می‌ساخت؛ مثلاً یک اثر داستان‌گوی قهرمان‌پرداز یا کمدی مردم‌پسند و... چنان بایکوت و مورد اهانت قرار می‌گرفت که یا از سینما فرار می‌کرد یا در ادامه راهی را می‌رفت که حداقل همین رسانه‌های داخلی تحویلش بگیرند. سنتی که متأسفانه هنوز هم نفس می‌کشد، اما متقابلاً و به دلیل کثرت رسانه و وجود منتقدان متعهد، اگر فیلم‌ساز جوان و اولی اثر دلخواهش در گونه‌ها و زمینه‌های دیگری بسازد، بستر و میدان دیده شدنش وجود دارد. لذا امید می‌رود که هرساله شاهد فیلم‌های بیشتری همانند **مصلحت** (البته با قواعد دراماتیک و جذاب) باشیم.

مصطفی ساجدی اگر امسال، سمیرغی به نام سیمرغ بلورین «ضد مردم»ترین اثر وجود داشت، رقابت خیلی سختی بین آثار شرکت‌کننده در **#جشنواره فیلم فجر** ایجاد می‌شد! کارگردانان به سینما و مردم به مثابه عناصر باغ‌وحش‌های انسانی قرن ۱۹ و ۲۰ نگاه می‌کنند. این روند تکرار می‌شود چون «بازار» پولدارها جذاب است.

mitra.labbafi **#تک تیرانداز** کمی کسل‌کننده و خواب‌آور. یاد فیلم‌های دهه شصت و جمشید هاشم‌پور می‌افتی در فیلم‌های جنگی آن زمان. در عین حال با توجه به این که براساس یک شخصیت حقیقی و با توجه به مقوله قهرمان ساخته شده قابل تامل است.

مجید اسلامی «کاوه صباغ‌زاده» فقط با دو فیلم توانسته ژانر تازه‌ای را در سینمای ایران به وجود بیاورد: «ژانر فیلم‌های لوس». فقط به پوستر رمانتیسم عماد و طوبا نگاه کنید، همه‌چیز دست‌تان می‌آید.

نقد فیلم

آشنایی‌زدایی از جمهوری اسلامی

سید علی سیدان
منتقد سینما

کار مهم و اصلی فیلم **مصلحت** این است که از تصویر عمومی‌شده نظام جمهوری اسلامی «آشنایی‌زدایی» می‌کند. این تصور عمومی‌شده را هم رسانه‌های رسمی نظام برساخت کرده‌اند و هم رسانه‌های ضدانقلاب. رسانه را در اینجا به معنای عام کلمه به کار می‌برم که شامل همه ابزارهای ارتباط فرهنگی است. ما در محاورات روزمره درباره جمهوری اسلامی احکام کلی و عمومی صادر می‌کنیم و پدیده جمهوری اسلامی را ابژکتیو و یکپارچه می‌پنداریم. حتی بسیاری از طرفداران نظام نیز همین‌طور فکر می‌کنند و معتقدند که همه این‌ها «سروته یک کرباس‌اند»! فرصت تحلیل دلایل به‌وجود آمدن این انگاره در افکارعمومی نیست. اگر حاکم بودن این وضع را بپذیریم، می‌توان گفت که دستاورد چنین فیلم‌هایی شالوده‌شکنی از این انگاره و آشنایی‌زدایی از نظام است. می‌توان یکی از دیالوگ‌های مهم فیلم را که نماینده مضمونی است که می‌گویم به یاد آورد. آنجاکه وکیل خانواده آریا به «بازپرس جلالی» می‌گوید: «این چه قدرتی است که به آدم‌های خودش هم رحم نمی‌کند؟!» تصور این وکیل از نظام، همانند تصور بسیاری از ما یک تصور بسیط است که بااطلاع از پیچیدگی‌های روابط قدرت در درون نظام متعجب می‌شویم.

مصلحت، در کلیت خودش، نمایانگر ستیز درونی نیروهای حاکمیت است. اینکه برخلاف تصویر عمومی و رایج، نزاع اراده‌ها تا بالاترین سطوح نظام وجود دارد و ما با یک حکومت توتالیتر، یکپارچه و دارای یک نظام طولی قدرت طرف نیستیم. بلکه نظام، دربرگیرنده اراده‌های متعارضی است که این اراده‌ها در عرض هم وجود دارند؛ هم اراده‌های فاسد و ریاکار و هم اراده‌های صالح و بااخلاص. چرا چنین دستاوردی مهم است؟ چون علاوه بر اینکه قدرت سوژه‌یابی، ایده‌پردازی و قصه‌گویی را در سینما بالا می‌برد، درام و کشمکش را که محمل طرح مسئله است از بیرون نظام به داخل نظام می‌کشاند و زمین‌بازی را عوض می‌کند. حالا بیننده با فضایی مواجه است که در آن انواع و اقسام نیروها درگیر هستند و سرنوشت هر چه باشد درون نظام رقم می‌خورد؛ امری که قطعاً به مذاق جریان رسانه‌ای ضدانقلاب خوش نمی‌آید. زیرا آن‌ها تمایل دارند که سرقفلی نقد و اعتراض به سیستم همواره در دست آن‌ها باشد و سیستم فقط چهره محافظه‌کار خودش را به نمایش بگذارد تا بتوان آن را به‌راحتی محکوم کرد.

این، کاری است که در شرایط کنونی از مدیوم سینما برمی‌آید و مدیوم‌های دیگر توان و ظرفیت چنین عملیاتی ندارند. سینما این قابلیت مهم را دارد که افراد را در جهان خود غرق کند و قصه‌ای را برای مخاطب تعریف کند که الهام‌بخش او بیرون از سالن سینما هم باشد؛ و **مصلحت** به‌درستی این قابلیت سینما را تشخیص داده و جهانی خلق کرده که جز در سینما در جای دیگری نمی‌توان آن را ساخت. اگر بناست نقدی جدی به فیلم **مصلحت** بنویسیم، نباید این مسئله اساسی را فراموش کنیم. اگر می‌خواهیم میزان توفیق فیلم را بسنجیم، نباید مسئله اساسی فیلم را فراموش کنیم و فیلم را به تکه‌تکه‌های سکانس و پلان و شخصیت و موقعیت و... فروبکاهیم. بلکه باید توفیق یا شکست فرم فیلم در رسیدن به این هدف را مورد پرسش قرار دهیم. از این منظر درام فیلم بسیار نفس‌گیر است و گره در گره می‌اندازد و این التهاب و تنش را تا مرز ناامیدی مطلق جلو می‌برد و به وضعی می‌رساند که بخش قدرت‌طلب و فاسد سیستم در معرض پیروزی نهایی قرار می‌گیرد و همه راه‌ها به روی بخش درستکار نظام بسته می‌شود. تا اینجا، داستان بسیار تکان‌دهنده و درست جلو می‌رود؛ اما گره‌گشایی ناگهانی و پرداخت‌نشده، کار دست فیلم می‌دهد. ما تا اواخر فیلم نمی‌دانستیم که «آیت‌الله مشکاتیان» از کم‌وکیف پرونده فرزندش مطلع نیست و نمی‌داند او قاتل است و به‌محض اطلاع دستور برخورد داده است. اینکه یک اطلاع ساده را از مخاطب دریغ کنی و برای آنکه قصه فیلم شکل بگیرد آن را پنهان کنی و در انتها آن را ناگهان رو کنی، نامش گره‌گشایی نیست. این ضعف، کار را به‌جایی رسانده که عده‌ای این تفسیر را از فیلم ارائه کنند که آقای مشکاتیان از ترس آبرو و میز قدرتش حاضر شد که پسرش را اعدام کند! که البته این تفسیر با توجه به کدها و شواهد دیگر فیلم بسیار اثبات‌ناپذیر است. خضوع شخصیت و اذکاری که می‌گوید و خاطره‌ای که از مواجهه با شهید بهشتی تعریف می‌کند و درنهایت موزاییک لقی که تعمیر می‌کند، چنین تصویر دهشتناکی از آیت‌الله مشکاتیان نمی‌سازد که حاضر باشد برای حفظ قدرت، فرزندش را قربانی کند.

درباره فرم فیلم باید در فرصت مفصل‌تری نوشت. اجمالاً اینکه فیلم در مقام طرح مسئله، بسیار قابل‌دفاع و موفق است و کارکرد صحیحی دارد. مدیوم سینما هم برای طرح این مسئله به‌درستی انتخاب شده است و نشانه امیدبخشی از جدی گرفتن سینما در میان نیروهای انقلابی و حزب‌اللهی است؛ اما این طرح مسئله کاش می‌توانست با شکل و فرم درست‌تری امتداد پیدا کند و اثر را ماندگار کند. اینجاست که نقد می‌تواند راهگشای مسیر فیلم‌ساز جوان ما باشد. به‌ویژه آنکه مسیر درست آشنایی‌زدایی از جمهوری اسلامی، مسیر خطیری است و در معرض هزاران لغزش.

نقد فیلم

عبور از روحانیت

میلاد دخانچی
دکترای مطالعات فرهنگی
و پژوهشگر حوزه سینما

مصلحت

نمی‌توان بدون در نظر گرفتن «مصلحت» درباره **مصلحت** نوشت. مصلحت می‌گوید **مصلحت** را داستان خودترمیمی یک نظام پساانقلابی بفهمیم. پسر یک مقام ارشد قضایی مرتکب قتلی شده و مصلحت ایجاب می‌کند که این قتل مخفی مانده و شخص دیگری به‌عنوان مجرم معرفی شود. مقتول در این میان یک فعال جوان سیاسی و فرزند خانواده ثروتمندی با پیشینه‌های سابق سلطنت‌طلبانه است که به گرایش‌های مارکسیستی و چه‌بسا مارکسیستی‌مسلمان پیوسته است. حال که قتل اتفاق افتاده و عده‌ای به سرکردگی شخصیتی به نام «مسعود قاسمی» در حال پنهان کردن پرونده آقازاده قاتل هستند، بازپرس پرونده (جلالی) متوجه این فرایند شده و با پنهان‌کاران مصلحت‌جو به مبارزه برمی‌خیزد. این مبارزه البته بی‌هزینه نیست. بازپرس جلالی برای اجرای عدالت حتی جان خود را قمار می‌کند و درنهایت می‌تواند روحانی بلندپایه (آیت‌الله مشکاتیان) را متوجه آلوده بودن دامان پسر خود بکند. قاضی مشکاتیان نیز مماشات نمی‌کند و حکم قصاص پسر خود را صادر می‌کند. مشکاتیانِ پسر بر روی چوب اعدام می‌رود اما درنهایت توسط اولیای‌دَم بخشیده می‌شود. این‌گونه هم افراد آلوده از نظام پاک‌سازی می‌شوند، هم نظام می‌تواند عدالت‌گستری خود را حتی در مورد ضدانقلاب اجرا کند و هم «آقازاده» قصه جانش حفظ شود. این است داستان **مصلحت** با خوانشی مصلحت‌جویانه.

اما حقیقت ماجرا چیست؟ آیت‌الله مشکاتیان نه‌تنها از گناهکاری پسر خود در فرایند قتل بی‌خبر نیست که تنها زمانی تصمیم به جریان انداختن دوباره پرونده می‌کند که توسط دوستِ بازپرس جلالی - که در بند عناصر فاسد قوه قضائیه گرفتار آمده- به از دست رفتن جایگاه شغلی خود تهدید می‌شود. درواقع این عدالت حضرت آیت‌الله نیست که او را به سمت حیات دوباره پرونده سوق می‌دهد؛ اتفاقاً و دست بر قضا این مصلحت و ترس از دست آوردن جایگاه شغلی و کسوت حقوقی و آبروی شخصی است که انگیزه‌های اصلی او در این به‌اصطلاح کنش عدالت‌خواهانه است. البته، حتی اگر حضرت آیت‌الله از تقصیر فرزند خود نیز باخبر نبوده، شبکه قدرتی همچون «اکبر طبری» دارد که در آن، با محوریت یک روحانی (حجت‌الاسلام لشکری) و یک گروه عملیاتی به سرکردگی مسعود قاسمی می‌تواند به شکل خود، منافع سیاسی جریانی و شخصی‌اش را تأمین کند و خیالشان راحت باشد که کسی جلودار آن‌ها نیست و تنها زمانی مقاومت علیه این نظم آغاز می‌شود که جلالی به مشکاتیان در نماز اقتدا نکرده و همانند فیلم **لباس شخصی** برخلاف قبله نمازگزاران حرکت می‌کند. آری، این‌گونه است که **مصلحت** به ممیزان و ناظران کیفی باج‌های نرمی می‌دهد اما در حقیقت درباره «نظام»ی هشدار می‌دهد که اگر ترس از دست دادن جایگاه افراد نباشد، به‌راحتی باید انتظار وجود قاسمی‌ها و لشکری‌ها را در تاروپود و عرصه قدرت آن داشت. درواقع اگر مصلحت را کنار بگذاریم، **مصلحت** فیلمی است در توصیف چالش‌های اسلام سیاسی با قرائت روحانیت؛ روحانیتی که به زبان شخصیت قاسمی در فیلم نیامده تا دین را محقق کند بلکه آمده تا جای خواجه و برده را عوض کند.

بعد از **روز بلوا**، **خروج** و **لباس شخصی** این چهارمین فیلم ساخته نهادهای حاکمیتی است که در آن نظم سیاسی برآمده از روحانیت را پر چالش معرفی شده و به شکل تلویحی عبور و چه‌بسا خروج از آن تشویق شده است! در **مصلحت** از کشته‌شدگانِ به‌ناحق توسط تندروها نیز دلجویی شده و به‌نوعی از «آشتی ملی» نیز اشاره شده است. **مصلحت** با مصلحت حرف زده، اما حرف‌های مهمی زده است. **مصلحت** پیام را فرستاده؛ اما آیا این پیام گیرنده‌ای دارد؟

مصلحت

تک‌تیرانداز

فیلمی مناسب برای تین‌ایجرها تا از مسیر دکوپاژهای شبه‌هالیوودی با قهرمانان جنگ همذات‌پنداری کنند و به جان‌فشانی‌های سربازان ایرانی در جنگ ایران و عراق افتخار کنند. این تین‌ایجرها اما هیچ‌گاه نمی‌فهمد که جنگ بر سر چیست؟ چرا تک‌تیرانداز ایرانی از تک‌تیرانداز عراقی بهتر است؟! آن‌ها هیچ‌گاه با شخصیت شهید «عبدالرسول زرین» آشنا نمی‌شوند. آن‌ها درگیر صحنه‌های اکشن‌اند نه درگیر انسان‌ها و عواطف انسانی. اگر مثلاً یک‌ور جنگ روس‌ها بودند و سمت دیگر ازبک‌ها، فرقی در روایت این فیلم وجود می‌داشت؟ جالب اینکه رزمنده‌های فیلم‌های جدید دفاع مقدس سینه‌زنی و نوحه‌خوانی نمی‌کنند ولی مراسم آوازخوانی ایشان به‌راه است!

تک‌تیرانداز چیزی است شبیه **عصر جدید** در تلویزیون ملی. آن محصولاتی که عقده حقارت تکنیک فیلم‌سازان را کمی درمان می‌کند اما به آن‌ها درباره سینما معرفت نمی‌آموزد. **تک‌تیرانداز** لازم است اما کافی نیست. **تک‌تیرانداز** ایرانی نیست.

رمانتیسم عماد و طوبا

فیلمی خوشگل با طراحی صحنه‌هایی زیبا و رنگارنگ و انصافاً چشم‌نواز و هنرمندانه. این فیلم فرم محض است. و اما محتوا: هیچ! **رمانتیسم عماد و طوبا** تصاویر متحرک ملال‌آوری است که نه جهت‌گیری روایی‌اش منطق دارد، نه برش بین رئالیسم و سورئالیسمش، نه بازی‌های چشمگیری دارد و نه درام منظم و جذابی. فیلم تلاش می‌کند چالش‌های زندگی زناشویی طبقه متوسط شهری را نشان داده و از آن طریقی نیتی آسیب‌شناسانه نیز داشته باشد. آیا موفق می‌شود؟ بعید است! چراکه همه خودخواهی‌های مرد قصه هیچ‌جا حسابرسی نمی‌شود که هیچ، زندگی می‌گذرد و زن قصه در عمل قربانی می‌شود و بعد هم که زوج پیر می‌شوند و تمام. این شد آسیب‌شناسی؟ رُمان‌خوانی مرد و بازی با بچه‌ها می‌شود مصداق تفاهم و حل مسئله. در طی تماشای این فیلم بارها به صفحه گوشی خود نگاه کردم و انتظار تمام شدن آن را کشیدم. انتظار دردناکی بود. حیف این همه استعداد زیباشناسی که در خدمت «هیچ» است. اگر می‌خواهید دکوراسیون داخلی خانه خود را عوض کنید یا اینکه درباره نسبت کباب و نان کباب و شرع چیزهایی یاد بگیرید این فیلم را ببینید والا برای تماشای بال‌های رمانتیک در صف سینما بال‌بال نزنید.

نقد فیلم

سنت «رَمبو»سازی

سیدمحمد حسینی
فیلمنامه‌نویس و منتقد

تک‌تیرانداز

اگر فیلم را با مؤلفه‌های ذاتی سینمای دفاع مقدس بسنجیم با اثری متوسط به پایین و در وضعیت سخت‌گیرانه ضعیف روبه‌رو هستیم. بااین حال اگر **تک‌تیرانداز** را با معیارهای سینمای جنگ بسنجیم و انتظار یک اثر عصر جمعه‌ای تلویزیون را داشته باشیم فیلم با نمره‌ای قابل‌قبول مواجه خواهد بود. فیلمی که قصد دارد مقدمات عملیات خیبر و تلاش‌های شهید «عبدالرسول زرین» را برای موفقیت در این عملیات تصویر کند اما با داستان لاغر و کم‌مایه خود به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند از قامت یک ریپرتاژ آماری که در تیتراژ پایانی قید می‌گردد بالاتر برود. و این نکته درست همان خطایی است که مسئولین امر در رویکرد اولیه خود به نگارش متن و تولید اثر بر مبنای زندگی شهید داشته‌اند. این سنت «رمبو»سازی از شهدا و دادن آمارهایی که گویی بناست در گوشه‌ای از کتاب **رکوردهای جهانی گینس** ثبت گردد و به نظر می‌رسد دوستان می‌خواهند با این گزاره‌های آماری، در وجهی خودتوجیه‌گرایانه پاسخی درون انقلابی به فیلم **تک‌تیرانداز آمریکایی** بدهند و به‌طور مثال برای مخاطب احتمالاً کم‌سن‌وسال‌تر بگویند که «کریس کایل»ِ آمریکایی قریب به ۳۰۰ شلیک موفق داشته و شهید زرین ما ۷۰۰ تا و با این آمار بی‌شک ما از آمریکا سه-هیچ بازی را برده‌ایم. درحالی‌که عزیزان فراموششان شده که اساساً نقطه عزیمت دفاع مقدس با جنگ و میلیتاریسم آمریکایی متفاوت است و اگر آن‌ها را می‌توان با آدمکشی‌هایشان شناسایی کرد، دفاع مقدس سرشار از قواعد پهلوانی است و اتفاقاً نمی‌توان قهرمانانش را از دل تعداد زیاد آمارها و سرزمین‌های تسخیرشده و تانک‌های منهدم‌شده دشمن و اسراء جست‌وجو کرد بلکه آنچه دفاع مقدس را تبدیل به برهه‌ای بی‌بدیل از تاریخ ایران و جهان می‌کند درست همین وجوه انسانی و متعالی آن است. شاهد مثال قوی برای این ادعا شاهکار ماندگار و بی‌بدیل مستند دفاع مقدس ما یعنی مجموعه **روایت فتح** سید شهیدان اهل قلم است که در سراسر پنج فصل آن پدیده‌ای که هرگز به چشم نمی‌خورد و حتی به‌قرار یک خط گفتارمتن ساده هم اعتبار حضور ندارد برخورد آماری با فتوحات رزمندگان است. گویی در مرام آوینی سنت قهرمانی دفاع مقدس ناظر به سلاح و ابزار و آمار و قدرت و حتی قومیت و نژاد و تبار نیست. در نگاهی دقیق‌تر قهرمان دفاع مقدس متمایز با قهرمان سینمای جنگ که از دل انگاره «اراده معطوف به قدرت» نیچه بیرون می‌آید و بناست نماد اراده و قدرت و بی‌رحمی قساوت باشد. ازقضا انسانی است با سه مؤلفه که او را دچار پیچیدگی در روایت و تصویر می‌کند:

۱. اینکه قهرمان دفاع مقدس به‌جای اراده معطوف به قدرت واجد عزم ناظر به جهاد و اقامه حق است ازاین‌رو قواعد مبارزه‌اش و قواعد کشتن طرف مقابلش فرق می‌کند.

۲. آنکه قهرمان دفاع مقدس واجد مرام‌نامه نانوشته‌ای است که فراتر از تمام قواعد جنگی و حتی گاهی محاسبات عقلی قرار می‌گیرد و در بیشتر موارد او چنان مبتنی بر مرامش رفتار می‌کند که مخاطب از این‌همه انسانیت و رأفت و اخلاق حاکم بر رفتارش دچار حیرت می‌شود و او را به جا نمی‌آورد و دست‌آخر به دلیل همین مرام پهلوانی تمجیدش می‌کند.

۳. اینکه قهرمان دفاع مقدس مضاف بر عزم و مرام در سویدای درون خود دردی پنهان دارد که او را مجاب به سلوکی عارفانه و صیرورتی استعلایی می‌نماید و «اسفار اربعه» ملاصدرا را در همان مسیر کوتاه عمر خود طی می‌کند تا آنجا که امام(ره) در توصیف آن‌ها به‌صراحت بیان می‌کند که راه صدساله را یک‌شبه طی کرده‌اند.

اما این‌ها همه گمشده فیلم **تک‌تیرانداز** ایرانی هستند. شهید زرین در **تک‌تیرانداز** اساساً جغرافیای دفاع مقدس ندارد و این اشکال مهم‌ترین چالش فیلم‌نامه نحیف اثر است. در خصوص تکنیک اجرایی هم اثر در پاره‌ای از موارد چنان خام‌دستانه عمل می‌کند که آن را از سطح کیفی یک اثر سینمایی بر پرده عریض فروکاست می‌دهد به یک فیلم تلویزیونی که با بودجه محدود ساخته شده و اساساً لجستیک محدود اجازه اجرایی از این قدرتمندتر به فیلم‌ساز نمی‌داده. به‌خصوص در صحنه‌های جنگی این ضعف ملموس‌تر است و تصویری که فیلم از افسر عراقی تک‌تیرانداز ارائه می‌کند همان کلیشه‌های مرسوم فیلم‌های جنگی دهه شصت را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که رمق و قوت جدی‌گرفته شدن ندارند.

رمانتیسم عماد و طوبا

فیلم در قالب عاشقانه‌ای روان و داستانی معمولی و کمی شبه‌فانتزی دو مسئله و مشکل اساسی سینمای ایران را پشت سر گذاشته و به‌راحتی موضوع خود را بیان می‌کند.

نخست اینکه فیلم مملو از رنگ است و چونان رودخانه‌ای زیبا و شاعرانه و خوش‌آب‌ورنگ به نظر می‌رسد که در میان آثار بی‌رنگ و بی‌رمق حوزه سینمای اجتماعی که اساساً بناست تصویری ذاتاً چرک از فضای پیرامونی را به مخاطبان عرضه کنند، یک اثر ممتاز و دوست‌داشتنی غیرمعمول محسوب می‌شود. فیلم تصویری رنگی و فوق‌العاده زیبا از تهران و گیلان ارائه می‌دهد به‌نحوی‌که حس زیبایی‌دوستی مخاطبان خود را در فضایی رمانتیک تحریک می‌کند تا آنجاکه با استفاده از تابلوهای مشهور نقاشی و پنجره‌های رنگی و دکور استادانه، رنگ را با سخاوت بر جای‌جای اثرش جاری می‌کند و مخاطب را به ضیافتی الوان دعوت می‌نماید؛ هرچند پنجره‌های رنگی‌اش به‌جای بهره بردن از گره‌چینی‌های زیبای یزدی برساختی روشنفکرانه از تابلوی مشهور **مربع‌های** «پیت موندریان» است اما بااین‌حال بازهم تقدیس و تقدیم رنگ در سینمای بی‌رنگ و خاکستری ایران خود نوعی حرکت روبه‌جلو و احترام به روح زیباپسند مخاطب ایرانی به‌حساب می‌آید. رنگی که در گوشه‌گوشه اثر -از درودیوار تا ماشین و لباس و پنجره و فضاهای عمومی- جاری است و امتداد می‌یابد.

بعدالتحریر

تقدیر عجیبی است که نگارش این سطور مقارن شده با شب درگذشت «علی انصاریان» یکی از بازیگران اصلی فیلم **رمانتیسم عماد و طوبا**. برایش از پیشگاه باری‌تعالی طلب مغفرت دارم.

رمانتیسم عماد و طوبا

محمدرضا مقدسیان #رمانتیسم عماد و طوبا اثری با رنگ‌های پاستیلی‌ست که آغاز می‌شود اما به ضرب و زور به پایان زمانی و نه داستانی می‌رسد. فیلم مقدمه‌ای‌ست که هیچ‌گاه حرف زدنش را آغاز نمی‌کند و درجا می‌زند. در نهایت فقط رنگ و لعاب جذاب و اندک موقعیت‌های انرژیکش تنها داشته آن است.

مصطفی قاسمیان اولین آمار آرای مردمی #جشنواره فیلم فجر برای اهدای سیمرغ بهترین فیلم از نگاه تماشاگران، اعلام شد و فیلم #ابلق در آن با اختلاف کمی اول است. غیر از این ۴ عنوان، بقیه فیلم‌ها زیر ۱۰۰ رأی دارند: ۱. **ابلق**/ ۱۷۵ رأی ۲. **بی‌همه‌چیز**/ ۱۶۲ رأی ۳. **شیشلیک**/ ۱۴۱ رأی ۴. **تی‌تی**/ ۱۱۰ رأی.

دکتر مصطفی جلالی‌فجر #شیشلیک نه خنده‌دار است و نه تلخ. می‌خواهد گروتسک به نظر برسد اما نیست. هجو هم نیست. موج‌سواری سطحی بر نارضایتی‌های اقتصادی‌ست، برای گریز از اتهام سفارشی‌سازی.

چگونه هالیوود می‌تواند اسطوره بسازد، اما سینمای ما، نه

سگ قهرمان گله

«کریس کایل» مشهور به «شیطان رمادی» مرگبارترین تک‌تیرانداز آمریکایی حاضر در جنگ دوم عراق با بیش از ۱۶۰ شلیک موفق به نیروهای نظامی و غیرنظامی. او در ۲ فوریه ۲۰۱۳ در تگزاس و توسط یک کهنه‌سرباز مورد اصابت گلوله قرار گرفت و کشته شد.

حسام‌الدین حائری‌زاده
پژوهشگر حوزه
جامعه‌شناسی سینما

*«کابوی که در حقیقت کارگر ساده و معمولی مزرعه‌ای بیش نیست، به دست هالیوود، به شبه‌قهرمان فاتح تبدیل شد؛ کسی که در کمال آزادی در فضایی نامحدود در حرکت است و بدین ترتیب به توده‌های شهری شده و صنعتی شده امروزی فرصت می‌دهد تا از آمریکایی یاد کنند که ساده‌دل بود و دوستدار کشاورزی.» این تعبیر از کابوهای هالیوود، به قلم «میشل سیوتا» در کتاب **رؤیای آمریکایی** است تا توضیح دهد هالیوود چگونه توانسته از کابوی یک شبه‌قهرمان بسازد؛ نماد یک آمریکایی پرجُربزه و جسور، با نمکی از مردانگی و سخاوت و آزادگی. **تک‌تیرانداز آمریکایی** این شبه‌قهرمان را به یک «اسطوره قهرمان» ارتقاء داده است. قهرمان این‌بار از میدان گاوبازی تگزاس برخاسته است: میهن‌پرست، مصمم و رام‌کننده. به‌پیش کابوی... زمان دوئل فرارسیده است!*

من کابوی هستم از تگزاس!

«کابوی» از آن تیپ‌های به‌شدت آمریکایی است؛ احتمالاً مربوط به اعماق بیابان‌های تگزاس! همان‌طور که «کریس کایل» در **تک‌تیرانداز آمریکایی** نشان داده می‌شود. حالا او مأموریت گرفته تا از اعماق تاریخ کوتاه آمریکا برخیزد، روحیه متکبرانه و خودخواهانه سنتی کابوی‌ها را کنار بگذارد و مانند سربازی جان‌برکف، میهن‌دوست و غیرتی، «تک‌تیراندازی قهرمان» شود. مأموریت او زدن اهداف خاص و تک است؛ چون او یک تک‌تیرانداز است. او هیچ‌وقت در موقعیتی قرار نمی‌گیرد که از قدرت‌های خارق‌العاده استفاده کند یا نجات توده زیادی از مردم منوط به عمل محیرالعقول وی باشد؛ او کاملاً رئال و ملموس است. چون نمی‌تواند و نباید در حد یک «اَبَرقهرمان» ظاهر شود. آمریکا درگیر جنگ‌های واقعی است؛ عراق، افغانستان، سوریه و... . این جنگ‌ها نیاز به قهرمان‌های واقعی دارند نه ابرقهرمان‌های خیالی. «سوپرمن»ها و «بتمن»ها هیچ‌وقت در خارج از خاک آمریکا درگیر با دشمنان نیستند. معمولاً هروقت از این ابرقهرمان‌ها فیلمی دیده‌ایم، میدان مبارزه در خاک آمریکا و در یکی از شهرهای بزرگ آن کشور بوده است. اما میدان‌های اصلی مبارزه، جنگ‌های واقعی آمریکا در خارج از مرزهای این کشور هستند. برای گسیل جوانان به این جنگ‌ها به قهرمانانی نیاز است از جنس خودشان.

فقط یک قهرمان، نه ابرقهرمان

بتمن از طبقه بالا و مرفه جامعه است «مرد عنکبوتی» از طبقه متوسط و شهری و سوپرمن یک یهودی مومشکی که از فضا آمده اما کریس از طبقه متوسط روبه‌پایین جامعه آمریکا است. اگرچه او در حد یک ابرقهرمان نیست اما لااقل می‌تواند قهرمانی معمولی باشد. قهرمانی که وقتی یکی از کهنه‌سربازان مجروح جنگ، او را در فروشگاه می‌بیند، در حضور فرزندش به او افتخار می‌کند. بنابراین فیلم‌ساز، به سراغ ایالات نیویورک و کالیفرنیا نرفته بلکه تگزاس را انتخاب کرده است؛ با آن بیابان‌های گسترده، جاده‌های کفی طولانی، وانت‌های خشن آهنی فورد، آب‌وهوای خشک و گاوبازهای مصمم و شرط‌بندش! این‌ها مؤلفه‌های یک وسترن کلاسیک آمریکایی است. این‌گونه، بخش خاصی از مردم آمریکا که با تیپ بورژوا و شهری بتمن و اسپایدرمن اُنس نمی‌گیرند، می‌توانند با کریس همذات‌پنداری کنند. بالأخره هالیوود باید بتواند این بخش از توده مردم آمریکا را هم با سیاست‌های دموکراسی آمریکایی همراه کند.

نقطه عطف: از مهار گاو تا مهار دشمن تروریستی

کابوی در فرهنگ قدیم آمریکا، برای خود حدومرز منطقه‌ای داشت و کسی نمی‌توانست به حوزه استحفاظی او تعرض کند وگرنه مجازات دوئل در انتظار او بود. اما کابوی جوان این فیلم، مرزی ندارد تا از آن محافظت کند. اساساً دوران کشاورزی گذشته و زمینی نیست که بر سر آن دعوایی باشد. او هیچ‌چیزی ندارد تا از تعرض به آن عصبانی شود و دشمنی را به دوئل بطلبد. از آن دوران طلایی کابوی‌ها، فقط کلاهی بر سر مانده و گاوهایی در میدان، تا مردم را مدتی با گاوبازی سرگرم کنند. او اگرچه گاوباز است، اما کابوی، نه این است. کابوی آمریکایی نسبت به حوزه استحفاظی‌اش غیرت داشت!

کایل یک گمشده و کمبود دارد: دشمن! این کمبود وقتی جبران می‌شود که به ناگاه تلویزیون را می‌بیند و در بهت و حیرتِ فروریختن برج‌های دوقلو گیج می‌شود. اینجاست که نقطه عطف داستان به وجود می‌آید: تا پیش‌ازاین، گاو در گاوبازی نقش حریف تمرینی او را داشته اما اکنون زمان آن رسیده که گاوهای واقعی یعنی به‌اصطلاح تروریست‌ها را مهار کند. او به ارتش ایالات‌متحده می‌پیوندد و هزاران کیلومتر آن‌طرف‌تر به سراغ دشمن می‌رود: عراق!

او تحمل ندارد که دشمن به سراغ او بیاید، او باید به سراغ دشمن برود؛ جنگ پیش‌دستانه، یا به تعبیری پیشگیرانه.

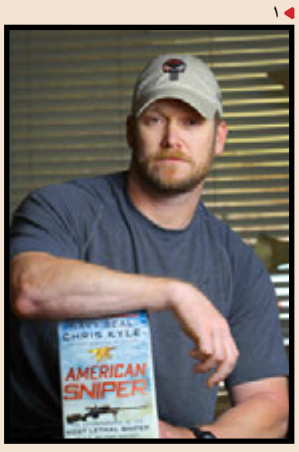
نه گوسفند، نه گرگ، فقط سگ باش!

تحولی که در زندگی او رخ داده، وی را به یاد دوران نوجوانی‌اش می‌اندازد؛ پدری مصمم و مقتدر بر گِرد میز ساده شام، در حضور کریس، مادر و برادرش روی میز می‌کوبد و چشم در چشم کریس، خطابه‌ای ملی‌گرایانه ارائه می‌کند:

«تو این دنیا آدما سه نوعند: گوسفند، گرگ، و سگ گله. بعضیا باور دارن که تو این دنیا شرارت وجود نداره، اونا نمی‌تونن از خودشون محافظت کنن. این‌ها گوسفند هستند. بعد درنده‌ها رو داریم که از زور و خشونت استفاده می‌کنن و ضعیفا رو شکار می‌کنن. اون‌ها گرگ هستند. بعد می‌رسیم به اونایی که خدا بهشون توانایی حمله‌وری داده و یک نیاز قوی برای حمایت از گله. این آدما نژاد نادری هستند که برای مقابله با گرگ‌ها زندگی می‌کنن؛ اون‌ها سگ‌های گله هستند. ما تو این خانواده گوسفند بار نمی‌یاریم و اگر تبدیل به گرگ بشین، خدمتتون می‌رسم... ما باید از خودمون محافظت کنیم.»

این توصیه تمثیلی، دکترین بنیادین فیلم است که همه اصول و اجزاء بر آن بنیان شده‌اند. این توصیه بر بستری تربیتی هم بیان می‌شود تا القاء تربیتی داشته باشد:

«مردم! فرزندان خود را این‌گونه بسازید؛ نه گوسفند باشند و نه گرگ، بلکه سگ باشند تا به ایشان افتخار کنیم.»


۱

۲

۳

جنگ، او را در فروشگاه می‌بیند، در حضور فرزندش به او افتخار می‌کند. بنابراین فیلم‌ساز، به سراغ ایالات نیویورک و کالیفرنیا نرفته بلکه تگزاس را انتخاب کرده است؛ با آن بیابان‌های گسترده، جاده‌های کفی طولانی، وانت‌های خشن آهنی فورد، آب‌وهوای خشک و گاوبازهای مصمم و شرط‌بندش! این‌ها مؤلفه‌های یک وسترن کلاسیک آمریکایی است. این‌گونه، بخش خاصی از مردم آمریکا که با تیپ بورژوا و شهری بتمن و اسپایدرمن اُنس نمی‌گیرند، می‌توانند با کریس همذات‌پنداری کنند. بالأخره هالیوود باید بتواند این بخش از توده مردم آمریکا را هم با سیاست‌های دموکراسی آمریکایی همراه کند.

نقطه عطف: از مهار گاو تا مهار دشمن تروریستی

کابوی در فرهنگ قدیم آمریکا، برای خود حدومرز منطقه‌ای داشت و کسی نمی‌توانست به حوزه استحفاظی او تعرض کند وگرنه مجازات دوئل در انتظار او بود. اما کابوی جوان این فیلم، مرزی ندارد تا از آن محافظت کند. اساساً دوران کشاورزی گذشته و زمینی نیست که بر سر آن دعوایی باشد. او هیچ‌چیزی ندارد تا از تعرض به آن عصبانی شود و دشمنی را به دوئل بطلبد. از آن دوران طلایی کابوی‌ها، فقط کلاهی بر سر مانده و گاوهایی در میدان، تا مردم را مدتی با گاوبازی سرگرم کنند. او اگرچه گاوباز است، اما کابوی، نه این است. کابوی آمریکایی نسبت به حوزه استحفاظی‌اش غیرت داشت!

کایل یک گمشده و کمبود دارد: دشمن! این کمبود وقتی جبران می‌شود که به ناگاه تلویزیون را می‌بیند و در بهت و حیرتِ فرض مدل دموکراسی برای جامعه‌سازی، اساساً این است که مردم بسان گوسفندهایی هستند که رهبر و رئیس جامعه ایشان را مانند چوپان اداره می‌کند. دموکراسی آمریکایی هم دشمنانی دارد پس کریس کایل مجبور است تا از این گله محافظت کند.

انجیل بسته کابوی

کایل، کابوی خوش‌شانس بی‌باک است. خوش‌شانس است چون خدا با اوست. همیشه یک انجیل همراه اوست اما هیچ‌وقت آن را نمی‌خواند و همیشه بسته است. این را یکی از دوستان هم‌لباسش نیز به کنایه به او می‌گوید. اما مهم نیست! اتفاقاً «کلینت ایستوود» به‌درستی انجیل را در جیب او بسته نگه‌داشته چون قرار نیست داخل آن را بخواند. مهم آن است که خدا به او نگاه می‌کند و حافظ اوست. خدا، مالک دین و صاحب دین نیست. او فقط یک کارکرد داشته باشد کافی است؛ این‌که سرباز آمریکایی را در مقابل دشمنانش حفظ کند! سرباز، نگهبان گله است، خدا هم نگه‌دار سرباز، همین. بیش از این، تشخیص دین و راه زندگی به عهده انسان است. انجیلِ همیشه بسته در اینجا فقط نمادی است از خدای بی‌سخن که فقط یک کارکرد دارد: حفاظت از سرباز آمریکایی و آرامش خاطر دادن به او. به همین دلیل نیز کابوی سرباز، بی‌باک و جسور است.

دوئل: «مصطفی» را بکش!

او با اعتمادبه‌نفس و بدون تردید به این جنگ آمده و تاکنون ده‌ها نفر را کشته و به «اسطوره» معروف شده است. اما «دوئل نهائیِ» کابوی باقی مانده است. اوج داستان یک کابوی، دوئل است. همیشه درنهایت، کابوی در مقابل ضدقهرمان قرار می‌گیرد و باید چشم در چشم با او دوئل کند. ضدقهرمان این فیلم اتفاقاً همنام پیامبر مکرم اسلام(ص) است: «مصطفی». دوئل تمام می‌شود، مصطفی کشته می‌شود و اسطوره به خانه برمی‌گردد.

پس از دوئل: بدون دشمن هرگز

او در خانه استراحت می‌کند اما یک افسردگی و حس تأسف زمینه‌ای دارد که در عموم فیلم‌های وسترن کلاسیک آمریکایی پس از دوئل وجود دارد. حسی دوگانه؛ از سویی قهرمان فیلم در دوئلی موفق دشمن خود را کشته و حسی مخفی و زمینه‌ای که: «خب! بعدازاین چی؟» کابوی بزرگ‌ترین دشمن خود را کشته، حالا با چه کسی موش و گربه بازی کند؟! کابوی به عرض‌اندام مقابل دشمنش زنده است، حالا که او را کشته چه کند؟ چگونه خود را اثبات کند؟ وقتی گرگی نباشد، سگ به چه‌کاری می‌آید؟

اینجاست که مشکل اساسی در دکترین امنیتی دموکراسی آمریکایی بروز می‌یابد. حیات آمریکا به وجود دشمن و مکتب امنیتی آن «تبدیل تهدید به فرصت» است. اگر تهدیدی باشد، آن را تبدیل به فرصت می‌کند و امنیت را برقرار می‌کند. حال اگر تهدیدی نباشد، فرصت‌ها برای تأمین امنیت چگونه ساخته شوند؟ ایستوود، به‌خوبی این بحران به وجود آمده در زندگی کریس را نمایش می‌دهد؛ او ازجنگ برگشته و نزد خانواده‌اش روزگار می‌گذراند. همسرش از این اتفاق بسیار شاد است اما او روحش اینجا نیست. گویی سگی بی‌دندان شده که هیچ گرگی را ندارد تا او را بدَرَد. این بدترین حالتی است که می‌تواند برای یک گاوباز تشنه به مبارزه رقم بخورد. چون هنوز گرگ‌هایی هستند که گله را تهدید می‌کنند، و او باید به مبارزه با آن‌ها برود اما نمی‌تواند. همین حالت برای کهنه‌سربازان مجروح دیگر هم رقم خورده است. پس مدتی را با ایشان می‌گذراند تا ضمن آموزش تیراندازی به کهنه‌سربازان، روحیه خود و آن‌ها را بهبود ببخشد. اما این کافی نیست. او باید نسل بعد را آماده این میدان کند؛ مانند کاری که پدرش با او کرد. برای این منظور، آرزوی پسردار شدن دارد و البته که پسردار هم می‌شود. کایل کمر به آموزش او می‌بندد تا محافظ دیگری برای گله تربیت کند و این می‌شود مأموریت جدید او: تربیت سگ‌هایی جدید برای گرگ‌های آینده.

آخر کار اسطوره: در خانه کشته می‌شود!

کسانی که در این فیلم به‌عنوان گرگ معرفی می‌شوند و هدف تیراندازی تک‌تیرانداز قرار می‌گیرند شامل یک زن، یک کودک، چند نفر از اعضای یک گروه چریکی عراقی و درنهایت مصطفی است. آماری که ارتش اعلام می‌کند، ۱۶۰ نفر کشته تأییدشده است؛ کارنامه‌ای قابل‌قبول، که او را شایسته اطلاق صفت «اسطوره» توسط سربازان دیگر کرده است. او اکنون یک قهرمان است. اما آیا سایرین هم به او افتخار می‌کنند؟ دریکی از سکانس‌ها، وقتی همراه با پسر نوجوانش در تعمیرگاه منتظر تعمیر ماشینش است، یکی از سربازان مجروح جنگی، او را بازمی‌شناسد و در گفت‌وگویی کوتاه، اظهار افتخار به وی می‌کند. جز در موارد اندک دیگری در فیلم (و عموماً از سوی سربازان) اتفاق مشابهی نمی‌افتد چراکه هنوز در مورد جنگ‌های آمریکا در خارج از خاک خود، پرسش‌هایی بزرگ برای مردم آمریکا وجود دارد. سازنده فیلم نمی‌تواند از این جوّ موجود در افکار عمومی جامعه فرار کند. علی‌رغم این‌که فیلم کاملاً با اغراض سیاسی ساخته‌شده و در جهت توجیه سیاست‌های آمریکاست در آنچه «جنگ علیه ترور» با نماد «اسطوره یازده سپتامبر» می‌نامندش، اما بازهم جوّ افکار عمومی در توجیه‌ناپذیر بودن این اقدامات این‌قدر جدی است که از بازنمایی آن در فیلم گریزی نبوده است. تا جایی که درنهایت اسطوره توسط یکی از همین سربازان در خانه خودش -یعنی میهن- کشته می‌شود، نه توسط به‌اصطلاح گرگ‌هایی که او برای مبارزه با ایشان به آن‌سوی جهان رفته بود. پایانی تلخ برای کابوی پس از یک دوئل موفق! ■■■

نقد تک‌تیرانداز

نقد فیلم

سندرم هالیوودزدگی

احسان زیورعالم
منتقد سینما

در نشست‌های رسانه‌ای فیلم **تک‌تیرانداز** یک چیز به خوبی مشهود است، اینکه گروهی فیلم‌ساز با حمایت بخشی از سیستم غیرخصوصی، تمایل داشته فیلمی در قدوقامت هالیوود بسازد و به هر نحوی نشان دهد در ایران هم می‌شود فیلمی در قدوقواره **تک‌تیرانداز آمریکایی** «کلینت ایستوود» ساخت. البته ریشه ماجرا به زمانی بازمی‌گردد که مقام معظم رهبری نسبت به فیلم ایستوود واکنش نشان داد. البته گفتار رهبری در نقد فیلم؛ اما به نظر می‌رسد آن سخنرانی مسیرش به تولید **تک‌تیرانداز** ایرانی شده است. دو داستان با شخصیت‌های مشابه، تک‌تیراندازهایی که در جنگ دست‌نیافتنی به حساب می‌آیند. اما با وجود تشابه شخصیتی آنچه نسخه ایرانی را نادیدنی می‌کند، همین تلاش برای هالیوودی‌بودن است. جایی‌که کارگردان فیلم مدعی می‌شود **تک‌تیرانداز** قرار است از کلیشه‌های مرسوم دوری کند. البته او نمی‌گوید این کلیشه‌ها چه هستند؛ اما معرکه تانک‌ها را مثالی از این کلیشه‌گریزی معرفی می‌کند، همان جایی که دقیقاً تدوینگر فیلم از آن انتقاد می‌کند. هالیوودزدگی فیلم کار را به جایی می‌رساند که ذهن شما به سمت شعر مشهور حضرت جامی می‌رود: «کرد فرامش ره و رفتار خویش/ماند غرامت‌زده از کار خویش». دوستان گروه **تک‌تیرانداز** هالیوودی‌بودن را به انفجار و شلیک و اکشن تقلیل داده‌اند و نتیجه کار یک فاجعه داستان‌گویی با انبوهی سکانس اضافی است. فیلمی که مملو از ضعف‌های نظامی است. به عنوان کسی که خدمت سربازی گذرانده است می‌دانم در خط مقدم، روی خاکریزی که منتهی‌الیه تقابل ما با دشمن است، کسی روی خاکریز، پشت به دشمن نمی‌نشیند و نامه و وصیت‌نامه بنویسد تا تک‌تیرانداز عراقی در یک سکانس عجیب نیروهای ایرانی را یک‌به‌یک پرپر کند. یا می‌دانم در یک درگیری در فاصله نزدیک با اسلحه دراگنوف اقدام به حمله نمی‌کنم؛ از کلت یا کلاشینکف استفاده می‌کنم. **تک‌تیرانداز** ایرانی سرشار از این صحنه‌های عجیب و غریب ضدنظامی است؛ چرا؟ چون قرار است همانند هالیوود خون و جنازه از آسمان ببارد. قرار است تعداد کشته‌ها ملاکی برای سطح اکشن فیلم باشد؛ اما نه خبری از قصه درست‌ودرمانی است و نه خبری از اکشن جذاب. داستانک‌های فیلم هم روی مخ آدمی رژه می‌روند. مثل داستان پسری که می‌خواهد جنازه برادرش را از چنگ عراقی‌ها دربیاورد و وسط فیلم اصلاً فراموش می‌شود. این در حالی است که بخش مهمی از فیلم بر تربیت پسر جوان سپری می‌شود. آیا در هالیوود با داستان فرعی چنین می‌کنند؟ آیا در هالیوود عنصر و مؤلفه‌های تولیدی در ابتدای فیلم به همین سادگی منهدم می‌شوند؟ شاید برای رسیدن به هالیوود بهتر باشد به‌جای هزینه تکنیکی، یک فیلم‌نامه‌نویس وارد کرد. کسی که بداند برای تقابل میان خیر و شر نیاز به شخصیت‌پردازی اساسی است، نه فضاسازی متافیزیکی. یکی از کلیشه‌های رایج در سینمای جنگ ایران در تمام این سال‌ها توسل به متافیزیک برای گره‌گشایی‌های دراماتیک است. فارغ از درستی یا نادرستی، امید زیاد فیلم‌ساز به تصور متافیزیکی منتج به فاجعه می‌شود. همانند صحنه نهایی فیلم که میان متافیزیک و اکشن هالیوودی در نوسان است و در نتیجه تکلیفش هم مشخص نیست. **تک‌تیرانداز** در نهایت چیزی فراتر از همان ایده یک خطی‌ش نیست: «شهید زرین‌تک، قهرمان جنگ پس از نبردی نابرابر و از میان برداشتن قهرمان تک‌تیرانداز بعثی‌ها، با حمله توپخانه به شهادت می‌رسد». آیا جمله بالا به تنهای دراماتیک است؟ بدون‌شک چنین نیست. آنچه سینمای جنگ را دراماتیک می‌کند به قول «هگل»، تقابل دو سوژه است؛ سوژه‌هایی که هر یک بر جایگاه حقیقت خود تکیه زده‌اند. اگرچه فیلم‌ساز تلاش می‌کند کلیشه «بعثیِ احمق» را تکرار نکند؛ اما از آن سوی بام می‌افتد. آنتاگونیست بعثی بدون داشتن یک خصیصه مثبت، جزآدم‌کشی و جنون به چیز دیگری فکر نمی‌کند. این در حالی است که در هالیوود بَدمن‌ها هم برای ثانیه‌ای خصیصه‌ای مثبت از خود نشان می‌دهند. یک‌دست بد بودن یعنی از دست دادن فرصت شخصیت‌پردازی و در دام تیپ افتادن. همان اتفاقی که برای پروتاگونیست فیلم هم رخ می‌دهد. او آدمی است که اصلاً خطا نمی‌کند و با همین استدلال تیم فیلم‌سازی قصد دارند اثری تراژیک بیافرینند. برخی از منتقدان موافق فیلم، **تک‌تیرانداز** را اثری استراتژیک نامیده‌اند؛ اما پرسش مهم این است استراتژیک برای چه کسی؟ برای آنان که سنشان به دوران جنگ می‌رسد و تصویری از جنگ دارند؟ یا برای کسانی که هیچ تصویری از جنگ تحمیلی ندارند؟ اگر برای گروه اول است که دیگر مفهوم استراتژیکی ندارد، آنان باورشان نسبت به جنگ با واقعیت جنگ شکل گرفته است. اگر ملاک برای متولدان پس از جنگ است که با این فیلم اتفاقی رخ نخواهد داد. جوان دهه هفتاد و هشتاد خودش را با همان جنس اصل هالیوودی اقناع می‌کند. **تک‌تیرانداز** همانند بسیاری دیگر از فیلم‌های مشابهش نه در گیشه موفق خواهد بود و در جذب مخاطب خارج از چارچوب طرفدارانش. ضعفش هم در همان کلیشه‌هایی است که رنگ دسته‌چندم هالیوودی خورده است. کاش همان نگاه اشراقی به سینمای جنگ دهه شصت حفظ می‌شد و پخته‌تر. همان چیزی که در **دیده‌بان** «ابراهیم حاتمی‌کیا» تجربه کرده بودیم. ■■■

۱. کتاب «تک‌تیرانداز آمریکایی»، زندگی‌نامه خودگفته کایل که پس از قتل او موردتوجه دوباره جامعه آمریکا قرار گرفت

۲. فیلم «تک‌تیرانداز آمریکایی» محصول سال ۲۰۱۴ به کارگردانی «کلینت ایستوود» که عنوان پرفروش‌ترین فیلم جنگی تاریخ سینما را از آن خود کرد

۳. شهید «عبدالرسول زرین» مقلب به «شکارچی خمینی» یکی از برترین تک‌تیرانداز های تاریخ جنگ‌های جهان

سینما و سیاست

حاشیه‌نگاری از رویدادها و جنجال‌های سیاسی جشنواره‌ها

وقتی به تاریخچه اولین جشنواره‌های سینمایی رجوع می‌کنیم، متوجه می‌شویم که هر یک با اهدافی فراتر از نمایش چند فیلم و اهدای جوایز، شکل گرفته‌اند. جشنواره فیلم کن با متحدان هالیوودی خود در برابر جبههٔ فرهنگی فاشیست‌ها در جشنواره فیلم ونیز آغاز به کار کرد، «برلیناله» و «کارلووی‌واری» هر یک پرچم فرهنگ و هنرِ غرب و شرق را در دو سوی دیوار برلین برافراشته بودند و حتی جشنواره‌های محلی چون «مار دل پلاتا» در آرژانتین، «بوسان» در کره جنوبی و جشنواره فیلم هنگ‌کنگ، به دنبال مبارزه با هژمونی جهان غرب بودند.

۱۹۳۴

آغاز بخش رقابتی جشنواره فیلم ونیز و اهدای اولین جایزه جشنواره که «کاپ موسلینی» نام داشت و تا سال ۱۹۴۳ و پیش از سقوط دیکتاتور ایتالیا، به بهترین فیلم ایتالیایی و بهترین فیلم خارجی اهدا می‌شد.

۱۹۳۹

تصرف لهستان توسط آلمان نازی در صبح اولین روز از اولین دوره جشنواره فیلم کن که منجر به تعطیلی جشنواره پس از نمایش تنها یک فیلم (**گوژپشت نوتردام** ساخته «ویلیام دیترله») شد. این تعطیلی با آغاز جنگ جهانی دوم تا ۱۹۴۶ به طول انجامید.

۱۹۴۱

اهدای جایزه به فیلم پروپاگاندای نازی **بازگشت به خانه** توسط وزارت فرهنگ ایتالیا در جشنواره‌ای که پس از تعطیلی ونیز در طول جنگ جهانی دوم، به عنوان جایگزین آن در پایتخت برگزار می‌شد. جشنواره فیلم ونیز در طول جنگ، عملا به دستگاه پروپاگاندای آلمان نازی و متحدانش تبدیل شده بود.

۱۹۵۹

کنار گذاشته شدن فیلم **هیروشیما عشق من** اثر «آلن رنه» از بخش رقابتی دوازدهمین جشنواره فیلم کن به دلیل نگرانی‌های دیپلماتیک در برابر دولت ایالات متحده.

۱۹۶۳

اهدای جایزه بهترین فیلم در سومین دوره از جشنواره فیلم مسکو به فیلم **هشت و نیم**. «فدریکو فلینی» فیلمساز برجسته ایتالیایی هنگام دریافت این جایزه گفت: «من بیش از از ۲۷۰ جایزه بین‌المللی را از آن خود کرده‌ام، اما این جایزه برای من ارزشمندترین است زیرا آن را در کشوری سوسیالیستی کسب کرده‌ام؛ در اتحاد جماهیر شوروی!»

۱۹۶۸

«فرانسوا تروفو» و «ژان لوک گدار» به همراه برخی از فیلمسازان و اعضای هیئت داوران جشنواره فیلم کن خواستار تعطیلی این جشنواره در حمایت از جنبش اعتراضی دانشجویان و کارگران پاریس شدند. اتفاقی که در ۱۹ می و در حالیکه تنها ۵ روز تا پایان جشنواره باقی مانده بود، رقم خورد.

۱۹۷۰

لغو بخش رقابتی بیستمین دوره جشنواره فیلم برلین به دلیل جنجال‌هایی که بر سر فیلم ضدجنگ **او.کی** ساختهٔ «میشائیل فرهوفن» پدید آمد. این فیلم داستان دختری ویتنامی را روایت می‌کند که توسط سربازان آمریکایی مورد تجاوز و شکنجه قرار گرفته است.

۲۰۰۳

بلندترین تشویق ایستاده در تاریخ جشنواره‌ها، در «پیازا گرانده» و هنگام اهدای جایزه یوزپلنگ افتخاری جشنواره فیلم لوکارنو به «کن لوچ» فیلمساز بریتانیایی. کن لوچ که به عنوان یک فیلمساز انتقادی و با گرایشات چپ شناخته می‌شود توسط ۹۰۰۰ مخاطب حاضر در محل جشنواره به مدت ۱۸ دقیقه تشویق شد.

۲۰۱۱

اظهار نظر غیرمنتظره «لارس فون‌تریه» فیلمساز جنجال‌برانگیز دانمارکی، موجب اخراج او از جشنواره فیلم کن شد. فوتریه در نشست خبری فیلم **مالیخولیا** گفت: «من هیتلر را درک می‌کنم؛ البته که به نظرم او کارهای اشتباهی انجام داد. من ضدیهود نیستم اما اسرائیل موی دماغ است.» ■■■

تخفیف ۲۰٪ ویژه مخاطبان نشریه نقد نوشت
از پایان جشنواره فیلم فجر تا پایان سال
GISHEH7.IR کد تخفیف: NAGHDNEVESHT
خرید انلاین بلیت سینما
گیشه GISHEH7

جنگ فستیوالی

اولین جشنواره‌های بین‌المللی فیلم و بازسازی صنعت فیلمسازیِ پساجنگ

جنگ دوم جهانی دوم، همه‌چیز را در بخش وسیعی از جهان نابود کرد؛ از جمله صنعت فیلمسازی. اولین جشنواره فیلم سال ۱۹۳۲ تنها هفت سال پیش از آغاز جنگ دوم در ونیز تأسیس شده بود و جشنواره فیلم ونیز نام داشت. این جشنواره ذاتاً سیاسی بود و با قدرت از جانب دولت فاشیست ایتالیا حمایت می‌شد. ونیز یک ابزار نیرومند بین‌المللی بود که از آن برای مشروعیت بخشیدن به هویت ملی فاشیسم بهره می‌بردند. بنابراین، جشنواره فیلم بعدی به‌عنوان یک آنتی‌تز طراحی شد تا در برابر ونیز قد علَم کند. این جشنواره در فرانسه به‌دنیا آمد، در کن، و جشنواره بین‌المللی فیلم کن نام گرفت. فستیوال کن در واقع یک «ضدفستیوال» بود که می‌خواست ایدئولوژی قدرتمند ونیز را خنثی کند. برای این کار، طیف گسترده‌ای از سیاستمداران و استراتژیست‌های فرهنگی و نظامی از فرانسه و بریتانیا و آمریکا گرد هم جمع شدند، نیروهایشان را تجمیع کردند و پرچم جشنواره بین‌المللی کن را با سروصدای زیاد برافراختند تا در مقابل فرهنگِ فاشیسم‌زدهٔ جشنواره ونیز، ضدفرهنگ کن را به مبارزه بفرستند.

اما در سال ۱۹۳۹ ناگهان هیولای هفت‌سرِ جنگ دوم جهانی از دل اروپا سربرآورد و همه‌چیز را به قهقرا برد. جنگ فستیوالی در مقابل جنگ توپ‌ها و گلوله‌ها حرفی برای گفتن نداشت و برگزاری اولین دورهٔ جشنواره کن به‌تعویق افتاد. با پایان جنگ، در سپتامبر سال ۱۹۴۶ اولین دورهٔ کن برگزار شد. در همان سال سه جشنواره بین‌المللی دیگر نیز گوشه‌وکنار اروپا سربرآوردند: لوکارنو، کارلووی‌واری و ادینبرگ. با توجه به تجربه‌ای که پیش از جنگ دوم جهانی در نبرد فرهنگی به‌دست آمده بود، جشنواره‌های فیلم خیلی زود به‌عنوان یکی از بهترین ابزارهای بازسازی فضای فرهنگی و اجتماعی کشورهای آسیب‌دیده از جنگ خودنمایی کردند. اولین جشنواره فیلم برلیناله سال ۱۹۵۱ برگزار شد. آن سال، برلیناله یک پروپاگاندای نظامی بود که از دل آلمانِ تحت اشغال آمریکا سر برآورد و تا ادامه سلطهٔ آمریکا بر آلمان را توجیه کند. هدف نهایی تأسیس تمام این جشنواره‌ها ترکیبی بود از اقتصاد، سیاست و فرهنگ.

کشورهایی که مشغول بازسازی صنعت فیلمسازی خود پس از جنگ دوم جهانی بودند، جشنواره‌های فیلم را بهترین شانس برای شناخته‌شدن در سطح جهانی می‌دیدند. این می‌توانست هم شامل شرکت در جشنواره‌های بین‌المللی دیگر باشد و هم دست‌وپا کردن یک جشنواره بین‌المللی مخصوص خود. در آن سال‌ها، ائتلاف‌های سیاسی میان کشورها در حال شکل‌گیری بود و جشنواره‌های بین‌المللی فیلم فرصتی طلایی فراهم می‌کردند برای افزایش تعامل میان کشورها و تسریع فرایند ائتلاف و هم‌پیمانی.

سیاستمداران کشورها به‌خوبی از ظرفیت‌های این فرصت طلایی آگاه بودند. به‌همین دلیل شروع کردند به حمایت مادی و معنوی از جشنواره‌های بین‌المللی فیلم. سوبسیدها و کمک‌های دولتی خروار خروار به‌سمت فستیوال‌های فیلم سرازیر می‌شدند. بنابراین، اگر جشنواره فیلم برلین در انجام مأموریت‌های سیاسی خود موفق شد، به‌خاطر این بود که سوبسید دولتی چاق و چله‌ای دریافت می‌کرد. از این نمونه‌ها به‌عنوان سندی برای اثبات برتری اقتصادی غرب و ماهیت دایناميک فرهنگ غربی یاد می‌شود. این جریان فستیوالی چنان قدرت داشت که کافی بود اراده کند یک تفکر از سطح جامعه حذف شود. مثلاً، وقتی فیلم‌های تولید شده در کشورهای سوسیالیستی از ورود به این جشنواره‌ها منع شدند، چیزی طول نکشید که سوسیالیسم از بستر جوامع آن کشور رخت بربست و به تاریخ پیوست. البته که فقط جشنواره‌ها در این فضا نقش‌آفرینی نمی‌کردند و طیف وسیعی از علل و عوامل درگیر بودند، اما نقش جشنواره‌های فیلم بسیار پررنگ بود و در خدمت سیاست‌های حامیانشان بودند.

وقتی جشنواره‌های بین‌المللی قوت گرفتند و از پسِ بازسازی صنعت ویران‌شدهٔ فیلمسازی در اروپا برآمدند، فدراسیون بین‌المللی انجمن‌های فیلمسازان مجبور شد این پدیده‌های نوظهور را جدی‌تر بگیرد و وارد طبقه‌بندی آن‌ها و ایجاد سلسله‌مراتب برای فستیوال‌های فیلم شد.

از نظر تاریخی، سیر تکامل جشنواره‌های فیلم سه فاز داشته است. اولین فاز، از زمان تأسیس اولین جشنواره فیلم در ونیز تا وقایع سیاسی اواخر دههٔ شصت میلادی بود که برگزاری جشنواره‌های کن و ونیز را با وقفه مواجه کرد. در بهار سال ۱۹۶۸ گروه از فعالان فرهنگی در فرایند برگزاری این جشنواره‌ها مداخله کردند و پرچم جشنواره را پایین کشیدند. فاز دوم از ابتدای دهه ۱۹۷۰ آغاز شد؛ زمانی‌که قالب یا فرمت فستیوال به‌طور جدی مورد بازبینی قرار گرفت و بازطراحی شد. در این دوران، توجه‌ها از دغدغه‌های ملی و سیاسی برگشت و به‌سمت مسائل هنری معطوف شد. جشنواره‌های مستقل فیلم در این فاز در قامت نگهبانان هنر سینما و حامیان صنعت فیلمسازی ظاهر شدند. فاز سوم در دهه ۱۹۸۰ آغاز شد؛ زمانی‌که جشنواره‌های فیلم، حرفه‌ای‌تر و تخصصی‌تر شدند، ساختار بروکراتیک پیدا کردند و حلقهٔ جشنواره‌های بین‌المللی فیلم شکل گرفت. فیلم‌های آوانگارد، فیلم‌های تجربی و سینمای سیاسی در این فاز از جشنواره‌ها سربرآوردند تا به‌عنوان بخش‌های «تخصصی» و «دارای مضمون خاص» به‌مخاطب معرفی شوند.

در دههٔ ۱۹۸۰ که فستیوال‌ها در سرتاسر جهان در حال گسترده شدن بودند، هر چند روز یک جشنواره مثل قارچ در گوشه‌ای از دنیا سر برمی‌آورد: جشنواره‌های بین‌المللی بزرگ فیلم، جشنواره‌های منطقه‌ای فیلم، جشنواره‌های محلی فیلم، جشنواره‌های مستند، انیمیشن، آموزشی و انواع و اقسام زمینه‌های دیگر، هفته‌های فیلم و جشنواره‌های ویژه. این لیست همین‌طور بزرگ‌تر و گسترده‌تر می‌شد. از دل این رقابت شبکه‌ای، تمایزها و تقلیدها سربرآوردند. توسعهٔ ساختار و سازمان هر جشنواره بر موقعیت جشنواره‌های دیگر اثر می‌گذارد. برنامه‌های رقابتی تبدیل شده‌اند به بخش لاینفک پوشش رسانه‌ها از جشنواره‌های بین‌المللی و آن دسته از فستیوال‌ها که به‌هر دلیلی هیچ جایزه‌ای به آثار نمی‌دهند، کمتر مورد توجه خبرنگاران قرار می‌گیرند و چندان توسط رسانه‌ها پوشش خبری نمی‌شوند.

> **آن دسته از فستیوال‌ها که به‌هر دلیلی هیچ جایزه‌ای به آثار نمی‌دهند، کمتر مورد توجه خبرنگاران قرار می‌گیرند**

رقابت، برای تمام انواع جشنواره‌ها یکسان نیست. جشنواره‌های غربی می‌توانند به‌ازای دریافت حق افتتاحیه یک اثر مهم، منافع مادی و معنوی بیشتری به دارندگان حقوق آن اثر پیشنهاد دهند. بنابراین، چنین جشنواره‌هایی توانایی بیشتری در جلب نظر کارگردانان و فیلم‌های موفق و مشهور دارند. ساختارمند شدن و تعیین استانداردهای ویژه برای جشنواره‌ها سبب شده تا موقعیت‌های اقتصادی بیشتری برای برخی از فستیوال‌های فیلم فراهم شود.

جشنواره‌های فیلم توانستند از بحران‌های مختلف جان سالم به‌در ببرند، چون گرایش‌های فرهنگی را با دغدغه‌های ژئوپولتیک و منافع اقتصادی ترکیب کردند و معجونی ساختند متشکل از مدل آوانگارد هنر با طعمِ شکوهِ هالیوودی.

از سویی، فشارهای سیاسی رویِ جشنواره‌های فیلم روز به روز در حال افزایش است. به‌عنوان مثال می‌توان به یک جشنواره ایتالیایی اشاره کرد: در سال ۲۰۰۴ یکی از سیاسی‌ترین جشنواره‌های فیلم دنیا یعنی «وِنتیان موسترا»[1] توسط وزیر فرهنگ ایتالیا «جولیانی اوربانی» تبدیل شد به یک بنیاد و استقلال هنری خود را از دست داد. تجارت‌هایی نظیر هلدینگ رسانه‌ایِ برلوسکنی رسماً مجوز دارند با پرداخت پول، کسی که می‌خواهند را در هیئت مدیره بنیاد بگنجانند. حدس بزنید یکی دیگر از اعضای هیئت مدیره کیست؟ رئیس‌جمهور ایتالیا! سایر مابقی اعضا نیز توسط وزیر فرهنگ انتخاب می‌شوند. بازطراحی ساختار جشنواره به این شکل سبب شد تا ستاره‌های هالیوودی بیشتری به حضور در جشنواره ونیز علاقه پیدا کنند و اثری جدی روی صنعت فیلمسازی در ایتالیا داشت.

افزایش رقابت میان فستیوال‌های فیلم و تغیر و تحولات اساسی در صنعت فیلمسازی و خودِ جشنواره‌ها باعث شد تا «برنامه‌ریزی» تبدیل شود به بخش حیاتی مدیریت استراتژیک برای کمپانی‌های برگزارکنندهٔ جشنواره. جزء لاینفک برنامه‌ریزی برای جشنواره چیست؟ مطمئن شدن از این‌که به‌اندازهٔ کافی نویسندگان مشهور در جشنواره حضور پیدا می‌کنند، مطمئن شدن از این‌که حق افتتاحیه فیلم‌های بزرگ به‌تعداد کافی خریداری می‌شود و مطمئن شدن از این‌که مشارکت ملی در جشنواره در حد لازم بالاست.

جشنواره‌ها، در جوهرهٔ خویش طراحی شده‌اند تا به موضوعات جهانی عکس‌العمل نشان دهند. از رهگذر همین توانایی هم توانستند صنعتِ نابودشدهٔ فیلمسازی در کشور خود را اندکی پس از پایان جنگ دوم جهانی احیا کنند، هم موفق شدند جریان‌هایی در سطح فرهنگ داخلی و بین‌المللی بسازند که آثارش تا سال‌ها و دهه‌ها ادامه خواهد داشت. ■■■

1. Venetian Mostra