کد خبر: ۲۸۳۷۶۱
شنبه ۳۰ بهمن ۱۴۰۰ ۱۴:۰۷

به مناسبت نمایش فیلم «دِرِب» در چهلمین جشنواره فیلم فجر

نقدی بر ساختار سینمای ایران

فیلم‌های جشنواره امسال هیچ نشانه‌ای از هویت جامعه‌ی ایران ندارند و فاقد تاریخمندی (Historicity) هستند. فیلم دِرِب، تنها فیلم جشنواره است که به بخش بزرگی از جامعه ایران (اجتماعات غیرشهری) اختصاص دارد و اتفاق‌های آن در محله و روستا یا شهری کوچک رخ می‌دهد و نه در شهرهای بزرگ و تودرتوی سازمان‌ها و نهادهای کلان آن. از طرفی حتی یک فیلم -حتی در پس‌زمینه- نیز در جشنواره چهلم، بازنمای وضعیت بحرانی ایران در دو سال اخیر در خصوص کرونا و تبعات آن نبود و... .<;br&#۴۷>موارد فوق و برخی کاستی‌های دیگر، که در ساختارها و سازوکارهای سینمایی ما رسوخ کرده و بار دیگر در جشنواره چهلم نمایان شد؛ در این نوشتار مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

خلاصه فیلم «دِرِب»

یک مأمور اداره‌ی برق، در یکی از روستاهای محروم استان کهگیلویه و بویراحمد به انجام وظایف خود می‌پردازد و در حین کار، به همنوعان خود نیز کمک می‌کند. فیلم در پلان‌هایی طولانی و با ریتمی آهسته در روستا و طبیعت اطراف می‌گذرد و در لایه‌های بیرونی تلاش دارد تا زندگی پرمشقت و ساده‌ی اهالی را نشان دهد. به اقتضای هدف و همچنین ویژگی‌های زیست‌بوم، فیلم سرشار است از اغلب عناصر همان زیست‌بوم، همچون لهجه‌ی لری، طبیعت بکر، مناظر زیبا، صدای دلنواز طبیعت و ... . موسیقی اغلب صحنه‌ها، صدای طبیعی محیط (پرندگان و ارتعاش صدا در دشت و صدای آب و ...) بوده و در برخی موارد معدود که توازن صحنه به طرف حضور افراد و تعامل آنها سنگینی دارد، موسیقی فیلم وارد کار شده است. در لایه‌های عمیق‌تر، فیلم، تلاش داشته بازنمای ابعاد انسانی و مهرآمیز روابط و زندگی انسانی باشد.

جستارگشایی؛ نگاه جامعه‌شناختی

فردیناند تونیس جامعه‌شناس شهیر آلمانی، حدود یک قرن قبل- در آسیب‌شناسی فرآیند تجدد و مدرنیته درجوامع غالباً شهرنشین جدید-که همه‌ی جوامع از جمله ایران نیز با آن درگیر بوده و هستند- دو مفهوم جدید و مفید برای سنخ‌شناسی جوامع امروزی خلق کرد؛ گمنشافت وگزلشافت که در زبان آلمانی معادل Gemeinschaft und Gesellschaft هستند و در زبان انگلیسی معادلCommunity and Society ؛ واژگانی که در ادبیات فارسی نیز به درستی جاگیر شده و برگردان‌های مناسبی دارند: «اجتماع» و «جامعه».

به تعبیر بسیاری از جامعه‌شناسان، از جمله دورکیم و تونیس، یکی از دلایل افول ارزش‌های اخلاقی و افزایش ناهنجاری‌ها، تبدیل ساختار نظام اجتماعی از شکل «اجتماع» به «جامعه» است؛ امری که با صنعتی‌شدن و افزایش تراکم جمعیت و رونق شهرنشینی ناگزیر بوده و با فرآیندهایی نظیر جهانی‌شدن تشدید شده است.

در «اجتماع»، مناسبات نظام اجتماعی بر اساس شناخت نزدیک، خویشاوندی، صمیمیت و به طور کلی سنّت

استوار شده است و معمولاً در زندگی روستایی یا زندگی در شبه‌روستاها و شهرهای کوچک نمود دارد؛ در حالی که در «جامعه» به‌جای سنّت، عقلانیت حاکم است و غریبگی- به معنای زیملی آن- بر مناسبات حاکم است و غالباً در زندگی شهری متبلور شده است. البته -همان‌گونه که خود تونیس نیز اشاره می‌کند- این دو گونه یا سنخ، دو نوع هستی اجتماعی هستند و لزوماً جامع و مانع نیستند؛ به تعبیر وبری، دو نوع ایده‌آل یا آرمانی هستند که در واقعیت به شکل کامل محقق نشده و نمی‌شوند، بنابراین باید جوامعی را متصور شد که عناصر هر دو گونه را در خود دارند.

با توجه به این ملاحظات، باید گفت که هنوز حدود ۲۰ میلیون نفر از جمعیت کشور شهر نشین نیستند و به‌رغم رشد سریع شهرنشینی نمی‌توان جامعه‌ای به طور کامل و یکدست شهری را در آینده‌ی نزدیک نیز متصور شد؛ البته با تأمل بیشتر-و درهم‌آمیختگی سنخ‌هایی که پیش‌تر بدان اشاره شد- نباید فقط این تعداد جمعیتی که روستانشین به حساب آمده (حدود ۲۰ میلیون) را در زمره «اجتماع» در نظر گرفت، چرا که بسیاری از جمعیت‌هایی که تحت عنوان جمعیت شهری در شهرستان‌ها و بخش‌های حاشیه شهر زندگی می‌کنند با همان مناسبات مبتنی بر سنّت به کنش و تعامل می‌پردازند و می‌توان آنها را بیشتر نوعی «اجتماع» به حساب آورد و نه «جامعه»؛ در نقطه‌ی مقابل، در بسیاری از جمعیت‌هایی که تحت عنوان جمعیت روستایی نیز زندگی می‌کنند این درهم آمیختگی وجود دارد و هستی اجتماعی با مناسبات شهری و زندگی مدرن عجین شده است. بنابراین، می‌توان گفت در اغلب جوامع امروزی این دو گونه (سنخ)، دو روی یک سکه هستند و جدایی‌ناپذیر و در هم آمیخته؛ در برخی موارد عناصر «اجتماع» پررنگ‌تر و در برخی موارد عناصر «جامعه».

جامعه‌ی نمایش‌داده شده در فیلم دِرِب نیز دقیقاً چنین درهم آمیختگی‌ای دارد، عناصر «اجتماع» پررنگ هستند و مناسبات اجتماعی بر اساس سازوکارهای مرتبط، چون روابط عاطفی، تعهد، خویشاوندی، شناخت قوی و ... استوار است، اما رگه‌هایی از زندگی مدرن- بر اساس سنخ‌شناسی تونیس «جامعه»- نیز در آن رسوخ کرده است؛ مثلاً سیستم برق‌رسانی روستا، مناسبات مالی دنیای مدرن و غریبگی فروشنده‌ای که شخصیت اصلی فیلم برای خرید تشک مخصوص به او مراجعه می‌کند و حتی نوع دریافت مبلغ از طریق دستگاه کارتخوان.

بر اساس موارد فوق که در رویکرد مورد نظر به طور خلاصه بیان شد، می‌توان گفت که فیلم دِرِب، تنها فیلم راه یافته -و شاید تولیدشده- در سینمای ایران در سال گذشته است که به این بخش بزرگ از جامعه ایران (اجتماعات غیرشهری) اختصاص دارد و اتفاق‌های آن در محله و روستا یا شهری کوچک- بر اساس سنخ‌شناسی تونیس «اجتماع»- رخ می‌دهد؛ بر خلاف سایر فیلم‌ها که در شهرهای بزرگ و اغلب در تودرتوی ساختارها و نهادهای کلان آن و همچنین فرهنگ رفتاری متناسب با آن- همچون مصرف و سرعت سرسام‌آور زندگی- می‌گذرد.

طرح سؤال؛ نگاه سیاستی

در این بخش با طرح چهار گونه سؤال به نقد سیاست‌ها و برنامه‌های ساختار سینمای ایران خواهم پرداخت؛ دو گونه سؤال اول به طور عمومی و دو گونه سؤال بعدی با تاکید بر ساختار و برنامه‌های جشنواره فیلم فجر چهلم.

۱ به‌رغم ترسیم وضعیت نظام اجتماعی کشور- به اختصار- در بخش قبل، این سؤال اساسی مطرح است که با وجود این میزان از جمعیت غیرشهری -به عنوان نیروهای اثرگذار در نظام اجتماعی کشور- در ایران، باید تنها یک فیلم از فیلم‌های مهم‌ترین جشنواره سینمایی کشور-که ویترین اصلی کل سینمای ایران است- به این زیست‌جهان و این جمعیت اختصاص داشته باشد؟ از اینکه ساختارهای کل نظام اجتماعی ما در سطح کلان-و به تبع در حوزه فرهنگ و هنر- کاستی‌های متعدد دارند و امید اصلاح آن‌ها دست‌کم در کوتاه مدت نیست می‌گذرم؛ اما آیا سازوکارهای

موجود در همین ساختارها نیز باید این بخش بزرگ از جمعیت و زیست‌بوم کشور را نادیده بگیرند؟ آیا سیاست مشخصی در این خصوص وجود ندارد؟ اصلاً در این خصوص تأمل شده است؟ و یا اصلاً چنین امری در ساختار مدیریتی فرهنگی و هنری ایران، معضل و مسأله به حساب می‌آید که به دنبال راه‌حل در قالب سیاست و راهکار و سازوکار مشخص برای آن باشند؟

مگر نه این است که سینما-به مثابه رسانه- و فیلم-به مثابه کالای فرهنگی که محصول این رسانه است- باید برای مصرف کل گروه‌های جمعیتی (شهری و روستایی، انواع قومیت‌ها، رده‌های سنی مختلف و ...) تنوع و تکثر داشته باشد تا تمام نیروهای اجتماعی بتوانند به فراخور نیاز خود و به تناسب فهم و درک و همچنین نوع زیست‌بوم خود از آن بهره ببرند؟ فیلم‌هایی که داستان آنها- تقریباً به تمامی- در شهرهای بزرگ و حاشیه‌های آن و اعیان فرهنگی و اجتماعی آن (سازمان‌ها و نهادها و ساختمان‌ها ساختار عریض و طویل آن‌ها) در جریان است و به مسائل و مشکلات همین زمینه‌ها می‌پردازد و لاجرم ارزش‌ها و نگرش‌های متناسب با همین فضا را نیز انتقال می‌دهد، می‌تواند کالای فرهنگی مناسب-یا دست‌کم کافی‌ای- برای جمعیتی باشد که در فضا و زیست‌بومی دیگر و با ارزش‌ها و نگرش‌هایی دیگر زیست می‌کنند؟ فضاهایی که بر اساس سنخ‌شناسی ارائه شده در بخش قبلی این نوشتار، بیشتر «اجتماع» هستند تا «جامعه» و از نظر هستی‌شناختی و به تبع، معرفت‌شناسی درون آن برای کنشگران، با هم متفاوت‌اند و بدیهی است که ارزش‌های مطلوب و نگرش‌ها و شیوه‌های اقدام و عمل در این دو نوع نظام اجتماعی نیز تفاوت اساسی دارند. آیا همین عدم تناسب- و حتی در برخی موارد تضاد در ارزش‌های نمایش داده شده در فیلم‌ها- منجر به ایجاد و یا تشدید ناهنجاری‌های اجتماعی، از جمله مهاجرت بدون هدف به شهرهای بزرگ (که تبعاتی مثل افزایش حاشیه‌نشینی و افزایش انحرافات اجتماعی از حداقل پیامدهای آن است)، ایجاد نیازهای کاذب و ترویج مصرف‌گرایی افراطی و نمادین، تشدید شکاف طبقاتی، تعارض‌های خانوادگی و بسیاری موارد دیگر نخواهد شد؟ آیا می‌توان گفت که سبد مصرف فرهنگی (در اینجا فیلم) کل کنشگران در نظام اجتماعی، بر اساس ذائقه و همچنین زیست‌بوم بخشی از جمعیت کشور سیاست‌گذاری (بخوانید فقدان سیاست‌گذاری)، برنامه‌ریزی، تهیه و تولید می‌شود؟

۲ از طرفی، در همین سینمای شهرزده که در کلان‌شهرهای بزرگ - و به تبع مشکلات و مسائل مرتبط با آن-در جریان است، آیا هویتی که بازنمای نظام اجتماعی ایران در حال حاضر و زمان تولید محصولات آن باشد وجود دارد؟ به‌جز نمادهای فرهنگی و هنری همچون مساجد و بارگاه ائمه و وقایع مهم اجتماعی، همچون دفاع مقدس، که بخشی از هویت کلی نظام اجتماعی ما هستند، آیا وضعیت کنونی (دو سال اخیر) جامعه در خصوص بحران اجتماعی به‌وجود آمده بر اثر کرونا در فیلم‌های تولیدشده در سینمای ایران بازنمایی شده‌اند؟ به تعبیر دقیق‌تر، آیا سینمای ایران-با تاکید بر جشنواره فجر ادعای خود را مطرح می‌کنم، چراکه قطعاً تمام فیلم‌های تولیدشده در سینمای ایران در دو سال اخیر را تماشا یا رصد نکرده‌ام- به مثابه یکی از ابزارهای مهم و تأثیرگذار نهادهای فرهنگی و حکمرانی جهان امروز، بازنمای وضعیت واقعی جامعه‌ی ایرانی بوده است؟ آیا پس از پشت‌سرگذاشتن بحران کرونا و تبعات ناگزیر آن در حوزه‌های مختلف رفتاری کنشگران فردی و جمعی- از ماسک‌زدن تا محدودشدن تعامل‌ها و ارتباطات- می‌توان گفت که سینما، یکی از وظایف خود در قبال ثبت و تاریخ‌سازی وضعیت نظام اجتماعی را به درستی انجام داده است؟ به عبارت دیگر، با دیدن آثار سینمایی این سال‌ها - به‌ویژه در آینده، آینده‌ای که احتمالاً بحران کرونا در آن به تاریخ پیوسته- می توان درک درست و نزدیک به واقعیت از وضعیت نظام اجتماعی ایران و کنشگران فردی و جمعی درون آن و شکل روابط و تعاملات آنها داشت؟

از ابتدای حضورم در جشنواره امسال در هر یک از سالن‌های سینما، منتظر بودم در فیلم‌ها به وضعیت حاضر و تبعات اجتماعی و فرهنگی آن- حتی در پس‌زمینه و بستر فیلم‌ها- پرداخته شود؛ اما دریغ از یک کدگذاری مشخص و با هدف، دریغ از یک فیلم با موضوع سلامت، بحران کرونا و تبعات آن یا حتی فیلمی که ماجراهای آن در بستر جامعه‌ی کرونازده و دچار بحران در جریان باشد. حتی مقرر بوده یکی از بخش‌های تجلی اراده‌ی ملی به «حوزه سلامت» اختصاص داشته باشد که به دلیل فقدان فیلم/فیلم‌هایی با این موضوع، هیچ اثری در جشنواره چهلم،

شایسته انتخاب در این بخش شناخته نشد.

حال این سؤال قابل طرح است که فقط باید منتظر کنش کنشگران متخصص این حوزه- مثلاً فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان و تهیه‌کنندگان- بود و با توجه به حاکمیت مناسبات تجاری و گیشه‌محور بر سینمای امروز ایران و جهان، انتظار داشت فیلمی با چنین محدودیت‌هایی ساخته شود یا دست‌کم اگر موضوع فیلم در خصوص بحران کرونا نیست، فیلمساز چنین نکاتی را در بستر اجتماعی فیلم در نظر داشته باشد و ساخت فیلم را بر اساس آن پیش بَرَد؟ در سینمایی که اغلب ساختارها و سازوکارها معطوف به گیشه است و حتی فیلم‌های ژانر ویژه‌ای (مانند دفاع مقدس) در موقعیت سرزمینی مشخصی (جنوب کشور) که افراد آن (غالباً) دارای سیما و گویش مشخص بومی هستند، برای موفقیت در گیشه دست به انتخاب عامدانه نامتناسب بازیگر می‌زند و از ستاره‌های سینمای پایتخت استفاده می‌کند، چه انتظاری می‌توان برای ساخت و تخصیص بودجه‌های میلیاردی از طرف تهیه‌کنندگان -خصوصی یا حتی دولتی- برای فیلمی با موضوعی چنین پیچیده و غیرجذاب-در نگاه اولیه- برای سینما داشت؟ واضح بود که اغلب فیلمسازها با راهبردهایی همچون بی‌زمان‌بودن فیلم یا قراردادن کُدهایی که نشان دهد فیلم در زمان گذشته (قبل کرونا) در جریان است از این مهم عبور کردند و آنرا دور زدند؛ اما آیا واقعا باید در این سینمای ورشکسته و گیشه‌محور انتظار داشت چنین مواردی در فیلم‌ها فقط از سمت کنشگران این حووزه لحاظ شوند؟ یا واقعاً نقش نهادهای سیاست‌گذار و برنامه‌ریز حوزه‌ی فرهنگی-و سینما - است که در اینجا باید تعیین‌کننده و راهگشا باشد؟

آیا سینمایی که از بحران کرونا و تبعات ناگزیر آن- همچون تعطیلی مطلق سالن‌های سینما برای مدتی طولانی و توقف ساخت بسیاری از فیلم‌ها و بیکاری عوامل آن- آسیب دیده است، نباید این واقعیت را در خود بازنمایی کند و از طریق خود رسانه سینما آنرا ثبت و ضبط نماید؟ قطعاً نیازی نبود نهاد یا سازمان مربوطه (مثلاً در ساختار بهداشت و درمان و یا فرهنگ و هنر کشور) فیلمسازان را مجبور به ساخت چنین فیلم‌هایی کنند؛ فقط کافی بود (برای نمونه) تمهیداتی تشویقی -به‌ویژه حمایت‌های اقتصادی و مالی- و راه‌گشا برای چنین سوژه‌هایی در نظر گرفته می‌شد و احتمالاً بخش کوچکی از فیلم‌نامه‌نویسان و فیلمسازان از آن بهره می‌بردند و متقابلاً اهداف نهادهای سیاست‌گذار در این عرصه نیز محقّق می‌شد.

سؤال‌های بعدی به شکل انضمامی‌تر و دقیق‌تر- و با توجه به تغییرات ساختاری جشنواره امسال- قابل طرح است: یک سؤال در خصوص اقتصاد فرهنگ و سینما، یک سؤال نیز در خصوص برنامه‌ریزی فرهنگی (در اینجا سینمایی).

۳ در جشنواره چهلم، بخشی جدید تحت عنوان «سینمای سیّار» اضافه شد که -همانند جشنواره‌ی مردمی فیلم عمّار- به پخش فیلم‌های جشنواره در نقاط دورافتاده و اغلب برای مناطق محروم اختصاص داشت. سیاست عدالت‌محور مسئولین سینمایی- به‌ویژه وزیر محترم فرهنگ- که با شعارهایی نظیر عدالت فرهنگی و مردمی‌شدن فرهنگ و هنر از زبان ایشان نقل شده، قطعاً ستودنی است، اما آیا از نظر متخصصان و کارشناسان (در همه‌ی حوزه‌های فنی و فرهنگی و اجتماعی و روانی) نیز جشنواره‌ی فیلم فجر انتخاب مناسبی برای تحقق این سیاست بوده است؟ آیا نمایش عمومی و گسترده- با توجه به نوع نمایش محدود جشنواره‌ای- فیلم‌هایی که هنوز به اکران نرسیده‌اند اقبال عمومی به اکران آنها را در سینمای نزدیک به ورشکستگی اقتصادی ما (که با بحران مخاطب مواجه است و این بحران در دو سال اخیر تشدید شده) محدودتر نمی‌کند؟ بهتر نبود برای تحقق این عدالت فرهنگی، سازوکاری مناسب‌تر، همچون اکران یا جشنوره‌های مردمی مانند جشنواره‌ی فیلم عمّار، یا حتی اقدامات بنیادی‌تر، همچون ساخت سینما یا شبه‌سینما برای تمام شهرها و روستاها و حمایت مادی از دورترین نقاط و محروم‌ترین نقاط انتخاب می‌شد تا اقتصاد سینما نیز آسیب نبیند و حتی تقویت شود؟

۴ سؤال اساسی‌تر این بخش اینکه آیا برای اکران فیلم‌های جشنواره‌ی امسال-که احتمالاً فیلم‌هایی که با حمایت نهادها و سازمان‌های دولتی ساخته شدند، همچون «دسته‌ی دختران»، در اولویت اکران بوده‎اند _ در

سینماهای سیّار جشنواره، در خصوص تناسب محتوای فیلم با جمعیت حاضر در سالن‌ها (اغلب مساجد و تکایا) تأمل شده بود؟ آیا سیاست و راهبرد مشخصی در این اقدام وجود داشت و به اثرات آن اندیشیده شده بود؟

ارزیابی و نتیجه‌گیری؛ نگاه جزئی‌تر به جشنواره (نگاه سینمایی)

۱ فیلم دِرب که تنها فیلم جشنواره- و احتمالاً سینمای ایران- در سال اخیر بوده که بخش بزرگی از نظام اجتماعی ایران و اهالی آن‌را نیز مخاطب قرار داده است، به‌رغم عدم اقبال عمومی اغلب تماشاگران و حتی منتقدان، از نگاه هیأت انتخاب و هیأت داوران جوایز، پنهان نماند و از فیلم و ارزش‌های آن نیز حداقل تقدیر صورت گرفت. علاوه بر دلایلی که شرح آن رفت و به فضا و مردمانی که فیلم در آنجا و بین آنها جریان دارد مرتبط است، فیلم حامل و ناقل ارزش‌های والایی چون تعهد، کمک به هم‌نوع، ساده‌زیستی و موارد مشابه است و به هر دو دلیل- و احتمالاً دلایل فنی دیگر که در محدوده دانش من نمی‌گنجد- سینمای ایران باید قدردان حضور چنین فیلم‌هایی در جشنواره باشد و مسئولین سینمایی باید سیاست‌ها و راهبردها و راهکارهای مشخصی برای هدایت و حمایت این آثار-از تولید تا اکران- داشته باشند. همین نامزد نشدن این فیلم در هیچ رشته را می‌توان از اشکالات ساختاری جشنواره فجر و نبود بخش متناسب با آن (سینمای هنر و تجربه) دانست و در صورت وجود این بخش، احتمالاً این فیلم در جای خود و بهتر از حالت فعلی دیده می‌شد. دلیل بسیاری از اشکالات واردشده بر فیلم- حتی از طرف برخی اصحاب رسانه- نیز عدم درک درست از ماهیت فیلم (هنر و تجربه) و فقدان بخش مرتبط با اینگونه فیلم‌ها در جشنواره بوده است؛ نقدهایی همچون کندبودن ریتم فیلم و فقدان جذابیت در فیلمنامه. البته این به معنی خالی از اشکال بودن فیلم نیست و می‌توان در بحث تخصصی‌تر با منتقدان سینما به این امر پرداخت؛ مواردی همچون بازی ضعیف و در برخی موارد جاگیر نشده‌ی نابازیگران فیلم نیز قابل تأمل بوده است و نمی‌توان فیلم را عاری از کاستی دانست.

۲ بر اساس تصاویر منتشر شده در رسانه‌های خبری، اغلب افراد مشتاقِ حاضر برای تماشای فیلم در بخش سیّار جشنواره، در رده‌های سنی کودک و نوجوان و همچنین از زنان بوده‌اند؛ به‌رغم این، آیا نباید اندیشیده می‌شد که تصاویر و صحنه‌های موجود در فیلم‌هایی مانند «دسته‌ی دختران»، یا «موقعیت مهدی» برای افراد این گروه‌ها مناسب هستند یا خیر؟ صحنه‌های انفجار مهیب و انهدام افراد، پیکرهای روی‌هم افتاده‌ی شهدا که یکی از هم‌رزمان باید بر حسب ضرورت و اجبار از روی آنها گذر کند و مواردی متعدد از این دست، برای کودک و نوجوان مناسب است؟

- اهالی روستای گمبوعه شهرستان حمیدیه خوزستان در حال تماشای فیلم «دسته دختران» از طریق سینمای سیار جشنواره فجر

- نمایی از فیلم «موقعیت مهدی»

پیش‌تر در خصوص مشکلات ساختاری سینمای ایران، مثلاً فقدان سازوکار کارآمد برای رده‌بندی سنّی فیلم‌ها، یا

عدم حمایت از سینمای کودک و نوجوان که باعث افول آن (کاهش چشمگیر تولیدات و تعطیل‌شدن سالن‌های سینمای کودک) در دهه‌های گذشته شده است صحبت کرده بودم؛ و در حال حاضر به نظر می‌رسد با برنامه‌ها و روندهای فعلی نه تنها اشکالات قبلی حل نخواهد شد، که این اقدام جدید و بدون فکر اجرا شده‌ی مسئولین سینمایی کشور نیز مشکلات را دوچندان خواهد کرد و علاوه بر تبعات مالی برای این عرصه محدود (اقتصاد سینما)، تبعات اجتماعی و روانشناختی سنگینی نیز برای کودکان و نوجوانان و نظام اجتماعی کشور خواهد داشت.

۳ فیلم‌های جشنواره امسال- و احتمالاً سینمای ایران در سال اخیر- هیچ نشانه‌ای از هویت جامعه‌ی ایران در خصوص واقعیت‌های متأثر از بحران کرونا نداشته و به تعبیر دیگر، فاقد تاریخمندی (Historicity) هستند. تنها در فیلم «شب طلایی»، نمادین‌ترین کالای دوران کرونا (ماسک) وجود داشت که استفاده از آن شکلی و صوری بود و هیچ اثر واقعی از آن در روابط افراد و تعامل بین آنها وجود نداشت؛ مثلاً به احتیاط در رفتار افراد در دیدارها و تجمع‌ها حتی اشاره هم نشده بود و تجمع تعداد زیادی از افراد خویشاوند در مکانی تقریباً محدود و همچنین رعایت نکردن هیچ یک از پروتکل‌ها -به‌جز استفاده از ماسک صوری بین برخی افراد- حتی نقض غرض نیز بود. در فیلم دِرب نیز در سکانسی که دوربین جلوی در اداره برق ثابت است، جمله «بدون ماسک....»- که احتمالا بدون ماسک وارد نشوید بوده است- به شکل دیوارنوشته و روی دیوار اداره برق نمایان می‌شود و شاید بتوان آنرا نوعی غفلت در چیدمان صحنه به حساب آورد.

این دو مورد بسیار محدود و- حتی شاید بتوان گفت اتفاقی- نشان‌دهنده‌ی درک ناکافی و غیرکارآمد از سینما، به مثابه رسانه‌ای قوی و کارآمد برای انتقال ارزش‌ها و نگرش‌ها و همچنین نشان‌دهنده‌ی فقدان یا ضعف در ارتباط متقابل و همکاری بین‌بخشی بین نهادها و دستگاه‌های مختلف نظام اجتماعی ایران است؛ قطعاً به‌جز تلویزیون و شبکه‌های نمایش خانگی- که به‌رغم گسترش فراوان، مطلوب و ممکن برای تمام مخاطبان نیستند- سینما نیز می‌تواند به مثابه رسانه‌ای قوی و کارآمد در خدمت اهداف و سیاست‌های نظام اجتماعی کشور در تمام حوزه‌ها باشد و با فعالیت‌های بین‌بخشی (مثلاً بین خرده‌نظام بهداشت و درمان و فرهنگ و هنر) راه را برای رسیدن به اهداف جمعی-به‌ویژه در بحران‌ها- هموار کند. برای نمونه، بسیاری از دستورات ستاد کرونا در خصوص رفتارهای بهداشتی-به دلایل مختلف ازجمله ضعف در سرمایه‌ی اجتماعی نهادهای عامل و مجری (و توصیه‌کننده) و عدم اعتماد کافی مردم به آنها (بر اساس پژوهش‌های انجام‌شده در مراکز پژوهشی معتبر همچون پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات)- می‌توانست از طریق رسانه‌ای دیگر، همچون سینما، نیز بازگو و یادآوری شود و احتمالاً آثار بهتر و قوی‌تر و پایدارتری در پی می‌داشت.