الزامات و راهکارهای تقویت سینمای سیاسی و استراتژیک ایران

کد موضوعی: ۲۷۰
شماره مسلسل: ۱۷۰۴۱
اردیبهشت‌ماه ۱۳۹۹

معاونت پژوهش‌های اجتماعی ـ فرهنگی
دفتر: مطالعات آموزش و فرهنگ

به‌نام خدا

فهرست مطالب

چکیده ۱
مقدمه ـ اهمیت سیاسی سینما ۲
۱. سینما، سیاست و مرجعیت فرهنگی و توده‌ای ۳
۲. سینمای سیاسی و منافع ملی ٤
۳. نگاهی به تاریخ سینمای سیاسیِ جهان ٥
۱-۳. سینمای سیاسیِ پروپاگاندا ٥
۲-۳. سینمای سیاسی ضد جریان حاکم ۸
۳-۳. سینمای سیاسی آمریکا ۱۰
۴. سینمای ایران و مسئله سیاست ۱٤
۱-۴. نگاهی به تاریخ سینمای سیاسی ایران پس از انقلاب اسلامی ۱٤
۲-۴. مهمترین چالش‌های سینمای سیاسی ایران ۱٦
۱-۲-۴. فقدان ساختار متمرکز و منسجم تولید فیلم ۱٦
۲-۲-۴. فقدان طرحی برای رابطه دولت و سینما ۱۸
جمع‌بندی و نتیجه‌گیری؛ ملاحظاتی درباره سینمای سیاسی ایران ۱۹
پیشنهادهای سیاستی ۲۳
منابع و مآخذ ۲٦

الزامات و راهکارهای تقویت سینمای سیاسی و استراتژیک ایران

چکیده

سینما به‌عنوان پدیداری قدرتمند و پیچیده در کشورهای مختلف همواره با سیاست و مسئله قدرت درگیر بوده است و در هر جای جهان سرنوشتی پیدا کرده است. پیچیدگی‌های ذاتی زبان سینما از یک سو و دشواری صحنه سیاست باعث شده است این دو به سادگی با یکدیگر همساز نشوند. رابطه سینما و سیاست در ایران نیز همچون بسیاری از کشورهای جهان به‌عنوان مسئله‌ای مهم و استراتژیک مطرح است. با وجود مطالبه‌ای که همواره از سینمای ایران برای تولید فیلم سیاسی در جهت رویکردهای جمهوری اسلامی ایران وجود داشته است و همچنین وابستگی این سینما به بودجه‌های حاکمیتی، سینمای ایران در اندک مواردی موفق به ورود پیروزمندانه به حوزه سیاست شده است.

در این گزارش با بررسی وضعیت سینمای سیاسی در جهان و مرور تاریخی آن، ملاحظات اساسی در زمینه شکل‌گیری سینمای سیاسی و استراتژیک در ایران مطرح شده‌اند. همچنین پیشنهادهایی در این زمینه ارائه شده است که توسط سازمان سینمایی و امور سمعی و بصری در حوزه هدفگذاری، برنامه‌ریزی و اجرا قابل پیگیری هستند.

مطابق این گزارش، فقدان ساختار پایدار تولید فیلم در سینمای ایران باعث شده است تا کمّیت و کیفیت تولید فیلم در سینمای ایران تضعیف شود. از آنجا که ازسوی سینماگران، دولت و نهادهای حاکمیتی نگاه اقتصادی صحیحی به سینما وجود ندارد، حاکمیت و سینما در ایران رابطه درست و صادقانه‌ای با یکدیگر ندارند. به همین خاطر سینمای ایران اگرچه همچنان وابسته به بودجه و امکانات و تسهیلات دولتی است، درنهایت خود را متعهد به چیزی نمی‌داند، بلکه سانسور را مهم‌ترین معضل خود تلقی می‌کند. به همین دلیل سینمای سیاسی در ایران شکل پایدار، به معنای سینمایی سنت‌مند و نهادینه که همچون سینمای دفاع مقدس جایگاه خود را تثبیت کرده باشد، نیافته است. درنتیجه، تولیداتی که ازسوی نهادهای حاکمیتی حمایت شده و به‌صورت مقطعی تولید می‌شوند نیز در زمینه ایجاد مشروعیت برای نظام جمهوری اسلامی ایران در داخل کشور ناتوان بوده و اغلب از راهیابی به بازارهای منطقه‌ای و جهانی نیز باز می‌مانند.

در بخش پیشنهادهای گزارش به موارد ساختاری بلندمدت و میان‌مدت برای بهبود وضعیت سینمای سیاسی در ایران اشاره شده است: «تأسیس بازار سینمایی قدرتمند در ایران» به‌عنوان

راهبردی ساختاری و بلندمدت، «برنامه‌ریزی برای تولید مشترک»، «اعطای تسهیلات به فیلم‌های با اکران بین‌المللی» و «حمایت از نهادمندی کنفرانس افق نو» نیز به‌عنوان راهبردهای میان‌مدت در جهت تقویت سینمای سیاسی ایران ارائه شده‌اند.

مقدمه ـ اهمیت سیاسی سینما

از ابتدای قرن بیستم، سینما به‌عنوان رسانه‌ای نوظهور بیش از آنکه به‌عنوان یک هنر مطرح باشد، از شدت اقبال همچون صنعتی پول‌ساز شناخته شد؛ صنعتی که قادر بود روایتگر قصه مردم باشد. با وجود اقبال مخاطب و عمق تأثیر این رسانه بر روی توده‌های مردم، سینما به‌عنوان ابزاری در جهت سیاست و همچون یک رسانه پروپاگاندایی شناخته شده است. استقبال مردم از این رسانه جدید یکی از مهم‌ترین دلایل این امر است. آنچه سینما را در ابتدای راهش به‌شدت از دیگر رسانه‌ها متمایز کرد ویژگی خاص در داستان‌گویی از طریق تصویر متحرک بود. در جهانی که با سینما به‌وجود آمد، هرچیز نیاز دارد تصویری از خود داشته باشد تا اساساً موجودیت آن به اثبات برسد. به دیگر سخن، آنچه تصویری ندارد، گویا که موجودیتی مبهم دارد. قدرت داستان‌گویی با تصویر متحرک ویژگی خاص سینماست که وضع آن را از دیگر رسانه‌های عصر حاضر متمایز ساخته است. این ویژگی سینما که باعث جذب بالای مخاطب و تأثیر عمیق می‌شود آن‌را به سلاحی استراتژیک تبدیل می‌کند. سینما، اگرچه گاه، هنری روشنفکرانه و گاه، یک صنعتِ سرگرمی[1] است، اما همواره به‌دلیل وجود این ویژگی‌های خاص خود سیاستمداران را جذب خود کرده است.

درحال حاضر آمریکا قدرت مسلط سینمای جهان به‌شمار می‌رود؛ چه در حیث کمّی‌وکیفی، و چه در حیث اقتصادی و سیاسی آن. تسلط آمریکا بر سینما باعث شده است تا این کشور قادر باشد از هرچیز تصویر نمادین خود را بسازد و ایده مورد نظر خود را از آن شیوع بخشد. این تصویرسازی‌ها، بیش از آنکه بازنمایی‌هایی حقیقی و راستین باشند، پیش‌برنده سیاست‌های کلان و راهبردی ایالات متحده آمریکایند.

آنچه باعث می‌شود سینمای سیاسی و شرایط توفیق در آن مهم باشد، توان و توفیق سینما در سطح جهانی در پیش بردن منازعات سیاسی میان کشورهاست. پس از انقلاب اسلامی شماری از فیلم‌های هالیوودی با رویکردهای ضداسلامی و ضدایرانی تولید شدند. این اتفاق در جهت منافع ملی ایالات متحده و سیاست‌های ضدایرانی بود که پس از انقلاب اسلامی توسط آمریکا در پیش گرفته شدند. در برابر این وضعیت که ناشی از مناقشه سیاسی، فرهنگی و اقتصادی میان ایران و آمریکاست، سینمای ایران تلاش‌هایی برای ورود و فعالیت در این صحنه داشته است. تعدادی آثار سینمایی که می‌توان آنها را در زمره فیلم‌های سیاسی و استراتژیک جای داد، در سال‌های پس از انقلاب تولید

1. Entertainment Industry

شده‌اند. اما تعداد این آثار کمتر از میزان ضروری برای این حوزه بوده و همچنین برخی از آنها نتوانسته‌اند در صحنه داخلی و خارجی ایران موفق عمل کنند. عمده‌ترین دلیل این وضع فاصله قابل‌توجه کمّی‌وکیفی سینمای ایران با هالیوود است. در برابر این وضعیت، رویکرد سیاست‌پژوهشی ایجاب می‌کند مسئله «سینمای سیاسی» طرح و دلایل فقدان سینمای سیاسی موفق و مستمر در ایران جستجو شود، تا در نهایت پیشنهادهای عملیاتی و راهبردی برای تقویت سینمای سیاسی و استراتژیک ارائه شوند.

۱. سینما، سیاست و مرجعیت فرهنگی و توده‌ای

از اولین سال‌های ظهور پدیده سینما، این رسانه همچون ابزاری تأثیرگذار در اختیار دولت‌ها و قدرت‌های سیاسی از یک سو و گفتارها یا دیدگاه‌های خلاف قدرت ازسوی دیگر به‌کار گرفته شده است. به‌طور کلی دو جریانی که در نسبت میان سینما و سیاست قابل پیگیری است همین دو نوع است. نخست؛ سینمایی که دربرگیرنده هژمونی حاکم است. سینمای هالیوود و تولیدات سینمای آلمان در زمان نازیسم، نمونه‌های برجسته‌ای از سینمای سیاسی از موضع گفتار حاکم هستند. دومین نوع، سینمایی است که رویکردی اعتراضی دارد. این سینما به‌خصوص در نیمه دوم قرن بیستم دنبال شد. سینمای عمدتاً چپ در کشورهای بلوک شرق در دوره پس از جنگ دوم جهانی و همچنین سینمای کشورهای آمریکای لاتین نوعی سینمای اعتراضی به‌شمار می‌آیند.

در این میان آنچه همواره باعث شده سینما در همسایگی سیاست واقع شود، فرم بیانی خاص آن یا همان زبان سینماست. این زبان خاص سینما به آن نحوی مرجعیت فرهنگی و سیاسی بخشیده و باعث شده بر توده مردم تأثیرگذار باشد. در سینما، به‌عنوان فرمی که واجد تصویر متحرک دراماتیک (داستان‌گو) است، اتفاق دراماتیک و تحول در رویداد، در بستر حرکت داستان به تصویر می‌آید و این ویژگی، مخاطب را به نحوی خاص مسحور خود می‌کند. قدرت سینما از ویژگی امکان داستان‌گویی توسط تصویر متحرک و البته حرکت و برش تصاویر به یکدیگر، به‌دست می‌آید؛ امری که آن‌را جادوی سینما[1] نامیده‌اند. همین ویژگی باعث شده است، سینما مخاطب گسترده‌ای به‌دست آورد و نظامی از ستاره‌سازی و رویاسازی همراه با پرورش دیدگاه‌ها، ایدئال‌ها و درنهایت مرجعیت فرهنگی و توده‌ای به‌دست آورد. با این وضع همواره دولت‌ها و مراجع قدرت در پی به‌دست آوردن عرصه‌ای برای تصویرسازی سینمایی بوده‌اند تا از خود چهرهٔ ایدئالی را بسازند.

---

۱. شهید سیدمرتضی آوینی در مقاله‌ای با عنوان آیینه جادو این‌چنین از سینما سخن می‌گوید: «واقعیت عرضه شده در فیلم بیش از هرچیز قابل قیاس با فضای مثالی رویاست. در رویا نیز همه چیز نشانه و علامت است، نه واقعیت. نشانه‌های سمبلیک دال بر معنایی خاص. رویا نیز جهان سوبژکتیو درونی انسان است که انعکاسی بیرونی یافته است» (سیدمرتضی آوینی، آیینه جادو، جلد اول، انتشارات واحه، ۱۳۹۰).

۲. سینمای سیاسی و منافع ملی

شکل‌گیری سینمای سیاسی در جهان همواره با تأکید غیرمستقیم بر فرم بیانی سینما صورت گرفته است. ازاین‌رو بررسی سینمای سیاسی با تأکید بر درون‌مایه[1] آن ممکن خواهد بود، نه از طریق زیبایی‌شناسی، شکل و سبک سینمایی. مسائل سیاسی و فرهنگی و اجتماعی در سینما از طریق نوعی نمادسازی فرهنگی و اجتماعی و ملی دنبال شده است. برای مثال در فیلم‌های هالیوودی، پرچم و کلیسا موقعیتی نمادین یافته‌اند و در طولانی‌مدت، حضورشان در آثار سینمایی با برخی دلالت‌های ملی و هویتی همراه بوده است. همچنین بسیاری از این تصویرسازی‌ها در سطح ملی با تأکید غیرمستقیم بر سیاست و یا امور سیاسی صورت گرفته است. یعنی شکلی توأم از قصه‌گویی و جلب‌نظر مخاطب و نمایش ارزش‌های آمریکایی در آن رخ داده است که در طولانی‌مدت در ذهن مخاطبان آمریکایی و غیرآمریکایی ماندگار شده‌اند. در سینمای آمریکا، هالیوود به رغم ساختار خصوصی، به شکل مستمر و طولانی‌مدت در ساخته شدن تصویر ایدئال آمریکا از خود سهم داشته است. در این چارچوب، غیر از تولید فیلم‌های جنگی و امنیتی که می‌توان به‌طور قطع از نفوذ دستگاه‌های امنیتی آمریکا در آنها سخن گفت، سایر فیلم‌های آمریکایی به‌طور عمومی شکل زندگی مردم آمریکا را ساخته‌اند و این شکل زندگی را به‌عنوان ایده‌ای برای تمام مردم جهان طرح نموده‌اند.

در این میان مسئله مهم شیوه کار سینما برای ساختن چهره ملت در آمریکا براساس تصویر است که دلالت نمادین و قابل تعمیم یافته است. یعنی اساساً سینمای آمریکا آنچه را ساخته از طریق نماد[2] ساخته است. نماد، تصویری است که از داستان فیلم به‌وجود می‌آید و متولد می‌شود. درواقع می‌توان گفت در این شکل از کار، نماد خلاصه بیان فیلم است و درنهایت، فیلم توسط نمادهایش ماندگار می‌شود. این نمادسازی به‌طور مشخص در آثار سیاسی آمریکایی علیه مسلمانان نیز دیده می‌شود.

نماد در سینما اهمیت ماهوی دارد و کل نظام روایت داستانی و تصویری فیلم در جهت ساخته شدن نماد به‌کار می‌آید. فیلم از طریق نمادسازی رابطه خود را با منافع ملی به‌دست می‌آورد. یعنی با ساخته شدن نمادها در سطح ملی، شکلی از منافع ملی دنبال می‌شود. از این منظر، در طول زمان «ملت» در آیینه نمادها تصویر خود را در سینما می‌بیند و مدام مورد بازبینی قرار می‌دهد. درحقیقت به این وسیله سینما از حیث مردمی، مرجعیتی پیدا می‌کند که آن را درنهایت بسیار استراتژیک خواهد ساخت. این اتفاق در سینمای آمریکا به‌طور مداوم درحال تکرار است. در طول دوران طولانی که

---

1. Theme

۲. در ادبیات نقد فیلم محتوایی در ایران به اشتباه این‌گونه تلقی می‌شود که نماد بدون ایجاد پیوستار می‌تواند وجود داشته باشد. یعنی اگر یک پرچم در فیلم دیده می‌شود بدون اینکه زمینه‌هایی در بافت فیلم داشته باشد، معنایش مسئله ملی آمریکاست. درحالی که نماد به معنای اثرگذار آن در بافت داستانی و به‌صورت پیوسته با فیلم تولید و ساخته می‌شود و اثر می‌گذارد. به این معنا کشف یک نماد شیطان‌پرستی در یک فیلم هیچ دلالت ملی و عمیق در سینما نخواهد داشت، مگر اینکه با تأثیر داستانی پیوند خورده باشد.

سینمای آمریکا همچون یک صنعت به‌کار خود ادامه داده است، همزمان چهره فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آمریکا را ساخته و نقد کرده است. به این معنا می‌توان سینمای آمریکا را مظهر تصویر یک ملت دانست و تمام تحولات اجتماعی و سیاسی در آن قابل ردیابی نمود.

۳. نگاهی به تاریخ سینمای سیاسیِ جهان[۱]

تاریخ سینمای جهان سرشار از آثاری است که می‌توان آنها را نمونه‌هایی از سینمای سیاسی دانست. بسیاری فیلم‌های اجتماعی که درباره شورش گروه‌ها و یا جوامع علیه قدرت هستند، فیلم‌های جنگی و درواقع کل «ژانر جنگی»، همچنین فیلم‌هایی که تحت عنوان تریلر سیاسی[۲] نامیده می‌شوند، همگی فیلم سیاسی به‌شمار می‌آیند. چنانکه اشاره شد به‌طور کل فیلم‌های سیاسی را می‌توان به دو نوع کلی تقسیم نمود. نخستین شکل، فیلم‌هایی پروپاگاندایی هستند که از موضع قدرت و برای اشاعه، ترویج و تبیین ایدئولوژی حاکم ساخته می‌شوند. نوع دیگر آثاری هستند که نگاهی انتقادی به ایدئولوژی حاکم دارند. در ادامه به اختصار گزارشی از وضعیت این دو نوع سینمای سیاسی در جهان به‌منظور نشان دادن استعدادهایی که سینما در حیث سیاسی بروز داده، ارائه می‌شود.

۳-۱. سینمای سیاسیِ پروپاگاندا

هالیوود به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراکز فیلم‌سازی جهان همواره ساخت فیلم‌های سیاسی را در دستور داشته است. سینمای آمریکا به‌صورت عمده ساختاری اقتصادی دارد. کمپانی‌های سینمایی که شاکله اصلی هالیوود را شکل داده‌اند سودده بودن فیلم را به‌عنوان مهم‌ترین مؤلفه تصمیم‌گیری در آغاز یک پروژه سینمایی در نظر می‌گیرند. با وجود این، نهادهای امنیتی با نفوذ قابل توجهی که در ساخت فیلم‌ها به خرج می‌دهند، درباره وجود برخی شخصیت‌ها و اتفاقات در فیلمنامه اعمال نظر مستقیم می‌کنند. این تصمیم‌ها تصاویری را به‌صورت فراگیر در هالیوود شکل می‌دهد که در جهت گفتمان ملی و امنیتی ایالات متحده است.

از حیث سینمای سیاسی و امنیت ملی، هالیوود دو دوره مهم را پشت سرگذاشته است. اگرچه حمله هالیوود به کشورهای رقیب در طول جنگ جهانی دوم و از آغاز دهه چهل شروع شد و سِری

---

۱. مطالب تاریخی این بخش عمدتاً با بهره از منابع مکتوب و متداول تاریخ سینما یعنی «تاریخ سینما» کریستین تامسون و دیوید بوردل، «تاریخ تحلیلی سینما» جفری ناول اسمیت و برخی مقالات دیگر نگارش یافته است. عناوین این مکتوبات به‌طور کامل در بخش منابع گزارش آمده است.

۲. Political Thriller فیلم‌هایی هستند که داستان آنها در بستر وقایع سیاسی رخ می‌دهد. «جی‌اف‌کی» (الیور استون، ۱۹۹۱) «زد» (کوستا گاوراس، ۱۹۶۹) «پرده پاره» (آلفرد هیچکاک، ۱۹٦٦) نمونه‌هایی از این نوع فیلم‌ها هستند.

فیلم‌های فرانک کاپرا[1] به‌عنوان «چرا می‌جنگیم؟» از نمونه‌های مشهور این سال‌ها هستند، اما نخستین دوره مهم سینمای سیاسی هالیوود مربوط به سال‌های جنگ سرد است. پس از جنگ جهانی دوم، هالیوود موفق شد بر سینمای دیگر کشورها غلبه یابد و خود را به‌عنوان نیروی مسلط سینمای جهان ثابت کند. در این دوره که با مهاجرت برخی سینماگران مطرح اروپا به هالیوود نیز همراه بود، فیلم‌های آمریکایی دربردارنده وجوه کلیدی ایدئولوژی آمریکایی بودند. این ایدئولوژی بیش از هرچیز خود را در دفاع از ارزش‌های اصطلاحاً آمریکایی مانند دمکراسی، آزادی و برابری در مقابل دیدگاه‌های کمونیستی نشان می‌داد.

بنابراین، پس از جنگ دوم جهانی سینمای هالیوود نمونه‌های قابل توجهی از فیلم‌های ضدکمونیستی را به نمایش درآورد. به‌علاوه، دوره جنگ سرد دربردارنده نحوی پاکسازی و تصفیه هرنوع تعلق خاطر به کمونیسم می‌شد. این تصفیه شامل ساختار هالیوود نیز بود. سناتور جوزف مک‌کارتی مسئول کمیته‌ای بود که وظیفه پاکسازی ساختار هالیوود از افرادی با گرایش کمونیستی را برعهده داشت. طبق برنامه، لیستی از تهیه‌کنندگان، بازیگران و کارگردانان مطرح هالیوودی تهیه شد و شماری از آنان از آمریکا اخراج و یا زندانی و ممنوع‌الکار شدند.

در این دوره ساخت فیلم‌های ضدکمونیستی غالب بود. چند سال بعد از جنگ جهانی دوم، آمریکا درگیر جنگ با ویتنام شد. با وجود اینکه برخی سینماگران مطرح هالیوود هم‌راستا با جنبش‌های اعتراضی، فیلم‌هایی علیه حضور نظامی ایالات متحده در ویتنام ساختند، کلیّت هالیوود سیاست ضدکمونیستی خود را ادامه داد. آثاری چون پرده آهنین (۱۹۴۶، ویلیام ولمن) کاندیدای منچوری (۱۹۶۲، جان فرانکنهایمر)، پرده پاره (۱۹۶۶، آلفرد هیچکاک) نمونه‌هایی از ده‌ها فیلم بزرگ و کوچکی هستند که با این مضمون ساخته شدند. در بسیاری از این آثار شخصیت‌های منفی، شرور، قاتل و تروریست اهل شوروی هستند، یا اینکه قهرمان داستان برای انجام مأموریتی ملی به کشورهای شرقی (کمونیستی) سفر می‌کند و ماجرا این‌گونه شکل می‌گیرد.

دومین دوره مهم در تاریخ سینمای سیاسی آمریکا دوره اسلام‌هراسی است. روندی که پیش از این درباره کمونیسم در فیلم‌های هالیوودی دنبال می‌شد این‌بار با اسلام و مسلمانان جایگزین شد. ساخت فیلم‌های ضداسلامی، ضدعربی و ضدایرانی با جهت‌گیری ایجاد رعب و وحشت نسبت به تسری اسلام در جهان و همچنین تروریست‌انگاری مسلمانان پروژه‌ای بود که به‌طور مشخص در دستور کار هالیوود قرار گرفت. این پروژه با پیش‌بینی و برنامه‌ریزی قبلی به حوادث ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ منتهی شده و پس از آن با حمله آمریکا به افغانستان و عراق کامل شد.[2]

---

۱. Frank Capra کارگردان و تهیه‌کننده برجسته آمریکایی برنده ۳ اسکار کارگردانی و در زمره بهترین سینماگران کلاسیک تاریخ سینماست. او همزمان با آغاز جنگ دوم جهانی تولید فیلم‌های متعددی را در جهت آموزش سربازان آمریکایی و همچنین جذب پشتیبانی مردمی برای جبهه‌های جنگ انجام داد.

۲. فیلم محاصره (۱۹۹۸، ادوارد زویک) سندی است از هماهنگی هالیوود با برنامه ۱۱ سپتامبر. فیلم قبل از اتفاقات ۱۱ سپتامبر ساخته شده است، اما در داستان آنکه درباره حمله تروریستی مسلمانان به شهر نیویورک است، ارجاعاتی مستقیم به برج‌های دوقلو و و وجود تهدید نسبت به آنها ازسوی تروریست‌های مسلمان و عرب وجود دارد.

اگرچه هالیوود را می‌توان نمونه‌ای کامل از سینمای سیاسی پروپاگاندایی دانست، ساخت فیلم‌های سیاسی در این شکل در طول تاریخ سینما شکل‌های دیگری نیز داشته که امروز اثر چندانی از آنها باقی نیست. شاید بتوان مهم‌ترین نمونه‌های این نوع آثار را سینمای آلمان در زمان جنگ دوم جهانی و حاکمیت حزب نازی، همچنین فیلم‌های ایدئولوژیک مکتب مونتاژ شوروی دانست.

همزمان با حاکمیت حزب نازی در آلمان بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۴۵ فعالیت سینمایی به رهبری یوزف گوبلز، وزیر تبلیغات آلمان با برنامه‌ای بسیار گسترده پیش می‌رفت. او رویای ایجاد یک هالیوود را داشت و در این دوره سیطره کاملی بر سینمای اروپا به‌دست آورد. میراث این دوره از سینمای آلمان، مکتب اکسپرسیونیسم است؛ مکتبی که به‌عنوان یکی از مکاتب مهم سینمای صامت - چه از نظر سینمایی و زیبایی‌شناختی و چه از نظر فروش و مخاطب- تأثیری عمیق بر سینمای اروپا داشت. مهم‌ترین و مشهورترین فیلم‌های این دوره که در تاریخ سینما نیز ماندگار شده‌اند دو فیلم مستند به کارگردانی لنی ریفنشتال با عنوان «پیروزی اراده» (۱۹۳۵) و «المپیا» (۱۹۳۸) هستند. پیروزی اراده درباره کنگره حزب نازی در سال ۱۹۳۴ در نورنبرگ و سخنرانی هیتلر بود و المپیا به بازی‌های المپیک ۱۹۳۶ اشاره داشت که در آن آلمان مقام نخست را به‌دست آورد. این دو فیلم از حیث هنری آثاری برجسته و در شمار بهترین فیلم‌های مستند تاریخ سینما هستند.

سینمای کمونیستی شوروی که تحت نام مکتب مونتاژ در سینما شناخته می‌شود، شیوه‌ای از فیلم‌سازی است که در دوران قدرت گرفتن حزب کمونیست شوروی به رهبری لنین در ۱۹۱۷ شکل گرفت. مهم‌ترین آثار این مکتب توسط نظریه‌پردازان مونتاژ که بعدها به فیلم‌ساز تبدیل شدند، ساخته شد. لف کولشف، سرگئی آیزنشتاین و ژیگا ورتوف فیلم‌ساز- نظریه‌پردازان مهم این مکتب بودند و آثاری چون «اعتصاب» (۱۹۲۵، آیزنشتاین)، «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵، آیزنشتاین) «مادر» (۱۹۳۶، پودوفکین) «مردی با دوربین فیلمبرداری» (۱۹۲۹، ژیگا ورتوف) نمونه‌هایی از آثار مهم مکتب مونتاژ شوروی هستند. برجسته‌ترین ویژگی آثار مکتب مونتاژ تأثیرپذیری فرم سینمایی آنها از افکار مارکس و هگل است. فیلمسازان این مکتب معتقد بودند تدوین در سینما مهم‌ترین عامل در شکل سیاسی فیلم است. کولشف در آزمایشی مشهور به «لبخند ماژوخین» نشان داد چگونه تدوین به معنای چینش نماها پشت سر هم، تِم و معنای فیلم را تغییر می‌دهد. فیلمسازان و تئوریسین‌های مکتب مونتاژ تدوین سینمایی را چیزی شبیه تز، آنتی‌تز و سنتز در دیدگاه‌های مارکس می‌دانستند که در سینما به‌ترتیبْ به‌نما، نمای عکس و نتیجه (تأثیر) این‌دو تبدیل می‌شود. می‌توان گفت سینمای شوروی و فیلم‌های مکتب مونتاژ تنها جریانی در تاریخ سینماست که با وجود درون‌مایه‌های سیاسی و ایدئولوژیک تأثیری زیبایی‌شناسانه و فرمی در تاریخ سینما باقی گذارده است. سینماگران برجسته تاریخ سینما ازجمله آلفرد هیچکاک و فریتز لانگ تحت تأثیر انگاره‌های مکتب مونتاژ قواعد ساختاری سینما را پیش برده‌اند. این جنبه از مکتب فیلم‌سازی کمونیستی عمیق‌ترین تأثیر آن در سینما به‌شمار می‌رود.

۲-۳. سینمای سیاسی ضد جریان حاکم

رویکرد دیگری که در میان فیلم‌های سیاسی تاریخ سینما قابل‌شناسایی است فیلم‌هایی است که با گفتاری آلترناتیو و معارض جریان‌های سیاسی حاکم در کشورها ساخته می‌شده است. می‌توان گفت عمده این آثار گرایشاتی چپ داشته‌اند و به نحوی سینمای اعتراضی به‌حساب می‌آیند. نکته قابل‌توجه از حیث ساختاری آن است که این نوع فیلم‌ها همواره به نحوی با نظام سینمایی و ساختار فیلم‌سازی در کشور خود درگیر بوده‌اند و علیه جریان اصلی حاکم فیلم‌سازی در کشور خود نیز موضع‌گیری داشته‌اند.

از این منظر، از دوره‌ای به بعد و به‌خصوص پس از جنگ جهانی دوم، فیلم ساختن در اروپا تبدیل به نوعی مقاومت سیاسی در برابر آمریکا شد. این مقاومت اگرچه خود را در مسائلی چون اقتصاد و فرهنگ سرگرمی سینما نشان داده است، اما اساساً یک مقاومت سیاسی بود که مایه‌هایی فرهنگی و ملی داشت. ازاین‌رو سخن گفتن درباره سینمای سیاسی به‌خصوص در اروپا همواره با سخن گفتن از سینمای اجتماعی پیش کشیده شده است. به همین دلیل مرز دقیقی میان سینمای اجتماعی و سیاسی وجود ندارد، بلکه عمدهٔ مسائل اجتماعی در آثار سینمایی جهان در تمام تاریخ این پدیده با مسائل سیاسی پیوند خورده‌اند. در برخی موارد این پیوندها غلیظ‌تر و در خط اصلی داستان واقع شده‌اند، در برخی موارد نیز در حاشیه داستان و به‌عنوان پس‌زمینه به آنها توجه شده است.

به گواه تاریخ، در سال‌های دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ فیلم دیدن و فیلم ساختن در اروپا به کنشی سیاسی بدل شده بود.[۱] این مسئله ابتدا در کشورهای بلوک شرق بروز کرد و سپس خود را به سینمای داستانی کشورهای غربی نیز کشاند. آنچه بیش از همه در فیلم‌های سیاسی شرق اروپا بروز می‌کرد نوعی نارضایتی اجتماعی از اوضاع سیاسی حاکم بر زندگی مردم ذیل نظام حاکم ازسوی شوروی کمونیست بود. این نارضایتی همزمان خود را در مطالبه حقوق آزادی و شهروندی دنبال می‌نمود. بسیاری مواقع اشاره به این نارضایتی خود تداعی‌کننده نحوی اعتراض به حکومت‌های تحت لوای شوروی بود و سمت و سویی سیاسی به خود می‌گرفت. درواقع در بسیاری مواقع یک اشاره اجتماعی در این نوع آثار رنگی سیاسی می‌یافت.[۲]

در کشورهای غربی مثل ایالات متحده و انگلستان تولید فیلم‌های سیاسی توسط گروه‌های مستقل[۳] با شیوه و رویکردی متفاوت پیگیری شد. این فیلم‌ها اغلب در اعتراض به حضور آمریکا در ویتنام و سیاست‌های جنگ‌طلبانه این کشور در جهان بودند. در این دیدگاه، مبارزه با جنگ‌طلبی و

---

۱. کریستین تامسون، دیوید بوردول، تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، نشر مرکز، ۱۳۹۶.

۲. **همان.**

۳. سینماگر و یا فیلم مستقل به افراد و یا فیلم‌هایی اطلاق می‌شود که بیرون از چرخه صنعتی و اصلی سینما تولید می‌شوند. در سینمای آمریکا فیلم‌هایی که خارج از استودیوهای قدرتمند و بزرگ هالیوود ساخته شود با عنوان فیلم مستقل شناخته خواهد شد. تبعاً در این شرایط بودجه این آثار کوچک و تولید فیلم با دشواری ممکن خواهد بود.

حضور نظامی آمریکا در ویتنام، جزئی از حرکت اجتماعی بزرگ‌تر تحت نفوذ سرمایه‌داری غربی بود که به زعم این جنبش‌ها پس از جنگ دوم جهانی بروز کرده بود.[۱]

در میان کشورهای اروپایی، فرانسه بیش از بقیه با مسئله سینمای سیاسی درگیر شد. سینمای فرانسه در جریان شورش‌های کارگری و دانشجویی مه ۱۹۶۸، به‌واسطه حضور دو چهره روشنفکری مطرح سینمای فرانسه یعنی فرانسوا تروفو و جان لوک گدار درگیر شد. این افراد با رهبری شورش‌ها و اشغال سالن‌های سینما مانع برگزاری جشنواره فیلم کن شدند و تأسیس یک ساختار جایگزین از تولید، توزیع و اکران فیلم که با شیوه‌های قدیمی و مرسوم فرانسوی معارض باشد را خواستار شدند. همچنین دانشجویان مدرسه فیلم ایدک پاریس با تولید فیلم-شب‌نامه[۲] در جریان این شورش‌ها حضور پررنگ داشتند. در سال‌های بعد در تشکیلات موازی که برای تولید، توزیع و نمایش فیلم در فرانسه به‌وجود آمده بود، کارگردانان مطرح فرانسوی از قبیل لویی مال و آلن رنه نیز حضور داشتند و انجمنی که در این رابطه تشکیل شد، طی سال‌های بعد فیلم‌های مستند زیادی تولید کرد. این انجمن موفق شد در کنار سینمای دولتی فرانسه که با روی کار آمدن دوباره دوگل کار خود را از سر گرفت، سیستمی برای تولید و توزیع و نمایش فیلم باشد.[۳]

جریان مهم دیگر در سینمای جهان که اغلب در سینمای مستند دنبال شده سینمای سوم، متعلق به کشورهای آمریکای لاتین است. «سینمای سوم» اصطلاحی بود که به سینمای کشورهای آمریکای لاتین در دوران جنبش‌های ضدآمریکایی و انقلاب‌های بولیواری اطلاق شد. مقصود از این اصطلاح اشاره به راه سومی در سینمای رایج جهان غیر از سینمای ایالات متحده آمریکا (هالیوود) و سینمای اروپایی بود. فیلم‌های این جریان که عمدتاً مستند بودند با مخالفت و ممانعت شدید دیکتاتورهای دست‌نشانده آمریکا روبه‌رو شدند. دو فیلم‌ساز مهم این جریان یعنی فرناندو سولانس و اوکتاویو گوتینو در بیانیه‌ای با عنوان «به سوی سینما سوم» مدعی شدند: «سینمای سوم جایگزین مستقیم سینمای اول و دوم است. این سینما بر ضد تولید رایج و بر ضد سینمای نخست و دوم در سطح ایدئولوژیک است؛ فیلم‌های سینمای سوم چه در محتوا و چه در عمل سیاسی است».[۴] فیلم‌های این جریان نمونه‌هایی برجسته از سینمای مستند سیاسی هستند که عمدتاً به‌عنوان آثاری ماندگار و تأثیرگذار شناخته می‌شوند.[۵]

---

۱. با این تلقی، دانشگاه نیز نحوی سیستم کنترل اجتماعی به‌شمار می‌آمد که وظیفه‌اش ساختن تکنیسین‌هایی برای انجام مشاغل در جامعه سرمایه‌داری بود.

۲. Cine-tract نوعی فیلم خبری کوتاه که ابداع این گروه‌ها در جریان این شورش‌ها بود. شاید تاریخ سینما هیچ فرم دیگری را تا این اندازه انقلابی و ملتهب نیافته باشد.

۳. یکی از فیلم‌سازان چپ در این دوره نظر خود را درباره سینما این‌چنین بیان می‌کند: «فیلم در دست ما یک ابزار بی‌حس، عقیم و نرمگو نیست، بلکه سلاحی است برای مقابله، برای مبارزه با رسانه‌های دروغ‌پرداز سرمایه‌داری و درهم شکستن نمای بیرونی زیبای آن».

٤. سینمای سوم، چارچوبی نو، توماس لیچ، ترجمه محسن قادری، وب‌سایت انسان‌شناسی و فرهنگ.

۵. مستند نبرد شیلی (۱۹۷۵، پاتریشیو گازمن) روایتی است از مبارزات انتخاباتی و پیروزی سالوادرو آلنده که سرانجام با کودتای پینوشه علیه او و بمباران کاخ ریاست‌جمهوری در سال ۱۹۷۳پایان یافت. در آخرین تصویر قسمت نخست این مستند، فیلمبردار سربازی نظامی را نشان می‌دهد که خود او را نشانه گرفته و به سوی او شلیک می‌کند. تصویربردار طی

۳-۳. سینمای سیاسی آمریکا

هالیوود به‌عنوان بانفوذترین ساختار تولید فیلم در جهان، از حیث تولید آثار سیاسی همواره موقعیت یگانه‌ای داشته است. در قبال نسبت هالیوود و دولت آمریکا دو رویکرد متضاد در میان مردم و صاحبنظران تکرار می‌شود. نخستین رویکرد، هالیوود را نهادی کاملاً خصوصی و آزاد می‌نامد که مبتنی‌بر سیاست‌های اقتصادی، فرهنگی و سیاسی خود و به‌صورت کاملاً مستقل عمل می‌کند. رویکرد دیگر مدعی است هالیوود به‌طور کامل زیر نفوذ نهادهای امنیتی است. به‌نظر می‌رسد هیچ‌یک از این دو دیدگاه درک دقیقی از وضعیت تولید فیلم‌های ملی-امنیتی آمریکایی ارائه نمی‌دهند.[۱]

بررسی صنعت سینمای آمریکا از حیث تاریخی نشان می‌دهد؛ شواهد و اسناد متعددی علیه ادعای وجود آزادی کامل در هالیوود وجود دارد. شمار آثار سیاسی در دفاع از سیاست‌های خصمانه دولت آمریکا در جهان نیز گواه دیگری بر صدق ادعای نفوذ دستگاه‌های امنتیتی ایالات متحده در ساختار تولید فیلم این کشور است. درواقع می‌توان گفت؛ هالیوود همواره به سیاست‌های استراتژیک و کلان آمریکا متعهد بوده است. ازسوی دیگر، دیدگاهی که هالیوود را به‌طور کامل تحت نفوذ دیدگاه‌های امنیتی در نظر می‌گیرد، وجهه قدرتمند «سینما» به‌عنوان یک هنر را نادیده گرفته است. در تاریخ سینمای آمریکا چهره‌های متفاوت با گرایشات مختلف فعالیت کرده‌اند و با وجود گرایشات ملی-آمریکایی عمومی که نزد جمله این چهره‌ها وجود داشته، طیفی وسیع از آثار برجسته تاریخ سینما در هالیوود تولید شده است. این اتفاق نیازمند وجود زیرساخت و سیستمی صنعتی و خود-متکی و همچنین امکان بروز خلاقیت در تولید فیلم‌هاست.[۲]

با وجود این وضع اشاره به وضعیت تولید فیلم در هالیوود شرایط تولید فیلم سیاسی در آمریکا را روشن‌تر خواهد ساخت. تولید فیلم سیاسی در هالیوود با نظر به هنجارها، گرایش‌ها و ایدئولوژی آمریکایی و تحت نفوذ دستگاه‌های امنیتی ایالات متحده نظیر پنتاگون و اف‌بی‌آی صورت می‌گیرد. اسناد نشان می‌دهند؛ بین سال‌های ۱۹۱۱ تا ۲۰۱۷ وزات دفاع آمریکا از تولید ۸۱۴ فیلم و همچنین ۱۳۱ عنوان برنامه تلویزیونی حمایت کرده است.[۳] هالیوود از آغاز تحت نفوذ و حمایت ارتش آمریکا بوده است. فیلم «تولد یک ملت» (۱۹۱۵، دیوید وارک گریفیث) نمونه‌ای از آثار اولیه ملی و حاکمیتی

همین ماجرا جان خود را بر اثر اصابت گلوله از دست می‌دهد. این تصویر و این مستند ازجمله ماندگارترین تصاویر سینمای سوم به‌شمار می‌آید.

۱ . نکته مهم در بررسی فیلم‌های آمریکایی برتری کیفی آنها در استفاده از پرداخت بصری و رایانه‌ای سطح بالا و به‌شدت متکی به تکنولوژی، همین‌طور پرداخت داستان، شخصیت و پایان‌بندی فیلم‌هاست که باعث نفوذ این سینما از حیث فرهنگی و سیاسی در جهان شده است.

۲. برای مثال میزان آزادی کارگردانان، تهیه‌کنندگان و بازیگران در هالیوود در دوره استودیویی کاملاً بسته به شرایط متفاوت بوده، یعنی هرکس به میزانی از اختیار در نسبت با مدیر استودیو برخوردار بوده است. این روایت هم با تلقی‌ای که نهادهای تصمیم‌گیر را به‌طور کامل تعیین‌کننده می‌داند و هم با دیدگاهی که فیلم‌ساز (مؤلف) را صاحب‌اختیار کامل می‌داند، متضاد است. (ظهور و سقوط نظام استودیویی، تامس اسکاتز، کاظم اسماعیلی، انتشارات هاشمی).

۳. دو پژوهشگر متیو آلفورد و تام سکر با بررسی اسنادی که به تازگی افشا شده نشان دادند؛ حمایت از این آثار که عمدتاً آثار پرفروش و پرمخاطب هستند، همراه با اعمال نظر مستقیم پنتاگون صورت گرفته است. اسنادی که این دو پژوهشگر موفق شدند با دسترسی موقت به اسناد به اطلاعاتی برسند که سال‌ها از عموم پنهان شده بود و همچنین از وجود سانسور به‌صورت زیاد در هالیوود خبر می‌داد (متیو آلفورد و تام سکر، سینمای امنیت ملی، ترجمه محمد علی شفیعی، ساقی، ۱۳۹۸).

در سینمای آمریکاست؛ این فیلم، داستانی از شورش بردگان آمریکایی علیه اربابان سفیدپوست است که درنهایت ارتش کوکلس‌کلان‌ها[۱] برای نجات اربابان در برابر شورش برده‌ها به صحنه می‌آید.

در سینمای آمریکا سوای برخی آثار که بیرون ساختار استودیویی تولید می‌شوند، عمده آثار سیاسی در گروه تریلرهای سیاسی دسته‌بندی می‌شوند. این آثار دو جهت دارند که قابل توجه است؛ نخست، جذابیت دراماتیک و سینمایی است. هالیوود نهادی خصوصی است و قواعد فیلم‌سازی در آن از منطق سرمایه و سود پیروی می‌کند. به همین دلیل آثار سینمایی، حتی با مضامین یک‌سویه و ایدئولوژیک باید جذابیت دراماتیک نیز داشته باشند.[۲] دیگر ویژگی عمده آثار سینمایی هالیوود که به‌طور آشکار در فیلم‌های ضداسلامی نیز نمود یافته، حمایت و توجیه گفتمان حاکم است. یکی از عناصر برجسته این گفتمان تروریست نشان دادن مسلمانان و وجود تهدیدی بالقوه ازسوی جهان شرق، یعنی اعراب و مسلمانان است. تولید تریلرهای سیاسی در هالیوود با هماهنگی دستگاه‌های امنیتی ضمن رعایت قواعد اقتصادی و جذابیت برای مخاطب، ناگزیرند گفتارهای عمومی جامعه و یا آنچه دولت آمریکا قصد دارد به مخاطب تحمیل نماید را رعایت کنند. ازاین‌رو رابطه‌ای میان خواست هالیوود و نهادهای امنیتی دولت آمریکا شکل می‌گیرد که منجر به تولید فیلم‌های سیاسی می‌شود.

در سال‌های اخیر که ذائقه تماشاگران سینما به‌سوی تماشای سریال تغییر کرده است، این دیدگاه حاکم بر سینمای آمریکا به‌سوی سریال‌ها نیز انتقال یافته است. انگاره‌های ضداسلامی به‌طور آشکار در سریال‌هایی چون «چرنوبیل»[۳] (یوهان منک، ۲۰۱۹، شبکهٔ اچ‌بی‌او) و ۲۴ (جول سارتو، رابرت کوچران، ۲۰۱۰-۲۰۰۱، شبکه فاکس) به‌چشم می‌خورند. بر این اساس، دو جنبه یاد شده یعنی جذابیت‌های داستانی، بصری و سینمایی و همچنین همراهی با گفتمان حاکم بر ایدئولوژی ایالات متحده در ساختار و مضمون سریال‌های تلویزیونی نیز دیده می‌شود.

آنچه از آثار سینمایی به‌عنوان مهم‌ترین شواهد در بررسی سینمای آمریکا قابل بررسی است، افزایش نحوی اسلام‌هراسی در فیلم‌های دهه ۱۹۹۰ به بعد است. این آثار عمدتاً با تأکید بر تصویری بنیادگرا، تروریست، خشونت‌طلب قصد داشته‌اند چهره‌ای ضدآمریکایی و بلکه ضدجهانی از اسلام بسازند. فیلم‌هایی که طی سه دهه اخیر در ارائه تصویری ترسناک و هراس‌آور از اسلام در سینمای آمریکا ارائه داده‌اند، دربردارنده تصویری اغلب تهاجمی از اسلام هستند.برای مثال، فیلم «تصمیم عملی» (۱۹۹۶، استوارت برد) داستان یک هواپیماربایی توسط چند مسلمان فلسطینی را روایت

---

۱. نام دسته‌ای از گروه‌های همبسته سفیدپوست که طرفدار برتری نژاد سفید بر سیاه است. این گروه به رفتارهای خشونت‌آمیز علیه سیاهان مشهور است.

۲. طی سال‌های اخیر تولید فیلم‌های پرفروش در هالیوود کاملاً سمت و سوی جذابیت بصری گرفته است. درحالی‌که در سال‌های دورتر یعنی در دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰که به سینمای کلاسیک مشهور است، این جذابیت بیشتر با داستان و حضور بازیگران جذاب تمهید می‌شد. رویکرد ضداسلامی به‌طور آشکار در آثار پرفروش هالیوودی نیز دیده می‌شود.

۳. مینی‌سریال پنج قسمتی که امسال با موفقیت تجاری بالا در آمریکا و انگلستان پخش و به‌سرعت تبدیل به یکی از پرتماشاگرترین سریال‌های تاریخ تلویزیون در سطح مخاطبان جهانی شد. داستان سریال ماجرای نشت هسته‌ای نیروگاهی در اوکراین در زمان شوروی را روایت می‌کند و از این حیث در زمان پخش دلالت‌های سیاسی علیه ایران پیدا کرد و از این جهت مورد توجه قرار گرفت.

می‌کند که قصد حمله به آمریکا را دارند. این فیلم به تهیه‌کنندگی کمپانی برادران وارنر[1] جزو فیلم‌های پرفروش سال خود بود و در چند کشور نیز اکران گرفت. در حواشی اکران فیلم، شورای روابط اسلام و آمریکا از کمپانی خواست صحنه‌ای توهین‌آمیز به مسلمانان را از آن حذف کند و کمپانی نپذیرفت. رئیس این شورا به‌طور مشخص از رسمیت یافتن تصویر تروریست از مسلمانان اعلام نارضایتی کرده است.[2] موضوع حمله مسلمانان به آمریکا در فیلم‌های دیگری نیز تکرار شده است. فیلم محاصره (ادوارد زویک، ۱۹۹۸) نمونه‌ای از این فیلم‌هاست. فیلم محاصره پس از حادثه بمب‌گذاری در اوکلاهامای آمریکا در حالی اکران شد که تا مدتی قبل چند رسانه مهم خبری در آمریکا مسئولیت این بمب‌گذاری را متوجه مسلمانان در خاورمیانه می‌دانستند. یکی دیگر از آثار مطرح که مسلمانان را در آن مظهر تروریسم معرفی می‌کند فیلم «بابل» (۲۰۰۶، آلخاندرو گونزالس اینااریتو) است. این فیلم که همراهی نام‌هایی برجسته در مقام کارگردان و بازیگر را نیز دارد، جوایزی را از جشنواره‌های کن و اسکار برنده شد. در میان آثار ضداسلامی آمریکایی فیلم‌های بزرگ و کوچک فراوانی را می‌توان نام برد که چنین تصویر کلیشه‌ای را ارائه داده‌اند. فیلم‌های نظیر «سیریانا» (۲۰۰۵، استیو گاگاهام)، «دروغ‌های حقیقی» (۲۰۰۴، جیمز کامرون)، «نیروی دلتا» (۱۹۸۶، مناخیم گولان) برخی از این آثار هستند. فیلم‌های ضداسلامی در هالیوود اغلب در ژانر اکشن، تریلر و تریلر سیاسی و همچنین برخی در ژانر کمدی تولید می‌شوند و تعداد کمی از آنها فیلم‌های بزرگ، مهم و ماندگار می‌شوند. البته به‌خاطر موفقیت نسبی ژانر اکشن، برخی از این آثار در اکران موفق عمل کرده‌اند، اما اغلب آنها به‌دلیل ارائه تصویر غیرواقعی، غیردراماتیک، کاریکاتوری و کلیشه‌ای از حیث سینمایی ناموفق بوده‌اند.

عمده فیلم‌های آمریکایی پیرامون ایران و اسلام و به‌طور کل، گفتار سینمای هالیوود درباره اسلام تحت تأثیر ایده شرق‌شناسی است. شرق‌شناسی که نخستین بار توسط ادوراد سعید[3] مطرح شد، روایتی است از مناسبات دیدگاه حاکم بر غرب نسبت به شرق. در این دیدگاه، شرق و غرب با هم تمایز اساسی دارند و شرق برای غرب همواره به‌عنوان یک خطر، تهدید و دشمن فرض می‌شود. بنابراین تقابل میان این دو، به دیدگاهی رایج و ریشه‌دار تبدیل می‌شود. درک رسانه‌های آمریکا و هالیوود از شرق تحت تأثیر گفتمان شرق‌شناسانه و متمرکز بر این دشمنی است. ادوارد سعید در آثار خود تلاش گسترده‌ای در جهت نشان دادن انگاره‌ای شرق‌شناسانه در آثار نویسندگان و متفکران غربی نمود. او باور داشت عمده طرح این نویسندگان بر دیدگاه «خودمسلطانگاری» متکی بوده است که درنهایت روایت ایشان از شرق را در خدمت استعمار غربی در آورده است.

---

1. Warner Bros

۲. تصویرسازی و کلیشه‌سازی هالیوود از مسلمانان، عبدا... بیچرانلو، رسانه؛ فصلنامه علمی ترویجی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، پاییز ۱۳۸۸.

۳. Edward Said نظریه‌پرداز، منتقد ادبی فرهنگی و فعال سیاسی، استاد دانشگاه کلمبیا و بنیانگذار نظریه پسااستعماری.

وجود دیدگاهی این‌چنین در رسانه‌های غربی نسبت به اسلام، باعث ایجاد و تسری تصویری غیرواقعی و ساختگی از اسلام و مسلمین شده است. به همین دلیل، در سال‌های اخیر مطالعات رسانه متوجه فاصله‌ای شده است که بازنمایی در این فیلم‌ها با حقیقت پیدا می‌کند. درواقع از آنجا که این فیلم‌ها شبیه واقعیت نیستند و این نحوه پرداخت سال‌ها در سینمای آمریکا ادامه یافته، مطالعه و طرح دیدگاه پشت این فیلم‌ها موضوعیت پیدا کرده است.

تصویر پرداخته‌شده و ساختگی از مسلمانان از دوره‌ای به بعد و به‌خصوص با پیروزی انقلاب اسلامی (۱۹۷۹) در رسانه‌های آمریکا شیوع بیشتری یافت. پس از تسخیر لانه جاسوسی اصطلاح «آمریکا در گروگان» به‌شدت ازسوی رسانه‌های تلویزیونی آمریکا تکرار می‌شد. در این رویه که به شکل مستمر و در طی مدتی قابل توجه پیگیری می‌شد، ایران به‌عنوان تهدیدی بسیار جدی برای کل مردم آمریکا تصویر می‌شد. از همین دوره تصویر اهریمنی از اسلام با ایران‌هراسی گره خورد. از مهم‌ترین فیلم‌های ضدایرانی تولید شده در جهان فیلم «بدون دخترم هرگز» (۱۹۹۱، برایان گیلبرت) است. این فیلم، داستان ازدواج یک زن آمریکایی با پزشکی ایرانی است. آنها به ایران می‌آیند، اما شوهر ایرانی اجازه بازگشت را به همسرش نمی‌دهد. سرانجام زن، موفق به فرار از ایران و رسیدن به آمریکا، یا همان سرزمین آزادی می‌شود. بدون دخترم هرگز در ارائه تصویری زشت از ایران و رسوم دینی مردم آن از هیچ کاری فروگذار نبوده است. در سال‌های بعد از یازده سپتامبر ساخت فیلم‌های ضدایرانی شدت بیشتری نیز یافت. فیلم «۳۰۰» (۲۰۰۷، زک اسنایدر) نمونه‌ای از این دست آثار است. تصویرسازی بسیار کلیشه‌ای، زشت و افراطی از تاریخ ایران و نژاد ایرانی در میان فرهیختگان آمریکایی نیز اعتراضات زیادی را برانگیخت. برای نمونه از دیگر فیلم‌های این جریان نیز می‌توان به «سنگسار ثریا م.» (۲۰۰۸، سیروس نورسته)، «کشتی‌گیر» (۲۰۰۸، دارن آرنوفسکی) «سپتامبر شیراز» (وین بلیر، ۲۰۱۵) و سرانجام «آرگو» (بن افلک، ۲۰۱۲)، برنده اسکار بهترین فیلم سال اشاره کرد.[۱]

در فیلم‌های هالیوودی، ایران کشوری بسته، محدود و فاقد طراوت زندگی است. مردان ایرانی، ظالم، مستکبر و بی‌عاطفه هستند و زنان ایرانی، رنجور، ستم‌دیده و تحت ظلم مردان. سیاست‌زدگی و ساختگی‌بودن مهم‌ترین ویژگی پرداخت ایران و ایرانیان در آثار هالیوودی است. درواقع هالیوود به‌عنوان قدرتی رسانه‌ای در جهان هرگز درصدد درک ایران به معنایی نزدیک، واقعی و ملموس نیست، بلکه مصرفی کوتاه‌مدت از این تصویرسازی را طلب می‌کند و در آثارش نمایش می‌دهد. متأسفانه شاید بتوان گفت تصویر رایج از ایران و اسلام -نزد مردم آمریکا و بلکه جمعیت‌هایی از جهان- توسط این

۱. فیلم‌های ضدایرانی اغلب به‌دلیل حساسیت سیاسی نام ایران و اعتراضات خودانگیخته‌ای که در پی دارند دیده می‌شوند. تقریباً تمامی این فیلم‌ها چنان‌که پیش‌تر هم اشاره شد، فیلم‌هایی نه چندان مهم و ماندگارند که به سرعت فراموش می‌شوند. علت اصلی این امر هم فقدان پرداخت و فقدان رویارویی حقیقی با جامعه ایران و ایرانیان است. این وضعیت در فیلم‌هاي هالیوودي که درباره مسلمانان ساخته مي‌شود نیز وجود دارد

آثار شکل گرفته و مشهور شده است. برخی نظرسنجی‌ها نیز نشان می‌دهند تصویر ایران نزد مردم آمریکا تحت تأثیر مستقیم کلیشه‌سازی‌های هالیوود و رسانه‌ها قرار دارد.[۱]

۴. سینمای ایران و مسئله سیاست

سینمای ایران پس از انقلاب به‌رغم ورود عمده به موضوعات اجتماعی و حضور موفق نسبی در زمینه سینمای دفاع مقدس، عمدتاً از تولید مداوم آثار سیاسی دور مانده است. در مواردی که فیلم‌هایی با مضمون سیاسی ساخته شده‌اند، تولید این نوع فیلم در سینمای ایران تبدیل به روند نشده است. آنچه از کلیت سینمای ایران و شکل کنونی ساختار و بدنه تولیدی آن نمایان است، گرایشی عمده به طرح مسائل سیاسی در دل سینمای اجتماعی است. اما با وجود تمایل همیشگی سینمای اجتماعیِ جهان به سیاست، سینمای اجتماعی ایران شرایطی برای تولید و یا تداوم تولید فیلم‌های سیاسی بزرگ نیافته است. با وجود این همواره مطالبه‌ای ازسوی برخی گروه‌ها به الزام و جهت‌دهی سینمای ایران به سوی مسائل استراتژیک وجود داشته است،[۲] و در این مسیر گام‌هایی نیز برداشته شده است. اما با وجود این گرایش و صرف هزینه در جهت آن همچنان سینمای ایران با تولید فیلم‌های قابل‌توجه و متعدد در جهت اهداف ملی و استراتژیک جمهوری اسلامی ایران فاصله دارد. همچنین برخی از آثار تولید شده در این حوزه فاقد پرداخت مناسب و عمیق به شکل درست و سینمایی بوده‌اند و بنابراین توجه مخاطب را جلب نکرده‌اند. در ادامه با مروری بر آثار سیاسی سینمای ایران پس از انقلاب تحولات آن را از نظر می‌گذرانیم.

۴-۱. نگاهی به تاریخ سینمای سیاسی ایران پس از انقلاب اسلامی

سینمای سیاسی ایران پس از انقلاب بیش از هر چیز به تولید فیلم‌هایی با مضمون ضدرژیم پهلوی گرایش یافت. به‌طور طبیعی این نتیجه انقلاب اسلامی و گشوده شدن امکانی بود که برای ساخت فیلم سیاسی فراهم شده بود. امکانی که تا پیش از انقلاب تحت تأثیر دو جریان عمده و مهم فیلم‌فارسی[۳] و موج نو[۴] در سینمای ایران کمتر به چشم می‌خورد. هرچند نمونه‌هایی نظیر فیلم گاو (۱۳۴۸، داریوش مهرجوی) و گوزن‌ها (۱۳۵۳، مسعود کیمیایی) در سینمای پیش از انقلاب به‌عنوان آثاری با مضامین سیاسی قابل اشاره‌اند.

---

۱. یک نظرسنجی در موؤسسه گالوپ آمریکا نشان می‌دهد ۳۳ درصد مردم آمریکا در سال ۲۰۰٦ ایران را بزرگ‌ترین دشمن آمریکا می‌دانند (عبدا... بیچرانلو، بازنمایی ایران و ایرانیان در هالیوود، فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، سال ۱۹، ش ۷۷، پاییز ۱۳۷۱).

۲. ازجمله مهم‌ترین این تلاش‌ها می‌توان به برگزاری جشنواره عمار در چند دوره، کنفرانس افق نو و ارائه طرح‌های قانونی در مجلس ازجمله طرح الزام دولت به تولید فیلم‌های ضدآمریکایی (درحال بررسی) اشاره کرد.

۳. این اصطلاح برای اشاره به آثار عامه‌پسند سینمای ایران پیش از انقلاب مورد استفاده است.

٤. از اوایل دهه ٤۰ برخی فیلمسازان با گرایش به ساخت آثار رئالیستی و با کیفیت‌تر نوعی سینما در ایران به وجود آوردند که بعدها با اصطلاح «موج نو» شهرت یافت.

در فیلم‌های سیاسی اولیه پس از انقلاب عمده مضامین به وضعیت فساد و ظلم رژیم پیشین اشاره داشت. آثاری نظیر خانه عنکبوت (۱۳۶۲، علیرضا داوودنژاد)، تشریفات (۱۳۶۴، مهدی فخیم‌زاده)، تیرباران (۱۳۶۶، علی‌اصغر شادروان) که به زندگی و شهادت شهید اندرزگو می‌پرداخت و ترن (۱۳۶۷، امیر قویدل) نمونه‌هایی از این آثارند. عمده این آثار به‌دلیل نزدیک بودن به وقایعی که از آن برگرفته شده بودند و همچنین تسلط سازندگان به زبان سینما، تبدیل به آثاری مهم و ماندگار می‌شدند.

در این دوره به‌خصوص آثار سینمای دفاع مقدس ایران، نمونه‌هایی بسیار مهم از سینمای سیاسی و ملی ایران به‌شمار می‌آیند. مهم‌ترین فیلم‌سازان دفاع مقدس ایران بعدها به‌عنوان مهم‌ترین فیلم‌سازان پس از انقلاب نیز شناخته شدند، کارگردانانی نظیر رسول ملاقلی‌پور، جمال شورجه، عزیزا... داوودنژاد، احمدرضا درویش و ابراهیم حاتمی‌کیا ازجمله سینماگرانی بودند که نوعاً با سینمای دفاع مقدس مطرح شدند، اما بعدها تبدیل به بخشی از بدنه سینمای ایران شدند. به این معنا سینمای دفاع مقدس ایران سازنده نسلی از سینماگران انقلابی شد که بعدها آثار سیاسی و اجتماعی مهمی تولید کردند. فیلم‌هایی نظیر آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶، ابراهیم حاتمی‌کیا) قارچ سمی (۱۳۸۰) و مزرعه پدری (۱۳۸۱) هر دو از رسول ملاقلی‌پور، متولد ماه مهر (۱۳۸۷، احمدرضا درویش) برخی از این نمونه‌ها هستند. در بسیاری از این فیلم‌ها که تولیدشان همزمان با دوره دولت سیدمحمد خاتمی بود، فضایی سیاسی و اجتماعی، متناظر با فضای جامعه ایران وجود داشت.

می‌توان دوره مهم بعدی در سینمای سیاسی ایران را متعلق به فیلم‌های پس از دولت اصلاحات ۱۳۷۶ دانست. در این زمان فیلم‌ها از حیث فضای اجتماعی لحن دیگری پیدا کرده بودند بیش از قبل رویکردی نقادانه نسبت به فضای پیرامون یافته بودند. آثاری همچون پارتی (۱۳۷۹، سامان مقدم) کاغذ بی‌خط (۱۳۸۰، ناصر تقوایی)، بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶، رخشان بنی‌اعتماد) درخت گلابی (۱۳۷۶، داریوش مهرجویی)، زیر پوست شهر (۱۳۷۹، رخشان بنی‌اعتماد) دختری با کفش‌های کتانی (۱۳۷۰) و من ترانه پانزده سال دارم (۱۳۸۰) هر دو از رسول صدرعاملی فیلم‌هایی بودند که می‌توان آنها را نمونه‌هایی از آثار سیاسی اجتماعی این دوران به‌شمار آورد. عمده این آثار طعمی تازه به‌شمار می‌آمدند که در نوع خود نسبتی با سیاست و اجتماع یافته بودند. مهم‌ترین مضمون این آثار نگاهی انتقادی به شکل جامعه جدید ایران، همچنین مسائل زنان و جوانان بود.

پس از این سال‌ها فیلم‌های سیاسی کمتر شکل منسجم دوره اصلاحات را به خود گرفتند. عمده فیلم‌های سیاسی در فاصله بین دوره اصلاحات تا سال‌های اخیر توسط چند تن از فیلم‌سازان جوان تازه به عرصه آمده و برخی فیلم‌سازان قدیمی‌تر ساخته شده‌اند. کارگردانانی نظیر ابراهیم حاتمی‌کیا و کمال تبریزی همچنان تا سال‌های اخیر فیلم‌هایی با مضمون اجتماعی و سیاسی می‌سازند، کارگردانان جوان‌تر نظیر پرویز شهبازی، محمدحسین مهدویان، بهروز شعیبی و رضا درمیشیان نیز آثاری با گرایش به مسائل اجتماعی و سیاسی ساخته‌اند که قابل توجه است.

۲-۴. مهمترین چالش‌های سینمای سیاسی ایران

برخی نهادهای حاکمیتی در حوزه فرهنگ در طول سالیان پس از انقلاب سهم مهمی در تولید فیلم در ایران داشته‌اند. همچنین بخشی از زیرساخت سینما در ایران یعنی سالن‌های سینما متعلق به نهادهای دولتی نظیر ارشاد، حوزه هنری و شهرداری است. با وجود این و به رقم تمایل و تلاش در این جهت، هنوز نهاد دولت در ایران طرحی منسجم و مطلوب برای رابطه متعادل با سینما در ایران ندارد.

ازسوی دیگر موضعی در برابر دخالت دولت در سینما در میان عموم اهالی سینمای ایران وجود دارد که مانع تولید آثار سیاسی باکیفیت بالا می‌شود. این موضع هر نوع وورد دولت به سینما و یا تولید فیلم مبتنی‌بر ارزش‌های عمومی و ملی جمهوری اسلامی ایران را مصداق «فیلم سفارشی» می‌پندارد و درنتیجه نوعی دافعه برای این نوع آثار ملی و سیاسی به‌وجود می‌آید. به‌نظر می‌آید مهم‌ترین مسئله بحرانی در این میان برای سینمای ایران، شکل نیافتن سینمای حرفه‌ای در ایران است. درواقع سینما هرگز به‌عنوان مقوله‌ای با بازار مستقل به‌شمار نیامده است. بنابراین از آنجا که همواره از حیث اقتصادی نحوی وابستگی برای نهاد سینما به‌وجود آمده است، این پدیده نمی‌تواند درنهایت به نفع هیچ سیاستی حتی سیاست‌های جمهوری اسلامی ایران گام بردارد. در حقیقت در این انگاره راه سیاسی شدن سینمای ایران و تولید فیلم‌های سیاسی باکیفیت، استقلال اقتصادی سینما در بازار است. از این استقلال اقتصادی است که راهی برای طرح رابطه حقیقی سینما و دولت پدید خواهد آمد.

بنابر آنچه اشاره شد، می‌توان دو دلیل عمده برای شکست سیاستگذاری‌های سینما و کم‌توجهی سینمای ایران به سیاست برشمرد:

۱. فقدان ساختار منسجم تولید فیلم

۲. فقدان طرحی برای رابطه دولت و سینما.

۱-۲-۴. فقدان ساختار متمرکز و منسجم تولید فیلم

سینمای ایران، ساختاری کوچک و کم‌توان دارد. تولید فیلم در این سینما با وجود سال‌ها سابقه هنوز از حیث تعداد با دهه ۱۳۶۰ قابل مقایسه است و تفاوت چندانی نکرده است.[1] از نظر کیفیت نیز آثار سینمای ایران در این سال‌ها، تفاوت و پیشرفت قابل‌توجهی نداشته‌اند.[2] وقتی ساختار تولید فیلم در سینما وابستگی بالایی به بودجه‌های حاکمیتی داشته باشد، قدرت و ظرفیت این سینما محدود باقی می‌ماند. در چنین وضعی، بازار سینمایی بین‌المللی و منطقه‌ای به‌عنوان یک بازار بزرگ‌تر که می‌تواند

---

۱ وضعیت تولید فیلم در سال‌های پس از انقلاب وضعیت نامتقارنی داشته است. برای مثال بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰ تعداد فیلم تولید شده از ۷۰ تا ۹۹ فیلم متغیر بوده است و تعداد فیلم تولید شده تابع هیچ‌گونه ضابطه‌ای نبوده است. در سال گذشته یعنی در سال ۱۳۹۷ ، ۷۹ فیلم در سینماهای ایران اکران شده‌اند.

۲. بسیاری حتی معتقدند شمار آثار مطرح و ماندگار سینمای ایران در دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ از دهه ۱۳۹۰ بیشتر بوده است. سعید عقیقی، منتقد و فیلمنامه‌نویس ازجمله کسانی است که به این مسئله اشاره کرده است (سعید عقیقی، یک شمایل پر سوءتفاهم در پیشگاه تاریخ، ۱۳۹۶، گفتگوی جهانبخش نورایی، احمد امینی، سعید عقیقی، جواد طوسی، سینما و ادبیات ش ٦٤ آبان و آذر۱۳۹٦).

تحت تأثیر سینمای کشورهای مرجع و قدرتمند در منطقه باشد، قابل دسترس نخواهد بود و سینمای ایران نمی‌تواند از حیث اقتصادی به آن اتکا کند. مهم‌ترین دلیل این امر فقدان ساختار اقتصادی قدرتمند در سینمای ایران و شکل فیلمسازی وابسته به بودجه بیرونی (حاکمیتی و خصوصی) است.[۱]

در میان کشورهای همسایه ایران تنها کشوری که تولید فیلم به معنای گسترده دارد، ترکیه است. سینمای ترکیه در سال‌های اخیر جزو مهم‌ترین صادرکنندگان فیلم در منطقه غرب آسیا شناخته شده است و از این حیث رشدی بسیار چشمگیر در مقایسه با ایران داشته است. ترکیه در سال ۲۰۱۸ برای نخستین بار به جمعیت سینمارو ۷۰ میلیون نفری دست یافت. این آمار برای کشوری چون ترکیه که جمعیت ۸۳ میلیون نفری دارد آماری قابل توجه است. در سال ۲۰۱۸ جمعاً در ترکیه ۴۴۱ فیلم اکران شده است که از این تعداد ۱۸۰ فیلم ساخت ترکیه و مابقی خارجی بوده‌اند و فیلم‌های ترکی توانسته‌اند سهم بیشتری از گیشه داخلی کشور خود را به‌دست آورند. این درحالی است که دو کشورِ ایران و ترکیه از حیث سوابق تاریخ سینمایی قابل‌مقایسه هستند. توسعه منطقه‌ای و بین‌المللی فیلم‌ها و سریال‌های ترکی به مدد سیاستگذاری‌های اقتصادی- سینمایی بلندمدت ممکن شده است.[۲]

این امر نشان می‌دهد برنامه‌ریزی‌های بلندمدت و میان‌مدت در حوزه سینما قابل دسترس برای سینمای ایران است. یکی از عوامل مهم رشد سینمای ترکیه میدان دادن به شرکت‌های خصوصی تولید و توزیع فیلم و همچنین ایجاد بسترهای مناسب برای صادارت و همکاری‌های بین‌المللی در زمینه تولید مشترک است. این درحالی است که شمار افتخارات سینمایی بین‌المللی فیلم‌های ایرانی و ترکی، سابقه تولید فیلم و همچنین تعداد فیلم‌سازان جهانی برجسته در دو کشور مشابهت بسیاری دارد. با وجود این، سینمای ایران تقریباً فاقد چیزی به برنامه‌ریزی متعین و قابل محاسبه در جهت صادرات فیلم و کسب سود برای سینماگران ایرانی از این طریق است. شماری از آثاری که موفق به اکران در کشورهای دیگر می‌شوند از طریق رایزنی‌ها و تلاش‌های فردی موفق به این امر می‌شوند. با اینکه صادرات محصول سینمایی خود را بیشتر در حیث اقتصادی نمایان می‌کند، اما حیث سیاسی وجهه مهم‌تری دارد که کشورها اساساً از آن جهت برای سینما هزینه می‌کنند. بنابراین، حیث سیاسی صادرات فیلم، چیزی جز افزایش نفوذ هویتی و فرهنگی کشور در منطقه و جهان نیست.

درنتیجه آنچه گفته شد؛ گسترش روابط اقتصادی و سیاسی سینمای ایران در منطقه و شکل‌گیری سینمای سیاسی ملی و فراملی با سیاست‌های دستوری دولتی اتفاق نخواهد افتاد، بلکه تنها از طریق بازاندیشی و طراحی ساختار پایدار تولید در سینمای ایران و اقدام واقعی در جهت تولید مشترک با کشورهای منطقه و همچنین برنامه‌ریزی برای اقتصاد منطقه‌ای تولید فیلم امکانپذیر خواهد بود.

---

۱. مرکز پژوهش‌های مجلس این موضوع را در گزارشی با عنوان «چالش‌ها و راهکاری‌های رونق تولید در سال ۱۳۹۸» (بخش سینما) به‌طور تفصیلی بررسی کرده است.

۲ مرکز پژوهش‌های مجلس در گزارشی با عنوان «اکران فیلم‌های سینمایی خارجی در سینماهای کشور»، منتشر شده در فروردین ۱۳۹۸ به وضعیت رشد سینمای ترکیه در سال‌های اخیر پرداخته است.

۲-۲-۴. فقدان طرحی برای رابطه دولت و سینما

با وجود آغاز سیاستگذاری سینمای ایران از ده ۱۳۶۰ و شکل‌گیری گفتارهایی در این زمینه، هنوز طرحی منسجم و ایده‌ای اساسی درباره سینما که در آن مسائل اساسی همچون سیاست عمومی و ملی لحاظ شده باشد در دستگاه‌های دولتی ذی‌ربط وجود ندارد. رابطه دولت و سینما به همین دلیل همواره دچار بحران بوده است. سینما از یک سو اهمیتی اساسی داشته است و ازسوی دیگر ارتباط منطقی و معنادار دولت با آن ممکن نشده است. گاهی دولت دخالت بسیاری در کار سینما کرده و رأساً تولید، توزیع و نمایش فیلم را برعهده گرفته است و در برخی موارد همه‌چیز را به‌طور کامل به بخش خصوصی واگذار کرده و خود کنار کشیده است؛ به‌گونه‌ای که واگذاری امکانات و تسهیلات به‌صورت نامتوازن شرایطی ایجاد کرده که بهره‌برداری جهت منافع برخی از گروه‌ها را دربرداشته است.

این وضعیت که در تاریخ سیاستگذاری سینمای پس از انقلاب در دوره‌های گوناگون قابل ردیابی است، همواره دولت را در نسبت با سینما دچار بحران کرده است. این درحالی است که دولت و سایر نهادهای حاکمیتی در طول سال‌های پس از انقلاب به سینما و تولید فیلم توجه ویژه‌ای نشان داده‌اند، سینما نیز همواره مورد توجه خاص رسانه‌ها و افکار عمومی بوده است. اما با این همه نه تنها در این سال‌ها سینما راهی به گفتگوهای سیاسی عمومی و ملی باز نکرده است، بلکه با وجود بهره‌برداری از انواع امکانات دولتی و حاکمیتی بین خود و حاکمیت جمهوری اسلامی ایران فاصله گذارده است.

این امر نشان می‌دهد که رفتار حاکمیت و سینما به‌صورت دوجانبه‌ای غیرصادقانه بوده است. از یک سو حاکمیت سینما را به‌عنوان یک زبان مستقل در هنر و صنعت در سرگرمی به رسمیت نشناخته است و از آن همچون ابزاری برای تولید مشروعیت بهره گرفته است و از دیگر سو سینما نیز، بدون تعهد به شرایط سیاسی ایران امروز و وضع منحصر به فرد جمهوری اسلامی ایران در جهان و همچنین شرایط خاص جبهه مقاومت، صرفاً طلبکار حاکمیت بوده است. این وضع دوطرفه به عدم شفافیت در مبادلات و معاملات مالی میان این دو و همچنین ابهام در وضعیت واقعی رابطه انجامیده است. درحال حاضر ساختار سینمای ایران با وجود ادعای استقلال و خصوصی بودن، کاملاً وابسته به حاکمیت است. تمهید این شرایط و برقراری موازنه‌ای میان این دو طرف، نیازمند طراحی و برنامه‌ریزی برای اداره سینمای ایران از حیث اقتصادی و پیگیری آن در سیاست رسمی و ملی جمهوری اسلامی ایران است. پیگیری این طرح به شفافیت سیاستگذاری اقتصادی و سیاسی جمهوری اسلامی ایران منجر خواهد شد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری؛ ملاحظاتی درباره سینمای سیاسی ایران

فرایندِ تماشای فیلم نزد مخاطب، در پروسه‌ای ابتدا احساسی و سپس ادراکی پیش می‌رود و دیدگاهی را نزد بیننده به‌وجود می‌آورد. این دیدگاه، زمانی که از صافی جادوی سینما می‌گذرد، به‌سادگی با استدلال و توضیح و تبلیغ از میان نمی‌رود. به‌وجود آمدن سینمای سیاسی و نمادسازی حاصل از آن امری استراتژیک و ضروری است. شکل‌گیری سینمای سیاسی ایران، ذیل سینمای ملی با ضرورت‌هایی همراه خواهد بود. ازجمله مهم‌ترین ضرورت‌ها یادگرفتن زبان سینما و آموختن راه فیلم‌سازی با کیفیت است. این اتفاق لاجرم در دل سینمای حرفه‌ای صنعتی ممکن خواهد بود. در ادامه ملاحظاتی درباره اهمیت آموختن زبان سینما و شکل‌گیری ساختار صنعتی تولید فیلم در سینمای ایران که مقدمه‌ای برای شکل‌گیری سینمای سیاسی در ایران هستند، ارائه می‌شود:

۱. ضرورت آموختن زبان سینما

در سینمای جهان، هالیوود بیشترین سود را در تولید و فروش فیلم نصیب خود می‌کند و بیشترین تماشاگران جهانی را دارد. در سینما و در فیلم‌های آمریکایی که مظهر سینماست، احساس و ادراک به‌صورت توأمان می‌آیند. آنچه مایه قدرت سینما در آمریکا و درنتیجه به‌کارگیری این قدرت به نفع منافع آمریکا شده است، تسلط آمریکا و در مرکز آن هالیوود به زبان تصویر و زبان سینماست. در ایران اما مقارن با تولید فیلم‌های ضداسلامی و ضدایرانی در آمریکا نوعی گفتار افشاگرانه در توصیف این آثار شیوع یافته است. این گفتار که با برملا کردن نیت پنهان آثار آمریکایی در صدد نحوی احساس‌زدایی از این فیلم‌ها برآمده، نوعاً رویکردی انفعالی- و عمدتاً بیرون از سینما- است که درنهایت نمی‌تواند در تقابل با سینمای جریان اصلی آمریکا دست بالا را داشته باشد. این اندیشه بر آن است که سینما (برای مثال فیلم‌های سیاسی آمریکایی) بیش از آنکه ساختار سینمایی و زبان خاص بیانی آن باشد، شامل رویکرد و ایدئولوژی خاص است، بنابراین هر محتوا و رویکرد خاصی را می‌توان بر آن حمل نمود!

نکته قابل‌توجه در این میان در نظر گرفتن اهمیت زیربنایی تسلط بر زبان سینماست. سینما به‌عنوان ابزاری لابه‌شرط نیست که بتوان از آن هر بهره‌ای را در هر تاریخ و هر نقطه‌ای از جهان جست.[۱] سینما همچون دیگر رسانه‌های تکنولوژیک اقتضائات خاص خویش را دارد که برای بهره بردن از آن باید بر تکنیک و فرمِ آن مسلط بود. آنچه ایالات متحده را در سینما به توفیق رسانده است، نسبتی تاریخی است که آمریکایی‌ها با شیوه داستان‌گویی در سینما یافته‌اند. این نسبت در طول زمان سازوکار خاص خویش را یافته است و درنهایت موقعیتی از قدرت، تصویری‌سازیِ جهان و قصه‌مندی را

۱. تلاش‌های نظری شهید سیدمرتضی آوینی در این زمینه که درمجموعه سه‌جلدی نوشتارهای سینمایی او با عنوان «آیینه جادو» آمده، همچنان قابل‌توجه است.

برای آمریکا ایجاد کرده است. این نسبت هرگز در اروپا رخ نداده و همچنان که روشن است اروپا از حیث کلی دچار بحران‌هایی متفاوت از آمریکاست. این وضعیت را می‌توان در مقایسه سینمای اروپا و آمریکا نیز پیگیری کرد. آنچه در این موضوع اهمیت دارد، آن است که قدرت در سینما متعلق به کشوری است که صاحب سینما به‌معنای عمیقِ تاریخی آن است. درحال حاضر حتی اروپا نیز در این زمینه قدرت چندانی ندارد و درحال مقاومت در برابر آمریکا و سینمای آمریکاست. مقاومت سینمایی ایران در برابر آمریکا بدون در نظر داشتن اهمیت ساخت زیربنایی تصاحب سینما که خود را در آموزش و پروراندن فرم سینمایی نشان می‌دهد، معنایی بنیادی و بلندمدت نخواهد داشت. ازاین‌رو هر نوع سیاستگذاری باید درنهایت با رویکرد تقویت ساختاری سینما و به‌وجود آمدن زبان سینمایی ایرانی و در نظر داشتن اقتضائات فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران پیگیری شود تا امکان نفوذ داشته باشد.

۲. لزوم اصلاح زیرساخت و رشد متوازن ساختار تولید فیلم:

از ملاحظات اساسی در باب شکل‌گیری سینما و ذیل آن سینمای سیاسی در هر کشور، رشد متوازن زیرساخت‌های سینمایی است. رشد صنعت سینما در آمریکا همواره به‌صورت متوازن در اموری چون ساخت سالن، توزیع (به‌خصوص از حیث جهانی) و تولید فیلم صورت گرفته است. هریک از این جنبه‌ها خود حوزه‌ای تخصصی و قابل مطالعه دارند. نگاه واقع‌بینانه به بضاعت سینمای کشور حاکی از آن است که در سینمای ایران زیرساخت (اعم از سالن نمایش فیلم و زیرساخت توزیع) و همچنین امکانات و تجهیزات تولید فیلم متناسب با جمعیت و انتظار به‌وجود آمده از سینما نیست و همچنین فاقد تناسب و توازنی با یکدیگر است. برای مثال در سال‌های اخیر همزمان با افزایش فروش بلیط سینماها در سال و همچنین افزایش تعداد سالن‌های سینما در کشور، تعداد فیلم اکران شده در سال و تعداد فیلم‌های سودده تغییر چندانی نداشته است. این نشان‌دهنده عدم توازن در رشد سینمای ایران است.

از مهم‌ترین مسائل شکل‌گیری سینما در یک کشور، توجه به سینما به‌عنوان یک صنعت است. این بدان معناست که سینما نخست باید بتواند به‌عنوان یک صنعت به اقتصاد خود متکی باشد. در این صورت امکان گسترش و شکل‌گیری زیرساخت را دارا خواهد بود. در سال‌های اخیر با افزایش تعداد سالن سینما به مدد حمایت‌های دولتی، تولید فیلم و کیفیت آثار سینمایی در ایران افزایش چشمگیری نداشته است. همچنین افزایش مخاطب همراه با افزایش ساخت سالن سینما در مجتمع‌های تجاری در تهران و شهرستان‌ها، به افزایش تعداد فیلم تولیدی و اکران شده در کشور نینجامیده است. بنابراین سینمای ایران، از آنجا که متکی به بودجه‌هایی دولتی است و به اقتصاد خود تکیه نمی‌کند، نمی‌تواند رشدی متوازن را تجربه کند. به همین دلیل در حوزه توسعه همکاری در

سینمای منطقه‌ای، به‌عنوان مهم‌ترین بخش سینمای سیاسی در سطح بین‌الملل، نیز فعالیت چشمگیر و قابل توجه که دربردارنده برنامه‌ای بلندمدت باشد به‌وجود نمی‌آید.

درحال حاضر سینمای ایران هیچ تجربه زیرساختیِ روشن و آینده‌داری در زمینه توسعه روابط سینمایی در منطقه ندارد. به‌دلیل اینکه قالب توافقات سینمایی منطقه‌ای ایران شکلی غیرعملیاتی و غیراقتصادی دارند، غالب این توافقات، هیچ پیگیری جدی و معناداری برای تولید محصولات مشترک و همچنین توزیع و نمایش آنها در کشورهای منطقه به‌دنبال ندارند.[۱] در طول تاریخ سینمای پس از انقلاب نقاط استراتژیک و قابل‌توجهی در دسترس بوده‌اند، اما به میزان کافی به آن توجه نشده است و فرصت‌های فراوانی در این زمینه از دست رفته است. سیاستگذاری سینمایی در ایران تبعاً باید با نظر به تجربه پیشین سینمای ایران و بیان ارتباطی معنادار میان طرح‌های تازه و تجربه‌های پیشین باشد و به این سئوال پاسخ گوید که چگونه برنامه‌های تازه به سرنوشت برنامه‌های گذشته دچار نخواهند شد؟

۳. طراحی سیاستی در جهت سینمای سیاسی

ایران صاحب سینما و یکی از تولیدکنندگان فیلم در جهان است. در آخرین آمار یونسکو در ایران سالیانه بین ۶۰ تا ۱۰۰ فیلم ساخته می‌شود.[۲] با وجود اینکه در این سال‌ها سینمای ایران همواره از بودجه‌های دولتی ارتزاق کرده، باب سینمای سیاسی در ایران گشوده نشده است. دلیل عمده این وضعیت بلاتکلیفیِ نحوه دخالت دولت در سینماست که در بسیاری موارد این وضعیت به نوعی باج دادن به سینماگران و نگاه موقت به امور منجر شده است. به‌صورت طبیعی نتیجه این سیاست، بی‌سامانی رابطه دولت و سینماست.

طبق اعلام سازمان سینمایی بنیاد فارابی در سال ۱۳۹۷ بیش از ۴۰ میلیارد تومان برای حمایت از آثار سینمایی در قالب تسهیلات، حقوق و مشارکت محتوا هزینه کرده است. همچنین در آماری دیگر اعلام شده است؛ بین سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ بنیاد فارابی در همین قالب‌ها از تولید ۳۲۹ فیلم ب طور مستقیم یا در قالب اعطای تجهیزات حمایت نموده است. نام بنیاد سینمایی فارابی همچنین در میان سرمایه‌گذاران چند فیلم سینمایی در جشنواره ۳۷ فیلم فجر ازجمله «ماجرای نیمروز ۲- رد خون»، «غلامرضا تختی»، و «مردی بدون سایه» دیده می‌شود. در دیگر سندی که در راستای سیاست شفاف‌سازی سازمان سینمایی اعلام شده است؛ بین سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۵ مؤسسه رسانه‌های

---

۱. برای مثال ترکیه در سال‌های اخیر تعداد سالن‌های خود را به بیش از ۲۰۰۰ سالن رسانده است. برخی توافقات میان سینمای ایران و ترکیه می‌توانست برنامه اکران فیلم خارجی در سینماهای ایران را به‌معنای واقعی در جهت منافع سینمای ایران قرار دهد که این اتفاق صورت نگرفت.

۲در میان کشورهای جهان تعداد کمی هستند که اصلاً فیلم سینمایی بلند در آنها تولید نشود، اما براساس آمار غیررسمی گفته می‌شود کمتر از ۳۰ کشور در جهان تولید حرفه‌ای سالیانه فیلم در تعداد بالا دارند، که ایران جزو آنهاست.
Diversity and the Film Industry: An Analysis of the 2014 UIS Survey on Feature Film Statistics, (www.en.unesco.org), March 2016

تصویری که وابسته به سازمان سینمایی است، از ۱۹۸ فیلم در قالب خرید حقوق، خرید مالکیت، خرید حقوق توزیع و مشارکت در تولید حمایت کرده است.[۱] برنامه شفاف‌سازی که چندی است با اعلام اعداد و ارقام بودجه‌ها و اعتبارات تخصیصی به بخش‌های مختلف این سازمان، در دستور کار سازمان سینمایی قرار گرفته است، ارتباطی بنیادین با سیاستگذاری سینمای ایران ندارد. یعنی شفاف‌سازی اعداد و ارقام در غیاب اعلام و پیگیری سیاست و راهبردی مشخص در بهبود شرایط سینمای ایران، شکل نوعی توزیع منابع بدون منطق دارد. ازاین‌رو با اتکا به این شفاف‌سازی نمی‌توان سیاستی را در رفتار سازمان سینمایی شناسایی و به آن اشاره کرد. با وجود این اعلام این آمارها ازسوی سازمان سینمایی نشان‌دهنده دو واقعیت است. نخست اینکه غالب تولیدات سینمایی (در میان آنها که اعلام شده است) در ایران درحال فاصله‌گرفتن از بودجه‌های دولتی هستند و کم و بیش دولت از حمایت مستقیم در تولید در سال‌های اخیر دست کشیده است. برای مثال در میان ۳۳ فیلم جشنوارۀ ۳۷ام فیلم فجر، طبق اعلام سازمان سینمایی، بنیاد فارابی تنها از ساخت ۴ فیلم حمایت کرده است. دومین نکته آن است که هنوز بودجه‌هایی، هرچند کمتر از گذشته ازسوی دولت و بنیاد فارابی و دیگر نهادهای حاکمیتی به ساخت فیلم اختصاص می‌یابد، اما این بودجه‌ها غالباً غیر هدایت شده‌اند. درحال حاضر می‌توان گفت برخی از آثار نسبتاً سیاسی در سال‌های اخیر توسط نهادهای حاکمیتی غیر از دولت (وزارت فرهنگ و ارشاد) ساخته شده‌اند. فیلم‌هایی نظیر «به وقت شام» (محصول سازمان اوج)، «دیدن این فیلم جرم است» (محصول حوزه هنری) و سریال «گاندو» (محصول صدا و سیما) آثاری هستند که در نهادهایی غیر از دولت از ساخت آنها حمایت کرده‌اند. با وجود این وضعیت می‌توان گفت دلیل شکل نگرفتن سینمای سیاسی در ایران کمبود بودجه و اعتبار برای تولید فیلم نیست، بلکه این بحران متوجه سیاستگذاری سینما در سطح سیاسی و اقتصادی است.

درحال حاضر مسئله اساسی در شکل‌گیری سینمای سیاسی در ایران، نحوی تعارف در نظام سیاستگذاری در سینمای ایران و باز نشدن باب سینمای استراتژیک است. از آنجا که نظام فیلم‌سازی در ایران به شکلی دوگانه هم وابسته دولت هست و هم نیست، ساخت فیلم سیاسی نیز، به‌خاطر صراحت و سرراستی که در موضع خود دارد، تصمیمی متهورانه و پرهزینه به‌نظر می‌رسد. به همین دلیل عمدتاً افراد از ورود به صحنه سیاست که صراحت لهجه می‌طلبد دوری می‌گزینند، چرا که بیم ضربه خوردن از جناح‌های سیاسی می‌رود. ازاین‌رو در برخی موارد حتی نقش‌آفرینی بازیگر حرفه‌ای در یک فیلم نیز، برای او هزینه‌ساز می‌شود.[۲]

آنچه در این میان به روشنی قابل اشاره است؛ فقدان درکی جدی و راهبردی از فیلم سیاسی است. در حقیقت به‌نظر می‌رسد نظام حاکمیت در ایران هنوز درکی عمیق از فرصت سینمای سیاسی

---

۱. این آمار بر روی سایت سازمان سینمایی به آدرس cinema-org.ir در بخش شفاف‌سازی قابل دسترس هستند.
۲. نمونه‌ای از این برخوردهای غیر معقول درباره بازیگران فیلم «قلاده‌های طلا» (۱۳۹۰، ابوالقاسم طالبی) اتفاق افتاد.

در کشور به‌دست نیاورده و آن را دست‌کم انگاشته است. این امر را در فرصت‌سوزی بلندمدت می‌توان دید که در فقدان نفوذ منطقه‌ای سینمای ایران وجود دارد. همچنین فقدان تولید فیلم سیاسی درباره موضوعات حیاتی و دامنگیر مردم و کشور در نزاع سیاسی و اقتصادی میان ایران و غرب وجهی دیگر از این غفلت است. در سال‌های اخیر با وجود موضوعات مهم و پربسامدی همچون «برجام» سینمای ایران فیلمی در این‌باره تولید نکرده است. درواقع سینمای ایران در کل به این موضوع و یا نظیر آن بی‌اعتنا مانده است و درنهایت سینمای ایران نتوانسته موضوعات سیاسی را همچون مسائلی اساسی که طرح و روایتی تاریخی دارند، نشان دهد و وضعیت دولت و ملت ایران در این‌باره را، در نسبت با جهانیان روایت کند.[۱] موارد متعدد در تاریخ سینمای جهان نشان‌دهنده آن است که سینما اتفاقاً جایی بسیار مناسب برای طرح مسائل اجتماعی و سیاسی در سطح ملی است.

سینما، پدیده‌ای سیاسی است که جایگاهی بنیادین در نظام سیاسی، رسانه‌ای امروز در جهان دارد. سینما تنظیم‌کننده رابطه میان دولت و مردم است و قادر است که روایتی از فهم مسئولان و مدیران کلان نظام سیاسی به مردم ارائه کند. مردم هرکشوری نیازمند درک وضعیت کلی و روایتی از تاریخ خود در آن لحظه هستند که در هنرهای داستانی همچون رمان و سینما، نمودی آشکار دارد. این روایت خودآگاه از رویدادهای امروز که تاریخ را تفسیر می‌کند و توضیح می‌دهد، نوعی هنر سیاسی می‌آفریند که هر ملتی نیازمند آن است. ازاین‌رو باز نمودن راهی که در آن سینمای سیاسی موقعیت خاص خود را بیابد و همچنین شکلی از دیپلماسی سینمایی در داخل و خارج ایران با حمایت و هدایت نهادهایی چون «وزارت امور خارجه»، «وزارت اطلاعات»، «وزارت دفاع» و همچنین سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، امری ضروری و غیرقابل اجتناب است.

پیشنهادهای سیاستی

در زمینه طراحی برنامه‌های استراتژیک سینمای ایران دو نوع برنامه‌ریزی در زمینه قوانین مربوطه و همچنین عملیات اجرایی قابل طرح است. نخست، برنامه‌های زیرساختی و قانونی بلندمدت و دوم، برنامه‌های اجرایی کوتاه‌مدت. در زمینه برنامه‌های بلندمدت، سینمای ایران نیازمند تأسیس بازار سینما و خصوصی‌سازی حوهٔ تولید، با محوریت شکل‌دهی به ساختار پایدار تولید فیلم است.[۲] این برنامه باید به شکل آینده‌نگرانه‌ای در شکل‌دهی به بازار سینمایی منطقه غرب آسیا همراه با ایجاد ائتلاف منطقه‌ای با کشورهای مقاومت پیگیری شود. برنامه‌های سطح دوم که قابلیت پیگیری به‌صورت

۱. چنان‌که اشاره شد، سینمای سیاسی همواره نحوی ارجاع به تاریخ و روایت اجتماعی دارد. بسیار فیلم‌های تاریخی و جنگی در زمره فیلم‌های سیاسی‌اند و یادآور دوران و تاریخی هستند که ملت‌ها می‌گذارنند. فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیا و یا فیلم‌هایی اجتماعی چون «درباراندار» (۱۹٥٤، الیا کازان) و «دار و دستهٔ نیویورکی‌ها» (۲۰۰۲، مارتین اسکورسیزی)، «نجات سرباز رایان» (۱۹۹۸، استیون اسپیلبرگ) نمونه‌هایی جالب‌توجه از این روایت تاریخی هستند.

۲. در گزارش مرکز پژوهش‌های مجلس با عنوان «چالش‌ها و راهکارهای رونق تولید در سال ۱۳۹۸» (صنعت سینما) منتشر شده در مهرماه ۱۳۹۸، مسئله و شیوه اجرایی ساختار پایدار تولید فیلم به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است.

کوتاه‌مدت دارند نیز با محوریت برنامه‌هایی چون تولید مشترک و ایجاد سرمایه‌گذاری برای ساخت سالن سینما در منطقه در ادامه ارائه خواهند شد.

۱. تأسیس بازار سینمایی قدرتمند در ایران

چنان‌که اشاره شد یک اقدام میان‌مدت (حداقل پنج‌ساله) به‌شمار می‌آید. تأسیس بازار سینمای ایران و همچنین شکل‌گیری ساختار پایدار تولید فیلم در ایران به قوت یافتن زیربنای سینمای ایران منجر خواهد شد. «بازار» به معنای وجود یک نظام عرضه و تقاضای پایدار است که درنهایت به شکل‌گیری مصرف‌کننده (مخاطب) و همچنین تداوم سود منجر می‌شود. با چنین زیربنایی ممکن است سینمای ایران توان راهیابی به بازار منطقه و سپس بازار جهانی را داشته باشد. شکل‌گیری بازار سینما با اتکای تولید فیلم به بودجه دولتی و حاکمیتی ممکن نخواهد بود. برای گسترش و استحکام سینما در ایران، تولید فیلم باید شکلی صنعتی و اقتصادی به خود بگیرد و از نظام رانتی فعلی فاصله پیدا کند. این بند مهم‌ترین اقدام بلندمدت ایران در زمینه گسترش روابط واقعی سینمای ایران با کشورهای منطقه و جهان خواهد بود.

۲. برنامه‌ریزی برای تولید مشترک

تولید فیلم مشترک در کشورهای جهان و به‌خصوص در اروپا معنایی هویتی و سیاسی دارد. درواقع تولید مشترک در کشورهای منطقه اتحادیه اروپا به معنای مقاومت دربرابر سیستم تولید و توزیع فیلم آمریکایی و نفوذ هالیوود است. تولید فیلم در سینمای ایران همواره عملاً موقعیتی تازه برای جذب بودجه دولتی برای تولید فیلم بوده است و درواقع ضرورتی اساسی نیافته است. تولید مشترک باید در نسبت با بند نخست (تأسیس بازار سینمایی در ایران) شکلی صنعتی و سودمحور به خود بگیرد و ازسوی سایر برنامه‌ها، همچون برنامه اکران فیلم خارجی در ایران، حمایت و تقویت شود. این اقدام راهبردی کوتاه‌مدت در زمینه اقدامات ضدآمریکایی سینمای ایران است. تولید مشترک با کشورها و گروه‌های مقاومت در منطقه به‌عنوان برنامه‌ای اساسی می‌تواند قوای سینمای ایران را تقویت نماید و در شکل‌گیری ائتلاف سیاسی در این زمینه نقشی مؤثر داشته باشد. اقدامی که سینمای ایران از آن عقب مانده و نتوانسته است همزمان با تحولات سیاسی پرشتاب منطقه در آن شریک باشد.

۳. اعطای تسهیلات به فیلم‌های با اکران بین‌المللی

در سینمای ایران تولید فیلم بدون در نظر گرفتن مخاطب بالقوه فیلم صورت می‌گیرد. در مواردی که نهادهای حاکمیتی بودجه‌هایی را برای تولید فیلم صرف می‌کنند، عدم تعهد به سرمایه باعث می‌شود فیلم پیش و پس از تولید هرگز بازاریابی مناسبی نداشته باشد. برای مثال وقتی یک فیلم بودجه بالایی

دارد و به اصطلاح بیگ‌پروداکشن[1] است، اختصاص بودجه به آن باید متناسب با برنامه‌ای که برای تبلیغات و اکران آن وجود دارد، صورت گیرد. اتفاقی که به‌صورت معمول در سینمای صنعتی جهان می‌افتد. وقتی یک فیلم نمی‌تواند توزیع‌کننده خوبی پیدا کند و در اکران موفق عمل کند، اختصاص بودجه بالا به آن چندان معنایی نخواهد داشت. سیاست تخصیص بودجه در سازمان سینمایی و سایر سازمان‌های تولیدکننده فیلم درنهایت باید به سمت لحاظ کردن مخاطب حرکت کند. یعنی بودجه، وام و سایر تسهیلات برای تولید فیلم، به آثاری اختصاص یابد که بازاریابی خود را در زمینه اکران نیز آغاز کرده باشند و سازمان ارائه‌کننده تسهیلات از اکران موفق فیلم نیز اطمینان داشته باشد.

۴. حمایت از نهادمندی کنفرانس افق نو

کنفرانس افق نو در زمینه پیشبرد سیاست تبلیغی جمهوری اسلامی ایران اهمیتی ویژه دارد. کنفرانس افق نو از آنجا که خصلتی مردم‌نهاد دارد و ضروری است این خصلت را حفظ نماید، استعدادِ توفیق بیشتری در جهت جلب نظرات به سمت موضع اصولی و حق‌طلبانه جمهوری اسلامی ایران خواهد داشت. درحال حاضر این کنفرانس فاقد نهادمندی قدرتمند در ایران و منطقه است. «استقرار دبیرخانه دائمی کنفرانس افق نو» که در تمام سال منافع ایران و سینمای ایران را دنبال نماید، ازجمله گام‌های مهم در شکل‌گیری این برنامه خواهد بود. همچنین ضروری است کنفرانس افق نو در جهت ساختن یک نوع سینمای منطقه‌ای قدرتمند که در حوزه عمومی و مردمی نیز نفوذ داشته باشد، جهت‌دهی شود. درحال حاضر مخاطب برنامه کنفرانس سالیانه افق نو نخبگان و بخشی از رسانه‌ها هستند و این کنفرانس نقش چندانی در زمینه ساماندهی بازارهای داخلی و بین‌المللی سینما در نطقه مقاومت ندارد. این اتفاق می‌تواند مقدمه‌ای برای تشکیل ائتلاف‌های سینمایی قدرتمند در منطقه مقاومت شود.

1. Big Production

منابع و مآخذ

۱. تامسون، کریستین و دیوید بوردول. تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، نشر مرکز، ۱۳۹۷.
۲. سیوتا، میشل. رویای آمریکایی، درون‌مایه‌های اساسی سینمای آمریکا، ترجمه نادر تکمیل همایون، نشر چشمه، ۱۳۹۰.
۳. ناول اسمیت، جفری. تاریخ تحلیلی سینما، گروه مترجمان، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.
۴. موران، آلبرت. فیلم، هالیوود، سینمای ملی، هویت فرهنگی و سیاست‌های سینمایی، نقد سینما، ش۱۸.
۵. کینگ، جف. مقدمه‌ای بر هالیوود جدید، ترجمه محمد شهبا، نشر هرمس، ۱۳۸۶.
۶. آلفورد متیو و تام، سکر. سینمای امنیت ملی، ترجمه محمدعلی شفیعی، ساقی، ۱۳۹۸.
۷. اسماعیلی، بشیر. هالیوود علیه کمونیسم، وب‌سایت تاریخ ایرانی، ۱۳۹۵.
۸. لیچ، توماس. سینمای سوم، چارچوبی نو، ترجمه محسن قادری، وب‌سایت انسان‌شناسی و فرهنگ.
۹. اسکاتز، تامس. ظهور و سقوط نظام استودیویی، کاظم اسماعیلی، انتشارات هاشمی، ۱۳۷۹.
۱۰. بیچرانلو، عبدا... . تصویرسازی و کلیشه‌سازی هالیوود از مسلمانان، رسانه، فصلنامه علمی ترویجی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، پاییز ۱۳۸۸.
۱۱.گیویان، عبدا... و محمد، سروی‌زرگر. بازنمایی ایران در سینمای هالیوود، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره دوم ش ۸، تابستان ۱۳۸۸.
۱۲. بیچرانلو، عبدا... . بازنمایی ایران و ایرانیان در هالیوود، فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، سال ۱۹، ش ۷۷، پاییز ۱۳۷۱.
۱۳.آوینی، سیدمرتضی. آیینه جادو، جلد اول، انتشارات واحه، ۱۳۹۰.
۱۴.عقیقی، سعید. یک شمایل پر سوءتفاهم در پیشگاه تاریخ، جهانبخش نورایی، احمد امینی، سعید عقیقی، جواد طوسی، سینما و ادبیات ش ۶۴ آبان و آذر ۱۳۹۶.
۱۵.وب‌سایت سازمان سینمایی و امور سمعی و بصری (cinema-org.ir)
16. Diversity and the Film Industry: An Analysis of the 2014 UIS Survey on Feature Film Statistics, (www.en.unesco.org), march 2016.

مرکز پژوهش‌ها
مجلس شورای اسلامی

شناسنامه گزارش	شماره مسلسل: ۱۷۰۴۱

عنوان گزارش: الزامات و راهکارهای تقویت سینمای سیاسی و استراتژیک ایران

نام دفتر: مطالعات آموزش و فرهنگ (گروه رسانه و هنر، فرهنگ عمومی و ارشاد اسلامی)

تهیه و تدوین: سیدباقر نبوی ثالث

اظهارنظرکنندگان: منوچهر محمدی، سیدضیاء هاشمی

ناظران علمی: سینا کلهر، اسماعیل نوده فراهانی، صادق ستاری‌فرد

ویراستار تخصصی: ــــــــ

ویراستار ادبی: ــــــــ

واژه‌های کلیدی:

۱. سینمای سیاسی ایران

۲. سینما و سیاست

۳. اقتصاد سینما

تاریخ انتشار: ۱۳۹۹/۲/۲۲