تحلیلی بر جریان‌های تولید فیلم در سینمای ایران:
منازعه نهادهای قدرت در میدان تولید سینمای ایران در دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰

حمید عبداللهیان[۱]
معصومه تقی زادگان[۲]

تاریخ دریافت:۱۳۹۰/۶/۱۷ تاریخ تایید:۱۳۹۰/۹/۲۰

چکیده

هدف این مقاله ساخت الگویی نظری برای میدان تولید سینما در ایران است. برای این منظور از رویکرد نظری بوردیو و مفاهیم میدان، قدرت و منازعه استفاده شده است. امتیاز کاربرد نظریه بوردیو که در اثر (۱۹۸۴) او آمده در این است که او ساخته شدن فضای اجتماعی را بر اساس شناخت موضع‌گیری عاملان در کسب انواع سرمایه، تبیین کرده است. بر این اساس، کسب سرمایه موضوع اصلی منازعه در هر میدان است. کسب سرمایه سبب می‌شود که کشمکش به خصوصیت دایمی همه میدان‌ها تبدیل شود. به نظر ما سینمای ایران و منازعات قدرت در میدان های تولید آثار سینمایی ایران نیز در چنین چارچوبی رخ داده و به این وسیله قابل تبیین است. برای پژوهش در این زمینه و اثبات ادعای مقاله از روش ساختارگرایی تکوینی استفاده کردیم. به همین جهت، این مقاله با مطالعه روندهای تاریخی سینما بر اساس قوانین رسمی، آیین‌نامه‌ها، بخش‌نامه‌ها، آمارهای سالیانه و مصاحبه‌ها و همچنین تکنیک مصاحبه، تاریخ منازعات برای کسب انواع مختلف سرمایه را نشان خواهد داد و سرانجام تکوین میدان سینمای ایران در دهه ۱۳۷۰ را تبیین کرده و الگویی نظری را برای تبیین میدان تولید سینمای ایران ترسیم می کند.

کلید واژه گان: سینما، تکوین، میدان، سرمایه، منازعه.

۱. دانشیار گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، habdolah@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری ارتباطات، گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، taghizadegan@ut.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

هدف این مقاله ساخت الگویی نظری برای میدان تولید سینما در ایران است. این مطالعه از این جهت اهمیت دارد که با وجود تحقیقات بسیاری که در زمینه سینما انجام شده است، اغلب رویکردهای مطالعاتی از پرداختن به تبیین منطقی جریانات تولید سینمایی ایران و ارائه الگویی نظری در این‌باره بازمانده‌اند. در عوض، این مقاله با استفاده از رویکرد نظری بوردیو و مفاهیم میدان، قدرت و منازعه انجام شده است و به ارائه الگویی نظری می پردازد.

بحث را از بوردیو و اصل تعمیم گری آغاز می کنیم، چراکه او معتقد است اصل تعمیم‌گری وجود دارد و تفاوت‌ها را در دنیای عینی بازسازی می‌کند. این اصل از نظر وی «عبارت است از ساختار توزیع اشکال قدرت یا انواع سرمایه در جهان اجتماعی و میدان‌های مختلف اجتماعی» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۷۲). طبق نظر بوردیو (۱۹۸۴) ساختن فضای اجتماعی را می توان بر اساس شناخت موضع‌گیری عاملان در کسب انواع سرمایه، تبیین کرد. کسب سرمایه موضوع اصلی منازعه در هر میدان است. کسب سرمایه سبب می‌شود که کشمکش به خصوصیت دایمی همه میدان‌ها تبدیل شود. این تحول بدان سبب صورت می‌پذیرد که فضای اجتماعی به خودی خود واقعیت ندارد و صرفا یک فضای توزیع است، به عبارت دیگر این فضا مجموعه وسیعی از مواضع سلسله مراتبی شده است. این مقاله نیز قصد دارد تا بر اساس تاریخ منازعات برای کسب انواع مختلف سرمایه، تکوین میدان سینمای ایران را در دهه ۱۳۷۰ را تبیین کرده و الگویی نظری برای تبیین میدان تولید سینمای ایران فرمولبندی کند. برای تحقق این وظیفه، ساختار مقاله را طوری طراحی کرده‌ایم که ابتدا به طرح مساله با شرحی که در زیر آمده است، بپردازد.

طرح مساله: چرا طراحی الگوی نظری برای میدان سینمای ایران مساله است؟

سینمای ایران از بدو ورود تا به امروز، سه نوع نظام سیاسی را با سلیقه های مختلف تجربه کرده و جریانات مختلفی را تحمل کرده است. مطالب و اظهارنظرهایی که در مورد سینما نگاشته و اظهار شده حتی متنوع‌تر از جریانات سینمایی است. سینما از یک سو به عنوان یک صنعت مورد توجه سیاست گذاران و بنگاه‌های اقتصادی است و از سوی دیگر به عنوان هنری مدرن مورد استقبال فرهیختگانی است که ماهیت صنعتی و اقتصادی سینما را

www.SID.ir

نادیده می‌گیرند. از سوی دیگر، سینما به عنوان ابزار قدرت در جهت بازتولید ایدئولوژیک قدرت مورد مطالبه دولت‌ها است و در عین حال و از سویی دیگر به عنوان عرصه‌ای برای بیان اندیشه‌های خلاقانه از سوی علاقه‌مندان و هنرمندان حمایت می‌شود (دادگو، ۱۳۷۰: ۱۷). سینما ابزاری برای اعمال قدرت است و هم‌چنین عرصه‌ای است که بر آن تحمیل قدرت می‌شود.

لازم به ذکر است که جریان تولید فیلم در ایران متشکل از مجموعه افرادی با انتظارات و تعاریف مختلف از سینما است که به جریان‌های مختلفی تعلق دارند. هم‌چنین هر یک از این جریان‌ها منافع و مطالبات خود را در سینما دنبال می‌کنند. بنابراین برای شناخت روند تولید فیلم در ایران باید به مطالعه جریان‌ها و طیف‌هایی پرداخت که با منافع مورد علاقه متفاوت به عنوان عاملان فعال به تولید فیلم می‌پردازند.

با این حال مساله اینجاست که تاریخ سینمای ایران تاکنون به وقایع‌نگاری و ثبت نام فیلم‌ها، کارگردان‌ها و بازیگران پرداخته (حیدری، ۱۳۷۸) و کمتر با یک الگوی نظری، روند تاریخی تولید فیلم را مطالعه کرده است. با وجود آنکه برخی تلاش‌ها (صدر، ۱۳۸۱؛ حسینی زاد، ۱۳۷۴) در این زمینه صورت گرفته، یافتن الگویی نظری که تاریخ سینما را بتوان با آن تحلیل کرد، هنوز موجود نیست و تحلیل های موجود درباره سینمای ایران اغلب شکلی تقلیگرایانه دارد. هدف این مقاله، از این جهت، جستجوی این الگو است تا به کمک آن بتوان به شناخت میدان تولید سینمای ایران با تکیه بر عاملان و نقش آن‌ها پرداخت. چنین شناختی مستلزم دنبال کردن روند منازعات میان عاملان و کشف ساختارهای پنهان میدان تولید فیلم از درون این منازعات است.

مطالعاتی که تاکنون انجام شده یا به وقایع‌نگاری در باب تاریخ سینما پرداخته‌اند یا صرفا فیلم‌های تولید شده در سینمای ایران را تحلیل کرده‌اند. اما تحقیقی در خصوص زمینه‌ها و شرایط تولید فیلم در ایران انجام نشده است. تلاش برای پرداختن به این بعد مغفول مانده بود و سعی کرده ایم تا ادبیات نظری این مبحث را توسعه ببخشیم. در خصوص پیاده‌سازی نظریه بوردیو و بومی ساختن نظریه وی در مطالعه میدان تولید سینمای ایران این نکته را باید یادآوری کنیم که به دلیل اقتصاد سیاسی متمرکز و دولتی ایران بایستی بر نقش دولت در تولیدات فرهنگی تاکید بیشتری شود و نمی‌توان در فرایند تکوین میدان تولید سینمای ایران از استقلال این میدان از میدان حاکمیت (دولت) سخن

Archive of SID
www.SID.ir

گفت. به هر روی، هدف این مقاله تبیین جریان‌های تولید فیلم در ایران است؛ برای این کار به تحلیل میدان سینما بر پایه منازعات میان سرمایه‌گذاران و نهادهای حمایت‌کننده بخش دولتی و خصوصی می‌پردازیم. بنابراین پرسش محوری مقاله عبارت است از این‌که: آیا می‌توان میدان تولید سینمایی در ایران را از طریق منازعات درونی این میدان شناخت و الگویی تحلیلی برای مطالعه جریان‌های تولید فیلم به دست آورد؟

چارچوب نظری: سرمایه ملاک تمایز و موضوع منازعه

بوردیو معتقد است برای تحلیل فضای اجتماعی باید به مطالعه میدان‌های اجتماعی پرداخت. از نظر او شناخت میدان ها مستلزم کاوش در مناسبات درونی‌شان، تعیین موضع‌گیری عاملان در میدان و نشان دادن منازعات میان عاملان در جهت منافع نهادینه شده آنها در ساختار میدان است. در واقع جریان تولید فیلم نیز یک فضای اجتماعی و سینما، میدانی از مناسبات و منازعات میان عاملان تولید فیلم است. بر این اساس، در این مقاله به مطالعه میدان تولید فیلم بر مبنای روند منازعات میان نهادهای سرمایه‌گذار و حمایت کننده بخش خصوصی- دولتی، و عاملان هنری تولید فیلم در بخش سینمای عام-گرا – خاص‌گرا می‌پردازیم. باید به ملزومات چنین رویکردی نیز توجه کنیم، از این رو رویکرد روش‌شناختی ساخت‌گرایی تکوینی که منطبق بر دیدگاه‌های نظری بوردیو است را به کار برده‌ایم تا به کشف ساختارهای پنهان میدان تولید فیلم از درون منازعات میان عاملان سینما در طول دوره تاریخی انقلاب اسلامی تا آخر دهه هفتاد دست یابیم. روش تحقیق به کار گرفته شده در مقاله حاضر تحلیل اسناد و قوانین رسمی، آیین‌نامه‌ها، بخش‌نامه‌ها، آمارهای سالیانه و مصاحبه‌ها جمع‌آوری شده است که روند رخدادهای میدان سینما و جریان تولید فیلم را بر اساس مدل نظری تحقیق دنبال می‌کند.

اما نکته قابل ذکر دیگر آنکه پیر بوردیو در کتاب «قواعد هنر» قواعد آشکار و پنهانی که عاملان خلق یک اثر را با یکدیگر در ارتباط قرار می‌دهد و از یک سو موجب اشتراک مساعی و از سوی دیگر موجب رقابت‌های تمایزبخش میان آنها می‌شود را در قالب مفهوم «میدان» مطالعه می کند. به اعتقاد او برای فهم بهتر از ساختار فضای اجتماعی باید به منازعات میان عاملان میدان‌های مختلف هنری، ورزشی، ادبی، علمی و سیاسی پرداخت.

میدان، در تفکر بوردیو مفهومی است که از طریق آن فهم اجتماع در قالب روابط ممکن می‌شود. این مفهوم، تاکیدی است بر اینکه هر واقعیتی در رابطه متقابل عناصری قرار

Archive of SID
www.SID.ir

می‌گیرد که این فضا را تشکیل می‌دهند. «افراد و گروه‌ها از این حیث که مواضعی نسبی را در فضای روابط میدان اشغال می‌کنند، موجودیت می‌یابند و دوام می‌آورند. این فضا دربرگیرنده روابطی است که اگرچه ناپیدا هستند و به لحاظ تجربی آشکار کردن آن‌ها دشوار است، اما واقعی‌ترین واقعیت و اصل اساسی رفتارهای فردی و اجتماعی است» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۷۲).

بوردیو معتقد است منازعات میان عاملان میدان برای کسب سرمایه بیشتر است. البته سرمایه تنها شکل اقتصادی ندارد، بلکه شامل انواع دیگر سرمایه فرهنگی، اجتماعی و نمادین می‌باشد. در واقع سرمایه ملاک جایگاه هر عامل در میدان است. از این رو بحث سرمایه در نظریه بوردیو «تعیین‌کننده احوالات فضای اجتماعی و موضع‌گیری در منازعات برای حفظ یا تغییر آن است» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۴۳). رابطه میان میدان، عاملان و سرمایه را به این شکل می‌توان بیان کرد که «میدان‌ها بازارهایی برای سرمایه‌های خاص هستند که در آنها عاملان اجتماعی بنابر استعدادهای خاص خود، به واسطه و به نفع انواع سرمایه‌ها می‌اندیشند و عمل می‌کنند» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۳۹). مفهوم چند وجهی سرمایه به ما امکان می‌دهد که از ساختار و نظام روابط، در هر فضای اجتماعی بازنمایی بهتری داشته باشیم. بوردیو در نظریه خود از چهار نوع سرمایه نام می‌برد که عبارتند از: سرمایه اقتصادی، سرمایه اجتماعی، سرمایه فرهنگی و سرمایه نمادین.

کسب سرمایه موضوع اصلی منازعه در هر میدان است. این ویژگی سبب می‌شود کشمکش به ویژگی دایمی همه میدان‌ها تبدیل شود؛ بوردیو منازعه را «موتور تغییر» در آثار فرهنگی، زبان، هنر، ادبیات، علم و غیره می‌شناسد. کسب سرمایه موضوع اصلی منازعه در هر میدان است. زیرا فضای اجتماعی به خودی خود واقعیت ندارد و تنها فضای توزیع است، به عبارت دیگر مجموعه وسیعی از مواضع است که سلسله مراتبی شده‌اند. در نتیجه «منطق میدان، سلسله مراتبی کردن منافع و تفکیک ابژه‌ها رغبت‌های ضمنی را تشکیل می‌دهند که پایه همه کنش‌ها، همکاری‌ها و حتی برعکس، همه درگیری‌ها و اختلافات می‌شود» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۴۲). «این نزاع‌ها که در پی حفظ یا دگرگون کردن رابطه قدرت نهادینه شده در میدان تولید است، پیامدی دارد که همانا حفظ یا دگرگون کردن ساختار میدان شکل‌ها است که در عین‌حال هم ابزارها و هم اهداف این منازعات را تشکیل می‌دهد» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۹۴).

Archive of SID
www.SID.ir

از سوی دیگر باید در نظر داشت که جریان تولید فیلم در ایران یک ویژگی دوگانه به عنوان هنر - صنعت دارد. با توجه به ویژگی هنری سینما، دو مولفه سینمای عام‌گرا و سینمای خاص‌گرا در جریان تولید فیلم قابل شناسایی است. لازم به ذکر است که عام‌گرایی و خاص‌گرایی در بین محققان تعریف مشخص و مورد وفاقی ندارد؛ عام‌گرایی در سینما به طور معمول در رابطه با میزان استقبال مردم و فروش در گیشه معنا می‌شود. اما در اینجا و با توجه به اینکه حوزه تولید سینما در ایران را قرار است مطالعه کنیم، تولیداتی را عام‌گرا نام‌گرا نامیده‌ایم که ساختار ساده‌ای در داستان خود دارند و در ساخت داستانی خود از کلیشه‌های موفق در سینما استفاده می‌کنند. در مقابل، عنوان خاص‌گرا نیز به فیلم‌هایی اطلاق می‌شود که از میزان فروش کمی در گیشه برخوردار هستند. اما منظور ما از خاص‌گرا در این مقاله آن دسته از تولیدات سینمایی ایران است که برخلاف عام‌گراها از پیچیدگی داستانی و مفهومی برخوردار هستند.

همچنین با توجه به ویژگی صنعتی بودن سینما و ضرورت سرمایه‌گذاری و خطرپذیری اقتصادی در آن، دو مولفه سرمایه‌گذار دولتی و خصوصی در آن بسیار تعیین کننده است. اگر محور عام‌گرا – خاص‌گرا و محور دولتی – خصوصی را در یک مدل متقاطع در نظر بگیریم در آن صورت مدلی تشکیل می‌شود که چهار قطب شکل‌دهنده و جریان ساز در تولید فیلم در آن صورت‌بندی می‌شود. این قطب‌ها عبارتند از: ۱. قطب دولتی- عام‌گرا ۲. قطب دولتی- خاص‌گرا ۳. قطب خصوصی- عام‌گرا ۴. قطب خصوصی- خاص‌گرا. در تعریف قطب باید گفت که قطب، فضای تولیدی است که با نهادهای قدرت خود جریان خاصی از تولید سینمایی را حمایت و هدایت می‌کند.

در میدان سینمای ایران نیز قطب‌های تولید برای کسب سرمایه به رقابت و منازعه می‌پردازند. جدول شماره یک مطابقت چهار قطب تولید و چهار سرمایه میدان را نشان می‌دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۱. تناظر قطب‌ها و سرمایه‌ها در میدان تولید سینمای ایران

قطب‌های‌سینمای‌ایران	دولتی- عام‌گرا	دولتی- خاص‌گرا	خصوصی- عام‌گرا	خصوصی-خاص‌گرا
منازعه برای‌سرمایه	سرمایه‌اجتماعی	سرمایه‌فرهنگی	سرمایه‌اقتصادی	سرمایه‌نمادین

جمع‌بندی رویکرد نظری مقاله بر این نکته استوار است که در مطالعه سینمای ایران ارزیابی ساختار میدان سینما با توجه به ساختار منازعات درون میدان امکان‌پذیر است. ورای این منازعات، به مطالعه و تحلیل منافع پنهان و آشکار در میدان سینما پرداخته می‌شود تا جهت‌گیری عاملان نسبت به رویدادها، در همسویی با منافع، تفسیر و معنا گردد. منازعه میان عاملان میدان سینمای ایران را در مقابله‌های دوقطبی می‌توان شناسایی کرد؛ منازعه میان تهیه‌کننده/ سینماداران، کارگردان/ منتقد، بازیگر/ نابازیگر، سرمایه دولتی/سرمایه خصوصی، ارزیابی ارزشی/ ارزیابی هنری، سینمای سالنی/ سینمای ویدئویی، سینمای رسمی/ سینمای غیر رسمی (زیر زمینی)، سینمای درون مرزی/ سینمای برون مرزی و. . . نمونه‌هایی از این مقابله‌ها است. اما در ورای این کشمکش‌ها به نهادهایی در ایران می‌پردازیم که مولد این منازعه‌ها هستند. به نظر می‌رسد از رهگذر این شناخت می‌توان به ساختار میدان تولید فیلم در سینمای ایران دست یافت. در اینجا مساله روش‌شناسی مطالعه میدان منازعات تولید سینما را هنوز شرح نداده ایم که در بحث زیر به آن می‌پردازیم.

روش تحقیق : رویکرد روش شناختی مطالعه میدان سینما در ایران

نظریه میدان بوردیو از روش‌شناسی او منفک نیست. به همین دلیل هم وقتی به بوردیو در کتاب نظریه کنش (۱۳۸۰) مراجعه می‌شود، مشاهده می‌شود که او نشان می‌دهد که برای تاسیس یک علم آثار فرهنگی ـ هنری باید به مطالعه تاریخ شکل‌گیری میدان‌های ادبی و هنری پرداخت. این همان چارچوبی است که ما در اینجا پژوهش خود را درباره میدان سینما در ایران سامان می‌دهیم. به اعتقاد او آنچه تاریخ این میدان‌ها را تشکیل می‌دهد منازعه میان عاملان جدید و قدیم، صاحبان و مدعیان، پیشتازان گذشته و نوآوران جدید است. برای مطالعه کنش‌های عاملان باید به تاریخ منازعات که سازنده ساختار میدان است، رجوع کرد (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۰۵- ۱۰۱). در این خصوص روش‌شناسی پیشنهادی بوردیو ساخت‌گرایی تکوینی است. او در مقاله «تکوین تاریخی زیباشناسی» (۱۳۷۹) بر

Archive of SID
www.SID.ir

اساس این رویکرد روش‌شناختی، تاسیس میدان هنر را از خلال منازعه میان عاملان میدان (هنرمندان، منتقدان، مورخان و نهادها) و فنون، مقولات و مفاهیم (ژانرها، شیوه‌ها، دوره‌ها و سبک‌ها) که از خلال این منازعات حاصل می‌شوند مورد مطالعه قرار می‌دهد (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۵۶-۱۵۵).

در اینجا نیز ساخت‌گرایی تکوینی را به عنوان رویکردی برای مطالعه تاریخ پیدایش و شکل‌گیری میدان سینما در ایران به کار می‌بریم. این رویکرد روش‌شناختی همه امکانات تحقیقات کیفی و کمی را در جمع‌آوری داده‌ها به کار می‌گیرد. بدین منظور از روش تحلیل اسنادی استفاده می‌کنیم و به تحلیل قوانین رسمی، آیین‌نامه‌ها، بخش‌نامه‌ها، آمارهای سالیانه و مصاحبه‌ها و همچنین تکنیک مصاحبه می پردازیم. تکنیک تحقیق حاضر در جمع‌آوری داده‌ها، از نوع روندپژوهی است. واژه کلیدی در تحلیل اسنادی، واژه «روند» است که منظور ما از کاربرد روند، اشاره به متصل کردن کنش/کنش‌متقابل به دنبال یکدیگر در طول یک رویداد است (استراس، ۱۳۸۵: ۱۴۴). این با توجه به موارد زیر صورت می‌گیرد. این کار مبتنی بر جستجوی پاسخ برای پرسش‌هایی است که در تحلیل رخدادهای میدان سینمای ایران مطرح می‌شوند. بنابراین کار ما شامل مراحل زیر است: ۱. جستجوی روند تحقیق بر اساس الگوی نظری. ۲. تکنیک جمع‌آوری داده‌ها که شامل سازماندهی و طبقه‌بندی‌داده‌ها بر مبنای موضوع اصلی است. در این مراحل داده‌ها را کاهش داده و به صورت مجموعه‌هایی قابل کنترل در می‌آوریم (مارشال، ۱۳۸۲: ۱۵۷).

در این تحقیق منظور ما از کنش/ کنش‌متقابل، منازعات میان عاملان میدان سینمای ایران است که برای حفظ جایگاه خود در میدان تولید تلاش می‌کنند. دنبال کردن روند این منازعات بر اساس اسناد و مدارک وجود ما را به شناخت چگونگی تشکیل و تکوین میدان سینمای ایران خواهد رساند. بنابراین دو نکته مهم در این روش بدین شرح مطرح هستند: ۱. تعیین روند تحلیل بر اساس الگوی نظری تحقیق است ۲. تکنیک جمع‌آوری شواهد، مدارک و اسنادی است.

در تجزیه و تحلیل اسناد و برای دنبال کردن روند تحقیق (یعنی تبیین چگونگی شکل‌گیری چهار قطب تولید فیلم) دو مرحله به شرحی که می‌آید مد نظر قرار دادیم. اول؛ طرح پرسش: در این تحقیق شش پرسش مهم در مواجه با هر رویداد در میدان سینما طرح شد که عبارتند از:

Archive of SID
www.SID.ir

۱. نهادها و سازمان‌ها و شرکت‌های سرمایه‌گذار در حوزه تولید فیلم کدام هستند؟

۲. صدور آیین‌نامه‌های مربوط به تولید فیلم چه تاثیری بر روند فیلم‌سازی داشته است؟

۳. انجمن‌های صنفی سینمایی چگونه تاسیس شدند و تصمیمات آنها چه تاثیری بر روند تولید فیلم داشت؟

۴. مصاحبه‌ها و اظهارنظرهای منتقدان و کارگردانان چگونه نشانگر مواضع گروه‌های مختلف ذی‌نفع در جریان تولید فیلم می‌باشد؟

۵. اعطای وام از سوی دولت به تولیدکنندگان فیلم چه آثار مطلوب و نامطلوبی بر جریان فیلم‌سازی داشته و چگونه بر صورت‌بندی سینمای دولتی- خصوصی و عام‌گرا- خاص‌گرا تاثیر داشته است؟

۶. جشنواره‌های داخلی و خارجی و اعطای جوایز از سوی آن‌ها چگونه بر جریان فیلم‌سازی تاثیرگذار بوده است؟

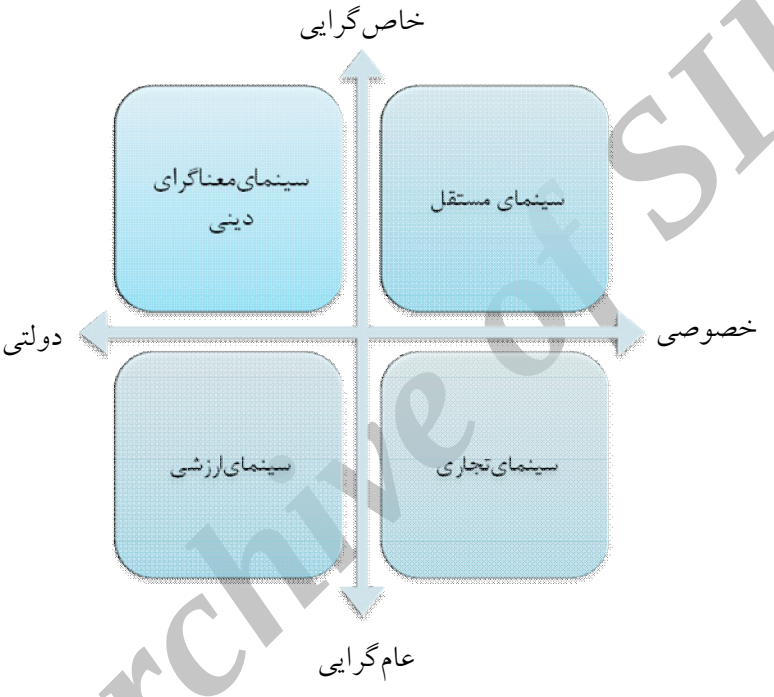
دوم؛ مقایسه‌های پی‌درپی میان کنش/کنش‌متقابل‌ها: در تمام مراحل تحقیق با این سوال اساسی به پیش رفتم که «حوادث و رخدادها (مانند صدرو بیانیه، آیین‌نامه، جایزه گرفتن یک فیلم در جشنواره، ممنوع شدن پخش یک فیلم) نمایانگر چیست؟ به عبارت دیگر، چگونه می‌توان این رخدادها را در الگوی نظری تحقیق تفسیر کرد؟ از هر رخدادی در میدان سینمای ایران کدام قطب نفع می برد و کدام قطب تضعیف می‌گردد؟

پاسخ این است که باید ابتدا مدلی نظری عرضه کرد که مفایت منطقی را برای تبیین رابطه ساختاری این قطب ها داشته باشد. به نظر ما این مدل را باید با توجه به تغییرات دهه ۱۳۷۰ خورشید و شرح تکوین میدان تولید سینما ساخت. با تغییرات ایجاد شده در نیمه دوم دهه هفتاد که در مقدمه به آنها پرداختیم، دو محور عام گرایی- خاص گرایی شکل گرفته در قبل از انقلاب و محور دولتی- خصوصی شکل گرفته در دهه ۱۳۶۰ با یکدیگر تقاطع پیدا کرده و یک فضای چهار قطبی را تشکیل دادند (شکل شماره یک).

Archive of SID

www.SID.ir

شکل ۱. چهار جریان میدان تولید سینمای ایران



اکنون می توان ادعا کرد که شکل یک، مدلی نظری را عرضه می کند که با آن می توان در این فضای چهار قطبی، جریان های تولید فیلم در سینمای ایران را توضیح داد. بر این اساس و در ادامه، این چهار قطب را مطالعه کرده و شرایط روی داده در دهه ۱۳۷۰ خورشیدی را در مورد هر یک از آنها توضیح و تبیین خواهیم داد که چگونه این قطب‌ها در میدان تولید فرصت حضور و تثبیت یافتند. حال با این مدل ابتدا زمینه های تکوین میدان تولید سینمای ایران را شرح می دهیم و سپس آنرا در تحلیل انواع سینمای ایرانی با توجه به قطب ها تشریح خواهیم کرد تا منازعات قدرت در میدان تولید سینمای ایران به حوزه شناخت در بیایند.

تحلیل ساختار میدان تولید فیلم در ایران: زمینه‌های تکوین میدان تولید سینمای ایران

Archive of SID
www.SID.ir

در این بخش نشان می دهیم که چگونه ترکیبی از محورهای (عام‌گرایی- خاص‌گرایی و دولتی- خصوصی) در میدان سینما، سبب پیدایش چهار جریان در میدان تولید فیلم در ایران می‌شود. این چهار قطب عبارتند از: دولتی- عام‌گرا، دولتی- خاص‌گرا، خصوصی- عام‌گرا، خصوصی- خاص‌گرا. هر یک از این قطب ها جریان فیلم سازی خاص خود را در ایران شکل دادند. این چهار جریان، نشانگر ساختار میدان تولید سینمای ایران است. برای تبیین تکوین میدان تولید سینمای ایران لازم است که در یک پیوستار تاریخی، اتفاقاتی که زمینه‌ساز این تکوین شده‌اند را مطالعه کرد. در ادامه با توضیح چگونگی شکل گیری دو محور گفته شده، زمینه های تکوین میدان تولید سینما در گذر از دهه ۱۳۶۰ به دهه ۱۳۷۰ را دنبال می کنیم. زیرا در دهه ۱۳۷۰ است که شرایط پیدایش نهادهای حمایت کننده قطب ها به وجود آمد.

پیش از آن با مروری بر تاریخ سینمای ایران چگونگی شکل گیری دو محور عام گرایی- خاص گرایی و دولتی- خصوصی را توضیح می دهیم. قبل از انقلاب، سینمای ایران در رقابت با فیلم‌های وارداتی خارجی به سرعت ویژگی تجاری و عامه‌پسند یافت. جریان فیلم سازی در ایران ابتدا با فیلم های جنایی ساموئل خاچیکیان و سپس توسط اسماعیل کوشان در استودیو پارس با فیلم های شبه تاریخی آغاز شد. این جریان سبب شد تا ملودرام به عنوان بن مایه اصلی سینمای عام گرا از دهه ۱۳۳۰ وارد سینمای ایران شود و سرانجام این نوع فیلم هویت سینمای فارسی را شکل داد (درستکار، ۱۳۷۹ و صدر، ۱۳۸۲). دهه ۱۳۳۰ مهم ترین مقطع زمانی در قوام یافتن عناصر اصلی ملودرام های سینمای ایران است و هر آنچه بر جای ماند و کماکان بدان رجوع می شود برجای مانده از سنت دهه ۱۳۳۰ است. اما در آن دوران در بستر شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه جریان سینمایی دیگری نیز شکل گرفت و پرورش یافت که با عنوان سینمای خاص گرا قابل شناسایی و تحلیل است. فیلم های مستند و داستانی فرخ غفاری، ابراهیم گلستان و فریدون رهنما آغازگر این جریان هستند. هر چند جریان اولیه موج نو سینمای ایران از نیمه های دهه ۱۳۴۰ شورع شد، ولی شکوفایی این موج و گسترده شدن آن به دهه ۱۳۵۰ کشیده شد. منازعه میان این دو طیف سینمای عامه‌پسند به نام فیلمفارسی و سینمای خاص‌گرا به نام موج نو و رقابت میان آن‌ها بر تمام فضای میدان تولید فیلم در سینمای قبل از انقلاب موثر بود.

www.SID.ir

انقلاب اسلامی سبب ایجاد دگرگونی های اساسی در ساختار اجتماعی و سیاسی جامعه ایران شد. سینما نیز به عنوان یک نهاد فرهنگی، از این تغییرات برکنار نماند و تحولات اساسی در آن رخ داد. به این ترتیب مولفه شکل‌دهنده و موثر بر جریان تولید فیلم از عام‌گرا- خاص‌گرا به دولتی- خصوصی تغییر یافت. در سال های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ به دلیل مشخص نبودن مرزهای قدرت، هر فرد، جریان و نهادی خود را متولی سینما می دانست. افراد متفاوت در مناسبتهای گوناگون به بیان دیدگاه های کلی و غیر قابل استناد می پرداختند. سرانجام هیات وزیران بر اساس مصوبه ای تمامی اختیارات حوزه سینما را به وزارت ارشاد اسلامی تفویض کرد (دادرس، ۱۳۸۴: ۲۸). معاونت امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز سیاست «نظارتیَ، حمایتی و هدایتی» را برای رساندن سینما به مرحله آرمانی تدوین نمود. این معاونت برای رسیدن به سینمای آرمانی تمام ارکان سینما را تحت نفوذ خود درآورد. بر پایه سیاست های نظارتی، همه فیلم های ایرانی برای اخذ مجوز نمایش باید از مرحله تصویب فیلم نامه تا مرحله نمایش، با نظارت مراکز مربوط مثل اداره کل نظارت و ارزشیابی معاونت سینمایی و بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی به مرحله تولید برسند (طالبی نژاد، ۱۳۷۷: ۵۲).

علاوه بر حمایت ها در زمینه تولید، استودیوهای دولتی (فارابی، ارشاد، سازمان تبلیغات و صدا و سیما) با امکانات ارزی تخصیص داده شده به سینما تجهیز شدند. این امر سینمای ایران را یک مرحله به دولتی شدن اقتصاد سینما نزدیک‌تر کرد چون این دستگاه‌ها، به علت عدم اجبار پرداخت پول برای کارهای آزمایشگاهی و تجهیزاتی خود، اشتیاق بیشتری به تولید در فیلم‌سازان به وجود می‌آورند۱. از سویی دیگر بخش خصوصی نیز به دلیل عدم امکان نوسازی۲ تجهیزات، قابلیت تعمیر و تکمیل را نداشتند. معاونت امور سینمایی به عنوان نماینده دولت در میدان سینما انحصار ورود تجهیزات و لوازم تولید و استودیوهای تولید را در اختیار داشت و در نتیجه تبدیل به تصمیم‌گیرنده اصلی میدان در دهه ۱۳۶۰ شد.

۱- بهشتی مدیرعامل بنیاد سینمایی فارابی در اوایل دهه ۱۳۶۰ به صراحت اعلام کرد« ما حکم واجب الاطاعه صادر نمی کنیم. یکسری امکانات در اختیار داریم که می توانیم برای تولید فیلم کمک کنیم. به طور طبیعی هر فیلم سازی که به سیاست های هدایتی بنیاد نزدیک باشد، از امکانات بیش تر برخوردار خواهد شد و اگر نخواست، کسی جلوی کارش را نمی گیرد» (طالبی نژاد، ۱۳۷۷: ۵۰).

۲- به دلیل شرایط جنگی و انحصار ورود تجهیزات سینمایی توسط بنیاد سینمایی فارابی

Archive of SID
www.SID.ir

علاوه بر حضور دولت در بخش تولید و توزیع، در مرحله نمایش فیلم نیز شواهدی دال بر حضور دولت می‌توان ارائه داد. پس از انقلاب سینماهای مصادر شده به علاوه سینماهای رهاشده، بنا به دستور امام خمینی در اختیار حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی قرار گرفت (جاودانی، ۱۳۸۱: ۱۴۷). به این ترتیب در طول دهه ۱۳۶۰ دولت به طور موفق و موثری توانست سینما را هدایت کند اما به رغم موفقیت‌های به دست آمده این امر منجر به نابودی و در تنگنا قرار گرفتن سینمای بخش خصوصی شد. منازعه میان سینمای بخش خصوصی و بخش دولتی شکل‌دهنده میدان تولید فیلم طی این دوران بود.

اما در سال‌های پایانی این دهه، پس از پایان جنگ و آغاز سیاست‌های تعدیل اقتصادی (بشیریه، ۱۳۸۵)، برنامه حذف یارانه‌های دولتی از عرصه‌های مختلف تولید مطرح شد. در این دوران مدیرعامل بنیاد سینمایی فارابی[۱] شرایط سینمای ایران در دهه ۱۳۶۰ را «شرایط گلخانه‌ای» توصیف کرد و گفت:

طی دهه ۱۳۶۰، سینمای ایران از هر جهت مورد مراقبت و حمایت دولت قرار گرفت تا بتواند بنیه اقتصادی و فرهنگی خود را تقویت نماید اما با اتمام این دوره، شرایط گلخانه‌ای جایش را به شرایط طبیعی خواهد داد و به طور طبیعی آن درخت و گیاهی قادر به ادامه حیات خواهد بود که ریشه‌ای عمیق و قوی داشته باشد (دادگو، ۱۳۷۰: ۱۴).

مطرح شدن این بحث در محافل سینمایی موجب واکنش‌های گوناگون تولیدکنندگان فیلم شد[۲] در نهایت با تصویب هیات دولت، تمامی یارانه‌هایی که به صنعت سینما اختصاص یافته بودند، حذف شدند (موسایی، ۱۳۷۹: ۲۱۷). علاوه بر این، علل دیگری نیز منجر به کاهش قدرت دولت در میدان سینما و افزایش تدریجی قدرت بخش خصوصی شدند. این علت‌ها عبارت بودند از:

۱. حذف یارانه‌های دولتی

۲. خروج جریان توزیع فیلم از انحصار بنیاد سینمایی فارابی اراده امتیازاتی در این زمینه به دفاتر خصوصی

۱- سید محمد بهشتی

۲- گروهی این بحران را آغاز مرحله نابودی صنعت سینما دانستند و معتقد بودند برای مقابله با آن، سینماگران ایرانی باید از زیر نظارت کامل مراکز دولتی خارج شده، جذابیت‌های حذف شده بار دیگر استفاده شود. گروهی نیز بر این باور بودند که حذف یارانه و ورود سینما به مرحله جدید، عملا به نفع صنعت سینما خواهد بود (طالبی نژاد،۱۳۷۷:۶۴).

Archive of SID
www.SID.ir

۳. انتقال تدریجی سینماهای متعلق به نهادها و موسسات انقلابی (مانند حوزه هنری و بنیاد مستضعفان) به بخش خصوصی (موسایی، ۱۳۷۹: ۵- ۱۷۴).

اما تغییرات فضای سیاسی پس از سال ۱۳۷۶ امکان تثبیت سینمای خصوصی را از جهت اقتصادی و نیز فرهنگی فراهم کرد. خصوصیات تحولات فرهنگی پس از روی کار آمدن دولت خاتمی به شرح زیر است:

فضای باز سیاسی که در طول بیست سال به دلایل مختلف بسته شده بود به طور نسبی مجددا ایجاد می‌شود و تعداد مطبوعات رو به افزایش می‌گذارد.گرایش مجدد به مسایل سیاسی در بین مردم به وجود می‌آید. جوانان و زنان به عنوان نیروهای موثر این دوره مطرح و به صحنه فراخوانده می‌شوند. اوضاع اقتصادی رو به بهبود می‌رود و با تعقیب هدف خصوصی‌سازی، فروشگاه‌ها انباشته از کالاهای داخلی و خارجی می‌شوند. اگرچه هنوز شکاف و فشار اقتصادی وجود دارد، ولی از شدت آن کاسته می‌شود. برخی ارزش‌های تازه مطرح می‌شوند که اگرچه مشخصا انقلابی و مذهبی نیستند، ولی با آن تباینی ندارند. در این دوره طرح ارزش‌های تازه که به علت فضای باز سیاسی صورت می‌گیرد، اولویت را به عامل فرهنگی می‌دهد. در این دوره به طور متوسط شصت فیلم در سال ساخته می‌شود که رشد قابل توجهی نسبت به سال‌های قبل نشان می‌دهد (راودراد، ۱۳۷۸: ۷۲).

فراهم شدن مجموعه شرایط اقتصادی و فرهنگی شرح داده شده برای سرمایه‌گذاری بخش خصوصی در تولید فیلم، موجب تاسیس نهادها و اصناف سینمایی برای حمایت از بخش خصوصی شد؛ در این میان یکی از مهم‌ترین آن‌ها خانه سینما بود (تقی‌پور، مصاحبه حضوری، ۱۳۸۷). خانه سینما متشکل از ۱۶ اتحادیه و انجمن تخصصی سینمایی مانند اتحادیه کارگردانان، سینماداران، بازیگران و...است که با تصویب آیین‌نامه‌ها و بخش‌نامه‌های مختلف سعی در حمایت از فعالان سینمایی دارند. نهایتا در دهه ۱۳۷۰ خورشیدی «روندی آغاز شد تا هر کس تقریبا در جایگاه متناسب با توانایی‌های خود قرار بگیرد. تردیدی نیست که صنعت سینمای کامل به همه نوع فیلمی نیاز دارد؛ از فیلم‌های روشنفکرانه تا فیلم‌های کاملا تجاری» (گلمکانی، ۱۳۷۱: ۶۱). سرانجام زمینه حضور همه این قطب ها در دهه ۱۳۷۰ خورشیدی فراهم شد.

Archive of SID

www.SID.ir

شرح مدل نظری و تاریخ تکوین میدان سینمای ایران، بنابراین، مشخص شده است. در بحث زیر اجزای مدل را برای تبیین انواع سینمای ایران به کار می بریم تا تحلیل میدان سینما را کامل کنیم.

قطب دولتی- عام‌گرا: جریان سینمای ارزشی

شرح قطب سینمای ارزشی از نوع قطب دولتی- عام گرا به سیاست گذاری دستگاه های دولتی بر می گردد. اصلی‌ترین هدف سیاست گذاران فرهنگی کشور در احیای صنعت سینما و حمایت و هدایت آن، رسیدن به مرحله‌ای است که سینما به مثابه یک رسانه، در خدمت تبلیغ و ترویج اصول عقاید و زیربنای تفکر اسلامی جامعه باشد. تبلیغ مقوله‌هایی مانند تحول انسان در گیرودار بحران‌های دشوار، گذشت، ایثار، پاکی و راستی، بالندگی روحی و خودشناسی به عنوان نخستین مرحله از خداشناسی، از این اصول و قواعد نانوشته است که طبعا سینمای ارزشی به مثابه یک رسانه فراگیر و تاثیرگذار می‌تواند منادی آن‌ها باشد (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۱۷۸).

قطب دولتی- عام گرا با هدف ارتباط با عامه مردم البته از دریچه مفاهیم مورد نظر دولت فیلم تولید می‌کند. به عبارت دیگر سینمای ارزشی در قطب تولید سینمای دولتی ـ عام‌گرا شکل گرفت که در طول دهه ۱۳۶۰، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی متولی اصلی تولید این جریان فیلم بود. محسن مخملباف به عنوان کلیدی‌ترین فیلم‌ساز حوزه هنری در آن دوره عقاید خود را این‌گونه بیان می‌کرد: «از موضع تاکتیکی، سینما شاخه‌ای از هنر است و ما در پی شناخت آن هستیم. ضعف‌ها و قوت‌های ماهوی آن را می‌جوییم. قدرت انتقال مفاهیم ایدئولوژیک را توسط سینما بررسی می‌کنیم. چراکه متاسفانه الگویی به عنوان هنر ناب اسلامی را در اختیار نداریم... ما در تمامی زمینه‌ها از جمله سینما نمونه‌سازی می‌کنیم» (حیدری، ۱۳۷۸: ۳۴). مخملباف در مقاله‌ای با عنوان «نکاتی درباره فیلم‌نامه‌نویسی اسلامی» نوشت: فیلم‌ساز بایستی بداند که فرضا در جامعه‌ای مثل ایران که دارد حوادث عظیم مراحل انقلاب را به سرعت پشت سر می‌گذارد، مبادا سوژه‌ای انتخاب کند که مناسب امروز باشد و در فردای ساخته شدن فیلم، که سال بعد باشد، کهنه شود» (حیدری، ۱۳۷۸: ۳۴).

Archive of SID

www.SID.ir

فیلم‌سازان مرتبط با این جریان، همچون مخملباف، رشد و تعالی خود را در «هنر تبلیغی» جستجو می کردند. حاتمی‌کیا نیز فیلم‌سازی را «حکم و وظیفه شرعی» و در جهت خدمت به هدف‌های آرمانی انقلاب می‌دانست (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۷۰). حمیدرضا آشتیانی‌پور نیز انگیزه ورود و کار در سینما را انتقال مفاهیم و ارزش‌های اعتقادی از طریق سینما می‌دانست (کاتالوگ جشنواره بین‌المللی فجر، ۱۳۶۸). احمدرضا درویش نیز به عنوان یکی از مهمترین سینماگران ارزشی می‌نویسد: «سینما برایم ابزاری است در جهت خدمت به انقلاب و جامعه. بنابراین کار برای من صرفا یک کار تبلیغاتی است و ادعای کار عمیق و تحلیلی ندارم» (کاتالوگ جشنواره بین‌المللی فجر، ۱۳۶۸). جمال شورجه نیز می‌گوید: «علت حضور من در سینما این بود که مقداری اندیشه و اعتقاد دارم که از طریق سینما بهتر و راحت‌تر می‌تواند نشر و پخش شود» (کاتالوگ جشنواره بین‌المللی فجر، ۱۳۶۸).

حوزه هنری فعالیت‌های سینمایی خود را در دهه ۱۳۷۰ در قالب «سازمان توسعه سینمایی سوره» نهادی نمود. این سازمان در سال ۱۳۷۶ تشکیل شد. در سایت اختصاصی۱ این سازمان چنین آمده است: «سازمان توسعه سینمایی سوره بر این باور است که تهیه و تولید فیلم‌هایی با ژانر مضامین ارزشی اثراتی به مراتب بیشتر از ژانرهای دیگر خواهد داشت».

معاونت امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز یکی دیگر از حامیان سینمای ارزشی بوده است. در دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی معاونت امور سینمایی، سینمای ارزشی را سینمای مصلحانه خوانده و سیاست‌های حمایتی خود را به شرح زیر اعلام کرده است: فیلم‌هایی که با انگیزه مصلحانه، امر به معروف و نهی از منکر، به مسائل و معضلات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و . . . بپردازند، مورد قدردانی قرار می‌گیرند (جدول شماره دو).

جدول ۲. میزان ریالی حمایت از فیلم‌های مصلحانه

	نویسنده	کارگردان	تهیه‌کننده	جمع
فیلم الف	۱۰ میلیون ریال	۱۵ میلیون ریال	۲۰ میلیون ریال	۴۵ میلیون ریال
فیلم الف× یا ب	۵ میلیون ریال	۸ میلیون ریال	۱۰ میلیون ریال	۲۳ میلیون ریال

www.SID.ir

1 - www.sourehcinema.com

در مجموع در طول برنامه پنجساله سوم توسعه از ساخت ۱۸۳ فیلم شامل ۳۱ فیلم دفاع مقدس برای جوانان، ۲۵ فیلم دفاع مقدس برای کودکان و نوجوانان، ۳۱ فیلم دینی برای جوانان، ۲۵ فیلم دینی برای کودکان و نوجوانان و ۲۱ فیلم برای کودکان و نوجوانان با اختصاص مبلغی به میزان ۱۳ میلیارد و ۴۲۵ میلیون ریال حمایت بلاعوض به عمل خواهد آمد (دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی سینمای جمهوری اسلامی ایران: ۲). همچنین در این راستا اعلام می شود که فیلم هایی که در راستای سیاست سینمای مصلحانه باشند تا سقف ۳۰ درصد از هزینه ساخت‌شان به آنها بودجه تعلق می‌گیرد (دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی سینمای جمهوری اسلامی ایران: ۵).

علاوه بر این در دهه ۱۳۷۰ قانونی به تصویب رسید که طی آن کلیه دستگاه‌های اجرایی موظف به اختصاص بخشی از اعتبارات خود برای حمایت از فیلم‌های ارزشی شدند. این قانون موجب ورود کلیه دستگاه‌های اجرایی به موضوع هدایت و حمایت از سینما، و گسترش فرهنگ مورد نظر این دستگاه‌ها به سینما شده است (دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی سینمای جمهوری اسلامی ایران: ۱۵).

قطب دولتی- خاص‌گرا: جریان سینمای معناگرای دینی

شکل گیری و تقویت سینمای مربوط به قطب دولتی اما خاص گرا یا سینمای معناگرا به سال های ۱۳۶۱ به بعد مربوط است، چراکه از سال ۱۳۶۱ به بعد، معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی ایران مکلف به اداره و رهبری صنعت سینمای ایران از طریق تدوین و اجرای استراتژی مناسب با هدف پی‌ریزی صنعت سینمایی با «مختصات ملی- مذهبی» (موسایی، ۱۳۷۹: ۱۶۱) شدند. مدیران سینمایی با پی‌ریزی سیاست «هدایتی، حمایتی و نظارتی» برای رسیدن به این نوع سینما تلاش کردند. «اما مفاهیم و اندیشه‌ها، تنها با سیاست گذاری و بحث و هدایت وارد آثار هنری نمی‌شوند در نتیجه بنیاد فارابی دست به ساختن فیلم‌هایی می‌زند که گرچه رسما و مستقیما به عنوان الگو مطرح نمی‌شود، اما تلویحا با چنین هدفی ساخته می‌شود. به عنوان مثال فیلم «آن سوی مه»، فیلمی با مفاهیم ناب، مجرد و مقوله‌های فلسفی، معنای پنهان و عمیق در پس ظاهر ساده پدیده‌ها بود. به این فیلم‌ها اصطلاح «فیلم عرفانی» اطلاق می‌شود (گلمکانی، ۱۳۷۱: ۹).

Archive of SID

www.SID.ir

در واقع بنیاد سینمایی فارابی در طول دهه ۱۳۶۰ سعی داشت جریان سینمای موج نو را که به نتایج ارزشمندی در دهه ۱۳۵۰ دست یافته بود، تداوم بخشد و فیلم‌هایی با مضامین نخبه‌گرایانه تولید کند. این جریان تولید فیلم که سعی داشت از منازعات آن دوران و انتقادهای سیاسی دور بماند به سویی پیش رفت که بارها به عنوان سینمای خنثی و بیگانه با تنش‌ها و مسائل روز مورد طعنه قرار گرفت و سینمای «گلخانه‌ای» و «عرفانی» خوانده شد. دولتی بودن سرمایه و خاص‌گرایانه بودن در مضمون، دو ویژگی اصلی این جریان سینمایی بود.

جریان فیلم‌سازی معناگرایانه به دلیل استفاده از بودجه‌های دولتی، به بازگشت مالی فکر نمی‌کرد. در واقع بنیاد سینمایی فارابی (به عنوان بازوی اجرایی معاونت امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)، به دست آوردن سرمایه فرهنگی را ضروری‌تر از سرمایه اقتصادی می‌دانست. بنابراین «سرمایه‌گذاری‌های بخش‌های دولتی در سینما که چندان دربند جذابیت اقتصادی نبود به تولید آثار جشنواره‌ای متمایل شد» (درستکار، ۱۳۸۲: ۳۱). گردانندگان اصلی این جریان که خود از برگزارکنندگان جشنواره‌های داخلی کشور بودند سعی دارند با کسب جوایز از جشنواره‌ها بر اعتبار نمادین و سرمایه فرهنگی خود بیافزایند.

سیاست‌های حمایتی دولت از سینمای خاص‌گرا و معناگرای دینی در دهه ۱۳۷۰ نیز تداوم یافت به گونه‌ای که در دفترچه سیاست‌های اجرایی سینما برای حمایت از نمایش سینمای معناگرای دینی، قوانین و مقررات تشویقی تعیین شد (دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی سینمای جمهوری اسلامی ایران: ۳۱).

جریان سینمای معناگرای دینی که امروزه با عنوان‌های مختلف سینمای عرفانی و معناگرا شناخته می‌شود همچنان بخش جدایی ناپذیر میدان تولید در سینمای ایران است که با حمایت‌های دولت به حیات خود ادامه می‌دهد. اما معناگرایی در سینما را صرفا نمی‌تواند به این قطب سینما نسبت داد، بلکه سینماگران مستقل نیز به دنبال گونه‌ای از معناگرایی در فیلم‌هایشان هستند.

قطب خصوصی- خاص‌گرا: جریان سینمای مستقل

سینمای خصوصی فرآیند متفاوتی را نسبت دو سینمای عام گرا و خاص گرا طی کرده است. جریان سینمای مستقل یا سینمای قطب خصوصی در اولین اعلام رسمی حضور

Archive of SID
www.SID.ir

خود در اوایل انقلاب با نام کانون سینماگران پیشرو، با توجه به تحولات و انتظارات آن دوران از سینما در اعلامیه‌ای عنوان کردند «از هنرمند انتظار قبول و ترسیم نداشته باشید» (اطلاعات، ۱۳۵۷: ۱۶). اما برخلاف جریان سینمای ارزشی و معناگرا، جریان سینمای مستقل در نیمه اول دهه ۱۳۶۰ فضای کار کمی در میدان تولید سینمایی داشت. البته در این دوران هیچ ممنوعیت رسمی و اعلام شده‌ای در مورد سینماگران مستقل اعمال نمی‌شد، اما نادیده گرفتن آنها در جشنواره‌ها و نوبت‌های اکران، محدودیت‌های ساخت فیلم را برای سینماگران مستقل ایجاد می‌کرد؛ به عنوان مثال:

۱. در اولین جشنواره فیلم فجر با وجود حضور بیضایی با فیلم "مرگ یزدگرد"، علی حاتمی با فیلم "حاجی واشنگتن" و مسعود کیمیایی با فیلم "خط قرمز"، هیات داوران هیچ فیلم بلندی را به عنوان فیلم برگزیده انتخاب نکرد و توضیحی نیز در این زمینه ارائه ندادند. این رخداد در واقع نوعی بی‌اعتنایی به حضور فیلم‌سازان مستقل در جشنواره را به نمایش گذاشت.

۲. فیلم‌های ساخته شده توسط این گروه به سختی مجوز اکران دریافت می‌کردند. یا همچون فیلم «باشو، غریبه کوچک» بیضایی، پس از سه سال (در سال ۱۳۶۸) مجوز اکران می‌گرفتند. این عدم برگشت سرمایه موجب ورشکستگی و حذف تهیه‌کنندگان سینمای مستقل شد (درستکار، ۱۳۷۹).

این شرایط به همراه محدودیت‌های تولید فیلم در شرایط جنگ سبب شد تا این دسته از فیلمسازان، که سابقه فیلم‌سازی در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان داشتند، به فیلم‌سازی در حوزه « کودک» بپردازند (مستغاثی،۷۱: ۱۳۸۰). این گروه با استفاده از استراتژی ساخت فیلم «درباره کودک» توانستند به دو موفقیت دست یابند:

۱. در شرایطی که ساخت فیلم محدود به ژانر جنگی شده بود، حرف‌های خود را از دهان کودکان به عنوان شخصیت‌های معصوم بیان کردند و همین امر موجب شد تا کمتر در مرحله نظارت و یا پروانه نمایش دچار مشکل شوند.

۲. با برگزیدن سینمای «درباره کودک» توانستند جایی در عرصه جهانی برای سینمای ایران به دست آورند و به جوایز بین‌المللی در جشنواره‌ها دست یابند.

آنچه مسیر تولید این جریان فیلم را تغییر داد، موفقیت‌های فیلم «خانه دوست کجاست؟» ساخته عباس کیارستمی و فیلم «دونده» ساخته امیر نادری بود که سبب شد

www.SID.ir

تا مدیران سینما شعار حضور در عرصه بین‌المللی را برگزینند. در نتیجه «تنها در سال ۱۳۷۰، تعداد ۸۵ عنوان فیلم ایرانی در ۸۳ جشنواره جهانی نمایش داده شدند و این روند رو به فزونی نهاد» (درستکار، ۱۳۷۹: ۳۶). از سوی دیگر به دلیل مطرح شدن سینمای ایران در جشنواره‌های بین‌المللی هرگونه ممانعت اکران یا ممانعت از حضور آن‌ها در عرصه جهانی، پیامدهای سیاسی بین‌المللی برای دولت در پی داشت و این امر به عنوان اهرمی بر قدرت سینمای مستقل افزود (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۹-۱۹۸).

سینما هنر پرهزینه‌ای است و فیلم‌سازان جریان مستقل با برگزیدن استراتژی‌های متفاوتی همچون استفاده از نابازیگران، خروج از استودیو و فیلمبرداری در مکان‌های واقعی هزینه تولید فیلم‌هایشان را کاهش می‌دهند. علاوه بر این، شرکت در جشنواره‌های خارجی و دریافت حتی یک جایزه از این جشنواره‌ها سبب می‌شود تا این فیلم‌سازان بتوانند هزینه ساخت فیلم بعدی خود را تامین کنند. « ارزانی این فیلم ها به همراه تفاوت نرخ ریال و دلار باعث شده که حتی یک جایزه کوچک از یک جشنواره جهانی هم فیلم ساز را به ادامه راهش امیدوار کند» (محمدکاشانی، ۱۳۷۹: ۶۵). علاوه بر این جشنواره‌ها به عنوان نهادهای مشروعیت بخش سهم بزرگی در تایید هنری بودن و ناب بودن فیلم دارند. بنابراین فیلمسازان سینمای مستقل در پی به دست آوردن سرمایه نمادین به سوی این جشنواره‌ها گرایش پیدا می‌کنند.

مجموعه تصمیماتی که منجر به تقویت توان اقتصادی بخش خصوصی شد، به همراه باز شدن فضای فرهنگی کشور پس از ریاست جمهوری آقای خاتمی، امکان حضور جدی‌تر سینماگران مستقل را فراهم آورد (درستکار، ۱۳۷۸: ۱۱). علاوه بر این راهکارهایی که از نیمه دوم دهه ۱۳۷۰ خوریدی سبب تقویت سینمای خاص‌گرا شد عبارت بود از: ۱. حمایت در مرحله تولید با پرداخت وام‌های کم بهره از سوی دولت. ۲. حمایت در مرحله نمایش که شامل فراهم کردن سالن‌های نمایش ارزان قیمت و موظف کردن سینماها به نمایش این آثار بود (دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی سینما: ۹).

سینمای مستقل که توسط بخش خصوصی سرمایه‌گذاری می‌شود، موفقیت تجاری خود، برای بازگشت سرمایه را در بازارهای جهانی به دست می‌آورد؛ اما در بازار داخلی ناموفق شده است (صافاریان، ۱۳۸۲: ۷۴). این عدم موفقیت بدین علت رخ داده است که نوع

www.SID.ir

دیگری از سینمای بخش خصوصی با ساخت فیلم‌های عام‌گرا بازار تجارت داخلی را در اختیار گرفته و سینمای تجاری را ترویج کرده‌اند.

قطب خصوصی- عام‌گرا: جریان سینمای تجاری

قطب تولید سینمای تجاری، از ابتدای تاریخ سینمای ایران به عنوان اصلی‌ترین جریان سینمایی در تولید فیلم فعال بوده است. اما در دهه ۱۳۶۰ با تصمیم‌ها و قوانینی فضای تولید برای این قطب سینمایی محدود شد. این قوانین و تصمیم‌ها عبارت بودند از:

۱. محدود شدن فضای کار برای عوامل سینمایی قبل از انقلاب و کاهش میزان فعالیت آن‌ها.

۲. تصویب قانون کارگردان محوری که طی آن مالکیت و مسئولیت نهایی اثر کارگردان شناخته می شد، منجر به تضعیف تهیه‌کننده به عنوان سرمایه‌گذار اصلی سینمای تجاری شد.

۳. درجه‌بندی کیفی فیلم‌ها.

۴. پنج مرحله نظارتی از مرحله فیلم‌نامه تا مجوز اکران.

۵. انحصار ورود تجهیزات و لوازم سینمایی توسط بنیاد سینمایی فارابی که موجب شد بخش خصوصی برای تولیدات خود به اجاره امکانات از بخش دولتی بپردازد و این موجب افزایش هزینه تولید شد (موسایی،۱۳۷۹: ۲۲۶).

6. انحصار ورود فیلم‌های خارجی توسط بنیاد سینمای فارابی که منجر به ورشکستگی مراکز و دفاتر توزیع فیلم شد و گردش مالی برای سرمایه‌گذاری بخش خصوصی را محدود ساخت.

اعمال این محدودیت‌ها سبب شد تا سینمای تجاری ایران در شرایط جدید پس از انقلاب از سینمای ملودرام و عاشقانه به سوی ساخت فیلم‌های جنگی و حادثه‌ای به سبک هالیوود حرکت کند و به این ترتیب به فعالیت خود ادامه دهد. در این گونه ی سینمایی به ناچار برخی مولفه‌ها مانند ستاره‌سازی، استفاده از ملودرام، فضاسازی شیک که از عناصر اصلی سینمای تجاری است در دهه ۱۳۶۰ خورشیدی از سینمای ایران حذف شد. عظیمی (۱۳۷۹: ۶۵) در این‌باره چنین می‌گوید:

سینمای عامه‌پسند در بدنه سینمای ایران رشد کرده و ریشه دوانده است. این ریشه‌ها را در سینمای پس از انقلاب هم نیز – آن هم با نمودهای پر رنگ‌تر- می‌توان دید. پس از

Archive of SID
www.SID.ir

انقلاب، با حذف عوامل ظاهرا جذاب مانند رقص و آواز، دست‌اندرکاران سینمای عامه‌پسند به دنبال بی‌برنامگی در ارایه یک خط مشی تحلیل شده و مدون، به هر دری زدند. از فیلم‌های پلیسی و ساواک و ضد رژیم گرفته تا آثاری دهقانی و روستایی و سرانجام فیلم‌هایی که به مضامین جنگ و دفاع می‌پرداختند. در واقع هیچ‌گاه تفکر فیلم فارسی و سینمای عامه‌پسند از بدنه اصلی سینمای ایران دور نشد. بلکه تغییر شکل داد و از مجاری دیگری بروز یافت.

با گذر از دهه ۱۳۶۰ به دهه ۱۳۷۰ زمینه‌های تغییر شرایط برای این جریان از سینما فراهم شد. این تغییرات عبارتند از:

۱. باز شدن فضای اجتماعی پس از پایان گرفتن جنگ، که در پی آن ژانر ملودرام توانست در ژانرهای مقبول جایی بیابد. پیشرو این تحول فیلم عروس ساخته بهروز افخمی بود که علاوه بر استفاده از ژانر ملودرام «دو هنرپیشه اول آن۱، بعد از بازی در این فیلم به ستاره‌های سینمای ایران تبدیل شدند» (مستغاثی، ۱۳۸۰: ۶۵).

۲. تغییرات اقتصادی کشور پس از پایان جنگ و حذف یارانه‌های دولتی از صنعت سینما در سال ۱۳۷۲ شرایط بهتری برای این سینما فراهم کرد. از سال ۱۳۷۲ با تغییر سیستم ارزی کشور و سیاست‌های اقتصادی جدید دولت، بیش‌تر صنایع از جمله صنعت سینما موظف به نوعی خودگردانی و رهایی از وابستگی به ارز دولتی شدند. این تصمیم سبب شد که هزینه ساخت فیلم چندین برابر شود. در شرایط جدید بحث‌های اقتصادی سینما به مرور اهمیت بیشتری می‌یابد. بنابراین سینماگران اعم از تهیه‌کننده و کارگردان وادار به تفکر جدی در تولیداتشان شدند تا با جذب تماشاگر بیشتر و فروش افزون‌تر بتوانند جای خالی یارانه‌ها و کمک‌های دولتی قطع شده را پر کنند (مستغاثی، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

در بازنگری قانونی و ساختار تشکیلاتی سینما نیز بر زمینه‌های رشد و توسعه سینمای خصوصی تاکید شد. بنابراین در قانون جدید موارد زیر درج شد:

۱- تهیه‌کننده به عنوان مقام مسئول فیلم شناخته شود (بند اول قانون)

۲- بر واگذاری تجهیزات و سیستم ویدیوئی و تاسیس موسسات مشابه توسط بخش‌های غیردولتی تاکید شود (بند دوم).

۳- بر تنوع مخاطبان گوناگون و برآوردن نیازهای آنان تاکید شود (بند دوم).

www.SID.ir

۱- نیکی کریمی و ابوالفضل پورعرب

Archive of SID

۴- بر حذف سیاست‌های مربوط به درجه بندی کیفی فیلم و محدود کردن اکران تاکید شود (بند ششم).

۵- بر حمایت از دفاتر و شرکت‌های تهیه و نمایش فیلم به منظور گره خوردن منافع تولیدکنندگان و سینماداران تاکید شود (بند یازدهم).

۶- اجازه قانونی واگذاری تجهیزات، استودیو صدا و تدوین و لابراتوار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به بخش غیردولتی صادر شود (بند پنجم).

مجموعه این تصمیمات در فاصله سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۶، منجر شد سیستم سرمایه‌سالاری در سینمای ایران جایی پیدا کند و سینمای تجاری رشدی دوباره بیابد. در این سال‌ها «نسل جدید فیلم فارسی با درک نقاط ضعف تامین‌کنندگان مالی سینما، که به مرور سینما را به عنوان یک کالای تجاری صرف یا یک ابزار ارزشی مطلق پذیرفته بودند، مهار سینما را به دست گرفتند» (عقیقی، ۱۳۸۰: ۱۷۲).

اما موفقیت‌های تجاری سینمای ایران به خصوص در بخش خصوصی با انتقادات زیادی مواجه شد. به اعتقاد منتقدین این نوع نگرش تجاری جدید، هیچ تفاوت ماهوی با سینمای فارسی یا به تعبیر آشناتر «فیلم فارسی» قبل از انقلاب ندارد. بسیاری از کارگردان‌هایی که این نوع فیلم را می‌سازند، هیچ نقطه نظری پیرامون وجوه فکری، اجتماعی و حتی سیاسی جامعه خویش ندارند. آن‌ها فیلم‌سازی را یک شغل می‌دانند، شغلی که قرار است معاش عده‌ای از جمله کارگردان فیلم را تأمین کند. مسلماً چنین آثاری هیچ‌گاه داعیه رهبری اجتماعی جامعه خویش را ندارند. این افراد مانند صنعتگرانی هستند که ماده اولیه ساخت یک کالا در اختیارشان قرار می‌گیرد و اقدام به ساخت آن کالا می‌کنند. در این میان گاهی از نمونه‌های پیش‌ساخته نیز استفاده می‌کنند مانند سینمای هند که همواره بهترین الگو و نمونه است (ساکت، ۱۳۸۲: ۸۲). اما مدافعان توسعه سینمای تجاری سینما، معتقد نیستند که سینمای قبل ار انقلاب منبع تغذیه سینمای بعد از انقلاب است. آنها معتقدند کار آنها پاسخی به درخواست و مطالبات مردم است (فرح‌بخش، مصاحبه حضوری، ۱۳۸۷). به هرحال سینمای تجاری در دهه ۱۳۷۰ به زمینه‌های توسعه و رشد خود دست یافت و به عنوان بخشی از میدان سینمای ایران به تثبیت رسید. اما حالا پس از اسن تحلیلهای چهارگانه می توان پرسید که میدان تولید سینمای ایران واقعا چیست؟ پاسخ زیر را مرور می کنیم.

www.SID.ir

میدان تولید سینما در ایران

چهار جریان میدان تولید سینما در گذر از دهه ۱۳۶۰ به دهه ۱۳۷۰ با مصوبات زیر ممکن شده و تثبیت شد:

۱. حذف یارانه‌های سینما

۲. حذف درجه بندی کیفی فیلم‌ها

۳. امکان حضور بخش خصوصی در زمینه ورود و خروج فیلم از کشور و شرکت در جشنواره‌های سینمایی بین‌المللی

۴.کم شدن اهرم‌های نظارتی و ارزشیابی پس از تحولات سیاسی ریاست جمهوری خاتمی

5.تاسیس تشکیلات سینمایی مستقل از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مانند خانه سینما و انجمن‌ها و اتحادیه‌های سینمایی

مجموعه تصمیمات ذکر شده که شرح مفصل آنها در صفحات پیشین آمده است موجب تثبیت چهار قطب تولید فیلم در میدان سینمای ایران شد.

بخش دولتی با سرمایه‌گذاری در سینما از جنبه فرهنگی به دنبال نوعی سینمای معناگرای دینی است که در آن به بیان معانی متعالی بپردازد. این قطب از سینما با بودجه‌های دولتی فیلم تولید می‌کند و نگرانی بازگشت سرمایه در چرخه فروش فیلم ندارد. برای عاملان این قطب تولید، سرمایه مورد نظر سرمایه فرهنگی است. بخش دولتی علاوه بر دنبال کردن ارزش‌های متعالی در سینمای خاص‌گرا علاقه‌مند به تولید فیلم در بخش سینمای عام‌گرا نیز می‌باشد. دولت از سینما به عنوان ابزاری برای بسیج توده مردم و جهت دادن برای مقاصد سیاسی نیز بهره می‌برد از این رو سازمان‌ها و وزارت‌خانه‌های مختلف به تولید فیلم می‌پردازند. این قطب از سینما به دنبال سرمایه اجتماعی است.

بخش خصوصی قبل از هر چیز به سینما به عنوان صنعتی تجاری می‌نگرد. بخش خصوصی برای جذب مخاطبان بیشتر از ژانرهای ملودرام و دیگر مکانیزم‌هایی که بر جنبه تفریحی سینما برای مخاطبان تاکید دارند، استفاده می‌کند. این قطب از سینما به دنبال سرمایه اقتصادی است. اما بخشی از سینمای خصوصی با در پیش گرفتن رویه فرهنگی دیدگاهی انتقادی نسبت به مفاهیم رایج و ایدئولوژی مسلط بر جامعه دارد. این بخش از جریان تولید که به سینمای مستقل معروف است قبل از هر چیز به دنبال موفقیت در بین

Archive of SID
www.SID.ir

دیگر سینماگران است. زبان رمزی این نوع سینما که برای انتقادهای اجتماعی ضروری است مخاطبان این نوع سینما را خاص‌گرا و محدود می‌سازد این امر منجر به عدم موفقیت تجاری این گونه سینمایی می‌گردد. این قطب از سینما با کسب جوایز از منتقدان و جشنواره‌های معتبر به دنبال کسب سرمایه نمادین است. البته هر یک از این سرمایه‌ها قابل تبدیل به یکدیگر هستند. به عنوان مثال سرمایه نمادین قطب سینمای مستقل ممکن است به سرمایه اقتصادی تبدیل گردد، همانگونه که سینمای تجاری با کسب جوایز به دنبال اعتبار و فروش بیشتر است.

جدول ۳. جریان‌های تولید فیلم در سینمای ایران

قطب‌های‌سینمای ایران	منازعه برای‌سرمایه	جریان‌سینمای‌ایران	فضای منازعات
دولتی-عام‌گرا	سرمایه‌اجتماعی	سینمای‌ارزشی	منازعه فیلم ایرانی و خارجی منازعه فیلم فارسی و موج‌نو منازعه سینمای دولتی و موج نو منازعه نهادهای دولتی مانند حوزه هنری و بنیاد فارابی
دولتی-خاص‌گرا	سرمایه‌فرهنگی	سینمای معناگرای دینی	
خصوصی-عام‌گرا	سرمایه‌اقتصادی	سینمای تجاری	
خصوصی-خاص‌گرا	سرمایه‌نمادین	سینمای مستقل	

سینمای ایران مجموعه ای از منازعات میان عاملان چهار قطب تعیین شده در بخش تولید فیلم است که برای کسب سرمایه مورد نظر خود و تثبیت در میدان رقابت می کنند، همانطور که بوردیو معتقد است منازعات میان عاملان میدان برای کسب سرمایه (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین) بیشتر است. جدول شماره سه آنچه را که تاکنون گفته شده را نشان می دهد. با این توضیحات در بحث زیر نشان می- دهیم که این مقاله و بحث های آن چه کمکی به پیشبرد علم ارتباطات و مطالعات فرهنگی ایران کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه گیری

این مطالعه نشان می‌دهد که رویکرد جدید مقاله در شناخت میدان تولید سینمایی در ایران از طریق منازعات درونی میدان می‌تواند به ارائه الگویی تحلیلی برای مطالعه جریان-های تولید فیلم منتهی شود. بوردیو می‌گوید: «از خلال مبارزاتی که برای حفظ یا تغییر روابط صورت می‌گیرد، استراتژی‌های مولدان فرهنگی، شیوه هنری که از آن دفاع می‌کنند، اتحادهایی که تشکیل می‌دهند و مکاتبی که بنیان می‌گذارند، میدان شکل می‌گیرد. این شکل‌گیری البته از مسیر منافع خاصی عبور می‌کند» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۹۰). ما نیز در این مقاله میدان سینمای ایران را از خلال ساختار منازعات درون میدان کشف و معرفی کردیم تا میدان تولید سینمایی را در ایران به حوزه شناخت درآوریم.

در پاسخ به پرسش محوری مقاله که: آیا می‌توان میدان تولید سینمایی در ایران را از طریق منازعات درونی این میدان شناخت و الگویی تحلیلی برای مطالعه جریان‌های تولید فیلم به دست آورد؟ می‌توان گفت چنین رویکردی نشان می‌دهد که نهادهای سینمایی (شامل موسسات، سازمان‌ها و گروه‌هایی که به کار تولید، توزیع و نمایش آثار می‌پردازند) برای کسب سرمایه اقتصادی (مانند سینمای بدنه)، اجتماعی (مانند سینمای ارزشی)، فرهنگی (مانند سینمای معناگرا) و نمادین (مانند سینمای مستقل و موج‌نو)، در حوزه‌های مختلف تولید، توزیع و نمایش به رقابت می‌پردازند. ضمنا هر یک از این موسسات یا نهادها خود با تاسیس نهادهایی (مانند اتحادیه و انجمن) و با به کارگیری ابزارهایی (مانند مطبوعات و اعطای جایزه در جشنواره) به دنبال برتری بر جریان‌های دیگر هستند. مطالعه ما نشان داد که از گذر اینگونه کشمکش‌ها و منازعه‌ها است که سبک‌ها و ژانرها با فضای مفهومی و ویژگی‌های هنری و زیباشناختی از یکدیگر متمایز می‌شوند.

دستاورد نظری این مقاله به کاربرد نظریه بوردیو در خصوص میدان تولیدات فرهنگی و هنری در زمینه تاریخی و اجتماعی ایران مربوط می شود. نظریه بوردیو این امکان را فراهم می‌سازد که به ساختار و عاملان میدان سینما به طور هم‌زمان پرداخته شود. این نظریه فضایی را تحلیل می‌کند که عاملان در آن با هم مواجه شده و در منازعه با یکدیگر میدان را شکل می‌دهند. در گستره این نظریه تلاش کردیم به مطالعه بعد تازه‌ای در سینمای ایران بپردازیم؛ به عبارت دیگر فضای مواجهه و منازعه عاملان تولید فیلم در ایران را تبیین کنیم.

www.SID.ir

همان‌گونه که در ابتدا اشاره شد دستاورد عملی مقاله ارائه یک الگوی تبیینی است تا به کمک آن بتوان جایگاه عاملان سینما را بر حسب منافع و سرمایه‌شان در قطب‌های میدان تولید تعیین کرد. به عنوان مثال این مدل به ما کمک می‌کند تا به تحلیل جریان‌شناسی فیلم‌ها، کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان در ایران بپردازیم. همینطور این مدل به ما کمک می‌کند تا به ارزیابی فعالیت اتحادیه‌های سینمایی (مانند اتحادیه تهیه‌کنندگان، توزیع‌کنندگان، کارگردانان و . . .)، خانه سینما، بنیاد فارابی، حوزه هنری و دیگر نهادهای فعال در زمینه تولید فیلم دست یابیم و بدانیم موضع‌گیری هر یک از این نهادها از طریق صدور بخش‌نامه، آیین‌نامه و بیانیه چگونه بر میدان تولید فیلم در ایران موثر است.

پیشنهادهای عملی و راهبردها

با توجه به ویژگی دوگانه سینما به عنوان هنر و صنعت، شرایط تکوین در سینما باید به گونه‌ای باشد که هم عاملان خاص‌گرا و عام‌گرا در بعد هنری سینما و هم عاملان بخش دولتی و خصوصی در بعد سرمایه‌گذاری در سینما امکان فعالیت داشته باشند از این رو راهبرد عملی برای این امر عبارت است از:

۱. تاسیس نهادها، اتحادیه‌ها و انجمن‌هایی که فعالان جریان‌های مختلف سینما بتوانند فعالیت‌های خود را سازماندهی، هدایت و حمایت کنند.

۲. حضور نهادهای دولتی در عرصه تولید سینمایی، اما نه به عنوان سرمایه‌گذاران مستقیم در تولید فیلم بلکه به عنوان حمایت‌کننده از نهادها، انجمن‌ها و اتحادیه‌ها که با به رسمیت شناختن فعالیت آن‌ها تضمینی برای اجرای تصمیمات آن‌ها به وجود آورند.

در پایان با توجه به این‌که پژوهش حاضر در خصوص میدان تولید سینمای ایران از نخستین تحقیقاتی محسوب می‌شود که به زمینه‌ها، شرایط و فضای تولید فیلم می‌پردازد، نیاز به آشنایی با این مقوله و ادامه مطالعه در این خصوص احساس می‌شود و امیدواریم تحقیقاتی از این دست انجام شود.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

استراس، آنسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۵) اصول روش تحقیق کیفی: نظریه مبنایی، رویه‌ها و روش‌ها، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

بشیریه، حسین (۱۳۸۵) دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی: دوره جمهوری اسلامی، نشر نگاه معاصر، تهران.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹) تکوین تاریخی زیباشناسی ناب، ترجمه مراد فرهادپور، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۷.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۰) نظریه کنش، ترجمه مرتضی مردیها، انتشارات نقش و نگار، تهران.

جاودانی، هما (۱۳۷۴) سال شمار تاریخ سینمای ایران، انتشارات قطره، تهران.

حسینی زاد، مجید (۱۳۷۴) تحولات اجتماعی و سینمای ایران (مدخلی بر جامعه شناسی سینمای ایران، رساله دکتری، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

حیدری، غلام (۱۳۷۸) فیلم‌سازان نام‌آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آنها، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره هشتم، شماره چهارم، دوره نهم، شماره اول، شماره مسلسل۳۲ و ۳۳.

دادرس، علی (۱۳۸۴) تاریخچه سینمای کودک و نوجوان ایران، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره چهاردهم، شماره چهارم، شماره مسلسل۵۶.

دادگو، محمدمهدی (۱۳۷۰) نکاتی پیرامون اقتصاد سینمای ایران، فیلمخانه ملی ایران و دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.

درستکار، رضا (۱۳۷۸) بیم‌ها و امیدها، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره دهم، شماره دوم، شماره مسلسل ۳۴.

درستکار، رضا (۱۳۷۹) موج‌ها و جریان های اصلی سینمای هفتاد ساله ایران، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره دهم، شماره اول، شماره مسلسل ۳۷.

درستکار، رضا (۱۳۸۲) سیری در مخاطبان سینمای ایران: از «دختر لر» تا «شوکران»، فصنامه سینمایی فارابی، دوره سیزدهم، شماره دوم، شماره مسلسل ۵۰.

بی نا (بی تا) دفترچه سیاست‌ها و روش‌های اجرایی سینمای جمهوری اسلامی ایران.

راودراد، اعظم (۱۳۸۲) نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، انتشارات دانشگاه تهران.

شویره، کریستین و فونتن، اولیویه (۱۳۸۵) واژگان بوردیو، نشر نی، تهران.

صافاریان، روبرت (۱۳۸۲) ژانرهای بی‌مخاطب، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره سیزدهم، شماره دوم، شماره مسلسل ۵۰.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱) تاریخ سیاسی سینمای ایران، نشر نی، تهران.

طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۷) . . . در حضور سینما، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

عقیقی، سعید (۱۳۸۰) سیر روز در شب، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره یازدهم، شماره دوم و سوم، شماره مسلسل ۴۲ و ۴۳.

(۱۳۶۸) کاتالوگ جشنواره بین المللی فجر.

گلمکانی، هوشنگ (۱۳۷۱) دریا در پیاله، ماهنامه سینمایی فیلم، شماره ۱۲۳.

Archive of SID
www.SID.ir

مارشال، کاترین و راسمن، گرچن (۱۳۸۱) روش تحقیق کیفی، ترجمه علی پارسائیان و سید محمد اعرابی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی تهران.

محمدکاشانی، صابره (۱۳۷۹) بررسی علل و عوامل موفقیت سینمای ایران در غرب، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره دهم، شماره سوم، شماره مسلسل۳۹.

مستغاثی، سعید (۱۳۸۰) تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب، فصلنامه سینمایی فارابی، دوره یازدهم، شماره دوم و سوم، شماره مسلسل ۴۲ و ۴۳.

موسایی، میثم (۱۳۷۹) اقتصاد فرهنگ، انتشارات آن، تهران.

Bourdieu, Pierre (1984) Distinction: A Social Crtique of the Judgement of teste, Richard Nice (Tran.), Routledge & Keagan Paul.

Archive of SID

www.SID.ir