فصلنامه علمی مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه / سال دوم / شماره ۳ (پیاپی ۵) / پاییز ۱۳۹۸/ ۱۰۶-۸۱
Quarterly Scientific Journal of Interdisciplinary Studies in communication & Media, 2019vol2, No3(5), 81-106

جریان‌های «آلترناتیو» در سینمای جهان و ایران

(مطالعهٔ موردی جشنوارهٔ فیلم عمّار)

شهاب اسفندیاری[1]، مریم جمعه[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰٤/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۲۵

چکیده

این مقاله به بررسی جریان‌های آلترناتیو (بدیل) در سینمای جهان و ایران پرداخته و به‌صورت موردی، به آثار به نمایش درآمده در جشنوارهٔ فیلم عمّار می‌پردازد. برای ورود به بحث، ابتدا سه موج سینمای آلترناتیو در تاریخ سینمای جهان به طور اجمالی، بررسی می‌شود: سینمای مستقل ایالات متحده، سینمای آوانگارد فرانسه و سینمای سوم آرژانتین. شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و هنری که در پس‌زمینهٔ ظهور هر یک از این موج‌ها وجود داشته، واکاوی می‌شود تا نسبت آنها با گونه‌های سینمای آلترناتیو ایران پس از انقلاب اسلامی سنجیده شود. چارچوب نظری مقاله مبتنی بر نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت است که با ترکیب اقتصاد سیاسی، تحلیل متنی و تحلیل اثرات اجتماعی و ایدئولوژیک، رویکردی انتقادی و فرا رشته‌ای به محصولات و جریان‌های فرهنگی- هنری دارد. در این مقاله در کنار روش توصیفی-تحلیلی، از روش مصاحبهٔ عمیق با خبرگان این حوزه و مشاهدهٔ مشارکتی در کارگاه‌های مربوط به سینمای آلترناتیواستفاده شده است. این مقاله معلوم می‌کند که نه‌تنها سینمای ایران- به‌واسطهٔ تحولات و دگرگونی‌های ناشی از انقلاب اسلامی- به یک «سینمای آلترناتیو» در سینمای جهان تبدیل شده، بلکه درون این سینما نیز جریان‌های آلترناتیو جدیدی ظهور کرده‌اند که به‌دنبال متمایز کردن خود- نه تنها از سینمای جهان، بلکه از جریان اصلی سینمای ایران- هستند. جشنوارهٔ فیلم عمّار به‌عنوان نمونه‌ای از این‌گونه جریان‌ها، در پژوهش حاضر بررسی و وجوه اشتراک و افتراق آن با سایر جریان‌های آلترناتیو سینمای جهان تبیین شده است.

واژه‌های کلیدی: سینمای آلترناتیو، سینمای ایران، انقلاب اسلامی، جشنوارهٔ فیلم "عمّار»

۱- استادیاردانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر (نویسنده مسئول) s.esfandiary@art.ac.ir
۲- کارشناس ارشد سینما از دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر raseel.husseini@gmail.com

مقدمه

پیرامون سینمای آلترناتیو (بدیل) در ایران- خصوصاً پس از انقلاب اسلامی- کارهای تحقیقی چندانی انجام نشده است. برخی محققان مانند پرویز جاهد (جاهد، ۲۰۱٤) و حمید نفیسی (نفیسی، ۲۰۱۳) از زاویه‌ای متفاوت به این موضوع پرداخته‌اند. تحقیق «سینمای زیرزمینی» جاهد به فیلم‌سازانی تمرکز دارد که درصدد خلق سینمایی مخالف با نظام سیاسی- فرهنگی حاکم بر ایران هستند و به نظارت و ممیزی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی واکنش نشان می‌دهند. از نظر جاهد، سینمای زیرزمینی، نمایندهٔ حاشیه‌ای از سینمای ایران است که بدون مجوز یا حمایت مالی و فنی دولت ساخته می‌شود (جاهد، ۲۰۱٤).

نفیسی از منظری دیگر، «سینمای لهجه‌دار»[1] را به‌عنوان یک نوعِ آلترناتیو از سینما بررسی کرده، اما همچنان آن را بخشی از سینمای ملی ایران می‌داند. او معتقد است سینماهای ملی را دیگر نمی‌توان فقط محدود به فیلم‌هایی دانست که در مرزهای محدود جغرافیایی دولت- ملت‌ها ساخته می‌شوند. واژهٔ «لهجه‌دار» برگرفته از این ایده است که اگر «سینمای مسلط را جهان‌شمول و بی‌لهجه بدانیم، فیلم‌های ساخته‌شده توسط سوژه‌های تبعیدی و خارج‌نشین، لهجه‌دار هستند» (سمتی، ۲۰۰۷، ۱٦۸). او استدلال می‌کند که محصولات سینمایی هنرمندان تبعیدی و مهاجر، نمایندهٔ سینمایی دیگرند که فیلم‌هایش غیرعامه‌پسند، تناقض‌آمیز، اساساً در موضع مخالفت، غالباً غیرتجاری و معمولاً هنرمندانه هستند (نفیسی، ۲۰۱۳). هرچند این فیلم‌ها دامنهٔ گسترده‌ای دارند که از فیلم‌های آماتور تا داستانی، فیلم‌های کوتاه پویانمایی تا مستند و فیلم و ویدئوهای تجربی تا مجموعه‌ها و نمایش‌های تلویزیونی را شامل می‌شود، به اعتقاد نفیسی «فیلم‌های لهجه‌دار، با سیاست‌های درون‌متنی[2] و رویهٔ نمایش‌شان، خواه دسته‌جمعی تولید شده باشند یا خیر، دسته‌جمعی دریافت می‌شوند» (سمتی، ۲۰۰۷، ۱۷۰)

این دو دیدگاه، هر دو به دنبال سینمایی می‌روند که عمدتاً خارج از ایران دیده و تمجید می‌شود. چنین وضعیتی، این فیلم‌ها را مشمول برخی دستورکارهای سیاسی می‌کند تا موفق

1- Accented Cinema

2- Textual Politics

به جلب توجه بین‌المللی شوند، در حالی که مخاطب معناداری داخل کشور نمی‌یابند. بدین ترتیب، برخی فیلم‌ها از فرهنگ فیلم محلی و سینمای ملی‌ای که از آن برخاسته‌اند، جدا می‌افتند (اسفندیاری، ۲۰۱۲، ۷۷). مشکل دیگر، این است که چنین دیدگاهی، جریان‌های آلترناتیوی که داخل کشور ظهور می‌کنند را مغفول می‌گذارد. به عبارت دیگر، در این نگاه‌ها حکومت و دولت تنها مرکز قدرتی تصور می‌شوند که می‌توان نسبت به آنها در جایگاه «دیگری» و «آلترناتیو» قرار داشت. بررسی نمونه‌های آلترناتیوی مثل «جشنوارهٔ عمّار» و «سینمای هنر و تجربه» در ادامه، نشان می‌دهد این روابط پیچیده‌تر از چنین تبیین ساده‌ای هستند.

هدف مقالهٔ حاضر، مطالعهٔ آن دسته از جریان‌های سینمای آلترناتیو است که درون مرزهای ایران پس از انقلاب اسلامی ظهور کردند. البته برخی از این جریان‌ها نیز به‌واسطهٔ کمبود فضای اکران و محدودیت حمایت‌های دولتی، در ارتباط با مخاطب با مشکلاتی مواجه‌اند. اما وجه‌تمایز آنها این است که تلاش می‌کنند بخش‌های متفاوتی از جامعهٔ ایران را از طریق سینما بازنمایی کرده و مخاطبانی جدید را به سینمای ایران اضافه کنند.

این مقاله می‌کوشد ضمن تبیین معنای آلترناتیو و معرفی برخی مصادیق آن در تاریخ سینمای جهان، نقش انقلاب اسلامی در پیدایش سینماهای آلترناتیو جدید در ایران را بازکاوی کرده و وجوه اشتراک و افتراق این جریان‌ها با جریان‌های آلترناتیو کشورهای دیگر را شناسایی کند.

پیشینه و چارچوب نظری

ارائهٔ یک تعریف متفق‌القول از اصطلاح «سینمای آلترناتیو» برای تحلیل‌گران و منتقدان سینما همواره دشوار بوده است. بیشتر اصطلاحاتی که بیانگر جریان‌های آلترناتیو هستند، بنا به زمینهٔ تاریخیِ ظهور این گونه از سینما رایج شده‌اند؛ چرا که سینما پیوندهایی مسلّم با ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و حتّی فناورانه در هر جامعه دارد. اما مفهوم آلترناتیو از یک‌سو با مفهوم «دیگری» پیوند یافته و از سوی دیگر، در نقطهٔ مقابل «جریان اصلی» و «هنر عامه‌پسند» یا «توده‌گرا» تبیین شده است. ریشهٔ منازعات نظری درمورد «هنر توده‌گرا» در قرن بیستم نیز به مکتب فرانکفورت بازمی‌گردد.

مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی دانشگاه فرانکفورت[۱] برخی از نخستین نظریه‌های اجتماعی دربارهٔ اهمیت فرهنگ توده‌ای در بازتولید و سلطهٔ اجتماعی را ارائه داد. این موسسه یا مکتب، همچنین یکی از اولین الگوهای مطالعات فرهنگی انتقادی را به وجود آورد که به تجزیه و تحلیل فرآیندهای تولید فرهنگی و اقتصاد سیاسی، بده‌بستان‌های قدرت در متون فرهنگی، پذیرش مخاطبان و استفاده از مصنوعات فرهنگی می‌پردازد. اندیشه‌های آنها، حتّی پیش از آن که به عنوان یک نیروی وحدت‌بخش در مبارزات انقلابی علیه نواستعمارگری به کار گرفته شود، تعاملی طولانی و پرثمر با شیوه‌های فیلم‌سازی داشت (گونراتنه و دیسانایاک، ۲۰۰۳). آنها اصطلاح «صنایع فرهنگ» را معرفی کردند تا توجّهات را به صنعتی و تجاری شدن فرهنگ تحت روابط تولید سرمایه‌داری معطوف کنند. مفهوم صنایع فرهنگ در مطالعات سینمایی با تجزیه و تحلیل هالیوود به چارچوب مستحکم خود دست یافت؛ در این چارچوب، هالیوود، متمایز از سینمایی با خاستگاه زمانی و مکانی مشخص است که بعد از تبدیل سینما به تجارتی جهانی، تولیدات آن و دامنهٔ اثرگذاری‌اش به سراسر جهان تسرّی یافت.

از نظر آنها، صنعت فرهنگ در مشروعیت‌بخشیِ ایدئولوژیک به جوامع سرمایه‌داری موجود و ادغام افراد در چارچوب سامانه‌هایش، کاربرد ویژه‌ای داشت (نیلون و ایر، ۲۰۱۲). محققان مکتب فرانکفورت سینما را به‌مثابه نمونه‌ای از این فرهنگ توده‌ای سرمایه‌داری به تصویر می‌کشیدند (استم، ۱۳۸۹).

آدورنو و هورکهایمر در مقالهٔ خود با عنوان «صنعت فرهنگ: روشنگری به‌مثابه عوام‌فریبی» اظهار می‌دارند؛

> صنعت فرهنگ پیوسته درخصوص آنچه به مصرف‌کنندگان خود وعده می‌دهد، آنها را می‌فریبد. آن متن حاکی از وعده، با طرح و صحنه‌آرایی، لذتی را به میدان می‌آورد که تا ابد به تعویق می‌افتد؛ وعده‌ای که درواقع همهٔ نمایش را در برمی‌گیرد، خیالی است: این وضعیت تنها مؤید آن است که نقطهٔ واقعی

۱. Institut für Sozial forschungاین مؤسسه در سال ۱۹۲۳ تأسیس شد. تئودور آدورنو، هربرت مارکوزه، لئو لونتال و اریک فروم از اعضای اصلی آن بودند. با اینکه والتر بنیامین هرگز به‌طور رسمی در آن عضویت نداشت، اما به‌عنوان یکی از چهره‌های این مکتب شناخته می‌شود.

> هرگز به دست نمی‌آید، اینکه مشتری غذا باید تنها به منویی که برایش تعیین کرده‌اند، راضی باشد. در مقابل اشتهایی که توسط آن همه اسامی و چهره‌های مشعشع تحریک شده، درنهایت، همان دنیای روزمرهٔ ملال‌آوری توصیه می‌شود که تماشاگر در پی فرار از آن بود (آدورنو، ۱۹۷۲، ۱۳۹)

در این دیدگاه، ظهور «صنعت فرهنگ» نشانگر مرگ هنر است. تقبیح صنعت فرهنگ از سوی آدورنو و هورکهایمر و پیروان آنها و نیز تقبیح غیرمستقیم مخاطبان آن، البته به نوبهٔ خود مورد انتقاد قرار گرفته است. این دیدگاه متهم شد که به شکلی ساده‌انگارانه مخاطبان را «معتادان فرهنگی» و یا «خوره‌های تلویزیون» می‌داند. در عین حال، هنر «دشوار» و «پیچیدهٔ» مدرنیستی که آنان ستایش می‌کردند نیز نخبه‌گرایانه دانسته شد. اما به نظر آدورنو، هنر توده‌ای و صنعت فرهنگ که سینما یکی از مهمترین جلوه‌هایش است، ذهن دریافت‌کننده را خردگریز کرده و تخیل را سرکوب می‌کند. به همین جهت، مخاطب به مصرف‌کننده بدل می‌شود. نوآوری و خلاقیت جای خود را به آرمان‌های تکراری و یکنواخت می‌دهد، در چنین قلمرویی آدمی به آسانی خود را در برابر ایدئولوژی آفرینندگان اثر رها می‌کند (مددپور، ۱۳۹۰). این آثار، مخاطب مورد هدف خود را به اُبژه (object) بدل می‌سازند.

اما آنچه آدورنو ممیزهٔ ارتجاعی «فرهنگ توده‌ای» می‌خواند، به نظر والتر بنیامین جنبهٔ مترقی هنر جدید است؛ و آنچه آدورنو در هنر مدرن می‌ستود، به نظر بنیامین، خیال‌پردازی مشکوکی بود که ریشه در آیین کهن «هنر برای هنر» داشت. علی‌رغم آنکه آنها به یک مکتب فکری متعلق‌اند، تجزیه و تحلیل‌شان از هنر بسیار متفاوت بود (استم، ۱۳۸۹).

بنیامین سینما را یک هنر انقلابی می‌دید که می‌تواند قابلیت تغییر توده‌ها را داشته باشد، چرا که تماشای فیلم لزوماً گروهی و بالقوه تعاملی و انتقادی است. اثر هنری در میان انبوهی از افراد جا می‌گیرد و بر آگاهی هنری، زیبایی‌شناسی و از این رهگذر بر تلقی آنان از زندگی و موقعیت اجتماعی‌شان تأثیری ژرف می‌گذارد. به نظر وی، «همه‌جاباشی» آن آثار، به امری همگانی و قدرتی اجتماعی تبدیل می‌شود (مددپور، ۱۳۹۰). فیلم، گونه‌ای دریافت دوطرفه را نشان می‌دهد که متناسب با عصر جدید تغییرات اجتماعی و فناوری بوده و خود نیز الگوی این نوع دریافت است.

بنیامین فیلم را وسیله‌ای برای خودآگاهی انقلابی طبقهٔ کارگر می‌دید، ولی از نظر آدورنو، این امیدها ساده‌انگارانه و کمال‌گرایانه‌اند. این مباحثهٔ مستمر میان آدورنو و بنیامین منجر به پدیدار شدن طیف وسیعی از عقاید انتقادی در میان نظریه‌پردازان و فعالان سینما شد؛ اینکه آیا در سینما به‌عنوان هنری عامه‌پسند هم می‌توان «آلترناتیو» داشت؟

در سینما، به دشواری می‌توان مشخص کرد که «آلترناتیو» چیست؛ امّا ارنست ماتیس[1] و خاویار مندیک[2] در مقدمهٔ خود دربارهٔ سینمای آلترناتیو اروپا آن را چنین توصیف کرده‌اند: «نوع فیلم‌هایی که آگاهانه یا ناخواسته: (الف) در چارچوب مرجعی فرهنگی که از لحاظ سیاسی و ایدئولوژیک مقبول است، مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گیرند، امّا همچنان (تلاش می‌کنند) در چارچوب مرجع، معنا بسازند؛ و (ب) به‌واسطهٔ تلاش یا توجه (یا بدون آن)، در برابر یافتن جایگاهی در میان الگوهای پذیرفته‌شدهٔ امر عامه‌پسند، هنری یا امر مقبول اخلاقی مقاومت می‌کنند (ماتیس و مندیک، ۲۰۰٤). این شامل همهٔ فیلم‌ها، فیلمسازان و مؤسساتی می‌شود که تلاش می‌کنند در مقابل سلطهٔ یک ایدئولوژی یا ساختار خاص در سینما قرار گیرند. لذا سینمای آلترناتیو را می‌توان بدین صورت تعریف کرد: «یک ایدئولوژی خُرده‌فرهنگی» که با «جریان اصلی» متباین است؛ یا خلق یک نظریهٔ نوین که برای کمک به مواجهه با نفوذ و اقتدار سلطهٔ غالب، از آن پیروی می‌شود (همان). در مقالهٔ حاضر نیز با همین تعریف به سینمای آلترناتیو پرداخته می‌شود. هرچند مسئلهٔ اصلی، شناسایی آن «جریان اصلی»‌ای است که قرار است سینمای آلترناتیو در برابر آنها تعریف شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روش پژوهش

مطالعهٔ ظهور سینمای آلترناتیو در ایران به روش‌شناسی‌ای نیاز دارد که به محقق امکان دهد از خوانش‌های محدود فیلم‌ها فراتر رود. این روش‌شناسی باید متوجه وضعیت اجتماعی، سیاسی و فناورانه‌ای باشد که در پس‌زمینهٔ گونه‌های مختلف تولید، توزیع، نمایش، دریافت و سیاست

1- Ernest Mathis
2- Xavier Mendic

فیلم‌سازی قرار دارند. لذا در بخش اول، از روش توصیفی- تحلیلی استفاده می‌شود تا پیشینهٔ نظری و تاریخی پدیدهٔ موردمطالعه ارائه گردد؛ و بخش دوم بیشتر بر مبنای روش تحقیق میدانی است که در آن از مصاحبه با کارشناسان، مشاهدهٔ مشارکتی جشنواره‌های آلترناتیو و مشاهده مشارکتی کارگاه‌های سینمای آلترناتیو استفاده شده است.

در فرآیند جمع‌آوری داده‌ها برای این مقاله، ابتدا به مطالعهٔ تاریخی جنبش‌های مختلف آلترناتیو که در طول تاریخ سینمای جهان ظهور کرده‌اند، پرداخته می‌شود. بر مبنای منابع کتابخانه‌ای و مقالات علمی، به اجمال نمونه‌هایی از سینمای آلترناتیو در آمریکا، فرانسه و آرژانتین، برای یک مطالعهٔ تطبیقی، بررسی و تحلیل می‌شوند. این سه نمونه به صورت هدفمند و به‌خاطر نقش معنادارشان در ارائهٔ تعاریفی متفاوت از سینمای آلترناتیو انتخاب شده‌اند. سینمای مستقل آمریکا، که عمدتاً خارج از نظام استودیویی تولید می‌شود، به‌خاطر جنبهٔ اقتصادی آلترناتیو بودن انتخاب شد. سینمای آوانگارد فرانسه، به‌خاطر آلترناتیو بودن از منظر زیبایی‌شناختی، و سینمای سوم در آرژانتین نیز به‌خاطر رویکرد اجتماعی- سیاسی آلترناتیو آن انتخاب شدند. این سه رویکرد نشان می‌دهد که سینمای آلترناتیو لزوماً در یک شکل واحد ظهور پیدا نمی‌کند.

تحلیل مصاحبه‌های انجام‌شده با منتقدان، محققان و فیلم‌سازان ایرانی درمورد سینمای آلترناتیو در ایران، به عنوان روش دوم جمع‌آوری داده‌ها، در مرحلهٔ بعدی این تحقیق استفاده شد. به‌واسطهٔ کمبود منابع و مراجع دربارهٔ این موضوع، استفاده از مصاحبه ضروری بود. مصاحبه‌شوندگان به نحوی انتخاب شدند که از تنوع حداکثری به لحاظ دیدگاه و طیف فکری برخوردار باشند تا اطمینان حاصل شود که همهٔ جنبه‌های مهم موضوع موردتوجه قرار گرفته است. برای این منظور ۱۰ نفر از خبرگان این حوزه مورد مصاحبه قرار گرفتند. شیوهٔ انتخاب این افراد به دلیل نوع و رویکرد کیفی و استقرائی پژوهش، نمونه‌گیری غیرتصادفی و از نوع هدفمند بود. در کنار روش نمونه‌گیری هدفمند، از نمونه‌گیری گلوله برفی نیز استفاده شد. حجم نمونه نیز براساس قاعدهٔ اشباع یا کفایت نظری تعیین شد. داده‌های حاصل از کدگذاری کیفی متن مصاحبه‌ها از مصاحبه هفتم به بعد نشان از اشباع مفاهیم و مقولات داشت، اما برای اطمینان هرچه بیشتر، مصاحبه‌ها تا مصاحبهٔ دهم ادامه یافت. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسندهٔ دوم که این مقاله برگرفته از آن

است، از داده‌های کلیهٔ مصاحبه‌ها در دامنهٔ مطالعات موردی مختلفی استفاده شد، اما در این مقاله به دلیل محدودیت فضا صرفاً امکان بررسی نمونهٔ مطالعاتی «جشنوارهٔ عمّار» وجود داشت، لذا به برخی مصاحبه‌ها ارجاع داده نشده است.

نمونه‌های تاریخی «سینمای آلترناتیو»

۱- سینمای مستقل در آمریکا

در دههٔ ۱۹۹۰ بازاریابی «فیلم‌های ژانر مستقل» در سینمای آمریکا جذاب شد. بزرگان این عرصه، با راه‌اندازی دفترهای جدید که در زمینهٔ آثار مستقل تخصص داشتند، کار خود را آغاز کردند (لوی، ۱۹۹۹). در این زمان شش غول رسانه‌ای بزرگ بر صنعت فیلم، تولید و توزیع آثار بزرگ هالیوودی سلطه داشتند. سلطهٔ آنها نه‌تنها از طریق استودیوهای موجود و بودجه‌های عظیم، بلکه از طریق جذب و خلق شرکت‌های «مستقلی» بود که در بازار سهم داشته و به شرکت‌های مادر نیز سود می‌رساندند.

غول‌ها به طور خاص بازوهای مستقل خود را به راه انداختند تا در جشنواره‌هایی مانند ساندنس[1] موفقیت کسب کنند. سونی[2] در سال ۱۹۹۲ سونی پیکچرز کلاسیک[3] را تأسیس کرد، فاکس قرن بیستم[4] در سال ۱۹۹۵ فاکس سرچ‌لایت[5] را بنیان گذاشت، و تایم وارنر[6] در سال ۱۹۹۶ ترنر برادکستینگ سیستم[7] را خریداری و فاین لاین فیچرز[8] (زیرمجموعهٔ سابق ترنر که هم‌اکنون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- Sundance Film Festival
2- Sony
3- Sony Pictures Classics
4- 20th Century Fox
5- Fox Searchlight
6- Time Warner
7- Turner Broadcasting System
8- Fine Line Features

زیرمجموعهٔ تایم وارنر است) را ایجاد کرد. کمپانی یونیورسال[1] شرکت مستقل اکتبر فیلمز[2] را در سال ۱۹۹۷ تصاحب کرد، و پارامونت[3] در سال ۱۹۹۸ پارامونت کلاسیکس[4] را راه‌اندازی کرد (مریت، ۲۰۰۰، ۳۵٤) شرکت وارنر ایندیپندنت[5] هم یکی از زیرمجموعه‌های تایم وارنر است. در تبلیغات وارنر ایندیپندنت گفته می‌شود که این شرکت در «فیلم‌های کم‌هزینهٔ شخصی، تابوشکن و تجربی» سرمایه‌گذاری می‌کند. به همین ترتیب، فاین لاین فیچرز می‌گوید «فیلم‌های کم‌هزینه و در حاشیه‌ای تولید می‌کند که پیچیده‌تر از آن‌اند که به درد شرکت‌های مادر بزرگ و جریان‌اصلی بخورند» (زیوماکیس،[6] ۲۰۰٦). این بازوهای شرکت‌های بزرگ، نماد وضعیت فیلم مستقل در صنعت فیلم دههٔ ۱۹۹۰، دههٔ ۲۰۰۰ و زمانهٔ ما هستند. به بیان دیگر، فیلم‌های مستقل، خود به «کالایی در صنعت» تبدیل شدند (زابو،[7] ۲۰۱۰، ۲۲). هالیوود به‌منظور حفظ انحصار خود، کمک به تولید و بازاریابی فیلم‌های مستقل را آغاز کرد. شرکت‌های مستقلی مانند میرامکس[8] «مسئول تولید، تأمین مالی و/ یا عرضهٔ درصد بسیار بزرگی از فیلم‌های آمریکایی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ بودند» (زیوماکیس، ۲۲٤: ۲۰۰٦). به تعبیر زیوماکیس، این شرکت‌ها را می‌توان «خُرده‌بزرگ» (mini– major) دانست. بنا به تعریف جیم هیلر[9]، «خُرده‌بزرگ، یک شرکت مستقل تولید و توزیع با سرمایهٔ مناسب است که خارج از دایرهٔ بزرگان فعالیت کرده، اما مانند نسخهٔ کوچک‌تری از یکی از شرکت‌های بزرگ تأسیس شده است» (همان).

تحولات تاریخی در حوزهٔ مالکیت رسانه‌ای، اقتصاد و پیشرفت‌های فناوری بر نحوهٔ دسته‌بندی فیلم‌ها تأثیر می‌گذارند. به‌عنوان نمونه، دستهٔ فیلم‌های مستقل به تدریج گسترش

1- Universal
2- October Films
3- Paramount
4- Paramount Classics
5- Warner Independent
6- Tzioumakis
7- Szabo
8- Miramax
9- Jim Hiller

یافته‌اند تا مواردی مانند «واقعاً مستقل»، «نیمه‌مستقل»، «جریان‌اصلی کم‌هزینه» و حتی برخی گزینه‌های تمام‌عیار «استودیویی» را شامل شوند (مریت، ۲۰۰۰). به گفتهٔ مریت، «هنوز مرز جایی که استقلال تمام شده و هالیوود آغاز می‌شود، مبهم است» (همان، xiii). بازاریاب‌ها از واژهٔ «مستقل» (indie) برای تبلیغ فیلم‌هایی با مشخصات خاص استفاده می‌کردند، و چون اکنون مخاطبان، آن خصیصه‌ها را از فیلمی که برچسب «مستقل» دارد انتظار دارند، می‌توان گفت ژانر جدیدی خلق شده است (زابو، ۲۰۱۰). خصیصه‌های این ژانر عبارت‌اند از: میزان حمایت مالی از فیلم، مضمون‌های «لبه‌ای» یا مسئله‌دار، و همچنین سبک و/ یا فُرم روایی متمایز.

بدین معنا، فیلم‌سازی مستقل در آمریکا دو کارکرد «آلترناتیو» داشت. اولین کارکرد، شکل‌دهی به ژانری مستقل بود که چشم‌اندازها، مضامین و یا زیبایی‌شناسی جدیدی را به جریان اصلی تزریق می‌کرد. کارکرد دوم، ایجاد صنعتی موازی بود که خُرده‌نظام‌ها و مخاطبان خاص خود را دارد.

۲- سینمای آوانگارد فرانسه

با آغاز دههٔ ۱۹۲۰ میلادی، سیل محصولات هالیوودی، تماشاخانه‌های فرانسوی را فراگرفته بود، تا آنجا که هجمهٔ فیلم‌های بیگانه به صنعت بومی‌شان آسیب زد. در این برهه بود که پاریس به قطب یک جریان بین‌المللی آوانگارد تبدیل شد. سینمای آوانگارد فرانسه می‌خواست «پیش‌قراول کاربست سینما به مثابهٔ یک هنر خودمختار» باشد (ریکی، ۲۰۰۷، ۷۶). فیلم آوانگارد جایگاه مهمی در جنبش‌های هنری مدرن، خصوصاً در فرانسه با فرناند لژه[1]، مارسل دوشان[2] و من ری[3] دارد (نوئل اسمیت، ۱۹۹۶) ماهیت بنیادین و شاخص اصلی این پروژه، شکل‌دهی به دو فعالیت مجزا اما درهم‌تنیده و مرتبط با یکدیگر بود: نظریه و عمل.

فیلم‌سازان آوانگارد دریافتند که پیش از هر چیز به یک پایهٔ نظری انتقادی نیاز دارند تا ذائقهٔ زیبایی‌شناختی تازه‌ای را وارد سینما کند. پس از تثبیت پایگاه نظری آوانگارد از طریق شبکه‌ای از منتقدان/ نظریه‌پردازان حرفه‌ای، نشریات و ژورنال‌های تخصصی، سخنرانی‌ها و همایش‌ها، لازمهٔ

1- Fernand Léger
2- Marcel Duchamp
3- Man Ray

پیاده‌سازی نظریه این بود که یک سینمای هنری آلترناتیو با بخش‌های یکپارچهٔ توزیع و نمایش ساخته شود (ریکی، ۲۰۰۷). تولید، توزیع و نمایش فیلم‌های آوانگارد در این بازهٔ زمانی، نمایانگر تلاش‌هایی است که برای عملی‌سازی این ایده‌ها انجام شد (هاگنر، ۲۰۰۷، ۳۲). درواقع، نظریه و عمل پیوندی تنگاتنگ داشتند، چرا که فیلم‌سازان دست‌به‌کار تولید نظریه‌های فیلم خود شدند و نظریه‌پردازان فیلم هم پا به وادی فیلم‌سازی گذاشتند. به گفتهٔ هاگنر (۲۰۰۷) فعالان جریان آوانگارد می‌خواستند سینما را از درون متحول کنند:

> تنها از طریق نوشتار و گفتار متفاوت دربارهٔ فیلم بود که ساختن فیلم‌های متفاوت، معقول و منطقی به نظر می‌رسید؛ تنها از طریق تغییر آموزش فیلم بود که نسلی جدید ظهور کرد که نگاهی متفاوت به سینما داشت (همان، ۳۷)

میان آوانگارد هنری و گروه‌بندی‌های سیاسی خصوصاً چپ‌ها پیوندهایی برقرار شد. از نگاه هنرمندان آوانگارد، حرکت به‌سوی «سینمای خالص» در تباین با جریان اصلی روایی دیده می‌شد که از قواعد خلق رئالیسم تبعیت می‌کرد. جریان آوانگارد و فعالیت‌های گستردهٔ آن پذیرش سینما به‌عنوان یک فُرم هنری و نیروی فرهنگی را امکان‌پذیر کرد. فُرم‌های جدیدی مانند سوررئالیسم، انتزاعی، ژانرهای تازه‌ای مانند وحشت، و ذائقه‌ای جدید- که در آینده حتی مورد قبول عامّه و استقبال جریان اصلی هم قرار می‌گیرد- حاصل و نتیجهٔ این جریان آلترناتیو محسوب می‌شود.

۳- سینمای سوم

در تاریخ کشورهای موسوم به «جهان سوم»، سال‌های بین دههٔ ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ میلادی را می‌توان سال‌های رهایی‌بخشی و انقلاب دانست. با پیروزی ویتنامی‌ها بر فرانسوی‌ها، انقلاب کوبا و استقلال الجزایر، بسیاری از روشن‌فکران جهان سوم خواستار «انقلاب سه‌قاره‌ای»[1] شدند. فقر، فساد حکومتی، دموکراسی‌های دروغین، نئوامپریالیسم اقتصادی و فرهنگی و سرکوب‌های بی‌رحمانه در بسیاری از کشورهای جهان سوم دیده می‌شد. این شرایط نیازمند واکنش مقتضی بود و جنبش‌های انقلابی رادیکال به سرعت شیوع یافتند تا سیاست‌های منفعلانه را به چالش بکشند (استم، ۱۳۸۹).

1- Tricontinental Revolution

در حوزهٔ سینما، منتقدان و فیلم‌سازان جهان سوم، عمدتاً در آمریکای لاتین، تأمل پیرامون نوع جدیدی از سینما را آغاز کردند که با دورنمای انقلابی آن دوران همخوانی داشته باشد. آنها دریافتند که حتی اگر فقط زبان سینمای آمریکایی را بدون مضامینش اقتباس کنند، باز هم همان ایدئولوژی‌ای را بازتولید خواهد کرد که مبتنی بر رابطه‌ای خاص میان فیلم و تماشاگر است؛ رابطه‌ای که سینما را یک منظرهٔ تماشایی محض می‌داند. به گفتهٔ مایکل چانان (چانان، ۱۹۹۷) آنها معتقد بودند سینمای آمریکا نه‌تنها الگوهای فُرمی و زبانی خود، بلکه ساختارهای صنعتی، تجاری و فنی را تحمیل می‌کند که جشنواره‌ها، مجله‌ها و حتی دانشکده‌های سینما درصدد تثبیت و تداوم آن ارزش‌ها هستند. پس آنها دنبال خلق جنبشی بودند که آگاهانه دنبال فاصله گرفتن از گونه‌های غالب فیلم‌سازی برخاسته از اروپا و آمریکای شمالی بود.

همان‌طور که مایکل چانان می‌گوید، اولین آلترناتیو جدی برای هالیوود، آن نوع فیلمی بود که «متعاقباً با نام سینمای مؤلف[1]، سینمای هنری، یا در فازهای بعدی با عنوان سینمای موج نو شناخته می‌شد» هرچند این سینما سعی در راه‌اندازی ساختارها، الگوهای توزیع و نمایش، ایدئولوژی‌ها، منتقدان و نقدهای خاص خود را داشت، اما آن سینمای پیشتاز به زودی خنثی شده و به سینمایی برای گروه‌های اجتماعی محدود، یا آنچه آرژانتینی‌ها «نخبگان تفنّنی» می‌نامند، تبدیل شد.

به منظور ابراز وجودی خارج از دایرهٔ فُرم و زبان معیار فیلم‌های تجاری و هنری، گروهی از فیلم‌سازان آرژانتینی که خود را «گروه فیلم رهایی‌بخش»[2] می‌نامیدند، تدوین یک زیبایی‌شناسی جدید از سینمای آمریکای لاتین را هدف قرار دادند. دو سال پس از کودتای نظامی در سال ۱۹٦٦، آنها توانستند ساخت فیلم چهار و نیم ساعتهٔ «ساعت کوره‌ها»[3] را به پایان برسانند. رابرت استم این اثر را فیلمی «درهم‌تنیده با نظام و علیه آن... مستقل در تولید، ستیزه‌جو در سیاست و تجربی در زبان» توصیف می‌کند (استم، ۱۹۹۰، ۲۵۳)

1- Auteur Cinema

2- Grupo Cine Liberación

3- La hora de los hornos (The Hour of the Furnaces)

پس از پایان ساخت این فیلم، دو عضو گروه یعنی فرناندو سولاناس[1] و اکتاویو گتینو[2] براساس آن تجربه، مانیفستی با عنوان «به‌سوی یک سینمای سوم»[3] نوشتند. در این مانیفست، گتینو و سولاناس نوع سومی از فیلم را با زبانی خودمختار، و شیوهٔ فیلم‌سازی نوین خارج از نفوذ نظام امپریالیستی و شبکه‌های تلویزیونی آن پیشنهاد دادند. از نظر سولاناس و گتینو تنها آلترناتیو واقعی ممکن برای فیلم‌سازان انقلابی در کشورهای وابسته، سینمای سوم بود که به استعمارزدایی میل داشت و ارادهٔ معطوف به رهایی‌بخشی ملی را همراه با گرایش‌های ضداسطوره‌ای، ضدنژادپرستی و ضدبورژوازی بیان می‌کرد و در عین حال، می‌کوشید نزد عامّه نیز محبوب باشد. این جریان را شاید بتوان امتداد نظری و عملی دیدگاه والتر بنیامین دربارهٔ ظرفیت‌های «آگاهی بخش» و «انقلابی» سینما دانست که پیشتر مورد اشاره قرار گرفت. سینمای سوم بدین ترتیب در تقابل با دیدگاه آدورنو و هورکهایمر قرار می‌گیرد که کارکرد صنعت سینما را تنها غفلت و تخدیر توده‌ها می‌دانستند.

با اکران «ساعت کوره‌ها»، یک رابطهٔ واکنش‌برانگیز میان فیلم و بیننده آزموده شد. آنها فیلم را به‌گونه‌ای طراحی کرده بودند که در حین نمایش، پروژکتور متوقف شود تا امکان بحث و مناظره فراهم شود؛ یعنی نمایش به شکلی طراحی شده بود که رابطهٔ انفعالی متعارف میان تماشاگر و صفحهٔ نمایش را قطع کند. حضور در برنامهٔ نمایش فی‌نفسه یک کنش سیاسی بود که تماشاگران را به سوژه‌های تاریخی مسئولیت‌پذیر تبدیل می‌کرد: نه از جهت موافقت یا مخالفت آنها با محتوای فیلم، بلکه به‌واسطهٔ اصل تصمیم‌شان برای حضور در برنامهٔ نمایش، با وجود تهدیدهای اجتماعی و سیاسی.

سینمای سوم بیش از آن که مکان نمایش یا عناصر خاص مضمونی یا فُرمی برایش مسأله باشد، یک نوع نگرش[4] به فیلم‌سازی است؛ نگرشی که برای فیلم یک مسئولیت سیاسی و اجتماعی قائل است. لذا علی‌رغم تفاوت‌های مهم میان فیلم‌های سینمای سوم از آفریقا، آسیا،

1- Fernando Solanas
2- Octavio Getino
3- Hacia un tercer cine (Towards a Third Cinema)
4- Attitude

آمریکای لاتین یا حتی اروپا، همگی آنها به این نگرش مشترک متعهدند. حتی در مفهوم‌سازی اولیهٔشان از این ایده، سولاناس و گتینو اصرار دارند به نمونه‌هایی از جهان اول اشاره کنند تا تأکید شود که سینمای سوم محدود به جغرافیای جهان سوم نیست.

روح انقلابی «سینمای سوم» را می‌توان در نسل نوی فیلم‌سازانی دید که پس از دههٔ ۲۰۱۰ در جمهوری اسلامی ایران پدید آمدند. مبارزهٔ آنها علیه سلطهٔ جریان اصلی هالیوودی و تلاش‌شان برای تجربه‌گری ورای مرزهای سینمای هنری و روشن‌فکرانهٔ ایران، موضوعی است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی

۱- سینمای ایران به‌مثابه یک آلترناتیو

بی‌تردید سال ۱۳۵۷ نقطهٔعطفی در تاریخ سیاسی ملت ایران بود. در آن سال، انقلابی فراگیر موفق به براندازی حکومت پادشاهی و ارائهٔ یک نظام آلترناتیو و متفاوت از حکومت‌داری شد. در روزهای آغازین این جمهوری جوان اسلامی، سینما جایگاه چندان مطمئنی نداشت. بخش مهمی از جامعهٔ ایران، مسلمانان مؤمنی بودند که اعتقاد داشتند سینمای پیش از انقلاب، باورهای مذهبی‌شان را تحقیر کرده یا نادیده گرفته است. بسیاری از آنها در زمان سلطنت پهلوی، هرگز پا به سالن‌های سینما نمی‌گذاشتند، زیرا سینما را حرام می‌دانستند (شاه‌حسینی، ۱۳۹٤).

نظام جوان جمهوری اسلامی، مانند بسیاری کشورهای دیگر، با اعمال سیاست‌های جدید سینمایی که در برابر استانداردسازی صنعتی روایت‌ها، زیبایی‌شناسی‌ها و اهداف توسط هالیوود، مقاومت می‌کرد، واکنش نشان داد (دویکتور، ۲۰۱۰). آنِ‌پِس دی‌ویکتور می‌گوید: «گفتهٔ علنی امام خمینی که سینما را می‌توان برای آموزش دادن به مردم استفاده کرد، رابطهٔ میان حکومت و فیلم را از نو پایه‌ریزی کرد» (دویکتور، ۲۰۱۰، ١٤). وحید جلیلی؛ رئیس شورای سیاست‌گذاری جشنوارهٔ عمّار، بر این باور است که اگر سخنرانی ۱۲ بهمن امام خمینی نبود، سینما در ایران محکوم به زوال بود (جلیلی، ۱۳۹٤).

دی‌ویکتور توضیح می‌دهد که پاک‌سازی سینما- پیش از هرچیز- به‌معنای کنار گذاشتن «فیلم‌فارسی» (ژانر جریان اصلی در دوران رژیم پهلوی) و سپس محدودسازی واردات فیلم‌های خارجی بود. لذا بر مبنای مانیفست امام، مدیران فرهنگی می‌بایست یک «صنعت فیلم پاک‌سازی‌شدهٔ جدید می‌ساختند که بی‌اخلاقی- هم در فرآیند فیلم‌سازی و هم در متن فیلم‌ها- از آن زدوده شده باشد» (دویکتور، ۲۰۱۰، ١٤)

این روند می‌تواند بر آن دلالت کند که سینمای پس از انقلاب ایران، حتی بخش اصلی آن، فی‌نفسه آلترناتیو است. به باور محمد شهبا؛ استاد سینما، سینمای ایران به طور خاص ابزارهای جدید جاذبه را معرفی کرده که متفاوت از موارد ارائه‌شده در هالیوود یا سینمای هنری اروپا است:

> خشونت بیش از حد، برهنگی، روابط عاطفی آشکار، اینها مسائلی است که محدودیت دارد. جذابیت دارد اما به‌دلیل محدودیتش، سینمای تجاری ایران باید عناصر دیگری را وارد کار کند. از این نظر، سینمای ایران خودش یک آلترناتیو است. بنابراین از جذابیتی که در دسترس سینمای غربی و اروپایی است، استفاده نمی‌کند. اما در عین حال، فیلم‌های جالب و جذابی را می‌سازد که مخاطب به آنها توجه می‌کند. چیز دیگری که جایگزین جذابیت غربی- اروپایی شد، عبارت است از توجه به عواطف و روابط انسانی». (شهبا، ١٣٩٤)

به‌طور خلاصه می‌توان گفت روش‌های متفاوت مدیریت و سیاست‌گذاری فرآیندهای تولید سینمایی موجب خلق یک سینمای متفاوت در ایران از منظر مخاطب بین‌المللی شد. در دههٔ ١٣٦٠، سینمای تجاری به‌عنوان ضدارزش تلقی می‌شود و دولت با تمام توان و بودجه‌ای کلان، حمایت از فیلم‌هایی را در دستورکار قرار می‌دهد که در کشورهای دیگر سینمای آلترناتیو یا سینمای هنری محسوب می‌شوند. شهرام مُکری- از فیلسازان جوان و نوگرا- در این‌باره می‌گوید:

> به نظر می‌رسد که سینمای بعد از انقلاب توانست تصور مثبت‌تری از خودش نشان دهد تا سینمایی که قبل از انقلاب وجود داشت. توانست آدم‌های شاخص‌تری را نشان دهد. توانست جریان‌های مؤثرتری را در سینمای دنیا معرفی کند، جریانی مثل آقای کیارستمی را معرفی کرد در سینمای دنیا؛ [که] به‌عنوان یک نمونه، به

نظر من جریانی بود که ممکن بود اگر انقلاب ایران اتفاق نمی‌افتاد، این [جریان را] هیچ‌وقت به‌صورت پررنگ و تأثیرگذار و مهم نداشته باشیم. (مُکری، ۱۳۹٤).

رخشان بنی‌اعتماد؛ کارگردان سینما نیز در توضیح تحولات پس از انقلاب اسلامی در سینمای ایران می‌گوید:

«آن فضای به‌وجودآمدهٔ بعد از انقلاب، فیلم‌سازها را یک‌جوری متعهدتر کرد نسبت به اینکه سینما یک ابزار بیانی برای نشان دادنِ درواقع موقعیت‌های انسانی [است.]» (بنی‌اعتماد، ۱۳۹٤)

اما در دههٔ ۱۳۸۰، تحولات فناوری، روند تولید سینمای آلترناتیو را سرعت بخشید. هوشنگ گلمکانی؛ منتقد سینما، توسعهٔ چشمگیر فناوری‌های سینما و در دسترس‌بودن آنها در دههٔ ۱۳۸۰ را عاملی مهم در رشد و ارتقای فیلم‌سازی جوانان متولد پس از انقلاب می‌داند (گلمکانی، ۱۳۹٤). از نظر وی، اینترنت نیز نقش بزرگی در آگاه‌سازی این نسل دربارهٔ ژانرهای جدید و شیوه‌های جدید فیلم‌سازی داشته است (همان). رخشان بنی‌اعتماد، نیز دیدگاه گلمکانی را تأیید می‌کند. از نظر او، به مدد انقلاب فناورانه، هنر به‌طور کلی، و سینما به‌طور خاص، توانستند از قید انحصار خارج شوند. هم‌اکنون تعداد بیشتری از فیلم‌سازان جوان و مستقل می‌توانند فیلم‌های کم‌هزینه ساخته و آنها را از طریق اینترنت به کل دنیا نشان دهند (همان).

به نظر می‌رسد این سخنان بیشتر ناظر به سینمای هنری و تجربی باشد که تولید آن در دهه‌های اخیر افزایش یافته و تلاش می‌کند هم از نظر فرم در تقابل با جریان اصلی سینمای ایران باشد و هم از نظر مضمون غالباً خارج از دایرهٔ اصول ایدئولوژیک و سیاسی نظام حاکم قرار گیرد. گروه «سینمای هنر و تجربه» یکی از خروجی‌های این جریان است که در سال‌های اخیر ظهور و بروز بیشتری داشته و نسل تازه‌ای از فیلمسازان جوان را به سینمای ایران معرفی کرده است. به گفتهٔ مسعود علم‌الهدی؛ مدیر گروه هنر و تجربه، در سال ۱۳۹۳ تقریباً ۳۵۰ هزار تماشاچی در اکران ۳۰ فیلم بلند، ۱۵ مستند و ۳۵ فیلم کوتاه ارائه‌شده در سالن‌های این گروه، حاضر شدند:

از منظر آمار و ارقام توانسته‌ایم در مقابل سینمای [جریان اصلی]، از نظر تعداد اکران فیلم، ۵۰ درصد سینمای [جریان اصلی] فیلم اکران کنیم. کل سینمای ایران ۵۰ تا ۵۵ فیلم اکران می‌کند،

ما به تنهایی توانسته‌ایم ۳۰ فیلم سینمایی اکران کنیم. با مستند و کوتاه و فیلم‌های خاطره‌انگیز، این عدد به ۱۵۰ تا ۱۷۰ فیلم می‌رسد (علم‌الهدی، ۱۳۹٤).

این جریان علی‌رغم برخورداری از بودجه و حمایت دولتی که در قالب پیش‌خرید سهم مالک سینما از فروش بلیت در برخی سالن‌ها و نیز تخصیص برخی سالن‌های کوچک دولتی به آن اعطا می‌شود، به‌واسطهٔ مضامین و فرم‌های متمایز از جریان اصلی یکی از جریان‌های آلترناتیو سینمای امروز ایران محسوب می‌شود که در این مقاله مجال پرداختن به آن نیست،[1] اما همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید، تحولات اخیر منجر به پیدایش یک گونه از سینمای آلترناتیو جدید در سینمای ایران با گرایش اسلامی و انقلابی نیز شده است.

۲- سینمای آلترناتیو اسلامی- انقلابی

در کشوری با جمعیتی غالباً مسلمان و با حکومت قدرتمند دینی، سخن گفتن دربارهٔ یک جریان سینمای آلترناتیو اسلامی شاید قدری عجیب باشد. پیش‌فرض بسیاری از ناظران بیرونی این است که نظام اسلامی حاکم، همه‌چیز و خصوصاً رسانه‌ای به اهمیت سینما را کاملاً در جهت اهداف و سیاست‌های خود در اختیار دارد. پس اساساً دلیلی ندارد که جریان آلترناتیو مدعی اسلام و انقلاب در چنین کشوری شکل بگیرد.

تصمیم دولت ایران برای حمایت از سینمای هنری و روشن‌فکرانه در دههٔ ۱۳٦۰ به‌مثابه آلترناتیوی برای فیلم‌فارسی، این مسئله را تا حدودی توضیح می‌دهد. اما این سیاست، گروهی از فیلم‌سازان جوان «انقلابی» را به شورش علیه معیارهای جدید حاکم و غالب شدن تعاریف سینمای هنری غربی در سینمای ایران واداشت.

برای تحلیل این جریان، از یک متن نمی‌توان چشم‌پوشی کرد: «منشور هنرمندان» که توسط امام خمینی(ره) نگارش شده و نیز بسط و تفصیل آن در فیلم‌ها و مقالات شهید سیدمرتضی

---

۱ برای بررسی بیشتر گروه هنر و تجربه ن.ک: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مریم جمعه در رشتهٔ سینما با عنوان «جریان‌های سینمای آلترناتیو در سینمای ایران پس از انقلاب» (۱۳۹٤، دانشگاه هنر) و پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد حامد فاردار در رشتهٔ سینما با عنوان «تحلیل شرایط توزیع و نمایش فیلم‌های مستقل در سینمای ایران» (۱۳۹۵، دانشگاه هنر).

آوینی. منشور هنرمندان امام خمینی نقش مانیفست سینمای اسلامی- انقلابی را ایفا کرد. در این منشور، ایشان صراحتاً تعریف خود از هنر اسلامی را ارائه کرده و نقش هنرمندان در تحقق آن را تبیین کرده بودند:

> هنر در مدرسهٔ عشق، نشان‌دهندهٔ نقاط کور و مبهم معضلات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، نظامی است. هنر در عرفان اسلامی ترسیم روشن عدالت و شرافت و انصاف و تجسیم تلخ‌کامی گرسنگان مغضوب قدرت و پول است. هنر در جایگاه واقعی خود تصویر زالوصفتانی است که از مکیدن خون فرهنگ اصیل اسلامی، فرهنگ عدالت و صفا، لذت می‌برند. تنها به هنری باید پرداخت که راه ستیز با جهانخواران شرق و غرب و در رأس آنان امریکا و شوروی را بیاموزد (خمینی(ره)، ۱٤٦-۱٤٥).

به بیان ساده، امام خمینی مخالف گزارهٔ «هنر برای هنر» بود و «هنر برای خدا» را به‌عنوان آلترناتیو یا جایگزین آن پیشنهاد می‌کرد که البته مسئولیت اجتماعی و سیاسی را نیز دربرداشت. در سال ۱۳٦۸، آوینی اولین کسی بود که مقاله‌ای در تحلیل این منشور منتشر کرد. از نظر او، روح پیام امام، هم‌نوایی میان «هنر» و «مبارزه» و هنر، راهی برای رسیدن به حقیقت است:

> هنر اصلاً و اولاً «هنر زندگی» است و هنر به‌معنای اصطلاحی، باید مظهر تجلی آن حقیقتی باشد که حیات انسان در آن کمال می‌یابد و این تکرار حکیمانهٔ همان تذکاری است که پیش از این در این عبارت بیان فرموده‌اند که: «شهادت هنر مردان خداست.» (آوینی، ۱۳۹۰- الف، ۱٦٥)

از نظر وی، زیبایی هنر فی‌نفسه در تعهد آن است. او در مخالفت با کسانی که می‌گویند هنر باید عاری از تعهد ایدئولوژیک و سیاسی باشد، مدعی است که این امر غیرممکن است. آوینی به رابطه‌ای مستقیم و تنگاتنگ میان سینما و مخاطبان اعتقاد دارد. هرچند وی گرایشی به نظریات مارکسیستی نداشت، اما دریافت او از «سینما به‌مثابه رسانهٔ جمعی» را می‌توان مشابه با دیدگاه والتر بنیامین ارزیابی کرد که پیشتر در این مقاله به آن اشاره شد. هر دوی آنها معنای سینما را در تماس با توده‌ها و تأثیر بر آنها درک می‌کنند و هر دوی آنها به ظرفیت آگاهی‌بخشی و انقلابی

سینما باور دارند. هرچند آوینی در بسیاری از نوشته‌های خود در نقد سینمای هالیوود یا سینمای تجاری پیش از انقلاب (فیلم‌فارسی) دیدگاهی شبیه به آدورنو و هورکهایمر در نظریهٔ «صنعت فرهنگ» دارد و این‌گونه فیلم‌ها را در خدمت گسترش جهل و غفلت بشریت و تداوم سیطرهٔ ظالمان و مستکبران می‌داند، اما همچون بنیامین، ظرفیت‌های سینما- به‌عنوان یک هنر آگاهی‌بخش که می‌تواند مخاطبان را به حقیقت رهنمون کند- را هم به رسمیت می‌شناسد. آوینی در یکی از مقالات خود با عنوان «سینما و مخاطب» توضیح می‌دهد:

> به مجرد آن‌که سینما را به‌مثابه یک «رسانه» اعتبار کنیم، آن‌گاه «مخاطب و پیام» اصالت خواهند یافت و هنر و هنرمند، متعهد نسبت به آن مخاطب و آن پیام خواهند بود [...] سینما رسانه‌ای عظیم است که می‌تواند منشأ تحول فرهنگی باشد (آوینی، ۱۳۹۰- ب، ۵۳)

در واقع بنیان‌گذاری «جشنوارهٔ مردمی فیلم عمّار» و تلاش‌های آن در گسترش و ترویج رویکردی متفاوت به سینما را می‌توان در امتداد همین دیدگاه شهید آوینی و نیز منشور هنرمندان امام خمینی قلمداد کرد.

۳- جشنوارهٔ مردمی فیلم عمّار

در سال ۱۳۸۹، یک جشنوارهٔ فیلم جدید با نام «جشنوارهٔ مردمی فیلم عمّار» در تهران تأسیس شد که به جشنواره‌های مضمونی و انقلابی دههٔ ۱۹۶۰ میلادی بسیار شبیه بود. اهمیت این جشنواره در آن بود که نظام سازمان‌دهی کاملاً متفاوتی نسبت به جشنواره‌های سینمایی پرزرق و برق رایج داشت و شیوهٔ اکران فیلم‌ها نیز به‌کلی متفاوت از سایر جشنواره‌ها بود. باور حاکم در بین کارگردانان جوان انقلابی این بود که آثارشان از شانس داوری و نقد منصفانه در جشنواره‌های ملی برخوردار نیستند، این تصور، خواه واقعی بوده باشد یا نه، نقشی منفی در رشد و ارتقای سینمای اسلامی داشت. وحید جلیلی؛ دبیر شورای سیاستگذاری جشنوارهٔ عمّار می‌گوید هدف اول جشنوارهٔ عمّار، ایجاد رقابت میان فیلم‌سازان جوان انقلابی برای بالا بردن سطح فیلم‌های‌شان بود:

> جشنوارهٔ عمّار این امکان را فراهم می‌کند که جشنوارهٔ حزب‌اللهی‌هاست، که اینها می‌آیند و با همدیگر رقابت می‌کنند، دیگر نمی‌توانند بگویند که ما را به‌خاطر

اینکه فیلم‌مان انقلابی بود بایکوت کردند. بنابراین راحت‌تر می‌پذیرند اشکالات هنری یا فنی فیلم‌شان را و این موجب می‌شود که از لحاظ کیفی و فنی و حرفه‌ای هم فیلم‌ها رشد بکند (جلیلی، ۱۳۹٤).

هوشنگ گلمکانی نیز تأیید می‌کند که در سال‌های اخیر، سطح هنری فیلم‌های جشنوارهٔ عمّار بسیار بالا رفته است: «من اتفاقاً چند تا از فیلم‌های جشنوارهٔ عمّار را دیدم. به نظرم فیلم‌های تجربی تکان‌دهنده‌ای بودند و حتما آنها هم یک دسته از فیلم‌های آلترناتیو هستند» (گلمکانی، ۱۳۹٤). این جشنواره در اولین سال خود تنها ۱۸ اثر دریافت کرد. آن برنامه بیشتر شبیه به دورهمی تعدادی از همکاران بود که از کارهای یکدیگر تقدیر می‌کردند. در سال دوم، تعداد آثار دریافتی به ۳۲۰ مورد رسید. در آن زمان بود که اکران فیلم‌ها در نقاط مختلف، حتی خارج از تهران آغاز شد.

در سال سوم ۱۰۰۰ و در سال چهارم ۲٤۰۰ اثر به دفتر مرکزی جشنواره ارسال شدند. محبوبیت جشنواره نزد فیلم‌سازان جوان- نه‌تنها داخل ایران بلکه حتی خارج از کشور- افزایش چشمگیری پیدا کرد. تعداد فیلم‌های خارجی از ۲ اثر در سال دوم جشنواره به ۷۰۰ اثر در سال چهارم افزایش پیدا کرد که متعلق به کشورهای مختلف از پنج قارهٔ دنیا بودند.

عنوان «مردمی» جشنواره، اقتضا می‌کرد فیلم‌ها در معرض دید مخاطبان گسترده‌تری قرار گیرند. اکران فیلم‌ها در شهرهای کوچک و حتی روستاهای مختلف هم انجام می‌شد. علاوه بر سینماها و مراکز فرهنگی، فیلم‌ها در دانشگاه‌ها، مکان‌های عمومی از قبیل مساجد، خانه‌های خانواده‌های شهدا و حتی پارک‌ها نمایش داده می‌شدند. از این منظر، جشنواره عمّار یک سازوکار «آلترناتیو» توزیع و پخش، نسبت به دیگر جشنواره‌های سینمایی را در پیش گرفت. از نظر دست‌اندرکاران این جشنواره، طیف‌های مختلفی از اقشار سنتی و مذهبی جامعه از دایرهٔ مخاطبان سینمای جریان اصلی و سینمای جشنواره‌ای بیرون مانده‌اند و این جشنواره به دنبال جذب آنها بود. به همین دلیل، نمایش فیلم‌ها در کل سال ادامه داشت و به زمان خاص روزهای جشنواره محدود نمی‌شد. تنوع مراکز نمایش و توزیع جغرافیایی آنها، به تدریج مخاطبانی واقعی برای فیلم‌های جشنواره ایجاد کرد:

> آماری که من داشتم بیش از ۸۰ هزار تا ما فقط پیامک داریم... یعنی جشنوارهٔ مردمی فیلم عمّار در کوتاه‌ترین زمان در حد مثلاً ۳– ۲ سال توانست مخاطب خودش را تا این حد گسترش بدهد که ۸۰ هزار نفر پیامک می‌فرستند. حتماً ۳– ۲ برابر این [رقم] فیلم‌ها را دیده‌اند، حداقل [...] اگر نگوییم ۸– ۷ برابر این باشد. یعنی الان تقریباً مخاطب‌مان با سینمای ایران برابری می‌کند، با مخاطب سینمای حرفه‌ای ایران که حدوداً الان متوسط فروش فیلم‌های سینمای ایران ۲۵۰ هزار نفر است (جلیلی، ۱۳۹٤).

در این مرحله، جشنواره از یافتن مخاطب برای فیلم‌ها به‌سوی یافتن فیلم برای مخاطبان حرکت کرد. اثرگذاری اکران عمومی بر محتوا و شکل فیلم‌ها آغاز شده بود. تعریف سینما به‌عنوان رسانهٔ جمعی و ارتباط آن با توده‌ها دوباره بازیابی می‌شد و بازخوردهای مخاطبان جشنواره بر کارهای بعدی فیلم‌سازان اثر می‌گذاشت. به‌عنوان مثال، بازخوردهای استفاده از موسیقی نامتناسب با فضای مسجد در برخی آثار، موجب می‌شد فیلم‌ساز در آثار بعدی خود این مکان نمایش و مخاطبان خاص آن را هم در نظر بگیرد (جلیلی، ۱۳۹٤).

روح انقلابی و ارادهٔ تجربه‌گری در نسل نوی فیلم‌سازان اسلامی، شباهت بسیاری به آن چیزی دارد که پیشتر در سینمای سوم دیده‌ایم. هر دو جریان به‌واسطهٔ آن‌که مدت‌ها در معرض سینماهای تجاری و هنری بوده‌اند با برخی مسائل مربوط به آنها دست به گریبان‌اند، و هر دو نیز تداوم وضعیت تجربی خود را قبول دارند.

تفاوت این دو در آن است که سینمای سوم در مواجهه با یک جریان تجاری و هنری قدرتمند بود که بخش عمدهٔ مخاطبان سینما را به خود جلب می‌کرد. اما در وضعیت حال حاضر سینمای ایران، جریان اصلی، نه اکثریت مخاطبان بلکه درواقع اقلیتی را جلب می‌کند و بخش زیادی از مردم در طول چند سال به‌ندرت به سینما می‌روند. جلیلی این‌وضعیت را این‌گونه توضیح می‌دهد:

> بدنهٔ اصلی سینمای ایران سینمایی است که حداکثر با یک‌درصد مردم ایران ارتباط برقرار می‌کند [...] به اینها سینمای ایران نگویید، چون هم خیلی خیلی موضوعات محدودی دارند و هم مخاطب محدودی دارند [...] یک‌درصدی که

حالا خیلی جایگاه رفیعی ندارد که ما تلاش بکنیم که برسیم به آن سینمای یک‌درصدی و خودمان را جای آن بنشانیم (جلیلی، ۱۳۹٤).

جشنوارهٔ مردمی فیلم عمّار، در مقام یک جشنوارهٔ فیلم مضمونی، خود را آلترناتیو یک جریان قدرتمند در سینمای ایران می‌داند که دایرهٔ مخاطبان محدودی نسبت به کل جمعیت ایران دارد. محدودیت تعداد سالن‌های سینما، تمرکز آنها در شهرهای بزرگ و گرانی بلیت عواملی هستند که بخش قابل‌توجهی از جمعیت را از سینمای ایران بیگانه کرده است. طبعاً مضامین و فرم‌های غالب سینمای ایران نیز متناسب با اقلیت خاصی شکل گرفته که سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی و موقعیت جغرافیایی به آنها اجازه می‌دهد که به سینما بروند. جشنوارهٔ عمّار، از این جهت که به‌دنبال مخاطبان «دیگری» است، آلترناتیو این سینما محسوب می‌شود. سازوکار توزیع و گسترهٔ جغرافیایی و ماهیت مکان‌های نمایش فیلم در این جشنواره هم جنبهٔ دیگری از «آلترناتیو» بودن آن را شکل می‌دهد. گفتمان غالب مذهبی و انقلابی در آثار این جشنواره و ماهیت انتقادی برخی فیلم‌های آن- که دولتمردان را با صراحت به دلیل عدول از ارزش‌های اسلامی و انقلابی مورد مواخذه قرار می‌دهند- نیز یکی دیگر از وجوه «آلترناتیو» بودن این جشنواره است که متمایز از گفتمان غالب در سایر جشنواره‌های سینمایی است. جشنوارهٔ عمّار به این دلایل در زمرهٔ آنچه آدورنو و هورکهایمر «صنعت فرهنگ» خوانده‌اند قرار نمی‌گیرد، بلکه بیشتر در امتداد نگاه بنیامین به سینما تلاش می‌کند از ظرفیت‌های انقلابی و آگاهی‌بخش این هنر در جهت ارزش‌ها و آرمان‌های خود بهره جوید.

بحث و نتیجه‌گیری

این پرسش که برچسب «آلترناتیو» شایستهٔ کدام‌یک از جریان‌های ظهوریافته در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی است، پاسخ ساده‌ای ندارد. پاسخ به این پرسش بسته به زاویهٔ تحلیل و مرجع ضمیر «دیگری» می‌تواند بسیار متنوع باشد. هر «خودی» فی‌نفسه «دیگری» برای سایرین است. درمورد مداخلهٔ حکومت در صنعت سینمای ایران، می‌توانیم آثار را بررسی کنیم. فیلم‌سازانی از طیف‌های مختلف، از حمایت سازمان‌های فرهنگی حکومتی بهره‌مند شده‌اند.

می‌توان ادعا کرد که اگر حمایت مالی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از طریق یارانه‌ها نبود، سینما پس از انقلاب اسلامی در ایران رشد و توسعه پیدا نمی‌کرد. دولت ایران عملاً از فیلم‌سازان مختلفی که به جریان اصلی و آلترناتیو تعلق دارند، حمایت کرده است. در جریان آلترناتیو نیز دولت و نهادهای دولتی، هم از «جشنوارهٔ عمّار» و هم از «گروه هنر و تجربه» حمایت کرده‌اند. این جریان‌ها، جریان اصلی سینمای ایران را نیز غنی‌تر کرده و مخاطبان جدیدی به سالن‌های سینمای ایران اضافه کرده است.

وجه آلترناتیو فیلم‌های «هنر و تجربه» بیشتر در حوزهٔ فرم و نیز برخی مضامین انتقادی-اجتماعی است که آنها را متمایز از سینمای تجاری می‌کند. هرچند از نظر گفتمان و ارزش‌های حاکم تقریباً هم‌راستا با جریان «سینمای هنری» اروپایی قرار می‌گیرد. اما با توجه به مطالعهٔ موردی «جشنوارهٔ مردمی فیلم عمّار» که در این مقاله بررسی شد، می‌توان گفت این جریان سینمایی یک آلترناتیو در هر دو سطح ملی و بین‌المللی است. در سطح ملی، این جشنواره تلاش می‌کند سینمایی را پیشنهاد دهد که از نظر مضامین انتقادی و انقلابی و بازنمایی هویت مذهبی، با جریان اصلی سینمای تجاری و سینمای هنری متمایز است. از نظر روش‌های آلترناتیو نمایش فیلم‌ها نیز این جشنواره بخشی از مخاطبان نادیده‌گرفته‌شده و به‌حاشیه‌رانده‌شدهٔ سینما را جذب کرده است. در سطح بین‌المللی نیز، فیلم‌سازان انقلابی ایران مانند جریان سینمای سوم آرژانتین، در مبارزه‌ای هم‌زمان در برابر سینمای سلطهٔ تجاری به نمایندگی هالیوود و سینمای هنری و روشن‌فکرانه نخبه‌گرای اروپایی مشارکت دارند. طبعاً دولت جمهوری اسلامی برای تبیین هویت متمایز و آلترناتیو خود در نظام بین‌الملل کنونی، نیازمند پشتیبانی از چنین جریانی است تا شاید روایت‌های ناگفته و تصویرهای بازنمایی‌نشده از مذهب و فرهنگ مردم ایران و تاریخ انقلاب اسلامی مجالی برای طرح در گسترهٔ متنوع و متراکم رسانه‌ای امروز جهان پیدا کنند. اگر سینمای ایران درصدد موفقیت در نبرد بزرگتر در برابر سلطهٔ سینمایی و فرهنگی هالیوود است، دولت باید ضمن دفاع از جریان اصلی سینما، از موج‌های نوظهور درون کشور بهره بگیرد و بدان‌ها فرصت دهد تا با نگرش‌ها و تجربه‌های متفاوتی این صنعت فیلم را شکوفا سازند.

منابع فارسی

۱. استم، رابرت (۱۳۸۹). **مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم** (مترجم: گروه مترجمان). تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

۲. آوینی، مرتضی (-۱۳۹۰ الف). **آینهٔ جادو** (جلد ۳). تهران: نشر واحه.

۳. آوینی، مرتضی (-۱۳۹۰ ب). **رستاخیز جان**. تهران: نشر واحه.

٤. بوردول، دیوید؛ و تامسون، کریستین (۱۳۹۳). **تاریخ سینما**. تهران: نشرمرکز.

۵. خمینی، سید روح‌الله (۱۳۷۸). **صحیفهٔ امام** (جلد ۵). تهران: موسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

٦. دویکتور، انیس (۱۳۹٤). آوینی؛ آفریننده‌ای بی‌سابقه. **نشریهٔ راه**. (٦۱). ۵۱-۵۵ .

۷. مددپور، محمد (۱۳۹۰). **آشنایی با آرای متفکران دربارهٔ هنر** (جلد ۵). تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

مصاحبه‌ها

۱. بنی‌اعتماد، رخشان (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران

۲. جلیلی، وحید (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران.

۳. شاه‌حسینی، مجید (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران.

٤. شهبا، محمد (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران.

۵. علم‌الهدی، مسعود (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران.

٦. گلمکانی، هوشنگ (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران.

۷. مکری، شهرام (۱۳۹٤). مصاحبه‌گر: مریم جمعه. تهران.

منابع لاتین

1. Adorno, T; and Horkheimer; M (1972). ***Dialectic of Enlightment***, ***trans***. ***J***. ***Cumming***. New York :Seabury Press (reprint New York: Continuum. 1989).
2. Benjamin, W (1973). ***Illuminations***. Fontana, London
3. Bordwell, D (1979). The art cinema as a mode of film practice. ***Film Criticism***, 4 (1). 56-64.
4. Bordwell, D. (2007). ***But what kind of art?***. Retrieved October 28, 2015, from: http://www.davidbordwell.net/blog/2007/04/20/but-what-kind-of-art.
5. Canudo, R (1911). The Birth of a Sixth Art. ***French film theory and criticism***. 58-66.
6. Chanan, M (1997). The changing geography of third cinema. ***Screen vol***. 38 *no*. 4.
7. Clarke, Simon (2008). ***Culture and identity***" ***the SAGE Handbook of Cultural Analysis***. SAGE Publication. Aug. 2011. http://www.sage-ereference.come/view/hdbk_culturanalysis/n24.xml
8. Devictor, A (2010). Iranian Cinema: a Political History & Iran Cinema and the Islamic Revolution. ***Iranian Studies***. *Vol*.43. *Issue* 3. 432-436.
9. Esfandiary, S (2012). Iranian cinema and globalization: national, transnational, and Islamic dimensions. Intellect Books.
10. Getino, O; & Solanas, F (1969). Towards a third cinema. ***Cineaste*** (*Winter* 1971). 220-230.
11. Getino, O.; & Solanas, F (1978). ***Cinéma d'auteur ou cinéma d'intervention?***. Table Ronde avec Fernando Solanas et.al. in *Ciném Action I*. Paris. 1978. 60.
12. Guneratne, A. R.; & Dissanayake, W (2003). ***Rethinking Third Cinema***. Psychology Press.
13. Hagener, M (2007). ***Moving forward***, ***looking back***: ***The European Avant-garde and the invention of film culture***. 1919-1939. Amsterdam: Amsterdam University Press.

14. Jahed, P (2012). ***Directory of world cinema***. Bristol. UK: Intellect.

15. ____(2014) . Underground Cinema in Iran. ***Film International***, 12 (3). 106-111.

16. Levy, E (1999). ***Cinema of outsiders***. The Rise of American Independent Film. *New York UP*. *New York*.

17. Mathis, E.; & Mendik, X (2004). Alternative Europe: eurotrash and exploitation cinema since 1945. Wallflower Press.

18. Merritt, G (2000). Celluloid mavericks: the history of American independent film. Basic Books.

19. Naficy, H (Ed.) (2013). Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place. Routledge.

20. Nealon, J. T; & Irr, C (Eds.) (2012). ***Rethinking the Frankfurt School***: ***Alternative legacies of cultural critique***. SUNY Press.

21. Reekie, D (2007). ***Subversion***: ***The definitive history of underground cinema***. London: Wallflower.

22. Semati, M (Ed.) (2007). ***Media, culture and society in Iran***: ***living with globalization and the Islamic state*** (Vol. 5). Routledge.

23. Stam, R (1990). **The Hour of the Furnaces and the two avant-gardes**. The social documentary in Latin America. 251-267.

24. _____ (2003). Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity. ***Rethinking third cinema***. 31-48.

25. Szabo, C (2010). ***Independent, Mainstream and In Between***: ***How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre***. Honors College Theses. Paper 96. http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/96.

26. Tzioumakis, Y (2006). ***American Independent Cinema***, ***An Introduction***. Edinburgh.