بررسی زمینه‌های سیاسی رسانه‌ای سینمای ایران

حمید بکتاش
عضو هیئت علمی مؤسسه آموزش عالی سپهر دانش اصفهان، اصفهان، ایران
hamidbaktash@yahoo.com

چکیده

سینما بزرگ‌ترین پدیده سرگرمی‌ساز بوده و سیاسی بودنِ آن، به معنای استفاده ابزاری از قدرت اقناع رسانه‌ای سینما است. در میان رسانه‌های تصویری و سرگرم کننده برخلاف رسانه تلویزیون که در سیطره حاکمیت است و طبیعتا فرامین مرتبط با حاکمیت را در امور فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دنبال می‌کند. بخشی از تولیدهای فیلم ایران توسط بخش خصوصی و مستقل تولید می‌گردد. پرسش های این تحقیق آن است که آیا امکان شکل‌گیری تولیدات مستقل رسانه‌ای در بخش خصوصی بدون برچسب سیاسی وجود دارد؟ زمینه‌های سیاسی در سینمای ایران تا چه میزان به مسائل اجتماعی گسترده شده؟ غالب سینمای جدی ایران، به خاطر ساختار قدرت و گسترش نفوذش در لایه‌های اجتماعی در ادوار مختلف، با هر موضوعی شکل سیاسی به خود می‌گیرد و سیاسی محسوب می‌شود. بر خلاف شکل گیری سینما در پاسخ به نیازِهای اجتماعی به ویژه سرگرمی سینما در جوامع غربی، در ایران ورود آن، نتیجه خوش‌آمد رژیم سیاسی سال‌های ۱۲۷۹ بوده است. در سالهای حاکمیت رسانه‌ای سینما بعد از جنگ جهانی دوم «سینمای سیاسی» توسط کشورهای جهان سوم، مانند شیلی و مکزیک تحت سیطره نظام حاکم بر روسیه پس از جنگ جهانی دوم مطرح گردید. ضرورت تحقیق از جهت است که به دو شکل سینمایی «فیلم فارسی» و «فیلم هنری» به دلیل محبوبیت میان مخاطب‌های عام و خاص از نظر تولید، نوشتار و نقد مبسوط پرداخته شده است. اما به سینمای سیاسی به صورت ویژه و رابطه آن با قدرت و گستره آن در مسائل غیر سیاسی کمتر پرداخت شده است. واژه سیاسی از منظر سیاسیون متناظر با امری عمومی و قدرت است و از نظر فلسفی تلاش برای یافتن آزادی و از چیستیِ ابژه به کیستیِ سوژه در برابر قدرت درآمدن است. در هر دو زمینه‌ی معنایی، قدرت نهفته است. قدرت نقش مهمی را در رسانه‌ها، به‌ویژه سینما در «تولید، محتوا و پخش» از روزهای اول ورود دستگاه فیلمبرداری به ایران ایفا کرده است. چرا که از آغاز بازیگر مهم عرصه صنعتی و مالی سینما دولت‌ها می‌باشند. غالب سینمای ایران به دلیل حساسیت‌های نهادهای حاکمیتی به نقد اجتماعی یا تحسین قدرت تعبیر و سیاسی تلقی می‌شود.

کلمات کلیدی: سیاست، سینمای‌سیاسی، سینمای سوم، فیلم‌فارسی

مقدمه

صفت سیاسی در زبان فارسی و کتب لغت از واژه مثبتِ رِندی کردن و بیشتر با بار معنایی مثبت آمده است. در کارکرد امروزی آن غالباً از نظر معنایی، درک منفی از سیاست‌زدگی، برای کسب یا حفظ قدرت، سوی‌گیری به طرفداری و یا علیه قدرت حاکم در جهت کسب منافع به نفع امورات شخصی را به یاد می‌آورد. رسانه‌ها به‌عنوان اصلی‌ترین ابزار ارتباط جمعی حساسیت‌های ویژه‌ای را در حاکمیت‌ها ایجاد می‌کنند. از طرفی رسانه‌ها برای بقاع نیاز به چرخش مالی دارند این مسئله تمایل دوسویه را در آن‌ها ایجاد می‌کند از یک سوی به سمت خوشایند نهادهای قدرت می‌روند و از سوی دیگر در صدد پاسخ‌گویی به درخواست عموم برمی‌آیند. حاکمیت ها نیز با ابزار تصویت قانون، تشویق، رقابت و یا اعمال نفوذ در صدد کنترل رسانه‌ها برمی‌آیند. سینما در عصر مدرن و قبل از شکل‌گیری رسانه‌های الکترونیکی رادیو و تلویزیون، در بسیار از زمان‌ها بیش از آن‌که نقش هنری داشته باشد نقش رسانه خبری و اقناع حکومتی داشتند. برای مثال «فیلم‌های خبری یا اگیتکی بودند، یعنی فیلم‌های کوتاهی که به قصد تبلیغات سیاسی ساخته می‌شدند. و دارای پیام‌های ساده‌ای به نفع حکومت شوروی بودند»(بوردول،۱۶۳:۱۳۸۳).

دسته‌بندی سینمای سیاسی، بیش‌تر ناشی از گسترش سینما در کشورهای در حال توسعه و همین‌طور توسعه جنگ سرد، میان حامیان تفکر عدالت‌محور کمونیستی، با اندیشه‌های آزادی‌خواهانه غرب است. دسته‌بندی که در سینمای آمریکا و حتی سینمای هنری اروپا به شاخه‌ای از سینمای اجتماعی معروف شده است. سینمای سیاسی در این شکل دسته‌بندی متکی به زیبایی‌شناسی واحد و ساختاری واحدی نیست. و بیشتر به هنر اعتراضی نزدیک است. در میان رسانه‌های تصویری سرگرم کننده رسانه رادیو تلویزیون با اعمال نظر مستقیم حاکمیت اداره می‌گردد و غالب بودجه‌ی آن توسط دولت تعیین می‌گردد. طبیعتا فرامین مرتبط با حاکمیت را در امور فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دنبال می‌کند. در نقطه مقابل قوانین موجود که باعث گردیده تلویزیون خصوصی در ایران شکل نگیرد؛ بخشی از تولیدهای فیلم ایران توسط بخش خصوصی و به صورتمستقل تولید می‌گردد. سینمای ایران که بخش اعظم آن توسط بخش خصوصی شکل گرفته، از شناخته‌شده‌ترین سینماهای کشورهای آسیایی و در حال توسعه بوده و دارای سابقه و درخشش بسیاری در جشنواره‌های معتبر جهان است. میزان درگیری امر سیاسی در تولیدات سینمایی در نقطه مقابل رسانه‌های حاکمیتی اهمیت می‌یابد. مطالعات سینمایی در ایران اما به اندازه و درخشش تولیدات آن نمی‌باشد. با این وجود بخاطر محبوبیت به دو شکل سینمایی عامیانه‌ی "فیلم فارسی" و هنریِ «موج نوی» ایران نسبتاً به صورت مکتوب پرداخته شده است. گونه سینمایی فیلم

فارسی متأثر از سینمای هند و گونه‌ی سینمایی موج نوی ایران متأثر از سینمای هنری و موج نوی اروپا به نسبت مکتوبات و تاریخ‌نگاری شده است. از نمونه کارهای انجام شده دراین زمینه فیلم و کتاب «موج‌نوی» سینمای ایران به همت «احمد طالبی‌نژاد» انجام شده است. اما در زمینه سینمای سیاسی یا همان «سینمای سوم» در ایران نگارش جدی کمتر یافت شد؛ و آن‌چه در گذشته انجام شده متأثر از اندیشه‌های چپ و بیشتر ترجمه هستند. کمبود منابع مناسب موجود لزوم پرداخت جدی در این زمینه را معین می‌کند. برای یافتن زمینه سیاسی سینمای ایران با شیوه کتابخانه‌ای، مروری تحلیلی در نوشتارِ پیش روی تلاش دارم تا با «شناسایی زمینه‌های سیاسی سینمایی ایران» زمینه مطالعاتی بیشتری را ایجاد کنم. در این مقاله ابتدا به بررسی واژه «سیاسی» از نظر لغوی در لاتین و فارسی پرداخته و سپس با شناخت نظریه‌های سیاسی در عرصه فلسفی و اجتماعی و انتقادی کارکرد آن را در کنار واژه سینما مشخص می‌کنم. با بکارگیری نظریه‌های سینمای سیاسی در جهان به تحلیل نمونه‌هایی ایرانی پرداخته در انتها با کمک تحلیل‌ها و مطالب بیان شده، نتیجه گیری مورد نظر انجام شده است.

واژه‌شناسی سیاست

سینمای سیاسی ترجمه ای از کلمه «پُلتیکال سینما[1]» است. «سیاست[2]» در معنای غربی آن به معنای «به کارگیری قدرت فیزیکی و یا فکری» یا اتخاذ تصمیمات تأثیرگذار برای کشور یا زندگی عمومی است ».[3] کلمه «سیاسی[4]»، از ریشه کلمه «پولیس[5]»، به معنای حافظ نظم و قانون توسط فرد یا اداره‌ای که حافظ نظم و قانون است[6] آمده و با کلمه پولیس«polis»، به لحاظ معنایی و آوایی شباهت دارد. در فلسفه یونان باستان، میان فلاسفه کلمه عمومی(پولیس)[7] در برابر خصوصی (اویکوس)[8] قرار می‌گیرد. «در متون می‌خوانیم که آن زمان تئاتر به معنی پولیس و پولیس نیز یک دمکراسی بوده است.» (ملشینگر،۱۳۷۷:۵) تأثیر زندگی فردی و اجتماعی بر یک‌دیگر، آن‌جایی به تقابل می‌رسد که زندگی اجتماعی، خواه ناخواه در زندگی فردی و خصوصی تأثیر و یا دخالت دارد؛ ولیکن زندگی فردی منفعل از تأثیرگذاری در زندگی جمعی است. افسانه ادیپ یکی از سیاسی‌ترین قدیمی‌ترین روایت‌های اسطوره‌ای کهن می باشد. ادیپ با پشت‌سر

[1] Political Cinema
[2] Politic
[3] The activities in getting and using power in public life and being able to influence decision that affect a country
[4] Political
[5] police
[6] Connected with the state, government or public affairs
[7] polis (در زبان یونانی به معنی دژ و قصر است ولی در یونان باستان به شهرو دولت نیز گفته می شد)
[8] Oikos

گذاشتن ابوالهول، جامعه‌ای را از ظلم نجات می‌دهد، امّا در ادامه، به خاطر گناهِ هم‌بستری با مادرش، جامعه‌ای را به نفرین عذاب گناه خودش می‌کشاند. شهر تبای و مردمان نفرین شده‌اش را، کسی جز ادیپ، آن هم با رفتن از آن شهر نمی‌تواند نجات دهد. این انفعال جمعی برای سرنوشت خودشان و خروش برای خروج از آن، یکی از اصلی‌ترین علل تقابل و گذر موضوع‌های سیاسی از فرد یا گروه، به حاکمیت است؛ که عنصر اصلی درام را شکل داده و شکل اعتراضی به خود می‌گیرد. در عصر صنعت، شکل‌گیری طبقه متوسط و کارگری -که خود را محق حاکمیت و تأثیرگذاری در آن می‌دانند- نقش کلیدی می‌یابد. سینما یکی از ابزارهای اختراع شده در عصر صنعت فارغ از آن نمی باشد. تعاریف سینمای سیاسی اشاره به هر فیلمی دارد که نشان‌گر تقابل عامه و یا تقابل اجتماعی با حاکمیت و ابزارهای حاکمیت و قدرت است. ابزارهای حاکمیت غالباً قوانین اجتماعی، تفکرات ناسیونالیستی و ایدئولوژی هستند.

سیاست در زبان فارسی به معنای «درایت؛ باهوشی؛ خردمندی»، «خط مشی و شیوه عمل» است. اما صفت سیاسی جنبه عامیانه و مجاز یافته و معنای منفی: «حسابگریِ منفعت‌جویانه» [1]می‌دهد. یعنی به شکل خودخواهانه‌ای برنامه‌ریزی کردن، تفکر نمودن و اندیشیدن در جهت نفعِ شخصی و به دور از منافع جمعی. معنای رایج آن رابطه تنگاتنگی یا معنای لاتین و مدرن آن یعنی اعمال قدرت پیدا کرده است. در رویکرد لغوی، سینمای سیاسی به معنای سینمای با درایت و حتی سینمای خط‌مشی محسوب نمی‌گردد. گونه فیلمی، سینمایی است که مَنفعت شخصی (یا گروهی کوچک) را بر منفعت جمعی (اجتماعی) ترجیح می‌دهد و یا به چنین رویکردی -که موجب ضرر جمعی می‌شود- اعتراض می‌کند و به نقد و یا تعریف قدرت می‌پردازد. از نظر معنایی کلمات «سینما» و «سیاسی» را در کنار یک‌دیگر می‌توان این‌گونه تعریف کرد : سینمایی حاصل از « نمایش حق طلبی خردمندانه و یا اعتراض گروهی، به زیانِ ناشی از سودجویی و منفعت طلبی گروه یا فرد دیگر» است. این تعریف بسیار کلی است چرا که در اکثر شکل‌های سینمایی تقابل برای منفعت‌جویی و عدم زیان عموم، از اصلی‌ترین تقابل‌های دراماتیک به‌شمار می‌رود و دامنه فیلم‌های بسیاری درگونه‌های اجتماعی، پلیسی، کنگستری و یا وسترن را شامل می‌شود.

سیاست از منظر فلسفه اجتماعی

سیاست از منظر فلسفه اجتماعی، فرافکنی انسان از «چیستی» به «کیستی» است. یعنی نقطه‌ای که فرد اجتماعی می‌خواهد از شیءوارگی موجود (چیز بودن) معنای انسانی بیابد. انسان بودن (به معنای چه کسی بودن) با تأثیر گذاشتن بر محیط و خارج شدن از نگاه شیء بودنِ ابزاری ایجاد

[1] معنای لغت ها از لغت نامه دهخدا و عمید است

می‌شود. اما سیاست از منظر حاکمیت، روابط قدرت بر جسم انسان است. «در هر عصری ایده‌های طبقه حاکم، ایده‌های حاکم هستند. یعنی طبقه‌ای که نیروی مادی مسلط در جامعه است؛ در عین حال نیروی فکری مسلط نیز هست.» (مارکس به نقل از باکر ،۱۳۹۳: ۱۱۸) و این مسئله از همان رابطه یک‌طرفه قدرت ناشی می‌شود که می‌خواهد تأثیر بگذارد، اما تأثیر نگیرد. یعنی کاری کند که انسان از مقام شیء بودن در جامعه خارج نشده، امورات روزمرگی طبقه حاکم در اداره کشور را پذیرفته و به دنبال کیستی خودش نگردد. «انسانی خارج از جامعه و در نتیجه خارج از اوضاع اجتماعی– اقتصادی عینی وجود ندارد. چنین انسانی انتزاعی کاذب است. شخصیت بشری، فقط در مقام بخشی از کل اجتماعی، در طبقه و از رهگذر طبقه خویش است که واقعیت تاریخی و زایندگی فرهنگی می‌یابد». (تودوروف، ۱۴۰۰: ۵۱) این مسئله زمانی که با «فعلیت یافتن کیستی که مشروط، مخاطره‌آمیز و مبتنی بر امید است؛ نه دعوی‌ایی غیر محتمل بر وجود آن»(کریستوا، ۱۳۹۶: ۶۲) آمیخته گردد، سبب ایجاد جنبش جمعی مشترکی می‌شود.

امید به تغییر در جامعه از دو روی شکل می‌گیرد: اول که خروج از شیءوارگی انسان، وابسته به عمل و رفتار او است و از طرفی انسان‌ها هستند که ملت‌ها را تشکیل می‌دهند و ملت‌ها جوامعی مستقل از قدرت‌ها هستند. در نتیجه الزاماً خود را تابع قدرت نمی‌دانند: «ملت‌ها فقط صورت‌بندی‌های سیاسی نیستند، بلکه نظام‌های بازنمایی فرهنگی هستند که با آن‌ها هویت ملی، به طور مستمر از طریق کنش گفتمانی باز تولید می‌شود. دولت- ملت به عنوان دستگاهی سیاسی و شکلی نمادین، ابعاد موقتی دارد که ساختارهای سیاسی را تثبیت کرده و تغییر می‌دهد. [اما] ابعاد نمادین و گفتمانی هویت ملی، به روایت و خلق ایده‌های اصالت، استمرار و سنت می‌پردازد»(باکر،۱۳۹۶: ۴۲۷). در نتیجه ملیت همان کیستی انسان است که شامل ابعاد نمادین و هویت ملی «نه امر ارگانیک که امری اکتسابی» بوده و رابطه‌ای تنگاتنگ با زبان و تاریخ [وجغرافیا] دارد (کریستوا،۱۳۹۵: ۱۶). برای مثال، فردی ایرانی جز ایرانی بودن، در جغرافیایی دیگر نمی‌تواند هویتی جز این داشته باشد. چون‌که ایرانی بودنش را از زبان، تاریخ و محیطاش کسب می‌کند. از طرفی ملیت، هویت‌اش را از مردمانش می‌گیرد و این مردمان هستند که زبان و تاریخ را حفظ می‌کنند و به آن هستی می‌بخشند. اما حاکمیت در تاریخ ملت، رویدادی (خاطره‌ای) است که فردیت و جسمیت داشته و تعریف‌اش حفظ چیستی ملتی (و غالباً توجه‌اش به چیستی ملتی) برای حفظِ چیستی خودش است. «می‌توان گفت [سیاست] ارتباطی است بین چیزی که در عموم دیده می‌شود و عملِ پر جزئیات دقیقی که در آن پنهان است»(رانسیر،۱۲۱:۱۳۹۶). زمانی که قدرت و رژیم، فرصت توجه به کیستی بودن و لایه پنهان اجتماعی بودن نمی‌یابد و یا علاقه‌ای به توجه نشان دادن و فرصت دادن

به لایه های پنهان اجتماعی ندارد؛ ممکن است دست به دامن ایدئولوژی خاصی شود و بخواهد از طریق آن به کیستی، لایه پنهان و علایق اجتماعی نفوذ کند. از همین منظر است که مبحث و پرداخت به آن ایدئولوژی، عناد یا تأیید حاکمیت و امری سیاسی معنی می‌گردد. جنبش فمنیسم در بسیاری از جوامع، حرکتی اجتماعی بوده و تلاشی برای احیای ایفای نقش زنان در جامعه به حساب می‌آید. با این وجود، سینمای فمنیسم، در بسیاری از جوامع زادگاه جنبش فمنیستی، گونه‌ای سینمایی سیاسی تلقی می‌گردد. مسئله زنان در این جوامع دو سو دارد: یکی باروری است. کار بدن زن، ضامن متابولیسم طبیعت است که هم تولید مثل نوع انسان را تحقق می‌بخشد و هم نیازها جسمی او را برآورده می‌کند. زن برای حاکمیت ابزار زاد و ولد، تولید نیروی کار و ماشین گذران روزمرگی اجتماعی به‌حساب می آید. از این رو است که «زنان و بردگان، تجسمی از بدن در حال کار هستند در این مورد، امر انسانی، بیانی ابتدائی از حیات زیست‌شناختی یافته و بدن هرگز از طبیعت فراتر نمی‌رود»(کریستوا،۱۳۹۹: ۷۰).

از سوی دیگر جامعهٔ ایدئولوژیک، برای حفظ ایدئولوژی خودش نیاز به ابزار دارد. از آن‌جایی که زن تعریفی ابزاری برای تولید مثل یافته، از قبل حکمِ ابزاری و شیء بودن‌اش تحقق یافته و قدرت به این می‌اندیشد که از این ابزار، برای حفظ نظام فرهنگی خودش استفاده کند. اما زن به ماهیت انسان بودن‌اش، به «کیستی» خود می‌اندیشد و نه «چیستی» خود. در نتیجه با نگاه ابزار بودن مخالفت می‌کند و به دنبال «کیستی» و سوژه شدن می‌گردد. این مسئله، زنانگی و فمنیسم را در مقابل حاکمیت قرار می‌دهد. حتی جامعهٔ مردسالار نیز، از این مسئله برای مخالفت خودش استفاده می کند. در این جوامع، سینمای فمنیستی، سینمایی سیاسی تلقی می‌شود.

سیاست از منظر سیاست

برخلاف تفکر سنتی که سیاست را عین فلسفه می دید مانند «افلاطون» که شعارش این بود که فرمانروائی و حکومت را باید به فیلسوف سپرد(کویره،۱۳۶۰: ۱۸) در نتیجه هنر و هنرمند را به دلیل شهودی بودن و فاصله از منطق اثبات شایسته مدینه فاضله نمی‌داند. در دو صده اخیر نظریه‌های متفاوتی برای سیاست وضع شده؛ غالباً آن را در حیطه‌های زبانی در کنار اقتصاد و فرهنگ قرار داده‌اند. «تا آن‌جا که توانایی کنش و گفتار همان- گفتاری که چیزی جز شکل دیگری از کردار انسانی نیست ما را به موجوداتی سیاسی تبدیل می‌کند و از آنجا که عمل کردن و کنش از دیرباز همیشه به معنای ایجاد حرکت یا اثری پیشتر ناموجود بوده توجه به تولد زایش یافتگی انسان همچون دلیلی بر میرندگی و فناپذیری او شرط وجود شناختی لازم برای هر نوع سیاست- ورزی است»(آرنت، ۱۳۹۸: ۴۲). اما واژه «سیاسی» از منظر سیاسیون معاصر از «امر سیاسی» متمایز می‌باشد. بر خلاف "هانا آرنت" و همفکرانش که سیاست و مباحث مرتبط با آن را مرتبط با آزادی و دموکراسی می‌دانستند برخی دیگر مانند «ژاک رانسیر»، «شانتال مورف» سیاست برای

ایجاد نظم اجتماعی برای سازمان‌دهی کلان زندگی انسان است: «سیاست اندیشه‌ای نیست که نحوه‌ی سازماندهی افراد در اجتماع را بررسی می‌کند، بلکه بیش‌تر دعوایی بر سر سرشت این اجتماع است در واقع، امر سیاسی مبتنی بر عدم اجماع و نزاع است؛ نباید امر سیاسی را صرفاً نزاع میان گروه‌ها فهمید، بلکه باید آن را نزاع میان جهان‌ها فهمید»(رانسیر:۱۳۹۹: ۲۱).

آنچه میان نظریه‌ها به اشکال مختلف مشترک می‌باشد پدیده قدرت در تعاریف است. «امر سیاسی سامان است که مسئولیت پرداختن به مسئله‌ای را بر دوش دارد که خصلت ستیزندگی انسان پیش می‌آورد. هدف امر سیاسی صلح برپایه‌ی عدالت است و رژیم طبیعی اش دمکراسی است» (بشلر، ۱۴۰۱: ۱۶). مترادف دانستن «امر سیاسی» با آزادی و دموکراسی(از منظر هانا آرنت و بشلر و دیگران) در تضاد نظریه‌پردازانی مانند «کارل اشمیت»، «شانتال موف» است؛ آنها سیاست را امری مستقل از دموکراسی تعریف می‌کنند. مهمترین نظریه رویکرد«دوست-دشمن» کارل اشمیت است که در اَشکال متنوع اجتماعی متبلور می‌شود. «امرسیاسی در خود نبردی که دارای قوانین فنی، روان‌شناختی و نظامی خاص خود است قرار ندارد، بلکه در رفتاری یافت می‌شود که توسط امکانِ نبرد تعیین می‌شود، یعنی توسط ارزیابیِ واضح از اوضاعِ انضمامی و لذا برقرارساختن تمایز صحیح بین دوست و دشمن واقعی(اشمیت،۱۴۰۰: ۳۸).

دوست–دشمن یا همان «امر سیاسی» دو خصوصیت مهم باید داشته باشد یکی امری عام یا «عمومی» باشد. دوم آنکه امکان مجادله نیز میان آن‌ها باشد. البته این مسئله تفاوت مهمی با تقابل دینی، فردی و اقتصادی و اجتماعی یا موارد مشابه دارد این تقابل‌ها جنبه فردی،[حتی قومی] داشته و عمومیت کمتری نسبت به تقابل سیاسی می‌گیرند. و مرتبط با گونه‌های سینمای دینی یا قوم نگاری می‌شوند. دوست–دشمن می‌توانند حتی از یک دین، یک ملیت شکل بگیرد. آنچه در امر سیاسی مهم تلقی می‌شود؛ قدرت است. «برای این‌که سیاست وجود داشته باشد، اول باید شکل خاصی از قدرت باشد،یک اصل قدرت، که چیزی را می‌سازد سوای قدرت ارباب بر بنده، کارفرما بر کارگرانش، بزرگ خانواده بر خانواده‌اش، معلم بر دانش‌آموزان باید فرمی از قدرت وجود داشته باشد که با تمام فرم‌های دیگر قدرت فرق دارد: فرم‌های اقتصادی، خانوادگی، آموزش شناختی و غیره... قدرتی که تشکیل‌دهنده‌ی قدرت همه است»(رانسیر،۱۳۹۹: ۲۸ -۲۹).

این شکل خاص از ستیز، دوست-دوشمنی، عمومیت و اعمال قدرت مرتبط با کلیت جامعه درزمینه منافع موجود در حاکمیت، برای کسب حاکمیت و یا میان حاکمان "امر سیاسی" را شکل می‌دهند. «این تعارض مهلک طرفین دعوا در بطن قلمرو سیاسی ما را قادر می‌سازد که حقیقت اجتماعی را از آن استنتاج کنیم همان‌گونه که مذهب فهرست مبارزات نظری آدمی است، به همان شکل قلمرو سیاسی هم سیاهه کشمکش‌های عملی اوست»(مارکس۱۳۸۳: ۸۳).

امر سیاسی و یا سیاسی با دموکراسی تفاوت دارد. دموکراسی به شکلی مرتبط به عامه مردم و نوعی استراتژی اجتماعی برای حاکمیت عمومی می‌باشد، رویکرد نزاعی و خصمانه ندارد. آن‌چه در تعریف هر دو مشترک می‌باشد حضور قدرت و امر عمومی بودن است. «دموکراسی وقتی وجود دارد که بر قدرتی تأکید می‌شود که قدرت همه است، صرف‌نظر این‌که چه کسی باشند. خاستگاه نظام نمایندگی/ بازنمایی متکی بر این واقعیت است»(رانسیر، ۱۳۹۹: ۲۳). زمانی که صحبت از همه می‌شود حداقل در یک بستر گسترده‌ای میان چند شهر و یا چند ایالت بجای«امر سیاسی» تقابل سیاسی شکل می‌گیرد. رقابت میان من-آن و نه دوست-دشمن است. این قدرت همه حاکمیت را شکل می‌دهد و امر سیاسی توسط آن‌ها در وسعتی بزرگتر شکل می‌گیرد. با حاکمیتِ انتخاب همه دایره دوست گسترده‌تر می‌شود. احتمال اعمال قدرت نه داخل جامعه مشروع بخش قدرت که به بیرون از آن کشیده می‌شود

سینما

سینما مبحثی که در سه زمینه تولید ، محتوا، ساختار، پخش بافت مخاطب می‌توان تحلیل کرد. سینما شامل فیلم می‌شود اما تمایزها بسیاری با آن دارد. فیلم یک مبحث کالایی-خدماتی با رویکرد سرگرمی–هنری است. سینما صنعتی متعلق به یک بدنه بزرگتر یعنی صنعت سرگرمی می‌باشد. خصوصیت صنعتی آن از نظر وابستگی به تکنولوژی، پرهزینه بودن، تولید زمان‌بر و سازمان‌دهی گروهی برای خلق یک اثر گروهی رویکرد صنعتی سینما را مشخص می‌کند. فیلم کالایی خدماتی با ۵ رویکرد سرگرمی، هنری، آموزشی، اقناعی و (کمتر) اطلاع رسانی می‌باشد. از میان کارکردهای شش‌گانه رسانه که: تأمین اخبار و مسائل جاری، بحث و گفتگو، اطلاعات اختصاصی، هنری، فرهنگی و آموزشی، سرگرمی، تبلیغات و ارتباطات اقناعی(روشندل اربطانی،۱۳۹۴: ۱۱۴) است؛ رویکرد سرگرمی، آموزشی و اقناعی سینما آن را بسیار مناسب صاحبان قدرت و مرتبطین به «امر سیاسی» می‌کند. در نتیجه از فرایند تولید مرتبط با صنعت سینما تا تولید و شکل فیلم امرسیاسی در سینما بخصوص در ساختارهای غیر دموکراسی به صورت مستقیم و در ساختارهای غیردموکراسی به صورت غیر مستقیم جاری می‌گردد.

«سینمای سیاسی»، در مطالعات محتواهایی با بسیاری مفاهیم اجتماعی سینما مشترک بوده و به سختی قابل تمیز دادن است. این مفهوم، بیش از آن‌که رویکرد ساختاری یا گونه‌ای (ژانری) داشته باشد؛ رویکردی محتوایی داشته که در بستر تاریخیِ خلق فیلم و زمان تاریخی زیست هنرمند، در رژیمی سیاسی معنا پیدا کرده و به امری سیاسی بدل می‌شود. «سیاست در چیزی که فیلم آن را بیان می‌کند؛ چیزی بسیار شبیه به «خط مشی»، به معنی استراتژی مشخص رویکردی هنری است»(رانسیر،۱۳۹۶: ۱۲۱). هر چند در تاریخ سینما، حرکت‌ها و خط‌مشی‌های سیاسی زیاد بوده است؛ خواستگاه آن را باید در سینمای انقلابی و جنبش‌های سینمایی جهان سوم (کشورهای

نیازمند به توسعه) یافت که درمخالفت با سیاست‌های جاری، در جنبش‌های انقلابی آن کشورها شکل می‌گرفت. مردم در آن جوامع با مقاومت در برابر قدرت و گاهی مقابله خشونت‌آمیز، خواهان تغییرات اجتماعی بودند. «بین اواسط دهۀ ۱۹۶۰ و اواسط دهه ۱۹۷۰ فیلم ساختن و فیلم دیدن به کنش‌های سیاسی بدل شدند. به قدری که از زمان جنگ جهانی دوم به این سو سابقه نداشت.» (بورودل،۱۳۸۳: ۶۹۶) این موضوع، در بسیاری از دسته‌بندی‌های سینمایی، به سینمای انقلابی نیز معروف شده که سینمای سیاسی، به عنوان زیر مجموعه‌ای از سینمای اعتراضی در آن مطرح می‌گردید. این سینما که نام «سینمای سوم[1]» (سینمای ناکامل) را بر خود گذاشت؛ جنبشی در تاریخ سینما بود که در دهه شصت، توسط افرادی مانند «فرناندو سولانس[2]»و «اکتاو گتینو[3]»،در کشورهای لاتین و آمریکای جنوبی، با هدف ایجاد سینمایی متفاوت از سینمای اول (هالیوود) و سینمای دوم (اروپا) آغاز شد. آن‌ها، سینمای آمریکا را سیاسی- کاپیتالیستی و سینمای اروپا را سینمایی غیرسیاسی می‌دانستند.

سینمای دوم یا فیلم‌های هنری بیشتر متعلق به سینمای اروپاست، برخلاف فیلم‌سازی هالیوود به یک فرد وابسته و عقاید کارگردان به عنوان مولف فیلم است[4]. برای طرفداران سینمای سوم، سینمای اصیل، به جای سرگرمی و حتی بیان هنری، هدف‌اش مبارزه و ایجاد آگاهی سیاسی بود. بین قطعیت بی‌عدالتی، عدم قطعیت عدالت و قطعیت در مورد کار درست(رانسیر،۱۳۹۶: ۱۲۱).

سینمای مستند و نئورئالیسم را شیوه خود قرار داده و مخالف داستان‌گویی در سینما بودند در میان نظریه‌پردازان سینمایی و مقالات ایجاد شده در این زمینه، سه نوشتار، تعریف و کارکرد «سینمای سوم» تأثیرگذار را معین کردند: «گلوبر روشا» با مقاله «زیبایی‌شناسی گرسنگی[5]»(۱۹۶۵)، «جولیو گارسیا اسپینوزا[6]» با رساله «در دفاع از سینمای ناکامل[7]» (۱۹۶۹) و «فرناندو سولاناس» با بیانیه «سینمای سوم». «گلوبر روشا»[8] در سال ۱۹۷۱ نظریه خود را به صورت کامل در مقاله‌ای به نام «زیبایی‌شناسی رؤیا» تشریح کرد.

---

1 Third Cinema
2 Fernando Ezequiel 'Pino' Solanas
3 Octavio Getino
4 Auteur theory
(نظریه مؤلف دیدگاهی انتقادی اواخر دهه ۱۹۴۰ فرانسه است که برای سبک و خلاقیت یک کارگردان جایگاه ویژه‌ای قائل می شود در اروپا فراگیر می شود)

5: Aesthetic of Hunger
6 Espinosa, Julio Garcia
7 For an imperfect cinema:
(او در این مقاله، «سینمای سوم» را سینمایی ناکامل، اما زیبا و کاربردی می‌شمارد)

8 Glauber Rocha

از دیدگاهِ او، سینمای اول(هالیوود) دارای این خصیصه‌ها است: معمولاً قهرمانی مرد و پایانی خوش دارد. دارای ساختار مشخص سه‌پرده‌ای و تدوین خطی است. «سینمای سوم» همه این موارد را نقض می‌کند. فیلم‌های «سینمای سوم» قهرمان مشخصی ندارند. پایان‌شان هم خوش نیست، بلکه واقعی بوده و ساختار شکن و غیر خطی است.

نخستین فرض سینمای انقلابی جهان سوم این بود که تمامی هنر -حتی هنری که تنها مدعی سرگرمی است- عمیقاً سیاسی است. داستان‌هایی که نقل می‌شوند، نقطه نظرهایی که بیننده دعوت می‌شود با آن‌ها هم‌دلی کند، ارزش‌های نهان در کنش‌ها، و حتی شیوه نقل داستان، همه بازتاب ایدئولوژی‌های سیاسی تلقی می‌شدند(رانسیر،۱۳۹۶).

بیش‌ترین جنبش‌های سینمایی سیاسی در کشورهای خارج از سلطه شوروی، برای رسیدن به تفکرات چپ شوروی بود و در کشورهای تحت سلطه شوروی کمونیستی، برای خروج از سلطه سیاسی همه‌گیر کمونیست در امور فردی و اجتماعی جوامع به وقوع می‌پیوست. از نظرگاه فرد، تفاوت در جامعه مدرن، میانِ سرمایه‌داری و سوسیالیسم، یا میان چپ و راستِ سیاسی نیست؛ بلکه تفاوت میان آزادی فردی و سرکوب جمعی است(کواچ، ۱۳۹۹: ۴۱۹) . این جنبش‌های سیاسی، همان‌گونه که از ساختارهای مدرن و رئالیستی سینمای غرب استفاده می‌کردند؛ به عنوان شکلی سینمایی در کشورهای اروپایی غربی و آمریکای شمالی ایجاد گردیدند. این زمان، شاهد رشد مطالعات سینمایی در دانشگاه‌های بریتانیا، اروپا و آمریکای شمالی هستیم که با تحولات نظریه‌پردازی سینمایی مصادف است. «نظریه‌پردازان با استفاده از اندیشه‌های نشانه‌شناختی اوائل دهۀ ۱۹۶۰ می‌خواستند توضیح دهند که چگونه سینما در عین لذت بخشیدن به بیننده، کارکردی سیاسی دارد. مدرسان و دانشجویان، غالباً معنای ایدئولوژیک سینمای تجاری غالب هالیوود را بررسی می‌کردند و فیلم‌های سیاسی- انتقادی را سینمای «اپوزیسیون» می‌خواندند(بوردول، ۱۳۸۳: ۷۲۸).

سینمای انقلابی، سینمای سیاسی و سینمای اعتراضی، همگی سینمایی منتقد هستند. سینمای انقلابی، در صدد تأیید شرایط کنونی و انتقاد از شرایط گذشته -که انقلاب فعلی رهایی بخش از آن بوده- است. نوع دیگر سینمای انقلابی، به امید رسیدن به تحولاتی در پیش رو، منتقد شرایط کنونی و مقابل حاکمیت است. اما سینمای اعتراضی، در هر حال با خود اعتراض به همراه دارد و این اعتراض، صرفاً سیاسی و نقد حاکمیت کنونی است. اعتراض، محتوای اصلی این‌گونه سینمایی است. محتوا یا ساختار این فیلم‌ها می‌تواند محیط زیست، شبکه‌های اجتماعی، بیگانگی انسان مدرن، جامعۀ صنعتی و غیره باشد.

«تئودور آدورنو» هنر سیاسی را (البته در بیش‌تر موارد به طور ضمنی) در مقابل محصولات صنعتی- فرهنگی قرار داد. به نظر او، اولی تلاش می‌کند برتری سیاسی و فرهنگی دومی را تضعیف

کند. محبوبیت دومی، رویکرد طبقاتی خود را با خشنود ساختن مخاطبان انبوه پنهان و چیزی برای همه فراهم می‌کند. در نتیجه سینمای سیاسی، حتماً در دسته سینمای اعتراضی نگنجیده و شکلی مستقل از سینما را در بر می‌گیرد. حال اگر قدرت به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم و از طریق حمایت مافیاهای موجود، در مسائل زیست محیطی، رسانه‌ای و فرهنگی دخالت کند؛ هر شکل از سینمای اعتراضی سیاسی تلقی می‌گردد.

ساختارهای سینمای سیاسی و فیلم‌سازانِ آن را به دو دسته تقسیم می‌کنند: فیلم‌سازان متعهد یا «سینمای مستقل» و سینمای «مدرنیسم سیاسی». سینمای متعهد می‌خواهد از رسانه‌های عمومی و سینمای رایج عبور کند. بنابراین کمترین شانس تأمین مالی را داشته و با توجه به محدود شدن دامنه مخاطب، احتمال کمی برای بازگشت سرمایه خواهد یافت به ناچار می‌بایست روش‌های تولیدی و مالی جایگزینی بیابد: حمایت گروهی کوچک یا سازمانی سیاسی، تا هزینه فیلم را از راه جمع آوری کمک‌های مالی تأمین کنند؛ یا مانند فرانسه، تهیه‌کننده یا شرکتی مانند «او.ک.پروداکشنز» «مارتین کامیتز»، از سینمای رادیکال سیاسی حمایت کند. مدرنیسم‌های سیاسی، معمولاً از شکل‌های سینمای مدرن نئورئالیسم، شکل‌های مستند و تدوین سینمایی «سرگئ یآیزنشتین[1]» و «ژیگا ورتوف[2]» استفاده می‌کردند؛ تا بانوآوری ساختاری را در خدمت محتوای سیاسی بکار بگیرند. در فرم‌های سینمای ساختارشکن نیز، از شکل‌های مختلف هنری استفاده می‌کردند که ریشه در نقاشی «کوبیستی» داشت. تکه فیلم‌هایی -که فی‌نفسه ربطی به هم ندارند- را سرهم می‌کردند. به جای این‌که سعی در پیوند نامحسوس و طبیعی آن‌ها داشته باشند؛ بر ناهم‌خوانی صداها و تصویرها تأکید می‌کردند. «از اصلِ کولاژ، به شیوه خطی استفاده می‌کردند. این فیلم‌ها نخست داستانی می‌ساختند و بعد با استفاده از تکه فیلم‌های برگرفته از جاهای دیگر به آن شاخ و برگ می‌دادند. «[برتولت] برشت[3] و [اسلاتان تئودور] دوداو[4] در فیلم «کوله وامپه» به شیوه-ای معتدل پیشکسوت این روش بودند»(بورودل،۱۳۸۳).

شکل دیگری از سینمای سیاسی ریشه در روایتِ تاریخِ اسطوره داشت. «فیلم‌سازان به جای به تصویر رویدادها در گذشته، با بازگویی سادهٔ یک اسطوره، آن را با استفاده از تکنیک غیر رئالیستی پرداخت و بعد بر همانندی‌های آن با مبارزات سیاسی معاصر تأکید می کردند»(بورودل، ۱۳۸۳: ۷۱۵).

---

[1] Sergei Eisenstein

[2] Dziga Vertov

[3] برشت آغازگر سبک فاصله گذاری و تئاتر حماسی آموزشی است

[4] Slatan Theodor Dudow

سیاست از منظر «اسمیت» معمولاً مسئله رابطه میان دو جمع، یا فرد با جمع (دوست- دشمن) است. فیلم‌های سیاسی، بیش‌تر از سایر انواع فیلم‌ها، بر قهرمان جمعی تمرکز می‌کنند: جامعه‌ای قومی، ملتی مشخص، طبقه‌ای یا حتی کشوری. این قهرمان، گاهی اوقات نه تنها به‌عنوان مردمی که در سرزمینی خاص زندگی می‌کند؛ بلکه به‌عنوان خودِ سرزمین نیز معنا می‌شود. علاوه بر این، حتی اگر شخصیتی در مرکز روایت قرار گیرد؛ نمایندگی گروهی -که توسط منافع سیاسی خاصی محدود شده است- را برعهده دارد. او به سیاستی خاص تعلق داشته یا از آن طرد شده است و دلایل و پیامدهای طرد شدگی‌اش، مبارزه‌اش برای حذف نشدن بوده و معمولاً نمایندگان قدرت حاکم، دولت‌ها و یا قانونِ حامی آن‌ها، در مقابل او قرار می گیرند.

سیاست در سینما، بسته به آن‌که حاکمیت تا چه میزان قدرت‌اش را در فرهنگ اجتماعی دخالت داده باشد؛ گسترش می‌یابد. هر چه این دخالت بیشتر باشد، واژه سیاسی در سینما، دایره موضوعی و محتوایی بیش‌تری را در برگرفته و تا به آن‌جایی پیش می‌رود که فیلم کلاً می‌تواند دارای محتوایی سیاسی با هدف سیاسی باشد. در چنین حالتی، صاحب قدرت(حاکمیت) هم از هر شکل آن ترس داشته، قبل از تولید و نمایش آن را کنترل کرده و سپس مجوز می‌دهد. به این گونه سینما در شکل محتوایی به موضوع یا روایتی در جریان سیاسی می‌پردازد. از نظر محتوای سیاسی بسیار به میزان جاری بودن قدرت در زمینه جامعه نیز بستگی دارد. جریان سیاسی یا دخالت قدرت، اگر آن‌قدر به دامنه فرهنگی گسترش یابد که پوشش و خوردن یک جامعه را شکل دهد، فیلم‌هایی که شخصیت‌های آن، پوشش و یا خوراک متفاوتی را انتخاب می‌کنند نیز، جزو سینمای سیاسی محسوب می‌گردند.

تفکر مارکسیسم، فرهنگ امری سیاسی است(بارکر،۱۳۹۶: ۱۱۸). طبق این تعریف و در سیطره و یا مرتبط با تفکر چپ همه محصولات فرهنگی، می‌توانند منعکس‌کننده شرایط مادی و ایدئولوژیک زمانه خودشان باشند. مشکل حکومت کمونیستی قرار دادن فرهنگ و ایدئولوژی در زیر مجموعه سیاست بود. از آن‌جایی که تفکر مارکسیسم، ایدئولوژی حاکمیت، در حکومت کمونیستی شوروی بود و مخالفت با این ایدئولوژی، مخالفت با حاکمیت، امری سیاسی تلقی می‌شده؛ به این شکل آنها هر حرکت و یا رویدادی را در تقابل خود قرار می‌دادند حتی اگر به صورت مستقیم تفکرات قدرت را تأیید نمی‌کرد، مورد لطف قرار نمی‌گرفت. سینمای شوروی، نمونه بارز سینمای سیاسی است که هر موضوع و یا هر تصویری را می‌توان در جهت و یا بر علیه سیستم حاکم شوروی سابق قلمداد کرد. همان‌قدر که تفکرات فیلم‌سازان مکتب مونتاژ تأییدی بود بر شعارهای سیاسی، به همان اندازه برضدیت سینمای رئالیسم سوسیالیستی قرار گرفت، که مورد تأیید سیستم حاکم بر فیلم‌سازی شوروی بود. «آثار ادبی و فرهنگی را باید به منظور بررسی نحوه ارائه تنش‌ها و تناقض‌هایی که بخشی از ذات جامعهٔ

سرمایه‌داری هستند، مطالعه کرد»(رایان،۱۳۹۲: ۴۸). در این ساختار سینمایی از تولید و تهیه و تامین مالی نوع سینمای مورد نظرشان سینمای رئالیسم سوسیالیستی بجای سینمای فرمالیستی، الگوی روایی «مارکسم گورکی[1]»، و حتی بستر پخش فیلم در روستاها و کارخانه ها رویکردی مرتبط با قدرت و با اعمال قدرت حاکمیت انجام می‌گرفت.

نظریه متفاوت با نظریه چپ با نظریه«آینه‌ای» یا بازنمایی، معتقد است زبان نه تنها آینه نیست، بلکه خالق است و می‌تواند جهانی را خلق ودر تقابل شرایط موجود قرار دهد. با این دو دیدگاه، همه فیلم‌ها می‌توانند سیاسی شوند. سینمایی که در تأیید و یا نقدِ شرایط موجود، انعکاس آینه‌ای دارد و همین‌طور سینمایی که به خلق جهانی در مقابل شرایط موجود می‌پردازد. سینما در تأیید سیاست، به ثبات سیاسی و بقای قدرت یاری می‌رساند. به دلیل آن‌که رژیم سیاسی به پایبندی شهروندان نیاز دارد، سینما در این چهارچوب می‌تواند نمادهایی پدید آورد که هم‌بستگی عمومی و احساس هویت ملی ایجاد کرده و مشروعیت وفاداری به ارزش‌های حاکم، چون برابری در مقابل قانون یا مدارا در برابر سختی را مورد توجه قرار دهد. به بیانی، مُبَلِغ شرایط موجود شود. شکل دیگر سینما، آیینه‌ای برای به تصویر کشیدن شرایط ناعادلانه و کاستی‌های موجود می‌شود. این تصاویر، به عنوانِ نقد نارسایی‌ها و به منظور نشان‌دادن ناتوانی‌های مدیریتی، در مقابل قدرت قرار می‌گیرند. شکل سوم گرایش‌هایی مانند اکسپرسونیسم و دادائیسم‌ها است که با ایجاد زبانی پراحساس و خودانگیخته و غیر عینی بدون این‌که شرایط آینه‌واری را ایجاد کند، فضای زیباشناختی مناسبی برای بازتاب اضطراب و در عین حال سرکشی و تمرد انسان، نسبت به محیط سیاسی را انعکاس می‌دهد. «استتیک[2] نظریه هنر، نظریه ی زیبایی یا مشاهده ی زیبایی نیست. « استتیک» پیش از هر چیز خود را به منزله ی شیوه ای از تجربه ی حالتی حسی / جسمی تعریف می‌کند که سلسله مراتب هایی را ترک می کند که معمولاً تجربه حسی/ جسمانی را سامان می دهند»(رانسیر، ۱۳۹۹: ۳۴).

شکل «آینه‌ای منتقد» شرایط موجود، سابقه‌ای بس طولانی در درام تاریخی داشته و جالب‌تر این‌که این‌گونه درام، شکل ماندگارتری داشته است. نمایش‌نامه «ایرانیان»، از مشهورترین آثار «اِشیل»، سال ۴۷۲ پیش از میلاد، یعنی هشت سال پس از تهاجم ایرانیان و پیروزی برآن‌ها نوشته شده است. هنگامی که برای اولین‌مرتبه «ایرانیان» بر صحنه آمد؛ حدود صد و بیست سال بود که منطقهٔ آتن، به صورت دموکراسی اداره می‌شد. این نمایش‌نامه، در تاریخ درام، جزو نمایش‌نامه‌های سیاسی نوع دوم، یعنی نمایش آینه‌ای کاستی‌ها، در جهت نمایش اشتباهات و کاستی‌های قدرت‌ها به حساب می‌آید. چراکه این نمایش‌نامه را «اِشیل» هشت

[1] Alexei Maximovich Peshkov
[2] Aesthetics

سال پس از جنگ نوشت. آیا نگاشتن آن به خاطر بزرگداشت پیروزی کشورش نبود؟! این اثر نمایشی ضد جنگ، هدف‌اش تمامِ جنگ‌های ویران‌گر سیاسی بود. نکته قابل تأملی در تاریخ سیاسی دو نمایش‌نامه‌نویس یونان، از جمله «اِشیل» نهفته است. اول آن‌که قبر «اِشیل» درتبعید از یونان قرار دارد.[1] و دومین نکته آن‌که «پس از جنگ دوّم جهانی، این تراژدی به کرّات (در کشورهای اروپایی درگیر جنگ) به نمایش در آمد»(مشلینگر، ۱۳۷۷: ۱۵) .

سینمای ایران

رویکردهای ارتباطی هنر و به ویژه سینما، با شاخصه روایی و تصویری، می‌توانند وابسته و یا مستقل از شرایط پیرامون‌شان باشند. «سخن به تعبیری، «سناریوی» رویدادها است»(باختین،۱۴۰۰: ۵۰). به همین دلیل، رژیم‌های سیاسی برای دوام و قوام خود، به مراوده هنری به‌عنوان ابزار نیاز دارند. این مراوده از آن جهت برای قدرت مفید است که می‌خواهد تأثیر بگذارد، اما تأثیر نگیرد. امّا طبقه متوسط و پایین اجتماعی، می‌خواهد از سینما (و هنر) برای خروج از انفعال و ایجاد شکلی از اعتراض و تأثیرگذاری بر قدرت، رسانه‌ای بسازد. در این زمینه، فیلم-سازانی مانند: «ابراهیم حاتمی‌کیا»، «احمدرضا درویش» و «رسول ملاقلی‌پور»، با فیلم‌هایی مانند: «چ» (چمران)، «کیمیا» و «میم مثل مادر» در گفتمان یک‌طرفه بالا به پایین قرار می‌گیرند. فیلم‌هایی که حتی به کنش‌مندی و تقابل با تقدیر شرایط موجود و قهرمان‌پروری در آن می‌پردازند. یا با ساخت فیلم‌هایی در زمینه ایدئولوژی حاکم، گفتمان یک‌طرفه‌ای را ایجاد می‌کنند. مانند: فیلم «رستاخیز» «احمدرضا درویش» و یا فیلم «محمد رسول‌الله» «مجید مجیدی». از سوی دیگر «احمدرضا درویش»، با فیلمی مانند «سرزمین خورشید»، با یادآوری ارزش‌های دفاع مقدس، به اصلی‌ترین رویداد و عامل تثبیت سیاسی می‌پردازد. و «مجید مجیدی» در «بچه‌های آسمان»، با حماسی ساختن مواجه کودک با فقر و همنشینی فقر با ثروت، به نقد منفی ثروت پرداخته و جامعه را به مدارا در نداری و هم‌ذات پنداری با قهرمان فقیر آن تشویق می‌کند. فیلم «قلاده‌های طلا» «ابوالقاسم طالبی» نمونه بارزی از نگاه شعاری از این دست محسوب می‌گردد. در ژانر کمدی نیز فیلم‌هایی از نوع «لیلی با من است» «کمال تبریزی»، در این شکل سینمایی قرار می‌گیرند. در نتیجه در شکل آینه‌ای، سینمای سیاسی از نوع موافق را، می‌توانیم در شکل‌ها و گونه‌های مختلف سینمایی بیابیم.

از منظر رویه دوم انعکاسی «آئینه‌ای» سینما می‌توانیم به فیلم «زیر پوست شهر»، «رخشان بنی اعتماد» اشاره کنیم.کافی است به کنش‌های انتخابی فیلم نگاهی داشته باشیم: طوبی، که با کارگری زندگی فقیرانه‌ای دارد؛ خانه محقرش را برای زندگی ترجیح می‌دهد. پسر

[1]: مقبره اشیل در سیسیل و اوریپید در تسالونیکی است.

کوچک‌ترش علی-که به مادرش سواد می‌آموزد- در بحبوحه انتخابات مجلس ششم، به مسائل سیاسی کشورش علاقه‌مند شده و هر از گاهی پای‌اش به کلانتری کشیده می‌شود. عباس، (پسر بزرگ‌تر) در سر رؤیای سفر به ژاپن را دارد. دختر باردارش، پس از کتک خوردن از شوهرش، با دختر کوچک‌اش به خانه مادرش برمی‌گردد. در حالی که معصومه، دختر مریم خانم همسایه، به دلیل کُتَکی که از برادرش خورده، از خانه فرار می‌کند. طوبی دختر را به خانه برمی‌گرداند. شرکت اخذ ویزای عباس قلابی از آب درمی‌آید و عباس، به قاچاق مواد مخدر کشیده می‌شود. برادر کوچک، مواد را دور می‌ریزد. صاحب مواد با تعقیب طوبی، عباس را پیدا کرده، ولی او با کمک مادرش فرار می‌کند. طوبی در صحنه به یادماندنی فیلم در روز انتخابات، رو به دوربین تلویزیون می‌گوید که بهتر است از درون قلب او تصویربرداری کنند. «یکی از نخستین نشانه‌های فیلمی (با کارکرد) نقد اجتماعی، نسبی کردن سیاست است که می‌تواند از غیاب مطلق هرگونه توجه به نظم سیاسی تا نقد کم و بیش بی‌رحمانه از سیاست و توهماتش در نوسان باشد، آن‌هم با به حاشیه‌راندن محض آن و نمایش و اثبات ناتوانی‌اش. در نتیجه در فیلمی که نقد اجتماعی را به اجرا می‌گذارد سیاست به نوعی وجود دارد اما حضورش تناقض‌آمیز است زیرا در بیشتر اوقات حضوری سلبی است»(فیشباخ، ۱۴۰۲: ۶۹) همین کنش‌های گفته شده در این‌جا -که میزان کمی از روایت فیلم است- آیینه‌ای بازتابی از شرایط اجتماعی است. فیلم‌ساز با نمایش شرایط موجود در ساختاری واقعگرایانه، درگیری طبقهٔ متوسط برای تغییر را نشان می‌دهد. برادر کوچک علاقهٔ سیاسی داشته و می‌خواهد شرایط موجود را تغییر دهد. حتی مواد مخدر را معدوم کرده و راضی به پذیرش شرایط موجود توسط برادرش نمی‌شود. در انتها، تنها راهی که برای مادر باقی می‌ماند، مشارکت سیاسی برای تغییر شرایط موجود است. فیلم‌های "مسعود کیمیایی" نیز در این زمره قرار می‌گیرند. با این تفاوت که اگر زمانی فیلم "گوزن‌ها" و یا "سفر سنگ"او در روایت، ساختار و حتی موسیقی، شاخصهٔ سینمای سیاسی را به خود می‌گرفت؛ اما سینمای بعد از انقلاب او، کلاً در زمرهٔ سینمای سیاسی قرار می‌گیرد.

سینمای فمنیستی نیز، به گونه‌ای در شاخه سیاسی قرار می‌گیرد. فیلم‌های «تهمینه میلانی» از این دست هستند. فیلم «دو زن» و شاخص‌تر از آن، فیلم «واکنش پنجم»، نمونه‌هایی از این دست هستند. در فیلم «واکنش پنجم»، پدرشوهر فرشته (حاج صفدر) به او می‌گوید که حالا که سعید مرده، دیگر با خانواده آن‌ها نسبتی ندارد. و چون حاج صفدر دو پسر مجرد در خانه دارد و فرشته هم به آنها نامحرم است؛ باید خانه آن‌ها را ترک کند. در ضمن او حاضر نیست سرپرستی دو فرزند سعید را به فرشته بسپارد؛ مگر این‌که با برادر شوهرش مجید، ازدواج کند. آدم‌های فیلم با فرشته نامحرم هستند و محرمیت با زن، به معنای تصاحب

جسمی او است. فرشته ابتدا در صدد احقاق نقش اجتماعی (مادری) خودش در جامعه بوده و غالباً قانون مردسالار، این حق را به او نمی‌دهد. قدرت نیز درصدد احیای این حق نیست. به همین دلیل این نوع فیلم‌ها، در دسته سینمای سیاسی می‌گنجند. روابط قدرت بر مبنای حاکمیت شکل می‌گیرد. مبارزه با قدرت نهفته در پشت قانون و مبارزه برای به دست آوردن کیستی شخصیت فیلم، همان مبارزه سیاسی است. در این دسته از فیلم‌ها، سیاسی بودن، مشروط به ظرفیت ساختاری حاکمیت شکل می‌گیرد.

«جمشید هاشم‌پور» (حاج صفدر) مرد ثروتمند و با نفوذی است که نمایندگی تمام یا بخشی از حاکمیت بوده و از تمام ابزارهای ممکن برای مقابله با زن استفاده می‌کند.

سینمای کمدی نیز خالی از انتخاب‌های سینمای سیاسی نیست. فیلم «مارمولک»، طبیعتاً باید فیلمی اجتماعی باشد. چرا که شخصیتی مجرم و دزد را نشان داده که خود را جای شخصیتی مذهبی گذاشته، از زندان فرار کرده و تحت تأثیر لباس و جایگاه به دست آمده توسط آن، تحول شخصیت در او ایجاد می‌شود. این فیلم، صرفاً از آن جهت که دزدی لباس روحانیت -که لباس سیاسیون به حساب می‌آید- را بر تن کرده، در زمره سینمای سیاسی قرار می‌گیرد. نمونه سمبلیک بهتر از آن، فیلم "اجاره‌نشین‌ها" به نویسندگی و کارگردانی «داریوش مهرجویی» محصول سال ۱۳۶۵ است. آپارتمانی در حاشیه‌ی شهر، با درگذشت مالک‌اش بدون وارث مانده است. مباشرِ مالکِ درگذشته، ساکن همان ساختمان است. او اداره امور آپارتمان را به‌عهده گرفته و قصد دارد با هم‌کاری مشاور املاک محلی، ملک را تصاحب کند.آپارتمان فرسوده و نیازمند تعمیرات اساسی است؛ ولی مباشر با بازی «عزت‌الله انتظامی»، نه خود وظیفهٔ تعمیرات را به عهده می‌گیرد و نه به دیگر ساکنان اجازه انجام این‌کار را می‌دهد. در شبی بارانی، منبع آب بزرگ ساختمان سقوط کرده و کلِ ساختمان فرو می‌ریزد. این فیلم نیز تعبیری سیاسی دارد. داستان فیلم، داستان خانه‌ای بوده و این خانه، سمبلی از کشور است. مباشر (نمایندهٔ قدرت) در جهت تصاحب ساختمان، آن‌قدر خود را محق می‌داند، که به اهالی خانه اعلام می‌کند: «ما مستأجر نمی‌خواهیم؛ جمع کنید بروید».

سینما را در ایران، به هر شکل و فرمی، حتی روایت تاریخ آن را می‌توان سیاسی تحلیل کرد. چرا که ورودش توسط بالاترین شخصیت سیاسی کشور (مظفرالدین‌شاه) بوده[1] و گسترش و فراگیرشدن‌اش نیز، با کشمکش های بسیارِ سیاسی همراه بوده است. اولین سالن سینما توسط تاجر مشروطه خواه، «میرزا ابراهیم خان صحاف باشی»، پس از سفرهای اروپایی و خرید دستگاه جهان نما، در خیابان چراغ گاز ایجاد گردید. این سالن، در کمتر از یک ماه به

[1] سال ۱۲۷۹ خورشیدی (تنها ۵ سال پس از آنکه برادران لومیر سینما را اختراع کردند)

خاطر کشمکش‌های سیاسی تعطیل گردید. اصلی‌ترین دلیل تعطیلی آن، صرفاً سیاسی روایت شده است: «صحاف باشی از مبارزان مشروطه‌خواه بود، به لحاظ درگیری‌های که با دربار داشت، با بدگویی‌هایی که از سینما شد، بهانه‌ای به دست درباریان داد تا سینما را به تعطیلی بکشانند»(امید،۱۳۷۶: ۲۳). از آن‌جایی که در تاریخ ایران، فرهنگ سیاسی، در نوعِ پوشیدن، غذا خوردن و حتی مطالعه و فیلم دیدن قدرت ورود می‌کند؛ می‌توان با قاطعیت گفت که نگاه به سینما در ایران، سیاسی است. اهالی سینما در این چند دهه، غالباً به خاطر نحوه زندگی، پوشش و حتی دست‌مزدهایشان، از طرفِ سیاستمداران و طرفداران آن‌ها محکوم شده‌اند. این حرکت از سمتِ آن‌ها، شاید بهانه‌ای برای فراموشی و نادیده گرفتن مشکلات و نابسامانی‌های اقتصادی باشد. در اتفاقاتی مانند حوادث کنونی، بستر اجتماعی -که نیاز به کنش‌مندی را سرلوحه خود قرارداده- از جامعه سینمایی می‌خواهد که مانند قهرمانان فیلم‌ها، برایش نقش قهرمان را بازی کند. تمام آثار فرهنگی و هنرمندان، در بسترهایی اجتماعی به وجود می‌آیند که به واسطه تفاوت‌های سیاسی امروز، ترک خورده‌اند. چرا که آن‌ها کنش‌مند لحظه‌ای نبوده و معمولاً باید قضاوت هنرمندان از رویدادهای سیاسی را با تأخیر، در آثار آن‌ها دید. «فرانسوا تروفو» فیلم‌ساز، نظریه‌پرداز و منتقد برجسته سینمای فرانسه، در مصاحبه با «مارگریت دوراس» نویسنده و فیلم‌ساز فرانسوی، می‌گوید: «سینما با بازگشت شروع می‌شود. با زمان بازیافته شروع می کنیم و با زمان از دست رفته تمام می کنیم» (تروفو و دوراس،۱۳۹۸: ۲۴).

نشانه‌گذاری سینمای سیاسی علاوه بر متن، در تولید و پخش فیلم نیز انجام می‌گیرد. موافقت یا ممانعت حاکمیت نیز باعث جهت‌گیری و سیاسی شدن فیلم یا کارگردانِ آن شده وآن فیلم، به خاط جهت‌گیری سیاسیون، شکل سیاسی به خودش می گیرد. از سوی دیگر، حاکمیت، ممانعت از اعتراض به خودش را صرفاً با ایجادِ ممنوعیت و محدودیت انجام نمی دهد؛ بلکه معمولاً با حمایت از سینمای موافقِ خودش، و بی‌طرفی یا سخت‌گیری نسبت به فیلم‌های منتقدش، شرایط رقابت را برای حضور سینمای مخالف‌اش سخت می‌کند. مهم‌ترین سیاست جشنواره‌ها، به خصوص در دوران بین دو جنگ جهانی و جنگ سرد بین شرق و غرب، حمایت و گسترش نگاه به سینما، با ارزش‌های موردِ نظرِ برگزارکنندگان آن‌ها است. این سیاست را در جشنواره فجر (مهم‌ترین جشنواره سینمایی ایران) که متولی و ناظر برگزاری آن، وزارت ارشاد و نهاد سیاسی دولت است نیز می‌بینیم.

بستر[1] یا مکان نمایش با توجه به بافت مخاطب فیلم، سالن سینما بوده و ساختار رسانه‌ای آن نیز، برای پرده عریض سینما و شرایط نمایش در سالن سینما طراحی شده است. بسیاری از تکنیک‌ها و خصوصیت‌های تصویری فیلم، برای پرده عریض سینما طراحی می‌گردد. اما خارج کردن فیلم از اکران در محل اصلی و نمایش در اماکن عمومی متفاوت، با هدفی متفاوت می‌تواند انجام گیرد. در ایران، نمایش فیلم، حتی با نظارت وزارت ارشاد و کنترل اداری در اماکن عمومیِ متفاوت از سالن سینما، کم‌ترین شانس را دارد. اگر برخی از فیلم‌ها نیز این امکان را بیابند؛ معمولاً با ممانعت و یا نظارت، این کار انجام می‌شود. نمایشِ فیلم به صورت محدود در مدارس، اتوبوس‌های بین شهری و گاهی دانشگاه‌ها، استثنااست. نمایش این فیلم‌ها مستمر و تأثیرگذار نبوده و یا مکان نمایش، موقعیت سیاسی و انتقادی ندارد. و صرفاً جهت سرگرمی است. نمایش فیلم در کلوپ‌های زیرزمینی و استفادهٔ سیاسی از آن در کشورهایی مانند فرانسه و حتی بسیاری از کشورهای جهان سوم رایج بوده است. قبل از انقلاب، گاهی نمایش فیلم به صورت زیر زمینی، اتفاق می‌افتاد.

امروزه با وجودِ رسانه‌های قدرتمند دیجیتال، به خصوص شبکه های اجتماعی مانند: یوتوب و اینستاگرام، از لزوم پرداخت به ساختارهای متفاوت کولاژ گونه ، ساختارشکنانه و البته خبری سینمایی کاسته است. امّا آن چیزی که در سینمای ایران شکل گرفته، سینمای مهاجرت است. پخش، دیدن و نمایش فیلم‌های فیلم‌سازان مهاجر و یا حضورِ دست اندرکاران مهاجر سینمایی ایران، در فیلم‌های تولید شده خارج از ساز و کار سینمای داخلی نیز، سیاسی تلقی می‌گردد. این ممانعت‌ها و کنترل‌ها، نشان از آن دارد که ساختن، نمایش دادن و دیدن فیلم در ایران، امری سیاسی است؛ مگر آنکه خلاف آن ثابت گردد!

جمع بندی و نتیجه گیری

فیلم‌های سیاسی، به هدف آگاه‌سازی، متفاوت از کارکرد سرگرمی و رمزگشایی‌های هنری، در صدد آن هستند تا نسبت به قدرت و ساختارهای آن خنثی نباشند. موضوع‌های سینمای سیاسی متناسب با واژه‌ی سیاسی، مرتبط با موضوعات کلی و دربرگیرنده کل جامعه است. در این فیلم‌ها، همراهی فیلم‌ساز با همه یا بخشی عمومی‌تری از جامعه نسبت به سازمان‌ها و نهادهلی مرتبط با حاکمیت می‌باشد. فیلم‌های سیاسی به شکل «مرتبط» و «منتقد» قدرت شکل می‌گیرند. سینما برای تولید فیلم به استفاده از منابع مالی و فنی فراوانی نیازمند است. در این میان کمک‌ها و تکنولوژی پیشرفتهٔ و گرانقیمتِ سازمان‌های سینماییِ دولتی نقش مهمی ایفا می‌کنند. از سوی دیگر دولت با ایجاد سازمان‌های موازی با بخش خصوصی به

[1] context

رقابت پرداخته ویا با تشویق‌ها و جوایز جشنواره‌ای و فراهم آورن بستر تولید سینمایی موردنظر خود به هدفش که معمولاً تولید از نوع فیلم‌های اول مرتبط (تعریف‌گر) بوده می‌رسد. قدرت حاکم این امکان را دارد تا با وضع قوانین، از تولیدات خارج از دایره مورد نظر جلوگیری کند؛ نمونه‌ی خوب آن کشورهای سوسیالیستی در دوران جنگ سرد می‌باشند. شکل دیگر از سیاسی بودن سینما به «بستر» پخش فیلم مرتبط می‌شود در واقع فیلم ابزاری می‌شود که خارج از هدف تولیدی آن از آن استفاده می‌گردد. هر چه قدر دولت‌ها بستر اعمال قدرت را گسترش دهند بستر استفاده ابزاری از فیلم‌ها افزایش می‌یابد.

به‌دلیل اعمال سلیقه حاکمیت در عرصه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی بستر استفاده ابزاری از موضوعات و محتواهای مختلف در سینمای ایران از هدف اولیه و یا معنای اصلی فیلمی خارج گشته و شکلی از سینمای سیاسی را به‌خود گرفته‌اند. هم چنین به‌خاطر حضور سازمان‌های دولتی با بوجه‌های دولتی و برگزاری جشنواره دولتی زمینه‌ی اعمال نظر نهادهای قدرت و رقابت غیرعادلانه بخش خصوصی با سینمای دولتی شکل گرفته است در نتیجه تنوع موضوع و گونه‌های سینمای متفاوت کمتر ایجاد می‌گردد به شکلی که بسیاری از گونه‌ها و اشکال فیلمی یا شکل نگرفته و یا تعداد بسیار اندک فیلم را شامل می‌شوند.

منابع

آرنت، هانا. (۱۳۹۸). اختیار آزاد زیستن (فرهاد سلمانیان، مترجم). لس آنجلس: نشر آسو. (چاپ اول)

باکر، کریس. (۱۳۹۶). مطالعات فرهنگی: نظریه و عملکرد (مهدی فرجی، نفیسه حمیدی، مترجمان). تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری. (ویراست چهارم)

بوردول، دیوید، و تامسون، کریستین. (۱۳۸۳). تاریخ سینما (روبرت صافاریان، مترجم). تهران: نشر مرکز.

تودوروف، تزوتان. (۱۴۰۰). گزینش‌های اساسی باختین (محمد جعفر پوینده، مترجم). تهران: نشر چشمه.

تروفو، فرانسوا، و دوراس، مارگریت. (۱۳۹۸). مجله سینما و ادبیات، شماره ۷۵: ۶۸-۸۰. (همایون جمشیدی، مترجم)

رانسیر، ژاک. (۱۳۹۶). فواصل سینمایی (اسدالله غلامعلی، مترجم). تهران: نشر ورا.

رانسیر، ژاک، و اِنگلمان، پتر. (۱۳۹۹). سیاست و استتیک (مترجم: فرهاد اکبرزاده). تهران: نشر مانیا هنر.
روشن‌دل اربطانی، طاهری. (۱۳۹۴). سیاستگذاری رسانه‌ای. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
رایان، مایکل. (۱۳۹۲). درآمدی بر نقد(مترجم: سارا کاظمی منش). تهران: نظر آوند دانش.
کریستوا، ژولیا. (۱۳۹۵). ملت‌هایی بدون ملی‌گرایی (مترجم: مهرداد پارسا). چاپ دوم، تهران: نشر شَوَند.
کریستوا، ژولیا. (۱۳۹۹). زندگی روایت است (مترجم: مهرداد پارسا). چاپ دوم، تهران: نشر شَوَند.
کواچ، آندراش‌بالینت. (۱۳۹۹). اکران مدرنیسم(سینمای هنری اروپا ۱۹۵۰/ ۱۹۸۰) (مترجم: وحید روزبهانی). تهران: نشر بان.
فیشباخ، فرانک. (۱۴۰۲). سینمای نقد اجتماعی (مترجم: کیانوش اخباری). تهران: نشر لگا.
مارکس، کارل. (۱۳۸۳). ارغنون (مجموعه مقاله): قطعات برگزیده از آثار اولیه مارکس (مجیدی مددی، مترجم). تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۵۸-۲۹.
مارکس، کارل. (۱۳۸۷). دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی، ۱۸۴۴ (مترجم: حسن مرتضوی). تهران: نشر آگاه. (چاپ چهارم)
موف، شانتال. (۱۳۹۸). درباره امر سیاسی (جعفر محسنی درّه‌بیدی، مترجم). تهران: نشر شب‌خیز.
ملشینگر، زیگفرید. (۱۳۷۷). تاریخ تئاتر سیاسی (جلد اول) (مترجم: سعید فرهودی). چاپ دوم، تهران: نشر سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Political Contexts of Iranian Cinema: A Sociological Examination

Hamid Baktash
Faculty Member, Sepehr Danesh Higher Education Institute, Isfahan, Iran
hamidbaktash@yahoo.com

Abstract
Cinema represents one of the most significant entertainment phenomena, and its political nature refers to the instrumental use of cinema's media persuasion power. Unlike television, which is predominantly under state control and naturally aligns with governmental directives in cultural, social, and political affairs, a portion of Iranian film production is carried out by private and independent sectors. This study investigates whether independent media productions by the private sector can emerge without political labeling, and to what extent political contexts in Iranian cinema extend into broader social issues. Due to the power structure and its pervasive influence across social strata in various historical periods, serious Iranian cinema inherently assumes a political dimension regardless of subject matter, thus being considered political. Contrary to the development of cinema in Western societies as a response to social needs—particularly entertainment—the introduction of cinema in Iran was welcomed by the political regime of 1900 (1279 SH). Following World War II, "political cinema" emerged in Third World countries such as Chile and Mexico under the influence of the Soviet regime. This research is motivated by the extensive production, discourse, and critique of two cinematic forms— "Farsi films" and "art films"—popular among both general and niche audiences. However, the political cinema genre and its relationship with power, especially its extension into non-political social issues, have been less explored. Politically, the term "political" corresponds to public affairs and power; philosophically, it involves the pursuit of freedom and the transformation of the object into a subject confronting power. In both senses, power is central. Power has played a crucial role in media—particularly cinema—in production, content, and distribution since the introduction of filmmaking technology in Iran, as governments have been key industrial and financial actors from the outset. Due to the sensitivities of governing institutions, most Iranian cinema is interpreted as political, either through social critique or praise of power.

Keywords: Politics, Political Cinema, Third Cinema, Farsi Films