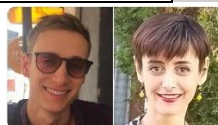


استودیوهای جهانی تهران

تأملی بر گذار سیاسی-اجتماعی سینمای ایران

معصومه هاشمی^۱ و زپ کالب^۲



تصویری از فیلم گاو، داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸

^۱ دانش‌آموخته و پژوهشگر سینما، دانشگاه کنکوردیا

^۲ پژوهشگر دوره‌ی دکترای جامعه‌شناسی، دانشگاه کالیفرنیا

فستیوال فیلم برلیناله ۲۰۲۰ یکی از آخرین رویدادهای بین‌المللی فیلمی بود که اوایل اسفندماه ۱۳۹۸، در آرامش پیش از توفان ویروس کرونا برگزار شد و جایزه اصلی جشنواره‌ی امسال یعنی خرس طلایی بهترین فیلم به *شیطان وجود ندارد* محمد رسول‌اف رسید. این دستاورد برای سینمای ایران ما را به تأیید مقدمه‌ی مقاله‌مان وامی‌دارد که در شماره‌ی ۱۲۱ سری اخیر نشریه‌ی *New Left Review* منتشر شده است: معمای جذاب قدرت‌نمایی سینمای ایران در عرصه‌ی جهانی.^۱ در مقاله‌ی حاضر، ضمن ترجمه‌ی فارسی و اضافه و ادغام چندین پی‌نوشت تلاش می‌کنیم با ارائه‌ی مروری تاریخی از سینمای ایران زمینه‌ی مناسبی برای شناخت موقعیت کنونی این صنعت نسبتاً نوظهور و پررونق فراهم آوریم.

نکته‌ی سؤال‌برانگیز برای مصرف‌کنندگان بازار جهانی فیلم نمی‌تواند مربوط به وسعت و جمعیت متوسط یا سیستم اقتصادی مستهلک ایران باشد زیرا موفقیت سینمای کشورهایی مثل رومانی و آرژانتین جای کم‌تری برای غافلگیری در این زمینه باقی می‌گذارد. درعوض اشاره‌ی این کنجکاوی، متوجه نمویک هویت سینمایی است که با ارزش‌هایی جهان‌شمول، انسانی و اخلاقی تثبیت شده است، آن‌هم در حالی‌که بستر رشدش سال‌هاست تحت حاکمیت ایدئولوژیک و سخت‌گیرانه اداره می‌شود. برای شروع و درک بهتر پیشرفت‌های اخیر فیلم‌سازان ایرانی باید تمایز و تعامل متغیر بین محصولاتی که برای مصرف داخلی ساخته می‌شوند و آثاری را که سودای اصلی تولیدکنندگان‌شان بیشتر معطوف به نمایش و احتمال درخشش در جشنواره‌های برون‌مرزی و توزیع در بازار خارجی است گوشزد کرد، همین‌طور بین فیلم‌هایی که با سرمایه‌گذاری بخش دولتی و با اهداف تجاری یا تبلیغاتی ساخته

^۱ نیولفت ریویو، شماره‌ی ۱۲۱، (ژانویه و فوریه‌ی ۲۰۲۰)، ص. ۱۰۹-۱۳۱.

می‌شوند و فیلم‌های مستقل و بدون شانسی گیشه، حتی بین سبک‌ها و ژانرهای سینمایی مختلف، از نئورئالیسم و مستندهای پژوهشی گرفته تا فیلم‌های اکشن و کمدی‌های پرتطرفدار. سینمای چندوجهی ایران تاکنون در چه شرایطی رشد کرده است و چه آینده‌ای می‌توان برای آن متصور شد؟

در مقیاس منطقه‌ای سینمای ایران از جایگاهی چندان قدیمی برخوردار نیست. در سال ۱۳۳۲ یک خبرنگار مصری در گزارش خود نوشت از لحاظ آراستگی، نمای خارجی و همین‌طور نظم و بهداشت داخلی، بهترین سالن‌های نمایش فیلم در تهران حتی با سینماهای درجه‌ی سه قاهره هم قابل مقایسه نیستند.^۱ بیست سال بعد، با رونق صنعت نفت در زمان محمدرضا پهلوی، وزارت فرهنگ و هنر تعداد سینماهای ممتاز در میان چندصد سالن فعال را تنها هشت عدد و آن هم با تمرکز صددرصدی در تهران شمرد. با وجود این کمبودهای فزاینده، اسقاطی بودن امکانات و بی‌کیفیتی خدمات در بخش نمایش عمومی، صنعت فیلم ایران در سطحی دیگر و با سرعتی بالا وارد مرحله‌ی جدیدی از رشد زیرساخت‌های خود می‌شد. این دوره با ساخت بنیادها، تقویت منابع و جذب و پرورش گسترده‌ی استعدادهای انسانی کلید خورد و در دو دهه‌ی منتهی به انقلاب اسلامی به شکوفایی خود رسید. به بیان مشخص‌تر، محصولاتی که سال‌ها بعد سینمای معاصر ایران را به عنوان یک قدرت جهانی به جشنواره‌های بین‌المللی معرفی کردند، در اصل ثمره‌ی این مقدمه و تلاش هنرمندانی است که در زمان اوج حکومت پهلوی دوم فعالیت می‌کردند. بنابراین برای تشریح این که جمهوری اسلامی به‌رغم تنوع، پیچیدگی و اشباع فضای رقابتی در روابط

^۱ حمید نفیسی، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، جلد ۲: سال‌های صنعتی شدن، ۱۹۴۱-۱۹۷۸. دارهم

سیاسی سازمانی‌اش چگونه توانست این بستر حاصل‌خیز برای ابتکار و تجربیات سینمایی را فراهم کند، باید به تاریخ پیش از انقلاب مراجعه کنیم.

مشابه سینمای بسیاری از کشورهای جهان سوم (طبق معیارهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی جهان دوقطبی‌شده‌ی دوران جنگ سرد)، اولین هسته‌ها و بنگاه‌های سازمان‌یافته‌ی سینمایی ایران با دخالت خارجی و ماشین‌های پروپاگاندا در دوران جنگ سرد به وجود آمد. اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی آژانس اطلاعات آمریکا (USIA) در تلاش برای مقابله با جنبش‌های کمونیستی و ملی‌سازی صنعت نفت در ایران، اقدام به وارد کردن و توزیع تجهیزات فیلم‌سازی از جمله دوربین، نوار خام و همین‌طور واحدهای سیار نمایش فیلم کرد. البته در ایران این سلطه‌ی فرهنگی تا سال‌ها بعد از پایان جنگ سرد همچنان عمدتاً در انحصار آمریکا باقی ماند. برای نمونه، تقریباً نیمی از کل پروانه‌ی نمایش‌های صادرشده در سال ۱۳۴۶ به تولیدات هالیوودی اختصاص داشت. با وجود این و با رونق اقتصادی و گسترش بیشتر دامنه‌ی مخاطبان سینما تقاضا برای تولیدات بومی هم افزایش پیدا کرد.^۱ در این شرایط حاکمیت فرصت مناسبی یافت تا ضمن ایجاد فضای بالقوه‌ی تبلیغاتی برای خودش، همزمان بتواند بر گسترش سیاست‌های مدرنیزه‌سازی فرهنگی‌اش تمرکز کند. بنابراین با اختصاص بودجه، تشویقی و پشتیبانی‌های تدارکاتی به حمایت از مباحثان دولتی در جهت توسعه‌ی سینمای تجاری داخلی روی آورد. خروجی عمده‌ی این تلاش فیلمفارسی بود که با سرعت به پرطرفدارترین ژانر سینمایی ایران تبدیل شد. این جهش تجاری در واقع انعکاس‌دهنده‌ی خط‌مشی صنعتی‌سازی با جایگزینی واردات مورد حمایت آمریکا، در راستای مدرنیزه کردن ایران بود و از نظر فنی نیز عمیقاً تحت نفوذ تکنیک‌های رایج در غرب (مشخصاً مونتاز) شکل گرفت. حمید نفیسی محقق سرشناس سینمای ایران در این زمینه توضیح می‌دهد که

^۱ نفیسی، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد ۲، ص. ۱۶۰.

فیلمفارسی به شکل فرصت طلبانه‌ای با تقلید، تطبیق و درآمیختن محصولات وارداتی با ارزش‌ها و اعتقادات بومی به پرمصرف‌ترین کالای فرهنگی ایران مبدل شد.^۱

از نگاه زیبایی‌شناسی، سینمای تجاری دهه‌های چهل و پنجاه را می‌توان به عنوان قرینه (هرچند به مراتب ضعیف‌تر) ایرانی بالیوود یا سینمای مصر در دوران جمال عبدالناصر قلمداد کرد. فیلمفارسی هم مشابه این موارد محبوبیت خود را از طریق درهم‌آمیختن سنت‌ها و فرهنگ بومی با محتویات مدرن و غربی به دست می‌آورد. داستان‌های فیلمفارسی، فارغ از هرگونه فضاسازی (چه کارآگاهی، جنایی، اکشن یا طنز) اساساً روایت‌های ملودرام مردم‌محوری بودند که به نمایش تضادهای کلیشه‌ای میان جامعه‌ی ایران و غرب، یا سنت و مدرنیته متکی می‌شدند. برای مثال، ازدواج سنتی در مقابل روابط غیرقراردادی و غربی، مرد شهری ثروتمند در مقابل دختر روستایی فقیر یا پسر ساده‌لوح شهرستانی که مجذوب زرق‌وبرق شهر می‌شود. بی‌شک یکی از دلایل کیفیت هنری غالباً نازل فیلمفارسی می‌تواند تقاضای بالای بازار مصرف‌کننده باشد. بر اساس گزارشی که در سال ۱۳۴۱ منتشر شد، محبوبیت و میدان‌داری فیلمفارسی در تفریحات و پرکردن اوقات فراغت نه‌تنها اقشار بالادست که همچنین طبقه‌ی کارگر، سینما را به یکی از پردرآمدترین تجارت‌های موجود در تهران تبدیل کرده بود.^۲

درحالی‌که رژیم پهلوی با قانون‌گذاری حداقلی از طریق سانسور، اعطای بسته‌های تشویقی و حمایت‌های خدماتی از فیلمسازی تجاری حمایت می‌کرد، در مقابل و متابع اتاق‌های فرمان آمریکایی رویکردی به‌مراتب سخت‌گیرانه‌تر نسبت به مستندسازی داشت. اما با وجود حمایت‌های حداکثری از بخش خصوصی و

^۱ نفیسی، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد ۲، ص. ۱۴۸.

^۲ ایران آلماناک ۱۹۶۳، تهران ۱۹۶۳، ص. ۴۶۷.

فیلمفارسی این بخش تحت نظارت دولت و سینمای مستند بود که مجرای بروزی برای تمرّد فرهنگی و نوآوری‌های هنری فراهم آورد، تمایلاتی که مجدداً در سینمای بعد از انقلاب به اشکال متفاوتی عود می‌کند. به‌رغم افزایش استبداد حکومتی (به‌خصوص با رشد چندبرابری درآمد‌های نفتی در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی) سیاست‌های حمایتی دولت از افزایش تولیدات فرهنگی، مسیر ابتکار عمل و تولید آثار تجربی را برای فیلم‌سازان منتقد و دگراندیش چپ هموار کرد. به شکل سازمان‌یافته‌ای نیز با تأسیس وزارت فرهنگ و هنر ایران در سال ۱۳۴۳، سازمان‌ها و شرکت‌های مختلفی با اهداف تبلیغاتی و آموزشی اقدام به سفارش دادن و تولید فیلم‌های مستند کوتاه کردند.

تولد یک موج نو

شروع کار عباس کیارستمی یکی از مثال‌های جذاب خروجی سازمان‌ها و حمایت‌های دولتی است. در فاصله‌ی بین تحصیل نقاشی و طراحی گرافیک در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران تا آغاز به‌فعالیت در کانون، سوی مشاغل موقتی مثل پلیس راهنمایی و رانندگی، کیارستمی عمدتاً با طراحی پوستر، ساخت تیتراژ فیلم و تبلیغات بازرگانی برای شرکت‌های دولتی و خصوصی مشغول به کار بود. در دهه‌ی چهل کیارستمی از طریق بیژن جزنی (که چند سال بعد به یکی از کلیدی‌ترین روشنفکران و کنشگران مارکسیست مبارزه‌ی چریکی بر ضد شاه تبدیل شد) در یک شرکت تبلیغاتی استخدام شد و سرانجام در اواخر دهه‌ی چهل به استخدام کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، نهادی که به دست فرح پهلوی و با اهداف آموزشی و تربیتی برای نسل کودک و نوجوان تأسیس شده بود، درآمد. او «نان و کوجه»، اولین فیلم کوتاهش را در سال ۱۳۴۹ ساخت و ظرف مدت اندکی به یکی از مدیران اصلی بخش فیلم کانون تبدیل شد. با این که کانون در زمره‌ی

مؤسسات دولتی قرار داشت، شمار رو به افزایشی از هنرمندان با بهره‌گرفتن از منابع مالی و امکانات فنی موجود در کانون شروع به ساخت فیلم‌های تجربی کردند. درحقیقت کیارستمی و همکارانش به زیرکی شروع به پیشروی در جهت مخالف اهدافی کردند که کانون اساساً بر پایه‌ی آنها بنا شده بود. به عبارت دیگر، آنها با سود جستن از مقاصد تربیتی و تمرکز کانون بر کودکان به‌عنوان مجالی برای دور زدن سانسور دولتی استفاده می‌کردند. کیارستمی که تا سال‌ها بعد از توقف بودجه‌ی فیلم در کانون، به استفاده از بازیگران کودک در فیلم‌هایش ادامه داد سال ۱۳۶۹ در یک مصاحبه گفت که «من به هیچ عنوان خودم را کارگردانی نمی‌دانم که برای کودکان فیلم می‌سازد. من فقط یک فیلم برای کودکان ساختم و باقی همه فقط در مورد کودکان هستند.»^۱

اغلب این فیلم‌های کودک‌محور به‌رغم ظاهری غیرسیاسی چالشی انسانی را در برابر استبداد، خشونت و بی‌عدالتی‌های حاکم بر جامعه‌ی ایران به‌تصویر می‌کشیدند. درحالی‌که کودکان به‌کرات در فیلم‌های هالیوودی با قدرت‌های خارق‌العاده، توانایی‌های فراطبیعی و روحیات اغراق‌شده ظاهر می‌شوند، در فیلم‌های کانون بچه‌ها به عنوان نمونه‌های دم‌دست و روزمره‌ای در پاکی، عطوفت و خوش‌قلبی هستند که بینندگان بزرگسال به الهام گرفتن از آنها تشویق می‌شوند.^۲ «مسافر» (۱۳۵۳)، از اولین فیلم‌های بلند کیارستمی ماجرای یک پسر مدرسه‌ای است که همه‌ی فکر و حواسش به فوتبال است و بیننده به تأمل و مشاهده‌ی تلاش‌ها و کلک‌سوارکردن‌های پسرک مورد غفلت افتاده برای رفتن به ورزشگاه و تماشای یک مسابقه دعوت می‌شود. در فیلم «مشق شب» (۱۳۶۳) که از آخرین فیلم‌هایش برای کانون است، کیارستمی با

^۱ آلبرتو النا، سینمای عباس کیارستمی، لندن ۲۰۰۵، ص. ۳۳.

^۲ دبی السن و اندروو سکاویل، بچه‌های گمشده و دیگرشده در سینمای معاصر، لهنم ۲۰۱۲، ص. ix.

مصاحبه گرفتن از پسر بچه‌های محصل ابتدایی از آن‌ها در مورد تکلیف مدرسه و رفتار والدین‌شان می‌پرسد. برداشت‌های طولانی از تقلای معصومانه‌ی کودکان برای یافتن پاسخ و بعضاً جواب‌های آزاردهنده‌ی مملو از صداقت در این فیلم از خشونت خانگی و تنبیه فیزیکی پرده برمی‌دارد.

به مرور زمان و همان طور که روشنفکران و فیلم‌سازان در حال تبدیل کردن مؤسساتی از قبیل کانون به گوشه‌های امنی برای تولیدات خود بودند، قراردادهای دولتی پروژه‌های مستند در نهایت راه را به تولیدات غیرقراردادی هموار کردند. در اوایل دهه‌ی چهل شاهد ظهور موجی از فیلم‌های ایرانی غیرمعمول هستیم که به روشنی و عمیقاً تحت‌تأثیر ادبیات معاصر کشور قرار داشتند و همین طور رگه‌های آشنایی با جنبش‌های سینمایی نئورئالیسم ایتالیا و موج‌نو فرانسه در آنها هویدا بود. تولد این خیزش سینمایی را که بعدها نام موج نو سینمای ایران به خود گرفت می‌توان با انتشار شاهکار ستودنی فروغ فرخزاد یعنی مستند کوتاه «خانه سیاه است» (۱۳۴۱) یکی دانست. فرخزاد، که علی‌رغم مرگ بسیار زودهنگامش، تبدیل به یکی از پرآوازه‌ترین زنان تاریخ شعر ایران شد این فیلم را به سفارش جمعیت کمک به جذامیان و به تهیه‌کنندگی ابراهیم گلستان کارگردانی کرد. او در این فیلم حقیقت‌گرای شاعرانه که با صدا و شعر خودش روایت و در نهایت تدوین نیز کرده است بیننده را در یک سفر عمیقاً روحی و روانی به دیدن یک جذام‌خانه در اطراف تبریز می‌برد؛ مشاهده‌ی «نقشی از یک زشتی، دیدی از یک درد که دیده بر آن بستن دور است از مروت آدمی».

از اواسط دهه‌ی ۴۰ تا انقلاب اسلامی، موج نو سهم عمده‌ای از سینمای غیرتجاری را به خود اختصاص داد. این موج، هرچند که یکدستی نئورئالیسم ایتالیا را نداشت اما اشتراک در سبک مؤلف، فیلم‌نامه‌های منحصربه‌فرد، گزینش پرسوناژهای واقعی و مونتاژ حدقلی، فیلمسازانش را در یک زمره قرار می‌دهد.

بسیاری از کارگردان‌های موج نو با الهام از ادبیات واقع‌گرا (رنالیسم) و طبیعت‌گرا (ناتورالیسم) اقدام به بازسازی داستان‌های ادبی در فیلم کردند. مثال نمادین این جمله فیلم «گاو» (۱۳۴۸) داریوش مهرجویی است که با برداشت سینمایی از داستان کوتاه غلامحسین ساعدی، یکی از نویسندگان چپ معاصر، نوشته شده بود. آنچه فیلم «گاو» را به یکی از آثار کلاسیک موج نو ایران تبدیل می‌کند نمایش صریح فقر مطلق شخصیت محوری فیلم است که از بین رفتن تنها منبع گذران زندگی‌اش او را به جنونی بی‌بازگشت سوق می‌دهد. از موارد مشابه در به تصویر کشیدن نابرابری‌های اجتماعی با لحن به‌مراتب انقلابی‌تر می‌توان به «تنگسیر» (۱۳۵۳) امیر نادری با اقتباس از داستان صادق چوبک اشاره کرد، ماجرای زائر محمد مردی روستایی که با حمایت مردم شهر مصمم می‌شود اربابان مفت‌خور شهرنشین‌شان را از پا دریاورد.

موج‌نو به شکلی از محبوبیت فیلمفارسی بهره نیز برد. به عنوان مثال، اقدام کارگردان‌های شناخته‌شده‌ی سینمای تجاری به ساخت فیلم‌های اجتماعی و همچنین استفاده‌ی فیلمسازان موج‌نو از بازیگران مشهور فیلمفارسی.^۱ هرچند که حلقه‌های روشنفکری و چپ متمرکز در پایتخت عمدتاً کیفیت دون داستان‌ها و قهرمان‌های لمپن فیلم‌های تجاری را مورد عتاب قرار می‌دادند، با این همه توسعه‌ی زیربناهای

^۱ از نمونه‌های برجسته از فیلم‌های تجاری که توسط کارگردان‌های موج‌نو ساخته شدند می‌توان به «قیصر» - مسعود کیمیایی (۱۳۴۸) و «اسرار گنج دره‌ی جنی» - ابراهیم گلستان (۱۳۵۲) اشاره کرد. قیصر در استودیو بهروز وثوقی و با نقش اولی خود او ساخته و به یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران مبدل شد. فیلم گلستان سرنوشت نمادین یک دهقان است که زیر زمینش گنجی کشف می‌کند و بعد از مزه‌کردن اشرافیت و عیاشی در شهر زیر دندانش تصمیم می‌گیرد آن زرق و برق را به روستایش ببرد که البته شکست می‌خورد و زن شهری و ثروت بادآورده‌اش از دستش می‌رود. این فیلم به استهزای ثروت نفتی و عملکرد شاه تفسیر شد و بعد از دو هفته اکران برای همیشه توقیف شد.

تولید سینمای بدنه در موفقیت موج نو نیز مؤثر واقع شده است. به عنوان مثال می‌توان به اثراتی همچون رشد استناداردهای فنی، تقویت نیروهای متخصص پشت‌صحنه و ارائه‌ی امکانات و ثبات مالی بیشتر برای سینماگران اشاره کرد. هرچند که پیدایش موج‌نو از نتایج ناخواسته‌ی سیاست‌های حمایتی دولت در جهت مدرنیزه کردن سینمای کشور بود، رژیم این جنبش را فراتر از اعمال سانسور و بعضاً توقیف، قلع‌و‌قمع نکرد. تهیه‌کنندگان فیلم‌های موج‌نو می‌توانستند از طریق وزارت فرهنگ و هنر بازیگران شناخته‌شده‌تری برای فیلم‌ها استخدام کنند تا متعاقباً تماشاگر بیشتری را برای رفتن به سینماها تشویق کنند. حتی در اواخر دهه‌ی چهل بودجه‌ای دولتی برای حمایت از فیلم‌های هنری اختصاص پیدا کرد که فیلمسازان موج‌نو هم از این سرمایه‌گذاری بهره‌مند شده بودند.^۱

میدان جنگ

انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و متعاقباً هشت سال جنگ با عراق ضربه‌ی هولناکی به صنعت فیلم ایران وارد کرد. ۱۸۰ سینما در بحبوحه‌ی شورش‌های منتهی به انقلاب در آتش سوختند که بعضاً مسئولیت آنها متوجه نیروهای تندرو اسلامی می‌شد.

برخلاف انقلاب‌های کمونیستی در روسیه و چین، رهبران انقلاب اسلامی از آغاز شدیداً نسبت به موجودیت سینما مظنون بودند و آن را وسیله‌ای برای اعمال نفوذ قدرت‌های بیگانه اعم از سرمایه‌داری و سوسیالیستی تلقی می‌کردند که به دنبال فاسد کردن اذهان و ارزش‌های مردم بودند.^۲ در عین حال، آیت‌الله خمینی توانایی بالقوه‌ی سینما برای بهره‌برداری از مقاصد اسلامی را نادیده نگرفت. روز ۱۲ بهمن ۵۷ وی در اولین سخنرانی‌اش بعد از بازگشت به ایران در بهشت زهرا گفت:

^۱ نفیسی، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد ۲، ص. ۳۲۷، ۳۳۶.

^۲ نفیسی، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد ۲، ص ۴.

«ما مخالف سینما، رادیو یا تلویزیون نیستیم... سینما یکی از مظاهر تمدن است که باید در خدمت تربیت مردم باشد و شما می‌دانید که این‌ها (حکومت پهلوی) جوان‌های ما را به تباهی کشانده‌اند. ما مخالف استفاده‌ی مفسدانه از سینما هستیم، سیاست‌های خیانت‌آمیز حاکمان ما.»

با این حال با شروع انقلاب فرهنگی، در میان رقابت‌ها و سرکوب‌های سیاسی اجتماعی و چیرگی فضای خفقان، حکومت جدید هنوز توان و بلوغ لازم برای تدوین و به تفاهم رسیدن بر سر یک قالب اسلامی در سینما را نداشت. در نتیجه، نه انقلابی موازی در عرصه‌ی سینما رخ داد و نه حمایت دولتی از پروژه‌های مذهبی برنامه‌ریزی شد. در عوض، دست‌اندرکاران جدید قرار را بر نظارت سخت‌گیرانه‌تر و ترجیحاً توقیف و ممنوعیت فیلم‌های خارجی گذاشتند. تنها بعد از حمله‌ی نظامی عراق به ایران بود که دولت مجدداً شروع به حمایت از تولید فیلم کرد. این پشتیبانی دولتی یکپارچه نبود و چندین نهاد مختلف به صورت جداگانه در این راستا گام برداشتند و نتیجه تولیداتی بود که به هر چیزی شباهت داشتند جز یک ژانر روحانی-الهی. در نهایت، حکومت جدید هم سراغ فیلم مستند و حمایت از جوانان ایده‌آل‌گرا و پیرو انقلاب رفت که بدون هیچ سابقه‌ی سینمایی به جبهه می‌رفتند تا بی‌رحمی نیروهای عراقی و فداکاری سربازان ایرانی را ثبت تصویری کنند. بسیاری از این ارگان‌ها، از جمله وزارت‌خانه‌ها و سازمان‌های دولتی با مصادره‌ی منابع فیلم باقی‌مانده از رژیم سابق (عمدتاً فیلم‌های تبلیغاتی و آموزشی) حلقه فیلم‌ها را برای استفاده‌ی مجدد به مناطق جنگی می‌فرستادند. کمی بعد هم با گسترش دامنه‌ی فعالیت‌شان شروع به استفاده از این فیلم‌ها برای اهداف تبلیغاتی و تجلیل از سیاست‌های جهاد سازندگی و نهضت‌های مبارزه با فقر و بی‌سوادی کردند.

با این حساب در آن برهه زمانی سینمای ایران به یک جنبش جوان مستند تحت پوشش دولت تقلیل یافته بود که تحت هدایت گروهی از جوانان انقلابی بود که از

تجربه و دانش سینمایی اندک یا صفر برخوردار بودند، از این میان اسامی مثل محسن مخملباف (م ۱۳۳۶)، مجید مجیدی (م ۱۳۳۸) و ابراهیم حاتمی‌کیا (م ۱۳۴۰) به چهره‌های اصلی نسل سینماگران بعد از انقلاب تبدیل شدند. این افراد با دسترسی ناگهانی به مؤسسات و امکانات دولتی، اتصال به شبکه‌های نفوذ و تجهیزات گران‌قیمت تحت اختیار دولت، فیلم‌سازی را از طریق بداهه و طی فرایند تولید در زمین جنگ آموختند. با رد و منکوب کردن هالیوود و فیلمفارسی به‌عنوان فیلم‌های مستهجن و غیراخلاقی، این نسل تازه قدم به عرصه گذاشته در تعقیب رقبای خود پیش از هرچیز از لحاظ نیروی فنی تخصصی عقب بودند. با وجود این کمبود و با اتمام جنگ، بعضی از این افراد روانه‌ی دانشکده‌های هنر شده و دریچه‌ی آشنایی با طیف وسیع‌تری از سینما به روی آنها باز شد. از طرف دیگر، با تثبیت جمهوری اسلامی کارگردان‌های موج نو خود را در مقابل چالش پیچیده‌ای یافتند. بعضی از سینماگران روشنفکر و مترقی از جمله عباس کیارستمی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی و ناصر تقوایی تصمیم به ماندن و تلاش برای یافتن روشی برای کنارآمدن با محدودیت‌های جدید گرفتند در حالی که امیر نادری کمی بعد از انقلاب ایران را ترک کرد و ابراهیم گلستان اقامت موقتش در انگلستان را به مهاجرت دائم تبدیل کرد. با فروکش کردن نسبی تب‌وتاب و تشنج اولیه‌ی فضای سیاسی شاهد بروز دیالوگ بین دو نسل از سینماگران قبل و بعد از انقلاب هستیم. می‌توان گفت فیلم «کلوزآپ» (۱۳۶۸) عباس کیارستمی نمونه‌ی مثال‌زدنی این تعامل است: قصه‌ی حمید سبزیان یک کارگر معمولی که شیفته‌ی فیلم‌های محسن مخملباف است و با فریب دادن خانواده‌ی آهن‌خواه خود را به جای مخملباف جا زده و برای مدتی از توجه این خانواده نسبتاً ثروتمند به خودش کیفور می‌شود. در فصل پایانی فیلم کیارستمی با دعوت کردن از مخملباف برای حضور در محل فیلم‌برداری و با مواجه کردن سبزیان

و مرادش یکی از جاودان‌ترین صحنه‌های درهم‌آمیزی داستان و مستند را در سینمای ایران رقم می‌زند.

جمهوری اسلامی خیلی کند درک روشن‌تری از قابلیت‌های تبلیغاتی فیلم پیدا کرد. در سال ۱۳۶۲ بنیاد سینمایی فارابی تحت نظارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تأسیس و با وظیفه‌ی مدیریت و سانسور صنعت فیلم، به سرعت به اصلی‌ترین ارگان سینمایی ایران تبدیل شد. با وجود این، کارگزاران سیاسی تازه روی کار آمده که بعضاً تا چند سال قبل‌تر مشغول قلع‌وقمع فیلم و سینماها بودند دانش لازم برای شناخت سینما به عنوان یک رسانه‌ی هنری را نداشتند. برآیند متناقض این کم‌سوادی و منابع و امکانات دولتی که در دسترس مؤسسات و مستندسازان تازه‌وارد قرار گرفته بود، نهایتاً استقلال عمل بیشتری برای فیلم‌سازان فراهم آورد. ناشی بودن نهادهای دولتی در رابطه با سینما تنها محدود به حوزه‌های مدیریتی نبود، بلکه تولید فرهنگ از طریق یک فرم هنری ظاهراً غربی این فرصت ویژه را به فیلم‌سازان می‌داد تا بدون دستورالعمل رسمی خاصی فیلم بسازند.^۱

نهادینه‌شدن فیلم‌سازی انقلابی-حزبالله‌ی توسط دولت چندین نتیجه‌ی غیرمنتظره داشت. پیش از هر چیز ورود دوباره‌ی زنان به عرصه‌ی فیلم بود که بعد از انقلاب اسلامی تصویرشان تقریباً به صورت کامل از تمام صفحات نمایشی حذف شده بود. در سال‌های ابتدایی بعد از انقلاب، بازیگران زن به‌مرور در نماهای دور و نهایتاً متوسط ظاهر می‌شدند تا این که سرانجام در سال ۱۳۶۴ و در فیلم «باشو غربیه کوچک»، بهرام بیضایی اولین نمای نزدیک و بسته را از چهره‌ی سوسن تسلیمی به

^۱ دولت حتی حاضر نشد یا نتوانست مستندهای جنگی را به پروپاگاندا‌ی تأثیرگذار تبدیل کند و فیلم‌سازان برجسته‌ی جنگ مانند مرتضی آوینی، از ژانر مستند جنگی برای کشف سوژه‌های عرفانی و الهی استفاده می‌کردند. آوینی پیرو تعهد به اعتقاداتش در سال ۱۳۷۲ در پی انفجار مین در استان خوزستان شهید شد.

پرده‌های بزرگ سینما نشانند که با چشمان بی‌باکش به دوربین خیره می‌شود و شالش را به دور سر و صورتش می‌پیچد.^۱ البته زنان در پشت دوربین نیز با سرعت به عرصه‌ی تولید می‌پیوستند. این حقیقت که رخشان بنی‌اعتماد فیلم کم‌دی «خارج از محدوده» را در سال ۱۳۶۶ و در شرایط تسلط کامل تمایلات عزاداری فرهنگ شیعی (که مخصوصاً در زمان جنگ تشدید شده بود) ساخت، به‌نفسه نمایانگر تغییرات بزرگ (و غیرمنتظره‌ای) است که بعد از وقوع انقلاب اسلامی در حوزه‌ی فیلم ایران رقم خورد، آن‌هم در حالی که قبل از انقلاب درهای استودیوهای فیلم‌سازی عموماً به روی زن‌ها بسته مانده بود. نگار متحده، منتقد و پژوهشگر مطالعات فرهنگی و فمینیسم بین‌رشته‌ای، اشاره می‌کند که نفی کالاشدگی بدن زنان در فیلم و اجبار آنها به پوشاندن خود در حجاب سرتاپایی به آزمودن روش‌های جدیدی برای بازنمایی تصویری زنان منجر شده است. متحده استدلال می‌کند که این آداب و شکل حجاب به تغییراتی در فضای تصویری داستان منجر می‌شود که طی آن بازیگر زن به شکل فعال و مداومی نسبت به حضور و نگاه تماشاچی هوشیار است و این آگاهی، دینامیک معمول نگاه مردانه (the male gaze) را به هم می‌ریزد. با این که خطاب کردن سینمای بعد از انقلاب ایران با عنوان «سینمای زنان» زیاده‌روی به نظر می‌رسد، با این حال متحده به این نکته‌ی مهم اشاره می‌کند که تصویرسازی در سینمای پساانقلاب ایران تا حدودی از اصول تماشاگری جنسی (voyeuristic)

(conventions) به ارث مانده از ملودرام‌های آمریکایی عدول کرده است.^۲

حمایت و سانسور هم‌زمان از حوزه‌ی هنر که تقریباً به صورت کامل از جهان خارج منقطع شده بود فصل جدیدی از تجربه‌گرایی در سبک برای فیلم‌سازان ایرانی

^۱ این فیلم تا پایان جنگ یعنی تا سه سال توقیف بود و تنها پس از آن امکان نمایش عمومی یافت.

^۲ نگار متحده، «سینمای ایران در قرن ۲۰م: یک تاریخ نفسانی»، ژورنال مطالعات ایرانی، دوره‌ی ۴۲، شماره‌ی ۴، ۲۰۰۹، ص. ۵۳۴.

رقم زد. این دوره از اواسط دهه‌ی شصت و با حضور و درخشش فیلم‌های نادری و کیارستمی در جشنواره‌های معتبر خارجی شروع شد و تا اواسط دهه‌ی هفتاد با معرفی مخملباف و مجیدی به بلوغ خود رسید. با وجود تفاوت‌های اساسی در سبک هر کدام از این کارگردان‌ها می‌توان چندین عنصر مشابه در میان آثارشان شناسایی کرد. نخست، تعلق همگی آنها یا به موج‌نو یا به جنبش مستندسازی دوران جنگ است که نمادسازی و استعاره‌های اجتماعی را به بخش لاینفک سینمای‌شان تبدیل می‌کرد. ثانیاً، این فیلم‌سازان با سرنخ گرفتن از رویه‌ی «غیرسیاسی» کانون و با پیشروی در مضامین مربوط به نسل جوان، برحسب معمول متکی به بازیگران کودک بودند. سومین نکته‌ی مشترک هم قصه‌های مینیمال و هزینه‌های نسبتاً کم تولید بود. سبک و روایت‌های غالباً مؤلف‌گونه‌ی این فیلم‌ها که گاهی هم منعکس‌کننده‌ی خود (self-reflexive) بودند، نقش ارزش‌های انسانی از جمله همبستگی، امید و تعالی معنوی را در موقعیت‌های پیش‌پافتاده و تعاملات روزمره جستجو می‌کردند.

یکی از مثال‌های کلاسیک این دوره «نون و گلدون» محصول ۱۳۷۴ محسن مخملباف است که در یک داستان انعکاسی، کارگردان به دنبال پیدا کردن بازیگر و تهیه‌ی یک فیلم در مورد نوجوانی خودش و ماجرای درگیری پیش از انقلابش است. در این‌جا مخملباف که نقش زمان فعلی خودش را بازی می‌کند با استخدام یک پسر نوجوان قصد دارد موقعیت چاقو زدنش به یک پاسبان (یا آن‌طور که خودش توصیف می‌کند، تلاش یک جوان ایده‌آل‌گرا برای «نجات بشریت» و تحت‌تأثیر قراردادن دختر موردعلاقه‌اش) را بازسازی کند. در یک صحنه مخملباف و بازیگر نوجوان در حال مرور فیلم‌نامه در خودروی در حال حرکت کارگردان نشان داده می‌شوند، نوجوان که تصمیم چاقو زدن به پلیس را زیر سؤال می‌برد می‌گوید: «بهتره یه جور دیگه بشریت رو نجات داد، مثلاً فکر بشر را عوض کرد.» مخملباف البته سرسری و با جمله‌ای که

به سرانجام نمی‌رساندش جواب می‌دهد «این حرف جوان‌های ۱۷ساله امروز است، قدیم‌ها، نسل پیش...».

سانسور و مقاومت

در اواخر دهه‌ی هفتاد و با روی کار آمدن دولت اصلاح‌طلب محمد خاتمی که با وعده‌ی ایجاد پیوند و ارتباط با جهان خارج و آزادی‌های مدنی در داخل انتخاب شده بود، تلاطم در فضای سیاسی کشور شدت گرفت. به‌رغم این که بعضی از اعضای کابینه‌ی جدید به شکل فعال و مستقیم در پیروزی انقلاب اسلامی ایفای نقش کرده بودند، دولت خاتمی بعضاً در پیشبرد برنامه‌های اجرایی خود از داخل با ممانعت دستگاه حکومتی مواجه می‌شد. این رقابت برسر میراث انقلاب ۵۷ در کشورهای غربی به‌عنوان چالش بین نیروهای لیبرال دموکرات و جریان‌های فوق‌محافظه‌کار، یا مثلاً اصطکاک بین جبهه‌ی «میان‌رو» و «تندرو» تصویر می‌شد و همین نوع برداشت به حوزه‌ی فرهنگی نیز تسری پیدا کرد. هنوز هم بسیاری از منتقدان غربی برای توصیف فیلم‌سازان آلترناتیو در ایران از اصطلاحاتی مثل «جنگ‌جویان مقاومت» استفاده می‌کنند: سینماگرانی که اصطلاحاً در راه دموکراسی، حقوق بشر و آزادی زنان و علیه جریان‌های استبدادی درون جمهوری اسلامی مبارزه می‌کنند. برای نمونه، سال ۲۰۱۱ یادداشت سردبیر نشریه‌ی *Cinéaste* عنوان کرد اقدامات آزاردهنده‌ی دولت ایران علیه فیلم‌سازان پیشرو نشان از تلاش حکومت برای نابودی سینمای مستقل و انتقادی می‌دهد و نتیجه گرفت «روشن است که روحانیت حاکم و سایر نیروها در جمهوری اسلامی از قدرت سینما احساس تهدید می‌کنند»^۱

^۱ سرمقاله، سینست، دوره‌ی ۳۵، شماره‌ی ۲، ۲۰۱۱، ص. ۲.

این چشم‌انداز درک پیچیدگی‌های روابط فیلم‌سازان موفق و دولت در ایران معاصر را محدود می‌کند. در این نسبت تقریباً هیچ قطعیتی وجود ندارد، شدت سخت‌گیری‌ها تصادفی و خط قرمز سانسور مبهم است. درحالی‌که اختناق دولتی یکی از دغدغه‌های همیشگی فیلم‌سازان در ایران بوده است، از طرف دیگر طبیعت متغیر و نامتوازن این سرکوب‌ها تضمین تولیدی برای جشنواره‌های خارجی و مشتاقان فیلم‌های «مقاومت» فراهم کرده است و این تقاضای جهانی نیز به نوبه‌ی خود کارگردان‌های ایرانی را به ساختن فیلم‌هایی با مضامین اجتماعی - سیاسی تشویق می‌کند. از طرف دیگر، لفظ منفی «فیلم جشنواره‌ای» در محافل و گفتمان سینمایی داخل کشور برای اطلاق به فیلم‌هایی باب شد که با تقلید از سبک مینیمال کیارستمی به دنبال جوایز خارجی بودند، فیلم‌هایی که معمولاً با استقبال منتقدان غربی مواجه می‌شدند و از گیشه‌ی داخلی و حمایت‌های دولتی سهم زیادی عایدشان نبود. با فروکش کردن تب ساختن چنین فیلم‌هایی در اوایل دهه‌ی هشتاد، دامنه‌ی استفاده از این اصطلاح به فیلم‌های انتقادی مثل «طلای سرخ» (۱۳۸۲) جعفر پناهی رسید، فیلمی که شاید توفیق زیادش در خارج از کشور هم مزید بر علت شد تا هرگز نتواند مجوز نمایش داخلی به دست آورد.

با این حال فیلم‌سازان «مقاومت» کماکان برای بقای مفصل ارتباطی خود با جریانات و سیاست‌های اعتراضی موجود در جامعه‌ی ایران به موقعیت فرهنگی خود متکی هستند و معمولاً نیز از درون بدنه‌ی محافل انقلابی بعد از انقلاب می‌آیند و نه از جنبش‌های اپوزیسیون. بی‌تردید بارزترین شخصیت این گروه محسن مخملباف است که به دلیل فعالیت‌های حزب‌اللهی چند سالی را در زندان شاه گذرانده بود و حرفه‌ی سینمایی‌اش را در میدان جنگ علیه عراق شروع کرد. در سال ۱۳۶۵ با پخش شایعه‌ای مبتنی بر همکاری بین این کارگردان نوظهور و بهرام بیضایی کارگردان

صاحب‌سبک و سکولار پیش از انقلاب، مخملباف اعلام کرد که حتی جارو کشیدن برای ضعیف‌ترین کارگردان یا بازیگر مسلمان را هم به همکاری با مهم‌ترین هنرمند غیرمسلمان معامله نمی‌کند.^۱ در طول دهه‌ی هفتاد و تقریباً مصادف با ظهور اصلاح‌طلبان مخملباف شروع به انتقاد از نهادهای حکومتی کرد که خود او در خدمت به‌وجود آوردنش بود. بعدتر و با سرخوردگی هرچه بیشتر از شکست مطالبات اصلاح‌طلبانه در دهه‌ی هشتاد، مخملباف و خانواده‌اش از ایران مهاجرت کردند و بعد از اقامت موقت در تاجیکستان و هند نهایتاً در فرانسه مستقر شدند.

بعضی از منتقدان به نقش نسبی سانسور در زیبایی‌شناسی منحصر به فرد سینمای معاصر ایران اشاره کرده‌اند، سیستمی که هرچند عملکرد بسیار سخت‌گیرانه‌ای دارد اما فضای فراخی هم برای استعاره و نمادسازی از مفاهیم اجتماعی سیاسی جامعه‌ی ایران ایجاد کرده است. کیارستمی در مصاحبه‌ای در سال ۱۳۷۹ گفت: «مایه‌ی افتخارم نیست اگر فیلم‌هایم ممنوع و یا سانسور بشوند. باید آگاهی‌ام از حکومت و شرایط سیاسی اجتماعی کشور را به کار بگیرم تا از تیغ سانسور بگریزم. نمی‌خواهم که تکه‌پاره‌های فیلم‌هایم سال‌ها بعد از جعبه بیرون کشیده شوند.»^۲ سمیرا مخملباف هم با ابراز این که «فشار سانسور می‌تواند خوب باشد زیرا باعث می‌شود عمیق‌تر فکر کنید و راه‌های جدیدی برای گفتن واقعیت پیدا کنید»، همین موضع را منعکس کرده است.^۳

^۱ نفیسی، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، جلد ۴: دوران جهانی، ۱۹۸۴-۲۰۱۰، دارم ۲۰۱۲، ص. ۳۹. می‌توانید سری هم به نامه‌های سرگشاده‌ی مخملباف به آیت‌الله خامنه‌ای، فرح و رضا پهلوی بزنید.

^۲ ترجمه از انگلیسی. سعید زیدآبادی‌نژاد، *سیاست سینمای ایران: فیلم و جامعه در جمهوری اسلامی*، لندن ۲۰۰۹، ص. ۱۴۹.

^۳ ترجمه از انگلیسی. نفیسی، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، جلد ۴، ص. ۲۲۸.

پژوهش سعید زیدآبادی نژاد که برای تهیه‌ی آن با تعداد زیادی از مدیران و سانسورچیان وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی مصاحبه کرده حاکی از این است که سانسور فیلم در ایران به صورت قوانین اداری عمل نمی‌کند. ارتباطات سیاسی دائماً رفتار سانسورچی‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و مجوز برای ساخت فیلم‌هایی توسط افراد خودی و وابسته به شبکه‌های سیاسی قدرتمند صادر می‌شود که فیلم‌سازان دیگر تحت هیچ شرایطی نمی‌توانند به دست بیاورند. نکته‌ی قابل توجه دیگر هم رفتار خودسرانه‌ی مأموران ممیزی است. یک مثال از مذاکره‌ی موفقیت‌آمیز (هرچند موقتی) بین فیلم‌سازان و سیستم سانسور فیلم «مارمولک» (۱۳۸۲) کمال تبریزی است، کمدی دزدی که از زندان فرار می‌کند و با جا زدن خود به‌عنوان یک روحانی اعتماد مردم یک روستا را به دست می‌آورد. هرچند کارگردان و تهیه‌کننده موفق به دریافت پروانه‌ی ساخت و نمایش این فیلم از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی شدند اما اکران عمومی آن منجر به برانگیختن اعتراضات بسیاری از جانب قشر مذهبی و سیاسی محافظه‌کار و در نهایت توقیف کامل فیلم شد یا این حال به شکل غیررسمی بارها از شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی‌زبان پخش و اخیراً بار دیگر انتشار آن در شبکه‌های ویدیویی اینترنتی آزاد شد. البته مارمولک در همان مدت نمایش بسیار اندکش فروش بی‌سابقه‌ای در گیشه داشت.

زیرزمین دیجیتال

به‌عنوان یک فرض عمومی، در زمان ریاست دولت‌های میانه‌رو شدت سانسور کم‌تر می‌شود و فیلم‌سازان نزدیک به حکومت با محدودیت‌های نسبتاً کم‌تری برای ساخت مواجه می‌شوند. می‌توان مدعی شد نرمش و انعطاف در برابر تن دادن به تیغ سانسور

تنها مختص سینماگران محافظه‌کار نیست، بلکه فیلم‌سازان غیرحکومتی نیز درگیر مدیریت موقعیت برای دریافت مجوز شده‌اند. یکی از مثال‌های پرحاشیه‌ی سال‌های اخیر کسب مجوز نمایش فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی» بعد از شش سال کش و قوس و چانه‌زنی‌های کارگردان (و تهیه‌کننده‌ی) فیلم با وزارت ارشاد است. محسن امیریوسفی پروانه‌ی ساخت را در ۱۳۹۱ دریافت کرد اما با پایان تولید در سال ۱۳۹۲ تمام تلاش‌هایش برای گنجاندن فیلم در جشنواره‌ی فجر ۳۲ بی‌نتیجه ماند و «آشغال‌های دوست‌داشتنی» برای مدت شش سال به محاق توقیف رانده شد. امیریوسفی که تنها سینماگر حامی نامزدی حسن روحانی در انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۱۳۹۲ نبود در این فیلم به سراغ نه یک، که چندین موضوع حساس سیاسی اجتماعی رفته است. داستان در فضای جنبش سبز جریان دارد و حول پیرزنی می‌چرخد که بعد از پناه‌دادن به معترضان خیابانی به همراهی دخترخاله‌اش حالا نگران جواب‌پس‌دادن به مأموران امنیتی بابت خانواده‌اش است. خلاقیت اصلی کارگردان در مواجه کردن شخصیت‌های این خانواده است که هر کدام نماد یک دوره از تاریخ سیاسی اجتماعی ایران معاصر هستند و حالا بعد از سال‌ها در پارانویای پیرزن داستان و در قاب‌عکس‌های‌شان زنده شده‌اند: یک شوهر شاه‌دوست که از دنیا رفته، برادر کمونیستی که زندانی شاه بوده و بعد از انقلاب اعدام شده، پسر ارشدش که در جنگ با عراق شهید شده و در نهایت پسر آخرش که یک لیبرال ترسو است و برای درس خواندن به خارج رفته است. البته ماجرای فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی» به همین جا ختم نشد. چند ماه بعد از اکران فیلم امیریوسفی از ارائه‌ی یک نسخه‌ی جدید از فیلم، «آشغال‌های دوست‌داشتنی اصل» به انجمن انتخاب سی‌وهشتمین جشنواره‌ی فیلم فجر خبر داد و گفت نسخه‌ی بازسازی‌شده «دقیقاً مطابق فیلم‌نامه‌ی پروانه‌ی ساخت گرفته از سازمان سینمایی در سال ۹۱» است و ۵۵ دقیقه محتوی جدید و اضافه شدن یک شخصیت اصلی به داستان آن را از نسخه‌ی

قبلی متمایز می‌کند. فارغ از هرگونه تفاوت محتوایی ممکن، این خبر غیرمنتظره که بازیگر نقش اصلی جدید بهروز وثوقی، یکی از پرفروش‌ترین چهره‌های سینمای پیش از انقلاب است، خود به‌تنهایی می‌تواند دلیل قاطعی برای توقیف ماندن نسخه دوم باشد. ماجرای پرفراز و نشیب این فیلم تا این‌جا نشان می‌دهد که به‌رغم انعطاف گاه غیرمنتظره‌ی سانسور، ضدیت کنونی با سینمای پیش از انقلاب و آیگون‌های مطرح‌ش همچنان به قدرت خود باقی است.

نکته‌ای که در گفت‌وگوهای غیررسمی ما با چند نفر از فیلم‌سازان و منتقدان سینما در تهران پیاپی به آن اشاره می‌شد، تحولات ریشه‌ای در طبیعت فیلم‌سازی ایران بعد از ظهور فناوری دیجیتال در دهه‌ی هشتاد است. در واقع انقلاب دیجیتال در ایران، بیش از تحول کیفیت در مراحل تولید، نمایش و توزیع، بی‌شک بر تعامل بین حکومت و فیلم‌سازان تأثیر گذاشته است. تکنولوژی جدید به‌شدت از اهمیت و حتی لزوم میانجیگری دولت بین فیلم‌ساز و مخاطب کاسته است. همچنین با بی‌موضوعیت شدن انحصار سازمان‌های دولتی بر منابع تولید فیلم، تسهیل برقراری ارتباط با خارج از مرزها و رونق صادرات و واردات فرهنگی هنری غیررسمی، جامعه‌ی ایرانی به چرخه‌ی توزیع جهانی محصولات سینمایی پیوسته است. با نگاهی رو به عقب، شاید درک عمق تأثیر محدودیت‌های موجود در فیلم‌سازی ایران تا قبل از این پدیده چندان ساده نباشد. دشواری دسترسی به بازارهای بین‌المللی باعث شده بود حتی سینماگران «فیلم‌های جشنواره‌ای» هم خواهان گرفتن مجوزهای رسمی داخلی باشند. به‌علاوه، انحصار تقریباً تام بنیاد سینمایی فارابی بر روی منابع تولید از جمله فیلم خام، امکانات ضبط و تدوین قدرت انتخاب چندانی به سینماگران نمی‌داد. موقعیت هژمونیک بنیاد فارابی سینماگران را به رابطه‌ای قراردادی متعهد می‌کرد که طی آن سازمان تمام مراحل تولید فیلم را تحت نظارت داشت. در مقابل، ظهور تکنولوژی دیجیتال به این معنی بود که فیلم‌سازان جوان و مستقل می‌توانستند

بدون اتکا به سازمان‌های دولتی برای ساختن فیلم وارد عمل شوند و آثار خود را در شبکه‌های مجازی توزیع کنند. این استقلال عمل این امکان را هم برای آنها فراهم می‌کرد که بدون نیاز به مجوزهای دست‌وپاگیر دولتی در جشنواره‌ها و رقابت‌های بین‌المللی شرکت کنند.

این بازشدن مسیر تغییرات متعددی در منظره‌ی فیلم و سینمای کشور ایجاد کرده است و طبیعتاً چشمگیرترین آنها ظهور صنعت فیلم زیرزمینی است؛ فیلم‌هایی که روی مسائل تابوشده در جامعه دست می‌گذارند و معمولاً بدون مجوز فیلم‌برداری می‌شوند. هرچند این سبک بیشتر برای فیلم‌سازان تازه‌کار کاربردی به نظر می‌رسد اما چندین کارگردان جاقافتاده هم شانس خود را در این وادی امتحان کرده‌اند. از موفق‌ترین فیلم‌های این ژانر می‌توان به «کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد» بهمن قبادی (۱۳۸۸) که روایتی از فضای موسیقی زیرزمینی تهران ارائه می‌کند، یا «آفساید» جعفر پناهی (۱۳۸۴) که تلاش چند دختر برای وارد شدن به ورزشگاه و تماشای یک مسابقه‌ی فوتبال را تعقیب می‌کند، اشاره کرد که هر دو فیلم نیز جوایز بسیاری از جشنواره‌های خارجی نصیب کارگردان‌های خود کردند. به نظر می‌رسد چه در داخل و چه در خارج از کشور ارتباط مستقیمی بین محبوبیت فیلم‌سازان زیرزمینی و شدت سرکوب‌های حکومتی وجود دارد. به عبارت دیگر، کارگردان‌های معترض برای حفظ موجودیت خود و جلب نگاه بیننده در اصل به ضدیت‌های دولت و فرایند مبارزه‌گری متکی هستند. این رابطه‌ی متناقض البته توجه همراه با ظن بسیاری را در داخل کشور برانگیخته است که نه‌تنها نیت اصلی ساخت پروژه‌های زیرزمینی را مورد سؤال قرار می‌دهد بلکه تصاویر ارائه‌شده از جامعه‌ی ایران در این فیلم‌ها را فاقد اصالت می‌داند. به‌عنوان مثال، هوشنگ گل‌مکانی از بنیان‌گذاران *مجله‌ی فیلم*، قدیمی‌ترین نشریه‌ی تخصصی سینما در ایران و از چهره‌های موجه نقد فیلم کشور، جعفر پناهی را به دلیل «سوءاستفاده از موقعیتش» یا اصطلاحاً خوردن نان از محدودیت، «شارلاتان»

خطاب کرد، مصداقی از ضرب‌المثل «عسس بیا منو بگیر!». با این حساب مخاطب ایرانی معمولاً سطحی از پیش‌داوری منفی نسبت به کارگردان‌های زیرزمینی دارد که به‌رغم تمام موفقیت‌های هنری، ارتباط آنها با گروه‌های ذی‌نفوذ داخلی امنیت نسبی برای ادامه‌ی فعالیتشان را تضمین می‌کند و کماکان ممکن است از سرکوب‌های سیاسی برای جلب توجه مخاطب خارجی سودجویی کنند.

چهره‌های مطرح فیلم‌سازی زیرزمینی در ایران (بهمن قبادی، جعفر پناهی و محمد رسول‌اف) باید راه خود را از مسیر کمابیش بغرنجی طی کنند، به این منظور که هم باید حقانیت زاویه‌ی نگاه خود را برای مخاطب داخلی اثبات کنند و هم این اطمینان را به دولت بدهند که فعالیت‌شان حاکمیت را در معرض خطر جدی قرار نمی‌دهد. پناهی که فعالیت سینمایی‌اش را با دستیاری کیارستمی در فیلم «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳) شروع کرد، اولین فیلم‌هایش مثل «بادکنک سفید» (۱۳۷۳) و «آینه» (۱۳۷۶) را نیز با همکاری و یا تحت تأثیر مستقیم کیارستمی، با تکنیک انعکاسی و محوریت بازیگران کودک غیرحرفه‌ای ساخت. با آغاز دهه‌ی هشتاد پناهی به ساختن فیلم‌های زیرزمینی گرایش پیدا کرد و نهایتاً در جریان ناآرامی‌های بعد از انتخابات ۸۸ به همراه محمد رسول‌اف به جرم سوءاستفاده از اعتراضات خیابانی برای ساختن فیلم بعدی خود در تهران دستگیر شد. این بازداشت بعد از انتشار فیلم «کشتزارهای سپید» (۱۳۸۷) به کارگردانی و تهیه‌کنندگی رسول‌اف و تدوین پناهی بود، فیلمی نمادین که در چشم‌اندازهای فراواقعی از نمکزارهای دریاچه‌ی خشکیده‌ی ارومیه روایت می‌شود و در آن زمان از نظر دولت این موضوع می‌توانست به نارضایتی‌های جمعیت آذری منطقه دامن بزند. بعد از احکام اولیه و پیگیری‌های قضایی، با ابقای ممنوعیت خروج و محرومیت ۲۰ ساله از فیلم‌سازی، حکم ۶ سال زندان پناهی به حبس خانگی و نهایتاً آزادی تبدیل شد. حکم شش سال حبس رسول‌اف هم نهایتاً به یک سال کاهش پیدا کرد.

البته ارباب و احکام قضایی نتوانست چندان مانع ادامه‌ی کار این دو فیلم‌ساز شود. مستند ۷۵ دقیقه‌ای «این فیلم نیست» پناهی برای اولین بار در سال ۱۳۹۰ در جشنواره‌ی کن فرانسه به نمایش درآمد و سال بعد به فهرست کوتاه‌شده‌ی فیلم‌های انتخابی برای نامزدی اسکار راه پیدا کرد. این کار با دوربین تلفن همراه و توسط مجتبی میرطهماسب از یک روز حبس خانگی پناهی در آپارتمان مجلش در شمال تهران فیلم‌برداری شده و با جاسازی کردن کارت حافظه در یک کیک تولد به خارج از ایران قاچاق شد. برخلاف استقبال گرم جشنواره‌های معتبر غربی از این فیلم به‌عنوان نمونه‌ی مقاومت علیه استبداد، دریافت‌های داخلی از این فیلم به هیچ‌عنوان خالی از انتقاد نبوده است. پناهی به‌خوبی از موفقیت حرفه‌ای‌اش در جهت برقراری ارتباط با صنعت فیلم غرب استفاده کرد و تاکنون سه عنوان فیلم دیگر ساخته است. یکی از این فیلم‌ها «تاکسی» (۱۳۹۳) است که پناهی در نقش راننده‌ی تاکسی در تهران با مسافران در مورد مسائل روز جامعه و توقیف فیلم‌هایش گپ می‌زند و خرس طلایی فستیوال برلیناله را نصیبش کرد. اخیراً کمپانی پخش فرانسوی Memento توزیع بیشتر فیلم‌های پناهی را به عهده گرفته است، از جمله «سه رخ» (۱۳۹۷) که یک فیلم مینیمالیست پیرامون مردسالاری، نابرابری و تعامل بین شهر و روستاست و به نوعی فاصله گرفتن پناهی از تم‌های زیرزمینی را نشان می‌دهد و حاکی از نشانه‌های بازگشت او به سبک نزدیک‌تری نسبت به کیارستمی است.

بدون شک محمد رسول‌اف هم در تولید فیلم‌های سیاسی خود بر روی روابطش با حلقه‌ی صاحب‌نفوذان داخلی سرمایه‌گذاری کرده است. برادر رسول‌اف که یک بانک‌دار موفق است در سال‌های هفتاد ریاست بانک دولتی کشاورزی را عهده‌دار بود و اکنون مدیرعامل یک بانک خصوصی بزرگ است، برادرزاده‌های رسول‌اف هم تهیه‌کنندگان فیلم بانفوذی هستند که طی دهه‌ی گذشته با سرمایه‌گذاری در کافه‌های مجلل و خریدهای سنگین هنری از گالری‌ها یک امپراتوری فرهنگی در تهران برپا

کرده‌اند. رسول‌اف تا قبل از سال ۱۳۸۸ چندین فیلم خوش‌ساخت تجربی با طرح‌های استعاری سیاسی ساخته بود که «جزیره‌ی آهنی» (۱۳۸۳) مطرح‌ترین آنهاست: داستان یک نفت‌کش به‌گل‌نشسته در ساحل خلیج فارس که عده‌ای از بومیان فقیر، تحت اقتدار ناخدا نعمت در آن زندگی ناچیزی دارند. در عین حال به‌رغم (یا شاید به‌دلیل) محکومیت‌های متعاقب «کشتزارهای سپید»، پیام‌های سیاسی آثار رسول‌اف طی چند سال اخیر با صراحت بیشتر، به شکل مستقیم‌تر و با سبک ملال‌انگیز و تیره‌تری متبادر می‌شوند. مثلاً «به امید دیدار» (۱۳۹۰) تصویر زندگی غم‌انگیز یک وکیل زن است که پروانه‌ی وکالتش باطل شده، یا فیلم «لرد» (۱۳۹۵) در مورد یک زوج تحصیل‌کرده است که برای فرار از فساد شهر راهی شمال شده اما بعد از شکست برای ساختن یک زندگی مستقل و آرام، در عمق چاهی از بدهی و آزار گرفتار می‌شوند.^۱

فیلم‌های گیشه‌ای جدید

با وجود این که فیلم‌سازهای زیرزمینی در داخل هم امتیازهای زیادی به دست آورده‌اند اما همچنان روش‌هایی برای آزار و سرکوب هنرمندان نامطیع حفظ شده است. هم‌زمان به نظر می‌رسد حساسیت سانسور محصولات فرهنگی عامه‌پسند به‌شدت کم‌تر شده است؛ نوعی آتش‌بس در برابر فیلم‌سازان تجاری. فیلم‌هایی که ده سال پیش ساختن‌شان غیرقابل‌تصور بود امروز به راحتی در سینمای بدنه تولید می‌شوند و پروانه‌ی نمایش کسب می‌کنند: مثلاً «پارادایس» (علی عطشانی، ۱۳۹۳)، ماجرای طنز یک روحانی که با دو نفر از طلبه‌هایش به خیال پل زدن بین شرق و غرب به اروپا سفر می‌کند، یا «خانم یایا» (عبدالرضا کاهانی، ۱۳۹۶)، یک کمدی از فانتزی‌های اروتیک دو باجناب که به تایلند سفر کرده‌اند. مجید مجیدی، از فیلم‌سازان

^۱ بعد از تولید لرد، گذرنامه‌ی رسول‌اف برای چندمین بار توقیف شد و او همچنان ممنوع‌الخروج است.

نزدیک به رهبر و از حامیان اصلی قدرت‌مندسازی صنعت سینمای داخلی است که در خارج از ایران با فیلم «بچه‌های آسمان» (۱۳۷۵) شناخته شده است.^۱ مجیدی با ادعای این که ایران «بدون تقویت زیرساخت‌های صنعت فیلم، بدون افزایش قابل توجه در تعداد و کیفیت سالن‌های سینما و بدون تجهیزات فنی مناسب نمی‌تواند به داشتن یک سینمای موفق امیدی داشته باشد»، مکرراً از مسئولان سینما درخواست کرده است تا الگوی هالیوود را دنبال کنند.^۲

در واقع، شاخص‌های بازار فیلم ایران از اواخر دهه‌ی هفتاد تا اوایل دهه‌ی نود افت شدیدی را تجربه کردند (بازه‌ای که تقریباً با موفقیت جهانی سینمای ایران همپوشانی دارد). برخلاف دوره‌ی پهلوی که موج نو هم از عوارض رونق سینمای تجاری بهره‌مند می‌شد، سینمای هنری پس از انقلاب با وجود رکود بازار به رشد خود ادامه داد و در طول دهه‌های هفتاد و هشتاد، کیفیت مطلوب خروجی‌های فستیوالی ایران با محتوای ضعیف آثار عامه‌پسند دولتی در تضاد قرار گرفت.^۳ بعکس سینمای پیش از انقلاب که موج نو قادر نبود از نظر محبوبیت با سینمای تجاری بدکیفیت رقابت کند، فیلم‌های هنری برای مدتی به فرم غالب سینمای بعد از انقلاب ایران تبدیل شدند. این مسئله نه تنها از سانسور شدید در محتوی فیلم‌های گیشه‌ای،

^۱ آثار فیلم‌سازان محافظه‌کار مانند ابرهیم حاتمی‌کیا یا مجید مجیدی اغلب اوقات عناصری از نقد سیاسی در خود دارند. به طور نمونه، در فیلم «رنگ خدا» (۱۳۷۷) مجیدی به سراغ روابط خانوادگی یک پسر بچه‌ی معلول می‌رود که با محرومیت دست و پنجه نرم میکند. فیلم «آژانس شیشه‌ای» (۱۳۷۶) حاتمی‌کیا نیز از نادیده گرفتن نیازهای درمانی جانبازان جنگ توسط دولت انتقاد می‌کند.

^۲ ترجمه از انگلیسی. شهاب اسفندیاری، *سینمای ایران و جهانی شدن: ابعاد ملی، بین‌المللی و اسلامی*. بریستول ۲۰۱۲، ص. ۲۰۴.

^۳ طبق داده‌های سازمان سینمایی ایران، تعداد تماشاگران و درآمد سینمای ایران کمی در دهه‌ی ۷۰ رشد داشت اما در دهه‌ی ۸۰ مجدداً سقوط کرد. تنها از سال ۹۴ تا پیش از بحران کرونا این صنعت شاهد رشد قوی بوده است.

بلکه توأمان از ساختار طوطی‌وار سینمایی و کیفیت فنی نازل آنها سرچشمه می‌گرفت. در حالی که سوءظن نهادهای دولتی به سینما مانع از شکل گرفتن یک بازار فعال برای تجارت‌های خصوصی شد، تلویزیون ملی تحت کنترل مطلق از بالا به پایین قرار گرفت. طبق قانون اساسی رئیس سازمان صدا و سیما مستقیماً از طرف ولی فقیه منصوب می‌شود.

یک عامل مهم دیگر این است که بسیاری از مردم معمولی شروع به خرید دریافت‌کننده‌های ماهواره‌ای و تماشای شبکه‌های خارجی دلخواه‌شان کردند. با کاهش قیمت مصرف‌کننده فروش بشقاب‌های ماهواره‌ای هم به شدت افزایش یافت و دولت که برای حفظ انحصارش در تأمین بازار مصرف محصولات فرهنگی در مرحله‌ی اول ماهواره را غیرقانونی اعلام کرده بود، از طریق ارسال سیگنال‌های قوی و مخرب (موسوم به پارازیت) نیز برای مختل کردن این امواج تلاش می‌کرد. ماهواره‌دارها گاهی به دستور صاحب‌خانه‌های محافظه‌کار یا همسایگان بسیجی مجبور می‌شدند بشقاب‌های‌شان را از پشت‌بام جمع کنند و این در حالی بود که مانورهای ضدماهواره‌ی دولتی نیز این فشارها را تشدید می‌کرد. در سال ۱۳۹۲ حامیان این سیاست حدود ۸۰۰ بشقاب مصادره‌شده را به سپاه پاسداران شیراز تحویل دادند و سپاه نیز در یک نمایش خیابانی و با استفاده از تانک جنگی به معدوم کردن آنها و ترویج نهی از منکر پرداخت. با تمام این‌ها در این جنگ دولت در زمین بازنده مبارزه می‌کرد: به‌مرور شهروندان محافظه‌کار نسبتاً به حضور شبکه‌های خارجی عادت کردند و وسعت و پراکندگی بازار سیاه هرگونه تلاش برای وضع مقررات دولتی را بی‌فایده می‌کرد و ظهور تلویزیون ماهواره‌ای خیلی سریع به انحصار تلویزیون ملی پایان داد. امروز شبکه‌های مستقر در لندن و لس‌آنجلس (BBC و VOA) و شبکه‌ی سلطنت‌طلب من‌وتو) بخش زیادی از مصرف روزانه‌ی خانواده‌های معمولی از رسانه‌های تصویری را به خود اختصاص داده‌اند و این کاربری تقریباً از

تقسیم‌بندی‌های قومیتی، طبقاتی و یا بین شهر و روستا مستقل است. برای اولین بار شبکه‌های موسیقی غربی، برنامه‌های طرفدار شاه، مستندهای نوستالژیکی که به تجلیل گذشته‌ی پیش از انقلاب می‌پردازند، فیلم‌های زیرزمینی، و طرح‌های ایدئولوژیک خوش‌ساخت BBC و VOA با هم در دسترس قرار گرفته‌اند و طبیعتاً این دگرگونی در وضعیت تلویزیون به مذاق مردمی که کشورشان برای مدت مدیدی منزوی مانده بود خوشایند آمد.

اما شاید یکی از قابل‌توجه‌ترین این موارد اشتباهی زیاد برای سریال‌های عاشقانه‌ی ترکیه‌ای بوده است. تقاضای گسترده برای این ژانر نگرانی احتمالی دولت بابت نفوذ رسانه‌های خارجی در برانگیختن ناآرامی‌های سیاسی در داخل ایران را تا حدی کاهش داد. از یک طرف سریال‌های پر آب‌ورنگ ترکیه‌ای که گاهی هم چیدمان تاریخی دارند معمولاً به واسطه‌ی داستان‌های حماسی، ارزش‌های الهام‌بخش و ملودرام‌های خانوادگی مملو از کش‌وقوس شناخته می‌شوند و از طرف دیگر، این محصولات به‌سختی فاقد هرگونه پیام رادیکال یا شکل آترناتیو مبارزاتی بوده و عمیقاً نیز از فرهنگ فیلم هنری در ایران متمایزند. به احتمال زیاد این نسخه‌ی خاورمیانه‌ای هالیوود (با ارزش‌سازی‌هایش ضمن نمایش ثروت، مصرف‌زدگی و زیبایی کالاشده) نسبت به جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی جاه‌طلبانه‌ی آثار فیلم‌سازان مطرح جهانی در داخل، در برانگیختن تمایلات مادی جامعه ایران به شکل مستقیم‌تری عمل کرده است. حتی شایعه است که پناهی هم مدت زیادی از وقتش را صرف تماشای این سریال‌ها می‌کند.

فیلم‌های جنایی اکشن به‌عنوان آموزش سیاسی

بدین ترتیب سینمای ایران در این مقطع زمانی بر سر یک تقاطع قرار گرفته بود. گرایش‌های جهانی پساانقلابی که افرادی مثل کیارستمی، مخملباف و مجیدی به وجود آورده بودند، در کشوری که همچنان محافظه‌کار و خودآگاه از موقعیتش باقی مانده بود نمی‌توانستند با محتوای فرهنگی بدون باری که انحصار منطقه‌ای بیش‌تری به خرج می‌داد، رقابت کنند. با این حال از حدود سال ۱۳۹۰، سینما و تلویزیون ایران دستخوش تغییر و تحولاتی شده است که طی آن طرح‌ها و تکنیک‌های تولید تحت تأثیر غرب شکل جدیدی گرفته‌اند و جماعت تماشاچی مجدداً به مصرف محصولات داخلی سوق داده شده‌اند. حوزه‌ی تولیدات صوتی تصویری در ساخت محصولات تجاری شگردهایی به کار می‌گیرد که هر روز مخاطبان بیشتری را به خود جذب می‌کند. برخلاف دوره‌های قبل که دولت به صورت فردی از فیلم‌سازان حمایت می‌کرد، اکنون تعداد سازمان‌های فرهنگی وابسته به دولت که قادر به تهیه‌ی فیلم‌های گیشه‌ای عامه‌پسند هستند در حال رشد است.

البته نه تنها ایران در این مورد استثنا نیست بلکه تنها یک نمونه از گرایش جهانی به تولید محصولات هالیوودمانند است که غالباً رگه‌هایی از ملی‌گرایی و وطن‌پرستی چاشنی آن شده‌اند. چین و روسیه هم پیوسته در حال تهیه‌ی پروژه‌های عظیم برای توده‌ی مخاطبان خود هستند. بعضی از این محصولات تجاری مثل «بنیان‌گذاری یک جمهوری: The Founding of Republic» (۲۰۰۹) که برای بزرگ‌داشت شصتمین سالگرد جمهوری خلق چین ساخته شده بود، درام‌های تاریخی مطمئن هستند و بعضی دیگر ملی‌گرایانه، یا مثل مجموعه‌ی تلویزیونی «تروتسکی» (۲۰۱۷) با محتوی نازل ضد یهود. بدون تردید این دولت‌ها به ظرفیت عظیم تبلیغاتی موجود در این آثار پربیننده که از طریق مصادره‌ی ترم‌ها و طرح‌های هالیوودی توانایی رقابت با آن را یافته‌اند، پی برده‌اند. از دیگر سو با تثبیت احاطه‌ی دولت بر فضای مجازی از طریق

شرکت‌ها و کارگزارهای حکومتی، نصب درگاه‌های پرداخت برای دسترسی به محتوی آن‌لاین، راه‌اندازی تارنماهای عرضه‌ی ویدئوهای مورد درخواست (Video On Demand) و منع دانلود غیرقانونی مدیریت این فیلم‌های تجاری در اینترنت نسبتاً بیش‌تر شده است.

با وجود این مسئله، فرهنگ فیلم و سینما در ایران به طرق حائز اهمیتی از نمونه‌های چینی، روس و همچنین ترکیه‌ای و مصری متمایز است. درحالی‌که فیلم‌های هالیوودی دائماً (با یا بدون سانسور) در این کشورها به نمایش درمی‌آیند، فیلم‌های سینمایی خارجی به‌ندرت در جمهوری اسلامی پروانه‌ی نمایش سینمایی کسب می‌کنند و در عوض جایگزین «ساخت ایران» آنها رواج داده می‌شود. گردش‌های مالی هم در سینمای تجاری عمیقاً با فرهنگ سیاسی منحصربه‌فرد ایران گره خورده است. بودجه‌های دولتی در بخش فرهنگی در زمان ریاست جمهوری محمود احمدی‌نژاد که امیدوار بود با افزایش درآمد نفتی به جمعیت فقیر و روستانشین کشور فرهنگ‌رسانی کند، شدت گرفت. هرچند بخش اعظم حمایت‌های دولت احمدی‌نژاد صرف هنرهای ارزشی و ساخت مساجد شد، با وجود این، چندین پروژه‌ی فیلم هم در میان خروجی‌های این دوره موجود است. به‌عنوان نمونه مجید مجیدی میلیون‌ها دلار صرف ساختن یک شهرک سینمایی برای ضبط پروژه‌ی عظیم «محمد رسول‌الله» (۱۳۹۴) کرد، اثری که تا به امروز رکورددار پرهزینه‌ترین فیلم ایرانی است. حمایت‌های سیاسی فرهنگی در دولت حسن روحانی، جانشین میانه‌رو احمدی‌نژاد از سال ۱۳۹۲، هم ادامه پیدا کرده است. یکی از محصولات پرهزینه‌ی سال‌های اخیر سریال «شهرزاد» است که با روش سریال‌های ترکیه‌ای به روایت داستان عاشقانه‌ای در دوران مصدق و کودتای ۲۸ مرداد می‌پردازد. سه فصل از این سریال در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۷ در شبکه‌ی خانگی توزیع شده و به صورت گسترده مورد استقبال ایرانیان داخل و خارج از کشور قرار گرفته است. با

وجود این، سیدمحمد امامی، تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار این برنامه که پیوندهای نزدیکی با جناح‌های مختلف حاکمیت داشت در جریان بررسی قضایی فساد مالی بانک سرمایه تبدیل به یکی از متهمان درجه‌ی اول پرونده شد و نجوای استفاده از منابع صندوق ذخیره‌ی فرهنگیان در تولید این سریال جدی شد و روند ساخت و دریافت «شهرزاد» را دستخوش هیجان کرد.

تشکیل استودیوهای حرفه‌ای فیلم‌سازی در فضای شدیداً سیاست‌زده‌ی فرهنگی ایران که فعالانش دائماً در معرض اتهام، رسوایی و تجسس دولتی قرار دارند بدون چالش نبوده است. در این شرایط سرمایه‌گذاری‌های تولید فیلم متکی به شبکه‌های مالی غیررسمی شده است که روابط در آنها تعمداً مبهم باقی مانده‌اند و ردیابی آنها آسان نیست. علی‌رغم وجود این پیچیدگی‌ها پیشرفت‌های محسوس در سطوح فنی و سازمانی حاصل شده است که ذی‌نفوذترین ارگان‌های منتج از آن، سازمان هنری رسانه‌ای اوج وابسته به سپاه پاسداران انقلاب اسلامی است. با این که رسالت اوج حمایت از فیلم‌های همساز با سیاست‌ها و منافع سپاه است اما سازمان این مهم را به شیوه‌ی نامحسوس و متقاعدکننده‌ای پیش می‌برد. نرگس باجغلی محقق انسان‌شناسی دانشگاه جان هاپکینز که به بررسی و مطالعه‌ی بخش تولید فرهنگی نیروهای شبه‌نظامی و سپاه در ایران پرداخته است در پژوهش انسان‌شناسانه‌ی خود توضیح می‌دهد که ظهور اوج را باید در بستر اعتراضات ۸۸ درک کرد.^۱ بعد از این تظاهرات گسترده بود که سازمان‌های فرهنگی محافظه‌کار متوجه شدند در صورت عدم انعطاف، ارتقا و به‌روزرسانی روش‌های ارتباطی خود قادر به برقراری و حفظ ارتباط با نسل جوان نخواهند بود.

^۱ نرگس باجغلی، ایران در نگاه جدید: دلواپسی‌های قدرت در جمهوری اسلامی، ردود ۲۰۱۹.

این سازوکاری است که اکنون سازمان اوج برای بازنویسی تاریخی و بسط تفاسیر اجتماعی محافظه‌کارانه در دستور عمل دارد. برای مثال از فیلم‌های گیشه‌ای که در جلب توجه عمومی موفق عمل کردند می‌توان به «ماجرای نیم‌روز» (محمدحسین مهدویان، ۱۳۹۵)، یک درام جنایی عاشقانه درمورد تلاش نیروهای امنیتی ایران برای نفوذ به سازمان مجاهدین خلق و خنثی کردن نقشه‌ی آنها برای ترور سران حکومتی است و «چ» (۱۳۹۲) ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیا که در مورد مصطفی چمران و نقش او در دفع جنبش خودمختاری کردها در سال ۱۳۵۸ (موسوم به نبرد پاره) است، اشاره کرد. در یک مورد تازه‌تر نیز سپاه از تولید سریال «گاندو» (۱۳۹۸) که یک مجموعه‌ی تلویزیونی جنایی اکشن در مورد جاسوسی نیروهای خارجی در ایران است حمایت کرد. اوج برای ساخت این محتویات فرهنگی به شکل فعالی استعداد‌های موجود در زمین فیلم و سینمای کشور را تقریباً بدون در نظر گرفتن پیشینه‌ی مذهبی و سیاسی آنها به خود جذب کرده است. بسیاری از نویسندگان و دستیاران فنی فیلم نه به واسطه‌ی تعلقات اعتقادی، بلکه به دلیل امنیت شغلی و حقوق مناسب که در وضعیت کنونی اقتصادی در ایران مزیت بزرگی محسوب می‌شود، برای ادامه‌ی کار به اوج سرازیر می‌شوند. بسیاری از فیلم‌سازان نسل جوان و خوش آتیه با بودجه‌های دست‌ودلبازانه و همچنین معرفی اوج به‌عنوان مؤسسه‌ای پویا که دره‌ایش را به روی ایده‌ها و استعداد‌های جدید گشوده است، به همکاری با آن جذب شده‌اند. در ضمن، اوج حدی از پنهان‌کاری را نیز به واسطه‌ی تعداد زیادی از شرکت‌های واسطه‌ی تابع و قراردادی برای خود محفوظ نگه داشته است.

برخلاف دوره‌ی تولید فیلم دولتی در دهه‌های هفتاد و هشتاد، اکنون موفقیت تجاری فیلم‌سازان بیشتر از هرچیز در گرو توانایی آنها در استفاده‌ی استراتژیک از ارتباطات و توزیع مالی سیاسی است. به غیر از فیلم‌سازان زیرزمینی که پیش‌تر از آنها

بحث شد، تنها استثنای واقعی در این قانون نانوشته اصغر فرهادی، مشهورترین کارگردان کنونی ایران در عرصه‌ی جهانی است. فرهادی فعالیت سینمایی خود را قبل از همکاری با حاتمی‌کیا در فیلم «ارتفاع پست» (۱۳۸۱)، با نوشتن فیلمنامه برای سریال‌های تلویزیونی شروع کرد. او با وجود موفقیت‌های بین‌المللی، همواره برای نمایش داخلی فیلم‌هایش مصمم بوده است و تاکنون به جز «همه می‌دانند» (۲۰۱۸) که تولیدی کاملاً اسپانیایی است، همه‌ی آثار فرهادی پروانه‌ی نمایش و پخش در ایران را کسب کرده و سهم عمده‌ای در محبوبیت گسترده‌ی داخلی او داشته‌اند. «درباره‌ی الی» (۱۳۸۷) اولین جایزه‌ی معتبر جهانی یعنی خرس نقره‌ای برلیناله ۲۰۰۹ را برای فرهادی به همراه آورد و فیلم بعدش، «جدایی نادر از سیمین» (۱۳۸۹) اولین فیلم ایرانی برنده‌ی اسکار بخش غیرانگلیسی‌زبان شد. با تأمین بودجه‌ی تولید توسط بانک پاسارگاد، این فیلم یکی از موارد اندک و البته بسیار موفقیت‌آمیز سرمایه‌گذاری خصوصی در سینمای ایران بود. با این حال به‌جز فرهادی، بیشتر فیلم‌سازان ایرانی برای تولید تا حد زیادی به منابع مالی از مجراهای سیاسی وابسته هستند.

رنالسم اجتماعی تجاری

نیروی محرکه‌ی سیاسی که باعث عمومیت بخشیدن مجدد به سینمای تجاری شد انطباق بیشتر سینمای ایران با زیبایی‌شناسی و فراداده‌های داستانی جهانی (به شیوه‌ی هالیوود) را برانگیخته است. مثال خوب این چرخش، فیلم سینمایی «شبی که ماه کامل شد» (۱۳۹۷) است که سیمرخ بلورین بهترین فیلم و کارگردانی سی و هفتمین دوره‌ی جشنواره فجر را به دست آورد. این فیلم چهارمین کار بلند نرگس آبیاری و یک درام قوی مملو از صحنه‌های پرهزینه‌ی تیراندازی و تعقیب و گریز کم‌سابقه در سینمای ایران است. طرح قصه‌ی فیلم آبیاری به صورت زمختی تریلر هالیوودی «بدون دخترم هرگز» (برایان گیلبرت، ۱۹۹۱) را یادآوری می‌کند که در آن همسر آمریکایی

یک مرد ایرانی مدتی بعد از نقل مکان به تهران متوجه گرایش‌های بنیادگرایانه‌ی مذهبی، زن‌ستیز و ضدآمریکایی شوهرش می‌شود و تلاش می‌کند به همراه دخترش از ایران بگریزد. قهرمان زن فیلم آبیار که یک دختر طبقه‌ی کارگر تهرانی است هم بعد از ازدواج با یک فروشنده‌ی لوازم آرایشی بلوچ و شروع یک زندگی عاشقانه متوجه ارتباط برادرشوهرش با گروه تروریستی جنرال‌الله می‌شود. در این ماجرا هم که مشابه فیلم «بدون دخترم هرگز» از اتفاقات واقعی گرفته برداشته است، عبدالحمید همسرش را برای رفتن به پاکستان قانع می‌کند و در آن‌جاست که دخترک مظلوم می‌فهمد شوهرش هم در اقدامات تروریستی برادرش عبدالمالک دست دارد و همه‌ی کوشش خود را می‌کند تا با فرزندان دوقلویش به ایران فرار کند. نه‌تنها از نظر سینمایی فیلم‌نامه‌ی آبیار تابع قراردادهای نمایشی آثار استاندارد درجه‌ی دو است، بلکه محتوای ایدئولوژیک داستان (نمایش یک زن متأهل آسیب‌پذیر که در مقابله با مردان ستیزه‌جویی که تعلق قومیتی «غیرخودی» دارند) هم به همان اندازه می‌تواند از آشفتن اذهان طبقه‌ی متوسط شهرنشین بهره‌برداری کند که فیلم‌های ترسناک یا تریلرهای غربی.^۱

از نگاه ژانر و قالب داستان، با وجود گرایش نسبت به فیلم‌های ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانه، تداوم و تکثر رئالیسم اجتماعی در فیلم‌های ایرانی بسیار قابل توجه است. در این‌جا هم مقایسه بین روش تولید (تقریباً) مستقل اصغر فرهادی و فیلم‌های تجاری با سرمایه‌گذاری دولتی می‌تواند روشن‌گر واقع شود. فرهادی که به واسطه‌ی مهارتش در ظرافت به تصویر کشیدن واقعی بورژوازی شهری ایران شناخته می‌شود با

^۱ این را نیز باید افزود که به‌کارگیری تکنیک‌ها و روش‌های فیلم‌نامه‌نویسی هالیوودی لزوماً نشانگر فقدان خلاقیت نیست. به طور مثال، در حالی که «درباره‌ی الی» به سبک آنتونیونی در فیلم «لاونتورا» (۱۹۶۰) نزدیک‌تر است، فیلم‌های بعدی فرهادی از جمله «جدایی نادر از سیمین» به‌مراتب به مدل‌های هالیوودی میل کرده‌اند.

فیلم‌هایش دغدغه‌های همیشگی طبقه‌ی متوسط مثل موقعیت اجتماعی و آبرو را مورد کنکاش قرار می‌دهد. درحالی‌که بحران در زندگی مشترک، خشونت خانگی و تعرض جنسی از نمونه‌ی مسائل کلیدی مورد ارجاع فیلم‌های فرهادی بوده‌اند، کارگزاران و شرکت‌های سینمایی حکومتی هم به پیش‌زمینه کردن مسائل اجتماعی مثل اعتیاد، فقر و طلاق اشتیاق یافته‌اند.

پرفروش‌ترین فیلم‌ساز اخیر که از طریق بودجه‌های سیاسی به تولید فیلم‌های تجاری واقعیت‌گرای اجتماعی پرداخته سعید روستایی است. این ستاره‌ی نوظهور کنونی سینمای ایران با ساختن فیلم کوتاه شروع به کار کرد و فعالیت حرفه‌ای خود را با اولین فیلم بلندش یعنی «ابد و یک روز» (۱۳۹۴) در کمتر از ۲۶ سالگی آغاز کرد. این فیلم که با سبد سنگینی از جوایز فجر ۳۴م بازگشت داستان یک جوان معتاد خرده‌فروش و خانواده‌ی فقیرش در جنوب شهر تهران است. روستایی با ترکیب بازیگران تقریباً یکسان در دومین و تازه‌ترین فیلمش، «متری شش‌ونیم» (۱۳۹۷) دوباره روی مسئله‌ی مواد مخدر دست گذاشته اما این بار جوان ضدقهرمان یک عمده‌فروش است که از فقر مطلق به اوج ثروت رسیده اما تنها و درمانده است و در مقابل شخصیت محوری داستان، یعنی پلیس قهرمان، یک قدم عقب است. «متری شش‌ونیم» با صحنه‌های بحث‌برانگیزی شروع می‌شود: بعد از دستگیری گروهی معتادان سطح شهر و حاشیه‌نشین توسط نیروی انتظامی، مأموران پلیس در برخوردهای خشونت‌آمیز فوج فشرده‌ای از مردان را در فضای بسته‌ی زندان وادار به برهنه کردن بالاتنه و درنهایت ترک اجباری می‌کنند. با وجود استفاده از سوژه‌های واقعی در فیلم‌برداری این قسمت فیلم و اعمال خشونت آشکار علیه آنها، در طول فیلم با تصویرگری سببیت نیروی انتظامی به عنوان یک روش اصلاح‌کارا، پدران و نهایتاً خیرخواهانه برای مواجهه با یکی از اساسی‌ترین معضلات اجتماعی ایران، این دریافت به نفع پلیس تغییر می‌کند. قهرمان «متری شش‌ونیم» یک پلیس زیرک و

باجذبه است که در دنبال کردن هدفش برای مبارزه با مواد مخدر به موانع اداری برمی خورد و در پایان بیننده متوجه می شود که انگشت انتقاد فیلم نه به سمت پلیس که به سوی ارگان هایی (از جمله دولت) است که مانع برخورد ریشه ای آنها با معضل اعتیاد هستند.

آثار فرهادی و روستایی هر دو به مسائل طبقاتی و اجتماعی می پردازند؛ در حالی که فرهادی علاقه ی بیشتری به دغدغه های طبقه ی متوسط نشان داده، روستایی تمرکز بیشتری صرف شخصیت های لومپن پرولتاریا کرده است. با وجود این، جهان بینی سیاسی این دو فیلم ساز عمیقاً متفاوت از هم به نظر می رسد. فرهادی در رویکرد سینمایی خود نسبت به روابط اجتماعی جامعه ی ایران بیشتر از لنزهای انسان شناسانه و روان شناسانه استفاده می کند. او معمولاً با انتخاب شخصیت های معدود به کنکاش روابط آنها تا رسیدن به جزئیات موشکافانه و تجزیه و تحلیل هویت جنسیتی و طبقاتی سوژه هایش می پردازد. از دیگر سو، روستایی با نگاه آسیب شناسانه تری روی سوژه های طبقه ی کارگر تمرکز می کند. طبقه ی محروم در فیلم روستایی نه به واسطه ی نقش اجتماعی اش به عنوان کارگر مزدی که به واسطه ی شرایط فقر زده اش معرفی می شود و فقر یک کاستی اجتماعی است که حامل خشونت، جرم، جنایت، جدایی و مرگ می شود. در کنار استاندارد بالای تولید، لحن داستان پردازی فیلم های روستایی هم مشابه آثار آبیار محافظه کار و اخلاق مدار است. بازنمایی مشکلات بغرنج اجتماعی در این روایت های سینمایی برای به چالش کشیدن روابط طبقاتی و ساختار کنونی قدرت پیش نمی رود، بلکه از آن به عنوان زمینه ای برای برجسته کردن بحران های ناشی از انواع انحراف اجتماعی استفاده می شود که نیازمند اصلاح اساسی هستند.

سناریوهای ممکن برای آینده

به استثنای جعفر پناهی، اکثر کارگردان‌های شناخته‌شده‌ی ایرانی ساختن فیلم در خارج از کشور را تجربه کرده‌اند. تصمیم محسن مخملباف برای مهاجرت همراه با برائت جستن او از حکومت ایران صورت گرفت و متعاقباً اکنون در جایگاه اپوزیسیون قرار گرفته است. در مقابل، فعالیت خارج از کشور عباس کیارستمی و اصغر فرهادی به دور از حاشیه و فارغ از نظارت ممتد ادارات دولتی ایران پیش رفته است. با این که تولیدات خارجی این سینماگران عموماً به نوبه‌ی خود از ارزش سینمایی برخوردارند، درعین حال معمولاً از رسیدن به عمق مفهومی فیلم‌های ساخت داخل‌شان عقب می‌مانند. ممکن است شرکت خصوصی فیلم‌سازی مخملباف (مستقر در لندن) دسترسی قابل توجهی به منابع مالی داشته باشد اما این خانه‌ی فیلم تاکنون چندان در استقرار خود به عنوان یک پایگاه تولید فیلم خارجی موفق نبوده است. به‌رغم آن‌که به «باغبان» (۲۰۱۲) به‌عنوان اولین فیلم یک کارگردان ایرانی که بعد از انقلاب در اسرائیل ساخته شده است توجه بسیار شد، کیفیت ضعیف هنری فیلم به‌ندرت توجه منتقدان اصلی را به خود جلب کرد. «همه می‌دانند» تازه‌ترین فیلم فرهادی که یک درام اسپانیایی‌زبان است هم با وجود ستاره‌های بزرگش پنهلوپه کروز و خاویر باردیم، با استقبال به‌مراتب کمتری از طرف منتقدان نسبت به فیلم‌های قبلی‌اش مواجه شد.

همان‌طور که دریافت این فیلم‌ها در خارج از ایران نشان داده است، سبک منحصربه‌فردی که سینماگران مطرح کشور به واسطه‌ی آن به شهرت رسیده‌اند، می‌تواند خارج از بستر تاریخی و اجتماعی ایران به اثری خشک و قراردادی و حتی سطحی منتهی شود. به عبارت دیگر، این یک پسرفت در میزان جذابیت است که حداقل تا بخشی و البته به صورت تناقض‌آمیزی به غیاب سانسور و حل شدن عجیب فیلم‌سازان ایرانی در قراردادهای سینمایی غربی مربوط می‌شود. به علاوه، آنچه هنوز

علاقه‌ی سینمادوستان و منتقدان را برمی‌انگیزد مستقیماً برخاسته از ساختار جاه‌طلبانه و نامنسجم سیاسی اجتماعی ایران (مخلوط ناهمگن استبداد و «دموکراسی»، مردسالاری و آزادی) است که در سینمای بومی‌اش تصویر شده. برای مخاطب بین‌المللی نمایش سینمایی این تضادها دنیایی خلق می‌کند که همزمان غریب اما آشناست و آشفته، ولی نزدیک به نظر می‌رسد.

آینده‌ی سینمای ایران چه تصویری دارد؟ آیا همچنان منبعی برای آثار سینمایی درجه‌ی اول جهانی باقی خواهد ماند؟ ما در این مقاله تلاش کردیم نشان دهیم چگونه فیلم‌سازی ایران در شرایط استثنایی پساانقلابی به‌رغم سرکوب‌ها و بی‌توجهی نهادهای حکومتی نسبت به صنعت فیلم و در عین حال تنظیم سیستم سانسور و توزیع غیریکنواخت منابع مالی به رسمیت جهانی شناخته شد. در دهه‌ی هشتاد شمسی ظهور فناوری دیجیتال این فرصت را برای فیلم‌سازهای ایرانی به وجود آورد تا با میان‌بردن سانسور و بودجه‌های نسبتاً کم، مجموعه‌ی جدیدی از فیلم‌سازان ایرانی به صحنه‌ی تولید کشور اضافه شوند. در طول دهه‌ی گذشته، برای اولین بار بعد از انقلاب ۱۳۵۷ رقابت جناحی با سرمایه‌گذاری‌های سیاسی، متوجه بخش فیلم‌سازی شده است. درحالی‌که این مسئله منجر به بالاتر رفتن استانداردهای تولید فیلم در ایران شده اما موفقیت تجاری سینماگران بیش از هرچیز در گرو توانایی (یا میل) آنها در جهت‌یابی کردن چیدمان سیاسی و جذب حمایت شخصیت‌های بانفوذ باقی مانده است. شاید مشابه روندی که قبل از انقلاب اسلامی ترویج پیدا کرد کارگردان‌های نوظهور کنونی، آزادی و منابع کافی برای تولید فیلم‌های هنری و تجربی را هم در کنار فیلم‌های تجاری پیدا کنند.

در هر صورت، نیروی جوان و بالقوه عظیمی در عرصه‌ی فیلم‌سازی ایران موجود است، اما منابع مورد نیاز برای شکوفایی و بالفعل کردن این پتانسیل به صورت فزاینده‌ای در انحصار افراد و نهادهای وابسته به نهاد‌های دولتی متمرکز شده و این

روند نیز به نوبه‌ی خود و در نتیجه‌ی وضع مجدد و افزایش تحریم‌های آمریکا سرعت بیشتری گرفته است. سقوط بی‌سابقه‌ی ارزش ریال که شدیداً به تورم دامن زده، جمع‌آوری بودجه‌ی تولید را برای بسیاری از فیلم‌سازان تازه‌کار دشوار یا حتی غیرممکن کرده است. با کارگردان‌های جوانی که استقلال عمل و خلاقیت خود را با دولت مصالحه می‌کنند یا خود را محدود به ساختن فیلم کوتاه می‌کنند، آینده‌ی سینمای مستقل ایران چندان روشن به نظر نمی‌رسد. اگر حکومت ایران به صورت ناخواسته بانی تولید یک سینمای جهانی شده است، حالا مسئولیت به خطر انداختن این شکل هنری متمایز و حساس به سیاست، ممکن است متوجه آمریکا و متحدانش شود.