فصلنامه دانش نامه علوم سیاسی
Quarterly Encyclopedia of Political Science

Examining the Nature of the Political Economy of Cinema in Relation to Economic Approaches and Its Impact on Contemporary Filmmakers

Moezeddin bsbakhani teymouri [1]

Abstract

This article deals with the relationship between the economic nature of cinema and the purpose of this research is to determine the influence of the economy on cinema and considers this influence to be two-way; the findings of this research show that to investigate the economic nature of cinema through the interpretive method and historical sociology, taking into account three macro-economic models called the free market system, the military guidance and control system, and the hybrid system, the main question of this research is that the economic nature of cinema since its inception until now is due to political, social and economic developments. Has it changed or not? This research shows that the economic nature of cinema has undergone serious changes since its inception, and the growth and development of technology has affected the industry and art, and there has been a paradigm shift from macro-economy to micro-economy, and historical evidence such as cinematic movements such as "Dogma 95" and "Mumble Kor" are proof of this fact.

This article deals with the relationship between the economic nature of cinema and the purpose of this research is to determine the influence of the economy on cinema and considers this influence to be two-way; the findings of this research show that to investigate the economic nature of cinema through the interpretive method and historical sociology, taking into account three macro-economic models called the free market system, the military guidance and control system, and the hybrid system, the main question of this research is that the economic nature

[1] Ph.D. in Political Thought from Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Bteymouri@yahoo.com

of cinema since its inception until now is due to political, social and economic developments. Has it changed or not? This research shows that the economic nature of cinema has undergone serious changes since its inception, and the growth and development of technology has affected the industry and art, and there has been a paradigm shift from macro-economy to micro-economy, and historical evidence such as cinematic movements such as "Dogma 95" and "Mumble Kor" are proof of this fact.

Key word:economics,cinema.dogma 95,mabelcore,free economics,socialism economics,mix econemics

فصلنامه دانش نامه علوم سیاسی
Quarterly Encyclopedia of Political Science

بررسی ماهیت اقتصادسیاسی سینما در نسبت با رویکردهای اقتصادی و تأثیران بر فیلمسازان معاصر

معزالدین باباخانی تیموری [1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۶

چکیده

این مقاله به نسبت بین ماهیت اقتصادی سینما می‌پردازد و هدف ازاین پژوهشان است که مشخص نماید تاثیرگذاری اقتصاد برسینما را و این تاثیرگذاری را دوسویه می‌داند ؛یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که برای بررسی ماهیت اقتصادی سینما از طریق روش تفسیری و جامعه شناسی تاریخی با درنظر گرفتن سه الگوی اقتصادی کلان به نام نظام بازار ازاد؛نظام ارشادی و کنترلی و نظام ترکیبی انجام شده است.سؤال اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه ماهیت اقتصادی سینما از زمان پیدایش تاکنون دراثر تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دچار تغییر شده یا خیر؟ این پژوهش نشان می‌دهد که ماهیت اقتصادی سینما از زمان پیدایش تاکنون دچار تغییراتی جدی شده است و رشد و توسعه تکنولوژی براین صنعت و هنر تأثیر گذاشته است و یک شیفت پارادیمی از اقتصاد کلان به سوی اقتصاد خرد نموده است و شواهد تاریخی مانند جنبش‌های سینمایی نظیر "دگما ۹۵"و "مامبل کورگخود گواهی براین امرواقع هستند.

واژگان کلیدی: اقتصاد؛ سینما؛ اقتصاد بازار آزاد؛ اقتصاد کنترلی؛ اقتصاد ترکیبی؛ اقتصاد خرد؛ دگما ۹۵؛ مامبل کور

[1] دکترای اندیشه سیاسی از دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Bteymouri@yahoo.com

مقدمه

سینما از اغاز پیدایش خود در اواخر قرن نوزدهم ؛در مرز میان "هنر"و"صنعت"زیسته است. این دوگانه دریک سو به استقلال هنری؛خلاقیت و نواوری هایی زیباشناسانه فیلم سازان و ازسوی دیگر وابستگی تولید سینمایی به سرمایه؛زیرساخت‌های صنعتی و منطق سود اشاره دارد. پرسش بنیادین این است که ایا سینما را باید محصول خلاقیت فرهنگی و هنری دانست یا بخشی از نظام اقتصادی و باز تولید نظام اقتصادی بازار ازاد دانست؟

در تاریخ نظریه سینما پاسخ به این پرسش همواره محل مناقشه بوده است؛در نگاه سوسیالیستی چند طیف وجوددارد که می‌توان از مارکسیست‌های –لنینیستی نام برد که بر اقتصاد برنامه ریزی شده توجه داشتند و سینما را ابزاری برای تثبیت و تولید ایدئولوژی حاکم در نظر می‌گرفتند ودر مارکسیسم‌های انتقادی ودر اندیشمندانی مانند ؛نظریه پردازان مارکسیست مانند ادورنو؛هورکهایمر و کراکوئر سینما را جزئی از صنعت فرهنگ می‌دانند که در خدمت یکپارچه کننده احساسات و عواطف ودر خدمت ایدئولوژی مسلط می‌دانند ورسانه ایی در جهت انحراف افکار عمومی می‌دانند تا مردم از توجه به مسائل اصلی غافل شوند؛در مقابل دیدگاه لیبرال که مبتنی بر اقتصاد بازار ازاد است،که متفکرانی مانند ادام اسمیت قرار دارد ؛بر خود مختاری هنرمند و کارکرد زیباشناسانه "سینما"تاکیددارد و اقتصاد را بستر فعالیت آزاد هنرمندان می‌دانند ودر رویکردهای ترکیبی که در رویکردهایی مانند گیدنز و پی یر بوردیو مطرح می‌شود بر تعامل پیچیده میان نیروهای اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی تاکید می‌شود و سینما را همزمان عرصه تولید فرهنگی و کنش اقتصادی می‌دانند .

مساله اصلی این پژوهش عبارت است از چگونگی ؛درک و تبیین ماهیت اقتصادی سینما و اینکه سینما جریانی بوده بامده از انقلاب صنعتی و جریان سرمایه ؛لذا از نظر نسبت سنجی با اقتصاد مساله ایی قابل پژوهش است.لذا برای بررسی ماهیت اقتصادی سینما به رویکردهایی در اقتصاد سیاسی کلان اشاره می‌شود و سپس از طریق جامعه شناسی تاریخی سبقت پارادایمی از اقتصاد کلان به اقتصاد خرد مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

سه رویکرد اقتصادی مطرح عبارتند از اقتصاد بازار ازاد؛اقتصاد سوسیالیستی یا دستوری؛اقتصاد مختلط یا ترکیبی.

اقتصاد بازار ازاد که پایه گذاران این نوع از اقتصاد اندیشمندانی مانند "ادام اسمیت" و"دیوید ریکاردو" بودند؛و تأثیر برسینما و نوع موجه این رویکرد با کالایی چون سینما مورد بررسی قرار خواهد گرفت و به دنبالان بررسی رویکردهای اقتصادبرنامه ریزی شده که تحت تأثیر اندیشه‌های مارکس که تبلوران در اتحادشوروی و فیلمسازان ان بوده که برخلاف نگاه اقتصادبازار ازد که مبتنی براین ایده است که قیمت کالاها را بازار تعیین می‌نماید و دولت حذاقلی است و دخالتی دربازار ندارد؛قائل به دولت قوی و قیمت گذاری ازطریق دولت است و نگاه ترکیبی که حاصل نگاه بازار ازاد و دولتی برنامه ریزی شده که درکشورهای نوردویک که اسکاندینای است مانند کشورهای سوئد ونروژ و دانمارک و ایسلند و تأثیر این سیستم بر فیلمسازی است و سپس به جنبش‌های متأخر سینما مانند "دگما ۹۵"و جنبش مامبل کور اشاره می‌شود ودرراستای سیرتاریخیماهیت اقتصادی سینما به "سینمای سیاسی"و تاثیران از اقتصاد می‌پردازیم. پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از اینکه ماهیت اقتصادی سینما از اغاز پیدایش سینما ثابت مانده یا مطابق شرائط زمان و مکان تغییر نموده است؟ درواقع این مقاله درصد است که نشان دهد که بررسی ماهیت اقتصادی سینما را نمی‌توان خیلی کلی و انتزاعی درنظر گرفت بلکه می‌بایست از طریق بررسی واقعیت موجود و تاریخ رخ داده به این مهم توجه داشت لذا روش این پژوهش کیفی و تفسیری و مبتنی بر "جامعه شناسی تاریخی"است.

روش شناسی

جامعه شناسی تاریخی شاخه‌ای از جامعه شناسی است که به بررسی تحولات اجتماعی دربسترزمان می‌پردازد . این رشته تلاش می‌نماید که بفهمد چگونه ؛ساختارها؛نهادها و فرهنگ‌ها در طول تاریخ دگرگون شده‌اند . سینما نیز نه تنها یک هنر؛بلکه پدیده‌ای اجتماعی است که بازتاب دهنده ساختارهای قدرت؛ارزش‌ها و ایدئولوژی‌ها و تغییرات تاریخی

هرجامعه است. در این پژوهش از این روش استفاده شده است و به مطالعه فیلم‌ها به مانند اسناد تاریخی –اجتماعی که تحولات جامعه را بازنمایی؛تفسیر و یا حتی شکل می‌دهند توجه می‌شود.

در اغاز قرن بیستم؛سینما از همان ابتدا بخشی از اقتصاد کلان صنعتی و سرمایه داری نوظهور بود.شرکت‌هایی مانند "ادیسون"؛پاته و گومون و بعدها پارامونت و وارنر برادرز ؛با سرمایه‌های عظیم و ساختارهای متمرکز ؛سینما را به یک صنعت فرهنگی بزرگ تبدیل نمودند. تولید فیلم ؛توزیع و نمایشسه بخش به شدت متمرکز و عمودی بودند. این ساختارها دردهه های ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ در نظام "استودیو محور"به اوج خود رسیدند به این معنا که فیلم به عنوان محصول صنعتی درمقیاس انبوه؛برای مصرف چمعی؛این مرحله را می‌توان معادل اقتصاد کلان درسینما دانست و تمرکز سرمایه؛نیروی کار زیاد و زیر ساخت‌های سنگین و کنترل متمرکز برتولید و توزیع از خصوصیات این زمان بوده است.

–از دهه ۱۹۵۰ به بعد؛با ظهور تلویزیون ؛کاهش مخاطبان سینما و تغییرات فرهنگی ؛مدل صنعتی کلاسیک سینما دچار بحران شد و تلاش برای ماهیت اقتصادی کلان سینما از طریق فیلم‌های پرفروش رنگی و تکنوسکوپی مانند بلک باستر سینما که بعدها دردهه ۱۹۷۰ با جوز (۱۹۷۵)و جنگ ستارگان (۱۹۷۷)دوباره تثبیت شد. با ظهور نئورئالیسم ایتالیایی و موج نو در فرانسه و سینما نوو گرایش به سمت ماهیت سینما به سوی اقتصاد خرد دیده می‌شود. ازدهه ۱۹۹۰ به بعد با دیجیتال شدن ابزار فیلم سازی و توزیع سینما ؛وارد مرحله ایشد که می‌توان ان را اقتصاد خرد سینما نامید و از ویژگی‌های این دوران عبارت است از :تولید با بودجه‌های اندک اما کیفیت قابل قبول؛فیلم سازان مستقل با ابزارهای دردسترس مانند دوربین دیجیتال؛تدوین نرم افزاری؛توزیع از مسیرهای غیرسنتی مانند فستیوال‌ها ،پلتفرم‌های انلاین و شبکه‌های مجازی و یوتیوب.؛تمرکز برروایت های شخصی واقع گرایانه و گاهی بداهه پردازانه . به وجود آمدن جنبش‌هایی مانند "دگما ۹۵"و "مامبل کور"نماد تغییر اقتصاد سینما از کلان به خرد محسوب می‌شود.

جنبش داگما ۹۵ را لارنس فون تریر و توماس وینتربرگ در دانمارک در سال ۱۹۹۵ به وجود اوردند و بیانیه ان ها عبارت بود از :استفاده از نور طبیعی؛فقط فیلم برداری در لوکیشن واقعی؛عدم استفاده از موسیقی غیر منبعی؛عدم ذکر نام کارگردان در تیتراژ .داگما ۹۵ به کاهش هزینه‌ها و رهایی از وابستگی به استودیوها و سرمایه گذاران بزرگ تاکیدداشت و تولید فیلم را با حداقل امکانات فنی ودر نتیجه هزینه پایین و ازادی خلاقانه بیشتر تاکید داشت؛مانند فیلم "فستن"که در سال ۱۹۹۸ اثر وینتربرگ ساخته شد و فیلم "احمق‌ها"که توسط فون تریر در سال ۱۹۹۸ ساخته شد.این جنبش نه فقط زیبایی شناسی سینما را تغییر داد؛بلکه از نظر اقتصادی و فرهنگی الگویی برای فیلم سازی کم هزینه و مستقل در سراسر جهان شد.

جنبش مامبلکور نیز بین سال‌های ۲۰۰۲ تا ۲۰۱۰ در ایالات متحده امریکا به وجود آمد ؛مامبل به معنی "زیر لب حرف زدن"است و چون شخصیت‌ها اغلب ارام؛نامنظم و طبیعی حرف می‌زنند؛این نام به جنبش داده شد.؛وویژگی های ان عبارت است از:فیلم سازی فوق العاده کم بودجه و اغلب با دوربین‌های دیجیتال ساده و بداهه گویی دیالوگ‌های طلبیعی و بازیگران غیرحرفه ایی و تمرکز برروابط روزمره و بحران هویت و زندگی جوانان نمایندگان این جنبش عبارت بودند از :اندرو بوجالسکی که در سال ۲۰۰۲ فیلم خنده دار؛هاها را ساخت.وی در سال ۲۰۰۵ ؛فیلم درک متقابل را ساخت ؛شخصیت دیگر این جنبش عبارت است از برادران دوپلاس که در سال ۲۰۰۵ فیلم "صندلی پفی"را ساختند و در سال ۲۰۰۸ فیلم "کله کیسه ایی"را ساختند؛شخصیت دیگر این جنبش عبارت بود از:جو سوانبرگ که در سال ۲۰۰۷ فیلم "هانا از پله‌ها بالا می‌رود"را ساخت ودر سال ۲۰۰۸ جوسوانبرگ و گرتا گرویک فیلم شب‌ها و آخر هفته‌ها را ساختند.

بررسی ماهیت اقتصادی سینما در نظام اقتصادی بازار ازاد

این نوع نظام اقتصادی غیر برنامه ریزی شده است؛مبتنی بر مالکیت خصوصی است وقیمت ها را بازار تعیین می‌نماید؛تمرکز بر هزینه و فایده و سود حداکثری و عدم دخالت در اقتصاد

و جلوگیری از به وجود آمدن رانت و انحصار طلبی و گسترش رقابت است ؛نگاه سینما و فیلمسازان و تهیه کنندگان در این رویکرد مبتنی براین موضوع است که به جذب حداکثری مخاطب و روایت کلاسیک مبتنی بر اغاز و میانه و پایان هست؛که بیننده می‌تواند با فیلم رابطه برقرار نماید و اغاز و میانه و پایان فیلم را به طور پیوسته متوجه می‌شود؛سینمای هالیوود و گسترش نظام استودیوئی مبتنی براین رویکرد شکل گرفت.فیلمسازانی مانند "جان فورد "و" آلفرد هیچکاک "و "موج بلک بلاستر" و همچنین کارگردانانی مانند "استیو لوکاس "و "اسپیلبرگ" که مبتنی بر بازار بین المللی و اقتصاد بازار ازاد بودند این رویکرد در سینما بیشتر به دنبال کاهش ریسک اقتصادی و فروش بیشتر و کسب سود و ایجاد جذابیت بودند.

بررسی ماهیت اقتصادی سینما در نظام سوسیالیستی

در این مقاله به تمام جریان‌های سوسیالیستی پرداخته نمی‌شود و تنها به جریان سوسیالیستی برآمده از اندیشه‌های "مارکس"که در "مارکسیست-لنینیست"تبلور یافت توجه می‌شود که بیشتر در کشورهایی کمونیستی مانند اتحاد جماهیر شوری ساری و جاری بود.در این رویکرد ؛مالکیت کنترل شده وعمومی بود و مالکیت خصوصی وجودنداشت و دولت در تمامی عرصه‌ها و اقتصاد حاکم بود و برنامه ریزی اقتصادی به دست دولت صورت می‌گرفت و سینما در خدمت اهداف ایدئولوژیک دولت بود رویکردهای "ایزنشتاین" در سینمای شوروی که بیشتر بر مونتاژ تاکیدداشت مبتنی بر این رویکرد بوده است؛رویکرد جئورجو واسلی درفیلم "چاپایف"است.

-سینما در نظام ترکیبی (دولتی-بازاری)طیف وسیعی رادربرمی گیرد می‌توان به جزیان های سینما در بعد از جنگ جهانی دوم اشاره نمود مانند جریان‌های "نئورئالیسم ایتالیا"و "موج نو"و "جریان‌های سینمای کشورهای اسکاندیناوی"؛ویژگی ساختاری این نگاه مبتنی بر بازار فعال اما با حمایت دولتی ووجوه حمایتی؛سوبسید و نظام‌های مالیاتی است و در این سیستم بین نیازهای داخلی و خارجی در عرصه سینمایی ازادیعمل داده می‌شود فیلمسازانی مانند ژان لوک گودار؛فدریکوفلینی و روسلینی و پوزیلینی و برگمان در این فضا قراردارند.

نسبت اقتصاد و سینما به عنوان کالا

به دلیل خاصیت و ماهیت سینما به عنوان کالا ؛با کالاهای دیگر متفاوت است ؛برای مثال هنگام خرید انواع کالاها ابتدا ان را مشاهده و بعد انتخاب می‌نماییم.اما درسینما این امکان وجودندارد که فیلم را ببینیم و بعد بهایان را بپردازیم ؛درسینما سهم هزینه‌های ثابت نسبت به هزینه‌های متغیر در تولید کالا در مقایسه با کالاهای صنعتی و کشاورزی متفاوت است؛در پروسه تولید فیلم ؛هزینه‌های مربوط به دوره پیش تولید ؛دوره تولید ودوره کوتاه بعد از تولید است که بعد از این سه دوره ؛فیلم تهیه می‌شود و پس ازان بحث عرضه کالای فیلم مطرح می‌شود ودر واقع سهم اصلی هزینه‌های یک فیلم هزینه ثابتان است ؛در حالیکه در پروسه تولید کالاهای صنعتی ؛هزینه‌های ثابت سهم بسیار کمی را در تولیددارند و هزینه متغیر سهم بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند.

ازسویی دیگردر هنر و سینما نمی‌توان یک رابطه عین یک به یک و مستقیم بین نهادها (ورودی)و خروجی‌ها(ستانده‌ها)برقرار نمود

مساله دیگران است که بین ریسک و سرمایه گذاری در سینما است که عملادر تولید کالایی مانند کالاهای دیگر نظیر تیرآهن بعد ازسرمایه گذاری اولیه در پروسه تولید مرتباً یک گردش سرمایه داریم یعنی به طور مرتب باید مواد اولیه در پروسه تولید به کارگرفته شود و کالای نهایی به فروش می رودو همیشه در تمام طول دوره تولید یک ریسک عملیاتی داریم و بعد از ان هم یک ریسک در مرحله توزیع و فروش داریم و در سینما تمام ریسک عملیاتی طی یک دوره سه تا شش ماهه است و بعد از تولید فیلم ریسکان صفر می‌شود .

ذهن گرایی در نگاه اقتصاد بازار ازاد در سینما

اقتصاددان‌های بازار ازاد مانند ادام اسمیت وریکاردو اقتصاد را مبتنی بر ذهنیت می‌داند و قائل به این تفکرهستند که ارزش کالا را ذهن و مسائل روانی تعیین می‌کنند لذا برای مصرف بیشتر تاکید بر ایجاد و سلیقه و انگیزه می‌نماید به عناوین مختلف و ارزش اقتصادی را منتج

از ادراک ذهنی مصرف کننده و خلاقیت فردی تولید کننده می‌دانند ؛چنین نگاهی را می‌توان در فیلم سازانی مانند "استیون اسپیلبرگ "و فیلم پارک ژوراسیک وی که درسال ۱۹۹۳ ساخته شد. درفیلم های اسپیلبرگ خلاقیت فردی ودرک و نیاز مخاطب (ذهنیت بازار)محور اصلی تولید است؛او با شناخت عمیق از ترجیحات احساس تماشاگر ؛محصولی می‌سازد که ارزش اقتصادی و فرهنگی آن از ذهن مخاطب ناشی می شودکه دقیقاً این نگاه اسپیلبرگ با رویکردهای ذهنی ادام اسمیت مبتنی بر نظم خودش بازار و دست نامرئی وی سنخیت دارد.

از فیلم سازان دیگر این رویکرد می‌توان از" جورج لوکاس" نام برد. لوکاس با مجموعه ایی "استار وارز"(جنگ ستارگان" ؛مفهوم و مالکیت فکری در سینما را متحول نمود. لوکاس در اثار خود ماهیت اقتصاد و سینما را حاصل نواوری ذهنی و کار افرینی می‌دانست؛در نگاه لوکاس ؛ارزش فرهنگی فیلم از توانایی خالق در ایجاد تجربه ایی ذهنی و عاطفی برای مصرف کننده ناشی می‌شود ؛این همان "اقتصاد ذهنی فرهنگ"است که اسمیت به صورت نظری بنیان گذاشت.

کریستوفر نولان نیز ؛با ترکیب پیچیدگی روایی و موفقیت تجاری مثلاً در" دارک نایت "؛"اینسپکشن" ؛نشان می‌دهد که هنر و بازار می‌توانند در یک سیر ذهنی خلاق با هم پیوند یابند؛نولان به جای نقد ساختاراقتصادی بر نواوری ذهنی مبتنی بر تاکید "تخیل"و سود اوری مبتنی بر هوش خلاق تاکید می‌نماید ودر نتیجه سینمای اونمونه ای از اقتصاد ازاد وذهن محور است.

سینما وفیلم سازان بارویکرد عینی نسبت به کالایی شدن و اقتصاد

کن لوچ با اثاری مانند (دانیل بلاک(۲۰۱۶)و ساری وی میسد یو(۲۰۱۹)مستقیماً به نقد نئولیبرالیسم و استثمار کارگر در ساختار اقتصادی می‌پردازد؛در فیلم‌های کن لوچ ؛سینما نه محصول ذهن خلاق بلکه ابزار تحلیل و افشای واقعیت‌های مادی و عینی جامعه است.در این رویکرد که تحت تأثیر مارکس است ارزش کالا به تولید وابسته است و نه مصرف وشیوه

تولید که به صورت عینی است و ارزش کالا را تعیین می‌نماید و نه ذهنیت ؛در این رویکرد عینی که مبتنی بر مادی گرائی فیلم سازانی مانند ژان -لوک – گداردر فیلم‌هایی چون "توت وا بین"(۱۹۷۲)؛گدار سینما را به میدان مبارزه طبقاتی بدل می‌نماید؛او به جای خلق سرگرمی ؛ساختارهای تولید فیلم رادر نظر می‌گیرد ووضعیت سینما را بخشی از ماشین نظام بازار ازاد می‌داند و نگاه وی عینی و ساختارگرااست.البته نگاه گدار دیالکتیکی است و بین ذهنیت و عینت است. پیروپازولینی در اثارش مانند "اکتونهگ(۱۹۶۱)؛سالو(۱۹۷۵)به نسبت بین قدرت ؛سرمایه و بدن انسانمی پردازد؛در این اثار سینما ابزاری برای اشکار ساختن سلطه اقتصادی و طبقاتی استوی برخلاف اسمیت ارزش کار رادر "کار و تولید مادی"می‌بیند و نه در ذهنیت بازاربا ذهنیت مصرف کننده می‌داند.

بررسی فیلمسازان ترکیبی مبتنی بر دیالکتیک ذهنی و عینی

در این مدل که به مدل" نورودیک "معروف است و ترکیب بازار ازاد و سوبسیدهای دولتی است در موج نو وسینمای نئو رئالیستی این نگاه است و همچنین تمرکز بر روایت‌های محلی با قابلیت‌های جهانی است که در فیلم‌های موج نو و فون تریه ؛برگمان و کوریساکی؛اوستلند می‌توان مشاهده نمود.

وضعیت سینمای مستقل و نسبتان با اقتصاد سیاسی

سینما به عنوان یکی از هنرهای تاثیرگذار قرن بیستم همواره میان دوقطب اصلی در نوسان بوده است.سینمای مستقل و سینمای تجاری ؛این دو جریان نه تنها از نظر اقتصادی ؛بلکه از نظر زیباشناختی و فرهنگی ونهادی نیز تفاوت چشمگیری دارند.(کینگ:۲۰۱۳)در حالی که سینمای تجاری در پی جذب بیشترین مخاطب و سود مالی است؛سینمای مستقل عمدتاً برخلاف هنری و بیان فردی تمرکز دارد. سینمای مستقل (ایندیپندنت سینما)معمولاً خارج از نظام استودیویی بزرگ ساخته می شودوازازادی هنری بیشتری برخوردار است.فیلمساز در

این جریان کنترل خلاق رادردست دارد و اغلب موضوعاتی را دنبال می‌نماید که در سینمای جریان اصلی کمتر دیده می‌شود.(نیومن؛۲۰۱۱).

اقتصاد و منابع مالی در سینمای مستقل سرمایه‌های کوچک و حمایت فرهنگی و کراد فاندینگ سرمایه گذاری شرکت‌های بزرگ وتبلیغات گسترده است؛در این نوع از سینما بودجه پایین(معمولاً زیر چند میلیون دلار)بسیار بالا (گاهی بیش از ۱۰۰ میلیون دلار) و بازگشت سرمایه از طریق جشنواره‌ها ؛پخش انلاین و فروش محدود از طریق گیشه جهانی و فروش محصولات جانبی(مرچاندایزینگ)ریسک مالی بالا اما با هزینه‌های کمتر بالا و با پشتوانه‌های تبلیغاتی و مالی قوی دارد.(کرینگ؛۲۰۱۰ روید؛۲۰۱۹).

درنتیجه نوعی اقتصاد سینمایی ترکیبی که حاصل ترکیب بخش دولتی و خصوصی که امکان دارد وزن بخش خصوصی بیشتر باشد و یا وزن بخش دولتی بیشتر باشد به چشم می‌خورد.و دراین نوع سینما خلاقیت و نواوری در مدیریت منابع وابسته است ودر حالیکه در اقتصاد سینمای تجاری به سرمایه و برند و تبلیغات کلان متکی است ولی در سینمای مستقل اهتمام بیشتری نسبت به اقتصاد خرد است.

در هالیوود ؛شرکت ای بیست و چهار نمونه ایی از تولید کننده آثار مستقل موفق است که فیلم‌هایی مانند "مون لایت"(۲۰۱۶)"همه چیز و همه جا به طور ناگهانی"(۲۰۲۲)را تولید نموده است. این اثار با بودجه محدود اما با موفقیت هنری و اقتصادی روبه رو شدند. در مقابل استودیوهایی مانند "مارول"؛"دیزنی"با تکیه بر سرمایه‌های عظیم ؛فیلم‌هایی می‌سازند که بخش بزرگی از اقتصاد جهانی سینما را شکل می‌دهد.(ووگل؛۲۰۲۰).در ایران نیز سینمای مستقل را می‌توان در اثار کارگردانانی مانند :کیارستمی و فرهادی و پناهی ؛مشاهده نمود.

نسبت سینمای سیاسی و اقتصاد

سینمای سیاسی را می‌توان به مستند سیاسی؛محتوای فیلم‌های مقاله ایی سیاسی و مدرنیسم سیاسی تقسیم نمود.

-مستند سیاسی:سینمای مستند سیاسی از بدو پیدایش خود در اوایل قرن بیستم؛پیوندی عمیق با سیاست داشته است. از فیلم‌های تبلیغاتی دوران جنگ جهانی دوم تا اثار انتقادی دهای اخیر؛مستند سازانهمواره از دوربین به عنوان ابزاری برای روایت واقعیت ودر عین حال ؛تغییران استفاده کردند.(نیکولاس؛۲۰۱۷).

درواقع مستند سیاسی فراتر از ثبت رویدادهاست ؛این ژانر می‌کوشد "حقیقت سیاسی"را اشکار نماید؛یعنی ان گونه که قدرت و مقاومت در زندگی روزمره عمل می‌کند.(رنوو؛۱۹۹۳).

در سینمای مستند سیاسی "حقیقت"همیشه نسبی است.مستند ساز ناگزیر است اززوایه ای خاص به واقعیت بنگرد؛و همین زاویه فیلم رااز یک سند صرف به یک موضع سیاسی تبدیل می‌کند.(وینستون؛۲۰۰۰).به عنوان نمونه فیلم مایکل مور به نام فارنهایت ۱۱/۹(۲۰۰۴)با استفاده از تکنیک مونتاژ و طنز ؛روایت رسمی دولت امریکا از جنگ عراق را به چالش می‌کشد.

در امریکای لاتین جنبش "سینمای سوم"دردهه ۱۹۶۰ به عنوان نوعی مقاومت دربرابر استعمار فرهنگی شکل گرفت.(سولانز و گیتینو:۱۹۶۹).

در مورد نسبت اقتصاد و مستند سیاسی ذکر این نکته حائز اهمیت است که دردوره جنگ سرد ؛بسیاری از مستندهای سیاسی با حمایت مالی دولت‌ها ساخته شدند تا ایدئولوژی اقتصادی و سیاسی خاصی را ترویج کنند.(نیکولاس؛۲۰۱۷).در دوران نئولیبرالیسم ؛مستندهای سیاسی مستقل برای نقد نظام سرمایه داری و پیامدهای ان بر عدالت اجتماعی ظهور یافتند.(گیروکس؛۲۰۰۴).

تولید فیلم مستند سیاسی وابسته به منابع مالی است ودر کشورهای سرمایه داری مبتنی بر اقتصاد ازاد ؛از پلتفرمهایی مانند "نفلیکس"و"اچ.بی.او"مستند سیاسی تولید می‌کنند؛اما این اثار اغلب در چارچوب منافع بازار و سیاست‌های فرهنگی شرکت‌ها قرار

می‌گیرند.(واینه؛۲۰۱۸). در کشورهای در حال تویعه ؛دولت‌ها نقش اصلیرادر تأمین بودجه دارند و از این طریق کنترل محتوای سیاسی را نیز اعمال می‌نماید.(نفیسی؛۲۰۱۲)

مستند سیاسی اغلب به نقد اقتصاد جهانی و نابرابری طبقاتی می‌پردازد. مانند اثر مایکل مور به نام سرمایه داری:داستان عشق و اثری به نام "بهای واقعی "از مورگان(۲۰۱۵)؛نظام سرمایه داری جهانی را به چالش می‌کشند و پیامدهای انسانیان مانند فقر؛استثمار و مصرف گرایی را اشکار می‌نماید.(هگبی و لیم ؛۲۰۱۰).

سینمای مستند سیاسی در عصر دیجیتال وارد مرحله جدیدی شده است؛اینترنت و شبکه‌های اجتماعی ؛امکان توزیع گسترده اثار مستقل را فراهم کردندو اقتصاد تولید و پخش تا حدودی دموکراتیزه شده است.(توفکسی؛۲۰۱۷).

نسبت سینمای مستند سیاسی با اقتصاد رابطه‌ای دیالکتیکی است ؛زیرا از یک سو؛اقتصاد تولید و پخش چارچوب‌های سیاسی مستند را شکل می‌دهد ؛از سوی دیگر ؛مستند سیاسی خود به نقد همین ساختارهای اقتصادی می‌پردازد ودر نهایت مستند ساز سیاسی ناگزیر در میانه میدان قدرت اقتصادی و اخلاق انتقادی حرکت می‌نماید .

فیلم‌های مستند مقاله ایی سیاسی:

کریس مارکر در بستر جنبش چپ فرانسه پس از جنگ جهانی دوم ظهور نمود ودر کنار فیلم سازانی مانند آلن رنه و ژان لوک گدار به یکی از روشنفکران بصری قرن بیستم بدل شد . او برخلاف سینمای مستند کلاسیک واقعیت را "امری داده شده"نمی‌دانست . بلکه معتقد بود تصویر باید درباره خود دیدن نیز پرسش نماید.(مارکر؛۱۹۸۳).

مارکر از طریق صدای راوی ؛تدویت بینامتنی و تلفیق آرشیو با تاملات فلسفی؛سینمای مستند را به عرصه ایی برای گفت و گو میان سیاست و حافظه بدل ساخت.(التر؛۲۰۰۶).

در فیلم ماه مه زیبا (۱۹۶۳)مارکر ؛پاریس را پس از جنگ الجزایر به تصویر می‌کشد،شهری در حال تغییر که مردمش میان امید و انزجار ازسیاست سرگردان‌اند . این فیلم نه یک گزارش خبری ؛بلکه نوعی "پژوهش اجتماعی شاعرانه"است. مارکر با استفاده از گفت و گوهای روزمره ؛اقتصاد ؛بیکاری و مهاجرت رادر پس زمینه پرسشی بزرگتر قرار می‌دهد :ایا ازادی بدون اگاهی ممکن است؟(نفیسی؛۲۰۱۲).

مارکر در فیلم "گرین ویت اوت د کت"(۱۹۷۷)به تاریخ جنبش‌های انقلابی دهه ۶۰ و ۷۰ می‌پردازد و این فیلم با نگاهی انتقادی از رویای عدالت اجتماعی چپ و خیانت‌های ایدولوژیک ان ها را نشان می‌دهد.(لپ تون؛۲۰۰۵).

مارکر در فیلم "سانس سولیل"(۱۹۸۳)با استفاده از سفرنامه تصویری و مونتاژفرهنگی ؛ارتباط میان حافظه ؛استعمار ؛رسانه و قدرت را تحلیل می‌نماید. او در این فیلم ؛اقتصاد سرمایه داری و بازاز ازاد را و فرهنگ تصویری ژاپن را به مانند الگویی از "زیبایی شناسی سرمایه"می‌بیند ؛جایی که حافظه به کالا و تصویر ایدئولوژی بدل می‌شود.

مارکر در اثار خود اعلام می‌دارد که سیاست در سینما نه فقط در "موضوع"بلکه در نحوه دیدن ؛تدوین و روایت متجلی است.

کریس مارکر فیلمی به نام "لژوته"(۱۹۶۲)ساخته است ؛داستان مردی است که در پی یک فاجعه هسته‌ای ؛توسط دانشمندان به گذشته فرستاده می‌شوند تا راه نجات بشریت را بیابند. این فیلم با استفاده از تصاویر ثابت (عکس)و روایت صوتی ؛تجربه ایی منحصر به فرد از زمان ؛حافظه و کنترل سیاسی ارائه می‌دهد و اثری است که درباره سیاست؛حافظه؛تکنولوژی و قدرت تحلیل می‌شود ؛فیلمی که با زبان شاعرانه و فلسفی خود ؛از فجایع قرن بیستم تا بحران مدرن انسان سخن می‌گوید؛این فیلم مارکر اعتراضی به "صنعت سرگرمی "است و سینمایی ضد سرمایه داری را که به جای مصرف تصویر بر تأمل بر تصویر را می اموزد.این فیلم به جنگ نیز می‌پردازد و بیان می‌نماید که که چگونه جنگ و تکنولوژی ؛بدن انسان را

به ابژهایی تجربی و اقتصادی بدل کرده‌اند؛به نوعی در این فیلم سلطه تکنولوژیک را نقد می‌نماید.

فیلم‌های تریلر سیاسی و اقتصاد سیاسی

این فیلم‌ها نقش دوگانه دارند از یک سو؛مخاطب رابا هیجان و تعلیق روایی جذب می‌کنند و ازسوی دیگر با افشا و تحلیل ساختار قدرت اقتصادی و سیاسی ذهن اورا بیدار می‌سازند مانند فیلمهایی نظیر "همه مردان رئیس جمهور "به کارگردانی "آلن ؛جی؛پاکولا" که به موضوع افشای رسوایی واترگیت و سقوط نیکسون می‌پردازد؛این فیلم براساس ماجرای واقعی خبرنگاران واشنگتن پست ساخته شده است و ساختار قدرت رااز درون نشان می‌دهد. تریلر در خدمت دموکراسی و شفافیت است ؛اما هم زمان نقش رسانه در حفظ و توازن استحمایت رابرت ردفورد قرار گرفت تا استقلال سیاسی‌اش حفظ شود.این فیلم از نظر زیبایی شناسی در میانه طیف ذهنی و عینی قرار دارد و با گرایش قوی به عینیت در روایت و بازنمای واقعیت اجتماعی است.به نظرمی رسد که پاکولا "واقع گرای عینی "است.واقع گرایی عینی به این معنا است که به بازنمایی بی طرفانه رویدادها و ساختارهای اجتماعی با تمرکز بر جزئیات بیرونی واقعیت می‌پردازد ؛ویژگی‌های سینمایی این نوع از واقع گرایی عبارت است از :دوربین ناظر و روایت خطی و تدوین کلاسیک و پرهیز از قضاوت است.

فیلم دیگردر" تریلر سینمایی"؛ "سیرآنا"است به کارگردانی "استیفن گاهن"که موضوعان نفت؛سیاست خاورمیانه و شرکت‌های چند ملیتی است. این فیلم چندروایتی است و با الهام از کتاب رابرت پر به نام "چشم بستن بر شر"ساخته شده است و به ارتباط میان انرژی،تروریسم و سرمایه داری جهانی را به تصویر می‌کشد.این فیلم نقدی صریح بر اقتصاد سیاسی نفت و نقش دولت امریکا در باز تولید ساختارهای نابرابر جهانی است.(ژیژک؛۲۰۰۸).فیلم "سی رینا عملاً تصویری از اقتصاد سیاسی نفت است جایی که سیاست؛قدرت و سرمایه در هم تنیده‌اند. گاهان با ساختارروایی چندگانه نشان می‌دهد که چگونه تصمیمات شرکت‌های نفتی بر سرنوشت کشورها و افراد تأثیر می‌گذارد؛ونشان

می‌دهد که چگونه انسانیت دربرابر منافع اقتصادی قربانی می‌شود و تضاد میان "ایدئالیسم"و "واقع گرایی "را در سیاست نشان می‌دهد.از نظر نسبت این فیلم با اقتصاد سیاسی می‌توان این نکات را بیان داشت:وابستگی متقابل:اینکه کشورهای تولید کننده نفت و عمدتاً در خاورمیانه و مصرف کننده غرب در شبکه‌ای پیچیده از وابستگی اقتصادی گرفتارند. و دیگری نابرابری جهانی که ناشی از نفت تنها به نخبگان و شرکت‌ها می‌رسد؛در حالی که کارگران مهاجر و طبقات پایین در فقر باقی می‌مانند و اینفیلم به فساد ساختاری می‌پردازد و به ادغام شرکت‌های بزرگ و لابی‌های سیاسی را نشان می‌دهد که چگونه بازار ازاد جهانی عمل می‌نماید .این فیلم دارای سبک واقع گرایانه و مستند گونه است واز روایت خطی پرهیز می‌نماید و ساختاری چندگانه را بررسی می‌نماید فیلم برداری با دوربین دستی؛تدوین پراکنده و فضایی واقعی و تکه تکه از جهان معاصررا می‌سازد و جهانی که دران هیچ کس دید کاملی از واقعیت ندارد.

فیلم دیگر به کارگردانی "گاوین هود"به نام "اسرار رسمی "است ؛که موضوعان افشای اسناد جنگ عراق است ودرباره واقعیت سیاست‌های پنهان و نقش افشاگران دربرابر قدرت دولت‌هاست.

فیلم‌های تریلر سیاسی محور اصلیان توطئه؛فساد ؛کنترل اطلاعات و منافع سرمایه داری است و برخلاف تریلرهای جنایی صرف ،تمرکزشان بر قدرت نظامی- سیاسی یا سرمایه مالی است و قهرمان اغلب روزنامه نگار؛مأمور اطلاعاتی یا فردی عادی است که ناخواسته وارد شبکه ایی از فساد ودروغ می‌شود.

از نظر ژیژک ؛تماشاگر با دیدن این فیلم‌ها "احساس ازادی اخلاقی "می‌کند؛در حالی که ساختار قدرت همان باقی می‌ماند و خود هالیوود نیز چنین فیلم‌هایی تولید می‌نماید

-فیلم‌های سیاسی که شاخص‌ترین کارگردان‌های ان عبارتند از فرانچسکو رزی ؛الیوراستون و کنستانتین کارواس که هرسه از چهره‌های شاخص سینمای سیاسی قرن بیستم و بیست و یکم هستند و اینها نز از تریلر سیاسی استفاده می‌نمایند

رزی از بنیانگذاران "سینمای سیاسی ایتالیا"بود و فیلم‌هایش ساختارهای فساد اقتصادی و پیوند میان سیاست و سرمایه رادردوره پسا جنگ جهانی دوم افشا می‌نمود.رزی در فیلم‌های خود به نظام سرمایه داری وابسته به دولت و فساد ساختاری حکومت حمله می‌نماید.

از فیلم‌های وی می‌توان از "سالواتوره جولیانو"که در سال ۱۹۶۲ ساخته شد ودرباره زندگی و مرگ یک شورشی سیسلی است و فیلمی مستند گونه درباره پیوند میان مافیا ؛سیاست و نیروهای نظامی است.

فیلم دیگر "فرانچسکورزی"عبارت است از "دست‌ها بر فراز شهر"که در سال ۱۹۶۳ ساخته شد ودرباره فساد شهری و روابط پنهان میان سیاستمداران؛بساز و بفروش ها و سرمایه داران در ناپل؛از مهمترین فیلم‌های سیاسی ایتالیا است.

دیگر فیلم وی عبارت است از "لحظه حقیقت"که در سال (۱۹۶۵)تولید شد؛که درباره صنعت گاوبازی اسپانیا و نقدی بر سرمایه داری و نمایش خشونت به عنوان کالا است.

و فیلم دیگر وی عبارت است از "ماجرای ماتنی"که در سال (۱۹۷۰)تولید شده ودرباره قتل مرموز "انریکو ماتنی"رئیس شرکت نفت ایتالیا ؛افشای شبکه نفت؛سیاست و قدرت جهانی می‌پردازد.

فیلم دیگر وی به نام "لاکی لوچیانو"است که در سال ۱۹۷۲ است ودرباره بازسازی زندگی یکی از بزرگترین گانگسترهای مافیایی و رابطه‌اش با سیاست امریکا و ایتالیا است.

قضات ایتالیایی و نفوذ قدرت پنهان دردولت است.

فیلم دیگر وی "مسیح در ابلی توقف کرد"در سال ۱۹۷۹ ساخته شد و اقتباسی از رمان کارل لوی است ؛درباره فقر جنوب ایتالیا و بی عدالتی اجتماعی و شاعرانه و سیاسی است.

فیلم دیگر وی "سه برادر که در سال "۱۹۸۱"ساخته شد و داستان سه برادر که پس از مرگ مادرشان گرد هم می ایند و هر یک نماینده بحران‌های اجتماعی – سیاسی ایتالیا هستند.

فیلم دیگر وی گزارش یک مرگ از پیش اعلام شده که در سال ۱۹۸۷ ساخته شد و اقتباس از رمان گابریل گارسیا مارکز و تلفیقی ازسیاست؛سنت و خشونت اجتماعی است

فیلم دیگر وی "آتش بس"است که در سال ۱۹۹۷ ساخته شد و براساس رمان پریمولوی ؛درباره بازگشت بازمانده‌ای از اشویتس به ایتالیا و فیلمی انسان گرایانه درباره رنج و بازسازی است.

سینمای رزی رویکردی ذهنی دارد سه مرحله دارد "مرحله واقع گرایی سیاسی (دهه ۶۰)مانند فیلم سالواتوره جولیانو و دیگری مرحله اقتصاد و قدرت مانند فیلم ماجرای ماتلی دردهه ۷۰ و مرحله سوم ؛مرحله فلسفی است که فیلم‌هایی مانند مسیح در ای بولو فرود آمد و سه برادر جز این فیلم‌ها هستند.رحله سوم مرحله فلسفی (۸۰)

فرانچسکو رزی مانند فلینی یا ویسکونتی ازدرون نظام استودیوئی برخاست ؛اما برخلاف انان درون همان ساختار ؛قدرت سرمایه را نقد نمود.در فیلم‌های خود از ترکیب بودجه استودهای بزرگ مانند لوکس فیلم و یا "تیتانوس"استفاده می‌نمود و هم از سرمایه گذاران منطقه ایتالیا به ویژه ناپل و سیسیل استفاده نمود.و ترکیبی از سرمایه خصوصی ؛دولتی و بین المللی استفاده نمود.

به نظر می‌رسد فرانچسکو رزی "واقع گرای انتقادی "است.این نوع از واقع گرایی به نمایش ساختارهای واقعی قدرت می‌پردازد و به اقتصاد و ایدئولوژی با هدف افشای روابط پنهان میان واقعیت و سلطه است.ویژگی سینمایی این نوع واقع گرایی عبارت است ازساختار روایی تحلیلی ؛می‌تند گونه ؛شکستن توالی زمانی و لحن سیاسی. دوربین مانند یک محقق اجتماعی

عمل می‌نماید؛روایت تکه تکه و غیر داستانی ؛مخاطب باید حقیقت را بازسازی نماید و هیچ قهرمان فردی وجود ندارد و سوژه جمعی است مانند مردم؛طبقه کارگر و روزنامه نگاران

فیلم‌های الیور استون و اقتصاد سیاسی

از برجسته‌ترین فیلمسازان آمریکا است. فیلم‌هایی نظیر «وال استریت» (۱۹۸۷)، «وال استریت: پول سرریز نمی‌کند» (۲۰۱۰)، «جی. اف. کی» (۱۹۹۱)، «نیکسون» (۱۹۹۵)، «سالوادور» (۱۹۸۶)، «پلاتون» (۱۹۸۶) و «اسنودن» (۲۰۱۶) از وی است. وی واقع گرای ذهنی است ؛که به بازنمایی واقعیت از خلال ادراک؛حافظه و ذهن شخصیت‌ها واقعیت به مثابه تجربه روانی وویژگی های سینمایی این نوع واقع گرایی عبارت است از فلاش بک ؛تدوین موازی و نور و رنگ احساسی و راوی غیر قابل اعتماد.در فیلم‌های وی با تلفیق روایت مستند با ذهنیت پارانوئید و تئوری توطئه روبرو هستیم ؛تدوین پرشتاب ؛چند خطی و استفاده از تصاویر ارشیوی؛نقد صریح اقتصاد بازار ازاد ؛رسانه؛قدرت سیاسی و ذهنیت قهرمان همواره درگیر تردید و خشم است ؛برای مثال در فیلم "جی.اف.کی"واقعیت تاریخی فرومی پاشد و با ذهنیت جست وگر قهرمان یکی می‌شود. و یا در فیلم "وال استریت"واقعیت اقتصادی اززوایه ذهن سرمایه دار و کارگزار جوان دیده می‌شود.و وی در فیلم‌هایش به افشای ساختار قدرت ازدرون ذهن فرد سیاسی می‌پردازد.

الیور استون از دهه ۱۹۸۰وارد مرحله بلوغ کاری شد ؛درست زمانی که سینمای امریکا از بحران پس از ویتنام وواترگیت خارج می‌شد و به سمت نئولیبرالیسم ریگانی می‌رفت. در این دوره ؛نظام استودیوئی جدید به شدت بر بازدهی مالی؛تبلیغات و سود کوتاه مدت تمرکز داشت و استون برخلاف این جریان می‌خواست فیلم‌هایی بسازد که قدرت سیاسی ؛رسانه؛بازار ازاد را نقد نماید بنابراین همیشه در وضعیت تناقض قرار داشت و از بودجه نظام سرمایه داری استفاده می‌کرد تا غلیه همان نظام فیلم بسازد.و مانند رزی جزء فیلمسازان مستقل است.

مدرنیسم سیاسی و سینمای ژان لوک گدار

ژان لوک -گدار(۱۹۳۰-۲۰۲۲)از بنیان گذاران جنبشنوی فرانسه است.او نه تنها به نواوری های فرمی شهرت دارد ؛بلکه همواره نگاهش به ایدئولوژی ،سرمایه و اقتصاد سینما انتقادی بوده است.در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی؛گداردر کنار گروهی از روشنفکران چپگرا سینما را به مانند ابزار مبارزه طبقاتی و انتقاد از سرمایه داری به کار گرفت.وی در فیلم‌هایی مانند تحقیر(۱۹۶۳)؛پیرو خوله(۱۹۶۵)؛آخر هفته (۱۹۶۷)؛همه چیز روبه راه است(۱۹۷۲)؛شماره دو(۱۹۷۵)به صورت مستقیم یا غیر مستقیم به نقد صنعت فیلم؛مصرف گرایی و مناسبات اقتصادی سرمایه داری و بازار ازاد می‌پردازد.

گدار تحت تأثیر تروفو بود ولی مسیر فکریان ها بعد از جنبش مه ۱۹۶۸ جدا شد؛تروفو در مسیر انسان گرایی سینمایی باقی ماند ؛مانند فیلم شب امریکایی که در سال ۱۹۷۳ ساخته شد و گدار به سمت سینمای سیاسی و چپ حرکت نمود مانند فیلم"همه چیز خوب در سال ۱۹۷۲".گدار از تروفواین مسائل را آموخت که داستان می‌تواند با بودجه اندک و دوربین سیار ساخته شود؛۲-شخصیت‌ها واقعی و خیابانی باشند؛۳-گدار این عناصر را از سطح رمانتیسیسم به سطح نقد ایدئولوژیک ارتقا دارد و به قول "نپتون"اگر تروفو با دلش فیلم می‌ساخت ؛گدار با ذهنش می‌جنگید.(نپتون،۲۰۰۷؛۱۶۳).

تروفو ایده سینمای شخصی را ترویج نمود ؛که این ایده در فیلم چهارصد ضربه مشهود است و سینمایی که بازتاب ؛احساسات و دغدغه‌های فردی فیلم ساز است؛گدار این مفهوم را به شکلی رادیکال‌تر توسعه داد و سینمای شخصی را به سینمای سیاسی خوداگاه تبدیل نمود؛سینمای تروفو شخصی و خود بیانگر و مؤلف گونه بود ؛گدار نیز مانند تروفو به ساخت فیلم‌هایی با بودجه کم و ازاد از نظام استودیوئی توجه داشت.گدار در فیلم "همه چیز رو به راه است"به نقد سینمای مصرف گرا می‌پردازد و موضوع فیلم مرتبط با بودجه هست.

نتیجه گیری

بابررسی سینما و نسبتان با اقتصاد به نظر می‌رسد که این بررسی با توجه به واقعیت‌های تاریخی و روش‌های کیفی امکان پذیر است مزایای نظام اقتصادی بازار ازاد عبارت است از کارایی اقتصادی؛جذب سرمایه خصوصی ؛توان بازار یابی قوی مانند سینمای هالیوود و معایب ان کاهش تنوع فرهنگی ؛حذفی شدن آثار ؛ریسک پذیری محلی ؛تمرکز روی فرمول‌هایی که سریع فروش می‌کنند؛شواهد نظری و اماری نشان می‌دهد که بخش تجاری تنها پاسخگوی کالاهای فرهنگی ریسکپذیر نیست.

در مورد اقتصاد ارشادی و برنامه ریزی شده و نسبتان با سینما مزایای ان عبارت است از تاکید بر بومی و برنامه ریزی و معایب ان عبارت است از خطر تزریق بودجه بدون معیار کیفیت (تاکید بر کمیت پیش از کیفیت)وابستگی به سیاست‌های دولتی .

وطرح پیشنهادی همان الگوی سوم است که مبتنی براقتصادترکیبی است و دراین رویکرد سینما هم استقلال خود را حفظ می‌نماید و هم می‌تواند از بودجه‌های ملی استفاده نماید.

در پاسخ به پرسش پژوهش ماهیت اقتصادی سینما با توجه به شرائطی زمانی و مکانی دچار تحول شده است یعنی سینما در مفهوم آغازین قرن بیستم به معنای صنعت بزرگ مبتنی بر سالن‌های عظیم؛استودیوهای متمرکز و سرمایه کلان در حال فروپاشی تدریجی است و اما سینما به عنوان شیوه بیان و بازنمایی جهان؛در قالب اقتصاد خرد در حال باززایی است ؛دیجیتالیزه شدن؛تولید انفرادی و پخش اینترنتی ؛سینما رااز نظام استودیوئی رها کرده ووارد مرحله‌ای تازه نموده که دران مرز میان "فیلم ساز و مخاطب و پخش کننده در حال از بین رفتن است.

منابع

حاجی‌مشهدی، ع. (۱۳۷۹). سینما: سینما و اقتصاد. هنر، شماره ۱.۳۳

۲. عصارنژاد درزفولی، س. (۱۳۹۹). سنجش‌شناسی مسائل مربوط به اقتصاد فرهنگ در حوزه تولید فیلم‌های سینمایی در ایران. نامه فرهنگ و ارتباطات، دوره ۴، شماره ۸.

۳. سرندی، ف.، حاجیانی، ا.، صالحی امیری، س.، و موسایی، م. (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی سیاست‌گذاری اقتصاد سینمای ایران و ارائه راهکارهایی برای آینده. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۲۰، شماره ۷۶

۴. قیدلو، ک.، وجدانی، م.، و جانقربان، م. (۱۴۰۲). محاسبه حجم اقتصاد یادفرهنگ در سینمای جمهوری اسلامی ایران (مطالعه موردی بیست فیلم پرمخاطب سال‌های ۱۳۹۶–۱۴۰۰). دین و سیاست فرهنگی، دوره ۱۰، شماره ۱.

۵. میرزایی دهقانی، ر. (۱۴۰۱). بررسی صنعت سینمایی کشور (تحلیل هزینه و درآمد چرخه ساخت، تولید، پخش و اکران فیلم‌های سینمایی). کنفرانس بین‌المللی مدیریت، حسابداری، اقتصاد و بانکداری در هزاره سوم.

۶–امیرپور؛محمدرضا؛اقتصاد سیاسی نفت در سینما:تحلیل فیلم سی رینا.مجله مطالعات سینما و رسانه ؛شماره ۱۲؛۱۳۹۴

۷–رزی ؛فرانچسکو.مصاحبه با فرانچسکورزی ؛سینما و قدرت. ترجمه در مجله گفیلم نگار"؛شماره ۷۸؛۱۳۸۲

۸–استون ؛الیور. الیور استون در گفت وگو با مجله فیلم ؛ترجمه در مجله فیلمنگار؛شماره ؛۸۷

۱۳۸۴

۹–گدار؛ژان لوک . سینما یعنی حقیقت ۲۴ باردر ثانیه. ترجمه نغمه ثمینی؛نشر مرکز؛۱۳۸۴.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1944). Dialectic of Enlightenment. New York: Herder and Herder.

Benjamin, W. (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In H. Arendt (Ed.), Illuminations (H. Zohn, Trans.). New York: Schocken Books.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). Film Art: An Introduction (10th ed.). New York: McGraw-Hill.

Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (R. Johnson, Trans.). New York: Columbia University Press.

De Vany, A. (2004). Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry. London: Routledge.

Eisenstein, S. (1949). Film Form: Essays in Film Theory (J. Leyda, Trans.). New York: Harcourt, Brace.

Epstein, E. J. (2013). The Hollywood Economist: The Hidden Financial Reality Behind the Movies. New York: Melville House.

Garnham, N. (1990). Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information. London: SAGE Publications.

Hesmondhalgh, D. (2013). The Cultural Industries (3rd ed.). London: SAGE Publications.

Hesmondhalgh, D. (2019). The Cultural Industries (4th ed.). London: SAGE Publications.

Kenez, P. (2001). Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin. London: I.B. Tauris.

Marx, K. (1867). Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Hamburg: Otto Meissner Verlag.

Mosco, V. (2009). The Political Economy of Communication (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

Mulvey, L. (2006). Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books.

Naficy, H. (2011). A Social History of Iranian Cinema (Vols. 1–4). Durham, NC: Duke University Press.

Smith, A. (1776). An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. London: W. Strahan.

Taylor, R. (1996). Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London: I.B. Tauris.

Vertov, D. (1984). Selected Writings (R. Taylor, Ed.). Berkeley: University of California Press.

Wasko, J. (2003). How Hollywood Works. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

Williams, R. (1981). Culture. London: Fontana.

Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press.

King ,G.(2005).American Independent Cinema.Tauris