آینه‌های کج‌ومعوج

سینما و تغییرات اجتماعی در ایران

Farzin Vahdat

Funhouse Mirrors

Cinema and Social Change in Iran

Independently Published, 2020

سرشناسه: وحدت، فرزین
Vahdat, Farzin
عنوان و نام پدیدآور: آینه‌های کج‌ومعوج: سینما و تغییرات اجتماعی در آن/ فرزین وحدت؛ ترجمهٔ عسگر قهرمان‌پور؛ ویراستار: زهره خرمایی
مشخصات نشر: تهران: نشر کرگدن، ۱۴۰۳
مشخصات ظاهری: ۲۰۴ص
شابک: 978-622-7765-31-1
عنوان دیگر: سینما و تغییرات اجتماعی در ایران
موضوع: سینما -- ایران -- جنبه‌های اجتماعی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
شناسهٔ افزوده: قهرمان‌پور، عسگر، ۱۳۵۲-، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۵/۹
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۸۹۹۹۷۲۹

آینه‌های کج و معوج

سینما و تغییرات اجتماعی در ایران

فرزین وحدت

ترجمهٔ
عسگر قهرمان‌پور

نشر کرگدن

همهٔ حقوق برای نشر کرگدن محفوظ است.
www.kargadanpub.com
telegram.me/kargadanpub
instagram.com/kargadan.pub

آینه‌های کج‌ومعوج؛ سینما و تغییرات اجتماعی در ایران
نویسنده: فرزین وحدت
مترجم: عسگر قهرمان‌پور
ویراستار: زهره خرمایی
مدیر هنری: سحر ترهنده
ناظر چاپ: علی محمدپور
لیتوگرافی: نقش سبز
چاپ و صحافی: زعفران
شابک: ۱-۳۱-۷۷۶۵-۶۲۲-۹۷۸
چاپ اول: ۱۴۰۳
تیراژ: ۷۰۰ نسخه

فهرست

مقدمهٔ نویسنده برای مخاطبان فارسی‌زبان ۱
مقدمه ۳
۱. دین در سینمای ایران پسااسلام‌گرا ۱۷
۲. روابط جنسیتی در سینمای معاصر ایران ۴۷
۳. فرهنگ جوانان ۹۱
۴. طبقهٔ اجتماعی ۱۰۵
۵. سینمای سیاسی ۱۳۵
۶. خود و دیگری ۱۵۵
نتیجه‌گیری ۱۸۷
منابع ۱۹۳

مقدمهٔ نویسنده برای مخاطبان فارسی‌زبان

کتابی که در دست دارید بخشی از طرح من دربارهٔ «مدرنیته، ایران و اسلام» است که از حدود سال ۱۳۸۰ ه.ش. آغاز شده است. در کارهای پیشین، سعی کرده‌ام نشان بدهم دنیای مدرن از چه عناصری تشکیل شده است و تنش‌های درونی آن از چه جنسی است و ایران و اسلام چه سنخیتی با تجدد و مواهب و مصائب آن داشته‌اند. اصولاً پژوهشگرانی که دربارهٔ مدرنیته تحقیق می‌کنند اجماع چندانی دربارهٔ چندوچون عصر جدید و مشخصات آن ندارند. اما بیشتر در اندیشهٔ آلمانی، که از کانت و هگل شروع می‌شود و با مکتب فرانکفورت و هابرماس ادامه می‌یابد، توانمندی انسان‌ها مبنای اصلی مدرنیته با تمام جنبه‌های مثبت و منفی آن است. انسان‌ها در دوران پیشامدرن عموماً بی‌اراده یا کم‌اراده، ضیعف‌النفس، کاهل، کم تحرک، زبون و جبون، خمود و جمود، ستم‌پذیر، قضاوقدری، باری‌به‌هرجهت، تسلیم و بی‌قاعده‌ونظم بودند. در یک کلام، انسان‌های زمان ماقبل تجدد بیشتر منفعل بودند. در دنیای جدید، انسان‌ها کاملاً عکس صفات بالا را کسب می‌کنند. در عصر مدرن، تعداد بسیاری از افراد جامعه اراده‌مند، ستم‌ستیز یا ستم‌گریز می‌شوند. آنها اهل کار و تحرک می‌شوند، کمتر به قضاوقدر اعتقاد دارند، خود را در طراحی زندگی خویش سهیم می‌انگارند و در دنیا اثرگذارند. انسان‌های مدرن قاعده و اصول دارند و خویش را خودبنیاد و خودآیین می‌پندارند. در یک کلام، انسان مدرن عاملیت و فاعلیت دارد. در تفکر غرب، چنین انسان مدرنی که توانمندی،

عاملیت و فاعلیت کسب کرده «سوژه» نامیده می‌شود. سوژه در اینجا به‌معنای بنیاد و اساس است و پس از دکارت به انسان مقتدر در جهان نو اطلاق می‌شود. با ظهور سوژه و سوژگی در انسان‌های مدرن، فناوری‌های پیشرفته در جهان پدیدار شدند که حاصل اِعمال قدرت بشر مدرن بر طبیعت و درعین‌حال تخریب محیط‌زیست بودند. افزون بر این، پیامد دیگر ظهور سوژگیْ حقوق شهروندی و حقوق بشر است که مبنای دمکراسی و شرط لازم آن است.

در نوشته‌های پیشین، سعی کرده‌ام نحوهٔ شکل‌گیری انسان سوژه در کشورمان را نشان دهم. به‌گمان من، اکنون در ایران، افراد مدرن، به تعبیر بالا، در زمینه‌های گوناگون تأثیرگذارند. تبعات فرهنگی و جامعه‌شناختی این موضوع مبانی اصلی کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد. با پدید آمدن سوژگی انسان و انسان سوژه، دین و دین‌داری دست‌خوش تغییرات چشمگیری شده است. همچنین، در دوران جدید، روابط بیناجنسیتی متحول شده است. در عصر حاضر، جوانان درون فرهنگ ویژه‌ای زندگی می‌کنند که با فرهنگ قرون گذشته متفاوت است. طبقات اجتماعی نیز در دنیای مدرن دگرگون شده است. از طرف دیگر، سیاست و سیاست‌ورزی در جهان نو نیز با تحولاتی روبه‌رو شده است که با گذشته فرق دارد. در ایران، با آغاز قرن بیستم، پدیدهٔ فرهنگی مقایسهٔ «خودِ ایرانی» با خارجی‌ها، به‌ویژه غربی‌ها، ظهور کرد که در حوزهٔ روان‌شناسی اجتماعی قابل‌بررسی است. این مقایسه نیز می‌تواند با تغییرات اجتماعی دگرگون شود. شش فصل این کتاب هرکدام تبعات فرهنگی و اجتماعی تغییرات جامعهٔ ایران در چند دههٔ اخیر را تحلیل می‌کنند. برای این تحلیل، من از سینمای ایران در دو دههٔ اخیر استفاده کرده‌ام. سینمای ملی هر کشوری، دست‌کم در بعضی برهه‌های تاریخی، می‌تواند مانند آینه‌ای کج‌ومعوج عمل کند و به‌نوعی واقعیات اجتماعی را به تصویر بکشد.

در پایان، جا دارد از زحمات بی‌وقفهٔ آقای عسگر قهرمان‌پور برای ترجمهٔ این کتاب از انگلیسی به فارسی قدردانی و سپاسگزاری کنم.

فرزین وحدت، زمستان ۱۳۹۹

مقدمه

کتاب حاضر بخشی از طرح من در باب «مدرنیته و نسبت آن با ایران، اسلام و جهان اسلام» است. در کتاب نخستم، *رویارویی ایرانیان با مدرنیت*،[1] تلاش کردم نشان دهم چگونه روشنفکران ایرانی ـ اعم از سکولار و مذهبی ـ مفاهیم و نهادهایی را که در جهان مدرن ظهور می‌کنند، درک، بررسی، قبول یا رد می‌کنند. همچنین، در آن کتاب توضیح دادم هنگامی‌که سوژگی فرد انسان تثبیت و جهان‌شمول شود، بنیان مدرنیته ساخته می‌شود و میوه‌هایی از قبیل آزادی فردی و اجتماعی، حقوق شهروندی و حقوق زنان، مساوات‌طلبی و توسعهٔ اقتصادی را به ثمر می‌نشاند. اما خاطرنشان کردم که این شکل‌گیری سوژگی انسان در ایران، به‌ویژه در تجسد اسلامی‌اش، مستقیم نیست، بلکه در ابتدا به فرایندی از ویژگی‌های سوژگی از قبیل قدرت، دانش و عمل به فرامین خدای واحد نسبت داده می‌شود. وانگهی، بخشی از همان ویژگی‌ها [دوباره به انسان] اختصاص می‌یابد. من از این شیوهٔ غیرمستقیم دستیابی به سوژگی و قدرتمند شدن انسان با عنوان «سوژگی باواسطه»[2] یاد کردم. در دومین کتابم، به نام *اخلاق اسلامی و شبح مدرنیته*[3]، ضمن بررسی دقیق گفتمان برخی از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین

---

۱. *God and Juggernaut: Iran's Intellectual Encounter with Modernity* (2002)؛ این کتاب را مهدی حقیقت‌خواه با عنوان *رویارویی ایرانیان با مدرنیت* (ققنوس، ۱۳۸۲) به فارسی ترجمه کرده است. ـم.

2. mediated subjectivity

۳. *Islamic Ethos and the Specter of Modernity* (2015)؛ این کتاب را عسگر قهرمان‌پور با عنوان *اخلاق اسلامی و شبح مدرنیته* (چاپخش، ۱۳۹۵) به فارسی ترجمه کرده است. ـم.

متفکران اسلامی، از بخش‌های گوناگون جهان اسلام، از همان چهارچوب نظری [کتاب نخستم] برای فهم پدیدهٔ مدرنیته در ظرف و زمینهٔ اسلامی بهره جستم.

هم‌زمان، پژوهش‌هایی در خصوص [سیر] تحول و رشد واقعی سوژگی و عاملیت میان ایرانیان از اوایل سدهٔ بیستم انجام دادم. در آغاز همان سده، ایران وارد فرایندی از مدرنیزاسیون سرکوبگرانهٔ از بالا شد که به تأسیس مجموعه‌ای درهم‌تنیده از نهادهایی مانند نظام‌های آموزشی مدرن، دیوان‌سالاری و ارتش مدرن و خدمات درمانی انجامید. این مجموعه به‌تدریج مسئولیت تکوین نوعی شکل بدوی از سوژگی و عاملیت میان بخش‌های متفاوت جامعهٔ ایران را بر عهده گرفت. انقلاب ۱۳۵۷ و هشت سال جنگ تحمیلی تمام‌عیار با عراق به جامعهٔ ایران، به‌ویژه طبقات فقیر، فشار آورد و آنها را به‌سوی ابعاد گسترده‌تر و عمیق‌تر دستیابی به عاملیت سوق داد. در نتیجهٔ مشارکت تودهٔ مردم در انقلاب ۱۳۵۷ و جنگ تمام‌عیار با عراق، فرایند سوژگی یافتن در ایران وارد مرحلهٔ جدیدی شد. به نظر می‌رسید، در این مرحله، شمار فزاینده‌ای از مردم به نوع بالغ‌تری از عاملیت و سوژگی ــ درواقع بین‌الاذهانی ــ دست یافته‌اند که با مطالبهٔ حقوق و آزادی‌های شهروندی در این کشور همراه است.[۱]

هدف من، در این کتاب، واکاوی و تحلیل تغییرات اجتماعی در ایران است که در نتیجهٔ شکل‌گیری سوژه رخ داده است. وقتی جامعه‌ای تحول و دگردیسی بنیادینی مثل فرایند شکل‌گیری سوژه را درک می‌کند و با جدیت تمام وارد جهان مدرن می‌شود، نهادها، روابط اجتماعی و فرهنگی‌اش نیز ناگزیر به‌تدریج تغییر می‌کنند. با توجه به اوضاع و احوال سیاسی در ایران، پژوهش میدانی دربارهٔ چنین موضوعی ممکن نبود. بااین‌همه، یکی از شیوه‌های مناسب بررسی جامعه بررسی فیلم‌هایی است که در آن جامعه تهیه و اکران می‌شوند. همان‌طور که کِراکاوِر[۲] تصریح کرد:

> فیلم‌های یک ملت، به دو دلیل، ذهنیت آن [ملت] را مستقیم‌تر از سایر

---

۱. برای تحلیل بیشتر تأثیر انقلاب ۱۳۵۷ و جنگ ایران و عراق در فرایند شکل‌گیری سوژه در ایران بنگرید به:
Vahdat, F. (2015). Reflections on Iranian Revolution of 1979: Rise of Subjectivity and Citizenship. *Citizenship Studies*, *19*(1), 83-100.

2. Kracauer

رسانه‌های هنری منعکس می‌کنند: نخست اینکه فیلم‌ها هرگز محصول یک فرد نیستند. پودوفکین،[1] کارگردان روسی، ضمن یکسان تلقی کردن تولید فیلم با تولید صنعتی، بر ویژگی‌های جمعی فیلم تأکید می‌کند ... ازآنجاکه هر واحد تولید فیلم تجسم ترکیبی از علاقه‌ها و تمایلات ناهمگن است، کارگروهی در این حوزه مانع برخورد اختیاری با مواد صحنه می‌شود و ویژگی‌های فردی را قربانی ویژگی‌های مشترک بسیاری از افراد می‌کند. دوم اینکه فیلم‌ها گروه‌های کثیر ناشناسی را خطاب قرار می‌دهند و کوشش می‌کنند آنها را جذب کنند. بنابراین، می‌توان تصور کرد که فیلم‌های محبوب ـ به عبارت دقیق‌تر، فیلم‌هایی با مضامین عامه‌پسند ـ می‌توانند خواسته‌های تودهٔ مردم را برآورده کنند. گاهی گفته می‌شود که هالیوود تلاش می‌کند فیلم‌هایی را بفروشد که درواقع مطابق میل و سلیقهٔ تودهٔ مردم نیستند. بر این اساس، فیلم‌های هالیوود اغلب افرادی را تحقیر و گمراه می‌کند که به‌دلیل انفعال خودشان و براثر تبلیغات گسترده متقاعد شده‌اند این گونه فیلم‌ها را بپذیرند. بااین‌حال، نباید درخصوص تأثیر تحریف‌کنندهٔ سرگرمی‌های جمعی هالیوود اغراق کرد. کسی که [در امور فرهنگی] دست‌کاری می‌کند با محدودیت‌های خاصی مواجه است؛ حتی فیلم‌های رسمی جنگ نازی‌ها، که بدون شک پروپاگاندای خالص بودند، ویژگی‌های ملی خاصی را که نمی‌توان آنها را دست‌کاری کرد منعکس می‌کردند (Kracauer, 1947, 5-6).

درواقع، از نظر ویچل لینزی[2]، از نظریه‌پردازان قدیمی سینمای امریکا، فیلم بسیار به خط هیروگلیف می‌ماند، یعنی شبیه زبانی بصری که حتی بی‌سوادان نیز می‌توانند آن را بفهمند. همان‌طور که تام گانینگ[3] خاطرنشان می‌کند، «از نظر لینزی، خط هیروگلیف پلی میان فناوری مدرن و انرژی‌های موجود در طبیعت فراهم کرد» (Gunning, 2015, 23). لینزی در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ چنین گفت: «به یاد داشته باشیم که ما در حال تأسیس الفبایی جدید به‌جای الفبایی بسیار قدیمی هستیم» (Ibid). گانینگ درادامه چنین می‌گوید: «ماهیت مرموز و مبهم خط هیروگلیف مصری غیب‌دان‌ها و رمانتیک‌ها را افسون کرده بود. از نظر لینزی،

1. Pudovkin
2. Vachel Lindsay
3. Tom Gunning

نوشتار تصویری سینما، به‌دلیل وضوحش، انقلابی بود: سینما از تصاویری استفاده کرد که برای همه فهم‌پذیر بود» (Ibid). این اندیشه‌ها در سخنان بهرام بیضایی، کارگردان برجستهٔ سینمای ایران، نیز بازتاب می‌یابد:

> در کشوری که تعداد کمی از مردمش سواد خواندن و نوشتن داشتند، این عکس و سینما بود که نواندیشی و نوزایی فرهنگی را به‌آرامی و در طول چندین دهه میان عامهٔ شهری همگانی کرد. دلیل دشمنی با آن نیز در همین است. عکس راستگوتر است از نوشته‌های پیچیده‌ای که در خدمت فریب و ریاکاری‌اند. صراحت عکس زودتر از وقارِ نوشته‌های خوب می‌تواند آدمی را عوض کند. باوجودِ تحریم‌های تصویری، تحقیرهای اداری، تفتیش‌های سیاسی و اندیشگی مسلط و کمبودهای آشکار فنی و مالی، سینمای ایران از آغاز تا امروز [رونق یافته است]. تعداد روزافزون داوطلبان یادگیری هنرهای نمایشی و هنرهای بصری، کثرت علاقه‌مندانی که در سینمای جوان تا سینمای تجاری فعالیت می‌کنند، تجربه‌های ویدئویی متعدد، برگزاری نمایشگاه‌های عکاسی و نقاشی گوناگون و انتشار روزافزون کتاب‌های عکاسی و نقاشی و سینما نشان می‌دهد که زبان تصویری در کشور ما کم‌کم جای زبان ادبی را می‌گیرد. تصویر زبان عامه است و واژه زبان خواص (بیضایی، ۱۳۷۵، ۳۷۴-۳۷۵).[۱]

به‌رغم لحن این متن که تاحدی اغراق‌آمیز است، اظهارات بیضایی قدرت سینما را در فرایندهای فرهنگی در ایران نشان می‌دهد. حمیدرضا صدر، منتقد سینمای ایران، معتقد است که فیلم‌های ایرانی از همان آغاز تلاش کرده‌اند مخاطبانشان را متقاعد کنند و به آنها آموزش دهند که چگونه در فضای عمومی، چگونه با جنس مخالف، با انسان‌های فریب‌کار و با اختلافِ‌نظر رفتار کنند و چگونه با آن مصالحه کنند. او درادامه ادعا می‌کند که سینمای ایران به ایرانی‌ها یاد داده «چگونه دوستی کنند و انتقام بگیرند، دربارهٔ ثروتمندان و فقرا چگونه بیندیشند و چگونه علیه غربی‌ها واکنش نشان دهند. این فیلم‌ها برای جوانان در حرفه‌هایشان آموزنده بوده و شیوهٔ صحیح لباس پوشیدن را به زنان نشان داده‌اند.

---

۱. با توجه به کمبود اَشکال رایج سرگرمی‌های اجتماعی در جمهوری اسلامی، سینما یکی از ارزان‌ترین اَشکال سرگرمی‌های جمعی است.

فیلم‌های ایرانی دربارهٔ درست و غلط بحث کرده، گاهی به مشکلات اجتماعی اشاره کرده و معمولاً، نه همیشه، راه‌حل‌های ناپخته پیشنهاد کرده‌اند و هنوز هم این کار را می‌کنند» (Sadr, 2006, 1). بنا بر نوشتهٔ صدر، فیلم‌های ایرانی به ایرانیان نوعی «سیاست»، «ایدئولوژی»، آموزه یا دستکم «باور» عرضه می‌کنند (Ibid, 3). حتی متون نمایشی، فیلم‌ها و شخصیت‌های خیالی، تکراری و پوچ نیز حاوی نوعی معنای سیاسی‌اند (Ibid).

همان‌طور که حمید نفیسی، محقق برجستهٔ سینمای ایران، تصریح کرده است، در ایران معاصر مسائل اجتماعی، مثل جوانان و زنان، بیکاری شدید، اعتیاد به مواد مخدر، خودکشی، طلاق، و همچنین «ارزش‌های لیبرال دمکراسی، مدرنیتهٔ سکولار و فردگرایی و آشفتگی روانی و اجتماعی همراه آنها و هزینه‌های مترتب بر آنها نه‌تنها موضوعاتی تکراری شده‌اند و به جنبش‌های اصلاح‌طلب و اپوزیسیون خوراک فکری می‌دهند، بلکه خوراک فکری فیلم‌ها، به‌ویژه فیلم‌های اجتماعی، اینترنتی و مستندهای مربوط به زنان و کارگردانان سینما نیز بوده‌اند» (Naficy, 2012, Vol. 4, 367). کیومرث پوراحمد، فیلم‌ساز ایرانی، نیز چنین تصریح می‌کند که کودکان ایرانی، در اواسط دههٔ ۱۳۵۰، چنان تحت‌تأثیر فیلم‌ها قرار گرفتند که شیوهٔ روایت داستان‌هایشان را تغییر دادند: «[این کودکان] داستان‌ها را با حرکات و تصاویر بیان می‌کردند، گویی اتفاقات آن داستان را با چشم خودشان دیده بودند و آنها را عینی و واقعی بازگو می‌کردند. من بین جملات آنها واژه‌های جدیدی شنیدم: آرتیسته (یعنی هنرپیشهٔ سینما)، دزده (یعنی دزد) و آدم‌شُله (یعنی آدم شُل و تابع)» (Naficy, 2011, Vol. 2, 165). بیشتر پژوهشگران سینما و تئاتر بر تأثیر فرهنگی فیلم در مخاطبان جوامع گوناگون اذعان کرده‌اند. همان‌طور که کِنِت تاینِن[1]، منتقد تئاتر بریتانیایی، خاطرنشان کرده است:

> سینما تأثیرگذارترین هنر در غرب است. رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌ها آکنده از ارجاعاتی به نقل‌قول‌های فیلم‌های قدیمی و تقلیدهای مضحک از آنهایند. آنها بر ناخودآگاه فرهنگی سلطه دارند، زیرا ما آنها را در سال‌های بلوغ و تکوین

1. Kenneth Tynan

خود جذب می‌کنیم (طوری که کتاب‌ها را جذب نمی‌کنیم) و، وقتی بزرگ شدیم، دوباره آنها را در تلویزیون می‌بینیم. دو نسل اول، که عمدتاً از فیلم‌های سینمایی خوراک فکری گرفته‌اند، حال به سنی رسیده‌اند که بر رسانه‌ها حکومت می‌کنند: و بسیار تأسف‌برانگیز است وقتی می‌بینیم سینما این‌قدر عمیق ـ در رفتار و کار آنها ـ تأثیر گذاشته است. هیچ‌کس به تأثیر شگرف این واقعیت توجهی نکرده است که فیلم‌ها دائماً و همواره از زمان کودکی به‌راحتی در دسترس بودند. به همان اندازه که تعداد فیلم زیاد می‌شود، تأثیر آنها نیز افزایش می‌یابد تا تمدنی پدید آید که تماماً از ارزش‌ها و الگوهای رفتاری برگرفته از سینما شکل گرفته باشد (Nelson, 2013, 86).

دیگر پژوهشگران فیلم معتقدند تأثیرات اجتماعی و سیاسی سینما و موسیقی عامه‌پسند بسیار بیشتر از سایر اَشکال فرهنگی است، زیرا سینما و موسیقی عامه‌پسند در جوامع گوناگون به‌راحتی ضبط، بازتولید و منتقل می‌شوند و در دسترس‌اند (Pomerance & Palmer, 2015, 2). این واقعیت که اتحاد جماهیر شوروی از همان ابتدا از سینما به‌مثابهٔ ابزار تبلیغ ایدئولوژی خود بین مردم بی‌سواد شوروی استفاده می‌کرد نشان می‌دهد که این رسانه در شکل دادن به فرهنگ بسیار اثربخش است (Ibid).[۱] درخصوص ایران، شیبانی، یکی از پژوهشگران این حوزه، بیان می‌کند که تغییری بنیادی از شعر به سینما در فرهنگ این کشور رخ داده است که «تغییر توجه ملی ـ و تاحدی بین‌المللی ـ به سینمای ایران پس از انقلاب و تغییر پارادایمی از فرهنگ مبتنی بر شعر به فرهنگ غالباً بصری با حساسیت شاعرانه را نشان می‌دهد» (Sheibani, 2011, 21). نسیم پاک‌شیراز، دیگر پژوهشگر فیلم‌های ایرانی، معتقد است که فیلم‌ها و فیلم‌سازان ایرانی درگیر بحث‌های ملی، مانند جایگاه و اثرگذاری روحانیت در جامعه، بوده‌اند، ازجمله تحت‌تأثیر گفتمان‌های روشنفکرانی مانند عبدالکریم سروش و حتی افراد تأثیرگذارتر از او (Pak-Shiraz, 2011, 70).[۲]

۱. همین مسئله را می‌توان درخصوص آن بخشی از فیلم که در گسترش ایدئولوژی نازی‌ها تأثیرگذار بوده است اظهار داشت.

۲. وی درادامه، دربارهٔ تأثیرگذاری سینما در فرهنگ ایران، توضیح می‌دهد: «زبانِ استعاری فیلم فضایی را برای چنین گفتمان‌هایی فراهم می‌کند. افزون بر این، ممنوعیت یک فیلم ایرانی معمولاً، با تقاضای چشمگیر نسخه‌های

←

رابرت اِرل وایز[1] (۱۹۱۴-۲۰۰۵)، کارگردان سینمای هالیوود، در گفت‌وگویی، خلاصه‌ای از نگرش کارگردانان دربارهٔ سینما و جامعه را چنین بیان می‌کند:

> طرح‌هایی که در طول سال‌ها انتخاب کرده‌اید نشان می‌دهد که فیلم را ابزاری می‌دانید که می‌تواند مردم را به‌سمت بهتر شدن سوق دهد. همچنین، بیشتر اوقات به مشکلات خاص اجتماعی می‌پردازید.
> امیدوارم چنین باشد. این فیلم‌ها نشان می‌دهند انسان چگونه با جهان پیرامون خود ارتباط برقرار می‌کند؛ این فیلم‌ها مشکلاتی را که انسان با آنها روبه‌رو شده است و شیوهٔ رویارویی با آنها را که بیشتر اوقات بر آنها غلبه می‌کند نشان می‌دهند. فکر می‌کنم اینها نیروی مثبتی پدید می‌آورند.
> خُب، این برای من همیشه مهم است. بارها از من سؤال شده که چگونه طرحی را انتخاب می‌کنم. نخستین کاری که هنگام خواندن نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه یا کتاب یا هرچیز دیگری انجام می‌دهم این است که خودم را جای خواننده یا مخاطب می‌گذارم تا ببینم چگونه من را درگیر و جذب می‌کند. این مهم‌ترین مسئله است. اما مسئلهٔ بعدی این است که فیلم چه حرفی برای گفتن دارد و چه دیدگاهی ارائه می‌دهد. این مسئله برای من بسیار مهم است. سپس، در مرحلهٔ سوم، بررسی می‌کنم که این فیلم نمونه‌ای از هنر سینما است یا فقط تصاویری که کنار هم قرار گرفته‌اند. اگر چنین است، چگونه می‌توانم آن را طرح کنم؟ درنهایت، مسئلهٔ چهارم این است که این فیلم مخاطب دارد یا نه. پرسش آخر نخستین پرسشی است که وقتی برای درخواست پول به کمپانی می‌روم، جلوی ورودی آنجا از من می‌پرسند. آنها می‌خواهند بگویند چه چیزی باعث می‌شود فکر کنید کار شما مخاطب دارد. بنابراین، باید برای اینکه فکر می‌کنم این فیلم می‌تواند گیشهٔ موفقی داشته باشد دلایلی بیاورم. اما دو چیز مهم داستان و مضمون فیلم، یعنی پیام آن، است. می‌خواهم این پیام را (با استثنائات نادری مانند فیلم *روزی که زمین ایستاد*[2]) نه با بالای منبر رفتن، بلکه از راه داستان‌گویی القا کنم (Kutner, 2009, 49).

سرقت‌شده، آن را به کالایی بسیار محبوب تبدیل می‌کند. درواقع، سازندگان فیلم گاهی متهم می‌شوند که برای دستیابی به فروش بیشتر به مباحث بحث‌برانگیز پیرامون فیلم‌های خود دامن می‌زنند. همچنین، در دسترس بودن رسانهٔ سینما این فیلم‌ها را قادر می‌سازد با مخاطبان گسترده‌تر رابطهٔ بسیار نزدیک‌تر و مؤثرتری برقرار کنند، حتی اگر سطح این رابطه با توجه به پیشینهٔ هر فرد متفاوت باشد» (Pak-Shiraz, 2011, 70).

1. Robert Earl Wise
2. *The Day the Earth Stood Still* (2008)

اسطوره‌ها و فیلم‌ها

اسطوره‌ها توأمان سازندهٔ قوت و ضعف سینمایند. فیلم‌ها، خصوصاً فیلم‌های عامه‌پسند، سریال‌های تلویزیونی، موسیقی و رمان‌های عامه‌پسند تا حد زیادی جهان‌بینی‌ها و سیاست ما را شکل می‌دهند. همان‌طور که جان اس. نلسون[1] بیان می‌کند:

> دیدن اسطوره‌سازی سیاسی در فیلم‌هایی مانند *آرگو*[2]، *لینکلن*[3] و *سی دقیقهٔ بامداد*[4] بسیار آسان است. هرکدام، اگرچه گاهی زیرکانه و تلویحی، به چهره‌های تاریخی در سیاست رسمی یک حکومت می‌پردازند. وقتی تونی مِندِز[5] (بِن افلِک)[6]، مأمور سازمان سیا، را در حال نجات دیپلمات‌های امریکایی از ایران متخاصم می‌بینیم یا مایا[7] (جسیکا چستین)[8]، مأمور سازمان سیا، را می‌بینیم که تا زمان مرگ اسامه بن‌لادن او را در پاکستان تعقیب می‌کند، نیازی به دیدن جیمز باند[9] (دانیل کریگ)[10] در فیلم *آسمان‌خراش*[11] نداریم تا بدانیم که فیلم‌هایی با مضمون عملیات پنهانی دوباره مُد شده‌اند (Nelson, 2013, 2).

نلسون همچنین به اظهارنظر حکیمانهٔ گور ویدال[12] اشاره می‌کند: «چون تصویر متحرک حرکت می‌کند، شکلی از روایت است که نمی‌تواند همه نوع تفکر را منتقل کند. [آنچه سینما منتقل می‌کند] احساس است» (Ibid). در اینجا، دقیقاً قدرت و ضعف فرهنگ عامه را به‌طورکلی و در سینما به‌طورخاص می‌توان مشاهده کرد. من معمولاً از قیاس «تغذیهٔ وریدی»[13] استفاده می‌کنم تا تأثیر هنر و سینما در افراد را درک کنم. به سخنی دیگر، در مصرف محصولات هنری و فیلم‌های سینمایی نیز، مانند تغذیهٔ وریدی، «غذایی» دریافت می‌کنیم که زندگی فرهنگی ما را تقویت می‌کند،

---

1. John S. Nelson
2. *Argo*
3. *Lincoln*
4. *Zero Dark Thirty* (2012)
5. Tony Mendez
6. Ben Affleck
7. Maya
8. Jessica Chastain
9. James Bond
10. Daniel Craig
11. *Skyfall* (2012)
۱۲. Gore Vidal (1925-2012)؛ از رمان‌نویسان و نمایش‌نامه‌نویسان معروف امریکایی و فعال سیاسی. ـم.
13. intravenous feeding

اما از محتوا، تأثیر و شیوهٔ کار آن آگاهی نداریم. فرایند پردازش مطالب فیلم توسط فرد مستلزم شناخت و فعالیت فکری چندانی نیست.[۱]

فرایند تکامل نظریه‌های بِلا بالاژ[۲]، از نظریه‌پردازان نخستین سینما، دربارهٔ نیروهای ناخودآگاه در فیلم، کاملاً آموزنده است. بالاژ در کتابش، *انسان قابل‌مشاهده*،[۳] این دیدگاه را مطرح کرد که منشأ زبان انسان نه در تولید اصوات، بلکه در حرکات بدنی است که او آن را «حرکات بیانی»[۴] می‌نامد (Woodward, 2015, 33). حرکات دهان و لب‌های انسان تنها بخش کوچکی از حرکات بدنی است. ابزارهای اصلی برقراری ارتباط نزد بالاژ، یعنی بدن و دهان، فقط در مرتبهٔ دوم قرار دارند. طبق گفته‌های بالاژ، از زمان اختراع چاپ، فرهنگی توسعه یافت که حرکات بدنی، به‌مثابهٔ راهی برای انتقال محصولات ذهن بشر، را به‌کل کنار گذاشت. بالاژ تا آنجا پیش رفت که اظهار داشت: «زبانِ حرکاتْ زبان مادری بشر است» (Ibid). بالاژ ادعا کرد که فیلم‌های صامت، به‌دلیل بی‌کلامی، زبان فراموش‌شده را به‌واسطهٔ حرکات بدنی اجراکنندگان و با کمک مونتاژ زنده می‌کنند. درنتیجه، معتقد بود انسان‌ها، از طریق زبانی مشترک، آزاد و متحد می‌شوند: «سینماتوگرافی دستگاهی است که به روش خودش نوعی بین‌المللی‌گرایی ملموس و زنده خلق می‌کند: روان منحصربه‌فرد و مشترک مرد سفیدپوست. ما می‌توانیم فراتر برویم. فیلم با ارائهٔ الگویی واحد از زیبایی، به‌منزلهٔ هدف جهانی زادوولد گزینشی، به تولید نوع یکنواخت نژاد سفید کمک می‌کند» (Ibid).[۵] بدین‌ترتیب، بالاژ بر جنبهٔ غیرعقلانی و غیرمفهومی تجربهٔ انسانی در سینما تأکید و از آن تجلیل می‌کند. اما فاجعهٔ نازی‌ها و فاشیست‌ها به او آموخت که جنبهٔ تاریک تأکید یک‌طرفه بر غیرعقلانی بودن فیلم و اساساً تجربهٔ انسانی را بپذیرد:

۱. از نظر حمید دبّاشی، متألهان مسلمان تا حدودی مخالف بازنمایی بصری‌اند، زیرا خلاف قوای عقلانی است. «متألهان مسلمان حداقل چهار ایراد اصلی فلسفی و آموزه‌ای به هر شیوهٔ نمایش تصویری ارائه کرده‌اند که بعضی از آنها مستقیماً برگرفته از تأثیرات افلاطونی بر فلسفهٔ اسلامی‌اند. نخستین ایراد مبتنی بر این فرض است که قوای تخیلی، از طریق هر نوع بازنمایی تصویری خلاق، بر خرد غلبه می‌کنند. ایراد دوم مبتنی بر این فرض است که تأمل مداوم در بازنمایی‌های بصریِ چیزهای واقعی ما را از بررسی واقعیت‌های آنها بازمی‌دارد. ایراد سوم ناشی از مخالفت تاریخی پیامبر اسلام با بت‌پرستی است. سرانجام، ایراد چهارم بر این عقیده استوار است که هر عملی که خلقت اصلی خدا را شبیه‌سازی کند کفر است» (Dabashi, 2001, 14).

2. Béla Balázs

3. *Visible Man*

4. expressive movements*n*

۵. براساس منطق استدلال بالاژ، می‌توان ویژگی‌های جسمانی را به ویژگی‌های گفت‌وگویی نیز نسبت داد.

«کسی نباید تصور کند که من می‌خواهم فرهنگ حرکت و تصویر را به‌جای فرهنگ کلمات بنشانم، زیرا هیچ‌کدام نمی‌توانند جایگزین دیگری شوند ... فاشیسم به ما نشان داد که گرایش به تقلیل فرهنگ انسان به احساسات ناخودآگاه، به‌جای مفاهیم روشن، انسانیت را به چه جاهایی خواهد کشاند» (Ibid, 33-34).[۱]

سینما و مدرنیته

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، این کتاب مربوط به بخشی از پژوهش‌های من دربارهٔ «مدرنیته و ارتباط آن با ایران، اسلام و جهان اسلام» است. آثار چهارجلدی حمید نفیسی درخصوص سینمای ایران با این دیدگاه آغاز می‌شود که سینما مدرنیته را در ایران ارتقا داده است: «این رسانه به‌مثابهٔ استعاره‌ای برای مدرنیته و تجسم آن عمل کرد. از زمان معرفی آن در سال ۱۲۷۸، سینما طرف‌دار ملی‌گرایی، مدرنیتهٔ فرهنگی و غربی شدن بود» (Naficy, 2011, Vol. 1, 1). همان‌طور که در جای دیگر استدلال کرده‌ام، پایه و اساسِ مدرنیته رشد و توسعهٔ سوژه‌های مستقل، خودمحور، خودتعریف‌کننده و خودآگاه است که در طبیعت و جهان تأثیر می‌گذارند.[۲] معمولاً بعد از اینکه بخش مهم و تأثیرگذار افراد در جامعه‌ای معین به سوژگی دست یافتند، نهادهای مدرنیته، از قبیل دمکراسی، آزادی و تولید کارآمد، رشد می‌یابند و به بلوغ می‌رسند. حال این پرسش مطرح است که سینما چگونه می‌تواند سوژگی را ارتقا دهد یا مانع رشد آن شود و تاکنون چگونه با توجه به مدرنیته در ایران عمل کرده است؟

همان‌طور که مشهور است آدورنو[۳] و هورکهایمر[۴] تصور می‌کردند که صنعت فیلم سوژگی انسان را نفی می‌کند، «فیلم و رادیو دیگر نیازی به ارائهٔ خود به‌مثابهٔ هنر ندارند. حقیقت این است که آنها چیزی نیستند جز تجارت که همچون ایدئولوژی برای مشروعیت بخشیدن به زباله‌هایی که عامدانه تولید می‌کنند به کار می‌روند. آنها خود را صنعت می‌نامند و آمارهای منتشرشدهٔ درآمدهای مدیرانشان هرگونه شک و تردیدی را دربارهٔ ضرورت اجتماعی تولیدات آنها از بین می‌برد»

۱. امیدواریم بالاژ از نژادپرستی خود آگاه بوده باشد.
۲. برای مثال، بنگرید به:
Vahdat, F. (2002). *God and Juggernaut: Iran's Intellectual Encounter with Modernity*. Syracuse University Press.
Vahdat, F. (2015). *Islamic Ethos and the Specter of Modernity*. Anthem Press.
3. Adorno
4. Horkheimer

(Horkheimer & Adorno, 2002, 95). آدورنو و هورکهایمر چنین ادامه می‌دهند: «لازم نیست سازوکار روان‌شناختیِ از بین رفتن [قدرت] تخیل و خودانگیختگی در مصرف‌کنندهٔ فرهنگ امروزی را بررسی کنیم. تولیداتْ خودشان، به‌ویژه برجسته‌ترین آنها یعنی فیلم ناطق، نیروی ذهنی انسان را از کار می‌اندازند. این محصولات به‌گونه‌ای ساخته می‌شوند که فهم کافی آنها نیازمند طرح فکری سریع، هوشیارانه و آگاهانه است. بااین‌حال، اگر بنا باشد تماشاگر این واقعیت‌های زودگذر را از دست ندهد، کاملاً از تفکر بازمی‌ماند. این نوع هوشیاری چنان ریشه‌دار است که حتی در موارد خاص نیازی به فعال شدن ندارد، درحالی‌که هنوز قوای تخیل را سرکوب می‌کند» (Ibid, 100). درواقع، آدورنو و هورکهایمر معتقد بودند که این صنعتِ سرگرمی بود که سینما را در دل خود جای داد و مسئولیت نفی سوژگی انسان را بر عهده گرفت، «رهایی‌ای که سرگرمی وعده می‌دهد، رهایی از اندیشه [به‌مثابهٔ نیروی پویایی] است. شرم‌آور بودن پرسشِ 'مردم چه می‌خواهند؟' در این واقعیت نهفته است که سرگرمی به انسان‌ها به‌منزلهٔ سوژه‌هایی متفکر متوسل می‌شود تا سوژگی آنها را نفی کند» (Ibid, 116).[1]

والتر بنیامین[2] نگاهی دوگانه به فیلم دارد. در دقایق خوش‌بینانه‌ترش، اظهار می‌کند که عکاسی و فیلم انسان‌ها را قادر و تشویق می‌کند از آگاهی خود بهره‌مند شوند. برای نمونه، می‌نویسد: «اگرچه، برای مثال، فکر مربوط به عمل پیاده‌روی را درک می‌کنیم (هرچند این درک کلی است)، اصلاً نمی‌دانیم وقتی شخصی در کسری از ثانیه گامی برمی‌دارد، چه اتفاقی می‌افتد. عکاسی با ابزارهای حرکت آهسته و بزرگ‌نمایی این راز را فاش می‌کند. از طریق عکاسی است که برای نخستین بار وجود این ناخودآگاه بصری را کشف می‌کنیم، دقیقاً همان‌گونه که ناخودآگاه غریزی را از طریق روان‌کاوی کشف می‌کنیم» (Benjamin & Jennings, 2005, 510).

درواقع، به گفتهٔ بنیامین، وقتی تصاویر ــ آن هم تصاویر متحرک ــ «ابهت» خود را از دست می‌دهند، تأثیراتی رهایی‌بخش در بیننده پدید می‌آورند: «هر روز نیازِ به مالکیت درآوردن اشیا، از نزدیک‌ترین فاصله، در یک عکس ــ یا بهتر بگوییم

۱. جای تعجب نیست که گفته شده آدورنو اغلب از رفتن به سینما احساس حماقت می‌کرد (Witkin, 2003, 135).
2. Walter Benjamin

در یک کپی ـ ضروری‌تر می‌شود ... لایه‌برداری از پوستهٔ شیء، یعنی از بین رفتن ابهت، گواه ادراکی است که حس یکسانی و همانند بودنش به‌حدی رسیده است که حتی مفرد و یگانه بودنش، به‌وسیلهٔ تکثیر آن، از منحصربه‌فرد بودنش بازگرفته شده است» (Fleckenstein, 2014, 115).[۱]

ترکیبی از تأثیرات استحمارکننده و رهایی‌بخش سینما را می‌توان در سینمای ایران در دوران اخیر مشاهده کرد. بااین‌حال، فیلم‌سازان هنری در ایران، مانند عباس کیارستمی فقید و محسن مخملباف، آگاهانه سعی کرده‌اند تأثیر رهایی‌بخش این نوع سرگرمی‌های بسیار عامه‌پسند را در ایران بال‌وپر بدهند. به‌یقین، دست‌کم تا همین اواخر، تأثیر رهایی‌بخش فیلم‌های عامه‌پسند در سینمای ایران محسوس بوده است و حتی فیلم‌های تجاری نیز برخی ویژگی‌های این رهایی‌بخشی را نشان داده‌اند.

در دههٔ ۱۳۷۰، بسیاری از کارگردانان ایرانی از روایت‌هایی استفاده کردند که کودکان در آنها نقش‌هایی تأثیرگذار داشتند.[۲] اما واقع امر این است که بسیاری از این فیلم‌ها شرایط اجتماعی و سیاسی ایران آن زمان را نشان می‌دادند (Sadr, 2006, 3). این روند امروز متوقف شده است، اما فیلم‌هایی که به برخی موضوعات جدی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌پردازند تا دوران اخیر ادامه یافته‌اند. فیلم‌هایی که برای تحلیل در این کتاب انتخاب کرده‌ام به برخی از این موضوعات می‌پردازند. بسیاری از این فیلم‌ها عامه‌پسندند و بر بسیاری از مخاطبان ایرانی تأثیر گذاشته‌اند. در فصل اول، چگونگی تغییر تدریجی دین و دین‌داری در فیلم‌های ایرانی دهه‌های اخیر را بررسی می‌کنم. در فصل دوم، روابط جنسیتی در ایران معاصر را تحلیل می‌کنم. در فصل سوم، فرهنگ جوانان در ایران و شرایط دشوار فراروی آنها را بررسی می‌کنم. در فصل چهارم، به بررسی طبقهٔ اجتماعی و پیچیدگی‌های آن می‌پردازم. در فصل پنجم، دربارهٔ امر سیاسی در سینما و

۱. به نظر می‌رسد بنیامین، با این جملات مغلق، می‌خواهد بگوید که دوران مدرن، که عکاسی و فیلم را جایگزین نقاشی و مجسمه‌سازی کرده است، این خاصیت را دارد که ابهت و شکوه هنر را که انسان‌های معمولی را مرعوب می‌کند از میان می‌برد؛ زیرا، هنگامی‌که هنر تکثیر و کپی‌شده به دست مردم می‌رسد، دیگر آن نیروی مرعوب‌کننده را از دست می‌دهد. ـم.

۲. یکی از این فیلم‌ها *بادکنک سفید* ساختهٔ جعفر پناهی (۱۳۷۳) است. در فصل دوم، بیشتر در این خصوص صحبت شده است.

جامعهٔ معاصر ایران بحث می‌کنم. در فصل ششم، فیلم‌های معاصر تولیدشده توسط ایرانیان را که با توجه به رابطهٔ «خودِ» ایرانی و «دیگری» خارجی ساخته شده‌اند بررسی می‌کنم. در این کتاب، عناصر توصیفی بسیاری وجود دارند. بااین‌حال، فرازهایی از فیلم‌ها را آگاهانه انتخاب می‌کنم تا از زبان خودشان صحبت کنند. تحلیل‌های من بیشتر اوقات فرومتنی[1] و مبتنی بر شیوهٔ بازخوانی داستان‌ها است. نمی‌توان گفت که این کتاب دربارهٔ سینمای ایران نیست، اما باید بدانیم که در اینجا سینما به‌مثابهٔ ابزاری جامعه‌شناختی برای درک بهتر جامعه و فرهنگ معاصر ایران به کار رفته است. لذا، این کتاب به جامعه‌شناسی بصری‌ای تعلق دارد که به فرهنگ و زندگی اجتماعی ایران می‌پردازد. به همین دلیل، در مقدمه سعی کردم این نکته را توضیح دهم که چرا و چگونه سینما می‌تواند شناخت نظری بهتری از جامعه‌ای معین ارائه دهد.

1. sub-textually