سینما و هویت ملی

حمید نفیسی

مدت‌هاست که گفتمان «استعمار» یا نظریه‌های مربوط به عمل‌کرد آن، استعمار را یک رابطه‌ی یک‌طرفه‌ی قدرت دانسته که در آن قطب صاحب قدرت (یا قطب استعمارگر)، منافع و هدف‌های سیاسی، اقتصادی، و ایدئولوژیک خود را کاملاً، بدون واسطه و بدون مقاومت، بر قطب ضعیف (یا استعمارزده) تحمیل می‌کند. طرز عمل این نوع نظریه‌ی قدرت بی‌شباهت به طرز عمل یک آمپول نیست که به وسیله‌ی آن می‌توان زهر یا پادزهری را مستقیماً وارد خون بیمار کرد و او را یا شفا بخشید یا به دیار عدم فرستاد. طبق این گفتمان تزریقی، استعمارگر با اشاعه‌ی ایدئولوژی خود به تزریق آن می‌پردازد و کسی را که در معرض آن قرار گرفته، از یک فرد مستقل، اصیل و معتقد به سنّت‌ها به یک شخص وابسته، بدون اصالت و لاأُبالی تبدیل می‌کند. بسیاری از مطالعاتی که به بررسی «تصاویر کلیشه‌ای» اقلیّت‌ها و مردم جهان سوم در فیلم‌های جهان اول پرداخته‌اند، از این نظریه آب می‌خورند. مثلاً کتاب‌ها و مقالات متعددی در مورد این‌که سیاهان، سرخ‌پوستان، زنان، عرب‌ها یا ایرانی‌ها در فیلم‌های آمریکایی چه‌گونه تصویر شده‌اند، نگاشته شده است که نویسندگان آن‌ها به بیان انواع تصاویر کلیشه‌ای و به‌اصطلاح «نادرست» در این فیلم‌ها پرداخته‌اند. خود من نیز در مقاله‌ای نتایج پژوهش‌هایم را در مورد تصاویر کلیشه‌ای از ایرانیان در فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی آمریکا و نحوه‌ی تولید آن تصاویر به چاپ رسانده‌ام. امّا در آن مقـــاله سعی کردم نشـــان دهم که چه‌گونه تصویرهای

کلیشه‌ای از ایرانیان در طول سال‌های مختلف تحت تأثیر تحولات سیاسی و اقتصادی و رابطه‌ی دو کشور ایران و امریکا دست‌خوش تغییر و تحوّل شدید شده است.[۱]

توصیف تصاویر کلیشه‌ای که به اصطلاح واقعی نیستند جای خود را دارد، اما در عمل دردی را دوا نمی‌کند و در عوض ما را گرفتار یک واقعیت‌گرایی ساده‌انگارانه می‌نماید. ساده‌انگارانه، از این رو که بسیاری از این مطالعات لبه‌ی تیز انتقاد خود را متوجّه‌ی صحت یا سُقم این تصاویر می‌کنند، با این باور که می‌توان صحّت یک برداشت تصویری از یک ملت را به آسانی تشخیص داد یا آن را ثابت کرد. علاوه بر این، چه کسی به این قضاوت خواهد نشست؟ چه کسی از این نوع قضاوت نفع خواهد برد؟ اصلاً «واقعیت» چیست و آن انسان و جامعه‌ی مثلاً «واقعی» کدام است و دست آخر چه‌گونه است که تصویر بر خودش منطبق نیست؟ تازه صِرف تعیین تصاویر کلیشه‌ایِ منفی یا حتّا جای‌گزین کردن آن‌ها با تصاویر کلیشه‌ای مثبت - یا تعویض آینه‌ی دق با آینه‌ای که فقط خوبی‌ها را می‌بیند - نه‌تنها درد اول را شفا نمی‌بخشد، بل‌که یک درد دیگری نیز می‌افزاید. تازه، برخلاف نظریه‌ی منتقدانی چون آندره بازن و زیگفرید کراکاور، تصاویری که از واقعیت گرفته می‌شوند (حال واقعیت هرچه می‌خواهد تعریف شود)، با خودِ واقعیت منطبق نیستند و نمی‌توانند باشند، زیرا فیلم خود سازنده‌ی واقعیت است و نه‌تنها منعکس‌کننده‌ی آن. پس هنگامی که راجع به تصاویرِ مردم کشورهای مختلف در فیلم‌ها صحبت می‌کنیم، باید به پیچیدگی‌های جریانی که حاکم بر تصویرسازی است توجه کنیم و نگذاریم که بیهوده دست‌خوش احساسات و واکنش‌های ملّی یا مذهبی شدید شویم، زیرا این خود دوباره آب این آسیاب را افزون‌تر می‌کند.

هدف من در این گفتار، توصیف انواع تصاویر کلیشه‌ای از ایرانیان در فیلم‌های امریکایی و اروپایی نیست، بل‌که ارائه‌ی نظریه‌ای درباره‌ی نقشی است که سینما در جریان تعیین هویّت شخصی و فرهنگی و ملّی افراد بازی می‌کند. سینما به ما یاری می‌دهد که هم از دیگران و هم از خود تصاویری به‌وجود آوریم که هویّت شخصی و حتّا ملّی‌مان در آن تصاویر منعکس و نیز توسط آن تصاویر بیان شود.

بدین منظور، من بررسی خود را به یک دوره‌ی کوتاه، یعنی اوایل قرن بیستم

محدود می‌کنم که طی آن در بحبوحه‌ی تحولات شدید اجتماعی که سرانجام به انقلاب مشروطه انجامید، سینما برای اولین بار به کشور ما راه یافت. این یک گفتار نظری و تئوریک درباره‌ی کارکرد سینما در تاریخ شخصی و اجتماعی ما در قرن حاضر است که نظریه‌ی تزریقی و یک‌سویه‌ی استعمار و سینما را کنار می‌گذارد و به جای آن، یک نظریه‌ی چندسویه‌ی پسااستعماری و پساساختارگرا ارائه می‌دهد. البته همین‌جا باید گفت که این بدان معنی نیست که استعمار از جهان رخت برکنده، بل‌که بدان معنی است که استعمار هیچ‌وقت آن‌چنان که نظریه‌ی استعماری بیان کرده است، یک‌طرفه و ساده و مستقیم نبوده، و استعمارزدگان افرادی منفعل نیستند. طبق نظریه‌های پسااستعماری و پسامُدرن، استعمار به شکل‌های مختلف عمل می‌کند و تاثیرِ آن فقط تحمیلی و بی‌واسطه نیست؛ استعمارزدگان خود در استعمارزدگی نقش مهمّی ایفا می‌کنند و در بسیاری اوقات نیز با عمل‌کرد استعمار به روش‌های گوناگون به مبارزه برمی‌خیزند، مبارزه‌ای که الزاماً نه سیاسی و نه آشکار است، بل‌که می‌تواند پنهانی، شخصی و تدریجی باشد.

سینما، که یک اختراع غربی است، خود یکی از عوامل مهم آشنایی و ایجاد گرایش در مردم جهان سوم نسبت به غرب بوده است. با این که چندین دهه تا پدیدار شدن اصطلاحات غرب‌گرایی یا غرب‌زدگی فاصله بوده است، اوّلین فیلم‌های نمایش‌داده‌شده در ایران به همراه دیگر رسانه‌های جدید چون مطبوعات، گرامافون، تلفن و تلگراف، نخستین موج‌های غرب‌گرایی و تجدّد در ایران را برانگیخت. اهمیت فیلم - از این چشم‌انداز - آشنا کردن مردم با غرب و گرایش‌دادن آنان به سوی تجدّد بوده است. بر روی پرده‌ی سینما است که برای اولین‌بار تماشاگرانِ ایرانی اوایل سده‌ی بیستم نه با توصیفی از غرب، بل‌که با تصویری زنده از مردمان غَرب، از شرایط مادّیِ زندگی آن‌ها، راه و رسم اجتماعی و تکنولوژی پیشرفته‌شان روبه‌رو شدند. این اولینِ تماس سینمایی که در اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم رخ داد، تأثیری شگرف بر هویّت فردی و هویّت ملّی تماشاگران، هم در کشورهای مدرن و استعمارگر و هم در کشورهای پیش‌مدرن و تحت سلطه بر جای گذارد.

«سینمای داستانی» اوایل سده‌ی بیستم، سینمایی است که آن را سینمای«بَدوی» یا

«اوّلیه»خوانده‌اند که مشخصه‌ی عمده‌ی آن «نمایشی» بودن و نه «بازنمایی» بودنش است. بدین معنی که بازیگران رو به دوربین برای تماشاگرِ غایب نمایش می‌دادند و دوربین نیز از آن صحنه‌ی بازی، تصاویری تابلومانند می‌گرفت: دوربین حرکت نمی‌کرد، تصویر کوچک و بزرگ نمی‌شد و دوربین، «نظرگاه» و «ذهنیّت» شخصیت‌های فیلم را معمولاً نشان نمی‌داد. یک صحنه بی‌وقفه و بدون دست‌کاری به تمامی در برابر دوربین اجرا می‌شد و «زمان»، به‌طور کلّی، زمانِ واقعی بازی بود و نه زمان به‌دست‌آمده از تدوین. از اواسط دهه‌ی ۱۹۱۰، سینما به‌تدریج روش «بازنمایی» را جای‌گزین روش «نمایشی» کرد، روشی که از مهم‌ترین ویژگی‌های آن افزودن «بُعد ذهنیت»، «تدوین (تقطیع و پیوند نماها)» و «بازسازی زمان و مکان» به فیلم است. افزودن این ویژگی‌های جدید موجب شد که ذهنیّت تماشاگر به ذهنیّت شخصیت‌های فیلم گره بخورد و هم‌سانی و یگانگیِ هویّت بین این دو به وجود آید. در این نوع سینما -که سینمای امروز است - تماشاگر دیگر شاهد داستانی جدا از ذهن خود نیست، زیرا خود را در روایت داستان دخیل می‌بیند. در سینمای بَدوی این وضعیت وجود ندارد، امّا در عین حال هم‌سانی هویّت وجود دارد. سینمایی که مورد بحث ما است، همان سینمای «اوّلیه» است که تنها شامل فیلم‌های کوتاهِ داستانی نمی‌شود، بل‌که فیلم‌های کوتاه مستند و گزارشی از مناظر و منابع طبیعی و زندگی عادی مردم نقاط مختلف دنیا را نیز دربرمی‌گیرد. تماشاگران ایرانی، انواع گوناگون این فیلم‌های اوّلیه (داستانی، حُقّه‌ای، و مستند یا گزارشی) را در دربار، خانه‌های اشراف و در سینماهای عمومی و تجارتی به چشم خود می‌دیدند.

تماشاگرانِ کشورهایی که بعداً به نام «جهان سوم» شناخته شدند، به وسیله‌ی این نوع سینما با مردم عادیِ غَرب آشنا شدند و از راه جریانی که می‌توان آن را «خودغریبگی» یا «خودبیگانگی» خواند، تصویر درونی خود را با تصویر آن «غیر» غربی که بر پرده دیدند، مقایسه، و خود را بر آن «غیر» منطبق کردند. در جریان این مقایسه و انطباق، «غیر» را خود و «خود» را غیر پنداشتند و چون ارزش‌های غیر را از ارزش‌های خود والاتر می‌دانستند، خود را در برابر غیر حقیر یافتند. در عین حال، خودغریبگی مانند استعمار یک جریان تزریقی و یک‌طرفه نیست، بل‌که فرایندی چندسویه و مبادله‌ای است که تماشاگر می‌تواند در مقابل آن قد خم کند امّا

نشکند، و حتّا می‌تواند در برابر آن – به نحوی که خواهیم دید – قد علم کند.

فایده‌ی هر نظریه‌ای در قابلیت آن در به‌دست‌دادن پیش‌بینی‌های درست است که بعداً به واقعیت می‌پیوندد. در واقع کمبود مطالعات جامعه‌شناسانه در مورد چگونگی واکنش تماشاگران ایرانی نسبت به سینمای اوّلیه را تا اندازه‌ای با رجوع به نظریه‌های سینمایی می‌توان جبران کرد و با استفاده از این نظریه‌ها، به نتایج فرضیِ جالبی دست یافت؛ مثلاً با استفاده از نظریه‌ی «خودغریبگی» می‌توان حدس زد که ورود سینما به ایران در سال ۱۹۰۰ میلادی – به همراه دیگر عوامل غربی و تمدن جدید – بایستی در هویّت شخصی و اجتماعی تماشاگران تزلزل‌ها و کشمکش‌هایی به‌وجودآورده‌باشد.

از این‌روست که بقیه‌ی این گفتار را به دو موضوع به‌خصوص در رابطه با نقش سینمای اولیّه در دوران مشروطه اختصاص می‌دهیم. موضوع اول، تأثیر روانی و شخصیِ سینما در به‌وجودآوردن خودغریبگی، و موضوع دوم، کارکردِ اجتماعی – سیاسی سینما در ایجاد واکنش‌های موافق و مخالف با سینما و به تَبع آن، با غرب و غرب‌گرایی است.

پیدایش هویّت منفصل توسط سینما

کارکرد سینما از حیث تأثیر روانی و فردی آن بر تماشاگر را می‌توان با رجوع به نظریه‌های روان‌شناس معروف فرانسوی، ژاک لاکان، توضیح داد و ذهنیّت و ساختار روانی تماشاگر را بررسی کرد. به نظر لاکان، انسان در سن بین شش تا هجده ماهگی از مرحله‌ی خاصّی از رشد می‌گذرد که او آن را مرحله‌ی «تصویر در آینه» می‌نامد.[۲] در این سن کودکان هنوز نمی‌توانند بایستند یا راه بروند و عضلات و اعصابشان آن‌چنان رشد نکرده است که به آن‌ها نیروی انجام حرکات کوچک و دقیق را بدهد؛ علاوه بر این، در این سن کودکان هنوز زبان باز نکرده‌اند. به‌طور کلّی می‌توان گفت که از نظر کالبدی و دستگاه‌های عصبی، کودکان شش‌ماهه موجوداتی ناقص، ضعیف و وابسته هستند. در این هنگام، رویارویی یک کودک با تصویر خود در آینه در درون او انقلاب عظیمی برپا می‌کند که اثراتِ آن

تا پایان عمر، او را در سیطره‌ی خود نگه می‌دارد. «نگریستن» وی در آینه، تولید «نگرانی» شدیدی می‌کند، زیرا نگاه در آینه جریان «هویّت منفصل» را به کار می‌اندازد و او را برای اوّلین‌بار به «فردیّت» خود و جدا بودنش از مادر آگاه می‌کند. تا آن زمان، در ذهن کودک، هویّت وی از هویّت مادر جدا نیست، ولی نگریستن به تصویر خود در آینه به‌ناگهان هویّت یگانه و متّصل او را متزلزل و منفصل می‌کند. این نگرانی از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که کودک خود را جدا از مادر و در عین حال ناقص، ضعیف و نامتعادل حس می‌کند. برای جلوگیری از این نگرانی و جبران آن ضعف‌ها، کودک خود را منطبق بر تصویر مادر در آینه می‌کند و دوباره با او همسان و یگانه می‌شود و خود را انسانی کامل، هم‌بسته و نیرومند می‌پندارد. پس از این هم‌سانیِ مجازی است که - به گفته‌ی لاکان - لبخندی شاد و لذّت‌بخش بر لبان کودک نقش می‌بندد. ما همه این لبخند کودکان در آینه را دیده‌ایم، ولی باید متوجه باشیم که بر اساس این نظریه، لبخند کودک در اثر شناختِ خودِ کودک در آینه نیست، بل‌که از اشتباه در شناخت خود، یعنی از منطبق کردنِ تصویر خود بر تصویر مادر سرچشمه می‌گیرد. امّا این هم‌سانیِ تصویر خود با تصویر مادر، که حال دیگر از وی منفصل شده و به‌صورت «غیر» درآمده است، کاملاً آرام‌بخش و تمام‌شده نیست، زیرا کودک بر اثر نگاه در آینه از مادر جدا شده است و دارد به سوی فردیّت می‌شتابد. در این فرآیند، کودک در درون خود به این آگاهی می‌رسد که «کامل» نیست، که دیگر با مادر یکی نیست، بل‌که «خودی» است جدا از «غیر». این آگاهی از فردیّت خود است که در او ایجاد انفصال می‌کند. از آن به بعد هویّت فرد همیشه گرفتار نوسان بین دو قطب هم‌سانی با غیر و انفصال از خود است. با یاد گرفتن زبان و واردشدن به فرهنگ و جامعه، شکاف بین خود و غیر، کودک و مادر، دیگر پرشدنی نیست و آرزوی یکی شدن و به‌هم پیوستن و بازگشت چون آتشی در وجود فرد روشن و زنده نگه‌داشته می‌شود.

آن‌چه گفتیم، می‌تواند رابطه‌ی نگریستن کودک در آینه را با نگریستن به فیلم تا اندازه‌ای روشن کند. کریستیان متز می‌گوید که در سینما این «غیر» است که همیشه بر پرده است.[۳] به‌طور استعاری، تماشاگر در مقابل پرده چونان کودک در برابر آینه

است: خود را در مقابل قهرمانان و ستارگان سینما حقیر و منفصل احساس می‌کند و برای گریز از این حالت، سعی می‌کند خود را با آن‌ها (یعنی با «غیر») هم‌سان بپندارد. تماشاگرانِ ایرانی که هنگام گذر از سده‌ی نوزدهم به بیستم شاهد فیلم‌های اوّلیه‌ی ساخته شده در غرب بودند، در تاریکی سالن سینما برای اولین‌بار خود را مواجه با «غیر» فرنگیِ خود دیدند.[۴] طبق نظریه‌ی بالا، آن‌ها می‌بایستی دچار یک هویّت منفصل شده باشند. این‌که آن غیرِ بر پرده‌ی سینما بیگانه‌ای غربی و متجدّد است که از نظر تکنولوژی و دست‌آوردهای علمی و مدنی پیش‌رفته است، این جریانِ چندپهلو را پیچیده‌تر می‌کند، زیرا حقارت، ضعف و وابستگی ایرانی را نسبت به «غیرِ» فرنگیِ خود تأیید می‌کند و هم‌سان کردن خود با غیر- به‌عنوان آرمان مطلوب - مستلزم انفصال از خود و فرهنگ و آداب و رسوم سنّتی است. همان‌گونه که تصویرِ منطبق‌شده‌ی کودک در آینه با تصویر مادر، به کودک احساس کامل بودن و نیرومندی می‌دهد، تماشاگرِ ایرانیِ سینمای اوّلیه نیز با هم‌سان‌کردن تصویر خود با بازیگران روی پرده به همان احساس کامل بودن و نیرومندی دست می‌یابد، و به این ترتیب، این هم‌سانی ضعف درونی وی را در برابر انسانِ غربی متمدّن حداقل برای لحظه‌ای می‌پوشاند، اگرچه این هم‌سانی نوعی انفصال از فرهنگ و ارزش‌های سنّتی را نیز به دنبال دارد.

پس این نحوه‌ی نگریستن به پرده‌ی سینما می‌بایست به تولید دو نوع نگرانی عمده منتهی شده باشد. نگرانی اول، احساس ضعف و خودباختگی در برابر دنیای متمدن غرب و کوشش برای هم‌سان شدن با آن از راه تقلید یا از راه به‌فراموشی‌سپردن سنّت‌ها و انفصال از خود است؛ و نگرانی دوّم، این‌که راه چاره‌ی انفصال هم‌سانی نیست، بل‌که بازگشت به خود و سنّت‌های گذشته‌ی مذهبی و ملّی خود است. مجادله و مباحثه درباره‌ی این دو جریان «هم‌سانی و تقلید» و «انفصال و بازگشت به خود» را در نوشته‌های روشن‌فکران مذهبی و لائیکِ ایران در اوایل سده‌ی بیستم می‌توان به‌خوبی مشاهده کرد. چند سال پیش از انقلابِ سال ۵۷ در ایران، دوباره مجادله‌ی میان این دو جریان به صورت مسئله‌ی حادّ روز درآمد و سپس شعار بازگشت به خویشتن به شعار بسیج‌کننده‌ی انقلاب تبدیل شد. چنین چیزی خود گواه بر این است

که تجدّد و رودررویی با غرب و با سینمای غربی یک جریان استعماری یک‌طرفه و تزریقی و آنی نیست، بل‌که یک فرآیند چندسویه و پرتنش و درازمدت است.

بازخوانی خاطرات سینمایی

حالا باید دید چه‌گونه این نگرانی‌ها و به‌طور کلّی، فرآیند پدید آمدن هویّت منفصل را می‌توان در تماشاگران ایرانیِ سینمای اولّیه مشاهده کرد. برای این کار باید هم به متونی که از این تماشاگران به‌جا مانده و هم به تنش‌های اجتماعی و سیاسی آن زمان بازگردیم.

ابتدا به بازخوانی تفصیلی و انتقادی خاطراتی که از پنج تماشاگر اواخرسده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم به‌جا مانده است، می‌پردازیم.

اولین متن، نوشته‌ی ابراهیم‌خان صحاف‌باشی، عتیقه‌فروش، است که سال‌ها پس از نگاشتن این متن در سفرنامه‌اش، اولین سینمای عمومی و تجارتی را در سال ۱۹۰۴ میلادی در ایران دایر کرد. او در ماه مه ۱۸۹۷ – یعنی حدود دو سال پس از اولین نمایش عمومی فیلم در جهان – در تماشاخانه‌ی «پالاس» شهر لندن حضور پیدا کرد و علاوه بر تماشای نمایش‌های بندبازان و رقاصان، به احتمال قریب به یقین برای اولین‌بار فیلم سینمایی را بر پرده دید. پس از شرح فقره‌های گوناگون از نمایش‌هایی که شاهد آن‌ها بوده، صحاف‌باشی مختصراً به بازگویی فیلم‌هایی که دیده می‌پردازد:

«فقرهٔ دیگر بقوهٔ برقیه آلاتی اختراع کرده که هر چیز را بهمان حالت حرکت اصلی می‌نماید مثلاً آبشار امریکا را بعینه نشان می‌دهد. فوج سرباز را با حالت حرکت و مشق قطار راه آهن را در حالت و حرکت بهمان سرعت تمام می‌نماید و این فقره از اختراعات امریکایی است.»[۵]

متن دوم، قسمت‌هایی از خاطرات مظفرالدین شاه قاجار به هنگام سفر سال ۱۹۰۰ وی به پاریس است. در این سفر او از نمایشگاه عظیم جهانی پاریس دیدن کرد و پنج سال پس از اولین نمایش عمومی فیلم در جهان، که در همین شهر اتفاق افتاده بود، ظاهراً برای اولین بار فیلم را بر پرده دید. او نخستین تجربه‌اش را از دیدن فیلم و دنیایی که در آن تصویر شده بود، این‌گونه بازگو می‌کند:

«[یکشنبه دهم ربیع‌الاول] طرف عصری بعکاسباشی فرمودیم آن شخصی که بتوسط صنیع‌السلطنه از پاریس سینموفتگراف و لان تِر ماژیک آورده است اسباب مزبور را حاضر کند که

ملاحظه نماییم. رفتند نزدیک غروب او را حاضر کردند. رفتیم مجلسی که نزدیک مهمانخانه است که نوکرهای ما در آنجا شام و نهار می‌خوردند. نشستیم. اطاق را تاریک کردند. هر دو اسباب را تماشا کردیم. بسیار چیز خوب بدیعی است. اغلب امکنهٔ اکسپوزیسون را بطوری در عکس بشخص تماشا می‌دهد و مجسم می‌نماید که محل کمال تعجب و حیرت است. اکثر دورنماها و عمارات اکسپوزیسون و حالت باریدن باران و رودخانهٔ سن و غیره و غیره را در شهر پاریس دیدیم و بعکاسباشی فرمودیم که همهٔ آن دستگاه‌ها را ابتیاع نماید.»[۶] (نقطه‌گذاری اضافه شده است)

او چند هفته بعد، یعنی روز هفتم ربیع‌الثانی، متن زیر را در سفرنامه‌اش وارد کرد:

«در ساعت نه بعدازظهر به اکسپوزیسون و تالار جشن رفتیم که در آنجا سینموفتگراف که عکس مجسم و متحرک است نشان می‌دهند، و بعد هم بعمارت ایلوزین رفتیم که تفصیل آن از اینقرار است: ابتدا وارد درب مخصوص این عمارت شدیم، وقت مغرب و چراغهای اکسپوزیسون روشن بود. اوّل ورود بتالار جشن که نمودیم، خیلی در نظر ما جلوه کرد و واقعاً بنای عالی است، جایی است به بزرگی دو تکیه دولت و همانطور مدوّر و با بلور منقّش مسقّف است و اطراف آن دو مرتبه صندلیهای مخمل قرمز است که برای جلوس اشخاص ساخته و پرداخته شده. در این تالار سینموفتگراف نشان می‌دهند. پردهٔ بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغهای الکتریک را خاموش و تاریک نموده، عکس سینموفتگراف را به آن پردهٔ بزرگ انداختند. خیلی تماشا دادند، من‌جمله مسافرین افریقا و عربستان را که در صحرای افریقا با شتر راه می‌پیمایند نمودند که خیلی دیدنی بود. دیگر اکسپوزیسون و کوچهٔ متحرک و رودخانهٔ سن و رفتن کشتی در رودخانه و شناوری و آب‌بازی مردم و انواع چیزهای دیگر دیده شد که خیلی تماشا داشت. به عکاسباشی دستورالعمل داده‌ایم همه قِسم آنها را خریده بطهران بیاورند که انشاءالله همانجا درست کرده بنوکرهای خودمان نشان بدهیم. بقدر سی پرده امشب تماشا کرده، پس از تماشای تالار جشن بعمارت ایلوزین رفتیم.»[۷] (نقطه‌گذاری‌ها اضافه شده‌اند.)

سومین متن از آن محمدعلی جمال‌زاده است که در نامه‌نگاری‌های متعددی که بین سال‌های ۱۹۸۴ تا ۱۹۸۷ میلادی با هم داشتیم، برایم فرستاد. او سه خاطره از فیلم‌دیدن خودش برای من تعریف کرد. از اولین خاطره‌ی او که در زیر نقل می‌شود، چنین برمی‌آید که او اول‌بار در سن دوازده‌سالگی فیلم را در سینمای چراغ گاز ابراهیم‌خان صحاف‌باشی دیده است:

«اوّلین‌بار در ابتدای خیابان برق که کارخانه گاز حاج حسین آقا امین‌الضرب در آنجا بنا شده بود فیلم دیدم. وقتی از میدان توپخانه وارد خیابان برق می‌شدیم در همان اوّل خیابان، دست راست قهوه‌خانهٔ معروفی در بالاخانه بود و در زیر آن دکانی بود خالی و من دیدم که درِ دکان باز است و در آن گرد و خاک، میز و صندلی گذاشته‌اند و یک نفر سیّد با عمامه که می‌شناختم و اصفهانی بود و سیف‌الذاکرین لقب داشت روی آن صندلی پشت میز نشسته است و در بالای دکان تابلویی کوبیده‌اند و روی آن کلمهٔ «سینما» با خط درشت نوشته شده بود. ورودیه دو قران بود و من دو قران داشتم و دادم یک بلیط بمن داد و خودش هم مرا بداخل سینما راهنمایی کرد (گویا با چراغی بدست چون داخل مغازه و فضای پشت مغازه که سینما بود و نیمکتهایی چوبی در آن چیده بودند و در آخر آن پردهٔ سینما بود کاملاً غرق در تاریکی بود و حتّا یک چراغ هم نداشت). تماشاچیها زیاد نبودند. بعدازظهر بود و مردم کاسبکار در دکانهای خود مشغول بودند و در تاریکی چشم چشم را نمی‌دید. آن آقاسیّد مرا در جایی نشانید و خودش رفت. پردهٔ سینما روشن بود و خوب دیده می‌شد. اوّلین بار بود که من چشمم به سینما می‌افتاد و غرق حیرت و مات شده بودم که می‌دیدم آدمها روی دیوار مقابل در یک مربّع دو ذرع و نیم در دو ذرع و نیم حرکت می‌کنند ولی ساکت بودند. خیابانی را نشان می‌داد که مردی با چرخ و ماشین بسیار سنگین و بزرگ داشت خیابان را درست می‌کرد. ناگهان یک نفر عابر افتاد زیر چرخ یا غلطک سنگین ماشین و وقتی چرخ رد شد آن آدم بصورت آدم مقوایی بدین صورت (نقاشی خطی از آدم مقوایی پهن شده بر زمین) درآمده بود. ناگهان یک نفر آدم دیگر با تیشه و تبر بدست رسید و این آدم مقوایی را بلند کرد و با کمک تیشه و تبر دوباره او را بصورت آدم متحرک درآورد. ضمناً من دیدم که آب هم در جوی خیابان جاری است و اسبی هم حرکت می‌کرد و رویهمرفته تماشا بیشتر از ۱۵ الی ۲۰ دقیقه طول نکشید و همان آقاسیّد آمد و خبر داد که مجلس تمام شد و من بیرون رفتم و دوان دوان خودم را بمنزلمان که دور بود (در محلهٔ سیّد ناصرالدین که در زمان رضاشاه بنام خیابان خیّام درآمد) نفس‌نفس‌زنان رساندم و به پدرم که در خانه بود و به مادرم داستان آنچه را به چشم خود دیده بودم و قسم می‌خوردم که کاملاً راست است حکایت کردم. مادرم تعجب می‌کرد و پدرم لبخند بر لب داشت و خالی از تعجّب نبود و سعی داشت بطوری خاطر مرا راحت کند: با دستهای خود در جلو نور چراغ سایه بدیوار اطاق انداخت و برایم شرح داد که لابد چنین بوده است.»

«دوّم بار باز در همان تهران در خیابان ناصریه روبروی درِ دارالفنون و روبروی عکاسخانهٔ عبدالله قاجار تنها عکاسخانهٔ پایتخت، سینمایی باز شده بود. باز دکان درازی بود که در و تخته را برداشته بودند و تخت و صندلی برای تماشاچیها گذاشته بودند و باز بلیط گویا دو قران بود. با یک نفر دوست جوانم بلیط خریدیم و وارد شدیم. پرده در آخر آن دالان مانندِ دراز بود که ده پانزده متری طولش بود. دو طرف نیمکتهای چوبی گذاشته بودند و مردم (قریب شصت هفتاد نفری هم مرد و هم جوان) نشسته بودند. سینما مدام و بدون فاصله کار می‌کرد و موقعیکه من و دوستم وارد شدیم یک واگون خط آهن دودکنان داشت از دور و درست روبروی تماشاچیها نزدیک می‌شد و مدام بزرگتر و مرئی‌تر می‌شد و ما تماشاچی‌ها خیلی ترسیدیم و داد و بیداد برخاست و خدا را شکر معلوم شد خطری در میان نیست. از چیزهای دیگر آن روز جزئیات دیگری در خاطرم نیست و اسم آن سینما را هم فراموش کرده‌ام و قدری از آن سینمای اوّلی بهتر بود(ولی خیلی کم). در نهایت سادگی و بقول فرانسوی‌ها پری‌میتیو (بدوی) بود. و این اوّلین قدم سینما در ایران بود. خدا پدرت را بیامرزد که نمی‌توانی باور کنی ولی خدا شاهد است حقیقت همین بود و همین که برایتان نوشتم.»

«دفعهٔ سوّم که در تهران به سینما رفتم بهمراه پدرم بود. در یک مدرسهٔ جدید (یعنی با حیاط و اطاق و نیمکت و مدیر و ناظم) که گویا مدرسهٔ اقدسیّه عنوان داشت و یکی از چهار مدرسه‌ای بود که بطرز جدید در تهران تأسیس یافته بود. آقای رئیس‌العلما مدیر مدرسه با پدرم دوست بود و برای اوّلین‌بار یک فیلم برای شاگردان جوان نشان می‌داد و پدرم و جمعی از روشنفکران را دعوت کرده بود. در همان اطاق مهمانخانه که مدرسه شده بود فیلم را بدیوار آویخته بودند و اطاق را تاریک کردند. فیلم خیلی مختصر و کوتاه بود و طفلی را نشان می‌داد که درست به آداب غذا خوردن عمل نمی‌کرد و دستش را در دماغش می‌کرد و خوراک را درست نمی‌جوید و آقای سعیدالعلما رئیس مدرسه ایستاده بود و در تاریکی نطق می‌کرد و به بچه‌ها گفت ببینید چقدر زشت است که طفل انگشت در دماغ خود کند و فیلم پایان یافت. همین و همین. دیگر تا موقع حرکتم از تهران برای تحصیل در بیروت در بهار سال ۱۹۰۸ میلادی فیلم سینمایی ندیدم.»

دو خاطره‌ی بعدی، که تاریخ آن‌ها به سال ۱۲۸۶ شمسی (۱۹۰۷ میلادی) بازمی‌گردد، مربوط به چند سال بعد از مواجهه‌ی اولیه‌ی جمال‌زاده با سینما است. در

یکی از آن‌ها خان‌باباخان معتضدی، که خود بعداً یکی از سینماگران اولّیه‌ی ایران شد اولین فیلمی را که پدرش دیده بود این‌گونه تعریف می‌کند:

«پانزده ساله بودم، شبی مرحوم پدرم – اسدالله معتضدی، سردار معتضد – دیر به منزل آمد مرحوم مادرم از او پرسید: کجا بودید؟ پدرم جواب داد: امشب جمشیدآباد مهمان ارباب جمشید بودم و نمایش بسیار جالب و عجیب و غریبی دیدم. یک نفر اهل روسیه به نام روسی خان – که در اوایل خیابان علاءالدوله عکاسی دارد، دستگاه لانترن ماژیکی با خود به جمشیدآباد آورده بود که تصاویر متحرک نشان می‌داد، مثلاً یک نفر سیگار می‌کشید. دود سیگار روی پرده نمایان بود، و یک نفر که به درون استخر می‌پرید و تمام قطرات آب که در نتیجه‌ی پریدن او در آب پراکنده می‌شد در روی پرده نمایان می‌گردید و اسم این دستگاه عجیب را سینماتوگراف گذارده بود.»[۸]

آخرین خاطره مربوط به افسرالملوک هویدا است:

«در سال ۱۲۸۶، پنج ساله بودم که به خانه‌ی یکی از آشنایان رفتم و در آنجا برای اوّلین‌بار «سینما» را شناختم. دستگاه را در اتاق جلو، روی میز گذاشته بودند. یک لوله درازی داشت... ما هم در اتاق دوّم نشستیم. آن زمان برق نبود و دستگاه با باطری کار می‌کرد [اشتباه است، باطری هم در آنزمان وجود نداشت.] یک پرده به دیوار بود. آب زدند. فیلم یک جاده‌صاف‌کن را نشان می‌داد که یک مرد را ابتدا بلند بلند و بعد همان مرد را با ضربه‌ای کوتاه کوتاه می‌ساخت... و یک کالسکه لاندو که چند خانم از آن با جامه‌های قدیمی خارج می‌شدند.»[۹]

از این متون که بیان‌گر واکنش ایرانیان نسبت به سینما در اولین تماس سینمایی‌شان با غرب است، چه معناهایی می‌توان دریافت کرد؟ برخی از واکنش‌های ایرانیان نسبت به سینمای اولّیه به واکنش‌های تماشاگران در کشورهای دیگر شبیه است، که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از اظهار تعجّب و شگفتی از دیدن فیلم. این حیرت تماشاگران ایرانی ناشی از چیست؟ نخست باید به تکنولوژی سینما و خود دستگاه پخش تصویر اشاره کنیم که مظفرالدین‌شاه آن را جزو اسباب‌های بسیار بدیع و خوب می‌داند. دوم، نحوه‌ی شگفت‌آوری است که فیلم نه‌تنها عین افراد و اشیاء و مناظر را ضبط می‌کند، بل‌که آن‌ها را به‌طرزی بسیار طبیعی به حرکت درآورده، مجسّم می‌نماید. مظفرالدین‌شاه سینما را «عکس مجسّم و متحرک» می‌نامد و از طرزی که آن مکان‌های نمایشگاه پاریس را واقعی «مجسّم» نموده یا «حالت» باران را نمایش داده، دچار «کمال

تعجّب و حیرت» می‌شود. اسدالله معتضدی نیز از دود سیگار بر پرده و قطرات آب که در اثر جهش شناگران به درون استخر پخش می‌شود، تعجّب می‌کند. صحاف‌باشی نیز در گزارش کوتاه خود تأکید دارد که این «قوه‌ی برقیّه»ی جدید «همه چیز را به همان حالت و حرکت اصلی می‌نماید.»

قابلیت فیلم در بازآفرینی «واقعیت» نه‌تنها در زمان پیدایش سینما، بل‌که تا دهه‌ی ۱۹۷۰ نیز هنوز یک موضوع مهمّ نظری به‌شمار می‌رفت و کسانی چون آندره بازن تصویر فیلم‌شده را یک صورتک، قالب، یا یک «اثر انگشت» از واقعیت به حساب می‌آوردند.[۱۰] زیگفرید کراکاور نیز قابلیت فیلم را در بازآفرینیِ عینی واقعیت نوعی «نجات‌بخشی واقعیت» در دنیای صنعتی‌شده و مدرنِ جدید می‌دید.[۱۱] اصرار صحاف‌باشی که در چند جمله‌ی کوتاه دو بار مسئله‌ی بازآفرینی فیلم از واقعیت عینی را مطرح می‌کند، شاید به این علت باشد که واقعیت ایرانی در عصر او دست‌خوش تحوّلاتی چنان شگرف شده بود که تنها جایی که می‌توانست آنَ واقعیت را منجمد و ثبت کند و «نجات بخشد»، روی نوار سلولوید بود. بدین ترتیب، واقعیتِ فیلم‌شده یکنوع احساس آرامش و ثبات در تماشاگرِ مضطرب به‌وجود می‌آورد.

سومین سبب حیرت تماشاگر ایرانی از سینمای اوّلیه را باید در نوع رابطه‌ی تماشاگر با پرده‌ی سینما جست‌وجو کرد: تماشاگر در موقعیت « نظاره‌ی دزدکی» (به اصطلاح: استراق بَصَر) قرار می‌گیرد و از ورای پنجره‌ای (پرده‌ی سینما) شاهد اعمال افرادی است که خود آن‌ها ظاهراً به حضور تماشاگر آگاه نیستند. این دزدکی نگاه کردن یکی از عوامل مهمِ لذّت بردن از سینماست.[۱۲]

عامل چهارم که به لذّت و حیرت از سینما می‌افزاید، امکان سفر به سرزمین‌های دیگر و دیدن شگفتی‌های طبیعی و آداب و رسوم متفاوت و عجیب و غریب دیگران است، بدون این‌که لازم باشد تماشاگر از صندلی (یا نیم‌کت) خود تکان بخورد.

پنجمین سبب حیرت و لذّت، قابلیت فیلم در انتخاب و ربودن صحنه‌هایی از واقعیّت عادی و ضبط آن‌ها به‌صورتی است که این صحنه‌های عادی ناگهان حاوی معانی و زیبایی‌های بیش‌تر و عمیق‌تری می‌شوند. مظفرالدین‌شاه از باریدن باران، جریان آب در رودخانه و بازی افراد در آب سخن می‌گوید. معتضدی نیز از دیدن پدیده‌هایی گذرا چون دود سیگار و قطرات جهنده‌ی آب صحبت می‌کند. واکنش جمال‌زاده از آن‌چه بر پرده

می‌بیند، عمیق‌تر از هر دو این‌هاست، خصوصاً عمیق‌تر از مظفرالدین‌شاه که به‌طور کلّی در سفرنامه‌اش از بیان حالات درونی خود احتراز می‌کند. به‌طور مسلّم، هم جمال‌زاده و هم مظفرالدین‌شاه فیلم‌های مستند و گزارشی و فیلم‌های حُقّه‌ای و داستانی اوّلیه را دیده بودند، امّا جالب است که مظفرالدین‌شاه بیش‌تر از فیلم‌های مستند و گزارشی نام می‌برد و جمال‌زاده از فیلم‌های حقّه‌ای که نمایش آن‌ها آن روزها مرسوم بوده است. جمال‌زاده‌ی دوازده ساله از قابلیّت فیلم در دست‌کاری واقعیّت و به‌هم‌ریختن قوانین فیزیکی آن – هم به خاطر صامت بودن فیلم و هم به علّت حقّه‌های سینمایی که او از آن‌ها بی‌خبر بود – نه‌تنها حیرت می‌کند، بل‌که به هراس می‌افتد. دیدن این نوع فیلم، اعتماد جمال‌زاده را نسبت به پایداری و ثبات واقعیّت و نسبت به صحّت آن‌چه که انسان به چشم می‌بیند، متزلزل می‌کند. چه‌گونه ممکن است که انسانی زیر غلطک ماشین جاده‌صاف‌کنی برود و اوّل به صورت مقوای تخت دربیاید و سپس دوباره به صورت انسان؟ اگر این جریان را با چشم خود ندیده بود، می‌توانست در صحّت آن شک کند یا به راوی خبر مشکوک شود؛ ولی او خود شاهد آن بود و از تناقض بین آن‌چه دیده بود و آن‌چه که به تجربه می‌دانست در واقعیّت اتفاق می‌افتد، دچار یک نوع بحران درونی و فلسفی، یا به گفته‌ی منتقد پساساختارگرای هندی – آمریکایی، خانم گایاتری اسپیواک، دچار نوعی «خشونت ارزشی و معرفتی» می‌شود.[۱۳] به همین دلیل است که دوان‌دوان و هراسان به سوی خانه می‌دود تا آن‌چه را که دیده برای پدر و مادرش شرح دهد و برای آن‌ها سوگند یاد کند که آن را به چشم خود دیده است و از آن‌ها کمک بخواهد. کمکی که سید جمال‌الدین واعظ اصفهانی به پسرش می‌کند نیز، خود جالب توجه است. او با مقایسه‌ی پدیده‌ی خارق‌العاده‌ای که پسرش دیده است با «سایه‌بازی» که نمایشی سنّتی است، به او تسلّای خاطر می‌دهد؛ بدین‌ترتیب، یک امر بیگانه از طریق قیاس با یک امر شناخته شده‌ی خودی بی‌خطر و قابل درک می‌شود.

همان‌گونه که پیش‌تر نیز بیان شد، برخی از این واکنش‌ها صرفاً محدود به ایرانیان نبود، زیرا تماشاگران کشورهای دیگر نیز کم‌وبیش واکنش‌هایی مشابه نسبت به فیلم‌های اوّلیه از خود بروز داده‌اند. امّا نقش این فیلم‌ها در پدیدآوردن یک هویّت منفصل در تماشاگران ایرانی چه بود؟

این پرسشی است که در ادامه به آن پاسخ خواهیم داد.

هویّت منفصل در تماشاگران ایرانی

در آغاز باید گفت که «خشونت ارزشی - معرفتی» پدید آمده در تماشاگران ایرانی در اثر تماس با سینما، گذشته از شک به ثبات واقعیت و صحّت آن‌چه به چشم می‌آید، اثرات و احساسات عمیق‌تر دیگری نیز به وجود آورد. همان‌گونه که در مرحله‌ی «تصویر آینه‌ای»، کودک در مقابل آینه خود را ضعیف و تصویر مادر - یا غیر - را کامل تصوّر می‌کند و تنها راه کامل شدن خود را نیز تطبیق خود با غیر - یعنی بازگشت به یگانگی قبلی - می‌بیند، تماشاگر ایرانی نیز به هنگام نگریستن به پرده‌ی سینما در مقابل «غیر» غربیِ تصویرشده خود را می‌بازد و شیفته‌ی غیر می‌شود. توصیفاتی چون حیرت‌زده شدن، به تعجّب افتادن، و مات و متحیّر شدن، شیفتگی تماشاگران ایرانی را نشان می‌دهد. مظفرالدین شاه جملات متعدّدی از متنِ نقل‌شده را صرف تشریح و تعریف از جلال و عظمت و زیبایی سالن نمایش فیلم می‌کند که به گفته‌ی او به بزرگی دو «نکیه‌ی دولت» است، جایی که پدر خودش با الهام از «آلبرت هال» لندن به عنوان یکی از شاه‌کارهای معماری دوران قاجار ساخته بود. اولین واکنش شاه در برابر عظمت، جلال، زیبایی و تازگی غرب که هم در سالن سینما و هم بر پرده‌ی فیلم دیده بود، شگفتی، شیفتگی و لذّت است که آن را با جمله‌هایی نظیر «در نظر ما جلوه کرد»، «عالی است»، «خیلی دیدنی بود» و «خیلی تماشا داشت» بیان می‌کند. دومین واکنش شاه این بود که هرچه زودتر مالک دستگاهی بشود که چنین اثری در وی گذارده بود؛ و سومین واکنش، این که با نشان دادن این وسیله و فیلم‌های خریداری شده از اروپا به «نوکرهای» خودش، آن‌ها را به نوبه‌ی خود تحت تأثیر خویش قرار دهد. بدین‌ترتیب با به‌دست‌آوردن دستگاه «غیر»، او حداقل می‌توانست خود را در موقعیت غیر «فرض کند» و به‌طور مجازی صاحب قدرت وی شود و همان‌طور که او خود از نظر روانی مفتون غرب شده بود، درباریان و اطرافیان خود را توسط همان وسیله و همان جریان روانی مفتون و مقهور خود کند.

مالک شدن دستگاه‌های فکری و تکنولوژیک «غیر»، یکی از راه‌های تطبیق و هم‌سانی خود با غیر و به‌دست‌آوردن قدرت غیر به‌طور مجازی است. راه‌دیگر هم‌سانی، تقلید از غیر است و در این جاست که باید به فیلم «کودک بی‌ادب» که در دبستان اقدسیّه نمایش داده شد اشاره کنیم. از روایت جمال‌زاده چنین برمی‌آید که مدیر مدرسه، این

جلسه‌ی نمایش را هم به منظور آموزش و تربیت دانش‌آموزان نسبت به راه و رسم غذا خوردنِ صحیح، و هم به خاطر نشان دادن روش‌های جدید آموزشی به روشن‌فکران و نخبگانِ پایتخت ترتیب داده بود.[۱۴] این‌که نمایش این فیلم به منظور آموزش از راه تقلید ترتیب داده شده بود را از گفتاری که سعیدالعلما، مدیر مدرسه، هنگام نمایش فیلمِ صامت ارائه می‌دهد می‌فهمیم.[۱۵] او در حین نمایش فیلم، دانش‌آموزان را راهنمایی می‌کند که چگونه از آن‌چه می‌بینند، برداشت دل‌خواه را اخذ کنند. اگر گفتار مدیر به فیلم اضافه نمی‌شد، کودکان می‌توانستند فیلم را نوع دیگری تفسیر کنند و مثلاً کودکِ بی‌ادب یا راه و رسم غذا خوردن غربی‌ها را مسخره کنند، در حالی‌که با اضافه کردن گفتار، آن‌ها با فیلم همراه می‌شوند و از دیدن فیلم به خود آمده و از آن درس می‌گرفتند. هدف، تقلید از غرب و راه و رسم غرب بود، نه تمسخر آن. استفاده از فیلم و تئاتر به منظور آموزشِ راه و رسم جدید و آموختن ارزش‌های اخلاقی، احتمالاً یکی از دلایل عمده‌ی مخالفت سنّت‌گرایان مذهبی با سینمای اوّلیه شد، زیرا آن‌ها سکان تربیت جوانان مملکت و نظام آموزشی کشور را تا آن زمان در اختیار خود داشتند و نمی‌خواستند که مدارس، نظام‌ها، روش‌ها و افکار جدید - مانند به‌کارگیری سینما - این قدرت را از دست آنان بیرون آورد.[۱۶]

خاطرات شاه راجع به سینما، انفصالِ خفیف و پنهانی هویّت وی در اثر تماس با غرب و با سینما را تلویحاً نشان می‌دهد. صحاف‌باشی نیز در تنها حرفی که درباره‌ی دیدن فیلم می‌گوید، تنها به شرح آن‌چه دیده است می‌پردازد و ابعاد ایدئولوژیکِ برخوردش با سینما را مسکوت می‌گذارد. مسکوت گذاشتن، خود نوعی سرکوب‌کردنِ روانی است که مانند همه‌ی سرکوب‌ها همیشگی و کامل نیست، زیرا آن‌چه در جایی سرکوب شده است، بالاخره از جایی دیگر سربرمی‌آورد. گواه این حرف در بقیه‌ی سفرنامه‌ی صحاف‌باشی نهفته است که پر است از جملاتی که نه به اشاره بل‌که آشکارا، انفصال هویّتی خود را که بر اثر مسافرتش به غرب به وجود آمده، با زبانی پراحساس و آتشین بیان می‌کند. او در جای‌جای سفرنامه‌اش از عقب‌افتادگی خود و کشورش احساس حقارت ژرفی می‌کند و «غیرِ» فرنگی و فرهنگش را به صورت آرمانی دل‌خواه تصویر می‌کند. می‌توان چنین تصوّر کرد که سینما نیز همین واکنش را در او برانگیخته

است. برای مثال، در انگلستان بعد از تماشای نمایشی در تئاتر «الحمراء» می‌نویسد: «اوضاع تماشاخانه دیدنی است و نه نوشتنی. باید دید و رشک برد.»[۱۷] در جایی دیگر، هنگام مسافرت به آمریکا، هم ابداعات و اختراعات و هم ادب و انسانیّت مردم آن‌جا آن‌قدر او را تحت تأثیر قرار می‌دهد که آمریکا را «بهشت» می‌خواند و می‌گوید: «خوشا بحال هیچ‌ندان و هیچ‌ندیده زیرا راحت می‌خوابد و غبطه ندارد.»[۱۸] رابطه‌ی نگریستن به غرب و نگرانیِ منتج از آن در این چند جمله روشن است.

کشاکش اجتماعی با استفاده از سینما

برخلاف بسیاری از کشورهای جهان سوم، ایران هرگز تحت تسلّط مستقیم استعمار غرب قرار نگرفت و نفوذ استعمار نیز در ایران - برخلاف نظریّه‌هایی که از همان دوران مشروطه آغاز شد و تاکنون هم به‌شدّت ادامه دارد - هرگز بدون دردسر و پیچ‌وخم و بی‌واسطه گسترش نیافت. گرچه بسیاری از نهادها، نظام‌ها و قوانین دوران مشروطیّت، تجدّد، تمدّن، فردیّت، قانون و لائیک بودن را تجویز می‌کرد، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان چنین ادعا کرد که مشروطه یک پروژه‌ی استعمارگرایانه‌ی مرکزیت‌یافته و کارگردانی‌شده از جانب غرب و اجراشده توسط کارگزاران مستقیم آن‌ها در ایران بوده است؛ ولی دوام نظریه‌ی توطئه ما را به یکی از مشخصّه‌های غرب‌گرایی راه‌نمایی می‌کند و آن این‌که: غرب‌گرایی مانند استعمار یک‌جانبه و یک‌پارچه و - آن‌طور که آلبرت ممی گفته است - کامل و شکست‌ناپذیر نیست،[۲۰] بل‌که با طبیعی جلوه دادن خود و نشت کردن در تمامی نظام‌ها و ارزش‌های اجتماعی، خودبه‌خود در ضمیر ناخودآگاه مردم رسوخ می‌کند و در آن‌جا مسکن می‌گزیند و به‌صورت «امری عادی» درمی‌آید. ایران مستعمره‌ی مستقیم غرب نبود، امّا در گردباد شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی خاصّی گرفتار آمد و به غرب‌گرایی و مُدرنیسم روآورد؛ بدین معنی که غرب‌گرایی و مدرنیسم به علّت رسوخشان در تمامی دستگاه‌های فکری و حکومتی زمان (چون تعلیم و تربیت، ادبیات، رسانه‌های جمعی و قوای سه‌گانه) توانستند بر سنّت‌های پیشین برتری جویند و به صورت امری عادی درآیند. میشل فوکو و آنتونیو گرامشی چگونگی نشست کردن و ریشه دواندن قدرت - و نه تحمیل آن - را در نهادهای مختلف اجتماعی در نوشته‌های

خود به نحو جالبی مورد بحث قرار داده‌اند.[۲۱] در یک جامعه‌ی دموکراتیک به‌دست‌آوردن قدرت و تحکیم آن از راه زورگویی امکان‌پذیر نیست، بل‌که از به‌کاربردن تاکتیک‌ها، روش‌ها و مانورهای جزئی مداوم و به‌وجودآوردن شبکه‌هایی از روابط که مرتّب در حال تنش و مقابله با یکدیگر هستند، میسّر می‌شود. بازیِ قدرت را نمی‌توان به صورت قراردادی سرراست بین صاحب قدرت و آن‌که محکوم به فرمان‌برداری است به حساب آورد، بل‌که باید آن را به مثابه‌ی یک بازیِ واقعی، مجموعه‌ای از کلنجارها، کشمکش‌ها، و تقلّاهای مرتّب و دایمی دانست. پس قدرت آسان به دست نمی‌آید و هرگز دایمی نیست و در دست یک طرف باقی نمی‌ماند و چیزی نیست که بتوان آن را مالک شد، بل‌که جریانی پویاست که امکان تغییر و تحوّل را در بطن خود نهفته دارد. پس به جای بازیِ قدرت باید گفت قدرت بازی!

سینما، پس از ورود به ایران، به تدریج بخشی از مجموعه‌ی حرکت‌ها، تاکتیک‌ها، روش‌ها و مانورهای جزئی و مداوم به سوی غرب شد و از همان ابتدا، درگیر قدرت بازی و بازیِ قدرت گردید و به انحاء مختلف و در جاهای گوناگون، حضور خود را اعلام کرد. از متون شاهد نقل شده می‌توان به خوبی رسوخ سینما را در حیطه‌های مختلف اجتماعی ملاحظه کرد: در هفت سال اول ورود سینما به ایران، فیلم در اندرونی و بیرونیِ دربار، در خانه‌های اشراف، در سینماهای عمومی و تجارتی و در مدارس پایتخت (و حتّا توسط مبلّغان مسیحی) نشان داده شد. از شباهت تعریف‌های اولین تماشاگران فیلم‌ها می‌توان چنین حدس زد که فیلم‌های نشان داده شده در جوامع مختلف باید همه از یک منبع دریافت شده باشند. پدیدآمدن هویت منفصل، که در قسمت اول این نوشتار از آن سخن گفتیم، تنها در اثر کارکرد سینما نبود، بل‌که نتیجه‌ی رسوخ مجموعه‌ای از نهادها و افکار مدرن و اختراعات غربی جدید - از جمله سینما - در سطوح مختلف مملکت بود. آن‌ها که طرف‌دار تجدّد و غرب‌گرایی بودند، شیفته‌ی سینما شدند و در برابر آن به نوعی «هویت منفصل» رسیدند. این شیفتگان خود را در برابرِ «غیر» کوچک یافتند و برای جبران آن به تقلید از غرب پرداختند و ناگزیر از خود بیگانه شدند؛ اما این واکنش‌ها همیشه جنبه‌ی تقلید نداشت و به ازخودبیگانگی نمی‌رسید. سر باز زدن از تقلید و انتخاب راه پرپیچ‌وخمِ مبادله و کشاکش فرهنگی - یعنی قدرت بازی - سویه‌ی

دیگری از این بحران هویتی بود که در ایران، پیش از هر چیز دیگر در جنبش‌های «بازگشت به خود» به‌معنای ارزش‌گذاری و احیاء آداب و رسوم «اصیل» مذهبی و سنّتیِ پیشین خلاصه می‌شد.

مبارزه بین سنّت‌طلبانِ مشروعه‌گرا و اصلاح‌طلبانِ مشروطه‌خواه زمانی روشن می‌شود که از مرحله‌ی بررسی متون فیلم‌ها درآمده، به تجزیه و تحلیل متن اجتماعیِ فیلم بپردازیم. مظفرالدین شاه اولین کسی است که سینما را توسط ابراهیم‌خان عکاس‌باشی، عکاس دربار، به ایران وارد کرده است. تماشاگرانِ عمده‌ی سینمای اوّلیه در بعضی کشورها، مانند آمریکا، طبقات پایینِ اجتماع، زنان، کودکان و مهاجران بودند، ولی به خاطر نحوه‌ی ورود سینما به ایران (توسط دربار) و شرایط خاصِ اجتماعی، فیلم در ابتدا عمدتاً سرگرمی اشراف و متجدّدان، و یک نهاد خصوصی بود. به همین علّت تا آن زمان کشمکش و بازیِ قدرت بر سر ماهیّت و اثرات سینما بسیار محدود بود، امّا زمانی که سینما (با تأسیس سینمای تجاری) عمومی شد، مبارزه بر سر ماهیّت و اثراتش نیز عمومی گردید. یکی از عوامل کشمکش‌زا، چندگانگی و تنوع خارق‌العاده‌ای است که در سابقه‌ی سینماگران اوّلیه به دلیل تفاوت‌های قومی، ملیّتی، آرمان‌های سیاسی و عقاید مذهبی آن‌ها به چشم‌می‌خورد. از جهت سابقه‌ی حرفه‌ای، تقریباً همه‌ی آغازگران حرفه‌ی فیلم‌برداری سینما در ایران آدم‌های تحصیل‌کرده در خارج از کشور بودند (روسی‌خان در روسیه و عکاس‌باشی و خان‌باباخان معتضدی در فرانسه درس خوانده بودند و صحاف‌باشی و آرداشس پاتمانگریان افرادی دنیادیده بودند که به اروپا و امریکا سفر کرده بودند) که احتمالاً همه غیرمذهبی و طرف‌دار اخذ تمدّن غربی بودند. تعدادی از فیلم‌برداران و سینماچی‌ها مهاجر، دورگه یا اصلاً خارجی بودند (روسی‌خان ایوانوف، آقایوف، جورج اسماعیلیف، پاتمانگریان). اقلیّت‌های مذهبی، ملّیتی و قومی نیز در میان آن‌ها زیاد دیده می‌شد (پاتمانگریان و آوانس اوهانیان ارمنی بودند و پدر عکاس‌باشی نیز بهایی بود). بعضی از نظرگاه سیاسی وابسته به دربار بودند (روسی‌خان)، بعضی وابستگیِ سببی یا نسبی با دربار داشتند (عکاس‌باشی) و پاره‌ای نیز مخالف دربار بودند (صحاف‌باشی).

نفوذ و گسترش عقاید اصلاح‌طلبانه و تجدّدخواهانه در سطح جامعه، موجب پذیرش

یک‌پارچه‌ی سینما در جامعه نشد. یکی از علل آن این است که همه‌ی عوامل نام‌برده در بالا (همانند قومیت، ملّیت، آرمان‌های سیاسی و عقاید مذهبیِ سینماگر) که موجب نشر آزادی‌خواهی، روشنیِ افکار، غرب‌گرایی و سینما شده بودند، خود از مسبّب‌های به وجود آمدن مقاومت‌ها و تنش‌های ضدسینمایی هم بودند. تا زمانی که سینما خصوصی و اشرافی بود، این عوامل در رشد یا افول آن ظاهراً دخالت چندانی نداشتند، ولی زمانی که سینما عمومی و تجارتی شد، کاربرد شدید این عوامل هویدا گشت و سینما را در گردباد مبارزات سنّت‌گرایان و اصلاح‌طلبان گرفتار کرد. به‌طور کلّی، سنّت‌گرایان سینما را متعلّق به غیر و فاسدکننده‌ی اخلاق، سنّت‌ها و افکار خودی، و اصلاح‌طلبان آن را عامل پیشرفت و تجدّد مملکت به حساب می‌آوردند. گرچه این افراد مخالفت یا موافقت خود با سینما را با استفاده از تمامی این مفاهیم و اصطلاحات بیان نمی‌کردند، نظریه‌ی هویّت منفصل چنین پیش‌بینی می‌کند که این مفاهیم باید در ضمیر ناخودآگاه آن‌ها یا در مدارک آن عصر که هنوز به کشف آن‌ها نایل نشده‌ایم، نهفته باشد. توجّه به طرز برخورد با دو سینماگر اولیّه‌ی ایرانی - ابراهیم‌خان صحاف‌باشی و روسی‌خان ایوانف - حضور این مفاهیم و مجادله‌ی اجتماعی - فرهنگی بر سر سینما را روشن می‌کند.

ابراهیم‌خان صحاف‌باشی اولین سینمای عمومی و تجارتی ایران را در تهران تأسیس کرد، سینمایی که عمرش ظاهراً بیش از یک ماه نبود. همین عمر کوتاه این سینما نشانه‌ای است از درگیری‌های سیاسی - اجتماعی بر سر سینما. صحاف‌باشی ضدّ سلطنتِ استبدادی، ولی طرف‌دار مشروطه‌ی سلطنتی بود، و در یکی از انجمن‌های مخفی مشروطه‌خواهان که در آن زمان دایر شده بود، عضویت داشت. معروف است که او برای حالِ زار مملکت لباس سیاه می‌پوشید و عریضه‌ی تهدیدآمیزی نیز مبتنی بر ربودن تاج شاهی به مظفرالدین‌شاه قاجار رسانده بود.[۲۲] علاوه بر عقاید سیاسیِ اصلاح‌طلبانه و مخالفتش با دربار، صحاف‌باشی یکی از واردکنندگان ابداعات و اختراعات غربی به ایران بود (چون فونوگراف، ماشین اشعه‌ی مجهول [ایکس]، پروژکتور فیلم، اتومبیل بخار و دستگاه ورشوکاری). او در ماه رمضان ۱۳۲۲ شمسی (نوامبر ۱۹۰۴ میلادی) سینمایش را در انبار پشتی مغازه‌اش واقع در خیابان چراغ گاز دایر کرد.

مخالفت با نظام سلطنتیِ استبدادی و موروثی، صحاف‌باشی را با دربار روبه‌رو کرد، ولی دایر کردن سینما (آن هم در ماه مبارک رمضان) و طرف‌داری وی از

آزادی‌های مدنی و تجدّد غربی، او را با سنّت‌گرایانِ مذهبی نیز رو در رو نمود. امّا هر دوی این عوامل، یعنی مخالفت شاه با صحاف‌باشی و مخالفت سنّت‌گرایان مذهبی با سینما، مسائلی چندجانبه و پیچیده بودند که درباره‌ی آن‌ها مدارک معتبر زیادی در دست نداریم. می‌گویند شیخ فضل‌الله سینمای صحاف‌باشی را تکفیر کرد، بدین‌خاطر که فیلم‌های سینمایش زنان را با سر باز نشان می‌داده یا این‌که باعث اشاعه‌ی بی‌دینی و تخدیر مردم می‌شده است.[۲۳] ما به درستی نمی‌دانیم این گفته‌ها تا چه حد حرف‌های خود اوست، ولی با رجوع به «لوایحی» که او به هنگام بست‌نشستن در شاه‌عبدالعظیم انتشار داد، متوجه می‌شویم که مخالفت وی با سینما در چارچوب فکری او جا می‌گیرد. او در این لوایح، غرب‌گرایی و تجدّد را «داروی خواب» یا «سمّ کشنده»ای می‌خواند که طرف‌داران «ناتورالیسم» و مکتب‌های دیگر غربی به «خاکِ پاک» ایران آورده‌اند.[۲۴] شیخ‌فضل‌الله نوری آزادی از نوع غربی را به «مارخوش‌خط‌وخالی» تشبیه می‌کند که قربانی خود را ابتدا مسحور و سپس مقهور خود می‌کند.[۲۵] از این گفته‌ها به این مسأله پی می‌بریم که او قابلیّت غرب را در به‌وجودآوردن کفّه‌ی اولِ ترازوی هویّت منفصل (یعنی هم‌سانی با غیر) به خوبی درک کرده است. پس اگر نظرگاه وی را به سینما تعمیم دهیم، خیلی به بی‌راهه نرفته‌ایم. بدین‌ترتیب احتمالاً او سینما را مانند همان مار خوش‌خط‌وخال تصوّر می‌کرده است که تماشاگر ایرانی را با زهر مسحور و مقهور خود خواهد کرد و تکفیر سینماروها به مثابه‌ی پادزهری برای جلوگیری از اثرات آن زهر کشنده می‌توانسته لازم به حساب آید. به هر حال، تکفیر شیخ بهانه‌ای به دست دربار داد تا سینمای صحاف‌باشی را تعطیل کند. در این شرایط، دو نیرو که در ابتدا مخالف هم بودند (دربار و اصلاح‌طلبان مذهبی) برای سرکوبِ یک نیروی سوم (اصلاح‌طلب غیرمذهبی) متحد شدند. از ماهیّت این «فشار» مدارک اساسی در دست نیست، امّا بر مبنای گفته‌ی نزدیکان صحاف‌باشی و تاریخ‌نگارانِ سینمای اولیه در ایران می‌توان این فشار را از دو نظر مورد بررسی قرار داد. از یک سو، دربار به خاطر عقاید آزادی‌خواهی و فعالیت‌های ضدسلطنتیِ صحاف‌باشی به بستن دکّان او تمایل داشته است؛ و از سوی دیگر، دربار به خاطر نیروی سیاسی و وِجهه‌ی اجتماعیِ مذهبی‌های سنّت‌گرا نمی‌خواسته بر سر یک مسئله‌ی کوچک - یعنی سینما - با آن‌ها

درگیر شود و نه‌تنها سلطنت خود بلکه تسلسل دودمانِ در خطرش را نیز به باد دهد.[۲۶]

بدین ترتیب، اولین سینمای عمومی و تجارتی ایران دست‌خوش رقابت نیروهای سیاسی - مذهبی و فشارهای ضد و نقیض اجتماعی شد و از این جهت می‌توان گفت که آن هم‌سانیِ روانی را که تماشای فیلم در تماشاگران خود پدید می‌آورد، از آن رسانه گرفت. عاقبتِ غم‌انگیز صحاف‌باشی، عمق درگیری‌های شخصی و اجتماعی را در مورد کسانی که جرأتِ آوردن سینما، تجدّد و آزادی‌خواهی به ایران را داشتند، نشان می‌دهد. صحاف‌باشی بعد از تعطیل شدن سینمایش به علّت کم‌داشت مالی به زندان افتاد و بعد از خروج از زندان، همه‌ی وسایل خود را حراج کرد و دلِ‌سوخته و شکست‌خورده از ایران به کربلا تبعید شد، و در آخر نیز گویا در غربت در هندوستان نقاب در خاک کشید.

وضعیّت سینماگر دیگر، مهدی روسی‌خان ایوانف، نیز نه‌تنها روشنگر تأثیرات مبارزات سیاسی وقت، بل‌که مبیّن نقش سابقه‌ی قومی و ملّیتی سینماگران بر برداشت خصوصی و عمومی از سینماست. روسی‌خان ظاهراً از مادری روسی و پدری انگلیسی در تهران متولد شد، ولی به‌نظر می‌رسد که هیچ‌گاه ایرانی بودنش مورد قبول عامّه قرار نگرفته باشد، زیرا همه‌جا از او به اسم «روسی‌خان» نام برده می‌شود. او از نظر سیاسی طرف‌دار دربار بوده و به گفته‌ی جمال امید با مرتجعان ارتباط داشته و بالاخره به سمت عکاس‌باشی دربار محمدشاه منظور شده بود.[۲۷] وی در سال ۱۹۰۸ با همکاری حیدرخان عمواوغلی سالن سینمایی را که به سینما «فاروس» معروف شد، به وجود آورد. این سالن به خاطر جریانات انقلاب مشروطه ظاهراً به میدان مبارزه‌ی نیروهای مخالف تبدیل شد، به‌طوری‌که یک شب مجاهدین مسلح طرف‌دار مشروطه و شبی دیگر فوج قزاق که از محمدشاه حمایت می‌کرد، آن را برای تماشای فیلم قُرُق می‌کردند. در عین حال این سینما وعده‌گاه اشراف و مستبدّان نیز شده بود. اعضای سفارت‌خانه‌های روس و انگلیس، خارج از برنامه‌ی عادیِ سینما در آن‌جا حضور می‌یافتند و در حین تماشای فیلم مشروبات الکلی می‌نوشیدند.[۲۸] لیاخوف فرمانده‌ی قزاق‌ها و فرماندار نظامی تهران به روسی‌خان کمک‌های شایانی کرد: او را از زندان رفتن نجات داد و از دادن مالیات و کسب جواز کار برای نمایش معاف کرد.

دلیل حمایت لیاخوف از روسی‌خان شاید به ریشه‌ی روسی او یا طرف‌داری وی از محمدعلی‌شاه و سیاست‌های دولت روسیه در ایران ارتباط داشته است. با پیروزی آزادی‌خواهان و مشروطه‌طلبان، روسی‌خان در رکاب محمدعلی‌شاه از ایران گریخت و در پاریس مرد؛ امّا اگر او خودش تحت حمایت دولت‌مردان و زورگویان جان سالم به در برد، مغازه‌ی عکاسی‌اش چنین سرنوشتی نداشت، زیرا مردم ظاهراً مغازه را غارت کردند. درباره‌ی این تاراج مدارک چندان معتبری در دست نیست، ولی با آن‌چه که تاکنون گفته شده می‌توان حدس زد که بر خلاف وضعیّت صحاف‌باشی، دلایل مخالفت با روسی‌خان، ضدّیت با سینما یا با افکار آزادی‌خواهانه نبوده، بل‌که یک مجموعه عوامل گوناگون بوده است که در کلّ او را شخصیّتی مشکوک و غیرقابل‌اعتماد جلوه می‌داده است. این مجموعه عوامل عبارت‌اند از: قومیّت مختلط و رابطه‌ی نزدیکش با طرف‌داران هر دو نیروی استعماری انگلیس و روسیه در ایران، رابطه‌ی نزدیکش با دربار و محمدعلی‌شاه، نظرگاه سیاسی او که طرف‌دار سلطنت و استبداد بود، الفتش با لیاخوف روسی فرماندار نظامی تهران و اعمال خلاف شرع، از جمله مشروب خوردن در سالن سینمایش. دو مورد صحاف‌باشی و روسی‌خان و واکنش‌های متفاوت نسبت به آن‌ها نشان می‌دهد که در ابتدای ورود سینما به ایران - در دورانی که سینما خصوصی بود - با آن مخالفتی ابراز نشده؛ امّا وقتی سینما عمومی شد، مخالفت با آن کم‌تر با محتوای فیلم‌ها رابطه داشت تا با کسانی که آورندگان آن به ایران بودند. به این ترتیب، واکنش نسبت به سینما تابع واکنش نسبت به بینش‌های سیاسی، اعتقادات مذهبی و گرایش‌های قومی و اقلیّتی آورندگان آن شد. در ضمن، شواهد عینی و متونی که از تماشاگران اولیّه آوردیم نیز نشان می‌دهد که ورود سینما به ایران در اوایل سده‌ی بیستم، مانند دانه‌ای که بر زمینی بکر بیفتد و رشد کند یا مانند آمپولی که غرب‌گرایی را مستقیماً تزریق کند نبود. تولید و تماشای فیلم در ایران هم سینماگران و هم تماشاگران را وارد یک کشمکش درونی و روانی و یک کارزار اجتماعی و فرهنگی کرد. تقلاّی دوجانبه‌ای که در آن جناح‌های مختلف مانند خودِ وطنی و «غیر» فرنگی، سنّت‌گرایان مذهبی و اصلاح‌طلبان متجدّد، و دربار در برابرِ یک‌دیگر قرار گرفتند و به بازیِ قدرت پرداختند.

برای تکمیل این بررسی باید گفت که جریان هویّت منفصل و ازخودبیگانگی فقط در روان افراد یا بافت اجتماع حضور ندارد، بل‌که در متون سینمایی اولیّه‌ی ایرانی نیز می‌توان عمل‌کرد آن‌ها را تشخیص داد. در بازخوانی سومین فیلم داستانی بلند ایرانی، «حاجی‌آقا آکتور سینما» (۱۳۱۱)، که توسط آوانس اوگانیانس ساخته شد، متوجه‌ی جریان پدید آمدن هویّت منفصل، که شیفتگی روانی و تناقض اجتماعی منتج از سینما را به وجود می‌آورد، می‌شویم. در این فیلم، حاجی‌آقا که یک مرد مذهبی و سنّتی است، با سینما مخالف است. به‌طور کلّی، داستان فیلم درباره‌ی تحوّلی است که در نظرگاه حاجی در اثر دیدن تصویر خود بر پرده‌ی سینما رخ می‌دهد، واقعه‌ای که وی را از یک مخالف به یک شیفته و مبلّغِ سینما تبدیل می‌کند. در اواخر فیلم، حاجی فیلمِ گرفته شده از خودش را در یک سالن سینما تماشا می‌کند و از استقبال تماشاگران از بازی خود لذّت می‌برد و متوجّه‌ی جنبه‌های مثبت، تفریحی، آموزشی و اقتصادی سینما می‌شود. در پایان فیلم وقتی کارگردان به حاجی می‌گوید: «سینما فکر را معالجه می‌کند»، حاجی حرف او را تصدیق کرده، جواب می‌دهد: «صحیح است. سینما یکی از مهم‌ترین وسایل تربیت و تهذیب اخلاق عمومی است. چون من از این راه علاج شدم. از امروز تمام قوای دماغی خودم را وقف این صنعت می‌کنم.» [۲۹] در آخر نیز همه‌ی تماشاگران برای بازیگری حاجی و تغییر عقیده‌ی وی دست می‌زنند. این چرخش صد و هشتاد درجه‌ایِ حاجی، یعنی جهش او از قطب مخالف به قطب موافق، در اثر تجربه‌ی شرکتِ وی در بازیگری، تماشای فیلم در سینما و استقبال مردم به دست می‌آید، یعنی تأثیری که هم شخصی و درونی و هم اجتماعی است. در عین حال نباید فراموش کرد که این فیلم توسط یک مرد مسیحیِ ارمنی در یک جامعه‌ی اسلامیِ سنّت‌گرا ساخته شده که اگر دربست مخالف سینما نباشد، حداقل در دهه‌ی ۱۹۳۰ نسبت بدان به‌طور کلّی مشکوک است. اگر تغییر و تحوّل اجتماعی و رسیدن به تجدّد در عرصه‌ی واقعیّات مشکل است و به‌کندی صورت می‌گیرد، دست‌کم می‌توان این تحول و تجدّد آرمانی را، اگرچه مجازی، امّا سریع بر پرده‌ی سینما تصویر کرد.

جالب این است که «آرزو»ی ایرانِ متجدّد و پیش‌رفته را هم در واکنش شدید تماشاگران به فیلم‌های مستند خارجیان که عقب‌افتادگی ایران را نشان می‌دادند، و هم

در استراتژی سینماییِ کارگردانان می‌توان دید. اگر قسمت‌هایی از فیلم‌های مستندی چون «ایران، پارس جدید»[۳۰] (۱۹۳۵) و«کاروان زرد»[۳۱] (۱۹۳۶) عقب‌افتادگی ایران را نشان می‌دادند، تماشاگران ایرانی آن قسمت‌ها را مورد شماتت و خشم خود قرار می‌دادند. در عوض هنگام دیدن قسمت‌هایی که پیش‌رفت‌های کشور را نشان می‌داد، ظاهراً فیلم‌ها مورد ستایش قرار می‌گرفتند. از همین رو بود که سینماگران دوران رضاشاه از فیلم برای تولید تصویری آرمانی و دل‌خواه از ایرانِ عقب‌افتاده، مبارزه با عقده‌ی حقارت ایرانیان در مقابل غربیان و به‌دست آوردن حمایتِ دولتی و مالی برای فیلم‌هایشان استفاده می‌کردند. اضافه کردن مقدمه و مؤخره‌ای به اولین فیلم ناطق فارسی، «دختر لُر» (۱۳۱۱)، ساخته‌ی عبدالحسین سپنتا و اردشیر ایرانی، که در آن ایران امروز با ایران دیروز مقایسه می‌شود و به ترقّیات مملکت در دوران رضاشاه اشاره می‌شود، باید جزئی از این استراتژی به‌شمار آورد.

تأثیر متناقض سینما را نه‌تنها در درون افراد، بافت اجتماع یا متون سینمایی می‌توان مشاهده کرد، بل‌که آن را می‌توان در ادبیّات مدرن و در دیدگاه‌های نویسندگان متجدّد ایران نیز دید. رضا براهنی در دوران جنگ دوم جهانی در سنین هشت یا نُه سالگی برای اولین‌بار در میدانی در شهر تبریز با پرده‌ی سینما روبه‌رو می‌شود. نگرانی‌هایی که فیلم دیدن در وی - و به قول او، احتمالاً در غلامحسین ساعدی هم - به‌وجودآورد، بی‌شباهت به تأثیر سینما بر صحاف‌باشی، مظفرالدین‌شاه، جمال‌زاده، معتضدی و هویدا نبود:

«اولین‌بار، تصویر متحرک شبانه‌ی آدمها و اشیاء را بر روی دیوار روبرو دیدیم. لوله‌ای نور از اعماق ماشین گنده‌ای در آن سوی دیوار، ماشین را به دیوار مربوط می‌کرد. چه خبر بود آن بالا؟ زیبا، متحرک، نامفهوم، تأثیرگذار، متغیر، بی‌زبان و یا به زبانی نامأنوس، کرخت‌کننده، مستحکم، مُصِر، و سخت احترام‌انگیز [...] این آدمهای روی دیوار از کجا آمده بودند؟ این نوع راه رفتنها چه مفهومی داشت؟ آسمان پرستارهٔ شب تبریز چرا در بالا سر این تصاویر متحرک این همه بیگانه می‌نمود؟ و صداها؟ این صداها چه نوع صداهایی بودند؟ این همه چیزهای عجیب چگونه زیر سقف تبریز گرد آمده بودند؟».[۳۲]

براهنی به‌درستی نمی‌داند که ساعدی فیلم‌های چارلی چاپلین را دیده است یا نه، ولی متون «لال‌بازی»های ساعدی و حتّا طرز راه رفتن و حرکات بدن و

دست‌های خود ساعدی، در ذهن براهنی چاپلین را تداعی می‌کند. به گفته‌ی او «فُرم کار چاپلین، محتوای زندگی ساعدی شده بود.»[۳۳] حرف براهنی که با دیدگاه اساسی این نوشته می‌خواند، این است که فُرم لال‌بازی‌های ساعدی تحت تأثیر «زبان‌بریدگی» خود ساعدی به دست آمده است، زیرا ساعدی حق نداشت از زبان مادری خود (ترکی) استفاده کند و تسلّط کافی هم به زبان رسمی کشور (فارسی) نداشت. در غیاب زبان دل‌خواه، ساعدی از فیلم الهام گرفت و زبان تصویریِ سینمای صامت چاپلین را در لال‌بازی‌های خود جانشین دو زبانِ نوشتار کرد که با آن‌ها مشکل داشت. این موضوع احتیاج به پژوهش بیش‌تر و عمیق‌تری در کارهای ساعدی دارد تا چگونگی این جریانِ جانشینی روشن‌تر شود، امّا اگر این حرف درست باشد، آن‌گاه ما به یک مورد دیگر از نحوه‌ی استفاده‌ی هنرمندان ایرانی از سینما برای تعیین هویّت شخصی و ادبی‌شان دست خواهیم یافت.

در پایان و به عنوان جمع‌بندی باید گفت که بررسی شش متنِ شاهد از تماشاگران، دو مورد از سرگذشت سینماگران و فیلم «حاجی‌آقا آکتور سینما»، همگی نشان می‌دهند که ورود سینما به ایران یک جریان یک‌طرفه و تزریقی که غرب‌گرایی را کامل و دربست به همراه نهادهای دیگر اجتماعی و سیاسی وارد ایران کرده باشد نیست، زیرا از همان ابتدا سینما در یک مبارزه‌ی چندقطبیِ درونی-شخصی و اجتماعی-فرهنگی بین خود و غیر، شرق و غرب، تحجر و تجدد، و مذهب و لامذهبی گرفتار آمد که یک قطب آن، یعنی تجدّدخواهی به‌تدریج بر دیگری برتری گرفت و در سطوح مختلف اجتماعی رسوخ کرد. در عین حال، همان‌طور که دیدیم، این برتری شامل بده‌بستان‌ها، تنش‌ها و مبادله‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی زیادی بود که به یک برتری کامل و تمام نینجامید، زیرا در طی آن «خود» کاملاً هم‌سان با «غیر» نشد و نیز نتوانست به گذشته یا به خودِ سنّتی بازگردد. سینما همانند بسیاری دیگر از نهادهای مدرن یا متمایل به مدرنیسم در شکل‌گیری فردیّت ایرانیان، یعنی در تجدید خود و پذیرش تجدّد دخالت داشت. این خودِ جدید دیگر نه آن خودِ قدیم و نه یک خودِ کاملاً غربیه‌ی فرنگی است، یک خودِ چندسویه است که از خودهای مختلف که در تلاقی، هم‌سانی و انفصالِ دایم با یکدیگر هستند، تشکیل شده است.

این خود یا هویّت متناقض، هم امکان آزادی و بازی، و هم مسئولیّت خودسازی را در اختیار فرد می‌گذارد. در چنین وضعیّتی، هویّت، دیگر«عنصر» یا «چیز»ی یک‌پارچه نیست، بل‌که «جریانی» است موقّتی و قابل تغییر. در چنین شرایط ناپایداری، هم عشق به آزادی و رهایی، هم عطش بازگشت به ریشه‌ها و ثبات، هم امیدبه آینده، هم غم غربت و هم غبطه خوردن به گذشته به محتوای جنبش‌های اجتماعی و آثار ادبی و سینمایی عصر خود تبدیل می‌شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1- Naficy, Hamid, "Mediawork's Representation of the Other" , in: *Questions of third Cinema*, Jim Pines and Paul Willemenm, eds., London, British Film Institute, 1989,pp.227-239.

2- Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, Alan Sheridan, NewYork, Norton & Company, 1977.

3- Metz, Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

۴- البته باید توجه داشت که تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان سینمای اولیه مانند نوئل برچ نشان داده‌اند که هنگام نمایش فیلم‌های اولیه، سالن نمایش شلوغ و پرهمهمه بوده و این رودررویی با «غیر» احتمالاً در محیطی آرام و ساکت انجام نگرفته است. بنگرید به:

Burch, Noel, *Life to Those Shadows*, Berkeley, University of California Press,1990.

در مورد تنش و تقلای اجتماعی که به‌هنگام تماشای فیلم در ایران اتفاق می‌افتاد، به اثر زیر بنگرید:

Naficy, Hamid,"Autobiography, Film Spectatorship, and Cultural Negotiation", *Emergences*, 1, Fall 1989, pp. 29-54.

۵- صحافباشی تهرانی، ابراهیم، سفرنامهٔ ابراهیم صحافباشی تهرانی، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۷.

۶- مظفرالدین‌شاه قاجار، سفرنامهٔ مظفرالدین‌شاه به فرنگ به تحریر میرزا مهدی کاشانی، تهران، کتاب فروزان، ۱۳۶۱، صص ۱۰۰-۱۰۱.

۷- همان، صص۱۴۶-۱۴۷.

۸- امید، جمال، تاریخ سینمای ایران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۹، ص ۴۱.

۹- همان، ص ۴۱.

۱۰- به دو اثر زیر بنگرید:

Bazin, Andre, *W hat is Cinema?* (Vol.1), Hugh Gray, Los Angeles, University of California Press,1967,pp.13-15.

Dudley,Andrew, *Andre Bazin*, New York, Oxford University Press,1978, p 79.

11- Kracauer,Siegfried,*Theory of film: The Redemption of Physical Reality*, NewYork, Oxford University Press, 1960.

۱۲- برای آگاهی بیشتر از فرایند دزدیده نظاره کردن و رابطه‌ی آن با حجاب، لذّت و سینما دو مقاله از نگارنده منتشر شده است:«زن و مسئله‌ی زن در سینمای ایران بعد از انقلاب» و «زن و نشانه‌شناسیِ حجاب و نگاه در سینمای ایران».

13- Spivak, Gayatri Chakravorty, "The Rani of Simur", in: *Europe and Its Other* (Vol.1), Francis Barker et al eds., Colchester, University of Essex,1985, p130.

۱۴- دست‌اندرکاران تئاتر و سینما در غرب از همان ابتدا بر نقش آموزشی و اخلاقی تئاتر و سینما تأکید داشتند. در ایران نیز تئاتر به عنوان عاملی برای آموزش علوم جدید و ترویج اخلاق شناخته شده بود و اوّلین نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده نیز نمایش‌نامه‌هایی بودند اخلاق‌گرا و حاوی انتقاد اجتماعی. میرزا رضاخان طباطبایی نائینی که ناشر اولین نشریهٔ ادواری راجع به تئاتر به نام «روزنامه تیاتر» بود، در اوّلین شمارهٔ نشریه‌اش به تاریخ چهارم ربیع‌الاول ۱۳۲۶ هجری قمری (پنج مه ۱۹۰۸ میلادی) این چنین نوشت: «تبدیل اوضاع بربریّت و تکمیل لوازم تمدّن و تربیت در هیچ مملکت ممکن نخواهد شد، مگر به ایجاد سه چیز که اصول سیویلیزاسیون و ترقی و تمدن می‌باشد و اگر یکی از آنها قصور داشته باشد، تمدن ناقص است. اوّلین مدرسه، دومین روزنامه، و سومین تیاتر است.» به منبع زیر مراجعه کنید:

طباطبایی نائینی، میرزا رضاخان، روزنامه‌ی تیاتر:نمایش‌نامهٔ شیخ علی میرزای حاکم بروجرد، به کوشش محمد گلبن و فرامرز طالبی، تهران، نشر چشمه، ۱۳۶۶، صص۲۰-۲۱.

ابراهیم صحاف‌باشی نیز در سفرنامه‌اش آموزش اخلاق را از طریق تئاتر تجویز می‌کرد (ص ۵۲)، پس بی‌مورد نخواهد بود اگر تصوّر کنیم که او همین نظر را نسبت به کاربرد سینما داشت.

۱۵- سعیدالعلماء احتمالاً همان میرزا ابراهیم لاریجانی است که به سعیدالعلماء معروف بود و به عبدالله مستوفی درس کلام می‌داد و ناظم‌الاسلام کرمانی نیز در ۱۸ جمادی‌الاخر سال ۱۳۲۷ (۷ جولای ۱۹۰۹) با وی ملاقات کرده است. به دو اثر زیر بنگرید:

کرمانی، ناظم‌الاسلام، تاریخ بیداری ایرانیان: بخش (۲)، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷، ص ۱۳۵۷.
مستوفی، عبدالله، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجار: (جلد ۱)، تهران، کتاب‌فروشی زوار، ۱۳۶۰، ص ۵۱۳.

۱۶- برخلاف مذهب‌گرایان ایرانی، میسیونرهای مذهبی بیگانه از تصاویر برای تبلیغ مسیحیّت و جذب ایرانیان استفادهٔ فراوان می‌کردند. مثلاً میسیونرهای «پرسبیتارین» آمریکایی در نواحی شمال غرب و غرب ایران فعّالیّتهای تبلیغی وسیعی داشتند که در طی آن اسلایدهای رنگی که داستان‌های انجیل یا راه و رسم زندگی آمریکاییان را مجسّم می‌کرد، برای یهودیان، ارامنه، مسلمانان و بهاییان ایرانی بر پرده می‌انداختند. یکی از این میسیونرها، خانم لورِتا سی وان هوک گزارش جالبی از فعالیت‌های تبلیغی‌اش در سال‌های ۱۹۰۵-۱۹۰۶ می‌نویسد که در طی یکی از سفرهایش به حوی و مراغه اسلایدهای مذهبی‌اش مورد توجه تعداد زیادی از ایرانیان «که از شمارش دقیقش عاجزم» قرار گرفت. وی سپس تخمین می‌زند که «بدون شک بیش از هزار نفر تصاویر ما را در ۸ یا ۹ دفعه‌ای که آن‌ها را نمایش دادیم، تماشا کردند.» به قول او، در یکی از ارزیابی‌های کم‌یاب راجع به تأثیر تصاویر نمایشی بر ایرانیان در اوایل سده‌ی بیستم، تماشاگران ایرانی شدیداً شیفته‌ی این تصاویر مذهبی بودند: «در یک دهکده ما پرده را به دیوار حیاطی آویختیم و تصاویر را در هوای آزاد نشان دادیم. بعد از اتمام برنامه، هیچکس از جا تکان نخورد، گو که آنها همه روی زمین نشسته بودند و بسیاری از آنها تشکی نیز به زیر خود نداشتند. من پرسیدم: آیا راضی نشده‌اید؟ خان، که یکی از سران ده است، با تأکید جواب داد: نه به این ترتیب ما برنامه را که شیرین‌ترین تجربهٔ زندگی‌شان بود، دوباره، تکرار کردیم. علاوه بر سرگرم کردن آنها، این تصاویر تأثیر داستانهای انجیل را دو چندان می‌کرد.» بنگرید به:

Board of Foreign missions, *Report of Evangelical Work*, Oct,1,1905.oct,1,1906, Microfilm reel.274, MF10, F 7619, Presloyterian Historical Associotion, Philadelphia.

ظاهراً مبلغان مسیحی پیش از دایر شدن سینمای عمومی در ایران از فیلم برای تبلیغ استفاده می‌کرده‌اند. جمشید ملک‌پور در کتابش از وجود سینمایی در تبریز به نام «سولی» نام می‌برد که در سال ۱۹۰۰ میلادی توسط میسیونرهای کاتولیک دایر شده بود. اگر این موضوع درست باشد، این سینما اوّلین سینمای عمومی در ایران است. از برنامهٔ فیلم‌های نمایش داده شده در این سینما اطّلاعی در دست نیست. نگاه کنید به: ملک‌پور، جمشید، ادبیات نمایشی در ایران، دوران انقلاب مشروطه، تهران، ۱۳۶۳، ص ۶۱.

۱۷- صحاف‌باشی تهرانی، ابراهیم، همان، ص ۳۸.

۱۸- همان، ص ۷۶.

۱۹- همان، ص ۷۹.

20- Memmi, Albert, The Colonialier, Boston, Beacon Press, 1965.

۲۱ - به دو اثر زیر بنگرید:

Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan, New York, Vintage Books, 1979.

Gramsci, Antonio, *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings, 1916-1935*, Daivid Forgasm ed. , NewYork, Schoken Books, 1988.

۲۲- امید، جمال، همان، صص ۳۲-۳۳.

۲۳-تمامی‌نژاد، محمد، «ریشه‌یابی یأس۲»، در ویژهٔ سینما و تئاتر، شماره‌های ۵ و ۶، دی ماه ۱۳۵۲، صص۱۴-۱۷.

محمد تمامی‌نژاد در فیلم «سینمای ایران از مشروطیت تا سپتا» (۱۳۴۹) می‌گوید که تکفیر شیخ فضل‌الله از سینمای صحاف‌باشی بیش از سه روز به طول نینجامید.

۲۴- نوری، شیخ فضل‌الله، لوایح آقا شیخ فضل‌الله نوری، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲، صص ۳۰-۳۱.

۲۵- همان، ص۶۱.

۲۶- امید، جمال، همان، ص ۳۱ و تمامی‌نژاد، محمد، همان، ص۱۴.

۲۷- امید، جمال، همان، ص۳۵.

۲۸- همان، ص۳۸.

۲۹- امید، جمال، تاریخ سینمای ایران۱: پیدایش و بهره‌برداری، تهران، فاریاب، ۱۳۶۳، ص۱۴۴.

۳۰- «ایران، پارس جدید» در سال ۱۹۳۵ به کارگردانی تئودور کریستیانسون برای شرکت «میترو فیلم» و تحت حمایت شرکت «کمپساکس» دانمارکی ساخته شد. این فیلم جریان ساختن راه آهن سراسری ایران و شهرها و دهکده‌هایی را که راه آهن از آن می‌گذرد، نشان می‌دهد.

۳۱- «کاروان زرد» در سال ۱۹۳۶به کارگردانی لیون پوآیر» برای شرکت اتومبیل‌سازی سیتروئن ساخته شد. فیلمی بود طولانی (۹۲ دقیقه) که قصدش نشان دادن مسیری بود که مارکو پولو در مسافرت خود طی کرده بود. برای آشنایی بیش‌تر از محتوای فیلم‌های «ایران، پارس جدید» و «کاروان زرد» به اثر زیرمنگرید:
Naficy, Hamid, *Iran Media Index*, Westport, Greenwood Press, 1984, p. 10 and p.83.

۳۲- براهنی، رضا، «وقتی روح ساعدی از مرگ مرخصی می‌گیرد»، آدینه، شماره‌ی ۵۴، ۱۳۶۹، ص۴۴.

۳۳- همان، ص۴۴.