



# معلق ماندن بر فراز مگاک

(احضار اشباح سینمای آزاد بر ویرانه‌های اصفهان)

رضاتاجمیر

گذار در تاریخ(های) سینما<sup>۱</sup> میگوید: «تصویر در روز رستاخیز باز خواهد گشت». در اینجا ما با یک تنز کلاسیک عرفانی، خواه مسیحی، خواه یهودی یا مانوی روبه‌روایم؛ همه‌ی این سنتها تصویر را عنصر اصلی رستاخیز می‌دانند. ظهور مجدد به ایدوس<sup>۲</sup> تعلق دارد، به تصویر. فرد به‌واسطه‌ی تصویر نجات خواهد یافت، و دیدن تصویر خویشتن به معنی نجات و رستگاری است (Agamben, ۲۰۱۴: ۲۵).

این جریان را با نمونه‌ای عینی و به دور از پراکنده‌گویی‌های موجود بررسی‌د. به‌مانندِ دیگر نطفه‌های سینمای آزاد در شهرهای دیگر ایران، سینمای آزاد اصفهان نیز تجربه‌ی سینمایی آماتوری‌ست که چند نوجوان و جوان در کمتر از یک دهه پیش از انقلاب ۵۷ از سر گذراندند. نوجوانان و جوانانی که از طبقات مختلف اجتماعی گرد هم آمده بودند تا فیلم ۸ میلیمتری بسازند. تا آنجا که میدانیم، اسامی این افراد عبارت بود از زاون قوکاسیان، اکبر خاجویی، غلامرضا مهیمن، مرتضی مسائلی، احمد طالبی‌نژاد، اکبر خامین، رحیم‌علی افشاری، حسین سیاح، محمدعلی میاندار، محمد حقیقت، رضا رضازاده، پرویز حسن‌پور، حسن استقلالیان، محمدرضا عابدی، حسن سلطان‌زاده، سیاوش امیری‌فر و ناصرقلی پاریاب.

زاون قوکاسیان، که به هر طریق رهبری گروه را به‌عهده گرفت، به‌واسطه‌ی مصاحبه‌هایش با سینماگران کشور مشهور شد و در ادامه یکی از معروف‌ترین داوران (و همکار) جشنواره‌های خارجی و ایرانی شد، اما مهم‌ترین نقش وی نقش آموزشی و پرورش دانشجویان بود در یک کلام، زاون قوکاسیان یک معلم تاریخ سینما بود؛ اکبر خاجویی در صداوسیما سریال‌ساز شد؛ غلامرضا مهیمن

سینمای آزاد، جریانی آماتوری در سینمای ایران است که به‌طورخودانگیخته در حول و حوش ۱۳۴۸ نطفه‌هایش در شهرهای مختلف ایران بسته می‌شود. از این جریان آماتوری مدارک و شواهد زیادی باقی نمانده و همین امر به تفسیرهایی متفاوت در مورد آن دامن زده است. این نوشته برآن است با ارائه‌ی دو قرائت اغراق‌آمیز از این جریان بحث‌برانگیز، بر حقیقت سیاسی این پدیده تأکید کند و به این واسطه از حجم تفسیرهای فوق‌الذکر بکاهد. بدین منظور، این پژوهش بر یکی از خاستگاه‌های اصلی این جریان، شهر اصفهان، دست گذاشته است تا ضمن تدقیق در این نطفه به‌عنوان مشتئی از خرواری که همه‌ی شهرهای ایران را درنوردید، بتواند حیات و ممات کل

به مستندسازی پرداخت و با صداوسیما هم همکاری کرد؛ مرتضی مسائلی در همکاری با راست افراطی، سازمان سینمایی «شاهد» را تأسیس کرد؛ احمد طالبی‌نژاد پس از انقلاب به همکاری با مجلات پرداخت؛ اکبر خامین، در سینمای به اصطلاح «بدنه» ی پس از انقلاب، چند فیلم سینمایی بلند ساخت؛ بقیه‌ی اسامی فوق‌الذکر هم هریک به رهی زدند: از مهاجرت تا عکاسی در میدان نقش‌جهان اصفهان. و درباره‌ی سه اسم آخر، حسن سلطان‌زاده، سیاوش امیری‌فر و ناصرقلی پاریاب، هیچ اطلاعی در دست نیست و آن‌ها به‌طور کامل از اخبار و حتی دسترس حذف شده‌اند.

چند یادداشت، چند مقاله و یکی دو کتاب دست‌وپاشکسته، که همه روی هم‌رفته به تعداد انگشتان دو دست نمی‌رسند، و همچنین چند بولتن جشنواره و چند مستند، کلّ دارایی سینمای آزاد ایران است، و درمورد سینمای آزاد اصفهان، حتی کمتر از این. ساخته‌های این سینما هم در هیچ سایت یا جایی که بتوان آن‌ها را دید قرار داده نشده‌اند، حالا چه به دلیل از بین رفتن‌شان، یا تبدیل‌نشده‌شان از نسخه‌ی ۸ میلیمتری به فرمت‌های آسان‌یاب‌تر، و چه پنهان کردن این فیلم‌ها از ترس برملاشدن ضعف‌هاشان، ترس از نمایش این فیلم‌های آماتوری، و لاجرم فروریختن جایگاه نمادینی

که برخی از این افراد به‌واسطه‌ی این آثار دیده‌نشده ساخته‌اند، بی‌خبر از این‌که اصلاً نقطه‌قوت این فیلم‌ها در پشت همین ضعف‌ها و فرم آماتوروی خوابیده است. اما این کاستی‌ها و ترس‌ها به‌واسطه‌ی تعیین زمانی و مکانی‌شان یعنی فرارگرفتن در بین دو انقلاب مشروطه و ۵۷ پتانسیل دو قرائت اغراق‌آمیز و کاملاً متضاد را در خود دارند.

نخستین قرائت اغراق‌آمیز، قرائتی درون‌سازمانی، بومی یا محلی‌ست، که برخی از خود این سینماگران یا طرفداران‌شان به آن دامن می‌زنند. این قرائت جزئی‌گرا که سینمای آزاد را از گلی‌گرایی و لاجرم حقیقت‌سیاسی‌اش جدا می‌کند سعی در ساختن جایگاهی نمادین از این حرکت‌الکن سینمایی را دارد: ارائه‌ی یک کلّ منسجم، بی‌حفره و منفک از وضعیت در مرزهای خود سینمای به‌اصلاح آزاد آنچه ساخته و پرداخته‌ی راه‌کارهایی مختلف من جمله موزه‌ای ساختن این جریان است. در روایت این قرائت، تلاش ما بر این خواهد بود که به‌واسطه‌ی یک درگیری ایده‌آلیستی (و آن‌گونه که ذکرش رفت اغراق‌آمیز) با چند رخداد و روپّه در ایران پسامشروطه عناوین و مفاهیمی که در زیر مطرح می‌شود، این گل را با حفره‌هایش روبه‌رو سازیم:

رابطه و تنش سینمای آزاد با انقلاب مشروطه و جریان‌هایی که به ۵۷ منتهی شد.

رابطه و تنش این سینما با سنت ادبی/فکری شکل یافته پس از مشروطه، که با عناوینی هم‌چون ادبیات مدرن، شعر نو و ترجمه شناخته می‌شود.

رابطه و تنش سینمای آزاد با سنت‌های سینمایی که پیش از این جریان وجود داشته‌اند (خاصه فیلمفارسی) و به این واسطه درگیری با آپاراتوس سینما.

در بخش یکم و دوم این پژوهش، با عناوین «سینمای آزاد یا سیاست؟ بله، لطفا» و «تکرار بر فراز خلأ؛ دوگانه‌ی کاذب سینمای آزاد/فیلمفارسی»، تلاش می‌کنیم از قیل درگیر شدن با رخدادهای و رویه‌های فوق‌الذکر، فقر تئوریک و پراتیک این جریان سینمایی را در برابر چشم داعیه‌داران هویت‌طلب و درعین حال آزادی‌خواه فوق‌الذکر قرار دهیم. روابط و تنش‌هایی که اصلاً این فیلمسازان جوان حداقل در برهه‌ی فعالیت این سینما در دهه‌ی ۵۰ش به‌طور خودآگاهانه، به آن نزدیک هم نشده‌اند. در این مسیر، نشان خواهیم داد که چه‌گونه شکوه و عظمت نمادین این جریان سینمایی در چشم این داعیه‌داران، بیم و امیدهای این جریان را در باتلاق هژمونی فرهنگی پهلوی‌ها غرق می‌کند. و خاطره‌ی این جریان را به یک فعلیت صرف با هویتی جزئی‌گرا در راستای سیاست‌زدایی حکومت وقت تقلیل می‌دهد. و در مقابل، قرائت اغراق‌آمیز دوم که در

بخش سوم، با عنوان «نقطه‌ی صفر سینمای آزاد؛ در جست‌وجوی آزادی از دست‌رفته»، به آن می‌پردازیم با دو زیرعنوان «اصفهان ویران پازولینی» و «امکان ترجمه‌ی کلی‌گرایی پازولینی در سینمای آزاد (اصفهان)» تلاشی‌ست برای ارائه‌ی قرائتی توهم‌زوده و سیاسی از این جریان سینمایی. قرائتی که با دست‌گذاشتن بر خاطره‌ای از این جریان سینمایی، که به لحاظ زمانی در نقطه‌ی صفر یا آغاز شکل‌یابی‌اش یعنی پیش از افتادنش در باتلاق هژمونی فرهنگی پهلوی دوم است، سعی بر این دارد آن را در جایگاهی غیرایدئولوژیک بنشانند؛ جایگاه تروماتیک و بحران‌آفرین این جریان آماتور و غیرحرفه‌ای با زبانی الکن که به حقیقت گره می‌خورد؛ بالقوه‌گی یا پتانسیلی که قادر است این حرکت سینمایی را، در ادامه‌ی سنت‌های اسلاف پسامشروطه‌ی خود، یعنی در پیوند با انرژی مردمی انقلاب ۵۷، به امری کلی‌گرایانه وصل کند و به آن کلیت بخشد. کلیتی گره‌خورده با تجربه‌ای انضمامی که در برابر کل انتزاعی مذکور در قرائت نخست، و انبوه سوتفاهم‌ها، تعارضات و مخلفات ایدئولوژیک آن می‌ایستد. این کل انضمامی، در این بخش از مقاله، به‌واسطه‌ی ترجمه‌ی (نا)تفکر کلی‌گرایی پازولینی و هم‌چنین تجربه‌ی حضور او در اصفهان (حضور که به‌طور کاملاً تصادفی با فعالیت جریان

سینمای آزاد در این شهر هم‌زمان بوده) شکل خود را یافته است. ترجمه‌ی (نا)تفکر و تجربه‌ای که از سوراخ تنگ و تار و کثیف زاغه‌نشینان و حذف‌شدگان تمدن در دل زیباییِ سطحی و انحصاریِ جغرافیای بی‌حد و مرز سرمایه‌داری متأخر (یا هر حکومتِ بالفعلی که با هر حربه‌ای قصدِ امحاء این شکل از زندگی را دارد) می‌گذرد. گذر از این سوراخ تنگ و تار و کثیف مدّ نظر پارولینی، تلاشی‌ست برای تبدیلِ سینمای آزاد به مگاکو در تاریخ سینمای ایران.

سینمای آزاد یا سیاست؟ بله، لطفاً ژیزک در گفتگویی مشهور با لاکلاو و باتلر تحت‌عنوانِ حدوث، هژمونی، کلیت در فصلی زیر عنوانِ «نزاع طبقاتی یا پست‌مدرنیسم؟ بله، لطفاً» به یک جوک مشهور از برادران مارکس اشاره می‌کند، جوکی که در آن، پاسخ سؤالِ «قهوه یا چایی؟» با «بله، لطفاً» داده می‌شود، نوعی امتناع از انتخاب. به زعم ژیزک، این نوع امتناع از انتخاب، مسیرهای دروغینِ امروزیِ نظریه‌ی انتقادی‌ست که در آن: یا «نزاع طبقاتی»، یعنی مسئله‌ی منسوخِ تخاصم و آنتاگونیسمِ طبقاتی، تولید کالا و غیره جریان دارد؛ یا «پست‌مدرنیسم»، یعنی هویت‌های چندگانه‌ی زمانه‌ی نو، حدوثِ رادیکال، تعددِ شوخ‌طبعی‌هایِ تقلیل‌ناپذیرِ تنازعات و غیره (Zizek, Laclau and Butler, ۲۰۰۰: ۹۰).

تلاش می‌کند نشان دهد، اکنون پاسخ به انتخابِ میانِ این دو مسیر (نزاع طبقاتی و پست‌مدرنیسم) «بله، لطفاً» است. او در این بحث، با حاشیه‌روی‌های همیشگی و مخصوص‌اش، درنهایت به هستی‌سایه‌گونِ نوعی کلیتِ از جا در رفته و بی‌مکان، یا همان حذف‌شدگانِ تمدنِ بیرون‌آمده از سرمایه‌ی جهانی‌شده می‌رسد، که در برابرِ همه‌ی سوزه‌هایی که در نظمِ جهانی مستقرشده‌اند می‌ایستد (ibid: ۳۱۳)، (آنچه در بخش سوّم به تفصیل آن می‌پردازیم). پاسخ «بله، لطفاً» به‌جز نشان‌دادنِ امتناع از انتخاب، نوعی گیجیِ سوژه‌ی کنونی را هم به نمایش می‌گذارد، گیجی‌ای که سینما آزادی‌های ایران هم از آن مبرا نیستند. در این بخش تلاش می‌کنیم عدمِ درگیریِ خودآگاهانه و ناخودآگاهانه‌ی سینمای آزاد با رخدادهای سیاسی را، نوعی امتناع همراه با گیجی مطرح کنیم. بدین معنا که این سینما از صحبتِ درباره‌ی عدم آگاهی‌اش و همچنین همراهیِ ناخودآگاهش با رخدادهای سیاسی امتناع می‌کند و این امر موجب تأییدِ ایدئولوژیِ حاکم می‌شود، و گیجیِ حاصل از این امتناع موجب انسدادِ قرائتیِ سیاسی از این جریان سینمایی شده است.

آن‌گونه که از شواهد برمی‌آید پس از تلاشِ خشونت‌آمیزِ دودمانِ صفویه برای ساخت

یکی از نخستین دولت-ملت‌های به اصطلاح مدرن ایرانی به میانجی مذهب شیعه، که موجب حضور «علمای فقیه متشرع» در دم‌ودستگاه این دودمان شد (جعفریان، ۱۳۷۹: ۱۱۹-۱۲۳)، رابطه‌ی این دولت-ملت نحیف در اواخر عمر سلطنت قجرها به واسطه‌ی تنش شرع با قانون مسئله‌دار می‌شود و حفظ «بیضه‌ی اسلام» از سوی حکومت و حفظ جایگاه متافیزیکی شاه از سوی فقها با مشروطه‌خواهی ضربه‌ی مهلکی می‌خورد (نفیسی، ۱۳۷۲: ۵۶).

آغاز تاریخ سینمای ایران به شکلی نمادین با آغاز این تاریخ مسئله‌زا، حول و حوش انقلاب مشروطه، گره خورده است. آن‌گونه که مشهور است و بازگویی‌اش تنها حدیث تکرار، پیش از مشروطه با یک خلأ تئوریک و همین‌طور پراتیک مواجهیم. این نوعی نفی تاریخ پیشامشروطه‌ی ایران، به معنای عقب‌مانده‌بودن یا عدم وجود توسعه و پیشرفت در معنای مدیریتی‌اش نیست، و در عین حال تأیید یا آرمانی‌ساختن «امت واحد» یا «جماعت دینی» این تاریخ زیر لوای سلطنت مطلقه هم نیست. خلاصه این‌که، طبق اشتراک نظری میان طیف‌های مختلف اندیشه، در ایران نخستین تلاش‌های سوبژکتیو جمعی، در معنای مدرنش، حول و حوش دهه‌ی ۱۲۸۰ش آغاز شد، تاریخی نزدیک به ورود دوربین

فیلم‌برداری به ایران (حال بماند که همان دولت-ملت‌سازی در دوره‌ی پهلوی اول هم با سر و شکلی جدید تکرار شد). اما سؤال این‌جاست که این تصادف سینما به‌عنوان یک محصول مدرن با سوبژکتیویته‌ی مدرن ایرانی برای سینمای آزادی‌ها چه معنایی دارد؟ تنش موجود در این حرکت جمعی چه ربطی به سینمای آزادی‌ها دارد؟ این سؤال است، که در نخستین قرائت اغراق‌آمیز مذکور، هر سینماگر «آزادی» در ایران باید از خود بپرسد. این‌که این جریان سینمایی در یک‌دهه فعالیتش در راه آزادی (!) این پرسش را مطرح‌ساخته یا نه را نمی‌توان با این مدارک و شواهد ناقص موجود پاسخ قطعی داد. اما می‌توان حدس زد که در آن زمان این جوانان به همان «بله، لطفاً» بسنده می‌کردند.

نصیبی، از مؤسسان این سینما، در پاسخ به رابطه‌ی این جریان سینمایی با سیاست در معنای عام، این‌گونه می‌گوید: «به‌نظر من ما در سینمای آزاد فیلم‌های سیاسی به مفهوم دقیق آن بسیار کم داشتیم. اکثر فیلم‌ها محتوای اجتماعی داشتند» (نصیبی، ۱۹۹۴: ۲۷). در این نقل قول، اگر جای «اجتماع» را با «فرهنگ» عوض کنیم، و بگوییم فیلم‌های سینمای آزاد بیشتر فرهنگی بود تا سیاسی، تنها یک «بله، لطفاً» نیاز داریم تا منظور نصیبی کاملاً

منتقل شود. آنچه از نصیبی انتظار می‌رود، نه نشستن در یک جایگاه امن، در سوی دیگر «جهان نو» و نقدهای مالیخولیایی به حکومت کنونی، بلکه درگیرشدن با چرایی تشکیل سینمای آزاد در آن برهه‌ی ملتهب و بحرانی و تشکیل نشدن چنین حرکت جمعی‌ای در زمان حال است، که التهاب و بحرانش چیزی کم از آن زمان ندارد. این احتمالاً مهم‌ترین سؤال است که درباره‌ی درخودفروستگی جمعی حال حاضر سینما و دیگر عرصه‌ها در رابطه با یک حادثه‌ی سوپزکتیو جمعی بهنام سینمای آزاد که گستره‌ی انقلابی‌اش، از تهران تا خوزستان و اصفهان، کل کشور را فراگرفت باید مطرح کرد.

اگر عجاتاً از قرائتی که سینمای ایران را به‌خاطر درگیری این مدیوم با تئولوژی همواره حاکم بر این کشور، در ذات سیاسی می‌کند بگذریم، تنها رابطه‌ی جریان سینمای آزاد با انقلاب و لاجرم سیاست به‌معنای عام، گره‌خوردن آن با انرژی مردمی دهه‌ی پیش از انقلاب ۵۷، آن‌هم به‌خاطر همزمانی دوره‌ی فعالیت‌اش با این انرژی است. در این زمان، این سینه‌فیل‌های جوان، ناخودآگاهانه انرژی مردمی را دریافت می‌کنند که به انقلاب ۵۷ ختم می‌شود؛ انرژی‌ای که در هر انقلاب جبراً بر کل وضعیت سایه می‌اندازد. انرژی مردمی قدرتمندی که استارت‌اش از

مشروطه خورده بود. این انرژی را می‌توان در یک بیانیه‌ی معروف بازشناخت: «اهالی اصفهان تا آخر خون در همراهی ایستاده‌اند غیر از مقاصد حسنه‌ی مشروطه و مجلس هیچ عنوانی را از احدی نمی‌پذیرند» (انجمن مقدس اصفهان، ۱۲۸۶).

پایان تاریخی سینمای آزاد، هم‌چون آغاز تاریخ سینمای ایران، نمادین است، پایانی که گره‌اش از انقلاب ۵۷ گسسته می‌شود؛ انرژی مردمی با همه‌ی ترفندهای شاه برای جلوگیری از انقلاب خاموش نشد، ولی در سینمای آزاد به راحتی فروکش کرد (درباره‌ی چرایی این فروکش در دو بخش بعدی بحث خواهیم کرد). این جریان سینمایی می‌توانست بر شانه‌های انقلاب بنشیند آنچه تنها در تلاش‌هایی فردی، هم‌چون سینمای کیانوش عیاری تبلور یافت اما برعکس، جای خود را به آلترناتیو خود یعنی انجمن سینمای جوان اهدا کرد، سازوکاری که پس از انقلاب هم جایگاه ایدئولوژیک‌اش حفظ شد. و بدتر از آن در برخی موارد، نیروهای به‌اصطلاح آزادی‌خواه‌اش همچون مورد مرتضی مسائلی، پس از انقلاب، در اتحادی مقدس میان لمپن‌پرولتاریا و راست افراطی، دست به اختناق زدند. به این اعتبار، می‌توان ادعا کرد این جریان تنها رابطه و تنش‌اش با انقلاب‌های مذکور، همان برقراری اتصال کوتاهی است که در



ابتدای تشکیل‌اش، ناخودآگاهانه با انرژی پسامشروطه‌ی انقلابی در جامعه‌ی بحرانی دهه‌ی ۵۰ش ایران، گره خورد.

سینمای آزاد اگر بخواهد درموردِ درگیریِ خودآگاهانه‌اش با رخدادهای سیاسیِ مذکور ادعایی بیش از این داشته باشد و تلاش کند خود را بدل به یک هویتِ باشکوه و فرهمند کند، به سمت و سویی خواهد رفت که هر ایدئولوژیِ حاکم و بالفعلی از آن انتظار دارد: سینمایی سیاست‌زدوده و بی‌خطر پشتِ ویتترین یک موزه‌ی تاریخی. در مقابل، این سینما می‌تواند در جایگاه خود به‌عنوان یک حرکتِ آماتورِ سیاسی در بافتِ اجتماعی انقلابی‌اش، نه بافتِ بومی یا جهانی، بلکه بافتی کلی بنشیند، آنچه این حرکت را از پشتِ شیشه‌های ویتترین موزه‌ی تاریخ به کفِ خیابان و هم‌راستا با انقلاب می‌کشاند. اکنون سینما آزادی‌ها باید انتخاب کنند: سینمای آزاد/هویت یا سیاست؟

تکرار بر فراز خلأ؛ دوگانه‌ی کاذبِ سینمای آزاد/فیلم‌فارسی

در رابطه با دو روپه‌ی بعدی، یعنی رابطه یا تنشِ سینمای آزاد با سنتِ ادبی/فکریِ زمانه‌اش و همین‌طور سنتِ سینمایی پیش از خود (خاصه فیلم‌فارسی) و طبعاً آپاراتوس سینما، می‌توان بر شروع انقلابی و زوالِ زودرسِ این حرکتِ سینمایی در پیوند

با مفهوم «تکرار» به‌معنای لکانی دست گذاشت: چرخیدن و گردشِ صرف حول یک ابژه‌ی بی‌معنا. در این بخش به این واسطه تلاش می‌کنیم دو سویه‌ی تکرار بر فراز خلأ را مطرح کنیم. در یک‌سو، تکراری انقلابی، که با بسط سنت‌های پیش از خود موجب یک گسست می‌شود، و در دیگر سو، تکراری بی‌توجه به سنت که همان گردشِ بی‌معنا حولِ ابژه‌ای بی‌معناست و خروجی‌اش می‌شود سیاست‌زدایی.

آن‌گونه بارها به‌حق تأکید کرده‌اند، پس از انقلاب مشروطه با شکوفایی شعر، داستان‌نویسی، ترجمه و طبعاً سیاست مواجهیم. در شعر، از عشقی تا گل‌سرخ‌ی و شاملو، در داستان‌نویسی از جمال‌زاده و هدایت تا گلشیری، در ترجمه از مجتبی مینوی تا محمد قاضی و نجف دریابندری، و در سیاست، از مشروطه‌خواهان و مبارزانِ جنگل تا خلیل ملکی و شریعتی. این آشکالِ تفکر، حتی تا پس از انقلاب ۵۷ هم ادامه یافتند، هرچند به درجات و کیفیات متفاوت، فی‌المثل سنتِ شعر و داستان‌نویسی رو به افول رفت و حتی شاید بتوان گفت آن سنتِ ادبیِ پُربارِ عقیم ماند. ولی در سیاست و ترجمه رو به سمتِ خودآگاهی رفت و اسلافِ خود را، حداقل در تئوری، پشتِ سر گذاشت. مع‌الوصف، این سنت‌های ریشه‌دار، بی‌شک یگانه‌شکلِ تفکر ایرانی

فیلم‌فارسی قرار داد (نصیبی، ۱۹۹۴: ۱۱-۱۲). این حرکت در ظاهر انقلابی در یک «تکرار» گرفتار می‌شود، گرفتاری‌ای که ثمره‌اش سیاست‌زدایی از امر تکرارباور است. سینمای آزاد به‌واسطه‌ی شعارهایی مبنی بر ضدیت با فیلم‌فارسی در سال هفتم فعالیت خود، عملاً وجه‌رهایی‌بخش‌اش را از دست می‌دهد. حسن بنی‌هاشمی در بولتن هشتمین جشنواره‌ی این سینما می‌نویسد: «هیچکس بدون آگاهی از اصول اولیه سینما نمی‌تواند فیلمساز بشود. رسیدن به این مرحله پژوهشگری بسیار می‌خواهد. اغلب می‌بینیم دوستان‌مان که در گردهمایی‌های مختلف درباره فیلم‌های گروه صحبت می‌کنند واژه سینمای [فلانی]... را بکار می‌برند. هنوز خیلی زود است که کسی در این گروه صاحب نوعی خاص از سینما بشود. هنوز خود گروه پس از هفت سال ماهیت اصلی و غایی خود را نیافته. هنوز در ایران هیچکس صاحب سبک خاصی از سینما نشده، چگونه می‌توان در آغاز راه و با چند فیلم کوتاه (بی‌توجه به ارزش یا بی‌ارزشی آنها) صاحب سینمایی خاص شد، آنهم کسی که در عمرش ۵۰ تا فیلم درست و حسابی ندیده و هیچ مطالعه‌ای در بررسی‌های سینمایی نداشته است. هنوز یک جوان مسئله سینما را برای خودش حل نکرده،

در یک سده‌ی گذشته بوده‌اند، یگانگی‌ای که در ملاقات همه‌ی این سنت‌ها در ۵۷ معنا می‌یابد. پس سینمای (آزاد) هم می‌توانست به‌جز دریافت انرژی ناخودآگاه این سوبرکتیویته‌ی جمعی، که اصلاً وجودش از آن بود به‌واسطه‌ی درگیرشدن با این روپه‌ها به نجات و پیشرفت خود فکر کند. سینمای به‌اصطلاح حرفه‌ای ایران، کمابیش با این سنت درگیر شده است، تجربیاتی هم‌چون اقتباس بزرگمهر رفیعا از بوف کور هدایت، اقتباس فرمان‌آرا از شازده احتجاب گلشیری، اقتباس گمشده‌ی هریتاش از ملکوت بهرام صادقی و همین‌طور تلاش‌هایی در میان فیلم‌فارسی‌سازان، از تلاش‌های مسعود کیمیایی تا فریدون گله... همه‌ی این‌ها هرچند ناموفق، ولی آشکالی از درگیری با سنت‌های مذکور بودند، درگیری‌هایی که در بعضی موارد خودآگاه ولی در اکثر موارد ناخودآگاه در تار و پود این سینما فرو رفتند. به گفته‌ی نصیبی، سینمای آزاد اساساً در مقابل فیلم‌فارسی شکل گرفته؛ سینمایی که دوربین هشت را «که آن‌زمان تنها در مهمانی‌های خانوادگی و فیلم‌های پورنویی که فرنگ‌رفته‌ها می‌آوردند، به‌کار می‌رفت» در برابر سینمای «ترکتاز، بدون خلاقیت، بی‌تکنیک، بی‌شعور، مبتذل، نادان، بدون هیچ فکر و اندیشه و با بودجه‌ای عظیم»

سینمای آزاد در برابر فیلم‌فارسی را به یک دوگانه‌ی کاذب و ایدئولوژیک بدل می‌کند. در نظریه‌ی آپاراتوس، آن‌گونه که شون هومر می‌گوید، سوژه‌ی سینمایی از طریق کارکرد دوربین، پروژکتور و پرده شکل می‌گیرد. این نظریه درباره‌ی فرایند پیچیده‌ی این‌همانی یا همانندسازی موجود میان تماشاگر و تصویرِ روی پرده است که تماشاگران فیلم را نشسته در مکانی تاریک و محصور توصیف می‌کند که در آن‌جا دانسته یا ندانسته (معمولاً ندانسته) در زنجیر اسیر یا گرفتار شده‌اند. به عبارت دیگر، همه‌ی آن‌چه در نوشته‌های نظریه‌پردازان و منتقدین سینما درباره‌ی آپاراتوس سینما که از آلتوسر و لکان تا دیگر اندیشمندان انتقادی وام گرفته شده شاهدیم، در همین نکته خلاصه می‌شود که چه‌گونه سینماورها به‌واسطه‌ی کارکرد ابزارآلات مذکور و مؤلفه‌های گوناگون سینما به قامتِ یک سوژه‌ی ایدئولوژیک درمی‌آیند. سوژه‌های ایدئولوژیکی که در اکثر موارد خود سینماگران هم جزئی از آن‌ها می‌شوند. به عبارت دیگر، خود فیلمساز هم ناخودآگاهانه به سوژه‌ای ایدئولوژیک در راستای حفظ نظم موجود بدل می‌شود.

بسیست سال ابتدایی سینما یعنی پیش از گریفیث و به‌وجود آمدن نوعی روایت و داستان‌محوری که همه‌ی امکانات سینما

بفکر این است که تماشاگر باید بفهمد، درک کند، فیلم نباید پیچیده باشد، نباید ذهنی باشد و بالعکس. یک سینماگر آزاد اول باید نفس سینما را بشناسد نه تماشاگر را. او در آغاز راه عرضه کننده نیست که سلیقه‌ی مشتری را بفهمد. اگر با تجربه‌های متعدد و پیگیر توانست تکلیف خودش را با وسیله بیانش روشن کند و به شناسایی جنبه‌های لازم آن برسد آنگاه تماشاگرش را هم خواهد شناخت» (بنی‌هاشمی، ۱۳۵۴).

بنی‌هاشمی در اینجا تکلیفِ این سینما را، در آخرین سال‌های حیاتِ این حرکتِ آماتور، روشن می‌کند. در حقیقت، فقرِ تئوریک در کنار سازوکار هژمونیکِ فرهنگی‌ای که این جوانان را به باتلاقِ خود کشانده، موجبِ یک «تکرار» صرفِ حولِ ابژه‌ی میلِ این سینما، فیلم‌فارسی، می‌شود. نفیِ مکررِ فیلم‌فارسی در سینمای آزاد، ایده‌ی اصلیِ فیلم‌فارسی یعنی جذب تماشاگر به‌هرطریق را تبدیل به یک سرکوب می‌کند، سرکوبی که با درنظرگرفتن تلاش برای «درک تماشاگر» (آن‌چه در نقل‌قول بنی‌هاشمی خواندیم) که سینما آزادی‌ها هم درنهایت به آن دچار شدند (همان ایده‌ی اصلیِ فیلم‌فارسی فقط کمی مؤدبانه‌تر)، سر باز می‌کند و تخلیه می‌شود. این تخلیه که در ارتباطِ مستقیم با «تکرار» است، ایستادگی و مقاومتِ اولیه‌ی

حول آن به کار گرفته شد، سینما شکلی از تجربه‌گری و بیسامانی غیرایدئولوژیک را درون خود پیش می‌برد. اما با روی کار آمدن کمپانی‌ها به واسطه‌ی جذابیت عمومی سینمای روایت‌محور این مدیوم با شکلی از استیلا مواجه می‌شود، و درگیری نظریه‌پردازان، منتقدان و سینماگران با آپاراتوس سینما از همین نقطه آغاز می‌شود. پس از این، از امپرسیونیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها تا موج‌نویبی‌ها، همواره جریان‌های سینمایی‌ای ظهور می‌کردند که چه به لحاظ فرمال، چه به لحاظ محتوایی و چه به لحاظ شیوه‌ی تولید در برابر فیلم‌های به اصطلاح جریان اصلی قرار می‌گرفتند. آن‌ها در اکثر مواقع و به درجات متفاوت خود را ملزم به درگیری نظری و طبعاً سیاسی با این جریان اصلی می‌دانستند، و در اکثر مواقع، ساخت فیلم خروجی این درگیری بود. شاید به‌هنگام‌ترین مثال برای این نوشته سینمای آزاد انگلیس باشد، سینمایی که تحت تأثیر موج نوی فرانسه، و با نظریه آغاز شد. این سینما اگرچه رادیکالیسم هم‌تای فرانسوی‌اش را نداشت، اما با تأسی از همان سنت، آغازش با نظریه و سیاست گره خورد. لیندسی اندرسون، تونی ریچاردسون و کارل رایتس، از همکاری با مجلاتی همچون انستیتیوی سینمایی بریتانیا و سایت اند ساوند آغاز

به کار کردند و در ادامه فیلم‌های این جریان حاشیه‌ای را ساختند. اما در مورد سینمای آزاد (اصفهان)، قضیه در جریان پیشرفت‌اش به یک عمل‌گرایی هیستریک بدل می‌شود. سینمایی که در آغاز با نمایش فیلم‌های سینماگرانی هم‌چون برگمان آغاز شده بود، به استثنای برخی تلاش‌های فردی، تنها کنش نظری‌اش تقلیدهای فرمال خام‌دستانه از امثال شهید ثالث می‌شود، فیلم‌سازی که این جوانان آن‌ها را در برابر فیلم‌فارسی می‌دیدند. اما همین تقلید هم می‌توانست در ادامه به یک سنت تبدیل شود؛ آن‌چه، در قیاسی مع الفارق، در پیشرفت هالیوود از گریفیث تا هیچ‌کاک و ولز با آن مواجهیم. در این‌جا برای رفتن به سراغ رابطه و تنش سینمای آزاد (اصفهان) و سنت‌های ادبی/فکری مذکور می‌توان به نمونه‌ی انجمن‌های ادبی اصفهان که بعضی از آن‌ها حدوداً هم‌زمان با تشکیل سینمای آزاد اصفهان فعالیت می‌کردند، رجوع کرد. پس از تبعید رضاشاه در ۱۳۲۰، با روی کار آمدن محمدرضاشاه و گشودگی نابه‌هنگام و بی‌برنامه‌ریزی‌ای که با مداخله‌ی غیرمستقیم انگلیس و امریکا شکل می‌یابد، فضای روشنفکری در ایران از زیر یوغ دیکتاتور اعظم‌رهایی می‌یابد و جانی تازه می‌گیرد، آن‌چه رادیکال‌ترین شکلی خود را در تشکیل حزب توده تجربه می‌کند. این رهایی

اصفهان هم، فعالیتش در همین دهه آغاز می‌شود، پس با توجه به هم‌زمانی‌اش، در ساده‌ترین شکل از برخورد، می‌توانست بر شانه‌های غولپایی هم‌چون گلشیری یا شهیدثالث بنشیند، کسانی‌که هژمونی پهلوی‌ها را به یک امکان بدل ساختند، اما همان‌گونه که ذکر شد درگیری این سینما با فیگورهایی همچون شهیدثالث در همان تقلیدِ فرم‌گرایانه‌ی ابتدایی باقی می‌ماند و بعد از آن کلاً به محاق می‌رود. این تلاش را در فیلمی به نام رویا ساخته‌ی رشید داوودی می‌توان دید. در این فیلم طراحی صحنه به‌کلی متأثر از فضای فیلم‌های شهیدثالث است و همین‌طور بعضی زوایای دید.<sup>۳</sup> سینمای آزادی که از ابتدای شکل‌گیری ادعای ضدیت با فیلم‌فروشی را داشت، حتی به اندازه‌ی آن هم نتوانست با سنت ادبی/فکری و سینمایی پیش از خود یا هم‌زمان با خود درگیر شود یا از آن یاری بگیرد. سینمایی که در ابتدا با چند سینه‌فیل آغاز به‌کار کرد، و همان‌گونه که ذکر شد کاملاً آماتور و غیرحرفه‌ای، با تجهیزات شخصی و بدون هیچ وابستگی‌ای نَفَس می‌کشید و در نتیجه می‌توانست ادامه‌ی منطقی همان سنت ادبی مدرن در سینما باشد، پس از مدت‌زمان کوتاهی با شرکت در جشنواره‌های

به زودی گسترش می‌یابد و به همه‌جا من‌جمله اصفهان، کشیده می‌شود و در دو دهه‌ی پیش از انقلاب ۵۷، انجمن‌های ادبی زیرزمینی در این شهر شکل می‌گیرند. انجمن ادبی صائب که در ساختمانی کنار مقبره‌ی صائب فعالیت می‌کرد و هوشنگ گلشیری و جلیل دوست‌خواه رهبری آن را در دست داشتند از اولین‌ها بود، حرکتی که در ادامه انشعابات دیگری هم پیدا کرد. برای مثال می‌توان به انجمنی اشاره داشت که نشریه‌ی ادبی جُنْگ اصفهان را هم منتشر می‌کرد. اما در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، رفته‌رفته نظارت و طبعاً اختناق و استیلای ساواک برهنه‌تر می‌شود و این انجمن‌ها یک‌به‌یک رو به تعطیلی می‌روند، اما نهادهای بی‌خطر و پاستوریزه‌ی حکومتی هم‌چون مجتمع آموزشی فرح، وزارت فرهنگ و هنر و همین‌طور کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (با سازوکار پیچیده و در ظاهر ایجابی‌اش) فقدان حذف‌شدگان را سرپوش می‌گذارد. حال بماند که این سازوکار سینماگران مطرحی هم‌چون شهیدثالث و کیارستمی را در خود پرورش می‌دهد، تناقضی که از چینه‌چیتای موسلینی تا سینمای استالینیستی شوروی هم البته در ابعادی بسیار بزرگ‌تر، روی داد. سینمای آزاد

۳ این فیلم از محدود فیلم‌های منتشرشده‌ی سینمای آزاد است. ر. ک. به وبسایت سینمای آزاد به نشانی

داخلی و خارجی، حمایتِ تلویزیون ملی و شخصِ فریدون رهنما «آنچه امکاناتِ این گروه را سی برابر می‌کند» (بنی‌هاشمی، ۱۳۵۴)، اختصاصِ ساعتی از تلویزیون و رادیو به این سینما و درنهایتِ خودآگاهانه‌ترین ترفند برای مقابله با یک جریانِ جوان‌پسند، یعنی ساختِ یک آلت‌رناتیو فرهنگی به‌نام انجمن سینمای جوان، این سینمای آزاد در بند و حصر قرار می‌گیرد. ثمره‌ی این بند و حصر که موجبِ شکلی از بالفعل‌شدن و از میان رفتنِ انرژی، بالقوه‌گی یا پتانسیلِ انقلابیِ این سینماگران شد، آنچه در جزئی‌ترین شکل در دعوای درون‌سازمانی و ایدئولوژیکی هم‌چون درگیری بر سر رهبری سینمای آزاد اصفهان که درنهایت به زاون قوکاسیان رسید، تبلور یافت و، در عام‌ترین معنا، ثمره‌اش اُفت کیفیتِ هم‌زمان با رشدِ کمیتِ فیلم‌های این جریان سینمایی بود، که نهایتاً به سیاست‌زدایی از آن ختم شد: «در جشنواره‌ی سوم سینمای آزاد ۳۰ فیلم به کمیته انتخاب رسید که ۲۶ تایشان به جشنواره راه یافتند، یعنی ارزش نمایشی را دارا بودند [...] اما] امسال تعداد ۱۶۰ فیلم در سینمای آزاد ساخته شده، ولی کمیته‌ی انتخاب تنها ۱۵ فیلم را آن‌هم به‌زحمت قابلِ نمایش دانست و اگر برخی ضرورت‌ها ایجاب نمی‌کرد چه‌بسا این تعداد به زیر ۱۰ فیلم می‌رسید» (بنی‌هاشمی، ۱۳۵۴).

تا این‌جا، معلوم شد که زوالِ زودرسِ سینمای آزاد، فارغ از هژمونی فرهنگی مسمومِ زمانه‌اش، با نوعی «تکرار» حولِ ابژه‌ی فیلم‌فارسی و گسستِ هیستریک و بی‌معنا از این ابژه شکل گرفته است، همان تکرار بر فراز خلأ. گسستی خالی از هر مازاد که ناخودآگاه در برابرِ «تکرار» انقلابی می‌ایستد، «تکرار»ی که می‌توانست از امکاناتِ ادبیات، شعر و ترجمه بهره‌مند شود، و در کنار یا ادامه و حتی نقدِ درون‌ماندگارِ تجربه‌ی فیلم‌فارسی باشد. اما این تأکید بیش از حد بر قطع ارتباط، که در نقدهای آن زمان هم‌چون نقدهای هوشنگ کاووسی هم شاهدیم، در کنار سازوکار موجود، موجب سرکوبِ درونی این سینما می‌شود. در این میان، فیلم یا نوشته‌ای هم که نشانگرِ فراتر بودنِ این سنت از سنت‌های مذکور باشد و یا عدم نیاز ایشان به اسلافِ خود را به نمایش گذارد یا ناخودآگاهی از سرکوب مذکور را رد کند، در دسترس نیست. پس چگونه و با چه متر و معیاری می‌توان این حرکتِ سینمایی را ارزیابی کرد؟

نقطه‌ی صفر سینمای آزاد؛ در جستجوی آزادی از دسترفته  
 در این بخش، اولاً، تجربه‌ی پازولینی در سفرش به اصفهان را، زیر عنوان «اصفهان ویرانِ پازولینی»، بازگو می‌کنیم؛ اصفهانی

که با مدرنیزاسیون اجباری و از نقطه دید بالای پهلوی‌ها «زیبایی» خود را از دست داده، و به‌زعم پازولینی به یک شهر «زشت» بدل شده است. این زیربخش کوتاه، در واقع، پیش‌درآمدی انضمامی‌ست بر زیربخش انتزاعی بعدی. ثانیاً، زیر عنوان «امکان ترجمه‌ی کلی‌گرایی پازولینی در سینمای آزاد (اصفهان)»، با کلیت برساخته‌ی پازولینی (حذف‌شدگان) در مواجهه‌اش با جهان یک‌پارچه‌ی سرمایه‌داری متأخر درگیر شده و به این واسطه تلاش می‌کنیم قرائت، یا ترجمه‌ای سیاسی (در معنای رهایی‌بخش‌اش) از سینمای آزاد (اصفهان) ارائه دهیم.

### ۱-۳ اصفهان ویران پازولینی

اگر از کتاب مقدس، مارکس و فروید که شالوده‌ی تفکر پازولینی را شکل بخشیده‌اند بگذریم، آنچه بارها و بارها از زبان پازولینی و درمورد او نقل شده این است که وی دو قهرمان اصلی داشت: «واقعیت» و «سنت». این دو کلیدواژه می‌تواند ریشه‌های رادیکالیسم پازولینی را منکشف سازد. از جمله وقع‌نهادن وی به جنبش‌های انقلابی زمانه‌ی خود (همچون می‌۶۸)؛ یا ادای دین ایشان به سنت‌های ادبی و تفکر سرزمین پدری‌اش ایتالیا (به دانته در فیلم سالو و به گرامشی در خاکسترهای گرامشی) که درعین حال سعی در گذر از آن‌ها نیز دارد.

ولی بازتاب این دو کلیدواژه، «واقعیت» و «سنت»، را بیش از همه می‌توان در درگیری وی با آپاراتوس سینما به بحث گذاشت. به گفته‌ی پازولینی سینما بیش از هر هنر دیگری به «واقعیت» نزدیک است، این فیلمساز به میانجی‌رهیافت "discurso indireto libero" یا رهیافت «گفتار غیرمستقیم آزاد» (که متفاوت از مونتاژ دیالکتیکی آیزنشتاین و واقع‌گرایی مد نظر آندره بازن است) با آپاراتوس سینما درگیر می‌شود، و در عین وام‌گیری از سنت‌های سینمایی پیش از خود (از جمله نئورئالیسم) نوعی گسست هستی‌شناسانه در سینما ایجاد می‌کند. درنهایت می‌توان این درگیری وی با واقعیت در عین وفاداری به سنت را در یک نقل‌قول معروف خلاصه کرد: پازولینی یک کمونیست اخراج‌شده از حزب، یک کاتولیک تکفیرشده از سوی کلیسا، یک سنت‌باور مدرن، یک فیلمساز، شاعر و داستان‌نویس ایتالیایی ضد ناسیونالیسم و طبعاً ضد ایتالیایی، یک دگرباش عاشق و به این واسطه یک عامل حذف‌شده از نظم نمادین بود.

در دهه‌های انقلابی ۴۰ و ۵۰ش پازولینی دو بار به اصفهان سفر می‌کند. اطلاعات زیادی از سفر اول او در دست نیست ولی آن‌گونه از شواهد در دسترس برمی‌آید وی در این سفر، شیفته‌ی این شهر می‌شود و اصفهان

دقیقاً گویای نقش آن‌ها بود [...] چیزی که در آن‌ها جانشین زبان حرف‌زدن سنتی شده و آن‌را زائد کرده بود و به‌خوبی در حیطه‌ی وسیع «علامات» یعنی در نشانه‌شناسی زبان قرار می‌گرفت زبان موی آنها بود؛ موهای بلند روی‌شانه‌ریخته‌ی [آن‌ها] می‌گفت: «ما موبلندیم. ما به طبقه‌ای از انسان‌ها تعلق داریم که به تازگی در دنیا ظاهر شده‌اند، و مرکز ظهور این طبقه‌ی جدید انسان‌ها در امریکا است، و شما ولایتی‌ها (که در آن مورد به‌خصوص پراگ بود) نسبت به آن جاهلید... . بورژواها حق دارند که ما را با وحشت و نفرت نظاره کنند، زیرا ما با بلندی موهایمان آنها را مطلقاً نفی می‌کنیم. ولی ما را با مردم بی‌ادب و وحشی اشتباه نگیرید [...] تمدن مصرفی حال ما را به هم زده است. ما به صورتی رادیکال اعتراض می‌کنیم» [...] اما من به این انقلاب غیرمارکسیستی آنها مشکوک بودم. ولی با تمام این اوصاف مدت‌ها طرفدار آن‌ها بودم و لاقلاً عنصر آنا‌رشیستی ایده‌های من آن‌ها را می‌پذیرفت. زبان آن موه‌ها، هر چند گویا نبود، اما به هر حال از «چیزهای» دست چپی سخن می‌گفت. شاید هم از چپ نو،

را «یکی از زیباترین و شاید زیباترین شهر دنیا» می‌داند. وی در سال ۱۹۷۲م (۱۳۵۰ش، حدوداً هم‌زمان با شکل‌یابی سینمای آزاد)، برای دومین بار به اصفهان سفر می‌کند. در این سفر، دو مسئله، که ذاتی یکسان دارند، بیش از بقیه توجه او را جلب می‌کند. نخست، شهری که به‌واسطه‌ی مدرنیزاسیون خشن و با نقطه‌دید از بالای پهلوی‌ها ویران شده؛ و دوم، فرهنگ یک‌پارچه‌ساز سرمایه‌داری که دامنه‌اش جهان سوم، ایران، را هم درنوردیده است. او در یادداشت کوتاهی، با عنوان «علیه موبلندها»<sup>۴</sup>، این فرهنگ یک‌پارچه و یک‌دست را از پراگ تا اصفهان پی‌گرفته است. بخش اصلی یادداشت او را به‌تفصیل نقل می‌کنیم، به این دلیل که دقیقاً از مسائلی حکایت می‌کند که انگیزه‌ی کلّ این بخش از این پژوهش را در خود دارد: اولین باری که هیپی‌ها [موبلندها] را دیدم، در پراگ بود. در هتل بودم که دو جوان خارجی وارد شدند، موهایشان بلند بود و تا سر‌شانه‌ها می‌رسید. در گوشه‌ای دورافتاده سر میزی نشستند. نیم‌ساعتی آن‌جا ماندند [...] ولی اصلاً باهم حرف نزدند. درواقع آن‌ها ابداً به حرف‌زدن احتیاج نداشتند. سکوت آنها

۴ پازولینی این یادداشت را در سال ۱۹۷۳ به‌زبان ایتالیایی و با عنوان "Contro i capelli lunghi" (علیه موبلندها) نوشته است، و فلاویو ریزو (Flavio Rizzo) آن‌را با عنوان "The Hippies' Speech" (نُطقِ هیپیها) به انگلیسی برگردانده است. پیروز ملکی نیز آن‌را، با عنوان «مقولهی موبلندها در خدمت فرهنگ کاذب»، به فارسی ترجمه کرده است.



چی که از بطن دنیای بورژوازی زاده شده بود [...] [بالاخره] سال ۱۹۶۸ فرا رسید. موبلندها در نهضت دانشجویی حل شدند، برفراز سنگرهای خیابانی پرچم سرخ برافراشتند. زبان آن‌ها بیش از پیش رنگ «چیزهای چی» به خود گرفت (چگوارا موبلند بود و غیره و ذالک). سال ۱۹۶۹. کشتار میلان، مافیا، جاسوس‌ها، سرهنگ‌های یونانی، هم‌دستی مقامات وزارتی، توطئه‌های سیاه و دست راستی، محرکین فاشیست. تعداد موبلندها خیلی زیاد شده بود: هر چند که هنوز از نظر عددی اکثریت نبودند ولی وزن ایدئولوژیک آن‌ها تعیین‌کننده و حاکم بود. موبلندها دیگر ساکت نبودند: سیستم علامتی موها دیگر تنها مبین تمامی ظرفیت ارتباطی آنان نبود. برعکس، وجود فیزیکی آن موها فقط به نقش یک تمایزدهنده‌ی صرف نزول کرده بود. آنان به استفاده از زبان حرفزدن سنتی بازگشته بودند... اینک این موها چه می‌گفتند؟ می‌گفتند: «ا. ما با سکوت خود برای «گنش» اهمیت اساسی قائل شده‌ایم و این از نتایج و خصائل یک فرهنگ کاذب است، و در نتیجه ماهیتاً دست راستی‌ست. ۲. فاشیست‌ها هم ما را انتخاب کرده‌اند، و این محرکین با انقلابیون لفاظ درآمیخته‌اند». ... خلاصه فهمیدم که زبان موبلندها دیگر گویای «چیزهای چی»

نیست، گویای چیزی دو پهلو و گنگ است: چپ/راست. دیگر هیچ‌کس در دنیا نمی‌تواند با توجه به ظاهر فیزیکی یک انقلابی را از یک خیرچین تمیز دهد. چپ و راست به لحاظ فیزیکی با یکدیگر درآمیخته‌اند. به سال ۱۹۷۲ رسیدیم. در اصفهان بودم. بر روی آن اصفهان ده سال پیش یکی از زیباترین شهرهای دنیا، و شاید هم زیباترین اصفهانی جدید، مدرن و بسیار زشت زاده شده بود. ولی هنوز هم در خیابان‌ها، جوان‌هایی موقر و بی‌نام و نشان، با پس‌کله‌های زیبا و تمیز، با چهره‌های زیبا و پاک و روشن و آراسته به حلقه زلفی با وقار و بی‌گناه دیده می‌شد... شبی در خیابان اصلی شهر گردش می‌کردم دو موجود دهشت‌آور دیدم: نه اینکه دو موبلند حسابی باشند، ولی به‌رحال موهایشان را اروپائی زده بودند، پس‌کله بلند و روی پیشانی کوتاه، روغن‌زده و کشیده‌شده، با دو حلقه‌ی مصنوعی و کثیف روی شقیقه و روی گوش، این موها چه می‌گفتند؟ می‌گفتند: «ما جزء این گداگشنه‌ها نیستیم، ما جزء این فلک‌زده‌های عقب‌مانده نیستیم که هنوز در عهد بربریت به سر می‌برند! ما کارمند بانکیم، ما دانشجوییم، ما فرزندان همان مردانیم که با کار در شرکت نفت پولدار شده‌اند، ما اروپا را می‌شناسیم، ما کتاب

یک قربانی است. پهلوی‌ها پروژه‌ی نیمه‌تمام ظل‌السلطان در ویرانی را به اتمام رساندند. استیلایی که لاجرم به حذفِ زاغه‌نشینی‌ها و انقیادِ حرکت‌های آزادی‌خواهانه‌ای نظیر جوانان انجمن‌های ادبی و سینمایی شد. این همان استیلای «تمدن»ی است که نوربرت الیاس اذعان می‌کند «هیچ‌گاه کامل نخواهد شد و پیوسته در معرض خطر [توحش] است» (Zerzan, ۲۰۰۵: ۴). والتر بنیامین پیش از الیاس در «تزهایی در باب فلسفه‌ی تاریخ» بر این امر دست گذاشته بود: «تمامی اسناد و نشانه‌های تمدن درعین‌حال نشانه‌ای از توحش‌اند». اما آن‌گونه که بورگر هم می‌گوید، هدف بنیامین از بیان این عبارت به‌هیچ‌رو نفی بی‌چون‌وچرای تمدن نبود. چنین چیزی با برداشتِ وی از نقد به‌مثابه‌ی فعالیتی نجات‌دهنده ناهم‌خوان است. مقصد وی بیان این حقیقت بود که تا کنون فرهنگ همواره به قیمت رنج کسانی که از آن محروم بوده‌اند ساخته شده است، به عنوان مثال فرهنگِ یونانی فرهنگِ جامعه‌ای برده‌دار بود. زیباییِ آثارِ هنری رنجی را که وجود آن‌ها در گرو آن است را توجیه نمی‌کند؛ اما می‌توان نشانه‌ی همان رنج را نیز نفی کرد. نشان‌دادنِ وجه سرکوب‌گرِ آثار هنر بزرگ (یعنی همان هاله‌ی برتری‌طلبیِ این آثار) اهمیت دارد، اما نباید آن‌ها را به این وجه

خوانده‌ایم. ما بورژوازییم. و این هم موهای بلند ما به‌عنوان شاهدی که مدرن‌بودن بین‌المللی و امتیازات ما را ثابت می‌کند. و بدین‌ترتیب این موهای بلند گویای «چیزهای دست راستی» بودند. این دور بسته شد. فرهنگ کاذب قدرت، فرهنگ کاذب اعتراض را در خود جذب و آن را تصاحب کرد؛ با مهارتی شیطانی و صبورانه از آن مُد ساخت، که اگر نتوان آن‌را دقیقاً فاشیسم نامید، لاقلاً میتوان آن‌را نوعی «راستی افراطی» به‌شمار آورد.

اصفهانِ پازولینی نه زیباییِ عرفان‌آلودِ سیاحان و به‌اصطلاح شرق‌شناسان را دارد و نه طنزِ مضحکِ نهفته در تناقضِ فکریِ ضدّ شرق‌شناسانِ بومی‌گرایی که ناخودآگاه غرب‌گرایند، را برمی‌تابد. اصفهانی که به‌زعم وی نه «عقب‌افتاده» بود و نه نیازی به این نوع «پیشرفت» جهان‌سومی داشت، درنهایت نتوانست از چنگِ ویرانی و زوال تاریخِ تمدنِ برخاسته از سرمایه‌بگریزد؛ تاریخی که «تاریخِ قربانی‌کردنِ قربانی‌ست» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۹: ۱۱۳). پازولینی در یادداشتِ بالا نشان می‌دهد که اصفهان در دهه‌ی ۵۰ش، دیگر «نصف جهان» نیست، اصفهان هم دارد به جرگه‌ی دهکده‌ی جهانی می‌پیوندد؛ آن‌چه در دهه‌های اخیر با سرعتی فزاینده بیش از پیش غرق در دهکده‌ی جهانی شده است. اصفهانِ پس از پهلوی‌ها

ارمغان می‌آورد، نهایتاً امکان رشد و آموزش عمومی را فراهم نمی‌سازد. حال بماند که پس از انقلاب، حتی امکان همان گشودگی ناخودآگاه در وضعیت هم سلب می‌شود و با بازکردن دوباره‌ی درهای اقتصادی رو به جهان و بستن درهای فرهنگی رو به همان جهان، وضع فرهنگی وخیم‌تر از قبل می‌شود!

۲-۳ امکان ترجمه‌ی کلی‌گرایی پازولینی در سینمای آزاد (اصفهان)

در نظر پازولینی، ساب‌پرولتاریا یا لمپن‌پرولتاریا عنصری تکین و واجد پتانسیلی برای ساخت یک کلیت سیاسی در برابر تمدن و فرهنگ یک‌پارچه، هویت‌محور و نحیف بورژوازی است. او بر حذف‌شدگان یا به بیان توماس هامر «باشندگان»، افرادی که از حقوق اولیه و اساسی شهروندی محروم شده‌اند، کسانی که در نظم نمادین لیبرال-دموکراسی کنونی هیچ‌جایی ندارند، تأکید داشت (Vighi, ۲۰۰۳: ۱۰۲). آن‌چه از روابط شخصی‌اش با این زاغه‌نشین‌ها تا هم‌دلی‌اش با «یهودیان» که همواره قربانی تعصبات و آزارهای نژادی بوده‌اند و ضدیت‌اش با «شکل‌گیری دولت اسرائیل» دیده می‌شود (هلیدی، ۱۳۸۸: ۱۱۰). ساخت این کلیت مبتنی بر حذف‌شدگان، از اولین اشعار او در بیست سالگی، با یک لهجه‌ی ایتالیایی خاص، لهجه‌ی فریولن مشخص است، تلاشی برای کسر یا تفریق شعر از

تقلیل داد. تلاش‌هایی که با برجسته‌سازی هنر «اخلاق‌گرا» در برابر هنر «خودآیین»، سعی در لغو وجه تناقض‌آمیز فرایند رشد هنر دارند، در حقیقت نکته‌ی اصلی را از دست می‌دهند، زیرا عنصر رهایی‌بخش هنر خودآیین و وجه واپس‌گرایانه‌ی هنر اخلاق‌گرا را نادیده می‌گیرند. در قیاس با این‌گونه اندیشه‌های غیردیالکتیکی، باید بر نظر مؤکد هورکهایمر و آدورنو در دیالکتیک منفی مبنی بر تفکیک‌ناپذیربودن فرآیند تمدن و سرکوب صحّه گذارد (بورگر، ۱۳۸۶: ۱۰۲).

پیرو بحث بورگر در مورد بنیامین، در این نوشته هم، هدف از انگشت‌نهادن بر رابطه‌ی فرهنگ و توحش سرپوش گذاشتن بر فقر فرهنگی سرمایه‌داری ناقص‌الخلقه‌ی ایرانی نیست. ناگفته پیداست که، چه پیش از انقلاب ۵۷ و چه پس از آن، ما در ایران با سوژه‌هایی روبه‌رویم که از امکانات آموزشی و فرهنگی سرمایه‌داری اروپایی برخوردار نیستند و به همین دلیل از سنت‌های فکری و فرهنگی خود و دیگری هم بهره‌ی چندانی نبرده‌اند. تأکید این نوشته بر رابطه‌ی فرهنگ و توحش، بیش و پیش از همه تلاشی‌ست برای فهم تجربه‌ی هژمونی فرهنگی‌ای که در دوره‌ای خاص، دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، بر ایران حاکم می‌شود و با همه‌ی گشودگی‌ای که به‌طور ناخودآگاه به

سوبژکتیو پسامشروطه خواند. برای پاسخ به این سؤال، بد نیست بدون این‌که در چاه مطالعات فرهنگی بیفتیم به تاریخ و سنت «موبلندها» و «لمپن‌پرولتاریا»ی ایرانی رجوع کنیم.

در دوره‌ی قاجار، برای اولین‌بار جوانانی از ایران برای تحصیل یا کار به غرب می‌روند. و در اوایل قرن ۱۴ش، با روی کار آمدن رضاشاه و مدرنیزاسیون اجباری‌اش، «موبلندها»ی ایرانی، معروف به فُکلی‌ها، برای اولین‌بار حضوری چشم‌گیر دارند. گستره‌ای که از هنرمندان و روشن‌فکران تا بازاریان و مردم عام را در بر می‌گرفت. در مقابل، و گاه در کنار این گونه‌ی اجتماعی جدید ایرانی، با «لمپن‌پرولتاریا» یا جاهل‌هایی مواجهیم که به اصطلاح اصیل‌ترند و به قول شرق‌شناس‌های ایرانی «نمونه‌ی کامل یک مرد ایرانی». این دوگونه‌ی اجتماعی پایشان به داستان‌ها و سینمای ایران هم باز می‌شود. در ادبیات و در ادامه سینمای ایران، با یک خط سیر نیمه‌آگاهانه‌ی درگیر با این دو گونه‌ی اجتماعی مواجهیم؛ فُکلی یا «موبلند» و جاهل یا «لمپن‌پرولتاریا».

خودآگاهانه‌ترین شکل این درگیری اولین‌بار در یکی بود یکی نبود جمالزاده شکل می‌یابد. در «فارسی شکر است»، یک فُکلی فرانسه‌زده داریم و یک حاجی‌عرب‌زده. و هر دو تیپ با هجو جمال‌زاده مواجه می‌شوند.

مرجعیت زبان رسمی ایتالیایی و استفاده از یک زبان مردمی علیه زبان دولتی: نمونه‌ای از آن‌چه دلوز «سیاست اقلیت‌گرا» در شعر می‌خواند (بدیو، ۱۳۹۳: ۵۶۸). همین‌طور در اولین رمان وی، بچه‌های اهل حال، و اولین فیلمش، آکاتونه. این کلی‌گرایی حاشیه‌محور پازولینی همواره در هر مدیومی که با آن دست‌وپنجه نرم کرد، ترجمه شده است؛ معلق‌ماندن بر فراز مگاکلی که وی را «شاعر محرومان و فقرا» شهره ساخت.

از دل درگیرشدن با تجربه‌ی پازولینی در اصفهان ویران مشاهده‌ی «موبلندها»ی بین‌المللی؛ و هم‌چنین تفکر کلی‌گرایی وی همان درگیری و نجات‌سابق‌پرولتاریایی جهانی، حذف‌شدگان یا حاشیه‌نشینان تمدن، باید به این فکر افتاد که آیا این دو جوان «موبلند»ی که پازولینی در اصفهان دیده، دو تن از سینماگران سینمای آزاد اصفهان نبوده‌اند؟ جوانانی که هیچ بویی از سنتی که در آن زیسته‌اند نبرده‌اند و به‌سرعت در مُد تازه از راه رسیده‌ی سینما غرق شده‌اند، حرفی که هرچند دقیق و شاید عمیق نیست ولی در «قرائت اول» از این سینما به حقیقت نزدیک است! یا این‌که برعکس، باید این سینماگران آزاد را در مقابل این مُد به حذف‌شدگان یا حاشیه‌نشینان مدّ نظر پازولینی ترجمه کرد؟ کلیتی که می‌توان آن‌را درگیر با سنت

همین‌طور در قضیه‌ی کینگ‌کنگ هدایت، که ظاهراً در آن فکلی‌ها و ژینگوله‌ها، مردان و زنانی سطحی و احمق معرفی می‌شوند. در سینما، ممل امریکاییِ شاپور قریب، و در تلویزیون دایی‌جان ناپلئونِ تقوایی.

اما در مورد جاهل‌ها، می‌توان از «فرهنگِ عیّاری» آغاز کرد. در یکی از اولین مواجهه‌های ادبی با این گونه‌ی اجتماعی، آن‌را هم‌معنی با «جوان‌مرد» می‌یابیم؛ آن‌چه در سمک عیّار شاهدیم. اما پس از این در داستان‌هایی هم‌چون حمزه‌نامه و اسکندرنامه‌ی منوچهرخان حکیم (حول و حوش حکومتِ صفویه)، عیّاری بار اخلاقی خود را از دست می‌دهد و با «دزدِ کهنه‌کار» یا «کهنه‌دزد» مترادف می‌شود. عنوانِ عیّار پس از این در «جاهل» استحاله می‌شود و در ادامه‌ی سیر تطورش در ادبیاتِ مدرنِ ایران و همین‌طور سینما تبلور می‌یابد، از داش‌آکلِ هدایت تا اقتباسِ سینماییِ کیمیایی از آن. این آثار انتقادی ادبیاتِ مدرن و سینمای ایران، به شکلی ناخودآگاه با آن‌چه پازولینی خودآگاهانه به آن می‌پرداخت، سروکله می‌زنند. اما این آثار هیچ‌گاه ترومایی هم‌چون ترومای کلّی‌گرایانه‌ای که پازولینی در ایتالیا ساخت را تجربه نکرده یا نساختند، آن‌چه به تکفیر و درنهایت قتل وی منتهی شد.

در اکثر آثارِ نویسندگان و فیلمسازان ایرانی،

فکلی‌ها یا «موبلند»ها غرق در فرهنگِ جهانی‌اند و طبعاً وجهی دست راستی دارند؛ و جاهل‌ها یا لمپن‌پرولتاریا با نوعی لوتی‌گری و بی‌کلهگی نظم نمادین را خدشه‌دار می‌کنند، و درنهایت دست چپی معرفی می‌شوند. ولی این آثار، در اکثر مواقع همه‌چیز را یا به‌واسطه‌ی طنز و محکوم‌کردنِ فکلی‌ها (هم‌چون فیلم جوجه فکلی که درنهایت فکلیِ جاهل می‌شود) یا کنش‌های صرفاً فردیِ جاهل‌مسلكانه (هم‌چون فیلم قیصر، که درنهایت یک جاهلِ ابرقهرمان حقّ همه را می‌گیرد)، حل و فصل می‌کنند. اما بحث این دو گونه‌ی اجتماعی به این‌جا ختم نمی‌شود. پازولینی از سوییهِ فاشیستیِ لمپن‌پرولتاریا که در ارتباط مستقیم با سازوکار سرمایه‌داری متأخر است بی‌خبر نیست، و هم‌چنین از امکانِ اتحادِ مقدّسِ این دو گونه‌ی اجتماعی زیر لوای حکومت. آن‌گونه که بدیو در قرائتی از قطعه شعری، از شعری بسیار بلند با عنوان پیروزی، سروده‌ی پازولینی می‌گوید: ما در وضعیتی قرار داریم که تخریب سرکوب می‌شود، و خود کسر، یا اگر می‌خواهید، بگویید تقابل به هم‌دستی بدل می‌گردد. همان‌طور که پازولینی می‌نویسد: ما درمی‌یابیم که داریم دقیقاً همان‌جایی می‌رویم که دشمن می‌رود، «با هدایت آن تاریخی که تاریخ هر دو است». و امید

سیاسی ناممکن است. [اما در برابر این ناامیدی از اتحادِ هژمونیکِ شومِ همه‌ی ما، سیاستِ رهایی‌بخشِ هنوز هم زنده است و] تنها زمانی ممکن است که برخی پدران و مادران و برخی پسران و دختران در قالب نوعی نفی مؤثرِ جهانِ آن‌چنان که هست متحد شوند (بدیو، ۱۳۸۷: ۵۷۱).

مع‌الوصف، این گونه‌های اجتماعی با تفاوت‌های معنادار نسبت به اشکالِ جهانی‌اش، در ایران هم به‌طور تاریخی وجود دارند، و اکنون هم به زیست خود ادامه می‌دهند. البته اکنون در اشکالی بسیار پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر از قبل، و هم‌چنین در سازوکاری غیرعقلانی‌تر از نمونه‌ی خود در غرب. اشکالی که اکنون، منفک از پیشینه‌ی الاهیاتی و فرهنگی‌شان، خودآگاه یا ناخودآگاه با سرمایه‌ی جهانی سری از هم جدا ندارند، و به‌جز نمونه‌های انگشت‌شمارِ فوق‌الذکر نه در سنتِ شعری و نه در نثر فارسی پتانسیلِ رهایی‌بخش و رادیکال‌شان آزاد نشده است.

اما درباره‌ی رابطه‌ی سینمای آزاد با این دو (نا)طبقه‌ی اجتماعیِ مذکور، می‌توان دوباره به دوگانه‌سازیِ این سینما با ابژه‌ی میل‌اش، فیلم‌فارسی اشاره کرد. نصیبی در پاسخ به این سؤال که «سینمای آزاد چه کارهایی برای هویت‌دادن به خود در برابر فیلم‌فارسی انجام داد» می‌گوید:

«در آغاز ساختن فیلم بود و بعد نمایش مداوم همراه با بحث و گفتگو و همین‌طور برخورد با مطبوعات و اشاعه‌ی این فکر که کادر فیلم تعیین‌کننده‌ی ارزش فیلم نیست [...] نوع دوربین برای فیلم اعتبار نمی‌آورد، استودیوهای سینمای فارسی که امکانات فنی دارند، دوربین خوب، فیلم خام و لابراتوار [...] پس] آنچه سینمای فارسی ندارد فکر و اندیشه است» (نصیبی، ۱۹۹۴: ۱۳). در نقدِ نصیبی، با یک سنتِ قدیمی در سینما مواجه می‌شویم، استفاده از کم‌ترین امکانات برای بیانِ فکر و اندیشه، آنچه در پرداخت به سینمای آلترناتیو یا تجربی همواره مدّ نظر منتقدین بوده است. اما اصل و اساسِ این سینما بر حاشیه‌نشینی بنا شده است. حاشیه‌نشینیِ خودآگاهانه که اصلِ تمایز آنها از سینمای جریان اصلی را رقم می‌زند. این فاصله‌گرفتن از نظم و نسقِ موجود در سینمای جریان اصلی، نه با گوشه‌نشینی یا انفعالِ صرف بلکه با رادیکالیسم در پیوند است (آن‌چه، به‌قولی، می‌توان آن‌را «انفعالِ فعال» خواند). رادیکالیسمی که رهایی از قید و بندهای سنت‌های سینمایی پیش از خود و فائق‌آمدن بر سوپیه‌ی سرکوب‌گر این آپاراتوس را در سر می‌پروراند و در اکثر موارد با بودجه‌ی شخصیِ این فیلمسازان شکل می‌گیرد. پس به این واسطه باید گفت، در مورد سینما آزادی‌ها هم این حکم تاجایی

تبرئه است. این یکی از هیئت‌هایی‌ست که هژمونی فکری این روزگار به خود گرفته و در این شعار خلاصه شده که «هیچ بدیلی در کار نیست» [...] سیاست می‌اندیشد، بربریت نه، پس هیچ سیاستی بربروار نیست. تنها هدف این قیاس پنهان‌کردن بربریت است، در غیر این صورت مبرهن است که پارلمان‌تاریسم سرمایه‌داری، تقدیر جاری ما را در کنترل دارد. برای گریز از این آشفتگی باید، بر مبنای شهادت این قرن، باور داشته باشیم که نازیسم [یا هر شکلی از نابودگری] خود هم یک سیاست است هم یک اندیشه» (بدیو، ۱۳۹۴: ۲۸).

به گفته‌ی بدیو همه فکر و اندیشه دارند، هم بربرها (از نازی‌ها و فاشیست‌ها تا فیلم‌فارسی‌سازها) هم برترها (از فیلسوف‌ها تا سینمای آزادی‌ها)، اما تفاوت فکر این بربرها با برترها در چیست؟ در این‌جا برعکس به یک شباهت می‌رسیم؛ به «خودآگاهی» این اقشار از داشتن یا نداشتن چیزی به‌نام فکر و اندیشه. برای فیلم‌فارسی‌سازها در اکثر موارد رضایت تماشاگر مهم‌تر از فکر و اندیشه است و سینما آزادی‌ها هم فکر و اندیشه‌شان بر همه‌چیز مستولی می‌شود! فکر و اندیشه‌ای که کلیدواژه‌ی بورژوازی معاصر برای اثبات هویت‌اش است، برخی با نفی آن هویت

صادق است که این گروه با هزینه‌ی شخصی فیلم می‌ساخت. سینمایی که از سال‌های ابتدایی فعالیتش با بودجه‌ای دولتی مواجه می‌شود، و فیلمسازانش به نوعی سینمای جشنواره‌ای معتاد شده‌اند، فکر و اندیشه‌اش هم جای بحث دارد. به گفته‌ی بنی‌هاشمی این سینماگران پس از بالفعل‌شدن این جریان، «سرتاسر سال، ده‌ها دوربین داخل دفتر تهران را نگاه هم نمی‌کنند و تنها با نزدیک‌شدن جشنواره‌ها به سمت این دوربین‌ها می‌دوند» (بنی‌هاشمی، ۱۳۵۴). با توجه به این امکانات که به نسبت نیاز این سینماگران کافی بوده، تنها تفاوت این دو سینما وجود فکر و اندیشه در سینمای آزاد، و عدم وجود آن در فیلم‌فارسی‌ست (!) اما فکر و اندیشه چیست؟ و رابطه‌ی سینمای آزاد با فکر و اندیشه چیست؟ بدیو در این قرن می‌نویسد:

«وقتی برخی با بی‌تکلفی می‌گویند آنچه نازی‌ها کردند (نابودگری) از مرتبه امر نااندیشیدنی یا امر لاینحل است، یک نکته‌ی حیاتی را فراموش می‌کنند: این‌که نازی‌ها آنچه را که کردند، هم اندیشیدند و هم بررسی کردند، آن‌هم با بیشترین دقت و قاطعیت. این تصور که نازیسم فرمی از اندیشه نیست، یا به بیانی عام‌تر، بربریت نمی‌اندیشد، موجد نوعی فرایند پنهانی

(Colebrook, ۲۰۰۶: ۳۰). استیلایی ذاتی در اندیشیدن، آنچه معنای کامل خود را در «عقل ابزاری مدرن» تجربه می‌کند. پس چه باید کرد؟ با علم به تنش‌های درونی موجود در کلیتی که پازولینی پیش پای ما نهاد، انگار یگانه راه نجات اندیشه از این استیلای ذاتی، معلق نگه‌داشتن اندیشه بر فراز مغاک است، مغاکی که در آن (نا) طبقه‌ی بی‌خبران از وجود فکر و اندیشه چال شده‌اند. این معلق‌ماندن بشر را قادر می‌سازد، هم چال‌شده‌ها یا حذف‌شدگان درون مغاک را ببیند، و هم نظم نمادینی که حول این مغاک شکل‌یافته، و مهم‌تر از این مشاهده‌ی صرف، بر این امر واقف شود که هر لحظه امکان افتادن و فرو رفتن در این مغاک را دارد.

پس از تشریح (نا) تفکر پازولینی، یعنی تلاشش برای ساخت یک کلیت رهایی‌بخش، اگر دوباره به شهر اصفهان در دهه‌ی ۵۰ش بازگردیم، با همان حقیقتی روبه‌رو می‌شویم که پازولینی از آن دم می‌زند: گسترش یک پارچه‌سازی سیاسی به‌واسطه‌ی رشد سرمایه‌داری جهانی پس از دهه‌های ۱۹۷۰ میلادی، که هژمونی فرهنگی‌کردن فضا تحت امر دم‌ودستگاه پهلوی دوم هم در راستای همان قرار دارد و به این یک‌پارچه‌سازی دامن می‌زند.

می‌یابند و برخی با تأیید آن. پس این‌بار هر دو قشر، فیلم‌فارسی‌ها و سینما آزادی‌ها، در «تکرار» یعنی گردش و چرخیدن هر دو سوژه حول ابژه‌ی بی‌معنای فکر و اندیشه، یگانه می‌شوند و این خودآگاهی کاذب به داشتن یا نداشتن فکر و اندیشه، یکی دیگر از شاهدان دست به نقدی‌ست که بر ایدئولوژیک‌بودن دعوی سینما آزادی‌ها صحنه می‌گذارد.

از نقطه‌دید اکثریت، سینما ساخته‌ی دست بشر است و تاریخ سینما هم در ادامه‌ی همین خلاقیت‌اش رقم خورده است. اما تاریخ سینما حادثه‌ای در تاریخ بشر نیست، چراکه «بشریت» تنها به‌واسطه‌ی ماشین‌هایی که تولید کرده و با آن‌ها مواجه می‌شود دگرگون شده است؛ «انسان» هنگامی که در کنار دم‌ودستگاه‌های سینمایی قرار می‌گیرد، به ماشینی کاملاً متفاوت بدل می‌شود. پس بشریت حاصل تاریخی خلاقانه است. ما از چشم‌انداز مکانی تثبیت می‌شویم و یک‌سان فکر می‌کنیم، چراکه ما قابلیت افزایش حیات‌های خویش را داریم، اما همان قابلیت و تمایل قادر است ما را یک قدم جلو ببرد. در همین لحظه است که متوجه می‌شویم جهان گسترش‌یافته و تثبیت‌شده‌ی ما حاصل میل بشر به استیلا و اندیشیدن است



به دستور شاه تعطیل می‌شود. این اتحاد ناخودآگاه تا جایی پیش می‌رود که مردم را هم در برمی‌گیرد و برخی سینما را «لانه‌ی فساد» می‌نامند (نفیسی، ۱۳۹۴: ۱۸۱). این همان هسته‌ی سخت تاریخی‌ای است که پازولینی در شب‌های عربی بر آن انگشت نهاده است. او به واسطه‌ی نوعی اروتیسمِ پرولتری، درجایی‌که تنها شاه با اتحادی مقدّس با تئولوژی قادر است حرم‌سرا داشته باشد، جوانکی یه‌لاکبا را نشان می‌دهد که کاملاً ماتریالیستی عرصه‌ی اروتیسم (نه پورنوگرافی) را از شاه ربوده است. این خدشه‌دارکردنِ اروتیسم شاه‌محور که در سایه‌ی شکلی از تقدیرباوری متأثر از قرآن و داستان‌های مورد اقتباس فیلم است با نظم نمادین متکی بر تئوکراسی درگیر می‌شود. این دعوی کلی‌گرایانه‌ی اروتیسمِ پرولتری با تئوکراسی، با در نظر گرفتن لوکیشن‌های مورد استفاده در این فیلم، معنادارتر هم می‌شود. (آن‌چه شکلی از بیان لکننت‌دار و بدویش را می‌توان در اروتیسمِ طنانانه‌ی ارحام‌صدر با لهجه‌ی اصفهانی در تئاترهای همین تاریخ دید؛ بیانی که در سینمای جریان اصلی هم وارد شد ولی کامیاب نشد و بروز آن در تئاتر طبیعی‌تر و سرکش‌تر بود. این طنازی به‌واسطه‌ی لهجه در ادامه در اخلاف ارحام‌صدر که در دهه‌های پس

آن‌چه در سیرِ تطور و خودآگاهی سلطه‌ی شاه بر آپاراتوسِ سینما؛ از ناخودآگاهی مظفرالدین‌شاه قاجار و نیمه‌آگاهی سلطه‌ی رضاشاه پهلوی بر این آپاراتوس، به بلوغِ خود در دوره‌ی پادشاهی پهلوی دوم، محمدرضاشاه، می‌توان مشاهده کرد. این امر را می‌توان در توانایی سینما برای بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی تصویر جُست. شاهزاده آرتور کانوت که در سفر شاه به بریتانیا میزبان وی بود، در جایی می‌نویسد: مظفرالدین‌شاه «دوست دارد هرگاه موقعیتش فراهم باشد از او عکس [یا فیلم] بگیرند». او با علاقه‌ی وافر به بازنمایی تصویرش می‌پرداخت، آن‌چه از پدران‌ش به ارث برده بود: علاقه به «تصویر خویشتن» که در ضمن علاقه به سلطه‌اش بر مردم تحت عنوان شاه معنا می‌یابد. آن‌چه مظفرالدین‌شاه هنوز بدان خودآگاه نبود، ولی در برهه‌هایی با اتحاد تئولوژی و نهاد پادشاهی این سلطه یا استیلا خودآگاه‌تر می‌شود. تجربه‌ای که در تعطیل‌شدن نخستین سالن سینمای تجاری، یعنی سینمای خیابان چراغ‌گاز، که ابراهیم‌خان صحاف‌باشی، مشروطه‌خواه دوآتشه در ۱۲۸۳ش، آن‌را اداره می‌کرد، مشخص‌تر می‌شود. شیخ فضل‌الله نوری، رفتن به این سینما را منع می‌کند و ظرف مدت کوتاهی این سینما

از انقلاب آغاز به کار کردند و اکنون هم فعالیت‌شان ادامه دارد با نوعی لودگی صرف مصادف شد؛ لودگی‌ای که ریشه‌هایش را می‌توان در سرکوبِ عریانِ همین دهه‌ها یافت).

علاقه به «بازنمایی خویشتن»، و نوعی سلطه‌ی جهان‌سومی در شاهانِ قاجار، با تغییر سلسله از قاجاریه به پهلوی تغییری ظریف می‌کند. این بار رضاشاه سلطه‌اش خودآگاهانه‌تر است، به این اعتبار که او سینما را برای اولین بار در ایران با سانسور مواجه می‌کند و مسؤولیت نظارت بر بازنمایی بیگانگان از ایران (و شخص شاه) و همین‌طور مقابله با این بازنمایی‌ها را برعهده‌ی دولت قرار می‌دهد. علاوه بر این اقدامات دیپلماتیک و سانسور، فیلم‌های تبلیغاتی بومی و فیلم‌های خبری و حتی ایجاد رویدادهای خبری باشکوه ازجمله مواردی بودند که فیلمبرداری و نمایش آن‌ها می‌توانست دیدگاه مطلوبی از ایران و حکومت آن بیافریند (همان: ۱۸۱). اما این سیر سلطه‌طلبی، در محمدرضاشاه سروشکلی جهانی و پیشرفته می‌یابد، یعنی اولین حضورِ منطقِ فرهنگیِ سرمایه‌داری متأخر، به معنای جیمسنی‌اش را در ایران، در این دوره شاهدیم. منطقی که اصلاً برای مهار جنبش‌های پیشرو و انقلابی سیاسی هنری

بود؛ و هم‌زمان جایگاه نمادین شاه را هم به واسطه‌ی ترفندهایی هم‌چون طرفداری و بها دادن به هنر و هنرمند توجیه و تلطیف می‌کرد. این طرفداری، به یاری هویت‌هایی می‌آمد که در تلاش برای متمایز ساختنِ خود از کلّ جامعه بودند، هویت‌هایی جزئی‌گرا که از موبلندهای فرهنگی/بازاری تا لمپن‌های فیلم‌فارسی را در بر میگرفت. اما در همین فضا بود که نطفه‌ی اولیه‌ی یک جریان سینمایی در پاتوق‌هایی دوستانه و بر ضدّ هژمونی موجود شکل گرفت. سنتی که از ورود سینما به ایران آغاز شده بود و قهوه‌خانه‌ها، به‌عنوان نوعی از این پاتوق‌ها، در سیرِ تطورشان به‌جای نقالی، فیلم‌نمایش می‌دادند. این شروعِ آماتوری و غیرایدئولوژیک با چند جوانِ سینه‌فیل، دوربین‌کرایه‌ای، بازیگرِ آماتور، لوکیشنِ واقعی و بدون هزینه (به‌شيوه‌ی نئورئالیست‌ها) نوعی مقاومت را برمی‌ساخت. مقاومتی به دور از فرهنگِ کاذب، هژمونیک و سیاست‌زدای پهلوی‌ها. آنچه در انتخابِ تیزهوشانه و انقلابی خسرو گل‌سرخ‌ی در مصاحبه با گروهی از این جوانان تازه‌کار، در کیهان سال ۱۳۴۹، دیده می‌شود و تأییدی‌ست بر اهمیتِ فیلم‌های نخستین این سینما، هم‌چون فیلم موج ساخته‌ی حسن بنی‌هاشمی در همین سال. سینمای آزاد در آغازِ فعالیتش با همان

زبانِ الکنش، تا جاییکه در حاشیه بود و از هسته‌ی سختِ نظامِ پهلوی جدا ماند، سینمایی «آزاد» بود، نه پس از آن. جوانانِ این جریانِ سینمایی در آن روزها، ساب‌پرولتاریا یا حاشیه‌نشین به معنای رادیکالی که به کلیتِ مدّ نظرِ پازولینی وصل شود، نبودند، ولی ناخودآگاه بر موجی سوار شده بودند که آنان را به احقاقِ حقّ این حذف‌شدگان وصل می‌کرد. پس امکانِ ترجمه‌ی کلیگراییِ پازولینی به سینمای آزاد (اصفهان) با بازگرداندنِ این جریانِ سینمایی به نقطه‌ی صفرش و معلق نگه‌داشتنِ این سینما بر فرازِ مگاک، که خودِ این سینما و پایه‌گذارانش در روزهای آغازینش در آن می‌زیستند، ممکن می‌شود، مگاک در کنارِ دیگر مگاک‌های انقلابی آن دهه. زنده نگه‌داشتنِ خاطره‌ی آوارگیِ آن روزهای آغازینِ آن روزهایی که از همه‌سو موردِ حمله بودند و نظامِ فرهنگ‌سالار به آن‌ها هیچ چیز حتی جایی برای سکنی نمی‌داد امکانی‌ست که به جای فعلیت‌یابی یا پُرکردنِ مگاک به واسطه‌ی هویتِ شکل‌یافته پس از آن روزها، به شکلی از بالقوه‌گی یا گشودنِ بیش‌تر دهانه‌ی این مگاک به واسطه‌ی نفیِ دائمِ این هویت به حقیقتِ گره می‌خورد؛ آن‌چه انضمامی و مشخص با همانِ ایده‌ی تاریخ به مثابه‌ی نجات و رستگاریِ بیم‌ها و

امیدها مواجه می‌شود. در همین لحظه است که اشباحِ سینمای آزاد فیلم‌های دیده‌نشده و به‌گفته‌ی خود این فیلمسازان بعضاً توقیف‌شده‌اش و هم‌چنین یارانِ گمشده‌اش، حسین سلطان‌زاده، سیاوش امیری‌فر، ناصرقلی پاریاب و... احضار می‌شوند؛ این همان سینمای آزاد است به مثابه‌ی یک مگاک: زخمی درمان‌ناپذیر و بحران‌آفرین در بدن تاریخ سینمای ایران که هستیِ بدوی و سایه‌گونش تا ابد بر فراز ایران معلق خواهد ماند.

#### منابع

آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۹)، دیالکتیک روشننگری، مترجم مراد فرهادپور، امید مهرگان، تهران، انتشارات گام نو، چاپ چهارم.

بدیو، آلن (۱۳۹۴)، این قرن، مترجم فواد جراح‌باشی، تهران، انتشارات بیدگل، چاپ اول.

بدیو، آلن (۱۳۹۳)، فلسفه سیاست هنر عشق، گزینش و ویرایش مراد فرهادپور، صالح نجفی، علی عباس بیگی، تهران، انتشارات رخ‌دادنو، چاپ سوم.

بنی‌هاشمی، حسن (۱۳۵۴)، بولتن سینمای آزاد، ش یک، بورگر، پیتر (۱۳۸۶)، نظریه‌ی هنر آوانگارد، مترجم مجید اخگر، انتشارات مینوی خرد.

جعفریان، رسول (۱۳۷۹)، صفویه در عرصه‌ی دین، فرهنگ و سیاست، جلد اول، قم، پژوهشکده‌ی حوزه و دانشگاه.

نصیبی، بصیر (۱۹۹۴)، ده‌سال سینمای آزاد ایران، آلمان، انتشارات سینمای آزاد، چاپ اول.

نفیسی، حمید (۱۳۹۴)، تاریخ اجتماعی سینمای ایران (جلد اول): دوره‌ی کارگاهی ۱۳۲۰-۱۳۷۶ (ترجمه‌ی محمد شهبا، انتشارات مینوی خرد، چاپ اول).

نفیسی، سعید (۱۳۷۲)، تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره‌ی معاصر، جلد دوم، تهران، انتشارات بنیاد.

هلیدی، جان (۱۳۸۸)، پازولینی از زبان پازولینی، مترجم علی امینی‌نجفی، تهران، انتشارات نگاره، چاپ دوم.

Cinema and History: On" (۲۰۱۴). Agamben, Giorgio  
 Jean-Luc Godard" in Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image, Translated by John V. Garner and Colin Williamson. publisher Bloomsbury  
 .۲۷-۲۵ .Achademic. pp

Deleuze; A Guide for the (۲۰۰۶) Colebrook, Claire  
 .perplexed. London and New York. Continum

Pasolini and Exclusion: zizek," (۲۰۰۳) Vighi, Fabio  
 Agamben and the Modern Sub-Proletariat Theory",  
 .۱۲۰-۹۹ :۵ .no ,۲۰ Culture and Society

Against Civilization (Reading & (۲۰۰۵) Zerzan, John  
 .Reflections), Feral Hosuse, Los Angeles

zizek, Slavoj and Laclau, Ernesto and Butler, Judith  
 Contingency, Hegemony, Universality (۲۰۰۰)  
 (Contemporary Dialogues on the Left JUDITH BUTLER,  
 ERNESTO LACLAU and SLAVOJ zizek), VERSO, London,  
 .New York

