سینما در باره سینما:
متا سینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سرخود سینما

تقی آزاد ارمکی[1]
کمال خالق پناه[2]

تاریخ دریافت:۹۰/۴/۶ تاریخ تایید:۹۰/۷/۴

چکیده

متاسینما یا خود بازنمایی و خود ارجاعی های سینما را به معنایی گسترده تر از تقلیل آن به ژانر می توان آنرا مجادله ای بر سر جایگاه سینما در جامعه دانست. از این رو متاسینما راجع به رابطه سینما و جامعه و به طور کلی راجع به ماهیت سینما در فرایند تجربه مدرنیته در ایران نیز هست. چرا که سینما قبل از هر چیز مهمترین فرم فرهنگی مخلوق مدرنیته است. ازاین‌رو، این امکان وجود خواهد داشت که به‌مدد متاسینمای سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، تأملی از جایگاه سینما در جامعه سینمایی ایران و در نتیجه از مدرنیته ارائه دهیم. در این مقاله، متاسینمای سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی بررسی شده است. هدف این مقاله آن است که با کاوش در خود ارجاعی های سینما پس از انقلاب چیزی راجع به تجربه مدرنیته در ایران کشف کند. بررسی چند متافیلم شاخص سینمای ایران پس از انقلاب نشان می دهد که سه شکل سینما در جایگاه تهدیدی برای نظم امور، امری حقیقی در مجاورت زندگی روزمره و سینما به مثابه فرمی که در خلق آن ناتوان هستیم، اشکالی هستند که متاسینما راجع به ماهیت سینما و در نتیجه راجع به مدرنیته به ما می گوید.

واژگان کلیدی: متاسینما، سینمای پس از انقلاب ایران، تجربه مدرنیته، مدرنیته در ایران.

۱- استاد گروه جامعه شناسی دانشگاه تهران Tazad@ut.ac.ir
۲- دکتری جامعه شناسی دانشگاه تهران kkhaleghpanah@yahoo.com

مقدمه

سینما به مثابه یکی از مهمترین فرم های فرهنگی تاکنون موضوع مطالعات بسیاری بوده‌است. در مطالعات فرهنگی، جامعه‌شناسی و به‌طورکلی در مطالعات سینمایی به انحاء مختلف در باب نهاد سینمایی، پیوندهای سینما و جامعه بحث شده‌است. به‌رغم نشریات سینمایی و تک نگاری های بسیار در باب فیلم ها و فیلم سازان، تأمل در باب سینما هنوز از بداهت و تازگی برخوردار است. خصوصاً تأمل در باب سینما در سینما یا همان متاسینما چندان مورد توجه نبوده‌است. در این میان، بحث از متاسینما به مثابه مجادله ای بر سر جایگاه و ماهیت سینما در جامعه می‌تواند یکی از راه های فهم مدرنیته در ایران باشد.

در این مقاله، مفروضه اساسی ما این است که سینما می‌تواند میانجی فهم تجربه مدرنیته در ایران شود و این امر به ویژه از طریق متاسینما یا خود ارجاعی های سینما ممکن است. از طرف دیگر تفکیک ناپذیری سینما از مدرنیته حاکی از آنست که کاوش در مقوله سینما در و درباره سینما تامل در باب تجربه مدرنیته است. همین‌طور در باب چگونگی به تصویر کشیدن سینما از طریق سینما در این متافیلم ها تأمل خواهیم کرد. چرا که هر گونه تاملی در باب سینما از قبل خود تامل در باب مدرنیته نیز هست. ظهور و تکوین سینما از فرایند مدرنیته جدایی ناپذیر است. بنابراین تامل در باب مباحث سینمایی و چگونگی خود بازنمایی های سینما، بحث از جایگاه سینما در جامعه و بنابراین ارجاع به معضل امری مدرن به نام سینما در متن جامعه ای است که آن را بیگانه می داند. در مقاله حاضر در آرشیو سینمای ایران پس از انقلاب در جستجوی متا فیلم های این سینما بوده و در تحلیل چند فیلم در این رابطه ، به اشکال خود ارجاعی ها در سینمای پس از انقلاب پرداخته خواهد شد.

سینما و مدرنیته: متاسینما به مثابه مجادله بر سر امر مدرن

امروزه سینما ابزاری برای روایت گری است. مهمترین و در دسترس‌ترین واسطه برای کاوش جهان، درگیری و برانگیختن عواطف و احساسات انسانی، خاطره و تخیل است. ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن سینما و فیلم، بخشی از سکونتگاه ما می‌باشند (برانستون، ۲۰۰۰).

تاریخ سینما، فیلم و تاریخ شیوه‌های مطالعه آنها در دهه‌های اخیر حجم وسیعی از نوشته‌ها را به خود اختصاص داده است. تاریخی همواره گشوده که از رویکردهای چندگانه‌ای روایت شده است. برخی از این رویکردها عبارتند از: تاریخ فیلم و مطالعه آن به مثابه روایت ستارگان، خود فیلم‌ها و کارگردان، به مثابه مطالعه تکنولوژی و فیلم، به مثابه تاریخ صنعتی نظام استودویی و هالیوود، به مثابه تاریخ سینمای ملی، به مثابه زیبایی‌شناسی فیلم، و در پایان به مثابه تاریخ فرهنگی که در آن فیلم‌ها شاخص و بازتاب‌دهنده جریان های فرهنگی هستند (ترنر، ۱۹۹۳: ۱).

دگرگونی در عرصه‌های مطالعاتی پژوهشی‌های بین رشته‌ای در باب مدرنیته را جایگزین رهیافت‌های نهادی محدودتر ساخته است. در چنین چارچوبی، هدف قراردادن سینما در چارچوب وسیع تر دگرگونی‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است. این بدین معنی است که سینما از مدرنیته جدایی‌ناپذیر است (پومرنس،۲۰۰۶).

بنابراین سینما "به مثابه بخشی از بازساخت‌یابی خشن دریافت و تعامل انسانی است که شیوه‌های تولید و مبادله سرمایه داری ـ صنعتی تولید و تکنولوژی های مدرن همچون قطار، عکاس، تلگراف، الکترونیک و تلفن و همچنین ساختن وسیع خیابان های کلان شهرها سرشار از جمعیت، پرسه‌زنان و غیره آنرا ارائه می‌دهند (هنسن، ۱۹۹۴: ۲).

مطالعات اخیر بر رابطه نمادین سینما و مدرنیته دلالت دارند. پژوهش در رابطه میان فیلم و فرهنگ مدرنیته به وسیله مورخان فیلم و مطالعات بین رشته ای در اواسط دهه هشتاد با جستجو در آرشیوها و با روش‌های تحلیل متن شروع شد. دومین موج بررسی رابطه میان فیلم و مدرنیته در اواسط دهه نود با بازگشت به نظریه‌های زیمل، بنیامین و کراکائر توجه خود را معطوف به فیلم‌های قبل از ۱۹۱۵ کرد. متفکران موج دوم به کاوش در جذابیت‌های توده‌ای سینما پرداخته‌اند. پرسش آنها اینست که چرا این واسطه قصه‌گویی و تجربه احساسی فرایند مدرنیته را شرح می‌دهد، کتاب سینما و ابداع زندگی مدرن (۱۹۹۵) طیف متنوعی از رویکردهای انتقادی را برای شرح پیوندهای سینما و دیگر اشکال فرهنگی به کار می‌گیرد. این کتاب همچنین سودای آن در سر دارد که مانیفستی برای حوزه‌ای در حال ظهور باشد، حوزه‌ای که در آن "سینما بیان و ترکیب غنی‌ترین ویژگی‌های مدرنیته در قرن نوزده و بیست است". مولفان معتقدند که روابط پیچیده میان کردارهای پیشا سینمایی و همچون نقاشی اکیبرسیونیسم، عکاسی، تئاتر ملودراماتیک و غیره بر

شکل‌گیری سینما تأثیر گذاشته‌اند. و همین حوزه‌ها نیز در درک سینما به مثابه کرداری تاریخی و جامعه‌شناختی به ما کمک می‌کنند. علاوه بر این همه این کردارهای فرهنگی بیانگر نقطه عطف‌های فرایند مدرنیته هستند. "سینما هرکدام از این اجزاء برجسته را در درون سنتزی فعال به کار می‌گیرد. سینما به گونه‌ای تصادفی همه اشکال دیگر را پشت سر می‌گذارد. بنابراین سینما صرفاً نتیجه فرایندهای تکنولوژیکی و کردارهای فرهنگی نیست، بلکه بخش ضروری شبکه زندگی روزمره در مدرنیته است. همانگونه که زیمل و بنیامین اشاره می‌کنند، اشکال فراوان فرهنگ کالایی و توده‌ای با شکل‌گیری و تکوین سینما به هم پیوسته‌اند. پیوستگی‌ای که در متن دگرگونی‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی که مدرنیته نامیده می‌شود، قابل رخ دادن است.

بن سینگر نیز در کتاب ملودراما و مدرنیته تلاش می‌کند که نقد بوردول را از طریق بررسی این تز مدرنیته در سینما پی‌گیری کند. سینگر نصف کتاب را به بحث از پیوندهای مدرنیته و سرمایه‌داری اختصاص داده است. وی معتقد است که ملودراما هم محصول مدرنیته است و هم اینکه زمینه‌ای را برای سوژه‌های مدرن فراهم می‌سازد تا حساسیت‌های فزاینده‌شان از کلان شهرها را تنظیم، تخلیه و متعادل سازند.

اگر مدرنیته جهت‌گیری برای بیان و نشان دادن زمان حال است، جهت‌گیری‌ای برای نشان دادن و بیان چیزهای قابل مشاهده و قابل تکثیر، سینما مهمترین "چیز" در هنر معاصر است سینما به عنوان "کارخانه قرن" به عنوان نیرویی سحرانگیز، به عنوان نوعی کاتدرال (کلیسای جامع اسقف نشین) آینده، چرا که سینما مفصل‌بندی جدیدی از هنر و صنعت است که با توده مردم سروکار دارد (اسحاق‌پور، ۱۳۸۳: ۱).

بنابراین سینما صرفاً فرمی فرهنگی در میان دیگر فرم‌ها نیست، بلکه مهمترین فرم و به گفته گدار کانون مدرنیته است. سینما در همان حال که بخشی از جریان تجربه مدرنیته است، خصلت‌های آنرا را نیز در خود دارد. سینما توانایی به خود نگریستن را در خود دارد. به عبارت دیگر سینما نیز همچون مدرنیزاسیون شهری، فردگرایی، طبقه متوسط و غیره بخشی از مدرنیته است. این همان چیزی است که در این مقاله سعی در تحلیل آن داریم: متاسینمای سینمای ایران به مثابه مجادله بر سر امر مدرن.

متاسینما جدی‌تر از هرگونه ژانر دیگری در سینما بیانگر تجربه مدرنیته است، چرا که مجادله‌ای بر سر زمان حال و امر مدرن است. متاسینما چه تصاویر سینمایی فیلم‌های

گذشته را در داستان های خیالی ادغام کند و چه هرکدام از عناصر آپاراتوس سینمایی را موضوع خود کند، همواره و در همه حال در درون گفتمان مجادله ۱بر سر زمان حال جای دارد. چرا که سینما و فیلم را نمی توان از زمینه و تاریخی که در آن تولید می شود، جدا کرد. پس متاسینما به مثابه خود ـ بازاندیشی سینما، بیانگر رویکردی راجع به مدرنیته نیز هست، چرا که سینما کانون مدرنیته است و مجادله بر سر جایگاه سینما در جامعه و ماهیت آن و چگونگی توجیه آن، بحث در باب مدرنیته نیز است(ریگیس،۲۰۰۲).

تنها در صورتی بسیاری از فیلم‌ها قابل توجیه‌اند که آنها را راجع به سینما و به تبع راجع به مدرنیته بدانیم. سینما هم به مثابه جزء و هم به مثابه کل مدرن است و تجربه مدرنیته آنگاه که به مثابه کیفیتی غربی و بیگانه نگریسته شود، سنت ها و تاریخ‌های دیگر را به مقابله با خود و خود (هم با مدرنیته و هم به صورت درگیری با خود) تحریک می‌کند و سینمای ایرانی از این امر مستثناء نیست.

سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ با تصویری افلاطونی آغاز شد. به نظر می‌رسید که دوران سینما به سر رسیده و سرانجام مردم از غارهایشان بیرون آمدند و این بار سینما بایستی پاسخ می‌داد: آیا سینما لازم است؟ یا خیر؟. اما قضیه فراتر از یک مساله صرفاً سینمایی بود. مساله سینما به مساله مدرنیته پیوند خورده بود. رد الگوهای مضمونی و بصری سینمای قبل از انقلاب در بسیاری از موارد ویرانی ساختار اساسا سینمایی بود. و باز هم مساله سینما و مدرنیته همان مساله قدیمی رابطه هنر و جامعه بود.

همراه با انقلاب اسلامی ۵۷ همه جا رایحه‌ای افلاطونی به مشام می‌رسید. افلاطون بازگشته بود و مردم از غارها بیرون خزیده بودند. انقلاب اسلامی ۵۷ در فضای سینمایی کشور یکی از آن لحظات تکوینی است که در آن تاریخ منجمدشده از درون منفجر می‌شود. شورشی افلاطونی رخ می‌دهد و غارها به آتش کشیده می‌شوند. در آنجا به نظر می‌رسد که هرچیزی ممکن است. تنش‌های تلنبار شده تاریخ به صورت انرژی مهارنشدنی سر بر می‌آورند. به نظر می‌رسد که مردم از چنگ زل زدن به سایه‌ها رهایی یافته‌اند و تاریخ پاسخ نهایی را یافته است. پاسخی که در چارچوب سینمایی، "سینمای اسلامی" نامیده می‌شود(صدر،۱۳۸۱). جستجوی صورتبندی جدیدی از سینما به نام سینمای اسلامی. فرم پرسشی قدیمی ـ قدیمی‌تر از سینما، که تا مدت ها بعد هنر را آزار می‌داد، زنده شده بود:

1-Discourse of contestation

هنر و جامعه، آیا هنر لازم است؟ آیا فایده‌ای برای جامعه و افراد در بردارد؟ و اگر جهان جدید اجازه اخراج هنر از جمهوری را نمی‌دهد، چه کار باید کرد؟ در دوران انقلاب جستجو برای کشف و آفرینش معیارهای هنر اسلامی و به ویژه جایگاه سینما در این رابطه ، همانا جستجو برای روشن کردن "خط فکری مشخص" و "سنجش خوب از بد" با "صراحت و روشنی بسیار برای تماشاگر" بود (صدر،۱۳۸۱).

رابطه دشوار بین حکومت اسلامی و سینما، شاید مهمترین پرسش در کل تاریخ سینمای ایران پس از انقلاب است. با وجود این، اسلامی کردن سینما چیز متفاوتی است. سیاست های اسلامی، بلافاصله بعد از انقلاب، ظاهراً اسلام و سینمای ایرانی را در تقابل با هم قرار داد. نابودی تئاتر و سینما به یک عمل نمادین مهم علیه رژیم شاه و سکولاریسم و نظم پیشین، در زمانی که سینما، مخصوصاً از سوی روحانیون و مومنان، پر از آداب و رسوم غربی تلقی می‌شد، تبدیل گردید (صدر،۱۳۸۱). فراتر از این وندالیسم ابتدایی، کاملاً آشکار است که قوانین سانسور شدید، غیره منتظره بر فیلمسازان ایرانی تحمیل شد. برای مثال، اجازه داده نمی شد که بازیگران زن فیلم ها در نمای نزدیک نشان داده شوند، اجازه نمی داند که آنها آرایش کنند، مردان اجازه نداشتند که کراوات ببندند، اجازه استفاده از هیچ نوع موسیقی غربی داده نمی شد، اجازه نورپردازی کامل داده نمی شد، و حتی تدوین فیلم ها بایستی براساس هنجارهای اسلامی صورت می‌گرفت (تاپر۲۰۰۲:۷۰). با این همه، بسیاری معتقدند که "انقلاب موجب ایجاد یک سینمای جدید و بسیار مهم شد که دارای ساختار مالی و صنعتی و قواعد تولیدی، موضوعی و ایدئولوژیکی منحصر بفردی است" (همان،۲۹) و (نفیسی، ۱۹۹۵).

مقدمه‌ای تاریخی به متا سینما پس از انقلاب اسلامی۱

با پیروزی انقلاب اسلامی، بساط سینمای فیلم فارسی برچیده می‌شود. اولین تجربه جدی سینمای پس از انقلاب در این زمینه، به انتقاد از فضای سینمای فارسی را دنبال می‌کرد. گرچه این‌بار به عنوان یکی از تم‌های فرعی اثر. کیانوش عیاری در «شبح کژدم» ماجرای محمود، جوان علاقه‌مند به فیلمسازی را به تصویر کشید که وقتی از ساخت فیلمنامه‌اش ناامید می‌شود تصمیم می‌گیرد تا فیلمنامه را در زندگی واقعی‌اش اجرا کند؛

۱- این مقدمه بر اساس جستجو در کتاب های تاریخ سینمای ایران (جمال امید، ۱۳۸۴) و (صدر ۱۳۸۱) نوشته شده است.

نوعی عشق جنون‌آمیز به سینما که کاملا آمیخته با زندگی می‌شود. فیلمی هم که محمود قصد ساختش را دارد، با تم حادثه‌ای‌اش، چیزی جدا از سینمای مرسوم نیست.

«دو فیلم با یک بلیت» ساخته داریوش فرهنگ نیز دیگر تجربه مهم و قابل اعتنای سینمای ایران در آن دوران است. در حین ساخت یک فیلم سینمایی، بازیگر نقش اصلی مرد، دچار آسیب‌دیدگی می‌شود. گروه در جست‌وجوی بازیگری دیگر برمی‌آید تا اینکه فردی پیدا می‌شود که چهره‌اش کاملا شبیه هنرپیشه مورد نظر است. فرهنگ در کنار روایت این داستان می‌کوشد تا تصویری از پشت صحنه سینما ارائه دهد و البته مطابق معمول این تصویر انتقادی است.

از اواخر دهه ۶۰، رویکرد سینمای متفاوت و جشنواره‌ای ایران به این مقوله پررنگ شد. فیلم مهم و شاخص این جریان «کلوزآپ» ساخته عباس کیارستمی بود. فیلمی که براساس ماجرایی واقعی ساخته شد. فردی به نام حسین سبزیان خود را به یک خانواده، محسن مخملباف معرفی می‌کند و به این بهانه چند روزی در خانه این خانواده رفت‌وآمد کرده و وعده ساخت فیلم تازه‌ای را می‌دهد که خیلی زود با ورود خبرنگار سروش به ماجرا، حقیقت داستان مشخص می‌شود. «کلوزآپ» به عنوان یک اتفاق مهم سینمایی از سوی جشنواره‌های خارجی قلمداد می‌شود و در واقع این فیلم آغازی است بر شهرت جهانی کیارستمی. تم فیلم در فیلم در کار بعدی کیارستمی برجسته شد. «زیر درختان زیتون» در واقع شرح پشت صحنه فیلمبرداری یکی از سکانس‌های «زندگی و دیگر هیچ» است. نقش کیارستمی را این‌بار محمدعلی کشاورز بازی می‌کند.

محسن مخملباف هم با ساخت ۴ فیلم درباره سینما، یکی از چهره‌های مهم و قابل بررسی در این زمینه است. «ناصرالدین شاه آکتور سینما» روایتی طنزآمیز از تاریخ سینمای ایران است که در آن مخملباف می‌کوشد تا به گذشته نگاه کند. فیلم ارجاع‌های فراوانی به آثار معروف تاریخ سینمای ایران می‌دهد. نکته بارز فیلم، خلاقیت و پویایی آن در این انتخاب و ارجاع‌ها و لحن کمیک آن است. در «هنرپیشه» مخملباف، به بررسی جایگاه هنرمندی می‌پردازد که توقع عمومی اجازه رشد و اعتلا را به او نمی‌دهد. اکبر عبدی بازیگر با استعداد سینمای ایران که آرزوی چاپلین شدن دارد، ناچار است در کمدی‌های سطحی و سخیف بازی کند. مخملباف در فیلم بعدی «سلام سینما» این‌بار به موضوع علاقه‌مندان بازیگری پرداخت. او در حالی که در حال انتخاب بازیگر برای فیلم تازه‌اش بود، وقتی با انبوه

مشتاقان بازیگری در باغ فردوس مواجه شد، تصمیم گرفت همین موضوع را موضوع فیلم تازه‌اش قرار دهد.

در «میکس» داریوش مهرجویی با لحنی طنزآمیز روایتی از پشت صحنه سینمای ایران در یک دوران سپری شده ارائه می‌دهد. دورانی که فیلم‌ها برای اکران عمومی حتما باید در جشنواره فجر به نمایش درمی‌آمدند و اگر فیلمی به جشنواره نمی‌رسید باید یک سال پشت خط اکران می‌ماند. «میکس» ماجرای فیلمسازی را روایت می‌کند که می‌کوشد فیلمش را به جشنواره برساند. در این مسیر مهرجویی به ساخته‌های خودش «هامون»، «لیلا»، «بانو» و «پری» ارجاع می‌دهد.

مسعود کیمیایی هم در چند فیلم ارجاع‌هایی به سینما داده است. «سرب» حکایت شیفتگی کیمیایی به سینمای کلاسیک آمریکاست. ادای دینی عاشقانه به آثار نوآر که محمل بسیار مناسبی نیز در فیلم یافته است. نوری (هادی اسلامی) در فیلم «سرب» یکی از صورت زخمی‌های سینماست. سینمای کلاسیک و استخوان‌دار گذشته که کیمیایی حسرت از دست رفتن آن را می‌خورد.

در «رد پای گرگ» نیز کیمیایی هم به سینمای گذشته خود (قیصر، رضا موتوری و گوزن‌ها) و هم به سینمای وسترن ارجاع می‌دهد. کیمیایی در چند فیلم دیگرش نیز به سینما ارجاع داد. در «سلطان» شاهد کاراکتری هستیم که شبیه قهرمانان فیلم‌های سیاه و سفید کیمیایی است. یک رضا موتوری معاصر که زمانی شغلش کرایه دادن فیلم‌های ویدئویی بوده و ناخواسته پایش به ماجرایی باز می‌شود. در «مرسدس» یکی از کاراکترهای فیلم، یک بازیگر نمایش‌های خیابانی است که نقش کوتاهی را در یک فیلم برعهده می‌گیرد.

در فیلم «حکم» کاراکتر رضا معروفی شمایلی از قهرمانان سینمای کلاسیک را به ذهن می‌آورد. همچنان که در منزل رضا معروفی نیز شاهد به روی پرده افتادن فیلم‌هایی چون «سزار کوچک» و «سانست بلوار» هستیم که آشکارا سرچشمه کاراکترها و حال‌وهوای فیلم «حکم» را به نمایش می‌گذارد.

در «توفیق اجباری» زندگی محمدرضا گلزار به عنوان یک ستاره سینما دستمایه قرار گرفت و حالا «سوپر استار» روی پرده سینماهاست که در آن جنبه‌های منفی و وجه ستاره‌گون یک بازیگر سینما مورد نقد قرار گرفته است. تهمینه میلانی در «سوپر استار»،

در نمایش جزئیات زندگی یک بازیگر مشهور سینما دست و دلبازانه عمل کرده است؛ البته فیلم در ۲پرده آخر لحن عوض می‌کند و تبدیل به اثری معناگرا می‌شود.

بهرام بیضایی هم در «وقتی هم خوابیم» دیگر فیلم روی پرده، به نقد مناسبات سینمای ایران پرداخته است. تماشاگر در نیم ساعت اول شاهد ماجراهایی است که بعدها متوجه می‌شود آنچه که دیده فصل‌هایی از فیلمی با نام «وقتی همه خوابیم» بوده است. فیلم دچار مشکلات مالی شده و پای سرمایه‌گذاران تازه‌ای به آن باز می‌شود. ادامه فیلم با بودجه سرمایه‌گذاران جدید به شرطی امکان‌پذیر است که بازیگر نقش اول مرد فیلم تغییر کند. با تغییر بازیگر، فیلم ادامه می‌یابد ولی ماجرا همچنان ادامه دارد. باز هم سر و کله سرمایه‌گذاری دیگر به کار باز می‌شود و باید بازیگر نقش اول زن نیز تغییر کند. این‌بار داستان فیلم هم تغییراتی می‌کند تا فیلمی که ساخته می‌شود دیگر با آنچه در ابتدا جلوی دوربین رفته بود، ربط چندانی نداشته باشد. «وقتی همه خوابیم» مثل اغلب فیلم‌هایی که به پشت صحنه سینما پرداخته‌اند، تصویری انتقادی از مناسبات حاکم بر سینمای ایران ارائه می‌دهد.

حال سؤال این است که متاسینما چگونه سینما را به تصویر می کشد؟ اگر سینما را فرم فرهنگی اساسی تجربه مدرنیته بدانیم چگونه در سینمای ایران و از طریق متاسینما توصیف می‌شود؟ آیا اساساً سینما که همواره نماد امر مدرن تلقی شده و در تقابل با سنت و گذشته قرار گرفته چگونه رویکردی نسبت به خود و در نتیجه امر مدرن دارد؟ ذکر این نکته هم مهم است که نتایج این مقاله کار بازنمایی تک‌تک فیلم های پس از انقلاب اسلامی را بر عهده ندارد. ادعای ما در این مقاله نمایندگی کل سینمای ایران نیست بلکه بررسی کلیت مساله سینما و مدرنیته در متاسینمای سینمای ایران است که واسطه تامل در فهم مدرنیته و نگاه به امر مدرن هستند. در انتخاب فیلم ها سعی شده متافیلم هایی انتخاب شوند که تصویر پررنگ‌تری از جایگاه سینما و در نتیجه مجادله بر سر امر مدرن ارائه می‌دهند. در این مقاله به تحلیل چند فیلم شاخص ژانر متاسینمایی می‌پردازیم. انتخاب این فیلم‌ها به دلایل متعددی صورت گرفته است. از اقبال عمومی و جهانی آنها، تحسین شدن آنها به وسیله منتقدان و غیره. اما دلیل مهمتر این است که این فیلم‌ها پرسش از سینما و مدرنیته را در گفتمان فرهنگی به گونه‌ای برجسته می‌سازند که می‌توان کلیت رویکردهای سینمایی

به سینما را در آنها یافت. فیلم‌های "کلوزآپ" ، "سلام سینما"، "میکس"، فیلم‌های شاخص متاسینمایی هستند.

آنچه در بررسی‌های ذیل در جستجوی آن خواهیم بود، ماهیت نوعی این فیلم‌ها نیست. چیزی که به ژانر پست مدرنیستی آنها معروف شده است. همان طور که گفته شد ما از این رویکرد به این فیلم نگاه می‌کنیم که این فیلم در مجموعه گفتمانی مجادله بر سر زمان حال قرار دارند و از این نظر هنوز در پی ارائه توضیحی در باب رابطه همیشه زنده هنر و جامعه و به تبع سینما و جامعه هستند. با توجه به شرایط صد ساله اخیر ایران، متاسینما نوعی خودکاوی در باب مدرنیته در ایران نیز هست. ادعای نظری ما اینست که آغاز راه بازاندیشی به معنای تلاش برای خلق الگویی برای خود با معیارهای خود و هنجارهایست که از درون خود بیرون می‌کشد. متاسینما از این طریق سعی در پاسخ به پرسشی دارد که شبح آن همواره از حضوری سنگین بر هنر حکایت دارد: رابطه هنر و جامعه ، و در اینجا مجادله ای بر سر خود سینما به مثابه مهمترین فرم فرهنگی مدرنیته.

کلوزآپ: سینما در مقام کابوسی برای نظم امور

کلوزآپ (۱۳۷۲) به کارگردانی عباس کیارستمی براساس ماجرایی واقعی ساخته شده است این فیلم به خاطرابزارهای فرامتنی و چیزی که خود کیارستمی به آن خط محوری میان واقعیت و خیال می‌گوید، تحسین شده است. خلاصه‌هایی که از داستان این فیلم وجود دارد، به سادگی هرچه تمامتر بر حقه‌بازی مردی تمرکز دارند که خود را به جای کارگردانی سینمایی جا زده است. کیارستمی این واقعه تراژدیک را بازسازی می‌کند و در نهایت آنرا به فیلمی کمیک بدل می‌سازد. اما چگونه؟ کلوزآپ داستان کارگر بیکار شده صنعت چاپ شیفته سینماست، وی از ناآگاهی و "جهل فرهیخته" خانواده‌ای طبقه متوسط سوء استفاده کرده و خود را به عنوان محسن مخملباف کارگردان سینمایی معرفی می‌کند که در نهایت به دستگیری و دادگاهی وی به جرم کلاهبرداری ختم می‌شود. پس از خلاصه‌ای کوتاه به تحلیل فیلم می‌پردازیم.

فیلم بدون تیتراژ و با هول و دستپاچگی خبرنگار مجله سروش آغاز می‌شود. که از همان نخست واقعه را برای راننده تاکسی تعریف می‌کند. او مخملباف و اوریانا فالاچی را نمی‌شناسد، چرا که "اصلا وقت سینما رفتن ندارد". خبرنگار از طریق یکی از دوستانش از این رخداد آگاه شده و مدام با "اوریایی" خواندن خبر وزن خود را برای خود و برای ما به

اثبات می‌رساند. اما ضبط صوت ندارد و از در و همسایه‌ها ضبط می‌گیرد و حتی پول پرداخت تاکسی را نیز آقای اهنخواه می‌گیرد و پس از آن فیلم شروع می‌شود. کیارستمی از همان بازیگران استفاده می‌کند. به منزل آهنخواه سر می‌زند و وی از نحوه گزارش خبر گلایه دارند. آنها در سراسر فیلم در حال اعاده حیثیت از خودشان هستند. آنها از اینکه سادگی‌شان در حوزه عمومی برملا شده، ناراحتند. کیارستمی به دیدن سبزیان در زندان می‌رود. و سبزیان به آقای مخملباف خبر می‌دهد که "وی با بای سیکل ران زندگی کرده است". با آغاز روند دادگاه، بازسازی کیارستمی نیز از واقعه آغاز می‌شود. دفاعیه سبزیان از شیفتگی‌هایش نسبت به سینما و عدم دسترسی به آن به دلایل اقتصادی می‌گوید. انگیزه وی اینست که "مخملباف، حرف های دل وی را زده است" و اینکه "وی دوست داشت که جای او باشد".

دورنمای بعدی کیارستمی در جایگاهی بالاتر از قاضی دوباره از سبزیان دلیل وی از مخملباف شدن را می‌پرسد و سبزیان از دشواری‌های مخملباف شدن می‌گوید و اینکه وی در جستجوی احترام و کسب عزت نفس نداشته بوده است. اما وی در نهایت همان سبزیان باقی می‌ماند. در ادامه وی رویکرد اخلاقی خود را برای کیارستمی توضیح می‌دهد. وی می‌خواهد که کارگردان تافته جدا بافته نباشد. و مردم باور کنند که کارگردان جزئی از آنهاست. در صحبت‌های آقای محسنی و آهنخواه، آهنخواه همچنان سعی در اعاده حیثیت از خود دارد. اینکه وی به خاطر پسرش همچنان نسبت به قضیه سکوت می‌کند.

"زندان تأثیرات خوب خودش را می‌گذارد" و سبزیان پشیمان می‌شود. خبرنگار از سوء استفاده‌های احتمالی دیگر صحبت می‌کند. مادر سبزیان به دادگاه می‌آید و از زندگی شخصی خودشان می‌گوید. کیارستمی از سبزیان می‌پرسد که شما که عشق بازیگری داشتی، فکر نمی کنی همین حال داری بازی می‌کنی؟ و سبزیان توضیح می‌دهد که این بازی زندگی وی بوده است. سبزیان تقاضای بخشش می‌کند و خانواده آهنخواه که کل قضیه را ناشی از بیکاری سبزیان می‌دانند، رضایت می‌دهند.

در سکانس بعدی، کیارستمی، سبزیان و مخملباف را با هم روبرو می‌سازد. سبزیان هیجان زده از ملاقات با مخملباف همراه وی سوار بر موتور به دیدن خانواده آهنخواه می‌روند و یک دسته گل می‌خرند، پول گل را آقای مخملباف پرداخت می‌کند، همراه با

شروع موسیقی رمانتیک فیلم، با واسطه مخملباف، سبزیان و خانواده آهنخواه آشتی می‌کنند. به این توضیح که وی "دیگر سبزیان سابق نیست".

فیلم بدون مقدمه و بدون تیتراژ، بدون موسیقی و با همان سروصدای واقعی خیابان ها و اضطراب و دست و پاچلفتگی نابازیگران سعی می‌کند که سندیت و اصالت خود را اعلام کند. اما آیا کیارستمی داستانی واقعی تحویل ما می‌دهد که امانتدارانه بازسازی شده است، امانتداری ساختگی، واقعه سبریان در سال ۶۸ اتفاق افتاد و کیارستمی کلوزآپ را در سال ۷۲ ساخت. فیلمبرداری مستندگونه، وفور بیش از حد مواد و مصالحی را نشان می‌دهد که با هم هماهنگی ندارند و از طرف دیگر حضور گاه و بیگاه کارگردان ساختگی بودن آنرا عیان می‌سازد. کارگردانی که در ابتدای فیلم به جای خبرنگار می‌نشیند و در دادگاه به جای قاضی و در انتهای فیلم ناظری برآشتی مخملباف قلابی و واقعی و آشتی سبزیان با خانواده طبقه متوسط آهنخواه.

بنابراین ویژگی‌های فرمال فیلم از مستندگونگی گرفته تا فقدان روایت حضور کارگردان همه و همه ما را سوق می‌دهد که فیلم را در قالب ژانرهای پست مدرنیستی خود ارجاع قرار دهیم. اما آنچه ما پی می‌گیریم، اینست که چگونه این فیلم در گفتمان مجادله بر سر زمان حال قرار می‌گیرد. اگر مجادلات حول ماهیت ژانری این فیلم‌ها را به حالت تعلیق درآوریم و با این پیش فرض به متاسینماها نگاه کنیم که این فیلم در جامعه‌ای خاص و معین ساخته می‌شوند که سینما در هر حال امری خارجی است آنگاه درمی‌یابیم که این متاسینما (سینما درباره سینما) در حال گفتن چیزی راجع به خود سینما در این جامعه معین و بنابراین مدرنیته است.

عنوان فیلم هم به اندازه ویژگی‌های فرمال فیلم گمراه‌کننده است. کلوزاپ یا نمای نزدیک به معنای فنی آن به کلوزاپ به معنای آپاراتوسی آن پیوند نمی‌خورد. در سراسر فیلم کلوزاپ درصدد معرفی سبزیان به مثابه کلاهبردار / شیفته بازیگری است که محاکمه می‌شود. اما کلوزآپ، کلوزاپ حسین سبزیان، خانواده آهنخواه و به طور کلی کارگردان و خود فیلم نیست. به عبارت دیگر کلوزآپ کارکردی نمادین ندارد.

فیلم راجع به کارگری است که آنچنان شیفته سینما است که به فانتزی زندگی خود می‌غلتد. او که در کودکی با دوربین مصنوعی ادای گرفتن عکس را درمی‌آورد، در بزرگسالی نمی‌خواهد به "رویای دوران کودکیش" خیانت کند. اساساً فیلم داستان محاکمه حسین

سبزیان به جرم تلاش برای تحقق خیالات خودش است. وی فانتزی‌های سینما را باور کرده. در این واقعه می‌توان ردپای فیلم فارسی‌های فردینی را مشاهده کرد آنجا که جوانی آس و پاس ناگهان و به خاطر ابزار سینمایی و به خرج فانتزی فرودستان ثروتمند می‌شود. بنابراین نباید در تحلیل فیلم چندان بر جایگاه مؤلف، توهمی بودن سینما و ... و غیره تأکید کنیم. چرا که به نظر توضیح واضحات می‌آید. بلکه درست‌تر آن است که بگوییم فیلم سعی در کنترل موقعیت دراماتیکی دارد که رخ دده است. این موقعیت (تلاش سبزیان برای تحقق فانتزی‌هایش در باب سینما) خارج از همبسترهای عینی و طبیعی‌ای است که می‌شناسیم. تجربه زیستی جدید شکل می‌گیرد. پس از پایان جنگ ایران و عراق، نسل بیکاری که با جهان جدید مواجه شده است، نسل فرودستی که دسترسی ندارد. عمل سبزیان، فرم روایت خطی و مرکزدار را از هم می‌پاشاند. عمل وی هم در قانون طبقه متوسط جرم است و هم توهین به آپاراتوس سینمایی. به همین دلیل هم بایستی به قاضی جواب پس بدهد (حافظ قانون) و هم به کارگردان.

فانتزی سبزیان در باب اینکه می‌خواهد مخملباف باشد، کارگردان موفقی که از احترام برخوردار است. فانتزی‌ای در باب جهان دیگری است غیر از جهانی که در آن زندگی می‌کند. وی در جستجوی تحقق این فانتزی برمی‌آید، اما از خبرنگار و قاضی گرفته تا کارگردان همه سعی در این دارند که وی را متقاعد کنند که ما در یک واقعیت حقیقی زندگی می‌کنیم. در جهانی منظم (واژه‌ای به جای بسته) که هرچیزی سر جای خودش است. اما اگر همه فانتزی‌ها به واقعیت بپیوندد، چه چیزی رخ خواهد داد: ژیژک این تحقق فانتزی‌ها را کابوس می‌نامد. بازسازی واقعه سبزیان تحقق بی‌ضرر فانتزی‌های وی است. اما در حالی که وی "همان سبزیان سابق است". اما فیلم در نهایت عاری از ظرافت و تصنعی باقی می‌ماند. گویی فیلم می‌کوشد تا داستان خود را در قالب فرمی نامناسب به ما بگوید. این نامناسب بودن فرم داستان بالاخره خود را در موسیقی رمانتیک پایانی فیلم و تصویر سر به زیر سبزیان گل در دست در جلو در خانه آهنخواه و دروغ شاخدار مخملباف خود را نمایان می‌سازد که "سبزیان، همان سبزیان سابق نیست". بنابراین فیلم درصدد نشان دادن توهم بودن روایت سینمایی نیست، بلکه بیشتر درصدد بیان خطرناک بودن اعتقاد به فانتزی‌های سینمایی است. شیفتگی سبزیان نسبت به سینما وی را به آنجا می‌کشاند که فراتر از وضعیت عینی‌اش، فانتزی کارگردان بودن را باور کند. فانتزی داشتن خطرناک

نیست، چون خبرنگار هم در فانتزی اُریانا بودن است و کارگردان در فانتزی قاضی بودن. اما کار سبزیان خطرناک است، چون نظم امور را برهم می‌ریزد. ناآگاهی طبقه متوسط را نهفته در زیر لایه‌های رفاه برملا می‌کند و جای پای کارگردان می‌گذارد. از این نظر فیلم برخلاف فرم‌اش محافظه‌کارانه باقی می‌ماند. حفظ وضع موجود زمانی در آن به گوش می‌رسد که صدای موسیقی آن بلند می‌شود وکارگردان تا صحنه نهایی سوژه را دنبال می‌کند. انگار که می‌خواهد پایان فانتزی‌های کارگر / شیفته سینما را ببیند آن را در تصویر زوم شده‌ای می‌بیند که دسته‌ای گل به نشان برگردان همه چیز به واقعیت حقیقی خود آنرا فریاد می‌زند.

پیرنگ فیلم را اینگونه هم می‌توان بیان کرد: فضای سینمایی مولد فانتزی‌هایست که ممکن است کارگری بیکار شده که شیفته سینماست، خود را کارگردانی موفق جا بزند. اما کارگردان حقیقی مساله را حل می‌کند و قضایا را کمابیش به سرانجام می‌رساند. خبرنگار در حالی خود را همکار اُریانا فالاچی می‌داند که ضبط صوت ندارد. او آدم زرنگی است که نگران از دست دادن خبر اُریانایی خودش است و در نهایت وقتی خبر را منتشر می‌کند، خودش را همچون "گردآفرید" معرفی می‌کند و نه اُریانا فالاچی. او به دنبال به دست آوردن خبر ساعی است و در دادگاه متانت و اعتماد به نفس خود را حفظ می‌کند. خانواده آهنخواه نه فقط نماینده قدرت اقتصادی و خانوادگی طبقه متوسط هستند، بلکه جامعه ایرانی را نیز به یاد می‌آورند. آنها افراد حق به جانبی هستند که طرز نشستن روی مبل را بلدند و در سراسر فیلم سعی در اعاده حیثیت از خود هستند. برخلاف سبزیان که کت و شلواری نیست و طرز نشستن روی مبل را بلد نیست. سر به زیر و معذب است و مدام دستهایش را در هم حلقه می‌کند. کم حرف است و یا اینکه جملات زیبا ولی بی‌معنی را داد می‌زند. مثلاً وقتی در خانه آهنخواه از سینما حرف می‌زند و یا وقتی به این تلقی شبه دینی می‌چسبد که کارگردان ها تافته جدا بافته نیستند، بلکه مثل خود مردم هستند.

ناصرالدین شاه آکتور سینما: در جستجوی سینمای حقیقی

ناصرالدین شاه آکتور سینما (۱۳۷۱) گونه‌ای از متاسینماست که به طور فزاینده‌ای بر روایت تاریخ سینمایی تاریخ سینما و تاریخ استوار است. مخملباف فیلم را پس از مجادلات سینما و بر سر فیلم‌های نوبت عاشقی در رابطه با عشق مبتذل و متعالی و به طور کلی همان جایگاه هنر و چگونگی آن در جامعه ساخت. از این لحاظ فیلم به گونه‌ای طنزآمیز به

تاریخ خود سینما در ایران و رابطه آن با سیاست و آینده تعامل این دو می‌پردازد. بنابراین فضای تاریخی و اجتماعی و فکری‌ای که فیلم در آن تولید شد، صریحاً به گفتمان مجادله بر سر حال حاضر ارجاع می‌دهد. جستجویی برای پاسخ به این پرسش که آیا "سینما آدم تربیت می‌کند؟ یا خیر؟"

فیلم به سبک فیلم‌های گذشته ایرانی با تصاویری از تهران قدیم آغاز می‌شود. سکانس بعدی عکاس‌باشی را می‌بینیم که آتیه عروس خود را چشم انتظار می‌گذارد و به همراه مظفرالدین‌شاه به فرنگ می‌رود. آتیه از رویایی می‌گوید که در آن عروس عکاس‌باشی نه وی که سینما توگراف بوده است. در حالی که تصاویری ساختگی و شاید هم واقعی از سفر مظفرالدین شاه به فرنگ می‌بینیم، عکاس‌باشی همچنان از عشق به آتیه می‌گوید. سفر تمام می‌شود. برای سینماتوگراف اسپند دود می‌کنند. و در حالی که موسیقی مطربی مبتذلی همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در اینجا سینماتوگراف شبیه عروس یا رقاصه‌ای است که سوار بر کجاوه از راه می‌رسد، جلوی پایش را جارو می‌کنند و شاه را وادار به پاسخگویی می‌کند. عکاس‌باشی از شاه در مورد سینماتوگراف کسب تکلیف می‌کند و شاه از فراشباشی می‌خواهد، وی را به ولیعهد حواله کند، اما فراشباشی اشتباهاً عکاس‌باشی را به نزد پدر شاه یعنی ناصرالدین شاه برمی‌گرداند. عکاس‌باشی در اندرونی شاه ظاهر می‌شود و وی را به جرم عکاسی در اندرونی شاه به گیوتین می‌سپارند. امیرکبیر به فریاد عکاس‌باشی می‌رسد و امیرکبیر سینماتوگرافی را وسیله تربیت آدم می‌داند. سینماتوگرافی در کشاکش‌های سیاسی، سرانجام حاجی‌اقا اکتور سینما را برای شاه قاجار نمایش می دهد. در ادامه شاه دل به گلنار هنرپیشه دختر لر می‌دهد. امیرکبیر حجره کمال‌الملک را به عکاس‌باشی واگذار می‌کند. عکس چارلی چاپلین حجره را مزین می‌کند. در اندرونی شاه، سوگلی شاه، زنان از رده خارج شده شاه را وامی‌دارد که گلنار را بیرون بیندازند.

در فیلم قطعاتی از فیلم‌های مشهور از رگبار، قیصر، گوزن ها، رضاموتوری و طبیعت بی‌جان با تدوینی قوی برای اندرونی شاه به نمایش درمی‌آیند. فراشباشی لایحه‌ای در جهت سانسور فیلم را قرائت می‌کند و در تمام این مدت ناصرالدین شاه در رویای گلنار است. شاه امور مملکت را به قیصر می‌سپارد و خود به خاطر عشق گلنار وارد سینما می‌شود و سر از فیلم گاو در می‌آورد. اما در ادامه عکاس باشی به جرم توهین به ساحت مبارک سلطان محاکمه می‌شود. اما شاه مسخ شده می‌گوید که "من قبله عالم نیستم، گاو مش حسنم" .

فضا متشنج می‌شود. عکاس‌باشی لبخند می‌زند اما آتیه با تدوینی از صحنه‌هایی از مهربانی و در آغوش گرفتن‌ها که بی‌شباهت به سکانس پایانی سینما پارادیزو نیست، آغاز می‌شود.

فیلم ناصرالدین‌شاه، فیلم پرسروصدا و شلوغی است، چشم‌اندازی ترکیبی از چگونگی ورود سینما به ایران و گره خوردن سرنوشت آن به سیاست و نوید آتیه‌ای احساساتی از سینمای ایرانی. فیلم از گذشته سینمایی ایران آغاز می‌شود، آنگونه که به نظر می‌رسد و در حال تماشای فیلمی قبل از انقلاب اسلامی هستیم، فیلم مدام به گذشته و گذشته برمی‌گردد، اما حال را نیز با خود می‌برد. با نگاهی انتقادی و طنزآمیز نسبت به تاریخ سینما و سیاست ایرانی، سعی می‌کند که از بار گذشته رها شود. سینما به مثابه قهرمان اصلی داستان که در هیئت عکاس‌باشی ظاهر می‌شود، به بازیچه سیاست بدل گشته است و سیاست همواره با نگاهی مهراکین به آن نگاه می‌کند. فیلم از طریق فرم روایی‌اش حس نوستالژیک مخاطب نسبت به فیلم‌های قبل از انقلاب را تحریک می‌کند، اما اجازه همذات‌پنداری به مخاطب را نمی‌دهد. انگار شاه، قیصر و گاومش حسن، سه بعد شخصیتی به نام آپاراتوس سینمایی ـ قبل از انقلاب هستند.

فیلم مجموعه‌ای از تدوین‌های مجدد از فیلم‌های گذشته و خود فیلم است بنابراین سعی در تدوین مجدد خاطرات دارد. خاطراتی که به مثابه کانال نهایی گذشته عمل می‌کنند. ارتباط بین تصاویر فیلمی از سینما و سیاست صرفاً بر کنترل و سانسور سینما به وسیله سیاست اشاره نمی‌کند، بلکه از مسخ شدن و به بیراهه رفتن ایندو در ارتباط با هم حکات دارد. فیلم از رویکرد خود به ساخت‌یابی دوباره تاریخ سینما در ایران دست می‌زند. در حقیقت فیلم گذشته اپاراتوس سینمایی (از تولید فیلم گرفته تا سیاست و سانسور و ...) را به مثابه بیان انحراف بازسازی می‌کند و فیلم حال یا آتیه را به مثابه گسستی از گذشته نوید می‌دهد. به همین دلیل احساس نوستالژیک در فیلم نسبت به فیلم‌های گذشته به سخره گرفته می‌شود. گذشته‌ای که ما کیفیت چگونه بودن آن را نمی‌دانیم و فیلم آن را به ما می‌نمایاند، گذشته‌ای که دیگر نخواهد بود و نیست.

ممکن است که کل این بازسازی از گذشته سینمایی و سیاست را به راحتی بتوان به مفهوم "بینامتنیت" تقلیل داد، و ـ البته که می‌توان ـ اما آنچه در اینجا اهمیت دارد، همان بازسازی‌ای است که فیلم از تاریخ سینمای ایرانی به دست می‌دهد. در فیلم سینما هم در نقش مورخ بازی می‌کند و هم در نقش خودش. از یک طرف هجویه‌ای است بر تمامی آن

فیلم شناخت‌هایی که تاریخ سینما را به ساخت و نمایش و داستان خطی مجموعه‌ای از فیلم‌ها تقلیل می‌دهند و از طرف دیگر تاریخ خود را گسترده‌تر از آن‌چه می‌بینند، نشان می‌دهد. از یک طرف معتقد است که کلمات نمی‌توانند تاریخ تصاویر را بنویسند و از طرف دیگر تصاویر چشم‌اندازی ترکیبی از خود، گذشته و سیاست هستند. بازسازی تصاویر فیلم‌های دیگر به گونه‌ای است که سینما دیگر نمایش سرگرم‌کننده از غیرت، نوستالژی و غیره نیستند. فیلم شاید بر این باور گُداری است که "تنها سینما می‌تواند تاریخ خودش را بیان کند".

سلام سینما ۱: سینما در مجاورت زندگی روزمره

سلام سینما (۱۳۷۳) نیز یکی دیگر از ساخته‌ها مخملباف، متافیلمی در باب فیلم است. داستان از این قرار است که محسن مخملباف در تدارک ساخت فیلم جدیدش به مناسبت صدمین سال سینما با انتشار یک آگهی در روزنامه‌ها از علاقه‌مندان دعوت می‌کند که در محل باغ فردوس اجتماع کنند. در روز موعود پنج هزار نفر در محل فیلم‌برداری حاضر می‌شوند. فرم‌های مخصوص بازیگری در میان آنها پخش می‌شود و مخملباف از افراد واجد شرایط تست بازیگری می‌گیرد.

فیلم همچون فیلمی متعارف آغاز می‌شود، اما خیلی زود نامتعارف بودن آن را درمی‌یابیم. کارگردان با بلندگو اعلام می‌کند که از میان شما صد نفر برای تست بازیگری انتخاب می‌شوند و علاوه بر این سوژه فیلم هم همان ها هستند. بنابراین فیلم درباره بازیگری است. پس آیا ما با یک فیلم رئالیستی مستند مواجهیم. نقطه شروع سلام سینما همان شکاف میان سینمای مستند و سینمای داستانی است. اما سلام سینما با شروع از این شکاف چه چیزی را می‌خواهد توضیح دهد؟ در ادامه بحث ابتدا چند نکته در باب فیلم می‌گوییم و سپس به این پرسش پاسخ می‌دهیم.

در سکانس افتتاحیه فیلم، جماعتی نشان داده می‌شود که پشت درهای استودیو جمع شده‌اند. و گله‌وار به درهای ساختمان استودیو هجوم می‌آورند. بر سر فرم‌های ثبت نام با هم می‌جنگند یا ناامید شده ودست از تقلا برمی‌دارند. راستی اگر این صحنه‌ها واقعیت مستند هستند، آیا می‌توان تست‌های بازیگری را مستند خواند؟

۱- حسین پاینده در مقاله استدلال می‌کند که فیلم سلام سینما اولین فیلم پسامدرن در سینمای ایران است مقاله "سلام بر پسامدرنیسم در سینما" در گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی. تهران: هران (۱۳۸۲)

سلام سینما به مثابه فیلمی خود ارجاع می‌خواهد به شکاف میان فیلم مستند و فیلم داستانی و فراتر از آن به شکاف میان سینما و واقعیت بپردازد. اما چرا سلام سینما می‌خواهد به درون نفوذ کند، در حالی که مدام غیرممکن بودن آنرا گوشزد می‌کند. چرا فیلم از یکسو در زیر متن خود مدام کاذب بودن و فریب بودن فیلم مستند را به رخ می‌کشد و از سوی دیگر و در سطحی کاملاً متنی بر این مدعا اصرار می‌ورزد که آنچه دوربین ضبط کرده، چیزی جز حقیقت نیست. تناقضی که از ابتدا تا هم اکنون فیلم را پیش می‌برد. به نظر می‌رسد که توضیح اینکه فیلم بازتابی از سینماست، توضیح واضحات است. اما چرا فیلم منطق شکاف میان مستند و داستان را اساس کار خود قرار می‌دهد. منظور فیلم از کذب بودن مستند و حقیقی بودن سینما چیست؟

برای پاسخ به این پرسشی نخست بایستی فضای اجتماعی و فکری ساخت فیلم را یادآوری کنیم. مخملباف پس از ساخت نوبت عاشقی و شب‌های زاینده‌رود مجادلاتی را در باب نقش اجتماعی سینما برانگیخت. دامنه جدل بر سر این دو فیلم مقوله‌های پرشماری از زن، حجاب، عشق و حتی تنش‌های سیاسی را در بر می‌گرفت. بحث‌های اوایل انقلاب بر سر سیاست‌های فرهنگی و سیاست سینمایی دوباره مطرح شدند. این دو فیلم به نمایش درنیامدند، اما در فیلم‌های ناصرالدین شاه آکتور سینما و سلام سینما به این مباحث واکنش نشان داد. در اولی بر این باور بود که "سینمای خوب، آدم‌ها را انسانی‌تر می‌کند" و در دومی بر این باور است که سینما تجربه کردن واقعیت به صورت داستان است. سلام سینما درصدد است که از سینما به مثابه حقیقت دفاع کند.

وقتی دو زن جوان، کارگردان را به سوء استفاده از قدرت متهم می‌کنند و سپس از آنها خواسته می‌شود تا نقش کارگردان را بازی کنند و بدین ترتیب آنها نیز از همان قدرت سوء استفاده می‌کنند، سلام سینما با پوزخند خواهد گفت: "دیدید، ما همه مثل هم هستیم ـ سینما همان واقعیت است". اگرچه این صحنه می‌تواند بازتابی از تجربه مناسبات شخصیتی اقتدارطلب در جامعه ایرانی باشد، اما در متن فیلم، کارگردان با این کارش به توجیه رفتار خود می‌پردازد. انگار نقش کارگردان قرار گرفتن، متضمن اعمال قدرت است ـ البته با این توضیح ضمنی که ـ درست همچون جامعه.

سلام سینما اشکارا سینما را به مثابه نهادی فرهنگی و اجتماعی در نظر می‌گیرد، پدیده‌ای عمومی که در آن تمایزات میان سینما و زندگی روزمره و همچنین تمایزات میان

دریافت سینمایی و کردار فیلم‌سازی رنگ می‌بازند. به گونه‌ای که هرکسی بازیگری بالقوه به شمار می‌رود. آنارشی بالقوه‌ای از این تأکید بر عدم تمایز در سراسر فیلم حضور دارد. و آیا تأکید بر مجاورت سینما و زندگی روزمره، تلاشی برای توجیه رئالیستی حضور سینما نیست؟

میکس۱ : سینما در مقام روایت ناتوانی در خلق فرم

فیلم میکس (۱۳۷۸) ساخته داریوش مهرجویی یکی دیگر از متافیلم‌های سینمای ایرانی است که به بررسی آپاراتوس سینمایی و یا یکی از عناصر آن در ایران می‌پردازد. قبل از شروع فیلم، گزاره تصویری و اولیه فیلم را می‌بینیم و پس از اتمام فیلم درمی‌یابیم که میکس راجع به فرایند فیلم‌سازی در ایران است و بهتر بگوییم راجع به اینکه خلق فرمی به نام سینما به معنای دست و پنجه نرم کردن با مجموعه‌ای از احتمالات درونی و بیرونی است. فشارهایی که از درون فضای سینمایی و وضعیت عینی آن کارگردان را تحت فشار قرار می‌دهد و فشارهایی از بیرون، از سوی زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی زمینه فضای سینمایی.

قبل از شروع فیلم، بازی آغاز شده است. به سبک بازی بیلیارد سعی می‌شود که هرکدام از گوی‌ها را از صحنه / روی میز خارج کند. و سپس فیلم شروع می‌شود. عوامل تولید و تدوین فیلم را می‌بینیم که به سبب رفتن برق به خواب رفته‌اند و کارگردان با استیصال داستان تدوین و صداگذاری فیلم را روایت می‌کند. اما آن فیلمی که قرار است صداگذاری شود، فیلم بانو از ساخته‌های قبلی کارگردان است سرمایه‌گذاران و تولیدکنندگان فیلم بر سر ناتوانی کارگران در آماده‌سازی فیلم با وی درگیر می‌شوند. بالاخره نوبت استودیو به عوامل فیلم می‌رسد و آنها کار خود را شروع می‌کنند. اما کار به کندی پیش می‌رود گاه صدای فیلم قطع می‌شود و گاه تصویر. گاه عوامل فیلم ندانم‌کاری به خرج می‌دهند. انبار تصاویر یکی دیگر از فیلم‌های مهرجویی به نام پری را در حال میکس شدن می‌بینیم. و در صحنه‌های بعدی به فیلم هامون برمی‌گردیم. در جریان میکس شدن این فیلم،

۱- حسین پاینده در کتابی کوچک (۱۳۸۶) در پرتو نظریه‌های پسامدرن به بررسی ساختار و صناعات فیلم میکس می‌پردازد. در این بررسی متاسینما ژانری پست مدرن قلمداد می شود. بر خلاف این تلقی پست مدرنی ما هدف متفاوتی را دنبال می‌کنیم.

تولیدکنندگان فیلم همچنان کارگران را تحت فشار گذاشته و در نهایت وی را به گل نشسته رها می‌کنند. تا آنجا که در ادامه فیلم کارگردان تعادل خود را از دست می‌دهد.

صدای رعد و برق را می‌شنویم و عوامل فیلم برای ضبط آن به حیاط هجوم می‌برند. می‌خواهند برای دیدن فیلم به سینما بروند و وقتی به سینما می‌رسند به آنها خبر می‌دهند که برق وصل شده است. کارگردان برای شنیدن قطعه‌ای از آهنگ فیلمش به منزل ناصر چشم آذر آهنگساز فیلم می‌رود. اما آهنگساز خواب حضرت علی (ع) را دیده و به جای ضبط موسیقی فیلم، با روشن کردن چند شمع و پوشیدن عبای بلند شاید که مشغول جستجوی پاسخ پرسشی هستی‌شناختی است. اما در استودیوی ضبط موسیقی نیز خستگی و هرج و مرج حاکم است.

در هر حال، مشکلات آنقدر زیاد است که به نظر می‌رسد که صداگذاری فیلم هیچوقت به پایان نمی‌رسد و وقتی صداگذاری به پایان می‌رسد، تازه فیلم واقعی آغاز می‌شود، بیرون از استودیوهای صداگذاری نیز وضعیت بهتری در جریان نیست. به نظر می‌رسد که از "صلح و آشتی، عشق و صفا" خبری نیست. از سانسور، درگیری، مرگ و غیره همه چیز بر دوش فیلم‌سازی و صداگذاری جمع می‌شوند.

همانگونه که قبلاً نیز اشاره شد، آنچه در اینجا اساس جستجوی ما در فیلم‌ها است، نه ماهیت فیلم به مثابه یک ژانر انتزع شده از زمینه‌های اجتماعی آن، بلکه رابطه فیلم و جامعه در فیلم است. فیلم‌ها در رابطه با جایگاه، سینما و هنر در جامعه‌ای معین چه می‌گویند. فیلم میکس فیلمی است پر از سر و صدا اما در جستجوی صدا. فیلم شلوغی که در فضاهای بسته می‌گذرد، اما هیچ چیزی نه به درستی شروع می‌شود نه به درستی پایان می‌یابد. به نظر می‌رسد که هیچ چیزی سر جای خودش نیست. اولین نکته‌ای از فیلم که خود را عیان می‌سازد، آن بازی شبه بیلیاردی است که ابتدا و انتهای فیلم به نمایش درمی‌آید. اما آنچه می‌بینیم به نظرمی‌رسد که بازی به مثابه بازی نیست. بازی‌ای بدون برد و باخت و بدون قواعد، بازی بدون حضور هرگونه مشارکت‌کننده دیگری آغاز می‌شود و همانگونه هم به پایان می‌رسد. وقتی که فیلم را می‌بینیم، فهم ما نیز در باب بازی تکمیل می‌شود. فیلم میکس فیلمی است در مبارزه با زمان، زمان می‌گذرد و فیلم به پایان نمی‌رسد. چرا که همیشه یک جای کار می‌لنگد. فیلم همچو بازی ابتدای فیلم به نظر می‌رسد جز احتمال هیچ قانونی نداشته باشد. عوامل فیلم جایی که باید سیگار نکشند،

سیگار می‌کشند. آهنگساز به جای ضبط موسیقی در عرفان شخصی خود غرق شده است. بازیگران در کارگردانی دخالت می‌کنند و غیره و غیره. اما آیا فیلم‌سازی، بازی احتمالات است.

بگذارید بگوییم که اگر مدرنیته خلق فرم است. اگر مدرنیته به نظم درآوردن و تقسیم کار حرفه‌ای خلق فرم است، بنابراین احتمال در آن جایی ندارد. آنچه فیلم میکس از تقابل قرار دادن فرم و احتمال در نظر دارد، چندان به درافکندن طرح جدیدی در هنر سینما مربوط نمی‌شود، بلکه دقیقاً به محدودیت های هرگونه خلقی در هنر در جامعه ایرانی ارجاع می‌دهد. بنابراین موضوع فیلم، دشواری‌های فیلم‌سازی در ایران است، دشواری‌هایی که در زمینه یکی از عناصر فیلم ـ صداگذاری ـ و به دازای تاریخ فیلم‌سازی یک کارگردان حضوری همیشگی دارند. فرم فیلم میکس ـ تقابل فرم/ احتمال در فیلم‌سازی ـ آنچنان فراگیر است که می‌توان تاریخ سینمای ایرانی را در پرتو آن بازاندیشید. بنابراین استفاده فیلم از فیلم‌های قبلی کارگردان نه تنها به دشواری‌های سینمایی و اجتماعی ساخت فیلم در ایران ارجاع می‌دهد، بلکه محتوا و ساختار فیلم‌های قبلی را در پرتو فیلم جدید و بهتر است بگوییم درک جدید از فیلم‌سازی به چالش فرا می‌خواند. این "جنبه‌های ناپیدای فیلم‌سازی" در ایران (پاینده ، ۱۳۸۶: ۳۸) در پرتو درک جدیدی عیان می‌شود که میکس در اختیار می‌گذارد. اگر به هامون راجع به دغدغه‌های جوانان روشنفکر دهه شصت و تقابل‌های دنیاخواهی و آرمان‌خواهی، عشق و تنفر و غیره است، اینک میکس این داستان را در پرتو تقابل فرم احتمال بازسازی میداند. اینکه زندگی فردی در فرهنگ ایرانی تا چه اندازه برآمده از احتمالات است، چگونه احتمالات آن را به پیش می‌رانند و هیچگاه فرم خویشتن را پیدا نمی‌کند.

و همین طور زندگی دینی (پری ۱۳۷۳) و زندگی زناشویی (بانو) نیز همچنان همچون هامون سرگردان باقی می‌مانند و همچون فیلم‌سازی مبارزه‌ای بر سر زمان باقی می‌مانند نه خلق فرم خود. بنابراین فیلم میکس مجموعه‌ای از عناصر را از دریچه‌ای جدید می‌نگرد ـ زندگی دینی، فکری و زناشویی، فیلم‌سازی، صداگذاری و غیره از دریچه چگونگی خلق فرم خود. این بازاندیشی جدید را می‌توان در قالب این سئوال ها بیان کرد که: تولید دین، عشق، ازدواج و در اینجا فیلم چگونه فرایندی است؟ خلق هرکدام از این فرم‌ها مستلزم چه محدودیت ها و نقایصی است؟ و آیا اساساً قادر به خلق این فرم‌های زندگی مدرن هستیم؟

بنابراین موضوع فیلم در محدوده‌های تولید فیلم باقی نمی‌ماند و عرصه‌های فرم‌های دیگر زندگی ما را دربرمی‌گیرد.۱

اما این فرم غیاب فرم/ حضور تصادف در چه چیزی خود را آشکار می‌سازد، میکس در حوزه سینمایی و تولید فیلم در ایران این غیاب فرم را به صورت تکنولوژی حقیر و بدون محتوا نشان می‌دهد. در تکنولوژی‌های پرسروصدا، تاریک، جاگیر و اما حقیر دست که صرفاً زمان را می‌کشند و آدم ها را درمانده‌تر از همیشه ناگهان به گل نشسته رها می‌کنند.

نتیجه‌گیری

این مقاله بر گفتمان مجادله بر سر زمان حال در متاسینمای ایرانی متمرکز بود. گفتمانی که در تاریخ سینما ایران، تاریخی هم اندازه خود سینمای ایرانی دارد. از حاجی آقا اکتور سینما این مجادله آغاز شده و هم اکنون هم به اشکال متفاوت ادامه خواهد داشت. آنچه در این مجادلات سینمایی کانون اصلی بوده است، جایگاه سینما در جامعه، تلاش برای توجیه سینما و بحث از دلیل وجودی آن به لحاظ ایجابی یا سلبی بوده است. این گفتمان در تصاویر سینمایی فیلم مستند/ فیلم داستانی، واقعیت/ داستان روایت شده است. در متاسینمای بررسی شده، روایت سینمایی اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد. فیلم‌های کلوزآپ، ناصرالدین شاه اکتور سینما، سلام سینما، میکس در دهه هفتاد و فیلم وقتی همه خوابیم بر نزاعی گفتمانی در درون فضای سینمایی و اجتماعی دلالت می‌کنند، نزاعی گفتمانی در دوره آشوب/ رکورد، بیرونی / درونی، جمعی/ فردی که جامعه به خاطر ترس ها / آرزوها و گذشته / آینده‌اش در ضدیت با هنر قرار می‌گیرد.

سینمای ایرانی از همان روزی که آغاز شد، تا به امروز درگیر مجادله بر سر جایگاه سینما در جامعه است. روایت متاسینمایی ایرانی را می‌توان به عنوان مشارکت در این بحث فهمید. رابطه سینما و واقعیت رابطه‌ای پیچیده است، اما در جامعه ایرانی که مدرنیته را تهدیدی برای جامعه و فرهنگ اسلامی ـ ایرانی و به انحراف کشیدن آن می‌اند، اشکالی بخود می‌گیرد که به آنها اشاره کردیم. از یک طرف روایت سینمایی به مثابه روایتی توهمی نفی می‌شود. و از طرف دیگر روایت سینمایی چیزی همچون روایت مستند قلمداد می‌شود.

۱- این چیزی است که پاینده معضل وجودشناختی می‌نامد. اما اگر فیلم را در پرتوی گسترده‌تر از تقابل مدرنیسم و پست مدرنیسم نگاه کنیم، آنگاه افق‌های انضمامی فیلم در باب تجربه مدرنیته در ایران برجسته‌تر می‌شود.

در کلوزآپ، روایت سینمایی فانتزی است که نباید باورش کرد و در سلام سینما، سینما درست همچون واقعیت، حقیقت دارد. اما در میکس، روایت سینمایی به عنوان فرمی مستقل پذیرفته می‌شود. اما شرایط اجتماعی ـ سیاسی و اقتصادی و فرهنگی جامعه ایرانی خلق فرم سینمایی را ناممکن ساخته است. چیزی که در فیلم وقتی همه خواب بودیم، نیز به چشم می‌خورد و اما همین ناممکن بودن خلق فرم سینمایی، همان فرم سینمایی ایرانی است. همان مدرنیته‌ای که با تمام درگیری هایش بر سر تقابل، آشتی، گرفتن و نگرفتن، همین تردیدها و گرفتن و نگرفتن‌ها و همین تضاد بر سر رد و انکار و تعدیل، شکل خاص تجربه مدرنیته ایرانی را بر می‌سازد. شکلی متشکل از نوستالژی گذشته و نوستالژی برای مدرنیته‌ای کامل و به عبارت دیگر شکلی متشکل از آشتی ـ با بازگشت به گذشته و یا با جهش به آینده.

وجه مشترک در همه این فیلم‌ها جایگاه عینی سینما است. این عنصر به شیوه‌ای پروبلماتیک به تصویر کشیده می‌شود. در این میان فیلم‌هایی همچون ناصرالدین شاه آکتور سینما تاریخ مشترک سینما و سیاست را به تصویر می‌کشد. در کلوزآپ سعی می‌شود تأثیرات منفی سینما بر تخیل مخاطب به "بازی" گرفته شود. سلام سینما در فضای پارادوکسیکال بر واقعی بودن سینما و مجاورت سینما و زندگی روزمره تاکید می‌کند. اما میکس اساساً خلق فرم سینما در ایران را به دلایل درونی و بیرونی به چالش می‌کشد.

یکی از ویژگی‌های سینمای ایران پس از انقلاب که ما را مستقیماً به متن تجربه مدرنیته ایرانی پرتاب می‌کند، شیوه‌هایی است که این سینمای جدید رابطه بین امر واقع و فانتزی را به تصویر می‌کشد ـ روایت داستانی و سینمای رئالیستی مستند ـ اصلی‌ترین ویژگی مشترک این سینما در بسیاری از آثارش بر مشابهت‌ها و مجاورت‌های زندگی روزمره و اعمال هر روزه فیلم‌ساز تأکید می‌کند. این ژانر از سینما در ایران (فیلم درباره فیلم) همواره سعی در متقاعد کردن خود و دیگران دارد، متقاعد کردن برای باور به اینکه سینما توانایی و صلاحیت دسترسی و بازنمایی زندگی واقعی یا واقعیت را دارد. در این فیلم‌ها زندگی و واقعیت حوزه‌های جدا از هم فرض نمی‌شوند، بلکه شدیداً به هم پیوسته هستند. اما آنچه ضمناً بر آن تاکید می‌شود، صداقت فیلم‌ها در بازنمایی جهان بیرونی نیز هست. سلام سینما درون و بیرون فیلم را آنچنان کمرنگ جلوه می‌دهد که سوژه سینما و زندگی واقعی یکی می‌شوند. اما چرا؟ اگر زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی سینما و به طورکلی هنر

رابطه آن با سیاست و دولت را به یاد داشته باشیم، دلیل این کیفیت خاص ، به نزاع افلاطونی هنر و جامعه برمی‌گردد. اما این نزاع اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد. در میکس و وقتی همه خوابیم، سینما به دلایل درونی و بیرونی ناممکن می‌شود. اما در فیلم های دیگر نگاهی ابزاری به سینما و در نتیجه به تکنولوژی حاکم است. در سلام سینما، سینما و زندگی واقعی همسان تلقی می‌شوند، در ناصرالدین شاه سینمای واقعی و خوب از سینمای منحرف تفکیک می‌شوند، در این فیلمها از سینما می توان به مثابه ابزاری مثبت و مفید استفاده کرد. در کلوزآپ بر فریب بودن روایت سینمایی تأکید می‌شود، بیشتر به این دلیل که توهم جستجوی فانتزی را از مخاطب بگیرد. در این فیلم سینما مخرب نظم متعارف امور است و همیشه همچون کلیت مدرنیته در مقام تهدید حضور دارد.

پارادوکس متاسینمای ایرانی در این است که همیشه سعی دارند توهمی بودن سینما را نشان دهند، در حالی که قضیه همان اندازه هم به نشان دادن توهمی بودن واقعیت برمی‌گردد. سینما خود به ما یادآور می شود که امر اجتماعی/ واقعی و امر سینمایی/ داستانی دو روی یک سکه‌اند و بنابراین نمی‌توان امر سینمایی را توهم دانست اما امر اجتماعی را دست نخورده به حال خود رها کنیم، رهاکردنی که اتفاقا در کلوزاپ و سلام سینما همان شکاف بر ساختن این فیلم‌هاست. این فیلم‌ها با توهمی نشان دادن سینما، اولویت و ارجحیت را به واقعیت اصیل اجتماعی می‌بخشند. بهای این پارادوکس قربانی کردن فانتزی‌هایی از قبیل فانتزی سبزیان یعنی همان ابعاد داستانی واقعیت به بهای تثبیت هرچه بیشتر ابعاد واقعی داستان کارگردان است.درحالیکه اتفاقا مهم نشان دادن جنبه‌های داستانی واقعیت است. در هرحال این پارادوکس همواره سیاسی باقی خواهد ماند، چرا که نشان دادن ابعاد فانتزیک واقعیت جایگاه آپاراتوس سینمایی را به مثابه فرمی که احتیاج به دلیل وجودی دارد، با خطر مواجه خواهد ساخت.

در نهایت بررسی روایت سینمایی ایران از سینما به مثابه بعدی از مدرنیته، سه شکل متفاوت از مونتاژ مناسبات سینما و جامعه ارائه می‌دهد: سینما در جایگاه تهدیدی برای نظم امور، امری حقیقی در مجاورت زندگی روزمره و سینما به مثابه فرمی که در خلق آن ناتوان هستیم.

منابع

امید، جمال (۱۳۸۴) « تاریخ سینمای ایران»، دوره دوم، از سال ۱۳۵۸تا ۱۳۶۹، تهران: انتشارات روزنه.

کالکر، رابرت (۱۳۸۴) فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمه بابک تیرابی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱) درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران، نشر نی.

پاینده، حسین (۱۳۸۶) رمان پسامدرن و فیلم، تهران، هرمس.

پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، تهران، نشر روزنگار.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۸۳) سینما، گزارشی برای درک، جستاری برای تفکر، ترجمه باقر پرهام، تهران، فرزان روز.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۸۷) باستان‌شناسی سینما و خاطره یک قرن، ترجمه مازیار اسلامی، تهران، حرفه نویسنده.

Turner, Greame (1993) Film as social practice, Routledge

Pomerance, M (2006) cinema and modernity, the state university .

Naficy, Hamid (1995) Iranian cinema under the Islamic Republic in American Anthropologists, vol 97, No

Singer, ben(2001) Melodrama and modernity: early sensational cinema and its context, Colombia press.

Leo, charney (1995) cinema and invention of modern life. University of California press.

Branston, Gill (2000), Cinema and cultural Modernity open university Press.

Miriam, H (1994) Babel and Babylon: Spectoctorship in American Silent film, Prisedent and fellows of Harward Colledge.

Regis,f.tiziana(2002)cinema on cinema: self reflexive memories in recent Italian history films. Transformations, no