

خاطرات برفکی، تصاویر زیرزمینی

ویدئو، آماتوریسیم و یک ضدخاطره‌ی جمعی در ایران پس‌انقلاب

انوشیروان مسعودی



حدود یک دهه است که سینما و تلویزیون ایران اشباع شده از فیلم‌های کمدی یا اصطلاحاً تاریخی که می‌کوشند روایتی از گذشته‌ی جمعی ایرانیان، به‌خصوص مقطع انتهایی دهه‌ی پنجاه تا انتهایی دهه‌ی شصت، ارائه دهند. این فیلم‌ها و سریال‌ها با اهداف مختلف و استراتژی‌های زیبایی‌شناختی متفاوتی، تلاش در «بازسازی» دوران بسیار پرتنشی دارند که کمتر امکان بازنمایی آزادانه داشته است. این ده سال نه صرفاً بخشی از تاریخ ایران، که یکی از مهم‌ترین نقاط گسست فرهنگ بصری ایرانیان محسوب می‌شود. درواقع فقط یک نظام سیاسی با نظام سیاسی دیگر جایگزین نمی‌شود، بلکه نحوه‌ی بازنمایی «انسان ایرانی» به‌کل در این مقطع مسیر دیگری را آغاز می‌کند. بااین‌همه اکثر این آثار در بازنمایی این برهه‌ی استثنایی ایران ناامیدکننده هستند، و دلیل آن نه در رویکردهای هنری یا اشکال طنز آن، که در بنیان یک رژیم بصری غیررئالیستی است که به‌مدت چهار دهه در حوزه‌ی مدیا، فیلم و تلویزیون ایران حضور دارد. این «نظام بصری عقیقانه» اصولاً امکان بازنمایی واقع‌گرایانه از دوره‌ی انقلاب و دهه‌ی شصت را نمی‌دهد، چراکه منطق فضاهای عمومی پس از انقلاب و قانون حجاب و عفاف بر فضاهای خصوصی دهه‌ی شصت و فضاهای تاریخی پیش از انقلاب غالب هستند. یعنی اصولاً در این سیستم، بازنمایی زن بی‌حجاب زمان شاه یا مراسم رقص و عروسی دهه‌ی شصت شمسی — به آن صورت که واقعاً بود — ناممکن است. درنتیجه، تصویر تولیدشده اکثراً می‌کوشد نه با بازسازی واقعی گذشته همراه تروماها، مقاومت‌ها، زخم‌ها و البته شادی‌هایش، که با

نوعی مضحک‌سازی رنج شهروند ایرانی درون «نظام بصری عقیقانه» روایت خود را پیش برد. از این منظر اکثر این آثار که در یک دهه‌ی گذشته به‌صورت رسمی در فضای سینما و تلویزیون ایران ساخته شده‌اند، در سطح فرهنگ بصری به همان کلان‌روایت رسمی قدرت وفادار مانده‌اند، هرچند در سطح روایی با پیچیدگی‌های نسبتاً بیشتری سعی در بازنمایی این دوره داشته‌اند.

با این‌همه باید تأکید کرد که حافظه‌ی جمعی الزاماً بر اساس خواست قدرت و کلان‌روایت آن شکل نمی‌گیرد. با وجود آنکه آپاراتوس قدرت با استفاده از اشکال مختلف هژمونیک خود، اعم از رسانه‌های جمعی، سانسور، دست‌کاری اطلاعات و شکل‌دهی به افکار جمعی، می‌کوشد تا حافظه‌ی جمعی را آن‌گونه که خود می‌خواهد و اکثراً به‌شکلی یک‌دست روایت کند، اما همان‌گونه که میشل فوکو تأکید می‌کند، از آنجایی که قدرت ساختاری یکپارچه ندارد و خود موجد و مولد اشکال متکثری از مقاومت، واسازی و همزیستی عناصر متضاد است، در هر سیستمی، امکان پدید آمدن خرده‌روایت‌هایی وجود دارد که کلان‌روایت مدنظر را به چالش می‌کشند. در ایران نیز، آپاراتوس قدرت – برخلاف تصویر ظاهری‌اش – نه سیستمی یک‌دست و پاک‌سازی‌شده، که مجموعه‌ای متکثر و نامتجانس بوده است از روابط، درگیری‌ها و تأثیرگذاری گروه‌های مختلف جهت برساخت روایت خود برای شکل دادن به یک حافظه‌ی جمعی^۱.

هنگامی که خاطرات و تجربه‌های زیسته در رسانه‌های جمعی و رسمی امکان بروز پیدا نکنند، حذف نمی‌شوند بلکه راه‌های مختلفی را برای بازگشت و ایستادگی در برابر کلان‌روایت جسته و به‌صورت تکه‌تکه، آسیب‌دیده و گاهی تغییرشکل‌یافته به حوزه‌ی حافظه‌ی جمعی بازمی‌گردند. حتی ممکن است الزاماً با «سانسور» قدرت مستقیماً درگیر نشوند، بلکه بکوشند از طریق تاکتیک‌های موازی، به تعبیر میشل دو سرتو، شیوه‌های سرکوب را دچار خطای دید کنند و برای خود امکان حیات بیابند.

یک دهه پیش و پس از انقلاب در ایران، از دو جهت در اینجا واجد اهمیت تاریخی می‌شود: نخست اینکه حاکمیت برآمده از انقلاب کوشید تا مسئله‌ی حافظه‌ی جمعی ایرانیان را نه صرفاً با حذف یا سانسور مقطعی، که به‌کل از عناصر به‌زعم خویش «طاغوتی» پاک‌سازی کند. این طبعاً گام نخست برای ساخت یک ملت جدید انقلابی بود.

درواقع، نه‌فقط تاریخ رسمی و حافظه‌ی مربوط به آن، که خاطره‌ی جمعی باید پاک می‌شد. از این جهت است که دوران پیش از انقلاب نه لزوماً با فاصله‌گیری از سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دودمان پهلوی، بلکه در قالب نمادهایش، مثل گوگوش و رقص‌هایش، یا بازیگری بهروز وثوقی و فردین فهم می‌شود و دقیقاً به همین دلیل است که یکی از نخستین «مکان»‌های کالبدی مورد حمله در ایران ایام انقلاب سینماها بودند. مسئله در اینجا برای قدرت نوظهور نه ستارگان سرگرمی‌ساز، که تصویر و خاطره‌ی آنان است که باید از حافظه‌ی جمعی ملت زدوده شود. در نتیجه پیوند ایرانیان از منظر دیداری با گذشته‌ی خود به‌شکلی شدید و گسست‌مند در مقطع سال‌های ابتدایی دهه‌ی شصت

^۱ collective memory

قطع می‌شود. این انقطاع بصری در حذف بازیگران آن دوران، نابود کردن فیزیکی حلقه‌های فیلم، سانسور هر تصویری از گذشته در رسانه‌های جمعی و در نهایت ساخت تصویری بی‌نهایت «دور» و غریبه از گذشته شکل می‌گیرد.

باین‌همه، تاریخ جمعی ایرانیان از بین نمی‌رود، بلکه به زیرزمین کوچ می‌کند. اهمیت نوارهای ویدئویی و کاست در دهه‌های شصت و هفتاد، صرفاً تماشای شوهای سرگرم‌کننده‌ی زمان شاه یا فیلم‌فارسی نیست؛ کوششی است برای حفظ پیوند با یک تاریخ دیداری جمعی که به‌کل از سوی قدرت جدید انکار می‌شود. به تعبیر رولان بارت در کتاب *اتاق روشن* درباره‌ی عکاسی، در برابر هر عکس دو مسیر مشخص قابل پیمودن است: یا راه نوستالژی و برانگیختن احساسات برای گذشته است، یا مسئله‌ی «یقین» و شهادت بر امر واقع مطرح می‌شود؛ یعنی دلالت بر اینکه «این [در گذشته] وجود داشته است». در ایران دهه‌های شصت و هفتاد شمسی، بیش از نوستالژی، مسئله‌ی سندیت و اصرار بر واقعیت یک تاریخ حذف‌شده وجود داشت؛ اثبات اینکه حتی اگر این فرهنگ با برچسب‌های رسمی چون «طاغوتی»، «غرب‌زده» و «مصرفی» طرد شده، اما وجود داشته است.

همان‌گونه که بلیک اتوود در کتاب *ارزشمندش زیرزمین: تاریخچه‌ی ویدئوکاست در ایران* اشاره می‌کند، ممنوعیت قانونی ویدئو در دهه‌های شصت و هفتاد نه تنها آن را از بین نبرد، بلکه آن را تبدیل به یکی از مهم‌ترین بخش‌های زندگی روزمره‌ی زیرزمینی ایرانیان کرد. اتاق‌های پذیرایی تبدیل به سالن‌های سینمای خانگی شدند و ویدئو تبدیل به بخشی از یک خاطره‌ی جمعی دیگر و موازی شد.

در اینجا شاید بتوان از مفهوم «هتروتوپیا»ی میشل فوکو برای توضیح وضعیت خانه و ویدئو استفاده کرد. هتروتوپیا در معنای فوکویی، نوعی «دیگرجا» است: فضایی واقعی که درون جامعه وجود دارد اما نسبت خود را با فضاهای مسلط به‌شکل دیگری سازمان می‌دهد و می‌تواند آن‌ها را بازنمایی، واژگون یا دچار چالش کند. خانه‌ی ایرانی در دهه‌های شصت و هفتاد، به‌خصوص در لحظه‌ای که نوار ویدئویی وارد آن می‌شود، می‌تواند چنین جایگاهی پیدا کند. خانه دیگر صرفاً فضای خصوصی در برابر فضای عمومی نیست؛ بلکه به فضایی تبدیل می‌شود که در آن تصاویر، بدن‌ها، موسیقی‌ها و شیوه‌های زیستی‌ای امکان ظهور پیدا می‌کنند که در فضای عمومی و رسانه‌ی رسمی امکان نمایش ندارند. ویدئو در این معنا صرفاً یک ابزار ضبط یا پخش نیست، بلکه بخشی از شکل‌گیری یک فضای بدیل برای دیدن و دیده شدن است.

از این منظر، اتاق نشیمن، مهمانی، عروسی و حتی نوار وی‌اچ‌اس را می‌توان به‌مثابه‌ی اجزای یک فضای هتروتوپیک در نظر گرفت؛ فضایی که در آن نظم دیداری مسلط موقتاً تعلیق می‌شود. در این فضای خصوصی، بدن‌هایی دیده می‌شوند که در تلویزیون رسمی امکان دیده شدن ندارند، موسیقی‌هایی شنیده می‌شوند که از رسانه‌ی رسمی حذف شده‌اند و مناسباتی ثبت می‌شوند که در تصویر رسمی از زندگی ایرانی جایی ندارند. بنابراین، خانه در اینجا نه صرفاً محل مصرف تصاویر، بلکه محل تولید و حفظ نوعی تجربه‌ی بصری متفاوت است.

دومین مسئله که درباره‌ی این دو دهه بسیار مهم است، مسئله‌ی بازنمایی زندگی واقعی خود ایرانیان است. در دهه‌ی شصت که سینما و تلویزیون به شدت درگیر بازنمایی‌های بسیار ایدئولوژیک و البته گزارش‌های جنگی بودند، بازنمایی زندگی روزمره، فضاهای خصوصی، مهمانی‌ها، تولدها و عروسی‌ها در یک وضعیت رئالیستی (واقع‌گرایانه) تقریباً ناممکن به نظر می‌رسید. کافی است نگاهی به صحنه‌های داخلی فیلم‌های درخشانی مثل شاید وقتی دیگر ساخته‌ی بهرام بیضایی، یا بانو ساخته‌ی داریوش مهرجویی بیندازیم تا میزان غیررئالیستی بودن فضاهای خصوصی، روابط میان زن و مرد، پوشش و حتی زندگی روزمره‌ی آن را دریابیم. همان‌گونه که حمید نفیسی در کتاب *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، جلد چهارم، تأکید می‌کند، سینمای پس از انقلاب تا یک دهه هنوز زیبایی‌شناسی و ابزارهای تکنیکال متناسب با این وضعیت جدید را نیافته بود.

استراتژی فیلم‌سازی چون کیارستمی و نادری که با پرهیز از بازنمایی فضاهای خصوصی و زنان در خانه، و تأکید بر کودکان و زندگی روستایی می‌کوشیدند به «رئالیسم» وفادار بمانند، برای نمایش زندگی بخش بزرگی از طبقه‌ی متوسط شهری ایرانی در دهه‌های شصت و هفتاد کافی نبود. مسئله در اینجا نه صرفاً سانسور سیاسی روبنایی، که استقرار نظام بصری جدیدی بود که در آن بازنمایی رئالیستی از امر خصوصی اصولاً نامنطبق با واقعیت بود. فراموش نکنیم که در دهه‌ی شصت شمسی، نمایش کلوزآپ یا نمای بسته از بازیگران زن امری بسیار نادر محسوب می‌شد و تازه در انتهای دهه‌ی شصت با فیلم توقیف‌شده‌ی *مسافران* ساخته‌ی بهرام بیضایی و بعدتر عروس ساخته‌ی فیلم‌ساز نزدیک به حکومت، بهروز افخمی، بود که تصویر نزدیک از زنان ممکن گشت.

در اینجا مفهوم «توزیع امر محسوس» ژاک رانسیر امکان دیگری برای فهم این وضعیت فراهم می‌کند. رانسیر نشان می‌دهد چگونه نظام‌های بازنمایی و زیبایی‌شناختی، تعیین می‌کنند چه چیزی امکان دیده شدن و شنیده شدن دارد و چه چیزی در جایگاه امر نامرئی یا نویز باقی می‌ماند. از این منظر، مسئله‌ی سینمای رسمی پس از انقلاب صرفاً این نبود که چه تصویری سانسور شده است؛ مسئله‌ی بنیادی‌تر این بود که چه نوع زندگی، چه نوع بدن، چه نوع فضای خصوصی و چه نوع تجربه‌ای اساساً در میدان امر محسوس جای می‌گیرد.

از این منظر، زیرزمین در ایران دهه‌ی شصت و هفتاد را می‌توانیم به تمامی فضاهایی اطلاق کنیم که در دیدرس حاکمیت کنترل‌گر نبوده‌اند. درواقع نوعی تجربه‌ی زیسته در ایران دهه‌ی شصت وجود داشته است که دور از چشم حاکمیت رخ می‌داده است و در نتیجه امکان ضبط، نمایش و تماشای آن در هیچ فضای رسمی و عمومی وجود نداشته است. در نتیجه، فیلم‌های آماتور ویدئویی خانگی^۲، احتمالاً مهم‌ترین اسناد بصری از این نحوه‌ی زیست زیرزمینی ایرانیان در این دو دهه هستند. به همین دلیل، فیلم خانگی را می‌توان نه فقط به‌عنوان سندی برای بازسازی گذشته، بلکه به‌عنوان مداخله‌ای در همین «توزیع امر محسوس» در نظر گرفت. فیلم خانگی چیزهایی را قابل دیدن می‌کند که در نظام بصری رسمی از میدان دید کنار گذاشته شده‌اند. عروسی، رقص، مهمانی، روابط خانوادگی، بدن و موی زن، آرایش، لباس، آواز خولندن، اتاق نشیمن و حتی نوع نگاه افراد به دوربین، همگی وارد

^۲ Home-Movies or Home-Videos

میدان دید می‌شوند. در این معنا، فیلم خانگی صرفاً تصویر دیگری از همان واقعیت نیست؛ بلکه مرزهای آنچه می‌تواند به‌عنوان «واقعیت زیست ایرانی» دیده شود را تغییر می‌دهد. سیاست تصویر در اینجا نه صرفاً در محتوای سیاسی آن، بلکه در خود امکان دیده شدن امر روزمره نهفته است.

پرسشی که اکنون در برابر بسیاری از ایرانیان قرار دارد، یک پرسش سیاسی تاریخی است: تصویر واقعی من کجاست؟ آن‌گونه که ما در خاطره‌ی جمعی خود به عروسی رفته‌ایم، در مهمانی‌ها رقصیده‌ایم، آن‌گونه که در خلنه‌هایمان زندگی کرده‌ایم؛ کجا می‌توان این‌گونه تصاویر و خاطره‌ی جمعی را بازیابی کرد؟

در اهمیت فیلم خانگی

فیلم‌های خانگی مستقیماً با مسئله‌ی آماتوریزم در پیوند هستند. پاتریشیا زیمرمن در کتاب *ریلرهای خانوادگی* تأکید می‌کند که پیش از ظهور اشکال هنری آماتوریزم در سینما، نوعی مصرف‌گرایی هدایت‌شده در آماتوریزم وجود داشت که علاقه‌مندان را دعوت به ثبت تصاویر از زندگی خصوصی خود می‌کرد. فیلم‌های خانگی از همان دهه‌ی بیست و سی میلادی موجود هستند؛ آن‌ها نمایانگر لحظات عادی زندگی روزمره‌ی انسان‌های عادی، مثل پیک‌نیک‌ها، سفرهای خانوادگی و دورهمی‌ها هستند.

آماتوریزم خانوادگی اما با آغاز جنگ جهانی دوم با اختلال مواجه شد؛ جنگ باعث شد فیلم‌های هشت و شانزده میلی‌متری نوعی آماتوریزم خبری و مستندسازی در جنگ را شکل دهند. سربازان تبدیل به فیلم‌برداران آماتور شدند و داستان زندگی خانوادگی به سرعت جای خود را به فیلم‌های کوتاه خبری از جبهه‌های جنگ داد.

با این‌همه، پس از جنگ جهانی دوم، و با رونق دوباره اقتصادی به‌خصوص در آمریکا و اروپای غربی، به سرعت دو نوع آماتوریزم متمایز شکل گرفتند: نخست فیلم‌های هنری و آوانگارد که با تأکید بر تجربه‌گرایی، استفاده از دوربین‌های سبک و حرکات رها در سینمای مایا درن^۲ یا یوناس مکاس^۴ تجلی یافت. جالب است که هر دوی این فیلم‌سازان برجسته بر آماتوریزم برای روایت زندگی افراد در حاشیه قرار گرفته تأکید کردند. مکاس راوی زندگی مهاجران شرق اروپا به آمریکا شد و مایا درن با نوعی تجربه‌گرایی فرمی، روایتی از جهان زنلنه‌ی خود ارائه داد. این آماتوریزم به‌خصوص از دهه‌ی هفتاد میلادی به بعد و با رشد ویدئو وارد فضای هنری ویدئوآرت شد.

اما هم‌زمان، نوع دیگری از آماتوریزم رشد یافت، نوعی مصرف‌گرایی فیلم‌های خانگی: شرکت‌های بزرگ تولید فیلم و دوربین‌های نیمه‌آماتور با فراخوان‌های مختلف از زنان و مردان، خانواده‌ها و فیلم‌سازان آماتور دعوت می‌کردند برای فیلم‌برداری از تعطیلات، سفرها، عروسی و تولدها. آن‌ها روی مسئله‌ی «ثبت خاطره» تأکید زیادی داشتند. درواقع

^۲ Maya Deren

^۴ Jonas Mekas

دوربین فیلم‌برداری آماتور در گام نخست وسیله‌ای بود برای ثبت خاطرات انسان‌هایی که زندگی‌شان از منظر هنری فاقد ارزش ثبت شدن در قالب فیلم بود.

پژوهشگران متأخرتر همچون راجر اودین و سوزان آسمان اما نشان می‌دهند این فیلم‌های آماتور خانگی صرفاً ثبت لحظات ملال‌آور یک خانواده‌ی خوشحال نیستند؛ آن‌ها هم‌زمان اسناد بصری دوره‌های مختلف تاریخی هستند که در درون خود ساختارهای پدرسالاری، تروماهای کودکی، خشونت‌های پنهان، سرکوب و البته مقاومت، اخلال در فضاها و زندگی خلاقانه را نیز بازتاب می‌دهند. درواقع، این فیلم‌ها در بنیاد خود نوعی دموکراتیزه کردن فرایند تولید و ساخت تصویر را شامل می‌شوند.

در ایران، با وجود برخی فیلم‌های خانگی در دهه‌ی پنجاه شمسی که با دوربین‌های سوپر هشت و شانزده فیلم‌برداری شده بودند، باید تأکید کرد که نقطه‌ی شکل‌گیری نوعی فرهنگ آماتوریسم بصری، با رواج نوارهای ویدئویی از اواسط دهه‌ی شصت اتفاق افتاد و از آنجایی که ویدئو از سال ۱۳۶۲ ممنوع شده و بخشی از خرده‌فرهنگ زیرزمینی ایران بود، تصویربرداری ویدئویی نیز در این دو دهه وارد فضایی نیمه‌زیرزمینی شد. درحالی‌که فیلم‌برداری ویدئویی به‌علت هزینه‌ی دوربین، بیشتر در شهرهای بزرگ و طبقات بالا و متوسط صورت می‌گرفت، با رواج کرایه‌ای شدن ویدئو و تجهیزا‌تش، ایران با رشد بسیار جالب‌توجهی از فیلم‌های خانگی روبه‌رو شد.

یکی از نخستین ژانرهای فیلم‌خانوادگی در ایران پس از انقلاب، فیلم‌های عروسی هستند. بنابر گزارشی که امیر عزتی در کتاب بسیار مهم *بیست و پنج سال ویدئو در ایران* ارائه می‌دهد، فیلم‌برداری از مجالس عروسی تا ابتدای دهه‌ی شصت توسط عکاسان و فیلم‌برداران حرفه‌ای صورت می‌گرفت که هزینه‌ی زیادی داشت. با زیرزمینی شدن ویدئو، فیلم‌برداری از مجالس عروسی تبدیل به یکی از نقاط مبهم شد؛ از لحاظ قانونی این فیلم‌برداری با اخذ مجوز امکان‌پذیر بود، بااین‌همه هیچ ضمانتی برای اینکه این مجوز جدی گرفته شود وجود نداشت.

فیلم‌برداری از مجالس عروسی دقیقاً در مرز میان «رسمی و غیررسمی» قرار داشت. امکان دستگیر شدن و ضبط وسایل فیلم‌برداری موجب شده بود که اکثر افراد شاغل در این حرفه آماتور باشند؛ آن‌ها کل فرایند از فیلم‌برداری و نورپردازی تا تدوین را خود انجام می‌دادند و این امر موجب ارزان‌تر شدن هزینه‌ی فیلم‌برداری بود. در برخی از عروسی‌ها، یک یا چند تن از افراد فامیل (ازجمله زنان) وظیفه‌ی فیلم‌برداری را بر عهده می‌گرفتند، در برخی از شهرستان‌ها فیلم‌ها ابتدا به‌صورت آماتور ضبط می‌شد و سپس برای تدوین به استودیوهای نیمه‌حرفه‌ای فرستاده می‌شدند. در دهه‌ی هفتاد، این امر رواج بیشتری یافت و فیلم‌برداران نیز حرفه‌ای‌تر شده، حتی از تولدها و گاهی مراسم مدرسه نیز فیلم‌برداری می‌کردند.

نگاهی به فیلم‌های خانگی و عروسی در ایران دهه‌های شصت و هفتاد، نه‌تنها نشانگر نوعی فرهنگ روزمره‌ی غیررسمی است که می‌کوشد خاطره‌ی شخصی خود را به شیوه‌ی خود و خارج از قواعد بصری رسمی ثبت و ضبط کند، بلکه بسیار مهم‌تر، گواهی بر تلاش برای خلق نوعی زیبایی‌شناسی بدیل است؛ زیبایی‌شناسی «کیچ»^۵، رنگارنگ

^۵ Kitsch

و رمانتیک و البته آماتوری که از فضای غالب تلویزیون و سینمای رسمی آن دوران به کلی غایب بود و تا حد زیادی تحت تأثیر شوهای نوروزی خوانندگان ایرانی ساکن لس آنجلس بود.

پروسه‌ی ساخت یک فیلم خانگی، یک پروسه‌ی جمعی است؛ در آن افراد مختلفی دخیل هستند. به تعبیر سوزان آسمان، در فیلم‌های خانگی نوع نگاه پشت دوربین می‌تواند هر لحظه تغییر کند؛ نوع فیلم‌برداری مادر خانواده با پدر متفاوت است، افراد خانواده خود در فیلم «بازی می‌کنند»، در نقش‌های روزمره‌شان. نوع رابطه‌ی میان دوربین و افراد نیز از جنس دیگری است، چراکه دوربین، برخلاف دوربین‌های تلویزیون و سینمای رسمی در ایران، نه به دنبال اصلاح و شکل دادن حرکات و نگاه‌ها، که خود بخشی از فضای صمیمی خانه است.

به‌خصوص فیلم‌های عروسی که دارای نوعی سکانس‌بندی و ساختاربندی سینمایی — آرایشگاه، گل‌فروشی، عقد، شام، رقص و... — تدوین و در نهایت افکت‌های تصویری هستند را می‌توان نوعی بازپس‌گیری فضای سینمایی توسط شهروندان عادی در نظر گرفت؛ شهروندانی که بخش مهمی از زندگی‌شان در دهه‌ی شصت و هفتاد شامل عروسی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رویدادهای زندگی، لحظات رمانتیک و عاشقانه، شادی و رقص و... از تاریخ رسمی بصری کشور حذف شده بود. شهروند ایرانی با استفاده از نوعی آماتوریزم سینمایی، خاطرات پراکنده‌ی شخصی خود را از طریق زیبایی‌شناسی تبدیل به حافظه‌ی جمعی می‌کرد. فراموش نکنیم که فیلم‌های عروسی شاید یکی از معدود اسناد بصری ما هستند که فضاهای جنسیتی مثل آرایشگاه‌های زنانه، سالن‌های رقص و اتاق عقد را به تصویر کشیده‌اند.

از این منظر، اهمیت فیلم خانگی فقط در آن چیزی نیست که ثبت می‌کند، بلکه در آن چیزی است که به امکان دیده شدن درمی‌آورد. اگر رژیم رسمی تصویر، توزیع خاصی از امر محسوس را برقرار می‌کند و تعیین می‌کند چه بدن‌هایی، چه فضاهایی و چه شیوه‌هایی از زندگی می‌توانند در عرصه‌ی عمومی دیده شوند، فیلم خانگی این توزیع را از پایین مختل می‌کند. رانسیر نشان می‌دهد که سیاست می‌تواند از طریق تغییر در همین مرزهای دیدنی و نادیدنی، شنیدنی و ناشنیدنی، ارزشمند و بی‌ارزش عمل کند. بنابراین زیبایی‌شناسی فیلم خانگی/عروسی را می‌توان نوعی زیبایی‌شناسی سیاسی در نظر گرفت؛ نه لزوماً به این معنا که سازندگان آن قصد سیاسی داشته‌اند، بلکه از این جهت که تصویر آنان بعدها امکان دیدن بخشی از زندگی‌ای را فراهم می‌کند که در رژیم رسمی بازنمایی از میدان دید حذف شده بود.

بازگشت تصاویر نویری و خاطرات برفکی

حالا با گذشت چهار دهه از آن روزگاران، درحالی که روایت رسمی قدرت برای بازسازی این دهه‌ها هنوز نیازمند است تا در چارچوب‌های بصری و سانسورهای رسمی این کار را انجام دهد و انبوهی کمدی‌های نازل و سطح پایین

سال‌های اخیر را بسازد، این تصاویر خانگی، یا آن‌گونه که هیتو استیرل می‌نامد «تصاویر فقیر»^۶ — که بارها کپی و فشرده شده‌اند — راه خود را به فضای مجازی و زندگی بصری ایرانیان باز کرده‌اند. کافی است نگاهی به پلتفرم‌های اجتماعی بیندازیم تا انبوهه‌ای از فیلم‌های خانگی، ویدئوهای عروسی، مهمانی‌ها و رقص‌های اصطلاحاً مایکل جکسونی در دهه‌ی شصت را ببینیم.

این دقیقاً نقطه‌ای است که میشل دو سرتو بر آن تأکید می‌کند: در برابر استراتژی‌های کلان قدرت، شهروندان عادی با استفاده از «تاکتیک‌های» زندگی روزمره می‌کوشند تا نه تنها در نگاه خیره و کنترل‌گر قدرت مداخله کنند، بلکه فضا را از آن خود کنند. فراموش نکنیم که تا تغییر قانون مجازات اسلامی توسط دیوان عالی کشور در سال ۱۳۷۸، صرف داشتن نقاشی، عکس، ویدئو و فیلمی که به‌زعم قدرت حاکم مستهجن یا مبتذل محسوب می‌شد (برای مثال یک فیلم عروسی، یا ویدئوی رقص گوگوش در شوی رنگارنگ) جرم‌انگاری شده بود. با این‌همه شهروندان با ثبت ابعاد مختلف زندگی خود، به تعبیر نیکلاس میرزائف کوشیده‌اند تا بر حق «دیدن» و «دیده شدن» خود تأکید کنند. در برخی از فیلم‌های عروسی به‌خصوص در دهه‌ی هفتاد، حتی مسئله‌ی «چگونه دیده شدن» نیز مورد توجه قرار گرفته است. تدوین‌های آماتور، افزودن جلوه‌های ویژه، اضافه کردن موسیقی‌های لس‌آنجلسی به تصویر و درنهایت به‌نوعی بازی کردن در برابر دوربین، فیلم‌های عروسی را در همان دوره‌ی خود تبدیل به نوعی تجربه‌ی جمعی تماشای «خود» کرد.

زیبایی‌شناسانه کردن زندگی روزمره به میانجی ویدئو و آماتوریسم، نقطه‌ای است که تجربه‌ی شخصی ارزش تماشای دسته‌جمعی می‌یابد.

در اینجا می‌توان مسیر هتروتوپیک این تصاویر را نیز دنبال کرد: تصویری که ابتدا در فضای خصوصی خانه و درون یک شبکه‌ی محدود خانوادگی تولید و تماشا می‌شود، به تدریج از مرزهای آن فضا عبور می‌کند و وارد گردش عمومی می‌شود، ابتدا توسط بلوتوث و سی‌دی، سپس اینترنت و فضاهای مجازی و درنهایت نقش بسیار مهمی در فیلم‌های مستند، ویدئوآرت‌ها و... پیدا می‌کند. به این ترتیب، «دیگر جای» خصوصی به بخشی از فضای عمومی حافظه تبدیل می‌شود. آنچه زمانی تصویری برای خانواده بود، بعدها می‌تواند تصویری برای یک نسل و درنهایت سندی برای تاریخ یک جامعه باشد. آن‌ها جاهای خالی و حفره‌های بصری را پر می‌کنند.

این فیلم‌های آماتور، در برابر رژیم حقیقتی که قدرت ارائه می‌دهد، می‌کوشند با ارائه‌ی تصاویر تکه‌پاره‌ای از گذشته‌ی ایرانیان، نه یک نظام حقیقت یکپارچه، که جزئیات زندگی روزمره‌ی ایرانیان را نمایش دهند. اهمیت این تصاویر دقیقاً در همین تکه‌تکه بودن، ناهمگونی و فقدان ادعای جامعیت آن‌هاست. آن‌ها به جای آنکه گذشته را دوباره در قالب یک کلان‌روایت منسجم سازمان دهند، اجازه می‌دهند گذشته به‌صورت مجموعه‌ای از لحظه‌ها، بدن‌ها، فضاها و خاطرات پراکنده ظاهر شود.

^۶ Poor Images

فیلم‌های آماتور خانگی در ایران نقشی بسیار اساسی در شکل‌گیری یک «ضدخاطره‌ی جمعی»^۷ ایفا می‌کنند. همان‌طور که زیمرمن اشاره می‌کند، بسیاری از فیلم‌های آماتور که در لحظه‌ی ضبط هرگونه ارزش هنری یا تاریخی بوده‌اند، با گذشت زمان و تغییر ابعاد سیاسی اجتماعی، ممکن است واجد ارزش‌های تاریخی یا هنری بسیار زیادی شوند.

در نهایت باید گفت فیلم خانگی لزوماً در لحظه‌ی تولید، «تصویر مقاومت» نیست. یک فیلم عروسی با هدف مقابله با روایت رسمی قدرت ساخته نشده است؛ دوربین ممکن است صرفاً برای ثبت خاطره‌ی یک خانواده روشن شده باشد. آنچه این تصویر را بعدها به یک سند مقاومتی یا ضدروایتی تبدیل می‌کند، تغییر موقعیت تاریخی آن است. تصویر آماتور می‌تواند در لحظه‌ی تولید کاملاً شخصی و غیرسیاسی باشد، اما سال‌ها بعد، در مواجهه با نظام بصری سرکوب که بخش‌هایی از گذشته را حذف و سانسور کرده، به یک شاهد سیاسی بدل می‌شود.

از این جهت، ارزش فیلم خانگی فقط در «مقاومت آگاهانه» یا محتوای آن نیست، بلکه در زیبایی‌شناسی سیاسی نویز و مازاد بصری آن نهفته است؛ مازادی که قدرت هرگز نتوانسته به‌طور کامل کنترل یا پاک‌سازی کند. دقیقاً در همین نویزها، خطوطال‌های نوارها، پیکسل‌پیکسل شدن ویدئوهای بلوتوثی و برفک‌های نوارهای ویدئویی است که اصل مقاومت شکل می‌گیرد. این نویزها و افت کیفیت‌ها، اتفاقاً اختلال‌های بصری ساده‌ای نیستند، بلکه زخم‌های مادی سانسور و خشونت ساختار بر تن تصویرند.

این تصاویر نویزدار، حقیقت زیسته را حفظ کرده‌اند: نحوه‌ی لباس پوشیدن، شیوه‌ی آرایش، شکل روابط خانوادگی، موسیقی، رقص و ژست بدن‌ها. تمام این عناصر به‌مدد همان «نویز» به تاریخ بصری جامعه‌ای تبدیل می‌شوند که اتفاقاً ردهای سانسور بر تنش مانده است. زیبایی‌شناسی سیاسی فیلم خانگی ایرانی، دقیقاً در همین ایستادگی نویز در برابر تقلیل‌یافتگی و پاک‌سازی بصری است؛ نویزی که ثابت می‌کند حافظه‌ی جمعی، حتی با وجود متلاشی شدن و تحمل زخم راهی برای بازگشت پیدا می‌کند.

منابع

عزتی، امیر؛ ۲۵ سال سینمای ایران: ویدئو و رسانه‌های تصویری؛ موزه‌ی سینمای ایران با همکاری انتشارات بنیاد سینمایی فارابی؛ بهمن ۱۳۸۲؛ (بازانتشار بدون سانسور در سایت باشگاه ادبیات).

^۷ Counter-collective memory

Aasman, Susan; *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs*; Bloomsbury Publishing; ۲۰۱۸.

Atwood, Blake; *Underground: The Secret History of Video in Iran*; Cambridge; MA: MIT Press, ۲۰۲۱.

Barthes, Roland; *Camera Lucida: Reflections on Photography*; Translated by Richard Howard; New York: Hill and Wang; ۱۹۸۱.

De Certeau, Michel; *The Practice of Everyday Life*; Translated by Steven Rendall; Berkeley: University of California Press; ۱۹۸۴.

Foucault, Michel; "Nietzsche, Genealogy, History"; In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*; edited by Donald F. Bouchard; ۱۳۹–۱۶۴. Ithaca; NY: Cornell University Press; ۱۹۷۷.

Foucault, Michel; "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias"; Translated by Jay Miskowicz; *Diacritics* ۱۶; no. ۱ (۱۹۸۶): ۲۲–۲۷.

Mirzoeff, Nicholas; *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*; Duke University Press; ۲۰۱۱.

Naficy, Hamid; *A Social History of Iranian Cinema*; Vol. ۴; *The Globalizing Era; 1984–2010*; Durham; NC: Duke University Press; ۲۰۱۲.

Odin, Roger.; *Le film de famille: Usage privé, usage public*; Paris: Méridiens Klincksieck; ۱۹۹۵.

Rancière, Jacques; *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*; Translated by Gabriel Rockhill; London: Continuum; ۲۰۰۴.

Steyerl, Hito; "In Defense of the Poor Image"; *e-flux journal*; no. ۱۰ (November ۲۰۰۹). <https://www.e-flux.com/journal/۱۰/۶۱۳۶۲/in-defense-of-the-poor-image/>.

Zimmermann, Patricia R.; *Reel Families: A Social History of Amateur Film*; Bloomington; IN: Indiana University Press; ۱۹۹۵.