«دیگری» در سینمای نئورئالیستی ایران
(مورد مطالعه: تخته‌سیاه و باد ما را خواهد برد)

جمال محمدی[1]
عضو هیأت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان
جهانگیر محمودی
دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی

مطالعات جامعه‌شناختی
(علمی ـ پژوهشی)
دوره ۲۳، شماره دو: ۳۷۴-۳۵۱
شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰
نمایه در ISC

دریافت ۹۵/۸/۹ پذیرش ۹۵/۱۲/۲۱

چکیده

تصویر غالب از کُردها در سینمای دهه‌های شصت و هفتاد ایران بر محور تقابلی دوتایی ساخت یافته است که یک سوی آن مردمی ساده‌دل، سنتی، روستانشین و غریب‌نواز و سوی دیگر آن افرادی خشونت‌طلب، فریب‌خورده و شرور است. این تصویر که بالاخص در سینمای دفاع مقدس و برخی سریال‌ها و فیلم‌های تلویزیونی ارایه می‌شد خود حاصل تنش‌ها و تقابل‌هایی بود که اوایل انقلاب و نیز همزمان با جنگ هشت سالهٔ ایران و عراق به‌طور عینی در مناطق مرزی وجود داشت. با پایان جنگ و شروع دوران سازندگی و گسترش ارتباطات در میان ایرانیان، این ایماژ از کُردها به‌تدریج دگرگون شد و تصویر آن‌ها در متون ادبی و هنری تقریباً شکل دیگری یافت. از این‌جا بود که برخی نویسندگان و هنرمندان بر آن شدند تا تصویری واقع‌گرایانه‌تر از این «دیگری» ارایه دهند، یعنی به محل زندگی آن‌ها بروند و دوربین به‌دست بگیرند و از هر آن‌چه واقعاً اتفاق می‌افتد تصویر بردارند. دو فیلم *تخته‌سیاه* (سمیرا مخملباف) و *باد ما را خواهد برد* (عباس کیارستمی) بر اساس همین منطق ساخته شدند (با این تفاوت که موضوع اثر دوم، دست‌کم به‌طور آشکار، به‌هیچ‌وجه کُردبودن و قومیت و دیگری نیست و فقط از طریق خوانشی سمپتوماتیک می‌توان چنین چیزی را از لابه‌لای تناقضات آن آشکار ساخت). این دو اثر که در پایان دههٔ هفتاد ساخته شده‌اند ازجمله نخستین آثاری‌اند که کوشیده‌اند از آن تصویر غالب فاصله بگیرند. این جستار کوشیده است از طریق «خوانش سمپتوماتیک» این دو فیلم به این پرسش پاسخ دهد که آثار کُردها را چگونه بازنمایی می‌کنند؟ از چه کلیشه‌ها و ایماژهایی استفاده می‌کنند؟ و آیا اساساً بازنمایی واقع‌گرایانهٔ «دیگری» ممکن است؟ تحلیل سمپتوماتیک نشان می‌دهد که تصویر کُردها در این دو اثر محصول کاربست همان کلیشه‌ها و ایماژهایی است که در عالَم واقع دربارهٔ کُردها وجود دارد و مبنای تعامل فرهنگ مسلط با آن‌ها و نیز مبنای بسیاری از سیاستگذاری‌ها در ارتباط با آن‌ها است. در این تصویر، کُردبودن واجد این‌همانی تام با «طبیعت بکر»، «سنن قدیمی»، «سادگی» و «مقاومت در برابر تغییر» است.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، دیگری، خوانش سمپتماتیک، کُردبودن، رمزگان، پسااستعماری.

---

۱ پست الکترونیکی نویسنده مسئول : m.jamal8@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

طرح مسئله

در چشم‌انداز نظری این پژوهش، سینما نه‌فقط به‌سان تصویرِ آینه‌گون و توصیفِ بی‌طرفِ جهانِ خارج عمل نمی‌کند، بلکه سازوکارِ خلقِ معانی، نشانه‌ها و پیام‌ها در متونِ پرتناقض اما یکدست-نمایی است که بعضاً آمیخته به خشونت معرفتی‌اند. جستار حاضر، از همین منظر، درصدد خوانش رمزگان/نشانگانی است که شاکلهٔ اصلی صورت‌بندی نظامِ بازنماییِ مسلط بر دو فیلم *تخته‌سیاه* و *باد ما را خواهد برد* را برساخته‌اند و دیگری درمقام فرودست[1] را بازنمایانده‌اند. این چشم‌انداز نظری به ما می‌گوید سینما پیوندی ناگسستنی با امر هژمونیک دارد. درواقع، این صنعت/هنر به‌مدد کلیشه‌های کتمان، توهمِ واقع‌نمایی ایجاد کرده و بازنمودهای خود را همچون امر واقع به مخاطبان عرضه می‌کند. واسازی این کلیشه‌ها و تأمل انتقادی در منظومهٔ رمزگان/نشانگانِ برسازندهٔ متون سینمایی نشان می‌دهد که این واقع‌نمایی چیزی نیست مگر لاپوشانی حفره‌ها و چندپارگی‌ها و سرکوب تمام آن‌چه که بر «خاص‌بودگیِ» دیگری دلالت دارد.

پرسش این است که متن چگونه فقط امکان طرح مسایلی که خود قادر به حل‌کردن‌شان است را می‌دهد. از نگاه آلتوسر و ماشری، متن، دقیقاً به‌سان یک گفتمان ایدئولوژیک، محدوده‌ها و حصرهایی خودخواسته ایجاد می‌کند و بسیاری مسایل را مسکوت و مغفول می‌گذارد. «امر مناقشه‌پذیر یا همان گفتمان‌های متضادِ سازمان‌دهندهٔ متن کاری می‌کنند که متن فقط به پرسش-هایی که خود مطرح می‌کند پاسخ دهد، بااین‌حال متن موجد تولید پاسخ‌های معیوب به همان پرسشی است که می‌کوشد حذفش کند» (استوری، ۱۳۸۶). بنابراین، هر متن مفصل‌بندی‌ای‌ست از عناصر بیان‌شده و عناصر غایب یا مسکوت‌گذارده‌شده. وظیفهٔ منتقد ارایهٔ خوانشی سمپتوماتیک از متن به‌قصد افشای عملکرد آن و تحلیل رابطهٔ آن با شرایط تاریخی است. دو فیلم *تخته‌سیاه* و *باد ما را خواهد برد* درست آن‌چه را که مدعی به‌اصطلاح «بازنمایی«اش هستند مسکوت می‌گذارند، اما درعین‌حال به همین امر مسکوت و عملاً حذف‌شده پاسخ‌هایی معیوب می‌دهند. این‌گونه است که «کردبودن» در این دو اثر به «امر مناقشه‌پذیر» بدل می‌شود.

«کردبودن» در جامعهٔ ایران همواره تاحدودی مترادف با «دیگری‌بودن» بوده است. تأمل در چگونگی برساخت «دیگری»، به‌ویژه به‌دنبال پیدایش جریان موسوم به چرخش فرهنگی و با

1 the other as subaltern

Arhive of SID

www.SID.ir

ظهور مطالعات پسااستعماری بسیار اهمیت یافت. تولیدات سینمایی نیز در بسیاری کشورها و ازجمله در جوامع چندقومیتی کمابیش به این مسئله پرداخته‌اند. «در همین ارتباط جنبش‌هایی ظهور کردند که عمدهٔ توجه‌شان به گروه‌های اقلیتی بود که در سینما کژنمایی شده بودند. هدف این جنبش‌ها آن بود که به طردشدگان کمک کنند تا آنها بتوانند به سخن‌گفتن از جانب خود و امکان نمایاندن خویش به‌گونه‌ای که توسط جریان‌های اصلی تعین و تحریف نشده باشد امیدوار باشند» (روشتون و بتیسون[1]، ۲۰۱۰:90). امروزه شمار متون سینمایی و غیرسینمایی که با توسل به انواع تهمیدات/شگردهای فنی و ایدئولوژیک در حال برساخت «دیگری» هستند به‌هیچ‌رو اندک نیستند و لذا ضرورت واسازی این متون و به‌سخن‌آوردن فرودستان همچنان پابرجاست.

اگر این واقعیت را بپذیریم که جامعهٔ ایران جامعه‌ای برساخته از دیگری‌های بزرگ و کوچک است، در آن صورت باید به نحوهٔ بازنمایی آن‌ها در متون مختلف حساس باشیم. ژانرهای گوناگون ادبی (رمان، شعر، داستانک) و هنری (سینما، نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی) و رسانه‌های عامه‌پسند (رادیو، تلویزیون، روزنامه و مجلات) دایماً در حال بازنمایی هویت‌های متمایزِ تشکیل‌دهندهٔ جامعهٔ ایران‌اند، هویت‌های قومی، مذهبی، نسلی، جنسی و غیره. این هویت‌ها در عالَم خارج به‌هیچ‌وجه هم‌تراز و هم‌شأن نیستند. مسئلهٔ این پژوهش واکاوی شگردها و تمهیداتی است که یک فرم هنریِ معین (سینما) در بازنمایی یکی از این هویت‌ها (هویت قومی، مشخصاً هویت کُردی) به‌کار می‌گیرد. به‌پیروی از رویکرد نظریِ تحقیق، فرض بر این است که دو اثر سینمایی موردمطالعه (*تخته‌سیاه* و *باد ما را خواهد برد*) بازتولیدگر همان تصویری هستند که در ذهنیتِ «دیگریِ بزرگ» (ناخوداگاه جمعی دیگر اقوام ایرانی) از کُردها وجود دارد: «دیگریِ فرودست». پرسش این نیست که این تصویرِ سینمایی چه‌اندازه با «واقعیت» تطابق دارد یا ندارد (چراکه خود واقعیت نیز چیزی به‌جز برساختی تاریخی به‌میانجی روابط نابرابر بین خود و دیگری نیست)، بلکه مسئله واسازی رمزگان/نشانگان و تمهیدات فنی و ایدئولوژیکی است که در این دو فیلم به‌کار رفته‌اند تا دیگری‌ای فرودست از کُردها بسازند. به‌بیان‌دیگر، در این‌جا پرسش از «منطق تکراری کلیشه‌ها»یی است که اثر سینمایی به‌مدد آن‌ها تفاوت‌ها را در نوسانی میان قطب‌های سادهٔ دوتایی به انجماد و انقیاد می‌کشاند و در تلاش برای به‌حاشیه‌راندن، «دیگری» را فرموله کرده و در جایگاهی فرودست بازمی‌نمایاند. مسئله این است

1 Rushton & Bettinson

Archive of SID

www.SID.ir

که چگونه زیردست‌سازی‌ای فانتزیک به‌سبب رسوب‌یافتن و رمزی‌شدن‌اش در نظام بازنمایی‌ها، خصلتی عینی به‌خود گرفته و در کُنه حوزه‌های اجتماعی/فرهنگی ریشه می‌دواند. از این منظر، می‌توان به‌میانجی واسازی متن به سیاست‌های دلالت‌گری بازنمایی دیگری فرودست در سینما پی برد. و کلاً می‌توان پرسید که سینمای ایرانی، دیگری را در نظام رمزگان مولد معنا چگونه به تصویر کشیده است؟

ادبیات پژوهش

پژوهش‌های تجربی دربارهٔ شیوه‌های بازنمایی «دیگری» در ژانرهای مختلف هنری و ادبی سابقه‌ای دیرین دارند و به‌طور خاص در زمینهٔ سینما نیز کارهای بسیاری انجام شده است. در این‌جا فقط نگاهی اجمالی به چند مورد مرتبط در داخل و خارج می‌اندازیم. در میان کارهای انجام‌شده در خارج کشور، اصطلاح «دیگری» عمدتاً ناظر به سیاهان، رنگین‌پوست‌ها، زنان، همجنس‌گرایان و جهان‌سومی‌ها می‌باشد. از آن‌جاکه ماجرای بازنمایی سیاهان در سینما، به‌ویژه در هالیوود، داستانی طولانی دارد و تحولات زیادی به‌خود دیده است در این‌جا تحقیق دونالد بوگل[1] را به‌عنوان نمونه مرور می‌کنیم. بوگل در تحقیق‌اش باعنوان **تاریخ تفسیری سیاهان در فیلم‌های آمریکایی**[2] (۱۹۸۳) شیوه‌های بازنمایی این «دیگری» جامعهٔ آمریکا و کلیشه‌ها و موتیف‌ها و بن‌مایه‌های به‌کاررفته در فیلم‌های هالیوودی برای برساخت سیاهان را به‌طرزی عمیق بررسی می‌کند. به‌باور او، تاریخ بازسازی سیاهان، تاریخ مبارزه بر ضد تیپ‌ها و مقوله‌های محدودکننده بوده‌است؛ مبارزه‌ای مشابه مبارزه روزمرهٔ سیاهان در جهان واقعی برضد قراردادهای مقیدکنندهٔ نظام آپارتاید. بدین‌معنا که بازیگران سیاه‌پوست تیپ اجتماعی‌ای را که بنا بود برحسب قواعد فیلم‌نامه بازنمایی‌اش کنند معمولاً به دو طریق تحلیل می‌بردند: با فردیت‌بخشیدن به تیپ و یا با قرارگرفتن در ورای سطح آن به‌شیوه‌ای رندانه. این بازیگران با تکیه بر تخیل و انعطاف‌پذیری والای خود قادر بودند برخلاف قواعد فیلم‌نامه و مقاصد استودیو بازی کنند. همچنین می‌توان به قابلیت آن‌ها در برگرداندن نقش‌های توان‌فرسا به نمایش مقاومت (از طریق آشکارکردن کیفیت منحصربه‌فرد صدا یا شخصیت) اشاره کرد. بدین‌ترتیب، نَفس بازیگری به‌طور تلویحی بیانگر امکان رهایی بود. خلاصهٔ استدلال بوگل این است که به‌رغم کاربست

1 Donald Bogle
2 An Interpretive History of Blacks in American Films

Arhive of SID

www.SID.ir

انواع شگردها و تکنیک‌ها از سوی فرهنگ مسلط، «دیگری فرودست» همواره می‌کوشد تا این محدودیت‌ها و قواعد الزام‌آور را دور بزند و حتی از خود این قواعد برای مقاومت علیه نظام بازنمایی موجود استفاده کند (بوگل، ۱۹۸۳).

اصطلاح «دیگری» در پژوهش‌های داخل غالباً ناظر به زنان و اقلیت‌های قومی است. لذا اغلب تحقیقات در این حوزه این دو را بررسی کرده‌اند. به‌طور مثال، مرادی و همکاران (۱۳۹۱) در «**سینما و تفاوت: بررسی نشانه‌شناختی فیلم *عروس آتش***» با استفاده از نظریهٔ بازنمایی و رویکرد جان فیسک در خوانش متون به نقد و بررسی این فیلم پرداخته‌اند و بر این باوراند که بااین‌که فیلم دارای بعد رهایی‌بخش است و سعی می‌کند با سنتی غیرانسانی (عدم رعایت حقوق زنان) مقابله کند، اما تفاوت فرهنگی را نادیده می‌گیرد و با اتخاذ موضعی مدرنیستی و از بالا سنت‌های یک قوم (عرب‌های خوزستان) را نقد بیرونی می‌کند. از نظر آن‌ها، این فیلم با نشانه‌های مختلف در سه سطح رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک، فرهنگ شهری را در تقابل با فرهنگ قومی/قبیله‌ای قرار می‌دهد و بدون اعتنا به ویژگی‌های فرهنگی–اجتماعی این قوم دست به قضاوت می‌زند. حاصل چنین قضاوتی نه فهم تفاوت‌های فرهنگی بلکه طرد «دیگری» است. در تحقیقی دیگر، باعنوان «**تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی هویت کُردی در سینمای ایران**» (۱۳۹۱) محمدرشید صوفی به بررسی چند فیلم دربارهٔ کُردها می‌پردازد. بنا به استدلال او، این‌که بازنمایی کُردها در سینمای ایران از منظر «نگاه فرادست به فرودست» و به‌مدد کلیشه‌های تاریخی/اجتماعیِ رایج صورت گیرد چندان دور از انتظار نیست، چراکه در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی ایرانیان به‌جز این تصویر دیگری از کُردها ثبت نشده است. و این تصویر مسلط از نگاه خود کُردها طبیعتاً تصویری منفی، سوگیرانه و ایدئولوژیک است. طبق نتیجه‌گیری او، در آن دسته از تولیدات سینمایی که تبعیت بیشتری از ایدئولوژی رسمی دارند (مثلاً سینمای جنگ)، این بازنمایی هویت کُردی به‌مراتب سیاه‌تر و دارای بار ایدئولوژیک بیشتری است. همچنین در تحقیقی دیگر، باعنوان «**بازنمایی دیگری فرودست در رمان‌های دوره پهلوی اول**» (۱۳۹۰)، طالبی و ناظری می‌کوشند درکی از چگونگی بازنمایی روابط قدرت در یکی از پرمخاطب‌ترین ژانرهای ادبی (رمان) به‌دست آورند، روابطی که نه به‌صورت آشکار بلکه به‌طور پنهانی درون سطرهای رمان گنجانده شده و گویای ذهنیت نویسندگان در مورد اقشاری است که نویسندگان آن‌ها را بذیل عنوان «دیگری» تعریف کرده‌اند. و دست‌آخر اباذری و کریمی (۱۳۸۸)

Arhive of SID

www.SID.ir

در «**آیا شرق‌شناسی را پایانی هست؟**» با این جهت‌گیری که هیچ گروهی نیست که قربانی تصویرسازی‌های مبهم، مخدوش و اقتدارطلبانه نشده باشد قصد دارند در چهارچوب نظریه شرق‌شناسی به تحلیل تصویری بپردازند که در آثار مکتوب درباره کُردها ارائه شده است و نشان می‌دهند که در اسناد بررسی شده، کلیشه‌های شرق‌شناسانه در مورد کُردها اعمال شده است.

رویکرد نظری

رویکرد نظری این پژوهش بر محور مقولهٔ «برساخت دیگریِ فرودست» صورتبندی شده است. سعی بر این است، ضمن ایضاح این مقوله، نشان داده شود چگونه یک اثر هنری می‌تواند در برساخت و بازتولید واقعیت‌های موجود نقش ایفا کند. یک متن یا اثر هنری همواره واجد طرحی ایدئولوژیک یا، به‌عبارت دیگر، نقطهٔ هم‌آیی گفتمان‌های متضاد است، اما درعین‌حال می‌کوشد این تضاد گفتمان‌ها را لاپوشانی کند. اصلاً «علت وجودی ایدئولوژی این است که همهٔ آثار و نشانه‌های تناقض را محو کند» (ماشری، ۱۹۷۸: ۱۳۱). این متن یا اثر هنری رابطه‌ای دیالکتیکی با شرایط اجتماعی/تاریخیِ موجودیتش دارد. و «فهم جامعهٔ معاصر و کنش‌های اجتماعی بدون ارجاع به مقولهٔ ایدئولوژی و معنا و بازنمایی اساساً میسر نیست» (هال، به‌نقل از مورلی،۱۹۹۴: ۱۳۵). «معناها همان چیزهایی‌اند که انسان‌های خواهان حکومت‌کردن بر رفتار و تصوراتِ دیگران می‌کوشند شکل دهند. مسئلهٔ معنا در ارتباط با اعمال هویت‌سازی و تفاوت‌آفرینی، تولید و مصرف، و تنظیم رفتار اجتماعی مطرح می‌شود و در همهٔ این قلمروها عمدتاً به‌واسطهٔ زبان تولید و پخش می‌شود» (هال، ۱۳۹۱: ۲۰). جامعه و فرهنگِ رسانه‌محورِ معاصر درواقع قلمرو نزاع بر سر معنا است. معانی همواره به‌میانجی بازنمایی تولید می‌شوند و فهم بازنمایی اساساً به تحلیل نشانه‌ها، نمادها، اَشکال، تصایر، روایت‌ها، واژه‌ها و اصوات نیازمند است» (همان: ۲۲). آن‌چه ارتباط پیچیدهٔ معنا و بازنمایی را پیچیده‌تر می‌کند عملکرد ایدئولوژی است. «عرصهٔ معناسازی و کلاً قلمرو نمادینِ زبان، هرگز مصون از مخدوش‌سازی‌های ایدئولوژیک نیست و لذا بازنمایی نمی‌تواند فرایندی شسته‌رفته و دقیق و روشن باشد. درواقع، هیچ‌گونه فضایی بیرون از ایدئولوژی وجود ندارد» (روژک،۲۰۰۳: ۹۱). پیوند ناگسستنی بین این مقولات ناگزیر آن‌ها را به پدیدهٔ بازتولید سلطه نیز گره می‌زند. از آنجاکه معنا در زبان و به میانجی نظام بازنمایی ساخته می‌شود و از اساس نوعی گفتگوی نابرابر است لذا در پیوندی جدایی‌ناپذیر با سلطه قرار دارد.

Arhive of SID

www.SID.ir

نزد آلتوسر، بازتولید شرایط سلطه بدین‌معناست که هر شکل‌بندی اجتماعی باید شرایط تولیدی خود، یعنی نیروهای تولید و روابط تولیدی موجود را بازتولید کند. این بازتولید سوای امر مادی، واجد سویه‌های ایدئولوژیک نیز می‌باشد. سویه‌های ایدئولوژیک را سازوبرگ‌های ایدئولوژیک (دستگاه‌های مذهبی، آموزشی، رسانه‌ها و..) تولید می‌کنند. یعنی کارکرد اصلی این سازوبرگ‌ها بازتولید ایدئولوژی حاکم در قالب پراکتیس‌ها و از طریق فراخواندن افراد به پذیرش موقعیت‌های ایدئولوژیک برای تفرد بخشیدن و تبدیل‌کردن‌شان به سوژه است (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۳۶-۴۲). درواقع «هدف اصلی ایدئولوژی، به‌مثابه نظامی از ایده‌ها و اسطوره‌ها و ایماژها استیضاح[1] افراد به‌منظور تداوم بازتولید اجتماعی است» (روژک، ۲۰۰۳: ۱۲۲). از این منظر، هر متنی و هر رسانه‌ای (ازجمله سینما) بخشی از سازوبرگ‌های ایدئولوژیک است که هدف اصلی آن بازتولید و استیضاح است.

از اینجا می‌توان به مقولهٔ محوریِ پژوهش، «دیگریِ فرودست»، پل زد. برای تشریح این مقوله می‌توان از مطالعات پسااستعماری مدد گرفت. این سنتِ مطالعاتی که آبشخورهای فکری متنوعی دارد (از میراث انتقادی مارکسیسمِ غربی گرفته تا واسازی بنیادهای لوگوس‌محورانه[2] متافیزیک غربی توسط پساساختارگرایان، و حتی چشم‌اندازهای رهایی‌بخش امثال گاندی و فانون) کوشیده است کل تلاش‌های سنت اومانیستیِ غرب در شناخت/برساخت فرهنگ‌ها و تمدن‌های غیرغربی را واسازی کند و بدین‌وسیله تَرَک‌ها، گسست‌ها، پارگی‌های رفوگشته و تناقض‌های لاپوشانی‌شدهٔ درون این سنت را افشا نماید تا «دیگری» یا همان غیرغرب را به سخن آورد. این حوزهٔ مطالعاتی که درمقام نقطهٔ تلاقی شمار زیادی از نظریه‌ها گفتگوی بین-رشته‌ای پیچیده‌ای را در درون علوم انسانی میسر ساخته است فاقد انسجام نظری است و اجماع اندکی بر سر محتوا و مناسبت اصلی آن وجود دارد» (گاندی، ۱۳۹۱: ۱۲). بااین‌حال، می‌توان گفت که رویهٔ مسلط آن همانا مرکززدایی از روایتِ اروپامحورانهٔ پیشرفت و نقد علوم انسانی ارتدکس بوده است. به‌تعبیر برخی منتقدان، «نظریه‌های پسااستعماری درعین‌این‌که به روش یا مکتب خاصی منحصر نمی‌شوند، بر فرضیات خاصی تکیه می‌کنند. مسئلهٔ جایگاه سوژهٔ استعماری یا پسااستعماری در کانون توجه همهٔ این نظریه‌ها قرار دارد و درواقع مطالعات پسااستعماری در مقابل سنتِ دیرپای روایت‌های امپراتوری‌های اروپایی، یک ضد روایت ارائه

1 interpellation
2 logo centrist

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند» (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۱۹). این ضدروایت مشخصاً مبتنی بر بازیابی و بازنویسی تاریخ در مسیری مخالف با روایت تاکنون مسلط اسطوره سفید است که در قالب پادمدرنیته آلترناتیو خود را نشان می‌دهد (یانگ[1]، ۱۳۹۱).

بدین‌ترتیب، نقد پسااستعماری معطوف به خودبازیابی است، یعنی بازپس‌گرفتن «خود»ی که «دیگریِ بزرگ» آن را در لابه‌لای نوعی بازنمایی که متضمن انواع خشونت معرفتی است مدفون ساخته است. این نوع بازنمایی، به‌تعبیر سعید «نه‌فقط صدای دیگری را سرکوب کرده بلکه تاریخ فرودستان را نیز به‌حاشیه رانده است» (یانگ، ۲۰۰۵: ۱۵۲). نزد سعید، پرسش از «بازنماییِ دیگری» درواقع بازخواست‌نمودن ارزش‌های استعلایی گفتمان/سیاستِ قوم‌مدرارانهٔ غربی و پیوند آن با امپریالیسم است. به‌همین جهت است که می‌گوید «تحلیل سیاست‌های قوم‌مدرارانهٔ غربی باید با پرسش از بازنمایی، به سبک‌وسیاقی فوکویی، آغاز شود» (یانگ، ۱۳۹۰: ۳۳۸). از این دید، «شرق» مجموعهٔ پیچیده‌ای از بازنمایی‌های جعل‌شده است که درک غرب از شرق را تعیین می‌کند و بنیادی برای تداوم امپریالیسم است. این بازنمایی‌هایی مخدوش و کلیشه‌ای کلاً بر منطق تقابل‌های دوتایی و خلق دیگری‌ای فرودست استوار است.

مدت‌ها قبل از سعید، فرانتس فانون مسئلهٔ «دیگری» را در پیوند میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. وی در اثرش *پوست سیاه و صورتک‌های سفید*[2] (۱۳۵۳) دیالکتیک شکل‌گیری «دیگری» را تشریح می‌کند، دیالکتیکی که طی آن «دیگری» به‌انحصار کشیده‌شده و عقدهٔ فرودست‌بودن در وی رشد می‌کند. این سوژهٔ فرودست یگانه راه رهایی را در واپس‌زدن سیاه‌بودگی‌اش می‌بیند و لذا صورتکی سفید به چهره می‌زند. سعید همین تلقی از دیگری را برگرفت، اما آن را از بستر تحلیلی مسئله نژاد بیرون کشید و در ارتباط با مقولات غرب/شرق بازصورت‌بندی کرد (شاه‌میری، ۱۳۹۸). از نظر او برای فهم دیگریِ سرکوب‌شده اصلی‌ترین راه واسازی متون، شناخت مکانیسم‌های تولید متون و افشای اسطوره‌های مدافع «دیگریِ بزرگ» است. از این منظر دیگریِ فرودست بیش از آنکه واقعیتی عینی و طبیعی باشد حاصل فانتازیای «دیگریِ بزرگ» و جغرافیای تخیلی او است: «به‌رسم معمول آدم در ذهن خود فضایی آشنا را مشخص می‌کند و به آن می‌گوید مال ما و به فضایی فراتر از آن می‌گوید مال آن‌ها. برای ما کافی است که این مرزها را در ذهن‌مان ترسیم کنیم و در آن صورت آن‌ها بر طبق آنچه ما در

1 Robert Young
2 Black Skin and White Masks

Arhive of SID

www.SID.ir

ذهن پرورانده‌ایم می‌شوند آن‌ها...بدین‌طریق چنین به‌نظر می‌رسد که هم جوامع نوین و هم جوامع بدوی حس هویت خویش را به طرق سلبی کسب می‌کنند. آن‌جا سرزمین غیرآشنایی است که ذهن ما به انواع تصورات و افسانه‌های ناباب آلوده می‌شود» (یانگ، ۱۳۹۰: ۹۱). از این دید، مثلاً تحلیل‌های غرب از شرق به‌همان‌اندازه که نتیجهٔ واقعیت‌های قابل‌ارجاع در خود جوامع شرقی بود، محصول اوهام و خیال‌پردازی‌های خود غرب درباره «دیگری» بود» (میلنر و براویت، ۱۳۹۲: ۲۰۵). هومی بابا[1] نیز با تأکید بر این خصلت فانتزیک برساخته‌های غربی در گفتمان شرق‌شناسی به بررسی طرزکار دوپهلوی کلیشه‌های استعماری می‌پردازد. به‌باور او، گفتمان استعمار، استعمارشده را به مثابه واقعیتی که همزمان هم دیگری است و هم کاملاً قابل-شناخت و قابل‌مشاهده برمی‌سازد. اصطلاح فرودست که ابتدا در حوزهٔ مطالعات فرودستان[2] مطرح شد، با انتشار مقالهٔ معروف اسپیواک (*آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟*) به سکهٔ رایجی در نقد فرهنگی بدل شد. اسپیواک در این مقاله بسترهایی را شرح می‌دهد که در آن‌ها نظام‌های مورد اعتراض بازنمایی به‌طرزی خشونت‌بار شخصیت فرودستِ جنسی را بی‌خانمان کرده و خاموش می‌سازند. فرودستِ جنسی از آن رو ناپدید می‌گردد که ما هیچ‌گاه نمی‌شنویم او دربارهٔ خود سخن بگوید. او صرفاً واسطه‌ای است که گفتمان‌های رقیب، برای بازنمایی ادعاهای خودشان به‌کارمی‌گیرند؛ روح رنگ‌باخته‌ای است که متونی برخاسته از امیال دیگر و معناهای دیگر بر آن نگاشته شده‌اند» (گاندی، ۱۳۹۱: ۳۱-۱۳۰). فرودستان نمی‌توانند سخن بگویند، اما احتمالی که وجود دارد گذشته از هرچیز سخن‌گفتن از جانب اوست، نه در قالب احیای صدای تاریخیِ گمشده بلکه به‌مثابه هستی برساخته‌شدهٔ «زن جهان‌سومیِ یک‌شکل» (مورتون، ۱۳۹۲: ۱۱۶-۱۱۹).

مطالعات پسااستعماری چه در ارتباط با مسئله بازنمایی‌های مخدوش و کلیشه‌های ایدئولوژیک و چه در پیوند با مسئله دیگری فرودست، چارچوب نظری راهگشایی را به نسبت موضوع مورد بررسی در اختیار خواهد گذاشت. از این منظر اگر این حوزهٔ مطالعاتی با استفاده از ایده‌ها و بسط درونی آن‌ها خود را به بخشی از پروژهٔ واسازی گفتمان استعماری و کلان-روایت غربی تبدیل نموده است و درصدد بازقلمروسازی ادبیات‌های اقلیت است، بسط این

1 Homi Bhabha
2 subaltern studies

Archive of SID

www.SID.ir

ایده‌ها را نیز می‌توان در رابطه با قومیت‌ها و دیگری‌های درون یک تمامیت سیاسی/فرهنگی مشخص صورت‌بندی نمود. از این جهت است که پژوهش حاضر جهت تأمل در باب بازنمایی دیگریِ فرودست در سینمای ایران بر این مبانی تئوریک تکیه می‌کند.

روش پژوهش

نئورئالیسم کل اعتبار سینما به‌مثابه فرمی هنری را حاصل پیوند آن با واقعیت‌های روزمره می‌داند. فیلم‌سازانِ این سبک همیشه گرایش داشته‌اند حیات اجتماعیِ رانده‌شدگان، حاشیه‌ای‌ها، اقلیت‌ها، بی‌خانمان‌ها، ولگردها و جنوب‌شهری‌ها را به تصویر بکشند. آثار ماندگارِ این سبک[1] تماماً به مسایل اجتماعی، جزییات زندگی روزمره، رنج‌های مردمانِ فرودست/حاشیه‌ای، کنش‌ها و گفتگوهای جزیی آدمیان معمولی و امور پیش‌پاافتاده/تکراری زندگی عادی پرداخته‌اند. و برای نمایش همهٔ این‌ها، «از بازیگران غیرحرفه‌ای، مکان‌های واقعی، نور طبیعی، و دیالوگ‌های طبیعی و خودمانی استفاده کرده‌اند» (فیلیپس، ۱۳۸۹: ۷۸). در *دزد دوچرخه* (دسیکا، ۱۹۴۶) هر سه بازیگرِ نقشِ اصلی آماتورند؛ لوکیشن‌ها کاملاً واقعی‌اند؛ داستان فیلم پیوسته روبه‌جلو می‌رود و تداوم زمانی آن به‌هم‌نمی‌خورد و فاقد تمهیداتی مثل فلاش‌بک است؛ از نور غیرطبیعی استفاده نمی‌شود، و دیالوگ‌ها ساده و با لهجهٔ محلی است» (فیلیپس، ۱۳۸۹: ۷۸). قصه‌های نئورئالیستی معمولاً «پایان باز» دارند و همهٔ رویدادها را در یک سطح همسان روایت می‌کنند، یعنی از فراز و فرود می‌پرهیزند و بر رفتارها و محل‌های پیش‌پاافتاده درنگ می‌کنند. شخصیت‌ها افرادی معمولی و باورپذیرند و درخصوص رفع پیچیدگی‌ها و تناقضات روانی خود تلاشی نمی‌کنند. اساساً شخصیت‌ها چندان پررنگ نیستند، زیرا در این سینما بیشتر بر شرایط اجتماعی/اقتصادیِ عینیِ زندگی آن‌ها تأکید می‌شود (فیلیپس، ۱۳۸۹: ۷۸). خلاصه، موضوع محوری برای نئورئالیست‌ها مسایل اجتماعی است، چرا که معتقدند هیچ چیزی را ورای زندگی روزمره نمی‌توان تجربه کرد.

بااین‌حال، واقع‌گرایی اصطلاحی چالش‌انگیز است. در این تحقیق از زاویهٔ واقع‌گرایی گفتمانی به این مقوله نگریسته می‌شود. در واقع‌گرایی گفتمانی واقع‌گرابودن یک اثر محصول

۱ ازجملهٔ این آثار می‌توان به *رم، شهر بی‌دفاع* (روبرتو روسلینی، ۱۹۴۶)، *واکسی* (ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۶)، *فراری* (جیوسپه دسانتیس، ۱۹۴۷)، *زمین می‌لرزد* (لوکینو ویسکونتی، ۱۹۴۸)، *دزد دوچرخه* (ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۸)، *داستان یک عشق* (میکل آنجلو آنتونیونی، ۱۹۵۰) و *زیباترین* (لوکینو ویسکونتی، ۱۹۵۱) اشاره کرد.

Arhive of SID

www.SID.ir

کاربست تکنیک‌ها و تمهیداتِ هنری است، و این‌ها دستمایه‌هایی‌اند برای نفی «توهم» و خلق جلوه‌های واقعیت، یا دستاویزی‌اند تا فیلم کارکرد اسطوره‌ای و طبیعی‌ساز خود را لاپوشانی کند و واقعی‌بودن داستان را به بیننده بقبولاند. واقع‌گرابودن فیلم بدین‌معناست که معنایی به‌لحاظ-اجتماعی‌متقاعدکننده از امر واقع ارائه می‌دهد. واقع‌گرایی همواره به‌واسطهٔ «سلسله‌مراتبی از گفتمان‌ها» ساخت می‌یابد. آن‌چه این طیف وسیع سلسله‌مراتب گفتمان‌ها را جهت می‌بخشد و در نهایت تعیین می‌کند که واقعیت اجتماعی چه چیزی است نوعی گفتمانِ نامکتوب یا «فراگفتمان» است. فراگفتمان عملکردهای خود را پنهان می‌کند و دلبخواهی‌بودن و سیاسی‌بودن‌اش را می‌پوشاند تا تصویری واقعی از پدیدهٔ اجتماعی به بیننده ارایه دهد. آن‌چه در سینما بازنمایی می‌شود نه واقعیت، بلکه واقعیتِ برساختهٔ اجتماعی است. واقعیت، ابژه‌ای جهان‌شمول نیست که مردم آن را در بیرون نظاره کنند، بلکه به‌شیوه‌ای اجتماعی، و ازجمله توسط رسانه‌ها، برساخته می‌شود (مک‌کیب، ۱۹۸۱: ۶۱).

برای تحلیل و نقد این فراگفتمان از «خوانش سمپتوماتیک»[1] سود جسته‌ایم. در خوانش سمپتوماتیک، کلیت نسبت به اجزایش حالت خنثی و بی‌تفاوت ندارد و واقعیت به‌عنوان کل همواره از طریق یکی از اجزایش تعیین می‌شود (اباذری و خورشیدنام، ۱۳۹۳: ۱۶). به‌بیان‌دیگر، در برخی متون گاهی یک جزء چنان برجسته و تعیین‌کننده می‌شود که کل را نمایندگی می‌کند و با قرائت آن می‌توان کلیت حاکم بر متن را فهمید. این جزء که به‌هیچ‌وجه هم‌تراز دیگر اجزاء شکل‌دهندهٔ کلیتِ متن نیست، درمقام «امر مازاد»، واقعیتِ همواره نامنسجمِ متن را برمی‌سازد. لذا صحیح‌ترین شیوهٔ فهم مؤلفه‌ها و مختصات کلیتِ متن واردشدن از طریق همین جزء است که با کسب «جایگاه مازاد»، کل را نمایندگی می‌کند. از منظر این نوع خوانش، انسجام متن همواره امری ظاهری و حاصل روابط و جایگاه نابرابر اجزاء است. متن برای آن‌که نشان دهد انسجام دارد باید این روابط و جایگاه نابرابر اجزاء را کتمان کند، یعنی باید خود را نسبت به اجزایش بی‌طرف نشان دهد؛ درحالی‌که متن هرگز بی‌طرف نیست. درواقع متن عرصه‌ای است برای طرح و برجسته‌سازی برخی مسایل و طرد و سرکوب برخی دیگر. از این حیث، قرائت امر غایب و طردشده و مسکوت در متن به‌همان‌اندازه مهم است که قرائت امر آشکارا بیان‌شده (استوری، ۱۳۸۶: ۳). رفتن به درون تناقضات و پارگی‌های متن اصلی‌ترین راه افشا و واسازی امر مسکوت

1 symptomatic reading

Arhive of SID

www.SID.ir

و غایب در متن است. به‌تعبیر متز «هدف از تحلیل فیلم، کشف رمزگانی است که در فراسوی ظاهر فیلم نهفته است» (نیکولز، ۱۳۷۸: ۸۶). میدان مطالعهٔ این تحقیق، سینمای مستندگونهٔ نئورئالیستی دههٔ هفتاد ایران است که با استفاده از شیوهٔ نمونه‌گیری نظری/هدفمند دو فیلم *تخته‌سیاه* (سمیرا مخملباف، ۱۳۷۸) و *باد ما را خواهد برد* (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸) انتخاب شده‌اند. دلیل انتخاب این دهه و مشخصاً این دو فیلم آن است که تصویر غالب از کُردها تا آن زمان عمدتاً تحت‌تأثیر سینمای جنگ، حوادث جنگ و حتی حوادث اوایل انقلاب بود. دو فیلم انتخاب‌شده جزو اولین آثاری بودند که کوشیدند در بازنمایی کُردها از تصویر رایج و مسلطِ قبلی فاصله بگیرند. تحلیل این دو فیلم در حکم ارایهٔ پاسخی برای این پرسش است که چه اندازه فاصله گرفته‌اند و بازنمایی کُردها در این سینمای مستندگونهٔ غیرجنگی چگونه است.

باد ما را خواهد برد (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸)

یک گروه تلویزیونی به روستایی در کردستان (روستای *سیاه‌دره*) آمده‌اند تا از مراسم سوگواری یک پیرزن فیلم بگیرند. اتمام کار آن‌ها منوط است به این‌که پیرزنِ در حال احتضار بمیرد، اما پیرزن که مراسم سوگواری باید برای مرگ او برگزار شود، نمی‌میرد. از آن‌جا که همه چیز گروه موکول به مرگ اوست، اعضای گروه ناگزیر می‌شوند مدتی را در روستا بمانند. البته بیننده از میان همهٔ این اعضا فقط کارگردان (بهزاد) را در فیلم می‌بیند، کارگردانی که مثل یک مفتش به جای‌جای روستا و تمام سوراخ‌سنبه‌های حیات اجتماعی اهالی آن سرک می‌کشد و با آن‌ها ارتباط خوبی برقرار می‌کند. راهنمای او در این سفر پسربچه‌ای (فرزاد) است اهل روستا که پی‌درپی به خانهٔ پیرزن فرستاده می‌شود تا «خبر خوش» مرگ او را برای کارگردان بیاورد. سکانس نخست، اتومبیلِ حاملِ اعضای گروه در جادهٔ خاکی/مارپیچِ منتهی به روستا را نشان می‌دهد. تصویر اتومبیل بر جادهٔ خاکی از زاویه‌ای سربالا و در نمایی درشت متضمن درون‌مایهٔ زیبایی/دست‌نخوردگی منطقه است. درواقع، فیلم با تکراری‌ترین موتیف سینمای کیارستمی شروع می‌شود: جاده‌ای پُرپیچ‌وخم در دل طبیعت. لانگ‌شات‌های گرفته‌شده از این جاده مضمون «مسیر» (مضمونی محوری در سینمای کیارستمی) را مؤکد می‌سازند. برخی صحنه‌ها و دیالوگ‌های دیگر نیز در جهت برجسته‌سازی همین مضمون‌اند؛ مثلاً بازنمایی راه‌ها و رفت‌وآمدهای پی‌درپی افراد، به‌ویژه شخصیت اصلی فیلم که بارها به‌صورت پیاده، با ماشین و با موتور این‌سو و آن‌سوی روستا می‌رود. حتی پسربچه‌ی راهنما می‌گوید برای رسیدن به روستا سه‌چهار راه و

Arhive of SID

www.SID.ir

برای رفتن به مدرسه دو راه هست. نیز در صحنه‌ای که سیب از دست بهزاد می‌افتد، دوربین به‌آرامی «مسیر» سیب را که به‌طرف فرزاد می‌رود در یک دیپ فوکوسِ کامل نشان می‌دهد. موتیف دوم «زندگی آرام و طبیعی» مردم روستا است که از خلال مواجههٔ قهرمانِ داستان با آن نمایش می‌یابد. وفور نماهای درشت و طولانی از جزییات زندگی روزمرهٔ مردم (در حال کشت‌وکار، پختن نان و دوشیدن گاو، پختن آش نذری، کودکانِ مشغول تحصیل، زن مسنِ قهوه‌چی، پزشک موتورسوار و غیره) و برهم‌کنش‌ها و گفتگوهای آن‌ها با قهرمانِ داستان در خدمت ساختن این موتیف است. آن‌چه این موتیف را برجسته‌تر می‌کند تقابل آن با شرایطی است که قهرمانِ داستان از آن آمده و به‌واسطهٔ تلفن‌همراه‌اش دایماً با آن درگیر است. کنشِ تکراری زنگ‌خوردن تلفن‌همراه، دستپاچه‌شدن بهزاد و پریدن او به داخل اتومبیل تا به‌سرعت به بالای تپه‌ای برسد که آنتن می‌دهد، نه‌فقط خود نقطه‌مقابل «آرامش طبیعی» زندگی روستا است بلکه نشان از وجود شکل دیگری از زندگی (شهری) دارد که تماماً مصنوع و پرشتاب است. تقابل طبیعتِ آرام روستا و محیط مصنوع و پراغتشاش شهر، در دیگر آثار کیارستمی نیز، در شکل‌های دیگری برجسته شده است. این کنشِ جواب‌دادن تلفن‌همراه اصلی‌ترین میانجی بسط پیرنگ است، گویی مابقی رخدادهای پیرنگ در لابه‌لای گفتگوهای تلفنی بهزاد اتفاق می‌افتند و تکلیف همه‌چیز را همین تماس‌های تلفنی قرار است روشن کند. طنزآلود آن‌که تلفن فقط روی تپهٔ بلندی که گورستان در آن واقع است و مردی مشغول چاه‌کندن است آنتن می‌دهد. حتی در تماس اول به بهزاد گفته می‌شود که یکی از اقوامش فوت کرده است. انگار بهزاد در تقاطع «مرگ» ایستاده است: در «گورستان» از طریق تلفن خبر «مرگ» فامیلش را می‌شنود و درحالی‌که با مرد چاه‌کن مشغول صحبت است بی‌صبرانه انتظار «مرگ» پیرزن را می‌کشد. بعدها با بسط بیشتر پیرنگ درمی‌یابیم که بهزاد در همین تقاطع مرگ است که «زندگی» را کشف می‌کند. اما درست در کشاکش همین تماس‌ها و حوادث، موتیف بعدی شکل می‌گیرد: «تعامل با دیگری». بهزاد در اصل نیامده بود تا «از نزدیک» با آدم‌های این جامعه ارتباط برقرار کند و آن‌ها و جهان‌شان را بفهمد (حتی نکوشید این سوءبرداشت آن‌ها را که برای یافتن گنج آمده است پاک کند)، آمده بود تا صرفاً از یکی از مناسک آن‌ها «از موضعِ بیرونی و مسلطِ یک مشاهدگر» فیلم بگیرد. حالا «تصادفِ» ماندنش در روستا زمینه‌ساز شکل‌گیری تعامل میان او و «دیگری» شده است: ارتباط و گفتگوهایش با فرزاد، زن همسایه، زن باردار، مرد چاه‌کن، زن قهوه‌چی، معلم روستا، دختر شیرفروش و با برخی دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

از مردم نشانه‌هایی از ناآشنایی و فاصلهٔ بین دو جهان را به‌نمایش می‌گذارند. در این گفتگوها بهزاد معمولاً با نگاهی شاعرانه و بعضاً ترحم‌آمیز به دنیای بکر و آرامِ «دیگری» می‌نگرد. اگرچه آخرسر در این دنیای ناآشنایِ «دیگری»، درعوض مرگ یک پیرزن، «جریان زندگی» را کشف می‌کند، این ابداً به‌معنای آن نیست که او توانسته از زوایهٔ دیدِ «دیگری» جهان و زندگی او را بفهمد: آن کشف صرفاً بخشی از نگاه شاعرانهٔ اوست. بهزاد هیچگاه از این دیگری چیزی دربارهٔ زبان، تاریخ، سنت، مذهب و باورهایش نمی‌پرسد. این افراد فقط نوستالژی او به جهانی را برمی‌انگیزند که زیر ضربه‌های مدرنیزاسیون نابود گشته است. این جهانِ نابودگشته، برای بهزاد، حاوی شکلی از زندگی ناب بوده است. بی‌جهت نیست که آخر فیلم این احساس به قهرمان دست می‌دهد که بودن در تهران یا *سیاه‌دره* اهمیتی ندارد، زیرا همهٔ این‌ها ظواهر است، مهم این است که کجا واقعاً زندگی در جریان باشد.

به‌مدد خوانشی سمپتوماتیک می‌توان دریافت که از نقطه‌نظر فرهنگ مسلطِ ایرانی[1]، که بهزاد نمایندهٔ آن است، مردم این روستا چیزی در حکم «بقیه»اند. فرهنگ مسلط قادر به دیدن رنج‌ها و فقر و فلاکت حیات اجتماعی این «بقیه» نیست. این فرودستان «طبیعی»اند و وجودشان عین طبیعت زیباست. حس شاعرانگی بهزاد حتی در زیرزمینی تاریک و وحشتناک هنگام گپ‌وگفت با دختر شیرفروش، باز او را رها نمی‌کند. این کشف شاعرانهٔ «زندگی» در دل ویرانه‌ها و بیغوله-های مردمانی ناآشنا صرفاً استعلابخشیدن به مضامینی است که اگر عمیق به زندگی آن سوژه‌ها خیره شویم کمترین مابه‌ازایی از آن نمی‌یابیم. نگاه شاعرانه، تقدیس طبیعت، استعلابخشیدن به امور روزمره و لاپوشانی‌کردن تناقض‌ها و رنج‌ها دستمایه‌هایی‌اند که مانع روشدن تصویر دهشت‌انگیز «دیگری» می‌شوند. درست همان‌طور که متون شرق‌شناسانه با جعل مقولهٔ «شرق» به‌مدد یک‌سری کلیشه‌ها و استعاره‌ها، بر برتری موقعیتیِ سوبژکتیویتهٔ غربی مهر تأیید می‌نهند، این اثر نیز به‌مدد مجموعه‌ای از ایماژها، تک‌نماها، کنش‌ها و دیالوگ‌ها مقوله‌ای می‌آفریند به‌نام «اصیل»، «ناب» و «دست‌نخورده»، و ضمن این‌همان‌کردن این مقوله با هویت شناخته‌نشدهٔ «دیگری» (کُردِ روستانشین) آن را در نقطه‌مقابل هویت شهریِ مصنوع مرکزنشین قرار می‌دهد.

---

۱ واضح است که ایران واجد درجهٔ بالایی از تفاوت و تکثر فرهنگی است. بااین‌وصف، نمی‌توان وجود مفصل‌بندی مسلطی از فرهنگ ایرانی را انکار کرد. هستهٔ اصلی این مفصل‌بندی زبان فارسی/مذهب تشیع است که در ایران مدرن در قالب نهادها و قواعدِ تثبیت‌شده، به‌ویژه در کلان‌شهرها، عینیت یافته و برسازنده بخش اعظم سبک زندگی مَردم و تعامل‌های آن‌ها با همدیگر است.

Arhive of SID

www.SID.ir

بااین‌که تِم آشکار این اثر به‌هیچ‌رو بحث «اقلیت» و «دیگری» و «حاشیه‌ای» نیست، لیکن خوانش سمپتوماتیک نشان می‌دهد که همهٔ این مقولات در زمرهٔ امور مسکوت و غایب اثرند که به‌کرات خود را از لابه‌لای تناقضات متن نشان می‌دهند. درواقع هستهٔ برسازندهٔ اثر در همین امر مسکوت نهفته است. به‌بیان‌دیگر، اصل فهم و خوانش سمپتوم‌هایی است که تناقضات و عدم‌انسجام متن را به‌نمایش می‌گذارند (اباذری و خورشیدنام، ۱۳۹۳: ۱۶).

درست است که در ساختار روایی اثر یک‌سری تقابل‌های دوتایی آشکارا خودنمایی می‌کنند، اما نمی‌توان گفت که این اثر تماماً برساختی از تقابل‌های دوتایی به‌منظور رساندن پیامی ایدئولوژیک است، چرا که برخی از این تقابل‌ها در جاهای مختلف فیلم دست انداخته یا واسازی می‌شوند. به‌طور مثال، اگر فرض کنیم که تقابلی بین زن سنتیِ روستا و زن مدرن در این اثر وجود دارد، دست بر قضا این زن روستایی است که در لحظهٔ گفتگو با کارگردان تهرانی دم از حقوق زنان به‌شیوه‌ای فمنیستی می‌زند. یا اگر فرض کنیم که تقابل بین مرگ و زندگی بر کلیت اثر حاکم است، فیلم ما را متوجه می‌کند که کارگردانی که برای فیلمبرداری از صحنهٔ مرگ به روستایی دوردست آمده است آخر سر در آن‌جا زندگی را می‌یابد. این‌گونه وارونه‌سازی‌ها حاکی از آنند که با اثری فراتر از منطق تقابل‌های دوتایی طرفیم. از همین روست که می‌توان با رفتن به درون تناقض‌ها و پارگی‌ها و تَرَک‌ها از چیزی سخن گفت که فیلم به‌طور کامل آن را مسکوت می‌گذارد: این‌که مردم این روستا چه کسانی‌اند؟ با چه زبانی حرف می‌زنند؟ چه هویتی دارند؟ به کجا احساس تعلق می‌کنند؟ و چه کسانی را خودی و دیگری قلمداد می‌کنند؟ خوانش سمپتوماتیک به ما می‌گوید که فیلم با متعهدشدن به برجسته‌سازی ارزش‌های استعلایی و جهان-شمول (انسانیت، زیبایی، اصالت و جز آن) این خاص‌بودگی اهالی روستا را مسکوت می‌گذارد و درواقع له می‌کند. به‌همین‌دلیل، ویرانی و هولناکی زندگی این مردم از روایت فیلم غایب است. فیلم حس و جریان زندگی را از لابه‌لای عناصر فرهنگ بکر مردم بیرون می‌کشد اما این را نادیده می‌گیرد که این عناصر پیوندی لاینفک با وضعیت عینی فلاکت‌بار این مردم دارد. و اگر گهگاهی درک متقابلی بین بهزاد و مردم شکل می‌گیرد مبتنی بر وجه شاعرانه و استعلایی تعامل آدمیان است نه بر فهم عمیق دیگربودگی.

Arhive of SID

www.SID.ir

تخته‌سیاه (سمیرا مخملباف، ۱۳۷۸)

داستان فیلم مربوط به وضعیت اجتماعی روستایی مرزی در کردستان و آوارگان کُرد عراقی در آن‌جا است. فیلم با نوعی موسیقی حزن‌آلود و تصویری از جاده‌ای خاکی در دل کوهستان تودرتوی *هورامان* شروع می‌شود. نمای نخست تصویر چند نفر تخته‌سیاه به‌دوش وسط جاده است که از دور به کولبر[1]ها شباهت دارند. در میان این‌ها دو نفر معلم هست که در روستاهای اطراف به‌دنبال شاگرد می‌گردند اما کسی تمایلی به باسوادشدن ندارد. یکی از دو معلم در حرف‌هایش بیزاریش از سواد و مدرسه را بیان می‌کند و می‌گوید فقط در پی یافتن یک لقمه نان است. تخته‌سیاه هم ظاهراً بیشتر به‌کار استتار می‌آید تا آن‌ها را دیدرس دشمن در امان نگه دارد. نمای بعدی پیرمردی را نشان می‌دهد که از معلم می‌خواهد نامه پسر اسیرش را برای او بخواند اما نامه به زبانی غیر از زبان فارسی نوشته شده است. در سکانس دوم، معلمی دیگر در جستجوی شاگرد در میانه کوه‌ها با انبوهی از بچه‌های *کولبر* برخورد می‌کند. در بحث با یکی از این بچه‌ها می‌کوشد متقاعدش کند به سوادآموزی، اما او هیچ اعتنایی به سخنان معلم نمی‌کند و حتی حاضر نیست راه را به معلم نشان دهد. معلم اولی در ادامهٔ جستجوی خود به روستایی قدیمی و زاغه‌مانند می‌رسد اما بجز پیرزنی نالان و بیزار از زندگی کسی را نمی‌یابد. در روستای بعدی هم دریغ از هیچ اعتنایی به معلم و تخته‌سیاه‌اش. معلم‌ها چه در روستاها و چه در میانه راه‌باریکه‌های مرزی هیچ شاگری پیدا نمی‌کنند. روستاها انگار خالی از سکنه‌اند و کوه‌ها هم پر از بچه‌هایی که از فرط خستگی و سنگینی بار تنها چیزی که به فکرشان نمی‌رسد یادگرفتن سواد است. در سکانس‌های متعاقب، با جمعی پیرمرد طرف هستیم که از حلبچه به کوه‌ها پناه آورده‌اند اما راه برگشت را گم کرده‌اند. در میان این پیرمردانِ بیمار و فرسوده زنی هست به اسم *هلاله* که بچه‌اش و پدرش را نیز در جمع همراه خود دارد. تخته‌سیاه این‌بار مهریه ازدواج معلم و *هلاله* می‌شود. در نمایی موازی، آن معلم دیگر موفق شده در مسیر صعب‌العبور دره‌ها پسربچه‌ای را راضی کند نوشتن اسمش را یاد بگیرد. این پسربچهٔ *کولبر* و علاقمند به یادگیری سواد ناگزیر است مثل بقیهٔ رفقایش دایماً از دست مأموران مرزی بگریزد که سرآخر با شلیک تیری بر زمین می‌افتد. در سکانس آخر، معلم و پیرمردان و *هلاله* در مرز گرفتار مین و بمباران

۱ واژه‌ای کُردی به‌معنای فردی که کالای قاچاق بر دوش می‌گیرد و آن را از مرز عبور می‌دهد. کولبری سال‌هاست در مناطق مرزیِ غربِ کشور شغل طیف وسیعی از مردم است.

Arhive of SID

www.SID.ir

می‌شوند. موسیقی حزن‌آلود، همنوا با دهشت *هلاله* از شیمیایی‌شدن بچه‌اش بر تراژیک‌بودن وضعیتِ بازنموده می‌افزاید و فضای مه‌آلودِ زندگی مرزی را هولناک‌تر می‌کند. سرانجام با راهنمایی‌های معلم جمع پیرمردان به مرز و حلبچه نزدیک می‌شوند. در اینجا فیلم تصویری جنون‌آمیز را به فضای مه‌آلود و صداهای عجیب‌وغریب ترانه‌های محلی و سجده‌های بی‌امان پیرمردان بر خاک دوخت می‌کند. داستان با طلاق *هلاله* از معلم و بردوش‌گرفتن تخته‌سیاه به‌عنوان مهریه تمام می‌شود و *هلاله* و بچه‌اش در میان راه مرزی به‌سوی حلبچه در دل غبار گم می‌شوند.

تخته‌سیاه روایت تلاش‌های بیهوده معلمان محلی برای باسوادکردن بچه‌ها و نوجوانانی *کولبر* است که از فرط فلاکت هیچ تمایلی به باسوادشدن ندارند. تخته‌سیاه در کوهستان‌ها و راه‌باریکه‌های مرزی و جاده‌های خاکی نزد مردمانی گرفتارِ طبیعتی وحشی بیش از آنکه کاربرد آموزشی داشته باشد، گاه به‌عنوان سرپناه و ابزار استتار، گاه به‌عنوان برانکارد و سرآخر به‌عنوان مهریه استفاده می‌شود. تکنیک‌های فیلم، مثل نورپردازی، صحنه‌آرایی، شخصیت‌ها، پس‌زمینه، میزانسن، نماها و زاویهٔ دوربین، جملگی در خدمت خلق جلوه‌ای از واقعیت‌اند که کارکرد اسطوره‌ای‌اش را در لفافه می‌پیچد و خود را طبیعی جلوه می‌دهد. ساختار روایی فیلم نیز این نوع آفرینش واقعیت را تقویت می‌کند. به‌بیان‌دیگر، کل منطق زیبایی‌شناختی اثر طوری عمل می‌کند که گویی دست‌اندرکار خلق روایتی بدون دخل‌وتصرفِ دوربین و متکی به نگاهی سرد و خنثی به ابژهٔ طبیعی خود است. از این حیث، فیلم درصدد برساخت فضایی فانتزیک و یک جغرافیای تخیلی و موهوم است؛ پس‌زمینه‌ای مه‌آلود و کوهستان‌هایی خشن که بیننده را تا قعر ناب‌بودگی می‌کشاند؛ فضایی نامانوس و ناشناخته که از آشنایی‌پذیری گریزان است. جغرافیای تخیلی فیلم، کوهستان‌ها و معلمانِ تخته‌سیاه بردوش دال بر «دیگری‌بودگی» است که فیلم آن را برمی‌سازد تا غرابت‌اش مخاطب را به فکر فرو می‌برد.

در سکانس اول، معلمانِ تخته‌سیاه بردوش، سرگردان در جاده‌ها و دره‌ها در جستجوی شاگرد، اقرار می‌کنند که خود از سواد و درس گریزان‌اند و آن‌چه بر دوش می‌کشند بخت سیاه‌شان است نه تخته‌سیاه. راه‌رفتن و درواقع جان‌کندن‌شان در آن گرمای سوزان و زیر بمباران‌های هوایی عمده‌ترین نشان حیات اجتماعی طاقت‌فرسای آن‌هاست. تصویر این معلمان روی پس‌زمینه‌ای «طبیعی» بازنمایی شده است که به‌هیچ‌وجه واقعی نیست، بلکه فقط در چارچوب نوعی

Archive of SID

www.SID.ir

«واقع‌گرایی گفتمانی» واقعی می‌نماید، یعنی همسو با تصوری است که فرهنگ ایرانی از کُرد و کردستان دارد. فضاها و کنش‌های بازنموده، در معنایی خشک و عریان، رئالیستی نیستند بلکه صرفاً جلوه‌های واقعیت در یک نظام نشانه‌ای خاص‌اند، نوعی «جغرافیای خیالی» که با کشیدن مرزی به دور خود، «دیگری» را به‌تناسب تصور و قدرت خود می‌آفرینند. بدین‌ترتیب، کل میزانسن به‌مثابه تصویری فانتزیک درخدمت فرودست‌سازی دیگری عمل می‌کند. خلق این جغرافیای خیالی بسیار مهم است، زیرا شخصیت‌ها و مکان‌ها را چنان به زمینهٔ مه‌آلود فیلم دوخت می‌کند که در سطح دلالت صریح بر رازوارگی و افسانه‌ای‌بودن دلالت دارد و در سطح دلالت ضمنی نیز با رمزگان ایدئولوژیک پیوند می‌خورد و مرزهای جغرافیایی را بر مرزهای اجتماعی و قومی و فرهنگی منطبق سازد و فضایی بیرون از تاریخ خلق کند. بدین‌شیوه، فیلم خط حائلی میان «ما»ی آشنا/متمدن و «آنها»ی طبیعی و بی‌تاریخ می‌کشد. فضای بازنمایی‌شده به‌سان آوردگاهی متافیزیکی تهی از هرگونه انسانیتِ تشخیص‌پذیر است، فضایی فرهنگ‌زدوده زیر سلطهٔ طبیعتِ وحشی و حضور عریان سوژه‌هایی که گویی یگانه کارکردشان در فیلم معنادارکردن و عینیت‌بخشیدن به مقولهٔ «دیگریِ وحشی» است. در صحنه‌ای از همین سکانس، پیرمردی به‌تصویر کشیده می‌شود که مشغول چیدن علوفه‌های کوهستانی است، پیرمردی زهواردررفته با لباس‌های کهنهٔ محلی. او تنها فردی در کل فیلم است که مشغول به انجام کاری است. بجز آن، هیچ شغل دیگری در آن جغرافیای تخیلی وجود ندارد، نشان دیگری که ایضاً بر پیشاتاریخی‌بودن منطقه دلالت می‌کند. فیلم هر نوع ردپا و نشان تمدن را از آن جغرافیا می‌زداید و از نظام نشانه‌شناختی خود بیرون می‌اندازد. بنابراین غیاب وجوه تمدن، و تقابل سنتی/مدرن و دیگر تقابل‌های پیش‌گفته، دلالت ضمنیِ ایدئولوژیک به‌خود می‌گیرند و به فضای دست‌نخوردهٔ تخیلی‌ای ارجاع می‌دهند که درمقام موتیف‌های روایی فیلم حاکی از بربریت مردم منطقه است.

در سکانس دوم، معلم دیگر که تصادفاً در دل کوهستان به پسربچه‌ای برمی‌خورد، می‌کوشد او را به کسب سواد متقاعد سازد اما پسرک کاملاً بی‌اعتناست و فقط به کشیک‌دادن برای رفقای *کولبرش* می‌اندیشد. در نمایی موازی با ورود معلم قبلی به روستایی خالی از سکنه باز همان فضا تکرار می‌شود: کوهستان و روستا در بی‌رغبتی برای سوادآموزی عمیقاً این‌همان‌اند. این نماهای مشابه اوج سطحی‌بودن تجربهٔ زندگی در این جغرافیای تخیلی را به‌نمایش می‌گذارند؛ گویی درون این وضعیت فانتزیک حتی روستا نیز، همچون نماد یکجانشینی، وجود ندارد و

Arhive of SID

www.SID.ir

هرآنچه هست گرفتاربودن میان راه‌باریکه‌ها و سرگردانی‌های بی‌پایان است. روستاهای کاه‌گلی شبیه به خود کوه‌ها و دامنه کوه‌ها است و این یعنی فقدان هرگونه تجربهٔ تمدن به استثناء همان تخته‌سیاه که آن‌هم بر دوش معلمان این‌سو و آن‌سو سرگردان است.

سکانس بعدی با نمای متقاعدکردن بچه‌های *کولبر* توسط معلم و نیز نمایی موازی، که در آن *سعید* (معلم دیگر) در راه‌باریکه‌ها به جماعتی از پیرمردان بلاتکلیف برخورد می‌کند، شروع می‌شود. خود منطق این دو نما و تدوین آن‌ها به‌مثابه میزانسن فیلم دال بر شباهت هرچه تمام‌تر میان آن‌هاست، میان بچه‌های *کولبر* که سرگردان‌اند و پیرمردانی که راه را گم کرده و بلاتکلیف‌اند. انگار این دو گروه سرنوشتی مشابه دارند و کودکان و پیرمردان، و رنج‌ها و بیزاری‌های‌شان، این‌همان‌اند. امر غایب و مسکوت در این میان تجربهٔ اشتیاق به تغییر و رهایی است که بیرون‌گذاشتن از روایت فیلم به درونی‌کردن خود همین وضعیت و طبیعی‌سازی آن می‌انجامد. پیرمردی که نمی‌تواند رفع حاجت کند به بارزترین وجه این مکانیسم درونی‌سازی ناتوانی و بی‌میلی به تغییر و رهایی را نشان می‌دهد. وضعیت درماندگی، استیصال و اسیربودن در چنگال طبیعت این‌بار در چهره تکیدهٔ پیرمردانی راه‌گم‌کرده به‌تصویر کشیده می‌شود. جماعتی پیرمرد به همراه یک زن و یک کودک، به راهنمایی یک معلم، برای رسیدن به مرز و بازگشت به خانه در تقلایند، اما هرگز راه برون‌رفتی از این طبیعت دهشتناک پیدا نمی‌کنند. تخته‌سیاهِ معلم این‌بار برانکاردی می‌شود برای پدر مریض *هلاله* که نمی‌تواند رفع حاجت کند. تصویر این فلاکت را صدای آواز پیرمردان درمقام موسیقی متن همراهی می‌کند، آوازی که خود را بر سیمای مه‌آلود و نامأنوس منطقه دوخت می‌کند و تدوام همان جغرافیای تخیلی است. در نمای متعاقب که *سعید* و *هلاله* با هم عقد می‌کنند تخته‌سیاهِ *سعید* مهر *هلاله* می‌شود. تخته‌سیاه این‌بارهم کارکردی متفاوت دارد.

در سکانس بعدی معلم همراه با بچه‌های *کولبر* هنگام عبور از دره‌ها از فواید باسوادی برایشان می‌گوید. زوایه دوربین در نمایی سربالا کل کوهستان و جماعت *کولبر* را با فاصله نشان می‌دهد. به‌تصویرکشیدن بچه‌های ژولیده، رنگ‌پریده و گرسنه در متن «طبیعتی زیبا» ناخواسته بر کلیشهٔ رایج «کُرد–طبیعت–زیبایی–اصالت» خط بطلان می‌کشد. بی‌میلی این کودکان به یادگیری سواد همخوانی ژرفی با تفسیر تیزبینانهٔ خود آن‌ها از وضعیت اسفناک‌شان دارد: «سواد به چه درد منِ *کولبر* می‌خورد». اما روایتِ به‌اصطلاح رئالیستیِ خودِ فیلم با طبیعی‌جلوه‌دادن کل اجزاء و

Arhive of SID

www.SID.ir

عناصر این وضعیت طوری وانمود می‌کند که مسبب اصلی این رنج‌ها و دهشت‌ها همین جغرافیا است، جغرافیایی که فیلم تمام تلاشش برساخت آن در تخیلی‌ترین شکل ممکن است. یگانه کودک علاقمند به یادگیری (*ریبوار*) همین‌که می‌خواهد نوشتن اسم خود را تمرین کند ناگزیر می‌شود از دست مرزبانان فرار کند، که بازهم نشانهٔ عمق فاجعه است. صحنهٔ فرارکردن کودکان، نورپردازی یکدست و پس‌زمینهٔ سیاه و مه‌آلود در محور همنشینی و نماها و زاویه‌های بافاصلهٔ دوربین از کوه‌ها و راه‌باریکه‌های کوهستان در محور جانشینی جمالگی در خدمت بازنمایی عظمت جغرافیای خیالی‌ای است که کودکان در آن فاقد هر نوع نشانهٔ تشخیص‌پذیری انسانی‌اند. *ریبوار* در جایی درحال استراحت دارد نوشتن اسم خود روی تخته‌سیاه را تمرین می‌کند که با شلیک گلوله بر زمین می‌افتد. انگار اولین تلاش *ریبوار* برای یادگیری سواد، پایان پروژهٔ باسوادکردن کودکان *کولبر* است. سکانس پایانی فیلم، تصویری از جنون *هلاله* و جمع پیرمردان است. هراس *هلاله* بر بلندی‌های کوهستان و در جاده خاکی امتداد مرز عراق، و صدای شلیک گلوله‌ها، تجربه تلخ انفال حلبچه و شیمیایی‌شدن را برای او تداعی می‌کند. ترس از شیمیایی‌شدنِ کودکش وی را تا ورطه جنون پیش می‌برد. در نمایی موازی، به راهنمایی *سعید* پیرمردان به مرز عراق می‌رسند. نمایی مه‌آلود با پس‌زمینهٔ دره‌های خوفناک، چهرهای خسته و مردد پیرمردان و تصویر دویدن‌شان به‌سوی مرز لحظه‌های پایان فیلم را شکل می‌دهد. *تخته‌سیاه*، به‌واسطه خلق این جغرافیای تخیلی، تصویری فانتزیک در جهت میل استعماریِ دیگری‌سازیِ فرودست از شوژهٔ خود به‌دست می‌دهد.

بحث و نتیجه‌گیری

فضای بازنمایی‌شده در *تخته‌سیاه* نوعی رئالیسم گفتمانی است که به‌دلیل همسویی‌اش با «عرف گفتمانی» موجود (یعنی تصویری که به‌طور عام از کُردها در میان بقیهٔ ایرانیان وجود دارد) برای مخاطبِ ایرانی پذیرفتنی می‌نماید و کاملاً هماهنگ است با ایماژ مسلطِ فرهنگِ ایرانی از مردم «کُرد». این تصویرپردازی فانتزیک از هستی اجتماعی کُردها به‌واسطهٔ برجسته‌سازی موتیف‌هایی انجام می‌پذیرد که همان موتیف‌های مسلطِ بازنماییِ کُردها در فرهنگ ایرانی‌اند: مردمانی ساکن در دل کوه‌ها، روستانشینانی از جنس طبیعت، کودکان و پیرمردهایی سرگردان در مسیرهایی وهم‌آلود (که دلالت دارد بر تصوری که فرهنگ مسلط ایرانی از مشوش‌بودن هویت کُردی دارد) و افرادی معصوم و ساده‌دل که ظاهری خشن اما باطنی مهربان دارند. این موتیف اخیر شاید

Arhive of SID

www.SID.ir

نخ‌نماترین شگرد فرهنگِ مسلط در مواجهه با این «دیگری» است که در عرصهٔ سیاست‌گذاری‌های فرهنگی/اجتماعی نیز عمدتاً نقش دستورالعملی نامکتوب را ایفا می‌کند: باید ظاهر آرام و فریب‌خوردهٔ این موجوداتِ ساده‌دل را رام کرد تا با باطن آرام و مهربان آن‌ها روبرو شد. اگر این فرض درست باشد که تصاویر و ایماژها نه‌فقط بازتاب واقعیت بلکه ذی‌نقش در برساخت واقعیت هستند، آن‌گاه می‌توان گفت کسانی که نظام‌های نشانه‌ای را کنترل می‌کنند، بنای واقعیت را نیز تحت کنترل خود دارند» (چندلر،۱۳۹۳: ۳۳۳). درواقع، فرهنگِ مسلط ایرانی به‌مدد این نوع متون کُردها را برمی‌سازد تا آسان‌تر با آن‌ها تعامل کند. در *باد ما را خواهد برد*، زیبایی/ناب‌بودگی زندگی روستا پس‌زمینهٔ اصلی داستان است. همه چیز با یک فرم تهی شروع می‌شود و فقط بعد از آن است که محتوایی به این فرم افزوده می‌شود. بازنمایی کُردها در یک فضای تهی (یعنی نمایش‌ندادن هر آن‌چه که از نظر خود کُردها خصلت کُردی دارد) این امکان را برای بینندهٔ فرادست مهیا می‌سازد که هر محتوایی را به این فضا تزریق کند. سرشار بودن فیلم از محتواهای سلبی باعث می‌شود که همسویی‌اش با پیام‌های فرهنگِ مسلط، زیر ادعای رئالیستی‌بودن پنهان گردد. کُردها در لابه‌لای نشان‌ندادن‌ها و دلالت‌های سلبی فیلم گم می‌شوند. فقط از خلال حفره‌ها و شکاف‌های موجود در ساختار روایی فیلم می‌توان چیزی دربارهٔ کُردها فهمید، کاری که طبیعتاً از مخاطب عادی برنمی‌آید. سادگی، انسانیت، معنویت، بی‌پیرایگی، اصالت و اجتماع ارگانیک که در حکم آرمان‌ها و گم‌شده‌های فیلم هستند بعضاً با تصویر رایج کُردبودن در فرهنگِ ایرانی تناظر دارند. به‌بیان‌دیگر، همهٔ این‌ها در «دیگری» جستجو می‌شوند. اما آیا این «دیگری» واقعاً اصیل و طبیعی است یا ساختهٔ گفتمان مسلط است؟ فیلم با انتزاع وضعیت عینی روستا، این ارزش‌ها را استعلا می‌بخشد. استعلابخشیدن به این ارزش‌ها ناخواسته تضاد بین فرادست و فرودست را پنهان می‌کند. درواقع فیلم با تأکیدنهادن بر بدوی‌گری، اتکاء به فرم شبه‌مستند، بازنمایی فضای تهی/رازآلود، حذف تکینک، نمای چشم‌اندازها و استفاده از لانگ‌شات‌ها به‌جستجوی معنویت در میان فرودستان و طردشدگان می‌پردازد، اما همزمان از پرداختن به چرایی و چگونگی طردشدن آن‌ها طفره می‌رود. حاصل این امر چیزی نیست بجز پذیرش همان تصویری که فرهنگِ مسلط از کُردها به‌عنوان دیگری ساخته است. در این تصویر کُردها موجوداتی ساده‌دل، مهمان‌نواز، مردسالار، متعصب، دیرجوش، باطناً مهربان اما به‌ظاهر خشن، و شجاع هستند. کوشش فرهنگ مسلط این بوده است که این تصویر را به خود کُردها

Arhive of SID

www.SID.ir

بقبولاند تا آن‌ها خود آن را بازتولید کنند، یعنی تصویری که از آن‌ها ساخته شده را از خود سازند و با آن یکی شوند. خود کُردها بعضاً در برساخت و بازتولید این تصویر نقش دارند، یعنی خود را باب میل دیگری شکل می‌دهند و بازنمایی می‌کنند. این هستهٔ اصلی هویت‌یابی از طریق و در برابر دیگری است. درست است که دیگری در این فیلم به شیء تبدیل نمی‌شود اما آن‌طور که او خود را می‌فهمد بازنمایی نمی‌شود. نگاه بینندهٔ ایرانیِ فرادست شیفتهٔ دیدن ظاهر ساده و معصومیت کُردها است، زیرا میل دارد از دیدن شکاف‌ها و حفره‌هایی پرهیز کند که محصول وضعیت عینی اسفناک کُردها است. قهرمان فیلم و نیز همراه با او بیننده اگر از قضاوت می‌پرهیزند دلیلش این است که توان و انگیزهٔ دیدن دهشت فرودستان را ندارند.

خلاصه، تصویر کُردها در این دو فیلم ادامهٔ همان فانتزی‌ای است که فرهنگ مسلط ایرانی از کُردها ساخته است. این دیگری نه یک دیگری واقعی بلکه دیگری‌ای مصنوعی و قابل‌کنترل است. برخلاف ظاهر رئالیستی آن‌ها، این دو فیلم اساساً در تداوم فرایند ساخت و بازتولید یک-سری اسطوره‌اند نه بازنمایی بی‌طرف و تکنیک‌زدودهٔ واقعیت. هر دو از بازنمایی فقر و فلاکت و ویرانگی می‌پرهیزند و تازه از دل این ویرانگی شکل و حسی از زندگی بیرون می‌کشند. هر دو از همان نگاه مسلط فرهنگی ایرانی به کُردها تبعیت می‌کنند. این دو متن به ما می‌گویند که آن «دیگریِ» خشنِ نمایش‌یافته در متونِ دههٔ شصت اکنون چهرهٔ باطنیِ مهربان و دوست‌داشتنی‌اش نمایان شده است و دیگری‌ای‌ست فرودست که حتی باید کمکش کرد تا راه را بیابد. در تبادل ایماژها و تصاویر بین خود و دیگری، موضع مسلط از آن فرهنگ ایرانی است.

منابع

- آلتوسر، لویی (۱۳۸۷)، **ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت**، ترجمهٔ روزبه صدرآرا، تهران: نشر چشمه.
- آندرو، دادلی، (۱۳۸۹)، **تئوری‌های اساسی فیلم**، ترجمهٔ مسعود مدنی،تهران : رهروان پویش.
- اباذری، یوسف و کریمی، جلیل (۱۳۸۵) «آیا شرق‌شناسی را پایانی هست؟»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۶.
- استم، رابرت (۱۳۹۳)، **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**، گروه مترجمان، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

Arhive of SID

www.SID.ir

- استوری، جان (۱۳۸۶)، **مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه‌پسند**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: انتشارات آگه.
- اسلامی، مجید،(۱۳۸۴)، **مفاهیم نقد فیلم**، تهران : نشر نی.
- بازن، آندر، (۱۳۹۲)، **سینما چیست؟**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۳)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- سعید، ادوراد (۱۳۹۰) **شرق‌شناسی**، ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- شاه‌میری، آزاده (۱۳۹۸)، **نظریه و نقد پسااستعماری**، تهران: نشر علم.
- صوفی، محمدرشید (۱۳۹۰) «تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی هویت کردی در سینمای بعد از انقلاب»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد گروه ارتباطات، دانشگاه تهران.
- طالبی، ابوتراب و ناظری، مریم (۱۳۹۰) «بازنمایی دیگری فرودست در رمان‌های دوره پهلوی اول»، *فصلنامه علوم اجتماعی*، دوره ۵۵، ش ۵۵، صص ۱۳۱-۱۶۹.
- فانون، فرانتس(۱۳۵۳)، **پوست سیاه ،صورتک‌های سفید**، ترجمه محمد امین کاردان، تهران : انتشارات خوارزمی.
- فیسک، جان (۱۳۸۱) «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمهٔ مژگان برومند، *ارغنون*، ش ۲۰، صص ۱۱۷-۱۲۶.
- فیلیپس، ویلیام، (۱۳۸۹)، **مبانی سینما**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: نشر ساقی.
- کومولی، ژان و ناربونی، ژان (۱۳۹۰)، **سینما، ایدئولوژی، نقد**، در **دیالکتیک نقد**، مسعود فراستی، تهران: نشر ساقی.
- گاندی، لیلا (۱۳۹۱)، **پسااستعمارگرایی**، ترجمهٔ مریم عالم‌زاده و همایون سلطانی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی.
- مرادی، علیرضا و همکاران (۱۳۹۱)، »سینما و تفاوت: بررسی نشانه‌شناختی فیلم عروس آتش»، *مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، دوره اول، ش ۴، صص ۱۳۱-۱۵۳.
- مورتون، استفان (۱۳۹۲)، **گایاتری چاکراورتی اسپیواک**، ترجمهٔ نجمه قابلی، تهران: نشر بیدگل.
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، **رسانه‌ها و بازنمایی**، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
- میلنر، آندرو و براویت، جف (۱۳۹۲)، **درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر**، ترجمه جمال محمدی، تهران: نشر ققنوس.

Arhive of SID

www.SID.ir

- نیکولز، بیل (۱۳۸۶)، **ساختگرایی، نشانه‌شناسی و سینما**، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: نشر هرمس.
- هال، استوارت (۱۳۹۱)، **معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی**، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی، تهران: نشر نی.
- هیوارد، سوزان (۱۳۹۳)، **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.
- یانگ، رابرت (۱۳۹۰)، **اسطوره سفید: غرب و نوشتن تاریخ**، ترجمه جلیل کریمی و کمال خالق‌پناه، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- یانگ، رابرت (۱۳۹۱)، **درآمدی اجمالی بر پسااستعمارگری**، ترجمه فاطمه مدرسی و فرح قادری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- Althusser, L. (1971) "Ideology and Ideological State Apparatus", In **Lenin and Philosophy and Other Essays**, London: New Left Books.
- Ashcraft, B. (2000) **the key concept: postcolonial studies,** *London*: Routledge.
- Ashcroft, B. & & Ahluwalia, P. (2008) **Edward Said**, London: Routledge.
- Hall, S (2003) **Representation**, London: Sage Publication.
- Huddart, D. (2006) **Homi K. Bhabha,** London: Routledge.
- Laughey, D. (2007) **Key Themes in Media Theory**, Open University Press.
- Mcherey, P. (1978) **A Theory of Literary Production**, London: Routledge.
- Morley, D (1994) **Television, Audiences and Cultural Studies**, London: Routledge.
- Pearson, R. & Simpson, P. (2001) **Critical Dictionary of film and Television Theory**, London: Routledge.
- Rushton & Bettinson (2010) **what is Film Theory**? Open University Press.
- Rojek, C. (2003) **Stuart Hall**, London, Polity Press.
- Young, R. (2005) **"**Colonial Desire: Hybridity" **in Theory Culture and Race**, London: Routledge.

Archive of SID

www.SID.ir