

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

مطالعات جامعه‌شناختی

(علمی - پژوهشی)

دوره ۲۳، شماره ۵: ۳۷۴-۳۵۱

شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰

نمایه در ISC

جمال محمدی^۱

عضو هیأت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان

جهانگیر محمودی

دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی

پدیرش ۹۵/۱۲/۲۱

دریافت ۹۵/۸/۹

چکیده

تصویر غالب از گُردها در سینمای دهه‌های شصت و هفتاد ایران بر محور تقابلی دوتایی ساخت یافته است که یک سوی آن مردمی ساده‌دل، سستی، 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 رایج می‌شد خود حاصل تنش‌ها و تقابلهایی بود که اوایل انقلاب و نیز همزمان با جنگ هشت ساله 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 گُردها 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» رایج 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 گُردبودن 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 دهه هفتاد ساخته شده‌اند از جمله 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 گُردها را چگونه بازنمایی می‌کنند؟ از چه کلیشه‌ها و ایماژهایی استفاده می‌کنند؟ و آیا اساساً بازنمایی واقع‌گرایانه «دیگری» ممکن است؟ تحلیل سمپتوماتیک نشان می‌دهد که تصویر گُردها در این دو اثر محصول کاربست همان کلیشه‌ها و ایماژهایی است که در عالم واقع درباره گُردها وجود دارد و مبنای تعامل فرهنگ مسلط با آن‌ها و نیز مبنای بسیاری از سیاستگذاری‌ها در ارتباط با آن‌ها است. در این تصویر، گُردبودن واجد این‌همانی تام با «طبیعت بکر»، «سنن قدیمی»، «سادگی» و «مقاومت در برابر تغییر» است.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، دیگری، خوانش سمپتوماتیک، گُردبودن، رمزگان، پسااستعماری.

طرح مسئله

در چشم‌انداز نظری این پژوهش، سینما نه فقط به‌سان تصویر آینه‌گون و توصیف بی‌طرف جهان خارج عمل نمی‌کند، بلکه سازوکار خلق معانی، نشانه‌ها و پیام‌ها در متون پرتناقض اما یکدست-نمایی است که بعضاً آمیخته به خشونت معرفتی‌اند. جستار حاضر، از همین منظر، درصدد خوانش رمزگان/نشانه‌گانی است که شاکله اصلی صورت‌بندی نظام بازنمایی مسلط بر دو فیلم *تخته‌سیاه* و *باد ما را خواهد برد* را بر ساخته‌اند و دیگری در مقام فرودست^۱ را بازنمایانده‌اند. این چشم‌انداز نظری به ما می‌گوید سینما پیوندی ناگسستنی با امر هژمونیک دارد. در واقع، این صنعت/هنر به‌مدد کلیشه‌های کتمان، توهم واقع‌نمایی ایجاد کرده و بازنمودهای خود را همچون امر واقع به مخاطبان عرضه می‌کند. واسازی این کلیشه‌ها و تأمل انتقادی در منظومه رمزگان/نشانه‌گان بر سازنده متون سینمایی نشان می‌دهد که این واقع‌نمایی چیزی نیست مگر لاپوشانی حفره‌ها و چندپارگی‌ها و سرکوب تمام آن‌چه که بر «خاص‌بودگی» دیگری دلالت دارد.

پرسش این است که متن چگونه فقط امکان طرح مسایلی که خود قادر به حل کردن‌شان 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 متضاد سازمان‌دهنده متن کاری می‌کنند که متن فقط به پرسش-هایی که خود مطرح می‌کند پاسخ دهد، با این حال متن موجب تولید پاسخ‌های معیوب به همان پرسشی است که می‌کوشد حذفش کند» (استوری، ۱۳۸۶). بنابراین، هر متن مفصل‌بندی‌ای است از عناصر بیان‌شده و عناصر غایب یا مسکوت‌گذارده‌شده. وظیفه منتقد ارایه خوانشی سمپتوماتیک از متن به‌قصد افشای عملکرد آن و تحلیل رابطه آن با شرایط تاریخی است. دو فیلم *تخته‌سیاه* و *باد ما را خواهد برد* درست آن‌چه را که مدعی به‌اصطلاح «بازنمایی»^۱ اش هستند مسکوت می‌گذارند، اما در عین حال 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 جامعه 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

ظهور مطالعات پسااستعماری بسیار اهمیت یافت. تولیدات سینمایی نیز در بسیاری کشورها و از جمله در جوامع چندقومیتی کمابیش به این مسئله پرداخته‌اند. «در همین ارتباط جنبش‌هایی ظهور کردند که عمده 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 سخن گفتن از جانب خود و امکان نمایاندن خویش به گونه‌ای که توسط جریان‌های اصلی تعیین و تحریف نشده باشد امیدوار باشند» (روشتون و بتیسون^۱، ۲۰۱۰: ۹۰). امروزه شمار متون سینمایی و غیرسینمایی که با توسل به انواع تمهیدات/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 جامعه ایران جامعه‌ای برساخته از دیگری‌های بزرگ و کوچک است، در آن صورت باید به نحوه 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) دائماً در حال بازنمایی هویت‌های متمایز تشکیل‌دهنده جامعه ایران‌اند، هویت‌های قومی، مذهبی، نسلی، جنسی و غیره. این هویت‌ها در عالم خارج به‌هیچ‌وجه هم‌تراز و هم‌شأن نیستند. مسئله این پژوهش واکاوی شگردها و تمهیداتی است که یک فرم هنری معین (سینما) در بازنمایی یکی از این هویت‌ها (هویت قومی، مشخصاً هویت کُردی) به‌کار می‌گیرد. به‌پیروی از رویکرد نظری تحقیق، فرض بر این است که دو اثر سینمایی مورد مطالعه (تخته‌سیاه و باد ما را خواهد برد) بازتولیدگر همان تصویری هستند که در ذهنیت «دیگری بزرگ» (ناخودآگاه جمعی دیگر اقوام ایرانی) از کُردها وجود دارد: «دیگری فرودست». پرسش این نیست که این تصویر سینمایی چه اندازه 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. به بیان دیگر، در این‌جا پرسش از «منطق تکراری کلیشه‌ها»یی است که اثر سینمایی به‌مدد آن‌ها تفاوت‌ها را در نوسانی میان قطب‌های ساده دوتایی به انجماد و انقیاد می‌کشاند و در تلاش برای به‌حاشیه‌راندن، «دیگری» را فرموله کرده و در جایگاهی فرودست بازمی‌نمایاند. مسئله این است

که چگونه زیردست‌سازی‌ای فانتزیک به سبب رسوب یافتن و رمزی‌شدن‌اش در نظام بازنمایی‌ها، خصلتی عینی به خود گرفته و در گُنه حوزه‌های اجتماعی/فرهنگی ریشه می‌دواند. از این منظر، می‌توان به میانجی‌سازی 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 درباره شیوه‌های بازنمایی «دیگری» در ژانرهای مختلف هنری و ادبی سابقه‌ای دیرین دارند و به‌طور خاص در زمینه 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 به خود دیده است در این‌جا تحقیق دونالد بوگل^۱ را به‌عنوان نمونه مرور می‌کنیم. بوگل در تحقیق‌اش با عنوان **تاریخ تفسیری سیاهان در فیلم‌های آمریکایی**^۲ (۱۹۸۳) شیوه‌های بازنمایی این «دیگری» جامعه 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 بوده است؛ مبارزه‌ای مشابه مبارزه روزمره سیاهان در جهان واقعی برضد قراردادهای مقیدکننده 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 به شیوه‌ای 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، نفس بازیگری به‌طور تلویحی بیانگر امکان‌رهایی بود. خلاصه استدلالت بوگل این است که به‌رغم کاربست

1 Donald Bogle

2 An Interpretive History of Blacks in American Films

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 نظریه بازنمایی و رویکرد جان فیسک در خوانش متون به نقد و بررسی این فیلم پرداخته‌اند و بر این باوراند که باین‌که 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، با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی هویت گردی در سینمای ایران» (۱۳۹۱) محمدرشید صوفی به بررسی چند فیلم درباره گردی می‌پردازد. بنا به استدلال او، این‌که بازنمایی گردی در سینمای ایران از منظر «نگاه فرادست به فرودست» و به‌مدد کلیشه‌های تاریخی/اجتماعی رایج صورت گیرد چندان دور از انتظار نیست، چراکه در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی ایرانیان به‌جز این تصویر دیگری از گردی ثبت نشده است. و این تصویر مسلط از نگاه خود گردی 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 گردی به‌مراتب سیاه‌تر و دارای بار ایدئولوژیک بیشتری است. همچنین در تحقیقی دیگر، با عنوان «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)

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 کردها ارائه شده است و نشان می‌دهند که در اسناد بررسی شده، کلیشه‌های شرق‌شناسانه در مورد کردها اعمال شده است.

رویکرد نظری

رویکرد نظری این پژوهش بر محور مقوله «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، به عبارت دیگر، نقطه هم‌آیی گفتمان‌های متضاد است، اما درعین حال می‌کوشد این تضاد گفتمان‌ها را لاپوشانی کند. اصلاً «علت وجودی ایدئولوژی این است که همه آثار و نشانه‌های تناقض را محو کند» (ماشری، ۱۹۷۸: ۱۳۱). این متن یا اثر هنری رابطه‌ای دیالکتیکی با شرایط اجتماعی/تاریخی موجودیتش دارد. و «فهم جامعه معاصر و کنش‌های اجتماعی بدون ارجاع به مقوله ایدئولوژی و معنا و بازنمایی اساساً میسر نیست» (هال، به نقل از مورلی، ۱۹۹۴: ۱۳۵). «معناها همان چیزهایی‌اند که انسان‌های خواهان حکومت‌کردن بر رفتار و تصورات دیگران می‌کوشند شکل دهند. مسئله معنا در ارتباط با اعمال هویت‌سازی و تفاوت‌آفرینی، تولید و مصرف، و تنظیم رفتار اجتماعی مطرح می‌شود و در همه این قلمروها عمدتاً به واسطه زبان تولید و پخش می‌شود» (هال، ۱۳۹۱: ۲۰). جامعه و فرهنگ رسانه‌محور معاصر در واقع قلمرو نزاع بر سر معنا است. معانی همواره به‌میانجی بازنمایی تولید می‌شوند و فهم بازنمایی اساساً به تحلیل نشانه‌ها، نمادها، اشکال، تصاویر، روایت‌ها، واژه‌ها و اصوات نیازمند است» (همان: ۲۲). آنچه ارتباط پیچیده معنا و بازنمایی را پیچیده‌تر می‌کند عملکرد ایدئولوژی است. «عرصه معناسازی و کلاً قلمرو نمادین 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 پدیده 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.

نزد آلتوسر، بازتولید شرایط سلطه بدین معناست که هر شکل‌بندی اجتماعی باید شرایط تولیدی خود، یعنی نیروهای تولید و روابط تولیدی موجود را بازتولید کند. این بازتولید سواى امر مادی، واجد سویه‌های ایدئولوژیک نیز می‌باشد. سویه‌های ایدئولوژیک را سازوبرگ‌های ایدئولوژیک (دستگاه‌های مذهبى، آموزشى، 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 تفرّد بخشیدن و تبدیل‌کردن‌شان به سوژه است (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۳۶-۴۲). در واقع «هدف اصلی ایدئولوژی، به‌مثابه نظامی از ایده‌ها و اسطوره‌ها و ایماژها استیضاح^۱ افراد به‌منظور تداوم بازتولید اجتماعی است» (روژک، ۲۰۰۳: ۱۲۲). از این منظر، هر متنی و هر رسانه‌ای (از جمله سینما) بخشی از سازوبرگ‌های ایدئولوژیک است که هدف اصلی آن بازتولید و استیضاح است.

از اینجا می‌توان به مقوله محوری پژوهش، «دیگریِ فرودست»، پل زد. برای تشریح این مقوله می‌توان از مطالعات پسااستعماری مدد گرفت. این سنت مطالعاتی که آبشخورهای فکری متنوعی دارد (از میراث انتقادی مارکسیسم غربی گرفته تا واسازی بنیادهای لوگوس‌محورانه^۲ متافیزیک غربی توسط پسااستعمارگرایان، و حتی چشم‌اندازهای رهایی‌بخش امثال گاندی و فانون) کوشیده است کل تلاش‌های سنت اومانستی غرب در شناخت/برساخت فرهنگ‌ها و تمدن‌های غیرغربی را واسازی کند و بدین‌وسیله ترک‌ها، گسست‌ها، پارگی‌های رفوگشته و تناقض‌های لاپوشانی‌شده درون این سنت را افشا نماید تا «دیگری» یا همان غیرغرب را به سخن آورد. این حوزه مطالعاتی که در مقام نقطه 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). با این حال، می‌توان گفت که رویه مسلط آن همانا مرکززدایی از روایت اروپامحورانه پیشرفت و نقد علوم انسانی ارتدکس بوده است. به تعبیر برخی منتقدان، «نظریه‌های پسااستعماری در عین این‌که به روش یا مکتب خاصی منحصر نمی‌شوند، بر فرضیات خاصی تکیه می‌کنند. مسئله جایگاه سوژه استعماری یا پسااستعماری در کانون توجه همه این نظریه‌ها قرار دارد و در واقع مطالعات پسااستعماری در مقابل سنت دیرپای روایت‌های امپراتوری‌های اروپایی، یک ضد روایت ارائه

1 interpellation
2 logo centrist

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^۱، ۱۳۹۱).

بدین ترتیب، نقد پسااستعماری معطوف به خودبازیابی است، یعنی بازپس‌گرفتن «خود»ی که «دیگری بزرگ» آن را در لابه‌لای نوعی بازنمایی که متضمن انواع خشونت معرفی است مدفون ساخته است. این نوع بازنمایی، به تعبیر سعید «نه فقط صدای دیگری را سرکوب کرده بلکه تاریخ فرودستان را نیز به حاشیه رانده است» (یانگ، ۲۰۰۵: ۱۵۲). نزد سعید، پرسش از «بازنمایی دیگری» در واقع بازخواست نمودن ارزش‌های استعلایی گفتمان/سیاست قوم‌مداران غربی و پیوند آن با امپریالیسم است. به همین جهت است که می‌گوید «تحلیل سیاست‌های قوم‌مداران غربی باید با پرسش از بازنمایی، به سبک و سیاقی فوکوی، آغاز شود» (یانگ، ۱۳۹۰: ۳۳۸). از این دید، «شرق» مجموعه پیچیده‌ای از بازنمایی‌های جعل شده است که درک غرب از شرق را تعیین می‌کند و بنیادی برای تدوam امپریالیسم است. این بازنمایی‌هایی مخدوش و کلیشه‌ای کلاً بر منطق تقابل‌های دوتایی و خلق دیگری‌ای فرودست استوار است.

مدت‌ها قبل از سعید، فرانتس فانون مسئله «دیگری» را در پیوند میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. وی در اثرش *پوست سیاه و صورتک‌های سفید*^۲ (۱۳۵۳) دیالکتیک شکل‌گیری «دیگری» را تشریح می‌کند، دیالکتیکی که طی آن «دیگری» به انحصار کشیده شده و عقده فرودست بودن در وی رشد می‌کند. این سوژه فرودست یگانه راه‌هایی 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 فهم دیگری سرکوب‌شده اصلی‌ترین راه و اساسی متون، شناخت مکانیسم‌های تولید متون و افشای اسطوره‌های مدافع «دیگری بزرگ» است. از این منظر دیگری فرودست بیش از آنکه واقعیتی عینی و طبیعی باشد حاصل فانتزایی «دیگری بزرگ» و جغرافیای تخیلی او است: «به رسم 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 ذهن مان ترسیم کنیم و در آن صورت آن‌ها بر طبق آنچه ما در

1 Robert Young

2 Black Skin and White Masks

ذهن پرورنده‌ایم می‌شوند آن‌ها... بدین طریق چنین به نظر 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 به همان اندازه که نتیجه واقعیت‌های قابل‌ارجاع در خود جوامع شرقی بود، محصول اوهام و خیال‌پردازی‌های خود غرب درباره «دیگری» بود (میلنر و براویت، ۱۳۹۲: ۲۰۵). هومی بابا^۱ 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 قابل‌شناخت و قابل‌مشاهده برمی‌سازد. اصطلاح فرودست که ابتدا در حوزه مطالعات فرودستان^۲ مطرح شد، با انتشار مقاله معروف اسپیواک (آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟) به سکه رایجی در نقد فرهنگی بدل شد. اسپیواک در این مقاله بستری را شرح می‌دهد که در آن‌ها نظام‌های مورد اعتراض بازنمایی به طرز خشنونت‌بار شخصیت فرودست جنسی را بی‌خانمان کرده و خاموش می‌سازند. فرودست جنسی از آن رو ناپدید می‌گردد که ما هیچ‌گاه نمی‌شنویم او درباره خود سخن بگوید. او صرفاً واسطه‌ای است که گفتمان‌های رقیب، برای بازنمایی ادعاهای خودشان به‌کار می‌گیرند؛ روح رنگ‌باخته‌ای است که متونی برخاسته از امیال دیگر و معناهای دیگر بر آن نگاشته شده‌اند» (گاندی، ۱۳۹۱: ۳۱-۱۳۰). فرودستان نمی‌تواند سخن بگویند، اما احتمالی که وجود دارد گذشته از هرچیز سخن گفتن از جانب اوست، نه در قالب احیای صدای تاریخی گمشده بلکه به مثابه هستی برساخته‌شده «زن جهان‌سومی 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 حوزه مطالعاتی با استفاده از ایده‌ها و بسط درونی آن‌ها خود را به بخشی از پروژه‌سازی گفتمان استعماری و کلان-روایت غربی تبدیل نموده است و درصدد بازقلمروسازی ادبیات‌های اقلیت است، بسط این

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 دیگری 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. فیلم‌سازان این سبک همیشه گرایش داشته‌اند حیات اجتماعی رانده‌شدگان، حاشیه‌ای‌ها، اقلیت‌ها، بی‌خانمان‌ها، ولگرد‌ها و جنوب‌شهری‌ها را به تصویر بکشند. آثار ماندگار این سبک^۱ تماماً به مسایل اجتماعی، جزئیات زندگی روزمره، رنج‌های مردمان فرودست/حاشیه‌ای، کنش‌ها و گفتگوهای جزئی آدمیان معمولی و امور پیش‌پافتاده/تکراری زندگی عادی پرداخته‌اند. و برای نمایش همه 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 بازیگر نقش 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 لهجه محلی است» (فیلیپس، ۱۳۸۹: ۷۸). قصه‌های نئورئالیستی معمولاً «پایان باز» دارند و همه رویدادها را در یک سطح همسان روایت می‌کنند، یعنی از فراز و فرود می‌پرهیزند و بر رفتارها و محل‌های پیش‌پافتاده 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/اقتصادی عینی 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.

با این حال، واقع‌گرایی اصطلاحی چالش‌انگیز است. در این تحقیق از زاویه واقع‌گرایی گفتمانی به این مقوله نگریسته می‌شود. در واقع‌گرایی گفتمانی واقع‌گرا بودن یک اثر محصول

۱ از جمله 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 آنتونونی، ۱۹۵۰) و زیباترین (لوکینو ویسکونتی، ۱۹۵۱) اشاره کرد.

کاربست تکنیک‌ها و تمهیدات 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 واقعی بودن داستان را به بیننده بقبولاند. واقع‌گرایی فیلم بدین معناست که معنایی به‌لحاظ-اجتماعی متقاعدکننده از امر واقع ارائه می‌دهد. واقع‌گرایی همواره به‌واسطه «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 گفتمان نامکتوب یا «فراگفتمان» است. فراگفتمان عملکردهای خود را پنهان می‌کند و دلخواهی بودن و سیاسی بودن‌اش را می‌پوشاند تا تصویری واقعی از پدیده اجتماعی به بیننده ارائه دهد. آنچه در سینما بازنمایی می‌شود نه واقعیت، بلکه واقعیت برساخته اجتماعی است. واقعیت، ایزه‌ای 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»^۱ سود جستیم. 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 شکل‌دهنده کلیت متن نیست، درمقام «امر مازاد»، واقعیت همواره نامنسجم متن را برمی‌سازد. لذا صحیح‌ترین شیوه فهم مؤلفه‌ها و مختصات کلیت 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

و غایب در متن است. به تعبیر متر «هدف از تحلیل فیلم، کشف رمزگانی است که در فراسوی ظاهر فیلم نهفته است» (نیکولز، ۱۳۷۸: ۸۶). میدان مطالعه این تحقیق، سینمای مستندگونه نئورئالیستی دهه هفتاد ایران است که با استفاده از شیوه 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 کردها تا آن زمان عمدتاً تحت تأثیر سینمای جنگ، حوادث جنگ و حتی حوادث اوایل انقلاب بود. دو فیلم انتخاب‌شده جزو اولین آثاری بودند که کوشیدند در بازنمایی کردها از تصویر رایج و مسلط قبلی فاصله بگیرند. تحلیل این دو فیلم در حکم ارایه پاسخی برای این پرسش است که چه اندازه فاصله گرفته‌اند و بازنمایی کردها در این سینمای مستندگونه 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 پیرزن 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 همه 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 پسر بچه‌ای (فرزاد) است اهل روستا که پی‌درپی به خانه پیرزن فرستاده می‌شود تا «خبر خوش» مرگ او را برای کارگردان بیاورد. سکانس نخست، اتومبیل حامل اعضای گروه در جاده خاکی/مارپیچ منتهی به روستا را نشان می‌دهد. تصویر اتومبیل بر جاده خاکی از زوایای سربالا و در نمایی درشت متضمن درون‌مایه زیبایی/دست‌نخوردگی منطقه است. در واقع، 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 پسر بچه‌ی راهنما می‌گوید برای رسیدن به روستا سه‌چهار راه و

برای رفتن به مدرسه دو راه هست. نیز در صحنه‌ای که سیب از دست بهزاد می‌افتد، دوربین به آرامی «مسیر» سیب را که به طرف فرزاد می‌رود در یک دیپ فوکوس کامل نشان می‌دهد. موتیف دوم «زندگی آرام و طبیعی» مردم روستا است که از خلال مواجهه قهرمان داستان با آن نمایش می‌یابد. وفور نماهای درشت و طولانی از جزییات زندگی روزمره مردم (در حال کشت و کار، پختن نان و دوشیدن گاو، پختن آش نذری، کودکان مشغول تحصیل، زن مسن قهوه‌چی، پزشک موتورسوار و غیره) و برهم‌کنش‌ها و گفتگوهای آن‌ها با قهرمان داستان در خدمت ساختن این موتیف است. آنچه این موتیف را برجسته‌تر می‌کند تقابل آن با شرایطی است که قهرمان داستان از آن آمده و به واسطه تلفن همراهش دائماً با آن درگیر است. کنش تکراری زنگ خوردن تلفن همراه، دستپاچه شدن بهزاد و پریدن او به داخل اتومبیل تا به سرعت به بالای تپه‌ای برسد که آنتن می‌دهد، نه فقط خود نقطه مقابل «آرامش طبیعی» زندگی روستا است بلکه نشان از وجود شکل دیگری از زندگی (شهری) دارد که تماماً مصنوع و پرشتاب است. تقابل طبیعت آرام روستا و محیط مصنوع و پراغتشاش شهر، در دیگر آثار کیارستمی نیز، در شکل‌های دیگری برجسته شده است. این کنش جواب‌دادن تلفن همراه 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 تپه 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 مناسب آن‌ها «از موضع بیرونی و مسلط یک مشاهدگر» فیلم بگیرد. حالا «تصادف» 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

از مردم نشانه‌هایی از ناآشنایی و فاصله بین دو جهان را به‌نمایش می‌گذارند. در این گفتگوها بهزاد معمولاً با نگاهی شاعرانه و بعضاً ترحم‌آمیز به دنیای بکر و آرام «دیگری» می‌نگرد. اگرچه آخرسر در این دنیای ناآشنای «دیگری»، در عوض مرگ یک پیرزن، «جریان زندگی» را کشف می‌کند، این ابداً به‌معنای آن نیست که او توانسته از زاویه دید «دیگری» جهان و زندگی او را بفهمد: آن کشف صرفاً بخشی از نگاه شاعرانه اوست. بهزاد هیچگاه از این دیگری چیزی درباره زبان، تاریخ، سنت، مذهب و باورهایش نمی‌پرسد. این افراد فقط نوستالژی او به جهانی را برمی‌انگیزند که زیر ضربه‌های مدرنیزاسیون نابود گشته است. این جهان 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 همه این‌ها ظواهر است، مهم این است که کجا واقعاً زندگی در جریان باشد.

به‌مدد خوانشی سمپتوماتیک می‌توان دریافت که از نقطه‌نظر فرهنگ مسلط ایرانی^۱، که بهزاد نماینده 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 شاعرانه «زندگی» در دل ویرانه‌ها و بیغوله‌های 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 لاپوشانی کردن تناقض‌ها و رنج‌ها دستمایه‌هایی‌اند که مانع روشن شدن تصویر دهشت‌انگیز «دیگری» می‌شوند. درست همان‌طور که متون شرق‌شناسانه با جعل مقوله «شرق» به‌مدد یک‌سری کلیشه‌ها و استعاره‌ها، بر برتری موقعیتی سوپراکنیویته 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 شناخته‌نشده «دیگری» (گرد روستانشین) آن را در نقطه‌مقابل هویت شهری مصنوع مرکز نشین قرار می‌دهد.

۱ واضح است که ایران واجد درجه بالایی از تفاوت و تکثر فرهنگی است. با این‌وصف، نمی‌توان وجود مفصل‌بندی مسلطی از فرهنگ ایرانی را انکار کرد. هسته اصلی این مفصل‌بندی زبان فارسی/مذهب تشیع است که در ایران مدرن در قالب نهادها و قواعد تثبیت‌شده، به‌ویژه در کلان‌شهرها، عینیت یافته و بر سازنده بخش اعظم سبک زندگی مردم و تعامل‌های آن‌ها با همدیگر است.

با این‌که تیم آشکار این اثر به‌هیچ‌رو بحث «اقلیت» و «دیگری» و «حاشیه‌ای» نیست، لیکن خوانش سمپتوماتیک نشان می‌دهد که همه این مقولات در زمره امور مسکوت و غایب اثرند که به‌کرات خود را از لابه‌لای تناقضات متن نشان می‌دهند. در واقع هسته برساننده اثر در همین امر مسکوت نهفته است. به بیان دیگر، 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 بر ساختی 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 سنتی روستا و زن مدرن در این اثر وجود دارد، دست بر قضا این زن روستایی است که در لحظه گفتگو با کارگردان تهرانی دم از حقوق زنان به‌شیوه‌ای فمینیستی 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 صحنه 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 ترک‌ها 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 متعهد شدن به برجسته‌سازی ارزش‌های استعلایی و جهان‌شمول (انسانیت، زیبایی، اصالت و جز آن) این خاص‌بودگی اهالی روستا را مسکوت می‌گذارد و در واقع له می‌کند. به‌همین دلیل، 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.

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^۱ها 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 هیچ‌اقتنایی به سخنان معلم نمی‌کند و حتی حاضر نیست راه را به معلم نشان دهد. معلم اولی در ادامه 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 هیچ‌اقتنایی 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 پیرمردان 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 پسر بچه‌ای را راضی کند نوشتن اسمش را یاد بگیرد. این پسر بچه کولبر و علاقمند به یادگیری سواد ناگزیر است مثل بقیه رفقاییش دائماً 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 به معنای فردی که کالای قاچاق بر دوش می‌گیرد و آن را از مرز عبور می‌دهد. کولبری سال‌هاست در مناطق مرزی غرب کشور شغل طیف وسیعی از مردم است.

می‌شوند. موسیقی حزن‌آلود، هم‌نوا با دهشت *هلاله* از شیمیایی‌شدن بچه‌اش بر تراژیک بودن وضعیت بازنموده می‌افزاید و فضای مه‌آلود 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 بردوش گرفتن 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 گرفتار طبیعی 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، میزانشن، نماها و زاویه 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 دخل و تصرف دوربین و متکی به نگاهی سرد و خنثی به ابژه 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 معلمان تخته‌سیاه بردوش دال بر «دیگری‌بودگی» است که فیلم آن را برمی‌سازد تا غرابت‌اش مخاطب را به فکر فرو می‌برد.

در سکانس اول، معلمان 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

«واقع‌گرایی گفتمانی» واقعی می‌نماید، یعنی همسو با تصویری 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 به تناسب تصور و قدرت خود می‌آفریند. بدین ترتیب، کل میزانشن به‌منابه تصویری فانتزیک در خدمت فرودست‌سازی دیگری عمل می‌کند. خلق این جغرافیای خیالی بسیار مهم است، زیرا شخصیت‌ها و مکان‌ها را چنان به زمینه 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. بدین‌شویه، فیلم خط حائلی میان «ما»ی آشنا/متمدن و «آنها»ی طبیعی و بی‌تاریخ می‌کشد. فضای بازنمایی‌شده به‌سان آوردگاهی متافیزیکی تهی از هرگونه انسانیت تشخیص‌پذیر است، فضایی فرهنگ‌زدوده زیر سلطه طبیعت وحشی و حضور عریان سوژه‌هایی که گویی یگانه کارکردشان در فیلم معنادارکردن و عینیت‌بخشیدن به مقوله «دیگری وحشی» است. در صحنه‌ای از همین سکانس، پیرمردی به‌تصویر کشیده می‌شود که مشغول چیدن علوفه‌های کوهستانی است، پیرمردی زهواردررفته با لباس‌های کهنه 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 ضمنی ایدئولوژیک به‌خود می‌گیرند و به فضای دست‌نخورده تخیلی‌ای ارجاع می‌دهند که در مقام موتیف‌های روایی فیلم حاکی از بربریت مردم منطقه است.

در سکانس دوم، معلم دیگر که تصادفاً در دل کوهستان به پسر بچه‌ای 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 تجربه زندگی در این جغرافیای تخیلی را به‌نمایش می‌گذارند؛ گویی درون این وضعیت فانتزیک حتی روستا نیز، همچون نماد یکجانشینی، وجود ندارد و

هرآنچه هست گرفتاربودن میان راه‌باریکه‌ها و سرگردانی‌های بی‌پایان است. روستاهای کاه‌گلی شبیه به خود کوه‌ها و دامنه کوه‌ها است و این یعنی فقدان هرگونه تجربه 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 بلا تکلیف برخورد می‌کند، شروع می‌شود. خود منطق این دو نما و تدوین آن‌ها به مثابه میزانشن فیلم دال بر شباهت هرچه تمام‌تر میان آن‌هاست، میان بچه‌های کولبر که سرگردان‌اند و پیرمردانی که راه را گم کرده و بلا تکلیف‌اند. انگار این دو گروه سرنوشتی مشابه دارند و کودکان و پیرمردان، و رنج‌ها و بی‌زاری‌های‌شان، این‌همان‌اند. امر غایب و مسکوت در این میان تجربه 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 تکیده پیرمردانی راه‌گم‌کرده به تصویر 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. تخته‌سیاه معلم این‌بار برانکاردی می‌شود برای پدر مریض هلاله که نمی‌تواند رفع حاجت کند. تصویر این فلاکت را صدای آواز پیرمردان در مقام موسیقی متن همراهی می‌کند، آوازی که خود را بر سیمای مه‌آلود و نامأنوس منطقه دوخت می‌کند و تدویم همان جغرافیای تخیلی است. در نمای متعاقب که سعید و هلاله با هم عقد می‌کنند تخته‌سیاه سعید مهر هلاله می‌شود. تخته‌سیاه این‌بار هم 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. به تصویر کشیدن بچه‌های ژولیده، رنگ‌پریده و گرسنه در متن «طبیعتی زیبا» ناخواسته بر کلیشه رایج «گرد-طبیعت-زیبایی-اصالت» خط بطلان می‌کشد. بی‌میلی این کودکان به یادگیری سواد همخوانی ژرفی با تفسیر تیزبینانه خود آن‌ها از وضعیت اسفناک‌شان دارد: «سواد به چه درد من کولبر می‌خورد». اما روایت به اصطلاح رئالیستی خود فیلم با طبیعی جلوه‌دادن کل اجزاء و

عناصر این وضعیت طوری وانمود می‌کند که مسبب اصلی این رنج‌ها و دهشت‌ها همین جغرافیا است، جغرافیایی که فیلم تمام تلاشش بر ساخت آن در تخیلی‌ترین شکل ممکن است. یگانه کودک علاقمند به یادگیری (ریبور) همین‌که می‌خواهد نوشتن اسم خود را تمرین کند ناگزیر می‌شود از دست مرزبانان فرار کند، که بازهم نشانه عمق فاجعه است. صحنه فرار کردن کودکان، نورپردازی یکدست و پس‌زمینه سیاه و مه‌آلود در محور همنشینی و نماها و زاویه‌های بافاصله دورین از کوه‌ها و راه‌باریکه‌های کوهستان در محور جانشینی جمالگی در خدمت بازنمایی عظمت جغرافیای خیالی‌ای است که کودکان در آن فاقد هر نوع نشانه تشخیص‌پذیری انسانی‌اند. ریبور در جایی در حال استراحت دارد نوشتن اسم خود روی تخته‌سیاه را تمرین می‌کند که با شلیک گلوله بر زمین می‌افتد. انگار اولین تلاش ریبور برای یادگیری سواد، پایان پروژه باسواد کردن 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 شیمیایی‌شدن کودکش وی را تا ورطه جنون پیش می‌برد. در نمایی موازی، به راهنمایی سعید پیرمردان به مرز عراق می‌رسند. نمایی مه‌آلود با پس‌زمینه دره‌های خوفناک، چهره‌های خسته و مردد پیرمردان و تصویر دویدن‌شان به سوی مرز لحظه‌های پایان فیلم را شکل می‌دهد. تخته‌سیاه، به‌واسطه خلق این جغرافیای تخیلی، تصویری فانتزیک در جهت میل استعماری دیگری‌سازی فرودست از شوژه 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 کردها در میان بقیه ایرانیان وجود دارد) برای مخاطب ایرانی پذیرفتنی می‌نماید و کاملاً هماهنگ است با ایماژ مسلط فرهنگ ایرانی از مردم «گرد». این تصویرپردازی فانتزیک از هستی اجتماعی کردها به‌واسطه برجسته‌سازی موتیف‌هایی انجام می‌پذیرد که همان موتیف‌های مسلط بازنمایی کردها در فرهنگ ایرانی‌اند: مردمانی ساکن در دل کوه‌ها، روستانشینانی از جنس طبیعت، کودکان و پیرمردهایی سرگردان در مسیرهایی وهم‌آلود (که دلالت دارد بر تصویری که فرهنگ مسلط ایرانی از مشوش بودن هویت گردی دارد) و افرادی معصوم و ساده‌دل که ظاهری خشن اما باطنی مهربان دارند. این موتیف اخیر شاید

نخ‌نماترین شگرد فرهنگ مسلط در مواجهه با این «دیگری» است که در عرصه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی/اجتماعی نیز عمدتاً نقش دستورالعملی نامکتوب را ایفا می‌کند: باید ظاهر آرام و فریب‌خورده این موجودات ساده‌دل را رام کرد تا با باطن آرام و مهربان آن‌ها روبرو شد. اگر این فرض درست باشد که تصاویر و ایماژها نه فقط 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). در واقع، فرهنگ مسلط ایرانی به‌مدد این نوع متون گُردها را برمی‌سازد تا آسان‌تر با آن‌ها تعامل کند. در باد ما را خواهد برد، زیبایی/ناب‌بودگی زندگی روستا پس‌زمینه 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 گُردها در یک فضای تهی (یعنی نمایش‌ندادن هر آنچه که از نظر خود گُردها خصلت گُردی دارد) این امکان را برای بیننده فرادست مهیا می‌سازد که هر محتوایی را به این فضا تزریق کند. سرشار بودن فیلم از محتواهای سلبی باعث می‌شود که همسویی‌اش با پیام‌های فرهنگ مسلط، زیر ادعای رئالیستی بودن پنهان گردد. گُردها در لابه‌لای نشان‌ندادن‌ها و دلالت‌های سلبی فیلم گم می‌شوند. فقط از خلال حفره‌ها و شکاف‌های موجود در ساختار روایی فیلم می‌توان چیزی درباره گُردها فهمید، کاری که طبیعتاً از مخاطب عادی بر نمی‌آید. سادگی، انسانیت، معنویت، بی‌پیرایگی، اصالت و اجتماع ارگانیک که در حکم آرمان‌ها و گم‌شده‌های فیلم هستند بعضاً با تصویر رایج گُردبودن در فرهنگ ایرانی تناظر دارند. به بیان دیگر، همه این‌ها در «دیگری» جستجو می‌شوند. اما آیا این «دیگری» واقعاً اصیل و طبیعی است یا ساخته گفتمان مسلط است؟ فیلم با انتزاع وضعیت عینی روستا، این ارزش‌ها را استعلا می‌بخشد. استعلا بخشیدن به این ارزش‌ها ناخواسته تضاد بین فرادست و فرودست را پنهان می‌کند. در واقع فیلم با تأکید نهادن بر بدوی‌گری، اتکاء به فرم شبه‌مستند، بازنمایی فضای تهی/رازآلود، حذف تکنیک، نمای چشم‌اندازها و استفاده از لانگ‌شات‌ها به جستجوی 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 فرهنگ مسلط از گُردها به‌عنوان دیگری ساخته است. در این تصویر گُردها 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 گُردها

بقبولاند تا آن‌ها خود آن را بازتولید کنند، یعنی تصویری که از آن‌ها ساخته شده را از خود سازند و با آن یکی شوند. خود‌گردها بعضاً در بر ساخت و بازتولید این تصویر نقش دارند، یعنی خود را باب میل دیگری شکل می‌دهند و بازنمایی می‌کنند. این هسته 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 بیننده ایرانی فرادست شیفته دیدن ظاهر ساده و معصومیت‌گردها است، زیرا میل دارد از دیدن شکاف‌ها و حفره‌هایی پرهیز کند که محصول وضعیت عینی اسفناک‌گردها است. قهرمان فیلم و نیز همراه با او بیننده اگر از قضاوت می‌پرهیزند دلیلش این است که توان و انگیزه دیدن دهشت فرودستان را ندارند.

خلاصه، تصویر‌گردها در این دو فیلم ادامه همان فانتزی‌ای است که فرهنگ مسلط ایرانی از‌گردها 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 تکنیک‌زدوده 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 به‌گردها تبعیت می‌کنند. این دو متن به ما می‌گویند که آن «دیگری» خشن‌نمایش‌یافته در متون دهه شصت اکنون چهره باطنی مهربان و دوست‌داشتنی‌اش نمایان شده است و دیگری‌ای ست فرودست که حتی باید کمکش کرد تا راه را بیاید. 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*، ترجمه روزبه صدرآرا، تهران: نشر چشمه.
- آندرو، دادلی، (۱۳۸۹)، *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.
- ابادری، 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.

- استوری، جان (۱۳۸۶)، *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه‌پسند*، ترجمه حسین پاینده، تهران: انتشارات آگه.
- اسلامی، مجید، (۱۳۸۴)، *مفاهیم نقد فیلم*، تهران: نشر نی.
- بازن، آندر، (۱۳۹۲)، *سینما چیست؟*، ترجمه محمد شهباء، 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»، ترجمه مژگان برومند، *ارغنون*، ش ۲۰، صص ۱۱۷-۱۲۶.
- فیلیپس، ویلیام، (۱۳۸۹)، *مبانی سینما*، ترجمه 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*، ترجمه مریم عالم‌زاده و همایون سلطانی، تهران: پژوهشکده 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*، ترجمه نجمه قابلی، تهران: نشر بیدگل.
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- میلنز، آندرو و براویت، جف (۱۳۹۲)، *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*، ترجمه جمال محمدی، تهران: نشر ققنوس.

- نیکولز، بیل (۱۳۸۶)، *ساختگرایی، نشانه‌شناسی و سینما*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: نشر هرمس.
- هال، استوارت (۱۳۹۱)، *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل محمدی، 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.
- Laughy, D. (2007) **Key Themes in Media Theory**, Open University Press.
- Mchery, 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.