تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۱/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۰
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱

خسرو سینا[۱]

برساخت هویت ازطریق مکان در آثار فیلم‌سازان کُرد

چکیده

سینما، عرصه بازنمایی واقع‌گرایانه ناکجاآبادهایی معلق میان واقعیت و فراواقعیت است که ضمن تبعیت از ساختار هتروتوپیایی، منطق گفتمانی قدرت نیز بر آن حاکم است. شاید سینمای کُرد را بتوان مصداق بارز این نگاه دانست. روش تحقیق در این پژوهش کیفی است و به‌همین‌منظور از میان فیلم‌های تولیدشده‌ی سینمای کُرد (از ابتدا تا سال ۱۳۹۵) تعداد پانزده فیلم به‌شیوه‌ی کُدگذاری آزاد برای مطالعه انتخاب شدند. در این مقاله با استناد به نظریه‌های مختلف اندیشمندان حوزه مطالعات مکان، با رویکرد هویت‌محور، اقدام به ارایه‌ی مدلی مفهومی برای خوانش آسان‌تر از مکان در قالب الگوی پیشنهادی شده است. مطالعه‌ی جنبه‌های گوناگون مکان (خشونت مکانی، مکان‌های نمادین، دگرمکان‌ها، خانه و وطن) جملگی بحث‌هایی در حوزه هویت هستند که به‌مدد مکان برجسته شده‌اند. سینماگران کُرد با تصویر کردن حاشیه‌ها و نامکان‌ها، بیشترین سهم را در بازنمایی دگرمکان‌ها، داشته‌اند. دگرمکان‌ها، در این سینما به اشکال مختلفی بازنمایی و ارایه شده‌اند. این فیلم‌ها با پرداختن به مضامینی چون جنگ، نسل‌کشی، فقر، آوارگی و مهاجرت، حاشیه‌نشینی و طردشدگی (با داستان‌هایی مرتبط با کودکان و زنان)، دست به تولید نشانه‌هایی چون مرز، اردوگاه، معلولیت، دگرمکان‌ها، کوهستان، برف، مین، قاچاق، زده‌اند که همه دلالت‌هایی هویتی و اغلب در حوزه هویت فرهنگی هستند.

واژگان کلیدی: سینمای کُرد، هویت، بازنمایی، نامکان، دگرمکان

[۱] استادیار گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، کردستان، ایران

مقدمه

سینما برای بیان خود لاجرم نیازمند بازنمایی از مکان است چه به‌عنوان محل وقوع داستان و یا به‌منظور معنابخشی به فیلم ازطریق نمایش مکان. کشف ارتباط معنایی مکان در فیلم‌های سینمایی می‌تواند راهکاری برای تحلیل فیلم و زبانی مشترک بین معماری و سینما باشد اما وقتی این معنا پای در عرصه هویت‌سازی می‌گذارد بی‌شک ابعاد دیگری از کارکرد اجتماعی و سیاسی مکان نیز نمود می‌یابد. هدف از این مقاله واکاوی مؤلفه‌های هویتی است که ازطریق مکان در فیلم‌های سینماگران کُرد نمود یافته است. پرسش اصلی این است که هویت چگونه می‌تواند ازطریق نمایش مکان و به زبان تصویر، برساخته و بازنمایی شود. در این مقاله در ارتباط با مفاهیمی چون فضا، مکان، دگرمکان، ماتریکس و بازنمایی آن‌ها در فیلم بحث خواهد شد.

پیشینه تحقیق

هنگامی‌که از فضا سخن می‌گوییم، عموماً شکل کالبدی صرف را مدنظر داریم و بررسی‌ها حول نوع معماری و ساختار آن‌ها (شامل فرم و رنگ و مصالح و ...) شکل می‌گیرد؛ اما هنگامی‌که از مکان سخن می‌گوییم، تعاملات پیچیده میان کالبد و ارتباطات اجتماعی و قواعد و ارزش‌ها و نگرش‌های منتشر در آن را نیز مدنظر قرار می‌دهیم. تفاوت مهم دیگر میان فضا و مکان، موقعیت و جایگاه سوژه کنش‌گر است. در مقوله‌ی فضا همه‌چیز مستقل از سوژه‌ها و نقششان در موقعیت مدنظر است؛ اما در مقوله‌ی مکان، این سوژه‌ها و کارکردشان در فضا است که مفهوم مکان را تولید می‌کند.

کویین لینچ[1] (۱۹۶۰) هویت یک مکان را در تمایز آن با مکان‌های دیگر تعریف می‌کند و آن را پایه‌ای برای شناخته شدن مکان موردنظر به‌عنوان موجودیتی منحصربه‌فرد می‌داند. این به معنی آن است که درک هویت مکان با منحصربه‌فرد ساختن آن میسر خواهد شد.

نوربرگ شولتز[2] (۱۹۸۰) مطالعه‌ی مکان را مطالعه‌ی رویدادها و حوادثی می‌داند که در آن اتفاق می‌افتد. بنابراین «رویداد» را عنصر اصلی هویت بخشی به مکان معرفی می‌کند. یان نایرن[3] (۱۹۶۵) معتقد است که به‌اندازه‌ی همه انسان‌ها برداشت هویتی از مکان وجود دارد و این «انسان» است که خودآگاه یا ناخودآگاه، هویتی را به مکانی خاص نسبت می‌دهد و این نسبت دادن نتیجه‌ی تلاش انسان برای کسب کیفیت از مکانی است که موردتأکید گروه‌های هم‌فرهنگ است.

گروه دیگری از نظریه‌پردازان هویت مکان، از مفاهیم مورداشاره فراتر رفته و این هویت‌بخشی را نتیجه‌ی کنش متقابل فرد و مکان یا گروه و مکان می‌دانند. ادوارد رلف[4] از چهره‌های شاخص این نحله فکری می‌گوید: این تنها هویت یک مکان نیست که حایزاهمیت است بلکه ارتباط هویتی‌ای که یک فرد یا گروه با آن مکان دارد نیز مهم است به‌ویژه این‌که آیا افراد مکان را به‌عنوان آشنا یا غریبه تجربه می‌کنند (رلف؛ ۲۰۰۷)

روش تحقیق

روش تحقیق در این مطالعه، براساس روش کیفی و استدلال منطقی استوار است. هم‌چنین مطالب اسنادی و کتابخانه‌ای، اساس بیان، تحلیل، توصیف و تفسیر مطالب موجود در این مقاله را تشکیل می‌دهند. محقق از میان ده‌ها فیلم مطرح سینماگران کُرد شاخص‌ترین آن‌ها را به شیوه کُدگذاری چندمرحله‌ای[5] در رویکرد گراندد تئوری[6] انتخاب و با استناد به نظریه‌های مختلف اندیشمندان حوزه مطالعات مکان و

نیز با رویکرد هویت‌محور، اقدام به ارایه مدلی مفهومی برای خوانش آسان‌تر از مکان در قالب الگویی پیشنهادی کرده است.

چارچوب نظری

فضا[۷]

بارزترین مؤلفه برای درک تمایز بین مفاهیم «فضا، مکان، ماتریکس» که مبنای اصلی بحث نظری در این مطالعه هستند، مسأله «حضور» و «عدم‌حضور» است. «انسان» به‌عنوان محور اصلی بحث، ارتباط خود را با محل، در حضور و یا غیبت کالبدی‌اش در محل، برجسته می‌کند و ادراک فرد از محل، حاصل کیفیت همین حضور است؛ یعنی مواجه افراد با محل یا صورتی «عینی» و با حضور کالبدی است و یا به‌سبب غیبت در محل و به شکل «روایی» ادراک می‌شود؛ که بی‌شک هردوی این کیفیت‌ها ناظر بر مؤلفه «حضور» هستند.

در شکل روایی درک فرد یا براساس تصاویر و انگاره‌های بصری، چون فیلم و عکس و نقاشی و ... شکل می‌گیرد و یا ازطریق شنیداری و درکی که از راه توصیف توسط دیگری (که خود او نیز می‌تواند «عینی» یا «روایی» محل را فهم کرده باشد) به فرد منتقل می‌شود. (بازگویی شفاهی و کلامی خاطرات و اتفاقات مبتنی‌بر محل از زبان مسافران، رهگذران، ساکنان و اشخاص مطلع و ... مثال‌هایی برای این مورد است.)

در شکل سوم، این ادراک ازطریق مواجه با متن اتفاق می‌افتد. این‌جا متن بیشتر به شکل اسناد، گزارش‌ها، مکاتبات و به‌طورکلی هر متن نوشتاری‌ای خواهد بود که بتواند تصویری از محل ارایه دهد. به‌عنوان‌نمونه متون ادبی در قالب داستان و شعر و سفرنامه و ... شکل قابل‌بررسی در این مقوله هستند.

هر سه شکل این ادراکات، وجه «سمبولیک» دارند و محیط ادراک‌شده به‌واسطه‌ی دریافت هم‌زمان (راوی و مخاطب) شکل می‌گیرد. حتی اگر فرد قبل‌تر درک عینی‌ای از همان محل را به‌دلیل حضور فیزیکی‌اش درگذشته تجربه کرده باشد یا به‌تعبیری از قبل با محل «آشنایی» داشته باشد، امکان تطبیق این‌همانی آن دو محل، به‌سبب تأثیری که روایت‌کننده بر نحوه و کیفیت ارایه‌ی محل دارد، میسر نخواهد بود.

ازطرفی این هر سه، محروم از دو مؤلفه مهم دیگر یعنی «موقعیت» و «فعالیت» نیز هستند. مفهوم موقعیت در این‌جا بدان‌معنا است که فرد برای درک محل محتاج تفسیری تاریخی است نه حضوری درزمانی و مواجهه‌اش با محل در هر سه حالت (تصویری، نوشتاری، گفتاری) نیازمند ارجاع معنایی فرد، به گذشته است. به‌تعبیر رولان بارت تصاویر نوشته‌ها و بازگویی‌های کلامی همه به فراخوانی روزگار سپری‌شده می‌پردازند و دغدغه‌ی همه‌ی آن‌ها «تاریخ» است. مخاطب در یک‌زمان، هم درگذشته و هم در حال با محل مواجه می‌شود[۸]. حال‌آنکه درکی که فرد به‌سبب «حضور» در مکان خواهد داشت، همواره متأثر از زمان حال است و فهم محل بیش از آنکه متکی به واگویی از گذشته باشد، در لحظه جریان دارد و متکی‌بر «موقعیت» ناظر است یا موقعیت حاصل حضور کالبدی شخص است.

بیشتر نظریه‌پردازان بر این باورند که آن‌چه کیفیت یک محل را برای فرد ممتاز می‌کند، امکان «فعالیت» است. به‌این‌معنا که فرد با حضور خود در محل و به‌سبب نوع فعالیتش، امکان هویت‌بخشی به محل را دارد. چیدمان فیزیکی و شکل فعالیت فرد در محل می‌تواند اشکال جدیدی از درک محیط بیافریند که تنها به‌مدد حضور میسر خواهد شد. پس عدم‌حضور، به‌منزله‌ی عدم‌فعالیت و تأثیرگذاری بر محل خواهد بود. مفهوم

«بی‌کالبد» بودن مکان در نظریه ادوارد رلف، خوانایی بیشتری می‌یابد. چراکه فرد نمی‌تواند در «درون» محل حاضر شود، ناچار از پذیرش فاصله و یا «بیرون» بودگی از محل خواهد بود و تمام دریافت‌ها از محیط واسطه خواهند بود.

این رویکرد به محل را در قالب «فضا» نام‌گذاری می‌کنیم و ازاین‌پس هرجا با آن مواجه شویم از این اصطلاح برای بیان آن استفاده خواهیم کرد. در یک جمع‌بندی برای تعریف فضا می‌توان گفت که: «فضا نوعی از بازنمایی سمبولیک محل به شکل (تصویری، شنیداری و نوشتاری) است که فرد همواره به‌عنوان ناظر در بیرون از آن قرارگرفته و به سبب عدم حضورش امکان فعالیت و تأثیرگذاری بر آن را ندارد و به سبب این فاصله، فضا تاریخ‌مند شده و با اتکا به گذشته قابل دریافت خواهد بود.»(سینا، ۱۳۹۶)

تمام محل‌هایی که در یک ارایه‌ی سینمایی برساخته می‌شوند، در درک مخاطب به‌صورت «بازنمایی فضا» شکل می‌گیرند و مخاطب به‌واسطه‌ی عدم‌حضورش در محل، تنها در حکم ناظری بیرونی و بدون قدرت تأثیرگذاری و یا فعالیت با محل مواجه خواهد شد.

مکان[۹]

منظور از مکان در این طبقه‌بندی، فضایی است که به‌واسطه‌ی «حضور و فعالیت» فرد جنبه کالبدی یافته و با از دست دادن جنبه‌های روایی و سمبولیکش در یک پروسه‌ی «تجربه‌شده و ملموس» قرارگرفته است. مکان‌ها «واقعی» هستند و بیان‌گر «وابستگی» فرد و یا حاصل «ضرورت» هستند.

هرگاه فرد به‌سبب وابستگی‌های زیستی، اجتماعی و یا انطباقی خود در محلی حاضر شود و این حضور حاصل یک وابستگی از سر «اجبار» یا «ضرورت» باشد، دراین‌صورت آن محل را می‌توان مکان دانست. مکان‌ها ممکن است ناقل «احساس بد» یا «بی‌تفاوتی» باشند. براساس همین دو احساسی که فرد به آن مکان دارد می‌توان مکان‌ها را در دو سطح موردبررسی قرارداد. در دسته اول مکان‌هایی قرار دارند که فرد به آن‌ها احساس بدی دارد و حضورش بیشتر به‌سبب «اجبار» بوده و ناچار از حضور و یا پذیرش آن است. مکان‌هایی چون گتوها[۱۰] و حاشیه‌های شهر، پناهگاه‌های جنگی، کمپ‌های آوارگان، زندان‌ها، پادگان‌ها، قبرستان‌ها و ...

در سطح دوم مکان‌هایی قرار دارند که حضور در آن‌ها به‌دلیل «ضرورت» است و شاید حامل احساس بد نباشد اما در خود نوعی «احساس بی‌تفاوتی» را برجسته می‌کنند. مکان‌هایی چون گذرگاه‌ها (جاده‌ها، خیابان‌ها، کوچه‌ها)، مراکز اداری، مراکز خرید، تعمیرگاه‌ها و ... در این شکل، فرد در درون مکان قرارگرفته و حضوری عینی دارد؛ اما مکان‌ها برای فرد ایجاد هویت نمی‌کنند و بیشترین سطح معنایی آن‌ها در «دیگری» بودنشان است.

ماتریکس[۱۱]

هرگاه مکانی نه از سر «ضرورت یا اجبار» بلکه به «انتخاب» فرد و حامل «احساس خوب» باشد و در آن «تعلق» جای «وابستگی» را بگیرد، در این حالت به‌عنوان یک «ماتریکس» تعریف می‌شود. ماتریکس‌ها بیان‌گر مکان‌هایی با مؤلفه‌های «خوانا» و «آشنا» هستند که حاصل تعلق فرد به‌دلیل داشتن «خاطره خوب» فردی یا جمعی از محل است.

صورت‌های مختلف تعلق به مکان در اشکال روان‌شناختی[۱۲]، ایدئولوژیک[۱۳] (دینی و سیاسی)، زیست‌نامه‌ای[۱۴] و ... از مکان تصویری به‌مثابه «نقطه امن» و با «فهم عمیق» که دارای خصوصیت «معنازایی» است، تولید می‌کند.

ماتریکس‌ها حامل خصوصیات هویتی هستند و بر ماهیت «خود» در مقابل «دیگری» دلالت می‌کنند. ماتریکس‌ها مفهوم «خود» ی را ازطریق ایجاد خاطرات مشترک نمایندگی می‌کنند و بر رفتار و نگرش‌های گروهی تأثیر می‌گذارند.

البته نباید از یاد برد که کیفیت و شدت این تعلق‌های فردی و جمعی، وابسته‌به مؤلفه‌های مختلفی ازجمله خصوصیات شخصیتی، جامعه‌پذیر بودن، باورمندی و ... دارد.

مکان‌هایی چون خانه، اماکن باستانی، ملی و دینی، محله‌های قدیمی، بازارهای سنتی و ... را می‌توان در شمول ماتریکس‌ها محسوب کرد. هرچند مؤلفه‌هایی چون شکل کالبدی (جغرافیا، منظر، بافت، صدا، بو، فرم و...) و نیز داشتن ویژگی‌های معنایی چون (خاطرات، تجارب، روابط و اشتراکات جمعی، فعالیت و...) می‌توانند بر میزان تعلق و قدرتمندی یا ضعف ماتریکس‌ها تأثیرگذار باشند.

بی‌شک نحوه‌ی نگرش هر فرد در طول زمان و نیز اتفاقات آینده، می‌تواند دو شکل (مکان و ماتریکس) را به چالش کشیده و آن‌ها را به مرتبه فراتر یا فروتر ارتقا یا تنزل دهد.

گسترش نظری مفاهیم

میشل فوکو (۱۳۹۳) در مقدمه کتاب «نظم اشیاء» برای اولین‌بار خوانش خود از فضا و مکان را مطرح کرد و سپس در سال ۱۹۶۷ در درس‌گفتار معروف خود با عنوان «از دگر فضاها»[۱۵]، مفهوم آن را بسط داد. اگر بخواهیم به زبانی بسیار ساده و با اندکی تغییر اندیشه فوکو را توضیح دهیم، باید مکان‌ها را در چهار گروه اصلی زیر دسته‌بندی کنیم:

۱. **فضای واقعی**: یا هر آن‌چه در زمان‌ومکان اکنون جاری و قابل‌درک و دریافت است.
۲. **یوتوپیا**[۱۶]: یا آرمان‌شهرها، شامل فضاهایی خیالی که همه‌چیز در آن‌جا خوب است اما به‌واقع وجود ندارند و گونه‌های آرمانی مکان‌های واقعی‌اند.
۳. **دیستوفیا**[۱۷]: مکانی که نقطه مقابل یوتوپیا است که همه‌چیز در آن‌جا بد است.
۴. **هتروتوپیا**[۱۸]: جایی‌که همه‌چیز در آن متفاوت است، جایی‌که اعضای آن اتصالات قابل‌فهمی ازهم ندارند، فضایی چندپاره و فاقد تأثیرگذاری که هرچند پیرامون ما را نظم می‌دهد اما درعین‌حال مجموعه‌ای از روابط را معکوس، خنثی یا مشکوک جلوه می‌دهد. فضای هتروتوپایی همواره اجتماعی را نمایندگی می‌کند که به‌نحوی توسط ایدئولوژی فرهنگ، تحریف‌شده است.

حال با استناد به نگرش فوکو، تلاش می‌کنیم دامنه‌ی مفاهیم (فضا، مکان، ماتریکس) را گسترش معنایی داده و از برآیند این تلفیق، به مدل نهایی و کاربردی‌ای برای تحلیل فیلم‌های منتخب برسیم. (جدول شماره ۱)

- **مکان واقعی:** آن را می‌توان در هر دو شکل مکان و ماتریکس در الگوی پیشنهادی مشاهده کرد. اصولاً عنصر شناسا، در مکان و ماتریکس واقعی و عینی بودن آن است.
- **فضا و ماتریکس یوتوپیایی:** آن را می‌توان در هر دو شکل فضا و ماتریکس مشاهده کرد. شکل آرمانی آن را در بازنمایی اسطوره‌ای، آیینی، حماسی و افسانه در ادبیات و هنر (که هر دو از حوزه‌ی

فضا هستند) می‌توان دید. تصویری که دین از بهشت، فلسفه از آرمان‌شهر و افسانه از سرزمین جادویی می‌دهد و نیز موطنی که از خلال حماسه‌ها سر برمی‌آورد، در زمره‌ی این گروه‌اند که نگاه فوکو نیز بر همین پایه استوار است؛ اما باکمی اغماض می‌توان تعلق بسیار شدید فرد به ماتریکس را نیز گونه‌ای از یوتوپیا شمرد که در آن فرد یا افرادی آماده‌اند که خود را وقف یک ماتریکس کنند. نمونه‌ی این نوع از رفتارها را در رفتار دینی تارک‌دنیاهای مسیحی و بودایی و یک‌جانشینی دایمی‌شان در ماتریکس می‌توان دید. مرتبه‌ی بالاتر این تعلق زمانی است که فرد یا افراد آماده‌اند تا برای یک ماتریکس، خود را قربانی کنند. مبارزات میهن‌پرستان و مراقبت از مکان‌های مذهبی در زمره‌ی این گروه از رفتارها هستند؛ که در هر دو شکل این رفتارها، جایگاه ماتریکس به یک یوتوپیا ارتقا می‌یابد. در مطالعات دیاسپورا نیز «سرزمین» برای مهاجر حکم یک یوتوپیا را دارد که همواره آرزومند بازگشت به آن است.

- **فضای دیستوفیا:** آن را می‌توان تنها در شکل فضا متصور شد که در محدوده‌ی مکان و ماتریکس قابل‌دسته‌بندی نیست. فضاها در فیلم‌ها و داستان‌های آخرالزمانی و پسارستاخیزی در زمره‌ی این دسته هستند. شاید پرسیده شود، تلاش برای نابودی یک مکان و غلبه بر حس بدی که از آن به فرد منتقل می‌شود، می‌تواند در این دسته قرار گیرد؟ می‌توان این‌گونه پاسخ داد که با توجه به ماهیت این تلاش که یا در شکل دفاع و یا به‌قصد گسترش قلمرو است، می‌توان آن را در زمره‌ی ماتریکس و در شکل افراطی آن تلاش برای برساختن مکانی یوتوپیایی دانست. تلاش برای ضربه زدن، آسیب‌رسانی یا تخریب مکان ممکن است به‌سبب نگاه ایدئولوژیک فرد در هر دو شکل اعتقادی یا سیاسی باشد. به‌عنوان‌نمونه تخریب مجسمه‌های بودا در بامیان و مکان‌های تاریخی سوریه در جریان جنگ‌های ایدئولوژیک طالبان و گروه داعش ازاین‌منظر قابل‌بررسی است.
- **فضا و مکان هیتروتوپیا:** آن را می‌توان هم در شکل فضا و هم در شکل مکان تصور کرد با این تفاوت که این مکان‌ها تنها در شرایط اعمال قدرت ازطریق «اجبار» و فشارهای ایدئولوژیک یا ازطریق انتقال «احساس بد» به فرد قابل‌شناسایی هستند و در کل حامل بار معنایی منفی و سرشار از احساس ناچاری و درماندگی‌اند.

ضروری می‌دانم به این نکته اشاره‌کنم که هرچند در محدوده هنر و ادبیات محل‌ها، به شکل فضا برای مخاطب قابل‌درک هستند اما زمانی‌که به‌قصد تحلیل این آثار مؤلفه‌های مکانی آن‌ها را بررسی می‌کنیم، باید قایل به دو دنیای متفاوت باشیم. دنیای روایی که مخاطب با آن روبه‌روست و شکل فضا دارد و دنیای متن که در آن قهرمانان آثار، دنیایی واقعی را تجربه می‌کنند و به‌واسطه‌ی حضور و در درون مکان بودن و نیز فعالیتشان امکان تجربه هر دو شکل مکان و ماتریکس را خواهند داشت. در این مقاله نگاه ما به دنیای قصه و قهرمانان آن در فیلم‌ها است و تمام تحلیل‌ها برمبنای حضور قهرمانان در درون مکان و (لوکیشن‌ها) خواهد بود.

جدول شماره ۱: ارایه‌ی مدل پیشنهادی برای خوانش از مکان (منبع: نویسنده)

نوع	حضور	ادراک	موقعیت	فعالیت	وابستگی	شکل	حس محل	نمونه
فضا	بدون کالبد روایی	دیداری شنیداری فضای سمبولیک مبتنی بر متن	تفسیر تاریخی بیرون بودگی	عدم تأثیرگذاری دریافت باواسطه	سمبولیک	یوتوپیا	خوب بی‌تفاوت	تصویری که دین از بهشت، فلسفه از آرمان‌شهر و افسانه از سرزمین جادویی می‌دهد و نیز موطنی که از خلال حماسه‌ها سر برمی‌آورد
					برساخته	دیستوپیا	بد بی‌تفاوت	فضاها در فیلم‌ها و داستان‌های آخرالزمانی و پسارستاخیزی
مکان	عینی کالبدی	تجربه‌شده فضای واقعی ملموس	زمان حال درون محل	تأثیرپذیری	اجباری	هتروتوپیا	بد	گتوها و حاشیه‌های شهر، پناهگاه‌های جنگی، کمپ‌های آوارگان، زندان‌ها، پادگان‌ها، قبرستان‌ها و ...
					ضرورت		بی‌تفاوت	گذرگاه‌ها (جاده‌ها، خیابان‌ها، کوچه‌ها)، مراکز اداری، مراکز خرید، تعمیرگاه‌ها و ...
ماتریکس	عینی کالبدی	آشنا خوانا فضای واقعی	زمان حال درون محل	تأثیرپذیری تأثیرگذاری	انتخابی	یوتوپیا	خوب	خانه، اماکن باستانی، ملی و دینی، محله‌های قدیمی، بازارهای سنتی و ...
					تعلق هویت‌ساز		فداکاری	سرزمین، اماکن مقدس، اماکن ملی

سینمای کُرد، سینمای بدون شهر

سینما پدیده دوران مدرن است و اولین قدم‌هایش را با ثبت و نمایش صحنه‌هایی از زندگی روزمره‌ی مردم و مظاهر تمدنی آن روزگار چون کارخانه، ایستگاه قطار، خیابان‌ها، باغ‌ها و ... برداشت. برادران لومیر، با ثبت این تصاویر که جملگی بازنمایی‌هایی واقع‌گرایانه از فضاهای شهری و سبک زندگی شهری بودند، پای شهر را به دنیای سینما باز کردند و دریکی از کافه‌های همان شهر، جهانی را بازنمایی کردند که در مقابل چشم تماشاگران چندان غریب و نامأنوس نبود. شهر آغوش خود را برای استقبال از سینما گشوده بود. هم خود را ابژه نگاه‌های خیره تماشاگران کرده بود و هم سینماها را برای نمایش هر شب این تصاویر در دل خود جا داده بود.

اکنون که ۱۲۰ سال از آن اولین نمایش شهر می‌گذرد. کمتر شهری را می‌توان سراغ گرفت که در مقابل وسوسه‌ی خودنمایانه‌اش برای سینما توان مقاومت کردن داشته باشد. دوربین‌ها به همه‌جا سرک می‌کشند و همه‌چیز را دربند و محصور جادوی خود می‌کنند.

اما در کردستان، داستان شکل دیگری دارد. دوربین‌ها با شهر میانه خوبی ندارند و کمتر از جلوه‌فروشی‌های دلبرانه شهرها و خودنمایی کردنشان در مقابل نگاه‌های کنجکاو سینما، سراغی می‌توان گرفت. شهرها فراموش‌شده‌اند و سینمای کردی، سینمای بدون شهر است.

داستان قریب‌به‌اتفاق آثار تولیدی این سینما به‌ویژه در ایران یا در روستاها اتفاق می‌افتد و یا در مکان‌هایی چون کمپ‌های آوارگان و اقامت‌گاه‌های موقتی که برای اسکان و کار تدارک دیده‌شده‌اند.

اولین حضور شهر در سینمای کردی را می‌توان در فیلم‌های یلماز گونی دید. از میان فیلم‌های انتخابی یلماز برای این مقاله (امید، رمه، راه و دیوار) تنها فیلم دیوار است که تصویری از شهر و حتی روستا را ارایه نمی‌کند و قصه فیلم به‌طورکامل در یک زندان و زمین‌های مجاور آن اتفاق می‌افتد.

یلماز گونی راوی مکان‌های در حاشیه

در فیلم «امید»[۱۹] (با محدودترین تنوع لوکیشن) تماشاگر تنها با سه مکان روبه‌رو خواهد شد. (شهر، خانه و بیرون از شهر)

۱. بازنمایی شهر در لوکیشن‌هایی چون فضای بیرونی ایستگاه قطار که محل کار جبار است و او

هرروز برای بردن مسافران قطار به مقصد مرکز شهر آن‌جا حضور دارد، بازاری در محله که جبار برای خرید مایحتاج روزانه و یا تعمیر درشکه‌اش ناچار از مراجعه به آن است، پاسگاه پلیس (درصحنه شکایت از راننده‌ای که اسبش را زیر گرفته بود) و سرانجام محل کرایه‌ی دوچرخه که تنها تفریح‌گاه بچه‌های جبار است، چیز دیگری از شهر نمی‌بینیم. تمام این مکان‌ها نیز نه در دل شهر بلکه در آخرین حلقه‌ی اتصال شهر با گتوها قرارگرفته‌اند. ایستگاه قطار که بیرون از محدوده‌ی مرکزی شهر است و جبار درآمدش از جابه‌جایی مسافرانی است که از این ایستگاه قصد ورود به مرکز شهر رادارند[۲۰].

۲. مکان عمده‌ی دیگر در فیلم امید، خانه جبار است که به‌دلیل قرار گرفتن در حاشیه‌ی شهر بیشتر به یک خانه درب‌وداغان روستایی شبیه است تا منزلی در شهر. با این توصیف سایر مکان‌های دیگر ازجمله بازار و محل کرایه‌ی دوچرخه نیز با توجه به قصه فیلم در حدفاصل بین ایستگاه قطار تا خانه که در حاشیه شهر واقع‌شده است، قرار دارند.

۳. تکلیف مکان سوم هم که حاشیه رودخانه است و جبار در آرزوی یافتن گنج تا انتهای فیلم دیوانه‌وار در حال کندن تکه زمینی در آن‌جاست، روشن است.

یلماز در فیلم امید تعمد با برجسته کردن این حاشیه‌ها در تلاش ارایه تصویری از مفهوم مکان در مثلث (فضا، مکان، ماتریکس) است. قهرمانان قصه نه در شهر بلکه در حاشیه‌ای کار و زندگی می‌کنند که به‌خوبی مؤلفه‌های «اجبار» و «حس بد» را بازنمایی می‌کنند. ایستادن در ایستگاه به انتظار مسافرانی که به‌دلیل فرسودگی درشکه‌اش و حضور امکانات جدیدتر هرگز سوار درشکه جبار نمی‌شوند. خرید بلیت‌های بخت‌آزمایی همیشه بازنده از دکه روزنامه‌فروشی مجاور ایستگاه قطار، مغازه‌دارانی که جبار به همه‌شان بدهکار است و با هر بار مراجعه به آن‌ها حس بد بدهکاری، بیکاری و بی‌پولی را برایش دوباره می‌کنند و اجبار از متوسل شدن هرروزه جبار به آن‌ها برای خرید نان‌ونمک و ... روزانه، تصویری شفاف برای بازنمایی شهر به‌عنوان یک مکان است.

تصویری که یلماز از خانه می‌دهد هم چیزی فراتر از این نیست. شلوغی و به‌هم‌ریختگی ظاهری و باطنی خانه که هرروز مکانی برای تکرار دوباره دعواها و غر زدن‌های خانوادگی و مشاجرات منجربه تنبیه ساکنان آن است، نه‌تنها هیچ حس تعلقی نمی‌آفریند بلکه بارها از زبان جبار و زنش می‌شنویم که روزی باید این بیغوله را ترک کنند و جانشان را از این سکونت‌گاه اجباری تحقیرکننده برهانند[۲۱]. هرچند خانه در شکل عامش دلالت‌بر تعلق و ماتریکس بودن دارد اما در فیلم امید هرگز این تصویر تحقق نمی‌یابد و تمام مکان‌ها از ابتدا تا پایان فیلم در حاشیه می‌مانند. محل اجاره دوچرخه که باید امکاناتی در اختیار کودکان برای بازی و تفریح باشد، خود چون عاملی برای به حاشیه کشاندن بچه‌هایی که امکان پرداخت هزینه‌اش را ندارند، عمل می‌کند. انگار از همان کودکی باید مزه‌ی اختلاف طبقاتی و دوپارگی فقیر و ثروت را چشید. یلماز با انتخاب عنوان «امید» برای فیلم و تصویری که از زندگی و مکان در فیلم ارایه می‌دهد، نشان داده که برای حاشیه‌نشین‌هایی چون جبار و خانواده و دوستانشان که هر شب را در انتظار یک معجزه (چون برنده شدن در بخت‌آزمایی و یافتن گنج) به صبح می‌رسانند، وجود ندارد. جبار در خوش‌بینانه‌ترین حالت تمثیلی از طبقه فرودست جامعه است که قربانی اختلافات طبقاتی و تقسیم نامتوازن قدرت و سرمایه در جامعه‌ای کاپیتالیستی است که نه‌تنها خود بلکه سرنوشت خانواده‌اش و مابقی دارایی مادی‌اش را نیز به نابودی می‌کشاند.

مکان در فیلم امید (تصویر شماره ۱) تصویرگر اختلافات طبقاتی در جامعه است. قدرت نه‌تنها خود قهرمانان قصه، بلکه اقبالشان را نیز به حاشیه رانده است. شهر در فیلم امید بیش از آن‌که به شکل عینی نمایش داده شود، ازطریق حاشیه‌ها برجسته می‌شود. مردمان شهرنشین حاضر نیستند با درشکه‌ی داغان جبار جابه‌جا شوند. برندگان بلیت‌های بخت‌آزمایی همه در شهرند و عاقبت مرد شهری که با ماشین اسب جبار را زیر می‌گیرد، نه‌تنها مقصر نیست بلکه خود شاکی هم است و این‌همه از نقشی است که مکان در بازنمود مؤلفه قدرت و سرمایه دارد.

تصویر شماره ۱: صحنه‌هایی از فیلم امید ۱۹۷۰، یلماز گونی
منبع: برگرفته از فیلم

«رمه»[۲۲] فیلم بعدی یلماز نیز قصه‌اش را در سه مکان عمده روستا، قطار (جاده) و شهر تعریف می‌کند. رمه روایت تصویری حرکت پدر (رئیس طایفه) به همراه سه پسرش، از سیاه‌چادرهای سکونت‌گاه عشیره‌ای خود تا ازدحام بلعنده پایتخت (آنکارا) برای فروش گله‌ی گوسفندانشان است. اگر در امید قهرمان قصه از حاشیه شهر به مکانی حتی دورتر از حاشیه‌ها پناه می‌برد. در رمه یلماز مسیری برعکس برای قهرمانان قصه‌اش مقدر می‌کند. قهرمانان رمه از دورترین حاشیه‌ها به قلب کلان‌شهری درحرکت‌اند؛ که بی‌رحمانه و در یک ازدحام ویران‌کننده هر آن‌چه را در مسیرش قرار گیرد، بلعیده و با خود می‌برد. در این‌جا نیز فیلم‌ساز با تأکید بر تبعات مخرب اجتماعی و سیاسی ناشی از نظام طبقاتی حاکم بر ترکیه آن روزگار پرده از راز به حاشیه رانده شدن مردمی برمی‌دارد که به‌سبب سیاست اصلاحات ارزی در فاصله سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ ناچار از ترک موطن و فروش املاک و احشامشان شده‌اند.

سیمایی که یلماز از شهر به مخاطب می‌دهد در ذات خود لبریز از تضاد و پارادوکس است. یلماز ازیک‌سو با اشارات مستقیم به ساختمان‌های مدرن و امروزی، بیلبوردها و تابلوهای تبلیغاتی که با ابژه کردن زنان، درصدد تحمیل کالای خود به مردمی هستند که بی‌تفاوت از زیر همان تابلوها می‌گذرند و ازسوی‌دیگر با ارایه‌ی تصویری از قدرت و نظام سیاسی (که مجسمه مصطفی کمال آتاتورک و پرچم‌های همه‌جاافراشته، آن را نمایندگی می‌کنند) شهر و نظام آن را به نمایش می‌گذارد (تصویر شماره ۲)

تصویر شماره ۲: بازنمایی شهر در فیلم رمه
منبع: برگرفته از فیلم

در آن‌سوی تجملات چشم‌نواز شهر رخساره دیگر شهر هم خودنمایی می‌کند، ترافیک و شلوغی، انبوه پرسه‌ی زنان و مردانی که فرسنگ‌ها از اجتماع و همدلی فاصله گرفته‌اند. خیابان‌هایی که هرآن آبستن اتفاقات ناخوشایندی چون ترور و قتل هستند و سر آخر نیز مطب دکتر با آن‌همه بیمار و دردمند که می‌تواند به شکلی سمبولیک تداعی‌گر اجتماع بیمار و ضعیفی در ترکیه باشد که انتظار بهبود دارند و امکانش نیست. شهر در دل خود نیز حاشیه‌نشینی‌هایی ساخته است، به‌عنوان‌نمونه زندگی در ساختمان‌های نیمه‌کاره که بیشتر به بیغوله می‌مانند. نمونه‌ای از این حاشیه‌ها در قلب مرکز هستند.

یلماز، قهرمان فیلم (شوان[۲۳]) و پدر و برادرانش را با دریایی از مشکلاتشان در هیاهوی شهر، تنها می‌گذارد، شوان به‌سبب دعوای خیابانی و قتل دستگیر و به زندان انداخته می‌شود. پدر سرخورده و مغبون راه بازگشت را برگزیده و سیلو[۲۴] در آرزوی تمتع از لذت‌های پنهان شهر در ازدحام همان شهر بی‌عاقبت و رها، محو می‌شود.

برجسته شدن حاشیه‌نشینی در فیلم‌های یلماز هم نگاهی واقع‌گرایانه به زندگی انسان‌هایی دارد که در سایه سیاست‌های تجددطلبانه دولت در زیر فشار نظام کاپیتالیستی در حال له شدن و نابودی هستند و هم به شکل بارزی مفهوم خود و دیگری را برجسته می‌کند. حاشیه‌نشینان اغلب کُرد، همه دیگری‌هایی هستند که از ابتدایی‌ترین امکانات زندگی محروم‌اند و بی‌دفاع و رهاشده نه‌تنها موردحمایت قرار نمی‌گیرند، بلکه زمانی که محق هم باشند باز در سایه‌سار تفکر سرکوب‌گرانه مقصر خوانده می‌شوند. این رویکرد درصحنه مراجعه‌ی جبار به پلیس برای شکایت از مردی که اسبش را با ماشین زیر گرفته، در فیلم امید و صحنه‌های متعددی در فیلم رمه نمایش داده می‌شود. صحنه‌های ترور، دستگیری مرد آوازه‌خوان، حمله راهزنان به گله‌ی گوسفندان (که از همان ابتدای فیلم تا رسیدن گله به آنکارا بارها در قطار موردستبرد قرار می‌گیرند یا ازعمد ازبین برده می‌شوند و سرمایه عشیره‌ای را به تاراج می‌برند اما هیچ قانونی از آن‌ها حمایتی نمی‌کند). فریب سیلو و خریدن لوح‌های گلی عتیقه از او توسط فروشنده‌ی دوره‌گرد شهری به بهایی ناچیز که به شکلی نمادین دلالت بر شکل کوچک‌شده‌ی همان نظام فریب و استثمار سرمایه‌داری دارد.

وجود محله‌های قومی و نمایش زندگی مشقت‌بار در حاشیه شهرها، فراموش شدن عشیره‌ها و چپاولشان به بهانه‌های مختلف و نیز بارز شدن محرومیت و طردشدگی، نمایش خانواده‌های متلاشی‌شده و ... به شکلی واضح اشاره‌ای به قوم‌زدایی و سیاست آسیمیلاسیون[۲۵] در ترکیه است. مردم یا باید بپذیرند که چون سیلو و

برادر بریوان[۲۶] در دل فرهنگ حاکم ذوب شوند و از ریشه‌ها و فرهنگ خود جدا شود و یا محکوم‌به در حاشیه ماندن و محرومیت هستند و یا چون نوازنده فیلم رمه باقی عمرشان را باید در زندان بگذرانند.

فروش گله‌ی گوسفندان و نیز لوح‌های عتیقه به‌عنوان تنها دارایی خانواده در فیلم رمه نشان از پذیرش تغییر سبک زندگی براثر اعمال فشار بر عشیره و ناچار کردنشان به کوچ و ترک زندگی عشیره‌ای‌شان است آن‌ها از ابتدایی‌ترین امکانات هم محروم‌اند تا جایی که برای درمان بریوان ناچار از مراجعه به جادوگرند نه پزشک. قانون نه‌تنها هیچ‌کجا از آن‌ها حمایتی نمی‌کند بلکه خود بر نابودی‌شان اهتمام دارد. چاره‌ای جز کوچ نیست. همه‌چیز در شهر است، زندگی ایدئال، پزشک حاذق، پول و رفاه و ... اما یلماز نشان می‌دهد که تمام این رؤیاهای شیرین سرابی بیش نیست و عاقبت، زندانی بزرگ‌تر همه‌ی قهرمانان را در خود محبوس و عاقبت خواهد بلعید.

بیان این نکته را ضروری می‌دانم که یلماز هرگز در فیلم‌هایش مدرن‌شدن و تغییر سبک زندگی را نکوهش نمی‌کند و بارها بر تفکر خشک و متحجر پدرسالاری و ظلم به زنان و کودکان می‌تازد اما این نکته را نیز فراموش نمی‌کند که راه تغییر و رفاه در پذیرش همگون‌سازی نیست. او تلاش می‌کند تصویری از جامعه را نشان دهد که نه‌تنها باید به فکر رفاه و مدرن شدن باشد، بلکه باید دیدگاه‌های اشتباه و دگم خود را کنار گذاشته و با حفظ هویت خود این مسیر را طی کند و این از یلماز نه یک قهرمان ناسیونالیست بلکه یک مصلح و منتقد اجتماعی می‌سازد.

سینمای دگرمکان‌ها

فوکو (۱۹۸۶) تئاتر و سینما را دو نمونه از هتروتوپیا معرفی می‌کند که توانسته‌اند چندین مکان ناسازگار و ناهمگن را در یک مکان گردِهم آورده و عرضه کنند. به‌تعبیر دقیق‌تر سینما را عرصه بازنمایی واقع‌گرایانه ناکجاآبادهایی معلق میان واقعیت و فراواقعیت، می‌داند که ضمن تبعیت از ساختار هتروتوپیایی، منطق گفتمانی قدرت نیز بر آن‌ها حاکم است.

شاید سینمای کردی را بتوان مصداق بارز این نگاه فوکو دانست، سینمایی که با تصویر کردن حاشیه‌ها و لامکان‌ها بیشترین سهم بازنمایی دگرمکان‌ها را حداقل در سینمای کشورهای محل زندگی کُردها داشته است. دگرمکان‌ها، در این سینما به اشکال مختلفی بازنمایی و ارایه‌شده‌اند. از اردوگاه آوارگان گرفته تا سرزمین‌های جنگ‌زده و ویران، از قهوه‌خانه‌های موقت قاچاقچیان تا روستاهای مرزی مین‌آجین شده و ...

کمتر فیلم کردی را می‌توان سراغ گرفت که قصه‌اش، اگرنه همه، حداقل درصحنه‌هایی از آن، این دگرمکان‌ها حضور نداشته باشند؛ تمام فیلم‌های بهمن قبادی، تصویرگر این دگرمکان‌ها هستند اما در این بخش تنها با استناد به فیلم‌های «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» و «آوازهای سرزمین مادری‌ام» به‌کارگردانی بهمن قبادی، به موضوع می‌پردازیم.

در مباحث نظری ابتدای این فصل، برای مکان از سه‌گانه (فضا، مکان، ماتریکس) دو سطح قایل شدیم: در سطح اول مکان‌ها را حاصل «اجبار» و در سطح دوم با مؤلفه انتقال «احساس بد» معرفی و برای سطح دوم در بحث تکمیلی قایل به خاصیت دگرمکانی شدیم. هرچند سطح دوم خود حامل ارزش‌های سطح اول نیز خواهد بود. پس اگر بخواهیم خصوصیاتی تکمیلی برای سطح دوم و دگرمکانی قایل شویم، باید تمام مکان‌هایی که حضوری هم‌زمان با مکان‌های اجتماعی دارند، اما به نحوی جدا از آن و ایزوله هستند را در این حوزه دسته‌بندی کنیم. این دگرمکان‌ها هم حامل ارزش‌های هویتی‌اند و هم نافی آن‌ها پس در ذات خود

تباینی دوگانه دارند. گروه‌ها در دگرمکان‌ها به دو دلیل جمع شده‌اند:

۱. یا با انتخاب و اراده خود اما ازسر ناچاری و یا ازطریق منابع قدرت

۲. یا ازسر اجبار و بی‌حق انتخاب.

در شکل اول این هم‌گرایی، اجباری در تلاش حفظ زندگی و هویت است و در شکل دوم حذف هویت ازطریق اعمال قدرت و مناسبات ایدئولوژیک آن. پس با این رویکرد دگرمکان‌ها در هر دو حالت «کانونی بحرانی» هستند و به تعریف ادواردرلف[۲۷] بیش از آنکه تصویرگر «مکان» باشند «بی‌مکانی» را برجسته می‌کنند.

خشونت مکانی

بهمن قبادی در فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» و بلافاصله بعد از عنوان‌بندی، بیننده را با چند نمای معرف وارد دنیای مکانی قصه می‌کند. ازدحامی مالامال از هرج‌ومرج و آشفتگی که در قلب آن چادرهای موقت آوارگان و فضای متشنج قبل از جنگ آمریکا علیه صدام دیده می‌شود. خیمه‌هایی که اکنون سرپناه کودکان بی‌سرپرستی شده‌اند که از راه جمع‌آوری مین‌ها و پوکه‌های توپ‌های جنگی، امرارمعاش می‌کنند. تصور این چادرهای بدون کمترین امکانات، در نقش خانه و سرپناه این کودکان بلافاصله تضاد معنایی بزرگی مقابل مخاطب خلق می‌کند. خانه‌ای که قرار است محل رشد و پرورش این کودکان باشد و امن‌ترین نقطه جهان، اکنون شکننده‌ترین نقطه در تمام جهان است و خود یکی از عوامل تهدید. کودکانی که نه‌تنها از نعمت حضور خانواده محروم‌اند بلکه به‌جای بازی و تحصیل در دو دگرمکان میدان‌های جمع‌کردن مین و پوکه در تلاش برای بقایشان هستند. این‌جا خبری از زمین‌های بازی نیست. اصولاً بازی‌ای هم در کار نیست این کودکان بی‌آنکه کودکی را تجربه کرده باشند به دنیای مشقت‌باری پرتاپ شده‌اند که حتی متعلق به بزرگ‌ترها هم نیست.

تهدید هرروزه در اطراف این مکان‌ها، ماهیت سرپناه موقت بودنشان را هم به چالش می‌کشد. انفجارهای پیاپی گلوله‌های عمل‌نکرده توپ و پا گذاشتن‌های گاه‌به‌گاه این کودکان در میدان‌های مین که همه‌جا را به شکل تهدیدآمیزی احاطه کرده است. کودکان معلول؛ و دست‌وپا ازدست‌داده (براثر انفجار همین مین‌ها) در سرتاسر فیلم، ترسناک بودن مکان را مدام یادآوری می‌کند. کابوس مرگ و فقدان عضو در همه‌جا منتشر است. زنده ماندن درگرو بودن در این مکان بی‌هویت است که نه‌تنها اجبار بلکه حس تنفر را در همه‌جا می‌پراکند. حال تهدید جنگ قریب‌الوقوعی را نیز به این لامکان بیفزایید تا کلکسیون ابعاد تهدیدکننده مکان تکمیل‌تر شود. این‌جا دیگر جنگ برای کسب هویت نیست، بلکه آوردگاه مبارزه برای بقا وزنده ماندن است. مکان خشونت را در دو شکل بیرونی و درونی نهادینه می‌کند. خشونت بیرونی ازطریق نمایش تهدیدهای موجود در میدان‌های مین و جنگ قریب‌الوقوع و نیز تأکید مداوم بر بی‌امکاناتی برجسته می‌شود و خشونت درونی که از دل همین مکان به شکل جنگیدن برای ماندن به‌هرقیمتی، زاده می‌شود. کودکان برای به چنگ آوردن حداقل‌های زندگی نه‌تنها به‌سختی کار می‌کنند بلکه در نزاع دایم باهم برای قدرتمند ماندن و امکان استفاده بیشتر از امکانات ناچیز موجودند. در این شرایط مکان خود را بر همه‌کس و همه‌چیز تحمیل می‌کند و با همین کارکرد، ارتباطات انسانی و خط داستانی قصه امکان بروز می‌یابد. شخصیت‌ها دربسته به میزان و شکل ارتباطشان با مکان، امکان بروز می‌یابند.

اگر این ناکجاآباد را نقطه‌ای از جهان تصور کرد، همین نقطه نیز خود در محاصره مرزها قرار دارد در هر سویش مرزی تهدیدکننده با سربازان همیشه آماده برای شلیک کردن و کشتن آماده‌اند. آدم‌ها در این نقطه

دورهم گرد نیامده‌اند، بلکه در تله افتاده‌اند. مکان بی‌هویت جدیدی که بر خرابه‌های باقی‌مانده از جنگ خانمان‌برانداز قبلی و در میان انبوه لاشه‌های سوخته تانک و خودروهای جنگی بناشده و اکنون باز در شرف تجربه جنگی دیگر است. همه‌جا بوی مرگ و نابودی می‌دهد. هیچ‌چیز قطعی و پایدار نیست و زمان‌ومکان با تمام آدم‌های گرفتار، بی‌آینده برای زنده ماندن، درهم می‌لولند و تهدید می‌شوند و تهدید می‌کنند.

فیلم‌های قبادی همواره متکی‌بر مکان بوده‌اند اما فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند بدون این بستر مکانی هرگز توان شکل‌گیری نداشت. همه‌چیز در فیلم به‌شدت وابسته به مکان است. قبادی تلاش نمی‌کند که در خلال این فیلم و در این بی‌مکانی مطلق هویتی بیافریند بلکه برعکس بی‌هویتی را دلیل وجودی این مکان معرفی می‌کند. این کودکان از کجا آمده‌اند؟ چگونه و برای چه؟ این مکان کجاست؟ آینده‌ای که آبستن جنگ بزرگ دیگری است. چه بر سر سرنوشت این کودکان خواهد آورد؟ این‌ها پرسش‌هایی هستند که در لایه‌ی زیرین فیلم بر بستر این مکان ارایه‌شده، به شکلی مداوم مخاطب را درگیر پاسخ‌دادن می‌کند. قبادی اجازه نمی‌دهد مخاطب با فیلم درگیر عاطفی شود و فیلم را به وادی احساسات‌گرایی[۲۸] نمی‌برد. حضور کاراکترهایی که گاه‌وبیگاه در این میانه پرشور با گفتار و رفتارشان فضای فیلم را تلطیف می‌کنند و در دل فیلم گروتسک[۲۹] می‌آفرینند. هیچ‌جا شکایت و ناله‌ی رمانتیکی به گوش نمی‌رسد. قهرمانان قصه بیش‌از آنکه ناله کنند، اقدام می‌کنند آن‌ها این برزخ را به قیمت تلاش برای تغییرش پذیرفته‌اند. همین رویکرد قبادی برای دور شدن از رمانتیسم حاکم بر این‌گونه فیلم‌ها معنای بیشتری به فیلم و مکان به‌عنوان عنصر اصلی پدید آمدن این وضعیت بحرانی می‌دهد (تصویر شماره ۳)

تصویر شماره ۳: تعدادی از مکان‌های تهدیدکننده در فیلم
منبع: برگرفته از فیلم

مکان، خانه، وطن

فیلم دیگر قبادی «آوازهای سرزمین مادری‌ام»، داستان نوازنده‌ای محلی است که به همراه دو پسرش برای یافتن هَناره[۳۰] همسر قبلی پدرشان سفری از کوره‌های آجرپزی در ایران را با عبور از مرز بین ایران و عراق تا اردوگاهی که بازماندگان بمباران شیمیایی حلبچه در آن سکنی گزیده‌اند، روایت می‌کند. تمام مکان‌هایی که در فیلم تصویر می‌شوند (کوره آجرپزی، قهوه‌خانه و محل معامله کالاهای قاچاق، کمپ نگهداری از کودکان بی‌سرپرست، مسیرهای پر از برف کوهستانی و عاقبت کمپ آوارگان) به شکلی نمادین موقعیت‌های سخت و موقت (بخوانید بی‌آینده) را نمایش می‌دهند.

تأکید بیش‌ازحد قبادی برای نشان دادن مکان‌های نامأنوس و انتخابی تنها برای وفادار ماندن به واقع‌گرایی

در فیلم‌هایش نیست او عامدانه این مکان‌ها را در یک مسیر می‌آفریند تا بگوید همه‌جا شبیه هم است تمام این سرزمین، ناکجاآبادی است که از مرزی به مرزی دیگر گسترده شده است و در هر دو سویش یک قصه جاری است. لوکیشن‌های فیلم آوازهای سرزمین مادری‌ام نیز در شمار مکان‌های موقت و با حس بد و از سر اجبارند. آن‌ها نیز دگرمکان‌اند. اگرچه در این فیلم تنوع بیشتری به‌دلیل ماهیت در سفر بودن قهرمانان قصه برای مکان‌ها درنظر گرفته‌شده است و محیطی بازتر را نمایش می‌دهد اما به‌تعبیر فوکو این خود یکی از مشخصه‌های دگرمکان‌ها است. «هتروتوپیا متضمن نظامی از بازبودگی و بسته‌بودگی است که آن‌ها را رخنه‌پذیر یا ایزوله می‌کند.» (کوهن؛ ۲۰۰۴)

هتروتوپیا در ارتباط با مکان‌های اطراف خود به دو شکل عمل می‌کند. یا درصدد خلق یک مکان عادی است یا مکانی وهمی را بازنمایی می‌کند. در این فیلم قبادی با ترکیبی از هردو (به‌عنوان‌نمونه کارگاه آجرپزی به‌عنوان یک مکان عادی و کمپ آوارگان شیمیایی با آن ساختار وهمی‌اش) به شکل واضحی خصوصیت دگرمکان بودن را بارز می‌کند. همین نمایش متنوع فضاهای غیر مرتبط در کنار هم و در طول زمان روایت قصه، خود به‌تنهایی برای هتروتوپیایی کردن مکان کافی است. چراکه فوکو به‌طورصریح اشاره می‌کند که «هتروتوپیا متشکل از چند مکان متفاوت به‌طورهم‌زمان است» (کوهن؛ ۲۰۰۴)

اما یک دگرمکان چگونه بر هویت دلالت می‌کند؟ ازآنجاکه هویت همواره برآیندی ساختی میان واقعیت‌های موجود و ذهنیت انسان‌های داخل در آن واقعیت است یا به‌تعبیر کوین لینچ[۳۱] براساس این احساس است که انسان می‌تواند رابطه‌ای موزون بین خود و جهان خارج به‌وجود آورد. (قاسمی اصفهانی؛ ۱۳۹۰) می‌توان دریافت که احساس رانده‌شدگی و فراموش‌شدگی (که مراتب شدیدتر در حاشیه بودن است) تمام ابعاد دل‌بستگی به مکان را از قهرمانان فیلم بازمی‌ستاند و سرگشتگی در این برزخ بی‌معنا پرسش‌های چیستی و کیستی را به‌میان می‌کشد. این آدم‌ها که هستند؟ چرا در سرزمین خود آواره‌اند؟ چرا نمی‌توانند محیط و مکانشان را درک کنند؟ مفاهیم خانه، مدرسه، درمانگاه، محل کار، تفریح و خلاصه هرآن‌چه دلالت بر یک زندگی عادی برپایه‌ی تعاملات اجتماعی و مدنیت دارد، در این مکان‌ها نمودی ندارد. هیچ‌کدام از این قهرمانان نمی‌توانند ادراک مثبتی از جغرافیای محیط خود داشته باشند.

در ابتدای فیلم و در همان سکانس آغازین تراکتوری را می‌بینیم که با مشقت و به شکلی که انگار دارد دل کوهستان‌ها را می‌خراشد و در شیار باریک جاده‌ای متروک پیش می‌رود. با پیشرفت داستان، مسافران سوار بر تراکتور از انبوه آوارگانی صحبت می‌کنند که راه سخت کوهستان را برای رسیدن به سرزمین امن (ایران) در میان برف و سرما در پیش‌گرفته‌اند. کارگردان از همان ابتدا به‌طورصریحی موضعش را در مورد کوچ اجباری انسان‌ها بیان می‌کند. برای مردمی که از بارها و به بهانه‌های مختلف آواره شده و از سرزمینشان رانده‌شده‌اند دیگر مفاهیمی چون خانه و شهر و ... شکلی انتزاعی به خود گرفته است[۳۲]. فیلم درحقیقت از ورای این مفاهیم درصدد نمایش «موطن» است و ازاین‌طریق بحث هویت را در فیلم مطرح می‌کند.

دگرمکانی، در برزخ مرگ وزندگی

فیلم «قانون مرز»[۳۳] در سال ۱۹۶۶ براساس سناریویی از یلماز گونی و به‌کارگردانی عمر لطفی آکاد[۳۴]. بر بستر سینمای ملی ترکیه تولید شد و سال بعد با حضور در جشنواره پرتقال طلایی آنکارا موفق به دریافت جایزه بهترین بازیگر مرد برای یلماز و بهترین فیلم برای آکاد شد. موفقیت فیلم اما دوام چندانی نیافت و در

همان سال ازسوی دولت اکران آن در سراسر کشور ممنوع اعلام شد و همه‌ی نسخه‌های در دسترس فیلم ازمیان رفت. تا این‌که در شصت‌وچهارمین دوره‌ی جشنواره فیلم کن با ترمیم و احیای تنها نسخه‌ی موجود امکان نمایش مجدد فیلم فراهم شد.

قصه فیلم در روستایی مرزی از جنوب‌شرقی ترکیه و محل زندگی کردها اتفاق می‌افتد. سرگذشت قاچاقچیانی را بازگو می‌کند که برای تأمین زندگی روزانه خود با عبور از میدان‌های مین و سیم‌خاردارها زندگی خود و خانواده‌شان را به خطر می‌اندازند. هرچند بعدها فیلم‌های زیادی در سینمای ترکیه با موضوع مرز و زندگی مرزنشینان تولید شد اما بی‌شک فیلم قانون مرز را می‌توان اولین فیلمی دانست که با تأکید بر معضلات مرزنشینان این مفهوم را در سینمای ترکیه مطرح کرد. دراین‌میان نقش یلماز گونی به‌عنوان نویسنده‌ی فیلم‌نامه و بازی نقش اول فیلم غیرقابل‌انکار است. دلیل این مدعی تکرار همین مضمون در فیلم‌های خود یلماز و همکارش؛ شریف گورن است که با ساخت فیلم «قاطرچیان»[۳۵] در سال ۱۹۸۷ بار دیگر موضوع قاچاقچیان مرزنشین کرد را نمایش داد. فیلم گورن با نمایش جغرافیای کردستان در فصل زمستان بر یکی‌دیگر از مؤلفه‌های مکانی موردعلاقه فیلم‌سازان کرد یعنی کوهستان‌های پوشیده از برف نیز تأکید می‌کند.

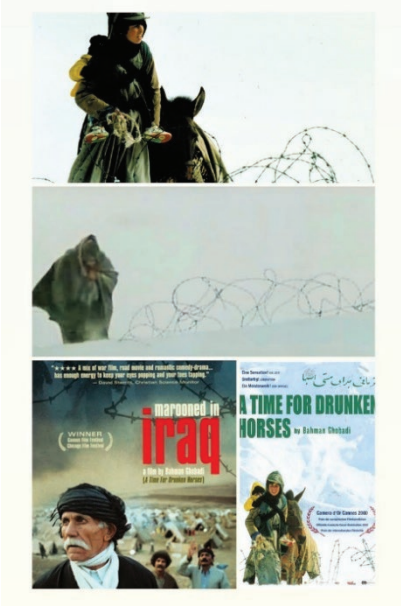
یلماز در فیلم «راه»[۳۶] به شکل واضحی مسأله مرز را در قصه عمر[۳۷] مطرح می‌کند. عمر پنجمین‌نفر از زندانیانی است که در فرصت مرخصی پنج‌روزه‌اش به زادگاهش که روستایی مرزی بین ترکیه و سوریه است، برمی‌گردد. فردای همان روز ژاندارم‌ها مردم را برای شناسایی اجساد قاچاقچیانی که از راه تردد بین ترکیه و سوریه امرارمعاش می‌کنند، به‌صف کرده‌اند. باوجوداین‌که همه کشته‌شدگان ساکنان آن روستا هستند اما کسی شهامت ابراز آن را ندارد. بعد از پایان این نمایش قدرت توسط ژاندارم‌ها، به‌یک‌باره عمر درهم می‌شکند چون برادرش را نیز بین کشته‌ها می‌یابد. عمر خود را در میان دو زندان گرفتار می‌بیند. زندانی که به‌قصد دیدار خانواده ترک کرده بود اکنون به زندانی بزرگ‌تر تبدیل‌شده است. همه‌جا بوی مرگ می‌دهد روستای آبادی که در مسیر بازگشتش با زیباترین تصاویر در ذهنش نقش بسته بود اکنون پنجره‌ای است رو به ویرانی و بی‌هویتی، دیگر رهایی برایش در محدوده این دو زندان معنی‌ای ندارد. او که دل درگرو عشق دخترکی جوان و زیبا داشت، اکنون ناچار است به‌رسم عشیره، شوهر زن‌برادر خود و پدر بچه‌هایی باشد که تا ساعاتی قبل از سروکول او به‌عنوان عمویشان بالا می‌رفتند. عمر با درهم شکستن تمام مرزها (ازدواج نکردن با همسر برادرش، فرار از زندان) درصحنه بعد درحالی‌که شتابان و سوار بر اسب برای رسیدن به صفوف مبارزان کرد، مرز را پشت سر می‌گذارد، تصویر می‌شود. بدین‌شکل مرز سیاسی و جغرافیای را نیز درهم می‌شکند و از مرز تصویری جدید ارایه می‌کند.

مسأله مرز در بیشتر فیلم‌های این سینما حضوری قوی و محوری دارد. به‌عنوان‌نمونه، نظام‌الدین آریچ در فیلم «ترانه‌ای برای بَکو»، هُنر سلیم[۳۸] در فیلم «دُل»[۳۹] و بهمن قبادی در فیلم «آوازهای سرزمین مادری‌ام» با محور قرار دادن سفر، موضوع مرز را در روایت عبور قهرمانان فیلم از مرز کشورها به شکل بارزی مطرح می‌کنند... در این فیلم‌ها مرز چون حایلی میان فرهنگ‌های مشابه و مردمانی با خویشاوندی و زبان مشترک نشان داده می‌شوند و در یک درام انسانی، قصه جدایی از ریشه‌ها را روایت می‌کنند. درصحنه‌ای از فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند، در گفت‌وگویی که میان یکی از اهالی روستایی مرزی میان عراق و ترکیه با قهرمان فیلم ردوبدل می‌شود، به این مسأله اشاره می‌شود:

- اسماعیل: ما که فقط سی خانواده‌ایم.
- سوران: پس خانه‌های آن‌طرف چی؟

- اسماعیل: مگر خبر نداری؟ آن‌طرف دیگر تحت‌کنترل ترکیه است.
- آن‌ها برای ماهواره نمی‌توانند پولی بپردازند، دیگِ غریب‌اند.
- سوران: چرا؟ مگر همسرت اهل این روستا نیست؟ مگر الان اون‌طرف نیست؟ الان دیگر غریبه شدید؟
- اسماعیل: این‌ها غریبه‌مان کردن، غریبه! می‌فهمی؟ [تایم ۰۰:۶۰:۱۰,۰۶۱].

در تمام فیلم‌های بهمن قبادی، مرز به‌عنوان یکی از محورهای اصلی قصه نقشی کلیدی دارد. در فیلم «زمانی برای مستی اسب‌ها»، قهرمان نوجوان فیلم (ایوب) که بعد از کشته شدن پدر، اکنون با کولبری در مرز، برای امرارمعاش و مراقبت از سه خواهر و برادر معلولش با خطر کردن در میان مین‌ها و در دامنه کوه‌های مرزی، پوشیده از برف در رفت‌وآمد است؛ اما این درآمد، کفاف زندگی و تأمین هزینه درمان برادر بیمارشان (مادی) را نمی‌دهد. پس به اصرار عمویشان، خواهر بزرگ‌تر را درازای تأمین هزینه‌های درمان و معالجه مادی به مردی بزرگ‌تر از خود در آن‌سوی مرز (عراق) شوهر می‌دهند؛ اما خانواده داماد از قبول مادی امتناع می‌کند و بعد از ازدواج و در سایه‌ی تنها روزنه‌ی امید باقی‌مانده برای بهبود مادی، ازبین می‌رود. قاطری را برای کار و کسب درآمد، به‌ازای مهریه و به‌جای قبول درمان مادی، به خانواده ایوب می‌دهند و باری‌دیگر زندگی و بقای خانواده درگرو قبول ریسک عبور از مرزها به همان چرخه‌ی قبل بازمی‌گردد.
آخرین تصویر از سکانس پایانی در هر دو فیلم آوازهای سرزمین مادری‌ام و زمانی برای مستی اسب‌ها تصویری است که قهرمانان فیلم را در حین عبور از سیم‌های خاردار کشیده‌شده در مرز نشان می‌دهد و با تأکیدی مضاعف نقش مرز در فیلم‌ها را موردتأکید قرار می‌دهد (تصویر شماره ۴)



تصویر شماره ۴: تأکید بر مرز در پوستر و صحنه پایانی فیلم
منبع: برگرفته از فیلم

مرز در فیلم‌های کردی دگرمکانی است بین زندگی و مرگ. زمانی‌که مردمی از ترس جانشان شهر و دیار خود

را ترک می‌کنند و مرزها را برای بقا می‌شکافند. زمانی‌که عبور از مرز تنها چاره‌ی موجود برای بقا و امرارمعاش است. مرز، برزخی می‌شود میان ماندن و رفتن و میان مرگ وزندگی، نقش دگرمکانی مرز به‌سبب نقشی است که در ایجاد فاصله‌ها، باوجود رابطه‌ها دارد. مرز بیان‌گر هویت‌های به‌ناچار متکثرشده‌ی مردمی است که بقا وزندگی‌شان در گرو عبور از آن‌ها است. مرز در فیلم‌های با مضمون سفر نشانه‌ای برای تلاش جهت بازیافتن هویت است. انسان‌های ازهم‌جداشده‌ای باریشه‌های محکم و مشترک اما با مرزی در میانشان و این‌گونه است که مرزها نقطه‌ی پایان رابطه‌ها می‌شوند و معنی مرگ می‌دهند.

مکان‌های نمادین

فیلم «زمستان آخر»[۴۰] به کارگردانی سالم صلواتی روایت‌گر داستان کدخدای پیر روستایی است که بعد از زیر آب رفتن روستایشان به‌همراه زنش (باجی)، آخرین بازماندگان روستای در حال غرق شدن هستند. اهالی روستا خانه‌هایشان را رها کرده و به حاشیه شهر یا روستاهای مجاور مهاجرت کرده‌اند؛ اما کدخدا و باجی حاضر نیستند روستا را ترک کنند و به تمام پیشنهادها و توصیه‌های دیگران جواب رد می‌دهند. تنها پسر خانواده نیز سال‌ها قبل به خدمت سربازی رفته و دیگر هرگز بازنگشته است؛ اما باجی هرروز تا پاسی از شب که خواب، چشمان پیر و خسته‌اش را برباید، با وسواس بر پرده‌ای که قرار است هدیه عروسی پسر و عروس نشان‌کرده‌اش باشد، نقش سوزن می‌زند. روزها ازپس‌هم می‌گذرند و روستا هرروز بیشتر در آب فرو می‌رود. تا عاقبت در عصری که کدخدا برای دادن رخصت ازدواج به عروس نشان‌کرده‌اش و پایان دادن به سال‌ها انتظار به شهر رفته، باجی کار پرده را تمام کرده و در پی صدایی به‌سمت آب می‌رود. کدخدا باوجود تمام تلاشش برای بازگشت به روستا به‌دلیل بارش سنگین برف، آن شب ناچار از ماندن در شهر می‌شود. فردای همان‌روز سپیده‌نزده کدخدا ازمیان برف سنگین شب قبل خود را به روستا می‌رساند؛ و از همان بلندی‌های مشرف‌به روستا می‌بیند که از تنها خانه روستا دود اجاقی بلند است و پشت‌بام‌ها پارو شده‌اند، اما وقتی به روستا می‌رسد دیگر از باجی خبری نیست.

فیلم زمستان آخر با دستمایه قرار دادن داستانی نمادین تلاش می‌کند از زاویه‌ای متفاوت به ماجرای مهاجرت و هویت نگاه کند. روستای درحال‌نابودی، تنها حلقه معنادار هویتی برای کدخدا است که روزگاری نقش بزرگ‌تر را در آن روستا داشت. آب درنهایت لطافت نقش هویت‌زدایانه‌ای دارد که همه خاطرات را شسته و می‌برد. ابتدا ماهیت هویتی روستا و ساکنینش را، سپس کاریزمای کدخدا و چشم‌انتظاری باجی را ازمیان می‌برد. هویت‌ها یکی‌یکی در زلالی آبی غرق می‌شوند که بنا بود سرچشمه زندگانی باشد. موقعیت خلق‌شده در فیلم حاصل اتفاق مکانی خاصی است که در حین جذابیت انکارناپذیرش هم‌زمان در خود دو حس متضاد را نمایندگی می‌کند. از نگاه کدخدا و باجی، روستا کارکرد یک ماتریکس را در نظام سه‌گانه مکان دارد و از دید روستاییان مهاجرت‌کرده، نمود دگرمکان است. روستا درآن‌واحد و درخلال یک تقابل دوگانه به بارزترین شکل بر هویت دلالت می‌کند. تعلق باجی و کدخدا به روستا حاصل همین دوگانگی در خوانش معنای مکان است. کدخدا با اصرارش بر ماندن در روستا می‌کوشد آخرین تلاشش را برای بازیابی اقتدار سابقش و نیز بازگرداندن مکان به کارکرد اولیه‌اش به‌کار ببرد تا در سایه این ارجاع دوباره بتواند به بازسازی هویتش بپردازد. پس در یک تلاش دوسویه هم به مکان در قالب یک ماتریکس با ماندنش هویت می‌دهد و هم از ماتریکس روستا هویتش را برساخته می‌کند.

روستا برای باجی نیز یک ماتریکس به‌تمام‌معنا است. چراکه هویت او نیز که در مفهوم انتظار و امید به بازگشت فرزندش شکلی نمادین به خود گرفته است، وابسته به حفظ اقتدار مکان است. میزان وابستگی باجی و کدخدا به ماتریکس روستا تا بدان‌جا است که آماده‌اند خود را وقف مکان و برایش فداکاری کنند و به‌تعبیری تعلقشان به ماتریکس در سطح دوم و در بالاترین حد در فیلم بازنمایی می‌شود.

اما درروی دیگر این تقابل مردم روستا قرار دارند که نه‌تنها از روستا و ماندن در آن هویتی نمی‌گیرند بلکه روستا در حکم یک «دگرمکان» با بریدن ریشه‌هایشان از آن‌ها مهاجرانی ساخته که باید هویت خود را در مکان یا ماتریکس جدیدی بازیابند.

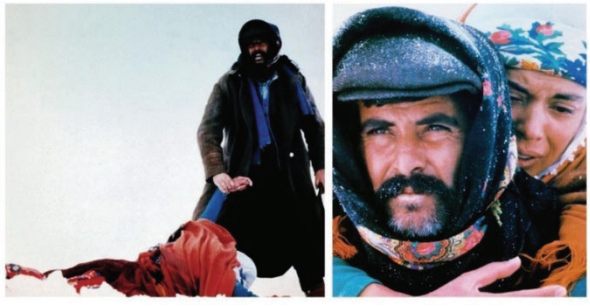
غرق شدن باجی در آب (هرچند در فیلم به‌وضوح به آن اشاره‌ای نمی‌شود) از او یک قهرمان می‌سازد. باجی کار گل‌دوزی را با نقش آب و عروسی و سرباز به پایان می‌برد (تصویر شماره ۵). او زمانی‌که تمام تعلق و دل‌بستگی‌اش را که در خاطرات و امید به بازگشت فرزندش تبلوریافته بود، با پایان دادن به قصه به سرانجام می‌رساند، خود نیز چون فرزندش در هیبت همان سرباز نقش‌بسته بر پرده که در مقابل آب باشهامت ایستاده است، آماده قربانی شدن برای ماتریکس هویت‌ساز خود می‌شود[۴۱].

تصویر شماره ۵: نمایی از پرده گل‌دوزی‌شده و روستا در فیلم زمستان آخر (منبع: برگرفته از فیلم)

یکی‌دیگر از کاربردهای نمادین مکان که در انتهای این بحث مایلم به آن اشاره‌کنم. مناظر سخت کوهستانی و پوشیده از برف است که در بیشتر فیلم‌ها و به شکلی فراگیر و در قالب موتیفی[۴۲] پرکاربرد مورداستفاده قرارگرفته است. اولین ظهور قدرتمند این منظر در سینمای کردی، صحنه عبور از برف در فیلم راه از یلماز گونی است. سید[۴۳] که برای گذراندن پنج روز مرخصی‌اش از زندان و به‌قصد دیدار خانواده‌اش ناچار از عبور از کوه‌های سرد و پوشیده از برف است. اسبش را در مسیر حرکت از شدت سرما ازدست می‌دهد و برای پایان دادن به زجر کشیدن اسب با شلیک گلوله‌ای آن را از پا درمی‌آورد اما زمانی‌که به روستا می‌رسد متوجه می‌شود که زنش (زینه[۴۴]) در غیاب او خیانت کرده و اکنون مدت‌ها است که در طویله و به دستور پدرزنش در زنجیر است. پدر و برادران زینه، سید را تشویق می‌کنند که او را به‌سبب خیانتش بکشد و لکه‌ی ننگ این بی‌آبرویی را از دامان خود و آن‌ها پاک کند؛ اما سید زن را نمی‌کشد و معتقد است که خداوند باید انتقام او را

بگیرد. فردای همان‌روز به همراه زینه و پسرش به‌قصد بازگشت به خانه‌شان باز از همان معبر سهمناک صحنه کشتن اسب عبور می‌کنند. زینه که لباس کافی و گرم نپوشیده و ماه‌ها در طویله زنجیرشده است، در میانه راه توان ازدست‌داده و نمی‌تواند پابه‌پای سید و پسرش راه برود. التماس می‌کند که او را تنها نگذراند که مبادا طعمه گرگ‌ها شود. سید چندباری با مشقت بسیار او را به کول می‌کشد اما جسم یخ‌زده زن چنان سنگین شده که کول کردنش در آن شرایط ناممکن می‌شود. سید پسرش را وادار می‌کند برای خواب نرفتن مادرش او را با شلاق بزند و پسر با چشمانی اشک‌بار دستور پدر را اجرا می‌کند؛ اما تقلای آن‌ها به‌جایی نمی‌رسد و زن در میان برف‌ها هم‌چون همان اسب ازپاافتاده، قربانی خشونت طبیعت می‌شود. این صحنه ماندگار فیلم راه چنان قدرتی دارد که تا امروز سینمای کردستان نتوانسته است، به‌تمامی خود را از سیطره قدرتش برهاند (تصویر شماره ۶)

مفهوم کلیدی این صحنه را می‌توان آزمون سخت طبیعت برای رستگاری و پاک شدن گناهان زن به‌سبب عبور از آستانه‌ها در مفهوم کهن‌الگویی‌اش دانست. شکلی از داستان گذر سیاوش از آتش اما این بار برف همان نقشی را ایفا می‌کند که آتش در داستان سیاوش دارد. هرچند سیاوش به‌سلامت از آزمون پاک‌دامنی گذشت؛ اما زینه نتوانست این مرحله‌ی آستانگی را تاب بیاورد و به سرمنزل نرسیده، قربانی کردار خویش شد. این‌جا است که مکان از شکل یک معبر تا والاترین مفهوم معنایی‌اش و با برساخته کردن شکلی آیینی چون ماتریکسی مقدس عمل می‌کند. ماتریکسی که زشتی‌ها را می‌پوشاند[۴۵] و انسان‌ها را بی‌هیچ پیرایه‌ای در مرکز خویش به نمایش می‌گذارد.



تصویر شماره ۶: صحنه‌ای از فیلم راه (منبع: برگرفته از فیلم)

در چنین شرایطی مکان شکلی یکه و متمایز به خود گرفته و صورت کالبدی و مادی‌اش در چرخشی معنایی بر «این‌جا پاک» معنوی دلالت می‌کند. نمونه‌هایی از این تعلق و تقدس‌یابی را در همین فیلم و درصحنه‌ای که عمر در آستانه ورود به زادگاهش خاضعانه زانو بر زمین می‌نهد و خاک سرزمینش را می‌بوسد، می‌توان دید. بعدها همین تصویر در فیلم‌های «کیلومتر صفر»، اثر هُنر سلیم و «تخته‌سیاه»، ساخته سمیرا مخملباف، تکرار شد. پرواضح است که آن‌چه از خلال این تصاویر بازنمایی می‌شود، مفهوم ارزشمند «موطن» و «بوم» است.[۴۶] نه برخوردی شوونیستی[۴۷].

نمایش «کوهستان‌های سخت و بلند برفی»، بعدها به شکل معنایی در بیشتر فیلم‌های سینمای کردی ادامه یافت، و به شکلی ساختاری - معنایی برای دلالت نمادین بر مفهوم سرزمین به‌کار رفت. فیلم‌های «ودکا لیمو» (۲۰۰۳)، «زمانی برای مستی اسب‌ها» (۱۳۷۸)، «آوازهای سرزمین مادری‌ام» (۱۳۸۱)، «زمستان آخر» (۲۰۱۳)، «مرثیه برف» (۱۳۸۳)، «ترانه‌ای برای بکو» (۱۹۹۲)، «داود و لیلا» (۲۰۰۹) و... ازجمله این فیلم‌ها هستند.

نتیجه‌گیری

رابطه سینما و فضا یکی از ضروری‌ترین مؤلفه‌های معناآفرینی در فیلم را تشکیل می‌دهد. فضاها برای تثبیت معنا در فیلم‌ها اهمیت زیادی دارند و به‌دلیل پیوند عاطفی‌شان، مخاطب را وارد دنیای معناهای صریح و ضمنی‌ای (به‌تعبیر رولان بارت[۴۸]) می‌کنند که به خوانش عمیق‌تر آثار سینمایی منجر می‌شود. شکل معنایی این رابطه در آثار فیلم‌سازان کُرد، بیشتر دلالت بر بیان خود و برساخت هویت ازطریق برجسته ساختن فضاها، مکان‌ها، دگرمکان‌ها و ماتریکس دارد. این مطالعه نشان می‌دهد که سینماگران کُرد بیش از آن‌که از معماری در فیلم‌هایشان به‌عنوان لوکیشن و خلق رئالیستی محل‌ها استفاده کنند بیشتر کارکرد ضمنی آن را موردتأکید قرار داده‌اند و در لایه‌های معنایی فیلم‌هایشان می‌توان شاهد نوعی زبان هویت‌محور ازطریق معنا دادن به مکان بود. بیشتر این آثار در بازنمایی مکان‌ها تمایل به نشان دادن محل‌هایی دارند که می‌توان از آن خوانش دگرمکانی و در بعد دیگر آن آرزومندی برای خلق آرمان‌شهرها را داشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Kevin Andrew Lynch
2. Christian Norberg-Schulz
3. Ian Nairn
4. Edward Relph

۵. کدگذاری باز، محوری و انتخابی

6. Grounded Theory نظریه داده بنیاد
7. Space

۸. یا به‌تعبیر والتر بنیامین، جرقه‌ای بوده است از آتش یک رخ داد، زهدانی که آبستن امروز بوده است، نوری که درگذشته تابیده اما امروز درخشش دیده می‌شود.

9. Place

۱۰. ghetto به محله‌ای در شهرها یا مناطق دیگر که ساکنان آن از یک قوم یا از یک مذهب باشند گفته می‌شود.

11. Matrix
12. psychology
13. Ideology
14. Biographical
15. Of Other Spaces
16. Utopia

۱۷. Dystophia - البته فوکو در آثارش اشاره‌ای به «دیستوفیا» نکرده و این همان تغییری است که به‌ضرورت موضوع انجام داده‌ام.

18. Heterotopia
19. Umut (1970)

۲۰. فیلم کوتاه Borom sarret 1963 محصول سنگال به‌کارگردانی Ousmane Sembene که اولین فیلم تولیدشده در آفریقا است. داستان زندگی مشقت‌بار خانواده‌ای را تعریف می‌کند که تنها امید و راه امرارمعاششان مسافرکشی با یک درشکه‌ی تک اسب است. محتوای استعماری هر دو فیلم نکته قابل‌تأملی است.

۲۱. به‌نظر کوهن خانه اولین مکانی است که بازتولید کننده هویت برمبنای موقعیت‌ها است. جایی که هرکسی یا فضایی که به خود اختصاص می‌دهد، سلسله‌مراتب قدرت را در سامان خانواده بازتولید می‌کند. (کوهن، ۲۰۰۲)

۲۲. نام اصلی فیلم (1978) Sü rü و در انگلیسی The Herd

23. Sivan

24. Silo

۲۵. Cultural assimilation هم‌گون‌سازی فرهنگی درواقع شدیدترین حالت فرهنگ‌پذیری است؛ و اکتساب ویژگی‌های فرهنگ حاکم را تاحدی که گروه هم‌گون‌شده غیرقابل‌تشخیص از دیگر اعضای جامعه شوند، شامل می‌شود. هم‌گون‌سازی ممکن است ازطریق اِعمال زور و یا داوطلبانه انجام گیرد.

26. Berivan

۲۷. در این‌جا کارکرد «بی‌مکانی» بیان‌گر نگرش «ادوارد رلف» نیست و بیشتر برای بیان بهتر مفاهیم از این اصطلاح استفاده‌شده است.

28. Sentimentalism

29. Grotesque

30. henare

31. Kevin Andrew Lynch

۳۲. خانه‌های قبل از جنگ آمریکا و عراق با کمترین امکانات و موقتی و نیمه‌متروک بودند و کمتر رغبتی برای تجهیز و مرمت آن به‌سبب آوارگی‌های متعدد وجود داشت؛ اما امروز خانه‌هایی با برخورداری مناسب از امکانات ساخته می‌شوند که معنای کامل امنیت و هویت خانه را به همراه دارند.

33. The Law of the Border 1966 و عنوان اصلی Hudutlarin Kanunu

34. Ömer Lü tfi Akad

35. Kat rc lar

36. Yol (1982)

37. Omer

38. Huner Saleem

39. Dol 2007 محصول سال

۴۰. The Last Winter محصول ۲۰۱۳ ایران و فیلم تحسین‌شده جشنواره‌های بیروت، بغداد و ارمنستان

۴۱. موضوع زیر آب رفتن، به آتش کشیدن و ویران کردن روستاها در تعدادی دیگر از فیلم‌های کردی بیان شده است. فیلم خاک (1999) Toprak از کاظم اُز Kaz m Öz و فیلم «ترانه‌ای برای بکو» از نظام‌الدین آریچ از آن نمونه‌اند.

۴۲. موتیف در نقاشی و هنرهای تجسمی و نمایشی و ادبیات به‌کار می‌رود و مهم‌ترین ویژگی آن در این هنرها خصلت تکرارشوندگی و برانگیزندگی آن است.

43. Seyit Ali

44. Zine

۴۵. بهمن قبادی دریکی از مصاحبه‌هایش از نقش نمادین برف در فیلم‌هایش صحبت می‌کند و می‌گوید: «برف در فیلم‌های من برای پوشاندن زشتی‌هاست. سفیدی و پاکی برف برای من تداعی‌گر چهره معصوم آدم‌های رنجدیده است».

۴۶. در خوانش فلسفی هایدگر نیز «سرزمین» نمود بارزی یافته است و در سخنرانی «دارمشتات» از روی تعمد بر صفت «آرامش» یافتن در سایه سکونت داشتن، ماندن و خو گرفتن به محلی، تأکید می‌کند تا با خوانش مبتنی‌بر اهمیت دادن به خون و نژاد وبرتری‌جویی به‌مدد این تفکر (به شیوه‌ی خوی تند تفکر فاشیستی)، مقابله کند. کسانی که در یک محل زندگی می‌کنند، مدام گفتمانی را تجربه می‌کنند که ضمن پاسداشت گذشته به آینده نظر می‌کند و ناظر بر هویتی محلی - مکانی است نه نژادی.

47. Chauvinism

48. Roland Barthes (1915-1980)

فهرست منابع

۴۹. فوکو، میشل (۱۳۹۳)، *کتاب نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی

۵۰. قاسمی اصفهانی، مروارید (۱۳۹۰) *اهل کجا هستیم؟* تهران: انتشارات روزنه

۵۱. قبادی، بهمن (۱۳۸۸)، «از کشورم جدا نمی‌شوم»، انتشار در رادیو زمانه، تاریخ انتشار: ۲۷ مرداد

۵۲. سینا، خسرو (۱۳۹۶)، *هویت فرهنگی و سینمای کُرد*، تهران: نشر لوگوس

- Atkins, stephen e. (2004). grey wolves (turkey) encyclopedia of modern worldwide
- Foucault, michel. (1986), of other spaces. Translated by: jay miskowiec. Diacritics, vol.16, no.1, usa: john hopkins university press.
- Jabel, kamel abu (1966). The arab ba'th socialist party: history, ideology, and organization. Syracuse university press.qādisiyyah in modern middle eastern discourse, d gershon lewental, dglnotes, 21 november 2005
- Jacob m. Landau, (1984), tekinalp, turkish patriot, 1883-1961
- Kramsch, claire (2004). Language, thought, and culture, in a. Davies & c. Elder(eds.), the handbook of applied linguistics (pp. 235-262), oxford:blackwell publishing ltd
- Kuhn, annette(2004), heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory, screen,no: 45. New york: axford university press
- loci, Genius (1980), towards a phenomenology of architecture rizzoli, new york. Human rights watch. 1993.iraqi anfal. Retrieved 2013
- Lynch, k. (1960), the image of the city, mit press, cambridge,mass
- Mansfield. Peter & Pelham, Nicolas (2004). A History of the Middle East, Penguin Books
- Nairn, i. (1965), the american landscape, random house, newyork
- Paul j. White, joost jongerden, (2003), turkey›s alevi enigma: a comprehensive overview, page 198
- Relph, e. (2007), spirit of place and sense of place in virtual realities, techne, 10(3), 17-25.
- Rezaei, saeed. (2013). A longitudinal investigation of language identity among iranian english language learners. Phd dissertation, allameh tabatabai university, tehran, iran.
- Tucker, spencer (2010). The encyclopedia of middle east wars: the united states in the persian gulf, afghanistan, and iraq conflicts

Received: 2018/04/08
Accepted: 2022/03/01
Published: 2022/12/22

Creating Identity through Places in the Films of Kurd Filmmakers

Khosro Sina, Assistant Professor of Art Department, University of Kurdistan

Abstract

Cinema is the arena for the realistic representation of the nowhere lands – suspended between reality and ultra–reality, whilst upholding and sustaining heterotopia – is simultaneously governed by the discourse and logic of power. Kurdish cinema may be viewed as a telling example of this point of view.

The main objective of this research has been a content–wise study of this cinema to figure out the strategies employed by the Kurd filmmakers to represent their identity through places.

The research methodology of this research was grounded theory in qualitative studies. For this purpose from movies produced in Kurdish cinema (from the very beginning to 2016), 15 films were selected based on the open coding method. The common concepts of the selected movies were re–read through axial coding and selective coding and based on theories on the concepts of identity and representation.

This article refers to the convictions of various thinkers in the field of 'location' studies as well as an emphasis on an 'identity' centered approach – to present a meaningful model for a more facile understanding of 'location'. The divisions of the discourses on location – in a three–part model (space, location, and matrix) –follow such an undertaking.

Studying different aspects of location (violence location, space locations, other locations, home, and country) are all further discourses in the field of identity which are further accented with the location. In this regard, the Kurdish filmmakers' share is considerable – by presenting the periphery and "other locations". In [this] cinema, 'other locations' are presented and delivered in a variety of forms.

The findings of this research show that Kurdish cinema is a wave of regional cinema that through the emphasis on language and identity in mostly neorealist productions has represented Kurds and their problems as the main theme of their stories. The productions of this cinema try to establish a nation, bestow identity on these people, and remove the previous prejudices. These movies, through paying attention to themes like war, genocide, poverty, displacement and migration, marginalization and exclusion and mainly by stories related to children and women, produce signs like border, camp, disability, other places, mountain, snow, mine, which all have significations related to the cultural identity. The movie's stress on the geographical location of Kurdistan signifies a form of nationalism and the construction of "self" in opposition to the "other".

Keywords: Kurdish Cinema, Identity, Representation, Non–place, Other Spaces