تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۰/۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۱۲/۱۵

محمدجعفر یوسفیان‌کناری[۱]

تحلیل مناسبات نافرجام بِینافرهنگی در سه‌گانهٔ روایی فیلم "*بلیت‌ها*" (اُلمی-کیارستمی-لوچ)

چکیده

این مقاله قصد دارد تا با قرائت فرهنگی روابط میان شخصیت‌های فیلم «بلیت‌ها» (۲۰۰۵) به شناسایی محدوده‌هایی از نافرجامی در تحقّق تجربه‌ای بِینافرهنگی بپردازد. این فیلم دارای ظرفیت‌های رسانه‌ای تأمل‌برانگیزی است که می‌تواند زمینهٔ نظری لازم را برای طرح چالش‌های پیش‌رِوی تولیدات بینافرهنگی مهیا کند. پژوهش حاضر با تعریف شاخص‌های تازه‌ای برای پیمایش حدود صدق‌پذیری امر بینافرهنگی، می‌کوشد تا به کمک نمونه شواهدی از حوادث و مناسبات انسانی سه اپیزود فیلم «بلیت‌ها»، طرحی از ناتمام‌بودگیِ پروژه‌های همجوشی میان فرهنگ‌ها ارائه دهد. به این معنا، تجربه بینافرهنگی نیازمند پدیدار شدنِ هویتیِ ناپایدار در خلأ میان ترازهای فرهنگی است. «هنجارهراسی»، «تبارآمیزیِ نافرجام»، ناسازه‌هایی از «سیاست فرهنگی» و «حاشیه‌گرایی» مهم‌ترین مفاهیم در خور طرح برای اثبات مدّعای این پژوهش به شمار می‌روند. یافته‌های منتج از تحلیل مناسبات طبقاتی شخصیت‌های فیلم، نشان می‌دهند که تجربه‌های بینافرهنگی عمدتاً موکول به تعویق و یا ناگزیر از تعلیق دلالت‌های فرهنگی خود هستند و بیش از آنکه نیاز به تأیید و تبعیت داشته باشند، محتاج مواجهه‌ای انتقادی و آسیب‌شناختی‌اند.

کلیدواژه‌ها: سینمای جهان، «بلیت‌ها» (۲۰۰۵)، عباس کیارستمی، مطالعهٔ بینافرهنگی، نقد و تحلیل.

۱. استادیار ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

Email: yousefian@modares.ac.ir

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

بینافرهنگ‌گرایی شاخه‌ای از مطالعات فرهنگی متأخر است که به ویژه هم‌سو با جریاناتی در فلسفه و نقد ادبی طی چهار دههٔ گذشته رایج شده است. موضوع اصلی این تحقیق، کشف و شناسایی دشواری‌های تجربهٔ بینافرهنگی به کمک قرائت و تحلیلی از مناسبات فرهنگی جاری میان شخصیت‌های اثری سینمایی (فیلم «بلیت‌ها») است. این فیلم اساساً به خاطر تجربهٔ همکاری سه هنرمند بین‌المللی از فرهنگ‌ها و مختصات زبانی متفاوت، می‌تواند نمونه مطالعاتی معتبری در این زمینه به شمار آید. تحلیل مناسبات فرهنگی واقع در فیلم نشان خواهد داد که پس از دهه هشتاد میلادی، تا چه اندازه تلاش هنرمندان و پژوهشگران برای تحقق الگویی بینافرهنگی می‌تواند چالش‌برانگیز باشد. شناخت محدوده‌های امکان‌ناپذیری یا تعلیق تجربه بینافرهنگی از مهم‌ترین اهداف پیش‌روی تحقیق حاضر است.

پرسش اصلی تحقیق این است که آیا می‌توان به کمک تحلیل فیلم مذکور و قرائت انتقادی روابط میان افراد و حوادث آن، شواهدی دال بر تعلیق یا ناکامی و یا ناتمامیِ تجربهٔ بینافرهنگی یافت؟ به رغم آنکه این فیلم اثری است که آگاهانه با اِعمال ظرفیت‌های چندفرهنگی تولید شده، اما در عمل چنین به نظر می‌رسد که خود شاهدی رسانه‌ای بر محدودیت‌های تحقق تجربه‌ای بینافرهنگی است. فرضیه مذکور با تعریف متغیرهایی چندوجهی و انتخاب روش تحقیقی از نوع توصیفی- تحلیلی، به سنجش امکان‌پذیر یا ناممکن بودن تحقق پدیده‌های بینافرهنگی می‌پردازد. اطلاعات اولیه تحقیق عمدتاً کتابخانه‌ای گردآوری شده و در روند قرائت فرهنگی گزیده صحنه‌هایی از نمونه مطالعاتی مذکور، به اصل فیلم ارجاع داده شده است. مقاله با بحثی نظری دربارهٔ ارزش متون فرهنگی آغاز می‌شود و با ردیابی سابقهٔ پژوهش‌های بینافرهنگی در هنرهای نمایشی، به تعریف شاخص‌هایی چندوجهی برای ارزیابی مسئله اصلی می‌پردازد. پژوهش حاضر با ذکر نمونه شواهدی از روابط فرهنگی میان اشخاص درگیر در حوادث اصلی فیلم، می‌کوشد تا به دریافت تازه‌ای از امکان تحقق امر بینافرهنگی در سینما برسد. گزیده‌ای از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در این روند نیز با طرح نمودارهایی گمانه‌ای جمع‌بندی خواهد شد.

ملاحظات نظری: "متن" بینافرهنگی و سینما

مطالعه فرهنگی الگوی روش‌شناسانهٔ متأخری است که هدف آن کشف ظرفیت‌های فرهنگی شدنِ امور و پدیده‌های جاری در متن حیات اجتماعی بشر و یا قرائت آنها از حیث کیفیات تحقق یا تعلیق و یا تعویق تجربه امر فرهنگی [۱] است. امر فرهنگی به هر تجربه‌ای اطلاق می‌گردد که در زمینه‌ای از نوعی اشتراک آیینی، تاریخی، عقیدتی و یا رفتاری نمایان می‌گردد و پیش از آنکه معرّف شخص یا طبقه یا دسته و گروهی خاص باشد، بازتابی از نظامی دلالت‌گر مبنی بر توافق‌ها، قراردادها و عُرف جاری در هر دورهٔ زمانی یا گسترهٔ مکانی متمایز از هم است. به این معنا، مطالعات مذکور به همان اندازه که جلوه‌های فرهنگی تجارب بشری را شناسایی می‌کنند و به روند فرهنگی شدن پدیده‌ها توجه نشان می‌دهند، محدوده‌های صدق‌پذیری این نوع تجربیات را نیز رصد می‌کنند. بنابراین هر نوع مطالعه فرهنگی غیرجانبدارانه‌ای باید بنا بر منطق توأمان سلب و ایجاب عمل کند و چالش‌های پیشِ روی تجربهٔ فرهنگی معیّنی را، علاوه بر ظرفیت تحقق و تعمیم آن، بررسی کند. فرهنگ در این میانه، به مثابهٔ متنی فراگیر و قابل انتقال و تأثیرگذار بر متن‌های هم‌سو یا ناهم‌سو با جهت‌گیری‌های مقطعیِ آن است. آنچه که امروزه تحت عنوان گفتمان فرهنگی [۲] رایج شده

ART University Journal
www.art.ac.ir

است، در حقیقت محصول اشکال متنوعی از برهم‌کنش عناصر برگزیده و دلالت‌گر جریانی فرهنگی با سایر متن‌های دخیل در روند تولید فرهنگ و یا بازتولید آن در برههٔ تاریخی معیّنی است.

بینافرهنگ‌گرایی شاخه‌ای از این نوع مطالعات است که به ویژه پس از دههٔ هشتاد میلادی در عرصهٔ علوم انسانی و هنر رواج یافته است. ضرورت پیوند میان حوزه‌های مختلف معرفت بشری موجب شد تا الگوهای پژوهشی و روش‌شناختی متأخری در بینابین [۳] مرزهای تجربهٔ عملی و تأملات نظری مطرح شود. پاتریس پاوی [٤] در مقدمه‌ای که بر مجموعه مقالاتی با نام «گلچینی از اجراهای بنیافرهنگی» [٥] نوشته است، نوعی شک متأملانه را نقطه عزیمت هر پژوهش علمی برای فهم و تجربهٔ امر بینافرهنگی [٦] معرفی می‌کند. او می‌گوید: «چطور می‌توان امر بینافرهنگی را درک کرد، مادامی که هنوز تصور امر فرهنگی، آن هم در تمامی ابعاد معنایی‌اش کاری بسیار دشوار است؟ [پس] به عنوان نقطه عزیمت، بیایید بگوییم فرهنگ بشری، نظامی از دلالت‌گری‌هاست که به جامعه یا گروهی از افراد فرصت می‌دهد تا خود را در مناسباتی با جهان بشناسند و درک کنند» (Pavis, 1996, 2). پاوی در ادامه سعی می‌کند تا میان تجربهٔ بین‌المللی و بینافرهنگی تمایز قائل شود. او معتقد است که گردهم آوردن چند هنرمند در پروژه تولید و اجرای واحد، یا برگزاری جشنواره‌ای از آثار هنری کشورها و فرهنگ‌های مختلف لزوماً نمی‌تواند تجربه‌ای بینافرهنگی تلقی شود. این نوع برداشت سطحی از تعاملات فرهنگی میان ملل و هنرمندان یا آثار هنری مختلف، در اصل مانع از رعایت دقت و اعمال تمایزات لازم بین مراحل مختلف روند فرهنگی شدن اثری ملی و یا ملی شدن فرهنگ خواهد شد (Pavis, 1996, 5). به عبارت دیگر، امر بینافرهنگی در فرایند بلندمدت هم‌جوشی و پیوند میان جلوه‌های فرهنگی حاصل می‌شود، نه با گردهمایی چهره‌های شاخص از چند فرهنگ و یا چیدمانی از مؤلفه‌های فرهنگی متمایز در قالب اثری بین‌المللی. این‌گونه امور بین‌المللی تنها می‌توانند به گسترش مرزهای تجربهٔ فرهنگی کمک کنند؛ حال آنکه تحقق امر بینافرهنگی منوط به ظهور و اعلام وجود هویتی بینابین در مرز میان فرهنگ‌هاست.

از منظری فلسفی می‌توان ارزش فرهنگی ایدهٔ مرز را ـ تا حدّی ـ نزدیک به برخی آموزه‌های زیبایی‌شناسی مدرن تلقی کرد. هایدگر در رسالهٔ "شاعری، زبان و اندیشه" [۷] خود گفته است: «مرز جایی نیست که چیزی در آن از حرکت بازایستد، بلکه [...] مرز آنجاست که هر چیزی آغاز به حضور داشتن [۸] می‌کند» (Heidegger, 1971, 153). در تجربه بینافرهنگی هم الزاماً قرار نیست جلوه‌هایی از فرهنگی خاص با گذر از محدوده‌های هویت ملی به فرهنگ دیگری منتقل شوند یا برعکس؛ بلکه اساساً تشخیص هویت تازه‌ای در بینابین انگارهٔ دوقطبی فرهنگ "خود" یا "دیگری" [۹] دستورالعمل مطالعات بینافرهنگی معاصر قلمداد می‌شود. امر بینافرهنگی در واقع تجربه‌ای است همواره در آستانه [۱۰]. همان‌گونه که ریچارد شکنر نیز اشاره کرده است، می‌توان با اقدام به فعالیتی بین‌المللی، ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی و دامنهٔ زبان فرهنگی هنر را گسترش بخشید؛ اما همواره باید توجه داشت که جهان معاصر در روند حرکت و انتقال از فاز ملی‌گرایانه به فاز فرهنگ‌گرایانه است. از همین‌رو، قائل شدن تمایزی بنیادین میان مرزهای ملی و حوزه‌های فرهنگی، ضروری است (Schechner, 1981, 3).

بینافرهنگ‌گرایی لزوماً جریانی نیست که همواره مورد پذیرش محض قرار گرفته باشد، بلکه گاه به عنوان نوعی رواج فریبکارانهٔ سلطهٔ سیاسی یکی از فرهنگ‌ها بر فرهنگ دیگر نیز تلقی شده است. شاخه‌ای از این نوع مطالعات متأخر فرهنگی به هراس از بین رفتنِ "امر ناب" فرهنگِ "خودی" در نتیجه مجاورت یا هم‌جوشی با فرهنگ‌های "دیگر" می‌پردازد؛ و می‌توان گفت که این

ART University Journal
www.art.ac.ir

نگرش عمدتاً قرابتی روش‌شناسانه با رویکردهای پَسااستعماری [۱۱] دارد. «ایدهٔ بینافرهنگ‌گرایی، به یک معنا، ایده‌ای فریبکارانه است. مسئله‌ای که باید پاسخ گفت، حضور ساختار قدرت مسلط و غالب است [...] بینافرهنگ‌گرایی منوط به مسئلهٔ خودمحوری و قدرت‌یابی است» (Chin, 1991, 87). شکنر تجربهٔ بینافرهنگی را بر دو نوع می‌داند: "همبسته‌ساز، و گُسسته‌ساز" [۱۲]. به نظر وی، تجربیات فرهنگی همبسته‌ساز عمدتاً مبتنی بر این فرض‌اند که افرادی که از فرهنگ‌های مختلف نه تنها می‌توانند به نحوی موفقیت‌آمیز با هم کار کنند بلکه حتی قادرند نوعی هماهنگی میان نظام‌های عقیدتی و اجتماعی و زیباشناختی گوناگون‌شان برقرار سازند و هیبریدهایی را پدید آورند که در مقام کلیتی واحد و یکپارچه عمل کنند. در این حالت، مسئله دیگر جذبِ گونهٔ هنری برتر و استحاله در آن نیست بلکه هدف همانا دستیابی به فرم یا قالب جدید هنری با رعایت احترام متقابل به دیگر فرهنگ‌هاست. به اعتقاد شکنر، در مقابل این نوع از تعاملات بینافرهنگی سازنده، می‌توان تجربیاتی را مدنظر قرارداد که عملاً مخرب‌اند و با تحمیل شاخص‌هایی از فرهنگی برتر به فرهنگ‌های فروتر، نوعی سلطه محض را تداعی می‌کنند (Schechner, 2002,251). بینافرهنگ‌گرایی، همچون خیابانی یک‌طرفه نیست که صرفاً در آن انتقالات فرهنگی از جانب خودی به دیگری ـ یا برعکس ـ صورت پذیرد؛ بلکه تنها می‌توان آن را با فرض ناتمام‌بودگیِ فرهنگ‌های غرب و شرق ـ و البته نیاز متقابل آنها به یکدیگر ـ تحلیل کرد (Latrell, 2000, 44). پیداست که این نوع رویکرد به تجربهٔ مذکور دارای قرابتی نظری با الگوهای سنتی شرق‌شناسی [۱۳] قلمداد می‌شود.

اِریکا فیشر لیشته [۱٤] در مقاله‌ای که سال ۱۹۹۹ با نام "بین‌متن و اجراهای فرهنگی" منتشر ساخت، سعی کرد تا در میانه نوعی تلقی دوگانه از جایگاه فرهنگ به مثابهٔ "متن" یا فرهنگ به مثابهٔ نوعی "قابلیت اجرایی" [۱۵] تأمل کند. وی تلویحاً اشاره می‌کند که اثری نمایشی (در این خصوص، فیلم) بیش از آنکه اجرایی برآمده از متن درام باشد، جلوه‌ای از تحقق عینی و ملموس سازه‌های فرهنگی جامعه است (Fischer- Lichte, 1999, 20-27). فیشر لیشته درهم‌بافتگیِ جلوه‌های فرهنگی آثار نمایشی را نتیجه ظهور موج تازه‌ای از نوگرایی و تکوین امر مدرن در پایانِ قرن بیستم می‌داند که هم‌سو با جریان فراگیر جهانی شدن [۱٦] به وقوع پیوسته است. «مهم نیست که فرهنگ‌ها تا چه حد به هم شبیه‌اند یا تفاوت دارند، یا چقدر به هم نزدیک یا از هم دورند. در هر حال، همیشه این امکان هست که فرهنگ‌های متفاوتی در یک اجرا با هم آمیخته شوند» (Fischer- Lichte, 2009, 7-396). برای او، امر بینافرهنگی تحققی سراسر آمیخته به فرم و محتوای فرهنگی آثار مختلف است. به این شیوه، نه تنها امکان درهم‌بافتگی عناصری از سبک‌های هنری مختلف، روش‌های اجرایی و حتی انتقال تجربیات هنرمندان به فرهنگ‌های دیگر وجود دارد، بلکه این امتزاج فرهنگی می‌تواند شکل تازه‌ای از نوعی اجتماع عاطفی [۱۷] را فراسوی مرزها و محدوده‌های جغرافیایی به وجود آورد و خود او این تحول را عمدتاً معطوف به تجربهٔ فرافرهنگ‌گرایی [۱۸] برمی‌شمارد.

با رعایت این توافق اولیه مبنی بر آنکه فرهنگ امری ذاتی نیست بلکه در طول تاریخ به شیوه‌های مختلف در جوامع انسانی شکل گرفته و ساخته شده و به یک معنا محصول طرز تفکر و عملکرد آنهاست، می‌توان فیلم را به مثابهٔ پدیده‌ای فرهنگی نگریست و قرائت کرد. مطالعه فرهنگی سینما عمدتاً به ظرفیت آثار سینمایی برای تحقق تجربه‌ای فرهنگی، و بازتولید آن در زندگی روزمره، و نیز مناسبات آن با مقوله‌هایی چون طبقهٔ اجتماعی، سیاست، جنسیت، نژاد و دغدغهٔ هویت می‌پردازد. این نوع پژوهش‌ها در حقیقت فیلم را به منزلهٔ فُرم یا قالب سازمان‌یافته‌ای از عادات و عقاید و رفتارهای آدمی تصور می‌کنند که می‌تواند در روند تولید معنا و یا انتقال و انتشار آن بین

ART University Journal
www.art.ac.ir

سطوح مختلف جامعه تأثیرگذار باشد. چنین توافق روشنفکرانه‌ای در خصوص فرهنگ و تولیدات آن بیش از همه یادآور تلاش‌های "ریموند ویلیامز" [۱۹] و همفکرانش در مرکز مطالعات فرهنگی بیرمنگام [۲۰] است. برخی از مهم‌ترین اصول بنیادین این شیوهٔ قرائت آثار هنری اینها هستند: «مطالعهٔ فرهنگ اساساً تجربه‌ای بینارشته‌ای است. همهٔ رخدادها در زمینه و بافتی از نوعی تجربهٔ فرهنگی دیده می‌شوند و این نه تنها صنایع فرهنگیِ طبقه نخبگان را دربرمی‌گیرد، بلکه مداخله‌های بسیاری را از جانب خرده‌فرهنگ‌ها نیز شامل می‌شود. مطالعه فرهنگی [فیلم]، هم به سازوکار تولید آثار [سینمایی] توجه نشان می‌دهد، و هم روند دریافت‌گری آنها را از سوی مخاطبان جدی تلقی می‌کند. به این ترتیب می‌توان فرهنگ و تمام اجزای متنوع آن را به مثابه "متن"هایی منسجم، قرائت‌پذیر و در تعامل باهم مدّ نظر قرار داد» (Kolker, 1999, 72). دیوید بُردول در بخشی از کتاب بوطیقای سینما [۲۱] (۲۰۰۸) از منظری ساخت‌گرایانه به امکان تحقق امر فرهنگی در سینما می‌پردازد. او تلویحاً اشاره می‌کند که فیلم پدیده‌ای ساخته شده است و از همین‌رو، امری مصنوع به شمار می‌روند؛ [فیلم] «محصول عمل آدمی است، نه [برآمده از] روندی طبیعی. چنین پدیده‌ای ـ اساساً ـ فرهنگی است؛ بنابراین نه ذاتی است و نه فردی، بلکه [تجربه‌ای] سراسر اجتماعی است» (Bordwell, 2008, 73). به نظر بُردول، سینما رسانه‌ای است برای تولید پدیده‌هایی که عمدتاً نوعی "برساختهٔ فرهنگی" [۲۲] محسوب می‌شوند. او عقیده دارد که فیلم الگوی فرهنگی ویژه‌ای با ارزش محلّی یا منطقه‌ای خاص خود است، اما می‌تواند در روند برهم‌سازی فرهنگی [۲۳] واجد اعتباری نیز، عام تلقّی شود (Bordwell, 2008, 73-4).

لورا مارکس در کتاب "پوست فیلم: سینمای بینافرهنگی، بدنی شدن و حواس [۲٤] (۲۰۰۰)"، دریافت متفاوتی را از تجربهٔ تماشای فیلم‌ها و ویدیوهای مستقل در بینابین جلوه‌های فرهنگی متنوع ارائه می‌دهد. به اعتقاد او، سینمای بینافرهنگی عمدتاً با به‌کارگیری تمهیداتی تجربه‌گرا که سعی دارند تا خاطرهٔ زیستن میان دو قلمرو معرفت [۲۵] متمایز از هم را برای مخاطب‌شان نمایان کنند، شناخته می‌شود. وی بر این باور است که سابقهٔ تولید فیلم بینافرهنگی به اندازهٔ خود تاریخ سینما ریشه‌دار است؛ هر چند که البته موج تازه‌ای از این جریان در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۹۵ در اروپا و امریکا شکل گرفت. او پیوند میان چند شاخص و جریان فرهنگی متأخر را در ظهور و تثبیت سینمای موسوم به بینافرهنگیِ امروز، مهم تلقی می‌کند: «میل به چندفرهنگی شدن، به مثابهٔ مقوله‌ای روشنفکرانه و بنا بر ضرورت‌های سیاست‌گذاری فرهنگی، تحولات عمده در امکانات سرمایه‌گذاری برای فیلم‌های غیرتجاری امریکا و کانادا و بریتانیا، و در نهایت جوّ روشنفکری برآمده از فروپاشی کلان روایت‌ها» (Marks, 2000, 2). لورا مارکس با تلفیق آموزه‌هایی از فلسفه ذهن آنری برگسون [۲٦] و شرحی بر تزهای او در باب حرکت، آن‌گونه که در جلد یکم کتاب سینما اثر ژیل دلوز [۲۷] (۲۰۰٤) آمده است، و سپس با برداشت‌هایی از پدیدارشناسی مرلو پونتی [۲۸] استعاره‌ای فیزیکی از تجربهٔ تماشاگریِ فیلم بینافرهنگی را برای مخاطبان می‌سازد. به این معنا، سینمای بینافرهنگی تجربه‌ای برای بازنماییِ تاریخ و حافظهٔ فرهنگی هر دوره به شمار می‌رود. بدن صرفاً دارای هویّت فردی نیست بلکه در اصل حامل ژن‌هایی از نوع حافظهٔ فرهنگی است و تماشای فیلمی بینافرهنگی، که در آن آمیزه‌ای از رفتارها و عادات جوامع مختلف انسانی در تعامل با یکدیگر مطرح می‌شود. اساساً شبیه به لمس کردن پوست ذهنی (فرهنگ) دیگری است. استعارهٔ مارکس، یا همان پوست سینما، در اصل بیانگر خصلتی منحصر به فرد در میان فیلم‌های بینافرهنگی است که به واسطهٔ آن جلوه‌هایی از حافظهٔ یک فرهنگ در سطحی از ذهنیت فیزیکال،

ART University Journal
www.art.ac.ir

دریافتنی و ملموس با حواس انسانی می‌شود. به نظر او در این نوع فیلم‌ها غیر از فضای دیداری که شامل رمزگان‌های لایه‌ای متنوعی برای دریافت اطلاعات اولیهٔ فیلمی بینافرهنگی است، فضای نرم [۲۹] دیگری هم وجود دارد که تنها با تجربه‌ای پدیدارشناسانه و لمس جسمانی ذهنیت فرهنگیِ مؤلف امکان‌پذیر است. مارکس با الهام از آموزه‌های نوئل بورچ [۳۰]، از این فضای حِسگانی و دیداریِ میان فرهنگی به عنوان قلمرو بَساوایی [۳۱] پدیدارگونه نام می‌برد (Marks, 2000, 171). در حقیقت، فیلم‌سازانی که از فرهنگی مبدأ و با برداشت‌های قومی و ملّی از هویّت خود به خلق آثار جدیدی در فرهنگ مقصد می‌پردازند و یا با آن عجین می‌شوند، در سطحی از پوست انداموارِه یا ارگانیسمی فرهنگی به نام فیلم، تجربهٔ لمسیِ تازه‌ای را محقّق می‌سازند که می‌تواند نشان از مجاورت و هم‌ترازیِ فرهنگ‌ها داشته باشد. به این ترتیب، می‌توان گفت که دغدغهٔ اصلی لورا مارکس در این کتاب، پرداختن به الگوی ادراکات سینمایی از راه حس یا لمس جلوه‌های فرهنگی مستتر در آن است. بازنماییِ حافظهٔ فرهنگی از طریق فیلم و یادآوریِ ملموس و حسّیِ اشتراکات فرهنگی در روند تجربهٔ دیداری، هدف عمدهٔ این سینمای بینافرهنگی است (Swalwell, 2002, 8-12).

"*بلیت‌ها*" و محدودیت‌های تجربهٔ بینافرهنگی

"بلیت‌ها" (۲۰۰۵) که تحت حمایت شورای فیلم بریتانیا و با سرمایه‌گذاری چند کمپانی اروپایی تهیه شده است، گویای جلوه‌هایی از چالش پیش روی تجربه‌ای چندفرهنگی است. به رغم تفاوت در سبک پرداخت تصویری، کاربرد نمایشی صدای بیرون قاب و موسیقی، تداوم یا گسست‌های زمان روایی و نیز الگوهای شخصیت‌پردازی، درون‌مایه‌های نسبتاً مشترکی را می‌توان در کلیّت اثر ردیابی کرد. سوءتفاهم و اتّهام و ناکامی در پذیرش یا تحمّل "دیگری" در جَوار "خود"، از مهم‌ترین اشتراکات مضمونی سه‌گانهٔ مذکور به شمار می‌رود. فیلم به نحوی تناقض‌گونه نشان از محدودیت‌های تحقّق امر بینافرهنگی را در تلاش برای شکل‌گیری جامعه‌ای چندصدایی دارد. انگارهٔ فرهنگی متأخری که تحت عنوان "اروپای واحد" رایج شده است، پیش از آنکه بتواند زمینه‌ساز تجربهٔ جهان ـ وطنی [۳۲] معتبری باشد، در اصل بازتابی از دشواری‌های مواجهه و تعامل و تحمّل کثرت فرهنگی در محدوده‌هایی از نوعی وحدت جغرافیایی است. در این فیلم، جلوه‌هایی ناهمگون از مناسبات فرهنگی میان اشخاص درگیر ماجرا (متن) و محیط اصلی رخدادهای داستانی (زمینهٔ متن) وجود دارد که عمدتاً دلالت بر نوعی عدم توجّه به ظرفیت‌های محدود تحقّق امر بینافرهنگی در تجربهٔ نمادین و مشترک مسافرت در طول خطوط ریل آهن اروپا دارد. قطاری که سرتاسر اروپا را طی می‌کند به نوعی در مقام و به مثابهٔ رسانه‌ای درون‌فرهنگی انتخاب شده است تا بتواند با حفظ ارزش‌های منطقه، مایهٔ انتقال و پیوند جلوه‌هایی از فرهنگ‌های دیگر نیز باشد. در حقیقت، قطار به عنوان استعاره‌ای فرهنگی فرصت بالقوّه‌ای را مهیّا می‌کند تا چشم‌اندازی از نوعی تعامل همگون بشری و ـ مهمتر از آن ـ تکمیل و فرجام مشخصی بر روند هم‌جوشی میان جلوه‌های عقیدتی، رفتاری، بومی و ملّی افراد ترسیم شود. پایداری این نوع "فرجام تعاملی" [۳۳] در مناسبات میان افرادی منتخب از جنسیّت، طبقه، نژاد و قومیّت‌های مختلف اساساً به فهم کلّی بشر از مقولهٔ "تمایز داشتن" و یا به یک معنا، "متمایز انگاشتن" [۳٤] خود با دیگری برمی‌گردد (West & Fenstermaker, 1995, 42-5).

معمولاً در روند تجربه‌های بینافرهنگی، دشوار بتوان خلاء ناشی ازشیوه‌های مواجهه با فرهنگ

ART University Journal
www.art.ac.ir

دیگری را از بین برد. شکّی نیست که در طی تحقّق امری بینافرهنگی همواره درجاتی از سوءتعبیر و یا درجاتی از فهم نادرست فرهنگی در بینابین دو ایدهٔ "فراموش کردن" و وانهادنِ خود یا دیگری، و سپس "افزودن" خلاق به خود یا دیگری وجود دارد. از این منظر، هرگاه سازهٔ فرهنگی مشخصی با مختصات تاریخی و جغرافیایی ویژه خود ـ به هر دلیل ـ نتواند پاره‌ای از ارزش‌های قومی و نژادی و یا طبقاتی خود را "فراموش کند" یا کنار نهد و سپس با پذیرش جلوه‌هایی از فرهنگ دیگر، به طرزی خلاقانه آن را به خود "بیفزاید" و الحاق کند، حاصل قطعاً تجربهٔ بینافرهنگی ناتمامی خواهد بود. برخلاف تصوّر رایج، امر بینافرهنگی نه در مرز میان تعصّبات بومی یا ملّی‌گرایانهٔ فرهنگ‌ها، بلکه برعکس، در خلأ میان فراموش‌شده‌ها و افزونه‌ها دست‌یافتنی است. بنابراین می‌توان شکل و قالب‌های متنوعی از عدم موفقیت یا ناکامی در تحقّق امر بینافرهنگی را یافت که به دلایل مختلف فاقد توان پیمایش صحیح وجود یا کیفیت حضور یا هویت بینابین در گستره‌ای معرفت‌شناختی از دو حالت گذرای فراموش کردنِ خود و افزودن خلاق به خود است. چه بسا گاه یک فرهنگ بتواند در مواجهه با عناصری از فرهنگ‌های دیگر ارزش‌های خودی را به تأخیر بیندازد و یا حتّی آنها را فراموش کند، اما ظرفیت لازم برای گفت‌وگو و تعامل با پاره ـ فراموشی‌های دیگری را ندارد. گاه نیز ممکن است فهم تاریخی مسلّط بر سازهٔ فرهنگ خودی چنان یک‌جانبه عمل کند که هیچ‌گاه فرصتی برای افزودن جلوه‌های فرهنگی دیگر به‌وجود نیاید. به همین ترتیب، همواره این امکان وجود دارد که فرهنگ، راه فراموش کردن و عبور از خود و یافتن جلوه‌هایی از پاره ـ فراموشی‌های دیگر در خلأ میان فرهنگ‌ها را اصلاً نیاموخته باشد. امر بینافرهنگی، کیفیتی از تحقّق پدیدارگونهٔ فرهنگ است که با عبور از هویت خودی، وانهادن و فراموش کردن مزیّت‌های شخصی و بومی و ملّی، و سپس ورود به فضایی تُهی از اولویت‌های فرهنگی، یافتن پاره‌های فراموش‌شدهٔ دیگری، و سرانجام افزایشی خلاق و عاری از سلطهٔ یکی بر دیگری حاصل می‌شود. در این معنا، این نوع تجربه عملاً شکلی از نوعی هم‌افزایی [۳۵] برآمده از کنار گذاشتنِ داشته‌هاست، و نه هم‌جوشی با نداشته‌ها. شکل ۱ نشان می‌دهد که چگونه پاره ـ فراموشی‌های نوظهور در خلأ میان فرهنگ‌ها می‌تواند زمینه‌ساز تجربهٔ بینافرهنگی شود.

شکل ۱. طرحی گمانه‌ای از تحقّق امر بینافرهنگی در روند پیمایش پاره ـ فراموشی‌های فرهنگی (نگارنده)

فیلم "بلیت‌ها" از این حیث، نمونه‌ای از تولیدات بین‌المللی است که به رغم هم‌جواری لایه‌های فرهنگی و نژادی و عقیدتی متنوع، بازنمودی سینمایی از ناکامی‌هایِ تجربهٔ بینافرهنگی در مناسبات میان جوامع مختلف انسانی محسوب می‌شود. این ناکامی عمدتاً محصول غفلت یا بی‌توجهی به

ART University Journal
www.art.ac.ir

فضای خالی میان فرهنگ‌هاست که می‌توان آن را با کیفیاتی معرفت‌شناختی از دو حالت ادراکی پیش‌گفته، یعنی فراموش کردن و افزودن، ردیابی و بازنگری کرد. مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر این روند نوظهور پدیدارهای فرهنگی و یا ناکامی در ترسیم محدودهٔ تحقّق قطعی آنها را می‌توان به شرحی که در ادامه می‌آید بررسی کرد.

محدودهٔ نخست: ناهنجارهراسی [۳۶]

همان‌گونه که از پیشینهٔ مطالعات فرهنگی حاضر برمی‌آید، بینافرهنگ‌گرایی لزوماً تجربه‌ای محدود به دادوستد جلوه‌های فرهنگی در دو سوی مرزهای ملّی نیست، بلکه ـ افزون بر آن ـ قادر است ترازهایی از مناسبات فرهنگی بین طبقه یا نژاد و جنسیّت و یا اقوام مختلف را نیز دربرگیرد. بخشی از سیاست فرهنگی مدرن ذاتاً ریشه در هنجارگرایی محض و انضباط اجتماعی دارد. به همین دلیل هر نوع رفتار یا عقیده و یا کارکرد هنجارگریزی که توجهی را بیش از حد انتظار و ارزش طبقاتی هنجارها برانگیزد، ممکن است ناهنجار تلقّی گردد و از این‌رو مایهٔ تهدید امنیّت روانی افراد قلمداد شود. طبیعی است که به دلیل همین میل مفرط برای تعریف حدود و مرزهای امنیّت فردی یا گروهی است که مناسبات اجتماعی افراد اغلب در چارچوبی از هنجارهای فرهنگی تعریف‌شده شکل می‌گیرد و ذهنیّت روانی تازه‌ای را پدید می‌آورد. بدین ترتیب، انگارهٔ هراس از جلوه‌های فرهنگی تهدیدگر امنیّت اجتماعی، مانع از روند تقلیل پدیدارگونهٔ ارزش‌های خودی، رها کردن وسواس‌های فرهنگی و در نهایت تأخیر در مرحلهٔ به فراموشی سپردنِ آگاهانهٔ شاخص‌های فرهنگ خودی می‌شود. بدیهی است که تحقّق تجربهٔ بینافرهنگی به این شیوه، به فضای امن محدود به هنجارهای ذهنی موکول می‌گردد و انگاره‌ای از توهّم ترس از بین رفتن، آسیب دیدن و یا تغییر شکل دادن را پدید می‌آورد. ناهنجارهراسی محدودهٔ نخست عجز و ناتوانی در قبال تجربهٔ بینافرهنگی به بهانهٔ حفظ هنجارهای شناخته‌شدهٔ فرهنگ خودی و بی‌نیاز از جنبهٔ فراموشی است. در چنین مناسباتی، فرهنگ‌های مجاور به شدّت تلاش می‌کنند که تا جای ممکن هیچ منازعه‌ای باهم نداشته باشند و تنها به اعلام آگاهی روانی از حضور دیگریِ ناهنجار بسنده کنند.

در اپیزود نخست فیلم، اِرمانو اُلمی [۳۷]، کارگردان ایتالیایی، داستان پروفسور داروساز پیری را بازگو می‌کند که در راه بازگشت از سفری کاری، لحظاتی عاطفی از آشنایی خود با زنی جوان را مرور می‌کند. پیرمرد در واگن عمومیِ قطاری تندرو عازم رُم نشسته است و عدهٔ زیادی افراد از فرهنگ‌ها و طبقات اجتماعی مختلف کنار او حضور دارند. پیرمرد در حین نگارش نامه‌ای برای زن، لحظاتی از گفت‌وگو با او و جلوه‌هایی از خاطرات دوران نوجوانی‌اش را به یاد می‌آورد. در حالی که خانواری پنج نفره از پناهندگان آلبانیایی (پیرزن، زن میانسال، دختر جوان، پسر نوجوان و یک کودک) در فاصلهٔ میان دو واگن ایستاده‌اند و حق ورود به واگن درجه یک را ندارند، روابط روزمره و معمولی بین دیگر افراد حاضر در سالن جاری است. در نماهای آغازین فیلم، وقتی در باز می‌شود و خانواده‌ای هندی‌تبار همراه با دو فرزندشان وارد واگن درجهٔ یک می‌شوند، پیرمرد با تعجب و حیرت مسیر حرکت آنها را با چشم دنبال می‌کند و به یقین درمی‌یابد که جای آنها در این محل، اختصاصی است. روابط میان مسافران این واگن کاملاً بر مبنای نظم فرهنگی مرسوم و شناخته‌شده‌ای از بی‌تفاوتی در قبال غریبه‌ای بهنجارِ در جوارشان بنا شده است. طبیعی است که تمایزات طبقاتی موجب گشته است که عده‌ای به رغم تفاوت‌های فرهنگی در یک واگن گرد هم بیایند و ظاهراً نیز بنا بر همین هنجار اقتصادی، همدیگر را با بی‌تفاوتی پذیرا باشند. نظم موجود نه

ART University Journal
www.art.ac.ir

با ورود فرد یا دسته‌ای از فرهنگ بیگانه بلکه کاملاً از درون فرهنگ خودی به هم می‌ریزد. در چند قدمی پیرمرد، آهنگ‌ساز میان‌سالی نشسته است که بی‌توجه به نظم تعریف‌شدهٔ حاصل یا ناشی از امنیت اقتصادی، مشغول تمرین و گوش دادن به قطعاتی از موسیقی شوپَن است. حرکات دست و صدای موسیقی، در واقع جلوه‌هایی از نوعی رفتار ناهنجار درون‌فرهنگی است که به‌تدریج تمام افراد حاضر در سالن قطار را متوجه خود می‌سازد. اُلمی در نمایی باز نشان می‌دهد که چگونه مسافران سکوت می‌کنند و همگی سرشان را به سوی عامل ناهنجار برمی‌گردانند. واکنش افراد در قبال رفتار آهنگ‌ساز عمدتاً بازتابی از نوعی تهدید روانیِ غیرمداخله‌گر است که ظرفیت هم‌سویی با هنجار فرهنگی رایج در واگن قطار را ندارد. با این حال، هیچ‌یک از مسافران واکنش متقابل یا رفتار پرخاشگرانه‌ای که سرآغاز حتّی نزاعی کلامی نیز باشد، بُروز نمی‌دهند. این نوع هراس از مواجهه با امر ناهنجار فرهنگی، به‌ویژه زمانی برجسته‌تر می‌شود که درنتیجهٔ رفت‌وآمدی، فرماندهٔ گروه سربازان چندملیّتی که در همین واگن حاضر است، به اشتباه به دختران جوان آلبانیایی تنه می‌زند و شیشهٔ شیر نوزاد به کف واگن می‌افتد و می‌ریزد. با ریختن شیر و بلند شدن صدای نوزاد، توجه مسافران دوباره به رخدادی ناهنجار جلب می‌شود، با این تفاوت که این بار عاملان حادثه، خانواده‌ای فقیر و پناهندگانی از فرهنگ اقلیّت‌اند. طی تمام این کشمکش‌های داستانی، تنها واکنشی که از سوی همه نشان داده می‌شود، چرخاندن سر و اعلام آگاهی از حضور غریبهٔ ناهنجار و عامل بالقوّهٔ تهدید نظم موجود است. در این بین تنها پروفسور داروساز است که رفتار غیرانسانی فرماندهٔ نظامی را با درخواست لیوانی شیر داغ خدمهٔ قطار و سپس تحویل سخاوتمندانهٔ آن به دخترک پناهنده، جبران می‌کند. تمامی این فعل و انفعالات را دیگر مسافران این واگن، با درجه‌ای از اشتراک اقتصادی، همراه سکوت پاسخ می‌دهند.

نمونهٔ مذکور تمثیلی است از نوعی هراس بالقوه که در مقابل هنجارهای درون و برون‌فرهنگی به یک‌سان عمل می‌کند؛ هرگز از خودش فاصله نمی‌گیرد، قواعدش را فراموش نمی‌کند، و به یک معنا ترجیح می‌دهد که دنبال دردسر و نزاعی با دیگر نمودها یا جلوه‌های فرهنگ رفتاری یا عقیدتی نگردد. از منظر سیاست فرهنگی، می‌توان گفت که قرائت هنجارهای موجود در این صحنه بی‌ارتباط با ظرفیت‌های تهدیدآمیز سکوت فرهنگی در قبال همتای خود یا دیگری نیست. بخشی از این انفعال همگانی در قبال امر ناهنجار فرهنگی مربوط به اولویت‌های امنیتی فرهنگ‌های مسلط برای پیشگیری از هر نوع برخورد یا منازعهٔ شخصی، قومی و طبقاتی با دیگر فرهنگ‌هاست. با الهام از ژیژک می‌توان گفت که این نوع رفتارها تنها شبحی از امنیّت را ترسیم می‌کنند، نه واقعیّت آن را. «صلح و آرامش، یا همان غیاب تنازع، قبل از هر چیز، شکلی از نوعی منازعه است» (Zizek, 1994, 241). به این معنا، قرائت لایه‌هایی از عناصر دلالتگر فرهنگی در میان مناسبات رفتاری افراد حاضر در این اپیزود از فیلم "بلیت‌ها"، نشان می‌دهد که چگونه ناهنجارهراسی می‌تواند به مثابهٔ انگاره‌ای سلبی عمل کند و مانع از پیوستن به روند هم‌افزاییِ خلاق پاره- فراموشی‌های بینافرهنگی شود.

محدودهٔ دوم: تبارآمیزی نافرجام [۳۸]

بخشی از دشواری‌های تحقّق‌پذیری امر بینافرهنگی مربوط به تأخیر و یا تعلیق نابهنگام روند درهم‌آمیخته شدن عناصری از ترازهای فرهنگی مختلف با یکدیگر است. همواره این امکان وجود دارد که رمزگان‌هایی از یک لایهٔ رفتار یا خواست و ضرورت فرهنگی با رمزهای دیگری از سایر

ART University Journal
www.art.ac.ir

لایه‌های قومی و نژادی و جنسیّتی درآمیخته گردند و دورگه‌های تازه‌ای را پدید آورند. همیشه هم ممکن است جهش‌هایی ناخواسته در روند پیوند و یا آمیزش خلاق جلوه‌های فرهنگی با همدیگر رخ دهد که نتیجهٔ آن، تجربه‌ای ناتمام از شکل‌گیری پدیده‌ای با هویت بینابین خواهد بود. در این مفهوم، می‌توان گفت که اغلب در روند تحقّق امر بینافرهنگی درجاتی از نوعی ناکامی در تثبیت هویت جدید ـ و معمولاً آمیخته به حس روانی نزدیک به انگارهٔ خسران و زیان‌کاری ـ دیده می‌شود. "بلیت‌ها" از این حیث، سرهم‌ساخته‌ای ناکام و برآیندی از تلاش‌های پی‌درپیِ عناصر فرهنگی متفاوت و متضاد برای هم‌جوشی یا درک متقابل و تعاملی سازنده با یکدیگر است. در هر سه اپیزود این فیلم شواهدی از نافرجامی عمل یا تحقّق‌ناپذیری و ناکامی در خواسته‌های شخصی را می‌توان یافت که عمدتاً ناشی از بروز گُسل‌های معرفت‌شناختی در لایه‌های فرهنگی مناسبات بینافردی اشخاص است. پروفسور پیر در اپیزود نخست به‌رغم بازگویی خاطراتی از ایّام نوجوانی خود برای زن جوان و نیز نمایشی از احساسات ناب و خالصانهٔ انسانی، هیچ‌گاه موفق نمی‌شود نامهٔ خود را به پایان بَرَد. بارها در شروع نامه، زن را با عناوین مختلف خطاب می‌کند؛ اما بعد از سِیری در انگاره‌های حسرت‌بار گذشته‌اش، همهٔ نوشته‌هایش را پاک می‌کند و از بین می‌برد. وقفه‌های متوالی و ناخواسته‌ای که در روند نگارش نامه‌ای محبت‌آمیز خطاب به زن جوان پیش می‌آید، به نوعی گویای جهش‌هایی از متن تفاوت‌های جنسیّتی و زبانی و همچنین متعلّقات زمانیِ میان آن دو است. در اپیزود دوم، کیارستمی به داستان همراهی و مراقبت پسر جوانی با بیوهٔ یکی از ژنرال‌های فقید ارتش می‌پردازد که با هم عازم سفری برای برگزاری مراسم بیستمین سالگرد درگذشت او هستند. مرد جوان بنا بر تعهدات دورهٔ خدمت سربازی‌اش موظف است تا زن را مشایعت کند و همراه او باشد. هراس زن برای از دست دادن حمایت مرد جوان، او را بر آن می‌دارد تا وسواس‌های شخصی خود را در قالب طعنه‌های سرزنش‌آمیز بر پسر تحمیل کند. هر چه میزان وابستگی زن به مرد جوان بیشتر می‌شود، طبیعی است که هراس از سرکشی و عدم تبعیّت او به دلایل مختلف نیز فزونی می‌گیرد (از جمله توجه آنی پسر به زنی جوان در هنگام نشستن در واگن قطار، و یا دخترکی نوجوان که از گذشتهٔ ناکام رابطهٔ عاشقانهٔ او خبر دارد). شک و بدبینی زن چنان افزایش پیدا می‌کند که سوءتفاهم میان او و مرد جوان تبدیل به طرح اتهاماتی بی‌مورد می‌شود. همین کافی است تا در نزاعی کلامی، پسر ساک خود را بردارد و زن را به حال خود وانهد و همه چیز را ناتمام رها کند.

این انگارهٔ نافرجام، به عنوان تمثیلی شاخص برای محدودیت‌های تجربهٔ بینافرهنگی، در اپیزود سوم فیلم نیز دیده می‌شود. کِن لوچ [۳۹]، فیلم‌ساز انگلیسی، داستان سه نوجوان اسکاتلندی هوادار تیم سِلتیک را بازگو می‌کند که برای شرکت در مسابقه‌ای از لیگ قهرمانان اروپا عازم رُم هستند. در همین قطار با پسرک نوجوان خانوادهٔ آلبانیایی طرح دوستی می‌ریزند و ساندویچی به او تعارف می‌کنند. عامل اصلی این مجاورت فرهنگی، لباس سرخ‌رنگ تیم بریتانیایی دیگر، منچستر یونایتد، است که به نام دیوید بکام [۴۰] ستارهٔ سابق آنها مزیّن شده است. در اینجا هم به شکلی دیگر، اما بر روالی مشابه با اپیزودهای قبلی، تجربهٔ همجواریِ جلوه‌هایی از دو فرهنگ متفاوت، با علائق و امیالی مشابه، به نتیجهٔ درخور تأملی منجر نمی‌شود. محبّت و پیام دوستی هواداران سلتیک با سرقت بلیت یکی از آنها به دست پسرک مهاجر پاسخ داده می‌شود و همین مسئله تا پایان فیلم منشأ درگیری و تهدیدهای قانونی فراوانی می‌گردد. نزدیکی و صمیمیت جلوه‌هایی از فرهنگ‌های مختلف به موهبت رسانه‌ای مشترک ـ که در اینجا فوتبال است ـ ناتمام باقی می‌ماند تا

ART University Journal
www.art.ac.ir

وجه دیگری از ناکامی‌های تجربه‌ای بینافرهنگی نمایان شود.

دیوید مارشال در مقاله‌ای دربارهٔ جایگاه فیلم در روند ایجاد اعتبار و ارزش فرهنگی، شرح می‌دهد که چطور سینما به‌مثابهٔ رسانه‌ای معرف‌شناختی می‌تواند میان گروه‌های مختلفی از مخاطبان و ستارگان محبوب آنها پیوند و صمیمیتی درخور احترام پدید آورد (Marshal, 1997, 93). یافتن همتایی فرهنگی که صاحب علائق و عقاید و یا الگوهای رفتاری مشابهی با فرد یا دسته و گروهی از آنها باشد (به عنوان مثال، بِکام در اپیزود سوم)، در حقیقت نوعی انگاره‌سازی از روی میل و گرایشی ناخواسته و گاه نافرجام برای گسترش حوزهٔ صمیمیّت‌ها و همدلی‌هاست. بنابراین، تحقّق امر بینافرهنگی از راه فیلم می‌تواند در محدوده‌ای از چالش‌های همدلانهٔ میان افراد دخیل در ماجرا به تعویق افتد و یا ناکام بماند.

محدودهٔ سوم: ناسازه‌های نظامی‌گری [۴۱]

نظامی‌گری در محدودهٔ فرهنگ، راهبردی تناقض‌برانگیز و ناسازگار با تجربهٔ کنش آزاد و خلاق تعامل میان پدیده‌های فرهنگی است. از یک‌سو، رژیم‌های حقوقی تازه‌ای برای فرهنگ خودی در برابر فرهنگ‌های دیگر تعریف می‌کند و از سوی دیگر، مانع از تحقّق امر بینافرهنگی در روندی از فراموشی و هم‌افزایی می‌شود. پیمایش فضای خالی میان فرهنگ‌ها، بیش از همه نیازمند آرامش و پرهیز از هر نوع سلطهٔ اهرم‌های نظامی بر تجارب بینافرهنگی است. بینافرهنگ‌گرایی به عنوان جریانی نوظهور از متن سودایی به نام جهانی شدن همواره در کشمکش با چارچوب‌های عقیدتی و حوزه‌های انضباطی مدرن است. به این معنا می‌توان گفت که تحقّق امر بینافرهنگی در ترازهایی از تعاملات میان جلوه‌های فرهنگ، سودایی کم و بیش پارودیک است. وجهی از ناسازگیِ طعنه‌آمیز غالباً همراه با سلطهٔ عناصر نظامی بر فرهنگ خودی یا مقابل دیگری وجود دارد که عملاً فرصت چندانی را برای تعیّن آزاد خودمحور بینافرهنگی به وجود نمی‌آورد. در چنین قلمروهای معرفت‌شناسانه‌ای، ظهور رفتارهای متناقض در لایه‌هایی از مناسبات بینافردی، در حقیقت بازنمود عینی و مصداق کامل حدود نافرجام تجربهٔ بینافرهنگی در عصر حاضر است. دوپارگیِ مناسبات ناسازگار با همدیگر نظیر صمیمیّت و خصومت، شک و صداقت، اتّهام و احترام، امنیّت و تهدید، و نیز اقلیّت و اکثریّت ویژگی پارودیک تجربه‌های بینافرهنگی معاصر است. لیندا هاچئون معتقد است که این لحن نقیضه‌وار [فرهنگ] بازتاب نوعی سیاست‌گذاریِ دووجهی است که در آنِ واحد، هم مشروعیّت می‌بخشد و هم ارزش‌های مشروع خود را واژگون می‌سازد (Hutcheon, 2002, 97). به بیانی دیگر، نظامی‌گری در فرهنگ سرآغاز تخطّی از روند جست‌وجوی نوعی اقتدار تازه در خلأ میان فرهنگ‌هاست. طبیعی است که نظیر هر نوع تجربهٔ پارودیک دیگری، تحقّق امر بینافرهنگی نیز در قلمرو نظامی‌گری، بازتابی از انحلال و اضمحلال فرهنگ خودی تلقّی شود. به این ترتیب می‌توان گفت که خصلتی خودبازتابنده [۴۲] در این نوع تجارب بینافرهنگی دیده می‌شود که اغلب به جای تحقّق خود، نقیض پارودیک خود را تولید و بازتولید می‌کند.

فیلم "بلیت‌ها" (۲۰۰۵) دارای دلالت‌های معتبری از امکان ظهور نارَس و پارودیک امر بینافرهنگی در قلمرو سلطه‌گریِ امور نظامی [۴۳] است. حضور نظامیان در اپیزود نخست لحن متفاوتی به فضای چندفرهنگی حاکم بر واگن قطار می‌بخشد. جدیّت و انضباط رفتاری فرماندهٔ نظامیانی که وارد واگن می‌شود و با چهره‌ای سرد و عبوس همهٔ مسافران را از پشت عینک دودی‌اش تحت نظر دارد، عملاً وقفه‌ای در روند صمیمیت‌یابیِ فرهنگی میان افرادی از قومیت‌ها و نژادها و عقاید

ART University Journal
www.art.ac.ir

و احتمالاً مذاهب مختلف ایجاد خواهد کرد. حضور سنگین انضباط نظامی فرمانده که دقیقاً مقابل پروفسور داروساز نشسته است، بارها تمرکز او را بر هم می‌زند و با جلب توجه پیرمرد، نگارش نامهٔ محبّت‌آمیز او را برای زن جوان مختل می‌کند. در صحنه‌های پایانی همین اپیزود، حضور سگ‌های نظامی که در ایستگاه قطار لابه‌لای مسافران بو می‌کشند و در جست‌وجوی ردّی از مصادیق نابهنجار فرهنگی‌اند، به نوعی بازتاب همین احاطهٔ جلوه‌های نظامی بر زمینه‌های تحقّق تجربه‌ای تازه در رفتارهای روزمره به شمار می‌آید. از سوی دیگر، مناسبات نافرجام پسر جوان با بیوهٔ ژنرال فقید، آن هم در حین انجام تعهدات خدمت سربازی، در اصل طعنه‌ای هجوآمیز به اعتبار تحمیلیِ امر نظامی در میانهٔ ضرورت حفظ احترامی است که در تقابل با فرهنگ روزمره قرار دارد.

حوادثی که در اپیزود سوم فیلم رخ می‌دهد به نوعی بازتاب هویت پارودیک تجربه‌های بینافرهنگی است. صمیمیّت آغازین سه نوجوان اسکاتلندی با پسرک پناهندهٔ آلبانیایی که اساساً بر مبنای زبانی مشترک به نام فوتبال، ستارگان مشترک و شعار رفتار و بازی جوانمردانه شکل می‌گیرد، به‌تدریج به عصبیّت، نزاع کلامی، برخورد فیزیکی و سپس شکّ و اتهام تروریستی ختم می‌شود. پس از آنکه نوجوانان اسکاتلندی از ناتوانی مالی خانوادهٔ مهاجری که یکی از بلیت‌های آنها را ربوده‌اند، آگاه می‌شوند و در سرحدّی از اخلاقیات اجتماعی و منافع یا زیان فردی خود گرفتار می‌آیند، بازتاب خیرخواهی نافرجام خود را با اتهاماتی برگرفته از فرهنگ نظامی‌گریِ شایع در میان جامعه نشان می‌دهند. یکی از آنان شرح زندگی ملال‌آور خانواده و راه درازی را که پیموده‌اند به سُخره می‌گیرد و حتّی آنها را به همکاری با "القاعده" برای طرح بمب‌گذاری در واتیکان متهم می‌کند. کِن لوچ با طرح این مسئله و نمایش چرخش ناگهانی رفتار انسانی و متمدنانهٔ یک گروه اجتماعی در قبال دیگری، در واقع سُستی و ناپایداری ارزش‌های فرهنگیِ گرو گرفته‌شده با انضباط سیاسی و نظامی را برجسته می‌سازد. لحن اشاره‌شده چنان در مناسبات میان ترازهای فرهنگی مختلف متداول شده است که وقتی پسران جوان به اتّهام ورود غیرقانونی به قطار تحویل پلیس راه‌آهن داده می‌شوند، برای خروج از بحران خودساخته ناچارند کار خود را نوعی کمک به خانواده‌ای جهان‌سوّمی (دیگریِ فرهنگی) قلمداد کنند. به این معنا، شیوع نظامی‌گری در فرهنگ عامیانه، خاستگاه توهّمی است که با پارودی بینافرهنگی‌گرایی ختم می‌شود.

محدودهٔ چهارم: حاشیه‌گرایی [۴۴]

در مناسبات میان‌فرهنگی همواره می‌توان شاخص‌هایی را یافت که بنا بر نوعی اغماض تاریخی، میل به حاشیه‌گِروی دارند. محدودهٔ روانی مذکور از دیگر موانعی است که تحقّق تجربهٔ بینافرهنگی را ناکام می‌گذارد. در فیلم مذکور، خانوادهٔ آلبانیایی همواره هویت خود را از حواشی متن بازمی‌یابند و تا پایان هم در حاشیهٔ تنوّع فرهنگی قطار عازم رُم باقی می‌مانند. جای آنها نه در واگن‌های خصوصی یا سالن‌های درجهٔ یک همگانی، بلکه ایستاده در فضای بینابینی میان دو واگن قطار است. این میل ناخواسته به حاشیه‌گرایی تا حدّی نیز برآیند مجموعه‌ای از آسیب‌های روانی فرهنگ اقلیت است. بیشتر آنها دختران یا زنانی هستند که اغلب به‌جز هویت جنسی‌شان، هیچ زبان یا راه ارتباطی شاخصی برای پیوند و همزیستی مسالمت‌آمیز با لایه‌های ناهمگون فرهنگ دیگری ندارند. در اپیزود نخست، سربازان جوان تنها به همین خاطر با دخترک پناهنده که نوزادی را در آغوش دارد، گفت‌وگو می‌کنند. کیارستمی نیز در اپیزود خود، دخترک نوجوانی را نشان می‌دهد

ART University Journal
www.artacir

که در راهرو ایستاده است و رفت‌وآمد افراد را از دور زیر نظر دارد. او از حاشیه به مناسبات میان پسر جوان و بیوهٔ ژنرال ارتش نگاه می‌کند و حتّی زمانی که زن برای یافتن پسر جوان از او کمک می‌خواهد، هیچ عکس‌العمل درخور توجهی نشان نمی‌دهد. دخترک آلبانیایی با حسرت شاهد شوخی‌ها و بازیگوشی پسران اسکاتلندی با دخترانی هم‌سن و سال خود از فرهنگ مشابه آنهاست؛ و این تجربه‌ای است که برای او نوعی تهدید فرهنگی محسوب می‌شود.

از منظری آسیب‌شناسانه می‌توان گفت که سیاست فرهنگی همواره در کشمکش درونی برای تثبیت جایگاه معانی و منافع دلخواه گروه اجتماعی خاصی است. همین مسئله مانع می‌شود که روند خود- فراموش‌سازیِ اشاره‌شده محقق گردد و در نتیجه امر بینافرهنگی همواره آلوده به نوساناتی معرفت‌شناختی در محدودهٔ صدق‌پذیریِ انگاره‌ای دوقطبی موسوم به "متن و حاشیه" خواهد بود. «کدام‌یک فرهنگ رسمی است و کدام تابع آن دیگری؟ کدام فرهنگ را باید باارزش قلمداد کرد و نمایش داد و کدام‌یک را باید مخفی ساخت و نشان نداد؟ کدام سابقهٔ فرهنگی را باید به خاطر سپرد و یادآوری کرد، و کدام‌یک را باید به حواشی تاریخ راند؟ کدام‌یک از انگاره‌های حیات اجتماعی را باید جدّی گرفت، و از کدام‌یک باید چشم پوشید؟ کدام صدا باید شنیده شود و کدام‌یک اصل و اساس تعامل به شمار می‌آید؟ پاسخ‌ها، هر چه که باشند، قلمرو سیاست فرهنگی معاصر را ترسیم می‌کنند» (Mulhern, 2000, 172). پیداست که سنجش مصادیق بینافرهنگی نیازمند تعریف و تحدید قلمروی از سیاست‌های بینابین فرهنگی است. شکل ۲ در قالب طرح‌واره‌ای معرفت‌شناسانه، نشان می‌دهد که چگونه ممکن است تحقّق امر بینافرهنگی به دلیل اختلال در روند گذر از موانع احتمالی و یا مداخلهٔ بی‌حد و حصر محدوده‌های آسیب‌رسانی فرهنگی، نافرجام بماند.

شکل ۲. طرحی از محدوده‌های معرف‌شناختیِ تجربه‌های بینافرهنگی نافرجام (نگارنده)

ART University Journal
www.art.ac.ir

نتیجه‌گیری

تحلیل روابط فرهنگیِ جاری در هر سه اپیزود فیلم "بلیت‌ها" نشان می‌دهد که این تجربهٔ سینمایی گویای جلوه‌هایی نافرجام در تحقّق امر بینافرهنگی است. "ناهنجارهراسی"، "تبارآمیزیِ نافرجام"، "ناسازه‌های نظامی‌گری" و "حاشیه‌گرایی" از جمله مهم‌ترین محدوده‌های معرفت‌شناختیِ درخورِ نمونه‌یابی از متن فیلم‌اند، که می‌توانند تلقّی رایج از بینافرهنگ‌گرایی را به چالش بطلبند. این فیلم تجربه‌ای بین‌المللی است که تأیید می‌کند امر بینافرهنگی نه تنها هرگز تحقّقی تمام و کمال ندارد، بلکه اساساً ناتمام باقی می‌ماند. بنابراین لازم است به جای بینافرهنگ‌گرایی به تجربهٔ پویای تحوّل در روند بینافرهنگی "شدن" توجه کرد. این روند، کیفیّتی از تحقّق پدیدارگونهٔ فرهنگ است که با عبور از هویّت خودی، وانهادگی و به فراموشی سپردنِ مزیّت‌های شخصی و بومی و ملّی، و ورود به فضای تُهی از اولویت‌های فرهنگی، سپس یافتن پاره‌های فراموش‌شده (فرهنگ) دیگری، و در نهایت افزایشی خلاق و عاری از سلطهٔ یکی بر دیگری، دست‌یافتنی است. قرائت فیلم مذکور تأیید می‌کند که هنرهای نمایشی پیش از آنکه ابزاری برای تحقّق اهدف فرهنگی باشند، الگویی برای بازشناسی و نقد فرهنگ‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. The Cultural
2. Cultural Discourse
3. In Between
4. Patrice Paves
5. The Intercultural Performance Readers (1996)
6. The Intercultural
7. Poetry, Language and Thought (1971)
8. Presenting
9. Self / Other
10. Liminality، در آستانه بودگی، اصطلاحی است که بنا بر ضرورت روش‌شناختی از کتاب مطالعات اجرایی ریچارد شکنر وام گرفته شده است، (Schechner, 2002, 57-62).
11. Post Colonial
12. Integrative / Disruptive
13. Orientalism
14. Erika Fischer-Lichte
15. Textuality / Performativity
16. Globalization
17. Emotional Community
18. Transclturalism
19. Raymond Williams
20. British Birmingham Center for Contemporary Cultrual Studies
21. Poetics of Cinema (2008)
22. Culturally Constructed
23. Cross-Culturally Constructed
24. The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, The Senses (2000)
25. Regimes of Knowledge
26. Henry Bergson
27. Gilles Deleuze

ART University Journal
www.art.ac.ir

28. Merleau Ponty
29. Smooth Space
30. Noel Burch
31. Haptic Visuality
32. Cosmopolitanism
33. Interactional Accomplishment
34. Doing Difference
35. Synergy
36. Abnormal Phobia
37. Ermano Olmi
38. Unaccomplished Hybridizations
39. Ken Loach
40. David Beckham
41. The Paradoxes of Militarism
42. Self-Reflexivity
43. The Militaristic
44. Marginalization

منابع

- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*, London and New York, Rutledge.
- Chin, Daryl (1991) "*Interculturalism, Postmodernism. Pluralism*", Interculturulism and Performance, Bonnie Marranca, and Gautam Dasgupta, (Eds), pp. 83-95, New York: PAJ Publication.
- Deleuze, Gilles (2004) *Cinema 1*, London and New York, Routledge.
- Fischer-Lichen, Erika (1999) "*Between Text and Cultural Performance; Staging Greek Tragedies in Germany*", Theatre Survey, Volume 40, Issue 1, (May 1999), pp. 1-29.
- Fischer-Lichte, Erika (2009) "*Interviewing Cultures in Performance: Different State of Being In-between*", Theatre Research International, Volume 35, Issue 03, pp. 391-401.
- Heidegger, Martin (1971) *Building, Dwelling, Thinking, Poetry, Language, Thught, Trans.* Albert Hofstadter, New York: Harper & Row Books.
- Hutcheon, Linda (2002) *The Politics of Postmodernism*, 2nd editions, London and New York, Routledge.
- Latrell, Creig (2000) "*After Appropriation*", TDR: The Drama Review, 44, No. 4. pp. 44-55.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, London and Durham; Duke University Press.
- Marshal, David (1997) "*The Cinematic Apparatus and The Construction of the Film Celebrity*", in: Cultural Studies; An Anthology, edited by Michael Ryan, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1119-1140.
- Mulhern, Francis (2000) *Culture/ MetaCulture*, London and NewYork, Routledge.
- Olmi, Ermano, *Abbas Kiarostami & Ken Loach (2005) Tickets*, Britain and Italy; UK Film Council, in association with Fandango & Sixteen Film Production, Medusa and Sky.
- Pavis, Patrice (1996) *The Intercultural Performance Readers*, London and New York, Routledge.
- Schechner, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*, London and New York: Routledge.
- Schechner, Richard (ed.) (1982) "*The Intercultural Performance*", The Drama Review, 26, 2, T 94.

ART University Journal www.art.ac.ir

- Swalwell, Melanei (2002) "*The Sense and Memory in Intercultural Cinema*", Film-Philosophy, Vol. 6, No. 32, pp. 1-19.
- West, Candace and Fesnstermaker, Susan (1995) "*Doing Difference*", Gender and Society 9(1): 8-37, (Eds) in: Philip Auslander (2003) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 4, pp. 42-74.
- Zizek, Slavoj (1994) "*The Specter of Ideology*", From Mapping Ideology, London: Verso, pp. 1-25, in: Cultural Theory; An Introduction, edited by: Imre Szemane & Timothy Kaposy, Oxford: Weily-Blackwell, pp. 228-245.

ART University Journal
www.art.ac.ir