

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۶/۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۸/۱۷

بهاره ابراهیمی^۱، فرزانه سجودی^۲

مطالعه تطبیقی «سینمای معناگرای ایران» از دو منظر: بومی‌گرایی و شرق‌شناسی (با رویکردی به فیلم‌های: "زندگی و دیگر هیچ"؛ "رنگ خدا"؛ و "خیلی دور، خیلی نزدیک")

چکیده

در این مقاله «سینمای معناگرای ایران» از دو منظر متفاوت - و با توجه به دو رویکرد عمده به این نوع سینما - بررسی شده است. دیدگاه نخست، که دیدگاهی حمایت‌کننده از این سینماست، در قالب بومی‌گرایی مورد بررسی قرار گرفته است؛ و دیدگاه دوم، که نگاهی انتقادی به این سینما دارد، در قالب گفت‌وگوهای شرق‌شناسی. هم بومی‌گرایی و هم شرق‌شناسی مربوط به حوزه گفت‌وگوهای پسااستعماری‌اند که به‌عنوان چارچوب نظری مقاله از آنها استفاده شده است. پرسش اصلی مقاله حاضر در این باره بوده است که این دو رویکرد چگونه به تبیین پدیده هنری واحدی - چون «سینمای معناگرای ایران» - می‌پردازند. فرضیه پژوهش به این صورت مطرح شده است که دو رویکرد بومی‌گرایانه و شرق‌شناسانه، این سینما را از دو بافت گفت‌وگوانی متفاوت تحلیل می‌کنند، اما عملکردشان در نهایت هم‌سو است و اینها به نتایج مشابهی می‌رسند. برای تحقیق در این زمینه، سه فیلم مشهور از این حوزه سینمایی، از دیدگاه‌های بومی‌گرایی و نیز گفت‌وگوهای شرق‌شناسانه به‌صورت موردی بررسی شده و نتیجه‌گیری این‌گونه بوده است که رویکردهای کاملاً متضاد مذکور، در جایی با یکدیگر همپوشانی می‌یابند که تمایز بین فرهنگ‌های شرقی و غربی را از طریق دو قطبی‌سازی فرهنگی بازتولید می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: شرق‌شناسی، بومی‌گرایی، سینمای معناگرای ایران، تمایز فرهنگی، زندگی و دیگر هیچ، رنگ خدا، خیلی دور خیلی نزدیک.

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، استان تهران، شهر تهران

Email: e.bahareh@gmail.com

۲. دانشیار دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

Email: fsjooodi@yahoo.com

مقدمه

"سینمای معناگرا" اصطلاحی است که ابتدا معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی آن را مطرح ساخت. برخی از افراد اصطلاحاتی چون «سینمای اندیشه»، «سینمای عرفانی»، «سینمای شاعرانه» و «سینمای استعلایی» را نیز به جای سینمای معناگرا به کار می‌برند. به هر صورت، اصطلاح "سینمای معناگرا" امروزه در مورد حوزه وسیعی از فیلم‌ها به کار می‌رود و دربرگیرنده آثار کارگردانانی است چون: عباس کیارستمی، مجید مجیدی، داریوش مهرجویی، بهرام بیضایی، بهمن قبادی، رضا میرکریمی، محسن مخملباف، سمیرا مخملباف، ابراهیم حاتمی‌کیا، علی حاتمی و برخی دیگر.

در بین منتقدان و تحلیل‌گران، دو رویکرد عمده در مورد سینمای معناگرا وجود دارد: در رویکرد نخست، تفسیر منتقدان از "سینمای معناگرا" به این صورت بوده است: سینمایی که در جهت بازنمایی وجوهی از فرهنگ و زندگی شرقی است که غرب به دیدن آن تمایل دارد و در واقع بر مبنای آن تعاریفی است که غرب از شرق - در گفتمان شرق‌شناسی - ارائه کرده است. بنابراین فیلم‌هایی که در این سینما تولید می‌شوند، بسیار مورد توجه جشنواره‌های غربی قرار می‌گیرند. این دسته از منتقدان در میان فیلم‌های مطرح در حوزه "سینمای معناگرا"، بیشتر حول آن فیلم‌هایی متمرکز می‌شوند که مضامین و درون‌مایه‌هایی از این دست دارند: آداب و رسوم و سنت‌ها و عقاید عجیب بومی، فقر و عقب‌ماندگی و خرافات، جباریت و بدویت در زندگی‌های روستایی و قومی و نظایر اینها.

در رویکرد دوم، تحلیل‌گران چنین سینمایی را هم‌سو با بومی‌گرایی و ملی‌گرایی می‌دانند و در واقع این ملی‌گرایی را در حکم واکنش فرهنگی به سینمای مسلط غربی و برای بازیابی هویت شرقی و بومی تعریف می‌کنند. به نظر می‌رسد که "سینمای معناگرای ایران" از دو منظر کاملاً متضاد مورد بحث قرار می‌گیرد. در واقع این سینما، از یک سو در میان ملی‌گرایان و بومی‌گرایان داخلی مقوله‌ای درخور اهمیت است، تا جایی که عده‌ای اصطلاح «سینمای ملی» را در مورد فیلم‌های تولیدشده در این حوزه به کار می‌برند؛ و از سوی دیگر در جشنواره‌های غربی هم از آنها استقبال فراوان می‌کنند، به گونه‌ای که بسیاری از فیلم‌های این حوزه در همین جشنواره‌های غربی برنده جوایز بزرگ می‌شوند. گفتمان شرق‌شناسی و همچنین بومی‌گرایی و ملی‌گرایی، هر دو در گفتمان بزرگ‌تری - با عنوان گفتمان پسااستعماری - مطرح می‌شوند. در ادامه بحث، گفتمان پسااستعماری به عنوان چارچوب نظری این مقاله مطرح می‌شود و البته عمدتاً بر دو حوزه شرق‌شناسی و بومی‌گرایی تأکید می‌گردد.

چارچوب نظری (نظریه‌های گفتمان پسااستعماری)

مفهوم «پسااستعماری» در ابتدا اشاره به دوره زمانی بعد از حکومت‌های استعماری داشت و آنچه را که امروز به آن اطلاق می‌شود دربر نمی‌گرفت. درباره تاریخچه مطالعات پسااستعماری روایت‌های مختلفی وجود دارد. در برخی از موارد به جای آن، از اصطلاحاتی مانند مطالعات پساامپریالیستی و یا مطالعات کشورهای مشترک‌المنافع استفاده شده است. از لحاظ زمانی هم تاریخ یا دوره‌ای که کاملاً مورد اجماع باشد، برای این مطالعات ترسیم نشده است.

در ابتدا مفهوم پسااستعماری را تاریخ‌نگارانی به کار گرفتند که به دوره زمانی پس از جنگ جهانی دوم و استقلال کشورهای تحت استعمار اشاره داشتند. اما از اواخر ۱۹۷۰ منتقدان ادبی این

مفهوم را در ترکیباتی چون «دولت پسااستعماری»، برای بحث درباره تأثیرات مختلف استعمارگری بر فرهنگ‌ها به کار گرفتند (Aschcraft, 1998, 186).

«در دهه ۱۹۸۰ نقد پسااستعماری به مجموعه ملاحظاتی اطلاق گردید که مشخصه آن عدم قطعیت و فقدان مرکز بود. از جهات دیگر، این مفهوم به لحاظ فلسفی با پسااستعماری - و به خصوص ساخت‌شکنی - پیوند خورد. این مکتب نوعی آگاهی بر مناسبات قدرت میان فرهنگ‌های غربی و جهان سوم را به همراه دارد» (سلدون و ویدوسون، ۱۳۷۷، ۲۳۷).

به‌رغم تنوع این حوزه، می‌توان گفت که فصل‌مشترک مطالعات پسااستعماری شامل تلاش‌های آکادمیک بینارشته‌ای است به منظور تعیین اینکه هژمونی امپریالیستی در فرایند استعمار، باعث کژفهمی و سرکوب چه چیزهایی در فرهنگ کشورهای تحت استعمار - و حتی کشورهای استعمارگر - شده است.

دبیش چاکرابارتی، مطالعات پسااستعماری را روش موفقی در استعمارزدایی از دانش می‌داند و معتقد است که تاریخ، گفتمانی است که در مؤسسه‌های دانشگاهی اروپا تئوریزه می‌شود. مثل تاریخ هند و چین و کنیا که در اروپا نوشته می‌شود (Prakash, 1994).

در واقع، در این مطالعات نه تنها به آثار و تبعات سیاسی - اجتماعی استعمار بر کشورهای استعمارشده پرداخته می‌شود بلکه حوزه‌های دانش و هنر و ادبیات نیز که قدرت‌های سلطه‌جو و استعمارگر به تعریف و صورت‌بندی آنها می‌پردازند، مورد نقد قرار می‌گیرند.

«از چشم‌انداز پسااستعماری، ارزش‌ها و سنت‌های فکری و ادبیات غرب... به دلیل هواداری از نوعی قوم‌گرایی سرکوبگر، مقصر است. الگوهای اندیشه غربی (که به‌طور مثال از ارسطو، دکارت، کانت، مارکس، نیچه و فروید منشأ گرفته‌اند) یا ادبیات غرب (مانند هومر، دانته، فلور، ایوب و دیگران) بر فرهنگ جهان مسلط شده‌اند، و سنت‌ها و صورت‌های فرهنگی زندگی و بیان غیرغربی را به حاشیه رانده یا نادیده گرفته‌اند» (سلدون و ویدوسون، ۱۳۷۷، ۲۳۷).

به‌طور کلی نظریه‌پردازان و منتقدان پسااستعماری اتفاق نظر دارند که هرچند در ابتدای قرن بیست‌ویکم تقریباً خبری از مستعمرات نیست، اما روابط نواستعماری هنوز نه تنها بین کشورهای غربی و مستعمرات سابق آنها وجود دارد بلکه بین فرهنگ غربی به عنوان فرهنگ مسلط، و فرهنگ شرقی به عنوان دیگری بومی، به چشم می‌خورد.

«... مطالعات پسااستعماری، هم حوزه بسیار گسترده‌ای را دربرمی‌گیرند و هم رشته‌ها و گونه‌های متنوعی را. با این حال، به‌رغم تفاوت‌های موجود در میان متفکران این حوزه، آنچه که مورد توافق نظریه‌پردازان و منتقدان پسااستعماری است، ارزش‌یابی مجدد رابطه‌های سنتی بین کلان‌شهرها و ساکنان مستعمرات و نیز واسازی روش‌های امپریالیستی مطالعه و تحقیق است... کانون این مباحث، موضوعات و مقوله‌هایی همچون نژاد و قومیت، زبان، جنسیت، هویت، طبقه و - بیش از همه - قدرت‌اند» (کریمی، ۱۳۸۷، ۱۷).

از طرفی، امروزه دامنه مباحث این مطالعات بسیار گسترده شده و با انواع نقدها و نظریه‌های پساامدرنیستی، ساختارشکنانه و روان‌کاوانه درآمیخته است، به طوری که دیگر محدود و منحصر به بحث‌های استعماری و یا صرفاً مسائل فرهنگی بین غرب و شرق نیست بلکه تقریباً هر جا که دوقطبی مرکز/ حاشیه وجود داشته باشد، ردی از مطالعات پسااستعماری - به شیوه امروزین آن - دیده می‌شود. در نهایت می‌توان گفت که این مطالعات، به شیوه‌ای واسازانه در پی بازخوانی و بازتعریف مسائل و ارزش‌هایی هستند که گفتمان مسلط آن را اصیل تلقی کرده و بنابراین با

حقیقت یکسان انگاشته است؛ و در نتیجه معیار اعتبار هر سخن - و هر تولید فرهنگی - میزان مطابقت آن با ارزش‌های قطعی و اصیل نهادینه شده است.

شرق شناسی

در سال ۱۹۷۸ انتشار کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید، منتقد امریکایی - فلسطینی تبار، نقطه عطفی در روند مطالعات پسااستعماری بود. در واقع می‌توان گفت که پژوهش سعید، مبتنی بر دیدگاه‌های میشل فوکو (۱۹۸۴-۱۹۲۶) و تا حدودی هم آنتونیو گرامشی (۱۹۸۱-۱۹۳۷)، به‌طور کامل دستور کار مطالعه فرهنگ‌ها و ادبیات غیرغربی را دگرگون کرد و آن را به سمت آنچه که امروز نظریه پسااستعماری خوانده می‌شود، سوق داد.

سعید، با اتکا بر نظریات فوکو درباره شکل‌گیری دوگانه خود/دیگری و چگونگی برساخته شدن حقیقت به‌وسیله گفتمان‌ها، و با توجه به مفهوم سلطه در دیدگاه‌های گرامشی، چارچوب نظری خود را صورت‌بندی کرد. در اینجا، اشاره‌های کوتاه به بحث‌های فوکو می‌تواند مفید باشد.

یکی از مهم‌ترین مسائلی که فوکو به بررسی آن پرداخت این بود که انسان چگونه موضوع مطالعه خودش می‌شود؛ نفس یا «خود» چگونه شکل می‌گیرد و در فرایند شکل‌گیری‌اش چگونه درباره خویش‌تنبه آگاهی به‌دست می‌آورد؛ یا درواقع شناخت‌ها و معارف در یک دوره خاص چگونه میسر می‌شوند. او برای پاسخ به این مسائل، علمی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و به‌طور کلی علمی را که موضوع مطالعه‌شان «انسان» بود، به شکلی تبارشناسانه، از قرن هجدهم بدین‌سو بررسی کرد و به این نتیجه رسید که آنها تعریفی تازه از «خود» یا نفس را به‌دست می‌دهند. «علوم انسانی، این «خود» تازه را از راه نهادن آن در برابر «دیگری» به وجود می‌آورند. به عبارت دیگر خودشناسی از طریق دیگرشناسی حاصل می‌شود» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۱۰) [تأکیدها از نگارندگان مقاله است].

«... برای فوکو «دیگربود» [یا] Otherness ... تنها به مقوله تفاوت محدود نمی‌شود بلکه سلسله‌مراتب را نیز دربرمی‌گیرد، زیرا «دیگری» کسی نیست که ما خود را با او یکی می‌دانیم بلکه کسی است که او را از خودمان والاتر یا پست‌تر می‌شماریم» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۱۳) [تأکیدها از نگارندگان مقاله است].

فوکو در مباحث دیرینه‌شناسی‌اش، اظهار می‌کند که صورت‌بندی‌های دانش (مثلاً علم جامعه‌شناسی) دارای قواعدی خاص هستند که شناخت ما را از طریق همان‌ها به‌تدریج شکل می‌دهند. از نظر او، «گفتمان» مجموعه‌ای است از گزاره‌های کلی و کنش‌های کلامی جدی درباره موضوعی مشخص، که حوزه‌ای از به‌اصطلاح دانش را به وجود می‌آورد. «هر کنش کلامی در صورتی جدی است که بتوان در مورد آن آیین‌های لازم را برای ارزیابی و اعتبارسنجی آن، به همراه گروهی از کارشناسان لازم برای این هدف و هدف‌های دیگر، شکل داد و ایجاد کرد» (دریفوس و رایینو، ۱۳۸۷، ۱۲۴).

اهمیت بحث فوکو در این است که به زعم او، «گفتمان‌ها» اگرچه ظاهراً به دانش توجه دارند [اما درواقع]، همیشه تثبیت‌کننده روابط قدرت‌اند» (برتتز، ۱۳۸۲، ۲۶۰).

دانش/ قدرت مفهومی است که فوکو از طریق آن نشان داد که چگونه نظام‌های معرفت‌شناسی غربی، برساخته‌هایی را به عنوان دانش - و در پی آن، حقیقت- به وجود می‌آورند و از طریق نهادن آن نظام‌ها در برابر «دیگری»، آنها را ارزش‌گذاری می‌کنند و به آن نظام‌ها اصالت

می‌بخشند و دیگری‌ها را تحت سلطه می‌گیرند. همین‌جا اشاره به بحث ادوارد سعید می‌پردازیم. او شرق‌شناسی را نظامی معرفتی و رشته‌ای در آکادمی‌های غربی می‌داند که غربیان از طریق آن ظاهراً می‌خواستند به کسب دانش در مورد «شرق» بپردازند.

«سعید نشان می‌دهد که چگونه اروپاییان در دوران پس از عصر روشنگری، نخست "شرق" را به گونه‌ای "نوشتاری" تصاحب کردند... این تصاحب از طریق گفتمان قدرت، که او آن را (شرق‌شناسی) می‌داند، امکان‌پذیر شد» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۱۷).

«به نظر او شرق‌شناسی عبارت است از یک رشته فوق‌العاده منسجم علمی که فرهنگ اروپایی پس از عصر روشنگری توانست با آن «شرق» را از حیث سیاسی، جامعه‌شناسی، نظامی، ایدئولوژیکی، علمی و تخیلی اداره کند و حتی به وجود آورد...» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۱۸).

شرقی‌های سعید - به مانند دیوانگان و زندانیان فوکو - موضوعاتی برای شناسایی و تحلیل و کنترل‌اند. آنها به عنوان سوژه‌های مستقل سخن‌گو در نظر گرفته نمی‌شوند بلکه ابژه‌هایی برای بررسی و تحقیق‌اند که امکان سخن از آنها گرفته شده است. همه آنها در شرایط «دیگربودگی» قرار دارند که زبیده تفاوت‌های آنها با چیزهایی است که عادی و حقیقی و درست تلقی می‌شوند. «سعید در شرق‌شناسی... ویژگی‌های گفتمانی آن بخش از دانش را که محققان تعلیم‌دیده، سفرنامه‌نویسان، شاعران و رمان‌نویسان در قرن نوزدهم پدید آوردند، توضیح می‌دهد. چنین دانشی عملاً شرق را نه به مثابه جامعه و فرهنگی که بر اساس شرایط خود عمل می‌کند، بلکه همچون مخزنی برای دانش غربی، ساخت...» (میلز، ۱۳۸۲، ۱۳۷).

بازنمایی‌هایی که غرب در گفتمان شرق‌شناسی درباره شرق ارائه کرد در طول زمان مدام تکرار و بازتولید شدند و به صورت کلیشه‌های رایجی درآمدند که به دلیل کثرت استعمال کم‌کم به حقایق جوهری و ذاتی بدل گردیدند.

شرق‌شناسی - یعنی گفتمان غرب درباره شرق - همیشه در خدمت اهداف سلطه‌گرایانه بوده است. سعید توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که چطور گفتمان شرق‌شناسی، همان‌طور که شرق را توصیف می‌کند و نظامی از دانش پیرامون آن به وجود می‌آورد، متقابلاً غرب و ویژگی‌های آن را نیز بازمی‌نمایاند. «...غرب و شرق نوعی تقابل دوتایی را به وجود می‌آورند که دو قطب آن یکدیگر را تعریف می‌کنند... موقعیت فرودستی که شرق‌شناسی به شرق نسبت می‌دهد هم‌زمان در خدمت شکل‌دادن به موقعیت برتر غرب است. احساسی بودن، فقدان عقلانیت، بدویت و جباریت شرق [در مقابل] غرب خردورز، دموکراتیک، پیشرو [و متمدن] و غیره را می‌سازد. غرب همیشه به عنوان «مرکز» عمل کرده است، و شرق در واقع «دیگری» حاشیه‌ای است که صرفاً از طریق وجودش مرکزیت و برتری غرب را تأیید می‌کند» (برتنز، ۱۳۸۲، ۲۶۱ و ۲۶۲).

شرق و شرقیان تنها از آن رو سودمند تلقی می‌شوند که موضوعی برای تفسیر بودند - همین و بس. در این گفتمان، شرق‌شناسان و متون آنها همواره حاضرند، و خود شرق و شرقیان همیشه غایب؛ و بنابراین بر ساخته‌های هویتی-فرهنگی گوناگونی به همین شیوه «شرقی» معرفی شوند و انگ «شرقی» می‌خورند. صفاتی چون استبداد، خرافه‌گری، عقب‌ماندگی، ناشناختگی، رمزآلودگی، عرفان، معنویت، طبیعت، شهوانیت، بدویت، وحشی‌گری، جباریت و نظایر اینها از جمله ویژگی‌هایی هستند که شرقیان عجیب و غریب را بازمی‌نمایانند. «بدین‌سان شرق نه تنها به کالبد نوعی دستگاه اندیشگی درآمد، بلکه به دیگری هستی‌شناختی‌ای بدل شد که می‌بایست کشف، مهار، رهاينده و متمدن شود» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۲۰).

بومی‌گرایی

«حقیقت عینی به اصطلاح برتری انسان سفید، که توسط امپراتوری‌های کلاسیک استعماری اروپایی ساخته و پرداخته شد و متکی بر مقهور ساختن وحشیانه مردم افریقا و آسیا بود، به همان اندازه درست است که این مردم نیز برای تأمین نظم مستقل خود با آن «حقیقت» تحمیلی خاص به نبرد برخاستند» (سعید، ۱۳۸۳، ۱۰۹).

به‌طور کلی بومی‌گرایی را می‌توان رویکردی دانست که خواستار روی آوردن به رسوم و باورها و ارزش‌های فرهنگی بومی است. بومی‌گرایی نوعی مقاومت در برابر فرهنگ‌های دیگر و ارج نهادن به هویت اصیل و راستین خویش است و هنگامی که این هویت در مخاطره فرهنگ‌های مسلط قرارگیرد، راهکار مقابله برای بومی‌گرایان همانا بازگشت به «سنت فرهنگی آلوده نشده بومی» است. می‌توان گفت که بومی‌گرایی در دوران استعمارزدایی پس از جنگ جهانی دوم رونق گرفت، و بسیاری از روشنفکران و نویسندگان جهان سوم، شروع به هویت‌یابی مستقلی کردند. «روان‌شناسان عقیده دارند که در زمان‌های بحرانی، جست‌وجو برای به دست آوردن «هویت» - چه در سطح فردی و چه در سطح جمعی - به برنامه‌ای آگاهانه و گریزناپذیر مبدل می‌شود. پس از جنگ جهانی دوم، زمانی که امپراتوری‌های استعماری قدیم جای‌شان را به ساخت برتری‌جویانه جدید قدرت دادند، این «بحران» پیش آمد» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۳۰). همین بحران، مستعمرات تحقیرشده‌ای را که تازه از یوغ استعمار رها شده بودند، بر آن داشت تا دست طلب به سمت چیزی در گذشته‌های دورترشان - یا همان گذشته‌های باشکوه قبل از استعمار - دراز کنند، و از آن طریق هویت و حیثیتی برای خود بازیابند.

فرانتس فانون (۱۹۶۱-۱۹۲۵)، روان‌پزشک و فعال انقلابی اهل جزیره مارتینیک را می‌توان بدعت‌گذار گفتمان «بومی‌گرایی» دانست. او در کتاب «مغضوبین زمین» برای نخستین بار غرب را - و نه فرد بومی را - به عنوان «دیگری» تعریف کرد. این کتاب، فصلی درباره فرهنگ ملی دارد که در آن تلاش و تقای استعمارزده‌ها برای تحقق شورانگیز یک فرهنگ ملی و بومی، شرح داده شده است.

فانون عقیده دارد که استعمارزدگان از این روی در تاریخ کهن‌شان کاوش می‌کنند که نمی‌توانند به وضعیت زخم‌خورده زمان حاضرشان بی‌الند. آنان به گذشته‌ای عزتمند پناه می‌برند تا بتوانند بدان افتخار کنند و در عین حال از فرهنگ غربیان استعمارگر نیز فاصله بگیرند. از طرفی به زعم فانون، «مطالبه فرهنگ ملی گذشته تنها اعاده حیثیت نمی‌کند بلکه خواست یک فرهنگ ملی را برای آینده نیز بیان می‌کند» (فانون، ۱۳۶۱، ۲۰۱).

«...فانون عقیده داشت که راه بیرون آوردن بومیان از ضعف و کاستی و احساس حقارت در برابر غرب، «نوشتن متقابل» است. طریق کسب هویت راستین آن است که در وهله نخست حق روایت‌گری را از راه نوشتن به چنگ آورد... بنابراین، "بومی‌گرایی" را، هم در سطح متن و هم در سطح آگاهی سیاسی، باید پاسخی به اروپامداری و استعمار تلقی کرد» (بروجردی، ۱۳۸۴، ۳۳). در واقع آثار هنری و نوشته‌های ادبی و جنبش‌های رهایی‌بخشی که سیاه‌پوستان ابتدا به منظور مبارزه با تبعیض نژادی و احراز هویت خاص خودشان پدید آوردند، به نحوی سنگ‌بنای جنبش‌های ملی‌گرایانه و بومی‌گرایانه را نهادند. شماری از ملت‌های رها شده از استعمار - و بعدها دیگر ملت‌ها و قوم‌ها و فرهنگ‌های به‌حاشیه رانده شده، تحقیرشده و انکارشده به وسیله قدرت‌های جهان - بسیاری از روش‌های هویت‌یابی و ملی‌گرایی و بومی‌گرایی را در قالب تولید متون ملی و

ارج نهادن به ساحت‌های اصیل قومی در پیش گرفتند و آنها را سرمشق خود قرار دادند. همان‌گونه که نخستین بار قانون خاطرنشان کرده بود، آنها می‌بایست در مرحله آغازین مبارزه‌شان، حق روایت‌گری را از آن خود می‌ساختند. بدین ترتیب، «آنان می‌نویسند، چون نوشتن ابزاری برای کشف هویت قومی‌شان و راهی برای بازنمایی خودشان است» (گرین و لیپهان، ۱۳۸۳، ۴۱۰).

پس از دسته‌بندی‌ای که جهان را به سه بخش کرد و به سکوه‌های اول و دوم و سوم نشانده، بسیاری از کشورهای که به مقام سومی نائل شده بودند، بیش از پیش به رویکردهای بومی‌گرایانه و ملی‌گرایانه چنگ زدند، و این‌گونه بود که بار دیگر آن وضعیت بحرانی روی داد. در واقع، دیگر این استعمار نبود که ملت‌ها را به سمت بومی‌گرایی و هویت‌یابی سوق می‌داد بلکه «جهان‌سومی‌ها»، چه آنها که کشورهایشان زمانی تحت استعمار مستقیم بود - مثل الجزایر - و چه آنها که مواجهه مستقیم با استعمار نداشتند (مانند کشور خودمان) شروع به هویت‌یابی مستقلی برای خود کردند، که ورا و فرای بازنمایی‌های ارزش‌گذاری‌شده غربی باشد. آنها به دنبال تعریف نوعی هویت اصیل ملی یا بومی بودند که نه تنها آلوده به جلوه‌های امپریالیستی و مدرنیستی غربی و دنیای صنعتی نباشد بلکه ویژگی‌هایش، بر خلاف آنچه که غربیان بازمی‌نمودند، بسیار مثبت و باارزش قلمداد شود.

تحلیل «سینمای معناگرای ایران» «سینمای معناگرای ایران» و گفتمان بومی‌گرایانه

برای شروع بحث، چند نمونه از تعاریفی که در مورد «سینمای معناگرا» به کار رفته است، در ادامه مطرح می‌گردند. «سینمایی ... که توجه به واقعیت‌های جاری زندگی بشری را با عطف به رموز باطنی آن مد نظر قرار می‌دهد؛ به این معنی که می‌کوشد از «صفات به ذات پدیده‌ها»، از «صورت به معنای آنها»، از «ظاهر به باطن»، از «ماده به جان»، از «جسم به روح» و از «شهود به غیب» گذر کند...» (اسفندیاری، ۱۳۸۴، ۳۷).

«سینمای معناگرا ... از اقیانوس کران‌ناپیدای ادبیات شرق و به خصوص ادبیات عمیق عرفانی - ایرانی، بسیار کمک می‌گیرد» (اسفندیاری، ۱۳۸۴، ۵۳).

از طرفی هم «در سینمای شرق ... مضمون‌های شاخص و مشترکی مانند استحکام نهاد خانواده، رمزآیینی و عرفان، شعایر دینی، پرسش تاریخ، هویت بومی و نگاه اساطیری در آثار برجسته چین، ژاپن، هند و ایران فراوان است» (علوی طباطبایی، ۱۳۸۴، ۱۳۷).

«سینمای معناگرا در واقع نوعی واکنش فرهنگی در برابر هنر شایع غرب است. در این سینما اشیا از شکل ناتورالیستی‌شان خارج می‌شوند و در ارتباط با درکی ماوراءالطبیعه از جهان شکل می‌گیرند» (علوی طباطبایی، ۱۳۸۴، ۱۳۷).

با اندکی دقت می‌توان دریافت که به‌طور کلی، تعاریفی که از سینمای شرقی و زیرشاخه آن یعنی «سینمای معناگرای ایران» ارائه شده‌اند، با تکیه بر مضامین خاصی که وجه تمایز آنها با مضامین رایج در سینمای غرب است، شکل گرفته‌اند. کسانی که چنین تعاریفی را از سینمای معناگرا ارائه می‌کنند، در زمره بومی‌گرایان و ملی‌گرایان داخلی جای می‌گیرند. آنها در عین حال با تعاریفی که از فرهنگ و جامعه غربی ارائه می‌دهند، دست به دیگری‌سازی از غرب می‌زنند. مصرف‌گرایی بی‌رویه، آلودگی‌های صنعتی، شیوع بی‌بندوباری، تهدید نهاد خانواده، بی‌توجهی به اعتقادهای دینی، انحراف‌های اخلاقی، نژادگرایی و غیره، همه به جامعه غربی نسبت داده می‌شود

تا از این طریق، وجوه تمایز فرهنگ و جامعه شرقی برجسته گردد. در این رویکرد، با تکیه بر وجوه شرقی و به خصوص وجوه بومی ایرانی و تأکید بر تمایزهای آن با سینمای غربی، کوشش برای مطرح کردن فرهنگ بومی ایران و از حاشیه درآوردن آن است تا از این طریق نوعی هویت اصیل برای خود در برابر فرهنگ مسلط غرب به دست آید. در اینجا هم - طبق بحثی که در چارچوب نظری مقاله مطرح شد - خودشناسی از طریق دیگرشناسی حاصل می‌شود. در واقع هویت اصیل ایرانی و ارزش‌هایش، از راه تفاوت با هویت غربی شکل می‌گیرد؛ و آنچه که در جوامع غربی - و در نتیجه در سینمای غربی - نیست، وجودش در شرق - و در سینمای شرق و در بحث ما، "سینمای معناگرای ایران" - بارزش و مثبت است. در این سینما مضامینی همچون: سنت‌ها، زبان‌های محلی، فرهنگ‌های بومی، احساسات و عواطف کودکان، عرفان و رمزآلودگی شرقی، طبیعت، سادگی روستایی و نظایر اینها برجسته می‌شوند. در واقع در این سینما با تأکید بر وجوه تمایز بین فرهنگ شرقی و فرهنگ غربی، کوششی به منظور هویت‌یابی برای خویش صورت می‌گیرد.

"سینمای معناگرای ایران" و گفت‌وگوهای شرق‌شناسانه

"سینمای معناگرا" را از نمای دیگری نیز می‌توان ارزیابی کرد و آن، علاقه مفراط غربی‌ها به شناخت ساحت مرموزی به نام شرق (Orient) است. در واقع این سینما با توجه به همان بحث نظری که در ابتدای مقاله به عنوان گفت‌وگوهای شرق‌شناسی مطرح گردید، در خور تحلیل است. اروپاییان از طریق سفرنامه‌ها، اشعار، داستان‌ها و آثار هنرمندان‌شان با پدیده‌ای به نام شرق آشنا گشتند. «شرق‌شناسی عامه‌پسند در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم به حد معتناهایی مطلوب و «مد روز» بود» (سعید، ۱۳۸۶، ۱۸۱).

قرن نوزدهم یا آغاز عصر رمانتیسیسم در غرب، مصادف با دوره‌ای بود که نگرشی نوستالژیک و اسطوره‌ای و رمانتیک بر ساحت هنر و ادبیات و فلسفه و بسیاری از دیگر امور زندگی سیطره یافته بود. ساحت شرق هم از این امر مستثنی نماند، به گونه‌ای که شور و شوقی فراگیر در شاعران و نویسندگان و هنرمندان و فیلسوفان آن دوره نسبت به شرق پیدا شد! نویسندگان سفرنامه‌های خیالی و شورانگیز درباره شرق نوشتند، و شاعران، شرق را همچون معشوقی ستودند، و فیلسوفان سرچشمه تمام اسرار را در شرق دانستند!

به طور کلی می‌توان گفت که این آثار وضعیتی فانتزی و وهم‌آلود و رویاگونه از شرق به دست می‌دادند. «لذات جسمانی، وعده، وحشت، علو، مواهب بهشت‌گونه، نیرو و توان فراوان و دیگر صفات از این دست، برخی از خصوصیات مشرق‌زمین به مثابه موجودی تخیلی در ذهنیت شرق‌شناسانه ماقبل رمانتیسیسم و همچنین پیش از عصر گسترش تکنولوژی در اروپای اواخر قرن هیجدهم‌اند. این خصوصیات متغیر و متلون که بوقلمون‌وار از رنگی به رنگ دیگر درمی‌آمدند، در شکل وصفی‌شان جمعاً "شرقی" خوانده می‌شدند» (سعید، ۱۳۸۶، ۱۸۲).

این آثار بیش از آنکه مبتنی بر واقعیت شرق باشند، بر اساس تمایل نگرش غربی برای دیدن فرهنگ شرقی‌اند. «دیگری» در این میان همواره به عنوان ابژه نگاه، بسیار جذاب و مرموز و ناشناختنی و همچنین دست‌نیافتنی بوده است؛ اما در پس این جاذبه، نکته‌ای نهفته است که می‌توان آن را دلیل اصلی میل به دیدن «دیگری» دانست: غرب از طریق دیدن شرق، وجوه تفاوت خودش را با شرق نیز درمی‌یابد و درک می‌کند و به احساس امنیت و آرامشی - که ناشی از

همین تفاوت است - دست می‌یابد. به‌راستی، چه جالب که هنوز در جاهایی از این کرهٔ خاکی انسان‌هایی چنین بدوی، این‌گونه غیرعادی، تا بدین پایه عجیب و مرموز و روحانی وجود دارند که چنین مقهور طبیعت و سرنوشت‌اند، و بدون اینکه قصد دخالت در تقدیر را داشته باشند، به زندگی نامتمدنانهٔ خود با سختی و مشقت ناشی از بدویت و جباریت ادامه می‌دهند؛ و راستی، چه خوب که ما - غربی‌ها - تا بدین درجه پیشرفته و متمدن و دموکرات و مدرن هستیم! چنین احساس تفاوتی، یقیناً آرامش‌بخش خواهد بود. از سوی دیگر، همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، چنین تعابیر ارزش‌گذارانه‌ای زمینه‌های سلطه را هم پدید می‌آورند.

با شکل‌گیری گفتمان شرق‌شناسی، این مشخصه‌های ساختگی و فانتزی‌ها و تصاویری که غربی‌ها به‌ویژه در متون ادبی و سفرنامه‌ها به شرق نسبت می‌دادند، کم‌کم به ساحت علم وارد شدند و در نتیجه به واقعیت‌ها و حقایقی بدل گردیدند که خود شرقی‌ها نیز باور کردند! «... این «دیگری اصیل» ساختهٔ غربی‌هاست که به خود شرقی‌ها نسبت داده می‌شود، تا سپس شرقی‌ها همین ساخته را بازتولید و تکرار کنند؛ یعنی تصویری را که از آنها ساخته می‌شود، از آن خود سازند و با آن یکی شوند...» (فرهادپور، ۱۳۸۷، ۱۷). برای مثال، غربی‌ها به دیدن تصاویر بدوی و زندگی‌های سادهٔ روستایی و آداب و رسوم یا خرافه‌ها و عقاید عجیب بومی و تعصبات قومی تمایل دارند، چرا که در مقابل اینها جایگاه متمدن و پیشرفته و دموکراتیک خودشان معنی می‌یابد. این در حالی است که هنرمند شرقی نیز همین موضوع‌ها و مضامین را در فیلم‌هایش بازتولید می‌کند و موجبات برآورده شدن میل دیگری را فراهم می‌سازد.

به‌طور کلی هنرمند حاشیه‌ای، برای بقای هنری و اقتصادی‌اش و یا اصولاً برای دیده شدن، ناگزیر به پذیرش و رضایت‌دادن به بازتولید و ترویج نشانه‌های کالایی‌شدهٔ نژادی و بومی و فرهنگی می‌شود. آنها به استفاده از همان برجسب‌های کلیشه‌ای روی می‌آورند که شرقی‌ها را کاملاً مطابق سلیقهٔ غربی، به صورت دیگری عجیب و مرموز عرضه می‌دارند - نه اینکه معیاری برای نشان دادن برتری‌های خودشان باشند. هنرمند عجیب و مرموز، به عنوان سوژه‌ای اندیشمند و فردی مستقل و نوآور در نظر گرفته نمی‌شود (Fisher, 2005, 235) بلکه او حامل معناها و نشانه‌های فرهنگی تجویزی و یکدست‌شده‌ای است که پیش‌تر نیز گفتمان‌های مسلط، آن را با عنوان حقیقت وجودی شرقیان یا بومیان - و به طور کلی تمام گروه‌های حاشیه‌ای - نهادینه کرده‌اند.

کارکردهای ایدئولوژیک "معنا" و "معناگرایی"

هر گفتمان، حول عاملی اصلی و وحدت‌بخش بسط پیدا می‌کند. این عامل را می‌توان معادل چیزی برشمرد که دریدا از آن به عنوان "مرکز" ساختار یاد می‌کند. مفاهیم و اصطلاحات گوناگونی چون: روح، ماده، آگاهی، وجود، ماهیت، ناخودآگاه، طبقه، نژاد، جنسیت همواره در فلسفه، و همچنین در نظام‌ها و ساختارها و گفتمان‌ها، به عنوان مرکز یا همان عامل وحدت‌بخش عمل کرده‌اند. نکته اینجاست که این مفاهیم و اصطلاحات به‌صورتی قراردادی به‌گزینش و انتخاب گفتمان مسلط، به عنوان "حقیقت" جا زده شده‌اند و برجسب حقیقت خورده‌اند لیکن به خودی خود و به‌صورت جوهری و ذاتی از حقیقت انباشته نیستند. کافی است گفتمان مسلط تغییر موضع دهد یا عوض شود تا امر دیگری به عنوان حقیقت معرفی گردد. همین قراردادی بودن و موقت بودن این مفاهیم دال بر برساخته‌بودن و مصنوع بودن آنهاست. اما کارکرد ایدئولوژیک گفتمان مسلط

همانی است که این قراردادی بودن و برساخته‌بودن این مفاهیم را بیوشاند و آنها را حقیقی و اصیل جلوه دهد. آنچه که در مورد "معنا" و "معناگرایی" در گفتمان مسلط سینمایی رخ می‌دهد نیز در واقع همین است. بدین ترتیب است که "معنا" در پدیده و یا در متن - و یا فیلم - خاصی به‌مثابه عامل حقیقت‌بخش قلمداد می‌گردد؛ به این صورت که حضور "معنا" مترادف با حضور حقیقت است و حقیقت مربوط به ساحت ارزشی است. و ساحت ارزشی ساحتی بری از نقد، مقدس، همیشگی و اصیل است.

بدین ترتیب، حضور "معنا" - معناهایی چون: عشق و عرفان، ایثار و شهادت یا معنویت و طبیعت و اصالت قومی و غیرت و نیز میراث فرهنگی و هویت و نظایر اینها - در هر پدیده، گویی آن را به "حقیقت" نزدیک می‌سازد و در نتیجه به ساحت ارزشی سوق‌اش می‌دهد. به بیان ساده‌تر، مجموعه‌ای از پدیده‌ها و امور به دلیل اینکه دارای "معناهای استعلایی" اند، به حقیقت نزدیک‌ترند و بنابراین با ارزش‌تر و اصیل‌تر نیز. در واقع این گفتمان مسلط است که "معناداربودن" را معادل حقیقت‌مندبودن پدیده‌ای معرفی می‌کند. به همین ترتیب است که "سینمای معناگرا" در گفتمان مسلط، ساحتی ارزشی می‌یابد؛ گویی این سینما به حقیقت نزدیک‌تر است.

از آنجا که در نوشتار حاضر اصطلاح "سینمای معناگرا" در ایران و با توجه به بافت گفتمانی بومی‌گرایانه‌ای که در آن وضع شده است مورد بررسی قرار می‌گیرد، مطمئناً این امر نیز در نظر است که در این بافت گفتمانی، "معنا" مترادف "معنای استعلایی" به کار رفته و خود به خود ارزش فرهنگی مثبت یافته است. از این روست که در ادامه این مقاله، "معنا" گاه مترادف با "معنای استعلایی" به کار برده می‌شود.

بنا بر توضیحات مطرح شده، می‌توان گفت که معناگرایی بیشتر به عنوان پدیده‌ای ایدئولوژیک مطرح است و نه ژانر سینمایی - هنری ویژه. درواقع در ایران هم فیلم‌هایی که در این حوزه قرار می‌گیرند، بیش از آنکه بر اساس قواعد ژانر تولید شده باشند، کارکردهای ایدئولوژیک و ارزشی -شان برجسته است. به همین خاطر عبارت "سینمای معناگرای ایران" در این مقاله همواره درون گیومه قرار می‌گیرد تا به صورت ضمنی بر تثبیت ژانری سینمایی با این عنوان دامن زده نشود و مشخص گردد که همواره تأکید در اینجا بر "پدیده‌ای" ایدئولوژیک است و نه ژانری سینمایی.

معنا در خدمت تمایز فرهنگی

همان‌طور که توضیح داده شد، کارکرد ایدئولوژیک هر گفتمان این است که حضور معنا را مترادف با حضور حقیقت سازد. حال می‌توان این عملکرد را به طور ویژه و مشخص در گفتمان فرهنگی معینی بررسی کرد. این بار کارکرد ایدئولوژیک گفتمان فرهنگی را به این صورت در نظر بگیرید: حضور فلان معنا در متنی فرهنگی، قرار است تبدیل به حقیقت وجودی یک فرهنگ شود. در عین حال باید گفت که همزمان، عدم حضور همان معنا در فرهنگ دیگر نیز، تبدیل به حقیقت وجودی آن فرهنگ دیگر می‌شود - و بنابراین از طریق تأکید بر آن معنا، در واقع بر تمایز فرهنگی تأکید می‌شود. پس در اینجا "معنا" عامل برساخته شدن مفهومی است به نام "تمایز فرهنگی".

در واقع عملکرد گفتمانی دو گفتمان بومی‌گرایی و شرق‌شناسی نیز به همین صورت است که ابتدا باید معنایی با عنوان حقیقت فلان فرهنگ خاص تعریف و تثبیت گردد تا سپس با برجسته کردن آن، بر تمایز فرهنگی - مثلاً میان غرب و شرق - تأکید شود. طبق توضیحاتی که در بخش چارچوب نظری پژوهش در مورد گفتمان‌های شرق‌شناسی و بومی‌گرایی ذکر شد، می‌توان اذعان

داشت که موضوع "تمایز فرهنگی" در هر دوی این گفتمان‌ها موضوعی محوری و مرکزی است و کل صورت‌بندی گفتمانی آنها حول همین موضوع گسترش می‌یابد.

در مورد سینمای به‌اصطلاح معناگرای ما نیز دوقطبی‌سازی - و خود یا دیگری‌سازی - قرار است به میانجی‌گری "معنا" صورت گیرد. بر اساس حضور یا فقدان معنا، خود و دیگری به ترتیب شکل می‌گیرند: سینمای ما، سینمای آنها؛ فرهنگ ما، فرهنگ آنها؛ و فرهنگ شرقی، فرهنگ غربی. حضور فلان "معنا" در "فیلم معناگرای ما" حاکی از حضور همان "معنا" در فرهنگ ماست؛ و چنین است که فلان معنا مترادف حقیقت و جودی فرهنگ ماست و گفتمان مسلط ما آن معنا را قبلاً (در هیئت معنای استعلایی) ارزش‌گذاری مثبت کرده است. پس این گونه می‌توان به تمایز فرهنگی خود با - مثلاً - غرب تأکید ورزید و وجوه تمایز زمان (همان معناهای استعلایی درون فیلم‌های مان) را ارج نهاد تا هویت مستقلی بر اساس معناهای ارزشمند خودمان برای فرهنگ و ملیت و زادبوم و قوم‌مان رقم زده شود.

با توضیحی که داده شد، عملاً کارکرد گفتمان بومی‌گرایی در "سینمای معناگرا"، تشریح گردید. در گفتمان شرق‌شناسی نیز حضور معنا در فیلم مترادف با حضور آن معنا در فرهنگی برشمرده می‌شود که فیلم در آن تولید شده است؛ و بر همین اساس، حقیقت و جودی فرهنگ حول همان معنا تثبیت می‌گردد، با این تفاوت که در این گفتمان، آن "معنا" لزوماً استعلایی نیست یا از ارزش‌های مثبت انباشته نشده است.

درواقع بسته به اینکه "فیلم معناگرای ما" در کدام بافت گفتمانی مطرح می‌شود (گفتمان بومی‌گرایانه یا شرق‌شناسانه) و بر اساس قواعد گفتمانی کدام یک تبیین می‌گردد، "معنا" یا همان عامل تمایز فرهنگی نیز ارزش‌گذاری مثبت یا منفی می‌شود.

با تحلیل و مطالعه موردی، عملکرد این دو گفتمان را بهتر می‌توان دریافت. بنابراین در ادامه بحث، روند «تبدیل‌شدن معنا به حقیقت فرهنگی» و سپس کارکرد آن در حکم عامل دوقطبی‌سازی و تمایزبخشی، بررسی می‌شود.

مطالعات موردی

در بین بسیاری از فیلم‌های سینمایی ما که با عنوان "معناگرا" معرفی شده‌اند، در اینجا به بررسی سه فیلم از مهم‌ترین فیلم‌های حوزه مذکور پرداخته می‌شود.

رنگ خدا

فیلم رنگ خدا (۱۳۷۷) به کارگردانی مجید مجیدی، حول زندگی پسر بچه‌ای نابینا - به نام محمد - می‌گذرد.

«معنا» در این فیلم، «کشف و شهود عرفانی» است: کشف معنویت در عین مشقت، کشف صفا و زیبایی طبیعت در عین نقصان جسمی، و در نهایت کشف خدا.

در طول فیلم، نه تنها محمد در طی سیری که در طبیعت می‌کند به رموز آن پی‌می‌برد و به گونه‌ای شهودی به حکمتی که در نقص جسمانی‌اش نهفته است نیز واقف می‌شود بلکه پدر او هم - که پسر را به دلیل همین نقص بارها طرد کرده است - به میانجی‌گری محمد، به حکمت و حقیقت نهفته در این نقص و همچنین به نوعی معنویت دست‌می‌یابد. در این سیر و سلوک عارفانه، رنج و مشقت زندگی روستایی، فقر، ضعف جسمانی، همه و همه در کنار «طبیعت» و آیت‌ها و نشانه‌های

الهی که در آن هست زیبا می‌شوند. همه این توضیحات در گفتمان بومی‌گرایانه بررسی می‌گردد. «معنا: کشف و شهود عرفانی» در بافت محلی و در زندگی روستایی دست‌یافتنی است؛ و همین «معنا» تبدیل به عامل تمایز فرهنگی می‌شود و دوقطبی‌سازی حول همین «کشف و شهود عرفانی» و «عرفان زاهدانه» صورت می‌پذیرد. «معنا» به حقیقت فرهنگ بومی و زاهدانه‌ای اشاره دارد که بر اساس آن، طبیعت / روستا / زادبوم - و بالاخره شرق - جایی است که در آن کشف و شهود عرفانی امکان‌پذیر است و در قطب دیگر چنین امکانی وجود ندارد.

در اینجا و به میانجی‌گری این «معنا»، هویت بومی ما با تأکید بر نوعی عرفان زاهدانه شکل می‌گیرد.

اما در گفتمان شرق‌شناسی نیز همین معنا عامل دوقطبی‌سازی غرب و شرق می‌شود و فرهنگ غربی و فرهنگ شرقی به میانجی‌گری «عرفان» از هم متمایز می‌گردند؛ و در نتیجه عرفان هم به عنوان یکی دیگر از تعاریف «شرق» به دستگاه شناخت‌شناسی غربی وارد می‌شود و به مثابه حقیقت شرق تثبیت می‌گردد. پیش‌تر در بخش مربوط به شرق‌شناسی توضیح داده شد که کلیشه‌سازی‌های فرهنگی چگونه عمل می‌کنند؛ و مثلاً چگونه تعریفی مثل «شرق عرفانی» در کنار دیگر تعاریف شرق، موجب شکل‌گیری کلیتی می‌شوند که در مقابل کلیت غرب قرار می‌گیرد، و مدام بازتولید و تکرار می‌شوند تا به کلیشه‌هایی فرهنگی مبدل گردند.

زندگی و دیگر هیچ

فیلم زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰)، ساخته عباس کیارستمی، از مشهورترین فیلم‌های «سینمای معناگرا»ی ماست. این فیلم به همراه دو فیلم دیگر کیارستمی (خانه دوست کجاست و زیر درختان زیتون) به سه‌گانه کوکر و با به سه‌گانه زمین‌لرزه مشهورند.

در این فیلم، «معنا» نوعی «مراقبه در مفهوم زندگی» است. در جایی که چیزی جز خرابه و ویرانه باقی نمانده است، زندگی هنوز جریان دارد؛ و طبیعت هم هنوز زیباست و از لابه‌لای ترک‌های دیوارها و چارچوب‌های خالی پنجره‌ها خودنمایی می‌کند. گویی معنای اصلی زندگی آنجاست. فاجعه زمین‌لرزه در این طبیعت ناب و در این عرصه پاک و بی‌آلایش، گم می‌شود. در چنین طبیعت زیبایی آدم‌ها سرنوشت‌شان را پذیرفته‌اند و به زندگی‌شان مشغول شده‌اند. کارگردانی که برای جویاشدن از حال بازیگران فیلم قبلی‌اش (احمدپورها) به کوکر زلزله‌زده آمده است، با روستاییان به صحبت می‌نشیند، و مشاهده می‌کند که چطور آنها به روال زندگی‌شان بازگشته‌اند. گویی این سفر برای کارگردان به فرصتی برای مراقبه در مفهوم زندگی تبدیل می‌شود. او شور زندگی را در همان ویرانه‌ها و آوارها در میان همان زلزله‌زده‌ها و در عمق فاجعه شاهد است: آنها دوباره از فرش و کتری‌شان استفاده می‌کنند و فوتبال‌شان را پی می‌گیرند و حتی ازدواج می‌کنند.

شیوه روایت در این فیلم بر اساس نوعی سیر و سلوک به منظور پی‌بردن به مفهوم زندگی است. منوچهر یاری، درباره این شیوه می‌گوید: "... داستان‌گویی شرقی نوعی آیین است... در روایت شرقی، ما همراه قهرمان داستان سیر و سلوک می‌کنیم..." (یاری، ۱۳۸۰، ۶۵).

از طرف دیگر، برداشت‌های بلند و نماهای دور از چشم‌اندازها که در این فیلم به وفور به کار برده می‌شوند، این امکان را به تماشاگر می‌دهند که - به همراه شخصیت اصلی فیلم - از طریق فاصله‌ای که با موضوع می‌گیرد، بتواند در ماهیت آن کندوکاو کند و از منظری دورتر غرق در

وجوه پنهان و پیدای زندگی شود. گویی هم شخصیت اصلی فیلم به مراقبه در مفهوم زندگی می‌پردازد و هم تماشاگر.

"این سکون و لختیِ دوربینِ کیارستمی [مثل] نمای نقطه‌نظر راهبی بودایی است که ساعت‌ها با هدف و نیت مراقبه و بی‌آنکه قصد مداخله در فضا و محیط را داشته باشد به آن خیره شده است" (اسلامی، ۱۳۸۷، ۵۷). با توجه به همه این عناصر محتوایی و فرمال در این فیلم، مشخص شد که «معنا» همان «مراقبه در مفهوم زندگی» است؛ مراقبه‌ای عرفانی و شرقی.

در گفتمان بومی‌گرایانه، همین نحوه مراقبه در مفهوم زندگی است که کاملاً شرقی قلمداد می‌شود و از این طریق، دوقطبی فرهنگ شرقی و فرهنگ غربی شکل می‌گیرد. هویت بومی و شرقی ما این بار با تأکید بر نوعی تلقی خاص از زندگی - که همان تلقی شاعرانه شرقی است - شکل می‌گیرد. اما در گفتمان شرق‌شناسانه این نحوه مراقبه در مفهوم زندگی، و چنین جست‌وجویی در میان آوارها و خرابه‌ها به منظور یافتن شور زندگی، نه تنها به عامل دوقطبی‌سازی فرهنگی بدل می‌شود، بلکه دلالت‌ها و تعاریف جالبی را نیز دامن می‌زند:

شرق همان سرزمینی است که مردمانش تقدیر و سرنوشت را باور و به آنها اعتقاد دارند، و هر چه هم که بشود با سادگی سُکراوری آن را می‌پذیرند و به زندگی عادی‌شان ادامه می‌دهند. گویی موجودات راکد و مخموری هستند که در صورت رخ نمودن فاجعه نیز چندان نشانه‌ای از احساس تأثر در آنها دیده نمی‌شود. آنها نه متحول می‌شوند و نه سبک زندگی‌شان تغییر چندانی می‌کند بلکه همان امور روزمره و ساده زندگی‌شان را از سر می‌گیرند.

مادری با خونسردی هرچه تمام‌تر، ماجرای از دست دادن دختر بچه‌اش را تعریف می‌کند و به شستن رخت ادامه می‌دهد. مردم تلفات سنگینی داده‌اند ولی فعلاً می‌خواهند بازی فوتبال آرژانتین و برزیل را تماشا کنند. یکی از جوان‌ها، دقیقاً روز بعد از زلزله، در حالی که شصت و پنج نفر از قوم و خویش‌هایش را از دست داده است، ازدواج می‌کند! کارگردان هم با لبخندی حاکی از رضایت، به داستان ازدواج این جوان گوش فرامی‌دهد و با حالتی که گویی به معنای عمیقی هم دست‌یافته است، حرف‌های او را تکمیل می‌کند. این تصاویر زمانی "شرق‌شناسانه" تر می‌شوند که نوعی شور و شاعرانگی شرقی نیز به عنوان مازاد معنایی به آنها اضافه گردد.

البته، اینکه «شور و معنای اصلی زندگی» از درون کنش جوانی که روز بعد از زلزله ازدواج می‌کند به دست می‌آید، خود به کفایت - حتی در فرهنگ خودی نیز - امری غریب و فانتزی‌گونه است؛ چه رسد به اینکه در گفتمان شرق‌شناسانه غربی‌ها هم پرورده شود. در هر صورت باز هم «معنا» در هر دو گفتمان، عامل دوقطبی‌سازی فرهنگی است.

خیلی دور، خیلی نزدیک

فیلم خیلی دور، خیلی نزدیک (۱۳۸۳)، ساخته رضا میرکریمی، به‌عنوان آخرین "فیلم معناگرای"ی که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود، انتخاب شده است. این فیلم از آن دسته "فیلم‌های معناگرا" است که «معنا» در آن نه در خدمت تمایز و تقابل فرهنگی، که خود تقابل فرهنگی است؛ و نه عامل دوقطبی‌ساز که اتفاقاً خود دوقطبی است. «معنا»یی که این فیلم را "معناگرا" می‌کند، «تقابل معنویت با مادی‌گرایی» است.

"دکتر عالم"، متخصص مغز و اعصاب، فردی است متکبر و خودخواه و البته "اومانیست" که سال‌ها در کشورهای غربی زندگی کرده است و چیزی هم از امور دنیوی کم ندارد؛ تخصص،

شهرت، ثروت و اتوموبیلی مدل بالا!

او متوجه تومور مغزی پسرش می‌شود؛ و آن هنگامی که دیگر علم دنیوی و تمام دستاوردهای تکنولوژیک بشری لنگ می‌زنند و تمام تخصص دکترهای عالم (در هیئت "دکتر عالم") نیز نمی‌توانند کاری از پیش ببرند، به ناگاه احساس گم‌گشتگی می‌کند - انگار معنایی را کم داشته است. دکتر عالم در سفری ادیسه‌وار در پی پسرش، که در پی "آسمان" رفته بود، می‌رود. او در این سفر، از بین تمام متعلقات دنیوی‌اش، فقط آن اتومبیل آخرین سیستم را - همان دستاورد مدرن که در غرب در خدمت رفاه و آسایش بشری است - با خودش به همراه دارد؛ که دست آخر آن هم نمی‌تواند در دل کویر به کارش بیاید و در همان دفن می‌شود. در واقع اوج علم و تکنیک و صنعت غرب به گور او بدل می‌گردد؛ و در آخر همان دست نورانی پسرش سامان (دست معنویت) از بالا به سویش دراز می‌شود.

در این فیلم دیگر نیاز نیست که به میانجی‌گری معنا، تقابل‌های دوتایی و دوقطبی‌ها مشخص گردند بلکه همان‌طور که اشاره شد، معنا خودش همین تقابل و تمایز فرهنگی است و فیلم به خاطر اینکه حول چنین تقابلی بسط می‌یابد، در ساحت "معناگرا" جای گرفته است: تقابل زمین و آسمان (بخوانید: زمینی و آسمانی)، تقابل صنعت و طبیعت، تقابل اومانسیسم غربی و معنویت شرقی، و بالاخره تقابل فرهنگی غرب و شرق. همه این تقابل‌ها هم در گفتمان بومی‌گرایانه به‌عنوان دوقطبی‌ای مطرح می‌شوند که بناست هر قطب آن به عنوان حقیقت وجودی غرب یا شرق تثبیت شود، و هم در گفتمان شرق‌شناسانه.

در گفتمان بومی‌گرایانه، این دوقطبی قرار است به‌عنوان عامل تمایز فرهنگی، موجبات شکل‌گیری و بروز هویت فرهنگی را فراهم آورد، که هویتی معنوی است. حقیقت فرهنگ ما این بار "معنویت" است؛ و حول همین حقیقت می‌بایست بر فرهنگ خودی تأکید ورزید.

در گفتمان شرق‌شناسانه نیز چنین معنویتی به شرق نسبت داده می‌شود و یکی از حقایق وجودی شرق، بدین شکل تعریف و تثبیت می‌گردد؛ که در بهترین حالت، شرق به مثابه فانتزی معنویت در بین غربی‌ها و شرق‌شناسان بازشناخته می‌شود و شوری را در آنها می‌دمد. این همان شوری است که در بین شاعران و نویسندگان روماننیک قرن نوزدهمی نیز، به صورتی فانتزی‌گونه موج می‌زد. هنگامی که آنان از ظواهر زندگی مدرن خسته می‌شدند، فانتزی‌وار، به منظور جست‌وجوی روحیه و عرفان و معنویت و اسرار و رموز، فکر سفری به مشرق‌زمین را در سر می‌پروراندند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، "سینمای معناگرای ایران" بر طبق دو رویکرد عمده‌ای که در نگرش به این سینما در پیش‌گرفته می‌شود تعریف شد. هر دو رویکرد، یعنی هم رویکرد حمایت‌کننده - یا بومی‌گرایی - و هم رویکرد انتقادی - یا شرق‌شناسی - بررسی شد و این سینما به طور مجزا از منظر هر کدام از این رویکردها تحلیل گردید. در آخر نیز بررسی موردی سه نمونه از آثار سه کارگردان ایرانی - یعنی عباس کیارستمی، مجید مجیدی و رضا میرکریمی - از منظر هر دو گفتمان مذکور بررسی شدند. هدف این مقاله نشان‌دادن این موضوع بود که هر کدام از این دو رویکرد متفاوت، سینمای معناگرای ایران را از بافت گفتمانی خاصی مورد تحلیل قرار می‌دهد. قواعد گفتمانی حاکم بر هر کدام از آنها با دیگری متفاوت است و در نتیجه شیوه تحلیلی‌ای که هر گفتمان به کار می‌بندد

و اهداف و نتایجی که دنبال می‌کند، با گفتمان دیگر متفاوت - و گاه حتی متضاد - است. معانی و تعاریف و برداشت‌ها از هر یک از مسائل و موضوعات، در هر بافت گفتمانی با دیگری فرق می‌کند؛ اما همان‌طور که در بررسی موردی فیلم‌ها و همچنین در بخش نظری مقاله نشان داده شد، هر دو گفتمان نقطه اشتراکی دارند که آن هم عبارت است از تأکید بر تمایز فرهنگی از طریق دوقطبی‌سازی. از یک‌سو شرق‌شناسی در پی دامن‌زدن به دوقطبی‌سازی بین شرق و غرب است تا از آن طریق اهداف خاص خود را، و از جمله تعریف شرق و سپس توصیف غرب به صورت نقطه مقابل شرق، دنبال کند. از طرف دیگر بومی‌گرایان هم برای دستیابی به هویت اصیل خود نیاز به تأکید بر تمایز فرهنگی‌شان با غرب دارند و این امر را معمولاً از طریق دوقطبی‌سازی به پیش می‌برند. در واقع، این کارکرد دوقطبی‌سازی، هم به کار فرهنگ مسلط غربی می‌آید و هم به کار فرهنگ به حاشیه رانده شده شرقی. در نتیجه هم نگاه تماشاگر غربی چنین سینمایی را برای شرق می‌پسندد و هم نگاه بومی‌گرایان داخلی بدین ترتیب از یک سو جشنواره‌های اروپایی به‌عنوان نهاد فرهنگی غرب از بسیاری از فیلم‌های تولیدشده در این سینما حمایت می‌کنند، و از طرف دیگر بومی‌گرایان داخلی نیز در نشریات و دیگر نهادهای فرهنگی داخل کشور به ستایش از این سینمای معناگرا می‌پردازند. این همان نکته‌ای است که دو رویکرد ظاهراً متضاد را هم‌سو می‌کند و نشان می‌دهد که در واقع هر دو گفتمان در نهایت کارکرد اصلی واحدی دارند و آن هم بازتولید تمایز فرهنگی از طریق دوقطبی‌سازی است.

چیزی که مشخص می‌نماید، این است که در گفتمان مسلط فرهنگی ما - و به تبع آن در گفتمان "سینمای معناگرا" - بحث‌ها هنوز پیرامون دوقطبی شرق و غرب شکل می‌گیرند و برداشت‌ها و تلقی‌ها از فرهنگ، نوعی شکل محصورشده در مرزهای سیاسی و جغرافیایی است. نکته اینجاست که نه غرب یکپارچه‌ای وجود دارد و نه شرق یکپارچه‌ای؛ و از این رو، نه "فرهنگ غربی" کلیت یکدست و منسجمی است و نه "فرهنگ شرقی".

«... فرهنگ، بنا به «ماهیت» اش، سیال و پویا و نیز، متلون و همیشه در حال تغییر است، و در هیچ نقطه‌ای از تاریخ، حالتی ثابت و تثبیت‌شده و ساکن نیست» (تاملینسون، ۱۳۸۱، ۱۹۹ و ۲۰۰). فرهنگ‌ها به رغم توهم محصور بودن‌شان در مرزهای جغرافیایی و سیاسی، همواره رابطه دیالکتیکی‌شان و وام‌گیری‌ها و تبادل‌های‌شان را با «دیگری‌های فرهنگی» به صورت تاریخی یا «درزمانی» - و حتی به صورت «همزمانی» نیز - حفظ کرده‌اند (ن.ک. سجودی، ۱۳۸۸، ۱۶۱-۱۵۱). امروزه در بیشتر مباحث و رویکردهای نظریه فرهنگی معاصر، بحث‌ها از آن تصویری که فرهنگ‌ها را ذات‌گرا و راکد و به‌صورت دوقطبی‌هایی در نقطه مقابل یکدیگر تصور می‌کردند، به سمت قالب‌های درآمیخته فرهنگی تغییر کرده است.

راهکاری که مقاله حاضر به منظور دستیابی به سینمای ملی و بومی مطرح می‌سازد، این است که ابتدا فرهنگ و هویت فرهنگی‌مان را می‌بایست نه کلیتی یکدست و قطعی و از پیش تعریف‌شده، بلکه امری سیال و پویا که پیوسته در حال تبادل با فرهنگ‌های دیگر است، در نظر گرفت. به تبع آن است که می‌توان سینمای بومی یا ملی‌مان را نیز شکلی آمیخته از جلوه‌های فرهنگ امروزین‌مان با فرهنگ‌های امروزی نقاط دیگر جهان تصویر کرد، و در عین حال آن را پیوسته در حال تبادل با جلوه‌های کهن فرهنگ بومی‌مان برشمرد.

منابع

- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴) *مصادیق موضوعی سینمای معناگرا*، نامه‌های معنوی: مجموعه مقالات نویسندگان مختلف درباره سینمای معناگرا، چاپ اول، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴) *سینمای معناگرا چیست؟*، نامه‌های معنوی: مجموعه مقالات نویسندگان مختلف درباره سینمای معناگرا، چاپ اول، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴) *درآمدی بر سینمای معناگرا*، نامه‌های معنوی: مجموعه مقالات نویسندگان مختلف درباره سینمای معناگرا، چاپ اول، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- اسلامی، مازیار و فرهادپور، مراد (۱۳۸۷) *پاریس - تهران: سینمای عباس کیارستمی*، چاپ سوم، فرهنگ صبا، تهران.
- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲) *نظریه ادبی (مقدمت)*، ترجمه: فرزانه سجودی، چاپ اول، مؤسسه انتشاراتی آهنگ دیگر، تهران.
- بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۴) *روشنفکران ایرانی و غرب*، ترجمه: جمشید شیرازی، چاپ چهارم، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران.
- دریفوس، هیوبرت و رایینو، پل (۱۳۸۷) *میثیل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، ترجمه: حسین بشیریه، چاپ ششم، نشر نی، تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۸) *ارتباطات بین فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد*، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، چاپ اول، نشر علم، تهران.
- سلدون، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷) *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه: عباس مخبر، چاپ دوم، طرح نو، تهران.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۶) *شرق‌شناسی*، ترجمه: لطفعلی خنجی، چاپ اول، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
- علوی طباطبایی، ابوالحسین (۱۳۸۴) *سینمای معناگرا و تبیین عالم هستی*، نامه‌های معنوی: مجموعه مقالات نویسندگان مختلف درباره سینمای معناگرا، چاپ اول، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- فانون، فرانتس (۱۳۶۱) *مغضوبین زمین*، ترجمه: ف. باقری، چاپ اول، انتشارات مولی، تهران.
- کریمی، جلیل (۱۳۸۶) *"مقدمه‌ای بر مطالعات پسااستعماری"*، فصلنامه فرهنگی/ادبی/اجتماعی زیربار، دوره جدید (۱۰) سال یازدهم، شماره ۶۳.
- گرین، کیت و لبیهان، جیل (۱۳۸۳) *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، ترجمه: حسین پاینده و گروه مترجمان، چاپ اول، نشر روزنگار، تهران.
- میلز، سارا (۱۳۸۲) *گفتمان*، ترجمه: فتاح محمدی، چاپ اول، نشر هزاره سوم، زنجان.
- یاری، منوچهر (۱۳۸۰) *ساختارشناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی*، همکوش زبان و هنر (مجموعه مقالات)، به‌کوشش فرهاد ساسانی، چاپ اول، سوره مهر، تهران.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (1998) *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London: Routledge.
- Fisher, Jean (2005) *'The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism' in Kocur, Zoya and Simon Leung (ed) Theory in contemporary art since 1985*, UK: Blackwell.
- Prakash, Gyan (1994) *'Subaltern Studies as Postcolonial Criticism' in The American Historical Review*, Vol. 99, No. 5, 1475-1490.