

غربی‌زدایی سینما؛ بازاندیشی در شیوه‌های اندیشیدن،

نظریه پردازی و فیلم‌سازی غیر غربی

(با تأکید بر سینمای عباس کیارستمی)^۱

سید عماد حسینی* ، شهاب اسفندیاری**

مرضیه پیراوی ونک*** سناء شایان****

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۰۲

چکیده

در دهه پنجاه میلادی، فیلم‌های متمایز غیر غربی، توجه بسیاری از مردم جهان را به خود جلب کرد. از آن پس، رویکردهای مطالعاتی متفاوتی برای شناخت و تحلیل این فیلم‌ها و نیز مقاومت در برابر سینمای غرب به وجود آمد، از جمله می‌توان به «سینمای سوم»^۲، «سینمای دیاسپوریک»^۳، «سینمای پسااستعماری»^۴، «نظریه امپریالیسم رسانه‌ای»^۵ و... اشاره کرد. نگارندگان معتقدند این رهیافت‌ها

۱- این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری سید عماد حسینی با عنوان «رهیافت غیر غربی به مطالعات فیلم» در دانشگاه هنر اصفهان است.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.
** استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
*** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.
**** کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران.

2. Third Cinema
3. Diaspora cinema
4. Post colonialism cinema
5. Media imperialism theory

در طی زمان، با توجه به تغییرات سیاسی، اقتصادی، ارتباطی به‌خصوص بالا رفتن سواد رسانه‌ای^۱، ایجاد و گسترش شبکه‌های توزیع رسانه‌ای و... دیگر آن کارآمدی سابق را ندارند. در این مقاله کوشش شده با مرور و کنکاش در این رویکردها، آن‌ها را نقد و با بررسی وضع موجود در جریان‌های مختلف مطالعات سینمایی، لزوم بازاندیشی در این رویکردها را تبیین کنیم. در این پژوهش نظری، که با روش مونتاژ و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، در پی آنیم که لزوم عبور از دوقطبی رایج غرب/دیگری^۲ که مبنای نظری جریان‌های پیشین مقاومت در برابر غرب در طول تاریخ سینما است، را یادآوری کنیم و نشان دهیم غربی‌زدایی مطالعات فیلم^۳ به‌عنوان روشی نوظهور برای مقاومت در برابر سینمای غرب چگونه هدف خود را مرکززدایی^۴ از غرب قرار داده است نه طرد غرب یا جابه‌جایی مرکزها. با غربی‌زدایی مطالعات فیلم درمی‌یابیم سینمای غرب نیز سینمایی است در کنار سینماهای دیگر که هویت و ارزش دارد و در دنیای چندکانونی و چندفرهنگی حاضر می‌تواند حضوری زایا، پویا و عادلانه داشته باشد. نظریه‌پردازان معاصر فیلم قبل از نقد و تحلیل هر فیلم لازم است زمینه فرهنگی آن را بشناسند تا بتوانند به درک نزدیکی از هویت خاص آن نائل آیند. در این پژوهش سینمای عباس کیارستمی از منظر غربی‌زدایی بررسی شده است. کیارستمی با تکنیک‌هایی همچون کندی ریتیم، نماهای طولانی، استفاده حداقلی از موسیقی و دیگر تکنیک‌ها، توانسته است تفاوت فیلم‌های خود را با فیلم‌های غربی به رخ بکشد؛ همچنین با الهام از شعر ایرانی (کهن و معاصر)، نمایش‌های آیینی (همچون تعزیه) و دیگر آثار فرهنگی ایرانی - اسلامی، توانسته است به سینمایی دست یابد که هدفش، برخلاف سینمای رایج که سرگرمی است، وادار کردن مخاطب به اندیشیدن است.

واژه‌های کلیدی: سینما، سواد رسانه‌ای، غرب، غربی‌زدایی مطالعات فیلم، عباس کیارستمی.

-
1. Media literacy
 2. West/Other
 3. De-Westernizing Film Studies
 4. Decentralization

۱. مقدمه

رابطه میان غرب و غیرغرب همواره در دست تغییر و بازتعریف بوده است. در قرن معاصر غرب با دستیابی به تکنولوژی، شرق را از نظر اقتصادی به استعمار کشید و پس از آن عناصر فرهنگی غربی، جنبه‌های فرهنگی کشورهای شرق را تحت تأثیر قرار دادند. با اختراع سینما فیلم‌های غربی و پس از آن تکنولوژی تولید فیلم از غرب به شرق آمدند. عده‌ای معتقد بودند از آنجا که هر ابزار برای پاسخ‌گویی به نیازی ابداع شده است، طبعاً سینما به‌عنوان مولود تمدن غربی نمی‌تواند به نیازهای فرهنگ و تمدن کشورهای غیرغربی پاسخ گوید. (آوینی، ۱۳۷۷ ب) اما آنچه بعدها دیده شد، با این برداشت تفاوت جدی داشت؛ زیرا فیلم‌سازان غیرغربی توانستند از هویت خود در کالبد سینما بدمند و سینما را از آن خود کنند و تفاوت‌های‌شان را در فیلم‌هایشان به رخ بکشند. این تفاوت‌ها توجه غربی‌ها را نیز از دهه ۵۰ میلادی به خود جلب کرد. آن‌ها تا آن زمان تلاش می‌کردند فیلم‌های غیرغربی را با شیوه‌های تحلیل غربی بسنجند، اما از آن زمان کم‌کم جریان‌های مختلفی برای شناخت و تحلیل فیلم‌های غیرغربی به راه افتاد که ساز جداگانه‌ای می‌نواختند. این رویکردها اگرچه توسط افرادی مطرح می‌شد که ریشه‌های غیرغربی داشتند، اما اغلب در دانشگاه‌های غربی طرح می‌شد و مورد توجه قرار می‌گرفت. بسیاری از نظریه‌پردازان غربی فیلم نیز نکات جالب‌توجهی را در این رویکردهای جدید می‌یافتند اما آن‌ها نیز مثل بیشتر غربی‌ها شناخت درستی از غیرغرب نداشتند و ندارند.

فوسکو می‌گوید: «در غرب اکثراً دیدی سطحی و محدود نسبت به بقیه جهان وجود دارد و هنوز حکایت‌ها، دیدگاه‌ها، واقعیت‌های اجتماعی و تاریخ‌های سیاسی‌ای می‌توان یافت که بخشی از مجموعه اصول و قواعد معتبر و رسمی جهانی به حساب نمی‌آیند. این نتیجه نوعی دل‌مشغولی بیمارگونه استعماری در زمینه نفی فرهنگ‌های دیگر نیست بلکه محصول محدودیت نگاه و محیط بسته اکثر مخاطبان است.»

(Fusco, 2012: 187) آن‌ها از یک‌سو به این نتیجه رسیده بودند که رویکردهایی متفاوت از آنچه که خود را جریان اصلی می‌نامند، وجود دارد و خواهان کشف و شناخت این رویکردها بودند و از سویی دیگر نمی‌خواستند یا نمی‌توانستند موضع ارباب‌منشانه خود را به دست فراموشی بسپارند. آن‌ها تلاش می‌کردند همچنان در مرکزیت باقی بمانند و غیرغربی‌ها را در حدود غرب هضم و جذب کنند. اما آنچه مشهود است این است که اکنون صداهای غیرغربی در حوزه عملی و نظری فیلم بسیار واضح و بلند به گوش می‌رسند و تفاوت خود را به رخ می‌کشند. برای آشنایی با این صداها باید با هرکدام از آن‌ها جداگانه و از موضعی برابر روبه‌رو شد و زمینه فرهنگی آن‌ها را شناخت. به نظر می‌رسد دیگر انگاره انسان پیشرفته و آگاه غربی درهم‌شکسته شده است. در بخش‌هایی از زمین، کسانی هستند که مثل غربی‌ها نمی‌اندیشند و غربی‌ها آن‌ها را نمی‌شناسند. در این مقاله در پی آنیم که لزوم عبور از دوقطبی رایج غرب/دیگری که مبنای نظری جریان‌های پیشین مقاومت در برابر غرب در طول تاریخ سینما نیز بوده است، را یادآوری کنیم و نشان دهیم که غربی‌زدایی مطالعات فیلم به‌عنوان روشی نوخاسته برای مقاومت در برابر سینمای غرب چگونه هدف خود را مرکززدایی از غرب قرار داده است نه طرد غرب یا جابه‌جایی مرکزها. همچنین در این مقاله سینمای عباس کیارستمی به‌عنوان نمونه موفق غربی‌زدایی فیلم، بررسی می‌شود.

۲. پیشینه تحقیق

شناسایی گرایش غربی و جست‌وجوی یک دیدگاه جایگزین غیراروپامدار^۱، به‌خودی‌خود نگرش جدیدی در مطالعات فیلم و فیلم‌سازی به شمار نمی‌رود. گرچه سلطه مستعمراتی و امپریالیستی اروپا بر جهان بی‌گمان باعث شد از زمان پیدایش سینما بیش از پنجاه سال طول بکشد تا برای بسیاری از غیراروپایی‌ها (به‌ویژه مردمان

کشورهای آفریقایی و جهان عرب) دسترسی به وسایل تولید سینما امکان‌پذیر شود، با این حال در کشورهایی همچون چین، هند، مصر، و ژاپن فیلم‌سازی بومی جایگاه خود را به‌عنوان نهادی صنعتی و هنری بسیار پیش از دهه ۱۹۵۰ تثبیت کرد. با از بین رفتن سلطه مستعمراتی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، بسیاری از کشورهای تازه آزادشده پسااستعماری - برای مثال الجزایر - درصدد ملی کردن صنعت فیلم‌سازی و استفاده از سینما به‌عنوان شکلی از تبلیغات و همچنین ابزاری آموزشی برآمدند. در جای دیگری از جهان، یعنی امریکای لاتین، دوربین به سلاحی اصلی برای مقاومت در برابر کشورداری ظالمانه و دیکتاتوری تبدیل شد. (استم، ۱۳۸۹) از دیدگاه نظریه‌پردازان و محققان غربی هم تحقیقی، دست‌کم در اواخر دهه ۱۹۷۰ و در دهه ۱۹۸۰ منتقدان و محققان غربی هم شیوه‌های جایگزین یا کمتر مطرح‌شده حرفه فیلم‌سازی غیراروپایی را مورد توجه قرار می‌دادند، آشکارتر از همه سینمای ژاپن (Burch, 1979)، سینمای هند (Willemen and Gandhi, 1982)، سینمای غرب آفریقا (Pfaff, 1984) و همچنین سینمای کشورهای آمریکای مرکزی، جنوبی و کارائیب (Johnson and Stam, 1982; Chanan, 1985; Fusco, 1987)

در ابتدا بحث غیرغربی‌سازی، تمام جهات اقتصادی، سیاسی، سازمانی و هنری را شامل می‌شد. نظریه‌پردازان فیلم و فیلم‌سازان غیرغربی در کار خود شیوه‌های بهره‌گیری از سیاست و زیبایی‌شناسی ضدامپریالیستی فیلم را برای مواجهه انتقادی با سلطه سیاسی و اقتصادی غرب در صنعت جهانی فیلم جست‌وجو می‌کردند؛ صنعتی که در سراسر سده نوزدهم و بخش نخست سده بیستم در قالب استعمار اروپایی تلاش می‌کرد حاکمیت شیوه‌های سلطه و حذف دیگران (انحصار) را بر اکثر نقاط جهان تداوم بخشید. با رجوع به فضای فکری مردم کشورهای امریکای لاتین در حوالی دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، مشهود است که مردم در مکزیک، برزیل، آرژانتین، کوبا و کشورهای دیگر، به چگونگی رهایی از سلطه هالیوود از طریق توسعه سیستم‌های اقتصادی تولید و تقویت

صنایع فیلم دولتی فکر می‌کردند؛ بنابراین با ساخت پایگاه‌هایی در داخل کشورها توانستند سلطه هالیوود را مهار کنند. «این طرح از آن جهت سیاسی بود که پایگاه‌های یادشده قرار بود مراکزی برای تولید فرهنگ‌های ملی و منطقه‌ای باشند و کار به شکلی سازمانی انجام شود.» (Fusco, 2012: 188) تلاش زیادی صرف ساختن صنایع ملی فیلم و تزریق پول به آن‌ها شد تا در بخش‌هایی از جهان که فاقد آن بودند سینمای ملی به وجود آید.

اما از وجهه نظر هنری، کارگردان‌ها و نظریه‌پردازانی وجود داشتند که درباره «سینمای ناتمام»^۱ و «سینمای سوم» صحبت می‌کردند. به عبارت دیگر، از شیوه‌های متفاوت فیلم‌سازی که نسبت به واقعیت‌های فرهنگی در سایر نقاط جهان وفادارتر باشند و به شکل‌گیری الگویی در تقابل با مدل هالیوودی بینجامند، سخن می‌گفتند. این مباحث پیش‌تر نیز مطرح شده بود. در مناطق مختلف جهان فیلم تولید می‌شد. در آفریقا در دوره حاکمیت استعمار، کل تولیدات فیلم توسط خارجی‌ها انجام می‌شد و فیلم‌ها به فیلم‌های قوم‌نگارانه‌ای محدود می‌شد که آن‌ها برای دولت‌های مستعمره می‌ساختند. ولی در آمریکای لاتین، هندوستان و برخی دیگر از کشورهای آسیا، پیش از «مقطع پسااستعماری»^۲ نیز تعداد محدودی فیلم تولید می‌شد؛ اگرچه این کار لزوماً از موضعی ضد هالیوودی انجام نمی‌گرفت. این نوع بیداری سیاسی با دوره پسااستعماری دهه پنجاه و بعد از آن مربوط می‌شود. در آن مقطع برنامه‌ای سیاسی برای «غربی‌زدایی» وجود نداشت. تحلیل‌های مارکسیستی از تاریخ سینما، به غرب در قالب صنایع حاکم نگاه می‌کردند. صنایعی که محصولات خود را بر بقیه جهان تحمیل می‌کرد و با این کار به آن‌ها آموزش می‌داد نه فقط این محصولات را بر محصولات خود ترجیح دهند بلکه به خود از دریچه الگوهای سینمای هالیوود نگاه کنند. پژوهشگران می‌خواستند از طریق آزمایش به انواع مختلف آگاهی فرهنگی و شیوه‌های متفاوت دیدن و بودن در جهان

1. unfinished cinema
2. post-colonization

دست یابند؛ مثلاً تَشوم. اچ. گابریل^۱ درباره مفاهیم زمان و مکان حرف می‌زد (Gabriel, 1989) و خورخه سانجینس^۲ در دهه هفتاد از رسوم جمعی، زبان‌های محلی و شیوه‌های بومی زندگی سخن می‌گفت. (Sanjinés, 1997). به تدریج برخی منتقدان و محققان غربی نیز برای تعریف فیلم‌سازی ناآشنای کشورهای غیرغربی در مقایسه با غرب، کوشش‌هایی را آغاز کردند (Armes, 1987) و این سینما را یک چالش (سیاسی و زیبایی‌شناختی) بی‌واسطه در برابر فیلم‌سازی جهان اول (غرب) مطرح کردند. (Gabriel, 1982). رهیافت‌های مختلفی در طی زمان با خاستگاه‌ها و اهداف مختلف برای شناخت و تحلیل سینمای غیرغربی مطرح شد: سینمای سوم و چهارم، سینمای دیاسپوریک و نظریه پسااستعماری.

۳. چارچوب مفهومی

۳-۱. استنباط درباره شیوه‌های اندیشیدن، نظریه‌پردازی و فیلم‌سازی غیرغربی

استنباط درباره شیوه‌های اندیشیدن، نظریه‌پردازی و فیلم‌سازی غیرغربی، به تجربه تماشاگر در مواجهه با فرهنگ‌های فیلم متنوعی که دیده است بازمی‌گردد. هر مخاطبی تصدیق می‌کند فیلم‌های مختلف تأثیرهای متفاوتی می‌گذارند. برخی رمزآمیزتر و برخی جذاب‌تر از بقیه هستند. مسلماً هر مخاطب غیرحرفه‌ای نیز تصدیق می‌کند تماشای فیلم آینه^۳ (تارکوفسکی، ۱۹۷۵) اتفاقی را در ذهن او رقم می‌زند که مثلاً با تماشای فیلمی هالیوودی متفاوت است، یا وقتی رفیق قدیمی^۴ (چان ووک، ۲۰۰۳) را می‌بیند، این حس راز آمیز به‌نوعی شوک تبدیل می‌شود. این شوک در واقع ناشی از اشکال متغیری است که سینما می‌تواند به خود بگیرد و چهره‌های متعددی که می‌تواند داشته باشد.

1. Teshome H. Gabriel
2. Jorge Sanjinés
3. The Mirror
4. Oldboy

این‌ها شاهد مثال کوچکی است برای این که سینما یکی نیست. این روند ذهنی-حسی برای مخاطبان حرفه‌ای فیلم نیز اتفاق می‌افتد با این تفاوت که آن‌ها را به فکر وامی‌دارد که وجه تمایز این فیلم‌ها را از یکدیگر بفهمند و کشف کنند. استونمن معتقد است: «برای درک فیلم‌های غیرغربی به الگویی به مراتب پیچیده‌تر و گسترده‌تر از الگوی سینمای کلاسیک نیازمندیم؛ زیرا با کنش متقابل پیچیده‌ای از فرایندهای اقتصادی، فکری و سیاسی روبه‌رو هستیم و این نکته، محققان را فعال و متمرکز بر کار نگاه می‌دارد. آن‌ها می‌کوشند ریشه‌های روابط متقابل میان عوامل مؤثر بر این کنش متقابل را پیدا و تعریف کنند. تمام ابعاد مختلف این کنش متقابل دائماً در تحرک قرار دارند.» (Stoneman, 2012: 218) آثار کلاسیک غربی بر اساس الگوهای مشخص و محدودی تولید می‌شوند؛ بنابراین تحلیل این فیلم‌ها با سهولت بیشتری امکان‌پذیر است. برعکس فیلم‌های غیرغربی، به دلیل پیوند با پیش‌زمینه‌های فرهنگی، اقتصادی و سیاسی متعدد و عدم تابعیت از این الگوهای پیش‌فرض، هرکدام با ساختاری متمایز، ساخته و عرضه می‌شوند. به همین دلیل، تحلیل این فیلم‌ها مستلزم کشف این الگوهای پیچیده و بدیع و تمرکز جدی پژوهشگران است.

سینما در فرهنگ‌های مختلف، فارغ از هویت کلی سینما، هویتی متناسب با آن فرهنگ دارد. «ممکن است مجموعه‌ای از قواعد وجود داشته باشد که اشکال مسلط سینما را تغذیه می‌کنند و شکل می‌بخشند، از بالیوود گرفته تا فیلم‌های سُبک روسی یا هالیوود، مجموعه‌ای از قواعد درهم‌تنیده با آن چیزی که ارزش‌های غربی می‌نامیم؛ اما در رابطه با همین‌ها نیز همواره آدم‌های مختلفی از فضاهایی کاملاً متفاوت وجود دارند.» (Akomfrah, 2012: 263) باید بین قواعد کلی سینما در غرب و هویت سینما در هر فرهنگ تفکیک قائل شد. سینمای غیرغربی بیش از این که با شباهتش به سینمای غرب شناخته شود، با تفاوتش متمایز می‌شود. آنچه باعث منحصربه‌فرد شدن و اصالت هر اثر می‌شود، مواردی است که متعلق به آن خاک، ملت، فرهنگ و موضوعات بومی آن است. از طرفی فیلم‌های غیرغربی فارغ از ژانر خود کمک می‌کنند یک فرهنگ به

جهان خارج دسترسی پیدا کند و در این جهان مخاطبان خود را بیابد. در این فرهنگ‌ها در کنار این سینماهای مسلط نمونه‌های تک‌رویی دیده می‌شود که به واسطه همین فکر پدید آمده‌اند که می‌خواهند کار متفاوتی انجام دهند. این به خاطر ناآشنایی آن‌ها با سینمای مسلط نیست. اکنون دیگر هیچ اسطوره آغازینی در پس این که چه چیزی متمایزکننده سینمایی غیرغربی است وجود ندارد. «حالا اکثر افرادی که فیلم‌های کاملاً دشوار «غیرمتعارف» غیرسستی می‌سازند، آگاه‌اند که در فضایی فعالیت می‌کنند که به‌وضوح بیرون این سه جریان قرار می‌گیرد (۱) تنها سینمای موجود، (۲) سینمای مسلط، و (۳) سینمایی که مخاطبان را «جمعاً» در کنار خود داشته باشد. این سینما در سایه بازشناسی این سه نکته عمل می‌کند.» (Stoneman, 2012: 265-266)

این تفاوت به حدی خاص و منحصربه‌فرد است که آکامفرا معتقد است تلاش فیلم‌سازان دیگر برای الگوبرداری از فیلم‌های غیرغربی شاخص به شکل مستقیم، کاری عبث خواهد بود. چراکه اساس چنین سینمایی آن است که منحصربه‌فرد و خاص باشد و «خاص‌بودگی آن مبتنی بر تلاش برای یافتن راهی بود که در چارچوب آن قادر باشد فهم خود از نحوه عملکرد سینما تا آن زمان در سرتاسر جهان را به‌وسیله چیز نویی که حس می‌کرد باید درباره آن فرهنگ و مکان خاص گفته شود، کنترل کند.» (Akomfrah, 2012: 266-267). پیامی چلیکجان، منتقد و استاد دانشگاه ترکیه، معتقد است: «روایت‌ها و ساختارهای غربی درهم‌شکسته شده است؛ مثلاً ساختار سینمای هالیوود بر اساس یک قهرمان و یک آنتی‌قهرمان شکل می‌گیرد. سینمای ایران به این شیوه روایت، فرهنگ و آداب‌ورسوم خود را اضافه کرده و مشکلات و فضیلت‌های انسانی را وارد فیلم‌ها کرده است؛ مثلاً عشق‌های ناکام در سینمای ایران به شکل معصومانه‌تری روایت می‌شود.» (چلیکجان، ۱۳۹۵) او همچنین معتقد است سینمای هالیوود تجاری است؛ به همین سبب در هالیوود فقط فیلم‌هایی سطحی با جهت‌گیری سرگرمی ساخته می‌شود. اما سینمای غیرغربی به فضیلت‌های انسانی می‌پردازد و زبان،

ساختار و قصه خاص خود را دارد. اگرچه کسانی هم هستند که معتقدند گسترش دسترسی به رسانه‌ها و اطلاعات در تمام جهان سبب شده است مفهوم «غرب» گسترش یابد و دیگر جایی از جهان از دسترس غرب بیرون نماند. مردم در تمام دنیا از محصولات هالیوود و صنعت موسیقی آمریکایی استفاده می‌کنند. فوسکو با همین دیدگاه، یافتن شیوه‌های تفکر «غیرغربی» را دشوار می‌داند. «من تمایل چندانی به قبول این ایده ندارم که شیوه‌های "غیرغربی" تفکر وجود دارند؛ اگرچه بعید نیست زمینه‌هایی وجود داشته باشند که در آن‌ها جنبه‌های خاصی از تجربه بصری به دلیل سرعت مصرف، تنوع تجربه‌های اکران و وجود سایر فرم‌های فرهنگی متفاوت باشد.» (Fusco, 2012: 186)

فوسکو همچنین معتقد است ورود عناصر تازه از سایر مناطق فرهنگی جهان به فرم‌های هنری که در متن فرهنگ غرب، به پایان راه خود رسیده بودند، حیات جدیدی بخشیده است. شاهد مثال او سینمای ایران و سینمای دیگر کشورهای آسیایی است. از نظر او این سینماها به نحوی ایده فیلم فکری، مؤلف-محور^۱ و روایی را احیا کرده‌اند که می‌توان در دهه هفتاد در غرب یافت. این سینماگران بیشتر بر قصه‌گویی، بازیگری و استعاره‌های بصری تکیه‌دارند تا جلوه‌های ویژه و اکشن. «این فرم‌ها که زمانی آن‌ها را "غربی" می‌دانستند به نقاط مختلف جهان نقل مکان می‌کنند و در این مناطق است که بیشترین انرژی وجود دارد نه ایالات متحده آمریکا.» (Ibid: 185) از نظر فوسکو غیرغربی‌سازی واقعی همین است. اکنون سینمای مستقل آمریکا و روایت‌های مؤلف-محور نیز زیاد مورد استقبال قرار نمی‌گیرد. اگر کارگردانی بخواهد چنین محصولاتی تولید کند، به‌سختی می‌تواند حمایت‌ها را جذب کند و اغلب شبکه‌های تلویزیونی از این محصولات حمایت می‌کنند. پس، از وجهه نظر فوسکو، این پرسش که آیا این نوع فیلم با شیوه فکری غربی همخوانی دارد یا با طرز تفکر غیرغربی، امروز چندان

موضوعیت ندارد. «این‌گونه تقابل‌ها اکنون دیگر خیلی کمتر از گذشته موضوعیت دارند زیرا اساساً نوع خاصی از سینما در غرب دارد از میان می‌رود و اشکال دیگری از تولید تصویر، زمینه ظهور خلاقیت و تجربه‌ای به‌مراتب بزرگ‌تر را فراهم آورده‌اند و آنچه از آن سنت قدیمی باقی‌مانده در جاهایی دنبال می‌شود که از دید ما غیرغربی هستند.» (Ibid: 184) در حقیقت فوسکو جریان فیلم‌سازی «غیرغربی» را در حد جنبه‌های خاصی از تجربه بصری تقلیل می‌دهد؛ اما او هم با وجود این به‌نوعی از تفاوت در جنبه‌های بصری، فرم‌های فرهنگی، نحوه اکران و مصرف تأکید دارد.

۲-۳. غربی‌زدایی؛ بازاندیشی در جریان‌های پیشین مقاومت سینمایی در برابر

غرب

حفظ موقعیتی که یک چهره جهانی بتواند با زبان محلی خویش صحبت کند، دشوار است؛ این که با زبان محلی سخن بگوید و مخاطب جهانی بیابد. زیرا درک مخاطب جهانی از زبان محلی فیلم‌ساز، به اطلاعاتی از پیش‌زمینه‌های فرهنگی آن فیلم‌ساز نیازمند است. فیلم‌سازان مختلف هرکدام به فراخور شیوه‌های مختلفی را برای عبور از این دشواری تجربه می‌کنند. در ضمن زبان این فیلم‌سازان باید به همان جزءنگری و موشکافی زبان جهانی برساخته‌شده باشد و صرف تفاوت برای برقراری ارتباط جهانی کفایت نمی‌کند. شاید این مهم‌ترین دلیل برای لزوم بازنگری در جنبش‌های پیشین مقاومت، نظیر سینمای سوم و پسااستعماری باشد. در واقع آکامفرا معتقد است: «تمام اشکال سینمایی مختلفی که می‌توانیم غیرغربی بنامیم‌شان، اعم از این که رویکرد "غیرغربی"‌شان به پرسش کشیدن نحوه تماشا و تماشاگری باشد یا داستان‌گویی یا نوع اجرا و تولید، تفاوت‌های همه این‌ها در تمام موارد با اتکا به فهمی از غرب و امر غربی معنا پیدا می‌کند.» (Akomfrah, 2012: 264)

اکنون سینمای غیرغربی به شکل رادیکالی متفاوت از غرب شده است و البته تفاوت آن، مسئله‌ای مربوط به زیبایی‌شناسی جنبش‌های پیشین مقاومت نظیر سینمای سوم نیست که صرفاً جنبه سیاسی یا استعمارزدایی داشته باشد. بلکه جسارتی فرمی در تمایز با دیگر سینماها است و دیگربودگی خود را با صراحت ابراز می‌کند. (Ibid) درحالی‌که در فیلم شاخص متعلق به جریان سینمای سوم، ساعت کوره‌ها^۱ (اکتاویو گتینو و فرناندوای سولاناس، ۱۹۶۸) سکانس ابتدایی با صدای کوبیدن پرحرارت طبل‌ها آغاز می‌شود و فیلم از همان ابتدا تفاوت خود را با ابراز صریح مخالفت سیاسی به رخ می‌کشد؛ چیزی شبیه به قرائت بیانیه‌ای سیاسی. برخلاف آن، فیلم پنج نوعی مانیفست جدا افتاده و جدایی‌طلب است اما بر مبنای هیچ‌کدام از قواعد پیشین برای تجاوز و تخطی نظیر سینمای سوم بازی نمی‌کند. با این‌که پنج با سینمای رایج غربی متفاوت است، تفاوت آن از جنس تفاوت سیاسی یا جنبه‌های طغیانگری علیه استعمار، که در سینمای سوم مشاهده می‌شود، نیست. این فیلم شیوه‌های خطاب و مشروعیت‌بخشی خاص خود را دارد که منشأ آن زیبایی‌شناسی فرمی است.

از نظر فوسکو نظریات پیشین مقاومت سینمایی در برابر غرب، در این مقطع از زمان با نوع محصول فرهنگی که در حال حاضر اکثر مردم جهان مصرف می‌کنند ارتباطی ندارد بلکه بیشتر مورد علاقه انسان‌شناسی و فیلم‌سازی مستند است. او می‌گوید: «امروز بسیاری از انواع روایت‌های متفاوت از مناطق مختلف جهان در آنچه ما به‌عنوان سینمای غربی می‌شناسیم رسوخ کرده، این سینما متحول شده و به‌طور گسترده‌ای انتشار یافته است. به شیوه‌ای مشابه، موسیقی راک که زمانی پدیده‌ای خاص بریتانیا و آمریکا بود، حالا در مکزیک یا آرژانتین یا مناطق مختلف آسیا زندگی جدیدی را شروع کرده است.» (Fusco, 2012: 184).

امروزه نظریه‌پردازان غربی‌زدایی فیلم از مرحله سینمای سوم و سینمای ناتمام گذشته‌اند. «این دیدگاه‌ها بر پایه الگوی دو پدیده به شدت متضاد با هم بنا شده بود. در یک سو هالیوود قرار داشت با ماهیتی کاپیتالیستی و از نظر ایدئولوژیک غالب و مسلط و در سوی دیگر انقلابیون جهان بودند که می‌کوشیدند هالیوود را از میان بردارند. حالا دیگر کسی این‌طور حرف نمی‌زند و اگر بزند مثل آن دوره به او توجه نمی‌کنند. این‌گونه نیست که اکثر مردم - درون یا بیرون صنعت سینما - به این دیدگاه واقعاً معتقد باشند.» (Fusco, 2012: 186).

سینما در حال فاصله گرفتن از تقسیم‌بندی مطلق است که در پارادایم سینمای سوم مطرح می‌شود؛ یعنی دیگر تقسیم‌بندی مطلق بین هالیوود از یک طرف و از طرف دیگر سینمایی با دل‌مشغولی سیاسی، تجربی یا غیرجریان‌اصولی و آوانگارد^۱ وجود ندارد. این تقسیم‌بندی‌های دوگانه یا مواضع ظاهراً مطلق، یا دیگر وجود ندارند یا این که موضوعیت خود را از دست داده‌اند. فوسکو معتقد است این تغییر به سبب انعطاف در تولید و توزیع و همچنین بالا رفتن سواد رسانه‌ای اتفاق افتاده است. «این امکان برای ما وجود نداشت که تصاویر خودمان [فیلم‌های غیر جریان اصلی] را در جریان پخش و توزیع رسانه‌ای قرار دهیم. برخلاف امروز سینمایی هم نداشتیم که همه اشکال دیگر تولید رسانه‌ای را نمایش بدهد.» (Fusco, 2012: 188) ولی اکنون با توجه به گستره توزیع و همچنین سهولت ساخت ویدئو، فیلم‌سازان تجربه‌گرای زیادی به عرصه ظهور رسیده‌اند. حتی مجموعه‌های تلویزیونی پرمخاطب، طوری کار شده‌اند که به زندگی عادی و روزمره شباهت داشته باشند، انگار فیلم‌سازی تجربی آن‌ها را ساخته است، یا طوری که به مستندهای سینما وریده شبیه باشند. «همه این فرم‌های تجربی یا محلی، جریان اصلی را آلوده کرده‌اند و متقابلاً جریان اصلی موجب آلودگی آن‌ها شده است. همچنین افراد زیادی که حرفه‌ای نیستند تلاش می‌کنند از سبک‌هایی که در

تلویزیون و سینما می‌بینند در کار خود استفاده کنند.» (Ibid: 189) این نوع شبیه‌سازی بخشی از جهان تصویری گذشته نیست؛ بنابراین، به اعتقاد فوسکو فرم غالبی وجود ندارد که بتوان قدم بیرون آن گذاشت و با دیدی انتقادی به آن نگریست. او با به رسمیت شناختن تفاوت‌های اقتصادی آشکار تأکید می‌کند: «الگوهای تولید و دریافت به‌گونه‌ای نیستند که لازم باشد فرد فضایی "بیرونی" پیدا کند و از آن موضع به‌نقد یک پارادایم بپردازد. به نظر من انتقاد را به شیوه‌های مختلف می‌توان ابراز کرد و دیدگاه به‌شدت تعقلی سینمای مستقل در دهه‌های هفتاد و هشتاد، امروز لزوماً مؤثرترین شیوه برای فاصله گرفتن فرد از فرم‌های غالب نیست.» (Ibid: 188)

پس از وجه نظر فوسکو برای انتقاد از جریان غالب در سینما راه‌های متعددی وجود دارد و فاصله گرفتن از فرم غالب سینما لزوماً مؤثرترین شیوه نیست. یکی از این راه‌ها که در مقطعی از دهه نود و اوایل دهه اول قرن حاضر، مورد توجه قرار گرفت، کنترل شبکه جهانی بود تا به این وسیله حضور پراکنده اما انبوه مخاطبان را برای تغییر یا مختل کردن سلطه نظام‌ها و شیوه‌های ارتباطی خاص به‌کارگیرند. در بیست سال گذشته شاهد رشد مطالعاتی بوده‌ایم که به موضوع تلاش جمعی در جامعه‌ای که خصوصی‌سازی اقتصادی در آن رو به افزایش است، می‌پردازند؛ برای مثال می‌توان به دو مفهوم «با هم بودن» و «جمع مفرد بودن» از سوی ژان‌لوک نانسی (Nancy, 2000) و نیز مفاهیم «توده» و «اشتراکی» هارت و نگری اشاره کرد که همگی در برابر هژمونی فزاینده امپراتوری سر برآورده‌اند. (Hardt and Negri, 2000) مفهوم امپراتوری لزوماً معادل معنای قدیمی استعمارگری نیست. هارت و نگری آن را این‌گونه توضیح می‌دهند: «امپراتوری آینده آمریکایی نیست و ایالات‌متحده در مرکز آن قرار ندارد. اصل بنیادین امپراتوری [...] این است که قدرتش هیچ قلمرو یا مرکز واقعی و محدودی ندارد. قدرت امپراتوری از طریق مکانیزم‌های کنترلی روشن و قابل‌انتقال، در شبکه‌ها توزیع می‌شود.» (Hardt and Negri, 2000: 384)

معنای این مسئله برای هارت و نگری این است که از خود قدرت تمرکززدایی می‌شود و «تقابل» معنادار با آن صرفاً کشمکش مختص عده‌ای انگشت‌شمار در مکان‌های «مرکزی» مختلف در جهان نیست. در عوض، امپراتوری همگام با گسترش برای پوشش دادن کل زمینه، پتانسیل تلاش جمعی یا کار گروهی را نیز بالفعل می‌کند، چون میل به جهانی‌شدن ناگزیر گروه‌هایی را در تماس با هم قرار می‌دهد که می‌توانند با سازمان‌دهی خود در برابر هژمونی امپراتوری مقاومت کنند. همچنین هک کردن با وجهه نظر سیاسی نیز در این مقطع از زمان مورد توجه بود. آخرین فیلم جعفر پناهی، *این یک فیلم نیست* (۲۰۱۱) نمونه‌ای از هک سیستم توزیع غالب است. او تصاویر این فیلم را با موبایل گرفت و از ایران خارج کرد تا در جشنواره کن^۱ نمایش داده شود. در این‌جا باید به نقش رسانه‌های اجتماعی و کاربرد آن‌ها در زمینه جنبش‌های سیاسی در خاورمیانه یا مناطق دیگر اشاره کرد. همچنین وبلاگ‌نویس‌ها در تولید تصاویر و اطلاعات فرهنگی به طرق مختلف نقشی پیدا کرده‌اند که حتی تا ده سال پیش تصویرپذیر نبود. اکنون این مسئله که مردمی با دسترسی و امکانات محدود یک سیستم را مختل یا سرنگون می‌کنند، جذابیت بیشتری دارد تا این که در هالیوود در زمینه نوآوری‌های صنعت بازی یا نمایش سه‌بعدی چه می‌گذرد؛ زیرا جنبه تجاری تولید رسانه‌ای، همه‌چیز را به سمت مسیر کسب سرمایه بیشتر از مصرف‌کننده‌ها می‌برد و نیز تلاش می‌کند با تازه‌ترین ابتکارهای تکنولوژیک، مردم را به سینما بکشاند. «آنچه در این برهه از سینمای غرب باقی‌مانده در جلوه‌های ویژه خلاصه می‌شود؛ فیلم‌هایی که ناچارید با عینک‌های مخصوص یا روی پرده عریض تماشا کنید. من این نوع نوآوری را حتی نمی‌توانم جدی بگیرم یا چیزی بیش از دستگامی برای پول درآوردن تصور کنم.» (Fusco, 2012: 184)

همین نکات سبب می‌شود رسانه‌های جدید جریان اصلی فیلم را با جذب مخاطبان به چالش بکشند. این برخلاف گذشته است. در گذشته همه چیز به سود هالیوود تمام می‌شد. هالیوود نوعی کنترل ارباب‌منشانه بر پخش و توزیع داشت. همین نکته داشت فیلم مستقل را نابود می‌کرد و راهی برای رقابت با سلطه هالیوود بر فیلمخانه‌ها، تبلیغات و آگهی‌های تجاری وجود نداشت. فرد ممکن بود فیلم بسیار خوبی بسازد ولی این فیلم کمترین شانس ممکن را برای دیده شدن داشت. اما اکنون «کاری که رسانه‌های دیجیتال و اینترنت کرده‌اند ایجاد امکان توزیع جنبی است که از مسیر مدارهای تحت کنترل سیستم نمی‌گذرد و این نقطه قوت آن‌ها است که فرد می‌تواند کارش را به دست مخاطبی انبوه برساند. همین‌طور تعداد سیستم‌های فیلترینگ که امکان دسترسی افراد را به مخاطبانی که مایل‌اند با آن‌ها ارتباط برقرار کنند فراهم می‌سازد، در حال افزایش است.» (Fusco, 2012: 185) مثلاً فیس‌بوک در کشورهایی که شهروندان عادی تا به حال جز آن‌چه دولت در اختیارشان می‌گذاشت دسترسی محدودی به اطلاعات داشتند، امکانات تازه‌ای برای کسب اطلاعات را به شهروندان داده است؛ حتی در ایالات متحده هم سلطه هالیوود و تلویزیون رسمی را شکسته است.

۳-۳. غربی‌زدایی پاسداشت تفاوت‌های فرهنگی

باید پرسید که کاربرد غربی‌زدایی چیست؟ چه هدفی دارد؟ چگونه می‌خواهد به هدف خود برسد؟ شاید بهترین اثر این بحث‌ها باز شدن پای گفت‌وگو درباره سینمای بخش‌های دیگر جهان باشد. اما این خطر همیشه وجود داشته که این بحث‌ها در بحث‌های بسته و مطالعات دانشگاهی محدود بماند و هیچ پیامد و تأثیر محسوسی نداشته باشد. مسئله دیگری که باید به آن اندیشید کاربرد زبان و واژگان و همچنین برنامه‌های مشخص است. «ما باید تلاش کنیم و همان‌طور که نیچه^۱ گفته راه‌های

1. Friedrich Nietzsche

تازه‌ای برای تفکر و حتی زندگی بیابیم. برای نیل به این هدف باید به آن‌چه در معرض خطر قرار دارد جان تازه‌ای بدهیم و نشان دهیم چه خطری آن را تهدید می‌کند.» (Stoneman, 2012: 219) اغلب در مباحث نظری فیلم، چارچوب مقایسه و مرجع یا زاویه دید را از غرب می‌گیرند و برای فرهنگ‌های غیرغربی به کار می‌برند. آیا باید تفاوتی بین فرهنگ غرب و فرهنگ این مناطق وجود داشته باشد؟ نباید نگاه ما به فرهنگ آن کشورها عین نگاه ما به فرهنگ غرب باشد؟ چرا نمی‌توان چارچوب‌ها را گسترده‌تر کرد که همه فرهنگ‌های همه کشورهای جهان را در برگیرد؟ در واقع استونمن با طرح این سؤال‌ها برخی ابهامات موجود در نگاه غربی به «جهانی‌سازی» را برجسته می‌سازد.

سید محمد بهشتی در کتاب *اندیشه ایران‌شهر* با طرح تعبیر «جهانی‌شدن» در برابر این «جهانی‌سازی» به نکات مهمی اشاره می‌کند. به اعتقاد او «جهانی‌سازی» وقتی شکل می‌گیرد که یک حوزه فرهنگی مزیت‌ها و ارزش‌های خود را به‌عنوان معیار برای مشارکت در تعاملات جهانی به بقیه مردم دنیا تحمیل می‌کند. الگویی که محتاج این تذکر مدام است که هرچند سنت‌های فلسفی، علمی، هنری، سیاسی و... آن قابل ستایش است، اما آن تنها سنت غنی نیست و باید به دیگر سنت‌ها نیز میدان بدهد. الگویی که رأساً تصمیم می‌گیرد میدان بدهد یا ندهد. درواقع جهانی‌سازی تلاش می‌کند جهانی‌شدن را با تبدیل کردن همه مردم دنیا به قبیله‌ای همسان با خود که در عالمی خلاصه‌شده زندگی می‌کنند، محقق سازد. در نتیجه به ارکستری یک‌دست و جمع‌وجور می‌ماند که البته آثار فاخری تولید می‌کند اما از تنوع خالی است و اکثر جمعیت دنیا در آن حاشیه‌نشین هستند. به‌احتمال‌زیاد عایدی آن نیز جز جنگ‌های بزرگ و ویرانگر چیز دیگری نیست؛ زیرا اساس عملش بر انکار و نفی تنوع فرهنگی و در نتیجه هویت و موجودیت دیگران است. (بهشتی، ۱۳۹۵) در حقیقت جهانی‌سازی همراه با سلطه‌گری یک‌طرف محقق می‌شود ولی جهانی‌شدن با گفت‌وگو و تعامل دوطرفه همراه است. با

این حساب نمی‌توان انتظار داشت بر اثر الگوی غربی برای جهانی‌سازی، جهانی‌شدن نیز محقق شود. شاید بتوان گفت جهانی‌سازی برخلاف آنچه ادعا می‌کند موجب وسعت جهان‌ها نمی‌شود. بلکه برعکس سبب کوچک شدن دنیا می‌شود. شاید تعبیر «دهکده جهانی» مبین این مقصود باشد. جهانی‌سازی با برساختن شرایطی مجازی موجب استغنائی جوامع از شناخت و درک تفاوت‌های فرهنگی و تنوع عوالم می‌شود و جهان را در ذهن افراد به مقیاس دهکده‌ای کوچک تقلیل می‌دهد. امروزه حقیقتاً نمی‌توان ادعا کرد توده مردم ایالات متحده آمریکا بر اثر تحولات ناشی از «جهانی‌سازی» جهانی شده‌اند و جهانی می‌اندیشند. درعین حال سلطه این الگو موجب کم‌رنگ شدن ارزش‌های فرهنگی ملل گوناگون و میل به همسانی و از دست رفتن مزیت‌های زیستی اهالی جهان شده؛ بنابراین توجه جدی به شیوه‌های اندیشیدن، نظریه‌پردازی و فیلم‌سازی غیرغربی و پاس داشتن این تفاوت‌ها و وظیفه‌ای خطیر برای اعضای آکادمی در هر گوشه دنیا است.

۳-۴. زیبایی‌شناسی مبتنی بر رابطه مبنای غربی‌زدایی

پیش‌فرض ایده غربی‌زدایی سینما به‌عنوان روشی نوحاسته، قطع پیوند و ضدیت با غرب نیست. همچنین تأکید بر تفاوت سبکی فیلم‌هایی غیرغربی با فرمول‌های سینمای کلاسیک غربی به آن معنی نیست که فیلم‌سازان غیرغربی کاملاً مستقل از غرب می‌اندیشند و عمل می‌کنند. مخاطب در فیلم‌های غیرغربی با نوعی فضای بسته شبه عبادی و بدون منفذ به بیرون روبه‌رو نیست. فیلم‌سازان غیرغربی از لحاظ فکری آن‌قدر گشوده هستند که تحت تأثیر فهمی از آنچه در بیرون جریان دارد، قرار بگیرند. اما این تفکر بیرونی آن‌قدر تهدیدکننده نیست که دیگرگونگی‌شان را از آن‌ها بگیرد.

حرکت در جهت غیرغربی‌سازی را فقط می‌شود در مقام زیبایی‌شناسی مبتنی بر رابطه^۱ به‌طور کامل درک کرد؛ یعنی چیزی که از دل نوعی درگیری به وجود می‌آید. برای آن‌که این ژست معنادار باشد باید پیوندهایی گزیده در میان باشد. چنان‌که آوینی نیز تأکید می‌کند فرهنگ‌های غیرغربی بی‌نیاز از تجربیات غربی‌ها نیستند، اما باید برای این تجربیات شأنی متناسب با آن‌ها قائل شد. نباید به دام تقلید گرفتار آمد. توصیه او بازتعریف سینما در نسبت با فرهنگ و ادب بومی و با تکیه بر قابلیت‌های کشف‌ناشده سینما است. (آوینی، ۱۳۷۷ الف: ۲۱) او با ارج نهادن به اختیار انسان در برابر پیچیدگی‌های تکنولوژی می‌گوید «شما در هر یک از فرهنگ‌های مختلف، سینما را متناسب با آن فرهنگ، دارای هویتی می‌بینید فارغ از هویت کلی سینما در غرب. این دو را باید از هم جدا کرد، چون در نهایت این اختیار انسان است که فراتر از همه این پیچیدگی‌ها است و بر اتوماسیون غلبه خواهد کرد. هویت انسان به‌ناچار در این بافت پیچیده ابزارها هم خود را نشان خواهد داد.» (آوینی، ۱۳۷۳: ۱۳۳)

غیرغربی‌کردن مطالعات سینمایی به معنای نفی کامل اشکال غربی مسلط بر تفکر، تولید، نقد و کنش سینمایی نیست. غیرغربی‌سازی ضمن احترام به ارزش‌های مطالعات سینمایی کلاسیک، لزوم حرکت به‌سوی فراسو را گوشزد می‌کند. مطالعات فیلم نیازمند حرکت به سطح بعدی است؛ حتی اگر هیچ وعده‌ای برای پایانمندی و کمال در این سطح وجود نداشته باشد. چون نفس بیان این مسئله توجه را به نارضایتی از عملکرد فعلی دیدگاه کنونی در حوزه مطالعات سینمایی جلب می‌کند. مطالعات سینمایی فعلی به‌نوعی نقد فرهنگی ساده‌انگارانه تبدیل شده‌اند. نگارش ده‌ها کتاب درباره آدم‌هایی واحد، بی آن‌که حرف تازه‌ای مطرح شده باشد، نشانی از این وضعیت است. در چنین شرایطی، این که این حرکت موفق خواهد شد یا نه، اهمیتی ندارد بلکه خود این حرکت آشوبگرانه است که اهمیت دارد. باید به‌جاهایی دیگر نظر کرد و افق‌های تازه‌ای

را گشود. در حال حاضر میراث بزرگی از آثار بیرون از برج و باروی غرب، شکل گرفته است بدون آن‌که به آن‌ها توجه لازم شده باشد. بدون این که در این مورد فکر شده باشد که این‌ها چه ماهیت و معنایی دارند؛ مثلاً هو شیائو شین^۱ حدود سی سال است روی نحوه خاصی از فیلم‌سازی تمرکز کرده است. در این سی سال نظریه‌پردازان غربی فیلم کماکان سرگرم تروفو^۲ و گدار^۳ هستند. این جمله ژان لوک گدار مشهورتر از آن است که کسی نشنیده باشد: «سینما با گریفیث^۴ آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد.» اما حجم توجهات جدی به کیارستمی و گدار در کتابخانه‌های مطالعات فیلم قابل‌مقایسه نیست. کار نظری درباره تروفو و گدار بی‌اهمیت نیست اما خلأ و کم‌توجهی به هو شیائو شین و کیارستمی در حوزه مطالعات فیلم چگونه قابل توجیه است. هنوز ارزش آن‌ها و معانی آشکار و پنهان کارشان در ابهام باقی مانده است؛ حتی اگر معدود کتاب‌هایی هم درباره آن‌ها وجود داشته باشد، تعداد آن‌ها هیچ تناسبی با اهمیتشان ندارد و احتمالاً آن‌چنان نیستند که تغییری در سلسله‌مراتب نظام حاکم ایجاد کنند.

فوسکو معتقد است غربی‌زدایی از مطالعات فیلم به مفهوم طرد و نفی نحوه تفکر، تولید، نقد و شیوه کار غربی حاکم نیست، او معتقد است هیچ جای کاملاً غیر غربی در جهان نمانده است و نمی‌توان شیوه اندیشیدن، دیدن، سخن گفتن و فهمیدن را که در طول بخش عمده‌ای از زندگی، به تجربه‌های فرد شکل و معنا می‌دهد، از نشانه‌های غربی زدود و رها کرد. تفکر غربی همواره از طریق زبان، نهادهای آموزشی و... با افراد عجین می‌شود. پس «مسائل مرتبط با تفاوت فرهنگی در این شرایط بیشتر با تجربه‌های اجتماعی و نسبت آن‌ها با مصرف اطلاعات سروکار دارند تا ویژگی‌ها و تشخیص فرهنگی» (Fusco, 2012: 191). در حقیقت این‌گونه نیست که بافاصله گرفتن از غرب

-
1. Hou Hsiao-Hsien
 2. François Truffaut
 3. Jean-Luc Godard
 4. D. W. Griffith

می‌توان به شیوه‌های تفکر غیرغربی دست‌یافت. استونمن معتقد است گرچه فضا نسبت به گذشته بازتر شده، این فضا واکنشی است؛ پس شیوه‌های تفکر باید واکنشی‌تر شود. «این واکنشی بودن نوعی مسیر بازخوردی (فیدبک) دایره‌وار است، که دست‌کم ما را از سقوط ساده‌دلانه به ورطه فرضیه‌های ناخودآگاهانه‌ای که جهان را به شیوه‌ای که هست حفظ می‌کنند، نجات می‌دهد» (Stoneman, 2012: 221). بنابراین باید با حساسیت، شیوه‌های بهتر و کارآمدتری برای ارتباط متقابل، همراه با احترام بیابیم تا بتوانیم با وجود این پیچیدگی‌های ذاتی، به جهان بنگریم.

۳-۵. رهیافت تکثر فرهنگی چندکانونی^۱

«عبور از اروپامداری: تکثر فرهنگی و رسانه‌ها» (Shohat and Stam, 1994)، مهم‌ترین رهیافت مرتبط با غربی‌زدایی است. متنی که بر تفکر درباره سیطره رسانه‌های غربی بر مجموعه ایماژهای (تصویرات) فرهنگی جهانی تأثیر بسیار گذاشت و به‌خصوص مفهوم «تکثر فرهنگی چندکانونی» به شوهرت و استم تعلق دارد. به‌این‌ترتیب، رهیافت اصالت تعدد فرهنگی (تکثر فرهنگی چندکانونی) به‌عنوان رویکردی رادیکال تعریف می‌شود که مسائل مرتبط با تعدد فرهنگ‌ها، استعمار و نژاد را در حدود یک «شبکه ارتباطی»^۲، از دیدگاه‌های متعدد و «در نسبت با قدرت اجتماعی»، در تراز جهانی مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد و از این طریق، به‌صورت آشکار و مستمر با ستم‌دیدگان یا کسانی که به حاشیه رانده شده‌اند ابراز همدردی می‌شود.

از این دیدگاه «برای هیچ اجتماع جداگانه یا بخشی از جهان، با هر میزان قدرت اقتصادی یا سیاسی، نباید از نظر معناسازی تبعیض قائل شد». سرانجام، این دیدگاه مفهوم ثابت یا تقلیل‌یافته هویت‌ها (چه فردی و چه جمعی) را رد می‌کند و ترجیح

1. Polycentric multiculturalism
2. communication network

می‌دهد آن‌ها را به صورت چندشکلی، چندوجهی (دیالوژیک) و در مسیر شدن توصیف کند: «در تقابل مداوم بین سلطه و مقاومت، هر کنشی از جنس تبادل فرهنگی، دو طرف مبادله را تغییر می‌دهد.» (Shohat and Stam, 1994: 46-49) این شیوه درک دیدگاه‌های متعدد و مذاکرات چندوجهی (دیالوژیک) میان افراد و اجتماعات در هر دو سطح محلی/ملی و جهانی/فراملی بر مبحث تازه مطالعات فیلم درباره اصطلاحات مفهومی سینمای فراملی و جهانی تأثیر بسزایی داشته است. (Ezra and Rowden, 2009; Dennison and Lim, 2006; Durovicova and Newman, 2009) اخیراً نقیب، پریام و دودرا ایده شوهرت و استام را در نظریه‌پردازی سینمای جهان^۱ (۲۰۱۲) به صورت «رویکرد چندکانونی به مطالعات فیلم» تعدیل کرده‌اند، به طوری که این رویکرد در شکل تازه خود از توصیف منفی سینمای جهان به صورت «سینمای غیرهالیوودی» می‌پرهیزد و ترجیح می‌دهد آن را در عوض به صورت «پدیده‌ای چندکانونی با نقطه‌های اوج خلاقیت در مکان‌ها و دوره‌های مختلف» توصیف کند. هنگامی که تصویری همچون کانون واحد، اولویت‌ها، و اهمیت‌های زمانی^۲ دور انداخته شوند، می‌توان همه‌چیز را روی نقشه سینمای جهان در جایگاه برابر با دیگران قرار داد، حتی هالیوود را، که در این صورت به جای تهدید، به سینمایی در میان سینماهای دیگر تبدیل می‌شود (Nagib et al, 2012: xxii-xxiii).

۳-۶. حرکت دوگانه دیگرگونگی^۳

با توجه به رهیافت تکثر فرهنگی چندکانونی، مشخصه اصلی فیلم‌های غیرغربی نوعی حس دیگرگونگی است، آن‌ها از نظر دیداری هم کاملاً متفاوت به نظر می‌رسند. بازیگران آن‌ها متفاوت هستند: قیافه متفاوتی دارند، به زبان متفاوتی حرف می‌زنند،

-
1. Theorizing World Cinema
 2. Diachronicities
 3. double move of alterity

متفاوت می‌خورند و متفاوت می‌نشینند. سینمای غیرغربی «درک درستی از این مسئله دارد که ما در این جا [قلمرو بسته غرب] به چه چیزی احتیاج داریم. چهره‌های مختلف غربی با وجود تعصبی که داشتند از این سینما بهره گرفتند و کماکان از آن‌ها بهره می‌گیرند و می‌آموزند.» (Akofrah, 2012: 267) ایلدیریم با تأکید بر ضرورت توجه به فیلم‌های غیرغربی به خاطر تفاوتی که تازگی و بدیع بودن را به ارمان می‌آورد، می‌گوید: «فیلم‌های سینمای هالیوود به خاطر پیشرفت‌های تکنولوژی در تکنیک‌هایشان به یکدیگر شبیه هستند و در همه جای دنیا هم مردم از آن‌ها دریافت مشترکی دارند. اما آن سینمایی که لیاقت توجه را دارد، سینمایی است که بتواند مفاهیم جدید را تولید کند.» (ایلدیریم، ۱۳۹۵) در حقیقت ما با اشکالی از زیر پا گذاشتن آستانه‌ها و مرزها روبه‌رو هستیم. استونمن نیز، کار غربی‌زدایی را مرکز‌زدایی یا خلق یک مرکز دید جدید می‌داند. طبعاً آن‌چه غربی‌زدایی مطرح می‌کند و نحوه بیان آن باید متفاوت باشد. غربی‌زدایی از طریق تفاوت‌های فیلم‌سازان تجربی است که قدرت و اعتبار می‌گیرد. (Stoneman, 2012: 217) پدیدآورندگان سینمای تجربی به خود با دید سازندگان فیلم‌های سیاسی نمی‌نگرند، بلکه آنان در نحوه کار خود، تأثیر شیوه فیلم‌سازی رایج در جهان را زیر سؤال می‌برند.

آکامفرا معتقد است مفهوم غیرغربی‌سازی همواره به‌طور ضمنی در اغلب جریان‌های آوانگارد سینما (به‌ویژه آن‌هایی که از فضاها غیرغربی برخاسته‌اند) وجود داشته است. اتفاقی که می‌افتد آن است که، بسته به این که هر کس خود را در کجا می‌بیند، میان سوبیه‌های مختلف مسئله دست به انتخاب می‌زند و به کنش فرهنگی، زیبایی‌شناختی، سیاسی، یا اقتصادی اولویت می‌بخشد. اما در موضع غیرغربی آوانگارد همواره چیزی وجود دارد که آکامفرا آن را «حرکت دوگانه دیگرگونگی» می‌نامد. (Akofrah, 2012: 266) حرکت دوگانه در اغلب موارد کمابیش چنین شکلی به خود می‌گیرد: این موضع پتانسیل نوعی حضور را بازشناسی می‌کند — پتانسیلی خصمانه یا

جز آن — و این حضور را لوگوس^۱ یا کلام غربی مسلط جریان اصلی می‌نامد و تفوق سیاسی، اقتصادی یا فرهنگی را بدان منتسب و خود را در تفاوت با این کلام غربی مسلط تعریف می‌کند. به این ترتیب همیشه با یک حرکت تشخیصی و تجویزی روبه‌رو خواهیم بود. برای آن‌که گفتمانی غیر غربی شده شکل گیرد باید این حرکت دوگانه فعال باشد. به بیان دیگر، فارغ از این که خواسته آن‌ها محقق می‌شود یا بی‌سرانجام می‌ماند، به هر حال آن‌ها کار خود را با بیان این نکته آغاز می‌کنند که با کلام غربی مسلط متفاوت هستند اما این با شکلی که واقعاً می‌یابند نیز متفاوت است. آکامفرا معتقد است آن‌ها هم‌زمان «این دو چیز کاملاً متفاوت» هستند؛ یعنی هم‌زمان این را می‌گویند و آن را انجام می‌دهند. البته وجه بلاغی و بیانی کار لزوماً شکل آشکاری ندارد، یعنی مخاطب ضرورتاً با قطعه‌ای متشکل از تصاویری متحرک که تمام مدت مانیفستی در قالب گفتار متن آن را همراهی کند سروکار ندارد. گاهی خود کار، هم نوعی مانیفست است، هم بلاغت‌شناسی آن است. اما غالب اوقات نوعی تفکیک هستی شناختی مشخص میان این دو وجود دارد. مانیفستی که از مجموعه‌ای از احکام و اعلام موضع‌های ثبت‌شده ساخته‌شده و در پی زیبایی‌شناسی ناتمامی است؛ یعنی چیزی که ساخته خواهد شد بر مبنای باورهایی است که در این مانیفست آمده است. در چنین وضعیتی حرکت دوگانه کاملاً مشخص است. (Ibid: 268)

این حرکت دوگانه نقطه عزیمت اشکال مختلفی از سینما است که امروز در جهان وجود دارد. فیلم‌های غیر غربی مخاطب را به تفکر درباره غیر غربی‌سازی و لزوم حرکت به «فراسو»^۲ وامی‌دارند. «فراسو» شکلی از قطع یا برش نیست؛ فیلم‌سازان غیر غربی پیوندشان را به‌طور کامل و مطلق قطع نمی‌کنند. مثلاً ممکن است برخی از فیلم‌های کیارستمی به‌سادگی برای مخاطب غربی، قابل فهم نباشد، اما در بسیاری از فیلم‌های دیگرش حرف‌هایی ملموس و قابل درک برای همه دارد. این ویژگی تفکر

1. Logos
2. beyond

غربی‌زدایی سینما؛ بازاندیشی در شیوه‌های اندیشیدن ... ۱۳۳

غیرغربی‌سازانه است چیزی که آکامفرا «حرکت دوگانه» می‌نامد، حرکتی در جهت برکشیدن فضای تفاوتی که تقریباً می‌توان گفت از نوعی آگاهی دوگانه تغذیه می‌کند. در غیر این صورت فقط نوعی ژست بدوی‌گرایانه است. وگرنه تعصب به هر تولیدی که در داخل مرز ملی شکل گرفته باشد، نشانه غربی‌زدایی نیست. مثلاً این که یک ایرانی به فیلم فارسی تعلق خاطر داشته باشد و ادعا کند این سینما به من تعلق دارد و سینمای غرب در شکل‌دهی فرهنگ من بی‌تأثیر است، غربی‌زدایی به حساب نمی‌آید. ایلدیریم این حرکت دوگانه را این‌طور توصیف می‌کند: «سینماگران غیرغربی می‌خواهند دو مرحله را طی کنند اولین مرحله درک خود و ارزش‌های خود است و در مرحله دوم با تکیه کردن بر ارزش‌های خود در پی ایجاد یا ظاهر کردن فرهنگی برای جایگزینی فرهنگ غرب هستند. بعضی از کشورها در مرحله اول هستند و بعضی از کشورها مانند ایران به مرحله دوم راه‌یافته‌اند.» (ایلدیریم، ۱۳۹۵).

۴. روش تحقیق

بسیاری معتقدند در هنرهای فیلم «مونتاز یعنی کارگردانی برای بار دوم»، متدولوژی مونتاز نیز در مطالعات فیلم چنین است؛ سنجیدن لحظه روان‌شناختی درست و دانستن این که دقیقاً کجا برش بزنی. ممکن است برخی ببندیشند متد مونتاز آن است که پژوهشگر قطعه‌های منتخب را به ترتیب درست پشت سر هم ردیف کند، اما هیچ پژوهشگری نمی‌پذیرد کارش صرفاً یافتن پیوندهای درست یا کشف چپ‌پوش‌ها است چنان‌که انگار از پیش وجود داشته‌اند و انتظار می‌کشیده‌اند که توسط او کشف شوند. از خلال فرایند مونتاز است که ماده‌های خام موجود شکل می‌پذیرند و می‌توانند روایت و معنای خود را به مخاطب منتقل کنند.

بنابراین مونتاز به‌عنوان یک روش تحقیق کیفی، دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. **انتخاب داده‌ها:** در روش کیفی مونتاژ ویژگی‌های داده‌ها در زمینه خاصی که در آن جای گرفته است، ملاحظه می‌شوند و در کانون بحث قرار می‌گیرند و نیز زمینه و شیوه ثبت داده‌ها امری تعیین‌کننده است. این امر به‌خصوص در تصمیم‌گیری در این باره که چه چیزی انتخاب شود، خود را نشان می‌دهد.

۲. **ساختاربخشی:** در مونتاژ، پژوهشگر هنگام شروع کار، افق‌های کار پژوهشی را به صورتی اجتماعی و هنری تعیین می‌کند، اما همواره با یک افق گشوده حرکت می‌کند و پیوسته اهداف را برحسب مقتضیات داده بازسازی می‌کند. (تاجیک، ۱۳۷۷: ۹-۸) او بعد از انتخاب داده‌ها، به دنبال ساختاربخشی به داده‌ها می‌رود و بنا به مقتضیات پژوهش این ساختار را بارها و بارها تغییر می‌دهد. ساختاربخشی اعم از دادن ساختار به یک قطعه و پیدا کردن جای آن قطعه در کلیت پژوهش است. برای این که بتوانید ساختار مؤثری برای یک قطعه در نظر بگیرید، باید کارکرد آن را مشخص کنید. پژوهش قرار است چیزی بیش از ظاهر داده‌ها را به ما منتقل کند؟ در این صورت کار مونتاژ این است که در خدمت آن وجوهی از روایت قرار گیرد که پشت ظاهر رویدادها جریان دارند. اگر تمام هدف شما این است که صرفاً داده‌ها به مخاطب منتقل شوند، در این صورت عمل ساختاربخشی شما کاری مکانیکی خواهد بود که یک‌بار انجام می‌شود، ولی اگر به دنبال مفهوم تازه‌ای هستید، باید در طی تحقیق بنا بر یافته‌های خود، بارها ساختاربندی کنید و بارها ساختارها را بشکنید تا در پایان به یک ساختار درست دست‌یابید.

۳. **پژوهشگر فعال:** از نقاط قوت دیگر مونتاژ به‌عنوان یک روش کیفی این است که مونتاژ قادر به بررسی یک موضوع از جنبه‌های متفاوت است و همچون پژوهش‌های کمی ابزارهای تعریف‌شده و معدودی را به دست نمی‌دهد. پژوهشگر در انتخاب ابزارها از آزادی نسبی برخوردار است. او از یک سو می‌تواند از هر ابزار ممکن استفاده کند و از دیگر سو ملزم به حفظ و رعایت افق و شمای معنایی تعیین شده است.

غربی‌زدایی سینما؛ بازاندیشی در شیوه‌های اندیشیدن ... ۱۳۵

(خانیکی، ۱۳۸۰: ۲۰۲-۲۰۰) به همین سبب پژوهشگر جزئی از ابزار تحقیق به حساب می‌آید. به طوری که این اختیار را دارد که ابزار تحقیق، نقاط برش، کانون توجه، خط روایی، ریتم و سرعت، فرم و محتوا و... را با توجه به روند تحقیق انتخاب کند.

۵. کیارستمی؛ آغاز سینمایی دیگر

در سینمای ایران، می‌توان نمونه‌های موفقی از غربی‌زدایی سینما را یافت. عباس کیارستمی با سینمایی متفاوت از جریان رایج غربی و با تکیه بر ریشه‌های کهن فرهنگ ایرانی، توانست از مرزهای ملی فراتر برود. او مورد توجه اندیشمندان غربی و غیرغربی بسیاری بود. ژان لوک گدار^۱ می‌گوید: «سینما با گریفیت آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد.» (گدار، ۱۳۹۵) و ژان کلود کاریر^۲ او را برای شیوه غیر تقلیدی‌اش ستوده است. (کاریر، ۱۳۹۳) مهناز سعیدی وفا در کتاب *عباس کیارستمی می‌گوید: «او مدام با فیلم‌هایش سینمای قراردادی/هالیوودی را به چالش می‌کشد، افسانه‌ها و الگوهای شخصیتی و سینمای روایی را در هم می‌شکند و درعین حال شیوه‌های جدیدی برای دیدن معرفی می‌کند.»* (عیدی زاده، ۱۳۹۵). ژان میشل فرودون^۳ کیارستمی را یکی از بهترین نمونه‌های سینمای غیرهالیوودی می‌داند و تأکید می‌کند: «کیارستمی یکی از شاهدان پر قدرت و تأثیرگذار این ادعا است که مسیرهای فیلم‌سازی دیگری سواً مسیر تحت استیلای آمریکا در حوزه فرم و محتوا نیز وجود دارد.» (همان) جف اندرو^۴ بزرگی او را نهفته در رویکرد بسیار شخصی‌اش به سینما می‌داند و تأکید می‌کند: «به نظر می‌رسد او نه دربند سنت‌های سینمای [بدنه] ایران است و نه [دربند] قراردادهای تجاری سینمای جریان اصلی دنیا.» (همان)

-
1. Jean-Luc Godard
 2. Jean-Claude Carrière
 3. Jean-Michel Frodon
 4. Geoff Andrew

۱-۵. حرکت دوگانه در آثار کیارستمی

کیارستمی گام نخست حرکت دوگانه خود را، چنان‌که آکامفرا مطرح کرده بود، با زیر پا گذاشتن قواعد غربی شروع می‌کند. یکی از این قواعد، تندی ریتم در فیلم‌های غربی است. کیارستمی برخلاف فیلم‌های غربی، با کندی ریتم فضا را برای اندیشیدن مخاطب باز می‌گذارد و تفاوت خودش را از این طریق به رخ می‌کشد. فیلم پنج (۲۰۰۳) اثر عباس کیارستمی نمونه خوبی برای این مسئله است. او با این فیلم تصریح می‌کند جزئی از سینمای رایج غربی نیست و هیچ‌گاه نبوده است و مخاطب را به تفکر درباره غیرغربی‌سازی و لزوم حرکت به «فراسو» وامی‌دارد. مثلاً در این فیلم، کندی ریتم و سکون دوربین، فیلم را منحصربه‌فرد می‌کند. «این کندی شاید در آغاز دلسردکننده باشد ولی در پایان مسحورکننده فیلم است که ما را به بازاندیشی و اندیشیدن می‌خواند.» (Brown, 2014: 137). کندی ریتم این فیلم در برابر ریتم پرشتاب سینمای رایج، نوعی فضیلت به حساب می‌آید. مسئله صرفاً نوعی نابهنجاری ساختاری نیست. این فیلم می‌تواند نقطه آغاز شکل خاصی از برخورد با سینما باشد، که جای خود را پیدا کرده و تمام‌قد تفاوت خود را در برابر تمام قواعد انواع مختلف سینماهایی که وجود دارد، به نمایش می‌گذارد. «سینمای [رایج] امروز دیگر دیدنی نیست. ما دیگر شانس دیدن لانگ‌شات‌ها را از دست داده‌ایم و این قدر همه چیز سریع اتفاق می‌افتد که ما دیگر چیزی را نمی‌بینیم. فیلم‌ها یک ساعت و نیم دو ساعت، چیزی مثل بازی گیم، هستند. ما دیگر فرصت دیدن پیدا نمی‌کنیم.» (کیارستمی، ۱۳۹۶). در حقیقت کیارستمی به مخاطب این فرصت را می‌دهد تا بیشتر ببیند و فرصت بیشتری برای اندیشیدن داشته باشد. او توصیف دقیقی در این باره ارائه می‌دهد: «داستانی که به آرامی گفته می‌شود، به ما اجازه می‌دهد که قدر لحظه‌های پرهیجان را بدانیم. برای همین است که فیلم‌های آمریکایی تأثیری روی من ندارند. همه چیز در هیجان است و حتی پیش از آن‌که میل به دیدن داشته باشیم خود را به ما نشان می‌دهند.» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۵۶).

تفاوت دیگر کیارستمی در کم‌خرجی فیلم‌های او است. به همین دلیل بدیو سینمای او را یکی از مصادیق معدود سینمای ناب برمی‌شمارد (نجفی، ۱۳۸۷: ۱۲). بدیو سینما را هنری ناخالص و حرام‌زاده می‌خواند و دلیل این ادعای خود را شرایط تولید فیلم برمی‌شمرد؛ منابع تکنیکی و مصالح ناهمگونی مانند لوکیشن‌های طبیعی و ساختگی، فیلم‌نامه، بازیگران، تجهیزات تدوین و... پس سینما نیازمند پولی بسیار زیاد است (بدیو، ۱۳۹۵). او راه عبور از ناخالصی و رسیدن به هنر ناب را این‌چنین تشریح می‌کند: «برای دستیابی به سینمای ناب، سینما باید مصالح ناخالص را پشت سر گذاشته و باید هر چیزی که وجود دارد را به‌کاربرده و بالاتر از همه این موارد به دنبال راهی برای ساده‌سازی بگردد.» (همان) بدیو کیارستمی را یکی از نمونه‌های موفق در ساده‌سازی و رسیدن به نمونه‌های سینمای ناب می‌داند. به‌غیر از بدیو دیگران نیز با الفاظ گوناگون سادگی سینمای کیارستمی را ستوده‌اند. «مدل سینمای کیارستمی مدل سینمایی کم‌خرج و ساده است؛ گونه‌ای با هیچ‌و‌پوچ فیلم ساختن... این فقر در سینمای کیارستمی... می‌تواند در تماشاگر حسی عارفانه بیافریند.» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۳). کیارستمی با استفاده از نابازیگران به‌جای سوپرستارها، استفاده از طبیعت، به‌جای صحنه‌های ویژه، استفاده محدود از موسیقی و حتی استفاده از موسیقی انتخابی به‌جای موسیقی‌های پرطمطراق و پرهزینه و... توانسته است سینمایی ساده بیافریند. گرچه سینمای او به‌ظاهر ساده است، گستره‌ای از واکنش‌های پیچیده را دربردارد. ویلیام براون^۱ که فیلم پنج را با فیلم غربی تلقین^۲ مقایسه کرده است، می‌گوید: «فیلمی از نظر دیداری پیچیده مانند تلقین به دامنه‌ای از واکنش‌های ساده/بی‌چیز راهبر می‌شود و فیلمی از نظر دیداری ساده مانند پنج به گستره‌ای از واکنش‌های پیچیده.» (Brown, 2014: 137). همان‌طور که خود می‌گوید: «ساده بودن را با ساختار ساده اشتباه نگیرید. نکته این است که چگونه چیزی پیچیده را ساده جلوه دهیم» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۱۳).

1. willam Brown
2. Inception

درواقع سادگی فیلم‌های کیارستمی مهم‌ترین تفاوت این فیلم‌ها با فیلم‌های جریان رایج است.

کیارستمی گام دوم حرکت دوگانه خود را با رجوع و الهام گرفتن از ریشه‌های کهن فرهنگ ایرانی برمی‌دارد. اشارات مؤکد او به وطن و بازتاب آن در آثارش مؤید این واقعیت است که اقدام او برای بنیان نهادن یک شیوه بومی و ملی فیلم‌سازی آگاهانه و از سر تأمل بوده است. چنان‌که خود او تأکید می‌کند: «بدون شک فیلم‌های من ریشه عمیقی در قلب فرهنگ ایرانی دارند.» (جاهد، ۱۳۹۵) او حتی معتقد است راه جهانی‌شدن از محلی بودن می‌گذرد. «برای آفرینش اثری که همگان در سراسر دنیا بتوانند آن را درک کنند، در خاک خودت باید ریشه داشته باشی.» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۶۸). کیارستمی از شعر فارسی، تکنیک‌های فراوانی را استخراج کرده و به فرم سینما آورده است. منظور او از سینمای شاعرانه سینمایی است که خصوصیات شعر را دربردارد. تکنیک‌های شعر در سینمای او مشهود است. یکی از این تکنیک‌ها ابهام است. «سینمای شاعرانه مانند پازلی است که هنوز تمام نشده و به شما اجازه رمزگشایی می‌دهد تا تکه‌های مانده را هرچور که مایلید کنار هم بگذارید» (همان، ۴۷). عدم تعیین و ابهام در فیلم‌های شاعرانه سبب می‌شود بتوان فیلم را از زاویه‌های مختلف بررسی کرد و به بیننده اجازه پرورش قوه خیال را داد. او برای این کار از حذف برخی عناصر بهره می‌گیرد. «هرچه فیلم‌ساز کمتر نشان دهد و هر چه خلاقانه‌تر اطلاعات را از میان بردارد، تماشاگر درگیرتر می‌شود و ذهن او به کار می‌افتد» (همان، ۵۵). برای مثال در فیلم *طعم گیلان* مخاطب هرگز دلیل خودکشی بدیعی (شخصیت اصلی فیلم) را نمی‌فهمد، بلکه با تصور خود همراه داستان او می‌شود. تکنیک پایان باز نیز بر ابهام فیلم می‌افزاید. مخاطب نمی‌فهمد خودکشی بدیعی به سرانجام می‌رسد یا خیر. در *کلوزآپ* مخاطب در سکانس گفت‌وگوی سبزیان و مخملباف، با قطعی صدا مواجه می‌شود و تصور می‌کند مشکل فنی پیش‌آمده است. اما کیارستمی تأکید می‌کند این کار را برای تشویق تماشاگر به نگاه کردن به چیزی خارج از قاب انجام داده است (همان، ۵۶).

همچنین کیارستمی از نمایش‌های آیینی همچون تعزیه بهره بسیار برده است. «تأثیر ماقبل مدرن نقالی (قصه‌گویی جمعی)، روح‌وضی (نمایش مردمی) و تعزیه همچنان هنر کیارستمی را تقویت می‌کند» (Dabashi, 2001: 38). یکی از تکنیک‌هایی که کیارستمی از آن بهره می‌برد، فاصله‌گذاری است. «من فاصله‌گذاری را در تعزیه کشف کردم... گرچه در تعزیه همه‌چیز به سادگی اتفاق می‌افتد، اما مخاطب به شدت درگیر می‌شود» (Hamid, 1997: 24). او تکنیک‌های تعزیه برای فاصله‌گذاری همچون حضور کارگردان روی صحنه نمایش، استفاده از نابازیگران، ارتباط با مخاطب فعال، بداهه‌سازی و... را به سینما آورده و از آن‌ها بهره می‌برد (محمدکاشی، ۱۳۸۴) (فزونی، ۱۳۹۵) (ثمینی، ۱۳۸۲). مثلاً حضور کارگردان در زیر درختان زیتون، دائم به ما یادآوری می‌کند در سینما به تماشای یک فیلم نشسته‌ایم. او همچون شمنی که گرداننده یک آیین کهن است، می‌خواهد ما را از طریقی فراتر از باور داستانی کاذب با حقیقت مرتبط سازد (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۱). یکی دیگر از تکنیک‌هایی که او از تعزیه وام گرفته استفاده از نابازیگر است. او تلاش می‌کند نابازیگر، برشی از زندگی روزمره خود را به نمایش بگذارد. «وقتی با نابازیگر کار می‌کنم به دنبال نقش‌آفرینی حرفه‌ای آن‌ها نیستم؛ به دنبال این هستم که خود واقعی را بروز دهد» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۲۳).

۲-۵. کیارستمی و زیبایی‌شناسی مبتنی بر رابطه

در این سال‌ها منتقدان زیادی تلاش کرده‌اند کارهای کیارستمی را به جریان‌های مختلفی از جمله نئورالیسم ایتالیا متصل کنند. در آثار عباس کیارستمی می‌توان تشابه خاموشی را با سینمای نئورالیسم ایتالیا مشاهده کرد. کیارستمی نیز تأثیر نئورالیسم را بر خود نفی نمی‌کند. او می‌گوید: «واقعیت این است که فکر نمی‌کنم به هیچ‌مکتب خاصی تعلق داشته باشم، تقلید کار من نیست... اگر شباهتی میان کارهای من و روسلینی باشد و شاید در کارهای درآیر، برسون و ازو ربطی به خصوصیات فرم‌گرایانه

کارهای من ندارد. تنها این است که ما از یک زاویه به زندگی نگاه می‌کنیم» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۸۸). با بررسی فیلم‌های متعلق به سینمای نئورالیسم ایتالیایی و فیلم‌های کیارستمی درمی‌یابیم فیلم‌های کیارستمی، تلخی، سیاهی، بدبینی و نیز رویکرد انتقادی موجود در سینمای نئورالیسم را ندارند. برای مثال در فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون، کیارستمی به فاجعه بزرگی همچون زلزله، با دیدی امیدوارانه نگاه می‌کند و زندگی را می‌ستاید. او در طعم گیلان نیز با نفی خودکشی، به ستایش زندگی می‌پردازد. این بازیابی نوعی تفاوت را به نمایش می‌گذارد و ژست دوگانه کار همین است. تماشاگران غربی ریشه‌های کارهای کیارستمی را به شدت ایرانی ارزیابی می‌کنند، اما مخاطبان ایرانی وجوهی از نئورالیسم ایتالیایی را نیز در آن می‌یابند. مخاطب می‌تواند هر دو لایه را به‌طور هم‌زمان ببیند، اما برای این کار باید هم نئورالیسم ایتالیا را بشناسند، هم ریشه‌های ایرانی کیارستمی را. این‌جا است که از مخاطب خواسته می‌شود کار را بر عهده بگیرد. مخاطبی که نئورالیسم ایتالیا را بشناسد، حتماً نشانه‌هایی از آن را در فیلم‌های کیارستمی می‌یابد و مخاطبی که با پیش‌زمینه فرهنگی کیارستمی آشنا باشد هم، نشانه‌هایی از این فرهنگ را خواهد دید. به این ترتیب در این‌جا رانه «غیرغربی‌ساز» از جانب بازیگر به سوی سوژه یا همان تماشاگر حرکت می‌کند؛ بنابراین در کارهای کیارستمی یک مانیفست که به‌وضوح بیان‌شده و در دسترس باشد، وجود ندارد و از بیننده خواسته می‌شود به‌نوعی بقایای آن مانیفست را از مجرای چیزی که می‌بیند، یا لابه‌لای مصاحبه‌هایی که پس‌از آن با فیلم‌ساز صورت گرفته است، ردیابی و گردآوری کند.

۳-۵. کیارستمی؛ محو مرز بین مستند و داستانی

درحالی‌که هدف اصلی فیلم‌های جریان اصلی سرگرمی مخاطب است، به نظر می‌رسد چالش اصلی کیارستمی با حقیقت است. به همین سبب او سبک ویژه خود را به وجود آورده که در آن مرز بین مستند و داستانی ناپیدا است. او همواره در پی کشف

حقیقت بود، سؤال‌هایی را مطرح و تلاش می‌کرد خود و مخاطب در پی پاسخ به آن سؤال‌ها باشند. او حاضر بود همه‌چیز را فدای حقیقت کند. گاهی هم دست به دستکاری‌های تکنیکی و فنی می‌زد و اگرچه اسم آن را دروغ می‌گذاشت، تمام تلاشش این بود تا واقعیت را طوری بازنمایی کند که مخاطب را به حقیقت راهنما شود. برای او واقع‌گرایی هدف ارزشمندی نبود اما حقیقت‌گرایی یک ارزش به شمار می‌آمد. از نظر او اگر آنچه تماشاگر می‌بیند واقعی نباشد توجهش خدشه‌دار نمی‌شود، اما اگر باورپذیر نباشد، می‌شود. سیر در واقعیت بهترین راه رسیدن به حقیقت است (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۷۳). او گاهی تلاش می‌کند از طریق دستکاری در واقعیت قوه تخیل مخاطب را به کار بیندازد، تا او بتواند به درک حقیقت پردازد. گاه نیز خودش به دنیای تخیل می‌رفت و آنچه در واقعیت اتفاق نمی‌افتاد، در رؤیا متصور می‌شد و به مخاطب نشان می‌داد. او از این طریق مرزهای بین سینمای مستند و داستانی را محو می‌کرد.

زمان نشان داده است فیلم‌های نخستین کیارستمی با تکیه بر تفاوت‌های سبکی و محتوایی با سینمای رایج، پس از گذشت بیش از چهار دهه از تولید، نه تنها در سینمای ایران، که در سینمای جهان هنوز مورد توجه‌اند. او با گام‌های بلندی که در غربی‌زدایی سینما برداشت، فصل سینمای ایران را به کتاب تاریخ سینمای جهان افزود.

۶. نتیجه‌گیری

تاکنون رویکردهای مختلفی برای شناخت و تحلیل فیلم‌های غیرغربی یا مقابله با سیطره سینمای غرب و پایین کشیدن آن از مرکزیت سینمای جهان مطرح شده است. اغلب این شیوه‌ها برپایه نظام دوقطبی غرب و غیرغرب بنا شده است. اما عوامل مختلفی مثل تأثیر تکنولوژی‌های جدید و ارزان‌قیمت تولید فیلم دیجیتال، شبکه‌های تولید و توزیع فیلم‌ها در عصر ارتباطات به‌ویژه توسعه شبکه‌های اینترنتی پرسرعت، بالا رفتن

سواد رسانه‌ای مردم جهان و... سبب شده است این نظام دوقطبی به‌عنوان زیربنای این رویکردها، جایگاه سابق خود را نداشته باشد.

غربی‌زدایی مطالعات فیلم به‌عنوان روشی نوظهور برای مقاومت در برابر سینمای غرب از اعتقاد به مدل‌های دوگانه (باینری) می‌گریزد و فضایی را برای وقوع نظریه‌پردازی اصیل و برآمده از درون و در عرض انواع گوناگونی از فرهنگ‌های فیلم‌شناختی ملی و منطقه‌ای می‌گشاید. رهیافت اصالت تعدد فرهنگی (تکثر فرهنگی چندکانونی) به‌عنوان مبنای غربی‌زدایی مطالعات فیلم، رویکردی مفید برای مقابله با مرکزیت غرب است که مسائل مرتبط با تعدد فرهنگ‌ها، استعمار و نژاد را در حدود یک «شبکه ارتباطی»، از دیدگاه‌های متعدد و «در نسبت با قدرت اجتماعی»، در تراز جهانی مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد.

در سال‌های اخیر «رویکرد چندکانونی به مطالعات فیلم» تعدیل شده است. این رویکرد در شکل تازه خود از توصیف منفی سینماهای جهان می‌پرهیزد و ترجیح می‌دهد آن‌ها را به‌صورت «پدیده‌ای چندکانونی با نقطه‌های اوج خلاقیت در مکان‌ها و دوره‌های مختلف» توصیف کند. آثار فیلم‌سازان غیرغربی نظیر عباس کیارستمی با تکیه بر تفاوت‌های سبکی و محتوایی با سینمای رایج، امروزه نه تنها در چارچوب مرزهای ملی، که در سینمای جهان، مورد توجه و تحسین‌اند. آن‌ها با گام‌های بلندی که در غربی‌زدایی سینما برداشته‌اند، فصل‌های تازه‌ای را به کتاب تاریخ سینمای جهان افزوده‌اند. اکنون سینمای غرب نه به‌عنوان مرکز اصلی، بلکه به‌عنوان یکی از مراکز سینمایی در نظر گرفته می‌شود و سینماهای دیگر نیز مراکز دیگری هستند که باید با توجه به پیشینه فرهنگی، شرایط اجتماعی روز و عوامل دیگری که به پیشینه فرهنگی آن‌ها مربوط است، تحلیلشان کرد.

منابع

- آوینی، سید محمد. (۱۳۷۳). *مرتضی و ما*. تهران: کانون فرهنگی هنر ایثارگران.
- آوینی، سید مرتضی. (۱۳۷۷ الف). *آینه جادو* (جلد اول). تهران: نشر ساقی. (کتاب اصلی در سال ۱۳۷۰ توسط انتشارات برگ منتشر شده است).
- آوینی، سید مرتضی. (۱۳۷۷ ب). *آینه جادو* (جلد دوم). تهران: نشر ساقی.
- استم، رابرت. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ترجمه: احسان نوروزی. تهران: سوره مهر.
- ایلدیریم، حسنعلی. (۱۳۹۵). *گفت‌وگویی سید عماد حسینی و سناء شایان با حسنعلی ایلدیریم*. فایل ۱.
- بدیو، آلن. (۱۳۹۵). *سینما به مثابه تجربه فلسفی*. ترجمه: محمد زرینه. بازیابی شده در <http://tajrishcircle.org/> سینما-به‌مثابه-تجربه-فلسفی در تاریخ ۲۰ تیر ۱۳۹۶.
- بهشتی، سید محمد. (۱۳۹۵). «به‌جا آوردن سرزمین؛ یکی از اصول ایرانشهری». *اندیشه ایرانشهر*. پژوهش چاپ نشده.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۷). «متن، وانموده و تحلیل گفتمان» در *گفتمان فصلنامه سیاسی اجتماعی*، تهران، شماره صفر، بهار ۱۳۷۷.
- جاهد، پرویز. (۱۳۹۵). *کیارستمی، درخت تنومند سینمای ایران بود*. بازیابی شده در: <http://fa.euronews.com/2016/07/06/abbas-kiarostami-life-of-artist> در تاریخ ۳۰ فروردین ۱۳۹۶.
- ثمینی، نغمه. (۱۳۸۲). جستارهایی در باب فرهنگ و هنر: تأثیر ساختار نمایش دینی بر سینمای ایران. *بیناب* (سوره مهر)، شماره ۲.
- چلیکجان، پیامی. (۱۳۹۵). *گفت‌وگویی سید عماد حسینی و سناء شایان با پیامی چلیکجان*. فایل ۲.

- خانیکی، هادی. (۱۳۸۰). گفت‌وگوی تمدن‌ها و ارتباطات بین‌المللی. **پایان‌نامه دکتری علوم ارتباطات اجتماعی**، دانشگاه علامه طباطبائی.
- عیدی زاده، حسین. (۱۳۹۵). **چرا عاشق کیارستمی هستیم؟**. بازیابی شده در <http://www.bartarinha.ir/fa/news/1-چرا-عاشق-کیارستمی-هستیم> - در تاریخ ۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۶.
- فزونی، بابک. (۱۳۹۵). بررسی بزرگی و محدودیت‌های سینمای عباس کیارستمی. ترجمه: سید محمد آوینی. **دوماهنامه شیوه**، شماره اول.
- کاریر، ژان کلود. (۱۳۹۳). **مقدمه کتاب کیارستمی و درس‌هایی از سینما**. نوشته محمود رضا ثانی. تهران: نشر معین.
- کوروساوا، آکیرا. اسکورسیزی، مارتین. (۱۳۹۵). **کوروساوا و اسکورسیزی درباره کیارستمی چه نظری داشتند؟**. بازیابی شده در: <http://www.ana.ir/news/120138> در تاریخ ۲ اردیبهشت ۱۳۹۶.
- کیارستمی، عباس. (۱۳۹۵). **سر کلاس با عباس کیارستمی**. جمع‌آوری پال کرونین، ترجمه: سهراب مهدوی. تهران: انتشارات نظر.
- کیارستمی، عباس. (۱۳۹۶). بازیابی شده در <https://t.me/cinkiarostami> در تاریخ ۲۰ خرداد ۱۳۹۶.
- گدار، ژان لوک. (۱۳۹۵). **سینما با کیارستمی پایان می‌یابد**. بازیابی شده در: <http://www.hamshahrionline.ir/details/339121/cinema/iraniancinema> دسترسی در ۲۵ فروردین ۱۳۹۶.
- محمدکاشی، صابره. (۱۳۸۴). بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در هنر سنتی و ویژگی‌های سینمای کیارستمی. **کتاب ماه هنر**.
- نجفی، صالح. (۱۳۸۷). **آن‌ها که فریب نخوردند. روزنامه کارگزاران**. تاریخ: ۱۳۸۷/۶/۱۶. صفحه ۱۲.

- Akomfrah, John. (2012). *De-Westernizing as double move*: Routledge. American Cinema (Vol. 1, pp. 62-70). Detroit: Wayne University Press.
- Armes, R. (1987). *Third World Filmmaking and the West*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Brown, William. (2014). *Complexity and simplicity in Inception and five dedicated to Ozu*. Routledge: Taylor & Francis Group:125-139.
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Chan, M. (1985). *The Cuban Image*, London: BFI Publishing.
- Dabashi, Hamid. (2001). *Close Up Iranian Cinema: Past, Present and Future*, London and New York: Verso.
- Dennison, S. and Lim, S. H. (eds.) (2006). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, London and New York: Wallflower Press.
- Durovicova, N. and Newman, K. E. (eds.) (2009). *World Cinemas, Transnational Perspectives*, London and New York: Routledge.
- Ezra, E. and Rowden, T. (eds.) (2006). *Transnational Cinema: The Film Reader*, London and New York: Routledge.
- Fusco, C. (ed.) (1987). *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, New York: Hallwells.
- Fusco, Coco. (2012). *There is no entirely non-Western place left De-Westernizing the moving image*: Routledge
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World*, Ann Arbor, Mich.: UMI Press.
- Gabriel, T. H. (1989). *Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics*, in J. Pines and P. Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing, pp. 53-64.

- Hamid, Nassia. (1997). *'Near and Far', Sight and Sound*, 2 (February), pp. 22–24.
- Hardt, M. and Negri, A. (2000). *Empire*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Johnson, R. and Stam, R. (eds.) (1982). *Brazilian Cinema, East Brunswick*, NJ: Associated University Presses.
- Maty Bâ, saer and Higbee, will. (2012). *De-westernizing Film Studies*: Rutledge
- Nagib, L., Perriam, C., and Dudrah, R. (eds.) (2012). *Theorizing World Cinema*, London and New York: I. B. Tauris.
- Nancy, J.-L. (2000). *Being Singular Plural*, trans. by R. D. Richardson and A. E. O'Byrne, Palo Alto, Calif.: Stanford University Press.
- Pfaff, F. (1984). *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Said, E.W. (1995). *Orientalism: Western Concepts of the Orient, 2nd edn*, London: Penguin Books.
- Sanjinés, J. (1997). *Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema*. In M. Martin (Ed.), *New Latin*
- Shohat, E. and Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London and New York: Routledge.
- Srinivas, Srikanth. (2011). *The Invisible Man of Indian Cinema*. India: Mumbai. Pp 11-15
- Stoneman, rod. (2012). *isn't it strange that 'world' means everything outside the West*: Rutledge.
- Willemsen (eds.) (1982). *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing, pp. 53-64.