

بازنمایی غرب در سینمای ایران

دکتر عبدالله گیویان^۱

دکتر سیدمحمد دادگران^۲

زهرا سخی^۳

چکیده

رسانه‌ها ابزار بیان ایدئولوژیک گفتمانها هستند و از طریق آنها می‌توان ایدئولوژی را به سطح جامعه تزریق کرد. از این لحاظ برای دریافت روند تطوری گفتمان حاکم، می‌توان از رسانه‌ها به عنوان مرجعی مطالعاتی استفاده کرد. سینما به علت تصویری بودن و همه گیر بودن در میان رسانه‌های جمعی از جایگاه والایی برخوردار است. تغییرات گفتمانی بر نحوه روایتی با دیگری تاثیر می‌گذارد. از یک سو، «دیگری» و تعریفی که از آن در طول روندهای گفتمانی گوناگون شده است برای ساخته شدن هویت ملی و اجتماعی یک ملت، نقشی اساسی ایفا کرده است. از سوی دیگر، «خودی» همواره برای تعریف هویت ملی و جداسازی خود از غیر، به غیریت سازی می‌پردازد و می‌توان گفت که رسانه‌های جمعی تنها یکی از ابزار ساخت و بازتولید دیگری و بازتعریف «خود» است.

در پژوهش حاضر گفتمان «خود/ دیگری» در سینما مورد بررسی قرار می‌گیرد. تا نحوه بازنمایی «دیگری» و بازتولید «خود» در مقابل آن و شکل گیری هویت «خودی» تعریف شود. بنابراین «دیگری» به تنهایی مسئله این تحقیق نبوده است و تا جایی مورد کنکاش

۱. عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

۲. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

۳. کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی (نویسنده مسئول)

قرار می‌گیرد که «خودی» نیز حضور داشته باشد. برای رسیدن به پاسخ مسئله تحقیق از سه سطح تحلیل برای بررسی نمونه‌های منتخب استفاده شده است. چرا که سعی شده است از سطح توصیف صرف فراتر رفته و وارد تحلیل گفتمانی متون شویم. در سطح اول از الگوی روایت «بارت» برای بررسی معنای ضمنی و آشکار سکانس‌های مورد تحلیل استفاده شده است و در سطح دوم الگوی «سلبی و کادوری» برای توصیف نشانه شناختی مبنای کار قرار داده شده است. در ادامه با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی ونداک، گفتمان «خود/دیگری» متن تحلیل شده است.

الگوی‌های مذکور و اساسی و کنکاش در سطوح مختلف متن را برای محقق فراهم می‌کنند. با مشاهده و بررسی و تحلیل فیلم‌ها آنچه که در مواجهه با دیگری در تمام متون دیده شده است؛ «استعاره سفر» برای مواجهه با غرب است. در تمام فیلم‌های انتخابی «خودی» به سفر می‌رود یا از سفر غرب باز می‌گردد. و در اکثر نمونه‌ها «خودی» از این مواجهه و سفر پشیمان و نادم باز می‌گردد. و در نهایت دیگری طرد و نفی می‌شود.

ایده مسلط در اکثر قریب به اتفاق متون «بازگشت به خویشتن اصیل و بومی»، در مقابل غرب مطرود، است. غرب با ایده‌های مختلف در این متون طرد می‌شود؛ گاهی با ایده وحشت زایی و گاه عقلانیت ابزاری غربی در مقابل «خودی» قرار داده می‌شود. در نتیجه آنچه از تحلیل فیلم‌های بررسی شده بر می‌آید این است که، غرب در سینمای معاصر ایران همراه با جهت‌گیری رسانه‌ای، طرد شده و منفور قلمداد شده است. کلیدواژه‌ها: بازنمایی، تحلیل گفتمان، دیگری، غرب، سینمای ایران، هویت.

مقدمه و طرح مسئله

ایران به کرات در سینمای هالیوود و غرب به تصویر کشیده شده است. پس از اکران این فیلم‌ها بحث‌های زیادی بر نوع جهت‌گیری آنها و عینیت داشتن تصاویرشان می‌شود. اما شایان ذکر است که غرب نیز در فیلم‌های ایرانی به عنوان دیگری تصویر شده است. اما سوالی که مطرح می‌شود نوع جهت‌گیری و عینیت داشتن این تصاویر است. در اینجا دایره مسئله مذکور تا جایی گسترانیده می‌شود که دیگری و خودی را در کنار هم مورد بررسی قرار می‌دهد. به این معنا که خودی، هویت و جایگاه‌اش در سینمای ایران و دیگری تحلیل می‌شود.

از این رو دغدغه اصلی این پژوهش بررسی و واکاوی مفهوم هویت ایرانی شکل گرفته در مقابل دیگری است. هویت در نگاه اولیه عبارت است از آنچه فرد در اجتماع، فرهنگ و در خلال زندگی روزمره از خود متصور می‌شود؛ با توجه به این تعریف می‌توان اشکال متفاوتی از هویت مانند هویت فردی، ملی، قومی و مذهبی را ذکر کرد. هر کدام از انواع هویت‌ها همواره با مفهوم غیریت (دیگری) شکل می‌گیرند و با استفاده از مکانیسم‌های مختلفی بازتولید می‌شود. به ویژه هنگامی که هویت ملی در معنای کلی آن در اجتماعی در حال شکل‌گیری مطرح شود؛ همواره دیگری حضور دارد. چرا که مفهوم هویت ملی با مفهوم غیریت‌سازی مفروض ظاهر و بازتولید شده است. البته در هر فرهنگی همیشه دوگانگی‌ها و چندگانگی‌هایی حضور دارد که «ما» را در مقابل «آنها» بر می‌سازد. بنابراین به این معنا هویت دارای ویژگی برساختی^۱ است. در واقع هویت چیزی از قبل موجود نبوده است و همواره در طول زمانها و ادوار تاریخی گوناگون در مقابل دیگری بازتعریف می‌شود.

امروزه با برجسته شدن نظام جهانی در مقابل دولت‌های ملی، مسئله هویت پررنگ‌تر شده است. در اشکال افراطی هویت‌سازی دیده می‌شود که «ما سازی» به غیریت‌سازی مطلق و دوقطبی تبدیل می‌شود. در این حالت تقابل «خود» و دیگری به امری مسلم مبدل می‌شود. به این ترتیب نهاد اجتماعی، فرهنگی یک ملت را تایید، و فرهنگ و صورتهای اجتماعی دیگر را رد و انکار می‌کنند. ایران و هویت ملی یا ایرانی نیز از این قاعده مستثنی نیست.

در ایران روند شکل‌گیری غیریت‌سازی ملی از دهه ۳۰ آغاز شد و کم‌کم به صورت نوعی سیاست مقاومت در برابر بیگانه و احساس حضور توطئه‌آمیز آن در همه مسائل بروز پیدا کرد. پیدایش مفاهیم غرب زدگی، اسلام‌گرایی، بازگشت به خویشستن و حاشیه‌گرایی همه نمودهایی از این سیاست هستند که تلاش می‌کنند تمایز و مرز میان «ما» (شرقی‌ها) و «دیگری» (غربی‌ها) را مشخص کنند. در شکل‌گیری این رویکرد عناصر تاریخی، علمی، سیاسی، مذهبی، اقتصادی، فرهنگی و هنری نقش قابل

توجهی در بازتولید مفهوم غیریت سازی داشته‌اند و هر کدام تلاش می‌کردند که افسانه دیگری را در تفاوت با «مای» ملی بازسازی کنند. نمونه بارز این مسئله در «غرب‌زدگی» اثر جلال آل‌احمد دیده می‌شود که تلاش می‌کند شکوه شرق را بازسازی کند و غرب را برخاسته از شرق نشان دهد.

سوالی که مطرح می‌شود این است که غرب (به طور کلی) و فرهنگ غربی (به طور اخص) با توجه به پیش فرض تاریخی که گفته شد، چگونه نشان داده شده است. برای بررسی این مفهوم به طور متمرکز بر روی نهاد رسانه تاکید می‌شود؛ چرا که امروزه رسانه‌ها به نسبت دیگر نهادها یکی از موثرترین نهادهای تولید و بازتولید دانش و معرفت هستند. رسانه مورد نظر در این تحقیق سینما است که در قیاس با دیگر رسانه‌های جمعی، جهان را با ایماژهای بصری انعکاس می‌دهد تا بدان جا که امروزه با پیشرفت تکنولوژی، دیگر برای درک جهان خارج نیاز به رجوع به خود واقعیت احساس نمی‌شود. صور بصری این امکان را برای مخاطب فراهم می‌کند که همه چیز را نه آنگونه که هست بلکه آنگونه که پرده سینما به تصویر می‌کشد دریابد. سینما نه تنها از نشانه‌هایی مانند نشانه‌های نوشتاری، شنیداری و تصویری مدد می‌گیرد بلکه نشانه‌های حرکتی نیز به آن اضافه می‌شود. در اهمیت سینما این نکته بسنده می‌کند که عصر پسامدرن عصر صور خیالی تصویر است و بینایی اساسی‌ترین حس بشر امروز است. بنابراین هویت خودی و بازنمایی دیگری در سینما دغدغه بحث حاضر است.

هویت

دنیا و زندگی فردی و جمعی افراد به دست جریانهای متضاد هویت که گاه پر از تنش و تناقض است شکل می‌گیرد. در طول تاریخ هویت و چیستی آن سوالی همیشگی بوده است. همواره هویت به دو طریق به مسئله تبدیل می‌شود.

۱. از یک سو هویت گاه در ذات و به خودی خود بدون مواجهه با دیگری و غیر در بیرون از خود مورد کنکاش قرار می‌گیرد.
۲. از سوی دیگر انسان از طریق رویارویی با جوامع و انسانهای متفاوت نسبت به

هویت خویش آگاه گشته یا از آن پرسش می‌کند. در واقع می‌توان گفت که هویت از خلال مواجهه با غیری در بیرون از عرصه خودی سربر می‌آورد. سوژه در برابر دیگری است که خود را می‌سازد و هویتش را شکل می‌دهد. هر فرد و هر جامعه با کنش‌های اجتماعی خود به گونه‌ای به این سوال پاسخ می‌دهد. چرا که هویت همواره خاصیتی معنا بخش با خود داشته است؛ زندگی با هویت، چستی و چگونگی آن برای افراد معنا می‌یابد. بر اساس این گفته است که می‌توان گفت که هویت فرایندی معناساز است که افراد با اولویت دادن یک ویژگی فرهنگی بر دیگر ویژگی‌ها این معنا را تولید می‌کنند

هویت از دید کالهن^۱ امری برساختی است، کالهن این امر را اینگونه توضیح می‌دهد: «ما هیچ مردم بی‌نامی نمی‌شناسیم، هیچ زبان یا فرهنگی سراغ نداریم، که بین خود و دیگری، ما و آنها، تمایز برقرار نساخته باشد... شناسایی خویشتن - که همواره نوعی برساختن محسوب می‌شود صرف نظر از اینکه تا چه حد همچون یک کشف احساس شود- هرگز بتمامه از داعیه‌های شناخته شدن به طرق خاص به وسیله دیگران جدایی پذیر نیست» (کاستلز، ۱۳۸۰، ج دوم: ۲۲).

هویت‌های متناقض فرد را با تنش روبرو می‌کند چرا که هویت مانند نقش عمل نمی‌کند. به بیان ساده هویت سازمان دهنده معنا، هدف و مقصود فرد است و نقش سازمان دهی کارکردهای سوژه را بر عهده دارد. بنابراین فرد فقط از طریق آزاد ساختن خویش از نقش‌هایی که از نظر اجتماعی تحمیل شده، هویت واقعی‌اش را باز می‌یابد. این نقش‌ها صرفاً نقاب‌هایی هستند که او را در توهم بیگانگی با خویشتن و دورویی می‌پوشانند. دست یابی به هویت واقعی انسانی در صورتی امکان پذیر است که سلطه نقش‌ها کاهش یافته و تعامل بین خود و جامعه وجود داشته باشد. در غیر این صورت افراد با بحران‌های متعدد روبرو خواهند بود.

با توجه به اینکه توضیحات بالا بیشتر به معنی هویت فردی می‌پردازد. باید اشاره کرد که با وجود اینکه هویت فردی خود صبغه‌ای از هویت جمعی است؛ اما در اینجا

۱. calhoun

منظور از هویت، هویتی جمعی است که اساس هویت فردی را در طول زمان و مکان نیز شکل می‌دهد و هویت اساسی سازمان دهنده است. اعضای هر طبقه اجتماعی با مرزبندی‌های خودی/ غیر خودی فرایندهای تشخیص، تمایز، رقابت و تبعیض را به نفع گروه خودی و به ضرر گروه غیر خودی شکل می‌دهد. این طبقه بندی‌های اجتماعی است که منجر به شکل‌گیری هویت فردی و گروهی افراد یک جامعه می‌شوند و در ادامه تصویری قالبی در اذهان عمومی راجع به خود و دیگری شکل می‌گیرد که باعث ازدیاد تشابهات درون گروهی و تضادهای میان گروهی می‌شود.

هویت ایرانی

از زمان صفویه، و مواجهه با غرب، تجدد غربی و مدرنیته آن، ایران با معضل هویت یابی روبرو شد. لذا «معمای هویت در شکل نوین آن... دغدغه اصلی ذهنی-روانی روشنفکر ایرانی در دوران مابعد صفویه بوده است» (تاجیک، ۱۳۷۶: ۴۳). هویت و دغدغه آن و این مسئله که ما چه هستیم چگونه باید باشیم و چگونه رفتار کنیم همواره معضل ایران در دوران معاصر در مقابل «دیگری» خود «غرب» بوده است. براساس مواجهه ایران با غرب و تجدد بود که تجدد و گفتمان تجدد طلبی وارد ایران شد و هویت را دگرگون کرد. تجدد برای شرق همان انتقال تجدد غربی به اشکال مختلف بوده است. البته شرایط خاص تاریخی و تغییرات اجتماعی منشا ارائه تفسیرهای متعدد از تجدد در ایران شده است (کچویان، ۱۳۸۵).

بر اساس تقسیم بندی کچویان (۱۳۸۵) تحولات تاریخی در گفتمان‌های هویتی ایران را می‌توان در چهار دوره متفاوت مورد بررسی قرار داد:

دوره اول: دوره پیدایش مسئله هویت (مسئله سازی هویتی و نفی خود) که از آغاز پیدایش مسئله هویت (زمان صفویه و اولین تماس ایران با غرب) تا زمان پایان نهضت ملی شدن نفت را در بر می‌گیرد.

دوره دوم: دوره خودیابی یا تلاش برای بازسازی خود که تا آغاز انقلاب اسلامی

ادامه دارد. این دوره با عنوان «درک حقیقت غرب، غرب در مسیر تبدیل به «دیگری» جدید ایرانی» نامگذاری می‌شود.

دوره سوم: «دوره کمال یابی و تحقق خود دوره کنونی و دوره مابعد انقلاب ایران که شامل مجموعه‌ای از گفتمانهای فرعی است که به چالش با هویت مسلط در این دوره بر می‌خیزند. یکی از ویژگی‌های این گفتمان فرعی ماهیت التقاطی اکثر آنها است» (کچویان؛ ۱۳۸۷: ۶۸-۶۹). از این دوره با عنوان «انقلاب اسلامی و تجدید گفتمان هویتی سنت: فرایند تمایزیابی گفتمان مجددانه» یاد می‌شود.

دوره چهارم: بعد از انقلاب یک گفتمان بر دیگر گفتمان‌ها غلبه کرد و فضای یکپارچه‌ای را فراهم آورد در حالیکه گفتمان‌های دیگر نیز این امکان را داشتند که به عرض اندام و رقابت با هم پردازند اما این رقابت آشکارا و به صورت نزاع در می‌گرفت چرا که گفتمانهای دیگر سنت را مانع بروز و شکل یابی هویت خود می‌پنداشتند.

دیگری

مفهوم دیگری همواره در حوزه‌های مختلف پژوهشی و علمی مطرح شده است. حوزه‌های همچون مطالعات سیاسی و جامعه‌شناسی، نقد پسا استعماری، بحث مهاجرت و جوامع چند فرهنگی (میشل فوکو^۱)، زبان‌شناسی و فلسفه زبان (لودویگ ویتگنشتاین^۲ و ادوارد سعید^۳)، فلسفه (امانوئل لویناس^۴) روانشناسی (ژاک لاکان^۵ و ژولیا کریستیوا^۶) و نقد ادبی (ژاک دریدا^۷ و ادوارد سعید) همواره به نوعی دیگری و

-
۱. Micheal Foucault
 ۲. Ludwig Wittgenstein
 ۳. said
 ۴. Emmanuel Levinas
 ۵. Jacques Lacan
 ۶. Kristeva
 ۷. Jacques Derrida

مسائل مربوط به آن را مطرح نموده‌اند.

امروزه مرزبندی‌های فرضی و خیالی، میان خود و دیگری آنقدر در گفتمان سیاسی پر رنگ شده است که ما انسانها بر اساس این مرزبندی‌ها درباره خود و دیگران به ارزشگذاری و قضاوت می‌پردازیم و خود را به دیگری برتری می‌دهیم. اغلب این مرزبندی‌ها بر اساس مقوله‌های جغرافیایی، جنسیتی و سیاسی صورت می‌گیرد. به همین علت رشته‌های علوم سیاسی و انسان‌شناسی به طور گسترده‌تر به این امور می‌پردازند. مسلم است که این مرزبندی در طول تاریخ همواره وجود داشته است. دو رویکرد ساختگرایی و پس‌ساختگرایی نیز رابطه خود و دیگری را به کلی دگرگون کرده است. بر اساس دیدگاهی ساختگرایانه همانگونه که سوسور معتقد است تفاوت شکل دهنده رابطه میان خود و دیگری است یعنی آنچه که از ما متفاوت است آنها را شکل می‌دهد و این تفاوت، ذاتی نیست بلکه قراردادی است. بر این مبنا «دالالت» محصول تفاوت است. این ایده که هرآنچه معنا دارد به «دیگری» خطاب شود نیز از سوی باختین متفکر پس‌ساختگرا مطرح می‌شود (سجودی، ۱۳۸۶).

رویکردهای جدیدتر مانند هرمنوتیک و تاویل‌گرایی رابطه «خود» و «دیگری» را بسیار پیچیده‌تر در نظر گرفته‌اند. آنها معتقدند که فهم وقتی شکل می‌گیرد که فرد چیزی را که متعلق به فرد دیگری است از آن خود کند. به عبارتی «دیگری» را «خودی» می‌کنیم. خود کنش تفکر، تقلیل کثرت به وحدت، یا تقلیل دیگری به شباهت است. وظیفه اصلی تفکر، تقلیل دیگری است. در پی فهم دیگری، دیگری بودن او به فهم ما تقلیل پیدا می‌کند. یا دیگری بودن او را تصرف می‌کنیم؛ از آن خود می‌کنیم. تفکر فلسفی یعنی فهمیدن... و سلطه بر دیگری و به این طریق تقلیل دیگری (نجومیان، ۱۳۸۲).

مرزبندی^۱ بین خودی و دیگری مشخص نیست؛ مرز میان شرق و غرب، زبان خودی و بیگانه؛ فرهنگ خودی و دیگری، دقیق و مشخص نیست این عدم مرز بندی در مورد تمایز خودی و دیگری به ما این نکته را نشان می‌دهد که تفاوت خود و

۱. borderlines

دیگری تفاوتی از جنس نوع^۱ نیست بلکه از جنس طیف^۲ است و در یک طیف نقطه^۳ تمایز مشخص می‌شود همچنین طبیعی است که این نقطه دائم در طول زمان در حال تغییر است.

دریدا معتقد است که میان خود و دیگری منطق تفاوت و تعویق^۳ حاکم است، همیشه ردپایی از دیگری در خود رسوخ می‌کند بر این مبنا خودی بودن خود و دیگری بودن دیگری نفی می‌شود و تفاوت در دو محور زمان (تعویق) و مکان (تفاوت) قرار می‌گیرد. لذا همیشه دیگری درون متن حاضر است و هر متنی در دو محور زمان و مکان دیگری را درون خود می‌پذیرد (وبستر، ۱۳۷۳).

فرار از دیگری ناممکن است دیگری نه درون متن است نه بیرون متن. این گزاره یادآور گفته^۴ هایدگر است که ما زندانی متافیزیک هستیم. و گریز از متافیزیک ناممکن است. به این معنا می‌توان از فضای آستانه‌ای نام برد آستانه^۴ فضایی است بین خود و دیگری به عبارت ساده‌تر خواننده همیشه دیگری باقی می‌ماند او هیچگاه به تمام متن اشراف نمی‌یابد اما تنها امید متن است برای فهمیده شدن و خواندن. از این رو خواننده هم خودی است هم دیگری؛ هم درون متن است هم بیرون متن؛ متن از یک سو به خواننده‌ای نیاز دارد که آن را بخواند (متن خواننده را طلب می‌کند)، اما از سوی دیگر مدام به مخاطب یادآوری می‌کند که هرگز متن را درک نخواهد کرد (نجومیان، ۱۳۸۶).

ادوارد سعید دو اصطلاح شرق جغرافیایی یا طبیعی^۵ و شرق فرهنگی^۶ را از یکدیگر متمایز می‌کند به اعتقاد ادوارد سعید شرق به معنی مطرح در مطالعات شرق شناسی^۷ وجود خارجی ندارد او می‌گوید شرق یا دیگری را غرب ساخته است و بنابراین شرق^۸

۱. kind

۲. degree

۳. Difference

۴. threshold

۵. east

۶. orient

۷. orientalism

۸. orient

بخشی از شرق جغرافیایی نیست و بلکه جزئی از هویت غرب محسوب می‌شود (ادوارد سعید، ۱۳۷۷).

آنجا که جوامع دچار بحران هویت می‌شوند واژه‌های طلایی دیگری بسیار کارساز است در این موارد دیگری به سادگی هویت خودی را تعریف می‌کند به این معنی که هویت خودی در ارتباط آن با دیگری شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود. به عبارت بهتر هویت خود محصول این دیگریت است. من، من هستم چون دیگری نیستم و در این سرگشتگی فرهنگی جهان امروز بیش از هر زمانی نیاز به این دیگری خیالی بیشتر حس می‌شود تا خود را تثبیت کند و آرامشی نسبی یابد. این نیاز به دیگری فقط به رابطه‌ی دو ملت و فرهنگ کلان خلاصه نمی‌شود. بلکه درون یک تمدن اکثریت، خود را خودی می‌نامند و اقلیت، را دیگری. همچنین رفتارهای مغایر با هنجار هم درون یک جامعه دیگری خوانده می‌شود و با این تعبیر و تعریف سرکوب شکل می‌گیرد. البته این تنها وجه منفی ندارد دریدا می‌گوید هر فرهنگی درگیر دیگری‌اش است. یعنی فرهنگی خاص تنها زمانی فرهنگی خاص شناخته می‌شود که دیگری یا دیگری‌های خود را مشخص و تعیین کرده باشد.

می‌توان نتیجه گرفت که جامعه بدون قرار دادن دیگری درون خود بی‌معنی است. همیشه دیگری درون خود حضور دارد و فردیت یا هویت فردی بدون جاگذاری دیگری مفهومی انتزاعی و ناممکن است. در مطالعات فرهنگی ما زمانی از دیگری سخن می‌رانیم که او در عین شباهت با ما متفاوت هم باشد. امانوئل لوییناس می‌گوید: «ما دیگری را شبیه خود تشخیص می‌دهیم ولی در عین حال بیرون از خود» (نجومیان، ۱۳۸۲).

در ادامه بر همین اساس پروسه پیچیده «غیریت سازی»^۱ در اروپا در راستای تحلیل‌های بازنمایی فرهنگی به عنوان مفهومی سیاسی و معرفت‌شناختی بحث می‌شود و برای رسیدن به این هدف سعی کرده‌اند دیدگاه‌های میان رشته‌ای اتخاذ کنند تا تحرکات فرهنگی از بازنمایی را نشان دهند؛ این تحرکات، مخصوصاً در ارتباط با

محصولاتی که تولید می‌شود، مقاله‌هایی که نوشته می‌شوند و ایماژهای بصری و سوزدهای جسمی صورت گرفته است. چرا که عصر حاضر، عصر تصویر و ایماژ است، دورانی که دیده‌ها، واقعیت دنیای خارج را می‌سازد. و ترکیبی از ایماژهای رسانه‌ای است که واقعی‌تر از واقعیت می‌شود و ایماژ از امور واقعی، واقعی‌تر شده است. آنگونه که فیلسوف فرانسوی، ژان بودریار^۱، با عطف به ایماژهای دوران معاصر می‌نویسد: «اگر ایماژهای دوران معاصر ما را بسی مفتون خود می‌کنند به دلیل این نیست که آنها مکانهای تولید معنا و بازنمایی هستند - این جدید نبوده است - و برخلاف آن به این دلیل است که آنها مکانهای پنهان کردن معنا و بازنمایی هستند. مکانهایی که در آن ما بخش کاملی از هر نوع قضاوت درباره واقعیت را کسب می‌کنیم» (Sturken, 2001 p: 72). (Cartwright & 72).

ما درون فرهنگی زندگی می‌کنیم که توسط صفحات راکد رایانه‌ها و دستگاههای تلویزیون خودمان به سلطه کشیده شده است؛ فرهنگی که در آن امریکا به الگویی تبدیل شده است که شیوه انعکاس جهان را توسط صور خیالی ایماژهای رسانه‌های بصری تعیین می‌کند.

می‌توان نظام گسترده‌ای از سبک‌ها را در میان ایماژهای متفاوت یافت که از آخرین دهه‌های قرن بیستم پدید آمده‌اند این ایماژها افراد قراردادی شده‌ای که از قوانین سنتی استفاده می‌کنند را به انسان‌های پیچیده‌ای تبدیل می‌کنند که با ادراک بصری خود صحبت می‌کنند؛ تماشاگران باسواد رسانه‌ای از قواعد متداول کسل می‌شوند. بنابراین سبکهای ایماژهای کنونی و محصولات فرهنگ عامه پسند دیدگاهها و شیوه‌های بسیار متفاوتی را درباره تفکر در چشم اندازه‌ها^۲ بازنمایی می‌کنند.

روش تحقیق

مطالعه رسانه‌های ارتباطی در سه سطح فرستنده، گیرنده و پیام صورت می‌گیرد.

۱. Jean Baudrillard

۲. viewing

مطالعاتی که به بررسی فرستنده می‌پردازند با روشهایی کمی مانند پیمایش؛ یا روشهای کیفی مانند مردم‌نگاری، مصاحبه عمیق و گروه‌های کانونی به طور خاص سازمانهای رسانه‌ای را مورد پژوهش قرار می‌دهند در سطح دوم گیرنده همان مخاطب با روشهای مذکور در بالا بررسی می‌شود اما در سطح سوم پیام بررسی می‌شود که اغلب با روشهای کمی مانند تحلیل محتوا و روش‌های کیفی مانند نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان و معناشناسی مورد کنکاش قرار می‌گیرند. آنچه در این تحقیق مورد پژوهش قرار می‌گیرد متن است که از دید بارت در مقاله خود از اثر تا متن، متن همان پیام است (بارت، ۱۳۷۳). در توضیح برای انتخاب این سطح می‌توان گفت که مطالعه متون می‌تواند درک ما را نسبت به حیات فرهنگی شکل دهنده مفهوم اشیا و «معنا» به عنوان یکی از مهمترین ابعاد کاربری رسانه ارتقاء دهد. همچنین در هنگام نوشتن تحلیل خود از یک فیلم یا برنامه تلویزیونی، می‌توانید انتظار داشته باشید که خواننده بدان دسترسی دارد و در نتیجه می‌توانید فرض کنید که چارچوب مشترکی در میان است. از میان دو روش مورد استفاده برای بررسی مطالعه متن در اینجا به روش‌های کیفی اتکا شده است؛ چرا که روش‌های کیفی با معنا و تفسیر مرتبطاند و خصلت هرمنوتیک دارند و در اینگونه روش‌ها الگویی تبیینی برای درک پدیده‌ها ارائه می‌شود.

در مورد مطالعه تصویر ما با کاستی‌های روش شناختی زیادی روبرو بوده‌ایم و با توجه به اینکه کارهای اندکی در این حیطه انجام شده است گستره روش شناختی زیادی را نمی‌توان برای آن قائل شد و گاه برخی از مطالعات انجام شده صرفاً به زیبایی شناختی متن می‌پردازند و از درک معناهای متن غافل می‌مانند چرا که از ابتدای پیدایش سینما، سالیان متوالی تنها روش تحلیل این متون رسانه‌ای، نگاه زیبایی‌شناسانه به فیلم‌های سینمایی بوده است. اما امروزه روش مطالعه سینما محدود به این روش نمی‌شود. تغییر جهت از نگاه صرف زیبایی شناختی به نگاه‌های تحلیلی ترکیبی، مانند نشانه‌شناسی، تحلیل روایی متون سینمایی و تحلیل گفتمان محصول تلاش طیف وسیعی از متفکران حوزه‌های مختلف مانند زبان‌شناسان، جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان و منتقدان ادبی و سینمایی بوده است. در اغلب این روش‌ها سعی می‌شود با به‌کارگیری روشی تلفیقی (مانند تلفیق زبان‌شناسی با تحلیل‌های فیلم یا به‌کارگیری

ابزارهای جامعه‌شناختی و مواردی از این قبیل) به تحلیل‌های برخاسته از تحلیل‌های متداخل علوم مختلف دست بیابیم. بنابراین روش‌های پژوهشی کیفی به صورت تلفیقی به کار می‌روند چرا که پیچیدگی، عمق، دقت و اعتبار تحقیق را افزایش دهند. با توجه به این مسئله در این تحقیق از دو الگو استفاده شده است:

۱. الگوی اول الگویی تلفیقی نشانه‌شناسی است که از سطح اول تحلیل سازه‌های مدل سلبی و کادوری^۱ استفاده می‌شود.
۲. همچنین با کمک گردآوری اطلاعات از روشهای بالا از الگوی تحلیل گفتمان انتقادی و نداک برای تحلیل فرامتنی تصاویر استفاده می‌شود. که با کمک این دو روش تصویر در دو سطح توصیف و تحلیل مورد بررسی قرار می‌گیرد. محقق تلاش می‌کند با کمک روش نشانه‌شناسی که به گردآوری داده‌ها و توصیف متن بپردازد و با کمک روش تحلیل گفتمان انتقادی ساختارهای ایدئولوژیک موجود در متن را بررسی کند.

بخش اول: تحلیل سازه الگوی سلبی و کادوری

الگوی سلبی و کادوری پنج عرصه متون رسانه‌ای را مورد بررسی قرار می‌دهد که شامل: سازه، مخاطب، روایت، رده بندی و عوامل تولید می‌شود. در عرصه سازه‌ها «هر متن رسانه‌ای با استفاده از زبان رسانه ساخته می‌شود، و همچنین رمزهایی که برای انتقال اطلاعات خاص فرهنگی انتخاب می‌شود چنین وضعی دارد» (سلبی و کادوری، ۱۳۸۰، ۲۱). به طور کلی آنچه از عناصر رمزهای فنی مد نظر قرار می‌گیرد را میتوان در جدول زیر خلاصه کرد:

۱. Seleby Keith & Ron Kowdery

مدلول	دال	رمزگان
عاطفه، احساس، درام، حیات نزدیکی و صمیمیت داراماتیک بودن تمرکز بر سوژه و جزئیات آن تمرکز بر سوژه‌ها و حالات تسلط سوژه بر فضای پیرامون زمینه، بافت، فاصله‌ی عمومی نشان دادن بزرگی و عظمت	نمای فوق العاده نزدیک نمای نزدیک نمای دونفره نمای متوسط نزدیک نمای متوسط نمای دور متوسط نمای دور نمای فوق العاده دور	اندازه نما
سلطه، قدرت، حاکمیت برابری ضعف و ناتوانی دوربین ناظر بی طرف دوربین در کنار بازیگر دوربین جایگزین شخص بازیگر	پایین تر از سطح دید موضوع هم سطح دید موضوع بالتر از سطح دید موضوع ایژکتیو زاویه نقطه دید سوپرکتیو	زاویه و ارتفاع دوربین
خوش بختی یاس تئاتری، دراماتیک واقع گرایانه، مستند	روشن تیره پرتضاد کم تضاد	نور پردازی
دارای حالت آرام زندگی روزمره	مقارن نا مقارن	ترکیب بندی
جلب توجه به «این» رابطه عاشقانه/ غم غربت جلب توجه به «همه»	وضوح انتخابی وضوح ملایم عمق میدان	وضوح
خوش بینی / شوق / انگیزش بدبینی / آرامش / عقل واقع گرایانه / فعلیت	گرم (زرد، نارنجی، قرمز) سرد (آبی، سبز، خاکستری) سیاه و سفید	رنگ

الگوی تحلیل گفتمان: چارچوبی از تئو. ان. ون دایک

بنیادی ترین سوال ون دایک در تحلیل گفتمان انتقادی این است که چگونه ساختارهای اجتماعی به ساختارهای گفتمانی مرتبط می‌شوند؟ جواب ون دایک این است که این ارتباط به شکل مستقیم صورت نمی‌گیرد چرا که اگر اینگونه می‌بود دیگر هیچ نیازی به ایدئولوژی نبود و تمام کنشگران و فعالان اجتماعی در یک زمان مشخص باید چیزی مشابه هم می‌گفتند و کنشی یکسان از خود بروز می‌دادند. از منظر ون دایک «مدل‌های ذهنی میانجی بین ایدئولوژی و گفتمان هستند» (Garrett and bell, 1998, P. 7). بر این اساس، مدل ون دایک با عنوان مدل اجتماعی - شناختی خوانده می‌شود. الگوی ون دایک شامل سه مولفه کارکردهای اجتماعی^۱ ساختارهای شناختی^۲ و بیان و بازتولید گفتمانی^۳ بود. ون دایک الگوهای ذهنی و ساختارهای شناختی را میانجی ایدئولوژی و گفتمان می‌داند.

در این پژوهش ساختارهای گفتمانی که از منظر ون دایک (Van Dijk, 1998) مورد بررسی قرار می‌گیرد در زیر آورده شده است:

عناصر واژگانی^۴: مرسوم ترین راه مطالعه ایدئولوژی و زبان بررسی عناصر واژگانی است که کلماتی که در متن بار ارزشی و ایدئولوژیک دارند مورد بررسی قرار می‌گیرند. این کلمات می‌توانند معرف ساختار ارزشی و معرفتی حاکم بر متن باشد.

گزاره‌ها^۵: مفاهیم در واژگان به تنهایی خلاصه نمی‌شود بلکه گزاره‌ای که این مفاهیم در قالب آن بیان می‌شوند نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. آنچه در این میان مهم است ساختارهای گزاره‌ای است که در متن به کار گرفته می‌شود. آنچه باید به آن توجه شود ساختار نحوی جمله^۶ است که آیا به کنش‌های منفی افراد نقش عاملیت داده

-
۱. Social structures
 ۲. Cognitive structures
 ۳. Discursive Expression and Reproduction
 ۴. Lexical Items
 ۵. Propositions
 ۶. Syntactic Structure

می‌شود تا از مسئولیت بیشتری برخوردار شوند یا نه با تخفیف نقش عاملیت^۱ از طریق کاربرد جهت دهنده‌های الزام بخش^۲ (آنها مجبور شدند...) این نقش از فرد سلب می‌شود.

قطب بندی یا قطبی سازی^۳: توصیف مثبت درون گروهی و توصیف منفی برون گروهی است. و بیان کلی نگرش‌های ایدئولوژیک گروه در این استراتژی نمود می‌یابد. ون دایک برای توضیح این استراتژی از اصطلاح مربع ایدئولوژیک^۴ استفاده می‌کند که مشتمل بر چهار مولفه است: بر ویژگی‌ها و اعمال خوب خود تأکید کنیم؛ بر ویژگی‌ها و اعمال بد آنها تأکید کنیم؛ ویژگی‌ها و اعمال بد خود را کمتر از میزان واقعی نشان دهیم؛ ویژگی‌ها و اعمال خوب آنها را کمتر از میزان واقعی نشان دهیم.

تلویحات^۵: عقاید همواره روشن بیان نمی‌شوند و گاه دلالت‌های تلویحی و ضمنی معنا را شکل می‌دهند.

پیش فرض‌ها^۶: پیش فرض‌ها از قبل به عنوان پایه و مبنای استدلال فرض می‌شوند. از این منظر می‌توان آنها را دارای دلالت‌های تلویحی نیز دانست.

توصیف‌ها^۷: با استفاده از این استراتژی اعمال خوب به ما و اعمال بد با گزاره‌های توصیفی به دیگری نسبت داده می‌شود.

انسجام موضعی^۸: انسجام یکی از ویژگی‌های مهم هر متنی است و در توالی گزاره‌ها در راستای ایجاد یک کلیت واحد عمل می‌کند. «بطور کلی یک توالی از جملات زمانی شکل منسجمی دارد که بتوان مدلی برای آن ساخت» (Van Dijk, 1998, P.36). با توجه به نسبت میان ایدئولوژی و مدل که قبلاً ذکر شد، ارتباط میان

۱. Agent Role

۲. modality

۳. Polarization

۴. Ideological Square

۵. Implications

۶. Presupposition

۷. Descriptions

۸. Local Coherence

ایدئولوژی و انسجام نیز امری بدیهی است؛ ایدئولوژی‌ها سبب ایجاد انسجام می‌شوند و انسجام در راستای برقراری نوع خاصی از ایدئولوژی شکل می‌گیرد.

ناگفته‌ها:^۱ در ساختار ایدئولوژیک نظرات و اطلاعات منفی در قالب خود مسکوت گذاشته می‌شود و هیچ انتقادی از خود^۲ صورت نمی‌گیرد.

منافع:^۳ اصلی‌ترین نکته در این عنصر گفتمانی تاکید بر «منافع ما» است و هر امری که این منافع را مورد تهدید قرار دهد (بدون توجه به منافع دیگری) منفی و طرد می‌شود.

استفاده از تاریخ:^۴ نظرات ایدئولوژیک به شکل گزینش‌گرایانه^۵ تاریخ را برجسته یا پنهان می‌کنند. به کمک این استراتژی گفتمانی می‌توان در راستای منافع خود و برای رسیدن به اهداف خود بخشی از تاریخ را برجسته یا پنهان شود یا به گواهی گرفته شود و در صورت نیاز بخشی دیگر را به فراموشی سپرده شود.

استدلال‌ها:^۶ نظرات به دنبال مجموعه‌ای از دلایل بیان می‌شوند. این استراتژی به مجموعه دلایلی گفته می‌شوند که نظر منفی نسبت به دیگری را تایید می‌کنند و در مقابل آن رفتار منفی خودی با ضد استدلالهایی توجیه شود.

انسجام کلی و عناوین:^۷ انسجام کلی بوسیله کلان - سازه‌های^۸ معنا شناختی به وجود می‌آید.

اغراق و بزرگنمایی:^۹ همانطور که در توضیح مربع ایدئولوژیک گفته شد، این استراتژی گفتمانی ضعف‌های دیگری را با بزرگنمایی بیان می‌کند و در توصیف نقاط

-
۱. Unmentionables
 ۲. Self-Critique
 ۳. Interests
 ۴. Using History
 ۵. Selectively
 ۶. Arguments
 ۷. Global Cohrence and Topics
 ۸. Macro Option
 ۹. Hyperbole

قوت خود اغراق می‌کند.

تخفیف و جابجایی^۱: ارزیابی منفی عقاید و اعمال دیگری به همراه استفاده از واژگان منفی برای توصیف کنش‌های دیگری.

روش نمونه‌گیری

در تحلیل‌های کیفی تکنیک‌های نمونه‌گیری متفاوت از تحلیل‌های رایج کمی است که اغلب احتمالی و تصادفی‌اند. «در تحلیل‌های کیفی نمونه‌گیری هدفمند^۲ و مبتنی بر هدف تحقیق است» (Daymon and Holloway, 2001, P.157). بنابراین در تحلیل‌های کیفی، نمونه‌گیری هدفمند برای نیل به اطلاعات عمقی و ژرفانگر بکار می‌رود. اینکه چه نمونه‌هایی، کی، چگونه و چرا انتخاب شوند به اهداف تحقیق بستگی دارد. «مشخص کردن نمونه معیارها و ظوابطی برای دربرگیری یا طرد^۳ فراهم می‌کند که مشتمل بر مرزهای بین نمونه‌هایی است که مطالعه شامل آنها می‌شود و آنهایی که خارج از تحقیق قرار دارند. اعضای نمونه عموماً در ویژگی‌ها یا تجربیات مشخصی با یکدیگر مشترک‌اند که برای انجام تحلیل ضروری و لازم است» (Daymon and Holloway, 2001, P.159).

در این تحقیق جامعه آماری «تمام فیلم‌های ایرانی است که به گونه‌ای غرب را بازنمایی کرده‌اند». همانطور که گفته شد؛ با نمونه‌گیری هدفمند شش فیلم بلند که با این مفهوم مرتبط است به عنوان نمونه انتخاب شده است. اسامی فیلم‌های مورد بررسی عبارتند از: عشق بدون مرز، تجارت، حاجی واشنگتن، از کرخه تا راین، خانه‌ای روی آب و مینای شهر خاموش.

نمونه‌ای از تحلیل: در این قسمت به عنوان نمونه سکانسی از فیلم «از کرخه تا راین» آورده شده است تا نحوه گردآوری اطلاعات پژوهش به طور مختصر توضیح

-
۱. Mitigation and Displacement
 ۲. Purposive or Purposeful
 ۳. Inclusion or Exclusion

داده شود. اما در یافته‌های تحقیق به هر کدام از فیلم‌ها به طور جداگانه پرداخته می‌شود.

خلاصه فیلم: سعید که بر اثر بمب‌های شیمیایی نابینا شده به همراه گروهی از همزمانش برای معالجه به آلمان اعزام می‌شود. لیلا خواهر سعید سال هاست در آلمان با شوهر آلمانی و پسرشان یوناس (یونس) زندگی می‌کند. با کوشش‌های پزشکان متخصص یکی از چشم‌های سعید معالجه می‌شود. اما آزمایش‌هایی که بر روی او انجام می‌شود روشن می‌کند که سعید بر اثر گازهای شیمیایی مبتلا به نوعی سرطان خون شده است. سعید پس از معالجه‌ای نافرجام می‌میرد و پس از مرگ او خواهرش لیلا عازم ایران می‌شود.

سکانس اولین رویارویی سعید با خواهرش لیلا:

لیلا: چشمت چي شده؟

سعید: گرفته به بال فرشته ها.

لیلا: تیر خورده؟

سعید: تیر! گفتم که فرشته.

لیلا: پس بهت مژده می‌دم که از اینجور فرشته‌ها اینجور جاها پیداشون نمی‌شه.

سعید: تو مطمئنی؟

لیلا: کاملاً. اینجا سرزمین منطق سرزمین فکره، اندیشه است اینجور فرشته‌ها حق

ورود ندارن.

سعید: پس مادر حق داشت که می‌گفت لیلام تنها است.

لیلا: از مادر بگو اون حالش چگونه؟

سعید: من سه ساله که فقط صدایش رو می‌شنوم صدایش پیر شده.

لیلا: از منم حرف می‌زنه؟

سعید: چرا نزنه بعضی وقتا که بغلش می‌کنم نمی‌دونم که دوری تو کمرش رو خم

کرد یا چشمهای من!

لیلا (با تلفن حرف می‌زند): الو پیداش کردم الان کنارمه، من حالم خوبه ممنونم تو راحت باش.

لیلا: ازدواج کردی؟

سعید: یک ساله.

لیلا: از فامیله‌ها است؟

سعید: نه نمی‌شناسیش اصرار همون باعث شد که برای مداوا بیام.

لیلا: قبلا دیده بودیش؟

سعید: چی رو باید می‌دیدم؟

لیلا: لابد خیلی دلت می‌خواد زنت رو ببینی نه؟

سعید: دل خیلی چیزها می‌خواد، تو چی؟ خبرش به ما رسید که یک پسر داری؟

لیلا (رو به یونس): آه یونس چرا اینقدر ساکتی؟

سطح اول تحلیل: توصیف نشانه شناختی

این سکانس یکی از تاثیرگذارترین سکانس‌های فیلم است. اولین دیدار خواهر و برادر در شبی بارانی اتفاق می‌افتد. باران و صدای آب و مایه تیره و نور کم تصویر را رماتیک و تاثیرگذارتر کرده است. لیلا بارانی کرم رنگ و روسری ماتی پوشیده است و سعید نیز بارانی بلند و شیری پوشیده است. لرزش صدای لیلا حین حرف زدن و نگاه خیره‌ای که به برادرش از روی دل‌تنگی می‌اندازد بازی لیلا را ملموس‌تر کرده است. از سوی دیگر در این سکانس بر روی بازی لیلا نیز بسیار تمرکز شده است چرا که اکثر قاب‌های تصویر از نزدیک گرفته شده است. وقتی لیلا از سعید و مادرش می‌پرسد نما دو نفره است و لیلا سه رخ رو به دوربین است و سعید شخص مقابلش است. تصویر لیلا بر صحنه غالب است و صدای برف پاک کن و سایه‌ای که بر روی لیلا و سعید حرکت می‌کند؛ بحث را اثرگذارتر می‌کند. این حرکت در واقع می‌تواند دالی بر گذار از یک فرهنگ و مکان به مکان دیگر باشد. دیالوگ‌هایی که در این سکانس میان لیلا و سعید رد و بدل می‌شود به صورت همنشین وضعیت بی‌اطلاع از خانواده لیلا را نشان

می‌دهد. اما سعید با اینکه با لیلا تماسی نداشته اما توسط دیگران اخباری از خواهرش دارد و از پسر وی می‌پرسد. همچنین از دید لیلا آلمان کشوری متمدن و سرزمین فکر و اندیشه تعریف می‌شود؛ جایی که خشونت و جنگ جایی ندارد، در ادامه این سکانس به تعریفی از زندگی سعید می‌پردازد که وی با زنی ازدواج کرده که ندیده است و به شوق دیدار وی تصمیم به مداوای چشمهای خود گرفته است و نوعی عشق غیر زمینی را در میان آن دو نشان می‌دهد. با این تفاسیر و موارد همنشین می‌توان گفت که لیلا زنی غربی شده درگیر روزمرگی‌ها است؛ او هویت باخته است. مادر دالی از هویت و ریشه است که او سالها است از آن بی‌خبر است. چرا که در ادامه فیلم در سکانس‌های بعدی لیلا می‌گوید: «توی این ۴۰ ساعت تنها تو رو نمی‌بینم می‌خوام مادرو ببینم؛ می‌خوام مریم رو ببینم؛ بگذار راحت کنم می‌خوام وطن رو ببینم» و در مقابل سعید فردی اصیل و معتقد و با هویت است که هر رنجی را به خاطر آن با جان و دل پذیرا است.

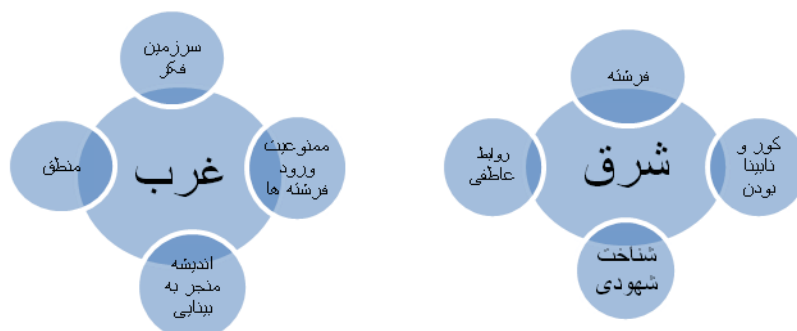
سطح دوم تحلیل گفتمان

۱. واژگان: از واژه‌های تقابلی زیر برای تعریف خود و دیگری استفاده می‌شود:

سرزمین احساس و عاطفه	سرزمین فکر
فرشته	تیر
عقیده	منطق
کور	بینا

۲. گزاره‌ها: گزاره سعید برای توصیف وضعیت خود «گرفته به بال فرشته‌ها» دیدگاه مذهبی و دینی او را نشان می‌دهد و در مقابل جواب لیلا «پس بهت مژده می‌دم که از اینجور فرشته‌ها اینجور جاها پیداشون نمی‌شه اینجا سرزمین منطق سرزمین فکره، اندیشه است اینجور فرشته‌ها حق ورود ندارن» عقلانیت وی را نشان می‌دهد.

۳. قطب بندی: دو قطب شرق و غرب در این سکانس با منظومه معنایی که در شکل زیر نشان داده می‌شود در مقابل هم تصویر می‌شوند:



۴. **پیش فرض:** پیش فرض موجود در اندیشه سعید که مدل ذهنی او برای شرکت در گفتار را شکل می‌دهد منطقی شرقی است که مبتنی بر روابط عاطفی و شناخت حسی است. این نوع از شناخت برای سعید محصول «شناخت شهودی» است که لازم است در برخی از موارد برخلاف خواسته‌های «دل» عمل شود. سعید معتقد است: «دل خیلی چیزها می‌خواد» اما او بر اساس مجموعه‌ای از معیارها (که در اینجا جنسی اخلاق مدار دارد) به بایدها و نبایدهایی معتقد است که کنش‌های فردی و اجتماعی او را جهت می‌دهند. همچنین در سکانس مورد نظر نگاهی متافیزیکی سعید به جهان پیش فرض گرفته شده است که در کسوت دیدگاه مذهبی او نشان داده می‌شود.

۵. **اغراق و بزرگنمایی:** فرشته استعاره‌ای است که منظومه معنایی را با خود حمل می‌کند که واجد خصلتی اغراق آمیز است. از نظر سعید، مجروح شدن در جبهه جنگ نوعی برخورد با بال فرشته است؛ فرشته‌هایی که از نظر لیلا در جایی که زندگی می‌کند (آلمان) وجود ندارد. فرشته به شکل استعاری موجودی است که همراه سعید است چرا که تنهایی لیلا به این دلیل از زبان مادر عنوان می‌شود که گویی او از فرشته‌ها فاصله گرفته است.

۶. **استدلال:** از آنجایی که منشاء و بنیان استدلالی مشارکین در متن متفاوت از یکدیگرند بنابراین هر دو طرف از گزاره‌هایی به ظاهر استدلالی استفاده می‌کنند. از سوی دیگر، مشارکین متن از بنیان‌های استدلالی همدیگر اطلاع دارند. سعید بر اساس بنیانی ماورایی گزاره‌های خود را بیان می‌کند و در مقابل گزاره‌های صادر شده از سوی لیلا جنسی منطقی و زمینی دارد. از این منظر کنش ارتباطی بین طرفین با موفقیت منعقد می‌شود.

نکته‌ای که باید در اینجا مورد توجه قرار گیرد این است که کنش ارتباطی میان شرق و غرب تا جایی که مبتنی بر این الگو باشد می‌تواند با موفقیت توأم شود. به عبارت دیگر، طرفین یا مشارکین لازم است که «دیگری» را بر اساس منطقی و الگوی استدلالی که در ساختار تفکر آن موجود است درک کند. اما اگر در مقابل این دیدگاه، هر یک از مشارکین متن سعی در تحمیل الگوهای ذهنی و باورهای خود به دیگری باشند کنش ارتباطی آنها مخدوش بوده و در نهایت به شکست منجر می‌شود.

یورگن هابرماس^۱ در تدوین نظریه کنش ارتباطی خود نشان می‌دهد که تا جایی که ارتباط در فضایی فاقد مولفه‌های اعمال قدرت باشد به کنشی ارتباطی منجر می‌شود که واجد خصلتی مفاهمه‌ای است. از سوی دیگر، ارتباطی که در صدد دست‌یابی به هدف از پیش تعیین شده باشد در نتیجه اعمال مولفه‌های بیرونی مانند قدرت واجد خصلت مفاهمه‌ای نخواهد بود و به شکست می‌انجامد.

لیلا می‌گوید که چرا در غرب فرشته وجود ندارد. او این وضعیت را ناشی از وجود فکر و منطق واندیشه در کشور آلمان (به عنوان نمونه و نماینده‌ای از جهان غرب) می‌داند.

۶. **ناگفته‌ها:** سعید مجروح شدن خود را با استعاره فرشته به غیاب می‌راند. از سوی دیگر، فرشته غرب را واجد خصلتی منطقی و عقلانی می‌داند که باعث می‌شود در غرب فرشته‌ای وجود نداشته باشد. به شکل هم‌ارزی می‌توان این ایده را پیش کشید که در شرق فرشته‌ها از آنجایی وجود دارند که خصلتی متفاوت از الگوی منطقی و عقلانی غرب در آن حاکم است. در نهایت این ایده در متن بیان نمی‌شود.

یافته‌های تحقیق

با توجه به توضیحاتی که در مورد تطور گفتمان هویت ملی ایرانی آورده شد می‌توان بازنمایی هویتی فیلم‌های منتخب را در جدول خلاصه کرد:

بازنمایی غرب در سینمای ایران / ۸۳

نام فیلم	بازنمایی الگوی گفتمانی از خود	بازنمایی الگوی گفتمانی از دیگری
حاجی واشنگتن	گفتمان منورالفکری	نفی خود و طلب دیگری (گفتمان شباهت)
از کرخه تا راین	گفتمان خلوص خواهانه اسلامی متاخر	نفی دیگری و بازگشت به خود عرفانی
تجارت	گفتمان بازگشت به خویشتن اصیل	نفی دیگری (ابژه وحشت) و بازگشت به خود بومی
عشق بدون مرز	گفتمان بازگشت به خویشتن اصیل	ایجاد تصویری آرمانی از خود در برابر تجدد (ابژه وحشت)
خانه‌ای روی آب	گفتمان التقاطی هویت (با تاکید بر گفتمان تجدد طلبی متاخر)	نفی دیگری و بازگشت به خود عرفانی
مینای شهر خاموش	گفتمان التقاطی هویت (با تاکید بر گفتمان تجدد طلبی متاخر)	نفی دیگری و بازگشت به خود بومی و عرفانی

جدول بالا به طور مجمل نحوه رویارویی خود و دیگری را در فیلم‌های مورد نظر نشان می‌دهد اما هر کدام از این فیلم‌ها به موارد خاصی از ویژگی‌های گفتمانی مورد بحث اشاره می‌کنند که باید موردی بررسی شوند. برای نشان دادن برجسته سازی موارد خاص در هر فیلم به ذکر مبسوط و مفصل این موارد می‌پردازیم:

فیلم حاجی واشنگتن: تحیر خود در برابر دیگری

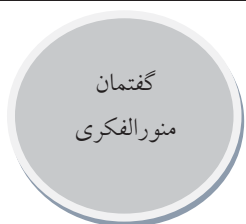
در سکانس‌های منتخب فیلم دیگری به عنوان یوتوپیا^۱ و آرمان شهری به تصویر کشیده می‌شود. واشنگتن برابر با بهشت و با خصوصیات مختص آن تعریف می‌شود و دیگری بی‌هیچ عیب و نقصی به تصویر کشیده می‌شود. و خود از این در حیرت می‌ماند و در مقابل این دیگری به تعظیم، تمجید و ستایش می‌پردازد. در حالیکه «خود» سر تا پا نقص است و ناتوان. زبان بسته‌ای که قادر به فهم و درک وقایع جاری هم

۱. Utopia

نیست در انتها هم دست از پا درازتر، بی بهره از این همه نعمت و شکوه به بلاد عقب افتاده خود باز می گردد.

خود در این فیلم از یک سو با شخصیت پردازی دیلماج و از سویی در شخصیت حاجی انعکاس داده می شود. دیلماج نمود گفتمان منورالفکری است که با این گزاره توصیف می شوند: شباهت به غرب، از فرق سر تا نوک پا فرنگی شدن، تقلیدی کورکورانه بدون شناخت و غرب زدگی. در عین اینکه ناتوانی و اختلال شخصیت وی نشانه‌ای از تخریب او است. اینگونه این فیلم به نفی و طرد «خود» و مدح، طلب و ستایش دیگری «غرب» می انجامد. نفی خودی از سوی خودی توسط دیلماج صورت می گیرد که در انتها حاجی را (نماد سنت) به اکراه مایه شرم خود می داند در صورتیکه وجود دیلماج و پیشرفت اش به لطف حاجی بوده است. که ضمناً به مخاطب می گوید که خودی نسبت به گذشته اش نمک شناس هم هست.

از سوی دیگر حاجی هیچگاه به لباس غربی در نمی آید ولی در عین حال هم در برابر تمدن غرب جبهه نمی گیرد. وی هم به حاکمیت ملی و از سوی دیگر به مدنیت غربی تمایل دارد. اما دستش برای بهره بردن از این تکنولوژی ها کوتاه است. چرا که هیچ شناختی و آگاهی ای ندارد و سعی هم ندارد که به دست بیاورد. فقط در ظاهر و سطح باقی می ماند. تا حدی که برای فرار از تنهایی که دنیای مدرن اطراف و ناشناخته اش ساخته است به وحشی ای دل می بندد و به او امان می دهد. علاوه بر این حاجی در حیرت و تعجب از واشنگتن بهشت گونه به مدح خدا می پردازد وی عقب ماندگی خود را تقدیر و سرنوشت مقدر از سوی خود و بهشت گونه‌ی واشنگتن را لطف الهی می داند. و برای فرار از ناتوانی خود قربانی می کند وی خود بزرگ بینی کاذبی دارد که ناشی از اعتقاد پروپاقرص اش است که وی را در برابر قدرت غرب حمایت می کند. اما در انتها این اعتقاد ترک بر می دارد و ناامید به سوی وطن باز می گردد. حاجی خود را طرد نمی کند ولی همواره از تقدیر شوم و ناتوانی اش در برابر وضعیت ناشناخته اش به خدا شکایت می کند و گاه زمین و زمان را به فحش می کشد. و دیگری را گاه فرشته ای بی نقص می بیند و گاه غولی می بیند که یارای مقابله با آن را ندارد و به خاک می افتد.

دیگری	گفتمان هویتی غالب	خودی
طلب دیگری و دیگر بودگی		ناآگاهی و بی‌خبری نسبت به دیگری
دیگری با شکوه		حیران و سرگردان
دیگری بهشت گونه		استفاده مدح‌گونه و سطحی از عناصر مذهبی

فیلم از کرخه تا راین: تقابل عقلانیت ایزاری غربی با عقلانیت دینی شرقی

از کرخه تا راین روایت گذار و تغییر شرایط انقلابی و دوران دفاع مقدس به شرایط تثبیت و بازسازی است. مشکل هویتی‌ای که در روایت فیلم مطرح می‌شود عدم آمادگی این گفتمان برای شرایطی متفاوت با شرایط انقلابی، جهاد و مبارزه است. چرا که هویت آرامش و سازندگی در حال جایگزینی با دوره جنگ و انقلاب بود. غرب در این فیلم دوگانه معرفی می‌شود از سویی خصولتی شفادهنده دارد به گونه‌ای که خودی قدردان لطف دیگری است ولی در ادامه می‌بینیم که روند فیلم می‌چرخد خودی دیگری را در تقابل با خود قرار می‌دهد مرز بندی می‌کند مرزهای غیرخودی و خودی را مشخص می‌کند و خود را از دیگری جدا می‌کند و در انتها صدای اعتراض‌اش را با زبان ناتوانش بلند می‌کند. خودی فیلم سعید است که فردی مجروح و زخم خورده است که عشقی افلاطونی او را متقاعد کرده که برای مداوای چشم هایش به آلمان سرزمین منطق و اندیشه سفر کند. در سکانس اولین ملاقات لیلا و سعید در آلمان عقل دینی سعید و عقل انسانی لیلا، مقابل هم قرار می‌گیرند. به این صورت که تفکر شهودی سعید در مقابل تفکر عقلانی غربی لیلا قرار داده می‌شوند در حالتیکه این دو دیدگاه کاملاً با هم افتراق دارند و در دو دنیای جمع ناپذیرند.

گفتمان خلوص خواهانه اسلامی متاخر در دیدگاه سعید کاملاً نشان داده می‌شود سعید با اینکه برای مداوا به آلمان می‌رود و دست به دامان علم و تکنولوژی غربی می‌شود این امر را به خواسته خود انجام نمی‌دهد ولی وقتی از مریضی و مرگ قریب

الوقوع خود با خبر می‌شود به خدا شکایت می‌کند که چرا او در آلمان باید بمیرد... خودی در ابتدای فیلم به دیگری بی‌اعتماد است و حتی حاضر نبوده برای بهبود از دیگری کمک بگیرد ولی کم کم به آن اعتماد می‌کند و حتی آن را همسنگ وطن می‌داند و از لطف وی قدردانی می‌کند. ولی هیچگاه حاضر نیست غرور ملی خود را زیر پا بگذارد و همواره مرزبندی خودی و غیر خودی را کاملاً حفظ می‌کند برای همین پناهندگی دوست خود را فروختن هویتش می‌داند؛ «هویتی که ارزان فروخته می‌شود».

خودی در هر حالت بیگانه ستیز است وی برچسب بیگانه پرستی به خودی‌هایی که به سمت دیگری گرایش دارند زده می‌شود و آنها طرد می‌شوند. دیگری در انتهای فیلم نه تنها شفا دهنده نیست بلکه خود مسبب این خشونت‌های بی‌بدیل انسانی شمرده می‌شود. تمدن و تکنولوژی غربی و سلاحهای کشتار جمعی آنها شریک جرم عامل استفاده کننده از این سلاحها معرفی می‌شوند. و سعید با سرفه‌های خشکاش از وضعیت موجود اعتراض می‌کند. دیگری در قالب شخصیت خشک و بی‌عاطفه شوهر لیلا که خودخواه و بی‌تفاوت به گذشته و هویت لیلا است معرفی می‌شود و غرب در قالب شوهر لیلا اینگونه معرفی می‌شود که اگر به خودی توجه می‌کند به دنبال خط سیری برای مطرح کردن غرب است نه دلسوزی یا از روی عاطفه. آنجا که شوهر لیلا، سعید را سوژه خوبی برای تلویزیون می‌بیند و لیلا در مقابل این سوژه گی می‌شورد. غرب منفعت طلب معرفی می‌شود. یونس که کودکی دیرجوش و غیر معاشرتی است نیز نمادی از کودکی غرب معاصر است که در تقابل میان احساس مادرانه شرقی و عقلانیت غربی درمانده است و اما در لحظه‌ای به دفاع از دایی خود در مقابل تجاوز نسل جاافتاده غربی می‌ایستد. معصومیت کودکانه دیگری است که او را مستثنی از بیگانه ستیزی می‌کند هر چند زبان ارتباطی آنها مختل است.

لیلا خودی‌ای است که به لباس و شمایل غربی در آمده است خودی در درون دیگری است. لیلا درگیر روزمرگی‌ها و عقلانیت غربی است و او هویت باخته است. مادر دالی از هویت و ریشه است که او سالها است از آن بی‌خبر است. در ابتدای فیلم به تایید دیگری می‌پردازد و از عقلانیت و تجددش دفاع می‌کند. ولی در ادامه فیلم و با دیدن برادر خود، سعید، به هویت و ریشه خود باز می‌گردد و به دفاع از آن در مقابل

شوهرش به عنوان «دیگری غربی» و بیرون از گذشته و هویت وی برمی خیزد.

دیگری	گفتمان هویتی غالب	خودی
عقل	 <p>گفتمان خلوص خواهانه اسلامی متاخر</p>	عقیده
عقلانیت غربی		عرفان شرقی
پرداختن به حال و بی تفاوتی به گذشته		غرق در گذشته
شریک جرم در کشتار و جنگ		مجروح و زخم خورده
خشک و بی عاطفه		با احساس و عاطفه
خودخواه		دگرخواه

فیلم تجارت: دیگری به منزله ابژه وحشت

غرب در تجارت از زاویه مهاجرت نشان داده می‌شود. خودی‌ای که دیگری تربیت کرده و محصول جامعه دیگری (غرب) است به تصویر کشیده می‌شود. فضای غرب در این فیلم ناامن توصیف شده است. این فیلم دیگری را در یک مورد تقلیل نداده است و مرز خودی و دیگری بر اساس یک احساس معنوی شرقی تعریف می‌شود که دوست و همکلاسی آلمانی سیاوش نیز حتی در این جرگه خودی قرار داده می‌شود. روابط خانوادگی از هم پاشیده، عدم تعهد طرفین رابطه زناشویی، بی‌اعتمادی و شکاکیت فضای جامعه، روابط ابزاری، سیطره مادیات بر جوانب زندگی، دغدغه‌های مالی، دزدی، و خلاف، بی‌بندوباری و بی‌تفاوتی افراد ویژگی‌های این جامعه نشان داده می‌شوند و سعی می‌شود که با این دالهای جزئی دال مرکزی غرب، ابژه وحشت را نشان دهند. با این تفسیر غرب پر از ناامنی است مخصوصاً برای جوانان خام شرقی که ارزش آنها در این کشورها نادیده گرفته می‌شود. پدر سیاوش خودی فیلم است که پیام آور بازگشت به وطن و خویشتن اصیل برای ایرانیان مقیم در آلمان است. و در نهایت در این کار نیز پیروز میدان می‌شود. خودی باصالت، با عزت نفس، دارای اخلاقیات و متعهد توصیف می‌شود و در مقابل دیگری بی‌اصالت، بی‌ریشه و بی‌بند و بار در قالب

تینا، زن سیاوش، معرفی می‌شود.

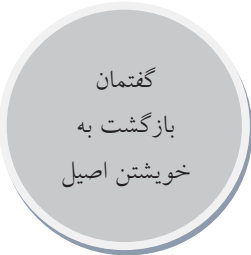
در این فیلم دیگری طرد می‌شود و غرب ناامن توصیف می‌شود و ایده بازگشت به خود اصیل مطرح می‌شود. البته به گونه‌ای هویت بومی در مقابل هویت جهانی قرار می‌گیرد و آرزوی پدر سیاوش داشتن نوه‌ای در محله امیرآباد است و زندگی در همان خانه قدیمی (بازگشت به گذشته) پدری‌اش است.

دیگری	گفتمان هویتی غالب	خودی
ناامن		ایمن و قابل اعتماد
عقلانیت غربی		معنویت شرقی
بی اصالت		با اصالت و با هویت
بی تعهد		متعهد
بی بند و بار		اخلاقی و با مسئولیت
روابط ابزاری		روابط احساسی
متکی به دیگران		متکی به خود
بی اراده و ذلیل		با اعتماد و عزت نفس
عیاش و پست		محترم و متعهد

فیلم عشق بدون مرز: رجعت به خود آرمانی از بلاد شر و ناهنجار

ویژگی خاص این فیلم بازنمایی دو جانبه شرایط ایران و آمریکا است. ایران زمان جنگ با عراق و بمباران شهرها با آمریکا و شرایط اجتماعی‌اش مقایسه می‌شود. سوزان در ابتدای فیلم دیگری به لباس خودی است و در ادامه فیلم خودی درون جامعه دیگری است که به گونه‌ای میان دو شرایط در حال قضاوت و انتخاب است. می‌بینیم که این دیگری خودی شده، در انتها خودی را ترجیح داده و جنگ برای عقیده را به درگیریهای خیابانی برتری می‌بخشد. در روایت فیلم دیگری (غرب) در مقابل خودی قرار داده می‌شود. سوزان به دنبال جای امن از ایران به کالیفرنیا می‌رود تا بابک تنها فرزندش در محیطی امن بزرگ شود. ولی می‌بینیم که غرب در ابژه وحشت به تصویر کشیده می‌شود و در درگیریهای خیابانی تقلیل داده می‌شود. بابک در درگیریهای خیابانی وارد می‌شود و پدر (خودی

بی‌نقص) نماد فردی مسئول و جان نثار خانواده به کمک فرزندش می‌شتابد و خانواده خود را نه از دست سیاهان بلکه از جامعه غرب نجات می‌دهد و با خود به ایران می‌آورد. دیگری در این میان طرد می‌شود و زیر سوال می‌رود. مک براید که پلیس و مامور قانون است با خشونت بی‌حد و حصر و عصبیت نشان داده می‌شود که مانند دیگر غربیان زندگی خانوادگی از هم پاشیده‌ای دارد. مک براید نماینده غرب نشان داده می‌شود که زندگی خانوادگی و روابط از هم پاشیده‌ی وی و سبک زندگی آمریکایی را در خود خلاصه کرده است.

دیگری	گفتمان هویتی غالب	خودی
خلافکار، معتاد و مواد فروش		درستکار و دگرخواه
خشونت فراگیر		جنگ بر سر عقیده
حشن		خردمند
عصبی		آرام
زندگی خانوادگی از هم پاشیده		متعهد به خانواده
فردگرا		همکاری و کار گروهی
روابط پولی بین اعضا خانواده		روابط عاطفی و احساسی

با طرد مک براید توسط سوزان قانون غربی و خشونت قانونی غرب زیر سوال می‌رود. خودی آرمانی توصیف می‌شود، سنت و عقیده خودی به تجدد، پیشرفت و سرمایه داری غرب برتری داده می‌شود. در مقابل بازگشت به خود آرمانی با وحشت زدایی از خویش و وحشت زایی دیگری ایجاد می‌شود. می‌بینیم که غرب در همان سکانس ابتدایی از شب آغاز می‌شود و تاریکی و ساختمانهای بلند نماد مدرنیته نابه سامان نشان داده می‌شود. و در ادامه فیلم هم در درگیریهای خیابانی و سلاح‌های گرم در دسترس افراد، خشونت و بی‌قانونی توصیف می‌شود. در حقیقت غرب در ناامنی و تنهایی و از هم پاشیدگی خانواده خلاصه می‌شود. و در مقابل خودی اگر ناامن است این امر نه امری برخاسته از درون جامعه بلکه جنگی اعتقادی و برای پیروزی حق بر باطل نشان داده می‌شود.

فیلم خانه‌ای روی آب: تلاشی برای شکل دهی به خودِ عرفانی و اصیل

دکتر فوق تخصص تحصیلمکرده غرب نماینده خودی در این فیلم است. خانه‌ای روی آب داستان و سرگذشت سه نسل است که هر سه به نوعی از غرب متاثرند. دکتر نمود خودی تجددطلب است رفتار عقلانی و به دور از عواطف وی تا جایی پیش می‌رود که او را متنبه می‌کند. پسرش در دامان غرب به اعتیاد گرفتار می‌شود. برای فرار از تمام بدبختی هایش به ایران پیش پدر خود پناه می‌آورد تا با کمک وی اعتیادش را ترک کند. او تا حدی غربی شده که در فهم زبان مادری‌اش هم مشکل دارد. اما داستان نکات مثبت عقلانیت و خردگرایی و تخصص‌گرایی غربی را نشان نمی‌دهد. بلکه بر عکس دکتر برای فرار از وحشت و ناامنی که محصول خطاهای گذشته و دشمن تراشی‌های او است به تکنولوژی متوسل می‌شود اما هیچ چیزی او را از مرگ نجات نمی‌دهد. سرگذشت دکتر با تمام عقلانیت‌اش به مرگ منجر می‌شود. اما در کنار ماجرای اصلی داستان عارفانه بچه حافظ قرآن ما را به سوی سنت دینی به معنای عرفانی‌اش سوق می‌دهد و خودی غربزده را از منظر کودک معصوم غسل تعمید می‌دهد. در واقع فیلم خودی غربزده را در مقابل خودی اصیل و سنت عارفانه شرقی قرار می‌دهد؛ اینگونه فیلم هویت التقاطی از گفتمان خلوص خواهانه اسلامی و گفتمان تجدد طلبی را در کنار یکدیگر به تصویر می‌کشد.

دیگری	گفتمان هویتی غالب	خودی
پول دوستی		گشاده دستی
خشونت		تساهل
لابالی و بی‌مسئولیت		اخلاقی و با مسئولیت
نژادپرستی		برابری
دیکتاتوری		دموکرات
گناهکار		معصوم و بی‌گناه

دیگری در این فیلم منشا تمام زشتی‌ها و لابی‌های سه نسل نشان داده می‌شود. نهایت منفور نشان دادن چهره دیگری در سکاسی است که مانی از ناپدری آمریکایی

خود برای پدرش توصیف می‌کند. مردی مشروبخوار، فحاش، نژادپرست، پول دوست و خشن که برای پول با مادرش زندگی می‌کند. دیگری مسلماً طرد می‌شود در نهایت هر آنچه به دیگری نسبت داده می‌شود و سبک زندگی غریب‌تر همه طرد می‌شود؛ در مقابل خودی اصیل (کودک حافظ قرآن) تنها در کنار خودی زخم خورده (دکتر) در حال مرگ می‌ماند.

فیلم مینای شهر خاموش: احیای معصومیت از دست رفته خود

دکتر پارسا در فیلم مینای شهر خاموش نماد انسان متجدد اما متخصص غربی نشان داده می‌شود. همان طور که در فصل چهارم هم در این باره توضیح داده شد برخلاف دکتر فیلم خانه‌ای روی آب شخصیت دکتر پارسا لایبالی نیست بلکه اخلاقیات و جدیت اروپایی در آن به تصویر کشیده شده است. شخصیتی عقلانی، زمانمند، فردگرا و مغرور که احساسات خود را به هیچ عنوان بروز نمی‌دهد. اما بعدها می‌فهمیم که این اخلاق برگرفته از روحیه خشک و نظامی پدرش دکتر پارسا در کودکی‌اش نیز بوده است. از سوی دیگر آقای قناتی نماد هویت خلوص خواهانه اسلامی دوران است که عرفان در وی موج می‌زند و سبک زندگی و رفتاری درویش گونه دارد. البته راننده بیمارستان هم رفتار خام تجددطلبانه و بی تفاوت نسل جوان را نشان می‌دهد. هویت در این فیلم مانند خانه‌ای روی آب التقاطی است و ترکیبی از هویت‌های سه گانه بومی گرای، دینی و تجددگرایانه است. به علاوه دکتر پارسا را در ابتدای فیلم خودی درون دیگری می‌توان فرض کرد که فرنگی شده است و از این رو دیگری (دکتر پارسا) طرد می‌شود. البته زن دکتر پارسا دیگری کاملی است که غیابش در فیلم تاثیر عمیقی می‌گذارد و وفاداری زنان و نظام خانوادگی غربی را زیر سوال می‌برد.

در ادامه دکتر پارسا از عقلانیت غرب به عرفان و شهود شرق پناه می‌برد و به دنبال زنده کردن عشق کودکی‌اش به نخلستان و سرزمین پدری‌اش سفر می‌کند. این سفری به خاطرات مدفون شده شهر بم است که دکتر در کودکی‌اش داشته است. بازگشت به وطن با بازگشت به عشق پاک و معصومیت کودکی دکتر همراه می‌شود. آقای قناتی در

این میان نه تنها نخلستان پدری دکتر را از مرگ و نیستی نجات می‌دهد بلکه دکتر و احساسات گم شده‌اش را نیز زنده می‌کند. فیلم چرخشی از عقلانیت غرب به شهود شرقی و عرفان شرقی و سنت است. و در پایان دکتر پارسا و عقلانیتش در خاطرات کودکی و خانه و نخلستان پدری‌اش گم می‌شود.

دیگری	گفتمان هویتی غالب	خودی
بی وفا	 <p>گفتمان التقاطی هویت (با تاکید بر گفتمان تجدد)</p>	وفادار به سنت
عقلانیت سفت و سخت		عواطف و احساسات
تصادف و نامعلوم بودگی		ضرورت و مسئولیت
روابط پولی		رابطه ناب
عقلانیت غرب		شهود شرقی و عرفانی
نظام خانوادگی از هم‌پاشیده		نظام خانوادگی محکم

جمع‌بندی: «سفر» به عنوان استعاره بنیادین مواجهه با دیگری

در فیلم‌های مورد بررسی استعاره سفر به مثابه مکانیسم بنیادی مواجهه با دیگری در نظر گرفته شده است. در همه فیلم‌ها بدون استثنا غرب از راه سفر برای خودی گشوده می‌شود. البته می‌توان گفت که از این منظر فیلم‌های مورد بررسی بر سه دسته تقسیم می‌شوند:

- دسته اول: فیلم‌های «از کرخه تا راین، تجارت، عشق بدون مرز» که خودی در آن به سفر می‌رود تا با دیگری خود مواجهه شود. هر کدام از خودی‌ها معضلی دارد که برای رهایی به غرب پناه می‌برد. خودی در تجارت برای تحصیل، از کرخه تا راین برای مداوا و عشق بدون مرز برای زندگی بی‌دغدغه و آرام به غرب پناه می‌برند. در طول فیلم همواره میان خودی و دیگری قیاسی صورت می‌گیرد. که در نهایت خودی ناکام و درمانده از سفر، به سوی خویشتن اصیل خود باز می‌گردد.
- دسته دوم: در فیلم‌های «مینای شهر خاموش و خانه روی آب» خودی ناکام از سفر غرب باز می‌گردد. این در حالی است که از رفتن خود پشیمان است. رفتن او نشان

داده نمی‌شود ولی استیصال و درماندگی‌اش حین بازگشت به تصویر کشیده می‌شود. در این جا نیز خودی به هویت و خویشتن اصیل‌اش باز می‌گردد.

۳. دسته سوم: فیلم حاجی واشنگتن در این دسته قرار می‌گیرد. در این فیلم نیز خودی مجبور به مواجهه با دیگری می‌شود و به سوی دیگری سفر می‌کند. در این فیلم هم دیگری و خود با یکدیگر مقایسه می‌شوند. با این تفاوت که خودی، دیگری را اصیل و کامل و خود را ناقص و عقب مانده می‌یابد. تا جایی که مجبور به بازگشت هویت عقب مانده و نادان خود می‌شود.

در تمام نمونه‌های منتخب (فیلم‌های سینمایی) غرب در قالب سفری تصویر شده است که در دل این سفر خود با دیگری مواجهه می‌شود. اما در تاریخ و ادبیات ایران سفر به معنای نوعی دگردیسی و تکامل شخصیتی برای فرد محسوب می‌شده است. سفرنامه‌ی ناصر خسرو و تجربیات اخلاقی سعدی در گلستان نمونه‌هایی برای این ادعا است. ولی در نمونه‌های منتخب سفر به غرب نه تنها تکامل محسوب نمی‌شود بلکه عواقبی نیز برای فرد در پی دارد که وی را دچار پسرفت اخلاقی نیز می‌کند و در نهایت خودی به این نتیجه می‌رسد که خویشتن خویش برای رسیدن به مقصود مطلوب‌تر است. به جز نمونه حاجی واشنگتن مسأله گشودگی به روی دیگربودگی در این فیلم‌ها زیر سوال می‌رود. می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که ایدئولوژی حاکم این فیلم‌ها مکانیسم برتری خود بر دیگری را مطرح می‌کند و بر اساس مربع ایدئولوژیک دیگری را شر مطلق و خودی را خیرخواه و اصیل نشان می‌دهد.

منابع

- بارت، رولان (1373). *از اثر تا متن*، ترجمه مراد فرهادپور، فصلنامه ارغنون، شماره ۴، تهران: انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.
- تاجیک، محمد رضا (۱۳۷۶)، *کلمه نهایی: شکل‌گیری گفتمان‌های هویت در ایران*، نامه پژوهش، شماره ۷، سال دوم.
- سجودی، فرزادی (۱۳۸۶)، *دلالت: از سوسور تا دریدا*، مقالات هم‌اندیشی‌های بارت

و دریدا، شماره پیاپی ۷، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
سعید، ادوارد (۱۳۷۷)، *شرق‌شناسی*، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

سلبی، کیت و کادوری، ران (۱۳۸۰). *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات سروش.

کاستلز، مانوئل، (۱۳۸۰)، *عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ قدرت هویت*، جلد دوم، ترجمه: حسن چاووشیان، تهران: طرح نو.

کچویان، حسین (۱۳۸۵). *تطورات گفتمان‌های هویتی ایران؛ ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد*، تهران: نشر نی.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۲)، *منطق پارادوکسی اندیشه ژاک دریدا*، پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی، شماره پیاپی ۴۰-۳۹، پاییز و زمستان.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، *دریدا و پارادوکس‌های زبانی در ادبیات*، مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، شماره پیاپی ۷، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

وبستر، راجر (۱۳۷۳)، *ژاک دریدا و واسازی متن*، ترجمه عباس بارانی، فصلنامه ارغنون، شماره ۴، تهران: انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

Daymon,Christine and Holloway,Immy (2001), *Qualitive Research Method in PR and MC* , Routledge.

Garrett, Peter and Bell, Allan, (1998). *Media and Discourse: A critical overview*, Blackwell Publication.

Van Dijk,Teun A (1998), *How to Do Media and Culture Studies?*, Sage Publication

Sturken, Marita& Cartwright, Lisa (2001), *Practices of Looking an introduction to visual culture*, New York, by Oxford University Press, P: 72-108.