تجربه‌های فقیر در سینما: بازنمایی سینماییِ تجربهٔ جنگ در فیلم کوتاه کُردستان

کمال خالق‌پناه[۱]، مبین رحیمی[۲]

تاریخ دریافت:۹۶/۴/۲، تاریخ تایید:۹۶/۷/۱۷

چکیده

مدرنیزاسیون در تمامیت خود به‌مثابهٔ تجربه‌ای تاریخی؛ آسیب‌زا و متناقض بود. در این میان، تجربهٔ جنگ به‌عنوان یکی از این آسیب‌ها، بازنمایی از تجربهٔ مدرنیته برای جوامع غیرغربی است و از این‌رو سینما به بازنمایی این تجربه می‌پردازد. هدف پژوهش حاضر هم، فهم چگونگی بازنمایی تجربهٔ جنگ در سینمای کُردستان به‌واسطهٔ منظومهٔ مفهومی والتر بنیامین است. به زعم بنیامین اگرچه جنگ باعث فقیرشدن تجربه‌ها می‌شود اما سینمای سیاسی، توانایی بازچنگ‌آوری تجربه‌ای دیگر را برای انسان‌های بدون تجربه فراهم می‌کند. در چنین فضای مفهومی‌ای است که فیلم «آپارتمان مورچه‌ها»، «چهار ترانه برای کرکوک» و «۷۴» مورد خوانش نشانه‌شناسی واقع شدند. تجربه‌های «موزه‌ای»، «بی‌بازگشت» و «تروماتیک»؛ بازنمایی فیلم‌ها از تجربهٔ جنگ به مثابهٔ یک تجربهٔ فقیر است. بر اساس دیالکتیک رمزگانی، غیاب داستان‌گونگی در فیلم‌ها از یک‌سو بازنمایی تجربهٔ جنگ را به مثابهٔ یک ژانر سینمایی، با بحران بازنمایی مواجه می‌کند و از سویی دیگر دلالت رمزگان‌های مستندگونه، میزانسن‌های سیاسی ضد جنگ را به فیلم‌ها می‌بخشد. نهایتا مفهوم سینمای ستم-دیدگان برآیند معرفتی پژوهش حاضر برای پروبلماتیزه کردنِ سینما در راستای بازنمایی کردن سنت فراموش شدگان تاریخ است.

واژگان کلیدی: کُردستان، تجربهٔ جنگ، نشانه‌شناسی، فقر تجربه، سینمای ضد جنگ.

---

۱. استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان (نویسنده مسئول) Kkhaleghpanah@yahoo. com

۲. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان Mobinrahimi71@yahoo. com

بیان مسئله

جهان چگونه این‌گونه شد: پاسخ به هر پرسشی در بطن تاریخی قرار می‌گیرد که پرسش‌ها از پس آن بطن طرح می‌شوند. به بیانی دیگر، بسترِ تاریخی پرسش‌های امروز در بطن دنیای مدرن قرار دارد و پی‌گرفتن پاسخ‌ها منتهی به یک مواجهه می‌گردد؛ مواجهه با یک دنیای انضمامی، تحت عنوان «مدرنیته». در این نگاه، بحث برسر تعاریف متعدد نیست، بلکه به‌واسطهٔ تعریفی خاص، مسئله را باید زیر آوارهای تفاسیر نابه‌جا بیرون کشید. مدرنیته، زمینه است و آنچه که حائز اهمیت است، جایگاه مسئله می‌باشد. از این‌رو، مدرنیته «نه به‌منزلهٔ اندیشه‌ای فلسفی و نه به‌عنوان شکلی از جامعه، که به‌مثابه یک تجربه تاریخی نمایان می‌شود، تجربه‌ای که پاسخ به سرمایه‌داری است» (کالینیکوس، ۱۳۹۴: ۵۲۱). در واقع چنین خوانشی از مدرنیته، ما را رهنمون به این ایده می‌کند که این تجربه تاریخی، کلیتی یک‌دست و یک‌پارچه نیست. این بدین معناست که تجربهٔ مدرنیته، تاریخ را برای همهٔ جهانیان، همگون به حرکت درنیاورده است.

گسترش مدرنیته در جهان‌های غیرغربی متناقض، آسیب‌زا و متنوع بوده است. مدرنیته در شرایط استعماری‌اش که بر جهان سوم تحمیل می‌شود، «خودانکار آزادی تاریخی و خودمختاری مدنی و نفی انتخاب اخلاقی را برای این جهان غیرغربی» به ارمغان می‌آورد(Bhabha, 1994: 241). به بیانی دیگر، مدرنیته، اسطورهٔ پیشرفت نیست. در جهان غیرغربی، یکی از اساسی‌ترین اشکالی که مدرنیته به خودگرفته، مدرنیته استعماری است. مدرنیته استعماری متنوع و مداوم است؛ از مدرنیتهٔ استعماری سیاسی گرفته تا اشکال فرهنگی آن. منتهی یکی از جدی‌ترین راه‌های گسترش قدرت‌های استعماری، گسترش بوروکراسی نظامی و آن چیزی بود که شولتسه[1]، آن را «نظامی‌سازی بوروکراسی» می‌نامد (شولتسه، ۱۳۸۹: ۶۰). در این شکل از مدرنیته، تصرف استعماری در فرم استقلال، در خدمت یک هدف است و آن هم حفظ یکپارچگی برای به کنترل درآوردن سرزمین‌های مزبور. بر این اساس، ورود مدرنیته به جهان‌های غیرغربی، از همان ابتدا با جنگ عجین بود؛ برای این‌که «تعارض میان قدرت‌های بزرگ سرمایه‌داری در جهان سوم، خود را به‌صورت تلفات هراس‌انگیز جنگ‌ها نشان می‌دهد» (هارمن، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

ویرانی و آوارگی، سده‌هاست که در قالب جنگ، تاریخ جهان را رقم می‌زند و این در حالی است که تاریخ واقعی جنگ مدام زیر سیطرهٔ اسطوره‌های جنگی فراموش می‌شود. جنگ، این تجربه ویرانگر، زندگی انسان‌ها را به چالش می‌کشد، آوارگی را نصیب مردمان سرزمین مزبور می‌کند. سرنوشت چندین نسل را رقم می‌زند. «جنگ، واقعیت زندگی انسانی را به‌صورت

1 - Reinhard Schulze

کارناوالی شگفت‌انگیز درمی‌آورد که گویی بخشی از تجربه انسان‌ها نیست» (هِجِز، ۱۳۹۱: ۸۲). جنگ، فقط قهرمانی‌های میدان نبرد نیست، انگار که عارضهٔ اصلی پس از جنگ هجوم می‌آورد. از این‌رو، پیامدهای جنگ هستند که دوباره به‌نوعی بازماندگان و رفتگان را به هم گره می‌زند. پس از جنگ است که سوژه‌ها، چندان توانایی سکنی گزیدن را ندارند. جنگ در کشاکش خاطره و فراموشی، مدام به تأخیر می‌افتد، به‌نوعی، قابل بازیابی و یادآوری است، اما چندان قابل روایت نیست. بازماندگان جنگی در شکاف بین آینده و گذشته به‌نوعی بلعیده می‌شوند. تجربه جنگ، تعلیق میان زندگی و مرگ است؛ گویی به‌خاطر همین معلق‌بودن است که «سکوت تنها روایت جنگ‌زدگان» از بودنشان است.

جنگ، یکی از اساسی‌ترین عناصری بود که پروژه‌ی روشنگری مدرنیته و اومانیسم را افشا کرد. جنگ‌های جهانی اوّل و دوم، جنگ ویتنام و بسیاری از جنگ‌های دیگر، باعث شدند که به گفتهٔ یلکنر «عیوب و ادعاهای واهی مدرنیته نمایان شوند» (هاموند، ۱۳۹۰: ۱۵۳). بر این اساس جنگ، به یکی از ساحت‌های بازاندیشی در باب جهان بدل شد. سندرم جنگ‌های استعماری، جنگ‌های پست‌مدرن، جنگ سرد، جنگ‌های بشردوستانه و... همه، حاکی از اهمیت جنگ در رابطه با روایت‌ها از مدرنیته دارد. از این‌رو، در دهه‌های اخیر، جنگ به نظریه‌های اجتماعی وارد شده است، اما «از همان روزهای اوّلیهٔ سینما، جنگ همواره یکی از موضوع اصلی فیلم‌ها بوده است» (لنگفورد، ۱۳۹۳: ۲۲۴). اما آنچه که حائز اهمیت است، پیامدهای جنگ و رنج‌های دامنه‌دار پس ازجنگ می‌باشد؛ داستان آدم‌های عادی و پیامدهای جنگ برای آنها. سینما به سراغ این تجربه‌ها می‌رود و سعی دارد این تجربه‌ها را برای بازماندگان جنگی بازتجربه کند؛ تجربه‌هایی که فقیر شدنشان چندان دور نیست. از این‌رو این سینمای سیاسی و متعهد است که با «واسازی گفتمان غالب»، تجربه‌های فراموش‌شده را رؤیت‌پذیر می‌کند (سعید، ۲۰۰۶).

این پژوهش، در چنین فضایی و مبتنی بر این مفروضهٔ بنیادین؛ که سینمای سیاسی، بیانی جمعی از تجربه‌های فقیر انسان‌های ویران است، در صدد فهم این تجربه به‌واسطهٔ سینما در کُردستان است. سینما چگونه به سراغ تجربهٔ انسان‌ها از جنگ می‌رود؟ چه تمهیدات رمزگانی و بینامتنی برای بازنمایی جنگ در سینمای کُردستان به‌کار گرفته شده است؟ انسان‌های جنگ زده در داستان‌های جنگ از چه تجربه‌ای برخوردارند؟ و تجربه‌ی جنگ در قالب چه فرم‌هایی بازنمایی می‌شود. این همان پرسش‌هایی هستند که می‌خواهیم در سینما با محتوای جنگ بررسی کنیم. فیلم می‌خواهد مخاطبش را به اندیشیدن وادارد و این «تعهدی است که بعد از جنگ مطرح شد» (روسلینی به نقل از ماریو، ۱۳۹۲: ۶۴). در این پژوهش، فیلم کوتاه، واسطه‌ای است برای درک چگونگی این تجربه. این فیلم‌ها از طرفی به‌دلیل فقدان‌های بسیارِ

سینما در کردستان و از طرفی دیگر در دسترس‌ترین موضوع (یعنی جنگ و پیامدهای آن) را مضمون محوری قرار می‌دهند. همچنین استفاده از نابازیگران و داستان‌های مستندگونه، باعث شده که تجربه‌های آدم‌های عادی به واسطه‌ی فقر تکنیکی و فقر هزینه‌ای بیشتر برجسته شود.

در رابطه با نوع بازنمایی سینمایی از تجربه‌های فقیر که ایدهٔ پژوهش حاضر بر آن استوار است، می‌توان به مقالهٔ کیا لیندروس[1] (۱۹۹۹) تحت عنوان «روایت غیرخطی به‌مثابه فرمی از کنش سیاسی: با نگاهی به فیلم بدون خورشید کریس مارکر» اشاره کرد. این مقاله، برگرفته از ایده‌های والتربنیامین (۱۹۴۰- ۱۸۹۲)[2] در باب فلسفه تاریخ و فقرتجربه، مبتنی بر یک نگاه سیاسی به سینما صورت‌بندی شده است. به‌زعم نویسنده، روایت‌پردازی در سینما باید به‌عنوان عناصر بالقوه کنش سیاسی تفسیر شود. در این مقاله، مستند «بدون خورشید» کریس مارکر، نه به‌عنوان سینمای سیاسی ـ تبلیغاتی، بلکه به‌مثابه نوعی فلسفه مورد تفسیر واقع شده است؛ چراکه این فیلم دل‌مشغول رخداد، زمان، حافظه/ خاطره و تاریخ در زندگی روزمره است. از این رو نویسنده معتقد است که فیلم مستند مارکر سیاست‌های روایت را بالفعل و عملی کرده است. در هر صورت لیندروس بیان می‌کند که بحران روایت‌ها مباحثی پیرامون زمان‌مندی روایت‌ها می‌گشاید و معتقد است که بدون خورشید نه‌تنها مسئلهٔ امر سیاسی و حافظهٔ جمعی را تِم‌بندی می‌کند؛ که فیلم، دل‌مشغول عناصری از فراموشی است که مبتنی بر خلق شکل آلترناتیوی از گفتمان سیاسی است. در نهایت در نگاه لیندروس، سینما عامل تغییر در روایت تک‌خطی تاریخ است. در واقع در این نگاه به سینما، مستندسازی غیرخطی با برساخت روایی واقعیت، امکان مندی‌های سیاسی را در راستای کنش سیاسی با خلق چشم‌اندازهای سیاسی ـ جهانی فراهم می‌کند. از این رو در پژوهش حاضر، هم برای کسب دانش انضمامی از این فقیر شدن تجربه و مواجهه با آن به‌واسطهٔ سینمای سیاسی، وامدار نظریات والتر بنیامین و همچنین وارث فکری او در تشریح ویرانی تجربه، یعنی جورج آگامبن (۱۹۴۲)[3] هستیم.

چارچوب نظری

والتر بنیامین به‌خاطر آمیختگی ستیزها در تفکراتش چندان قابل طبقه‌بندی در سنتی خاص نیست. عده‌ای از مفسران، نوشته‌های او را بر محوریت «دین‌زدایی» و عده‌ای دیگر «یزدانی‌کردن مارکسیسم» تفسیر می‌کنند، اما رمانتیسم والتر بنیامین در پیوند با موعودباوری مسیانیسم[4]، جلوه‌ای از یک بینش انقلابی است که وجه انضمامی و دیالکتیکی آن بیش‌تر در

1- Kia Lindroos
2- Walter Benjamin
3- Giorgio Agamben
4- Messianism

پیوند با کشف کمونیسم در افکار بنیامین ظهور می‌کند. خود بنیامین اندیشه‌اش را «ژانوس دو صورتی» لقب می‌دهد؛ امتزاج دیالکتیکی دوچهرهٔ رمانتیسم انقلابی و ماتریالیسم مارکسیستی. بنا به تعبیر لئو لوونتال[1] (۱۹۹۳- ۱۹۰۰) دوگانگی مسیانیسم و ماتریالیسم در اندیشه بنیامین «هرگز حل نشده و در واقع نمی‌خواهد حل شود. این دوگانگی نزد بنیامین در مفهوم زمان اکنون تبلور می‌یابد و هدفش، بطلان پیوستار همگن تاریخ و مفهوم پیشرفت بی‌پایان» است (لوونتال، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

قصه جنگ: فقر تجربه

بنیامین از همان اوایل که نوشتن را آغاز کرد، مدام درگیر مفهوم «تجربه» بود که همواره از ۱۹۱۳ تا ۱۹۴۰ با رهیافتی انضمامی‌تر به‌سوی آن گام برداشت. به قول گاری اسمیث[2]: «تجربه که مضمون مهم بنیامین است، نقطهٔ کانونی تحلیل او از مدرنیته، فلسفه تاریخ و نظریه کار هنری است» (به نقل از نیومان، ۱۳۹۳: ۱۷۸). بنیامین نخستین بار، قطعه‌ای کوتاه تحت عنوان تجربه (۱۹۱۳) نوشت که این تلقی بنیامین از تجربه آمیخته به‌نوعی ایده‌آلیسم استعلایی است؛ به‌ویژه در آنجا که مفاهیم «حقیقت، خوبی و زیبایی» را مفاهیمی می‌داند که قائم‌به‌ذات هستند. همچنین در «خیابان یکطرفه» نیز در قطعهٔ به‌سوی آب‌نما (۶۱۹۲۵)، در قالب یک تمثیل، دوباره تجربه را تحت عنوان تجربهٔ کیهانی مطرح می‌کند؛ تجربه همچون «خلسه‌ای وجدآور»[3]. اما با سررسیدن دیگر پیامدهای تجربهٔ مدرنیته و به‌خصوص جنگ جهانی اوّل و در رابطه با کشف کمونیسم بود که بنیامین «تجربه» را به شیوه‌ای انضمامی، اما به‌واسطهٔ قصه در پیوند با سنت از نو بنیاد نهاد.

سنت، همواره نزد بنیامین یک مفهوم کلیدی برای درک تجربه است؛ چراکه تجربه در دل سنت نهفته است. به کلامی دیگر، سنت، متشکل از دو نوع تجربه است: «یکی تجربهٔ جمعی و دیگری تجربهٔ شخصی» (اشتاین، ۱۳۸۲: ۹۳). تجربهٔ جمعی به روایت، قصه و انباشت گره خورده است و از طرفی دیگر، تجربهٔ شخصی به رمان، خاطره و زندگی زیسته برمی‌گردد. این دوگانگی تجربه به ریشهٔ کلمه تجربه در زبان آلمانی برمی‌گردد که برای تجربه، دو کلمه را در نظر می‌گیرند. کلمه (erfahrung) که بیان تجربه «به‌طور کلی است» و دیگری کلمه (erlebnis) که بیشتر مبیّن تجربه‌کردن (به‌ویژه در «موارد فردی») است. ریچارد پالمر مشخص می‌کند که تحت تأثیر دیلتای[4]، این دوگانگی در مفهوم تجربه، سنتِ

1- Leo Löwenthal
2- Gary Smith
۳- همان تجربه‌های اپیکی که گئورگ لوکاچ در نظریه رمان مطرح می‌کند.
4- Wilhelm Dilthey

نویسندگان آلمانی شد (پالمر، ۱۳۹۵: ۱۱۹). در این میان، باید آگاه بود که هیچ‌کدام از این تجربه‌ها را نباید به یکدیگر فروکاست؛ چراکه هرکدام از این تجربه‌ها در پیوند با یکدیگر و در یک رابطهٔ دیالکتیکی، همدیگر را بازسازی می‌کنند. تجربهٔ زیسته، به‌نوعی مواد تجربهٔ جمعی را فراهم می‌کند و تجربهٔ جمعی هم جایگاه تجربهٔ زیسته را تعیین می‌کند. جدایی هرکدام از این تجربه‌ها منجر به نابودی دیگری می‌شود.

بنیامین در مقاله تجربه و فقر (۱۹۳۳) تجربه را انضمامی‌تر صورت‌بندی می‌کند، به‌گونه ای که از تجربه‌های دوران کودکی آغار می‌کند، فرزندانی که بعد از سال‌ها می‌فهمیدند که پدرانشان تجربه‌ای ارزشمند برایشان به‌جا گذاشته‌اند، «تجربه‌ای هم به‌عنوان ترس و هم به‌عنوان پند و اندرز» (Benjamin, 1999: 731). اما چانچه در مقاله «قصه‌گو» (۱۹۳۶) می‌خوانیم، حلقهٔ واسطه مبادله چنین تجربه‌ای برای بنیامین هنر قصه‌گویی است؛ چراکه «تجربه‌ای که دهان به دهان منتقل می‌شود، آبشخوری است که همه قصه‌گویان از آن نوشیده‌اند» (بنیامین، ۱۳۹۰: ۲). در این لحظه از تفکر بنیامین است که باید به‌گونه‌ای بنیادین بپرسیم چرا تجربه فقیر شد؟ سرانجام در دهه ۱۹۳۰ بنیامین خیلی روشن از ایدهٔ «فقرِ تجربه» سخن می‌گوید در آنجا که به‌واسطهٔ قصه، تجربه و جنگ را به‌هم پیوند می‌دهد. اگر کل بنیاد سنت و تجربه از طریق داستان‌ها در قالب قصه مبادله‌پذیر بود، اکنون دیگر با جهانی‌شدن جنگ، قصه رو به زوال نهاده و در نتیجه تجربه، فقیر شد. قصه به‌مثابه واسطه‌ای تجربه‌بنیاد، با حذف واسطگی‌اش از جانب جنگ، تجربه را دوچندان فقیرتر می‌کند. انسان‌هایی که از جنگ برگشته بودند «نه تنها سرشار از تجربه نبودند، بلکه از تجربه‌ای پرحرف فقیر بودند» (بنیامین، ۱۹۹۹: ۷۳۱). از این‌رو شروع «فقر تجربه» با رخدادهای دهشتناکی که در سال‌های ۱۹۱۸- ۱۹۱۴ در تاریخ جهان به‌وقوع پیوست، مصادف است؛ چراکه «تجربهٔ جنگ، تجربه‌ای نبود که بتوان آن را از طریق سنت منتقل کرد، برای اینکه همهٔ حکمت را از بین برد» (Caygill, 1988: 30).

از طرفی دیگر هم فراتر از نابودی تجربه سنت‌محور، بنیامین مشکل انسان‌ها در دریافت تجربهٔ نوین را به شکاف زمان بین (erlebnis) و (erfahrung) بر می‌گرداند، که زمان «اوّلی با زمانِ لحظهٔ یکتا و پراکنده، مرتبط است و دومی با پیوستگی متوالی در درون سنت ارتباط دارد» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۳۲). به کلامی دیگر، تجربهٔ زیسته در دنیای مدرن، چون به تبادل از طریق تجربهٔ جمعی تن نمی‌دهد و هم‌چنان در لحظهٔ انزوای خود می‌ماند، معنای خود را از دست می‌دهد. تجربه‌های زیسته در جایی متولد می‌شوند و همان‌جا می‌میرند؛ برای اینکه

قابلیت تبدیل به تجربهٔ جمعی را ندارند. بنا به تعبیر آندره بنیامین[1]، ازخودبیگانگی نزد بنیامین زمانی رخ می‌دهد که میان تجربهٔ جمعی و تجربهٔ زیسته، شکاف ایجاد شود و در این لحظه است که «مدرنیته جایگاه بیگانگی از تداوم سنت می‌شود» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۳۴).

جورج آگامبن[2] هم در جستاری دربارهٔ ویرانی تجربه، به ریشه‌یابی نابودی تجربه می‌پردازد. در نگاه اگامبن از آن زمان که بنیامین در فقر و تجربه (۱۹۳۳)، فاجعه جنگ جهانی نخست را عامل فقر تجربه می‌دانست، تا به اکنون همواره تجربه رو به نابودی و ویرانی است؛ برای اینکه انسان مدرن، همان‌طور که از امکان نوشتن زندگی‌نامه‌اش محروم شده، تجربه‌اش را نیز از کف داده است. در نگاه اگامبن در دنیای مدرن، تجربه‌ها بیرون از فرد شکل می‌گیرند و انسان مدرن فقط می‌تواند بسان یک بازدیدکننده، تجربه‌ها را در موزه نگاه کند. آگامبن در اینجا برای مشخص‌تر شدن این ویرانی، به امتناع انسان از تجربهٔ آنچه که در برابرش حضور دارد، اشاره می‌کند. این همان لحظه‌ای است که دیگر «رویدادها به تجربه ترجمه ناپذیرند» و همین ترجمه ناپذیری رویدادها به تجربه، عامل بی‌معنایی زندگی معاصر نسبت به گذشته است. واقعیتی که آگامبن ما را از آن آگاه می‌کند این است که «سوژهٔ قدیمی تجربه، دیگر وجود خارجی ندارد، این سوژه دوپاره شد، این سوژه دیگر تنها قادر است تجربه‌ها را از سر بگذراند، بی‌آنکه هرگز آنها را داشته باشد» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۷۱). امّاآگامبن هم به پیروی از بنیامین در جایی که تجربه در حال ویرانی است «روییدن بذر آیندهٔ تجربه را» نوید می‌دهد.

بنیامین برحسب گرایشات رمانتیسم انقلابی و کمونیسم‌باوری خود در ایده فقرِ تجربه، خواهان بازگشت برای به‌دست آوردن سوژهٔ تجربه قرون وسطایی نیست. در فقر و تجربه (۱۹۳۳) زمانی که بنیامین خبر از فقر تجربه می‌دهد، هم‌زمان امکان‌هایی را برای بازیابی دوباره آن به‌جا می‌گذارد. بنیامین در سال ۱۹۳۳ به مفهوم مثبتی از بربرسیم می‌رسد؛ اگرچه فقر تجربه انسان‌ها را به بربریسم می‌کشاند، اما «آنها را وادار می‌کند از یک بطلان شروع کنند، آنها را وادار می‌کند که از یک شروع جدید بیازمایند و به اطراف خود خیره نگاه نکنند. آنها را وادار می‌کند که در مسیری که طی می‌کنند دست به خلق‌کردن بزنند» (Benjamin, 1999: 732). بنیامین اگرچه با وجود ضدیت با پیشرفت‌باوری در دههٔ ۱۹۲۰ این امکان را به تکنولوژی می‌دهد که جایگزین تجربهٔ کیهانی باشد، اما در دهه ۱۹۳۰ دوباره با روی‌آوردن به تکنولوژی در قالبی دیگر، امکان نوینی را طرح می‌کند؛ در آنجا که معتقد است «سینما دارای قدرت‌های سیاسی در به‌چنگ‌آوری تجربه‌ای جمعی است» (Lindroos, 1999).

1- Andrea Benjamin
2 - Giorgio Agamben

سینمای سیاسی: بازتجربه‌های فقیر

بینش دیالکتیکی بنیامین به تکنولوژی در نیمه اوّل ۱۹۳۰ به اوج می‌رسد. آن‌گونه که کالینیکوس[1] بیان می‌کند، اگر چه در نگاه اوّل، مخالفت بنیامین با هرگونه وجه پیشرفت در نظام سرمایه‌داری به‌ظاهر در تضاد با برآوردش از ظرفیت‌های انقلابی سینماست، اما مشکل برای بنیامین در جایی دیگر است. «او اغلب از این رفتار جامعهٔ بورژوایی که به‌طور نظام‌مند خاطرهٔ ما از گذشتهٔ کهن، کمونیسم نخستین را از بین می‌برد، نگران بود» (کالینیکوس، ۱۳۹۲: ۴۱۲). از طرفی دیگر هم صرف دوستی با برشت از لحاظ تاریخی برای درک این پیشرفت‌باوری بنیامین در زمینهٔ ظهور بازتولید مکانیکی هنر، کافی نیست. میشل لووی[2] معتقد است که «شروعِ پیشرفت باوری در آثار بنیامین مقارن با ظهور هیتلر در آلمان است که باعث شد اتحاد شوروی نزد بسیاری از روشنفکرانِ چپ‌گرا، به‌عنوان آخرین حصار در برابر پیشرفت فاشیسم مطرح گردد» (لووی، ۱۳۷۶: ۲۳۶). در این دقیقهٔ تاریخی است که سینمای شوروی برای بنیامین، مقاومت در برابر ظهور گونه‌ای دیگر از فاشیسم است.

بنیامین سال‌های ۷- ۱۹۲۶ پیگیر سینمای شوروی بود، اما سرانجام در ۱۹۳۵ «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن» را نوشت که به‌نوعی صورت‌بندی امکان دیالکتیکیِ رهایی بخش‌بودن تکنولوژی در زمینهٔ فرهنگی است. در نگاه بنیامین، اثر هنری در قالب سنت، هاله‌ای از «یکتایی و فاصله» را بر گرد خود داشت و کمتر کسی می‌توانست به آن دست یابد و کمتر در معرض عموم قرار می‌گرفت، اما بازتولید تکنیکی «از راه تکثیر نسخه‌ها جای این بی‌همتایی را می‌گیرد و به این ترتیب این هالهٔ بیگانه‌کننده را از میان برمی‌دارد و به تماشاگر این امکان را می‌دهد که این اثر را در زمان و مکان دلخواه خود تماشا کند» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۹۸). به زبان خود والتر بنیامین آنچه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکیِ اثر هنری می‌میرد، «هاله»[3] اثر هنری است. «ولی در آن دم که معیار اصالت در مورد اثر هنری از میان رفت، کل کارکرد اجتماعی هنر نیز متحول شد. به‌جای استواری‌اش بر آیین، استواری‌اش بر پراکسیسی دیگر نشست؛ سیاست» (بنیامین، ۱۳۹۵: ۲۸).

دفاع بنیامین از حیثیت هنرهای نوظهور تکنولوژیکی در جهت امکان دوباره‌ای از تجربهٔ جمعی و سیاسی است. بنا به تعبیر کیا لیندروس ایدهٔ فقرِ تجربه والتر بنیامین یک ایدهٔ دوگانه است. بنیامین از یک طرف با یک نگرش نوستالوژیک اعلام می‌کند که روایت‌پردازی در سنت شفاهی به‌علت جنگ در حال نابودی است، بنابراین تجربه، در حال فقیرشدن است و در سوی

1 - Alex Callinicos
2 - Michael Löwy
3 - aura

دیگر «به‌دنبال امکانی برای خلق چشم‌انداز جدیدی از شکل زمان‌مند و تاریخیِ تجربهٔ سیاسی و زیبایی‌شناختی است»(Lindroos, 1999). اگر تجربهٔ انضمامی و تاریخی توسط جنگ، ظهور رمان و دیگر پیامدهای مدرنیته به تجربهٔ زیستهٔ تک‌افتاده‌ای فروکاسته می‌شود، هم‌اینک در عرصهٔ تکنولوژی با بازتولیدپذیری تکنیکی و ظهور سینما است که ستم‌دیدگان در تجربه‌ای توده‌ای و جمعی دست به تجربه‌ای سیاسی می‌زنند. «بی‌آنکه هیچ امیدی برای رهایی باشد، فیلم آمد و این جهان زندان‌گون را با دینامیت‌های یک‌دهم ثانیه‌ای منفجرکرد، طوری که ما اکنون آزاد و رها میان ویرانه‌های پخش و پلای آن دست به سفرهای ماجراجویانه‌ای می‌زنیم» (بنیامین، ۱۳۹۵: ۴۶).

سینما برای بنیامین خلق تجربه‌ای نوین برای توده‌های ستم‌دیده و تحت ستم بود. توده‌هایی که از یک‌طرف، تجربهٔ جمعی سنتی خود را از دست داده‌اند و در سوی دیگر، ناتوان از دریافت تجربه‌ای دیگر در بطن مدرنیته بودند. اکنون سینما برای بنیامین واسطه‌ای برای برپاکردن تجربهٔ جمعی دیگری است. «به نظر بنیامین فیلم به همهٔ سطوح تجربه نفوذ می‌کند» (آزاد ارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۸۹: ۱۴۵). بنیامین این امر را در پیوندِ تنگاتنگی با جنبش‌های توده‌ای مدرن می‌دید و معتقد بود که کارگزار این «تجربه‌های جمعیِ توده‌ای، فیلم و سینما هستند» (بنیامین، ۱۳۹۵: ۲۴). بنیامین بیشتر سینمای شوروی را مدّ نظر دارد و آن را در مقابل سینمای سرمایه‌مدار صنعتی غربی می‌گذارد که سعی در متوهم‌کردن توده‌ها دارد. به خاطر همین پیگیری‌های مداوم سینمای شوروی، بنیامین ترجیح می‌دهد سینما را دارای قدرت‌های سیاسی در به‌چنگ‌آوری تجربهٔ جمعی بداند. در نگاه بنیامین چنین بستری برای انقلابی‌شدن سینما در «اتحاد جماهیر شوروی و در فیلم‌های کسی هم‌چون زیگاورتوف[1] (۱۹۵۴_۱۸۹۶) و تکنیک‌های مونتاژ سرگئی آیزنشتاین[2] (۱۹۴۸ـ ۱۸۴۸)» مهیا می‌شد.

برای بنیامین همچون آیزنشتاین یکی از ویژگی‌های برتری فیلم به نسبت دیگر هنرها، مقولهٔ مونتاژ است. اکنون فیلم با حضورش در میان توده‌ها و به‌واسطهٔ مونتاژ، به‌مثابه یک شوک، آگاهی توده‌ها را به تکان درمی‌آورد. «در نظر بنیامین، مونتاژ تأثیرات تکان‌دهنده‌ای به‌جا می‌گذارد که نقطهٔ گسست شرایط فکورانه از مصرف هنر بورژوایی است» (استم، ۱۳۹۳: ۸۷). در اینجا مشخص می‌شود که نگاه بنیامین به سینما، نگاهی تکنیک‌زده نیست. در نزد بنیامین همه‌چیز به هم‌صدایی و هم‌سویی با توده‌های ستم‌دیده منتهی می‌شود. توده‌ها از منظر بنیامین، عامه‌ای از مردم نبودند که تهی از هر نوع آگاهی تاریخی باشند. برای بنیامین توده‌ها

1. Dziga Vertov

2. Sergei Eisenstein

همان سوژه‌های انقلابی بودند که هر لحظه امکان داشت برحسب سنت ستم‌دیدگان، طوفانی به پا کنند. بنیامین در به‌پاکردن چنین طوفانی حتی از تکنیک‌های سینمایی هم دریغ نکرد؛ برای اینکه به گمان او جرقه‌ای کفایت می‌کرد. زیبایی‌شناسی مدّ نظر بنیامین یک سینمایِ سیاسی بود، سینمایی که هم‌زمان ذهنیت توده‌ها را تغییر می‌دهد، به آنها نیز باید چشم‌اندازی انقلابی القا کند. در نگاه بنیامین «زیبایی‌شناختی‌کردنِ سیاست» دغدغهٔ فاشیسم است؛ و کمونیسم باید با «سیاسی‌کردن هنر» با آن مقابله کند.

جهان چهارم: سینما و ستم‌دیدگان

به‌خاطر ائتلاف هیتلر ـ استالین آن انتظاری که بنیامین از سینمای سیاسی داشت، به‌وقوع نپیوست؛ چراکه «با ظهور هالهٔ سیاسی استالین» همهٔ بنیان‌های سینمای شوروی از هم فروپاشید (کالکر، ۱۳۸۵: ۱۸۱). اما زمانی که بنیامین دیگر در قید حیات نبود، فاشیسم، همواره سعی داشت جنگ را در قالبی زیبایی‌شناختی به نمایش درآورد. از این‌رو، اهمیت انضمامی زیبایی‌شناسی در نگاه بنیامین به‌درستی به‌وقوع پیوست، برای اینکه «در جنگ دوم جهانی، آلمانی‌ها به نحو مؤثرتری با کمک دوربین‌های فیلم‌برداری مبارزه کردند تا به‌وسیله توپ و تفنگ» (لافت، ۱۳۳۵: ۹۲). اما این پایان مونتاژ تصاویر سینمایی نبود، چراکه تجربه‌های فقیر پس از جنگ، فرم سینمایی نوین را می‌طلبیدند.

هنوز جنگ تمام نشده بود که جنبش نئورئالیسم ایتالیا در حال شکل‌گرفتن بود. «تنها جنبشِ نیرومند و خلاق هنر سینما در سال‌های پس از جنگ، در ایتالیا و در فیلم‌های روبرت روسلینی پدید آمد» (لاوسن، ۱۳۶۲: ۲۳۰). جنگ و پیامدهای آن، موضوع بنیادین این جنبش بودند. نئورئالیسم، برخلاف جنبش مونتاژ، چندان تکنیک‌محور نبود که این در فقر تکنولوژیکی بعد از جنگ ریشه داشت. اما در دههٔ ۱۹۵۰ با مهاجرت عده‌ای از سینماکاران ایتالیا و همچنین شباهت موقعیت اجتماعی ایتالیا و امریکای لاتین، بسترهای انقلاب در سینمای امریکای لاتین شکل گرفتند.

در سال ۱۹۶۹ در آرژانتین فرناندو سولانس[1] و اکتاویوگتینو[2] مقاله «به‌سوی سینمای سوم» را نوشتند که به‌صورت مانیفستی برای سینما در جهان سوم درآمد. در واقع سینمای سوم[3] آلترناتیوی بود در برابر سینمای نمایشی هالیوود و سینمای زیبایی‌شناختی اروپا. در این مانیفست، سینما بیشتر به آگاهی تاریخی و سیاسی گره خورده است. در قطعه‌ای از این بیانیه آمده است: «دوربین یک کارگردان انقلابی به‌مثابه یک تیربار مسلح است. انسان سینمای سوم،

1 - Fernando Solanas
2 - Octavio Getino
3 - ThirdCinema

یک انسان مبارز است. انسانی که در تضادهای تاریخی قرار دارد. انسانی که برای آزادی می‌جنگد» (سولانس و گتینو به نقل از سلمان، ۱۳۵۸: ۹). اینها همه یادآور سینمای شوروی بودند. اینها نیز همچون جنبش مونتاژ شوروی، خواهان سینما برای نگریستن در مقامِ کلیت سیاسی ـ اجتماعی بودند. اینها نیز همچون نظریه‌پردازان مونتاژ، هم فیلم‌ساز بودند وهم نظریه پرداز و پرسش‌هایی را که مطرح می‌کردند، یک رسالت بنیادین انقلابی را به زیبایی‌شناسی متحمل می‌کردند؛ پرسش‌هایی سیاسی و پاسخ‌هایی زیبایی‌شناختی. این همان امتزاج زیبایی‌شناسی و سیاست بود که سه دهه بعد از مرگ بنیامین دوباره به‌وقوع پیوست.

چندان طول نکشید که به‌علت فروکش‌کردن امیدهای انقلابی؛ منطق حاکم بر سینمای جهان سوم، بیشتر به حالت یک چارچوب از پیش تعیین‌شده‌ای درآمد که به‌عنوان اساسنامه‌ای، حتی سینمای کشورهای جهان سوم را محدود کرد. «علاوه بر این، مفهومِ جهان سوم، چه در زیبایی‌شناسی و چه در سیاست، حضور جهان چهارم را که در همهٔ کشورهای دیگر جهان نیز حیات دارد، نادیده می‌گیرد» (استم، ۱۳۹۳: ۳۳۶). ساکنان جهان چهارم[1] همان ستم‌دیدگانی هستند که تریبونی برای بیان کردن خود برای جهانیان ندارند. جهان چهارم، همان جهانی است که عنصر ذهنی همبستگیِ تاریخی را دارند، اما از جانب دولت‌ها، عینیتشان از آنها گرفته می‌شود. گویی همین تجربه‌های بدون دولت هستند که ته‌مانده‌های زیبایی‌شناسی سیاسی را با خود یدک می‌کشند. برای همین هم، امروزه فیلم‌های سیاسی، مستندهای جهان سوم و چهارم، امتزاج خود را با مسائل سیاسی به‌گونه‌ای دیگر به‌کار می‌برند. امروزه امکان‌مندی دلالت‌های سیاسی فیلم، در تکنیک آنها نهفته است. دیگر مونتاژ و تکنیک، روایت‌های تاریخیِ تک‌خطی عرضه نمی‌کنند. فیلم‌های سیاسی در این گوشه از دنیا درگیر با انسان‌های ستم‌دیده، حاشیه‌ای، فراموش‌شده و طرد شده هستند (Lindroos, 1999). به‌بیانی دیگر باید به تصویری از تاریخ دست یافت که مبتنی بر سنت ستم‌دیدگان یک «وضعیت اضطراری واقعی» را خلق کرد؛ از سویی دیگر سینما بستری برای بازیابی این تصویر از تاریخ است، تاریخی که گذشته را در اختیار «تجربه‌ای یکتا» قرار می‌دهد، تجربه‌ای که قرار است «پیوستار تاریخ» را منفجر و منفصل سازد.

در این چارچوب مفهومی ما برای تحلیل فیلم‌ها، روش نشانه‌شناسی را به‌کار می‌گیریم. در رابطه با نسبت این فضای مفهومی و نشانه‌شناسی لازم به توضیح است که به‌طور کلی در هر

---

1 - Jean Labbens

ژان لابَن در کتاب جامعه‌شناسی فقر (جهان سوم و جهان چهارم) معتقد است که فقر تنها مختصِ جهان سوم نیست؛ بلکه فقر هم در همه جهان وجود دارد، هم در جهان اوّل و هم در جهان سوم. در نگاه وی انسان‌هایی که بدون پایگاه و منزلت، بدون طبقه و بدون قدرت هستند متعلق به همین جهان چهارم هستند. به تعبیر دیگر جهان چهارم متعلق به کسانی است که جهانی ندارند (لابَن، ۱۳۵۹).

پژوهشی؛ تحلیل برآمده از تصادم ایدهٔ نظری و روش‌شناسی است: روش برای واسازی فاکت‌ها و مفاهیم نظری برای چگونگی دوباره بازسازی این فاکت‌ها. در نگاه اوّل، به‌نظر می‌رسد که در پژوهش حاضر، نسبتی آنچنان مابین ساختارگرایی نشانه‌شناختی و ایده‌های بنیامین و آگامبن در باب تجربه وجود ندارد؛ اما باید خاطرنشان کرد مبتنی بر منطق درونی خود نشانه‌شناسی، نشانه تا آن‌زمان خود ارجاع است که از هم فرو نپاشد، به بیانی دیگر، هر نشانه به‌واسطهٔ یک رمزگان، دلالت خود را بر می‌سازد و نشانه‌شناسی برای فهم این دلالت، باید رمزگان‌ها را کشف کند، اما نباید فراموش کرد که خود رمزگان در جهان اجتماعی، حضور دارد؛ یعنی فیلم تا آنجا خود ارجاع است که به‌واسطهٔ رمزگان‌ها؛ دلالت نشانه‌هایش را پنهان سازد. اما هنگامی که نشانه ها [فیلم] خود ارجاع بودنش را از دست دادند، فیلم ناگریز از آشتی با جهان اجتماعی است و در این لحظه است که ایدهٔ نظری به بازسازی جهان اجتماعی در فیلم می‌پردازد. پژوهش حاضر هم تا آنجا به نشانه‌شناسی مقید بوده است که رمزگان‌ها را کشف کند، اما فراتر از آن دلالت‌های رمزگانی؛ بر اساس ایدهٔ نظری [فقرِ تجربه] به جهان درونی فیلم‌ها [تجربه‌های فقیر] در رابطه با جنگ [جهان بیرونی] دست می‌یازد. بنابراین به‌لحاظ معرفت‌شناختی، هیچ تباینی مابین مفروضات نظری و روش‌شناختی پژوهش حاضر وجود ندارد: در آن لحظه که به‌واسطهٔ نشانه‌شناسی رمزگان‌های فیلمیک [جنگ] برملا می‌شوند؛ همزمان به‌واسطهٔ ایدهٔ نظری فقر تجربه، تجربه‌های فقیر بازنمایی می‌شوند.

روش‌شناسی

کل بحث برساخت‌گرایی و بازنمایی در حیطهٔ زبان و فرهنگ و سخن‌گفتن از نشانه‌شناسی، مدیونِ میراثی است که فردیناند دو سوسور[1] (۱۹۱۳_۱۸۵۷) برایمان به‌جا گذاشت. در نظر سوسور، خلق معنا وابسته به زبان است. این زبان است که از طریق نشانه‌ها، اشیاء و به‌طور کلی جهان را برایمان معنادار می‌کند. در نگاه سوسور، «نشانه» همچون دو روی یک سکه، متشکل از دو بخش است: «دال» و «مدلول»، که هر دالی (صدا یا تصویر صدایی) جهت دلالت بر مدلولی (ایده یا مفهوم) ساخته می‌شود. اما فراتر از این مباحث، این مفروضات زبان‌شناختی سوسوری که «در زبان فقط تفاوت وجود دارد» و «رابطه دال و مدلول اختیاری است» (دوسوسور، ۱۳۸۸: ۲۹)، ما را به این ایده رهنمون می‌کند که نشانه‌ها نه‌تنها خودارجاع هستند، بلکه هر نشانه از طریق تفاوتش با دیگر نشانه‌هاست که یک معنای نسبی را کسب می‌کند. از این‌رو تشابه ساختاری زبان و فرهنگ به ما می‌گوید که همهٔ کردارهای فرهنگی حامل معنا هستند و معنا هم از طریق نشانه‌ها تولید می‌شود؛ پس «می‌توان با استفاده از مفاهیم زبان

1 Ferdinand de Saussure

شناسی سوسوری، همهٔ اَعمال فرهنگی را بررسی و تحلیل کرد» (هال، ۱۳۹۳: ۷۰). با چرخش فرهنگی و همچنین ظهور نشانه‌شناسی، فیلم هم به‌مثابه یک متن فرهنگی حامل معناهایی دانسته شد که این معناها در لابه‌لای نشانه‌ها نهفته‌اند که برای برملا کردن این معناها باید در چندین سطح نشانه‌ها را بر هم زد:

ساختار نشانه؛ هم‌نشینی (افقی) / جانشینی (عمودی): در سطح هم‌نشینی بحث بر سر چگونگی ترکیب نشانه‌های مختلف است. «مقصود از روابط هم‌نشینی، در واقع شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به هم پیوند می دهد که سرانجام سازه‌های متن را تشکیل می‌دهد» (سجودی، ۱۳۹۰: ۵۱). اما در محور جانشینی مبتنی بر محتوای اثر است. بحث بر سر گزینش‌ها و انتخاب‌هاست. در اینجا ما به‌دنبال حضورها و غیاب‌ها هستیم. تحلیل جانشینی «شامل مقایسهٔ هرکدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌ها غایبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به‌جای دال حاضر وجود داشت» (چندلر، ۱۳۹۴: ۱۵۴).

دلالت: دلالت‌های ضمنی و صریح، مدام در نشانه‌ها نمود می‌یابند و چندان جدا از هم نیستند. دلالت صریح، دلالتی است بر آشکار بودن مدلول. نشانگانِ فیلمی مستقیم برای ما مدلول‌ها را به تصویر می‌کشند. اما در دلالت ضمنی بیش از هرچیز دیگری «با سانسور و ممنوع‌بودن رمزگشایی مواجه هستیم» (رضایی‌راد، ۱۳۸۱: ۱۰۷).

رمزگان: نشانه‌ها از طریق رمزها، تثبیت می‌شوند. در این نقطه از تحلیل است که از دام ایده‌آلیسمِ زبانی، خود را وا می‌رهانیم، برای اینکه «رمزها روابط میان مفاهیم و نشانه‌ها را تثبیت می‌کنند» (هال، ۱۳۹۳: ۴۳). رمزگان‌ها چارچوبی معنادهنده به نشانه‌ها می‌دهند. رمزگان‌ها رابطه دال و مدلول را تثبیت می‌کنند که این خود باعث تثبیت معانی می‌شود. «در هر فرهنگی، چیزی واقعیت تلقی می‌شود که محصول رمزگانِ همان فرهنگ است» (فیسک، ۱۳۹۰: ۱۲۵). از مهترین آنها می‌توان به رمزگان‌های اجتماعی، متنی، ایدئولوژیکی، نمادین، فرهنگی، واقع‌گرایی نام برد. بنابراین فیلم در آن لحظه که از طریق رمزگان به یک واقعیت ارجاع می‌دهد، همزمان از خود نیز واقعیت‌زدایی می‌کند.

ایدئولوژی: فیلم از نشانه آغاز می‌کند، اما به یک ایدئولوژی منتهی می‌شود. این ایدئولوژیِ فیلم است که به مخاطب می‌قبولاند فیلم حقیقت دارد. ایدئولوژی در سینما و فیلم بیش از هر چیزِ دیگری، محصول دلالت‌های ضمنیِ تصاویر است. بنابراین نشانه‌ها همواره کارکردی ایدئولوژیک و سیاسی دارند. نشانه‌ها همیشه به‌گونه‌ای طبیعی خود را نشان‌می‌دهند و این در حالی است که «واقع‌نماترین نشانه‌ها همان چیزهایی نیستند که نشانمان می‌دهند» (چندلر، ۱۳۹۴: ۳۸).

مبتنی بر مفروضات بالا، نشانه‌ها در فیلم بر طبق نظام نشانگی، خودارجاع هستند؛ بدین معنی که فیلم به آن جهان در بیرون ارجاع نمی‌دهد، بلکه خود فیلم خالق جهانی دیگر است؛ بدین معنی هر تصویری، واقعی است و هر واقعیتی نیز می‌تواند تصویری باشد. بنابراین رابطهٔ تصویر و واقعیت «باید به‌مثابه رابطهٔ دوطرفه مبتنی بر بصری ساختن (تولید تصاویر امر اجتماعی) و واقعی ساختن (اجتماعی‌شدن تصویر) نگریسته شود» (آزاد ارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

خوانش فیلم‌ها: انتخاب فیلم‌ها مبتنی بر نمونه‌گیری نظری صورت پذیرفته است. به بیانی دیگر در پژوهش‌های کیفی، ایدهٔ نظری در رابطه با پروبلماتیک موضوعی، مقدم بر فاکت‌ها صورت‌بندی می‌شود و در نهایت پس از مشخص‌شدن تمامیت مسئله؛ فاکت‌هایی که در رابطه ای منطقی[1] با مفاهیم قرار دارند، انتخاب می‌شوند. در پژوهش حاضر هم سه فیلم‌کوتاه، به‌مثابه فاکت در ارتباط با کلیت مسئله، یعنی تجربهٔ جنگ و ایدهٔ نظری، فقر تجربه انتخاب شده‌اند:

۱ـ «چهار ترانه برای کرکوک» (۱۳۸۳)، از هیوا امین‌نژاد.

۲ـ «آپارتمان مورچه‌ها» (۱۳۹۳)، از توفیق امانی.

۳ـ «۷۴» (۱۳۹۵)، از ستار چمنی‌گل.

از سوی دیگر، داستان انضمامی فیلم‌ها در کُردستان به‌مثابه یک فاکت، ما را رهنمون به انتخاب فیلم‌هایی می‌کند که چندان شناخته‌شده نیستند. به بیانی دیگر، ما مبتنی بر مفهوم محوری «فقر تجربه» در سینما به‌دنبال تجربه‌های فقیر ناشی از جنگ هستیم، اما فیلم‌هایی که در رابطه با جنگ در کُردستان ساخته می‌شوند، به‌دلیل فقر تکنیکی و هزینه‌ای، نه ذیل ژانر جنگ، بلکه به‌مثابه یک ژانر پساجنگ، به تبعات و دامنه‌های پس از جنگ می‌پردازند؛ یک روایت بصری که هر چه بیشتر به تجربه‌های پس از جنگ [أنفال، تعریب، نسل‌کشی] گره خورده است، روایتی که همسو با مفروضات نظری پژوهش حاضر است. از این‌رو در این پژوهش، با فیلم‌هایی مواجه هستیم که همچنان در حاشیه مانده‌اند.

«آپارتمان مورچه‌ها»: تجربه‌های موزه‌ای

فیلم، بازگشتی است به یک خانوادهٔ سه‌نفره که أنفال شده‌اند. به قول «پیرمحمد» (یکی از بازماندگان أنفالی): «دیگه هیچوقت چیزی از اونایی که بردن نشنیدیم! نه پیغامی، نه هیچی، هیچکی اونارو دیگه ندید»؛ آپارتمان مورچه‌ها در این لحظات می‌گذرد، در این ندیدن‌ها.

عنوان فیلم از یک‌طرف، یک زندگی شیک را به مورچه‌ها بخشیده است و از طرف دیگر، یک باهم بودن انسانی را به آپارتمان. بنابراین همهٔ آن چیزی که وجود دارد، یک گره‌گاه رمزی

---

۱. بنا به تعبیر سی‌رایت میلز، ارتباط منطقی همان رابطه متقابل میان نظریه و فاکت است (میلز، ۱۳۹۱: ۹۲).

است، یک دلالت ضمنی که به‌طور مداوم ما را در لحظه نگه می‌دارد. سراسر فیلم را چنین رمزگان‌هایی تنیده است که دلالت بر فرامکان و فرازمان بودن در فیلم دارند. از این‌رو، عنوان فیلم در یک جانشینی رمانتیک، در همان آغاز با برپایی یک آپارتمان برای مورچه‌ها با گره‌زدن خود، هرگونه روایت خطی در فیلم را درهم می‌شکند. اساس نظام نشانه‌شناختی فیلم، مبتنی بر همین رمز است، گره‌ای که تاریخ را از حرکت بازمی‌دارد.

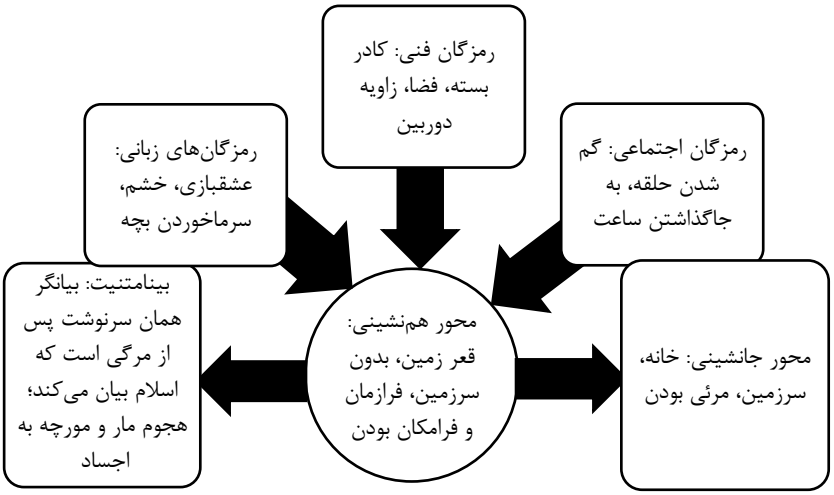
در سیاهی کادر، صدای یک بچه، توجه را معطوف به بازی با مورچه‌ها می‌سازد. دوربین در یک نمای نزدیک، لانه‌ای از مورچه‌ها را نشان می‌دهد. پس‌زمینهٔ آن، حضوری گسترده از بیابانی نامتناهی است. رمزگان‌های فنی به‌واسطهٔ دوربین با ایجاد یک فضای گسترده، اما ثابت، تداعی‌کنندهٔ ظهور خاطراتی خفته را نوید می‌دهند. فیلم از همان آغاز بر غیاب خانه استوار است؛ یک خانوادهٔ سه‌نفرهٔ بدون خانه. در سرزمینی که خانه‌ها را بر روی ساکنانشان ویران می کنند، خانه، مکانی برای ماندن یادگارهای تاریخی است؛ تا جایی که نابود کردن یک خانه برابر است با نابودی یک تاریخ و اما اکنون یک خانودهٔ سه‌نفره، بدون خانه که سقفشان آسمان است، در آپارتمان مورچه‌ها زندگی می‌کنند. غیاب خانه در فیلم به‌جای اینکه نمادی برای ملت و زمین باشد، به زندان و تبعید اشاره می‌کند، «داستان‌های دردناک کسانی که در فضاهایی زندگی می‌کنند که ناپدید شده‌اند و به جایشان فقط فضایی تهی باقی مانده است» (گرتز و خلیفی، ۱۳۹۴: ۱۹۷). یک کودک با پدر و مادرش در یک هم‌زیستی انسانی با مورچه‌ها قرار دارند؛ اما بدون حضور و بدون خانه.

دوربین از آغاز تا لحظات پایانی، سه نما را در تداوم همدیگر قرار می‌دهد. اگرچه نماها از زاویهٔ باز برخوردار هستند، اما با کادرهای ثابت، فضای گسترده در یک سکون ابدی پایه‌ریزی می‌شود. انگار این خانواده همچنان در کورسویه‌های تاریخ مسکون است. کودک مستقیم نگاه می‌کند، پدر اوریب می‌بیند و مادر برعکس. نقطهٔ دید ثابت است، از این‌رو، حضور، مغلوب فضا شده است؛ یک فضای نامتناهی که در یک ابدیت، سقفی را برای خود نمی‌بیند. این سکانس آغازین با امتزاج رمزگان‌های اجتماعی و فنی که بیشترین زمان فیلم را دربرمی‌گیرند، مخاطب را با آپارتمان مورچه‌ها اُخت می‌کند. پرسش از زمان، نگرانی برای کودک، دعواهای روزمره، لالایی‌های شبانهٔ مادر، رمزگان‌هایی هستند که حضوری بی‌واسطه از بودن را به این خانواده می‌بخشند، به‌گونه‌ای که آنها هستند که به‌دنبال بازماندگان می‌گردند، از این‌رو، فیلم به‌واسطهٔ تدوین تعلیق‌دار[1] فرار مخاطب را از هرسو به بن‌بست می‌کشاند، برای اینکه در چند دقیقه، چند

۱- تدوین تعلیق‌دار دراماتیک، تدوینی است که به موجب آن مخاطب، لحظه به لحظه احساس می‌کند به نکته‌ای یا نتیجه‌ای در فیلم پی برده، اما دقایقی بعد در عین ناباوری متوجه می‌شود که اشتباه کرده و یکی از احتمالات را در نظر نگرفته است (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۴: ۲۴۲).

سال زندگی از سرگذرانده می‌شود. پرسش از حلقه ازدواج، عصبانیت پدر به‌خاطر سرماخوردن بچه، گریهٔ بچه از گرسنگی و عشق‌های شبانهٔ زن و مرد، رمزگان‌های اجتماعی و زبانی هستند که مرز میان گذشته و اکنون را درهم می‌شکنند. گذشته‌ای مدفون‌شده که حتی از جانب هم نوعان و بازماندگان در حال فراموشی است. فیلم در این لحظات، دقایقی را از سر می‌گذراند که سال‌هاست غیبتشان را سکوت توجیه می‌کند. «کارکرد عاطفی نشانه‌ها بیان نگرش ما به پیام است که خصلتی احساسی و ذهنی دارد» (خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۹) و نظام نشانگانی فیلم در این لحظات میل را به تصور ناشناخته‌ها سوق می‌دهند؛ انسان‌هایی که سال‌هاست تاریخشان را مهر و موم گرفته‌اند. اگرچه قاب به‌لحاظ بصری همچنان خالی است، اما فیلم، وادار به تصویرکردن فرشته‌هایی نامرئی است؛ فرشته‌های تاریخ. ابژهٔ دست‌نیافتنی، به‌واسطهٔ حضورِ غیاب‌ها دست‌یافتنی می‌شود.

شب فرا می‌رسد، وسعت زاویهٔ دوربین بر ثابت‌بودن فضا غلبه می‌کند. امیدها پررنگ‌تر می‌شود. کودک آرام است و مادر در حال خواندن لالایی برای کودک است: «لای لای، گیانم لای، روله لای، کورپهٔ شیرینم، بنوه دره‌نگه، شه‌وگار دریژه و دونیا بی‌ده‌نگه، روله لای، گیانم لای...»و این نما به‌واسطهٔ رمزگان‌های زبانی بی‌واسطه‌ترین حضور را بر غیبت‌های سنگینِ تاریخ می‌بخشد. با فرارسیدن شب و شکاف‌برداشتن روایت، توسط موسیقی، فضا و مکان در فیلم درهم شکسته می‌شوند، جایی که زندگی درخود و برای خود در میان یک خانوادهٔ بدون خانه در تداوم است. رمزگان‌های فیلمیک در حال نجات‌دادن گذشته هستند. «هر تصویری از گذشته که از سوی زمان حال به‌منزله یکی از مسائل امروز بازشناخته نشود، می‌رود تا برای همیشه ناپدید گردد» (بنیامین، ۱۳۸۹: ۱۵۴). فیلم در میانهٔ گذشته و آینده تصویرسازی می‌کند. بنابراین آنچه که اینجا مهم است؛ نه خود گذشته، نه خود أنفال، که نوع بازگشت به این گذشته است. چگونه به أنفال‌شدگان برگردیم؟ فیلم دارد به گذشته برمی‌گردد، به أنفالی‌ها؛ بدون اینکه به ما بگوید. این همان حضور بی‌واسطهٔ انسان‌های فراموش‌شده است. فیلم با کاوشی باستان شناسانه که آرام‌آرام گذشته را برملا می‌کند، کلیت کلان‌روایت‌های أنفالی را در هم می‌شکند.



نگاره ۱: بررسی رمزگان‌های فنی، اجتماعی و زبانی فیلم «آپارتمان مورچه‌ها»

در سکانس بعدی با صدایی مهیب و لرزان، دورتادور آپارتمان برای کاوش اجساد مشخص می‌گردد. پدر می‌گوید زلزله است، در حالی که کودک گریه می‌کند و مادر تراکتور را بانی صداها می‌داند. انگار چهره‌هایی رؤیت می‌شوند که هیچ‌گاه دیده نشده و تاریخی روایت می‌شودکه نوشته نشده است، برای اینکه تاریخ حقیقی، هرگز نوشته نمی‌شود. تاریخ حقیقی، بحث بر سر نارخدادهاست، می‌خواهد مردگان را بیدار کند و فیلم دارد این‌کار را می‌کند. در آنجا به‌ناگاه انسان‌هایی با نمادهای سرخ‌رنگ برای حفاری گورهای دسته‌جمعی سر می‌رسند. دلالت ضمنی پرچم‌های سرخ‌رنگ، نگاه باستان‌شناسانه بازماندگان به رفتگان است؛ نگاهی موزه ای به أنفال. حفاری برای باستان‌شناسی اجساد شروع می‌شود و فیلم از همان آغاز با فرم روایی خود تا عمق گذشته برای زنده‌کردن مغلوبانی که زیر کومه‌ها به فراموشی می‌رفتند، رفته بود. این‌بار دوربین در یک نمای نزدیک، اسکلتی از یک کودک را که تا گردن در خاک است، به تصویر می‌کشد که هنوز دعای «زخم چشم» بر کلاهش آویزان و پستانکش جلوی چشمانش قرار دارد. فضای ثابت با به‌حرکت درآمدن، کل دلالت‌های عاطفی در فیلم را فرو می‌ریزاند و این در حالی است که به عقیدهٔ پگی: «تاریخی وجود دارد که از گورستان می‌گذرد و شکل دیگری از تاریخ هم است که می‌خواهد رستاخیز گذشته باشد» (گدار و اسحاق‌پور، ۱۳۸۸: ۲۸). فیلم مدت‌هاست که گذشتگان را به‌واسطهٔ خاطره، به دنیای زندگان بازگردانده است. آپارتمان مورچه ها یک نامکانی است که به‌واسطه خاطره‌های عمودی، یک تاریخ افقی را درهم می‌شکند. دوربین هم‌چنان از یک نمای نزدیک و اما در حرکت، اسکلت مادر را نشان می‌دهد و مادر

چهره‌اش متمایل به گذشته است. مادر فقط به أنفال می‌نگرد که بی‌وقفه، انسان را بر انسان در گورهای دسته‌جمعی تلنبار می‌کنند. چهرهٔ پدر، بودنی ازهراس‌های منجمد شده است. فیلم رو به پایان است. دوربین از یک زاویهٔ بالا که مدام بالاتر می‌رود، یک خانواده را در میان انبوهه‌ای از انسان‌ها نشان می‌دهد: گورهای دسته جمعی.

«آپارتمان مورچه‌ها» یک بازنمایی از تجربه‌های دورریخته‌شده است؛ تجربه‌هایی که اسطورهٔ جنگ آنها را دور می‌ریزد. مانیفست جنگ‌ها زبان را از هر چیزی می‌رباید، حتی مردگان در گورهای دسته‌جمعی. زبان جنگ، مردمان را زیر کلمات قهرمانانه له می‌کند و زمان پساجنگ هم از قربانیان تجربه‌زدایی می‌کند. بازماندگان جنگ‌هایی که از جنس کشتارهای جمعی هستند، مدام از طریق اینکه زبانی برای توصیف قربانیان ندارند، از رفتگان حضورزدایی می‌کنند و «زبان آن زمان که زیر بار توصیف همهٔ مرگ‌ها نمی‌رود، دیگر وسیلهٔ خیانت است» (علی، ۱۳۷۹: ۵۱). فیلم روایتی بصری از تجربه‌های فراموش شده است؛ دورریختنی‌های تاریخ که از طریق مونتاژ با نزدیک‌کردن آواهای دور از هم، سیر خطی تاریخ را درهم می‌شکند. «آپارتمان مورچه‌ها» تاریخی چندآوایی از تجربه‌های رویت‌ناپذیر انفالی است؛ تجربه‌هایی که به‌مثابه یک موزه از جانب بازماندگان فقط نظاره می‌شوند.

«چهار ترانه برای کرکوک»: تجربه‌های بی‌بازگشت

فیلم داستان کردستانِ بعد از حکومت بعث عراق است. یک مستند سیاسی که می‌خواهد به واسطهٔ زندگی «جمال عثمان» وضعیت شهر را پس از فروپاشی دولت صدام‌حسین به‌تصویر بکشد. جمال عثمان یک جوان کرکوکی است که زمان ترک‌کردن سرزمینش را به یاد ندارد و اکنون بعد از سال‌ها می‌خواهد برای اوّلین بار پس از فروپاشی حکومت، به کرکوک بازگردد. این فیلم، به‌دنبال مواجه‌های جمال با شهر کرکوک است.

فیلم از همان آغاز در یک نمای وسیع و نسبتاً دور، فراز جاده ورودی شهر کرکوک را نشان می‌دهد. همهٔ آنچه که به تصویر درمی‌آید، واقعیتی است در قالب داستان. فضای وسیع توسط زاویهٔ باز دوربین که مدام در حرکت است، حکایت از آمدن خاطراتی دارد که توأم با طلیعه‌ای از امیدهای پررنگ است. روایت از رمزگان‌های داستانی فیلم است. قهرمان فیلم از جنگ روایت می‌کند و این در حالی است که بودنش در کرکوک را به یاد نمی‌آورد. او هم مثل بسیاری دیگر از هم‌نسلانش، متعلق به نسل دوم جنگ در کرکوک است؛ نسلی که خاطرات سرزمین رهاشده را از پدربزرگانشان به ارث برده‌اند. جمال عثمان، متعلق به نسلی است که پیوندشان با سرزمین شان یک تجربهٔ مستقیم و دست اوّلی نیست. این مواجهه، دلالتی است که پِیرنگ فیلم مدام آن را در خود پنهان می‌کند. نسلی که به سرزمینی بازمی‌گردد که در آن حتی بزرگ نشده است و

پیوندش با سرزمین، مبتنی بر خاطره و تخیل است؛ خاطراتی که از مادر و پدربزرگش به او ارث رسیده است. ماریان هرش «این نوع پیوند را مبتنی بر پساخاطره می‌داند» (گرتز و خلیفی، ۱۳۹۴: ۲۱۰). «پساخاطره»، همان خاطره پس از خاطره است که تخیل خاطره‌ها آن را شکل می‌دهد. خاطره پس از خاطره، مبتنی بر تجربه‌های کسانی است که مقدم بر تولدشان داستان هایی بزرگ اتفاق افتاده است؛ داستانی همچون جنگ با رنگ تعریب؛ همچون أنفال، همچون رنج آوارگی. این خاطره‌ها «جایی را می‌آفرینند که نمی‌توان آن را پس گرفت، جایی را تصور می‌کنند که نمی‌توان به یادش آورد». اکنون جمال عثمان هم مبتنی بر یک پساخاطره آمده است تا تخیلاتش را در کرکوک به واقعیت پیوند دهد.

سکانس بعدی فیلم را جمال در بازار دست‌فروش‌ها و خرده‌فروش‌های شهر می‌گذراند و همچنان غرق در روایت‌هایش، غرق در غریبیِ خود و خاطرات تلخ مادرش از تعریب و أنفال‌شدن پدرش است. نظام نشانگانی فیلم مدام غیاب‌ها را به صحنه می‌آورد. فیلم در آن لحظه که حضورها را به تصویر می‌کشد، در تداوم به سوی ناحضورهاست. جمال روایت می‌کند؛ او می‌گوید که روایت از جنگ برای او کار چندان آسانی نیست، برای این‌که نسل او جنگ را بدون مبارزه از سرگذرانده‌اند؛ نسل‌کشی، تعریب و أنفال دیگر حتی توان تبدیل‌شدن به قصه را ندارند. انگار پساخاطره‌های جمال در حال ریزش هستند.

فیلم به‌گونه‌ای سیاسی، همچنان در تداوم است. زبان مردم با زبان مسئولان شهر یکی نیست. رمزگان‌های مستندگونه و داستانی هر لحظه، پیرنگ فیلم را از نو ویران می‌کنند. از این نظر، فیلم به‌دنبال سیاست‌های غیبت می‌رود. دوربین دیگر سراغ گذشته‌های افسون‌شده را نمی‌گیرد. بودن در رنجی از اشغال همهٔ فضای فیلم را تسخیر کرده است. استاندار کرکوک از کُردبودن شهر می‌گوید، ترکمن‌ها خود را متعلق به کرکوک می‌دانند، آشوری‌ها کرکوک را جزو نینوا و عرب‌ها هم آن را جزو عراق متحد می‌دانند. در این میان، سربازان امریکایی هم از عجیب بودن شهر می‌گویند. شهر برای جمال عجیب است. حس غریبی او را فرا گرفته است. دود، خون، صدای آژیر اورژانس و صدای انتحارها در میان انبوهی از مردم میزانسن‌هایی هستند که مبتنی بر زمینهٔ جنگ، یک هارمونی مشترک برای همهٔ ترانه‌ها را شکل می‌دهند و سربازان امریکایی همچنان به‌دنبال تروریست‌ها هستند. بودن سربازان، دلالت ویرانی بیرونی را به‌طور ضمنی گوشزد می‌کند. فیلم به‌طور مستقیم سراغ زندگی روزمرهٔ مردمان می رود. فیلم این وضعیت را معلول رنج و آوارگی معاصر می‌داند و نه یک گذشتهٔ کهن مبتنی بر اسطوره‌های ملی و قومی.

جمال عثمان برگشته است تا از زندگی خود، از نسل خود در کرکوک یک فیلم بسازد. بازیگری حرفه‌ای در شهر وجود ندارد. یک زن عرب، پیشنهاد جمال را برای بازی‌کردن در فیلم

رد می‌کند، به‌خاطر اینکه جمال کُرد است و زن هم عرب. اگرچه دلالت صریح، دوباره تنش میان قومیت‌ها و وضعیت اجتماعی زنان را نشانه می‌رود، اما دلالت ضمنی به‌گونه‌ای مضاعف، بیانگر شکست هرنوع روایت سینمایی، در برابر رنج اشغال است. جمال می‌خواهد از زندان‌های پدرش، از آوارگانی که برگشته‌اند تا زندگی کنند، اما اکنون خانه‌هایشان توسط اقوامی دیگر غصب شده است، فیلم بسازد. دوربین به هر سو می‌رود برای اینکه تفاوت‌ها را در قالب یک روایت واحد بریزد، اما هر ترانه خود یک روایت است.

فیلم دوباره به‌دنبال کنفرانس‌های سیاسی‌ای می‌رود که در کنگره‌ها جریان دارند. نمایندگان قومیت‌ها با فرماندهان امریکایی بر سر اداره کرکوک منازعه می‌کنند. عرب‌ها معتقدند که اسکان غیررسمی کُردها که هدفمند هم هست، یکی از مسائل اصلی کرکوک است که دوباره جغرافیای شهر را برهم می‌زند. این درحالی است که در حاشیهٔ شهر، یک استادیوم فوتبال که هنوز ساخت آن کامل نشده است، به خانه ده‌ها خانواده کُرد بدل گشته که خود یک جغرافیای سیاسی جدیدی را شکل داده است. اینها خانواده‌هایی هستند که هنگام تعریب آواره شده‌اند و اکنون به سرزمینشان بازگشته‌اند، همان‌گونه که جمال بازگشته است و به قول عبدالملک صیاد[1]: «اما آنکه رفته است، همان کسی نیست که بازمی‌گردد، چون مکانی که به آن بازمی‌گردد، دیگر همان مکانی نیست که زمانی آن را ترک کرده است. بازگشت جلای‌وطن کرده، بازگشت به خود است. هرچند بازگشت به مکان، امکان‌پذیر است، اما بازگشت به زمان، امکان‌پذیر نیست. بازگشت به هر امیدی امکان می‌دهد، اما در عین حال، سرچشمه ناکامی‌ها و سرخوردگی‌هاست» (صیاد، ۱۳۷۶: ۱۲). همان‌گونه که جمال هم سرخورده است. همان‌گونه که بی‌خانمان‌ها در استادیوم ناکام مانده‌اند. کودکان همچنان در میان استادیوم سرگردانند. زنان، مشغول پختن نان در تنورهای گلی هستند. دوربین در نمایی از فیلم، مرز میان دو خانه را نشان می‌دهد که توسط حلبی‌ها دیواری میان خودشان کشیده‌اند. تدوین، نامرئی است و این خود باعث شکستن مرزها می‌شود تا دوباره انسان‌های طردشده به منظره بیایند؛ انسان‌هایی که مدت‌هاست نامرئی هستند. دوربین سراغ تجربه‌هایی رفته که بودنشان هنوز هم نفی می‌شود. مادر حرف می‌زند: «دو پسرم را از دست داده‌ام، یکی اعدام شده و دیگری أنفال. الان دو پسر دیگر هم دارم...، مادامی که به خاک و وطن خود بازگشته‌ایم. اما الان من در اینجا زندگی می کنم و عرب‌ها هم در خانه من زندگی می‌کنند» و دوباره چهار ترانه از نو فرو می‌پاشد و کلمات مادر نوعی از «ماندن» هستند که ادوارد سعید[2] به آن «صُمود»[1] می‌گوید. صمود همان مقاومت

1. Abdelmalek sayad
2. Edward Said

در برابر امر مقاومت‌ناپذیر است. صمود یک پیروزی ناشی از مقاومتی سرسختانه است؛ تداوم نوعی پایداری است. صمود خودداری ثابت‌قدمانه فرد از ترک سرزمین خویش است، حتی وقتی که در محاصرهٔ خطرات پی‌درپی باشد. دوربین همچنان در حال شالوده‌شکنی روایت‌های دوران صدام است و لحظه به لحظه، تجربه‌های بی‌بازگشت را برای بی‌سرزمین‌ها پس می‌گیرد. کمی آن‌سوتر یک مرد می‌گوید: «روی اقیانوسی از نفت خوابیده‌ایم و این درست است که الان نفت نداریم؟»[۱]. دوربین این فضاها را به شیوه‌ای کاملاً رئالیستی گسترش می‌دهد و این در حالی است که بچه‌ها از رفتن به مدرسه محروم هستند.

نگاره ۲: بررسی رمزگان داستانی و مستندگونه در فیلم «چهار ترانه برای کرکوک».

نظام نشانگانی	رمزگان	دلالت	همنشینی	جانشینی
رمزگان داستانی	راوی، روایت‌ها	پساخاطره	درهم آمیختگی مسائل شهری: مسائل قومی، مذهبی، طبقاتی و جنسیتی، ماندن در خانه برای زندگی، مقاومت	هویت انسانی، سکون، آرامش، زندگی در آشتی، همزیستی ترانه‌ها به‌مثابه تناقض‌ها
	عکاسی و سینما در فیلم	نابسندگی روایت		
	میزانسن: انتحار، دود، موسیقی	تضادها و تناقض‌ها		
رمزگان مستندگونه	کنفرانس و نهادهای سیاسی، مسئولان	عامل داخلی ویرانی		
	سربازان امریکایی	عامل بیرونی ویرانی		
	بی‌خانمانی	رنج اشغال		

فیلم در تداوم است و بچه‌ها ترانه می‌خوانند. کمی آن‌طرف‌تر اما دوباره یک انتحار دیگر رخ می‌دهد. این در حالی است که نظامیان امریکایی هم‌چنان درحال ردیابی تروریست‌ها هستند. تداوم مونتاژ در فیلم مدام به تنش‌ها حضور می‌بخشد. جنگ، خون، دود رمزگان‌های هستند که

۱- در سال ۱۹۸۷ در کنفرانس بغداد این کلمه در توضیح یک میلیون و نیم از فلسطینیانی وضع شد که تحت اشغال اسرائیل زندگی می‌کردند.

مدام پساخاطره‌های جمال را ویران می‌کنند. زاویهٔ دید دوربین در یک نمای بسته، مبتنی بر رمزگان‌هایی فرهنگی، این‌بار از شلوغی خیابان‌ها سراغ خانقاه طالبانی در شهر کرکوک می‌رود. اگرچه ذکر دراویش دلالت بر تنوع فرهنگی شهر می‌کند، اما فیلم، سرخورده از تاریخ حقیقی، انگار می‌خواهد از طریق خلق فضاهای اسطوره‌ای و افسانه‌ای به سرزمین بازگردد؛ کرکوک چندین سده است که با خانقاه دراویش کُردها شناخته شده است.

فیلم روبه پایان است در جایی که دیگر جنگ حضور ندارد، بچه‌های کُرد در چادرها درس می‌خوانند، آشوری‌ها در کلیسا مشغول برپاداشتن آیین مذهبی هستند، پیرمردی از ترکمن‌ها مشغول نواختن دوتار و چندین زن مسلمان در گوشه‌ای از شهر نماز می‌خوانند. فیلم می‌خواهد از طریق مونتاژِ این تعلق‌های متفاوت، ترانه‌ها را دوباره به شهر برگرداند. در سکانس پایانی فیلم، گورستان‌ها به تصویر کشیده می‌شوند. جمال عثمان هم از یکی‌شدن شهر با گورستان‌ها روایت می‌کند. جمال عثمان می‌رود و رفتنش گویای این است که تجربه‌ها بی‌بازگشت هستند، برای اینکه «بازگشت به خانه و در خانه ماندن لذت‌بخش است، اما همواره در حال بازگشت بودن لذت خاصی دارد که برای آن باید همواره در حال عزیمت بود. باید بازگشت را همواره در حال تعلیق نگاه داشت». جمال عثمان می‌رود، اما ملودی ترانه‌هایش در حال نواختن با لوله‌های انتقال نفت هستند. انبوهی از کودکان بی‌سرپناه که رؤیای هرکدام از آنها یک خاطره را برای جمال شکل می‌دهند. دیگر جمال نیاز به پساخاطره ندارد.

«چهار ترانه برای کرکوک» نمونهٔ فیلم‌های پساخاطره‌ای است و اما پساخاطره‌های قهرمان مواجهه‌ای است هولناک با جنگ، أنفال و ویرانی دوباره سرزمین. انگار خاطره به خاطره تخیل های جمال در حال نابودی هستند. «این قوهٔ تخیل است که به تصاویر و انگاره‌های رؤیا شکل می‌دهد، این تخیل است که بنیادهای تجربه را نگه داشته است» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۷۲) و اکنون جنگ، تخیل‌های جمال را برهم می‌ریزد. جمال سال‌هاست با تخیل‌های خود در حال شکل دادن پساخاطره برای مواجهه با سرزمینش است، اما جنگ حضور دارد و خاطره‌های نوین، پساتخیل‌ها را نابود می‌کنند. فقر، یک خاطره؛ ویرانی خانه، یک جراحت و انتحار، أنفالی دیگر و آنچه که برای جمال مانده، یک دوربین عکاسی است که حتی توانایی بازنمایی‌کردن بازگشت به یک سرزمین را ندارد. روایت‌های جمال، مدام از جانب مونتاژهای رنجور درهم شکسته می‌شود، همان‌گونه که جمال نتوانست فیلمش را بسازد. از این‌رو چهار ترانه دوباره مغلوب مانفیست‌های سینمای جهان سوم و جهان چهارم می‌شود که مدام خلق فضاهای نوین از جانب دوربین، پیرنگ را درهم می‌شکند، همان‌گونه که روایت‌های جمال مغلوب می‌شکنند.

«۷۴»: تجربه‌های تروماتیک

هنوز چند ماهی از حکومت داعش بر شهر موصل نگذشته بود که داعش به «شنگال» حمله کرد تا در تاریخ، برای هفتاد و چهارمین بار، اقلیت مذهبی ایزدی‌ها یک نسل‌کشی دیگر را از سر بگذرانند. فیلم ۷۴ در چنین بستری است که به سراغ بازماندگان ایزدی در یکی از اردوگاه‌های کردستان عراق می‌رود.

فلاش‌بک‌ها در همان ابتدا از فیلم، رویداد را از بستر تاریخی محل وقوع خارج می‌کنند. حضور داعش مدام در موصل تداعی می‌شود، در طرف مقابل هم آوارگانی که زندگی را برای زنده‌ماندن به دوش می‌کشند. فیلم اما قبل از فلاش‌بک‌ها با جیغ‌کشیدن یک زن آغاز می‌شود که منتهی به نمای بستهٔ دوربین بر چهرهٔ نسرین می‌شود که در برابر خود، تور فلزی کمپ را نظاره می‌کند. نماها مبتنی برصدای گریه در تداوم همدیگر قرار می‌گیرند. مونتاژی از چهرهٔ زنان، تداومی از چهره‌ها و نگاه‌های مبهوت را خلق می‌کند. چهره‌ها همچنان از پی هم می‌آیند. چهره، یگانه جایگاه باهم بودن است، یگانه شهر ممکن و دلالت چهره‌های مونتاژ شده هم مبتنی بر به کادر کشاندن تجربه‌های تروماتیک است. تداوم نگاه‌ها دلالت بر نقطهٔ دید زنانه دارد؛ به‌گونه‌ای که قرار است روایت زنانه، جایگزین روایت مردانه برای خود زنان باشد. اگرچه در فیلم، مردان هم حضور دارند، مردان هم می‌گریند، اما زنان چهره‌هایشان تروماتیک‌تر می باشد. دوربین نگاه خیره زنان را از طریق به‌کادرکشاندن حضور می‌بخشد. فیلم از همان ابتدا بر خلق یک فضای زنانه استوار است. فلاش‌بک‌ها دوباره پیشروی داعش را تداعی می‌کنند که این نوع از تدوین، رویداد را به تصاحب خود درمی‌آورد. به‌گونه‌ای که رویداد را به چرخه‌ای بی‌زمان و تکراری تبدیل می‌کند. نسرین گریه می‌کند و یکی از پیرمردها می‌گوید: «تا به حال ۷۴ بار ما را نسل‌کشی کرده‌اند، بدون اینکه سایر ادیان از ما حمایت کنند... بدون هیچ گناه و تقصیر» و داد می‌زند: «۷۴ بار، بس است، بس است». عنوان فیلم از همان ابتدا با اعداد راحت کنار نمی آید، هر عدد یک تاریخ، هر عدد یک انسان، هر عدد یک رنج و هر عدد یک غیبت.

رمزگان‌های فیلم، هنوز محدود به خلق فضاهای دوربین هستند، اما نشانگان از همان آغاز مبتنی بر محور هم‌نشینی به‌واسطهٔ رمزگان‌های مستندگونه، گوشه‌هایی از کمپ را در رخدادها جای می‌دهد. ترکیبی از مونتاژهای ناهمگون در فیلم باعث می‌شود رویدادی که در واقعیت فقط یک‌بار رخداده است، بارها و بارها در فیلم تکرار شود، به‌خصوص از طریق فلاش‌بک‌هایی که هربار با پیشروی داعش و تلنباری از آواره‌های ایزدی روایت از نو چندپاره می‌شود. روایت زنان و دختران ایزدی در هر صحنه، گوشه‌ای از تجربه‌های به‌مغاک‌رفته را دوباره به طنین درمی‌آورد. انبوهی از تروماها که دوربین به آنها تعیّن می‌بخشد. ترومای بچه‌ای که قرار است زندگی را بدون پدرش شروع کند، ترومای تجاوز و جنگ. ترومای مردن بچه از گرسنگی. «دختر من ۲۰ روزش

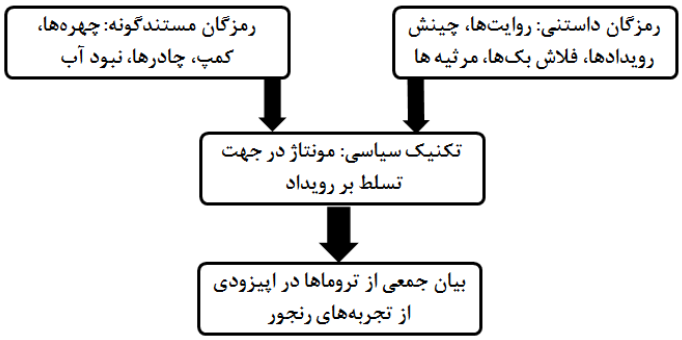
بود و مُرد، از گرسنگی مُرد، شیر نداشتم، ۵ ساله که ازدواج کردم و آرزوی بچه‌دار شدن داشتم، خدا اون دختر را به من داد که مُرد، الان بچه ندارم» و مادرش با مرور هر عدد، یک تاریخ را به تعلیق درمی‌آورد. کلام از چهرهٔ زن در امان نیست. تداخل چهره و کلام هر لحظه، تجربه را به تعلیق وامی‌دارد. همهٔ چهره‌ها یک تجربهٔ تروماتیک را عرضه می‌کنند.

هنوز تداومی از نشانگان زنانه و غیبت نگاه مردانه نمایان است و زنان هرچه بیشتر روایت می کنند، زندگی در کمپ بیشتر حضور می‌یابد. نماهایی از کودکان در فیلم چشمگیر است، اما همچنان جهان متعلق به زنان است. چهره‌هایی خیره که همچنان زخم‌هایی ملموس را بر خود گرفته‌اند و غایبان دوباره به‌واسطه اعداد حاضر می‌شوند. فیلم از طریق ترکیب منظره‌ها، چهره‌ها، فضای بسته چادرها، غیبت‌ها و تروماها درصدد خلق کلیتی از یک زندگی فروپاشیده شده است.

فیلم در میانه، به‌ناگاه در یکی از سکانس‌های خود از یک نمای نسبتاً باز که از بالا گرفته شده، گوشه‌ای از کمپ را نشان می‌دهد. پراکندگی چادرها، نمای تاریک و دودآلود بودن کادر، دلالت بر مکانی جنگ‌زده دارد، همه چیز گویای ویرانی‌های پس از جنگ است. اما فراتر از اینها چنگ‌زدن به زندگی در کمپ، دلالت ضمنی را تعیّن می‌بخشد. زمان آن فرا رسیده است که وضعیت بغرنج کمپ نشان داده شود. انگار با فوران روایت‌های زنانه، زنان دوباره به زندگی بازمی‌گردند و این‌بار با بازشدن زاویهٔ دوربین مبتنی بر ترکیب هم‌نشینی، فضایی بیشتر از کمپ نشان داده می‌شود. نگاه مردانه، جایگزین روایت زنانه می‌شود؛ اما تروما برای مردان هم همان ترومای اعداد است. نقطهٔ دید زنانه در فیلم، دوربین را وادار به تنگ‌تر کردن فضا می‌کرد. زمانی که نگاه خیرهٔ زنان بر چهره‌ها بود، تمام نماهای دوربین، بسته و در زاویه‌های محدود قرار داشت. اما با آمدن دوربین برای به‌تصویر کشیدن نگاه مردانه، فضاها هرچه بیشتر در حال گستردگی قرار دارند. زاویهٔ دوربین به‌گونه‌ای ضمنی دلالت بر مضاعف‌بودگی حصر زنان ایزدی دارد. مسئله، فقط حصر داعش نیست، مسئله، خود نگاه مردانهٔ ایزدی نسبت به زنان در شنگال است. زندگی از سر گرفته می‌شود، اما کودکان هم‌چنان مبهوت در زندگی جدید خود در کمپ هستند: «ما دوست داریم به شنگال برگردیم، داعش را از روستای خود بیرون کنیم، ما وطن خودمون رو دوست داریم، ما نمی‌دونیم جنگ چیست». به قول ادوارد سعید: «شاید این شیوهٔ دیگری است برای گفتن اینکه زندگیِ آواره‌ها، طبق تقویم متفاوتی حرکت می‌کند و کمتر از زندگی در وطن، آرام و فصلی است. برای اینکه آوارگی غیرمتمرکز و چندآوایی است، اما به محض اینکه آدم به آن عادت می‌کند، نیروی اظطراب‌آورش بار دیگر پدیدار می‌شود» (سعید، ۱۳۸۹: ۲۸). فیلم در این لحظه از تداومش، کانون همه آواهای خاموش گشته است. کودکان هم خاموش هستند. سراسر مونتاژ را شوک‌ها درهم تنیده‌اند. دوربین از هر گوشه‌ای از کمپ یک چهرهٔ خاموش را به گشودگی فرامی‌خواند. فیلم از طریق مونتاژ می‌خواهد که نگاه زنانه و

مردانه را برای کاستن از رنج مضاعف زنان ایزدی در کنار یکدیگر قرار دهد. سراسر مرثیه‌ها آمیخته به صدای زنان است. رنج، یک رنج بومی است که جهان را هم بومی می‌کند. طنین مویه‌ها تمام تجربه‌ها را در کوه‌های شنگال معلق می‌کند.

فیلم رو به پایان است و در حال گشودن فضایی جدید برای کمپ‌نشینان می‌باشد. دوربین در همهٔ فضاها حضور می‌یابد. در جایی که جوانان ایزدی در کمپ مشغول بازی بیلیارد هستند و بر سر مبارزه با داعش بحث می‌کنند. فلاش‌بک‌های فیلم، تداعی را رو به آینده به یاد می‌آورند، در آنجا که مبارزان که بیشتر هم زن هستند، دارند شنگال را آزاد می‌کنند. فیلم از طریق تداخل این دو حضور، رهایی را دامن‌گیر کمپ‌نشینان می‌کند. دوربین دوباره به کمپ برمی‌گردد، جایی که «نسرین» با نگاهی بغض‌آلود، تورهای فلزی کمپ را نظاره می‌کند و دارد خاطراتش را مرور می‌کند و «عاصمه» هم تصمیم گرفته تا به شنگال برگردد و با دوستان خود در راه آزادی سرزمینش مبارزه کند. دوربین در یک نمای بالا کمپ را نشان می‌دهد که دارد در غروب گم می‌شود. شب‌های کمپ، دوباره پر از حضور روایت مادران و پدران برای بچه‌هایشان می‌شود. گویی در کمپ، مرزی میان چادرها وجود ندارد. زنان در حالی که کودکان را می‌خوابانند، با مردان حرف می‌زنند و می‌خندند. «اینها پیروزی‌هایی ناشی از مقاومت سرسختانه‌اند، ناشی از توانایی برای ادامه‌دادن، روزبه‌روز و امروز و فرداها تا فقط زنده بمانند. زندگی روزمره، گزینه‌ای دیگری از مبارزه در برابر سرکوب است» (گرتز و خلیفی، ۱۳۹۴: ۲۱۶).



نگاره ۳:سیاست‌های مونتاژ در چینش تهمیدات رمزگانی فیلم «۷۴».

شب تمام می‌شود، فردا صبح فرا می‌رسد و دوربین در حالی که در حرکت است، نمایی دیگر از اردوگاه را ـکه روشنایی تابناکی در آن حضور داردـ به‌تصویر می‌کشد. این تصویر از کمپ، کل بنیاد «حقوقیِ» حاکم بر کمپ را درهم می‌شکند. این تصویر از کمپ، با شبی که از سر گذرانده است، دیگر قرار نیست تا ابد مکانی باشد برای بودن در وضعیتی ناانسانی. اردوگاه فقط یک واقعیت تاریخی نیست. در اینجا بحث بر سر تجربه‌های شنگالی است. یک وضعیت

اضطراری که شاخص بنیادین آن به تعلیق درآمدن قانون است. کمپ، همان مکانی است که در آن با یک «وضعیت استثنایی» مواجه هستیم. وضعیتی که قانون در آن به‌گونه‌ای موقت، همیشه در حالت تعلیق است. مکانی که همیشه بیرون از وضعیت عادی قانون می‌ماند. قطعه‌ای از قلمرو که بیرون از نظام حقوقی جای داده می‌شود، همان‌گونه که ایزدی‌ها هیچ‌گونه حقوقی ندارند. آوارگان در اردوگاه هرگونه منزلت سیاسی خود را از دست داده‌اند و سراپا به «حیات برهنه» تبدیل شده‌اند. همان‌گونه که عاصمه، بدون هیچ جایگاهی در قانون می‌خواهد برای مبارزه در راه آزادی سرزمینش به شنگال برگردد. هیچ قانونی دیگر وجود ندارد تا عاصمه را میان شهروند و ناشهروند، له کند، برای اینکه کمپ، مکانی است که در آن تنها تعلق را می‌توان در تعلیق جست. کمپ مکانی است که در آن «زیست‌سیاست» ظهور می‌کند. مکانی است که در آن هر امکانی ممکن می‌شود، برای اینکه در کمپ بودن، بودن در رخدادی است که بی‌چون وچرا نشانگر صرفِ مکانی سیاسی است و «کمپ‌ها درست همان زمانی پدید آمدند که قوانینی جدید در خصوص شهروندی و ملیت‌زدایی از شهروندان جاری شد» (آگامبن، ۱۳۹۰: ۵۱). اما از نسرین حتی انسان‌زدایی شده است. عاصمه هم اکنون به قلمرویی از رهابودن‌ها تعلق دارد. قلمرویی که در آن مبارزان، شکافی میان انسانیت و دولت‌ها هستند. یک مبارز بدون نظم که به جای تثبیت‌کردن، می‌خواهد برهم زند. عاصمه، دیگر تصمیم خود را گرفته است. لباس مبارزان را پوشیده و به قولِ آلن بدیو «مبارز مقوله‌ای بی‌مرز است، تعیّنی سوبژکتیو بدون هویت یا بدون مفهوم. (بدیو، ۱۳۹۳: ۲۷۶).

نگاره ۴: بررسی رمزگان داستانی و مستندگونه و تکنیک‌های مونتاژ در فیلم «۷۴».

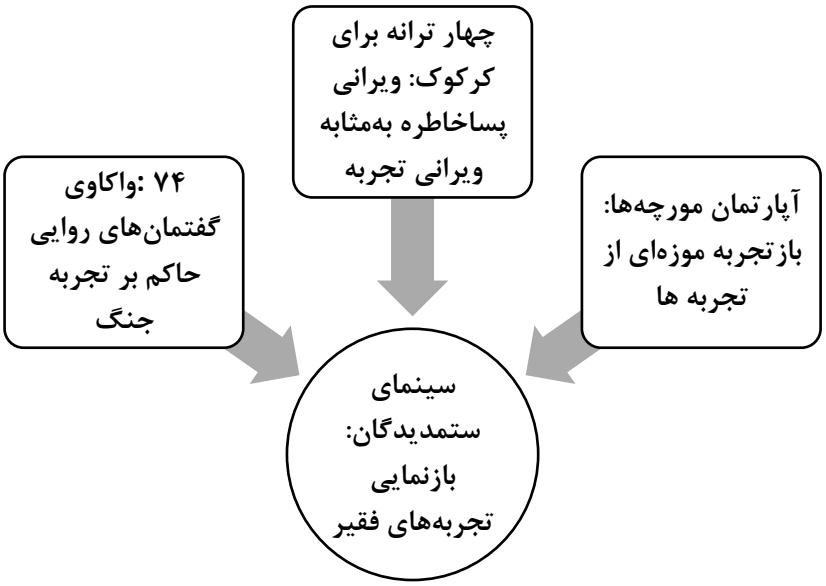
نظام نشانگانی	رمزگان	دلالت	همنشینی	تکنیک‌های‌مونتاژ
رمزگان داستانی	فلاش-بک‌ها	تصاحب رویدادها	تاریخی از تجربه‌های رنجور و تروماتیک انسانی؛ حضور دوباره طرشدگان و فراموش‌شدگان تاریخ: انسان‌های بدون سند؛ حصر مضاعف زنان: نابرابری جنسیتی	مونتاژ غیر خطی رخدادها: ناهمگونی فضا، تاریخی غیرخطی و اپیزودی برای باز تجربه تجربه‌های فقیر تاریخی: وارهاندن شنگال از زیر گفتمان‌های روایی مسلط
	مونتاژ غیرخطی	روئیت‌پذیر کردن		
	تداوم چهره‌ها	تجربه‌های تروماتیک		
رمزگان مستندگونه	اعداد	غیاب انسان‌ها		
	وطن	آوارگی چندآوایی		
	کمپ	تداوم مبارزه		

«۷۴» به‌واسطه تکنیک‌های روایی، یک روایت کاملاً سیاسی از انسان‌هایی که تنها هستند، ارائه می‌دهد. فیلم از طریق مونتاژ، هر امکانی را برای رویت‌پذیرکردن انسان‌های بدون سیما خلق می‌کند. «۷۴» از همان ابتدا از طریق چینش رخدادها و واقعیت‌های مختلف، دریافت ما از زمان را درهم می‌شکند. فیلم از همان ابتدا یک زمان چندآوایی را ارائه می‌کند؛ آوارگی، هجوم، سرزمین و تجربه‌های تروماتیکی که مضاعف در حاشیه‌اند؛ انسان‌هایی که هیچ‌گونه سندی ندارند. دلالت‌های سیاسی «۷۴» تکنیک و مونتاژ هستند. مونتاژ غیرخطی در ساختار روایی باعث شده تا دوربین‌های فیلم از هرطرف کانون غیاب‌ها باشند؛ کودکان، زنان، مردان همه آن آوارگانی هستند که هرکدام از آنها با خود اعدادی را مدام از سر می‌گذرانند، اعدادی از ناپدیدشدن‌ها. فیلم از طریق همین بازماندگان دارد رفتگان را هم به کانون تاریخ می‌کشاند، «۷۴» که هر عدد، گویای یک انسان فراموش‌شده است. فیلم رخدادهای سیاسی را در یک روایت غیرخطی مونتاژ می‌کند و دوربین از طریق تکنیک‌های دیدن، فضا را برای این ناهمگون بودن فراهم می‌کند؛ تاریخی از رنج که به‌صورت قطعه‌ای و اپیزودی دارد روایت می‌شود؛ چشم اندازی روایی و غیرخطی از تجربه‌هایی که هرگونه گفتمان روایی حاکم بر شنگال را ویران می کنند. برای همین «۷۴»از شنگال یک روایت بومی می‌سازد.

نتیجه: تجربه‌های فقیر در سینمای ستم‌دیدگان

با بررسی نشانه‌شناختی فیلم‌های مذکور که نظام نشانگانی آنها به تفصیل و مبتنی بر متن درونی نشانگان صورت پذیرفت، می‌توان این‌بار کل رمزگان‌های فیلمیک را که امتزاجی از رمزگان‌های داستانی و مستندگونه هستند، در رابطه با کلیت نشانه‌ها و تمهیدات رمزگانی در جهت بازنمایی چگونگی خلق معنای تجربهٔ جنگ مورد واکاوی قرار داد. به کلامی دیگر، می توان این‌گونه بیان داشت که تمهیدات رمزگانی در فیلم‌ها که مبتنی بر سیاست‌های مونتاژ و تکنیک‌های سینمای سیاسی است، در تداوم یکدیگر و در جهت بازنمایی تجربه‌های فقیر قرار می‌گیرند. در فیلم «آپارتمان مورچه‌ها» رمزگان‌ها مبتنی بر همین غیاب تجربه، درصدد بازنمایی‌کردن تجربه‌ای است که فقط به‌مثابه یک موزه می‌توان آن‌را نظاره کرد؛ تجربه أنفالی. رمزگان فیلم درصدد خلق زبانی برای تجربه‌های بدون کلام است. تجربه‌هایی که دیگر حتی از جانب بازماندگان هم دیگر قابل روایت و رؤیت‌پذیر نیستند. کل رمزگان فیلمیک مبتنی بر همین معنادارکردن تجربه‌های دور از دسترس سامان می‌یابند، اما در فیلم «چهارترانه برای کرکوک» می‌توان گفت رمزگان داستان‌گونگی مغلوب رمزگان‌های مستندگونه می‌شوند، همان گونه که جنگ، تخیل‌ها و پساخاطره‌ها را نابود می‌کند. فیلم اگرچه به‌دنبال بیانی دیگر از تجربه‌های مبتنی بر خاطره و بازگشت است، اما ناتوان از روایت بصری تجربهٔ جنگ است، برای

اینکه پیرنگ فیلم هر لحظه از جانب رمزگان‌های مستندگونه از هم فرومی‌پاشد. اما نباید فراموش کرد که فیلم در هر امتزاج رمزگانی، ویرانی یک تخیل را به‌مثابه ویرانی یک تجربه بازنمایی می‌کند؛ سرزمینی از تجربه‌های فقیر. در نهایت اما «۷۴» هم یک فیلم اپیزودیک است که رمزگان‌ها درصدد بازنمایی رنجی قطعه‌ای و روزمره‌ای هستند. تمهیدات رمزگانی در فیلم همواره درصدد واکاوی گفتمان‌های روایی غالب بر تجربه‌های جنگ‌زده و تروماتیک هستند. تجربه‌هایی که از هرسو از جانب گفتمان‌های رسمی و غالب در حال ذره‌وارشدن هستند.



نگاره ۵:تمهیدات رمزگانی فیلم‌ها در جهت بازنمایی تجربه جنگ.

با نگاهی به بازنمایی تجربه‌های فقیر در می‌یابیم که با پیشامدهای زمانی رخدادها، فیلم‌ها نظام نشانگانی خود را به دور از آن فقدان‌های پیشارنج‌گونه برپا می‌کنند. به زبانی ساده‌تر رنج اشغال جایگزین آن زمان بهشت‌گونه پیشارنج می‌شود. زخم‌های تاریخی مبتنی بر بازنمایی‌های ساده و معطوف به گذشته‌ای افسون‌زده نیستند، بلکه فیلم‌ها درحال نشان‌دادن پیچیدگی‌ها و تناقض‌های معاصر هستند. البته این بدین معنی نیست که دیگر گذشته در فیلم‌ها وجود ندارد، گذشته بازنمایی می‌شود اما مبتنی بر یک اکنونیت پیچیده و چندآوایی که هر آوا چنانچه در نشانه‌شناسی فیلم‌ها به آنها اشاره گردید، خود گویای داستانی از انسان‌های متحمل جنگ است.

بازنمایی در فیلم‌هایی که مورد خوانش واقع شدند، اما ما را مواجه با غیاب خود جنگ در فیلم‌ها می‌کند. همه فیلم‌ها ضدجنگ و دربارهٔ جنگ هستند، اما در هیچ‌کدام جنگ حضور

ندارد، بلکه پیامدهای جنگ را بازنمایی می‌کنند. بنابراین در اینجا می‌توان به چگونگی کیفیت بازنمایی جنگ پرداخت که سینما در کردستان در این زمینه، مواجه با یک بحران است. در واقع، این بازنمایی از جنگ، ناتوان از تعیّن‌بخشیدن به خود (به‌مثابه یک ژانر هنری و سینمایی) است. در فیلم‌ها مدام رمزگان‌های مستندگونه بیان داستانی را به حصر می‌کشند و مسلط بر داستان می‌شوند. اما اگر غیاب رمزگان‌های داستانی دلالت بر نابسندگی روایت بصری در جهت بازنمایی تجربهٔ جنگ را دارند، از طرفی دیگر نباید فراموش کرد که رمزگان‌های مستندگونه میزانسن‌هایی سیاسی را برای روایت‌های سینمایی برپا می‌کنند. این خصیصهٔ دوگانهٔ سینما در فیلم‌های کوتاه کردی ضد جنگ ما را با یک دیالکتیک رمزگانی در نظام نشانه‌شناختی فیلم‌ها مواجه می‌سازد. به‌قولِ ژان‌لوک گدار[1] بیایید تکلیفمان را یک‌بار برای همیشه روشن کنیم که «بهترین فیلم‌های داستانی حالتی مستندگونه دارند و بهترین فیلم‌های مستند، گرایشی به داستان دارند». در جهان سوم و چهارم اگرچه تکنیک‌های سینمایی ساده هستند، اما سینما یک سینمای انسانی است با مواضعی سیاسی که محصور در فضاهای تصنعی استودیویی نیست. جهان چهارم همین‌جاست، جهانی که هنوز «کوچه‌های ناسالمی»[2] در آن یافت می‌شود تا میزانسن‌های یک فیلم اپیزودیک را برپا کنند. جهان چهارم جهانی است که هنوز آلترناتیوهای مستندگونه در تداوم بارقه‌های وجدان ستم‌دیدگان قرار می‌گیرند. سینمای ضد جنگ، در این لحظه از فرارها و فراموش‌شدن‌ها است که تجربه‌ها را ثابت نگه می‌دارد، لحظاتی که از جانب تاریخ رسمی و غالب، له می‌شوند، تجربه‌هایی که این نوع از تاریخ، آنها را دور می‌اندازد. این نوع از سینما از یک پتانسیل بنیادی برای روبه‌روشدن با سیاست‌های رؤیت‌ناپذیر برخوردار است؛ رؤیت‌پذیرکردن تجربهٔ آواره‌ها، حاشیه‌نشینان، تبعیدی‌ها و فراموش‌شدگان؛ تجربه‌هایی فقیر که تا به اکنون دیده نشده‌اند.

1 - Jean-Luc Godard

مصاحبه با گروه ژیگاورتوف: گودار و گورن در «استعمار و ضد استعمار در سینما.

۲. «فیلم کوچه‌های ناسالم» عنوانمارسل هربیر برای فیلم «دزد دوچرخه».

منابع

- استم، رابرت (۱۳۹۳) مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- اشتاین، روبرت (۱۳۸۲) والتر بنیامین، ترجمهٔ مجید مددی، تهران: نشر اختران.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۳) مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران: انتشارات بوتیمار.
- آزادارمکی، تقی و خالق‌پناه (۱۳۸۹) خوانش مضاعف: روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم (همراه با تحلیل فیلم دربارهٔ الی)، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات؛ ۲ (۲)
- آگامبن، جورجو (۱۳۹۰) وسایل بی‌هدف: یادداشت‌هایی در باب سیاست، ترجمهٔ امید مهرگان و صالح نجفی، تهران: نشر چشمه.
- آگامبن، جورجو (۱۳۹۱) کودکی و تاریخ، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز.
- بدیو، آلن (۱۳۹۳) سیاست در مقام رویهٔ حقیقت در «فلسفه سیاست هنر عشق»، ترجمهٔ صالح نجفی و علی عباس‌بیگی، تهران: رخداد نو.
- بنیامین، آندره (۱۳۷۷) سنت و تجربه (شرحی بر مقاله والتر بنیامین تحت عنوان در باب برخی مضمون‌های شعر بودلر)، ترجمهٔ فرزان سجودی، نشریه فارابی؛ (۳۱)
- بنیامین، والتر (۱۳۸۹) عروسک و کوتوله، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: نشرگام نو.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۰) قصه‌گو: تاملی در آرای نیکلای لسکوف، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: سازمان چاپ و انتشارات: مجله ارغنون؛ (۹- ۱۰)
- بنیامین، والتر (۱۳۹۲) خیابان یک طرفه، ترجمهٔ حمید فرازنده، تهران: نشر مرکز.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۴) دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر، ترجمهٔ مراد فرهادپور، مجله ارغنون: سازمان چاپ و انتشارات؛ (۱۴)
- پالمر، ریچارد (۱۳۹۵) علم هرمنوتیک، ترجمهٔ محمد سعید حنایی‌کاشانی، تهران: انتشارات هرمس.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۴) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم (لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند)، فصلنامه مطالعات فرهنگی و اجتماعی؛ (۱۲)
- دوسوسور، فردیناند (۱۳۸۸) مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی در «ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی»، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- رضایی راد، محمد (۱۳۸۱) نشانه‌شناسی سانسور و سکوت سخن، تهران: نشر طرح نو.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰) نشانه‌شناسی کاربردی (مجموعه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی)، تهران: چاپ رامین.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۹) تأملاتی در باب تبعید و مهاجرت روشنفکران در «چالش‌های حقوق بشر»، ترجمهٔ فروغ پوریاوری، تهران: نشرآگه.

- شولتسه، راینهارد (۱۳۸۹) تاریخ جهان اسلام در قرن بیستم، ترجمهٔ ابراهیم توفیق، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- صیاد، عبدالملک (۱۳۷۶) سرزمین بی‌بازگشت، ترجمهٔ نیکو سرخوش، نشریه علوم اجتماعی: پیام یونسکو، ۲۸ (۳۱۷)
- علی، بختیار (۱۳۷۹) انفال و ارده معطوف به کشتن و فراموشی، ترجمهٔ منصور تیفوری، نشریه اندیشه جامعه: (۱۲)
- فیسک، جان (۱۳۹۰) فرهنگ تلوزیون، ترجمهٔ مژگان برومند، ارغنون: (۱۹)
- کالینیکوس، آلکس (۱۳۸۴) مارکسیسم و فلسفه، ترجمهٔ اکبرمعصوم بیگی، تهران: نشردیگر.
- کالینیکوس، آلکس (۱۳۹۲) ساختن تاریخ، ترجمهٔ مهدی گرایلو، تهران نشر پژواک.
- گدار، ژان لوک (۱۳۵۶) مصاحبه با گروه ژیگاورتوف: گودار و گورن در «استعمار و ضد استعمار در سینما»، ترجمهٔ پرویزشفاء، تهران: انتشارات توس.
- گدار، ژان لوک؛ اسحاق‌پور یوسف (۱۳۸۸) باستان‌شناسی سینما و خاطره قرن، ترجمهٔ مریم عرفان، تهران: نشر چشمه.
- گرتز، نوریت؛ خلیفی، جرج (۱۳۹۴) سینمای فلسطین: منظره، جراحت روحی و خاطره، ترجمهٔ وحیداله موسوی، تهران: نشر ساقی.
- لابَن، ژان (۱۳۵۹) جامعه‌شناسی فقر (جهان سوم و جهان چهارم)، ترجمهٔ جمشید بهنام، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی
- لافت، هربرت (۱۳۳۵) سینمای نازی و تبلیغات ایدئولوژیکدر «فصلی در سینما»، ترجمهٔ پرویز شفاء، تهران: انتشارات مروارید.
- لاوسن، جان هاوراد (۱۳۶۲) سیر تحولی سینما، ترجمهٔ محسن یلفانی، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- لنگفورد، بری (۱۳۹۳) ژانر فیلم، ترجمهٔ حسام‌الدین موسوی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- لوونتال، لئو (۱۳۹۰) رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمهٔ محمدرضا شادرو، تهران: نشر نی.
- لووی، میشل (۱۳۷۶) دربارهٔ تغییرجهان، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- میلز، کاترین (۱۳۹۳) فلسفه آگامبن، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز.
- نیومان، اماندا (۱۳۹۳) بیان تاریخی گذشته والتر بنیامن در «برگزیده مقالات بنیامین» ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران: نشر علمی.
- وردونه، ماریو (۱۳۹۲). تاریخ سینمای ایتالیا، ترجمه چنگیز صنیعی، تهران: نشر افق.
- هارمن، کریس (۱۳۸۶) تحلیل امپریالیسم، ترجمهٔ جمشید احمدپور، تهران: نشر نیکا.
- هال، استیوئرت (۱۳۹۳) معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی، تهران: نشر نی.
- هاموند، فیلیپ (۱۳۹۰) رسانه، جنگ، پست مدرنیته، ترجمهٔ علیرضا آرزو، تهران: نشر ساقی.

- هِجِز، کریس (۱۳۹۱) جنگ نیرویی که به ما معنا می‌دهد، ترجمهٔ پرویز شفا و ناصر زراعتی، انتشارات الکترونیکی باشگاه ادبیات.
- هلا، سلمان (۱۳۵۸). درباره سینمای استعماری در «سینمای الجزایر» ترجمه احمد ضابطی جهرمی، تهران: انتشارات عکس معاصر.
- کالکر، رابرت فیلیپ (۱۳۸۵) فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمه بابک تبرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- Benjamin, Walter (1999) Experience and Poverty, translsted by Rodney lvingston in WalterBenjamin (selected reading) Volume 2: Part 1, Massachusetts: Harvard university press .
- Bhabha, K. Homi (1994) The Location of Culture, London and New York: Routledge .
- Caygill, Howard (1998) Walter Benjamin: The Colour of Experience, London and New York: Routledge .
- Lindroos, Kia (1999) non-linear narrative as a from of political action: viewing chris markers film sans soleil, The Political Uses of Narrative Workshop Number 22 Maureen Whitebrook: University of Sheffield press .
- Said, Edward (2006) dream of nation: on Palestinian cinema, Lomdon and New York: Verso .