نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/ph.14.28.75
دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۲۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۶

نشانه‌شناسی فرهنگی جایگاه مهاجرین افغان با تحلیل فیلم‌های برادران محمودی*

الهام کشاوری** مهرداد رایانی مخصوص*** محمد عارف****

چکیده

در مقاله حاضر تلاش بر این بوده است؛ تا با بهره‌گیری از مقوله «مرکز-حاشیه» در نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان خوانشی از فیلم‌های «چند متر مکعب عشق»، «رفتن»، «شکستن همزمان بیست استخوان» محصول مشترک برادران محمودی (نوید و جمشید) صورت گیرد. تحقیقات بسیاری در ارتباط با حضور مهاجرین افغان و سکنی‌گزیدن ایشان در حاشیه شهرهای ایران صورت گرفته است اما آنچه؛ پس از گذشت حدود چهل سال از حضور ایشان در ایران ملموس است، پیشرفت آنها و تغییر جایگاه فرهنگی ایشان و افزایش تعاملات با کنشگران ایرانی است. موضوعی که در تحقیقات حاضر چندان به آن توجه نشده است. لذا مقاله حاضر درصدد بوده است که؛ با بهره‌گیری از مفهوم اقامتگاه به پیشرفت جایگاه آنان در سپهرنشانه‌ای ایران بپردازد. در واقع هدف این تحقیق، نمایش این مسیر با تاکید بر سکونتگاه‌های مهاجرین است. گزینش فضاها و حرکت رو به جلوی مهاجرین از طریق نشانه‌های مکانی یعنی تغییرات در ساختار اقامتگاه‌های آنها و نیز نشانه‌های غیرمکانی همچون گفتار و کردار ایرانیان و افغان‌ها در آثار مورد نظر قابل بررسی است. بنابراین پرسش پژوهشی را می‌توان این‌گونه طرح کرد: روند تغییر جایگاه فرهنگی مهاجرین افغان از حاشیه به مرکز به چه ترتیبی صورت گرفته است؟ لازم به ذکر است که این پژوهشِ کیفی، به‌شکل اسنادی و با تکیه بر منابع دیداری و نوشتاری انجام و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. یافته‌های این پژوهش مشخص می‌کند که مهاجرین افغان در ابتدای ورود، رویکرد «مرکز و حاشیه» را اتخاذ کرده‌اند اما به مرور با بیشتر شدن تعاملات با سپهرنشانه‌ای ایران از حاشیه به سمت مرکز پیشرفت نمودند. در این شرایط دوگان «مرکز-حاشیه» را کنار گذاشته و وارد فضاهای چهارگانه فرهنگی رولان پوسنر شده‌اند. در واقع ایشان تاکنون فضاهای فرافرهنگی، پادفرهنگی و فضای فرهنگی حاشیه‌ای را اشغال کرده‌اند. نشانه‌ها بیانگر این مطلب هستند که؛ ایشان هنوز به فضای فرهنگی مرکزی راه نیافته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمان، رولان پوسنر، برادران محمودی، جایگاه مهاجرین افغان، دوگان «مرکز-حاشیه»

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری الهام کشاوری با عنوان « نقش فیلم‌های برادران محمودی در ایجاد فضای گفتمان هویتی میان مهاجران افغان و ایرانیان با بهره‌گیری از نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان» به راهنمایی دکتر مهرداد رایانی مخصوص در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. Elham_keshavari59@yahoo.com
*** استادیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران (نویسنده مسئول). meh.rayani_makhsoos@iauctb.ac.ir
****دانشیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران. M.aref@iauctb.ac.ir

مقدمه

نشانه‌شناسی فرهنگی دانشی است که دوقطبی‌های «مرکز-حاشیه»، «آشوب-نظم»، «فرهنگ-طبیعت» و «خود-دیگری» در آن نقشی اساسی دارند. آنها در حین تعاملات فرهنگی یعنی تماس دو سپهرنشانه‌ای مختلف اهمیت بیشتری می‌یابند. **«سپهرنشانه‌ای»** فضایی انتزاعی و در عین حال انضمامی است که تمامی فرایندهای نشانه‌ای در این فضا رخ می‌دهد. فضایی دوگانه که امکان تحقق فرایندهای ارتباطی و خلق اطلاعات جدید را فراهم می‌کند. ساختار این فضا بر اساس نسبت نامتقارن مرکز و حاشیه شکل گرفته است. ساختار سپهرنشانه‌ای با ساختار تمامی نظام‌های الگوساز درون آن همچون فرهنگ یا دین مشابه است. فرهنگ مشابه‌ترین ساختار را با سپهرنشانه‌ای دارد. به طوری‌که اغلب مفهوم فرهنگ با مفهوم سپهرنشانه‌ای اشتباه گرفته می‌شود. بنابراین ساختار فرهنگ نیز بر اساس نسبت دوگانه «مرکز-حاشیه» استوار است. فرهنگ، نظامی پیچیده از رمزگان‌هاست که با نظام‌های نشانه‌ای و غیرنشانه‌ای در کنار سلسله مراتبی از متون در ارتباط هستند. وجود نظام‌های نشانه‌ای و غیرنشانه‌ای، دوگان «مرکز-حاشیه» در فرهنگ را به فضاهای چهارگانه یعنی «فضای فرافرهنگی، فضای پادفرهنگی، فضای فرهنگی حاشیه‌ای، فضای فرهنگی مرکزی» تبدیل می‌کند. دوگان «مرکز-حاشیه» و چهارگان مذکور مفاهیمی انتزاعی هستند که غالبا به‌گونه‌ای به نظر می‌رسند که نمی‌توان آنها را به فضاهای عینی تعمیم داد. اما از آنجا که فضاهای شهری جزیی از فرهنگ و سرشار از نشانه‌های فرهنگی هستند، می‌توان دوگان «مرکز-حاشیه» و در ادامه چهارگان فضاهای فرهنگی را به فضاهای شهری تعمیم داد. در واقع با استناد به محل سکونت می‌توان تشخیص داد که هر فرد یا گروه به کدام یک از فضاهای چهارگانه تعلق دارد.

مهاجرت امکان مواجهه دو سپهرنشانه‌ای مختلف را فراهم می‌کند بنابراین مسئله تعاملات بینافرهنگی و در ادامه مقوله «مرکز-حاشیه» را مطرح می‌سازد. مهاجرت چه درون محدوده جغرافیایی یک کشور صورت گیرد و چه از کشوری به کشوری دیگری باشد، همواره چالش‌هایی را برای مهاجرین و کشور مقصد به همراه دارد. یکی از این معضلات اسکان غیررسمی مهاجرین در حاشیه شهرها است که موجب می‌شود در نگاه نخست، شهر به دو منطقه مرکز و حاشیه تقسیم شود. اما با گذر زمان مهاجرین با شرایط موجود خو گرفته و تصمیم به تغییر موقعیت می‌گیرند. بسته به میزان تعاملات و نیز پذیرش یا عدم پذیرش این افراد توسط کنشگران اجتماعی خودی درون هر سپهر، مهاجرین الگوی «مرکز-حاشیه» مورد نظر لوتمان[1] را تغییر داده و یکی از ساحت‌ها در آراء پوسنر[2] را برمی‌گزینند. گزینش هر یک از این فضاها در نوع سکونتگاه‌های ایشان و از خلال رفتار و گفتار ساکنین سرزمین مقصد آشکار می‌گردد. این تغییر جایگاه را در ایران از حدود چهل سال قبل و از ابتدای ورود مهاجرین یا به تعبیر بهتر پناهجویان افغان می‌توان بررسی کرد. افغان‌ها در ابتدا در حاشیه سکنی گزیدند اما پس از مدتی به سمت مرکز حرکت کردند. بطوریکه می‌توان این پیشرفت را با فضاهای فرهنگی پوسنر تطبیق داد.

در این پژوهش سعی شده است تا با نگاهی به فیلم‌های «چند متر مکعب عشق»، «رفتن» و «شکستن همزمان بیست استخوان» اثر برادران محمودی پیشرفت مهاجرین افغان از حاشیه در الگوی لوتمان یا فضای فرافرهنگی در آرای پوسنر به سمت مرکز در دوگانه «مرکز-حاشیه» در نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو یا فضای فرهنگی مرکزی در الگوی چهارگانه پوسنر بررسی شود. دلیل انتخاب این آثار آن است که در این فیلم‌ها، اولاً اقامتگاه‌های افغان‌ها به خوبی نشان داده شده است و ثانیاً موضوع فیلم‌ها به تمامی درباره افغان‌ها و مشکلات آنهاست و به موضوعات دیگری پرداخته نشده است. به علاوه در این سه فیلم سیر پیشرفت مهاجرین از مرکز به حاشیه به نسبت تاریخ ساخت کاملا مشهود است. این پژوهش کیفی به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع نوشتاری (کتاب، مقاله و پایان‌نامه) و دیداری (فیلم) در پی پاسخگویی به این پرسش پژوهشی اصلی است که؛ روند تغییر جایگاه فرهنگی مهاجرین افغان از حاشیه به مرکز به چه ترتیبی صورت گرفته است؟ در پی پاسخگویی به پرسش اصلی سوال دیگری پیش می‌آید که این تغییرات در چه مقولاتی قابل پیگیری است؟ به منظور رسیدن به پاسخ پرسش‌های مطرح شده، پس از ذکر پیشینه این پژوهش، شرحی درباره نشانه‌شناسی فرهنگی و مفاهیم مورد استفاده آن در این مقاله یعنی سپهرنشانه‌ای و الگوی «مرکز-حاشیه» و نیز چهارگانه فضاهای فرهنگی پوسنر که اگرچه جزء اصطلاحات نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان نیست اما منتج از مفاهیم آن است، پرداخته می‌شود. در نهایت با تحلیل آثار مورد نظر در بخش نتیجه‌گیری به سوالات پژوهشی پاسخ داده می‌شود.

پیشینه پژوهش

دوگان «مرکز-حاشیه» یکی از مفاهیم اصلی در نشانه‌شناسی فرهنگی و نیز مسئله اساسی در پژوهش حاضر است. این دوگان را تنها می‌توان در چند تحقیق یافت. سرافراز، پاکتچی، کوثری و آشنا (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی نظریه

سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان و کاربست آن در مناسبات میان دین و سینما» به توصیف مبسوطی از آرای لوتمان پرداخته‌اند که شاید بتوان گفت در میان تمامی پژوهش‌هایی که در این باب نگارش شده، کامل‌ترین وگویاترین است. نویسندگان با تحلیل فیلم «هر شب تنهایی »به این نتیجه رسیده‌اند، که تنها از طریق گذر از مرزها می‌توان سپهرنشانه‌ای دین را به غیر دین پیوند زد. پاکتچی (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مفهوم اقامتگاه با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» به مطالعه جنبه‌های حقوقی اقامتگاه پرداخته است. در نگاه نخست به نظر می‌رسد این پژوهش کاملا هم‌راستا با مقاله حاضر است زیرا در ظاهر از انگاره مرکز-حاشیه در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی در حوزه معماری و شهرسازی به منظور تحلیل بهره برده است اما پس از مطالعه مشخص می‌شود که بیشتر جنبه‌های حقوقی مد نظر بوده است و به شرح مفهوم اقامتگاه از منظر حقوقی و با استفاده از الگوی مرکز-حاشیه می‌پردازد و عملا کاربردی در تحریر مقاله پیش‌رو ندارد. این مقاله تنها به سبب بهره‌گیری از دوگان «مرکز-حاشیه» در رویکرد لوتمان در بخش پیشینه آورده شده است. بررسی‌ها نشان می‌دهند که مقاله فوق مشابهتی با مقاله حاضر ندارد.

میرگذار لنگرودی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مقوله مرکز و حاشیه»، تبیین انگاره مفهومی از مواجهه خود و دیگری در حیات شهر با تاکید بر رویکرد توسعه درون‌زا» به مطالعه موضوع مرکز-حاشیه و نیز عوامل موثر بر مولد نمودن افراد حاشیه‌نشین پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که اصلاح در نحوه توزیع خدمات به حاشیه جهت مولد نمودن دو حوزه صنعت و کشاورزی و متعاقب آن کوچک نمودن بخش مصرف، تقویت نهادهای محلی در فرایند توانمندسازی حاشیه، بازنگری قلمروی مالکیت، تقویت بنیان‌های اقتصاد درونی با مشارکت مردم و عدم تزریق امکانات از بیرون، ازجمله عواملی هستند که می‌توانند در مولد نمودن حاشیه، تأثیرگذار باشند. این مقاله اگرچه در دادن اطلاعات درباره وجوه بیرونی و درونی پدیده مهاجرت مفید است و نشان می‌دهد حاشیه شهرها را می‌توان با تمهیداتی به مراکزی کارآمد برای جامعه تبدیل کرد؛ اما به طور کل با پژوهش حاضر و نتایج آن متفاوت می‌باشد. درواقع این مقاله به دلیل آنکه موضوع «مرکز-حاشیه» را به عنوان ابزار اصلی درنظر گرفته است، در پیشینه مطرح شد وگرنه سودمندی چندانی در نگارش این پژوهش ندارد.

مطالعات دیگری که می‌توان به عنوان پیشینه این مقاله در نظر گرفت، بررسی‌هایی است که در زمینه سینمای افغانستان در ایران انجام شده است. این مطالعات همچون پیشینهٔ مرتبط با دوگان «مرکز-حاشیه» بسیار کم است. زائری امیرانی، عسگری‌کیا و خجیر (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «چگونگی بازنمایی مردم افغانستان در سینمای ایران بر اساس آرای استوارت هال» به مطالعه نحوه بازنمایی مهاجران افغان در سینمای بعد از انقلاب اسلامی به واسطه آرای استوارت هال پرداخته و به این نتیجه رسیده است که در دهه ۶۰، افغان‌ها دیگری نامطلوب به حساب می‌آمدند. در دهه ۷۰، پیشرفت رو به جلو را آغاز کرده و حتی گاهی اعتراض خود را نشان می‌دهد. در دهه ۸۰، حرکت رو به جلو ادامه یافته تا جایی که ایشان فرصت ازدواج با زنان ایران را پیدا کرده‌اند. در دهه ۹۰، شخصیت افغان سعی می‌کند مستقل و فردگرا باشد که با اعتراض به نابرابری‌های موجود و دفاع از حق خود بتواند به خواسته‌هایش دست یابد که تا حتی شخصیت ایرانی برای تحقق آرزوهای شخصیت افغان از تمام قوای خود استفاده می‌کند. این مقاله مشابهتی محتوایی با مقاله حاضر دارد اما با بهره‌گیری از رویکرد نظری متفاوت و بهره‌گیری از موارد مختلفی همچون لباس، ازدواج، جایگاه اجتماعی و ...، نوع نگرش ایرانیان به مهاجران و نیز نوع عملکرد ایشان در جامعه مقصد را نشان داده است، همانند پژوهش پیش‌رو که تلاش دارد با استفاده از اقامتگاه مهاجران میزان پذیرش ایشان را نشان دهد. فرمانفرمایی و جعفرزاده (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «نقش سینمای ایران در پذیرش مهاجران افغان» به مطالعه نقش سینما در پذیرش و عدم پذیرش مهاجران افغانی در ایران با تاکید بر سینمای ایران در دهه ۸۰ پرداخته و به این نتیجه رسیده است که سینمای دهه ۸۰ ایران در پذیرش مهاجران کارکرد داشته است. در این راستا نمایش تغییر در سبک زندگی ایشان در جهت پذیرش پیش رفته است. مضاف بر اینکه بر طبق این تحقیق ایشان در افزایش نرخ بیکاری موثرند و تاثیر منفی بر امنیت اجتماعی ایران داشته‌اند. در نهایت سیاستگذاری‌های نادرست و عدم برنامه‌ریزی دولت درباره مسایل افغان‌ها نشان داده شده است. این پژوهش اگرچه نتایج بسیار خوبی برای مقاله پیش‌رو به همراه دارد اما به دلیل آنکه مربوط به یک دهه خاص می‌باشد احتمالا قابل تعمیم به سایر دوره‌ها نیست. مقاله فرمانفرمایی و جعفرزاده تنها از منظر میزان پذیرش شباهت اندکی با مقاله نگارندگان دارد. بشیر و حسینی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «زنانگی و مردانگی در سینمای افغانستان: تحلیل گفتمان فیلم سنگ صبور»، به مطالعه تطبیقی فرهنگ زنان و مردان افغانستان با آنچه در این اثر نشان داده شده، پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این فیلم در بازنمایی فرهنگ افغانستان موفق عمل نکرده است و بیشتر جنبه غیر واقعی دارد. بر اساس

این نتیجه، پژوهش بشیر و حسینی با مقاله پیش‌رو مشابهت ساختاری و محتوایی ندارد. زیارمل (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی فرهنگ افغانی در سینمای افغانستان (مطالعه موردی ۱، فیلم اُسامه و ۲، فیلم جنگ تریا» به مطالعه نمایش فرهنگ افغانستان پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این دو اثر توانسته‌اند فرهنگ افغان‌ها را بازنمایی کند. نگارنده معتقد است افغان‌ها بر طبق این فیلم‌ها، جامعه افغانستان تنها به زن و مواد مخدر توجه دارند. بنابراین در میان سه مطالعه فوق فقط مقاله زائری امیرانی، عسگری‌کیا و خجیر مشابهت‌هایی با مقاله حاضر دارد.

با توجه به پیشینه این تحقیق می‌توان عنوان کرد که مقاله حاضر اگرچه از الگوی «مرکز-حاشیه» استفاده کرده که در مقالاتی چند برای رسیدن به هدف بکار گرفته شده است؛ اما تفاوت‌های آشکاری نیز با پژوهش‌های عنوان شده دارد. این مقاله تلاش کرده است تا با استفاده از نوع اقامتگاه‌های مهاجران افغان، الگوی «مرکز-حاشیه» در رویکرد لوتمان را به الگوی «فضاهای چهارگانه پوسنر» تعمیم دهد که تا پیش از این در هیچ مقاله صورت نگرفته است. در واقع شاید بتوان گفت تنها مورد از موارد موجود در مقاله حاضر که با سایر مطالعات مشترک است همانا الگوی «مرکز-حاشیه» لوتمانی است و استفاده از موارد دیگر همچون فضاهای چهارگانه پوسنر، فیلم‌های برادران محمودی و مهاجرت افغان‌ها بطور همزمان و حتی مستقل در هیچ پژوهش دیگری رویت نشد. لذا مقاله حاضر دارای جنبه‌های نوآورانه زیادی است.

روش و رویکرد تحقیق

پژوهش حاضر از جنبه هدف یا ماهیت به صورت توصیفی-تحلیلی انجام شده است. دلیل استفاده از این روش آن است که برای آنکه حرکت رو به جلوی مهاجران افغان به سمت هسته در این آثار بررسی شود، نیاز به تحلیل لایه‌های زیرین از طریق گفتار و رفتار اشخاص با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی دارد. در این روش «علاوه بر تبیین ماهیت و ویژگی‌های وضع موجود به دلایل چگونگی و چرایی مسئلهٔ پژوهش و ابعاد آن نیز پرداخته می‌شود» (شاهرودی، ۱۴۰۰، ۷۳). در واقع با بکارگیری ابزارهای جمع‌آوری اطلاعات، در گام نخست مبانی نظری یعنی دو الگوی «مرکز-حاشیه» و «فضاهای چهارگانه پوسنر» شرح داده شده و بعد فیلم‌های برادران محمودی برای رسیدن به پاسخ پرسش پژوهشی تحلیل شدند. در این پژوهش ابزارهای گردآوری داده‌ها، منابع دیداری یعنی آثار برادران محمودی و نیز منابع نوشتاری همچون مقالات و کتاب‌های مرتبط هستند.

پس از گردآوری داده‌ها به واسطه منابع دیداری و نوشتاری، نوبت به تجزیه و تحلیل داده‌ها با هدف رسیدن به نتایج می‌شود. پژوهش حاضر به روش کیفی انجام شده است. در این روش تجزیه و تحلیل، پژوهشگران اطلاعات را به شکل «کلامی، تصویری یا امثال آن نمایان کرده و مورد تحلیل قرار می‌دهند» (بازرگان،۱۳۹۳، ۲۹). پس از این نوبت به تعیین نوع پژوهش از دیدگاه بنیادی یا کاربردی بودن است. روش انجام این پژوهش بر اساس نتایجی که از آن حاصل می‌شود، توسعه‌ای است. به این معنا که تنها به منظور افزودن به دانش موجود انجام شده است، «بدون این‌که الزاماً کاربرد خاصی برای آن مدنظر باشد» (ازکیا و دربان آستانه، ۱۳۹۳، ۲۸۸) اما با دقت بیشتر می‌توان به این نتیجه رسید که نتایج اگرچه از تحلیل چند فیلم به دست آمده‌اند، می‌توانند برای رفع برخی مشکلات در زمینه مسکن و نیز نوع برخورد ایرانیان با جامعه مهاجر و برای استفاده بعضی مراکز ذی‌ربط که در زمینه مهاجرت همچون دیاران فعالیت می‌کنند، راهگشا باشند. در اینصورت می‌توان این تحقیق را در دسته تحقیقات کاربردی قرار داد چون «هرچند که تحقیقات بنیادی با هدف دانش‌افزایی انجام می‌شوند، ممکن است نتایج این تحقیقات در آینده در تحقیقات کاربردی استفاده شوند» (شاهرودی، ۱۴۰۰، ۶۷).

رویکرد نظری

نشانه‌شناسی فرهنگی

نشانه‌شناسی فرهنگی، شاخه‌ای از علم نشانه‌شناسی است که نخستین جرقه‌های آن در سال ۱۹۷۳ توسط یوری لوتمان زده شد. این نوع نشانه‌شناسی «مطالعه الگوهایی را در بر می‌گیرد که به روابط متقابل فرهنگ‌ها می‌پردازد» (سنسون[۳]، ۱۴۰۱: ۱۵۵) و با کشف اشتراکات و افتراقات فرهنگ‌ها به ارتباطی پایدار با آنها دست می‌یابد. نشانه‌شناسی فرهنگی، در کنار توجه به ماهیت فرهنگِ خود به محتوای سایر فرهنگ‌ها نگاهی دارد. از این رو کمک به فهم فرهنگ خود و فرهنگ دیگری از وظایف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی است. این رویکرد، نشانه‌های موجود در هر فرهنگ را با هدف کسب اطلاعات بررسی می‌کند؛ چرا که از منظر نشانه‌شناسان فرهنگی، فرهنگ مملو از نشانه‌های پیچیده‌ای است که پیام‌هایی را حمل و منتقل می‌کنند. «به‌طور کل، نشانه‌شناسی فرهنگی به بررسی پویایی و ایستایی فرهنگ‌ها، روابط بین فرهنگی، ترجمه، رابطه فرهنگ و طبیعت و مسایل تاریخ فرهنگ می‌پردازد» (خزل و همکاران، ۱۳۹۸ :۲). بنابراین در این رویکرد، از تقابل فرهنگ خودی و فرهنگ دیگری است که در مرحله نخست تعامل شکل می‌گیرد و در مرحله بعد فرهنگ

خودی به درک صحیحی از خویشتن می‌رسد. لذا شناخت فرهنگ خودی بدون نگریستن در آینه فرهنگ دیگری ممکن نخواهد بود. البته باید توجه داشت که «نشانه‌شناسی فرهنگی به موضوع فرهنگ محدود نمی‌شود بلکه ضمن عبور از دوگانهٔ طبیعت و فرهنگ، هر چیزی را فرهنگی دیده و آنچه را که توسط انسان دریافت می‌گردد در حیطهٔ پژوهش و بررسی خود قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۲:۱۳۸۹).

با توجه به این که موضوع نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ است، می‌توان برای نشانه‌شناسی فرهنگی دو وظیفه اصلی برشمرد: الف) مطالعه نظام‌های نشانه‌ای در یک فرهنگ با توجه به مشارکتی که در فرهنگ دارند و ب) مطالعه فرهنگ‌ها به مثابه نظام‌های نشانه‌ای با توجه به مزایا و معایبی که فرد در تعلق به فرهنگی خاص تجربه می‌کند (پوسنر به نقل از کاسیرر، ۱۴۰۱: ۲۹۵-۲۹۴). بنابراین نشانه‌شناسی فرهنگی علاوه بر ارتباط فرهنگ‌ها، بر ارتباط فرهنگ و نشانه به عنوان کوچکترین عنصر سازنده هر فرهنگی متمرکز است. نشانه‌ها حامل پیام‌هایی هستند که برای درک نشانه‌ها به یک تفسیرگر نیاز است. فرایندی که در آن نشانه‌ها و تفسیرگران وجود دارند، فرایند نشانه‌ای نام دارد. مجموعه‌ای از تفسیرگران، نشانه‌ها، پیام‌ها و رویدادهای مرتبط با تفسیر نظام‌های نشانه‌ای را که در رویکرد لوتمانی به آنها نظام‌های الگوساز گفته می‌شود، می‌سازند. بنابراین نشانه‌شناسی فرهنگی نشانه‌ها را با توجه به عملکردشان در فرایندهای نشانه‌ای در نظام‌های نشانه‌ای مطالعه می‌کند (پوسنر، ۱۴۰۱: ۲۹۳-۲۹۴). در این رویکرد مفاهیم مهمی همچون «نظام الگوساز»، «فرهنگ»، «ترجمه»، «سپهرنشانه‌ای»، «تقابل‌های دوگانه مانند «خود-دیگری»، «طبیعت -فرهنگ»، «مرکز-حاشیه»» و ... وجود دارند. لوتمان از این مفاهیم برای نمود بیشتر کاربرد نشانه‌ها در فرهنگ خودی و ارتباط با فرهنگ دیگری و در نهایت زایش معنا استفاده کرده است.

سپهرنشانه‌ای

نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان در کنار دانش‌ها و نظام‌های دیگر همچون فلسفه کلاسیک اسلامی یا آواشناسی تروبتسکوی[۴] در حلقه پراگ که برای دوگان‌ها اهمیت بسیاری قائل هستند، به موضوع تقابل‌های دوگانه یا دوقطبی‌ها توجه بسیار نشان داده است. از منظر لوتمان تقابل‌های دوگانه یکی از انگاره‌های معناساز در سپهرهای نشانه‌ای هستند. سپهرنشانه‌ای که احتمالاً کلیدی‌ترین واژه در نشانه‌شناسی فرهنگی است، نخستین بار در مقاله‌ای با عنوان در باب سپهرنشانه‌ای در سال ۱۹۸۴ نگارش شده توسط یوری لوتمان ظاهر شد. لوتمان عنوان سپهرنشانه‌ای را با بهره‌گیری از مفهوم سپهر زیستی ولادیمیر ورنادسکی[۵]، کانی‌شناس و زمین‌شناس، وارد عرصه نشانه‌شناسی کرد. ایده مهم ورنادسکی آن بود که در طول همه ادوار زمین‌شناسی هیچ مدرکی دال بر خلق ارگانیسم زنده از ماده فاقد کنش وجود ندارد. به علاوه هیچ دوره‌ای از ادوار زمین‌شناسی هم خالی از حیات نبوده است (سمننکو[۶]، ۱۳۹۶:۱۳۰). در مجموع ورنادسکی معتقد بود: «بدون حیات، مکانیسم پوسته زمین وجود نخواهد داشت» (Vernadesky, 1998 :58). با همین نگرش، لوتمان مطرح کرد که «هر متن باید به دنبال متن دیگری بیاید، هر تمدن توسعه یافته‌ای به دنبال تمدن توسعه یافته دیگری و هر اندیشه‌ای صرفاً می‌تواند ریشه در اندیشه دیگری داشته باشد» (سمننکو،۱۳۹۶: ۱۳۰). بنابراین سپهرنشانه‌ای فضایی است که تمامی متون و پدیدارهای نشانه‌ای در آن حضوری منفرد و در عین حال مرتبط با سایرین دارند. سپهرنشانه‌ای فضایی انتزاعی و در عین حال انضمامی است که «خارج از آن نشانگی غیرممکن است» (لوتمان، ۱۴۰۱: ۲۲۱). این فضا دوگانه است به این اعتبار که در آن رابطه میان فرهنگ و نا-فرهنگ و یا آنچه آشناست و آنچه نا آشناست مطرح می‌شود» (لیونگبرگ[۷]، ۱۴۰۱: ۱۲۷). در چنین فضایی «امکان تحقق فرایندهای ارتباطی و خلق اطلاعات جدید وجود دارد» (لوتمان، ۱۴۰۱: ۲۲۵). لوتمان (Lotman, 2001:124)، معتقد است که «بیرون از سپهرنشانه‌ای نه ارتباط وجود دارد و نه زبان».

الگوی «مرکز-حاشیه»

سپهرنشانه‌ای فضایی دوگانه است به این معنا که دوگانه‌های «مرکز-حاشیه»، «آشوب-نظم»، «فرهنگ-طبیعت» و «خود-دیگری» در آن مطرح است. درواقع دوگان‌محوری یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سپهرهای‌نشانه‌ای در رویکرد لوتمانی است. این ویژگی بیانگر آن است که ساختار سپهرنشانه‌ای بر مبنای نسبت نامتقارن بین مرکز (هسته) و حاشیه (پیرامون) استوار است. این ساختار به گونه‌ای است که عناصر هنجار یا آشنا مرکز را اشغال کرده‌اند و عناصر بی‌قاعده در حاشیه قرار دارند. لوتمان در بحث درباره ساختار سپهرنشانه‌ای به عنوان سیستمی برای مبادله تجربه بشری عنوان می‌کند: «سیستم کلی حفظ و تبادل تجربه بشری به مثابه یک سیستم هم‌مرکز ساخته می‌شود که در مرکزش آشکارترین و منطقی‌ترین ساختارها جای دارند یعنی ساختمندترینشان. نزدیکتر به پیرامون اشکالی یافت می‌شوند که ساختمندی‌شان چندان آشکار نیست یا اثبات نشده است» (Lotman,Uspenskij,1985:213). بنابراین اگر سپهرنشانه‌ای بسان یک دایره در نظر گرفته شود مرکز و

محیط آن مهمترین بخش‌ها هستند. در مرکز دایره، تثبیت شده‌ترین ساختارها یا به عبارتی قواعد پذیرفته شده قرار دارند. هرچه به سمت محیط دایره پیش رفته شود؛ ساختارها یا متون بیشتر از قاعده خارج می‌شوند یعنی متونی دیده می‌شوند که ساختار مشخصی ندارند.

مفاهیم «مرکز-حاشیه»، همچون مفهوم سپهرنشانه‌ای مفاهیمی انتزاعی هستند. چنین نکته‌ای را لوتمان در مقاله‌ای در سال ۱۹۸۴ عنوان کرد: «فضای سپهرنشانه‌ای خصلتی انتزاعی دارد» (Lotman, 2005: 207). درواقع «لوتمان از یک سو نمی‌گوید که سپهرنشانه‌ای یک فضای مادی و فیزیکی است، از سوی دیگر اما تاکید دارد که واقعی و انضمامی است» (سمننکو، ۱۳۹۶: ۱۳۳). بنابراین داشتن آگاهی از تعریف هر یک به منظور دریافت معنای مرکز و حاشیه ضروری است. در این رویکرد تعریف مرکز آشکار است اما تعریف دقیق و مشخصی از حاشیه ارائه نشده بلکه تنها عنوان شده است که حاشیه‌ها فضاهایی غشایی و «عامل جدایی و فاصله بین سپهرنشانه‌ای‌های گوناگون‌اند. در واقع درون یک سپهرنشانه‌ای را به بیرون آن که فضای سپهرهای‌نشانه‌ای دیگر است، مربوط می‌کنند» (بابک‌معین، ۱۳۹۰: ۱۹۳). بنابراین حاشیه فضایی است مستقل در مرز میان دو سپهر که به هیچ سپهری تعلق ندارد. ولی مملو از نشانه‌های هر دو سپهر است.

به دلیل عدم تعلق یعنی تعلق نداشتن نه به «اینجای فرهنگی» (گریختن از دستور و زبان طبیعی هسته) و نه به «آن‌جای فرهنگی» (تعلق نداشتن به فرهنگ دیگری) فضایی پرتنش و پویا محسوب می‌شود» (همان: ۱۹۵). همین پویایی و تحرک موجب می‌شود «جریان‌های حاشیه‌ای به مرور به یک پدیده مرکزی تبدیل می‌شوند و قواعد خود را به عصری که در آن واقع شده‌اند دیکته کرده و سعی می‌کنند ویژگی‌های خود را به بقیه سپهرنشانه‌ای تحمیل نمایند. در واقع به محض این که یک جریان حاشیه‌ای خود را تعریف می‌کند، قواعد آن می‌تواند به مرور به هنجارهای هسته‌ای تبدیل شوند. به این ترتیب شاهد حرکت تدریجی یک جریان حاشیه‌ای به سوی مرکزیم» (همان: ۱۹۷) تا جاییکه قوانین خود را به تمام سپهر منتشر می‌کند. در این حالت تنش و پویایی آن کاهش می‌یابد و در سپهر جدید حل می‌شود، به این معنا که کاملا شناخته می‌شود. بابک معین (همان: ۲۰۱-۲۰۲) با استفاده از طرحواره تنشی فونتنی و زیلبربرگ روند این پیشرفت از حاشیه به مرکز را اینگونه شرح داده است: هنگامی که جریانی کاملا در حاشیه و در اوج تضاد با دستور زبان هسته است، اصلاً توسط کنشگران درون سپهر شناخته شده نیست یعنی از گستره شناختی ضعیفی برخوردار است، بیشترین تنش میان هسته و حاشیه وجود دارد. در این حالت کمترین میزان پذیرش از سوی عوامل درون سپهر صورت می‌گیرد. آنها همواره سعی در طرد و نپذیرفتن این جریان دارند. هنگامی که این جریان تصمیم به پیشرفت به سمت مرکز می‌گیرد، به تدریج دستور زبان خود را گسترش می‌دهد و شناخته می‌شود. در چنین وضعیتی از میزان تنش میان هسته و حاشیه کاسته شده درنتیجه بیشتر مورد پذیرش سپهر قرار می‌گیرد. با این وصف حرکت رو به جلو از حاشیه به مرکز جریانی تدریجی دارد به‌طوری که نمی‌توان آن را تنها در دو وضعیت حاشیه‌ای و مرکزی در نظر گرفت. پس احتمالاْ در میان این دو وضعیت می‌توان فضا یا فضاهای دیگری را جستجو کرد. در این راستا رولان پوسنر چهار گونه فضای مختلف را با در نظر گرفتن رویکرد لوتمان به فرهنگ مطرح کرده است.

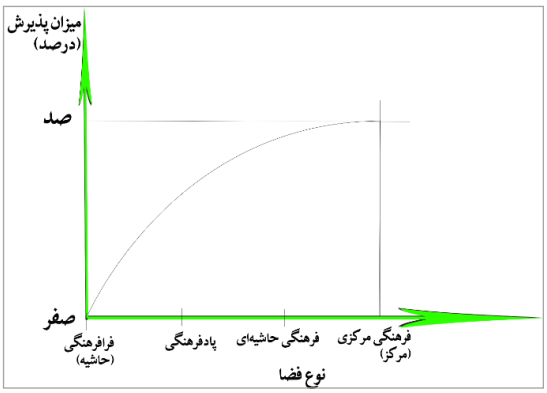
چهارگانهٔ فضاهای فرهنگی پوسنر

پوسنر چهار نوع فضای فرهنگی را بر اساس مفاهیم متن، رمزگان، نظام‌های نشانه‌ای و غیرنشانه‌ای که در آراء لوتمان جایگاهی ویژه دارند، مطرح کرد. به زعم پوسنر (Posner,2005: 328) فضای سپهرنشانه‌ای به چهار فضای مختلف تقسیم می‌شود: الف)فضای فرافرهنگی، ب)فضای پادفرهنگی، ج) فضای فرهنگی حاشیه‌ای و د)فضای فرهنگی مرکزی. این فضاها تودرتو هستند و هرچه از مرکز به سمت حاشیه می‌روند، بزرگتر می‌گردند (تصویر ۱). قرارگیری کنشگران اجتماعی در هر یک از این فضاهای فرهنگی به میزان پذیرش افراد توسط جامعه برمی‌گردد. هرچه پذیرش جامعه بیشتر گردد، راه به سوی مرکز بازتر و انتقال راحت‌تر صورت می‌گیرد.

تصویر ۱. چهارگانه فضاهای فرهنگی پوسنر (نگارندگان)

فضای فرافرهنگی «فراتر از منطقه ذهنی جامعه مربوط قرار می‌گیرد چون کاملا ناشناخته است» (پوسنر، ۱۴۰۱: ۳۳۵). در این حالت اوج تضاد میان نشانه‌های درون و بیرون سپهر وجود دارد. به گونه‌ای که نشانه‌های بیرونی به صورت نانشانه برای درون نمود می‌یابند. نشانه‌های این فضا برای سوژه‌های انسانی درون یک سپهرنشانه‌ای ناشناخته هستند زیرا تعامل چندانی میان کنشگران درون و بیرون وجود ندارد. بنابراین میزان پذیرش آنها توسط خودی‌های یک سپهر بسیار اندک است. نکته قابل توجه آن است که این امر فقط بین افراد درون و بیرون سپهر رخ نمی‌دهد بلکه گاه میان افرادی از یک سپهر اتفاق می‌افتد. در واقع اختلاف شدید فرهنگی که ناشی از ناشناخته بودن هر فرهنگ برای دیگری است، مسبب شکل نگرفتن ارتباط و در نهایت طرد و عدم پذیرش می‌گردد. نانشانه‌های این فضا می‌توانند با عبور از مرز به فضای پادفرهنگی گام بگذارند. میان هر فضا با فضای دیگر مرزی وجود دارد. نشانه‌ها و رمزگان‌های متنی فرهنگی با تلاش می‌تواند از مرز عبور کرده و راه را به سوی فضایی دیگر باز کند. فضای پادفرهنگی «برای اعضای یک فرهنگ شناخته شده است ولی برخلاف فرهنگشان شناخته شده است» (همان: ۳۳۵). نانشانه‌ها با ورود به این فضا، فرایند نشانه‌ای شدن را طی می‌کنند. این روند تا جایی پیش می‌رود که برای کنشگران درون سپهر قابل شناسایی می‌باشند و دیگر ناشناخته نیستند اما خودی‌ها آنها را برخلاف فرهنگ خود استنباط می‌کنند. همین امر موجب افزایش تعاملات به میزان کم می‌گردد. به این معنا که پذیرش از سوی سوژه‌های سپهر خودی کمی بیشتر صورت می‌گیرد. بنابراین نشانه‌ها، متون و حتی افراد از خارج از سپهرنشانه‌ای به درون گام می‌گذارند. این دو فضا را می‌توان به حاشیه در الگوی «مرکز-حاشیه» در آراء لوتمان نسبت داد. آن بخش از حاشیه که متمایل به بیرون است فضای غیرنشانه‌ای فرافرهنگی و آن قسمت که به درون تمایل دارد، فضای پادفرهنگی است. اگر روند پیشرفت متون ادامه یابد، آنها قابلیت ورود به فضای فرهنگی حاشیه‌ای را پیدا می‌کنند. فضایی «که اعضای یک فرهنگ به عنوان قسمتی از فرهنگ خود در نظر می‌گیرند ولی نه قسمت مرکزی و اصلی» (همان: ۳۳۵). در این فضا، نشانه‌های سپهر دیگری برای درون سپهر معنادار شده و مورد پذیرش قرار می‌گیرند. دلیل قبول افزایش تعاملات است. در این فضا میزان ارتباطات به قدری افزایش یافته است که متون دیگری وارد فرهنگ خودی می‌شود. طرد سوژه‌های دیگری به میزان زیادی کاهش یافته است. با قیاس دو فضای فرافرهنگی و پادفرهنگی می‌توان به این نتیجه رسید که پذیرش در فضای فرافرهنگی بسیار کم است و طرد به مقدار زیادی رویت می‌شود. درحالیکه در فضای پادفرهنگی میزان پذیرش بسیار زیاد و طرد به مقدار کم انجام می‌شود. اگر پذیرش دیگری‌ها و نشانه‌ها و متون مربوط به آنها به طورکامل صورت گیرد آنها به فضای فرهنگی مرکزی وارد می‌شوند. فضایی که «اعضای جامعه به عنوان قسمتی از فرهنگ خود و به عنوان قسمت لازم برای هویت خودشان در نظر می‌گیرند» (همان: ۳۳۵). در این فضا تفکیک خودی و دیگری اصلا صورت نمی‌گیرد چراکه این هر دو یکی شده‌اند و تفاوتی میان آنها نمی‌توان قایل شد. بنابراین بیشترین حد پذیرش در این فضا صورت می‌گیرد. این فضا همان مرکز در الگوی «مرکز-حاشیه» در رویکرد لوتمان است. شاید بتوان از تصویر ۲، برای درک میزان پذیرش در هر فضا بهره برد. با این اوصاف الگوی دوگانه «مرکز-حاشیه» و فضاهای چهارگانه پوسنر مفاهیمی انتزاعی به نظر می‌رسند. اگرچه چنین نگرشی در نگاه نخست درست است اما با کمی دقت مشخص می‌شود که می‌توان آنها را به فضاهای شهری تعمیم داد. دوگان «مرکز-حاشیه» به بهترین حالت ممکن در فضاهای زیستی شهری آنجا که محله‌های اعیان نشین یا دست کم اندکی تجملاتی مرکز یا محل ظهور انواع پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند و در مقابل زاغه‌نشینان که مکان زندگی خویش را در حاشیه شهر تشکیل می‌دهند و پیرامون نظام ساختاری را شکل می‌دهند، قابل رویت است.

از آنجا که مهاجرت امکان مواجهه دو سپهرنشانه‌ای مختلف را فراهم می‌کند، دوگان «مرکز-حاشیه» در آن مطرح می‌گردد. مهاجرت تنها یک جابجایی ساده در جغرافیای مکانی نیست بلکه امکان تغییر سپهرنشانه‌ای و متعاقبا تغییرات فرهنگی را فراهم می‌کند. فرد مهاجر پس از خروج از سپهرنشانه‌ای سرزمین مادری و ورود به سپهرنشانه‌ای مقصد به سبب نا آشنایی با جغرافیای جدید و عدم پذیرش از جانب خودی‌ها



تصویر ۲. میزان پذیرش در چهارگانه فضاهای فرهنگی پوسنر (نگارندگان)

اغلب مجبور به زندگی در حاشیه‌ها می‌شود. حاشیه‌نشینی یکی از عواقب مهاجرت در کشورها و شهرهایی است که برنامه‌ریزی درستی در زمینه افزایش جمعیت و توسعه شهری ندارند. این پدیده به‌سبب تسریع یا افزایش معضلاتی نظیر انواع آسیب‌های اجتماعی و جرائم، صدمات زیست محیطی، مشکلات فرهنگی، مسائل مدیریت شهری و ... بسیار مورد توجه است. «حاشیه‌نشینی دو وجه بیرونی و درونی دارد. معمولا وجه بیرونی و ظاهر آن مورد توجه عموم مردم و مبنای قضاوت درباره این پدیده است. افراد در این وضعیت در مناطقی اقامت می‌کنند که با جامعه میزبان ارتباط کمی دارند و بین محل سکونت آنها و منطقه اصلی شهر نوعی جدایی عارض می‌شود. این امر ممکن است به دلیل وضعیت نامطلوب اقتصادی و عدم توانایی مالی خانواده‌ها باشد که به علت هزینه‌های بالای زندگی قادر به زندگی در متن اصلی شهر نیستند. علت دیگر آن وجود موانع جذب در جامعه میزبان است. از آنجا که بسیاری از مناطق سنتی به آسانی نمی‌توانند وجود این مهاجرین را بپذیرند، لذا آنان به مناطقی روی می‌آورند که امکان کنترل‌های اجتماعی و هنجاری کمتری در آنجا وجود دارد. این مناطق بیشتر در حاشیه شهرهای بزرگ قرار دارند» (میرگذار لنگرودی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۷). همین امر موجب تقسیم جغرافیای شهری به دو بخش مرکز و حاشیه می‌گردد. بنابراین در پدیده مهاجرت می‌توان مفاهیم انتزاعی مرکز و حاشیه را به فضاهای عینی تعمیم داد. از آنجا که فضاهای شهری جزئی از فرهنگ و سرشار از نشانه‌های فرهنگی هستند، می‌توان دوگان «مرکز-حاشیه» را به فضاهای شهری نسبت داد. در واقع با استناد به ویژگی‌های محل سکونت می‌توان تشخیص داد که هر فرد یا گروه چه میزان مورد پذیرش از طرف جامعه مقصد قرار گرفته است بنابراین محل سکونت ایشان به کدام منطقه یعنی مرکز، حاشیه یا یکی از فضاهای چهارگانه پوسنر تعلق دارد.

مهاجرین افغان که به سبب نا آرامی‌های بسیار اقدام به مهاجرت یا به بیانی بهتر پناهندگی به کشورهای همسایه مخصوصا ایران و پاکستان می‌کنند، بخش زیادی از حاشیه‌نشینان کلان شهرهای ایران را تشکیل می‌دهند. اینان به دلیل عدم انطباق با زندگی شهری در ایران به حاشیه‌ها روی می‌آوردند. به سبب آنکه افغان‌ها برای ایرانیان دیگری محسوب می‌شوند، حاشیه‌نشینی و دوری از مرکز بهترین راهکار برای مصون ماندن از عواقب ناشی از ناخودی بودن است. به مرور زمان، با افزایش تعاملات افغان‌ها با ایرانیان (همچون ازدواج دختران ایرانی با مردان افغان) و کم شدن تنش و نیز افزایش پذیرش ایرانیان، کنشگران افغان خود را از حاشیه جدا کرده و به طرف فرهنگ مرکزی ایران حرکت نمودند. در این وضعیت است که دیگر فضای زیستی-فرهنگی سوژه‌های افغان را نمی‌توان به‌صورت دوگان «مرکز-حاشیه» در نظر گرفت بلکه باید فضای اقامتی آنان را به فضای چهارگانه پوسنر ارتقا داد. باید دقت داشت که علاوه بر مکان و ویژگی‌هایش در تفهیم هرچه بیشتر فراروِی مهاجرین افغان از الگوی دوگانه به الگوی چهارگانه، نشانه‌های غیرمکانی نیز در جاده پناهجویان در هر یک از ساحت‌ها یاری‌رسان هستند. نشانه‌های غیرمکانی یعنی رفتار و گفتار ایرانیان و افغان‌ها که بسته به میزان پذیرش مهاجرین توسط فرهنگ مرکزی یا به اصطلاح خودی‌ها و نحوه برخورد کنشگران موجود در هسته با ایشان، تنوع می‌یابد.

چنین توسعه فرهنگی برای کنشگران اجتماعی در ایران به راحتی قابل درک و دریافت نیست اما می‌توان این تغییرات را در آثار هنری همچون آثار نوشتاری و فیلم‌های سینمایی ردیابی کرد. سینمای برادران محمودی از منظرهای مختلفی قابل تحلیل است. اما رویکرد لوتمانی در نشانه‌شناسی فرهنگی به سبب آنکه توجه ویژه‌ای به مواجهه سپهرهای نشانه‌ای و متعاقبا فرهنگ‌ها و نیز گفتمان بینافرهنگی هنگام ملاقات دو سپهرنشانه‌ای مختلف نشان می‌دهد، می‌تواند نتایج قابل استفاده‌ای را ارائه دهد.

آنچه در این پژوهش بیشترین کاربرد را دارد، انگاره «مرکز-حاشیه» در رویکرد لوتمانی است. نوید و جمشید محمودی در آثارشان علاوه بر توجه به موضوعات فنی، مسائل و مشکلات پناهجویان را به تصویر کشیده‌اند. شاید بتوان گفت؛ اولین مقوله‌ای که در نگاه نخست توجه مخاطب را جلب می‌کند، جلوه‌های بصری ناشی از محل سکونت مهاجرین است. همین امر لزوم اهتمام بیشتر به موضوع اقامتگاه‌های پناهندگان را آشکار می‌سازد. ایشان به خوبی توانسته‌اند روند رو به جلوی افغان‌ها را در حرکت از حاشیه به سمت مرکز سپهرنشانه‌ای ایران به‌واسطه محل سکونت آنان نشان دهند. این فرایند را می‌توان در سیر تکاملی فیلم‌هایشان مشاهده کرد. در فیلم «چند متر مکعب عشق» (۱۳۹۲) که اولین فیلم ایشان بود، حاشیه‌ای بودن مهاجرین به خوبی قابل رویت است. اما در فیلم‌های بعدی آنها یعنی «رفتن» (۱۳۹۵) و «شکستن همزمان بیست استخوان» (۱۳۹۶) سیر ترقی افغان‌ها با عبور از انواع فضاها و حرکت به سمت مرکز مشخص است. علاوه بر مکان، گفتار و رفتار خودی‌های ایرانی و دیگری‌های افغان در حین تعامل با یکدیگر یعنی نشانه‌های غیرمکانی می‌تواند این روند رو به پیشرفت را بیشتر آشکار سازند.

تحلیل آثار

نوید و جمشید محمودی دو برادر فیلمساز ایرانی-افغانی در افغانستان متولد و در ایران بزرگ شده‌اند. نوید محمودی متولد ۱ مهر ۱۳۵۹ در پروان افغانستان کارگردان، تهیه‌کننده، نویسنده و شاعر است. وی از شش سالگی در ایران زندگی می‌کند و دارای تابعیت ایرانی می‌باشد. او دارای مدرک فوق لیسانس است و در بیش از ۱۰۱ جشنواره بین‌المللی فیلم حضور داشته است که دو مرتبه با سه فیلم سینمایی به عنوان نماینده سینمای افغانستان برای دریافت اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان به آکادمی اسکار معرفی شده است. جمشید محمودی متولد هفتم آبان ۱۳۶۲ در پروان افغانستان کارگردان، فیلمنامه‌نویس و تهیه‌کننده است. جمشید محمودی بیشتر با ساخت فیلم‌های «چند متر مکعب عشق» و «شکستن همزمان بیست استخوان» و «پوست شیر» شناخته می‌شود. او با ساخت فیلم چند متر مکعب عشق توانست در هفدهمین جشن سینمای ایران برنده تندیس و دیپلم افتخار بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بهترین فیلمنامه، بهترین بازیگر نقش اول مرد، بهترین تدوین، بهترین نقش مکمل مرد، بهترین طراحی صحنه و معرفی استعداد جدید شود. این دو برادر در تولید فیلم‌هایشان اغلب یکی کارگردان و دیگری تهیه‌کننده است. آثار ایشان بستر مناسبی برای مطالعه سینمای مهاجرت است زیرا اغلب تولیدات سینمایی ایشان در گونه سینمای مهاجرت جای می‌گیرند. فیلم‌های سینمایی ایشان عبارتند از : «چند متر مکعب عشق» (۱۳۹۲)، «رفتن» (۱۳۹۵)، «شکستن همزمان بیست استخوان» (۱۳۹۶)، «هفت و نیم» (۱۳۹۷)، «مردن در آب مطهر» (۱۳۹۸) و آخرین فیلم آنها «آخرین تولد» که در سال ۱۴۰۰ تولید شده است. این دو برادر افغان اقدام به تولید تعدادی سریال نیز کرده‌اند که شاید بتوان «پوست شیر» به سال ۱۴۰۲-۱۴۰۱ را شناخته شده‌تر از سایرین دانست. این سریال برای نمایش در شبکه خانگی تهیه شده بود. سریال «دل‌دار» (۱۳۹۷) و «سایه‌بان» (۱۳۹۶)، دو سریال دیگر ساخته این دو برادر هستند که از صدا و سیمای ایران پخش شد.

برادران محمودی برای به تصویر کشیدن رنج مهاجرت از مشخصه‌های بسیاری به لحاظ فرم و محتوا بهره برده‌اند. یکی از این خصوصیات مکان به عنوان عنصری شخصیت‌ساز است. در واقع مکان به اقامتگاه‌های پناهجویان اشاره دارد. مکان زیست آنان غالباً در حاشیه شهرها شکل می‌گیرد. افغان‌ها در ابتدا به عنوان دیگری باید در حواشی سپهرنشانه‌ای ایران سکنی گزینند. سپس با هجوم به سمت مرکز و به چالش کشیدن نظم هسته راه را به سوی مرکز باز کنند. نوع برخورد ایرانیان عنصر دیگری است که از طریق آن می‌توان قرارگیری مهاجرین در هر مرحله از پیشرفت به سمت مرکز را ارزیابی کرد. کردار سوژه‌های ایرانی نمایانگر میزان پذیرش ایشان در جامعه است. در این پژوهش برای بررسی حرکت رو به جلوی کنشگران افغان از طریق بازنمایی مسکن آنها و نیز طرز برخورد ایرانی‌ها و کنش افغان‌ها به سه فیلم مورد نظر با توجه به تاریخ تولید آنها استناد می‌شود.

دراین راستا ابتدا مروری کوتاه بر آثار ذکر شده می‌شود. در فیلم «چند متر مکعب عشق» (۱۳۹۲) صابر (ساعد سهیلی) و مَرونا (حسیبا ابراهیمی)، دختر افغان، عاشق هم شده‌اند. صابر در گاراژی مشغول کار است که مرونا همراه پدرش، عبدالسلام (نادر فلاح) که او نیز در گاراژ مشغول است، روزگار می‌گذرانند. همین امر موجبات آشنایی دو جوان را فراهم می‌کند. داستان این اثر چالش‌های پیش‌روی دو دلداده را درحین بازنمایی عاشقانه‌هایشان به نمایش می‌گذارد. در فیلم «رفتن» (۱۳۹۵) نبی(رضا احمدی) و فرشته (فرشته حسینی)، دو عاشق که تصمیم می‌گیرند بدون اطلاع خانواده‌ها به آلمان مهاجرت کنند. برادر نبی در افغانستان پسری را کشته است و اقوام پسر به دنبال نبی هستند تا تلافی کار برادر را بر سر او در آورند. داستان فیلم، تلاش دختر و پسر برای جور کردن کمبود پول مورد نیاز برای مهاجرت به منظور فرار از گناه نکرده و مشکلات این مسیر را روایت می‌کند. در فیلم «شکستن همزمان بیست استخوان» (۱۳۹۶) عظیم (محسن تنابنده)، پناهنده افغان در شهرداری مشغول به کار است. فاروق، برادر عظیم، می‌خواهد همراه مادرشان و خانواده‌اش قاچاقی به آلمان بروند. اما در لحظه آخر فاروق از بردن مادر چشم‌پوشی می‌کند. همزمان عظیم متوجه می‌شود که مادر نیازمند عمل پیوند کلیه است. در ادامه، فیلم به چالش‌ها و مشکلاتی که عظیم در راه تهیه کلیه دارد، می‌پردازد.

برادران محمودی در اولین فیلم خود، «چند متر مکعب عشق»، اقامتگاهی در یک گاراژ در حاشیه شهر برای گروهی از افغان‌ها تعریف کرده‌اند. خارج از شهر بودن و دوری محل زندگی این جماعت مهاجر که نماینده جامعه پناهجویان افغان در ایران هستند، تداعی‌گر الگوی دوگانه «مرکز-حاشیه» در نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان است. سراسر این فیلم یادآور دو قطب مرکز و حاشیه است زیرا تنها مکانی که قصه در آن دنبال می‌شود، گاراژ است. به این معنا که مخاطب فقط بخش خارجی حاشیه یا فضای فرافرهنگی را رویت می‌کند و از آنجا که آدمی با مشاهده هر قطب بطور ذهنی قطب دیگر را به خاطر می‌آورد، علیرغم عدم دیدن مرکز، دوگان «مرکز-حاشیه» را در نظر می‌گیرد. این سکونتگاه از هر لحاظ وضعیتی نامناسب

دارد؛ تنها یک شیر آب برای همه و بدون سیستم گاز شهری، درکل فضا مملو از نابسامانی است. گوشه و کنار این مکان در صحنه فرار پسر بچه (محمودی،۱۳۹۲: ۵۵:۲۰:۰۰)، ملاقات‌های عاشقانه صابر و مرونا (محمودی،۱۳۹۲: ۱۷:۰۶:۰۰) (تصویر۳)، خلوت‌گزینی‌های عبدالسلام (پدر مرونا) (محمودی،۱۳۹۲: ۲۱:۰۸:۰۰) (تصویر۴) و نماهایی باز از تمام مجموعه (به طور نمونه: محمودی،۱۳۹۲: ۳۷:۵۷:۰۰) هویدا است. البته به غیر از این نیز از یک مکان فرافرهنگی انتظار نمی‌رود. نکته جالب اینجاست که فیلمساز هوشمندی خاصی برای تغییر حال و هوای این سکونتگاه نامطلوب به مکانی برای خلق رابطه عاشقانه به‌کار گرفته است. این ترفند، با استفاده از دور ریختنی‌هایی دایره شکل همچون بشکه و لاستیک صورت گرفته چرا که اشکال دایره‌ای کنشی عاشقانه یا رمانتیک دارند.

اقامت مهاجرین در بخش خارجی حاشیه یا فضای فرافرهنگی به سبب میزان پذیرش افغان‌ها توسط ایرانیان به عنوان خودی در سپهرنشانه‌ای ایران است. درواقع چنین برخوردهایی افغان‌ها را در بخش خارجی حاشیه سپهر نگه داشته است و به آنها اجازه ورود به درون نمی‌دهد. رفتار غفور (کارگر ایرانی) پس از آنکه آقای صباحی(مدیر گاراژ) دایی او را در گاراژ اسکان نداد، نمونه‌ای از رفتارهای ردکننده ایرانیان است. او در ابتدا کارگران افغان را

تصویر۳. صحنه‌ای از ملاقات‌های عاشقانه صابر و مرونا (محمودی، ۱۳۹۲)

تصویر۴. صحنه‌ای از خلوت‌گزینی‌های عبدالسلام "پدر مرونا" (محمودی، ۱۳۹۲)

تهدید می‌کند (محمودی،۱۳۹۲: ۰۰:۱۹:۵۴)، سپس با ایشان درگیری فیزیکی پیدا می‌کند (محمودی،۱۳۹۲: ۰۰:۴۹:۳۰) و در نهایت آنها را به ماموران لو می‌دهد (محمودی،۱۳۹۲، ۰۰:۵۶:۰۲) تا زمینه مهاجرت معکوس ایشان به افغانستان را فراهم کند. البته افرادی همچون آقای صباحی و صابر که نماینده اقلیت پذیرنده ایرانیان هستند را نباید نادیده گرفت اما قدرت تاثیرگذاری اینان در مقابل اکثریت طردکننده بسیار ناچیز است. در حقیقت علت این امر همراهی نهادها و ارگان‌های دولتی با گروه اکثریت است. شاهد این امر ماموارنی هستند که دو بار برای پیگیری مهاجرین به منظور بازگرداندن آنها به مُلک خودشان به گاراژ مراجعه کردند. ایرانیان به قدری به این جماعت پناهجو بی‌اعتماد هستند که مامور دولت در بار دوم پس از آنکه عبدالسلام اذعان می‌دارد که به افغانستان خودشان برمی‌گردند، می‌گوید: «قربان اینا می‌گن ولی فرار می‌کنند» (محمودی،۱۳۹۲: ۰۰:۵۷:۵۲). بنابراین افغان‌ها از بدو شروع مهاجرت به ایران با مقاومت مرکز برای گذر از مرز و داخل شدن مواجه بودند. همین امر بیانگر میزان بسیار ناچیزی از پذیرش افغان‌ها در ایران است. پذیرش اندک ایشان زمینه را برای اقامت ایشان هم بر طبق الگوی «مرکز-حاشیه» لوتمان در بخش خارجی حاشیه و هم بر طبق دسته‌بندی پوسنر در فضای فرافرهنگی فراهم می‌کند.

فیلم «رفتن»، دومین فیلم سینمایی برادران محمودی، با بهره‌گیری و نمایش اقامتگاه‌های متنوع مهاجرین ساخته شد. در این اثر داستان تنها در یک اقامتگاه در فضای فرافرهنگی یا خارج از فضای سپهرنشانه‌ای دنبال نمی‌شود بلکه سه محل مختلف اسکان پناهندگان (به غیر از خیابان‌ها و کوچه‌ها که محل گذار هستند نه مکان توقف) نشان داده می‌شوند؛ گود زباله، ساختمان در حال ساخت و در نهایت مسکن و محله‌ای که فرشته همراه خانواده‌اش در آن زندگی می‌کند. این سه مکان نمایانگر سه فضای مختلف در آراء پوسنر است. بنابراین در این اثر محل زندگی دیگری‌های افغان از الگوی دوگانه «مرکز-حاشیه» عبورکرده و به الگوی فضاهای چهارگانه پوسنر نزدیک شده است. هر یک از این سه سکونتگاه بیانگر یکی از فضاها است، گود زباله فضای: فرافرهنگی، ساختمان نیمه‌کاره: فضای پادفرهنگی و خانه و محله فرشته: فضای فرهنگی حاشیه‌ای. در این اثر مکانی که نماینده فضای فرهنگی مرکزی باشد، دیده نمی‌شود. درحقیقت مهاجرین پس از حدود ۴۰ سال زندگی در ایران همچنان به عنوان خودی محسوب نمی‌شوند و راهی به مرکز نیافته‌اند. علت این امر را می‌توان مقاومت کنشگران مرکزی در برابر ورود ایشان به مرکز دانست. افغان‌ها پس از گذر از خلال سال‌ها حضور و زندگی در ایران با تمام مقاومتی که خودی‌ها در مقابل آنها از خود نشان داده‌اند، گروهی از آنها از فضای فرافرهنگی عبور کرده به درون آمده‌اند. ادامه این روند رو به جلو موجب ورود آنها به فضاهای نزدیکتر به هسته یعنی فضای پادفرهنگی و فضای فرهنگی حاشیه‌ای شد اما هنوز به فضای فرهنگی مرکزی راه نیافته‌اند. این بدان معناست که اگرچه پناهجویان افغان تا حدود زیادی از طرف جامعه ایران پذیرفته شده‌اند اما همچنان به عنوان قسمتی از جامعه ایران محسوب نمی‌شوند.

گود زباله (تصویر۵) نماینده فضای فرافرهنگی است. خارج بودن این فضا در حرکت فرشته و نبی با موتور برای یافتن این مکان آشکار است (محمودی، ۱۳۹۶: ۰۰:۲۸:۴۴) زیرا

تصویر۵. گود زباله (محمودی، ۱۳۹۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اینجا مکانی خارج از شهر است. این جا فضایی است مختص مهاجرین که در آنجا فعالیت می‌کنند. شاهد این ادعا گفته محمدحسن کریمیان (URL1) در سومین نشست از سلسه نشست‌های هم‌اندیشی در باب ابعاد فرهنگی حضور مهاجران افغان در ایران است: «مطابق با پژوهشی که در سال ۹۷ تا ۹۹ در ۲۰ گود زباله در ۵ منطقه تهران صورت گرفت، ۹۵ درصد زباله‌گردها افغانستانی هستند». بنابراین تقریباً تعاملی با ایرانیان ندارند. عدم وجود تعامل به طرد و عدم پذیرش منجر شده است. از همین نشانه می‌توان برداشت نمود که اینجا فضایی غیرنشانه‌ای است که خارج از سپهرنشانه‌ای ایران قرار دارد هرچند که درون محدوده جغرافیایی ایران واقع است. بنابراین این فضای غیرنشانه‌ای را هم می‌توان در الگوی «مرکز-حاشیه» لوتمان جای داد و هم در فضای فرافرهنگی پوسنر. چنین فضایی دور از تصور کنشگران جامعه ایران است زیرا عموما در طول زندگی‌شان گذرشان به چنین مکان‌هایی نمی‌افتد. از آنجاییکه تعاملات آنها با ایرانیان در این مکان تقریبا به صفر میل می‌کند، رفتار و کرداری وجود ندارد که بر طبق آن میزان پذیرش آنها معین شود. درواقع همین عدم حضور ایرانی نشان از این است که آنها اصلا مورد پذیرش نیستند لذا حضور آنها خارج از فضای سپهرنشانه‌ای در فضای فرافرهنگی، کاملا مشهود است.

نکته جالب اینجاست که بازیافتی‌های مشغول در این مکان تمایل چندانی حتی به هموطنانشان که برای کمک گرفتن به اینجا آمده‌اند، ندارند. شاهد این امر بی‌میلی فرد زباله جمع‌کن در کمک کردن به نبی و فرشته است. او در پاسخ به نبی برای یافتن آدرس یا شماره تلفنی از زلمی گفت:« او فقط اینجا کار می‌کرد، کار می‌کرد. با هم همکار بودیم. از اینجا رفت. دیگه من از او آدرس چی پیدا بکنم؟» (محمودی، ۱۳۹۵: ۰۰:۲۹:۳۵)

ساختمان در حال ساخت (تصویر ۶) در ساحت فضای پادفرهنگی واقع است. از همان نمای اول (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۳۲:۱۶) مشخص است که بنا در فضایی درونِ شهر قرار دارد. از نمای پشت بام نیز وجود این مکان در منطقه درون‌شهری آشکار است (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۳۳:۱۵). این مکان به گفته مرد بازیافتی در گود زباله در منطقه هفت تیر (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۳۰:۳۵) قرار دارد. هفت تیر در میانه شهر واقع است (البته به اصطلاح مرکز شهر به حساب می‌آید اما در این پژوهش محله‌های بالای شهر، مرکز یا فضای فرهنگی مرکزی محسوب می‌شوند). همین امر نشان از قرارگیری این ساختمان در محوطه‌ای درون سپهر و فرارفته از حاشیه یا فضای فرافرهنگی دارد. بنابراین محل اقامت تعدادی از مهاجرین که نماینده کارگران ساختمانی افغان در ایران هستند، از بیرون شهر به درون آمده است. تغییر مکان مهاجرین از بیرون به درون شهر به‌طور قطع با افزایش تعاملات میان افغان‌ها و ایرانیان همراه است. در واقع آنها در روند انجام چنین کارهایی با ایرانیان زیادی برخورد می‌کنند. اگرچه در کار ساخت و ساز مسکن اغلب ایرانیان نگاهی از بالا به پایین به کارگران افغان دارند و اعمال زور و قدرت یکی از کارهایی است که همواره صورت می‌گیرد اما به هر روی کارهایی از این دست موجب افزایش ارتباطات و متعاقباً موجب افزایش پذیرش آنها می‌گردد. پس به دلیل بالا رفتن پذیرش و علیرغم آنکه مهاجرین همچنان زندگی مناسبی ندارند اما

تصویر۶. ساختمان در حال ساخت (محمودی، ۱۳۹۵)

از فضای فرافرهنگی به فضای پادفرهنگی تغییر مکان داده‌اند یعنی از فرهنگی کاملا ناشناخته به فرهنگی شناخته شده اما غیرقابل پذیرش توسط خودی‌ها تبدیل شده‌اند.

خانه فرشته (تصویر ۷) در فضای فرهنگی حاشیه‌ای قرار دارد. به این معنا که فرشته و خانواده‌اش دو بار از مرزها گذر کرده و در این فضا ساکن شده‌اند. در واقع آنها یک بار «تغییر مرز بین چیزی که فرافرهنگی است و چیزی که اعضای جامعه پادفرهنگی در نظر می‌گیرند» (پوسنر،۱۴۰۱: ۳۳۶) را تجربه کردند و در مرحله دوم از مرز فضای پادفرهنگی عبور کرده و وارد فضای فرهنگی حاشیه‌ای شدند. حضور آنها در این ساحت به واسطه نشانه‌های دیداریِ مکان قابل درک است. خانه فرشته امکانات خانه‌های امروزی در شهرها را ندارد. سرویس بهداشتی در حیاط است. درها، دیوارها، پنجره‌ها، وسایل خانه همه نشانگر بی‌امکاناتی خانه است اما هرچه هست سرپناهی گرم با بخاری روشن برای زندگی است. این مکان دیگر اقامتگاه یا مسکن نیست بلکه خانه است. «مفهوم مسکن به ویژگی‌ها و خصوصیات فیزیکی اشاره دارد درحالیکه مفهوم خانه به شیوه‌هایی معطوف است که طی آن مسکن، مبدل به هستی فرهنگی معنادار می‌شود» (کاریگان،۱۳۹۶: ۱۷۱). خانه در محله‌ای به اصطلاح پایین شهر قرار دارد. اتمسفر این محله در حرکت دختر جوان از خانه به سمت خیاط‌خانه احمد آقا نشان داده شده است (محمودی،۱۳۹۵ :۰۵:۱۱:۰۰). مغازه‌ها، کوچه‌ها و حتی وجود ماشین‌های تجملی بر این امر تاکید دارند زیرا در تهران تاجرین کارگاه‌ها یا تولیدی‌ها را در محله‌های پایینی شهر احداث می‌کنند. در این محله‌ها نیروی کار ارزان قیمت به سبب حضور مهاجرین افغان و نیز زمین با قیمت مناسب وجود دارد.

نشانه‌های غیرمکانی نیز بر قرارگیری فرشته در فضای فرهنگی حاشیه‌ای تاکید می‌کنند. رفتار احمدآقا با فرشته کاملا عادی و عاری از هرگونه حس دیگری بودن فرشته است. مریم نیز به عنوان نمونه‌ای از کارگران کارگاهی که فرشته در آن کار می‌کند رفتاری کاملا دوستانه با فرشته دارد (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۴۴:۱۴). حتی نحوه برخورد آقای رئوفی(مدیر کارگاه) نیز تا زمانیکه فرشته اعتراضی ندارد، بسیار مناسب است (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۴۴:۳۵). نکتهٔ جالب توجه این است که به علت نزدیکی فرشته به هسته، کمتر با سایر افغان‌ها که در سطحی پایین‌تر هستند، تعامل برقرار می‌کند. شاهد این امر حضور او در ساختمان نیمه‌کاره در ساختار فرافرهنگی است. فرشته در کنار زن و دختر وحید احساس راحتی نمی‌کند. این درحالی است که همسر وحید به راحتی باب گفتگو با فرشته را باز می‌کند (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۳۵:۲۶). نکته دیگری که بر تعلق فرشته به فضای فرهنگی حاشیه‌ای صحه می‌گذارد، تلاش او برای ترجمه آنچه تصور می‌کند غیرقابل فهم است برای مرد قاچاق‌بر می‌باشد. نبی می‌گوید: «پیسه ندارُم». فرشته نقش مترجم را ایفا می‌کند و می‌گوید:«یعنی پول ندارم» (محمودی،۱۳۹۵: ۰۰:۲۱:۲۷). بنابراین داشتن سرپناهی هرچند نه‌چندان سطح بالا در محله‌ای سطح پایین و نیز رفتار مناسب خودی‌های ایرانی با فرشته که نشان از تعامل و پذیرش این دیگری افغان توسط سوژه‌های انسانی در ایران دارد، بر حضور فرشته در فضای

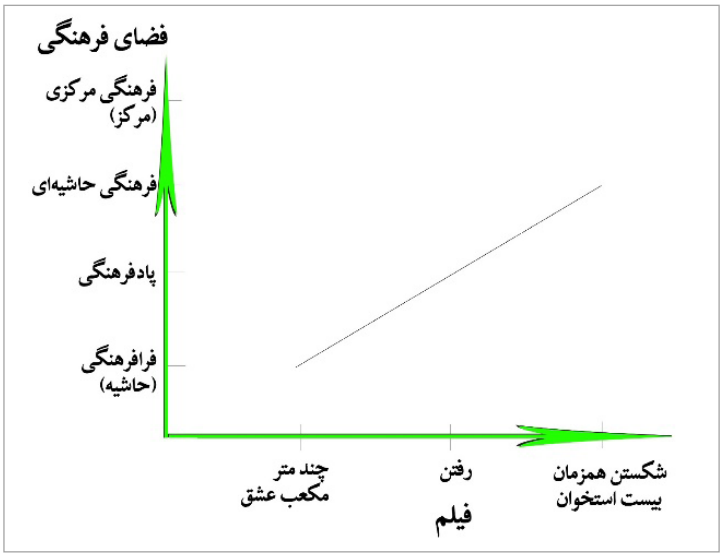
تصویر۷. خانه فرشته (محمودی، ۱۳۹۵)

فرهنگی حاشیه‌ای در ایران تاکید می‌کند. بنابراین فرشته به عنوان یکی از اعضای فرهنگ ایرانی قبول شده است اما نه به عنوان قسمت مرکزی و اصلی.

در فیلم «شکستن همزمان بیست استخوان» سومین فیلم سینمایی برادران محمودی، فضاهای مختلف همانند آنچه در فیلم رفتن به تصویر کشیده شده، نشان داده نشده است. در این اثر تنها اقامتگاه موجود که بتوان با استناد به آن موضوع مورد بحث در این مقاله را بررسی کرد، خانه عظیم می‌باشد (تصویر۸)؛ البته مکان‌های دیگری نیز بازنمایی شده‌اند تا در تعیین فضای فرهنگی که عظیم به آن تعلق دارد، یاری رسانند. عظیم همچون فرشته در فیلم «رفتن»، خانه و سرپناهی دارند. اگرچه این خانه در محله‌های بالای شهر نیست اما نعمتی است که بسیاری مهاجرین از آن محرومند. خانه عظیم مانند خانه فرشته در محله‌های شلوغ پایین شهر نیست اما در صحنه بازگشت فاروق برای اهداء کلیه به مادرش (محمودی،۱۳۹۶: ۰۱:۴۰:۰۳) خارج شهر بودن آن مشخص می‌شود. این خانه چندان تجملاتی و چشم‌نواز نیست اما امکانات یک زندگی مناسب را دارا است. وجود گلدان‌هایی در پشت پنجره نمایانگر احساس تعلق و دلبستگی به خانه و حضور او در فضایی نزدیک به هسته است. مشغول بودن عظیم در شهرداری تهران نشان‌دهنده پذیرش نسبتا زیاد او در سپهرنشانه‌ای ایران و بالطبع داشتن تعاملات با ایرانیان است از رفت و آمد او به بیمارستان و طریقه درست سخن گفتن پزشک با عظیم هم وجود این مهاجر افغان را در فضایی نزدیک به فضای فرهنگی مرکزی در آراء پوسنر به اثبات می‌رساند. جالب این است که فاروق، برادر عظیم و اقوامش سکونتگاهی همچون منزل عظیم دارند. همین امر تعلق عظیم به چنین فضایی را بیشتر اثبات می‌کند. برگذاری مجلس ختم یک افغان در مسجدی بزرگ در سپهرنشانه‌ای ایران نشانه دیگری از پذیرش عظیم و پیشرفت او به سمت مرکز در آراء لوتمان است. با این حال، موارد فوق را نمی‌توان حجتی بر حضور او در هسته یا فضای فرهنگی مرکزی دانست؛ چراکه عواملی که به روایت تصویر نشان داده شده‌اند، از این امر جلوگیری به عمل آورده‌اند. شاهد این امر عملکرد دولت و نهادهای مربوطه است که راه را برای رسیدن وی به مرکز سد نموده‌اند. محرومیت از دفترچه بیمه (محمودی،۱۳۹۶: ۰۰:۲۷:۰۴) مانعی بزرگ در مسیر پیشرفت عظیم است اما مانع بزرگتر عدم امکان اهداء عضو یک ایرانی به تبعه غیرایرانی (محمودی،۱۳۹۶: ۰۰:۴۰:۴۵) است که در بیمارستان به عظیم و مخاطبان یادآوری می‌شود. بنابراین عظیم همچون فرشته از حاشیه در الگوی لوتمان یا فضای فرافرهنگی به تعبیر پوسنر، خود را به فضای فرهنگی حاشیه‌ای رسانیده است اما هنوز به مرکز یا فضای فرهنگی مرکزی راه نیافته‌اند. پس به سبب اینکه عظیم در سکونتگاهی که یادآور خانه است، زیست می‌کند نه در گود زباله یا ساختمان نیمه‌کاره، می‌توان او را به فضای فرهنگی حاشیه‌ای متعلق دانست.

روند حرکت رو به جلوی مهاجران افغان با توجه به مکان‌هایی که برای سکونت آنها در فیلم‌ها در نظر گرفته شده در جدول زیر آمده است. این جدول نشان می‌دهد، فیلمساز از زمان تولید اولین فیلم یعنی «چند متر مکعب عشق» تا سومین اثر یعنی «شکستن همزمان بیست استخوان» به خوبی توانسته است با بکارگیری مکان‌های مختلف، روند تدریجی پیشرفت از حاشیه یا فضای فرافرهنگی به فضای حاشیه‌ای با تحول در اقامتگاه مهاجران و درنتیجه پذیرش ایشان در جامعه ایران را به تصویر بکشد. به منظور درک بهتر حرکت گام به گام افغان‌ها به سمت مرکز تصویر ۹ با توجه به جدول ۱ ترسیم شده است.

تصویر۸. خانه عظیم (محمودی، ۱۳۹۶)



تصویر۹. پیشرفت مهاجران افغان از حاشیه به سمت مرکز با توجه به سه فیلم «چند متر مکعب عشق»، «رفتن» و «شکستن همزمان بیست استخوان» (نگارندگان)

جدول۱: انواع فضاها به تفکیک فیلم

فیلم	نوع سکونتگاه	نوع فضا
اولین اثر: چند متر مکعب عشق	گاراژ	فضای حاشیه‌ای یا فضای فرافرهنگی
دومین اثر: رفتن	گود زباله، ساختمان نیمه‌کاره، محله و خانه فرشته	فرافرهنگی، فضای پادفرهنگی، فضای فرهنگی حاشیه‌ای
سومین اثر: شکستن همزمان بیست استخوان	خانه عظیم	فضای فرهنگی حاشیه‌ای

(نگارندگان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه‌گیری

این پژوهش با بررسی فیلم‌های «چند متر مکعب عشق»، «رفتن» و «شکستن همزمان بیست استخوان» درصدد پاسخگویی به این پرسش‌های پژوهشی برآمده است که روند تغییر جایگاه فرهنگی مهاجرین افغان از حاشیه به مرکز از چه الگویی پیروی می‌کند؟ و این تغییرات در چه المان(هایی) قابل پیگیری است؟ افغان‌ها در بدو ورود به سپهرنشانه‌ای ایران به دلایل بیرونی و درونی با اتخاذ انگاره «مرکز-حاشیه» به حاشیه‌نشینی روی آورند. در واقع ایشان به سبب عدم شناخت از جامعه ایران و نیز عدم پذیرش از سوی کنشگران سپهر مقصد، در حاشیه که مکان بیشترین تنش است، قرار گرفتند. به مرور زمان و با افزایش تعاملات با ایرانیان، تعدادی از افغان‌ها از حاشیه سپهرنشانه‌ای ایران جدا شده و به سمت مرکز فرهنگی حرکت نمودند اما جایگاه ایشان یکسان نبوده و بسته به تلاششان برای پذیرفته شدن به عنوان عضوی از هسته سپهر در فضاهای مختلف ساکن شدند. بنابراین دیگر جایگاه آنان از الگوی دوگان «مرکز-حاشیه» پیروی نمی‌کرد بلکه به سمت الگویی چهارگانه که حد فاصل حاشیه تا هسته را به چهار فضای فرهنگی که یکی فضای غیرنشانه‌ای و سه ساحت دیگر فضاهای نشانه‌ای درون سپهر هستند، پیش رفتند.

روند رو به جلوی مهاجران را می‌توان از طریق نشانه‌های مکانی و غیر مکانی پیگیری کرد. نشانه‌های مکانی به محل سکونت آنها اعم از خانه، محله و مکان‌هایی که به آنها رفت و آمد دارند، اشاره دارند. در واقع به واسطه

اقامتگاه ایشان میزان پذیرش از جانب سوژه‌های انسانی سپهر مقصد معلوم می‌شود. به علاوه می‌توان مشخص کرد که هر فرد یا گروه به کدام فضا تعلق دارد. نشانه‌های غیرمکانی به رفتار و گفتار اشاره دارند که می‌تواند هم از جانب مهاجران و هم از طرف ایرانیان بررسی شوند. هر رفتار و گفتاری معنای ویژه‌ای را منتقل می‌کند. درحقیقت اینگونه نشانه‌ها همچون نشانه‌های مکانی می‌توانند بیانگر آن باشد که مهاجرین به چه میزانی توانسته‌اند فرهنگ میزبان را پذیرا باشند همچنین چقدر فرهنگ خود را به جامعه مقصد انتقال داده یا حداقل معرفی نموده‌اند. هر چه میزان انتقال بیشتر باشد تنش میان مرکز و حاشیه کمتر شده بنابراین پیشرفت به سمت هسته سریعتر صورت می‌گیرد.

فرایند پیشرفت مهاجرین را برادران محمودی در سه اثر ذکر شده توانسته‌اند به خوبی نشان دهند. ایشان در اولین اثر خود یعنی «چند متر مکعب عشق» حضور مهاجران در فضای حاشیه‌ای یا به اعتقاد پوسنر فضای فرافرهنگی را از طریق مکان حضور و نیز گفتار و کردار به تصویر کشیده‌اند. دراین اثر پذیرش کم افغان‌ها به واسطه افراد حقیقی و حقوقی و نیز سکونتشان در گاراژی خارج از شهر نشانه داده شده است. سازندگان در فیلم «رفتن» سه سکونتگاه مختلف در سه فضای فرافرهنگی، پادفرهنگی و فرهنگی حاشیه‌ای را از طریق نمایش مهاجران در سه مکان گود زباله، ساختمان نیمه‌کاره و خانه و محله دختر افغان نشان داده‌اند. افزایش تنوع سکونتگاه‌های ایشان نسبت به اولین فیلم، نشانگر حرکت رو به مرکز مهاجرین در جامعه ایران است. به علاوه بهبود رفتار ایرانیان به فرشته نشان از بالا رفتن انعطاف ایرانیان و کاهش مقاومت در برابر افغان‌ها دارد. در فیلم «شکستن همزمان بیست استخوان» لوکیشن‌های مورد استفاده به فضاهای شهری و خانه اشاره دارد که در نگاه نخست ورود آنها به فضای فرهنگی مرکزی را تداعی می‌کند اما از طریق نشانه‌های غیرمکانی در فیلم همانند محرومیت از داشتن دفترچه بیمه یا قانون منع اهداء عضو یک ایرانی به یک تبعه افغان می‌توان فهمید که ایشان هنوز به فضای فرهنگی مرکزی راه نیافته‌اند. بنابراین بر طبق آثار برادران محمودی می‌توان به این نتیجه رسید که افغان‌ها فرایند پیشروی از حاشیه به سمت هسته را طی کرده‌اند اما هنوز به فضای فرهنگی مرکزی راه نیافته‌اند و این مسیر را تا فضای فرهنگی حاشیه‌ای با موفقیت پیموده‌اند.

پی‌نوشت

1. Yuri Lotman
2. Roland Posner
3. Soneson
4. Trubetskoy
5. Vladimir Vernadsky
6. Semeneneko
7. Ljungberg

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- ازکیا، مصطفی، دربان آستانه، علیرضا (۱۳۹۳)، **روش‌های کاربردی تحقیق**، جلد اول، تهران: کیهان.
- بازرگان، عباس (۱۳۹۳)، **مقدمه‌ای بر روش‌های تحقیق کیفی و آمیخته**: رویکردهای متداول در علوم رفتاری، تهران، دیدار.
- بابک معین، مرتضی (۱۳۹۱)، قنادی کاکا در کلاردشت: شکل‌گیری فضای میانه و غشایی با تنشی بالا در بطن فرهنگ خودی، *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان*، تهران: سخن.
- بشیر، حسن، حسینی، سیدباقر (۱۳۹۴)، زنانگی و مردانگی در سینمای افغانستان: تحلیل گفتمان فیلم سنگ صبور، *مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، دوره شانزدهم (۳۰)، ۸۷-۶۷.

- پاکتچی احمد (۱۳۸۳)، تحلیل مفهوم اقامتگاه با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی، *دین و ارتباطات*، (۲۴)، ۱۱۰-۷۴.
- پوسنر، رولان (۱۴۰۱)، **اهداف نشانه‌شناسی فرهنگی**، ترجمه شهناز شاه‌طوسی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران: علم.
- خزل، لیلا، طهماسبی، فرهاد، زیرک، ساره (۱۳۹۸)، از طرد تا حذف شدن سیاوش از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی در شاهنامه فردوسی، *جستارنامه ادبیات تطبیقی*، سال سوم (۱۰)، ۱۳۷-۱۱۷.
- زائری امیرانی، سحر، عسگری‌کیا، فرشاد، خجیر، یوسف (۱۴۰۰)، چگونگی بازنمایی مردم افغانستان در سینمای ایران بر اساس آرای استوارت هال، *رهپویه هنرهای نمایشی*، دوره اول (۱)، ۶۲-۵۵.
- زیارمل، مجیب‌الرحمن (۱۴۰۰)، بازنمایی فرهنگ افغانی در سینمای افغانستان(مطالعه موردی ۱، فیلم اسامه، ۲، جنگ تریاک)، هشتمین کنفرانس بین‌المللی *پژوهش های مدیریت و علوم انسانی در ایران*، ۷۷۴-۷۶۳.
- سرافراز، حسین، پاکتچی، احمد، کوثری، مسعود، کوثری، آشنا، حسام‌الدین (۱۳۹۶)، واکاوی نظریه فرهنگی «سپهرنشانه‌ای» یوری لوتمان کاربست آن در زمینه تحلیل مناسبات دین و سینما، *راهبرد فرهنگ*، سال دهم (۳۹)، ۹۵-۷۳.
- سمننکو، الکسی (۱۳۹۶). **تار و پود فرهنگ: درآمدی بر نظریه نشانه‌شناختی یوری لوتمان**، ترجمه حسین سرافراز، تهران: علمی فرهنگی.
- سنسون، گوران (۱۴۰۱)، مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی، ترجمه: فرزان سجودی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، علم.
- شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۰)، **راهنمای نگارش طرح تحقیق در هنر**، تهران، نیل‌آی.
- فرمانفرمایی، تکتم، جعفرزاده، پریسا (۱۳۹۷)، نقش سینمای ایران در پذیرش مهاجران افغان، *مطالعات مدیریت شهری*، دوره دهم (۳۶)، ۸۸-۷۵.
- کاریگان، پیتر (۱۳۹۶)، **جامعه‌شناسی مصرف**، ترجمه سعید صدرالاشرافی، تهران، گل آذین.
- لوتمان، یوری (۱۴۰۱)، **درباره سپهرنشانه‌ای**، ترجمه فرناز کاکه‌خانی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، علم.
- لیونگبرگ، کریستینا (۱۴۰۱)، مواجهه با دیگری فرهنگی: رویکردهای نشانه‌شناختی به تعامل فرهنگی، ترجمه تینا امراللهی، *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*، تهران: علم.
- محمودی، جمشید (کارگردان). (۱۳۹۲). *چند متر مکعب عشق*[فیلم]. هنر اول.
- محمودی، نوید (کارگردان). (۱۳۹۵). *رفتن* [فیلم].
- محمودی، جمشید (کارگردان).(۱۳۹۶). *شکستن همزمان بیست استخوان*[فیلم]. خانه فیلم (ایران).
- میرگدار لنگرودی، سیده صدیقه، نوروز برازجانی، ویدا، منصوری، بهروز، ضیمران، محمد (۱۳۹۸)، مقوله «مرکز» و «حاشیه»، تبیین انگاره مفهومی از مواجهه «خود» و «دیگری» در حیات شهر با تأکید بر رویکرد توسعه درون‌زا، *پژوهش و برنامه‌ریزی شهری*، دوره دهم (۳۸)، ۱۴۴-۱۳۳.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، **نشانه‌شناسی و فرهنگ**، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

- Lotman, Yuri(2001), **Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture**, Translated by Ann Shukman, London: Tauris.
- Lotman, Jurii. (2005). **culture and Explosion**. Edited by Marina Grishakova and Translated by Wilma Clark. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lotman, Iurii, Uspenskij, Boris.(1985). **Binary Models in the Dynamics of Russian Culture(to the End of the Eighteenth Century)**. In the Semiotics of Russian Cultural History. edited by Alexander D.Nakhimovsky and Alice Stone Nakhimovsky. 30-66. Ithaca. NY and London: Cornell University press.

- Posner, Roland (2005). Basic tasks of cultural semiotics. In: Williamson, Rodney; Sbrocchi, Leonard G.; Deely, John (eds.), Semiotics 2003: **"Semiotics and National Identity"**. New York: Legas, 307–353.
- Vernadesky, Vladimir.(1998). **The Biosphere**. New York: Coernicus.
- URL1: https://diaran.ir/11907 (access date: 2024/10/20).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/09/17
Accepted: 2025/03/16

Cultural semiotics of the position of Afghan immigrants based on the films of the Mahmoudi brothers*

Elham Keshavari ** **Mehrdad Rayani Makhsous** *** **Mohammad Aref** ****

Abstract

In this article, an attempt is made to make use of the "center-margin" category in Lutman›s cultural semiotics to read the films "How many cubic meters of love", "Going", "Breaking twenty bones at the same time" jointly produced by the brothers Mahmoudi (Navid and Jamshid) should take place. Many researches have been done in connection with the presence of Afghan immigrants and their settling in the outskirts of Iranian cities, but what is tangible after the passage of about forty years of their presence in Iran is their progress and the change of their cultural position and the increase of interactions with Iranian activists. An issue that has not been paid much attention to in the current research. Therefore, this article tries to improve their position in Iran›s geography by using the concept of residence. In fact, the purpose of this research is to show this path with an emphasis on the settlements of the immigrants. Therefore, the research question can be posed as follows: in what order has the process of changing the cultural position of Afghan immigrants from the periphery to the center been carried out? This research indicates that the Afghan immigrants adopted the approach of "center and periphery"at the beginning of their arrival, but over time, with increasing interactions with Iran, they progressed from the periphery to the center. In this situation, the duo abandoned the "center-periphery" and occupied transcultural, countercultural and marginal cultural spaces. The signs indicate that they have not yet entered the central cultural space. The selection of these spaces and the forward movement of immigrants can be investigated through spatial signs, i.e. changes in the structure of their residences, as well as non-spatial signs such as the speech and actions of Iranians and Afghans. It should be noted that this qualitative research was conducted in the form of documents, relying on visual and written sources and written in a descriptive-analytical way.

Keywords: Cultural semiotics, Yuri Lutman, Roland Posner, Mahmoudi brothers, position of Afghan immigrants, "Center-periphery".

---

* This article is taken from Elham Keshavari's PhD dissertation entitled "Cultural Semiotics of the Position of Afghan Immigrants based on the Films of the Mahmoudi Brothers" under the supervision of Dr. Mehrdad Rayani Makhsous, Islamic Azad University, Central Tehran Branch.

** PhD student in Art Research, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Elham_keshavari59@yahoo.com

*** Assistant Professor, Department of Theatre, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.(Corresponding Author). *meh.rayani_makhsoos@iauctb.ac.ir*

**** Associate Professor, Department of Theatre, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. *M.aref@iauctb.ac.ir*