

غرب‌شناسی استراتژیک و سوژه‌های آستانه‌ای: فرنگی مآب، فُکلی و جنتلمن در سینمای پیش از انقلاب

محمد سروی زرگر^۱

چکیده

مطالعه حاضر از دل پژوهشی تبارشناسانه در تاریخ سینمای ایران پیش از انقلاب برخاسته و به طرح این مسئله می‌پردازد که بازنمایی بصری از غرب بر روی پرده سینمای ایران چه صورت‌بندی‌هایی از فهم «اهالی سینما» از غرب به دست می‌دهد؟ این مسیر به‌طور مشخص به میانجی مطالعه شش فیلم، «سوژه‌های تولیدشده در سینمای ایران در مواجهه با غرب و غربی» را بررسی می‌کند. مدعای اصلی مقاله این است که سینمای ایران در مواجهه با غرب «سوژه‌هایی آستانه‌ای» خلق کرده است که مدام در حال تغییر و تحوّل بوده‌اند. «فرنگی مآب» اولین سوژه‌ای است که مطالعه حاضر در تبارشناسی خود به آن می‌پردازد. این سوژه آستانه‌ای که پیش از شکل‌گیری سینما در ایران شکل گرفته است، فیگوری مثبت بوده که در بین ایرانیان بیش از هر چیزی تداعی‌کننده منورالفکران برجسته عصر مشروطه است. «فُکلی»، دومین سوژه آستانه‌ای مرتبط با غرب در تاریخ ایران معاصر است که محصول سال‌های شکست و یأس آلود ایران اوایل قرن بیستم است. «جنتلمن» به منزله تعدیل‌یافته فیگور فُکلی، سومین سوژه‌ای است که در مسیر بازنمایی غرب و صورت‌بندی سوژه مرتبط با غرب در سینمای ایران برساخته می‌شود. مقاله حاضر، این تحولات مفهومی در برساخت سوژه‌های مرتبط با غرب را ذیل مفهوم غرب‌شناسی استراتژیک از نو صورت‌بندی می‌کند.

کلیدواژه‌ها

غرب‌شناسی، فرنگی مآب، فُکلی، جنتلمن، فیلم‌فارسی.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۸

۱. دکتری علوم اجتماعی، گروه علوم سیاسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه دويسبورگ-اسن، آلمان.

sarvi1982@gmail.com

مقدمه

پرسش تحلیلی-تاریخی که مطالعه حاضر در صدد پاسخگویی به آن است حول محور بازنمایی غرب در سینمای ایران سامان داده شده است. با توجه به نقش بارز و برجسته رسانه‌ای مانند سینما در تاریخ ارتباطات ایران و جهان، پژوهش حاضر از چگونگی تصویرپردازی غرب در سینمای ایران سخن به میان آورده است. به بیان دیگر، از خلال مطالعه‌ای تبارشناسانه در سینمای پیش از انقلاب، پژوهش حاضر به این نکته می‌پردازد که تصاویر یا بازنمایی بصری از غرب بر روی پرده سینمای ایران چه صورت‌بندی‌هایی از فهم «اهالی سینما» از سوژه‌های مرتبط با غرب به دست می‌دهد؟

نقطه عزیمت مطالعه حاضر این گزاره بنیادین است که سینمای ایران در مواجهه با غرب از سویی سوژه‌های گوناگون و متکثری از «خود» و «دیگری» ارائه می‌دهد و از سوی دیگر، از آنجایی که پرسش از بازنمایی «دیگری» همزمان پرسش از بازنمایی «خود» است، لذا «مقصد» همواره در دل «مبدأ» قرار دارد، نه در مقابل آن. از این رو، مطالعه حاضر این رابطه را نه در قالب دوگانه عموماً کاذب «خود» در برابر «دیگری»، بلکه در چارچوب پیوندهای درونی میان «خود» و «دیگری» مورد بررسی قرار می‌دهد.

پیشینه پژوهش

به شکل تاریخی، اولین مواجهه‌های ثبت‌شده مَدون ایرانیان با غرب در سفرنامه‌های ایرانیان به «فرنگ» در قرن نوزدهم صورت‌بندی شده است. بعدها رسالات و تقریرات گوناگون درباره غرب، کم‌وبیش، «تصویری» از غرب پیش روی جامعه ایرانی قرار داد که گام‌به‌گام بر سطوح و لایه‌های آن افزوده می‌شد. در این میان، ظهور رسانه‌های بصری مانند عکاسی، سینما و در نهایت تلویزیون بیش از هر چیزی به تصویرپردازی و تصوّر غرب در بین آحاد مردم ایران یاری رساند. با این حال، مطالعات اندکی درباره نحوه و چگونگی بازنمایی‌های «بصری» از غرب در ایران معاصر انجام شده است. تمرکز مطالعات در این حوزه، اغلب بر پژوهش‌های متنی در آثار روشنفکران ایرانی درباره غرب بوده است. این مطالعات را می‌توان در دو دسته کلی طبقه‌بندی کرد. دسته اول مطالعات، به شکل غیرمستقیمی به غرب پرداخته‌اند. مفاهیم بنیادینی که اصطلاحاً وام‌گرفته از غرب تلقی می‌شدند (مانند دموکراسی، مدرنیته و سکولاریسم) به میانجی‌هایی بدل شدند که این پژوهش‌ها در پرداختن به نوع مواجهه، برداشت، یا تفسیر روشنفکران معاصر ایران از غرب بر روی آنها تمرکز کرده‌اند. دسته دوم مطالعات، به شکل مستقیمی به ایده غرب در بین روشنفکران و اندیشمندان ایرانی پرداخته‌اند.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۴

نمونه‌های بارزی از مطالعات گروه اول در «روشنفکران ایرانی در قرن بیستم» اثر قیصری (۱۹۹۵)، «گفتمان روشنفکری و سیاست‌های مدرنیزاسیون» اثر میرسپاسی (۲۰۰۰)، «خداوند و قربانگاه: مواجهه فکری ایران با مدرنیته» اثر وحدت (۲۰۰۲)، «روشنفکران و دولت در ایران» نوشته نبوی (۲۰۰۳) و همچنین اثر مشابهی با پژوهش نبوی (۲۰۰۴) با عنوان «ایران: میان سنت و مدرنیته» نوشته جهانگللو است. میرسپاسی در سال ۲۰۱۰ با انتشار کتاب «دموکراسی در ایران: اسلام، فرهنگ و تغییر سیاسی» این مسیر را به شکل مشابهی ادامه داد.

در مسیر دوم مطالعات مذکور، مطالعات درباره غرب با کتاب «واکنش شرقی به غرب: مطالعه تطبیقی در آثار برگزیده از جهان اسلام» به قلم رحیمیه (۱۹۹۰) اولین اثری است که با این مضمون به رشته تحریر درآمده است. قانون‌پرور در سال ۱۹۹۳ با انتشار اثری با عنوان «در آئینه ایرانی: تصاویر غرب و غربیان در داستان‌های ایرانی» به مطالعه بازنمایی غرب و غربیان در آثار داستانی نویسندگان معاصر ایران دست می‌زند. قانون‌پرور به درستی و دقت نشان می‌دهد علیرغم تبلیغات و هیاهوهای سیاسی موجود در جهان رسانه‌ها، تصویر منفی از آمریکا در ایران معاصر به هیچ‌وجه «صرفاً» محصول انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ نبوده است، بلکه دهه‌ها پیش از آن در بین نویسندگان ایرانی نوعی نقد رادیکال و درون‌ماندگار از غرب و به‌ویژه آمریکا در جریان بوده است. قانون‌پرور پیش از این در «منادیان قیامت: نقش اجتماعی-سیاسی ادبیات در ایران معاصر» به جوه گوناگون ادبیات سیاسی در ایران معاصر در صورت‌بندی مسائل اجتماعی، آموزشی و سیاسی پرداخته بود. همزمان با قانون‌پرور، توکلی‌طرقی در سال ۱۹۹۳ مقاله مهمی با عنوان «تصویرکردن زنان غربی: غرب‌شناسی و اروپائیان اروتیک» منتشر کرد که راه او را در مطالعات نظام‌مند در حوزه غرب‌شناسی ایرانیان گشود؛ مسیری که در سال ۲۰۰۱ به انتشار کتاب «بازآرایی ایران: شرق‌شناسی، غرب‌شناسی و تاریخ‌نگاری» منتهی شد. در این میان، کتاب «روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی» توسط بروجردی در سال ۱۹۹۶ نیز منتشر شد. تمرکز بروجردی به فاصله زمانی ۱۹۵۰ تا ۱۹۹۰ و عدم توجه او به صورت‌بندی‌های متنوع و متکثر - تفاوت‌ها - در غرب‌شناسی روشنفکران ایرانی، کار او را از منظر مفهومی با اشکالات عمده‌ای روبه‌رو کرده است. علاوه بر این، بروجردی خوانش دقیقی از شرق‌شناسی وارونه ارائه شده توسط اندیشمند برجسته سوری، صادق جلال‌العظم (۱۹۸۱)، ارائه نمی‌دهد و خوانش دو وجهی او از شرق‌شناسی وارونه را به یکی از صورت‌های آن فرومی‌کاهد.

همانگونه که مشاهده می‌شود تمرکز مطالعات عموماً بر روی آن دسته از روشنفکران



ایرانی بوده است که آثاری مکتوب با محوریت یا موضوعیت غرب منتشر کرده‌اند. در این میان، گروه‌های دیگری از اندیشمندان ایرانی، به‌عنوان مثال، هنرمندان، فعالان سیاسی-اجتماعی، گروه‌های اقلیتی و حتی مردم در معنای کلان آن در این روایت‌ها غایب هستند. لذا، این متون نوعی نخبه‌گرایی فرهنگی را دامن زده است که در آن آثار مکتوب به‌مثابه آثاری فاخر در نظر گرفته شده‌اند و رسانه‌های دیگر مانند عکس‌ها، فیلم‌های سینمایی و ... از ارزش تحلیلی درجهٔ دوم برخوردار هستند. به بیان دیگر، هرچه آثار مکتوب روشنفکران ایرانی دربارهٔ غرب، گسترده و قابل توجه‌اند، مطالعات دربارهٔ نحوهٔ بازنمایی‌های رسانه‌ای (اعم از تلویزیونی و سینمایی) در این حوزه، اندک هستند. علاوه بر این، مطالعات از نحوهٔ بازنمایی غرب از ایران (یا شرق در معنای عام) ذیل الگوی نظری و مفهومی «شرق‌شناسی» ادوارد سعید به چنان سطحی از تکرار در مطالعات رسانه‌ای رسیده است که توجه به مسیر مقابل را به محاق رانده است. در این بین، دو مطالعهٔ قابل توجه دربارهٔ بازنمایی غرب در رسانه‌های ایرانی انجام شده است. «بازنمایی غرب در سینمای ایران» مقاله‌ای از سخی و همکاران (۱۳۸۹) است که در آن گرچه بار دیگر الگوی مفهومی «خود» در برابر «دیگری» مورد استفاده قرار گرفته است، اما این مطالعه که مسئلهٔ هویت و برساخت هویت را در شش فیلم بلند داستانی مورد بررسی قرار می‌دهد، در نهایت، با تمسک به ایدهٔ «سفر» به‌عنوان استعارهٔ بنیادین مواجهه با «دیگری»، سعی در تبیین یافته‌های تحقیق می‌کند. در مطالعهٔ روش‌مند و دقیق دیگری با عنوان «جایگاه غرب در سیاست هویتی نظام جمهوری اسلامی: تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف انگلیسی و مدار صفر درجه» (۱۳۹۳) مؤلفان با استفاده از روش تحلیل گفتمان دو سریال کیف انگلیسی و مدار صفر درجه را بررسی کرده و نتیجه می‌گیرند گرچه صورت‌بندی هر دو سریال متأثر از نگاه گفتمان مسلط به غرب است، با این حال گفتمان‌های غرب‌ستا نیز در صورت‌بندی گفتمانی این دو سریال حضوری انکارناپذیری دارند.

ادبیات مفهومی: غرب‌شناسی‌ها و بازآرایی غرب‌شناسی استراتژیک

ادوارد سعید در آخرین جملات اثر دوران‌ساز خود، «شرق‌شناسی» (۱۹۷۹)، پس از ارائه تحلیل مبسوط و تاریخی از بازنمایی غرب به دست شرق‌شناسان، به غرب‌شناسی می‌رسد. سعید به آن سبک و سیاقی که از شرق‌شناسی سخن گفته بود به غرب‌شناسی نمی‌پردازد. او، در پاراگرافی مهم و اساسی، به‌شکل گذرا به غرب‌شناسی می‌پردازد:

امیدوارم به خوانندگان خود نشان داده باشم که پاسخ به شرق‌شناسی به هیچ وجه غرب‌شناسی نیست. هیچ «شرقی‌ای» با این فکر که خود او از اهالی مشرق‌زمین است جایز نیست به سبک و سیاق خود «شرقی‌ها» - یا «غربی‌ها» - را مورد مطالعه قرار دهد. اگر دانش شرق‌شناسی تنها و تنها واجد یک معنا باشد آن عبارت از یادآوری وجه تحقیرآمیز این دانش فریبنده - و هر دانش دیگری، در هر مکان و در هر زمانی - است؛ وجهی که امروزه شاید بیش از هر زمان دیگری برجسته شده است (سعید، ۱۹۷۹: ۳۲۸). وانگ نینگ^۱ (۱۹۹۷) غرب‌شناسی را به نوعی شیخ تشبیه می‌کند؛ شیخی که در حال شکار کشورهای شرقی مانند هند و چین، و کشورهای عربی است. نینگ و بسیاری از متفکران پسااستعماری معتقدند اگر غرب‌شناسی دانشی باشد از جنس بسیاری از دانش‌های تقلیل‌گرا که قرار است تصویری اگزوتیک (یا عجیب و غریب) از غرب برای مخاطب شرقی (باز تولید و باز توزیع کند، چنین دانشی هیچ چیزی نیست جز صورت دیگری از شرق‌شناسی؛ دانشی آکنده از کلیشه و استوار بر شانه‌های داوری‌ها و عقاید قالبی. چنین دانشی همانند شرق‌شناسی بر سازنده و مقوم روابط نابرابر قدرت بین شرق و غرب است و این فارغ از این مسئله است که توسط کدام یک از دو طرف ساخته شود. از منظر سعید (۱۹۷۹) غرب‌شناسی به مانند شرق‌شناسی دانشی است فریبنده و تحقیرآمیز. آن برداشتی از غرب‌شناسی که سعید در اینجا با هوشمندی آن را نقد می‌کند دقیقاً آینه یا برعکس شرق‌شناسی است؛ دانشی پیوندخورده به قدرت که غیرغربی‌ها می‌توانند از خلال آن به بازنمایی‌ای کلیشه‌ای از غرب دست زنند. چنین دانشی چیزی نیست جز مجموعه‌ای از احکام یا گزاره‌ها که در قالب بازنمایی‌هایی تحریف‌شده، یک‌سویه و تقلیل‌یافته از غرب ارائه می‌شوند. در روایت سعید از شرق‌شناسی، صرفاً جای شرق با غرب عوض شده است. غرب‌شناسی در این معنا به میانجی متون ادبی، آثار هنری، روایت‌های نژادی انسان‌شناسانه و از همه مهمتر، تاریخ‌نگاری‌هایی ممکن می‌شود که در آن غرب به کلیتی فروکاسته می‌شود که بر اساس تعداد انگشت‌شماری از ویژگی‌ها یا خصیصه‌ها بنا شده است؛ کلیشه‌هایی تقلیل‌دهنده، غیرانسانی و بی‌تردید منفی. سعید، از این منظر، به شدت علیه چنین برداشتی از غرب می‌ایستد. در عمل اما، خواست سعید به هیچ وجه محقق نشد. با این حال آنچه در قالب «غرب‌شناسی معکوس با شرق‌شناسی» شکل گرفت به هیچ وجه به اندازه آثار شرق‌شناختی گسترده نبوده است؛ طبق آنچه سعید در سطح تبیینی



مآب
راهبردهای
مطالعات

سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۷

تحلیل خود ارائه می‌کند به استعمار گره نخورده است؛ و در نهایت هرگز در قامت نوعی دانش نظام‌مند نهادینه‌شده تدوین نشده است. با وجود این، غرب‌شناسی در این معنا کم‌وبیش و از خلال میانجی‌های گوناگون در کشورهای غیر غربی تولید و در مقیاس‌های گوناگونی ارائه شده است.

غرب‌شناسی در این میان بیشتر وجهی استراتژیک (راهبردی) داشته است و غیر غربی‌ها به انحاء مختلف کوشیده‌اند در برساخت تصاویر از خود در جهان و در میان غربی‌ها به‌طور استراتژیکی مشارکت کنند. این رویه از سویی مشارکتی بوده است و از سوی دیگر استراتژیکی. پرسش از مشارکت در برساخت‌گفتمانی این تصویر به چگونگی مشارکت شرقی‌ها با شرق‌شناسان یا همان صورت‌بندی‌گفتمانی نگاه غربی به شرق می‌پردازد. به عبارت دقیق‌تر، «غرب‌شناسی مشارکتی»^۱ مدعی است شرق‌شناسی صرفاً توسط غربیان انجام نشده است و از قضا در دل چارچوبی به‌نام «غرب‌شناسی مشارکتی»، برخی از شرقیان نیز به ساخت همان دانش شرق‌شناختی مورد نقد ادوارد سعید دست زده‌اند. خوان‌کُله^۲ (۱۹۹۲) معتقد است این صورت‌بندی مفهومی-تصویری از شرق و غرب دقیقاً در راستای تقویت کلیشه‌های از پیش موجود درباره شرق و غرب به‌کار بسته شده است.

قاعده اساسی و بنیادینِ غرب‌شناسی مشارکتی عبارت است از تقویت جایگاه فرودستانه شرق در برابر غرب از خلال نشان دادن نگاهی مثبت به غربیان. کُله (۱۹۹۲) در مطالعه درخشان خود بر روی سه نویسنده ایرانی قرن هجدهمی نشان می‌دهد «نگاه این سه نویسنده به غرب در بخش اعظمی از موارد چیزی نیست جز بازتابی از خودشناسی غربی» (کُله، ۱۹۹۲: ۱۶). به عبارت دقیق‌تر، آنان خود را دقیقاً به آن سبک و سیاقی می‌شناسند که چارچوب‌های غربی برای‌شان تعریف و تعیین کرده است. کُله (۱۹۹۲) برای نشان دادن این چارچوب شناختی، روابط این سه نویسنده با انگلستان را بررسی کرده و نشان می‌دهد «این نگاه به غایت مثبت درباره اروپاییان» نتیجه مستقیم حضور کسانی است که او از آن به «اشراف مشارکت‌کننده» یاد می‌کند. اگر به متون مورد بحث در پژوهش او مراجعه کرده و بافت یا زمینه تاریخی آنها را مورد ارزیابی دقیق قرار دهیم، آنگاه حداقل به دو تبیین می‌توان دست یافت. نخست، موقعیت یا جایگاه برجسته و ممتاز اشراف ایرانی از منظر اقتصادی-اجتماعی در عصر پیشامدرن ایران به‌طور مستقیم به دربار گره خورده بود. از سوی دیگر، این جایگاه

1. Contributory Occidentalism

2. Juan Cole

برجسته و ممتاز واجد لنگرگاه دیگری بود که ضامن موقعیت متمایز اشراف ایرانی بود و آن چیزی نبود جز خارجی‌ها. روابط با خارجی‌ها، به‌ویژه افراد ممتاز از منظر سیاسی که عموماً در قالب اعضای گوناگون سفارت‌خانه دول خارجی در ایران مشغول فعالیت بودند، منبع دیگری برای کسب نوعی سرمایه نمادین در ایران پیشامدرن بود. این «سرمایه نمادین» و نیاز مبرم اشراف ایرانی برای تأمین آن از خلال ایجاد ارتباطات نزدیک با خارجی‌ها و اعضای سفارت‌های مختلف ساکن ایران را می‌توان به‌عنوان تبیینی بر چرایی شکل‌گیری این نوع از غرب‌شناسی دانست.

دباشی (۲۰۱۱) در بررسی «لولیتاخوانی در تهران»^۱ نوشته آذر نفیسی نیز از لفظ مشابهی استفاده می‌کند: غرب‌شناسی همیارانه^۲ که در عمل نامی دیگر برای اطلاع‌رسان بومی^۳ است که در مطالعات پسااستعماری مکرراً مورد اشاره و نقد قرار گرفته است. غرب‌شناس همیار فیگوری است که هم در (باز) پیکربندی و هم در (باز) تثبیت صورت‌بندی‌های عام از شرق (در اینجا، ایران) و غرب مشارکت و همیاری می‌کند. روشن است که جهت تمرکز این دو گفتمان مخالف همدیگر است اما روش به‌کار گرفته‌شده و نیز نتایج حاصل در هر دو یکسان است. اگر بخواهیم نمونه درخشانی از به‌کارگیری «غرب‌شناسی مشارکتی»^۴ کله و یا همان «غرب‌شناسی همیارانه» دباشی را در جهان سینما ارائه دهیم، نمونه نسل پنجم سینماگران چینی نمونه مناسبی در این زمینه است. در آثار سینماگران نسل پنجم سینمای چین نیز با روندی مشابه با آن چیزی روبرو می‌شویم که پیشتر از زبان کله و دباشی به آن پرداختیم. دو فیلمساز چینی که در مطالعات غرب‌شناسی‌های سینماگران چینی به آنان اشاره می‌شود ژانگ ییمو^۵ و چن کایجی^۶ هستند. ژو و چو (۲۰۱۳) اشاره می‌کنند که فیلم‌های این دو فیلمساز مطرح چینی در عرصه بین‌الملل اساساً ساخته می‌شوند «تا اشتهای سیری‌ناپذیر مخاطب غربی را تأمین کنند». ژو و چو (۲۰۱۳) همین روند را «خود-شرق‌شناسی» می‌نامند که از منظر آنان سبب شده است شناسایی دشمن بسیار سخت و دشوار شود؛ دشمنی که از منظر ادوارد سعید چیزی نبود جز امپریالیسم به‌عنوان کانون ایجاد نابرابری قدرت میان شرق و غرب.

بنابراین، استدلال اصلی در صورت‌بندی این مفهوم عبارتست از: غرب مرجع روایت درباره جهان است. به عبارت دیگر، این پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده و چارچوب‌های

1. Reading Lolita in Tehran
2. Contributory Occidentalism
3. Native informer
4. Zhang Yimou
5. Chen Kaige



ذهنی- عینی غربی است که تعیین می‌کند از چه چیزی و چگونه سخن به میان آید و در نهایت اگر متن یا گفتاری با این پیش‌فرض‌ها و چارچوب‌ها همسو و موافق نباشد کنار نهاده شده و طرد می‌شود. در نتیجه، به‌عنوان مثالی بارز از الگوی مفهومی دانش- قدرت فوکویی، این بار دانشی از شرق توسط شرقیان (باز) تولید می‌شود که مقوم همان رابطه نابرابری است که پیشتر توسط شرق‌شناسی بنا نهاده شده بود. لیزا لائو^۱ (۲۰۱۴) فیلم «میلیونر زاغه‌نشین» (به کارگردانی دنی بویل^۲ ۲۰۰۸) را نمونه‌ای از آن دسته از متون هنری می‌داند که در دل چارچوب‌های باز- شرق‌شناسانه عمل می‌کند. این فیلم، برنده هشت جایزه اسکار شد اما نکته اصلی این است که قبل از اینکه در مراسم سالانه اسکار با استقبال قابل توجهی روبه‌رو شود با اقبال چندانی در سینمای هند مواجه نشده بود. به محض اینکه برنده جوایز متعدد این جشنواره شد نظرها در هند در قبال آن متحول شد. این دقیقاً همان نقطه‌ای است که باز- شرق‌شناسی، به‌عنوان گفتمانی نشأت گرفته از نگاه غربی، از آنجا راه می‌افتد. لائو اشاره می‌کند «اقبال غربی به این فیلم از خلال جوایز اعطاشده به آن بود که به آن شأن و مقام والایی در میان مخاطبان هندی فراهم آورد و این در حالی است که فیلم‌های هندی بسیار زیادی با همین مضمون وجود دارند که به مراتب بهتر از آن بودند اما صرفاً به این دلیل که در غرب ناشناخته هستند، مورد توجه اندکی قرار گرفته‌اند» (لائو، ۲۰۱۴: ۶).

لائو در ادامه از منتقدانی یاد می‌کند که به مصاحبه‌های دنی بویل، مبنی بر اینکه او هرگز به هند سفر نکرده است، اشاره می‌کنند و نشان می‌دهند این کارگردان تقریباً هیچ اطلاع یا آگاهی‌ای از این کشور ندارد. به همین قرار، آنان به درستی چارچوب تولید و نمایش و همچنین استقبال بین‌المللی و مخاطبان هندی از این فیلم را دالی متقن بر وضعیت پسااستعماری‌ای می‌دانند که بر جهان معاصر حاکم است. اگر به‌عنوان نمونه کارگردانی جهان‌سومی فیلمی درباره جوامع غربی می‌ساخت و این در حالی محقق می‌شد که او به‌مانند دنی بویل هیچ اطلاع یا آگاهی‌ای از آن جامعه نداشت، مورد هجوم نقدهای بی‌رحمانه‌ای قرار می‌گرفت که او را فاقد صلاحیت لازم برای ساخت اثری درباره جامعه‌ای می‌دانستند که آن را نمی‌شناسد. اما در نهایت مشروعیت و به‌رسمیت شناخته شدن اثر در شرق منوط به به‌رسمیت شناخته شدن آن در فضای هنری یا تجاری غربی است. مشارکت شرق در برساخت دانشی کلیشه‌ای از شرق در آکادمی، سینما، یا هر نهاد غربی دیگر نوعی «شرق‌شناسی درونی» است که

1. Lisa Lau

2. Danny Boyle

بار دیگر، غرب به شکل کاملاً کلیشه‌ای برساخته می‌شود. چنین برساخت کلیشه‌ای در عمل، فرد یا افراد غربی را در قالب مقوله‌ای واحد دسته‌بندی کرده و آن را در تقابل ذاتی و بنیادین با «خود» تعریف می‌کند. بسیاری از این به‌اصطلاح «روشنفکران» از اسطوره «بین‌الملل‌گرایی» سخن به میان می‌آوردند؛ این در حالی است که در عمل خصم قسم‌خورده هر نوع رویکرد مبتنی بر جهان‌وطنی‌اند. به همین قیاس، به‌عنوان نمونه، روشنفکران و اندیشمندان چینی در عصر به‌اصطلاح بین‌الملل‌گرایی امروزی، با تناقض‌های بی‌شماری از منظر ارائه چارچوب منسجمی از گفتمان ناسیونالیستی روبه‌رو شده‌اند. مهمترین تناقض برخاسته از دل جریان «بدون مرز» سرمایه، در جهانی است که ناسیونالیسم در آن بر اساس «مرز» بنا نهاده شده است. سرمایه در اینجا صرفاً جابه‌جایی مالی از خلال بانک‌ها نیست. معلوم است که چنین مبادلاتی پیشینه‌ای به مراتب طولانی دارند. بحث بر سر این است که همانگونه که هایدگر در تحلیل فناوری معتقد بود فناوری‌ها با خود منش و رویه‌های خاص خود را به‌همراه می‌آوردند، دقیقاً در عصر جهانی‌شدن سرمایه مالی، جابه‌جایی‌های مالی نیز «رویه‌ها و منش‌های مختص به خود» را به‌همراه می‌آورند. ناسیونالیست‌هایی که مدعی و مدافع «فرهنگ خاص چینی» یا هر نوع دیگری از فرهنگ هستند، هیچ مسئله‌ای با نقل و انتقال مالی ندارند؛ آنان از قضا نگران «خدشه‌دار» شدن به‌اصطلاح «اصالتی» هستند که از خلال انتقال منش‌ها و رویه‌های پیوسته‌شده به تراکنش‌های مالی به‌وقوع می‌پیوندد. واکنش ناسیونالیست‌های انگلیسی به خرید باشگاه‌های بزرگ و مطرح این کشور توسط سرمایه‌داران روس، عرب و چینی نمونه قابل مطالعه‌ای از این نوع مسائل است. امروزه، معضل دیگر پیش روی ناسیونالیست‌های چینی تلاش آنان برای فائق آمدن بر شرق‌شناسی به منزله گفتمانی پردکننده است؛ و این امر را نمی‌توان در چارچوب گفتمانی مانند ناسیونالیسم محقق کرد که خودش در بنیادهایش «پردکننده» است. این نکته ما را به ایده «غرب‌شناسی استراتژیک» نزدیک می‌کند که ذیل آن مشاهده می‌کنیم که نوع فهم متفکران شرقی از غرب در واقع نوع منحصربه‌فردی از روابط قدرت را در سطح ملی راه می‌اندازد. در ایران عصر مشروطه، به‌عنوان نمونه، غرب‌گرایی یا غرب‌ستیزی یک منورالفکر تنظیم‌کننده روابط قدرت در سطح ملی بوده است. این امر، پیامدهای مهمی در مطالعات غرب‌شناسی از خود بر جای می‌گذارد. بدین قرار که اولاً اتخاذ چنین رویکردهایی نشان می‌دهد که در مطالعات غرب‌شناسی نیز می‌توان الگوهای روش‌شناختی فوکویی و یا موارد مشابه به او را به کار بست که متمرکز بر بررسی روابط و مناسبات



مطالعات
راهبردی

سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۲۱

قدرت هستند؛ ثانیاً می‌توان نشان داد با توجه به روابط و مناسبات قدرت متفاوتی که در غرب‌شناسی‌های شرقیان جاری و ساری بوده است، چه تفاوت‌هایی در صورت‌بندی‌های مفهومی غرب، در آثار متفکران شرقی وجود دارد؛ ثالثاً می‌توان بدین ترتیب سیر تطورات و تحولات تاریخی صورت‌بندی‌های متفاوت از غرب‌شناسی، یا همان غرب‌شناسی‌ها، را در جغرافیاهای مختلف پی گرفته و نقاط عطف، دال‌های مرکزی، صورت‌بندی‌های معنایی، و تحولات آنان را نشان داده و توضیح داد؛ و در نهایت، نشان داد برخلاف دیدگاه‌های ذات‌گرایانه شرق‌شناسانی مانند برنارد لوئیس (۱۹۹۳) چه تلاش‌هایی از سوی شرق در فهم و صورت‌بندی معنایی غرب به‌وقوع پیوسته است، سیر تحولات آنها چه بوده است، و چه صورت‌بندی‌های مفهومی‌ای می‌توان ذیل آنها پیدا کرد.

روش پژوهش

الگوی روش‌شناختی مطالعه حاضر همان‌الگویی است که فوکو از آن به تبارشناسی یاد می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۵). هدف از تبارشناسی در اینجا نشان دادن سیر تطورات، تأثیر و تأثرات، سنت‌ها و پادسنت‌ها، پیش‌روی‌ها و پاپس‌کشیدن‌ها و مواردی از این دست است که تصویر کلی از رویه‌ها و روندها را در اختیار ما قرار می‌دهند. مسئله در اینجا پرسش از آن شرایط و مناسباتی است که گفتمانی را در قالب مجموعه‌ای از گزاره‌ها «به‌کار» می‌اندازد. به‌عنوان نمونه، اگر از شکل‌گیری گفتمان مخالفت با غرب در قالب «غرب‌زدگی» سخن به میان می‌آوریم، پرسش اصلی این است که چه شرایط و مناسباتی است که شکل‌گیری چنین گفتمانی را ممکن می‌کند؟ سپس باید پرسید این گفتمان چه کاری می‌کند؟ چه نیرویی را در چه میدانی پیش می‌برد؟ تأثیرات و تأثرات آن چیست؟ تانکه^۱ (۲۰۰۹) پرسش از این مجموعه را به چهار بخش تقسیم‌بندی می‌کند که به‌واقع پرسش‌های روش‌شناختی هادی مطالعه حاضر بوده‌اند. این چهار بخش عبارتند از:

۱. تحدید ابژه‌ها با راه و روش‌هایی که ذیل آنها پدیده‌های متعدد و متکثر در دل طبقات یا مقولات مورد مطالعه دسته‌بندی می‌شوند؛
۲. پیکربندی صورت‌های متعدد بیان یا جایگاه‌های سوژه‌گی - نهادی، اجتماعی، و مواردی از این دست - که اگر کسی مؤلف یا بیان‌گر گزاره‌ای باشد بی‌تردید باید آن جایگاه‌ها را اشغال کند؛



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۲۲

۳. طرح مفاهیم یا قواعد پیوندها و تفکیک کردن‌هایی که صورت‌بندی تمایزات و انتظام‌بخشی‌ها را تحت کنترل دارد؛

۴. تحدید میدانی از استراتژی‌ها (راهبردها) یا قواعدی که امکان اتخاذ موقعیتی نظری در یک گفتمان مشخص را ممکن می‌کند.

پرسش از گزاره‌ها در قالب نوعی تبارشناسی به منزله پرسشی انتقادی، چیزی نیست جز پرسش از درهم‌تنیدگی چهار وجه مذکور در برهه‌های تاریخی مشخص. شکل‌گیری یک گفتمان در واقع شکل دادن به میدانی از نیروهاست. هر میدانی سوژه برساننده خود را دارد. هم‌زمان سوژه ایده‌آل یا آرمانی خود را نیز پیش می‌نهد. بُردارهای نیرو، جایگاه‌های سوژه‌گی مختلفی، هم از منظر فرم، هم از منظر محتوا و در نهایت، هم از منظر سلسله‌مراتب، در میدان نیرو (مشایخی ۱۳۹۵) تعریف می‌کنند. هر سوژه می‌تواند و می‌باید از امور خاصی و به سبک و سیاق ویژه‌ای سخن بگوید. صورت‌بندی گفتمانی مشخص می‌کند چه چیزی را می‌توان گفت و چه چیزی را باید به عرصه سکوت و انهداد. در نهایت، پرسش تبارشناختی، همانگونه که در مطالعه حاضر نشان داده می‌شود، پرسش از معنای اثر هنری نیست. «معنی این اثر چیست؟» جایی در تبارشناسی ندارد. در مقابل، پرسش تبارشناختی از آنچه اثر «انجام می‌دهد» می‌پرسد و همواره این پرسش را پیش می‌کشد: «این اثر، چه کاری انجام می‌دهد؟». در دل این چارچوب، در مطالعه حاضر مجموعه‌ای از فیلم‌ها از جمله حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹)، ابرام در پاریس (۱۳۴۳)، آقای قرن بیستم (۱۳۴۳)، در امریکا اتفاق افتاد (۱۳۵۰)، یک اصفهانی در نیویورک (۱۳۵۱) و یک اصفهانی در سرزمین هیتلر (۱۳۵۶) بررسی و تحلیل شده‌اند.

پیش‌درآمد تصویر غرب در سینمای ایران: برساخت گفتمانی فیگور فرنگی‌مآب

نجم‌آبادی (۲۰۰۵) در «زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش» اشاره می‌کند «واژه فرنگی‌مآب به صورت لغوی به معنای کسی است که متمایل به اروپا است؛ کسی که فکر می‌کند امور باید به سبک و سیاق فرنگ انجام شود و کسی است که تلاش می‌کند مانند فرنگی‌ها زندگی کند» (نجم‌آبادی، ۲۰۰۵: ۱۳۸). او سپس در ادامه تأکید می‌کند در قرن نوزدهم، «در واقع، کاربردهای اولیه واژه فرنگی‌مآب بار معنای مثبت و خنثایی داشت» (نجم‌آبادی، ۲۰۰۵: ۱۳۸). در ادامه به مرور، فرنگی‌مآب واجد معانی مبهم و چندپهلوی شده و در نهایت به مفهومی منفی بدل می‌شود.

بدن منورالفکر در عصر مشروطه به صورت بدنی حامل حقیقتی والا بازنمایی می‌شود.



این امر بیش از هر چیزی برآمده از دل مناسبات عینی نیروهای سیاسی-اجتماعی در این برهه مهم از تاریخ معاصر ایران است که به طرز چشمگیری تحت تأثیر آثار منورالفکران ایران است. در هر حال، آن بخش از جریان منورالفکری که در مشروطه توانست دست بالا را گرفته و موقعیتی هژمونیک پیدا کند، از فرنگ به عنوان الگویی استفاده می‌کرد که قرار بود با تمسک بدان به جنگ استبداد داخلی برود. موفقیت در این نبرد منجر به ایجاد تصویری مثبت از فرنگی‌مآب در ایران عصر مشروطه شد. اما در سال‌های پس از مشروطه است که نزاع بر سر دلالت‌های مفهوم فرنگی‌مآب در نهایت منجر به شکل‌گیری برداشتی منفی از فیگور فرنگی‌مآب می‌شود. نجم‌آبادی (۲۰۰۵) این‌طور مفهوم را در وهله نخست با شکل‌گیری مفهوم «مُفرنگ» و «مُستفرنگ» همراه می‌داند. بدین قرار که مُفرنگ و مُستفرنگ به معنای کسانی که به صورت سطحی و در ظاهر فریفته فرنگ هستند، به آرامی جای فرنگی‌مآبی را می‌گیرد، که در ادبیات مشروطه برای اشاره به منورالفکرانی چون ملک‌مخا و میرزا آقاخان کرمانی به کار گرفته می‌شد.

زیر ضربات استبداد صغیر، قحطی، ناامنی و وبا بود که برداشت‌های مثبت از فیگور فرنگی‌مآب از هم پاشیده و بدن منورالفکر عصر مشروطه به حامل گمراهی بدل می‌شود. منورالفکر در همین سال‌های شکست است که به فیگورهایی منفور بدل می‌شوند. فرنگی‌مآبی که در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم تمثال حقیقی آزادی‌خواهی و عدالتخانه بود به سرعت به دشمن ملت بدل می‌شود. این تصویر از «فرنگی‌مآبی منفی» با انتشار نمایشنامه جعفرخان از فرنگ آمده (مقدم، ۱۳۰۱) در ایران قرن بیستم تثبیت می‌شود. جعفرخان در نمایشنامه حسن مقدم فیگوری است که با مجموعه‌ای از ویژگی‌های کاریکاتوری ظواهر تعریف می‌شود. او به مانند مُفرنگ یا مُستفرنگ در روایت نجم‌آبادی، با «کبریت، پوتین، البسه‌های اروپایی‌اش، ساعت شماطه‌دار جیبی‌اش، عینک مطالعه‌اش، عصا یا چترش، دستکش، پاپیون، پیپ، و عطری که می‌زند» (نجم‌آبادی، ۲۰۰۵: ۱۳۹) شناخته می‌شود. دقیقاً در این برهه از تاریخ تطورات سوژه‌های ایرانی مرتبط با غرب یا فرنگ است که «فُکلی» به معنای کسی که از غرب «تقلید» می‌کند سر بر می‌آورد.

فُکلی در سینمای ایران قرن بیستم: پیش‌پردۀ ظهور فُکلی

شهری (۱۳۷۱) در فصل خیابان لاله‌زار کتاب «طهران قدیم» به بخشی از خیابان لاله‌زار اشاره می‌کند که به خیابان عشاق معروف بود: «از بهترین تفریحگاه‌ها و نیکوترین محل چشم‌چرانی و عشق‌بازی و کامیابی فُکلی‌ها و زن و مردهای جلوه‌گر به‌شمار می‌آمد

۱. نجم‌آبادی از مفهوم mimic man در اینجا استفاده می‌کند که به معنای انسان مقلد است.

و اول خیابانی که در آن تآتر و سینما و هتل به وجود آمده «عشقی و عارف» بهترین نمایشنامه‌های خود را در سالن گراند هتل آن به معرض تماشا گذاشته سینماهای آن (پرده سین نما) برای مردم آورده زنان و پسران خودروش محل عرضه و پاتوقشان شد» (شهری، ۱۳۷۱: ۲۷۸). مردهای جلوه‌گر را شهری (۱۳۷۱) اهل مد و آرایش، خودآرا، ظاهرساز و دلفریب تعریف می‌کند؛ واژگان و اصطلاحاتی که معنایی منفی در بطن خود دارند. شهری فُکلی‌ها را مستقیماً به فرنگی‌مآبی پیوند می‌زند و در ادامه آنها را به طبقه اقتصادی خاصی نسبت می‌دهد. او آنان را افرادی می‌داند که «صورت» فرنگی‌مآبی به خود می‌گیرند. از منظر او، فُکلی‌ها «جوانان از فرنگ برگشته یا وطنی [بودند] که صورت فرنگی‌مآبی به‌خود می‌گرفتند و مستفرنگ می‌شدند» (شهری، ۱۳۷۱: ۲۷۹). فُکلی‌ای که شهری (۱۳۷۱) ترسیم می‌کند فیگوری جدید، خطرناک، متظاهر و در نهایت نوعی «شکارچی جنسی» است. در عین حال، او از مشاهده چنین فیگوری به‌شکل ضمنی در طهران قدیم لذت می‌برد. شهری در اینجا دقیقاً همان «جایگاه دانای کُل» را اشغال می‌کند که پیشتر حسن مقدم، محمدعلی جمالزاده و صادق هدایت اشغال کرده بودند. شهر به‌مانند ویتروینی است که فُکلی‌ای که شهری توصیف می‌کند به «تماشای» آن نشسته است؛ شهری خود ناظر این شهر است؛ یک شهر که موجودی عجیب و غریب، خطرناک، ولی در عین حال جذاب به‌نام فُکلی در آن پرسه می‌زند. فُکلی از منظر شهری (۱۳۷۱) مرد و حتی زنی است که تمامی هنجارهای رایج در جهان خود را زیر سؤال برده است. ظاهر او توسط شهری به‌شکلی جزئی و دقیق توصیف می‌شود؛ او چندان توجهی به جهان فکری و روابط عینی اقتصادی- سیاسی فُکلی ندارد. فُکلی‌ای که شهری از او سخن به میان می‌آورد هم از نظر زیر سؤال بردن روابط جنسیتی در ایران اوایل قرن نوزدهم و هم از منظر بازآرایی روابط و مناسبات طبقاتی فیگوری چالش‌برانگیز است. آنچه اما در این میان برای شهری مهم و دیدنی است آرایه‌ها و زلم‌زیمبوه‌های فُکلی است؛ از این‌رو، او بخش عمده‌ای از توصیفات خود از لاله‌زار و سوزده‌ای که این نقطه از شهر - به‌مثابه شریان اصلی شهر- را به اشغال خود درآورده است به توصیف ظاهر فُکلی اختصاص می‌دهد.

فُکلی در ایران اوایل قرن بیستم که به‌سرعت در حال شهری‌شدن است، شهر را به ابژه نگاه خود بدل می‌کند. شادمان (۱۳۲۶) اشاره می‌کند که به‌شکل تاریخی، فُکلی‌ها که در ابتدا موضوع خنده و مضحکه عموم بودند، اما وقتی مدعی شدند چیزی در چپته دارند، در بین مردم مهم شدند: «در ابتدا مردم به عینک و عصا و کراوات فُکلی



می‌خندیدند ولیکن مدتی بعد کار دیگرگون و فکلی مدعی گشت که به اسرار تمدن ایران و فرنگ هر دو پی برده و راه پیشرفت را یافته است» (شادمان، ۱۳۲۶: ۳۹). این اهمیت را در اینجا «مأموریت متمدن‌سازی» فکلی می‌نامیم.

جعفرخان در خود نوعی مأموریت متمدن‌سازی احساس می‌کند. او هر آنچه را در جامعه ایرانی می‌بیند بدوی و عقب‌مانده می‌شمارد؛ او بسان دیکتاتوری است که می‌خواهد ایرانیان را از خواب غفلت بیدار کرده در طرفه‌العینی آنان را متمدن - یعنی فرنگی - سازد. ایران و ایرانی‌ای که جعفرخان در بازگشت از فرنگ می‌بیند برای او به‌تمامی «آگزوتیک» است. او در خود نوعی مأموریتی شبیه به مأموریت استعمارگران احساس می‌کند که می‌خواهد محقق‌اش کند. از منظر او، مادر و دای و دختردایی‌اش موجوداتی عقب‌مانده و متعلق به گذشته‌اند. تنها راه نجاتی که جعفرخان به اعضای خانواده خود ارائه می‌دهد «تقلید تام و تمام از فرنگ» و دست‌شستن از تمامی آن رفتارها و باورهایی است که بدان پایبند هستند.

سینما این نبرد فرهنگی را به سطح جدیدی ارتقاء داد. آنچه بر روی پرده سینما ظاهر شد به‌واقع ایجاد امکان‌های جدیدی از «مرئی‌سازی» تن بود؛ تنی که از الگوهای قرن نوزدهمی خود بریده و به‌سرعت عرصه‌های گوناگون شی‌ءوارگی و کالایی‌شدن را طی کرده و در قالب ستاره‌های سینما، دختر شایسته ایران، ملکه زیبایی، مردان ورزشکار و دیگر «چهره‌ها» بر روی جلد مجلات و صفحات اول روزنامه‌ها، جهانی متفاوت خلق کرد. این شکل از «مرئی‌سازی» تن ایرانی در پیوند درونی با سازوکارهای تولید و مصرف در جامعه‌ای که به‌سرعت در حال شکل‌دهی به زیرساخت‌های مدرنیته‌ای بود، فرهنگ بصری جدیدی خلق کرد که پیوندی درونی با فرهنگ مادی روزگار خود داشت.

وقتی سکوت سینمایی بین سال‌های ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۶ می‌شکند، سینمای ایران به دست آن دسته از سینماگرانی از نو احیاء می‌شود که عموماً در کشورهای اروپایی به تحصیل سینما پرداخته‌اند. از اواخر دهه ۳۰ است که اولین بازنمایی‌های جدی سینمایی از فرنگ، اروپا، یا غرب در سینمای ایران بر روی پرده می‌رود. حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) یکی از نخستین فیلم‌های ایرانی است که فضای اروپایی را بر روی پرده‌های سینمای ایران بازنمایی می‌کند. کارگردان این فیلم، موشق سروری، نتوانست موفقیت تجاری فیلم شب‌نشینی در جهنم (۱۳۳۶) را تکرار کند که حاج جبار در آن خواب ناپلئون و هیتلر و همچنین چنگیزخان را دیده بود. از این‌رو، دهه ۳۰ در سینمای ایران شاهد ارائه بازنمایی‌های قابل‌توجهی از غرب نیست. به‌واقع، در دهه‌های ۴۰

و ۵۰ است که غرب، در قالب شخصیت‌های غربی که به ایران آمده‌اند، ایرانیانی که به غرب رفته‌اند و در نهایت، جغرافیای کشورهای غربی، به یکی از مضامین مهم در سینمای ایران بدل می‌شود. با حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) غرب به ابژه تبلیغات توریستی سینمای ایران بدل می‌شود.

غرب به منزله مقصد توریستی^۱ در سینمای ایران دهه‌های ۴۰ و ۵۰

در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، سینمای ایران ژانری را در بازنمایی غرب تولید و تثبیت می‌کند که بیش از هر چیز، متونی «توریستی» است. این بازنمایی‌های سینمایی، در عمل، بخشی از تلاش برای پاسخ‌دادن به نیازهای سرگرمی‌محور طبقه متوسط شهرنشین است که در ایران این سال‌ها سربرآورده است و سفر، به سبب کالاهای مصرفی او اضافه شده است. این فیلم‌ها با حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) شروع می‌شوند و تا ابرام در پاریس (۱۳۴۳) ادامه پیدا می‌کنند.

در حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) حسن (لئونید سروری) مجسمه حاجی جباری را می‌سازد که سال‌ها پیش مُرده است. روح حاجی جبار در مجسمه حلول می‌کند. هنرمند مجسمه‌ساز و حاجی در سفری خیالی به پاریس می‌روند. منوچهر - ضدقه‌رمان فیلم - شخصیتی است با تمامی ویژگی‌های فُکلی؛ او رفتاری زنانه دارد، فارسی را با ادا صحبت می‌کند، کت و شلوار بر تن دارد، موهای خود را روغن زده است، عینک بر چشم دارد و پاپیون می‌بندد. او عزم سفر پاریس دارد و اصرار دارد پس از بازگشت باید با دختر عمویش ازدواج کند؛ ازدواجی که دختر عمویش به آن رغبتی ندارد. تصویر منوچهر بر روی پرده‌های سینمای ایران در اواخر دهه ۳۰ حاکی از آن است که نقد فیگور فُکلی هنوز در فضای فرهنگی ایران این دوران پابرجاست. منوچهر نماینده تمامی فُکلی‌هایی است که در این برهه از تاریخ ایران معاصر، چیزی حدود سه دهه است که مورد تمسخر قرار گرفته‌اند. او شخصیتی سطحی و ظاهری است. در مقابل، حسن شخصیتی اصیل و «ایرانی» است؛ حسن ساده، مردانه و خلاق است.

حاج جبار فردی است که به افراد زیادی ظلم کرده است، رباخواری کرده است، و حال به خواست حسن برگشته است تا از آنانی که بر گردنش دین دارند طلب حلالیت کرده و از جهنم به بهشت برود. حسن موافقت می‌کند به حاج جبار کمک کند و او در مقابل قول می‌دهد حسن را به هما برساند. حاج جبار و حسن به دنبال

۱. در اینجا تعمدی در به‌کارگیری اصطلاح «توریستی» وجود دارد که باعث شده است از معادل مصوب فرهنگستان (گردشگری) استفاده نشود. «نگاه توریستی» در اینجا به معنای نگاهی سطحی، سرسری و از سر تفنن به‌کار رفته است.



هما عازم پاریس می‌شوند. حاج جبار و حسن پاریس را با حیرت دید می‌زنند. او بار دیگر بازنمایی آن فیگور محافظه‌کار یا سُستی ایرانی است که در فرنگ مفتون و شیفتهٔ پیشرفت‌های فرنگستان و زنان آن است و خوش‌گذرانی یکی از مهمترین هدف‌های او از سفر به فرنگ است. منوچهر به‌مثابه فُکلی‌ای از طبقهٔ بالا در برابر حسن به‌عنوان فردی از طبقهٔ پایین که از روی تصادف پولدار شده است - و حال در لباس پادشاهی هندوستان با عنوان عالیجناب حسن - در برابر هم قرار می‌گیرند.

فیلم با تلفیقی از عناصر دراماتیک و صحنه‌های توریستی از اروپا پیش می‌رود. در این میان، کلیشه‌هایی مانند مثلث عشقی، رقابت دو شخصیت از دو طبقهٔ اجتماعی - اقتصادی متفاوت برای رسیدن به یک دختر و در نهایت، تفوق جوان طبقهٔ پایین، عناصر دراماتیک پیش‌برندهٔ روایت هستند. دو گرهٔ اصلی فیلمنامه مانند بسیاری از فیلم‌فارسی‌های این دوره به‌شکل تصادفی یا معجزه‌وار گشوده می‌شوند. در نهایت، تصویر ارائه‌شده از پاریس در این فیلم از میزانشن سینمایی فراتر نمی‌رود و آنچه در فیلم ارائه می‌شود چیزی نیست جز تأکید بر تفاوت‌های ظاهری و صوری میان ایرانیان و پارسی‌ها، بی‌آنکه امکانی برای تأمل مخاطب در باب این تفاوت‌ها ارائه شود.

در *ابرام در پاریس* (۱۳۴۳)، ابراهیم کوشان از بازیگرهای ایرانی و خارجی استفاده می‌کند تا داستان جاهلی کلاه‌مخملی به‌نام ابرام (با بازی ناصر ملک‌مطیعی) را روایت کند که برادرش عباس (لطفی خنجی) را برای تحصیل به فرانسه فرستاده است. ابرام می‌خواهد او با دختری ایرانی ازدواج کند اما برادرش می‌خواهد با دختری فرانسوی ازدواج کند. ابرام برای نیل به هدف خود به پاریس سفر می‌کند اما خود دلباخته دختری فرانسوی (نیکولو پرشو) می‌شود. اختلاف فرهنگی، موضوع ادامهٔ داستان فیلم است و در نهایت، ابرام برادرش را به ایران می‌آورد و سر سفره عقد دختر ایرانی می‌نشانند که برای او در نظر گرفته است.

«ابرام در پاریس» نیز فیلمی به‌تمامی «توریستی» است که قرار است دیدنی‌های شهر پاریس را به مخاطب ایرانی معرفی کند. نکتهٔ مهم در تحلیل *ابرام در پاریس* این است که این فیلم رابطهٔ یا نسبت میان «فُکلی» فرنگ‌رفته با «لوطی» را از چند منظر شکل داده و تثبیت می‌کند. اولین نکته عبارت از نسبت یا رابطهٔ اقتصادی میان لوطی و فُکلی است. لوطی در این فیلم منبع مالی تمامی اعضای خانواده است. فُکلی از منظر اقتصادی کاملاً متکی به لوطی تصویر شده است. ابرام دربارهٔ برادر فرنگ‌رفته‌اش می‌گوید: «به اندازه هیکلش پول خرجش کرده‌ام». نکتهٔ دوم نسبتی است که فُکلی و

لوطی با زنان برقرار می‌کنند. لوطی سرمایه‌مادی دارد اما فاقد شأن، منزلت، زبان‌دانی و رفتار مناسب با زن فرنگی است. او نیازمند فُکلی است که به‌عنوان مترجم بین او و ابژه میل‌اش پُل بزند. در مقابل، فُکلی که فاقد سرمایه‌مادی است از سرمایه‌فرهنگی کافی برای ایجاد ارتباط با زن فرنگی برخوردار است. اما فیلم تأکید می‌کند که در واقع این لوطی است که منبع تأمین و ایجاد سرمایه‌مادی است.

برخورد اول ابرام با پاریس به‌مانند اولین مواجهه حاج جبار با این شهر، «حیرت محض» است: «جل‌الخالق، چی ساخته!» جمله‌ای است که ابرام با دیدن پاریس بیان می‌کند. اما نکته‌مهم در صورت‌بندی سینمایی این نوع از حیرت قابل توجه است و آن عبارت است از این نکته که در این آثار، هرگز از دلایل یا چرایی این حیرت سخنی به میان نمی‌آید. این امر بیش از هر چیز به همان وجه توریستی این فیلم‌ها برمی‌گردد. این فیلم‌ها نه میانجی‌هایی برای تأمل درباره‌ی پیشرفت یا توسعه در غرب، که از قضا متونی برای ترغیب تماشاگر هستند به مسافرت به پاریس و سایر کشورهای اروپایی. این فیلم‌ها همزمان که مخاطب را در سالن‌های تاریخ سینما سرگرم می‌کنند، تبلیغ‌گر سرگرمی دیگری هستند که در این سال‌ها با رشد صنعت هواپیمایی و آژانس‌های مسافرتی در ایران پا گرفته است: گردشگری. از این‌رو، دوربین در ابرام در پاریس همزمان که سعی در پیش‌بردن داستانی دارد که روایت می‌کند بر روایت تصویری از شهر پاریس نیز متمرکز است.

این فیلم یکی از مهمترین کلیشه‌ها در بازنمایی غرب در این دوره از سینمای ایران را به تصویر می‌کشد. این کلیشه عبارت است از اینکه ایرانی‌هایی که به غرب سفر کرده‌اند تا به دانش و مهارتی خاص دست پیدا کنند، قرار است پس از کسب آن مهارت‌ها به ایران برگشته و به وطن خود خدمت کنند. کلیشه دومی که در فیلم‌فارسی‌هایی از این دست وجود دارد این است که قهرمان داستان در نهایت به ایران بازمی‌گردد. گرچه در ابرام در پاریس عباس با زنی فرانسوی ازدواج کرده است اما در سکانس‌های پایانی این مسئله نیز به سبک و سیاق دیگری حل و فصل می‌شود تا فیلم از کلیشه‌های رایج و مرسوم از این دست تخطی نکند. پاریس برای ابرام و آقا ظهور، شهری برای سیاحت است. آن دو شهر را «دید» می‌زنند. گوشه‌گوشه شهر را شب و روز پرسه می‌زنند. آنان توریست‌هایی هستند که شهر را به تمامی زیر پا گذاشته و به دیدزنی مشغول‌اند.



تقابل فُکلی/جاهل در سینمای ایران: کلاه‌مخملی در نیویورک

در سینمای پیش از انقلاب، فُکلی و جاهل ابتدا در قالب نوعی دوگانه ظهور می‌کنند؛ اما به تدریج از شدت و حدت تقابل آنان کاسته شده و این دو فیگور در قالب دو کلیشه رایج در فیلم‌فارسی به حیات خود ادامه می‌دهند. اما در هر حال، از منظر صورت‌بندی‌های ظاهری و بنیان‌های فکری، در مقابل فیگور ضعیف، شکننده و نامأنوس فُکلی، سینمای ایران تصویری از لات یا جاهل ارائه می‌دهد که حافظ و نگاه‌بان خود است؛ فیگوری به تمامی مردانه که به زور بازوی خود قرار است این رسالت را به سرانجام برساند. لات جوانمرد (۱۳۳۷)، جاهل‌ها و ژینگول‌ها (۱۳۴۳)، سالار مردان (۱۳۴۷)، قیصر (۱۳۴۸)، رقاصه شهر (۱۳۴۹)، رضا موتوری (۱۳۴۹)، اوستا کریم نوکرتیم (۱۳۵۳)، جوجه فُکلی (۱۳۵۳)، کندو (۱۳۵۴) و ذبیح (۱۳۵۴) نمونه‌هایی از این فیلم‌ها هستند.

در این فیلم‌ها با نوعی «فرهنگ فیزیکی» روبه‌رو هستیم که از پهلوان در ادبیات کلاسیک ایرانی تا لات یا جاهل و یا لوطی در ایران معاصر به‌واسطه مفهومی به‌نام «فرهنگ فیزیکی» تداوم می‌یابند. این فرهنگ فیزیکی استوار بر مؤلفه‌ها یا نشان‌های خاص خود است. ترکیبی از سیبیل، عضلات، سبک خاص راه رفتن، کلاه لبه‌دار، کت و شلوار عموماً مشکی، پیراهنی که دکمه‌های آن تا حدودی باز است و تن مردانه عضلانی از زیر آن پیداست و در نهایت، کفش‌های عموماً پاشنه‌خوابیده، مجموعه‌ای از مؤلفه‌هایی هستند که این فیگور را شکل می‌دهند. سوژه‌ای که این مؤلفه‌ها را در کنار هم به نمایش می‌گذارد ذیل «پرفورمنس» خود تعریفی از «تن» ارائه می‌دهد که تنی زورمند است. اما الزاماً سوژه واجد این نشانه‌ها به تفکر و تأمل پیوند نمی‌خورد. حتی در نمونه‌های بسیاری، سوژه‌ای که واجد این نشانه‌هاست دلالت بر سوژه‌ای کله‌شق یا حتی بی‌فکر دارد. فُکلی برخلاف لات، بر قوه اندیشه‌اش تکیه دارد و تنی شکننده و ضعیف دارد. در مقابل، لوطی تنی عضلانی و هیبتی بزرگ دارد و اغلب از تأمل و اندیشه خالی است. اولی نماد غرب («دیگری») است و دومی نماد «خود».

در ابتدای شکل‌گیری حکومت پهلوی در ایران، فُکلی اغلب به دست لوطی از خانه به‌در می‌شود. این آنتاگونیسم بین فُکلی و لوطی (لات یا جاهل)، آنتاگونیسم دو چهره یا فیگور غیرعادی است؛ فقط با این تفاوت که لوطی مدت‌هاست خانه است ولی فُکلی «تازه از راه‌رسیده» است. در ادامه، به‌ویژه با کودتای ۲۸ مرداد، همین فُکلی با اندک تعدیل به تکنوکرات‌های شاغل در دستگاه حکمرانی بدل می‌شود و لات را تا

حد قابل توجهی از میدان به در می‌کند و حتی در برخی موارد او را به خدمت گرفته به بازوی عملیاتی خود بدل می‌کند.

زبان لوطی نیز از زبان فُکلی متفاوت است. هر چه فُکلی تلفیق زبان «خود» با زبان(های) «دیگری» است و کلامش آکنده از اصطلاحات بیگانه است، لات یا لوطی چنان در «اصالت» زبانی خود پیش می‌رود که «زبان جدیدی با اصطلاحات و لحن متمایز» خلق می‌کند؛ یکی از آن سوی بام می‌افتد و دیگری از این سوی بام. فُکلی سمپتوم یا نشانه‌ای دال بر بیماری «فرهنگ والا»ست و لات یا لوطی سمپتوم «فرهنگ عامه».

همین مسیر در سال ۱۳۴۹ با همه‌گیر شدن ایده سفر به دور دنیا در سینمای ایران ادامه پیدا می‌کند. دور دنیا با جیب خالی (۱۳۴۹) داستان دو تبه‌کار است که پوری بنایی را می‌ربایند و به اروپا می‌روند. بهروز وثوقی و رضا بیک‌ایمانوردی برای نجات او از رم و ناپل و کاپری و تورنتو تا پاریس و لندن و هامبورگ و برلین و ژنو و آتن و استانبول را درمی‌نوردند. شاپور قریب در همین سال عروس بیانکا (۱۳۴۹) را می‌سازد. در این فیلم، پرنس علی (منوچهر وثوق) به‌همراه مباشرانش به ایران سفر می‌کنند تا سفر دور دنیای خود را از ایران کلید بزنند.

دهه ۵۰، دهه وفور بازنمایی‌های غرب در سینمای ایران است؛ دهه‌ای که به‌زودی به سینمای پسانقلابی دهه ۶۰ وصل می‌شود. این روند با گسستی بنیادین در نحوه بازنمایی غرب در سینمای ایران در سال‌های منتهی به انقلاب ۵۷ همراه است. بازنمایی‌های سینمایی از غرب پیش از این گسست در اوایل دهه ۵۰ با فیلم مهدی مشکی و شلووارک داغ (۱۳۵۱) ادامه پیدا می‌کند. مهدی مشکی (ناصر ملک‌مطیعی) و مادمازل کریستین (کریستین پاترسن) از سفر فرنگ برمی‌گردند؛ فیلم روایت روابط این دو است. در نهایت، کریستین با مهدی ازدواج می‌کند. در همین سال، فیلم یک اصفهانی در نیویورک (۱۳۵۱) نیز بر روی پرده می‌رود. هر دو فیلم در اکران اول در شهر تهران بیش از یک میلیون تومان فروش داشته و در صدر فیلم‌های پرفروش سال قرار می‌گیرند. استقبال تماشاگران از این دو فیلم، بازنمایی‌های غرب از این دو را واجد اهمیتی اساسی و بنیادین می‌کند. بیش از یک دهه بعد از فیلم حاج‌جبار در پاریس، فیلم یک اصفهانی در نیویورک به کارگردانی ماشالله ناظریان مسیر «بازنمایی توریستی از غرب» را ادامه می‌دهد اما همزمان، تصویر جدیدی از کلاه‌مخملی ارائه می‌کند که جهش‌یافته لات‌های دهه چهل سینمای ایران است. هوشنگ از اصفهان برای ادامه تحصیل در رشته زمین‌شناسی به نیویورک می‌رود. او در آنجا به اعمال خلاف و حیف و میل پول‌های پدر خود دست می‌زند. پیشتر، او



در آنجا به دام گروهی از اوباش می‌افتد و هزینه تحصیلش را از دست می‌دهد. پدر او —حاجی‌بازاری فرش‌فروش اصفهانی— برادرش احمد (با بازی نصرت‌الله وحدت) را به نیویورک می‌فرستد تا هوشنگ را به ایران بازگرداند. محمود، شخصیت ایرانی دیگری است که در این فیلم به تصویر کشیده می‌شود. او دانشجوی پزشکی است ولی با این حال در رستوران کار می‌کند تا هزینه‌های تحصیل و زندگی‌اش فشار بیش از اندازه‌ای بر روی خانواده‌اش وارد نکند. او در واقع قطب مقابل هوشنگ تصویر می‌شود. هوشنگ تغییر یافته فُکلی در این دوره از تاریخ سینمای ایران است؛ شخصیتی که زبان فارسی را درست صحبت می‌کند اما بقیه خصوصیات ظاهری فُکلی را دارد. اما از آنجایی که در این دوره، فُکلی از معنای کاملاً منفی آن در ۳۰-۲۰ سال گذشته‌اش تهی شده است. او در قالب شخصیت ایرانی امریکارفته‌ای بازنمایی شده است که برای تحصیل به این کشور رفته اما به انتظارات خانوادگی و ملی که از او ایجاد شده است پاسخ درستی نداده است. آخرین فیلم در این دست فیلم‌ها، یک اصفهانی در سرزمین هیتلر (۱۳۵۶) به کارگردانی نصرت‌الله وحدت است که در آن، میرزاباقر (نصرت‌الله وحدت) در قطاری که به آلمان می‌رود با آقابالاخان (اصغر سمسارزاده) و منیژه (ژاله کریمی) آشنا می‌شود. برادر آقابالاخان نیز یکی از مشهورترین جراح‌های آلمان است که به‌زعم او هم ایرانی‌ها به او افتخار می‌کنند و هم آلمانی‌ها. از منظر ظاهری، قهرمان فیلم از کلاه مخملی به کلاه شاپو تغییر ظاهری داده است. به نظر می‌رسد آشفتگی‌های پیشین ظاهری از منظر لباس بر روی پرده سینما در این دوره از تاریخ سینمای ایران به نوعی ثبات نسبی رسیده است و لحظه ظهور فیگور جنتمن فرا رسیده است.

از فُکلی به جنتمن: بازآرایی سینمایی آقای قرن بیستم

فیگور جنتمن در سینمای ایران با آقای قرن بیستم (۱۳۴۳) پیدا می‌شود و در نهایت با فیلم در امریکا اتفاق افتاد (۱۳۵۰) تثبیت می‌شود. جنتمن، فیگوری تکراری در سینمای ایران پیش از انقلاب است. از منظر طبقاتی، او الزاماً به طبقه بالا تعلق ندارد. جنتمن بیش از آنکه مفهومی طبقاتی باشد مفهومی مرتبط به رفتار و منش است. جنتمن انگار جهش یافته پهلوان در ادبیات ایران است، اما ویژگی‌های تانانه آن عوض شده است ولی اخلاقیات و منش‌ها و خلیقیات آن پابرجا مانده است. جنتمن فیگوری «سیال» است؛ حتی می‌توان او را در طبقه متوسط یا متوسط به بالا سراغ گرفت. یک جنتمن در سینمای ایران در مواجهه با زنان است که ویژگی‌های لازم برای جنتمن بودن

را از خود بروز می‌دهد. با آقای قرن بیستم بود که این سوژه در سینمای ایران معرفی شد و فیلم *در آمریکا اتفاق افتاد* به‌تمامی تثبیت شد.

در آغاز فیلم *آقای قرن بیستم* در دعوایی که بین داش‌حبیب و همکارش با مرد پولداری اتفاق می‌افتد از «بچه‌فُکلی» به‌عنوان نوعی ناسزا استفاده می‌شود. چند صحنه بعد در موقعیت مشابهی، کسانی را که با آنها درگیر شده است «لات و لوت» می‌نامد. ستاره او را اینگونه توصیف می‌کند: «قیافه‌ای معمولی دارد و مثل داش‌ها حرف می‌زند». شرط ستاره برای ازدواج «امریکا رفته» بودن است. آقای فرازی یکی از افرادی است که واجد این ویژگی است. داش‌حبیب و همکارش در این فیلم نقشی شبیه به رابین‌هوود ایفا می‌کنند؛ دو دوستی که از پولداران سرقت کرده و بین فقرا تقسیم می‌کنند. محسن برادر زهره است. زهره با پدر ستاره ازدواج کرده است. فرازی هم که قرار بود از آمریکا به ایران برگردد ده روز سفر خود را عقب می‌اندازد. یک «لات بی‌سروپا» را به‌جای فرازی معرفی می‌کنند تا از این طریق بتوانند ثروت پدر ستاره را تصاحب کنند. داش‌حبیب می‌پذیرد در برابر دریافت صد هزار تومان نقش فرازی — کسی که از آمریکا آمده است — را ایفا کند. او باید رفتارهای یک میلیونر را ایفا کند. او باید لباس‌ها را از تن بیرون آورده و لباس‌های دیگری بپوشد؛ در نتیجه لباس‌های جدیدی که می‌پوشد شامل کت‌وشلوار، پیراهن سفید و کراوات است؛ کراواتی که او را خفه می‌کند. به بیان دیگر، آقای قرن بیستم میلیونر است، چند کلمه انگلیسی بلد است، کت‌وشلوار می‌پوشد و کراوات می‌بندد، و باید بتواند برقصد و عینک بر چشم بزند و در نهایت، زبان فارسی را به شکل نادرست صحبت کند. حبیب تلاش می‌کند پولی که از زهره و محسن می‌گیرد صرف معالجهٔ مادر خود در فرنگ کند. اینگونه است که جنتلمن به‌عنوان نقد و نفی فُکلی وارد سینمای ایران می‌شود.

فیلم، همزمان دوگانهٔ فرازی (فُکلی) را در برابر حبیب (جاهل) می‌سازد. ستاره در تعریف آنچه مردانگی می‌نامند و مهمترین ضامن بقای خانواده است، مرد را با صفت صداقت تعریف می‌کند. محسن و فرازی نمایندهٔ فُکلی‌ایسم هستند که حبیب چند بار در فیلم بدان اشاره می‌کند. حبیب نماینده لاتی است که صادقانه و با شرافت زندگی می‌کند. او وابسته به زندگی خانوادگی است و روابط اورگانیک اجتماعی را حفظ و نگهداری می‌کند. برای او، کراوات هنوز قلاده است؛ به جای تانگو ترجیح می‌دهد باباکرم گوش دهد، و واژگان انگلیسی را به سخره می‌گیرد. این فیلم، آغازگاه مفصل‌بندی جدیدی در سینمای ایران است که ذیل آن همکاری کلاه‌مخملی‌ها با



لات‌های نوظهور تصویر می‌شود. این الگوی تلفیقی از لحاظ شکل لباس و همچنین رفتار و منش، الگویی متفاوت از الگوی تیپیکال یا رایج و مرسوم جاهل بر روی پرده سینمای ایران ارائه می‌دهد. از منظر مناسبات اقتصادی در سینمای ایران این دوره، فروش نامعمول همین فیلم است که راه تولید گنج‌قارون (۱۳۴۴) را هموار می‌کند؛ که خود به یکی از الگوهای اصلی فیلمسازی در ایران پیشانقلاب بدل می‌شود. مضاف بر این، حبیب‌فیگوری آستانه‌ای است؛ نقطه گذار از الگوی تیپیکال جاهلی به آنچه بعدها در قامت «قیصر» در سینمای ایران متجلی می‌شود.

سال ۱۳۴۳، سال ساخت فیلم‌های آقای قرن بیستم، ابرام در پاریس و عروس فرنگی بود. جاهل‌ها و ژینگول‌ها نیز در همین سال بر روی پرده سینماها رفت؛ فیلمی «درباره تقابل سنت‌های زندگی ایرانی و غرب‌زدگی و در مایه طنز و هجو» (امید، ۱۳۹۶: ۳۶۴). با فیلم در آمریکا اتفاق افتاد (۱۳۵۰) فیگور جنتلمن در سینمای ایران کاملاً تثبیت می‌شود. در آمریکا اتفاق افتاد به کارگردانی جواد قائم‌مقامی و جمس هیوارد، روایت زندگی شهرام، پزشکی ایرانی است که در آمریکا زندگی می‌کند؛ کسی که تمامی پزشکان آمریکا او را به‌عنوان حاذق‌ترین جراح می‌شناسند.

بازآرایی تصویر جنتلمن در ایران عصر پهلوی دوم

دکتر شهرام، گسست در بازنمایی بصری فُکلی در سینمای ایران را به پایان رسانده و فیگور جنتلمن را به‌تمامی در سینمای ایران تثبیت می‌کند. دکتر شهرام تمامی خصوصیات یک فُکلی را دارد: شیک‌پوش، کت و شلوار اتوکشیده، با فُکل و کراوات، ساعت جیبی، صورت اصلاح‌شده، کفش‌های واکس خورده و براق، و موی ژل‌زده. او برخلاف جعفرخان به هیچ وجه واژه‌های فرنگی - یا آنچه بعدها به واژگان بیگانه معروف شد - استفاده نمی‌کند. او برخلاف آنچه شهری (۱۳۷۱) از فُکلی‌های خیابان لاله‌زار ارائه می‌دهد، شخصیتی خطرناک نیست. او برخلاف جعفرخان و سایر فُکلی‌های ایران اوایل قرن بیستم، شغل آبرومند و درآمد بالایی دارد. او به جهان فُکلی‌های بی‌کار و بی‌عار تعلق ندارد.

این تغییر بنیادین در جهان داستان، ریشه در جهان بیرون دارد. ایران عصری که فیلم آقای قرن بیستم در آن ساخته می‌شود به‌سرعت در حال دگرگونی و تحول است. صنعت مُد همپای مصرفی شدن روزافزون کالاها و خدمات جدیدی که به شکل سیل‌آسایی وارد شهرهای ایران می‌شود، در حال رشد و گسترش است. شهرنشینی نیز

همزمان در حال گسترش است. مصرف‌گرایی، شهری‌شدن و نیاز به بسط و توسعه مُد دست در دست هم داده است تا تمامی آنچه به فیگور فُکلی در قالب ویژگی‌های منفی بار شده بود، زدوده شود. جنتلمن فیگور جدیدی است که خود را در قالب کالایی برازنده و آراسته بازآرایی می‌کند.

با این حال، وجه تشابه میان فُکلی و جنتلمن در «تقلیدی» بودن ظاهر و رفتار آنان است؛ هر دو عصیان‌ی در برابر هنجارهای سُنتی جامعه‌ای هستند که قرن‌ها به سبک و سیاق خاصی لباس پوشیده است و رفتارهای مشخصی را اولویت خود می‌داند. این دو فیگور، هنجارهای طبقاتی و جنسیتی تعریف‌شده در ایران نیمهٔ اول قرن بیستم را زیر سؤال می‌برند. جامعه، آنان را به صفاتی ظاهری می‌خواند؛ جامعه‌ای که در آن باطن مهم‌تر و اساسی‌تر از ظاهر است. ظاهر کم‌عمق و سطحی است؛ باطن عمیق. پرفورمنس فُکلی و در تحلیل نهایی فیگور جنتلمن از این‌روست که از سوی هنجارهای جامعه پس‌زده می‌شود. برای اینکه جامعه بتواند از شر فُکلی خلاص شود، جنتلمن را به‌منزلهٔ فیگوری اخلاقی برساخته و در برابر فُکلی قرار می‌دهد تا لبهٔ تیز و خطرناک آن را کُند کرده و تهدیدات بالقوهٔ آن را خنثی کند.

سیاست‌های فرهنگی در عصر پهلوی دوم به سمت و سویی می‌رود که ذیل آن مقولات مرسوم و رایج اجتماعی در باب ظاهر و منش از نو بازتعریف می‌شوند. در این دوره از تاریخ معاصر ایران است که همسو با سیاست‌های کلان توسعه‌ای که قرار است محصول آن شکل‌گیری طبقهٔ متوسط جدیدی باشد، موتور مدرنیزاسیون عصر پهلوی است، سیاست‌های فرهنگی نیز به سمت و سویی سازمان داده می‌شوند که بتوانند این طبقهٔ اجتماعی را مخاطب اصلی خود قرار دهند. این طبقه باید بتواند الگویی رفتاری داشته باشد متناسب با الگوهای توسعه‌ای در دست اجرا؛ «جنتلمن» نام این الگوی رفتاری جدید است. جنتلمن می‌تواند از تمامی طبقات اجتماعی-اقتصادی باشد. یک جنتلمن بیش از هر چیزی با ویژگی‌های اخلاقی تعریف می‌شود؛ البته ویژگی‌های ظاهری مشخصی نیز به او منتسب می‌شود. این برداشت از جنتلمن به هیچ وجه نافی لزوم وجود حداقل‌هایی از توان اقتصادی در او نیست. نکته اصلی این است که در تعریف یک جنتلمن، توان اقتصادی یا تعلق به طبقات بالای اجتماعی در اولویت اول قرار ندارد. جنتلمن قرار است الگو یا آرمان رفتاری طبقهٔ متوسط در حال ظهور در نیمه قرن بیستم ایران باشد. از این‌رو، ظاهر و پوشش جنتلمن در وهلهٔ نخست از اهمیت برخوردار نیست. چگونه یک جنتلمن می‌تواند چنین هدفی را محقق کند؟ یک جنتلمن باید به‌گونه‌ای لباس



پوشد که بیش از اندازه به چشم نیاید. به عبارت دیگر، او باید «دیدنی» ولی در عین حال «نامرئی» باشد؛ جنتلمن ظاهری آراسته دارد نه متظاهر.

این دقیقاً همان نقطه‌ای است که نظم اجتماعی جدید حاکم بر ایران عصر پهلوی جنتلمن را از فُکلی منفک کرده و پاسخی برای تمامی طعنه‌ها و نقدهای وارد شده بر فیگور فُکلی می‌یابد. نظم جدید معطوف به مدرنیزاسیون به هیچ وجه نمی‌توانست مُد و ظاهر کاملاً متفاوت فُکلی را حذف کند؛ از این‌رو، در مقابل، دست به جرح و تعدیل این فیگور زده و او را دوباره از نو تعریف می‌کند. جنتلمن، تعدیل‌شده فُکلی است؛ فیگوری که دیگر تهدیدی بر نظم اجتماعی مستقر نیست. جنتلمن یا آقای قرن بیستمی کسی است که ظاهر و نمود همان فُکلی را دارد اما تغییراتی در آن به‌وقوع پیوسته است؛ او متعادل شده است و میان روح و تن‌اش هماهنگی‌ای برقرار شده است. مهمترین ویژگی جنتلمن موفقیت است. جنتلمن‌هایی که در این دوره برساخته می‌شوند به‌واقع تمامی آن کاستی‌ها و نداشت‌های فُکلی را یکجا با هم دارند. نخست اینکه آنان از نظر شغلی نه‌تنها سوژه‌هایی شاغل هستند، بلکه شغل آنها در بالاترین سطح ممکن قرار دارد. آنان مثلاً جراحانی زبردست هستند؛ جراحی که از جنتلمن تصویر می‌شود نه‌تنها شغلی در رده بالای مشاغل است بلکه جزو بهترین جراحان در کل جهان است. در مثال دیگری، او کارمندی در وزارت خارجه ایران است. او برخلاف فُکلی، زبان فارسی را سلیس صحبت می‌کند؛ با این حال، واژه‌های فرنگی را نیز گاه‌وبی‌گاه در صحبت‌های خود رها می‌کند. این واژگان فرنگی دیگر واژگانی بیگانه یا مزاحم نیستند؛ بلکه به نمک سُخن بدل شده‌اند. واژگان خارجی نیز «درونی» شده‌اند؛ چرا که از زبان فیگور جنتلمن ادا می‌شوند و از این‌رو، نه‌تنها به‌معنای فُکلی و سطحی بودن گوینده آن تلقی نمی‌شود، بلکه از قضا به نشانه‌هایی دال بر توانایی زبانی و ارتباطی او بدل می‌شود.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

این مطالعه نشان می‌دهد «مقصد» در کنار «مبدأ» است و مبدأ از خلال مقصد فهم می‌شود. علاوه بر این، مطالعه تاریخی حاضر نشان می‌دهد در این سینما هرگز با صورت‌بندی واحدی از بازنمایی غرب و غربی روبه‌رو نبوده‌ایم؛ بلکه مهمتر از ارائه بازنمایی‌های متکثر از غرب، اشکال مختلف و متنوعی از «خود» نیز ارائه شده است. سینمای ایران در مواجهه با غرب سوژه‌های متنوع و متکثری (باز) تولید کرده است که برآمده از دل ساختارهای کلان سیاسی-اجتماعی حاکم بر دوره‌های مورد مطالعه

در این پژوهش است. از آغاز قرن بیستم، رسانه‌های جمعی مانند سینما و تلویزیون به‌همراه صفحات مصور مجلات و روزنامه‌ها، به‌طرز روزافزونی «غرب و غربی» را در میان ایرانیان «رؤیت‌پذیر» کردند. این امر در عصر پهلوی منجر به شکل‌گیری سوزده‌های متکثری در ارتباط با غرب شد؛ سوزده‌هایی که اولین بار در نمایشنامهٔ حسن مقدم به‌صورت شخصیتی نمایشی ساخته و پرداخته شد. جعفرخان قرار بود بر جای فیگور فرنگی‌مآبی بنشیند که در اواخر قرن نوزدهم در ایران ساخته و پرداخته شده بود؛ شخصیتی با وجه مثبت که در بین ایرانیان بیش از هر چیزی تداعی‌کنندهٔ منورالفکران برجسته عصر مشروطه بود. در ادامه، فُکلی محصول سال‌های شکست و یأس‌آلود ایرانِ اوایل قرن بیستم شد؛ روزگاری که آرمان‌های مشروطه به ضرب استبداد صغیر، قحطی و وبا در هم شکسته است. اما فیگور فُکلی با سیاست‌های یکدست‌سازی لباس و غربی‌سازی تحمیلی پهلوی اول در تضاد کامل است. سینمای ایران، کمک قابل توجهی به شکل‌دهی به فیگور جنتلمن می‌کند که به‌نحوی از انحاء، تعدیل‌یافتهٔ فیگور فُکلی است. جنتلمن یا آقای قرن بیستم، کاستی‌های فُکلی را در خود رفع و رجوع کرده است و الگویی آرمانی از مرد آرمانی در ایران عصر پهلوی دوم ارائه می‌دهد. هم فُکلی و هم جنتلمن محصول برهم‌کنش بُردارهای نیروهای اجتماعی در ایران عصر پهلوی است که بازنمایی رسانه‌ای بخشی از آن است. در این فیلم‌ها، غرب بیش از هر چیزی در قامت اتوپیایی تصویر می‌شود که برای سفر به آن باید به همراه حاج جبار و ابرام به پاریس و نیویورک سفر کرد. فیلم‌های توریستی این دوره از تاریخ سینمای ایران مانند آگهی‌های تبلیغاتی، گوشه‌وکنارهای شهرهای مهم اروپا و امریکا را پیش روی مخاطب ایرانی قرار می‌دهند؛ با این حال مانند برداشته‌ها تقلیل‌گرایانهٔ شرق‌شناسانه که عموماً شرق را ابتدا به جغرافیای جعلی‌ای به‌نام «خاورمیانه» و در مرحله بعد، آن را به مسلمانان و در نهایت مسلمانان را به عرب‌ها تقلیل می‌دهد، سینمای ایران در این دورهٔ تاریخی نیز از منظر جغرافیایی به بازنمایی‌ای تقلیل‌گرایانه دست می‌زند. به بیان دیگر، در فیلم‌های توریستی این دوره، کلیت غرب در وهلهٔ نخست به اروپا و امریکای شمالی تقلیل داده می‌شود و در گام دوم، اروپا و امریکای شمالی به انگشت‌شمار شهر مهم، از جمله برلین، پاریس، و نیویورک، تقلیل داده می‌شود.

مهمترین پیشنهادی که این مقاله ارائه می‌دهد فراروی از دو دسته از دوانگاری‌های رایج در مطالعات سینمایی و غرب‌شناسی‌های ایرانیان است. این امر از استلزامات اساسی مواجههٔ انتقادی با تاریخ معاصر، به‌ویژه تاریخ فرهنگی ما است که امروزه بیش از پیش



ضرورت آن احساس می‌شود. در این بین، مواجهه روزنامه‌نگاران سینمایی و دانشگاهیان با فیلم‌فارسی‌های عصر پهلوی عموماً یا چشم‌پوشی از این دسته از آثار سینمای ایران است، یا تقبیح تام‌وتمام آن. بازخوانی این دسته از آثار تولیدشده در تاریخ سینمای ایران امکانی برای بازاندیشی در نظم اجتماعی - سیاسی و آن شبکه دانش - قدرتی را فراهم می‌آورد که این دسته از فیلم‌ها در دل آن تولید و توزیع شده است. این امر ما را به فراروی از دوگانه رایج و مرسوم «هنر والا» در برابر «هنر عامه‌پسند» دعوت می‌کند. همزمان، و اساسی دوگانه رایج «خود» در برابر «دیگری» که مطالعات غرب‌شناسی در ایران را در چنبره خود اسیر کرده است، تأمل در این حوزه را به بازاندیشی درباره این نسبت دعوت می‌کند. اتخاذ این رویکرد سبب می‌شود با مطالعات در حوزه غرب‌شناسی‌های ایرانی از چنبره کلان‌روایت‌های خطی و کلیشه‌ای رها شده و مطالعات آتی در این حوزه بتواند نسبت‌های درونی میان این دو را فهم و صورت‌بندی کند.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۳۸

منابع و مأخذ

- سخی، زهرا؛ عبدالله گیویان و محمد دادگران (۱۳۸۹). «بازنمایی غرب در سینمای ایران»، رسانه‌های دیداری و شنیداری، ۶ (۱۱): ۹۵-۶۱.
- شادمان، سیدفخرالدین (۱۳۲۶). *تسخیر تمدن فرنگی*، با مقدمه عباس میلانی (چاپ دوم)، بی‌جا.
- شهری، جعفر (۱۳۷۱). *طهران قدیم* (جلد اول)، تهران: معین.
- قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۵). *منادیان قیامت: نقش اجتماعی-سیاسی ادبیات در ایران معاصر*، ترجمه مریم طرزی، تهران: نشر آگه.
- فرقانی، محمدمهدی و سیدجمال‌الدین اکبرزاده‌جهرمی (۱۳۹۳). «جایگاه غرب در سیاست هویتی نظام جمهوری اسلامی، تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف/انگلیسی و مدار صفر درجه»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۰ (۳۷): ۴۱-۱۱.
- جمشیدی، اسماعیل (۱۳۷۳). *حسن مقدم و «جعفرخان از فرنگ آمده»*، تهران: زرین.
- مشایخی، عادل (۱۳۹۵). *تبارشناسی خاکستری است: تأملاتی درباره روش فوکو*، تهران: نشر ناهید.
- Al-A'zam, Sadiq Jalal (1981). "Orientalism and Orientalism in Reverse." *Khamsin*, 5-26.
- Boroujerdi, Mehrzad (1996). *Iranian Intellectuals and the West: The Tormented Triumph of Nationalism*. Syracuse University Press.
- Cole, Juan (1992). "Invisible Occidentalism: eighteenth-century Indo-Persian constructions of the West", *Iranian Studies*, 25 (3-4): 3-16.
- Dabashi, Hamid (2011). *Post-orientalism, knowledge and power in time of Terror*, Taylor and Francis.
- Diba, Layla S. (2013). "Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment", *History of Photography*, 37 (1): 85-98.
- Ghanoonparvar, M. R. (1993). *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*. University of Texas Press.
- Gheisari, Ali (1995). *Iranian Intellectuals in the Twentieth Century*, University of Texas Press.
- Jahanbegloo, Ramin (2004). *Iran: Between Tradition and Modernity*, Lexington Books.
- Lau, Lisa (2014). *Re-Orientalism and Indian Writing in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lewis, Bernard (1993). *Islam and the West*. Oxford University Press, USA.
- Mirsepasi, Ali (2000). *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*. Cambridge University Press.
- Mirsepasi, Ali (2010). *Political Islam, Iran, and the Enlightenment: Philosophies of Hope and Despair*, Cambridge University Press.



- Nabavi, Negin (2003). **Intellectual Trends in Twentieth-century Iran: A Critical Survey**, University Press of Florida.
- Najmabadi, Afsaneh (2005). **Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity**, University of California Press.
- Ning, Wang (1997). Orientalism versus Occidentalism? **New Literary History**, 28 (1): 57-67.
- Rahimieh, Nasrin (1990). **Oriental Responses to the West: Comparative Essays in Select Writers from the Muslim World**, Brill Publications.
- Said, Edward W. (1979). **Orientalism**. 1st Vintage Books ed edition. New York: Vintage. Tanke,
- Joseph H. (2009). **Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity**, Continuum Publications.
- Tavakoli-Targhi, Muhamad (1993). "Imagining Western Women: Occidentalism and Euro-eroticism," **Radical America**, 24 (3): 73-87.
- Tavakoli-Targhi, Muhamad (2001). **Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism, and Historiography**. Palgrave Macmillan.
- Vahdat, Farzin (2002). **God and Juggernaut: Iran's Intellectual Encounter with Modernity**. Syracuse University Press.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۴۰