فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۷۲، دوره ۱۹، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲
نصیر هانیس، جلال، شایگان فر، نادر، الستی، احمد ، خود بازتابی و بازنمایی اخلاقی دیگری....، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۹ (۳)، ۳۰۴-۲۷۹
doi: 10.22034/jcsc.2021.135001.2208
شاپا: ۲۲۸۷-۲۷۱۷ DOI:http/dx. doi. org/: https://doi.org/10.22034/jcsc.2021.135001.2208 URL: http:// https://www.jcsc.ir/article_249115.html
©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

خود بازتابی و بازنمایی اخلاقی دیگری در فرا فیلم‌های سینمای ایران[۱]

جلال نصیری هانیس[۲]، نادر شایگان فر[۳] و احمد الستی[۴]

تاریخ دریافت:۰۰/۱۱/۶، تاریخ تایید:۰۱/۵/۸

چکیده

در فیلم‌های جریان اصلی سینما یک واقعیت خیالی و درواقع یک ساختار ایدئولوژیکی، طبیعی نشان داده می‌شود؛ اما فرافیلم‌ها با پرداختن به مسائل فیلم‌سازی، تخیلی یا تصنعی بودن خود را برجسته می‌کنند. تقابل و کشمکش شخصیت‌ها در آثار سینمایی، اهمیت مطالعه نسبت خود و دیگری را در آن‌ها به‌خوبی نمایان می‌کند. در تاریخ فلسفه در رابطه با این نسبت دو نگاه کلی حاکم است که توسط سارتر و لویناس نمایندگی می‌شود؛ سارتر هم‌ستیزی را روح حاکم بر نسبت خود و دیگری می‌داند. در این دیدگاه «خودآیینی» حاکم است. در مقابل، لویناس از احساس مسئولیت نامتناهی در مقابل «دیگری» و «دیگرآیینی» اخلاقی صحبت می‌کند. سینمای ایران دارای تعداد زیادی فرافیلم است که اغلب مشکلات کارگردان در فرایند خلق فیلم و نسبت او با دیگر عوامل ساخت فیلم را به نمایش گذاشته‌اند. با توجه به کارکردهای خودبازتابانه، آیا این آثار توانسته‌اند به ساختاربندی مجددی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعه در نسبت خود و دیگری دست یابند؟ برای پاسخ به این پرسش، فرافیلم‌های زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) عباس کیارستمی، میکس (۱۳۷۸) داریوش مهرجویی، بوی کافور عطر یاس (۱۳۷۸) بهمن فرمان و وقتی همه خوابیم (۱۳۷۸) بهرام بیضایی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف بررسی‌شده‌اند. نتیجهٔ تحقیق آنکه در فرافیلم‌های کیارستمی و بیضایی دیگرآیینی مشهود است اما نظم گفتمانی حاکم بر فرافیلم‌های مهرجویی و فرمان آرا در نسبت با دیگری، علی‌رغم ظاهر انتقادی و روشنفکرانه، بازتولید گفتمان حاکم است، چراکه خودبازتابی در فرافیلم‌ها تنها در صورتی می‌تواند باعث دیگرآیینی اخلاقی شود که حاوی خودانتقادی بوده و خودارجاعی آن، از لاک خودشیفتگی و محافظه‌کاری بیرون باشد.

واژگان کلیدی: فرافیلم، دیگری، تحلیل انتقادی گفتمان، خودبازتابی، سینمای ایران.

---

۱. این مقاله برگرفته از مطالعات رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تبیین انتقادی فرا فیلم و نسبت خود و دیگری در سینمای ایران» تحت نظارت و راهنمایی دیگر نگارندگان است.

۲. دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول) Nasiryhanis@yahoo.com

۳. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان؛ N.shayganfar@aui.ac.ir

۴. دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران A.alasti@yahoo.com

مقدمه

سینمای جریان اصلی و غالب، با محو شیوهٔ تولید معنا، تماشاگران را ترغیب می‌کند چیزهایی را به‌عنوان تجسم شفاف واقعیت بپذیرند که چیزی جز جلوه‌های سازمان‌یافته نیستند (استم، ۱۳۸۳: ۱۶۰). گرایش‌های عمدهٔ ایدئولوژیک برآمده از این سینما، برساخته بودن واقعیت موجود در آثار هنری را کتمان کرده‌اند (توانای منافی، ۱۳۹۱: ۲۰۶)؛ اما فرافیلم[1]ها به شیوه‌های مختلف و به‌ویژه با پرداختن به مسائل فیلم‌سازی، تخیلی یا تصنعی بودن خود را برجسته می‌کنند تا از این طریق پرسش‌هایی را در خصوص رابطه داستان و واقعیت مطرح کنند (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۳۱). در اکثر فیلم‌های جریان اصلی و غالب سینما واقعیت سلطه اجتماعی در سایه نمایش تصور خوش‌بینانه از واقعیت‌های اجتماعی قرار می‌گیرد (وارتنبرگ و جونز،۱۳۹۶: ۴۶-۴۳). اما فرافیلم‌ها با توجه به کارکرد انتقادی موجود در خودبازتابندگی خویش در تلاش برای زیر سؤال بردن ارزش‌ها و هنجارهای تثبیت شده هستند (konrat, 2010: 55).

تقابل و کشمکش شخصیت‌ها در آثار سینمایی به‌عنوان یک اصل (فیلد، ۱۳۹۱: ۳۶)، اهمیت مطالعه نسبت خود[2] و دیگری[3] را در آن‌ها به‌خوبی نمایان می‌کند. در چگونگی نسبت اخلاقی خود و دیگری در تاریخ فلسفه دو نگاه کلی حاکم است که توسط سارتر[4] و لویناس[5] نمایندگی می‌شود. ازآنجاکه از نظر سارتر امکان برقراری نسبت سوژه[6] - سوژه بین خود و دیگری ممکن نیست، او هم‌ستیزی[7] را روح حاکم بر این نسبت می‌داند. در این دیدگاه خود آیینی[8] اخلاقی حاکم است. در مقابل، لویناس که از او به‌عنوان فیلسوف «دیگری» یاد می‌کنند، فرض کردن «دیگری» به‌عنوان یک ابژه[9] شناخت را خشونت علیه او می‌داند. افراط در دیگر گرایی نشان از دیگر آئینی[10] اخلاقی نزد لویناس دارد.

1 Metafilm
2 Self
3 The other
4 Sartre
5 Levinas
6 Subject
7 Conflict
8 Autonomy
9 Object
10 Heteronomy

سینمای ایران از ابتدای پیدایش، گرایش‌های خودبازتاب و فرافیلمی داشته است. در فرافیلم‌های ایرانی، کارگردانان بیشتر به مشکلات خویش در پروسه تولید فیلم توجه کرده‌اند. با توجه به کارکردها و تمهیدات خودبازتابانهٔ موجود در این آثار، این سؤال پیش می‌آید که آیا فرافیلم‌های ایرانی توانسته‌اند به ساختاربندی مجددی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعه در نسبت خود و دیگری دست یابند؟ برای پاسخ به سؤال فوق، کنش، کشمکش و روابط میان شخصیت اصلی و سایر شخصیت‌های موجود در فرافیلم‌های زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) از عباس کیارستمی، میکس (۱۳۷۸) از داریوش مهرجویی، بوی کافور عطر یاس (۱۳۷۸) از بهمن فرمان آرا و وقتی همه خوابیم (۱۳۸۷) از بهرام بیضایی بررسی می‌گردد. ازآنجاکه رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان[1] علاوه بر تحلیل متنی، به تحلیل گفتمانی و اجتماعی آثار نیز پرداخته و ردپای گفتمان‌های حاکم سلطه و قدرت را در متون نشان می‌دهد، انتخاب روش فرکلاف[2] می‌تواند برای واکاوی نسبت خود و دیگری در فرافیلم‌های مذکور و تطبیق آن با گفتمان مسلط و مستقر جامعه در بازنمایی دیگری مثمر ثمر باشد.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با فرافیلم و سینمای خود بازتابی ایران چندین کتاب و مقاله به نگارش درآمده است. پاینده (۱۳۸۶) در کتاب «رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس» تلاش می‌کند فیلم *میکس* داریوش مهرجویی را در پرتو نظریه‌های رمان پسامدرن بررسی نماید. پاینده (۱۳۹۰) در نوشته‌ای دیگر به هم‌سنجی فیلم *سلام سینما* اثر محسن مخملباف با ویژگی‌های رمان پسامدرن نیز پرداخته است. ارمکی و خالق پناه (۱۳۹۰) در مقالهٔ «متا سینما به‌مثابه مجادله‌ای بر سر جایگاه و ماهیت سینما در جامعه به‌عنوان یکی از راه‌های فهم مدرنیته در ایران» روایت سینمایی ایران از سینما به‌مثابه بعدی از مدرنیته را مورد بررسی قرار داده‌اند. فیروزی و هاشمی (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «خود بازتابی و کارکردهای آن در سینما» ضمن بررسی تاریخی فرافیلم‌های ایران و جهان به بررسی کارکردهای خود بازتابی در سینما برای جذاب ساختن اثر هنری نزد مخاطب پرداخته‌اند.

1 Critical discourse analysis
2 Fairclough

در رابطه با بازنمایی دیگری در فیلم‌های سینمای ایران نیز فراستی (۱۳۸۴)، در مقاله‌ای تحت عنوان «ترس در کلوزآپ، گریز در لانگ‌شات» به نشانه‌های ترس از دیگران در فیلم‌های عباس کیارستمی اشاره‌کرده است. در رابطه با بازنمایی دیگری در فرافیلم‌های سینمای ایران نیز، توانای منافی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به‌منظور بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست مطالعه موردی کلوزآپ‌نمای نزدیک عباس کیارستمی» نتیجه می‌گیرد که می‌توان به نحو معناداری از امکان‌های خلاقانهٔ این فیلم در نیل به مواجهه‌ای اخلاقی با دیگری فرودست سخن گفت. گنجوی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای اقدام به خوانشی لویناسی از فیلم باد ما را خواهد برد نموده و معتقد است که این فیلم کمک کرده است «در رابطه با دیگران و معنای خشونت هرروزه ژرف‌اندیشی کنیم» (گنجوی، ۱۳۹۶). علی‌رغم موارد مذکور، در موردمطالعه نسبت خود و دیگری در فرافیلم‌های سینمای ایران تاکنون تحقیق جامعی صورت نگرفته است. لذا مقاله پیش رو می‌کوشد تأثیر ویژگی‌های خود بازتاب در بازنمایی دیگری را در سینمای ایران مورد بررسی قرار دهد.

چارچوب نظری

خودبازتابی و فرافیلم

فرافیلم‌ها را سینمای بازتابی[1] نیز می‌نامند (Stam, 1992: 13). این آثار با نمایش و اشاره به فرآیند تولید یک فیلم به بازنمایی سینما در سینما می‌پردازند (ربانی، ۱۳۹۴: ۴۳). با توجه به آنکه عناصر فرافیلم دربرگیرنده صحنه‌هایی است که در آن‌ها شخصیت‌ها درباره ساخت فیلم گفتگو می‌کنند یا تجهیزات و امکانات تولید فیلم نشان داده می‌شود، خودبازتابی در این آثار در فیلم‌هایی درباره فیلم‌سازی، درباره فیلم‌ساز یا هردو نمود می‌یابد. خودبازتابی می‌تواند اهداف گوناگونی داشته باشد (Rubenstein, 2010). وهم زدایی از واقعیت موجود در سینمای جریان اصلی و غالب با ضد توهم، اولین و مهم‌ترین ویژگی فرافیلم است (Matuella, 2008: 32). فرافیلم با خودبازتابندگی و خود ارجاعی به این ویژگی دست می‌یابد (ربانی، ۱۳۹۴: ۶۶). یکی دیگر از ویژگی‌های مهم آثار خودبازتاب مسئلهٔ خودآگاهی است، این خودآگاهی در دو سطح مخاطب و مؤلف اتفاق می‌افتد؛ خودآگاهی مخاطب در رویارویی با اثر هنری و

1 Reflective cinema

خودآگاهی مؤلف در فرایند خلق اثر که به پیدایش خلاقیت‌ها و کارکردهای متفاوتی در این آثار منجر می‌شود (هاشمی و فیروزی، ۱۳۹۶: ۸۷). کارکرد تصدیق‌آمیز، انتقادی و شوخ-طبعانه از کارکردهای شاخص فیلم‌های خودبازتاب هستند (Rubenstein, 2010). آثار خودبازتاب به سه صورت دست به تصدیق می‌زنند: فیلم خالق یا شرایط تولید خود را تصدیق می‌کند؛ این نوع از فرافیلم‌ها بیشتر یک اثر زندگینامه‌ای به نظر می‌رسد که بینا ذهنی بودن از ویژگی‌های اصلی آن است (استم، ۱۳۸۳: ۱۷۲). فیلم مخاطب خود را تصدیق می‌کند: این‌یک استراتژی[1] است که غالباً در فیلم‌ها به شکل شخصیتی که دیوار چهارم را می‌شکند دیده می‌شود؛ و در پایان فیلم مستقیماً خود را تصدیق می‌کند: تعریف این مورد اندکی پیچیده است؛ یک روش برای قدردانی یک فیلم از خود از طریق نشان دادن مادیت آن است (Siska, 1979:25). از نظر کنرات کارکرد انتقادی در فرافیلم‌ها می‌تواند به سمت اجتماع، صنعت سینما، عوامل آن، مخاطبان و عادت‌های دریافت آن‌ها باشد (Konrat, 2010: 55). همچنین فرافیلم‌ها همچون فراداستان با بدعت در فرم و محتوا دست به بازیگوشی می‌زنند. بازی دیگری که در فراداستان‌ها و فرافیلم‌ها اتفاق می‌افتد بازی با خواننده است (پاینده،۱۳۸۳: ۳۵ و ۳۶). این شوخ‌طبعی موجود در آثار خودبازتاب باعث می‌شود مخاطب به‌جای آنکه گیرندهٔ منفعل هنر باشد، به‌عنوان هم‌بازی نقش فعال‌تری در برخورد با اثر هنری داشته باشد (فیروزی، ۱۳۹۴: ۹۸). فرافیلم‌ها برای نیل به کارکردهای فوق از تمهیدات فنی مهمی چون فاصله‌گذاری، بینامتنیت[2]، حضور کارگردان در فیلم، مرگ اقتدار مؤلف و آشکارسازی تصنع بهره می‌گیرند (همان: ۵۳-۴۸).

نسبت خود و دیگری

مفاهیم خود و دیگری در حوزه‌های گوناگونی چون فلسفه، روانکاوی، مطالعات پسا استعماری و اخلاق کاربرد دارد. متفکران در حوزهٔ اخلاق با طرح پرسش‌های بنیادین ازجمله: «برای چه چیزی باید بیش از هر چیز دیگری ارزش قائل شد؟» و «چگونه باید با دیگران رفتار کنیم؟» (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۶) در تلاش برای تبیین نسبت خود و دیگری هستند. نسبت اخلاقی خود و دیگری در بخش زیادی از تاریخ فلسفه رابطه‌ای کاملاً تقابلی است. بدین نحو که «خود» در

1 Strategy
2 Intertextuality

جایگاه نگاه‌کننده و فهم کننده و «دیگری» در جایگاه نگاه شونده و فهم شونده در ستیز برای کسب جایگاه سوژگانی هستند. سارتر لازمهٔ کسب جایگاه سوژه را تفوق بر دیگری می‌داند. او در کتاب هستی و نیستی از سه نوع وجود نام می‌برد: وجود لنفسه[1]، وجود فی‌نفسه[2] و وجود لغیره[3] (سارتر،۱۳۵۵:۱۵۷). سارتر وجود لغیره یا وجود برای دیگری را این‌چنین شرح می‌دهد: «در همان حال که من تلاش می‌کنم خود را از سلطه دیگری رهاسازم، دیگری نیز می‌کوشد خود را از سلطهٔ من رها سازد؛ هنگامی‌که من می‌کوشم دیگری را بردهٔ خودسازم، دیگری نیز سعی دارد مرا بردهٔ خود سازد»، بنابراین، اوصاف رفتار عینی یا واقعی را باید در دورنمایی از هم‌ستیزی مجسم کرد (همان: ۹۰-۸۸). از دید سارتر ما محکوم‌به دشمنی پایان‌ناپذیر با همدیگر هستیم و اختیار و آزادی ما اغلب باید به بهای قربانی کردن خواست دیگری که درصدد به دام انداختن ماست، حاصل شود (وارنوک،۱۳۹۳: ۸۶). کلیدواژه مهم سارتر در هم‌ستیزی خود و دیگری «نگاه» دیگری است. نگاه دیگری ماسک چهره من را برداشته و با ربودن دنیای شخصی‌ام، من را تبدیل به شیء می‌کند. مراقبت ما از رفتار و حرکاتمان در مقابل دیگری، نشان از ابژه شدن ما در نسبت با دیگری است (چوبدارزاده، ۱۳۹۰: ۳۱). سارتر بابیان جملهٔ «دیگری جهنم من است»، بدبینی خود را در بالاترین حد، نسبت به مناسبات میان خود و دیگری بیان می‌دارد (انصاری، ۱۳۹۵: ۱۲).

لویناس اما در جستجوی راهی برای نمایش «دیگری» تقلیل ناپذیر در فلسفه است. او از سنت فکری غرب که با تمایلش به عینیت‌بخشی و تعمیم، دیگری را به همان تبدیل می‌کند، انتقاد می‌کند (لچت، ۱۳۸۳: ۱۸۱ و ۱۸۲). لویناس از این ادغام و انحلال تحت عنوان تمامیت‌خواهی، سلطه‌جویی، خودشیفتگی و خودمحوری یاد می‌کند (علیا،۱۳۸۸: ۳۸). لویناس در آثار متأخر خود دیگری را مدار و محور اخلاق خویش قرار می‌دهد و شرط امکان اخلاق را نیز در نسبت با دیگری و مواجهه با او می‌داند (Bernasconi& Keltner, 2002: 250). لویناس برخلاف سارتر بر لزوم و محفوظ نگه‌داشتن غیریت دیگری و پرهیز از فرو کاستن او به خود تأکید می‌کند و سودای آن دارد که دیگری از جانب خود در جهان من حاضر شود و معنا دهد، نه این‌که حاصل معنا بخشی من باشد (علیا، ۱۳۸۸: ۵۸-۵۵).

1 Being-for-itself
2 Being-in-itself
3 Being- for-Other

لویناس خویشتن برای دیگری را کنه سوبژکتیویته[1] می‌داند، این برای دیگری بودن دال بر مسئولیت نامحدود و نامتناهی در قبال دیگری است (مرادی، ۱۳۹۱: ۹۶ و ۹۷). در فلسفهٔ اخلاق لویناس واژهٔ من، یعنی من اینجا هستم؛ مسئول و جوابگو در مقابل دیگری (Levinas, 1981: 114). مارتین بوبر[2] نیز هم‌راستا با لویناس ضمن بیان دو نسبت اساسی انسان با جهان یعنی نسبت (من-آن) که جهان تجربه را بنا می‌کند و نسبت (من- تو) که جهان نسبت را ایجاد می‌نماید، طرفدار جهان نسبت است که در آن انسان باید با همه وجود به درون نسبت هم‌سخنی با دیگران وارد شود (سیف، ۱۳۸۵: ۴۰).

تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف

با علم به اینکه هر متنی خوانندگان را به‌سوی فهم خاصی از واقعیت رهنمون می‌سازد، تحلیل انتقادی گفتمان‌های مستتر در متن و آگاهی بخشی به مخاطبین در هنگام دریافت متن دل‌مشغولی اصلی فرکلاف است. از نظر فرکلاف «متن را نمی‌توان در خلأ فهم یا تحلیل کرد، هر متنی را باید در رابطه با شبکه‌های سایر متون و در رابطه با بستر اجتماعی فهمید» (نوذری و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۵۳ و ۱۵۴). روش فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان تلفیقی است از سه جنبهٔ تحلیل متن، تحلیل فرایندهای تولید، توزیع و مصرف متن و تحلیل شرایط اجتماعی و فرهنگی تولید متن. فرکلاف متناظر با سه جنبهٔ مذکور، سه مرحلهٔ توصیف، تفسیر و تبیین متن را پیشنهاد می‌دهد. در مرحلهٔ توصیف باید نشان داد که گفتمان‌ها چگونه به طریق متنی فعال می‌شوند و به یک تفسیر خاص می‌رسند و آن را تقویت و تحکیم می‌کنند. یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها در این زمینه بررسی کنترل تعامل میان شخصیت‌ها است؛ یعنی چه کسی موضوع گفتگو را تعیین می‌کند؟ یافتن جواب این سؤال شناختی از مواجههٔ متن با وقایع و روابط اجتماعی و درنتیجه نحوهٔ برساختن روایت‌های خاص از واقعیت، هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی را نشان می‌دهد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۱۴۳ و ۱۴۴). مرحله تفسیر تصحیح کننده این باور نادرست است که فاعلان در گفتمان مستقل هستند. فرکلاف در مرحله تفسیر به دنبال بیان این مطلب است که مفسرین چگونه بافت موقعیتی را تفسیر می‌کنند و چگونه این تفسیر نوع گفتمان مربوطه را مشخص می‌کند.

1 Subjectivity
2 Martin Buber

به‌طورکلی، فرکلاف در مرحله تفسیر به بافت موقعیتی، نظم گفتمانی و بینا متنیت اشاره می‌کند (فرکلاف، ۱۳۹۸: ۲۰۰). از نظر فرکلاف زمانی که در یک تحقیق بر نظم گفتمانی واحد متمرکز می‌شویم، با تحلیل گفتمان‌های متفاوت و رقیب درون یک قلمرو واحد، می‌توان فهمید که کجا کدام گفتمان حاکم است و کجا میان گفتمان‌های مختلف کشمکش وجود دارد؟ (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۲۳۶). برای فهم نظم گفتمانی در رخدادهای ارتباطی باید در رابطه با هر رخداد ارتباطی به چهار سؤال زیر پاسخ داد: ۱- ماجرا چیست؟ ۲- چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟ ۳- روابط میان آن‌ها چیست؟ ۴- نقش زبان در پیشبرد ماجرا چیست؟ (فرکلاف،۱۳۹۸: ۲۰۱) و بالاخره چیزی که در مرحله‌ی تبیین مهم است پاسخ به این پرسش است که آیا رویهٔ گفتمانی به بازتولید یا برعکس به ساختاربندی مجدد نظم گفتمانی موجود می‌پردازد؟

نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایرانی در نسبت با «دیگری»

بشیریه گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک را گفتمان حاکم بعد از انقلاب اسلامی ایران دانسته و علت پیدایش آن را واکنش به مدرنیسم مطلقهٔ پهلوی می‌داند. از نظر او ادبیات خودی و دیگری از ستون‌های اصلی و دشمن‌شناسی از اولویت‌های اصلی این گفتمان است (بشیریه، ۱۳۹۴: ۶۴). پورزکی اما پیکربندی مواجهات گفتمانی در فضای جمهوری اسلامی ایران را حائز دوره‌های مختلف و متفاوت می‌داند، او گفتمان غالب دهه‌ی ۶۰ را مواجهه‌ی پساسیاسی و وحدت ایدئولوژیک، مواجهه‌ی آگونیستیک[1] را گفتمان غالب دهه‌ی ۷۰ و مواجهه‌ی آنتاگونیستی[2] را گفتمان حاکم دهه‌ی ۸۰ ذکر کرده و از گفتمان دهه‌ی ۹۰ تحت عنوان دوران تعلیق و بازتعریف رابطهٔ خودی و دیگری نام می‌برد (پورزکی، ۱۳۹۸: ۲۳۱). علی‌رغم اذعان بسیاری از تحلیلگران سیاسی به وجود دوره‌های گشایش در پذیرش دیگری، کماکان ادبیات دیگر هراسی چه از نوع سرزمینی و چه از نوع فرا سرزمینی از رئوس سیاست‌های گفتمان حاکم بوده است. مفهوم غرب به‌عنوان یک دیگری فراسرزمینی در تمامی صورت‌بندی‌های گفتمان‌های هویتی معاصر ایران نقش پررنگی داشته و هر گفتمانی ناگزیر به‌مواجهه با آن و معنا دهی به آن بوده است (فرقانی و اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۳: ۱۵). بر

1 Agnosticism
2 Antagonistic

اساس تئوری توطئه[1] ایران همیشه غرب را به‌عنوان یک دیگری که هدفی جز استیلا و دشمنی ندارد می‌شناسد. این تئوری با پیش‌فرض قرار دادن برخی اصول خاص خود، همهٔ حکومت‌ها، گروه‌های مخالف داخلی و جوامع غیرخودی را دشمن تلقی می‌کند و حکم به محکومیت و اهریمن‌صفتی آنان می‌دهد (آبراهامیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۲). حسن‌زاده نیز در بررسی شعارهای انقلاب اسلامی ایران با دسته‌بندی دیگری به دیگری‌های سرزمینی و فرا سرزمینی به این نتیجه می‌رسد که «در جبهه‌های فرا سرزمینی نیز انقلاب بیش از آنکه به یارگیری بپردازد، به مخالفت پرداخته است.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۰ و ۳۱). ازآنجاکه خود فهمی‌های فردی و شکل خاص زندگی اجتماعی افراد نیز ناشی از گفتمان سیاسی مسلط است (بشیریه، ۱۳۹۴: ۶۴)، می‌توان گفت که این ترس و بی‌اعتمادی نسبت به دیگری به زندگی فردی و جمعی افراد نیز تسرّی یافته است.

روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش آثاری مورد بررسی قرار گرفته‌اند که فیلم‌سازان آن‌ها از کارگردانان شاخص سینمای ایران بوده که در فرافیلم‌های خویش علاوه بر ارائهٔ گزارش و تفسیری از ساخت یک فیلم، مشکلات کارگردان در فرایند خلق فیلم و نسبت او با دیگر عوامل ساخت فیلم را در این مسیر به نمایش گذاشته‌اند. بر اساس روش فرکلاف پس از معرفی شخصیت‌های موجود در هرکدام از فرافیلم‌های مذکور به‌مثابه خود یا دیگری در مرحلهٔ توصیف و تحلیل متنی برای یافتن نسبت خود و دیگری میان کنشگران اصلی و سایر شخصیت‌های فرافیلم‌های موردبررسی به مطالعه کنش‌ها، کشمکش‌ها و دیالوگ‌های آن‌ها پرداخته و با کمک از مدل پیشنهادی کرس[2] و ون لیوون[3] (1996)، سه نوع راهکار فاصله‌گذاری[4]، قدرت زدایی[5] و ابژه سازی[6] در بازنمایی دیگری به شرح جدول زیر مشخص می‌شود:

1 Conspiracy Theory
2 Kress
3 Van Leeuwen
4 Distanciation
5 Disempowerment
6 Objectivation

جدول (۱) انواع راهکار بازنمایی دیگری

راهکار فاصله‌گذاری	راهکار قدرت زدایی	راهکار ابژه سازی
دیگری به‌عنوان بیگانه	دیگری به‌صورت فرد تحت سلطه و انقیاد	دیگری به‌مثابه ابژه شناخت

برگرفته از (فرقانی و اکبر زاده جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۵۲-۱۵۱)

با توجه به اینکه در هر سه مورد این راهکارها نسبت خود و دیگری نسبت سوژه – ابژه بوده و جنبه سلبی نگاه به دیگری مدنظر قرارگرفته است، جهت لحاظ نسبت سوژه – سوژه، با ارجاع به دیدگاه لویناس در مورد دیگری، نسبت «مسئولیت‌پذیری»[1] و با ارجاع به مارتین بوبر، نسبت «هم‌سخنی»[2] نیز در مطالعه آثار مدنظر قرار می‌گیرد.

در مرحله تفسیر نیز جهت پیدا نمودن گفتمان‌های حاکم در فرافیلم‌ها به بررسی بافت موقعیتی آن‌ها پرداخته و جهت یافتن نظم گفتمانی حاکم بر این آثار نیز به بررسی ماجرا، روابط و تعامل شخصیت‌ها باهم و نقش کارکردها و تمهیدات خودبازتابی به‌عنوان زبان خاص فرافیلم پرداخته می‌شود. برای انجام مرحله تبیین نیز با رجوع به نسبت خود و دیگری در گفتمان سیاسی بعد از انقلاب اسلامی ایران به بررسی این نسبت با نظم گفتمانی حاکم بر آثار موردپژوهش می‌پردازیم.

نسبت خود و دیگری در فرافیلم‌های سینمای ایران

ماجرای هرکدام از فرافیلم‌های موردبررسی، داستان فیلم‌سازی است که علی‌رغم مشکلات عدیده، تلاش می‌کند فیلمش را به سرانجام برساند. کارگردان به‌مثابه نقش اصلی این آثار، با شخصیت‌های فرعی متعددی کنش و کشمکش دارد. شخصیت‌های فرعی در این فرافیلم‌ها به‌طورکلی به دودسته تقسیم می‌شوند: گروهی که شخصیت اصلی را درراه رسیدن به هدفش یاری می‌کنند و دسته‌ای دیگر که در مسیر رسیدن شخصیت اصلی به خواست و هدفش ممانعت ایجاد می‌کنند. برای بررسی نسبت خود و دیگری طبق روش پیشنهادی فرکلاف در سه سطح به توصیف، تفسیر و تبیین این آثار می‌پردازیم.

1 Responsibility
2 Dialogical

نسبت خود و دیگری در فرافیلم زیر درختان زیتون

خلاصه داستان

داستان زیر درختان زیتون مصائب یک کارگردان در کار با تعدادی نابازیگر[1] را به تصویر می‌کشد. کارگردان فیلم‌برداری سکانسی از فیلم را چند بار تکرار کرده و مجبور می‌شود بازیگر مرد را با حسین یکی از اهالی روستا که در گروه تدارکات نیز به آن‌ها کمک می‌کند، جایگزین کند. طاهره نابازیگر زن فیلم حاضر به بازی روبروی حسین نیست. او به کارگردان توضیح می‌دهد که قبل از زلزله، خواستگار طاهره بوده و به دلیل نداشتن تحصیلات، شغل و خانه، والدین طاهره به او جواب رد داده‌اند. صبح روز بعد فیلم‌برداری از سر گرفته می‌شود. کارگردان به خاطر اشتباه بازیگران برداشت‌ها را تکرار می‌کند، در طبقه دوم لوکیشن[2]، حسین تلاش می‌کند طاهره را راضی به ازدواج کند. پس از پایان فیلم‌برداری، کارگردان، حسین را تشویق می‌کند که دنبال دختر برود.

توصیف (تحلیل متنی) زیر درختان زیتون

زیر درختان زیتون دارای ۸۶ صحنه تعامل دوطرفه است. ۶۵ مورد از این تعامل‌ها بین دو فرد بوده و ۲۱ مورد شامل تعامل یک فرد و یک گروه است. ۳۶ مورد از این تعداد مربوط به تعامل کارگردان با فرد یا گروه درگیر در ساخت فیلم است که ۲۴ مورد از آن مربوط به تعامل و برخورد کارگردان با نابازیگران است. با توجه به این نکات می‌توان نتیجه گرفت که در صورت‌بندی خود و دیگری با محوریت کارگردان، این نابازیگران هستند که بیشترین حضور را در قالب «دیگری» دارند. پس از بررسی چگونگی روابط کارگردان با حسین، نابازیگر اصلی این فرافیلم، می‌توان گفت: در نسبت کارگردان با حسین خبری از هیچ‌کدام از راهکارهای بازنمایی فاصله‌گذاری، ابژه سازی و قدرت زدایی نیست. به عبارتی نسبت بین کارگردان به‌مثابه «خود» و نابازیگر به‌مثابه «دیگری» نسبت سوژه - سوژه است، لذا می‌توان گفت نسبت کارگردان با نابازیگر به‌مثابه «دیگری» از جنس هم‌سخنی، مسئولانه و پاسخگو بوده که کاملاً لویناسی است.

---

۱ کسی که برای اجرای یک نقش در فیلم انتخاب می‌شود، بدون آن‌که حرفه او بازیگری باشد

2 Location

تفسیر فرافیلم زیر درختان زیتون

از آنجاکه داستان این فیلم در روزهای ابتدایی بعد از زلزله رودبار در سال ۱۳۶۹ اتفاق می‌افتد، انتظار می‌رود در این اثر شاهد عکس‌العمل کیارستمی نسبت به این حادثه و عواقب آن باشیم؛ اما انتقاد در این اثر بیش از آنکه در حوزه نقد اجتماعی قرار گیرد متوجه خود سینماست. این اثر با نشان دادن تجهیزات و عوامل تولید، فرایند تولید شدن خود را موردتوجه قرار داده و ساختار علی و معلولی روایت را با قطع‌های مختلفی که پی‌درپی به‌واسطه سرپیچی نابازیگران از کارگردان پیش می‌آید، قطع می‌کند. این ویژگی‌ها باعث می‌شود که این فرافیلم با مرئی کردن تمهیدات توهم ساز سینما نگاهی نقادانه به فرایند خلق داشته باشد. با جمع‌بندی ماجرا و روابط و کشمکش شخصیت‌های فیلم می‌توان زیر درختان زیتون را محل برخورد و تضاد دو گفتمان تخیل و واقعیت در روایت سینمایی دانست. نتیجه این رودررویی به شکست تخیل موجود در سینمای جریان اصلی و غالب می‌انجامد. کیارستمی در این اثر با استفاده از تمهید تصنع و برجسته‌سازی، زندگی و سرنوشت نابازیگرانش را در زندگی واقعی، بر داستان ساختگی خویش در سینما ترجیح می‌دهد. از بین رفتن اقتدار کارگردان باعث شده است که خواست نابازیگران بر روند تخیلی داستان ارجحیت پیدا کند. زیر درختان زیتون به‌عنوان یک اثر خودبازتاب، بیش از آنکه کارگردان یا مخاطب را تصدیق کند در پی تصدیق نابازیگران و شرایط کار با آن‌هاست. این کارکردها و تمهیدات فرافیلمی در زیر درختان زیتون باعث شده است که کارگردان به‌مثابه «خود»، پروای اخلاقی نابازیگر به‌مثابه «دیگری» را داشته باشد.

تبیین (تحلیل اجتماعی) زیر درختان زیتون

در تحلیل اجتماعی فرافیلم‌های کیارستمی می‌توان گفت نظم گفتمانی فرافیلم زیر درختان زیتون (هم‌سخنی با دیگری و احساس مسئولیت نسبت به او) در تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایرانی است.

نسبت خود و دیگری در فرافیلم میکس

خلاصه داستان

فرافیلم میکس ماجرای معضلات و مشکلات یک کارگردان در مرحلهٔ پس از تولید است. فیلم در مرحله صداگذاری دچار مشکل شده است. الزام حضور فیلم در جشنواره جهت دریافت مجوز اکران عمومی، باعث شده است که تهیه‌کننده لحظه‌به‌لحظه فشار بیشتری برای آماده شدن فیلم به کارگردان وارد کند. در ادامه عدم همکاری بازیگران در ضبط مجدد صدای یک صحنه از فیلم و اصرار منتقد برای مصاحبه کارگردان را کلافه‌تر کرده و فشار کار کارگردان را دچار جنون می‌کند. افراد گروه، به پیشنهاد تهیه‌کننده او را به یک صندلی می‌بندند. بالاخره فیلم به جشنواره می‌رسد. هنگام نمایش فیلم آپارات دچار مشکل شده و پخش فیلم قطع می‌شود. چند نفر از تماشاگران روی سن رفته و نمایش کمدی مسخره‌ای را بازی می‌کنند.

توصیف فرافیلم میکس

اگر شخصیت‌های رودرروی کارگردان شخصیت اصلی فرافیلم میکس را در دودستهٔ یاریگر و مانع دسته‌بندی کنم، عوامل فنی و عوامل کارگردانی، یاریگران کارگردان برای به نتیجه رساندن فیلم هستند. بازیگران و آهنگساز فیلم نیز هرچند در ابتدا مانع خواست کارگردان به نظر می‌رسند، درنهایت کار خویش را انجام داده و رضایت او را جلب می‌کنند. کارگردان در ارتباط با این عوامل یاریگر، هیچ دیالوگ یا عملی که نشان از قضاوت کردن و بازنمایی آن‌ها به‌مثابه ابژه‌ی شناخت باشد انجام نداده و اشتباهات و کم‌کاری‌های آن‌ها را نیز نادیده می‌گیرد؛ اما برخورد کارگردان در رابطه با گروه تهیه مالی فیلم اعم از تهیه‌کننده، سرمایه‌گذار و مدیر تولید فیلم و همچنین نهادهای نظارتی سینمایی و مسئولین برگزاری جشنواره بسیار متفاوت است. کارگردان ضمن قضاوت این افراد، آن‌ها را مانع اصلی خلاقیت خویش و به سرانجام رساندن پروژه‌اش معرفی کرده و جهت بازنمایی این گروه از راهکارهای قدرت زدایی، فاصله‌گذاری و ابژه سازی استفاده می‌کند. در رابطه با منتقد فیلم هم باید گفت که کارگردان او را مرفه بی‌دردی که چون یک انگل وابسته به کار خلاقانهٔ هنرمند فیلم‌ساز است دانسته و در بازنمایی او از راهکارهای ابژه سازی و قدرت زدایی استفاده کرده و غیریت او را به رسمیت نمی‌شناسد.

تفسیر فرافیلم میکس

شرایط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و همچنین ضوابط و مقررات توزیع و اکران فیلم در زمان ساخت میکس خلاقیت در سینما را ناممکن ساخته است. تجهیزات مستعمل و ناکارآمد پروسه پس از تولید نیز به‌عنوان مانعی در مسیر خلاقیت کارگردان عمل می‌کنند. اغلب شخصیت‌ها و عوامل فیلم‌سازی، قوانین و نهادهای سینمایی کشور نیز دردی از کارگردان دوا نکرده و به‌جای کار آسانی در فرایند خلق، چون یک‌بار اضافی بر گردهٔ او عمل می‌کنند. با جمع‌بندی ماجرا و روابط و کشمکش شخصیت‌های فیلم با کارگردان می‌توان فیلم میکس را محل برخورد و تضاد دو گفتمان تکنیسین‌مداری و خلاقیت در فیلم‌سازی دانست که نتیجه این رودررویی به شکست خلاقیت و هنرمند می‌انجامد. فیلم میکس به‌عنوان یک اثر خودبازتاب در پی تصدیق کارگردان و شرایط خلق فیلم است. نوک پیکان انتقاد آن نیز به‌سوی مناسبات حاکمیتی از قبیل نظارت و سانسور و قوانین دست و پاگیر فرایند ساخت و نمایش فیلم، تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران سینما و تا حدودی مخاطب است. مهرجویی در این اثر، با انتقاد از شرایط تولید در سینمای ایران، نشان می‌دهد که چگونه کارگردان در پروسهٔ وحشتناک و درعین‌حال مضحک ساخت فیلم در ایران به سمت اضمحلال و نابودی می‌رود. آشکارسازی تصنع و برجسته‌سازی، از بین رفتن اقتدار مؤلف و حضور پررنگ بینامتنیت نیز از تمهیدات خودبازتابی به‌کاررفته در فرافیلم میکس است. با توجه به تضاد بین تنهایی و حضور در جمع، نزد شخصیت اصلی این اثر، به نظر می‌رسد دغدغهٔ اصلی مهرجویی نه «دیگری» بلکه فردیت است. این نگاه کاملاً سارتری بوده و برخلاف اندیشهٔ لویناس است که در دوگانه خود و دیگری همه‌چیز از دیگری شروع‌شده و به دیگری ختم می‌شود.

تبیین (تحلیل اجتماعی) فرافیلم میکس

با تحلیل انتقادی بازنمایی کارگردان در فرافیلم میکس مشخص شد که کارگردان با قربانی نمایی خویش بیش از سایر آثار اقتدارگرا در مرکز توجه قرار می‌گیرد. به عبارتی گفتمان حاکم بر نگرش کارگردان در نسبت خود و دیگری، در بازتولید گفتمان حاکم بر جامعه است. فرافیلم میکس ضمن قربانی نمایی شخصیت اصلی اثر در جایگاه خود، دست به بازنمایی خشونت‌آمیز تعدادی از شخصیت‌ها به‌مثابه دیگری می‌زند.

نسبت خود و دیگری در فرافیلم بوی کافور عطر یاس

خلاصه داستان

فرافیلم بوی کافور عطر یاس داستان بهمن فرجامی فیلم‌ساز است که پس از سال‌ها ممنوع‌الکاری مجوز ساخت یک فیلم مستند در مورد مراسم تدفین را دریافت نموده و در تدارک مقدمات ساخت فیلم است. با مرگ چند تن از دوستان و همکاران فیلم‌ساز، بهمن به مرگ خویش نیز فکر کرده و به صرافت می‌افتد که ماجرای مستند را در رابطه با مرگ خویش بسازد. در این میان با پسر، خواهر و مادر فیلم‌ساز نیز آشنا می‌شویم. فرزانه همسر دوستش، خبر دستگیری شوهرش و در ادامه خبر مرگ او را به بهمن می‌دهد. فیلم‌ساز از شنیدن خبر سکته می‌کند. او در خواب‌وخیال شاهد مراسم تدفین خویش است که بسیار بدسلیقه برگزار می‌گردد. در پایان داستان، تلفن پسرش او را به عالم واقع برمی‌گرداند. پسرش خبر تولد نوهٔ کارگردان را به او می‌دهد.

توصیف فرافیلم بوی کافور عطر یاس

در رابطه با فرافیلم بوی کافور عطر یاس از بهمن فرمان آرا باید گفت که با مقایسهٔ سه نوع برخورد کارگردان در رابطه با دیگران در سه بخش زندگی حرفه‌ای، شخصی و خصوصی (فیلد، ۱۳۹۱: ۳۷) او می‌توان نتیجه گرفت که کارگردان دیگران را در دودسته آشنایان و غریبه‌ها طبقه‌بندی کرده و از راهکار ابژه سازی و قدرت زدایی برای بازنمایی غریبه‌ها استفاده می‌کند. او تمام صفات خوب را به دوستان و خانواده‌اش نسبت داده و صفات غیراخلاقی را از آن غریبه‌ها می‌داند. کارگردان با این عمل وارد دوگانه‌ی ما خوبیم و دیگران بدند شده است. نگاه کارگردان به رفتار و اعمال دوستان و خانواده‌اش ناشی از ستایش، همدردی و تلاش برای فهم آن‌هاست اما به‌راحتی به قضاوت و صدور حکم در مورد غریبه‌ها می‌پردازد که این نگاه به دیگری کاملاً سارتری است.

تفسیر فرافیلم بوی کافور عطر یاس

بهمن فرمان آرا به خاطر فیلم‌های قبل از انقلابش در دایرهٔ خودی نهادهای حاکمیتی سینمای بعد از انقلاب قرار نگرفته و بیش از بیست سال ممنوع‌الکار می‌شود. فرمان آرا در

بوی کافور عطر یاس تلاش دارد که این رویکرد و گفتمان خود و بقیه را زیر سؤال ببرد، اما علی‌رغم انتقاد کارگردان به شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمان تولید فیلم، به خاطر خودشیفتگی موجود نزد کارگردان، فیلم‌ساز خود نیز در دام دوگانهٔ من خوبم، دیگران بدند می‌افتد. این امر باعث شده است که بوی کافور عطر یاس علی‌رغم ژست انتقادی‌اش به تصدیق فیلم‌ساز پرداخته و در نوع فرافیلم‌های خودشیفته دسته‌بندی شود. نوک پیکان کارکرد انتقادی فیلم نیز به سمت نهادهای حاکمیتی سینما و شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه است.

تبیین (تحلیل اجتماعی) بوی کافور عطر یاس

با دقت در تحلیل گفتمانی بوی کافور عطر یاس، مشخص است که این اثر برعکس آنکه می‌نماید دست به بازنمایی خشونت‌آمیز دیگری زده و عملاً در کار بازتولید نظم گفتمانی حاکم بر جامعه در نسبت خود و دیگری است.

نسبت خود و دیگری در فرافیلم وقتی همه خوابیم

خلاصه داستان

فرافیلم وقتی همه خوابیم داستان تلاش‌ها و معضلات کارگردان در مرحله تولید یک فیلم است. هنگام فیلم‌برداری، تهیه‌کنندگان، سرمایه‌گذاران جدیدی را به کارگردان معرفی می‌کنند. سرمایه‌گذاران برای همکاری یک شرط دارند؛ کارگردان باید بازیگران نقش اول مرد و زن فیلم را که عالی هستند کنار گذاشته و یک بازیگر نابلد گیشه پسند مرد و زن جوانی که یکی از سرمایه‌گذاران جدید به او علاقه‌مند است را جایگزین آن‌ها کند. کارگردان علی‌رغم خواست قلبی‌اش برای تعطیل نشدن کار و بی‌کار نشدن سایر همکارانش این امر را می‌پذیرد. در ادامه بعد از اخراج کارگردان، سرمایه‌گذاران پایان فیلم‌نامه را تغییر داده و به ساخت نسخه‌ی پیش‌پاافتاده و مبتذلی از داستان اصلی می‌پردازند.

توصیف (تحلیل متنی) وقتی همه خوابیم

در این فیلم تفاوت در دیدگاه دو طیف تهیه‌کننده-سرمایه‌گذار و کارگردان باعث شده است که آن‌ها دو رویکرد متفاوت نسبت به سینما داشته باشند. در این مرحله نسبت هرکدام از

کنشگران این دو طیف به‌مثابهٔ «خود» با سینما، عوامل سینما و مخاطب در قالب «دیگری» بررسی می‌شود. کارگردان فرافیلم وقتی همه خوابیم در پشت‌صحنه ضمن ستایش توانایی‌های بازیگران با آن‌ها هم‌سخن شده و در مقابل تهیه‌کنندگان به دفاع از آن‌ها پرداخته و خود را نسبت به آن‌ها مسئول می‌داند؛ ازاین‌رو نسبت خود و دیگری میان کارگردان و بازیگران کاملاً لویناسی و دیگر آیین است. کارگردان همچنین حق نویسنده را به رسمیت شناخته و در مقابل دست‌کاری فیلم‌نامه مقاومت نشان می‌دهد؛ ازاین‌رو نسبت او با نویسنده به‌مثابه دیگری نیز لویناسی و دیگر آیین است.

اما در رابطه با تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران باید گفت که آن‌ها دغدغهٔ کارگردان را راجع به کیفیت هنری اثر جدی نگرفته و فقط به بازگشت سرمایه و سود آن فکر می‌کنند. ازاین‌رو می‌توان گفت تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران از جایگاه سوژه کارگردان را چون یک ابژهٔ بیگانه، تحت سلطه و انقیاد می‌بینند. تهیه‌کنندگان حین اخراج و کنار گذاشتن بازیگران نیز خود را ملزم به هیچ توضیحی ندانسته و با پرونده‌سازی و ارعاب امکان اعتراض و شکایت را از آن‌ها سلب کرده‌اند. آن‌ها همچنین با استناد به قراردادی که در آن حق امتیاز فیلم‌نامه را خریده‌اند، هنگام دست‌کاری فیلم‌نامه و قلع‌وقمع آن با نویسنده هماهنگ نمی‌کنند. تهیه‌کنندگان هرکدام از بازیگران و فیلم‌نامه‌نویس را چون یک ابژهٔ تحت سلطه فرض کرده و از آن‌ها به‌مثابه دیگری قدرت زدایی می‌کنند.

تفسیر (تحلیل گفتمانی) وقتی همه خوابیم

کشمکش موجود در فرافیلم وقتی همه خوابیم، جنگ بین دو گفتمان سرمایه و هنر است که هرکدام فکر می‌کنند آن‌ها بهتر می‌توانند عمل خلق را انجام داده و فیلم را بسازند. هر دو گفتمان نیز ادعا می‌کنند در جنگ قدرتی که پیش‌گرفته‌اند دغدغه و نگرانی اصلی آن‌ها مردم است. تسلط نگاه سارتری و خود آیینی اخلاقی بر گفتمان سرمایه در بازنمایی عوامل ساخت فیلم مشهود است؛ اما در نسبت کارگردان، به نمایندگی از گفتمان هنر و خلاقیت، با سایر عوامل ساخت فیلم شاهد تسلط نگاه لویناسی و دیگر آیین هستیم. در رابطه با نسبت این دو گفتمان متفاوت، با رسانهٔ سینما و مخاطب آن نیز می‌توان گفت گفتمان سوداگری تلقی نسبت سوژه - ابژه با سینما داشته و در تلاش برای قدرت زدایی از آن به‌عنوان یک‌زبان

هنری انتقادی است. این گفتمان جایگاه سوژگانی را نیز برای مخاطب قائل نبوده و او را چون یک مصرف‌کننده صرف می‌بیند. ازاین‌رو گفتمان سوداگری نسبت خود آیین با سینما و مخاطب دارد. درحالی‌که سینما به‌مثابهٔ هنر و خلاقیت دغدغهٔ اصلی کارگردان بوده و او موفقیت فیلم را نیز وابسته به باورپذیر بودن آن نزد مخاطب می‌داند، لذا تلقی کارگردان به نمایندگی از گفتمان هنر و خلاقیت نسبت به سینما و مخاطبان آن دیگر آیین و لویناسی است. وقتی همه خوابیم حاوی کارکرد انتقادی بوده و فاصله‌گذاری، حضور مؤلف در اثر و برجسته‌سازی از تمهیدات فنی خودبازتابی موجود در این فرافیلم است. هدف کارکرد انتقادی نیز صنعت سینما، تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران سینما است.

تبیین (تحلیل اجتماعی) وقتی همه خوابیم

در مطابقت این دو گفتمان با نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایران بعد از انقلاب اسلامی می‌توان گفت که در گفتمان سوداگری، نگاه به دیگری در تائید و بازتولید گفتمان حاکم است، درحالی‌که نگاه به دیگری از جانب گفتمان هنر و خلاقیت در تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایرانی است.

مطالعه تطبیقی نسبت خود و دیگری در فرافیلم‌های سینمای ایران

با دقت در تحلیل انتقادی فرافیلم‌های هرکدام از چهار فیلم‌ساز موردبررسی، یافتن ویژگی‌ها و کارکردهای شاخص خودبازتابی در آثار هرکدام از آن‌ها و مطالعه تطبیقی نسبت خود و دیگری در آن‌ها می‌توان به شباهت‌ها و تفاوت‌های سینمای این فیلم‌سازان در بازنمایی دیگری به شرح جدول زیر دست‌یافت:

جدول (۲)، انواع کارکردها و تمهیدات خودبازتابی به‌کاررفته در فرافیلم‌های سینمای ایران (نگارنده)

نام فیلم	کارگردان	نوع کارکرد خودبازتابی	تمهیدات فنی خودبازتابی	هدف کارکرد انتقادی
زیر درختان زیتون	عباس کیارستمی	انتقادی	فاصله‌گذاری، بینامتنیت، خودارجاعی، حضور مؤلف در اثر و مرگ اقتدار مؤلف	کارگردان، فیلم، فرایند خلق، مخاطب و عادت‌های دریافت او
وقتی همه خوابیم	بهرام بیضایی	انتقادی	فاصله‌گذاری، خودارجاعی، حضور مؤلف در اثر و برجسته‌سازی	صنعت سینما، تهیه‌کنندگان، بازیگران و کارگردان
بوی کافور عطر یاس	بهمن فرمان آرا	تصدیق‌آمیز	خود جایگذاری و بینامتنیت	نهادهای رسمی و حکومتی سینما
میکس	داریوش مهرجویی	انتقادی، تصدیق‌آمیز و شوخ طبعانه	خودارجاعی، بینامتنیت، حضور مؤلف در اثر و مرگ اقتدار مؤلف	نهادهای رسمی و حکومتی سینما، بازیگران و عوامل سینما و مخاطب

همچنین بامطالعه تطبیقی هرکدام از فرافیلم‌های زیر درختان زیتون، میکس، بوی کافور عطر یاس و وقتی همه خوابیم می‌توان خود و دیگری و نوع راهکار بازنمایی دیگری را در این آثار به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

جدول (۳) خود و دیگری و نوع راهکار بازنمایی دیگری در فرافیلم‌های سینمای ایران (نگارنده)

فرافیلم	کارگردان	خود	دیگری	راهکار بازنمایی دیگری
زیر درختان زیتون	عباس کیارستمی	کارگردان	نابازیگران	هم‌سخنی، مسئولانه و پاسخگو
میکس	داریوش مهرجویی	کارگردان	عوامل فیلم‌سازی، منتقد	ابژه سازی، قدرت زدایی و فاصله‌گذاری
		تهیه‌کنندگان و نهادهای حکومتی سینما	کارگردان	ابژه سازی، قدرت زدایی و فاصله‌گذاری

فرافیلم	کارگردان	خود	دیگری	راهکار بازنمایی دیگری
بوی کافور عطر یاس	بهمن فرمان آرا	کارگردان	عوامل فیلم‌سازی و افراد غریبه	ابژه سازی، قدرت زدایی و فاصله‌گذاری
		کارگردان	خانواده و دوستان	هم‌سخنی، مسئولانه و پاسخگو
وقتی همه خوابیم	بهرام بیضایی	تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران	کارگردان، بازیگران، نویسنده فیلم‌نامه، سینما و مخاطب	ابژه سازی، قدرت زدایی و تا حدودی فاصله‌گذاری
		کارگردان	بازیگران، نویسنده فیلم‌نامه، سینما و مخاطب	هم‌سخنی و مسئولانه

بامطالعه تطبیقی نظم گفتمانی هرکدام از فرافیلم‌های مذکور به‌عنوان یک رخداد ارتباطی نیز، می‌توان گفتمان‌های رقیب در بازنمایی دیگری و عکس‌العمل هر یک از آن‌ها در رابطه با نظم گفتمانی حاکم را به شرح جدول زیر دسته‌بندی نمود:

جدول (۴)، نظم گفتمانی فرافیلم‌های سینمای ایران و عکس‌العمل آن‌ها به گفتمان حاکم جامعه (نگارنده)

فرافیلم	کارگردان	گفتمان‌های رقیب	فاعل گفتمان	نسبت خود و دیگری	تحلیل اجتماعی فرافیلم‌ها در بازنمایی دیگری
زیر درختان زیتون	عباس کیارستمی	ــــــــــ	ــــــــــ	دیگر آیین و لویناسی	ساختاربندی جدید گفتمان حاکم
میکس	داریوش مهرجویی	سرمایه و تکنیسین محوری	تهیه‌کنندگان، سرمایه‌گذاران و عوامل فیلم‌سازی	خود آیین و سارتری	تائید و بازتولید گفتمان حاکم
		هنر و خلاقیت	کارگردان	خود آیین و سارتری	تائید و بازتولید گفتمان حاکم
بوی کافور عطر یاس	بهمن	من	کارگردان	خود آیین و سارتری	تائید و بازتولید گفتمان حاکم

فرافیلم	کارگردان	گفتمان‌های رقیب	فاعل گفتمان	نسبت خود و دیگری	تحلیل اجتماعی فرافیلم‌ها در بازنمایی دیگری
	فرمان آرا	بقیه	آحاد جامعه	خود آیین و سارتری	تائید و بازتولید گفتمان حاکم
وقتی همه خوابیم	بهرام بیضایی	سرمایه و سوداگری	تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران	خود آیین و سارتری	تائید و بازتولید گفتمان حاکم
		هنر و خلاقیت	کارگردان	دیگر آیین و لویناسی	ساختاربندی جدید گفتمانی حاکم

با دقت در داده‌های به‌دست‌آمده، می‌توان فهمید که تفاوت نسبت خود و دیگری در فرافیلم‌های مذکور ناشی از نوع کارکردها و ویژگی‌های فرافیلمی آن‌ها است.

نتیجه‌گیری

با دقت در یافته‌های این پژوهش می‌توان نتیجه گرفت که فرضیهٔ مطرح‌شده که در آن ادعاشده بود با توجه به ویژگی‌ها و کارکردهای خودبازتابانه‌ی فرافیلم‌های شاخص سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران، میان این آثار و مواجهه با دیگری نسبتی دیگر آیین و لویناسی حاکم است، در مورد تعدادی از فرافیلم‌ها صدق کرده و در مورد تعدادی دیگر صحت تام و تمام ندارد. در بررسی فرافیلم‌های موردمطالعه معلوم شد، دیگر آیینی تنها در فرافیلم‌های کیارستمی و بیضایی مشهود است و نظم گفتمانی حاکم بر فرافیلم‌های مهرجویی و فرمان آرا در نسبت با دیگری، علی‌رغم ظاهر انتقادی و روشنفکرانه‌شان، به بازتولید گفتمان حاکم می‌پردازد. حاصل آنکه خودارجاعی، در فرافیلم‌ها تنها در صورتی می‌تواند پروای دیگری را به همراه داشته و باعث دیگر آیینی اخلاقی شود که حاوی خودانتقادی بوده و خودارجاعی آن، صادقانه و از لاک خودشیفتگی و محافظه‌کاری بیرون باشد.

منابع

آبراهامیان، یرواند و اشرف، احمد و کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۹۷). **جستارهایی درباره تئوری توطئه در ایران**. ترجمهٔ: محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

استم، رابرت (۱۳۸۳). **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**. ترجمهٔ: گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.

انصاری، محسن (۱۳۹۵). «مقایسه و ارزش‌یابی نگرش یاسپرس، هایدگر و سارتر دربارهٔ دیگری»، **دومین کنفرانس بین‌المللی یافته‌های نوین پژوهشی در علوم مهندسی و فناوری**. صص ۱-۱۵.

بشیریه، حسین (۱۳۹۴). **دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران**. تهران: نگاه معاصر.

پاینده، حسین (۱۳۸۳). «فرا داستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن»، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**. صص ۳۷-۲۶.

پاینده، حسین (۱۳۸۶). **رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس**. تهران: نشر هرمس.

پاینده، حسین (۱۳۹۰). **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**. تهران: انتشارات نیلوفر.

پورزکی، گیتی (۱۳۹۸). «تحول در مواجهه گفتمانی در جمهوری اسلامی ایران: مواجهه پسا سیاسی، آنتاگونیستی یا آگونیستیک»، **جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام**. دوره ۷، شماره ۲، صص ۲۳۱-۲۵۴.

توانای منافی، کیوان (۱۳۹۱). «بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به‌منظور بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست مطالعه موردی «کلوزآپ- نمای نزدیک»(عباس کیارستمی)»، **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. دوره ۸، شماره ۲۸، صص ۲۲۳-۱۹۹.

چوبدارزاده، سیما (۱۳۹۰). دیگری از نظر سارتر، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی. دانشگاه علامه طباطبایی.

حسن‌زاده، اسماعیل (۱۳۸۶). «هویت ملی در شعارهای انقلاب اسلامی»، **فصلنامه مطالعات ملی**. دوره ۳۱، شماره ۳، صص ۳۲-۳

خالق پناه، کمال و ارمکی تقی، آزاد (۱۳۹۰). «سینما درباره سینما: متاسینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما»، **مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، دوره ۷، شماره ۲۵، صص ۹۵-۷۱.

ربانی، تورج (۱۳۹۴). مطالعه مقوله «فرا سینما» در سینمای ایران، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه تربیت مدرس.

سارتر، ژان پل (۱۳۵۵). **هستی و نیستی**. ترجمهٔ عنایت‌الله شکیبا پور، شیراز: موسوی.

سیف، مسعود (۱۳۸۵). «تأملی در فلسفه هم‌سخنی مارتین بوبر»، **نامه فلسفی**. دوره ۲، شماره ۲، صص ۵۵-۴۳.

علیا، مسعود (۱۳۸۸). **کشف دیگری همراه با لویناس**. تهران: نشر نی.

فراستی، مسعود (۱۳۸۴). **سینما قلم**. تهران: موسسه فرهنگی هنری سناء دل.

فرقانی، محمدمهدی و اکبر زاده جهرمی، سید جمال‌الدین (۱۳۹۰). «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، **مطالعات فرهنگ و ارتباطات**. دوره ۱۲، شماره ۱۶، صص ۱۵۷-۱۳۰.

فرقانی، محمدمهدی و اکبر زاده جهرمی، سید جمال‌الدین (۱۳۹۳). «جایگاه غرب در سیاست هویتی نظام جمهوری اسلامی تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف انگلیسی و مدار صفر درجه»، **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. سال دهم، شماره ۳۷، صص ۴۱-۱۱

فرکلاف، نورمن (۱۳۹۸). **تحلیل گفتمان انتقادی**. ترجمهٔ: روح‌الله قاسمی، تهران: نشر اندیشه احسان.

فیروزی، مریم (۱۳۹۴). خودبازتابی به‌مثابه تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران. **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران.

فیروزی، مریم و هاشمی، سید محسن (۱۳۹۶). «خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما»، **نامه هنرهای نمایشی و موسیقی**، دوره ۷، شماره ۱۴، صص ۱۰۲-۸۷.

فیلد، سید (۱۳۹۱). **چگونه فیلم‌نامه بنویسیم**. ترجمهٔ: عباس اکبری، مسعود مدنی. تهران: نشر ساقی.

گنجوی، امیر (۱۳۹۶). «خشونت، سینما و دیگری: خوانشی لویناسی از باد ما را خواهد برد»، ترجمهٔ: آرش عزیزی، **نشریه فلسفی اجتماعی خرمگس**، بازیابی شده در تاریخ ۱۳۹۷/۰۳/۱۴

لچت، جان (۱۳۸۳). **پنجاه متفکر بزرگ معاصر: از ساختارگرایی تا پسامدرنیته**. ترجمهٔ: محسن حکیمی، تهران: انتشارات خجسته.

مرادی، مهدی (۱۳۹۱). مفهوم دیگری در فلسفه ایمانوئل لویناس، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. رشته فلسفه غرب، گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز.

نوذری، حمزه و جمشیدی‌ها، غلامرضا غالمی پور، اسماعیل و ایرانی یوسف (۱۳۹۲). «سودمندی گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل متون انضمامی: با نگاهی به متون تولیدشدهٔ رسانه‌ای با محوریت بحران اقتصادی و اجتماعی اخیر اروپا و آمریکا»، **مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران**. دوره ۲، شماره ۱، صص ۱۷۶-۱۵۳.

وارتنبرگ، توماس و جونز، تامسون (۱۳۹۶). **فلسفه فیلم و هنر دیجیتال**. ترجمهٔ: گلناز نریمانی، تهران: نشر ققنوس.

وارنوک، مری (۱۳۹۳). **اگزیستانسیالیسم و اخلاق**. ترجمهٔ: مسعود علیا، تهران: نشر ققنوس.

یورگنسن، ماریا و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۶). **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**. ترجمهٔ: هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Abarhamian, Ervand and Ashraf, Ahmad and Katouzian, Mohammad Ali Homayoun (2018). **Essays on Conspiracy Theory in Iran**. translated by Mohammad Ebrahim Fatahi, Tehran: Ney Publishing. (in persian)

Ansari, Mohsen (2015). **Comparison and evaluation of attitudes, Jaspers, Heidegger and Sartre about the other**. the second international conference on new research findings in engineering sciences and technology pp. 1-15 (in persian)

Bashirieh, Hossein (2014). **An introduction to the political sociology of Iran**. Tehran: contemporary view publishing. (in persian)

Bernasconi, Robert and keltner (2002). **Levinas.**New York: Columbia university press.

Chobdarzadeh, Sima (2019). Another in Sartre's view. **master's thesis**. The Faculty of Literature and Foreign Languages of Allameh Tabatabai University. (in persian)

Fairclough,Norman (2019). **Critical discourse Analysis**. Translated by Ruhollah Qasemi. Tehran: Anadisheh Ehsan publishing. (in persian)

Farasti, Masoud (2005). **Pen Cinema**. Tehran: Sana Del Art Cultural Institute. (in persian)

Farqani, Mohammad Mahdi and Akbarzadeh Jahromi, Seyed Jamaluddin (2011). "Presenting a model for critical discourse analysis of films", **Culture and Communication Studies**, Volume 12, Number 16, pp. 130-157 (in persian)

Farqani, Mohammad Mahdi and Akbarzadeh Jahromi, Seyed Jamaluddin (2013) The position of the West in the identity politics of the Islamic Republic of Iran, a critical discourse analysis of the series English Bag and ziro angle Circuit**. the quarterly journal of the Iranian Association for Cultural Studies and Communications**. 10th year, number 37, text 11-41 (in persian)

Field Sid (2012). **How to write a screenplay**. translated by Abbas Akbari and Masoud Madani, Tehran: Saqi publishing. (in persian)

Firouzi Maryam and Hashemi Seyed Mohsen (2016). Self-reflectivity and its functions in cinema" **Journal of Dramatic Arts and Music**, Volume 7, Number 14, pp. 87-102(in persian)

Firouzi, Maryam (2014). Self-reflectivity Baste to a dramatic preparation in Iranian cinema. **Master's thesis**. Faculty of Cinema and Theater, Iranian art University. (in persian)

Ganjavi, Amir (2017). "Cinema violence and the other: Levinas reading of will blow us away". translated by Arash Azizi, **Kharmages Social Philosophical Journal**, retrieved on 2018/06/04 (in persian)

Hassanzadeh, Ismail (2008). National Identity in the Slogans of the Islamic Revolution. **National Studies Quarterly**, Volume 31, Number 3, pp. 3-32 (in persian)

https://hubpages.com/entertainment/Meta-Cinema.

industries of Mix. Tehran: Hermes Publishing. (in persian)

Khaliq Panah, Kamal and Armaki Taghi, Azad (1390). cinema about cinema: metacinema in Iranian cinema after the Islamic revolution and Controversy over cinema itself. **Cultural Studies and Communication**: Volume 7, Number 25, pp. 71-95 (in persian)

Konrat, Lisa (2010). **Metafilm: Forms and functions of Self-Reflexivity in postmodernfilm.** VDM publishing.

Lacheta, Jan (2004). **Fifty great contemporary thinkers from structuralism to postmodernism**. Translated by Mohsen Hakimi, Tehran: Khojasteh publishing. (in persian)

Levinas, Emmanuel (1981). **Otherwise then Being or Beyond Essence.** Trans: Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University press.

Matuella, Marion (2008). **Films about Filmmaking: Illusion and Anti-Illusion in Meta-Film including a Case Study of the Tom DiCillo film Living In Oblivion.** VDM Verlag Dr. Myller Aktiengesellschaft & Co. KG.

Moradi, Mehdi (2012). another concept in the philosophy of Immanuel Levinas, **master's thesis**. Department of Western Philosophy, Department of Philosophy, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz. (in persian)

Nowzari, Hamzeh and Jamshidiha, Gholamreza Alamipour, Ismail and Irani Youssef (2013). The usefulness of Fairclough's critical discourse analysis of concrete texts with a look at the texts produced by the media focusing on the recent economic and social crisis in Europe and America" **Social studies and research in Iran**, Volume 2, Number 1, pp. 153-176 (in persian)

Olia. Massoud (2009). **Discovering the Other with Levinas**. Tehran: Ney publishing. (in persian)

Payandeh, Hossein (2008). **Postmodern novel and a film: looking at the structure and**

Payandeh, Hossein (2011). **Discourse on criticism of articles in literary criticism**. Tehran: Nilufar Publishing. (in persian)

Payandeh, Hossein (2013). **meta-fiction**: **a style of story-writing in the post-modern era**. the book of the month of literature and philosophy magazine, pp. 26-37 (in persian)

Phillips, Louise and Jorgensen, Marianna (2016). **Discourse Analysis as Theory and Method**. translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing. (in persian)

Porzaki, Gitti (2018). **Transformation in discourse encounter in the Islamic Republic of Iran, post-political, antagonistic or agonistic encounter.** Political sociology of the Islamic world magazine, volume 7, number 2, pp. 231-254 (in persian)

Rabbani, Toraj (2014). Studying the "meta cinema" category in Iranian cinema. **master's thesis**. Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University (in persian)

Rubenstein, Kacey (2010). "What the Heck is Meta-Cinema?"

Saif, Massoud (2006). A reflection on the philosophy of Martin Buber. **Philosophical Journal**, Volume 2, Number 2, pp. 43-55

Sartre, Jean-Paul (1355) .**Bing and Nothingness**. translated by Enayatullah Shakibapour. Shiraz: Mousavi publishing.

Siska, W. (1979). "Metacinema: A Modern Necessity. Literature", **Film Quarterly.** 7(4), 285-289. Retrieved January 15, 2020, from www.jstor.org/stable/43796115.

Stam, Robert (1992). **Reflexivity in film and literature.** Columbia university press, New York.

Stam, Robert (2013). **An introduction to the theory of film**. Translated by the group of translators by the efforts of Ehsan Nowrozi, Tehran: Sore Publishing. (in persian)

Tawanai Menafi, Keyvan (2019). **Investigating the possibilities of artistic reflexivity in order to represent the moral of the subordinate, a close-up case study of Abbas Kiarostami**. Quarterly Journal of the Iranian Association for Cultural Studies and Communication, Volume 8, Number 28, pp. 199-223 (in persian)

Vartenberg, Thomas and Jones, Thomson (2016). **Philosophy of film and digital art**. translated by Golnaz Narimani, Tehran: Ghoqnos publishing. (in persian)

Warnock, Mary (2013) **Existentialism and Ethics**. translated by Masoud Olia. Tehran: Ghoqnos publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی