Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
*Home page: http://jsal.ut.ac.ir*

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

# The Other in the Mirror: The Discursive Evolution of Afghan Immigrant Representation in Iranian Cinema

**Hossein Mirzaei**[1]

1. Department of Cultural Studies, Faculty of Social Sciences, *Allameh Tabataba'i* University, Tehran, Iran.
E-mail: Hossein.mirzaei@atu.ac.ir

## Article Info

**Article type:**
Research Article

**Article history:**
Received 22 April 2024
Received in revised form 22 April 2024
Accepted 11 May 2025
Published online 19 July 2025

**Keywords**:
Afghan Immigrants,
Cinema, Diaspora,Otherness, Representation..

## ABSTRACT

**Context**: The representation of Afghan migrants in Iranian cinema as an "internal other" has undergone complex transformations over the past four decades, shaped by prevailing political, social, and cultural discourses.

**Objective**: This study analyzes the discursive evolution in the portrayal of Afghan migrants in eight seminal Iranian films (1988–2018), examining the mechanisms of victimization, othering, and resistance.

**Method**: Employing a combined approach of critical discourse analysis, cultural semiotics, and visual anthropology, the films were analyzed at three levels: discursive, semiotic, and narrative.

**Findings**: The findings reveal that representations of Afghan migrants have shifted from "epic victimization" in the 1980s and 1990s to "othering" in the 2000s, and subsequently toward "silent resistance and self-representation" in the 2010s. The proposed "cycle of contradictory representation" theory suggests that attempts to achieve greater realism have paradoxically led to deeper forms of othering. Furthermore, the concept of "internal diaspora cinema" is introduced as a space for the reassertion of agency and resistance.

**Conclusion**: Iranian cinema stands at a transitional moment in its representation of Afghan migrants, shifting from a "politics of pity" toward a "politics of recognition." However, breaking free from the cycle of contradictory representation requires strengthening autoethnographic narratives and increasing the participation of Iranian-Afghan filmmakers. This study proposes that "internal diaspora cinema," by integrating three key elements, geographical proximity, linguistic and religious affinities, and critique of social hierarchies, can offer a new paradigm for representing migrant experiences.

**Cite this article:** MIRZAEI, H. (2025). The Other in the Mirror: The Discursive Evolution of Afghan Immigrant Representation in Iranian Cinema; Sociology of Art and Literature (JSAL), 16 (2), 109-122.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.392852.666378

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.392852.666378

دانشکده علوم اجتماعی

**جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**

*Home page:* http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

# «دیگری» در آینه: تحول گفتمانی بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران

**حسین میرزائی**[۱]

۱. گروه مطالعات فرهنگی، دانشکده عوام اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: hossein.mirzaei@atu.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۲/۰۵/۰۸
**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۲/۱۰/۱۸
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۲/۰۴
تاریخ انتشار: **۱۴۰۳/۱۲/۲۵**

**کلیدواژه‌ها:**
*مهاجران افغانستانی، سینما، بازنمائی، دیاسپورا، دیگری.*

## چکیده

**زمینه:** بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران به عنوان «دیگری درونی» تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در چهار دهه اخیر تحولاتی پیچیده داشته است.

**هدف:** این پژوهش به تحلیل تحولات گفتمانی بازنمایی مهاجران افغانستانی در هشت فیلم شاخص سینمای ایران (۱۳۶۷–۱۳۹۷) می‌پردازد و سازوکارهای قربانی‌سازی، غریب‌سازی و مقاومت را بررسی می‌کند.

**روش پژوهش:** با رویکردی ترکیبی از تحلیل گفتمان انتقادی، نشانه‌شناسی فرهنگی و مردم‌شناسی تصویری، فیلم‌ها در سه سطح گفتمانی، نشانه‌شناختی و روایی تحلیل شدند.

**یافته‌ها:** یافته‌ها نشان می‌دهد بازنمایی مهاجران از «قربانی‌سازی حماسی» در دهه ۶۰ و ۷۰ به «اگزوتیسم» در دهه ۸۰ و سپس «مقاومت خاموش و خودبازنمایی» در دهه ۹۰ تحول یافته است. نظریه «چرخه بازنمایی متناقض» می‌کند که تلاش برای واقع‌نمایی بیشتر به غریب‌سازی عمیق‌تر منجر شده است. همچنین، مفهوم «سینمای دیاسپورای درونی» به عنوان فضایی برای بازتولید قدرت و مقاومت ارائه شد.

**نتیجه‌گیری:** سینمای ایران در حوزه مهاجران افغانستانی در آستانه گذار از «سیاست ترحم» به «سیاست شناخت» قرار دارد، اما خروج از چرخه متناقض بازنمایی مستلزم تقویت روایت‌های خودنگاشت و مشارکت فیلمسازان افغانستانی–ایرانی است. این پژوهش پیشنهاد می‌کند که «سینمای دیاسپورای درونی» می‌تواند با ترکیب سه عنصر مجاورت جغرافیایی، اشتراکات زبانی–مذهبی و نقد سلسله‌مراتب اجتماعی، الگویی جدید برای بازنمایی مهاجران ارائه دهد.

**استناد:** : میرزائی، حسین (۱۴۰۳). «دیگری» در آینه: تحول گفتمانی بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۶ (۲)، ۱۰۹–۱۲۲.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.392852.666378

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.392852.666378

## مقدمه

بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی در سینما فرآیندی پیچیده است که سینما را به رسانه‌ای اثرگذار در شکل‌دهی نگرش‌ها و آگاهی‌های اجتماعی تبدیل می‌کند. سینما نه تنها بازتاب‌دهنده وضعیت‌های اجتماعی است، بلکه می‌تواند به بازتولید یا نقد این واقعیت‌ها نیز بپردازد. فیلم‌ها با استفاده از زبان بصری و روایت، مسائل اجتماعی را به شکلی ملموس و انسانی نمایش می‌دهند و مخاطب را به تفکر و همذات‌پنداری وادار می‌کنند. از ویژگی‌های مهم این بازنمایی، ارائه تصویری نمادین و تحلیلی از واقعیت است که به فهم و نقد ساختارهای اجتماعی کمک می‌کند و نقش مهمی در تثبیت یا به چالش کشیدن گفتمان‌های جامعه دارد.

مهاجران افغانستانی به‌عنوان بزرگ‌ترین گروه مهاجر در ایران، همواره نقش پررنگی در مناسبات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی ایفا کرده‌اند (میرزائی، ۱۳۹۶: ۴۴). مهاجرت آن‌ها به ایران به دهه‌های قبل از انقلاب ۱۹۷۹ بازمی‌گردد، اما تحولات سیاسی در افغانستان مانند جنگ‌های شوروی (۱۹۷۹)، فروپاشی حکومت مرکزی (۱۹۹۲)، سلطه طالبان (۱۹۹۶) و حمله نیروهای آمریکایی (۲۰۰۱) و سلطه مجدد طالبان (۲۰۲۱) باعث افزایش چشمگیر جمعیت مهاجران در ایران شد. مهاجران افغانستانی عمدتاً در مشاغل کارگری و در حاشیه شهرهای بزرگ ایران سکونت یافته‌اند و با مشکلاتی مانند تبعیض و نابرابری حقوقی مواجه‌اند. سینمای ایران با بازنمایی این مهاجران، علاوه بر انعکاس واقعیت‌های اجتماعی، در شکل‌دهی و بازتولید گفتمان‌های مرتبط با آنان نقش مهمی دارد و روابط قدرت، مقاومت و هویت این گروه را به تصویر می‌کشد. این بازنمایی‌ها نگرش‌ها و سیاست‌های مختلف جامعه میزبان را درباره مهاجران افغانستانی نشان می‌دهند.

مطالعات پیشین معمولاً به تحلیل‌های سطحی درباره مهاجران افغانستانی در سینمای ایران بسنده کرده‌اند و به لایه‌های عمیق‌تر روابط قدرت و معناسازی توجه نکرده‌اند. این پژوهش با رویکرد مردم‌شناختی و نشانه‌شناختی، به دنبال کشف الگوهای پنهان در بازنمایی این مهاجران و آشکارسازی سازوکارهای طبیعی‌سازی نابرابری‌ها و سلسله‌مراتب اجتماعی در سینمای ایران است.

مسئله اصلی این پژوهش، بررسی چگونگی ساخت و بازتولید تصویر «دیگری افغانستانی» در سینمای ایران و تحلیل گفتمان‌های مسلط بر این بازنمایی‌هاست. در این چارچوب، این سئوالات محوری مطرح می‌شوند: گفتمان‌های مسلط در بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران (دهه‌های ۶۰ تا ۹۰) چه ویژگی‌هایی دارند و چگونه تکامل یافته‌اند؟ تحول از «ابژه‌سازی» به «سوژه‌شدن» مهاجران در سینمای ایران چگونه رخ داده است؟ در نهایت، این مطالعه به‌دنبال پاسخ به‌این پرسش اساسی است که سینمای ایران چگونه از ابزارهای نشانه‌شناختی و روایی برای ساخت و بازتولید تصویر مهاجران افغانستانی به‌عنوان «دیگری فرهنگی» استفاده کرده است. این پژوهش با تحلیل فیلم‌های شاخص هر دوره و بررسی نشانه‌شناسی تصویری‌و روایی آنها، به درک عمیق‌تری از چگونگی شکل‌گیری و دگرگونی این گفتمان‌ها دست خواهد یافت. ما با بررسی هشت فیلم شاخص سینمای ایران در بازه زمانی ۱۳۶۷ تا ۱۳۹۷ که شخصیت‌های اصلی آنها مهاجران افغانستانی هستند، در پی ترسیم «نقشه گفتمانی» سینمای ایران در مواجهه با پدیده مهاجرت هستیم.

نوآوری این تحقیق در ترکیب روش‌شناختی «تحلیل گفتمان چندوجهی» با «مردم‌شناسی تصویری»، ارائه چارچوب نظری «سینمای دیاسپورای درونی» و کشف الگوی «چرخه بازنمایی متناقض» نهفته است. این پژوهش با آشکارسازی سازوکارهای پنهان بازنمایی «دیگری» در سینمای ایران، می‌تواند الگویی برای مطالعات مشابه در سایر زمینه‌های بازنمایی اقلیت‌ها ارائه دهد.

## پیشینه نظری

پی‌یر بودیو[1]، سینما را صرفاً یک هنر نمی‌داند، بلکه میدانی فرهنگی قلمداد می‌کند که در آن سرمایه‌های نمادین و قدرت به شکل‌های گوناگون تولید و توزیع می‌شوند (Bourdieu, 1992). در سینمای ایران نیز بازنمایی مهاجران افغانستانی تحت تأثیر

[1] Pierre Bourdieu

تعامل میان هنرمندان، سیاست‌های دولتی و انتظارات مخاطبان شکل می‌گیرد. بر اساس دیدگاه ژان دووینیو[1] هنر سینما رابطه‌ای تنگاتنگ با ساختارهای اجتماعی دارد و نمی‌توان آن را فعالیتی جدا از جامعه دانست. دووینیو باور دارد که با واکاوی نشانه‌های اجتماعی تجلی‌یافته در آثار هنری – که خود این آثار نیز در فرآیند تحولشان بر این نمادها تأثیر متقابل می‌گذارند – می‌توان دریافت که یک اثر هنری تا چه میزان از بستر جامعه‌ای که در آن شکل گرفته، تأثیر پذیرفته است (دووینیو، ۱۳۷۹: ۷۵). از دیدگاه این جامعه‌شناس، «سینما پیوندی ناگسستنی با بستر اجتماعی خود دارد» و از این منظر می‌تواند معیاری ارزشمند برای سنجش شرایط فرهنگی و اجتماعی یک جامعه محسوب شود. از نگاه وی، خلاقیت هنری تا حد زیادی از تجربیات عینی جامعه الهام می‌گیرد و بازتاب‌دهنده‌ی آنهاست (یاراحمدی و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۰۱).

این پژوهش در چارچوب مردم‌شناسی تصویری انتقادی، به‌تحلیل بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران می‌پردازد. رویکرد نظری پژوهش حاضر، تلفیقی از نظریه بازنمایی استوارت هال (۱۹۹۷)، گفتمان‌شناسی فوکو (۱۹۷۲) و مردم‌شناسی تصویری معاصر (Ruby, 2000) است که امکان تحلیل چندسطحی متون سینمایی را فراهم می‌سازد. در کانون این چارچوب نظری، مفهوم «دیگری درونی» قرار دارد که به‌موقعیت متناقض مهاجران افغانستانی در ایران اشاره می‌کند. از یک‌سو، این گروه به‌دلیل اشتراکات زبانی‌ومذهبی، «دیگری آشنا» محسوب می‌شوند و از سوی دیگر، در گفتمان‌های رسمی‌ورسانه‌ای به‌عنوان «غریبه‌های داخلی» بازنمایی می‌شوند. این تناقض بنیادین، هسته مرکزی تحلیل حاضر را تشکیل می‌دهد.

نظریه بازنمایی انتقادی استوارت هال (Foras, 2024) در این پژوهش با سه بسط نظری تکمیل شده است: نخست، مفهوم «اقتصاد سیاسی تصویر» که به‌بررسی رابطه میان نظام تولید فیلم و الگوهای بازنمایی می‌پردازد (patel, 2024). دوم، نظریه «چرخه بازنمایی متناقض» که نشان می‌دهد چگونه تلاش برای واقع‌نمایی بیشتر، به‌غریب‌سازی عمیق‌تر منجر می‌شود (Shanavas, 2024). سوم، انگاره «بدن به‌مثابه متن فرهنگی سیال» که سه سطح تحلیل نشانه‌شناختی و مقاومتی (Blackman, 2024) را پیشنهاد می‌کند.

مفهوم «سینمای دیاسپورای درونی» در این پژوهش به‌بررسی ویژگی‌های خاص بازنمایی مهاجران در شرایطی می‌پردازد که مرزهای میان «خودی»و«غیرخودی» سیال و متغیر است. این مفهوم سه مؤلفه اصلی دارد: مجاورت جغرافیایی که امکان بازنمایی ملموس‌تر را فراهم می‌کند، اشتراکات زبانی–مذهبی که زمینه را برای گفتگوهای پیچیده هویتی آماده می‌سازد، و سلسله‌مراتب اجتماعی نانوشته که در روابط روزمره تجلی می‌یابد.

نظریه چرخه بازنمایی متناقض به‌عنوان یکی از دستاوردهای اصلی این پژوهش، نشان می‌دهد که چگونه مکانیسم‌های بازنمایی در سینمای ایران از الگویی دورانی پیروی می‌کنند. در این چرخه، تلاش برای واقع‌نمایی بیشتر از طریق اغراق در نشانه‌های قوم‌نگارانه، طبیعت‌زدایی از زمینه اجتماعی و تقلیل پیچیدگی‌های هویتی همراه است که در نهایت به‌بازتولید همان کلیشه‌هایی منجر می‌شود که به‌ظاهر قرار بوده است.

این چارچوب نظری با بهره‌گیری از منابع میان‌رشته‌ای در مردم‌شناسی تصویر، مطالعات سینمایی و نظریه انتقادی، الگویی تحلیلی ارائه می‌دهد که هم به‌عمق معناهای پنهان در متون سینمایی می‌پردازد و هم تحولات تاریخی بازنمایی را در بافت اجتماعی–سیاسی ایران مورد توجه قرار می‌دهد. چنین رویکردی نه تنها برای مطالعه موردی حاضر، بلکه برای تحلیل بازنمایی سایر گروه‌های اقلیت در رسانه‌های مختلف نیز راهگشا خواهد بود.

[1] Jean Duvignaud

## پیشینه تجربی

پژوهش‌هایی در زمینه بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران انجام شده که هر یک به جنبه‌های مختلف این موضوع پرداخته‌اند. در ادامه، به برخی این آثار اشاره می‌شود:

فرمانفرمایی‌وجعفرزاده، (۱۳۹۷) با روش تحلیلی توصیفی، به بررسی نقش سینمای ایران در پذیرش‌وعدم‌پذیرش مهاجران افغان پرداخته‌اند. آن‌ها تاکید دارند که سینما به عنوان رسانه‌ای قدرتمند، تأثیر مستقیمی بر ایجاد نگرش‌های مردم نسبت به مهاجران دارد. مهم‌ترین عامل در مسئله پذیرش مهاجران افغان، جنگ بوده که حدود ۷۰٪ از پاسخ‌دهندگان به آن اشاره کرده‌اند. سینمای دهه هشتاد ایران در پذیرش‌وعدم پذیرش مهاجران افغان نقش داشته، اما عدم برنامه‌ریزی دولت‌ومراجع قانونی در مواجهه با مهاجران مشهود است. قنبری‌نیک‌وکریمی، (۱۴۰۱) با تحلیل فیلم‌هایی با محوریت مهاجران، نتیجه گرفته‌اند که بازنمایی از مهاجران افغانستانی در سینمای ایران منجر به بزرگ‌نمایی ناهنجاری‌های اجتماعی ناشی از مهاجرت می‌شود. تصاویر منتقل‌شده از مهاجران افغان شامل فرهنگ ضعیف، فقر، آوارگی، زیردست‌بودن و پایمال‌شدن حقوق آن‌ها است. این بازنمایی‌ها عموماً دگرسازی‌ای از مهاجران افغان هستند که به جای ایجاد درک عمیق، به تقویت کلیشه‌ها و تصویری منفی از آن‌ها می‌انجامد. کشاوری و همکاران، (۱۴۰۳) با بهره‌گیری از مقوله «خود و دیگری» در نشانه‌شناسی فرهنگی، به خوانش فیلم‌های ساخته‌شده توسط برادران محمودی پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که افغان‌ها در این فیلم‌ها، چهار رویکرد مختلف نسبت به خود و دیگری اتخاذ می‌کنند: خود و نه‌دیگری (ثبات هویتی)، نه‌خود بلکه دیگری (سازگاری هویتی)، هم خود و هم دیگری (پذیرش هویتی)، نه‌خود و نه‌دیگری (بی‌هویتی). چیزی برگرفته از نظریه جان بری (میرزائی، ۱۳۹۳: ۱۱۲) در نتیجه پناهجویان افغان جوان‌تر تمایل بیشتری به سازگاری هویتی دارند، در حالی که افراد مسن‌تر به ثبات هویتی تمایل نشان می‌دهند. هویت پذیرنده و بی‌هویتی کمتر در این فیلم‌ها دیده می‌شود. بشیر و حسینی، (۱۳۹۴) نشان می‌دهند که مفاهیم زنانگی‌ومردانگی بازنمایی شده در فیلم «سنگ صبور» نمایانگر ماهیت فرهنگ روابط زناشویی افغان‌ها نیستند. اما گفتمان‌های ردوبدل‌شده بین شخصیت‌ها، بخشی از گفتمان حاکم در افغانستان را نشان می‌دهند. بنابراین این فیلم به جای ارائه تصویری واقع‌نما، به تقویت کلیشه‌های فرهنگی‌واجتماعی می‌پردازد.

پژوهش‌های مرورشده نشان می‌دهند که سینمای ایران و افغانستان در بازنمایی مهاجران افغانستانی، اغلب به تقویت کلیشه‌ها و تصویری منفی از این گروه اجتماعی می‌پردازند. این کلیشه‌ها شامل فقر، آوارگی، زیردستی و پایمال‌شدن حقوق مهاجران است. پژوهش‌ها همچنین نشان می‌دهند که سینما به عنوان رسانه‌ای قدرتمند، تأثیر مستقیمی بر ایجاد نگرش‌های مردم نسبت به مهاجران دارد. در مقایسه با پژوهش فعلی، مطالعات قبلی بیشتر بر جنبه‌های سطحی‌وظاهری بازنمایی مهاجران تمرکز کرده‌اند. اما پژوهش در فعلی تلاش شده به لایه‌های عمیق‌تر معناسازی و تحولات گفتمانی در طول چهار دهه پرداخته شود.

## روش تحقیق

این مطالعه با هدف تحلیل سیر تحول بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران، با بررسی هشت فیلم شاخص از چهار دهه مختلف طراحی شده است. رویکرد اصلی پژوهش، ترکیبی از تحلیل گفتمان انتقادی و نشانه‌شناسی فرهنگی است که امکان کشف لایه‌های پنهان معناسازی در متون سینمایی را فراهم می‌کند. در گام نخست، با مراجعه به‌منابع معتبر سینمایی و مشورت با متخصصان این حوزه، هشت فیلم که به‌موضوع مهاجران افغانستانی پرداخته‌اند، انتخاب شدند. این فیلم‌ها شامل «بای‌سیکل‌ران» (۱۳۶۷) به‌عنوان نخستین بازنمایی جدی، «جمعه» و «دلبران» (۱۳۷۸) از دهه هفتاد، «باران» (۱۳۸۰) و »حیران» (۱۳۸۷) از دهه هشتاد، «چند مترمکعب عشق» (۱۳۹۲)، «شنل» (۱۳۹۵) و »رفتن» (۱۳۹۷) از دهه نود است. انتخاب این فیلم‌ها بر اساس معیارهایی از جمله حضور شخصیت افغانستانی در نقش اصلی یا فرعی تاثیرگذار، تنوع ژانری، بازه زمانی

گسترده و استقبال گسترده از آنها صورت گرفته است. برای گردآوری داده‌ها، از خود فیلم‌ها به‌عنوان متون اولیه تحلیل استفاده شده است.

در این پژوهش، تحلیل داده‌ها در دو سطح انجام شده است: سطح اول، تحلیل درون‌متنی است که هر فیلم به طور جداگانه و عمیق بررسی شده و عناصر شخصیت‌پردازی مهاجران افغانستانی، نشانه‌های فرهنگی و زبانی، الگوهای روایی و تصویری، و ارتباط فیلم با گفتمان‌های اجتماعی زمان تولید تحلیل گردیده است. سطح دوم، تحلیل بین‌متنی است که به مقایسه فیلم‌ها در دوره‌های مختلف پرداخته و روند تحول بازنمایی مهاجران افغانستانی در چهار دهه، الگوهای تکرارشونده و نقاط گسست، و تأثیر تحولات اجتماعی بر سینما را مشخص کرده است. برای انجام این تحلیل‌ها، از سه تکنیک اصلی استفاده شده است: تحلیل گفتمان انتقادی، نشانه‌شناسی فرهنگی و تحلیل روایت که هر یک به بررسی ابعاد مختلف بازنمایی و ساختار روایی فیلم‌ها پرداخته‌اند.

## یافته‌های پژوهش

تحلیل گفتمان‌های حاکم بر بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران، الگوهای پیچیده‌ای از روابط قدرت و مقاومت را آشکار می‌سازد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه سینمای ایران در چهار دهه اخیر، از قربانی‌سازی حماسی تا خودبازنمایی فعالانه مهاجران را بازتولید کرده است:

### ۱. گفتمان قربانی‌سازی (دهه ۶۰ و ۷۰)

تحلیل فیلم‌های این دوره نشان می‌دهد که بازنمایی مهاجران افغانستانی تحت سیطره گفتمان «قربانی تقدیر تاریخی» قرار دارد. در این بازنمایی‌ها، سه الگوی محوری شناسایی شد:

**الف) اسطوره‌سازی رنج:** فیلم «بای‌سیکل‌ران» محسن مخملباف (۱۳۶۷)، مهاجران را به نماد اصلی روایت خود تبدیل کرده و شخصیت اصلی را همچون مسیحای معاصر به تصویر می‌کشد که بار گناهان جامعه میزبان را بر دوش می‌کشد. کارگردان در این اثر، گفتمان قربانی‌سازی مهاجران را در سینمای ایران صورت‌بندی می‌کند و روایت فیلم را حول محور «شرط‌بندی بر بدن مهاجر» و بهره‌کشی از این گروه شکل می‌دهد. دوچرخه در فیلم، نمادی چندوجهی است: هم امید به نجات و درمان همسر بیمار و هم ابزاری برای بردگی مدرن. مخملباف دوچرخه را همچون صلیبی معاصر به تصویر می‌کشد که مهاجر ناچار به حمل آن است و این استعاره، رنج سنگین مهاجران را نمایش می‌دهد. همچنین، میدان دوچرخه‌سواری در فیلم به تماشاخانه‌ای اجتماعی بدل می‌شود که در آن جامعه، نظاره‌گر رنج «دیگری» است. این متن به تحلیل فیلمی می‌پردازد که با نمایش کنسولگری و چادرهای موقت، به بی‌پناهی حقوقی و زندگی ناپایدار مهاجران اشاره دارد. فیلم در سطح گفتمانی، نقدی پنهان به سیاست‌زدگی در مواجهه با مهاجرت ارائه می‌کند و برداشت‌های مختلف مردم از رکاب‌زنی شخصیت اصلی، بازتاب گفتمان‌های غالب جامعه است. تلاش برای متوقف‌کردن نسیم نمادی از مقاومت قدرت در برابر بازنمایی متفاوت مهاجران است. فیلم با تبدیل بدن نسیم به کالایی برای شرط‌بندی و نمایش پزشکان به‌عنوان بازیگران نظام سرمایه‌داری، رنج مهاجر را به کالایی برای مصرف تماشاگران بدل می‌کند. در پایان، تصویربرداری خاص و باقی‌ماندن دوچرخه در قاب، بر تداوم و تکرار رنج و موقعیت فرودست مهاجران تأکید دارد. برخلاف ظاهر اولیه، نسیم شخصیتی فعال و مبارز است و رنج او ناشی از نظام اجتماعی ناعادلانه است. مشارکت و نظارت جامعه بر این رنج، از نقاط قوت فیلم و وجه تمایز آن نسبت به آثار مشابه دانسته شده است.

این بازنمایی، مهاجر افغانستانی را در موقعیت «قربانی نظام‌های قدرت» قرار می‌دهد که اگرچه برای نجات عزیزش می‌کوشد، نهایتاً به‌ابژه‌ای برای شرط‌بندی قدرتمندان تبدیل می‌شود. مخملباف از این تمثیل ظریف برای افشای سازوکارهای

پیچیده‌ای استفاده می‌کند که به حاشیه‌رانی سیستماتیک گروه‌های آسیب‌پذیر منجر می‌شود. «بای‌سیکل‌ران» از این منظر نه فقط بازنمایی شرایط مهاجران، که نقدی گزنده بر ساختارهای اجتماعی حاکم است.

**ب) اقتصاد اخلاقی ترحم**: فیلم «جمعه» (۱۳۷۸) به کارگردانی حسین یکتاپناه، با روایت عشق ناممکن یک مهاجر افغانستانی به دختری ایرانی، ساختارهای قدرت و مرزبندی‌های اجتماعی در جامعه ایران را به تصویر می‌کشد. این اثر با بهره‌گیری از زبان بصری و روایی خاص، سازوکارهای تولید «دیگری فرهنگی» و «اقتصاد اخلاقی ترحم» را بازنمایی می‌کند. شخصیت اصلی، جمعه، کارگر یک گاوداری در حاشیه تهران است که به دختری ایرانی دل می‌بندد و این عشق نابرابر به نمادی از وضعیت اجتماعی مهاجران بدل می‌شود. تلاش جمعه برای خواستگاری، با وجود آگاهی از مخالفت خانواده دختر، کنشی نمادین علیه مرزهای اجتماعی به شمار می‌رود. پاسخ منفی خانواده ایرانی ریشه در پیش‌داوری‌ها و کلیشه‌های فرهنگی دارد. فیلم با استفاده از زوایای دوربین، جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها را برجسته می‌کند؛ جمعه اغلب در حاشیه قاب و از زاویه پایین به بالا، و خانواده ایرانی در مرکز تصویر و از زاویه بالا به پایین نشان داده می‌شوند. فاصله فیزیکی و رنگ‌بندی فضا نیز به‌دقت در خدمت نمایش فاصله‌های اجتماعی و تفاوت‌های فرهنگی قرار گرفته است.

فیلم در سطح گفتمانی، فرایندهای پیچیده تولید «دیگری فرهنگی» را به‌خوبی آشکار می‌کند. دختر ایرانی نماد مرزهای هویتی است که باید از دسترس افراد غیرخودی محافظت شود و عشق جمعه در این فضای ناعادلانه به ارزشی بی‌اهمیت تبدیل شده و در بازار ازدواج جایگاهی ندارد. سلسله‌مراتب روابط اجتماعی از طریق جزئیاتی مانند زبان بدن، نگاه‌های تحقیرآمیز و حضور جمعه در فضاهای حاشیه‌ای به تصویر کشیده می‌شود. در سکانس خواستگاری، زاویه دوربین و ترکیب‌بندی میز گفتگو بر برتری اخلاقی خانواده ایرانی و فاصله فرهنگی تأکید دارد. سکوت‌های طولانی میان دیالوگ‌ها، سنگینی پیش‌داوری‌های نانوشته را نشان می‌دهد و نماهای بسته از چهره جمعه پشت پنجره، موقعیت نمادین او به‌عنوان «ناظر حاشیه‌ای» را تثبیت می‌کند. در این متن، شخصیت جمعه به شکلی چندبعدی و انسانی ترسیم شده است؛ او دارای پیشینه عاطفی و مقاومت‌های پنهان است که در سکوت‌ها و نگاه‌هایش نمایان می‌شود. خانواده ایرانی نیز نه به عنوان شرور، بلکه به عنوان قربانی گفتمان‌های اجتماعی و اسیر چارچوب‌های فرهنگی معرفی شده‌اند. فیلم مهاجر افغانستانی را در موقعیتی متناقض نشان می‌دهد: او همزمان نیروی کار و عاشق مطلوب است، اما به عنوان داماد و عضو خانواده نامطلوب تلقی می‌شود. این تناقض بازتاب «اقتصاد اخلاقی ترحمی» در جامعه میزبان است؛ ترحمی که ضمن کمک، همچنان مرزهای اجتماعی را حفظ می‌کند.

**ج) حذف عاملیت تاریخی**: فیلم «دلبران» ساخته ابوالفضل جلیلی (۱۳۷۹)، با حذف عاملیت تاریخی، تصویری چندلایه از زندگی مرزنشینان ایران و افغانستان ارائه می‌دهد. قهوه‌خانه مرزی در فیلم به نمادی از جامعه‌ای کوچک و پیچیده بدل شده که در آن مرزهای ملی در برابر واقعیت‌های انسانی کم‌رنگ می‌شوند. تخریب قهوه‌خانه و تغییر مسیر جاده، استعاره‌ای از توسعه نامتوازن و بی‌توجه به بافت اجتماعی است که زندگی مردم را نابود می‌کند. شخصیت کعیم، نوجوان افغانستانی، نماینده کودکان جنگ‌زده‌ای است که به حاشیه جامعه پناه می‌برند. عناصر بصری فیلم، مانند جاده‌های بی‌پایان و صحنه‌های شکار پرندگان، معانی عمیقی چون گذر زندگی، ارتباطات، معیشت سخت و خشونت جنگ را به تصویر می‌کشند. صدای مکرر تیراندازی، فضای ترس و ناامنی را القا می‌کند. سکانس پایانی ریختن میخ‌ها روی جاده، کنشی نمادین و اعتراضی است که هم نشانه تخریب‌گری ناشی از آسیب‌دیدگی و هم اعتراض کودکانه به نظامی است که شخصیت اصلی را قربانی کرده است.

فیلم «دلبران» با به تصویر کشیدن لایه‌های گفتمانی مختلف، تقابل میان دیدگاه رسمی دولت و نگاه مردم محلی نسبت به مهاجران افغان را نشان می‌دهد. در حالی که دولت آنان را بیگانه و خطرناک می‌داند، مردم مرز با رویکردی انسانی و همدلانه رفتار می‌کنند. فیلم تأکید می‌کند که انسانیت در سطح محلی می‌تواند بر قوانین خشک و بوروکراتیک غلبه کند، تا جایی که حتی مأموران دولتی در برابر واقعیت‌های جامعه مرزی ناچار به انعطاف می‌شوند. این اثر با تلفیق روایت مستندگونه و داستانی،

تصویری تلخ اما انسانی از حاشیه‌نشینی ارائه می‌دهد و هشدار می‌دهد که اجرای سیاست‌های کلان بدون توجه به زندگی واقعی مردم، پیامدهای ویرانگری به همراه دارد. در نهایت، «دلبران» فراتر از روایت یک منطقه خاص، بازتابی از وضعیت بشری در جهان امروز است که جنگ، مهاجرت و توسعه نامتوازن سرنوشت میلیون‌ها انسان را رقم می‌زند.

## ۲. گفتمان غریب‌سازی (دهه هشتاد)

تحول گفتمانی در این دوره منجر به‌ظهور الگوی نوعی «اگزوتیسم» شده است:

**الف) فولکلوریسم نمایشی:** فیلم «باران» (۱۳۸۰) عناصر فرهنگی افغانستان مانند پوشش، موسیقی و غذاها را به کالاهای بصری تقلیل داده و آن‌ها را صرفاً به نمایش‌هایی برای مصرف مخاطب ایرانی تبدیل می‌کند. تحلیل نشانه‌شناختی صحنه عروسی در این فیلم نشان می‌دهد که فرهنگ افغانستانی از بستر اجتماعی خود جدا شده و به عناصر دکوراتیو و جذاب برای چشم و گوش ایرانی بدل می‌شود. روایت فیلم با محوریت زندگی کارگران مهاجر افغانستانی، موقعیت تراژیک آنان را به زمینه‌ای برای درام عاشقانه و احساسات‌گرایی تبدیل کرده و شخصیت باران، نه به عنوان فردی با عاملیت و تاریخچه، بلکه به عنوان «قربانی زیبا» برای دلسوزی مخاطب ایرانی معرفی می‌شود. تضاد میان فضای خشن کارگاه و ظرافت باران، بر دیگری‌سازی و کلیشه‌های رمانتیک تأکید کرده و واقعیت زندگی زنان کارگر افغان را نادیده می‌گیرد. در مجموع، فیلم «باران» فرهنگ افغانستانی را به ابژه‌ای بصری و احساساتی تقلیل داده و از روایت واقع‌گرایانه فاصله می‌گیرد.

از نظر گفتمانی، ما با سه نوع گفتمان مواجه هستیم:

۱ . گفتمان انسان‌دوستانه سطحی: فیلم در ظاهر به مسائل مهاجران می‌پردازد، اما در واقع رنج آن‌ها را ابزاری برای برانگیختن احساسات مخاطب قرار می‌دهد و با نمایش کمک مالی لطیف به باران، نوعی نجات‌دهندگی را به تصویر می‌کشد که در آن ایرانی ناجی و افغانستانی قربانی منفعل است؛

۲ . گفتمان ملی‌گرایانه: فیلم در نهایت افغانستانی‌ها را «مهمانانی موقت» به تصویر می‌کشد که باید ایران را ترک کنند. صحنهٔ خروج باران وخانواده‌اش، پیامی ضمنی دارد: ایران می‌تواند به‌آن‌ها پناه دهد، اما جایی برای ماندن دائم آن‌ها نیست؛

۳ . گفتمان اروتیک‌سازی: رابطه لطیف و باران، با وجود معصومانه بودن، حاوی عناصر اروتیک‌سازی پنهان است. باران به‌عنوان «دیگری زنانه» هم ترحم‌برانگیز است و هم ممنوعه، که این دوگانگی، جذابیت فیلم را برای تماشاگر ایرانی افزایش می‌دهد.

در صحنهٔ آخر، باران ایران را ترک می‌کند، در حالی که لطیف به او می‌نگرد. این سکانس چندین پیام دارد:

- ناگزیری جدایی: باران هرچند دوست‌داشتنی است، اما به‌عنوان افغانستانی جایی در ایران ندارد.
- تثبیت مرزهای ملی: تماشاگر ایرانی می‌تواند برای باران اشک بریزد، اما در نهایت، رفتن او را به‌عنوان سرنوشت محتوم می‌پذیرد.
- حفظ فاصله اگزوتیک: باران حتی در لحظه خداحافظی به‌عنوان «دیگری» باقی می‌ماند؛ یک رؤیای دست‌نیافتنی که باید از دور تحسینش کرد.

«باران» نمونه‌ای از «شرق‌شناسی معکوس» است که در آن فرهنگ افغانستانی نه برای تحقیر، بلکه برای مصرف عاطفی و بصری تماشاگر ایرانی عرضه می‌شود. این فیلم، با وجود ظاهر انسان‌دوستانه، در نهایت به‌بازتولید کلیشه‌هایی کمک می‌کند که مهاجران را سوژه‌هایی منفعل و خالی از عاملیت نشان می‌دهد. «غریب‌سازی» در اینجا خصومت‌ورزانه نیست، بلکه از روی نوعی «احترام نمایشی» صورت می‌گیرد که نتیجه‌اش همان دیگری‌سازی است.

**ب) دیالکتیک جذابیت/انزجار:** فیلم «حیران» (۱۳۸۷) ساخته شالیزه عارف‌پور با ایجاد همزمان حس جذابیت و بیگانگی، به الگویی متناقض در نمایش مهاجران افغانستانی در سینمای ایران دهه ۸۰ تبدیل شده است. این فیلم با استفاده از

نشانه‌های تصویری و روایی، همدردی و فاصله‌گیری را به طور همزمان در مخاطب ایرانی برمی‌انگیزد. روایت عشق دختری ایرانی به پسری افغانستانی در ظاهر داستانی انسانی و فرامرزی است، اما در لایه‌های زیرین، کلیشه‌های رایج درباره مهاجران را بازتولید می‌کند. فیلم با نمایش جذاب بازار افغان‌ها و در مقابل، تأکید بر محیط‌های کارگری سخت و خوابگاه‌های نامنظم افغان‌ها، دوگانگی جذابیت/انزجار را به‌خوبی به تصویر می‌کشد.

فیلم «حیران» در سطح گفتمانی، روابط قدرت میان ایرانیان و مهاجران افغانستانی را با ظرافت بازتولید می‌کند. هرچند رابطه ماهی و حیران در ظاهر عاشقانه و برابر است، اما در صحنه‌های کلیدی مانند دیدار در ساختمان نیمه‌کاره، جایگاه پایین‌تر حیران و بالاتر ماهی، سلسله‌مراتب نانوشته را برجسته می‌سازد. گفتمان فیلم با وجود همدلی با حیران، در نهایت بر شکست این رابطه تأکید دارد؛ چنان‌که در پایان، حیران دستگیر می‌شود و ماهی با فرزند بی‌هویتشان سرگردان می‌ماند. صحنه خواستگاری و برخورد تحقیرآمیز پدر ماهی با حیران، همراه با موسیقی ملودراماتیک، احساس ترحم و در عین حال طرد را برمی‌انگیزد؛ این همان مکانیسم نئواورینتالیستی است که «دیگری» را همزمان جذاب و منفور نشان می‌دهد. نامگذاری فرزند به «حیران» نمادی از سرگردانی مهاجران افغانستانی میان دو فرهنگ و عدم تعلق به ایران است. در نتیجه، فیلم نه نقدکننده مهاجرستیزی، بلکه بازتولیدکننده گفتمان غالب درباره غیرقابل ادغام بودن مهاجران افغانستانی در ایران است.

**ج) نقش‌پذیری جنسیتی:** در سینمای دهه ۸۰ ایران، بدن زن افغانستانی به‌عنوان کانون غریب‌سازی تصویر می‌شود. فیلم‌هایی مانند «حیران» و «باران» زنان افغانستانی را همزمان به‌صورت قربانیان بی‌پناه و موجوداتی رازآمیز و غریب نشان می‌دهند که بیشتر ابژه نگاه مردانه‌اند تا سوژه‌ای مستقل. این دوگانگی در حرکات بدن بازیگران زن، با ترکیبی از فرمانبرداری (مانند سرهای خمیده و نگاه‌های به‌زمین) و اغواگری (لمس‌های تصادفی و نگاه‌های دزدکی)، به‌وضوح دیده می‌شود. پوشش زنان در این فیلم‌ها نقش مهمی در بازنمایی آن‌ها دارد؛ استفاده از حجاب سنتی همراه با نمایش محدود مو یا اندام، همزمان حس ممنوعیت و میل را القا می‌کند. این تضاد در فضاسازی نیز دیده می‌شود: نور و رنگ گرم برای زنان در مقابل فضای سرد و خشن مردان. فیلم‌ها بدن زن افغانستانی را نماد «شرق رازآمیز» و همزمان نیازمند محافظت و تصاحب نشان می‌دهند. این نگاه، زنان را به نقش‌های سنتی محدود کرده و بدن آن‌ها را مرزی نمادین و تهدیدکننده پاکی ملی معرفی می‌کند. صحنه‌های کلیدی مانند کشف هویت باران یا اولین دیدار ماهی و حیران، با استفاده از نور، حرکت دوربین و موسیقی، همزمان آسیب‌پذیری و جذابیت زنانه را برجسته می‌سازند. در صحنه ازدواج فیلم «باران» نیز ترکیب رنگ‌ها، حرکات و نگاه‌ها، بدن زن را هم موضوع ترحم و هم میل قرار می‌دهد. این تناقض، بازتاب تنش‌های اجتماعی ایران در مواجهه با مهاجرت افغان‌ها و تصویرسازی همزمان از «دیگری» به‌عنوان جذاب و تهدیدآمیز است.

## ۳. گفتمان مقاومت خاموش و خودبازنمایی (دهه ۹۰)

در این دوره، شاهد ظهور زیرمتن‌های مقاومتی و خودبازنمایی هستیم که از طریق سه سازوکار اصلی عمل می‌کنند:

**الف) هتروتوپی[۱] سینمایی:** در فیلم «چند مترمکعب عشق» به کارگردانی جمشید محمودی، فضاهای زیرزمینی و حاشیه‌ای به مکان‌هایی برای مقاومت تبدیل می‌شوند. ترکیب‌بندی تصویری فیلم نشان می‌دهد این فضاها با وجود حاشیه‌نشینی، از نظر بصری و روایی در مرکز داستان قرار دارند. فیلم با خلق فضایی انسانی و صمیمی، تصویری متفاوت و واقعی از مهاجران افغانستانی ارائه می‌دهد و برخلاف کلیشه‌های رایج، آن‌ها را نه قربانی صرف و نه افراد مشکوک، بلکه انسان‌هایی مقاوم و

---

[۱] – Hétérotopie :هتروتوپی یا دگرمکان مفهومی است که میشل فوکو برای توصیف برخی فضاهای نهادی و گفتمانی که به‌نوعی «دیگری» محسوب می‌شوند استفاده می‌کند: فضاهای مشوش‌کننده، پرتاثیر، نامنطبق، متناقض یا تغییردهنده. هتروتوپیاها جهان‌هایی درون جهان‌های دیگر هستند که چیزهای بیرونی را بازتاب می‌دهند و آشفته می‌کنند.

پرتلاش به تصویر می‌کشد. روایت اصلی بر عشق صابر (ایرانی) و مرونا (افغانستانی) استوار است، اما در لایه‌های عمیق‌تر، به دشواری‌ها و پیچیدگی‌های زندگی مهاجران می‌پردازد. شخصیت عبدالسلام، پدر مرونا، نماد مقاومت خاموش در برابر دشواری‌های مهاجرت است و مخالفت او با ازدواج دخترش، ریشه در تجربه‌های تلخ مهاجرت و تبعیض دارد. فیلم با ظرافت نشان می‌دهد که مقاومت مهاجران پاسخی طبیعی به رفتارهای تبعیض‌آمیز جامعه میزبان است.

فیلم «چند مترمکعب عشق» با ترکیب‌بندی و نورپردازی دقیق، فضای گرم و صمیمی کارگاه را به‌رغم سختی‌ها به تصویر می‌کشد و تضاد میان جشن و کار در محیط صنعتی را به‌عنوان نماد امید و زندگی‌دوستی مهاجران افغانستانی برجسته می‌کند. نورهای سقفی، نشانه امیدهای کوچک اما پایدار آنان است. از منظر گفتمانی، فیلم چندلایه است: عشق فرامرزی، مقاومت در برابر تبعیض (با محوریت عبدالسلام) و نمایش زندگی عادی مهاجران که کلیشه‌ها را به چالش می‌کشد. صحنه‌هایی مانند دعوت صابر به جشن، نماد پذیرش و سخاوت در برابر تبعیض است و لحظات ساده روزمره، نگاه انسانی و همدلانه به مهاجران را تقویت می‌کند. فیلم بدون شعارزدگی و با روایت انسانی، تصویری واقع‌گرایانه از مهاجران ارائه داده و بر اشتراکات انسانی و غلبه عشق و انسانیت بر موانع فرهنگی و اجتماعی تأکید دارد؛ رویکردی نو در سینمای ایران.

**ب) کنش‌های بدنی مقاومتی:** فیلم «شنل» (۱۳۹۵) به کارگردانی حسین کندری، نمونه‌ای شاخص از نمایش مقاومت خاموش زنان مهاجر در سینمای دهه ۹۰ ایران است. این فیلم با محوریت شخصیت صحرا، زن مهاجر افغانستانی، وضعیت زنان مهاجر را عمدتاً از طریق کنش‌های غیرکلامی و بدنی نمایش می‌دهد؛ رویکردی که با نظریه «اجراهای مقاومت» جودیت باتلر قابل تحلیل است، زیرا بدن به صحنه مقاومت و هویت‌سازی تبدیل می‌شود. داستان درباره صحراست که پس از مرگ همسر ایرانی‌اش متوجه می‌شود ازدواجشان با شناسنامه جعلی ثبت شده و اکنون از سوی صاحب واقعی شناسنامه تهدید می‌شود. این روایت در لایه‌های عمیق‌تر، تمثیلی از شرایط زنان مهاجر در ایران است که میان دو فرهنگ و با محدودیت‌ها و تهدیدها مواجه‌اند. کنش‌های بدنی صحرا، مانند تماس چشمی و وضعیت بدنی قائم او در موقعیت‌های تهدیدآمیز، نشانه مقاومت غیرکلامی و در تضاد با تصویر کلیشه‌ای زنان مهاجر به عنوان افراد منفعل است. همچنین نورپردازی فیلم، با تقسیم چهره صحرا به روشنایی و سایه، استعاره‌ای از وضعیت دوگانه و مرزی او به عنوان زن مهاجر ارائه می‌دهد.

فیلم «شنل» در سه سطح گفتمانی به موضوع مهاجرت می‌پردازد: قدرت و مقاومت، هویت، و مرزها. این اثر با نمایش رابطه نابرابر مهاجر و شهروند و مقاومت خاموش شخصیت صحرا، بدن زن مهاجر را به صحنه‌ای برای مبارزه هویتی و عبور از مرزهای قانونی، جنسیتی و فرهنگی تبدیل می‌کند. سکانس پایانی اوج این مقاومت را با زبان بدن نشان می‌دهد. «شنل» با بازنمایی رفتارهای روزمره و غیرکلامی زنان مهاجر، گفتمان تازه‌ای در سینمای ایران خلق کرده و مخاطب را به تأمل درباره مفهوم مقاومت دعوت می‌کند.

**ج) روایت‌های گسسته:** فیلم «رفتن» (۱۳۹۵) ساخته نوید محمودی، تنها اثری درباره مهاجرت نیست، بلکه روایتگر مقاومت خاموش مهاجران افغان در برابر گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی مسلط است. این فیلم با بهره‌گیری از تقابل تهران و کابل و سه لایه روایی، نشانه‌شناختی و گفتمانی، رنج آوارگان را بازنمایی می‌کند. داستان نبی و فرشته، دو مهاجر افغان در تهران، نمادی از هزاران افغانستانی است که به‌دلیل جنگ و ناامنی مهاجرت کرده‌اند. فیلم بدون توسل به کلیشه‌ها، با نمایش زندگی روزمره و تلاش‌های مهاجران، مقاومت نامرئی آنان در برابر ساختارهای سرکوبگر را به تصویر می‌کشد.

فیلم از صدا به‌عنوان ابزاری برای مقاومت استفاده می‌کند. در صحنه درگیری فرشته با مدیر کارگاه، صدای غرش چرخ‌های خیاطی نه‌تنها فضایی پرتنش می‌آفریند، بلکه نمادی است از خفقان محیطی که مهاجران در آن محبوس شده‌اند. همچنین، سکوتهای طولانی فیلم، مثل نگاه‌های معناگرای نبی‌وفرشته، بیانگر ناتوانی آن‌ها در بیان رنج‌هایشان است، گویی زبان رسمی جایی برای روایت دردهای آنان ندارد.

در بستر گفتمان مقاومت خاموش دهه ۹۰، فیلم «رفتن» مهاجرت را نه فقط یک انتخاب تلخ، بلکه اعتراضی علیه وضعیت موجود نشان می‌دهد. اثر با نمایش ناامیدی از تغییر در افغانستان و امیدی محتاطانه به ایران، تناقض مهاجر را آشکار می‌سازد: او هم قربانی است و هم مبارز. پایان فیلم، با حبس نبی در صندوق عقب، آغاز مرحله جدیدی از مقاومت را نشان می‌دهد. واقع‌گرایی فیلم در برخی صحنه‌ها عمدی است تا مرز میان واقعیت و روایت سینمایی را کمرنگ کند، هرچند حضور شمس لنگرودی کمی تصنعی جلوه می‌کند. «رفتن» سیاست را در زندگی روزمره جستجو کرده و با ریتم کند، تصاویر نمادین و صداهای محیط، مقاومت خاموش مهاجران را بی‌شعارزدگی روایت می‌کند.

## ۴. تحول گفتمانی کلان

تحلیل تطبیقی چهار دهه از بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران نشان‌دهنده تحولات عمیق و بنیادین در گفتمان کلان این حوزه است. این تحولات، در سه محور اصلی قابل بررسی است:

**الف) گذار از روایت‌های کلان به‌خرده‌روایت‌ها:** در دهه ۶۰، مهاجران افغانستانی در سینمای ایران عمدتاً به‌عنوان نماد «امت اسلامی» و در قالب روایت‌های کلان و اسطوره‌ای به تصویر کشیده می‌شدند و نقش ابزاری داشتند. اما در دهه ۹۰، رویکرد سینما به سمت خرده‌روایت‌ها و تأکید بر فردیت و تجربه‌های شخصی مهاجران تغییر یافت؛ به‌گونه‌ای که مهاجران به سوژه‌هایی با صدای مستقل و تجربیات منحصربه‌فرد تبدیل شدند. فیلم‌هایی مانند «رفتن» و «شنل» نمونه‌هایی از این تغییر نگرش هستند که بر زندگی روزمره و چالش‌های فردی مهاجران تمرکز دارند.

**ب) تغییر اقتصاد نشانه‌ای:** در دهه ۶۰، نشانه‌های فرهنگی مرتبط با مهاجران افغانستانی، از جمله لباس، زبان (میرزائی، ۱۳۹۲و۱۳۹۳) و عادات، به‌عنوان عناصر بیگانه‌سازی به‌کار می‌رفتند. این نشانه‌ها قبلاً مهاجران را به‌عنوان «دیگری» و عامل تقویت مرزهای فرهنگی معرفی می‌کردند، اما در دهه ۹۰ کارکرد آن‌ها تغییر یافته است؛ اکنون این نشانه‌ها ابزار خودبیانگری مهاجران شده‌اند و به‌جای تأکید بر تفاوت، به‌عنوان بخشی از هویت فردی و فرهنگی آنان پذیرفته می‌شوند. این تحول نشان می‌دهد که فرهنگ مهاجران دیگر تهدید تلقی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان سرمایه‌ای برای فرهنگ غالب ارزشمند است.

**ج) بازتعریف رابطه خود/دیگری:** در دهه ۹۰، بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینما با بازتعریف رابطه خود و دیگری همراه شده است. برخلاف گذشته که مرز میان «ایرانی» و «افغانستانی» ثابت تلقی می‌شد، فیلم‌های جدید این مرزها را کمرنگ کرده و هویت‌های ترکیبی را نمایش می‌دهند. این آثار نشان می‌دهند هویت‌ها ثابت نیستند و در تعامل شکل می‌گیرند؛ مانند شخصیت‌های صحرا در «شنل» و نبی و فرشته در «رفتن» که نماد هویت بینابینی ایرانی و افغانستانی هستند. این بازنمایی نه تنها مرزهای فرهنگی‌وملی را مورد سؤال قرار می‌دهد، بلکه به‌تعریفی جدید از هویت و فرهنگ‌پذیری (میرزائی، ۱۳۹۵: ۲۰۹) پرداخته که بر انعطاف‌پذیری‌وتعامل استوار است. تحولات گفتمانی در بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران، بیانگر گذار از روایت‌های کلی و ایدئولوژیک به روایت‌های فردمحور و عمیق‌تر است. این تغییرات شامل استفاده از نشانه‌های فرهنگی به‌عنوان ابزار خودبیانگری و بازتعریف رابطه خود و دیگری می‌شود. این روندها شیوه نمایش مهاجران را متحول کرده‌اند و نشان‌دهنده تغییرات عمیق‌تر در جامعه و فرهنگ ایران بوده و به افزایش درک متقابل و تقویت انسانیت مشترک کمک می‌کنند.

## نتیجه‌گیری

این پژوهش با رویکردی بینارشته‌ای و با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی فرهنگی، تحلیل گفتمان انتقادی و مردم‌شناسی تصویری، به بررسی تحول بازنمایی مهاجران افغانستانی در سینمای ایران طی چهار دهه پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که این بازنمایی‌ها، همزمان بازتولیدکننده گفتمان‌های قدرت و ایجادکننده امکان مقاومت هستند. پژوهش با تمرکز بر سه محور اصلی،

مکانیسم‌های قربانی‌سازی و مقاومت، بازتولید الگوهای فرهنگی از طریق بدن مهاجر، و تحول گفتمان دیگری‌سازی، به نتایجی چندبعدی دست یافته است:

۱. در سطح نشانه‌شناختی–روایی، در فیلم‌هایی مانند «رفتن»، با تقابل تصاویر تهران و کابل، مرزهای ملی به چالش کشیده شده و فضایی جدید برای ظهور هویت‌های پیوندی ایجاد می‌شود. بدن مهاجر در سینما از یک متن فرهنگی ثابت و قربانی‌گونه در دهه ۶۰، به متنی سیال و قابل بازتعریف در دهه ۹۰ تبدیل شده است. فیلم «شنل» این تحول را با کنش‌های مقاومتی غیرکلامی به‌خوبی نشان می‌دهد. همچنین، روایت سینمایی از الگوهای کلان‌نگر ایدئولوژیک به خرده‌روایت‌های چندصدایی تغییر یافته و مهاجر از ابژه دید به سوژه نگاه ارتقا یافته است.

۲. در سطح گفتمان قدرت، پژوهش نشان می‌دهد که در سینمای ایران هرچه تلاش برای واقع‌نمایی بیشتر شده، غریب‌سازی نیز عمیق‌تر شده است. این پارادوکس در سه سطح تولید (افزایش بودجه همراه با محدودیت روایی)، متن (واقع‌نمایی ظاهری و غریب‌سازی پنهان) و دریافت (همدلی احساسی بدون درک ساختاری) دیده می‌شود. گفتمان‌های هر دهه برای طبیعی‌سازی نابرابری از سازوکارهای متفاوتی استفاده کرده‌اند: قربانی‌سازی حماسی در دهه ۶۰، غریب‌سازی در دهه ۸۰ و مقاومت خاموش در دهه ۹۰. فیلم «حیران» نمونه بارز گفتمان دهه ۸۰ با دیالکتیک جذابیت و انزجار است. همچنین، سینمای دیاسپورای درونی با ویژگی‌هایی چون مجاورت جغرافیایی، اشتراکات زبانی–مذهبی و سلسله‌مراتب اجتماعی، فضایی خاص برای بازنمایی مهاجران افغانستانی ایجاد کرده که هم زمینه مقاومت و هم بازتولید قدرت را دارد.

۳. در سطح مردم‌شناختی–فرهنگی، بدن مهاجر در سینما سه نقش همزمان دارد: نمایش تفاوت فرهنگی، اجرای مقاومت بدنی، و حمل حافظه تاریخی رنج. فیلم «دلبران» با حذف عاملیت تاریخی، این سه نقش را آشکار می‌کند. در فیلم‌های دهه ۹۰ مانند «رفتن»، مرزهای گفتمان غالب تضعیف می‌شود و این گسست‌ها از طریق هتروتوپیای سینمایی، کنش‌های مقاومتی و بازتعریف رابطه خود و دیگری رخ می‌دهد.

بازنمایی سینمایی «دیگری درونی» با وجود اشتراکات زبانی و مذهبی اما تفاوت در حقوق اجتماعی، به شکل‌گیری «هویت متناقض» منجر شده است که هم امکان همذات‌پنداری و هم زمینه طرد را فراهم می‌کند. این مطالعه با چارچوب «مردم‌شناسی تصویر انتقادی» نشان می‌دهد سینمای ایران در بازنمایی مهاجران افغانستانی، میان واقع‌نمایی و بازتولید کلیشه‌ها گرفتار است. راه خروج از این چرخه، فراهم کردن امکان روایت‌های خودنگاشت توسط خود مهاجران است که اخیراً با حضور فیلمسازان افغانستانی–ایرانی آغاز شده است. این پژوهش پیشنهاد می‌کند با بهره‌گیری از «سینمای دیاسپورای درونی» و تأکید بر مجاورت جغرافیایی، اشتراکات فرهنگی و نقد ساختارهای اجتماعی، الگوی جدیدی برای بازنمایی مهاجران ارائه شود. همچنین توصیه می‌کند سیاست‌گذاران از تولیدات مشترک ایران و افغانستان حمایت کنند و پژوهشگران چارچوب‌های نوین مردم‌شناسی تصویری را توسعه دهند. فیلمسازان نیز باید از رویکرد ترحم‌آمیز فاصله گرفته و بر عاملیت و روایت‌های اصیل مهاجران تمرکز کنند. نتایج نشان می‌دهد سینمای ایران در بازنمایی مهاجران افغانستانی در حال گذار از «سیاست ترحم» به «سیاست شناخت» است و تحقق این تحول، مستلزم شنیده شدن صدای واقعی مهاجران می‌باشد.

## منابع


بشیر، حسن؛ حسینی، سیدباقر (۱۳۹۴). زنانگی‌ومردانگی در جامعه افغانستان: تحلیل‌گفتمان فیلم سنگ‌صبور. مطالعات فرهنگ–ارتباطات، ۱۶(۳۰)، ۶۷–۸۷.

دووینیو، ژان (۱۳۷۹) جامعه‌شناسی هنر، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر مرکز.

فرمانفرمایی، تکتم؛ جعفرزاده، پریسا (۱۳۹۷). نقش سینمای ایران در پذیرش مهاجران‌افغان. مطالعات مدیریت شهری، ۱۰ (۳۶)، ۷۵–۸۸.

قنبری‌نیک، محسن؛ کریمی، محمود (۱۴۰۱). بازنمایی شخصیت مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران. معارف‌اسلامی و تبلیغ‌وارتباطات ۱۰ (۱). ۹۳–۱۲۲.

کشاوری، الهام ، رایانی‌مخصوص، مهرداد؛ عارف، محمد (۱۴۰۳). گونه‌های هویتی مهاجرین افغان براساس نسبت «خود و دیگری» در آثار سینمایی. رسانه‌های دیداری‌وشنیداری، ۱۸(۵۰)، ۸۹–۱۱۸.

میرزائی، حسین (۱۳۹۲). انسان‌شناسی قومی ـ زبانی مهاجرین هزاره در ایران. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران, ۳(۲), ۱۴۴–۱۲۳.

میرزائی، حسین (۱۳۹۳). مطالعهٔ انسان‌شناختی هویت زبانی مهاجران افغان در ایران. مجله مطالعات اجتماعی ایران، ۸(۳)، ۱۰۹–۱۲۸.

میرزائی، حسین (۱۳۹۵). راهبردهای فرهنگ‌پذیری‌وبهداشت‌روانی مهاجرین افغانستانی در شهرک قائم قم (مطالعه‌ای انسان‌شناختی). پژوهشنامه مددکاری اجتماعی، ۳(۷)، ۱۸۹–۲۴۵.

میرزائی، حسین (۱۳۹۶). بررسی انطباق تحصیلی مهاجران افغانستانی در ایران. پژوهشنامه مددکاری اجتماعی، ۴(۱۱)، ۴۳–۸۴.

میرزائی، حسین (۱۳۹۷). انسان‌شناسی پزشکی: پیش‌گیری و درمان‌سنتی در بین مهاجران افغانستانی. دوفصلنامه دانش‌های بومی ایران، ۵(۱۰)، ۳۳–۱۰۲.

یاراحمدی، لعیا؛ فرشاد، متین و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۹). تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات, ۲(۱), ۱۹۷–۲۲۴.

Bashir, Hassan; Hosseini, Seyed Bagher (2015). Femininity and Masculinity in Afghan Society: A Discourse Analysis of the Film "Sang-e Sabour." Cultural and Communication Studies, 16(30), 67-87. (in Persian)

Blackman, A., Southam, D., Lawrie, G., Williamson, N., & Thompson, C. (2024). Chemistry: core concepts. John Wiley & Sons.

Bourdieu, P. (1991). Language and symbolic power. Harvard University Press.

Duvignaud, Jean (1999). Sociology of Art, translated by Mehdi Sahabi, Markaz Publishing. (in Persian)

Farmarfarmayi, Toktam; Jafarzadeh, Parisa (2018). The Role of Iranian Cinema in the Acceptance of Afghan Migrants. Urban Management Studies, 10(36), 75-88. (in Persian)

oorn J. (2024). Stuart Hall (1973) 'Encoding and Decoding'. In Classic in Media Theory (pp. 151-165). Routledge.

Foucault, M. (1972). The Archaeology of Knowledge. Pantheon Books.

Ghanbari-Nik, Mohsen; Karimi, Mahmoud (2022). Representation of Afghan Migrant Characters in Iranian Cinema. Islamic Culture and Propaganda & Communication, 10(1), 93-122. (in Persian)

Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. Sage.

Keshvari, Elham; Rayani Mokhtas, Mehrdad; Aref, Mohammad (2024). Identity Types of Afghan Migrants Based on the "Self and Other" Relationship in Cinematic Works. Audiovisual Media, 18(50), 89-118. (in Persian)

Mirzaei, Hossein (2013). Ethnolinguistic Anthropology of Hazara Migrants in Iran. Iranian Anthropological Research, 3(2), 123-144. (in Persian)

Mirzaei, Hossein (2014). An Anthropological Study of Linguistic Identity of Afghan Migrants in Iran. Iranian Journal of Social Studies, 8(3), 109-128. (in Persian)

Mirzaei, Hossein (2016). Cultural Adaptation and Mental Health Strategies among Afghan Migrants in Qaem Town, Qom: An Anthropological Study. Social Work Research Journal, 3(7), 189-245. (in Persian)

Mirzaei, Hossein (2017). Academic Adjustment of Afghan Migrants in Iran. Social Work Research Journal, 4(11), 43-84. (in Persian)

Mirzaei, Hossein (2018). Medical Anthropology: Traditional Prevention and Healing Practices among Afghan Migrants. Iranian Journal of Indigenous Knowledge, 5(10), 33-102. (in Persian)

Patel, R. (2024). Representation Matters: Diversity and Inclusion in Contemporary Cinema. Shodh Sagar Journal of Language, Arts, Culture and Film, 1(1), 42-46.
Ruby, J. (2000). Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology. University of Chicago Press.
Shanavas, S. P. (2024). The Rise of Subaltern from Fiction to Film: Postmodern Identity and Self in the White Tiger. Quarterly Review of Film and Video, 41(4), 433-437.
Yarahmadi, La'ya; Farshad, Matin; Taghizadegan, Ma'soumeh (2010). Sociological Analysis of the Works of Masoud Kimiai. Journal of Sociology of Art and Literature, 2(1), 197-224. (in Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی