تحلیل گفتمانی فیلمهای سیاسی ـ اجتماعی:
نگاهی به «پارتی» سامان مقدم

سید علی‌اصغر سلطانی*

چکیده

این مقاله بر آن است تا با استفاده از نظریه گفتمان لاکلا و موف که چارچوبی برای تحلیل نظام گفتمانی سیاسی ـ اجتماعی است نشان دهد که چگونه نظام گفتمانی حاکم بر یک جامعه محصولات فرهنگی‌ای مانند فیلمهای سینمایی را تولید می‌کند و بدان واسطه در واقع به بازتولید خود در جامعه می‌پردازد. در این راستا، بخشهایی از فیلم سینمایی «پارتی» ساخته سامان مقدم به عنوان نمونه مد نظر قرار گرفته است و این سؤالات مطرح شده است که این فیلم در چه گفتمان اجتماعی‌ای تولید شده و چگونه این فضای گفتمانی در فیلم بازنمایی شده است. در نهایت، با استفاده از نظریه گفتمان لاکلا و موف[1] فضای گفتمانی حاکمی که فیلم را تولید کرده است و چگونگی بازنمایی این فضا در فیلم مورد بررسی قرار گرفته است. به طور کلی هدف از مقاله این است که نشان دهد چگونه نظریه گفتمان می‌تواند برای تحلیل پدیده‌های اجتماعی و محصولات فرهنگی به کار گرفته شود.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، فیلمهای سیاسی ـ اجتماعی، فیلم پارتی، سامان مقدم.

* عضو هیئت علمی دانشگاه باقرالعلوم aasultani@yahoo.com

1. Ernesto Laclau & Chental Mouffe

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

برای مطالعه پدیده‌های فرهنگی تاکنون روشهای تحلیلی کمی و کیفی مختلفی به کار گرفته شده است، اما با توجه به جدید و ناشناخته بودن روشهای تحلیل گفتمانی هنوز تلاشی برای به کارگیری روشهای گفتمانی در حوزه مطالعات فرهنگی صورت نگرفته است. هدف اصلی این مقاله این است که گام آغازینی را در این راه بردارد، اما چون هم رویکردهای گفتمان دارای پیچیدگی و تنوع گسترده‌ای هستند و هم حوزه فرهنگ بخشهای وسیعی از اجتماع را دربر می‌گیرد، تبیین تعامل میان روشهای تحلیل گفتمانی و مطالعات فرهنگی در مقالهٔ مختصری از این دست امکان‌پذیر نیست. با این وجود در این مقاله سعی شده است با محدود شدن به یکی از روشهای تحلیل گفتمانی، نظریه گفتمان لاکلا و موف، و تمرکز بر فیلمهای سینمایی سیاسی ـ اجتماعی تا آنجا که ممکن است دید روشن‌تری از این روش ارائه گردد.

در حقیقت سؤال اصلی‌ای که این مقاله سعی می‌کند به آن پاسخ دهد این است که چگونه نظام یا نظامهای گفتمانی حاکم بر جامعه حوزه فرهنگ را بازتولید می‌کنند و بالعکس، محصولات فرهنگی تولید شده چگونه به تقویت و بازتولید نظام گفتمانی حاکم می‌پردازند. با محدود شدن به فیلم «پارتی» ساخته سامان مقدم، می‌توان پرسید این فیلم در چه فضای گفتمانی‌ای تولید شده است، چه گفتمانی را بازتولید و چه گفتمانی را طرد می‌سازد.

بنابراین، در این مجال تلاش خواهد شد تا نشان داده شود چگونه می‌توان از نظریه گفتمان لاکلا و موف برای تحلیل فیلمهای سیاسی ـ اجتماعی بهره گرفت. به این منظور، لازم است ابتدا فضای گفتمانی کلانتری که فیلم را تولید کرده است مورد بررسی قرار گیرد. ازاین‌رو، تحلیلی از وضعیت سیاسی ـ اجتماعی ایران در نیمه دوم دهه ۷۰ یعنی زمان ظهور جنبش اصلاحات و منازعات آن با اصول‌گرایان براساس این نظریه مورد بررسی قرار می‌گیرد. علت انتخاب این برهه زمانی آن است که برای تحلیل هر متنی باید آن را در فضای گفتمانی بزرگ‌تری که آن را تولید کرده است قرار داد. ازاین‌رو، برای تحلیل گفتمانی فیلم «پارتی» که به عنوان نمونه تحلیل خواهد شد ابتدا توصیفی گفتمانی از فضای سیاسی ـ اجتماعی‌ای که فیلم را تولید کرده است ارائه خواهد شد. در نهایت با بررسی بخشهایی از این فیلم نشان داده می‌شود چگونه می‌توان از تحلیل گفتمان به مثابه چارچوبی برای تحلیل فیلم بهره گرفت. بدین ترتیب می‌توان هم به تحلیل نظام معنایی درون یک فیلم پرداخت و هم نشان داد که این فیلم تحت‌تأثیر چه جامعه‌ای و چه مناسبات قدرتی که حاکم بر این جامعه بوده است تولید شده است. در نتیجه به تحلیل منسجمی از فیلم دست خواهیم یافت.

Archive of SID

www.SID.ir

تشریح مبانی نظریه گفتمان لاکلا و موف و چگونگی به کارگیری آن به مثابه روشی برای تحلیل دراین مقاله مختصر امکان‌پذیر نیست[۱]. در حقیقت، اصطلاح گفتمان، اصطلاحی بسیار مبهم است و به شکلهایی حتی گاه ضد و نقیض به کار می‌رود. به همین ترتیب، تعبیری که لاکلا و موف از گفتمان دارند نیز تعبیری خاص است که با تعاریف ارائه شده در چارچوبهای دیگر متفاوت است. نظریه گفتمان لاکلا و موفه اصولاً مبتنی‌بر تعبیری فوکویی از گفتمان است و مبین نوعی نظام معنایی کلان است که بخشهایی از حوزه اجتماع را دربر می‌گیرد و اندیشه‌ها، احساسات، و رفتار و گفتار سوژه‌ها و نهادهای قرار گرفته در آن گفتمان را تحت سیطره خود می‌گیرد و به آنها شکل می‌دهد.

لاکلا و موف اولین‌بار در کتاب *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی: به سوی رادیکال دموکراسی* (۱۹۸۵) نظریه گفتمان خود را مطرح کردند. این نظریه بعدها توسط لاکلا، ژیژک و دیگران بسط بیشتری یافت. این نظریه گفتمان به طور کلی متشکل از یک نظریه معنایی و یک نظریه سیاسی ـ اجتماعی است که در نهایت در نظریه‌ای پساساخت‌گرا با هم به شکلی جالب تلفیق می‌شوند. نظریه معنایی آنها از سوسور آغاز می‌شود و با دریدا بسط می‌یابد و نظریه سیاسی‌شان نیز با نقد مارکسیسم کلاسیک شروع می‌شود و سپس با دیدگاههای گرامشی، آلتوسر و دیگران در می‌آمیزد (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲). به واسطه درآمیختن نظریه‌های نشانه‌شناختی سوسور و دریدا با نظریه‌های سیاسی و اجتماعی گرامشی، آلتوسر و فوکو و نظریه روان‌شناختی لاکان پیرامون هویت فرد، لاکلا و موف توانسته‌اند به نظریه‌ای دست یابند که دارای ابعاد گوناگون و قابلیت تبیینی فوق‌العاده‌ای است. به کمک این نظریه تقریباً هر پدیده سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را می‌توان توصیف و تبیین کرد.

از نظر لاکلا و موف تمامی پدیده‌های اجتماعی دارای خصلت گفتمانی و سیاسی هستند. تعریفی که لاکلا و موف از گفتمان دارند به گونه‌ای است که گفتمان را نظام بزرگ‌تری در نظر می‌گیرند که بقیه نظامها و پدیده‌های اجتماعی را در سیطره خود می‌گیرد و به آنها شکل می‌دهد. به این ترتیب، آنها اصالت را به فرایندهای گفتمانی و سیاسی می‌دهند و همه‌چیز را سیاسی تعبیر می‌کنند. از نظر لاکلا و موف این مفصل‌بندیهای سیاسی هستند که تعیین می‌کنند ما چگونه فکر و عمل کنیم و بدین ترتیب است که جامعه شکل می‌گیرد. در حقیقت، سیاست[۲] از نظر لاکلا و موف معنایی عام دارد و «به حالتی باز می‌گردد که ما مداوماً شیوه‌ای اجتماع را می‌سازیم که شیوه‌های دیگر را طرد می‌سازد» (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲: ۳۶). در واقع مطابق دیدگاه آنها، سیاست، سازمان دادن به جامعه به شیوه‌ای خاص است به نحوی که شیوه‌های ممکن دیگر را نفی و طرد می‌سازد. بدین ترتیب گفتمانهای مختلف ممکن است بر سر سازماندهی جامعه به شیوهٔ خاص خود با هم به رقابت و مبارزه برخیزند.

۱. برای آشنایی بیشتر با مبانی نظری و روشی این نظریه ر.ک: حسینی زاده (۱۳۸۳، ۱۳۸۵)؛ حقیقت (۱۳۸۵)؛ سلطانی (۱۳۸۳، ۱۳۸۴)؛ یورگنسن و فیلیپس (۲۰۰۲)؛ بَرت (۱۹۹۱)؛ سعید و زاک (۱۹۹۸)؛ دووس (۱۹۹۳)؛ پنی کوک (۱۳۷۸)؛ هوارث (۱۳۷۷).

2. politics

Archive of SID

www.SID.ir

مفاهیم مهم دیگر نظریه عبارتند از: قدرت، سوژه و هویت جمعی. مفهوم قدرت در نظریهٔ لاکلا و موف بسیار شبیه مفهوم قدرت نزد فوکو است. قدرت چیزی نیست که در دست بعضیها هست و در دست بعضیها نیست. قدرت چیزی است که اجتماع را تولید می‌کند. دانش، هویت و موقعیت فردی و اجتماعی ما ساخته و پرداخته قدرت است. رهایی از چنبرهٔ قدرت غیرممکن است چون سراسر زندگی فردی و اجتماعی ما را فرا گرفته است. برای زیستن نیاز به رفاه، بهداشت، آموزش و پرورش و نظم اجتماعی داریم و قدرت همهٔ آنها را برایمان فراهم می‌آورد. تمامی آنچه که انسانها به عنوان سوژه انجام می‌دهند در دایره مغناطیسی قدرت شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، اشکال مختلف هنر، از جمله سینما، نیز مستثنی نیست. هر آنچه که در جامعه تولید می‌شود تحت‌تأثیر قدرت است و لزوماً سوگیرانه است چون به دنبال برجسته ساختن معنایی خاص و به حاشیه راندن معنایی خاص است.

مفهوم سوژه نیز از مفاهیم کلیدی نظریه گفتمان است. لاکلا و موف مفهوم سوژهٔ خود را براساس سوژهٔ آلتوسر شکل دادند؛ اما بعد از نگارش کتاب *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی* (لاکلا و موف، ۱۹۸۵)، لاکلا (۱۹۹۳) نظریات لاکان را وارد نظریهٔ گفتمان کرد تا به سوژه یک ناخودآگاه ببخشد تا از آن طریق عمق بیشتری به این نظریه بدهد. سوژه برای لاکان ساخت ناقصی است که همواره تلاش می‌کند به یک کل[1] تبدیل شود. نظریهٔ سوژه لاکان با نوزادی آغاز می‌شود که از محدودیتهایش بی‌اطلاع است و در همزیستی با مادر و جهان اطرافش زندگی می‌کند. نوزاد به‌تدریج از مادر فاصله می‌گیرد ولی خاطرهٔ احساسِ تمامیت و کمال در او باقی می‌ماند. هرچه فاصله سوژه از نوزادی بیشتر می‌شود تلاش می‌کند تا دوباره به تمامیت دوران نوزادی تبدیل شود. وقتی وارد اجتماع می‌شود هویتهای متفاوتی از طریق گفتمانهای مختلف به او اعطا می‌شود. او این هویتهای خارجی را درونی کرده با تصویری که از نوزادی در حافظه دارد تطبیق می‌دهد ولی درمی‌یابد که‌این دو با هم سازگار نیستند. هویتها و شخصیتهایی که اجتماع به فرد می‌دهد هم برای او مرجع شناسایی خود هستند و هم در عین حال منشاء از خود بیگانگی‌اش به شمار می‌آیند. بنابراین، سوژه در اساس تکه‌تکه[2] است (لاکان، ۱۹۷۷). سوژه همواره در تناقض میان احساس کمال دوران نوزادی و ناسازگاری هویتهایی که از اجتماع به او داده می‌شود و مرجع شناسایی او از خود به سر می‌برد و خود واقعی‌اش هیچ‌گاه شکل نمی‌گیرد. خود واقعی و کامل به اصطلاح لاکلا اسطوره[3] ای بیش نیست.

لاکلا تعبیری این‌گونه از سوژه را وارد نظریهٔ گفتمان کرد و به سوژه نیرویی پیش راننده بخشید، نیرویی که سوژه را وا می‌دارد همواره در میان گفتمانهای مختلف به دنبال یافتن خودش باشد. سوژهٔ

1. whole
2. split
3. myth

Archive of SID

www.SID.ir

لاکان خود را به واسطهٔ یک چیز خارجی می‌شناسد و این چیز در نظریهٔ گفتمان همان «موقعیتهای سوژه» است که توسط گفتمانها فراهم آورده می‌شود.

در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف هویت جمعی[1] یا تشکیل گروه و هویت سوژه تحت اصول مشترکی شکل می‌گیرند، اما مرز میان این دو نوع هویت کدر و مبهم است. هویت سوژه و هویت گفتمان یا هویت جمعی هر دو به واسطهٔ تقابل میان درون و بیرون شکل می‌گیرند. هویت سوژه به واسطهٔ تعارض میان ناخودآگاه او و اجتماع اطرافش شکل می‌گیرد و هویت گفتمان به واسطهٔ دشمن و غیر. در حقیقت، هویت به واسطهٔ تخاصم میان گفتمانها شکل می‌گیرد. در مباحثی که پیرامون نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه تاکنون ارائه شد مبارزه بر سر خلق معنا همواره نقشی محوری داشته است. در چارچوب این نظریه، نزاع و تقابل بر کل جامعه سایه انداخته و نیروی پیش رانندهٔ آن است. هیچ گفتمانی نمی‌تواند هرگز کاملاً شکل بگیرد و تثبیت شود زیرا هر گفتمانی در نزاع با گفتمانهای دیگری است که سعی دارند واقعیت را به گونه‌ای دیگر تعریف کنند و خط و مشیهای متفاوتی برای عمل اجتماعی ارائه کنند. تخاصم اجتماعی وقتی پیدا می‌شود که هویتهای متفاوت همدیگر را نفی و طرد می‌سازند.

این تخاصم، که باعث شکل‌گیری هویت یک هنرمند نیز می‌شود در کلیه رفتار و گفتارش ظهور پیدا می‌کند و باعث می‌شود او همواره در آثاری که خلق می‌کند به دنبال حفظ معنایی خاص و به حاشیه راندن معنایی دیگر باشد. در کلیه فیلمها، یک وجه مثبت وجود دارد که نشان دهنده نظام معنایی خودی هنرمند است و یک وجه منفی که نشان دهنده نظام معنایی غیرخودی یا دیگر هنرمند است.

با چنین نگرشی این مقاله سعی می‌کند به تحلیل فیلم «پارتی» ساخته سامان مقدم بپردازد. برای فهم بهتر این فیلم لازم است در قالب همین نظریه به تحلیل فضای سیاسی ـ اجتماعی جامعه‌ای پرداخته شود که این فیلم را تولید کرده است. چون این فیلم در اوج منازعات میان اصلاح‌طلبان و اصول‌گرایان ساخته شد، در بخش بعدی مقاله تحلیلی گفتمانی از این فضا داده خواهد شد تا زمینه برای تحلیل فیلم در بخش آخر مقاله فراهم گردد.

تحلیل گفتمانی منازعات معنایی اصلاح‌طلبان و اصول‌گرایان

در این بخش سعی خواهد شد براساس نظریه فوق چگونگی ظهور گفتمان اصلاح‌طلب و تعامل آن با گفتمان محافظه‌کار از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۰ به ویژه با تمرکز بر هفتمین انتخابات ریاست جمهوری در سال ۱۳۷۶ مورد بررسی قرار گیرد تا مشخص شود فضای سیاسی ـ اجتماعی‌ای که در آن فیلم «پارتی» ساخته شد چگونه بوده است، چه دالهای معنابخشی بر این فضا حاکم بوده‌اند و تأثیر این دالهای معنابخش بر نظام معنایی بازنمایی شده در فیلم چه بوده است.

1. collective identity

Archive of SID

www.SID.ir

برای تشریح چگونگی شکل‌گیری گفتمان اصلاح‌طلب و اصول‌گرا لازم است، کمی به عقب برگردیم و ریشه‌های آن را در ابتدای انقلاب جستجو کنیم. ریشه‌های اصلی تضاد میان گفتمان اصلاح‌طلب و محافظه‌کار را باید در تضاد میان گفتمانهای کلان تجددگرایی (مدرنیزم) و سنت‌گرایی یافت. در حقیقت، همان‌طور که بشیریه در کتاب *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران: دورهٔ جمهوری اسلامی ایران* می‌گوید: «مقابلهٔ دولت پهلوی با نیروهای سنتی از جمله روحانیت، عشایر و بازار و حمایت از فرایندهایی که به پیدایش نیروهای مدرن انجامید، جامعه ایران را دو پاره کرد و طبقات و نیروهای سنتی و مدرن را در مقابل هم قرار داد» (بشریه، ۱۳۸۱: ۱۲). اگرچه موضوع بحث بشیریه شکافهای اجتماعی ایران است و معتقد است که جامعهٔ ایران دارای یک شکاف عمیق و اساسی میان تجددگرایی و سنت‌گرایی است که منجر به دوپارگی این جامعه شده است، ولی آنچه در این تحقیق مد نظر است تضادهای حاصل از این شکاف است. در واقع، مفروض تحقیق حاضر این است که تحولات سیاسی و اجتماعی ایران حاصل تضاد میان سنت‌گرایی و تجددگرایی است. منظور از سنت‌گرایی در اینجا تلاش برای بازگشت به اصول و سنتهای اسلامی است. تجددگرایی نیز در اینجا اشاره به دیدگاههایی دارد که مبتنی بر انسان‌گرایی، فردگرایی، آزادی، قانون‌گرایی و دموکراسی هستند.

حضور تجددگرایی و سنت‌گرایی را می‌توان در مفصل‌بندی دو دال «اسلامی» و «جمهوری» در کنار هم در ترکیب «جمهوری اسلامی» یافت؛ اما سؤال این است که چگونه این دالهای متضاد در کنار هم جای گرفتند. پاسخ این سؤال در یک دال دیگر است: «امام». امام خمینی (ره) تنها شخصیتی بود که به دلیل داشتن ویژگیهای کاریزماتیک توانست این دو دال متضاد را در کنار هم مفصل‌بندی کند.

در چهار سال اول انقلاب گروههای سیاسی‌ای که نظام فکری و معنایی آن در سایه تجدد شکل گرفته بود شدیداً به حاشیه رانده شدند و تنها گروههای سیاسی اسلام‌گرا در صحنه باقی ماندند. از آنجا که برای گروههای سیاسی و گفتمانها نیاز به هویت و برای هویت یافتن نیاز به وجود «دیگر» دارند بعد از طرد گروههای غیراسلامی خود گروههای اسلام‌گرا از درون دو شاخه شد و راست و چپ سنتی از سال ۱۳۶۲ به بعد شکل گرفت. وجود امام به عنوان یک کاریزما مانع از تشدید خصومت میان چپ سنتی و راست سنتی بود؛ اما بعد از رحلت امام (ره) و پایان جنگ به‌تدریج اختلافات گفتمانهای چپ سنتی و راست سنتی افزایش یافت و زمینه برای ظهور مجدد دالهای مرتبط با تجددگرایی فراهم گردید. علاوه بر فقدان امام برنامه‌های اقتصادی دولت هاشمی رفسنجانی نیز باعث سرعت یافتن این روند شد. حرکت از اقتصاد دولتی دوران جنگ به اقتصاد آزاد و خصوصی‌سازی نیاز به «آزادیهای مدنی» داشت. این آزادیهای مدنی باعث رشد نسبی مطبوعات شد و به‌تدریج زمینه را برای مطرح شدن مباحثی پیرامون «جامعه مدنی»، «قانون»، و «آزادی سیاسی» فراهم آورد.

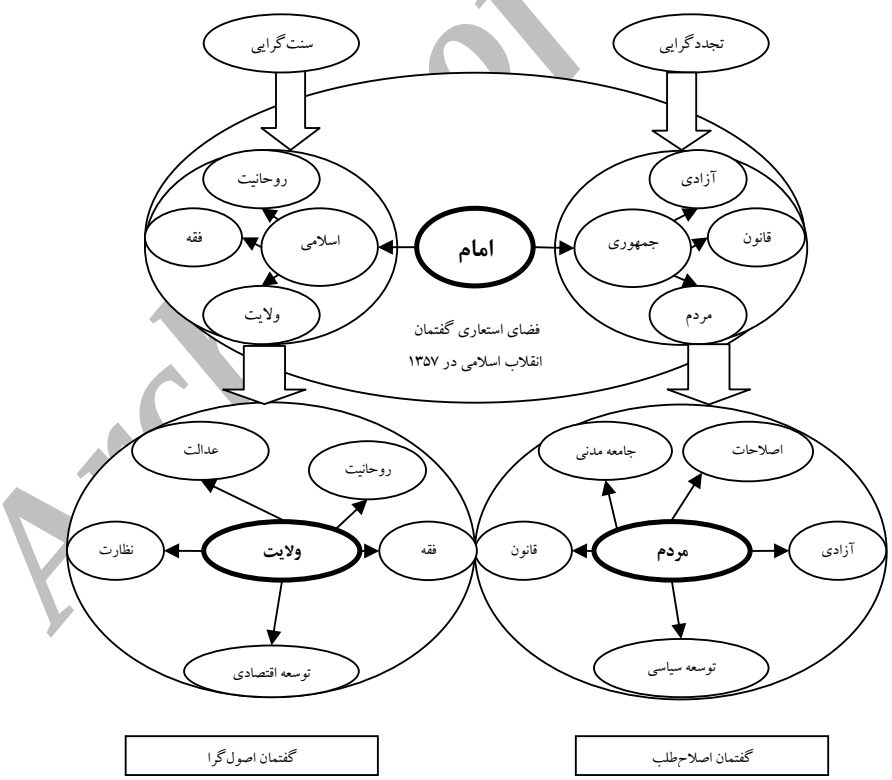
نظام معنایی جدیدی که به صورت ناپیدا در جامعه و در اذهان مردم به‌تدریج در طی چند سال شکل گرفته بود به صورت غیررسمی بر سر زبانها بود. ناگهان در انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۳۷۶

Archive of SID

www.SID.ir

از زبان سید محمد خاتمی جاری شد و گفتمان اصول‌گرا را بهت زده کرد. این نظام معنایی آنچنان رفتار و گفتار مردم را به سیطره خود در آورده بود که یک بار دیگر خاطره انتخابات ۱۲ فروردین ۱۳۵۸ زنده شد. تسلط یافتن این نظام معنایی که از مفصل‌بندی دالهایی مانند «آزادی»، «قانون»، «جامعه مدنی»، و «اصلاحات» حول دال مرکزی «مردم» شکل گرفته بود نشان دهنده بازگشت دوباره دالهایی بود که ریشه در تجددگرایی داشتند و از ابتدای انقلاب به حاشیه رانده شده بودند.

در واکنش به چنین وضعیتی، گفتمان سنت‌گرای محافظه‌کار، که پیشتر از این حول دال «ولایت» شکل گرفته بود، نیز به مفصل‌بندی عناصر جدیدی پرداخت که تقریباً در نقطهٔ مقابل مفصل‌بندیهای اصلاح‌طلب قرار دارند. برعکس، گفتمان اصلاح‌طلب که عمدتاً بر تقدم توسعهٔ سیاسی تأکید می‌گذاشت، گفتمان محافظه‌کار بر توسعهٔ اقتصادی و دالهای مرتبط با آن متمرکز گشت. و به دنبال آن، دالهایی چون « عدالت»، «نظارت» و «امنیت ملی» حول «ولایت» گرد آمدند. این وضعیت، در نمودار (۱) نشان داده شده است.



نمودار (۱) مفصل‌بندی گفتمانهای اصلاح‌طلب و اصول‌گرا در سال ۱۳۷۶

Archive of SID

www.SID.ir

اگرچه می‌توان نوعی تقابل قرینه بین دالهای این دو گفتمان یافت، ولی باید در نظر داشت که گفتمانها با به کار گرفتن مجموعهٔ توان معنایی خود به صورت یک دست با هم بر سر خلق معنا به رقابت برمی‌خیزند.

براساس نظامهای معنایی‌ای که به این صورت در دو گفتمان اصلاح‌طلب و محافظه‌کار شکل گرفت، هر دوی آنها با استفاده از قابلیتهای سخت‌افزاری و نرم‌افزاری خود به مقابله با دیگری پرداختند. منظور از روشهای مقابله سخت‌افزاری به کار گرفتن روشهایی است که مبتنی بر نظامهای نمادینی مانند زبان و تصویر نیستند بلکه ریشه در زور و برخوردهای فیزیکی هستند. نمونه‌هایی از این روشهای سخت‌افزاری برای حذف و طرد رقیب عبارتند از: رد صلاحیت نامزدها، تعطیل کردن مطبوعات، حبس، توقیف، ضرب و جرح و به راه انداختن جنبشهای خیابانی و مانند آن.

در مقابل، روشهای نرم‌افزاری مبتنی بر به کارگیری زبان و نظامهای نمادین دیگر است. کارآیی این روشهای تولید معنا که به منظور ساختارشکنی نظام معنایی گفتمان رقیب در اذهان عمومی صورت می‌گیرد بسیار بیشتر از روشهای سخت‌افزاری است و ازاین‌رو هم اصول‌گرایان و هم اصلاح‌طلبان به‌شدت از این ابزار استفاده کردند. تولید فیلم یکی از بهترین راه‌کارهای نرم‌افزاری است که به واسطه آن گفتمانها به برجسته ساختن نظام معنایی خودی و حاشیه راندن نظام معنایی دیگری می‌پردازند. در بخش بعدی این مقاله نگاهی به فیلم «پارتی» خواهیم انداخت و نشان خواهیم داد چگونه این فیلم از زاویه دید اصلاح‌طلبان به وضعیت سیاسی ـ اجتماعی ایران در نیمه دوم دهه ۷۰ می‌نگرد و چگونه این وضعیت را بازنمایی می‌کند. براساس نظریه به کار گرفته شده در این مقاله بی‌طرفی به هیچ‌وجه امکان‌پذیر نیست زیرا هرکسی خواهی نخواهی تحت‌تأثیر یک یا چند گفتمان است، گفتمانی که او را تحت سیطره خود می‌گیرد و به او می‌گوید چگونه بیندیشد، سخن بگوید و عمل کند. به عبارت دیگر کلیه اعمال رفتار ما گفتمانی هستند و تولیدکنندگان فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیستند.

تحلیل گفتمانی فیلم «پارتی»

در بخش قبل، فضای گفتمانی‌ای که فیلم «پارتی» را تولید کرده است بررسی شد و مشخص شد که این فیلم در فضایی دو قطبی ساخته شد. یک قطب این فضای سیاسی مبتنی بر نگرش اصلاح‌طلب و قطب دیگر مبتنی بر نگرش اصول‌گرا است. این قطبیتی که در اجتماع مشاهده می‌شود ناشی از آن است که قدرت نهفته در گفتمانها اجتماع را بین «خود» و «دیگری» تقسیم می‌کنند. این دوگانه‌سازی میان «خودی» و «دیگری» بر سوژه‌ها یا همان انسانهایی که یکی از این گفتمانها را باور می‌کنند تأثیر می‌گذارد و باعث می‌شود که آنها ذهنیتی دوگانه ـ خودی و دیگری ـ پیدا کنند. به همین ترتیب، ذهنیت دوگانه

Archive of SID

www.SID.ir

سوژه‌ها بر رفتار و گفتار آنها تأثیر می‌گذارد و منجر به این می شود که محصولات فکری این سوژه‌ها نیز قطبی گردد. عوامل تهیه و تولید فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیستند و وقتی دست به عمل می‌زنند و محصولی فرهنگی را تولید می‌کنند این ذهنیت دوگانه در کارشان خود را به‌خوبی نشان می‌دهد و باعث می‌شود تا این محصول فرهنگی حول قطبیت حاکم بر ذهن تهیه‌کنندگان آن شکل بگیرد.

در همین راستا، فیلم پارتی نیز دو قطبی است، اما بی‌طرفانه این دو قطب را بازنمایی نکرده است زیرا اساساً نمی‌توانسته چنین کاری بکند. در مباحثی که در ادامه می‌آید نشان خواهیم داد چگونه قطب مثبت یا قطب خودی فیلم براساس نظام معنایی گفتمان اصلاح‌طلب که در نمودار (۲) نشان داده شده است، شکل گرفته و قطب منفی یا دیگر آن به بازنمایی گفتمان اصول‌گرا می‌پردازد. به این ترتیب، کلیت نظام معنایی فیلم در حد فاصل میان این دو قطب سامان پیدا می‌کند.

یکی از دالهای اساسی‌ای که به قطب مثبت فیلم معنا می‌دهد «آزادی» است. این دال، همان‌طور که در بخش قبلی مقاله مطرح شد، دالی است که در ابتدای انقلاب در شکل‌دهی به گفتمان انقلاب اسلامی نقشی اساسی داشته است ولی بعد از آن تا اوایل دهه ۷۰ شدیداً به حاشیه رانده شد. هم‌زمان با شکل‌گیری گفتمان اصلاح‌طلب این دال در کنار دالهای دیگری مانند «قانون» و «مردم» در نظام معنایی گفتمان اصلاح‌طلب مفصل‌بندی شد و باعث تحولی عمیق در افکار عمومی و گرایش مردم به این گفتمان شد. یکی از نمودهای دال «آزادی» از سال ۱۳۷۶ به بعد در عرصه مطبوعات بود. در این زمان، براساس برداشتی خاص از «آزادی بیان» که در راستای گفتمان اصلاح‌طلب بود تعداد مطبوعات اطلاح‌طلب افزایش شدیدی یافت و حملات به اصول‌گرایان در این نشریات افزایش یافت. با توجه به اینکه رسانه‌های ملی در دست اصول‌گرایان بود، مطبوعات تنها راه سخن گفتن اصلاح‌طلبان با مردم بود. در این وضعیت اصول‌گرایان نیز با اتکا به برداشتی خاص از قانون، که مبتنی بر تفکر نظارت استصوابی بود سعی کردند با مطبوعات اصلاح‌طلب مقابله کنند. به این ترتیب، عده زیادی از روزنامه‌نگاران و نشریه‌های متعددی توقیف شدند. بنابراین، تلاش زیادی از سوی هر دو گفتمان برای ارائه تعریفهایی متفاوت از دال آزادی و آزادی بیان و قانون صورت گرفت. این فیلم تلاشی از سوی گفتمان اصلاح‌طلب برای تقویت تعریف اصلاح‌طلبان و به حاشیه رانی و طرد برداشت اصول‌گرایان از دال آزادی و قانون است. پیش از بررسی دقیق‌تر فیلم، اجازه بدهید نگاهی کلی به داستان فیلم بکنیم.

فیلم «پارتی» ماجرای رزمنده‌ای به نام امین حقی است که چند سال بعد از جنگ اکنون مدیر مسئول نشریهٔ «ندای آزادی» است. او تلاش می‌کند خاطرات ضد جنگ برادر شهیدش را که از فرماندهان جنگ بود چاپ کند ولی افرادی که در فیلم فقط سایه مبهمی از آنها دیده می شود سعی می‌کنند با تحت فشار قرار دادن او مانع این کار شوند. وقتی بازجویی و شکنجه او به صورت غیرقانونی

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌نتیجه می‌ماند او را به جرم تشویش اذهان عمومی و بی‌احترامی به شهید به دادگاه می‌کشند. تا زمان محاکمه به مدت دو ماه حبس می‌شود و وقتی دوستان و همسر امین حقی سعی می‌کنند او را با ارائه وثیقه آزاد کنند، درگیر ماجراهایی می‌شوند که خلاف شرع و قانون است. در نهایت، اکبر حقی عموی امین حقی که در فیلم منتسب به اصول‌گرایان است او را آزاد می‌کند. سرانجام مشخص می‌شود که همه ماجراهای فیلم زیر سر اکبر حقی است که کاندید انتخابات نیز بوده است. در پایان فیلم، بعد از اینکه مشخص می‌شود زن امین حقی باردار است، امین حقی نیز کشته می‌شود.

فیلم با این نوشته آغاز می‌شود: «تقدیم به آنهایی که سنگ را برای بنای آزادی به دوش می‌کشند نه برای بنای مقبره». از همان ابتدای فیلم، قطبیت حاکم بر جامعه و در نتیجه قطبیت حاکم بر ذهن تولیدکنندگان فیلم پیداست. قطبیتی که کل نظام معنایی و ماجراهای فیلم را میان «ما» و «دیگری» شکل می‌دهد. آنهایی که سنگ را برای بنای آزادی به دوش می‌کشند «ما»ی فیلم یا همان اصلاح‌طلبان هستند و آنهایی که آزادی را کشته‌اند و سنگ را برای بنای مقبره آن به دوش می‌کشند، به روایت فیلم اصول‌گرایان یا همان «آنها»ی فیلم هستند. از آغاز، تلاش برای ارائه تعریفی متفاوت از دال «آزادی» از زاویه دید اصلاح‌طلبان شروع شده است، تلاشی که تعریف اصول‌گرایان را نفی و طرد می‌سازد و تا آخر فیلم ادامه پیدا می‌کند. بنابراین فیلم تلاشی برای ارائه تعریفی خاص و در واقع چسباندن مدلولی خاص به دالهایی مانند آزادی و قانون از نقطه نظر گفتمان اصلاح‌طلب است و درعین‌حال به حاشیه راندن تعاریفی که اصول‌گرایان از همین دالها و مفاهیم مرتبط ارائه می‌کنند.

حضور دال «آزادی» را در همه جای فیلم می‌توان دید. عنوان نشریه‌ای که امین حقی اداره می‌کند «ندای آزادی» است. همچنین، یکی از شخصیتهای فیلم فرد بیماری است که ظاهراً از دوستان امین حقی است و به او پناه آورده است. چهار نکته جالب در این شخصیت وجود دارد: نام او «آزاد» است، آزاد بیمار است، آزاد به امین حقی که فردی مطبوعاتی است پناه آورده است، و آزاد در انتها به دلیل اعمالی که «آنها»ی فیلم انجام داده‌اند می‌میرد. آزاد تجسم آزادی است؛ آزادی‌ای که در اجتماع ایران بیمارگونه است و نیاز به مراقبت دارد. کسی که باید از آزادی مراقبت کند، روزنامه‌نگاران اصلاح‌طلب‌اند اما اصول‌گرایان در نهایت آزادی را می‌کشند زیرا آنها «سنگ را برای مقبره آزادی» می‌خواهند.

بعد از این نوشته، نگار آریانی را، که همکار امین حقی در نشریه است و در ادامه فیلم با او ازدواج می‌کند، می‌بینیم که مطلبی را روی کاغذ می‌نویسد. در این حین صدای زنگ تلفن می‌آید و این نوشته که «شما کی هستین؟». بعد، بلافاصله فیلم ما را به صحنه بازجویی امین حقی در اتاقی تاریک می‌برد. حال به گفتگوی انجام شده در این بازجویی توجه کنید:

بازجو: تو که تو روزنومه‌ات خوب جواب میدی، اینجا چرا لال مونی گرفتی؟

Archive of SID

www.SID.ir

امین حقی: من جایی حرف می‌زنم که قانون باشه.

بازجو: هه هه هه ... قانون! اون دستمالو از رو چشمت بردار [دستمال را بر می‌دارد] خوب ببین، یادت بمونه، [سیلی محکم] حالا دیدی خودمو قایم نمی‌کنم!

امین حقی: پس معنی گپ دوستانه تون همین بود؟

بازجو: برای ازگلهایی مثل تو که دم از قانون می‌زنید و معنی‌شو هم نمی‌دونید گپ دوستانه یعنی همین که می‌بینید ... ببین عزیز من دادگاه تو همین‌جاست، قاضی و وکیل و دادستان‌ات هم خودمم. آزادی بیان که می‌گی درسته، هست: اما برای آشغالهایی مثل تو که با آزادی بیان لاس می‌زنید و تو چهار صفحه کاغذ لجن پراکنی می‌کنید، اسمشو هم روشنگری می‌ذارید، شکلش فرق میکنه. برای شما آزادی بعدِ بیان نیست... ببین عزیز من، برای من رو تو اونور نکن! به من نگاه کن! وگرنه همین‌جا لت و پارت می‌کنم. فکر کردی داداش شهیدی هر غلطی خواستی می‌تونی بکنی.

امین حقی: شما کی هستین؟

[بازجو ضربه‌ای محکم روی صورت امین حقی می‌زند و تصویر با حرکت آهسته به زمین کوبیده شدن صورتش را نشان می‌دهد. در این حالت تصویر از حالت رنگی به سیاه و سفید بدل می‌شود و نوری شدید شبیه حالت عکس گرفتن چند بار به صورتش می‌تابد].

کل این گفتگو مبتنی بر دو نوع طرز تفکر متفاوت نسبت به دال «آزادی» و دال «قانون» است. امین حقی می‌گوید «من جایی حرف می زنم که قانون باشه» یعنی، در اینجا قانون نیست و «آنها»ی فیلم، قانون را زیر پا می‌گذارند. بازجویی کننده می‌گوید «قاضی و وکیل و دادستان‌ات هم خودمم». این نشان دهنده آن است که از زاویه دید فیلم، «اصول‌گرایان» فراقانونی عمل می‌کنند. این در حالی است که خود اصول‌گرایان هرگز نگفته‌اند فراقانونی هستند بلکه تفسیر متفاوتی از قانون با تکیه بر برداشتی خاص از مفهوم «ولایت فقیه» ارائه می‌کنند. بنابراین، کل اجتماع و هر آنچه که در اجتماع تولید می‌شود عرصه‌ای برای نزاع میان تفسیرها و برداشتهای مختلف است. این فیلم نیز براساس تفسیری شکل گرفته است که به نظر می‌آید با توجه به مباحث بخش قبل مبتنی بر تفسیر اصلاح‌طلبان از دال آزادی و قانون است.

از لحاظ به کارگیری نظام نشانه‌ای زبان، فیلم سعی کرده است با گذاشتن کلماتی رکیک و خشونت‌آمیز، فیلم را شدیداً منفی نشان داده و به طرد آن بپردازد. عباراتی که بازجویی کننده ادا می‌کند و مبین این وضعیت هستند عبارتند از: «ازگلهایی مثل تو»، «آشغالهایی مثل تو»، «لاس می‌زنید»، «لجن پراکنی می‌کنید»، «لت و پارت می‌کنم»، و «هر غلطی خواستی می‌تونی بکنی». این در حالی است که امین حقی هرگز حرفی رکیک یا خشونت‌آمیز نمی‌زند. این امر باعث تحریک حس هم‌دردی مخاطب نسبت به «ما»ی فیلم می شود و حس تنفر را نسبت به «دیگر» فیلم برمی‌انگیزد.

نه تنها در قالب نظام نشانه‌ای زبان، بلکه به کمک نظام نشانه‌ای تصویر و موسیقی نیز برجسته‌سازی «ما»ی فیلم و حاشیه رانی «آنها»ی فیلم تقویت می‌شود. در تمامی این بازجویی، بازجویی کننده کاملاً در

Archive of SID

www.SID.ir

تاریکی قرار دارد و ابداً نشان داده نمی‌شود، ولی شخصیتی که نماینده «ما»ی فیلم است با نمایی درشت به تصویر کشیده می‌شود. این برجسته‌سازی و حاشیه رانی تصویر تا آخر فیلم ادامه پیدا می‌کنند. غالب شخصیتهایی که بعد از این می‌بینیم مربوط «ما»ی فیلم و ماجراهایی است که برایشان روی می دهد. ما تنها با یک یا دو شخصیت که نماینده «آنها» هستند رو به رو می‌شویم.

نظام نشانه‌ای موسیقی نیز در کنار نظامهای نشانه‌ای دیگر این وضعیت را تشدید می‌کند. تا پایان این بازجویی هیچ موسیقی‌ای در فیلم شنیده نمی‌شود؛ اما بعد از پایان این گفتگو با جمله «شما کی هستین؟»، که تیتراژ فیلم با عبارت درشت عنوان فیلم یعنی «پارتی» شروع می‌شود، ناگهان موسیقی نیز آغاز می‌شود. در حقیقت، کارکرد موسیقی قبل تیتراژ، با نبود موسیقی عمل می‌کند. وقتی بخشی از فیلم همراه با موسیقی باشد طبیعتاً برجسته می‌شود و آن بخش بدون موسیقی را به حاشیه می‌راند.

مفاهیم و دالهای دیگری نیز در فیلم به چالش کشیده می‌شوند که در بخشهای مختلف فیلم به آنها اشاره شده است. هنگام روی کار آمدن اصلاح‌طلبان، اصول‌گرایان از دالهای متفاوتی برای به حاشیه راندن آنها استفاده کردند. دال «تهاجم فرهنگی» و «ارزشها»، ارزشهای اسلامی و انقلابی، از جمله مهم‌ترین این دالها بودند. اصول‌گرایان سعی می‌کردند نشان دهند که روی کار آمدن اصلاح‌طلبان به مثابه گسترش فرهنگ غرب و غرب‌گرایی در جامعه است و باعث کم‌رنگ شدن ارزشهای انقلابی و اسلامی می‌شود. در عوض، به طور طبیعی اصلاح‌طلبان نیز تلاش می‌کردند در تعریفی که از هویت خود می‌دهند از دالهایی استفاده کنند که در تقابل با برداشتهای فوق باشد و آنها را به حاشیه برانند. این وضعیت، در جاهای مختلفی از فیلم تجلی یافته است. امین حقی بعد از بازجویی در مکانی نامعلوم به صورت چشم بسته رها می‌شود و بعد به خانه‌اش می‌رود. وقتی به خانه می‌رسد نگار آریانی، که بعداً با او ازدواج می‌کند، از او می‌پرسد چه کسانی این بلا را به سرش آورده‌اند. او در پاسخ می‌گوید:

> همین بود که چند بار باهاش تلفنی صحبت کرده بودم. برای همین سوار شدم. اول فکر کردم با یه سری از بچه های جنگ رفته طرفم که با من و نوشته‌هایم مشکل دارند. گفتم شاید اگر باهاشون چند ساعت گپ بزنم سوء تفاهم‌مون حل بشه. وسطای راه فهمیدم که خیلی از ماجرا پرتم .... [صحنه به زمین خوردن صورت امین حقی با نمای درشت و همراه موسیقی نشان داده می‌شود.] ... آدما عوض شدن. چشمام بسته شد. بعدش دیگه نفهمیدم تا اینجا. اونا بچه‌های جنگ نبودند.

در این گفتگو، «ما»ی فیلم طوری بازنمایی شده است که خود از افراد جنگ رفته است و با «بچه های جنگ» همراه است. رزمنده و خانواده شهید بودن امین حقی، تلاشی است برای تعریف هویت «ما»ی فیلم براساس ارزشها و مفاهیمی که در جامعه ایران به‌خوبی پذیرفته شده‌اند به گونه‌ای که ثابت کند «ما»ی فیلم غربزده نیست و باعث تهاجم فرهنگی نمی‌شود، بلکه مدافع ارزشهای انقلابی و اسلامی است. درعین‌حال، این گفتگو تلاشی است برای بازتعریف هویت «آنها»ی فیلم به شکلی که آنها را دور

Archive of SID

www.SID.ir

از ارزشهای جنگ و انقلاب نشان دهد. به همین دلیل است که امین در انتهای صحبتهایش می‌گوید: «آنها بچه‌های جنگ نبودند».

گفتمانها هویت خود را براساس دو نوع گفتمان رقیب یا دو نوع «دیگر» شکل می‌دهند: «دیگر داخلی» و «دیگر خارجی». دیگر داخلی و اصلی گفتمان اصلاح‌طلب و در نتیجه دیگرِ «ما»ی فیلم، اصولگرایان و دیگرِ خارجی، غرب و دشمنان خارجی انقلاب هستند. با توجه به اینکه اصول‌گرایان همواره سعی می‌کردند اصلاح‌طلبان را غربزده نشان دهند، تلاش برای تعریف هویت خود به شکلی غیرغربزده همیشه یکی از دغدغه‌های اصلاح‌طلبان بوده است. این کشمکش اجتماعی در دهه ۷۰ و در این فیلم نیز تأثیر گذاشته است. در گفتگویی که امین حقی با خبرنگار رادیو بی بی سی دارد موضعش را در برابر غرب و دشمنان خارجی انقلاب بیان می‌کند. به این گفتگو توجه کنید:

خبرنگار بی بی سی: ما در پی انتشار آخرین شماره هفته‌نامه شما و بازتاب چاپ دست نوشته‌های برادرتون شهید حسین حقی می‌خواهیم یه گفتگوی تلفنی با شما داشته باشیم.

امین حقی: ببخشید، ولی من مصاحبه نمی‌کنم.

خبرنگار بی بی سی: ما فقط چند سؤال کوتاه داریم در ارتباط با موقعیت کنونی روزنامه‌نگاران، محدودیتهاشون و اینکه در کل برخورد دادگاه مطبوعات رو در این شرایط حاضر چطور می‌بینین؟

امین حقی: خوب، بله، ولی همین چند تا سؤال کوتاه هم میشه مصاحبه که خدمتتون عرض کردم مصاحبه نمی‌کنم. بعدش هم من به هیچ‌وجه راضی نیستم که از نوشته‌های برادرم هیچ‌کسی سوء استفاده سیاسی بکنه...

خبرنگار بی بی سی: شما خودتون می‌دونین که در همه جای دنیا جرم مطبوعاتی جرم سیاسی محسوب نیست و در حال حاضر اتهام شما اتهامی سیاسی است.

امین حقی: بله می‌دونم. لازم نیست یادآوری کنید.

خبرنگار بی بی سی: آقای حقی برخورد جناح اطلاح‌طلب در مطبوعات رو با دادگاه چگونه می‌بینید؟

امین حقی: ببینید دفاع از حق و حقوق مطبوعات برای همه مطبوعات و همه رسانه‌ها حکم یک وظیفه رو داره و اگر شما می‌بینید که یه نشریه‌ای از من دفاع می‌کنه از هر جناحی که می‌خواد باشه یا اینکه احضار من رو به دادگاه محکوم می‌کنه این به معنی دفاع از شخص من نیست بلکه دارن به نفس برخورد با مطبوعات حمله می‌کنند.

خبرنگار بی بی سی: اما به نظر می‌رسه جناح خاصی سعی داره پس از چاپ این نوشته‌ها شما رو همگام با اپوزیسیون خارج از کشور...

امین حقی: بابا اولاً این نوشته‌ها هیچ‌چیزی رو نشون نمی‌ده جز اینکه یک سردار جنگ درست در لحظه‌ای که فکر می‌کرده نباید بجنگه بنابر اصل ترجیح مصلحت جامعه‌اش به خواست خودش تصمیم می‌گیره که بجنگه و به دفاعش ادامه بده. در ثانی نه شما و نه هیچ‌کس دیگه‌ای حق نداره منو هم‌ردیف آن سران مبارزی بکنه که میان تو رادیوی شما صحبت می‌کنن. من نه مبارزم نه قصد براندازی دارم. اگر هم حرفی دارم اعتراضی دارم همین‌جا توی مملکت خودم حرفامو می‌زنم. نه اینکه بلند شم برم اون‌ور دنیا تو رادیو داد و بیداد بکنم.

خبرنگار بی بی سی: ... ما با هم هم عقیده هستیم. انتظار نداشتم ... .

Archive of SID

www.SID.ir

امین حقی: ببین آقا نه می‌خوام به شما بی ادبی کنم نه از اول قصد داشتم باهاتون مصاحبه بکنم. همین‌طوری حرفو کشوندین به اینجا. بعدش هم اول به من بگین که من با شما هم‌عقیده هستم؟ آقا عقاید من، افکار من هیچ سنخیتی با شما نداره.

به دلیل مطالبی که گفته شد، امین حقی در ابتدا از مصاحبه با بی بی سی سر باز می‌زند ولی درعین‌حال بحث تلفنی به درازا می‌کشد و در لابه لای این مباحث امین حقی نکاتی را مطرح می‌کند. امین سعی می‌کند نشان دهد که دستنوشته‌های برادرش جنبه سیاسی ندارند و او نیز خود قصد استفاده سیاسی از آنها را ندارد و به کسی نیز این اجازه را نمی‌دهد. درعین‌حال، گفته می‌شود که جرم مطبوعاتی که اساساً جرمی سیاسی نیست در ایران سیاسی محسوب می‌شود. علت تأکید بر این نکته این است که در این دوره به اعتقاد اصلاح‌طلبان و اصول‌گرایان سعی می‌کردند به سیاسی نشان دادن فعالیتهای اصلاح‌طلبان بهانه‌ای برای مقابله با آنها پیدا کنند.

نکته دیگری که در این گفتگو به آن پرداخته شده است مسئله آزادی مطبوعات و برخورد اصول‌گرایان با مطبوعات است. از گفته‌های امین حقی چنین برمی‌آید که بیشتر همکاران مطبوعاتی‌اش به دفاع از آزادی مطبوعات با او همراهی می‌کنند و این وظیفه همه اهالی مطبوعات است که از آزادی‌شان دفاع کنند؛ و آخرین نکته مهم این گفتگو، تلاشی است که صورت می‌گیرد تا «ما»ی فیلم را، همچنان که پیش از این گفته شد، جدای از غرب و جدای از ایرانیانی که مخالف با نظام جمهوری اسلامی هستند و به کشورهای غربی پناه آورده‌اند نشان دهد.

برای بررسی کامل هر فیلم لازم است کلیه نظامهای نشانه‌شناختی‌ای که در فیلم موجودند اعم از نظام نشانه‌شناختی زبانی، موسیقایی و تصویری همگی با هم بررسی شوند و تطبق داده شوند؛ اما در عمل امکان بررسی چگونگی کارکرد همه این نظامهای نشانه‌ای در کل فیلم در این مقاله امکان‌پذیر نیست، اما مسلم است که همه نظامهای نشانه‌ای هماهنگ با هم عمل می‌کنند. همه آنها نظام معنایی «ما»ی فیلم را برجسته می‌سازند و نظام معنای «آنها»ی فیلم را به حاشیه می‌رانند. کارکرد مشترک کلیه نشانه‌های به کار گرفته شده در فیلم در «برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی» است؛ اما چیزی که به این برجسته‌سازیها و حاشیه‌رانیها جهت می‌دهد، همان نظام نشانه‌ای حاکم بر فیلم است که ریشه در قدرت پسِ گفتمانهای کلان سیاسی ـ اجتماعی دارد.

نتیجه‌گیری

بنابراین تنها از طریق بررسی این نظامهای گفتمانی کلان است که می‌توان به درک درستی از هر اثر هنری دست یافت. بررسی نشانه‌شناختی هنر به طور عام و سینما به طور خاص اگرچه راهگشاست و زوایای تاریکی از کارکرد نشانه‌ها را به ما نشان می‌دهد ولی همچنان در سطح توصیف صرف باقی می‌ماند؛ ولی به کمک نظریه گفتمان لاکلا و موف می‌توان به این توصیفها جهت داد و به تبیینهای عمیق دست یافت. این نظریه به ما نشان می‌دهد که چگونه نظامهای نشانه‌ای مختلفی که در فیلم به

Archive of SID

www.SID.ir

کار گرفته می‌شوند مانند: لباس و گریم، موسیقی، زوایای مختلف تصویربرداری، دیالوگها و هر آنچه که در فیلم موجودند با هم به صورت منسجمی گره می‌خورند و یک‌صدا در خدمت یک نظام معنایی نشانه‌ای کلان درمی‌آیند. در حقیت، نشانه‌های موجود در فیلم تحت‌تأثیر نظامهای نشانه‌ایی هستند که حاکم بر جامعه‌ای است که فیلم در آن ساخته شده است.

از این روست که هر پدیده اجتماعی از جمله فیلم، رسانه‌های جمعی، متون درسی، جنبشهای اجتماعی، نهادهای تولید علم و غیره را با بهره‌گیری از این نظریه به طور یکدست و یک‌جا می‌توان تحلیل کرد. همه موارد فوق عرصه‌هایی هستند که در آنها گفتمانها به تولید معنا می‌پردازند و برای دستیابی به هژمونی سعی می‌کنند ساختار نظام معنایی گفتمان رقیب خود را بشکنند و آنها را به حاشیه برانند. براساس این نظریه، متن از هر نوعی که باشد، در دایره مغناطیسی قدرت متولد می‌شود. هیچ سوژه‌ای، هیچ نهادی و هیچ متنی نمی‌تواند از چنگال قدرت رهایی یابد. همه پدیده‌های اجتماعی، گفتمانی بوده و نمودی از منازعات معنایی میان گفتمانها هستند. به این ترتیب است که می‌توان یک فیلم سیاسی ـ اجتماعی را در بافتهای وسیع‌تر اجتماعی قرار داد و نشان داد که فیلمها برای تولید و برجسته ساختن چه معنایی و برای به حاشیه راندن با چه معنایی تولید شده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

بشیریه، حسین (۱۳۸۱)، *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران: دوره جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نشر نگاه معاصر.

پنیکوک، الستر (۱۳۷۸)، «گفتمانهای قیاس‌ناپذیر»، *فصلنامه علوم سیاسی*، ترجمهٔ سید علی‌اصغر سلطانی، شماره ۴، ر.ک:

http://www.shareh.com /persian /magazine/uloum_s/04/04_06.htm

حسین‌زاده، سید محمد علی (۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان و تحلیل سیاسی»، *فصلنامه علوم سیاسی*، شماره ۲۸، ر.ک:

http://www.shareh.com /persian /magazine /uloum_s/28/28_10.htm

ـــــــــ (۱۳۸۵)، اسلام سیاسی در ایران، انتشارات دانشگاه مفید

حقیقت، سید صادق (۱۳۸۵)، *روش شناسی علوم سیاسی*، انتشارات دانشگاه مفید.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، *فصلنامه علوم سیاسی*، شماره ۲۸، ر.ک:

http://www.shareh.com /persian /magazine /uloum_s/28/28_09.htm

ـــــــــ (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان، و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نشر نی.

هوارث، دیوید (۱۳۷۷)، «نظریه گفتمان»، *فصلنامه علوم سیاسی*، ترجمهٔ سید علی‌اصغر سلطانی، شمارهٔ ۲، صفحات ۱۵۶ـ ۱۸۲، ر.ک:

http://www.shareh.com /persian /magazine /uloum_s/02/02_08.htm

Barrett, M. (1991), Ideology, Politics, Hegemony: from Gramsci to Laclau and Mouffe, In M. Barrett, *The Politics of Truth, From Marx to Foucault*, Cambridge: Polity Press.

De Vos, P. (2003), Discourse Theory and the Study of Ideological (Trans-formations): Analyzing Social Democratic Revisionism, In *Journal of Pragmatics, 13* (1): 163-180.

Jorgensen, M. and L. Phillips (2002), *Discourse Analysis as Theory and Method*, London: Sage Publications.

Lacan, J. (1977), the Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud, In *Ecrits: A Selection*, New York: W. W. Norton and Co.

Laclau, E. (1993), Power and Representation, In M. Poster (Ed), *Politics, Theory and Contemporary Culture*, New York: Columbia University Press.

Laclau, E. and C. Mouffe (1985), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso.

Sayyid, B. and L. Zac (1998), Political Analysis in a World Without Foundations, In Elinor Scarborough and Tanenbaum (Eds.), *Research Strategies in the Social Sciences*, Oxford: Oxford University Press.

Archive of SID

www.SID.ir