Media and Culture, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2023, 173-205
Doi: 10.30465/ismc.2023.43565.2653

A sociological study of the influence of the political and social structure of the first decade of the Islamic Revolution on artistic productions

(A case study of the analysis of the film Sentinel by Ebrahim Hatami Kia)

Houshang Zamaniazim*, Azam Ravadrad**

Mahnaz Ronaghi Noutash***

Abstract

Since a long time there has been the influence of the ruling class's tendencies on the works and achievements of different people in the societies,cinema as one of the individual and collective achievements has not been exempted from this rule. In the country of Iran, which experienced tremendous discourse changes with the occurrence of one of the biggest revolutions of the century,the sociological investigation of this discourse change and its effect on artistic works and productions has been worthy of attention and study. Therefore, the study of the prevailing approaches in the field of planning and determining artistic-cultural policies in the first years of the Islamic Revolution is one of the constituent elements of this article.The question is,to what extent have those involved in the production and production of a film in the country paid attention to these policies? In other words,to what extent have the discourse

* PhD student in cultural sociology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, Zamaniazim@yahoo.com

** Professor, Department of Social Communication, University of Tehran (corresponding author) ravadrad@ut.ac.ir

*** Assistant Professor of Social Communication Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, mah.ronaghi_noutash@iauctb.ac.iran

Date received: 2023/03/16, Date of acceptance: 2023/06/14

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

relations of the political system ruling the society penetrated into the country's cinematographic works,and to what extent has the success or failure of this discourse been? Therefore,by analyzing and interpreting cultural policies and their role It has been studied in the formation of works of art with the method of critical discourse analysis

Keywords: Discourse, Structure, Cultural Policy, Artistic productions, Film.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲

مطالعه¬ی جامعه شناختی تأثیر ساختار سیاسی و اجتماعی دهه اول انقلاب اسلامی بر تولیدات هنری (سینمایی)

(مطالعه¬ی موردی تحلیل فیلم دیده بان ساخته ابراهیم حاتمی کیا)

هوشنگ زمانی عظیم*

اعظم راودراد، مهناز رونقی نوتاش*****

چکیده

از دیرباز تأثیرگذاری گرایشات طبقه حاکم بر آثار و دست آوردهای مختلف افراد در جوامع وجود داشته است، سینما به عنوان یکی از دست آورد های فردی و جمعی نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. در کشور ایران که با رخ دادن یکی از بزرگترین انقلاب های قرن، تغییرات گفتمانی شگرفی را تجربه کرد، بررسی جامعه شناختی این تغییر گفتمان و تأثیر آن بر آثار و تولیدات هنری شایان توجه و مطالعه بوده است، لذا مطالعه رویکردهای حاکم در عرصه برنامه ریزی و تعیین خط مشی های هنری ـ فرهنگی در سال های اول انقلاب اسلامی از عناصر تشکیل دهنده این مقاله است. سئوال این است که دست اندرکاران ساخت و تهیه یک فیلم در کشور تا چه اندازه به این سیاست گذاری–ها توجه داشته اند؟ به عبارت دیگر روابط گفتمانی نظام سیاسی حاکم بر جامعه تا چه میزان در آثار سینمایی کشور رخنه کرده و میزان موفقیت و یا عدم موفقیت این گفتمان تا چه اندازه ای بوده است؟بنابراین با تحلیل و تفسیر

* دانشجوی دکترای جامعه شناسی فرهنگی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران ، Zamaniazim@yahoo.com

** استاد گروه ارتباطات اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)، ravadrad@ut.ac.ir

*** استادیار گروه ارتباطات اجتماعی، واحد تهران تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، mah.ronaghi_noutash@iauctb.ac.ir.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

سیاست¬گذاری¬های فرهنگی و نقش آن ها در شکل¬گیری آثار هنری با روش تحلیل گفتمان انتقادی مورد مطالعه قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: گفتمان، ساختار، سیاستگذاری فرهنگی، تولیدات هنری، فیلم.

۱. مقدمه

رهیافت جامعه شناسی هنر، بر آن است که آثار هنری را از زاویه‌ی انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا اعتقادی هنرمند ـ مخاطبان هنر، سفارش دهندگان هنر، تعاملات هنر با مناسبات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ـ چه در روند تاریخ اجتماعی و چه در روند مناسبات اجتماعی مطالعه کند.

هنر تولید شده در هر جامعه، بازتاب ویژگی‌ها و شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آن جامعه است. انعکاس این شاخص‌ها، هم در محتوای هنری تولید شده قابل مشاهده است و هم خود را در فرم آثار، به نمایش می‌گذارد. رابطه‌ی سینما با جامعه‌ای که فیلم‌ها در بستر آن شکل می‌گیرند رابطه‌ای یک سویه، گزینشی و فرعی نیست، سینما همواره تا حدی سرشتی اجتماعی دارد.

رویکرد جامعه شناسی هنر، بررسی و شناخت هنرمندان، تحلیل آثار هنری، قوانین ارتباطی بین هنرمند و سایر نهادهای رسمی و غیر رسمی و همچنین بررسی کارکردهای اجتماعی هنر است. این رویکرد، اسرار پنهان و آشکار طبقه‌ی اجتماعی هنرمند را از طریق بررسی آثار هنری عیان کرده و ارتباط محصولات هنری را با پدیده‌های سیاسی و اجتماعی اندازه گیری می‌کند. این بررسی می‌تواند به صورت مستقیم، پنهان، نمادین و یا تطبیقی باشد.

از دیگر کارکردهای این رویکرد، اندازه‌گیری میزان تأثیرگذاری گفتمان سیاسی ـ اجتماعی بر خلق آثار هنری در جامعه است.

ارتباط هنرمند و جامعه ارتباطی دو سویه است. هنرمند علاوه بر اینکه به تناسب محتوای اثرش، با قالب یا تکنیک آن می اندیشد می‌بایست به تناسب فرهنگی اثر با ظرفیت‌های فرهنگی جامعه نیز توجه داشته باشد.

نکته‌ی مهمی که در اینجا مطرح می‌شود این است که ارتباطات جامعه و هنرمند، تأثیر واقعیت‌های اجتماعی در ذهنیت هنرمند است. هنرمند برای اینکه حاشیه‌ی امنی برای خود ایجاد کند، سوژه‌های هنری خود را از گفتمان غالب بر جامعه انتخاب می‌کند. در چنین

وضعیتی حس زیبایی شناسی هنرمند تابع عناصر بیرونی شده و انگیزه‌ی آفرینش از میلی درونی به میلی ترکیبی تغییر می‌یابد. هر میزان جامعه و زیست اجتماعی برای هنرمند مهم شود، ذوق درونی او نیز بر این اساس جهت می‌گیرد.

شناخت روش‌ها در بیان نحوه‌ی سیاستگذاری فرهنگی در سینمای ایران بعد از انقلاب، به این دلیل اهمیت دارد که هر دوره از تاریخ ایران بعد از انقلاب اسلامی، متأثر از اندیشه‌هایی بوده که تعامل یا تقابل آنها به نوعی گفتمان‌های متفاوتی از سیاستگذاری های فرهنگی و اجرای آن را در سینما را بوجود آورده است. شرایط متفاوت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی هر دوره، فضای «گفتمانی» خاصی را در آن دوره به دنبال داشته است. شناخت بیشتر این گفتمان‌ها و تاثیرات آن در تولید آثار سینمایی مد نظر پژوهش حاضر قرار گرفته است.

فهم اینکه هر گفتمانی چه بیانی از سیاستگذاری فرهنگی دوره‌ی خود را دارد و کدام گفتمان تأثیر بیشتری بر تولیدات سینمای ایران داشته است، می‌تواند ساز و کارهای دقیق‌تری را برای شناخت و برنامه ریزی تولیدات آثار سینمای در ایران در آینده ایجاد کند. به ویژه آنکه پس از انقلاب اسلامی، رویکرد به سینما تغییر یافته است و از تولیدات سینمایی که در جهت نیل به واقعیت اجتماعی باشد، حمایت بیشتری به عمل می‌آید. هرچند این حمایت‌ها کمتر برنامه‌ریزی شده است، اما روح کلی سیاست‌ها، تمایل به رسیدن به سینمایی ملی دارد؛ که از یک سو، ایدئولوژی انقلاب اسلامی را به عنوان راه سعادت بشر برگزیده ـ در جهت نیل به آن از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کند ـ و از سوی دیگر، جذب و تثبیت مخاطبان را در این عرصه دنبال می‌کند.

از این رو، شناخت بیشتر نحوه‌ی بازنمایی سیاست گذاری‌های صورت گرفته در سینمای پس از انقلاب اسلامی، مسئله ای است که در دهه‌های اخیر، به ویژه پس از دوران دفاع مقدس، توجه بسیاری از سیاستگذاران عرصه‌ی سینما و سینماگران را به خود جلب کرده است.

یافته‌های این پژوهش می‌تواند رابطه‌ی میان سینما و جامعه را روشن کند؛ به نحوی که پژوهشگران بتوانند تصمیم بگیرند که آیا از تحلیل فیلم‌های سینمایی ایرانی می‌توان به گفتمان‌های سیاسی غالب در جامعه دست یافت یا خیر؟ در صورتی که تأثیر سیاستگذاری‌های فرهنگی و هنری و گفتمان‌های غالب سیاسی در فیلم‌ها به وسیله‌ی تحلیل‌های متنی آشکار شود، آن گاه می‌توان به سینما به عنوان متنی برای شناخت بهتر جامعه توجه کرد.

علت انتخاب این موضوع، این است که سینمای ایران در دهه‌های اخیر با رشد و پیشرفت خود توانسته است به عنوان ابزار مهمی در حوزه‌ی سیاسی ـ اجتماعی تاثیرات شگرفی از خود

بر جای بگذارد. منظور از بعد تبلیغاتی فیلم‌های سینمایی، همان محتوای فیلم(فیلم‌نامه) می‌باشد که دست اندرکاران آثار سینمایی برای پیشبرد اهداف و منافع شخصی و گروهی خود آن را دنبال می‌کنند. با توجه به اینکه لازمه‌ی ساخت و اکران یک اثر سینمایی در کشور متضمن دریافت مجوزهای مختلفی از سوی دولت حاکم می‌باشد، بنابراین می‌توان به این نکته اشاره کرد که سینمای ایران تحت سیطره‌ی ممیزی‌هایی قرار دارد که از سوی حاکمیت بر فرهنگ جامعه القا می‌شوند. به عبارت دیگر بعد از انقلاب اسلامی، ساختار سیاسی و اجتماعی به منزله‌ی کالبد و فرهنگ ایدئولوژیک، به مثابه روح حاکم برآثار هنری می‌باشند. هنر ایدئولوژیک، تفکر هنری را تا حد تکلیف ساخت آثار هنری ـ که نظام حاکم طالب آن است ـ تقلیل می‌دهد، همین امر باعث می‌شود تا زیبایی شناسی اثر هنری، از بین رفته و فرهنگ انتقادی روز به روز ضعیف‌تر از گذشته شود. این امر، خود، پیامدهایی مانند: انزوای هنرمندان واقعی و نیز انفعال مخاطب را در پی خواهد داشت. لذا در این پژوهش درصدد بررسی روابط بین سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در آثار هنری سینمایی بعد از انقلاب هستیم. سئوال این است که دست اندرکاران ساخت و تهیه یک فیلم در کشور تا چه اندازه به این سیاست گذاری‌ها توجه داشته اند؟ به عبارت دیگر روابط گفتمانی نظام سیاسی حاکم بر جامعه تا چه میزان در آثار سینمایی کشور رخنه کرده و میزان موفقیت و یا عدم موفقیت این گفتمان تا چه اندازه ای بوده است؟ بنابراین با تحلیل و تفسیر سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، نقش آن ها در شکل‌گیری آثار هنری مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

۲. روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش تحلیل گفتمان است. اما نکته مهم این جاست که نمی‌توان از تحلیل گفتمان به منزله‌ی روش تحلیلی منفک از بنیان‌های نظری و روش‌شناختی استفاده کرد. در تحلیل گفتمان، نظریه و روش به یکدیگر پیوند خورده‌اند و محقق برای این که بتواند از تحلیل گفتمان به منزله‌ی روش مطالعه‌ی تجربی استفاده کند باید پیش‌فرض های اساسی فلسفی آن را بپذیرد (یورگنسن،۱۳۸۹، ۲۱).

«تحلیل گفتمان» از جمله روش‌های متاخری است که اخیراً مورد توجه عالمان علوم اجتماعی قرار گرفته است. پیش از تحلیل گفتمان نیز انواع « روش تحلیل متون» هم‌چون تحلیل محتوای کمی و کیفی مورد استفاده‌ی‌تحلیل های ارتباطی بوده است چند تحلیل گفتمان را می‌توان به

نوعی «روش تکاملی محتوای کیفی» دانست، اما پیشینه‌ی متفاوتی با تحلیل محتوای کیفی دارد. در تحلیل محتوای کمی و کیفی، «عدد» نقش مهمی را درتحلیل متن ایفا می‌کند.

باید گفت که هر نوع گفتار، کلام و نوشتار، «جریان اجتماعی» محسوب می شود و به عبارت دیگر دارای سرشت، ماهیت و ساختار اجتماعی می‌باشد. گفتمان‌ها حسب زمان و مکانبا یکدیگر تفاوت دارند. در هر کشور ،گفتمان های متفاوتی وجود دارند؛ علاوه بر آن، از کشوری به کشوری دیگر نیز گفتمان‌ها دارای تفاوت هایی با هم هستند. تلفیق زبان کاربردی و زبان انتزاعی از یک طرف و واژه‌های نشانه ای، اشاره ای، نوشتاری و خواندنی نیز از طرف دیگر، موجب ایجاد گفتمان‌های مختلف شده که همین امر موجب انعکاس معناهای مختلف از متن می‌گردد.

«متن سینما» نیز یک عرصه‌ی روش شناختی محسوب می‌شود. بنابراین شناخت گفتمانی که متن در آن تولید شده است، اهمیت زیادی دارد. این بدین معناست که گفتمان، پدیده، مقوله یا جریانی اجتماعی است. به تعبیر بهتر، گفتمان جریان و بستری است که دارای زمینه‌ای اجتماعی است.

اظهارات و مطالب بیان شده، گزاره‌ها و قضایای مطرح شده، کلمات و عبارات مورد استفاده و معانی آنها، جملگی بستگی به این دارند که« کی؟»،« کجا؟»،« چگونه»،« توسط چه کسی؟»،« له یا علیه چه چیزی یا چه کسی؟» صورت گرفته اند. به بیان دیگر، بستر زمانی، مکانی، موارد استفاده و سوژه‌های استفاده کننده‌ی هر مطلب، گزاره و قضیه تعیین کننده شکل، نوع و محتوای هر گفتمان به شمار می‌روند. در نتیجه می‌توان گفت که بررسی‌های نظام اندیشه در روش تجلیل گفتمان از اهمیت زیادی برخورداری است. در واقع تحلیل گفتمان، روشی است که معنا را در سطح ظاهری رها نمی‌سازد و در جستجوی معانی مختلف و پنهان متن است.

این پژوهش، روش کار خود را تحلیل گفتمان بر اساس تلفیق دو رویکرد"لاکلا و موفه" و" فرکلاف و وان دایک" قرار داده است و با مطالعه‌ی "اسنادی" که شامل سند مکتوب و سند فیلم می‌باشند به این امر مبادرت می‌ورزد. جامعه‌ی آماری مورد مطالعه فیلم‌های اکران شده دهه نخست انقلاب اسلامی است که منطق نمونه‌گیری نظری ما را در انتخاب فیلم‌ها یاری می‌رساند.

۳. روش تحلیل گفتمان انتقادی

«تحلیل گفتمان انتقادی»، نوعی پژوهش گفتمانی است که بیشترین وجه جامعه شناختی را دارد. همچنان که از لفظ «انتقادی» برمی‌آید در درجه‌ی اول به مسأله سوء استفاده از قدرت، سلطه،

نابرابری و بازتولید و مقاومت در برابر قدرت در متون می‌پردازد. این دیدگاه با گرایشی سازه گرایانه، به ساخته شدن هویت‌ها در چارچوب زبان، کشف خصایص ایدئولوژیک و سیاسی کاربست های زبان و بازتولید روابط قدرت توجه دارد. نگاهی تحلیلی هم در سطح خرد و هم در سطح کلان، با تکیه بر تحلیل متن، و پژوهشی تجربی در حیطه ی زبان شناسی است. (فاضلی،۱۳۸۳،۱۸)

مقوله‌ی سلطه و مولّدان سلطه ـ بالاخص قدرت ـ حداقل از دوره‌ی روشنگری به بعد از«پرابلماتیک‌های» اساسی علوم انسانی و اجتماعی بوده است. این مسأله در عرصه‌ی مطالعات گفتمانی نیز وارد شده است. واژه‌ی انتقادی دال بر همین حساسیت به مقوله‌ی قدرت و سلطه در «تحلیل گفتمان انتقادی» است. از آنجا که به گفته‌ی «مک دانل»:« وظیفه‌ی گفتمان، در بازتولید مناسبات سلطه‌ی اجتماعی از طریق کنترل معنا قرار دارد.»(فرکلاف، ۱۳۷۹،۱۱۹)

تثبیت مناسبات اجتماعی سلطه، متضمن مناسبات گفتمانی و معناست، ظهور چنین گرایشی در مطالعات گفتمانی کاملاً توجیه پذیر است. از همین رو برخی از زبان شناسان انتقادی وظیفه‌ی اصلی تحلیل گفتمان را پیدایش و گسترش آگاهی انتقادی نسبت به زبان به مثابه‌ی عاملی برای سلطه ... (همان،۵۳) می‌دانند. این وظیفه از آن رو تعریف شده است که بسیاری از کنش‌های کلامی وجود دارند که بخشی از تعریف سلطه اند؛ کنش های کلامی ای که در خدمت ایجاد تبعیض، مشروعیت دهی یا مشروعیت زدایی، مسأله دار کردن و به حاشیه راندن هستند.

اما وارد شدن در بحث تحلیل گفتمان انتقادی، با پیش فرض‌هایی که گفته شد، متضمن داشتن نظریه ای درباره‌ی ایدئولوژی و کارکردهای آن است. صورت‌های زیرکانه ی سلطه که برای کشف آن ها تحلیل گفتمان انتقادی لازم باشد، از رهگذر ایدئولوژی ها عمل می کنند. به عقیده ی فرکلاف، ایدئولوژی متکفل بازنمودن جهان از دید منافعی خاص است. (همان،۵۷) ایدئولوژی همچنین در خدمت آن است که فرد را از فرایندی که وی را در چارچوب ساخت و نهاد سلطه قرار داده است بی‌خبر نگه دارد. ایدئولوژی همچنین به کمک فرایند طبیعی کردن (Normalization) بازنمودهای ایدئولوژیک (از دید منافع خاص) را به صورت گزاره‌های عقل سلیم در می‌آورد. کوشش انتقادی نیز به معنای زدودن این طبیعی شدگی‌هاست.

تحلیل گفتمان همچنین متضمن نظریه‌ای درباره‌ی ایدئولوژی است که در تعارض با برداشت مارکسیستی از ایدئولوژی قرار دارد. ایدئولوژی در معنای مارکسیستی، ماهیتی طبقاتی دارد و با بیان اقتصادی مرتبط است. تحلیل گفتمان انتقادی حاصل نگاهی به ایدئولوژی است

که اولاً ایدئولوژی را صرفاً مقوله‌ای طبقاتی نمی‌بیند و الزاماً هم تحلیل ایدئولوژیک را قابل تقلیل به زیربنای اقتصادی نمی‌داند. این نگاه به ایدئولوژی، در قالب نظریه‌ی عمومی ایدئولوژیک صورت‌بندی می شود. "وان دایک" خلاصه برداشت از نظریه‌ی عمومی ایدئولوژی را در موارد ذیل بیان می کند:

- ایدئولوژی‌ها، نظام‌های باور(Systems of belief) هستند.
- این نظام باورها در بین گروهی از مردم مشترک است.
- هر گروه دارای باورهای مشترک دیگر از جمله دانش و نگرش نیز هست.
- باورهای مشترک میان یک گروه را می توان «بازنمایی اجتماعی» (Social Representation) نیز نامید.
- ایدئولوژی‌ها، باورهای بنیادی و نظم دهنده‌ی این بازنمایی‌های اجتماعی‌اند.
- هر گروه علاوه بر باورها یا بازنمایی‌های مشترک، زمینه‌ی فرهنگی مشترکی هم دارند.
- زمینه‌ی فرهنگی مشترک برای گروه‌های دیگر نیز بنیاد شناخت است.
- برای یک فرهنگ معین، این زمینه‌ی مشترک می‌تواند غیر مناقشه آمیز، مبتنی بر عقل سلیم و غیر ایدئولوژیک باشد.
- ارزش‌ها و هنجارهای مشترک بخشی از زمینه‌ی عمومی است.
- گروه‌ها بخشی از این ارزش‌ها و هنجارها را گزینش کرده و در ایدئولوژی خود سامان می‌دهند.
- ایدئولوژی‌ها یک هسته ی مرکزی دارند که در درک کردن، استفاده کردن و تغییر دادن آنها را تسهیل می‌کند.
- ایدئولوژی ها را می‌توان مبنای هویت گروه دانست.
- ایدئولوژی‌ها و بازنمایی اجتماعی آن ناشی از تحلیل اجتماعی کنشگران می باشد.(Van Dijk،۲۰۰۱،۳)

تحلیل انتقادی گفتمان به دنبال توصیف و تبیین چگونگی شکل‌گیری این نظم های گفتمان و هژمونیک شدن آنها از طریق تسلط گفتمان غالب است. از جمله‌ی این نظم‌های گفتمانی، گفتمان توسعه‌ی اجتماعی است که با توجه به مفاهیمی نظیر ناتوانی، عدالت اجتماعی و توان‌بخشی،

خرده گفتمان‌هایی نظیر خرده گفتمان معلولیت و توانمندسازی را بازتولید می‌کند و سبب به چالش کشیدن این دو خرده گفتمان بر سر مفهوم عدالت اجتماعی می‌شود. این نزاع گفتمانی به صور مختلف و در رسانه‌های گوناگون روایت می‌شود. می‌توان این گونه عنوان نمود که به دنبال کشف و تبیین احکام و گزاره های ایدئولوژیک درسینما؛ از جمله رسانه‌هایی است که با اتکا به ویژگی‌های بصری خود قادر به بازنمایی کنش‌های گفتمانی و غیر گفتمانی و چگونگی روایت و شکل‌گیری نظم های گفتمانی می باشند. این بازنمایی در ادبیات توسعه یافته و با استفاده از رسانه‌ی سینما با به تصویر کشیدن چگونگی شکل‌گیری شبکه‌های قدرت در فضای تعاملی و ارتباطی بین افراد ایجاد شده و ادامه خواهد یافت.

۴. پیشینه تحقیق

یکی از اهداف هر پژوهشگر در انجام هر پژوهشی توسعه‌ی دانش مرتبط با آن موضوع است. بنابراین باید پژوهش‌هایی را که تاکنون در زمینه آن دانش انجام شده است شناسایی و مطالعه کند.

از آنجا که صاحب نظران معتقدند که اساس یک تحقیق علمی مبتنی بر فراهم سازی هرگونه آگاهی درحوزه موضوع تحقیق است، می‌توان بخش مذکور را نشانه ای از چگونگی مهارت و احاطه دانش محقق از موضوع مورد مطالعه، دانست.

بررسی پژوهش‌های نظری و تجربی صورت گرفته در داخل کشور نشان می‌دهد که در یک دهه‌ی گذشته، پژوهشگران اجتماعی توجه خاصی به مقوله‌ی جامعه شناسی هنر داشته اند و تا حدودی توانسته اند ادبیات مربوط به این حوزه را به گفتمان دانشگاهی و سیاستگذاری کشور وارد نمایند. بخشی از این پژوهش‌ها به صورت تجربی بر روی موضوعاتی چون جامعه‌شناسی سینما (مرشدلو، ۱۳۸۵)، جامعه شناسی و سینما: تبیین فیلم و جامعه (راودراد، ۱۳۷۸)، مبانی نظری جامعه شناسی هنر: رویکرد دیالکتیکی جامعه و هنر(اسلام زاده، ۱۳۸۴)، جامعه شناسی هنر و ابعاد زیبایی‌شناسی ساختار اجتماعی(نگاهی مختصر به بررسی وضعیت جامعه شناسی هنر در جامعه ی ایرانی)(احمدیان شیجانی، ۱۳۹۳) و بخش دیگری هم شامل موضوعاتی چون: بررسی ذائقهٔ سینمایی شهروندان (مطالعه‌ی موردی: شهر مشهد)(کاظمیان و دیگران،۱۳۹۴)، بررسی کارکردهای سینمای ایران(ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردهای فیلم‌ها)(آزاد ارمکی و دیگران،۱۳۸۸)، ملاحظه‌ی تاریخی درباره مناسبات جامعه شناختی نهادهای دین و هنرها(جمشیدیها و دیگران،۱۳۸۸) می شود.

نزدیک‌ترین کار به تحقیق حاضر، کار "آرمین امیر" است که به توزیع کارکردی فیلم‌ها بر اساس سیاست گذاری‌های هر دوره پرداخته است. بازه مذکور را به سه دوره قبل از خاتمی، دوره اول خاتمی، و دوره دوم خاتمی تقسیم و فیلم های هر دوره را ذیل چهار کارکرد گریزخواهی، جامعه پذیری، نشان دادن واقعیت و ایجاد نگرش های جدید مقوله بندی کرده است. در بررسی کارکردی این سه دوره نشان می دهد که دوره اول و دوم توزیع کارکردی مناسبی دارند، اما دوره سوم بیشتر به سمت فیلم های گریزخواه تمایل داشته است. تبیین این پدیده با مفهوم کاهش امید به تغییر در دوره سوم و روی آوردن جامعه به رویاپردازی صورت گرفته است. یافته های پژوهش نشان می دهد که سینمای ایران در این دوره دوازده ساله، متاثر از تغییرات اجتماعی، سینمایی حساس به تغییرات جامعه مبداش می باشد که به خوبی برای مطالعات فرهنگی و اجتماعی در خصوص آن جامعه به کار می آید. در این پژوهش، که بر اساس پژوهشی در حوزه جامعه شناسی هنر تنظیم شده، از رویکرد نظری بازتاب و مفهوم کارکردهای سینما به منزله چارچوب مفهومی استفاده شده است. روش های اسنادی برای توصیف فضای اجتماعی دوره مورد مطالعه و تحلیل محتوای کیفی برای درک ساختار و کارکرد فیلم های سینمایی به کار گرفته شده اند. یافته های تحقیق بر اساس تحلیل ۱۲۰ فیلم، ده فیلم پر فروش هر سال، صورت بندی شده است.

۵. چهارچوب نظری

چهارچوب نظری انتخاب شده در این پژوهش، با توجه به موضوع مورد بررسی، تحلیل گفتمان انتقادی در نظر گرفته شده و برای غنی‌تر شدن این چارچوب، از آراء چند اندیشمند دیگر حوزه‌ی تحلیل گفتمان نیز استفاده شده است.

بنابراین نظام نظری این پژوهش از سه جزء تحلیل گفتمان« لاکلا و موفه»، تحلیل گفتمان انتقادی «فرکلاف» و نظریه گفتمان «میشل فوکو» تشکیل شده است. سنتز نظری پژوهش به این صورت انجام شده است که با تکیه به مفهوم گفتمان از لاکلا و موفه تاکید می‌کنیم که سیاست گذاری‌های فرهنگی که در سینمای ایران صورت می گیرد، تا چه میزان تحت تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی دوران خویش است. اما در توضیح منابع قدرت و تأثیرگذاری آن در تعیین خط مشی‌های سیاستگذاری های فرهنگی از تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف استفاده خواهیم نمود. در ادامه به تبیین جایگاه هنر و تأثیر گذاری گفتمان های حاکم بر آن از نظر میشل فوکو در حوزه‌ی گفتمانی بهره خواهیم جست.

ترکیب رویکردها در تحلیل گفتمان

لاکلا و موفه	فرکلاف و ون دایک
نقطه مرکزی	نقطه مرکزی نشانه برجسته و اصلی هر گفتمان است. ۱ـ ایدئولوژی و مفهوم اصلی
مفصل بندی	ـ عمل و یا کنشی است که موجب برقراری ارتباط بین عناصر می شود. ۱ـ شناخت فاعل و کنش‌گر ۲ـ بافت موقعیت(عوامل اجتماعی) ۳ـ بافت بینامتنی(عوامل تاریخی) ۴ـ جان مایه متن
عنصر وقته	ـ اجزایی هستند که درارتباط بایکدیگر مفصل بندی یک گفتمان را پدید می‌آورند. ۱ـ مفاهیم اصلی گفتمان ها ۲ـ استدلال ۳ـ معانی بیان در جهت بیان کنش‌های مثبت خود ۴ـ سبک واژگان مثبت و منفی (نام گذاری، تصور ذهنی، روابط مفهومی) ۵ـ قصه گویی ۶ـ دسته بندی مفاهیم و مقولات ۷ـ توالی معنایی
حوزه گفتمان گونگی	ـ معانی و نشانه ای که در گفتمان درحاشیه قرار دارد و طرد شده است. ۱ـ مفاهیم به حاشیه رانده شده ۲ـ استدلال طرد ۳ـ معانی بیان در جهت بیان کنش های منفی دیگران ۴ـ سبک واژگان مثبت و منفی

۶. سینمای دوره‌ی نخست انقلاب (گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا ((۱۳۵۷ـ۱۳۶۸))

در دهه¬ی شصت، با تغییر ارزش¬های جامعه، تغییرات شگرفی در سینمای ایران به وجود آمد. که به دلیل این تغییرات مقاومت‌هایی در بخش‌ها و گروه‌هایی از جامعه که با داشتن سینما مخالف بودند دیده شد، اما این مقاومت‌ها بزودی توسط مسئولان بلندپایه، شکسته شد و بدین ترتیب راه برای فعالیت فیلم‌سازان اگر چه با دشواری، ولی ممکن شد.

در این دهه، به فراخور موقعیت سیاسی و اجتماعی، بخش زیاد آثار ساخته شده به لحاظ محتوایی و سیاسی و انقلابی بوده است و در این دهه، هنر به مثابه ابزار بیش از گذشته در

خدمت سیاست قرار گرفت. برخی آثار به دلیل روایت موضوعات مربوط به جریانات و مضامین سیاسی از سایر آثار، متمایز می‌گردند. بنابراین، در این زمینه کمابیش آثار سینمایی با نگرش های سیاسی، تولید و به نمایش درآمد.

آثار تولید شده نخستین سال‌های پس از انقلاب، آثاری در نفی نظام گذشته بودند که اغلب با روحیه‌ی شعاری با مسائل رو در رو می شدند. سینماگران و فیلم سازان با اثرپذیری از فضای سیاسی همان دوران و تحت تأثیر پیروزی انقلاب تا حدودی به سمت سوژه‌ها و مضامین سیاسی متمایل شدند.

در این دوره فیلم‌های ستم خانی و روستایی بسیاری ساخته شدند که ارباب ده ستمگر و نوکر و مزدور معرفی می‌کردند. در چنین وضعیتی و در سال ۱۳۵۹ فیلم «فریاد مجاهد» به کارگردانی مهدی معدنیان در مضمون مجاهدت‌های روحانیت در سال ۱۳۴۲ و در مبارزه با رژیم پهلوی ساخته شد که با واقعه خون‌بار مدرسه فیضیه پایان یافت. در همین سال امیر قویدل با فیلم سینمایی «خون‌بارش» به روایت حادثه هفدهم شهریور۵۷ (جمعه سیاه) با محوریت درگیری ارتش و مردم در میدان سبلان و نظام آباد، در روز ۱۷ شهریور، که در آن سه سرباز گارد پادگان قصر با اسلحه های خود میدان را ترک کرده و به مردم می‌پیوندند و فراری می‌شوند و گروهی مأمور دستگیری این سه سرباز می‌شوند و... پرداخته است. اغلب فیلم‌سازان نیمه‌های دهه‌ی شصت، حول چنین مضامینی پرسه می زدند. این فیلم‌ها حاصل شرایط پس از انقلاب بود و به دلیل محدودیت‌های اعمال شده در برخی زمینه‌های نظیر حذف آواز، عریانی، طرح بی پرده‌ی برخی مسائل و سرگرمی دست اندرکاران سینمای ایران در سال‌های ابتدای انقلاب، در اولویت قرار گرفتند و ساخته شدند. این آثار تأثیر زیادی بر روند سینمای ایران نداشتند و اغلب در بیان همان مکنوناتشان هم الکن و ضعیف عمل کردند.

با شروع جنگ ایران و عراق، بخش گسترده‌ی سیاست های فرهنگی و هنری که با ارزش-های جدید مغایرت داشت، رسماً تعطیل شد و اکثریت قریب به اتفاق هنرپیشگان و دست اندرکاران سینمای قبل، از ادامه‌ی کار منع شدند. سیاست‌های فرهنگی دچار تغییرات اساسی شد، آنچه که در این دوران بیش از هر چیز مورد توجه قرار گرفت، قرار گرفتن جنگ در مرکز حوزه‌ی گفتمانی بود که اجازه‌ی قضاوت و یا تفکر انتقادی درباره‌ی آن را نمی‌داد، در این دهه است که ما چیزی درباره‌ی کلیت جنگ نمی‌دانیم، دال هایی مانند احساس وظیفه، تکلیف و توکل در مرکز گفتمان قرار می‌گیرند و به نظر می‌رسد که هرگونه غیریتی به ضد خود تبدیل می‌شود. به همین خاطر است که بازنمایی جنگ نیز با تأثیر از این شریط درباره‌ی خود جنگ

چیزی بیان نمی‌شود. سینمای این دوره عموماً حول شخصیت‌ها می چرخد و ویژگی‌های بارز آن تشویقی بودن، قهرمان‌پروری افراطی و شکل گیری مفاهیمی مانند: فداکاری با مضمون قربانی‌کردن خود برای اهداف متافیزیکی است. ساخت این گونه آثار در راستای تقویت گفتمان کاریزمایی و پوپولیستی این دوران مود حمایت قرار می-گرفت.

> در این دهه از بستر همین شرایط بود که ژانر جدید و مهمی بنام «سینمای جنگ» در سینمای ایران شکل گرفت که به رغم گسست کامل از ظواهر سینمای پیش از انقلاب، در بسیاری از زمینه‌ها موفق عمل کرد و قائل به تعریف تازه ای از سینما و تأثیرات اش در جامعه بود. (درستکار،۱۳۷۹،۳۱)

در همین راستا، موضوع جنگ به پدیده ای سیاسی در سینمای پس از انقلاب ایران از اهمیت به سزایی برخوردار شد. و موضوع جنگ و دفاع مقدس دست‌مایه ساخت آثار سینمایی بسیاری قرار گرفت. آثاری هم‌چون «پایگاه جهنمی» ساخته‌ی اکبر صادقی، «عقاب-ها» اثر ساموئل خاچیکیان،«افق»، «پرواز در شب»، «نینوا» ساخته‌ی رسول ملاقلی پور،«دیده بان»، «مهاجر» ابراهیم حاتمی کیا، «عروسی خوبان» ساخته‌ی محسن مخلمباف، «مرز» ساخته‌ی جمشید حیدری، «جانبازان» ساخته‌ی ناصر محمدی، «اعدامی» ساخته محمدباقر خسروی، «فصل خون» اثر حبیب کاوش، «جست و جو» ساخته‌ی امیر نادری از این دست آثار هنری بودند. بنابراین در دوره حاکمیت «گفتمان چپ اسلامی سنت گرا» آثار سینمایی متعددی مورد حمایت مادی و معنوی قرار گرفت و ساخته شد، با مطالعه محتوایی و بصری آثار سینمایی این دوره، فیلم «دیده بان» با دارا بودن اکثریت شاخصه های گفتمان حاکم (تأکید بر وظیفه، شهادت و احساس تکلیف و...) برای تحلیل سیاست‌های فرهنگی ـ هنری گفتمان مورد مطالعه قرار گرفت، علت اصلی انتخاب این فیلم توسط پژوهشگر این است که توانسته ترسیم درستی از فضای سیاسی و اجتماعی گفتمان حاکم ارائه نماید.

جدول شماره ۱ـ گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا(۱۳۶۸ـ۱۳۵۷)

مفاهیم اساسی گفتمان	توضیحات
دال مرکزی	نظام جمهوری اسلامی ایران
مفصل بندی	مفصل بندی عمل و یا کنشی است که موجب برقراری بین عناصر می‌گردد. در این گفتمان، توجه به ارزش‌های اولیه انقلاب و نگاه ویژه به کاریزماتیک بودن رهبری انقلاب اسلامی، موجب برقراری ارتباط میان عناصر مختلف در درون این گفتمان می‌شود.
عنصر و وقته	عنصر و وقته اجزایی هستند که در ارتباط با یکدیگر مفصل بندی یک گفتمان را شکل می‌دهند. عناصر و وقته یک امر هستند. بدین معنا که اگر این امر قبل از مفصل‌بندی لحاظ شود، عنصر نامیده

	می شود و اگر بعد از مفصل‌بندی لحاظ شود، وقته نام دارد. برخی از مهم‌ترین عناصر گفتمان کاریزماتیک سنتی گرا عبارتند از: ۱ـ پاسداری از هویت و آرمان های انقلاب ۲ـ ارادات شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش های مقبول آن ۳ـ داشتن روحیه‌ی فداکاری و ایثار
حوزه‌ی گفتمان‌گونگی	حوزه گفتمان‌گونگی، متنی و نشانه‌هایی است که در گفتمان در حاشیه قرار گرفته و یا طرد شده اند. در این گفتمان با نشانه هایی مانند رشد اقتصادی، توسعه پایدار، برنامه ریزی های بلندمدت و هدفمند، توجه به بخش خصوصی و نیاز به تنوع و تکثر فراورده‌های فرهنگی و اجتماعی برخورد می‌شود و از جانب این گفتمان نادیده گرفته می شود که مهم ترین برآیند آن به حاشیه رانده‌شدن گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا و روی کارآمده ی گفتمان محافظه کار سنتی(گفتمان اقتصاد آزاد و توسعه اقتصادی) گردید.

۱.۶ فیلم دیده بان

- محصول سال۱۳۶۷
- نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا
- تهیه کننده: واحد جنگ بنیاد سینمایی فارابی
- بازیگران: مهرداد سلیمانی، علیرضا حیدری، غلامرضا علی اکبری، اصغر پور هاجریان

۱.۱.۶ خلاصه‌ی فیلم

ارتباط خط کمین با نیروهای خودی توسط دشمن قطع شده و احتمال سقوط منطقه بسیار زیاد است. مقابله و مقاومت نیروها در مقابل دشمن نیازمند حضور ان، جهت هدایت آتش سنگین است. عارفی(دیده بان) برای پیوستن به خط کمین و دیده بانی باید از مسیری عبور کند که زیر آتش شدید دشمن عراقی قرار دارد.

۲.۱.۶ مفصل بندی

۱.۲.۱.۶ شناخت کنش‌گر: ابراهیم حاتمی کیا

ابراهیم حاتمی کیا در دهه چهل شمسی در یک خانواده مذهبی به دنیا آمد. باورها و اعتقادات مذهبی خانواده مانع از تماشای تلویزیون و راهیابی وی به سینما شد، همین کمبود، عطش وی را تشدید ساخت. آزادی دوران جوانی و مصادف شدن با انقلاب اسلامی دو عاملی بود که او را به سوی سینما سوق داد.

وی دانش آموخته رشته سینما(گرایش فیلمنامه‌نویسی) از دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر است. فعالیت سینمایی او از سال ۱۳۵۹ با نوشتن فیلم نامه و کارگردانی فیلم‌های کوتاه در فضای جبهه و جنگ آغاز شد. با این که به خوبی ارزش‌های بیانی این رسانه تصویری و قابلیت های آن در انتقال صریح و در عین حال عمیق احساسات را دریافته بود، در پی آن برآمد که همه‌ی آنچه را که از اتفاقات این جنگ تحمیلی و قهرمانی‌ها و تلاش‌های مردان شجاع ایرانی در میدان جنگ دیده بود با این مدیوم رسانه نشان دهد. او با تجربه ای که در ساخت چند فیلم مستند در جنگ کسب کرده بود و استعداد و تیز بینی‌ای که از آن برخوردار بود شرایط را برای فیلم سازی خود فراهم کرد. در سال ۱۳۶۴ نخستین فیلم بلند خود را به نام «هویت» برای شبکه دوم ساخت. «هویت» به مسائل اجتماعی روز آن زمان و جریانات پر تب و تاب سیاسی سال‌های اولیه‌ی انقلاب می‌پرداخت و می‌کوشید تصویری واقع گرایانه از گرایشات سیاسی آن دوران پر آشوب ارائه دهد. اما برخی این فیلم را یک سو نگر و جانب دارانه تلقی کردند و در نتیجه این فیلم را نپسندیدند. با این وجود هویت فیلمی بود که نشان از ظهور فیلم‌سازی با افکار نو و دیدگاهی اجتماعی می‌داد.

وی در دومین تجربه‌ی سینمایی خود فیلم «دیده بان۱» (۱۳۶۷) را ساخت. «دیده بان» به نظر منتقدان سینمای کشور یکی از فیلم‌هایی است در شکل گیری و معرفی گونه‌ی سینمای دفاع مقدس در فضای سینمای کشور تأثیرگذار بوده است.

فیلم بعدی حاتمی کیا، «مهاجر» (۱۳۶۸)، یکی از بهترین، شاخص‌ترین و مهم‌ترین دستاورد سینمای جنگی ایران است. «مهاجر» چه از جهت ساختار تکنیکی و چه از نقطه نظر ارزش‌های مضمونی بسیار پخته‌تر است و بیش از آنکه تجربه‌ی سوم یک فیلم ساز جوان به نظر بیاید، اثر یک فیلم‌ساز کهنه کار را نشان می دهد.

با این حال، حاتمی‌کیا با شروع فیلم‌سازی خود تلاش بر این دارد تا با ساخت آثار هم‌چون «مهاجر»، «دیده بان» فضای اصلی جنگ را به مخاطب نشان دهد که این امر در فیلم «مهاجر» به نحو مطلوبی نشان داده می‌شود. با پایان یافتن جنگ در سالهای پایانی دهه ۶۰ این فیلمساز را به این فکر وا می دارد که در آثار خود همچون فیلم «از کرخه تا راین»، «آژانس شیشه ای» و «موج مرده» به تبعات بعد از جنگ در بعد ایدئولوژیک فردی و اجتماعی بپردازد.

در آثار بعدی(وصل نیکان-۱۳۷۰) حاتمی کیا سعی بر این دارد که احساسات حاکم بر فضای جبهه و جنگ را به زندگی روزمره در شهر منتقل کند. فیلم با آنکه برخی از نشانه‌های سینمای حاتمی کیا را با خود دارد اما چندان موفق نیست.

اغلب علاقه‌مندان به سینما و منتقدان از «کرخه تا راین» (۱۳۷۱) را بهترین فیلم حاتمی کیا می‌دانند. فیلمی که به زیبایی به تبعات جنگ از زوایای مختلف می‌پردازد. فیلمی به شدت احساسی، که در عین حال دیدی کاملاً واقع بینانه دارد و همین واقع بینی بار دراماتیک آن را بیشتر می‌کند. از کرخه تا راین تماشاگرش را به تفکر می‌طلبد تا کمی درباره‌ی ارزش‌ها و سرنوشت این چند نفری که از بی‌عدالتی جنگ درد می‌کشند بیندیشد. از کرخه تا راین همچنین از بازی‌های خوب هنرپیشگان خود به خصوص علی دهکردی که بی شک بهترین بازی‌اش را ارائه داده برخوردار است.

در ادامه‌ی فعالیت هنری، وی با درون مایه‌ی برخاسته از ارزش‌های دفاع مقدس و یا تبعات اجتماعی و فرهنگی بعد از جنگ را به مخاطب نشان می‌دهد. این مساله در سال ۱۳۷۶ با فیلم «آژانس شیشه ای» به اوج خودش نزدیک می‌شود. فیلمی که بسیار مورد توجه تماشاگران قرار گرفت. «آژانس شیشه ای» فیلمی به شدت انتقادی بود؛ درباره فضای پس از جنگ، فضایی که بسیاری از حقایق را فراموش کرده است. عمده صحنه‌های فیلم «آژانس شیشه ای» در یک فضای بسته آژانس هواپیمایی می‌گذرد، با این وجود بازی‌های خوب هنرپیشه ها به ویژه پرویز پرستویی –که این فیلم آغاز همکاری دنباله دار او با حاتمی کیا بود– دیالوگ‌های زیبا و ماندگار، مضمون فیلم و پرهیز از جانب داری‌های احساسی، نه تنها آن را کسل کننده و کشدار نساخته، بلکه آن را به فیلمی تماشایی، قابل توجه و تفکر برانگیز ساخت بدل ساخته است. بیشتر آثار حاتمی کیا رابطه‌ی کم رنگ یا پر رنگی با جنگ ایران و عراق دارد. آثار او دارای نمادها و استعاره‌های گوناگون است.

در بیشتر آثار حاتمی‌کیا عنصر پلاک به عنوان نماد هویت حضور دارد. حاتمی کیا به عنوان یک سینماگر مؤلف، معتقد به عقیده شخصی و نگاه سینمایی خودش است. نگاه به هویت ملی و اعتقاد فردی در آثار وی به چشم می‌خورد. حاتمی کیا سعی کرده‌است در آثار خود در کنار آرمان‌گرایی از واقعیت‌ها نیز فاصله نگیرد. آثار حاتمی کیا به نوعی نقش مهمی در بازتولید دفاع مقدس دارد که نظام حاکم بر جامعه در راستای پررنگ جلوه دادن سلطه‌ی ایدئولوژیک خود از آن استفاده و یا مورد حمایت قرار می‌دهد. با توجه به اینکه شروع فعالیت این فیلم‌ساز هم‌زمان با آغاز انقلاب اسلامی است، در همین راستا وی با نگرش فکری مذهبی و رویدادهای مهم دهه ابتدایی انقلاب است که ازیک سو درگیر جنگ و فضای جنگی است و از سوی دیگر تلاش بر این دارد در بحبوبه پر التهاب فضای حاکم بر جامعه به تثبیت خود در مقابل سایر رقبای انقلاب شکل قابل توجهی دهد، وی سعی بر این دارد در آثار خود از انعکاسی مناسب و

شایسته پسند، در به نمایش گذاشتن نقطه‌ی عطف انقلاب که دفـاع از ارزش هـای اسـلامی ـ انقلابی است موفق عمل نماید و با ترویج رشادت و فداکاری نسل جوان، نمودهای عینی آن را به مخاطبان القا نماید.

حاتمی کیا برای ساخت فیلم «آژانس شیشه‌ای» جایزه بهترین فـیلم‌نامـه و کـارگردانی را از شانزدهمین جشنواره فیلم فجر دریافت کـرد. وی تـاکنون سـه بـار بـرای فـیلم‌هـای «آژانـس شیشه‌ای»، «به رنگ ارغوان» و «به وقت شام» موفق به کسب سیمرغ بلورین بهترین کـارگردانی جشنواره فیلم فجر شده‌است. همچنـین وی بـرای فـیلم «روبـان قرمـز» نـامزد جـایزه صـدف طلایی جشنواره فیلم «سن‌سباستین» شد. در سال ۱۳۹۳ حاتمی کیا یکی از ۹ سینماگری بود که نشان افتخار جهادگر عرصه‌ی فرهنگ و هنر برای یک عمر فعالیت دریافت کرد. حاتمی کیا در رأی‌گیری از ۵۵ فیلم‌شناس ایرانی به سال ۱۳۸۱ به عنـوان یکـی از ده فـیلم‌سـاز برتـر تـاریخ سینمای ایران شناخته شد و هم‌چنین در نظرسنجی از ۴۳ منتقد برای بهترین کارگردانان پس از انقلاب، جزء پنج فیلم‌ساز اول قرار گرفت.

نقطه‌ی عطف نگرش حاتمی کیا در خلق آثار خود این است که وی نه فقـط ایـدئولوژی و گفتار تولید می‌کند؛ بلکه در آثار خود گاهی به نقد ایدئولوژی مسلط نیز پرداخته است. البته این نقد در راستای مطالبات و خواسته‌های افراد منتقد جامعه نیسـت، بلکـه در جهـت هشـدار بـه سیاستگذاران عرصه‌ی فرهنگ و هنر است که در مسیر و راهبردهای تعیین شده اصول و ارزش های انقلاب از آن فاصله نگیرند.

این نگرش فیلم‌ساز باعث شده که جزء فیلم سازان مورد تأیید نظام حاکم باشد که در تولید آثار خود به جهت پرداختن به مسائل بنیادی و اصولی انقلاب اسلامی از حمایت‌های مـادی و معنوی گفتمان های حاکم بر جامعه بهره مند شود. به شکلی که در خلق آثار خود بـا میـزان و شدت نگرش‌های گفتمان‌های غالب به نحو قابـل قبـولی توانسـته تعـادلی در تولیـدات خـود رعایت کند.

۳.۱.۶ عناصر

۱.۳.۱.۶ قصه گویی: داستان

می‌توان به جرائت گفت که حاتمی کیا – به عنوان فیلم‌ساز گفتمان غالب۲ این دهه – بعد از فیلم«هویت»، با ساخت فیلم «دیده بان» به صورت کاملاً حرفه‌ای وارد ژانر جنگی (دفاع مقدس) شد. در دهه‌های بعدی انقلاب نیز شاهد این هستیم که وی با ساخت آثار دیگر جنگی به عنوان یکی از موفق‌ترین فیلم‌سازان این ژانر در سینمای کشور فعالیت پررنگی دارد.

«دیده‌بان۳» نخستین فیلم دفاع مقدس است که در جشنواره‌های بین‌المللی حضور پیدا می‌کند و مورد توجه منتقدین زمان خود قرار می‌گیرد.

عارفی نام دیده بانی است که فیلم، چند ساعت پایانی زندگی او را روایت می‌کند. این چند ساعت، شرح حال رزمنده ای است که از مرگ هراس دارد، ولی پس از یک سیر و سفر درونی با آرامش تمام شهادت را انتخاب می‌کند و آن را در آغوش می‌گیرد. فیلم با نمایش عقب نشینی دیده‌بان به همراه دیگر رزمنده‌ها، به علت آتش سنگین دشمن، شروع می‌شود. در دو نوبت گلوله‌ی خمپاره از نزدیکی او عبور می کند و در هر دو نوبت او در گوشه ای خود را به شکل یک گوی حلقه می‌کند و بی‌صدا می‌گرید، اما به تدریج و با دیدن بسیجیانی که در کنارش شهید و مجروح می‌شوند و مجروحانی که حاضر نمی‌شوند با او به عقب برگردند تا او سریع تر و همراه با گلوله‌های آر پی جی خود را به سنگرهای خودی برساند. با این وضع، عارفی به دنبال این است که به هرکدام از رزمندگان آسیب دیده کمکی کرده باشد، از یکی می‌پرسد:« حالت چطوره؟»

رزمنده: «تو دیده بانی؟»

عارفی: «تو از کجا می‌دونی؟»

رزمنده: «بری خودت می‌فهمی، زودتر راه بیفت که بهت خیلی احتیاجه.»

عارفی: «شماها رو چیکار کنم؟»

رزمنده: «قرار نیست کاری بکنی، ما خواستیم بیایم پیشوازت، اما اوضاع برعکس شد، بلندشو برو الان وقت این حرفا نیست.»

با این که این فیلم از دیالوگ کمتری برخوردار است، بیشتر صحنه‌هایی که در ابتدای فیلم نشان داده می‌شود تصاویری با صدای متعدد خمپاره است که دیده بان با وجود شرایط سخت و خطرناک هم‌چنان به راه خود ادامه می دهد تا خود را به نیروهای محاصره شده برساند، تا با ماموریتی که به وی محول شده انجام وظیفه نماید.

فیلم «دیده‌بان۳» را می‌توان شروع فعالیت جدی و رسمی ابراهیم حاتمی‌کیا دانست. فیلمی که وی را چند پله در سینمای ایران به جلو برد. حاتمی‌کیا جزء آن دسته از کارگردانان، فیلم‌نامه نویسان و تدوین‌گرانی است که سبک و سیاق مختص به خود را دارد. بیشتر فیلم‌های حاتمی‌کیا حول محور جنگ می‌چرخد؛ فیلم‌هایی که سعی نمی‌کنند آن دوران سخت را به نمایش بگذارند، بلکه واقعیت‌های ۸ سال جنگ تحمیلی و پیامدهای پس از آن را به خوبی برای مخاطبان به تصویر می‌کشند.

فیلم «دیده‌بان۴» با حضور در هفتمین جشنواره‌ی فیلم فجر توانست نظر مثبت منتقدان و سینماگران را به خود جلب و جایزه ویژه‌ی هیات داوران برای بهترین کارگردانی و همچنین سیمرغ بلورین بهترین فیلم دوم (بخش فیلم‌های اول و دوم) را کسب کند.

۴.۱.۶ دسته بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان

با توجه به محتوا، می‌توان گفت که فیلم مذکور، توجه خود را به مفاهیم و مقولات زیر که درگفتمان غالب دهه‌ی اول انقلاب حاکم بود را به خوبی نشان می‌دهد.

۱.۴.۱.۶ پاسداری از هویت و ارزش‌های انقلاب

بعد از ساخت فیلم‌های «هویت» و «دیده‌بان»، جنگ در کشور به پایان راه خود رسیده بود؛ اما سینمای حاتمی‌کیا تازه شروع می‌شود. البته «دیده‌بان» نیز تقریباً در فضای پایانی جنگ ساخته می‌شود. این فیلم به دنیای درونی و باورهای شخصی یک رزمنده‌ی ساده و معمولی نزدیک شده بود که با قهرمان‌های آثار جنگی در آن سال‌ها بسیار متفاوت بود و بیش از آنکه غلو شده و «سوپرمنی» باشد، تصویری واقعی و باورپذیری را از خود نشان می‌دهد.

دیده بان فیلمی است عرفانی و شهودی که از عمل به تکلیف صحبت می‌کند. عارفی با موتوری که برآن سوار است تلاش بر این دارد خود را به خط مقدم برساند، در حین حرکت به سمت خط مقدم انفجارهایی صورت می‌گیرد که کارگردان تعمداً چشم های وی را نشان می‌دهد که ترس را به خوبی به بیننده القاء نماید. در ادامه مسیر، زمانی که عارفی به رزمندگانی که در درون تانک مجروح شده اند می‌رسد. مهمات ندارند و ایستادگی در برابر دشمن به سختی انجام می شود و از عارفی می‌خواهند که همان طور که به خط می‌رود با خود مهمات برده و به رزمندگان برساند.

عارفی با یک نگاه تعجب برانگیز می‌گوید: «اما من دیده بان هستم و به من گفتن که برم خط مقدم تنها برای شناسایی.»

با این تفسیر، کارگردان به دنبال این است به مخاطب بفهماند در جنگ همه‌ی رزمندگان برای یک هدف مشترک آن هم دفاع از ارزش‌های اسلام و انقلاب می‌جنگند، یعنی صحنه های جنگ همواره بیانگر این موضوع است که رزمندگان علاوه بر ماموریت‌هایی که بر حسب تخصص بر آنها محول شده است با عشق و علاقه و از خود گذشتگی به رزمندگان دیگر هم کمک می‌کنند.

در سرتاسر فیلم شاهد المان‌هایی از قبیل انگشتر، عطر، پرچم و تابلو با مضامین آیات قرآن(انا فتحنالک فتحا مبینا) و حماسه‌ی کربلا (کربلا رفتن خون می‌خواهد) هستیم، وقتی رزمنده ای به شهادت می‌رسد با کشیدن پرچم «انا فتحنالک فتحا مبینا» بر روی آن، شرایط را به گونه ای ترسیم می‌کنند که با وجود شهید شدن رزمندگان نشانی از پیروزی و امید را به خوبی به بیننده القا کنند و یا با استفاده از اسامی مانند: مسلم، رسول، ناصر، احمد، مهدی و... که در طول فیلم به کرات از آنها نام برده می شود به دنبال معرفی بخشی از هویت انقلاب و اسلام است.

۲.۴.۱.۶ داشتن روحیه‌ی فداکاری و ایثار

حاتمی کیا از معدود فیلم‌سازانی است که اعتقادات ایدئولوژیک یا حتی سیاسی‌اش، در کنار فیلم‌سازی او به زیبایی تلفیق شده است، در آثار او علی رغم حضور یک تفکر ایدئولوژیک، موجی انسانی نیز سیلان دارد که قطره قطره خود را از «صداقت» می‌گیرد. وی مانند هم نسلان خود سینما را وسیله‌ای شگرف برای بیان اندیشه‌ها، آرمان و رویاهایش می‌بیند، شاید همین روحیه است که موجب بروز یکی از مولفه‌های آشنای او می‌گردد؛ این‌که درآثارش هیچ گاه قهرمان منفی به معنای کلاسیک دیده نمی‌شود. (قاسمعلی، ۲۱۹،۱۳۷۶)

در فیلم دیده بان، فرمانده نیروها(حاجی) با این‌که از دست چپ مجروح شده است، با از خود گذشتگی و فداکاری بدون اینکه جراحت در تصمیمات و روحیه‌ی وی تأثیر منفی بگذارد به خوبی با خوشرویی و حمایت از نیروهای خود در جهت بالا بردن روحیه سایر نیروها به خوبی عمل می‌کند.

در سکانس بعدی، با توجه به ماموریتی که فرمانده به دیده‌بان جهت استقرار در نقطه‌ای که وی مشخص کرده می‌دهد، دیده بان در حین رفتن به آن مکان به رزمنده ای برمی‌خورد که از

ناحیه چشم آسیب دیده و چشمانش با باند بسته شده است نزد او می رود و بـا او دسـت مـی دهد می‌گوید:

عارفی: «سلام علیکم»

رزمنده: «سلام علیکم، خسته نباشی. چه خبر از بچه‌ها؟ اوضاع چطوره؟»

عارفی: «خوبه؟ خیلی هم خوبه؟»

رزمنده: «مگر تانکاشون نمیاد؟»

عارفی: «چرا؟ اما بچه ها تو راه ساکتشون می کنن.»

رزمنده: «برای دلخوشی منه، اما من راضی نیستم، نیازی به دلداری نیست.»

عارفی: نه! نه! همچین قصدی نداشتم، حقیقتشو میگم.»

رزمنده: «شاید اگر منم جای شما بودم همین حرفارو می زدم.»

عارفی: «چرا باور نمی کنی؟»

رزمنده: «چطور باور کنم؟ خط که قطعه؟ آر پی جی هم که نیست؟ پس چی شده؟»

عارفی: «یکی از بچه‌ها خودشو رسونده اینجا، با خودش آرپی جی هم آورده، تـازه دیـده بـانم هست.»

رزمنده: «دیده بان؟ پس الان رسوله مشغوله؟»

عارفی:« اِ !! تو اخوی رسولی؟»

رزمنده: «بله»

عارفی: «پس اینجا بیمارستانه؟»

رزمنده: «درسته»

عارفی:« اینا مجروح ان، کمکی چیزی نمی خوای؟»

رزمنده: «در حالی‌که دست عارفی را گرفته می‌پرسد: شما کی هستید؟ اسم شما چیه؟»

عارفی:« اسم چه دردی دوا می کنه؟ یه حقیر سروپا تقصیر»

رزمنده: «شما بوی خوش می‌دید؟ راستشو بگید، شما کی هستید؟»

عارفی با کشیدن دست خود می گوید: «من که گفتم؟ حالا بذار برم سر پستم.»

رزمنده: «به امان خدا »در پایان فیلم، قهرمانان با شهادتی خودخواسته در سرنوشت مقدر خـود شریک می‌شوند، عارفی ـ قهرمان جوان فیلم ـ با شهادت خویش، فردیـت خـود را فـدای

جمعیت آرمانی می‌کند. او با گذراندن این سفر به چنان مقامی دست می‌یابد که شکست دشمن با شهادت او در انتهای داستان رقم می خورد.

۳.۴.۱.۶ ارادات شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش‌های مقبول آن

این فیلم، فیلم کم دیالوگی(گفتگو) است و بیشتر بر روی جنبه‌ها و نشانه‌های تصویری متمرکز است. به همین خاطر در تحلیل نیز بیش از هر چیز بر نشانه های تصویری تکیه شده است. در سکانس پایانی که دیده بان به پرواز در می آید. پرواز دیده‌بان اوج تسلیم او در برابر نیروهای غیبی را به نمایش می‌گذارد. هنگامی که عارفی (دیده بان) خودش را به نیروهای ایرانی(حاج حمید، فرمانده ایرانی‌ها) می‌رساند.

حاج حمید:« اگر با نفر بر می‌اومدی، می گفتم دیر اومدی؛ اگر با چتر رهات می‌کردن، بازم می گفتم دیر اومدی؛ اما وقتی دیدم پیاده اومدی، جرات گفتن این کلام ازم گرفته شد؛ اضطرابی داشتم که با دیدنت، آروم شد. نمی دونم چه حالی داشتم ام دیدم تو جاده داری می آی، تنها ندیدمت. برادر عارفی اینجا جای تمجید نیست. اون ابرهه، ابابیل می خواد. می خوام جرات کنم بگم، ابابیلش با تو.»

عارفی:« برادر حمید، به ما میگن هدایت گر آتیش، ما غلط می‌کنیم تو کار خدا دخالت کنیم، اصل هدایت دست اونه.»

در این سکانس اشاره حاج حمید به تشبیه سازی داستان تاریخی حمله‌ی سپاه ابرهه؛ پادشاه مستبد برای ویران کردن کعبه می‌باشد که خداوند با لشگری از پرندگان(ابابیل) مانع از حمله‌ی ابرهه می شود و سپاه او را نابود می‌سازد. در واقع می‌توان به اهمیت این تشبیه سازی اشاره کرد که دیده بان با نقش و اهمیتی که در طول حملات دشمن دارد، کمتر از ارزش کار پرندگان ابابیل نیست. در این فیلم از شروع تا پایان گفتمان ارزش‌های انقلابی و دینی حضور و ظهور دارد. در جایی رزمنده ای در کنار حاج حمید، گوشه‌های پارچه سفید را که روی آن با رنگ قرمز نوشته شده است:«انا فتحنا لک فتحنا مبینا» (ما برای تو پیروزی آشکاری فراهم ساختیم ـ سوره فتح آیه ۱) می برد و برای بستن زخم های رزمندگان استفاده می کند. در پایان فیلم وقتی حاج حمید و هم‌رزمانش به محل حادثه می رسند و متوجه شهادت عارفی(دیده بان) می‌شوند و همان رزمنده، پارچه‌ی نوشته شده انا فتحنا... را بر روی پیکر شهید(دیده بان) می‌کشد. که هم در گفتمان انقلاب اسلامی و هم در گفتمان دفاع مقدس یکی از مفاهیم کلیدی، شهادت است که انسان با رسیدن به این درجه، به رستگاری و پیروزی می رسد.

۵.۱.۶ توالی معنایی

«دیده بان»، نامی را برای خود انتخاب کرده است که از آغاز، بیننده را با امری سفید روبرو می سازد و خبر از اتفاق جدیدی می‌دهد. این رویداد، هم به مسائل روز زمانه‌ی خویش و هم به زندگی اخروی اشاره دارد که مورد دوم نیز ناشی از مورد اول است.

در سکانس‌های ابتدایی فیلم، عارفی وقتی با رزمندگان مجروح شده در درون تانک مواجه می شود، بعد از خروج از تانک، در کمال ناباوری می‌بیند که موتورش با خمپاره منهدم شده و در آتش می‌سوزد، در اینجا می‌توان این برداشت را کرد که موتور دلالت بر اسباب دنیوی دارد که قرار است، عارفی با آن طی طریق کرده تا مجهولات را کشف نماید.

از طرف دیگر، از همان شروع فیلم، کارگردان اعلام می‌کند که همان رزمنده‌ای که در ابتدای فیلم بار هزار ترس و لرز در یک فضای پر اضطراب و دلهره آور به سمت خط مقدم می‌رود، برای مخاطب این مساله روشن‌تر می‌شود که هر چه در پایان فیلم شاهد آن است، به نوعی روایت‌گر خیلی از مسائل آن دوران شخص خود فیلم‌ساز است. توالی معنایی مفاهیم به گونه‌ای مرتب پیش می رود که خواسته فکری کارگردان است. گر چند خود فیلم‌ساز از ابتدای فیلم تلاش بر این دارد از مفاهیمی مانند: «از خود گذشتگی، ایثار، تقویت روحیه مقاومت» ناشی از «احساس مسئولیت» را در قالب دفاع از ارزش‌های انقلاب و اسلام را به خوبی بازنمایی کند تا در پایان با مفهوم «شهادت»، نتیجه‌ی رستگاری این احساس مسئولیت را به خوبی نشان داده باشد.

۶.۱.۶ حوزه گفتمان‌گونگی: مفاهیم و استدلال طرد، معانی بیان و سبک واژگان

با توجه به این که سینمای جنگ در دهه‌ی اول انقلاب با خود جنگ گره خورده است، در واقع فیلم‌هایی که در این دهه ساخته شده‌اند، غالباً به مقولات ضد انقلاب اسلامی که رژیم گذشته آن را نفی می‌کرده و یا فضای جنگ ایران و عراق که در این برهه‌ی زمانی در جریان بوده پرداخته است. سیاستمداران و یا دست اندرکاران انقلابی کشور هم‌زمان با رویداد انقلاب اسلامی در سال ۵۷ در صدد این بودند تا اصول اولیه انقلاب اسلامی را در همه‌ی عرصه‌های کشور پیاده کنند که جامعه درگیر یک جنگ ناخواسته می‌شود، که همه‌ی معادلات آنها را در کلیه‌ی زمینه‌های اجتماعی ـ سیاسی به هم می‌ریزد. این مساله [جنگ] باعث شد تا تمرکز

سیاستگذاران از چند نقطه به یک نقطه معطوف شود، به تعبیری دیگر با آغاز انقلاب تلاش بر این بود تا همه عرصه‌های اجتماعی با ارزش‌ها و اصول انقلاب همگام و همسو شود، ولی با شروع جنگ همه نهادهای اجتماعی برنامه‌های خود را در جهت دفاع از مرز و بوم کشور متمرکز کردند، همین امر غفلت در سایر بخش‌های جامعه (فرهنگ، اقتصاد، هنر و...) را تشدید کرد. در لابلای سیاست‌های پیش روی، گوشه‌ی چشمی به حوزه‌ی فرهنگ و هنر هم انداخته شد، در همین سهم اندک سیاست‌های فرهنگی شاهد خلق آثاری هستیم که شاخص های گفتمان حاکم دهه‌ی نخست انقلاب (دفاع از ارزش‌های انقلاب، شهادت، توکل برخدا، احساس وظیفه، ولایت مداری و...)را به خوبی بازتاب می‌دهد. سینمای این دوره عموماً حول شخصیت‌هایی است که ویژگی‌های بارز آن تقویت روحیه‌ی مقاومت در برابر دشمنان انقلاب، وفاداری به رهبری، پاسداری از هویت و آرمان های انقلاب، داشتن روحیه فداکاری و ایثار می‌باشد. این ویژگی‌ها در آثاری هم‌چون «افق» ساخته رسول ملاقلی پور، ماجرا از این قرار است که، گروهی از غواصان بسیج و سپاه پاسداران برای انهدام سکوی «الامیه» تجهیز می‌شوند. رزمنده ای به نام نصرت به تنهایی به مأموریت شناسایی و عکس برداری از اسکله می رود. هم‌رزم او، احمد، که می‌داند نصرت بیمار است به دنبال او روان می شود. آن‌ها به محاصره‌ی دشمن درمی آیند. احمد نصرت را فراری می‌دهد و خود دستگیر و کشته می‌شود. با اطلاعاتی که نصرت در اختیار رزمندگان قرار می‌دهد، اسکله‌ی الامیه منهدم می شود.

یا در فیلم بعدی رسول ملاقلی پور بنام «پرواز در شب» یک گردان نیروهای ایران در محاصره‌ی ارتش دشمن قرار می گیرد و ارتباط آن با قرارگاه مرکزی قطع می‌شود چهارنفر از رزمندگان گردان انتخاب می شوند تا برای درخواست کمک خود را به قرارگاه برسانند، از آن میان سه تن کشته می‌شوند و یکی خود را به قرارگاه می‌رساند. فرمانده گردان نیز برای تهیه‌ی آب آشامیدنی سربازان زخمی محاصره‌ی دشمن را می‌شکند، اما کشته می‌شود. قوای کمکی سر می‌رسد و پس از مقابله با دشمن بقیه‌ی افراد گردان را نجات می‌دهد.

و یا در فیلم پرفروش این دهه «عقاب ها»، ساخته‌ی ساموئل خاچیکیان؛ گروهی از خلبان‌های نیروی هوایی هستند که وارد کارزار جنگ شدند و در این راه با سختی‌های بسیاری در زمینه‌های مختلف روبرو می شوند.

با بررسی آثار سینمایی این دهه به جرات می‌توان گفت، سیاست های تعیین شده در راستای معرفی ویژگی‌های غالب گفتمان در بخش فرهنگی ـ هنری در تولیدات آثار سینمایی به خوبی اعمال شده و به میزان قابل توجهی نیز موفق عمل کرده است. این اتفاق شاید رضایت

مسئولان و دست اندرکاران را با خود به همراه داشته، ولی تک بعدی نگاه کردن به یک مقوله می‌تواند در درازمدت باعث نارضایتی عموم جامعه شود، همین امر می‌تواند به بدنه و ساختار حوزه گفتمان‌گونگی گفتمان حاکم بر جامعه صدمه وارد سازد و افکار عمومی را برای انتخاب یک جریان جدید(گفتمان جدید) آماده نماید. در ادامه می‌توان از تحلیل مباحث و آثار سینمایی این دهه از انقلاب به این نتیجه رسید که آثار سینمایی ساخته شده در این دهه بیشتر به بعد معنوی ارزش های انقلاب توجه شده و از بعد مادی ارزش‌های جامعه مغفول مانده‌اند، در حالی که یک گفتمان زمانی می‌تواند پایداری و ثبات خود را حفظ کند که به همه‌ی نیازهای جامعه کم و بیش پاسخ مناسبی ارائه نماید.

در نهایت در سیاست گذاری‌های فرهنگی ـ هنری این گفتمان به مقوله‌هایی مانند توسعه فرهنگی، توسعه‌ی پایدار، برنامه ریزی‌های بلندمدت و هدفمند در جهت ترسیم نقشه‌ی فرهنگی و هنری و نیاز به تنوع و تکثر فرآورده‌های فرهنگی و اجتماعی توجه خاصی نشده، و یا در کل، در ماهیت گفتمان حاکم نادیده گرفته شده است، همین امر در مهم‌ترین برآیند به حاشیه رانده شدن «گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا» و روی کارآمده «گفتمان محافظه کار سنتی(گفتمان اقتصاد آزاد و توسعه اقتصادی)» تأثیر به سزایی داشته است.

۷.۱.۶ بافت موقعیت (اجتماعی) و بینامتنی(تاریخی)

در سال‌های دهه‌ی ۱۳۶۰ به خصوص پس از آغاز سیاستگذاری‌های سینمایی از سوی مسئولان که کنترل همه جانبه‌ی آن را در نظر داشتند، شاهد اعمال نوعی سلیقه‌ی سینمایی بودیم که متناسب با وضعیت فرهنگ کشور، سینما را به مسیرهای تازه سوق می داد. برای نمونه باید گفت، توجه ویژه‌ی مسئولان به داشتن سینمای مذهبی و عرفانی در آن سال‌ها به دلیل تزریق اندیشه و اعمال نوعی سلیقه‌ی ویژه از بیرون، حاصل چندان مثبتی به بار نیاورد و فیلم‌های متکلف و تصنعی ساخته شد که سازندگان آن بیش تر به جهت نگاه های مسئولان نظر داشتند تا دست یافتن به ارتباطی خوب و شفاف با مردم و مخاطب سینمارو.

این دوره‌ی گذار در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۶۰، بار دیگر مؤید آن جمله‌ی درخشان بود که «سینما دستور العمل بر نمی دارد»، و «سینمای سفارشی به بار نمی‌نشیند». حتی مخاطبان دوره‌ی جدید هم به سینمای متکلف و شبه عرفانی روی خوش نشان ندادند و سالن‌ها در آن سال‌ها بیش از همیشه با بحران روبه رو شدند.

این چنین باید گفت با به وجود آمـدن شـکاف میـان پسـند تماشـاگران و پسـند و سـلیقه مسئولان در حوزه‌ی اکران و گردش مالی سالن‌های سینما، در سال‌های پایـانی دهـه ی ۱۳۶۰، سینما را آبستن تحولاتی تازه کرده بود و با ورود به دهه‌ی بعد، به سوی راهی برای برون رفت از دایره تنگ مضمون و فرم های امتحان پس داده می‌رفت.

> ناگفته نماند که در دهه‌ی ۱۳۶۰ تغییرات ارزشی به وجود آمده در جامعه، مسـئولان را وادار کرد که در تمام ابعاد به سینما نگاهی صرفاً «فرهنگی» داشته باشند و این نگاه تا کنترل استفاده نکردن از تنقلات در سینما پیش رفت و شاید بتوان گفـت، بخشـی از علـت‌هـای ریزش مخاطب نیز، حاصل دلزدگی از مقررات دست و پا گیر و غیـر ضـروری در سـالن های سینما و ممنوع بودن استفاده از تنقلات و... بود. به هرحال در دهه‌ی ۱۳۶۰، سینما جداً در همه‌ی جنبه‌ها با تعریف تازه ای دوباره متولد شد. (درستکار، ۱۳۸۰، ۳۰)

سینمای ایران در سال‌های شصت، به رغم پیشرفت فنی و مطرح شدن به عنوان یک کالای فرهنگی، در ایجاد یا برگرفتن و تقویت اسطوره‌های ایرانی و الگوها و قـرار دادهـای فرهنگـی ناتوان بوده است، الگوی تحلیلی ما از رابطه‌ی سینما و جامعه نمی‌تواند الگوی هـالیوود باشـد، چرا که سینما هیچ یک از ویژگی‌های سینمای مردم پسند(عامه پسند) را نداشته است. یکـی از این ویژگی‌ها، اسطوره سازی است. اسطوره‌سازی یک فرایند است که در سینمای ایران بسیاری از مراحل این فرایند وجود ندارد. جان گرفتن و ماندگار شدن این الگوها و قراردادها، فراتـر از نمونه‌های اولیه موفق، به تکرار زیاد(همانند تکرار یک طرح در یک گونه سینمایی) نیاز دارد. در سینمای ایران موفقیت یک طرح فقط یک درخشش است و تکرار نمی‌شود.

نمونه‌هایی هم‌چون «هامون»، «مدرسه موش هـا»، «دزد عروسـک‌هـا»، «اجـاره نشـین‌هـا»، «گل‌های داوودی» و.. فیلم‌های پرفروش در صورت تکـرار مضـامین و تبـدیل بـه یـک گونـه سینمایی در ایران می‌توانست برجامعه ایرانی موثر واقع شود. علت موفقیت این فـیلم‌هـا بهـره گرفتن از هویت ملی و انسانی است که از جامعه خود گرفته شده و به صـورتی دیگـر عرضـه شده است. هریک از این فیلم‌های پر فروش نشان دهنده‌ی یک گرایش یا ضد گرایش عمومی است. دغدغه‌ها و مسائل انسان امـروز ایرانـی، آمـوزش، تخیـل کودکـان، زنـدگی، مسـکن و فداکاری، روابط انسانی، مسائل عمده‌ی فیلم‌های فوق است که ذهن تماشاگر ایرانی به راحتـی با آنها ارتباط برقرار می‌کند. چنان‌چه این مسائل در سینما تکرار می‌شد و اسـطوره‌هـایی خلـق می‌گردید با همین رویکرد سینمایی می‌توانستیم فضای فرهنگی ـ هنری جامعه را تحـت تـأثیر قرار داد، که سینمای دهه نخست انقلاب نتواست چنین کارکردی در سینمای بومی ایجاد نماید.

عدم تأثیر سینمای ایران بر جامعه در سال‌های شصت را از چند طریق می‌توان نشان داد:

- فروش اندک بیشتر فیلم‌ها
- عدم تکرار طرح و مضمون فیلم های موفق در فیلم‌های موفق دیگر
- عدم ارتباط سینما با تبلیغات تجاری و مصرفی
- پرهیز از فرهنگ‌سازی یا عدم توان آن
- عدم پیوند سینما با بسیاری از مدیران، روشنفکران و نخبگان جامعه

با نگاهی به فهرست میزان فروش فیلم‌ها به راحتی می‌توان بدین نکته پی برد که مردم استقبال چندانی از سینمای ایران نمی‌کنند و سینمایی که بیننده نداشته باشد، تأثیر هم ندارد.(تهامی نژاد،۱۳۸۰،۱۱۲)

در این برهه‌ی زمانی سینما نتوانست در فرهنگ عمومی جامعه تأثیر زیادی داشته باشد، و در تیپ سازی موفقیت خوبی به دست نیاورد، همین امر باعث شد تا سینما در گفتگوهای مردم و محافل خصوصی جایگاهی خاصی نداشته باشد. در حالی که تیپ سازی یک عامل مهم در تأثیر عمومی سینماست. در نتیجه فرهنگ سینمایی آینده‌ی ما حاصلی از برآیند عناصر نمایشی غربی، ایرانی و دینی شد که به خاطر حجم بالای واردات محصولات فرهنگی، عنصر غربی موفق تر عمل کرد و یا با استفاده از عناصر ایرانی همانند آثار سال‌های پنجاه بهرام بیضایی و دیگر فیلم نامه‌های کار نشده او، یا عناصر دینی که شکل انقلابی و ایدئولوژیک داشت در آثار جنگی نشان داده شد و به همان شکل کم رنگ خود ادامه پیدا کرد.

با این حال، سینمای دهه‌ی اول انقلاب با جنگ گره خورده است. در واقع فیلم‌هایی که در این بخش تحلیل می شوند یا در دوران جنگ ساخته شده اند و یا فیلم‌نامه آن مربوط به دورانی است که جنگ در جریان است. آن‌چه که در این دوران بیش از هر چیز قابل توجه است، قرار گرفتن موضوع جنگ و دفاع مقدس در مرکز حوزه‌ی گفتمانی است. در این دوران است که ما چیزی درباره جنگ نمی‌دانیم و معناهایی مانند وظیفه، شهادت، احساس تکلیف و توکل در مرکز گفتمان قرار می‌گیرند و به نظر می‌رسد که هرگونه غیریتی به ضد خود تبدیل می‌شود. به همین خاطر است که بازنمایی جنگ با تأثیر از این شرایط درباره خود جنگ چیزی نمی‌گوید. سینمای این دوره، عموماً حول شخصیت‌ها می‌چرخد و ویژگی‌های بارز آن تشویقی بودن، قهرمان پروری افراطی و شکل‌گیری مفاهیمی مانند فداکاری با تم قربانی کردن خود برای اهداف متافیزیکی است. در همین دوران است که گفتمان رسمی جنگ در حال ساخته شدن است.

۸.۱.۶ نقطه‌ی مرکزی: ایدئولوژی و مفهوم اصلی

«دیده بان» یکی از فیلم های خوب جنگی سینمای ایران در دهـه‌ی نخسـت انقـلاب اسـلامی است که در اواخر جنگ ساخته شده است، با وجود این‌که به نظر می‌رسد این فیلم، فیلم تجربه گرایانه ای باشد اما نشان می‌دهد که حاتمی کیا احاطه بیشتری بر عناصـر و دسـت افـزارهـای سینمایی پیدا کرده. تجارب حاتمی کیا در این فیلم ارزشمند جلوه داده می شود، و او را بـرای خلق آثار بعدی‌اش که همگی بر گرفته از جنگ و تبعات آن باشد به خوبی یاری کرده است.

این فیلم در دهه‌ی نخست انقلاب اسلامی در زمانی ساخته شد که«گفتمان چـپ اسـلامی سنت گرا» در فضای واقعـی جامعـه مسـلط بـود و همچـون سـایر آثـار سـینمایی ژانـر دفـاع مقدس(جنگی)ساخته شد، دهه‌ای که شرایط اجتماعی و سیاسی جامعـه در دوران جنـگ قـرار داشت، در این دوران است که ما چیزی درباره جنـگ نمـی‌دانـیم و معناهـایی ماننـد احسـاس وظیفه، شهادت، احساس تکلیف و توکل بر خدا در مرکز گفتمـان غالـب فـیلم قـرار دارد، در همین راستا سیاست‌های فرهنگی ـ هنری گفتمان غالب در پی آن است از ارزش های اسلامی ـ انقلابی تصویری ارائه نمایند که با دال مرکزی (نظام جمهوری اسلامی ایران) هم‌فکر و همسو باشد.

۹.۱.۶ ترسیم مفصل بندی گفتمان حاکم بر فیلم

انقلاب اسلامی سبب ایجاد دگرگونی‌های اساسی در ساختار اجتماعی و سیاسی جامعـه ایـران شد. سینما به عنوان یک نهاد فرهنگی، از این تغییرات بی‌بهره نماند و تحـولات اساسـی در آن ایجاد شد. در سال‌های ابتدایی انقلاب به دلیل مشخص نبودن مرزهای قدرت، هر فرد، جریـان و نهادی خود را متولی سینما می‌دانست. سرانجام هیات وزیران بـر اسـاس مصـوبه ای تمـامی اختیارات حوزه‌ی سینما را به وزارت ارشاد اسلامی تفـویض کـرد.(دادرس،۲۸،۱۳۸۴) بـا ایـن مصوبه سیاست های نظارتی بر ساختار سینما حاکم شد و همه فیلم‌های ایرانی برای اخذ مجوز نمایش باید از مرحله‌ی تصویب فیلم نامه تا مرحله‌ی نمایش، با نظارت مراکـز نظـارتی تعیـین شده همسو و همگام باشند. علاوه بر حضور دولـت در بخـش تولیـد و توزیـع، در مرحلـه‌ی نمایش نیز شواهدی دال بر حضور دولت می توان ارائه داد. پس از انقلاب سینماهای مصـادره

شده به علاوه سینماهای رهاشده، بنا به دستور امام خمینی در اختیار حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی قرار گرفت(جاودانی،۱۳۷۴،۱۴۷).

در سال‌های دهه‌ی ۱۳۶۰، شاهد باز تعریف جدیدی از گونه‌ای زندگی جامعه ایرانی هستیم، این تغییرات، ناشی از دگرگونی ارزش های مسلط در ساختار فرهنگی و اجتماعی گفتمان حاکم در مقایسه با دوران پیش از انقلاب است. تغییراتی که از کتاب‌های درسی گرفته تا نحوه پوشش مردم و محتوای آثار هنری تولید شده، این تغییرات گسترده به میزانی است که حتی خیابان‌های شهرهای کشور نیز به نام‌های انقلابی تغییر می‌یابد.

با این حال، هم‌زمان با شروع جنگ تحمیلی و شکل گیری ژانر جنگ(دفاع مقدس) از سوی گفتمان حاکم تلاش بر این شد با حمایت از فیلم‌سازان جوانی همچون ابراهیم حاتمی کیا، رسول ملاقلی پور، جمال شورجه و... از آثار تولید شده در این ژانر (تولید، توزیع، پخش)حمایت کامل صورت بگیرد، تا گفتمان حاکم با توجه به ارزش‌های اولیه انقلاب و نگاه ویژه به کاریزماتیک بودن رهبری انقلاب اسلامی، موجب برقراری ارتباط میان عناصر مختلف گفتمان حاکم (وفاداری به رهبری، پاسداری از هویت و آرمان های انقلاب، ارادات شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش های مقبول آن، داشتن روحیه‌ی فداکاری و ایثار) شود. همین جریان باعث شد تا گفتمان حاکم به طور موفق و موثری تولیدات سینما را هدایت نماید.

۷. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، روش تحقیق بر مبنای تحلیل گفتمان و با تلفیق دو رویکرد« لاکلا و موفه» و «فرکلاف و وان دایک» صورت گرفته است. در ابتدا جمع اوری داده ها از طریق مطالعات اسنادی صورت گرفت ، این مطالعات بیشتر حول محور آثاری بود که در تحلیل آثار سینمایی گفتمان غالب بود موثر بود و سپس رویکرد های مختلفی که نسبت به تحلیل گفتمان وجود داشته را بررسی شد. این رویکردها شامل رویکرد فرکلاف، وان دایک، لاکلا و موفه و فوکو بوده است که هر کدام نقاط قوت و ضعفی را شامل می شد. در این مسیر با ترکیب دو رویکرد فرکلاف و ون دایک و موفه، چارچوبی برای مولفه‌های تحلیل گفتمانی آثار سینمایی ارائه شد که در جدول شماره یک که مبنای تحلیل آثار سینمایی در فصل یافته های پژوهش قرار گرفته است توضیح داده شد.

در این رویکرد تلفیقی، از مفاهیم اصلی نظریه لاکلا و موفه یعنی، نقطه مرکزی، مفصل بندی، عنصر و وقته و حوزه گفتمان‌گونگی استفاده شده و مولفه‌های تحلیل گفتمانی فرکلاف و

وان دایک در قالب این مفاهیم جاگذاری شد. این رویکرد تلفیقی ما را در شناخت گفتمان‌ها و هم تحلیل فیلم‌ها براساس آن، یاری رسانده است.

در این دوره از گفتمان، با تغییر ارزش های جامعه، تغییرات اساسی در فضای هنری جامعه ایجاد گردید. هنر به مثابه ابزار بیش از گذشته در خدمت سیاست قرار گرفت. گفتمان حاکم بر پایه ارزش های شکل گرفته آغازین انقلاب در جهت تبیین شعارها و سیاست های مردم محور با توجه ویژه به رهبری کاریزماتیک شکل پوپولیستی به خود داد. در ادامه با تقویت دال های گفتمانی همچون وفاداری به انقلاب، اعتماد، تعهد، ارادت شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش های مقبول آنان، در پی ایجاد اتباعی مطیع و تابع اقتدار سنتی بر پایه اطاعت پذیری، سعی در پیشبرد سیاست های راهبردی خود به ویژه در امر تولیدات هنری را به همراه داشت. در همین راستا، با شروع جنگ بین ایران و عراق، ژانر جنگ(دفاع مقدس) در سینمای ایران تبلور یافت و نسل جدیدیاز سینماگران(ابراهیم حاتمی کیا، رسول ملاقلی پور و...) در این عرصه پا به فعالیت گذاشتند که رسالت اصلی آنان ساخت آثاری با بهره گیری از دال های گفتمانی، گفتمان حاکم بود. بعد از پایان این گفتمان، ژانر جنگ با روی کار آمدن سایر گفتمان های حاکم به ساخت آثار سینمایی با در نظر گرفتن فضای جنگ و پیامدهای بعد از جنگ ادامه پیدا کرد.این گفتمان بیشتر به ارزش های معنوی توجه داشت تا ارزش های مادی و در آن به توسعه ی فرهنگی،توسعه پایدار،تنوع و تکثر فرآورده های فرهنگی و هنری توجه خاصی نشده است ،اگر چه این گفتمان مورد توجه و علاقه مسئولان بوده است، بر این اساس توجه و اثرگذاری رویکردها و تمایلات سیاسی طبقه حاکم در دهه اول پس از انقلاب بر هنر هفتم قابل توجه بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. این نویسنده و کارگردان سینمای ایران با بیان اینکه «دیده‌بان» کسی است که دشمن را می‌بیند و دوست و هم‌رزمش را از وجود دشمن آگاه می‌کند، عنوان کرد: من همیشه در زمان حال زیسته‌ام و به آنچه اتفاق افتاده واکنش نشان داده‌ام. زمانی که «دیده‌بان»را ساختم موج عقب‌نشینی‌ها شروع شده بود. فضایی که در این فیلم مطرح است، یعنی آن خط حامل یا احساس من به عنوان فیلم‌ساز، نسبت به وضعیت حاکم در آن دوران است. زمانی که اوضاع خوب نیست و دیده بان باید به هم‌رزمانش گرا بدهد و اگر ناچار شود مجبور می‌شود حتی جای خودش را هم بکوبد https://www.tabnak.ir/fa/news/892665 .

۲. ابراهیم حاتمی‌کیا در آغاز سی‌وهفتمین جشنواره فیلم فجر گفت: من از جنگ به سینما آمدم. در آن فضا بودم و در آن فضا ذوب شده بودم و همان موقع متوجه شده بودم که باید دوربین را هم به دست بگیرم. «دیده‌بان» حاصل همه تجربه من از جنگ بود https://www.tabnak.ir/fa/news/892665 .

۳. حاتمی کیا در مصاحبه‌ای درباره فیلم دیده بان گفته: یادم هست وقتی دومین فیلم بلندم یعنی «دیده بان» را می ساختم، آقای مخملباف آمد که تدوین اش کند. راش ها را که دید، گفت از این‌ها حداکثر یک فیلم پنجاه دقیقه ای بیرون می‌آید. رفتم پیش آقای بهشتی که آن روزها رئیس فارابی بود و ماجرا را برایش تعریف کردم و گفتم نمی توانم با وجود حمایت هایی که کرده، یک فیلم بلند تحویل اش بدهم. ایشان هم کمی این ور و آن ور کردند و بالاخره گفتند که باشد، هر جور صلاح می‌دانی. مرا تحت هیچ فشاری نگذاشت با این که بودجه‌ی فیلم را تامین کرده بود. این چنین از من حمایت کرد. اما حالا و بعد از نزدیک دو دهه تجربه‌ی فیلم‌سازی، باید با هزار هول و ولا فیلمی را که دلم می‌خواهد بسازم . برای اینکه تن به فیلم سفارشی ندهی، باید پیله ای برای خودت بسازی تا از گزند تغییرات در امان باشی ، ولی به هر حال فیلم ساختن به پول احتیاج دارد. آن هم روز به روز گران تر می شود. عقبه فیلم‌سازانی مثل من که تنها به مخاطب ایرانی دل‌خوشند روز به روز سخت تر می‌شود. تا دیروز تمام دلشوره ما «درآمدن» فیلمی بود که دل مان را راضی کند، ولی حالا بزرگ‌ترین نگرانی‌مان گیشه است. اگر از گیشه عقب بمانیم، سقوط ما حتمی است و در این وانفسا تو حتی توان گرفتن وامی هم که برایت مقدر شده را نداری. آقای قوچانی ، آبروداری این روزها خیلی سخت شده.(بخش هایی از گفت وگوی محمد قوچانی با ابراهیم حاتمی کیا در زمان ساخت فیلم دعوت، آخرین شماره نشریه شهروند امروز، شهریور ۱۳۹۰)

۴. حاتمی‌کیا برای نگارش فیلم‌نامه دیده بان گفته:"من جزو اکیپ فیلم‌برداری‌های روایت فتح بودم و در یکی از سفرها یعنی عملیات کربلای پنج بود که یکی از همکاران نزدیک من، اسکندر یکه‌تاز، که از بدو ورود به جبهه‌ها با هم بودیم و با هم زندگی می‌کردیم، شهید شد. به دلیل نزدیکی به اسکندر، سیر او را تا شهادت از نزدیک دیدم. دیدم که چند ساعت قبل از شهادت چه حالی داشت و چگونگی شهادت و حتی لحظه‌های پس از شهادت او را نیز داشتم. پس از مدتی به چگونگی شهادت عارفی برخورد کردم. او «دیده‌بان» بود و در لشگر محمد رسول‌الله(ص) خدمت می‌کرد. در یک عملیات با وضعیت بحرانی روبه‌رو می‌شود و مجبور می‌شود گرای محل استقرار خودش را به توپخانه بدهد و شهید می‌شود".http://www.ensafnews.com/165044

کتاب‌نامه

جاودانی، هما (۱۳۷۴)،«سال شمار تاریخ سینمای ایران»، انتشارات قطره، تهران.

فاضلی، محمد(۱۳۸۳) «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، پژوهش‌نامه علوم انسانی و اجتماعی، سال چهارم، شماره‌ی چهاردهم.

درستکار، رضا(۱۳۷۹) «جستار: موج‌ها و جریان های اصلی سینمای هفتاد ساله‌ی ایران»، فارابی، دوره‌ی دهم، شماره‌ی یک، صص ۴۲ـ۷.

درستکار، رضا،(۱۳۸۰)، «سینمای ایران: تنوع چشمگیر در همه‌ی زمینه ها»(سیمای سینمای ایران در آغاز دهه‌ی‌هشتاد)، فارابی، دوره‌ی دهم، شماره‌ی چهار، صص ۱۸ـ۵.

فرکلاف، نورمن(۱۳۷۹) «تحلیل گفتمان انتقادی»، ترجمه: پیران و دیگران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران.

قاسمعلی، جابر(۱۳۷۶) «یک دهه با ابراهیم حاتمی کیا، رویاها...»، مجله‌ی نقد سینما، شماره‌ی یازدهم.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹)، «نظریه و روش در تحلیل گفتمان»، ترجمه: هادی جلیلی، انتشارات نی، تهران.

تهامی نژاد، محمد(۱۳۸۰)« سینمای ایران»، چاپ دوم، دفتر پژوهش‌های فرهنگی،تهران.

دادرس، علی(۱۳۸۴)، «تاریخچه سینمای کودک و نوجوان ایران»، فصل‌نامه سینمایی فارابی، دوره‌ی چهاردهم، شماره‌ی چهارم، شماره‌ی۵۶.

Teun Van Dijk, Political discourse and ideology, working paper, unpublished. 2001, P. 2-3.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی