

## **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<sup>\*</sup>, Azam Ravadrad<sup>\*\*</sup>**

**Mahnaz Ronaghi Noutash<sup>\*\*\*</sup>**

### **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.

## مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی و اجتماعی دهه اول انقلاب اسلامی بر تولیدات هنری (سینمایی)

### (مطالعه‌ی موردی تحلیل فیلم دیده بان ساخته ابراهیم حاتمی کیا)

هوشنگ زمانی عظیم\*

اعظم راودراد\*\*، مهناز رونقی نوتاش\*\*\*

#### چکیده

از دیرباز تأثیرگذاری گرایش‌های طبقة 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 جامعه‌شناختی 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 - فرهنگی در سال های اول انقلاب اسلامی از عناصر تشکیل دهنده این مقاله است. سؤال 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

\* دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی 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.

سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و نقش آن‌ها در شکل‌گیری آثار هنری با روش تحلیل گفتمان انتقادی مورد مطالعه قرار گرفته است.

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

## ۱. مقدمه

رهیافت جامعه‌شناسی هنر، بر آن است که آثار هنری را از زاویه‌ی انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا اعتقادی هنرمند - مخاطبان هنر، سفارش دهندگان هنر، تعاملات هنر با مناسبات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی - 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 جامعه‌شناسی 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 اندازه‌گیری می‌کند. این بررسی می‌تواند به صورت مستقیم، پنهان، نمادین و یا تطبیقی باشد.

از دیگر کارکردهای این رویکرد، اندازه‌گیری میزان تأثیرگذاری گفتمان سیاسی - 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 می‌اندیشد 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، سوزدهای هنری خود را از گفتمان غالب بر جامعه انتخاب می‌کند. در چنین

وضعیتی حس زیبایی‌شناسی 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 سیاستگذاری‌های 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 تأثیرات 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 برنامه‌ریزی تولیدات آثار سینمای 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 - در جهت نیل به آن از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کند - و از سوی دیگر، جذب و تثبیت مخاطبان را در این عرصه دنبال می‌کند.

از این رو، شناخت بیشتر نحوه‌ی بازنمایی سیاست‌گذاری‌های صورت گرفته در سینمای پس از انقلاب اسلامی، مسئله‌ای 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 - اجتماعی تأثیرات 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 بر آثار هنری می‌باشند. هنر ایدئولوژیک، تفکر هنری را تا حد تکلیف ساخت آثار هنری - که نظام حاکم طالب آن است - تقلیل می‌دهد، همین امر باعث می‌شود تا زیبایی‌شناسی 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. سؤال این است که دست اندرکاران ساخت و تهیه یک فیلم در کشور تا چه اندازه به این سیاست‌گذاری‌ها توجه داشته‌اند؟ 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 آن‌ها 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 پیش‌فرض‌های 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 استفاده‌ی تحلیل‌های 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 در تحلیل متن ایفا می‌کند.

باید گفت که هر نوع گفتار، کلام و نوشتار، «جریان اجتماعی» محسوب می‌شود و به عبارت دیگر دارای سرشت، ماهیت و ساختار اجتماعی می‌باشد. گفتمان‌ها حسب زمان و مکان‌ها یکدیگر تفاوت دارند. در هر کشور، گفتمان‌های متفاوتی وجود دارند؛ علاوه بر آن، از کشوری به کشوری دیگر نیز گفتمان‌ها دارای تفاوت‌هایی با هم هستند. تلفیق زبان کاربردی و زبان انتزاعی از یک طرف و واژه‌های نشانه‌ای، اشاره‌ای، 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 روش‌شناختی 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 استفاده‌کننده‌ی هر مطلب، گزاره و قضیه تعیین‌کننده شکل، نوع و محتوای هر گفتمان به شمار می‌روند. در نتیجه می‌توان گفت که بررسی‌های نظام‌اندیشه در روش تجلیل گفتمان از اهمیت زیادی برخوردار 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 جامعه‌شناختی 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 سازه‌گرایانه، به ساخته شدن هویت‌ها در چارچوب زبان، کشف خصایص ایدئولوژیک و سیاسی کاربست‌های 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 حیطه‌ی زبان‌شناسی است. (فاضلی، ۱۳۸۳، ۱۸)

مقوله‌ی سلطه و مولدان سلطه - بالاحص قدرت - 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 زبان‌شناسان 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؛ کنش‌های 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 نظریه‌ی ای درباره‌ی ایدئولوژی و کارکردهای آن است. صورت‌های زیرکانه‌ی سلطه که برای کشف آن‌ها تحلیل گفتمان انتقادی لازم باشد، از رهگذر ایدئولوژی‌ها عمل می‌کنند. به عقیده‌ی فرکلاف، ایدئولوژی متکفل بازنمودن جهان از دید منافی 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 طبیعی‌شدگی‌هاست.

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 می‌شود. "وان دایک" خلاصه برداشت از نظریه‌ی عمومی ایدئولوژی را در موارد ذیل بیان می‌کند:

- 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 می‌توان «بازنمایی اجتماعی» (Social Representation) نیز نامید.
- ایدئولوژی‌ها، باورهای بنیادی و نظم‌دهنده‌ی 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 مناقشه‌آمیز، 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 هسته‌ی مرکزی دارند که در درک کردن، استفاده کردن و تغییر دادن آنها را تسهیل می‌کند.
- ایدئولوژی‌ها را می‌توان مبنای هویت گروه دانست.
- ایدئولوژی‌ها و بازنمایی اجتماعی آن ناشی از تحلیل اجتماعی کنشگران می‌باشد. (Van Dijk, ۲۰۰۱، ۳)

تحلیل انتقادی گفتمان به دنبال توصیف و تبیین چگونگی شکل‌گیری این نظم‌های 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 گزاره‌های ایدئولوژیک در سینما؛ از جمله رسانه‌هایی است که با اتکا به ویژگی‌های بصری خود قادر به بازنمایی کنش‌های گفتمانی و غیر گفتمانی و چگونگی روایت و شکل‌گیری نظم‌های گفتمانی می‌باشند. 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 نشانه‌ای 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 داشته‌اند و تا حدودی توانسته‌اند 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 (راوودراد، 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 جامعه‌ی ایرانی) (احمدیان شیجانی، ۱۳۹۳) و بخش دیگری هم شامل موضوعاتی چون: بررسی ذائقه 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) می‌شود.

نزدیک‌ترین کار به تحقیق حاضر، کار "آرمین امیر" است که به توزیع کارکردی فیلم‌ها بر اساس سیاست‌گذاری‌های هر دوره پرداخته است. بازه مذکور را به سه دوره قبل از خاتمی، دوره اول خاتمی، و دوره دوم خاتمی تقسیم و فیلم‌های هر دوره را ذیل چهار کارکرد گریزخواهی، جامعه‌پذیری، نشان دادن واقعیت و ایجاد نگرش‌های جدید مقوله‌بندی کرده است. در بررسی کارکردی این سه دوره نشان می‌دهد که دوره اول و دوم توزیع کارکردی مناسبی دارند، اما دوره سوم بیشتر به سمت فیلم‌های 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. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سینمای ایران در این دوره دوازده ساله، متأثر از تغییرات اجتماعی، سینمایی حساس به تغییرات جامعه مبداءش می‌باشد که به خوبی برای مطالعات فرهنگی و اجتماعی در خصوص آن جامعه به کار می‌آید. در این پژوهش، که بر اساس پژوهشی در حوزه جامعه‌شناسی هنر تنظیم شده، از رویکرد نظری بازتاب و مفهوم کارکردهای سینما به منزله چارچوب مفهومی استفاده شده است. روش‌های اسنادی برای توصیف فضای اجتماعی دوره مورد مطالعه و تحلیل محتوای کیفی برای درک ساختار و کارکرد فیلم‌های سینمایی به کار گرفته شده‌اند. یافته‌های تحقیق بر اساس تحلیل ۱۲۰ فیلم، ده فیلم پر فروش هر سال، صورت‌بندی شده است.

## ۵. چهارچوب نظری

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

بنابراین نظام نظری این پژوهش از سه جزء تحلیل‌گفتمان «لاکلا و موفه»، تحلیل‌گفتمان انتقادی «فرکلان» و نظریه‌گفتمان «میشل فوکو» تشکیل شده است. سنتز نظری پژوهش به این صورت انجام شده است که با تکیه به مفهوم‌گفتمان از لاکلا و موفه تأکید می‌کنیم که سیاست‌گذاری‌های فرهنگی که در سینمای ایران صورت می‌گیرد، تا چه میزان تحت تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی دوران خویش است. اما در توضیح منابع قدرت و تأثیرگذاری آن در تعیین خط‌مشی‌های سیاست‌گذاری‌های فرهنگی از تحلیل‌گفتمان انتقادی فرکلان استفاده خواهیم نمود. در ادامه به تبیین جایگاه هنر و تأثیرگذاری‌گفتمان‌های 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. ۱- ایدئولوژی و مفهوم اصلی
مفصل بندی	- عمل و یا کنشی است که موجب برقراری ارتباط بین عناصر می شود. ۱- شناخت فاعل و کنش گر ۲- بافت موقعیت (عوامل اجتماعی) ۳- بافت بینامتنی (عوامل تاریخی) ۴- جان مایه متن
عنصر وقته	- اجزایی هستند که در ارتباط با یکدیگر مفصل بندی یک گفتمان را پدید می آورند. ۱- مفاهیم اصلی گفتمان ها ۲- استدلال ۳- معانی بیان در جهت بیان کنش های مثبت خود ۴- سبک واژگان مثبت و منفی (نام گذاری، تصور ذهنی، روابط مفهومی) ۵- قصه گویی ۶- دسته بندی مفاهیم و مقولات ۷- توالی معنایی
حوزه گفتمان گونگی	- معانی و نشانه ای که در گفتمان درحاشیه قرار دارد و طرد شده است. ۱- مفاهیم به حاشیه رانده شده ۲- استدلال طرد ۳- معانی بیان در جهت بیان کنش های منفی دیگران ۴- سبک واژگان مثبت و منفی

۶. سینمای دوره‌ی نخست انقلاب (گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا  
(۱۳۶۸-۱۳۵۷))

در دهه‌ی سی شصت، با تغییر ارزش‌های 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

مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی ... (هوشنگ زمانی عظیم و دیگران) ۱۸۵

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 نگرش‌های 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 می‌شدند. سینماگران و فیلم‌سازان 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 ستم‌خانی و روستایی بسیاری ساخته شدند که ارباب‌ده‌ستمگر 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 شهریور ۵۷ (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 اسلحه‌های 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 می‌زدند. این فیلم‌ها حاصل شرایط پس از انقلاب بود و به دلیل محدودیت‌های اعمال شده در برخی زمینه‌های نظیر حذف آواز، عریانی، طرح بی‌پرده‌ی برخی مسائل و سرگرمی دست‌اندرکاران 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 هم‌الکن و ضعیف عمل کردند.

با شروع جنگ ایران و عراق، بخش گسترده‌ی سیاست‌های فرهنگی و هنری که با ارزش‌های جدید مغایرت داشت، رسماً تعطیل شد و اکثریت قریب به اتفاق هنرپیشگان و دست‌اندرکاران 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 گفت‌وگویی بود که اجازه‌ی قضاوت و یا تفکر انتقادی درباره‌ی آن را نمی‌داد، در این دهه است که ما چیزی درباره‌ی کلیت جنگ نمی‌دانیم، دال‌هایی مانند احساس وظیفه، تکلیف و توکل در مرکز گفت‌وگومان 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 می‌چرخد و ویژگی‌های بارز آن تشویقی بودن، قهرمان‌پروری افراطی و شکل‌گیری مفاهیمی مانند: فداکاری با مضمون قربانی‌کردن خود برای اهداف متافیزیکی است. ساخت این گونه آثار در راستای تقویت گفتمان کارزمایی و پوپولیستی این دوران مود حمایت قرار می‌گرفت.

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 تازه‌ای از سینما و تأثیرات اش در جامعه بود. (درستکار، ۱۳۷۹، ۳۱)

در همین راستا، موضوع جنگ به پدیده‌ای سیاسی در سینمای پس از انقلاب ایران از اهمیت به‌سزایی برخوردار شد. و موضوع جنگ و دفاع مقدس دست‌مایه ساخت آثار سینمایی بسیاری قرار گرفت. آثاری هم‌چون «پایگاه جهنمی» ساخته‌ی اکبر صادقی، «عقاب‌ها» اثر ساموئل خاچیکیان، «افق»، «پرواز در شب»، «نینوا» ساخته‌ی رسول ملاقلی‌پور، «دیده بان»، «مهاجر» ابراهیم حاتمی‌کیا، «عروسی خوبان» ساخته‌ی محسن مخملباف، «مرز» ساخته‌ی جمشید حیدری، «جانبازان» ساخته‌ی ناصر محمدی، «اعدامی» ساخته‌ی 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 سنت‌گرا» 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 شاخصه‌های گفتمان حاکم (تأکید بر وظیفه، شهادت و احساس تکلیف و...) برای تحلیل سیاست‌های فرهنگی - 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 ۱- گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا (۱۳۶۸-۱۳۵۷)

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 کارزماتیک 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 مفصل بندی لحاظ شود، عنصر نامیده

<p>می‌شود و اگر بعد از مفصل‌بندی لحاظ شود، وقته نام دارد. برخی از مهم‌ترین عناصر گفتمان کاریزماتیک سستی گرا عبارتند از:</p> <p>۱- پاسداری از هویت و آرمان‌های انقلاب ۲- ارادات شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش‌های مقبول آن ۳- داشتن روحیه‌ی فداکاری و ایثار</p>	
<p>حوزه گفتمان‌گونگی، متنی و نشانه‌هایی است که در گفتمان در حاشیه قرار گرفته و یا طرد شده‌اند. در این گفتمان با نشانه‌هایی مانند رشد اقتصادی، توسعه پایدار، برنامه ریزی‌های 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 می‌شود که مهم‌ترین برآیند آن به حاشیه رانده شدن گفتمان چپ اسلامی سستی گرا و روی کارآمده‌ی گفتمان محافظه کار سستی (گفتمان اقتصاد آزاد و توسعه اقتصادی) گردید.</p>	<p>حوزه‌ی گفتمان‌گونگی</p>

## ۱.۶ فیلم دیده بان

- محصول سال ۱۳۶۷
- نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا
- 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 قابلیت‌های 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 تجربه‌ای که در ساخت چند فیلم مستند در جنگ کسب کرده بود و استعداد و تیزبینی‌ای که از آن برخوردار بود شرایط را برای فیلم‌سازی 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 پرتب و تاب سیاسی سال‌های اولیه‌ی انقلاب می‌پرداخت و می‌کوشید تصویری واقع‌گرایانه از گرایش‌ات سیاسی آن دوران پر آشوب ارائه دهد. اما برخی این فیلم را یک سو‌نگر و جانب‌دارانه 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 بان ۱» (۱۳۶۷) را ساخت. «دیده بان» به نظر منتقدان سینمای کشور یکی از فیلم‌هایی است در شکل‌گیری و معرفی گونه‌ی سینمای دفاع مقدس در فضای سینمای کشور تأثیرگذار بوده است.

فیلم بعدی حاتمی‌کیا، «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 فیلم‌ساز جوان به نظر بیاید، اثر یک فیلم‌ساز کهنه کار را نشان می‌دهد.

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 می‌دارد که در آثار خود همچون فیلم «از کرخه تا راین»، «آژانس شیشه‌ای» و «موج مرده» به تبعات بعد از جنگ در بعد ایدئولوژیک فردی و اجتماعی بپردازد.

در آثار بعدی (وصل نیکان-۱۳۷۰) حاتمی‌کیا 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 حاتمی‌کیا را با خود دارد اما چندان موفق نیست.



اغلب علاقه‌مندان به سینما و منتقدان از «کرخه تا راین» (۱۳۷۱) را بهترین فیلم حاتمی‌کیا می‌دانند. فیلمی که به زیبایی به تبعات جنگ از زوایای مختلف می‌پردازد. فیلمی به شدت احساسی، که در عین حال دیدی کاملاً واقع‌بینانه دارد و همین واقع‌بینی 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 علی‌دهکردی که بی‌شک بهترین بازی‌اش را ارائه داده برخوردار است.

در ادامه‌ی فعالیت هنری، وی با درون‌مایه‌ی 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 شیشه‌ای» به اوج خودش نزدیک می‌شود. فیلمی که بسیار مورد توجه تماشاگران قرار گرفت. «آژانس شیشه‌ای» فیلمی به شدت انتقادی بود؛ درباره فضای پس از جنگ، فضایی که بسیاری از حقایق را فراموش کرده است. عمده صحنه‌های فیلم «آژانس شیشه‌ای» در یک فضای بسته آژانس هواپیمایی می‌گذرد، با این وجود بازی‌های خوب هنرپیشه‌ها به ویژه پرویز پرستویی - که این فیلم آغاز همکاری دنباله‌دار او با حاتمی‌کیا بود - دیالوگ‌های زیبا و ماندگار، مضمون فیلم و پرهیز از جانب‌داری‌های احساسی، نه تنها آن را کسل‌کننده و کشدار نساخته، بلکه آن را به فیلمی تماشایی، قابل توجه و تفکربرانگیز ساخت بدل ساخته است. بیشتر آثار حاتمی‌کیا رابطه‌ی کم‌رنگ یا پررنگی 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. حاتمی‌کیا 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. حاتمی‌کیا سعی کرده‌است در آثار خود در کنار آرمان‌گرایی از واقعیت‌ها نیز فاصله نگیرد. آثار حاتمی‌کیا 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 از یک سو درگیر جنگ و فضای جنگی است و از سوی دیگر تلاش بر این دارد در بحبویه 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 دفاع از ارزش های اسلامی - 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 فیلم‌نامه و کارگردانی را از شانزدهمین جشنواره فیلم فجر دریافت کرد. وی تاکنون سه بار برای فیلم‌های «آژانس شیشه‌ای»، «به رنگ ارغوان» و «به وقت شام» موفق به کسب سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی جشنواره فیلم فجر شده‌است. همچنین وی برای فیلم «روبان قرمز» نامزد جایزه صدف طلایی جشنواره فیلم «سن سباستین» 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 عنوان یکی از ده فیلم‌ساز برتر تاریخ 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 فقط ایدئولوژی 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 نیست، بلکه در جهت هشدار به 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 فیلم‌سازان مورد تأیید نظام حاکم باشد که در تولید آثار خود به جهت پرداختن به مسائل بنیادی و اصولی انقلاب اسلامی از حمایت‌های مادی و معنوی گفتمان های حاکم بر جامعه بهره مند شود. به شکلی که در خلق آثار خود با میزان و شدت نگرش‌های گفتمان‌های غالب به نحو قابل قبولی توانسته تعادلی در تولیدات خود رعایت کند.

### ۳.۱.۶ عناصر

۱.۳.۱.۶ قصه گوئی: داستان

می‌توان به جرائت گفت که حاتمی کیا - به عنوان فیلم‌ساز گفتمان غالب ۲ 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.

«دیده بان ۳» 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 رزمنده‌ای 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 دیده بان به همراه دیگر رزمنده‌ها، به علت آتش سنگین دشمن، شروع می‌شود. در دو نوبت گلوله‌ی خمپاره از نزدیکی او عبور می‌کند و در هر دو نوبت او در گوشه‌ای خود را به شکل یک گوی حلقه می‌کند و بی صدا 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 هر کدام از رزمندگان آسیب دیده کمکی کرده باشد، از یکی می‌پرسد: «حالت چطوریه؟»

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 می‌دهد تا خود را به نیروهای محاصره شده برساند، تا با ماموریتی که به وی محول شده انجام وظیفه نماید.

فیلم «دیده‌بان ۳» 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، فیلم‌نامه‌نویسان 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 «دیده‌بان ۴» 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 دسته‌بندی 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.

دیده‌بان 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 عمداً چشم‌های وی را نشان می‌دهد که ترس را به خوبی به بیننده‌ی القاء نماید. در ادامه مسیر، زمانی که عارفی به رزمندگانی که در درون تانک مجروح شده‌اند می‌رسد. مهمات ندارند و ایستادگی در برابر دشمن به سختی انجام می‌شود و از عارفی می‌خواهند که همان‌طور که به خط می‌رود با خود مهمات برده و به رزمندگان برساند.

مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی ... (هوشنگ زمانی عظیم و دیگران) ۱۹۳

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 صحنه‌های جنگ همواره بیانگر این موضوع است که رزمندگان علاوه بر مأموریت‌هایی 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 فتحنا لک فتحا مبینا) و حماسه‌ی کربلا (کربلا رفتن خون می‌خواهد) هستیم، وقتی رزمنده‌ای به شهادت می‌رسد با کشیدن پرچم «انا فتحنا لک فتحا مبینا» بر روی آن، شرایط را به گونه‌ای 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 می‌شود 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 علی‌رغم حضور یک تفکر ایدئولوژیک، موجی انسانی نیز سیلان دارد که قطره قطره خود را از «صداقت» می‌گیرد. وی مانند هم‌نسلان 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 در آثارش هیچ‌گاه قهرمان منفی به معنای کلاسیک دیده نمی‌شود. (قاسمعلی، ۱۳۷۶، ۲۱۹)

در فیلم دیده بان، فرمانده نیروها (حاجی) با این‌که از دست چپ مجروح شده است، با از خود گذشتگی و فداکاری بدون اینکه جراحی 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 مأموریتی که فرمانده به دیده بان جهت استقرار در نقطه‌ای که وی مشخص کرده می‌دهد، دیده بان در حین رفتن به آن مکان به رزمنده‌ای برمی‌خورد که از

ناحیه چشم آسیب دیده و چشمانش با باند بسته شده است نزد او می رود و با او دست می دهد می گوید:

عارفی: «سلام علیکم»

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

عارفی: «خوبه؟ خیلی هم خوبه؟»

رزمنده: «مگر تانکاشون نمیداد؟»

عارفی: «چرا؟ اما بچه‌ها تو راه ساکتشون می‌کنن.»

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 می‌زدم.»

عارفی: «چرا باور نمی‌کنی؟»

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 آر پی جی هم آورده، تازه دیده بانم هست.»

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

عارفی: «!! تو اخوی رسولی؟»

رزمنده: «بله»

عارفی: «پس اینجا بیمارستانه؟»

رزمنده: «درسته»

عارفی: «اینا مجروح ان، کمکی چیزی نمی‌خوای؟»

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

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

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

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

رزمنده: «به امان خدا» در پایان فیلم، قهرمانان با شهادتی خودخواسته در سرنوشت مقدر خود شریک می‌شوند، عارفی - قهرمان جوان فیلم - با شهادت خویش، فردیت خود را فدای

مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی ... (هوشنگ زمانی عظیم و دیگران) ۱۹۵

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

### 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 نشانه‌های تصویری تکیه شده است. در سکانس پایانی که دیده بان به پرواز در می‌آید. پرواز دیده بان 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، می‌گفتم دیر اومدی؛ اگر با چتر رها می‌کردن، بازم می‌گفتم دیر اومدی؛ اما وقتی دیدم پیاده اومدی، جرات گفتن این کلام ازم گرفته شد؛ اضطرابی داشتم که با دیدنت، آرام شد. نمی‌دونم چه حالی داشتم ام دیدم تو جاده داری می‌آی، تنها ندیدمت. برادر عارفی اینجا جای تمجید نیست. اون ابرهه، ابابیل می‌خواد. می‌خوام 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 می‌شود 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 رزمنده‌ای 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 - سوره فتح آیه ۱) می‌برد و برای بستن زخم‌های رزمندگان استفاده می‌کند. در پایان فیلم وقتی حاج حمید و هم‌رزمانش به محل حادثه می‌رسند 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 می‌رسد.

### ۵.۱.۶ توالی معنایی

«دیده بان»، نامی را برای خود انتخاب کرده است که از آغاز، بیننده را با امری سفید روبرو می‌سازد 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 می‌شود، 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 می‌رود 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 - 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 شاخص‌های گفتمان حاکم دهه‌ی نخست انقلاب (دفاع از ارزش‌های انقلاب، شهادت، توکل بر خدا، 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 آرمان‌های 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. رزمنده‌ای به نام نصرت به تنهایی به مأموریت شناسایی و عکس برداری از اسکله می‌رود. هم‌رزم او، احمد، که می‌داند نصرت بیمار است به دنبال او روان می‌شود. آن‌ها به محاصره‌ی دشمن درمی‌آیند. احمد نصرت را فراری می‌دهد و خود دستگیر و کشته می‌شود. با اطلاعاتی که نصرت در اختیار رزمندگان قرار می‌دهد، اسکله‌ی الامیه منهدم می‌شود.

یا در فیلم بعدی رسول ملاقلی پور بنام «پرواز در شب» یک گردان نیروهای ایران در محاصره‌ی ارتش دشمن قرار می‌گیرد و ارتباط آن با قرارگاه مرکزی قطع می‌شود چهارنفر از رزمندگان گردان انتخاب می‌شوند 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 «عقاب‌ها»، 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 می‌شوند.

با بررسی آثار سینمایی این دهه به جرات می‌توان گفت، سیاست‌های تعیین شده در راستای معرفی ویژگی‌های غالب گفتمان در بخش فرهنگی - 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 می تواند در درازمدت باعث نارضایتی عموم جامعه شود، همین امر می تواند 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 می توان 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 ارزش های جامعه مغفول مانده اند، در حالی که یک گفتمان زمانی می تواند پایداری و ثبات خود را حفظ کند که به همه ی نیازهای جامعه کم و بیش پاسخ مناسبی ارائه نماید.

در نهایت در سیاست گذاری های فرهنگی - هنری این گفتمان به مقوله هایی مانند توسعه فرهنگی، توسعه ی پایدار، برنامه ریزی های بلندمدت و هدفمند در جهت ترسیم نقشه ی فرهنگی و هنری و نیاز به تنوع و تکثر فرآورده های فرهنگی و اجتماعی توجه خاصی نشده، و یا در کل، در ماهیت گفتمان حاکم نادیده گرفته شده است، همین امر در مهم ترین برآیند به حاشیه رانده شدن «گفتمان چپ اسلامی سنتی گرا» و روی کار آمده «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 سال های دهه ی ۱۳۶۰ به خصوص پس از آغاز سیاست گذاری های سینمایی از سوی مسئولان که کنترل همه جانبه ی آن را در نظر داشتند، شاهد اعمال نوعی سلیقه ی سینمایی بودیم که متناسب با وضعیت فرهنگ کشور، سینما را به مسیرهای تازه سوق می داد. برای نمونه باید گفت، توجه ویژه ی مسئولان به داشتن سینمای مذهبی و عرفانی در آن سال ها به دلیل تزریق اندیشه و اعمال نوعی سلیقه ی ویژه از بیرون، حاصل چندان مثبتی به بار نیاورد و فیلم های 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 سینما رو.

این دوره ی گذار در سال های پایانی دهه ی ۱۳۶۰، بار دیگر مؤید آن جمله ی درخشان بود که «سینما دستور العمل بر نمی دارد»، و «سینمای سفارشی به بار نمی نشیند». حتی مخاطبان دوره ی جدید هم به سینمای متکلف و شبه عرفانی روی خوش نشان ندادند و سالن ها در آن سال ها بیش از همیشه با بحران روبه رو شدند.

مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی ... (هوشنگ زمانی عظیم و دیگران) ۱۹۹

این چنین باید گفت با به وجود آمدن شکاف میان پسند تماشاگران و پسند و سلیقه مسئولان در حوزه‌ی اکران و گردش مالی سالن‌های سینما، در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۶۰، سینما را آستن تحولاتی تازه کرده بود و با ورود به دهه‌ی بعد، به سوی راهی برای برون رفت از دایره تنگ مضمون و فرم‌های امتحان پس داده می‌رفت.

ناگفته نماند که در دهه‌ی ۱۳۶۰ تغییرات ارزشی به وجود آمده در جامعه، مسئولان را وادار کرد که در تمام ابعاد به سینما نگاهی صرفاً «فرهنگی» داشته باشند و این نگاه تا کنترل استفاده نکردن از تقلات در سینما پیش رفت و شاید بتوان گفت، بخشی از علت‌های ریزش مخاطب نیز، حاصل دلزدگی از مقررات دست و پا گیر و غیر ضروری در سالن‌های سینما و ممنوع بودن استفاده از تقلات و... بود. به هر حال در دهه‌ی ۱۳۶۰، سینما جداً در همه‌ی جنبه‌ها با تعریف تازه‌ای 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 قرار دادهای فرهنگی ناتوان بوده است، الگوی تحلیلی ما از رابطه‌ی سینما و جامعه نمی‌تواند الگوی هالیوود باشد، چرا که سینما هیچ یک از ویژگی‌های سینمای مردم پسند(عامه پسند) را نداشته است. یکی از این ویژگی‌ها، اسطوره سازی است. اسطوره سازی یک فرایند است که در سینمای ایران بسیاری از مراحل این فرایند وجود ندارد. جان گرفتن و ماندگار شدن این الگوها و قراردادهای، فراتر 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 هم چون «هامون»، «مدرسه موش‌ها»، «دزد عروسک‌ها»، «اجاره نشین‌ها»، «گل‌های داوودی» و.. فیلم‌های پر فروش در صورت تکرار مضامین و تبدیل به یک گونه سینمایی در ایران می‌توانست بر جامعه ایرانی موثر واقع شود. علت موفقیت این فیلم‌ها بهره گرفتن از هویت ملی و انسانی است که از جامعه خود گرفته شده و به صورتی دیگر عرضه شده است. هر یک از این فیلم‌های پر فروش نشان دهنده‌ی یک گرایش یا ضد گرایش عمومی است. دغدغه‌ها و مسائل انسان امروز ایرانی، آموزش، تخیل کودکان، زندگی، مسکن و فداکاری، روابط انسانی، مسائل عمده‌ی فیلم‌های فوق است که ذهن تماشاگر ایرانی به راحتی با آنها ارتباط برقرار می‌کند. چنانچه این مسائل در سینما تکرار می‌شد و اسطوره‌هایی خلق می‌گردید با همین رویکرد سینمایی می‌توانستیم فضای فرهنگی - هنری جامعه را تحت تأثیر قرار داد، که سینمای دهه نخست انقلاب نتوانست 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 فیلم‌های 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 تیب‌سازی موفقیت خوبی به دست نیاورد، همین امر باعث شد تا سینما در گفتگوهای مردم و محافل خصوصی جایگاهی خاصی نداشته باشد. در حالی که تیب‌سازی 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 موفق‌تر عمل کرد و یا با استفاده از عناصر ایرانی همانند آثار سال‌های پنجاه بهرام بیضایی و دیگر فیلم‌نامه‌های کار نشده او، یا عناصر دینی که شکل انقلابی و ایدئولوژیک داشت در آثار جنگی نشان داده شد و به همان شکل کم‌رنگ خود ادامه پیدا کرد.

با این حال، سینمای دهه‌ی اول انقلاب با جنگ گره خورده است. در واقع فیلم‌هایی که در این بخش تحلیل می‌شوند یا در دوران جنگ ساخته شده‌اند 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 گفتگمانی است. در این دوران است که ما چیزی درباره جنگ نمی‌دانیم و معنایی مانند وظیفه، شهادت، احساس تکلیف و توکل در مرکز گفتگمان 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، قهرمان‌پروری افراطی و شکل‌گیری مفاهیمی مانند فداکاری با تم قربانی کردن خود برای اهداف متفاوتی است. در همین دوران است که گفتگمان رسمی جنگ در حال ساخته شدن است.

### ۸.۱.۶ نقطه‌ی مرکزی: ایدئولوژی و مفهوم اصلی

«دیده بان» یکی از فیلم‌های خوب جنگی سینمای ایران در دهه‌ی نخست انقلاب اسلامی است که در اواخر جنگ ساخته شده است، با وجود این که به نظر می‌رسد این فیلم، فیلم تجربه‌گرایانه‌ای باشد اما نشان می‌دهد که حاتمی‌کیا احاطه بیشتری بر عناصر و دست‌افزارهای سینمایی پیدا کرده. تجارب حاتمی‌کیا در این فیلم ارزشمند جلوه داده می‌شود، و او را برای 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 چپ اسلامی سنت‌گرا» در فضای واقعی جامعه مسلط بود و همچون سایر آثار سینمایی ژانر دفاع مقدس (جنگی) ساخته شد، دهه‌ای که شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه در دوران جنگ قرار داشت، در این دوران است که ما چیزی درباره جنگ نمی‌دانیم و معناهایی مانند احساس وظیفه، شهادت، احساس تکلیف و توکل بر خدا در مرکز گفتمان غالب فیلم قرار دارد، در همین راستا سیاست‌های فرهنگی - هنری گفتمان غالب در پی آن است از ارزش‌های اسلامی - 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 جامعه ایران شد. سینما به عنوان یک نهاد فرهنگی، از این تغییرات بی‌بهره نماند و تحولات اساسی در آن ایجاد شد. در سال‌های ابتدایی انقلاب به دلیل مشخص نبودن مرزهای قدرت، هر فرد، جریان و نهادی خود را متولی سینما می‌دانست. سرانجام هیأت وزیران بر اساس مصوبه‌ای تمامی اختیارات حوزه‌ی سینما را به وزارت ارشاد اسلامی تفویض کرد. (دادرس، ۱۳۸۴، ۲۸) با این مصوبه سیاست‌های نظارتی بر ساختار سینما حاکم شد و همه فیلم‌های ایرانی برای اخذ مجوز نمایش باید از مرحله‌ی تصویب فیلم‌نامه تا مرحله‌ی نمایش، با نظارت مراکز نظارتی تعیین شده همسو و همگام باشند. علاوه بر حضور دولت در بخش تولید و توزیع، در مرحله‌ی نمایش نیز شواهدی دال بر حضور دولت می‌توان ارائه داد. پس از انقلاب سینماهای مصادره

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 ارزش‌های 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 شکل‌گیری ژانر جنگ (دفاع مقدس) از سوی گفتمان حاکم تلاش بر این شد با حمایت از فیلم‌سازان جوانی همچون ابراهیم حاتمی‌کیا، رسول ملاقلی‌پور، 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 کارزماتیک بودن رهبری انقلاب اسلامی، موجب برقراری ارتباط میان عناصر مختلف گفتمان حاکم (وفاداری به رهبری، پاسداری از هویت و آرمان‌های انقلاب، ارادات شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش‌های 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 جمع‌آوری داده‌ها 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 رویکرد‌های 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 می‌شد. در این مسیر با ترکیب دو رویکرد فرکلاف و وان دایک و موفه، چارچوبی برای مولفه‌های تحلیل گفتمانی آثار سینمایی ارائه شد که در جدول شماره یک که مبنای تحلیل آثار سینمایی در فصل یافته‌های 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

مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی ... (هوشنگ زمانی عظیم و دیگران) ۲۰۳

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 ارزش‌های 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 ارزش‌های شکل گرفته آغازین انقلاب در جهت تبیین شعارها و سیاست‌های مردم محور با توجه ویژه به رهبری کارزماتیک شکل پوپولیستی به خود داد. در ادامه با تقویت دال‌های گفتمانی همچون وفاداری به انقلاب، اعتماد، تعهد، ارادت شخصی و مذهبی به رهبران و ارزش‌های مقبول آنان، در پی ایجاد اتباعی مطیع و تابع اقتدار سنتی بر پایه اطاعت‌پذیری، سعی در پیشبرد سیاست‌های 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 بهره‌گیری از دال‌های گفتمانی، گفتمان حاکم بود. بعد از پایان این گفتمان، ژانر جنگ با روی کار آمدن سایر گفتمان‌های حاکم به ساخت آثار سینمایی با در نظر گرفتن فضای جنگ و پیامدهای بعد از جنگ ادامه پیدا کرد. این گفتمان بیشتر به ارزش‌های معنوی توجه داشت تا ارزش‌های مادی و در آن به توسعه‌ی فرهنگی، توسعه پایدار، تنوع و تکثر فرآورده‌های 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.

## 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. حاتمی‌کیا در مصاحبه‌ای درباره فیلم دیده بان گفته: یادم هست وقتی دومین فیلم بلندم یعنی «دیده بان» را می‌ساختم، آقای مخملباف آمد که تدوین اش کند. راش‌ها را که دید، گفت از این‌ها حداکثر یک فیلم پنجاه دقیقه‌ای بیرون می‌آید. رفتم پیش آقای بهشتی که آن روزها رئیس فارابی بود و ماجرا را برایش تعریف کردم و گفتم نمی‌توانم با وجود حمایت‌هایی که کرده، یک فیلم بلند تحویل اش بدهم. ایشان هم کمی این‌ور و آن‌ور 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 پیله‌ای 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 گران‌تر می‌شود. عقبه فیلم‌سازی مثل من که تنها به مخاطب ایرانی دل‌خوشند روز به روز سخت‌تر می‌شود. تا دیروز تمام دلشوره ما «درآمدن» فیلمی بود که دل‌مان 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. (بخش‌هایی از گفت‌وگوی محمد قوچانی با ابراهیم حاتمی‌کیا 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 چگونه 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 لشکر 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.



مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر ساختار سیاسی ... (هوشنگ زمانی عظیم و دیگران) ۲۰۵

درستکار، رضا (۱۳۷۹) «جستار: موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد ساله‌ی ایران»، فارابی، دوره‌ی دهم، شماره‌ی یک، صص ۴۲-۷.

درستکار، رضا، (۱۳۸۰)، «سینمای ایران: تنوع چشمگیر در همه‌ی زمینه‌ها» (سیمای سینمای ایران در آغاز دهه‌ی هشتاد)، فارابی، دوره‌ی دهم، شماره‌ی چهار، صص ۱۸-۵.

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، شماره‌ی ۵۶.