Media and Culture, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 2, Autumn and Winter 2023-2024, 35-70
https://www.doi.org/10.30465/ismc.2023.45815.2758

Sociological analysis of cultural and artistic policies of reform discourse with an emphasis on cinematographic productions (A case study of the film Born in the month of Mehr by Ahmadreza Darwish)

Houshang Zamani Azim[*], Azam Ravadrad[**]
Mahnaz Ronaghi Noutash[***]

Abstract

In this article, an attempt has been made to study the sociological policies of the cultural-artistic reform discourse and its effect on film productions, and by using the method of critical discourse analysis, the works of film production have been investigated. The intellectual system of the article consists of three analysis components.The discourse of"Lakele and Mouffe",critical discourse analysis of "Fairclough"and discourse theory of "Michel Foucault" and the use of discourse analysis in the research method based on the combination of the two approaches of "Lakele and Mouffe","Fairclough and Van Dijk" and by studying film productions Reform discourse was used. In this regard, the film"Born in the month of Mehr"was chosen as an example of analysis due to the presentation of two different frames from the discourse period before and after. In the following, by summarizing the cultural-artistic policies of the dominant discourse, it can be concluded that with the change Gradually and not fundamentally in the meaning of the central signifier, a significant

* PhD student in Cultural Sociology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.Zamaniazim@yahoo.com
** Professor of Department of Social Communication, University of Tehran (Corresponding Author), ravadrad@ut.ac.ir
*** Assistant Professor, Department of Cultural and Media Studies, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, mah.ronaghi_noutash@iauctb.ac.ir
Date received: 06/08/2023, Date of acceptance: 05/11/2023

effect was created in the field of culture and art, this process was so positively evaluated by the audience of art that the cinematographic productions in the subsequent discourses were also greatly influenced by it.

Keywords: Discourse, Film, Cultural policy, Cinema, Reforms.

رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

تحلیل جامعه‌شناختی سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و هنری گفتمان اصلاحات با تأکید بر تولیدات سینمایی (با مطالعهٔ موردی فیلم متولد ماه مهر ساختهٔ احمدرضا درویش)

هوشنگ زمانی عظیم*

اعظم راودراد، مهناز رونقی نوتاش*****

چکیده

در این مقاله سعی بر این بوده با مطالعه جامعه شناختی سیاست گذاری های فرهنگی ـ هنری گفتمان اصلاحات و تأثیر آن در تولیدات سینمایی و با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی،آثار تولید شده سینمایی مورد بررسی قرار گیرد. در نظام فکری مقاله از سه جز تحلیل گفتمان"لاکله و موفه"،تحلیل گفتمان انتقادی"فرکلاف"و نظریه گفتمان"میشل فوکو" استفاده و در روش تحقیق از تحلیل گفتمان بر اساس تلفیق دو رویکرد"لاکله و موفه"،"فرکلاف و وان دایک"و با مطالعه تولیدات سینمایی گفتمان اصلاحات بهره گرفته شده است. در همین راستا فیلم"متولد ماه مهر"با توجه به ارایه دو قاب متفاوت از دوره گفتمان قبل و بعد به عنوان نمونه تحلیل انتخاب شد.در ادامه با جمع بندی سیاستگذاری های فرهنگی ـ هنری گفتمان مسلط می‌توان به این نتیجه رسید که با تغییر تدریجی و نه بنیادی در دلالت دال مرکزی،تأثیر قابل توجه‌ای در حوزه فرهنگ و هنر ایجاد شد،این روند به قدری از سوی مخاطبان هنر مثبت ارزیابی شدکه تولیدات سینمایی در گفتمان های بعدی نیز تا حد زیادی تحت تأثیر آن قرار گرفتند.

* دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Iran.Zamaniazim@yahoo.com

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

*** استادیار، گروه مطالعات فرهنگی و رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، mah.ronaghi_noutash@iauctb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۱۴

کلیدواژه‌ها: گفتمان، فیلم، سیاست فرهنگی، سینما، اصلاحات.

۱. مقدمه و طرح مسئله

سینما یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ و هنر در قرن حاضر می‌باشد. آثار سینمایی تولیدشده در هر جامعه‌ای محصول اذهان منفرد مجزایی نیستند، بلکه آنها نیز به عنوان بخشی از اجتماع حاضر در آن نگرش‌ها، عواطف، عقاید و آموزه‌های ایدئولوژیک، آرزوها، آرمان‌ها و همچنین رؤیاها، ترس‌ها، نگرانی‌ها، کابوس‌های گروه‌های اجتماعی ـ سیاسی معین یا یک اجتماع خاص را که متأثر از گفتمان‌های سیاسی موجود در آن جامعه است، انعکاس می‌دهند. در واقع می‌توان گفت حوزه‌های مختلف جامعه مانند حوزهٔ فرهنگ و هنر تحت تأثیرات مستقیم نزاع‌های سیاسی و تحولات اجتماعی دوران خود هستند. (عارفی، ۱۳۹۸،۱۵)

هیچ فیلم سازی نمی‌تواند از طریق کوشش‌های فردی خود، این روابط اقتصادی ـ که تولید و توزیع فیلم هایش را کنترل می کنند ـ را تغییر دهد. چون هر فیلم همان‌طور که بخشی از نظام اقتصادی است، بخشی از نظام ایدئولوژیک نیز به شمار می رود، زیرا سینما و هنر شاخه‌هایی از ایدئولوژی هستند و هیچ یک نمی‌توانند از این وضع رهایی یابند. هرکدام از آن‌ها مانند قطعات یک جورچین جای خاصی دارند که برای شان در نظر گرفته می‌شود. نظام بنا بر ماهیت خود، کور است، اما علی رغم و در واقع به دلیل این موضوع، وقتی تمام قطعات در کنار هم قرار بگیرند، تصویری بسیار واضح را پدید می‌آورند. ولی به آن معنا نیست که هر فیلم‌سازی نقش مشابهی ایفا می‌کند؛ بلکه باید گفت واکنش‌ها متفاوت اند.

هر فیلمی که در هر ژانری ساخته می شود دارای ماهیت سیاسی است، به همان اندازه که توسط ایدئولوژی مولد آن تعیین می شود.(یا آن ایدئولوژی که فیلم در بطن اش تولید می شود و از مورد مشابهی سرچشمه می گیرد.) سینما هنر کاملاً تعیین شده است، زیرا برخلاف هنرها یا نظام‌های ایدئولوژیک دیگر، تولید آن، نیروهای اقتصادی قدرتمندی را به تحرک وا می دارد.

در واقع آنچه دوربین ثبت می‌کند، دنیای مبهم و ضابطه بندی نشده ای از ایدئولوژی غالب است. سینما یکی از زبان‌هایی است که دنیا به وسیله‌ی آن با خود ارتباط برقرار می‌کند. این زبان‌ها ایدئولوژی دنیا را شکل می‌دهند؛ زیرا هنگامی دنیا را بازسازی می‌کنند که از صافی ایدئولوژی گذشته باشد.

گفتمان اصلاح‌طلب به عنوان یکی از گفتمان‌های بعد از انقلاب اسلامی، با روی کارآمدن در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد شمسی ارزش‌ها و مطالبات جدیدی در سطح جامعه ایجاد کرد.

ارزش‌های جامعهٔ مدنی مانند توسعهٔ سیاسی، آزادی بیان و عقیده، انتقادپذیری، شایسته‌سالاری، خردورزی، رعایت حقوق فردی و اجتماعی، دفاع از حقوق زنان و توجه به جوانان در جامعه مطرح و مورد توجه قرار گرفت. شکل گرفتن این فضای سیاسی جدید در سایر حوزه‌ها مانند حوزهٔ فرهنگی و اجتماعی تأثیر گذاشت. سینما نیز در جایگاه یکی از زیرمجموعه‌های حوزهٔ فرهنگی از این امر مستثنی نبود. بنابراین بدیهی بود که نهادها و مؤسسات مرتبط با امور سینمایی رویکردی نزدیک به فضای سیاسی حاکم را در پیش گرفته و تحت تأثیر آن گفتمان به تولید آثار در حوزهٔ سینما بپردازند. در حوزهٔ سینما، آثار سینمایی و فیلم‌های متعددی تولید شدند. فیلم‌های شوکران، اعتراض، متولد ماه مهر، سگ‌کشی، خانه‌ای روی آب و ... بیشتر به سبب بازتاب شرایط سیاسی ـ اجتماعی جامعه و داشتن مضمون انتقادی و طرح ارزش‌های مدنی تحت تأثیر این گفتمان قرار گرفتند. تفاوت بسیار فیلم‌های این دوره با فیلم‌های دوره قبل ـ چه به لحاظ کمی و چه به کیفی ـ می‌تواند نشانه ای باشد از تأثیر آزادی بر توان هنر در بازنمایی جامعه، چه بسا اگر این آزادی در دوره‌ی قبل وجود می داشت، فیلم‌هایی ساخته می‌شدند که نشان می‌دادند گروهی از مردم تا چه حد از کمبود آزادی‌های فردی و مدنی رنج می‌برند و گروهی دیگر تا چه حد به لحاظ اقتصادی در شرایط نابسامانی هستند. دلیل اصلی انتخاب فیلم متولد ماه مهر برای تحلیل گفتمان این دوره توسط پژوهشگر، این است که این فیلم بیانگر دو قاب متفاوت از دوره گفتمان قبل و بعد بوده است

۲. گفتمان و مفهوم آن

اصطلاح «دیسکورس» از دهه ۱۹۶۰ در علوم انسانی و هنر و ادبیات کاربرد وسیعی پیدا کرد. تا پایان قرن نوزدهم این واژه به معنای نظام ارائه، در مورد بحث در باب مسئله ای خاص به کار می‌رفت و محدوده‌ی آن تقریباً منحصر به نوشته بود و تا حدودی به شیوه‌ی بیان مربوط می‌شد. در زبان شناسی جدید، بعد از فردیناند دو سوسور، گفتمان به معنای کاربرد فردی زبان یا فعلیت یافتن زبان به کار رفت. (برنز، ۱۳۷۳،۸)

مفهوم گفتمان بر مجموعه‌ای از روابط و گزاره‌ها دلالت دارد که در حوزه ای خاص به وقوع می‌پیوندد و ایجاد کننده نظمی نوین در بستری معین است. در حقیقت، هنگامی که از گفتمان سخن می‌گوییم به دنبال کشف و تبیین احکام گزاره‌های ایدئولوژیک در بستری هستیم که آن را « نظم گفتمانی» نامیده اند. نظم های گفتمانی مجموعه ای از کردارهای گفتمانی و غیر گفتمانی هستند که در یک حوزه‌ی معنایی به هم پیوند می‌خورند و یک گفتمان مشخص را ایجاد می کنند.

از نظر مک دانل، «گفتگو (Dialogue) » یا «هم‌پرسه»، شرط مقدماتی هر گفتمان به شمار می‌رود. وی معتقد است که «هر نوع گفتار، کلام و نوشتار جریانی اجتماعی محسوب می‌شود، به عبارت دیگر دارای سرشت، ماهیت و ساختار اجتماعی هستند. گفتمان ها حسب مکان و زمان تفاوت می کنند» (مک دانل،۵۵، ۱۳۸۰)؛ در هر کشور گفتمان‌های متفاوتی وجود دارند، علاوه بر آن کشور به کشور نیز گفتمان ها با هم تفاوت دارند. همان طور که «ولوسینف (Volosinov)»؛ زبان شناس روس در سال ۱۹۳۰ نوشت: «گفتگوی کارگران کارگاه‌های ریسندگی و بافندگی در روستاها، مشتریان کافه‌ها و میخانه‌های شهرها، گپ موقع نهار کارگران کارخانه‌ها و... جملگی دارای گفتمان خاص خود هستند(همان:۳۰)؛ هریک از این موقعیت‌ها که در عرف و عادات و سنت‌های اجتماعی و فرهنگی معینی را پشت سر خود دارند و دارای تیپ خاصی از مخاطبان هستند. گفتمان‌ها با توجه به انواع نهادها و کاربست‌های اجتماعی مختلفی که در آن شکل می‌گیرند و نیز با توجه به موقعیت، جایگاه و شأن افرادی که صحبت می‌کنند، یا می‌نویسند و کسانی که مخاطب آنان هستند، تفاوت دارند. بنابر این زمینه و بستر گفتمان، جریانی همگن، واحد و یک‌دست نیست.

گفتمان، پدیده، مقوله یا جریانی اجتماعی است، به تعبیر بهتر گفتمان، جریان و بستری است که دارای زمینه های اجتماعی می باشد. اظهارات و مطالب بیان شده، «گزاره ها (Premises)» و «قضایای (Statements)» مطرح شده، کلمات و عبارات مورد استفاده و معانی آنها جملگی بستگی به این نکته دارند که مطالب بیان شده، گزاره‌های مطرح شده، قضایای مفروض و... «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، یا گزاره و قضیه‌ی تعیین‌کننده‌ی شکل، نوع و محتوای هر گفتمان به شمار می‌روند: در راستای خطوط متناوب و مغایر یک گفتگو، هر واژه ممکن است در دو بستر متضاد و دوگانه ظاهر شود. هر بار گفته‌ی واقعی به نوعی یا به میزانی، گزاره‌ای است در تأیید یا نفی چیزی، نوع کلام و گفتار رایج، مثلاً در کارگاه یک کارخانه، با کلام یا گفتار رایج در بخش‌های مدیریت آن کارخانه مغایرت داشته و متضاد هم هستند. طبقات اجتماعی مختلف واژه‌ها، عبارات و اصطلاحات واحد و مشابه را در معانی متفاوتی به کار می‌برند و مقاصد یا منظورهای متفاوتی را از آنها افاده می‌کنند، هم چنین به لحاظ تفسیر و تبیین وقایع، حوادث، اوضاع و احوال نیز به هیچ وجه با هم اتفاق نظر ندارند و هرکدام تفسیر خاصی از یک امر واحد ارائه می‌دهند.

در عین حال هر گفتمان بـه مسـائل، موضـوعات و اهـداف معینـی مـی‌پـردازد و مفـاهیم و مضامین خاصی را وجهه نظر قرار می‌دهـد، در حـالی کـه مفـاهیم دیگـری را کنـار مـی‌گـذارد. گفتمان‌های مختلف، مفاهیم و مقولات مختلفی ارائـه مـی کننـد. در پـاره‌ای از مواقـع مـی‌تـوان مفاهیمی را که در چارچوب یک گفتمان ارائه شـده‌انـد، برگرفـت و آن را مجـدداً در گفتمـانی دیگر مورد باز اندیشی قرار داد.(همان،۳۲)

۳. روش تحلیل گفتمان انتقادی

«تحلیل گفتمان انتقادی»، نوعی پژوهش گفتمانی است که بیشترین وجه جامعه شـناختی را دارد. همچنان که از لفظ «انتقادی» برمی‌آید در درجه‌ی اول به مسأله سوء اسـتفاده از قـدرت، سـلطه، نابرابری و بازتولید و مقاومت در برابـر قـدرت در متـون مـی‌پـردازد. ایـن دیـدگاه بـا گرایشـی سازه‌گرایانه، به ساخته شدن هویـت‌هـا در چـارچوب زبـان، کشـف خصـایص ایـدئولوژیک و سیاسی کاربست های زبان و بازتولید روابط قدرت توجـه دارد. نگـاهی تحلیلـی هـم در سـطح خرد و هم در سطح کلان، با تکیه بر تحلیل متن، و پژوهشی تجربی در حیطـه ی زبـان شناسـی است. (فاضلی،۱۳۸۳،۱۸)

مقوله‌ی سلطه و مولّدان سلطه ـ بالاخص قدرت ـ حـداقل از دوره‌ی روشـنگری بـه بعـد از «پرابلماتیک‌های» اساسی علوم انسانی و اجتماعی بوده است. این مسـأله در عرصـه‌ی مطالعـات گفتمانی نیز وارد شده است. واژه‌ی انتقادی دال بر همین حساسیت به مقوله‌ی قـدرت و سـلطه در «تحلیل گفتمان انتقادی» است. از آنجا کـه بـه گفتـه‌ی «مـک دانـل»:« وظیفـه‌ی گفتمـان، در بازتولید مناسبات سلطه‌ی اجتماعی از طریق کنترل معنا قرار دارد.»(فرکلاف، ۱۱۹،۱۳۷۹)

تثبیت مناسبات اجتماعی سلطه، متضمن مناسبات گفتمانی و معناست، ظهور چنین گرایشـی در مطالعات گفتمانی کاملاً توجیه پذیر است. از همین رو برخی از زبان شناسان انتقـادی وظیفـه اصلی تحلیل گفتمان را پیدایش و گسترش آگاهی انتقادی نسبت به زبان به مثابه‌ی عـاملی بـرای سلطه ... (همان،۵۳) می‌دانند. این وظیفه از آن رو تعریف شده است کـه بسـیاری از کـنش‌هـای کلامی وجود دارند که بخشی از تعریف سلطه اند؛ کنش های کلامی ای کـه در خـدمت ایجـاد تبعیض، مشروعیت دهی یا مشروعیت زدایی، مسأله دار کردن و به حاشیه راندن هستند.

اما وارد شدن در بحث تحلیل گفتمان انتقادی، با پیش فرض‌هـایی کـه گفتـه شـد، متضـمن داشتن نظریه ای درباره‌ی ایدئولوژی و کارکردهای آن است. صورت‌های زیرکانـه ی سـلطه کـه برای کشف آن ها تحلیل گفتمان انتقادی لازم باشد، از رهگذر ایدئولوژی ها عمل می کننـد. بـه

عقیده 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 رسانه سینما با به تصویر کشیدن چگونگی شکل‌گیری شبکه‌های قدرت در فضای تعاملی و ارتباطی بین افراد ایجاد شده و ادامه خواهد یافت.

۴. سیاست‌گذاری فرهنگی

از جمله مفاهیمی است که از حدود چهار دهه قبل در کشورهای جهان مورد توجه قرار گرفته است. نگاه به فرهنگ یکی از زمینه ای اصلی توسعه و امکان مدیریت فرهنگی برای تغییر در عناصر فرهنگی و دستیابی به اهداف از پیش تعیین شده و توجه به نقش دولت ها در برنامه‌ریزی فرهنگی بستر مناسبی برای شکل گیری مفهوم سیسات فرهنگی بجود آورده است.

سیاست گذاری فرهنگی نوعی توافق رسمی و اتفاق نظر مسئولان و متصدیان امور در تشخیص، تعیین و تدوین مهمترین اصول و الویت های لزوم و ضروری در فعالیت فرهنگی می باشد و راهنما و دستورالعمل برای مدیران فرهنگی خواهد بود. به عبارتی سیاست‌های فرهنگی را می توان اصول راهنمای کارگزاران فرهنگی و مجموعه علایم و نشانه هایی دانست که مسیر حرکت را نشان دهد. به عبارت دیگر نوعی دستورالعمل فرهنگی است که روشنگر

حرکت است. بنابراین سیاست های فرهنگی شامل مجموعه ای از اهداف، مبانی، اصول، اولویت ها خط مشی های اجرایی می شود. از همین رو سیسات فرهنگی موجب می شود که تعریف سیسات، نه منحصر در سطح و محدوده پیده ای به نام دولت، بلکه به مثابه پدیده ای در همه روابط، جلوه ها و نهادهای اجتماعی تعریف شود.(میرزایی۱۳۸۸:۴۸)

سیاستگذاری به معنی هر آنچه که حکومت تصمیم به انجام یا عدم انجام آن می گیرد و فرهنگی که به رغم پیچیدگی های فراوان در تعریف اش به این معنا در نظر گرفته می شود:

> فرهنگ ... مجموعه کاملی است که از ویژگی های خاص روانی، جسمانی و فکری و احساسی که معرف یک جامعه یا گروهی انسانی هستند. فرهنگ نه تنها هنر و ادبیات را شاممل می شود که شیوه های زندگی، حقوق اساسی نوع بشر، نظام های ارزشی، سنت ها و باورها را نیز در بر می گیرد (شهرام نیا:۱۳۹۰،۱۴)

سیاست‌گذاری فرهنگی به اراده دولت در ایجاد و تحکیم و یا تغییر مقررات و تنظیمات در عرصه فرهنگ معطوف است. چنین اراده ای مطابق تعریف سیاستگذاری می تواند ایجابی یا سلبی باشد. (وحید:۱۳۸۶،۲۸۸)

این نوع از سیاست گذاری ها از نگاه دکترین گفتمان حاکم برداشت می شود و در عملیاتی‌کردن باورها و تعیین خط مشی های اصلی آن گفتمان تأثیر به سزایی دارد. با این وجود گفتمان حاکم نقش سیاست گذارانه را به جای نقش اجرایی در کانون برنامه ها و اقدامات خود قرار می دهد. از این روست که کاهش نقش تصدی گری دولت و اولویت راهبرد ساماندهی مناسبات میان کنشگران، موسسات و نهادهای فرهنگی و نهادینه کردن آن، محور برنامه ها و سیاست های گفتمان حاکم محسوب می شود. موفق ترین بخش کارنامه گفتمان اصلاحات سیاست گذاری مناسب در حوزه فرهنگ و هنر بود که درهای جدیدی در فضای فرهنگی جامعه گشوده شد (توسعه سیاسی، جامعه مدنی، حقوق و آزادی های سیاسی ـ اجتماعی، مشارکت اجتماعی و...) همین اتفاق با همه کش و قوس های فراوان توانست فضایی مناسبی را برای ارایه آثار هنرمندان و نویسندگان در زمینه موسیقی، فرهنگ، سینما و... فراهم کند که در دهه ۶۰ تقریباً غیر ممکن بود، بازخورد مثبت این سیاست گذاری های این بود که گستره های جدیدی از خلاقیت و آفرینش فکری و هنری را به فضای داخلی و بین المللی عرضه کرد.

۵. پیشینهٔ تحقیق

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: پیوند سینمای ایران با واقعیت (بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینما بین سال های ۱۳۷۴-۱۳۸۴) (تقی آزاد ارمکی، آرمین امیر، ۱۳۹۲)، بررسی کارکردهای سینمای ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردهای فیلم‌ها) (آزاد ارمکی و دیگران، ۱۳۸۸)، تحلیل رابطه سیاست های فرهنگی ـ سینمایی ایران با فیلم های معرفی شده به عنوان نمایندگان سینمای ایران به آکادمی اسکار (اعظم راودراد، امیر حسین تمنایی، ۱۳۹۲)، نظریه سینمای دولتی ایران (تحلیل سیاستگذاری سینمای پس از انقلاب با تأکید بر سیاست‌های بنیاد سینمایی فارابی) (مصطفی اسدزاده، حسام الدین آشنا،۱۳۹۹)، تدوین شاخص‌های ارزیابی سیاست‌گذاری اقتصاد سینما و تحلیل وضعیت شاخص‌های سینمای پس از انقلاب اسلامی (فرناز سربندی، سیدرضا صالحی امیری، ۱۳۹۹)می شود.

نزدیک‌ترین کار به پژوهش حاضر، کار "آرمین امیر" است که به توزیع کارکردی فیلم‌ها براساس 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

براساس پژوهشی در حوزه جامعه شناسی هنر تنظیم شده، از رویکـرد نظـری بازتـاب و مفهـوم کارکردهای سینما به منزله چارچوب مفهومی اسـتفاده شـده اسـت. روش هـای اسـنادی بـرای توصیف فضای اجتماعی دوره مـورد مطالعـه و تحلیـل محتـوای کیفـی بـرای درک سـاختار و کارکرد فیلم های سینمایی به کار گرفته شده اند. یافته های تحقیق بر اسـاس تحلیـل ۱۲۰ فـیلم، ده فیلم پر فروش هر سال، صورت بندی شده است.

۶. چهارچوب نظری

چهارچوب نظری انتخاب شده در این پژوهش، بـا توجـه بـه موضـوع مـورد بررسـی، تحلیـل گفتمان انتقادی در نظر گرفته شده و برای غنی‌تر شدن ایـن چـارچوب، از آراء چنـد اندیشـمند دیگر حوزه‌ی تحلیل گفتمان نیز استفاده شده است.

بنابراین نظام نظری این پژوهش از سه جزء تحلیل گفتمان« لاکلا و موفـه»، تحلیـل گفتمـان انتقادی «فرکلاف» و نظریه گفتمان «میشل فوکو» تشکیل شده است. سنتز نظری پژوهش به ایـن صورت انجام شده است که با تکیـه بـه مفهـوم گفتمـان از لاکـلا و موفـه تاکیـد مـی‌کنـیم کـه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی که در سینمای ایران صورت می گیـرد، تـا چـه میـزان تحـت تـأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی دوران خویش است. اما در توضیح منابع قدرت و تأثیرگـذاری آن در تعیین خط مشی‌های سیاستگذاری های فرهنگـی از تحلیـل گفتمـان انتقـادی فـرکلاف اسـتفاده خواهیم نمود. در ادامه به تبیین جایگاه هنر و تأثیر گذاری گفتمـان هـای حـاکم بـر آن از نظـر 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

۷. 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).

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.

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 تحلیل 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 گفتمان اصلاحات (دهه سوم انقلاب اسلامی) است که منطق نمونه‌گیری نظری ما را در انتخاب فیلم‌ها یاری می‌رساند.

۸. سینمای گفتمان اصلاحات (مردم‌سالاری دینی) ۱۳۸۴ـ۱۳۷۶

سینما به عنوان ابزار قدرت در جهت بازتولید ایدئولوژیک قدرت مورد مطالبه دولت ها است و در عین حال از سوی دیگر، به عنوان عرصه ای برای بیان اندیشه های خلاقانه از سوی علاقمندان و هنرمندان حمایت می شود.(دادگو،۱۷:۱۳۷۰) با این تفاسیر جریان تولید فیلم در ایران متشکل از مجموعه افرادی با انتظارات وتعاریف مختلف از سینما است. که به جریان های مختلفی تعلق دارند، همچنین هریک از این جریان ها منافع و مطالبات خود را در سینما دنبال می کنند. بنابراین برای شناخت روند تولید فیلم در ایران باید به سیاستگذاری های فرهنگی جریان ها و طیف های قدرت پرداخت که با منافع مورد علاقه متفاوت به عنوان عاملان فعال به تولید فیلم می پردازند.(عبودیان، ۱۳۹۵:۳۰۷)

با اینکه گفتمان رسمی جنگ در دهه‌ی سوم انقلاب تغییرات عمده‌ایی به خود می‌گیرد. این دهه که باید آغاز آن را از سال‌های پایانی دهه ۱۳۷۰ محاسبه نمود با تحول بزرگی در گفتمان مسلط در داخل کشور همراه می شود. در سال ۱۳۷۸ بود که گفتمان اصلاح طلبان توانست هژمونی خود را مستقر سازد. این گفتمان در بسیاری از موارد تفاوتی اساسی با گفتمان پیشین خود داشت و دال‌های مرکزی خود را نیز به همراه آورده بود. «دموکراسی»، «حقوق شهروندی»، و «جامعه مدنی» مهم‌ترین دال‌های این گفتمان بودند. این گفتمان، هم‌چنین یک وقته دیگر را با خود به همراه آورده بود و این وقته مفهوم «جوان گرایی» بود. به همین خاطر این دال بسیار مورد توجه گفتمان مسلط قرار می‌گرفت. دال «جامعه‌ی مدنی» در تضاد با دال

«ولایت» قرار داشت و حقوق و مسئولیت شهروندی نیز در برابر مفهوم تکلیف قرار می‌گرفت. همچنین این گفتمان به علت انعطاف‌پذیری نسبی اجازه ظهور برخی گفتمان‌های دیگر در قالب انتشار جراید و نشریات را می‌داد. در این دوره احزاب سیاسی زیادی شکل گرفتند، احزابی که قبلا فعالیت آنها متوقف شده بود، دوباره فعال شد و روزنامه‌های زیادی نیز زیر چاپ رفتند. در این میان نیز تغییرات زیادی در گفتمان رسمی از جنگ به وجود آمد. همانطور که در دهه اولی مشاهده شد، این گفتمان حول مفاهیمی هم‌چون ولایت، ولایت مداری شکل گرفت. هر چند در اوایل دهه دوم و با تثبیت گفتمان مسلط، بازنمایی جنگ به شکلی نوستالوژیک و سازندگی دنبال شد، اما در اواخر این دهه بود که این گفتمان سلطه‌ی هژمونی خود را از دست داد. بسیاری از مفاهیم محوری آن مورد انتقاد قرار گرفت. گفتمان‌های رقیب و به حاشیه رانده یا حذف شده بودند دوباره اجازه بروز یافتند و همه این موارد تناقض‌های موجود در گفتمان رسمی را آشکار ساخت.

با وجود جایگاه خاص این فیلم‌ها در گفتمان رسمی در این دوره، فیلم‌های بسیار تأثیرگذاری نیز تولید می‌شود که می‌توان نقطه‌ی اوج بازنمایی گفتمان رسمی را در این آثار می‌توان مشاهده کرد. فیلم‌هایی مانند: متولد ماه مهر(۱۳۷۸)، دوئل(۱۳۸۱) ساخته ی احمدرضا درویش، نسل سوخته (۱۳۷۸) اثر رسول ملاقلی پور، شیدا (۱۳۷۷) ساخته‌ی کمال تبریزی، آژانس شیشه ای (۱۳۷۶)، موج مرده(۱۳۷۹)، روبان قرمز(۱۳۷۷) اثر ابراهیم حاتمی‌کیا، قدمگاه (۱۳۸۲) ساخته محمدمهدی عسگرپور، هیام(۱۳۸۲)ساخته محمد درمنش، اعتراض(۱۳۷۸) ساخته‌ی مسعود کیمیایی، طوطیا(۱۳۷۷) اثر ایرج قادری، قرمز(۱۳۷۷) ساخته‌ی فریدون جیرانی، بشارت منجی(۱۳۸۳)ساخته‌ی نادر طالب زاده، گیلانه(۱۳۸۱) ساخته‌ی رخشان بنی اعتماد در این دوره هستند. سینمای بعد از دوم خرداد، سینمایی است که به آشکارترین وجه و گاه با لحنی شعاری و عموماً عامیانه و سطحی به نقدهای پدیده های ماقبل، مردسالار و بحران‌های مدنیت ناقص الخلقه‌ی ما می‌پردازد و ظاهراً با پرسش‌هایش آرزوی یک جامعه مدنی نو و قانونی را می پرورد که حقوق فردی در آن پاس داشته شود. در این دوره آثار سینمایی هم‌چون بانوی اردیبهشت(۱۳۷۶)، زیر پوست شهر(۱۳۷۹)، شوکران(۱۳۷۷)، دختری با کفش های کتانی(۱۳۷۷)، متولد ماه مهر(۱۳۷۸)، اعتراض(۱۳۷۸)، سگ کشی(۱۳۸۰)، آواز قو(۱۳۷۹) و بلوغ (۱۳۷۷)به طور متین‌تری پرسش های جامعه مدنی را در خود بازتاب داده‌اند. این آثار می‌خواهد با تأثیر بر افکار عمومی و اقشار وسیع‌تر، برخودآگاهی آنان بیفزاید و اراده

آنان را در اصلاح جامعه و پی بردن به حقوق فردی و دفاع از آن با هدف همنوایی با گفتمان غالب در راستای مدنیت جدید گام‌های موثر بردارد.

تفاوت بسیار فیلم‌های این دوره با فیلم‌های دوره قبل ـ چه به لحاظ کمی و چه به کیفی ـ می‌تواند نشانه ای باشد از تأثیر آزادی بر توان هنر در بازنمایی جامعه، چه بسا اگر این آزادی در دوره‌ی قبل وجود می داشت، فیلم‌هایی ساخته می‌شدند که نشان می‌دادند گروهی از مردم تا چه حد از کمبود آزادی‌های فردی و مدنی رنج می‌برند و گروهی دیگر تا چه حد به لحاظ اقتصادی در شرایط نابسامانی هستند. دلیل اصلی انتخاب فیلم متولد ماه مهر برای تحلیل گفتمان این دوره توسط پژوهشگر، این است که این فیلم بیانگر دو قاب متفاوت از دوره گفتمان قبل و بعد بوده است.

جدول ۱. گفتمان اصلاحات (مردم سالاری دینی) ۱۳۸۴ـ۱۳۷۶

مفاهیم اساسی گفتمان	توضیحات
دال مرکزی	نظام جمهوری اسلامی ایران
مفصل‌بندی	در این گفتمان، رجوع مستمر و مداوم جامعه دموکراتیک به نهادهای مدنی ـ قانونی در حوزه‌های مختلف این گفتمان، اصلی ترین کنشی است که موجب برقراری ارتباط میان عناصر آن می شود. در واقع وظیفه جامعه دموکراتیک آن است که با سهیم کردن همه نهادهای مدنی در حیطه های مختلف گفتمان، از طریق مشارکت اجتماعی آنها را به یکدیگر مرتبط سازد.
عنصر و وقته	برخی از مهم‌ترین عناصر گفتمان اصلاحات عبارتند از: ـ توسعه‌ی فرهنگی و ارتباط میان فرهنگی تحت شعار گفتگوی تمدن‌ها ـ تقویت جایگاه جامعه مدنی و شکل گیری احزاب ـ گسترش مطبوعات مستقل ـ تعامل و مبادله‌ی فرهنگی ـ تعبیر مدرن دموکراتیک از اسلام به شیوه‌ی جریان روشنفکری دینی ـ گسترش وسایل ارتباط جمعی ـ خرد ورزی و انتقاد پذیری
حوزه گفتمان‌گونگی	این گفتمان، در سال‌های پایانی دولت اصلاحات با فقدان اجماع عمومی میان ساختار و تردید در اصول بنیادین گفتمان از سوی اصلاح طلبان (استحاله جامعه‌ی مدنی به مدینه النبی، تحول آزادی به آزادی معنوی، دموکراسی به مردم سالاری دینی) با تقلیل اقبال اجتماعی نسبت به گفتمان اصلاح طلبی شد، همین امر منجر به افول آن و پیدایش شکل گیری و پیروزی گفتمان اصول گرایی با محوریت عدالت شکل گرفت.

ـ فیلم متولد ماه مهر

محصول سال۱۳۷۸

نویسنده و کارگردان: احمدرضا درویش

تهیه کننده: موسسه فرهنگ تماشا(سازمان توسعه‌ی سینمایی سوره)

بازیگران: محمدرضا فروتن، میترا حجار، محمود عزیزی و...

- خلاصه داستان

مهتاب، دختر دانشجویی که در رشته‌ی جامعه‌شناسی تحصیل می‌کند با پدر مستبد، مادر و برادر کوچک‌ترش زندگی می کند. او که دل‌باخته دانیال همکلاسی اش است ماجرا را به مادرش می‌گوید و از او می‌خواهد که جریان را به پدرش اطلاع دهد تا دانیال به خواستگاری‌اش بیاید. در دانشگاه، مهتاب به دانیال می‌گوید که پدرش می-خواهد او را ببیند. مسأله جداسازی دختران از پسران در دانشگاه با بیانیه‌ای که تنی چند از دانشجویان در دیوار سالن دانشگاه نصب کرده اند حالت بحرانی و جدی به خود می گیرد و...

- مفصل بندی

- شناخت کنشگر: احمدرضا درویش

احمدرضا درویش فارغ‌التحصیل رشته‌ی گرافیک و معماری است و فعالیت هنری اش را از سال ۱۳۶۱ با کارگردانی نمایش‌های تلویزیونی آغاز کرد. او در سال ۱۳۶۸ اولین فیلم سینمایی اش با نام «آخرین پرواز»را کارگردانی کرد. «کیمیا» در سال ۱۳۷۴ چهارمین اثر او بود که توانست نظر منتقدان را جذب کند. «متولد ماه مهر» در سال ۱۳۷۸ ششمین اثر این فیلم‌ساز به شمار می‌رود که با واکنش‌های مختلفی از طرف منتقدان، دست‌اندرکاران سینما و مسئولان فرهنگی روبه‌رو شد. «دوئل» که از آن به عنوان عظیم‌ترین فیلم ژانر دفاع مقدس یاد می‌شود، در سال ۱۳۸۲ با کارگردانی درویش ساخته شد. دوئل از فیلم‌برداری بیگ پروداکشن و صدای دابلی بهره مند است. درویش در سال ۱۳۹۳ نشان افتخار جهادگر عرصه‌ی فرهنگ و هنر را برای یک عمر فعالیت هنری دریافت کرد.(پایگاه اینترنتی Moshakhasat.ir)

- عناصر

- قصه گویی: داستان

یکی از عناصر تعیین کننده در چگونگی شکل گیری روند آفرینش هنری در حوزه فرهنگ هر جامعه، ساخت سیاسی اجتماعی آن جامعه است. به این معنا که حوزه‌ی سیاستگذاری فرهنگی و به تبع آن ساختار فرهنگی در هر جامعه به عنوان عوامل اصلی شاکله بخش به آفرینش‌های هنری، تحت تأثیر قوانین حاکم در ساخت سیاسی اجتماعی آن جامعه شکل می‌گیرد.

«متولد ماه مهر» یکی از این آثار است که در زمان ساخت حتی می‌توان آن را اثری پیشرو در عرصه‌ی اجتماعی دانست. فیلم ماجرای عشق و علاقه‌ی دو جوان، دانیال (محمدرضا فروتن) و مهتاب (میترا حجار) را روایت می‌کند که علاوه بر فاصله‌ی طبقاتی، به نوعی فاصله‌ی اعتقادی هم دارند؛ هرچند پدر مهتاب (محمود عزیزی) ظاهری مذهبی دارد، اما فرد مذبذبی است که بیش از هر چیزی موقعیت اش برای او اهمیت دارد.

بحث اصلی فیلم، تفکیک جنسیتی دانشجویان است که همواره در دولت‌های مختلف مطرح بوده و در این دوره شدت می‌گیرد که با اعتراض برخی دانشجویان به عدم رعایت شئونات، درگیری ایجاد می‌شود، دانیال در هر دو جبهه‌ی مخالف و موافق حضور دارد. سرانجام در اثر سوءتفاهمی، دانیال و مهتاب از هم دور می‌افتند، مهتاب به دنبال دانیال به جنوب می‌رود و در راه بازگشت از میادین مین سر درمی‌آورند، دانیال زخمی می‌شود و مهتاب هم‌چنان در کنار اوست.

با هر متر و معیاری که به داستان و روایت متولد ماه مهر نگاه کنیم، آن را اثری محافظه‌کارانه خواهیم یافت که قصد ندارد بحثی ریشه‌ای در مورد مقوله‌ی عشق ـ که در همان زمان‌ها نیز از تابوهای سینمای ایران بود ـ طرح کند و برای همین است که شاید فیلم در داستان دچار دوپارگی است. در واقع بخش اول داستان که ورود مهتاب به جنوب و دیدار با دانیال است، با استفاده از فلاش بک به ابتدای داستان این دو بازمی‌گردد و بعد از رفتن دانیال از دانشگاه و بازگشت اش به جنوب، بخش دوم داستان رخ می‌دهد که داستان دونفره‌ی دانیال و مهتاب و گیر افتادن در باتلاق و گل‌ولای و سرانجام مین عمل‌نکرده‌ی دوران جنگ و البته پایان باز فیلم است که نمی‌دانیم چه بلایی بر سر این دو خواهد آمد. استراتژی فیلم‌نامه‌نویس متولد ماه مهر نیز چنین بوده است. ابتدا حضور مهتاب را در روستای محل اقامت دانیال شاهدیم و پیرمردی که به طرز عجیبی در هوای بارانی با چرخ کوزه گری خودش مشغول کار است. سپس با فلاش بک به زندگی مهتاب وارد می‌شویم. پدرش را می‌بینیم که قرار است نمونه‌ی پدری باشد در شمار مدیران دولتی که نمی‌داند چگونه با فرزندانش برخورد کند و تنها چیزی که برای وی

اهمیت دارد، حفظ ظواهر است و البته قرار است نمادی باشد از خیل کسانی که صاحب مناصب دولتی‌اند و حفظ ظاهر برای‌شان ارجح‌تر از باطن و معناست.

همان طور که در ابتدای فیلم، خانواده‌ی آقای پیمان بر سر میز صبحانه نشسته اند. پدر خانواده رو به پسر می‌گوید:

پدر:« چرا سلمونی نرفتی؟ سرباز مملکتو! ببینن ناخن‌هاتم بلند می‌کردی؟ این طوری میخوای بری پیش سرگرد ناصری؟»

مادر رو به پدر: «تورو خدا صبحانتو بخور»

پدر: «خانم شما دخالت نکن، باز من خواستم حرف بزنم، شما اظهار نظر کردی، ای بابا !(پدر رو به دختر) آدم خوبه قدرشناس باشه، باباجون این برادر تو فکر می کنه، دنیا محل بخور و بخوابه، نه برادر من، نه عزیزم، نه پدرجان تنبل خونه شترخونم که باشی باید کار بکنی تا برات تره خورد بکنن»

پسر: «بابا، من یکی از بدهکاراتون»

پدر: «فکر خرید سربازی رو از سرت بیرون کن، یک میلیون و پانصد که هیچی، اگر پونزده هزارم که باشه باید بری خدمت» تلفن پدر زنگ می خورد(تلفن کاری):« اول میری سلمونی، بعد میری پیش سرگرد ناصری، شب که اومدی خونه دفترچه آماده به خدمت باید حاضر باشه، فهمیدی؟ (با مکث) صدات رو بیار بالا بچه.»

پسر با تعجب: «چشم»

پدر رو به دختر:« باز که تو قند جویدی؟ بیست و یک ساله خجالت بکش.»

دختر یهویی فنجون از دستش می افتد و با تعجب می گوید: «چشم»

در ادامه:« دوستان دانیال(موافقان تفکیک جنسیتی) نیز چنین هستند. آن‌ها هم نمونه‌های کلیشه‌ای کسانی‌اند که قرار نیست با منطق حرف‌شان را پیش ببرند و احساسی برخورد می‌کنند.»

دانیال: «به چه حقی امضای منو پای اون بیانیه گذاشتید؟»

دانشجوی۱: «ما فکر کردیم حضرت‌عالی با ما موافقید و گرنه لازم نبوده»

دانیال: «چرا از خود من نپرسیدید؟ آخه منم آدمم.»

دانشجوی۲: «برادر من چرا عصبانی میشی؟ باید سریع اقدام می‌کردیم.»

دانیال: «مگه می‌خواستیم بمب هسته‌ای خنثی کنیم؟»

دانشجوی۲: «تهاجم، تهاجمه، می‌خواد بمب هسته‌ای باشه یا اهانت به شئونات.»

دانیال: «امضای بقیه کجاس؟این دانشکده ۷۰۰ تا دانشجو داره.»

دانشجوی۳: «واسه‌ی شروع باید اسم خودیا رو می گذاشتیم.»

دانیال: «خودیا؟»

دانشجوی۲: «آقاجون ما تصمیم گرفتیم تا آخر پای این سنگر وامیستیم. به روح امام اگر پس بکشیم، یقه‌ی هممون اون دنیا گیره.»

دانیال: «از کجا باید پس بکشیم؟»

دانشجوی۲:« از دینمون، از ناموسمون، بابا مثلاً تو جانبازی؟ به خدا تکلیف داریم، چرا یادمون رفته آخه.»

دانشجوی۴: «مشتاق جان تو این قضیه ما تنها نیستیم، دانشکده حقوق و علوم انسانی هم با ماس.»

دانشجوی۲: «اونقدر کوتاه اومدیم که حالا جلوی چشمامون راست راست راه میرن و همه ارزش‌ها رو مسخره می‌کنن، به ریشمون می‌خندن.»

دانشجوی۵: «آخه باید بخندن، بابا تقصیر خودمونه، وادادیم.»

دانیال: «فکر می کنید اگر بین آدما دیوار بکشیم، کسی به چیزی نمی‌خنده؟ همه مشکلات حل میشه؟»

دانشجوی۳: «خنده چیه؟ مورد گزارش شده.»

دانیال: «مورد؟»

دانشجوی۳: «مورد منکراتی.»

در ادامه داستان فیلم، شاهد درگیری مخالفین و موافقین موضوع تفکیک جنسیتی هستیم که بر علیه همدیگر بیانیه صادر می کنند. نمونه‌ی مهم‌تر محافظه‌کاری در روایت، آدم‌هایی است که هر کدام سودایی در سر دارند و بر اساس آن دست به قضاوت می‌زنند، فیلم مایل نیست در این مسیر، نقبی عمیق به رفتارهای کلیشه‌ای افراد بزند، به‌سرعت از این بخش عبور می‌کند تا به بخش دوم داستان و روایتی برسد که ظاهراً برای کارگردان نیز بیش از بخش اول جذابیت دارد.

متولد ماه مهر تقابل نسل‌ها و تقابل عقاید مختلف بین هم نسلان را به تصویر می‌کشد. اتفاقاتی که در دانشگاه می افتد و مسیر زندگی زوج(دانیال و مهتاب) را به کلی تغییر می دهد که بخشی از این تفاوت ها را به نمایش گذاشته است. درگیری افراد متعصب و به شدت

مذهبی با افراد میانه‌رو چیزی است که در فیلم به خوبی نمایان است، در حقیقت فیلم متولد ماه مهر را می توان دربرگیرنده‌ی فشارهای پس از جنگ بر مردم و جوانان جامعه دانست. فشارهایی که هم بر زندگی و هم بر روح و روان جوانان وارد شده و عقاید و زندگی آن‌ها را تحت تاثیر خود قرار داده است.

۹. 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.

- شکل گیری فضای انتقاد در راستای تقویت جایگاه جامعه‌ی مدنی: سینما که در این مبارزه‌ی نفس‌گیر نیازمند عوض کردن رخت نبردی متفاوت نسبت به دهه‌ی گذشته بود با قرار گرفتن در خرداد سال ۷۶ و روی کار آمدن دولت اصلاحات، با بر تن کردن رخت نو، فضایی متفاوت را پیش روی خود دید. به همین مناسبت سینماگران با استفاده از انگاره‌های فرهنگی دولت اصلاحات علاوه بر بازگویی آزادانه‌ی فضای نقد اجتماعی، خود آرام آرام جریان پویا و خلاقی را در عرصه تولیدات سینمایی برای کاستن اتکای سینما به حمایت‌های صد در صدی دولت و تزریق نگاه‌های جدید با حمایت از بخش خصوصی، راه‌اندازی و هدایت کرد. درست به همین مناسبت است که بخش مهمی از آثار سینمایی جریان‌ساز به ویژه در گونه سینمای انتقادی هم‌چون: آژانس شیشه ای، اعتراض، موج مرده، نسل سوخته ، مقوله‌ی «جامعه مدنی» را به عنوان مهم‌ترین بستری که تا آن لحظه کمتر مجال بروز و ظهور در حوزه‌ی هنر هفتم را داشت هدف قرار داد. توجه به مسائل انتقادی جامعه و نگرش‌های سیاسی و بایدهای فرهنگی در حوزه‌ی سینما در حقیقت یکی دیگر از دستاوردهای سال‌های پایانی دهه‌ی دوم فعالیت هنرمندان سینماگر در سال‌های بعد از انقلاب به شمار می‌رود.

در سکانسی از فیلم صحنه‌ی تحصن دانشجویان در اعتراض به اعلام بخش‌نامه تفکیک جنسیتی در محوطه دانشگاه را نشان می‌دهد. مخالفان و موافقان این طرح در راستای حمایت و اعتراض خود از بخش‌نامه اجرایی گردهم جمع شده اند.

افضلی خطاب به حراست دانشگاه: «آقای طالشی، لطفاً دانشجویان عزیز را راهنمایی کنید.»

حراست: «اطاعت آقای رئیس، اطاعت، برادران و خواهران بفرمایید سرکلاس، آقایون کلاس‌های سمت راست، خواهران کلاس هاس سمت چپ»

هم‌زمان با اعلام وضعیت فوق دانشجویان به نشانه اعتراض صدایشان را بالا می‌برند. ناگهان مهتاب از طیف مخالفان طرح، به جمع آنها می‌آید.

مهتاب با بالا بردن دستاش خطاب به دانشجویان:« چپ و راست نداره، اول باید معلوم بشه، دبیر این گند بعدی چیه؟»

حراست از طریق بلندگوی دستی: «به تو مربوط نیست، بخش‌نامه مدیریته، باید اجرا بشه »

مهتاب:« آیا در کل دانشگاه های کشور فقط دانشجویان این دانشگاه باهم نامحرم اند؟» (صدای هورای دانشجویان).

افضلی: «خانم، نظم دانشگاه را بهم نزنید.»

مهتاب: «کار شما توهین به ما محسوب میشه آقای افضلی! اگر به ما توضیح ندید مجبورید فردا به مطبوعات توضیح دهید.»

حراست: «تهدید می‌کنید، دانشجویی که شئونات را رعایت نکند، اخراجه»

مهتاب: «گزارش نبوده، بیانیه بوده، یه عده مدعی العموم ادعا کردند که ما شئونات را رعایت نمی‌کنیم. یعنی ۷۰۰ نفر آدم محترم را همین طور الکی بردن زیر سئوال، همه ما را متهم به فسق و فجور کردند، معنی این کلمه چیه؟»

همه یک‌صدا:« اهانت، اهانت، اهانت... افضلی!، افضلی! ... تحصن تحصن»

مهتاب:« این رفتار محترمانه شونه با دانشجو، اونوقت از ما انتظار دارن آینده رو رقم بزنیم، در سرنوشت خودمون دخالت کنیم و بشریت رو از منجلاب نجات بدیم، چون خبر نداریم کدوم احمقی خطا کرده؟ همگی متهم هستیم به فساد اخلاق، «گورویچ» و«گیزبرگ» باید جامعه‌شناسی رو تو این دانشگاه یاد می‌گرفتن؟»(صدای تشویق دانشجویان)

حراست: «خانم پیمان دیگه کافیه، شما اخراجید.»

مهتاب: «آقای افضلی اونایی که با بیانیه شون پرستیژ ما را زیر سئوال بردن؟ باید ثابت کنن چی دیدن ما ندیدیم؟ اصلاً چه حقی دارن که ما نداریم؟ از کجا معلوم فردا یه عده نخوان با بیانیه اسم و فامیل مارو عوض کنن؟ »

- مقاومت در برابر توسعه‌ی فرهنگی و تقویت جایگاه جامعه‌ی مدنی: با وجود اینکه دولت اصلاحات زمانی روی کار آمد که تقریباً دو دهه از انقلاب گذشته بود، کسانی که در ابتدای انقلاب به دنیا آمده بودند در این دولت در شرایط سنی هستند که مطالبات اجتماعی خاص خود را در فضای آموزشی و سیاسی می‌خواهند. این مطالبات به مذاق

افرادی که در شکل گیری انقلاب به صورت مستقیم یا غیر مستقیم نقش داشته اند خوش نمی آید. با وجود اینکه این تغییرات در فضای خانوادگی خود آنها نیز محسوس و قابل لمس هست، در روابط اجتماعی خود طوری نشان می دهند که این تغییرات برای آنها هم عادی و قابل باور است ولی در خلوت خود یا در جمع گروه‌های خودی به شدت با این تغییرات مخالف و در تلاشند که قبل از آنکه تغییری احساس شود در نطفه خفه گردد.

در یکی از سکانس‌های فیلم که مهتاب در جمع دوستان خود کلاس دانشگاه هستند، دوستان مهتاب با وجود اینکه مهتاب جز مخالفان تفکیک جنسیتی است و بر این چون پدرش عضو هیات امنای دانشگاه است، می‌تواند در حل این مساله به آنها کمک کند. و اصرار دارند طی تماس تلفنی مساله را با پدر در میان بگذارد.

مهتاب: «رو به دوستان، بابا پدر من معلوم نیست الان کجاست؟ کلی گرفتاری داره.»

دانشجویان همه با هم یک‌صدا: «اینقدر تردید نکن، بگیر تو رو خدا(شماره موبایل پدر را)»

پدر: «الو!، سلام، باز چته؟ این موبایل رو با خودت بردی دانشگاه بچه.»

مهتاب: «از مامان اجازه گرفتم، بابا اینجا می خوان کلاس دختر و پسرهارو از هم جدا کنن؟»

پدر: «جدا کنن به تو چه ربطی داره؟»

مهتاب: «دانشجوها همه مخالفن، همه اعتصاب کردن.»

پدر: «غلط کردن، اعتصاب کردن، مملکت قانون داره بچه.»

مهتاب: «همه می‌دونن شما عضو هیات امناء هستی»

پدر: «عضویت پدر شما در هیات امنا هیچ ربطی به وظایف تو نداره دختر»

مهتاب: دانشجوها از من خواستن که...

یهویی گوشی را ریحانه دوست مهتاب می‌گیرد، خطاب به پدر مهتاب: «الو! سلام اقای پیمان من ریحانه هستم دوست صمیمی مهتاب، ما از مهتاب خواستیم شما در هیات امنا از ما حمایت کنید؟»

پدر: «خوب کاری کردید، یعنی چی دختر و پسر را ازهم میخوان جدا کنن، مگه جوونای ما صغیرن، شما نگران نباشید دخترم، هیات امنا اجازه چنین بی‌حرمتی را به هیچ احدی نمیده.»

ریحانه:« ممنون آقای پیمان»(گوشی را به مهتاب می دهد)

مهتاب:« الو بله»

پدر: «گوش کن ببین بچه! دانشگاه جای درس خوندنه، نه موش و گربه بازی»

مهتاب: «بازی چیه بابا، به خدا دارن به ما تهمت می‌زنن.»

پدر:« اگر تحت فشاری، دل درد رو بهونه کن، برو خونه فهمیدی؟»

مکالمه قطع می‌شود و مهتاب طوری وانمود می‌کنه که پدرش نسبت به مساله پیش روی احساس مسئولیت داره و می گوید: «بله بابا، پس امیدوار باشیم؟ ها؟ قربونت برم، خداحافظ.»

در سکانس تصادف دانیال و مهتاب با کیف قاپ‌ها که منجر به توقیف خودرو و بازداشت هر دوی آنها می شود، پدر مهتاب با وجود مخالفت‌هایی که نسبت به ازدواج مهتاب و دانیال دارد سرآسیمه به کلانتری می‌رود و از اتفاقی که افتاده به شدت عصبانی است، ولی با توجه به جایگاه شغلی که دارد، تلاش می کند که حادثه را عادی جلوه دهد، علی رغم میل باطنی، رابطه‌ی دانیال و مهتاب از سوی افسرکلانتری را با بیان محرم بودن آنها حل و فصل می‌نماید.

پیمان:« سلام جناب سروان همتی، من پیمان هستم.»

جناب سروان: «خیلی دیر کردی آقا پیمان؟ داشتم می‌فرستادم شون دایره منکرات»

پیمان: «منکرات؟ برای چی؟ قضیه چیه؟ چه اتفاقی افتاده؟ موضوع چیه؟»

جناب سروان:« ارتباط مشکوک، دخالت در کار پلیس و دزدی، اولاً رابطه دخترخانم شما با این آقا پسر چیه؟»

پیمان:« رابطه؟(به سمت مهتاب می رود) با عادی جلوه دادن شرایط و لبخند تصنعی رو به مهتاب: این چه سرو وضعیه؟ چرا همچین شدی دخترم. (با لحن آرام و واقعی تر) روتو بپوشون. (باز دوباره با لبخند تصنعی رو به دانیال) آقا دانیال باز ترمز بریدی هه هه مرده گنده را نگاه !!چرا حرف نمی زنی؟»

جناب سروان:« این درست نیست که جوونا رو ول کنی خیابون به امون خدا، اینجا کالیفرنیا نیست، ایرونه»

پیمان: «تصدیق می‌کنم جناب سروان، اصلاً دامادم دامادهای قدیم، شما بفرمایید کی دوره ما اینجوری بود جناب سروان؟» (رو به جناب سروان) ما خانواده معتقدی هستیم، مهتاب و دانیال محرم همدیگن، جوونن، جاهلن، من خودم ادبشون می کنم.»

جناب سروان:«بسیار خب ...»

- گسترش وسایل ارتباط جمعی: آن‌چنان که پیش تر ذکر شد همسو شدن مخاطبان با جامعه‌ای که آرام آرام به سمت توسعه‌ی ارتباطات از طریق فضای مجازی می‌رفت از یک سو و از سوی دیگر باز شدن فضای بیان، مطبوعات و ارائه نظر توسط صاحب نظران حوزه های مختلف و رها شدن از ساحت رفتارهای کلیشه شده‌ی سینما در دهه ۶۰؛ سبب شد تا رویکرد سیاست‌گذاران فرهنگی و اجتماعی محتاط تر و رو به جلو باشد.

در سکانس جلسه ی هیات امنای دانشگاه در رابطه با تصویب آیین‌نامه‌ی تفکیک جنسیتی دانشگاه، تشتت آراء بیانگر موارد فوق می‌باشد. اکثریت اعضاء با تفکیک جنسیتی فضای دانشگاه یا مخالف هستن یا نظر ممتنع دارند که رد یا تأیید آن را منوط به نظریه‌ی کارشناسی می‌دانند.

رئیس دانشگاه با توجه عواقبی که از سوی گروه‌های فشار و عوامل نفوذ پیش بینی کرده، سعی بر این دارد با تصویب آیین نامه موافقت خود را اعلام نماید.

عضو۱ خطاب به آقای افضلی: «ظاهراً شما قبلاً تصمیم‌تون رو گرفتید؟ حالا بفرمایید جلسه فرمالیته اس»

افضلی: «چه تصمیمی آقای رادمنش؟ هر گونه تصمیم بدون تصویب هیات امنا غیرقانونی است.

رادمنش:« آخه چطوری می‌خوای بخش‌نامه کنی؟»

عضو۲: «براساس کدوم بند از آیین نامه؟»

عضو۳: «شورای مدیریت در موراد خاص براساس تشخیص هیات امناء می‌تونه اعمال اختیار کنه، آقا این دانشگاه بهم ریخته اس.»

عضو۴: «اومدیم فردا عده ای با صدور بیانیه خواستار برکناری رئیس دانشگاه شدند؟ اون وقت تکلیف چیه؟»

عضو۵: «این جوری سنگ روی سنگ بند نمیشه، اقای افضلی شما انفعالی عمل کردید»

عضو۶: «اولاً درخواست‌کنندگان طرح جداسازی چند نفر نیستند، طیف وسیعی را در بر می‌گیرد. همه جا نفوذ دارن، حرفشون در رو داره، اونا اهل دردن، به گردن همه حق دارن.»

عضو۵: «آقا عنایت داری، بابت اعتبار بین المللی دانشگاه کلی زحمت کشیده شده»

افضلی: «بنده به شدت نگران بارتاب این اعتقادات و هرج و مرج در مجامع اعتباری خارج از کشور هستم»

عضو۵: «آخه جناب افضلی مگر ممکن است با عجله با جدا کردن دختر و پسر تصمیم‌گیری کرد؟ باید کارشناسی بشه آقا.»

عضو۶: «آقایون هیچ فکر بازتاب سیاسی این ماجرا را کردید؟ فردا مطبوعات چی میگن؟ ما کم جلوی فشار افکار عمومی هستیم؟»

عضو۷ خانم: «شما پیش بینی کادر استاد رو کردید؟ اصلاً ما چند نفر استاد زن در این دانشگاه داریم؟»

افضلی: «یش بینی شده خانم، قرار است از خواهران کارشناسی ارشد دعوت به عمل آید.»

پیمان: «آقا من تصور می‌کنم اداره‌ی یک موسسه‌ی خصوصی غیر انتفاعی با مدیریت احساسی نتیجه نمیده، بلکه به غیر از اعتلای علمی انطباق شرایط اخلاقی تشکیلات با ارزش‌های پذیرفته شده اجتماعی هم جز وظایف ماست، اتفاقاً جداکردن دختر از پیر، علوه بر اینکه مضر نیست بلکه مفید هم است. حتی مصلحته، این جوری ذهن دانشجو متمرکز عمل می‌کنه، آقایون بگردن یک توجیه قانونی براش پیدا کنن. »

۱۰. توالی معنایی

احمدرضا درویش در متولد ماه مهر از مفهوم انتقاد به فضای بسته کشور شروع می‌کند. سپس آزادی بیان را در مفهوم تحقق جامعه مدنی معرفی می‌کند و تنها راه برون رفت از این مساله را کاستن از فاصله طبقاتی و اعتقادی می داند. داستان فیلم دچار دوپارگی است، ابتدا حضور مهتاب را در روستای محل اقامت دانیال شاهدیم و پیرمردی که به طرز عجیبی در هوای بارانی با چرخ کوزه‌گری خودش مشغول کارست. سپس با فلاش‌بک به زندگی مهتاب وارد می‌شویم. پدرش را می‌بینیم که قرار است نمونه‌ی پدری باشد در شمار مدیران دولتی که نمی‌داند چه‌گونه با فرزندانش برخورد کند و تنها چیزی که برای وی اهمیت دارد، حفظ ظواهر است و البته قرار است نمادی باشد از خیل کسانی که صاحب مناصب دولتی‌اند و حفظ ظاهر برای‌شان ارجح‌تر از باطن و معناست.

در واقع، احمدرضا درویش چنان نتیجه ای از سرگشتگی و سرگردانی برای مخاطبان ترسیم می کند، حکایت از داستان ابتدایی علاقه‌ی دانیال و مهتاب استفاده می‌کند تا مهتاب را به

جنوب کشور بکشاند و آن‌ها را در میان آب‌ها و گل‌ولای نشان دهد که چگونه سرگردان‌اند و سرانجام قرار است به هم نرسند. ما از ابتدا در داستان‌های عاشقانه‌ی شرقی همواره خوانده و شنیده‌ایم که عشق معادل «نرسیدن‌ها» است و نمی‌توان در زندگی زمینی به سعادت رسید و باید مرگ در میان باشد تا عاشق و معشوق را مانند رومئو و ژولیت از هم جدا کند. اما در موارد بسیار زیادی این دیدگاه به داستان‌های عاشقانه تحمیل می‌شود و ذات خود داستان به طور منطقی به چنین پایانی منتهی نمی‌شود. دانیال قهر می‌کند و به جنوب بازمی‌گردد. مهتاب به دنبالش می‌آید و پیدایش می‌کند. او به دنبال عشق اش آمده است اما نه دست طبیعت که نویسنده و کارگردان متولد ماه مهر در روایت داستان دست می‌برد و داستان را به میل خود تغییر می‌دهد. شاید به این دلیل که تصور بر این است که نرسیدن جذاب‌تر و دراماتیک‌تر از رسیدن است. این رویکرد حتی به قیمت ملال و اندوهی مورد استفاده قرار می گیرد که سراسر بخش دوم فیلم را در بر گرفته است.

۱۱. حوزهٔ گفتمان‌گونگی: مفاهیم و استدلال طرد، معانی بیان و سبک واژگان

تمرکز دولت سازندگی بر فعالیت‌های اقتصادی و غفلت نسبی آن از مقوله‌ی فرهنگ و آزادی های اجتماعی سبب شد که خاتمی با صبغه‌ی فرهنگی و حمایت نخبگان و روشنفکران بتواند اکثریت آراء را در انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۳۷۶ به خود اختصاص دهد. در این دوران، تحول و تحرکی نوین در جامعه آغاز شد که همگام با اصلاحات؛ واژگان جدیدی را مانند جامعه‌ی مدنی، قانون‌مندی، دموکراسی، توسعه‌ی سیاسی... در فرهنگ سیاسی کشور وارد ساخت. در این دوره، گرایشات مردمی به دو دسته تقسیم شد. مردمانی پایبند به شیوه‌ی زندگی سنتی و کسانی که خواهان یک زندگی مدرن بودند. با توجه به اینکه رویکرد اصلی دولت توسعه‌ی سیاسی و ایجاد فضای باز سیاسی بود، فضای مناسبی برای تقابل این دو طیف (سنتی و مدرن) ایجاد شد. در چنین شرایطی، هر دو گروه با روش‌های گوناگون، سعی در اثبات خویش داشتند. در همین زمینه، جامعه‌ی آن روز شاهد اتفاقاتی مانند حادثه کوی دانشگاه بود.

سیاست «توسعه سیاسی» دولت خاتمی باعث رواج بحث های سیاسی در میان مردم شد. همچنین سیاست‌های دولت جدید چالش‌ها و تضادهای جدیدی را مطرح کرد. دانشگاه به منزله‌ی نهادی مدرن پایگاه اصلی جنبش اصلاح طلبان شد و دانشجویان نقش پیاده نظام این جریان را به عهده گرفتند. جریان مقابل نیز با بهره‌گیری از اهرم های رسمی و بعضاً

غیررسمی خود در صف مقابل اصلاحات قرار گرفت. بحث‌های مرتبط با آزادی و نفی خشونت بحث روز روشنفکران آن دوره بود، بحث هایی که در ادامه، توده‌های مردم را نیز درگیر خود کرد. روشنفکران و جریان‌های وابسته به آنان و تضاد میان این جریانات با سنت گرایان مهم‌ترین دغدغه آن دوره بود.

این گفتمان، در سال‌های پایانی دولت اصلاحات با فقدان اجماع عمومی میان ساختار و تردید در اصول بنیادین گفتمان از سوی اصلاح طلبان (استحاله جامعه مدنی به مدینه النبی، تحول آزادی به آزادی معنوی، دموکراسی به مردم سالاری دینی) با تقلیل اقبال اجتماعی نسبت به گفتمان اصلاح طلبی شد، همین امر منجر به افول آن و پیدایش شکل گیری و پیروزی «گفتمان اصول گرایی با محوریت عدالت» شکل گرفت.

هجدهمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم فجر در سال ۷۸ یکی از متفاوت‌ترین و قطعاً یکی از تاثیرگذارترین دوره‌های این جشنواره را برای شکل‌گیری جریان سینمای ایران رقم زند.

جایی که این بار دو کارگردان پیشکسوت، عرصه‌ی جشنواره را برای موازنه قدرت خود انتخاب کرده بودند. بهمن فرمان‌آرا با «بوی کافور، عطر یاس» و فریدون جیرانی با فیلم «قرمز» توانستند یک بار دیگر رویکرد و نگرش در تولید محتوای آثار سینمای اجتماعی ناب را به نام خود رقم بزنند.

مقوله «مرگ» به عنوان تم «بوی کافور، عطر یاس» در بستری از نگاه عاطفی با زاویه دوربین و لحن شاعرانه بهمن فرمان‌آرا یکی از متفاوت‌ترین آثار سینمای اجتماعی ایران را به گونه‌ای رقم زد که توانست یارای مقابله با یکی از درخشان‌ترین آثار سینمای وحشت که کمتر تولید چنین گونه‌ای در جریان سینمای بعد از انقلاب تا آن سال رواج داشت را رقم بزنند.

فیلم «قرمز» به کارگردانی فریدون جیرانی با بازی درخشان محمدرضا فروتن و هدیه تهرانی توانست با محوریت قرار دادن یکی از انگاره‌های موجود در بطن جامعه فرهنگی ایران، مساله «غیرت» را با فضایی متفاوت به یکی از هولناک ترین آثار سینمای وحشت در جریان بدنه سینمای ایران تبدیل کند.

۱۲. بافت موقعیت (اجتماعی) و بینامتنی (تاریخی)

احمدرضا درویش دوم مرداد ۱۳۴۰ در همدان متولد شد. از کودکی علاقه زیادی به سینما داشت و می‌گوید بارها برای تماشای فیلم یا نمایش از مدرسه فرار کرده است. بعدها به

عکاسی علاقه‌مند شد و فعالیتش در این حوزه را به‌صورت نیمه‌حرفه‌ای آغاز کـرد. در هنرسـتان هم گرافیک خواند و برای ادامه تحصیل در رشته معماری وارد دانشگاه تهران شد.

هم‌زمان با شروع جنگ دست به دوربین برد و عکاسـی و فـیلم‌بـرداری را آغـاز کـرد. پـس مدتی هم کارش در سینما را به عنوان دستیار آغاز کرد. دستی هم بر قلم داشت و در همان اویـل جوانی یکی از نمایشنامه‌هایش «حکایـت اول- زنجیرهـای ابریشـمی»در سـالن تئـاتر شـهر بـه نمایش درآمد. تنها ۲۳ سال داشت که موفـق بـه گـرفتن پـروانه‌هـی سـاخت فـیلم شـد. اولـین فیلم‌نامه‌اش «کانی مانگا» توسط سیف‌الله داد کارگردانی شد که هم‌چنـان یکـی از محبـوب‌تـرین آثار دفاع مقدس به‌حساب می‌آید. البته احمدرضا درویش بعدها اعلام کرد که آن فیلم برگردانـی از فیلم‌نامه‌ای بوده که خودش قصد کارگردانی آن را داشته است. درویش پـس از آن از کـار بـا تهیه‌کنندگان سرخورده شد. او با سماجت تمام و پول جمع‌کردن و شراکت بـا یـک نفـر دیگـر، سرمایه موردنیاز برای ساخت فیلمش را تهیه کرد. سرانجام در سال ۱۳۶۵ اولـین فـیلم سـینمایی احمدرضا درویش با عنوان «آخرین پرواز» به اکـران درآمـد. آخـرین پـرواز در غالـب داسـتانی هیجان‌انگیز خیانت‌ها و دست‌اندازی‌های منافقین در جنگ تحمیلی را به تصویر مـی‌کشـید و تـا حدودی مورد توجه مردم و منتقدین قرار گرفت.

«ابلیس» و «آذرخش» ساخته‌های بعدی او بودند. اما چهارمین اثرش «کیمیا» در سال ۷۴ بـود که نام و آوازه‌ی احمدرضا درویش را بیش‌ازپیش بر سر زبان‌ها انداخت. کیمیا بـا بـازی خسـرو شکیبایی، بیتا فرهی و رضا کیانیان فیلمی بود بازهم در بستر دفاع مقدس که در ۹ شاخه ازجملـه کارگردانی، نامزد دریافت سیمرغ بلورین در جشنواره فجر شد. این فـیلم هـم‌چنـین در چنـدین جشنواره خارجی حضور پیدا کرد. اثر بعدی او «سرزمین خورشید» این بار در ۱۳ شـاخه نـامزد شد و ۷ سیمرغ بلورین را از آن خود کرد. این اتفاق به ترتیب برای «متولد مـاه مهـر»، «دوئـل» و «رستاخیز» هم اتفاق افتاد که از این بین «رستاخیز» با دریافت ۹ سیمرغ بلورین پـرچم‌دار اسـت. فیلمی که پس از سال‌ها هم‌چنان به اکران عمومی درنیامده است.

چند سالی می‌شود که خبری از این فـیلم‌سـاز مطـرح در سـینمای ایـران نیسـت. او پـس از اتفاقات پیش‌آمده برای فیلم «رستاخیز» اعلام کرد تا این فیلم اکران نشود دیگر در سینمای ایـران کار نخواهد کرد. متأسفانه این اتفاق تاکنون نیز افتاده است. ایـن فـیلم در ۲ دی ۱۳۹۲ در سـینما فرهنگ با حضور برخی اعضای دولـت اکـران خصوصـی شـد و در ۱۶ بهمـن ۱۳۹۲ در کـاخ جشنواره فجر هم زمان با برگزاری سی‌ودومین دوره جشنواره فیلم فجـر بـه نمـایش درآمـد. در روز ۲۴ تیر ۱۳۹۴ هم با مجوز قانونی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بالاخره به اکـران عمـومی

درآمد. اما ساعاتی پس از آن در پی مخالفت علما و مراجع با محتوای آن و بـه تصـویر کشـیدن چهره برخی از پرده‌ی سینماها به پایین کشیده شد. فیلمی با عظمت و پرهزینـه کـه در تولیـد آن از بسیار عوامل مطرح سینمای هالیوود نیز استفاده شده بود، هیچ‌گاه در سینمای ایران بـه نمـایش درنیامد.

۱۳. نقطهٔ مرکزی: ایدئولوژی و مفهوم اصلی

با پشت سر گذاشتن نیمه نخست دهه ۷۰ و ورود به سال ۷۶ هم‌زمان بـا برگـزاری شـانزدهمین جشنواره فیلم فجر، ایران شـاهد روی کـار آمـدن دولـت اصـلاحات بـود. دولتـی کـه یکـی از اصلی‌ترین انگاره‌های خود را بر باز کردن فضای نقـد در تمـامی سـاحت‌هـا از جملـه سـاحت فرهنگ و هنر استوار کرده بود.

به همین سبب بود که این بار جشنواره‌ی فیلم فجر نیز متاثر از چنین فضـایی، آرام آرام نگـاه خود را با تمرکز بر نقد رویدادهای سیاسی در جامعه منطبق کرد و بار دیگر بـرای خـط شـکنی در این عرصه‌ی نیازمند کارگردانی کارکشته بود. ابراهیم حـاتمی‌کیـا کـه بـا «آژانـس شیشـه‌ای» درخشان‌ترین فیلم تاریخ سینمای پس از انقلاب را با محوریت جنـگ و فراموشـی رزمنـدگانی که تا پای جانشان برای خاک همیشه سرفراز ایـران انقلابـی و اسـلامی رفتـه بودنـد و حـال در صف همسو شدن بـا جامعـه مـدرن، آرام آرام در بـین مـردم در حـال فرامـوش شـدن بودنـد. «آژانس شیشه‌ای» نه‌تنها نقدی به مضامین سیاسی داشت کـه یکـی از مهـم‌تـرین اعتـراض‌هـای اجتماعی را در بستر اثر سینمایی با خلق شخصیت «حاج کاظم» – که به ماندگارترین شخصـیت قهرمان تاریخ سینمای دفاع مقدس بدل شده است – در پیش روی مخاطبان چنـان تصـویر کـرد که این اثر به یکه‌تاز عرصه‌ی رقابت در جشنواره‌ی فیلم فجر بدل شد.

یکی دیگر از آثار ماندگار شانزدهمین دوره جشنواره‌ی فیلم فجر که بدون شک به بهانـه بـاز شدن فضای تولیدات فرهنگی به واسطه روی کار آمدن دولت اصلاحات رقم خورد، به مقولـه‌ی مهاجرت ایرانیان به کشورهای غربی می‌پرداخت. اثری که این بار با نگاه نقادانه داوود میربـاقری در ساخت اثری درخشان به نـام «آدم برفـی» خـود را نشـان داد. فیلمـی کـه توانسـت در کنـار رگه‌های طنز خود به دلیل ایفای نقش یک زن توسط اکبر عبـدی، کـلاس بـازیگری در جریـان هنر بازیگری در سینمای ایران را چندین رتبه ارتقا دهد.

«متولد ماه مهر» محصول سال ۱۳۷۸ ششـمین فـیلم سـینمایی احمدرضـا درویـش در مقـام کارگردان است. متولد ماه مهر، یکی از این آثارسینمایی است که در زمان ساخت حتی مـی‌تـوان

آن را اثری پیشرو در عرصه‌ی اجتماعی برای معرفی ویژگی‌های گفتمان غالب دانست. این فیلم از معدود فیلم‌هایی است که به حوزه‌ی مسائل سیاسی دانشجویان، تقابل نسل‌ها و تقابل عقاید مختلف بین هم نسلان جامعه می پردازد. درگیری افراد متعصب و به شدت مذهبی با افراد میانه رو چیزی است که در فیلم متولد ماه مهر به تصویر کشیده شده است. در حقیقت فیلم متولد ماه مهر را می توان دربرگیرنده‌ی فشارهای پس از جنگ بر مردم و جوانان جامعه دانست. فشارهایی که هم بر زندگی و هم بر روح و روان جوانان وارد شده و عقاید و زندگی آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار داده است. مهم‌ترین مفهومی که بارها در این فیلم و در قالب عبارت، «حقوق شهروندی» و «جامعه‌ی مدنی» مطرح شده، ناظر به دموکراسی دینی و یا به عبارتی مردم سالاری دینی است که بر قرائت های متعدد از دولت، تأکید دارد، مردم سالاری دینی از مفاهیم اصلی «گفتمان اصلاحات» محسوب می‌گردد.

۱۴. ترسیم مفصل‌بندی گفتمان حاکم بر فیلم

سینمای ایران در دهه‌ی هفتاد اگرچه از داشتن یک سیاست‌گذار مجرب و سیاست گذاری در سطح کلان ناکام ماند و مانند دهه‌ی شصت مدیریت واحدی نداشت، اما تنوع چشمگیر در تمامی زمینه‌ها را تجربه کرد و با آزمون و خطا پیش رفت. بعد از پایان یافتن جنگ در اواخر دهه‌ی شصت، با روی کار آمدن دولت سازندگی، اولویت برنامه ها و سیاست‌های کلان این دولت بر مبنای اقتصاد و توجه به بخش خصوصی معطوف شد، همین امر در مغفول ماندن نگرش این دولت در عرصه های فرهنگ و هنر شد که نتوانست مسائل و مشکلات این بخش از جامعه را به خوبی بازتاب نماید. همین مساله در فضای گفتمان گونگی دولت حاکم خدشه ایجاد کرد، مطالبات بخش فرهنگ و هنر جامعه در فضای گفتمانی جدید تبلور یافت، در همین راستا این جریان فرهنگی پویا توانست با رویکرد نو وارد فضای گفتمانی جدید به نام «گفتمان اصلاحات» شود.

گفتمان رسمی که در این اواخر دچار نوعی تغییر و تحول شده بود، و حتی هژمونی خود را نیز از دست داده بود، اما در دهه‌ی سوم دچار نوعی دگردیسی و یا به عبارتی دیگر «استحاله‌ی گفتمانی» شد. این استحاله‌ی گفتمانی را می توان در سینمای جنگ مشاهده کرد. «به نام پدر» یکی از فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا در این دهه است. هر چند پس از این فیلم حاتمی کیا از فیلم جنگی رویگردان شد و فیلم دعوت ـ که فیلمی ملودرام بود ـ را ساخت، اما به نظر من این رویگردانی نه به علت عدم صدور مجوز به فیلم حاتمی کیا یعنی «به رنگ ارغوان»، بلکه به

علت این امر بود که این گفتمان به پایان خود رسیده بود، نه به این معنا که این گفتمان دیگر طرفدارانی ندارد و یا به طور کلی محو شده باشد، اما به طور غالبی هژمونی خود را از دست داده است و توسط سایر گفتمان‌های رقیب به حاشیه رانده شده است. در تحلیل نهایی می‌توان به این نکته اشاره کرد که در دهه‌ی سوم همه چیز تغییر می‌کند و تقابل و تخاصم گفتمان به شکل تفاوت گفتمانی و درک دیگری همراه می‌شود. فیلم دهه‌ی سوم که «به نام پدر» است بیش از هر چیز مربوط می‌شود با رویارویی گفتمان کسانی که به جنگ رفته‌اند و گفتمان نسل سوم جنگ. اما همانطور که گفته شد، گفتمان رسمی جنگ تا حدود زیادی دچار استحاله شده است و همه چیز در یک تفاوت فرهنگی و درک متقابل پیش می‌رود. موضوع بعدی در مورد این فیلم‌ها به دال‌های مرکزی و یا همان وقته‌های این گفتمان در دوره های مختلف برمی‌گردد. تحلیل‌ها نشان می‌دهد که هیچ یک از این فیلم‌ها صرف حول یک دال مرکزی سامان نمی‌یابند، و هر گفتمان چندین دال را در مرکز خود قرار می‌دهد. اما نکته‌ی قابل توجه این است که بایستی رابطه بین این دال‌ها و گفتمان‌ها را رابطه‌ای دو سویه در نظر گرفت. دال‌ها مفاهیمی هستند که گفتمان‌ها را ساختار می‌بخشند، اما این دال‌ها در بستر همین گفتمان‌ها ممکن است دلالت‌های خود را تعدیل کرده و یا تغییر دهند. برای مثال مفهوم بسیجی که در این فیلم به عنوان یکی از دال‌های مرکزی گفتمان رسمی مورد ارجاع قرار گرفت، در هر سه دوره متضمن دلالت متفاوتی بود. این دال در رابطه با سایر دال‌ها بود که ساختار می‌یافت. بنابراین در دهه اول دال بسیج و معیار بسیجی بودن در رابطه با دال مرکزی ولایت سنجیده می‌شد و به اصطلاح عیار آن مشخص می‌شد. اما در دهه‌ی دوم این دال به جای این رابطه ایجابی به رابطه ای سلبی سوق پیدا کرد. بنابراین اگر در دهه اول بسیجی کسی است که معتقد به ولایت فقیه است، پایبند به تکلیف است و نه نتیجه، در دهه‌ی دوم این رابطه در فیلم «آژانس شیشه‌ای» به این شکل بازنمایی می‌شود که بسیجی دچار فساد اخلاقی نیست، بسیجی رانت خوار نیست، بسیجی از امکانات دولتی استفاده نمی‌کند و در دهه آخر و همانطور که در فیلم «به نام پدر» نیز نشان داده می‌شود کسی است که خود نیز قربانی همین رانت خواری و مفاسد اقتصادی است.

گشایش فضای سیاسی و فرهنگی پس از دوم خرداد، امکان ساخت و اکران فیلم‌هایی با موضوعات سیاسی و فرهنگی و اجتماعی را در سطوح محلی، منطقه‌ای و ملی فراهم آورد. ویژگی مهمی که فیلم‌های این دوره را از دوره‌های قبل متمایز می‌کرد، میزان جسارت آن ها در طرح مسائل سیاسی و عقب راندن مرزهای سانسور و تأثیرگذاری در وقایع سیاسی اجتماعی بود.

موفق‌ترین بخش کارنامه اصلاح طلبان گشایش فضای فرهنگی جامعه است. هنرمندان و نویسندگان در زمینه‌ی موسیقی، فرهنگ، سینما و تئاتر، برای ارائه آثاری که در دهه 60 غیرممکن می‌نمود، امکان بیشتری یافتند و گستره های جدیدی از خلاقیت آفرینش فکری و هنری را به جامعه عرضه کنند.

همین موضع تغییر در دلالت مفاهیم و به عبارت دیگر تغییر در دلالت دال‌های مرکزی همان چیزی است که تمایل دارم تا آن را «استحاله گفتمانی» بنامم. استحاله در این جا به معنای تغییر بنیادین در یک گفتمان نیست، بلکه تغییر تدریجی در مفاهیم و دال‌های مرکزی است، به حدی که بتوان گفتمان دهه‌ی هفتاد را همان گفتمان دهه‌ی شصت دانست و گفتمان دهه هفتاد را نیز همان گفتمان دهه‌ی هشتاد. اما اگر این گفتمان را در روند تاریخی آن بازشناسی کنیم ممکن است گفتمان دهه‌ی هشتاد را گفتمانی متفاوت و یا حتی متقابل در برابر گفتمان دهه شصت دانست. از همین رو است که به عقیده من اتخاذ رویکردی تبارشناسانه برای تحلیل هر گفتمانی مشخص است.

۱۵. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، 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 گفتمان، تحول و تحرکی نوین در جامعه آغاز شد که همگام با اصلاحات؛ واژگان جدیدی را مانند جامعه‌ی مدنی، قانون‌مندی، دموکراسی، توسعه‌ی سیاسی... در فرهنگ سیاسی کشور وارد ساخت. در این دوره، گرایشات مردمی به دو دسته تقسیم شد. مردمانی پایبند به شیوه‌ی زندگی سنتی و کسانی که خواهان یک زندگی مدرن بودند. با توجه به اینکه رویکرد اصلی دولت توسعه‌ی سیاسی و ایجاد فضای باز سیاسی بود، فضای مناسبی برای تقابل این دو طیف (سنتی و مدرن) ایجاد شد. در چنین شرایطی، هر دو گروه با روش‌های گوناگون، سعی در اثبات خویش داشتند. در همین زمینه، جامعه‌ی آن روز شاهد اتفاقاتی مانند حادثه کوی دانشگاه بود. سیاست «توسعه سیاسی» دولت خاتمی باعث رواج بحث های سیاسی در میان مردم شد. همچنین سیاست‌های دولت جدید چالش‌ها و تضادهای جدیدی را مطرح کرد. دانشگاه به منزله‌ی نهادی مدرن پایگاه اصلی جنبش اصلاح طلبان شد و دانشجویان نقش پیاده نظام این جریان را به عهده گرفتند. جریان مقابل نیز با بهره‌گیری از اهرم های رسمی و بعضاً غیررسمی خود در صف مقابل اصلاحات قرار گرفت. بحث‌های مرتبط با آزادی و نفی خشونت بحث روز روشنفکران آن دوره بود، بحث هایی که در ادامه، توده‌های مردم را نیز درگیر خود کرد. روشنفکران و جریان‌های وابسته به آنان و تضاد میان این جریانات با سنت گرایان مهم‌ترین دغدغه آن دوره بود.

سیاستگذاری سینمای بعد از دوم خرداد، سینمایی است که به آشکارترین وجه و گاه با لحنی شعاری و عموماً عامیانه و سطحی به نقدهای پدیده های ماقبل، مردسالار و بحران‌های مدنیت ناقص الخلقه‌ی ما می‌پردازد و ظاهراً با پرسش‌هایش آرزوی یک جامعه مدنی نو و قانونی را می پرورد که حقوق فردی در آن پاس داشته شود. همین امر در سیاست گذاری های فرهنگی ـ هنری گفتمان اصلاحات که تحت تأثیر توسعه فرهنگی و ارتباط میان فرهنگی تحت لوای شعار گفتگوی تمدن ها نقش مهمی در راستای تقویت جامعه مدنی و شکل گیری احزاب ایفا می کرد، این تغییرات بعد از یک دهه از پایان جنگ تحمیلی همزمان با گسترش مطبوعات مستقل و وسایل ارتباط جمعی، نگاه جمعیت جوانان تحصیلکرده را نسبت به مسائل پیش روی جامعه نقادانه توام با خردورزی تغییر داد، یعنی نسل جوان مطالبات آینده خود در قالب مبارزات مدنی از گفتمان حاکم طلب می کرد. این تغییر ارزش های جامعه، تغییرات اساسی در فضای هنری جامعه ایجاد کرد، که به دنبال آن گفتمان مسلط با در نظر گرفتن عنصر و وقته گفتمانی خود توانست با تهیه و تدوین سیاست های فرهنگی ـ هنری متناسب با نیازهای مخاطبان هنری، فضای فرهنگی جامعه را نسبت به گفتمان حاکم قبلی تغییر و به آن توجه

بیشتری نماید. بدنبال آن فیلمسازان را مجاب کرد برای جذب مخاطب بیشتر باید آثاری را تولید کنند که مخاطب از آنها طلب می کند. آثاری است که به آشکارترین وجه، با پرسش‌هایش آرزوی یک جامعه مدنی نو و قانونی را بپرورد که حقوق فردی در آن پاس داشته شود. در این دوره آثار سینمایی تولید شده با تمام کش و قوس های فراوانی که داشت به طور متین‌تری پرسش های جامعه مدنی را در خود بازتاب دادند. این آثار با تأثیر بر افکار عمومی و اقشار وسیع‌تر، سعی در افزایش خودآگاهی جامعه داشت و اراده‌ی افراد را در اصلاح جامعه و پی بردن به حقوق فردی و دفاع از آن با هدف هم‌نوایی با گفتمان غالب در راستای مدنیت تقویت می کرد.

تفاوت بسیار آثار سینمایی این دوره با دوره قبل ـ چه به لحاظ کمی و چه به کیفی ـ نشانه‌ای بود از تأثیر آزادی بر توان هنر در بازنمایی جامعه، چه بسا اگر این آزادی در دوره قبل وجود داشت، فیلم‌هایی ساخته می‌شدند که نشان می‌دادند گروهی از مردم تا چه حد از کمبود آزادی‌های فردی و مدنی رنج می‌برند و گروهی دیگر تا چه حد به لحاظ اقتصادی در شرایط نابسامانی قرار دارند. وجه تمایز این مقاله نسبت به طرح ها و مقالات انجام شده که در پیشینه پژوهش به آنها اشاره شده، این است که نظام فکری این مقاله از سه جز تحلیل گفتمان"لاکله و موفه"، تحلیل گفتمان انتقادی"فرکلاف"و نظریه گفتمان"میشل فوکو" استفاده و در روش تحقیق از تحلیل گفتمان بر اساس تلفیق دو رویکرد"لاکله و موفه"،"فرکلاف و وان دایک"در نقد سیاست گذاری های فرهنگی ـ هنری گفتمان مسلط با رویکرد جامعه شناختی تولیدات سینمایی مورد بررسی قرار گرفته است. در صورتی که اغلب طرح ها و مطالعات بررسی شده در پیشینه پژوهش با رویکرد نهادگرایی تاریخی، تحلیل روایت، توصیفی از فضای گفتمانی یا دوره های حاکمیت و مقایسه سیاست های فرهنگی ـ سینمایی گفتمان های حاکم بوده است.

کتاب‌نامه

شهرام نیا، امیر مسعود، مرضیه چلمقانی(۱۳۹۰)، "سیاستگذاری فرهنگی در ایران دوران اصلاحات از منظر انتقادی"، مجله علمی تخصصی پژوهش های سیاسی، سال اول، شماره دوم.

وحید، مجید(۱۳۸۶)، بحثی در سیاستگذاری فرهنگی، فصلنامه سیاست، دوره ۳۰، شماره۳.

عارفی، یوکابد(۱۳۹۸)، "گفتمان های سیاسی و سینما، سایه سیاست بر تولیدات آثار سینمایی ایران در نیمه‌دوم دهه هشتاد"، انتشارات نگارستان اندیشه، تهران

عبودیان، حمید(۱۳۹۵)، "فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات"، سال هشتم، شماره ۲.

برنز، اریک(۱۳۷۳)« میشل فوکو»، ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران، نسل قلم

مک دانل، دایان،(۱۳۸۰)، «مقدمه ای بر نظریه گفتمان»،ترجمه: حسنعلی نوذری، تهران، نشر فرهنگ گفتمان.

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

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

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

میرزایی، علی(۱۳۸۸)، "نگاهی به سیاست های فرهنگی در روسیه"، ماهنامه تحولات ایران و اوراسیا، شماره ۲۴ مرداد و شهریور.

دادگو، محمدمهدی(۱۳۷۰)، «نکاتی پیرامون اقتصاد سینمای ایران»، تهران، فیلم‌خانه ملی ایران و دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

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

https://moshakhasat.ir/person/%D٠٫٨٨٠٫٧D٠٫٨٨D%D٠٫٨٥٠٫٩D٠٫٨٨F-%D٠٫٨B٠٫١D٠٫٨B٠٫۶D٠٫٨٨٧-%D٠٫٨٨F%D٠٫٨B٠٫١D٠٫٨٨٠٫٩DB٨٠٫C%D٠٫٨B۴