مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوم، شماره اول، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۳۰-۲۰۹
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5586.1132

بازنمایی گفتمان گذشته در متون روایی دیداری:
مطالعهٔ موردی فیلم‌های *گذشته* و *پلهٔ آخر*

مصطفی دشتی آهنگر[۱]
آرزو اشکانی[۲]

چکیده

سینما همچون دیگر متون نوشتاری و دیداری، بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی است و از این‌رو می‌تواند در تحلیل‌های بین‌رشته‌ای زبانی و فرهنگی مورد توجه قرار گیرد. تحلیل گفتمان این‌گونه متون، یکی از روش‌هایی است که می‌تواند ارتباط متن با جامعه را از منظر جزییات به‌کاررفته در متن بررسی کند و یافته‌های ارزشمندی را فراروی پژوهشگران قرار دهد. از میان همهٔ روش‌های تحلیل گفتمان، روش لاکلاو و موفه، روشی کارآمد در بررسی‌های متونی است که در آن‌ها ارجاعات مربوط به اجتماع اهمیت دارد. این روش از یک‌سو ریشه در مارکسیسم دارد و از سویی از منظر پساساختارگرایی به پدیده‌ها نظر می‌کند. هدف این پژوهش، ارائهٔ الگویی برای گفتمان‌های مربوط به گذشته در متون روایی است؛ زیرا به نظر می‌رسد امروزه، گذشته در متون روایی دیداری به مسئله تبدیل شده است و از این منظر، بررسی درون‌مایهٔ گذشته در متون معاصر اهمیت بسیاری دارد. این پژوهش قصد دارد با روش تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه و از طریق بررسی نشانه‌های متن، به تحلیل بین‌رشته‌ای گذشته‌گرایی در دو فیلم *پلهٔ آخر* و *گذشته* بپردازد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد، گذشته در این متون به صورت گفتمان‌های متفاوتی، ازجمله حذف، جبران، بازگشت و تثبیت بازنمایی شده است. هر یک از این گفتمان‌ها نمایندهٔ خاص مواجههٔ با گذشته از سوی طبقات مختلف در جامعهٔ امروز ایرانی است.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ گفتمان، لاکلاو و موفه، مطالعات فیلم، *پلهٔ آخر*، *گذشته*، بین‌رشته‌ای

---

[۱] استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولایت، سیستان و بلوچستان، ایرانشهر، ایران
m.dashti_a@velayat.ac.ir

[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت، سیستان و بلوچستان، ایرانشهر، ایران
arezoashkani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۷

مقدمه

در متـون هنـری روایـی، گذشـته بـه مثابـهٔ نشـانه‌ای نمادیـن از وضعیـت جامعـه و رویکردهـای مختلـف افـراد جامعـه بـه سنت‌هاسـت. در بازنمایـی گذشـته در متـون سـینمایی ایرانـی، معمـولاً معنـای اولیـه‌ای وجـود دارد و آن تنش‌هایـی اسـت کـه گذشـته، خاطـرات و اتفاقـات آن در زندگـی اکنـون شـخصیت‌ها پدیـد آورده اسـت؛ امـا ایـن روایت‌هـا، همچنیـن واجـد دلالت‌هـای دیگـری نیـز هسـتند؛ مثـل چگونگـی رویکـرد فرهنگـی جامعـه بـه سـنت‌ها. از سـوی دیگـر، روایـت شـکلی از گفتمـان اسـت کـه رخدادهـا را در یـک توالـی بـا آغـاز، میانـه و پایانـی روشـن جـا می‌دهـد. روایـت نه‌فقـط رخدادهـا را فهرسـت می‌کنـد؛ بلکـه آن‌هـا را تبییـن نیـز می‌کنـد (ابـاذری و امیـری ۱۳۸۴: ۵۸) و از ایـن منظـر، بررسـی متـون روایـی در مطالعـات فرهنگـی بسـیار حایـز اهمیـت اسـت.

بـرای بررسـی متـون هنـری روایی از دیدگاه‌هـای اجتماعـی، یکـی از رویکردهایـی کـه می‌توانـد ناگفته‌هـای متـن را آشـکار کنـد، رویکـرد تحلیـل گفتمـان و به‌ویـژه شـیوه‌ای اسـت کـه لاکلا و موفـه[1]، دو منتقـد پسامارکسیسـت بـه کار گرفته‌انـد. ویژگـی رویکردهـای مبتنـی بـر تحلیـل گفتمـان ایـن اسـت کـه درون‌مایه‌هـای متـن را بـه شـکلی منسـجم و در عیـن حـال مبتنـی بـر مشـارکت خواننـده ارائـه می‌کنـد. لاکلا و موفـه را می‌تـوان مارکسیسـت‌های پساسـاختارگرا دانسـت کـه نظریاتشـان در کتـاب *هژمونـی و اسـتراتژی سوسیالیسـتی*، مـورد توجـه پژوهشـگران ادبـی هـم واقـع شـده اسـت.

ایـن مقالـه قصـد دارد دو فیلـم *پلـهٔ آخـر* (۱۳۹۰) بـه کارگردانـی علـی مصفـا و *گذشـته* (۱۳۹۲) بـه *کارگردانـی* اصغـر فرهـادی را از منظـر تحلیـل گفتمـان لاکلاو و موفه تشـریح کند؛ دلیـل انتخـاب فیلم‌هـا، اهمیـت آن‌هـا از دیـد منتقـدان و توجـه بـه آن‌هـا در جشـنواره‌های بین‌المللـی تخصصـی فیلـم بـوده اسـت. فیـلم *پلـه آخـر* در جشـنوارهٔ فیلـم فجـر، جایـزهٔ اصلـی بهتریـن فیلمنامـه را کسـب کـرده اسـت؛ فیلـم گذشـته نیـز، برنـده و نامـزد بهتریـن جوایـز در جشـنواره‌های معتبـر بین‌المللـی بـوده اسـت. در هـر دوی ایـن فیلم‌هـا درون‌مایـهٔ گذشـته و بازتـاب مسـائل مربـوط بـه آن در زمـان حـال، بسـیار برجسـته شـده اسـت.

هدف پژوهش

مهم‌تریـن هـدف ایـن مقالـه، ارائـهٔ رویکردهـای ارجـاع بـه گذشـته در فرهنـگ معاصـر ایرانـی، از طریـق تحلیـل متـون هنـری روایـی و اجتماعـی اسـت. ایـن پژوهـش تـلاش می‌کنـد بـه ایـن مسـئله بپـردازد کـه گذشـته، بـه عنـوان نشـانهٔ سـنت، در متـون روایـی معاصـر ایرانـی در چـه گفتمان‌هایـی مفصل‌بنـدی شـده اسـت و بـروز ایـن گفتمان‌هـا در جامعـهٔ مـدرن امـروز، چـه مسـائلی را از برخـورد سـنت و مدرنیتـه نشـان می‌هـد. فـرض بـر ایـن اسـت کـه گفتمان‌هایـی شـبیه بـه آنچـه در ایـن مقالـه بـه آن‌هـا اشـاره شـده اسـت،

[1] ارنست لاکلاو (Ernesto Laclau) و شانتال موفه(Chantal Mouffe)

در دیگر متون روایی و نیز در ذهنیت فرهنگی امروز جامعهٔ ایرانی وجود دارد. برای بررسی نشانه‌ها، از روش تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه یا نظریهٔ گفتمان استفاده شده است؛ زیرا این روش معمولاً به الگوهای عامی توجه می‌کند که با استفاده از آن‌ها، از گفتمان‌های یک دورهٔ مشخص یا قلمرو اجتماعی خاصی، می‌توان نقش‌هایی انتزاعی را استخراج کرد (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۸۹: ۴۷). در عین حال، از آنجا که این روش، ریشه در مارکسیسم دارد، مناسب تحلیل متونی است که به مسائل فرامتنی ارجاع زیادی دارند. در این مقاله به گذشته به مثابهٔ مسئله‌ای فرامتنی توجه شده است.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

اهمیت این پژوهش در تبیین ارتباط بین‌رشته‌ای میان فردیت انعکاس‌یافته در متن با گفتمان گذشته، در بطن فرهنگ معاصر ایرانی و از طریق بازنمایی آن‌ها در متون سینمایی است. بر این مبنا، بر اهمیت متون سینمایی به عنوان یکی از ابزارهای مهم دهه‌های اخیر برای مطالعات فرهنگی که بسیار مورد توجه تطبیق‌گران قرار گرفته، تأکید می‌شود. همچنین یافته‌های این مقاله، الگوهایی از برخورد با گذشته را در جامعهٔ امروز ایران ارائه می‌کند. ارائهٔ این الگوها کاری است که تاکنون بدان توجه شایسته نشده است؛ اما در دسته‌بندی گفتمان‌های حاکم بر جامعهٔ امروز ایرانی بسیار اهمیت دارد و کمک می‌کند تا معضلات جامعهٔ معاصر، از خلال متون هنری روایی، بهتر دیده شوند.

در این پژوهش، مواجهه با گذشته، نه از نظر تقویمی؛ بلکه از نظر تأثیری بررسی می‌شود که بر ذهن شخصیت‌ها گذشته است. زمان تقویمی اگرچه کاربری‌های متعددی در پیشبرد امور روزانه دارد؛ اما آنجا که بحث از تجارب شخصیت و تأثیر آن بر زندگی افراد باشد، زمان بی‌کران اهمیت دارد؛ زیرا در تناسب با این زمان است که گذشته از یک‌سو، پیوندی ناگسستنی با حال دارد و از سوی دیگر درک گذشته به نحوهٔ پدیدارشدن آن با افراد مرتبط است؛ از این‌رو ممکن است یک اتفاق واحد در گذشته، بر دو شخصیت متفاوت، تأثیرات متفاوتی بگذارد.

آنچه که بحث زمان را با روایت پیوند می‌دهد، ویژگی خاص روایت است؛ زیرا درک انسان از زمان، در روایت شکل می‌گیرد. ریکور[1] انسان را حیوانی زمان‌مند تعریف می‌کند که بیرون از تجربهٔ زمان قرار ندارد و ساختار مفاهیمی مثل گذشته، حال و آینده را در روایت درک می‌کند (ریکور، به نقل از قاسمی‌پور ۱۳۸۷: ۱۲۵).

پیشینهٔ انتقادی پژوهش

در باب گذشته و نحوهٔ برخورد با آن یا بررسی رویکردهای ارجاع به آن در متون روایی، پژوهشی انجام نشده است؛ اما از مطالعات نزدیک به این بحث می‌توان

[1] Paul Ricœur

به پژوهش‌هایی اشاره کرد که بر مبنای حافظهٔ جمعی انجام شده‌اند. تفاوت این پژوهش‌ها با مقالهٔ حاضر در این است که مقالهٔ حاضر به بررسی گذشته از طریق حافظهٔ شخصی شخصیت‌های داستانی پرداخته است و بر آن است که می‌توان نتایج را به موارد مشابه نیز تعمیم داد. به هر حال از این دسته از پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در مقالهٔ «سیاست حافظه، حافظهٔ فرهنگی و ترومای فرهنگی در تاریخ معاصر ایران»، نقش حاکمیت و دولت‌های پیش و پس از انقلاب در باب یادآوری‌های گزینشی از تاریخ، بررسی شده است. نویسندگان این مقاله، با بررسی سیاست‌های حافظه‌ای در دوره‌های پهلوی و انقلاب، برآنند که هر دوی این سیاست‌گذاری‌ها موجب ترومای فرهنگی در تاریخ معاصر ایران شده و به گسست‌هایی انجامیده است که پیامد بازنمایی‌های گزینشی از گذشته است (ذکایی و والا ۱۳۹۹: ۳۳ـ۱۱). مقالهٔ فوق، نقش قدرت‌ها را در بازنمایی‌های گذشته به‌ویژه با مطالعه بر یادبودها و سنت‌های یادبودی بررسی کرده است؛ در حالی که در مقالهٔ حاضر، بررسی بازنمایی‌های فردی گذشته در زمان حال اهمیت دارد و این بررسی نیز با تحلیل گفتمان و از طریق نشانه‌های موجود در متون بررسی شده است.

اباذری و امیری در مقالهٔ «بازخوانی رمان *شوهر آهو خانم*»، این اثر را از منظر بازسازی حافظهٔ جمعی بررسی کرده‌اند. این پژوهش، قصد داشته سازوکارهای حافظهٔ جمعی را در تمهیدات بیان روایی بررسی کند. بخش عمدهٔ مقاله به مباحثی دربارهٔ ساختار داستانی آن و بیان نکات داستانی می‌گذرد. در پایان نویسندگان ارزش جامعه‌شناختی این رمان را در اثرگذاری آن به لحاظ چگونگی مواجهه با گذشته، حال و آینده می‌دانند (۱۳۸۴: ۷۷).

پژوهش‌هایی نیز مرتبط با نظریهٔ لاکلاو و موفه بر روی متون ادبی یا هنری انجام شده است که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

راودراد و سلیمانی در «بازنمایی گفتمان‌های "تجربهٔ دینی" در سینمای بعد از انقلاب اسلامی» (۱۳۹۱)، سه فیلم سینمایی را با این نظریه بررسی کرده‌اند که جزو معدود پژوهش‌هایی است که به بررسی متون روایی با استفاده از این رویکرد پرداخته است. حسینی و طالبیان (۱۳۹۲) نیز برای بررسی چگونگی «بازنمایی هویت طبقهٔ متوسط مدرن شهری در آثار مصطفی مستور»، از ظرفیت‌های این نظریه استفاده کرده‌اند و کوشیده‌اند گفتمان‌های طبقهٔ متوسط ایرانی را از طریق رمان بررسی کنند.

پژوهش‌هایی نیز به بررسی ابزارهای رسانه‌ای با نظریهٔ لاکلاو و موفه پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به مقالات «تحلیل گفتمان برنامه‌های تولیدی شبکهٔ "من و تو"» (۱۳۹۴) و «تحلیل گفتمان انتقادی پیام‌های فرهنگی و سیاسی بیلبوردهای شهرداری تهران» (۱۳۹۹) اشاره کرد که اولی به بررسی شبکه‌ای تلویزیونی و ارائهٔ انواع هویت‌ها و گفتمان‌های آن پرداخته و دومی نیز تصاویر بیلبوردهای شهرداری تهران

را دستمایهٔ بررسی‌های گفتمانی خود قرار داده است و از خلال آن، گفتمان‌های موجود در آن‌ها را مورد واکاوی قرار داده است.

مقالات «گفتمان شعوبی در آرای ناصرخسرو قبادیانی» (۱۳۹۷) و «تحلیل "گفتمان ناسیونالیستی" در مجموعه اشعار احمد شاملو» (۱۳۹۷) به بررسی گفتمان‌های شعوبی و ناسیونالیستی در اشعار پرداخته‌اند. در این مقالات، نویسندگان پس از معرفی نظریه، اشعار شاعران را در دو زمینهٔ شعر سنتی و معاصر بررسی کرده‌اند.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

اگرچه امروزه گفتمان با توجه به بافتی که در آن به کار رفته است، معانی متفاوتی دارد؛ اما در زبان‌شناسی، سطوح بالاتر از جمله، «گفتمان» نامیده شده است. تحلیل گفتمان، که حاصل نگاه پساساختارگرایانه به متن است، به تحلیل قالب‌هایی می‌پردازد که زبان در چهارچوب آن‌ها قالب‌بندی شده است و مردم به هنگام مشارکت در حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی در گفتارشان از آن قالب‌ها تبعیت می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۸۹: ۱۷). موضوع اصلی در تحلیل گفتمان، این است که نشان دهد مردم چه درک و شناختی از خود دارند، تعریفشان از خود در جوامع مختلف چیست و این تعریف باعث پدیدآمدن چه الگوهای رفتاری‌ای شده است (مارش و استوکر ۱۳۷۸: ۲۰۷). بر این مبنا، الگوهای رفتاری یک شخص، در ارتباط با گذشته، در جامعه‌ای که گذاری آرام و منطقی از گذشته به حال داشته است، متفاوت از فردی خواهد بود که در جامعه‌ای زندگی می‌کند که گذارش از گذشته به حال، همراه با تنش، حذف و تحریف بوده است.

تحلیل گفتمان، نیازمند بررسی نشانه‌های موجود در متون مورد نظر است؛ نشانه‌ها در بافتی منسجم با یکدیگر در ارتباط هستند و از این منظر، هم به‌تنهایی معنادار هستند و هم درنهایت معنایی کلی را القا می‌کنند که به آن درون‌مایه می‌گویند و نشان‌دهندهٔ گفتمانی است که باعث ایجاد معنا می‌شود. هویت هر نشانه، صرفاً در ارتباط با شبکه‌ای از هویت‌های دیگر پدید می‌آید که با هم مفصل‌بندی شده‌اند (تاجیک ۱۳۷۹: ۴۶).

روش‌های مختلفی برای تحلیل گفتمان با توجه به زمینهٔ متون مورد مطالعه از یک‌سو و جهت‌گیری تحلیل‌گر از سویی دیگر شکل گرفته است. نظریهٔ لاکلا و موفه یکی از این نظریات است و بر این مبنا شکل گرفته است که پدیده‌های اجتماعی هیچ‌گاه کامل نیستند و معانی آن‌ها نیز هیچ‌گاه به طور دائمی قابل تثبیت نیست. چنین نظری باعث می‌شود کشمکش‌های همیشگی در تعاریف جامعه و هویت وجود داشته باشد. تحلیل‌گران گفتمان بر این مبنا، سعی می‌کنند جریاناتی را نشان دهند که کشمکش‌های تثبیت معنا از آن ناشی می شوند (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۸۹: ۵۴ـ۵۳). این نگرش لاکلا و موفه، انتقادی در برابر مارکسیسم سنتی و حتی نظریه‌پردازانی مثل گرامشی است؛ در مارکسیسم سنتی پدیده‌ها از قبل قابل برنامه‌ریزی بود.

آنچه لاکلاو و موفه در *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی* مطرح کرده‌اند، درواقع در زمینهٔ مسائل اجتماعی و پاسخ به آن شکل گرفته است؛ به‌ویژه آنچه که مارکسیسم سنتی در دوران افول خود با آن روبه‌رو شده بود؛ از این‌رو باید از مجموع آن نظریات، آن دسته را که در تحلیل‌های متن کارایی دارند، بررسی کرد. برخی از آنچه لاکلاو و موفه برای بررسی‌های اجتماعی ارائه کرده‌اند، طبعاً در بررسی‌های مربوط به متن شکل دیگری می‌یابد. یورگنسن و فیلیپس[1] در این مورد می‌گویند: اگرچه نظریهٔ گفتمان در پی فهم امور اجتماعی است؛ اما لاکلاو و موفه بیشتر مسائل را از جنبه‌های نظری بررسی می‌کنند و نزد آنان ابزارهای تحلیل متن وجود ندارد (۱۳۹۸: ۵۳). از این منظر، طبیعی است وقتی این نظریه در زمینهٔ تحلیل متون هنری روایی و ادبی به کار گرفته شود، متفاوت از روش همین نظریه در زمینهٔ مسائل اجتماعی است.

برخلاف نظر مارکس و پیروانش، در این نظریه امور اجتماعی به صورت از پیش تعیین‌شده و قابل برنامه‌ریزی قابل فهم نیستند؛ بلکه این گفتمان‌ها هستند که به متن معنا می‌بخشند و این معنادهی از طریق زبان شکل می‌گیرد؛ بنابراین به تبع نگاه پساساختارگرایانه، احتمالاً معنای مدنظر مفسر هر متن با مفسر دیگر متفاوت است. لاکلاو و موفه به نقد مارکسیسم و جنبش‌هایی می‌پردازند که از آن ریشه گرفته‌اند؛ جنبش‌هایی که در آن‌ها مسائل اجتماعی به گزاره‌های تقلیل‌یافتهٔ تاریخی تبدیل شده بود و ذات‌گرایی و رویکردهای مبتنی بر اقتصاد، در آن بسیار برجسته بود. این نگاه مارکسیست‌ها از این باور سرچشمه می‌گرفت که جامعه یک کل یک‌پارچه است؛ شبیه یک سیستم مکانیکی؛ لاکلاو و موفه، منبعث از دوره‌ای که در آن تفوق بر نگاه‌های پسامدرنیستی و پساساختارگرایانه بود، به هیچ عامل تغییردهنده و از قبل تعیین‌شده، باور نداشتند و هیچ چیز را قطعی و نهایی نمی‌دانستند. علاوه بر این، آنچه که در نزد سوسور[2] و ساختارگرایان مطرح بود مبنی بر اینکه نشانه‌ها در یک نظام و از راه تمایزشان با دیگر نشانه‌ها معنا می‌یابند، در نظریهٔ گفتمان نیز مطرح است؛ به این ترتیب که مطابق نظریهٔ گفتمان، مفاهیم در درون گفتمان‌های متضاد، معنای خاص خود را می‌یابند و از این‌روست که هر عمل یا پدیده‌ای باید برای یافتن معنا در یک گفتمان ارائه شود و در چهارچوب خاصی قرار بگیرد. این نظریه با مجموعهٔ وسیعی از داده‌های زبانی و غیرزبانی به مثابهٔ متن برخورد می‌کند (مقدمی ۱۳۹۰: ۹۴).

گفتمان معادل واژهٔ Discourse در انگلیسی است که ریشهٔ آن را در لاتین به معنی «دویدن به» یا «دورشدن از» چیزی دانسته‌اند. گفتمان‌ها نظامی از بازنمایی‌ها هستند که در اجتماع به وجود می‌آیند تا مجموعه‌ای تقریباً منسجم از معانی را دربارهٔ حوزه‌هایی از عناوین و مسائل مهم ایجاد کنند و به گردش درآورند (رشیدیان ۱۳۹۳: ۵۳۶). گفتمان‌ها از منظر هستی‌شناسی، به این مطلب اشاره دارند که حقایق ثابت

[1] Marianne Jørgensen and Louise Phillips

[2] Ferdinand de Saussure

بیرونی وجود ندارند و از طریق گفتمان، حقایق بازنمایی می‌شود؛ در این بازنمایی، زبان حقیقت را ایجاد می‌کند و تغییر می‌دهد؛ بنابراین جهان اجتماعی محصول گفتمان است و حتی کنش انسان نیز متناسب با این حقیقت تولید می‌شود (مقدمی ۱۳۹۰: ۹۲).

در مطالعات علوم انسانی، امروزه گفتمان حداقل در دو معنا به کار می‌رود: در مطالعات مربوط به زبان‌شناسی ، معمولاً به یک قطعهٔ بزرگ زبانی اشاره می‌کند؛ دومینِ معنا به سازمان‌بندی اجتماعی محتوا در کاربرد اشاره دارد و از این منظر معمولاً در مطالعات مربوط به علوم اجتماعی به کار گرفته می‌شود (مکاریک ۱۳۸۸: ۲۵۶). معنای اخیر گفتمان را متأثر از اندیشه‌های فوکو[1] دانسته‌اند. فاضلی مطالعات پدیده‌ها با توجه به این‌گونه رویکردها را کلان‌ترین سطوح پژوهش گفتمانی می‌داند که دربردارندهٔ معرفت‌شناسی مدرنی است که اعتبار دانش مدرن را به پرسش می‌گیرد (۱۳۸۳: ۸۳).

بر مبنای آنچه در باب دو معنای متفاوت گفتمان توضیح داده شد، می‌توان دو سنت تحلیل گفتمان را نیز از یکدیگر تفکیک کرد؛ بر مبنای معنای اولِ گفتمان، تمرکز تحلیل‌گر گفتمان، بر ماهیت زبان است و دغدغه‌های زبان‌شناسانه دارد. این نحلهٔ تحلیل گفتمان، در پی کندوکاو ارتباطات مؤلفه‌های زبانی و پدیده‌های اجتماعی است. نحلهٔ دوم تحلیل گفتمان، جامعه و مردم را به مثابهٔ موجوداتی اجتماعی در نظر دارد. این نحله، از پدیده‌های اجتماعی به سوی زبان حرکت می‌کند و هرگونه فعالیت و کاربردهای زبانی (در معنای عام آن) را مدخلی برای شناخت جهان‌بینی جمعی جامعه می‌داند (تیلور ۱۳۹۷: ۲۰ـ۱۹).

نقطهٔ آغاز لاکلاو در باب گفتمان، فوکو و این سؤال بنیادین است که گفتمان چگونه ساخته می‌شود. در اینجا او از شرایطی سخن می‌گوید که به واسطهٔ آن حوزهٔ معناداری از اندیشه، عمل و درک انسان شکل می‌گیرد. به عبارتی، در نظر او گفتمان‌ها قبل از ما وجود دارند و ما از طریق آن‌ها جهان را فهم می‌کنیم اما این بدان معنا نیست که گفتمان‌ها مقولاتی استعلایی و ماتقدم هستند؛ بلکه ساختاری فکری و اندیشه‌ای تاریخی و پیوسته در حال گذار هستند. همین نکته، تفاوت گفتمان در نظر لاکلاو با دیگران است. تصورات، عقاید و اعمال زبانی ما در درون گفتمان‌های مخصوص و پیش‌ساخته معنا دارد که ساختارهای متفاوتی دارند و در طول زمان تغییر می‌کنند (تاجیک ۱۳۸۲: ۲۱).

گفتمان در مفهومی که تاکنون توضیح داده شد، در متن بروز می‌یابد، به این معنا که امکان ندارد بدون وجود متن، گفتمانی از آن حاصل شود؛ البته منظور از متن در اینجا مفهومی خاص است که به‌ویژه بعد از نظریات پساساختارگرایان مطرح شده و

[1] Paul Michel Foucault

منظـور از آن، گسـترۀ وسـیعی از آفرینش‌هـای هنـری- ادبـی اسـت. یـک تابلـوی نقاشـی، یـک قطعـۀ موسـیقی، یـک مجسـمه، داسـتان، فیلـم و... همگـی متـن هسـتند. بـه زعـم بـارت[1]، متـن ویژگی‌هایـی دارد کـه مهم‌تریـن آن‌هـا را می‌تـوان چنیـن دسـته‌بندی کـرد:

۱. متـون را مخاطبـان آن‌هـا می‌سـازند و از ایـن‌رو نبایـد بـه متـون بـه چشـم پدیـده‌ای تعریف‌شـده و بسـته نگریسـت کـه مؤلف‌محـور اسـت. بـارت می‌گویـد متـن صرفـاً بـر اسـاس نوعـی تولیـد و فعالیـت، تجربـه می‌شـود.

۲. متـون، پیوسـته طبقه‌بندی‌هـای موجـود را ویـران می‌کننـد؛ از ایـن‌رو بعضـی از متـون، ایـن قابلیـت را دارنـد کـه در چنـد سـطح متفـاوت و گاه متناقـض از هـم درک شـوند.

۳. متـن غایت‌طلـب نیسـت؛ از آنجـا کـه بـه نظـر پساسـاختارگرایان، مدلولـی وجـود نـدارد و مـا پیوسـته از دالـی بـه سـوی دال دیگـر می‌لغزیـم، متـن در ارتبـاط بـا دال درک می‌شـود. بـه قـول بـارت، متـن اهـل تأخیـر و تعلـل اسـت. ایـن تأخیـر معنـا، از لغزیـدن مـداوم از یـک دال بـه دال دیگـر در یـک شـبکۀ درهم‌تنیـدۀ دال‌هـا منبعـث می‌شـود و نـه از ویژگـی سـرّی و ماورایـی دال‌هـا.

۴. معنـای متـن، متکثـر اسـت و ایـن تکثـر نـه از ابهـام؛ بلکـه از شـبکۀ درهم‌تنیـده‌ای ناشـی می‌شـود کـه ماننـد پارچـه در هـم بافتـه شـده‌اند. در هـر خوانشـی، از آنجـا کـه ترکیبـی متفـاوت از ایـن نشـانه‌ها بـا هـم همـراه می‌شـوند، معنایـی متفـاوت پدیـد می‌آیـد.

۵. درک معنـای متـن، تابـع نظریـۀ «مـرگ مؤلـف» اسـت؛ بـه ایـن معنـا کـه متـن بـدون امضـای مؤلفـش خوانـش می‌شـود؛ از ایـن‌رو متـن هیچ‌گونـه احتـرام و حقـی نـدارد و می‌تـوان آن را در هـم شکسـت؛ می‌تـوان در آن شـک و شـبهه کـرد و بـا آن بـه چون‌وچـرا برخاسـت. بـه همیـن دلیـل، کتاب‌هـای مقـدس بـرای پیـروان آن کتاب‌هـا متـن نیسـت؛ امـا همیـن کتاب‌هـا را پیـروان دیگـر ادیـان می‌تواننـد بـه مثابـۀ متـن، مـورد مطالعـه قـرار دهنـد.

۶. متـن خواننـدگان را نیـز در آفرینـش معنـا سـهیم می‌کنـد. بـارت می‌گویـد متـن بـازی می‌کنـد و خواننـده هـم بـه طـرزی مضاعـف بـازی می‌کنـد. متـن موضـوع یـا شـیئی نیسـت کـه بتـوان آن را مصـرف کـرد و تمـام! بلکـه بایـد بـا آن بـازی کـرد و از آن لـذت بـرد(۶۶-۵۷: ۱۳۷۳).

ایـن پژوهـش درواقـع بـه تحلیـل گفتمـان متـون روایـی پرداختـه اسـت. بـه ایـن منظـور لازم اسـت دربـارۀ روایـت نیـز توضیحاتـی ارائـه شـود. چیسـتی روایـت و ارائـۀ تعریـف

[1] Roland Barthes

جامع و مورد اتفاق همگان، کاری چنان دشوار است که مارتین مکوئیلان[1] برای تعریف روایت مجبور می‌شود هشت تعریف را ذکر کند که همگی به برخی از ویژگی‌های روایت اشاره می‌کنند؛ اما هیچ‌یک تعریف قطعی و نهایی نیست (۱۳۹۵: ۵۱۳)؛ از این‌رو بهتر است به جای تعریف روایت، عناصر بنیادین آن را برشمرد؛ کاری که دیوید هرمن در *عناصر بنیادین روایت* انجام داده و چهار عنصر اصلی‌ای را ذکر کرده است که هر روایت باید به طور تقریبی واجد آن باشد: واقع‌شدگی، توالی رویدادها، جهان‌پردازی/ جهان‌پریشی و هم‌بوم‌پنداری(ر.ک: هرمن، ۱۳۹۳).

منظور از واقع‌شدگی، واقع‌شدن متن در یک بافت است؛ بافت زبانی و غیرزبانی. منظور از بافت زبانی، تمام آن چیزهایی است که زبان بر متن تحمیل می‌کند. بر این مبنا، استفاده از بعضی لغات، دخالت لهجه‌ای خاص منطقه‌ای که متن در آن پدید آمده و... می‌تواند بافت زبانی را تشکیل دهد؛ اما بافت غیرزبانی مفهومی وسیع‌تر دارد؛ مواردی مانند جهان‌بینی، نحوهٔ تربیت و زندگی پدیدآورندهٔ متن، میزان دانش و تخصص نویسنده، وابستگی متن به نهادهای قدرت یا گفتمانی خاص، سنت‌های ادبی‌ای که پدیدآورنده در قید آن است، طیف مخاطبانی که متن برای آن‌ها تولید شده است و... (هرمن ۱۳۹۳: ۴۴).

توالی رویدادها بیانگر سیری از رویدادهاست که در چند مقطع زمانی و توسط شخصیت‌ها، در گستره‌ای از دیگر مسیرهای ممکن، ولی ناپیموده، به فرجام رسیده است (هرمن ۴۶:۱۳۹۳).

در جهان‌پردازی/ جهان‌پریشی، هرمن این‌گونه بحث می‌کند که رویدادهای بازنموده‌شده در روایت، موجب نوعی آشفتگی یا بی‌تعادلی در جهان داستانی با عوامل انسانی و غیرنسانی می‌شوند (۱۳۹۳: ۱۵۵). این ویژگی روایت درواقع برداشت دیگری است از آنچه ارسطو در باب آغاز، میانه و پایان تراژدی ذکر کرده است. داستان درحقیقت از یک وضعیت متعادل و سکون آغاز می‌شود و سپس این تعادل دچار تنش‌هایی می‌شود و در آخر نیز به وضع تعادل بازمی‌گردد.

درنهایت، منظور از هم‌بوم‌پنداری این است که بازنمود روایی با برجسته‌سازی تأثیر رویدادهای داستان در ذهن اشخاص حقیقی یا خیالی، تجربهٔ زیستن در جریان داستان را به خواننده القا می‌کند (هرمن ۱۳۹۳: ۱۸۹).

این پژوهش با تکیه بر مفهوم گفتمان در نظر لاکلاو و موفه، به تحلیل چهار گفتمان مربوط به گذشته در متون روایی مورد بررسی می‌پردازد؛ این چهار گفتمان عبارت‌اند از: حذف، جبران، بازگشت و تثبیت. روش کار، بررسی نشانه‌هایی است که در زنجیرهٔ هم‌ارزی[2] با یکدیگر معنایی را مفصل‌بندی کرده‌اند. طبق نظر لاکلاو و

[1] Martin McQuillan
[2] Chain of equivalence

موفه، پیوندخوردن دال‌ها در یک گفتمان را زنجیرهٔ هم‌ارزی می‌گویند. در زنجیره‌های هم‌ارزی، نشانه در قالب زنجیره‌هایی در تقابل با سایر زنجیره‌ها دسته‌بندی می‌شود و به این ترتیب تعریف می‌شود که سوژه چه چیزی هست و چه چیزی نیست (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۸۹: ۸۳). لاکلاو و موفه می‌گویند رابطهٔ هم‌ارزی، رابطهٔ هویت بین ابژه‌ها نیست، همان‌گویی هم نیست؛ زیرا قابلیت جانشینی‌اش در میان پدیده‌های معین، فقط در درون یک زمینهٔ ساختاری خاص اعتبار دارد. در این معنا، در هم‌ارزی، هویت ابژه‌ها از خودشان به زمینه‌های حضورشان جابه‌جا می‌شود (۲۰۰۱: ۶۳). در بررسی زنجیرهٔ هم‌ارزی باید به این نکته دقت داشت که ابژه‌ها به‌خودی‌خود معنا ندارند؛ بلکه در زمینه‌ای که در آن قرار گرفته‌اند معنا می‌یابند. ممکن است هر نشانه چندین معنا داشته باشد؛ اما زمانی که فقط آن معنایی مدنظر قرار می‌گیرد که در گفتمان معنا بیابد.

پرسش‌های پژوهش

۱. در متون مورد بحث، چه گفتمان‌هایی در مواجهه با گذشته قابل تبیین است؟

۲. این گفتمان‌ها چه نسبتی با جامعهٔ امروز ایران دارد؟

بحث و بررسی

گفتمان حذف گذشته

در این گفتمان، نشانه‌هایی که به‌نحوی با حذف گذشته در ارتباط هستند، مفصل‌بندی می‌شوند. لاکلاو و موفه به این نشانه‌ها بعد[1] می‌گویند؛ نشانه‌هایی که معنایی تثبیت‌شده دارند و در مفصل‌بندی خاصی قرار گرفته‌اند (۲۰۰۱: ۱۰۵). بعد در اینجا مقابل عنصر است که در هر گفتمانی ممکن است به عنوان بعدی متفاوت تفسیر شود و معنای تثبیت‌شده ندارد. در مطالعات متون با شیوهٔ نظریهٔ گفتمان، معمولاً به جای عنصر، از ابتدا با بعد مواجه هستیم؛ زیرا اصولاً نشانه‌ها در متن روایی، بدون مفصل‌بندی در گفتمانی خاص به کار نمی‌روند. آنچه که لاکلاو و موفه در باب عناصر مطرح می‌کنند مربوط به بررسی‌های اجتماعی است که با متن تفاوت‌های ماهوی دارد. همچنین در زمینهٔ مباحث لاکلاو و موفه، هر عملی[2] که بین عناصر، ایجاد رابطه کند و هویتشان را تغییر دهد، مفصل‌بندی است و ساختار کلی حاصل از آن نیز گفتمان را شکل می‌دهد (۲۰۰۱: ۱۰۵).

شخصیت محوری در این گفتمان، درصدد حذف قسمت‌هایی از گذشته در وضعیت حاضر است و از این‌رو دال‌هایی در زنجیرهٔ هم‌ارزی با یکدیگر تناسب می‌یابند که

[1] Moment
[2] Practice

بـر حـذف گذشـته دلالـت دارنـد. معمـولاً آن قسـمت‌های آزاردهنـده حـذف می‌شـوند؛ نـه تمـام آن. از آنجـا کـه گذشـتهٔ شـخصیت‌ها به‌نحـوی هویـت آن‌هـا را می‌سـازد و پیونـد تـام و تمامـی بـا زندگـی امـروزی او دارد، نمی‌تـوان به‌سـادگی آن را نادیـده گرفـت و از ایـن‌رو، شـخصیت‌محوری همـواره در تلاطـم بیـن گذشـته و حـال قـرار دارد.

لیلـی در فیلـم *پلـهٔ آخـر*، شـخصیت متناظـر بـا ایـن رویکـرد اسـت. او از گذشـتهٔ خـود گریـزان اسـت و دوسـت دارد آن قسـمتی از گذشـته را کـه یـادآوری آن موجـب ناراحتـی‌اش می‌شـود، حـذف کنـد و آن را بـه یـاد نیـاورد؛ امـا او خواه‌ناخـواه نمی‌توانـد گذشـته‌اش را نادیـده بگیـرد و گذشـته بـه صـورت گریـه یـا عصبانیـت، پیوسـته خـود را بـروز می‌دهـد؛ مثـلاً در سـالگرد فـوت مادربـزرگ لیلـی، آهنـگ سـنتی نواختـه می‌شـود. لیلـی ناخواسـته یـاد گذشـته می‌افتـد و اشـک‌هایش جـاری می‌شـود و ایـن گریه‌کـردن نشـان می‌دهـد کـه خاطـرات گذشـته در ذهـن لیلـی هنـوز وجـود دارنـد و آهنگ سـنتی یـادآور دوران گذشـته‌ای اسـت کـه موجـب ناراحتـی لیلـی می‌شـود؛ امـا وقتـی خسـرو متوجـه می‌شـود، لیلـی اشـک‌هایش را پـاک می‌کنـد و حالـت عـادی می‌گیـرد گویـی کـه هیـچ اتفاقـی نیافتـاده اسـت (دقیقـهٔ ۲۸).

همچنیـن زمانـی کـه خسـرو نـوار کاسـت موسـیقی سـنتی را مـی‌آورد تـا لیلـی را خوشـحال کنـد، لیلـی نه‌تنهـا خوشـحال نمی‌شـود؛ بلکـه بـا عصبانیـت نـوار را می‌شـکند (دقیقـهٔ ۲۰)؛ شـاید بـه ایـن علـت کـه نمی‌خواهـد خاطـرات گذشـته برایـش زنـده شـوند؛ امـا عصبانیـت لیلـی، خـودش نشـان‌دهندهٔ زنده‌بـودن خاطـرات گذشـته در ذهنـش اسـت کـه موجـب تغییـر حالـت روحـی او می‌شـود. در اینجـا حتـی بـا یخ‌شـکن ضربـه‌ای بـه خسـرو می‌زنـد کـه می‌توانـد علـت مـرگ او باشـد. در ایـن خوانـش، خسـرو می‌توانـد نشـانه‌ای از گذشـته باشـد؛ زیـرا بـا خریـدن پارچـهٔ «پیرزنـی» و آوردن نـوار کاسـت موسـیقی سـنتی، به‌نوعـی می‌خواهـد گذشـته را بـه یـاد لیلـی بیـاورد؛ امـا بـه دسـت او کشـته (حـذف) می‌شـود. بـه هـر حـال، اگـر لیلـی توانسـته بـود خاطـرات گذشـته را حـذف کنـد، بـا شـنیدن آواز سـنتی عصبانـی نمی‌شـد. در اینجـا هویـت گذشـتهٔ لیلـی بـا هویـت امـروز او دچـار تخاصـم شـده اسـت و خسـرو کـه به‌نحـوی بـا هویـت امـروز او در ارتبـاط اسـت، او را آزار می‌دهـد. آن آهنـگ، لیلـی را یـاد خاطـرات عشـق نوجوانـی، عشـق پسـربچهٔ هفده‌سـاله می‌انـدازد کـه بـه خاطـر عشـق بـه لیلـی مـرده اسـت. خـود لیلـی بـرای خسـرو تعریـف می‌کنـد: «اون مـرده وقتـی هفـده سـالش بـود مـرد، بـه خاطـر مـن» (دقیقـهٔ ۴۰).

بـه ایـن ترتیـب، لیلـی می‌خواهـد خاطـرات عشـق دوران نوجوانـی را از ذهنـش حـذف کنـد؛ امـا ایـن متـن بـا دلالت‌هایـش این‌گونـه القـا می‌کنـد کـه چنیـن حذفـی بـه آسـانی ممکـن نیسـت. همان‌گونـه کـه لیلـی نیـز نمی‌توانـد گذشـته‌اش را بـه آسـانی از ذهنـش پـاک کنـد؛ بلکـه گذشـته، پیونـدی ناگسسـتنی در زندگـی‌اش دارد کـه در صـورت اصـرار بـر حـذف آن، بـه اشـکال مختلـف فشـارهای عصبـی- خنـده یـا گریـه یـا عصبانیـت- خـود را بـروز می‌دهـد.

در ایـن فیلـم مسـئلهٔ هویـت بسـیار اهمیـت دارد. طبـق نظریـهٔ گفتمـان، ایـن مقولـه ارتبـاط تنگاتنگـی بـا اصطـلاح سـوژه در نـزد آنـان و اندیشـمندان پـس از فوکـو دارد. آنـان نـگاه سـنتی

غرب به فرد را که در آن هویت افراد، جوهری درونی و فردی محسوب می‌شود، رد می‌کنند و هویت را امری تماماً اجتماعی می‌دانند که در فرایندهای گفتمانی پذیرفته می‌شود. به زعم آنان، هویت سوژه از طریق بازنمایی به شکل گفتمانی کسب می‌شود و در زنجیره‌های هم‌ارزی قرار می‌گیرد که ممکن است با دیگر زنجیره‌های هم‌ارز، گفتمانی تقابل داشته باشد. هویت همواره در ارتباط با دیگران سازمان‌دهی می‌شود (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۸۹: ۸۳). این نگاه در نظریهٔ گفتمان، برآمده از نگاهی است که فوکو با مباحث گفتمان و قدرت مطرح کرد و در پسامدرنیسم هم اهمیت فراوان یافت. اصولاً مطالعهٔ شخصیت به عنوان سوژه، ریشه در نگاه گفتمانی به آن دارد؛ یعنی اینکه شخصیت‌ها بر اساس کدام نهاد شکل گرفته‌اند و در چه گفتمانی به کار گرفته شده‌اند. شخصیت‌ها به عبث گمان می‌کنند که اراده یا سلیقه یا باورهایی از آن خود دارند؛ غافل از آن که توسط گفتمان‌های مسلط در جامعه ساخته شده‌اند (پاینده ۱۳۹۳: ۵۲۹). در بررسی گفتمان‌های روایی، شخصیت‌ها به مثابهٔ سوژه، می‌توانند واجد هویتی باشند که در یک خوانش یا تفسیر از طرف خواننده به آن‌ها داده می‌شود. هویتی که از این طریق به شخصیت‌ها داده می‌شود، متأثر از بافتی است که گفتمان ایجاد کرده است (موقعیت‌گذاری[1]). شخصیت سوژه در اینجا تکه‌تکه است نه یک‌پارچه (حقیقت ۱۳۹۷: ۱۰۳) و بخشی از آن هم مربوط به گذشته‌ای است که بر بسیاری از کنش‌های او تأثیر گذاشته است. در اینجا بحث گذشته اهمیت می یابد؛ گذشتهٔ شخصیت در کنش‌های او می‌تواند بسیار مهم باشد.

در فیلم *گذشت*،ه شخصیت متناظر با این گفتمان ماری است. ماری هر چند سعی دارد از گذشته و خاطراتی که با احمد داشته است فرار کند و آن را از ذهنش حذف کند؛ اما موفق به این حذف نمی‌شود. در چند مورد نشانه‌هایی وجود دارد که در زنجیرهٔ هم‌ارزی، نشانهٔ میل ماری به حذف و نادیده‌انگاشتن گذشته است؛ مثلاً در ابتدای فیلم، در خودرو، احمد می‌خواهد توضیح بدهد که چرا دفعهٔ قبل نیامده است؛ اما او علاقه‌ای به شنیدن اتفاقات گذشته نشان نمی‌دهد (دقیقهٔ ۴)؛ یا زمانی که احمد می‌خواهد به ایران برگردد، می‌خواهد دلیل چهار سال نیامدنش را به ماری توضیح بدهد؛ اما ماری حاضر نمی‌شود به حرفش گوش کند و همچنین از احمد می‌خواهد وسایلش را با خودش ببرد (دقیقهٔ ۱۱۸). این موارد به وضوح نشان می‌دهند که بین هویت امروز ماری با آنچه در گذشته با احمد داشته است، تخاصم برقرار شده است و هرگونه تلاشی از سوی احمد برای پیونددادن ماری با گذشته، به بن‌بست می‌رسد. در یک صحنه، احمد که به انباری (نشانه‌ای که در زنجیرهٔ هم‌ارزی می‌تواند نشانه‌ای برای گذشته باشد،) رفته است، لامپ را روشن می‌گذارد- که در نظام نشانه‌ای در تناظر با دیگر کارهای احمد برای «روشن»کردن آنچه در گذشته اتفاق افتاده است، قرار می‌گیرد؛ اما ماری چراغ روشن را خاموش می‌کند (دقیقهٔ ۵۶). دلالت ثانویهٔ چنین نشانه‌ای این است که از آنجا که هویت امروزین ماری در صورت روشن‌شدن اتفاقات گذشته ممکن است دچار مشکل شود، برای پرهیز از فروپاشی، جداً از هرگونه نشانهٔ مربوط به گذشته اجتناب می‌کند. اینکه ماری در هنگام دنده‌عقب‌رفتن ابتدای فیلم،

1 Interpellation

تصادف می‌کند، نشانه‌ای از وضعیتی است که در آن ماری در صورتی که به گذشته رجوع کند دچار مشکل می‌شود؛ اما این فروپاشی اتفاق افتاده است و اوضاع آشفتهٔ زندگی او مؤید چنین فروپاشی‌ای است: اینکه با دخترش نمی‌تواند ارتباط برقرار کند و آشفتگی خانه (در حال تعمیر بودن) و محلهٔ او، نشانه‌های دیگر متناظر با این فروپاشی هستند.

گفتمان جبران گذشته در حال یا آینده

در این گفتمان، شخصیت، سعی دارد خواسته‌هایی را که در گذشته موفق به انجام آن‌ها نشده‌است، در حال یا آینده انجام دهد یا چیزهای را که در گذشته از دست داده است در حال به دست آورد. بازسازی یا جبران گذشته در زمان حال به صورت کامل نمی‌تواند صورت بگیرد و اغلب به اشکال استعاری و کنایی و معمولاً ناخودآگاه بیان می‌شود. تودوروف بازسازی کامل گذشته را در زمان حال ناممکن و ادعایی خطرناک می‌بیند (۲۰۰۱: ۱۲).

خسرو در فیلم *پلهٔ آخر*، دال مرکزی این گفتمان است. هر گفتمان در تلاش برای مسلط‌کردن زمینهٔ [خاصی از] گفتمان‌گونگی و متوقف‌کردن جریان تفاوت‌ها شکل می‌گیرد و نقاط گفتمانی ممتاز در این زمینهٔ گفتمانی گره‌گاه نامیده می‌شود (Laclau and Mouffe 2001: 112). بر این مبنا، گره‌گاه یا دال مرکزی؛ شخص، نماد، یا مفهومی است که سایر دال‌ها حول آن مفصل‌بندی و متمرکز می‌شوند. دال مرکزی، مانند ستون خیمه است که اگر نباشد خیمه فرومی‌ریزد (خلجی ۱۳۸۶: ۵۴). گره‌گاه‌ها نشانه‌ها یا به تعبیر پساساختارگرایان، دال‌های شناوری هستند که مادامی که در تفاوت با دیگر نشانه‌ها متمایز نشوند و در یک گفتمان مفصل‌بندی نشوند، فاقد معنا هستند؛ آن‌گاه که این نشانه، در روند تفسیر و به سبب تمایزش با دیگر نشانه‌ها معنایی بیابد، آن‌گاه دیگر دال سیال نیست و در گفتمانی خاص بلورینه می‌شود. در این فیلم، بخشی از هویت خسرو در گذشته مانده و او سعی می‌کند به نحوی بخش ناقص‌مانده در گذشته‌اش را در زندگی امروزش کامل کند. در زنجیرهٔ هم‌ارزی، اینکه خسرو در دوران کودکی در اسکیت موفق نبوده است (دقیقهٔ ۳۳)، نشانه‌ای است از کام‌نیافتن خسرو در یکی از خواسته‌هایش و عقده‌شدن چنین خواسته‌ای؛ اما او در بزرگسالی می‌خواهد آن گذشته را جبران کند؛ از این‌روست که در خیابان اسکیت می‌کند؛ اما باز هم موفق نمی‌شود و همچنان به زمین می‌افتد. موفق‌نبودن تلاش او برای اسکیت در بزرگسالی بر این امر مهم دلالت دارد که او در جبران گذشته در زمان حال ناتوان است. در جایی دیگر، زمانی که همکلاسی قدیمی‌اش او را از زمین‌خوردن نجات می‌دهد و خسرو را به کنار ماشینش می‌رساند، به جای تشکر، با مشت به صورت همکلاسی‌اش می‌کوبد؛ زیرا در دوران کودکی در مدرسه از همکلاسی‌اش چنین ضربه‌ای را دریافت کرده است و چون نتوانسته است در آن زمان به او پاسخی درخور بدهد، اکنون که امکان آن را دارد (خودرویی مدرن دارد؛ در برابر موتورسیکلت) انتقام می‌گیرد (دقیقهٔ ۵۶). نمونهٔ دیگر نیز در جایی است که خسرو به یاد مادرش پارچه‌ای را برای لیلی می‌خرد. خسرو می‌خواهد مادرش (گذشته) را در همسر خود (حال) جست‌وجو کند. روایت لیلی در مورد خسرو می‌تواند مبین این مطلب باشد: «دلش می‌خواست بِره توی بغل مادرش سرشو توی

لباسش فشار بده و به جای درس و مشق، تنها تکلیفش مطالعهٔ پیچ‌وتاب طرح لباس مادرش باشه» (دقیقهٔ ۳۲). در تمام این موارد، خسرو به عنوان دال مرکزی این گفتمان در تلاش برای جبران گذشته در زمان حال است؛ اما وقتی این گفتمان در برابر گفتمان حذف گذشته قرار می‌گیرد، تخاصم گفتمانی پدید می‌آید؛ خسرو فکر می‌کند روش خودش در ارتباط با گذشته را می‌تواند برای لیلی هم تجویز کند: اینکه خسرو خانهٔ قدیمی مادربزرگ لیلی را خریداری می‌کند (دقیقهٔ ۶۰) تا او را خوشحال کند، از اینجا ناشی می‌شود؛ زیرا قصد دارد با خریدن خانه برای لیلی، گذشته را برای لیلی، در حال جبران کند. در اینجا به جای تفاهم، تخاصم اتفاق می‌افتد؛ زیرا هر یک از این دو گفتمان، دو راه مختلف برای مواجهه با گذشته در پیش گرفته‌اند که درنهایت به نابودی هر دو می‌انجامد. در اینجا باید نظر لاکلاو و موفه در باب تخاصم توضیح داده شود: لاکلاو و موفه برای طرح بحث تخاصم، ابتدا تخاصم را از تقابلِ واقعی[1] و تناقض منطقی[2] متمایز می‌کنند؛ تقابل واقعی منطبق است با اصل مغایرت[3]؛ مثلاً در فرمول «الف ـ ب»، هر یک از دو طرف، استقلال خود را مستقل از طرف دیگر دارد. تناقض منطقی مثل این فرمول است: «الف ـ نه الف» که در آن رابطهٔ هر طرف با طرف دیگر، واقعیت هر دو را تهی می‌کند. تناقض در سطح منطق و تقابل در ابژه‌های واقعی شکل می‌گیرد که جدا از تقابل با دیگر ابژه‌ها وجود دارد (Laclau and Mouffe 2001: 122-123). آنان معتقدند که تخاصم، نه تقابل واقعی و نه تناقض است؛ زیرا در امور اجتماعی با مفهوم دیگری مواجه هستیم؛ تقابل واقعی نیست؛ زیرا روابط حاصل کلیت‌های به‌کمال نیستند، حاصل عدم امکان تشکل به‌کمال آن است (دیگری مانع می‌شود که من امکان بروز به‌کمال داشته باشم) و تناقض نیست؛ زیرا دیگری امری نیست که از منظر منطقی محال باشد؛ دیگری وجود دارد (Laclau and Mouffe 2001: 125)). یورگنسن و فیلیپس می‌گویند یک سوژه احتمالاً هویت‌های مختلفی دارد و تخاصم زمانی رخ می‌دهد که هویت‌های مختلف یکدیگر را طرد کنند یا به چالش بکشند و در اینجا یکی از این دو هویت، درنهایت بر دیگری فائق خواهد آمد. این تفوق از طریق مداخلات هژمونیک صورت می‌گیرد که عبارت است از مفصل‌بندی‌ای که با زور، وضوح و عدم ابهام را بازسازی می‌کند (یورگنسن و فیلیپس ۱۳۸۹: ۹۰). در نزد لاکلاو و موفه، تخاصم، نقش اساسی در شکل‌گیری هویت دارد و عامل انسجام گفتمانی است.

این گفتمان اگرچه باعث ترمیم شکاف‌ها و فاصله‌ها می‌شود؛ اما گاهی ممکن است باعث ایجاد عقده در فرد شود که به نظر می‌رسد تأثیر منفی بر شخص و جامعه می‌گذارد. نشانه‌های فراوانی از این گفتمان در این فیلم، می‌تواند نشان‌دهندهٔ وضعیت فرهنگی جامعهٔ معاصر باشد که تا حد زیادی درگیر چنین رویکرد مسئله‌داری شده است.

[1] Real Opposition
[2] Logical Contradiction
[3] Contrariety

گفتمان بازگشت به گذشته

در این گفتمان، نشانه‌های مربوط به بازگشت به گذشته مفصل‌بندی می‌شود؛ فرد بعد از تخاصمی که بین هویت گذشته و هویت حال او درمی‌گیرد، به گذشته و خاطرات گذشته‌اش توجه می‌کند و به آن بازمی‌گردد؛ درواقع بازگشت زمانی صورت می‌گیرد که فرد در مورد چیزی در گذشته، دچار تردید باشد یا آن را رها کرده باشد.

سمیر در فیلم *گذشته*، دال مرکزی این است؛ او پس از اتفاقات و کنش‌هایش در ارتباط با ماری، درنهایت به گذشته بازمی‌گردد. درواقع هویت سمیر در کشمکش بین سلین و ماری، درنهایت سلین را انتخاب می‌کند؛ زمانی که سمیر عطرهای سلین را برای تست هوشیاری سلین به بیمارستان می‌برد، دکتر بعد از تست به سمیر می‌گوید که هیچ واکنشی نشان نداده است؛ اما سمیر انگار می‌خواهد سلین واکنش نشان بدهد. به همین دلیل خودش برای اطمینان به اتاق سلین می‌رود و با زدن عطر خودش به خودش از سلین می‌خواهد که اگر این بو را حس می‌کند، دستش را که در دست سلین است، فشار بدهد. در آخر، گویا سلین دستش را فشار می‌دهد و اینکه دست سمیر در دست سلین قرار دارد (دقیقهٔ ۱۲۱)، می‌تواند نشانهٔ بازگشت سمیر به سلین (گذشته) باشد. این گفتمان در حرکت از تاریکی راهرو (حال) به سمت روشنایی اتاق سلین (گذشته‌ای که برای شخصیت روشن و واضح است) (دقیقهٔ ۱۱۹) نیز نشان داده می‌شود.

این رویکرد اگرچه باعث پیوند شخص با گذشته‌اش می‌شود؛ اما در عین حال، بین گذشته و حال شکافی ایجاد می‌کند و از منظر اجتماعی، نوعی تعارض فردی و اجتماعی پدید می‌آورد. پدیدآمدن گروه‌های افراطی در زمان حاضر می‌تواند از تبعات چنین رویکردی به گذشته باشد.

گفتمان تثبیت گذشته در حال

در این گفتمان، احساس و ادراک دال مرکزی نسبت به گذشته و خاطرات گذشته ثابت و پایدار است. گذشته برای فرد اهمیت دارد و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. او نسبت به گذشته‌اش بی‌تفاوت نیست و برخلاف افرادی که گذشته برایشان مهم نیست و سعی می‌کنند آن را از بین ببرند یا فراموش کنند، با گذشته واقع‌گرایانه مواجه می‌شود. این رویکرد بر وضعیت تداوم سنت دلالت می‌کند؛ سنتی که اصولاً با امروز و دنیای مدرن درگیر نمی‌شود و درنتیجه شخصیت‌های نمایندهٔ این رویکرد، با گذشته مشکل ندارند؛ زیرا گذشته و حالِ آن‌ها وضعیتی یکسان دارد.

در فیلم *گذشته*، احمد شخصیت متناظر با این گفتمان است. درواقع احمد با تثبیت گذشته، آن را بازنمایی می‌کند. او شخصیتی است که با وجود زندگی در پاریس، باز هم وابسته به خاطرات گذشته است. درواقع احمد نمی‌تواند برای همیشه در پاریس زندگی کند؛ چون او وابسته به شخصیت و واقعیت خود؛ یعنی ایران است. احمد با وجود چند سال زندگی در خارج، باز هم نتوانسته از گذشتهٔ خود فاصله بگیرد و به دلیل دوربودن

از گذشته‌اش- وطنش- دچار افسردگی شدیدی شده که تنها راه‌حل آن، بازگشت به ایران (گذشته) است و فقط با بازگشت به وطنش، حالت طبیعی‌اش را به دست آورد (دقیقهٔ ۶۰). در قسمتی از فیلم، احمد با لوسی در مورد افسردگی‌اش صحبت می‌کند: «یادت میاد من چه وضعی داشتم... . حالم همش بد بود... . نه کار می‌کردم نه از خونه بیرون می‌رفتم فقط دلم می‌خواست نباشم... . برای همین مامانت میگه اون خانم از افسردگی خودکشی کرده، من قشنگ می‌فهمم یعنی چی» (دقیقهٔ ۷۰).

احمد نمایندهٔ شخصیتی سنتی است که با نحوهٔ زندگی در غرب مشکل دارد؛ بنابراین زمانی که ناراحتی خودش را به خاطر رفتنش به ایران بیان می‌کند، شهریار دوست ایرانی‌اش به او می‌گوید: «چهار سال پیش اگر نرفته بودی، سال بعدش می‌رفتی، نه، دو سال بعدش می‌رفتی. تو آدم اینجا نبودی. روز اول چی بهت گفتم؟ یا این‌ور یا اون‌ور. نمی‌شه یه پات این‌ور جوب باشه، یه پات اون‌ور؛ یه جا جوب گشاد می‌شه» (دقیقهٔ ۹۰). به این ترتیب، هویت او با گذشته پیوند خورده است؛ اما این هویت تخاصمی را با حال ایجاد نمی‌کند؛ فقط اینکه نمی‌تواند گذشتهٔ خود را نادیده بگیرد یا آن را کنار بگذارد. گذشته، قسمت ثابت زندگی احمد است که قابل تغییر یا فراموشی‌شدنی نیست؛ بلکه جزیی ثابت و لایتغیر در شخصیت اوست. به همین دلیل نسبت به گذشتهٔ خود حساسیت نشان می‌دهد و دچار ناراحتی می‌شود.

در این گفتمان، گذشته و سنت‌های آن در زنجیرهٔ هم‌ارزی با اصالت قرار می‌گیرد. احمد در این متن، نمونه‌ای است از بسیاری دیگر از مهاجرانی که با وجود زندگی در غرب، با تجدد آن دنیا بیگانه هستند و سعی دارند سنت‌ها را به آن دنیا منتقل کنند (درست‌کردن بلال و قورمه‌سبزی).

به طور کلی، این رویکرد باعث حفظ و رعایت اصول قدیمی می‌شود و فرد سعی می‌کند تمام چیزهایی را که در گذشته بوده است، در حال هم به وجود آورد؛ اما این کار باعث می‌شود که روند تاریخی نادیده گرفته شود و بسیاری از کارها به اقتضای زمانی خویش پیش نرود که درنتیجه باعث شکاف بین گذشته و حال می‌شود.

نتیجه

فرهنگ ایرانی مدت طولانی است که بین دو قطب سنت و مدرنیته قرار دارد و جدال بین این دو قطب آن‌قدر بالا گرفته است که شاید بتوان گفت کمتر متنی امروزه در فرهنگ ایرانی وجود دارد که تأثیر این جدال در آن دیده نشود. یکی از نکات مهم در این متون، وجود درون‌مایهٔ گذشته است. گذشته به اشکال مختلفی در متون سینمایی بازنمایی شده و متون سینمایی را تحت تاثیر قرار داده است. پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل متون سینمایی *پلهٔ آخر و گذشته* پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در مواجهه با گذشته، چهار گفتمان متفاوت در متون مورد بررسی دیده می‌شود. شخصیت‌های این متون به مثابهٔ دال‌های مرکزی این گفتمان‌ها، متأثر از هر گفتمان، رفتارهای خاصی دارند که امروزه می‌توان نمونه‌های آن را در بسیاری دیگر از متون و روایت‌ها نیز مشاهده کرد.

چهار گفتمان حذف، جبران، بازگشت و تثبیت گذشته در متون مورد مطالعه وجود داشت که شخصیت‌های متفاوت، از هر یک از این گفتمان‌ها نمایندگی می‌کردند و در برخورد بین این شخصیت‌ها، تا حدودی ظرفیت‌های هر یک از این گفتمان‌ها نیز آشکار شد. مطابق با چهار رویکرد فوق، دیدگاه‌های موجود در جامعهٔ ایرانی را در مواجهه با گذشته، می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد:

گفتمان تثبیت گذشته در حال، معمولاً در طبقه‌ای دیده می‌شود که مفاهیم زمان حال، مدرن و معاصر برای آن‌ها معنای خاصی ندارد؛ این طبقه، با تفکرات سنتی خو گرفته‌اند و هویت و آرمان‌هایشان را در آنجا جست‌وجو می‌کنند. گذشته برای این افراد خطی ممتد است که از گذشتهٔ نامعلوم تا حال کشیده شده است و ابتدا و انتهای این خط، تفاوت چندانی جز در ظاهر نکرده است. در این رویکرد، گذشته جنبهٔ تقدس ندارد؛ اما زمان حال نتوانسته است تغییری در دید افراد نسبت به گذشته و گرایش به آن ایجاد کند. این رویکرد نشان‌دهندهٔ تداوم وضعیت سنت است. در این رویکرد بی‌هیچ تعارضی، از امکانات جامعهٔ مدرن برای تثبیت سنت‌ها استفاده می‌شود.

در گفتمان‌های حذف و جبران، تنش بین گذشته و حال، شکل آشکاری دارد. در رویکرد حذف، گذشته برای فرد آن‌قدر آزاردهنده است که سعی می‌کند به هر طریقی آن را حذف کند؛ البته این حذف کلی نیست و معمولاً بخشی از گذشته نادیده انگاشته می‌شود. در جبران نیز کمبود و نقص در گذشته، باعث عقده‌ای شده است که این عقده در زمان حال به شکل معضل خود را نشان می‌دهد؛ مثلاً برخی از جوامعی که در آن‌ها مدت‌های مدیدی مردسالاری وجود داشته است، ناگهان در زمان حال به وضعیتی زن‌سالار مبدل شده‌اند و گویا وضعیت میانه‌ای وجود ندارد. ویژگی این رویکردها، بروز آشکار تنش بین گذشته و حال است.

گفتمان بازگشت به گذشته، ویژگی طبقه‌ای از افراد جامعه است که به‌رغم آشنایی با دنیای مدرن، جذابیت‌های دوران گذشته برای آن‌ها حفظ شده است و در انتخاب بین این دو گفتمان، معمولاً گذشته غلبهٔ بیشتری دارد؛ مهم نیست که این افراد در چه سطحی با دنیای مدرن آشنایی دارند؛ مهم آن است که گذشته همیشه برای آن‌ها اولویت دارد و ریشه‌های خود را در آن جست‌وجو می‌کنند. اشکالی که در این رویکرد وجود دارد، عدم برقراری ارتباط بین گذشته و حال برای این افراد است. آن‌ها بعد از آشنایی با حال، یا درنهایت از آن فرار می‌کنند و به آغوش امن گذشته پناه می‌برند و یا حتی اگر بنا به دلایلی مجبور به زندگی در حال باشند، پیوسته حسرت روزهای خوش گذشته را دارند. ساختار این رویکرد در فرهنگ ایرانی به شکل بن‌مایهٔ حسرت‌بار «آن روزها رفتند» همیشه وجود داشته است و در دوران معاصر نیز تکرار شده است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) Articulation مفهومی در تحلیل گفتمان که در روش لاکلا و موفه کاربرد یافته است. منظور از آن کنشی است که میان عناصر مختلف چنان رابطه‌ای ایجاد می‌کند که هویت اولیه‌شان دگرگون می‌شود و هویتی جدید

می‌یابنـد (تاجیـک ۱۳۷۹: ۴۶).

[۲] در اینجـا بـارت یـادآوری می‌کنـد کـه ریشـهٔ واژهٔ Text بـه نوعـی پارچـه بازمی‌گـردد (textus). جالـب اسـت در ادبیـات فارسـی هـم در مـواردی متعـدد، شـعر بـه پارچـه و شـاعر بـه بافنـده تشـبیه می‌شـده اسـت:

با کاروان حله برفتم ز سیستان / با حله‌ی تنیده ز دل بافته زجان (فرخی)

نساج نسبتم که صناعات فکر من/ الا ز تار و پود خرد جامه تن نی‌اند (خاقانی)

[۳] بـارت هفـت ویژگـی را بـرای متـن برشـمرده اسـت کـه مـا مـورد هفتـم (موضـوع لـذت) را نیـز در مـورد ششـم ذکـر کرده‌ایـم.

[۴] Tautological ؛ در منطق همان‌گویی، گزاره‌ای است که با هر تعبیری برای منطق گزاره‌ها صادق است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آزادی‌نـژاد، محمدرضـا و دیگـران (۱۳۹۹). «تحلیـل گفتمـان انتقـادی پیام‌هـای فرهنگـی و سیاسـی بیلبوردهـای شـهرداری تهـران.» *رسـانه‌های دیـداری و شـنیداری*. شـمارهٔ ۳۳. صـص ۲۰۷ـ۱۸۱.

ابـاذری، یوسـف؛ امیـری، نـادر (۱۳۸۴). «بازخوانـی رمـان *شـوهر آهوخانـم*.» *مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات*. دورهٔ اول، شـمارهٔ ۴. صـص ۷۸ـ۵۵.

بارت، رولان (۱۳۷۳). «*از اثر تا متن*.» ترجمهٔ مراد فرهادپور. *ارغنون*. شمارهٔ ۴. صص ۶۶- ۵۷.

پاینده، حسین (۱۳۹۳). *داستان کوتاه در ایران*. جلد سوم. تهران: نیلوفر.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹). *گفتمان و تحلیل گفتمانی*. تهران: فرهنگ گفتمان.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۲). «پسامارکسیسم به روایت لاکلاو و موفه.» *گفتمان*. شمارهٔ ۹. صص ۳۴ـ۱۱.

تیلـور، اسـتفنی (۱۳۹۷). *تحلیـل گفتمـان* چیسـت؟ ترجمـهٔ عرفـان رجبـی و پـدرام منیعـی. تهـران: نویسـهٔ پارسـی.

حسـینی سـروری، نجمـه؛ طالبیـان، حامـد (۱۳۹۲). «بازنمایـی هویـت طبقـهٔ متوسـط مـدرن شـهری در آثـار مصطفـی مسـتور.» *مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات*. سـال چهاردهـم، شـمارهٔ ۲۱. صـص ۲۱۳ـ۱۷۹.

حقیقـت، سـیدصادق (۱۳۹۷). «هویـت ایرانـی- اسـلامی: تحلیلـی گفتمانـی.» *حقـوق بشـر*. سـال سـیزدهم، شـمارهٔ ۲۵. صـص ۱۱۰ـ۹۱.

خلجـی، عبـاس (۱۳۸۶). «ناسـازه‌های نظـری و ناکامـی سیاسـی گفتمـان اصلاح‌طلبـی (۱۳۸۴ـ۱۳۷۶).» *پایان‌نامهٔ دکتـرا*. دانشـکدهٔ حقـوق و علـوم سیاسـی دانشـگاه تهران.

ذکایـی، سـعید؛ والا، مسـیحا (۱۳۹۹). «سیاسـت حافظـه، حافظـهٔ فرهنگـی و ترومـای فرهنگـی در تاریـخ معاصـر ایـران.» *مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات*. دورهٔ شـانزدهم، شـمارهٔ ۵۸. صـص ۳۳ـ۱۱.

راودراد، اعظـم؛ سـلیمانی، مجیـد (۱۳۹۱). «بازنمایـی گفتمان‌هـای "تجربـهٔ دینـی" در سـینمای ایـران بعـد از انقـلاب اسـلامی.» *مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات. دورهٔ هفتـم، شـمارهٔ ۲۵. صـص ۷۰ـ۳۹*.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.

سـلطانی، سـیدعلی‌اصغر؛ تفرشـی، امیرعلـی (۱۳۹۴). «تحلیـل گفتمـان برنامه‌هـای تولیـدی شـبکهٔ "مـن و تـو".» *مطالعـات رسـانه‌های نویـن*. سـال اول، شـمارهٔ ۳. صـص ۱۶۴ـ۱۲۵.

فاضلـی، محمـد (۱۳۸۳). «گفتمـان و تحلیـل گفتمـان انتقـادی.» *پژوهشـنامهٔ علـوم انسـانی و اجتماعـی*. شـمارهٔ ۱۴. صـص ۱۰۷ـ۸۱.

فرهـادی، اصغـر (فیلم‌نامه‌نویـس و کارگـردان). (۱۳۹۲). *گذشـته* [فیلـم سـینمایی]. رسـانهٔ فیلمسـازان جـوان. ۱۳۰ دقیقـه.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت.» *نقد ادبی*. شمارهٔ ۲. صص ۱۴۳ـ۱۲۲.

مـارش، دیویـد؛ اسـتوکر، جـری (۱۳۷۸). *روش و نظریـه در علـوم سیاسـی*. ترجمـهٔ امیرمحمـد حاجی‌یوسـفی.

تهـران: پژوهشـکدۀ مطالعـات راهبردی.

مصفـا، علـی (فیلمنامه‌نویـس، کارگـردان). (۱۳۹۰). *پلـۀ آخر*[فیلـم سـینمایی]. موسسـۀ رسـانه‌های تصویـری. ۹۰ دقیقـه.

مقدمـی، محمدتقـی (۱۳۹۰). «نظریـۀ تحلیـل گفتمـان لاکلا و موفـه و نقـد آن.» *معرفـت فرهنگـی-اجتماعـی*. سـال دوم، شـمارۀ ۲. صـص ۱۲۴-۹۱.

مکاریـک ایرنـا، ریمـا (۱۳۸۸). *دانش‌نامـۀ نظریه‌هـای ادبـی معاصـر*. ترجمـۀ مهـران مهاجـر و محمـد نبـوی. چـاپ سـوم. تهـران: آگـه.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۹۵). *گزیده مقالات روایت*. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

هادیـان، مرتضـی؛ ثابـت‌زاده، منصـوره؛ ابوالحسـن تنهایـی، حسـین (۱۳۹۷). «گفتمـان شـعوبی در آرای ناصرخسـرو قبادیانـی.» *پژوهشـنامۀ ادبیـات تعلیمـی*. شـمارۀ ۴۰. صـص ۲۲۲-۱۹۳.

هرمن، دیوید (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمۀ حسین صافی. تهران: نشر نی.

یورگنسـن، ماریـان؛ فیلیپـس، لوییـز (۱۳۸۹). *نظریـه و روش در تحلیـل گفتمـان*. ترجمـۀ هـادی خلیلـی. تهـران: نشـر نی.

Todorov, Tzvetan (2001). The Uses and Abuses of Memory. (Lucy Golsan, Trans.) In Howard Marchitello (Ed.), *What Happens to History: The Renewal of Ethics in Contemporary Thought* (pp. 11-39). Routledge.

Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe (2001). *Hegemony and Socialist Strategy towards a Radical Democratic Politics* (2nd Ed.). London: Verso.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Representing the Past in Visual Narratives

Case Study: *The Last Step* (*Pelleye Akhar*) and Le Passé (*Gozashte*)

Mostafa DashtiAhangar[1]
Arezoo Ashkani[2]

Abstract

Similar to other written and visual narratives, Cinema reflects social and cultural values, and therefore, it has much to offer to interdisciplinary approaches to language and culture. It is possible to examine connections between the text and the society via discourse analysis and attending to the details of such texts, which could offer valuable findings to researchers. Among relevant methods in discourse analysis, Laclau and Mouffe's approach (known as Discourse theory) is an efficient method in analyzing texts in which social references are of importance, since on the one hand, Discourse theory is rooted in Marxism, and on the other hand, it views the phenomena from the perspective of the poststructuralism. The purpose of this paper is to offer a model to study discourses on the Past in narrative texts. Today, it seems that the Past has become a problematic motif in narrative texts, and therefore, it is important to study the theme of the Past in contemporary texts. Thus, this paper draws on Discourse theory and semiotics to analyze pastism in two Iranian movies: *The Last Step* (*Pelleye Akhar*) (2012) and Le Passé (*Gozashte*) (2013). The results indicate that the past is represented as different discourses including, elimination, reprisal, return and fixation. Each of these discourses can represent a particular manner to encounter the past on the part of different social classes.

Keywords: Discourse theory**,** Laclau and Mouffe, interdisciplinary approache , Film Studies*, The Last Step* (*Pelleye Akhar*), Le Passé (*Gozashte*)

[1] Assistant professor in Persian language and literature, Department of Persian language and literature,Sistan and Baluchestan,velayat University, Iranshahr,Iran,
[2] M.A. in Persian language and literature,Department of Persian language and Literature,Velayat University,Sistan and Baluchestan,, Iranshahr,Iran

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی