



The Analysis of "the Past as Problematic Matter" Discourse in Narrative Texts (Case Study of Two Iranian Movies)

Arezoo Ashkani¹, Mostafa Dashti Ahangar^{*2}

Abstract

After the appearances of structural linguistics in various fields of arts and human science and then to arise of the poststructuralist approaches, appear the new approach to narrative analysis. In study of narrative, narrative discourse analysis, through the discussion of discourse analysis, has an important position. Discourse theory of Laclau and Mouffe (known as Discourse theory) is one of the methods of discourse analysis. This article analysis two Iranian movies via Laclau and mouffe's method. In these movies the discourse of "the Past as problematic matter" is bolded. This discourse exists in contemporary works seriously and explain approach of the Iranian middle class to the Past and his communication with the present. Movies, usually product from middle class for to use in the same class. Therefore analysis of these works help us for to cognition of discourse of this class in contemporary era. In these movies, behavior of characters shows various discourse that all that represent a special types of the Past reference. This article via *discourse analysis* study, division and analysis the result of those discourses.

Keywords: discourse analysis, narrative, movie, Laclau and Mouffe, past.

1. MA of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-5533-7434>

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-1316-6558>

Received: 07/05/2021

Accepted: 28/07/2021

* Corresponding Author's E-mail:
m.dashti_a@velayat.ac.ir



1. Introduction

Examining narrative texts with discourse analysis-based approaches can contribute to representing and explaining text themes that are often not presented explicitly, especially in artistic texts. The more artistic the text, the more complicated its themes are presented in a network of signs. So, the signs in such texts should be carefully examined to analyze their discourse. The concept and definition of the past, how to deal with it, and the methods of its representation are among the most important thematic components of Iranian narratives in recent decades. One of the most effective approaches to examining this concept in such texts is Laclau and Mouffe's discourse theory. In this study, the ways of referring to the past in two Iranian movies "What's the Time in Your World?" (dar donyaye to saat chand ast) and "A Dragon Arrives" (Ejhdeha vared mishavad) are examined. These movies are chosen because of their importance from the point of view of critics, the attention to them in specialized international film festivals, and the seriousness of the No of the past in them. In this study, an attempt is made to analyze the discourse of these two cinematic narratives by examining the signs in them. In these texts, the past of the characters is problematic in the present. This situation is an allegory of the cultural traditions of a society where there is a gap between the past and the present, and this gap has become problematic. One of the foundations of the identity crisis in today's Iranian society can be studied by examining and understanding this gap.

Questions

The study questions are as follows: The past is reviewed in movies with what discourses? How can the past discourses be analyzed with the middle social classes of Iran based on Laclau and Mouffe's discourse theory? How can the relationship between the past and the present be explained in the reviewed texts?

2. Literature Review

Ravdarad and Soleimani (2011) conducted a study titled "Representation of "religious experience" discourses in Iranian



Cinema after the Islamic Revolution" and examined three movies with this theory. This is one of the few studies that examine narrative texts using this approach. In a study titled Representation of Modern Middle-Class Identity in Mostafa Mastoor's Letters (Discourse Analysis of the Novels: Pig Bone and Leper Hands and I Am Not Sparrow), Hosseini and Talebian (2013) investigated the discourses of the Iranian middle class through novels using the capacities of this theory.

Some studies investigated media tools using Laclau and Mouffe's, such as A Discourse Analysis of Manoto Tv Channel Programs (2015) and Critical Discourse Analysis of Cultural and Political Messages Displayed on the Billboards of Tehran Municipality (2020). In the former, a television channel and its various identities and discourses are examined. The latter investigates the discourses of the billboards of Tehran Municipality.

3. Methodology

The main idea behind discourse theory is that social phenomena are never complete and that meanings can never be fixed forever. This situation paves the way for constant conflicts over the definitions of society and identity. This has certain implications. The analyst must show the currents from which these conflicts over establishing the meaning have been derived (Jourgensen and Phillips, 2018: 53-54). Discourse theory has its theoretical foundations in structuralist and post-structuralist studies aside from Marxism. In discourse theory, concepts become meaningful in conflicting discourses rather than in a common language just as Saussure argues that signs become meaningful in a system and through comparison with other signs. Every act or phenomenon must be discursive and placed in a specific framework to become meaningful. The theory treats a large group of linguistic and non-linguistic data as text (Moghadami, 2011: 94).

Discourse theory has several basic concepts that are considered based on the analyzed texts. These concepts include discourse, articulation,



hegemony, element, moment, nodal point, the field of discursivity, identity, antagonism, and chain of equivalence.

4. Conclusion

In this study, six discourses were identified after the analysis of the texts studied. By analyzing these discourses, the Iranian society's views on the past can be divided into four general categories as follows:

Idolatrous discourse and Ideological discourse are usually found in a class for which the present, modern, and contemporary concepts have no special meaning. As discourse subjects, the characters of such narratives are accustomed to traditional thoughts and search for their identity and ideals there.

Elimination discourse. In this discourse, the tension between the past and the present is obvious. The subjects of such a discourse find the past so disturbing that they try to eliminate it in any way. However, this elimination is not total, and part of it is often overlooked. This discourse is characterized by an open antagonism between past and present identities.

The discourse of despair and discourse of secrecy are discourses characteristic of a class for which the charms of the past are preserved despite familiarity with the modern world, and the past usually prevails in the choice between these two discourses.

The discourse of the past as an object. In this discourse, there is a kind of awareness of the past and present and how they have evolved. This awareness, which is often free of bias and prejudice, makes the position of the discourse subject as a contemporary human being and what it has clear. The subjects of such a discourse develop a suitable future with correct knowledge of the past and present. The class identified by this discourse pays attention to the traditions and ethnic characteristics of nations in addition to the requirements of the modern world.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۸۵

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.2.6

تحلیل گفتمان «گذشته به مثابه امری مسئله‌دار» در متون روایی (بررسی موردی فیلم‌های در دنیای تو ساعت چند است؟ و اثردها وارد می‌شود)

آرزو اشکانی^۱، مصطفی دشتی آهنگر^{۲*}

(دریافت: ۱۴۰۰/۲/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۶)

چکیده

با طرح مباحث زبان‌شناسی ساختارگرا در حوزه‌های مختلف هنر و علوم انسانی و سپس پیدا شدن رهیافت‌های پساساختارگرا، در روش‌های تحلیل روایت نیز نگاه‌های تازه‌ای پدید آمد. تحلیل گفتمان روایی از خلال مباحث تحلیل گفتمان، در بررسی‌های مربوط به روایت، جایگاه مهمی یافته است. یکی از انواع روش‌های تحلیل گفتمان روش لاکلاو و موفه است که به نظریه گفتمان نیز شهرت دارد. در این مقاله، با استفاده از شیوه لاکلاو و موفه، دو متن سینمایی ایرانی از منظر گفتمان تحلیل و در آن‌ها گفتمان «گذشته به مثابه امری مسئله‌دار» برجسته شده است. وجود این گفتمان به شکل جدی در متون متعدد دهه‌های اخیر می‌تواند تبیین‌کننده نگاه طبقه متوسط ایرانی به گذشته و ارتباط آن با زمان حال باشد. متون سینمایی محصولاتی است که معمولاً از سوی پدیدآورندگان طبقه متوسط تولید می‌شود و مخاطبان‌شان هم عموماً همین طبقه است؛ لذا تحلیل این‌گونه متون به شناخت جریان‌های فکری این طبقه در دوره معاصر کمک می‌کند. از خلال رفتارهای شخصیت‌های این متون می‌توان گفتمان‌های متفاوتی را یافت که همگی ناظر به نوع خاصی از مواجهه با گذشته است. در این مقاله، مطابق نظریه گفتمان، به بررسی و دسته‌بندی و تحلیل پیامدهای این گفتمان‌ها پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: نظریه گفتمان، روایت، فیلم سینمایی، لاکلاو و موفه، گذشته.

۱. کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران.

<http://orcid.org/0000-0001-5533-7434>

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران (نویسنده مسئول).

* m.dashti_a@velayat.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0002-1316-6558>

۱. مقدمه

از منظر زبانی، پژوهش‌های حوزه علوم انسانی را در سده اخیر می‌توان به قبل و بعد از سوسور تقسیم کرد. آرای صرفاً زبان‌شناسانه سوسور از سوی شاگردانش منتشر شد و چندی نگذشت که برمبنای نگاه خاص وی به زبان و نظام نشانه‌ای، پژوهش‌های مربوط به ادبیات و سایر حوزه‌های علوم انسانی را متحول کرد. ساختارگرایی که از دل زبان‌شناسی سوسور پدید آمد، در هریک از رشته‌های علوم انسانی به‌طریقی باعث تحول شد. رویکردهای پساساختارگرا از اواسط قرن بیستم، اگرچه شیوه‌های متفاوتی از خوانش متون را رقم زدند، از خاکستر ساختارگرایی سر برآوردند و وام آن‌ها به نظریات ساختارگرا بدیهی است.

بررسی متون روایی با رویکردهای مبتنی بر تحلیل گفتمان به بازنمایی و تشریح درون‌مایه‌های متن، به‌ویژه در متون هنری که اغلب آشکارا بیان نمی‌شود، کمک می‌کند. هر قدر متن هنری تر باشد، درون‌مایه‌های آن در شبکه‌ای پیچیده‌تر از نشانه‌ها بیان می‌شود. بنابراین تحلیل گفتمان چنین متونی نیازمند تدقیق در نشانه‌های موجود در آن‌هاست.

۱-۱. بیان مسئله

مفهوم گذشته، تعریف آن، رویکرد به آن و شیوه‌های بازنمایی آن، یکی از مهم‌ترین اجزای درون‌مایه‌ای روایت‌های داستانی ایرانی را در دهه‌های اخیر تشکیل می‌دهد و شیوه لاکلاو و موفه یکی از کارآمدترین رویکردها برای بررسی این مفهوم در این‌گونه متون است؛ زیرا نظریه گفتمان از روش‌هایی در تحلیل گفتمان محسوب می‌شود که به الگوهای عام توجه می‌کند؛ الگوهای عامی که با آن‌ها می‌توان از گفتمان‌های یک دوره مشخص یا یک قلمرو اجتماعی نقش‌هایی انتزاعی استخراج کرد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۸: ۴۷). نظریه گفتمان مناسب تحلیل آن دسته از متونی است که به مسائل فرامتنی اجتماعی ارجاعات زیادی دارد. در این پژوهش، شیوه‌های ارجاع به گذشته در دو فیلم سینمایی ایرانی بررسی شده است: *در دنیای تو ساعت چند است؟* و *اژدها وارد می‌شود*. دلیل انتخاب این فیلم‌ها از یک سو اهمیت آن‌ها از دید منتقدان و توجه به

آن‌ها در جشنواره‌های بین‌المللی تخصصی فیلم بوده است (فیلم در دنیای تو ساعت چند است؟ در جشنواره فیلم فجر، جایزه بهترین فیلم‌نامه را به خود اختصاص داد و فیلم *اژدها وارد می‌شود* نیز در جشنواره‌های معتبر جهانی نامزد جوایز اصلی بوده است)^۱ و از سوی دیگر جدی بودن مسئله گذشته در آن‌هاست؛ به گونه‌ای که هر دو فیلم به خرده‌فرهنگ‌های بومی ایران (شمال و جنوب کشور)، به‌عنوان نشانه‌ای نمادین از گذشته ایران، توجه کرده‌اند.

هر شخص گذشته‌ای دارد که در سرشت و ضمیر وی زنده و جاری است و در هر آن، حال و آینده وی را می‌سازد. حال اگر این گذشته در مواجهه با عوامل قدرت، دچار تحدید و تخاصم شود، عنصری پدیدار می‌شود که تا کنون اهمیتی نداشت و آن هویت است. در این تخاصم، شخص ناچار است بین هویت و گذشته از یک سو و عوامل تحدیدکننده آن از سوی دیگر تعادل ایجاد کند. در سطح شخصی و در مباحث روان‌کاوانه فرویدی، چنین وضعیتی پیوسته در روان افراد در حال شکل‌گیری است و روان انسان همواره اضطراب‌های ناشی از ارضا نشدن امیال را که باعث بی‌تعادلی شده، از طریق سازکارهای دفاعی متعادل می‌کند. در سطح اجتماعی، در دنیای مدرن و به‌ویژه در جوامعی مانند ایران، جامعه و افراد آن در سطحی کلان‌تر به مسائلی دچار شده‌اند که باعث ناترازی هویتی شده است. یکی از مصادیق این ناترازی، اختلال در ارتباط‌گیری جامعه با گذشته است که باعث بحران هویت شده و افراد جامعه به‌طور ناخودآگاه — مانند سازکارهای دفاع روانی — سازکارهایی برای مواجهه با گذشته در زمان حال ترتیب داده‌اند.

هویتی که از گذشته شکل گرفته، سطحی از بینش و آگاهی را در همه افراد جامعه پدید می‌آورد. این سطح شبیه سطحی است که در زبان‌شناسی سوسور بدان لانگ یا زبان گفته می‌شود. این بینش در افراد جامعه و در موقعیت‌های مختلف، باعث بروز رفتارهای خاصی می‌شود؛ شبیه آنچه در زبان‌شناسی سوسور بدان پارول یا گفتار اطلاق می‌شود؛ مثلاً کسی که از هویتش راضی نیست، ممکن است آن را از ذهنش بزدايد یا سعی کند آن را جبران نماید. آنچه از منظر تحلیل گفتمان اهمیت دارد، این است که در متون هنری، رفتارهای خاص حاصل از آن بینش یا همان پارول‌های خاص،

به شیوه‌هایی صورت‌بندی و عرضه می‌شود که قابل تعمیم به سایر رفتارهای مشابه باشد. در واقع تحلیل گفتمان در اینجا، به بررسی ساختارهای گفتمانی خاصی می‌پردازد که شیوه‌های ارجاع به گذشته و هویت را در متون بررسی می‌کند.

در این مقاله، با بررسی نشانه‌های موجود در دو روایت سینمایی پیش‌گفته، به تحلیل گفتمان آن‌ها همت گماشته شده است. در این متون، گذشته شخصیت‌ها در زمان حال مسئله‌ساز است. این وضعیت در خوانش ما، تمثیلی است از سنت‌های فرهنگی جامعه‌ای که بین گذشته و حال آن گسست واقع شده و این پارگی ایجاد مسئله کرده است. با بررسی و درک این گسست می‌توان یکی از مبانی بحران هویت در جامعه امروز ایران را مطالعه کرد.

بر مبنای این مسئله، سؤالات تحقیق به صورت زیر مطرح می‌شود:

- بررسی گذشته در فیلم‌های سینمایی با چه گفتمان‌هایی انجام شده است؟
- بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه، چگونه می‌توان گفتمان‌های گذشته را با طبقات اجتماعی متوسط ایران تحلیل کرد؟

- در متون مورد پژوهش، نسبت بین گذشته و حال چگونه قابل تبیین است؟
در جوامعی مانند ایران، گفتمان‌های بین گذشته و حال از برخورد بین سنت و مدرنیته پدید آمده و با یکدیگر دچار تعارض گفتمانی شده است. هر یک از این گفتمان‌ها در طبقات اجتماعی خاصی، در محدوده طبقه متوسط تأثیرات خود را نشان می‌دهد و تحلیل بسیاری از رفتارهای طبقات امروز ایران، بدون توجه به این گفتمان‌های معطوف به گذشته ناقص است.

۲. پیشینه تحقیق

درباره مباحث مربوط به تحلیل گفتمان کتاب‌ها و مقالات متعددی به زبان فارسی نوشته شده است؛ اما پژوهش‌هایی که مبتنی بر نظریه لاکلاو و موفه، به تحلیل متون روایی یا ادبی پرداخته باشند، کمتر به چشم می‌خورند. از میان پژوهش‌هایی که به تبیین خود نظریه پرداخته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تاجیک (۱۳۸۲) در «پسامارکسیسم به روایت لاکلاو و موفه»، انگاره‌های اصلی نظریه سیاسی لاکلاو و موفه را به اختصار بیان کرده است. نویسنده در سه بخش به تبیین نظرات آن‌ها همت گماشته است. بخش اول به مقدمات و زمینه‌های بروز چنین نظریاتی و دو بخش دیگر به مفاهیم اصلی مورد نظر لاکلاو و موفه اختصاص یافته است.

حسینی‌زاده (۱۳۸۳) در پژوهش «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی»، نظریه مذکور را در حوزه علوم سیاسی بررسی کرده و بیشتر بر مفاهیم قدرت و سیاست پای فشرده است. نویسنده پس از بیان مقدمه و معرفی نظرات لاکلاو و موفه، مفاهیم بنیادین آن را توضیح داده است.

مقدمی (۱۳۹۰) در «نظریه تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه و نقد آن»، زمینه‌های فلسفی و به‌ویژه زبانی این نظریه را مورد واکاوی قرار داده است. در مواردی نیز به نقد این نظریه پرداخته است؛ مانند بی‌توجهی به حقایق بدیهی و گفتمانی دانستن پدیده‌ها که با توجه به خاستگاه این نظریه در دنیای پسامدرن و منبعث از نظریات پساساختارگرا، این نقدها جدی نمی‌نماید.

از منظر علوم سیاسی، می‌توان به مقاله «نظریه گفتمان لاکلاو و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی» (۱۳۸۸) اشاره کرد. در این مقاله، سعی شده مباحث این نظریه که اصالتاً پراکنده است، برای کاربردی‌تر کردن آن، منسجم شود؛ بنابراین مفاهیم اصلی آن توضیح داده شده است.

برخی پژوهش‌ها نیز این نظریه را در متون روایی و ادبی به‌کار بسته‌اند؛ از جمله: راودراد و سلیمانی (۱۳۹۰) در «بازنمایی گفتمان‌های تجربه دینی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی»، سه فیلم سینمایی را با این نظریه بررسی کرده‌اند. این تحقیق جزو معدود پژوهش‌هایی است که به بررسی متون روایی با استفاده از این رویکرد پرداخته است.

حسینی و طالبیان (۱۳۹۲) نیز در «بازنمایی هویت طبقه متوسط مدرن شهری در آثار مصطفی مستور»، از ظرفیت‌های این نظریه استفاده و سعی کرده‌اند گفتمان‌های طبقه متوسط ایرانی را در آثار مستور بررسی کنند.

برخی پژوهشگران نیز به بررسی ابزارهای رسانه‌ای با نظریه لاکلاو و موفه پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به مقالات «تحلیل گفتمان برنامه‌های تولیدی شبکه من و تو» (۱۳۹۴) و «تحلیل گفتمان انتقادی پیام‌های فرهنگی و سیاسی بیلبردهای شهرداری تهران» (۱۳۹۹) اشاره کرد که اولی به بررسی شبکه تلویزیونی و ارائه انواع هویت‌ها و گفتمان‌های آن پرداخته و دومی نیز تصاویر بیلبردهای شهرداری تهران را دست‌مایه بررسی‌های گفتمانی کرده و از خلال آن گفتمان‌های موجود در آن‌ها را مورد واکاوی قرار داده است.

مقالات «گفتمان شعوبی در آراء ناصر خسرو قبادیانی» (۱۳۹۷) و «تحلیل گفتمان ناسیونالیستی در مجموعه اشعار احمد شاملو» (۱۳۹۷) گفتمان‌های شعوبی و ناسیونالیستی در اشعار را مطالعه کرده‌اند. در هر دو مقاله، نویسندگان پس از معرفی نظریه، اشعار شاعران را در دو زمینه شعر سنتی و معاصر بررسی کرده‌اند. همان‌گونه که از پژوهش‌ها برمی‌آید، پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی متنوعی از طریق نظریه لاکلاو و موفه تحلیل شده است.

۳. چارچوب نظری

تحلیل گفتمان رهاورد نگاه خاص پساساختارگرایانه به متن است. از آنجا که در نزد پساساختارگرایان، متن باز است و هر خواننده می‌تواند ادراک خود را در آن سهم کند، تحلیل گفتمان می‌تواند کنشی لذت‌بخش و منحصر به فرد را در ارتباط با متون برقرار کند. در زبان‌شناسی، سطوح بالاتر از جمله «گفتمان» نامیده می‌شود. تحلیل گفتمان به تحلیل قالب‌هایی می‌پردازد که زبان در چارچوب آن‌ها قالب‌بندی شده و مردم به‌هنگام مشارکت در حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی، در گفتارشان از آن قالب‌ها تبعیت می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۸: 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 پدید آمدن چه الگوهای رفتاری شده است (مارش و استوکر، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

بنا به زمینه مورد مطالعه و جهت‌گیری تحلیلگر، رویکردهای مختلفی وجود دارد که یکی از آنها «نظریه گفتمان» است و نظریه‌پردازان اصلی آن لاکلاو و موفه هستند. ایده اصلی نظریه گفتمان این است که پدیده‌های اجتماعی هرگز تام‌وتمام نیست و معانی هیچ‌گاه نمی‌تواند برای همیشه تثبیت شود. این وضعیت راه را برای کشمکش‌های همیشگی بر سر تعاریف جامعه و هویت بازمی‌گذارد که همین پیامدهای خاصی دارد. وظیفه تحلیلگر این است که جریاناتی را نشان دهد که این کشمکش‌های بر سر تثبیت معنا، از آن منبعث شده است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۸: ۵۳-۵۴). این نگرش لاکلاو و موفه نگاهی انتقادی به مارکسیسم و نظریه‌پردازان آن به‌ویژه گرامشی بوده است. در مارکسیسم سنتی، همه‌چیز مکانیکی و از قبل تعیین‌شده اتفاق می‌افتد و پدیده‌های اجتماعی به‌شکلی برنامه‌ریزی‌شده و مورد انتظار رخ می‌دهد.

نکته مهم در باب نظریه گفتمان این است که از آنجا که نظریات لاکلاو و موفه برای بررسی مسائل اجتماعی و پاسخ به نیازهای سیاسی مارکسیسم در زمان افول آن مطرح شده، برخی مبانی آن در بررسی‌های متون کارایی ندارد یا شکلی دیگرگون می‌یابد. یورگنسن و فیلیپس در این باره می‌گویند هدف نظریه گفتمان فهم امر اجتماعی است؛ اما لاکلاو و موفه در نوشته‌هایشان به دنبال نظریه‌پردازی‌اند و به همین دلیل ابزارهای عملی چندانی برای تحلیل‌های متن‌محور ارائه نمی‌کنند (همان: ۵۳). بنابراین در بررسی پدیده‌ها با نظریه لاکلاو و موفه، باید به این نکته توجه کرد که تغییر زمینه بررسی، تغییرات جزئی یا کلی را در شیوه پژوهش به‌همراه دارد؛ مثلاً پژوهش‌هایی که زمینه بحث در آنها مسائل اجتماعی است، با پژوهش‌هایی که به تحلیل گفتمان‌های متون دیداری یا نوشتاری با این رویکرد می‌پردازد، تفاوت‌هایی در روش دارد.

در این نظریه، برخلاف آنچه در دیدگاه‌های مارکس آمده است، هیچ‌چیز برنامه‌ریزی و پیش‌بینی شده‌ای در اجتماع وجود ندارد؛ بلکه این گفتمان‌ها هستند که با ابزار زبان به پدیده‌ها در متون معنا می‌دهند. این جریان جنبش‌های سوسیالیستی برخاسته از مارکسیسم را نقد می‌کند که در آنها، شیوه‌های خاصی از تقلیل‌گرایی تاریخی، ذات‌گرایی و نگرش‌های اقتصاد برجسته شده و این وضعیت ناشی از نگاه مارکسیست‌ها به جامعه، به‌مثابه کل یکپارچه بود. آنها برخلاف سیاست‌مداران سوسیالیست قائل به عوامل

تغییردهنده یا حدود مشخص و از قبل تعیین شده نبودند؛ بلکه به شیوهٔ پساساختارگرایان و پسامدرنیست‌ها، هیچ‌چیز را قطعی نمی‌شمردند.

نظریهٔ گفتمان، گذشته از مارکسیسم، پایهٔ نظری در مطالعات ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه دارد. همان‌گونه که سوسور تأکید می‌کند که نشانه‌ها در یک نظام و از طریق تباین با دیگر نشانه‌ها معنا می‌یابد، در نظریهٔ گفتمان نیز، مفاهیم در درون گفتمان‌های متضاد بار معنایی می‌یابد، نه در زبانی عام و مشترک؛ هر عمل یا پدیده‌ای برای معنادار شدن باید گفتمانی شود و در چارچوب خاصی قرار گیرد. این نظریه با مجموعهٔ وسیعی از داده‌های زبانی و غیرزبانی به مثابهٔ متن برخورد می‌کند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۴).

در نظریهٔ گفتمان، چند مفهوم اساسی وجود دارد که به فراخور متون مورد بررسی در تحلیل مورد توجه قرار می‌گیرد.

۱-۳. گفتمان

«گفتمان» برابر نهاد کلمهٔ Discourse است. رشیدیان ریشهٔ لاتین این واژه را به معنای دویدن به سوی چیزی یا دور شدن از آن دانسته است. وی به نقل از فیسک، گفتمان‌ها را زبان یا نظامی از بازنمایی خواننده که به گونه‌ای اجتماعی شکل می‌گیرد تا مجموعه‌ای کمابیش منسجم از معانی را دربارهٔ حوزه‌هایی از عناوین و مسائل مهم ایجاد کند و به گردش درآورد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۳۶). از منظر هستی‌شناسی، گفتمان ناظر به این مطلب است که حقایق ثابت بیرونی وجود ندارد 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).

از منظر اصطلاحی، امروزه گفتمان در دو معنای متفاوت اما مرتبط با هم به کار می‌رود: یکی به یک قطعهٔ بزرگ زبانی اشاره می‌کند که مورد نظر رویکردهای زبان‌شناختی است و از سنت انگلیسی‌آمریکایی برخاسته؛ دیگری به سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربرد دلالت می‌کند و ویژگی رویکردهایی است که از منظر

اجتماعی به پدیده‌ها می‌نگرند. این معنا با سنت فرانسوی پیوند خورده؛ اگرچه بین هر دوی این معناها همپوشی وجود دارد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۵۶). رویکردهایی که به معنای اخیر گفتمان نظر دارند، معمولاً متأثر از فوکو هستند. فاضلی (۱۳۸۳: ۸۳) مطالعات پدیده‌ها با توجه به این‌گونه رویکردها را کلان‌ترین سطوح پژوهش گفتمانی می‌داند که در بردارنده معرفت‌شناسی مدرنی است که به چالش می‌کشد.

بر مبنای آنچه در باب دو معنای متفاوت گفتمان توضیح داده شد، می‌توان دو سنت تحلیل گفتمان را نیز از هم تفکیک کرد. بر اساس معنای اول گفتمان، تمرکز تحلیلگر گفتمان بر ماهیت زبان است و دغدغه‌های زبان‌شناسانه دارد. این نحله تحلیل گفتمان در پی کندوکاو ارتباطات مؤلفه‌های زبانی و پدیده‌های اجتماعی است. نحله دوم تحلیل گفتمان جامعه و مردم را به مثابه موجوداتی اجتماعی در نظر می‌گیرد. 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: ۱۹-۲۰).

نقطه 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 واسطه آن، حوزه معناداری از اندیشه، عمل و درک انسان شکل می‌گیرد. به عبارتی در نظر او، گفتمان‌ها قبل از ما وجود دارد و ما از طریق آن‌ها جهان را فهم می‌کنیم؛ اما این بدان معنا نیست که گفتمان‌ها مقولاتی استعلایی و ماتقدم است؛ بلکه ساختاری فکری و اندیشه‌ای تاریخی و پیوسته در حال گذار است. 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 دارای ساختارهای متفاوتی است و در طول زمان تغییر می‌کند (تاجیک، ۱۳۸۲: ۲۱). در پژوهش‌های گفتمانی، نمی‌توان مقوله زمان را نادیده گرفت. زمان نقش مهمی در درک افراد از گفتمان دارد.

۲-۳. مفصل‌بندی^۲

در مباحث لاکلاو و موفه (2001: 105)، هر عملی^۳ که بین عناصر رابطه ایجاد کند و هویتشان را تغییر دهد، «مفصل‌بندی» است و ساختار کلی حاصل از آن نیز گفتمان را

شکل می‌دهد. مفهوم مفصل‌بندی در زمینه مباحث لاکلاو و موفه با مفاهیمی مثل عنصر، بُعد و گفتمان پیوند خورده است. اینکه مفصل‌بندی به مهم‌ترین اصطلاح در مباحث لاکلاو و موفه بدل شده، ناشی از تفاوت نگاه وی با گرامشی در مقوله هژمونی است.

۳-۳. هژمونی^۲

در نظر لاکلاو و موفه، «هژمونی» نوعی رابطه سیاسی است که در آن گروه خاصی وظیفه‌ای را انجام می‌دهد که برای او «طبیعی» نیست، بلکه به منافع گروه دیگری خدمت می‌کند. در نزد آنان، هژمونی در شبکه‌ای ارتباطی و میدانی استدلالی شکل می‌گیرد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۷۶۹). این تلقی که در نزد آنان اساس مفهوم گفتمان نیز هست، با مفهوم هژمونی در نظر گرامشی متفاوت است.

گرامشی با طرح اصطلاح هژمونی قصد داشت تحقق‌نیافتگی پیش‌بینی‌های مارکسیستی را جبران کند. وی بر آن بود که طبقه حاکم نمی‌تواند صرفاً با زور سلطه‌گری کند و فرمانروایی باید بر رضایت استوار باشد. این رضایتمندی در سطح روبنا و از طریق نهادهای خصوصی مانند مراکز دینی، مدارس و خانواده‌ها ایجاد می‌شود. این کار تحمیلی نیست؛ بلکه مصالحه‌ای است از سوی طبقه حاکم و با در نظر گرفتن منافع و نیازهای طبقات فرودست (ادگار و سجویک، ۱۳۹۷: ۲۹۲). موضوع مورد نقد لاکلاو و موفه همین تصور است؛ اینکه در نزد گرامشی، هژمونی فرایندی است که در آن، فشار آموزشی بر افراد اعمال می‌شود تا توافق و همکاری آن‌ها به دست آید و ضرورت و جبر (مورد نظر طبقه حاکم) به آزادی تبدیل شود (تغییر شکل یابد). این آزادی با ابزارهای طبقه حاکم تحقق می‌یابد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۷۶۸-۷۶۹). اما لاکلاو و موفه این تصور را که این‌گونه مفصل‌بندی‌ها از مراکز قدرت ثابت و بیرونی تبعیت می‌کنند، به‌چالش می‌کشند. به‌اعتقاد آن‌ها، مفصل‌بندی فقط در درون گفتمان شکل می‌گیرد، نه از بیرون.

اگر در نزد لاکلاو و موفه عناصر اصلی جامعه مانند اشخاص، گروه‌ها و حرکت‌ها با یکدیگر مفصل‌بندی می‌شود و این مفصل‌بندی با یک تئوری سیاسی قوام می‌یابد، می‌توان همین کار را نیز در متون انجام داد؛ به این معنا که نشانه‌های موجود در متن را

باهم مفصل‌بندی کرد و در طی یک گفتمان، آن‌ها را قوام داد. با این کار، بازتعریفی از نشانه‌ها صورت می‌گیرد. این معنای جدید از قبل موجود نبوده و با تحلیل خوانشگر پدید آمده و این همان فصل متمایز نظرات لاکلاو و موفه با مارکسیست‌هاست که معنای پدیده‌ها را قابل پیش‌بینی می‌پنداشتند.

۴-۳. عنصر^۵

لاکلاو و موفه (2001: 105) هر تفاوتی را که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده است، «عنصر» می‌خوانند؛ نشانه‌هایی که معناهایشان هنوز تثبیت نشده و به طور بالقوه چندین معنا را می‌توان از آن‌ها انتظار داشت. عنصر هرگاه در مطالعات متنی بررسی شود، همان دال شناور است؛ به عبارت دیگر، چنانچه هنوز دال‌ها در یک گفتمان مفصل‌بندی نشده باشد، دال شناور محسوب می‌شود. چنین می‌نماید که در بررسی نشانه‌ها در مطالعات متنی و عناصر در مطالعات اجتماعی تفاوت وجود دارد. در مطالعات متون، اصولاً دال شناور یا عنصر وجود ندارد، زیرا متن به عنوان یک کل منسجم، همه نشانه‌ها را در یک گفتمان مفصل‌بندی کرده است؛ بنابراین در بررسی‌های متون، به‌ویژه متون روایی، با روش لاکلاو و موفه عناصر چندان نقش مهمی ندارد. اما در جامعه، عناصر بی‌شماری ممکن است وجود داشته باشد که در گفتمان‌های موجود به کار نرفته است؛ مثلاً در جامعه آزاد سیاسی، زندانی سیاسی می‌تواند عنصر یا دال شناوری باشد که در گفتمان‌های آن جامعه مفصل‌بندی نشده است.

۵-۳. بُعد^۶

«بُعد» نشانه‌هایی است که معنای تثبیت‌شده دارد و به قول لاکلاو و موفه (Ibid.)، در مفصل‌بندی خاصی قرار گرفته است. به دال‌های شناور، زمانی که در یک گفتمان به کار گرفته شود و در حول محور دال مرکزی معنایی خاص بیابد، بُعد گفته می‌شود. در مطالعات متون بر مبنای نظریه گفتمان، معمولاً به جای عنصر، از ابتدا با بُعد مواجهیم؛ زیرا اصولاً نشانه‌ها در متن روایی، بدون مفصل‌بندی در گفتمانی خاص به کار نمی‌رود. آنچه لاکلاو و موفه در خصوص عناصر مطرح می‌کنند، مربوط به بررسی‌های اجتماعی است که با متن تفاوت‌های ماهوی دارد. از این منظر، مهم‌ترین تفاوت بین این دو

پدیده این است که در متون، درهم‌تنیدگی نشانه‌های موجود در آن اصلی‌گریزناپذیر است؛ اما در پدیده‌های اجتماعی، بسیاری از دال‌ها ممکن است به صورت شناور وجود داشته باشد و مادامی که در یک گفتمان مفصل‌بندی نشود، همچنان مطلق باقی بماند.

۳-۶. گره‌گاه^۷

هر گفتمان در تلاش برای مسلط کردن زمینه خاصی از گفتمان‌گونگی و متوقف کردن جریان تفاوت‌ها شکل می‌گیرد و نقاط گفتمانی ممتاز در این زمینه گفتمانی گره‌گاه نامیده می‌شود (Ibid: 112). بر این مبنا، گره‌گاه یا دال مرکزی شخص، نماد یا مفهومی است که سایر دال‌ها حول محور آن مفصل‌بندی و متمرکز می‌شود. دال مرکزی مانند ستون خیمه است که اگر نباشد، خیمه فرومی‌ریزد (خلجی، ۱۳۸۶: ۵۴). گره‌گاه نشانه یا به تعبیر پسا ساختارگرایان، دال شناوری است که مادامی که در تفاوت با دیگر نشانه‌ها متمایز و در یک گفتمان مفصل‌بندی نشوند، فاقد معناست؛ آن‌گاه که این نشانه در روند تفسیر و به سبب تمایزش با دیگر نشانه‌ها معنا بیابد، دیگر دال سیال نیست و در گفتمانی خاص بلورینه می‌شود.

۳-۷. میدان گفتمان^۸

میدان گفتمان، «سرریز معنایی»^۹ تمام حالت‌های ممکن است که گفتمان آن‌ها را طرد می‌کند (Laclau & Mouffe, 2001: 111). در متون مورد بررسی، هر نشانه ممکن است معانی متفاوتی داشته باشد. هریک از این معانی در قالب یک گفتمان به بُعد تبدیل می‌شود و در همین حال، بقیه معانی ممکن آن در حالت انتظار باقی می‌ماند تا زمانی که در گفتمانی دیگر به بُعد تبدیل شود. مثلاً در غزل معروف حافظ با مطلع «ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد/ دل رمیده ما را انیس و مونس شد» (حافظ، ۱۳۷۸: ۱۷۸)، در بیت دوم، «نگار من که به مکتب نرفت و خط نوشت» نشانه‌ای است که در گفتمان متن به شاه‌شجاع اشاره دارد و در غزل هم صریحاً به وی (ابوالفوارس) اشاره شده است؛ اما اگر مطابق گفتمان‌های جدید از این غزل، آن را به پیامبر اکرم (ص) نسبت دهیم، در این صورت، ارجاع این مصراع به شاه‌شجاع به میدان گفتمان فرستاده می‌شود.

۸-۳. هویت^{۱۰}

در نظر لاکلاو و موفه، این مقوله ارتباط تنگاتنگی با اصطلاح «سوژه» در نزد آنان و اندیشمندان پس از فوکو دارد. آنان نگاه سنتی غرب به فرد را که در آن هویت افراد جوهری درونی و فردی به شمار می‌آید، رد می‌کنند و هویت را امری به‌تمامی اجتماعی می‌دانند که در فرایندهای گفتمانی پذیرفته می‌شود. به‌زعم آنان، هویت سوژه از طریق بازنمایی به‌شکل 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 فیلیس، ۱۳۹۸: ۸۳). این دیدگاه در نظریه گفتمان برآمده از نگاه فوکو به مباحث گفتمان و قدرت است که در پسامدرنیسم هم اهمیت فراوان یافت. مطالعه شخص به‌مثابه سوژه ریشه در نگاه گفتمانی به آن دارد؛ اینکه شخصیت‌ها براساس کدام نهاد شکل گرفته‌اند و در چه گفتمانی به‌کار گرفته شده‌اند. شخصیت‌ها بیهوده گمان می‌کنند که اراده یا سلیقه یا باورهایی از آن خود دارند؛ غافل از اینکه به‌وسیله گفتمان‌های مسلط در جامعه ساخته شده‌اند (پاینده، ۱۳۹۳: ۵۲۹). در بررسی گفتمان روایی، شخصیت، به‌مثابه سوژه، می‌تواند دارای هویتی باشد که در یک خوانش یا تفسیر از طرف خواننده به او داده می‌شود. هویتی که از این طریق به شخصیت داده می‌شود، متأثر از بافتی است که گفتمان ایجاد کرده است (موقعیت‌گذاری^{۱۱}). 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 می‌یابد؛ گذشته شخصیت در کنش‌های او نقش مهمی دارد.

۱-۸-۳. هویت و گذشته

در خوانش گفتمان روایی، گذشته نقش مهمی در شکل‌گیری هویت سوژه دارد. شناخت گذشته در گرو شناخت چپستی زمان است. فلاسفه و اندیشمندان، از یونان باستان تا دوران معاصر، هریک نگاه‌های متفاوتی به زمان داشته‌اند. اثرگذارترین نظریات درباره زمان، از زمان دکارت به‌بعد و به‌ویژه در اندیشه‌های برگسون دیده می‌شود.

هنری برگسون زمان را به دو صورت درک می‌کند: الف) زمانی که خود را به شکل فضا درمی‌آورد یا زمان علمی که از حرکت عقربه‌ها محاسبه می‌شود و توهم واقعیت است؛ ب) زمانی که به شکل بی‌کرانگی یا دیرند نمایان می‌شود، بی‌واسطه درک می‌شود و تداوم ناب دارد و این زمان است که در شناخت ما از خویشتن انسانی مان اهمیت دارد (جعفرنادری، ۱۳۸۲: ۶۷).

هوسرل با تکیه بر چنین بینشی از زمان، از منظر پدیدارشناسی، به التفاتی بودن زمان اشاره کرد. در دیدگاه او، از آنجا که آگاهی ما از اشیا مشروط به چگونگی پدیداری آن‌ها در ذهن ماست، نحوه التفات ذهن به چیزها موجب نحوه پدیداری آن در ما می‌شود. اساساً زمان چیزی بیرون از ما نیست، بلکه امری التفاتی است. هوسرل به دو نوع خاطره اشاره می‌کند: خاطره اولیه که در آن، تمایزی بین گذشته و حال وجود ندارد و تخیل قادر است به وسیله تصویر - آگاهی، گذشته را در حال حاضر کند (هوسرل این خاطره را التفات به گذشته می‌داند)؛ نوع دوم خاطره ثانویه است که در آن، رویدادی در گذشته رخ داده و در ذهن ضبط شده و می‌تواند از طریق یادآوری به زمان حال منتقل شود. این یادآوری فاقد التفات است (شیخ‌مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۱).

در این پژوهش، مواجهه با گذشته، نه از نظر تقویمی، بلکه از نظر تأثیری بررسی می‌شود که در ذهن شخصیت‌ها بر جای گذشته است. اگرچه زمان تقویمی کاربری‌های متعددی در پیشبرد امور روزانه دارد، آنجا که بحث از تجارب شخصیت و تأثیر آن در زندگی افراد باشد، زمان بی‌کران اهمیت دارد؛ زیرا در تناسب با این زمان است که گذشته از یک سو پیوندی ناگسستنی با حال دارد و از سوی دیگر درک گذشته به نحوه پدیدار شدن آن با افراد مرتبط است؛ از این رو ممکن است اتفاقی واحد در گذشته بر دو شخصیت متفاوت تأثیرات مختلفی بگذارد.

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

۹-۳. تخصیص^{۱۲}

لاکلاو و موفه برای طرح بحث تخصیص، ابتدا آن را از تقابل واقعی^{۱۳} و تناقض منطقی^{۱۴} متمایز می‌کنند. تقابل واقعی منطبق است با اصل مغایرت^{۱۵}؛ مثلاً در فرمول «الف - ب» هریک از دو طرف استقلال خود را مستقل از طرف دیگر دارد. تناقض منطقی مثل این فرمول است: «الف - نه الف» که در آن، رابطه 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 & Mouffe, 2001: 122-123). آنان معتقدند تخصیص نه تقابل واقعی و نه تناقض است؛ زیرا در امور اجتماعی، با مفهوم دیگری مواجهیم. تقابل واقعی نیست؛ زیرا روابط حاصل کلیت‌های کمال‌یافته نیست؛ حاصل عدم امکان تشکیل کمال‌یافته آن است (دیگری مانع می‌شود که من امکان بروز کمال‌یافته داشته باشم) و تناقض نیست؛ زیرا دیگری امری نیست که از منظر منطقی محال باشد؛ دیگری وجود دارد (Ibid: 125). یورگنسن و فیلیپس (۱۳۹۸: ۹۰) می‌گویند سوژه احتمالاً هویت‌های مختلفی دارد و تخصیص زمانی رخ می‌دهد که هویت‌های گوناگون یکدیگر را طرد کنند یا به‌چالش بکشند و در اینجا یکی از این دو هویت در نهایت بر دیگری چیره خواهد شد. این برتری از طریق مداخلات هژمونیک صورت می‌گیرد که عبارت است از مفصل‌بندی‌ای که با زور وضوح و آشکاری را بازسازی می‌کند.

در نزد لاکلاو و موفه، تخصیص نقش اساسی در شکل‌گیری هویت دارد و عامل انسجام گفتمانی است. آن‌ها مفهوم بیرون‌سازنده را برای توضیح ویژگی‌های غیریت به‌کار می‌برند. خصومت عملکردی دوگانه دارد: هم سازنده هویت و عامل انسجام گفتمانی است و هم مانع عینیت و تثبیت گفتمان و هویت. بنابراین گفتمان همیشه خصلتی امکانی و موقتی دارد و هیچ‌گاه تثبیت نمی‌شود (حسینی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹۱).

۱۰-۳. زنجیره هم‌ارزی^{۱۶}

به‌هم پیوستن دال‌ها در گفتمان را «زنجیره هم‌ارزی» می‌گویند. در زنجیره هم‌ارزی، نشانه در قالب زنجیره‌هایی در تقابل با سایر زنجیره‌ها دسته‌بندی و به این ترتیب

تعریف می‌شود: سوژه چه چیزی هست و چه چیزی نیست (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۸: ۸۳). لاکلاو و موفه (2001: 63) می‌گویند رابطه هم‌ارزی رابطه هویت بین ابژه‌ها نیست، همان‌گویی^{۱۷} هم نیست؛ زیرا قابلیت جانشینی‌اش در میان پدیده‌های معین، فقط در درون یک زمینه ساختاری خاص اعتبار دارد. در این معنا، در هم‌ارزی، هویت ابژه‌ها از خودشان به زمینه‌های حضورشان جابه‌جا می‌شود. در اینجا، به این نکته توجه شده که در هم‌ارزی، ابژه‌ها نه به‌خودی‌خود، بلکه در زمینه‌ای که در آن قرار گرفته است، اهمیت می‌یابد؛ به بیان دیگر، نشانه‌هایی که در آن واحد معناهای متفاوت دارد، فقط در آن معناهایی به‌کار می‌رود که در گفتمان کاربرد دارد. اما نکته مهم این است که سایر معناها از بین نمی‌رود و ممکن است هر لحظه در گفتمانی دیگر بروز یابد.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. اثردها وارد می‌شود

خلاصه فیلم به این شرح است: بابک حفیظی، یکی از مأموران ساواک، برای رسیدگی به پرونده مرگ مصطفی سمیعی (یکی از تبعیدشدگان سیاسی که به‌ظاهر خودکشی کرده است)، به جزیره قشم می‌رود. آقای چارکی، بازپرس آن منطقه، بابک را به قبرستان شوریده‌یال علیا، به داخل لاشه چوبی یک کشتی قدیمی، در قبرستان و دره‌ای خشک به نام دره جنی می‌برد که مصطفی سمیعی در آنجا سکونت داشته و خودکشی کرده است؛ اما بابک بعد از دیدن مصطفی متوجه می‌شود که او به‌قتل رسیده است. بابک دستور می‌دهد جسد را در همان قبرستان دفن کنند. او شب را در گورستان می‌گذراند. در آن شب، زلزله‌ای در قبرستان حادث می‌شود. بابک برای کشف علت زلزله و رابطه آن با دفن جسد و باورهای مردم آنجا، کیوان حداد (صدابردار) و بهنام شکوهی (معمار و زلزله‌سنج) را به‌همراه خود به قبرستان شوریده‌یال علیا می‌برد. بهنام بعد از تحقیق متوجه می‌شود که زلزله فقط در محدوده قبرستان اتفاق افتاده و زمین آن‌طرف‌تر تکان نخورده است. آن‌ها متوجه می‌شوند که حلیمه — دختر الماس که چشم‌پزشک و صیاد کوسه است و احتمالاً قاتل مصطفی سمیعی هم اوست — در زیر کشتی پنهان شده و درد زایمان به سراغش آمده است. حلیمه بعد از به‌دنیا آمدن بچه

والیه)، به بهنام می‌گوید که پدرش الماس، مصطفی را کشته است و پس از آن می‌میرد. آن‌ها جسد را در همان قبرستان دفن می‌کند و شب دوباره زلزله می‌آید. آن‌ها چند کارگر با خود می‌آورند تا با حفاری آنجا بفهمند زیر قبرستان چه خبر است. در زمان حفاری، چارکی می‌آید و آب‌یخ برای کارگران می‌آورد که بعداً مشخص می‌شود آن آب سمی بوده است و همه را بیهوش می‌کند. چارکی هر سه نفر را به سازمان تحویل می‌دهد؛ اما آن‌ها فرار می‌کنند. در اثنای فرار، بابک کشته می‌شود؛ اما موفق می‌شوند والیه را نجات دهند.

در این فیلم، سه گفتمان اصلی وجود دارد که حول محور گره‌گاه اصلی شخصیت‌ها مفصل‌بندی شده است. هر سه این گفتمان‌ها در رابطه با گذشته یا نشانه‌هایی قرار دارد که مجاز یا استعاره از گذشته است. در ادامه، نحوه مفصل‌بندی هر یک از این گفتمان‌ها از منظر نظریه گفتمان تحلیل شده است.

۴-۱-۱. گفتمان «گذشته به مثابه بت»

در این گفتمان، گذشته برای یکی از شخصیت‌ها اهمیت دارد که در این گفتمان همان دال مرکزی یا گره‌گاه است. این شخصیت در زنجیره هم‌ارزی، مدافع گذشته و سنت قلمداد شده و به نوعی گذشته و سنت هویت او را شکل داده است؛ هویتی که در تخاصم با تجدد و هویت‌های مدرنی است که سعی در شناخت و تغییر سنت دارد. چنین شخصیتی در مقابل سنت چون و چرا نمی‌کند و آن را باور دارد؛ به همین دلیل در مقابل کسانی که می‌خواهند به باورش لطمه بزنند، ایستادگی می‌کند. این گفتمان به نوعی تعظیم و تکریم گذشته هم هست و در آن، گذشته جنبه تقدس دارد و احیاناً مرتبط با توت‌ها و تابوهاست، بدون اینکه فرد از آن آگاه باشد.

در متن مورد بحث، آقای چارکی دال مرکزی یا گره‌گاه این گفتمان است. در زنجیره هم‌ارزی، اعتقاد او به بدیمن بودن تدفین پس از غروب آفتاب، بدون اینکه به دلیل آن اشاره کند (دق. ۱۸^۷)، نشانه‌ای است که در زنجیره هم‌ارزی با دیگر نشانه‌های گذشته و سنت قرار دارد. در نظر او، گذشته و سنت امری مقدس است و هویت او را در تخاصم با کسانی نشان می‌دهد که می‌خواهند به آن توت‌ها یا تابوها متعرض شوند؛

بنابراین او با مسموم کردن آن‌ها، مانع تجاوزشان به این هویت می‌شود (دق. ۶۱). شاید به این دلیل که در این گفتمان، هرگونه شناختی برای درک سنت‌ها، ستیزه‌جویی با هویت آن‌هاست. این باورها به اثبات و شناخت نیازی ندارد و همیشه نوعی ترس از شناخت آنان مشهود است. مسموم کردن کارگران از سوی او به‌نوعی همان مداخلهٔ هژمونیک در نظر لاکلاو است.

ویژگی کلی رویکرد مذکور این است که در آن، گذشته به‌منزلهٔ چیزی ارزشمند پرستیده می‌شود. اگرچه این وضعیت باعث می‌شود فرد ارتباط خود با گذشته‌اش را حفظ کند، این ارتباط با گذشته باعث ایجاد شکاف بین گذشته و حال می‌شود.

۴-۲. گفتمان «گذشته به‌مثابهٔ راز»

در این گفتمان، گذشته (در این متن با نشانه‌هایی مانند سبک زندگی و رسوم بومیان، جغرافیای منطقه و قبرستان بازنمایی شده است) برای انسان مدرن گنگ و مبهم است؛ زیرا انسان مدرن سنت‌ها و باورهای گذشته را باور ندارد و در پی این است که برای هر اتفاقی دلیل منطقی بیاورد. نکتهٔ مهم این است که معمولاً تلاش برای آگاهی از این راز هم نتیجهٔ مفیدی ندارد.

در فیلم *اژدها وارد می‌شود*، کیوان، بابک و بهنام گره‌گاه یا دال مرکزی‌ای هستند که دیگر دال‌ها حول محور آن مفصل‌بندی شده است. آن‌ها شخصیت‌های مدرنی هستند که گذشته (در اینجا سبک زندگی بومیان است) برایشان در دنیای جدید، مبهم و گنگ می‌نماید. شغل و تفکر خاص این سه نفر آن‌ها را به سوژه‌های گفتمانی خاصی تبدیل کرده است که به همه‌چیز با دید علم تجربی یا استدلالی می‌نگرند و به رسوم و عقاید گذشته باور ندارند. بابک و دوستانش تلاش می‌کنند رمز و راز قبرستان را کشف کنند؛ اما گویا موفق نمی‌شوند و به ابهاماتشان افزوده می‌شود. علاوه بر قبرستان، نشانه‌های دیگری مثل کشتی قدیمی رهاشده در خشکی، کتاب ملکوت، نوشته‌های روی کشتی، صندوقچهٔ پنهان‌شده در قبر حلیمه و از همه مهم‌تر، اژدها همه دال‌هایی شناور است که در حول محور دال مرکزی شخصیت‌ها و در زنجیرهٔ هم‌ارزی گفتمان رمزآمیزی گذشته مفصل‌بندی می‌شود.

بابک به خرافات اعتقادی ندارد و روایت‌ها و باورهای دیگران برایش مهم نیست. با اینکه چارکی دربارهٔ بد بودن تدفین بعد از غروب هشدار می‌دهد، بابک بازهم از چارکی می‌خواهد جسد را دفن کند (دق. ۹). این عمل بابک وقتی در کنار دیگر کنش‌ها و حرف‌های او قرار می‌گیرد، نشان‌دهندهٔ هویت متفاوت او از گفتمان متخاصم (بت‌انگاری گذشته) است. در نمونه‌ای دیگر، وقتی بابک به خانهٔ الماس، چشم‌پزشک ده، می‌رود می‌گوید: «خودش خونه نبود [...] خونه‌ش هم خونه نبود یه دالون دراز [...] بوی عجیبی می‌داد یه چیزی شبیه [...] چارکی راس می‌گفت اینجا جای من نبود» (دق. ۴۰). بنابراین بابک اذعان می‌کند که انسان جدید جایی در دنیای سنتی ندارد. همچنین دربارهٔ الماس می‌گوید: «یارو شبیه هرچیزی بود، جز چشم‌پزشک» (دق. ۳۱). حتی چشم‌پزشک هم در نظر او با چشم‌پزشک دنیای قدیم متفاوت است.

همکاری این سه شخصیت در به‌قتل رساندن چارکی (دال مرکزی گفتمان متخاصم است) (دق. ۹۴) به‌نوعی نشان‌دهندهٔ مداخلهٔ هژمونیک است. بخشی از تخصص شکل‌گرفته بین چارکی و سه شخصیت مذکور به‌سبب درک متفاوت آنان از زمان است. گذشته (در زنجیرهٔ هم‌ارزی، قبرستان، دهکده، آیین‌ها و...) در نظر چارکی امری مقدس و واقعی است و به همین دلیل خود را به آب‌و‌آتش می‌زند (به سازمان گزارش می‌دهد) تا دست‌نخورده باقی بماند و در آخر جانش را در این راه از دست می‌دهد؛ اما در نظر بابک و دوستانش، این‌گونه نیست. زمان و مکان شوریده‌یال علیا، به‌عنوان نشانه‌ای نمادین از زمان گذشته و سنت، کارکردی گسترده دارد. روایت وقایع و توصیف منطقه از خاطرات این سه شخصیت به‌صورت پس‌نمای نمایشی^{۱۹} ساخته شده است و عجیب می‌نماید؛ به‌نحوی که گویی با روایتی اکسپرسیونیستی مواجهیم. اکسپرسیونیستی بودن فقط در بیان خاطرات نیست؛ در تصاویر و وقایعی که آن‌ها ارائه می‌دهند، نیز وجود دارد. کشتی قدیمی و بزرگی که در خشکی افتاده، آیین‌های عجیب بومیان، ظاهر شدن شتر، بلعیده شدن توسط زمین، زلزلهٔ عجیب در قبرستان و... همگی وقایع و اموری است که از دریچهٔ ذهن این سه شخصیت با آن‌ها مواجه می‌شویم. غریب بودن این تصاویر، هم برای خود شخصیت‌های داستان و هم برای بینندگان ناشی از تباینی است که بین این گذشته (سنت) و زمان حال (مدرنیته) ایجاد شده است.

این گفتمان نشان می‌دهد گسست عمیقی بین گذشته و حال ایجاد شده است که در نتیجه آن، گذشته برای انسان مدرن رازآلود می‌نماید. در واقع هرچه شخص به گذشته بی‌التفات باشد، رازآمیزی آن بیشتر می‌شود. اگرچه انسان مدرن در پی شناخت و برملاسازی این گذشته مرموز است، نمی‌تواند آن را کشف کند و تلاشش در این راه هزینه‌های سنگینی برای او در پی دارد.

۳-۱-۴. گفتمان «گذشته به‌مثابه مفعول شناسایی (ابژه‌پنداری)»

در این گفتمان، برای شناخت گذشته، بدون هیچ‌گونه پیش‌داوری درباره آن، تلاش می‌شود. ابژه عبارت است از مفعولی که معرفت و شناخت بر آن واقع می‌شود؛ شیئی که دارای کاربرد آشکار و قانونمند است و بر کاربرد خود دلالت دارد. البته این کاربرد در رمزگان اجتماعی فرهنگی به آن پیوسته است (دادور، ۱۳۸۷: ذیل Object). این گفتمان نگاهی نقادانه به گذشته دارد در زنجیره هم‌ارزی، نشانه‌های متناظر با روشن‌فکری را مفصل‌بندی می‌کند. در متن مورد مطالعه این پژوهش، ابژه روایتی است که باید مورد بررسی قرار گیرد. روایت یکی از مباحث کلیدی در داستان‌پردازی است. در ابتدا ساختارگرایی چون ولادیمیر پراپ، رولان بارت و تزوتان تودورف روایت را مطرح کردند و سپس این اصطلاح وارد حوزه ادبیات داستانی و نقد ادبی شد (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). در حوزه ادبیات داستانی، روایت عبارت است از: «نقل حادثه واقعی یا خیالی یا سلسله پیوسته‌ای از حوادث از دهان یک راوی یا طرف مخاطب» (Cuddon, 1984: 275). روایت زنجیره‌ای از رخدادها را نشان می‌دهد که در زمان و مکان ساخته شده است و نه فقط در ادبیات، بلکه در سایر پاره‌گفتارهای فرهنگی حضور دارد (لوت، ۱۳۸۶: ۹).

در گفتمان گذشته به‌مثابه ابژه، گفتمان‌های دیگر عرضه و داوری می‌شود؛ ارزیابی‌ای بدون جهت‌گیری یا غرض خاص. در فیلم *اژدها وارد می‌شود* راوی (مانی حقیقی) دال مرکزی است و سایر شخصیت‌هایی که حادثه‌ای از گذشته را برای مخاطب روایت می‌کنند، دال‌های اصلی این گفتمان به شمار می‌آیند. بُعدهایی مانند استفاده از شخصیت‌های واقعی (مانند صادق زیباکلام و سعید حجاریان)، مستندگونه بودن

روایت، بحث علمی درباره موضوعاتی مثل هزوارش (دق. ۲۷) در زنجیره هم‌ارزی با شناخت بی‌طرفانه مفصل‌بندی می‌شود. هویت دال‌های مرکزی در تخصص با گفتمان‌هایی شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد که بسیار مبهم و درک‌ناشدنی است. هرکدام از شخصیت‌های این گفتمان، به مثابه دال‌های اصلی، قسمت‌هایی از داستان را تعریف می‌کنند که از آن آگاهی دارند. مخاطب این داستان‌ها که هم می‌تواند مانی حقیقی باشد و هم بیننده فیلم، شاید بتواند از کنار هم چیدن روایت‌های پراکنده، گذشته را چون مفعولی برای شناسایی تلقی و سعی کند آن را بفهمد.

چنین می‌نماید که این گفتمان قدرت هژمونیک بر دیگر گفتمان‌های متن دارد؛ زیرا در جایگاه بالاتری از آن‌ها قرار دارد و در تخصص بین آن دو گفتمان، گفتمان دیگری را عرضه می‌کند که براساس آن، عناصر گفتمان‌های قبل بر مبنای بی‌طرفی، بار دیگر مفصل‌بندی و به بُعد مبدل می‌شود و گفتمان جدیدی خلق می‌شود که در آن، بی‌طرفی و عدم پیش‌داوری اهمیت دارد.

۲-۴. در دنیای تو ساعت چند است؟

خلاصه فیلم به این شرح است: گلی بعد از بیست سال زندگی در خارج، به ایران و شهر زادگاهش بازمی‌گردد. وقتی به شهر می‌رسد، فرهاد، هم‌کلاس قدیمی‌اش، به استقبالش می‌آید و خودش را به گلی معرفی می‌کند؛ اما گلی او را به یاد نمی‌آورد. گلی به خانه پدری‌اش در محله‌ای قدیمی به نام ساغری‌سازان می‌رود. فرهاد به بهانه‌های مختلف به او زنگ می‌زند و به دیدنش می‌رود. گلی که ظاهراً قسمتی از گذشته‌اش را فراموش کرده است، از اینکه همه، به جز او، فرهاد را می‌شناسند، تعجب می‌کند و رفته‌رفته از دست او کلافه می‌شود و از اینکه فرهاد از همه جزئیات زندگی‌اش باخبر است، عصبانی می‌شود. این عصبانیت باعث کتک خوردن فرهاد می‌شود. گلی پشیمان می‌شود و سعی می‌کند فرهاد را کشف کند. در پایان، فرهاد با چمدان بزرگی که پر از وسایل کودکی خودش و گلی است، به خانه گلی می‌آید. گلی از اینکه فرهاد پس از این همه وقت وسایلش را نگه داشته است، تعجب می‌کند و دلایلش را از فرهاد می‌پرسد و می‌فهمد که فرهاد از کودکی دل‌باخته او بوده است.

در این فیلم، سه گفتمان اصلی وجود دارد که از رهگذر تقابل این گفتمان‌ها با یکدیگر روایت پیش می‌رود. در ادامه، این گفتمان‌ها از منظر نظریه گفتمان بررسی و تحلیل شده است.

۴-۲-۱. گفتمان حذف گذشته

این گفتمان نشانه‌های مربوط به حذف گذشته را مفصل‌بندی می‌کند. شخصیت محوری یا گره‌گاه این گفتمان در پی این است که از گذشته‌اش فاصله بگیرد یا آن را از ذهنش حذف کند؛ بنابراین دال‌هایی که دلالت بر حذف گذشته دارد، در زنجیره هم‌ارزی با یکدیگر متناظر می‌شود. در این گفتمان، معمولاً کل گذشته حذف نمی‌شود، بلکه آن قسمتی از خاطرات زندگی شخصیت حذف می‌شود که ناخوشایند است و یادآوری آن موجب ناراحتی می‌شود. ویژگی گفتمان مذکور این است که از آنجا که گذشته پیوندی ناگسستنی با زندگی شخصیت دارد، به‌سادگی کنار گذاشته نمی‌شود و شخصیت همواره درگیر حال و گذشته خود است.

در فیلم *در دنیای تو ساعت چند است؟* گلی دو هویت دارد: الف) هویتی که با غرب و دنیای مدرن و با ابعادی مانند مهاجرت به فرانسه و مسیو لوگران و فراموشی فرهاد گره خورده است. در این هویت، گذشته زمان تقویمی^{۲۰} و ملموس است و زمان حال در آن اهمیت دارد؛ اما اتفاقات گذشته‌ای که هرازگاهی به ذهن گلی می‌آید، ابهام خاصی ندارد. در این هویت، او با مسیو لوگران پیوند می‌خورد (گلی مدرن) و هویتش، هم در برابر هویت دیگر خودش و هم در برابر هویت فرهاد ایجاد تخاصم می‌کند؛ ب) هویتی که با سنت و ابعادی مربوط به گذشته گره خورده و در نشانه‌هایی مانند برخی خاطرات، خودرو پدر و مادرش، عکس‌ها، خانه قدیمی و آشنایان قدیمی مثل آقای مهربان بروز یافته است. در این هویت، گلی به گذشته نگاه امپرسیونیستی دارد و آن را از دریچه ذهن خود می‌بیند و با به‌یاد آوردن آن‌ها متأثر می‌شود؛ مثل پوشیدن لباس‌های پدرش (دق. ۲۳ و ۲۹). فرهاد با این گلی تخاصمی ندارد (گلی نوستالژیک). با بازگشت گلی به رشت، بین این دو هویت ستیز و کشمکش برقرار می‌شود؛ شاید به این دلیل که در نظر گلی، هریک از این دو هویت دیگری را نقض می‌کند (گذشته و

حال). این تخصص به شکل نشانه‌های نمادین، هم در آشفتگی‌اش در ساحل در صحبت با خاله‌اش (دق. ۴۶-۴۷) و هم در دعوی او در پارک با فرهاد (دق. ۴۴) بروز می‌کند. اینکه خاله‌اش از او می‌پرسد: «اصلاً چرا اومدی؟» و او با تعجب می‌پرسد: «چرا اومدم؟ چرا اومدم؟» به دلیل که نداره چیزی [...]» (دق. ۴۸)، نشانه دیگری است از تعارضی که بین این دو هویت در ذهن گلی در گرفته است. به هر حال، با بازگشت او، هویت مربوط به گذشته گلی به شکل هژمونی آشکار شده و بر هویت مربوط به زمان حال او و زندگی مدرنش اثر گذاشته است و فرهاد در این اثرگذاری نقش دارد و به‌ویژه با آوردن چمدان وسایل قدیمی، به آن کمک می‌کند (دق. ۷۳).

در این فیلم، گلی بخشی از گذشته را اصلاً به‌خاطر نمی‌آورد؛ گویا قسمتی از زندگی‌اش را، مخصوصاً خاطرات مربوط به فرهاد را، خواسته یا ناخواسته حذف کرده و خود را با برخی افراد، از جمله فرهاد (دق. ۰۸) و مرد ترازودار (دق. ۱۴) ناآشنا و بیگانه احساس می‌کند و ظاهراً آن‌ها را فراموش کرده است. تعجب گلی از زنگ زدن فرهاد بیانگر این است که گلی، فرهاد را نمی‌شناسد و همه خاطرات مربوط به او را فراموش کرده؛ در حالی که برای عروس، فرهاد شخصیت آشنا و هم‌کلاس قدیمی گلی است. این وضعیت منطقی نمی‌نماید و در آن، علیت آشکارا مخدوش شده است.^{۲۱} همچنین زمانی که گلی از کنار مرد ترازودار رد می‌شود، او گلی را برای وزن کردنش صدا می‌زند؛ اما گلی انگار او را نمی‌شناسد (دق. ۱۴). گویا گلی دچار تروما شده است که بخشی از زمان را به‌خاطر نمی‌آورد. با این حال، گلی بخش‌هایی از گذشته را به یاد دارد؛ مثلاً وقتی به آش‌فروشی طوطی می‌رود و با رحیم، صاحب آش‌فروشی، حرف می‌زند، او گلی را می‌شناسد و گلی از اینکه با وجود گذشت بیست سال، او را به یاد می‌آورد، شگفت‌زده می‌شود (دق. ۱۴). در اینجا متن به‌طور ضمنی تباین درک و یادآوری گذشته را در دو شخصیت نشان می‌دهد؛ پیرمرد (رحیم) — که پیر بودنش خود یادآور گذشته است و در این گفتمان به‌عنوان بُعد در زنجیره هم‌ارزی نشانه گذشته است — به‌خوبی گذشته را به یاد دارد؛ اما گلی مدرن با گذشته قطع رابطه کرده است.

زمانی که گلی با خاله‌اش درباره ناراحتی‌اش از اینکه فرهاد به خاطر او کتک خورده است، صحبت می‌کند، خاله‌اش می‌گوید: «مامانت دوسش داشت. می‌گفت: برام عین پسریه که نداشتم» (دق. ۴۸). گلی تصور می‌کند دیگران می‌خواهند او را عذاب دهند؛ اما طبق نظریه گفتمان، در اینجا، بین دو هویت مربوط به سنت و مدرنیته تخصص پدید آمده است. هویتی که با فرهنگ مدرن غربی خو گرفته، از درک نظام فرهنگی سنتی ایران، با ویژگی‌های خاص خودش، عاجز است؛ از جمله اینکه در چنین فرهنگی، همه یکدیگر را می‌شناسند. او از طرد هریک از گفتمان‌ها عاجز است و در نهایت با ورود فرهاد در آخر فیلم به خانه گلی، گفتمان مربوط به گذشته هژمونی پیدا می‌کند و هویت مربوط به غرب طرد می‌شود. نشانه این طرد ناتمام گذاشتن گفت‌وگوی تلفنی با مسیو لوگران و به استقبال فرهاد رفتن است (دق. ۷۴).

ویژگی کلی این رویکرد این است که هرچند باعث حذف برخی خاطرات تلخ می‌شود، بین گذشته و حال فاصله ایجاد می‌کند و باعث شکاف فرهنگی بین گذشته و حال می‌شود.

۲-۲-۴. گفتمان گذشته به مثابه امر نوستالژیک

حسرت یا نوستالژی یک احساس عمومی و طبیعی در انسان است. از لحاظ روانی، این حس زمانی برانگیخته می‌شود که فرد از گذشته خود فاصله بگیرد. هرگاه فرد در ذهن خود به گذشته‌اش رجوع کند و با مرور خاطرات آن، دچار حالت غم و اندوه همراه با شادی شود، دچار نوستالژی شده است که در فارسی آن را غالباً غم غربت و حسرت گذشته تعبیر کرده‌اند (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۳۹).

گلی در فیلم در دنیای تو ساعت چند است؟ شخصیت متناظر با این رویکرد است. او از گذشته‌ای که با پدر و مادرش سپری شده و از خاطرات کودکی‌اش با حسرت یاد می‌کند. در جایی که گلی از عروس درباره چراغ اتاق سؤال می‌کند و عروس می‌گوید چراغ خاموش است، گلی به یاد گفته پدرش می‌افتد و با حسرت می‌گوید: «پدرم از کلمه خاموش بدش می‌اومد [...] می‌گفت: برو بچه اون چراغ رو راحت کن؛ نمی‌گفت: خاموش کن» (دق. ۹).

همچنین گلی از این خاطره که پدرش در کودکی او را به آش‌فروشی طوطی برای خوردن آش می‌برده، با حسرت یاد می‌کند (دق. ۱۴). وقتی گلی در آش‌فروشی طوطی است، آهنگ سنتی نواخته می‌شود و گلی از اینکه در گذشته از این آهنگ خوشش می‌آمد، با حسرت یاد می‌کند: «چقدر دوست داشتم من این رو» (دق. ۱۷).

مواردی از این دست در شخصیت او فراوان است و نشانه‌های زیادی در متن وجود دارد که در زنجیره هم‌ارزی این گفتمان مفصل‌بندی شده است؛ مانند مرور عکس‌های قدیمی (دق. ۱۸) و پوشیدن لباس پدرش به یاد گذشته (دق. ۲۳). ویژگی کلی این رویکرد ارتباطش با حفاظت از گذشته است؛ اما در مواردی نیز باعث ارتباط صحیح نداشتن فرد با زمان حال و نگاه انتقادی به آن می‌شود.

۳-۲-۴. گفتمان گذشته به مثابه امر باورمند

در این گفتمان، گذشته برای فرد اهمیت دارد و برای آن ارزش و احترام قائل است؛ البته نه کل گذشته، بلکه قسمت‌هایی که کل یا بخشی از هویت او بدان وابسته است. گره‌گاه اصلی این گفتمان که معمولاً شخصیتی داستانی است، سعی می‌کند توجهی را که در گذشته از او سلب شده، در زمان حال به خود جلب کند. تفاوت این گفتمان با گفتمان گذشته به مثابه بت در این است که در باورمندی، گذشته امری است که فرد آن را کاملاً درک کرده و آگاهانه به آن ایمان دارد، مانند ایمان مؤمنان؛ اما در بت‌انگاری، گذشته بدون شناخت پرستیده می‌شود. در واقع در اینجا پیوند بین امر قدسی گذشته با زمان حال گسسته است و بین آن‌ها شکافی پدید آمده که دیگر قابل درک نیست؛ در حالی که در باورمندی، رشته‌ای گذشته و حال را به هم پیوند داده است. تفاوت آن با نوستالژی هم در همین نکته نهفته است؛ نوستالژی صرفاً یک حس به گذشته است؛ اما باورمندی زندگی با آن است.

فرهاد قصد دارد دو هویت متعارض گلی را با یکدیگر پیوند دهد؛ او قصد ندارد یکی از این دو هویت را حذف کند. اما گلی شاید به علت پیش‌داوری‌های ذهنی‌اش، او را پس می‌زند. گفتمان فرهاد که نگاهی باورمندانه به گذشته دارد، با نشانه‌هایی چون قاب‌سازی و یادآوری خاطرات گذشته هم‌ارز است. هدف فرهاد این است که نگاه گلی

را به گذشته معطوف کند و به او یادآور شود که این دو هویت می‌توانند در کنار یکدیگر قرار بگیرند؛ اما در نظر گلی، این کار ناممکن است و از همین رو بین گلی و فرهاد تخصص پدید می‌آید (درگیری در پارک، دق. ۴۷)؛ درنهایت فرهاد در پایان روایت و در خانه قدیمی سعی می‌کند با یادآوری خاطرات گذشته برای گلی، گفتمان جدیدی را مفصل‌بندی کند که مورد پذیرش او قرار بگیرد.

نگاه فرهاد به گذشته امپرسیونیستی است. این نوع نگاه در برخورد فرهاد با سایر پدیده‌ها نیز مشاهده می‌شود؛ مثل نقاشی‌ای که از گلی کشیده است (دق. ۷)، خواب دیدن مسیو لوگران (دق. ۵۱) یا فضایی که در خیالاتش وجود دارد و به شیوه پس‌نمایی نقلی - روایی^{۲۲} تعریف می‌شود (دق. ۷۸). به‌طور کلی زمان روایت فیلم هم امپرسیونیستی است. تلاقی نگاه گلی مدرن به گذشته که رئالیستی است و نگاه امپرسیونیستی فرهاد به آن، در پایان فیلم منجر به کاهش تنش و آرامش هر دو شخصیت می‌شود. در اینجا، هویت فرهاد با بخشی از هویت گلی در تخصص قرار می‌گیرد که به مدرنیته مربوط است.

تفاوت این دو گونه نگاه به گذشته به‌ویژه در دو صحنه قابل توجه است: ۱. وقتی فرهاد جلوی خانه گلی وارونه ایستاده است (دق. ۷۱-۷۲). این وضعیت نشانه نمادینی از وارونگی نگاه به گذشته از سوی اوست (در تقابل با گلی)؛ در حالی که همین عمل برای گلی عجیب است. همچنین شغل فرهاد که به‌نوعی با عکس سروکار دارد، نشانه نمادین دیگری از این دیگرگونه بودن (مجازاً معکوس بودن) نگاه او به پدیده‌هاست؛ ۲. در صحنه‌ای که فرهاد تصورات خود از پاریس را برای گلی تعریف می‌کند، نگاه امپرسیونیستی او به ابژه پاریس، آشکارا با نگاه گلی مدرن به همان ابژه کاملاً متفاوت است، تا جایی که گلی از توصیفات او تعجب می‌کند (دق. ۸۰). اینکه فرهاد چیزهایی از گذشته را تعریف می‌کند که گلی اصلاً آن‌ها را به‌خاطر نمی‌آورد، نشانه دیگری است از اینکه روایت اتفاقات گذشته از دید فرهاد، با گذشته واقعی در نگاه گلی متفاوت است.

فرهاد در فیلم در دنیای تو ساعت چند است؟ شخصیت محوری و گره‌گاه اصلی این گفتمان است. او سعی می‌کند توجه گلی - عشق گذشته‌اش - را به خود جلب کند و نیز با یادآوری خاطرات گذشته، گلی او را به یاد بیاورد؛ اما نکته عجیب این است

که گلی، فرهاد را فراموش کرده است (دق. ۳ و ۸). فرهاد از جزئیات زندگی گلی خبر دارد؛ حتی سلیقه و علاقه او را هم می‌داند؛ چون گلی برای فرهاد گذشته‌ای بااهمیت است. برای نمونه وقتی گلی برای خوردن آش، به آش‌فروشی طوطی می‌رود، فرهاد مقدمات نواختن آهنگی سنتی را جلوی آش‌فروشی فراهم می‌کند (دق. ۱۷)؛ زیرا می‌داند گلی به این آهنگ سنتی علاقه دارد یا زمانی که گلی از فرهاد درباره ماهی روغنی دودی می‌پرسد، فرهاد می‌داند گلی برای چه ماهی دودی می‌خواهد (دق. ۱۹). فرهاد در گذشته‌ای که برایش اهمیت دارد، باقی مانده و با گذشته و هرآنچه که مربوط به آن بوده، زندگی کرده است. فرهاد به گلی می‌گوید: «شما نبودین، من زیاد می‌اومدم اینجا پیش حواخانم عزیز عزیزم [...] من غریبه نیستم گلی» (دق. ۷۴). او شخصیتی است که قسمتی از گذشته برایش مهم است؛ به همین دلیل آن را با تمام جزئیاتش در ذهنش نگه داشته است. این گذشته یاد و خاطره گلی است. فرهاد به زندگی گلی توجه خاصی دارد؛ حتی به یاد گلی، همدم مادر او می‌شود و با او درددل می‌کند (دق. ۱۱). فرهاد در تمام لحظات گذشته‌اش، گلی را به خاطر دارد؛ به همین دلیل وقتی گلی از فرهاد می‌خواهد درباره خودش حرف بزند، فرهاد می‌گوید: «راستش من هرچی از خودم یادم می‌آد، همیشه شما هم توش بودین» (دق. ۸۵). این جمله فرهاد بیانگر دو چیز است: آن قسمت از گذشته‌اش که گلی هم در آن حضور دارد، برایش اهمیت دارد و نیز هویت فرهاد به گذشته و هویت گلی وابسته است.

ابعادی که در این گفتمان با یکدیگر در زنجیره هم‌ارزی قرار گرفته و با یکدیگر مفصل‌بندی شده، به شکل نشانه‌هایی بروز یافته است؛ از جمله مرتب کردن نوارهای قدیمی آپارات فیلم‌های کودکی گلی که نشانه‌ای نمادین از مرتب بودن خاطرات گلی در ذهن فرهاد است (دق. ۳۲). این خاطرات برای دیگران اهمیتی ندارد (درهم بودن نوارها)؛ اما از آنجا که برای فرهاد مهم است، آن‌ها را مرتب می‌کند.

نگه داشتن وسایل کودکی گلی نیز نشان‌دهنده زنده بودن و اهمیت داشتن خاطرات گذشته گلی برای فرهاد است: «دیگه این‌ها اسباب خوشی من بوده گلی جان [...] غصه‌ام که نبوده» (دق. ۸۹).

شغل او که قاب‌سازی است، نیز نشانه‌ای دیگر از همین رویکرد است. قاب‌ساز قاب می‌سازد تا خاطرات گذشته در زمان حال، از طریق عکس‌ها زنده شود. این کار به‌نوعی بزرگداشت گذشته هم به‌شمار می‌آید؛ مثل کسی که عکس پدر یا پدربزرگش را قاب کرده و به دیوار آویخته است. فرهاد با قاب گرفتن عکس‌ها، گذشته را به زمان حال می‌آورد و درواقع زمان را معکوس می‌کند. این معکوس کردن با حرکت معلق شدن در مقابل خانه گلی نیز هم‌ارز است.^{۲۳}

زندگی در محله قدیمی و اصیل ساغری‌سازان از دیگر علائم مهم بودن گذشته نزد فرهاد است. این محله با وجود گذشت زمان، تغییر خاصی نکرده است؛ مثلاً آش‌فروشی طوطی در همان جای سابق است؛ خانه مادر گلی به همان شکلی است که قبلاً بوده و بیشتر افراد این محله (مثل آقای مهربان) وابسته به گذشته خود هستند و به آن اهمیت می‌دهند.

ویژگی کلی این گفتمان باارزش تلقی شدن گذشته است که به‌مثابه یک باور در زمان حال وجود دارد؛ این گفتمان باعث می‌شود نوعی حس گذشته‌پرستی به‌وجود بیاید و فاصله‌ای بین گذشته و حال ایجاد شود.

۵. نتیجه

گذشته به‌عنوان بخش مهمی از زمان، نقشی اساسی در شکل‌گیری شخصیت افراد دارد. هویت افراد و جامعه مربوط به گذشته است و بخش عمده‌ای از کنش‌های شخصیت‌های داستانی به گفتمان‌سازی‌های گذشته و نحوه مواجهه آنان با گذشته مربوط است.

در پژوهش حاضر، پس از تحلیل متون مورد مطالعه، شش گفتمان تشخیص یافت که با تحلیل آن‌ها می‌توان دیدگاه‌های موجود در جامعه ایرانی را در مواجهه با گذشته به چهار دسته کلی تقسیم کرد که در ادامه توضیح داده می‌شود.

گفتمان‌های بت‌انگاران و باورمند معمولاً در طبقه‌ای دیده می‌شود که مفاهیم زمان حال، مدرن و معاصر برای آن‌ها مفهوم خاصی ندارد. شخصیت‌های چنین روایاتی به‌مثابه سوژه‌های گفتمانی، با تفکرات سنتی خو گرفته‌اند و هویت و آرمان‌هایشان را در

آنجا جست‌وجو می‌کنند. برای این افراد، گذشته خطی ممتد است که از گذشته نامعلوم تا حال کشیده شده و دو سمت این خط، جز در ظاهر، تفاوت چندانی نکرده است و زمان حال جزئی لاینفک از همان خط بسیط است. در گفتمان بت‌انگاران، کل گذشته یا جزئی از آن، بدون اینکه فهم درستی از آن وجود داشته باشد، تقدیس می‌شود؛ این نوع نگرش از گذشته‌های دور در قالب توت‌ها و تابوها در جوامع ابتدایی نیز مشاهده می‌شده است؛ سوژه‌های چنین گفتمانی حاضرند برای حفظ آن دست به هر کاری بزنند؛ گروه‌های تکفیری در زمان حاضر، نماینده آشکاری از رویکردهای بت‌انگاران هستند.

در گفتمان حذف، تنش بین گذشته و حال شکل آشکاری دارد. برای سوژه‌های چنین گفتمانی، گذشته آن قدر آزارنده است که سعی می‌کنند به هر طریقی آن را حذف کنند؛ البته این حذف به صورت کلی نیست و معمولاً بخشی از آن نادیده انگاشته می‌شود. ویژگی این گفتمان بروز آشکار تخاصم بین دو هویت گذشته و حال است.

گفتمان‌های رازمندی و حسرت ویژگی طبقه‌ای است که به‌رغم آشنایی با دنیای مدرن، جذابیت‌های دوران گذشته برای آن‌ها حفظ شده است و در انتخاب بین این دو گفتمان، معمولاً گذشته غلبه بیشتری دارد. مهم نیست که این افراد در چه سطحی با دنیای مدرن آشنایی دارند؛ مهم این است که گذشته همیشه برای آن‌ها اولویت دارد و ریشه‌های خود را در آن جست‌وجو می‌کنند. در این گفتمان، بین گذشته و حال سوژه ارتباطی برقرار نمی‌شود. افراد بعد از آشنایی با حال، یا در نهایت از آن فرار می‌کنند و به آغوش امن گذشته پناه می‌برند یا حتی اگر بنا به دلایلی مجبور به زندگی در حال باشند، پیوسته حسرت روزهای خوش گذشته را دارند. ساختار این گفتمان در فرهنگ ایرانی به شکل بن‌مایه (موتیف) حسرت‌بار «آن روزها رفتند» همیشه وجود داشته و در دوران معاصر نیز تکرار شده است.

در گفتمان گذشته به مثابه مفعول شناسایی، نوعی آگاهی از گذشته و حال و چگونگی تطور آن وجود دارد. این آگاهی که غالباً عاری از تعصب و پیش‌داوری است، باعث می‌شود جایگاه سوژه گفتمانی به‌عنوان انسان معاصر و داشته‌ونداشته‌هایش مشخص باشد. آنان با شناخت درست گذشته و درک صحیح حال، آینده‌ای متناسب

می‌سازند. در طبقه‌ای که این گفتمان به آنان هویت داده، در کنار توجه به الزامات دنیای مدرن، به سنت‌ها و ویژگی‌های تباری و قومیتی ملل توجه می‌شود. پیشنهاد می‌شود با بررسی متون فرهنگی دیگر، گفتمان‌های دیگری نیز در این زمینه بررسی و تحلیل شود. علاوه بر موارد یادشده در این مقاله، می‌توان گفتمان‌های دیگری مانند تمسخر گذشته، جبران گذشته در حال، تثبیت گذشته در حال و گذشته به مثابه عقده را نیز در متون معاصر تشخیص داد. در نهایت معرفی این رویکردها می‌تواند نقش موثری در شناخت جامعه فرهنگی امروز ایران و ارتباط آن با گذشته داشته باشد.^{۲۴}

پی‌نوشت‌ها

۱. فیلم در این جشنواره‌ها نامزد دریافت جایزه شد: جشنواره فیلم برلین نامزد جایزه خرس طلایی؛ جشنواره بین‌المللی فیلم بوئنوس آیرس نامزد جایزه بهترین فیلم بلند ژانر آوانگارد؛ جشنواره سی‌وچهارم فیلم فجر در پنج رشته نامزد.

2. Articulation
3. Practice
4. Hegemony
5. Element
6. Moment
7. Nodal point
8. Field of discursivity
9. Surplus of meaning
10. Identity
11. Interpellation
12. Antagonism
13. Real opposition
14. Logical contradiction
15. Contrariety
16. Chain of equivalence

۱۷. Tautological؛ در منطق همان‌گویی گزاره‌ای است که با هر تعبیر برای منطق گزاره‌ها صادق است.

۱۸. نشانه اختصاری دقیقه.

۱۹. رک. شهباء، ۱۳۸۷: ۳۳۲.

20. Chronological

۲۱. این متن روایی به دلیل داشتن تم عاشقانه، قابل مقایسه با داستان کوتاه غنایی است. داستان کوتاه غنایی به شیوه‌ای رئالیستی توصیف می‌شود؛ اما در این توصیف، هم‌زمان شبکه‌ای از نمادهای مختلف نیز پرورانده می‌شود که با این کار نشانه‌هایی از عواطف و احساسات شخصیت‌های متن را

در اختیار خواننده قرار می‌دهد؛ برخلاف داستان‌های رئالیستی که رویدادهایشان از منطقی علی‌پروی می‌کند و هر اتفاقی از اتفاق پیش از خود سرچشمه می‌گیرد. در این نوع داستان‌های مدرن، روایت و توالی رخدادها منطقی نمی‌نماید و نحوه بازگویی رخدادها تابعی از ذهن راوی است (پاینده، ۱۳۸۹: ۹۸-۹۳) و به جای پرداختن به رویدادهایی که صرفاً در بیداری رخ می‌دهد، با محوریت وقایعی کابوس‌وار و باورناپذیر، ولی در زمان و مکانی معمول و باورپذیر به پیش می‌رود (همان: ۴۳۲).

۲۲. رک. شهباء، ۱۳۸۷: ۳۳۲.

۲۳. رک. پاینده، ۱۳۹۴.

۲۴. این مقاله، اگر ارزشی دارد، تقدیم می‌شود به دکتر حسین پاینده.

منابع

- آزادی‌نژاد، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۹). «تحلیل گفتمان انتقادی پیام‌های فرهنگی و سیاسی بیلبرودهای شهرداری تهران». *رسانه‌های دیداری و شنیداری*. ش ۳۳. صص ۱۸۱-۲۰۷.
- ادگار، اندرو و پیتر سجویک (۱۳۹۷). *مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی*. ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی. ج ۲. تهران: آگه.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹). *گفتمان و تحلیل گفتمانی*. تهران: فرهنگ گفتمان.
- _____ (۱۳۸۲). «پسامارکسیسم به روایت لاکلاو و موفه». *گفتمان*. ش ۹. صص ۱۱-۳۴.
- تیلور، استفنی (۱۳۹۷). *تحلیل گفتمان چیست؟ ترجمه عرفان رجبی و پدram منیعی*. تهران: نویسه پاریسی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران*. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۳). *داستان کوتاه در ایران*. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۴). «وقتی که زمان متوقف می‌شود؛ خوانشی روانکاوانه از فیلم *در دنیای تو ساعت چند است*». در: <http://hosseinpayandeh.blogfa.com/post/170>
- جعفرنادری، مهرآور (۱۳۸۲). «زمان در رمان سینمای نو». *کتاب ماه هنر*. ش ۶۱-۶۲. صص ۶۶-۷۲.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸). *دیوان حافظ*. به تصحیح غنی و قزوینی. ج ۲. تهران: ققنوس
- حسینی‌زاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۳). «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی». *علوم سیاسی*. س ۷. ش ۲۸. صص ۱۸۱-۲۱۲.

- حسینی سروری، نجمه و حامد طالبیان (۱۳۹۲). «بازنمایی هویت طبقه متوسط مدرن شهری در آثار مصطفی مستور». *مطالعات فرهنگ - ارتباطات*. س ۱۴. ش ۲۱. صص ۱۷۹-۲۱۳.
- حقیقت، سیدصادق (۱۳۹۷). «هویت ایرانی - اسلامی: تحلیلی گفتمانی». *دوفصلنامه حقوق بشر*. س ۱۳. ش ۲۵. صص ۹۱-۱۱۰.
- حقیقی، مانی (۱۳۹۵). *ازدها وارد می‌شود*. مؤسسه هنر اول. ۱۰۴ دقیقه. [فیلم سینمایی].
- خلجی، عباس (۱۳۸۶). *ناسازندهای نظری و ناکامی سیاسی گفتمان اصلاح‌طلبی (۱۳۷۶-۱۳۸۴)*. رساله دکتری رشته علوم سیاسی. دانشگاه تهران. تهران.
- داور، المیرا (۱۳۸۷). *واژگان نشانه‌معناشناسی*. تهران: مروارید.
- راودراد، اعظم و مجید سلیمانی (۱۳۸۹). «بازنمایی گفتمان‌های تجربه دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. د ۷. ش ۲۵. صص ۳۹-۷۰.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر و امیرعلی تفرشی (۱۳۹۴). «تحلیل گفتمان برنامه‌های تولیدی شبکه من و تو». *مطالعات رسانه‌های نوین*. س ۱. ش ۳. صص ۱۲۵-۱۶۴.
- شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۲). «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی (منظری فلسفی - هنری)». کتاب *ماه هنر*. ش ۶۱-۶۲. صص ۱۳۸-۱۵۰.
- شهباز، محمد (۱۳۸۷). «پس‌نما و پیش‌نما در فیلم». *فصلنامه هنر*. ش ۷۶. صص ۳۳۰-۳۳۸.
- فاضلی، محمد (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی». *پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی*. ش ۱۴. صص ۸۱-۱۰۷.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۲۲-۱۴۳.
- کسری، محمدسالار و علی پوزش شیرازی (۱۳۸۸). «نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی». *سیاست*. د ۳۹. ش ۳. صص ۳۳۹-۳۶۰.
- گرین، کیت و جیل لیبهان (۱۳۸۳). *درس‌نامه نظریه و نقد ادبی*. ترجمه لیلا بهرانی محمدی و دیگران. ویراستار حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مارش، دیوید و جری استوکر (۱۳۷۸). *روشن و نظریه در علوم سیاسی*. ترجمه امیرمحمد حاجی یوسفی. تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). «نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن». معرفت فرهنگی/اجتماعی. س ۲. ش ۲. صص ۹۱-۱۲۴.

مکاریک، ایرنا، ریما (۱۳۸۸). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. ج ۳. تهران: آگه.

هادیان، مرتضی، منصوره ثابت‌زاده و حسین ابوالحسن تنهایی (۱۳۹۷). «گفتمان شعوبی در آرای ناصر خسرو قبادیانی». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*. ش ۴۰. صص ۱۹۳-۲۲۲.

یزدانیان، صفی (۱۳۹۴). *در دنیای تو ساعت چند است؟* موسسه فیلمسازان. ۱۰۱ دقیقه. [فیلم سینمایی]

یورگنسن، ماریان و لوییز فیلیپس (۱۳۹۸). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمه هادی خلیلی. تهران: نشر نی.

Anuse, H. (1997). *An encyclopedia of Persian literature* (in Farsi). Tehran: Chap & Entesharat.

Azadinejad, M. et al. (2020). "Critical Discourse Analysis of Cultural and Political Messages Displayed on the Billboards of Tehran Municipality" (in Farsi). *Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media*. Vol. 14. No. 33. pp. 181-207.

Cuddon, J. A. (1984). *Literary Terms*. Revised edition. Penguin Book.

Dadvar, E. (1999). *Sign semantic vocabulary* (in Farsi). Tehran: Morvarid.

Edgar, A., & Sedgwick, P. (2018). *Key concepts in cultural theory* (in Farsi). Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi (Trans.). Tehran: Agah.

Fazeli, M. (2004). "Discourse and Critical discourse analysis" (in Farsi). *Journal of Humanities and Social Sciences*. No. 14. pp. 81-107.

Ghasemipour, Gh. (2008). "The Time and Narrative" (in Farsi). *Literary Criticism*. Vol. 1. No. 2. pp. 122-143.

Hadiyan, M., Sabetzade, M., & Tanhaei, H. (2019). "Sho'oobi discourse in Naserkhosrow" (in Farsi). *Didactic Literature Review*. Vol. 10. No. 40. pp. 193-222.

Hafiz, Sh. (1999). *Divane Hafiz* (in Farsi). Mohammad Qazvini and Ghasem Ghani (Eds.). Tehran: Qoqnoos.

Haghighat, S. S. (2018). "Iranian-Islamic Identity: Discourse Analysis" (in Farsi). *The Journal of Human Rights*. Vol. 13. No. 1. pp. 91-110.

Haghighi, M. (2016). *Dragon Arrives* (in Farsi). HonareAvval. [Movie]

Hoseynisarvari, N., & Talebiyan, H. (2013). "Representation of Modern Middle Class Identity in Mostafa Master's letters (Discourse Analysis of the Novels: Pig Bone and leper Hands and I am not Sparrow)" (in Farsi). *Journal of Culture-Communication Studies*. Vol. 14. No. 21. pp. 179-213.

Hoseynizadeh, S. M. A. (2004). "Discourse theory and political analysis" (in Farsi). *Political Science*. Vol. 7. No. 28. pp. 181-212.

- Jaafar Naderi, M. (2003). "Time in new novel and cinema" (in Farsi). *Ketabemah Honar*. No. 61-62. pp. 66-72.
- Lotte, J. (2007). *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* (in Farsi). Omid Nikfarjam (Tr.). Tehran: Minooyekherad.
- Jorgensen, M., & Philipps, L. (2010). *Discourse Analysis as Theory and Method* (in Farsi). Hadi Khalili (Tr.). Tehran: Ney.
- Kasraie, M., & Pozesh Shirazi, A. (2009). "Discourse theory of Laclau and Mouffe: Elaborate and efficient tool in understanding the political phenomenons" (in Farsi). *Political Quarterly*. Vol. 39. No. 3. pp. 339-360.
- Kate, G., & Lebian, J. (2004). *Critical Theory & Practice: A Coursebook* (in Farsi). Leyla Bahrani Ohammadi and Others (Trans.). Tehran: Rooznegar.
- Khalaji, A. (2007). *Theoretical inconsistencies and political failure of reformist discourse (1997-2005)* (in Farsi). Thesis of Phd in faculty of Political science, University of Tehran.
- Laclau, E., & Mouffe, Ch. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy Towards a Radical Democratic Politics*. 2nd Ed. London: Verso.
- Makaryk, I. (2009). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (in Farsi). Ebran Mohajer and Mohammad Nabavi (Trans.). 3th Ed. Tehran: Agah.
- Marsh, D., & Stoker, J. (1999). *Theory and Methods in Political Science* (in Farsi). Amirmohammad Hajyoosefi (Tr.). Tehran: Risstudies.
- Moghaddami, M. T. (2011). "Theory of analysis discourse and its criticism" (in Farsi). *Ma'rifat-i Farhangi Ejtemaii*. Vol. 2. No. 2. pp. 91-124.
- Payandeh, H. (2010). *Short Story in Iran* (in Farsi). Vol. 2. Tehran: Niloofar.
- (2014). *Short Story in Iran* (in Farsi). Vol. 3. Tehran: Niloofar.
- Rashidiuan, A. (2014). *Dictionary of postmodern* (in Farsi). Tehran: Ney.
- Ravadrad, A., & Soleymani, M. (2011). "Representation of religious experience discourses in Iranian Cinema after the Islamic Revolution" (in Farsi). *Cultural Studies & Communication*. Vol. 7. No. 25. pp. 39-70.
- Shahba, M. (2008). "Flashback and Flashforward in film" (in Farsi). *Honar*. No. 76. pp. 330-338.
- Sheykhmahdi, A. (2003). "Research on time in cinematography (philosophical-artistic view)" (in Farsi). *Ketabemah e Honar*. No. 61-62. pp. 138-150.
- Slembrouck, S. (2001). *What is Meant by Discourse Analysis*. Belgium: University of Ghent.
- Soltani, S., & Tafreshi, A. (2015). "A Discourse Analysis of manoto TV Channel Programs" (in Farsi). *New Media Studies*. Vol. 1. No. 3. pp. 125-164.
- Tajik, M. R. (2000). *Discourse and discourse analysis* (in Farsi). Tehran: Farhang Gofteman.
- (2003). "Post-Marxism according to Laclau and Mouffe" (in Farsi). *Discourse*. No. 9. pp. 11-34.
- Tyler, E. (2018). *What is Discourse Analysis?* (in Farsi). Erfan Rajabi and Pedram Maniei (Trans.). Tehran: Nevisaye Parsi.
- Yazdaniyan, S. (2015). *What's the Time in Your World?* (in Farsi). Tehran: Filmsazan. [Movie]