



A Critical Narrative Survey on Panopticon in the Movie “Offside”

Mona Khodabakhsh^{*1}, Zohre Safavizade Sohi²

Received: 05/04/2022
Accepted: 14/11/2022

* Corresponding Author's E-mail:
Mona.khodabakhsh@yahoo.com

Abstract

Foucault's panopticon represents a new form of disciplinary procedure in subjects that institutionalizes a kind of disciplinary behavior. The design of panopticon is such that the subject always considers one's self to be observed, and plays the role of subjugator and submissive at the same time. The architecture of stadiums is such that when we step into them, we immediately remember the panopticon structure, how the spectators are sitting under the searching eyes of security and discipline officers. These agents play the role of panopticon of the subject or subjects who are leaning on the chair to maintain order, and according to the main rule of panopticon, they are hidden from the view. In order to transcend the research, this study has combined it with a narrative theory of Shairi. What has been achieved in the adaption of panopticon and action-oriented discourse of Shairi's point of view is that both theories prescribe an action in order to solve the crisis of the lack of order. Ultimately, the value-object of order is institutionalized in the actors, as if the actor plays the role of a subjugator and submission at the same time. In contrast with the work done in Khodabakhsh's thesis (2013), the study deals with the transcendental role of action-oriented discourse of Shairi, which is different from it. In her thesis, Khodabakhsh has associated Foucault's

1. PhD Candidate of Linguistics, Faculty of Humanities, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
<https://orcid.org/0009-0001-0325-380X>

2. Assistant Professor of Linguistics, Faculty of Humanities, Takestan Branch, Islamic Azad University, Takestan, Iran
<https://orcid.org/0000-0003-1345-272X>



panopticon with his discourse, which has a critical view. In this study, the panopticon is aligned with Shairi's action-oriented discourse, because it moves in the direction of solving the crisis and the panopticon also takes a step towards achieving discipline.

Keywords: Panopticon; discipline; action; sender; agent.

1. Introduction

In defining the panopticon, Foucault discusses the idea in *Discipline and Punishment*, and *The Eye of Power* as a disciplinary structure. The panopticon is an architectural concept which was firstly proposed by Jeremy Bentham, the 18th century philosopher. Foucault bases the disciplinary idea considering the scheme which was suggested by Bentham. This is a procedure which institutionalize the disciplinary behavior into the person, as if the person is constantly under observation, leading to the subjugation of the prisoner. To have a deeper analysis, we have related it to the action-oriented narrative proposed by Shairi.

2. The Literature Review

2.1. Narrative

Narratology is a brand new area of knowledge which was firstly proposed by Todorov discussed in *Decameron Grammar* in 1969 (Okhovat, 1992, p. 7).

It could be stated that the structure of narrative, as it is remained since Aristotle, started from the investigation Vladimir Propp conducted on the Russian fairy tales (Schulz, 2000, p. 91). Some other researchers are Claude Bermon, Greimas, Genette, as well as Porter Abot. Some Iranian ones are Abbasi and Hori.

2.2. A Review on Cinematic Semiotics in the West

Semiotics is an area of knowledge which studies the production, transfer, and understanding of meaning. The idea of movie as language is as old as cinema. The proponents of this idea are some of the film-makers and those who were leading figures in 1920s. These



people consider movie as visual Esperanto and have labelled it the language of movie.

In summary, movie theorists and movie makers such as Eikhenbaum, Jacobson, and Eisentein, as well as Godard and recently Chomsky have been looking for structural explanation of a movie (Elsisver and Epop, 2004, p. 18).

2.3. A Review of Cinematic Semiotics in Iran

Sojudi is one of the Iranian thinkers who has focused on cinematic semiotics. In his PhD dissertation (2001), he proposed layered-based semiotics, and after publishing *Applied Semiotics*, many concepts such as coding, text, and others, which were suggested by Eco and others, were redefined.

3. Theoretical Framework

As Foucault indicates in *Discipline and Punishment* (2013, pp. 248-249), the panopticon architecture is as followed: a circular building surrounding a tower in center. The tower has wide windows which supervises the internal space of the surrounding building. The building consists of cells all around, and each cell has two windows, one facing the internal and the other external space so that sunlight can shine in. Now, there should be an observer in the centering tower and each cell carries a patient, prisoner, worker, or student.

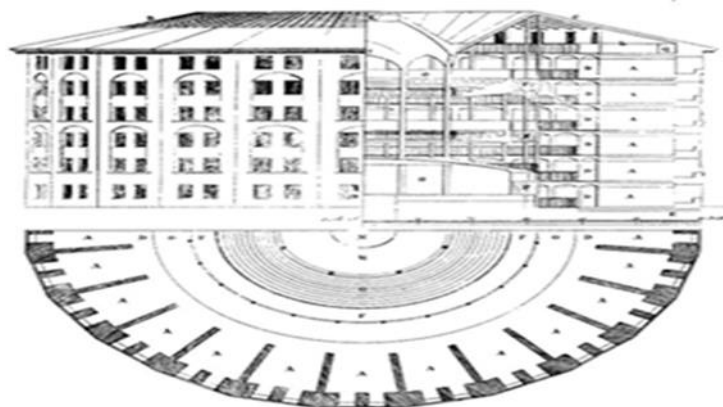


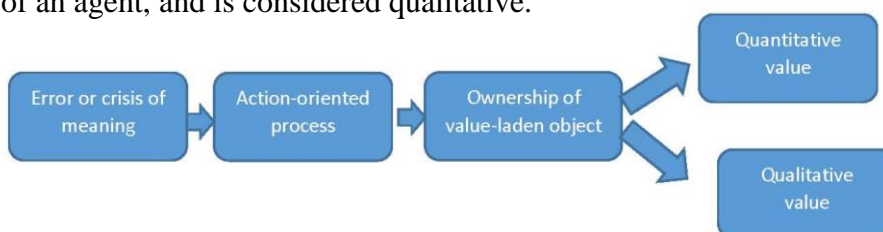
Figure 1. Panopticon building

Based on Shairi's ideas, whether there is an agency at the center of action, or an agent, the significant point is the role of action in the changing dynamics of meaning and its process towards a better one. So, there an action in the core of narrative which is on its own account in line with changing the status of agents and meaning. However, it should be noted that the action goes towards a purpose, in that the change of meaning should establish the system of value exchange, meaning that action should look for obtaining value and setting it in the right place for communication. Therefore, three keywords should be reminded for a better understanding of the narrative system: action, value, change. It should be maintained that the action-oriented discourse stands on agent, action, and value-laden object. The action happens so that the value-laden object and change occurs for the agent.

Based on Shairi's idea of systematic action, value is quantifiable and measurable, and these systems follow a quantitative logic. However, in analyzing the action-oriented systems, we face a qualitative value. In such action-oriented systems, the agent faces an error for which he has to intervene. It should be noted that such crises happen from outside the agent. So, based on Shairi's idea, it can be



concluded that the action in action-oriented systems is manifested in two forms, whether it deals with material crisis and is considered quantitative, or it can deal with epistemological and emotional crises of an agent, and is considered qualitative.



4. Results and Discussion

In a scene in which one of the arrested girls by soldier is taken to a building, a dialogue happens which suggests panopticon. After that the soldier decides to take the girl to the building where arrested are taken:

Girl: For God’s sake, please let me in, I will go into the crowd and no one will find me.

Soldier: I can’t.

Girl: I swear to God, please let me go.

Soldier: No, run.

Girl: Another extra makes no difference; no one will know.

Soldier: What are talking about? The captain knows all there.

In the movie *Offside*, the soldiers always refer to a subject known as “captain” or “Haji”. They are all the invisible panopticon, who do not appear except the last scene. “captain” or “Haji” play the role of the agent who intervene when there is an error or crisis in discipline of the stadium and the soldiers play the role of the eye. Also, in the scene in which Haji enters into the movie, he asks one of the soldiers to interview a boy who is arrested because of carrying some fireworks. When Haji asks the soldier to investigate the boy, it means that the soldier plays the role of the eye of panopticon, even though Haji is there too, and this can negate the panopticon of the prison that



Bentham suggests. But it should be noted that Haji is also the subject of panopticon or the subjects of the security measures. To illustrate, one can refer to the dialogue Haji expresses when the boy is being investigated by the soldier:

Haji: Search him through. Take even a match, search everything.

In this scene, the soldier takes the boy in front of the mini-bus, and says to the boy “open your legs, hands up, up”.

In this scene, the soldier ignores the boy and he enters the stadium with fireworks, so he should be arrested. Haji plays the role of agent and tries to deal with the crisis and arrest the value-laden object of discipline, so he orders the soldier to search the boy. The soldier, at this moment and in front of the boy, plays the role of the agent, and orders the boy. This action is in line with dealing with the crisis in order to set discipline and the value-subject of discipline.

What can be noted regarding the viewpoint of the movie is that the narrative is the movie maker who can narrate the events as girls' entering the stadium is forbidden. The viewpoint of the movie is a camera which focuses on the girls. So, it could be stated that the third person viewpoint of the external type is set into the movie.

5. Conclusion

The findings indicate the relationship between the panopticon of the prison and the discourse action of Shairi. Moreover, it can be pointed out that the panopticon follows the narrative process up to the end of action-oriented discourse. It achieves a commonality with other action-oriented discourses. It could be argued that the action-oriented theory suggested by Shairi is a kind of panopticon; moreover, the action-oriented theory and panopticon are working in the same line, and the former opens up the way for the latter.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۷، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۹۳-۲۲۸

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.14.6.1

بررسی روایی زندان (چشم) سراسربین در فیلم سینمایی «آفساید»

منا خدابخش*^۱، زهره صفوی‌زاده سهی^۲

(دریافت: ۱۴۰۱/۱/۱۶ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۲۳)

چکیده

زندان یا چشم سراسربین فوکو شکلی جدید از روال انضباطی را در سوژه‌ها بازنمایی می‌کند که سوژه نوعی رفتار انضباطی را در خود نهادینه می‌سازد. طراحی زندان سراسربین به گونه‌ای است که سوژه همواره خود را مورد رصد می‌داند و به ایفای نقش انقیادگر و منقاد به صورت هم‌زمان می‌پردازد. معماری استادیوم‌های ورزشی به گونه‌ای است که با قدم گذاشتن به درون آن‌ها بی‌درنگ به یاد سازه سراسربین می‌افتیم که چگونه تماشاچیان در زیر نگاه‌های جست‌وجوگر مأموران حفظ امنیت و انضباط نشسته‌اند. این مأموران نقش چشمان سراسربین سوژه یا سوژه‌هایی را دارند که بر صندلی حفظ نظم تکیه زده‌اند و بنابر ضابطه اصلی زندان سراسربین از منظر دید پنهان هستند. نگارندگان در جهت استعلای پژوهش، آن را با نظام روایی از دیدگاه شعیری همراه ساخته‌اند. آنچه در فیلم سینمایی آفساید (2006) ساخته جعفر پناهی حاصل شده است، انطباق زندان یا چشم سراسربین و گفتمان کنش‌محور تجویزی از دیدگاه شعیری است. هر دو نظام در پی حل بحران عدم وجود نظم، کنشی را تجویز می‌کنند که

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

*Mona.khodabakhsh@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0001-0325-380X>

۲. استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، واحد تاکستان، دانشگاه آزاد اسلامی، تاکستان، ایران.

<https://orcid.org/0000-0003-1345-272X>

در نهایت ابژه ارزشی نظم در کنشگران نهادینه می‌شود و گویی کنشگر هم زمان در نقش انقیادگر و منقاد بازی می‌کند. مقاله حاضر در مقابل کاری که در پایان‌نامه خدابخش (۱۳۹۳) انجام گرفته است، به نقش استعلایی گفتمان کنش‌محور شعیری می‌پردازد که کاری متفاوت با آن است. خدابخش در پایان‌نامه خود چشم سراسربین فوکو را با گفتمان وی همراه ساخته است که نگاهی انتقادی به گفتمان دارد. در این مقاله چشم سراسربین در همسویی با گفتمان کنش‌محور شعیری قرار دارد، چراکه گفتمان کنش‌محور در جهت حل بحران حرکت می‌کند و چشم سراسربین نیز در جهت رسیدن به انضباط گام بر می‌دارد.

واژه‌های کلیدی: زندان سراسربین، انضباط، کنش، کنشگر، کنش‌گزار.

۱. مقدمه

در تعریف زندان یا چشم سراسربین^۱، باید این گونه اذعان کرد که فوکو^۲ در کتاب *مرقبت و تنبیه*^۳ و همچنین مصاحبه‌ای تحت عنوان «چشم قدرت»^۴ از آن سخن به میان آورده است و از جمله ساختارهای انضباطی وی است. زندان سراسربین طرحی معمارانه است که اول بار از سوی جرمی بنتام^۵، فیلسوف سده هجدهم توصیف شده است. طراحی سراسربین به گونه‌ای است که زندانیان را در تیررس دید قرار می‌دهد، بدون اینکه ناظر خود دیده شود، و بدون اینکه زندانیان به یکدیگر دسترسی داشته باشند. فوکو با استناد بر این طرح و بر پایه تحلیل‌های خود به شکل جدیدی از روال انضباطی^۶ نائل می‌شود. روالی که طی آن نوعی رفتار انضباطی در فرد نهادینه^۷ می‌شود؛ چنان که گویی وی خود را بی‌وقفه تحت نظر می‌داند و به این شکل خود مبنای انقیاد^۸ خود می‌شود و زندانبان زندان خویش. به منظور استعلای پژوهش، آن را با نظام روایی کنش‌محور^۹ از دیدگاه شعیری^{۱۰} گره زدیم.

روشی که در این پژوهش به کار برده شده، روشی کیفی با رویکردی روایی است. پیکره مورد پژوهش فیلم «آفساید»^{۱۱} است. قلمرو مکانی پژوهش سینمای ایران و قلمرو زمانی آن سال ۱۳۸۴ است. دلیل انتخاب فیلم سینمایی «آفساید» از سوی نگارندگان، انطباق آن با زندان یا چشم سراسربین فوکو و همچنین نظام روایی کنش محور شعیری است.

آنچه مسئله این پژوهش محسوب می شود پی بردن به نقطه انطباق چشم سراسربین فوکو و نظام روایی کنش محور از دیدگاه شعیری است. اینکه گفتمان کنش محور و چشم سراسربین به دنبال حل چه بحرانی هستند، ارزش چیست و از چه نوعی محسوب می شود، زاویه دید سوژه یا سوژه‌ها چگونه است، از سؤالات اصلی پژوهش هستند. اما برآیند پژوهش بر این فرض است که چشم سراسربین با نقطه عطفی در گفتمان کنش محور تجویزی از دیدگاه شعیری به هدف حل بحران عدم وجود نظم ابژه ارزشی را دنبال می کنند که همانا انضباط است و در پی آن نهادینه شدن رفتار انضباطی در آن‌ها حاصل می شود، طوری که نقش انقیادگر و منقاد را هم‌زمان ایفا می کند.

در فیلم سینمایی «آفساید» ناظر دیالوگ‌هایی هستیم که میان سوژه‌های مورد بررسی رد و بدل می شوند. این دیالوگ‌ها حکایتگر رفتاری نهادینه شده هستند که در زندان یا چشم سراسربین ریشه دارند که براساس نظریه روایی کنش محور شعیری مورد بررسی قرار می گیرد.

۲. پیشینه پژوهش

۲-۱. روایت

روایت^{۱۲} معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است. نه فقط در ادبیات، که در دیگر پاره گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کرده‌اند با روایت

روبه‌رویییم. بخشی از اهمیت روایت و شیفتگی ما به آن برخاسته از این امر است که روایت نه فقط در اشکال مختلف بیان فرهنگی، بلکه در الگوهای تجارب خود ما و همین‌طور بینش ما از زندگی نقش بنیادی ایفا می‌کند. اغلب افکار ما شکلی روایی دارد، و حتی رؤیاهای ما مانند داستان‌هایی ناقص و آشفته است (لوت، ۱۳۸۸، ص. ۹). همه کسانی که به مطالعه علمی روایت و بومی‌سازی مسئله روایی علاقه‌مندند، سال‌های دهه ۱۹۶۰ میلادی را دورانی مهم برای مطالعات حوزه روایت می‌شناسند. از این رو، این دوران مرجعی انکارناپذیر برای همه پیشرفت‌های مربوط به روایت‌شناسی محسوب می‌شود (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۷).

۲-۲. مروری بر روایت‌شناسان خارجی

روایت‌شناسی دانشی نوظهور است که نام آن اولین بار توسط تزوتان تودورف^{۱۳} در کتاب *دستور زبان دکامرون* در سال ۱۹۶۹ به‌کار برده شد (اخوت، ۱۳۷۱، ص. ۷). البته در عمل، این علم از سابقه طولانی‌تری برخوردار است. می‌توان گفت بررسی ساختار روایت، به رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به جا مانده، تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ^{۱۴} روی حکایات پریان روسی انجام داد شروع شد (اسکولز، ۱۳۷۹، ص. ۹۱). او در اثر معروفش، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان روسی* (۱۹۲۸)، با بررسی مجموعه‌ای از صد حکایت، به این اصل می‌رسد که هرچند پرسوناژهای یک حکایت متغیرند، کارکردهای آن‌ها در حکایت‌ها پایدار و محدود است (همان، ص. ۹۶). پراپ پیرو بررسی خود نظام روایی جامعی را با عنوان *سی و یک کارکرد روایت* مطرح کرد. متمایزترین این کارکردها نقصان و رفع نقصان^{۱۵} هستند (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۷). کلود برمون^{۱۶} (۱۹۷۳) با الهام از داده‌های نظری پراپ، تفکرات نوینی را در حوزه روایت طرح کرد. برای وی شخصیت‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و با این فرض

که براساس نقششان معنی‌دار می‌شوند، ساختار روایت، دیگر نمی‌تواند آن گونه که پراپ تأکید داشت بر حوادث متکی و استوار باشد، بلکه این «چیدمان نقش‌ها»^{۱۷} هستند که سرنوشت روایت را تعیین می‌کنند (همان، صص. ۱۷-۱۸) و این امر ویژگی مهم آرای برمون محسوب می‌شود. کلود لوی استراوس^{۱۸} نیز با نوشتن نقدی در سال ۱۹۶۰ یکی از عوامل اصلی شهرت پراپ در اروپا محسوب می‌شود. وی هرچند بر روش پراپ تأکید داشت، اما از تعداد کارکردهای او کاست (سلدن، ۱۳۷۷، ص. ۱۴۳). تقلیل کارکردهای پراپ از سوی استراوس نقطه اوج کار وی بود.

گرمس^{۱۹}، نیز با اتکا بر داده‌های پراپ، ساختار روایی خود را متشکل از سه «آزمون» روایی یا مراحل اصلی روایت مطرح کرد. واژه «آزمون» روایی بدان جهت انتخاب شد تا تأکیدی بر این نکته باشد که روایت «همچون زندگی است» (vide. Courtes, 2003, p.88). همین اصل است که روایت‌شناسی گرمس را امری انسان‌شناختی می‌سازد. به این ترتیب، تغییر وضعیت و تبدیل که به کنش وابسته هستند (آزمون سرنوشت‌ساز^{۲۰})، در قلب نشانه معناشناسی گرمس جای می‌گیرند. از سوی دیگر، کنش برای پراپ هم نقشی اساسی ایفا می‌کند. با این حال، آنچه تعریف گرمس از کنش را با تعریف پراپ متفاوت می‌کند، ماهیت زبانی آن است. به دیگر سخن، برای گرمس، کنش‌ها کاغذی هستند؛ یعنی «روی کاغذ» است که شکل می‌گیرند و این همان چیزی است که باعث می‌شود گرمس کارکردهای روایی پراپ را کاهش دهد و از سوی دیگر، تلاش کند تا ترکیبی روایی بسازد که در کنار مفهوم کنش‌گزار، از واقعیت زبانی گفتمان سرچشمه بگیرد و به پویایی روایی وابسته باشد (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۸).

اگر بتوان روایت‌شناسی اولیه را متشکل از چندین مکتب دانست، الگوی پیشنهادی ژرار ژنت^{۲۱} در کتاب *گفتمان روایت*^{۲۲} (۱۹۸۰) را بی‌شک می‌توان برجسته‌ترین این

مکاتب به حساب آورد. شهرت آثار ژنت بیش از هر چیزی به آرای او در زمینه «زمان در روایت» و معرفی مفاهیم سه گانه «توالی»^{۲۳}، «دیرش»^{۲۴} و «بسامد»^{۲۵} برمی‌گردد. توالی به ارتباط میان ترتیب رویدادهای داستانی و بیان خطی آنها در متن اشاره دارد. منظور از دیرش، مدت زمان وقوع رویداد و اختصاص مقدراری از متن برای روایتشان است. بسامد، دفعات رویدادی خاص در داستان و دفعات روایت آن در متن را نشان می‌دهد. از مفاهیم دیگری که ژنت معرفی می‌کند، «پس‌نگری»^{۲۶} و «پیش‌نگری»^{۲۷} است. او همچنین مفهوم «کانونی‌سازی»^{۲۸} را مطرح می‌کند تا نشان دهد که برخلاف تصور معمول، آنکه می‌بیند با آنکه می‌گوید لزوماً یکسان نیست (صافی، ۱۳۸۸، صص. ۴۲-۴۳).

اچ پورتر ابوت در کتاب *سواد روایت* به بازنمایی یک روایت سالم پرداخته است و هدف این کتاب یافتن پاسخ به پرسش‌هاست: اینکه روایت چیست، چگونه ساخته می‌شود، بر ما چه تأثیری دارد، ما چگونه بر آن تأثیر می‌گذاریم، چگونه منتقل می‌شود، چگونه با تغییر رسانه یا بافت فرهنگی، روایت هم عوض می‌شود و غیره ... نقطه اوج کتاب در تأکید بر این امر است که روایت در هر سنی، در هر مکانی و در هر جامعه‌ای حضورش قطعی است. روایت با تاریخ بشر آغاز شده و هیچ قومی بدون آن وجود نداشته است. تمام طبقه‌ها و تمام گروه‌های انسانی روایت‌های خودشان را دارند و تمام انسان‌ها با سابقه فرهنگی مختلف و حتی متضاد از آن بهره می‌برند. روایت و رای تمایز میان ادبیات خوب و بد، پدیده‌ای بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است. روایت همه جا هست و درست مانند خود زندگی است.

۲-۳. مروری بر روایت‌شناسان داخلی

عباسی از جمله پژوهشگران حوزه روایت به‌شمار می‌آید. وی در کتاب *روایت‌شناسی کاربردی* خویش به تحلیل زبان شناختی روایت، تحلیل کاربردی بر موقعیت روایی،

عنصر پی‌رنگ و نحو روایی در روایت‌ها پرداخته است. این کتاب که در امتداد مبانی معنائشناسی نوین، تجزیه و تحلیل نشانه - معنائشناسی گفتمان از حمیدرضا شعیری نوشته شده است هدف کلی را دنبال می‌کند که همانا بومی‌سازی نظریه‌های روایت است. در این کتاب تلاش شده است که رویکرد روایت‌شناسی به صورت روشمندی روی آثار پیاده شود و همچنین در هنگام تحلیل متون تا حد امکان از متن خارج نشود و به روش‌شناسی و متن وفادار باقی بماند. آن چنان که گفته شد در کتاب روایت‌شناسی کاربردی نگارنده تنها به سه مبحث موقعیت‌های روایی، پی‌رنگ و نحو کنشگران یا نحو روایی می‌پردازد که این امر سبب برجسته شدن آن نسبت به کتاب‌های دیگر می‌شود.

حری در کتاب نظریه روایت و روایت‌شناسی که ترجمه و تألیف وی است، جنبه‌های اصلی روایت، یعنی مؤلفه‌های داستان و متن را مورد بررسی قرار داده است. از نقاط مثبت این کتاب این امر است که در آن مجموعه‌ای از مقاله‌هایی گنجانده شده است که هر یک جنبه‌ای از روایت‌شناسی و دستور زبان روایت را بررسی می‌کنند. از جمله مفاهیمی که به آن‌ها پرداخته شده است می‌توان از تعاریف، نظریه‌ها و رویکردها، شخصیت و شخصیت‌پردازی، مؤلفه‌های متن روایی، زاویه دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی گفتمان نام برد. مقاله‌هایی که در کتاب فوق آورده شده‌اند براساس همین جنبه‌ها انتخاب شده‌اند.

۲-۴. مروری بر نشانه‌شناسی سینما در غرب

نشانه‌شناسی حوزه‌ای از دانش است که به مطالعه سازوکارهای تولید، انتقال و دریافت معنا می‌پردازد و از آنجا که دامنه مطالعات نشانه‌شناسی در قلمرو متنی است که براساس رمزگان یا رمزهایی در کار تولید و انتقال معناست، ماهیتی بینارشته‌ای پیدا

می‌کند و به همین دلیل است که در چند سال اخیر با رشد و گسترش نشانه‌شناسی در زمینه‌های مختلف زبان، ادبیات، تئاتر، درام، سینما، عکس و غیره روبه‌رو بوده‌ایم.

ردپای مطالعه برنشانه‌شناسی هنر را در ابتدا می‌توان در نوشته‌های صورت‌گرایان روس پیدا کرد، بی‌آنکه احتمالاً به صراحت به نشانه‌شناسی سینما اشاره کرده باشند. سپس اندیشمندان مکتب پراگ^{۲۹} نیز گاهی اشاره‌هایی به این موضوع داشته‌اند، اما شکوفایی آن را باید در نوشته‌های نشانه‌شناسانی چون «کریستین متز»^{۳۰}، «امبرتواکو»^{۳۱}، «یوری لوتمان»، «پیر پائولو پازولنی»^{۳۲}، «رولان بارت»^{۳۳} و دیگران جست‌وجو کرد. تاریخ نشانه‌شناسی سینما شاهد افت و خیزها، چالش‌های نظری تحولات فکری زیادی بوده است که زمینه‌های رشد و بالندگی این حوزه میان‌رشته‌ای را فراهم کرده است.

نشانه‌شناسان معاصر نشانه‌ها را به‌طور منزوی مطالعه نمی‌کنند، بلکه به بررسی آن‌ها به عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای (مثل یک رسانه یا ژانر) می‌پردازند. آن‌ها به دنبال پاسخ این پرسش‌اند که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود. نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد (چندلر، ۱۳۸۶، ص. ۳۵).

گفتنی است، آنچه برای اولین بار مطالعات فیلم را در تماس با زبان‌شناسی قرار داد، این مسئله بود که سینما (از ابتدا) تصاویر را با زبان ترکیب می‌کرد، چه به‌صورت گفتار (هنگام اجرای فیلم) و چه به‌صورت نوشتار (به‌شکل میان‌نوشته‌ها)، انگیزه توجه به زبان، پاسخ به پرسش‌هایی از این دست بوده است که برای مثال، بازتولید عکس‌گونه واقعیت چگونه می‌تواند عبارتی معنادار درباره همان واقعیت باشد؟

همان‌طور که کریستین متز اظهار می‌کند، «باید بفهمیم فیلم‌ها چگونه فهمیده می‌شوند» یا بیان نیکولز^{۳۴} باید «تصاویر جهان را به‌صورت گفتاری درباره جهان بفهمیم» (السیسور و اپوپ، ۱۳۸۳، ص. ۱۳).

قدمت این فکر که فیلم مانند زبان است، به اندازه عمر خود رسانه فیلم است و اغلب فیلم‌سازان پیشگامی که نگران حیثیت این پیشه بوده‌اند و کسانی که از جمله پیشروان دهه ۱۹۲۰ بوده‌اند و جایگاه هنری را برای این سرگرمی احتمالاً مردمی قائل بودند، مبلغ این فکر شده‌اند. این دسته افراد تا حدی پیش رفتند که به نوعی سینما را اسپرانتوی بصری می‌دانستند و از چیزی تحت عنوان زبان فیلم یاد کرده‌اند (همان، ص. ۱۹).

این تفکر تا جایی پیش رفت که واپل لیندسی^{۳۵}، شاعر آمریکایی در سال ۱۹۱۵ از فیلم به مثابه زبان هیروگلیف مصری یاد کرد و همچنین نظریه پرداز مجاری سینما بلا بالاز^{۳۶} مکرراً از ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ به ماهیت زبانی فیلم در کارهایش اشاره می‌کرد (استم، ۱۹۹۲، ص ۲۸).

به‌طور خلاصه، نظریه پردازان فیلم و فیلم‌سازان، از بورس آبخن باوم^{۳۷}، رومن یاکوبسن^{۳۸} و سرگئی آیزنشتاین^{۳۹} گرفته تا ژان - لوک گدار^{۴۰}، کریستین متز، امبرتو اکو، پیر پائولو پازولینی تقریباً با الهام از سوسور و گاه پیرس و به تازگی چامسکی^{۴۱} به دنبال توضیحاتی ساختاری از زبان برای الگویی بوده‌اند که بتواند چگونگی فهم معنایی فیلم را تبیین کند (السیسور و اپوپ، ۱۳۸۳، ص. ۱۸).

در نهایت می‌توان مطالعات زبان‌شناختی سینما را به سه دوره کلی تقسیم کرد: نخست دوره‌ای که سعی می‌شد واحدهای کمیته سینما و فیلم را بر مبنای واحدهای کمیته زبان مانند واج، تکواژ و جمله متناظرسازی کنند. متز^{۴۲} اولیه را در واقع می‌توان در این مرحله قرار داد. در این مرحله برای سینما قائل به «نظام زبان» یا «لانگ» بودند. پس از اینکه این نوع متناظرسازی کارساز واقع نشد، سینما را فاقد نظام زبان و فقط دارای قوه ناطقه «لانگاژ» یا به عبارت بهتر «قوه فیلمی» دانستند. در اینجا، دیگر نیازی به متناظرسازی به شکل اولیه نبود. اما در مرحله سوم، می‌توان گفت، سعی شد از دیگر

رویکردهای زبان‌شناختی مانند «دستور زایشی»، «معنی‌شناسی»، «کاربردشناسی»، «تحلیل متنی»، «تحلیل گفتمان» و مواردی از این قبیل در مطالعات سینما بهره گرفته شود. در واقع، در این مرحله شاید در زبان‌شناسی نیز پا فراتر از واج، واژه و جمله گذاشته شده بود و مباحث متن و گفتمان مطرح شد. حالا سینما دارای زبان خاص خود است.

۵-۲. مروری بر نشانه‌شناسی سینما در ایران

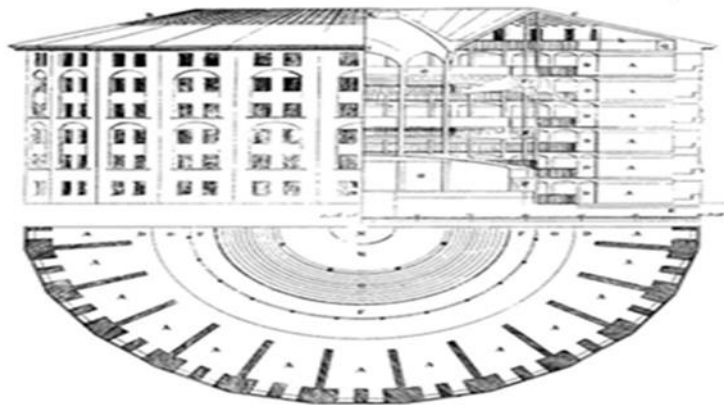
سجودی از جمله اندیشمندان داخلی است که به مبحث نشانه‌شناسی سینما پرداخته است. وی (۱۳۸۰) در رساله دکتری خود برای اولین بار نشانه‌شناسی لایه‌ای را مطرح کرد و پس از انتشار کتاب *نشانه‌شناسی کاربردی*، تقریباً بیشتر مفاهیمی (نظیر رمزگان، متن و ...) را که پیش از این توسط نشانه‌شناسانی چون متز، اکو و ... تعریف شده بود، بازتعریف کرد.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. زندان سراسرین

طبق آنچه که فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه* (۱۳۹۲، صص. ۲۴۸-۲۴۹) آورده است، زندان سراسرین معماری این چنین دارد: ساختمانی حلقه‌ای در پیرامون و برجی در مرکز؛ برج پنجره‌هایی عریض مشرف بر نمای داخلی ساختمان حلقه‌ای پیرامون دارد و ساختمان پیرامونی نیز از سلول‌هایی تشکیل شده است که تمام عرض ساختمان را از یک سر تا سر دیگر دربر می‌گیرند و هر سلول دو پنجره دارد، یکی به سمت داخل و رو به پنجره‌های برج، و دیگری رو به بیرون، چندان که نور خورشید سرتاسر سلول را درمی‌نوردد. حال کافی است که مراقبی در برج مرکزی جا گیرد و در هر سلول نیز یک دیوانه، بیمار، محکوم، کارگر یا دانش‌آموز حبس شود. بر اثر تابش نور از پشت به

سلول‌ها، می‌توان از برج که کاملاً رو به نور است، سایه‌های کوچک اسیر در سلول‌های ساختمان پیرامونی را زیر نظر داشت. به شمار قفس‌ها نمایش‌هایی کوچک برپاست که هر نمایش تنها یک بازیگر دارد، بازیگری کاملاً فردیت‌یافته و پیوسته رؤیت‌پذیر. سازوکار سراسربین واحدهایی مکانی را سامان می‌دهد که مشاهده بی‌وقفه و شناسایی بی‌درنگ را امکان‌پذیر می‌کنند. روی هم‌رفته، در زندان سراسربین اصل سلول تاریک وارونه شد؛ به عبارت بهتر، از سه کارکرد آن یعنی حبس کردن، محرومیت از نور و پنهان کردن فقط اولی حفظ شد و دو کارکرد دیگر حذف شد.



شکل ۱. ساختمان سراسربین

باید اذعان داشت که می‌توان ردپای سراسربین را در سازه‌هایی نظیر مراکز خرید، آمفی‌تئاترها و همچنین استادیوم‌های ورزشی مشاهده کرد. در زندان سراسربین نوع تازه‌ای از رابطه قدرت شکل می‌گیرد و به جای آنکه به دست قدرتمند بر بی‌قدرت اعمال شود، به سبب آنکه فرد خود را بی‌وقفه در معرض دید می‌داند قاعده رفتاری سرکوب را در خویش نهادینه می‌کند و به ایفای هر دو نقش انقیادگر و منقاد می‌پردازد.

۲-۳. گفتمان کنش‌محور

به اعتقاد شعیری، گفتمان کنش‌محور از اولین نظام‌های گفتمانی است که در شناسایی و بسط آن تحلیلگران زیادی دخالت داشتند. ولادیمیر پراپ، مارسل موس^{۴۳}، کلد لوی استرس^{۴۴}، جرج دومزیل^{۴۵}، رولان بارت، پل ریکور^{۴۶} و آرژیرداس ژولین گرمس از جمله کسانی هستند که نظریه‌های مربوط به حوزه روایت کنشی را تولید و بسط داده‌اند. همه این نظریه‌پردازان در بررسی نظام روایی گفتمان یک نقطه مشترک دارند و آن اینکه هر گفتمان روایی دارای هسته مرکزی است که می‌توان آن را کنش نامید (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۹).

براساس آرای شعیری چه در منشأ کنش یک کنش‌گزار باشد، چه یک کنشگر، آنچه اهمیت دارد نقش کنش در تحول معنا و تغییر آن به معنایی مطلوب‌تر است. پس هسته مرکزی روایت را کنشی تشکیل می‌دهد که خود در خدمت تغییر وضعیت کنشگران و همچنین معناست. البته کنش جهت رسیدن به هدف خود، یعنی تغییر معنا باید بتواند نظام مبادله ارزش را ایجاد کند؛ یعنی کنش به دنبال کسب ارزش یا قرار دادن آن در چرخه صحیح تعامل است. پس سه واژه کلیدی برای درک هرچه بهتر نظام روایی مبتنی بر کنش وجود دارد: کنش^{۴۷}، ارزش^{۴۸}، تغییر^{۴۹} (همان). باید اذعان کرد که گفتمان کنش‌محور بر اصل کنشگر، کنش و تصاحب ابژه ارزشی متمرکز است. شعیری معتقد است در دایره گفتمان‌های کنش‌محور باید کنشگر حضور داشته باشد و کنشی که صورت می‌پذیرد باید در جهت به دست آوردن ابژه ارزشی و تغییر باشد. همچنین آنچه سبب می‌شود کنشگر به کنشی دست بزند نقصان است. کنشگر در پی رفع نقصان دست به کنشی می‌زند تا به ابژه ارزشی و تغییر مورد نظر کنشگر نائل آید.

به اعتقاد شعیری در نظام‌های کنشی برنامه‌مند، ارزش مقدارپذیر و کمی است؛ و این نظام‌ها از منطقی کمی پیروی می‌کنند. اما در سیر بررسی نظام‌های کنشی با نظام‌هایی روبه‌رو می‌شویم که ارزش دارای ویژگی کیفی است. در این گونه نظام‌های کنشی، کنشگر با نقصانی مواجه است که برای رفع آن وارد عمل می‌شود. باید خاطر نشان کرد که این بحران‌ها از بیرون بر کنشگر تحمیل می‌شوند. پس بنابر اعتقاد شعیری می‌توان نتیجه گرفت که کنش‌ها در نظام‌های کنشی به دو شکل عمل می‌کنند؛ یا اینکه بحرانی مادی را رفع می‌کنند و کمی هستند؛ یا اینکه می‌توانند بحران‌های هستی‌شناختی و عاطفی کنشگر را برطرف کنند و کیفی هستند.



شکل ۲. نمودار فرایند کنشی با رویکرد ارزشی

۳-۳. نظام گفتمانی کنشی - تجویزی

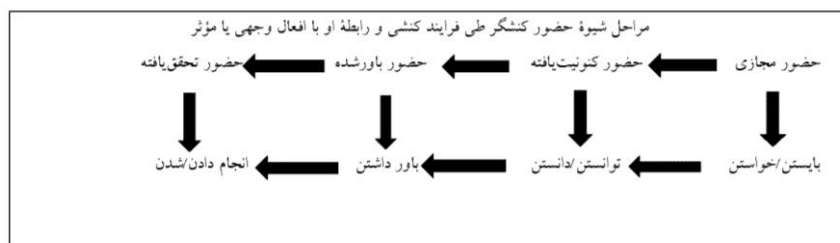
گفتمان روایی کنش‌محور، گفتمانی است که هدف اصلی آن تغییر وضعیت اولیه یا نابسامان به وضعیتی ثانویه یا سامان‌یافته است (همان، ص. ۲۴).

نظام گفتمانی تجویزی^{۵۰} در زیرمجموعه نظام گفتمانی کنشی قرار دارد؛ چون تجویز در راستای تحقق کنش صورت می‌گیرد. بر این اساس، گفتمان ما را با کنش‌گزاری مواجه می‌سازد که در موقعیتی برتر نسبت به کنشگر قرار دارد و می‌تواند او را به انجام کنشی وادار کند (همان، ص. ۲۴).

حال اگر کنش به صورت تجویز از بالا به صورت مداوم تکرار شود، با خودکارشدگی کنش روبه‌رو هستیم. همچنین باید به این امر اشاره کرد که نظام‌های کنشی تجویزی نظام‌هایی برنامه‌مند هستند که تخطی از برنامه برابر با تنبیه است. این‌گونه نظام‌ها را نظام‌های کنشی عمودی یا دستوری نیز می‌نامند. باید خاطر نشان کرد که بعد از کنش وارد مرحله ارزیابی آن می‌شویم.

در ادامه باید به این نکته اشاره کرد که هر کنشگری از قبل ورود به کنش تا پایان آن، مراحل را از نظر شیوه حضور کنشی طی می‌کند که ارتباطی مستقیم یا با افعال وجهی و یا با افعال مؤثرگفتمان دارد. اراده و خواستن کنشگر او را در آستانه کنش قرار می‌دهد. در این حالت کنشگر در وضعیت حضور مجازی^{۵۱} قرار می‌گیرد. گاهی خواستن از درون خود کنشگر نشئت می‌گیرد و در این حالت، او کنشگری خودخواسته است. اما گاهی این خواستن از بیرون به کنشگر تزریق و یا تحمیل می‌شود؛ که در این صورت ما با کنشگری ناخودخواسته روبه‌رویم. گاهی نیز بایستن به‌عنوان جبری بیرونی یا جبری از درون نشئت‌گرفته، عمل می‌کند و در این حالت کنشگر بر حسب اجبار یا وظیفه وارد فضای کنشی می‌شود. خواستن و بایستن، هر دو کنشگر را در آستانه کنش قرار می‌دهند. پس از حضور مجازی، کنشگر وارد مرحله بعد که حضور کنونیت‌یافته^{۵۲} است، می‌شود. این نوع حضور با افعال وجهی یا مؤثر توانستن و دانستن گره خورده است. در این حالت نیز کنشگر هنوز در آستانه کنش قرار دارد. اما بهتر است این مرحله جدید را پساآستانه بنامیم، چراکه کنشگر نسبت به مرحله قبل که آستانه است، یک قدم جلوتر قرار گرفته است؛ یعنی با کسب توانش و دانش و شناخت لازم، آمادگی ورود به کنش و انجام عملیات کنشی را کسب کرده است. حضور بعدی را باید حضوری به باور رسیده^{۵۳} نامید. باور به کنش، همه

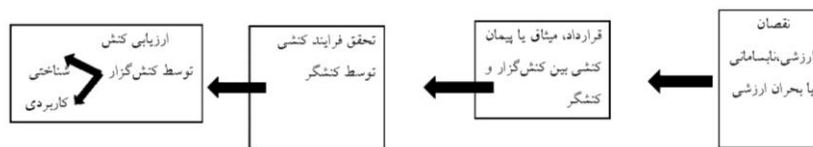
تردیدهای کنشگر را از بین برده و اراده او را در انجام کنش راسخ، قطعی و یقینی می‌کند. پس از طی این مراحل، کنشگر به مرحله نهایی که انجام کنش است، وارد می‌شود. در آخرین مرحله از فرایند کنشی، حضور کنشگر محقق^{۵۴} می‌شود که آن را حضور تحقق‌یافته می‌نامیم. تحقق حضور و نتیجه فرایند کنشی در متن‌ها با دو گفته کنشی و شوشی به نمایش گذاشته می‌شود. برای مثال، «سیندرلا با پرنس ازدواج می‌کند» یک گفته کنشی است، اما «سیندرلا ثروتمند می‌شود و یا خوشبخت می‌شود»، یک گفته شوشی است. در گفته شوشی، وضعیتی که سیندرلا در آن قرار دارد، توصیف می‌شود. اما مواردی نیز وجود دارد که کنشگر نه تنها اراده‌ای برای انجام کنش ندارد، بلکه او فقط به‌طور خودکار درسی را که آموخته است، تکرار می‌کند. ژان کلود کوکه اعتقاد دارد که در این حالت کنشگر به یک ناکنشگر تبدیل می‌شود (همان، صص. ۲۶-۲۸).



شکل ۳. نمودار مراحل شیوه حضور کنشی

پس از انجام کنش، فرایند روایی وارد آخرین مرحله، یعنی ارزیابی کنش می‌شود. ارزیابی ابتدا با فعالیت شناختی^{۵۵} آغاز و به فعالیتی کاربردی^{۵۶} ختم می‌شود. کنش‌گزار ابتدا به مطالعه و بررسی عمل انجام‌شده می‌پردازد و سپس پاداش یا تنبیه تحقق می‌یابد. همان‌طور که می‌بینیم، در نظام کنشی هر کنشگری دارای نقش مشخصی است که از ابتدا تا انتهای روایت در آن باقی می‌ماند. در چنین شرایطی قرار نیست که کنشگر

خارج از نقش خود به کنش‌هایی غیرقابل پیش‌بینی یا غیرقابل کنترل بپردازد. چنین ثباتی یکی از تفاوت‌های مهم روایت‌های کلاسیک و سنتی با روایت‌های نو و غیرکلاسیک است که در آن هر نقشی می‌تواند از قالب خود خارج شود و کنشگر براساس شرایط به کنشی غیرقابل پیش‌بینی و خارج از برنامه بپردازد (همان، ص. ۲۹).
الگوی نظام روایی کنشی براساس دیدگاه نظریه‌روایی گرمس



شکل ۴. نمودار نظام روایی کنشی

۴-۳. خط تلاقی زندان سراسربین و آرای شعیری در باب گفتمان کنش‌محور

بنابر آنچه که پیش از این گفته شد، زندان یا چشم سراسربین از چنان قدرت رؤیت‌ناپذیری برخوردار است که هر لحظه ابژه آن خود را در تیررس دید می‌داند؛ به طوری که انضباط در وی نهادینه می‌شود و در نقش انقیادگر و متقاد به طور هم‌زمان بازی می‌کند؛ و دقیقاً در همین لحظه جرقه اتصال زندان یا چشم سراسربین و آرای شعیری در باب نظام روایی کنش‌محور زده می‌شود. همان‌طور که در بخش پیشین اشاره کردیم، در زندان سراسربین و بنابر آرای شعیری ما ناظر نظام کنش‌محوری از نوع تجویزی هستیم. در این باب قدرت رؤیت‌ناپذیر زندان سراسربین در نقش کنش‌گزاری بازنمایی می‌شود که کنش را بر ابژه خود، در صدد رفع نقصان یا بحران یا به عبارتی تغییر حالت اولیه تجویز می‌کند. از آنجایی که کنشگر بی وقفه خود را در معرض دید می‌داند، ما با خودکارشدگی کنش مواجه هستیم. باید خاطر نشان کرد که این‌گونه

کنش‌ها برنامه‌مند هستند و تخطی از آن‌ها با تنبیه روبه‌روست. در چشم سراسرین ما با افعال وجهی بایستن مواجه هستیم که به‌عنوان جبری بیرونی از سوی کنش‌گزار بر کنشگر اعمال می‌شود و کنشگر را وارد فضای کنشی می‌کند. از این رو کنشگر که هر لحظه خود را مورد رصد می‌داند بنابر جبر موقعیتی در آستانه کنش و حضور مجازی قرار می‌گیرد. سپس کنشگر وارد مرحله بعد یعنی حضور کنونیت‌یافته می‌شود که مرحله پساآستانه است. در این مرحله کنشگر با کسب توانش و دانش و شناخت لازم، آمادگی ورود به کنش را کسب کرده است.

کنشگر براساس تجویز کنش از سوی کنش‌گزار رؤیت‌ناپذیر و با علم و شناخت این امر که هر لحظه مورد رصد است آماده ورود به کنش می‌شود. حضور بعدی حضور به باوررسیده نام دارد. در مرحله آخر کنشگر وارد مرحله نهایی و انجام کنش می‌شود که به آن حضور تحقق‌یافته گفته می‌شود. حضور تحقق‌یافته می‌تواند هم به‌صورت کنشی و هم به‌صورت شوشی به نمایش درآید. در هر حال کنشگر چشم سراسرین وارد مرحله‌ای می‌شود که حاصل آن ابژه ارزشی به نام انضباط است که دارای ویژگی کیفی است و غایت آن در پس رؤیت‌ناپذیر بودن کنش‌گزار، رسیدن به کنشگر یا بهتر است بگوییم ناکنشگری است که در دو نقش انقیادگر و منقاد به‌طور هم‌زمان بازی می‌کند. حال به مرحله ارزیابی رسیده‌ایم. در این لحظه کنش‌گزار با فعالیت شناختی آغاز می‌کند و سپس به مرحله کاربردی می‌رسد. کنش‌گزار به بررسی عمل می‌پردازد و سپس پاداش یا تنبیه تحقق می‌یابد. پس تخطی از خط سیر چشم سراسرین با تنبیه برابر است.

۵-۳. روایت کلاسیک

شعیری بیان می‌کند که ارسطو در وحدت سه‌گانه خود و با اشاره به وحدت مکان بر این اعتقاد است که کل داستان باید در یک منظر نمایشی واحد و در یک زمان بیست و چهار ساعته و براساس موضوعی واحد اجرا شود. وی در ادامه بیان می‌کند که این تفکر مبنای روایت‌های کلاسیک است که بر این اعتقاد استوار بودند که جهان در کنترل آن‌هاست. نگاه کلاسیک نگاه وحدت‌گراست، چراکه همه آثار گفتمانی تحت حاکمیت یک مصداق و مرجع بیرونی بودند. پس آنچه که در روایت‌های کلاسیک با در نظر گرفتن وحدت مکان مورد توجه قرار می‌گیرد این نکته است که مکان روایی مسدود یا باز است؛ افقی است یا اینکه عمودی است. به گفته شعیری روایت کلاسیک با نظم در ارتباط است و این دقیقاً نقطه عطف آن با زندان یا چشم سراسربین است. چشم سراسربین با هدف قرار دادن انضباط در پی برقراری نظم است. شعیری در پرداختن به ارزش در روایت‌های کلاسیک به این نکته می‌پردازد که ارزش در نگاه کلاسیک بیرونی و قابل فتح است.

۶-۳. زاویه دید

ژرار ژنت در سال ۱۳۷۲ «کانون» یا همان زاویه دید را به موضوع بحث انتقادی تبدیل ساخت (مارتیت، ۱۳۸۲، ص. ۱۰۸). وی مفهوم «کانونی‌سازی» را معرفی می‌کند تا نشان دهد که برخلاف تصور «آن که می‌بیند» با «آن که می‌گوید» لزوماً یکسان نیست (صافی، ۱۳۸۸، ص. ۴۳).

براساس آرای ژنت، راوی، گوینده یا لحن گفتمان روایی است. او عاملی است که تماس ارتباطی را با مخاطب یا روایت‌شنو برقرار می‌کند؛ کسی که بیان (نمایش یا گزارش) را رهبری می‌کند، کسی که تصمیم می‌گیرد چه چیزی باید گفته شود، چگونه

باید گفته شود (به‌خصوص با چه ترتیب و از چه زاویه دیدی) و چه چیزی باید ناگفته گذارده شود. حتی اگر لازم باشد، تصمیم می‌گیرد که برای اهداف و پیام‌های [روایت]، تفسیر و توضیح آورد.

ژنت به‌طور استعاری، وجه^{۵۷} را به‌عنوان «زوایای دید مختلفی که رویداد از آن نگریسته شود» به‌کار می‌برد. پرسش مرتبط در اینجا، برخلاف «چه کسی صحبت می‌کند؟»، پرسش «چه کسی می‌بیند و ادراک می‌کند؟» است و گاه انواع دیگری از پرسش‌ها را نیز شامل می‌شود: چه کسی به‌عنوان مرکز دیدگاه عمل می‌کند؟ اطلاعات داستان (به‌صورت دائم یا موقت) به چه طریق به ادراک، دانش یا زاویه دید یک شخص محدود می‌شود؟ ملاحظه می‌شود که بین دیدن و گفتن روایت، تفاوت و تمایز وجود دارد. اولین کسی که این تمایز را در روایت مورد توجه قرار داد، ژنت بود. او با در تقابل قرار دادن [کانونی‌ساز^{۵۸}] و راوی، میان دیدگاه [زاویه دید] از یک سو، لحن راوی از سوی دیگر تمایز ایجاد کرد. بدین ترتیب ژنت تقسیم بند زیر را از کانونی‌سازی ارائه می‌دهد:

۱. کانونی‌سازی صفر^{۵۹} (زاویه دید صفر): که در آن راوی از نوع دانای کل است. دانش او بیش از شخصیت‌هاست، اما او با بی‌طرفی وقایع و رویدادهای داستان را روایت می‌کند و گزارش می‌دهد.

۲. کانونی‌سازی درونی^{۶۰} (زاویه دید درونی): گاه اطلاعات متن می‌تواند به حوزه ادراک یکی از شخصیت‌های داستانی محدود شود.

۳. کانونی‌سازی بیرونی^{۶۱} (زاویه دید بیرونی): که در آن راوی تنها به تجلی ظاهری افکار و احساسات شخصیت‌ها دسترسی دارد و دانش او نسبت به شخصیت‌ها کم‌تر است.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. خلاصه فیلم سینمایی «آفساید»

فیلم «آفساید» ساخته جعفر پناهی (۲۰۰۶) حکایتگر دختران جوانی است که در پی علاقه زیادی که به دیدن فوتبال از نمای نزدیک دارند پا به حریمی می‌گذارند که ورود آن‌ها به سبب دارا بودن هویت جنسی زنانه^{۶۲} ممنوع است. در پی این ممنوعیت، مأموران حفظ امنیت و عبور و مرور استادیوم برخی از این دختران را دستگیر می‌کنند و در مکانی مورد بازداشت قرار می‌دهند. از دید جست‌وجوگر مأموران آن‌ها وارد حریمی شده و از خط قرمزی عبور کرده‌اند که به آن‌ها متعلق نیست. می‌توان چنین عنوان کرد که پناهی نام این فیلم را به همین دلیل آفساید برگزیده است، زیرا آفساید قانونی در ورزش فوتبال است. براساس این قانون بازیکنی که در موقعیت آفساید قرار دارد حق مشارکت فعال در بازی را ندارد. بازیکنی در موقعیت آفساید است که در هنگام زدن ضربه توپ توسط هم‌تیمی‌اش هم جلوتر از توپ و هم جلوتر از بازیکن ماقبل آخر تیم حریف به دروازه حریف نزدیک‌تر باشد. درحقیقت، اصطلاح آفساید در بازی فوتبال، به معنای عبور از خط قرمزی نادیدنی است.

آنچه در فیلم سینمایی «آفساید» حائز اهمیت است نوعی رفتار انضباطی نهادینه شده است که در برخی سوژه‌ها به‌خصوص سربازان حاضر در استادیوم مشاهده می‌شود که از همان اصل رؤیت‌پذیر بودن قدرت و وارسی‌ناپذیر بودن آن در زندان یا چشم سراسربین پیروی می‌کند.

۲-۴. بازنمود زندان یا چشم سراسربین در فیلم سینمایی «آفساید» براساس آرای

شعیری

در فیلم «آفساید» با دیدن معماری ورزشگاه آزادی به ناگاه به یاد سازه سراسربین می‌افتیم، اینکه چطور تماشاگران فوتبال هر یک در جایگاه مخصوصی که به آن‌ها تعلق دارد جای می‌گیرند و زیر نگاه سربازانی هستند که رو به آن‌ها و پشت به زمین بازی ایستاده‌اند و هر تلاشی برای بر هم زدن نظم آنجا با وجود آن‌ها میسر نمی‌شود. سربازان نقش چشمان سراسربین سوژه یا سوژه‌هایی را ایفا می‌کنند که خود از منظر دید پنهان هستند و حتی رفتار زبانی آن‌ها در روند فیلم حاکی از نقش سراسربینی آن‌ها در ورزشگاه است.

هرچند در بحث زندان یا چشم سراسربین صحبت از قدرتی رؤیت‌ناپذیر و آن هم عمودی بر ابژه‌ها به میان است، ولی در فیلم «آفساید» ما با تکرار چشم روبه‌رویم که هرکدام در نقش کنشگر و همچنین کنش‌گزارانی ایفای نقش می‌کنند که به صورت سلسله‌مراتبی به چشم سراسربینی، در رتبه برتری از آن‌ها متصل می‌شوند.

در فیلم سینمایی «آفساید» با فضایی به نام استادیوم روبه‌رو هستیم. این فضا یادآور روایت‌های کلاسیک است که در آن‌ها مکان مطلق و واحد است و روایت در یک بیست و چهار ساعت اتفاق می‌افتد. روایت فیلم «آفساید» در استادیوم که فضایی باز و به صورت افقی است اتفاق می‌افتد. همچنین بنابر آرای شعیری در باب گفت‌وگوهای کنش‌محور، از آنجایی که چشم سراسربین برنامه‌مند است روایت آن به طور حتم از نوع کلاسیک است.

در سکansı که یکی از دختران دستگیرشده توسط سربازی به محل نگهداری دختران هدایت می‌شود، ناظر دیالوگی می‌شویم که میان آن‌ها در می‌گیرد که بر چشم

سراسربین دلالت دارد و پیرو آن سرباز خود را ملزم به بردن دختر به محل نگهداری دستگیرشدگان می‌داند:

- دختر: «تو رو خدا بذار برم تو، می‌رم تو جمعیت هیچ کس پیدا نمی‌کنه»

- سرباز: «نمی‌شه»

- دختر: «جون هر کی دوست داری کاری با من نداشته باش»

- سرباز: «نمی‌شه، بدو بینم»

- دختر: «یه نفر اضافه که فرقی نمی‌کنه، هیچ کس نمی‌فهمه»

- سرباز: «اینو باش، جناب سروان آمار تک تک اونایی که اون توئو داره».

در فیلم «آفساید» سربازان مکرر از سوژه‌ای به نام‌های «جناب سروان» و «حاجی» دم می‌زنند. این‌ها همان قدرت نامرئی چشم سراسربین هستند که به غیر از یکی از سکانس‌های پایانی خبری از آن‌ها نیست. «جناب سروان» و «حاجی» در نقش کنش‌گزارانی هستند که در پی نقصان و بحران عدم نظم در استادیوم وارد عمل می‌شوند و سربازان در نقش چشمان آن‌ها هستند. بنابر الگوی روایی کنشی گرمس سربازان و قدرت مافوق یا همان چشم سراسربین وارد قرارداد یا میثاقی شده‌اند که نظم را در استادیوم برپا کنند و باید به این نکته اشاره کرد که آن‌ها در ارتباط با قدرت نامرئی در رأس امور کنشگرانی محسوب می‌شوند که به جهت وظیفه یا سربازوظیفه بودن فعل وجهی بایستن بر آن‌ها مستولی شده است و باید به کنشی دست بزنند تا نظم را در استادیوم برقرار کنند. نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد این است که بایستن و جبر بیرونی بر سربازان، آن‌ها را به کنشگر ناخودخواسته مبدل می‌کند. گزاره‌های «نمیشه» و «نمیشه، بدو بینم» سرباز ناظر بر این واقعیت است که وی در نقش کنشگر ناخودخواسته ایفای نقش می‌کند و در جایی که دچار غفلت در قرارداد خود شده است

دست به تولید چنین گزاره‌هایی می‌زند. از سویی دیگر این سربازان کنشگر در ارتباط با تماشاچیان حاضر در استادیوم نقش کنش‌گزارانی را دارند تا کنشی را بر آن‌ها تجویز کنند و نظم را در استادیوم بگسترانند. باید خاطر نشان کرد، ارزشی که کنش‌گزاران در پی آن هستند همانا انضباط است. در تکمیل این موضوع باید به این نکته اشاره شود، آنچه در زندان یا چشم سراسرین از اهمیت بالقوه برخوردار است این امر است که قدرت رؤیت‌ناپذیر کنش‌گزار بر کنشگر کنشی را تجویز می‌کند که از نوع سرکوب نیست، بلکه به‌منظور دست یافتن به انضباط، درون کنشگر را هدف قرار می‌دهد. بدین روی کنشگری که هر لحظه خود را مورد رصد می‌داند و جبر و بایستن بر وی مستولی می‌شود حضوری مجازی می‌یابد و در آستانه کنش قرار می‌گیرد. در اینجا نیز موضوع کنشگر ناخودخواسته به جهت جبر و بایستن بیرونی وجود دارد. سپس کنشگر حضوری کنونیت‌یافته می‌یابد و یک قدم از آستانه جلوتر می‌رود. کنشگر با دانستن این امر که هر لحظه مورد رصد است به این مرحله پا می‌گذارد. این مرحله را پساآستانه می‌نامیم، ولی هنوز کنشی صورت نگرفته است. مرحله بعد کنشگر به باور قدرت نامرئی رسیده است، حضور باور شده می‌یابد. پس از طی این مراحل کنشگر وارد مرحله نهایی و انجام کنش می‌شود که به آن حضور تحقق‌یافته می‌گویند. بنابر آنچه که در فیلم سینمایی «آفساید» با آن روبه‌رو هستیم و بنابر دانسته‌های زندان یا چشم سراسرین، کنشی که صورت می‌گیرد از نوع شدن یا بهتر بگوییم از نوع شوشی است، چراکه انضباط در درون کنشگران اتفاق می‌افتد و تا جایی پیش می‌رود که آن‌ها هم‌زمان در نقش انقیادگر و منقاد بازی کنند؛ و این امر زمانی اتفاق می‌افتد که کنشگر به جهت آنکه در چشم سراسرین هر لحظه خود را مورد رصد می‌داند کنش به حالت

خودکارشدگی بر وی تجویز می‌شود و انضباط یا همان ارزش در وی درونی می‌شود و گویی انقیادگر و منقاد خویش می‌شود.

بنابر آنچه که گفته شد ما با سربازانی روبه‌رویم که هم در نقش کنشگر و هم در نقش کنش‌گزار بازی می‌کنند، هم انقیاد‌گردد و هم منقاد. کنش‌گزار در رأس، در جهت تغییر بی‌نظمی به انضباط و نظم، کنشی را به سربازان تجویز کرده است، پس ابژه ارزشی انضباط است و شکلی درونی و کیفی دارد. در جایی که از سوی سربازان غفلت صورت گرفته است و دختران وارد حریم استادیوم شده‌اند آن‌ها به‌منظور جلوگیری از بی‌نظمی دختران را دستگیر می‌کنند، چراکه بر این باورند که حاجی یا جناب سروان یا همان چشم سراسربین ناظر بر امور است و کنش آن‌ها مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت و گزاره «اینو باش، جناب سروان آمار تک تک اونایی که اون توننو داره» از سوی سرباز تولید می‌شود.

همچنین در سکانس ورود حاجی به فضای فیلم، وی از یکی از سربازان حاضر در آنجا می‌خواهد پسری را که به جرم همراه داشتن ترقه بازداشت شده است مورد تجسس قرار دهد. درخواست حاجی از سرباز برای تجسس پسر به این نکته اشاره دارد که سرباز حکم چشمان سراسربین حاجی را دارد، هرچند خود حاجی در آن مکان حاضر است و این امر ممکن است زندان یا چشم سراسربین بتام را، که از سوی فوکو نقل شده است، نقض کند، ولی باید به این نکته توجه داشت که خود حاجی نقش چشمان سراسربین سوژه یا سوژه‌های برقرارکننده امنیت را بر عهده دارد. برای واضح شدن مطلب می‌توانیم به دیالوگ بیان‌شده از سوی حاجی و صحنه گشتن پسر به دست سرباز اشاره کنیم:

- حاجی: «سرکار تمام سولاخ سنبه‌هاشو می‌گردی، از یه چوب کبریت گذشت نمی‌کنی، همه جاشو بگرد»

در این صحنه سرباز پیرو این دستور پسر را به سمت جلوی مینی‌بوس هول می‌دهد و خطاب به پسر می‌گوید: «پاتو باز کن، دستا بالا، بالا».

در این سکانس نیز غفلتی از سوی سربازان روی داده و پسر ترقه‌باز وارد استادیوم شده است. پس باید دستگیر شود. حاجی در نقش کنش‌گزار و در پی حل بحران و به‌دست آوردن ابژه ارزشی انضباط، کنشی عمودی و دستوری را بر سرباز به‌منظور گشتن پسر ترقه‌باز تجویز می‌کند. سرباز در این لحظه و در مقابل پسر در قالب کنش‌گزار قرار می‌گیرد و وی نیز کنشی دستوری بر پسر تجویز می‌کند. این کنش نیز در جهت حل بحران عدم وجود نظم است و ابژه ارزشی انضباط است.

آنچه در ارتباط با زاویه دید فیلم باید به آن اشاره کرد این موضوع است که راوی، فیلم‌سازی است که تنها می‌خواهد رخدادی را روایت کند که همانا وارد شدن دختران به فضای ممنوعه استادیوم است. زاویه دید فیلم در واقع دوربینی است که دختران را به کانون توجه مبدل کرده است. پس می‌توان عنوان کرد که زاویه دید از نوع سوم یا به عبارتی زاویه دید بیرونی است.

۵. نتیجه

زندان یا چشم سراسربین نوعی جدید از نظارت و انضباط را پیش روی ما می‌گستراند که ابژه هر لحظه خود را در تیررس دید می‌داند تا جایی که انضباط در وی نهادینه می‌شود و در نقش انقیادگر و منقاد هم‌زمان ظاهر می‌گردد. همانطور که دیدیم چشم سراسربین نقطه انطباق با گفتمان کنش‌محور تجویزی شعیری دارد. در هر دو کنش‌گزار یا چشم سراسربین در پی حل بحران نظم و انضباط هستند و ابژه ارزشی آن‌ها نظم

است. چشم سراسربین و کنش‌گزار هر دو بر ابژه یا کنشگر خود کنشی را تجویز می‌کنند تا انضباط نهادینه شود و به جهت رؤیت‌ناپذیر بودن چشم سراسربین کنش تجویزی به حالت خودکارشدگی درمی‌آید و کنشگری که هر لحظه خود را مورد رصد می‌داند در نقش انقیادگر و منقاد به‌طور هم‌زمان ایفای نقش کند؛ که این امر در مورد سربازان به خوبی صدق می‌کند. آنچه حاصل شد نقطه عطف زندان یا چشم سراسربین با گفتمان کنش‌محور شعیری است. همچنین باید اذعان کرد که چشم سراسربین با سوار شدن بر گرده خط سیر روایی، گفتمان کنش‌محور را تا انتها دنبال می‌کند و چیزی را در نهایت به دست می‌آورد که با گفتمان‌های کنش‌محور مشترک است. در بررسی این پژوهش شاید شبهه‌ای پیش آید که نظریه کنش‌محور شعیری به نوعی بر چشم سراسربین غلبه می‌کند؛ در این خصوص باید گفت که نظریه کنش‌محور و چشم سراسربین در راستای یکدیگر حرکت می‌کنند و نظریه کنش‌محور با روشن ساختن سمت و سوی آن سبب استعلائی چشم سراسربین می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. panopticon
2. M.Faucault
3. discipline & punish
4. The Eye of Power
5. J.Bentham
6. disciplinary procedure
7. institutionalize
8. subjugation
9. action-oriented
10. H.Shairi
11. offside
12. narration
13. T.Todorov
14. V.Propp

15. elimination of lack
16. Claude Bermon
17. ordering roles
18. C.Levi-Strauss
19. AG.Greimas
20. decisive test
21. G.Genette
22. marrative discourse
23. order
24. duration
25. frequency
26. flash back
27. flash forward
28. focalization
29. prague school
30. Ch. Metz
31. U. Eco
32. P.P. Pasolini
33. R. Barthes
34. M. Nichols
35. W. Lindsay
36. B. Balaz
37. B. Eikhenbaum
38. R. Jacobsn
39. S. Eisentein
40. J.L. Godard
41. N. Chomsky
42. C. Metz
43. M.Mauss
44. C.Strauss
45. G.Dumezil
46. P.Ricoeur
47. action
48. value
49. change
50. prescriptive discourse
51. virtual presence

52. actual presence
53. potential presence
54. real presence
55. cognitive
56. pragmatic
57. mood
58. focalizer
59. zero focalization
60. internal focalization
61. external focalization
62. feminine gender

منابع

- ابوت، ا. پ. (۱۳۹۸). *سواد روایت*. ترجمه ر. پورآذر و ن. م. اشرفی. تهران: اطراف.
- السیسور، ا. پ. (۱۳۸۳). *مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما*. ترجمه ف. ساسانی. تهران: سوره مهر
- بارت، ر. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمه م. راغب. تهران: رخداد نو.
- چندلر، د. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه م. پارسا. تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- حری، ا. (۱۳۹۲). *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*. تهران: خانه کتاب ایران
- خدابخش، م. (۱۳۹۳). *بررسی نقش هویت جنسی در شکل‌گیری گفتمان در دو فیلم آفساید و زندان زنان از منظر تحلیل گفتمان انتقادی و نظریه جذب و طرد*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد تاکستان
- سجودی، ف. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم
- شعیری، ح. ر. (۱۳۹۵). *نشانه - معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرس
- صافی پیرلوچه، ح. (۱۳۸۸). *داستان از این قرار بود*. تهران: رخداد نو.

عباسی، ع. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل زبان‌شناختی روایت (تحلیل کاربردی بر موقعیت های روایی، عنصر پی‌رنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی

فرکلاف، ن. (۱۳۸۹). *تحلیل انتقادی گفتمان. ترجمه گروه مترجمان: ف شایسته پیران، ش. ع. بهرام پور، ر. ذوقدار مقدم، ر. کریمیان، پ. ایزدی، م. ج غلامرضا کاشی و م. نیستانی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.

فوکو، م. (۱۳۹۱). *اراده به دانستن. ترجمه ن. سرخوش و ا. جهانانیده*. تهران: نشرنی.

فوکو، م. (۱۳۹۲). *مراقبت و تنبیه. ترجمه ن. سرخوش و ا. جهانانیده*. تهران: نشرنی.

میلز، س. (۱۳۸۸). *گفتمان. ترجمه ف. محمدی. زنجان: هزاره سوم*.

میلز، س. (۱۳۹۲). *میشل فوکو. ترجمه د. نوری*. تهران: نشر مرکز.

لوتیه، ی. (۱۳۸۶). *مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه ا. نیک فرجام*. تهران: مینوی

خرد

یورگنسن، م. ل. فیلیپس. (۱۳۹۱). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه ه. جلالی*. تهران: نشرنی.

References

- Abbott, H.P. (2019). *Narrative Literacy*. Tr. R.Poor Azar and N.M Ashrafi. Tehran: Atraf
- Abbasi, A. (2014). *Applied narratology: Analysis of narrative language (applicative analysis of narrative situations, back ground elements and narrative syntax in narrative)*. Tehran: Shahid Beheshti University
- Barthes, R. (2008). *An introduction to the structural analysis of narratives*. Tr. M. Ragheb. Tehran: Rokhdad e Nou
- Chandler, D. (2008). *Basics of Semiotics*. Tr. M. Parsa. Tehran: Publications of the Islamic Culture and Art Research Institute
- Elsaesser, Th. (2008). *A over view of Semiotic studies of Cinema*. Tr. F. Sasani. Tehran: Soor e Mehr
- Fairclough, N. (2009). *Critical Discourse analysis*. Tr. F. Shayeste Piran, Sh. A. Bahrapour, R. Zoghdar Moghaddam, R. Karimian, P. Izadi, M.J.

- Gholam Kashani and M. Neyestani. Tehran: Ministry of Islamic Culture and Guidance office of mediastudies and development
- Foucault, M. (1995). *Discipline & Punish the Birth of the Prison*. Vintage Books a Division of Random House Inc. New York.
- Foucault, M. (2012). *The desire to know*. Tr. N. Sarkhosh and A. Jahandide. Tehran: Nashr e Ney
- Foucault, M. (2013). *Discipline & Punish the Birth of the Prison*. Tr. N. Sarkhosh and A. Jahandide. Tehran: Nashre Ney.
- Horri, A. (2013). *Essay on Narrative theory and Narratology*. Tehran: The Book House of Iran
- Jorgensen, M., & Phillips. L. (2012). *Discourse analysis as the theory and method*. Tr. H. Jalali. Tehran: Nashr e Ney
- Khodabakhsh, M. (2014). *A survey on the role of gender in discourse formation in two Iranian movies: Offside and Women Prison in the frameworks of CDA and absorption & exclusion theory*. Masre thesis, Takestan University
- Lothe, J. (2007). *An Introduction on Narrative in Fiction and Film*. Tr. A. Nikfarjam. Tehran: Minooy e Kherad
- Mills, S. (1997). *Discourse*. Routledge.
- Mills, S. (2009). *Discourse*. Tr. F. Mohammadi. Zanjan: Hezarey e Sevom
- Mills, S. (2013). *Michel Foucault*. Tr. D. Nouri. Tehran: Nashr e Markaz
- Safi Pirlouche, H. (2009). *The story was like this*. Tehran: Rokhdad e Nou
- Shairi, H.R. (20013). *Semiotics of literature: Theory and Method of Literary Discourse analysis*. Tehran: Center of publishing scientific works, Tarbiat Modarres University
- Sojoudi, F. (2011). *Applied Semiotics*. Tehran: Elm