Journal of Cultural Studies and Communication

Journal of Cultural Studies and Communication, Serial 80, Volume 21, Issue 4, Winter 2026

Bayatgol,Dalir, Gholamreza, Kashi: Recognition and Justice; Representation of the Subaltern in the Cinema…; *Cultural Studies & Communication*, 21(4), 285-315.

10.22034/jcsc.2022.539914.2467

DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/ 10.22034/jcsc.2022.539914.2467 **https://www.jcsc.ir/article_698495.html _ISSN: 2287-2717**

© Authors / Access to the full text of the article is free under the Creative Commons BY 4.0 CC license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

Designing a roadmap for media diplomacy Recognition and Justice; Representation of the Subaltern in the Cinema of the 90s in Iran; A Case Study of Just 6.5 film

Dalir Bayatgol[1],Mohamad Javad Gholamreza Kashi[2]

Received:Sep,28.2021;Accepted:Nov,20.2021

Abstract

This article emphasizes the importance of the role of structures in obstructing "recognition"; to this end, it examines the representation of poverty and subaltern classes in cinema. In the representation of subaltern groups, we witness the formulation, emergence, and consolidation of a new gaze. A "reverse reading" of texts produced by the official and dominant narrative makes it possible to perceive and foreground suppressed and marginalized dimensions, while also exposing the mechanisms and arrangements through which exclusion and repression are reproduced. The central concern of this article is the "othering" of the lower classes. Drawing upon Ruth Wodak's strategies of othering and employing the framework of social semiotics, we analyze the selected film under study. Our objective is to understand the ways in which discursive strategies within films are deployed in the process of othering subaltern groups and transforming them into objects of the gaze. What are the content and objectives of this cultural policy, and through what strategies and mechanisms are subaltern subjects represented as the Other? In response, it will be shown that the aim of various institutions and apparatuses is to determine social positions and roles in order to preserve social hierarchies and construct subjects in such a way that they comply with the rules of the existing order and accept their position within the totality of the socio-economic system. Through an analysis of the film *Just 6.5*, the operation of institutions and institutionalized

[1] . PhD student in Political Science, Allameh Tabatabai University (author).
dlerbayatgol@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Political Science, Allameh Tabatabai University.
javadKashi@gmail.com

patterns in reproducing inequality, the absence of the discourse of justice, and the confrontation between macro-economic and cultural structures and subaltern groups are highlighted. This structure exercises both humiliation and exploitation through a combination of "strategies of othering," "metafunctions of meaning-making," and "misrecognition."

The concept of "recognition" was translated into Persian by Hamid Enayat as *arj-shenasi*, while other equivalents such as acknowledgment, recognition, and identification have also been used. It refers to "the acknowledgment of one's worth by another; that is, the recognition of a person's dignity and value by another individual or group" (Enayat, 2008: 34). Charles Taylor defines recognition in relation to the concept of "dignity." Dignity is linked to inequality because, within hierarchical societies, individuals do not possess it equally. In hierarchical societies, access and proximity to power and wealth constituted the basis for social prestige and status. The modern concept of recognition, however, rests upon a democratic foundation. Recognition is connected to "equal dignity," which all individuals possess irrespective of any other consideration (Taylor, 1994: 26–29).

Recognition involves acknowledging the right of all members of society to speak and to have a voice, as well as recognizing individuals' capacities to speak for themselves. The politics of recognition emphasizes human beings' abilities and capacities as speaking subjects who participate in organizing society through dialogue and deliberation. Recognition thus entails acknowledging the right to speak and the possibility of participation in public consensus and agreement. By contrast, "misrecognition" refers to the macro-processes of exclusion and denial enacted through the dominant political-economic discourse and the experiences of humiliation and injustice endured by members of society. Ideological apparatuses, institutions, and organizations continually attempt to impose forms of misrecognition and to construct imaginary relations within the minds of social agents so that they become trapped in false perceptions of themselves, others, and society. The silence and voicelessness imposed through dominant institutional and cultural patterns lead to the exclusion and absence of particular bodies and voices from the public sphere. The reason for such efforts at repression and silencing lies in the assumption that certain bodies and voices threaten the dominant political and discursive unity. Consequently, in the process of representation, superfluous attributes are assigned to them, or they are distorted and humiliated through reduction and minimization. Our aim is to understand how discursive strategies within films are implemented in the process of othering subaltern groups and transforming them into objects of the gaze.

The "othering" of subaltern groups, as a form of "identity politics," stands in opposition to the politics of recognition. In order to understand and demonstrate this politics, we focus on both verbal and visual representation, analyzing dialogue and text in relation to what the film visually displays. By considering a narrative sequence concerned with the representation of subaltern groups in recent cultural policymaking in cinema, we identify the formulation, emergence, and consolidation of a new perspective toward poverty and the lower classes during the 2010s. What are the content and objectives of this cultural policy, and through what strategies and mechanisms are subaltern subjects represented as the Other? Considering the processes through which institutionalized norms and patterns are imposed upon people's bodies and minds, the issue may be reformulated as follows: through what mechanisms and strategies is the struggle for recognition among members of society rendered ineffective and ultimately thwarted?

Cinema can function as part of the ideological state apparatus if it seeks to represent reality in accordance with the demands of structures of power and to conceal its disruptive contradictions. In this sense, cinema becomes an apparatus of power. The concept of the apparatus occupies a significant place in the work of Althusser and his followers within film studies. From Foucault's perspective, the apparatus constitutes the intersection of power relations and knowledge. Through the process of "subjectification," the dominant political apparatus intervenes in the subject's consciousness and awareness in accordance with its own objectives. Subjectification refers to the mechanisms through which the subject's understanding and perception of surrounding realities are manipulated. It constructs individuals in such a manner and controls their knowledge and affective structures so that the audience is transformed into a subject compatible with the continuation of power. In such a position, cinema represents reality in whatever manner is required by the ideological apparatus.

One of cinema's most significant arenas of intervention is its role in the struggle for recognition. What does cinema do? Does it align itself with the ideological apparatus and participate in exclusion and erasure, or does it accompany the struggles of marginalized groups seeking recognition and the recovery of lost dignity? This article offers a critique of dominant cinema insofar as it employs diverse techniques to enact exclusion and erasure.

Our point of departure in criticizing dominant cinema is the role it plays in reproducing systems of humiliation and the denial of recognition for marginalized individuals and groups. A cinematic work can distance itself from dominant cinema and stand on the side of resistance only to the extent that it aligns itself with

marginalized groups in their struggle for recognition. Yet Nancy Fraser warns us about the danger of misrecognition. Marginalized groups may indeed become visible; however, such visibility can only affirm recognition if it simultaneously critiques the unequal economic conditions that shape their existence. A cinematic work must also be structured from the perspective of the transgressions and resistances of the ignored and marginalized in order to critique the unequal social order as a whole. Otherwise, it remains within the genre of dominant cinema.

One of the principal subjects reconstructed and represented within this cinema is the issue of poverty and subaltern groups. In dominant cinema, poverty can only be encountered when represented in isolation from broader economic and political relations and detached from social reality. For example, in depicting poverty and misery, the image must not be produced through the participation of subaltern groups themselves; otherwise, the representation of poverty becomes politically disruptive. If we consider a narrative sequence concerned with the representation of subaltern groups in recent cultural policymaking within dominant cinema, we can identify the formulation, emergence, and consolidation of a new gaze toward poverty and the lower classes during the 2010s. Through the establishment and consolidation of particular modes of seeing and valuing within cinematic expression, relations have been produced that shape processes of interaction and perception and have come to dominate the official narrative.

Othering and exclusionary policies directed toward subaltern groups constitute the content of this cultural policy. Through a set of othering strategies and deliberate mechanisms, a negative and biased representation of the subaltern Other is constructed. Films such as *Life and a Day* (2016) and *Sheeple* (2018) exemplify productions emerging from this approach. With regard to broader objectives, attention must be paid to the acceleration of neoliberal policies during the 2010s. This development has produced a transformation in cultural policymaking by ideological apparatuses, including cinema, concerning the definition of poverty and the lower classes. The neoliberal state prioritizes "deregulation, privatization, and the withdrawal of the state from many domains of social welfare." The abdication of state responsibility regarding poverty and social justice constitutes one of the principal goals of these policies. Although economic liberalization is not exclusive to the last decade and has been an ongoing process, it has intensified in recent years. Parallel to the reduction of welfare policies, subaltern groups themselves are transformed into a social problem. Neoliberal policy attempts to reshape society's understanding of poverty in such a way that poverty appears to be the responsibility of the poor themselves, attributed to their psychological weaknesses and personal deficiencies.

Cultural institutions and ideological apparatuses, including cinema, assume part of this function.

The film *Just 6.5*, directed by Saeed Roustayi, which has been selected as the case study for this article, constitutes a prominent example shaped by these policies. The significance of this film for analyzing the representation of subaltern groups in cinema, in comparison with similar productions, lies in the fact that it reveals a wide range of othering strategies and concealed mechanisms of exclusion directed toward subaltern groups. At the same time, *Just 6.5* claims to belong to an independent cinema distinct from the mainstream, whereas in practice it reproduces the very patterns and policies of dominant cinema. In other words, the film is a product of the institutionalization and dissemination of the official perspective on poverty. Not only does it fail to provide a serious critique of the structures and institutionalized patterns that reproduce inequality, but it also covertly contributes to blaming the poor themselves—a tendency that appears more explicitly in other works of this genre. This point underscores the necessity of a reverse reading of the film, since the strategies of othering and metafunctions of meaning-making operate within it in concealed ways.

Just 6.5 seeks to foreground the damaged and pathological mentality of the film's protagonist. Subsequently, this character is endowed with the representative status of an entire social class. However, the content of his defense and justifications reveals a weak and flawed logic. These findings must be examined in relation to the theory of recognition, through which the hidden dimensions and ideological objectives underlying the film's choice of narrative and theme become more comprehensible.

In what Nancy Fraser describes as an era of "aggressive marketization," the objective of various institutions and apparatuses—including cinema—is to determine social positions and roles in order to preserve social hierarchies and construct subjects who conform to the rules of the existing order and accept their place within the socio-economic totality. To achieve this objective, *Just 6.5* makes no reference to the role of institutions and institutionalized patterns in reproducing inequality. For this reason, any discussion of justice is entirely absent from the film, despite the fact that it addresses the issue of poverty. The film advances this process by constructing and affirming a subordinate position for the subaltern subject. Social equality and the recognition of difference, understood as the dual dimensions of justice, have no place within the film's objectives. Based on these findings, the principal yet concealed conflict within the film is the conflict between subaltern groups and the broader economic and cultural structure, which imposes both humiliation and exploitation through a combination of othering strategies, metafunctions of meaning-making, and misrecognition.

The principal issue and question of this article is the othering of the lower classes. By examining the ways in which discursive strategies within the text operate in the process of othering subaltern groups, we observe the formulation, emergence, and consolidation of a new perspective toward poverty and the lower classes during the 2010s. The content of this cultural policy, together with the strategies and mechanisms through which subaltern subjects are represented as the Other, and the processes by which institutionalized norms and patterns are imposed upon people's bodies and minds, ultimately render the struggle for recognition ineffective and unsuccessful. The othering of subaltern groups, as a form of identity politics, reduces social issues and crises to defective minds and damaged personalities. The representation of the suffering or victimized subject, whose miseries are portrayed as entirely resulting from personal psychological deficiencies, ignores the role of the broader political and economic structure in producing inequality and injustice.

References

Agamben, Giorgio. (2010). *What Is an Apparatus?* Translated by Yaser Hemmati. Tehran: Rokhdad-e No.

Stam, Robert. (2010). *Introduction to Film Theory*. Translated by a group of translators. Tehran: Soureh Mehr.

Taylor, Stephanie. (2018). *What Is Discourse Analysis?* Translated by Erfan Rajabi. Tehran: Neyviseh-ye Parsi.

Ferretter, Luke. (2008). *Louis Althusser*. Translated by Amir Ahmadi Aryan. Tehran: Markaz.

Farghani, Mohammad Mehdi & Jahromi, Seyed Jamal al-Din. (2011). "Presenting a Model for Critical Discourse Analysis of Film." *Journal of Cultural and Communication Studies*, 16, 129–157.

Ghahremani, Maryam. (2014). *Translation and Critical Discourse Analysis: A Semiotic Approach*. Tehran: Elm.

Grant, Barry Keith. (2015). *Film Genres: From Iconography to Ideology*. Translated by Shiva Moghanlou. Tehran: Bidgol.

Harvey, David. (2019). *A Brief History of Neoliberalism*. Translated by Mahmoud Abdollahzadeh. Tehran: Dot.

Honneth, Axel. (2013). *Recognition and Justice: Toward a Plural Theory of Justice*. Translated by Samira Tavassoli. Tarjoman Humanities Website.

Hill, John & Gibson, Pamela Church. (2009). *Critical Approaches to Film Studies*. Translated by Ali Ameri Mahabadi. Tehran: Soureh Mehr.

Hayward, Susan. (2009). *Key Concepts in Cinema Studies*. Translated by Fattah Mohammadi. Zanjan: Hezareh-ye Sevom.

فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۸۱، دوره ۲۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴
بایت گل، دلیر؛ کاشی ، محمد جواد غلام رضا. ارج‌شناسی و عدالت؛ بازنمایی فرودستان در در سینمای دهه‌ی۹۰ ایران؛ مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، ۲۱ (۴)؛ ۲۸۵-۳۱۵.doi: 10.22034/jcsc.2022.539914.2467
DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/10.22034/jcsc.2022.539914.2467 https://www.jcsc.ir/article_ 698495.html شاپا: 2287-2717
©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

مقاله پژوهشی

ارج‌شناسی و عدالت؛ بازنمایی فرودستان در سینمای دهه‌ی۹۰ ایران؛ مطالعه موردی فیلم متری شش‌ونیم

دلیر بایت گل[۱]، محمد جواد غلام‌رضا کاشی[۲]

تاریخ دریافت:۰۰/۰۷/۰۶، تاریخ تایید:۰۰/۰۸/۲۹

چکیده

این مقاله بر اهمیت نقش ساختارها در ممانعت از «ارج‌شناسی» تأکید می‌نماید؛ برای این منظور به بازنمایی موضوع فقر و فرودستان در سینما می‌پردازیم. در بازنمایی فرودستان شاهد صورت‌بندی، شکل‌گیری و استقرار نگاهی جدید هستیم. «خوانش معکوس» متون تولیدشده توسط روایت رسمی و غالب امکان دیدن و برجسته شدن بخش‌های سرکوب‌شده و به حاشیه رانده را فراهم می‌سازد، همچنین تمهیدات و مکانیزم‌های بازتولید طرد و سرکوب را افشاء می‌سازد. مساله‌ی این مقاله «غیریت‌سازی» از طبقه فرودست است. غیریت‌سازی را با تکیه بر استراتژی‌های غیریت‌ساز روث وداک[۳] و یاری گرفتن از نشانه‌شناسی اجتماعی[۴] در تحلیل فیلم مورد مطالعه قرار خواهیم داد. هدف ما فهم نحوه و چگونگیِ اجرای استراتژی‌های گفتمانی درون فیلم‌ها در غیریت‌سازی از فرودستان و تبدیل آنها به ابژه‌ی نگاه است. محتوا و اهداف این سیاست فرهنگی چیست و از طریق چه استراتژی‌ها و مکانیزم‌هایی، فرودست به‌مثابه دیگری بازنمایی می‌گردد؟ در پاسخ نشان داده خواهد شد که هدف نهادها یا دستگاه‌های مختلف تعین جایگاه‌ها و نقش‌ها در راستای حفظ سلسله‌مراتب اجتماعی و ساخت سوژه به‌گونه‌ای است که از قواعد نظم مستقر پیروی کند و جایگاه خویش در کلیت نظم اقتصادی- اجتماعی را بپذیرد. با تحلیل فیلم متری شش ونیم، عملکرد نهادها و الگوهای نهادینه‌شده در بازتولید نابرابری، غیاب مبحث عدالت و تقابل میان ساختار کلان اقتصادی و فرهنگی با فرودستان برجسته می‌گردد. این ساختار دو صورت تحقیر و استثمار را از طریق ترکیبی از «استراتژی‌های غیریت‌ساز»، «فرانقش‌های خلق معنا» و «ارج‌شناسی کاذب» اعمال می‌نماید.

مفاهیم کلیدی: ارج‌شناسی[۵]، عدالت، فرودستان، غیریت‌سازی، سینمای غالب.

---

[۱]. دانشجوی دکتری علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبایی(نویسنده مسئول)؛ dlerbayatgol@gmail.com

[۲]. دانشیار گروه علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبایی؛ javadKashi@gmail.com

[3] Roth Wodak

[4] Social semiotic

[۵]. مفهوم Recognition در زبان فارسی توسط حمید عنایت به ارج‌شناسی ترجمه شد و معادل‌های دیگری مانند برسمیت‌شناسی، بازشناسی و شناسایی برای آن بکار رفته است و «به معنی شناخته‌شدن ارج خود از جانب دیگری

مقدمه

سالن تاریک سینما بارها با تمثیل غار افلاطون مقایسه شده است. در غار تمثیلی افلاطون انسان‌هایی دربند، بدون توان هیچ‌گونه حرکتی، صرفاً دیوار مقابل خویش را می‌بینند. این زنجیریان سایه‌های روی دیوار را واقعیت می‌پندارند. در سالن سینما نیز تماشاگران تصاویر و سایه‌هایی که روگرفتی از واقعیت هستند را با واقعیت اشتباه می‌گیرند. در نظریه‌ی فیلم، یک جریان کل پروژه‌ی سینما را به‌مثابه «آپاراتوس» توصیف می‌کند که تماشاگران را به‌وسیله‌ی روگرفت‌های واقعیت می‌فریبد و جهان نمادینِ بازنمایی شده را بر اذهان تماشاگران تحمیل - می‌کند. سینما در قالب روایت رسمی و دستگاهِ بیگانه‌سازِ قدرت و در جهت حفظ وحدت سیاسی و گفتمانی غالب، می‌تواند نشانگر طرد و انکار بدن‌ها و صداهای خاصی از حوزه‌ی عمومی باشد. سینما در جهت اهداف سازندگان خویش و به طرق مختلف و سازوکارهای گوناگون آنچه را بازنمایی می‌کند طبیعی نشان می‌دهد. بخش بزرگی از سینما با تبدیل‌شدن به قلمرو ایدئولوژی، نظم و ترتیبی را منتقل می‌کند که دلخواه ایدئولوژی مسلط است و روایت رسمی و غالب از مسائل درون اجتماع را انتقال می‌دهد.

این مقاله بر اهمیت نقش نهادها و ساختارها با تأکید بر سینما در ممانعت از ارج‌شناسی و نقش آنها در ارج‌شناسی کاذب، تأکید می‌نماید. ارج‌شناسی به رسمیت‌شناسی حق سخن و صدا برای همه‌ی اعضاء اجتماع است و توان و ظرفیت افراد برای سخن گفتن از خویش مورد شناسایی قرار می‌گیرد. سیاستِ ارج‌شناسی تأکید بر توانایی و ظرفیت انسان‌ها به‌مثابه موجودات سخنگو دارد که با ورود به بحث و رایزنی، در سازمان‌دهی اجتماع مشارکت می‌نمایند. ارج‌شناسی شامل شناسایی حقِ سخن و امکان مشارکت در اجماع و توافق عمومی است. در مقابل منظور از ارج‌شناسی کاذب فرایندهای کلان طرد و انکار توسط گفتمان سیاسی- اقتصادی مسلط و تجربه‌های اعضاء اجتماع از تحقیر و ناعدالتی است. سازوبرگ‌های ایدئولوژیک یا دستگاه‌ها و نهادها همواره سعی بر تحمیل ارج‌شناسیِ کاذب و صورت‌بندی شکلی از رابطه‌ی خیالی در اذهان عاملان اجتماعی دارند تا در

است. مقصود اعتراف به حرمت و قدر یک تن از جانب فرد دیگر یا افراد دیگر است»(عنایت، ۱۳۸۷: ۳۴) چالرز تیلور مفهوم ارج را در پیوند با مفهوم «حرمت» (Dignity)تعریف می‌کند؛ حرمت با نابرابری مرتبط است زیرا در سلسله‌مراتب اجتماعی همه به یک‌میزان دارای آن نیستند. در جامعه‌ی سلسله‌مراتبی برخورداری و نزدیکی به منابع قدرت و ثروت مبنایی برای بهره‌مندی از شأن و جایگاه اجتماعی محسوب می‌شد. مفهوم مدرنِ ارج دارای بنیادی دمکراتیک است. ارج با «شأن برابر» مرتبط است که همه فارغ از هرگونه ملاحظهٔ دیگری، از آن برخوردارند. (تیلور: ۲۹,۱۹۹۴ تا ۲۶)

تصوری کاذب نسبت به خود، دیگران و اجتماع گرفتار شوند. سکوت و بی‌صداییِ تحمیل‌شده توسط الگوهای نهادی و فرهنگی غالب، موجب طرد و غیاب صداها و بدن‌هایی خاص از حوزه‌ی عمومی می‌شود. علت این تلاش برای سرکوب و ساکت نمودن این است که فرض گرفته‌شده بدن‌ها و صداهای خاصی وحدت سیاسی و گفتمانی غالب را به چالش می‌گیرند؛ بنابراین درروند بازنمایی صفات زائدی به آنها نسبت داده می‌شود و یا با تقلیل و کم‌نمایی، تحریف و تحقیر می‌گردند. هدف ما فهم نحوه و چگونگیِ اجرای استراتژی‌های گفتمانی درون فیلم‌ها در غیریت‌سازی از فرودستان و تبدیل آنها به ابژه‌ی نگاه است. «غیریت‌سازی» از فرودستان به مثابه صورتی از «سیاست هویت» در تقابل با سیاست ارج‌شناسی است. برای درک و نشان دادن این سیاست به بازنمایی کلامی و بصری توجه می‌نماییم و محاوره یا متن را در ارتباط با آنچه فیلم به لحاظ بصری نشان می‌دهد تحلیل می‌نماییم. با در نظر گرفتن یک توالی داستانی و روایتی با موضوع بازنمایی فرودستان در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی متأخر حوزه‌ی سینما، صورت‌بندی، شکل‌گیری و استقرار نگاهی جدید به موضوع فقر و فرودستان در دهه‌ی ۹۰ را می‌یابیم. محتوا و اهداف این سیاست فرهنگی چیست و از طریق چه استراتژی‌ها و مکانیزم‌هایی، فرودست به‌مثابه دیگری بازنمایی می‌گردد؟ با توجه به فرایندهای تحمیل هنجارها و الگوهایی نهادینه‌شده بر بدن‌ها و اذهان مردم می‌توان به این صورت‌مسئله را بیان کرد که چه مکانیزم‌ها و استراتژی‌هایی مبارزه برای ارج‌شناسی توسط اعضاء اجتماع را عقیم و ناکام می‌گذارد؟

ارج‌شناسی

جدال برای ارج‌شناسی مفهومی است که با اکسل هونت سکه خورده است. اکسل هونت در کتاب تحقیر[1] بیان می‌کند؛ «ما نیازمند یک فهم درست از اخلاقیات اجتماعی هستیم تا مناسب شرایطی باشد که باعث عدم خود-تحقق‌بخشی[2] انسان‌ها می‌شوند» (Honneth, 2007: 37). هونت ضمن آنکه کار خود را در ادامه کار هابرماس در جست‌وجو و نقد حوزه‌ی عمومی دمکراتیک می‌داند، اما در پرتو نظریه‌ی خویش یعنی مبارزه برای ارج‌شناسی و تأکید بر ویژگیِ تعارضیِ امر اجتماعی به‌نقد هابرماس می‌پردازد. هونت در حوزه‌ی عمومی تضمینی نمی‌بیند افراد بدون ترس از حذف شدن در آن مشارکت نمایند و معتقد است «قواعد زبانی نمی‌توانند به‌وسیله‌ی تعامل اجتماعی پیش‌فرض گرفته شوند، بلکه باید آنها را در نظریه‌ی ارج‌شناسی

[1]. Disrespect
[2]. Self-realization

یافت... محرک اعتراضات اجتماعی یا مبارزات کارگری، تجربه‌ی آنها از درک مستقیم نقض عدالت است»(همان:۷۱). اگرچه هونت مانند هابرماس از تجربه‌های اجتماعی برخاسته از زیست-جهان شروع می‌کند اما ازنظر او نباید از تجربه‌ها و ساختارهای ارتباط شروع کنیم بلکه باید از تجربه‌های ناعدالتی که سلطه یافته‌اند و با ارجاع به زبانی که این تجربیات در آن امکان بیان یافته‌اند یا در بیان خود ناکام مانده‌اند شروع کنیم.

هونت به‌جای تکیه صرف بر تعاملات زبانی و تفاهم، ابعاد وجودی سوژه‌های اجتماعی را مدنظر قرار می‌دهد. به نظر او ارتباط قابل‌تقلیل به تبادل زبانی نیست زیرا دارای ابعاد وسیع وجودی، جسمانی و مادی است که مستلزم تحلیل غیرگفتمانی نشانه‌های اجتماعی تحقیر و رؤیت‌ناپذیریِ اجتماعی است (Genel, 2016: 15). همین توجه هونت است که میان مقوله ارج‌شناسی و سینما ارتباط برقرار می‌کند. نشانه‌های اجتماعی تحقیر و رؤیت‌ناپذیری، نه در ساختارهای منطقی گفتگو بلکه در روایت‌ها، تصاویر، شاکله‌های حسی تولیدشده در محصولات فرهنگی و هنری بازتولید می شوند. زیست جهان در منظومه فکر هابرماسی با واسطه عرصه عمومی تسویه می‌شود و تسلیم قواعد گفتگو و تفاهم متقابل می‌شود اما از نظر هونت، زیست جهان بیش از آنچه هابرماس می اندیشد در امکان تحقق عرصه عمومی تفاهمی اختلال ایجاد می‌کند.

هونت به کاستی مهمی در اندیشه هابرماس اشاره می‌کند. اما آنچه روایت هونتی را هم انتزاعی می‌کند، عدم توجه هونت به اقتصاد سیاسی و نظام بازتوزیع است. سینمای غالب نیز چندانکه پیش از این اشاره کردیم، به شرط پیوند با ابعاد فرهنگی سلطه با جوانب اقتصادی و نابرابری‌های اجتماعی قابل فهم است. این کاستی را فریزر در روایت هونتی تشخیص می‌دهد. یک نقد مهم به دیدگاه هونت در رابطه با بُعد شدیداً فرهنگیِ نظریه‌ی وی می‌باشد. نظام طرد و حذف در منطق فرهنگی نظام سرمایه‌داری را باید در نسبت با ساختارهای نابرابر اقتصادی و اجتماعی مورد ملاحظه قرار داد. آنچه در نظام بازنمایی فرهنگی منطق حذف را دنبال می‌کند، در واقعیت مدافع صورتی عینی از نابرابری است.

از نظر هونت؛ ارج‌شناسی و فردیت[1] نیروی محرک تحول تاریخی است (هونت، ۱۳۹۲: ۲). او توجهی به ضرورت حذف نابرابری‌ها ندارد. توجه او صرفاً به اجتناب از اهانت یا بی‌حرمتی هست. به جای توزیع برابر یا برابری دارایی‌ها، همه چیز را بر مبنای ارج یا شأن مطالعه می‌کند. از نظر نانسی فریزر این بی‌توجهی می‌تواند هونت را در دام پذیرش ارج‌شناسی‌های کاذب بیاندازد. او

[1]. Selfhood

هونت را در بحث عدالت متهم به تقلیل‌گرایی می‌کند و در مقابل خود سعی دارد که تعریفی از مفاهیم ارج‌شناسی و بازتوزیع ارائه دهد که هرکدام به‌عنوان ابعادی از عدالت در نظر گرفته شوند.

فریزر منتقد جریانی است که سیاست ارج‌شناسی را به «سیاست هویت» و «سیاست تفاوت» تقلیل می‌دهد و سیاست هویت را به‌تمامی جایگزین مسئله عدالت و توزیع برابر می‌نماید. سیاست هویت یک فشار اخلاقی بر افراد اعمال می‌کند تا خود را با فرهنگِ داده‌شده‌ی گروه تطبیق دهد. سیاست هویت به شناسایی ارج یک گروه کمک می‌کند اما خود صورتی دیگر از سلطه ذات‌گرایانه را تولید می‌کند (همان، ۲۳۹). ازنظر فریزر نباید از الگوهای هنجاری و فرهنگی غفلت کنیم که سبب تابع، محروم و کاملاً رؤیت‌ناپذیر شدن افراد در درون یک گروه می‌شوند. در چنین مواردی می‌توانیم به‌درستی از ارج‌شناسی کاذب و موقعیت تابع[1] صحبت کنیم. درمان ناعدالتی در این موارد مستلزم غیرنهادینه‌سازی آن الگوهایی از هنجار فرهنگی است که ارج‌شناسی کاذب را تقویت می‌نمایند. چنین درمانی نه در مورد ذهنیت‌های تحریف‌شده و یا هویت‌های آسیب‌دیده‌ی اجتماعی بلکه در راستای اعاده‌ی جایگاه آنها به‌مثابه شرکای کامل در تعامل اجتماعی است (Kompridis, 2007: 278).

فریزر از لزوم طرح یک مفهوم دوبخشی[2] از عدالت دفاع می‌کند که بتواند هر دو خواست برابری اجتماعی و ارج‌شناسیِ تفاوت را شامل شود. در این تعریف بیشترِ اشکال بی‌عدالتی ترکیبی از تحقیر اجتماعی و استثمار اقتصادی است. فریزر از مقولاتی مانند جنسیت، طبقه، قومیت و عدالت تحت عنوان مجموعه‌های دوبخشی[3] نام می‌برد. «مشارکت برابر[4]» هسته‌ی هنجاری این برداشت را تشکیل می‌دهد و دو پیش‌شرط به‌منظور تحقق چنین مشارکتی ضروری است: ابتدا توزیع منابع مادی باید به‌گونه‌ای باشد که استقلال و صدای مشارکت‌کنندگان تضمین شود. پیش‌شرط دوم مستلزم نهادینه‌شدن الگوهای فرهنگی بیان و ارزش‌گذاری و احترام برابر به همه‌ی مشارکت‌کنندگان است که موانعی از قبیل الگوهای ارزشی نهادینه‌شده را از بین می‌برد. موانعی که شأن و جایگاه شریک کامل را برای برخی از اعضاء اجتماع انکار می‌کند. خواه به‌وسیله‌ی نسبت دادن تفاوت‌های افراطی به آنها یا از طریق قصور در تصدیق تمایزات آنها. (Fraser, 1996: 31).

---

1. Status subordination
2. Bivalent
3. Bivalent collectivities
4. Participatory parity

با توجه به نقد فریزر، در نقد سینمای غالب باید متوجه ارج‌شناسی کاذب باشیم. اما رانسیر نقدی رادیکال‌تر به هونت دارد و ما به متوجه یک بعد تازه می‌کند. ازنظر رانسیر «ارج‌شناسی یک عمل تصدیق[1] است؛ تصدیق نسبتاً محافظه‌کارانه‌ی وضع موجود» (Ranciere, 2016: 84). او سیاست را تعلیق نظم مستقر به‌وسیله‌ی کسانی که بشمار نیامده‌اند می‌داند و در این راستا تأکید را بر «برابری» می‌گذارد؛ از دید او «تمرکز بر ارج‌شناسی همراه با نادیده گرفتن نابرابری، شیوه‌ی عملکرد سلطه است»(همان،۱۳۷). اما انتقادهای رانسیر به مفهوم ارج‌شناسی نه متوجه خود مفهوم بلکه در تقابل با آن برداشتی است که نزد کسانی مانند هونت وجود دارد؛ یعنی آن برداشت غیرسیاسی که در مقابل «سیاست هویت» بی‌دفاع است. از نگاه رانسیر انسان‌ها موجوداتی سخنگو هستند که توانایی صورت‌بندی مطالبات و سازمان‌دهی و توصیف اعمالشان را دارند؛ از نظر رانسیر سیاست پیرامون یک خطا[2] و آسیب[3] تعریف می‌شود. همواره امکان دارد که بدن‌ها و صداهای خاصی طرد و سرکوب شوند. در چنین بستری کسانی نمی‌توانند دیده شوند و صداهایی امکان شنیده شدن ندارند. سیاست محکوم کردن، برجسته کردن و التیام دادن آن آسیب است. اشکال بی‌عدالتی و تجربه‌ی رنج و تحقیری که افراد و گروه‌ها با آن مواجه هستند، ناشی از وجود چنین خطایی است؛ اما آیا صرف وجود اشکال بی‌عدالتی، مقوم امر سیاسی است؟ این مسئله در قالب مقوله‌ی سوژه‌ی رنجور[4] یا قربانی نزد رانسیر و نانسی فریزر مشترک است. برای رانسیر تجربه‌ی رنج به‌تنهایی برای مطرح نمودن و پایه‌گذاری مطالبات سیاسی معتبر کافی نیست، اما باید به آن توجه کرد. به‌عبارتی‌دیگر «تجربه‌های سوبژکتیو باید به گفتمان‌های غیرسوبژکتیو نفوذ کنند تا اطمینان حاصل شود که محتوای این گفتمان‌ها تهی نباشد و به‌مثابه یک منبع بیگانگی عمل نکنند. کسی که «ارج او شناخته‌نشده[5] باید قادر باشد خود را درون آن گفتمان‌ها بازشناسد و درون آنها به رنج خویش معنایی بخشد» (Kompridis, 2007: 281).

سینما به‌مثابه آپاراتوس

سینما می‌تواند بخشی از سازوبرگ ایدئولوژیک دولت باشد اگر تلاش کند واقعیت را متناسب با خواست سازمان قدرت وانمایی کند و خلل‌های مسئله‌آفرین آن را پنهان کند. به این معنا سینما

[1]. Confirmation
[2]. Wrong
[3]. Tort
[4]. Suffering subject
[5]. Misrecognized

یک آپاراتوس قدرت به شمار خواهد آمد. آپاراتوس و یا دستگاه، کاربرد مهمی در مجموعه لغات آلتوسر و پیروان وی در مطالعات فیلم دارد. آپاراتوس از نظر فوکو «محل تلاقی مناسبات قدرت و معرفت است دستگاه سیاسی مسلط از طریق فرایند «سوژه‌سازی[1]» بر شناخت و آگاهی سوژه در جهت اهداف خود، دست‌اندازی می‌کند. فرایند سوژه‌سازی ناظر به سازوکارهای دستکاری در فاهمه و درک سوژه از امور پیرامونی اوست. آنها را به نحوی برمی‌سازد و معرفت و شاکله احساسی آنها را به نحوی کنترل می‌کند که مخاطب به شخصیتی تبدیل شود که مقتضی تداوم قدرت است. به این معنا سینما نقش مهمی در برساختن سوژه دارد. هر دستگاه با اقسامی از روش‌های عینی سعی بر تحمیل و درونی کردن خود بر تابعانش را دارد»(آگامبن، ۱۳۸۹: ۱۵). «بودری» با پرداختن به تمثیل غار افلاطونی و شباهت آن با آپاراتوس سینمایی فرایند تأثیرات سوژه‌ای را شرح می‌دهد (استم، ۱۳۸۶، ۱۹۸). نمونه‌ای از این تاثیرات تبدیل دوربین به چشم تماشاگر است و تا زمانی که فیلم موفق به چنین جابه‌جایی باشد، واقعیت را هر طور که مقتضی دستگاه ایدئولوژیک باشد می‌توان بازنمایی کرد. هدف در سینما، استوار کردن جایگاه مخاطب در جای مناسب برای دیدن توهمات ایدئولوژیک به‌جای واقعیت و بیرون بردن عوارض ناشی از تعارضات اجتماعی است. (فرتر، ۱۳۸۷: ۱۸۷).

نباید سینما را به بازتولید مناسبات قدرت مسلط تقلیل داد. فیلم و سینما در جدال قدرت و مقاومت حاضرند و می‌توان شاهد نقش‌آفرینی سینما در موضع مقاومت نیز بود. اما با توجه به نسبت صنعت سینما با اقتصاد، پول و قدرت، توان سینما برای مقاومت بسیار کمتر از نقشی است که در بازتولید سلطه ایفا می‌کند. سینمای خدمت‌کننده به ساختار سلطه را «سینمای غالب» می‌خوانند. این سینما بازنمایی وارونه و کاذبی از واقعیت اجتماعی نمایش می‌دهد. سینمای غالب ناظر به وجه هژمونیک آپاراتوس سینماست و با تبدیل دوربین به چشم تماشاگرانشان، فضای یکدست و کلی از واقعیت بر می‌سازند و آنچه را به‌مثابه قلمرو غیاب، نباید دیده شود از نظر دور می‌کنند. توجهات بیننده را هدایت می‌کنند و در مواقع لزوم، او را بازخواست یا استیضاح می کنند(هیل و گیبسن، ۱۳۸۸: ۲۹۲). هالیوود و همتایانش در سراسر جهان، برجسته‌ترین مصداق سینمای غالب است. این سینما با تمهیدات خاص خویش (دوخت، همذات‌پنداری، همسان-پنداری و طبیعی‌سازی) سعی بر ترویج روایتی رسمی دارد و هم‌زمان روایت‌های دیگر را به حاشیه می‌راند. سینمای غالب محدود به هالیوود و جغرافیای خاصی نیست و در روابط اقتصاد و

[1]. Subjectification

امر ایدئولوژیک است که سینمای غالب فرم خود را پیدا می‌کند (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۷۹). رابطه‌ی اقتصاد و امر ایدئولوژیک تعیین‌کننده‌ی ویژگی اصلی سینمای غالب است. در هرکدام از سینماهای رسمی متعلق به دولت‌ها، می‌توان این سینما را تشخیص داد. این سینما همان‌گونه که آلتوسر بیان می‌دارد جزء دستگاه ایدئولوژیک دولت‌ها محسوب می‌شود.

سینمای غالب شقوق متفاوتی دارد. یکی از آنها به مبارزه با تهدیدکنندگان جامعه‌ی بهنجار اختصاص دارد و با نام «سینمای ژانر» شهرت دارد. نگرانیِ اصلی فیلم‌های ژانری حفظ وضع موجود و بهنجار امور است. در تمام فیلم‌های ژانری نظم موجود به اشکال مختلف تهدید می‌شود. «گنگستر، هیولا، قهرمانِ زن... همگی جامعه‌ی هنجار را تهدید می‌کنند»(کیت‌گرانت، ۱۳۹۷: ۳۸). این سبک از سینما نه تنها هیچ نقدی بر وضعیت موجود وارد نمی‌کنند بلکه از فقر و فلاکت و بی‌عدالتی ویترینی می‌سازند و دست به «تسلی»[1] و «تغییر سیما»[2]ی آلام مردم می‌زنند. ساختار اجتماعی موجود را می‌پذیرند و در خدمت بازتولید آن عمل می‌کنند. در تسلی بیننده با خود می‌گوید وضعیت می‌توانست از این هم بدتر باشد و در تغییر سیما، وضعیت طبیعی به نظر می‌رسد چندان‌که امور همان‌طور هستند که باید باشند و نه طور دیگری[3].

یکی از موضوعات شایع در سینمای غالب، موضوع اقلیت‌هاست. رابطه میان اکثریت و اقلیت در منظومه‌ای از کشمکش‌ها رمزگذاری می‌شود. شایع‌ترین آنها پیوند و رابطه میان دو جنس است که یکی به اقلیت و دیگری به اکثریت تعلق دارد. در نسبت میان دو جنس، میل و خواست اقلیت در برابر محدودیت و عدم پذیرش ساختار کلان به نمایش گذاشته می‌شود. در این میان فیلم‌های ژانری تنش‌ها و منازعات اجتماعی را می‌گیرند و به داستان‌هایی قالبی تبدیل می‌کنند، سپس به گره‌هایی دراماتیک میان شخصیت‌هایی یکه و جامعه، یا قهرمانان و شرورها خلاصه‌شان می‌کنند»(همان: ۳۷).

سینما و ارج‌شناسی

یکی از بارزترین عرصه‌های عمل سینما نقش‌آفرینی در فرایند جدال برای شناسایی است. سینما چه می‌کند؟ با دستگاه ایدئولوژیک همساز است و در طرد و حذف همراهی می‌کند یا با تلاش محذوف‌شدگان برای کسب شناسایی و تحصیل ارجِ ازدست‌رفته همراه است؟ سخن ما در این

[1]. Consolation
[2].Transfiguration
[3]. https://meidaan.com/archive/61649

مقاله، نقد سینمای غالب است از این حیث که با بهره‌گیری از تکنیک‌های گوناگون، به طرد و حذف دست می‌زند؟

نقطه عزیمت ما در نقد سینمای غالب، نقشی است که این سینما در بازتولید نظام تحقیر و عدم ارج‌شناسی افراد و گروه‌های در حاشیه بازی می‌کند. یک اثر در حدی که در کنار گروه‌های حاشیه در فرایند جدال برای شناسایی می‌ایستد می‌تواند از سینمای غالب فاصله بگیرد و در جبهه مقاومت بایستد. اما فریزر ما را متوجه خطر ارج‌شناسی کاذب می‌کند. چه بسا یک گروه رؤیت‌ناپذیر فرصتی برای رؤیت پیدا کنند، اما در صورتی این‌رویت‌پذیری مؤید ارج‌شناسی در حاشیه نشستگان است که درعین‌حال موقعیت نابرابر اقتصادی آنها را نقد کند. یک اثر درعین‌حال باید از منظر تخطی‌های نادیده گرفته شدگان برای نقد کلیت نظم نابرابر ساز ساخته شده باشد. در غیر این صورت همچنان در زمره ژانر سینمای غالب باقی خواهد ماند.

سینمای غالب و بازنمایی فرودستان در ایران

تعریف رایج سینمای غالب (در پیوند امرِ ایدئولوژیک و اقتصاد) بیشتر متناسب با شرایط اقتصادی کشورهای غربی است که یک جدایی و شکاف بین دولت و سرمایه وجود دارد؛ اما ساختار نظام اقتصادی در ایران به‌گونه‌ای است که شکاف سرمایه و دولت نه تنها وجود ندارد؛ بلکه این دو در واقع یکی هستند. دولت در این‌گونه ساختارها از استقلال عمل زیادی نسبت به اجتماع برخوردار است که درروند توزیع درآمد و اختصاص بودجه به حوزه‌های مختلف خود را نشان می‌دهد. سینما یکی از این حوزه‌ها است و اکثر فیلم‌های تولیدشده، تحت نظارت و کنترل دستگاه فرهنگی (آپاراتوس ایدئولوژیک) اجازه‌ی پخش و نمایش را خواهند داشت. فرایند ساخت فیلم در سینمای ایران از مرحله‌ی تخصیص بودجه تا تولید، توزیع و نمایش و حتی نقد و ارزش‌گذاری فیلم‌ها (جشنواره‌های دولتی) توسط خود نهاد دولت صورت می‌گیرد. درنتیجه عملکرد ایدئولوژیک سینمای غالب در ایران مضاعف است.

یک موضوع اصلی برای بازسازی و بازنمایی توسط این سینما مسئله‌ی فقر و فرودستان است. در این سینما تنها در صورتی می‌توان با فقر روبرو شد که در شکلی مجزا و بریده از مناسبات کلان اقتصادی و سیاسی نمایش داده شود و نباید پیوندی با واقعیت داشته باشد. مثلاً برای نمایش فقر و فلاکت، تصویر نباید با مشارکت فرودستان ساخته شود؛ در غیر این صورت نمایش فقر آسیب‌زا است. اگر یک توالی داستانی و روایتی با موضوع بازنمایی فرودستان در

سیاست‌گذاری‌های فرهنگی متأخر در سینمای غالب را در نظر بگیریم، صورت‌بندی، شکل‌گیری و استقرار نگاهی جدید به موضوع فقر و فرودستان در دهه‌ی ۹۰ را تشخیص خواهیم داد. با پایه‌گذاری و استقرار صورت‌های معینی از دیدن و ارزش‌گذاری در بیان سینمایی، مناسباتی برقرارشده که فرایند تعامل و نگاه را تحت تأثیر قرار داده و در روایت رسمی از موضوع غلبه یافته است. دیگری‌سازی و سیاست‌های دیگرستیزانه نسبت به فرودستان محتوای این سیاست فرهنگی است و از طریق مجموعه‌ای از استراتژی‌های غیریت‌ساز و مکانیزم‌های عمدی، بازنمایی منفی و سوگیرانه از دیگریِ فرودست صورت‌بندی می‌گردد. فیلم‌هایی مانند ابد و یک روز (۱۳۹۴) و مغزهای کوچک زنگ‌زده (۱۳۹۶)، نمونه‌های از تولیدات این رویکرد هستند. در رابطه با اهداف کلان باید به سرعت گرفتن سمت‌وسوی سیاست‌های نئولیبرالی دولت در دهه‌ی ۹۰ اشاره کرد. این امر موجب شده است درزمینه‌ی سیاست‌گذاری فرهنگی توسط دستگاه ایدئولوژیک، یک دگرگونی و تغییر را در تعریف فقر و فرودستان شاهد باشیم. مطلوب دولت نئولیبرال «مقررات‌زدایی، خصوصی‌سازی و کناره‌گیری دولت از بسیاری از حوزه‌های تأمین اجتماعی است» (هاروی، ۱۳۹۸: ۹). سلب مسئولیت از دولت درزمینه‌ی مسئله‌ی فقر و عدالت اجتماعی از اهداف اصلی این سیاست‌ها است. هرچند آزادسازی اقتصادی مختص دهه‌ی اخیر نیست و یک فرایند پیوسته بوده است اما در سال‌های اخیر شتاب بیشتری گرفته است. به‌موازات کاهش سیاست‌های حمایتی؛ فرودستان به معضل و مسئله تبدیل می‌شوند. سیاست نئولیبرالی سعی می‌کند تعریف و تصور اجتماع از این مسئله را به‌گونه‌ای تغییر دهد که مشکل فقر به خود فقرا مربوط شود و عامل آن ضعف و آسیب‌های ذهنی و روانی مردم فقیر جلوه کند. نهاد فرهنگی و دستگاه ایدئولوژیک شامل سینما، بخشی از این وظیفه را برعهده می‌گیرد. فیلم متری شش‌ونیم ساخته‌ی سعید روستایی که به‌عنوان نمونه‌ی موردی برای مطالعه و تحلیل در این مقاله انتخاب شده، گزینه‌ی برجسته و اصلی است که تحت تأثیر این سیاست‌ها تولیدشده است. اهمیت و امتیاز این فیلم برای تحلیل مساله‌ی بازنمایی فرودستان در سینما نسبت به سایر تولیدات مشابه در این نکته است که می‌توان مجموعه‌ای از استراتژی‌های غیریت‌ساز و مکانیزم‌های پنهانی طرد نسبت به فرودستان را در آن تشخیص داد. از سوی دیگر فیلم متری شش و نیم مدعی سینمای مستقل از جریان اصلی است؛ در حالی که نتیجه بازتولید همان الگوها و سیاست‌های جریان غالب است. به‌عبارت دیگر این فیلم محصول استقرار و تکثیر نگاه رسمی به معضل فقر است؛ زیرا نه تنها نقدی جدی به ساختار و الگوهای نهادینه‌شده‌ی نابرابری وارد نمی‌کند بلکه به شیوه‌ای پنهانی در

راستای مقصر جلوه دادن فقرا قرار دارد؛ نکته‌ای که در دیگر آثار این حوزه آشکارا صورت می‌گیرد. مورد اخیر اهمیت نقد و لزوم خوانش معکوس این اثر را یادآور می‌شود؛ زیرا استراتژی‌های غیریت‌ساز و فرانقش‌های خلق معنا به‌صورت پنهانی در این فیلم عمل می‌کنند.

روش پژوهش

مساله‌ی این مقاله غیریت‌سازی از طبقه فرودست است. غیریت‌سازی را با تکیه بر استراتژی‌های غیریت‌ساز روث وداک و یاری گرفتن از نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم مورد مطالعه قرار خواهیم داد. وداک ایدئولوژی را واسطه‌ای برای توجیه، بازتولید و حفظ روابط نامتقارن اجتماعی تصور می‌کند و بر این باور است که با آشکارسازی و قابل دیدسازی درهم‌تنیدگی زبان و ایدئولوژی می‌توان به روابط متقارن اجتماعی رسید (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۷۵). وداک با انتخاب پنج مورد از میان تعداد زیادی استراتژی‌های زبانی و بلاغی که به‌موجب آنها افراد مورد تبعیض قومیتی یا نژادپرستانه قرار می‌گیرند، بر روی پاسخ به پنج سؤال تمرکز می‌نماید؛ ۱- افراد چگونه نام‌گذاری می‌شوند؟ و چگونه به آنها ارجاع داده می‌شود؟ ۲- کدام صفات، خصیصه‌ها و ویژگی‌ها به آنها نسبت داده می‌شود؟ ۳- از طریق کدام استدلال‌ها و رویه‌های استدلالی، افراد و گروه‌های اجتماعی خاص درصدد توجیه و مشروعیت بخشیدن به طرد، تبعیض، سرکوب و استثمار دیگران هستند؟ ۴- این برچسب‌ها، اوصاف و استدلال‌ها از چه چشم‌انداز و منظری بیان می‌شوند؟ ۵- آیا اظهارات مربوطه به‌صورت آشکار صورت‌بندی می‌شوند؟ بر اساس این پرسش‌ها، پنج نوع استراتژی گفتمانی که در درک مثبت یا منفی از «خود» دخیل هستند، اهمیت بیشتری می‌یابند. (Wodak, 2001: 73-74). این استراتژی‌ها بیانگر طرح‌ها و مکانیزم‌هایی عمدی هستند که با بازنمایی منفی «دیگری» و مثبت «خود» اهداف ایدئولوژیک را محقق می‌سازند. در جدول زیر این استراتژی‌ها توضیح داده‌شده‌اند:

استراتژی	اهداف	مکانیسم‌ها
ارجاعی یا نام‌گذاری	ساخت گروه خودی و غیرخودی‌ها[2]	طبقه‌بندی عضویت استعاره‌ها و کنایه‌های زیستی، طبیعی و غیرشخصی شده هم‌دریافت[1] (ذکر جزء و اراده‌ی کل)

[1] Synecdoches
[2] Out- group

استراتژی	اهداف	مکانیسم‌ها
پیش‌بینی	برچسب‌زدن[1] عاملان اجتماعی به‌صورت کم‌نمایی یا بیش‌نمایی، تحقیرآمیز یا تحسین‌آمیز	ویژگی‌های کلیشه‌ای و ارزش‌گذارانه از صفات مثبت یا منفی پیش‌بینی‌های صریح یا ضمنی
استدلال	توجیه ویژگی‌های مثبت یا منفی	مقوله‌های[2] مورد استفاده برای حذف یا شمول سیاسی، رفتار تبعیض‌آمیز یا سلیقه‌ای
چشم‌انداز، قاب‌بندی یا بازنمایی گفتمانی	ابراز دربرگیری[3]، تعیین موقعیت زاویه‌ی دید گوینده	گزارش، توصیف، روایت یا نقل‌قول رخدادها و اظهارات تبعیض‌آمیز
تشدید، تخفیف	تعدیل حالت معرفتی یک گزاره	تشدید یا تخفیف نیروی غیربیانی اظهاراتِ تبعیض‌آمیز

استراتژی‌های گفتمانی (Wodak, 2001: 73).

اغلب به محدودیت رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی در تحلیل تصاویر و اینکه این رویکرد بیشتر متناسب تحلیل متون است، اشاره‌شده است. این انتقاد در قالب این گزاره مطرح گردیده که «تحلیل گفتمان صرفاً درباره‌ی واژه‌ها است و سایر موارد همچون ارتباطات غیرزبانی، زبان بدن و عواطف، بازنمایی‌های بصری، یا اشیاء، فضا و جهان مادی، ازجمله بدن افراد را در نظر نمی‌گیرد»(تیلور، ۱۳۹۷: ۱۳۳) همچنین مسئله‌ی سلطه‌ی گفتمان‌های مفهومی بر تحلیل تصویر در میان است که موجب می‌شود بیشتر بر محتوای کلامی و محاوره‌ای تصویر و فیلم تأکید شود. درحالی‌که تصویر در قدم اول غیرمفهومی است و نیازمند آن است که به گرامر یا دستور زبان خاص آن توجه شود؛ «زمان نمایش سینمایی ما تمایل داریم بیشتر به آن چیزی که گفته می‌شود (محاوره) توجه کنیم و کمتر به آنچه نشان داده‌شده است»(Iedema, 2002: 201)؛ بنابراین ضروری است که مدل جایگزینی ارائه شود که بتواند تحلیل گفتمان انتقادی را در حوزه‌ی تحلیل فیلم بکار ببرد.

---

[1] Labeling

[2]: در نظریه‌ی استدلال topoi یا loci می‌تواند به‌مثابه‌ی بخش‌هایی از استدلال توصیف شود که به فرض‌های صریح یا قابل استنتاج الزام‌آور تعلق دارند. آنها حکم‌های مرتبط با محتوا یا قواعد نتیجه‌گیری که استدلال یا استدلال‌ها را به نتیجه مرتبط می‌سازند. بدین ترتیب آنها توجیه حرکت از استدلال به نتیجه را میسر می‌سازند. این مقوله‌ها ازنظر وداک مواردی مانند سودمندی/مزیت، بی‌فایده بودن/نقص، خطر/تهدید، تعریف/تفسیر نام، انسان‌گرایی، عدالت، مسئولیت، دارایی، حق‌وحقوق، تاریخ، فرهنگ و ... شامل می‌شود (Wodak, 2001: 74).

[3] Involvement

ریک ایدما[1] یک راهبرد تحلیل تدارک دیده است که متمرکز بر تحلیل فیلم و تلویزیون است. نشانه‌شناسی اجتماعی رویکردی برای نزدیک کردن نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان هست. مهم‌ترین نکته‌ای که در کانون دغدغه‌های نشانه‌شناسی اجتماعی قرار دارد خلق انواع تأثیرات دقیق و قدرتمند گفتمانی توسط نمایش تلویزیونی یا سینمایی است؛ زیرا «ابزارهای فیلمیک با ساخت چشم‌اندازهای استدلالی[2]، تأثیرات گفتمانی[3] جدی را موجب می‌شوند. تمرکز نشانه‌شناسی اجتماعی بر این نکته است که افراد چگونه توسط فیلم در جایگاه مخاطب قرار می‌گیرند درحالی‌که برتری دادن ارزش‌های معینی را بر برخی ارزش‌های دیگر درون‌متن رؤیت می‌کنند» (Idema, 2002: 186). ایدما شش سطح برای تحلیل مشخص می‌کند که عبارت‌اند از: قاب[4] (فریم)، نما[5] (پلان)، صحنه[6]، سکانس[7]، مرحله[8] و ژانر[9]. چهار سطح اول در نظریه‌ی فیلم و دو *سطح آخر در تحلیل ژانری*، کاربرد دارند:

قاب	در پایین‌ترین سطح از تحلیل، قاب (فریم) قرار دارد که تحلیلگر آن را جنبهٔ اصلی یک نما در نظر می‌گیرد.
نما	حرکات دوربین تا هنگامی که یک کات یا برش صورت نگرفته است. این حرکت‌ها می‌تواند شامل پس ترک زوم و نظایر این باشد؛ مادام که کات یا برش صورت نگیرد.
صحنه	تا زمانی که دوربین در یک موقعیت زمانی / مکانی باقی بماند، اما در عین حال یک صحنه می‌تواند شامل چندین نما باشد.
سکانس	در سکانس، دوربین یک شخصیت خاص را دنبال می‌کند. تشخیص اینکه شما با صحنه سروکار دارید (وحدت زمان/ مکان) یا سکانس (چندین زمان/ مکان) دشوار است؛ این به این دلیل است که تدوینگران ممکن است وقفه‌های زمانی / مکانی را آشکارتر (مرز سکانسی) نشان دهند یا به صورتی کمتر آشکار (مرز صحنه‌ای).
مرحله	به طور کلی مرحله عبارت است از: شروع، میانه و پایان در هر اثر. هر ژانر می‌تواند دارای مجموعه‌ای از مراحل باشد: روایت‌هایی که متمایل‌اند یک شروع، گره‌افکنی و گره‌گشایی داشته باشند.

شش سطح تحلیل ایدما (برگرفته از فرقانی و جهرمی،۱۳۹۰: ۱۴۸)

[1]. Rick Iedema
[2] Argumentative perspective
[3] Discursive impact
[4] Frame
[5] Shot
[6] Scene
[7] Sequence
[8] Stage
[9] Genre

نشانه‌شناسی اجتماعی علاوه بر شش سطح تحلیل فوق با ابزار دیگری تحت عنوان فرانقش‌های ساخت معنا کار می‌کند که برگرفته از کار مایکل هالیدی[1] زبان‌شناس است. در این نگاه همه‌ی فرایندهای ساخت معنا - تصاویر در فیلم داستانی و مستند، موسیقی، صحبت واقعی و حتی صدا – اغلب به‌صورت هم‌زمان سه کار یا فرانقش[2] را انجام می‌دهند؛ بازنمایی[3]، جهت‌گیری[4] و سازمان‌دهی[5].

الف- فرانقش بازنمایی به معنای مطرح کردن معنا است تا آنجا که از طریق برخی راه‌ها چیزی درباره‌ی جهان به ما بگوید (همان،۱۹۰). معنای بازنمایی شده تمام آنچه از طریق (مجازی یا واقعی) توصیف «مشارکین[6]» (مردم، مکان‌ها و اشیاء) منتقل‌شده است، هست (Jewiit and Oyama, 2002: 141). اینجا پاسخ به مجموعه‌ای از پرسش‌ها برای تحلیل متن ضروری است. پرسش‌هایی از قبیل اینکه چه کسی نقش فعال در معنای منشأ عمل یا نگاه کردن برعهده دارد و چه کسی نقشی انفعالی را به معنای موضوع عمل یا نگاه بودن، اجرا می‌کند. (همان،۱۴۳).

ب- فرانقش موقعیت‌بخشی یا قلمروبندی: این کارکرد با این امر سروکار دارد که چگونه معناها به شخصیت‌ها و بیننده‌ها موقعیت می‌بخشند. متقاعدسازی، همذات‌پنداری، همدلی یا ایجاد فاصله اجتماعی فرایندهایی است که توسط این فرانقش بررسی می‌شوند و سه مؤلفه را پیشنهاد می‌دهد: تماس، فاصله و زاویه‌ی دید. (Idema, 2002, 192). به‌منظور صورت‌بندی رابطه‌ی خود/ دیگری؛ افراد نمایش داده‌شده در یک نظام نشانه‌ایِ تصویری با عناوینی مانند بیگانگان یا دوستان معنا می‌یابند و نسبت فرادستی یا فرودستی یا حالت تعاملی را میان بیننده و محتوا ایجاد می‌کنند. دربرگیری یا طرد افراد نمایش داده‌شده به معنای تصویر شدن آنها به‌مثابه «خود» یا «دیگری» است. بر این اساس سه راهکار برای بازنمایی بصری افراد به‌عنوان «دیگری» از هم تفکیک می‌شوند: راهکار فاصله‌گذاری برای بازنمایی افراد به‌عنوان بیگانه، راهکار قدرت‌زدایی برای بازنمایی افراد به‌صورت افراد تحت سلطه و انقیاد و بالاخره راهکار ابژه‌سازی برای بازنمایی افراد به‌مثابه ابژه‌های مطالعه (فرقانی و جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۴۹ و ۱۵۰).

[1] M.Halliday
[2] Metafunctions
[3] Representation
[4] Orientation
[5] Organization
[6] Participants

ج- فرانقش سازماندهی: سومین و آخرین کارکرد با این مسئله سروکار دارد که چگونه معانی در درون متن ادغام می‌شوند. این فرانقش با تدوین و ساختار نشانه‌شناختی و ریتم مرتبط است: شروع، میانه و پایان؛ مشکل و راه‌حل؛ استدلال به نفع و علیه و نظایر این. (Idema, 2002, 192).

تحلیل فیلم:

نام فیلم: متری شش و نیم (۱۳۹۷)

کارگردان: سعید روستایی

خلاصه‌ی داستان

صمد مأمور مبارزه با مواد مخدر به دنبال دستگیری ناصرخاکزاد یکی از مافیای تولید و فروش شیشه است. ناصر خاکزاد اهل جنوب شهر است و توانسته با قاچاق مواد مخدر به ثروت و قدرت زیادی دست یابد. او با درآمد حاصل از موادفروشی برای اعضای خانواده‌ی خویش زندگی مجللی فراهم نموده است. در جریان اعترافات نامزد ناصر، صمد موفق می‌شود او را دستگیر کند. ناصر قبل از رسیدن پلیس به دلیل مسائل شخصی دست به خودکشی زده است، نجات‌یافته و برای محاکمه به دادگاه سپرده می‌شود.

درآمد

غیریت‌سازی از تهی دستان، به سادگی ممکن نیست؛ آنهم در شرایطی که طبقات متوسط شهری به طبقات تهی‌دست نزدیک می‌شوند. در چنین شرایطی باید به افق دید بیننده نزدیک شد و از نقطه‌ای داستان را شروع کرد که پیشاپیش یک توافق میان مخاطب و زاویه دید دوربین وجود دارد. معتادان این نقش را در سینمای غالب بر عهده دارند. باید با معتادان آغاز کرد و با همسان پنداری میان معتادان و تهی‌دستان، بستر غیریت‌سازی از آنها را فراهم کرد. فیلم متری شش و نیم تقابل یک مأمور پلیس و یک مجرم موادفروش را نشان می‌دهد. در طول روایت همواره به لحاظ کلامی و بصری به نتایج وحشتناک اعمال ناصر و امثال او برای جامعه اشاره می‌شود. نمایش بدن‌های از شکل افتاده و صورت‌های تکیده‌ی مبتلایان مواد مخدر همراه با خطابه‌های مأمورین و قاضی در مورد آثار اعمال خلاف ناصر بر اجتماع، این انتظار را در مخاطب شکل می‌دهد که تصویرپردازی و شخصیت‌پردازی از ناصر یک ضدقهرمان و دشمن واقعی مردم را نمایش دهد؛ فیلم در این بخش‌ها با ابژه بیگانه شده نزد مخاطبانش همراهی می‌کند. اما با یک

تناقض جدی مواجه می‌شویم؛ شخصیت ناصر به‌گونه‌ای پرداخت می‌شود که نه حس عمیق انزجار و نه همدلی و همذات‌پنداری کامل را در مخاطب به همراه دارد. اثر بستر آشنایی با قلمروی را فراهم می‌کند که پیشاپیش بیگانه و غیر است. مخاطب ابتدا خیال می‌کند فیلم یک بلاتکلیفی در این مورد با خود به همراه دارد؛ اما این نوع شخصیت‌پردازی، صرفاً ضعف فیلم‌نامه و یا کارگردانی نیست. نباید این تصور را داشت عوامل تولید فیلم مرعوب منطقِ ستاره شده‌اند و حضور یک ستاره‌ی سینمای ایران (نوید محمدزاده) در نقش ناصر، شخصیت‌پردازی او را بین حالت قهرمان و ضدقهرمان معلق گذاشته است. اتفاقاً شخصیت‌پردازی ناصر تلاشی آگاهانه از سوی عوامل تولید فیلم بازغیریت سازی از دیگریِ فرودست است. متن فیلمیک برای این منظور مجموعه‌ای از فرانقش‌های ساخت معنا و استراتژی‌های گفتمانی را بکار می‌گیرد تا اهداف کلان سینمای غالب را محقق سازد.

بخش اول فیلم

فیلم با ریتم تند هجوم نیروهای امنیتی به انبوع معتادانی را به نمایش میگذارد. نمایش و مشارکت دادن توده‌ی معتادان و لوکیشن‌های جنوب شهر، درآمدی برای خلق یک معنای خاص است که فیلم قصد دارد به‌عنوان مسئله و دغدغه‌ی خود و تماشاگر القا نماید؛ یعنی مسئله‌ی اعتیاد و مواد مخدر؛ بنابراین صمد در این بخش از فیلم به‌عنوان کسی که منشأ عمل و نگاه است، در نقش فعال ظاهر می‌شود. دوربین همراه صمد است و نقطه‌نظر او را نمایش می‌دهد جایگاه شخصیتِ صمد و ابژه‌ی نگاه او یعنی توده‌ی معتادان، زمینه‌ی قلمروبندی یا موقعیت‌بخشی به بیننده و شخصیت‌ها را فراهم می‌سازد؛ به‌عبارت‌دیگر از طریق نگاه صمد زاویه‌ی دید دوربین به نحوی شکل می‌گیرد که فاصله و تماس دوربین و مخاطب با موضوع حفظ شود. این بخش از فیلم تلاش می‌کند رابطه‌ی خود (دوربین و مخاطب) با دیگری را صورت‌بندی نماید بنابراین برای متقاعد کردن و ایجاد همذات‌پنداری مخاطب با دوربین؛ با فاصله‌گذاری، قدرت‌زدایی و ابژه‌سازی از افراد معتاد آنها را افرادی بیگانه، فاقد توان سخن و به‌عنوان موضوع مطالعه و نگاه، نمایش می‌دهد. تدوین و ریتم سریع این بخش از فیلم در راستای تقویت معانی، فضایی آشوبناک خلق می‌نماید که با ارجاع مداوم به نام ناصر خاکزاد، مقصر اصلی وضعیت معرفی می‌شود. ابتدا نامزد ناصر بازداشت می‌شود و بستر آشنایی به آن بیگانه شده پهن می‌شود. در سکانس بازجویی صمد از نامزد ناصر می‌شنویم:

نامزد ناصر: اختلاف داشتیم جدا شدیم... اختلاف طبقاتی.

صمد: یعنی شما از اون پولدارتر بودین؟

نامزد ناصر: نه لزوماً مالی. خیلی هم خوش‌اخلاق بود. مسئله بیشتر شخصیتش بود تا اخلاقش... یعنی سعی می‌کرد باشخصیت باشه ولی نمی‌تونست. هر چی زور می‌زد آدم حسابی باشه نمی‌شد. دست خودش نبود بهش نمی‌اومد. معلوم می‌شد داره ادا درمی‌یاره. دوست داشت مؤدب حرف بزنه ولی وقتی فحش می‌داد خیلی راحت‌تر بود. اصلاً وقتی لات‌ولوت بود خیلی بیشتر خودش بود... اگه قرص نمی‌خورد خوابش نمی‌برد، استرس داشت.

اگر محتوای تعریف و صفاتی که به ناصر نسبت داده می‌شود را همپوشانی نقطه‌نظر فیلم و نقطه‌نظرِ نامزد ناصر (استراتژی چشم‌انداز) در نظر بگیریم، با فاصله‌گذاری و زمینه‌سازی برای بازنمایی دیگری به‌عنوان بیگانه‌ای که باید شناخته شود، زمینه‌ی استقرار و تثبیت این نقطه‌نظر فراهم می‌گردد. فیلم قصد توجیه و مشروعیت بخشیدن به نگاه خاص خود دارد. با ارجاع به شخصیت ناصر در قالب برچسب‌زدنِ مجموعه‌ای از صفات، ویژگی‌های کلیشه‌وار و مقوله‌های شخصیتی و روانی منفی (استراتژی ارجاعی، پیش‌بینی و استدلالی)، ذهنیتِ معیوب ناصر برجسته می‌گردد. برای تعدیل نیروی غیربیانی این نگاه تبعیض‌آمیز، فیلم از نقطه‌نظر نامزد ناصر استفاده می‌کند (استراتژی تخفیف).

بخش دوم فیلم

بخش دوم را در دو سکانس دادگاه و زندان مطالعه می‌کنیم. اینک زمان همسان پنداری میان معتادان و فرودستان است تا نظام غیریت ساز معتادان دایره شمول خود را بر فرودستان نیز گسترده کند.

الف- سکانس دادگاه

بخش اول فیلم با معرفی مشارکین (مردم، مکان و شخصیت‌ها مشخصاً ناصر)، از ترکیب فرانقش‌های ساخت معنا و استراتژی‌های غیریت‌ساز، فاصله‌گذاری و قلمروبندی مناسب با موضوع و شخصیت ناصر را شکل می‌بخشد. اکنون ناصر در جایگاه فرودست و به نمایندگی از این طبقه محاکمه می‌شود. محتوای دفاعیات ناصر این مدعا را تأیید می‌کند زیرا او از جایگاه کسی که خود را متعلق به بخش فرودست جامعه می‌داند سخن می‌گوید. این دقیقاً استراتژی اصلی فیلم است

که ناصر این جایگاه و نمایندگی را داشته باشد. با تحلیل محتوای کلام ناصر و قدرت و ضعف استدلال‌های او برای دفاع از خویش، مقاصد پنهان و ایدئولوژیک فیلم بهتر درک می‌شوند:

ناصر: حاج‌آقا ما از روی شکم‌سیری که اینکارا رو نکردیم. پول نداشتیم فقط، همین... وقتی ۳۰ گرم حکمش اعدامه و ۵۰۰ کیلو هم اعدامه، آدم دستش رو می‌زاره رو ۵۰۰ کیلو که حداقل یه پولی دستش رو بگیره دوتا عقده‌های بچگیشو تلافی کنه.

قاضی: کی به شما اجازه داده بابت عقده‌های بچگیت یه ملتی رو بدبخت کنی؟

ناصر: داداش بزرگم پول نداشتیم براش کلیه بخریم افتاد مرد. رفتیم واسش کفن خریدیم متری شش و نیم مغازه بغلیش پارچه لباس مشکلی مادرم خریدیم متری چهار تمن. کی گفته ما باید همیشه تحمل کنیم؟ ... یازده نفری جمع شده بودیم تو خونه ۸۰ متری نم‌کشیده ته کوچه تنگه... (قاضی: راجب پروندت حرفی داری بزن، من گوشم از این حرفا پُره) بمیرم برا گوشاتون.

قاضی: اون خونه قدیمیه‌رو هنوز دارید؟

ناصر: بله دست مستاجره.

قاضی: خوبه هنوز جایی رو دارن برن... کلیه‌ی اموالی که به نام خودت و فامیل درجه یکتون هست مصادره است... حقوق بازنشستگی بابات ماهی یک و نیم میلیون تمنه. چطور تونسته در عرض دو سال یهو از ته شهر پاشه بره یه خونه هزاروهشصد متری بخره دیوار به دیوار کاخ سعدآباد.

ناصر: بابای من یه عمر اونجا کارگر بوده، بزار دو سال اونجا زندگی کنه حسرتش دربیاد.

قاضی: اگه هر بچه کارگری مثل تو فکر کنه سنگ رو سنگ بند می‌شه؟

ب- سکانس زندان

ناصر (خطاب به وکیل): تو فقط پیگیر شو یکی منو از اینجا دربیاری، یکی نزاری اون خونه رو مصادره کنن... بدم می‌یاد از اون خونه، شاکی‌ام از اون کوچه. نزار خونوادم برگردن اونجا.

وکیل: ولی بابات که از خداشه برگردن.

ناصر: راست می‌گی؟! دیدی اونجارو؟ کی گفته واسه از در خونه دراومدن ما باید تو صف وایسیم؟ گوسفندیم مگه؟ ما آدمیم. باید تو این دنیا بیشتر از یه آغل سهممون باشه.

وکیل: دیگه الان چه فرقی می‌کنه؟ ...حکمت اومد.

ناصر: پلیسه فهمیده می‌خوان اعدامم کنن رضایت داده؟... می‌دونی من از چی می‌سوزم؟ اون شب که اینا ریختن منو بگیرن من قبلش خودم ترتیب خودم رو داده بودم. یازده ورق قرص

خورده بودم. یه ساعت دیرتر می‌رسیدن تموم بود. من از این دارم می‌سوزم من مرده بودم اینا آوردن منو زنده کردن خودشون بکشن... وقتی به هر دری می‌زنی همه کس‌وکارتو از بدبختی نجات بدی ولی تهش می‌فهمی اینا بدبختیشونو دوست دارن پوزش می‌دن. من خونه خریدم سی میلیارد ولی تو می‌گی اونا چششون دنبال اون طویله‌ی ته کوچه بن‌بسته... نزار اون خونه‌رو مصادره کنن.

چنانچه از کلام ناصر پیدا است او از جایگاه کسی که خود را متعلق به بخش پایین و فرودست جامعه می‌داند سخن می‌گوید به همین دلیل چند بار از ضمیر «ما» برای توصیف موقعیت خود استفاده می‌کند؛ اما این جایگاه و نمایندگی را فیلم به ناصر بخشیده است. باید با خوانشی معکوس، کاربست فرانقش‌های ساخت معنا و استراتژی‌های غیریت‌ساز توسط دیدگاه رسمی و غالب فیلم را در کلام او تحلیل نماییم.

از منظر فرانقش بازنمایی موقعیت ناصر در دادگاه و به‌عنوان مجرمی که نظم اجتماعی را برهم زده است صورتی از ساختار نمادین درون بازنمایی مفهومی است. برای این منظور معنا و هویت او از طریق ژست و برجسته کردن موقعیت و شخصیت او در میان انبوه زندانیان، تعریف می‌شود. ناصر باید به این جایگاه نمادین ارتقا یابد تا هدف فیلم که صورت‌بندی رابطه‌ی خود و دیگری است تحقق یابد. جهت‌گیری یا قلمروبندی شخصیت ناصر در جایگاهِ نمادینِ نمایندگی یک طبقه اما به‌عنوان مجرمی که حاضر نیست سلسله‌مراتب اجتماعی و جایگاه خود را بپذیرد، در جهت تعریف رابطه و موقعیت مخاطب با شخصیت است. درنتیجه‌ی فاصله‌گذاری، قدرت‌زدایی و ابژه‌سازی از ناصر، مخاطب او را به‌عنوان بیگانه می‌پذیرد.

از منظر استراتژی‌های غیریت‌ساز می‌توان گفت فیلم متری شش ونیم یکی از نمونه‌های موفق ساخت گفتمانیِ «خود» و «دیگری» در غیاب کامل «خود» است. کاربست این استراتژی‌ها برای ایجاد درک مثبت از خود و درک منفی از دیگری است؛ اما در این فیلم «خود» غایب است. تقابلی که بین ناصر و صمد نیز وجود دارد تقابلی کاذب است. تقابل اصلی را باید در اهداف پنهان فیلم شناسایی کرد. با توجه به اظهارات ناصر خطاب به قاضی و وکیل خویش و با لحاظ کردن جایگاه نمادینی که فیلم به او بخشیده است، از طریق کلام ناصر است که دیگری توصیف و تعریف می‌شود. به‌عبارت‌دیگر از طریق این تمهید، فیلم از زبان ناصر به غیریت‌سازی از فرودستان اقدام می‌کند؛ بنابراین استراتژی‌های غیریت‌ساز را باید در سخنان ناصر پیدا نماییم.

همان‌طور که در تحلیل بخش اول بیان شد فیلم شخصیت معیوب و آسیب‌دیده‌ی ناصر را برجسته می‌نماید و به‌صورت ضمنی القا می‌کند او به جایگاه اجتماعی که اکنون دارد متعلق نیست. در سکانس دادگاه و صحنه‌های زندان در هیئت ناصر به‌عنوان مجرمی از طبقه‌ی فرودست که جایگاه اجتماعی خویش را ترک گفته است به طبقه‌ای که او نمایندگی می‌کند ارجاع داده می‌شود (استراتژی ارجاعی). ناصر در دادگاه برخلاف توصیف او در بخش اول فیلم، به‌سرعت از قالب یک شخصیت فردی خارج می‌شود و محتوای سخنانش او را به یک ژست و نماینده‌ی فقرا تبدیل می‌کند. این مسئله به تمهید فیلم (هم‌دریافت) برای ارجاع دادن و مخاطب قرار دادن طبقه‌ی فرودست ارتباط دارد. دوباره ذهنیت و شخصیت ناصر نامتعادل و آسیب‌دیده نمایش داده می‌شود به صورتی که در برخی ویژگی‌ها و صفات شخصی او حالتی از بیش‌نمایی را شاهد هستیم (استراتژی پیش‌بینی)؛ اما کلیت موارد فوق تمهیدات و مکانیزم‌های فیلم برای تضعیف منطق استدلالی ناصر در دفاع از خویش است. ناصر با برهم زدن سلسله‌مراتب اجتماعی وارد نظم «آدم حسابی»ها شده است؛ اما برای توجیه موقعیت اکنون خود، اعمال خلاف و میل به مصرف‌گرایی را مطرح می‌کند. توپوی‌ها یا مقوله‌های درون کلام او مانند «عقده» و «حسرتِ» زندگی مرفه، منظر و زاویه دیدی می‌سازد که توسط آن اوصاف و استدلال‌ها بیان می‌شوند (استراتژی چشم‌انداز). استفاده از این چشم‌انداز یکی دیگر از تمهیدات فیلم برای تخفیف مواضع تبعیض‌آمیز است. مهم‌ترین نکته‌ی این بخش منطق استدلالی ناصر در دفاع از خود است. درک و تحلیل بهتر این مورد مستلزم رجوع به نظریه و منابع آن است که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

تحلیل ژانر و مرحله

این فیلم با ریتمی سریع، تلاش پلیس برای دستگیری عاملان فروش مواد مخدر را نشان می‌دهد. این جستجو از میان کوچه‌های تنگ و باریک پایین‌شهر و زاغه‌های حاشیه‌ی شهر پیش می‌رود. دوربین ضمن همراهی با پلیس توده‌های مردم معتاد را از زاغه تا زندان نمایش می‌دهد. درنهایت مقصر اصلی این وضعیت، ناصر خاکزاد، دستگیر می‌شود. می‌توان پرسش‌های ایدما را در مورد این فیلم مطرح کرد؛ آیا امکانِ صورت دیگری از این داستان وجود دارد؟ آیا امکان دارد که ابزارهای بازنمایی به نفع یک دیدگاه بکار گرفته‌شده و سایر دیدگاه‌ها و مواضع را به حاشیه رانده باشند؟

فیلم در جهت ساخت گفتمانی «خود» و «دیگری» گام برمی‌دارد. برای این منظور نمایش بصری (نگاه دوربین) و توضیحات کلامی شخصیت‌ها (دیدگاه فیلم)، باهدف ساخت گروه خودی و غیرخودی سازماندهی‌شده است. فرانقش‌های خلق معنا و استراتژی‌های غیریت‌ساز در راستای اهداف ایدئولوژیک بکار گرفته‌شده‌اند. استراتژی‌های غیریت‌ساز درون کلام نامزد ناصر، باهدف ایجاد درک و تصوری خاص بکار برده می‌شوند. فیلم با بازنماییِ طبقه‌ی اجتماعی خاص، کشمکش و تعارض‌های بیرون از نمایش را در قالب پیوند و رابطه‌ی دو جنس مخالف رمزگذاری می‌کند. سرکوب میل و خواستِ این طبقه در راستای عدم پذیرش و طرد آنها توسط ساختار کلان قرار دارد. در طول فیلم مجموعه‌ای از ساختارهای مفهومی و نمادین بکار گرفته‌شده تا معناها و نگاه خاصی را صورت‌بندی نمایند. بازنمایی فقر ابزاری برای محقق ساختن اهداف ایدئولوژیک است. به‌کارگیری استراتژی‌های گفتمانی درون زبان و بازنمایی بصری در راستای استقرار مرزبندی‌ها و نوعِ نگاه و دیدن بکار گرفته می‌شوند. نتیجه‌ی این امر حفظ فاصله‌ی بیننده با موضوع بازنمایی و مقصر دانستن خود مردم فقیر است. برای نشان دادن و درک بهتر این قصد و هدف فیلم، باید نتایج فوق را با منابع و محتوای نظریه‌ی ارج‌شناسی ترکیب نماییم.

تحلیل فیلم در پرتو نظریه‌ی ارج‌شناسی

فیلم تلاش دارد ذهنیت معیوب و آسیب‌دیده‌ی شخصیت اصلی فیلم را برجسته نماید. در قدم بعدی به این شخصیت جایگاه نمایندگیِ یک طبقه‌ی اجتماعی بخشیده می‌شود؛ اما محتوای دفاعیات او به‌گونه‌ای است که منطق استدلالی ضعیفی را نمایش می‌دهد. این نتایج باید با محتوای نظریه‌ی ارج‌شناسی بررسی و ترکیب گردد، در این صورت می‌توان ابعاد پنهان و اهداف ایدئولوژیک فیلم از انتخاب این قصه و مضمون را بهتر درک نمود.

مهم‌ترین نکته در این رابطه مشخص کردن تقابل اصلی فیلم است. درون داستان و روایت فیلم نمی‌توان گفت که تقابل اصلی بین ناصر و صمد است. در ادامه سعی می‌کنیم با مروری بر منابع نظریه این تقابل را شناسایی نماییم. هگل عرصه‌ی مبارزه برای ارج‌شناسی را نظم حقوقی نهادینه‌شده می‌دانست. محرک این مبارزه و به قول رانسیر، محرک سیاست در عرصه‌ی عمومی، مطالبه‌ی شأن و ارج انسانی است که عدالت در معنای بازتوزیعی و نیز ارج‌شناخته‌شدن را شامل می‌شود؛ بنابراین تجربه‌های ناعدالتی و نشانه‌های تحقیر و نادیده‌گرفتن اجتماعی محتوای اصلی مطالبات ارج‌شناسی است و اشکال ناعدالتی ترکیبی از تحقیر اجتماعی و استثمار اقتصادی است.

این موارد باید به صورتی واضح به مضمون بحث بدل شوند؛ اما در فیلم متری شش و نیم دسترسی نابرابر اعضاء اجتماع به منابع و عدم داشتن جایگاه برابر در سپهر عمومی نادیده گرفته می‌شود. به قول نانسی فریزر نابرابری‌ها در پرانتز گذاشته می‌شود. درحالی‌که نابرابری‌ها وجود دارند و به ضرر فرودستان عمل می‌کنند. اگر این نکته را به غیاب مسئله‌ی عدالت تعبیر نماییم؛ یعنی زمانی که مطالبات مرتبط با عدالت و توزیع برابر نادیده گرفته‌شده و همه‌ی مشکلات به هویت فرو کاسته می‌شود؛ با صورتی از ارج‌شناسی مواجه می‌شویم که به صورتی تک‌بعدی و متفاوت از برداشت فریزر از ارج‌شناسی به‌مثابه مقوله‌ای دوبخشی، صرفاً سوژه‌ی رنجور و قربانی در قالب سیاست هویت را شامل می‌شود. با توجه به موارد فوق سردرگمی و تناقض فیلم در نمایش و پرداخت به شخصیت ناصر، مکانیزمی عمدی برای ارج‌شناسی کاذب است؛ زیرا قصد فیلم منحرف کردن توجه تماشاگر از نقش الگوهای نهادینه‌شده و فرهنگی است که در کار تقویت نابرابری اجتماعی است.

دفاعیات ناصر و بیان او در مورد وضعیت دشوار زندگی مردم فقیر، نمونه‌ی تجربه‌های رنج است که رانسیر از ارجاع به آنها دفاع می‌نماید؛ اما با نفوذ تجربه‌های سوبژکتیو به گفتمان‌های غیرسوبژکتیو است که محتوای این گفتمان‌ها تهی نمی‌گردد و به‌مثابه یک منبع بیگانگی عمل نمی‌کنند. در این صورت سوژه ضمن مطالبه‌ی عدالت، با بخشیدن نامی خویش، قادر خواهد بود موقعیت خود را نمایش دهد و توان پاسخ به گفتمانی که ابژه‌ی آن شده است را خواهد داشت. بااین‌وجود محتوای سخنان و استدلال‌های ناصر به‌گونه‌ای است که صرفاً به تجربه‌ی رنج یک قربانی از شرایط خویش محدود می‌ماند. قربانی به این معنا که توانایی صورت‌بندی مطالبات خویش را ندارد و برای دفاع از خود به هنجارهای مصرف‌گرایانه متوسل می‌شود.

نتیجه‌گیری

ارج‌شناسی کاذب مجموعه‌ای از فرایندهای کلان طرد و انکار توسط گفتمان سیاسی- اقتصادی مسلط و تجربه‌های اعضاء اجتماع از تحقیر و ناعدالتی است. سازوبرگ‌های ایدئولوژیک یا دستگاه‌ها و نهادها همواره سعی بر تحمیل ارج‌شناسیِ کاذب و صورت‌بندی شکلی از رابطه‌ی خیالی در اذهان عاملان اجتماعی دارند تا در تصوری کاذب نسبت به خود، دیگران و اجتماع گرفتار شوند. سکوت و بی‌صداییِ تحمیل‌شده توسط الگوهای نهادی و فرهنگی غالب، موجب طرد و غیاب صداها و بدن‌هایی خاص از حوزه‌ی عمومی می‌شود. سینما در قالب روایت رسمی و

غالب، عامل فرایند طرد و انکار بوده و در هیئت دستگاهِ بیگانه‌سازِ قدرت، در کار دست‌کاری و شکل‌دادن به اذهان است. علت این تلاش برای سرکوب و ساکت نمودن این است که فرض گرفته‌شده بدن‌ها و صداهای خاصی وحدت سیاسی و گفتمانی غالب را به چالش می‌گیرند؛ بنابراین درروند بازنمایی صفات زائدی به آنها نسبت داده می‌شود و یا با تقلیل و کم‌نمایی، تحریف و تحقیر می‌گردند. با فراخوانِ مثبت نهادها و سپهرهای مختلف اجتماع است که شهروند و خودآگاهی وی شکل می‌گیرد و هرگونه تلاش برای بازیابی اجتماع سیاسی مستلزم واژگون کردن سلسله‌مراتبی است که اولویت را به اسناد و روایت‌های رسمی می‌بخشد. «خوانش معکوس» انواع متون تولیدشده توسط روایت رسمی و غالب امکان دیدن و برجسته شدن بخش‌های سرکوب‌شده و به حاشیه رانده را فراهم می‌سازد. همچنین تمهیدات و مکانیزم‌های بازتولید طرد و سرکوب را افشاء می‌سازد.

مساله و پرسش اصلی این مقاله غیریت‌سازی از طبقه فرودست است و با بررسی نحوه و چگونگیِ اجرای استراتژی‌های گفتمانی درون متن در غیریت‌سازی از فرودستان، صورت‌بندی، شکل‌گیری و استقرار نگاهی جدید به موضوع فقر و فرودستان در دهه‌ی ۹۰ را مشاهده خواهیم کرد. محتوای این سیاست فرهنگی و استراتژی‌ها و مکانیزم‌های بازنمایی فرودست به‌مثابه دیگری همراه با فرایندهای تحمیل هنجارها و الگوهایی نهادینه‌شده بر بدن‌ها و اذهان مردم، مبارزه برای ارج‌شناسی توسط اعضاء اجتماع را عقیم و ناکام می‌گذارد. غیریت‌سازی از فرودستان به‌مثابه صورتی از سیاست هویت، مسائل و معضلات را به اذهان معیوب و شخصیت‌های آسیب‌دیده فرو می‌کاهد. نمایش سوژه‌ی رنجور یا قربانی که تمامی مصائب‌اش ناشی از کاستی‌های روانی خویش است، نقش ساختار کلان سیاسی و اقتصادی را در خلق نابرابری و ناعدالتی نادیده می‌گیرد.

در وضعیتی که به قول نانسی فریزر دوره‌ی «بازارسازی تهاجمی» است؛ هدف نهادها یا دستگاه‌های مختلف، دراین‌بین سینما، تعین جایگاه‌ها و نقش‌ها در راستای حفظ سلسله‌مراتب اجتماعی و ساخت سوژه به‌گونه‌ای است که از قواعد نظم مستقر پیروی کند و جایگاه خویش در کلیت نظم اقتصادی- اجتماعی را بپذیرد. فیلم متری شش ونیم برای این مقصود اشاره‌ای به عملکرد نهادها و الگوهای نهادینه‌شده در بازتولید نابرابری نمی‌کند. به همین دلیل است که در فیلم هرگونه ارجاع به مبحث عدالت غایب است. آن‌هم در فیلمی که در مورد مسئله‌ی فقر است. فیلم با ساخت و تایید موقعیت تابع برای فرودست این فرایند را پیش می‌برد. برابری اجتماعی و ارج‌شناسیِ تفاوت به‌عنوان ابعاد تعریف دوبخشی از مفهوم عدالت جایی در مقاصد فیلم ندارد. بر

مبنای نتایج فوق تقابل اصلی اما پنهان درون فیلم، تقابل میان فرودستان با ساختار کلان اقتصادی و فرهنگی است که هر دو صورت تحقیر و استثمار را از طریق ترکیبی از استراتژی‌های غیریت‌ساز، فرانقش‌های خلق معنا و ارج‌شناسی کاذب اعمال می‌نماید.

منابع

آگامبن، جورجو. ۱۳۸۹. ***آپاراتوس چیست؟*** ترجمه یاسر همتی، چاپ اول، تهران: نشر رخداد نو.

استم، رابرت. (۱۳۸۹). ***مقدمه‌ای بر نظریه فیلم***، گروه مترجمان، چاپ دوم، تهران: نشر سوره مهر.

تیلور، استفنی. ۱۳۹۷. ***تحلیل گفتمان چیست؟*** ترجمه عرفان رجبی، چاپ اول، تهران: نشر نویسه پارسی.

فرتر؛ لوک. ۱۳۸۷. ***لویی آلتوسر***، ترجمه امیر احمدی آریان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

فرقانی، محمد مهدی. جهرمی، سید جمال‌الدین. ۱۳۹۰. ***ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم***، **فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات**، شماره شانزدهم. صص ۱۵۷- ۱۲۹

قهرمانی، مریم. ۱۳۹۳. ***ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکرد نشانه‌شناسی***. چاپ اول، تهران: نشر علم.

کیت‌گرانت، بری. ۱۳۹۴. ***ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی***، ترجمه شیوا مقانلو، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل.

هاروی، دیوید. ۱۳۹۸. ***تاریخ مختصر نئولیبرالیسم***، ترجمه محمود عبدالله‌زاده، تهران: نشر دات.

هونت، اکسل. ۱۳۹۲. ***بازشناسی و عدالت؛ طرح یک نظریه چندگانه عدالت***، ترجمه سمیرا توسلی، سایت ترجمان علوم انسانی.

هیل، جان؛ گیبس، چرچ. ۱۳۸۸. ***رویکردهای انتقادی در مطالعات سینمایی***، ترجمه علی عامری مهابادی، چاپ اول، تهران: نشر سوره مهر.

هیوارد، سوزان. ۱۳۸۸. ***مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی***، ترجمه فتاح محمدی، چاپ سوم، زنجان: نشر هزاره‌ی سوم.

Fraser, Nancy. 1996: ***Social Justice in the Age of Identity Politics:Redistribution, Recognition, and Participation***. Stanford University Press.

Genel, Katia. 2016**: *Jacques Ranciere And Axel Honneth, two critical approaches to the political***. Columbia university press.

Honneth, A. 1996*: **The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts***. Cambridge: Polity Press.

Idema, R. 2002*: **Analysing film and television: a social semiotic account of Hospital: an Unhealthy Business***. In “Handbook of Visual Analysis” Edited by Leeuwen, Th and Jewiit, C. SAGE publication. P 183-207.

Jewitt, C and Oyama, R. 2002: ***Visual meaning: a social semiotic approach***. In “Handbook of Visual Analysis” Edited by Leeuwen, Th and Jewiit, C. SAGE publication. P 134-157.

(2007***): Disrespect: The Normative Foundations of Critical Theory*** ,Cambridge; Malden, MA: Polity Press.

Kompridis, Nikolas. 2007: ***Struggling over the Meaning of Recognition; A Matter of Identity, Justice, or Freedom?*** European Journal of Political Theory.

Ranciere, Jacques. 2016: ***Critical questions on the theory of recognition***, Columbia University Press..

Wodak , Ruth and Meyer,Michael.2001***: Methods OF Critical Discourse Analysis.*** SAGE Publications.