سینما و مخاطب به‌مثابه دیگری و نظم گفتمانی فرافیلم «وقتی همه خوابیم» بهرام بیضایی

جلال نصیری‌هانیس*
نادر شایگان‌فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۱۷

چکیده

فیلم‌های سینمای رایج و رسمی، واقعیت فریبنده‌ای را خلق کرده و از طریق تکنیک‌های فنّی، و روایتی شیوهٔ تولید معنا را از نظر پنهان می‌سازند؛ اما فرافیلم‌ها ـ که اغلب داستان فرایند فیلم‌سازی یا زندگی فیلم‌ساز را در جریان یکی از مراحل ساخت فیلم نشان می‌دهند ـ برخلاف آثار رایج سینما، به جای پنهان کردن ماهیت فیلمی خود به شیوه‌های گوناگون و با پرداختن به سختی‌ها، مشکلات و لذت‌های فیلم‌سازی، تخیلی یا تصنعی بودن خود را برجسته می‌کنند. فرافیلم، «وقتی همه خوابیم»، نیز همچون بسیاری از آثار خودبازتاب، با نگاه انتقادی شیوهٔ تولید معنا در سینما را نشان می‌دهد. در این اثر، تفاوت دیدگاه دو طیف تهیه‌کننده ـ سرمایه‌گذار و کارگردان سبب ارائه دو رویکرد متفاوت نسبت به سینما شده است. در این پژوهش نسبت کنشگری این دو طیف به‌مثابه «خود» با سینما، عوامل سینما و مخاطب در قالب «دیگری» براساس روش تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف بررسی می‌شود تا به نظم گفتمانی حاکم بر اثر در نسبت با دیگری دست یافت. بدین منظور، به ماجرا، شخصیت‌های فیلم و تعامل آنها با هم و نقش کارکردها و تمهیدات خودبازتابی در ماجرا توجه شده است. نتیجهٔ تحقیق حاکی از آن است که عوامل سینما از جانب کنشگران طیف اول با راهکارهای ابژه‌سازی، قدرت‌زدایی و فاصله‌گذاری بازنمایی می‌شوند؛ این طیف به سینما به‌مثابه کالا نگاه کرده و در تلاش برای قدرت‌زدایی از آن، به‌عنوان یک زبان هنری و انتقادی، است. آنها مخاطب را چون مصرف‌کننده فرض کرده و جایگاه سوژگانی برای او قائل نیستند؛ اما تلاش برای هم‌سخنی و احساس مسئولیت نسبت به عوامل سینما بر نگاه کارگردان حاکم بوده و سینما به‌مثابه هنر و خلاقیت دغدغهٔ اصلی اوست. در رابطه با مخاطب نیز کارگردان موفقیت فیلم را وابسته به باورپذیر بودن آن می‌داند. حاصل آنکه دو گفتمان متعارض «سوداگری» و «خلاقیت هنری» نظم گفتمانی این اثر را تشکیل می‌دهند. در گفتمان سوداگری، نگاه به دیگری در تأیید و بازتولید گفتمان حاکم است، درحالی‌که گفتمان خلاقیت هنری در تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل انتقادی گفتمان، فرافیلم، دیگری، وقتی همه خوابیم، کارکردهای خودبازتابی

*. دکترای پژوهش هنر، پژوهشگر پژوهشکده کردستان‌شناسی دانشگاه کردستان. (نویسندهٔ مسئول) Email: nasiryhanis@yahoo.com
**. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. Email: n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

فرافیلم[۱]ها برخلاف فیلم‌های متعارف جریان اصلی[۲] و غالب سینما با نمایش چگونگی تولید معنا و معطوف کردن توجه‌شان به تحریف‌های فیلمی، این فرض که هنر می‌تواند رسانهٔ شفاف ارتباطی و پنجره‌ای به جهان باشد را واژگون می‌سازند (استم، ۱۳۸۳: ۱۶۹ و ۱۷۰).

در «وقتی همه خوابیم»، عوامل فیلم در قاب تصویر دیده می‌شوند و کارگردان نیز به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان در فیلم حضور دارد. این ویژگی‌ها از این اثر یک فرافیلم می‌سازد که به‌عنوان یکی از آثار خودبازتاب به موضوع فیلم‌سازی در ایران پرداخته و به‌صورت ویژه مشکلات یک کارگردان را در مسیر ساخت فیلم نشان می‌دهد. سینما به‌عنوان یک هنر ـ صنعت توسط طیف وسیعی از عوامل سینما مدیریت می‌گردد. وظایف مدیریت بخش سینما به‌مثابه هنر به‌صورت ویژه بر عهده کارگردان فیلم بوده و بخش سینما به‌مثابه صنعت نیز توسط تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران مدیریت می‌شود. وظایف هرکدام از این دودسته اختیاراتی را نیز به آنها تفویض می‌کند.به‌عنوان نمونه حق انتخاب بازیگران و عوامل فنّی فیلم و هدایت و مدیریت آنان با کارگردان است. قضیه ازآنجا مسئله‌دار می‌شود که صاحبان سرمایه و متصدیان امور مالی فیلم پا را از حدود خود فراتر گذاشته و تصمیم به مدیریت بخش هنری سینما نیز بگیرند. فرافیلم «وقتی همه خوابیم» داستان چگونگی این دخالت و کشمکش‌های بین آنها و کارگردان است. تفاوت در دیدگاه دو طیف تهیه‌کننده ـ سرمایه‌گذار و کارگردان در این فیلم باعث شده است که آنها دو رویکرد متفاوت نسبت به سینما داشته باشند. در این پژوهش نسبت هرکدام از کنشگران این دو طیف به‌مثابه خود[۳] با سینما، عوامل سینما و مخاطب در قالب دیگری[۴] بررسی می‌شود. نسبت خود و دیگری در بخش زیادی از تاریخ فلسفه، رابطه‌ای کاملاً تقابلی براساس رابطه بین سوژه[۵] و ابژه[۶] بوده است؛ بدین نحو که سوژه (خود) در جایگاه نگاه‌کننده و فهم‌کننده و ابژه (دیگری) در جایگاه نگاه‌شونده و فهم شونده از یکدیگر کاملاً مجزا می‌باشند (نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱۷). باید گفت که در این خودآیینی[۷] اخلاقی، خود تلاش می‌کند با تعریف کردن دیگری در دایرهٔ معرفتی خویش و امر مفهوم‌بخشی به او به‌واسطهٔ زبان، غیریّت مطلق دیگری را نادیده بگیرد. سارتر[۸]، با طرح این مسئله که در هم‌ستیزی[۹] دو وجود لنفسه، لاجرم یکی باید تبدیل به وجود فی‌نفسه و ابژه شناخت شود، دیگری را تعریف‌پذیر می‌داند. لویناس[۱۰] اما این امر را غیر اخلاقی دانسته و تلاش برای تعریف دیگری در قالب زبان را خشونت علیه او می‌داند (علیا، ۱۳۸۸: ۲۰). بررسی نسبت خود و دیگری میان دو طیف مخالف و رقیب «وقتی همه خوابیم» براساس روش تحلیل انتقادی گفتمان[۱۱] فرکلاف[۱۲] می‌تواند نظم گفتمانی[۱۳] حاکم بر اثر را مشخص کند. علی‌رغم انجام تحقیقات زیاد در مورد آثار بیضایی، تاکنون به‌صورت ویژه در رابطه با جایگاه خودبازتابی[۱۴] در آثار او و نسبت خود و دیگری در فرافیلم «وقتی همه خوابیم» تحقیق جامعی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله صورت نگرفته است، این امر و توجه به پیامدهای اجتماعی ناشی از مدیریت قسمت هنری سینما توسط سرمایه‌گذاران و تهیه‌کنندگان، ضرورت انجام این پژوهش را روشن می‌سازد.

چارچوب نظری

خودبازتابی و فرافیلم

فیلم‌های سینمای جریان اصلی وانمود می‌کنند تصاویر و صداهای فیلمْ رئالیستی است و تکنولوژی چگونگی ساخته شدن نما به نمای آن واقعیت را پنهان می‌کنند. این آثار، همچنین، توهمی از یک فضای پرسپکتیوی ایجاد کرده که این توهم مضاعف شیوهٔ تولید معنا را از نظر پنهان می‌سازد (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱)؛ اما فرافیلم‌ها، برخلاف این آثار به‌جای پنهان کردن ماهیت فیلمی خود، به شیوه‌های گوناگون و با پرداختن به مسائل فیلم‌سازی، تخیلی یا تصنعی بودن خود را برجسته می‌کنند (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۳۲-۲۳۱). فرافیلم‌ها اغلب داستان فرایند فیلم‌سازی یا داستان زندگی فیلم‌ساز در جریان یکی از مراحل ساخت فیلم را نشان داده و روی سختی‌ها، مشکلات و لذت‌های این هنر ـ صنعت تأکید می‌کنند (رابنستین، ۲۰۱۰). هیوارد،[۱۵] در مورد نسبت سینما با ایدئولوژی، سینما را، به دلیل

طبیعت بی‌خللش، یک بازتابندهٔ ایدئولوژی می‌داند، بازتابی که معناسازی را نامرئی کرده و طبیعی‌سازی می‌کند (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۴). فرافیلم، اما از توهم واقعیت حاکم بر سینمای جریان اصلی پرده برداشته و دست به افشاگری می‌زند و از این طریق نگرش انتقادی خود را به مسائلی چون سیاست، اقتصاد، ایدئولوژی حاکم و دیگر مسائل فرهنگی و اجتماعی نشان می‌دهد. از این‌رو وهم‌زدایی از واقعیت موجود در سینمای جریان اصلی و غالب، مهم‌ترین و اولین ویژگی فرافیلم است (ربانی، ۱۳۹۴: ۶۶). این آثار، توهم حاکم بر فیلم‌های جریان اصلی را با استفاده از خودبازتابندگی و خود ارجاعی از بین می‌برند (Matuella, 2008: 32). مسئلهٔ خودآگاهی نیز از ویژگی‌های مهم این آثار است. این خودآگاهی در دو سطح مخاطب و مؤلف اتفاق می‌افتد؛ خودآگاهی مخاطب در رویارویی با اثر هنری و خودآگاهی مؤلف در فرایند خلق اثر ـ که به پیدایش خلاقیت‌ها و کارکردهای متفاوتی در این آثار منجر می‌شود (فیروزی و هاشمی، ۱۳۹۶: ۸۷). کارکرد تصدیق‌آمیز، انتقادی و شوخ‌طبعانه از کارکردهای شاخص فرافیلم‌ها هستند (Rubenstein, 2010). فیلم‌های خود بازتاب به سه صورت دست به تصدیق می‌زنند: فیلمْ خالق یا شرایط تولید خود را تصدیق می‌کند، این نوع از فرافیلم‌ها بیشتر یک اثر زندگی‌نامه‌ای به نظر می‌رسند (استم، ۱۳۸۳: ۱۷۲)، فیلم مخاطب خود را تصدیق می‌کند. این‌یک استراتژی است که غالباً در فیلم‌ها به شکل شخصیتی که دیوار چهارم را می‌شکند دیده می‌شود و در پایان فیلم مستقیماً خود را تصدیق می‌کند؛ قدردانی یک فیلم از خود از طریق نشان دادن مادیّت آن (siska, 1979: 25). از نظر کنرات کارکرد انتقادی در فرافیلم‌ها می‌تواند به سمت اجتماع، صنعت سینما و عوامل آن و مخاطبان و عادت‌های دریافت آنها باشد (Konrat, 2010, 55). همچنین فرافیلم‌ها همچون فرا داستان با بدعت در فرم و محتوا دست به بازیگوشی می‌زنند (پاینده،۱۳۸۳: ۳۵). این شوخ‌طبعی موجود در آثار خودبازتاب باعث می‌شود مخاطب به جای آنکه گیرندهٔ منفعل هنر باشد، به‌عنوان هم‌بازیْ نقش فعال‌تری در برخورد با اثر هنری داشته باشد (فیروزی، ۱۳۹۴: ۹۸). فرافیلم‌ها برای نیل به کارکردهای فوق از تمهیدات فنی مهمی چون فاصله‌گذاری، بینامتنیت، حضور کارگردان در فیلم، مرگ اقتدار مؤلف و آشکارسازی تصنع بهره می‌گیرند (همان: ۵۳-۴۸).

نسبت خود و دیگری

در تاریخ فلسفهٔ غرب نسبت خود و دیگری تا اواسط قرن نوزدهم براساس دو منطق قطبی[۱۶] و دیالکتیکی[۱۷] صورت‌بندی شده است. در منطق قطبی ـ که وام‌دار فلسفهٔ افلاطون[۱۸] است ـ براساس رابطهٔ استثناکننده[۱۹] هرچه خودی نیست به‌ناچار دیگری است (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۲ و ۸۳)، در منطق دیالکتیکی هگل[۲۰] نیز تنها آرزوی معنوی که موضوعش آرزوی دیگر است، رابطه انسان با خودآگاهی است و نخستین شکل این آرزو در تاریخ، آزرم‌جویی است که به‌موجب آن انسان می‌خواهد ارج و قدر و حقش از جانب انسان‌های دیگر شناخته شود، اما دیگران نیز چنین آرزویی را دارند و تقابل بین آرزوها و خواست‌ها پیش می‌آید و درنتیجه میان انسان‌ها پیکار درمی‌گیرد (هگل، ۱۳۶۸: ۳۶). سارتر تحت‌تأثیر هگل با صحبت از هم‌ستیزی به‌عنوان تنها رابطهٔ ممکن میان خود و دیگری، اوج این رابطهٔ تقابلی است. از دید سارتر، گناه اولیه، سر برآوردن من است در دنیایی که دیگری وجود دارد (لوئت، ۴۸:۱۳۷۸). از دید سارتر ما محکوم به دشمنی پایان‌ناپذیر با همدیگر هستیم و اختیار و آزادی ما اغلب باید به بهای قربانی کردن خواست دیگری که درصدد به دام انداختن ماست، حاصل شود (وارنوک،۱۳۹۳: ۸۶). کلیدواژهٔ مهم سارتر در هم‌ستیزی خود و دیگری، نگاه[۲۱] دیگری است. از دید سارتر دیگری کسی است که به من نگاه می‌کند (سارتر، ۱۹۵۵: ۲۵۷). «خود» تحت تأثیر نگاه تسخیرکنندهٔ دیگران و قضاوت آنها، آزادی خود را از دست‌داده و دچار شرم[۲۲] می‌شود. لویناس اما بیش از آنکه ترس از دیده شدن توسط دیگری را داشته باشد قائل به شنیدن حداکثری دیگری است و تلاش برای تفوق خود بر دیگری را خشونت علیه دیگری می‌داند (علیا، ۱۳۸۸: ۹۹). او بر لزوم محفوظ نگه داشتن غیریّت غیر و پرهیز از فرو کاستن او به خویشتن تأکید می‌کند و سودای آن

را دارد که دیگری، خود از جانب خود، در جهان من حاضر شود و به آن دهد، نه اینکه حاصل معنابخشی من باشد (علیا، ۱۳۸۸: ۵۸-۵۵). لویناس شرط سوژه بودن را وابسته به غیر بودن و شرط امکان اخلاق را نیز در نسبت و مواجهه با دیگری می‌داند (Bernascomi and Keltmer, 2002: 250). از نظر لویناس، برخلاف نظریه‌های متعارف اخلاق، من تنها در قبال اعمال یا ترک اعمال خویش مسئول نیستم، بلکه در قبال دیگری و اعمال او یعنی آنچه کرده من نیست نیز مسئولم (مرادی، ۱۳۹۱: ۹۹). از میان فیلسوفان معاصر مارتین بوبر[۲۳] بیش از هر کسی با دیگرآیینی اخلاقی لویناس هم‌نظر است. از نظر بوبر، آدم‌ها با محیط خود دارای دو نسبت هستند: یکی نسبت نظام‌بخشی[۲۴]، دیگری نسبت تحقق‌بخشی[۲۵] نسبت نظام‌بخشی همان رویکرد، عینی است که به محیط اطراف نظام می‌بخشد تا آن را بشناسد و مورد استفاده قرار دهد. نسبت تحقق‌بخشی آن رویکردی است که به معنی و باطن زندگی توجه دارد. بوبر از این دو نسبت تحت عنوان نسبت (من ـ آن) و (من ـ تو) نام می‌برد (سیف، ۱۳۸۵: ۳۹ و ۴۰). از نظر بوبر هم‌سخنی[۲۶] زمانی رخ می‌دهد که افراد تصمیم می‌گیرند، که در نسبت با دیگران قائل به رابطه (من ـ تو) باشند (ایمانی و شرفی، ۱۳۸۸: ۴۸). در هم‌سخنی، انسان با همهٔ وجودش در گفت‌وگویی راستین قدم در یک مواجهه می‌گذارد که در آن صرفاً یک تجربه‌گر نیست (مرادی، ۱۳۹۱: ۱۶).

تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف

با علم به اینکه هر متنی خوانندگان را به سوی فهم خاصی از واقعیت رهنمون می‌سازد، تحلیل انتقادی گفتمان‌های مستتر در متن و آگاهی‌بخشی به مخاطبین در هنگام دریافت متن دل‌مشغولی اصلی فرکلاف است (نوذری و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۵۳ و ۱۵۴). روش فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان تلفیقی است از سه جنبهٔ تحلیل متن، تحلیل فرایندهای تولید، توزیع و مصرف متن و تحلیل شرایط اجتماعی و فرهنگی تولید متن. فرکلاف متناظر با سه جنبهٔ مذکور، سه مرحلهٔ توصیف[۲۷] تفسیر[۲۸] و تبیین[۲۹] متن را پیشنهاد می‌دهد: در مرحلهٔ توصیف باید نشان داد که گفتمان‌ها چگونه به طریق متنی فعال می‌شوند و به یک تفسیر خاص می‌رسند و آن را تقویت و تحکیم می‌کنند. یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها در این زمینه بررسی کنترل تعامل ـ رابطهٔ میان شخصیت‌ها است؛ یعنی چه کسی موضوع گفتگو را تعیین می‌کند؟ یافتن جواب این سؤال شناختی از مواجههٔ متن با وقایع و روابط اجتماعی و درنتیجه نحوهٔ برساختن روایت‌های خاص از واقعیت، هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی را نشان می‌دهد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۱۴۳ و ۱۴۴). مرحلهٔ تفسیر، تصحیح کننده این باور نادرست است که فاعلان در گفتمان مستقل هستند. فرکلاف در مرحله تفسیر به دنبال بیان این مطلب است که مفسرین چگونه بافت موقعیتی را تفسیر می‌کنند و چگونه این تفسیر نوع گفتمان مربوطه را مشخص می‌کند. به‌طورکلی، فرکلاف در مرحله تفسیر به بافت موقعیتی، نظم گفتمانی و بینامتنیت اشاره می‌کند (فرکلاف، ۱۳۹۸: ۲۰۰). از نظر فرکلاف، زمانی که در یک تحقیق بر نظم گفتمانی واحد متمرکز می‌شویم، با تحلیل گفتمان‌های متفاوت و رقیب درون یک قلمرو واحد، می‌توان فهمید که کجا کدام گفتمان حاکم است و کجا میان گفتمان‌های مختلف کشمکش وجود دارد؟ (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۲۳۶). برای فهم نظم گفتمانی در رخدادهای ارتباطی باید در رابطه با هر رخداد ارتباطی به چهار سؤال زیر پاسخ داد: ۱. ماجرا چیست؟ ۲. چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟ ۳. روابط میان آنها چیست؟ ۴. نقش زبان در پیشبرد ماجرا چیست؟ (فرکلاف، ۱۳۹۸: ۲۰۱) و بالاخره چیزی که در مرحلهٔ تبیین مهم است پاسخ به این پرسش است که آیا رویهٔ گفتمانی به بازتولید یا برعکس به ساختاربندی مجدد نظم گفتمانی موجود می‌پردازد؟

نظم گفتمانی حاکم بر جامعهٔ ایرانی در نسبت با «دیگری»

ادبیات خودی و دیگری از ستون‌های اصلی و دشمن‌شناسی از اولویت‌های اصلی گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک بعد از انقلاب اسلامی ایران است (بشیریه، ۱۳۹۴: ۶۴). پورزکی پیکربندی مواجهات گفتمانی در

فضای جمهوری اسلامی ایران را حائز دوره‌های مختلف و متفاوت می‌داند، او گفتمان غالب دهۀ ۶۰ را مواجهۀ پساسیاسی و وحدت ایدئولوژیک، مواجهۀ آگونیستیک را گفتمان غالب دهۀ ۷۰ و مواجهۀ آنتاگونیستی را گفتمان حاکم دهۀ ۸۰ ذکر کرده و از گفتمان دهۀ ۹۰ تحت عنوان دوران تعلیق و بازتعریف رابطه خودی و دیگری نام می‌برد (پورزکی، ۱۳۹۸: ۲۳۱). از نظر او، گفتمان سیاسی حاکم بر دهۀ هفتاد کارآمدترین شکل رابطه با دیگری است: «در این نوع مواجهه ضمن پذیرش منازعه و مواجهۀ گفتمانی با دیگری، دلیلی بر گناهکار بودن دیگری، منحرف بودن و یا شریر بودن او وجود ندارد و نیاز نیست دیگری به شکل کامل حذف، طرد، سرکوب یا نادیده گرفته شود» (همان: ۲۵۲ و ۲۵۳). به اعتقاد رنجبر، در سال ۱۳۷۶ شرایط برای شکل‌گیری و یا تکوین گفتمانی که به دنبال تغییر و نگرش ما از خود و دیگران است مهیا شد. «این گفتمان با ارائه تعریف و بازتعریف از خودی و دیگری و مشروعیت نظام بر مبنای ایجاد اعتماد دوباره، خواهان افزودن بر دایرۀ خودی‌ها و کاستن از میزان دیگری‌ها» بود (رنجبر، ۱۳۷۹: ۸۳ و ۸۴)؛ اما، بعدتر، در گفتمان عدالت‌محور «با تأکید بر بازگشت به ارزش‌های نخستین انقلاب بار دیگر مفهوم آنتاگونیستی از امر سیاسی حاکم شده و برخی از نیروهای سیاسی که خود را درون گفتمان اسلام سیاسی تعریف می‌کردند به حاشیه رانده می‌شوند.» (خرمشاد و جمالی، ۱۳۹۷: ۱۸۲). حسن‌زاده نیز در بررسی شعارهای انقلاب اسلامی ایران با دسته‌بندی دیگری به دیگری‌های سرزمینی و فراسرزمینی به این نتیجه می‌رسد که «در جبهه‌های فراسرزمینی نیز انقلاب بیش از آنکه به یارگیری بپردازد، به مخالفت پرداخته است.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۰ و ۳۱). آبراهامیان با در نظر گرفتن تجربه نفوذ امپریالیستی، برخی از بدگمانی‌ها در زمینۀ توطئه‌های خارجی را کاملاً پذیرفتنی و توجیه‌پذیر می‌داند، اما معتقد است که در موارد بی‌شماری در تاریخ سیاسی معاصر ایران هراس‌های واقعی با نگرانی‌های غیر واقعی درهم‌آمیخته و راه را برای سرکوب گسترده مخالفان هموار کرده است (آبراهامیان و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۷). می‌توان گفت علی‌رغم وجود دوره‌های گشایش در پذیرش دیگری، ادبیات دیگرهراسی، چه از نوع سرزمینی و چه از نوع فراسرزمینی کماکان از رئوس سیاست‌های گفتمان حاکم بوده است. از آنجا که خودفهمی‌های فردی و شکل خاص زندگی اجتماعی افراد نیز ناشی از گفتمان سیاسی مسلط است (بشیریه، ۱۳۹۴: ۶۴)، می‌توان گفت که این ترس و بی‌اعتمادی نسبت به دیگری به زندگی فردی و جمعی مردم نیز تسرّی یافته است.

روش‌شناسی تحقیق

در این پژوهش از روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف استفاده شده است. براساس روش فرکلاف در مرحلۀ توصیف و تحلیل متنی برای یافتن نسبت خود و دیگری میان کنشگران اصلی و سایر شخصیت‌های فرافیلم «وقتی همه خوابیم» به مطالعه کنش‌ها، کشمکش‌ها و دیالوگ‌های آنها پرداخته و با کمک از مدل پیشنهادی کرس و ون لیوون، نوع راهکار بازنمایی دیگری به شرح جدول ۱ مشخص می‌شود:

با توجه به اینکه در هر سه مورد این راهکارها، نسبت خود و دیگری، نسبت سوژه ـ ابژه بوده و جنبه سلبی نگاه به دیگری مد نظر قرارگرفته است، جهت لحاظ نسبت سوژه ـ سوژه، با ارجاع به دیدگاه لویناس در مورد دیگری، نسبت «مسئولیت‌پذیری»[۳۰] و با ارجاع به مارتین بوبر، نسبت «هم‌سخنی»[۳۱] نیز در مطالعه آثار

جدول۱. انواع راهکار بازنمایی دیگری

راهکار فاصله‌گذاری	راهکار قدرت‌زدایی	راهکار ابژه‌سازی
دیگری به‌عنوان بیگانه	دیگری به‌صورت فرد تحت سلطه و انقیاد	دیگری به‌مثابه ابژه‌شناخت

مدنظر قرار می‌گیرد. در مرحله تفسیر نیز جهت پیدا نمودن گفتمان‌های حاکم در «وقتی همه خوابیم» به بررسی بافت موقعیتی آن پرداخته و در بحث بینامتنیت[۳۲] نیز به آثار دیگر کارگردان و به‌صورت ویژه فیلم «سگ‌کشی» توجه شده است. در این مرحله جهت یافتن نظم گفتمانی حاکم بر اثر نیز به بررسی ماجرا، روابط و تعامل شخصیت‌ها با هم و نقش کارکردها و تمهیدات خودبازتابی، به‌عنوان زبان خاص فرافیلم، پرداخته می‌شود. برای انجام مرحله تبیین نیز با رجوع به نسبت خود و دیگری در گفتمان سیاسی بعد از انقلاب اسلامی ایران به بررسی این نسبت با نظم گفتمانی حاکم بر اثر موردپژوهش در رابطه با دیگری می‌پردازیم. نتیجهٔ تلاش برای تحلیل اجتماعی این است که آیا گفتمان‌های موجود در اثر، گفتمان حاکم جامعه در رابطه با دیگری را بازتولید کرده یا آن را زیر سؤال برده و نقد می‌کنند.

فرافیلم و سینمای بیضایی

در تعدادی از فیلم‌های بهرام بیضایی مانند «کلاغ»، «شاید وقتی دیگر» و «مسافران» نشانه‌ها و تمهیداتی از سینمای خودبازتاب دیده می‌شود. او در دو فیلم‌نامهٔ «فیلم در فیلم» و «لبه پرتگاه» نیز به سینما و پشت صحنهٔ آن پرداخته است. همچنین، فیلم‌نامهٔ چاپ‌نشده‌ای با عنوان «اعتراض»، دارد که داستان اعتراض آذر شیوا بازیگر فیلم فارسی قبل از انقلاب، به حرفهٔ خویش است؛ اما تنها فیلمی از او که به‌صورت صددرصد در طبقه‌بندی فرافیلم می‌گنجد «وقتی همه خوابیم» است. «وقتی همه خوابیم» (۱۳۸۷) با زمان ۱۰۷ دقیقه دهمین فیلم بلند بهرام بیضایی پس از فیلم‌های «رگبار» (۱۳۵۱)، «غریبه و مه» (۱۳۵۳)، «کلاغ» (۱۳۵۶)، «چریکه تارا» (۱۳۵۷)، «مرگ یزدگرد» (۱۳۶۱)، «باشو غریبهٔ کوچک» (۱۳۶۵)، «شاید وقتی دیگر» (۱۳۶۶)، «مسافران» (۱۳۷۰) و «سگ‌کشی» (۱۳۷۹) است.

خلاصه داستان وقتی همه خوابیم

کارگردانی در حال ساخت یک فیلم است. او داستان زنی را روایت می‌کند که پس از مرگ شوهر و فرزندش در یک تصادف، زندانی‌ای به نام نجات شکوندی را اجیر می‌کند تا خواهر معتادش را، که در زمان حیات شوهرش به او خیانت کرده، بکشد. وسط فیلم‌برداری، تهیه‌کنندگان سرمایه‌گذار جدیدی را به کارگردان معرفی می‌کنند که حاضر است در فیلم شراکت کند. کارگردان متوجه می‌شود که تهیه‌کنندگان فیلم، هزینه کامل تولید فیلم را نداشته و به امید استفاده از اعتبار او در جذب سرمایه‌گذاران بعدی، تولید فیلم را شروع کرده‌اند. سرمایه‌گذار جدید برای همکاری یک شرط دارد؛ کارگردان باید بازیگر نقش اول مرد را که بازیگر خوب تئاتر نیز هست، کنار گذاشته و یک بازیگر گیشه‌پسند را، که اصلاً مناسب نقش نیست، جایگزین کند. فیلم‌برداری با بازیگر ادامه می‌یابد. بازیگر نقش اول زن که فیلم‌نامه‌نویس فیلم نیز هست از این امر بسیار شاکی است و از بازی بد همبازی جدیدش کلافه است. کارگردان مجبور می‌شود صحنه‌های فیلم‌برداری شده را مجدد با بازیگر جدید ضبط کند. کار به کُندی پیش می‌رود تا اینکه یک روز تهیه‌کنندگان، سرمایه‌گذاران جدید دیگری را نیز وارد پروژه می‌کنند. شرط آنها نیز برای آوردن سرمایه، جایگزین کردن هنرپیشه اصلی زن با زن جوانی است که یکی از دو سرمایه‌گذار جدید به او علاقه‌مند است. زن جدید هیچ سابقهٔ کار در سینما را ندارد. با تهدید تهیه‌کنندگان به شکایت طبق قرارداد، کارگردان مجبور می‌شود این امر را نیز بپذیرد. پس از چند روز تعطیلی، کارگردان متوجه می‌شود که تهیه‌کننده جوانک فامیل خویش، آدم بی‌سواد و کار نابلدی که مطلقاً علاقه‌ای به سینما ندارد را جایگزین او کرده و او را نیز از پروژه اخراج کرده‌اند. سرمایه‌گذاران پایان فیلم‌نامه را تغییر داده و در حال ساخت فیلم پیش‌پاافتاده و مبتذلی از آن هستند.

توصیف (تحلیل متنی)

روابط و کشمکش‌های موجود بین شخصیت‌ها

نیرم نیستانی (کارگردان)، براتی، سوهانی و خرده‌پز (تهیه‌کنندگان) و ذاکری‌ها و اشتهاریان (سرمایه‌گذاران) شخصیت‌ها و کنشگران اصلی ماجرای «فرافیلم وقتی همه خوابیم» هستند. با دقت در خلاصه داستان،

شخصیت‌ها و نقش آنها در پیشبرد ماجرا می‌توان تشخیص داد که دو طیف با نظرات مختلف و متفاوت در مسیر ساخت فیلم تلاش می‌کنند خواست خود را به کرسی بنشانند. تفاوت در دیدگاه دو گفتمان رقیب باعث شده است که آنها دو رویکرد متفاوت نسبت به سایر شخصیت‌هایی که در مسیر ساخت فیلم قرار دارند، داشته باشند. در این قسمت از تحلیل با بررسی افعال و دیالوگ‌های کارگردان و تهیه‌کنندگان ـ سرمایه‌گذاران با سایر شخصیت‌ها، در جستجوی نوع راهکاری هستیم که از آن برای بازنمایی آنها به‌مثابه دیگری به کار می‌گیرند تا مشخص شود که به‌مثابه دیگری مانع به معنای سارتری معرفی‌شده‌اند یا چون دیگری لویناسی بازنمایی گشته‌اند؟

نوع راهکار بازنمایی عوامل فیلم توسط کارگردان

ورود مهمانان ناخواسته، سرمایه‌گذاران و پیشنهادهای فرد و زوج آنها شروع کشمکش و کنش‌های کارگردان با سایر شخصیت‌ها است. مانی اورنگ و پرند پایا، بازیگران نقش اول مرد و زن مورد تأیید کارگردان هستند که تحت فشار تهیه‌کنندگان، کارگردان به اخراج آنها رضایت می‌دهد. شایان شبرخ نیز بازیگر جایگزینی است که به‌عنوان نقش اول مرد از طرف تهیه‌کننده و سرمایه‌گذاران به کارگردان و فیلم تحمیل می‌شود.

کارگردان در پشت‌صحنه با علاقه و احترام با بازیگران نقش اول زن و مرد فیلم برخورد کرده و با آنها هم‌سخن می‌شود. با ادبیات بوبری نسبت میان کارگردان و آنها من ـ تویی است. کارگردان در مقابل آنها احساس مسئولیت دارد. هرچند هنگامی‌که مانی اورنگ و پرند پایا توسط تهیه‌کنندگان کنار گذاشته می‌شوند، برای آنکه فیلم نخوابد و بقیهٔ عوامل بیکار نشوند، کارگردان کوتاه می‌آید، در این قسمت از داستان به‌صورت استثنا کارگردان چون غریبه آنها را رها کرده و عملاً از راهکار فاصله‌گذاری و ابژه‌سازی در برخورد با آنها استفاده می‌کند، اما دلایل کافی در فیلم موجود است که او را در

جدول (۲) نوع راهکار بازنمایی بازیگران به‌عنوان دیگری در روابط کارگردان و بازیگران

دیالوگ‌ها و افعال کارگردان در رابطه با مانی اورنگ و پرند پایا	راهکار بازنمایی
هنگامی‌که تهیه‌کنندگان می‌خواهند مانی اورنگ را کنار بگذارند، کارگردان از او و توانمندی‌هایش به‌عنوان بازیگر دفاع می‌کند.	احساس مسئولیت
کارگردان حاضر نیست با کنار گذاشتن مانی اورنگ و پرند پایا موافقت کند، چراکه نگران لطمهٔ روحی است که دچار آن می‌شوند.	احساس مسئولیت
کارگردان برای حفظ پرند پایا در فیلم و دفاع از او و توانمندی‌هایش به‌عنوان بازیگر، تهیه‌کنندگان را تهدید می‌کند که اگر او را کنار بگذارند فیلم را رها می‌کند.	احساس مسئولیت
به خاطر تعطیل نشدن پروژه و بیکار نشدن خود و باقی عوامل ساخت فیلم، کارگردان بالاخره به اخراج مانی اورنگ و پرند پایا رضایت داده و کوتاه می‌آید.	فاصله‌گذاری و ابژه‌سازی
بعد از کنار گذاشتن مانی اورنگ، هنگامی‌که کارگردان مجدد او را می‌بیند از او معذرت‌خواهی می‌کند.	هم‌سخنی و احساس مسئولیت
کارگردان به پرند پایا هشدار می‌دهد پای هر برگه‌ای را برای هوادار امضا نکند. امکان دارد از امضای او سوءاستفاده کنند.	هم‌سخنی
کارگردان به شبرخ طعنه می‌زند که موفقیت او در این است که نقش را باورپذیر بازی کند، نه اینکه «با ضرب حساب بانکی دیگران» موفقیت را بخرد.	ابژه‌سازی و قدرت‌زدایی
هنگامی‌که شبرخ نمی‌تواند نجات شکوندی را خوب بازی کند، کارگردان به او طعنه می‌زند که «قربانی کننده سخت می‌تونه نقش قربانی رو بازی کنه!».	فاصله‌گذاری و قدرت‌زدایی
هنگامی‌که بازی شبرخ بهتر می‌شود، کارگردان او را تحسین می‌کند: «ای، کم‌کم داره یه چیزی می‌شه!»	هم‌سخنی

این مورد محقّ نشان می‌دهد. ازاین‌رو، نسبت خود و دیگری میان کارگردان و بازیگران کاملاً لویناسی و دیگرآیین است. در رابطه با شایان شبرخ، بازیگر جایگزین مانی اورنگ، نیز باید گفت که به دلیل نداشتن استعداد بازیگری و ضایع کردن حق دیگران، کارگردان او را چون یک غریبه به شمار آورده و مدام مورد قضاوت و سرزنش قرار می‌دهد؛ اما در اواخر پروژه، با توجه به پیشرفت او، کارگردان شبرخ را پذیرفته و به هم‌سخنی با او می‌پردازد. اگرچه هنگام فیلم‌برداری تمام تلاش کارگردان را برای بهتر شدن بازی او می‌بینیم، اما این احساس مسئولیت بیش از آنکه در مقابل او باشد، برای نجات فیلم است.

بازنمایی نویسنده توسط کارگردان

در این فیلم بازیگر نقش اول زن، پرند پایا، نویسندهٔ فیلم‌نامه نیز هست. هنگامی‌که تهیه‌کنندگان برای راضی نگه داشتن سرمایه‌گذاران حاضر به پذیرش هر تغییری در فیلم‌نامه می‌شوند کارگردان حق نویسنده را به رسمیت شناخته و در مقابل دست‌کاری فیلم‌نامه مقاومت نشان می‌دهد. او در مقابل نویسنده احساس مسئولیت می‌کند، ازاین‌رو نسبت کارگردان با نویسنده به‌مثابه دیگری لویناسی و دیگرآیین است. جدول (۲) نوع راهکار بازنمایی بازیگران به عنوان دیگری را در رابطه با کارگردان نشان می دهد

نوع راهکار بازنمایی عوامل فیلم توسط تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران

تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران، در داستان این فرافیلم، در تعامل با کارگردان، بازیگران، نویسندهٔ فیلم‌نامه قرار داشته و از جایگاه خود هرکدام را به نحوی در جایگاه دیگری بازنمایی می‌کنند. در ادامه به ترتیب این نسبت‌ها را بررسی می‌کنیم. ابتدا افعال و دیالوگ‌های سرمایه‌گذاران و تهیه‌کنندگان در رابطه با کارگردان و نوع بازنمایی او به‌مثابه دیگری را تشریح می‌کنیم:

تهیه‌کنندگان علی‌رغم اشتهار هنری کارگردان او را نشناخته و حتی فیلم‌های قبلی او را ندیده‌اند، اما این باعث نمی‌شود که پز کار کردن با او را ندهند و از اعتبار او برای جلب سرمایه استفاده نکنند. آنها دغدغهٔ کارگردان را راجع به کیفیت هنری اثر جدی نگرفته و فقط به بازگشت سرمایه و سود آن فکر می‌کنند. تهیه‌کنندگان دغدغهٔ اخلاقی کارگردان دربارهٔ تعهد به بازیگران فیلمش را سخت‌گیری سبک و بی‌ارزش می‌دانند. سرمایه‌گذار جدید برای راضی کردن کارگردان در رابطه با تعویض بازیگر زن فیلم، چکی را روی میز گذاشته و به رخ او می‌کشد. تهیه‌کنندگان کارگردان را متهم به رفتار دورازمنطق و هدر دادن امکانات تهیه فیلم کرده و سعی دارند عواملش را رودرروی او قرار دهند. آنها بعد از برکناری کارگردان وانمود می‌کنند که وی انصراف داده است. با دقت در راهکارهای بازنمایی کارگردان در این رابطه (فاصله‌گذاری، ابژه‌سازی و قدرت‌زدایی) متوجه می‌شویم تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران از جایگاه سوژه کارگردان را چون یک ابژهٔ بیگانه، تحت سلطه و انقیاد می‌بینند. ازاین‌رو، نسبت آنها با کارگردان کاملاً خودآیین است.

نوع راهکار بازنمایی بازیگران توسط

جدول۳. نوع راهکار بازنمایی بازیگران به‌عنوان دیگری تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران

دیالوگ‌ها و افعال تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران در رابطه با بازیگران	راهکار بازنمایی
آنها استعداد و توان بازیگری مانی اورنگ و پرند پایا را به‌راحتی نادیده گرفته و آنها را در اوج شایستگی کنار می‌گذارند.	ابژه‌سازی
در رسانه‌ها به‌دروغ دلیل جدایی پرند پایا از فیلم را اختلاف با کارگردان ذکر کرده‌اند.	ابژه‌سازی و قدرت‌زدایی
سناریوی کنار گذاشتن اورنگ و پایا را طوری مدیریت می‌کنند که انگار خود کنار کشیده‌اند تا هیچ حقی برای آنها ازلحاظ مادی و معنوی ایجاد نشده و حتی مجبور شوند خسارت هم بدهند.	ابژه‌سازی و قدرت‌زدایی
برای عدم پرداخت تعهداتشان و همچنین جوسازی و تبلیغ برای فیلم اورنگ و پایا را متهم به ارتباط غیراخلاقی باهم می‌کنند.	ابژه‌سازی و قدرت‌زدایی

تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران

جدول۳ افعال و دیالوگ‌های سرمایه‌گذاران و تهیه‌کنندگان را در رابطه با بازیگران فیلم، مانی اورنگ و پرند پایا و نوع بازنمایی آنها به‌مثابه دیگری را تشریح می‌کند:

با دقت در راهکارهای بازنمایی بازیگران، متوجه می‌شویم که تهیه‌کنندگان حین اخراج و کنار گذاشتن آنها، خود را ملزم به هیچ توضیحی ندانسته و خواسته‌هایشان را از طریق فشار بر کارگردان اعمال می‌کنند. تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران از جایگاه سوژه بازیگران را همچون یک ابژهٔ تحت سلطه و انقیاد می‌بینند. آنها با استفاده از پرونده‌سازی و ارعاب از بازیگران قدرت‌زدایی کرده و امکان اعتراض و شکایت را از آنها گرفته و همچنین مانع شنیده شدن صدای اعتراضشان توسط هر فرد یا نهاد دیگری می‌شوند.

نوع راهکار بازنمایی نویسنده توسط تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران

تهیه‌کنندگان با استناد به قراردادی که در آن حق امتیاز فیلم‌نامه را خریده‌اند خود را ملزم به توضیح به فیلم‌نامه‌نویس نمی‌دانند و هنگام دست‌کاری فیلم‌نامه و قلع‌وقمع آن با او هماهنگ نمی‌کنند. رابطهٔ آنها با فیلم‌نامه‌نویس غیر مستقیم بوده و نظراتشان را در رابطه با او هنگام صحبت با سرمایه‌گذاران و کارگردان می‌شنویم. آنها او را چون یک غریبه و ابژهٔ تحت سلطه فرض کرده و از او به‌مثابهٔ دیگری قدرت‌زدایی می‌کنند.

نقش زبان در نظم گفتمانی حاکم بر فرافیلم وقتی همه خوابیم

وقتی همه خوابیم، به‌عنوان یک اثر خودبازتاب حاوی دو کارکرد تصدیق‌آمیز و انتقادی هست. از میان سه نوع کارکرد تصدیق‌آمیز، در این اثر شاهد تصدیق فیلم و فیلم‌ساز هستیم. نوک پیکان کارکرد انتقادی اثر نیز به سمت تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران است. هرچند در عذاب وجدان و احساس گناهی که کارگردان بعد از اخراج بازیگران توانمند توسط تهیه‌کنندگان دارد، درصد کمی از خودانتقادی نزد کارگردان نیز مشاهده می‌شود. همچنین، در این اثر با توجه به همان تفاوت دیدگاه گفتمانی که ذکر شد، دو تلقی بسیار متفاوت نسبت به زبان، اهداف، کارکرد و مخاطبان سینما وجود دارد. در این بخش ابتدا تلقی کارگردان و سپس تلقی تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران را از سینما و مخاطبان آن بررسی می‌نماییم. درنهایت به مقایسهٔ نسبت آنها با این دو مهم می‌پردازیم:

نوع بازنمایی سینما و مخاطب توسط کارگردان

با بررسی دیالوگ‌ها و افعال کارگردان در رابطه با سینما و مخاطبان سینما و استخراج مفاهیم کلیدی جملات او، می‌توان گفتمان حاکم بر دیدگاه کارگردان در رابطه با این مهم را به شرح زیر جمع‌بندی کرد:

در سه‌گانه اثر هنری، هنرمند و مخاطب، هنرمند جایگاه رفیع‌تری نزد کارگردان، داشته و بیش از دوسوم گفته‌های او در ستایش جایگاه هنرمند است. نباید از یاد برد که ستایش از کارگردان به‌عنوان مؤلف، خود نوعی ستایش هنر سینما نیز هست. در طول فیلم، کارگردان تلاش می‌کند که کیفیت فیلمش کمتر فدای خواسته‌های سرمایه‌گذاران شود. در هیچ‌کدام از دیالوگ‌های کارگردان، از سینما به‌مثابه کالا یاد نمی‌شود، به صورتی که می‌توان گفت سینما به‌مثابه هنر و خلاقیت دغدغهٔ اصلی اوست. در رابطه با نسبت کارگردان با مخاطب نیز می‌توان گفت او موفقیت فیلم را به باورپذیر بودن آن نزد مخاطب وابسته می‌داند. این امر حاکی از پذیرش جایگاه سوژگی مخاطب است. می‌توان گفت که کارگردان، فیلم خود را در قبال اثر هنری و مخاطب شدیداً مسئول می‌داند.

نوع بازنمایی سینما و مخاطب توسط تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران

تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران نظرات خویش را در رابطه با سینما در دوازده گزاره بیان می‌کنند که کلیدواژه‌های تمام این جملات به مسائل مالی مرتبط است. آنها حتی یک‌بار دغدغهٔ کیفیت فیلم به‌مثابه اثر هنری را نداشته و به فیلم فقط به‌عنوان یک محصول تولیدی برای فروش فکر می‌کنند. انگیزهٔ سرمایه‌گذاران

نیز برای ورود به وادی ـ سینما که هیچ شناختی از آن نداشته و حتی کارگردان سرشناسش را نیز نمی‌شناسند ـ فقط سود مالی و التذاذ جنسی در رابطه با دختر جوانی است که به بازیگری علاقه دارد. در رابطه با مخاطب نیز یک‌بار تهیه‌کننده برای راضی کردن کارگردان به پذیرش بازیگران پیشنهادی سرمایه‌گذاران، از مخاطب و اخلاق هزینه می‌کند و سرمایه‌گذاران نیز برای جذب مخاطب خواهان تغییر پایان فیلم‌نامه بوده و پایان خوش می‌خواهند. در رابطه با سینما و مخاطب می‌توان گفت آنها غیریت سینما و مخاطب را نپذیرفته و هر دو را فقط وسیله‌ای در خدمت رسیدن به هدف و امیال خویش، که همانا سوداگری و کسب سود بیشتر است، می‌دانند.

تفسیر (تحلیل گفتمانی)

در مرحلهٔ تفسیر به جمع‌بندی نظم گفتمانی براساس نتایج مرحلهٔ تحلیل متنی و بینامتنیت می‌پردازیم.

نظم گفتمانی در وقتی همه خوابیم

در این فیلم تهیه‌کنندگان و کارگردان، به نمایندگی از دو گفتمان متضاد، در تلاش برای ساختن یک فیلم طبق نظر و سلیقهٔ خود دیده می‌شوند. تهیه‌کنندگان و حامی مالی آنها یعنی سرمایه‌گذاران، به نمایندگی از گفتمان سرمایه و سوداگری در بازنمایی دیگری (کارگردان، بازیگران و نویسنده فیلم‌نامه) از راهکارهای ابژه‌سازی، قدرت‌زدایی و فاصله‌گذاری استفاده می‌کنند؛ اما نسبت کارگردان به نمایندگی از گفتمان هنر و خلاقیت با بازیگران، نویسنده و سایر عوامل فیلم به‌مثابه دیگری، هیچ‌کدام از این راهکارها نبوده و کارگردان به هم‌سخنی با آنها پرداخته و نسبت به آنها احساس مسئولیت دارد. در رابطه با نسبت این دو نظم گفتمانی متفاوت، با رسانهٔ سینما و مخاطب آن نیز می‌توان گفت گفتمان سوداگری تلقی نسبت سوژه ـ ابژه با سینما داشته و در تلاش برای قدرت‌زدایی از آن به‌عنوان یک‌زبان هنری انتقادی است. این گفتمان جایگاه سوژگی را نیز برای مخاطب قائل نبوده و او را چون یک مشتری جهت سود بیشتر می‌بیند. ازاین‌رو، گفتمان سوداگری نسبت خودآیین با سینما و مخاطب دارد. درحالی‌که تلقی کارگردان به نمایندگی از گفتمان خلاقیت هنری نسبت به سینما و مخاطبان آن دیگرآیین است. در ادامه این مرحله، در تحلیل بینامتنیت نیز به تطبیق و مقایسهٔ این فرافیلم با فیلم سگ‌کشی، به نمایندگی از سایر فیلم‌های کارگردان، پرداخته و نسبت خود و دیگری را در این اثر با سایر فیلم‌های کارگردان بررسی می‌کنیم.

بینامتنیت و فرافیلم وقتی همه خوابیم

چنانچه ذکر شد، فرکلاف، در مرحلهٔ تفسیر روی بینامتنیت تأکید دارد. در تحلیل بینامتنی به بررسی شکل‌گیری محتوای این فیلم با محوریت نسبت خود و دیگری در رابطه با فیلم‌های دیگر این کارگردان می‌پردازیم. بهرام بیضایی در طول سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۸۷، ۹ فیلم بلند داستانی، ۳ فیلم کوتاه و ۱ فرافیلم ساخته است. جهت یافتن چگونگی نسبت خود و دیگری در فیلم‌های متعارف سینمای بیضایی، به‌صورت ویژه فیلم سگ‌کشی مورد کنکاش قرار می‌گیرد. در این فیلم نیز بهرام بیضایی به داستان زن نویسنده‌ای می‌پردازد که میان خیل عظیمی از مردان اهل سرمایه و سوداگر گرفتار شده است.

خلاصهٔ داستان سگ‌کشی

گل‌رخ کمالی نویسندهٔ شهرستانی که شوهرش ناصر معاصر را به گمان رابطه‌ای میان او و منشی شرکتش ترک کرده است، با پایان جنگ به تهران برمی‌گردد. او می‌فهمد که شوهرش ورشکست شده و در زندان است. شوهرش به او می‌گوید که بی‌گناه بوده و قربانی کلاه‌برداری شریکش شده است که با کل سرمایه شرکت از کشور متواری شده است. ناصر معاصر از همسرش می‌خواهد که با مقدار پولی که برای او مانده چک‌های شاکیان را با قیمت پایین خریده و با جلب رضایت آنها او را از زندان آزاد کند. گل‌رخ که از بدگمانی بی‌جای خود نسبت به شوهرش عذاب وجدان دارد، برای جبران اشتباهش شروع به خریدن چک‌ها و گرفتن رضایت از شاکیان می‌کند. بعد از رویارویی با طلبکاران و دنیای

آنها گل‌رخ متوجه می‌شود که به‌عنوان یک نویسنده چقدر از دنیای دادوستد این آدم‌ها دور است. گل‌رخ برای جلب رضایت شاکیان مجبور می‌شود آزار، اذیت، تحقیر، شکنجه و تجاوز آنها را قبول کند. در پایان با تلاش‌های گل‌رخ، ناصر معاصر از زندان آزاد می‌شود و گل‌رخ نیز می‌فهمد که کلاه‌بردار اصلی شوهرش بوده که توانسته است با فرستادن زنش به دهان شیرهای گرسنه با پرداخت مقداری از بدهی‌هایش جان سالم به در برده و صاحب کلی پول شود.

نسبت خود و دیگری در فیلم سگ‌کشی

در این فیلم، گل‌رخ کمالی، در رابطه با شوهرش ناصر معاصر و طلبکاران شوهرش، جایگاه دیگری را دارد. ناصر معاصر، در رابطه با ورشکستگی و فرار دوستش با پول‌های شرکت به همسرش دروغ می‌گوید تا بتواند دل او را به رحم آورده و از او سوءاستفاده کند. او در پایان عوض تمام فداکاری‌های همسرش، به‌عنوان تشکر طلاق‌نامه‌اش را به او می‌دهد و فاش می‌کند که تصمیم دارد با منشی‌اش از ایران برود.

منتسب، صبوری، حاج نقدی و نایری کسانی هستند که گل‌رخ به‌عنوان طلبکار ناچار به رویارویی با آنهاست. طلبکاران او را به‌مثابه یک کالای جنسی دیده و تلاش دارند او را تصاحب کنند. نگاه همگی این شخصیت‌ها به گل‌رخ، نگاه سوژه ـ ابژه یا من ـ آن بوبری است. آنها همگی به او چون وسیله‌ای برای اهداف سوداگرانه شان نگاه می‌کنند. ازاین‌رو، در بررسی نسبت خود و دیگری، تمام شخصیت‌های گفتمان سرمایه، برای بازنمایی گل‌رخ از راهکارهای ابژه‌سازی و قدرت‌زدایی استفاده می‌کنند. به‌عنوان نتیجه می‌توان گفت نسبت خود و دیگری در این فیلم کاملاً و صد درصد خودآیین است.

جمع‌بندی مرحلهٔ تفسیر

کشمکش موجود در فرافیلم «وقتی همه خوابیم»، جنگ بین دو گفتمان سرمایه و هنر است که هرکدام فکر می‌کنند آنها بهتر می‌توانند عمل خلق را انجام داده و فیلم را بسازند. هر دو گفتمان نیز ادعا می‌کنند در جنگ قدرتی که پیش‌گرفته‌اند دغدغه و نگرانی اصلی آنها مردم است. از جانب گفتمان سرمایه در بازنمایی دیگری شاهد اخلاق خودآیین هستیم اما در نسبت کارگردان، به نمایندگی از گفتمان خلاقیت هنری و دیگران، شاهد اخلاق دیگر ایین هستیم بازنمایی دیگری در فیلم سگ‌کشی به نمایندگی از فیلم‌های متعارف بیضایی نیز از جانب کنشگران گفتمان اول تابع اخلاق خودآیین بوده و در گفتمان خلاقیت هنری و کنشگران این گفتمان شاهد اخلاق دیگرآیین هستیم. در فیلم سگ‌کشی، سوداگران و نوکیسگان در حیطه دادوستد در کار تخریب و نابودگری دیگران بوده و هنرمند اشتباهی وارد بازی کثیف آنها شده و از باب احساس مسئولیت با آنها درمی‌افتد. آنها تلاش می‌کنند او را به لجن بکشانند؛ او در این مبارزه قطعاً جایگاه بازنده را دارد. اما، در پایان از این مبارزه نابرابر کنار کشیده و کار نوشتن را ادامه می‌دهد. اما، در فیلم «وقتی همه خوابیم»، آن سوداگران نوکیسه آن‌قدر جسور شده‌اند که حیطهٔ فعالیتشان را تا خود هنر و خلاقیت نیز گسترش داده و دیگر جایی برای هنرمند و هنر او باقی نگذاشته‌اند. ازاین‌رو، در «وقتی همه خوابیم» مبارزه با گفتمان سوداگری سخت و تا حدودی غیرممکن به نظر می‌رسد.

جدول ۴. کارکردها و تمهیدات خودبازتابی، خود و دیگری و نوع راهکار بازنمایی دیگری در فرافیلم وقتی همه خوابیم (نگارنده)

نوع کارکرد خودبازتابی	هدف کارکرد انتقادی	خود	دیگری	راهکار بازنمایی دیگری	نسبت خود و دیگری
انتقادی	صنعت سینما، تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران	تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران	کارگردان، بازیگران، فیلم‌نامه‌نویس، سینما و مخاطب	ابژه سازی، قدرت زدایی و تا حدودی فاصله‌گذاری	خودآیین و سارتری
		کارگردان	بازیگران، فیلم‌نامه‌نویس، سینما و مخاطب	هم‌سخنی و مسئولانه	دیگرآیین و لویناسی

تبیین (تحلیل اجتماعی)

در بخش تحلیل اجتماعی فرافیلم «وقتی همه خوابیم» بهرام بیضایی در مطابقت دو گفتمان سوداگری و خلاقیت هنری (تهیه‌کنندگان ـ سرمایه‌گذاران و کارگردان) با نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایران بعد از انقلاب اسلامی، می‌توان گفت که در گفتمان سوداگری، نگاه به دیگری خودآیین و در تأیید و بازتولید گفتمان حاکم است، درحالی‌که نگاه به دیگری از جانب گفتمان خلاقیت هنری دیگرآیین بوده و تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعه در آن مشهود است.

نتیجه‌گیری

فرافیلم «وقتی همه خوابیم»، به‌عنوان یک اثر خودبازتاب، حاوی دو کارکرد تصدیق‌آمیز و انتقادی است. در این اثر شاهد تصدیق فیلم و فیلم‌ساز هستیم و نوک پیکان کارکرد انتقادی اثر نیز به سمت تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران است. تفاوت دیدگاه دو طیف تهیه کننده ـ سرمایه‌گذار و کارگردان سبب ارائه دو رویکرد متفاوت نسبت به سینما شده است. در رابطه با نسبت کنشگری این دو طیف به‌مثابه «خود» با سینما، عوامل سینما و مخاطب در قالب «دیگری» می‌توان نتیجه گرفت که عوامل سینما از جانب کنشگران طیف اول با راهکارهای ابژه‌سازی، قدرت‌زدایی و فاصله‌گذاری بازنمایی می‌شوند؛ این طیف به سینما به‌مثابه کالا نگاه کرده و در تلاش برای قدرت‌زدایی از آن به‌عنوان یک زبان هنری و انتقادی هستند. آنها مخاطب را چون مصرف‌کننده فرض کرده و جایگاه سوژگانی برای او قائل نیستند؛ اما تلاش برای هم‌سخنی و احساس مسئولیت نسبت به عوامل سینما بر نگاه کارگردان حاکم بوده و سینما به‌مثابهٔ هنر و خلاقیت دغدغهٔ اصلی اوست. در رابطه با مخاطب نیز کارگردان موفقیت فیلم را وابسته به باورپذیر بودن آن می‌داند. ازاین‌رو، می‌توان گفت که کشمکش موجود در فرافیلم «وقتی همه خوابیم»، جنگ بین دو گفتمان سرمایه و هنر است؛ از جانب گفتمان سرمایه در بازنمایی دیگری شاهد تسلط نگاه سارتری و خودآیینی اخلاقی هستیم؛ اما در نسبت کارگردان، به نمایندگی از گفتمان خلاقیت هنری و دیگران شاهد تسلط نگاه لویناسی و دیگرآیینی اخلاقی هستیم. حاصل آنکه دو گفتمان متعارض «سوداگری» و «خلاقیت هنری» نظم گفتمانی فرافیلم «وقتی همه خوابیم» را تشکیل می‌دهند. در مطابقت این دو گفتمان با نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایران بعد از انقلاب اسلامی، می‌توان گفت که در گفتمان سوداگری، نگاه به دیگری در تأیید و بازتولید گفتمان حاکم است، درحالی‌که گفتمان خلاقیت هنری در تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم است.

پی‌نوشت‌ها

1. Meta-film
2. Mainstream Cinema
3. Self
4. The Other
5. Subject
6. Object
7. Autonomy
8. Sartre
9. Conflict
10. Levinas
11. Critical discourse analysis
12. Fairclough
13. Order of discourse
14. Self-Reflexivity
15. Hayward
16. Binary
17. Dialectic
18. Plato
19. Exclusive
20. Hegel
21. Gaze
22. Shame
23. Martin Buber
24. orientation
25. Realization

26. Dialogical
27.Describe
28. Interpret
29. Explain
30. Responsibility
31. Dialogical
32. Intertextuality

کتابنامه

آبراهامیان، یرواند و اشرف، احمد و کاتوزیان، محمدعلی همایون. (۱۳۹۷)، *جستارهایی درباره تئوری توطئه در ایران*، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

استم، رابرت. (۱۳۸۳)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمهٔ، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.

اسماعیلی، سعید. (۱۳۹۲)، «فلسفهٔ اخلاق لویناس در نگاه دریدا»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده الهیات. دانشگاه پیام نور.

امیری، نوشابه. (۱۳۸۸)، *بهرام بیضایی: جدال با جهل*. تهران: نشر ثالث.

انصاری، محسن. (۱۳۹۵)، «مقایسه و ارزش‌یابی نگرش یاسپرس، هایدگر و سارتر دربارهٔ دیگری»، دومین کنفرانس بین‌المللی یافته‌های نوین پژوهشی در علوم مهندسی و فناوری، صص ۱-۱۵.

بشیریه، حسین. (۱۳۹۴)، *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران*. تهران: نگاه معاصر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۳)، «فرا داستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن»، کتاب *ماه ادبیات و فلسفه*. دوره ۸، ش ۸۴، صص ۲۶-۳۷.

پورزکی، گیتی. (۱۳۹۸)، تحول در مواجهه گفتمانی در جمهوری اسلامی ایران: مواجهه پسا سیاسی، آنتاگونیستی یا آگونیستیک. *جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام*، دوره ۷ ش۲، صص. ۲۳۱-۲۵۴.

چوبدارزاده، سیما. (۱۳۹۰)، «دیگری ازنظر سارتر»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی.

حسن‌زاده، اسماعیل. (۱۳۸۶)، «هویت ملی در شعارهای انقلاب اسلامی»، فصلنامه *مطالعات ملی*، دوره ۳۱، ش ۳، صص ۳-۳۲.

خرمشاد، محمدباقر و جمالی، جواد. (۱۳۹۷)، «امر سیاسی و گفتمان‌های سیاسی در ایران بعد از انقلاب اسلامی (۱۳۹۲- ۱۳۵۷)». *مطالعات انقلاب اسلامی*، دوره ۱۱، ش ۵۴، صص ۱۶۵-۱۸۴.

ربانی، تورج. (۱۳۹۴)، مطالعه مقوله «فرا سینما» در سینمای ایران ـ پروژه عملی: ساخت فیلم «در پس رهایی»، دانشکده *هنر و معماری*. دانشگاه تربیت مدرس.

رنجبر، مقصود. (۱۳۷۹)، «گفتمان‌های امنیت ملی در جمهوری اسلامی»، *علوم سیاسی*، دوره ۳، ش۹، صص ۶۴-۹۱.

سارتر، ژان پل. (۱۳۵۵)، *هستی و نیستی*، ترجمهٔ، عنایت‌الله شکیباپور، شیراز: موسوی.

سرایی، حسن، فتحی، سروش و زارع زهرا. (۱۳۸۷)، «روش کیفی در مطالعات اجتماعی با تأکید بر روش تحلیل گفتمان انتقادی»، *پژوهش‌نامه علوم اجتماعی*. دوره ۲، ش۳، صص ۸۳-۱۰۵.

سیف، مسعود. (۱۳۸۵)، «تأملی در فلسفه هم‌سخنی مارتین بوبر». *نامه فلسفی*. دوره ۲، ش۲، صص ۴۳-۵۵.

علیا، مسعود. (۱۳۸۸)، *کشف دیگری همراه با لویناس*، تهران: نشر نی.

فرقانی، محمدمهدی و اکبر زاده جهرمی، سید جمال‌الدین. (۱۳۹۰)، «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، *مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، دوره ۱۲، ش۱۶، صص ۱۳۰-۱۵۷.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۹۸)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمهٔ روح‌الله قاسمی. تهران: نشر اندیشه احسان.

فورتیه، مارک. (۱۳۸۷). *نظریه در تئاتر*، ترجمهٔ فرزان سجودی و نریمان افشاری. تهران: انتشارات سوره مهر.

فیروزی، مریم. (۱۳۹۴)، «خودبازتابی به‌مثابه تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران، عنوان بخش عملی: مرگ موقتی زنبورها»، دانشکده *سینما و تئاتر*، دانشگاه هنر ایران.

فیروزی، مریم و هاشمی، سید محسن. (۱۳۹۶)، «خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما»، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۷، ش۱۴، صص ۸۷-۱۰۲.

لوئت، ژان فرانسوا. (۱۳۷۸)، *دوزخ دیگران‌اند: نگاهی به دربسته اثر ژان پل سارتر*، ترجمهٔ مازیار مهیمنی. *نمایش*، ش ۲۰ و ۲۱، صص ۴۷-۵۲.

مرادی، مهدی (۱۳۹۱)، «مفهوم دیگری در فلسفه ایمانوئل لویناس»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته فلسفه غرب، گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی. دانشگاه تبریز.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۵)، «مفهوم دیگری در اندیشه ژاک دریدا»، چهارمین همایش ادبیات تطبیقی: خودی از نگاه دیگری، ۲۹ و ۳۰ شهریور، به نقل از .https://www.sid ir/Fa/Seminar/ViewPaper.aspx?ID=5176 بازیابی شده در تاریخ ۱۳۹۸/۰۲/۱۴

نوذری، حمزه و جمشیدی‌ها، غلامرضا غالمی پور، اسماعیل و ایرانی یوسف. (۱۳۹۲)، «سودمندی گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل متون انضمامی: با نگاهی به متون تولیدشدهٔ رسانه‌ای با محوریت بحران اقتصادی و اجتماعی اخیر اروپا و آمریکا»، *مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، دوره ۲، ش۱، صص ۱۵۳-۱۷۶.

وارنوک، مری. (۱۳۹۳)، *اگزیستانسیالیسم و اخلاق*، ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس.

یورگنسن، ماریا و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۶)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Bernasconi, Robert and keltner. (2002), Levinas. new yourk: Columbia university press.

Konrat, Lisa. (2010), Metafilm: Forms and functions of Self-Reflexivity in postmodernfilm, vdm publishing.

Levinas, Emmanuel. (1981), Otherwise then Being or Beyond Essence. Trans: Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University press.

Stam, Robert. (1992), Reflexivity in film and literature, Columbia university press, New York

Siska, W. (1979), Metacinema: A Modern Necessity. Literature/Film Quarterly, 7(4), 285-289. Retrieved January 15, 2020, from www.jstor.org/stable/43796115

Matuella, Marion. (2008), Films about Filmmaking: Illusion and Anti-Illusion in Meta-Filmincluding a Case Study of the Tom DiCillo film Living In Oblivion VDM Verlag Dr. Myller Aktiengesellschaft & Co. KG

Rubenstein, Kacey. (2010), What the Heck is Meta-Cinema?

https://hubpages.com/entertainment/Meta-Cinema