Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Threshold body, as the arena of struggle for giving meaning to the body (semiotic analysis of Avaze Ghoo)

Hossein Darabi[1] | **Ehsan Aqababaee**[2] ✉ | **Yaser Rastegar**[3]

1. Department of Sociology, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran .
E-mail: darabi2009@gmail.com
2. Corresponding author, Member of the Faculty of Social Sciences, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
E-mail: ehsan_aqababaee@yahoo.com
3. Member of Faculty of Literature and Human Sciences, University of Hormozgan, Hormozgan, Iran.
E-mail: yaser.rastegar62@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 28 October 2023
Received in revised form 18 February 2024
Accepted 18 February 2024
Published online 19 March 2024

Keywords: Threshold body, Discourse, Representation, Semiotics, Avaze Ghoo movie

ABSTRACT

The present article tries to focus on the concept of the threshold body in the movie "Avaze Ghoo" from a discourse point of view by using the opinions of Michel Foucault and Giorgio Agamben and relying on John Fisk's semiotic method. In this film, which was produced in the late 70s, the body is used as a tool to create a work of art, a work that can be considered as a representation of the social conditions of its time. In order to portray the conflict between power and the subject around the concept of the threshold body, the film Avaze Ghoo creates scenes in which the two sides of a power relationship are constantly engaged in bargaining over the definition of the body. Disciplinary committee meeting, checkpoints and police social department are among the spaces that, from Foucault's point of view, evoke the constant and omnipresent presence of power, and the "body" is often the place of discursive conflict. The findings show that in this film, two levels of discourse conflict around the body are most evident: one, intra-discourse conflict (between reformist discourse and fundamentalist discourse) and second, inter-discourse conflict (between subject-centered discourse and fundamentalism discourse). At the level of conflict between discourses, the subject with his active activism tries to realize his subjectivity by resorting to his body against the discourse of fundamentalism, a struggle that ultimately ends with his death, but the open ending of the film sets the atmosphere in a way says that it implies the continuation of the subject-oriented discourse that the female character of the film represents.

Cite this article: Darabi, H., Aqababaee, E.; & Rastegar,Y. (2024). Threshold body, as the arena of struggle for giving meaning to the body …, *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 15 (2), 17-41.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367339.666284

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367339.666284

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

بدن آستانه‌ای، به مثابه عرصه کشمکش بر سر معنابخشی به بدن (تحلیل نشانه‌شناختی آواز قو)

حسین دارابی [۱] | احسان آقابابایی [۲*] | یاسر رستگار [۳]

۱. گروه جامعه شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران ؛ رایانامه: darabi2009@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، عضو هیئت علمی گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران ؛ رایانامه: ehsan_aqababaee@yahoo.com
۳. عضو هیئت علمی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه هرمزگان، هرمزگان، ایران ؛ رایانامه: yaser.rastegar62@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۲۹

کلیدواژه‌ها:
بدن آستانه‌ای، گفتمان، بازنمایی، نشانه‌شناسی، سینمایی آواز قو

چکیده

مقاله حاضر تلاش نموده تا با بهره‌گیری از آراء میشل فوکو و جورجو آگامبن و با تکیه بر روش نشانه‌شناختی جان فیسک، مفهوم بدن آستانه‌ای را در سینمایی آواز قو از منظری گفتمانی در کانون توجه قرار دهد. در این فیلم که در اواخر دهه ۷۰ تولید شده، بدن دستمایه خلق اثری هنری قرار گرفته است، اثری که می‌توان آن را بازنمایی از شرایط اجتماعی زمانه خود نیز تلقی نمود. فیلم آواز قو برای به تصویر کشیدن جدال قدرت و سوژه حول مفهوم بدن آستانه‌ای، صحنه‌هایی را می‌آفریند که در آن، دوطرفِ یک رابطهِ قدرت، دائماً مشغول چانه‌زنی بر سر تعریف بدن هستند. جلسه کمیته انضباطی، پست‌های بازرسی و اداره اجتماعی پلیس جملگی فضاهایی هستند که از منظر فوکوی حضور همیشگی و همه‌جایی قدرت را تداعی می‌کند و "بدن" به دفعات محل نزاع گفتمانی قرار می‌گیرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در این فیلم، دو سطح از نزاع گفتمانی حول بدن بیش از همه جلوه‌گری می‌کند: یکی، نزاع درون گفتمانی (میان گفتمان اصلاح‌طلبی و گفتمان اصولگرایی) و دوم، نزاع بین گفتمانی (میان گفتمان سوژه–محور و گفتمان اصولگرایی). در سطح نزاع بین گفتمانی، سوژه با کنشگری فعالانه خویش تلاش نموده در مقابل گفتمان اصولگرایی، سوژگی خویش را با توسل به بدن خویش محقق سازد، جدالی که در نهایت با مرگ وی به پایان می‌رسد، لیکن پایان بازِ فیلم، فضا را به گونه‌ای رقم می‌زند که دلالت بر استمرار گفتمان سوژه‌محوری دارد که شخصیت زن فیلم آن را نمایندگی می‌کند.

استناد: دارابی، حسین.؛ و آقابابایی، احسان و رستگار، یاسر. (۱۴۰۲). بدن آستانه‌ای، به مثابه عرصه کشمکش بر سر معنابخشی به بدن (تحلیل نشانه‌شناختی آواز قو) . *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۲)، ۱۷-۴۱. DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367339.666284

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367339.666284

مقدمه و طرح مساله

جامعه ایران در دهه‌های اخیر تحت تأثیر روندهای جهانی و تحولات فرهنگی و اجتماعی، دستخوش تغییرات گوناگونی شده است. این تغییرات را که نظریه‌پردازان اجتماعی با مفاهیم زیبایی‌شناسانه‌شدن[1]، کالایی‌شدن و مجازی‌شدن[2] توضیح داده‌اند (فاضلی، ۱۳۹۳: ۳۰۲)، به نوبه خود بدن ایرانی را تحت‌الشعاع قرار داده است. اساساً ورود مدرنیته به ایران موجب شد تا بدن و بازنمودهای بدنی، بیش‌ازپیش در کانون توجه قرار گرفته و دخل‌وتصرف‌هایی در آن صورت گیرد. اگرچه در تمام ادوار تاریخی، بدن از نقش کلیدی برخوردار بوده، اما با ورود به دوران مدرن، اهمیت آن دوچندان گردید. تا قبل از مواجهه جامعه ایرانی با مدرنیته و مظاهر آن، بدن ایرانی در ارتباطی تنگاتنگ با سنت و مذهب شکل یافته بود. لیکن از آن پس، بدن در کشاکش سنت و مدرنیته و در وضعیتی پروبلماتیک قرار گرفت. اینک قدرت سیاسی به بازیگر اصلی در شکل‌دهی و صورت‌بندی قواعد و دستورالعمل‌ها و هنجارهای بدنی تبدیل شد و دخالت پیدا و پنهانی در بدن نمود و بدن به‌مثابه ابژه‌ای برای قدرت مبدل شد. از این دوره به بعد شاهد خلق بدن‌هایی متناسب و همسو با انتظارات قدرت هستیم. بدن‌هایی که می‌توان آن را، بدن‌های نرم و هنجارین نامید که مطابق با دستورالعمل‌های ایدئولوژیکی بود. این بدن‌های نرم و هنجارین درحقیقت محصول کاربست‌های ایدئولوژیک و گفتمانی است. در چنین وضعیتی گاهی بدن با این موازین و دستورالعمل‌ها همراهی، همسویی و همخوانی نداشته و به عبارتی بدنی بوده خارج از نرم و هنجار تعریف شده، که می‌توان آن را ذیل مفهومی برساختی تحت عنوان «بدن آستانه‌ای» تعریف نمود. معتادان، دیوانگان، بدریخت‌ها، بدن‌های نافرمان و سرکش در زمره بدن‌های آستانه‌ای هستند که با معیارهای بدن نرم و هنجارین تعریف شده نظم حاکم همخوانی ندارد. چنین بدن‌هایی همگی سوژه قدرت حاکم بوده و کنش و واکنش‌هایی به شکل طرد، سرکوب، انقیاد، مقاومت، اعتراض و رویارویی با نظم و الگوی رایج را در پی داشته است (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۷۲-۱۷۳).

خلق بدن هنجاری از سوی قدرت، در خلاء صورت نمی‌گیرد، بلکه در فضا و میدانی رخ می‌دهد که همزمان میدان کنش‌گری مجموعه‌ای از نظام‌های گفتمانی است و هرکدام به سهم خود، درصدد معنابخشی به بدن هستند. رقابت بر سر معنابخشی به بدن، همواره از اهمیت خاصی برخوردار بوده و آنان برای موفقیت در این عرصه از تمامی امکانات و ظرفیت‌های موجود استفاده می‌کنند. از جمله دوره‌هایی که رقابت بر سر معنابخشی به بدن از برجستگی خاصی برخوردار است، اواخر دهه هفتاد است که از آن با عنوان دوره اصلاحات یاد می‌شود. گفتمان اصلاحات که توانسته بود طی فرایندی دموکراتیک قدرت را به دست گیرد، خوانشی جدید در همه عرصه‌ها از سیاست و اجتماع تا فرهنگ و عرصه عمومی را ارائه نماید که درنهایت باعث شکل‌گیری نزاع گفتمانی با گفتمان اصول‌گرایی شد و تجلی این نزاع گفتمانی بر روی بدن نیز رفته‌رفته هویدا گردید. تا پیش ازآن، گفتمان اصول‌گرایی بدنی را طلب می‌کرد که برخی پژوهشگران از آن با عنوان «نگاه تن‌زدودگی» یاد می‌کنند (حسینی، ۱۳۹۵). روی کار آمدن دولت اصلاحات منجر به اهمیت دادن به امیال شهری خصوصاً در ارتباط با جوانان گردید و نقش پادگفتمانی با دو دهه پیشین ایفا نمود به طوریکه مضامینی نظیر عشق زمینی، زیبایی و میل به زندگی دنیاگرایانه در این دهه برجستگی یافتند. در همین خصوص صنعت سینما نیز در خدمت نگاه گفتمانی اصلاح‌طلبی در ارتباط با بدن قرار گرفت. رسانه (و از جمله سینما) به عنوان دستگاهی ایدئولوژیک (پین، ۱۳۷۹: ۷۲)، به لحاظ برخورداری از جایگاه و قدرت تأثیرگذاری خود، این ویژگی را دارد که صورت‌بندی‌های اجتماعی را از رهگذر چارچوب‌سازی ایماژها و تصاویر از واقعیت برساخت نماید. از این‌رو در این دوره سینما به عنوان ابزار مناسبی جهت بازنمایی این دیالکتیک گفتمانی

1. Aestheticazation
2. Virtualization

همواره مورد توجه بوده است؛ زیرا به عنوان ابزاری روایت‌گر، نقش مهمی در برساخت و بازنمایی بدن و مناسبات آن با ساختارهای قدرت و ایدئولوژی را ایفا می‌نماید.

یکی از آثار سینمایی که جدال قدرت بر سر معنابخشی به بدن از برجستگی خاصی برخوردار است، آواز قو به تهیه کنندگی سعید اسدی محصول سال ۱۳۷۹ سینمای ایران است که در آن بدن آستانه‌ای در قالب کاراکتر جوانی طغیانگر به نمایش درآمده است. مطالعه این اثر سینمایی فرصتی فراهم می‌نماید تا بتوان نحوه برساخت بدن آستانه‌ای در اثر سینمایی یاد شده را تحلیل نمود. این مقاله درصدد فهم نحوه برساخت و تعامل ساختار و کنش در قالب بدن آستانه‌ای به‌عنوان امری معضله‌دار است و تلاش می‌کند برمبنای جایگاه گفتمان در فهم بدن، وجه گفتمانی، بازنمایانه و برساخته بدن آستانه‌ای را از خلال اثر سینمایی آواز قو بررسی کند و با خوانشی انتقادی دریابد که «آواز قو» به عنوان محصول دوره اصلاحات، به چه نحوی مناسبات ساختار و فرد حول بدن را بازنمایی نموده است. باتوجه به آنچه بیان شد، مقاله حاضر درصدد یافتن پاسخی درخور به سوالات ذیل است: بدن آستانه‌ای در سینمایی آواز قو، چگونه بازنمایی شده است؟ مناسبات ساختار و بدن حول مفاهیم انقیاد، سرکوب، مقاومت و تحقق سوژه‌گی به چه نحوی بازنمایی شده است؟

پیشینه موضوع

مطالعات گوناگونی در ارتباط با بدن در قالب کتاب، مقاله و طرح پژوهشی صورت گرفته و هر کدام از دریچه و زاویه‌ای خاص، بدن را مورد مداقه قرار داده که در ادامه به شکلی گزینشی به برخی از مرتبط‌ترین آنها اشاره می‌شود.

بینظیر (۱۳۹۷) در مقاله گفتمان قدرت و سازوکارهای تکنولوژی انضباطی به بازنمایی مناسبات قدرت و بدن در سریال قصه‌های مجید پرداخته است. نویسنده با اتکا به نظریه میشل فوکو به تحلیل چگونگی کارکرد و نقش قدرت انضباطی نهاد مدرسه می‌پردازد و با تحلیل قصه‌های مجید، نشان می‌دهد که چگونه گفتمان قدرت با استراتژی‌های خاص زبانی و با چیدمان گزاره‌ها و تکرار و تثبیت آنها در ساختار سلسله مراتبی (مدیر، ناظم، معلم، مجید و بی‌بی) به مفصل‌بندی گزاره‌های خود می‌پردازد. در قصه‌های مجید نشان داده می‌شود که چگونه گفتمان قدرت با تکنولوژی انضباطی، بر جزیی‌ترین رفتار، حرکات و عملکرد دانش‌آموزان (سوژه‌ها) نظارت کرده و از طریق نظارت مستمر و کنترل و مراقبت دقیق، امکان اجرایی شدن مجازات انضباطی در راستای تربیت بدن‌های رام و هنجارمندکردن سوژه‌ها را محقق می‌کند. در این اثر همه شیوه‌ها و راهکارهای مجازات انضباطی؛ اعم از تنبیه، تشویق و مجموعه‌ای از خودتمرینی و تکرار از سوی خود مجید و معرفی سر صف، استفاده از واژه‌های تحقیرکننده، اخراج از مدرسه، کتک زدن، به فلک بستن و... ازسوی ناظم، مدیر و معلم‌ها به مثابه سازوکاری بازنمایی شده‌اند، برای منقاد و هنجارمند کردن سوژه (مجید)؛ این درحالیست که مجید به شگردهای مختلف، در برابر فشار گفتمانی، مقاومت می‌کند و تلاش می‌کند تا سوژه‌گی خویش را تحقق بخشد.

فاضلی (۱۳۹۳) در کتاب «تاریخ فرهنگی ایران مدرن» بدن ایرانی را از منظر گفتمانی مورد توجه قرار داده است. نویسنده گفتمان‌های بدن در ایران را ذیل دوره‌های پیشامدرن و مدرن دسته‌بندی نموده است. به زعم وی در ادوار تاریخ معاصر ایران می‌توان شاهد حضور گفتمان‌های متعدد در عرصه بدن بود که از جمله آن می‌توان به گفتمان دینی (و سنتی) بدن اشاره نمود که همواره به عنوان گفتمانی موثر و نیرومند توانسته، در پیوند مستقیم با بسیاری از رفتارها و آداب و سلوک بدنی ایرانیان، نقش کنترل‌کننده‌ای در ارتباط با بدن را ایفا نماید. اما به‌ویژه در دو سده اخیر «گفتمان مدرن بدن» در جامعه ایران به منصه ظهور رسیده است که نه از طبیعت و دین، بلکه از شرایط و مقتضیات جدید جامعه تأثیر پذیرفته و توانسته نقش تعین‌گری غالبی در ارتباط با بدن را ایفا نماید. این دو گفتمان اخیر به محض تثبیت موقعیت خویش، درصدد رقابت و مواجهه خصومت‌آمیز با گفتمان مقابل بر سر معنابخشی به بدن

بوده‌اند. به نظر نگارنده، در پی ورود به مدرنیته به ایران و به تبع آن، ایجاد ارتش مدرن، نظام آموزش و پرورش جدید، توسعه شهر و شهرنشینی، توسعه نظام دیوان‌سالاری و بوروکراتیک و رسانه‌ها نقش مهمی در شکل دادن به گفتمان مدرن بدن در ایران ایفا نموده‌اند. صنعت چاپ و بعد روزنامه‌ها و مطبوعات و رادیو و تلویزیون و اینترنت هرکدام تأثیر همه جانبه‌ای بر تلقی انسان ایرانی از معنای بدن ایجاد کرده است.

حسینی (۱۳۹۵) در کتاب «تن دال» تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران در فاصله سال‌های ۱۳۵۷–۱۳۹۰ را مورد واکاوی قرار داده است. نویسنده با استناد به فیلم‌های مورد مطالعه، معتقد است ایران در اواخر دهه ۱۳۶۰ شاهد چالش میان دو گفتمان متعارض است. گفتمان رشدیافته در دهه هفتاد به خواست‌ها و امیال شهری می‌اندیشیده و مضامین آن بیشتر به مفاهیم دنیاگرایانه مایل بود که مشخصاً در مقابل ارزش‌های بنیادین گفتمان قبل و به‌ویژه ارزش تن زدودگی است. نویسنده در ادامه به گفتمان دهه ۱۳۸۰ پرداخته است؛ گفتمانی که به «گفتمان بگذار زندگی کنیم» مصطلح شده است.

با این‌حال جمع‌بندی پیشینه‌های مرتبط با موضوع بیانگر آن است که «بدن هنجاری» در کانون توجه قرار گرفته، از این‌رو تلاش شده تا در این مطالعه، سویه دیگری از بدن یعنی «بدن آستانه‌ای» که مورد غفلت واقع شده مورد توجه و کنکاش قرار گیرد.

سویه‌های نظری

صورت‌بندی و مفهوم‌سازی دقیق هر واژه از جمله «بدن آستانه‌ای» کمک می‌کند تا ویژگی بین‌الاذهانی در این خصوص ایجاد شود، لیکن مفهوم‌سازی بدن آستانه‌ای، خود نیز تاحدودی از رهگذر فهم بدن هنجاری حاصل می‌گردد. به عبارتی برای فهم بدن آستانه‌ای، ابتدا بایستی به فرایند تعریف و برساخت بدن هنجاری پرداخت تا از طریق آن درک روشن و مشخصی از مفهوم بدن آستانه‌ای به دست آید.

روشن است که ماهیت اصلی هر فرد در وهله اول مبتنی بر بدن جسمانی و فیزیولوژیک است؛ یعنی همان پیکر انسانی که با آن متولد شده‌ایم. لیکن بدن علاوه بر وجه جسمانی و بیولوژیک، برخوردار از وجوه دیگری نظیر اندیشه، رفتار و غیره است. بسیاری از نظریه‌پردازان اجتماعی بدن تلاش می‌کنند تا بدن را فراتر از مفهومی زیستی و کالبدی تلقی نموده و ابعاد و جنبه‌های اجتماعی آن و از جمله تأثیراتی که از محیط، فرهنگ، اجتماع، سیاست و قدرت بر بدن وارد می‌کند را مورد توجه قرار دهند. از آنجا که بدن در یک بستر تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی خاص رشد کرده، لذا انعکاسی از بستر شکل‌گیری آن بوده و از این‌رو چنین بستری در فرایند تولید بدن سهیم می‌باشد.

در این راستا کیت کریگان ذیل مفهوم‌سازی بدن، از سه‌گانه بدن اُبژه، اَبژه و سوژه برای اشاره به سه نوع دیدگاه حول مفهوم بدن استفاده نموده است. هر یک از این سه مفهوم –بدن اُبژه، اَبژه و سوژه– اشاره به یک تلقی خاص از بدن دارند. به زعم وی، بدن اُبژه بدنی منظم است که برای انطباق با رژیم‌ها و قواعد بیرونی شکل داده می‌شود. یکی از نظریه‌پردازانی که موضوع بدن را از زاویه اُبژگی بدن مورد توجه قرار داده است، میشل فوکو است. وی با اتخاذ رویکردی تبارشناسانه رابطه بین بدن و بستر شکل‌گیری آن را در قالب مناسبات پیچیده و درهم‌تنیده‌ای بررسی نموده که در تعیّن اجتماعی بدن نقش مهمی ایفا را می‌نماید. در این خصوص فوکو به جوامع انضباطی اشاره می‌کند که از قرن ۱۹ به بعد شکل گرفته است و به کمک ابزارهای نظارت سلسله مراتبی، قضاوت هنجارساز و تجسس سعی در تأدیب یا رام کردن بدن‌ها دارد. نظارت... توجهی متمرکز، سیستماتیک و پیوسته به جزئیات خصوصی است(Lyon, 2007: 14) و با پیشرفت‌های فناورانه و فراگیرشدن شیوه‌های نوین نظاره‌گری، نظارت به یکی از ویژگی‌های اساسی جوامع مدرن مبدل شده است (Levin, 2002:578).

به عقیده وی در جوامع انضباطی معاصر، نظم اجتماعی از طریق مجموعه‌ای از استراتژی‌های برقرار کننده انضباط –از حبس تا سیستم‌های امتحان– از طریق کنترل شدید، مراقبت پیوسته، نگاه سراسربین[1] ، به‌هنجارسازی و... محقق می‌شود (سیدمن، ۱۳۸۸: ۲۴۹–۲۴۸). هدف این رویه‌های انضباطی، تربیت سوژه‌ها وتولید بدن‌های مفید، مطیع، رام و به‌هنجار (دریفوس، ۱۳۸۵؛ فوکو، ۱۳۸۸؛ میلر، ۱۳۸۴) و مجازات ناهمنوایی از طریق طرد و سرکوب و اصلاح بود (فوکو، ۱۳۹۲).

بدن برساخته‌ای از رژیم‌های قدرت است، از این‌رو همواره مورد «سرمایه‌گذاری»، «نشانه‌گذاری» و «تربیت» قرار می‌گیرد. قدرت با ایجاد ساختار مرکز–حاشیه و از طریق مرزبندی‌های دوگانه به برجسته نمودن بدن منظم، بدن سالم، بدن زیبا، بدن آراسته و طرد تناظرهای بدنی ذکر شده، بدنی را می‌سازد که مورد نظر خویش است (همان: ۱۳۴). در این دیدگاه بدن محل اعمال قدرت و به سبب آن محل اعمال «سلطه»، «نظارت»، «انقیاد»، «وحدت» و «یکسانی» قرار می‌گیرد. زمانی‌که قدرت استانداردهای بدنی خود را تعریف می‌نماید، در نتیجه یکسان‌سازی بدنی اتفاق می‌افتد که همان بدن هنجاری است. گفتمان قدرت با استراتژی‌های خاص زبانی و با چیدمان گزاره‌ها و تکرار و تثبیت آنها در ساختار سلسله مراتبی به مفصل‌بندی گزاره‌های خود می‌پردازد و بدن پوشیده در یونیفورم، لباس یک‌دست مدرسه، بدن مرتب اتوکرده و همبسته‌های معنایی آن را در مرکز گفتمان قدرت انضباطی قرار می‌دهد و لذا بدنی هنجاری تعریف می‌کند و سایر بدن‌های ناهمخوان را تحت فشار قرار می‌دهد، تنبیه می‌کند، نادیده می‌گیرد، به حاشیه می‌راند و آنها را طرد می‌کند. ازاین‌رو ماحصل دخالت قدرت در بدن، خلق بدنی هنجاری، برخوردار از ریخت و سلوک ظاهری، فکری و رفتاری همنوا با قدرت و در تطابق با دستورالعمل‌های تجویز شده است و قدرت برای این منظور مطابق رویکرد تبارشناسانه فوکو –فرایند گذار از اعمال قدرت به شکل عریان به مجازات حبس در جامعه انضباطی و درنهایت شکل‌گیری زیست سیاست– قدرت برای این منظور هم از ابزار زور و سرکوب استفاده می‌کند و هم از ترویج گفتمانی خاص به واسطه رسانه‌ها و نظام آموزش و پرورش و غیره برای این منظور بهره می‌گیرد.

حال که مفهوم بدن هنجاری و نحوه تعریف و شکل‌گیری آن تاحدودی روشن گردیده، اکنون شرایطی فراهم شده تا مفهوم مورد مطالعه پژوهش حاضر یعنی مفهوم «بدن آستانه‌ای» را در مرزبندی با بدن هنجاری، تعریف نماییم. همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، مفهوم بدن هنجاری و به تبع آن بدن آستانه‌ای، ناگزیر پای مباحث گفتمانی را به میان می‌کِشد. در حقیقت بدن آستانه‌ای را هم می‌توان محصول تنازع گفتمانی تلقی نمود و هم محصول مقاومت مورد نظر فوکو. فوکو بدن را جولانگاه مبارزه گفتمان‌ها می‌دانست (میلز، ۱۳۸۹: ۱۳۲) و بر این عقیده بود بدن و متعلقات آن بستری مستعد برای منازعات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است. در حقیقت بدن تنها از یک موضع خاص، مخاطب قرار نمی‌گیرد؛ بلکه از مواضع مختلف فراخوانده می‌شود. به عبارتی کنترل بدن در دست گروه خاصی نیست، بلکه مواضع دیگر قدرت می‌تواند به تولید بدن‌های مختلف بیانجامد. لذا در جامعه نوعی تکثر و تنازع قدرت در ارتباط با بدن وجود دارد که امکان بدل شدن برخی بدن‌ها به نظامی از نشانه‌ها و حمل معانی مختلف و متفاوت با بدن هنجاری را در خود می‌پروراند. بدن‌هایی که تا پیش از آن، در سایه وجود یک قدرت خاص و بلامنازع، مجالی برای دیده شدن نداشته‌اند.

بنابراین از آنجا که بدن می‌تواند حامل معناهایی فراتر از معنای تعریف شده توسط قدرت حاکم باشد و از آنجاکه این معناهای اضافی می‌تواند بستری برای تنازعات گفتمانی باشد، از این‌رو بدن محملی می‌شود برای بروز گفتمان‌های رقیب و به تبع آن مجالی فراهم می‌شود برای بروز انواعی از بدن که در تعارض با بدن هنجاری تعریف شده توسط قدرت حاکم، شکلی از «غیریت» یافته‌اند. بنابراین یکی از زمینه‌های عینیت‌یابی بدن آستانه‌ای از تنازع گفتمانی انتزاع می‌یابد. تنازع گفتمانی کمک می‌کند تعاریف بدیلی از

1. Panopticon

بدن، فرصت عرض اندام پیدا کرده که در تضاد و تعارض با بدن هنجاری می‌باشد. همچنین به پیروی از ایده فوکو، یکی دیگر از منابع تولید بدن آستانه‌ای، از مفهوم مقاومت و رابطه آن با قدرت نشأت می‌گیرد که در اندیشه فوکو جایگاه محوری دارد. در اندیشه فوکو، با اینکه فرایند قدرت به دنبال تسلیم محض و انقیاد سوژه است، مقاومت، سرپیچی، گریز و آزادی عمل سوژه‌ها هم مجال بروز می‌یابد (فوکو، ۱۳۸۵: ۳۵۷–۳۶۰ و یورگنسن، ۱۳۸۹: ۴۱–۴۲). در واقع، سوژه بـدن‌منـد هنگـامی می‌تواند به رهایی دست یابد که، بدون در نظر گرفتن اینکه آیا می‌توان بر قدرت غلبه کرد یا نه، به دنبال رشد فضایی باشد که شکل‌های جدید سوبژکتیویته در آن رشد می‌کند؛ یعنی سوژه باید در اوج محدودیت‌های ایجادشده مبارزه‌جویی و امتناع از پذیرش قدرت را در دسـتور کـار قرار دهد (فوکو، ۱۳۹۲الف: ۴۱۷). سوژه با قائم به ذات بودن خودش، از قدرت همسان‌ساز بدن، یعنی قدرتی که بدن‌ها را دسته‌بندی، وارسی، کنترل و تنبیه می‌کند، می‌گریزد و بدن خود را بر مبنای هستی منحصربه فرد خود برمی‌سازد. بنابراین ماحصل و نتیجه کاربرد دیدگاه فوکو در تعریف بدن آستانه‌ای را می‌توان چنین صورت‌بندی نمود که بدن آستانه‌ای در تقابل با بدن هنجاری معنا پیدا کرده و به بدنی اطلاق می‌شود که خارج از هنجار تعریف شده باشد. این بدن نامنطبق، بدنی است که دارنده آن بر متفاوت بودن با بدن هنجاری تأکید می‌ورزد، یعنی با معیار مبتنی بر «وحدت» و «یکسانی» و با آرمان‌های همانندی‌های بدنی که نه تنها خواسته قدرت، بلکه تبدیل به ملکه ذهن افراد جامعه شده و خاصیت هژمونیک به خود گرفته، همخوانی ندارد.

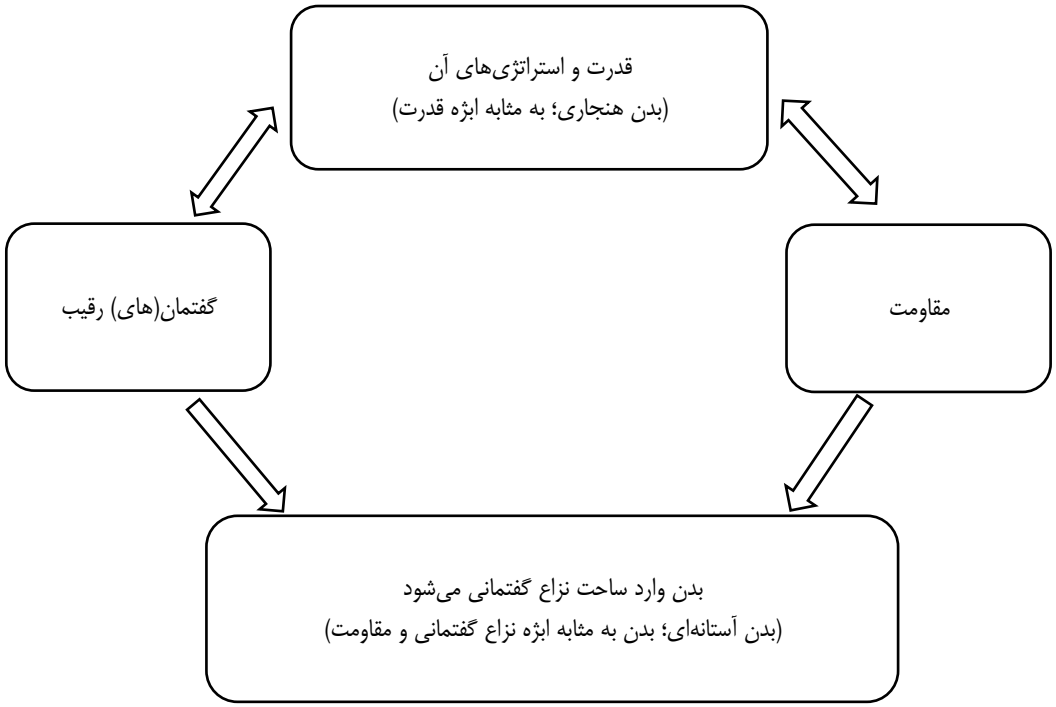
اما مفهوم‌سازی بدن آستانه‌ای بی‌نیاز از اندیشه جورجو آگامبن به‌خصوص مفهوم محوری وی یعنی بدن هموساکر نیست. طبق نظر آگامبن حاکم بنا به ضرورتی –جنگ، شورش و ...– قانون را تعلیق می‌کند، یعنی اعلام وضعیت استثنایی می‌کند، وضعیتی که در آن هیچ قانونی ضمانت اجرایی ندارد و تمام افراد در معرض اراده مستقیم حاکم قرار می‌گیرند. نتیجه و ابژه این وضعیت استثنایی، هوموساکر یا زندگی برهنه است. در وضعیت استثنایی تن انسان‌ها تبدیل به ابژه قدرت سیاسی می‌شود. در وضعیت استثنایی که در آن هیچ قانونی ضمانت اجرایی ندارد، تمام افراد در معرض اراده مستقیم حاکم قرار می‌گیرند. در این وضعیت در برابر خشم حاکم به هیچ قانونی نمی‌توان متوسل شد. لذا تمام آدمیان چیزی جز زندگی برهنه و تسلیم شده‌ای در معرض اراده حاکم نیستند؛ یعنی همه بالقوه هوموساکراند. اما از سوی دیگر هوموساکر – آن موجودی که قانون او را محافظت نمی‌کند و از قانون شهر حذف شده و کشتن‌اش نیز جرم محسوب نمی‌شود – مستقیماً در معرض خشونت هرکسی می‌تواند قرار گیرد.

باتوجه به آنچه بیان شد، بدن آستانه‌ای یک کلاژ مفهومی است که برگرفته از نظریه‌های فوکو و آگامبن بوده و قرابت زیادی با مفهوم هوموساکر آگامبن و شخصیت بزهکار، هیولا، جامعه‌ستیز و منحرف فوکو داشته و تاحدودی همان فضاهای مفهومی را به ذهن متبادر می‌سازد.

پس از روشن شدن نسبی مفهوم بدن آستانه‌ای، اکنون ضرورت دارد تا برخی از مهمترین ویژگی‌های بدن آستانه‌ای را روشن شود. همانگونه که اشاره شد، این امر کمک قابل توجهی در مواجهه با ابهام و سردرگمی به مخاطب خواهد نمود.

اولین سوالی که در نخستین مواجهه با مفهوم «بدن آستانه‌ای» به ذهن متبادر می‌شود، این پرسش است که منظور از بدن در این ترکیب چیست؟ همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، بدن صرفاً وجهی کالبدی نبوده و در تحلیل‌های اجتماعی نمی‌توان آن را به ساختمان بیولوژیک و جسمانی آن فروکاست. به ویژه زمانی که بخواهیم با رویکردی فوکویی بدن را مورد مطالعه قرار دهیم، سایر وجوه بدن نظیر وجوه فکری و رفتاری حایز اهمیت خواهند بود. بنابراین به عنوان اولین ویژگی، بدن آستانه‌ای را باید در کلیت آن و با در نظر گرفتن همه ابعاد و جنبه‌های جسمانی و غیرجسمانی و حتی احساسی معنا نمود. دومین ویژگی بدن آستانه‌ای نسبی بودن این مفهوم است. به طوری‌که ذیل گفتمان حاکم بر دوره پهلوی، چادری بودن مصداق بدن آستانه‌ای بوده و در برهه بعد از انقلاب بی‌حجاب یا کم‌حجابی مصداق بدن آستانه‌ای تلقی می‌شود. ویژگی دیگر بدن آستانه‌ای این است که گفتمان حاکم، آن بدن را در قالب یک بدنی

بازنمایی نماید که از انطباق خویش با هنجارهای پذیرفته شده بدنی سرباز زده و اصطلاحاً طغیان نماید. در این صورت حامل بدن آستانه‌ای می‌تواند برچسب یاغی و سرکش بگیرد. درحقیقت بر مبنای این ویژگی، بدن‌هایی نظیر بدن‌های یاغی، بدن‌های افراطی و بدن‌های اخلالگر به عنوان مصادیقی از بدن آستانه‌ای در نظر گرفته می‌شود که به عنوان ابزاری برای مقاومت و تمرد سیاسی و اجتماعی تلقی می‌شود. بنابراین باتوجه به آنچه بیان شد، بدن‌های ناهمخوان با بدن هنجاری که دارای یک ناتوانی مادرزادی و ذاتی است مصداق بدن هنجاری نمی‌باشد، مگر اینکه گفتمان حاکم از زوایه قدرت و ایدئولوژیک آن را به عنوان سوژه قدرت تعریف نماید. بدن آستانه‌ای در نتیجه مقاومت سوژه خودمختار در مقابل گفتمان حاکم و یا ساخته گفتمان یا گفتمان‌های رقیبی است که فرصت عرض اندام یافته‌اند. باتوجه به آنچه بیان شد، بدن آستانه‌ای، بدنی است که به ایدئولوژی هژمونیک و جریان اصلی تن نمی‌دهد. کنش یک نوجوان یا دانش‌آموز در قالب رنگ کردن مو، خالکوبی، آراستن مو به سبک مدی است که مدرسه آن را غیرقابل پذیرش می‌دانند، به عنوان نماد مقاومت در برابر کنترل و نگاه انضباط‌بخش مدرسه و شکستن قواعد یا مرزهای نزاکت و به چالش کشیدن نظم مستقر نمونه‌ای از مصادیق بدن آستانه‌ای است که در یک فضای آموزشی می‌تواند بروز پیدا کند.



شکل(۱) فرایند شکل‌گیری بدن آستانه‌ای

به لحاظ نظری برای آنکه بتوان پلی بین آراء و اندیشه‌های نظری، مفهوم بدن آستانه‌ای و دوره اصلاحات بزنیم، مروری بر مباحث گفتمانی معاصر و اقداماتی که دولت‌ها برمبنای گفتمان‌های حاکم در هر دوره در ارتباط با بدن انجام داده‌اند، مفید فایده خواهد بود. شروع دوره‌بندی‌های گفتمانی مرتبط با بدن در ایران را می‌توان به اولین مواجهه ایران با غرب و به عنوان سرآغازی برای تغییرات اساسی در ارتباط با بدن در ایران در نظر گرفت. هرچند شروع این ارتباط به پیش از مشروطیت باز می‌گردد، اما با این‌حال اولین مواجهه جدی ایران با غرب عمدتاً به دوران مشروطیت برمی‌گردد. از این‌رو برخی معتقدند گفتمان مدرنیته از بطن گفتمان

مشروطه برخاسته و از طریق جایگزینی تدریجی ایستارهای سنتی و مذهبی توانسته تحولاتی را در ارتباط با بدن به وجود آورد. در این دوره ارزش‌های تازه‌ای درباره معنای انسان و بدن آدمی وارد جامعه شد و باعث ایجاد نوعی ازهم‌گسیختگی، تعارض و ناسازگاری شدید بین آموزه‌ها، برداشت‌ها و تلقی‌ها از بدن گردید.

لیکن در دوره‌های بعدی یعنی در عصر پهلوی زیاده‌روی در گفتمان مدرنیته و مواجهه خصومت‌آمیز با گفتمان‌های دینی، موجب رشد گفتمان‌های مذهبی و رقابت آنها با گفتمان مدرنیته برای معنابخشی به بدن شد و درنتیجه نوعی تعارض و رقابت گفتمانی شکل گرفت. به عنوان مثال باستان‌گرایی، مدرنیسم و دیگر سیاست‌های عصر پهلوی سرانجام به بروز شکاف‌ها، تعارضات و تنش‌های فرهنگی در جامعه ایران منجر شدند. گفتمان اسلام انقلابی در جدال با دیگر گفتمان به پیروزی رسید. این گفتمان به طور مشخص واکنشی به فرایند تجدد و مدرنیزاسیون مورد نظر پهلوی دوم بود که مبتنی بر الگوی مدرنیته و نوسازی برون‌زا بود که به زعم انقلابیون جامعه را دچار بحران، ناهنجاری و غیره نموده بود. پس از روی کار آمدن انقلاب اسلامی، جنگ ۸ ساله اتفاق افتاد و پس از پایان جنگ دورهٔ سازندگی و سپس دورهٔ اصلاحات شروع گردید و بحث جامعه مدنی و توجه به مطالبات سیاسی- اجتماعی افراد جامعه در دستور کار قرار گرفت. در این دوره گفتمان توسعه‌ای- لیبرال موردتوجه قرار گرفت، چشم‌انداز جدیدی رو به دنیاگرایی گشوده شد و گستره مطالعات جامعه را درخصوص امیال شهری رایج بیشتر ارج نهاده شد و به تبع آن رویکرد متفاوتی نسبت به ساحت بدن در پیش گرفته شدکه به نظر می‌رسید در تعارض با آموزه‌های گفتمان دهه اول انقلاب در ارتباط با بدن بوده که بازتاب آن را می‌توان در تولیدات و آثار سینمایی از جمله سینمایی آواز قو نیز مشاهده نمود.

روش‌شناسی

در این مقاله با الهام از دیدگاه پساساختارگراها و پست مدرن‌ها که به مسائلی چون مسئله‌دار بودن سوژه‌گی، روایت‌های چندگانه، متناقض، حذف و دیالوگ‌گرایی می‌پردازند (آقابابایی، ۱۳۹۵: صص ۴۳-۶۹)، تلاش شده تا با اتخاذ یک رویکرد انتقادی، نحوه برساخت بدن آستانه‌ای را به کمک روش نشانه‌شناسی[1] و مطالعه نشانگان نهفته در یک فیلم سینمایی از رهگذر مناسبات قدرت (ساختار) و بدن (کنش) مطالعه کرده و به واکاوی نحوه تعامل و تقابل این دو در قالب دوگانه‌های طرد/حمایت؛ سرکوب/مقاومت و غیره پرداخته شود. چارچوب‌های تحلیلی مختلفی جهت انجام مطالعات نشانه‌شناختی ارائه شده و در این بین، روش نشانه‌شناسی جان فیسک سنخیت بیشتری با موضوع مطالعه حاضر داشته است. روش جان فیسک نوعی نشانه‌شناسی اجتماعی است، به این معنی که ضمن تحلیل نشانه‌شناختی، از نگاهی گفتمانی نیز به طور توأمان برخوردار بوده و در عین حال مانند بارت رویکردی انتقادی نیز دارد. فیسک کاربرد نشانه‌ها را در خدمت قدرت، نقد و تحلیل می‌بیند. با این توضیحات مقاله حاضر تلاش نموده تا با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی جان فیسک نحوهٔ بازنمایی جدال گفتمانی اصول‌گرایی و اصلاح‌طلبی در سه سطح رمزگان اجتماعی، رمزگان فنی و رمزگان ایدئولوژیک تحلیل نماید.

تکنیک تحلیل

در تحلیل نشانه‌شناختی سینمایی آواز قو، از نشانگان تصویری (بصری) و گفتاری (شنیداری) استفاده شده است. برای جلوگیری از نادیده گرفتن نشانه‌های مهم با معانی ضمنی، تماشای دقیق، سکانس به سکانس و نما به نمای فیلم و یادداشت‌برداری از وقایع،

1. Semiology

دیالوگ‌ها و تصاویر، مورد توجه جدی قرار گرفته و تلاش شده تا از طریق مشاهده مکرر فیلم، بتوانیم با کلیه جزئیات فیلم آشنا شویم. پس از تسلط کامل بر فیلم، به یافتن و روشن‌سازی رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک مرتبط با مفهوم بدن آستانه‌ای پرداخته و سعی شده با قرار دادن اثر سینمایی در ساختار کلان جامعه، برای ارجاعات نشانه‌ای فیلم، مابه ازاهای بیرونی و شواهدی در سطح جامعه بیابیم و تفسیر فیلم را بدان مستدل نماییم. همچنین تلاش شده تا ضمن برخورداری از حساسیت نظری و روشی، از آرای فوکو و آگامبن به مثابه لنز نظری در تحلیل نشانگان موجود در فیلم برای تفسیر نشانه‌ها و افزایش غنای یافته‌ها استفاده گردد.

حجم نمونه و شیوه نمونه‌گیری

شیوه نمونه‌گیری مقاله حاضر از نوع «نمونه‌گیری موارد حاد» است. فیلم آواز قو به این دلیل انتخاب شده است که نزاع گفتمانی را به خوبی دراماتیزه کرده است. علاوه بر این در این فیلم مفهوم بدن آستانه‌ای از وضوح زیادی برخوردار است. خلاصه داستان بدین صورت است که جشن تولد ۲۲ سالگی پرستو در کوه و در حضور دوستانش برگزار می‌شود، و پیمان اعلام می‌کند که او و پرستو قصد دارند با هم ازدواج کنند. کمیتهٔ انضباطی دانشگاه هردو را به‌دلیل حضور در کوه و به دلیل رفتار مغایر با شئونات اسلامی اخراج می‌کند. در ادامه فیلم اتفاقاتی رخ می‌دهد که پای پیمان و پرستو را به اداره اجتماعی پلیس می‌کشاند؛ رخدادهایی که مشخصاً بدن را در کانون توجه قرار می‌دهد.

یافته‌ها

رمزگان اجتماعی

فیلم با نمایش سردر اصلی دانشگاه تهران واقع در خیابان انقلاب آغاز می‌شود تا به مخاطب یادآوری نماید که سوژه‌های اصلی داستان، دانشجو و جوان هستند. پیمان و پرستو در نقش دانشجو با ظاهری جذاب و خوش‌سیما نمایش داده می‌شوند. پیمان دارای شلوار کتان، صورت کاملاً اصلاح شده، موی بلند و اندامی شکیل است. پرستو نیز در نقش دختری زیبا با لباس‌های غالباً رنگی و صورتی کاملاً آرایش کرده ظاهر می‌شود.

تصویر ۱)سیمای بصری پیمان و پرستو در آواز قو

این در حالیست که هم اسامی و هم سیمای ظاهری آنان از رنگ و بوی مذهبی فاصله دارد. به یاد داشته باشیم که به لحاظ ظاهر و پوشش جوانان، در دهه هفتاد هنوز در سطح جامعه و در محیط دانشگاهی محدودیت‌هایی بر ظواهر و رفتار جوانان اعمال

می‌شد. آنان هر دو از خانواده‌هایی با پایگاه طبقاتی متوسط هستند. در کمیته انضباطی دانشگاه که پیمان و پرستو به دلیل حضور در طبیعت و برگزاری جشن تولد در فضای مختلط و عاشقانه فرا خوانده می‌شوند، اعضای کمیته انضباطی متشکل از دو خانم و دو آقا می‌باشند. خانم‌ها دارای چادر و با پوششی کاملاً محجبه و آقایان نیز دارای ریش و محاسن هستند. پیمان و پرستو از این نظر کاملاً در نقطه مقابل آنان قرار دارند.

تصویر۲)اعضای کمیته انضباطی دانشگاه با ریش و محاسن

تصویر۳) اعضای کمیته انضباطی دانشگاه با چادر و پوشش کامل

در ادامه فیلم که پیمان و پرستو در اداره اجتماعی پلیس بازداشت می‌شوند، دو افسر پلیس با نام‌های حاج‌فتاح و سیف السلام حضور دارند. آنان هردو دارای اسامی مذهبی بوده و دارای ریش و محاسن و بدنی هنجارمند و منطبق با گفتمان اصول‌گرایانه هستند. بنابراین به لحاظ رمزگان اجتماعی، می‌توان تعلق هرکدام از شخصیت‌های فیلم را به گفتمان خاصی نسبت داد.

رمزگان فنی

همان‌گونه که اشاره شد صحنه‌های نخستین فیلم با برگزاری جشن تولد پرستو در یک تفرجگاه طبیعی و درکوه‌های اطراف تهران با حضور پیمان و سایر دوستان دانشجوی‌شان آغاز می‌شود که در آن یکی از دانشجویان مشغول نواختن گیتار است. گرچه علی‌القاعده چنین فضایی خارج از کنترل و نظارت‌گری قدرت تعریف می‌شود، لیکن این گردهمایی تفریحی از همان ابتدا تحت مراقبت و دیده‌بانی کارمند حراست دانشگاه قرار می‌گیرد که بیانگر یکی از مهمترین ویژگی‌های جامعه انضباطی مدنظر فوکو یعنی مشاهده‌گری منظم سوژه‌ها از سوی نظام قدرت است. فیلم بلافاصله جلسه انضباطی دانشگاه برای رسیدگی به تخطی پیمان و پرستو را به تصویر می‌کشد و دوربین از نمایی نزدیک اعضای کمیته انضباطی را به تصویر می‌کشد، که در آن دو نفر خانم کاملاً محجبه حضور دارند و نیمی از صورتشان را پوشانده و در کنار آنان، دو نفر آقا نیز با ریش و محاسن حضور دارند. سپس دوربین باز هم از نمایی نزدیک بر روی پیمان و پرستو زوم می‌کند که دو جوان با ظاهری شکیل و کاملاً آراسته و امروزی هستند. بنابراین دوربین دو نمای متضاد را به تصویر می‌کشد. در یک نما اعضای کمیته انضباطی هستند با بدنی به زعم قدرت هنجارمند و منطبق با ایدئولوژی اصول‌گرایانه و در نمای مقابل پیمان و پرستو قرار دارند که انطباقی با بدن هنجاری ذکر شده ندارند. داشتن موی بلند برای آقایان و آرایش غلیظ و نداشتن چادر گواهی است بر عدم انطباق آنان با بدن هنجاری.

تصویر۴) جشن تولد پرستو در تفرجگاه طبیعی

تصویر۵)دیده‌بانی کارمند کمیته انضباطی دانشگاه ازجشن تولد پرستو

به لحاظ نشانگان گفتاری در جلسه کمیته انضباطی، مجادله‌ای بین اعضای کمیته از یک سو و پیمان و پرستو از سوی دیگر درمی‌گیرد. اعضای کمیته انضباطی آن دو را با استناد به عکس‌هایی که کارمند کمیته انضباطی از آنان حین برگزاری جشن تولد گرفته بود، مورد مواخذه قرار می‌دهند که به اخراج آنان از دانشگاه منجر می‌شود. درحقیقت نتیجه اولین سرکشی و تمرد از تن دادن پیمان و پرستو به قواعد دانشگاه یا به عبارتی قواعد جامعه انضباطی، اخراج از دانشگاه می‌باشد.

تصویر۶)جلسه کمیته انضباطی دانشگاه

در این صحنه، دوربین از نمایی نزدیک و به شکلی عامدانه پیمان و پرستو و اعضای کمیته انضباطی را در یک قاب در مقابل هم به تصویر می‌کشد، درحالیکه اعضای کمیته با ظاهر و پوشش رسمی و درست در نقطه مقابل آنها، پیمان با ظاهری غیررسمی ظاهر شده است. در اینجا کارگردان با بهره‌گیری از تصویر و دیالوگ، رمزگان گفتاری را با رمزگان بصری همنوا نموده تا بر نوعی تقابل گفتمانی که به نظر می‌رسد خط سیر داستان آواز قو آن را دنبال می‌کند، تأکید نماید.

پس از دریافت حکم اخراج، آنان هر دو سوار بر خودروی پیمان شده، به گشت‌وگذار شبانه می‌پردازند، در حالیکه اثری از احساس ندامت از عمل خویش و اخراج از دانشگاه را از خود بروز نمی‌دهند. حتی نگاه خیره و نسبتاً پایدار آنان به سیمای همدیگر در داخل خودرو حکایت از شور و شعف و رضایتی بسیار عمیق از رابطه عاشقانه آنان دارد که خود دال بر اصرار بر کنش‌گری سوژه در میدان بازی قدرت دارد؛ رابطه‌ای که البته منطبق بر اصول مدنظر قدرت نبوده و حتی مورد سرزنش نیز قرار می‌گیرد.

در جشن مهمانی که پدر پیمان برای بدرقه پیمان و مهاجرت او و دخترانش به تورنتوی کانادا برگزار نموده، پیمان در اتاقی جداگانه پشت کامپیوتر نشسته و مشغول چت کردن با پرستو است. مادر وارد اتاق پیمان می‌شود و پس از اینکه متوجه شد که پیمان مشغول چت کردن است، با کنایه به او می‌گوید: «تلفن کم بود، حالا این هم اضافه شد» که اشاره مادر به چت کردن پیمان در فضای مجازی بود. همانطور که می‌دانیم رواج اینترنت و توسعه نرم‌افزارهای ارتباطی مبتنی بر فضای مجازی، به‌ویژه پس از روی کار آمدن دولت اصلاحات در دستور کار دولت قرار گرفت. اقدامی که دولت در راستای ایجاد فضای باز اجتماعی مخصوصاً با اولویت جوانان در پی آن بود.

تصویر۷) پیمان در حال چت کردن با پرستو

رابطه عاشقانه پیمان و پرستو اول از همه با برخورد قاطع کمیته انضباطی دانشگاه و در ادامه با مخالفت خانواده‌های هر دو طرف مواجه می‌شود که همگی در چارچوب نظم نوشته و نانوشته آن سال‌های جامعه در ارتباط با جوانان – و مدیریت بدن جوانان– قرار می‌گرفت. آنان درست در جایی که مشغول شبگردی و یافتن راه‌حلی برای مواجهه با وضع پیش آمده هستند، به ناگاه خود را مقابل ایست بازرسی شبانگاهی پلیس می‌بینند، در حالیکه هر دو از دیدن آن شوکه شده‌اند. زیرا آن دو به خوبی از عواقب و پیامدهای ارتباط خارج از هنجار دختر و پسر از دید قدرت آگاه هستند. در همین راستا بازرسی پلیس متمرکز بر همین روابط به زعم پلیس خارج از هنجار پیمان و پرستو به عنوان دو جوان امروزی است که در آن مقطع زمانی مورد حساسیت نظام قدرت قرار داشت. دیالوگی که بین پیمان و پلیس ردوبدل می‌شود نیز همین نکته را تأیید می‌نماید.

تصویر۸)مواجهه پیمان و پرستو با ایست بازرسی پلیس و بازداشت آنان

پلیس خطاب به پیمان: «خانم چه نسبتی با شما دارند؟»

پیمان: «همسرم هستند.»

پلیس خطاب به پرستو: «آقا چه نسبتی با شما دارند؟»

پرستو: «نامزدیم.»

تناقض گفته‌های پیمان و پرستو، باعث سوءظن پلیس و بازداشت و تحویل آن دو به اداره اجتماعی پلیس می‌شود که این موضوع، مخالفت و مقاومت پرستو را در پی دارد. او در اعتراض می‌گوید: «مملکت قانون دارد. هرکی به هرکی نمی‌شود.» می‌توان این گفته پرستو را نوعی ارجاع به نظریه جورجو آگامبن ذیل مفهوم «شرایط استثنایی» قلمداد نمود. آگامبن می‌گوید: «در شرایط استثنایی، موقتاً قانون تعلیق می‌شود و نظر حاکم جای قانون را می‌گیرد. در این شرایط بدن حالت عریانی پیدا می‌کند برای اعمال قدرت حاکم.»

تصویر ۹) مواخذه پرستو حین شبگردی با پیمان توسط مأموران

تصویر ۱۰)مواخذه پیمان از سوی مأمور ایست بازرسی حین شبگردی با پرستو

کارگردان در اداره اجتماعی پلیس، نمایی را به تصویر می‌کشد که در آن پیمان مورد مواخذه مأموران قرار می‌گیرد. مأموران از وی می‌خواهد تعهدنامه‌ای را امضا نماید با این مضمون که وی تعهد می‌دهد از این پس چنین کارهایی را تکرار نکند که پیمان از نوشتن آن امتناع می‌کند، زیرا خویش را مستحق هیچ گناهی نمی‌داند. این صحنه کشاکش پلیس و پیمان بر سر بدن، یادآور رابطه «قدرت و مقاومت»ی است که فوکو به آن اشاره می‌کند. به عقیده فوکو، هرجا که قدرت هست، مقاومت نیز شکل می‌گیرد. قدرت تلاش می‌کند حالات، سکنات و رفتار سوژه‌ها را مورد وارسی و نظارت قرار داده و آن را به انقیاد خویش درآورد. لیکن سوژه نیز از خویش عکس‌العمل نشان داده و در مقابل قدرت، مقاومت می‌کنند؛ مقاومتی که از طریق چانه‌زنی و تمرد و نافرمانی شکل می‌گیرد. در این صحنه پیمان و پرستو درگیر نوعی مقاومت در برابر قدرت و تلاش برای تحقق سوژه‌گی خویش با محوریت بدن هستند. در یک طرف رابطه، قدرتی قرار دارد که سلطه بر بدن را می‌طلبد و در دیگر سوی رابطه، سوژه‌ای قرار دارد که این سلطه‌گری را پس می‌زند. آنچه در این صحنه قابل تأمل است این نکته است که به نظر می‌رسد تنها گناه پیمان ظاهر جوان‌گرایانه وی و همکلامی با دختری است که به وی عشق می‌ورزد. کارگردان برای تعمیم و نشان دادن عمومیت این نوع نگاه در جامعه، به موازات، میزانسی را خلق می‌نماید که در آن، جوانی با ظاهری شبیه پیمان به بازداشتگاه آورده شده است. آنان هر دو دارای ویژگی‌های مشترکی هستند: جوان، خوش سیما، بدون ریش و محاسن و دارای موهای بلند. به نظر می‌رسد آنان مرتکب گناه پیروی از گفتمان جوان‌گرایی شده‌اند که در دوره اصلاحات رواج یافته است. این صحنه همچنین حاوی نشانگانی بصری است که در آن، قدرت در موضع فرادست و سوژه (پیمان) در موضعیت فرودست قرار دارد. زاویه نگاه پیمان به مأمور اداره آگاهی که دوربین آن را به تصویر می‌کشد، دلالت‌گر موضع فوق است.

تصویر۱۱)بازداشت پیمان و جوانی دیگر با سیمایی مشابه هم

تصویر۱۲) زاویه نگاه پیمان به مأمور اداره اجتماعی پلیس

این قبیل رمزگان بصری در جای جای فیلم قابل مشاهده است، از جمله در صحنه‌ای که در پست بازرسی پلیس، مأموران به رابطه پیمان و پرستو مشکوک می‌شوند و با نگاهی غضب‌آلود، آنان را مورد مواخذه قرار می‌دهند.

در میانه فیلم، به ناگاه موضوع نزاع درون گفتمانی پدیدار می‌شود. درگیری لفظی پیمان با مأمور انتظامی به خاطر امتناع پیمان از دادن تعهد، منجر به درگیری وی با مأمور و دستبند زدن به وی می‌شود که در این حین حاج‌فتاح در حالیکه کف دست خود را روی صورت پیمان گذاشته، با لحنی توأم با آرامش خطاب به وی می‌گوید «آرام باش، همه چیز درست می‌شود.» به وضوح می‌توان این جمله حاج‌فتاح را ارجاعی به گفتمان اصلاح‌طلبی تلقی نمود که همسو با نوع نگاه پیمان است.

تصویر۱۳) آرام کردن پیمان توسط حاج فتا در اداره اجتماعی پلیس

در ادامه فیلم، پیمان قصد فرار از اداره اجتماعی پلیس و فرار از کشور را دارد و موفق می‌شود بخشی از نیت خویش را عملی نماید. زمانی که در اداره اجتماعی سیف‌الاسلام و حاج‌فتاح متوجه فرار پیمان از بازداشتگاه می‌شوند، دیالوگی بین آنان برقرار می‌شود که یکی از شناخته شده‌ترین ابزارهای انقیاد و به حاشیه‌رانی گفتمان انضباطی فوکو یعنی انگ‌زنی و مکانیزم کنترلی تحقیر سوژه را به نمایش می‌گذارد.

سیف‌الاسلام: «پس یک خلافکار حرفه‌ای را ما دستگیر کرده بودیم»

حاج‌فتاح: «تا حرفه‌ای بشه خیلی کار داره»

سیف‌الاسلام: «تو اسم کسی که تو اولین جلسه دادگاه از دست ما درمیره، چی میذاری؟»

در این دیالوگ، خلافکار مشخصاً شیوه‌ای از انگ‌زنی به سوژه فرودست است.

در سکانس گرفتن تعهد از پیمان در اداره اجتماعی پلیس که مأمور از پیمان می‌خواهد تعهدنامه را امضا کند، دیالوگی شکل می‌گیرد که حاوی رمزگان فنی است.

مامور: «بنویس من تعهد می‌دهم که دیگر از این قبیل خلاف‌ها انجام نداده»

پیمان –در حالیکه شاکی و معترض است–: «از کدوم قبیل خلاف‌ها؟»

مامور: «خوب اگه می‌خوای آزاد شی، هر چی می‌گم بنویس دیگه، .... بچه سوسول»

در این صحنه نیز مأمور از طریق برچسب‌زنی، اقدام به غیریت‌سازی از پیمان می‌کند. در حقیقت مأمور از طریق خطاب کردن پیمان به عنوان «بچه سوسول» سعی در تخریب وی دارد. بنابراین بدن سوژه بارها و به اشکال مختلف از سوی گفتمان قدرت مورد نظارت، مواخذه و تحقیر قرار می‌گیرد.

حتی در صحنه‌های دیگر، شیوه‌هایی از کنترل ترسیم می‌شود که ذیل گفتمان جامعه انضباطی فوکویی قلمداد می‌شوند و از جمله آن می‌توان به «غیریت‌سازی» سوژه اشاره کرد. نظیر برچسب «مرفه بی‌بوته» به پرستو از سوی مأموران پلیس. در صحنه‌ای از داخل اداره اجتماعی پلیس، دو مأمور خانم کاملاً محجبه، حین عبور از کنار پرستو، وی را «مرفه بی‌درد و بی‌بوته» معرفی می‌کنند و این موضوع با عکس‌العمل تند پرستو مواجه می‌شود و وی متقابلاً و عیناً همین صفت را به خود آنان نسبت می‌دهد. در ادامه فیلم، پیمان پس از فرار از بازداشتگاه، در خانه پرستو مخفی می‌شود که پلیس اطراف خانه پرستو مستقر شده و خانه وی را شبانه زیر نظر گرفته و همزمان تلفن منزل را شنود می‌کنند که این نیز حاکی از پاییدن و نظارتگری بر رفتار سوژه‌ها در یک جامعه انضباطی با استفاده از تکنولوژی‌های انضباطی می‌باشد.

تصویر۱۴) خطاب قراردادن پرستو با عنوان "مرفه بی درد و بی بوته"از سوی مأموران زن

پیمان که متوجه می‌شود خانه پرستو تحت‌نظر است، قصد فرار از خانه از روی دیوارهای حیاط پشتی خانه را دارد. وی در حین بالارفتن از دیوار، خطاب به پرستو می‌گوید: «دوستت دارم». کارگردان در این صحنه می‌خواهد این نکته را یادآوری نماید که همه این مشکلات و تعقیب و گریزها بهایِ «عشق رمانتیک دو جوان» است که نه تنها مورد تأیید گفتمان اصول‌گرایی نیست، بلکه به هر شکل ممکن با آن مقابله کرده و تلاش می‌کند این دال محوری را به حاشیه براند. زیرا به زعم گفتمان اصول‌گرایی، بدن فراتر از

شیب هنجارمندی حرکت نموده و لذا بایستی در معرض طرد و تنبیه قرار گیرد. او نمی‌تواند خارج از چارچوبی از مجموعه بایدها و نبایدهای هنجارمندی بدنی عمل نماید.

وقتی حاج‌فتاح متوجه می‌شود پیمان در خانه پدر پرستو مخفی شده، زنگ درب را می‌زند و پدر پرستو به نزد حاج‌فتاح می‌آید. در اینجا ابتدا دیالوگی بین پدر پرستو و حاج‌فتاح شکل می‌گیرد.

حاج‌فتاح: «والا صلاح نیست اونو اینجا نگهش داری. اینجوری بهش کمک نکردی. باور کنید من میخوام کمکش کنم.»

پدر پرستو: «تو این دیار که کسی حرف کسی رو نمی‌خونه شما به چه قدرتی می‌خواید به اون کمک کنید.»

همانطور که فوکو به ما یادآوری می‌کند، جامعه انضباطی در پوشش خیر و صلاح شهروندان، سوژه‌ها را تحت نظارت قرار می‌دهد. بنابراین این گفته حاج‌فتاح را می‌توان اشاره‌ای به این خصوصیت «حاکم و شبان» جامعه پیشاانضباطی موردنظر فوکو دانست.

در ادامه حاج‌فتاح متوجه اختفای پیمان در پشت دیوار حیاط می‌شود. در این صحنه حاج‌فتاح، دو نخ سیگار را همزمان زیر لب گرفته، روشن می‌کند و یک نخ به سمت پیمان که در پشت دیوار مخفی شده، پرتاب می‌نماید و به وی تعارف می‌کند.

در حقیقت حاج‌فتاح با پرتاب سیگار به سمت پیمان سعی در برقراری ارتباط با او نموده و به وی می‌گوید: «تو اگه کمک بخوای من کمکت می‌کنم. مشکل تو چاره داره، پسر»

تصویر۱۵) روشن کردن همزمان دو نخ سیگار توسط حاج فتا و تعارف یک نخ از آن به پیمان

در واکنش، پیمان سیگار روشن را پرت نموده و از کشیدن آن امتناع می‌کند. نماهای بصری و دیالوگی که بین آن دو برقرار می‌شود، حاوی سویه‌های نظری و گفتمانی است. در نمای اول کارگردان سعی دارد، به شکلی ضمنی بر این نکته تأکید نماید که گفتمان اصلاح‌طلبی سعی در تعامل و آشتی با سوژه‌ها دارد و نمای دوم یعنی صحنه بی‌اعتنایی پیمان به سیگار حاکی از عدم اعتماد سوژه به نیت راستین گفتمان فوق دارد. در صحنه‌ای که پیش‌تر و در جریان زدوخورد بین پیمان و مأموران اداره اجتماعی پلیس بر سر عدم تمکین پیمان از نوشتن تعهدنامه رخ داد که منجر به دستبند زدن به پیمان و گریه وی می‌شود، حاج‌فتاح به گونه‌ای پدرانه و دلسوزانه به آرامی دست بر گونه پیمان کشیده و وی را دعوت به آرامش می‌کند.

تصویر۱۶) بی اعتنایی پیمان به سیگار تعارفی حاج فتا

کارگردان در جای جای فیلم، سعی بر آن داشته تا به مخاطب این حس را القا نماید که گفتمان اصلاح‌طلبی از درِ دوستی و رفاقت با سوژه وارد شده است. حتی در صحنه‌ای که مأمور بازداشتگاه مشغول هدایت پیمان به سمت بازداشتگاه می‌باشد، بار دیگر شاهد صحنه‌ای هستیم که در آن حاج‌فتاح در نقش یک پلیس همدل و حامی، دست خویش را بر شانه پیمان می‌گذارد که استعاره‌ایست از اینکه گفتمان اصلاح‌طلبی خود را حامی جوانان می‌پنداشت.

تصویر ۱۷) حاج فتا به نشانه همدلی دست خویش را بر شانه

لیکن باید توجه داشت حاج‌فتاح در عین اینکه با پیمان حس همذات‌پنداری می‌کند، در عین حال خود بخشی از دیده‌بان مشرف به صحنه بوده و لذا بخشی از بدنه قدرت است و از این روست که پیمان به او به دیده شک می‌نگرد.

حتی در صحنه‌ای که حاج‌فتاح متوجه حضور مخفیانه پیمان در پشت دیوار می‌شود، ضمن تعارف سیگار، خطاب به پیمان، تأکید می‌کند: «فقط یادت باشه مأمورای ما از کشیک زدن کنار این دیوارا خسته نمی‌شن. اینا کارشون اینه».

همانگونه که اشاره شد این دیالوگ اخیر حاج‌فتاح اشاره به ویژگی مشاهده‌گری و نظارت دائمی قدرت بر سوژه‌ها در یک جامعه انضباطی دارد. نظارتی که همواره و بی‌وقفه بر سوژه‌ها اعمال می‌شود.کارگردان برای تأکید بر این ویژگی، به شکلی مکرر، صحنه‌هایی از خودروهای انتظامی با چراغ‌های گردان، مأموران انتظامی، ایست بازرسی‌های متعدد، بازداشتگاه و میله‌های اتاق‌های بازداشت و غیره را به نمایش می‌گذارد که همگی نشانگانی از دیده‌بانی مشرف به صحنه و حضور همیشگی و همه‌جایی قدرت را با خود به همراه دارند.

تصویر ۱۸) پلیس در حال مواخذه پرستو به ظن شبگردی با پیمان

تصویر ۱۹) دیده‌بانی کارمند کمیته انضباطی دانشگاه حین جشن تولد

تصویر ۲۰) دیده‌بانی و مراقبت پلیس بر آمدو شد خانه پرستو

تصویر ۲۱) حضور پررنگ پلیس و خودروهای انتظامی

در ادامه فیلم و پس از آنکه پیمان موفق به فرار از دست مأموران انتظامی می‌شود، دیالوگی بین سیف‌الاسلام و حاج‌فتاح شکل می‌گیرد که از بن‌مایه‌های ایدئولوژیک برخوردار است.

سیف‌الاسلام: «خوب این هم از کسایی که طرفداریشون می‌کردی. حالا تجربه‌تون چی میگه حاج‌فتاح؟»

حاج‌فتاح: «با یک جانی که طرف نیستیم. اون یه بچه است با شور و حال جوانی. من و تو این شور و حالُ ریختیم تو انقلاب و خودمون تخلیه کردیم. اما حالا داریم شور اینا رو ازشون می‌گیریم و بالاشون قیچی می‌کنیم»

سیف‌الاسلام: «اگه قیچی نشن که خیلی بالا می‌پرن»

حاج‌فتاح: «باید جلبشون کرد. دنیا داره چارنعل میره. قرن بیست و یکم حاجی»

سیف‌الاسلام: «تو چشمای من نگاه کن حاج‌فتاح. ما تا حالا خیلی از این موردا داشتیم، ولی این یکی انگار تو را خیلی درگیر کرده. چرا؟»

حاج‌فتاح: «خسته شدم از بس که با جوونا اینجور رفتار کردم، فقط همین».

در بسیاری از صحنه‌های رویارویی پیمان با مأموران، بلافاصله حاج‌فتاح به ماجرا ورود کرده و سعی در برقراری تعامل و آشتی با سوژه داشته است. این صحنه‌ها حاوی رمزگانی است که ارجاع به مناسبات گفتمان اصلاح‌طلبان با جوانان به شکلی مسالمت‌آمیز دارد. شق گفتمانی که درصدد همدلی و همراهی با افکار جوانانی است که دچار تحول و نوخواهی گشته‌اند.

دوربین در نمایی دیگر، حضور پیمان در اتوبوس و حرکت به سمت مرز با پس‌زمینه غروب آفتاب قرمز و دلگیر را نمایش می‌دهد. مأموران مرزی ترکیه به آنان مشکوک شده، پیمان مجبور به گروگان‌گیری می‌شود که بار دیگر حاج‌فتاح از راه می‌رسد. در حالیکه پیمان یک مأمور مرزی ترکیه را زخمی کرده و دیگری را به گروگان گرفته، از نظارت‌گری قدرت شاکی شده و می‌پرسد اینجا دیگه چی میخوای؟ که حاج‌فتاح در جواب می‌گوید: «آمدم بهت کمک کنم»

این دیالوگ از یک سو دلالت‌گر ویژگی نظاره‌گری مستمر قدرت است و از دیگر سو یادآورِ ویژگی قدرت پیشامدرنی است که حاکم مسئولیت رستگاری سوژه‌ها را برای خویش قائل است و فوکو این رابطه بین قدرت و سوژه در جامعه پیشامدرن را به رابطه چوپان و شبان تعبیر می‌نماید.

در ادامه دیالوگ، حاج‌فتاح خطاب به پیمان می‌گوید: «اگه به این _مأمور زخمی_ نرسیم، این میمیره»

پیمان: «تو که از مرده نمی‌ترسی! میترسی؟»

پیمان: «شنیدم به اندازه موهات آدم کشتی. نکشتی؟»

حاج‌فتاح: «تو جنگ بود. دشمن بود. باید می‌زدیش وگرنه اون تو را می‌زد»

پیمان: «درست مثل من. من هم تو جنگم. اگه نزنم او می‌زنه.»

حاج‌فتاح: «اینجا باید اسلحه رو زمین گذاشت.»

پیمان: «اشکال شما اینه که فکر می‌کنید جنگ تموم شده.»

حاج‌فتاح: «اشکال شما هم اینه که به ما اعتماد ندارید.»

پیمان: «ما قربانی نگاهی هستیم که شما بهمون دارید. اسلحه می‌دید دست یه بچه پونزده شونزده ساله که جلوِ ما رو تو خیابون بگیره. فقط به خاطر اینکه از رنگ لباس من خوشش نمیاد. به من میگه بچه قرتی، وقتی هم که اعتراض می‌کنم میزنن تو دهنم خفه شود، بمیر»

دیالوگ فوق دلالت بر تعارض گفتمانی سوژه و قدرت در بطن واقعیت اجتماعی جامعه دارد. گفته‌های پیمان البته دال بر آن است که مناسبات قدرت و سوژه از حالت تعارض عبور کرده و به رویارویی و حذف دیگری از صحنه رسیده است. گرچه به لحاظ رمزگانی، حاج‌فتاح نماینده جریان اصلاح‌طلبی است، اما به دلیل عدم باور پیمان به نیت حاج‌فتاح، همچنان وی را مجری گفتمان قدرت (اصول‌گرایی) پنداشته و لذا به وی اعتماد ندارد.

حاج‌فتاح برای دومین بار، و در سکانسی دیگر دو نخ سیگار را زیر لب گرفته، روشن می‌نماید و یکی از آنها را به سمت پیمان پرت می‌نماید.

تصویر ۲۲)روشن نمودن دو نسخ سیگار توسط حاج فتا در ایستگاه مرزی ترکیه و تعارف به پیمان

تصویر ۲۳) امتناع پیمان از قبول و کشیدن سیگار و له کردن آن در زیر پا

در این صحنه بار دیگر سیگار مورد بی‌اعتنایی پیمان قرار گرفته و زیر پا له می‌کند. عدم استقبال پیمان از سیگار در هر دو صحنه، حاکی از عدم اعتماد و عدم باور پیمان به حاج‌فتاح است، زیرا پیمان علی‌رغم ابراز همدلی حاج‌فتاح، همچنان وی را نماینده قدرت و منتسب به گفتمان اصول‌گرایی می‌داند. بنابراین، تعارف حاج‌فتاح و بی اعتنایی پیمان به سیگار حاوی رمزگانی است که به شکلی ضمنی دلالت بر آن دارد که از نظر قشر جوان که پیمان نماینده آن است، همچنان باور ندارد که بخشی از بدنه قدرت واقعاً همدل و همسو با جوانان بوده است. به یاد داشته باشیم که سینمایی آواز قو در دوره اصلاحات ساخته شده است که خویش را مدعی حمایت از جوانان و امیال و آرزوهای آنان می‌دانست.

لیکن کارگردان در صحنه‌های پایانی و در سکانسی که مأموران پاسگاه مرزی پیمان را به گلوله می‌بندند، به ناگاه حاج‌فتاح خود را به پیمان رسانده و وی را در آغوش گرفته و حتی در این راه به ضرب گلوله مأموران ترکیه از ناحیه پا زخمی می‌شود. این صحنه دلالتی ضمنی تأکیدی است براین‌که بخشی از بدنه قدرت یعنی اصلاح‌طلبان به شکلی راستین خویش را مدافع امیال جوانان می‌پنداشتند.

تصویر ۲۴) در آغوش کشیدن پیمان توسط حاج فتا پس ازهدف گرفتن پیمان توسط مأموران و تیرخوردن حاج فتا در این صحنه

رمزگان ایدئولوژیک

برخی از صحنه‌های فیلم حاوی رمزگان ایدئولوژیکی است. این رمزگان که غالباً در اشکال «طرد گفتمانی»، «انگ‌زنی» و «غیریت‌سازی» می‌باشد، در صحنه‌های مختلف فیلم به تصویر کشیده شده است.

در اداره اجتماعی دو افسر ارشد با اسامی حاج‌فتاح (لباس شخصی) و سیف‌الاسلام (یونیفورم نظامی) حضور دارند که درگیر پرونده پیمان و پرستو هستند. حاج‌فتاح با چهره‌ای حاکی از تردید نسبت به رویه اعمال قدرت در مواجهه با جوانان معرفی شده و در مقابل سیف‌الاسلام با چهره‌ای درهم، مصمم و مدافع برخورد قاطع با جوانان به زعم وی هنجارشکن بازنمایی شده است.

به نظر می‌رسد نحوه چینش جلوه‌های بصری وگفتاری فیلم که در قالب رمزگان اجتماعی و فنی به نمایش درآمده، دو سطح از تعارض گفتمانی را به نمایش می‌گذارد. یک سطح، حاکی از تعارضی است بین گفتمان اصول‌گرایی که مدافع بدن هنجاری است و گفتمان سوژه‌محور پیمان و پرستو که حامل بدن‌هایی آستانه‌ای هستند. سطح اخیر از تعارض را می‌توان در رویارویی پیمان و پرستو و جدال و مقاومت آنان در مقابل نمایندگان قدرت مشاهده نمود. لذا به لحاظ نشانه‌شناختی این تعارض گفتمانی هم در دیالوگ بین پیمان و پرستو با اعضای کمیته انضباطی قابل استنباط است و هم در دیالوگی که بین آن دو با مأموران پلیس. از طرفی در این فیلم شاهد بروز سطحی دیگر از تعارض گفتمانی هستیم. تعارضی که این بار نه بین‌گفتمانی، بلکه درون‌گفتمانی است. به عبارتی شاهد نوعی انشقاق گفتمانی هستیم که در دل گفتمان جریان اصلی رخ داده است. سیف‌الاسلام حامی و نماینده سرسخت گفتمان اصول‌گرایی حاکم است و در مقابل حاج‌فتاح که تبلور گفتمان اصلاح‌طلبی است، تمایل به مدارا با جوانان دارد که مکرر مورد طعنه همکار خویش یعنی سیف‌الاسلام قرار می‌گیرد. گرچه این جدال گفتمانی در چارچوب یک اداره پلیس رخ می‌دهد، اما می‌توان آن را بازنمایی از نوع نگاه به بدن و جوانان و انشقاق گفتمانی در سطوح بالای قدرت و در چارچوب کلان جامعه تلقی نمود.

به لحاظ بازنمایی بدن آستانه‌ای و مناسبات قدرت و بدن نیز، همانگونه که در بخش رمزگان فنی مشاهده شد، مأموران اداره اجتماعی پلیس از طریق انگ‌زنی به پرستو در واقع اقدام به مرزبندی خودی و ناخودی و «غیریت‌سازی» از پرستو می‌نمایند. در اینجا به لحاظ رمزگان ایدئولوژیک نوعی برچسب «دیگری بودن» و طرد ایدئولوژیک رخ می‌دهد، که اشارتی روشن دارد به مکانیسم‌های طرد سوژه از سوی قدرت، آن‌گونه که در نظریه فوکو بدان اشاره شد. این مناسبات همچنین در سکانس گرفتن تعهد از پیمان در اداره اجتماعی پلیس که مأمور از پیمان می‌خواهد تعهدنامه را امضا کند، قابل استنباط است. در سکانس گرفتن تعهد از پیمان در اداره اجتماعی پلیس که مأمور از پیمان می‌خواهد تعهدنامه را امضا کند، از طریق برچسب زنی، اقدام به غیریت‌سازی از پیمان می‌کند. در حقیقت مأمور از طریق خطاب کردن پیمان به عنوان «بچه سوسول» سعی در تخریب وی دارد، از این‌رو بدن سوژه بارها و به اشکال مختلف از سوی گفتمان قدرت مورد نظارت، مواخذه و تحقیر قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

آواز قو روایت‌گر فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره‌ای است که از آن با عنوان دوره اصلاحات یاد می‌شود. در این دوره رسانه‌ها، روزنامه‌ها و فضای مجازی بیش از پیش توسعه یافت. این فضای باز سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که دولت اصلاحات حامی و مدافع آن بود و بسترهای آن را ایجاد و تقویت نموده بود، شرایطی را فراهم ساخته بود که در آن جوانان فرصت کنش‌گری یافتند، امیال و آرزوهای‌شان را مطالبه نموده و بر آن پافشاری کردند. این مطالبه‌گری طیفی از خواسته‌ها از انتخاب پوشش تا تأکید بر افکار و سلوک رفتاری فردگرایانه، جوان‌گرایانه و دنیاگرایانه‌ای را دربرمی‌گرفت. گفتمان اصلاحات در حکم رقیب و دیگریِ گفتمان قدرتمند

اصول‌گرایی ظاهر شد و آن را به چالش کشید. این گفتمان رویشی از درون گفتمان جریان اصلی بود و توانست حول دال‌هایی نظیر فردگرایی، جوان‌گرایی، عشق، آزادی بیان و رفتار و غیره، طیف وسیعی از جامعه به‌خصوص جوانان را جذب خویش نماید. در این دوره شاهد تعارض گفتمانی در دو سطح هستیم. تعارض درون‌گفتمانی بین گفتمان اصلاح‌طلبی و گفتمان اصول‌گرایی و تعارض بین‌گفتمانی که یک سوی آن گفتمان سوژه‌محور و در سوی دیگر گفتمان اصول‌گرایی قرار داشت و در همان حال، به نظر می‌رسد بین گفتمان سوژه‌محور و گفتمان اصلاح‌طلبان نوعی همسویی حاکم بود. اصلاح‌طلبان خود را حامی و مدافع مطالبات جوانان می‌دانستند، اما از دیگر سو و از آنجا که گفتمان اصلاح‌طلبی از دل گفتمان اصول‌گرایی مشتق شده بود، لذا جامعه و جوانان با دیده تردید به این گفتمان می‌نگریستند؛ بطوری‌که برخی، دولت اصلاحات را سوپاپ اطمینان قدرت می‌دانستند. لذا در مقطع زمانی که سینمایی آواز قو ساخته شد، شاهد یک مثلث گفتمانی هستیم که در یک رأس آن گفتمان اصلاح‌طلبی، در رأس دوم گفتمان اصول‌گرایی و در دیگر رأس، گفتمان سوژه‌محور قرار دارد.

همین مثلث گفتمانی نیز در فیلم آواز قو انعکاس یافته و به بهترین وجه بازنمایی شده است. کارگردان از طریق نوع روایت، دیالوگ‌نویسی، شخصیت‌پردازی و فضاسازی، عوامل جلسه انضباطی و مأموران پلیس به ویژه سیف‌الاسلام را در حکم نماینده گفتمان اصول‌گرایی، حاج‌فتاح را به عنوان نماینده گفتمان اصلاح‌طلبی و پیمان و پرستو را نیز به عنوان نماینده گفتمان سوژه‌محور معرفی نموده است. می‌توان بخشی از صحنه‌ها و دیالوگ‌های بین حاج‌فتاح و پیمان در ماجرای تعارف سیگار و امتناع پیمان از قبول آن را بازنمایی این واقعیت دانست که جامعه همچنان به استقلال گفتمان اصلاح‌طلبی از جریان اصلی قدرت به دیده تردید نگاه کرده و آن را جزو لاینفک بدنه قدرت تلقی نموده است. در دیالوگ حاج‌فتاح با پیمان، حاج‌فتاح تأکید می‌کند که مأموران همیشه در حال دیده‌بانی بوده و از این کار خسته نمی‌شوند که این گفته استعاره‌ایست از اینکه جریان اصلاحات همچنان به عنوان ابزار دیده‌بانی و نظارت جامعه انضباطی نقش‌آفرینی کرده و در خدمت جریان اصلی قرار دارد.

کارگردان با انتخاب هوشمندانه اسم «حاج‌فتاح» و اطلاق نقش «پلیس» به وی می‌خواهد به گونه‌ای استعاری تأکید نماید که گفتمان اصلاح‌طلبی در نهایت در جناح و در سمت قدرت ایستاده و برآمده از آن است. چینش کاراکترها و تعداد آنها نیز انعکاسی است از وضعیت جامعه که کارگردان به شکلی عامدانه و آگاهانه دست به انتخاب زده است. می‌توان تناسبی بین تعداد شخصیت‌هایی که در فیلم جریان‌های گفتمانی را نمایندگی می‌کنند با واقعیت برقرار نمود. در جلسه کمیته انضباطی، چهار عضو کمیته، همگی دارای ظاهر بدنی یکدست و برخوردار از افکار، رفتار و باورهای همسو با جریان اصلی قدرت هستند. در اداره اجتماعی پلیس، بازداشتگاه و در ایست‌های بازرسی، کاراکترهای متعددی ایفای نقش می‌کنند که همگی نماینده گفتمان جریان اصلی قدرت هستند. در مقابل کارگردان به عمد تنها به یک نقش به عنوان نماینده گفتمان اصلاح‌طلبی اکتفا نموده و آن نیز نقش «حاج‌فتاح» است. وی یکه و تنهاست در میان طیفی از کاراکترهایی که قدرت و شعاع عمل وی را محدود می‌نمایند. در حقیقت حاج‌فتاح به لحاظ فکری و عملکردی یکه و تنها و در احاطه کاراکترهایی قرار دارد که در زمره عوامل گفتمان اصول‌گرایی هستند. گویا کارگردان با این عمل خواسته به شکلی استعاری مخاطب را متوجه تعدد مراجع قدرتمند و حامی گفتمان اصول‌گرایی در مقابل اقلیت مدافع گفتمان اصلاح‌طلبی نماید. در حقیقت وی می‌خواهد بر این نکته تأکید نماید که جریان اصلاح‌طلبی تنها و یکه و در احاطه مراکز متعدد قدرتی قرار دارد که حامی گفتمان اصول‌گرایی بوده و به شکلی مستقیم و غیرمستقیم گفتمان اصلاح‌طلبی را تحت فشار و در تنگنا قرار می‌دهد. او در هر فرصتی از پیمان و پرستو در مقابل نوع نگاه گفتمان قدرت حمایت کرده و دائماً با همکاران «پرتعداد» خود در اداره اجتماعی پلیس، بازداشتگاه و غیره که در طیف مقابل او هستند، مجادله و چانه‌زنی می‌کند.

یک روی دیگر این ماجرا، گفتمان سوژه‌محور است که پیمان و پرستو نماینده آن هستند. همان‌گونه که اشاره شد، گفتمان سوژه‌محور در تقابل و تعارض با گفتمان حاکم قرار دارد و پیمان و پرستو سعی نمودند با کنش‌گری خویش آن را به چالش بکشند.

شخصیت‌های اصلی سینمایی آواز قو به هر قیمت در برابر نگاه یکدست‌ساز قدرت مقاومت می‌کنند. آواز قو، شورشی در برابر نگاه بالا به پایین قدرت در ارتباط با بدن است. آنان خود را قربانیِ دستگاهی می‌بینند که در چارچوب آن، مجالی برای کنش‌گری جوانان از طریق بدن آن‌طور که آنان می‌خواهند، تعریف نشده است و از این رو یگانه راه برون‌رفت از این وضعیت را دست زدن به کنش‌گری فعالانه می‌بینند که فرجام آن نیز با مرگ سوژه (پیمان) رقم می‌خورد.

پیمان و پرستو در «آواز قو» کنش‌گرانی هستند که در برابر خواسته‌های گفتمان حاکم راهی جز سکوت را برگزیدند. آن دو در پروسه‌ای که فیلم چیدمان می‌کند از یک فرد کاملاً معمولی به سوژه‌های نافرمان تبدیل شدند که تنگناها و موانع پیش‌رو، آنان را سرسخت‌تر و مصمم‌تر از پیش نموده و عزم آنان را جزم نموده تا مسیر دلخواهشان را به انتها برساند.

بنابراین کل داستان سینمایی آواز قو مناقشه‌ای بر سر بدن و کنترل آن است. در حقیقت آواز قو حول مفهوم «بدن» به عنوان یکی از مهم‌ترین موضوعاتی شکل گرفته که به ویژه در دوره معاصر در زمره مهم‌ترین و محوری‌ترین موضوعات چالش‌برانگیزی به حساب آمده که محل مناقشه گفتمانی نیز بوده است. هرکدام از گفتمان‌های مورد اشاره در این فیلم، تلقی خاصی از بدن داشته و سعی در دفاع و ثبیت موضع خویش در ارتباط با بدن نموده‌اند. گفتمان مسلط و فربه فیلم، گفتمان اصول‌گرایی است. گفتمان اصول‌گرایی در سینمایی آواز قو، بدنی را پشتیبانی می‌کند که در آن همه حالات، احساسات، سکنات و پوشش و رفتار سوژه‌ها وجهی از سادگی و به دور از آرایش، تجمل و .... را در خود دارد. این در حالیست که بدن پیمان و پرستو از حیث همه ویژگی‌های فوق، سنخیتی با آن نداشته و طبعاً نمی‌توانستند در دایره شمول بدن هنجاری تعریف شده جای بگیرد و از این‌رو بدنی خارج از نرم و هنجار و لذا بدنی آستانه‌ای تعریف می‌گردد که به اشکال مختلف نظیر احضار به کمیته انضباطی، اخراج از دانشگاه، انگ‌زنی، پس‌گردنی و بازداشت، مورد مواخذه و تهدید واقع شده است. لیکن این نوع نگاه گفتمانی به بدن به‌ویژه پس از شروع جریان اصلاحات، هم از سوی گفتمان اصلاح‌طلبی و هم از سوی جامعه و کنش‌گران فردی به چالش کشیده شد. این‌بار سوژه‌ها به کمک رسانه‌های جمعی و فضای مجازی فرصت یافته بودند، تصویر بدیلی از بدن را عرضه کنند که آشکارا در تعارض با نگاه گفتمانی قدرت قرار داشت. تصویری جوان‌گرایانه، زیباگرایانه، دنیاگرایانه از بدن که نمود بیرونی آن در پوشش ظاهری، افکار و عقاید و احساسات عاشقانه پیمان و پرستو هویدا بود. امری که از همان ابتدا مورد سوءظن و حساسیت کمیته انضباطی و اداره اجتماعی پلیس به عنوان مدافعان گفتمان حاکم قرار گرفت. پیمان و پرستو از بدن خویش به عنوان مهم‌ترین ابزار چانه‌زنی در مقابل نگاه گفتمانی قدرت به بدن که خواستار القای بدنی به زعم آنان هنجاری بود، استفاده نمودند. بنابراین در این اثر به وضوح می‌توان مناسبات ساختار و کنش را در اشکال طرد، انقیاد، سرکوب، مقاومت و مبارزه برای به چالش کشیدن نظم و قدرت موجود ببینیم و جدال حاشیه و متن و فرودستی و فرادستی را به نظاره نشست.

منابع

آقابابایی، احسان و همتی، رضا (۱۳۹۵). مقاله روایت به مثابه روش تحقیق کیفی، عیار مقاله در علوم انسانی، سال پنجم، شماره دوم، پیاپی ۱۰، بهار و تابستان.

بینظیر، نگین (۱۳۹۷). گفتمان قدرت و سازوکارهای تکنولوژی انضباطی: مطالعه موردی، قصه های مجید، مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز سال نهم، شماره اول، بهار و تابستان ۹۷(پیاپی ۱۷)

پین، مایکل (۱۳۹۲). بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز

جفری‌تامس، نیلون و سوزان‌سرلز، جیروکس (۱۳۹۶). جعبه ابزار نظریه: مفاهیم اساسی در علوم‌انسانی، علوم اجتماعی و هنر، ترجمه عباس لطفی‌زاده، مرتضی خوش‌آمدی، تهران، نظر ققنوس

ذکایی، محمدسعید و امن‌پور، مریم (۱۳۹۱). درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران، تهران، انتشارات تیسا

ریچاردستون، نایل و لاکس، آدام (۱۳۹۸). مطالعات فرهنگی بدن، ترجمه حسین حسینی تهران، انتشارات نیو

فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۳). تاریخ فرهنگی ایران مدرن، تهران، مقاله پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فلیک، اووه (۱۳۹۳). درآمدی بر روش تحقیق کیفی، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

فوکو، میشل (۱۳۹۱). اراده به دانستن، ترجمه افشین جهاندیده ، نیکو سرخوش، تهران، نشر نی

گریکان، کیت (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی بدن، ترجمه محسن ناصری‌راد، تهران، انتشارات نقش و نگار

لش، اسکات (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی پست مدرنیسم، ترجمه حسن چاوشیان، تهران، نشر مرکز

لیندلاف، تامس آر و تیلور، برایان سی (۱۳۹۲). روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه عبدالله گیویان، تهران، انتشارات همشهری (چاپ دوم).

فیسک، جان (۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون، مژگان برومند، ارغنون، ش ۱۹، ۱۳۸۰، ص۱۲۵ـ۱۴۹.

فیسک، جان (۱۳۸۶). درآمدی بر مطالعات ارتباطی، مهدی غبرایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها

Boghossian, paul(2006).”what is Sociol Constructionism?”, proquest journal education, No. 98

Levin, T. Y. (2002). Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of “real time”. CTRL [SPACE]: Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother, 578-593. 16.

Lyon, D. (2006). Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond, Devon: Willan Publishing. 17. Lyon, D.

Turner. Bryan S(2008). The Body & Society: Explorations in Social Theory, SAGE Publications Ltd