Iranian Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ چهارم (سری جدید)، شمارهٔ ۴، پیاپی ۱۶، پاییز ۱۴۰۰ (صفحات ۸۲-۷۱)

Original Research

مقالهٔ پژوهشی

بازنمایی گفتمان‌های اجتماعی در فیلم *گاو* براساس رویکرد لاکلا و موف

عباسعلی آهنگر[1*]، امیرعلی خوشخونژاد[2]، سهیلا خادمی[3]
۱. استاد زبان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
۳. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

دریافت: **۱۳۹۹/۰۳/۰۶** پذیرش: **۱۴۰۰/۰۲/۱۵**

Representation of Social Discourses in the Movie *Cow* Based on Laclau and Mouffe's Approach

Abbas Ali Ahangar[1]*, Amir Ali Khoshkhounejad[2], Soheila Khademi[3]
1. Professor of Linguistics, University of Sistan and Baluchestan, Iran
2. Ph.D. in Linguistics, University of Sistan and Baluchestan, Iran
3. M.A. in Linguistics, University of Sistan and Baluchestan, Iran

Received: **2020/05/26** Accepted: **2021/05/05**

10.30473/il.2022.53195.1366

چکیده

سینما بـه بازنمـایی واقعیـت‌هـای سیاسـی، اجتمـاعی و فرهنگـی میپردازد. تحلیل گفتمان انتقادی نیز با تکیه بر مؤلفـه‌هـایی چـون ایدئولوژی، اجتماع، فرهنگ و سیاست، واقعیت‌های مـتن زبـانی را بازنمایی مـی‌کنـد. هـدف پـژوهش حاضـر بررسـی گفتمـان‌هـای اجتماعی فیلم گاو بـر اسـاس ابزارهـای گفتمـانی لاکـلا و مـوف (۲۰۰۱) است. بدین منظور، ابتدا متن کامل مکالمه‌های فـیلم گـاو بررسی شد. سپس همهٔ داده‌های فـیلم بـا اسـتفاده از مؤلفـه‌هـای گفتمانی مطـرح‌شـده در نظریـهٔ گفتمـان لاکـلا و مـوف (۲۰۰۱) توصیف و تحلیل شدند. نتایج پژوهش نشان داد گفتمان فیلم گاو با تکیه بر دال مرکزی «مـرگ گـاو» و دال‌هـای شـناوری از قبیـل «فقـــر»، «مـــذهبی بـــودن»، «بیکـــاری»، «جامعـــهٔ بســـته»، «دروغگـــویی»، «وابســـتگی بـــه گـــاو»، «اتحـــاد»، «ناآگـــاهی» و «مسخ‌شدگی» مفصل‌بندی شده‌اند. به علاوه، گفتمان‌هـای غالـب در این فیلم گفتمان‌های مذهبی، سنتی و جمع‌گرا است. در ادامـه، با بررسی مؤلفه‌های برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی در شخصیت‌هـای بـازیگران فـیلم گـاو، مشـخص شـد دال‌هـای «دروغگـویی»، «مسخ‌شدگی» و «فقر» در این فـیلم برجسـته شـده و دال شـناور «مذهبی بودن» به حاشیه کشیده شده است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، گفتمان اجتماعی، فـیلم گـاو، دال مرکزی، دال شناور، مفصل‌بندی، زبان‌شناسی اجتماعی.

Abstract

Cinema represents political, social and cultural realities. Critical discourse analysis also signifies linguistic text realities based on features such as ideology, society, culture and policy. The purpose of the present research is to provide a study of sociol discourses of the movie Cow based on Laclau and Mouffe's (2001) theory. To this end, the full text of the conversations of the movie Cow was examined. Then, th data were described and analyzed for the discourse features proposed in Laclau and Mouffe's (2001) theory. The results of the study indicate that the discourse of the movie is articulated around the central signifier Cow's death" and the floating signifiers such as "poverty", "being religious", "unemployment", "closed society", "lying", "dependency on Cow", "unity", "unawareness" and "metamorphosis". In addition, the dominant discourses of the movie are "religion, tradition and collectivism". Through the examination of the highlights and background features of role of the actors and actresses in the movie Cow, it was found that the signifiers "lying", "metamorphosis" and "poverty" are highlighted in this movie whereas the floating signifier "being religious" is backgrounded.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Social Discourse, The Movie Cow, Central Signifier, Floating Signifier, Articulation, Sociolinguistics.

* **نویسندهٔ مسئول:** عباسعلی آهنگر

***Corresponding Author:** Abbas Ali Ahangar
Email: ahangar@english.usb.ac.ir

مقدمه

تحلیل‌گران گفتمان در تلاشند از مرز تعریف‌ها درگذرند. آن‌ها پذیرفته‌اند گفتمان یکی از چندین گونهٔ کاربرد زبان است. رخداد ارتباطی یکی از خصایص گفتمان است که واجد برخی از این وجوه کارکردی است. این بدان معناست که مردم زبان را برای ارتباط برقرار کردن بین اندیشه‌ها و باورها یا بیان احساسات به کار می‌گیرند و این عمل را به‌مثابه بخشی از رخدادهای پیچیده‌تر اجتماعی و در موقعیت‌های مشخص انجام می دهند. آنان با یکدیگر به تعامل یا کنش متقابل می‌پردازند. گاهی زبان را شکلی از تعامل کلامی نیز دانسته‌اند تا بر بُعد تعاملی گفتمان تأکید کنند (فرکلاف، ۱۹۹۵).

از سوی دیگر، سینما پیچیده‌ترین و قدرتمندترین شکل هنر در میان هنرهای هفتگانه یعنی عکاسی، معماری، ادبیات، تئاتر، نقاشی و موسیقی در شناخت واقعیت‌های دنیای امروز است. سینما در بازنمایی واقعیت‌های موجود سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نقشی فعال دارد. به گفتهٔ ساعی (۱۳۸۹: ۱۱۶): «ارتباطات و رسانه‌های جمعی به عنوان یکی از پدیده‌های نوین در عصر مدرن، با به کار بردن ابزار بازنمایی و بازساخت، به اشکال مختلف و به صورت فراگیر، پیام‌هایی را به مخاطبان منتقل می‌کنند و از این راه بر زندگی روزمرهٔ آنها تأثیر می‌گذارند».

محور کلیدی این مقاله بررسی این نکته است که تحلیل گفتمان انتقادی چگونه می‌تواند برای توصیف و تحلیل مؤلفه‌های اجتماعی مانند فیلم‌های سینمایی به کار گرفته شود. بنابراین، مقالهٔ حاضر به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که گفتمان‌های اجتماعی فیلم *گاو* چگونه بازنمایی می‌شود؟ پاسخ به این پرسش از راه شناخت و بازنمایی گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی غالب در جامعهٔ ایرانی در زمان تولید فیلم حاصل می‌شود. فیلم‌سازان با سرعتی چشمگیر به ساخت و تولید فیلم در عرصه‌های مختلف (اجتماعی، فرهنگی و سیاسی) در جامعه می‌پردازند، مردم جامعه نیز واقعیت‌های جهان را در آیینهٔ فیلم و سینما پیدا می‌کنند. ازاین‌رو، هرچه رسانه‌ها به هنجارها و ارزش‌های حاکم بر جامعه اهمیت بیشتری بدهند، توجه مردم را بیشتر جلب خواهند کرد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی گوناگون دربارهٔ فیلم‌های سینمایی انجام شده است که در آنها پژوهشگران برای بررسی فیلم‌ها از نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی بهره گرفته‌اند. در ادامه، به تعدادی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود. راوداد و سیلمانی (۱۳۸۹) با تلفیقی از نظریهٔ بازنمایی هال[1] (۲۰۰۳) (بازتابی[2]، تعمدی[3] و برساخت‌گرا[4]) و رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موف[5] (۲۰۰۱)، به تحلیل گفتمان فیلم *زیر نور ماه* (میرکریمی، ۱۳۸۰) پرداخته‌اند. هدف از این پژوهش، بازنمایی گفتمان سنت اسلامی در رابطه با تجربهٔ دینی و عرفانی در سینمای ایران بوده است. نتیجهٔ این پژوهش نشان داد مهم‌ترین عناصر گفتمانی سنت اسلامی در فیلم عناصری چون انسان دینی، مبلغ دینی، عرفان اسلامی، حضور دین در اجتماع و تقابل سنت و مدرنیته بوده است. راوداد، سیلمانی و حکیمی (۱۳۹۰) بازنمایی گفتمان‌های دینی موجود در فیلم *قانون* (میری، ۱۳۸۷) را بررسی کردند. چارچوب نظری این پژوهش برگرفته از نظریهٔ چندآوایی باختین[6] (۱۹۲۹) است. همچنین، در این پژوهش برای تحلیل فیلم از نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف (۲۰۰۱) استفاده شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از وجود عناصری از گفتمان «سنت اسلامی» و گفتمان «روشنفکری دینی» بود. دیندار(۱۳۹۱) در چارچوب نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف (۲۰۰۱) و با استفاده از راه‌کار برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی، به تحلیل فیلم‌های *دو زن* (میلانی، ۱۳۷۷)، *واکنش پنجم* (میلانی، ۱۳۸۱)، *چهارشنبه‌سوری* (فرهادی، ۱۳۸۴)، *دربارهٔ الی* (فرهادی، ۱۳۸۷)، *جدایی نادر از سیمین* (فرهادی، ۱۳۸۹) و *شهر زیبا* (فرهادی، ۱۳۸۲) پرداختند. نتایج این پژوهش نشان داد که مسائل و مشکلات خانواده‌های امروزی از تقابل و کشمکش معنایی گفتمان‌های سنت و مدرنیته ناشی می‌شود و در بیشتر این جدال ها گفتمان مدرنیته غالب و گفتمان سنّت مغلوب است. غلامعلی و شیخ‌مهدی (۱۳۹۱) به بررسی فیلم‌های *شازده احتجاب* (فرمان‌آرا، ۱۳۵۳) و *گاو* (مهرجویی، ۱۳۴۸) پرداختند. در این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و به شکل کیفی، ادبیات و روایت مدرن، چگونگی شکل‌گیری آن و تأثیر ادبیات داستانی مدرن بر شکل روایت در فیلم‌های *گاو* و *شازده احتجاب* تجزیه‌وتحلیل شده است. نتایج پژوهش نشان داد فیلم *گاو* اثری اقتباسی و دارای روایت خطی بود و بیشتر از فیلم‌های معاصر خود، به روایت

1. Stuart Hall’s representation theory
2. reflective
3. intentional
4. constructive
5 Laclau & Mouffe
6. Bakhtin's multi-narration theory

کلاسیک نزدیک‌تر شد و فیلم *شازده احتجاب* روایتی غیرخطی و شخصیت‌محور داشت. خادم‌الفقرایی و کیان‌پور (۱۳۹۵) به بررسی فیلم سینمایی *زندگی مشترک آقای محمودی و بانو* (حجازی، ۱۳۹۳) در رابطه با فرایند داغ ننگ خوردن به زنان در جریان مدرن شدن پرداختند. در این پژوهش از روش پیشنهادی بشیر (۱۳۸۸) و روش فرکلاف (۱۹۹۵) استفاده شده است. محققان این پژوهش نتیجه می‌گیرند داشتن ویژگی‌های مدرن برای یک زن، زمینهٔ «داغ ننگ خوردن» او را مهیا می‌کند و سه مؤلفهٔ «ساختارشکنی زن مدرن»، «عدم پذیرش زن مدرن از سوی سنت» و «برچسب‌زنی زن مدرن از سوی سنت» مراحل فرایند زدن داغ ننگ بر زن مدرن قصهٔ فیلم است.

روش مقالهٔ حاضر از نوع تحلیل گفتمان است. برای جمع‌آوری داده‌های پژوهش از روش کتابخانه‌ای و برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش از نظریهٔ گفتمان انتقادی لاکلا و موف (۲۰۰۱) استفاده شده است. این پژوهش سعی دارد با تحلیل مکالمهٔ فیلم *گاو* (۱۳۴۸) نظام گفتمانی مؤلفهٔ اجتماعی را در فیلم بازنمایی کند. بنابراین، به بازنمایی دال مرکزی، مفصل‌بندی و دال‌های شناور موجود در شخصیت‌های اصلی و متن مکالمهٔ این فیلم می‌پردازد. معیار تقسیم‌بندی در نگارش مکالمه‌های فیلم بر اساس زمان (دقیقه و ثانیهٔ رخداد مکالمه) است.

چارچوب نظری

برای نخستین بار، هریس[1] در سال ۱۹۵۲ در مقاله‌ای اصطلاح تحلیل گفتمان را به کار برد. این اصطلاح که در زبان فارسی به سخن‌کاوی، تحلیل کلام و تحلیل گفتار نیز ترجمه شده است، یکی از زیرشاخه‌های بین‌رشته‌ای مهم و کاربردی زبان‌شناسی به شمار می‌رود که از اواسط دههٔ ۶۰ تا اواسط دههٔ ۷۰ به دنبال تغییرات گستردهٔ علمی ـ معرفتی در رشته‌های مختلف علوم‌انسانی ظهور یافت. این گرایش به دلیل بین‌رشته‌ای بودن، خیلی زود به عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی مورد استقبال واقع شد (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۷). زبان‌شناسی انتقادی نیز هنگامی ظهور یافت که زبان در نظریهٔ اجتماعی بسیار ارزشمند بود و گسترده‌ترین وجه جامعه‌شناختی را شامل می‌شد (وداک[2]، ۲۰۰۱). در زبان‌شناسی انتقادی، ایدئولوژی بخشی از عقل سلیم و به‌تبع آن بخشی از کردار اجتماعی به شمار می‌رود و کارکردهای زبانی نیز هستهٔ این ایدئولوژی محسوب می‌شود (فرکلاف، ۱۹۹۲). گفتمان انتقادی با نگرشی دقیق به زبان به عنوان فرایندی اجتماعی و رویکردی میان‌رشته‌ای در پدیدار کردن تفکرات ایدئولوژیک در حال بسط و گسترش است (یارمحمدی، ۱۳۸۳). در واقع، تحلیل گفتمان انتقادی بر آن است که نحوهٔ عمل و کارکرد نابرابری اجتماعیِ نهان در لایه های زیرین گفتمان را نشان دهد و این‌گونه بینش لازم را برای افراد جامعهٔ مورد نظر فراهم آورد تا در نهایت بتوانند با گفتمان مناسب، مقاومت لازم را در رویارویی با نابرابری اجتماعی به دست آورده، با کاربرد مطلوب ساختارهای گفتمان‌محور در جامعه، به سوی محقق شدن عدالت اجتماعی گام بردارند (یارمحمدی، ۱۳۹۱).

در دههٔ ۱۹۶۰، فوکو[3] نوع دیگری از نگرش گفتمانی در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی ـ اجتماعی را بنیان‌گذاری کرد. بر اساس نگرش او، گفتمان نه‌تنها بزرگ‌تر از زبان است، بلکه کل حوزهٔ اجتماع را نیز فرامی‌گیرد (یورگنسن و فیلیپس[4]، ۱۳۸۹). در واقع، نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف (۲۰۰۱) صورت گسترش‌یافتهٔ نظریهٔ گفتمان فوکو در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی ـ اجتماعی است.

افزون بر آن، نظریهٔ گفتمان انتقادی لاکلا و موف (۲۰۰۱) در نظریهٔ مارکسیسم سنتی نیز ریشه دارد. این نظریه با طرح مباحثی دربارهٔ شیوه‌های تشکیل معنا و مفهوم گفتمان، تلاش دارد نظریهٔ گفتمانی‌ای را مطرح کند که برای تبیین کل امور سیاسی و اجتماعی ـ فرهنگی کارایی داشته باشد. بخش عمدهٔ نظریهٔ لاکلا و موف در کتاب *هژمونی و راهبرد سوسیالیستی*[5] مطرح شده است. آنها در نظریهٔ مارکسیسم سنتی سه دگرگونی اساسی به وجود آورده‌اند که بدین قرارند: ۱. به جای بخش کردن جامعه به زیربنا و روبنا، صورت‌بندی‌های اجتماعی را حاصل فرایندهای گفتمانی می‌دانند؛ ۲. برداشت مارکسیستی از جامعه را مردود می‌شمارند، چراکه داشتن جامعهٔ عینی را ناممکن فرض می‌کنند؛ ۳. از دیدگاه آن‌ها هویت‌ها و گروه‌های اجتماعی وجود دارند و حاصل فرایندهای گفتمانی هستند (نقل‌شده در سلطانی، ۱۳۸۴). بر این اساس، در نظریهٔ گفتمان لاکلا و

1. Harris
2. Wodak
3. Foucoult
4. Jorgensen & Phillips
5. *Hegemony and Socialist Strategy*

موف (۲۰۰۱) تمام امورِ اجتماعی گفتمانی هستند. در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف (۲۰۰۱) دال‌ها، اشیاء و کنش‌ها معنای خود را در گفتمانی واحد کسب می‌کنند.

تمام امور اجتماعی در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف (۲۰۰۱) گفتمانی هستند. اصطلاح گفتمان در نظریهٔ آنها از دیدگاه سوسور[1] نشئت می‌گیرد. به عقیدهٔ سوسور (۱۹۸۳) زبان عاملی از صورت‌های مختلف است که در آن کلمات کاملاً قراردادی‌اند. سوسور صورت‌های زبانی را به دو دستهٔ دال و مدلول تقسیم می‌کند. در ابتدا لاکلا و موف (۲۰۰۱) نظریهٔ سوسور را می‌پذیرند، ولی نظام ثابت بین دال و مدلول را رد می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹). تحولی که لاکلا و موف (۲۰۰۱) در مفهوم دال و مدلول به وجود آورده‌اند، ترکیبی است با مفهوم نشانه از دیدگاه دریدا. دریدا رابطهٔ ثابت میان دال و مدلول در نشانه‌شناسی را در هم می‌شکند و آن‌ها را از هم جدا می‌داند. در نتیجه، آنچه نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف را از سایر نظریه‌های گفتمان متفاوت می‌سازد، این است که آن‌ها توانستند گفتمان را به حوزهٔ جامعه و سیاست بکشانند. از این رو، این نظریه قابلیتی فوق‌العاده در تبیین و تفسیر پدیده‌های اجتماعی - فرهنگی دارد.

نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف

لاکلا و موف (۲۰۰۱) برای تبیین ابزارهای گفتمانی خود، اصطلاحاتی متعدد و پیچیده را که دارای صورت‌های مختلفی هستند، به کار گرفته‌اند که درک و فهم این ابزارها در پی شناسایی این اصطلاحات است. اگرچه اصطلاحات متعدد، درک این ابزارها را به‌مراتب دشوار کرده، اما این اصطلاحات زنجیروار به هم پیوند می‌خورند. درک هر اصطلاح شناسایی اصطلاح بعدی را سهل می‌سازد. در این نظریه، اصطلاحات بنیادی عبارت‌اند از: گفتمان، مفصل‌بندی[2]، هژمونی یا استیلا و تفوق، قابلیت دسترسی[3] و اعتبار[4]، عناصر[5] و وقته‌ها[6] (لحظه‌ها)، زنجیرهٔ هم‌ارزی و تفاوت[7]، انسداد یا توقف[8]، دالّ یا نقطهٔ مرکزی[9]، حوزهٔ گفتمانی[10]، بی‌قراری[11]، مشروط یا محتمل بودن[12]، ضدیت یا خصومت[13]، عاملیت اجتماعی[14] و سوژگی سیاسی[15]، دالّ برتر[16]، دالّ شناور[17] و هویت[18]. در ادامه، به اختصار مفاهیمی همچون مفصل‌بندی، دال مرکزی و دال شناور توضیح داده خواهد شد.

مفصل‌بندی: مفهوم مفصل‌بندی در نظریهٔ گفتمانی لاکلا و موف (۲۰۰۱) به فهم ساختارهای گفتمانی اطلاق می‌شود. لاکلا و موف تعریف گفتمان و مفصل‌بندی را با یکدیگر مرتبط می‌دانند. این مسئله به معنای آن است که هر عملی که به برقراری رابطه میان عناصر یک گفتمان منجر شود، به شکلی که در هویت این عناصر در نتیجهٔ عمل، اصلاح و تغییر آشکاری ایجاد شود، مفصل‌بندی نامیده می‌شود.

دال مرکزی و دال شناور: دال‌ها در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف به دو طبقهٔ دال مرکزی و دال شناور تقسیم می‌شوند. در این نظریه، نگرش سوسور به دال و مدلول اتخاذ شده است (هوراث[19]، ۱۳۷۷). دال مرکزی نقطه‌ای است که دیگر نشانه‌ها پیرامون آن نظم می‌گیرند و باعث بی‌ثباتیِ موقتیِ یک گفتمان می‌شود. به بیان دیگر، دال‌های مرکزی همان نقاط مرکزی و نشانه‌های برجسته و ممتاز درون گفتمان هستند که نشانه‌های دیگر در سایهٔ آنها نظم پیدا می‌کنند و بر هم مفصل‌بندی می‌شوند تا معنای نشانه‌های درون گفتمان، به طور جزئی پیرامون نقاط مرکزیِ گفتمان تثبیت شوند (لاکلا و موف، ۲۰۰۱). دال مرکزی به خودی خود دارای تراکم معنی نیست؛ بلکه برعکس، به بیان ژیژک[20] (۱۹۸۹)، دال ارزشی دالی تهی است که مدلول ندارد. دال مرکزی تنها با تثبیت موقعیت نسبی خود، در ارتباط با دیگر نشانه‌ها معنادار می‌شود. این تثبیت موقعیت با کار مفصل‌بندی صورت می‌گیرد.

از سوی دیگر، دال‌های شناور دال‌هایی هستند که هنوز تخصیص معانی گوناگون به آنها ممکن است (لاکلا و موف، ۲۰۰۱). به بیان دیگر، دال شناور نشانه‌ای است که در گفتمان‌های گوناگون بر سر انتصاب معنای آن رقابت وجود دارد زیرا این دال پذیرای معانی گوناگون بوده و هر گفتمان تلاش می‌کند به شیوهٔ خاص، معنایی سازگار با خود را به آن

1.Saussure
2. articulation
3. availability
4.credibility
5. elements
6. moments
7. chain equivalence and difference
8. closure
9. nodal point
10. field of discursivity
11. dislocation
12. contingency
13. antagonism
14. social agency
15. political subjectivity
16. point de caption
17. floating signifier
18. identity
19. Howrath
20. Zizek

تحمیل کند. در واقع، دال مرکزی می‌تواند با دال شناور یکی باشد؛ با این تفاوت که در نقطهٔ مرکزی، معنای نشانه تثبیت شده و به نقطهٔ «بلورینه[1]» رسیده است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹). نقطهٔ بلورینه در واقع همان معنای تثبیت‌شدهٔ یک دال یا نشانه در گفتمان است.

تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش، ابتدا شخصیت‌های کلیدی فیلم *گاو* را بر اساس ابزارهای گفتمانی لاکلا و موف (۲۰۰۱) توصیف و تحلیل می‌کنیم؛ زیرا شخصیت‌های هر فیلم، در واقع، بازنمایی از هویت‌های جامعه‌اند (سلطانی، ۱۳۹۳). در ادامه، متن فیلم *گاو* بر اساس ابزارهای گفتمانی لاکلا و موف (۲۰۰۱) بررسی می‌شود.

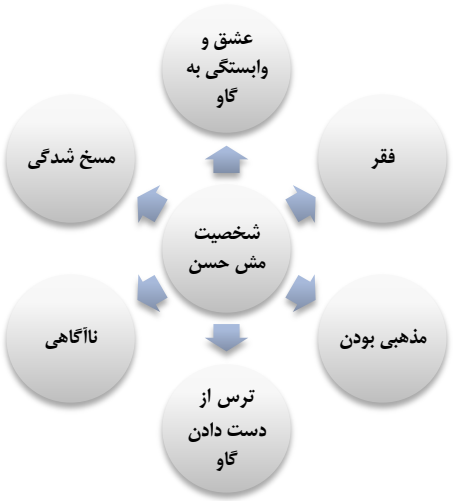
شخصیت‌های فیلم *گاو* و مفصل‌بندی ویژگی‌های آنها

نظام معنایی و ویژگی‌های گفتمانی «مش‌حسن»، شخصیت اصلی مرد فیلم

مش‌حسن شخصیت اصلی و پویای فیلم است که در طول فیلم دچار تغییر و تحول می‌شود. وی شخصیتی احساساتی و عاشق‌پیشه دارد. در ابتدای فیلم، مش‌حسن با خوشحالی گاو را در برکهٔ آب می‌شوید و با او حرف می‌زند. دلباختگی او به گاو در این صحنه به‌خوبی به بیننده منتقل می‌شود. او یک روستایی است که در محیط بستهٔ روستا عمری را سپری کرده است. زندگی او مملو از درد و رنج و بدبختی است. بنابراین، جدای از شخصیت احساساتی و وابستهٔ مش‌حسن، عامل دیگری که وی را تا این حد عاشق و دلبستهٔ گاو کرده است سایهٔ شوم و سنگین فقر است. گاو مهم‌ترین منبع درآمد او و خانواده‌اش است. اهالی روستا نیز به گاو وابسته‌اند: «توی این ده هم همین یه گاو بیشتر نیست»(۱۹: ۰۶). به همین دلیل مش‌حسن نمی‌تواند مرگ گاو را بپذیرد. مرگ گاو مرگ خود اوست. او در این فیلم نماینده‌ای از طیف وسیعی از مردم جامعهٔ خویش است که هویتشان را به دلیل فقر و بدبختی از دست داده‌اند و چاره‌ای جز مرگ و نیستی ندارند. به همین دلیل، در ادامه، واکنش مش‌حسن هنگام شنیدن جملهٔ «گاو تو دررفته» (۳۲:۵۰) از اهالی روستا این است که حاضر نیست با این اتفاق برخوردی منطقی داشته باشد. در نتیجه، گفتن «گاو من همینجاست، تو طویله‌ست» (مسخ شدن) (۳۲:۵۸) دلیل ناآگاهی و وابستگی بیش‌ازحد او به گاوش است. سرانجام مش‌حسن به «گاو مش‌حسن» تبدیل شد: «من مش‌حسن نیستم؛ من گاو مش‌حسن هستم» (۰۷: ۶۷). ویژگی‌های شخصیت مش‌حسن برای نمونه در ادامه بیان شده است:

جدول ۱. نظام معنایی و ویژگی‌های گفتمانی مش‌حسن

شمارهٔ مکالمه	دال ارزشی شخصیت مش‌حسن	مدلول
۱	«هر جا علف خوبی روییده باشه، مش‌حسن می‌کنه و به گاو می‌ده» (۳۵: ۰۶)	عشق و وابستگی به گاو
۲	«جونور مونوری این گوشه موشه‌ها قایم نشده باشه یه وقت حیوون رو آزار برسونه» (۲۷: ۱۴).	ترس از دست دادن گاو
۳	«استغفرالله ربی و اتوب الیه» (۳۲: ۴۷)	مذهبی بودن
۴	«کلهٔ سحر باید برم پیشو عملگی» (۳۵: ۱۳).	فقر
۵	«نظرقربونیه، از پیشو خریدم؛ می‌خوام بندازم گردنش» (۲۴: ۴۹).	ناآگاهی
۶	«من مش‌حسن نیستم، من گاو مش‌حسن هستم» (۰۷: ۶۷).	مسخ‌شدگی



نمودار ۱. دال مرکزی و دال‌های شناور شخصیت مش‌حسن

نظام معنایی و ویژگی‌های گفتمان «مش‌اسلام»، شخصیت مکمل مرد فیلم

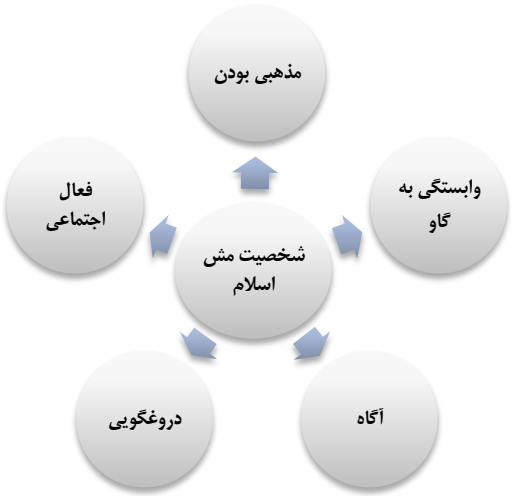
مش‌اسلام در فیلم فردی مذهبی، آگاه و از بانفوذترین افراد روستا است که تقریباً همهٔ اهالی روستا از او حرف‌شنوی دارند. به عبارتی، او تنها کسی است که خوب فکر و خوب

1. crystallization

عمل می‌کند. پس مش‌اسلام رهبری آگاه است که بـه همـه چیز واقف است. وقتی اتفاقی در روستا می‌افتد، کدخدا و دیگر اهالی می‌پرسند: «حالا چی کار کنیم مش‌اسلام؟» (۴۹:۲۵) و تنها مش‌اسلام است که در هر کاری پیش‌قـدم مـی‌شـود. از سوی دیگر، می‌توان او را فعال اجتماعی دانست که در مواقع بحران و گرفتاری می‌تواند امور را مدیریت کند. بنـابراین، در جریان مرگ گاو مش‌حسن اهالی روستا مـی‌گوینـد: «بیـنم مش‌اسلام، حالا گاو رو چـی‌کـار کنـیم؟» (۳۰: ۲۹) و بـرای دگرگونی حال مش‌حسن «بریم یـه جـوری حـالیش کنـیم» (۵۴: ۵۶). اهـالی روسـتا منتظـر اقـدام یـا حرفـی از طـرف مش‌اسلام هستند تا آن را همراهی کنند. در ادامه، مش‌اسلام و اهالی روستا تمام سعی خود را کردنـد تـا مـش‌حسـن را از حالت مسخ‌شدگی بیرون بیاورنـد. در مجمـوع، ویژگـی‌هـای شخصیت مش‌اسلام حول یـک دال مرکـزی در نمـودار زیـر نشان داده می‌شود.

جدول ۲. نظام معنایی و ویژگی گفتمان مش‌اسلام

شمارهٔ مکالمه	دال ارزشی شخصیت مش‌اسلام	مدلول
۱	روضه‌خوانی مش‌اسلام برای مرگ گاو (۵۳: ۴۱).	فعال اجتماعی
۲	کنار لاشهٔ گاو زانوی غم بغل کرده بود (۴۷: ۲۷).	وابستگی به گاو
۳	«ولاً مردار شده پوستش حرومه» (۲۹:۴۹).	مذهبی بودن
۴	«چشش زدن چیه؟ می‌گه از دهنش خون اومد» (۰۹:۲۵).	آگاه (رهبر روستا)
۵	«بابا، عیالش بهش می‌گه گاوش دررفته، اسمال رفته سراغش گیرش بیاره» (۰۵:۲۹).	دروغگویی



نمودار ۲. دال مرکزی و دال‌های شناور شخصیت مش‌اسلام

نظام معنایی و ویژگـی‌هـای گفتمـانی «کدخـدا»، شخصیت فرعی مرد فیلم

کدخدا در فیلم *گاو* یکی از شخصیت‌های فرعی است که مظهر و نشانهٔ حکومـت در روسـتا محسـوب مـی‌شـود. او پیرمـردی نحیف، منفعل، فاقد قدرت تصمیم‌گیری و بی‌اقتدار است که در مواقع بحرانی در روستا قادر به مدیریت بحران نیسـت و فقـط تابع تصمیم‌گیری‌های مش‌اسلام اسـت. بـه همـین دلیـل، در طول فیلم هیچ ابتکار عملی از جانب کدخدا مشاهده نمی‌شـود. از این رو، هیچ‌یک از اهالی روستا از او حـرف‌شـنوی ندارنـد. از طرف دیگر، او نیز مانند دیگر اهالی روستا وابسته به گاو اسـت. همچنین، اثر مهری که روی پیشانی اوست شخصیتی مـذهبی از وی به نمایش می‌گذارد. کدخدا نیز همچون سـایر اهـالی در داستان دروغین مش‌اسلام مشارکت می‌جوید و به مـش‌حسـن می‌گوید: «گاو تو، گـاو تـو دررفتـه» (۳۰: ۵۰). در نمـودار زیـر ویژگی‌های شخصیتی کدخدا نمایش داده شده‌اند.

جدول ۳. نظام معنایی و ویژگی گفتمان کدخدا

شمارهٔ مکالمه	دال ارزشی شخصیت کدخدا	مدلول
۱	«والا از دست ما چه کاری ساخته است؟ این بلوریا که دین و ایمون حسابی ندارند؛ مگه خدا خودش چاره کنه» (۵۶: ۱۱).	مذهبی بودن
۲	«مش‌اسلام لابد چیزی می‌دونه دیگه!» (۴۳: ۲۶: ۰۱).	ناآگاهی
۳	«والا من که عقلم جایی قد نمی‌ده» (۴۳: ۲۷).	عدم اقتدار
۴	«گاو آبستن رو می‌بری صحرا که چی؟ بذار تو طویله یه خُرده راحت کنه، این دیگه وقت زاییدنشه» (۱۲: ۱۳).	وابستگی به گاو
۵	«بالأخره مش‌اسلام، تو عقل و کمالاتت از همهٔ ما بیشتره! باید فکری بکنی برادر» (۱۵: ۲۶: ۰۱).	منفعل اجتماعی
۶	«نه مش‌حسن، اسلام دروغ نگفته، اینی‌ام که گفت گاوت دررفته، راست می‌گه» (۵۲: ۵۷).	دروغگویی

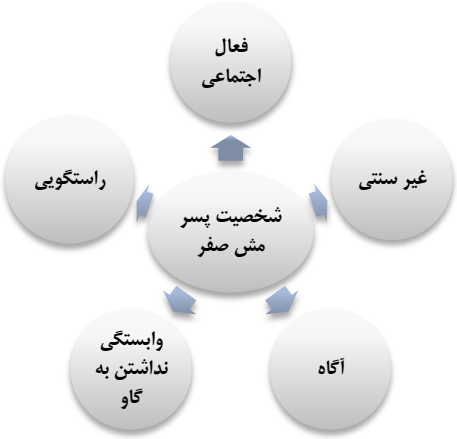
نمودار ۳. دال مرکزی و دال‌های شناور شخصیت کدخدا

نظام معنایی و ویژگی‌های گفتمانی «پسر مش‌صفر»، شخصیت فرعی مرد فیلم

پسر مش‌صفر سمبل مدرنیته و پیشرفت در روستا است که تازه از شهر برگشته است. او دارای فرهنگ شهری، ظاهری متفاوت، آگاه به مسائل روز و بدون وابستگی به هویت روستایی است. علاوه بر آن، او راستگو و تا حدی منطقی است: «هیچی بابا! چی کارش می‌تونی بکنی؟ حالا که مُرده تا قیام قیامت هم نمی‌شه زنده‌اش کرد!» (۴۲: ۲۵) و در موقع اعتراض می‌گوید: «هیشکی بهش نگه اما وقتی برگشت و دید گاوش نیس می‌فهمه که مرده دیگه. مگه نه کدخدا؟» (۰۲: ۲۸). در ادامه، بررسی دال مرکزی دربارهٔ شخصیت پسر مش‌صفر دال‌های زیر را مشخص کرده است.

جدول ۴. نظام معنایی و ویژگی گفتمان پسر مش‌صفر

شمارهٔ مکالمه	دال ارزشی شخصیت پسر مش‌صفر	مدلول
۱	مش‌عباس: «از وقتی از شهر اومده همین‌جوری آتیش می‌سوزونه» (۴۰: ۰۵).	غیرسنتی
۲	«چی‌کارش می‌تونی بکنی؟ حالا که مُرده، تا قیام قیامت نمی‌شه زنده‌اش کرد» (۴۲: ۲۵).	وابستگی نداشتن به گاو
۳	«هر کی بمیره یا هر حیوونی تلف بشه، کار کار بلوریاست؟» (۵۰: ۲۶).	آگاه
۴	«آخه تو مثل سگ از بلوریا می‌ترسی؛ چی‌کارشون می‌تونی بکنی؟» (۵۱: ۱۲).	فعال اجتماعی
۵	«آهای مش‌حسن، مش‌حسن، برو خونه، زنت برات خبرایی داره» (۲۶: ۴۵).	راستگویی



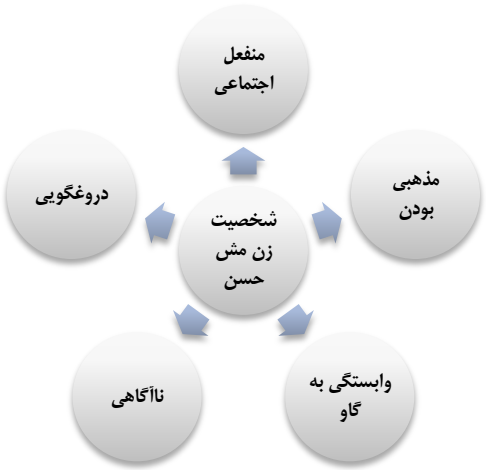
نمودار ۴. دال مرکزی و دال‌های شناور شخصیت پسر مش‌صفر

نظام معنایی و ویژگی‌های گفتمانی «زن مش‌حسن»، شخصیت اصلی زن فیلم

زنان روستا کاملاً خنثی و منفعل هستند که آینه‌ای از جامعهٔ آن دوران است. در این فیلم، زنان نقش مهمی بر عهده ندارند و در کل یا در حاشیه هستند یا به دلیل کهولت سن به عنوان رهبران مذهبی در صحنه‌هایی از فیلم حضور دارند که نمایی از واقعیت جامعهٔ سنتی و نحوهٔ نگرش به زنان را مشخص می‌کند. از طرفی، در اینجا زن مش‌حسن نمادی از زن روستایی است که به اطاعت از جامعهٔ مردسالار و پختن غذا و به دنیا آوردن بچه مشغول است. وابستگی بیش‌ازحد به جنس مرد زنان را به موجوداتی ضعیف در جامعهٔ روستایی بدل کرد که در هیچ شرایطی به مردان و جامعه معترض نیستند. آنان مرد را نمادی از قدرت و تدبیر و کفایت در جامعه می‌دانند: «حالا شما بگین چی کار کنم آخه؟ چه خاکی به سرم بریزم من؟ چی کار کنم؟» (۳۲:۲۵). زن مش‌حسن در فیلم شخصیتی منفعل، مذهبی و ناآگاه در مقابل حوادث دارد که بدون واکنش فعال است؛ پس، بررسی ویژگی‌های زن مش‌حسن به عنوان دال مرکزی به این دال‌ها منتهی می‌شود.

جدول ۵. نظام معنایی و ویژگی گفتمان زن مش‌حسن

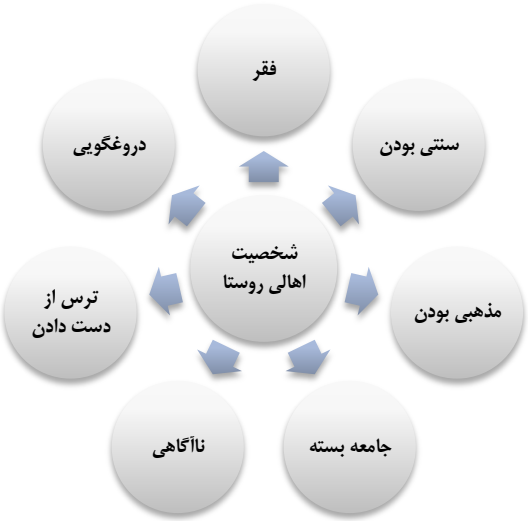
شمارهٔ مکالمه	دال ارزشی شخصیت زن مش‌حسن	مدلول
۱	«از وقتی اومده همش صدای گاو درمیاره» (۴۹: ۰۳: ۰۱).	ناآگاهی
۲	«حالا شما بگین چی‌کار کنم؟ چه خاکی به سرم بریزم؟» (۳۲: ۲۵).	منفعل اجتماعی
۳	«ای خدا! خاک عالم به سرم شده، ای خدا!» (۳۰: ۲۲)	مذهبی بودن
۴	«می‌گه گاو من گم نشده؛ می‌گه گاو من درنمی‌ره، همینجاست» (۳۶: ۵۶).	دروغگویی
۵	«نه والا، صبح سرحال سُر و مُر و گُنده همین‌طور سرش تو آغل بود، داشت می‌خورد» (۵۵: ۲۴).	وابستگی به گاو



نمودار ۵. دال مرکزی و دال‌های شناور شخصیت زن مش‌حسن

نظام معنایی و ویژگی‌های گفتمانی شخصیت‌های اهالی روستا

فیلم *گاو* روایت وجودِ عشق و پرستش به همراه ترس از دست دادن گاو برای مش‌حسن و اهالی روستا است. یکی از اهالی روستا (مش‌عباس) به زنی که کاسه به دست گرفته و به دنبال شیر (فقر) می‌رود، می‌گوید: «مش‌حسن گاوش را برده صحرا. توی این ده هم که یک گاو بیشتر نیست» (۱۹: ۰۶). پس گاو مش‌حسن مال همهٔ اهالی روستا است و همه به گاو او وابسته‌اند. در ادامه، زمانی که مش‌حسن برای عملگی به روستای کناری رفته بود، زنش در کنار حوضچهٔ آب شروع به دادوفریاد می‌کند و تمام اهالی روستا اطراف او جمع می‌شوند و او خبر مردن گاو را به اهالی می‌دهد. از طرفی، اهالی می‌دانند که علاقهٔ مش‌حسن به گاوش وافر است. به همین دلیل، ابتدا به‌دروغ به مش‌حسن می‌گویند: «نترس بابا، همین دوروبره، اسماعیل رفته سراغش، حتمی گیرش میاره» (۵۱:۰۲). سپس، وقتی دیدند حال مش‌حسن خیلی دگرگون شد (مسخ‌شدگی)، به او حقیقت مرگ گاوش را بیان کردند اما تغییری در وضعیت روحی او حاصل نشد. به همین دلیل، اهالی به فکر معالجهٔ مش‌حسن افتادند. ابتدا از زنی که به همراه چند زن دیگر که مراسم مذهبی و سینه‌زنی برگزار می‌کردند، درخواست کردند مش‌حسن را با آب تبرک‌شده و دعا معالجه کند (مذهبی و سنتی بودن). سپس، به‌دلیل این‌که این روش مفید واقع نشد، به فکر بردن او به مریض‌خانه افتادند؛ اما او در بین راه از دست اهالی روستا فرار کرد و به سرنوشت گاوش دچار شد.



نمودار۶. دال مرکزی و دال‌های شناور اهالی روستا

جدول ۶. نظام معنایی و ویژگی گفتمان اهالی روستا

شمارهٔ مکالمه	دال ارزشی شخصیت اهالی روستا	مدلول
۱	ننه‌خانم: «یه تیکه کهنه آتیش بزنین بدین به من» (۲۸: ۲۳).	ناآگاهی
۲	کل اهالی روستا کمک کردند لاشهٔ گاو را آوردند بیرون از طویله تا بیندازند داخل چاه خانهٔ مش‌حسن و تک‌تک بر روی آن خاک ریختند (گریه و زاری بر سر قبر گاو) (۳۲:۴۵).	سنتی بودن
۳	داشتن تسبیح و جای مُهر روی پیشانی کدخدا (۵۳: ۰۴)	مذهبی بودن
۴	مش‌جبار: «کجایی مشدی؟ این بیچاره منتظره یه چیکه شیر ازت بگیره» (۰۶:۱۱).	فقر
۵	کدخدا: «توی این ده هم همین یه گاو بیشتر نیست» (۰۶:۱۹).	ترس از دست دادن گاو
۶	مش‌جبار: «من هی می‌گم کاری بکنید، هیشکی گوشش بدهکار نیست» (۵۰: ۱۱).	جامعهٔ بسته
۷	اهالی روستا: «گاوش دررفته، اسمال رفته سراغش گیرش بیاره» (۰۶: ۲۹).	دروغگویی

نظم‌های گفتمانی در فیلم *گاو*

با بررسی دال‌های مرکزی، دال‌های شناور متن فیلم به صورت‌های مختلف در فیلم *گاو* بیان شد و تأثیر آنها بر شخصیت‌های فیلم و جامعه انجام گرفت. بنابراین، به واسطهٔ این تحلیل‌ها می‌توان گفت که به نظر می‌رسد جامعهٔ ایرانیِ پیشین دارای سه گفتمان بوده است که برای تولید معنا با دیگر گفتمان‌های موجود رقابت کرده‌اند تا گفتمان خودشان مفصل‌بندی شود. این سه گفتمان عبارت‌اند از: گفتمان مذهبی، گفتمان سنتی و گفتمان جمع‌گرا.

گفتمان مذهبی

گفتمان نخست فیلم *گاو* گفتمان مذهبی است. همهٔ اهالی روستا نمایندهٔ گفتمان مذهبی هستند؛ یعنی مکالمه‌های بین آنها دال بر گفتمان مذهبی در فیلم است؛ مانند ۱) وجود جای مُهر روی پیشانی اهالی روستا؛ ۲) ۲۲ بار تکرار «لا اله الا الله»؛ ۳) ۶ بار «استغفرالله ربی و اتوب الیه»؛ ۴) ذکر اسامی امامان معصوم؛ ۵) وضو گرفتن؛ ۶) روضه‌خوانی برای مرگ گاو؛ ۷) احیاء گرفتن برای بهبودی حال مش‌حسن؛ ۸) در دست داشتن تسبیح و مُهر؛ و ۹) چادر پوشیدن زنان روستا.

گفتمان سنتی

در فیلم *گاو* نظام اقتصادی اهالی روستا سنتی است. اهالی روستا برای تأمین نیازهای خود به کشاورزی، پرورش دام و عملگی می‌پردازند.

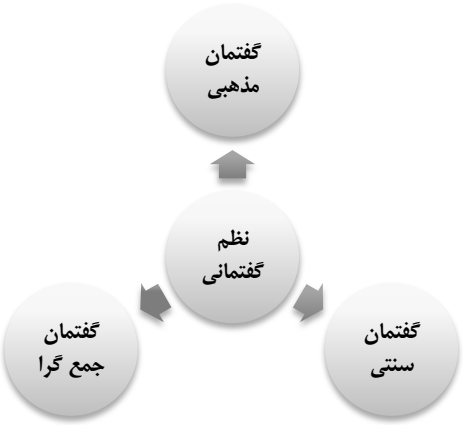
اقتدار مردسالاری در خانواده و روستا (جامعه) یکی دیگر از ویژگی‌های گفتمان سنتی است که در کل فیلم *گاو* بازسازی شده و قابل‌مشاهده است. زنان روستا در این فیلم در تمام اتفاقات جز گریه و زاری در مقابل مشکلات، وابستگی به مرد، ضعف و انفعال نقش دیگری از لحاظ اجتماعی برعهده ندارند و فیلم‌ساز برای بازنمایی واقعیت جامعهٔ آن روزگار، در تمام صحنه‌های حساس فیلم زنان را در حاشیه قرار داده است. فقط مردان روستا دارای نقش هستند؛ به‌خصوص مش‌اسلام که مردم روستا را رهبری می‌کند و در هر موقعیتی اهالی روستا از او مشورت می‌خواهند. مش‌اسلام در همهٔ شرایط تصمیم‌گیرنده است و عمل کردن به دستورها و پیشنهادهای او بر عهدهٔ اهالی روستا است، حتی در زمان دروغ گفتن به مش‌حسن. این نوع مشارکت‌های اجتماعی به صورت جمعی، از مشخصه‌های اصلی سنتی بودن اهالی روستا است.

گفتمان جمع‌گرا

در فیلم *گاو* اهالی روستا نمایندهٔ گفتمان جمع‌گرا هستند. در واقع، جامعهٔ قبل از انقلاب در بیشتر فیلم‌های قدیمی این بافت گفتمان را بازیابی می‌کند. مهرجویی نیز با این نگاه ایدئولوژیکی فیلم‌سازان قبل از انقلاب، البته با نگاه انتقادی به جامعهٔ ایرانی در فیلم، در قالب گفتمان جمع‌گرا قرار می‌گیرد. ازجمله مؤلفه‌های این نوع گفتمان در فیلم عبارت‌اند از: ۱) پنجرهٔ خانه‌ها؛ ۲) نواختن موسیقی سنتی؛ ۳) حوضچهٔ آب؛ ۴) دفن گاو؛ ۵) عزاداری برای گاو؛ ۶) متحد شدن برای دروغ گفتن به مش‌حسن؛ ۷) کمک به بهبودی حال مش‌حسن. این گفتمان به صورت تعامل‌های جمعی، یعنی یک مخاطب و چندین شنونده، در فیلم نمود می‌یابد و از نمادهای جامعهٔ سنتی ایرانی قبل از انقلاب است که مردم جامعهٔ روستایی نماد آن هستند؛ به این معنا که اهالی روستا یا جامعهٔ دههٔ ۵۰ در تمام کنش‌ها و رفتارهای خود همواره تابع گفتمان جمع‌گرا یا سنتی بوده‌اند.

توصیف و تحلیل مکالمه‌های کامل فیلم *گاو* بر اساس نظریهٔ لاکلا و موف (۲۰۰۱)

در واقع فیلم *گاو* با تکیه بر دال مرکزیِ مرگ گاو، در پی ایجاد ارتباط میان یک جامعهٔ روستایی بسته، خرافاتی و فقیر



نمودار ۷. نظم گفتمانی در فیلم *گاو*

شکل گرفته است. در این فیلم رابطهٔ اهالی روستا و دال مرکزی مرگ گاو رابطه‌ای مستقیم است که لازمهٔ آن اطاعت از دروغ مش‌اسلام است؛ یعنی فردی که نقش مشروعیت‌بخشی به این اتفاق را ایفا می‌کند.

در ابتدا این فیلم، به همراه اکران اسامی بازیگران و دیگر عوامل فیلم، دال شناور وابستگی به گاو را با نمایی از یک مرد و گاو در پس‌زمینهٔ فیلم به صورت رنگ سفید به نمایش می‌گذارد. این دال نیز در دقیقهٔ ۱۱: ۰۶ تا ۲۳: ۰۹ در مکالمهٔ «توی این ده هم همین یه گاو بیشتر نیست» دوباره مطرح می‌شود. دال شناور وابستگی به گاو در مقایسه با دیگر دال‌های موجود در گفتمان فیلم ارزش بیشتری دارد و به همراه مرگ گاو، دفن گاو و عزاداری در فیلم بازنمایی می‌شود. از سوی دیگر، زمانی که دال شناور وابستگی به گاو کنار دال شناورِ ناآگاهی قرار می‌گیرد، به وسیله‌ای برای مقابله با مذهب و سنت تبدیل می‌شود؛ بدین‌صورت که مذهب با خرافات در یک جامعهٔ روستاییِ بسته برابر می‌شود.

در فیلم *گاو* در دقیقهٔ ۰۳: ۱۱ تا ۱۸: ۱۸ دال‌های شناورِ دیگری از قبیل فقر و بیکاری به طوری چشم‌گیر بیان شده است. این دال‌های شناور حول دال مرکزی فیلم یعنی مرگ گاو تثبیت شده و معنای نسبی یافته‌اند. ازاین‌رو، در مکالمه‌های اهالی روستا این دال‌ها در قالب «کجایی مشتی؟ این بیچاره منتظره یه چیکه شیر ازت بگیره» و «باید کلهٔ سحر برم پیشو عملگی» برجسته و قابل‌مشاهده شده است. این مکالمه‌ها نشان می‌دهد اهالی روستا در حقیقت در قالب گفتمان دال شناور فقر و بیکاری قرار دارند.

در دقیقهٔ ۲۵: ۲۲ تا ۵۰: ۲۷ فیلم، دال مرکزی مرگ گاو

بازنمایی می‌شود. علاوه بر این، دال‌های شناورِ اتحاد، منفعل اجتماعی، مذهبی بودن، ناآگاهی، وابستگی به گاو و وابسته نبودن به گاو در گفتمان اهالی روستا آشکار می‌شود. این دال‌های شناور حول دال مرکزی مرگ گاو مفصل‌بندی شده و معنا یافته‌اند. همچنین، در این صحنه سعی شده است دال مذهبی بودن ساختارشکنی و دال شناور ناآگاهی (جهل و خرافات) برجسته شود. این ساختارشکنی با بیان عبارت «حتمی چشش زدن» به‌وضوح قابل‌مشاهده است.

افزون بر این، دال شناور وابستگی به گاو در گفتمان کدخدا برای ابراز همدردی با مش‌حسن دوباره بازسازی می‌شود: «راست می‌گه، راست می‌گه، اگه مش‌حسن برگرده و خبردار بشه، من می‌دونم چه حالی می‌شه!» در این صحنه از فیلم دال شناور عدم اقتدار («و الله من که عقلم جایی قد نمی‌ده») نیز در گفتمان کدخدا منسجم می‌شود. با وجود اینکه کدخدا رهبر روستا و فردی مذهبی است، در بیشتر صحنه‌های فیلم، به دلیل بی‌سوادی و ناآگاهی و انفعال، از مش‌اسلام مشورت می‌گیرد.

در صحنهٔ دیگری از فیلم که در دقایق ۵۳: ۲۷ تا ۵۱: ۴۲ رخ می‌دهد، مش‌اسلام به عنوان فعال اجتماعی و فردی آگاه، دال شناور دروغگویی را برجسته می‌کند: «گوش کنید، وقتی مش‌حسن برگشتا، هیشکی بهش نگه گاوش مُرده».

در دقیقهٔ ۳۰: ۴۴ تا ۳۰: ۵۴ فیلم، دال‌های شناور اتحاد، وابستگی به گاو، منفعل اجتماعی، مذهبی بودن، دروغگویی و مسخ‌شدگی منسجم شده‌اند. این صحنه حول محور دروغ گفتن به مش‌حسن شکل گرفته است، به گونه‌ای که زن مش‌حسن قادر به دروغ گفتن به مش‌حسن نیست. همچنین در این صحنه زن مش‌حسن جز گریه و زاری کاری انجام نمی‌داد. این امر بر این نکته تأکید می‌کند که گفتمان وی همواره حاکی از بی‌کفایتی و انفعال اجتماعی او در این صحنه است. سپس مش‌حسن وارد طویله شد و گفت: «مش‌اسلام، گاو من که درنرفته، گاو من که درنمی‌ره». این نیز سعی در برجسته کردن دال شناور «عشق و وابستگی به گاو» در گفتمان مش‌حسن دارد. به‌علاوه، در گفتمان مش‌حسن این دال شناور «نظرقربونیه، از پیشو خریدم» بازنمایی می‌شود. در این صحنه، با جملات مختلفی از قبیل «خبری شده؟ آخه این جماعت تا منو می‌بینن، رم می‌کنن.» و«نه بابا چیزی نیست، خیالت جمع باشه»؛ «مگه مشتی خانوم بهت نگفت؟»؛ «اسماعیل رفته سراغش»؛ «آخه دررفته»؛ «گاو تو، گاو تو دررفته» دال شناور دروغگویی توسط مش‌اسلام بازنمایی می‌شود. مش‌اسلام طوری این جملات را به مش‌حسن می‌گوید که باعث مرگ او نشود. در این صحنه دال شناور مسخ‌شدگی برای نخستین بار حول محور دال مرکزی مرگ گاو شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، دال شناور مسخ‌شدگی با جملهٔ «گاو من که درنرفته مش‌اسلام، گاو من که در نمی‌ره» دال شناور دروغگویی ساختارشکنی و طرد می‌شود.

در دقیقهٔ ۲۲: ۵۶ تا ۱۷: ۰۳: ۰۱ فیلم، دال شناور مسخ‌شدگی در هویت مش‌حسن برجسته شده است. این دال در قالب «گاو من که درنمی‌ره کدخدا، آخه اگه دربره کجا می‌تونه بره» و «گاو من همینجاست، تو طویله» بیان شده است. در این دقایق، ارزش دال شناور دروغگویی توسط اهالی روستا همواره در مقابل دال شناورمسخ‌شدگی قرار می‌گیرد و با ساختارشکنی و به حاشیه کشاندن این دال برجسته می‌شود؛ مانند «نه مش‌حسن، اسلام دروغ نگفته. اینی هم که گفته گاوت دررفته، راست می‌گه» و «گاو تو دررفته مشدی». همچنین، دال دروغگویی انعطاف‌پذیری بالایی دارد و در کنار دال مسخ‌شدگی به کار می‌رود و ابزاری قدرتمند برای مقابله با کمتر شدن مسخ‌شدگی مش‌حسن محسوب می‌شود. همچنین، دال مسخ‌شدگی در بطن مش‌اسلام نیز وجود دارد، ولی این دال برای او به گونه‌ای خاص پنهان شده و به حاشیه کشیده شده است.

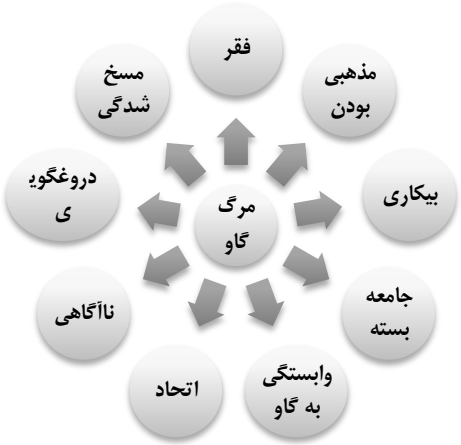
در دقیقهٔ ۱۰: ۲۱: ۰۱ تا ۰۰: ۲۳: ۰۱ فیلم، دال شناور مذهبی بودن به صورت «دعا به پیراهن مش‌حسن بستن»، «دعا در داخل آب تربت ریختن» و «احیاء گرفتن و تکرار یا الله» بیان شده است. پس اهالی روستا در ظاهر خود را مذهبی می‌دانند ولی در نهان خرافاتی هستند. در این دقایق نیز، مانند گفتمان قبل، به دنبال ساختارشکنی دال شناور مسخ‌شدگی در گفتمان شخصیت اصلی فیلم هستند.

در دقایق ۱۸: ۲۵: ۰۱ تا ۰۰: ۴۰: ۰۱ فیلم، با استفاده از گزینش واژگانی مانند «بالأخره مش‌اسلام، تو عقل و کمالاتت از همهٔ ما بیشتره، باید فکر چاره‌ای بکنی برادر» و «آخه مش‌اسلام لابد یه چیزی می‌دونه که می‌گه» از زبان کدخدا دال‌های شناور آگاه و فعال اجتماعی در گفتمان مش اسلام برجسته‌سازی می‌شود. از سوی دیگر، با تکیه بر مکالمه‌های موجود در فیلم از قبیل «دیشب هرچی تو آغل بوده خورده، خوراکش دیگه شده کاه و یونجه» دال شناور مسخ‌شدگی نیز برجسته می‌شود.

افزون بر این، در این دقایق با انتساب این توصیفات در گفتمان مش‌اسلام سعی می‌شود دال مسخ‌شدگی در گفتمان

او برجسته شود و دال‌های مذهبی بودن و آگاه را بـه حاشـیه براند: «برو، یا علی!» (مش‌اسلام باخشـم و عصـبانیت تمـام، مش‌حسن را به باد کتک می‌گیرد)؛ «برو دیگه، لامصب دیگه برو، برو حیوان، برو دیگه، برو دیگه، حوشّه».

در نهایت، نظام معنایی گفتمان فیلم *گاو* را در نمودار زیر می‌توان مشاهده کرد.



نمودار ۸. نظام معنایی و مفصل‌بندی گفتمان فیلم *گاو*

بحث و نتیجه‌گیری

نظام معنایی و مفصل‌بندی بازیگران فیلم *گـاو* بـدین‌صـورت است که هر یک از آنها نمایندهٔ یک دال مرکـزی اسـت کـه حول آن دال‌های شناوری منسجم و بازتاب شده‌انـد. بنـا بـر نتایج به‌دست‌آمده، «اهالی روسـتا» دال مرکـزی و دال‌هـای شناور محورِ آن فقر، سنتی بودن، مذهبی بودن، دروغگـویی، ناآگـاهی، جامعـهٔ بسـته و تـرس از دسـت دادن گـاو؛ «مش‌حسن»، شخصیت اصلی فیلم، دال مرکزی و دال‌هـای شناور آن ناآگاهی، فقر، مذهبی بودن، مسخ‌شـدگی، عشـق و وابسته به گاو و ترس از دست دادن گاو؛ «مـش‌اسـلام» دال مرکزی و دال‌های شـناور حـول آن فعـال اجتمـاعی بـودن، دروغگویی، وابسته به گاو، آگاه و مـذهبی بـودن؛ «کدخـدا» دال مرکزی و دال‌های شـناور اطـراف آن ناآگـاهی، مـذهبی بودن، دروغگـویی، عـدم اقتـدار، وابسـته بـه گـاو و منفعـل اجتماعی بودن؛ «پسر مش‌صـفر» دال مرکـزی و دال شـناور آن راستگویی، آگاه بودن، وابستگی نداشتن به گاو، غیر سنتی و فعـال اجتمـاعی بـودن؛ «زن مـش‌حسـن» دال مرکـزی و دال‌های شناور محور آن دروغگویی، وابستگی به گاو، مذهبی بودن، منفعل اجتماعی بودن و ناآگاهی است.

بدین‌صورت، نظام معنایی گفتمان فیلم *گاو* نیز حول دال مرکزی مرگ گاو شکل گرفته است و دال‌های شناور آن فقر، مذهبی بودن، بیکاری، جامعهٔ بسته، وابستگی به گاو، اتحـاد، ناآگاهی، دروغگویی و مسخ‌شـدگی انسـجام و مفصـل‌بنـدی شده است. بر این اساس، فیلم *گاو* از آرایش گفتمانی واحدی استفاده کرده اسـت، یعنـی در مکالمـه‌هـای فـیلم دال‌هـای شناوری وجـود دارد کـه حـول دال مرکـزی مفصـل‌بنـدی و منسجم شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که هر فیلم، بسته بـه مقتضـیات زمـان، ارزش‌هـا و ضـد ارزش‌هـای اجتمـاعی – فرهنگی حاکم بر جامعه را بازتاب می‌دهد. از سوی دیگر، بـا تحلیل متن مکالمه‌های فیلم *گاو* مشـخص شـد کـه قـدرت پنهان در گفتمان‌های بازیگران فیلم *گاو* به واسطهٔ دو فراینـد برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی در داستان فیلم جریـان مـی‌یابـد. این قدرت با ایجاد سلطه بر ذهنیت سوژه‌های گردانندهٔ ایـن فیلم به رفتار و ویژگی شخصیت بـازیگران شـکل مـی‌دهـد. همچنین، پژوهش انجام‌گرفته دربارهٔ این فیلم نشان می‌دهـد که نظام معنایی گفتمان فیلم *گاو* در «گفتمان مذهبی» ریشه دارد. به علاوه، شخصیت «مش‌اسلام» در فیلم ابزاری بـرای بازتاب این دیدگاه‌ها است به نوعی که شخصیت‌هـای مـورد تحلیل، برای برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی ایـن نگـرش‌هـا در تلاشند. از سوی دیگر، نتایج تحلیـل مـتن فـیلم *گـاو* نشـان می‌دهد که نظم‌های گفتمانی موجود در فیلم *گاو* بدین‌صورت بازنمایی شده‌اند که این فیلم شامل گفتمان سنتی، مـذهبی و جمع‌گرا است.

منابع

بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹). *مقدمه تحلیل گفتمـان انتقـادی*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، چاپ اول.

خـادم‌الفقرایـی، مهـوش و مسـعود کیـانپور (۱۳۹۵). تحلیـل گفتمان فیلم *زندگی مشترک آقـای محمـودی و بـانو* بـا تمرکز بر داغ ننگ ناشی از تقابل سنت و مدرنیته. *علـوم اجتماعی. زن در فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۴، ۴۴۳-۴۵۲.

دیندار، مرتضی (۱۳۹۱). *تحلیل گفتمانی خـانواده مبتنـی بـر جهانی شدن و دین‌مداری (مدرنیته و سـنت) (بـا تحلیـل فیلم‌های پرمخاطـب سـینمای خـانواده دو دهـهٔ اخیـر)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید بهشتی.

راودراد، اعظم و مجیـد سـلیمانی (۱۳۸۹). بازنمـایی گفتمـان سنت اسلامی از تجربهٔ دینی در سینمای ایـران؛ تحلیـل

گفتمان فیلم زیر نور ماه. *مجلهٔ جهانی رسانه*، دورهٔ پنجم، شماره ۱۰، ۱–۱۶.

راودراد، اعظم، سیلمانی، جید و رؤیا حکیمی (۱۳۹۰). تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران: مطالعهٔ موردی فیلم *کتاب قانون*. *مطالعات و تحقیقات اجتماعی*، شمارهٔ ۱، ۷۱–۸۸.

ساعی، منصور (۱۳۸۹). بازنمایی ابعاد تاریخی و سیاسی هویت ملی در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران (مطالعهٔ موردی زنجیره‌های تلویزیونی تاریخی درجه الف در سه دهه پس از انقلاب اسلامی ایران). *دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی سیاست* (۷)، ۱۱۳–۱۴۲.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴). *قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نشر نی.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی گفتمانی یک جدایی. *مطالعات جامعه‌شناختی*، شمارهٔ ۲، ۴۳–۷۲.

سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲). *دورهٔ زبانشناسی عمومی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.

غلامعلی، اسدالله و علی شیخ مهدی (۱۳۹۱). تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران (موردکاوی: فیلم‌های *گاو* و *شازده‌احتجاب*). *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۲، ۲۵–۳۴.

هوراث، دیوید (۱۳۷۷). *نظریهٔ گفتمان*. ترجمهٔ علی‌اصغر سلطانی، *فصلنامهٔ علوم سیاسی*، شماره ۲، ۱۵۶–۱۸۲

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳). *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*. تهران: هرمس.

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۹۱). *درآمدی به گفتمان‌شناسی*. تهران: هرمس.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

Bakhtin, M. (1929). *Problems of dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change* (Vol. 10). Cambridge: Polity press.

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. London: Longman.

Hall, S.(1997).The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp.15-64). London: SAGE Publications in association with The Open University.

Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical ddemocratic politics.* (2nd. Ed). London: Verso.

Saussure, F. D. (1983). *Course in general linguistics*, Ed. C. Bally. Sechehaye, with coll of A. Riedlinger, trans., annotated R. Harris. Duckworth.

Wodak, R. Meyer, M. (2001) *Methods of critical discourse analysis*, London: SAGE Publications.