

Discursive Representation of the Addict Subject in Post-Islamic Revolution Cinema

Mahdi Soltani-Gordfaramarzi (Corresponding Author) 

Faculty member at Academic Centre for Education, Culture and Research (ACECR), Alborz branch, Karaj, Iran (m.soltani55@gmail.com)

Homayoun moradkhani 

Assistant professor of sociology, Department of sociology, Faculty of social science, Razi University, Kermanshah, Iran (hmoradkhani@razi.ac.ir)

Aliasghar Smaelzadeh 

Faculty member at Academic Centre for Education, Culture and Research (ACECR), Karaj, Iran (a_smaelzadeh@yahoo.com)

Abstract

The discursive representation of the issue of addiction and addicted subjects in Iranian cinema and their relationship with the social relations of their time has undergone major changes in the decades after the Islamic Revolution. Using Foucault's discourse analysis method, this article investigates how the subject of addiction and drug addicts is represented and its changes in the movies of the post-revolutionary years. In line with this goal, five prominent films (Tighe and Abrisham, Bad and Shaghaieq, Boutique, Cantauri, Abed and Yak Roz), each of which represented a period of historical-political changes of the last four decades in the representation of addiction and the subject arising from it, to the purposeful sampling method has been chosen for discourse analysis. The findings showed that in the early years of the revolution, the representation of addiction in movies was mainly done in the form of a political-revolutionary agenda and with the support of governmental institutions to manage and reduce addiction. But in the following decades, these representations got out of official control and led to the proliferation of discourses that sometimes contradicted the original goals. In general, although Iranian cinema has tried to provide a new understanding of the issue of addiction and the subject of the addict in line with the evolution of power and its related discourse actions in each period; At the same time, he has also sought to rethink the problem of addiction through his representations and establish a new way of thinking about the aforementioned theme thanks to the image. These representations have had a significant impact on social perception, cultural policies, and public perception of drug addicts. This article emphasizes the importance of historical analysis of Cinematic discourses to better understand the relationship of addiction with power relations, culture, and politics.



Social Problems of Iran

Journal, Vol. 15, No. 4, Winter 2025, 47-91

Received: 27/11/2024 Accepted: 19/01/2025



Extended Abstract

1. Introduction

The issue of drug addiction is one of the subjects that has always been raised in the world cinema and has been the focus of movies. In Iranian cinema, the subject of addiction is one of the old subjects, and addicts have always been prominent characters in popular Iranian films, both before and after the revolution. A brief review of cinematic narratives shows that Iranian films have presented the subject of drug addiction in various forms and presented different characterizations of addicts. Also, these films present different explanations and discourses about the issue of addiction, and present different and sometimes contradictory beliefs and thoughts about the behaviors of drug addicts, and their relationships with ordinary people take different forms. The aim of the present study is to investigate how the subject of addiction is discursively represented in post-revolutionary films and to trace the historical changes and developments of this subject. To achieve this goal, five films from five historical-political periods after the revolution have been purposefully selected and discursively examined. The main question is, first, how has the issue and subject of drug addiction been discussed or discursively represented in post-revolutionary films, and second, how have these representations changed over time in terms of changes in social and political relations?

2. Methodology

The statistical population in this film is all the films released in Iranian cinema after the revolution, in which the issues related to drug addiction and drug addicts were among the main subjects and axes of narrative and characterization in them. In this research, first, the time period after the revolution will be divided into five periods of sacred defense, construction, reforms, fundamentalism and moderation, and then among about 60 films made about the issue of drug use. Narcotics In all of these courses, five key films (one film from each course) are selected by purposeful sampling and be subject to discourse analysis in order to match the evolution of power relations and actions. A related discourse, a new understanding of addiction and the subject of the addict should be presented.

3. Findings

In the findings section of the research, it was observed how the discourse ruling the sixties and its related developments played a significant role in the representation of the subject of addiction in the movie “Razor and Silk”. The experience of war, the migration of elites, the discourse related to anti-arrogance and the international mafia were all effective in the way the images were arranged and provided thinking about the issue of addiction within the scope of this discourse space. A decade later, when the atmosphere of war is removed and a new era begins, the way of treating the subject of addiction changes according to the change in the composition of the forces and the overall discourse environment. The movie “Bad and Anemone” is an example of this recent situation. In the movie “Boutique”, which was released in the early eighties, we see the representation of addiction both among the upper classes and among the lower classes. This theme is somehow repeated in the movie Centauri. Although the artist’s life and his ruin are represented in the text of these relationships with more complexity and elegance. In the movie “Forever and a Day”, which was made in the nineties, addiction and the subject of the addict are represented in a family and class framework, to the extent that this situation is shown to be the cause of the collapse of the family and the desperation of a class.

4. Conclusion

Movies are also a tool for producing discourse to influence audiences and guide public opinion. This important feature of cinema prompted Iran’s political rulers in the years following the Islamic Revolution to use this tool to spread revolutionary and religious ideas. With the victory of the Islamic Revolution, the issue of drug addiction was considered one of the important topics and objects for revolutionary discourse and action, and the government and revolutionary forces sought to combat it until it was completely eliminated from the social arena. In the meantime, cinema could have been a powerful tool in this great and revolutionary confrontation. However, although the discursive representation of addiction in movies was encouraged and supported at the beginning of the Islamic Revolution as a political-revolutionary agenda to help solve the problems of drug addiction, later the control of these representations was lost from the hands of the revolutionary

government and it was subjected to a proliferation of discourses - even in the opposite direction. Discourses that in some films do not act to condemn drugs and addiction, but to show their attractiveness. The discursive representation of the subject of addiction is a double-edged sword that may either flow in favor of the ruling policies or be used to criticize and oppose these policies. However, it seems that although Iranian films have attempted to present a new understanding of addiction and the addicted subject in accordance with the developments in power relations and its associated discursive practices, they have also sought to establish a new way of thinking about the aforementioned theme thanks to the image. However, what can be traced in this process is the ideological nature of film and, in particular, a medium such as cinema in its specific representation of the subject of addiction, which, although it is reworked every time, has not been independent of the relations of culture, power, and hegemonic routines of everyday life in each period.

Key Words: Iranian cinema, addiction subject, discourse analysis, discursive representation.

بازنمایی گفتمانی سوژه معنادر سینمای ایران پس‌انقلاب *

مهدی سلطانی‌گردفرامرز^۱ ID همایون مرادخانی^۲ ID علی اصغر اسماعیل‌زاده^۳ ID

چکیده

بازنمایی گفتمانی مسئله اعتیاد و سوژه‌های معنادر سینمای ایران و نسبت آن‌ها با مناسبات اجتماعی زمانه خود طی دهه‌های پس از انقلاب اسلامی، دستخوش تغییرات عمده‌ای شده است. این مقاله با استفاده از روش تحلیل گفتمانی فوکو، به بررسی چگونگی بازنمایی سوژه اعتیاد و معتادان و تحولات آن در فیلم‌های سینمایی سال‌های پس‌انقلاب می‌پردازد. در راستای این هدف، پنج فیلم شاخص (تیغ و ابریشم، باد و شقایق، بوتیک، سنتوری، ابد و یک روز) که هر یک معرّف دوره‌ای از تحولات تاریخی-سیاسی چهار دهه اخیر در بازنمایی اعتیاد و سوژه برآمده از آن بوده‌اند، به روش نمونه‌گیری هدفمند برای تحلیل گفتمانی برگزیده شده‌اند. یافته‌ها نشان داد در سال‌های اولیه انقلاب، بازنمایی اعتیاد در فیلم‌های سینمایی عمدتاً در قالب یک دستور کار سیاسی-انقلابی و با حمایت نهادهای حاکمیتی برای مدیریت و کاهش اعتیاد انجام می‌شد. اما در دهه‌های بعد، این بازنمایی‌ها از کنترل رسمی خارج شد و به تکرار گفتمان‌هایی انجامید که گاه با اهداف اولیه در تضاد بودند. در مجموع، اگرچه سینمای ایران تلاش داشته است تا همگام با تحولات قدرت و کردارهای گفتمانی همبسته آن در هر دوره، درکی نوین از مسئله اعتیاد و سوژه معنادر ارائه دهد؛ در عین حال، در پی این نیز بوده که از طریق بازنمایی‌های خود به بازاندیشی دربارهٔ معضل اعتیاد بپردازد و شیوه جدیدی از اندیشیدن به مضمون پیش‌گفته را به لطف تصویر بنا نهد. این بازنمایی‌ها تأثیری معنادار بر ادراک اجتماعی، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و برداشت عمومی از سوژه‌های معنادر داشته است. این مقاله بر اهمیت تحلیل تاریخی گفتمان‌های سینمایی برای درک بهتر نسبت اعتیاد با مناسبات قدرت، فرهنگ، و سیاست تأکید دارد.

کلیدواژگان: سینمای ایران، سوژه معنادر، تحلیل گفتمان، بازنمایی گفتمانی، سیاست فرهنگی.

۱. عضو هیئت علمی پژوهشی، گروه آسیب‌شناسی اجتماعی، جهاد دانشگاهی، واحد البرز، کرج، ایران (نویسنده مسئول) / m.soltani55@gmail.com

۲. استادیار جامعه‌شناسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران / hmoradkhani@razi.ac.ir

۳. عضو هیئت علمی پژوهشی، گروه آسیب‌شناسی اجتماعی، جهاد دانشگاهی، واحد البرز، کرج، ایران / a_smaelzadeh@yahoo.com



تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۰

فصلنامهٔ مسائل اجتماعی ایران، سال پانزدهم، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲، صفحات ۴۷ تا ۹۱

ISSN: 2476-6933/ © Kharazmi University



۱. بیان مسئله

از جمله موضوعات همواره مطرح در سینمای جهان که محور داستان فیلم‌های متعددی قرار گرفته، مسئله اعتیاد و معتاد شدن به مواد مخدر است. شماری از فیلم‌های برتر تاریخ سینمای جهان، این اُبژه را چه در متن و چه در حاشیه داستان‌های خود مطرح کرده‌اند؛ به طوری که فیلم‌های بازنمایی‌کننده اعتیاد و معتادان خود به یکی از ژانرهای حوزه فیلم بدل شده است. در سینمای ایران نیز موضوع اعتیاد یکی از موضوعات قدیمی است و معتادان از جمله سوژه‌ها و شخصیت‌های همواره مطرح فیلم‌های محبوب و عامه‌پسند ایرانی چه پیش و چه پس از انقلاب بوده‌اند که در این زمینه به فیلم‌هایی همچون گوزن‌ها و پشت و خنجر (از فیلم‌های قبل از انقلاب) و تاراج، تیغ و ابریشم، سنتوری، مرهم، به خاطر پونه، ابد و یک روز (از سری فیلم‌های پس از انقلاب) می‌توان اشاره کرد. شخصیت معتاد در برخی از این فیلم‌ها همچون شخصیت «سید» در فیلم گوزن‌ها و شخصیت «علی سنتوری» در فیلم سنتوری، به شخصیت و سوژه‌های ماندگار تاریخ سینمای ایران بدل شده‌اند.

این سوژه به خصوص طی سال‌های پس از انقلاب، مورد توجه سیاست‌گذاران عرصه فرهنگ و سینما بوده و چه بسا از سوی نهادهای سیاست‌گذار مورد حمایت‌های مادی و معنوی نیز قرار گرفته است. گمان و امید سیاست‌گذاران فرهنگی بر آن بوده که از طریق نمایش وضعیت نابسامان معتادان در فیلم‌های سینمایی، بتوانند در کاهش تعداد معتادان در جامعه مؤثر باشند و از سوق دادن بیشتر افراد در معرض آسیب‌های اجتماعی به سمت مصرف مواد مخدر جلوگیری کنند. تحت تأثیر این امیدها و حمایت‌ها، تعداد زیادی فیلم سینمایی پیرامون سوژه اعتیاد و مسئله مصرف مواد مخدر در ایران پس از انقلاب ساخته شده و هر ساله بر آمار این‌گونه فیلم‌ها و شخصیت‌های معتاد در آن‌ها افزوده شده است.

به لحاظ ساختار داستانی، فیلم‌های ایرانی به اشکال مختلف مسائل مربوط به اعتیاد و معتادان به مواد مخدر را روایت کرده‌اند. برای مثال، مسئله مواد مخدر در برخی از فیلم‌های ایرانی همچون گوزن‌ها (۱۳۵۶) و تاراج (۱۳۶۳)، سوژه داستان‌های جنایی و پلیسی و حتی سیاسی بوده است. در برخی دیگر از فیلم‌ها همچون طوبا (۱۳۶۷)، سنتوری (۱۳۸۵)، ابد و یک روز (۱۳۹۴) و... مسئله تباہ‌کاری معتادان و وضعیت اسفناک خانواده آن‌ها موضوع پیش‌برنده داستان بوده است. اما به لحاظ محتوایی آنچه در میان اغلب فیلم‌های مربوط به اعتیاد مشترک بوده، تلاش آن‌ها برای صورت‌بندی انواعی از گفتمان‌ها درباره مسائل اعتیاد به مواد مخدر با اهداف خاص سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است.

بنا بر نظریه بازنمایی،^۱ فیلم‌های سینمایی تصورات ما درباره مسائل بنیادین اجتماعی، اقتصادی و سیاسی را بازنمایی می‌کنند و به شیوه‌هایی که ما درباره این مسائل می‌اندیشیم، شکل می‌دهند. آن‌ها از طریق آنچه نظریه پردازان مطالعات فرهنگی «سیاست بازنمایی» می‌نامند، می‌کوشند به گونه‌ای ایدئولوژیک بر فرهنگ، نگرش و هویت‌های اجتماعی افراد جامعه اثر بگذارند و مسائل اجتماعی آن‌ها را تحت الشعاع قرار دهند یا برای آن‌ها مسائل جدیدی خلق کنند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹؛ بنت، ۱۳۸۶: ۱۲۱؛ استوری، ۱۳۸۵: ۲۳). با این رویکرد، فیلم‌های بازنمایی‌کننده اعتیاد، نه تنها فرهنگ و سیاست فرهنگی خاصی را در مورد این مسئله رواج می‌دهند؛ بلکه مسائل خاصی را درباره معتادان برجسته می‌سازند و از این طریق می‌کوشند بر مخاطبان و سوژه‌ها تأثیر بگذارند. این بازنمایی‌ها، لزوماً واقعیت‌های اعتیاد به مواد مخدر و مسائل مربوط به معتادان را نشان نمی‌دهند، بلکه ممکن است به تعبیر بودریار^۴ (۱۳۸۹) تصویر فراواقعیت‌گونه‌ای از آن‌ها ارائه دهند که ممکن است با حقیقت فاصله زیادی داشته باشد و نه تنها به عنوان بازدارنده اعتیاد به مواد مخدر نزد مخاطبان عمل نکند، بلکه چه بسا مسائل مربوط به اعتیاد را تقویت کند و اشاعه دهد. بررسی اجمالی روایت‌های سینمایی نشان از آن دارد که فیلم‌های ایرانی، سوژه اعتیاد به مواد مخدر را به اشکال گوناگون بازنمایی و شخصیت‌پردازی‌های متفاوتی از معتادان ارائه کرده‌اند. همچنین در این فیلم‌ها، تبیین‌ها و گفتمان‌های مختلفی درباره مسئله اعتیاد مطرح و باورها و اندیشه‌های مختلف و گهگاه متضادی درباره رفتارهای معتادان به مواد مخدر ارائه می‌شود و روابط آن‌ها و افراد عادی اشکال متفاوتی به خود می‌گیرند.

نتایج پژوهش‌های پیشین در این باره نشان از ارائه روایت‌ها و تبیین‌های عامه‌پسند از اعتیاد و نمایش شخصیت‌های خاص از معتادان در برخی فیلم‌های سینمایی ایرانی گهگاه پُر فروش دارد (سلطانی‌گردفرامرز و اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۳). برخی از این روایت‌های عامه‌پسند و گهگاه کُمیک تا بدان جا پیش می‌روند که از مسئله اعتیاد به مواد مخدر قبح‌زدایی می‌شود و معتادان به صورت شخصیت‌های جذاب و دوست‌داشتنی مورد بازنمایی قرار می‌گیرند. این کژبازنمایی‌ها از معتادان، نشان از وجود یک پروبلماتیک گفتمانی در عرصه بازنمایی‌های سینمایی اعتیاد به مواد مخدر دارد.

1. Representation
2. Bennett
3. Story
4. Baudrillard

وجود این پروبلماتیک گفتمانی، ضرورت مطالعه مداوم فیلم‌های سینمایی از جهت چگونگی بازنمایی مسائل اعتیاد به مواد مخدر و ترویج فرهنگ پرهیز از این مواد در آن‌ها را آشکار می‌سازد. نشانه‌های متعددی وجود دارند که گفتمان فیلم‌های سینمایی درباره اعتیاد به مواد مخدر طی سال‌های پس از انقلاب برحسب دوره‌های تاریخی و سیاسی دچار تغییر و تحول بوده است.

هدف مطالعه حاضر، تحلیل چگونگی بازنمایی گفتمانی سوژه اعتیاد در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب و پیگیری تغییر و تحول تاریخی این سوژه است. برای رسیدن به این هدف، پنج فیلم سینمایی از پنج دوره تاریخی-سیاسی پس از انقلاب به صورت هدفمند انتخاب و مورد تحلیل گفتمانی قرار گرفته‌اند. پرسش اصلی این است که اولاً، مسئله و سوژه اعتیاد به مواد مخدر در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب چگونه به گفتمان درآمده یا مورد بازنمایی گفتمانی قرار گرفته است؟ و ثانیاً، این بازنمایی‌ها برحسب تغییرات در عرصه مناسبات اجتماعی و سیاسی، دچار چه تغییر و تحولاتی در بستر زمان شده‌اند؟

۲. پیشینه تجربی

پژوهش‌های جامعه‌شناختی مربوط به اعتیاد طی چند دهه گذشته در ایران رواج یافته است. این مسئله به خصوص با افزایش آمار معتادان به مواد مخدر طی دو دهه گذشته هماهنگی دارد. اغلب این پژوهش‌ها، بررسی میزان، نوع و علل مصرف مواد مخدر در میان افراد جامعه را هدف قرار داده‌اند. در این میان، مسئله جامعه‌شناختی «بازنمایی مصرف مواد مخدر در رسانه‌های جمعی» کمتر مورد توجه پژوهشگران ایرانی بوده است. در کشورهای اروپایی و آمریکایی اما پژوهش‌های متعددی هم در زمینه مسئله بازنمایی رسانه‌ای مواد مخدر و هم مخاطبان این رسانه‌ها صورت گرفته است. در این بخش ادبیات تجربی داخلی و خارجی پیرامون مسئله بازنمایی مواد مخدر در رسانه‌های جمعی را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

در پژوهش میرساردو (۱۳۸۵) با عنوان «بررسی چگونگی بازنمایی گروه‌های اجتماعی (معتادان، معلولان) در سریال‌های سال ۱۳۸۵»، تفاوت بازنمایی‌های دو گروه معتاد و معلول را از نظر میزان حضور، جنسیت، سن، شغل، درآمد، تحصیلات، وضعیت تأهل، منطقه سکونت، منطقه جغرافیایی (شهری یا روستایی بودن)، ثبات خانوادگی، ویژگی‌های رفتاری، پایبندی مذهبی، میزان خودپنداره، اعتماد به نفس، خویشن داری و... در سریال‌های تلویزیونی مورد بررسی قرار گرفته است.

یافته‌ها نشان داده که در میان شبکه‌های مختلف سیما، تناسبی در پوشش دادن به مسئله اعتیاد وجود ندارد. در سریال‌ها، اعتیاد مردان برجسته شده و به اعتیاد زنان بی‌توجهی شده است، جوانان بیشترین قشر معتادان را تشکیل داده‌اند، بیکاری مهم‌ترین ویژگی معتادان تصویر شده است، تهران برجسته‌ترین شهر در مورد اعتیاد نشان داده شده است، خویش‌داری معتادان بسیار پایین نشان داده شده است، لذت‌جویی و تفریح مهم‌ترین علت اعتیاد معرفی شده است و برخورد بد، توهین‌آمیز و تحقیرآمیز جامعه با فرد معتاد برجسته شده است. این پژوهش اگرچه به نتایج قابل‌توجهی رسیده، اما به دلیل گرایش‌های روان‌شناختی در رویکردهای نظری خود، از تحلیل‌های جامعه‌شناختی بازنمایی معتادان بازمانده است.

پورنوروز (۱۳۸۲) در پژوهشی کوشیده تا تصویر ارائه‌شده از اعتیاد و معتادان در مجموعه تلویزیونی مسافر را مورد تحلیل قرار دهد. مجموعه مسافر در شبکه پنج ساخته شد و طی سال‌های ۸۰-۱۳۷۹ روزهای پنج‌شنبه ساعت ۱۹ به نمایش درآمد. در این پژوهش، محقق داده‌های تحلیل محتوا را با داده‌های واقعی درباره عوامل اعتیاد مورد مقایسه قرار داده و به این نتیجه رسیده است که اگرچه سریال یادشده به‌درستی نقش گروه‌درمانی را در ترک اعتیاد به تصویر کشیده است؛ اما برخی دیگر از بازنمایی‌ها مثل تصاویر مربوط به نحوه ترک (ترک الاغی) در این سریال، بازنمایی‌هایی را فراهم می‌کنند که با واقعیت انطباق و نزدیکی ندارند. این پژوهش نیز بیشتر مسائل روان‌شناختی شخصیت‌های معتاد را مورد تحلیل قرار داده و مسائل جامعه‌شناختی را نادیده گرفته است.

سلطانی گردفرامرز (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «بررسی چگونگی بازنمایی مسئله اعتیاد و معتادان در فیلم‌های سینمایی ایرانی پس از انقلاب اسلامی» تلاش کرده تصویر ارائه‌شده در فیلم‌های سینمایی ایرانی از مسئله اعتیاد و معتادان طی سال‌های پس از انقلاب را مورد بررسی قرار دهد. تحلیل محتوای کمی ۳۳ فیلم ساخته‌شده بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ با موضوع اعتیاد، حکایت از آن داشته است که مردان به شکلی معنادار بیش از زنان در فیلم‌ها درگیر اعتیاد به مواد مخدر بودند. معتادان فیلم‌ها نیز غالباً افرادی مجرد، بیوه یا مطلقه و اکثریت معنادارشان تحصیل‌کرده و دارای مدارک دانشگاهی بودند. همچنین، در میان انواع مواد مخدر، مصرف هروئین بیش از سایر انواع مواد در فیلم‌های موردبررسی نمود داشت و خانه شخصی معتاد و خانه دوستان، مهم‌ترین مکان‌های مصرف نمایش داده شدند.

در این فیلم‌ها دوستان مهم‌ترین تهیه‌کننده مواد مخدر و مهم‌ترین عامل شروع مصرف معرفی شدند. از سوی دیگر، در فیلم‌های مورد بررسی، بیشترین فراوانی آسیب‌های مربوط به معتادان، طلاق و فروش فرزند را شامل شده است. همچنین، خانواده و گروه دوستان به عنوان مهم‌ترین علل اعتیاد و عوامل روان‌شناختی همچون تربیت نادرست فرزند و عشق نامناسب، به عنوان عوامل اعتیاد برجسته شده‌اند.

هرسی^۱ (۲۰۰۵) در پژوهش خود با عنوان «درمان اسکریپ: بازنمایی زمانی ترک اعتیاد در فیلم‌های هالیوود» بر آن بود که برنامه‌های تلویزیونی و فیلم‌های آمریکایی به طور فزاینده از موضوعات اعتیاد و شخصیت‌های معتاد استفاده می‌کنند. پژوهش او نشان داد که این فیلم‌ها یک تجربه موجود از درمان را نشان می‌دهند که به طور شگفت‌انگیزی در مقایسه با امکانات در دسترس و واقعیت‌های برنامه زندگی واقعی یکنواخت و غیرواقعی است. هرسی ضمن انتقاد از فیلم‌های مدرن هالیوود به خاطر نمایش محدودیت‌های درمان اعتیاد، بر آن است که صنعت فیلم‌سازی مانند صنعت پزشکی صرفاً به منظور بهره‌برداری از نظام سرمایه‌داری فعالیت می‌کنند؛ زیرا این فیلم‌ها واقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی را نشان نمی‌دهند. هرسی نتیجه می‌گیرد که فقدان یک مفهوم جایگزین برای مفهوم اعتیاد در فیلم‌ها بارز است. در فیلم‌های جدید هالیوود با محوریت درمان، موضوع صرفاً شامل معتادان طبقه متوسط سفید و جذاب است. درمان را گزینه مناسب برای سفیدپوستان و برای سیاه‌پوستان مرگ یا زندانی شدن را راه فرار از اعتیاد به مواد مخدر می‌داند. در این فیلم‌ها در مورد مراکز درمانی نیز اغراق شده است، چراکه این مراکز را جایی معرفی می‌کنند که برای همه افراد معتاد از هر طبقه و نژادی خدمات ارائه می‌دهد.

رانتالا^۲ (۲۰۱۳) در پژوهشی با عنوان «تکنیک‌های نامرئی: تصاویر سینمایی درباره معتاد شدن»، هدف خود را بررسی فیلم‌های معاصر آمریکایی در مورد بازنمایی اعتیاد و تجسم تجربه درونی معتاد تعیین کرده است. روش تحقیق وی بررسی فیلم‌های آمریکایی از نظر تکنیک‌های سینمایی مانند هنر فیلم‌برداری، صداگذاری فیلم و زمینه و رنگ تصاویر است که پژوهشگر با استفاده از این تکنیک‌ها به تجسم تجربه درونی معتاد پرداخته است. نتایج حاصل از پژوهش رانتالا نشان داد که با وجود تفاوت‌های سبک و ژانرها و همچنین با وجود انواع مشکلات مربوط به اعتیاد، فیلم‌های بررسی شده با استفاده از شیوه‌های

1. Hersey

2. Rantala

سنتی و جدید بینندگان را جوری جذب می‌کنند که قادر به تجسم تجربیات اعتیاد باشند. همچنین، تصور غیرمتعارف آن‌ها دربارهٔ صحنه‌هایی که تفکر معتادان را به نمایش می‌گذارد تغییر می‌دهند.

روم^۱ (۲۰۱۵) در پژوهشی با عنوان «تصویربرداری از الکل: تصاویر مسمومیت و اعتیاد در فیلم‌های آمریکایی با موضوع الکل در سال‌های ۱۹۶۲-۱۹۳۱» به بازمینی و بررسی برخی از مطالب و تصاویر مربوط به الکل از گروه تحقیقاتی الکل برکلی پرداخته است. هدف پژوهش وی، بررسی چگونگی الکل و انعطاف‌پذیری در برابر آن در فیلم‌های الکی آمریکایی است. «اعتیاد به الکل» صورت‌بندی خاصی از مفهوم اعتیاد بود که از دهه ۱۸۳۰ به یک ایده رایج در جوامع انگلیسی‌زبان تبدیل شد. نتایج بررسی او نشان داد تصاویری که از اعتیاد به الکل در فیلم‌های آمریکایی مشاهده می‌شود، به ندرت بدون مسمومیت است و فرد در آن‌ها عموماً دچار هذیان و توهم می‌شود؛ ولی به‌طورکلی فیلم‌سازان فیلم‌های اعتیاد به الکل، بین اعتیاد به الکل با مصرف الکل و مستی حاصل از آن به‌عنوان یک مستی ساده تمایز قائل می‌شوند. به باور روم، هرچند فیلم‌های هالیوود با مضمون اعتیاد به الکل ساخته شده‌اند، اما هدف اصلی آن‌ها از محور قراردادن این موضوعات، جذب مخاطب و بیننده است.

جمع‌بندی پیشینهٔ تجربی پژوهش نشان از اهمیت توجه به موضوع بازنمایی اعتیاد به مواد مخدر در سینما و تلویزیون نزد پژوهشگران داخلی و خارجی دارد؛ هرچند تحقیقات خارجی در این زمینه به مراتب بیشتر است که تنها به بخشی از آن‌ها اشاره شد. پژوهش‌های ایرانی در این زمینه (که بیشتر به روش تحلیل محتوای کمی انجام شده‌اند)، اندک هستند (نک. سلطانی گردفرامرز و اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۳). پژوهش حاضر، احتمالاً اولین تلاش برای مطالعهٔ کیفی فیلم‌های سینمایی ایرانی با موضوع اعتیاد است که در خلال آن گفتمان اعتیاد در ادوار مختلف سینمای پس از انقلاب مورد تحلیل قرار می‌گیرد. محققان بر آن‌اند که تحلیل محتوای کمی فیلم‌های ژانر اعتیاد برای درک نحوهٔ بازنمایی سوژهٔ اعتیاد در سینمای ایران کافی نیست و نیاز به کاربرد تحلیل گفتمانی در این باره وجود دارد. افزون بر این، بررسی چگونگی بازنمایی اعتیاد در سینمای ایران می‌تواند به درک مناسبات قدرت، ایدئولوژی‌های مسلط و تحولات فرهنگی-اجتماعی در دوره‌های مختلف کمک کند. همچنین، تحلیل گفتمانی این بازنمایی‌ها امکان شناسایی کلیشه‌ها، سوگیری‌ها و دلالت‌های پنهان موجود در تصویرسازی از افراد معتاد را فراهم می‌آورد.

1. Room

۳. رویکرد نظری

۳-۱. رسانه‌های جمعی، گفتمان و بازنمایی

متون رسانه‌ای همچون فیلم‌های سینمایی، برساخته‌هایی هستند که بر مبنای مکانیسم بازنمایی عمل می‌کنند. امروزه مفهوم بازنمایی در مطالعات رسانه‌ای از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. این مفهوم با تلاش‌هایی که برای ترسیم واقعیت صورت می‌گیرد، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. بازنمایی را به اختصار، تولید معنا از طریق نشانه‌ها و چهارچوب‌های مفهومی و زبانی تعریف می‌کنند (میلنر^۱، ۱۳۸۵: ۳۳۳).

جریان مداوم و مکرر بازنمایی رسانه‌ها از جهان واقعی، به طرز قوی بر ادراکات و کنش‌های مخاطبان تأثیر می‌گذارد، زیرا در نزد مخاطبان فرض بر این است که این بازنمایی‌ها عین واقعیت است. اما محور اساسی در نظریه‌های بازنمایی این است که برخلاف ظاهر، بازنمایی عین واقعیت نیست، بلکه فرایند «گزینش» واقعیت است. حتی مخاطبان گاهی ممکن است وسوسه شوند که بر اساس «بازنمایی رسانه‌ای» از واقعیت، در مورد واقعیت، قضاوت و داوری نمایند. این در حالی است که باورپذیری (بازنمایی) با راستین بودن (واقعیت) متفاوت است. دوربین سینما، واقعیات را ضبط نمی‌کند، بلکه آن را رمزگذاری می‌کند. معناکشف نمی‌شود، بلکه توسط فرایند بازنمایی، تولید و برساخته می‌شود. از این رو بازنمایی فرایند خلق و رمزگذاری متن است که به رمزگشایی منتهی می‌شود (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۵۱).

مفهوم نظری بازنمایی با مفهوم گفتمان گره می‌خورد و اگر بخواهیم فیلم‌های سینمایی را با اصطلاحی توصیف کنیم که در مطالعات فرهنگی در زمره پُرکاربردترین اصطلاحات تلقی می‌شوند، باید بگوییم که این فیلم‌ها به وجود آورنده انواع گفتمان‌ها هستند. به اختصار می‌توان «گفتمان» را شیوه‌ای خاص برای سخن‌گفتن درباره جهان و فهم آن دانست (یورگنسن و فیلیپس^۲، ۱۳۸۹: ۱۸). درک ما از جهان و شیوه‌های بازنمایی تاریخی و فرهنگی آن، محصول گفتمانی است که در آن قرار داریم. قرارگیری در یک گفتمان خاص، در نگرش‌ها و رفتارهای ما آن‌چنان تأثیرگذار است که با نحوه جامعه‌پذیری متفاوت، می‌توانستیم جهان بینی‌ها و هویت‌های دیگری داشته باشیم.

1. Millner
2. Jorgensen and Phillips

گفتمان‌های مختلف، هر یک روش خاصی برای گفت‌وگو و بازنمایی درباره جهان اجتماعی و فهم آن در اختیارمان قرار می‌دهند. گفتمان، جهان اجتماعی را در قالب معنا بازنمایی و برمی‌سازد (باکر، ۲۰۱۱: ۳۴). به عبارتی، «گفتمان» بازی با حقیقت است. اما حقیقت^۱ همان واقعیت^۲ نیست. واقعیت، آن چیزی است که اتفاق افتاده است؛ ولی حقیقت، «تفسیر» شخص از آن واقعیت است. در هر گفتمان، معنای زبان و ارجاعات دال‌ها، نسبت به گفتمانی دیگر تغییر می‌کنند (گی، ۲۰۰۵: ۵۴) و این در حالی است که ما معانی را از طریق گفتمان‌ها درمی‌یابیم. افکار ما، تابع گفتمانی است که در آن قرار داریم. گفتمان در برساختن واقعیت، نقشی اساسی دارد.

گفتمان، شیوه تفسیر ما از جهان است. حقیقت، چیزی است که به نحو گفتمانی برساخته می‌شود. گفتمان‌های مختلف، حقایق گوناگونی را به مخاطبان خود عرضه می‌کنند؛ آن‌ها هستند که تصویری حقیقی یا کاذب از واقعیات ارائه می‌دهند و همان‌ها هستند که تعیین می‌کنند چه چیزی صادق و چه چیزی کاذب است. بر همین اساس است که حقیقت در دوره‌های مختلف تاریخی و در مکان‌های جغرافیایی گوناگون، معانی متفاوتی می‌یابد. در این میان، معنای واقعیت‌های اجتماعی در رسانه نیز محصول چگونگی بازنمایی گفتمانی آن‌هاست (دانسی، ۲۰۰۴: ۱۶). نکته مهم در مطالعه راجع به فیلم‌های سینمایی آن است که این فیلم‌ها، ماهیت گفتمانی خود را به راحتی آشکار نمی‌کنند. فیلم‌های سینمایی ظاهراً فقط به منظور بازتاب صرف واقعیت تصویر می‌شوند و ربطی به ارزش‌ها و نگرش‌های فرهنگی سیاست‌گذاران آن ندارند؛ اما در پس این ظاهر خنثی، رفتارهای گفتمانی به نمایش درمی‌آیند که حکم تعریف تلویحی از واقعیت اجتماعی را دارند و نهایتاً نحوه فاعلیت ذهن ما را تعیین می‌کنند.

با این اوصاف، گفتمان، بارزترین نمود یک بازنمایی است. این‌که نحوه مواجهه ما با مسئله اعتیاد به مواد مخدر در جامعه چگونه باید باشد، تابعی از گفتمان عامی است که از مجراهای متعدد جامعه‌پذیری همچون رسانه، سینما و فیلم‌ها متجلی می‌شوند و در ذهن ما رسوخ می‌کنند.

-
1. Baker
 2. Truth
 3. Fact
 4. Gee
 5. Danesi

بر این اساس، تحلیلگران گفتمان، اجزای پنهان فرهنگ رسانه‌ای را دائماً و اساسی می‌کنند تا از این راه، نحوه بازنمایی گفتمانی معانی فرهنگی را معلوم سازند (فیسک و هارتلی، ۲۰۰۳: ۲۴؛ هالیدی، ۱۹۸۹: ۶). در فیلم‌های سینمایی، ارزش‌هایی خاص در قالب تصویرهایی به ظاهر خنثی از واقعیت به نمایش درمی‌آیند؛ ارزش‌هایی که با رمزگان‌های خاصی، رمزگذاری شده‌اند و برای فهم آن‌ها، نیازمند رمزگشایی پیام‌های مختلف این متون هستیم.

۲-۳. میشل فوکو: گفتمان و مسئله سوژه

در رویکرد فوکو، گفتمان‌ها «کدرهایی»^۳ هستند که «به‌گونه‌ای نظام‌مند (سیستماتیک) موضوعات یا اُبژه‌هایی را شکل می‌دهند که درباره آن‌ها سخن می‌گویند» (فوکو، ۱۳۹۲: ۷۶). فوکو در آثار خود، تعاریفی کلی از مفهوم «گفتمان»، به دست داده است و این تعاریف با مفهوم «گزاره» پیوند دارد. درواقع، گزاره کوچک‌ترین واحد گفتمان یا «اتم گفتمان» (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۱۹) است. فوکو گاهی گفتمان را به‌عنوان «حیطه کلی همه گزاره‌ها یا احکام»، گاهی به‌عنوان «مجموعه قابل تمایزی از گزاره‌ها» و گاهی به‌مثابه «رویه‌های ضابطه‌مندی که شماری از احکام را توضیح می‌دهد»، تعریف می‌کند (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۱۸).

بدین ترتیب، فوکو به گفتمان به‌مثابه چیزی واجد تأثیر نگاه می‌کند. از نظر او، گفتمان‌ها که در پیوند دانش، قدرت و حقیقت شکل می‌گیرند، پیامدهایی مهم در شکل‌دادن به سوژه‌های انسانی دارند. درواقع هدف گفتمان‌ها، ساختن سوژه است. یک گفتمان، وقتی در این هدف پیروز می‌شود که بتواند خود را به‌عنوان «حقیقت» به یک سوژه ارائه کند. گفتمان‌های گوناگون، سوژه‌های اجتماعی را در جهات مختلفی فرامی‌خوانند. این گفتمان‌ها برای دستیابی به برتری هژمونیک، در کشمکش دائم با یکدیگر به سر می‌برند.

منظور فوکو از سوژه، پرسش از هویت و کیستی انسان‌ها است. این‌که هویت افراد در ارتباط با دانش‌های بشری یا روابط قدرت و همچنین مناسبات میان قدرت و دانش به چه شکلی درمی‌آید؟ این‌که فرد چقدر امکان مقاومت در برابر روابط دانش و قدرتی دارد که می‌خواهند از او سوژه‌ای تابع و منقاد بسازند؟

1. Fiske & Hartley

2. Halliday

3. practices

فوکو در همین چهارچوب، مفاهیم «فرآیند سوژه شدن»^۱ و «بحران سوژه مندی»^۲ را مطرح می‌کند. این به آن معناست که برای این‌که فردی به سوژه قدرت یا دانش (بازنمایی) بدل شود، لزوماً باید فرآیندی طی شود. اما فرآیند سوژه شدن، همیشه در خطر بحران است؛ آنجا که به نظر فوکو، مقاومت‌ها شکل می‌گیرد. توجه فوکو در این میان، به قدرتی بود که «بر زندگی روزمره بی‌واسطه اعمال می‌شود، افراد را طبقه‌بندی می‌کند، با فردیت خاصشان مشخص می‌کند، آنان را به هویتشان مقید می‌کند و بر آن‌ها قانونی از حقیقت را تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آن‌ها بازشناسند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۵). بدین ترتیب، شکلی از قدرت پدیدار می‌شود که افراد را به سوژه بدل می‌کند.

فوکو، بر مبنای همین مباحث، نظریه خود درباره دانش‌های مختلف اعم از علوم انسانی، پزشکی و روان‌پزشکی را طرح می‌کند. به نظر او، دانش‌های بشری حتی در انواع آکادمیک و علمی‌شان، از جمله نقاطی از زندگی آدمی هستند که سه عنصر «قدرت، حقیقت و سوژه» در آن‌ها به هم گره می‌خورند. در اینجا، مسئله بررسی پیوند قدرت و حقیقتی است که افراد را به سوژه دانش (برای مثال پزشکی و روان‌پزشکی) بدل می‌کنند؟ اینجا پرسش آن است که فرد به عنوان سوژه دانش چگونه توسط مناسبات قدرت و حقیقت شکل می‌گیرد (نک. کتاب «اراده به دانستن»، ۱۳۸۴).

با وصف آنچه آمد، گمان محققان این است که نظریه گفتمان فوکو، چهارچوب مناسبی برای تحلیل گفتمانی فیلم‌های سینمایی با موضوع بازنمایی مسئله اعتیاد به مواد مخدر فراهم می‌کند و از این‌رو چهارچوب تحلیل گفتمانی این پژوهش، نظریه گفتمانی فوکو خواهد بود. از این منظر، مسئله گفتمانی پژوهش حاضر را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد: طی سال‌های پس از انقلاب اسلامی و تحت تأثیر فضا و گفتمان انقلابی-اسلامی، پیوند ویژه‌ای میان عناصر قدرت، گفتمان، حقیقت و سوژه در همه ابعاد جامعه ایرانی از جمله مسائل مربوط به اعتیاد و مصرف مواد مخدر شکل می‌گیرد. در این دوره، تلاشی قدرتمند از سوی حکومت برآمده از انقلاب برای مبارزه با مصرف مواد مخدر و درمان و نجات سوژه‌های گرفتار شده در چنبره اعتیاد به مواد مخدر وجود دارد. طی سال‌های پس از انقلاب با نوعی فرآیند نهادسازی، تولید گفتمان و سوژه مندی پیرامون مسائل مربوط به اعتیاد و مصرف مواد مخدر مواجه بوده‌ایم و البته فیلم‌های سینمایی نقش مهمی در این

1. Subject- in- process

2. Subject- in- crisis

فرایندها بازی کرده‌اند؛ نقشی که نیاز به تحلیل و ارزیابی دارد. مسئله‌ای که پژوهش حاضر می‌کوشد بدان پردازد، این است که فرایندهای تولید گفتمان و سوژه‌مندی پیرامون مسائل مربوط به مواد مخدر تا چه حد در فیلم‌های سینمایی ایرانی نمود یافته است؟

۴. روش‌شناسی

۴-۱. چهارچوب تحلیل گفتمان

در این مطالعه، روش بررسی مسئله بازنمایی اعتیاد به مواد مخدر در فیلم‌های سینمایی ایرانی، تحلیل گفتمانی با رویکرد میشل فوکو بود. تحلیل گفتمانی میشل فوکو، هم یک رویکرد نظری و هم یک رویکرد روشی است. این رویکرد به نسبت رویکردهای لاکلاو و موف و فرکلاف، رویکردی گشوده‌تر به شمار می‌رود و دست محقق برای تفسیر داده‌ها در چهارچوب آن بازر است.

فوکو در اغلب کتاب‌های خود، بیشتر روی تحلیل گفتمان‌ها تمرکز داشته است تا تشریح این روش. برای مثال، او گفتمان‌ها پیرامون جنون، پزشکی، روان‌پزشکی و زندان را در کتاب‌هایش مورد تحلیل قرار داده است، بدون آن‌که در این کتاب‌ها، فصلی را به تشریح نحوه تحلیل خود اختصاص داده باشد. با این حال، یکی از متون مهم فوکو با عنوان «دیرینه‌شناسی دانش» (۱۳۹۲) اختصاصاً به تشریح روش دیرینه‌شناسی او که شامل تحلیل گفتمان نیز هست، پرداخته است.

مسئله فوکو در روش دیرینه‌شناسی، مسئله‌زاشدن این یا آن دانش خاص است و این مسئله را در خلال تحلیل روابط استراتژیک کردارهای گفتمانی و غیرگفتمانی مورد بررسی قرار می‌دهد. کتاب «دیرینه‌شناسی دانش» یک کتاب کاملاً روش‌شناختی است و فوکو در آن درباره نحوه تحلیل‌های خود در سه کتاب «تاریخ جنون»، «تولد کلینیک» و «دیرینه‌شناسی علوم انسانی» توضیح مفصل داده است.

او در بخش اول این کتاب، با عنوان «قاعده‌مندی‌های گفتمانی» رویکرد تحلیل گفتمانی خود را شرح می‌دهد. منظور از عنوان این بخش آن است که گفتارها و گزاره‌های گفتمانی بدون قاعده صادر نمی‌شوند و در هر دوره تاریخی، گفتارها و گزاره‌های خاصی مجال بروز و ظهور می‌یابند. این بخش چهار فصل دارد که فوکو در آن‌ها به تشریح ابعاد تحلیل گفتمانی خود پرداخته است. فوکو در این بخش، چهارچوب‌های تحلیل گفتمانی خود

را شرح می‌دهد. نخست، گفتمان یک کردار است و یک رویداد؛ دوم، این‌که گفتمان‌ها قابل شکل‌گیری‌اند و شامل چهار نوع شکل‌گیری می‌شوند: شکل‌گیری اُبژه‌ها، شکل‌گیری وجه‌مندی‌های گزاره‌ای، شکل‌گیری مفاهیم و شکل‌گیری استراتژی‌ها (فوکو، ۱۳۹۲).

واحد تحلیل گفتمانی فوکو چنان‌که در بخش پیش هم آمد، «گزاره» است. فوکو بر آن است که تشابهات گزاره‌ای در یک عصر خاص را در دامنه پراکنده‌ای از متون بررسی نماید و قاعده‌مندی‌ها را در این پراکندگی گفتارها و گزاره‌ها کشف کند. تحلیل گفتمان از دیده فوکو، شامل هر آنچه درباره موضوعی است که «گفته می‌شود» و یا «گفته نمی‌شود»، در هر دوره‌ای فقط یک سری گزاره‌ها مجازند گفته شوند و هر چیزی مجاز به گفتن نیست.

فوکو گفتمان را به منزله کردارهایی توصیف می‌کند که «به‌گونه‌ای سیستماتیک اُبژه‌هایی را شکل می‌دهند که این گفتمان‌ها از آن‌ها سخن می‌گویند» (فوکو، ۱۳۹۲: ۷۶). در ادامه فوکو شکل‌گیری وجه‌مندی‌های گزاره‌ای را شامل تحلیل سه بُعد می‌داند: اول، تحلیل چه کسی سخن می‌گوید؟ دوم، تحلیل محل‌های نهادینه‌ای که گفتمان از آنجا گرفته می‌شود؟ و سوم، موقعیت‌های سوژه و مسئله سوژه‌مندی که در گفتمان برساخته می‌شود. فوکو همچنین بر آن است که گفتمان‌ها یک سری مفاهیم هم‌خانواده را در بطن خود به شکلی منسجم سازمان می‌دهند. او گفتمان‌ها را به صورت مجموعه‌هایی استراتژیک می‌بیند که درباره یک موضوع خاص، نظریاتی را صورت‌بندی می‌کنند. فوکو در جمع‌بندی این عناصر گفتمانی به این مسئله اشاره دارد که در کتاب‌های خود، تحلیل همه این چهار بُعد را به کار نگرفته؛ بلکه بسته به نوع مسئله، ابعاد خاصی را در هر تحقیق خود برجسته کرده است.

ما هم در این پژوهش تلاش کرده‌ایم همین چهارچوب تحلیلی را برای بررسی گفتمانی فیلم‌های سینمایی ژانر اعتیاد استفاده کنیم. از این‌رو، بر آن بوده‌ایم تا شکل‌گیری‌های گفتمانی پیرامون مسائل مربوط به اعتیاد و معتادان در فیلم‌ها را مورد تحلیل قرار دهیم؛ این مسائل که فیلم‌های ژانر اعتیاد در روایت‌های گفتمانی خود از چه اُبژه‌هایی سخن می‌گویند و به چه اُبژه‌های شکل می‌بخشند؟ این مسئله که چه مفاهیمی در گفتمان فیلم‌های ژانر اعتیاد سازمان‌دهی می‌شود؟ این مسئله که چه کسانی در این گفتمان‌ها موقعیت سخنگو دارند و چه موقعیت‌های سوژگی در این فیلم‌ها خلق می‌شود و دست‌آخرا این‌که چه نظریه‌ها و بُن‌مایه‌های مفهومی درباره اعتیاد در گفتمان این فیلم‌ها پدیدار می‌شود؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، فیلم‌های سینمایی منتخب بر اساس مفاهیم نظری-گفتمانی فوکو مورد تحلیل قرار گرفته است.

۲-۴. شیوه تحلیل

برای تحلیل گفتمانی فیلم‌های سینمایی ایرانی مربوط به ژانر اعتیاد، ابتدا روایت هر فیلم را توصیف و تلاش کرده‌ایم افزون بر تحلیل ساختار گفتمانی حاکم بر این روایت، مسائل و مفاهیم گفتمانی مطرح شده در این فیلم‌ها را تشریح کنیم و پیرامون نظریات فیلم درباره مسئله اعتیاد توضیح دهیم.

ما تلاش کرده‌ایم صورت‌بندی‌های گفتمانی پیرامون مسائل اعتیاد و معتادان را از طریق تحلیل گزاره‌های گفتاری موجود در فیلم تحلیل کنیم. از این رو، برای هر فیلم تقریباً دو صحنه اصلی فیلم که بار گفتمانی قوی داشته‌اند را توصیف کرده‌ایم. منظور از صحنه اصلی فیلم، صحنه‌هایی است که دیالوگ‌هایی مناقشه‌انگیز به لحاظ گفتمانی میان شخصیت‌ها در آن‌ها رخ می‌دهد. بعد تلاش کرده‌ایم تا صورت‌بندی‌های گفتمانی موجود در این صحنه‌ها را تحلیل کنیم. گاهی نیز تلاش کرده‌ایم رویدادهای گفتمانی موجود در سکانس‌های فیلم را مورد تحلیل قرار دهیم و به بررسی نحوه بازنمایی شخصیت‌های معتاد از منظر جنسیت، طبقه اجتماعی و روابط خانوادگی نیز پرداخته‌ایم. همچنین، تلاش کرده‌ایم تأثیر وضعیت فرهنگی و اجتماعی هر دوره را بر شکل‌گیری گفتمان‌های مسلط پیرامون اعتیاد و معتادان نشان دهیم. در نهایت، نتایج این تحلیل می‌تواند به فهم عمیق‌تر از چگونگی بازتولید یا چالش با کلیشه‌های رایج درباره اعتیاد در سینمای ایران کمک کند.

موارد و واحدهای تحلیل در این پژوهش، کل فیلم‌های اکران شده در سینمای ایران پس از انقلاب است که مسائل مربوط به اعتیاد و معتادان به مواد مخدر، از سوژه‌ها و محورهای اصلی روایت و شخصیت‌پردازی در آن‌ها بوده است. در این پژوهش، ابتدا دوره زمانی پس از انقلاب به پنج دوره دفاع مقدس، سازندگی، اصلاحات، اصولگرایی و اعتدال تقسیم شده و سپس از میان حدود ۶۰ فیلم سینمایی ساخته شده درباره مسئله مصرف مواد مخدر در این دوره‌ها، پنج فیلم شاخص (از هر دوره یک فیلم) به روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب و مورد تحلیل گفتمان قرار گرفته است تا متناسب با تحولات مناسبات قدرت و کردارهای گفتمانی همبسته آن، درکی جدید از اعتیاد و سوژه معتاد ارائه شود.

این پنج فیلم عبارت‌اند از: تیغ و ابریشم (مسعود کیمیایی، ۱۳۶۴؛ دوره دفاع مقدس)، باد و شقایق (ضیاءالدین دری، ۱۳۷۵؛ دوره سازندگی)، بوتیک (حمید نعمت‌الله، ۱۳۸۲؛ دوره اصلاحات)، سنتوری (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۵؛ دوره اصولگرایی) و ابد و یک روز (سعید روستایی، ۱۳۹۴؛ دوره اعتدال و تدبیر و امید).

۵. یافته‌ها

۵-۱. فیلم تیغ و ابریشم

فیلم «تیغ و ابریشم» ساخته مسعود کیمیایی در سال ۱۳۶۴، فیلم خاصی به لحاظ روایی و بصری است. موضوع محوری فیلم، مسائل مربوط به قاچاق و اعتیاد به مواد مخدر است. فیلم دو خط روایی را هم‌زمان پیش می‌برد: از یک سو، روند قاچاق مواد مخدر به داخل ایران از سمت مرزهای شرقی و تحت مدیریت یک شبکه مافیایی بین‌المللی را به تصویر می‌کشد و از دیگر سو، داستان مبارزه با اعتیاد به مواد مخدر تحت یک نظام انقلابی-اسلامی را روایت می‌کند. فیلم از همان نماهای اولیه در تیتراژ عجیب و غریب می‌نماید. در تیتراژ، نماهای بسیار درشت و نزدیک از ماهی‌های قزل‌آلا و مرگ هولناک و دسته‌جمعی آن‌ها را می‌بینیم و این آغازی است بر نمایش صحنه‌های هولناک بعدی در فیلم که البته در محیط زندان رخ می‌دهد.

سکانس اول فیلم نماهایی از یک جلسه در خارج از کشور است که سران مافیایی بین‌المللی در آن حضور دارند و نماهایی مربوط به بارگیری مواد مخدر در مرزهای شرقی ایران. این سکانس بدون دیالوگ و کاملاً مبتنی بر تصویر است. روی تصویر، یک متن انگلیسی با زیرنویس فارسی توسط یک راوی پیرامون دستور جلسه سران مافیا قرائت می‌شود:

دستور جلسه؛ برنامه‌ریزی استراتژیک برای انتقال و قاچاق هروئین به داخل ایران و پخش این مواد مخدر در سراسر کشور از جمله در مدارس، دانشگاه‌ها و کارخانه‌ها است. هدف از این کار، ناتوان ساختن جامعه ایران برای تأمین نیروی رزمنده در جبهه جنگ با عراق است.

گفتار راوی روی تصویر، حاوی دلالت‌های گفتمانی مهمی است: فیلم مسائل مربوط به قاچاق و اعتیاد به مواد مخدر را در یک چهارچوب گفتمانی فراملی و بین‌المللی می‌بیند و تلاش دارد گونه‌ای تحلیل سیاسی در سطح سیاست‌های جهانی و نبرد ابرقدرت‌ها ارائه دهد. در این گفتار دولت امریکا در شکل یک قدرت مخوف در پشت پرده مناسبات مربوط به قاچاق و اعتیاد به مواد مخدر در سطح جهان پدیدار می‌شود. سکانس‌های بعدی فیلم، همگی در چهارچوب همین گفتمان قرار می‌گیرند و مسائل مربوط به مواد مخدر و اعتیاد به آن را رؤیت‌پذیر و هم‌زمان گزاره‌پذیر می‌کنند.^۱

۱. مفاهیم امر رؤیت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر از جمله مفاهیم مهم در دیرینه‌شناسی دانش و تحلیل‌های گفتمانی فوکو و معادل امر گفتمانی و غیرگفتمانی هستند. شکل‌گیری‌های تاریخی دانش یا گفتمان مطابق دیرینه‌شناسی فوکو، از دو لایه درهم‌بافته تشکیل شده است: امر رؤیت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر (نک. دلوز، ۱۳۸۶: ۷۷؛ مشایخی، ۱۳۹۵: ۶۵).

پس از این سکانس، صحنه‌ها و سکانس‌های متعددی از فضاهای درون زندان و معتادان زندانی در فیلم به نمایش درمی‌آید. فیلم چند شخصیت محوری دارد: جمشید اختری و نامزدش سوسن مکاشی که هر دو به جرم قاچاق مواد مخدر زندانی شده‌اند. جمشید و سوسن هر دو معتادند و مظنون به قاچاق و فروش مواد مخدر. این دو، سوژه بازجویی جلالی، رئیس جدید زندان، هستند و داستان اصلی فیلم حول بازجویی از این دو نفر سامان می‌یابد. رئیس قبلی زندان به نام محمدیان در جریان مأموریت مبارزه با قاچاقچیان ترور شده و بنابراین جلالی به جای او به بررسی پرونده جمشید و سوسن می‌پردازد. دیالوگ‌های حین بازجویی آن‌ها مملو از دلالت‌مندی‌های گفتمانی است. جمشید و سوسن هر دو تحصیل‌کرده دانشگاه هستند. سوسن در انگلیس درس اقتصاد خوانده و با جمشید به واسطه درس و دانشگاه آشنا و سپس نامزد شده است. آن‌ها در حین قاچاق مواد مخدر به خارج از کشور دستگیر شده‌اند. گفتمان حاکم بر صحنه‌های بازجویی، گفتمانی ضد دانشگاه و تقویت‌کننده مهاجرت نخبگان است. گفتمانی که در خلال بازجویی جلالی از سوسن پدیدار می‌شود:

صحنه ۱) اتاق رئیس زندان / روز

جلالی (رئیس زندان): امروز بهتری؟ زهر از تنت رفته بیرون؟

گریه سوسن ...

جلالی: امروز می‌تونی به اون کثافتی فکر کنی که تو رو به این روز انداخته... حرف بز! (تداوم گریه سوسن)... نشد، حواست رو خوب جمع کن... ساکت... ساکت! یاد اونا باش! اون باشرفا!

سوسن (با بغض): من رو بکشید. هر اعتراضی که من رو از روی زمین برداره، بگیرید! من قبول دارم!

جلالی: نگا چی به سرتون می‌آد. اون هم شما که درس خوندید. تو مدرکت چیه؟

سوسن: اقتصاد خوندم. انگلیس.

جلالی: چرا برنگشتی اون جا؟ به آزادی... خیلیا مثل تو برگشتن و اسمش رو گذاشتن زندگی خصوصی، با آزادی!

سوسن: من زندگی خصوصی ندارم!

جلالی: اونایی که رفتن به زندگی خصوصی شون چسبیدن، به زندگی خصوصی شون بدهکارن. باید خوش بگذرونن. توی خوش گذشتن، اون هم شبها تو کافه، با قر و آواز، وطن وطن می‌کنن. وطن تو اون کافه‌هاست با بشکن و ویسکی و چهچهه، یا تو خرمشهر؟

سوسن: اینجا موندن هم این بلا رو سر آدم میارن. راحت‌م کنید. آگه من حرفی بزنم، اونا آدم فروش رو می‌کشن. آگه آزاد بشم می‌کشنم. شاید همین‌جا یکی از اینا یه شب یه متکایی، یه پتو بذاره روی دهنم و بشینه روش. توی خونه همین آقارضا با یه زن همین کار رو کردن. اونا آدم فروش رو می‌کشن... اونا آدم فروش رو می‌کشن (گریه بلند).

جلالی: کیا؟ غیر از این رضا لواشی دیگه کیه؟

ادامه گریه سوسن ...

جلالی: گفتم گریه نکن! مگه ما می‌ذاریم به شما دست بزنین؟ اونا اسمش رو گذاشتن آدم فروشی. مگه اینا آدم‌ن؟ آدم آگه باشه که نمی‌شه فروختش. قاچاقچی و قاتل بی‌همه چیز مگه قیمتی داره که بشه فروختش؟ قیمت تو داری که به این روز انداختنت. شما که تحصیل کرده‌اید چرا متوجه نیستید؟ چرا از اونا می‌ترسید؟ از کجا باهاشون آشنا شدی؟ آگه حرف بزنی برات خوبه. درد دل کن، آدم فروشی هم نکن. می‌خوای ببرمت توی آفتاب؟ تو انگلیس چکار می‌کردی؟

(ادامه گریه سوسن)

سوسن: روزا تو یه رستوران ظرف می‌شستم، هشت ساعت. چهار ساعت هم بیبی سیتربودم، بچه‌داری می‌کردم. پنج ساعت درس می‌خوندم. سه ساعت هم تو خونه یه پیرمرد انگلیسی زیرش لگن می‌ذاشتم ... حالا آگه به‌جای همه این کارا هر پنج شش ماه یه بار با کارت دانشجویی برای دیدن مادرم، پدر که ندارم، بیام ایرون یک کیلو بار که اصلاً نپرسم چیه ببرم لندن تحویل بدم، ده برابر همه اون پولارو بهم بدن، شما بودی نمی‌کردی؟

در این صحنه طولانی بازجویی، دلالت‌مندی‌های گفتمانی بسیاری وجود دارد. اول، این‌که این نخستین بار در تاریخ سینمای ایران است که اعتیاد زنان و زندانی بودن آن‌ها مورد بازنمایی قرار می‌گیرد. فیلم صحنه‌های طولانی بازجویی مبتنی بر «تکنیک اعتراف»^۱ را دربردارد. گفتار بازجو در چهارچوب یک «میدان نیرو»^۲ انقلابی ادا می‌شود و معنا پیدا می‌کند. بازجو در قامت یک فرد دلسوز ظاهر می‌شود و از سوسن می‌خواهد نام کسانی را که باعث اعتیاد و قاچاقچی شدن او شده‌اند، لو بدهد.

۱. مفهوم «تکنیک اعتراف» از جمله مفاهیم مهم در نظریه تبارشناسی سوژه فوکو است که در کتاب‌های متعدد از جمله سه جلد تاریخ سکسوالیته به کار گرفته شده است (نک. کتاب اراده به دانستن، ۱۳۸۴).

۲. مفهوم «میدان نیرو» از مفاهیم مهم تبارشناسی فوکو است و گزاره‌ها معنای خود را از یک میدان نیرو می‌گیرند (نک. مشایخی، ۱۳۹۵؛ دلوز، ۱۳۸۶).

سوسن از این کار ابا دارد و می‌ترسد که او را به خاطر آدم‌فروشی به قتل برسانند. بازجو درصدد دادن اطمینان به او برمی‌آید و «بازی حقیقت»^۱ جدیدی را پیش پای سوسن به عنوان سوژه می‌گذارد. بر اساس گفتار بازجو، لودادن همدستان، آدم‌فروشی نیست. آن‌ها اصلاً آدم نیستند. نوعی «دگرگونی غیرجسمانی»^۲ در این گفتمان رُخ می‌دهد. معتاد و قاچاقچی از دایرهٔ انسانیت بیرون انداخته می‌شوند. گفتار جلالی علی‌رغم استفادهٔ تاکتیکی از گزاره‌های حاوی حس دلسوزانه، مملو از القای حس تحقیر در روح و روان سوسن به عنوان یک معتاد است. معتاد در اینجا به سوژهٔ تحقیر و تعذیب روحی با استفاده از تکنیک اعتراف بدل می‌شود.

دیالوگ‌های این صحنه همچنین حاوی صورت‌بندی گفتمانی^۳ خاصی دربارهٔ مهاجرت نخبگان است. در گفتار جلالی، همهٔ کسانی که از ایران مهاجرت کرده‌اند، در طلب «زندگی خصوصی» و «آزادی‌های به لحاظ دینی نامشروع» هستند. مفهوم آزادی در گفتار جلالی، تحت یک بازی حقیقت انقلابی-مذهبی و بر اساس مفاهیم مشروع و نامشروع معنا پیدا می‌کند. بر اساس این گفتمان، همهٔ مهاجرت‌کنندگان به کشورهای غربی، سوژه‌های مستعد انحراف و جرم و گناه هستند و حق ندارند از «وطن» سخن بگویند. واژهٔ «وطن» تنها در جبهه‌های جنگ معنای حقیقی خود را می‌یابد. در اینجا، مفهوم وطن در انحصار گفتمان انقلابی-مذهبی درمی‌آید. بر اساس گفتار جلالی، تحصیل‌کرده‌های دانشگاهی، نخستین سوژه‌های مستعد انحراف هستند. آن‌ها هستند که به خاطر زندگی خصوصی و آزادی مهاجرت می‌کنند و در دام انحراف و اعتیاد می‌افتند.

سوژهٔ «تحصیل‌کردهٔ معتاد و قاچاقچی» بازهم در خلال گفتار شخصیت‌های فیلم پدیدار و گزاره‌پذیر می‌شود. در یکی از صحنه‌های فیلم که درگیری کوتاه قاچاقچیان مواد مخدر را نشان می‌دهد، مسئلهٔ پیوند قاچاق و سواد و تحصیلات مورد بحث گفتمانی قرار می‌گیرد:

صحنهٔ ۲) جادهٔ مرزی/روز

رانندهٔ تریلی: این کار اون قدر بوی گند و کثافت می‌ده که نمی‌دونم سواد برای چی شه؟
نمی‌دونم قاچاق چرا شده کار درس خونده‌ها؟

۱. مفهوم «بازی حقیقت» از جمله مفاهیمی است که بارها توسط فوکو به کار گرفته شده است. فوکو، تاریخ را صحنهٔ بازی‌های قدرت، حقیقت (یا دانش) و سوژه می‌بیند و تلاش می‌کند این بازی‌های قدرت، حقیقت و سوژه را تحلیل کند (برای مثال، نک. کتاب اراده به دانستن، ۱۳۸۴).

۲. هدف گفتمان و صدور گزاره، «دگرگونی غیرجسمانی» در سوژه و مخاطب است (نک. مشایخی، ۱۳۹۵: مبحث دیرینه‌شناسی).

3. Discourse formulation

یکی از قاجاقچیانی که لباس بلوچی به تن دارد، راننده را از درگیر شدن با لیدر قاجاقچی‌ها بر حذر می‌دارد و به او چنین پاسخ می‌دهد:

تازه فهمیدی؟ قاجاقچی‌های حالا با قدیمی‌ها فرق می‌کنن. حالا یا درس خونده‌های وامونده، آمریکارفته‌ها، فرانسه‌رفته‌ها، اونا که اون جا رفتن و پوک برگشتن و بار خلاف یاد دارن. سر و کله‌ی اینا اومده، برای همین هم گیر نمی‌افتن. سابقه هم ندارن، فکراشون هم بهتره، وقتی کار بزرگ شد پول اجیرشدن هم روشه. خلاف یعنی قاجاق یه چیزه، اجیرشدن یه چیز ... اجیر یعنی سیاست. اجیرشدن هم کار درس خونده‌های وامونده هست.

بدین ترتیب سوژه «قاجاقچی باسواد و تحصیل‌کرده» در این فیلم مورد صورت‌بندی گفتمانی قرار می‌گیرد. چنین گفتمانی در آن میدان نیرویی نقش استراتژیک بازی می‌کند که طی سال‌های پس از انقلاب، تحت عنوان انقلاب فرهنگی، تصفیۀ دانشگاه‌ها از عناصر ضدانقلابی را هدف اعمال قدرت خود قرار داده بود؛ گفتمانی که با سوءظن به نهاد دانشگاه و دانش‌آموختگان آن می‌نگریست و آن‌ها را سوژه انحراف تلقی می‌کرد.

فیلم همچنین در خلال گفتارهای شخصیت‌ها، تلاش می‌کند تا از مسئله «اعتیاد به مواد مخدر» تبیین به دست دهد. این تبیین البته تبیینی سیاسی است. علت اعتیاد در اینجا با گزاره‌های ایدئولوژیک انقلابی تبیین می‌شود. بر اساس این گفتار، عامل اصلی شیوع اعتیاد در ایران، امپریالیسم خصوصاً نوع آمریکایی آن است. گفتمانی که در یکی از صحنه‌های فیلم، در قالب گزاره‌های صادرشده در سخنرانی یکی از مسئولان زندان برای معتادان در حیاط زندان پدیدار می‌شود:

«اعتیاد یه ترور ساکت و آرومه. این سیاست امروز دنیای قوی تره‌است. هر کشوری که چیز به درد بخوری برای اونا داره که جلوی استقلال ما وایسه...»

بدین ترتیب، گفتمان فیلم در چهارچوب آن اقتصاد قدرت و گفتمانی قرار می‌گیرد که طی سال‌های پس از انقلاب تلاش می‌کرد به تبیین سیاسی از همه چیزها دست بزند و بدن‌ها را در خدمت نیروی انقلاب و جنگ قرار دهد. بدن معتاد در اینجا از منظر «فایده‌مندی سیاسی»،^۱ ابژه گفتمان واقع می‌شود. پرسش این است، بدنی که در خدمت انقلاب و جنگ باید باشد، چرا در چنبرۀ اعتیاد به مواد مخدر از فایده می‌افتد و بی‌مصرف می‌شود؟

۱. مفاهیم «اقتصاد قدرت» و «اقتصاد گفتمان» از جمله مفاهیم مهم در نظریه تبارشناسی فوکو هستند و به محدودیت‌های قدرت و گفتمان در به‌کارگیری کلمات و اشیا اشاره دارند (نگاه کنید به تئاتر فلسفه، ۱۳۹۵: مبحث سوژه و قدرت و اراده به دانستن، ۱۳۸۴).
 ۲. «فایده‌مندی سیاسی» از مفاهیم مهم در تبارشناسی فوکویی است که بارها فوکو در تحلیل‌های خود استفاده کرده است (نک. کتاب اراده به دانستن، ۱۳۸۴، بخش عرصه).

۲-۵. فیلم باد و شقایق

ضیاءالدین دری فیلم «باد و شقایق» را به سال ۱۳۷۶ در پایان دوره سازندگی و آستانه دوره اصلاحات ساخته است. ما در اینجا آن را به عنوان محصول دوره سازندگی در نظر گرفته ایم. شخصیت فیلم «باد و شقایق» یک شخصیت خاص است؛ رامین پرتوی، سناریست، بازیگر و کارگردان مشهور، به دلیل اعتیاد و زندانی شدن موقت، دچار بیکاری هشت ساله شده است و هیچ کس به او کار جدیدی محول نمی کند و به دلیل ساختار دولتی دنیای هنر در ایران این دوره، هیچ حمایتی از او صورت نمی گیرد.

این شرایط موجب شده که رامین تا مرز جنون و خودکشی پیش رود. فیلم با سکانس اقدام رامین به خودکشی در برابر ورودی «جام جم» (صداوسیما مرکز) آغاز و با دخالت استاد عزت الله انتظامی پایان می یابد. در سکانس بعد، استاد انتظامی نزدیکی از مدیران، شفاعت رامین را می کند تا اجازه دهند به دنیای کار هنری بازگردد؛ شفاعتی که نوعی مناقشه گفتمانی را به همراه دارد:

صحنه ۱) اتاق مدیر سازمان/ روز

انتظامی: عرض کردم که شما دارای اختیارات هستید یا نه؟ فرمودید بله تا حدودی. این حدود چیه؟ یه مردی هشت ساله بیکاره، بالاخره باید توی این مملکت کار بکنه یا نه؟
مدیر: فرمایشاتی می فرمایید... ما که جلوی کسی رو ننگرفتم. توی این مملکت هر کی می تونه هر کاری بکنه.

انتظامی: این مرد بیکاره. گره کارش اینجا باز می شه. توی این سازمان. اینجا که مشوق هنره. فعالیت های هنری می کنه. کجا بره؟ بره اداره ثبت؟ ما که همه ش داریم حرف تحویلش می دیم.

مدیر: خُب این موضوع باید در شورا مطرح بشه. من که تنها نیستم. دیگران هم باید نظر بدن. انتظامی: چه نظری؟ این که یه نفر بره سر کار؟
مدیر: کیس فرق می کنه. وضعیت عادی نیست. شما می دونید سابقه ایشون، آقای پرتوی، چندان مطلوب نیست.

انتظامی (پوزخند می زند): آقای محترم، رامین پرتوی یک هنرمنده. مثل هر آدمی، زندگی خصوصی داره و در زندگی خصوصی ش مرتکب اشتباهاتی هم شده باشه. به اندازه کافی تنبیه شده. چقدر دیگه باید تنبیه بشه؟

مدیر: خُب به همین دلیله که اختیارات من در مورد آقای پرتوی محدود می شه. خودمونیم، حضور امثال پرتوی در کنار شما کل هنرمندان رو بدنام نمی کنه؟

انتظامی: درسته، جامعه هنری باید پاک و منزه باشد. آیا تمام اقشار پاک و منزه؟ هیچ‌گونه آلودگی ندارن؟

مدیر: ولی ما مسئول حفظ جامعه هنری هستیم!

انتظامی: بله، جامعه هنری باید پاک و منزه باشه، اما نه این طوری. با به زندان کوتاه مدت موقت که نباید زندگی کسی رو به هم ریخت. این مرد چطور ثابت کنه که از گذشته‌ش پشیمونه؟ از چه راهی باید گذشته‌ش رو جبران کنه؟ این همه سختگیری به عنوان اخلاق‌گرایی که چیز خوبی هم هست، چه نتیجه‌ای جز نابودی یه انسان می‌تونه داشته باشه؟
مدیر (برآشفته بلند می‌شود): والا چه عرض کنم؟

انتظامی (با عصبانیت): چه عرض کنم؟ چه عرض کنم؟ اینا بهانه است (کُت خود را برمی‌دارد و از اتاق بیرون می‌زند).

مدیر (به دنبال انتظامی): آقا مثل این که سوء تفاهم شد ...

دیالوگ‌های این صحنه گویای مسائل گفتمانی مهمی است؛ این صحنه کلیت گفتمان فیلم را برملا می‌کند. گفتارها در اینجا گونه‌ای حدیث نفس حاکمیت درباره رابطه‌اش با قشر هنرمندان است. دغدغه مدیر، محافظت از جامعه هنری و اداره آن است؛ این حفاظت از طریق طرد عناصر نامطلوب از این جرگه میسر می‌شود و رامین پرتوی عنصری است نامطلوب؛ چراکه اعتیاد به مواد مخدر داشته و مدتی را نیز در زندان گذرانده است و این‌ها دلایلی کافی برای طرد پرتوی هستند. اما این مسئله قدرت، توسط گفتمان انتظامی به چالش کشیده می‌شود. حرف انتظامی این است که پرتوی تنبیه شده و حق دارد به کار و زندگی عادی برگردد و مدیران سازمان باید اجازه چنین امکانی را به او بدهند.

در گفتمان این سکانس نوعی تکنولوژی قدرت «حاکمیت مند» تبلور می‌یابد؛ گفتمانی که حق حیات و مرگ یک انسان - در اینجا فرد هنرمند - را در اختیار قدرت حاکم قرار می‌دهد. انتظامی اگرچه این نوع اعمال قدرت را به چالش می‌کشد، اما در نهایت حق قدرت حاکم برای تنبیه و طرد سوژه و قواعد و چهارچوب‌های این گفتمان را می‌پذیرد. مسئله انتظامی، زیورورکردن کل بازی قدرت و گفتمان حاکمیت مند نیست، بلکه تلطیف و اصلاح آن است. گفتمان انتظامی، مسئله طرد هنرمند خاطی را رد نمی‌کند، بلکه استراتژی‌هایی برای رفع طرد ارائه می‌دهد.

۱. درباره انواع تکنولوژی قدرت در نظریه فوکو، نگاه کنید به فصل آخر کتاب اراده به دانستن (فوکو، ۱۳۸۴) و همچنین کتاب تبارشناسی خاکستری است (مشایخی، ۱۳۹۵). از نظر فوکو، سه نوع تکنولوژی قدرت وجود دارند: حاکمیت مند، انضباطی و امنیتی.

گفتار انتظامی، مسائل مهمی را برای گفتمان حاکمیت مند درباره روابطش با اقشار هنرمند مطرح می‌کند. انتظامی از مدیر به عنوان نماینده گفتمانی قدرت حاکم می‌خواهد که به هنرمندان همچون دیگر اقشار نگاه کند و بپذیرد که آن‌ها نیز مثل دیگر اقشار اجتماعی پاک و منزّه نیستند و در زندگی خصوصی خود احتمال خطا دارند و نیز مستحق بخشش هستند.

گفتارهای این صحنه و سکانس، وجه تاریخی مهمی نیز دارند. انقلاب اسلامی، یک انقلاب فرهنگی بود و فعالان عرصه فرهنگ و هنر، نخستین آماج این قدرت انقلابی بودند. گفتمان انقلاب، سوژه‌های طراز خود را می‌خواست و جامعه هنرمندان میدان ایدئال تولید چنین سوژه‌هایی به شمار می‌رفتند. طرد هنرمندان خاطی و جذب هنرمندان هم‌نوا با قدرت انقلابی، مهم‌ترین مسئله در مدیریت عرصه هنر در سال‌های پس از انقلاب بوده است. فیلم به خوبی فلسفه مدیریتی غالب در مورد هنرمندان در دوره پس از انقلاب را بازنمایی می‌کند؛ فلسفه‌ای که تا آن زمان، موجبات طرد بسیاری از هنرمندان از عرصه هنر به خصوص در عرصه سینما را فراهم آورده بود.

در این فیلم با نوعی گفتمان مصلحت‌اندیشانه سیاسی درباره چگونگی اداره هنرمندان^۱ به خصوص هنرمندان خطاکار مواجه هستیم؛ گفتمانی که در کلام انتظامی تبلور می‌یابد و در نهایت بر گفتمان مدیر تفوق پیدا می‌کند. در خلال این گفتارها، نگاه سرشار از سوءظن حاکمیت انقلابی به هنرمندان را می‌بینیم؛ سوءظنی که گفتار انتظامی سعی در تلطیف آن دارد.

انتظامی نهایتاً موفق می‌شود مدیر را نرم کند و پرتوی را به سر کار برگرداند. اولین گام بازگشت او به کار، آزمایش عدم اعتیاد است و او از این آزمایش سربلند بیرون می‌آید. مدیر موافقت می‌کند که رامین پرتوی به عنوان کارگردان به ساختن یک فیلم پردازد. موضوع فیلم را مدیر به پرتوی پیشنهاد می‌دهد؛ موضوع اعتیاد. بدین ترتیب، کار ساخت فیلم جنبه حدیث نفس پیدا می‌کند و رامین از این که به حدیث نفس پردازد، احساس رضایت عمیقی در خود حس می‌کند. حدیث نفس اما ممکن است به ضرر جامعه هنرمندان باشد و لذا انتظامی به رامین هشدار می‌دهد که این کار ممکن است موجبات بدنامی او را فراهم آورد.

۱. مصلحت‌اندیشی سیاسی از نظر فوکو، بخشی مهم از نظریه سیاسی مدرن است. از نظر فوکو، سیاست هنر اداره کردن افراد به عنوان سوژه‌های قدرت است (نک. کتاب فوکو، تئاتر فلسفه، ۱۳۸۹، مقالات سوژه و قدرت و نیز تکنولوژی سیاسی افراد).

استدلال انتظامی این است که جامعه هنرمندان دوست ندارد کسی درباره مشکلات بدنام‌کننده درون گروه هنرمندان فیلم بسازد و این مسئله یک تابوی داخلی آن‌هاست و موجب طرد رامین از این جامعه می‌شود. طردی که نخستین تکانه‌هایش در رابطه با دوستان هنرمند رامین درون رستوران سازمان صداوسیما رخ می‌دهد؛ هنگامی که رامین برای دوستان هنرمندش از موضوع فیلم پرده برمی‌دارد، با واکنش شدید آن‌ها مواجه می‌شود. رامین اما اصرار دارد که این حدیث نفس را بازنمایی کند و البته در این بازنمایی پشتیبانی قدرت را دارد. مدیر به شدت پیگیر و مشوق این موضوع است و همه نوع کمک را در این زمینه انجام می‌دهد.

گفتمان فیلم اراده‌ای حاکمیتی را رؤیت‌پذیر می‌کند که دغدغه دانستن درباره زندگی خصوصی هنرمندان و کنترل آن‌ها را دارد. هدف این تکنولوژی قدرت، رستگاری هنرمندان است. این قدرت وجود هرگونه خطای انسانی در هنرمندان را رصد می‌کند و تحت مراقبت و مدیریت قرار می‌دهد و حدیث نفس رامین بهترین ابزار را برای چنین هدفی فراهم می‌کند. اراده حاکم اما مطابق برنامه پیش نمی‌رود.

رامین در دوره اعتیاد خود، بارها از سرنگ آلوده برای تزریق هرویین استفاده کرده که موجب گرفتاری او در دام بیماری ایدز شده است. رامین این مسئله را وقتی متوجه می‌شود که مقاله‌ای در روزنامه تحت عنوان «معتادان در معرض بیماری‌های عفونی» را می‌خواند و پیگیر آزمایش خون خود می‌شود. آزمایش او مثبت است. اما او پیش از دریافت جواب، دچار حملات حاد بیماری می‌شود و بستری می‌گردد. بیماری او به سرعت پیش می‌رود و دیری نمی‌گذرد که در برابر چشمان همسر و فرزندانش می‌میرد و زندگی و حدیث نفسش ناتمام می‌ماند. بدین ترتیب، جامعه هنری نیز پاک می‌شود و فرد خاطی این قشر از بازی زندگی حذف می‌شود. این مسئله البته به کام گفتمان و اراده حاکم نیز هست؛ گفتمانی که دغدغه رستگاری جامعه هنری را در سر می‌پوراند. هنرمند گناهکار بدون کمترین هزینه با دست‌ان خودش از نظرها دور می‌شود و قدرت دیگر دغدغه هیچ چیزی را درباره او ندارد.

۳-۵. فیلم بوتیک

فیلم بوتیک، فیلمی کاملاً اجتماعی است و انواع انحرافات اجتماعی همچون «اعتیاد»، «فرار از خانه» و «روابط جنسی نامشروع» در آن بازنمایی می‌شود. جهانگیر که کارگر یک بوتیک است و همراه دوستانش در یک خانه مجردی زندگی می‌کند، یک روز با دختری

به نام آتی برخورد می‌کند که زمانی مشتری بوتیک آن‌ها بوده است. جهانگیر به بهانه دادن لباس به آتی، با او ارتباط دوستانه برقرار می‌کند و پس از مدتی متوجه وضعیت بد مالی او می‌شود. آتی که از یک خانواده طبقه پایین است به اتفاق چند تن از دوستانش یک خانه در تهران اجاره کرده‌اند، اما او به علت نداشتن پول اجاره، طرد شده و مجبور است آواره شود. جهانگیر که به او علاقه مند است درصدد برمی‌آید آتی را از این وضعیت نجات دهد. برای همین از دوستانش پول قرض می‌کند که به آتی کمکی کرده باشد.

آتی دختر بلندپروازی است؛ او از یک سو طالب محبت کسی است که روی خوش به او نشان دهد و از سوی دیگر می‌خواهد زود به همه چیز برسد: پول، ثروت و اعتبار اجتماعی. اما جهانگیر هیچ کدام از آن‌ها را ندارد. جهانگیر پسر خوش‌قلب و درستکاری است که سعی می‌کند آتی را از بدبختی‌هایی که گریبانگیر اوست برهاند. آرزوی آتی، رفتن به خارج است که به نظرش همه آمال و آرزوهایش در آنجا برآورده می‌شود. جهانگیر اما فردی جدی است، بدون شوخ‌طبعی و هنر دلبری. آتی در این رابطه فقط از او استمداد می‌طلبد، اما به او دل نمی‌بندد. درواقع، جهانگیر برای او چندان جذاب نیست که بخواهد عاشقش شود. خصوصیات اخلاقی آتی و بلندپروازی‌های او باعث سقوط او می‌شود. در این شرایط او به جهانگیر فقط به عنوان یک آدم خوش‌قلب می‌نگرد که قصد کمک به او را دارد، همین و بس.

اما جهانگیر که خیرخواه اوست، وقتی مشاهده می‌کند که آتی به خاطر نداشتن پول آواره شده و جایی ندارد، درصدد یافتن خانواده‌اش برمی‌آید. برای همین، پدر و مادر آتی را از جای او باخبر می‌کند و آن‌ها او را با کتک به خانه می‌برند. اما آتی فرار می‌کند و برای تهیه پول به نزد شاپوری صاحب‌کار جهانگیر که مردی زن‌باره و منحرف است می‌رود و او در قبال پول از او سوءاستفاده جنسی می‌کند. جهانگیر وقتی از این موضوع باخبر می‌شود دست به قتل شاپوری می‌زند.

در میان انواع جرائم و انحرافات بازنمایی شده در فیلم، مسئله اعتیاد به مواد مخدر در محور بازنمایی‌ها قرار دارد. فیلم شیوع اعتیاد در طبقات بالا و پایین جامعه را رؤیت‌پذیر می‌کند و صورت‌بندی‌های گفتمانی خود را پیرامون این مسئله سامان می‌دهد. اُبَرهٔ اعتیاد در اینجا، «تریاک» است که مصرف‌کننده خاص خود را دارد؛ شاپوری. شاپوری به لحاظ طبقاتی، متعلق به طبقه بالای نوکیسه است؛ صاحب سرمایه و فاقد اخلاقیات خاص اشرافیت سنتی. او بوتیک‌های متعدد در مناطق مرفه‌نشین شهر تهران دارد. بوتیک‌ها را

کارگرانی همچون جهانگیر می‌گردانند و شاپوری تمام وقت به خوش گذرانی مشغول است. اُبژه‌های خوش گذرانی او دو چیزند: تریاک و زن. مصرف تریاک او بالاست و هفتگی، پنجاه گرم مصرف می‌کند. کارگران او مثل برده، هم در محل کار و هم در خانه باید خدمت کنند. جهانگیر جدا از فروشنده‌گی در بوتیک، گهگاه تریاک مصرفی شاپوری را از طریق دوستش مهرداد تهیه می‌کند. فروشنده دیگر بوتیک نیز باید آپارتمان شاپوری را نظافت کند. شاپوری از تبار برده‌داران است؛ شخصیتی فاقد عذوفت، طماع و حریص، عاشق تحقیر زیردستان و بی‌اندازه تن‌پرور. او وقتی هنگام ناخن گرفتن، یکی از ناخن‌ها روی فرش می‌افتد، از کارگش می‌خواهد ناخن را پیدا کند و بردارد. او همچنین شباهت به شخصیت افسانه‌ای «دون ژوان» دارد و از شهوترانی سیر نمی‌شود. هیچ‌گونه محدودیت اخلاقی در این زمینه برای او وجود ندارد و دوست و بیگانه برای او فرقی ندارند. او هم با آتی دوست دختر جهانگیر هم‌خوابگی می‌کند و هم با زن مهرداد مواد فروش سر و سر دارد.

این شاید برای اولین بار در تاریخ سینمای پس از انقلاب باشد که شخصیت یک معتاد این‌گونه پدیدار می‌شود. سوژه معتاد در فیلم‌های پیشین، شخصیتی فرودست، ضعیف، وابسته و فاقد عقلانیت اقتصادی داشت. اما در اینجا سوژه معتادی پدیدار می‌شود که فرادست و مستقل و به لحاظ اقتصادی موفق و به‌غایت حسابگر است. سوژه‌ای که نه تنها کسی او را تحقیر نمی‌کند، بلکه میل مفرضی به تحقیر زیردستان دارد.

گفتمان فیلم گویی میان نوع مواد مخدر و سوژه معتاد پیوند برقرار می‌کند؛ تریاک در اینجا به صورت مواد مخدر مصرفی «ثروتمندان» رؤیت‌پذیر و هم‌زمان گزاره‌پذیر می‌شود. حتی حمل آن باعث افتخار می‌شود. در یکی از صحنه‌های میانی فیلم، مهرداد مقداری تریاک به جهانگیر می‌دهد تا به شاپوری برساند. گفتار مهرداد به تریاک شخصیت می‌بخشد و حامل آن را نیرومند جلوه می‌دهد:

مهرداد: بیا این بیست و پنج گرمه. می‌خوای بیست و پنج گرم دیگه هم بهت بدم ... جنسش توپه. جوهره جوهر. می‌ری پیش شاپوری سرت رو بالا بگیریا. آره شنیدم دست هم سبکه. دست سبک هم شرطه دیگه ...

تریاک در گفتمان فیلم، نیروبخش ظاهر می‌شود. به خصوص، در مورد شاپوری که مصرف تریاک از جمله مهم‌ترین محرک امیال شهوانی اوست. او همیشه پیش از پذیرایی از میهمانان جنس مخالف، تریاک مصرف می‌کند. این نخستین بار در تاریخ سینمای پس از انقلاب است که تریاک با نیروی جنسی گره می‌خورد.

شخصیت معتاد دیگر فیلم، مهرداد است. مهرداد با زن خود ژاله در یک آپارتمان متوسط زندگی می‌کند. ژاله و مهرداد از طریق خرده‌فروشی مواد مخدر و مشروب روزگار می‌گذرانند. سرمایه از ژاله است و کار از مهرداد. مهرداد هم تریاک مصرف می‌کند. او به صورت شخصیتی اجتماعی و سرزنده و رفیق باز در فیلم ظاهر می‌شود. او همچنین شخصیتی غیرتمند جلوه می‌کند. گفتمان فیلم، برخلاف گفتمان فیلم‌هایی مثل «پنجمین سوار سرنوشت»، میان غیرت مردانه و مصرف تریاک هیچ مباینتی نمی‌بیند. مهرداد با زنش ژاله یک دعوای سخت به راه می‌اندازد؛ چراکه به روابط شاپوری و ژاله مشکوک شده است، برخلاف گفتمان فیلم پنجمین سوار سرنوشت که معتاد را به شکل سوژه‌ای «بی غیرت» نسبت به ناموس و همسر پدیدار می‌کند.

گفتمان فیلم همچنین پیرامون علت اعتیاد شخصیت‌هایش حرف‌هایی برای گفتن دارد. اعتیاد شاپوری نه از سر فقر و سرگشتگی یا افسردگی، بلکه برای «کسب لذت بیشتر» در زندگی است؛ به خصوص که همراه با چاشنی روابط جنسی با جنس مخالف باشد. اعتیاد مهرداد اما بیشتر به خاطر دردسترس بودن این مواد است. ژاله مهرداد را «مفت کش» خطاب می‌کند. در اینجا شاهد پدیداری سوژه معتادی هستیم که از خودش خرج نمی‌کند، بلکه از اموال شریکش مصرف می‌کند. مهرداد ده سال از ژاله کوچک‌تر است و این اختلاف سن به او قدرت سوءاستفاده از ژاله را می‌دهد. زندگی و تریاک برای مهرداد مفت تمام شده است؛ سوژه مفت کش یک سوژه جدید در گفتمان سینمایی اعتیاد است. مهرداد مثل یک انگل از زندگی ژاله نهایت سوءاستفاده را می‌کند، ژاله هم علی‌رغم غرزدن توان ترک او را ندارد. مهرداد حتی منت سر ژاله می‌گذارد و با تحقیر خطابش می‌کند. در یکی از صحنه‌های فیلم، مشاجره میان ژاله و مهرداد بر سر یک جعبه آبجو که مهرداد به باد داده است درمی‌گیرد:

صحنه ۱) خانه / روز

ژاله: مهرداد تا قرون آخر این پول رو ازت می‌گیرم!

مهرداد: بسه دیگه، از صبح تا حالا همش داره ز زور می‌کنه.

ژاله: بهت بگم نون مفت هارت کرده.

مهرداد: چرا نون مفت، مگه من کار نمی‌کنم؟

ژاله: تو پولت کجات بود، هر چی در می‌آری که دود می‌کنی. خونه من، زندگی من، پول من!

مهرداد: نه پس می‌شینم کیشمیش‌های تو رو پاک می‌کنم!

سیاوش (معتاد میهمان آن‌ها): زن و شوهر که این حرفا رو ندارن!

ژاله: شوهر؟ آخه من به چی این عملی خودم رو خوش کنم هان؟

مهرداد: روتو برم بابا. روت رو برم!

ژاله: آهان بابا آمیتاست. آمیتا باچان.

مهرداد: آره آمیتاست. آمیتا باچان. آمیتا باچان چه پُخی هست من نمی‌دونم.

گفتمان فیلم بوتیک خط تمایزی می‌کشد میان دو نوع مواد مخدر: تریاک و هرویین. مصرف‌کنندگان تریاک در فیلم که شامل مهرداد و شاپوری می‌شوند، با اعتماد به نفس، فعال و جذاب ظاهر می‌شوند و البته خوش‌زبان و با مایه‌هایی از خشونت. اما مصرف‌کنندگان هرویین، مثل شخصیت سیاوش میهمان گیتارنواز ژاله، خمود و منفعل بازنمایی می‌شوند. فیلم از نوعی اقتصاد گفتمانی تبعیت می‌کند که طی آن سال‌ها تلاش داشت تا اعتیاد طبقات بالا را بازنمایی کند. گفتمانی که در «شمعی در باد» و «باد و شقایق» نیز تسلط دارد و فیلم بوتیک تداوم آن را رقم می‌زند. با این حال، گفتارهای فیلم همگانی و عادی شدن مصرف تریاک را نیز رؤیت‌پذیر می‌کنند. بنا بر گفتار شاپوری متوجه می‌شویم که جهانگیر هم اگرچه معتاد نیست، اما گهگاه به صورت تفریحی، تریاک مصرف کرده است. احتمالاً این اولین بار است که در سینمای پس از انقلاب، موضوع مصرف تفریحی مورد بازنمایی گفتمانی قرار می‌گیرد. گفتمان فیلم میان اخلاقیات و مصرف مواد هیچ پیوند معناداری برقرار نمی‌کند. شاپوری اگر فرد فاسدی است، این فساد با اعتیاد او ارتباطی ندارد، بلکه نتیجه اخلاق تنوع‌طلبانه او دانسته می‌شود. در مقابل جهانگیر داریم که سوژه‌ای اخلاق‌گرا است و برای نجات آتی از هیچ کمکی فروگذار نمی‌کند و حتی به خاطر او دست به قتل می‌زند.

۴-۵. فیلم سنتوری

فیلم «سنتوری» ساخته داریوش مهرجویی به سال ۱۳۸۵ است. «سنتوری» را باید به عنوان یک چیز جدا از دستمایه واقعی آن، به عنوان یک روایت و صورت‌بندی گفتمانی نگاه کرد. فیلم مبدع یک گفتمان جدید در سینمای ایران است. زندگی هنرمندان همیشه در هاله‌ای از ابهام و جذابیت بوده است و ساخت فیلم درباره زندگی آن‌ها مناقشه‌برانگیز. اُبژه و سوژه در فیلم سنتوری، جزو تابوهای گفتمانی در جامعه پس از انقلاب بوده‌اند. موضوع زندگی هنرمندان عرصه موسیقی و مسائل و مصائب آن‌ها از جمله موضوعات غیرمجاز به لحاظ گفتمانی در طی سال‌های پس از انقلاب بوده است.

فیلم «سنتوری» آشکارا گفتمانی مثبت نگر نسبت به عالم موسیقی و هنرمندان شاغل در این حرفه دارد؛ گفتمان فیلم، اساساً نگاهی حرفه‌ای به عالم موسیقی دارد و به عنوان شغل به این هنر می‌نگرد. مسئله‌ای که از دید حاکمیت سیاسی پس از انقلاب، مسئله‌زا بوده و به عنوان شغل نادیده گرفته شده است. گفتمان فیلم نسبت به رویکرد سیاسی حاکم بسیار انتقادی است و سیاست‌های لغو کنسرت‌های موسیقی را بسیار مخرب می‌بیند.

اما داستان فیلم چیست؟ علی سنتوری، نوازندهٔ چیره‌دست سنتور و خواننده‌ای محبوب است؛ ولی به دلیل سیاست‌های منفی‌نگرانهٔ حاکم بر این هنر و حرفه، مجوز کنسرت‌ها و کاست‌هایش مدام لغو می‌شود و او مجبور است برای امرار معاش در مجالس عروسی و پارتی‌ها ساز بنوازد و بخواند و نیز تدریس خصوصی کند. خانواده او را طرد کرده‌اند. مادرش زنی شدیداً مذهبی و سنتی و اهل برپایی مجالس روضه‌خوانی و به شدت مخالف نواختن موسیقی است و به همین دلیل پسرش را طرد کرده است.

علی سنتوری در یکی از کنسرت‌ها، با هانیه آشنا می‌شود. هانیه به بهانهٔ آموزش سنتور، به علی نزدیک و کار به روابط عاشقانه و ازدواج می‌کشد. هانیه خود نوازندهٔ چیره‌دست پیانو است، اما این مسئله را در ابتدا از علی پنهان کرده بود. آن‌ها مدتی در عشقی آتشین زندگی می‌کنند. علی شعر می‌گوید و آهنگ می‌نویسد و هانیه آن را تکمیل می‌کند. آن‌ها یک زوج ایدئال هستند؛ هر دو هنرمند. این در حالی است که علی در میهمانی‌ها و مراسم مختلف، مشروب می‌نوشد و مواد مخدر مصرف می‌کند. او از تریاک شروع می‌کند و کارش به تزریق هرویین می‌کشد. هانیه هم مشروب الکلی مصرف می‌کند. در یکی از پارتی‌ها، جاوید نوازندهٔ شیک‌پوش ویالون با هانیه ارتباط دوستانه برقرار می‌کند و همین مقدمهٔ جدایی از علی می‌شود. هانیه و جاوید یک زوج هنری می‌شوند و در مجالس مختلف ساز می‌نوازند و خرج زندگی به دوش هانیه می‌افتد. این در حالی است که علی مواد مخدر مصرف می‌کند و در خانه شعر و آهنگ می‌سراید. علی در یک از صحنه‌های میانی فیلم، خاطرات زندگی را مرور می‌کند:

«اون شب، شب سرنوشت‌سازی بود. فرداش هانیه خواهر جاوید به هانیه زنگ زد و ارزش دعوت کرد بره با اونا پیانو بزنه توی تیریو ... و گفته بود بهش پول خوبی می‌دن. حتی گفته بود خیال دارن ویزای گروه رو بگیرن و برن کانادا. خلاصه خر شدم و قبول کردم ... دوره دورهٔ علافی و بی‌پولی ما بود. مجوز کاست بهمون نمی‌دادن یا دیر می‌دادن و کارهای من لو می‌رفت. از کنسرت و مجالس خصوصی هم به خاطر بگیربگیرها خبری نبود. ولی من افتاده

بودم به خرکاری. از لبح همه شب تا صبح، صبح تا شب، آهنگ می ساختم و شعر می گفتم و تنظیم می کردم... و هانیه خانم می رفت هفته‌ای سه چهار بار تمرین. گاهی فقط با جاوید. تو مراسم خیریه برای کمک به معلولین و سیل زده‌ها و سرطانی‌ها. چند تا آهنگ سوزناک پیدا کرده بودن، دائم اونا رو می زدن. خرج و مخارج خونه و جنس و دوا و خلاصه همه چی افتاده بود روی دوش هانیه» (صدای علی روی تصاویر).

این مونولوگ، گفتمانی است که علی با خودش دارد و بازاندیشانه است. او علل شکست زندگی خود را در یک عامل خارجی - یعنی جاوید - می بیند. در خلال این گفتار، علی موضوع اجازه دادن به هانیه برای رفتن به گروه جاوید را یک اشتباه استراتژیک می خواند و اصلاً به مسئولیت خود برای حفظ رابطه زناشویی نگاه نمی کند.

اگر این گفتار علی را حاوی گفتمان اصلی فیلم بدانیم، جایی در این گفتمان برای مسئولیت شخصی علی وجود ندارد. نوعی گفتمان انتقادی جامعه‌شناختی در فیلم وجود دارد که همه مسئولیت‌ها را به گردن عناصر بیرونی سیاسی و اجتماعی می اندازد. این صورت‌بندی گفتمانی در صحنه‌ای دیگر با گفتار هانیه درباره علی - هنگامی که با جاوید در کوچه قدم می‌زنند - تکمیل می‌شود:

صحنه ۱) خیابان/ شب

جاوید: هانیه، هانیه. کجا می‌ری این موقع شب؟

هانیه: به دقیقه من نمی‌تونم تنها باشم؟

جاوید: مامانت میگه بهتره من برم بهش سر بزوم. اون که دیگه کس و کاری نداره!

هانیه: کی می‌گه نداره؟ پدر داره، مادر داره، اون تمایل کوفتی هست. فقط اون قدر بقیه رو تیغ

زده، هیچ‌کی چشم دیدنش رو دیگه نداره!

جاوید: مامانت رو که می‌شناسی، همش می‌گه گناه داره. گناه داره. دلش همش واسه همه

می‌سوزه!

هانیه: خُب، دل من هم می‌سوزه. ولی اون دیگه شوهر من نیست. من دیگه تصمیم خودم رو

گرفتم. باهاش هیچ آینده‌ای ندارم، هیچ امنیتی ندارم. مگه آدم چقدر زنده می‌مونه. آخه این

هم شد زندگی؟

جاوید: آروم باش!

هانیه: چه جور آروم باشم؟ دیگه تحمل هیچی رو ندارم. از همه چی حالم به هم می‌خوره.

از همه چی بدم می‌آد. از این مملکت خشن، دروغگو، بی‌رحم، که همه رو معتاد و بدبخت

می‌کنه. کی فکرش رو می‌کرد علی سنتوری که از خانی‌آباد تا همین شمرون کوفتی، همه

عاشقش بودن به این روز بیفته؟ معجز همه کنسرتاش رو لغو کردن. نداشتن کاست بده بیرون، واسه چندرغاز پول مجبور شد بره خونه هر ننه قمری بزنه، برای اجاره خونه، این اون، که چی یکی پول نداشت، یکی خواست بهش حال بده، یکی تریاک داد، یکی عرق داد، کشید، خورد، آه علی سنتوری. اینم شده وضع ما!.

این صحنه، نقطه عطف فیلم است و به وضوح علت اعتیاد علی سنتوری را در قالب کلمات هانیه به گفتمان درمی آورد؛ اینجا شاهد یک گفتمان جامعه شناختی هستیم. وضعیت بد مملکت، علت اعتیاد علی دانسته می شود. با این حال، گفتار هانیه پُر از گزاره های گفتمانی انتقادی درباره چیزهایی غیر از موضوع علی است. نوعی دل زدگی نسبت به وضعیت ایران در کلام هانیه وجود دارد. گفتمان هانیه، مملکت را خشن، بی رحم و دروغ گو می خواند که همه را بدبخت و معتاد می کند.

هانیه گزاره های دیگری نیز تولید می کند: «مگه آخه آدم چقدر زنده می مونه. آخه این هم شد زندگی؟»، یا «اون دیگه شوهر من نیست...». در این گفتارها و گزاره ها، گونه ای گفتمان فردگرایی پدیدار می شود. شاید این اولین گزاره های فردگرایانه ای باشد که به شکلی صریح از زبان یک زن در تاریخ سینمای پس از انقلاب صادر می شود. گفتارها و گزاره های هانیه آشکارا «ارزش های خانواده سنتی» را به چالش می کشد. برای هانیه سرنوشت علی مهم نیست. آن که مهم است خودش است. در ضمن هانیه طلاق نگرفته، خود را دیگر همسر علی نمی داند. گفتمان فیلم به نظر در قالب گفتارهای هانیه ارائه می شود. هانیه کلیت نظم حقوقی خانواده سنتی را زیر سؤال می برد و خانواده را به جای نهاد همدلی زوجین، همچون نهادی برای ارضای نیازهای شخصی پدیدار می کند.

این گفتار هانیه در فیلم احتمالاً یکی از علل مهم توقیف فیلم بوده است. این گفتمانی است که کلیت سیاست حاکم بر جامعه ایران در آن سال ها را زیر سؤال می برد. جالب است که تغییر بزرگی در گفتمان این فیلم نسبت به گفتمان اعتیاد در فیلم های دهه شصت می بینیم. در گفتمان فیلم های دهه شصت، علل اعتیاد یا در سیاست های رژیم پیشین جُسته می شد و یا در سیاست های امپریالیسم غربی و آمریکایی. در گفتمان «سنتوری» اما علل اعتیاد در موقعیت های اجتماعی و سیاست های حکومتی جُسته می شود. فیلم در نقد وضعیت موجود از همه آستانه های تحمل دولت در ایران عبور می کند.

فیلم استراتژی های گفتمانی نیز برای درمان اعتیاد دارد؛ فیلم درمان پزشکی و ترک در مراکز بازپروری را بازنمایی می کند، اما این را کافی نمی داند. علی یک روز در مرکز ترک

معتادان، یک سنتور روی میز می‌بیند و شروع به نواختن می‌کند و در نهایت از پزشک آنجا می‌خواهد که اجازه دهد در همان جا بماند و به معتادان سنتور آموزش دهد. فیلم موسیقی را به عنوان یک هنر برای زندگی بازنمایی می‌کند و پتانسیل‌های بسیاری برای نجات افراد از اعتیاد در این هنر می‌بیند.

۵-۵. فیلم ابد و یک روز

فیلم «ابد و یک روز» ساخته سعید روستایی به سال ۱۳۹۴ است. به لحاظ تحلیل گفتمان تاریخی، گفتمان اعتیاد در «ابد و یک روز»، نوعی بازگشت به سیاست بازنمایی در فیلم‌های دهه شصت است. چهار دهه پس از فیلم «پنجمین سوار سرنوشت» که روایتگر گفتمانی مسئله اعتیاد در میان مردم فرودست اجتماع بود، فیلم «ابد و یک روز» دوباره مسائل اعتیاد در میان این قشر فرودست را بازنمایی می‌کند. بازنمایی خشونت علیه معتاد هم درون خانه و هم بیرون از خانه، یادآور فیلم‌های دهه شصت است. با این حال، تفاوت‌های گفتمانی مهمی نیز در این میان وجود دارد.

عنوان فیلم، «ابد و یک روز»، برگرفته از مفاهیم گفتمان حقوقی و متعلق به نظام «حبس» و «زندان» است. این عبارت گزاره‌ای گفتمانی است برای رؤیت پذیرکردن نیروهایی که شخصیت‌های معتاد فیلم را احاطه کرده‌اند. این نیروها حتی شامل جوایزی می‌شوند که فیلم آن‌ها را در جشنواره‌های داخلی و خارجی درو کرد؛ جوایزی که بخشی از اقتصاد گفتمان درباره اعتیاد به مواد مخدر طی سال‌های پس از انقلاب بوده است.

فیلم از جمله فیلم‌های سوژه‌ساز است؛ شاید برای نخستین بار در تاریخ سینمای پس از انقلاب باشد که با سوژه یا شخصیتی مواجه هستیم که هم مواد مخدر مصرف می‌کند و هم می‌فروشد. سوژه «معتاد-موادفروش» در این فیلم به شکلی تراژیک رؤیت‌پذیر و گزاره‌پذیر می‌شود.

در فیلم‌های دوره‌های قبل، از این سوژه خبری نبود. فیلم‌ها تمایزی گفتمانی میان سوژه معتاد و سوژه موادفروش می‌گذاشتند. برای مثال، بردیا در فیلم «مرهم» (علیرضا داودنژاد، ۱۳۸۹) مواد مخدر می‌فروشد، اما مصرف نمی‌کند. از این سوژه‌های «موادفروش غیرمعتاد» در تاریخ سینمای ایران به خصوص در فیلم‌های دهه شصت به وفور داریم که نمونه آن شخصیت مشهور زینال بندری در فیلم «تاراج» (ایرج قادری، ۱۳۶۳) است. در واقع، این سوژه «موادفروش غیرمعتاد»، سوژه‌ای بس‌گانه در گفتمان سینمایی ایران است.

فیلم دو شخصیت محوری دارد. یکی محسن که معتاد است و از طریق فروش مواد خرج خود را درمی‌آورد و دیگری مرتضی برادرش که قبلاً معتاد بوده و ترک کرده و کاسب (خواربارفروش و بعد فلافل فروش) شده است. جدال و تقابل این دو شخصیت در طول روایت فیلم هم جنبه‌های تراژیک دارد و هم کُمیک. در سینمای ایران، شخصیت‌ها و خانواده‌های متعلق به طبقات و دهک‌های پایین کم‌بازنمایی نشده‌اند و سینمای دهه شصت پُر است از این شخصیت‌ها و خانواده‌ها. اما خانواده فیلم «ابد و یک روز» از جنس دیگری است.

مشابه این خانواده‌ها را در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد مثل «روسری آبی» (۱۳۷۳) و «زیر پوست شهر» (۱۳۷۹) دیده‌ایم. اما خانواده «ابد و یک روز» چیزی دیگر است. فیلم نگاهی عمیق به یک خانواده معتاد از پایین‌ترین اقشار اجتماعی در یکی از جنوبی‌ترین محلات تهران، پاسگاه نعمت‌آباد، می‌اندازد. بخش زیادی از روایت فیلم در خانه می‌گذرد. خانه این معتادان فقیر و جنوب‌شهری، مکان تولید گفتمان می‌شود. خانواده پُرجمعیت است و شامل سه پسر و چهار دختر به همراه مادر پیرشان می‌شود. دو تا از دخترها ازدواج کرده و جدا زندگی می‌کنند، یکی (لیلا) دچار افسردگی شده و دیگری (سمیه) مثل یک کلفت به خانواده سرویس می‌دهد. برادر کوچک‌تر، نوید، هم که نوجوان است و محصل و البته شاگرداول مدرسه. اما داستان فیلم را کشمکش‌های محسن و مرتضی پیش می‌برد.

داستان از این قرار است که مرتضی، محسن را در یک کمپ ترک اعتیاد بستری کرده، اما او از آنجا گریخته است. محسن به این بهانه از کمپ فرار کرده که مانع ازدواج خواهرش سمیه با یک جوان افغانی شود. واسطه ازدواج سمیه و جوان افغانی، برادرش مرتضی است. مرتضی آن‌ها را به محضر برده و میان آن‌ها صیغه محضری جاری کرده است و قرار است سمیه همراه داماد به افغانستان برود. نگرانی محسن از سر دلسوزی برای سمیه نیست، بلکه دلش برای خودش می‌سوزد که در غیاب سمیه دیگر کلفت ندارد و باید کارهایش را خودش انجام دهد. سمیه برای همه غذا می‌پزد، لباس می‌شوید و حتی گیرتوالت را رفع می‌کند.

از سوی دیگر، مرتضی که واسطه ازدواج شده، درواقع از خانواده افغانی‌ها بابت این وصلت پول گرفته است تا پول اجاره مغازه فلافل‌فروشی را جور کند. در حقیقت، معلوم‌ترین شخصیت فیلم همین سمیه است که بار همه را به دوش می‌کشد. این خانواده هیچ نقطه افتخاری ندارد تا با آن در برابر خانواده خواستگار عرض‌اندام کند. از سر استیصال، سمیه گواهینامه دوره خیاطی خود را که ده سال پیش گذرانده، قاب می‌کند و روی دیوار می‌زند.

دخترهای دیگر هم که ازدواج کرده‌اند، خوشبخت نیستند و فقط ازدواج کرده‌اند تا کاری کرده و خود را از وضعیت بد خانۀ پدری نجات داده باشند. اعتیاد برادرها به وضوح یکی از علل تشدیدکننده وضعیت بد زندگی دخترهاست. اما این همه ماجرا نیست. اعتیاد محسن هم نباشد، این خانواده اساساً بدبخت است و راهی برای برون‌رفت از مشکلات و شرایط فاجعه‌بار خود ندارد.

داستان فیلم روایتگر همین بدبختی‌های بدون مرهم است. قبول ازدواج با یک مرد افغانی و سفر همیشگی به افغانستان، فارغ از نگرش‌های نژادپرستانه، اوج وضعیت فاجعه را در این خانواده بازنمایی می‌کند. گفتار و کردار شخصیت‌های فیلم، خشونت موجود در زندگی طبقات اجتماعی پایین را برجسته‌سازی و به لحاظ گفتمانی گزاره‌پذیر می‌کنند. در اینجا گزاره‌هایی از شخصیت‌ها صادر می‌شود که زندگی خود را با زندگی حیوانات قیاس می‌کنند. در طول فیلم، مدام شاهد دعوای کلامی خشن و در مواردی خشونت فیزیکی هستیم؛ همچون خشونت فیزیکی محسن بر نوید، یا مرتضی بر محسن، یا پلیس با محسن، یا خواهرزاده با دایی (مرتضی). در یکی از صحنه‌ها شاهد نقشه‌جمعی برای گرفتن دیه زخم روی صورت خواهرزاده مرتضی هستیم که بعد معلوم می‌شود این خواهرزاده، خود صورتش را زخمی کرده تا به قول دوستش، «لاتی خود را پُر کند». بدین ترتیب، گفتمان فیلم، خشونت طبقات پایین را بس‌گانه می‌کند و افراد این طبقات را در مقام سوژه‌هایی خشن فردیت می‌بخشد.

گفتمان فیلم، اعتیاد را تبیین «خانوادگی» و «بین‌نسلی» می‌کند. محسن و مرتضی از آن رو به جانب مواد مخدر کشیده شده‌اند که همیشه در خانواده مواد در دسترسشان بوده و به قول مرتضی «جدوآبادشان» تریاکی بوده‌اند. مادر خانواده حتی با محسن هم‌نواپی کرده و برای او ماده مخدر «شیشه» نگهداری می‌کند تا وقتی از کمپ برمی‌گردد، آن‌ها را بفروشد و خرج خود را در بیاورد. فیلم هیچ موضع گفتمانی انتقادی نسبت به شرایط اجتماعی تقویت‌کننده اعتیاد ندارد و همه چیز را به شرایط بد خانوادگی ارجاع می‌دهد. حتی گفتمان فیلم نظام حقوقی جاری درباره معتادان و فروشندگان مواد مخدر را تأیید می‌کند. فیلم از چرایی حکم حقوقی «ابد و یک روز» برای معتاد-موادفروش خُرده‌پا پرسش نمی‌کند، بلکه آن را تأیید گفتمانی می‌کند. مصداق این تأیید در گفتارهای مرتضی صورت‌بندی می‌شود؛ گفتارهایی گزاره‌گونه که مدام در طول فیلم تکرار می‌شوند. در یکی از صحنه‌ها، محسن می‌خواهد مواد را به دست مشتری برساند، اما مرتضی، او را از حکم «ابد و یک روز» می‌ترساند:

صحنه ۱) خانه / روز

مرتضی (خطاب به محسن): کجا داری می‌ری تو. از کجا می‌دونی یارو مأمور نیست؟ با این نرو بیرون. برو یارو رو ببین. آگه مأمور پامور نبود، پولش رو ازش بگیر بیا جنسش رو ببر بهش بده! محسن: بیا برو اونور. یارو منتظره!

مرتضی: ببین من چندمین باره می‌گم با جنس نروها. ببین آگه با این بگیرنت اعدامت نکنن، ابد و یه روز خوشگل رو شاخشه...

اتفاقاً مشتری محسن تقلبی است و مأمور از آب درمی‌آید. محسن در حال مکالمه تلفنی با اوست که ناگهان سه مأمور لباس شخصی او را دستگیر می‌کنند. اما چون با خود مواد ندارد، پس از یک روز آزادش می‌کنند. حین دستگیری محسن، او مدام به برادرش نوید التماس می‌کند که به خاطر کتک‌هایی که زده، او را ببخشند، مأموران اما فکر می‌کند که او از آن‌ها بخشش می‌طلبد:

صحنه ۲) خیابان / روز

محسن (با نگاه ملتسانه به نوید): ببخشید، ببخشید!

مأمور: من نباید ببخشم، پدر مادر اونایی که بدبخت کردی باید ببخشن. دیگه فایده نداره، خودت باید زودتر از اینا به فکر می‌افتادی ...

این نمایش «بگرو ببند» نوعی بازگشت به اقتصاد گفتمان اعتیاد در فیلم‌های دهه شصت مثل «تیغ و ابریشم» است. با این تفاوت که در آنجا، دستگاه مبارزه با مواد مخدر، عناصر اصلی قاچاق مواد مخدر را دنبال می‌کرد و در اینجا، «خرده‌فروش-معتاد» بخت برگشته‌ای همچون محسن مورد تعقیب قدرت سیاسی و حقوقی قرار می‌گیرد. این صحنه به نوعی بازنمایی شکست سیاست مبارزه با مواد مخدر در ایران محسوب می‌شود؛ سیاستی که تعقیب علل اصلی را رها کرده و خرده‌فروش‌ها را هدف تعقیب خود قرار داده است. گفتمان فیلم به جای نقد این سیاست، بر آن و احکام ناشی از آن صحه می‌گذارد و عنصر نقد را در درون خانه و خانواده محبوس می‌کند.

گفتمان فیلم «ابد و یک روز» وجوه مهم دیگری نیز دارد. در این فیلم با سوژه معتاد (محسن) باهوش و حراف سروکار داریم. معتاد سخن می‌گوید و از حق خود دفاع می‌کند. همین خصیصه محسن باعث می‌شود دست مرتضی رو شود و همه بفهمند که او با خانواده جوان افغانی بر سر سمیه معامله کرده و پول گرفته است. محسن تنها وقتی از تک و تا می‌افتد که توسط مرتضی مورد خشونت فیزیکی قرار می‌گیرد. خانواده او را به سکوت وامی‌دارد. همه چیز اینجا به خانواده ارجاع پیدا می‌کند.

۶. بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله، تلاش کردیم نحوه‌ی بازنمایی گفتمانی سوژه اعتیاد و معتادان در فیلم‌های سینمایی در سال‌های پس از انقلاب اسلامی و تغییرات آن در بستر زمان را مورد مطالعه قرار دهیم. چهارچوب تحلیلی و نظری مقاله، روش تحلیل گفتمانی فوکو بود که بر اساس آن پنج فیلم تیغ و ابریشم، باد و شقایق، بوتیک، سنتوری و ابد و یک روز متعلق به دوره‌های زمانی - سیاسی مختلف پس از انقلاب مورد تحلیل قرار گرفت.

مطالعات پیشین درباره‌ی نحوه‌ی بازنمایی سینمایی مسائل مربوط به اعتیاد، وجود نوعی «اعتیاد‌پژوهی عامه‌پسند» در فیلم‌های ایرانی را تأیید می‌کند؛ بدین معنا که فیلم‌ها در خلال روایت‌های خود نوعی شناخت و دانش عامه‌پسند از مسائل مربوط به اعتیاد و معتادان مواد مخدر به دست می‌دهند و می‌کوشند درباره‌ی علل اعتیاد تبیین و نظریه به دست دهند. این اعتیاد‌پژوهی عامه‌پسند هرچند با «اعتیاد‌پژوهی آکادمیک» تفاوت دارد، اما در برخی موارد به‌عنوان مکمل و الهام‌بخش دانش تجربی آکادمیک عمل می‌کنند (نک. سلطانی‌گردفرامرز، ۱۳۹۱؛ سلطانی‌گردفرامرز و اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۳). فیلم‌های سینمایی به خاطر امکانات بصری و روایی، دستی باز برای نمایش و روایت عمیق از زندگی خانوادگی و اجتماعی معتادان دارند و لذا می‌توانند الهام‌بخش دانش آکادمیک و مکمل آن در جاهایی باشند که پژوهشگران دانشگاهی با محدودیت در گردآوری داده مواجه هستند.

اما این، یک وجه ماجراست. فیلم‌های سینمایی، ابزار تولید گفتمان برای اثرگذاری بر مخاطبان و جهت‌دهی به افکار عمومی نیز هستند. این ویژگی مهم سینما، حاکمان سیاسی ایران طی سال‌های پس از انقلاب اسلامی را بر آن داشت تا از این ابزار در جهت بسط افکار انقلابی و دینی استفاده کنند. با پیروزی انقلاب اسلامی، مسئله اعتیاد به مواد مخدر یکی از موضوعات و اُبژه‌های مهم برای گفتمان و کردار انقلابی تلقی شد و دولت و نیروهای انقلابی، درصدد مبارزه با آن تا محو کامل از عرصه اجتماعی برآمدند و در این میان سینما می‌توانست ابزاری قدرتمند در این رویارویی عظیم و انقلابی باشد. بنابراین، از همان سال‌های ابتدایی پس از انقلاب، ساخت فیلم درباره‌ی اُبژه و سوژه اعتیاد به مواد مخدر مورد توجه و حمایت نهاد‌های مختلف حاکمیتی قرار گرفت و به یک‌باره تعداد زیادی فیلم سینمایی درباره‌ی اعتیاد و قاچاق مواد مخدر در همان یک دهه ابتدایی پس از انقلاب -درحالی‌که حتی اولویت کشور مسئله جنگ بود- ساخته شد؛ فیلم‌هایی همچون آخرین سوار سرنوشت، تاراج، گل‌های داودی، تیغ و ابریشم و طوبا را از این لیست می‌توان نام برد.

اغلب این فیلم‌ها مورد حمایت مالی و معنوی نهادهای انقلابی قرار داشتند. هدف حمایت از ساخت فیلم دربارهٔ سوژه اعتیاد، بسط گفتمان انقلاب اسلامی و پاکیزه کردن جامعهٔ اسلامی-انقلابی از هرگونه آلودگی اخلاقی و بدنی بود. نوعی از فایده‌مندی سیاسی در ترکیب با انقلابی‌گری ضدامپریالیستی-غربی در تولید گفتار و کردار علیه مسئلهٔ اعتیاد به مواد مخدر دخیل بود؛ فیلم‌های آخرین سوار سرنوشت، تاراج و تیغ و ابریشم حاصل این گفتمان ترکیبی بود. گفتمان این فیلم‌ها بر انباشتی از گزاره‌های ایدئولوژیک انقلابی علیه معتادان به مواد مخدر به‌عنوان سوژه شکل گرفته بود. هدف گفتمانی این فیلم‌ها، پالودن جامعه از مواد مخدر و به‌کارگیری حداکثر توان بدنی افراد جامعه در خدمت اهداف ضداستکباری انقلاب و جنگ بود. معضل اعتیاد به مواد مخدر، در مسیر تولید سوژه برای انقلاب و جنگ اختلالی عظیم ایجاد می‌کرد و لذا باید به‌عنوان معلول مستقیم سیاست‌های نظام طاغوتی قبل انقلاب و امپریالیسم امریکا در فیلم‌های سینمایی معرفی می‌شد و گزاره‌های فیلم‌های عصر انقلاب و جنگ به‌خوبی از پس صورت‌بندی این گفتمان برآمده بودند. در این دوره، فیلم‌ها یک دوجین از صفات رذیله بار سوژهٔ معتاد کردند؛ صفاتی همچون بی‌غیرتی، آدم‌فروشی، بی‌رحمی، بی‌خانوادگی، فرزندفروشی و... را از این سیاهه می‌توان نام برد که شخصیت معتاد به مواد مخدر در فیلم‌های این دوره مرتکب آن‌ها می‌شد.

با فاصله گرفتن از جنگ و آغاز عصر سازندگی، برای چندین سال آماج گفتمانی فیلم‌های ایرانی با موضوع مواد مخدر، دیگر شخص و سوژه معتاد نبود، بلکه سوژهٔ قاچاقچی مواد مخدر محور گفتمان این ژانر سینمایی شد و ستارهٔ این فیلم‌ها نیز جمشید هاشم‌پور بود؛ فیلم‌هایی از جمله عقرب، آخرین خون، طعمه، لاک‌پشت، گروگان، نیش و ... از دستهٔ فیلم‌های بازنمایی‌کنندهٔ سوژهٔ قاچاقچی محصول دورهٔ سازندگی هستند. شخصیت قاچاقچی در فیلم‌های این دوره، معتاد به مواد مخدر نبود، بلکه از سر سودجویی یا مأموریت از دشمن خارجی دست به تشکیل باند و قاچاق مواد مخدر می‌زد. بازسازی اقتصادی در این دوره، مجال توجه به سوژهٔ معتاد را نمی‌داد و چه‌بسا بازنمایی معتاد در این دوره می‌توانست آنگ سیاه‌نمایی و ریسک عدم حمایت دولتی را به همراه داشته باشد. فیلم «روسری آبی» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۳) در این سال‌ها، سوژهٔ معتاد با پایگاه طبقاتی پایین را آن‌هم در قالب یک شخصیت فرعی (مادر معتمدآریا) با نماهایی اندک مورد بازنمایی قرار داد. در عوض، بازنمایی گفتمانی سوژهٔ قاچاقچی و نمایش مبارزه با و نابودی

آن‌ها در فیلم‌های این دوره، می‌توانست به عنوان نشانه اقتدار دولت انقلابی و بازسازی اجتماعی در این دوره مورد تشویق قرار بگیرد.

بازنمایی گفتمانی سوژه معتاد در فیلم‌های سینمایی، پس از یک دوره فطرت چندساله با پایان دوره سازندگی و در آستانه دوره اصلاحات دوباره رونق گرفت. منتها در این دوره یک چرخش گفتمانی اتفاق می‌افتد؛ اگر تا پیش از این در فیلم‌های سینمایی، سوژه معتاد متعلق به قشر و طبقه خاصی نبود، در آستانه دوره اصلاحات، نوعی از بازنمایی گفتمانی پدیدار شد که هدفش رؤیت‌پذیرکردن و برجسته‌سازی اعتیاد اقشار تحصیل‌کرده و طبقه متوسط رو به بالا به مواد مخدر بود. فیلم «باد و شقایق» که استارت ساختش در پایان دوره سازندگی بود، قشر هنرمند و سینماگر را به عنوان سوژه بازنمایی گفتمانی اعتیاد برگزید. این فیلم بنا بر تیتراژ با حمایت مالی ستاد مبارزه با مواد مخدر و صداوسیما ج.ا.ا ساخته شده بود و بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که بازنمایی سوژه هنرمند معتاد از حمایت حاکمیتی در این دوره برخوردار بوده است. فیلم فتح بابی بود برای بازنمایی گفتمانی آلودگی دیگر اقشار طبقه متوسط رو به بالا و تحصیل‌کرده به مواد مخدر.

فیلم‌های «شمعی در باد» و «بوتیک» محصول دوره اصلاحات، دقیقاً در همان چهارچوب گفتمانی، روایت‌های خود را سامان دادند. قهرمان شمععی در باد، فرزین، یک جوان نخبه و مترجم است که درگیر اعتیاد می‌شود و فیلم بوتیک نیز به زندگی طبقه متوسط رو به بالا یا بورژوا سرک می‌کشد و مصرف مواد مخدر با هدف خوش‌گذرانی در میان این طبقه را - که شاپوری شخصیت نمادین آن است - پدیدار می‌کند. به نظر می‌رسد بازنمایی زندگی طبقه متوسط رو به بالا، هنرمند و تحصیل‌کرده و روایت اعتیاد آن‌ها به مواد مخدر، جزو علایق دولت‌ها و نهادهای حاکمیتی پس از انقلاب به خصوص از دوره سازندگی به بعد بوده است، به صورتی که فیلم‌هایی از این دست را مورد حمایت مالی قرار داده‌اند.

سپس فیلم «سنتوری» در دوره موسوم به اصولگرایی ساخته و توقیف می‌شود و البته بعدها با برخی اصلاحات مجوز انتشار می‌یابد. فیلم سنتوری یک روایت گفتمانی انتقادی است و در خلال گفتارهایش، اعتیاد شخصیت اصلی خود را با شرایط اجتماعی و سیاسی ایران پیوند می‌دهد. سنتوری بسیاری از تابوهای گفتمانی از جمله سیاست‌های مربوط به موسیقی را زیر سؤال می‌برد که آن‌ها را به عنوان عامل نابودی شخصیت هنرمند داستان معرفی می‌کند. سنتوری باب گفتمانی جدیدی را به روی سینمای ایران برای بازنمایی اعتیاد گشود که البته بازی توقیف و سانسور در این گشودگی اختلال ایجاد کرد.

در نهایت در دوره دولت تدبیر و امید، فیلم‌هایی همچون متری شش و نیم و ابد و یک روز ساخته شدند که یادآور بازگشت به سیاست‌های بازنمایی دهه شصتی - البته با سبک و سیاقی جذاب‌تر و جدیدتر- هستند. در این فیلم‌ها، مأموران انتظامی دوباره در پی دستگیری معتاد-موادفروش خُرده پا برمی‌آیند و رد قاچاقچی اصلی را از آن‌ها می‌جویند. همه چیز وجهی کُمیک پیدا می‌کند. زندگی خانواده ابد و یک روز هم تراژیک است و هم کمدی. اگر معتاد طبقه پایین در فیلم‌های دهه شصت، توان بازیابی و ترک اعتیاد داشت، نوید در ابد و یک روز هیچ اشتیاقی برای ترک ندارد و اساساً با این وضعیت خوش است و هرچند با یک وضعیت بُن‌بست روبه‌رو است و اعتیاد یا ترک اعتیاد تغییر ملموسی برای نجات از وضعیت اقتصادی و اجتماعی‌اش ایجاد نمی‌کند.

جمع‌بندی کنیم: بازنمایی گفتمانی اعتیاد در فیلم‌های سینمایی هرچند در ابتدای انقلاب اسلامی، به‌عنوان یک دستور کار سیاسی-انقلابی برای کمک به حل مسائل اعتیاد به مواد مخدر مورد تشویق و حمایت قرار گرفت، در ادامه کنترل این بازنمایی‌ها از دست دولت انقلابی خارج و دچار تکثیر گفتمان‌ها - حتی در جهت معکوس- شد. گفتمان‌هایی که در برخی فیلم‌ها، نه در جهت تقبیح مواد مخدر و اعتیاد، بلکه در جهت نمایش جذابیت آن‌ها عمل می‌کند. بازنمایی گفتمانی سوژه اعتیاد یک شمشیر دولبه است که هم ممکن است به نفع سیاست‌های حاکم جریان یابد و هم در نقد و ضد این سیاست‌ها به کار گرفته شود.

با این حال، به نظر می‌رسد که اگرچه فیلم‌های سینمایی ایرانی تلاش داشته‌اند متناسب با تحولات مناسبات قدرت و کردارهای گفتمانی همبسته آن، درکی جدید از اعتیاد و سوژه معتاد ارائه دهند؛ اما هم‌زمان در پی این نیز بوده‌اند که شیوه جدیدی از اندیشیدن به مضمون مذکور را به لطف تصویر بنا نهند. فیلم‌های ایرانی طی سال‌های پس از انقلاب، میدان بازی گفتمان اعتیاد را بارها تغییر دادند و بدین وسیله نقش مهمی در تغییر گفتمان و اندیشه جامعه درباره سوژه معتاد ایفا کردند. از فیلم «تیغ و ابریشم» که گفتمانی مجرم‌انگار درباره معتادان دارد تا «باد و شقایق» که ایده معتاد به مثابه مجرم را به چالش می‌کشد تا فیلم «سنتوری» که معتاد را به‌عنوان بیمار بازنمایی می‌کند، فقط دو دهه فاصله است؛ دو دهه‌ای که البته نشان از تغییرات بزرگ در سطح جامعه ایرانی نیز دارد. این تغییرات نشان می‌دهد که سینمای ایران نه تنها بازتاب‌دهنده تحولات اجتماعی و سیاسی پیرامون مسئله اعتیاد بوده، بلکه خود نیز به‌عنوان یک نیروی گفتمانی، در بازتعریف و بازتولید معانی مرتبط با اعتیاد و مصرف مواد مخدر نقش مؤثری ایفا کرده است.

* این مقاله مستخرج از یافته‌های یک طرح پژوهشی با عنوان «بررسی تحلیلی خوانش مخاطبان معتاد و غیرمعتاد از فیلم‌های سینمایی ساخته‌شده درباره سوژه اعتیاد و مصرف مواد مخدر» است که توسط پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات حمایت مالی شده و در گروه پژوهشی آسیب‌شناسی اجتماعی جهاد دانشگاهی واحد البرز انجام یافته است

منابع

- استوری، جان (۱۳۸۶). مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه (حسین پاینده، مترجم). تهران: آگه.
- بنت، اندی (۱۳۸۶). فرهنگ و زندگی روزمره (لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، مترجمان). تهران: اختران.
- بودریار، ژان (۱۳۸۹). جامعه مصرفی (پیروز ایزدی، مترجم). تهران: ثالث.
- پورنوروز، منیژه (۱۳۸۲). تحلیل محتوای تصویر ارائه‌شده از اعتیاد و معتاد در مجموعه تلویزیونی مسافر. تهران: اداره کل مطالعات رسانه و ارتباطات، مرکز تحقیقات مطالعات و سنجش برنامه‌ای صداوسیما جمهوری اسلامی ایران.
- دلوز، ژیل (۱۳۸۶). فوکو (نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، مترجمان). تهران: نی.
- راوودراد، اعظم (۱۳۸۲). نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. تهران: دانشگاه تهران.
- دووینو، ژان (۱۳۷۹). جامعه‌شناسی هنر (مهدی سحابی، مترجم). تهران: مرکز.
- سلطانی‌گرددفرامرزی، مهدی (۱۳۹۱). بررسی چگونگی بازنمایی مسئله اعتیاد و معتادان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی. تهران: مرکز آموزش و پژوهش ستاد مبارزه با مواد مخدر.
- سلطانی‌گرددفرامرزی، مهدی و اسماعیل‌زاده، علی اصغر (۱۳۹۳). شیوه‌های بازنمایی اعتیاد در سینمای ایران. فصلنامه اعتیادپژوهی، (۲۹)، ۳۵-۲۱.
- سولیوان، تام (۱۳۸۵). مفاهیم کلیدی ارتباطات (میرحسین رئیس‌زاده، مترجم). تهران: فصل نو.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۲). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: قصه.
- فیسک، جان (۱۳۸۶). درآمدی بر مطالعات ارتباطی (مهدی غبرایی، مترجم) تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). تئاتر فلسفه (نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، مترجمان). تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۸۴). اراده به دانستن (نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، مترجمان). تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۹۲). دیرینه‌شناسی دانش (نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، مترجمان). تهران: نی.
- مشایخی، عادل (۱۳۹۵). تبارشناسی خاکستری است. تهران: ناھید.
- میرساردو، طاهره (۱۳۸۵). بررسی چگونگی بازنمایی گروه‌های اجتماعی (معتادان و معلولان) در سریال‌های سال ۱۳۸۵. تهران: اداره کل مطالعات رسانه و ارتباطات، مرکز تحقیقات مطالعات و سنجش برنامه‌ای صداوسیما جمهوری اسلامی ایران.
- میلز، سارا (۱۳۸۲). گفتمان (فتاح محمدی، مترجم). تهران: هزاره سوم.
- مهدی‌زاده، سید مهدی (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

- میلنر، آندرو و براویت، جف (۱۳۸۵). درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر (جمال محمدی، مترجم). تهران: فکنوس.
- ولف، جانت (۱۳۶۷). تولید اجتماعی هنر. تهران: مرکز.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی (گروه مترجمان). تهران: فارابی.
- یورگنسن، ماریان. و فیلیپس، لوییز (۱۳۸۹). نظریه و روش در تحلیل گفتمان (هادی جلیلی، مترجم). تهران: نی.
- Benjamin, Walter. (1973). The work of art in the age of mechanical reproduction, In Illuminations, London: Fontana.
- Baker, Paul (2011). Key Terms in Discourse Analysis, Continuum International Publisher.
- Danesi, Marcel (2004). Messages, Signs and Meanings, Toronto: University of Toronto Press.
- Fiske, John & Hartley, John (2003). Reading Television, Oxford, Routledge.
- Gee, James Paul (2005). An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method, London: Routledge.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood (1989). Language, Context and Text: Aspect of Language in a social Semiotics Perspective, Oxford: Oxford University Press.
- Rafter, Nichole (2007). Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies, Theoretical Criminology, 11(3), 403-420.
- Rafter, Nicole (2006). Shots in the Mirror: Crime Films and Society (2nd ed.). New York: Oxford University Press.
- Hersey, Curt (2005). scripting treatment: representations of recovery from addiction in Hollywood films, Contemporary drug problems, 32(3), by Federal Legal Publications, Inc
- Rantala, Varpu (2013). Techniques of the invisible: cinematic images of being addicted. Noroic studies on alcohol and drugs, 30(1-2), 105-122.
- Room, R. (2015). Portraying the alcoholic: Images of intoxication and addiction in American alcoholism movies, 1931-1962. Substance Use & Misuse, 50(4), 503-507.

References (in Persian)

- Baudrillard, Jean (2010). The Consumer Society. Translated by Pirouz Izadi, Tehran: Sales Publications.
- Bennett, Andy (2005). Culture and Everyday Life. translated by Leila Joafshani and Hasan Chavoshian. Tehran: Akhtaran publishing.
- Deleuze, Gilles (2007). Foucault. Translated by Nikoo Sarkhosh & Afshin Jahandideh, Tehran: Ney Publication.
- Duvinage, John (1997). Sociology of art , translated by Mehdi Shabi, Tehran: Markaz

Publications.

- Hayward, Susan (2002). *Key Concepts in Cinema Studies*. Translated by a Group of Translators, Tehran: Farabi Publishing.
- Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise (2010). *Discourse Analysis as Theory and Method*. Translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing.
- Mahdizadeh, Seyed Mehdi (2008). *Media and Representation*. Tehran: Office of Media Studies and Development.
- Meshaiechi, Adel (2016). *A genealogy is gray*. Tehran: Naheed Publications.
- Mills, Sara (2003). *Discourse*. Translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Hezareh-ye Sevvom Publishing.
- Milner, Andrew & Browitt, Jeff (2006). *An Introduction to Contemporary Cultural Theory*. Translated by Jamal Mohammadi, Tehran: Ghoghnoos Publishing.
- Mirsardo, Tahereh (2006). *A Study on the Representation of Social Groups (Addicts and Disabled People) in the 2006 TV Series*. General Directorate of Media and Communication Studies, Research Center for Program Evaluation and Studies, Islamic Republic of Iran Broadcasting (IRIB).
- Pournorouz, Manijeh (2003). *Content Analysis of the Image of Addiction and Addicts in the TV Series "Mosafer"*. Department of Media and Communication Studies, Research Center for Studies and Program Assessment of Islamic Republic of Iran Broadcasting (IRIB).
- Ravodrad, A. (2005). *Sociological Theories of Art and Literature*. Tehran: University of Tehran Press.
- Soltani Gordfamarzi, Mahdi (2012). *An examination of the portrayal of addiction and addicts in Iranian cinema after the Islamic Revolution*. The National Headquarters for Control of Narcotics Substances, Education and Research Center.
- Soltani Gardfamarzi, Mahdi & Esmaeilzadeh, Ali Asghar (2014). *The portrayal of addiction in Iranian cinema*. *Addiction Research Quarterly*, 8(29), 21-35.
- Storey, John (2003). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. translated by Hosein Payandeh, Tehran: Agah Publishing.
- Sullivan, T. (2005). *Key concepts in communication*. translated by Mirhasan Raiszadeh, Fasel No Publications.
- Wolff, Janet (1988). *The Social Production of Art*. Tehran: Markaz Publishing.
- Zimeran, M. (2005). *An introduction to semiotics of art*. Ghesseh Publications.