مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ٦٧، صيف١٤٠٢ هـ. ش/ ٢٠٢٣ م؛ صص١٥٦-١٢٧

Critical Analysis of the Discourses of Resistance, Occupation and Betrayal in the Movie *Omar* from the Perspective of Laclau and Mouffe

Article Type: Research

Morteza Berari Raeesi[1*], Abul Hasan Aminmoghaddasi[2], Shahriar Niazi[3], Sadolah Homayooni[4]

[1.] Ph.D. candidate of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2.] Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities, Tehran, Iran
[3.] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities, Tehran, Iran.
[4.] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities, Tehran, Iran.

Abstract

In the Islamic world, especially in Palestine, the concern of occupation is one of the most important issues. Many discourses have been formed to address this issue. It has also been reflected in the Palestinian cinema, which is itself a manifestation of the art and literature of resistance. The main purpose of this research is to investigate how political and social issues are reflected in the movie *Omar* [directed by Hani Abu-Assad] and to discover the implications of the prevalent discourse of the movie. This is highly significant because by discovering the discourses governing societies through artistic texts, the article looks at the Palestinian cause from a different angle and creates a new perspective in the reader. In this regard, the present article examines and analyzes the discourses involved in *Omar* from a semiotic point of view applying Laclau and Mouffe's method of critical discourse analysis. The findings of the research show that there are three main discourses in the Palestinian movie *Omar*: resistance, occupation and betrayal. Each character in this movie is a representative of one of the discourses; they express their class identity in the agency they carry as a subject. In the end, the discourse of resistance, by employing empty signifiers represents the ideal situation with a critical view of the existing situation and by mythologizing and deconstructing, stops the vicious cycle of occupation and betrayal and changes the political scene in its favor.

Keywords: Critical discourse analysis, Palestine, Laclau, Mouffe, Omar [movie]

---

* Corresponding author mortezabarari63@yahoo.com

تحلیل انتقادی گفتمان مقاومت، اشغالگری و خیانت در فیلم سینمایی «عمر» از منظر لاکلائو و موفه

نوع مقاله: پژوهشی

مرتضی براری رئیسی[1]*، ابو الحسن امین مقدسی[2]، شهریار نیازی[3]، سعدالله همایونی[4]

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ایران، تهران

[2] استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ایران، تهران

[3] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ایران، تهران

[4] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ایران، تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۶

چکیده

دغدغه‌ی اشغالگری در جهان اسلام، به ویژه فلسطین، یکی از موضوعات مهمی است که گفتمان‌های بسیاری برای حل آن شکل گرفته است. تا جایی که این موضوع در سینمای فلسطین که خود جلوه‌ای از هنر و ادبیات مقاومت است، نمود پیدا کرده است. مسألهٔ اصلی که این پژوهش به دنبال واکاوی ابعاد آن است، چگونگی بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی در فیلم فلسطینی «عمر» به کارگردانی هانی ابوأسعد و نیز کشف دلالت‌های گفتمان حاکم بر فیلم است. این موضوع بسیار مهم است؛ زیرا با کشف گفتمان‌های حاکم بر جوامع از طریق متون هنری، از زاویه‌ای متفاوت به مسئله‌ی فلسطین می‌نگرد و نگاهی نو در خواننده ایجاد می‌کند. در همین راستا، این مقاله با تکیه بر روش تحلیل گفتمان انتقادی لاکلائو و موفه، به بررسی گفتمان های درگیر در فیلم «عمر»، از منظر نشانه‌شناسی می‌پردازد. از جمله مهم‌ترین یافته‌های پژوهش در فیلم «عمر» سه گفتمان اصلی: مقاومت، اشغال و خیانت است. هر یک از شخصیت‌های این فیلم، به نوعی نمایندهٔ یکی از این سه گفتمان بوده که در عاملیت سوژگی خود، هویت طبقاتی خاصشان را بیان می‌کنند. در پایان، گفتمان مقاومت با نگاهی انتقادی نسبت به وضعیت موجود با کاربست دال‌های خالی وضعیت آرمانی را بازنمایی می‌کند و با اسطوره‌سازی و ساختارشکنی، چرخه معیوب اشغالگری و خیانت را متوقف می‌کند و عرصه سیاسی را به نفع خویش تغییر می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، فلسطین، لاکلائو، موفه، فیلم عمر.

* نویسنده مسئول mortezabarari63@yahoo.com

۱. مقدمه

قضیه فلسطین و اشغال آن، یکی از مهمترین مسائل جوامع مسلمان و عرب است که بر کل خاورمیانه سایه می‌افکند و همه‌ی نهادها با توجه به این بحران درازمدت، موضع‌گیری‌های متفاوتی از این قضیه داشته و دارند. بدین ترتیب جریان‌های قدرتمندی در داخل و بیرون فلسطین، خواستار دفاع از فلسطینیان و پایان اشغالگری شده‌اند در مقابل جریان‌های قدرتمندی نیز طرفدار سازش شدند یا موضعی منفعلانه در قبال اشغال فلسطین گرفتند از این روی گفتمان‌های متعددی نسبت به قضیه‌ی فلسطین شکل گرفت که در متون هنری و ادبی بازتاب گسترده‌ای داشته است. برخی از فیلم‌های سینمای فلسطین، به عنوان بخشی از هنر و ادبیات مقاومت، نقش مهمی در تبیین این بحران در سطح جهانی دارد. فیلم سینمایی عمر (۲۰۱۳) به کارگردانی هانی ابوأسعد، اشغالگری را مهمترین بحران فلسطین دانسته و مسائلی همچون نابودی روابط انسانی و عشق، ایجاد بی‌اعتمادی و دشمنی بین دوستان قدیم را از پیامدهای آن می‌داند. این جستار به دنبال آن است که با بهره‌گیری از یکی از متون سینمایی، مسائل و گفتمان‌هایی را که در فرهنگ عربی (به ویژه فلسطین) وجود دارد، بازتاب دهد و با نگاهی انتقادی از ظواهر این متون فراتر رفته و به بررسی لایه‌های پنهان و ایدئولوژیک بپردازد. دلیل انتخاب فیلم عمر علاوه بر بازنمایی درد و رنج فلسطینیان برای جامعه‌ی جهانی، موفقیت نسبی آن در سطح بین‌المللی و توجه منتقدان به آن بوده است؛ این فیلم در جشنواره کن(۲۰۱۳) رونمایی شد و از معدود فیلم‌های فلسطینی است که به جشنواره‌ی اسکار (۲۰۱۳) راه یافت و در جشنواره بین المللی فیلم فجر(۱۳۹۲) در بخش سینمای سعادت، سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی را به خود اختصاص داد.

اهمیت این پژوهش در آن است که سعی دارد گفتمان‌های حاکم بر جامعه‌ی فلسطین را از طریق متون هنری کشف کند و دریابد که این متن خاص، از کدام گفتمان‌ها در جامعه برآمده است؟

۱-۱. سؤالات پژوهش

۱- هویت فلسطینی در تخاصم با اشغالگری چگونه در فیلم عمر بازتاب پیدا کرده است؟
۲- گفتمان‌های حاکم بر این فیلم، بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی لاکلائو و موفه، کدامند؟
۳- بر مبنای رویکرد مذکور، چگونه می‌توان ارتباطی میان گفتمان‌ها و طبقات اجتماعی پیدا کرد؟

۱-۲. فرضیات پژوهش

اشغالگری هویت فلسطینیان را تهدید می‌کند و این موضوع در ناخودآگاه متون سینمایی –که برآمده از این اجتماع است– بروز می‌یابد.

دیدگاه‌های متفاوت همچون مقاومت، سازش یا مهاجرت، زمینه‌های شکل‌گیری گفتمان هایی متفاوت در این فیلم را فراهم می‌کند؛ به‌نظرمی‌رسدکه گفتمان مقاومت، اشغالگری و خیانت گفتمان‌های اصلی این فیلم بوده که سایر گفتمان‌ها را به حاشیه می‌رانند.

هر طبقه دغدغه‌ها و گفتمان‌های خاصی دارند؛ طبقه و جامعه‌ای که مورد اشغال واقع شده، گفتمان مقاومت را پررنگ می‌کند، طبقه‌ای که از جنگ و ویرانی به ستوه آمده به دنبال سازش است یا مهاجرت را برمی‌گزیند.

۱-۳. پیشینه پژوهش

فیلم‌های سینمایی، با استفاده از عناصر داستان و فنون روایتگری هنر را به قاب تصویر می‌کشند؛ لذا عناصر ادبی یکی از ارکان اصلی بسیاری از فیلم‌هاست و برای فهمشان، دانش ادبی ضروری می‌نماید. تحلیل گفتمان انتقادی یکی از روش‌هایی است که امروزه برای ارزیابی آثار هنری و ادبی به کار می‌رود. در این راستا پژوهش‌هایی در رابطه با سینمای فلسطین و مقاومت انجام گرفته از جمله: کتاب *السينما في الوطن العربي* (۱۹۸۷) تألیف جان الکسان ترجمه‌ی احمد مشاري العدواني، به سینمای کشورهای عربی از جمله مصر، لبنان، سوریه، ... و نیز به مسئله فلسطین و مبارزه با رژیم صیهونیستی پرداخته و حتی به سانسور در سینمای آنان و جشنواره‌های سینمایی می‌پردازد. محمد سوید در کتاب *أفلام الحرب الأهليّة اللبنانية، السينما المؤجلة* (۲۰۰۷) مسئله‌ی هویت لبنانی و تنش میان فلسطین و رژیم صیهونیستی را برجسته می سازد و نشان می‌دهد که با شعله‌ور شدن جنگ‌های داخلی چطور این هویت در دهه‌های شصت تا هشتاد سده بیستم به چالش کشیده می‌شود. کتاب *الهوية القومية في السينما العربية* (بی تا) نگاشته‌ی جمعی از نویسندگان به اموری همچون آغاز سینمای عرب و تأثیرش در جنبش های آزادی‌خواه، اثرگذاری آن بر دولت‌های عربی و هویت عرب می‌پردازد.

در حیطه تحلیل گفتمان و سینما نیز پژوهش‌های ذیل صورت گرفته است:

اشکانی و دشتی آهنگر(۱٤۰۱) در مقاله «تحلیل گفتمان گذشته به مثابه امری مسئله‌دار در متون روایی» ضمن معرفی رویکرد لاکلائو و موفه به عنوان رویکردی مناسب برای تحلیل گفتمان متون سینمایی، گذشته را به عنوان امری مسئله‌ساز در میان گفتمان‌های سینمای ایران قلمداد نموده و با توجه به نوع خاصی از مواجهه با گذشته به تحلیل پیامدهای این گفتمان پرداختند.

پایان‌نامه «گفتمان جوانی در سینمای ایران: مطالعه دولت‌های چهارگانه پس از انقلاب اسلامی (۱۳٦۰ تا۱۳۹۲)» به نگارش سید شهاب الدین عبدلی چنارستان علیا و راهنمایی محمدرضا تاجیک، گفتمان جوانی در سینمای ایران را متأثر از حاکمیت و شرایط سیاسی- فرهنگی هر دوره برشمرده و نظریه گفتمان لاکلائو و موفه را پایه نظری پژوهش خود قرار داد. پایان نامه «تحلیل گفتمان انتقادی فیلم زن زیادی اثر تهمینه میلانی» به نگارش أعظم روشنایی فرد جهرمی و راهنمایی فروغ کاظمی(۱۳۹٤) گفتمان سنت را گفتمان طبیعی سازی شده‌ی این متن هنری می‌داند که گفتمان رقیب (تجددگرا) به کمک ابزارهای حاشیه‌ران، برجسته ساز و غیریت سازی سعی در تثبیت معنای خود داشته و گفتمان سنت را به چالش می‌کشد.

میرزایی و نصیحت (۱۳۸٤) در «روش گفتمان‌کاوی شعر» ضمن پرداختن به آرای قدما درباره شعر و سخندانی به نظریه‌های گفتمانی نواندیشان سده‌ی بیستم پرداخته تا بتوانند الگویی مناسب برای تحلیل شعر ارائه دهند.

عرب یوسف‌آبادی و میرزاده (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی نامهٔ محمد بن عبدالله و منصور عباسی بر اساس الگوی لاکلا و موف» با تحلیل مکاتبات سیاسی دو نامهٔ فوق، به اوضاع سیاسی و مناسبات قدرت دورهٔ عباسی پی برده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو گفتمان به یک منبع قدرت مرتبط هستند؛ لذا هیچ‌کدام خنثی و بی‌طرف نبوده و در موقعیتی خاص تولید شده‌اند.

«پسامارکسیسم به روایت لاکلائو و موفه» به قلم تاجیک(۱۳۸۲)، به شرح و تبیین اندیشه های سیاسی نظریه لاکلائو و موفه پرداخت. مقدمی در «نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه و نقد آن» (۱۳۹۰)، به بررسی و نقد این نظریه از لحاظ فلسفی و زبانی پرداخته و مفاهیم اصلی این نظریه را تبیین نموده است.

از آنجایی که طبق بررسی صورت گرفته، پژوهش مستقلی در زمینه تحلیل گفتمان انتقادی در متون سینمایی فلسطین انجام نشده است، این پژوهش می‌تواند به خاطر ماهیت بینارشته‌ای و بینافرهنگی، بابی نو در این زمینه باشد.

۲. چارچوب مفهومی و نظری

پیش از ظهور تحلیل گفتمان، دیدگاه‌های متفاوتی در رابطه با تجلی و کشف معنا وجود داشت و در دانش هرمنوتیک چه کلاسیکش که محدود به متون دینی بود و چه جدیدش، افرادی چون شلایرماخر معنا را متبادر به ذهن خالق متن دانسته و به تبع آن، هدفشان نیز کشف معنای ذهنی آفریننده متن بود اما در هرمنوتیک فلسفی هایدگر و گادامر، متن موجودیتی مستقل از آفریننده‌اش داشته لذا معنا در خود متن نهفته است پس متن دارای تکثر معنایی بوده که هر مفسری معنای خاصی از آن درک می‌کند (حجازی و بهرامی، ۱۳۹۸: ۳). با گسترش ساختارگرایی، پژوهش‌های زبان‌شناسی قدم در پهنه‌ی نقش‌گرایی و کارکردگرایی نهاد و جنبه‌های ایدئولوژیکی و سیاسی متن نیز مورد بررسی قرار گرفت واین امر منجر به پیدایش این نظریه شد که هستی در پهنه زبان معنا می‌یابد لذا زبان مرکز ثقل تحلیل‌های معرفتی قرار گرفت (صفایی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۸۲). بعدها و با ظهور رویکردهای موسوم به تحلیل گفتمان، نگرش درباره‌ی پیدایش معانی متحول گشت؛ منتقدان دریافتند که معانی را تنها باید در اشکال عینی و واقعی کاربست‌های مختلف اجتماعی و نهادی کاوش کرد یعنی معنا را در زبان نباید جست بلکه این گفتمان‌ها هستند که زبان را می‌سازند (حجازی و بهرامی، ۱۳۹۸: ٤).

تعاریف متعددی از گفتمان وجود دارد؛ گفتمان برابرنهاده‌ای است برای Discourse، که ریشهٔ لاتینی آن را به معنای دویدن به سوی چیزی یا دور شدن از آن است(رشیدیان، ۱۳۹۳: ٥٣٦). مکاریک می‌گوید: امروزه گفتمان در دو معنای متفاوت اما مرتبط با هم به کار می‌رود؛ یکی به یک قطعهٔ بزرگ زبانی اشاره دارد و مدنظر رویکردهای زبان‌شناختی است و دیگری به سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربرد دلالت می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۸: ٢٥٦).با توجه به این دو تعریف می‌توان دو نحله تحلیل گفتمان در نظر گرفت؛ عده‌ای تمرکزشان، بر ماهیت زبان است لذا در پی کندوکاو ارتباط میان مولفه‌های زبانی با پدیده‌های اجتماعی هستند. دسته دوم، جامعه و مردم را به مثابه موجوداتی اجتماعی در نظر می‌گیرند لذا از پدیده‌های اجتماعی به

سوی زبان حرکت می‌کنند و هرگونه کاربردهای زبانی را راهی برای شناخت جهان‌بینی جمعی جامعه می‌دانند (تیلور، ۱۳۹۷: ۱۹-۲۰).

ارنستو لاکلائو(Ernesto Laclau) (۱۹۳۵- ۲۰۱٤) فیلسوف و تئوریسین سیاسی مارکسیست آرژانتینی به همراه شانتال موفه (Chantal Mouffe) (زاده: ۱۹٤۳) تحلیل‌گر و نظریه‌پرداز سیاسی و فمینیست بلژیکی، بنیانگذاران نظریه‌ی گفتمانند و این نظریه را با بازخوانی نظریه‌های اندیشمندانی همچون فوکو، آلتوسر، گرامشی، سوسور، دریدا و... درکتاب *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی* مطرح کردند.

تحلیل گفتمان، الگوهای زبانی و بافت‌های اجتماعی و فرهنگی‌ای که متون در بستر آن‌ها شکل می‌گیرد را مورد بررسی قرار داده و بر دانش زبانی فراتر از واژه، عبارت، جمله و بند توجه دارد (پالتریچ، ۱۳۹۵: ۱۳-۱٤) و رابطه‌ی متن با بافتی که خاستگاه آن است را روشن می‌سازد خواه این متن نوشتاری باشد، گفتاری باشد و یا دیداری. هدف از کاربرد واژه‌ی انتقادی در تحلیل گفتمان انتقادی این است که «برخی از این ارزش‌ها و جایگاه‌های نهان در صورت متن را نمایان می‌کند» (*همان*: ۲۲۷)؛ جنبه‌هایی از یک متن را که در راستای اهداف خاصی برای مخاطب طبیعی سازی شده، آشکار کرده و او را از این زوایای پنهان آگاه می‌سازد.

نظریه‌ی گفتمان، نظریه‌ای پساساختارگرا در حوزه‌ی علوم اجتماعی و سیاست است که از لحاظ معنایی ریشه در نظریه‌ی زبانشناسی ساختارگرای سوسوری دارد؛ اما از جهت اجتماعی نشأت گرفته از چند دیدگاه در حوزه علوم اجتماعی است که آبشخور اصلی آن، اندیشه‌های افرادی همچون فوکو، دریدا، مارکس و گرامشی است. و «هدف نظریه‌ی گفتمان، فهم امر اجتماعی است به مثابه برساختی اجتماعی (یورگنسن وفیلیپس، ۱٤۰۰: ۵۳)؛ یعنی این نظریه را می توان در هر حوزه اجتماعی بکار بست لذا هنر به معنای عام و به ویژه ادبیات را که یکی از عرصه‌های هنر است دربرمی‌گیرد؛ چراکه در بستر اجتماع رخ می‌دهد.

لاکلائو به تبع فوکو معتقد است که گفتمان‌ها قبل از ما وجود دارند و ما از طریق آنها جهان را فهم می‌کنیم؛ اما این بدان معنا نیست که گفتمان‌ها مقولاتی استعلایی و ماتقدم هستند، بلکه ساختاری فکری، تاریخی و پیوسته در حال گذار هستند. همین نکته، تفاوت گفتمان در نظر لاکلائو با دیگران است؛ تصورات، عقاید و اعمال زبانی ما در درون گفتمان‌های مخصوص و پیش‌ساخته معنا دارد که ساختارهای متفاوتی دارند و در طول زمان تغییر می‌کنند (تاجیک،

۱۳۸۲: ۲۱). و از آنجایی که هر مصرف کننده‌ای در بافت و زمینه خاصی قرار دارد، از همان زمینه اجتماعی خاص با متن روبه‌رو می‌شود از این رو هیچ گفتمانی کاملا منفعلانه از سوی مخاطبان پذیرفته نمی‌شود بلکه مؤلفه‌های فعالانه را هم شامل می‌شود (رضائی پناه و شوکتی مقرب به نقل از تاجیک: ۱۳۹۵: ۲٦).

نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه با بسط نظریهٔ معنایی متشکل از مجموعه‌ای از مفاهیمِ به هم‌مرتبط و ایجاد ساختاری نظامند از آن‌ها توانسته به تحلیل عملکرد پدیده‌های اجتماعی-سیاسی و نیز ارتقای ظرفیت پیش‌بینی، پیش‌گویی و تحول‌آفرینی در جوامع دست یازد (عرب یوسف‌آبادی و میرزاده، ۱۳۹۵: ۷۸). ایده‌ی کلی این نظریه این است که پدیده‌های اجتماعی هرگز تام و تمام نیستند؛ معانی هیچ‌گاه نمی‌توانند برای همیشه تثبیت شوند؛ زیرا برای تثبیت خود در یک گفتمان باهم کشمکش می‌کنند. تحلیل‌گر گفتمان، کشمکش‌ها بر سر تثبیت معنا در امر اجتماعی را نشان می‌دهد (یورگنسن و فیلیپس،۵۳:۱٤۰۰-٥٤) و به تحلیل کشمکش‌های معنایی میان گفتمان‌های متخاصمی می‌پردازد که این تنش‌های معنایی به شیوه‌های گوناگون در جامعه تبلور یافته طوری که رفتارهای اجتماعی افراد و گروه‌های سیاسی را دربر می‌گیرد (حجازی و بهرامی، ۱۳۹۸: ۱٦).

بر مبنای چارچوب نظری مذکور این نظریه یکی از رویکردهای مناسب برای واکاوی رخدادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است و از این‌رو می‌تواند چارچوب مناسبی برای تحلیل متن، از جمله متون سینمایی و روایی باشد.

۳. خلاصه‌ی فیلم عمر

این فیلم به کارگردانی هانی أبوأسعد کارگردان مشهور عرب، درباره‌ی یک مبارز فلسطینی به نام عمر (به هنرپیشگی آدم بکری) است که با دوستان دوران کودکی خود یعنی طارق (ایاد حورانی) و امجد (سامر بشارات)، یک گروه چریکی را ایجاد کردند. عمر دلباخته نادیا (لیم لوبانی) خواهر طارق است و این عشق انگیزه‌ی وی را برای مبارزه دوچندان می‌کند این گروه سه نفره می‌خواهند به یک پاسگاه رژیم اشغالگر حمله کنند. در یک صحنه، عمر که از دیدار نادیا بازمی‌گردد با ایست بازرسی چند سرباز مواجه می‌شود که وی را تحقیر می‌کنند؛ این حادثه انگیزه‌ی عمر را برای تسریع در حمله بیشتر می‌کند و با اصرار وی نقشه حمله را عملی می‌کنند. شب عملیات، یکی از سربازان رژیم صهیونیستی مورد اصابت گلوله‌ی امجد قرار می‌گیرد اما این سه نفر خیلی زود از طرف اشغالگران شناسایی می‌شوند و عمر دستگیر می‌شود. بعدها مشخص

می‌شود که امجد در این میان خیانت کرده و تیراندازی را به طارق نسبت داده است. عمر در زندان ناخواسته اعتراف می‌کند و رامی، افسر اطلاعاتی رژیم صهیونیستی، او را برای به دام انداختن طارق موقتا آزاد می‌کند. در ادامه عمر که متوجه خیانت امجد شده است در محلی او را به دام می‌اندازد و از او می‌شنود که نادیا از امجد باردار است؛ خبری که بعدها مشخص می‌شود دروغ است. به نزد طارق می‌روند تا راهی بیابند اما طارق با شنیدن خبر رابطهٔ امجد و نادیا و بارداری او، به امجد حمله می‌کند اما ناخواسته تیر به خود او اصابت می‌کند و جان می‌دهد. عمر سپس مقدمات عروسی امجد و نادیا را فراهم می‌کند و عشق نادیا را با این تصور که او از امجد باردار است بی‌پاسخ می‌گذارد. بعد از مدتی افسر اسرائیلی مجددا به سراغ او می‌آید تا او را به جاسوس تبدیل کند اما عمر با فریب دادن او، وی را به قتل می‌رساند.

٤. بحث و بررسی

بررسی فیلم عمر با رویکرد لاکلائو و موفه می‌تواند به بازنمایی و تشریح درون‌مایه‌های فیلم که اغلب به طور صریح ارائه نشده‌اند، کمک کند. بنابراین، تحلیل گفتمان چنین متونی، نیازمند دقت بر روی نشانه‌های موجود در آنهاست چون «نشانه‌های تصویری از نظام مدلولی ثابت تبعیت نمی‌کنند» (شعیری، ۱۳۹۷: ٦٨) بر این اساس گفتمان‌های اصلی این فیلم هر کدام به کمک برخی از مفاهیم رویکرد لاکلائو و موفه و تطبیق آن با دیالوگ‌ها، سکانس‌ها، تصاویر و سایر نشانه‌های متن، تبیین و تحلیل می‌گردد.

٤-١. گفتمان‌های اصلی فیلم

طبق تحلیل این مقاله، برمبنای نظریه‌ی لاکلائو وموفه، این متن میدان عمل حداقل سه گفتمان اصلی است که حول دال مرکزیشان و شخصیت‌ها مفصل‌بندی می‌شود: گفتمان اشغال‌گری، خیانت و مقاومت. در ادامه به کمک مفاهیم اصلی نظریه‌ی گفتمان، هر یک از آنها مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

الف- گفتمان مقاومت

پدیدار شدن گفتمان مقاومت به سبب غصب سرزمین فلسطینیان و کشتار و آوارگی آنان و در نتیجه به چالش کشیده شدن هویتشان است.

مفصل‌بندی: از نظر لاکلائو و موفه، هر عملی که بین عناصر رابطه برقرار کند و هویتشان را تغییر دهد، مفصل‌بندی است و ساختار کلی حاصل از آن نیز گفتمان را شکل می‌دهد (Laclau and muffe, 2001: 105). در این دیدگاه، گفتمان پیکره‌ی نظام‌مندی است که با پیوند و مفصل بندی وقته‌ها و عناصر مرتبط به دست آمده و دربردارنده مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که پیوند معناداری با هم دارند (خلجی، ١٣٨٦: ٥٤). در نتیجه گفتمان‌ها معنایشان را از مفصل‌بندی و از تمایز با گفتمانهای رقیب شکل می‌دهند. دال‌هایی همچون آزادی، میهن دوستی، اتحاد و همبستگی، ایثار، تکریم شهید و شهادت، حذف اشغالگر و پایان اشغاگری، عدم صراحت به نام اسرائیل و استفاده‌ی مکرر از واژه محتل و احتلال، أبعاد[1]این گفتمانند که در زنجیره‌ی هم‌ارزی حول دال مرکزی گفتمان مقاومت (عمر) مفصل‌بندی می‌گردند.

هم‌ارزی و تفاوت: به‌رغم قبول این نکته که فهم هر نشانه در گرو فهم دیگر نشانه‌ها بوده و این خود در گرو وجود تفاوت میان آنهاست، شکل‌گیری هر نظام گفتمانی تنها از طریق هم‌ارزی این بعدهای متفاوت و با واژگون‌سازی خصلت‌های متفاوت امکان‌پذیر است (لاکلائو و موفه،١٣٩٧: ٢٠٨). به این زنجیره‌ی منسجم معنایی که با هم‌آیی دال‌ها ساخته می‌شود، زنجیره‌ی هم‌ارزی می‌گویند. در آنِ واحد باید میان ابعاد زنجیره‌ی هم‌ارز، تفاوت‌هایی نیز وجود داشته باشد در غیر این صورت، هویت گسترده‌ای نخواهیم داشت (*همان*: ٢٠٩).

در ابتدای فیلم، بیننده با مؤلفه‌های مقاومت بر روی دیوار حائل مواجه می‌شود از جمله تصویر پرچم فلسطین، عکس مسجد الأقصی، واژه‌ی فلسطین، التحریر، Free، الجبهة الديموقراطية لتحرير فلسطين (تصویر شماره ١).

[1] **بُعد یا وقته:** نشانه‌هایی که معنایی تثبیت شده دارند و به قول لاکلائو و موفه، در مفصل‌بندی خاصی قرار گرفته‌اند (Laclau and muffe, 2001: 105).

تصویر شماره ۱

علاوه‌بر نشانه‌های دیوار، کاکتوس (تصویر شماره ۲)، شخصیت‌های طارق و عمر، سنگ‌پراکنی کودکان به خودروی مأموران صیهونیست (تصویر شماره ۳)، امید به آینده (نام پسر نادیا را طارق گذاشتند دق: ۸۸)، در زنجیره هم‌ارزی گفتمان مقاومت با هم پیوند دارند.

تصویر شماره ۲.

تصویر شماره ۳.

با توجه به اینکه یکی از مهمترین مراحل تحلیل گفتمان در متون روایی همچون فیلم، تحلیل نشانه‌شناختی شخصیت‌ها به عنوان نشانه‌ها یا دال‌هایی است که در زنجیره‌ی هم‌ارزی حول گره‌گاه قرار می‌گیرند، به بررسی چند نشانه‌ی هم‌ارز گفتمان مقاومت اشاره می‌گردد:

طارق: شخصیتی است که تمام قدرتش را از نظام منتسب به آن می‌گیرد (کتائب الأقصی). کنش‌هایش مکانیکی است گویی چیزی به وی دیکته شده و برحسب آن رفتار می‌کند. مثلا آنجا که أمجد به او می‌گوید: «شو يا أخي لي ولا مرة بتقول نكتة: چیه داداش! چرا تو یک بار هم جوک نمی‌گویی؟» (دق: ۵). رفتارهایش چندان انسانی به نظر نمی‌رسد بلکه گاه انگار بی‌فکرانه

عمل می‌کند به ویژه آنجایی که عمر را جاسوس می‌پندارد با بی‌فکری ابتدا با عمر درگیر می-شود و سپس به جان امجد می‌افتد (دق: ٧٦).

عمر: یکی از ویژگی‌هایش شجاعت است؛ نمونه‌اش حمله به سه سرباز مسلح (دق: ١٢) که قصد تحقیرش را دارند. بر عکس همه، عمر احساساتی عمل نمی‌کند و با فکر و برنامه است. علاوه‌بر این دو ویژگی منحصر به فرد دارد؛ یکی خلاقیت و آفرینش‌گری که همان نویسندگی است و دیگر اینکه بر خلاف دوستانش، شغلی مشخص دارد (نانوایی). دلالت ثانویه‌ی این ویژگی‌ها مورد اهمیت است؛ نویسندگی به خلاقیت مرتبط است که در فیلم، خلاقیت‌هایش در کشیدن نقشه بروز می‌یابد و نانوا بودنش (تصویر شماره ٤) که به نحوی او را به آحاد مردم پیوند می‌زند.

تصویر شماره ٤.

عمر یک انسان است و انسان بیش از هر چیزی برایش اهمیت دارد؛ برای اهداف سیاسی، حاضر نیست انسان‌ها را زیر پا بگذارد بنابراین با روشن شدن خیانت أمجد، وقتی که می‌فهمد نادیا از أمجد باردار است نه تنها او را به خاطر نادیا نمی‌کشد بلکه خودش برای خواستگاری أمجد از نادیا پا پیش می‌نهد و به عشق نادیا وقعی نمی‌نهد (دیگر نامه داخل نعلبکی را نمی‌گیرد دق: ٨٠) حتی تمام پولی که برای ازدواج با نادیا پس‌انداز کرده بود را به أمجد می‌بخشد تا با نادیا ازدواج کند (دق: ٨١). عمر کسی است که چرخه‌های جبری فیلم را قطع می‌کند.

چرخه: یکی از موتیف (بن‌مایه) های این فیلم چرخه است؛ چرخه‌ای که قصد تمام شدن ندارد. بارزترین نمونه‌ی آن گردش گربه روی صفحه‌ای دایره‌ای است (تصویر شماره ٥)، نام‌گذاری فرزند نادیا به اسم طارق که نمایانگر ادامه‌ی چرخه مقاومت است. خود کاکتوس با شمایل سلسله‌وارش (عکس شماره ٢) در همه پس‌زمینه‌های اجتماع نیروهای مقاومت دیده می-

شود جدا از اسمش (صبّار) که بر استقامت و مقاومت دلالت دارد. مهمترین نمونه‌ی چرخه، استفاده رامی از جاسوسانش است؛ ابتدا أمجد و سپس عمر. اما عمر جلوی چرخه را می‌گیرد و رامی طبق چرخه چون با آدم‌های بزدلی مثل أمجد سروکار داشته، فکر نمی‌کند که عمر چرخه را قطع کند لذا با اطمینان خاطر تپانچه‌ی پر را به عمر داد و عمر بر خلاف این چرخه، به او شلیک می‌کند اما به محض شلیک و پایان این چرخه، داستان این فیلم نیز به ناگهان خاتمه می‌یابد (دق: ۹۶).

عکس شماره ۵.

گره‌گاه یا دال مرکزی: نشانه‌ای که دیگر نشانه‌ها حول آن نظم گرفته و هسته مرکزی منظومه گفتمانی به شمار می‌آید لذا دیگر نشانه‌ها را به‌سوی خود کشانده و منسجم می‌سازد (صدرایی و صادقی، ۱۳۹۷: ۱۷۹). دال مرکزی، کانون تشکیل هر مفصل‌بندی است بنابراین پیدایش هر گفتمان با تثبیت نسبی معنا حول این دال صورت می‌پذیرد.

نام‌گذاری این فیلم به اسم عمر هم از لحاظ دینی (خلیفه‌ی دوم) و هم ازلحاظ ملی (آزادی قدس در صدر اسلام) در جامعه‌ی فلسطین، محبوبیت دارد لذا در متن نیز به‌عنوان دال مرکزی گفتمان مقاومت تمام تلاش خود را در جهت تثبیت این گفتمان به کار می‌گیرد؛ وقتی‌که درمی‌یابد رامی می‌خواهد از طریق وی سردسته مقاومت را دستگیر کند: «**بدنا إنلاقي محسن علی طه، ما ابظن انو عندك خیارات کتیرة، وصلتنا معلومات انو کان ایدور و یسأل عنك، ما تنسا احنا بنقدر نحمیك منه:** می‌خواهیم به محسن علی طه برسیم. فکر نکنم گزینه‌های زیای داشته باشی.

اطلاعات ما حاکی از این است که او می‌گشت و از تو پرس‌وجو می‌کرد. یادت نرود که ما می‌توانیم از تو در برابر او محافظت کنیم» (دق: ٨٦). اینجا عمر خود را در موقعیت ابزاری در جهت منافع گفتمان رقیب، می‌بیند؛ لذا نقشه می‌کشد و دال مرکزی گفتمان رقیب (رامی) را از بین می‌برد با اینکه می‌داند مرگ در انتظارش است. این ازجان‌گذشتگی، اوج انسانیت است.

ب- گفتمان خیانت

با افزایش تنش میان فلسطینیان و صهیونیست‌ها، این رژیم آنان را از حداقل حقوق شهروندی محروم کرد و با سوءاستفاده از شرایط دشواری که خود برایشان ایجاد کرد، از طریق جاسوس‌پروری، مردم عادی را دست‌آویزی برای رسیدن به مقاصد شوم خود قرار می‌دهد تا با دست گذاشتن بر نقاط ضعفشان، از خودشان برای ضربه زدن به مقاومت بهره جوید. این‌گونه، گفتمان خیانت شکل می‌گیرد.

دال مرکزی گفتمان خیانت، أمجد و حسام هستند. این دو نفر به خاطر ضعف‌هایشان نه‌تنها با دیگران بلکه حتی با خودشان نیز روراست نیستند. به نظر می‌رسد این ضعف بیش از آنکه ویژگی شخصی آنان باشد حاصل جبر تاریخی و جغرافیایی است که در آن قرار گرفته‌اند. درواقع آنان نه از روی بدذاتی و منفعت‌طلبی، بلکه از سر استیصال دچار این وضعیت شدند. نمونه‌اش حسام که به خاطر یک ویزا و دیدن دریا از نزدیک خیانت می‌کند: «انا طول عمري ملزأ هون في البحر على بعد خمس تعشر كيلو من هون انا عمري ما شفته بس هنّ ... هنّ وعدوني ان هنّ يعطوني ويزا... ويزا لنيوزلندا... البحر. طبيعة. حياة: همه‌ی عمرم اینجا در فاصله‌ی ۱۵ کیلومتری دریا بودم ولی هنوز دریا را با چشم‌هایم ندیدم اما آن‌ها به من قول دادند که به من ویزا می‌دهند...ویزای نیوزلند...دریا. طبیعت. زندگی» (دق: ٥٤).

زنجیره‌ی هم‌ارزی: نشانه‌هایی مانند حسام، ویزای نیوزلند، امجد، خبرچینی، دروغ‌گویی، رفتار بی‌فکرانه و بی‌اعتمادی‌ها، بعدهایی هستند که در زنجیره هم‌ارزی مفید معنای خیانت هستند.

نام‌گذاری شخصیت أمجد -که به معنای باشکوه است- خود استعاره‌ی تهکمیه است؛ چون هم ازلحاظ جثه و هم ازنظر اخلاقی شخصیتی سست‌عنصر است. برای پیشبرد منافع خود حیله‌گری می‌کند و حتی کتک می‌خورد (دق: ٧١) بنابرین، جهت‌گیری متن نسبت به امجد تحقیر اوست. معرفی شخصیت أمجد نوعی براعت استهلال دارد؛ زیرا نقش مارلون براندو را برای نادیا تقلید می‌کند (تصویر شماره ٦) و این اشاره به این نکته دارد که قرار است همه را به

بازی بگیرد. وی پیوسته برای پیشبرد اهدافش متوسل به دروغ می‌شود مثلاً به دروغ می‌گوید که بین او و نادیا رابطه‌ی عاطفی وجود دارد: «أنا مجنون فيها يا زلمة: پسر! من دیوانه‌اش هستم» (دق: ۷). و نیز وقتی عمر به جاسوسی أمجد پی می‌برد و با وی گلاویز می‌شود به دروغ می‌گوید: «ناديا حامل مني: نادیا از من باردار است» (دق: ۷۲).

تصویر شماره ٦.

وی وضعیت امثال خودش را به میمون تشبیه می‌کند که به خاطر حبه قند (حطام دنیا) گیر می‌افتد: «تعرفو كيف بيصطيدو القرودة بافريقيا؟ يحفرو جوره صغيرة، بيحطو مكعبات السُكر فيها، وبيحشي ايدو بهل جوره، بيمسك مكعب السُكر هيك، بس لما يمسك مكعب السُكر هيك ميئدرش يطلع ايدو من غير ميفلتو، بيژي الصياد بئأل من مهلو، ديربالك القرد يئه شايفو وبيزت عليه الشبكة، والقرد لساتو مش راضي يفلت مكعب السُكر: می‌دانید در آفریقا چگونه میمون‌ها را شکار می‌کنند؟ گودال کوچکی حفر می‌کنند و حبه قند را در آن می‌گذارند میمون‌ها دست در داخل گودال گذاشته قند را بر می‌دارند اما [سوراخ به حدی تنگ است که] اگر دستشان گره شده باشد از گودال بیرون نمی‌آید حتی با سر رسیدن شکارچی، میمون با اینکه شکارچی را می‌بیند حاضر نمی‌شود که دستش را باز کند» (دق: ۲۱). ظاهر قضیه این است که أمجد به عمرطعنه می‌زند و او را میمون می‌داند و حتی بعد از آزادی بار اول عمر از زندان، او را میمون خطاب می‌کند (دق: ٤٣) چون فکر می‌کند همه مانند خودش به خاطر یک حبه قند که کنایه از حطام دنیاست، آرمان‌هایشان را کنار می‌گذارند اما عمر اینگونه نیست و مهمترین قند زندگیش که نادیا بود را به خاطر آرمانش کنار گذاشت.

بی‌خردی أمجد تا جایی است که خود نیز نمی‌داند به خاطر چه چیزی خیانت می‌کند لذا آنجا که طارق از وی می‌پرسد: «يا سلام، شو بدهن بهل القرودة؟: رفیق! از میمون‌ها چی

می‌خواهند؟» (دق: ۲۲)، می‌گوید: «والله بيعطوهن منحة دراسية بيبعتوهن على السويد. وشو بدهن فيهن يعني: به خدا به آن‌ها بورسیه‌ی سوئد می‌دهند. از کجا بدانم میمون‌ها را برای چی می‌خواهند؟» (دق: ۲۲). چون أمجد در تمام فیلم مقلد و میمون است و واقعا جواب این پرسش را نمی‌داند.

هویت: از منظر گفتمان، فرد به عنوان سوژه خودمختار پذیرفته نمی‌شود بلکه هویتش فقط از راه بازنمایی در یک گفتمان و انتساب به یک موقعیت گفتمانی محقق می‌گردد (قوام و اسدی، ۱۳۹۳: ۱۱) بدین ترتیب مفهوم هویت از نظر لاکلائو و موفه، ارتباط تنگاتنگی با مفهوم سوژه در نزد آنان و اندیشمندان پس از فوکو دارد؛ آنان نگاه سنتی غرب به فرد را که در آن هویت افراد جوهری، درونی و فردی به شمار می‌آید را نپذیرفته و هویت را امری تماما اجتماعی می‌دانند که در فرایندهای گفتمانی پذیرفته می‌شود. به زعم آنان، هویت سوژه از طریق بازنمایی به شکل گفتمانی کسب می‌شود و در زنجیره‌های هم‌ارزی قرار می‌گیرد که ممکن است با دیگر زنجیره‌های هم‌ارز گفتمانی تقابل داشته باشد (اشکانی و دشتی آهنگر، ۱٤۰۱: ۹). لذا شرایط و موقعیت‌های بیرونی هویت فرد را تعیین کرده و سوژه تابع مناسبات قدرت در جامعه می‌باشد و موقعیت فرد در نظام قدرت و دانش، تعیین کننده‌ی کیستی اوست. در این متن عمر دارای دو هویت عاشق و مبارز است اما رامی از وی می‌خواهد که یکی از آنها را انتخاب کند: «لازم تختار بين حياتك وحياة أصحابك» (دق: ۳۵) و به جای هویت مبارز، هویت یک جاسوس را بپذیرد که این هویت با عاشق خواهر طارق بودن در تخاصم است چون همدیگر را طرد کرده و به حاشیه می‌رانند. در پایان مداخله‌ی هژمونیک سبب می‌شود که وی مبارزه را انتخاب کرده و عشق نادیا را رها کند.

در بحث تقابل هویت‌های درون‌گفتمانی به نظر می‌آید که طارق قدرت و هویتش را از سیستم و تشکیلات مقاومت می‌گیرد اما عمر به هیچ مرجع بالادستی وابسته نبوده و گفتمانش را از درون خود می‌گیرد و هویتش کاملا خودبسنده و متکی به خود است.

أمجد برای حفظ هویت و موجودیت خویش از هر حیله‌ای بهره می‌جوید به ویژه به دروغ؛ وقتی عمر به خیانت و جاسوسی وی پی‌می‌برد و هویتش در معرض تخاصم قرار می‌گیرد، به دروغ متوسل شده و دلیل خیانتش را پی بردن مأموران مخفی به قضیه‌ی بارداری نادیا از وی و تهدیدشان بر افشای این راز دانست ولی حسام که شخصیت موازی با أمجد است دلیل خیانتش را می‌گوید: البحر. طبيعة. حياة (دق: ۵۵) به بیان دیگر زندگی عادی!

هویت‌ها می‌توانند روابط متعددی داشته باشند یکی از این روابط، مبتنی بر تمایز است که هویت‌های اجتماعی را از یکدیگر متمایز می‌سازد؛ اما هنگامی که این گروه‌های متفاوت بر ضد رقیبی مشترک با هم ائتلاف می‌کنند تمایز میان آن‌ها تقریبا به حالت تعلیق درآمده و رابطه هم‌ارزی میانشان برقرار می‌شود به‌گونه‌ای که از نگاه آن رقیب همه‌ی آن‌ها یکی انگاشته می‌شود (رسولی، ١٤٠٠: ١٣٦). از این رو گفتمان رقیب (اشغالگر) طارق، عمر، أمجد، نادیا و همه‌ی فلسطینیان را به چشم خرابکار و مزاحم می‌بیند؛ با وجود خوش خدمتی‌های أمجد به رامی، هنگام تهدید عمر، پای أمجد و نادیا را نیز وسط می‌کشد: «إحنا نقدر اندمر انت أمجد و نادیا: ما می‌توانیم تو، امجد و نادیا را نابود کنیم» (دق: ٨٦).

ازجا شدگی: با اوج‌گیری خصومت و غیریت، گفتمان‌ها شروع به واگرایی و فروپاشی کرده و سوژه‌ها در پی بحران هویت برای بازمفصل‌بندی و تعیین هویت نوین در گفتمان بدیل می کوشند؛ لذا ازجاشدگی‌ها تأثیری دوسویه دارند؛ از سویی هویت‌های کنونی را تهدید کرده و از دیگر سوی مبنایی برای شکل‌گیری هویت‌های جدید هستند (حجازی و بهرامی، ١٣٩٨: ١٠). در این متن با شدت گرفتن درگیری میان عمر و أمجد و در ادامه به دنبال پیوستن طارق به کانون تنش، موجبات اوج‌گیری دیگر پنداری‌ها فراهم گشت اما دیری نپایید که با درگیری فیزیکی میان آنان (دق: ٧٧- ٧٨) و کشته شدن طارق در این دعوا، عمر از معشوقه‌اش نادیا دست کشید و گفتمان خیانت فروپاشید و هویتِ سوژه‌ای به نام أمجد از بین رفته و دیگر کنش‌های سابق را انجام نمی‌داد از سوی دیگر عمر نیز به مدت دو سال از همه چیز کناره‌گیری می‌کند اما به محض اینکه دوباره رامی از عمر می‌خواهد که خیانت کند: «بدنا انلاقي محسن علی طه،ما ابظن انو عندك خیارات کثیرة» (دق: ٨٦)، عمر هویت جدیدی برای خود می‌سازد و قید زندگی خودش را نیز زد و رامی را کشت.

ج- گفتمان اشغال‌گری

در این متن نشانه‌هایی همچون دیوار حائل، ایجاد ایست بازرسی، گشتی‌ها، تحقیر فلسطینیان، شکنجه (تصویر شماره ٧)، سیاه‌چال، رامی، دروغگویی، جاسوس پروری، دورویی (رامی ریش خوبی دارد و به لهجه فلسطینی عربی سخن می‌گوید اما نه تنها فلسطینی نیست بلکه یک افسر اطلاعات

صیهونیستی است دق: ٦٣)، **دغل بازی** (در زندان برای عمر نقش بازی می‌کند تا اعتراف بگیرد دق: ٣٠- ٣١) و شلیک به کاکتوس (تصویر شماره ٨) زنجیره‌ی هم‌ارزی گفتمان اشغال‌گری را می‌سازند و گره‌گاهش رامی است که نام رامی (تفنگدار) خود کنایه از اشغالگری است.

تصویر شماره ۷.

تصویر شماره ۸.

سوژه: گفتمان‌ها وضعیت‌هایی را برای افراد تعیین می‌کند؛ یعنی جامعه در گفتمان‌های مختلف هویت‌های متفاوتی به سوژه می‌بخشد. سوژه از نظر لاکلائو دارای نیرویی است که او را در گفتمان‌های مختلف به دنبال تثبیت و کشف خود سوق می‌دهد (سلطانی،١٣٨٣: ١٥٩). این نیروی پیشران در مورد عمر به عنوان سوژه صدق می‌کند چرا که با گذشت زمان تکامل یافته و از خامی به پختگی می‌رسد؛ که در اولین بازداشتش با گفتن «**مستحيل يطولو مني اعتراف:** محاله که از من اعتراف بگیرند» (دق: ٣٠- ٣١) خودش را به دردسر می‌اندازد اما با گذشت زمان از روزگار درس گرفته و در سخن با رامی نیز به آن اذعان دارد: «**أعطيني فرصة أخيرة. أنا تعلمت درسي:** درسم را یاد گرفتم یک فرصت دیگر به من بده» (دق: ٦٤).

سوژه همواره تعین ناپذیر است یعنی گفتمان‌های متعارض او را در موقعیت‌هایی قرار می دهند که باعث ایجاد تضاد می‌شوند (یورگنسن و فیلیپس، ١٤٠٠: ٨٠). عمر در گفتمان مقاومت به عنوان یک قهرمان، در گفتمان اشغالگری یک خرابکارو در اذهان عمومی مردم، گاه هویت یک جاسوس را می‌پذیرد. تا حدی که معشوقه‌اش نادیا نیز باورش شده که وی جاسوس هست: «**امينا عم تنضر خبرّ أنّک جاسوس:** آمینا دارد شایعه می‌کند که تو جاسوس هستی» (دق: ٥٣).

هژمونی: هژمونی رابطه‌ای است که گروهی تحت تأثیرش وظایفی را انجام می‌دهد که برایش طبیعی نیست و در خدمت منافع گروه دیگری است (رشیدیان، ١٣٩٣: ٧٦٩). در این باره عمر جمله‌ای کلیدی می‌گوید: «**كلنا صدّئنا اللي ما بيتصدئ:** همه‌ی ما باورنکردنی‌ها را باور کردیم» (دق: ٩١)؛ در واقع آنچه باعث شده که شخصیت‌های فیلم دچار چنین وضعیتی شوند و نسبت به

یکدیگر بی‌اعتماد شوند به سبب هژمونی اعمال شده از طریق گفتمان اشغال است؛ بی اعتمادی طارق به همه وقتی که به دوستانش شک می‌کند و می‌گوید: «في بناتنا خائن كل واحد فينه مشتبه فيه: یک خائن بین ماست همه مشکوک هستند»(دق: ٤٢) این بی‌اعتمادی نشان از هژمونی اشغالگری دارد چون تنها به نفع گفتمان اشغالگری است و أمجد نیز وقتی عمر با خشونت یقه‌اش را می‌گیرد و از او می‌پرسد: «كيف عرفوا انا و طارق في كل مرة؟: چطور هر دفعه فهمیدند که من و طارق کجاییم؟» (دق ٧١) پاسخ می‌دهد که آنها (اشغالگران) همین را می‌خواهند که ما به یکدیگر مشکوک شویم.

عنصر: هر تفاوتی که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده است، عنصر می‌باشد (Laclau and muffe, 2001: 105)؛ نشانه‌هایی که معناهایشان هنوز تثبیت نشده و چندین معنا را می‌توان از آنها انتظار داشت. گاهی اوقات گفتمان مقاومت از یک رفتار (نشانه) به عنوان خیانت یاد می‌کند در حالی‌که همان رفتار در گفتمان اشغالگری به عنوان سازش تلقی می‌گردد: وقتی که عمر و أمجد جنازه طارق را تحویل رامی می‌دهند و او اینگونه از آنان قدردانی کرد: «شباب مارح ننسانلكم ياها: بچه‌ها ما این لطف شما را فراموش نخواهیم کرد» (دق: ٧٨). اما فرمانده جدید گردان الأقصی –محسن علی طه– مرگ طارق را دسیسه می‌داند و از عمر درباره آخرین دیدارشان می‌پرسد: «جثمان شهيد طارق،ضل بالتلاجة لمدة شهرين،هدا اللي اكدنايا الطبيب الشرعي و آخر مرة بين فيها كان معك انت وامجد: طبق گزارش پزشکی قانونی، پیکر شهید طارق دو ماه در سردخانه بوده است ضمنا آخرین بار نیز با تو و امجد دیده شده» (دق: ٨٥).

٤-٢. نشانه‌های پیوند دهنده‌ی گفتمان‌های متن

دالّ شناور: این دالّ‌ها، نشانه‌هایی هستند که مدلول‌های متنوع می‌توانند داشته باشند. هر گفتمان بر حسب منظومه‌ی معنایی خود، تلاش دارد تا مدلول‌های مورد نظرش را به آن نسبت دهد و سایر مدلول‌ها را از اطراف آن پراکنده کند (رسولی، ١٤٠٠: ١٢٧-١٢٨).

نادیا نشانه‌ای شناور میان سه گفتمان مورد منازعه است که هرکدام از این گفتمان‌ها سعی دارند که او را به تصرف خود درآورند و در جهت مفصل‌بندی گفتمان خود به آن معنا دهند؛ عمر از نادیا می‌پرسد: «شو الأسرار اللي بيعرفوها عنّك مخابرات؟ دستگاه اطلاعات صیهونیست‌ها چه

اسراری از تو دارد؟» (دق: ٦٨). رامی عکس نادیا را به عمر نشان می‌دهد و می‌گوید رازهای زیادی درباره‌ی نادیا دارند: «إحنا ابنعرف كل أسرارها» (دق: ٥٩) که اینجا نشان‌دهنده‌ی مصادره‌ی این دال به نفع گفتمان اشغال‌گری است. در ادامه آنجا که أمجد برای رهایی از دست عمر به دروغ می‌گوید: «ناديا حامل مني»، از نادیا استفاده ابزاری کرد و سعی کرد که او را در جهت منافع گفتمان خیانت مفصل‌بندی کند. از طرفی نادیا مطلوب گفتمان مقاومت نیز هست؛ اولا خواهر طارق، ثانیا معشوق دال مرکزی گفتمان مقاومت (عمر) و ثالثا مادر کودکی است که احتمالا قرار است مقاومت را ادامه دهد؛ زیرا نام او را نیز طارق گذاشتند.

میدان گفتمان: شاید یک نشانه چند معنا داشته باشد که هر گفتمان یکی از این معانی را برمی گزیند و سایر معانی آن نشانه را طرد می‌کند این معناهای طرد شده یا سرریز معنایی، میدان گفتمان یا حوزه گفتمان‌گونگی نام دارد (Laclau and mouffe,2001: 111). لذا هر نشانه، ممکن است معانی متفاوتی داشته باشد، هر یک از این معانی در قالب یک گفتمان تبدیل به بعد می‌شوند و در همین حال، بقیهٔ معانی ممکنِ آن، در حالت انتظار باقی می‌مانند تا زمانی که در یک گفتمان دیگر تبدیل به بعد شوند. نمونه‌ی این سرریز معنایی در فیلم عمر مشهود است مثلا نادیا نشانه‌ای است که به عنوان دال شناور در چندین گفتمان مفصل بندی شده بود با این حال معانی دیگری نیز برایش می‌توان متصور شد از جمله اینکه آن را به عنوان فلسطین در نظر داشت که دشمنانش (اشغالگران و خائنان) سعی در سوء استفاده از آن دارند اما خود به عنوان سرزمین فلسطین همچون مادری همگان را دوست دارد و پیوسته فرزندانی برای مقاومت، زاده و پروش می‌دهد اما این معنی در هیچ یک از گفتمان‌های سه‌گانه‌ی مورد تحلیل ما به کار نرفته است.

تخاصم و غیریت: هرگاه میان دو یا چند نفر بر سر موضوعی اختلاف پیش آید تخاصم به شمار آمده و همزمان نوعی دیگرپنداری و غیریت شکل می‌گیرد. تخاصم گفتمانی همیشه به معنای یک تقابل واقعی نیست (لاکلائو و موفه: ١٣٩٧: ٢٠٠) بلکه نشانه‌ها پیوسته در درون گفتمان بر سر خلق معنا با همدیگر مبارزه و رقابت می‌کنند (عارفی، ١٣٩٨: ٣٥). چنانکه موفه به جای گفتمان تخاصم محور یا آنتاگونیسم معتقد به نوعی گفتمان رقابتی و سازش‌کارانه به نام آگونیسم است (خانه‌زر و عسگری، ١٣٩٩: ٧٨) که در اینجا عمر پس از دریافتن خیانت أمجد دست به حذف وی نمی‌زند بلکه نکات مثبت و دوستی چندین ساله را به یاد می‌آورد: «احنا أصحاب عمر ونادیا أختو. أنا

راح کون معک: ما از بچگی با هم دوستیم در ضمن نادیا خواهرش هست. من با تو هستم» (دق: ۷۵) و سعی دارد با برآورده کردن برخی خواسته‌هایش همچون گذشتن از نادیا و بخشیدن پس‌اندازش به أمجد، هژمونی خود را بر وی گسترش دهد تا وی را از گره‌گاهی گفتمان خیانت بیرون بکشد. ولی گاه تخاصم گفتمانی در سطح کلام و نشانه‌هاست به عنوان مثال عمر هیچ‌گاه برای کسی نقش بازی نمی‌کند اما أمجد مدام در حال نقش بازی کردن و ادا بازی است رامی نیز نقش بازی می‌کند. در جایی دیگر تخاصم به گونه‌ای است که عمر با مشت و لگد به جان أمجد می‌افتد (دق: ۷۱) یا با اسلحه به رامی شلیک می‌کند (دق: ۹٦).

در این فیلم اگر گفتمان اشغال‌گری را گفتمان هژمونیک و رسوب‌یافته بدانیم، چنان بر گفتمان مقاومت خصومت می‌ورزد که طاقت دال مرکزی گفتمان مقاومت طاق شده و دست به مداخله هژمونیک می‌زند؛ لذا با حذف دال مرکزی گفتمان اشغال‌گری، فروپاشی گفتمان حاکم رقم می‌خورد. از این روی هنگامی که رامی کاکتوس را که نشانه و نمادی از گفتمان مقاومت است، هدف قرار داد (تصویر شماره ۸)، عمر به کاکتوس شلیک نکرده و رامی را نشانه می‌رود. این صحنه اوج تخاصم گفتمانی است (تصویر شماره ۹).

تصویر شماره ۹.

گاه هویت‌های متکثر و متن‌گریز از طریق فرآیند غیریت سازی به وحدت می‌رسند (قوام و اسدی، ۱۳۹۳: ١٤) و علیه گفتمان حاکم دست به ائتلاف می‌زنند. چنانکه که در پایان فیلم، هویت‌های متکثر علیه گفتمان حاکم متحد شدند و عمر به محسن علی طه –فرمانده جدید

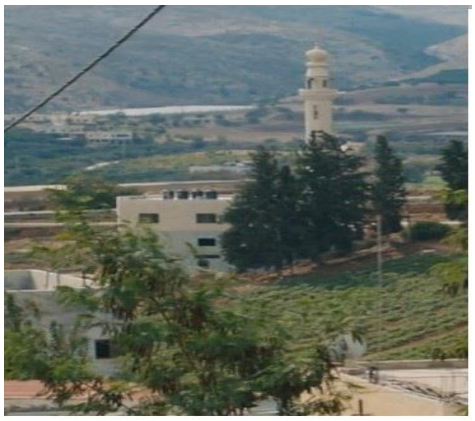
گردان‌های الأقصی- گفت که کاری با أمجد نداشته باشند: «شو وحيد لازم توعدني انك ما تلمس **أمجد خليليا:** باید قول بدهی که با دوستم امجد کاری نداشته باشی» (دق: ۹۳) انگار همه‌ی آنان علیه اشغالگران یک کاسه شدند.

برجسته‌سازی و طرد: این دو واژه ارتباط تنگاتنگی با غیریت و تخاصم دارد؛ زیرا در تنش میان گفتمان‌ها، هر گفتمان از سویی با برجسته‌سازی نقاط قوت خود و پررنگ جلوه دادن نقاط ضعف رقیب و از سوی دیگر با به حاشیه راندن نقاط ضعفش و کم‌رنگ نمایی نقاط قوت رقیب سعی در حفظ و استمرار قدرت خویش دارد (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰٤)؛ که این خود یکی از عوامل هژمونیک شدن گفتمان‌هاست. رامی در این فیلم نقاط ضعفش را با کمرنگ‌نمایی به حاشیه می‌راند: «مستحيل احنه إنخلي قاتل جندي فالت، راح إنلائه: امکان ندارد که بگذاریم قاتل سرباز آزادانه بچرخد» (دق: ٣٦) همزمان نقاط قوت رقیب را نیز طرد می‌کند و طارق را یک خرابکار دانسته لذا بازداشتش را برای خود توفیقی شمرده و آن را برجسته جلوه می‌دهد: «يمكن لساتو هارب بس أنا بطمنک راح لاقي بأي وسيلة ممكنة: درسته که فعلا از دست ما در رفته ولی بهت قول می‌دهم هر طور شده می‌گیرمش» (دق: ٥٩). اما گفتمان مقاومت رفتار و شهادت افراد مقاومت را برجسته کرده و به طرد ضعف‌هایشان می‌پردازد و این‌گونه گفتمان‌ها به معنادهی کردارهای اجتماعی پرداخته و از افراد، خودی یا دیگری می‌سازند که این غیریت‌سازی منجر به شکل‌گیری هویت فلسطینی و یا اشغالگری می‌گردد.

اسطوره یا نظریه: لاکلائو تنها راه برون‌رفت از بحران‌ها را نظریه‌پردازی و بازسازی واقعیت از راه تئوریک می‌داند؛ لذا جامعه همواره برای پیشرفت نیازمند گفتمان‌سازی است؛ اسطوره‌ها نوعی بازنمایی وضعیت بی‌ثبات اجتماعی است تا با مفصل‌بندی مجددِ دال‌های متزلزل و ایجاد عینیتی نوین، راه حلی مناسب برای رهایی از بحران‌ها ارائه دهد. هرگاه گفتمان مسلط نتواند بحران‌ها را سامان داده و به وعده‌هایش جامه عمل بپوشاند، موجب نارضایتی و تردید شده و زمینه پیدایش اسطوره‌ها و گفتمان‌های نوظهور پدید می‌آید (هادیان و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۹۹). اسطوره یا نظریه راه حل پیشنهادی یک گفتمان برای گذر از مشکلات و بحران‌هاست؛ لذا نظمی برای گذر از بی‌نظمی‌هاست در نتیجه مورد استقبال و پذیرش عموم جامعه واقع می‌شود. در این متن، گفتمان مقاومت از عمر اسطوره‌ای می‌سازد تا به آنانی که راه خیانت و سازش در پیش گرفتند، این نکته را بفهماند که اگر من نیز مثل شما هستم پس چرا ایستادگی می‌کنم و جان،

ناموس و عشقم را در این راه گذاشتم؟ و چرا شما اینگونه عمل نمی‌کنید. به عبارتی دیگر این اسطوره سازی واکنشی در برابر وادادگی‌ها و فشل‌هاست.

استعاری و اسطوره‌ای بودن گفتمان سبب تقویت و مقبولیتش در سطح عام می‌شود (صدرایی و صادقی، ۱۳۹۷: ۱۸۳) لذا اسطوره باید قابلیت اعتبار داشته باشد یعنی همه‌ی افراد جامعه آن را به رسمیت بشناسند (خورشا و توحیدی‌فر، ۱٤۰۰: ۱۱٦). در این متن، هم نام فیلم و هم قهرمان فیلم عمر است؛ نام خلیفه‌ی محبوب جامعه‌ی فلسطین با اکثریتی اهل تسنن که در صدر اسلام قدس را از دست یهودیان آزاد کرد. این استفاده‌ی هوشمندانه از صنعت ادبی نقاب (سخن گفتن عمر با صورتک خلیفه دوم) در این متن، علاوه بر اعتباربخشی به گفتمان مقاومت، نوعی بازآفرینی از میراث و فراخوانی شخصیت است که کارکرد به‌روزرسانی فرهنگ را نیز در پی دارد. در این متن با توجه ارائه‌ی تنها چند نمای دور(Long shot) از نمادهای دینی همچون نمایی دور از یک مسجد (تصویر شماره ۱۰) و برشی کوتاه از پخش اذان (دق:۸)، در این فراخوانی، قداست دینی عمر را از وی گرفته و تنها مسئله‌اش را نجات و آزادی فلسطین می‌داند.



تصویر شماره ۱۰.

دال خالی: گفتمان‌ها برای اسطوره آفرینی نیازمند به این نوع دال‌هایند زیرا دال خالی نشانگر خلأ در فضای اجتماعی و مؤید تزلزل و آشفتگی در فضای سیاسی- اجتماعی بوده و با بازنمایی وضعیت آرمانی و ارائه راه حل برون‌رفت از بحران، بستر خلق گفتمان‌های نوظهور را فراهم می‌کنند (خورشا و توحیدی‌فر، ۱٤۰۰: ۱۰۷). این فیلم ضمن ارائه‌ی وضعیت نامطلوب کنونی در چندین صحنه به مهمترین خلأ این جامعه که وجود امنیت و آرامش است اشاره کرده و در

كنارش از بیلبوردهای تبلیغاتی (تصویر شماره ۱۱، ۱۲) در جهت القای حس عادی بودن استفاده می‌شود. دلالت ثانوی این بیلبوردها این مسئله است که علیرغم اینکه محیط سعی دارد جامعه‌ای عادی را به نمایش بگذارد اما در زیر پوست آن خبرهای دیگری وجود دارد. لذا آزادی، ازدواج، مسکن، حق داشتن یک زندگی معمولی، وطن و... در سینمای فلسطین، حضوری ملموس و محسوس‌تر از واقعیت جاری دارند که غالبا با رؤیا پردازی‌ها و فانتزی-نمایی ترسم می‌گردد (گرتنز و خلیفی، ١٣٩٤: ١٦).

تصویر شماره ۱۱.

تصویر شماره ۱۲.

یک نمونه آن رؤیاهای نادیا از گذراندن ماه عسل در پاریس هست: «وين بتأخدني شهر العسل؟... وله عمري رحت لباريس: ماه عسل مرا کجا می‌بری؟ وای تو عمرم هنوز پاریس نرفتم» (دق: ۲۰). مصداق دیگر آن مشکلات اقتصادی است که هنگامی عمر أمجد را برای خاستگاری نادیا می‌برد پدر نادیا با تردید می‌گوید: «طيب هو جاهز معاه مصاري كفاية تا ايمن بيت ابيتكفل ابعيلة؟: آیا او آماده هست، پول کافی برای خرید خانه و تأمین مخارج خانواده را دارد؟» (دق: ۸۰) این درحالی است که پیشتر (دق: ۱۸) عمر را نشان می‌دهد که در یک لباس فروشی، یک دست کت و شلوار شیک به تن می‌زند و پول‌هایی که از کار کردن در نانوایی به دست می‌آورد را در کمدی برای آینده پس انداز می‌کند (دق: ١٤). گویا با گفتمان عمر و تلاش هم می‌توان به یک رفاه نسبی رسید و لزوما نباید برای رسیدن به زندگی و طبیعت و ... به گفتمان خیانت گرایید.

۵- نتیجه‌گیری

طبق یافته‌های این پژوهش:

۱- اشغالگری گفتمانی است که مقاومت به عنوان رقیبش پدیدار گشته است. رامی، دال مرکزی گفتمان اشغالگری سعی دارد بر هژمونی و سلطه‌اش بیفزاید و گفتمان رقیب (مقاومت)

را به حاشیه براند؛ اما بدنبال خصومت و درگیری‌های متعدد موجبات اتحاد گفتمان رقیب پدید می‌آید و در پی کشته شدن رامی، گفتمان اشغالگری از صحنه‌ی رقابت کنار می‌رود.

۲- مقاومت، پاسخ طبیعی طبقه‌ای است که هویت دینی و ملی‌اش به چالش کشیده شده و برای تثبیت هویتش، با وانهادن خصلت‌های متفاوت و همگرایی دال‌هایش منسجم می‌شود. ابتدا طارق سپس عمر نمایندگی گروه مبارزان را به عهده گرفت؛ عمر که عاشق و مبارز است پس از مواجهه با گفتمان اشغالگری و به چالش کشیده شدن هویتش، سوژگی عاشق بودن را رها کرده و هویت مبارز را برمی‌گزیند.

۳- به موازات ازدیاد تخاصم علیه گفتمان مقاومت، فضای سومی به نام گفتمان خیانت و سازش شکل گرفت که به دنبال همزیستی با دیگر گفتمان‌هاست؛ امجد نماینده این گفتمان ضمن پذیرش سوژه جاسوس از خصومت‌ورزی با اشغالگری دست می‌کشد و به هژمونی آن تن در می‌دهد. اما در نهایت با آشکار شدن هویتش، کارکرد خود را از دست می‌دهد.

٤- باتوجه به عدم توفیق اشغالگری و خیانت بر حل مسائل موجود، گفتمانی انتقادی به نام مقاومت، ضمن انتقاد از دو گفتمان پیشین با کاربست دال‌های خالی، خلأ امنیت و آرامش در این جامعه را پررنگ نموده و جهت سامان‌دهی به آشفتگی‌ها و گذر از بحران موجود، افزون بر تلمیح به گذشته‌ی آرمانی به کمک اسطوره‌سازی از طریق شخصیت عمر، تنها راه عبور از این بی‌نظمی‌ها را مقاومت و ایستادگی دربرابر وادادگی‌ها دانسته؛ لذا با ساختارشکنی دست به حذف دال مرکزی گفتمان رقیب می‌زند تا این چرخه‌ی معیوب اشغالگری و خیانت را متوقف سازد.

منابع

الف) کتاب‌ها

- أبوأسعد، هانی (۲۰۱۳)، فیلم ***عمر***، فلسطین.
- الکسان، جان (1978)، ***السینما في الوطن العربي***، ترجمه احمد مشاري العدواني، کویت: عالم المعرفة.
- پالتریج، برایان (۱۳۹۵)، ***درآمدی بر تحلیل گفتمان***، ترجمه طاهره همتی، تهران: نشر نویسه پارسی.
- تلیمهٔ، عبدالمنعم وآخرون (لا تا)، ***الهویة القومیة في السینما العربیة***، بیروت: مرکز الدراسات الوحدة العربیة.
- تیلور، استفنی (۱۳۹۷)، ***تحلیل گفتمان چیست؟*** ترجمهٔ عرفان رجبی و پدرام منیعی، تهران: نویسه پارسی.
- رسولی، محمد رضا و پویا نعمت اللهی (١٤٠٠)، ***نظریه‌ی گفتمان از ساختارگرایی تا پسا ساختارگرایی***، تهران: لوگوس.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، ***فرهنگ پسامدرن***، تهران: نشر نی.
- سوید، محمد (۲۰۰۷)، ***أفلام الحرب الأهلیّة اللبنانیة (السینما المؤجلة)***، بیروت: مؤسسة الأبحاث العربیة.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷)، ***نشانه- معناشناسی دیداری***، تهران: سخن.
- عارفی، یوکابد (۱۳۹۸)، ***گفتمان‌های سیاسی و سینما***، تهران: نگارستان اندیشه.
- گرتز، نوریت و جورج خلیفی (١٣٩٤)، ***سینمای فلسطین***، مترجم: وحید اله موسوی، تهران: نشر ساقی.
- لاکلائو، ارنستو و شانتال موفه (۱۳۹۷)، ***هژمونی و استراتژی سوسیالیستی***، ترجمه محمد رضایی، چاپ سوم، تهران: نشر ثالث.
- یورگنسن، ماریان و لوییز فیلیپس (۱۳۸۹)، ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمهٔ هادی خلیلی، تهران: نشر نی.

Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal. (2001). **Hegemony and Socialist Strategy Towards a Radical Democratic Politics.** Second edition. London: Verso.

ب) مقالات:

- تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۲)، «پسامارکسیسم به روایت لاکلائو و موفه»، ***گفتمان***، شمارهٔ ۹، صص ۱۱-۳٤.

- حجازی، سید نصراله و وحید بهرامی (۱۳۹۸)، «کاربست روش تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه در رشته علوم سیاسی»، ***روش‌شناسی علوم انسانی پژوهشگاه حوزه و دانشگاه***، شماره ۹۹، صص ۱- ۱۸.

- خانه‌زر، محمد و احسان عسگری (۱۳۹۹)، «سیاست آگونیسم یا آنتاگونیسم؟»، ***فصلنامهٔ اندیشه سیاسی در اسلام پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی***، شماره ۳۳، صص ۷۷- ۱۰۳.

- خورشا، صادق و نرجس توحیدی‌فر (۱٤۰۰)، «فرایند به‌کارگیری نقاب برای اسطوره سازی در تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه در قصیده خروج رأس الحسین من المدن الخائنهٔ از قاسم حداد»، ***پژوهشنامه نقد ادب عربی دانشگاه شهید بهشتی***، شماره ۲۰، صص ۹۹- ۱۲۰.

- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، ***فصلنامه علوم سیاسی دانشگاه باقرالعلوم(ع) قم*** ، سال ۷، شماره ۲۸، صص ۱۵۳- ۱۸۰.

- صدرایی، رقیه و معصومه صادقی (۱۳۹۷)، «تحلیل گفتمان ناسیونالیستی در مجموعه اشعار احمد شاملو بر مبنای نظریه تحلیل گفتمانی لاکلائو و موفه»، ***متن پژوهی ادبی دانشگاه علامه طباطبائی***، سال ۲۲، شماره ۷۵، صص ۱۷۵- ۲۰٦.

- عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط؛ میرزاده، طاهره (۱۳۹۵). «تحلیل گفتمان انتقادی نامهٔ محمد بن عبدالله و منصور عباسی بر اساس الگوی لاکلا و موف». ***لسان مبین***. سال۸. شمارهٔ۲٦. صص ۷۳-۱۰۱.

- قوام، سید علی و مشکات اسدی (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی جایگاه زن در گفتمان‌های تاریخ معاصر ایران»، ***مطالعات میان فرهنگی دانشگاه آزاد اسلامی***، سال ۹، شماره ۲۳، صص ۹- ٤۲

- مقدمی، محمد تقی (۱۳۹۰)، «نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه و نقد آن»، ***معرفت فرهنگی‌اجتماعی موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره)***، سال ۲، شمارهٔ ۲، صص ۹۱-۱۲٤.

- موسوی، رقیه و فاطمه کوپا (١٤٠٠)، «حوزه‌های گفتمانی در حکایت عاشق منافق در حدیقهٔ الحقیهٔ سنایی با تکیه بر نظریه تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه»، ***متن پژوهی ادبی دانشگاه علامه طباطبائی***، دوره ٢٥، شماره ٨٨، صص ٢٤٨- ٢٦٥.

- میرزایی، فرامرز و ناهید نصیحت (١٣٨٤)، «روش گفتمان‌کاوی شعر»، ***مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی***، شماره ٤، صص ٤٣- ٦٧.

- هادیان، مرتضی؛ منصوره ثابت‌زاده؛ و حسین ابوالحسن تنهایی (١٣٩٧)، «گفتمان شعوبی در آراء ناصرخسرو قبادیانی»، ***پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی دانشگاه آزاد اسلامی***، شمارهٔ ٤٠، صص 222-193.

References:

- Abu-Assad, H. (2013). Omar. Palestine.

- Alexan, J. (1978). Cinema in the Arab world, Translated by Ahmad Meshari al-Adwani, Kuwait: Alam Al Marefa.

- Arefi, Y. (2019). Political discourses and cinema, Tehran: Nagaristan Andisheh.

- Gertz, N., & Khalifi, G. (2015). Palestinian cinema, Translated by Vahid Mousavi, Tehran: saghi publication.

- Hadiyan, M., Sabetzade, M., & Tanhaei, H. (2019). Shoubi's discourse in Nasser Khosro Qabadiani's opinions, Didactic Literature Review. 10 (40), 193-222.

- Hejazi, N., & Bahrami, V. (2019). Application of Laclau and Mouffe's Discourse Analysis Methodology in Political Science. *Methodology of Social Sciences and Humanities*, *25*(99), 1-18.

- Jurgensen, M & Philips, L., (2019). Theory and Method in Discourse Analysis. Trans. Hadi Jalili. 9th edition, Tehran: Ney Publications.

- Khanehzar, M., & Asgari, E. (2019). Politics of agonism and antagonism? quarterly political thought in Islam, 33, 77- 103.

- Khursha, S., & Tohidifar, N. (2021). The Process of Employing Mask to Mythologize in

- Laclao and Mauffe’s Discourse Analysis (in Qassim Haddad’s the exit of Hussein’s Head from the treacherous cities), Arabic Literature Criticism, 20, 99-120.

- Laclao, E & Mauffe, Ch. (2013). Hegemony and Socialist Strategy: Towards Radical Democratic Policy. Translated by Mohammad Rezaee, Tehran: Sales Publications.

- Mirzaei, F & Nasihat**,** N. (2007). Discourse method of poetry analysis, Iranian Association of Arabic Language and Literature, 4, 43-67.

- Moghadami, M. T. (2011), Laclao and Mauffe's Discourse Analysis Theory and its Critique, Socio-Cultural Knowledge, 2 (2), 91-124.

- Mousavi, R., & Koopa, F. (2021). Discourse Ambits of Hypocritical Lover in Hadiqat al-Haqiqa by Sanai Based on Laclau and Mouffe's Discourse Analysis Theory, Literary Research Text, 25(88), 248-265.

- Paltridge, B. (2021). *Discourse analysis: An introduction*. Bloomsbury Publishing. Translated by Tahira Hemati, Tehran: Neveeseh Parsi.

- Qavam, S. A., & Asadi, M. (2013), The comparative examination of women's position in different discourses of Iran's contemporary history, *Intercultural Studies*, 9(23), 42-9.

- Qavam, S. A., & Asadi, M. (2014). The comparative examination of women's position in different discourses of Iran's contemporary history, Intercultural Studies Quarterly, 9(23), 9-42.

- Rashidian, A. (2014). Postmodern culture, Tehran: Nashr-e Ney

- Rasouli, M., & Pooya, N. (2021). Discourse theory from structuralism to post-structuralism, Tehran: Logos.

- Sadraei, R., & Sadeghi, M. (2018). An Anslysis on Nationalistic Speech in the Poems of Ahmad Shamlu (Based on the Speech Analysis Theory of a Laclau and Mouffe). *Literary Text Research*, *22*(75), 175-206.

- Sadraei, R., & Sadeghi, M. (2018). Analyzing the nationalist discourse in the collection of poems by Ahmed Shamlou based on the discourse analysis theory of Laclau and Mouffe, Literary Research Text, 22(75), 175-206.

- Shairi, H. (2018). Sign - visual semantics, Tehran: Sokhan.

- Soltani, S. A. (2004). "Discourse Analysis as a Theory and Method", Political Sciences Periodical, 28, 153-180.

- Sweed, M. (2007). Lebanese Civil War Films (Delayed Cinema), Beirut: Arab Research Foundation.

- Talima, A., & others (No. Date), National identity in Arab cinema, Beirut: Center for Arab Unity Studies.

- Tyler, E. (2018). *What is Discourse Analysis?* Translated by Erfan Rajabi and Pedram Maniei. Tehran: Neveeseh Parsi.

تحليل نقدي لخطابات المقاومة والاحتلال والخيانة في فيلم "عمر" السينمائي من منظور لاكلا وموف

نوع المقالة: أصيلة

مرتضى براري رئيسي[١*]، أبوالحسن أمين مقدسي[٢]، شهريار نيازي[٣]، سعدالله همايوني[٤]

١. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، ايران، طهران

٢. استاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ايران، طهران

٣. استاذ مشارک في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ايران، طهران

٤. استاذ مشارک في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ايران، طهران

الملخّص

يعتبر قلق الاحتلال في العالم الإسلامي، ولا سيّما فلسطين، من القضايا المهمة التي تشكلت العديد من الخطابات من أجل حلها؛ إلى حيث انعكس ذلك في السينما الفلسطينية التي تعتبر مظهرًا من مظاهر فن وأدب المقاومة. إنّ مشكلة هذا البحث الرئيسة والتي يسعى الباحثون الى دراستها والغور في أبعادها هي كيفية انعكاس القضايا السياسية والاجتماعية وفقًا لما جرى في فيلم "عمر" الفلسطيني للمخرج هاني أبو أسعد، وكذلك الكشف عن دلالات خطابه بالبحث والتنقيب. هذا الموضوع، مهم للغاية؛ إذ إنّه ينزاح عن الخطابات التي تحكم المجتمعات عبر النصوص الفنية، والتي تنظر إلى القضية الفلسطينية من زاوية مختلفة وتخلق منظورًا جديدًا لدى القارئ. في هذا الصدد، فإن المقال هذا، يفحص الخطابات التي ينطوي عليها فيلم عمر من وجهة نظر السيميائية، معتمدًا على منهج تحليل الخطاب النقدي للاكلا وموف. ومن أهم ما توصلت إليه نتائج البحث، أن هناك ثلاثة خطابات رئيسية في فيلم "عمر" الفلسطيني وهي: المقاومة والاحتلال والخيانة؛ حيث تمثل كل شخصية من شخصيات هذا الفيلم، أحد هذه الخطابات الثلاثة بطريقة ما، وتعبر عن هويتها الطبقية. في النهاية، يمثل خطاب المقاومة الوضع المثالي مع نظرة نقدية للوضع القائم باستخدام الدلالات الفارغة؛ حيث يوقف دورة الاحتلال والخيانة المعيبة عبر خلق الأساطير والتفكيكية، ويغير الساحة السياسية لصالحه.

الكلمات الرئيسة: تحليل الخطاب النقدي، فلسطين، لاكلا، موف،فيلم عمر.

*الكاتب المسؤول mortezabarari63@yahoo.com