

## زن به مثابه سوژه شناسا (تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)

فردین علیخواه\*

احسان باباتبار\*\*، امین نباتی شغل\*\*\*

### چکیده

هدف اصلی این مقاله نوع مواجهه با زن به منزله سوژه شناسا در سه اثر سینمایی اخیر اصغر فرهادی در چهارچوب گفتمان‌های غالب اجتماعی حاکم بر جامعه ایران است. بدین منظور با بهره‌گیری از نظریات میشل فوکو در باب سوژه و قدرت و همچنین نظریات گفتمان لاکلا و موف سعی شده است تحلیلی جامعه‌شناختی از این سه فیلم ارائه شود. فوکو تأکید دارد که گفتمان با روابط قدرت پیوند خورده است و برای بررسی روابط آدمیان در فضای جامعه، باید به مطالعه گفتمان‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی مسلط بر آن پرداخت تا بدین وسیله بتوان به شناخت مناسبات قدرت در میان افراد دست یافت. روش تحلیل گفتمان لاکلا و موف چهارچوبی برای تحلیل متون سینمایی این مقاله بوده است.

سه فیلم منتخب برای این پژوهش به زندگی روزمره اقشار گوناگون جامعه ایرانی نگاهی آسیب‌شناسانه دارند و بخشی از گفتمان‌های گوناگون حاکم بر جامعه معاصر ایرانی را منعکس می‌کنند. همچنین از خلال روابطی که میان پرسوناژهای فیلم‌ها در جریان است سلطه و استیلاي مراجع قدرت بر زندگی فردی و اجتماعی زنان طبقات گوناگون جامعه به تصویر کشیده شده است.

\* استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه گیلان (نویسنده مسئول) faralikhah@gmail.com

\*\* کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی، دانشگاه کاشان e.ehsan13@gmail.com

\*\*\* کارشناس ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه پیام نور تهران amin.nabatiishoghl@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۱۳

در نهایت، از این تحلیل نتیجه‌گیری می‌شود که در فیلم‌های فرهادی زنان در مناسبات اجتماعی نقش پررنگی دارند. او زنان را در سیطره و انقیاد گفتمانی حاکم بر جامعه می‌بیند که تصمیمات و کردارهای فردی و اجتماعی‌شان، چه در عرصه عمومی و چه در عرصه خصوصی، تحت تأثیر این شبکه گفتمانی است. فرهادی جامعه ایرانی را تحت تسلط روابط و گفتمان قدرت مردانه به تصویر می‌کشد و جهان تصمیمات و اعمال زنان را از پیش مردانه و منفعلانه می‌داند؛ به حدی که فردیت و سوژگی‌شان در سایه این گفتمان حاکم به چالش کشیده می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** گفتمان قدرت، سوژه، فردیت، هویت، زنان.

## ۱. مقدمه و طرح مسئله

سینما در بازنمایی واقعیت‌های موجود اجتماعی نقشی فعال دارد. سینما توانایی شکل‌دهی به فرهنگ را دارد و ابزار مناسبی برای بهبود زندگی اجتماعی به شمار می‌رود.

سینما به منزله ابزاری درخور توجه با ورود به عرصه‌های گوناگون اجتماعی و فرهنگی، دغدغه‌ها و مسائل مختلف جوامع را به‌خوبی منعکس می‌کند و شرایط بهره‌مندی و ارتقای سطح فرهنگی و آموزشی نظام اجتماعی را فراهم می‌آورد. همچنین شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی است؛ زیرا به گفته بنیامین، سینما «از یک سو فهم ضروریات حاکم بر زندگی مان را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر، فضای کنش گسترده و فارغ از انتظاری را برای ما فراهم می‌سازد» (کازیز، ۱۹۷۷: ۲۳).

جامعه ایران در سده اخیر، به شکلی اجتناب‌ناپذیر دچار چالش‌های گذر از وضعیت سنتی به جامعه توسعه‌یافته و مدرن بوده است. با سرعت گرفتن روند مدرنیسم و تغییرات حاصل از آن در جامعه، یکی از عرصه‌هایی که در مواجهه با تلاطم فرهنگی و ساختاری دچار دگردیسی شده است نگرش به سوژه زن به منزله موضوع جنسیت در کالبد ساختاری جامعه بوده است. در این زمینه ابزارهای رسانه‌ای هم با چنین تلاطم‌هایی بی‌ارتباط نبوده‌اند و همواره در عرصه چالش‌ها خود را به اشکالی نمایان کرده‌اند.

تصویری که از زن به نمایش گذاشته می‌شود از فرهنگ حاکم بر جامعه متأثر است؛ زیرا ابزارهای فرهنگی، از جمله سینما بیش‌تر از فرهنگ جامعه تبعیت می‌کنند تا انتظارات و توقعات زنان (پورانوریان، ۱۳۸۵: ۳).

درواقع، سینما از طریق به تصویر کشیدن جامعه گرایش‌های فکری، ذهنی، و ضمیر ناخودآگاه جمعی را با زبان فیلم منعکس می‌کند و با نمایان‌سازی عرصه‌های گوناگون جامعه و بازنمایی نهادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه، روحیات و تفکرات یک دوره را به نمایش می‌گذارد. به سخنی دیگر،

فیلم نظامی از معانی است که هم واقعیت را بازنمایی می‌کند و هم آن را بازسازی می‌نماید و هم حساسیت‌های خود را از واقعیت بیان و تولید می‌کند. فیلم‌ها به نوعی جامعه‌اطراف خود را به تصویر می‌کشند و با توجه به این‌که بازتابنده واقعیت می‌باشند، به بیان حساسیت‌ها و نقد خود از واقعیت می‌پردازند، روح هر دوره یا جامعه را تعریف و یا با نقد و تحلیل درصدد اصلاح آن برمی‌آیند (صفری، ۱۳۷۸: ۱۰۳).

زنان به منزله بخش مهمی از جمعیت جوامع، در زمینه‌های گوناگون نقش‌های متفاوتی بر عهده گرفته‌اند که این نقش‌پذیری در گذر زمان و با تغییراتی که در چند دهه اخیر بر فضا و شرایط جامعه حاکم شده شکل دیگری به خود گرفته است. در طول زمان و با روند فزاینده مدرنیسم، در دهه‌های گذشته نقش‌ها و مناسبات جنسیتی دچار دگردیسی شده و بر میزان مشارکت زنان در عرصه‌های گوناگون اجتماعی افزوده شده است. این امر در یکی دو دهه اخیر سبب شده است که حرکت‌های برابری‌خواهی زنان شکل جدیدی به خود بگیرد و بدین ترتیب، زنان بیش از پیش وارد عرصه عمومی شوند. هرچند فعالیت زنان در عرصه‌های عمومی در جامعه ایران افزایش یافته است، ولی همچنان حضور زنان در فعالیت‌های اجتماعی از قدرت اجتماعی حاکم متأثر است؛ قدرتی اجتماعی که فوکو از آن به «گفتمان قدرت» (power discourse) یاد می‌کند و آن را قابل نفوذ به همه شئونات زندگی می‌داند.

تغییراتی که سینمای ایران در عرصه بازنمایی جنسیت تجربه کرده است یکی از پدیده‌های مهمی است که نشان از تحول اجتماعی دارد. در پی آن، در دو دهه اخیر فیلم‌سازانی بوده‌اند که در زمینه مناسبات جنسیتی فعالیت‌های گسترده‌تری داشته‌اند. یکی از این فیلم‌سازان به نام اصغر فرهادی است که توانسته است با تصویرکردن نقش‌های جنسیتی در دل تقابل‌های طبقات گوناگون جامعه و مناسبات حاکم بر روابطشان، این موضوعات را به‌خوبی نشان دهد.

در همین راستا، در این مقاله کوشیده شده است روابط و مناسبات زنان به منزله «سوزۀ شناسا» (identified subjects) در تقابل با گفتمان قدرت (به تعبیر فوکویی) حاکم

بر جامعه بررسی شود و بازنمایی اش در سینمای امروز ایران، که فرهادی نمونه شاخص آن است، نشان داده شود. گفتنی است مسئله‌مندی این مقاله از این‌جا ناشی می‌شود که قصد داریم به شناخت مناسبی از میزان و چگونگی فعالیت‌های اجتماعی زنان در فضای جامعه امروز ایران از طریق بازنمایی در سینما نائل شویم و میزان انفعال یا کنش‌مندی زنان در مواجهه با فضای گفتمانی مسلط بر جامعه و نحوه مناسبات اجتماعی‌شان با مراجع قدرت در جامعه را بهتر دریابیم.

## ۲. پیشینه و ادبیات تحقیق

در هنگام بررسی و تحلیل مسائل مربوط به زنان در حوزه فرهنگی و اجتماعی، نباید از نقش رویکردهای فمینیستی غافل ماند. فمینیسم مباحثه‌ای است که از جنبش‌ها، نظریه‌ها، و فلسفه‌های گوناگون تشکیل شده است که در ارتباط با تبعیض جنسی‌اند و برای برابری، حقوق، و مسائل زنان مبارزه می‌کنند (صالحی امیری، ۱۳۸۸: ۱۸۵). یکی از حوزه‌های اصلی پژوهش در رویکرد فمینیستی تحلیل مناسبات جنسیتی و نحوه بازنمایی نقش زنان در رسانه‌های گروهی است. بر همین اساس، گفتنی است رویکرد بازنمایی به چیزی واقعی در جهان بیرونی اشاره دارد، اما تصور «انتقال» معانی را تصویری ساده از امور پیرامونی می‌داند و این فرض را مسلم می‌پندارد که واقعیت در رابطه با متن اجتماعی و فرایندهای ایدئولوژیک جاری در جامعه ساخته و درک می‌شود (راو‌دراد و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ۱۵۹). مفهوم بازنمایی از مفاهیم کلیدی در مطالعه انواع رسانه‌ها به‌ویژه در مطالعه فیلم‌های سینمایی است. این مفهوم عمیقاً به بحث‌های مربوط به نمایش واقعیت ارتباط می‌یابد؛ زیرا سعی بسیاری از متون رسانه‌ای بر این است که واقعی به نظر برسند (محمدپور، ملک صادقی و علیزاده، ۱۳۹۱: ۴۸). در این‌باره باید افزود که امروزه سه نظریه درباره چگونگی بازنمایی جهان یا واقعیت‌ها وجود دارد:

**نظریه‌های بازتابی:** بر اساس این نظریه معنا در خود ابژه، شخص، ایده یا رویداد موجود در جهان واقعی قرار دارد و زبان مانند آینه فقط به انعکاس معنای حقیقی، یعنی آنچه از قبل در جهان واقعی قرار دارد، می‌پردازد. در کل، این نظریه زبان را آینه جهان می‌انگارد و ابزاری برای انتقال معنای‌ای که در مسائل وجود دارد می‌داند (ادگار و سدگویک، ۲۰۰۱).

**نظریه‌های نیت‌مندی:** این نظریه نقش تولید معنا را فقط به نویسنده، گوینده، و در کل به فرستنده می‌دهد و زبان بیان‌گر این نقش است. این نظریه در سنت‌های هرمنوتیک شلایر ماخر، دیلتای و نیز رویکرد پدیدارشناسانه شناسایی می‌شود (محمدپور و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۹).  
**نظریه‌های برساخت‌گرا:** این نظریه تأثیر بسیاری در مطالعات فرهنگی گذاشته است. در این رویکرد معنا کشف نمی‌شود، بلکه تولید و برساخته می‌شود. این رهیافت بر خصلت اجتماعی و عمومی زبان تأکید دارد. طبق این نظر، این ما هستیم که با استفاده از نظام‌های بازنمایی، یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان به برساخت معنا همت می‌گماریم (هال، ۱۹۹۷: ۲۵).  
بازنمایی بر اساس رویکرد برساخت‌گرا مبتنی بر قدرت رسانه‌هاست و معانی تولیدشده و بازنمایی رسانه‌ای اگرچه ساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی است، اما ایدئولوژی و گفتمان مسلط می‌کوشد آن معانی و بازنمایی را امری طبیعی جلوه دهد. برای مثال بر اساس گفتمان پدرسالاری، دوگانه مرد-زن مردان را موجوداتی عقلانی، منطقی، و قوی و در مقابل، زنان را موجوداتی احساسی، عاطفی، و ضعیف بازنمایی می‌کند (پیشگاهی فرد و قدسی، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

در همین ارتباط، فمینیست‌ها بر این باورند که در فرهنگ عامه و رسانه‌های جمعی معمولاً زنان به منزله موجودی ابزاری و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند. در حالی که این بازنمایی ربطی به زندگی پیچیده زنان ندارد. همچنین به نظر آنان در فرهنگ توده‌ای زنان در حکم مخاطبان، شنوندگان و بینندگان فراورده‌های فرهنگی نادیده گرفته می‌شوند. یکی از نقدهای عمده فمینیسم در فرهنگ رسانه‌ای و توده‌ای، غیاب گفتمانی زنان در تولید فرهنگی است. استدلال کلی فمینیسم در نقد رسانه‌های جمعی در اندیشه «فنا‌ی نمادین زنان» خلاصه می‌شود. به نظر فمینیست‌ها، سازندگان فرهنگ توده‌ای علائق و نقش زنان در تولید فرهنگی را نادیده گرفته‌اند و زن را از عرصه فرهنگ غایب شمرده یا صرفاً به بازنمایی او به منزله موجودی تابع در نقش‌های جنسی پرداخته‌اند (بشیریه، ۱۳۷۹ به نقل از رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۲).

بدین صورت، تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی، در جهت حمایت و تداوم تقسیم کار جنسی رایج در جامعه و تقویت مفاهیم پذیرفته‌شده پیرامون زنانگی و مردانگی در گفتمان اجتماعی حاکم به کار می‌رود. تاکنن نظریه فنا‌ی نمادین زنان را در ارتباط با نظریه بازتاب قرار می‌دهد. به باور او، رسانه‌ها به منزله مولد فرهنگ توده‌ای ارزش‌های مسلط در جامعه را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند. رسانه‌ها به سبک جامعه، زنان را

تحقیر می‌کنند یا نقش آنان را تقلیل می‌دهند. تاکنون با بررسی‌هایی که درباره تلویزیون انجام داد به این نتیجه رسید که زنان در تلویزیون غایب‌اند و این مردان‌اند که صحنه را قبضه کرده‌اند؛ مردان همیشه موفق‌اند و زنان اغلب غایب‌اند و اگر هم به تصویر کشیده می‌شوند، منفعل، تسلیم و کم‌اهمیت‌اند (صالحی امیری، ۱۳۸۸: ۱۹۳).

برای مثال ون زونن (۲۰۰۳) با تحلیل آگهی‌های تجاری ۱۹۷۱ در امریکا اشاره می‌کند که زنان در برابر مردان در مشاغل محدودتری به نمایش درمی‌آیند و بیش‌ترشان در نقش‌های خانوادگی ظاهر می‌شوند. علی عبدالرحمان (۲۰۰۲) در «بازنمایی تصویر زن در رسانه‌های عربی» با تحلیل رسانه‌های نوشتاری، دیداری و نقش تبلیغات بازرگانی، چگونگی حضور زن را بررسی می‌کند و نقش‌های آنان را در بیش‌تر موارد منفی می‌داند. به نظر او، این نقش زن را تا حد اشیائی همچون لوازم خانگی و دیگر کالاهای تبلیغ‌شده تنزل می‌دهد و او را از هویت و شخصیت انسانی‌اش دور می‌کند (مهدی‌زاده و معصومی، ۱۳۹۱: ۸۶).

بنابراین به باور مدافعان، رویکردهای فمینیستی رسانه‌های جمعی وضعیت واقعی زنان در جامعه را نشان نمی‌دهند، بلکه تصاویری تحریف‌شده و نادرست از آنان ارائه می‌دهند. اغلب در رسانه‌ها، مردان انسان‌هایی عاقل، نیرومند، کارآمد و مرجع قدرت تصویر می‌شوند، در مقابل زنان انسان‌هایی احساسی، منفعل، وابسته، و ضعیف‌اند. بدین‌گونه، رسانه‌های جمعی با بازنمایی نقش زنان به صورت کلیشه‌ای و مبتنی بر تصورات مخدوش به بازتولید نظم اجتماعی موجود در گفتمان حاکم یاری می‌رسانند (راوودراد و زندی، ۱۳۸۵).

گفتنی است تحقیقات گوناگونی درباره نقش زنان در سینمای ایران انجام شده است. برای مثال اعظم راوودراد و مسعود زندی (۱۳۸۵) در تحقیقی با عنوان «تغییرات نقش زن در سینما» با تحلیل محتوای کمی فیلم‌های سینمایی پیش و پس از خرداد ۱۳۷۶ به بررسی نحوه بازنمایی زنان در سینمای ایران پرداخته‌اند. چهارچوب نظری استفاده‌شده نظریه بازتاب در جامعه‌شناسی هنر است و طبق یافته‌های آنان، نقش زنان در سینما با توجه به تغییر در سیاست‌گذاری‌های کلان فرهنگی با تغییرات در موارد گوناگونی مانند میزان حضور زنان در فیلم‌ها، نحوه پوشش، طبقه اجتماعی، میزان تحصیلات، مضامین دیالوگ‌ها همراه بوده است. مهدی سلطانی (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «زنان در سینمای ایران» به بررسی و تحلیل نقش و جایگاه زنان در فیلم‌های ایرانی از دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ پرداخته است. چهارچوب نظری این مقاله نظریه ستمگری جنسی است و نویسنده با تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های بررسی‌شده به این نتیجه رسیده است که نگرش به زنان در فیلم‌های

ایرانی در طول چند دهه، از نگرشی پدرسالارانه به نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است. الهام جمعدار (۱۳۷۳) در «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب» با تحلیل محتوای فیلم‌های بررسی شده به این نتیجه رسیده است که تصویر ارائه شده از زنان در سینمای ایران مبتنی بر تصورات قالبی و مخدوش است؛ به گونه‌ای که شخصیت زن عمدتاً احساساتی و فاقد تفکر نشان داده می‌شود. هلن همتی (۱۳۷۹) در «بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران» چگونگی به نمایش گذاشتن مشاغل زنان را در پنج مرحله از ۱۳۰۹ تا ۱۳۷۵ بررسی می‌کند و بر این باور است که زنان در فیلم‌های سینمایی ایرانی در حاشیه نقش‌های مردانه قرار دارند و عمدتاً نقش‌های خانگی را ایفا می‌کنند. سولماز علیپور انوریان (۱۳۸۵) در «بررسی تغییرات نقش زن در سینمای بعد از انقلاب؛ مقایسه دو دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰» با استفاده از رویکرد نظری مکتب نوسازی و روش تحلیل محتوای کیفی، به بررسی تغییرات نقش زنان در سینمای پس از انقلاب پرداخته است. نتایج تحقیق وی نشان می‌دهد که زنان در فیلم‌های دهه ۱۳۶۰ به عنوان همسر (مادر) سنتی به تصویر کشیده شده‌اند، اما در دهه ۱۳۷۰ شخصیت زن در فیلم‌های بررسی شده مشخصه‌های بیش تری از مدرنیسم دارند و درباره آن‌ها می‌توان از نقش همسر (مادر) مدرن سخن گفت.

تژا میرفخرایی و اسماعیل فتحی (۱۳۹۰) در «تصویر زن در فیلم‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند دهه هفتاد سینمای ایران» با تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های مطالعه شده به مقایسه مشخصه‌های اجتماعی و رفتاری زنان در سینمای ایران پرداخته‌اند. آنان نتیجه می‌گیرند که نحوه نمایش زنان در فیلم‌های عامه‌پسند و نخبه‌گرا تفاوت‌های بنیادینی با یکدیگر دارند. در فیلم‌های عامه‌پسند در ترسیم شخصیت‌های داستان نوعی تفکر نسبی‌گرا حاکم است؛ حال آن‌که در فیلم‌های نخبه‌گرا، جهان‌بینی مطلق‌گرا سبب می‌شود شخصیت‌های مثبت و منفی داستان به روشنی از یکدیگر تفکیک شوند.

از مهم‌ترین تحقیقاتی که با روش تحلیل گفتمان به مطالعه فیلم‌های سینمایی پرداخته‌اند می‌توان به مقاله‌ای از اعظم راودراد و مجید سلیمانی (۱۳۸۹) با عنوان «بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران: تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه» اشاره کرد. نویسندگان با استفاده از نظریه بازتاب و رویکرد تحلیل گفتمانی لاکلا و موفه به شناسایی و تحلیل گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی و بازنمایی‌اش در سینما روی آورده‌اند و بر این باورند که فیلم زیر نور ماه به بازنمایی مهم‌ترین عناصر گفتمانی سنت اسلامی، از قبیل انسان دینی، عرفان اسلامی، حضور دین در اجتماع و تقابل سنت و مدرنیته اشاره می‌کند.

همچنین سید علی اصغر سلطانی (۱۳۸۶) در «تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی و اجتماعی: نگاهی به پارتنی سامان مقدم» در پی آن است که با استفاده از نظریه گفتمان لاکلا و موف نشان دهد چگونه نظام گفتمانی حاکم بر جوامع، محصولات فرهنگی، از جمله فیلم‌های سینمایی تولید می‌کند و از آن طریق به بازتولید خود در جامعه می‌پردازد.

### ۳. چهارچوب نظری و روش شناسی

سینما، که از زمان اختراعش به دست برادران لومیر در ۱۸۹۵ بیش از یکصد سال می‌گذرد، امروزه فراتر از پدیده‌ای هنری یا صنعتی معرفی می‌شود. به تعبیر جاروی (I. Jarvie)، سینما هم موقعیتی اجتماعی و هم موقعیتی زیبایی‌شناختی است (جاروی، ۱۳۸۰: ۳۸). سینما هنری است که با بهره‌گیری هم‌زمان از توانایی‌های حسی بشری و امکانات گسترده فنی، صوتی، و تصویری توانسته است به ابزاری مهم در روایت‌گری و بازآفرینی جهان عینی تبدیل شود. از سوی دیگر، ویژگی‌هایی همچون بیان ساده و مفهوم، امکان ارتباط مستقیم افراد به کمک صدا و تصویر، امکان بیان موضوعات متنوع و گوناگون، امکان تکثیر و گسترش آن در یک زمان و مهم‌تر از همه، امکانات وسیع تبلیغاتی‌اش سبب شده است سینما به سرعت رشد کند و به سرآمد هنرهای دیگر تبدیل شود (علوی، ۱۳۸۵: ۱).

فیلم‌ها با به‌تصویر کشیدن جامعه اطرافشان، وضعیت اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و روانی مخاطبانشان را بازتاب می‌دهند. در واقع، همواره پاره‌ای واقعیات بیرونی به سینما شکل داده، آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. محصول سینمایی، سیمایی از جامعه است؛ جامعه‌ای که آن را آفریده است و خود دوباره پذیرای مخلوق خود است (نیازی، ۱۳۷۸: ۱۴۲). از این منظر، مطالعه سینما به منزله پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی، راه‌گشای پژوهش‌گران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی در فهم واقعیات اجتماعی است؛ زیرا فیلم با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی جوامع روحیات یک دوران را مجسم می‌کند (جینکز، ۱۳۸۱: ۱۷۱).

بر همین اساس، این پژوهش در غالب سنت فکری مطالعات فرهنگی انجام شده است و هدف اصلی‌اش، توصیف نقش و تأثیر قدرت در شکل‌دهی به سوژکتیویته افراد (زنان) و چگونگی مقاومت و مواجهه آنان در برابر سلطه و استیلای حاکم بر جامعه است. در زمینه «قدرت» متفکران بسیاری از ماکیاولی، هابز، مونتسکیو و هگل گرفته تا دوتوکویل، وبر، هابرماس و آرنست نظریه‌پردازی کرده‌اند، اما شاید بتوان گفت فوکو یگانه فردی بوده است



که مسئله قدرت در کانون تفکراتش قرار دارد. فوکو از طرح و تنظیم نظریه یا نظام فلسفی رویگردان بود و می‌کوشید خود را از قالب نظریات و نظام‌های فکری دست و پاگیر اندیشمندان معاصر رها کند (ضمیران، ۱۳۸۹: ۳۵). قدرت در نوشته‌های فوکو همچون مفهومی عمل می‌کند که هدفش فهم عملکردها و کردارهای اجتماعی است، بدون این‌که به نظریه‌پردازی و نظریه‌سازی در این مقوله ختم شود. با این حال، برخی از مفسران مهم‌ترین دستاورد فوکو را تحلیل روابط قدرت معرفت می‌دانند (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۱۳).

در ادامه از نظام فکری فوکو زوایای بیش‌تری را بررسی می‌کنیم:

به باور فوکو، آنچه قدرت را تأثیرگذار و پذیرفتنی می‌کند این واقعیت است که قدرت یگانه مانع در مقابل ما نیست که مخالفت می‌کند، بلکه از این فراتر می‌رود و پدیده‌ها را شکل می‌دهد، لذت ایجاد می‌کند، معرفت به وجود می‌آورد و گفتمان تولید می‌کند. باید قدرت را گستره مولدی دانست که در سراسر اجتماع جریان دارد؛ چیزی که بیش‌تر از نمونه‌ای منفی با کارکرد سرکوب است (فوکو، ۱۹۸۰: ۱۱۹). فوکو برخلاف نظر استادش، لویی آلتوسر که بسیاری از نظراتش تأثیر پذیرفته از اوست، روابط قدرت را فراتر از «دستگاه دولت سرکوب‌گر» یا «دستگاه دولت ایدئولوژیک» می‌دانست (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۳۵).

قدرت از نظر فوکو فقط در سیطره مالکیت دولت یا طبقه حاکم نیست؛ برعکس، قدرت به مثابه شبکه‌ای استراتژیک است که همه را دربر می‌گیرد و انسان‌ها، نهادها، و ساختارها همه در حکم اجزائی از کل، از آن تبعیت می‌کنند.

فوکو درصدد توجه به چگونگی قبضه یا تصاحب قدرت نیست، بلکه به چگونگی اعمال، اجرا و اثرات آن در ارتباط مستقیم و بلاواسطه با آنچه می‌توانیم سوژه (subject) یا ابژه (object) قدرت بنامیم، توجه می‌کند (اسمارت، ۱۹۹۴: ۹). او در این‌باره می‌گوید: «موضوع اصلی من در تحقیقاتم قدرت نیست، بلکه چگونگی ساخته‌شدن انسان به عنوان سوژه است» (همان: ۹۱).

تحلیل اصلی فوکو درباره اشکال اساسی افکار و اندیشه‌ها مبتنی بر روابط قدرت و دانش است که از طریق آن‌ها، انسان‌ها به سوژه تبدیل شده‌اند. او به بررسی روندهایی علاقه دارد که از طریقشان عقلانیت ساخته و بر سوژه انسانی اعمال می‌شود تا آن‌ها را به اشکال گوناگون دانش تبدیل کند (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۱۵) و این امر خود منجر به چیرگی و حاکمیت قدرت بر سوژه انسانی می‌شود.

به باور فوکو، این شکل از قدرت، که بر زندگی روزمره بی‌واسطه اعمال می‌شود، افراد را طبقه‌بندی می‌کند، با فردیت خاصشان مشخص می‌کند، به هویتشان مقید می‌کند و به آنان قانونی از حقیقت را تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آنان بازشناسند. این شکلی از قدرت است که افراد را به سوژه تبدیل می‌کند. در کلمه سوژه دو معنا یافت می‌شود؛ سوژه تابع دیگری از طریق کنترل و وابستگی و سوژه مقید به هویت خویش از طریق آگاهی یا شناخت از خود. در هر دو حالت، این کلمه شکلی از قدرت را القا می‌کند که به انقیاد درمی‌آورد و منقاد می‌سازد (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۴). سوژگی در این جا به معنای موردی است که فرد را به خود مقید و با این شیوه وی را تسلیم دیگران می‌کند. پس سوژگی متضمن مضمون انقیاد است (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۳۴۹).

آنچه برای فوکو حائز اهمیت است نشان‌دادن این نکته است که سوژه مخلوق قدرت است؛ یعنی مخلوق مکانیزم‌های قدرت و سازوکارهای هنجارسازی است. براساس دیدگاه ضدانسان‌گرایانه و غیرسوژه‌ای فوکو، هیچ‌کس اعمال‌کننده نهایی قدرت نیست؛ زیرا قدرت اساساً منتشر و پراکنده است و حتی کسانی که به ظاهر در اعمال آن نقش دارند، خود تحت سلطه و انقیاد آن‌اند. از نظر فوکو، نظام‌های قدرت فقط به بازنمایی سوژه نمی‌پردازند، بلکه آن را تولید و سپس بازنمایی می‌کنند. منظور فوکو این است که برای بحث درباره سوژه‌ای درون‌گفتمانی و خاص، بیش از هر چیز باید آن را وارد گفتمان کنیم. قدرت گفتمان با کمک مفاهیم حقوقی نظیر محدودیت، ممنوعیت، مقررات و نظارت موجبات تعریف آن سوژه در گفتمان را فراهم می‌آورد. در واقع، اعمال این مفاهیم خود به سوژه‌شدن مسائل در گفتمانی خاص کمک می‌کند. این مسئله درباره استفاده از واژه زنان در گفتمان حاکم نیز صدق می‌کند. ورود این واژه نه فقط کمکی به حل مسائل آنان نمی‌کند، بلکه موجب سوژگی آن‌ها در گفتمان قدرت می‌شود.

بر اساس نظر او، قدرت برخلاف اشکال پیشین محلی تولیدکننده، متداوم، شبکه‌ای و جامع است و این امر از فضایی متأثر است که قدرت مدرن در آن ظهور کرده است. به باور او، برخلاف تصور، رژیم قدرت (دانش) مدرن از بالا بر افراد تحمیل نمی‌شود، بلکه رفته‌رفته از اواخر قرن هجدهم، در اشکال محلی و خرد در قالب نهادهای انضباطی توسعه یافته است (کالین، ۱۹۸۰: ۱۵۸-۱۵۹).

فوکو بر این باور است که هر جا قدرت هست مقاومت هم هست؛ زیرا لازمه قدرت مقاومت است و اگر مقاومتی نباشد، قدرتی در کار نخواهد بود؛ زیرا قدرت

فقط بر افراد آزاد اعمال می‌شود و مقاومت و آزادی شرط وجود قدرت است (دریغوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۳۵۸-۳۶۰). به‌زعم فوکو، قدرت و آزادی نه در مواجهه با هم، بلکه در ارتباط با هم عمل می‌کنند. در نظر فوکو، «روابط قدرت بدون مقاومت، بدون گریزگاه یا فرار یا بدون دگرگونی احتمالی وجود ندارد، هر رابطه قدرتی دست‌کم به‌طور نهفته متضمن یک استراتژی مبارزه است» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۳۳).

به نظر فوکو، تمایل به کلی‌نگری مانع فهم ما از نحوه عملکرد دولت در جوامع غربی است. باید از مدینه‌های آرمانی و پیگیری مبادی نخستین دست کشید و برای رسیدن به «آزادی» و «جامعه‌ای آزاد» با زیاده‌طلبی‌های قدرت و سوژه‌سازی‌هایش مبارزه کرد و چون قدرت در همه‌جا پخش است، شهروند نیز باید به کمک استراتژی‌های موضعی در برابر آن موضع بگیرد؛ زیرا قدرتی که ریشه‌های تاریخی دارد چیزی نیست که با شورش یا انقلاب برافتد، بلکه باید قدم به قدم جلو گسترش آن را گرفت (فولادوند، ۱۳۷۲: ۲۹-۳۰).

با توجه به مباحثی که پیرامون قدرت و سوژه در اندیشه فوکو ارائه شد، از منظر وی گفتمان قدرت کل حوزه اجتماعی را دربر می‌گیرد و به صورت‌بندی افکار، نظام معرفتی و جهان واقعیت می‌پردازد و از این طریق، سوژه‌های انسانی را تحت کنترل خود درمی‌آورد و به آنان شکل می‌دهد. این پژوهش با در نظر گرفتن نظریات فوکو می‌خواهد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

- در فیلم‌های مد نظر، گفتمان‌های قدرت چگونه زنان را به منزله سوژه‌های انسانی تعریف می‌کنند؟

- گفتمان‌های قدرت به چه شکلی در زنان در چهارچوب گفتمان مد نظر خود تأثیر می‌گذارند؟

- بر همین اساس، زنان به چه نحوی با مراجع گوناگون اعمال‌کننده قدرت ارتباط برقرار می‌کنند؟

- بازنمایی این امر در فیلم‌ها چگونه است؟

فوکو اولین کسی است که گفتمان را به منزله نظریه تدوین کرده است. تحلیل گفتمان فوکو در آثار بایگانی‌شناسانه و نظریه قدرت در آثار تبارشناسانه‌اش شکل گرفته‌اند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۳۸). هرچند فوکو در دوره تبارشناسی‌اش از ادامه کار پیرامون گفتمان منصرف شد، ولی مفهوم نوین و متفاوتی از قدرت ارائه داد که تأثیرات عمیقی بر نظریه‌پردازان بعدی داشت. از جمله این نظریه‌پردازان می‌توان به لاکلا و موف اشاره کرد که

با بهره‌گیری از دیدگاه‌های فوکو و ترکیبش با نظریات متفکران دیگر، نظریه‌ای ارائه داده‌اند که بسیار کارآمد و جالب است.

نظریات فوکو اگرچه مبنای فلسفی نگرش‌های پساساخت‌گرایانه به مفاهیم گفتمان و قدرت را فراهم آورده است و ارجاعات بسیاری به گفتمان و زبان دارد، ولی فاقد ابزارهای دقیق تحلیل زبانی برای تحلیل متون است، اما لاکلا و موف براساس دیدگاه‌های فوکو و ترکیبش با دیدگاه‌های متفکران دیگر، نظریه‌ای ارائه داده‌اند که بسیار جامع، کاربردی و منسجم است. نظریه گفتمان لاکلا و موف، که نظریه‌ای به تمام معنا پساساخت‌گرایانه است، برای تبیین چگونگی ظهور، استمرار و افول گفتمان‌ها و بررسی تعامل میان‌شان کارایی بسیار بالایی دارد (همان: ۱۰۳).

اصطلاح تحلیل گفتمان را اولین بار زبان‌شناسی ساخت‌گرا به نام «زلیگ هریس» برای تحلیل متن بالاتر از سطح جمله به‌کار برد (شیرفین، ۱۹۹۴: ۲۴). این اصطلاح، که در زبان فارسی به «سخن کاوی» (speaking mining) و «تحلیل کلام» (speaking analysis) ترجمه شده است «در یک بیان کلی به بررسی ساختار گفتمان و تحلیل مفاهیم و اصطلاحات گرامری سازماندهی شده در یک سخنرانی یا متن گفته می‌شود» (اسکات، ۲۰۰۶: ۵۷). یاورسکی و کاپلان (A. Yaworski and N. Oupland) هم بر این باورند که «تحلیل گفتمان عبارت است از فراتر رفتن از صورت‌های قابل رؤیت زبان و رسیدن به زمینه‌های اجتماعی و کشف رابطه متقابل میان زبان و فرایندهای اجتماعی» (ون دایک، ۲۰۰۱ به نقل از فاضلی، ۱۳۸۳). تحلیل گفتمان، که روشی نوین برای پژوهش در متن‌های رسانه‌ای است، روشی است که شالوده زبان‌شناختی دارد (فهیم و نادری جم، ۱۳۹۱: ۲۴).

ارنستو لاکلا و شتتال موف در حوزه فلسفه سیاسی مفهوم گفتمان فوکو را با دیدگاه‌های دیگران درآمیختند و نظریه گفتمان خود را شکل دادند. آن‌ها با به‌هم‌آمیختن دیدگاه‌های سوسور، دریدا، لاکان، گرامشی، آلتوسر، فوکو و دیگران نظریه پساساخت‌گرایانه را ارائه داده‌اند که براساس آن، همه پدیده‌های اجتماعی تحت تأثیر فرایندهای گفتمانی شکل می‌گیرند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۳۸). آنچه تحلیل گفتمانی لاکلا و موف را از سایر نظریه‌های گفتمانی متمایز می‌کند، تسری گفتمان از حوزه فرهنگ و فلسفه به جامعه و سیاست است. آن‌ها بنابر مبنای پساساخت‌گرایانه و زبان‌شناسانه خود در علوم اجتماعی نگرشی جدید و بحث‌برانگیز مطرح می‌کنند و مقوله‌های زبانی و گفتمانی را به همه حوزه‌های اجتماعی سرایت می‌دهند (حسینی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹۴).

نظریه گفتمان لاکلا و موف بر آن است که از همه امور اجتماعی برداشتی گفتمانی ارائه دهد. از دیدگاه این نظریه گفتمان، امور اجتماعی به مثابه ساخت‌های گفتمانی قابل فهم‌اند. در واقع، همه پدیده‌های اجتماعی را می‌توان با ابزارهای تحلیل گفتمانی تحلیل و بررسی کرد (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۰). از نظر لاکلا و موف همه اعمال و پدیده‌ها برای معنادار و مفهوم‌شدن باید گفتمانی باشند. به عبارت دیگر، فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی مفهوم می‌شوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند. هیچ چیز به خودی خود هویت ندارد، بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرار گرفته است کسب می‌کند (همان: ۷۲).

مفهوم گفتمان از نظر لاکلا و موف را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «یک گفتمان تلاشی است برای تبدیل عناصر به وقته‌ها از طریق تقلیل چندگانگی معنایی‌شان به یک معنای کاملاً تثبیت‌شده» (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲: ۲۸). در این حالت، نوعی انسداد در معنای نشانه حاصل می‌شود و مانع از نوسانات معنایی آن‌ها می‌شود، اما این انسداد و انجماد به هیچ‌وجه دائمی نیست. در واقع، «انتقال از حالت عنصر به وقته هیچ‌گاه کاملاً صورت نمی‌گیرد» (لاکلا و موف، ۱۹۸۵: ۱۱۰).

معنای نشانه‌های درون گفتمان‌ها حول نقطه‌ای مرکزی (همان: ۱۱۲) به شکلی جزئی تثبیت می‌شود. نقطه مرکزی نشانه برجسته و ممتازی است که نشانه‌های دیگر در سایه آن نظم می‌یابند و به هم متصل می‌شوند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۷). همچنین تثبیت معنای نشانه‌ها درون گفتمان‌ها از طریق طرد دیگر معانی احتمالی آن نشانه‌ها صورت می‌گیرد. از این رو، گفتمان‌ها باعث تقلیل معانی احتمالی می‌شوند. گفتمان‌ها می‌کوشند از لغزش معنایی نشانه‌ها جلوگیری کنند و آن‌ها را در نظام معنایی یک‌دستی به دام اندازند (همان).

دال‌های شناور نشانه‌هایی‌اند که گفتمان‌های گوناگون می‌کوشند به شیوه خاص خود به آن‌ها معنا بخشند (فیلیپس و یورگنسن، ۲۰۰۲: ۲۸). نقاط مرکزی هم دال‌های شناور به‌شمار می‌روند، ولی تفاوتشان در این است که نقطه مرکزی به حالتی اشاره دارد که در آن، معنای نشانه به حالت انجماد و انسداد درآمده است، ولی دال شناور به حالتی اشاره می‌کند که در آن نشانه در میدان مبارزه گفتمان‌های متفاوت برای تثبیت معنا، شناور و معلق است (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۹).

لاکلا و موف معانی احتمالی نشانه‌ها را، که از گفتمان طرد می‌شوند، حوزه گفتمان‌گونگی می‌نامد. حوزه گفتمان‌گونگی معنایی‌ای است که از یک گفتمان سرریز

می‌شود؛ یعنی معانی‌ای که نشانه‌ها در گفتمان دیگری دارند یا داشته‌اند، ولی از گفتمان مدنظر حذف و طرد شده‌اند تا یک‌دستی معنایی در آن گفتمان حاصل شود (لاکلا و موف، ۱۹۸۵: ۱۱۱).

در چهارچوب تحلیل گفتمانی لاکلا و موف اولین قدم شناسایی دست‌کم دو گفتمان متخاصم است که با هم رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. گفتمان‌ها همواره به واسطه «دشمن» هویت پیدا می‌کنند و نظام معنایی خود را بر اساس آن تنظیم می‌کنند. بر اساس این نظریه وجود گفتمانی که به تنهایی بر جامعه‌ای حاکم باشد امکان‌پذیر نیست و هرگز نمی‌توانیم سیر تحول گفتمان یا نظام معنایی آن را بررسی کرد، مگر آن‌که آن را در مقابل دشمن قرار داد. در حقیقت، برای بررسی ساختار نظام معنایی گفتمان‌ها باید آن را در مقابل ساختار نظام معنایی گفتمان رقیبش قرار داد و نقاط درگیری و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۱).

گفتمان‌ها به گونه‌ای عمل می‌کنند که ذهنیت سوژه را در راستای دو قطب «خودی» و «دیگری» سامان می‌دهند. بر اساس همین ذهنیت دوگانه، رفتار و کردار سوژه به گونه‌ای شکل می‌گیرد که همه پدیده‌ها را در قالب دوگانه خودی-دیگری می‌ریزد و این دوگانگی به صورت برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی در کردار و رفتار سوژه نمایان می‌شود. «خودی» برجسته و «دیگری» به حاشیه رانده می‌شود. بنابراین، هویت‌یابی به واسطه غیریت‌سازی و غیریت‌ها به کمک برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی شکل می‌گیرند. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت است. بدین طریق، قدرت هم به تولید معنا می‌پردازد و هم با به‌کارگیری ابزارهای انضباط و انقیاد، دشمن و غیر را حذف و طرد می‌کند. به کمک همین سازوکار است که قدرت یک گفتمان با تأثیرگذاری بر ذهن سوژه‌ها به تولید اجماع و تعریف نشانه‌ها به شیوه‌های خاص اقدام می‌کند و در واقع، مدلول خاصی را به دال مرکزی گفتمانی می‌چسباند و آن را هژمونیک می‌کند و هم‌زمان می‌کوشد با ساختارشکنی دال مرکزی گفتمان رقیب، مدلولش را از دالش جدا کند و هژمونی‌اش را بشکند. در حقیقت، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی با تولید اجماع چهره قدرت را طبیعی و بدیهی جلوه می‌دهد و آن را از نظرها پنهان می‌کند (همان: ۱۷۳).

لاکلا و موف از انعطاف‌پذیری رابطه میان دال و مدلول استفاده سیاسی می‌کنند و آن را به مفهوم هژمونی پیوند می‌دهند. به این ترتیب، اگر مدلولی خاص به دالی نزدیک شود و بر سر معنایی خاص برای یک دال در اجتماع اجماع حاصل شود، آن دال هژمونیک می‌شود و

با هژمونیک شدن دال‌های یک گفتمان، کل آن گفتمان به هژمونی دست می‌یابد. هژمونیک شدن نشانه‌ها به این مفهوم است که معنایشان در افکار عمومی در سطح وسیع پذیرفته می‌شود یا نوعی انسداد هرچند موقتی در معنای نشانه به وجود می‌آید. در این حالت، هژمونی حاصل می‌شود (همان: ۸۳).

در این مقاله سعی شده است با استفاده از تحلیل گفتمان لاکلا و موف و مفاهیمی که در بالا به تفصیل بدان‌ها اشاره شد، به روش توصیفی و تحلیلی، مناسبات سوژه و قدرت در گفتمان حاکم بر جامعه به میانجی اثر سینمایی، بر اساس آرا و اندیشه‌های فوکو، تشریح و بررسی شود. بدین منظور از سه گانه آثار اصغر فرهادی، چهارشنبه‌سوری، درباره‌الی... و جدایی نادر از سیمین، استفاده شده است؛ سه گانه‌ای که در آن‌ها رویارویی و کشاکش طبقات مختلف و سبک‌های زندگی جامعه بهتر تصویر شده است و نحوه مواجهه زنان با گفتمان غالب و حاکم بر جامعه به خوبی نمایش داده شده است.

#### ۴. معرفی سینمای اصغر فرهادی

اصغر فرهادی، فیلم‌ساز نسل نوین، از زمره کارگردانان نسل نو سینمای ایران به شمار می‌رود که همواره کوشیده است مسائل و معضلات اجتماعی جامع را در قالب فیلم به تصویر بکشد و دغدغه‌ها و مشغله‌های امروز افراد جامعه را در درون گفتمان طبقاتی نمایان کند.

اگرچه مضمون اصلی فیلم‌های فرهادی بر اخلاق و بی‌اخلاقی استوار است، اما در کنار پرداختن به مفاهیمی چون خیانت، دروغ، پنهان‌کاری و قضاوت، به مسئله دیگری نیز علاقه نشان می‌دهد و آن اقتدار و سلطه گفتمان‌های گوناگون بر زندگی فردی و اجتماعی انسان معاصر است.

فرهادی اگرچه در دو فیلم قبلی‌اش، رقص در غبار (۱۳۸۱) و شهر زیبا (۱۳۸۲)، به زندگی طبقات محروم و حاشیه‌نشین جامعه می‌پردازد، اما از چهارشنبه‌سوری (۱۳۸۴) با تغییر رویکرد در فیلم‌هایش مواجه می‌شویم. او در چهارشنبه‌سوری و درباره‌الی... (۱۳۸۷) بر مناسبات فردی و اجتماعی آدمیانی از طبقه متوسط و مدرن‌شده جامعه متمرکز می‌شود و یک روز از زندگی آنان را روایت می‌کند. او در جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)، که به نوعی پلی است میان دو فیلم چهارشنبه‌سوری و درباره‌الی... با دو فیلم رقص در غبار و شهر زیبا، مواجهه و کشمکش فردی و اجتماعی میان دو طبقه متوسط و فرودست جامعه و تقابلشان با فضای گفتمانی حاکم بر جامعه را به خوبی به تصویر می‌کشد.

رابطه فرد (سوژه) با مراجع گوناگون قدرت - اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، و نظایر آن - امری است که در همه فیلم‌های فرهادی نشانی از آن دیده می‌شود. وی در فیلم نخستش، رقص در غبار، از خلال داستانی عاشقانه به اقتدار و سلطه عرف و نظام فرهنگی - اجتماعی بر فرد اشاره می‌کند و در شهر زیبا، دومین ساخته سینمایی‌اش، ردی از مناسبات میان گفتمان سیاسی (قانون) و افراد درگیر در داستان (فرد مجرم، خانواده شاکی و خانواده مجرم) را پی می‌گیرد، اما اشاره‌های گاه و بی‌گاه فرهادی به مناسبات میان حوزه‌های قدرت و افراد اجتماع در سه‌گانه فیلم‌هایش، که می‌توان آن را به تعبیر هومن داوودی (۱۳۹۰) سه‌گانه «دروغ» نامید، به شکلی آشکار و همه‌جانبه به تصویر کشیده می‌شود. در چهارشنبه‌سوری از خلال زندگی خانوادگی زوجی جوان مناسبات فرد (سوژه) و گفتمان حاکم بر نهاد خانواده (به منزله یکی از مراجع قدرت در جامعه) به چشم می‌خورد. درباره‌الی... اقتدار گفتمان خانواده و همچنین سلطه هویت جمعی (گروه) بر یک فرد (سپیده) را به نمایش می‌گذارد و در نهایت، در جدایی نادر از سیمین بیننده با شبکه‌ای از مناسبات و رویارویی فرد با اقتدار ناشی از گفتمان‌های گوناگون اجتماعی، فرهنگی، طبقاتی و ایدئولوژیکی روبه‌رو می‌شود.

## ۵. نتایج تحلیل گفتمان فیلم‌ها

در این قسمت به تحلیل سه فیلم مذکور در چهارچوب گفتمان فوکویی می‌پردازیم و موارد مواجهه زنان با مراجع و کانون‌های گوناگون قدرت در جامعه را بررسی می‌کنیم. چگونگی بازنمایی حضور و نفوذ این مراجع قدرت در زندگی زنانی از طبقات گوناگون جامعه، هم در حیطه عمومی و هم در حیطه خصوصی، از جمله موارد مدنظر این قسمت است.

### ۱.۵ چهارشنبه‌سوری

چهارشنبه‌سوری روایتی است از زندگی زوجی از طبقه متوسط جامعه که بیننده به میانجی شخصیت روحی، کارگر شرکت خدماتی، و از زاویه دید او با مناسبات و گفتمان حاکم بر طبقه متوسط جامعه آشنا می‌شود. روحی (ترانه علیدوستی) کارگری است که در روز چهارشنبه‌سوری برای کار به خانه خانواده‌ای وارد می‌شود. مزده (هدیه تهرانی)، خانم خانه، به رابطه همسرش، مرتضی (حمید فرخ‌نژاد)، و زن همسایه، سیمین (پانته‌آ بهرام)، مشکوک شده است و در پی کشف خیانت همسرش است. سوءظن مزده و تلاشش برای یافتن



نشانه‌های خیانت مرتضی، سبب تندخویی و آشفتگی او در رفتارهایش شده است و زندگی خانوادگی آنان را در آستانه نابودی قرار می‌دهد. فیلم به روایت رابطه پرتنش این زوج می‌پردازد و در پایان با وجود آن‌که مژده به خیانت همسرش پی می‌برد، سکوت می‌کند و خود را در بستر فرزندش و در کنار او از نگاه مرتضی پنهان می‌کند.

مژده، که شخصیت اصلی فیلم است، به دلیل نوع آرایش و پوشش (لباس سیاه و چهره غمگین) و رفتار عصبی و ناسازگارش تداعی‌کننده آدمی با بحران‌های روحی و روانی است (شاهوند، ۱۳۸۹). او در طول فیلم در پی کشف حقیقت خیانت همسرش است. همه اشیاء، احساسات و روابط برای او حول یک چیز معنا می‌یابد و آن اثبات وجود خیانت است (لاجوردی، ۱۳۸۴: ۱۵۲). برای مثال تلفن و هواکش حمام برای او ابزاری می‌شوند تا بتواند به حقیقت (خیانت) برسد، کارگر خدماتی برای او وسیله‌ای می‌شود تا اطلاعاتی از درون خانه سیمین به دست آورد و حتی حس آدمی نیز برای مژده به امری هراس‌آور تبدیل می‌شود. در سکansı که او با خواهرش درددل می‌کند می‌گوید مرتضی بوی سیمین را می‌دهد. فشار روانی شکی که مژده به شوهرش دارد سبب می‌شود رفتارهایی آشفته و نامتعادل از خود نشان دهد (لاجوردی، ۱۳۸۴). همین امر سبب می‌شود گفتمان خانوادگی مسلط در جامعه محکومش کند و به بازخواستش بپردازد. نابسامانی و شلوغی خانه، انبوهی از وسایل و لباس‌های نامرتب، بی‌توجهی به اوضاع داخلی خانه و امور خانه‌داری و نظایر آن، نشانه‌هایی می‌شوند تا شوهر، همسایه، و حتی خواهر مژده به عنوان حاملان گفتمان خانوادگی مسلط، به او خرده بگیرند و فردیتش را به چالش بکشند. تصویری که از روابط زناشویی میان مرتضی و مژده در فیلم ارائه می‌شود به گونه‌ای است که مرتضی گفتمان حاکم تلقی شده است و رفتار و اعمال مژده را به منزله گفتمان رقیب به چالش می‌کشد. گفتمان حاکم زمانی فردیت و هویت مژده را می‌پذیرد که او وظایف خانه‌داری‌اش را انجام دهد، به شوهر و فرزندش رسیدگی کند و احساس آسایش و امنیتی که خانواده به آن احتیاج دارد به خانه بازگرداند. به همین سبب، با وجود آن‌که شخصیت مژده در پی کنشی فعالانه برای اثبات حقیقت خیانت است - که گویی همان اثبات هویت خود است - اما این امر به علت تضاد و تقابل با مناسبات گفتمان حاکم نادیده گرفته می‌شود. گفتمان حاکم و مناسبات اجتماعی حاکم بر روابط خانوادگی افراد، از مژده (و زنان دیگر) می‌خواهد که فردیتی وابسته به مردان داشته باشند. بنابراین، مژده در پایان فیلم و زمانی که حقیقت خیانت شوهر بر او فاش می‌شود نمی‌تواند به کنشی فعالانه دست بزند و از مناسبات حاکم بر

گفتمان خانواده فراتر رود. مژده سکوت می‌کند و به فرزندش پناه می‌برد؛ زیرا (شوهر در هر قدمی که مژده به سوی حقیقت برمی‌دارد فریبش می‌دهد). شوهر با ارائه فکت‌هایی که مژده را «زنی هیستریک» قلمداد می‌کند قدرت این را دارد که این اتهام کهنه به زنان را تکرار کند و تداوم بخشد. زن هیستریک زنی است آشفته و فرورفته در احساسات شدید و گنگ که در جهان پرتنش خود دیگران را متهم می‌داند. شوهر با از سرگیری این اتهام راه هرگونه جدی‌گرفتن مژده را می‌بندد. فریب‌کاری شوهر کاری فردی و خاص این خانواده نیست؛ بلکه همان قدرتی است که هر نوع فکتی را واژگون می‌کند (لاجوردی، ۱۳۸۴: ۱۶۰).

نکته دیگری که باید به آن اشاره شود تصویری است که از دیگر شخصیت‌های زن فیلم چهارشنبه‌سوری ارائه می‌شود. سیمین، همسایه و معشوقه مرتضی، اگرچه خواهان قطع ارتباط با مرتضی است و اوست که پیش‌قدم این جدایی می‌شود، ولی کار او بیش از هر چیز به دلیل فشار اجتماعی است که از سوی گفتمان حاکم حس می‌کند. سیمین، که زنی مطلقه است، از نظر اطرافیان و همسایگانش فردی بیگانه است. او در سکansı به صاحبخانه‌اش می‌گوید با هیچ‌یک از همسایگانش در آپارتمان ارتباط ندارد و دلیل شکایت‌هایی که از او می‌شود تنها بودنش است. به نوعی می‌توان گفت سیمین در مقابل فضای گفتمانی محیط زندگی‌اش (که قطب «خودی» شناخته می‌شود) به منزله غیر و قطب «دیگری» در نظر گرفته می‌شود. این فضای گفتمانی با برجسته‌سازی هویت خود، سیمین را به واسطه فرایند غیریت‌سازی به حاشیه می‌راند. به همین دلیل است که سیمین به علت ناتوانی در مقابله با فرایند طرد و کنارگذاری‌اش از سوی گفتمان اجتماعی حاکم (گفتمانی که فردیت و موجودیت زن را فقط در درون خانواده و در کنار مرد و فرزند می‌پذیرد) مستأصل می‌شود و خواهان جدایی از مرتضی و قطع ارتباط با اوست. نمونه‌ای از این به‌انقیاد درآمدن فردیت زن به دست قدرت گفتمان حاکم را در سکansı می‌بینیم که سیمین پس از پیاده‌شدن از ماشین مرتضی و قطع ارتباط با او، در خیابان از سوی جوانانی موتورسوار تهدید می‌شود و او هراسان به سوی کوچه‌ای بازمی‌گردد که لحظاتی پیش با مرتضی در آن بود، اما مرتضی را نمی‌یابد.

شخصیت زن دیگر «روحي» است. فیلم با او آغاز می‌شود و گره‌گشایی داستان نیز با اوست. مژده با کمک روحی و با گفته‌های اوست که به حقیقت خیانت شوهر پی می‌برد. اما روحی در طول فیلم و در مناسباتش با دیگران فقط سوژه‌ای درجه دوم و فرعی به‌شمار می‌آید (میراحسان، ۱۳۸۵). با وجود این، یگانه کنش فعالانه داستان (کشف حقیقت خیانت

و تلاش برای گفتن آن به مژده) از سوی او سر می‌زند. این امر از آن ناشی می‌شود که فیلم‌ساز با قراردادن دختر کارگر (روحی)، که همچون چشم بینای مخاطب عمل می‌کند، می‌کوشد زندگی و مناسبات اجتماعی زوج اصلی داستان را از نگاه ناظری بیرونی روایت کند، اما به دلیل تفاوت‌های فرهنگی و طبقاتی، که از نظر فیلم‌ساز میان روحی (شخصیتی که نماد طبقات فرودست و نسبتاً محروم جامعه است) و مژده و مرتضی (شخصیت‌هایی که نماد طبقات فرادست و نسبتاً مرفه جامعه‌اند) وجود دارد، فردیت روحی در طول فیلم امری فرعی در نظر گرفته می‌شود؛ روحی ناظری است که همه‌چیز برایش تازگی دارد.

با وجود آن‌که شخصیت‌های اصلی فیلم از طبقه متوسط جامعه‌اند و فیلم در پی به‌تصویر کشیدن روابط اجتماعی آنان است، اما عامل ورود بیننده به داستان، دختری کارگر (روحی) است که با نامزدش از حاشیه شهر وارد زندگی این زوج آپارتمان‌نشین می‌شود تا به این ترتیب، زندگی زوج اصلی داستان روایت شود و در پایان نیز دختر کارگر، که فیلم به‌نحوی سیر بلوغ اجتماعی و فکری اوست (آزادی، ۱۳۸۵)، یگانه شخصیتی می‌شود که در برابر سلطه گفتمان‌های گوناگون بر فردیت آدمی میل به مقاومت را در خود احساس می‌کند. بدین صورت، رویکرد شخصیت‌های اصلی داستان به مسائل پیرامون خود به‌کلی جنبه انفعالی دارد و ثبات شخصیتی و هویتی فیلم فقط از آن شخصیت روحی است (عقیقی، ۱۳۸۹: ۲۰۱).

در نتیجه باید گفت چهارشنبه‌سوری نه‌فقط به اخلاق و بی‌اخلاقی در دنیای مدرن می‌پردازد، بلکه به الزام و اجبارهایی که از سوی گفتمان‌های گوناگون بر فرد وارد می‌شود نیز توجه می‌کند و از به‌انقیاد درآمدن فردیت و هویت آدمی سخن می‌گوید؛ امری که در فیلم بعدی‌اش، *درباره‌الی...* نیز پی گرفته می‌شود.

## ۲.۵ درباره‌الی ...

فیلم چهارم اصغر فرهادی داستان ساده‌ای دارد: عده‌ای تصمیم می‌گیرند در سفری چندروزه همسری برای دوست جوانشان، احمد، بیابند، ولی ناپدیدشدن «الی»، همان دختری که برای آشنایی با احمد در نظر گرفته‌اند، زمینه بروز برخوردهای متفاوت میان جمع دوستانه آنان را فراهم می‌کند، اما با وجود چنین داستان ساده‌ای، فیلم‌ساز در متن آن به ترسیم روابط اجتماعی پیچیده در فرهنگ سستی و فرهنگ مدرن‌شده، سبک زندگی، اخلاقیات، انگیزه‌ها و اهداف افراد در جامعه امروز ایران می‌پردازد.

می‌توان روایت داستانی فیلم را به دو بخش عمده تقسیم کرد؛ در بخش نخست، فیلم‌ساز به چینه‌های شخصیت‌های داستان و آشناسازی امور می‌پردازد و در بخش دوم، با گره‌افکنی و پرداخت حادثه به آشناسازی از امور روی می‌آورد و تغییر روحیه شخصیت‌های داستان را به تصویر می‌کشد و از این طریق به اموری همچون قضاوت و داوری دربارهٔ هویت افراد، فشار اجتماعی بر فرد از سوی گفتمان‌های حاکم و مسائلی از این قبیل می‌پردازد (کتیریان، ۱۳۸۷).

در *بارة الی... چهار شخصیت زن اصلی دارد؛ الی (ترانه علیدوستی)، سپیده (گلشیفته فراهانی)، نازی (رنا آزادی‌ور) و شهره (مریلا زارعی)*. از این میان، فقط الی است که با همسفران خود آشنایی قبلی ندارد و آمده است این فرصت را به دست آورد که به عضویت گروه دوستانه آنان درآید. گفتمان حاکم بر گروه دوستانه الی را به سادگی می‌پذیرد. جمع الی را به منزلهٔ میهمانی تازه‌وارد می‌پذیرند. او مهربان، ساده، و صمیمی است (ویلکینسون، ۱۳۸۸)، در کارهای گروهی پیش قدم می‌شود، در تمیزکردن ویلای اجاره‌ای به جمع کمک می‌کند و مراقب کودکان است. سپیده نیز از الی می‌خواهد در جمعشان احساس غریبگی نکند و به او می‌گوید: «قاطیشون شو بهت خوش بگذره». به عبارت دیگر، الی در فضای گفتمان‌گونگی فیلم به مثابه دالی شناور به شمار می‌رود، فقط زمانی به منزلهٔ شخصی تازه‌وارد از سوی جمع دوستانه (دال مرکزی) پذیرفته می‌شود که در قالب مختصاتی قطب «خودی» حل شود. گفتمان حاکم بر گروه فقط زمانی «غریبه» را به جمع خود می‌پذیرد که او را از «خود» کند و این فرایند را از طریق گفتمان خانواده و سلطه بر بدن او (ازدواج) پی می‌گیرد. الی، که «ناسازه» (inappropriate) (کاظمی، ۱۳۸۸: ۸۳) است، فقط زمانی از سوی هم‌سفرانش پذیرفته می‌شود که قواعد گفتمانی حاکم را قبول کند؛ گفتمانی که می‌خواهد تحت هر شرایطی الی را از «خود» کند و «ناخودی» را فوراً به «خودی» تبدیل کند. در حقیقت، سلطه و اقتدار گفتمان اجتماعی حاکم سبب شده است «... همه مانند کالایی از او (الی) استفاده کنند و این وسط، احمد (شهاب حسینی) تنها قصد داشت این مصرف را به شکل سستی ابدی کند» (باغبانی، ۱۳۸۸: ۳۱).

از سوی دیگر، گویی الی فردیت و هویت خود را تحت تأثیر گفتمانی عام‌تر (خانواده) می‌داند. حتی لحظه‌ای که تصمیم می‌گیرد از جمع جدا شود هویت مستقل و دارای اختیاری از خود نشان نمی‌دهد: «واقعاً نمی‌تونم بمونم» و البته علت این بی‌اختیاری هم خانواده ذکر می‌شود: «مامانم دعوا می‌کنه خاله جون، مثل مامان تو نیست که». حتی الی در تصمیم‌گیری

برای جدایی از نامزدش نیز این امر را زمانی که در گفت‌وگو با سپیده است بر ما نمایان می‌سازد: «خانواده‌ام مخالف‌اند، خودش هم فرقی نمی‌کنه» (سهیلی، ۱۳۸۹). در این دیالوگ‌ها نشانه‌هایی از اهمیت بالای گفتمان خانواده و اعمال اقتداری که این گفتمان بر تصمیم فرد برای ازدواج کردن یا نکردن با کسی وارد می‌کند مشاهده می‌شود.

شخصیت دیگری که باید به آن اشاره شود سپیده است. سپیده دختری است که از خود فردیتی فعال به نمایش می‌گذارد. اوست که دیگران را برای سفر جمع می‌کند. او به گونه‌ای پشتیبان و حامی همه اعضای گروه به‌شمار می‌آید و با پذیرفتن نقش هدایت‌کننده در گروه (ویلکینسون، ۱۳۸۸)، به استقلالی نسبی از گفتمان حاکم بر جمع دست می‌یابد. او با وجود آگاهی از این‌که ویلایی شمال برای سفر مهیا نیست آنان را به سفر می‌آورد و اوست که «اصرار می‌کند ویلایی لب آب بگیرند». دوستان تصمیمات او را به دلیل برعهده داشتن نقش رهبر (حامی) می‌پذیرند و از او چهره سوژه‌ای فعال و کنش‌گر را می‌سازند. در حقیقت، او یگانه سوژه‌ای است که به شکستن هر نظم و قاعده گفتمانی و مقاومت در برابر آن میل دارد و به همین دلیل همسر (حامی گفتمان خانواده) و دوستانش (حامی گفتمان فهم عامه) به او فشار می‌آورند و از او بازخواست می‌کنند. با گم‌شدن الی است که قدرت اجتماعی از طریق حاملانش (همسر و دوستان سپیده) می‌کوشد او را زیر سلطه خود درآورد و فردیتش را در خود حل کند. امیر، همسر سپیده، اکنون به او متعرض می‌شود که «تو چه کاره احمدی که می‌خوای برایش زن بگیری؟ مادرشی؟ خواهرشی؟» شهره از او می‌پرسد «من گفتم بیایم شمال؟ من گفتم ویلایی لب آب بگیریم؟ من این دختره رو دعوت کردم؟» روند کنارگذاری و حذف فردیت سپیده در صحنه رأی‌گیری افراد برای افشاکردن یا افشانکردن حقیقت الی به اوج خود می‌رسد (آزرم، ۱۳۸۷).

درباره الی... درباره آدم‌هایی است که زیر فشار سلطه گفتمان‌های حاکم بر فردیت، ارزش‌ها، نگرش‌ها، مفاهیم و باورهای خود از درون متلاشی می‌شوند و یگانه راهی که برای بقای خود در نظر می‌گیرند قربانی کردن فردیت و هویت دیگری است؛ خواه غریبه‌ای به نام الی باشد، خواه آشنایی به نام سپیده.

### ۳.۵ جدایی نادر از سیمین

آخرین فیلم از سه‌گانه اصغر فرهادی، که یکی از پرمخاطب‌ترین فیلم‌های چند سال اخیر سینمای ایران است، روایت زندگی آدم‌هایی از دو طبقه متوسط و فرودست جامعه است که

روابطشان در کشاکش رویارویی‌شان با یک‌دیگر دچار پیشامدها و نوساناتی می‌شود. سیمین (لیلا حاتمی) قصد دارد به همراه همسرش نادر (پیمان معادی) و دخترش ترمه (سارینا فرهادی) از کشور مهاجرت کند، ولی نادر به علت این‌که پدرش از بیماری آلزایمر رنج می‌برد حاضر به این کار نیست و همین قضیه آن‌ها را به سمت جدایی سوق می‌دهد. در همین حین، نادر برای نگه‌داری از پدرش مستخدمی به نام راضیه (ساره بیات) را استخدام می‌کند. یک روز که نادر به خانه برمی‌گردد پدرش را تنها و طناب‌پیچ شده بر روی تخت رها می‌بیند. وقتی راضیه به خانه برمی‌گردد، به واسطه همین قضیه با او دعوی شدیدی می‌کند که عواقب تراژیک آن، زندگی آن‌ها و خانواده‌هایشان را دستخوش نامالایمات می‌کند.

این فیلم پروسه‌ای از رویارویی‌ها و مواجهات اجتماعی میان دو طبقه متوسط و فرودست را در بستری از گفتمان مسلط بر جامعه امروز ایران به تصویر می‌کشد. در این فیلم تقابل زن در حکم سوژه‌ای انسانی و قاضی در حکم گفتمان قدرت حاکم را می‌توان از سکانس نخستین به خوبی مشاهده کرد؛ جایی که سیمین قصد دارد از شوهرش جدا شود، حضانت فرزند را برعهده بگیرد و از کشور خارج شود، اما قاضی که به نوعی نماد قدرت انضباطی (به تعبیر فوکو) مسلط بر جامعه است با درخواستش مخالفت می‌کند؛ زیرا چنین تصمیمی با موازین و معیارهای گفتمان حاکم مغایرت دارد و حتی زمانی که سیمین می‌کوشد با مقاومت کردن در مقابل رأی قاضی او را به پذیرش نظرش متقاعد کند، قاضی با تحکمی خاص، که از قدرت تحت اختیارش ناشی می‌شود، سیمین را مجبور به اطاعت از قدرت اجتماعی حاکم بر روابط خانوادگی جامعه می‌کند و به او می‌گوید: «من قاضی‌ام، تشخیص می‌دم که مشکل شما کوچیکه». به عبارت دیگر، قاضی در نقش نمادی از گفتمان مسلط بر جامعه می‌کوشد با برجسته‌سازی هژمونی، که قدرت حاکم می‌پذیرد، و تأثیرگذاری بر ذهن سوژه، که در این‌جا سیمین نمادی از آن است، اقدام به تولید و تثبیت معنای مد نظر خود از طریق به حاشیه‌رانی سوژه مذکور کند. شاید مقابله سیمین با همین گفتمان قدرت در زندگی روزانه باعث شده است رفتاری که از او در جای‌جای فیلم می‌بینیم منفعلانه و سازش‌گرانه باشد. به نوعی می‌توان گفت سیمین این امر را پذیرفته است که برای این‌که گفتمان حاکم بر جامعه فردیت و هویت اجتماعی شخص را بپذیرد باید در مواجهه با آن تسلیم‌پذیر و سازش‌کار باشد و این را می‌توان برای مثال در دو سکانس به خوبی دید؛ یکی زمانی که کارگران باربر در قبال حمل پیانو دستمزدی

اضافه برای یک طبقه بیش تر طلب می کنند و سیمین در مقابل خواسته شان کوتاه می آید و حاضر می شود بدون مقاومتی خاص به جای خریدار، خودش مبلغ اضافی را پردازد (دانش، ۱۳۹۰) و دیگری زمانی است که با نادر در آشپزخانه به مشاجره می پردازد تا او را وادار کند دیه را هرچه زودتر به حجت (شهاب حسینی) بدهد تا سریع تر قائله خوابانده شود (اسدی رازی، ۱۳۹۰).

شخصیت زن دیگر این فیلم راضیه است که از آن دست زنان طبقه فرودست شهری است که در طول زندگی شان اسیر اضطراب و گرفتاری های روزمرگی اند، بر اخلاقی که به آن معتقدند پایبندند و برای احقاق حقوقشان از هیچ کوششی فروگذار نمی کنند، حال چه با قسم خوردن به مقدسات و چه با جر و بحث کردن و دعوا و مرافعه. راضیه را باید پیروز کشاکش اخلاقی درون فیلم دانست؛ زیرا او بود که به هر دلیل - یا به خاطر ایمان راسخش به راستی یا ترس شدیدش از عواقب دروغ و پول حرام در زندگی دخترش - در بحرانی ترین لحظه برای تصمیم گیری در نقش سوژه ای شناسا، فردیت اجتماعی خود را در مواجهه با قدرت اجتماعی مسلط به چالش می کشد و در مقابل فشارهایی که از سوی شوهر و خواهرشوهرش و همچنین فضای ملتهب حاکم بر جلسه حل و فصل پایانی بر او وارد می شود مقاومت می کند (دانش، ۱۳۹۰) و همه تبعات ناگوار تصمیمش را، که همانا بازخواست گفتمان خانوادگی مسلط است، به جان می خورد.

شخصیتی که فرهادی از راضیه در این فیلم به نمایش می گذارد شخصیتی چندبُعدی است که به واسطه این که در درون گفتمان قدرت مسلط بر جامعه حل شده است نمی توان آن را در قالبی جداگانه جای داد. به این دلیل که ویژگی های مربوط به فعال و منفعل بودن را توأمان در خود دارد؛ برای مثال همین شخصیت، زمانی که برخلاف ارزش های سنتی و گفتمان اجتماعی طبقه ای که به آن تعلق دارد، مبنی بر این که زن بی اجازه شوهر حق انجام کار بیرون از خانه را ندارد، به واسطه این که برای امرار معاش و کسب درآمد برای خانواده اش از ارزش های جبری اجتماعش تخطی کرده است از خود فردیتی سوژه ساز و فعالانه بروز می دهد، ولی زمانی که از ترس متوجه شدن شوهرش از نادر می خواهد که کارکردن او را از حجت پنهان کند به خاطر این که از طرف گفتمان قدرت خانوادگی اجتماعی جامعه اش بازخواست نشود، به نوعی هویت فردی اش را در لوای شخصیتی منفعل و تسلیم پذیر نشان می دهد. بنابراین، نظام معنایی که از راضیه می بینیم در دو جایگاه متفاوت به دو گونه کاملاً متفاوت بروز می کند.

ترمه نوجوان شخصیت دیگر فیلم است که متوجه می‌شود در جامعه‌ای که همه افرادش برای این که به مقاصد خود برسند اخلاق را قربانی اهدافشان می‌کنند، او نیز یاد می‌گیرد برای این که در مواجهه با گفتمان غالب به مقصود خود برسد دروغ بگوید؛ به همین سبب وقتی در دادگاه، قاضی در حکم نماینده قدرت اجتماعی مسلط از او می‌خواهد که حقیقت را بگوید، ترمه برخلاف عقیده‌اش، که دروغ گفتن را کاری نادرست و ناشایست می‌داند، مجبور می‌شود به واسطه حفظ منافع خانواده و این که پدرش را از انقیاد سلطه و قدرت جامعه برهاند دروغ بگوید. ترمه در کشاکش ماجراها و اتفاق‌هایی که برای خانواده‌اش می‌افتد به بلوغ فکری می‌رسد (نورایی، ۱۳۹۰: ۹۴) و نادر نیز در این مسیر می‌کوشد هر چه بیش‌تر ترمه را به اصول و ارزش‌هایی که خود به آن معتقد است پایند کند. یکی از همین موارد زمانی است که ترمه را مجبور می‌کند به جای کلمه عربی «ضمانت» از معادل فارسی «پشتوانه» برای کلمه «گارانتی» استفاده کند، حتی اگر معلمش از او به واسطه همین قضیه نمره کم کند (اسدی رازی، ۱۳۹۰). او می‌کوشد به ترمه یاد دهد هویت و فردیت زنانه خود را به مثابه امری مستقل در برابر سلطه و استیلای گفتمانی حاکم حفظ کند و تحت هر شرایطی احقاق حق کند و زیر بار حرف زور نرود؛ چیزی که حتی ممکن است مغایر با اصول و قواعد گفتمان قدرت حاکم بر جامعه باشد.

در نظام معنایی که فرهادی در این فیلم برای ما به تصویر می‌کشد گستره و نفوذ گفتمان غالب جنسیتی نیز پررنگ و مشهود است. گفتمانی که به نوعی نشان از به‌چالش کشیدن سوژگی و فردیت زنان در مواجهه با گفتمان فرهنگی غالب بر جامعه دارد و حتی می‌شود این نشانه را در نام فیلم نیز ردیابی کرد. با این که در آغاز فیلم می‌بینیم سیمین قصد جدایی دارد، اما نام «جدایی نادر از سیمین» بر روی فیلم نهاده شده است (اسلامی، ۱۳۹۰). گویی فرهادی با نشان دادن این نکته جزئی قصد دارد ما را متوجه این قضیه کند که گفتمان قدرت مسلط بر جامعه هیچ‌گاه چنین مسئله‌ای را نمی‌پذیرد که زنان به منزله سوژه‌ای فعال و دارای هویت فردی بتوانند برای زندگی‌شان تصمیمی مستقلانه بگیرند و حتماً تصمیمات زنان در گفتمان فرهنگی و اجتماعی این جامعه باید از کانال تصمیمات مردانه عبور کند تا مناسبات گفتمان حاکم آن را بپذیرد (همان).

## ۶. نتیجه‌گیری

اگرچه هدف بنیادی هنر سینما کسب لذت و سرگرمی از طریق ثبت تصاویر متحرک است،



اما امروزه این هنر کارکردهای گوناگونی یافته است و بیش از پیش در ارتباط با وضعیت اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی حاکم بر هر دوره تعریف می‌شود. این امر سبب شده است فیلم‌های سینمایی همچون متنی در نظر گرفته شوند که می‌توان با تحلیلشان به درکی از گفتمان‌های موجود در هر جامعه و مناسبات سوژه‌های انسانی با مراجع گوناگون قدرت نائل آمد، همان‌طور که فوکو به رابطه میان گفتمان و قدرت اشاره می‌کند و آن را نه صرفاً واقعی در قالب زبان، بلکه سلسله‌مراتبی می‌داند که نحوه تفکر و استنباط ما را از واقعیت شکل می‌دهد. به اعتقاد او، این گفتمان است که ما را به تجربه بی‌واسطه امور در زندگی روزانه قادر می‌سازد.

همواره کوشش فوکو بر این بوده است که نشان دهد قدرت در عمق روابط روزمره افراد، نهادها و ساختارها رسوخ و عمل می‌کند. او قدرت را فقط منوط به سرکوب و درید نهادی خاص نمی‌بیند، بلکه آن را در میان پنهان‌ترین سطوح زندگی افراد جامعه در جریان می‌داند که برای شناسایی و تحلیلش باید به بطن اشکال و واحدهای اجتماعی کوچک‌تر جامعه نیز توجه کرد.

نکته دیگری که باید بر آن تأکید داشت تصویری است که فوکو از قدرت در سر دارد؛ وی قدرت را نه ابزاری در اختیار افراد برای سلطه و اعمال اقتدار بر دیگران، بلکه همه نیروها و فرایندهایی می‌داند که جهان اجتماعی ما را شکل می‌دهد و به آن معنا می‌بخشد.

اگرچه سینمای ایران در دهه ۱۳۸۰ آثار شاخصی به خود دیده است، اما فیلم‌های اصغر فرهادی همچون آینه‌ای است که در آن می‌توان گفتمان‌های اجتماعی، روانی، سیاسی و فرهنگی جامعه خود را به شکلی رئالیستی و مینیمال مشاهده کرد. به این منظور، با استفاده از روش تحلیل گفتمان به بررسی شخصیت زنان در فیلم‌های مذکور و نحوه مواجهه آنان با مراجع گوناگون قدرت پرداختیم.

هر سه فیلم مذکور، نگاهی آسیب‌شناسانه به زندگی روزمره جامعه ایرانی دارد و بخشی از گفتمان‌های گوناگون حاکم بر جامعه معاصر ایرانی را دربر می‌گیرد و از خلال مناسباتی که میان شخصیت‌های فیلم‌ها در جریان است اقتدار و سلطه مراجع قدرت بر زندگی فردی و اجتماعی زنان، چه آنان که نماینده طبقه متوسط و نسبتاً مرفه‌اند و چه آنان که نماینده طبقه فرودست و محروم جامعه‌اند، به تصویر کشیده می‌شود.

جهانی که فرهادی از جامعه امروزی در قاب تصویر ترسیم می‌کند جهانی است که در آن، طبقات گوناگون جامعه با نظامی از مراتب قدرت مواجه‌اند و بسته به میزان ارتباطشان با

مراجع انتشاردهنده قدرت، با آن درگیرند. در این میان، قشری که بیش از همه در کانون توجه فرهادی است «زنان» اند که باید در مواجهه با لحظات تصمیم‌ساز، کنش‌هایی سوژه‌محور از خود بروز دهند.

برای مثال، در سه‌گانه فرهادی این زنانند که باید در اوج دراماتیک و بحرانی داستان با تصمیماتشان نقطه عطف پایانی فیلم را گره‌گشایی کنند. در چهارشنبه‌سوری این روحی است که باید تصمیم بگیرد آیا از رابطه پنهانی مرتضی و سیمین حرفی به مژده بزند یا خیر؟ در *درباره‌الی...* این سپیده است که باید تصمیم بگیرد آیا برای حفظ آبروی الی نزد نامزدش، به او بگوید که از نامزدی‌شان خبر داشته یا خیر؟ و در نهایت، در *جدایی نادر از سیمین* این راضیه است که باید تصمیم بگیرد با دست‌گذاشتن بر روی قرآن قسم بخورد و پول را بگیرد یا خیر؟ در این شرایط فقط راضیه است که کنشی فعالانه از خود نشان می‌دهد و در مقابله با قدرتی که از سوی گفتمان خانوادگی‌اش (فشاری که شوهر و خواهرشوهرش بر او می‌آورند که قسم دروغ بخورد تا بتواند پول را بگیرند) بر او اعمال می‌شود ایستادگی می‌کند و از اصولی که به آن پایبند است عدول نمی‌کند، حتی به قیمت ازهم‌پاشیدن زندگی خانوادگی‌اش؛ برخلاف روحی و سپیده که هریک به نوعی مقهور قدرت گفتمانی می‌شوند که با آن مواجه‌اند.

تصویری که اصغر فرهادی از جامعه معاصر ایرانی در ذهن دارد قالبی است با تصمیمات و اعمال از پیش مردانه که انقیاد و انفعال زنان را به همراه دارد؛ به گونه‌ای که زنان را در نظامی از گفتمان‌های گوناگون منبعث از منابع قدرت محصور می‌بیند. در فیلم‌های فرهادی تصمیم‌گیری و کنش‌های سوژه‌محور حول مرکزیت زنان شکل می‌گیرد، اما این کنش‌ها اغلب تحت تأثیر گفتمان غالب اجتماعی و همچنین گفتمان حاکم مردانه به کنشی منفعلانه و سوژه‌ای تعیین‌پذیر تبدیل می‌شوند؛ همان‌گونه که فوکو سوژه را مخلوق قدرت و سازوکارهایش در جامعه می‌داند.

## منابع

آزادی، نوشین (۱۳۸۵). «انتخاب، نگاهی به فیلم چهارشنبه‌سوری»، پایگاه اینترنتی سی نت: [www.Cinetmag.com](http://www.Cinetmag.com).

آزم، محسن (۱۳۸۷). «و غیابت حضور قاطع اعجاز است»، پایگاه اینترنتی شمال از شمال غربی: [www.azarm.persianblog.ir](http://www.azarm.persianblog.ir)

اسدی رازی، محمدصادق (۱۳۹۰). «جدال اصل با کپی»، ماهنامه سینمایی فیلم، س ۲۹، ش ۴۲۹.

- اسلامی، مازیار (۱۳۹۰). «خانواده مقدس»، مهرنامه، ش ۲۰.
- باغبانی، مانی (۱۳۸۸). «چه دریایی میان ماست»، هفته‌نامه چلچراغ، ش ۳۴۵.
- بشیریه، حسین (۱۳۸۷). دولت و جامعه مدنی، گفتمان‌های جامعه‌شناسی سیاسی، قم: نقد و نظر.
- پیشگاهی، زهرا و امیر قدسی (۱۳۸۹). «نظریه‌های فرهنگی فمینیسم و دلالت‌های آن بر جامعه ایران»، زن در فرهنگ و هنر، پژوهش زنان، دوره اول، ش ۳.
- جاروی، ایسی (۱۳۸۰). «ارتباط کلی سینما و جامعه‌شناسی با جامعه‌شناسی سینما»، فارابی، ترجمه اعظم راودراد، دوره دهم، ش ۲.
- جینکز، ویلیام (۱۳۸۱). ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.
- حسینی‌زاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۳). «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی»، علوم سیاسی، س ۷، ش ۲۸.
- دانش، مهرزاد (۱۳۹۰) «تا صبح فردا»، ماهنامه سینمایی فیلم، س ۲۹، ش ۴۲۴.
- داوودی، هومن (۱۳۹۰). «چهره‌ها: ویژه‌نامه اصغر فرهادی»، نگاه نو، ش ۹۲.
- دریغوس، هیوبرت و رابینو، پل (۱۳۸۹). میشل فوکو فراسوی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک، با مؤخره‌ای به قلم میشل فوکو، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نی.
- راودراد، اعظم و معصومه تقی‌زادگان (۱۳۹۲). «خوانش انتقادی فیلم درباره‌الی...»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، س ۹، ش ۳۱.
- رحمتی، محمدمهدی و مهدی سلطانی (۱۳۸۳). «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، پژوهش زنان، دوره دوم، ش ۳.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۱). قدرت، گفتمان و زیان/سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران: نی.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، علوم سیاسی، س ۷، ش ۲۸.
- سهیلی، کمیل (۱۳۸۹). «بازنمایی زندگی روزمره جوانان ایرانی در سینما با نگاهی به چهار فیلم برگزیده دهه ۸۰ ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مطالعات فرهنگ و رسانه، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- شاهوند، احمد (۱۳۸۹). «از حالا یاد بگیر همه چی رو بهش نگی»، پایگاه اینترنتی سی نت.
- صالحی امیری، سیدرضا (۱۳۸۸). مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی، تهران: ققنوس.
- صفری، فاطمه (۱۳۸۷). «تحلیل نشانه‌شناختی نهادهای اجتماعی در سینمای رسول صدرعاملی»، دوره نهم، ش ۱ و ۲.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۹). میشل فوکو: دانش و قدرت، تهران: هرمس.
- عقیقی، سعید (۱۳۸۹). «آشفته‌حالان بداقبال، نگاهی به وضعیت طبقه متوسط در ایران»، مهرنامه، س ۱، ش ۵.
- علوی، شادی (۱۳۸۵). «طراحی خانه سینماگران اراک»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.
- علیپور انوریان، سولماز (۱۳۸۵). «بررسی نقش تغییرات زن در سینمای پس از انقلاب ۱۳۵۷»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

- فاضلی، محمد (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی، س ۴، ش ۱۴.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). *تئاتر فلسفه: گزیده‌ای از درس گفتارها، کوتاه‌نوشته‌ها، گفت‌وگوها و ...*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.
- فولادوند، عزت‌الله (۱۳۷۲) «میشل فوکو، رازبینی و راست‌گویی»، نگاه نو، ش ۱۷.
- فهم، منصور و آزاده نادری جم (۱۳۹۱). «تحلیل گفتمانی فیلم‌نامه فیلم کافه ستاره»، زن در فرهنگ و هنر، دوره چهارم، ش ۴.
- قجری، حسینعلی و جواد نظری (۱۳۹۱). *کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی*، تهران: جامعه‌شناسان.
- کاظمی، رضا (۱۳۸۸). «چه دریایی میان ماست»، ماهنامه فیلم، س ۲۷، ش ۳۹۶.
- کنیریان، کیوان (۱۳۸۷). «در باره درباره‌الی...»، پایگاه اینترنتی، در تاریخ ۲۳ بهمن ۸۷: [www.keyvanmovie.persianblog.ir](http://www.keyvanmovie.persianblog.ir)
- لاجوردی، هاله (۱۳۸۴). «فکت، دهشت و سکوت: تأملی بر چهارشنبه‌سوری»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات.
- محمدپور، احمد، مریم ملک صادقی و مهدی علیزاده (۱۳۹۱). «مطالعه نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، س ۸، ش ۲۹.
- مهدی‌زاده، سیدمحمد و معصومه اسماعیلی (۱۳۹۱). «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا»، زن در فرهنگ و هنر، دوره چهارم، ش ۱.
- میر احسان، احمد (۱۳۸۵). «نقد چهارشنبه‌سوری: حق معقول تماشا»، نگاه حوزه، ش ۱۸۰.
- نورایی، جهانبخش (۱۳۹۰). «نگاه هولوغرافیک به جلایی نادر از سیمین»، ماهنامه سینمایی فیلم، س ۲۹، ش ۴۲۷.
- نیازی، هاله (۱۳۸۷). «درآمدی بر جامعه‌شناسی تصویر»، فارابی، دوره یازدهم، ش ۴.
- ویلیکینسون، آمیر (۱۳۸۸). «شرافت از دست رفته»، ترجمه پیمان جواد، پایگاه اینترنتی سینمای ما: [www.Cinemaema.com](http://www.Cinemaema.com).
- یورگنسن، ماریان و لوییز فیلیپس (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.
- Colin Gordon (ed.) (1980). *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-77: Michel Foucault*, Brighton: The Harvester Press.
- Edgar, A. and P. Sedgwick (2001). *Cultural Theory: The key concepts*. New York: Routledge.
- Focoult, Michel (1980). *The History of sexuality*, Volume I: *An introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Vintage/ Random House.
- Hall, Stuart (1997). "Representation, Meaning and language", S. Hall et al. (eds), *Representation and Signifying Practices*, London: Sage Publications Ltd.
- Kazis, R. (1977). "Benjamin's age of mechanical reproduction", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 15, 1977, Retrieved from:

Laclau, E. and Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.

Schiffirin, D. (1994). *Approaches to Discourse*, Blackwell, USA.

Scott, J. (2006). *Sociology; the key concepts (Routledge Key Guides)*, Routledge, London.

Smart, Barry. (1994). "Introductory Essay: The Government of Conduct—Foucault on Rationality, Power and Subjectivity", *Critical Assessments*, Michel Foucault, Barry Smart (Ed.), Psychology Press, NY.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC15folder/WalterBenjamin.html>





پرویشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی