زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۴: ۱۷ـ۳۶

واکاوی سوژهٔ زن در فضای گفتمانیِ سینمای ایران
(تحلیل گفتمان موردی فیلم‌های *لیلا*، *دو زن* و *جدایی نادر از سیمین*)

احمد بخارایی[۱]، فردین علیخواه[۲]، امین نباتی شاغل[۳*]

چکیده

یکی از موضوعاتی که در کانون توجه رسانه‌ها قرار دارد، موضوع جنسیت و زنان است. هدف این مقاله واکاوی سوژهٔ زن در فضای گفتمانی سینمای ایران است. در پژوهش ما، عرصهٔ سینما و نشانه‌های تصویری انتخاب شده است تا با تأملی گفتمانی بر رابطهٔ سینما و واقعیت، از خلال فیلم‌های سینمایی، نحوهٔ مواجههٔ زنان با جهانی را که در آن زیست می‌کنند بشناسیم. در این مقاله، بر پایهٔ نظریات لاکلا و موفه در مورد جامعه، سیاست، سوژگی و قدرت و براساس روش تحلیل گفتمان به تحلیل گفتمانِ نشانه‌شناختیِ سه فیلم مورد نظر، یعنی *لیلا* (۱۳۷۵)، *دو زن* (۱۳۷۷) و *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹)، پرداخته شده است. در این تحلیل، مشخص شد روابط زنان در بستر سلسله‌مراتب اجتماعی و همچنین گفتمان‌های مسلط بر جامعه و فضای خانوادگی، چندپاره و ازهم‌گسیخته است؛ کما اینکه نمی‌توان یک رویه یا سویهٔ مشخص را بر چگونگی کنش زنان در مناسباتشان در فضای جامعهٔ ایران حاکم دانست و این را می‌توان منبعث از معلق‌بودن روابط در جامعهٔ در حال گذار ایران به‌شمار آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان

تجدد، تحلیل گفتمان، زنان، سنت، سینمای ایران، لاکلا و موفه.

۱. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه پیام نور Bokharaei_ah@yahoo.com
۲. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه گیلان faralikhah@gmail.com
۳. کارشناس ارشد جامعه‌شناسی Amin_nabatishoghl@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۴

مقدمه و طرح مسئله

آفرینش هنری همواره در شبکهٔ پیچیدهٔ روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی و در متن رؤیاهای تجربی روزمره تولید و اجرا می‌شود. به بیان دیگر، به واسطهٔ کنش خلاقانهٔ هنرمند، روح جامعه در کالبد اثر هنری دمیده می‌شود. هنرمند واقعیت‌های اجتماعی بیرونی، تجربه‌های زیسته و معناهای تجسم‌یافته در محیط اجتماعی‌اش را از صافیِ وجود خویش می‌گذراند و در قالب اثر هنری از نو خلقشان می‌کند [۶]. بدین‌ترتیب، اثر هنری، مثلاً فیلم سینمایی، دریچه‌ای به مطالعهٔ جامعه است. سینما آنچه را که پیش‌تر تنها به صورت ضمنی در مناسبات بشری وجود داشت، علنی می‌کند و در مقام نوعی هنر کولاژ دوباره ترکیب‌بندی می‌کند [۵]. فیلم‌ها، با به تصویر کشیدن جامعهٔ اطراف خود، وضعیت اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و روانی مخاطبان خود را بازتاب می‌دهند. درواقع، باید گفت که همواره پاره‌ای واقعیت‌های بیرونی به سینما شکل داده و آن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و محصول سینمایی، سیمایی از جامعه است؛ جامعه‌ای که آن را آفریده و خود مجدداً پذیرای مخلوق خویش است [۱۲]. از این منظر، مطالعهٔ سینما، به‌منزلهٔ پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی، می‌تواند راهگشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی در فهم واقعیات اجتماعی باشد؛ زیرا فیلم با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه می‌تواند روحیات یک دوران را مجسم کند [۳].

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، نگرش به سوژهٔ زن به‌عنوان موضوع جنسیت در کالبد ساختاری جامعه بوده است. امروزه، بدون حضور زنان، خلق آثار هنری، و به‌ویژه فیلم، با نارسایی آشکار همراه است. همین موضوع نشان‌دهندهٔ اهمیت حضور زنان نه‌تنها در سینما بلکه در صحنه‌های دیگر اجتماع است و جامعه در حال پذیرش نقش‌های جدید زنانه است. در عصر کنونی نمی‌توان جامعه‌ای رو به پیشرفت را تصویر کرد که زنانِ آن در حاشیه قرار داشته باشند و فقط به ایفای نقش‌های سنتی بپردازند [۹]. در این میان، با تحلیل فیلم‌های سینمایی می‌توان به تصویری از نظام اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و روانی یک جامعه، همچنین به خواسته‌ها، علایق و آرزوهای اقشار مختلف جامعه دست یافت. مقالهٔ حاضر نیز در سنتِ مطالعات فرهنگی در حوزهٔ سینما قرار می‌گیرد و در پی آن است تا به واسطهٔ تحلیل سه اثر سینمایی، به فهم سوژهٔ زن در بخشی از فضای گفتمان اجتماعی فرهنگیِ جامعهٔ ایران دست یابد و نیز این ادعا را ارزیابی کند که «سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی نشان داده که دگرگونی‌های گسترده در نقش زن و ایستارهای او در جامعه در حال شکل‌گیری است و با گذشت زمان، این تغییرها خود را در جامعه و نیز در سینما بیشتر نشان می‌دهد» [۹]. در این مقاله، به واسطهٔ نظریات لاکلا و موفه، که شرح آن در ادامه خواهد آمد، قصد بر آن است تا به این سؤالات پاسخ داده شود:

۱. در فیلم‌های مورد نظر، گفتمان‌های اجتماعی حاکم بر جامعه چگونه زنان را به‌مثابهٔ سوژه‌های انسانی تعریف می‌کنند؟

۲. این گفتمان‌های اجتماعی به چه صورتی بر زنان، در درون چارچوب گفتمانی مورد نظر خود، تأثیر می‌گذارند؟

۳. زنان در سینما چگونه با صورت‌های واقعی گفتمانی در جامعه ارتباط برقرار می‌کنند؟

بنابراین، مسئلهٔ اصلی این است که دگرگونی‌ها در سطوح سه‌گانهٔ خُرد، میانه و کلان در حوزهٔ زنان در جامعه چه بازتابی در سینمای ایران در سه نمونه از فیلم‌های مطرح در سه دورهٔ زمانی طی دو دههٔ اخیر داشته‌اند. به نظر می‌رسد پاسخ تحلیلی به سه پرسش مذکور می‌تواند مسئله را بازکاوی کند.

مبانی نظری

لاکلا و موفه[1] براساس دیدگاه فوکو[2] و ترکیب آن با دیدگاه‌های متفکرانِ دیگر نظریه‌ای ارائه داده‌اند که بسیار جامع، کاربردی و منسجم است. نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه، که نظریه‌ای به تمام‌معنا پساساخت‌گرایانه است، کارایی بسیار بالایی برای تبیین چگونگی ظهور، استمرار و افول گفتمان‌ها و بررسی تعامل میان آن‌ها دارد. درواقع، این نظریه قابلیت توجیه‌کنندگی شگفت‌انگیزی را برای تحولات اجتماعی دارد [۸]. لاکلا و موفه مفهوم گفتمان خود را از فوکو وام گرفته‌اند. گفتمان در اینجا نظام معنایی بزرگ‌تر از زبان است و هر گفتمان، بخش‌هایی از حوزهٔ اجتماع را در سیطرهٔ خود گرفته و به واسطهٔ در اختیار گرفتن ذهن سوژه‌ها، به گفتارها و رفتارهای فردی و اجتماعی آن‌ها شکل می‌دهد. لاکلا و موفه همچنین مفهوم قدرت فوکو را نیز وارد نظریهٔ گفتمان خود کردند و به این ترتیب به گفتمان، نیرویی پیش‌راننده بخشیدند. اما به نظر می‌رسد آن‌ها به جای حکم[3] فوکو از نشانهٔ[4] سوسور برای توضیح ساختار گفتمان استفاده کردند. بنابراین، گفتمان از نظر لاکلا و موفه نه مجموعه‌ای از احکام بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. مفهوم صورت‌بندی گفتمانی فوکو نیز قابل قیاس با مفهوم مفصل‌بندی در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه است؛ زیرا به واسطهٔ آن، نشانه‌ها باهم جوش می‌خورند [۱۶].

مفهوم قدرت[5] در نظریهٔ لاکلا و موفه بسیار شبیه مفهوم قدرت نزد فوکو است. در بحث از قدرت، لاکلا و موفه به نظریه‌های فوکو در تبارشناسی نزدیک می‌شوند. قدرت، تمام فرایندها و نیروهایی که جهان اجتماعی را می‌سازند و آن را برای ما معنادار می‌کنند دربرمی‌گیرد. قدرت مولد است، جهان قابل سکونت برای ما ایجاد می‌کند و ما را از آشفتگی و بی‌نظمی می‌رهاند. شکل‌گیری هر هویت و جامعه‌ای محصول روابط قدرت است. به این معنا که ایجاد هر جامعه و

1. Laclau and Mouffe
2. Foucault
3. order
4. sign
5. power

تثبیت هر گفتمان با سرکوب و طرد غیر همراه است [۴]. لاکلا و موفه سوژه را به موقعیت‌های سوژگی که گفتمان‌ها برای خود فراهم می‌کنند، تقلیل می‌دهند و از این طریق، مفهوم سوژهٔ خودمختار با هویت و منافع ثابت را طرد می‌کنند. هر موقعیت سوژه‌ای، از طریق روابط متمایز با موقعیت‌های سوژه‌ای دیگر ساخته می‌شود [۲۰]. سوژه‌ها در درون ساختار گفتمانی، به هویت شناخت از خود دست می‌یابند و براساس آن، دست به عمل می‌زنند [۱۶]. به نظر آن‌ها برای بازنمایی و تبیین یک فضای اجتماعی نیاز به ایجاد فضایی است که لزوماً وجهی استعاری و اسطوره‌ای دارد. بنابراین، دو فضا وجود دارد: فضای اجتماعی موجود و فضای گفتمانی که به صورت آرمانی ساخته شده است. حوزهٔ اسطوره‌ای که به وسیلهٔ سوژه‌ها ساخته می‌شود شکل منطقی مشابهی با ساختار موجود ندارد، بلکه نقد و جایگزینی ساختار موجود است که ویژگی کارکرد اسطوره‌ای را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، فضای اسطوره‌ای به‌منزلهٔ جایگزین منطقی گفتمان ساختاری مسلط مطرح می‌شود [۱۷]. لاکلا و موفه مفهوم گفتمان را جایگزین مفهوم ساختار کردند. مفهوم گفتمان در عین اینکه حاکی از وجود ساختاری از نشانه‌ها بود که با یکدیگر رابطه داشتند، تأکید می‌کرد که ساختاربندی هرگز قادر نخواهد بود همهٔ حالت‌های ممکن در انتساب معنا را رفع کند. همواره این امکان وجود دارد که یک گفتمان را مفصل‌بندی‌های دیگری که نشانه‌ها را به شکل متفاوتی به یکدیگر مرتبط می‌کنند، تضعیف کنند [۱۴].

بر همین اساس و با توجه به مواردی که ذکر شد، چارچوب نظری این مقاله بر نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه مبتنی است. چرایی انتخاب این نظریه در پژوهش، به توان نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه برای تحلیل مسائل سیاسی‌ـ اجتماعی در سطح کلان برمی‌گردد. به عبارت دیگر، نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه برای تحلیل نشانه‌شناختی پدیده‌های اجتماعی در سطح کلان کارآمد است. نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه، به‌منزلهٔ رویکردی گفتمانی که به اصول سازنده‌گرایی اجتماعی پای‌بند است، معتقد است شیوهٔ گفتار ما نقشی فعال در خلق و تغییر جهانی که در آن زندگی می‌کنیم و هویت‌ها و روابط اجتماعی‌مان دارد و اینکه دانش ما دربارهٔ جهان، حقیقتی عینی نیست و محصول گفتمان‌هاست. همچنین، انسان‌ها موجوداتی تاریخ‌مندند و شیوهٔ فهم آن‌ها مشروط به شرایط بیرونی و تاریخی است [۸]. این مقاله تفسیری از نحوهٔ بازنمایی زنان به‌مثابهٔ سوژه‌هایی انسانی در درون گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه است.

روش‌شناسی

تحلیل گفتمان، برخلاف تلقی ابتدایی از آن، صرفاً رویه‌ای در تحلیل یافته‌ها نیست، بلکه یک کل روش‌شناختی و نظری است که حاوی مفروضات هستی‌شناختی و معرفت‌شناسانه دربارهٔ نقش زبان در ساخت اجتماعی جهان است. به همین رو، آن را هم نظریه دانسته‌اند و هم روش. اثر این امر آنجا نمایان می‌شود که محقق برای استفاده از تحلیل گفتمان، به‌عنوان روش، ناگزیر است

مفروضات فلسفی آن را نیز بپذیرد. درعین‌حال، این امکان برای هر محقق وجود دارد که بستهٔ خویش را با عناصری از روایت‌های مختلف تحلیل گفتمان و حتی دیدگاه‌های تحلیلی غیرگفتمانی ترکیب کند و به‌کار گیرد. امکان و قابلیت تلفیق در برخی از رویکردهای گفتمانی را باید یک امتیاز برای آن‌ها محسوب کرد، زیرا به فهم گسترده‌تری از موضوع می‌انجامد [۱۴]. تحلیل گفتمان به‌منزلهٔ روشی شناخته‌می‌شود که چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون زبانی و عوامل برون‌زبانی (بافت اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی) بررسی می‌کند [۱۱]. تحلیل گفتمان در معناکاوی ریشه دارد و قصد آن کشف معنای نهفته در پدیده‌های اجتماعی است. می‌توان گفت که برای بررسی هر آنچه واجد معناست، مناسبت دارد [۱۳].

نخستین قدم برای تحلیل یک متن یا اثر در چارچوب تحلیل گفتمانی لاکلا و موفه، شناسایی حداقل دو گفتمان متخاصم است که باهم رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. گفتمان‌ها همواره به واسطهٔ «دشمن» هویت پیدا می‌کنند و نظام معنایی خود را براساس آن تنظیم می‌کنند. وجود گفتمانی که مطلقاً و به‌تنهایی بر جامعه‌ای حاکم باشد براساس این نظریه امکان‌پذیر نیست و هرگز نمی‌توان سیر تحول یک گفتمان یا نظام معنایی آن را مورد بررسی قرار داد؛ مگر آنکه آن را در مقابل یک دشمن قرار داد. درحقیقت، برای بررسی ساختار نظام معنایی یک گفتمان باید آن را در مقابل ساختار نظام معنایی گفتمان رقیبش قرار داد و نقاط درگیری و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد [۷]. هر گفتمانی به‌ضرورت به گفتمان رقیب دیگری نیاز دارد تا به واسطهٔ آن هویت یابد. هویت‌یابی به واسطهٔ 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 قدرتِ پس یک گفتمان با تأثیرگذاری بر ذهن سوژه‌ها به تولید اجماع و تعریف نشانه‌ها به شیوه‌های خاص اقدام می‌کند و درواقع مدلول خاصی را به دالّ مرکزی گفتمانی می‌چسباند و آن را هژمونیک می‌کند و هم‌زمان سعی می‌کند با ساختارشکنی دالّ مرکزی گفتمان رقیب، مدلولش را از دالّش جدا کرده و هژمونی‌اش را بشکند. درحقیقت، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی با تولید اجماع، چهرهٔ قدرت را طبیعی جلوه می‌دهد و آن را از نظرها پنهان می‌کند [۷].

مفاهیم و مؤلفه‌های ابزاری نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه

لاکلا و موفه برای تبیین نظریهٔ خود مفاهیم متعدد و گاه پیچیده و دارای وجوه مختلف را به کار گرفته‌اند که فهم نظریهٔ آنان و تبعاً کاربست آن نیازمند شناخت این مفاهیم است. کثرت مفاهیم در نظریهٔ این دو اندیشمند اگرچه فهم آن را تا حدی دشوار می‌کند، درعین‌حال ابزاری در اختیار محقق قرار می‌دهد که به‌خوبی بتواند روابط درون‌گفتمانی و برون‌گفتمانی گفتمان‌های حاکم بر جوامع را بشناسد و اجزای مختلف پدیده‌های اجتماعی را تجزیه و تحلیل کند. ویژگی مفاهیم

یادشده آن است که به صورت زنجیروار با یکدیگر مرتبط‌اند. از میان مؤلفه‌های ابزاری لاکلا و موفه، ده مورد را که در تحلیل فیلم‌ها استفاده شده‌اند، شرح داده می‌شود:

۱. هژمونی و تثبیت معنا:[1] مفهوم هژمونی در اندیشهٔ گرامشی[2] ریشه دارد. این مفهوم در اندیشهٔ وی به روند تولید معنا برای تثبیت قدرت اشاره دارد و گاه از آن به رهبری اخلاقی و فکری تعبیر می‌کند. هژمونی منطق سیاسی است که به ایجاد اجماع و عقل سلیم جدید منجر می‌شود [۱۶]. هدف اعمال هژمونیک ایجاد یا تثبیت نظام معنایی یا صورت‌بندی هژمونیک است. هژمونیک‌شدن یک گفتمان به معنای موفقیت آن در تثبیت معانی مورد نظر خود است.

۲. برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی:[3] مفهوم غیریت در ذات خود با مفاهیم برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی همراه است. این دو مفهوم به اشکال مختلف در عرصهٔ منازعات گفتمانی ظاهر می‌شوند. درواقع برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت و تداوم هژمونی یک گفتمان است [۱].

۳. مفصل‌بندی:[4] هر عملی است که میان عناصر پراکنده ارتباط برقرار کند، به‌نحوی‌که هویت و معنای این عناصر در نتیجهٔ این عمل اصلاح و تعدیل شود [۱۹]. مفصل‌بندی نزد لاکلا و موفه کنشی است که رابطه‌ای را میان عناصر گوناگون ایجاد می‌کند؛ به گونه‌ای که هویت آن‌ها در اثر این کنش تغییر می‌یابد [۲].

۴. دالّ مرکزی:[5] این مفهوم را لاکلا و موفه از لاکان[6] وام گرفته‌اند. دالّ مرکزی نشانه‌ای است که سایر نشانه‌ها در اطراف آن نظم می‌گیرند. به شخص، نماد یا مفهومی که سایر دال‌ها حول محور آن جمع و مفصل‌بندی می‌شوند، دالّ مرکزی می‌گویند [۱].

۵. دالّ تهی:[7] دالّ تهی بیانگر خلأ در فضای اجتماعی است. به عبارت دیگر، نشان از امری غایب دارد. وظیفهٔ دالّ‌های تهی بازنمایی وضع مطلوب و آرمانی است. از آنجا که این دالّ‌ها همواره نواقص را گوشزد می‌کنند، تولید آن‌ها سبب پویایی جامعه و سیاست می‌شود [۱۸].

۶. ضدیت و غیریت:[8] فهم نظریهٔ گفتمان بدون فهم مفاهیم «ضدیت» و «غیریت» ناممکن است. گفتمان‌ها اساساً در ضدیت و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند. گفتمان‌ها همواره در برابر خود غیریت‌سازی می‌کنند. گاه در برابر یک گفتمان، غیرهای متعدد وجود دارد که آن گفتمان از آن‌ها در شرایط گوناگون و برای کسب هویت‌های مختلف استفاده می‌کنند [۷].

---

1. hegemony and meaning confirm
2. gramsci
3. signify and marginalization
4. articulation
5. nodal point
6. lacan
7. empety signifier
8. antagonism and otherness

۷. زنجیرهٔ هم‌ارزی:[1] برای توجیه غیریت‌سازی لاکلا و موفه باید شیوه‌هایی که روابط غیریت‌ساز نظم‌های گفتمانی را مورد تهدید قرار می‌دهند، مشخص کرد. برای انجام‌دادن این کار لاکلا و موفه زنجیرهٔ هم‌ارزی را معرفی می‌کنند. کارکرد این زنجیره تولید هویت‌های هم‌ارز است که بیانی کاملاً سلبی در نظام گفتمانی دارد [۱۰]. در عمل مفصل‌بندی دال‌های اصلی با یکدیگر در زنجیرهٔ هم‌ارزی ترکیب می‌شوند. این دال‌ها نشانه‌های بی‌محتوایند؛ یعنی به خودی خود بی‌معنایند تا اینکه از طریق زنجیرهٔ هم‌ارزی با سایر نشانه‌هایی که آن‌ها را از معنا پر می‌کنند ترکیب می‌شوند [۱۵].

۸. ساختارشکنی:[2] هدف از ساختارشکنی، از میان بردن ثبات معنا و شکستن هژمونی گفتمان رقیب است، زیرا شکستن ثبات معنایی یک گفتمان درنهایت به از میان رفتن هژمونی آن گفتمان منجر خواهد شد [۱].

۹. گفتمان:[3] کلیت ساختاردهی‌شده‌ای که از عمل مفصل‌بندی حاصل می‌شود، گفتمان نام دارد. گفتمان‌ها از مجموعه‌ای از اصطلاحات تشکیل می‌شوند که به شیوه‌ای معنادار به هم مرتبط شده‌اند [۱۹].

۱۰. هویت:[4] در نظریهٔ لاکلا و موفه، هویت ثابت دائمی و ازپیش‌تعیین‌شده نیست. هویت‌ها را گفتمان‌ها ایجاد می‌کنند و شکل‌گیری گفتمان مقدم بر شکل‌گیری هویت‌هاست [۲۰]. بنابراین، هویت‌ها گفتمانی‌اند و به عبارت بهتر هویت‌ها موقعیت‌هایی هستند که در درون گفتمان‌ها به فرد یا گروه اعطا می‌شوند [۱۴].

در این مقاله، سعی شده است با استناد به برخی از مفاهیم و ابزارهای زبانی لاکلا و موفه فیلم‌های مربوطه تحلیل شوند و برای هر فیلم، از ده مورد مفاهیم زبانی لاکلا و موفه یک صحنه یا موقعیت و همچنین یک دیالوگ به صورت کاملاً مشخص در ارتباط با سوژه‌های زن فیلم‌ها به شکل نمونه آورده شوند.[5]

در باب چرایی انتخاب سه فیلم *لیلا*، *دو زن* و *جدایی نادر از سیمین* برای تحلیل در پژوهش حاضر باید گفت سه فیلم مورد نظر، هم جزء فیلم‌های پر فروش سال‌های اکران خودشان محسوب می‌شوند و هم از فیلم‌هایی هستند که در زمانهٔ خود بیشترین اقبال را از سوی منتقدان و اصحاب سینما، چه در حوزهٔ رسانه و چه در جشنواره‌های مختلف، از آنِ خود کردند

1. chain of equivalence
2. deconstruction
3. discourse
4. identity

۵. به دلیل لزوم اختصار مقاله، پرداختن به همهٔ مفاهیم و ابزارهای زبانی لاکلا و موفه برای تحلیل فیلم‌ها امکان‌پذیر نبود. به همین سبب، نگارندگان به ده مورد از مفاهیم که قرابت بیشتری با مضمون تحلیل فیلم‌ها داشتند برای نشان دادن در جدول اکتفا کردند.

و از این حیث فیلم‌های حائز اهمیتی در تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شوند. از سوی دیگر، این فیلم‌ها به دلیل پرداخت مناسبی که به سوژهٔ زن دارند نحوهٔ ارتباط و مواجههٔ زن ایرانی را با فضای گفتمانی جامعهٔ زیستی خود در سه برههٔ زمانی متفاوت به‌خوبی نشان می‌دهند و از این نظر می‌توانند بازنمای مناسبی از دوره‌ای که به تصویر کشیده شده به مخاطب عرضه کنند. این سه دوره به ترتیب عبارت‌اند از: فیلم *لیلا* در پایان دوران پس از جنگ موسوم به سازندگی در سال ۱۳۷۵، فیلم *دو زن* در دوران موسوم به اصلاحات در سال ۱۳۷۷ و فیلم *جدایی نادر از سیمین* در اواسط دوران موسوم به اصول‌گرایی در سال ۱۳۸۹ که برندهٔ جایزهٔ اسکار نیز شد.

یافته‌ها

۱. تحلیل فیلم *لیلا*

لیلا نام فیلمی است که در سال ۱۳۷۵ به کارگردانی داریوش مهرجویی ساخته شد. لیلا (لیلا حاتمی) و رضا (علی مصفا) در یک مراسم شله‌زردپزان همدیگر را می‌بینند و چندی بعد باهم ازدواج می‌کنند. پس از مدتی زندگی، متوجه می‌شوند که لیلا نمی‌تواند فرزندی به دنیا بیاورد و درمان‌ها همه بدون نتیجه می‌ماند. مادر رضا، با وجود احساس رضایت و خوشبختی رضا از زندگی بدون فرزند، لیلا را تحت فشارهای شدید قرار می‌دهد و از او می‌خواهد که اجازه دهد برای رضا همسری بگیرند و همین موضوع دستمایهٔ اصلی فیلم در ادامه داستان می‌شود...

مضمون اصلی فیلم *لیلا* سلطهٔ گفتمان اجتماعی و فرهنگی حاکم بر شخصیت زن داستان است. لیلا زنی است از خانواده‌ای سنتی که به دلیل بچه‌دار نشدن خود را تحت فشار خانوادهٔ شوهر می‌بیند. او که زندگی زناشویی موفقی با رضا دارد، به دلیل ناتوانی‌اش در بچه‌دار شدن تصور می‌کند که نمی‌تواند نقش همسری خود را به‌خوبی ایفا کند. لیلا هویت فردی خود را به‌عنوان یک زن پیرامون «دالّ فرزند» تعریف می‌کند و هم‌زمان گفتمان خانوادگی مسلط در جامعه نیز با برجسته کردن نقش مادری برای زنان به کنترل هویت و فردیت زن می‌پردازد.

اهمیت نقش مادری (دالّ مادری) برای جامعه تا حدی است که مادرشوهر (به منزلهٔ نمایندهٔ گفتمان سنتی حاکم بر روابط اجتماعی) در سکانسی از لیلا می‌خواهد موافقت کند که رضا زن دوم بگیرد، زیرا رضا بچه می‌خواهد و لیلا نمی‌تواند خواستهٔ شوهرش را برآورده کند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که مادرشوهر با تأکیدی که بر دالّ مرکزی فرزند دارد، سعی می‌کند به نحوی گفتمان رقیبش (لیلا) را به حاشیه براند و از این طریق با تثبیت معنا و هویت‌بخشی، هژمونی مورد نظر خود را، که همانا بقای نسل در عرف سنتی جامعه است، برجسته کند؛ چیزی که در گفتمان حاکم بر جامعهٔ سنتی اصلی بدیهی به شمار می‌آید و هژمونی آن از طریق تثبیت معنا در نظام معنایی گفتمان مسلط خانوادگی جامعهٔ سنتی به گفتمانی عینیت‌یافته تبدیل شده‌است.

از طرف دیگر، رضا نیز، که نقش همسر را ایفا می‌کند، سعی دارد در مواجهه بین گفتمان حاکم (مادرشوهر) و گفتمان رقیب (لیلا) طرف همسرش را بگیرد و در همین جهت با بیان جملاتی چون «آقاجون من بچه نمی‌خوام تموم! به خدا بچه برای من مهم نیست، تو مهمی»، «ببین صد بار بهت گفتم یه بار دیگه هم بهت می‌گم بچه نداریم که نداریم... بهتر... آقا من بچه نمی‌خوام نمی‌خوام نمی‌خوام... خیالمون راحت»، «من زن می‌خوام چی‌کار کنم، خود تو رو به زور گرفتم... از بس که مادرم اصرار می‌کرد بپا نسلت منقرض نشه.. خوب بشه... مگه ما چه گلی به سر این مردم زدیم. این‌همه آدم ریخته یکی کمتر... چه فرقی می‌کنه»، هویتی را که از سوی گفتمان مسلط خانوادگی برجسته می‌شود از طریق به حاشیه‌رانی «دالّ فرزندی» دچار خدشه سازد و همچنین با ساختارشکنی هژمونی که از طریق فرهنگ حاکم بر جامعه تثبیت معنا می‌شود، به هویت فردی لیلا به‌عنوان «دالّ همسری» به جای «دالّ مادری» استحکام ببخشد. اما با توجه به اینکه در گفتمان مربوط به زندگی خانوادگی رضا و لیلا این مادرشوهر است که نقش مرجعیت را برعهده دارد، سعی می‌کند با برجسته‌سازی دالّ فرزندی آن‌ها را متقاعد کند که به خواسته‌اش تن دهند و دست بر قضا در این امر موفق می‌شود.

جدول ۱. تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی فیلم *لیلا*

شاخص‌ها و مؤلفه‌های زبانی لاکلا و موفه	صحنه (موقعیت و دیالوگ مربوطه)
هژمونی و تثبیت معنا	مادرشوهر با تثبیت معنا و هویت‌بخشی، هژمونی مورد نظر خود را، که همانا بقای نسل در عرف سنتی است، برجسته می‌کند.
	دقیقهٔ ۴۴/ مادرشوهر خطاب به لیلا: مردا برای چیزی که دلشون بخواد پیه همه‌چیز رو به تنشون می‌مالن مخصوصاً بچه... این شوخی نیست... اونم تو خونوادهٔ ما که فقط یه پسر داریم... لیلا من اگه یه پسر دیگه داشتم این‌طور که به تو التماس نمی‌کردم.
برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی	مادرشوهر با تأکیدی که بر دالّ مرکزی فرزند دارد سعی می‌کند به نحوی گفتمان رقیبش (لیلا) را به حاشیه براند.
	دقیقهٔ ۳۲/ مادرشوهر خطاب به لیلا: بیا خانومی بکن اجازه بده رضا زن بگیره... اگه تو رضا رو دوست داری یه کاری بکن... داره دیر می‌شه... فقط بگو باشه... همین.
مفصل‌بندی	خواهران رضا در قالب گفتمان متجدد سعی دارند تا هویت مطلوب خود را در ارتباط با لیلا مفصل‌بندی کنند.
	دقیقهٔ ۷۸/ خواهرشوهرها خطاب به لیلا: چرا اجازه می‌دی دیگران تو زندگی‌ت دخالت کنند... یه زن دیگه تو خونه تو که قراره بهش بچه بده... اگه عاشق شد چی؟... تو چه کاره‌ای؟
دالّ مرکزی	لیلا هویت فردی خود را به‌عنوان یک زن، پیرامون «دالّ مرکزی فرزند» تعریف می‌کند.

ادامهٔ جدول ۱. تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی فیلم *لیلا*

شاخص‌ها و مؤلفه‌های زبانی لاکلا و موفه	صحنه (موقعیت و دیالوگ مربوطه)
دالّ تهی	دقیقهٔ ۴۷/ لیلا خطاب به رضا: رضا بـا سرنوشـت نمـی‌شـه جنگیـد... مـن نمی‌تونم بهت بچه بدم... اگه ازدواج کنی، به همون چیزی کـه مـی‌خـوای می‌رسی... بابا تو هم بگو که دلت بچه می‌خواد... بگو دیگه. دالّ نوهٔ پسری در فضای گفتمانی زندگی مادرشوهر به‌مثابهٔ دالّ تهی است. دقیقهٔ ۴۱/ مادرشوهر خطاب به لیلا: پسر امید پدر و مادره... همه‌چـی بـه پسر می‌رسه... پسر گل سر سبد همهٔ بچه‌هاست... مخصوصاً من که فقط یه پسر دارم.
ضدیت و غیریت	رضا با بیان جملاتی از قبیل «آقاجون مـن بچـه نمـی‌خـوام» و «مـن زن می‌خوام چی‌کار» و... ضدیت و غیریت خود را با گفتمان مطلـوب مـادرش نشان می‌دهد. دقیقهٔ ۵۰/ رضا خطاب به لیلا: آخه تو چرا نمی‌فهمی... برای چی هی باید به من بگی زن بگیر... من زن می‌خوام چی‌کار... خود تو رو هم به زور گرفتم... از بس مادرم هی اصرار کرد که بپا نسلت منقرض نشه... خوب بشه.
زنجیرهٔ هم‌ارزی	در این فیلم خانوادهٔ لیلا با بیان زنجیرهٔ هم‌ارز از جملات، رضـا را سـرزنش کرده و سعی دارند از هویت فردی لیلا در برابـر رضـا و خـانواده‌اش دفـاع کنند. دقیقهٔ ۱۱۲/ خانوادهٔ لیلا خطاب به رضا: شما انتظار داشتی لیلا واقعاً بمونه تو خونه با همسر جدید زندگی کنه... مـرد حسـابی چـرا نیومـدی بـا مـا مشورت کنی... شما که بچه نمی‌خواستی برای چی قبول کردی...
ساختارشکنی	رضا با ساختارشکنی در هژمونی که از طریـق فرهنـگ حـاکم بـر جامعـه تثبیت معنا می‌شود سعی دارد به هویت فردی لیلا به عنوان دالّ همسری استحکام بخشد. دقیقهٔ ۶۲/ رضا خطاب به لیلا: آقاجان من یه زن دارم... عاشقشم... هر روزم بیشتر می‌خوامش... دیگه زن می‌خوام چی‌کار.
گفتمان	در این فیلم همهٔ معناهای ذهنی گفتمان مادرشوهر حـول محوریـت دالّ فرزند پسر شکل گرفته است. دقیقهٔ ۷۵/ مادرشوهر خطاب به لیلا: مادر جون تو رو خدا یه کـاری بکـن رضا این یکی رو قبول کنه... این‌جوری هم تو راحت می‌شی هم من.
هویت	در فصل پایانی فیلم، پس از ازدواج مجدد رضا، لیلا تصمیم به ترک خانـه می‌گیرد تا به نوعی با اینکار هویت فردی به‌چالش‌کشیده‌شده‌اش را دوباره بازیابد و از گفتمان مد نظرش، که همان اسـتقلال رای در عمـل و نـرفتن زیر بار حرف گفتمان مرجعیت است، دفاع کند. دقیقهٔ ۱۱۷/ لیلا: دیگه نمی‌تونستم پا تو اون خونه بذارم... واسم همه‌چـی تموم شده بود...

شخصیت‌های زن دیگری که می‌توان به آن‌ها اشاره کـرد خـواهران رضـا بودنـد کـه نقشـی تیپ‌گونه در فضای فیلم داشتند و در قضیهٔ ازدواج دوبارهٔ رضـا بـه حمایـت از لـیلا پرداختنـد و حاضر نشدند در تدارکات مربوط به ازدواج برادرشان شرکت کنند. به عبارت دیگر، باید گفت که خواهران رضا در تقابل بین گفتمان حاکم (مادرشوهر) و گفتمان رقیب (لیلا) بـا حمایـت از دالّ «سوژهٔ زن» به پشتیبانی از لیلا پرداختند.

درنهایت، باید گفت شخصیت‌پردازی لیلا به گونه‌ای است که می‌توان او را نمونه‌ای از سـبک زنان سنت‌گرا دانست. فیلم‌ساز با ارائهٔ ویژگی‌هایی چون انفعال لـیلا در برابـر فشـار مـادرشـوهر برای تحمیل خواسته‌هایش، تقدیرگرایی، هویت انتسابی که اطرافیان در او شکل می‌دهند (مادر بودن) بر وجه سنتی زن داستان، تأکید می‌کند.

عناصر اصـلی تصـویر زن در فـیلم *لـیلا*: زنـی سـنتی، عنصـر حاشـیه‌ای، پوشـش ظـاهری سوداگرانه، عمل منفعلانه، بحران در هویت فردی.

۲. تحلیل فیلم *دو زن*

دو زن نام فیلمی است ساختهٔ تهمینه میلانی در سال ۱۳۷۷. فرشته نام‌آور (نیکی کریمی) پـس از قبولی در دانشگاه برای ادامهٔ تحصیل به تهران می‌آید. اما پس از مدتی به‌دلیل مزاحمت‌هـای مکرر فردی به نام حسن نجفی (محمدرضا فروتن) مجبـور بـه بازگشـت بـه اصـفهان مـی‌شـود. فرشته برای رسیدن به هدفش، ادامهٔ درس در دانشگاه و کمـک بـه خـانواده، تـن بـه ازدواجـی ناخواسته با احمد (آتیلا پسیانی) می‌دهد، ولی در ادامه با احمـد، کـه فـردی متعصـب و بـدبین است، به مشکل برمی‌خورد و زندگی‌اش دستخوش تحولات می‌شود...

در فیلم *دو زن*، شخصیت اصلی فیلم، زنی به نام فرشته است که وقایع بر محور احساسات و اعمال او متمرکز شده است. تصویر ارائه‌شده از زن در این فیلم مبـیُنِ ایـن حقیقـت اسـت کـه نویسنده وجود مستقلی برای زنان قائل است و شخصـیت و سـوژگی فـردیِ آن‌هـا را حـول دالّ مرکزی استقلال فردی و هویتی اکتسابی مفصل‌بندی می‌کند. فرشته، به‌عنوان شخصیت اصـلی فیلم، دارای آگاهی مدرن است و به دنبال تثبیت هویت فردی خود در محیط پیرامونش است. به عبارت دیگر، فرشته نماد زنانی است که سعی دارند هژمونی مورد نظر خود را برجسته‌سازی کنند، اما در همگانی‌سازی و تثبیت معانی مطلوبشان در سطح جامعه نمی‌توانند کاری از پیش ببرند.

فرشته با تمام نیروی خود می‌خواهد از هویـت فـردی و اسـتقلال شخصـی‌اش محافظـت کنـد و حاضر نیست ببیند که انسانی، شعور و انسانیت فـردی او را زیـر سـؤال ببـرد. درواقـع، فرشـته سـعی می‌کند از سوژگی زنانه‌اش در قبال عنصر مرجع، که می‌خواهد او را به حاشیه براند، در برابـر دادگـاه، که نمادی از پیشگاه جامعه است، دفاع کند. اما دلایل شخصـی و ایـده‌آلـی کـه فرشـته بـرای طـلاق ارائه می‌کند از سوی قاضی به‌منزلـهٔ نماینـدهٔ گفتمـان حـاکم بـر فضـای اجتمـاعی جامعـه پذیرفتـه

نمی‌شود، زیرا قانون فقط دلایل مادی را به‌منزلهٔ دلیل طلاق می‌پذیرد. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که قانون به‌عنوان مانیفستی که ایدئولوژی گفتمان حاکم بر جامعه را نمایندگی می‌کند به‌طور عام، نظریاتش با عناصر مرجعِ (مردانه) جامعه همسویی دارد؛ تا جایی که ممکن است از احمد و منافع او دفاع کند و این در تضاد با منافع فرشته و هویت شخصی و فردی اوست که درنهایت به حاشیه‌رانی هژمونی زنانه او منجر می‌شود و این امر تسلیم‌پذیری فرشته در قبال سرنوشت را به همراه دارد. در این میان، فرشته جوانِ مستعد، بلندپرواز و مسئولیت‌پذیری است که در اندیشهٔ رسیدن به یک زندگی بهتر، از هیچ تلاشی فروگذار نیست، اما جبرهایی که از ناحیهٔ محیط پیرامونش بر او تحمیل می‌شود، نهایتاً از او انسانی شکست‌خورده می‌سازد که همهٔ استعدادهای بالقوه‌اش به هدر رفته‌اند. فرشته نماد کسانی است که سعی می‌کنند با ساختارشکنی، آگاهی مدرن مدنظرشان را به رفتار و سبک زندگی‌شان تزریق کنند، اما به دلیل اینکه در جامعه‌ای هستند که در آن ارزش‌ها و باورهای سنتی حاکم است، نمی‌توانند آن‌گونه که مطلوبشان است زیست کنند و همواره در ارتباط با گفتمان حاکم بر جامعهٔ خود در حال مواجهه و تخاصم‌اند.

جدول ۲. تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی فیلم *دو زن*

شاخص‌ها و مؤلفه‌های زبانی لاکلا و موفه	صحنه (موقعیت و دیالوگ مربوطه)
	فرشته در جریان زندگی مشترکش با احمد به فردی تبدیل شد که موظف به جواب دادن به شوهرش است و این برای او که سعی دارد از هژمونی مورد نظرش دفاع کند، دردآور است.
هژمونی و تثبیت معنا	دقیقهٔ ۴۲/ احمد: با کی حرف می‌زدی؟ فرشته: با رؤیا. احمد: دروغ می‌گی. فرشته: دروغ! یعنی چی! احمد: باید بهم بگی با کی حرف می‌زدی. فرشته: گفتم بهت دیگه... می‌خوای باور کن می‌خوای باور نکن. احمد: تو حق نداری با این لحن با من حرف بزنی.
	فرشته سعی می‌کند در پیشگاه دادگاه از سوژگی زنانه‌اش در قبال عنصر مرجع، (شوهرش) که می‌خواهد او را به حاشیه براند، دفاع کند، اما در این امر به توفیقی دست نمی‌یابد.
برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی	دقیقهٔ ۵۰/ فرشته خطاب به قاضی: حاج آقا منو ببین... من انسانم می‌خوام مثل انسان زندگی کنم، چطوریه که شما فکر می‌کنید که اگه یه مردی خرجی نداد آدم بدیه، اما آدمی که به شعور من توهین کنه اگه هویت انسانی منو نابود کنه، آدم بدی نیست؟
	مردانی که در فضای گفتمانی زندگی فرشته حضور داشتند تلاششان بر این بود تا هرکدام هژمونی خود را حول زندگانی وی مفصل‌بندی کنند تا از این طریق فردیت وی را بیش از پیش به حاشیه برانند.
مفصل‌بندی	دقیقهٔ ۲۲/ پدر فرشته خطاب به فرشته: بر پدرت لعنت که این بلا رو سرم آوردی... آخه من به تو چی بگم. اینه تهرون اومدنت، اینه درس خوندن و دانشگاه رفتنت... همینو می‌خواستی... می‌خواستی بیچاره و بی‌آبروم کنی؟...

ادامهٔ جدول ۲. تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی فیلم *دو زن*

شاخص‌ها و مؤلفه‌های زبانی لاکلا و موفه	صحنه (موقعیت و دیالوگ مربوطه)
دالّ مرکزی	پدر فرشته سعی‌اش بر این بود تا برای تثبیت معنای مورد نظرش، که همانا دالّ مرکزی آبرو بود، فرشته را با خواسته‌های تحمیلی‌اش مجاب کند تا به ازدواجی اجباری تن دهد. دقیقهٔ ۳۹/ پدر فرشته خطاب به زن و فرزندانش: دیگه چه آبرویی... دیگه آبرویی برام نمونده... تنها راهش اینه که شوهرت بدم تا از این بی‌آبرویی‌ها خلاص شم... به خدا خسته‌م کردی. همان‌طور که در جای‌جای فیلم مشهود است در فضای گفتمانی زندگی خانوادگی فرشته آزادی‌های فردی به شکل دالّ تهی بروز می‌کند.
دالّ تهی	دقیقهٔ ۴۵/ فرشته خطاب به احمد: اذیتم نکن بذار برم خواهرمو، مادرمو ببینم... تلفنو از من قایم نکن. بیا بریم باهم کتاب بخونیم... بذار من بهت انگلیسی یاد بدم کنکور بدیم درس بخونیم سفر بریم... بذار منم تو ساختن زندگیمون باهات شریک شم.
ضدیت و غیریت	احمد به عنوان نمادی از مرجعیت خانواده با تحمیل خواسته‌ها و اجبارهای تحمیلی و غیر معقولانه‌اش به فرشته، سعی دارد ضدیت و غیریت خود را در برابر او نشان دهد. دقیقهٔ ۷۰/ احمد خطاب به فرشته: تو حق نداری پاتو از خونه بیرون بذاری... من بهت اجازه نمی‌دم.
زنجیرهٔ هم‌ارزی	فرشته در این فیلم در زنجیرهٔ هم‌ارزی از مفاهیم: جوان مستعد، بلندپرواز و مسئولیت‌پذیر، که در اندیشهٔ رسیدن به یک زندگی بهتر است، نمایش داده می‌شود. دقیقهٔ ۵/ استاد: اسم شما چی بود؟ فرشته: فرشته نام‌آور. استاد: بفرمایید بنشینید خانم نام‌آور... حقیقتاً این اسم برازندهٔ شماست.
ساختارشکنی	فرشته در طول فیلم سعی دارد با ساختارشکنی در فضای گفتمانی زندگی پیرامونش آگاهی مدرنی که مد نظرش است به رفتار و سبک زندگی‌اش تزریق کند. دقیقهٔ ۷۸/ فرشته خطاب به رؤیا: حالا من باید چی‌کار کنم؟ یعنی می‌تونم... وای من چقدر کار دارم... یه احساس عجیبی دارم... مثل یه پرندهٔ آزادم اما بال ندارم... باید کاری کنم... برم دانشگاه... باید مبارزه کنم.
گفتمان	قانون به عنوان مانیفستی که ایدئولوژی گفتمان حاکم بر جامعه را نمایندگی می‌کند، به‌طور عموم نظراتش با عناصر مرجع مردانه همسویی دارد؛ تاجایی‌که ممکن است از احمد و منافعش دفاع کند و این در تضاد با منافع فرشته و هویت فردی اوست. دقیقهٔ ۵۰/ قاضی خطاب به فرشته: خانم دلایل برای حکم طلاق کافی نیست... بفرمایید... خانم وقت دادگاه رو نگیرید... بفرمایید.
هویت	پدر فرشته نیز، همانند احمد، با استیلا و تحکمی که ناشی از قدرتی است که در جامعه به نوعی به عنصر مرجع خانواده تنفیذ شده، آزادی و هویت فردی دخترش را دچار انقیاد و چالش می‌سازد. دقیقهٔ ۲۳/ پدر فرشته خطاب به فرشته: برو اون وسایل صاب مرده‌ت رو جمع کن ببر خونه عموت... برای فردا بلیت گرفتم... هرچی تا حالا درس خوندی و مهندس شدی بسه... نخواستیم این تاج‌های افتخار رو.

عناصر اصلی تصویر زن در فیلم *دو زن*: دفاع از هویت فردی، نمایندهٔ طبقهٔ متوسط، آزادی‌طلبی، دارای تحصیلات، هویت مدرن، شکست در تلاش.

۳. تحلیل فیلم *جدایی نادر از سیمین*

جدایی نادر از سیمین فیلمی است ایرانی با ژانر درام که در سال ۱۳۸۹ ساخته شد. کارگردانی، نویسندگی و تهیه‌کنندگی آن را اصغر فرهادی برعهده داشته است. داستان فیلم به این ترتیب است که نادر (پیمان معادی) به دلیل تقاضای سیمین (لیلا حاتمی) در آستانهٔ جدایی از اوست. او برای نگهداری پدرش به پیشنهاد سیمین، راضیه (ساره بیات) را استخدام می‌کند. روزی که راضیه برای کاری از منزل نادر خارج می‌شود، مشکلی برای پدر نادر پیش می‌آید و مشکلات بیشتر پدیدار می‌شود...

در این فیلم، نظام نشانه‌ای نگاهی جزئی‌تر و درون‌محور بر شخصیت‌های زن و مرد هریک از طبقات دارد و تقابل معنایی، فیلم را به حوزهٔ روابط اجتماعی میان زن و مرد نیز می‌کشاند. در طبقهٔ متوسط، تقابل معنایی مشخصی را بین نادر و سیمین می‌بینیم. نادر و سیمین با وجود اینکه به نظر می‌رسد هر دو از خاستگاه اجتماعی و فرهنگی مشابه یا نسبتاً مشابه برخوردارند ولی تفاوت‌های بنیادی در رفتار، نگرش‌ها و ارزش‌های آنان مشاهده می‌کنیم. در این فیلم، تقابل زن به‌عنوان سوژه‌ای انسانی و قاضی به‌عنوان نماینده‌ای از گفتمان حاکم بر جامعه را می‌توان از سکانس ابتدایی به‌خوبی مشاهده کرد؛ جایی که سیمین قصد دارد از شوهرش جدا شود و 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 درخواست او مخالفت می‌کند، زیرا چنین تصمیمی با موازین و معیارهای گفتمان حاکم مغایرت دارد. در چنین فضایی، سیمین این امر را پذیرفته که برای اینکه فردیت و هویت اجتماعی شخص مورد پذیرش گفتمان حاکم بر جامعه باشد باید در مواجهه با آن تسلیم‌پذیر و سازشکار باشد و برای اینکه بتواند در درون چنین فضای گفتمانی به حیات خود ادامه دهد، مجبور به پذیرش هژمونی مطلوب و مورد نظر همین گفتمان است؛ و شاید برای همین شرایط است که سیمین خود را در درون چنین گفتمانی عنصرِ غیر تلقی کرده و موقعیت را برای زندگی خود و فرزندش در چنین فضایی مناسب نمی‌بیند و قصد دارد برای ادامهٔ زندگی به جایی دیگر مهاجرت کند.

شخصیت زن دیگر این فیلم راضیه است که از آن دست زنان سنتی طبقهٔ فرودست شهری است که در طول زندگی‌شان اسیر اضطراب و گرفتاری‌های روزمرگی‌اند، بر اخلاقی که مبتنی بر ارزش‌گرایی‌شان است پایبندند و برای احقاق حقوقشان از هیچ کوششی فروگذار نیستند؛ حال چه با قسم خوردن به مقدسات و چه با جر و بحث کردن و دعوا و مرافعه. شخصیتی که کارگردان از راضیه در این فیلم به ما نشان می‌دهد شخصیتی است که سعی دارد خود را با

گفتمانی که بر جامعه‌اش حاکم است تطبیق دهد. به همین دلیل، ویژگی‌های مربوط به فعال و منفعل‌بودن را توأمان در خود دارد؛ مثلاً همین شخصیت زمانی که برخلاف ارزش‌های سنتی و گفتمان اجتماعی طبقه‌ای که به آن تعلق دارد مبنی بر اینکه زن بی‌اجازهٔ شوهر حق انجام کار بیرون از محیط خانه را ندارد، به واسطهٔ اینکه برای امرار معاش و کسب درآمد برای خانواده‌اش از ارزش‌های جبری اجتماعش تخطی کرده، از خود فردیتی سوژه‌محور و فعالانه بروز داده ولی زمانی که از ترس متوجه شدن شوهرش از نادر می‌خواهد که کار کردن او را از حجت پنهان کند، برای اینکه مورد بازخواست عنصر مرجعیت گفتمان خانوادگی قرار نگیرد به نوعی هویت فردی خود را در لوای شخصیتی منفعل و تسلیم‌پذیر نشان می‌دهد.

جدول ۳. تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی فیلم *جدایی نادر از سیمین*

شاخص و مؤلفه‌های زبانی لاکلا و موفه	صحنه (موقعیت و دیالوگ مربوط)
هژمونی و تثبیت معنا	در سکانس مربوط به آموزشگاه، راضیه را می‌بینیم که سعی می‌کند سیمین را مجاب کند تا از پرداختن دیه به شوهرش خودداری کند؛ او در این راه بر هژمونی مورد نظرش که همانا نخوردن پول حرام است پافشاری می‌کند. دقیقهٔ ۱۰۵/ راضیه خطاب به سیمین: از دیروز که وعدهٔ این پول رو بهش دادین زنگ زدم چند جا پرسیدم گفتن اگه شک دارین حرومه این پولو نگیرین... منم می‌ترسم پول حروم بیاد تو زندگی‌م یه بلایی سر این بچه بیاد.
برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی	در سکانس مربوط به دبیرستان، حجت را می‌بینیم که با برجسته کردن نظراتش خانم قهرایی را به دروغ‌گویی در پیشگاه دادگاه متهم و سعی می‌کند وی را به حاشیه براند. دقیقهٔ ۸۲/ حجت خطاب به خانم قهرایی: خانم من بیکارم و ایستادم از صبح تا شب دمه این مدرسه، بالاخره می‌آی بیرون دیگه... یا می‌آی دادگاه می‌گی دروغ گفتی یا من می‌رم تا تهش ببینم داستان شما با شوهر این خانم چیه.
مفصل‌بندی	مرضیه و حجت به‌عنوان افرادی از طبقهٔ پایین جامعه شخصیت‌هایی هستند که کنش‌هایشان حول آگاهی پیشامدرن، کنش‌های سنتی یا عقلانی معطوف به ارزش و مرجع محوری در تفکر و به طور کلی نظام اخلاقی دین‌باورانه مفصل‌بندی می‌شود. دقیقهٔ ۱۸/ راضیه تلفنی خطاب به حاج‌آقا: من اومدم تو یه خونه‌ای برای کار... یه پیرمردی اینجاست که من اومدم ازشون مراقبت کنم... ببخشید زیر پاش رو هم خراب کرده... می‌خواستم ببینم من اگه خودم عوضش کنم گناهه، گناه نیست؟
دالّ مرکزی	در فضای گفتمان ذهنی سیمین، عمل‌گرایی مبتنی بر عقلانیت صرف به‌مثابهٔ دالّ مرکزی محسوب می‌شود و در همهٔ امور آن را سرلوحهٔ کارش قرار می‌دهد. دقیقهٔ ۱۰۹/ سیمین خطاب به نادر: این بچه تو سن بلوغه... داره زجر می‌کشه تو این وضعیت... من خودم ماشینم رو می‌فروشم... من تا وقتی که امنیت بچه‌ام تضمین نشه نمی‌تونم از پا بشینم.

ادامهٔ جدول ۳. تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی فیلم *جدایی نادر از سیمین*

شاخص و مؤلفه‌های زبانی لاکلا و موفه	صحنه (موقعیت و دیالوگ مربوط)
دالّ تهی	در فضای زندگی مشترک سیمین و نادر، وجود حس یکدلی و صمیمیت به‌مثابهٔ یک دالّ تهی عمل می‌کند. دقیقهٔ ۹۸/ نادر: تو به چه اجازه‌ای رفتی به این قول پول دادی؟ سیمین: من نمی‌تونم همش تو استرس این باشم که بچه‌ام چش می‌شه. نادر: تو نگرفتی من چی می‌گم... می‌گم تو چرا داری تو این موضوع دخالت می‌کنی. سیمین: من نیومدم باز باهات دعوا کنم. نادر: ای خدا چرا من نمی‌تونم حرفمو به این حالی کنم؟
ضدیت و غیریت	در سکانس مربوط به دادگاه، حجت را می‌بینیم که به دلیل آزاد کردن موقت نادر با قاضی پرونده درگیری کلامی پیدا می‌کند و در این بین، قاضی با توجه به قدرت تحت اختیارش حکم بازداشت او را صادر می‌کند و به نوعی به ضدیت و غیریت با او می‌پردازد. دقیقهٔ ۶۹/ قاضی خطاب به حجت: بهت توضیح دادم که نظم اینجا رو بهم بزنی سه روز می‌نویسم که ببرنت بازداشتگاه.
زنجیرهٔ هم‌ارزی	شخصیت سیمین در این فیلم در زنجیرهٔ هم‌ارزی از مفاهیمی چون، منفعل و تابع‌بودن، تسلیم‌پذیر و سازشکار بودن، از نظر رفتاری و احساسی بی‌ثبات بودن و دارای هویت و آگاهی که وابسته به دیگری (نظم اجتماعی حاکم) است تعریف می‌شود. دقیقهٔ ۶۷/ نادر خطاب به سیمین: ببین تو هر موقع مشکلی تو زندگی پیدا کردی جای اینکه وایستی مشکلت رو حل کنی یا فرار کردی ازش یا دستات رو آوردی بالا تسلیم شدی.
ساختارشکنی	راضیه در فضای ملتهب فصل پایانی فیلم در تصمیمی ساختارشکنانه به‌عنوان سوژه‌ای فعال فردیت اجتماعی خود را در مواجهه با گفتمان خانوادگی خود به چالش می‌کشد و در مقابل فشارهای شوهر و خواهرشوهر مقاومت و ایستادگی می‌کند. دقیقهٔ ۱۱۰/ راضیه خطاب به حجت: حرومه خوردن این پول... من می‌ترسم بدبخت شیم... می‌ترسم یه بلایی سر بچه‌مون بیاد... من نمی‌تونم... به خدا نمی‌تونم.
گفتمان	در این فیلم تقابل زن به‌عنوان سوژه‌ای انسانی و قاضی به عنوان نماینده‌ای از گفتمان حاکم بر جامعه را می‌توان از سکانس ابتدایی فیلم مشاهده کرد. دقیقهٔ ۵/ قاضی خطاب به سیمین: من قاضی‌ام... من تشخیص می‌دم که مشکل شما مشکل کوچیکیه.
هویت	راضیه از ترس متوجه‌شدن شوهرش از نادر می‌خواهد که کار کردن او را از حجت پنهان کند و به‌نوعی برای اینکه مورد بازخواست عنصر مرجع گفتمان خانوادگی قرار نگیرد، هویت فردی منفعل و تسلیم‌پذیر از خود نشان می‌دهد. دقیقهٔ ۲۵/ راضیه خطاب به نادر: من نمی‌خوام به شوهرم بگم که شما رو می‌شناسم... نگفتم که می‌آم اینجا برای کار.

در *جدایی نادر از سیمین* از رویارویی نظام‌های اخلاقی سنت‌محور و مدرن‌محور نیز می‌توان سخن گفت. نادر و سیمین شخصیت‌هایی هستند متکی به ارزش‌های چون آگاهی مدرن، اتخاذ

کنش‌های عقلانی معطوف به هدف و خودمحوری در تفکر و رفتار. آنان نظام اخلاقی‌ای را بـه نمـایش می‌گذارند که انسان‌مدارانه و کمتر مذهبی یا به صورت مذهب عرفی‌شـده و شخصـی درآمـده اسـت (نظام اخلاقی مدرن). در مقابل، می‌توان از مرضیه (و تا حدودی حجت) نام برد که با اتکـا بـه آگـاهی پیشامدرن، اهمیت کنش‌های سنتی یا عقلانی معطوف بـه ارزش و مرجـع‌محـوری در تفکـر (سـؤال پرسیدن راضیه از مرجع تقلید خود)، نظام اخلاقیِ دین‌باورانه را نمایندگی مـی‌کننـد. البتـه حجـت و راضیه به دلیل زندگی در دل ساختارهای متناقض مدرنیتهٔ ایرانی نمی‌توانند به‌طـور عـام و همیشـگی به نظام اخلاقی خود متکی باشند؛ مثلاً راضیه دروغ می‌گوید (دربارهٔ کثیف‌شدن راه‌پله خانـهٔ نـادر بـه همسایه دروغ می‌گوید) و حجت نیز خواستار قسم خوردن به دروغ مـی‌شـود. البتـه همـان‌طـور کـه اشاره شد، راضیه درنهایت بر مواضع خود پافشاری می‌کند و از خود و اخلاقیاتش نمی‌گذرد.

عناصر اصـلی تصـویر زن در فـیلم *جـدایی نـادر از سـیمین*: فـرار از روزمرگـی در زنـدگی، مهاجرت، مواجهه با مانع (قانون حضانت)، مرجعیت شوهر.

جمع‌بندی

سینما به‌منزلهٔ رسانه‌ای که بازتاب تفکرات و آمال و آرزوهای یک ملـت اسـت، همـواره رویکـرد مختص به خود را دربارهٔ مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه دارد؛ بـه‌طـوری‌کـه در هـر دوره‌ای از تاریخ به موازات تغییرات سیاسی و اجتماعی یـک جامعـه، رویکـرد سـینما و بـه‌طـور کلی‌رسانه نیز متناسب با آن تغییر می‌کند. یکی از مواردی که رویکرد بـه آن در طـول سـال‌هـا دچار تغییر و تحولات فراوانی در جامعه ما شده است، نگاه به زن در دوره‌هـای مختلـف زمـانی بوده است؛ کما اینکه بازنمایی زنان در سینمای ایران در هر دوره‌ای بسته به شـرایط سیاسـی و اجتماعی جامعه دستخوش تغییراتی شده است.

همان‌طور که گفته شد، لاکلا و موفه معناداربودن هر پدیده و عملی را در گرو گفتمانی‌بودن آن پدیده می‌دانند و معتقدند که هر پدیده و سـوژه‌ای هـویتش را از گفتمـانی کـه در آن قـرار گرفته است می‌گیرد و این در نظریهٔ لاکلا و موفه، یعنی گفتمان‌ها، تنها مسیر شناخت انسان‌هـا به سوی جهان‌اند. همچنین، در نگاه لاکلا و موفـه قـدرت ناشـی از گفتمـان‌هـا، نظـام معنـایی مختص به خود را شکل می‌دهد که ایـن نظـام‌هـای معنـایی همـهٔ سـوژه‌هـا و هویـت‌هـا را در چارچوب گفتمانی خود تحت‌الشعاع قرار می‌دهند؛ امری که در فیلم‌های بررسی‌شده نمایان بود. در فیلم *لیلا*، شخصیت لیلا را به‌مثابهٔ سوژه‌ای می‌یابیم که تحت‌تأثیر گفتمان سـنتی حـاکم بـر جامعه و خانوادهٔ خود است و هویت او در ارتباط با نـازایی‌اش از سـوی گفتمـان خـانوادگی بـه چالش کشیده می‌شود. در فیلم *دو زن* فرشته، که نمـاد زنـی بـا رویکـردهـای مـدرن شـناخته می‌شود، سوژگیِ زنانه‌اش در مورد آزادی‌های فردی و اجتماعی تحـت فشـارهایی کـه از سـوی عنصر مرجعیت خانواده‌اش بر او وارد می‌شود به چـالش کشـیده شـده و اسـتقلالش در فضـای

گفتمانی زندگی پیرامونش به حاشیه رانده می‌شود. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* نیز سوژگی دو شخصیت اصلی زن فیلم تحت‌تأثیر گفتمان حاکم بر جامعه است. سیمین نمی‌تواند از تصمیمش مبنی بر مهاجرت و گرفتن حق حضانت فرزندش در برابر گفتمان اجتماعی حاکم بر جامعه (که دادگاه نمادی از آن است) دفاع کند و راضیه نیز در انتخاب‌هایش برای تصمیماتش تحت‌تأثیر عنصر مرجعیت گفتمان خانوادگی (شوهرش) است و در برابر برخوردهای او از خود استیصال نشان می‌دهد و دائم در حال بازخواست شدن است.

به‌طورکلی، باید گفت که در فضای جامعه ایران پس از انقلاب، با توجه به رسوخ روزافزون مدرنیته در دو دههٔ اخیر، همان‌طور که جامعه در عرصه‌های مختلف اجتماعی فرهنگی و سیاسی با تغییراتی همراه بوده، این استحاله در مناسبات زنان در جامعه و در ارتباطشان با محیط پیرامون نیز وجود داشته است؛ کما اینکه بازنمایی آن در عرصهٔ رسانه و سینما نیز این امر را به‌خوبی برای ما روشن می‌کند. در همین ارتباط، ذکر این نکته ضروری است که در جامعهٔ در حال گذاری چون جامعهٔ ما، که تغییرات و دگرگونی‌های فراوانی در عرصهٔ مدرنیته در آن تجربه شده، همچنان ارزش‌ها و باورهای سنتی تحت عنوان گفتمان سنت‌گرایانه در آن غالب است و این خود بر مناسبات و روابط اجتماعی اعضای جامعه، که در درون چنین فضای گفتمانی زیست می‌کنند، سایه افکنده است. به همین دلیل است که سوژگی زنان در ارتباطشان با گفتمان حاکم بر جامعه به چالش کشیده است، زیرا در چنین جامعه‌ای که ارزش‌های سنتی از سوی گفتمان مسلط بر جامعه حمایت و پشتیبانی می‌شود، هرگونه اظهار استقلال‌طلبی فردی و ابراز هویت از سوی زنان، که مغایر با اصول و ارزش‌های جامعه دانسته شود، به حاشیه رانده می‌شود و با آن مقابله می‌شود.

نتیجه‌گیری

در سه دورهٔ متمایز تاریخی در دو دههٔ اخیرف در ایران که سه رویکرد سیاسی را ابتدا در دورهٔ سازندگی و پس از آن در دورهٔ اصلاحات و سپس در دورهٔ اصول‌گرایی تجربه کرده است و در تحلیل سوژهٔ زن در سه نمونه از فیلم‌های مطرح به نحو اجمال به این شرح به پاسخ سه پرسش نخستین در پژوهش دست می‌یابیم. گفتمان‌های اجتماعی حاکم بر جامعه در فیلم‌های مورد نظر، زنان را این‌گونه تعریف کرده‌اند: ابتدا از نوع: سنتی، حاشیه‌ای، دارای پوشش ظاهری سوداگرانه، برخوردار از کنش منفعلانه و دارای بحران در هویت فردی. پس از آن و کمی نزدیک‌تر به زمان حاضر، عناصر اصلی تصویر زن شامل: دفاع از هویت فردی، نمایندگی طبقهٔ متوسط، آزادی‌طلب، دارای تحصیلات، برخوردار از هویت مدرن و درنهایت، شکست‌خورده در تلاش‌هایش است. درنهایت، آخرین تصویر زن در سینما دارای عناصری از این قبیل بوده است: طالب رهایی از روزمرگی در زندگی، روی آوردن به مهاجرت، مواجهه‌شدن با موانع قانونی مانند حضانت فرزند و درنهایت مرجعیت شوهر.

اما گفتمان‌های اجتماعی به چه نحوی بر زنان در درون چارچوب گفتمانی زن در سینما تأثیرگذار بوده‌اند؟ در دوران نخستین، یعنی در پایان دورهٔ سازندگی، که یک لیبرالیسم ناقص مورد تمرین بود، شخصیت‌پردازی زن در سینما در یک فضای رفت و برگشت از سنت تا نوجویی بود؛ در فیلم لیلا، نقش اول زن به گونه‌ای است که می‌توان او را نمونه‌ای از سبک زنان سنت‌گرا دانست که در برابر فشار مادرشوهر برای تحمیل خواسته‌هایش، درنهایت به تقدیرگرایی روی می‌آورد و به هویت انتسابی، یعنی مادربودن، رضایت می‌دهد. بنابراین، در این دوره، وجه سنتی و مادرشدن، صورت غالب است. اما در دورهٔ دوم و در دورهٔ اصلاحات و در فیلم *دو زن*، نقش اول زن، پرشورتر و جسورتر از سابق در صحنه ظاهر می‌شود و زن، جوانی است مستعد، بلندپرواز و مسئولیت‌پذیر که در اندیشهٔ رسیدن به یک زندگی بهتر، از هیچ تلاشی فروگذار نیست، اما جبرهایی که از ناحیهٔ محیط پیرامونش بر او تحمیل می‌شود، درنهایت از او انسانی شکست‌خورده می‌سازد که همهٔ استعدادهای بالقوه‌اش به هدر رفته‌اند. فرشته در آن فیلم نماد کسانی است که سعی می‌کردند با ساختارشکنی، آگاهی مدرن مدنظرشان را به رفتار و سبک زندگی‌شان تزریق کنند، اما به دلیل اینکه در جامعه‌ای بودند که در آن ارزش‌ها و باورهای سنتی حاکم بود، نتوانستند آن‌گونه که مطلوبشان بود زیست کنند. اما تسلیم هم نشدند و همواره در ارتباط با گفتمان حاکم بر جامعهٔ خود در حال مواجهه و تخاصم بودند. بالاخره در دورهٔ سوم و در دوران اخیر، که جامعه در التهاب ناشی از اصول‌گرایی آسیب‌زا به سر می‌برد، شخصیت اول زن در سینما (سیمین) متکی به ارزش‌هایی چون آگاهی مدرن، اتخاذ کنش‌های عقلانی معطوف به هدف و فردمحوری در تفکر و رفتار بود و سینما زن را به نحوی نمایش می‌داد که انسان‌مدار و کمتر مذهبی یا به صورت مذهبی عرفی شده است که در تقابل با شخصیت دوم زن (راضیه)، که دارای نظام اخلاقی دین‌باورانه است، قرار دارد، اما درنهایت شخصیت نخست بر باورهای نوینش پای می‌فشارد و از سوی دیگر شخصیت زن سنتی متزلزل نشان می‌دهد. به این ترتیب، مسیر تحول سوژهٔ زن در سینما طی سه دوره قابل مشاهده است. در پاسخ به پرسش سوم، مبنی بر اینکه زنان در سینما به چه نحوی با صورت‌های گفتمانی مختلف در جامعه روبه‌رو شده و ارتباط برقرار کرده‌اند، باید گفت در هر سه دوره، احساس می‌شود کارگردان با موانعی مواجه است که نمی‌تواند نوع مواجههٔ واقعی زنان در جامعه را در سینما به نمایش درآورد، زیرا در دورهٔ نخست، کارکرد تولید مثل خانواده به نزاع با رابطهٔ عاطفی بین زن و شوهر برمی‌خیزد و به‌رغم تأییدنشدن از سوی جامعه (خواهران شوهر به نمایندگی از جامعه) این خواست تحمیلی، یعنی فرزندآوری، ناشی از هژمونی قدرت در بیرون از سینماست که پیروز صحنه است. در دورهٔ دوم هم، زن احساس عجیبی دارد که خودش را به پرندهٔ آزاد اما بی‌بال تشبیه می‌کند که باید دانشگاه برود و مبارزه کند. این نشان‌دهندهٔ وجود موانع بیرونی نزد کارگردانی است که سعی دارد با این صحنه‌سازی‌ها پیام‌رسان شود. در دورهٔ اخیر، پای نیروی کنترل رسمی، یعنی قاضی، به صحنه باز می‌شود و تقابل زن- به‌عنوان سوژه‌ای انسانی- با قاضی- به‌عنوان نماینده‌ای از گفتمان حاکم بر جامعه- نشان‌دهندهٔ وجود موانع بیرونی است که علاوه

بر شخصیت زن سینمایی، بازگوکنندهٔ موانع تحرک مطلوب کارگردان در ترسیم فضای گفتمانی غالب در جامعه با وضوح بیشتر است. در کل، به نظر می‌رسد تصویر سیمای زن در سینمای ایران، هرچند گاه به نحو اجمالی و تار، بازگوکنندهٔ دغدغه‌های زنان در جامعه و نیز از ویژگی پیشروندگی، هرچند گاه با کُندی، برخوردار بوده است.

منابع

[۱] امیری، فاطمه (۱۳۹۱). «گفتمان بازگشت و بازتاب آن در سینمای دههٔ هشتاد شمسی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان.

[۲] تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹). *گفتمان و تحلیل گفتمانی*، تهران: فرهنگ گفتمان.

[۳] جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*، ترجمهٔ تورج یار احمدی، تهران: شیرازه.

[۴] حسینی‌زاده، سید محمدعلی (۱۳۸۳). «نظریهٔ گفتمان و تحلیل سیاسی»، *علوم سیاسی*، ش ۲۸.

[۵] دو وینو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

[۶] راودراد، اعظم؛ همایون‌پور، کیارش (۱۳۸۳). «جامعهٔ هنرمند و هنرمند جامعه»، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ش ۱۹.

[۷] سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به‌مثابهٔ نظریه و روش»، *علوم سیاسی*، ش ۲۸.

[۸] ـــــــــ (۱۳۹۱). *قدرت، گفتمان و زبان/ سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نی.

[۹] کولایی، الهه؛ بهبهانی، سیمین (۱۳۹۰). «زنان و توسعهٔ فرهنگی، پس از انقلاب اسلامی با تأکید بر سینما»، *جهانی رسانه*، ش ۱۱.

[۱۰] قجری، حسینعلی؛ نظری، جواد (۱۳۹۱). *کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی*، تهران: جامعه‌شناسان.

[۱۱] لطفی پورساعدی، کاظم (۱۳۷۱). «درآمدی به سخن‌کاوی»، مجلهٔ *زبان شناسی*.

[۱۲] نیازی، هاله (۱۳۷۸). «درآمدی بر جامعه‌شناسی تصویر»، فصل‌نامه *فارابی*، ش ۴.

[۱۳] ون دایک، تئون ای (۱۳۸۲). «مطالعاتی در تحلیل گفتمان (از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی)»، ترجمهٔ پیروز ایزدی و دیگران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

[۱۴] یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوییز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

[15] De Vos, P. (2003). Discourse Theory and the Study of Ideological (Trans-) formations: Analyzing Social Democratic Revisionism. In Journal of Pragmatic, 13(1): pp 163-18.

[16] Howarth, D. (2000). Discourse. UK: Open University Press.

[17] Laclau, E. (1990). New Reflection on the Revolution of our Time. London: Verso.

[18] Laclau, E. (ed.) (1994) The Making of Political Identities (London: Verso).

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

[20] Smith, A. M. (1998). Laclau and Mouffe: The radical democratic imagery. London: Routledge.