پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۵۹ – ۸۷

زن به مثابهٔ سوژهٔ شناسا
(تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)

فردین علیخواه*
احسان باباتبار**، **امین نباتی شغل*****

چکیده

هدف اصلی این مقاله نوع مواجههٔ با زن به منزلهٔ سوژهٔ شناسا در سه اثر سینمایی اخیر اصغر فرهادی در چهارچوب گفتمان‌های غالب اجتماعی حاکم بر جامعهٔ ایران است. بدین‌منظور 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 مطالعهٔ گفتمان‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی مسلط بر آن پرداخت تا بدین‌وسیله 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 روزمرهٔ اقشار گوناگون جامعهٔ ایرانی نگاهی آسیب‌شناسانه دارند و بخشی از گفتمان‌های گوناگون حاکم بر جامعهٔ معاصر ایرانی را منعکس می‌کنند. همچنین از خلال روابطی که میان پرسوناژهای فیلم‌ها در جریان است سلطه و استیلای مراجع قدرت بر زندگی فردی و اجتماعی زنان طبقات گوناگون جامعه به تصویر کشیده شده است.

* استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه گیلان (نویسندهٔ مسئول) faralikhah@gmail.com
** کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی، دانشگاه کاشان e.ehsan13@gmail.com
*** کارشناس ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه پیام نور تهران amin.nabatishoghl@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۱۳

Archive of SID

www.SID.ir

درنهایت، 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 عرصهٔ عمومی و چه در عرصهٔ خصوصی، تحت تأثیر این شبکهٔ گفتمانی است. فرهادی جامعهٔ ایرانی را تحت تسلط روابط و گفتمان قدرتِ مردانه به تصویر می‌کشد و جهان تصمیمات و اعمال زنان را از پیش مردانه و منفعلانه می‌داند؛ به حدی که فردیت و سوژگی‌شان در سایهٔ 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 منزلهٔ 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 گفتهٔ بنیامین، سینما «از یک‌سو فهم ضروریات حاکم بر زندگی‌مان را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر، فضای کنش گسترده و فارغ از انتظاری را برای ما فراهم می‌سازد» (کازیز، ۱۹۷۷: ۲۳).

جامعهٔ ایران در سدهٔ اخیر، به شکلی اجتناب‌ناپذیر دچار چالش‌های گذر از وضعیت سنتی به جامعهٔ توسعه‌یافته و مدرن بوده است. با سرعت‌گرفتن 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 سوژهٔ زن به منزلهٔ موضوع جنسیت در کالبد ساختاری جامعه بوده است. در این زمینه ابزارهای رسانه‌ای هم با چنین تلاطم‌هایی بی‌ارتباط نبوده‌اند و همواره در عرصهٔ 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).

Archive of SID

www.SID.ir

درواقع، سینما از طریق به‌تصویرکشیدن 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 جامعهٔ اطراف خود را به تصویر می‌کشند و با توجه به این‌که بازتابندهٔ 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 به‌منزلهٔ 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 دههٔ اخیر بر فضا و شرایط جامعه حاکم شده شکل دیگری به خود گرفته است. در طول زمان و با روند فزایندهٔ 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 دههٔ اخیر سبب شده است که حرکت‌های برابری‌خواهی زنان شکل جدیدی به خود بگیرد و بدین‌ترتیب، زنان بیش از پیش وارد عرصهٔ عمومی شوند. هرچند فعالیت زنان در عرصه‌های عمومی در جامعهٔ 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 همهٔ شئونات زندگی می‌داند.

تغییراتی که سینمای ایران در عرصهٔ بازنمایی جنسیت تجربه کرده است یکی از پدیده‌های مهمی است که نشان از تحول اجتماعی دارد. در پی آن، در دو دههٔ اخیر فیلم‌سازانی بوده‌اند که در زمینهٔ مناسبات جنسیتی فعالیت‌های گسترده‌تری داشته‌اند. یکی از این فیلم‌سازان به‌نام 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 منزلهٔ «سوژهٔ شناسا» (identified subjects) در تقابل با گفتمان قدرتِ (به تعبیر فوکویی) حاکمِ

Archive of SID

www.SID.ir

بر جامعه بررسی شود و بازنمایی‌اش در سینمای امروز ایران، که فرهادی نمونهٔ 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 جامعهٔ امروز ایران از طریق بازنمایی در سینما نائل شویم و میزان انفعال یا کنش‌مندی زنان در مواجهه با فضای گفتمانی مسلط بر جامعه و نحوهٔ 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 حوزهٔ 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 نحوهٔ 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 تصوری 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 مطالعهٔ انواع رسانه‌ها به‌ویژه در مطالعهٔ 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: ٤٨). در این‌باره باید افزود که امروزه سه نظریه دربارهٔ 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 آینهٔ جهان می‌انگارد و ابزاری برای انتقال معانی‌ای که در مسائل وجود دارد می‌داند (ادگار و سدگویک، ۲۰۰۱).

Archive of SID

www.SID.ir

نظریه‌های نیت‌مندی: این نظریه نقش تولید معنا را فقط به نویسنده، گوینده، و در کل بـه فرستنده می‌دهد و زبان بیان‌گر این نقش است. این نظریه در سـنت‌هـای هرمنوتیـک شـلایر ماخر، دیلتای و نیز رویکرد پدیدارشناسانه شناسایی می‌شود (محمدپور و دیگران، ۱۳۹۱: ٤٩).

نظریه‌های برساخت‌گرا: این نظریه تأثیر بسیاری در مطالعات فرهنگی گذاشـته اسـت. در این رویکرد معنا کشف نمی‌شود، بلکه تولید و برساخته می‌شـود. ایـن رهیافـت بـر خصـلت اجتماعی و عمومی زبان تأکید دارد. طبق این نظر، این ما هستیم که با اسـتفاده از نظـام‌هـای بازنمایی، یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان به برساخت معنا همت می‌گماریم (هال، ۱۹۹۷: ۲۵).

بازنمایی بر اساس رویکرد برساخت‌گـرا مبتنـی‌بـر قـدرت رسـانه‌هاسـت و معـانی تولیـدشـده و بازنمـایی رسـانه‌ای اگرچـه سـاخته‌ای اجتمـاعی و فرهنگـی اسـت، امـا ایدئولوژی و گفتمان مسلط می‌کوشد آن معانی و بازنمایی را امری طبیعی جلـوه دهـد. برای مثال بر اساس گفتمان پدرسالاری، دوگانهٔ مـرد ــ زن مـردان را موجـوداتی عقلانـی، 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 عامـه و رسـانه‌هـای جمعـی معمولاً زنان به‌منزلهٔ موجودی ابزاری و حاشیه‌ای بازنمـایی مـی‌شـوند. در حـالی کـه ایـن بازنمایی ربطی به زندگی پیچیدهٔ زنان ندارد. همچنین به نظر آنان در فرهنگ تـوده‌ای زنـان در حکم مخاطبان، شنوندگان و بینندگان فراورده‌های فرهنگی نادیده گرفته می‌شوند. یکـی از نقدهای عمدهٔ فمینیسم در فرهنگ رسانه‌ای و تـوده‌ای، غیـاب گفتمـانی زنـان در تولیـد فرهنگی است. استدلال کلی فمینیسم در نقد رسانه‌های جمعـی در اندیشـهٔ «فنـای نمـادین زنان» خلاصه می‌شود. به نظر فمینیست‌ها، سازندگان فرهنگ توده‌ای علایق و نقش زنان در تولید فرهنگی را نادیده گرفته‌اند و زن را از عرصـهٔ فرهنـگ غایـب شـمرده یـا صـرفاً بـه بازنمایی او به منزلهٔ موجودی تابع در نقش‌های جنسی پرداخته‌اند (بشیریه، ۱۳۷۹ به نقل از رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۲).

بدین‌صورت، تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی، در جهـت حمایـت و تـداوم تقسیم کار جنسی رایج در جامعه و تقویت مفاهیم پذیرفته‌شده پیرامون زنانگی و مردانگـی در گفتمان اجتماعی حاکم به‌کار می‌رود. تاکمن نظریهٔ فنای نمـادین زنـان را در ارتبـاط بـا نظریهٔ بازتاب قرار می‌دهد. به باور او، رسانه‌ها به منزلهٔ مولـد فرهنـگ تـوده‌ای ارزش‌هـای مسلط در جامعه را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند. رسانه‌ها بـه سـبک جامعـه، زنـان را

Archive of SID

www.SID.ir

تحقیر می‌کنند یا نقش آنان را تقلیل می‌دهند. تاکمن با بررسی‌هایی که دربارهٔ 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، کارامد و مرجع قدرت تصویر می‌شوند، در مقابل زنان انسان‌هایی احساسی، منفعل، وابسته، و ضعیف‌اند. بدین‌گونه، رسانه‌های جمعی با بازنمایی نقش زنان به‌صورت کلیشه‌ای و مبتنی‌بر تصورات مخدوش به بازتولید نظم اجتماعی موجود در گفتمان حاکم یاری می‌رسانند (راودراد و زندی، ۱۳۸۵).

گفتنی است تحقیقات گوناگونی دربارهٔ نقش زنان در سینمای ایران انجام شده است. برای مثال اعظم راودراد و مسعود زندی (۱۳۸۵) در تحقیقی با عنوان «تغییرات نقش زن در سینما» با تحلیل محتوای کمّی فیلم‌های سینمایی پیش و پس از خرداد ۱۳۷۶ به بررسی نحوهٔ بازنمایی زنان در سینمای ایران پرداخته‌اند. چهارچوب نظری استفاده‌شده نظریهٔ بازتاب در جامعه‌شناسی هنر است و طبق یافته‌های آنان، نقش زنان در سینما با توجه به تغییر در سیاست‌گزاری‌های کلان فرهنگی با تغییرات در موارد گوناگونی مانند میزان حضور زنان در فیلم‌ها، نحوهٔ پوشش، طبقهٔ 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 دههٔ ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ پرداخته است. چهارچوب نظری این مقاله نظریهٔ ستمگری جنسی است و نویسنده با تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های بررسی‌شده به این نتیجه رسیده است که نگرش به زنان در فیلم‌های

Archive of SID

www.SID.ir

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 بررسی‌شده به این نتیجه رسیده است که تصویر ارائه‌شده از زنان در سینمای ایران مبتنی‌بر 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» چگونگیِ 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 حاشیهٔ 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؛ مقایسهٔ دو دههٔ 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 دههٔ ۱۳۶۰ به عنوان همسر (مادر) سنتی به تصویر کشیده شده‌اند، اما در دههٔ ۱۳۷۰ شخصیت زن در فیلم‌های بررسی‌شده مشخصه‌های بیش‌تری از مدرنیسم دارند و دربارهٔ آن‌ها می‌توان از نقش همسر (مادر) مدرن سخن گفت.

تژا میرفخرایی و اسماعیل فتحی (۱۳۹۰) در «تصویر زن در فیلم‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند دههٔ هفتاد سینمای ایران» با تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های مطالعه‌شده به مقایسهٔ مشخصه‌های اجتماعی و رفتاری زنان در سینمای ایران پرداخته‌اند. آنان نتیجه می‌گیرند که نحوهٔ 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 به‌روشنی از یک‌دیگر تفکیک شوند.

از مهم‌ترین تحقیقاتی که با روش تحلیل گفتمان به مطالعهٔ فیلم‌های سینمایی پرداخته‌اند می‌توان به مقاله‌ای از اعظم راودراد و مجید سلیمانی (۱۳۸۹) با عنوان «بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربهٔ دینی در سینمای ایران: تحلیل گفتمان فیلم *زیر نور ماه*» اشاره کرد. نویسندگان با استفاده از نظریهٔ بازتاب و رویکرد تحلیل گفتمانی لاکلا و موفه به شناسایی و تحلیل گفتمان سنت اسلامی از تجربهٔ 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.

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین سیدعلی‌اصغر سلطانی (۱۳۸٦) در «تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی و اجتماعی: نگاهی به *پارتی* سامان مقدم» در پی آن است که با استفاده از نظریهٔ 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 روش‌شناسی

سینما، که از زمان اختراعش به‌دست 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 گستردهٔ 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 به‌سرعت رشد کند و به سرآمد هنرهای دیگر تبدیل شود (علوی، ۱۳۸۵: ۱).

فیلم‌ها با به‌تصویر کشیدن جامعهٔ 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: ۱٤۲). از این منظر، مطالعهٔ سینما به منزلهٔ 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 سوبژکتیویتهٔ افراد (زنان) و چگونگی مقاومت و مواجههٔ آنان در برابر سلطه و استیلای حاکم بر جامعه است. در زمینهٔ «قدرت» متفکران بسیاری از ماکیاولی، هابز، مونتسکیو و هگل گرفته تا دوتوکویل، وبر، هابرماس و آرنت نظریه‌پردازی کرده‌اند، اما شاید بتوان گفت فوکو یگانه فردی بوده است

Archive of SID

www.SID.ir

که مسئلهٔ 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 (ضیمران، 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 گسترهٔ 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، لوئی 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 سیطرهٔ مالکیت دولت یا طبقهٔ حاکم نیست؛ برعکس، قدرت به‌مثابهٔ 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 ابژهٔ (object) قدرت بنامیم، توجه می‌کند (اسمارت، ۱۹۹٤: 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 دربارهٔ اشکال اساسی افکار و اندیشه‌ها مبتنی‌بر 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 سوژهٔ 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 سوژهٔ انسانی می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

به باور فوکو، این شکل از قدرت، که بر زندگی روزمرهٔ بی‌واسطه اعمال می‌شود، افـراد 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 آنـان بازشناسند. این شکلی از قدرت است که افراد را به سوژه تبدیل می‌کند. در کلمهٔ سـوژه دو معنا یافت می‌شود؛ سوژهٔ تابع دیگری از طریق کنترل و وابستگی و سوژهٔ مقیـد بـه هویـت خویش از طریق آگاهی یا شناخت از خود. در هر دو حالت، این کلمه شکلی از قـدرت را القا می‌کند که به انقیاد درمی‌آورد و منقاد می‌سازد (فوکو، ۱۳۸۹: ٤١٤). سوژگی در این‌جـا به معنای موردی است که فرد را به خود مقید و با این شیوه وی را تسلیم دیگران مـی‌کنـد. پس سوژگی متضمن مضمون انقیاد است (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۳٤۹).

آن‌چه برای فوکو حائز اهمیت است نشان‌دادن این نکته است که سوژه مخلوق قـدرت است؛ یعنی مخلوق مکانیزم‌های قدرت و سازوکارهای هنجارسازی است. براساس دیـدگاه ضدانسان‌گرایانه و غیرسوژه‌ای فوکو، هیچ‌کس اعمال‌کنندهٔ 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 دربارهٔ سوژه‌ای درون‌گفتمانی و خاص، بیش از هر چیز باید آن را وارد گفتمـان کنـیم. قـدرت گفتمـان بـا کمک مفاهیم حقوقی نظیر محدودیت، ممنوعیت، مقررات و نظارت موجبـات تعریـف آن سوژه در گفتمان را فراهم می‌آورد. در واقع، اعمال این مفاهیم خود به سوژه‌شدن مسائل در گفتمانی خاص کمک می‌کند. این مسئله دربارهٔ استفاده از واژهٔ زنان در گفتمـان حـاکم نیـز صدق می‌کند. ورود این واژه نه فقط کمکی به حل مسـائل آنـان نمـی‌کنـد، بلکـه موجـب سوژگی آن‌ها در گفتمان قدرت می‌شود.

بر اساس نظر او، قدرت برخلاف اشکال پیشین محلی تولیدکننده، متـداوم، شـبکه‌ای 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 بـر افـراد تحمیـل نمـی‌شـود، بلکـه رفته‌رفته از اواخر قرن هجدهم، در اشـکال محلـی و خـرد در قالـب نهـادهـای انضـباطی توسعه یافته است (کالین، ۱۹۸۰: ۱۵۸–۱۵۹).

فوکو بر این باور است که هرجا قدرت هست مقاومـت هـم هسـت؛ زیـرا لازمـهٔ قدرت مقاومت است و اگر مقاومتی نباشد، قدرتی در کار نخواهد بـود؛ زیـرا قـدرت

Archive of SID

www.SID.ir

فقط بر افراد آزاد اعمال می‌شود و مقاومت و آزادی شرط وجود قدرت است (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۹: ۳۵۸– ۳٦۰). 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 رابطهٔ قدرتی دست‌کم به‌طور نهفته متضمن یک استراتژی مبارزه است» (فوکو، ۱۳۸۹: ٤۳۳).

به نظر فوکو، تمایل به کلی‌نگری مانع فهم ما از نحوهٔ 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 اندیشهٔ فوکو ارائه شد، از منظر وی گفتمان قدرت کل حوزهٔ 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 نظرگرفتن نظریات فوکو می‌خواهد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

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

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

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

ـ بازنمایی این امر در فیلم‌ها چگونه است؟

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

Archive of SID

www.SID.ir

با بهره‌گیری از دیدگاه‌های فوکو و ترکیبش با نظریات متفکران دیگر، نظریه‌ای ارائه داده‌اند که بسیار کارامد 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. نظریهٔ 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 اولین‌بار زبان‌شناسی ساخت‌گرا به نام «زلیگ هریس» برای تحلیل متن بالاتر از سطح جمله به‌کار برد (شیرفین، ۱۹۹٤: ۲٤). 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، ۲۰۰٦: ۵۷). یاورسکی و کاپلان (A. Yaworski and N. Oupland) هم بر این باورند که «تحلیل گفتمان عبارت است از فراتررفتن از صورت‌های قابل رؤیت زبان و رسیدن به زمینه‌های اجتماعی و کشف رابطهٔ 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 شالودهٔ زبان‌شناختی دارد (فهیم و نادری جم، ۱۳۹۱: ۲٤).

ارنستو لاکلا و شنتال موف در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی مفهوم گفتمان فوکو را با دیدگاه‌های دیگران درآمیختند و نظریهٔ گفتمان خود را شکل دادند. آن‌ها با به‌هم‌آمیختن دیدگاه‌های سوسور، دریدا، لاکان، گرامشی، آلتوسر، فوکو و دیگران نظریهٔ پساساخت‌گرایانه را ارائه داده‌اند که براساس آن، همهٔ 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 حوزهٔ فرهنگ و فلسفه به جامعه و سیاست است. آن‌ها بنابر مبانی پساساختارگرایانه و زبان‌شناسانهٔ خود در علوم اجتماعی نگرشی جدید و بحث‌برانگیز مطرح می‌کنند و مقوله‌های زبانی و گفتمانی را به همهٔ حوزه‌های اجتماعی سرایت می‌دهند (حسینی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹٤).

Archive of SID

www.SID.ir

نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف بر آن است که از همهٔ امور اجتماعی برداشتی گفتمانی ارائه دهد. از دیدگاه این نظریهٔ گفتمان، امور اجتماعی به مثابهٔ ساخت‌های گفتمانی قابل فهم‌انـد. در واقع، همهٔ پدیده‌های اجتماعی را می‌توان با ابزارهای تحلیل گفتمانی تحلیـل و بررسـی کرد (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۰). از نظر لاکلا و موف همـهٔ اعمـال و پدیـده‌هـا بـرای معنـادار و مفهوم‌شدن باید گفتمانی باشند. به عبارت دیگر، فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی مفهوم می‌شـوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالـب گفتمـانی خـاص قـرار گیرنـد. هـیچ‌چیـز به‌خودی‌خود هویت ندارد، بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرار گرفته اسـت کسـب 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 معنایی‌شـان بـه یـک معنـای کاملاً تثبیت‌شده» (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲: ۲۸). در این حالت، نوعی انسداد در معنـای نشانه حاصل می‌شود و مانع از نوسانات معنایی آن‌ها می‌شود، اما این انسداد و انجمـاد بـه هیچ‌وجه دائمی نیست. درواقع، «انتقال از حالت عنصر بـه وقتـه هـیچ‌گـاه کـاملاً صـورت نمی‌گیرد» (لاکلا و موف، ۱۹۸۵: ۱۱۰).

معنای نشانه‌های درون گفتمان‌ها حول نقطه‌ای مرکزی (همان: ۱۱۲) به شـکلی جزئـی تثبیت می‌شود. نقطهٔ مرکزی نشانهٔ برجسته و ممتازی است که نشانه‌های دیگر در سـایهٔ آن نظم می‌یابند و به هم متصل می‌شوند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۷). همچنین تثبیت معنای نشانه‌هـا درون گفتمان‌ها از طریق طرد دیگر معانی احتمالی آن نشانه‌ها صورت می‌گیرد. از ایـن رو، گفتمان‌ها باعث تقلیل معانی احتمالی می‌شوند. گفتمـان‌هـا مـی‌کوشـند از لغـزش معنـایی نشانه‌ها جلوگیری کنند و آن‌ها را در نظام معناییِ یک‌دستی به دام اندازند (همان).

دال‌های شناور نشانه‌هایی‌اند که گفتمان‌های گوناگون می‌کوشند به شیوهٔ خاص خود به آن‌ها معنا بخشند (فیلیـپس و یورگنسـن، ۲۰۰۲: ۲۸). نقـاط مرکـزی هـم دال‌هـای شـناور به‌شمار می‌روند، ولی تفاوتشان در این است که نقطهٔ 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 مبارزهٔ گفتمان‌های متفاوت برای تثبیت معنا، شناور و معلق اسـت (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۹).

لاکلا و موف معانی احتمالی نشانه‌هـا را، کـه از گفتمـان طـرد مـی‌شـوند، حـوزهٔ گفتمان‌گونگی می‌نامد. حوزهٔ گفتمان‌گونگی معانی‌ای است که از یک گفتمان سـرریز

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود؛ یعنی معانی‌ای که نشانه‌ها در گفتمان دیگری دارند یا داشته‌اند، ولی از گفتمان مدّنظر 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 واسطهٔ «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 همهٔ پدیده‌ها را در قالب دوگانهٔ خودی ـ دیگری می‌ریزد و این دوگانگی به‌صورت برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی در کردار و رفتار سوژه نمایان می‌شود. «خودی» برجسته و «دیگری» به حاشیه رانده می‌شود. بنابراین، هویت‌یابی به واسطهٔ غیریت‌سازی و غیریت‌ها به کمک برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی شکل می‌گیرند. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت است. بدین‌طریق، 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 چهرهٔ 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 استفادهٔ 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

Archive of SID

www.SID.ir

با هژمونیک‌شدن دال‌های یک گفتمان، کل آن گفتمان به هژمونی دست می‌یابد. هژمونیک‌شدن نشانه‌ها به این مفهوم است که معنایشان در افکار عمومی در سطح وسیع پذیرفته می‌شود یا نوعی انسداد هرچند موقتی در معنای نشانه به‌وجود 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 سه‌گانهٔ آثار اصغر فرهادی، *چهارشنبه‌سوری*، *دربارهٔ الی*... و *جدایی نادر از سیمین*، استفاده شده است؛ سه‌گانه‌ای که در آن‌ها رویارویی و کشاکش طبقات مختلف و سبک‌های زندگی جامعه بهتر تصویر شده است و نحوهٔ مواجههٔ زنان با گفتمان غالب و حاکم بر جامعه به‌خوبی نمایش داده شده است.

۴. معرفی سینمای اصغر فرهادی

اصغر فرهادی، فیلم‌ساز نسل نوین، از زمرهٔ کارگردانان نسل نو سینمای ایران به‌شمار 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 مسئلهٔ دیگری نیز علاقه نشان می‌دهد و آن اقتدار و سلطهٔ 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* (۱۳۸٤) با تغییر رویکرد در فیلم‌هایش مواجه می‌شویم. او در *چهارشنبه‌سوری* و *دربارهٔ الی ...* (۱۳۸۷) بر مناسبات فردی و اجتماعی آدمیانی از طبقهٔ متوسط و مدرن‌شدهٔ 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 *دربارهٔ الی...* با دو فیلم *رقص در غبار* و *شهر زیبا*، مواجهه و کشمکش فردی و اجتماعی میان دو طبقهٔ متوسط و فرودست جامعه و تقابلشان با فضای گفتمانی حاکم بر جامعه را به‌خوبی به تصویر می‌کشد.

Archive of SID

www.SID.ir

رابطهٔ فرد (سوژه) با مراجع گوناگون قدرت ـ اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، و نظایر آن ــ امری است که در همهٔ فیلم‌های فرهادی نشانی از آن دیده می‌شود. وی در فیلم نخستش، *رقص در غبار*، از خلال داستانی عاشقانه به اقتدار و سلطهٔ عرف و نظام فرهنگی ـ اجتماعی بر فرد اشاره می‌کند و در *شهر زیبا*، دومین ساختهٔ سینمایی‌اش، ردی از مناسبات میان گفتمان سیاسی (قانون) و افراد درگیر در داستان (فرد مجرم، خانوادهٔ شاکی و خانوادهٔ مجرم) را پی می‌گیرد، اما اشاره‌های گاه و بی‌گاه فرهادی به مناسبات میان حوزه‌های قدرت و افراد اجتماع در سه‌گانهٔ فیلم‌هایش، که می‌توان آن را به تعبیر هومن داوودی (۱۳۹۰) سه‌گانهٔ «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 منزلهٔ یکی از مراجع قدرت در جامعه) به چشم می‌خورد. *دربارهٔ الی...* اقتدار گفتمان خانواده و همچنین سلطهٔ 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 مواجههٔ 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 حیطهٔ عمومی و هم در حیطهٔ خصوصی، از جمله موارد مد نظر این قسمت است.

۱.۵ *چهارشنبه‌سوری*

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

Archive of SID

www.SID.ir

نشانه‌های خیانت مرتضی، سبب تندخویی و آشفتگی او در رفتارهایش شده است و زندگی خانوادگی آنان را در آستانهٔ نابودی قرار می‌دهد. فیلم به روایت رابطهٔ 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 چهرهٔ غمگین) و رفتار عصبی و ناسازگارش تداعی‌کنندهٔ آدمی با بحران‌های روحی و روانی است (شاهوند، ۱۳۸۹). او در طول فیلم در پی کشف حقیقت خیانت همسرش است. همهٔ اشیا، احساسات و روابط برای او حول یک چیز معنا می‌یابد و آن اثبات وجود خیانت است (لاجوردی، ۱۳۸٤: 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 خانهٔ سیمین به‌دست آورد و حتی حس آدمی نیز برای مژده به امری هراس‌آور تبدیل می‌شود. در سکانسی که او با خواهرش درددل می‌کند می‌گوید مرتضی بوی سیمین را می‌دهد. فشار روانیِ شکی که مژده به شوهرش دارد سبب می‌شود رفتارهایی آشفته و نامتعادل از خود نشان دهد (لاجوردی، ۱۳۸٤). 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 منزلهٔ 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 ـ که گویی همان اثبات هویت خود است ـ 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

Archive of SID

www.SID.ir

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 ارائهٔ 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، ۱۳۸٤: ۱٦۰).

نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره شود تصویری است که از دیگر شخصیت‌های زن فیلم *چهارشنبه‌سوری* ارائه می‌شود. سیمین، همسایه و معشوقهٔ 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 سکانسی به صاحبخانه‌اش می‌گوید با هیچ‌یک از همسایگانش در آپارتمان ارتباط ندارد و دلیل شکایت‌هایی که از او می‌شود تنهابودنش است. به نوعی می‌توان گفت سیمین در مقابل فضای گفتمانی محیط زندگی‌اش (که قطب «خودی» شناخته می‌شود) به منزلهٔ غیر و قطب «دیگری» در نظر گرفته می‌شود. این فضای گفتمانی با برجسته‌سازی هویت خود، سیمین را به واسطهٔ 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 به‌دست قدرت گفتمان حاکم را در سکانسی 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 به‌سوی کوچه‌ای بازمی‌گردد که لحظاتی پیش با مرتضی در آن بود، اما مرتضی را نمی‌یابد.

شخصیت زن دیگر «روحی» است. فیلم با او آغاز می‌شود و گره‌گشایی داستان نیز با اوست ـ مژده با کمک روحی و با گفته‌های اوست که به حقیقت خیانت شوهر پی می‌برد ـ 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 فعالانهٔ داستان (کشف حقیقت خیانت

Archive of SID

www.SID.ir

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 طبقهٔ 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 حاشیهٔ 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 سلطهٔ گفتمان‌های گوناگون بر فردیت آدمی میل به مقاومت را در خود احساس می‌کند. بدین‌صورت، رویکرد شخصیت‌های اصلی داستان به مسائل پیرامون خود به‌کلی جنبهٔ انفعالی دارد و ثبات شخصیتی و هویتی فیلم فقط از آنِ 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، *دربارهٔ الی...*، نیز پی گرفته می‌شود.

۲.۵ *دربارهٔ الی ...*

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، زمینهٔ بروز برخوردهای متفاوت میان جمع دوستانهٔ آنان را فراهم می‌کند، اما با وجود چنین داستان ساده‌ای، فیلم‌ساز در متن آن به ترسیم روابط اجتماعی پیچیده در فرهنگ سنتی و فرهنگ مدرن‌شده، سبک زندگی، اخلاقیات، انگیزه‌ها و اهداف افراد در جامعهٔ امروز ایران می‌پردازد.

Archive of SID

www.SID.ir

می‌توان روایت داستانی فیلم را به دو بخش عمده تقسیم کرد؛ در بخش نخست، فیلم‌ساز به چینش شخصیت‌های داستان و آشناسازی امور می‌پردازد و در بخش دوم، با گره‌افکنی و پرداخت حادثه به آشنازدایی از امور روی می‌آورد و تغییر روحیهٔ 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 (کثیریان، ۱۳۸۷).

دربارهٔ الی... چهار شخصیت زن اصلی دارد؛ الی (ترانه علیدوستی)، سپیده (گلشیفته فراهانی)، نازی (رعنا آزادی‌ور) و شهره (مریلا زارعی). از این میان، فقط الی است که با همسفران خود آشنایی قبلی ندارد و آمده است این فرصت را به‌دست آورد که به عضویت گروه دوستانهٔ آنان درآید. گفتمان حاکم بر گروه دوستان الی را به‌سادگی می‌پذیرد. جمع الی را به منزلهٔ میهمانیِ تازه‌وارد می‌پذیرند. او مهربان، ساده، و صمیمی است (ویلکینسون، ۱۳۸۸)، در کارهای گروهی پیش‌قدم 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 مثابهٔ دالی شناور به‌شمار می‌رود، فقط زمانی به منزلهٔ شخصی تازه‌وارد از سوی جمع دوستان (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 سنتی 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 دعوام می‌کنه خاله جون، مثل مامان تو نیست که». حتی الی در تصمیم‌گیری

Archive of SID

www.SID.ir

برای جدایی از نامزدش نیز این امر را زمانی که در گفت‌وگو با سپیده است بـر مـا نمایـان می‌سازد: «خانواده‌ام مخالف‌اند، خـودش هـم فرقـی نمـی‌کنـه» (سـهیلی، ۱۳۸۹). در ایـن دیالوگ‌ها نشانه‌هایی از اهمیت بالای گفتمان خانواده و اعمال اقتداری که ایـن گفتمـان بـر تصمیم فرد برای ازدواج‌کردن 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 همهٔ 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 ویلای شمال برای سفر مهیا نیست آنان را به سـفر مـی‌آورد و اوسـت کـه «اصرار می‌کند ویلایی لب آب بگیرند». دوستان تصمیمات او را به دلیل برعهده‌داشتن نقش رهبر (حامی) می‌پذیرند و از او چهرهٔ سوژه‌ای فعال و کنش‌گر را می‌سازند. در حقیقـت، او یگانه سوژه‌ای است که به شکستن هر نظم و قاعدهٔ گفتمانی و مقاومـت در برابـر آن میـل دارد و به همین دلیل همسر (حامل گفتمان خانواده) و دوستانش (حامل 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 سلطهٔ خود درآورد و فردیتش را در خود حل کند. امیر، همسر سپیده، اکنون به او متعرض می‌شود که «تو چه‌کارهٔ احمدی که می‌خوای براش زن بگیری؟ مادرشی؟ خواهرشی؟» شهره از او می‌پرسد «من گفتم بیاییم شمال؟ من گفتم ویلای لب آب بگیریم؟ من این دختره رو دعوت کردم؟» روند کنارگذاری و حذف فردیت سپیده در صحنهٔ رأی‌گیری افراد برای افشاکردن یا افشانکردنِ حقیقت الـی به اوج خود می‌رسد (آزرم، ۱۳۸۷).

دربارهٔ الی... دربارهٔ آدم‌هایی است که زیر فشار سلطهٔ گفتمان‌هـای حـاکم بـر فردیـت، ارزش‌ها، نگرش‌ها، مفاهیم و باورهای خود از درون متلاشی می‌شـوند و یگانـه راهـی کـه برای بقای خود در نظر می‌گیرند قربانی‌کردن 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 سه‌گانهٔ اصغر فرهادی، که یکی از پرمخاطب‌ترین فیلم‌های چند سـال اخیـر سینمای ایران است، روایت زندگی آدم‌هایی از دو طبقهٔ متوسط و فرودست جامعه است که

Archive of SID

www.SID.ir

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 طناب‌پیچ‌شده بر روی تخت رها می‌بیند. وقتی راضیه به خانه برمی‌گردد، به واسطهٔ همین قضیه با او دعوای شدیدی می‌کند که عواقب تراژیک آن، زندگی آن‌ها و خانواده‌هایشان را دستخوش ناملایمات می‌کند.

این فیلم پروسه‌ای از رویارویی‌ها و مواجهات اجتماعی میان دو طبقهٔ متوسط و فرودست را در بستری از گفتمان مسلط بر جامعهٔ 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 به‌خوبی 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 مقاومت‌کردن 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 سوژهٔ مذکور کند. شاید مقابلهٔ 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 به‌خوبی دید؛ یکی زمانی که کارگران باربر در قبال حمل پیانو دستمزدی

Archive of SID

www.SID.ir

اضافه برای یک طبقه بیش‌تر طلب می‌کنند و سیمین در مقابل خواسته‌شان کوتاه می‌آید و حاضر می‌شود بدون مقاومتی خاص به‌جای خریدار، خودش مبلغ اضافی را بپردازد (دانش، ۱۳۹۰) و دیگری زمانی است که با نادر در آشپزخانه به مشاجره می‌پردازد تا او را وادار کند دیه را هرچه زودتر به حجت (شهاب حسینی) بدهد تا سریع‌تر قائله خوابانده شود (اسدی رازی، ۱۳۹۰).

شخصیت زن دیگر این فیلم راضیه است که از آن دست زنان طبقهٔ فرودست شهری است که در طول زندگی‌شان اسیر اضطراب و گرفتاری‌های روزمرگی‌اند، بر اخلاقی که به آن معتقدند پایبندند و برای احقاق حقوقشان از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کنند، حال چه با قسم‌خوردن 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 ـ یا به خاطر ایمان راسخش به راستی یا ترس شدیدش از عواقب دروغ و پول حرام در زندگی دخترش ـــ در بحرانی‌ترین لحظه برای تصمیم‌گیری در نقش سوژه‌ای شناسا، فردیت اجتماعی خود را در مواجهه با قدرت اجتماعی مسلط به چالش می‌کشد و در مقابلِ فشارهایی که از سوی شوهر و خواهرشوهرش و همچنین فضای ملتهب حاکم بر جلسهٔ حل و فصل پایانی بر او وارد می‌شود مقاومت می‌کند (دانش، ۱۳۹۰) و همهٔ تبعات ناگوار تصمیمش را، که همانا بازخواست گفتمان خانوادگی مسلط است، به جان می‌خرد.

شخصیتی که فرهادی از راضیه در این فیلم به نمایش می‌گذارد شخصیتی چندبُعدی است که به واسطهٔ این‌که در درون گفتمان قدرت مسلط بر جامعه حل شده است نمی‌توان آن را در قالبی جداگانه جای داد. به این دلیل که ویژگی‌های مربوط به فعال و منفعل‌بودن را توأمان در خود دارد؛ برای مثال همین شخصیت، زمانی که برخلاف ارزش‌های سنتی و گفتمان اجتماعی طبقه‌ای که به آن تعلق دارد، مبنی‌بر این‌که زن بی‌اجازهٔ شوهر حق انجام کار بیرون از خانه را ندارد، به واسطهٔ این‌که برای امرار معاش و کسب درآمد برای خانواده‌اش از ارزش‌های جبری اجتماعش تخطی کرده است از خود فردیتی سوژه‌ساز و فعالانه بروز می‌دهد، ولی زمانی که از ترس متوجه‌شدن شوهرش از نادر می‌خواهد که کارکردن او را از حجت پنهان کند به خاطر این‌که از طرف گفتمان قدرت خانوادگی اجتماعی جامعه‌اش بازخواست نشود، به نوعی هویت فردی‌اش را در لوای شخصیتی منفعل و تسلیم‌پذیر نشان می‌دهد. بنابراین، نظام معنایی که از راضیه می‌بینیم در دو جایگاه متفاوت به دو گونهٔ کاملاً متفاوت بروز می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

ترمهٔ نوجوان شخصیت دیگر فیلم است که متوجه می‌شود در جامعه‌ای که همهٔ افرادش برای این‌که به مقاصد خود برسند اخلاق را قربانی اهدافشان می‌کنند، او نیز یاد می‌گیرد برای این‌که در مواجهه با گفتمان غالب به مقصود خود برسد دروغ بگوید؛ به همین سبب وقتی در دادگاه، قاضی در حکم نمایندهٔ قدرت اجتماعی مسلط از او می‌خواهد که حقیقت را بگوید، ترمه برخلاف عقیده‌اش، که دروغ‌گفتن را کاری نادرست و ناشایست می‌داند، مجبور می‌شود به واسطهٔ حفظ منافع خانواده و این‌که 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: ۹٤) و نادر نیز در این مسیر می‌کوشد هرچه بیش‌تر ترمه را به اصول و ارزش‌هایی که خود به آن معتقد است پایبند کند. یکی از همین موارد زمانی است که ترمه را مجبور می‌کند به‌جای کلمهٔ عربی «ضمانت» از معادل فارسی «پشتوانه» برای کلمهٔ «گارانتی» استفاده کند، حتی اگر معلمش از او به واسطهٔ همین قضیه نمره کم کند (اسدی رازی، ۱۳۹۰). او می‌کوشد به ترمه یاد دهد هویت و فردیت زنانهٔ خود را به مثابهٔ 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 به‌چالش‌کشیدن 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 این‌که 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 نشان‌دادن این نکتهٔ جزئی قصد دارد ما را متوجه این قضیه کند که گفتمان قدرت مسلط بر جامعه هیچ‌گاه چنین مسئله‌ای را نمی‌پذیرد که زنان به منزلهٔ 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،

Archive of SID

www.SID.ir

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 رابطهٔ میان گفتمان و قدرت اشاره می‌کند و آن را نه صرفاً واقعیتی در قالب زبان، بلکه سلسله‌مراتبی می‌داند که نحوهٔ تفکر و استنباط ما را از واقعیت شکل می‌دهد. به اعتقاد او، این گفتمان است که ما را به تجربهٔ بی‌واسطهٔ امور در زندگی روزانه قادر می‌سازد.

همواره کوشش فوکو بر این بوده است که نشان دهد قدرت در عمق روابط روزمرهٔ افراد، نهادها و ساختارها رسوخ و عمل می‌کند. او قدرت را فقط منوط به سرکوب و در یدِ 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.

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

اگرچه سینمای ایران در دههٔ ۱۳۸۰ آثار شاخصی به خود دیده است، اما فیلم‌های اصغر فرهادی همچون آیینه‌ای است که در آن می‌توان گفتمان‌های اجتماعی، روانی، سیاسی و فرهنگی جامعهٔ 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 نحوهٔ مواجههٔ آنان با مراجع گوناگون قدرت پرداختیم.

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

جهانی که فرهادی از جامعهٔ امروزین 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

Archive of SID

www.SID.ir

مراجع انتشاردهندهٔ 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 سه‌گانهٔ فرهادی این زنان‌اند که باید در اوج دراماتیک و بحرانی داستان با تصمیماتشان نقطهٔ عطف پایانی فیلم را گره‌گشایی کنند. در *چهارشنبه‌سوری* این روحی است که باید تصمیم بگیرد آیا از رابطهٔ پنهانی مرتضی و سیمین حرفی به مژده بزند یا خیر؟ در *دربارهٔ الی*... 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 بتوانند 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 جامعهٔ 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 می‌بینند. 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 تعین‌پذیر 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.

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

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

Archive of SID

www.SID.ir

اسلامی، مازیار (۱۳۹۰). «خانوادهٔ مقدس»، *مهرنامه*، ش ۲۰.
باغبانی، مانی (۱۳۸۸). «چه دریایی میان ماست»، هفته‌نامهٔ *چلچراغ*، ش ۳٤٥.
بشیریه، حسین (۱۳۸۷). *دولت و جامعهٔ مدنی، گفتمان‌های جامعه‌شناسی سیاسی*، قم: نقد و نظر.
پیشگاهی، زهرا و امیر قدسی (۱۳۸۹). «نظریه‌های فرهنگی فمینیسم و دلالت‌های آن بر جامعهٔ ایران»، *زن در فرهنگ و هنر، پژوهش زنان*، دورهٔ اول، ش ۳.
جاروی، ایسی (۱۳۸۰). «ارتباط کلی سینما و جامعه‌شناسی با جامعه‌شناسی سینما»، *فارابی*، ترجمهٔ اعظم راوداد، دورهٔ دهم، ش ۲.
جینکز، ویلیام (۱۳۸۱). *ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.
حسینی‌زاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۳). «نظریهٔ گفتمان و تحلیل سیاسی»، *علوم سیاسی*، س ۷، ش ۲۸.
دانش، مهرزاد (۱۳۹۰) «تا صبح فردا»، ماهنامهٔ سینمایی *فیلم*، س ۲۹، ش ٤۲٤.
داوودی، هومن (۱۳۹۰). «چهره‌ها: ویژه‌نامهٔ اصغر فرهادی»، *نگاه نو*، ش ۹۲.
دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل (۱۳۸۹). *میشل فوکو فراسوی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک، با مؤخره‌ای به قلم میشل فوکو*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نی.
راوداد، اعظم و معصومه تقی‌زادگان (۱۳۹۲). «خوانش انتقادی فیلم *دربارهٔ الی...*»، فصلنامهٔ *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۹، ش ۳۱.
رحمتی، محمدمهدی و مهدی سلطانی (۱۳۸۳). «تحلیل جامعه‌شناسانهٔ مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دورهٔ دوم، ش ۳.
سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۱). *قدرت، گفتمان و زبان/ سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نی.
سلطانی، سیدعلی‌اصغر(۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به مثابهٔ نظریه و روش»، *علوم سیاسی*، س ۷، ش ۲۸.
سهیلی، کمیل (۱۳۸۹). «بازنمایی زندگی روزمرهٔ جوانان ایرانی در سینما با نگاهی به چهار فیلم برگزیدهٔ دههٔ ۸۰ ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ مطالعات فرهنگ و رسانه، دانشکدهٔ 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»، دورهٔ نهم، ش ۱ و ۲.
ضیمران، محمد (۱۳۸۹). *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس.
عقیقی، سعید (۱۳۸۹). «آشفته‌حالان بداقبال، نگاهی به وضعیت طبقهٔ متوسط در ایران»، *مهرنامه*، س ۱، ش ۵.
علوی، شادی (۱۳۸۵). «طراحی خانهٔ سینماگران اراک»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.
علیپور انوریان، سولماز (۱۳۸۵). «بررسی نقش تغییرات زن در سینمای پس از انقلاب ۱۳۵۷»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

Archive of SID

www.SID.ir

فاضلی، محمد (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، پژوهشنامهٔ *علوم انسانی و اجتماعی*، س ٤، ش ١٤.

فوکو، میشل (۱۳۸۹). *تئاترفلسفه: گزیده‌ای از درس گفتارها، کوتاه‌نوشته‌ها، گفت‌وگوها و ...*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

فولادوند، عزت‌الله (۱۳۷۲) «میشل فوکو، رازبینی و راست‌گویی»، *نگاه نو*، ش ۱۷.

فهیم، منصور و آزاده نادری جم (۱۳۹۱). «تحلیل گفتمانی فیلم‌نامهٔ فیلم *کافه ستاره*»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ چهارم، ش ٤.

قجری، حسینعلی و جواد نظری (۱۳۹۱). *کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی*، تهران: جامعه‌شناسان.

کاظمی، رضا (۱۳۸۸). «چه دریایی میان ماست»، ماهنامهٔ *فیلم*، س ۲۷، ش ۳۹٦.

کثیریان، کیوان (۱۳۸۷). «دربارهٔ *الی...*»، پایگاه اینترنتی، در تاریخ ۲۳ بهمن ۸۷: www.keyvanmovie.persianblog.ir

لاجوردی، هاله (۱۳۸٤). «فکت، دهشت و سکوت: تأملی بر *چهارشنبه‌سوری*»، فصلنامهٔ *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*.

محمدپور، احمد، مریم ملک صادقی و مهدی علیزاده (۱۳۹۱). «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران»، فصلنامهٔ *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*، دورهٔ چهارم، ش ۱.

میر احسان، احمد (۱۳۸۵). «نقد *چهارشنبه‌سوری*: حق معقول تماشا»، *پگاه حوزه*، ش ۱۸۰.

نورایی، جهانبخش (۱۳۹۰). «نگاه هولوگرافیک به *جدایی نادر از سیمین*»، ماهنامهٔ سینمایی *فیلم*، س ۲۹، ش ٤۲۷.

نیازی، هاله (۱۳۸۷). «درآمدی بر جامعه‌شناسی تصویر»، فارابی، دورهٔ یازدهم، ش ٤.

ویلکینسون، آمیر (۱۳۸۸). «شرافت از دست رفته»، ترجمهٔ پیمان جوادی، پایگاه اینترنتی سینمای ما: www.Cinemaema.com.

یورگنسن، ماریان و لوییز فیلیپس (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ 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*. NewYork: Vintage/ Random House.

Hall, Stuart (1997). "Representation, Meaning and language", S. Hall etal. (eds), *Representation and Signhfying 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:

Archive of SID

www.SID.ir

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

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

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

Archive of SID

www.SID.ir