زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۴: ۲۰۷ـ۲۲۲

قدرت و پادقدرت جنسیتی در سینمای ایران
مقایسهٔ تطبیقی آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد

هادی خانیکی[۱]، مژگان فراهانی[۲*]

چکیده

در نظریه‌های مربوط به اعمال قدرت، عده‌ای از اندیشمندان معتقدند قدرت عموماً از طریق مکانیسم‌های «متنی» بر جامعه اعمال می‌شود. این پژوهش سعی در شناخت مکانیسم‌های متنی اعمال قدرت جنسیتی دارد. پرسش پژوهش حاضر این است که سینما با چه مکانیسم‌هایی در راستای انقیاد زنان حرکت می‌کند و به تحکیم گفتمان مردسالاری می‌پردازد؟ همچنین، در سینما چگونه گفتمان زنان به واسازی این الگوی اعمال قدرت می‌پردازد؟ برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش، با بهره‌گیری از تحلیل انتقادی گفتمان و رویکرد ترکیبی پل‌گی و وداک و مفاهیمی همچون منازعهٔ گفتمانی، سوژه‌سازی بر مبنای استیضاح، خلق فانتزی و آلوده‌انگاری، چگونگیِ اعمال قدرت جنسیتی را در آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد تفسیر کردیم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد آثار تهمینه میلانی متونی تک‌صدایند و اعمال قدرت و بهره‌گیری از مکانیسم‌های اعمال قدرت عمدتاً از جانب گفتمان مردسالاری برای اعمال سلطه استفاده شده است. آثار رخشان بنی‌اعتماد فرم دموکراتیکی دارد و امکان سخن‌گویی برای همهٔ گفتمان‌ها فراهم است. همچنین، قدرت در میان گفتمان‌های مختلف توزیع شده و همهٔ گفتمان‌ها از مکانیسم‌های اعمال قدرت بهره می‌برند و زنان نیز با بهره‌گیری از آن‌ها از امکان‌های مقاومت برخوردارند.

کلیدواژگان

آلوده‌انگاری، سینمای زنان، فانتزی، قدرت متنی، منازعهٔ گفتمانی.

---

۱. دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی hadi.khaniki@gmail.com
۲. کارشناس ارشد ارتباطات mozhgan.farahani69@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۲۸

طرح مسئله

مسئلهٔ توانمندی و قدرت‌یابی زنان در ایران وضعیت دوگانه‌ای را نشان می‌دهد. از طرفی، افزایش سواد زنان، افزایش آگاهی‌های سیاسی و اجتماعی و به موازات آن رشد کمّی و کیفی مشارکت ایشان در جامعه، نشان از قدرت‌یابی زنان و کم‌رنگ شدن مرزهای جنسیتی دارد، از سوی دیگر، آمارها مؤید شکاف نسبتاً زیادی میان زنان و مردان در امر اشتغال، تحصیل و میزان مشارکت است. گرچه نظام مردسالار تلاش می‌کند گفتمان رقیب را به حاشیه براند و فرصت حضور «دیگری» را محدود کند، نباید از این مسئله غفلت ورزید که آن‌ها همواره به شکل‌های گوناگون تجربه‌های متفاوتی از قدرت و نفوذ در خانواده و جامعه نیز داشته‌اند. درواقع، زندگی روزمره علاوه بر اینکه بستر اعمال قدرت در جامعه محسوب می‌شود، پتانسیل‌هایی را نیز برای مقاومت سوژه‌ها فراهم می‌کند. ردّپای چنین دیالکتیکی در دنیای روایت‌ها نیز کاملاً مشهود است. یکی از این روایت‌ها سینماست که با تکنیک‌های متفاوت، هم از نظر فُرم و هم محتوا، می‌تواند به مسئلهٔ انقیاد یا قدرتمندی زنان به صورت مؤثری بپردازد. سینما با بهره‌گیری تکنیک‌های فرمی و محتوایی می‌تواند به تثبیت مناسبات نابرابر قدرت جنسیتی یا کم‌رنگ‌کردن شکاف‌های جنسیتی کمک کند. کارگردانان زن، به واسطهٔ داشتن تجربه‌های مشترک با زنان، می‌توانند با به‌کارگیری راهبردهای خاص هنری (تصویر، صدا و گفتار) بر شخصیت و ذهنیت زنان تمرکز و تلاش کنند دنیای شخصی زنان، تجارب، احساسات، افکار، مشکلات و موقعیت‌های اجتماعی آن‌ها را به تصویر بکشند. پژوهش فعلی به این مسئله خواهد پرداخت که در آثار کارگردانان زن چگونه قدرت بین گفتمان‌های مختلف در درون فیلم توزیع می‌شود و این توزیع قدرت در چه جهتی است؟ به عبارت دیگر، آیا در جهت تحکیم گفتمان مردسالاری و انقیاد زنان است یا گفتمان زنان به واسازی این الگوی اعمال قدرت می‌پردازد؟ از سوی دیگر، در این پژوهش، به مقایسهٔ آثار دو کارگردان برجسته، یعنی تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد، از نظر نحوهٔ توزیع قدرت و جهت اعمال قدرت خواهیم پرداخت.

چارچوب مفهومی

تاکنون درخصوص شیوه‌های اعمال قدرت دو رویکرد کلان نظری مطرح شده است. درخصوص رویکرد اول می‌توان اعمال قدرت را «مکانیکی» یا «حاکمیت‌محور» دانست. همچنین، می‌توان نگاه دیگری به قدرت داشت و آن را شیوهٔ اعمال قدرت متنی دانست. از این منظر، متون خنثی نیستند و می‌توانند به اعمال قدرت بپردازند. برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش، از رویکرد دوم به قدرت استفاده کرده و چارچوب نظری این پژوهش را با نظریه‌های یاختین، آلتوسر، ژیژک و کریستوا فراهم می‌کنیم. در ادامه، به برخی از مکانیسم‌های اعمال قدرت می‌پردازیم.

فانتزی

ژیژک معتقد است برای فهم ایدئولوژی باید رابطهٔ میان امر واقعی و امر نمادین را درک کنیم. امر نمادین هیچ‌گاه به تمامی نمی‌تواند امر واقعی را بازنمایی کند و نمادین‌سازی امر واقعی همیشه با شکست روبه‌رو می‌شود و همواره بخشی از واقعیت در برابر نمادین‌سازی مقاومت می‌کند. بنابراین، همواره میان امر نمادین و امر واقعی شکافی تسخیرناپذیر وجود دارد. همین بخش بیانگر نوعی تخاصم بنیادین است که برسازندهٔ جامعه است. اساسی‌ترین کارکرد ایدئولوژی پنهان‌کردن همین آنتاگونیسم (تضاد آشتی‌ناپذیر) اجتماعی است. مهم‌ترین کارکرد یک ایدئولوژی پرکردن مغاک میان امر واقعی و نمادین از طریق خلق فانتزی[1] است. سوژه در امر نمادین، یعنی در مواجهه با دیگریِ بزرگ، به‌طور اتفاقی و کاملاً تصادفی صاحب یک جایگاه می‌شود. سوژه ممکن است جایگاه معلم، کارمند، کاسب، شاه و... را اشغال کند. اما این مقام و جایگاه به دلیل آنکه تصادفی است، نمی‌تواند با ارجاع به صفات واقعی و ظرفیت‌های سوژه توصیف شود [۳، ص۱۷۰]. کسی که در امر نمادین جایگاه شاه را اشغال کرده است، خصلت شاهانه ندارد. بنابراین، سوژه به شکل خودکار با پرسشِ چه می‌خواهی روبه‌رو می‌شود؛ با پرسشی که از جانب دیگریِ بزرگ پرسیده می‌شود؛ یعنی دیگریِ بزرگ به گونه‌ای او را خطاب قرار می‌دهد که گویی پاسخ این پرسش را می‌داند که چرا این جایگاه به او اعطا شده است. سوژه نمی‌داند که چرا این جایگاه را در امر نمادین دارد و سؤالاتی از این دست مطرح می‌کند که من برای دیگریِ بزرگ چه هستم؟ دیگریِ بزرگ از من چه می‌خواهد؟ و چرا من آن چیزی هستم که قرار است باشم؟ [همان]. پاسخ به این سؤالات همان «فانتزی» است. دیگریِ بزرگ به منزلهٔ «دیگریِ زبان، با ایده‌آل‌های قطعی، هنجارها، سنت‌ها و ایدئولوژی‌های یک جامعه یا اجتماع مشخص شناخته می‌شود و یک موقعیت یا دیدگاه اقتدار، دانش و اعتبار به حساب می‌آید» [۱۰، ص۳۲۳].

آلوده‌انگاری

ژولیا کریستوا، فیلسوف و منتقد ادبی، به زبان به‌مثابهٔ فرایندی دلالتی می‌نگرد که دو وجه اساسی دارد: نشانه‌ای و نمادین. وجه نشانه‌ای زبان شیوه‌ای برون‌زبانی است و می‌توان گفت مجموعهٔ نیروها و معانی پیشازبانی، احساسی، غریزی، اسطوره‌ای، دینی است که تابع قوانین قاعده‌مند نحوی نیست. وجه نمادین شیوه‌ای از دلالت است که بر زبان به‌منزلهٔ یک نظام نشانه‌ای کامل با دستور زبان و نَحوش مبتنی است. درواقع، می‌توان آن را مجموعه‌ای از معانی یا نیروهای عقلانی، مردسالار، اجتماعی، فنی یا منطقی دانست. باید در نظر داشت که امر

1. fantasy

نشانه‌ای و امر نمادین همواره در نوعی دیالکتیک تناقض دوسویه ترکیب شده‌اند. او اعتقاد داشت به تبع دوگانه و تضادمندبودن فرایند دلالتیِ زبان، سوژه‌های سخنگو نیز در تضاد ساخته می‌شوند. وی از به‌کاربردن واژهٔ «خود»، به مفهوم موجودی کاملاً خودآگاه با هویتی منسجم، خودداری می‌کند. از نظر او، هرگاه مفهوم «خود» به میان می‌آید، انسان با تصویری ایده‌آل از خویش به‌منزلهٔ حاکم هستی خود فرض می‌شود. اما برعکس، «سوژه» شخصی است که تابع انواع پدیده‌های فرهنگی، اجتماعی، زبانی و... است؛ بدون اینکه از اثر همهٔ این پدیده‌ها بر شکل‌گیری‌اش آگاهی داشته باشد [۸، ص۱۴]. موجود سخنگو یک سوژه در فرایند و نامتجانس است، زیرا هویت او هرگز ثبات نمی‌پذیرد. به اعتقاد کریستوا، سوژه همواره در حال پیشرفت است و سوبژکتیویتهٔ ما هرگز شکل قاطع و ثابت پیدا نمی‌کند. یکی از ویژگی‌های اساسی سوژه در فرایند «آلوده‌انگاری» است. آلوده‌انگاری[1] از زمانی روی می‌دهد که طفل هنوز در وحدت خیالی با مادرش به سر می‌برد؛ یعنی درست پیش از آنکه تصویرش را در آینه تشخیص دهد و قبل از آنکه شروع به یادگیری زبان کند و وارد حوزهٔ نمادین لاکان شود. طفل هنوز به یک سوژه تبدیل نشده است. او هنوز کاملاً در آستانهٔ سوژه‌شدن قرار نگرفته است. آلوده‌انگاری به وی کمک می‌کند در آنجا مستقر شود [۲، ص۵۱]. آلوده‌انگاری حالتی از طرد و واپس‌زنی چیزی است که برای خود دیگری محسوب می‌شود و خود به این وسیله مرزهایی را برای یک من همواره ناپدیدار ایجاد می‌کند. آلوده چیزی است که شخص آن را طرد می‌کند و پس می‌زند و تقریباً به‌شدت از خود بیرون می‌داند. آنچه آلوده شمرده شده است اصولاً طرد شده، اما هرگز به‌کلی برطرف نشده است و در پیرامون وجود شخص دائماً در مجادله با مرزهای سست خود او پرسه می‌زند. سوژه در طول زندگی همواره تلاش می‌کند از مورد آلوده دوری کند و آن را از خود بیرون راند. متون از طریق آلوده‌انگاری به برساختن سوژه می‌پردازند و از این طریق اعمال قدرت می‌کنند.

سوژه

لویی آلتوسر[2] ایدئولوژی را مجموعه‌ای از تصاویر، نمادها و چارچوب‌های مفهومی می‌داند که کارویژهٔ آن «سوژه‌سازی» است. تعریف آلتوسر از ایدئولوژی مبتنی بر دو تزِ سلبی و ایجابی است. در تزِ ایجابی ایدئولوژی بازنمایی رابطهٔ خیالی فرد با شرایط واقعی هستی آن‌هاست و در تزِ سلبی آلتوسر معتقد است که ایدئولوژی هستهٔ مادی دارد. واژهٔ خیالی در تعریف آلتوسر از ایدئولوژی نه به معنای غیرواقعی، بلکه به معنای «مربوط به تصویر» است. او معتقد است چیزی به معنای سوژهٔ آزاد بی‌معناست و دیدگاهی که معتقد به آزادی و اختیار سوژه است (اومانیسم)

1. abjection
2. L. Athusser

خود یک دیدگاه ایدئولوژیک است. کارکرد هر ایدئولوژی آن است که افراد انضمامی را به سوژه بدل می‌کند [۱، ص۶۷]. به‌زعم آلتوسر، ایدئولوژی افراد را با عمل صدازدن خطاب قرار می‌دهد و افراد با پاسخ به این فراخوان به سوژهٔ مورد نظر تبدیل می‌شوند. سوژه‌ای که آلتوسر از آن صحبت می‌کند، فردی است که با عمل فراخواندن یا صدازدن از سوی ایدئولوژی‌ها بدل به سوژه شده و امکان مقاومت از او سلب می‌شود.

چندآوایی

به نظر باختین، زبان عرصهٔ مبارزهٔ ایدئولوژیک است. باختین پس از بحث درخصوص ماهیت رابطهٔ زبان و واقعیت و طرح مفروضات نظری خود، معتقد است ما با دو شکل از تولید حقیقت در درون متن روبه‌رو هستیم: ۱. متن چندآوا، ۲. متن تک‌آوا. متون چندآوا فرمی بینامتنی و متکثر دارند و صداهای مختلف درخصوص یک واقعیت اجتماعی یا چند واقعیت اجتماعی را، که درواقع موضوع آن‌ها هستند، در درون خود جای می‌دهند. متون تک‌آوا یک فرم بسته دارند و فقط یک صدای خاص را درخصوص واقعیتی که به‌طور طبیعی صداهای مختلفی دربارهٔ آن در جامعه وجود دارد، مطرح می‌کند. به نظر باختین، چون جنبهٔ مکالمه‌ای‌بودن زبان برجسته‌کنندهٔ تعارضات، تفکیک‌ها، پایگاه‌های طبقاتی، مواضع ایدئولوژیک در جامعه است و اساساً برای هر برداشت یگانه و اقتدارطلب از جامعه تهدیدکننده محسوب می‌شود، قدرت و آن عناصری از جامعه که در خدمت قدرت دولتی‌اند، همواره سعی در سرپوش گذاشتن بر چنین جنبه‌هایی دارند که مستلزم سرکوب جنبهٔ مکالمه‌ای زبان و تبدیل جامعه به یک «جامعهٔ تک‌صدا» است.

روش پژوهش

روش این پژوهش تحلیل انتقادی گفتمان است. تحلیل‌گران انتقادی گفتمان بر این باورند که زبان محمل اصلی در فرایندی است که طی آن مردم به‌مثابهٔ افراد و سوژه‌های اجتماعی ساخته می‌شوند و از آنجا که زبان و ایدئولوژی پیوند تنگاتنگی باهم دارند، تحلیل نظام‌مند زبان متن‌ها می‌تواند برخی عملکردهای متون و در مفهومی گسترده‌تر، نحوهٔ سرکوب مردم در ساختارهای اجتماعی جاری را آشکار کند. روث وداک، در رویکرد تاریخی‌ـ گفتمانی خود، با تأکید بر تئوریزه‌کردن توصیف ساختارها و فرایندهای اجتماعی خالق متن و سوژه‌های اجتماعی‌ـ تاریخی استدلال می‌کند که همهٔ اطلاعات پس‌زمینه‌ای (تاریخی) برای تحلیل و تفسیر لایه‌های گوناگون متن گفتاری یا نوشتاری باید به طور نظام‌مندی به هم گره زده شود [۱۲، ص۶۷]. جیمز پل‌گی، دیگر محقق برجستهٔ گفتمان، تحلیل گفتمان را چنین تعریف می‌کند: «تحلیل گفتمان عبارت

است از تحلیلِ زبان در کاربرد آن» [۱۱، ص۱]. پل‌گی گفتمان را متضمن چیزی بیشتر از زبان می‌داند. از نظر او، گفتمان‌ها همواره متضمن هماهنگ‌کردن زبان با شیوهٔ عمل، تعامل، ارزش‌گذاری، باورداشتن، احساس، بدن‌ها، لباس‌ها، نمادهای غیرزبانی، اشیا، ابزارها، تکنولوژی‌ها، زمان و مکان است [۵، ص۸۲]. ما از روث وداک تأکید وی بر مفهوم میدان‌های زبانی را، به همراه این نکته که هر میدان زبانی مرکب از چندین کارکرد[1] است و هریک از این کارکردها با «ژانر» (نوع) زبانی خاص خود همراه است، وام گرفته‌ایم. بنابراین، در اینجا، در برخورد با داده‌های متنی یا فیلم‌های سینمایی، به‌منزلهٔ یک میدان زبانی رفتار می‌شود که مرکب از کارکردهای متفاوت و ژانرهای زبانی مربوط به آن‌هاست. محقق پس از انجام‌دادن این کار و جای‌دادن مجموع داده‌های موجود در کارکردهای متفاوت، با کمک روش تحلیل گفتمان پل‌گی به شناسایی اجزای کلیدی هر ژانر زبانی و روابط موجود میان آن‌ها می‌پردازد.

هفت عمل زبانی که پل‌گی برمی‌شمارد به ترتیب عبارت‌اند از:

۱. اهمیت:[2] در این خصوص، می‌توان گفت که یک قطعه از متن برای معنادارکردن و اهمیت‌بخشی چیزی یا اهمیت نبخشیدن به آن چگونه عمل می‌کند؟

۲. کنش‌ها:[3] در این خصوص، می‌توان پرسید این متن درصدد است چه فعالیت یا فعالیت‌هایی را به دیگران محول کند تا به‌منزلهٔ دستاورد تلقی شود؟ چه گروه‌های اجتماعی نهادها یا فرهنگ‌هایی از آن فعالیت‌هایی که ساخته می‌شوند یا اعمال می‌شوند حمایت می‌کنند؟ [۹، ص۱۹].

۳. هویت:[4] پرسشی که دربارهٔ این فعالیت می‌توان کرد این است که سخنگو تلاش می‌کند تا چه هویت شناخته‌شدهٔ اجتماعی را اعمال کند یا به دیگران بدهد؟ چگونه زبان سخنگو با هویت افراد دیگر در مواجهه است؟ سخنگو در رابطه با خودش چه هویت‌هایی برای دیگران تعریف می‌کند؟

۴. روابط انسانی:[5] پرسشی که دربارهٔ این فعالیت می‌توان کرد این است که چگونه کلمات و قطعات گرامری برای ساختن و تداوم یا حتی تغییر روابط بین سخنگو با افراد دیگر گروه‌های اجتماعی فرهنگ‌ها و نهادها استفاده می‌شوند؟

۵. سیاست[6] **(توزیع کالاهای اجتماعی)**: در این خصوص، می‌توان پرسید که چگونه کلمات و قطعات گرامری برای ساختن یک دیدگاه در مورد اینکه چه چیزهایی کالاهای اجتماعی هستند یا چگونه باید در جامعه توزیع شوند استفاده می‌شوند؟

---

1. function
2. significance
3. practices
4. identities
5. relationship
6. politics

۶. پیوندها:[1] پرسشی که دربارهٔ این فعالیت می‌توان کرد این است که چگونه کلمات به‌کاررفته در متنْ پدیده‌ها را به هم ربط می‌دهند یا بی‌ربط می‌کنند یا به پیوندهای میان پدیده‌ها بی‌اعتنایی می‌کنند؟

۷. نظام‌های معرفتی و نشانه‌ای:[2] پرسشی که دربارهٔ این فعالیت می‌توان کرد این است که چگونه کلمات و گرامر به‌کاررفته در متن نظام‌های نشانه‌ای خاصی را امتیاز می‌دهند یا از امتیاز محروم می‌کنند؟

منطق نمونه‌گیری

نوع انتخاب نمونه از این جامعه، طبق نمونه‌گیری هدفمند است. در نمونه‌گیری هدفمند، پژوهشگر براساس اهدافِ پژوهش داوری خود را برای انتخاب نمونه به‌کار می‌گیرد. در این پژوهش، به منظور پاسخ‌گویی به پرسش‌های تحقیق از میان فیلم‌های تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد دو فیلم که بیشترین انطباق را با اهداف پژوهش داشت به صورت هدفمند انتخاب کرده‌ایم. به این اعتبار، فیلم *دو زن* و *واکنش پنجم* از میان فیلم‌های تهمینه میلانی و *روسری آبی* و *بانوی اردیبهشت* از میان فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد، برای تحلیل انتخاب شده‌اند.

تحلیل یافته‌ها

گزیدهٔ *دو زن*

فرشته دختری دانشجوست که پدرش به‌سختی با تحصیل او در تهران موافقت می‌کند. او علاوه بر درس خواندن، با تدریس خصوصی مخارج زندگی خود و خانواده‌اش را تأمین می‌کند. حسن موتورسوار مزاحمی است که به فرشته علاقه‌مند است. مشکلات فرشته با اسیدپاشی حسن به صورت پسرعموی فرشته آغاز می‌شود. پدرْ فرشته را مقصر حادثه می‌داند و از ادامهٔ تحصیل او ممانعت می‌کند. فرشته به زادگاهش بازمی‌گردد و به ازدواج اجباری با یکی از بستگان خود تن می‌دهد. حسن، پس از آزادی از زندان، برای گرفتن انتقام از فرشته، شوهر او، احمد، را مجروح می‌کند. فرشته پس از مرگ احمد، خود را همچون پرنده‌ای بی‌بال می‌داند که به آزادی رسیده است.

تحلیل اثر

در این فیلم، گفتمان مردسالاری با چهار صدا به منازعه با سایر گفتمان‌های موجود در فیلم می‌پردازد؛ پدر فرشته، حسن، قاضی و احمد. سرتاسر فیلم طنین صدای گفتمان مردسالاری

1. connections
2. sign systems and knowledge

است و اکثر شخصیت‌ها صدا و سوژهٔ این گفتمان‌اند. *دو زن* فیلمی دوقطبی است که سنت و مدرنیسم را کنار هم قرار می‌دهد. گفتمان سنت‌گرا به‌منزلهٔ گفتمانی کلان به‌کار رفته است. کلیت نظام معنایی فیلم در حدفاصل این دو قطب سامان می‌یابد. منازعهٔ گفتمانی و شالوده‌شکنی عمدتاً از سوی گفتمان مردسالار است تا گفتمان رقیب را با آلوده‌ترین امور هم‌ارز کند. از دیدگاه این گفتمان، فرشته نظم یکپارچه را به هم ریخته است و باید طرد شود تا هویت مردانه به‌طور یک‌دست شکل بگیرد. گفتمان مردسالار تلاش می‌کند فرشته را به‌منزلهٔ زنی که باید خانه‌داری کند، با دوستان خود معاشرتی نداشته باشد و امیال شخصی خویش را فدای خانواده کند برسازد و این‌گونه سوژگی او را تثبیت کند. دو قطب «ما» و «دیگران» به‌وضوح در فیلم دیده می‌شود. دیگرانِ فیلم سعی در به حاشیه‌رانی زنان دارند. در ادامه به نمونه‌هایی از آلوده‌انگاری در این فیلم اشاره می‌کنیم:

در سکانسی وقتی فرشته کتاب *تربیت کودک* می‌خواند، احمد می‌گوید:

ـ اینا یه مشت مزخرفاته که یه سری آدم بی‌کار می‌زنن برای اینکه من و تو رو بچاپن.

فرشته پوزخند می‌زند.

احمد: به چی می‌خندی سیب‌زمینی. کلم. نه رگ داری نه عاطفه. حرف‌هایی که به تو زدم، به سنگ می‌زدم آب می‌شد. معلوم بود. معلوم بود از روز اول هم خودم رو گول می‌زنم.

در مقابل، فرشته عمدتاً در برابر رفتارهای پدر و احمد سکوت می‌کند. در دو صحنه از فیلم، وقتی احمد به او توهین می‌کند، گوش‌های خود را می‌گیرد و اشک می‌ریزد. *دو زن* همهٔ تناقضات و منازعات اجتماعی را ابتدا با بازنمایی آلوده‌انگاری گفتمان‌های رقیب حل‌وفصل می‌کند و برای تکمیل کار دست به برساختن یک فانتزی تمام‌عیار می‌زند؛ بازگرداندن جامعه به‌شدت پرشکاف و متنازع به آغوش مادر که همان یکپارچگی است و در این فیلم حذف گفتمان مردسالاری است. فانتزیِ اثر حذف گفتمان مردسالاری است، اما هیچ راهی (مقاومتی) برای حذف این گفتمان ارائه نمی‌دهد، بلکه آلوده‌انگاری‌ها نیز فقط از طریق گفتمان مردسالار است. پایان‌بندی فیلم راه را بر هر صدا و تعدد تفسیر می‌بندد و به نتیجه‌گیری مشخص ختم می‌شود. زنان نسبت به مردان به آلوده‌انگاری کمتری پرداخته‌اند و اغلب در برابر آلوده‌شدن به امور ناشایست سکوت پیشه کرده‌اند. بر همین اساس، می‌توانیم صورت‌بندی ایدئولوژیک و گفتمانیِ *دو زن* را در ستیز با مردسالاری و نفی ارزش‌های سنتی و اساساً سنتی، که بر پایهٔ مردسالاری تکوین یافته است، خلاصه کنیم. با این تحلیل، مشخص می‌شود که فیلم *دو زن*، در کلیت خود، گفتمان مسلط زمان خود را به چالش می‌طلبد و بنابراین اثری انتقادی به‌شمار می‌رود، اما زبانی که به خدمت می‌گیرد مردسالارانه و جنسیتی است.

گزیدهٔ *واکنش پنجم*

فرشته معلم حق‌التدریس یک مدرسه است که بعد از مرگ شوهرش، سعید، قصد دارد حضانت فرزندان خود را از پدرشوهرش، حاج صفدر بگیرد که مردی بانفوذ و صاحب یک بنگاه حمل‌ونقل است. حاج صفدر فرشته را از خانهٔ خود بیرون می‌کند و تنها شرط ملاقات با فرزندانش را ازدواج فرشته با پسرش مجید (برادر سعید) می‌داند. حاج صفدر قصد دارد پنهانی نوه‌هایش را به اصفهان بفرستد. فرشته پس از اطلاع از نقشهٔ او، با مشورت دوستانش، تصمیم می‌گیرد با بچه‌هایش به دبی فرار کند، اما حاج صفدر از قضیه مطلع می‌شود. فرشته و فرزندانش به بوشهر و خانهٔ پیرزنی می‌روند که می‌خواهد آن‌ها را از راه دریا به آن‌سوی آب‌ها بفرستد، اما، درنهایت، فرشته بازداشت و حضانت بچه‌ها از او گرفته می‌شود.

تحلیل اثر

در تحلیل این فیلم می‌توان گفت که اثری تک‌آواست و تکثر گفتمانی ندارد و فقط دو گفتمان بر فیلم حاکم است. گفتمان مردسالار که صداهای مختلفی دارند و گفتمان زنان فیلم که گرچه می‌توان تمایزی میان گفتمان زنان متجدد (دوستان فرشته) و زنان سنتی قائل شد، عملاً هر دو گفتمان ساخت واحدی دارند. گفتمان زنان روشن‌فکر گرچه تعدد صدا دارد، همگی در سایهٔ گفتمان مردسالار فیلم قرار گرفته‌اند. فرشته، برخلاف دیگر دوستانش، که تسلیم شرایط زندگی شده‌اند (صداهای گفتمان زنان روشن‌فکر فیلم)، واکنش پنجمی به شرایط نشان می‌دهد و می‌خواهد از شرایط موجود برای رسیدن به اوضاع مطلوب و جهان آرمانی‌اش فرار کند. فیلم طنین صدای گفتمان مردسالاری است و اکثر شخصیت‌ها صدا و سوژهٔ این گفتمان‌اند. در این فیلم نیز، همانند فیلم *دو زن*، در سرتاسر فیلم، گفتمان زنان به‌منزلهٔ امری آلوده طرد می‌شود. فرشته نیز در چند جای فیلم به آلوده‌انگاری گفتمان مردسالاری می‌پردازد، اما این آلوده‌انگاری بیشتر حدیث نفس اوست و در برابر حاج صفدر و دیگر صداهای گفتمان مردسالاری در زندگی‌اش سکوت و بله‌قربان‌گویی پیشه کرده است. آلوده‌انگاری گفتمان مسلط فیلم را در جای‌جای فیلم به‌وضوح می‌توان دید. اوج آلوده‌انگاری گفتمان زنان از سوی گفتمان مردسالار و قوی‌ترین صدای آن، یعنی حاج صفدر، را می‌توان در دیالوگ میان حاج صفدر و ترانه دید.

> ترانه (دوست فرشته): حاج آقا شما برندهٔ این بازی نیستین. حتی اگه موفق بشید فرشته رو هم پیدا کنید، بازم هردوتون باختید. بذارید بره. بذارید با بچه‌هاش باشه.
>
> حاج صفدر: خیلی حرف می‌زنی ترانه خانوم. رسیدی تهرون خودت رو معرفی می‌کنی. چند روز که آب خنک بخوری، حسابی حالت جا می‌آد. مگه اینکه بگی فرشته کجاست.
>
> ترانه: ترجیح می‌دم همون آب خنک رو بخورم. اما حاج صفدر فردایی پس‌فردایی دیدید کامیون‌هاتون آتیش گرفت، بدونید آتیش رو خودتون روشن کردید.

حاج صفدر: بوق بزن برو جلو بابا. به این صحبت‌ها نمی‌خوری. بذار اون‌هایی که زدی از بیمارستان مرخص بشن بعد قپی بیا و لاف بزن. خیلی گنده‌تر از دهنت حرف می‌زنی. فوتت کنم افتادی که. نه تمرین کردی صدات خوب بشه. اما قد این حرف‌ها نیستی (یک قدم به جلو برمی‌دارد).

مدل ذهنی یا جهان نمادینی که فیلم در خود دارد، نقد گفتمان مردسالاری است. فانتزی این فیلم رهایی از گفتمان مردسالاری است. پایان‌بندی فیلم تسلیم حاج صفدر در برابر فرشته است، اما با توجه به نمای تاریک و زاویهٔ دوربین سرپایین و انگشت اشارهٔ حاج صفدر به سوی فرشته، برای شرط‌گذاری، هنوز قدرت این گفتمان بر زندگی زنان آشکار است. فانتزی که فرشته درصدد خلق آن است، به زانو در آوردن و شکست صفدر است، اما عمدتاً از مکانیزم‌های اعمال قدرت بهره‌ای نمی‌برد. اگر فیلم را از طریق نقد بیرونی ببینیم، می‌توان گفت این فیلم با برجسته‌کردن تعارض‌های گفتمانی اثری است که منتقد وضع موجود است. اما از طریق نقد درونی و با توجه به تحلیلی که از این فیلم ارائه کردیم، می‌توان گفت فیلم به تثبیت گفتمان مردسالاری کمک کرده و هیچ گفتمان رهایی‌بخشی میان دو گفتمان برجستهٔ فیلم وجود ندارد.

گزیدهٔ *روسری آبی*

روسری آبی داستان مرد سال‌خورده‌ای به نام رسول رحمانی و کارخانه‌داری ثروتمند است که همسرش را از دست داده و تنها زندگی می‌کند. رسول صاحب سه دختر و سه داماد است. از میان دخترانش، افتخار، دختر کوچکش، را که در خارج با همسر و فرزندانش زندگی می‌کند بیش از همه دوست دارد. نوبر کردانی در کارخانهٔ رسول کار می‌کند. او سرپرست یک خانوادهٔ سه‌نفره است. مادر معتادش زندان است و برادرش نیز در جریان تهیهٔ مواد برای مادر دستگیر می‌شود. رسول برادر او را از زندان بیرون می‌آورد و سعی می‌کند به زندگی نوبر سامانی دهد و مردی مناسب برای ازدواج با او پیدا کند. او به‌تدریج عاشق نوبر می‌شود و با او پنهانی ازدواج می‌کند.

تحلیل اثر

در تحلیل این فیلم می‌توان گفت با منازعهٔ گفتمانی پیرامون مسئلهٔ عشق و همچنین منازعهٔ گفتمانی طبقات اجتماعی جامعه و دارا و ندار مواجهیم. منازعهٔ گفتمانی دیگر در آغاز فیلم درخصوص گفتمان مردسالاری است. در فیلم، گفتمان‌های مختلف حضور دارند و از این جهت می‌توان گفت فیلم به‌نسبت متن دموکراتیکی دارد. در آغاز فیلم، اصغر به هنگام استخدام زنان از نوبر می‌پرسد: «شغل شوهر» (بیانگر گفتمان مردسالاری) و وقتی نگاه اصغر به نوبر منفی می‌شود، نوبر می‌گوید:

ـ گفتم شوهر نکردم، نگفتم تنهام. خرجی سه نفر رو می‌دم.

در اینجا نوبر خود را هم‌ردیف مردان معرفی می‌کند: «کـار مـی‌کنـد و خرجـی سـه نفـر را می‌دهد». یا باز می‌توان طرح گفتمان مردسالار را در نگاه کارگران کارخانه بـه کبـوتر (یکـی از کارگران زن) مشاهده کرد. کارگران او را قدرت صدا می‌زنند. درواقع، قدرت یعنـی اینکـه او بـه یک مرد تبدیل شده است که می‌تواند کارهای سخت انجام دهد. در ایـن مـتن، طبقـات پـایین جامعه با انواع امور آلوده هم‌ارز می‌شوند؛ مثلاً دختران رسول همواره به نوبر صفات زشتی چـون غربتی، پاپتی و بی‌کس نسبت می‌دهند و نوبر نیز این سوژگی را می‌پذیرد.

ـ می‌خواستم برم، اما گفتم ببینمت بعداً برم. بیراه نمی‌گن. چه معنی داره یه دختر غربتـی و پاپتی زن آقا رسول بشه.

نوبر خود این سوژگی را می‌پذیرد و به فراخوانی این گفتمان پاسخ مثبتی می‌دهد. در اینجـا هویتی که از او در زبان رسول و دخترانش خلق می‌شود هویتی است که طبقهٔ او (مرفه جامعـه) برای طبقهٔ اجتماعی نوبر خلق می‌کنند. نوبر، دختر دهاتی، پاپتی و غربتی، نظم یک‌پارچه را بـر هم زده است و باید طرد شود تا تـوازن جامعـه بـازگردد یـا نمونـه‌ای از ایـن سـوژگی گفتمـان مردسالار را می‌توان در خلق هویت برای کبوتر دانست. هنگـامی کـه نـوبر از او مـی‌پرسـد چـرا اسمش قدرت است، می‌گوید:

ـ می‌خوای با این‌همه ریش و پشم به من بگن رعنا؟

گویی کبوتر خود نیز باور دارد که زن‌بودن یعنی ظرافت و لطافت پوست و اگر زنی این‌گونـه نباشد، دیگر زن نیست. درخصوص خلق فانتزی می‌توان گفت رسـول تـلاش مـی‌کنـد گفتمـان دختران را به حاشیه ببرد و گفتمان رایج جامعه درخصوص عشق کهن‌سالی را به چالش بکشـد و اوج خلق فانتزی را می‌توان در ترک خانه از سوی او دانست. درمجموع، می‌توان گفت *روسری آبی* وارث سنت‌های سینمایی مردانه یا نابرابر در مقولهٔ جنسیت است. زنان در این فیلم پـذیرای شرایط زندگی خودند. زنان طبقات پایین بـرای ورود بـه مناسـبات اجتمـاعی بایـد بـه سـاختار مردسالارانه تن بدهند (خواه نامی مردانه بر خود نهند و خواه کنش‌های آن‌ها را اتخاذ کننـد یـا تن به ازدواج دهند). کبوتر را قدرت صدا می‌زنند و شأن او با ازدواج‌کردن با اصغر (کـارگر مـرد) ارتقا می‌یابد. زنان طبقهٔ مرفه نیز سرسپردهٔ شـرایط حـاکم بـر زنـدگی خودنـد. افتخـار (دختـر رسول) در غربت از ازدواج خود ناراضی است و سرش را به بچه‌هایش گرم کرده و دختران دیگـر رسول نیز وارث سنت‌های مردسالاری‌اند. درکل، می‌توان گفت اگرچه اثر از منظر بیرونی در پـی تشکیک سنت‌های رایج جامعه است و از این لحـاظ اثـری انتقـادی بـه‌شـمار مـی‌رود، بـا زبـان جنسیتی ساخته شده است.

گزیدهٔ *بانوی اردیبهشت*

فروغ کیا کارگردان و مستندسازی است که از همسرش متارکه کرده و با تنها پسرش، مانی، زندگی می‌کند. او در آستانهٔ چهل‌سالگی به همکارش علاقه‌مند شده است. مانی تمام تلاش خود را می‌کند تا مادر را از این ازدواج منصرف کند و دائماً به فروغ طعنه می‌زند. فروغ درصدد است مستندی از زندگی «مادران نمونه» تهیه کند تا بتواند از آن میان یکی را به‌عنوان مادر نمونه برگزیند. او به همراه مانی به دیدار مادرانی می‌رود که در نبود همسر، یک‌تنه، بار مسئولیت زندگی را به دوش داشته‌اند. فروغ نمی‌تواند از میان زنان به‌راحتی مادر نمونه را انتخاب کند و درنتیجه از کار انصراف می‌دهد. رفتارهای نابهنجار مانی، مانند دستگیری در مهمانی شبانه و برخورد مأمور کلانتری با فروغ یا اعتراض همسایه به صدای موسیقیِ مانی در آشنایی با گفتمان سنتی در باب مادری حائز اهمیت است.

تحلیل اثر

براساس آرای باختین، می‌توانیم بگوییم این فیلم متنی دموکراتیک دارد و هر گفتمان صدای مستقل خود را دارد و متن یک گفتمان خاص را به‌منزلهٔ گفتمانی برتر معرفی نمی‌کند و گفتمان‌های رقیب به‌طور مستقل و جدا از دخالت مؤلف لب به سخن می‌گشایند و تابع مقاصد صدای غالب قرار نمی‌گیرند. این فیلم، گفتمان زنان فمنیست، زنان سیاستمدار، گفتمان سنتی و همچنین خود فروغ دربارهٔ مادر نمونه را بیان می‌کند و بنابراین، می‌توانیم بگوییم با تکثر گفتمانی روبه‌رو هستیم. گفتمان مردسالاری با سه صدا به منازعه با سایر گفتمان‌های موجود در فیلم می‌پردازد؛ صدای مانی، صدای مأمور کلانتری و مرد همسایه. مانی مادر را با کنایه‌هایش می‌آزارد، اما مهر مادری فروغ به گونه‌ای او را در برابر این گفتمان تسلیم‌پذیر می‌کند:

> ـ مرا تنها از آنِ خود می‌داند. آزرده است و با کنایه‌های خویش مرا می‌آزارد و خوب می‌داند در برابر دلگیری‌های او تسلیمم. عکس‌العمل‌های جوانی‌اش را می‌فهمم، اما او چقدر مرا درمی‌یابد؟ چرا باید مرا دریابد آن هم در دورانی که در آستانهٔ تجربهٔ تازه‌ای است؟

«او چقدر مرا درمی‌یابد» تردید فروغ به الگوی سنّتی مادر است. او به دلگیری‌های فرزندش مادرانه می‌نگرد و معتقد است او در آستانهٔ تجربهٔ جدیدی است و شرایط به‌وجودآمده با تصور فرزند هم‌خوانی ندارد. در یکی از نریشن‌های فیلم می‌شنویم:

> ـ هم‌خانهٔ سال‌های تنهایم، پارهٔ تن من! آیا این محبت جاری در رگ و خونم برای مادربودن کافی است؟ با تو تا کجای زندگی همراهم؟ در کدام نقطهٔ امن تو را جا خواهم گذاشت؟ و نقطهٔ امنی که این مادران درگیر، مادران دربند برای یافتن آن به جان خود چنگ می‌زنند کجاست؟

در این نریشن، به‌وضوح تعارض گفتمانی او با گفتمان مادر سنتی دیده می‌شود. مادر از نظر «فروغ کیا» کسی است که فردیت و حقوقی دارد و به حقوق و نیازهای شخصی خود نیز واقف است و تنها فرزندان خویش را در نظر نمی‌گیرد. فروغ، برخلاف گفتمان سنتی، مادر را فردی نمی‌داند که فقط نُه ماه جنین را با خود حمل کرده و همواره بی‌توقع است و با جان و دل فرزندان را بزرگ می‌کند و به ثمر می‌رساند. در مقابل چنین گفتمانی، مانی، مأمور کلانتری و مرد همسایه قرار دارند. مانی فروغ را از آنِ خود می‌داند و با تردیدها و کنایه‌ها و طعنه‌ها فروغ را می‌آزارد. مأمور کلانتری که فروغ را به‌عنوان مادر برای سرپرستی شایسته نمی‌داند، سراغ پدر مانی را می‌گیرد. مرد همسایه هم به نوعی فروغ را برای تربیت مانی شایسته نمی‌داند. قانون نیز حق حضانت مانی را به مادر نمی‌داده و او را شایسته سرپرستی نمی‌داند. درواقع، در گفتمان سنتی برای تهدید فردیت و توجه به نیازهای شخصی یک زن، فارغ از مادر بودنش، خطای فرزند عدول از وظایف مادری تلقی می‌شود و مادر سزاوار سرزنش است (نگاه مرد همسایه و مأمور کلانتری). هویتی که در این اثر از زن ساخته می‌شود، هویتی مردّد است که نمی‌خواهد به‌راحتی به سوژگی جامعهٔ مردسالاری پاسخ مثبت دهد. مانی (صدای گفتمان مردسالار) در برابر مادر و فردیت او و عشق به دیگری در کنار عشق به فرزند برای فروغ تردیدی ایجاد می‌کند و به عبارتی او را سوژهٔ گفتمان مردسالار می‌کند و فروغ نیز، به دنبال یافتن پاسخی درخور و فائق‌آمدن بر تردیدهایش، به دنبال یافتن مادر نمونه در جامعهٔ مردسالار است و البته درنهایت نیز پاسخی نمی‌یابد. آگاهی فروغ از سوژگی خود در گفتمان مردسالار و آلوده‌انگاری این گفتمان به او را در جای‌جای فیلم می‌توان یافت:

> ـ همین که بگم می‌خوام با مردی ازدواج کنم که دوستش دارم، اولین اتفاقی که می‌افته تاج مادری رو از روی سرم برمی‌دارم. بدتر از همه بچهٔ خودِ آدمه که فکر می‌کنه مادرش یه آدمه، یه روزی به دنیا اومده، به اندازهٔ کافی زندگی کرده و همه‌چیز براش تموم شده. یعنی زنده‌ای و نفس می‌کشی، می‌ذارنت تو گور و فاتحه‌ات رو می‌خونن.

یا در جایی از فیلم، که جزء سکانس‌های مستند این فیلم است، مهرانگیز کار به این مسئله اشاره می‌کند «چرا باید مادر نمونه انتخاب شود؟» زیرا انتخاب مادر نمونه قطعاً برمبنای معیارهایی است که همین جامعهٔ مردسالار تعریف کرده و زنان برای انطباق خود با آن ناخودآگاه سوژهٔ گفتمان مردسالار می‌شوند. فانتزی فروغ قرار گرفتن عشق مادرانه و عشق به دیگری در کنار یکدیگر است. زن در این فیلم در برابر تاریخ مادرانگی علامت سؤالی قرار می‌دهد و «فردیت» و «توجه به نیازهای شخصی» را برای مادرانگی تعریف می‌کند و تعریف جدیدی به این گفتمان اضافه می‌کند. گرچه در این فیلم نسبت به فیلم *دو زن* و *واکنش پنجم* زن از انفعال معصومانه به سوی آگاهی بیدارکننده به‌تدریج در حال تکمیل است، پاسخی درخور برای فائق‌آمدن بر تردیدهایش و مقاومتی از او نمی‌بینیم. در ابتدای فیلم، نیمی از

صورت فروغ در هاله و تاریکی است و در انتهای فیلم چهرهٔ او را کامل می‌بینیم و تلویحاً گویا او بر تردیدهایش فائق آمده، اما چگونگی این تصمیم و خلق فانتزی را نمی‌بینیم.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

چارچوب مفهومی این پژوهش مکانیزم‌هایی برای فهم قدرت در اختیار ما قرار داد: ۱. سوژه‌سازی بر مبنای هویت مورد قبول یک گفتمان در فضاهای استیضاح یا فراخوانی موجود در متون، ۲. بازتولید منازعات گفتمانی موجود در جامعه، ۳. یک‌پارچگی از طریق خلق فانتزی، ۴. آلوده‌انگاری. سوژه‌سازی بر مبنای هویت مورد قبول یک گفتمان در فضاهای استیضاح یا فراخوانی موجود در متون عمدتاً از طریق گفتمان مردسالاری برای برساختن هویتی منقاد از زنان صورت می‌گرفت. هویتی که از زن در *دو زن* و *واکنش پنجم* برجسته شد، هویتی متزلزل و منقاد در برابر گفتمان مردسالار است. سوژهٔ زنانه بر سر هویت زنانهٔ خود در گفتمان مردسالار در حال چانه‌زنی است. زنان سوژهٔ گفتمان مردسالارند و فضایی اندک برای هویت‌آفرینی برمبنای زنانگی و متفاوت با آنچه سوژگی گفتمان مردسالاری است، فراهم است. در دو فیلم رخشان بنی‌اعتماد، یعنی *روسری آبی* و *بانوی اردیبهشت*، می‌توان گفت که متن اثر دموکراتیک‌تر است و صدای گفتمان‌های مختلف را در درون خود جای داده است. هویت زنانه در این فیلم، به‌خصوص در *بانوی اردیبهشت*، هویتی است که در برابر سوژگی در گفتمان مردسالار مردد است و به دنبال هویت مستقلی است. او به سوژه شدن خود در درون گفتمان مردسالاری به آگاهی می‌رسد. درخصوص تحکیم قدرت از طریق بازتولید منازعات گفتمانی می‌توان گفت هر دو اثر تهمینه میلانی در بافت خود منازعهٔ گفتمانی موجود در جامعهٔ میان مردان و زنان را بازتولید کرده‌اند. گرچه گفتمان رهایی‌بخش در دو فیلم وجود دارد، بسیار سطحی به آن پرداخته شده است. در آثار مطالعه‌شدهٔ رخشان بنی‌اعتماد نیز منازعات گفتمانی موجود در بطن جامعه در متن فیلم دیده می‌شود، اما به دلیل دموکراتیک‌بودن متن می‌توان ادعا کرد گفتمان‌ها سعی در اعمال سلطه ندارند و دیدگاه‌های مختلف پیرامون قدرت، خود، به رهایی‌بخش بودن متن کمک کرده است. سازوکار آلوده‌انگاری در هر چهار اثر مطالعه‌شده دیده می‌شود. در دو فیلم *دو زن* و *واکنش پنجم*، آشکارا آلوده‌انگاری زنان از سوی گفتمان مردسالار را می‌بینیم و درواقع این نشان از نگاه رادیکال کارگردان است. زن در این دو فیلم تلاش می‌کنند گفتمان مردسالار را به حاشیه براند، اما این تلاشِ طنزگونه‌ای است و در خلوت خود و به شکل حدیث نفس از این سازوکار استفاده و در برخورد با گفتمان مردسالاری سوژهٔ این گفتمان می‌شود. در آثار رخشان بنی‌اعتماد، همهٔ گفتمان‌ها امکان آلوده‌انگاری گفتمان‌های دیگر را دارند و تنها گفتمان مردسالاری، گفتمان مسلط فیلم نیست و امکان آلوده‌انگاری برای همهٔ گفتمان‌ها

فراهم است. درخصوص فانتزی می‌توان گفت در *دو زن* و *واکنش پنجم*، با پایانی بسته، فانتزی گفتمان مردسالاری به حاشیه‌راندن گفتمان رقیب خود و خلق فضایی مبتنی بر سکوت برای برگرداندن جامعه به یک‌پارچگی است.

در دو اثر تهمینه میلانی، فانتزی زنان حذف گفتمان مردان است. یکی از بهترین تکنیک‌ها برای خلق فانتزی، پایان‌بندی بسته است که در آن با حذف مردان و ارائهٔ چهرهٔ مظلوم از زنان روبه‌رو هستیم. فانتزی موجود در آثار رخشان بنی‌اعتماد، برخلاف آثار میلانی، حذف گفتمان مردسالار برای برگردان انسجام در جامعه نیست، بلکه برای مثال فانتزی فروغ در *بانوی اردیبهشت* یافتن معنای متفاوتی از مادرانگی است؛ معنایی متفاوت با آنچه تاکنون جامعهٔ مردسالار ارائه کرده تا یک‌پارچگی خیالی در جامعه پدید آورد.

درمجموع، در نقد و تحلیل درونی این آثار می‌توان گفت در فیلم‌های تهمینه میلانی، مؤلف زن ناخودآگاه از منظری مردانه به مسائل ایدئولوژیک نهفته در زبان می‌پردازد. گفتمان مردسالارانه در هر دو فیلم گفتمان غالب و مسلط است که هرچه عیان‌تر به آلوده‌انگاری گفتمان رقیب می‌پردازد و درنتیجه فانتزی خود را خلق می‌کند. گرچه در آثار نقاط گسست همچون واقعیت‌های بیرونی دیده می‌شود و زنان نیز از امکان‌هایی برای اعمال قدرت برخوردارند، دسترسی کمتری با مکانیزم‌های اعمال قدرت دارند. فیلم‌های بنی‌اعتماد متن دموکراتیک‌تری دارند و همهٔ گفتمان‌ها امکان سخن‌گویی مستقل از سایر گفتمان‌ها را دارند. درمجموع، می‌توان نتیجه گرفت توزیع قدرت در آثار بنی‌اعتماد به نحوهٔ معقولانه‌تری است و زنان نیز از امکان‌های مقاومت برخوردارند و سرسپردهٔ گفتمان مردسالار نیستند، اما در فیلم‌های میلانی قدرت عمدتاً یک‌جانبه و جهت آن انقیاد زنان است و زنان امکان مقاومت بسیار کمتری دارند. استفاده از زبان مردانه برای خلق یک اثر زنانه نشان از قدرت هرچه تمام‌تر گفتمان مردسالاری در جامعه دارد. همان‌گونه که زنان راه دشواری برای رسیدن به برابری جنسیتی در محیط پیرامونی خود باید بپیمایند، مؤلف آثار یادشده نیز از همین منظر به مسائل نگریسته و راهی سخت برای کاراکترهای خود برای غلبه بر نابرابری‌های اجتماعی ترسیم کرده است.

منابع

[۱] آلتوسر، لوئی (۱۳۸۷). *ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمهٔ روزبه صدرآرا، تهران: چشمه.

[۲] حاجی‌زاده، ابوالفضل (۱۳۹۱). «سینما و تحکیم قدرت جمهوری اسلامی؛ بررسی سینمای اوایل دههٔ شصت» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پژوهشکدهٔ امام خمینی و انقلاب اسلامی.

[۳] ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۴). *چه می‌خواهی؟ دربارهٔ ژاک لاکان*، ترجمهٔ مازیار اسلامی، تهران: گام نو.

[۴] سلیمی کوچی، ابراهیم؛ سکوت جهرمی، فاطمه (۱۳۹۳). «کاربست نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر 'دلم برای باغچه می‌سوزد' فروغ فرخزاد»، فصل‌نامهٔ *جستارهای زبانی*، دورهٔ ۵، ش اول.

[۵] فاضلی، محمد (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی و اجتماعی، س ۴، ش ۱۴.
[۶] کریمی، ایوب (۱۳۹۰). «بررسی انتقادی و روش‌شناختی نظریهٔ نقد ایدئولوژی اسلاوی ژیژک»، *پژوهش‌نامهٔ علوم سیاسی*، س ۷، ش اول.
[۷] مایرز، تونی (۱۳۸۵). *اسلاوی ژیژک*، ترجمهٔ احسان نوذری، تهران: مرکز.
[۸] مک آفی، نوئل (۱۳۸۴). *ژولیا کریستوا*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: مرکز.
[۹] مهرآیین، مصطفی (۱۳۹۲). جزوهٔ درسی درس‌گفتار روش و نظریهٔ تحلیل گفتمان، مؤسسهٔ رخداد تازه. بازیابی از سایت http://www.rokhdadetazeh.org
[10] Dashtipour , Parisa(2009), Contested Identities: Using Lacanian Psychoanalysis to Explore and Develop Social Identity Theory, Annual Review of Critical Phsychology,7, pp 307-327.
[11] Paul Gee, J. (1999). *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method.* New York and Lodon:Routledge publication.
[12] Wodak Ruth(2001) "The discourse-Historical Approch.In Method of critical Discourse Analysis" Editd by Ruth Wodak London: sage publication.