

زنانگی، ایدئولوژی و مقاومت در برابر فرودستی تحلیل گفتمان فرودستی زنان در سینمای ایران با تکیه بر نظریه خودمداری

منصور طبیعی^۱، رعنا محمدتقی نژاد اصفهانی^{۲*}

چکیده

هدف از این پژوهش تحلیل گفتمان انتقادی فرودستی زنان از خلال تحلیل چهار فیلم سینمایی عروس/آتش، کاغذ بی خط، خانه پدری و ناهید است. چارچوب نظری استفاده شده نظریه خودمداری قاضی مرادی است که با روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف انجام شده است. تحلیل گفتمان انتقادی با پیوند میان ساختارهای گفتمانی و بافت‌های اجتماعی می‌تواند به درک ما برای فهم مسائلی که وجود دارد کمک کند. از جمله نظم‌های گفتمانی مسلط، گفتمان پدرسالاری است که روابط بین دو جنس را از موضع قدرت و سازگی می‌کند؛ همچنین، گفتمان سنت و تجدد که باعث می‌شود سوژه‌ها به بازتعریف هویت خویش دست بزنند. این روش شامل سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین است. برای این منظور، در مرحله توصیف، به ویژگی‌های صوری متن (تحلیل دیالوگ‌ها و سکانس‌ها) توجه شده است. در مرحله دوم، که مرحله تفسیر است، به بیناگفتمانی (پراکتیک گفتمانی) پرداخته شده است؛ و در مرحله آخر تأثیر متقابل ساختارهای کلان اجتماعی بر متن با تکیه بر نظریه خودمداری بررسی شده است. نتایج حاکی از آن است که چگونه از گذار دو فضای گفتمانی سنت و تجدد، نظم گفتمان جنسیتی و روابط قدرت نهفته در این سلسله‌مراتب، باعث فرودستی زنان و سپس مقاومت آن‌ها در برابر فرادستی مردان شده است. زنانگی‌های مدرن و سنتی نه تنها در تقابل باهم قرار می‌گیرند، بلکه از سویی دیگر، دال زنانه در مقابل سوژه‌های مرد سنتی و مدرن نیز بازنمایی می‌شود.

کلیدواژگان

تحلیل گفتمان انتقادی، زنان، سینما، فرودستی، مقاومت.

۱. استادیار بخش جامعه‌شناسی دانشگاه شیراز
Mtabiee@rose.shirazu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری مسائل اجتماعی ایران دانشگاه شیراز
R.m.taghinehad@gmail.com

۱. استادیار بخش جامعه‌شناسی دانشگاه شیراز

۲. دانشجوی دکتری مسائل اجتماعی ایران دانشگاه شیراز

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۱۰

مقدمه

نابرابری جنسیتی واقعیتی اجتماعی است که در هر برهه‌ای از تاریخ با به حاشیه راندن زنان و وابسته کردن آن‌ها به جنس دیگر وجود داشته است. در این بستر، زنان به‌عنوان طبقه فرودست مردان شناسایی می‌شوند و از طریق ایدئولوژی‌های همزاد پدرسالار، مشروع شناخته می‌شوند. پدرسالاری یک سازمان اجتماعی است که در آن ساختار جنسیتی، حقوقی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی به‌طور هم‌زمان علیه زنان عمل می‌کند و زنان همواره به علت جنسیتشان مورد تبعیض قرار می‌گیرند.

جنسیت^۱ اصل سازمان‌دهنده زندگی اجتماعی است که با روابط قدرت اشباع شده است و در بیشتر جوامع به‌منزله پایه توزیع امکانات، موقعیت‌ها، پاداش‌ها و فرصت‌ها قرار می‌گیرد. به این ترتیب، قشر بندی جنسیتی در جامعه پدیدار می‌شود که هر عضوی از جامعه بنابر موقعیت خود در لایه‌های متفاوت اجتماعی از توزیع قدرت، ثروت، آزادی، حقوق و... بهره می‌گیرد. بنابراین، جنسیت مقوله‌ای اجتماعی است که به واسطه آن قدرت بین افراد تقسیم می‌شود و زنان همواره سهم کمتری را در این تقسیم‌بندی به‌دست آورده‌اند. جنسیت برساختی اجتماعی است که به ویژگی‌های مردانگی و زنانگی افراد اشاره دارد؛ درحالی‌که جنس^۲ به تفاوت‌های بیولوژیک توجه دارد. با این دسته‌بندی، می‌توانیم به دو دسته از نظریه‌های ذات‌گرایی و سازه‌گرایی اشاره کنیم.

پاسخی ذات‌گرایانه به این پرسش که «زن چیست؟» مقوله زن را بازتاب هویت بنیادی و مبتنی بر زیست‌شناسی یا فرهنگ فرض می‌کند. آن‌ها بر دال‌های بدن زنانه متکی‌اند. اما شاخه دیگری از فمینیسم هر شکلی از ذات‌گرایی را رد می‌کند و زنانگی^۳‌ها و مردانگی^۴‌ها را تنها برساخته‌های اجتماعی می‌پندارد. از سویی دیگر، از منظر پساساختارگرایان تنوع‌های فرهنگی بین زنان و نیز میان مردان حاکی از آن است که هیچ مقوله جهان‌شمول بین فرهنگی از «زن» و «مرد» وجود ندارد که در میان همه آنان مشترک باشد. در عوض، شیوه‌های متکثری از زنانگی یا مردانگی وجود دارند که نه فقط از سوی زنان متفاوت، بلکه به صورت بالقوه از سوی زنی واجد در شرایط مخالف متفاوت عمل می‌کند. جنس و جنسیت در اصل تا بی‌نهایت قابل انعطاف هستند و حتی در عمل، تحت شرایط تاریخی و فرهنگی ویژه، اشکال خاصی پیدا می‌کنند. زنان همواره با این وظیفه فرهنگی مواجه‌اند که دریابند معنای زن بودن چیست و مرز میان زنانه و غیرزنانه کدام است؟ [۴، ص ۵۱۵-۵۱۸].

-
1. gender
 2. sex
 3. femininity
 4. masculinity

آبوت^۱ و والاس^۲ زنانگی را بخشی از ایدئولوژی می‌دانند که زنان را در مقام دیگری مردانگی قرار می‌دهد، زیرا مردانگی از نظر جامعه معیار رفتار انسانی شناخته می‌شود [۱۷]. زنانگی و مردانگی پدیده‌ای فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است که به طرق گوناگون و بنا به شرایط مختلف می‌توانند برساخت شوند. مردانگی‌ها همواره در رابطه با ایده‌های زنانگی فهم می‌شوند. اگر زنان ضعیف، منفعل و عاطفی تلقی می‌شوند، انتظار می‌رود مردان قوی، ستیزه‌جو و عقلانی باشند. علاوه بر این، ایده‌های مربوط به مردانگی در تعامل با سایر عوامل سازنده هویت اجتماعی، مانند نژاد و طبقه و سکسوالیه، مردانگی‌های متفاوتی را به وجود می‌آورند. برخی از مردانگی‌ها برتر از انواع دیگر آن هستند؛ به گونه‌ای که حتی میان مردان نیز سلسله‌مراتب جنسیتی وجود دارد. مردان متولد نمی‌شوند، بلکه به طریق اجتماعی به وجود می‌آیند. ممکن است انسان‌ها مذکر متولد شوند، اما یاد می‌گیرند و گاهی نیز وادار می‌شوند که هویت مردانه را بپذیرند. انسان‌های مذکر می‌آموزند که چه رفتارها و نقش‌های اجتماعی‌ای برای مردان مناسب است. پسرها یاد می‌گیرند که مرد باشند. این عمل از طریق تعلیم و پاداش به رفتار جنسیتی مناسب - و انتقاد بابت انحراف از رفتار مناسب جنسیتی - آموزش داده می‌شود. یادگرفتن مردانگی به معنای آموختن اعمال قدرت است. مردانگی مستلزم مصمم‌بودن، در دست داشتن کنترل امور، هدفمندبودن، ستیزه‌جو و موفق بودن است که موفقیت نیز براساس ثروت و قدرت اجتماعی تعریف می‌شود. خلاصه آنکه مردان به لحاظ روانی برای حاکم‌بودن ساخته می‌شوند [۸، ص ۲۹۳-۲۹۴].

کلیشه‌های جنسیتی‌ای که در کودکی به ما معرفی می‌شوند در سرتاسر زندگی ما تقویت می‌شوند و به صورت پیشگویی‌هایی درمی‌آیند که خودبه‌خود به حقیقت می‌پیوندند [۷]؛ از سویی دیگر، فرایندی که مردم به سبب آن یاد می‌گیرند چگونه زن یا مرد باشند، جامعه‌پذیری جنسیتی^۳ نامیده می‌شود که زنان و مردان از طریق آن صفات و ویژگی‌های جنسیتی‌شده را فرامی‌گیرند و سعی می‌کنند براساس آن‌ها به انتظارات جامعه پاسخ دهند. در چنین فرایندی، پسران هویت خویش را به‌عنوان جنس برتر درک می‌کنند و در مقابل دختران هویت خود را به‌عنوان جنس دوم می‌شناسند.

طرح مسئله

همگام با تحول‌های تاریخی و اجتماعی در طی چند دهه اخیر سامان اجتماعی جامعه دگرگونی‌های گوناگونی را از سر گذرانده است؛ دگرگونی‌هایی که حوزه‌های مختلف را متأثر

1. Abbot
2. Wallace
3. gender socialization

کرده و چالش‌هایی را نیز به همراه داشته است و لایه‌های مختلف اجتماعی را درگیر کرده است. مشروطه نقطه عطف بسیار مهمی را در تاریخ ایران بنیان‌گذاری کرد و باعث تغییراتی در امور فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شد. چنین بستری در ارتباط با غرب و جهان‌بینی روشنگری زمینه‌ای برای تجدد در ایران فراهم کرد و تا به امروز نسبت خاصی را در تاریخ ایران شکل داده است [۳].

جنس و جنسیت در چنین فضایی با جهان‌بینی‌های متفاوتی روبه‌رو می‌شود. از یک‌سو، فضایی که ویژه جهان مدرن و مدرنیته بود و از سوی دیگر فضایی که پای در سنت جامعه ایرانی داشت. جهان‌بینی‌های متفاوت به طبع زندگی زنان را در معرض تجربه‌ای متفاوت قرار داد. ویژگی‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی هر یک از چنین فضاهایی متفاوت بود و زنان را در موقعیت‌هایی پروبلماتیکی قرار می‌داد. گفتمان مدرنیته در راستای اعتلای نقش‌های جنسیتی گام برمی‌داشت و تلاش داشت که نابرابری‌های جنسیتی را تا حد ممکن فروکاهد. فردیت یکی از نمودهای چنین بستری بود که برای زنان نیز مورد توجه قرار گرفت و تلاش شد که در حوزه‌های مختلف اجتماعی سازوکارهای مناسب فراهم شود تا زنان نیز زندگی برابر با مردان داشته باشند. افزون بر این، حق رأی، حق آموزش، حق مشارکت اجتماعی و بسیاری از مواردی دیگر در جامعه پدید آمدند و همچنان تلاش داشتند که با نشان دادن اینکه خصوصی‌ترین بخش زندگی نیز امری سیاسی است، به عرصه عمومی وارد شوند و نابرابری‌های اجتماعی را کاهش دهند و سیاست‌های جنسی را گسترش دهند؛ «سیاست جنسی بدین معناست که نه تنها مناسبات میان دو جنس سیاسی است، بلکه هرگونه تغییر پایدار و وسیع در این وضعیت سیاسی مستلزم تحول در ترتیبات جنسی کنونی بشر است» [۱۹، ص ۱۰۵]. لذا هدف از آن تلاش برای زندگی بهتر و برابری است که با فضای سنتی متفاوت است.

در گفتمان سنتی، زن نقش و موقعیتی متفاوت از گفتمان تجدد دارد. جایگاه زنان در چنین فضایی نسبت به مرد فرودست‌تر است و نقش‌های خاصی در حوزه خصوصی به آنان محول شده و انتظاری جز برآورد آن‌ها ندارد. تقابل بین فضای عمومی و خصوصی از بنیادی‌ترین تبعیض‌هاست. زنان با نقش‌هایی که به حوزه خصوصی مرتبط است تعریف شده‌اند و قالب فضای عمومی مردانه است. نظام پدرسالاری، زن را به حوزه خصوصی و خانه محدود کرده است و نقش مادری با این فضا عجین شده است. چنین فرایندی سلطه‌ای مردانه به همراه دارد و زن از بسیاری از فعالیت‌ها و مشارکت‌های حوزه عمومی طرد شده است.

نظام حقوقی نیز در جامعه سنتی مبتنی بر عرف و رسوم است که در پدرسالاری ریشه دارد. بر همین اساس، قانون و قواعد اخلاقی در خدمت منافع مردان نوشته شده و در نهایت جایگاه آنان را تثبیت می‌کند. کنترل مردسالارانه نمودی عیان دارد و نابرابری‌های جنسیتی به شکلی عام دیده می‌شود. عرف و رسوم قوم و قبیله اهمیت خاصی دارند و احترام به آنان

ضروری است. نظام سلطه برای پیشبرد اهداف خود همه روابط را در قالب سنت و آیین مذهبی بر افراد جامعه القا می‌کند. یکی از این روابط، که به صورت قانون هم درآمده است، این است که یک جنسیت را به‌عنوان فرادست و جنسیت مقابل را به‌عنوان فرودست تلقی می‌کنند. این اصل از ریشه‌های کهن و باورهای دیرین نسل‌های گذشته ناشی می‌شود که به یک جنسیت امتیاز ویژه‌ای می‌دادند و جنسیت دیگر را به‌عنوان فرودست همواره به حاشیه می‌راندند.

فکر کردن به جنسیت به صورت دوگانه زن/ مرد از الزامات تفکر مدرن بوده است [۱۵، ص ۲۲]. اما انواع جنسیت در دنیای مدرن به یک اندازه بهره نبرده‌اند. زنان همواره به‌عنوان طبقه فرودست در یک حالت تعلیق مابین دنیای سنت و تجدد قرار گرفته‌اند. کنشگری آنان در جامعه به واسطه قوانین و عرف به صورت نامرئی درآمده است. در نظام معنایی که کنترل زنان و همه امور وی برعهده مردان نهاده شده، زن یک فرودستی عمیق را تجربه می‌کند و این تجربه زیسته زنان منبعی مهم برای شروع دوباره آن‌هاست. ذهنیت سوژه‌ها قرن‌های متمادی است که در راستای قطب زنانه و مردانه شکل گرفته و زنان را به حاشیه رانده و جایگاه مردان را در مرکز تثبیت کرده است، ولی زنان با تکیه بر تجربه زیسته خود می‌توانند این قاعده نابرابر را به برابری بکشانند.

پژوهش حاضر در پی این است که بازنمایی زن در فرهنگ ایرانی را بر چنین بنیانی مورد ارزیابی قرار دهد. از زمانی که چنین گفتمان‌هایی در زیست ایرانی کنار هم قرار گرفتند، تجربه زنانگی هم نسبتی چندوجهی با این فضا پیدا کرد؛ از این منظر، روشن کردن چنین تجربه‌ای اهمیت اساسی پیدا می‌کند. سینما، به‌منزله متنی که روابط جنسیتی را بازنمایی می‌کند، می‌تواند به صورت خودآگاه/ ناخودآگاه فرادستی مردان و فرودستی زنان را نهادینه کند؛ چنین متنی ظرفیت‌های گوناگون برای به تصویر کشیدن لایه‌های مختلف روابط جنسیتی موجود در جامعه را دربردارد؛ متن سینمایی آینه جزئی‌ترین روابطی است که در جامعه جریان دارد و از طریق عملکردهای اجتماعی که از روابط متقابل کنشگران اجتماعی حاصل می‌شود می‌تواند به خلق معنا دست بزند. رابطه دوسویه میان سینما و اعضای جامعه و معنای حاصل از آن می‌تواند با تغییر شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دگرگون شود. درواقع، سینما به‌منزله یکی از ابزارهای ارتباطی و رسانه‌ای تأثیرگذار در قرن جدید نقش مهمی را در فرهنگ‌سازی و بازتاب مسائل اجتماعی ایفا می‌کند. مفاهیم خیلی زیادی در قالب فیلم‌ها به نمایش درمی‌آیند که می‌تواند به نقادی از روند عادی زندگی روزمره بپردازد و حتی در جریان آگاهی‌سازی سوژه‌های اجتماعی گام بردارد. پیوند سینما و گفتمان برای بیان مسائل اجتماعی یکی از راه‌هایی است که می‌تواند شکل‌گیری قدرت در متون اجتماعی را آشکار کند. متن هر فیلم بیانیه‌ای برای اموری است که در جهان اتفاق می‌افتد. سینما با پررنگ کردن ویژگی‌های منفی و مثبت بعضی از مفاهیم عامل بسیار مهمی در بازتولید آن‌ها در جامعه دارد.

بنابراین، با ورود زنان به حوزه‌های عمومی و شکل‌گیری بینش‌های اجتماعی-سیاسی متفاوت در آن‌ها، بازاندیشی در جایگاه اجتماعی زنان در سینما و جامعه مورد توجه قرار می‌گیرد. سینما راهی است برای تزریق ایدئولوژی فرهنگی جامعه به فاعلان اجتماعی؛ پس رسالتی در درونش دارد که مخاطبانش را با آینده و گذشته مواجه می‌کند و لحظه‌ای اکنون را به تعلیق درمی‌آورد. از این‌رو، پژوهش حاضر قصد دارد با استفاده از روش تحلیل‌گفتمان انتقادی، فیلم‌های *عروس آتش*، *کاغذ بی‌خط*، *خانه پدری* و *ناهید* را با توجه به ساختار مضمونی و محتوایی آن‌ها بررسی کند تا بتواند به این سؤال‌ها پاسخ دهد: فیلم‌ها در سطح متنی چگونه روابط جنسیتی را نشان می‌دهند؟ چه گفتمان‌هایی بر فضای فیلم‌ها حاکم است؟

پیشینه پژوهش

خادم‌الفرقایی و کیانپور [۶] در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل‌گفتمان فیلم *زندگی مشترک آقای محمودی و بانو* با تمرکز بر داغ ننگ ناشی از تقابل سنت و مدرنیته» با روش فرکلاف و رویکرد پدام به تحلیل این فیلم پرداخته‌اند. نتایج به‌دست‌آمده از این مقاله حاکی از آن است که سه مؤلفه ساختارشکنی زن مدرن، عدم پذیرش زن مدرن از سوی سنت و برچسب‌زنی زن مدرن از سوی سنت، مراحل داغ ننگ‌زنی گفتمان سنتی به زن مدرن است. بنابراین، استراتژی گفتمانی فیلم نشان می‌دهد که وجود ویژگی‌های مدرن در یک زن، شرایط را برای داغ ننگ خوردن او فراهم می‌کند.

کاظمی و سلمانی [۱۱] در مقاله‌ای با عنوان «بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل‌گفتمان: مطالعه موردی فیلم *جدایی نادر از سیمین*» از منظر فرکلاف به بررسی روابط قدرت و فرهنگ و نقش متون اسطوره‌ای در گشایش گفتمانی پرداخته‌اند. در این مقاله مشخصاً به نقش دروغ در برهم ریختن روابط می‌پردازد.

لاجوردی [۱۲] در کتابی با عنوان *زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران* درصدد بررسی زندگی روزمره با تکیه بر فیلم‌های دوره هفتاد سینمای ایران است. فیلم‌های *کاغذ بی‌خط*، *سارا*، *دو زن*، *چتری برای دو نفر*، *لیلا* و *زیر پوست شهر* نمونه مورد بررسی این اثر هستند. چارچوب نظری کتاب نظریات هانری لافور و آگنس هلر است که با تکیه بر آن‌ها فکت‌های مورد نظر محقق استنتاج می‌شود.

فهیم و نادری‌جم [۹] در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل‌گفتمانی فیلم‌نامه فیلم *کافه ستاره*» از طریق به‌کارگیری تحلیل کلان لاکلاوموفه، تحلیل خرد زبانی و تحلیل انتقادی گفتمانی سعی در بازنمایی شبکه‌های گفتمانی، به‌خصوص بُعد سنتی، دارند و استدلال می‌کنند که فضایی برای به چالش کشیدن گفتمان رقیب، یعنی تجدد، رخ نمی‌دهد.

چارچوب مفهومی

نظریه «خودمداری» قاضی‌مرادی یکی از نظریاتی است که به تبیین فضای گفتمانی و خلقیاتی که در جامعه ایرانی وجود دارد پرداخته است. گرایش انسان به زندگی در محدوده رفع نیازها، تحقق منافع، مصالح شخصی و خصوصی (هم مادی و هم معنوی) که بی‌واسطه، فوری و آنی باشد خودمداری نامیده می‌شود. حوزه شخصی همه فعالیت او را دربرمی‌گیرد و فوریت نیازهایش نشانه روزمره بودن آنهاست. برخی از ویژگی‌های خودمداری را می‌توان این‌گونه شرح داد:

- ویژگی‌های فکری در خودمداری:

- بینش روزمره: اندیشه برخاسته از زندگی عملی روزمره را می‌توان بینش روزمره نامید که در تناظر با عقل سلیم قرار دارد. یکی از کیفیات آن مطلق‌نگری (سفید یا سیاه دیدن) است، زیرا جامعه استبدادزده به دین یا هر عامل ایدئولوژیک دیگر مجهز است. گرایش غیرعقلانی و غیرانتقادی در این جامعه باعث می‌شود جهان از سوی کنشگرانش مورد پرسش قرار نگیرد و در بی‌ثباتی و ناامنی بینش روزمره دچار نوسان شوند؛ جهان چنین فردی هیچ قطعیتی ندارد. هرکس حرف خودش را می‌زند و به شخصی کردن جهانش می‌پردازد؛ گویی در زمان حال فقط فکر می‌کند [۱۰].
- ذهنیت استبدادزده: نظام پدرسالاری، فرهنگ شخصی و جمعی ویژه‌ای را متناسب با نیازهای خود بر جامعه تحمیل می‌کند تا از طریق استبدادپذیر کردن کنشگرانش بقای خویش را حفظ کند. ذهنیت استبدادزده باعث تعصب فکری می‌شود، تعصب جای شناخت را می‌گیرد و به پیش‌داوری منجر می‌شود. ذهنیت استبدادزده رابطه اجتماعی را مبتنی بر اصل سلطه می‌داند و استحکام آن را با میزان نیروی سلطه موجود در آن می‌سنجد (مراد- مرید/ خدایگان و بنده/ پادشاه و رعیت/ شبان و رمه)؛ از نتایج این سلطه‌پذیری این است که فرد خود را از هر مسئولیتی مبرا می‌داند و می‌گوید مأمورم و معذور. ذهنیت استبدادزده مناسب‌ترین وسیله برای حل و رفع مشکلات اجتماعی و برقراری امنیت، ثبات، نظم و عدالت را زور و خشونت می‌داند. ذهنیت استبدادزده در رویارویی با مشکلات یا تجویزگر است یا تجویزپذیر؛ ذهنیت استبدادزده مساوات‌طلب است و نه آزادی‌خواه و هیچ تجربه‌ای هم از آزادی ندارد [۱۰].
- بی‌اعتقادی: اعتقاد حاصل مورد پرسش قرار دادن جهان است و شک‌ورزی به همه دانسته‌هاست. در جامعه سنتی ایران، شاخصه فکری ایرانیان عمدتاً باورهای شناختی و ارزشی بوده که بر بستر دین ایدئولوژیک شده و از طریق حکومت استبدادی هم رسمیت یافته و رواج یافته است و آنچه وجود دارد تقلید و بی‌اعتقادی است [۱۰].

- ویژگی‌های کرداری در خودمداری:

- سترونی و تقلید: حکومت استبدادی، تحولی در آن صورت نمی‌گیرد، همه‌چیز عقیم می‌شود و زمینه بروز عمل خلاق را می‌گیرد، شرایط شیوه‌های تولید و زندگی، حکومت استبدادی و خودمداری سه عامل مهم است که ایران را به سمت یک جامعه عقیم و سترون می‌کشانند [۱۰].
- تجاوزگری و خشونت: نبود امکانات باعث ایجاد ناکامی در فرد می‌شود که زمینه ایجاد تجاوزگری را فراهم می‌کند؛ تاریخ ایران یک جامعه ایلی است و غارت و چپاول هم نماد زندگی ایلی است و از طرفی دیگر حکومت استبدادی به اتکای کاربرد خشونت به اعضای قدرت و ثروت می‌پرداخته است [۱۰].

- ویژگی‌های عاطفی در خودمداری:

- فقدان عشق و دوستی: بنیاد حکومت استبدادی رابطه خدایگان و بنده است. عشقی وجود ندارد و بی‌اعتمادی جایگزین عشق می‌شود. اگر هم در ادبیات حرف از عشق است، منظور عرفان است و عشقی که دور از دسترس باشد. اعتماد حاکی از روابط دوسویه است، ولی حکومت استبدادی یک رابطه یک‌سویه دارد [۱۰].
 - ناامیدی: امید رو به آینده دارد و واقعیت را پیش‌بینی‌پذیر می‌کند؛ ولی انسان خودکامه در زندگی روزمره غرق می‌شود. امید در استبداد غیرممکن است. ادیان ایدئولوژیک همیشه فرد را ناامید می‌کرده‌اند؛ یا حتی تصوف و عرفان با ناامیدی مترادف است که فناء انسانی را مورد توجه قرار می‌داده است، به وسیله همین ناامیدی است که ایرانیان تقدیرگرا شده‌اند [۱۰].
 - تحقیرشدگی و حس حقارت: تحقیر با پذیرفته شدن تحقیرشدگی از سوی فرد یا گروه تحقیرشده به حس حقارت می‌انجامد. اصل اساسی تحقیر، رابطه نابرابر و سلطه‌جویانه‌ای است که تحقیرکننده در جهت انقیادپذیری تحقیرشده پیش می‌گیرد. بنیان حکومت استبدادی، وقتی هیچ ضرورت تاریخی وجودش را توجیه نمی‌کند، بر تحقیر آدمی استوار است. استبداد با تحمیل رابطه خدایگان و بندگی به مردم تحت انقیاد خود، تحقیر در جامعه را نهادینه می‌کند و با فرد مانند شیء رفتار می‌کند [۱۰].
- قاضی‌مرادی از موارد دیگری همچون مونولوگ و دیالوگ نام می‌برد. در ایران از زمان باستان تک‌گویی، به‌منزله یک شیوه گفتاری، از ابزارهای مهم سلطه حکومت استبدادی بوده است. در تک‌گویی، هریک از دو سوی رابطه بی‌اعتنا به دیگری فقط حرف خود را می‌گوید و اگر به سخن دیگری توجه نشان دهد، فقط می‌خواهد تأیید حرف خود را بشنود. در تک‌گویی، مخاطب هویت فردی ندارد و شنونده تا درجه شیء بودن سقوط می‌کند. در تک‌گویی، استدلال مهم نیست، فقط «گفتن» مهم است و نشان‌دهنده غیبت پرسشگری است: «من این را به خاطر خودت می‌گویم». ایرانیان گویی قومی هستند که همه در حال اندرز دادن به هم‌اند و این

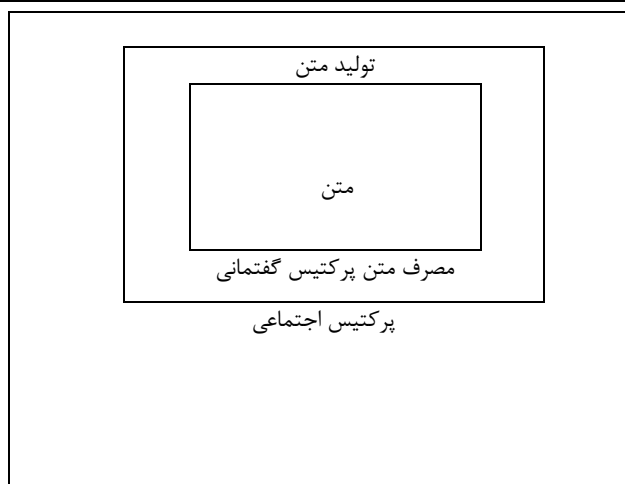
نشانه‌ای است از غلبه تک‌گویی در مرادوت کلامی ایرانیان در برابر دیالوگ که یک کنش توافقی و جمعی است. زندگی در قلمرو تضاد یکی دیگر نشانه‌های خودمداری است که قاضی‌مرادی به آن اشاره می‌کند. حکومت استبدادی شرایطی را بر جامعه حاکم می‌کند که نقش عوامل تضاد در زندگی فردی و اجتماعی تقویت و از این طریق انقیاد انسان‌ها به وضعیت موجود زندگی‌شان تشدید می‌شود. همه تصمیمات در حکومت استبدادی تضاد می‌تخذ می‌شود و به اراده خودکامه شهریار مستبد متکی است، نه مبتنی بر ضرورت اجتماعی.

با توجه به مفاهیمی که قاضی‌مرادی به آن‌ها اشاره می‌کند، می‌توانیم فضای فرهنگی جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کنیم ترسیم کنیم؛ مسئله مهم در این مقاله رابطه فرادستی و فرودستی مردان و زنان است که این امر اجتماعی در فیلم‌های سینمایی در دهه‌های مختلف به تصویر کشیده شده است؛ اما آنچه دیده می‌شود این است که در همه دهه‌ها مسئله فرودستی زنان با مؤلفه‌های یکسانی به تصویر کشیده شده است؛ گویی تغییر وضعیت زنان به‌آهستگی و کندی در حال انجام است.

روش‌شناسی

روش استفاده‌شده در این پژوهش تحلیل‌گفتمان انتقادی است؛ میلز «گفتمان را، همچون هر اصطلاح دیگری، درعین حال، عمدتاً از سوی آنچه نیست تعریف می‌کند» [۱۴، ص ۱۱] و فوکو نیز گفتمان را این‌گونه تعریف می‌کند: «حیطه کلی همه گزاره‌ها یا احکام تلقی کرده‌ام. گاهی به‌عنوان مجموعه قابل تمایزی از احکام و گاهی به‌مثابه رویه ضابطه‌مندی که شماری از احکام را توضیح می‌دهد» [۱۴، ص ۱۳].

سه رویکرد در تحلیل‌گفتمان وجود دارد: تحلیل‌گفتمان انتقادی، روان‌شناسی‌گفتمانی، تحلیل‌گفتمان لاکلاو و موفه. این سه رویکرد با وجود پیش‌فرض‌های مشترک تفاوت‌هایی باهم دارند. «هر سه رویکرد، گفتمان را به‌طور کلی تثبیت معنا درون یک قلمرو مشخص تعریف کرده‌اند» [۱۶، ص ۲۳۰]. اصطلاحاتی همچون طرد و کناره‌گذاری، زنجیره هم‌ارزی، میدان گفتمان و نظم گفتمانی از واژه‌های مشترک بین آن‌ها هستند. نقطه تفاوتشان سطح تأکید آن‌هاست که از انضمامی‌ترین سطح در روان‌شناسی گفتمانی تا انتزاعی‌ترین سطح (لاکلاو و موفه) ادامه دارد و نظریه گفتمان انتقادی در وسط این پیوستار قرار می‌گیرد. تأکید روان‌شناسان گفتمانی بر تحلیل گفت‌وگوست و لاکلاو و موفه همه‌چیز را گفتمانی می‌بینند؛ درحالی‌که نظریه گفتمان انتقادی به دیالکتیک بین متن و نهادهای اجتماعی تأکید دارد و منعطف‌تر از سایر رویکردهاست؛ فرکلاف قائل به حضور سه سطح در روش خود است که شامل پرکتیس اجتماعی، پرکتیس گفتمانی و متن است که منظور وی تأثیر جامعه بر مؤلف (پرکتیس گفتمانی) است که درنهایت به تولید یک متن منجر می‌شود.



شکل ۱. مدل سه‌بُعدی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف [۱۶، ص ۱۲۱]

این سه سطح مجزا ولی باهم مرتبط‌اند. به این شکل که صورت‌بندی اجتماعی تعیین‌کننده نهاد‌های اجتماعی و تعیین‌کننده کنش اجتماعی هستند. پرکتیس اجتماعی نشان‌دهنده جامعه و سطح پرکتیس گفتمانی نشان‌دهنده گفتمان‌های استفاده‌شده از سوی مؤلف است و در قسمت آخر متن است که تحلیل آن برعهده دریافت‌کننده و مصرف‌کننده آن است و از دیالوگ افراد شروع می‌شود و تا ارتباط آن با پرکتیس اجتماعی ادامه دارد. وی هر متنی را دارای انسجام می‌داند که معنایی را تولید کند و نشان‌دهنده یک گفتمان باشد. فرکلاف همچنین به متن و صورتی که متن در آن تولید می‌شود توجه می‌کند و روش خود را از تحلیل محتوا جدا می‌کند. دو مفهوم که شیوه او را از تحلیل محتوا جدا می‌کند مفاهیم تحلیل زبان‌شناختی (شامل تحلیل مسائل درونی متن از جمله واج‌شناسی، دستور زبان تا حد تحلیل جمله و واژه) و تحلیل بین‌متنی یا ساختار متن است (که نشان‌دهنده ارتباط متن با تاریخ و جامعه است). وی از مفاهیم رایج در گفتمان همچون مفصل‌بندی، میدان گفتمان، گره‌گاه و بست نیز استفاده می‌کند [۱۶].

گفتمان‌ها ابزار بازسازی روابط اجتماعی و تصورات قالبی هستند. آنچه از این مفهوم برمی‌آید داشتن نگاهی عمیق‌تر به مسائل اجتماعی پیرامون ماست. نگاهی که در نوع انتقادی آن چه‌بسا ابداع فهمی نوین در بازتولید روابط قدرت باشد. هنگامی که از تحلیل انتقادی گفتمان سخن می‌گوییم، صحبت از تضادها و آشکارسازی آن‌ها در لابه‌لای مفاهیم مختلف است. رویکردی که ویژگی‌های گروه‌های مختلف جامعه را در بستر قدرت به تصویر می‌کشد و در بازنمایی تولید روابط هژمونیک در ساختار گفتمان مسلط نقشی اساسی ایفا می‌کند. گفتمان را می‌توان ابزار بازسازی روابط سلطه در میان گروه‌های حاشیه و گروه‌های مسلط دانست؛ ابزاری که با توجه به نقش زبان در ساختار اجتماع از قدرت نهفته در روابط افراد و گروه‌ها پرده‌برداری

می‌کند. با توجه به این مسئله که کدام بُعد و سطح گفتمانی به شفاف‌سازی مسئله قدرت کمک می‌کند و از طرفی کدام‌یک از روش‌های گفتمانی قادر است به فهم روابط موجود یاری رساند از مفاهیم و روش‌های گوناگون استفاده خواهد شد. از آنجا که گفتمان رویکردی ساختاری به متن است که امکان اتصال متن به جنبه‌های جامعه‌شناختی را فراهم می‌کند، تحلیل انتقادی گفتمان در صدد است با کشف روابط پیچیده سلطه چگونگی برساخته شدن متن در بستر جامعه را مطالعه کند [۱۳].

به دلیل روش‌شناسی خاص، روابط دیالکتیکی بین متن و نهادهای اجتماعی و چندبُعدی بودن از تحلیل گفتمان انتقادی به‌منزله چارچوب روشی در این پژوهش استفاده شده است. بنا به نظریه گفتمان، می‌توان فیلم را نیز در زمره متون گفتمانی در نظر گرفت که نشانه‌های رمزگان یک گفتمان فرهنگی اجتماعی را در خود دارد و می‌توان با رمزگشایی از یک اثر سینمایی، گفتمان‌های موجود در یک زمینه فرهنگی را کشف کرد. بنابراین، ما در سطح اول با سطح اجتماعی و فضای اجتماعی شکل‌گیری گفتمان سروکار داریم. در سطح دوم، پراکتیک گفتمانی است که تأثیر زمینه اجتماعی را بر مؤلف بیان می‌کند و در سطح سوم به استخراج مؤلفه‌های مرتبط با چارچوب مفهومی برای تولید متن می‌پردازیم.

فیلم‌های بررسی شده عبارت‌اند از: *عروس آتش*، *کاغذ بی خط*، *خانه پدری* و *ناهید*. انتخاب فیلم‌ها به‌عنوان جامعه آماری پژوهش با استفاده از روش دلفی^۱ بوده است؛ به این منظور، فهرستی از فیلم‌های سینمایی با محوریت موضوع زنان به صورت پرسش‌نامه در اختیار پانلی از متخصصان سینما قرار داده شد و با جمع‌آوری آرای آن‌ها و بررسی پاسخ‌هایشان بر این چهار فیلم توافق نظری صورت گرفت. از آنجا که در روش‌های تحقیق کیفی بین نظریه و روش درهم‌تنیدگی وجود دارد و نمی‌توان این دو را از هم تفکیک کرد، در پژوهش حاضر این دو بخش باهم طرح شده و اطلاعات مربوط به هر دو باهم ارائه شده است. دال مرکزی مشخص شده در پژوهش، فرودستی زنان در فرهنگ پدرانانه جامعه ایرانی است که با توجه به نظریه «خودمداری» به دست آمده است. حول محور این دال مرکزی، دال‌های شناوری نیز وجود دارد که به برساخت زنانگی و مردانگی در فرهنگ ایرانی اشاره دارد و رابطه زنان و مردان را نشانه می‌گیرد.

داستان فیلم‌ها^۲

فیلم اول

عروس آتش در سال ۱۳۷۸ به کارگردانی خسرو سینایی فیلم‌برداری شده است. احلام (غزل صارمی)، دختری خوزستانی که از کودکی زادگاهش را ترک کرده و به اهواز آمده، اکنون سال

1. Delphi

۲. داستان فیلم‌ها برگرفته از سایت اینترنتی ویکی‌پدیاست [۱۸].

چهارم پزشکی را در دانشگاه سپری می‌کند. او که به حکم قوانین عشیره‌اش باید به همسری پسرعمویش فرحان (حمید فرخ‌نژاد) درآید، عاشق استادش، دکتر پرویز (مهدی احمدی) است و استاد نیز دل در گرو عشق او دارد. احلام گرچه تفکر عشیره‌ای را مقدس و انکارناپذیر می‌شمارد، نمی‌خواهد با پسرعموی ماهیگیر و بی‌سوادش که به قاچاق کالا مشغول است ازدواج کند. او که از دوسالگی، پس از مرگ پدر، همراه مادرش به شهر آمده، تصمیم می‌گیرد برای صحبت کردن در این مورد به زادگاهش برود. احلام و فرحان، که تاکنون همدیگر را ندیده‌اند، یکدیگر را می‌بینند و احلام طی گفت‌وگویی صریح با فرحان به او می‌گوید که قادر نیست در شرایطی که کس دیگری را دوست دارد همسر او شود. فرحان که از گفت‌وگوی احلام سخت رنجیده، همچنان احلام را نامزد خود می‌داند و در صورت عدم تمکین، حکم قتل او را براساس سنتی دیرینه در قبیله‌اش تکلیف خود می‌داند. احلام همچنین با خاله هاشمیه (سلیمه رنگزن) صحبت می‌کند و او را متقاعد می‌کند که این سنت قدیمی در دوران حاضر دیگر معنایی ندارد. خاله به حمایت از او برمی‌خیزد، ولی خانواده فرحان در ازدواج او با فرحان مصر هستند. دکتر پرویز با کمک و کیل تلاش می‌کند راهی برای این معضل پیدا کند، ولی با موجی از مخالفت‌ها روبه‌رو می‌شود. فشارهای عشیره باعث می‌شود احلام به‌اجبار با ازدواج موافقت کند. در شب عروسی آن دو، خاله با کارد فرحان را از پای درمی‌آورد و احلام نیز در آتشی که خود در اتاق حجله‌اش برافروخته می‌سوزد.

فیلم دوم

کاغذ بی‌خط به کارگردانی ناصر تقوایی در ۱۳۸۰ اکران شده است. داستان این فیلم از یک صبح پاییزی در ساعت ۷ شروع می‌شود. جهانگیر (خسرو شکیبایی)، رؤیا (هدیه تهرانی) و دو فرزندشان شنگول (هانیه مرادی) و منگول (آرین مطلبی) اعضای خانواده‌ای چهارنفره هستند که زندگی‌ای معمولی را سپری می‌کنند، اما در این بین، رؤیا موقعیتی متمایز دارد؛ از این حیث که دائم در حال خیال‌بافی و داستان‌سرایی است. جهانگیر با مشاهده علاقه زیاد همسرش به داستان‌پردازی، به او پیشنهاد می‌دهد که به آموزشگاه داستان‌نویسی برود و به شکل آکادمیک این جریان را دنبال کند. رؤیا در کلاس فیلم‌نامه‌نویسی مدرسه باغ فردوس ثبت نام می‌کند و استادش (جمشید مشایخی) به او توصیه می‌کند که برای نوشتن، از نکات رایج زندگی واقعی خودش بهره ببرد. رؤیا این چنین می‌کند، ولی چنان درگیر این فرایند می‌شود که اعتراض جهانگیر را برمی‌انگیزد. تنش‌های جاری امکان نوشتن در منزل را از رؤیا می‌گیرد و برای همین راهی خانه مادرش (جمیله شیخی) می‌شود تا نوشتن فیلم‌نامه را به اتمام برساند. پس از به انجام رساندن آن، به خانه بازمی‌گردد؛ درحالی‌که وضعیت آن به‌شدت درهم‌ریخته و آشفته است. زمانی که رؤیا مشغول نظافت منزل است، جهانگیر هم فیلم‌نامه او را مطالعه می‌کند و می‌بیند که متن آن شامل اتفاقات زندگی مشترکشان است. خواندن این متن از شام تا بامداد

طول می‌کشد. صبح رؤیا صبحانه را آماده می‌کند و به اتفاق می‌خورند؛ درحالی‌که ساعت باز ۷ صبح است و روز دیگری آغاز شده است.

فیلم سوم

خانه پدری، به کارگردانی کیانوش عیاری، محصول سال ۱۳۸۹ است و در دهه ۱۳۹۰ اکران شده و هر بار با توقیف روبه‌رو شده است. ملوک دختر جوانی است که به دلایل ناموسی، پدرش (مهران رجبی) خواهان مرگ اوست و برای این کار به پسر کوچکش، به نام محتشم، گفته تا قبری در زیرزمین حفر کند تا ملوک را بکشند و در آنجا دفن کنند. این فیلم که قصه اتفاق‌های یک خانه قدیمی را از سال ۱۳۰۸ اوایل حکومت رضاشاه تا ۱۳۷۹ روایت می‌کند، در چند اپیزود ساخته شده و مسائل و مشکلات زنان ایران را در هفتاد سال اخیر به تصویر کشیده است.

فیلم چهارم

ناهید در سال ۱۳۹۳ به کارگردانی آیدا پناهنده اکران شده است. ناهید (ساره بیات) زن جوانی است که از شوهرش احمد (نوید محمدزاده) به خاطر اعتیادش جدا شده و خرج زندگی خود و پسر خردسالش را از طریق تایپ پایان‌نامه‌های دانشجویی درمی‌آورد. طبق توافق با همسر سابقش، او فقط در صورتی می‌تواند بچه را نزد خودش نگه دارد که ازدواج نکند. او دلباخته مرد ثروتمندی به نام مسعود (پژمان بازغی) است که به او پیشنهاد ازدواج هم داده، اما ناهید به خاطر ترس از دست دادن فرزند، به‌رغم میل درونی‌اش، به پیشنهاد مسعود جواب رد داده است و صیغه او شده است.

تحلیل گفتمان انتقادی: سینما، بازنمایی و فرودستی جنسیتی

مرحله اول: توصیف

در بخش توصیف، ویژگی‌های صوری متن با توجه به پرسش اصلی تحقیق مورد توجه قرار می‌گیرد. کاربرد واژگان و کنترل تعاملی دو ویژگی متن در قسمت توصیف است. در قسمت واژه‌پردازی، به کاربرد واژگان و نحوه ادای آن‌ها و بار معنایی که در بستر خود ایجاد می‌کنند می‌پردازیم و در قسمت کنترل تعاملی بر موضع کنشگران (بازیگران) و نحوه تعامل آن‌ها نسبت به هم توجه می‌کنیم؛ مثلاً، نقش زن و نقش مرد در چه موضعی نسبت به هم قرار دارند؟ چه نقشی، نقش دیگر را به کنترل خود درمی‌آورد؟ چه نقشی به واسطه جایگاه فرودستی خود طرد می‌شود؟ در این بخش، هر فیلم از لحاظ واژه‌پردازی و کنترل تعاملی به طور جداگانه بررسی می‌شود.

عروس آتش

فضای فیلم تقابل دو فرهنگ سنتی عشیره و مدرنیته شهری است. تقابل باورهای فرهنگی این دو گفتمان در رابطه با سازه جنسیت در فیلم بازنمایی می‌شود. در این فیلم، چهار شخصیت اصلی وجود دارد: احلام دختری که متعلق به یک عشیره عرب است و از دوسالگی در شهر بوده و حال دانشجوی سال چهارم پزشکی و خواهان ازدواج با استاد خود است. دکتر پرویز که استاد احلام است، پزشک است و در شهر زندگی می‌کند. فرحان، پسرعموی خلافکار، قاچاقچی و بی‌سواد احلام که در عشیره زندگی می‌کند. خاله احلام (هاشمیه) یک زن مطلقه سالخورده که عمرش را در عشیره به واسطه سنت‌های عشیره به تباهی گذرانده و یک رابطه مهرآکین به مردان و عشیره دارد. مفاهیم زیادی ذیل گفتمان جنسیتی در فیلم بیان می‌شود که در جدول ۱ مشاهده می‌شود.

جدول ۱. مفاهیم استخراج شده از فیلم اول

مفهوم	دیالوگ / صحنه
سرنوشت و تقدیرگرایی	احلام به دکتر: سرنوشت من این بوده تو عشیره به دنیا بیام، اون‌ها سنت‌ها و آداب و رسوم خودشون رو دارن، اون‌ها زن رو ملک مرد می‌دونن و هرکی بخواد ملکشون رو ازشون بگیره سزاش مرگه! فرحان به خاله هاشمیه: مرد عشیره بودن هم سخته خاله! احلام به فرحان: اینجا پر از زن‌ها و دخترایی هست که فقط زندان، اما زندگی نمی‌کنن. خاله هاشمیه به احلام: مگه من جوون نبودم؟ مگه من آدم نبودم؟ آرزو نداشتیم؟ زن باید تحمل داشته باشه. خاله هاشمیه در گفت‌وگو با گاو: سهم من از زندگی اندازه گاو هم نبوده. خاله هاشمیه: ما زن‌ها همه سوختیم!
شیءبودگی زن	مادر احلام به دکتر: می‌دونم خلافکاره، سواد نداره، ولی خوب احلام ملک پسرعموشه. مادر فرحان: فرحان می‌گه ملک خودمه دیگه نمی‌خوام بره شهر! احلام به مادر: مادر مگه من چی‌ام؟ که می‌گی دکتر دست گذاشتی رو دختر من؟ خاله هاشمیه به احلام: من یه سنگ شدم با آهن هم بزتن تو سرم شکسته می‌شه، ولی دردم نمی‌آد.
مطالبه‌گری زنانه	احلام به مادر: من رفتم شهر درس خوندم آدم شدم، دکتر شدم، خودم باید برم با عشیره حرف بزمن. احلام به فرحان: باید یه فکری به حال رسم و رسوم قبیله کرد. این مشکل همه زن‌های قبیله‌ست. خاله هاشمیه به فرحان: این دختر مثل ماهی‌ایه که تازه از شط گرفتنش. تا جون داره بندازش تو آب. احلام به مادر: ما (احلام و دکتر) دوتایی تصمیم به ازدواج گرفتیم. احلام به فرحان: بیا باهم حرف بزنینم و قدم بزنینم.
عدم آینده‌نگری	دکتر به مادر احلام: شما باید به سعادت دخترتون فکر کنید، نه به اینکه پسرعموشه.
عدم فردیت	احلام: منم آدمم. این زندگی منه! احلام به فرحان: من می‌خوام با تو ازدواج کنم نه با عشیره!

مفهوم	دیالوگ / صحنه
غیریت‌سازی / مهم‌بودن دیگری	فرحان به احلام: جلوی مردم هرچی می‌خواهی بار من نکن. فرحان به خاله هاشمیه: انتظار داری مضحکه مردم بشم؟ فرحان به زن‌های عشیره: من دوست ندارم کسی پشت ناموسم حرف بزنه؛ دهنش رو کاهگل می‌گیرم. احلام به دکتر: برو پشت میز بشین. خوبیت نداره کسی ببینه.
خشونت	مادر به دکتر: آخر این قصه خونه. خاله هاشمیه به احلام: کاری نکن سرت رو گوش تا گوش ببره. انواع خشونت‌های روانی و فیزیکی در فیلم وجود دارد مثل: خودسوزی، قتل، کتک و فحش.
رسم و رسوم عشیره در مقابل قانون	دکتر به وکیل: این مملکت قانون داره، مگه اونجا جنگله؟ دیالوگ پرتکرار همه افراد عشیره: دخترعمو ملک پسرعموشه، این قانون عشیره‌ست. وکیل به دکتر: اون‌ها به خون پاک عشیره اعتقاد دارن. مادر احلام به دکتر: دکتر هستی که باش. پسرعموش که نیستی! فرحان به احلام: اینجا نه تو حرف می‌زنی نه من. قانون عشیره حرف می‌زنه. این قانون از خیلی قبل بوده جواب هم داده در حد من و تو هم نیست که عوضش کنیم. خلاص! فرحان به دکتر: ببینم تو بری امریکا باز هم فارسی حرف می‌زنی؟ اونجا اونجاست، قانون اونجاست. اینجا اینجاست، قانونش اینه. اینجا قانونش اینه: از روز اول دخترعمو ماله پسرعموشه.
غیرت / آبرو / ناموس پرستی	شیوخ و مردان در فرادستی زنان عشیره قرار دارند. خاله هاشمیه به احلام: مردای عشیره غیرت دارن، خوتشون بریزه غیرتتون نمی‌ریزه! فرحان به احلام: خوبیت نداره این موقع روز زیر نخل‌ها باشی. فرحان به احلام: اسم مرد غریبه رو به دهنش نیار، گل بگیر دهنش رو! فرحان به احلام: هوهو صدمات رو بیار پایین. فرد قاتل در دادگاه: کشتمش تا آبرومون رو بخرم. فرحان به دکتر: اسم احلام رو به زبونت نیار. احلام به خاله هاشمیه: چرا بیوسم و خاکستر بشم؟ واسه اینکه به غیرت آقا فرحان برنخوره؟ فرحان به دکتر: احلام ناموسه منه نمی‌فهمی؟ وکیل به دکتر: برادرهای زن خیاط زنش رو با داشتن دوتا بچه کشتن، چون فکر می‌کردن خواهرشون مال پسرعموشونه. در دادگاه با برادری حرف می‌زنند که خواهر نوزده سال است خودش را به خاطر آبرو کشته است.
تحقیر زن	فرحان به احلام: سبیل‌هام رو می‌تراشم، لپ‌هام رو سرخ کنم، پشت کت داماد رو بگیرم خاکی نشه. برادر فرحان به فرحان: بریم حموم زنونه سفیدآب بفروشیم.
عشق	احلام به مادر: مادر، من و پرویز همدیگه رو دوست داریم! احلام به فرحان: فرحان من اصلاً تو رو دوست ندارم! فرحان به احلام: کی گفته من تو رو دُ دُ دوست دارم؟ اصن من کدوم زنی رو دوست دارم؟

در این فیلم، لحن احلام زبان یک فرد تحصیل کرده شهری است، صدای احلام بلند و رساست. زبان فرحان یک زبان عامی و عشیره‌ای و خشمگین است. فرحان در اغلب موارد تپق می‌زند و زبانش می‌گیرد؛ برای اینکه معنای حرفش را برساند، از حرکات دست کمک می‌گیرد. حرف‌های او از منطق خاصی پیروی نمی‌کند جز اینکه از غیریت‌سازی و باورهای فرهنگی عشیره‌اش استفاده کند. در مقابل فرحان، دکتر پرویز اهل گفت‌وگو و مکالمه است؛ با منطق، استدلال و براساس قانون حرف می‌زند. از اقناع برای قانع کردن استفاده می‌کند [هدیه‌دادن]. مؤدب است و حتی در مقابل فرحان با احترام حرف می‌زند. در سکانس‌هایی که احلام و فرحان باهم حرف می‌زنند، با وجود اینکه احلام دانشجوی پزشکی و فرحان بی‌سواد است، فرحان با استفاده از زور و خشونت در جایگاه بالاتری نسبت به احلام قرار دارد. احلام در آخر حرف‌هایش به فرحان می‌گوید: «متوجه می‌شی من چی می‌گم؟» تا اطمینان حاصل کند که فرحان حرف‌های او را فهمیده است و در مقابل فرحان هرکجا کم بیاورد با صدای بلندتری حرف می‌زند و حتی به خشونت فیزیکی (سیلی زدن) دست می‌زند و یک کلام می‌گوید: «خلاص!». اما در سکانس‌هایی که احلام و دکتر در مقابل هم هستند، دکتر قائل به گفت‌وگوست. در مواقعی که باهم اختلاف نظر دارند از احلام عذرخواهی می‌کند و می‌گوید: «با دعوا به جایی نمی‌رسیم. منطقی‌ترین راه اینه با ریش‌سفیدان عشیره حرف بزنیم.» در سکانسی دیگر که فرحان و دکتر باهم روبه‌رو می‌شوند، بعد از اینکه فرحان وی را کتک زده و ماشینش را پنجر کرده است، با فرحان گفت‌وگو می‌کند، ولی فرحان بدون استدلال، دکتر را تهدید می‌کند.

در فیلم *عروس آتش* عبارت «دختر عمو ملک پسر عموشه» به کرات تکرار می‌شود که نشان‌دهنده این است که در یک گفتمان سنتی زنان مانند شیء تحت تملک مردان (پدر، برادر و همسر) هستند و این عبارت سرنوشت آن‌ها را تعیین می‌کند. زنان اراده و اختیاری برای تصمیم‌گیری زندگی خود ندارند و با همین عبارت، زندگی آن‌ها رقم می‌خورد. اما در یک گفتمان مدرن، دختر و پسر با گفت‌وگو، تفاهم، داشتن اشتراکات کاری و تحصیلی و سلیقه به انتخاب دست می‌زنند. بدون شک، در گفتمان مدرن هم نابرابری جنسیتی مشاهده می‌شود؛ مثلاً نابرابری‌ای که بین پرویز و احلام وجود دارد یا کلاس درس پزشکی که دانشجویهای آن دخترند و استاد آن یک مرد است که نشان‌دهنده این است که هنوز دختران به مقام استادی نرسیده‌اند و برای شکستن سقف شیشه‌ای همچنان باید تلاش کنند، ولی در فضای شهری و مدرن نابرابری‌ای که دیده می‌شود، به اندازه‌ای که در گفتمان سنتی و عشیره دیده می‌شود، مرئی نیست.

کاغذ بی خط

فضای فیلم نمایانگر یک زندگی شهری مدرن است. خانواده درون فیلم نماینده طبقه متوسط

جامعه است که از زن و شوهر و دو فرزند تشکیل شده است. فیلم دو شخصیت اصلی دارد: جهانگیر که (جهان) نامیده می‌شود مهندس نقشه‌کش است و در یک تناقض سنت و مدرن سرگردان است. در ظاهر با پیشرفت زنش مشکلی ندارد، ولی در درون از اینکه زنش تغییر کند و نتواند آن را کنترل کند نگران است. شخصیت زن فیلم رؤیا نام دارد؛ زنی خانه‌دار که مادر دو فرزند است، به‌شدت تحلیل‌بالایی دارد و می‌خواهد فیلم‌نامه‌نویس شود. شاید نام دو شخصیت گویای شخصیت آن‌ها باشد: رؤیا و جهان!

جدول ۲. مفاهیم استخراج‌شده از فیلم دوم

مفاهیم	دیالوگ / صحنه
مطالبه‌گری زن	<p>زن خانه‌داری که می‌خواهد به کلاس‌های نویسندگی برود. رؤیا به جهان: من می‌خوام از پول فیلم‌نامه‌هام که می‌فروشم هرطور شده به ویلا تو اون جزیره بخرم! رؤیا رو به آسمان: در دل این ابرهای تیره، ای آسمان بی‌ستاره! آیا باران رحمتی هست که ظرف‌های چرب و چیل مرا بشوید؟ (باران می‌بارد) رؤیا با تخیلش حتی آسمان را به بارش درمی‌آورد. منگول به سنگول (فرزند): من می‌خوام جلو بشینم. منگول (دختر رؤیا) برای پوشیدن لباس مدرسه مقاومت می‌کند. رؤیا به جهان: کی گفته تو از همه عاقل‌تری؟ این همه حق رو از کجا آوردی؟ رؤیا به جهان: تو اگه کلفت می‌خواستی، چرا اومدی سراغ من؟ رؤیا به جهان: من فیلم‌نامه نوشتم تو به زندون ساختی. رؤیا به استاد: روی کاغذ خط‌دار کج‌وکوله می‌نویسم. رو کاغذهای بی‌خط تمیز و خوب می‌نویسم.</p>
نقش جنسیتی	<p>شعار رؤیا: می‌شورم و می‌سایم و می‌پزم! رؤیا هم‌زمان باید به کارهای خانه، آشپزی، بچه‌ها، خرید، همسرش، مهمان‌داری و کارهای نویسندگی‌اش برسد. سوسن به علی (دوستان جهان و رؤیا): اگه من به نصفه‌روز خونه نباشم، شما همه‌تون از گشنگی می‌میرید! رؤیا به جهان: من کی‌ام؟ به روشنفکر یا به کلفت؟ رؤیا به جهان: (وقتی جهان می‌خواهد برای وی غذا بیاورد) کنیز پارسالی سیاه بود. رؤیا باید روی میز آشپزخانه یا میز آرایش بنویسد، ولی جهان میز شخصی مخصوص به کار دارد.</p>
فضای جنسیتی	<p>رؤیا وقتی شب می‌خواهد سوار تاکسی شود در یک فضای مردانه و جنسی قرار می‌گیرد. وقتی رؤیا کوله‌اش وسط خانه به هم ریخته است و جهان می‌گوید جای این کوله این وسط است و رؤیا می‌گوید در این بازار شام فقط جای کوله من نیست؟ رؤیا وقتی از خانه رفته است، دخترش در دیگ، یخچال و سطل آشغال و قفسه‌های آشپزخانه دنبال رؤیا می‌گردد.</p>

مفاهیم	دیالوگ / صحنه
توانمندی زن	رؤیا به کلاس نویسندگی می‌رود. رؤیا در مقابل تهدید راننده مزاحم با قلم او را تهدید می‌کند. پوشش رؤیا بسیار آزاد و در اوایل فیلم چریکی است.
غیریت‌سازی / مهم‌بودن دیگری	مادر رؤیا به رؤیا: تو مگه مهمون دعوت نکردی کجا رفتی؟ مادر رؤیا به رؤیا: جلو عصمت خانم زشته! جهان از اینکه همکاری‌اش از اوضاع خانه‌اش باخبر شوند ناراحت است.
تحقیر زن	جهان به علی: باید با هلن کلر عروسی می‌کردی هم کور بود هم کر. کلاس نویسندگی زن را اکابر می‌نامند. جهان به رؤیا: این قدر بنویس تا گندش دربیاد. عصمت خانم به مادر رؤیا: رؤیا رو ببرید پیش روانکار. دیونه شده (چون رؤیا ده روز از خانه زده است بیرون و فیلم‌نامه می‌نویسد). مادر رؤیا به رؤیا: تو ۳۲ سالته، دو تا بچه داری به خونه زندگی‌ت برس؛ اکابر رفتنت چیه؟ جهان به مادر رؤیا: رؤیا هنوز فارغ نشده (یعنی هنوز فیلم‌نامه‌اش را ننوشته؟)
خشونت	جهان به رؤیا: تا من نخوندم تو اون کله پوکت واسش هیچ برنامه‌ای ننویس. جهان برای اینکه رؤیا مچ دستش را باز کند با ساتور او را تهدید می‌کند. در فیلم خون‌های زیادی روی روزنامه‌هایی ریخته می‌شود که از قتل‌های زنجیره‌ای خبر می‌دهد. رؤیا به علت فشارهای روانی که به او وارد می‌شود قرص‌های آرامش‌بخش می‌خورد. سوسن به رؤیا: من از درون چروک خوردم. رؤیا وقتی می‌خواهد در خیابان تاکسی بگیرد با خشونت‌های جنسی و کلامی زیادی روبه‌رو می‌شود.
افق‌ان	جهان سعی می‌کند رؤیا را با شام دعوت کردن یا وعده وعید راضی نگه دارد.
سرنوشت و تقدیرگرایی	فال قهوه گرفتن

در فیلم *کاعذ بی‌خط*، رؤیا می‌خواهد از زندگی روزمره تکراری خود فرار کند و به نویسندگی بپردازد. او زبان استعاره‌گونه‌ای دارد، برای همه پدیده‌ها مصداق شاعرانه می‌آورد و زندگی خود و فرزندان‌اش را اشراف‌گونه توصیف می‌کند. همسرش را به کنایه - سرورم - صدا می‌زند و فرزندان‌اش را به تاسی از داستان کود کانه «بیز زنگوله‌پا»، شنگول و منگول صدا می‌زند. رؤیا قائل به گفت‌وگوست و می‌خواهد با جهان برای مشکلاتی که دارند حرف بزند. او در درون خود بسیار تنه‌است و از قرص‌های آرام‌بخش استفاده می‌کند. اهل نوشتن است و داستان زندگی خود را موضوع فیلم‌نامه‌اش کرده‌است و می‌خواهد که جهان آن را بخواند. رؤیا با لحن خیال‌گونه و مطالبه‌گری خود می‌خواهد جهان (چه همسرش و چه جهان هستی) را تغییر دهد. هرچند در خانه، فضا و زمان شخصی ندارد و مجبور است یک صبح تا شب لباس چرک بشورد،

برای نوشتن مصمم است. او در میان لباس‌هایی که شسته و در کل خانه آن‌ها را آویزان کرده است پرسه می‌زند و خیال‌پردازی می‌کند. رؤیا با نوع پوشش و نوع خواسته‌هایش در حال مبارزه است. مشت گره‌کرده او، وقتی قرص‌های افسردگی‌اش را در آن پنهان کرده است، نشان از مشت مبارزی دارد که می‌خواهد مقاومت کند؛ هرچند با تهدید جهان مواجه می‌شود. رؤیا زنی که با دعایش آسمان را به باریدن وادار می‌کند، برای احقاق حقوق خود در خانواده، هم در مقابل جهان و هم در مقابل مادرش که به نسل قبلی تعلق دارد، راه طولانی در پیش دارد.

در مقابل، جهان یک مرد تحصیل‌کرده است که شغلش با عدد، رقم و خط‌کش سروکار دارد. از قدرت مردانه‌اش لذت می‌برد و دوست دارد گرگ خونخوار داستان «بیز زنگوله‌پا» باشد؛ برای ورود به خانه اگر کلید نداشته باشد، در را می‌شکند و برای بریدن ماهی از ساتور استفاده می‌کند. پر از تناقض و دوگانگی است. گاهی رؤیا را به کتاب‌سوزی تهدید می‌کند و از طرفی دیگر مایل است نوشته‌های رؤیا را بخواند. رؤیا را به کلاس نویسندگی تشویق می‌کند، ولی از طرف دیگر مهمان دعوت می‌کند و به رؤیا می‌گوید: «کسی که اکابر می‌ره سر ساعت خونه می‌آد تا مشق‌هاش رو بنویسه.» لحن جهان طعنه‌آمیز است و از موضع قدرت با همسر و فرزندان خود حرف می‌زند. فرزندانش از وی می‌ترسند و حتی در را به روی وی باز نمی‌کنند. شخصیت دیگر، مادر رؤیا است که نماد یک زن سنتی و همسو با نظام پدرسالار است؛ خواسته‌های رؤیا را زیاده‌خواهی تلقی می‌کند و وقتی رؤیا شب‌هنگام به خانه باز می‌گردد، به وی تلفن می‌کند و با حالت تحکم از وی می‌پرسد: «تا این موقع شب کجا بودی؟» رؤیا را برای اینکه به جای رسیدگی به فرزند و همسرش به کلاس نویسندگی می‌رود «دیوانه» خطاب می‌کند و به دوستش می‌گوید: «رؤیا دنبال عقلش می‌گردد؟» دوست مادر رؤیا، عصمت خانم، نیز یکی از باقی‌ماندگان زن سنتی است که حتی وقتی شوهرش مرده است، هنوز وفادار به او لباس مشکی می‌پوشد و سر مزار وی می‌رود و به مادر رؤیا می‌گوید: «این یک سال که شوهرش مرده است تنهاتر از زمانی که سی سال با وی زندگی می‌کرده است نبوده است.» او از عشقی که وجود نداشت حرف می‌زند و می‌گوید: «وقتی چیزی نیست، چطور می‌تونی تعریفش کنی؟»

خانه پدری

فضای فیلم در خانه‌ای بزرگ با معماری ایرانی در چند اپیزود روایت می‌شود. سرنوشت دختران با اشیائی که در فیلم بازنمایی می‌شود گره خورده است؛ همان‌طور که زنان شیء محسوب می‌شوند. شخصیت‌های مرد فیلم پدر و پسری هستند که در ابتدای فیلم ملوک را به خاطر حرف مردم می‌کشند. در اپیزودهای بعدی سرنوشت دختران هر نسل خانواده روایت می‌شود.

جدول ۳. مفاهیم استخراج شده از فیلم سوم

مفاهیم	دبالوگ / صحنه
اقتناع	ملوک النگوهایش را به محتشم رشوه می دهد تا کشته نشود (اپیزود اول). ریحانه به علیرضا: نه سرم رو بشکن نه نخودچی بریز تو دامنم (اپیزود دوم). راضی کردن سکینه برای ازدواج با مردی که هم سن پدرش است (اپیزود سوم).
عدم مسئولیت	کلبحسن به ملوک: به تو مربوط نیست. برو تو زیرزمین کارت رو تموم کن. کسی خودش را مسئول کشتن ملوک نمی داند و آن را مجازاتی برای خود آن دختر می دانند. زن محتشم به محتشم: یه خون ناحق تا چهل روز بازار رو کساد می کنه. بعضی وقت ها هم تا قیام قیامت.
خشونت	انواع خشونت های فیزیکی و روانی و کلامی در فیلم رخ می دهد؛ از قتل دختر تا کتک زدن همسر و فرزند، تا فحش دادن و استفاده از نمادهای خشن مثل شمشیر خونی. ریحانه: کلجون یه جوری من رو زد دنده هام خرد شده. پدر به ملوک: برو پایین تا شل و شهیدت نکردم. روی سگ من رو بالا نیار. محتشم به فرخنده: ترشیده!
سرنوشت و تقدیرگرایی	ریحانه به مادر: نمی دونم بابام چه بده بستونی با برادرش داشت که من تاوانش شدم! ریحانه: ای طالع بسوزی که هرچی گنده ماله من دردمنده. مادر به ریحانه: خدا هزار مرتبه چشم گریون رو بیشتر از لب خندون دوس داره! کلبحسن به فرخنده: داداش هرچی داره از تو گهواره داره. منم هرچی دارم از تو گهواره دارم.
غیریت سازی / مهم بودن دیگری	علیرضا به زن محتشم: اگه من نخوام زنم کار کنه، کی رو باید ببینم؟ در اپیزود چهارم که دختر برای کارگاهش دار قالی سفارش داده است، از اینکه جلوی مردم آن ها را وارد زیرزمین کند نگران می شود. عمو به کلمعصومه: آبرو مونده برامون تو فامیل زن داداش؟ بذار خونش ریخته بشه تا چهلمش یادمون می ره.
نقش های جنسیتی	علیرضا به ریحانه: مگه رفوکاری کار زنه؟ دختران این خانواده به رفوگری فرش، رنگ کردن نخ فرش، بافتن فرش، کارگاه فرش بافی، به رغم داشتن نقش مادری و همسری می پردازند و در نسل آخر عروس خانواده پزشک است. فرخنده به محتشم: چون دختر بود، باهاشون نرفتی بیمارستان. اگه پسر بود که تو بغلت بود و زودتر از همه تو راه بودی.
تحقیق زن	محتشم به خواهر خود (فرخنده) که ازدواج نکرده است می گوید ترشیده. رفوگری فرش، کاری غیر از کار خانگی. خودکشی برای تن ندادن به ازدواج اجباری. دیپلم قالی بافی و درست کردن کارگاه و آموزش آن. عروس پزشک: من تو خونه ای که جنایت توش رخ داده زندگی نمی کنم. مسلط بودن روی شوهرش.
آبرو / غیرت / ناموس پرستی	تلاش دختران خانواده برای تغییر زندگی خود. عمو به کلبحسن: دخترت واسه مون آبرو نداشتی؟ باید کارش رو تموم می کردی. کلبحسن به محتشم: زن جماعت تو شیشه هم حبس باشه، باز نم پس می ده.

خانه پدری از سال ۱۳۰۸ تا ۱۳۷۹ روایت می‌شود. در واقع بازنمایی هفتاد سال از یک خانواده ایرانی است با همه نمادهایی که یک خانواده سنتی و گسترده ایرانی دارد. در این فیلم برای حفظ آبرو انواع پنهان کاری‌ها صورت می‌گیرد. فضای همه این پنهان کاری‌ها زیرزمین خانه است. کشته شدن دختر، به خاک سپردن او، کتک زدن همسر و خشونت کلامی، همه و همه در زیرزمین خانه، که خود مکانی است برای پنهان کردن وسایل خانه، صورت می‌گیرد. فرش نماد سنت ایران است و در این خانه فرش با زندگی اعضای خانه رابطه تنگاتنگی دارد. رفو کردن فرش عاملی است برای پنهان کردن عیوب فرش و مردان فیلم همواره در پی پنهان کردن امور مربوط به زنان هستند. در این خانه، که در پنج اپیزود روایت می‌شود، مردان همه درجا می‌زنند و این زنان هستند که همراه با تغییرات تغییر می‌کنند، تحصیل می‌کنند، دیپلم قالی‌بافی می‌گیرند، پزشک می‌شوند و صدای آن‌ها بدون کتک خوردن یا تهدید به گوش مردان می‌رسد. در سکانس پایانی مکالماتی که مریم و ناصر داشتند واضح است که مریم با جایگاهی که دارد و در دوره تاریخی‌ای که زندگی می‌کند اگر از همسر خود که معلم است بالاتر نباشد، می‌تواند مساوی باشد و به همسرش می‌گوید: «من حاضر نیستم تو خونه‌ای زندگی کنم که زیرش یه جنازه خوابیده، وسلام». در اپیزود قبلی دختر کوچک خانواده (ربابه) وقتی از جنایت زیرزمین باخبر می‌شود و کتک می‌خورد و حتی از ترس در زیرزمین ادرار می‌کند (همانند اپیزود اول فیلم که ملوک هم در زیرزمین از ترس ادرار کرد)، وسایل کارگاه قالی‌بافی خود را جمع می‌کند و به پدرش می‌گوید: «من یه جای دیگه می‌رم کرایه می‌کنم» و محتشم به وی می‌گوید: «بزرگ شدی دیگه! یه تیکه کاغذ دادن دستت فکر کردی چه خبره». در اپیزود سوم، دختر برای اینکه به ازدواج اجباری با مردی که هم‌سن پدرش است تن ندهد، با میل خود تریاک می‌خورد تا خودکشی کند. خودکشی نیز مقاومتی است در برابر حقی که از او سلب شده است. خانه پدری حقیقت را دفن می‌کند، تیغه می‌کشد، پنهان می‌کند، رفو می‌کند و حتی خانه قدیمی را خراب می‌کند، ولی هنوز باورها تغییر نکرده و از درون به آن پایبندند. «کسی چیزی نفهمه!» دیالوگ پرتکرار خانه پدری است که سرشار از ترس است؛ در سکانسی فرخنده به محتشم می‌گوید: «ببین چی کار کردی که دخترت از دست تو می‌خواست خودش رو بکشه».

ناهید

فضای فیلم یک شهر کوچک شمالی و مه‌گرفته را نشان می‌دهد. هوای خاکستری شهر و ابری بودن آن زندگی زنی را برای ما روایت می‌کند که مابین خوشبختی خود و حضانت فرزندش سرگردان مانده است. اسیر قانونی شده است که نمی‌تواند حضانت فرزندش را از شوهر معتاد و قمارباز خود بگیرد و به شرط ازدواج نکردنش این حضانت به طور مشروط به وی واگذار شده است. او صیغه می‌شود تا فرزندش را داشته باشد؛ او زنی است که میل به زندگی دارد، عینک دودی می‌خرد، آرایش می‌کند، موهایش را مش می‌کند و با تمام نداری‌اش کاناپه قرمزی

می‌خرد که روح زندگی را در زندگی سیاه او به جریان اندازد. در این فیلم، سه شخصیت اصلی وجود دارد: ناهید زنی که از شوهر خود جدا شده است و به همراه فرزندش (امیررضا) زندگی می‌کند. احمد همسر سابق ناهید که مردی قمارباز و معتاد است. مسعود مردی متمول و مهربان که همسرش مرده است و حال می‌خواهد با ناهید ازدواج کند.

جدول ۴. مفاهیم استخراج شده از فیلم چهارم

مفاهیم	دیالوگ / صحنه
تداخل نقش	ناهید که به تنهایی سرپرستی فرزندش را برعهده دارد، هم در بیرون از خانه تاپیست پایان نامه است؛ هم به امور فرزندش می‌رسد و هم در خانه مشغول آشپزی و شستن لباس و... است؛ در سکانس‌های آخر فیلم بیان می‌کند که کنترل امیررضا از دستم خارج شده است.
شیء زندگی زن	ناهید می‌کند تا زیباتر به نظر برسد. برای اینکه شام نخورد می‌گوید از زن‌های چاق خوشم نمی‌آید. ناهید برای وقتی که می‌خواهد پیش مسعود برود مقنعه‌اش را با روسری تعویض می‌کند و رژ می‌زند.
عشق	ابراز عشق مسعود و ناهید به هم و گریه‌های ناهید وقتی دلتنگ مسعود می‌شود. بازی کردن ناهید و مسعود لب ساحل. ابراز محبت احمد به ناهید.
اقتناع	احمد برای به دست آوردن دل ناهید به وی می‌گوید خوشگل شده است و دلش برایش تنگ شده است. احمد به ناهید: من ترک کردم، باهم باز سه تایی زندگی کنیم.
جامعه‌پذیری جنسیتی	تلاش ناهید برای تحصیل پسرش: شده فرش زیر پامم بفروشم تو باید درس بخونی. ناهید به امیررضا: شدی عین بابات. الان تو رو باید از تو کوچه جمع کنم و لباس‌های خونی تو رو بشورم. مبینا به مسعود: من از پسرا بدم می‌آد، تو بازی هل می‌دن و هی داد می‌زنن.
غیریت‌سازی / مهم بودن دیگری	مسعود به ناهید در موارد زیادی گوشزد می‌کند: جلو کارگرم زشته، الان مرادی می‌آد اینجا جلوش خوبیت نداره. من به فامیل‌ها و خواهرم این‌ها گفتم خوبیت نداره. صاحب‌خونه ناهید به ناهید: این چه زندگیه؟ این وقت شب باید اینجا باشی؟
عدم فردیت	مسعود نمی‌گذارد ناهید دیگر سر کار برود و خودش به او کارت بانکی می‌دهد. ناصر به ناهید: دو ساله از ما جدا شدی، ببین چه گندی بالا آوردی؟ ناهید به ناصر: من می‌خوام تنها زندگی کنم و ناصر به او می‌گوید: «تو غلط کردی!»
خشونت	در فیلم انواع صحنه‌های خشونت فیزیکی و کلامی و روانی دیده می‌شود. از صحنه کتک زدن امیررضا و احمد. سیلی زدن ناصر برادر ناهید به ناهید. بازجویی شدن ناهید از طرف مسعود برای خرج کردن پول‌ها. داد زدن امیررضا سر مادرش. فحش دادن احمد و مادر احمد به ناهید.
سرنوشت و تقدیرگرایی	ناهید به امیررضا: خون بد، بده! هر کاری هم کنی درست نمی‌شه! ناهید به امیررضا: شایدم یه شوهر پولدار گیر آوردم. ناهید به لیلا: خدا الهی قسمتت کنه، مرد خوب خیلی خوبه.
آبرو	نگاه متعجب همسایه ناهید وقتی مسعود از خانه ناهید خارج می‌شود. مادر احمد به ناهید: از جون ما چی می‌خوای بی‌آبرو؟ ناهید شناسنامه‌اش را به احمد نشان می‌دهد تا بفهمد عقد نکرده است. احمد به ناهید: کلاه بی‌آبرویی گذاشتی رو سرم! ناصر به ناهید: بی‌حیا! تو به آبروی ما فکر نکردی؟

در این فیلم، ناهید برای نجات زندگی‌اش دروغ می‌گوید، پنهان‌کاری می‌کند و حقیقت را وارونه جلوه می‌دهد. با همسر سابقش با پرخاش حرف می‌زند و از او نفرت دارد و به خدا می‌گوید: «من تا آخر عمر نمی‌بخشمش که زندگی من رو سیاه کرد.» احمد یک فرد معتاد و لابلالی است. تا زمانی که از ناهید نقطه‌ضعفی ندارد سعی می‌کند دل ناهید را به دست آورد و لحن مهربانه‌ای دارد، ولی وقتی از ارتباط ناهید و مسعود خبردار می‌شود، با خشونت تمام با ناهید حرف می‌زند و می‌گوید: «چندشم می‌شه به تو دست بزنم!» از سویی دیگر، مسعود یک فرد متمول و مهربان و آرام است. سعی می‌کند از گفت‌وگو و قانون برای حل مشکلات استفاده کند و حرف‌هایش بر پایهٔ صداقت است. در سکانسی که احمد و مسعود باهم روبه‌رو می‌شوند، احمد سعی می‌کند با فحش و مسائل ناموسی مسعود را تخریب کند.

عرف، قانون، ارزش‌های نامناسب و بدگمانی‌های عوامانه، سبب به چالش کشیدن زنی می‌شود که طلاق گرفته است و باید با مسائل اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی اطرافش مبارزه کند. این فیلم مظلومیت زن را نشان نمی‌دهد. ناهید برای ما یک شخصیت سفید نیست؛ او دروغ می‌گوید، پنهان‌کاری می‌کند تا بتواند مشکلاتش را حل کند. او یک زن معمولی است با همهٔ حُسن‌ها و عیب‌هایش که در یک بستر مردانه می‌خواهد زندگی‌اش را تغییر دهد و پسرش را طوری تربیت کند که مثل پدرش نشود. با تمام مشکلات مالی که دارد پسرش را به مدرسهٔ غیرانتفاعی می‌برد و حاضر است فرش زیر پایش را بفروشد تا او تحصیل کند. ناهید مجبور می‌شود در اتاقی که زمانی مادر ناتوانش در آنجا روی تخت همیشه دراز کشیده بود و مرده بود زندگی کند، ولی او این زندگی را نمی‌خواهد؛ او نه مثل مادرش فکر می‌کرده است و نه مثل مادرش ناتوان است. او برای زندگی‌اش مبارزه می‌کند و از آن اتاق خارج می‌شود. او از نسل گذشته نیست و برای احقاق حقوق خود مطالبه‌گری می‌کند.

مرحلهٔ دوم تفسیر: بیناگفتمانیت

مرحلهٔ دوم (پرکتیس گفتمانی) شامل فرایندهای تولید، توزیع و مصرف متن است. یک متن به‌عنوان حلقهٔ ارتباطی دیگر متون در نظر گرفته می‌شود. متن‌ها مثل زنجیر به هم وصل‌اند. بیناگفتمانیت حاصل میان‌متنی است که ژانرهای مختلف از طریق آن مفصل‌بندی می‌شوند. در این میان، می‌توان از نظریهٔ تک‌صدایی و چندصدایی باختین^۱ نام برد. چندصدایی ویژگی گفت‌وگومندی است؛ یعنی توزیع مساوی صداها در یک متن، همهٔ صداها حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگری مسلط باشد. تحلیل گفتمان علاوه بر نشان‌دادن روابط قدرت در متن، از نقد درون‌ماندگار برای شناسایی تناقض‌های اجتماعی استفاده می‌کند و با ایجاد یک بستر رهایی‌بخش، تغییرات اجتماعی را باعث می‌شود. درواقع، کژکارکردها و کارکردهای پنهان

متن از رهگذر نقد درون‌ماندگار آشکار می‌شود و به صورت غیرمستقیم تناقضات اجتماعی متن را پررنگ می‌کند؛ گویی لحظه‌ اکنون به تعلیق درمی‌آید تا مناسبات قدرت و ایدئولوژیک را نشان دهد و تلاش برای رهایی آن صورت گیرد.

با تحلیل گفتمان انتقادی و نقد درون‌ماندگار، ما قصد به پرسش کشیدن شرایط و این را داریم که آیا آن‌ها آن‌گونه که به نمایش درمی‌آیند هستند. یک متن اجتماعی خنثی نیست و همیشه لایه‌هایی از متن رویت‌پذیر و لایه‌هایی از آن رویت‌ناپذیر است. با توجه به موضوع این پژوهش، که «گفتمان فرودستی زنان» است، مفاهیم و کلیشه‌هایی مانند آبرو/ سنت/ غیریت‌سازی و... مفصل‌هایی ایجاد می‌کنند که با استفاده از آن می‌توان گفتمانی را که ایجاد می‌شود نمایان کرد. در واقع، ما می‌توانیم با استفاده از عناصر و شاکله‌های خود متن و نیروهایی که در خود متن وجود دارد ایدئولوژی‌های نهان آن را با توجه به صداهایی که در متن وجود دارد آشکار کنیم. ما در پی تولید و مصرف نظم‌های گفتمانی‌ای هستیم که در متن وجود دارد. با برساخته‌شدن مفاهیمی که گفتمان فرودستی زنان را شکل می‌دهند و با تعلیق در آمدن لحظه‌ اکنون^۱، زنجیره‌های مشابهی از نظم‌های گفتمانی را در فیلم‌ها مشاهده می‌کنیم.

در چهار فیلم بررسی شده، سکانس‌ها و صحنه‌های مشابه زیادی وجود دارد. از لحاظ تاریخی، زمان انتشار و تولید فیلم‌ها دهه ۱۳۷۰-۱۳۹۰ است، ولی گویی به گونه‌ای فرازمان هستند و هریک از آن‌ها در هر زمانی منتشر شوند مسئله‌ زمانه خود شناخته می‌شوند. در همه فیلم‌ها با تقابل دو فرهنگ سنت و تجدد روبه‌رو هستیم و کنشگرانی که نماینده آن فرهنگ‌ها هستند، هر کدام یک نظم گفتمانی را شکل می‌دهند که متن به وسیله آن‌ها (دیالوگ‌ها و کنش‌های آن‌ها) برساخته می‌شوند. سنت، زن و مردی را تعریف می‌کند که نقطه مقابل هم هستند؛ اگر زن فرمان‌بردار باشد، مرد باید رهبر باشد. همان‌طور که در دیالوگ‌های مختلفی که از زبان نقش‌های زن فیلم‌ها بیان می‌شود این نکته به کرات تکرار می‌شود که مرد مالک زن است و اختیار او را دارد. زن حق تصمیم‌گیری و انتخاب ندارد و باید مطیع باشد؛ عشیره، عرف، قانون و افراد ذکور خانواده‌اش برای وی تصمیم می‌گیرند. در این گفتمان، تک‌صدایی جریان دارد. فقط یک صدا به گوش می‌رسد و فرودست صدایی برای خود ندارد^۲ و اگر بخواهد صدایی داشته باشد، آن صدا خاموش می‌شود. در مقابل در فرهنگ تجدد ما با دال‌های به نسبت برابرتری روبه‌رو می‌شویم که زن و مرد فرای جنسیت خود می‌توانند آزادانه برای زندگی خود تصمیم بگیرند، ازدواج کنند، تحصیل کنند و رانندگی کنند. در گفتمان تجدد، با چندصدایی روبه‌رو هستیم. هر فردی بنا به موقعیت اجتماعی- جنسیتی خود می‌تواند حرفش را بزند و محدودیتی ندارد. دال‌هایی که شکل می‌گیرد به گفت‌وگومندی قائل‌اند و زمانی رابطه را کامل می‌بیند که طرف مقابل آن‌ها نیز حرفی برای گفتن داشته باشد.

۱. این اصطلاح از کتاب نامیدن تعلیق گرفته شده است [۵].

۲. این اصطلاح از کتاب آ‌یا فرودست می‌تواند سخن بگوید گرفته شده است [۱].

در فیلم *عروس آتش*، فرحان نماینده یک مرد سنتی است. برای او زن ایدئال کسی است که در خانه باشد، بزاید و بچه‌داری کند و مرد بتواند هر آنچه را او خواست تأمین کند. فرحان نماینده شخصیتی است که ما در کاراکترهای مرد سایر فیلم‌ها او را می‌بینیم. دال مرد سنتی در فیلم‌ها ممکن است تحصیلات و موقعیت اجتماعی بالایی نداشته باشند، ولی آن‌ها به حکم قانون، عرف و باورهای فرهنگی جامعه، نسبت به زنان دسترسی بالاتری به امتیازات اجتماعی دارند و در مرتبه فرادستی قرار می‌گیرند. در فیلم *کاغذ بی‌خط*، رؤیا به جهان می‌گوید: «کی گفته تو شعورت بیشتره؟ کی گفته تو از همه عاقل‌تری؟ این همه حق رو از کجا آوردی؟» رؤیا به فرادستی‌ای که مرد برای خود قائل است اعتراض می‌کند و او را مورد پرسش قرار می‌دهد. او فرودستی است که می‌خواهد صدا داشته باشد. در فیلم *خانه پدری* برای اینکه سکینه انتخاب خود را داشته باشد، به خودکشی دست می‌زند تا به ازدواج اجباری تن ندهد. در فیلم *ناهید* نیز وقتی ناهید در مقابل احمد (که نماد مرد سنتی) است، به خاطر حضانت فرزندش سکوت می‌کند، فقط صدای احمد شنیده می‌شود: «قانون گفته، خدا گفته» و با این گزاره برای خود حقی قائل می‌شود که با وجود اعتیاد و قماربازی در فرادستی ناهید قرار می‌گیرد. اما در لایه پنهان فیلم می‌بینیم که ناهید برای تغییر جایگاه فرودستی خود در مقابل احمد به تغییر فکر می‌کند و به دنبال مسعود می‌رود و پرونده حضانت فرزندش را به جریان می‌اندازد. او صدای خاموش شده مادرش نیست که بی‌جان روی تختی دراز بکشد و بمیرد. او یک کنشگر فعال با تمنا برای زندگی است؛ زندگی‌ای که خود آن را انتخاب می‌کند.

در گفتمان سنتی برای نامیدن زن از واژه‌هایی استفاده می‌شود که فرومایگی و فرودستی زن را نمایان می‌کند. واژه‌هایی همچون ترشیده، زبیکه، نازا، بی‌آبرو، مطلقه، بی‌حیا، دیوانه و ملک بودن زن و... . واژگانی که از مطیع بودن و ناقص بودن زن نشان دارد. در فیلم *عروس آتش*، برادر فرحان به وی می‌گوید: «بابام خدایامرز حرف خوبی می‌زد. می‌گفت یه آب هرچقدر پاک باشه، اما یه جا بمونه لجن می‌شه. می‌دونی یعنی چی؟ یعنی اگه درخت خرما رو به‌موقع نچینی، کرم می‌زنه و آبرومون می‌ره.» در فیلم *خانه پدری* نیز کلبحسن به محتشم می‌گوید: «زن رو تو شیشه هم حبس کنی، باز یه جا نم می‌ده.» و یا در فیلم *کاغذ بی‌خط*، کلاس نویسندگی که رؤیا به آنجا می‌رود را اکابر می‌نامند و با تمسخر آن را صدا می‌زنند. ولی در گفتمان مدرن به توانایی‌های زن اشاره می‌شود، به تحصیلات و شاغل بودن آن، به اینکه وظیفه یک زن فقط خانه‌داری و فرزندآوری نیست؛ به اینکه زنان با عقل، سواد و منطقی که دارند می‌توانند سرنوشت خویش و حتی بقیه افراد خانواده را به دست گیرند.

مفاهیمی که در این دو نظم گفتمانی بر پایه سازه «جنسیت» بر ساخته می‌شوند یک زنجیره معنایی را در چهار فیلم نشان می‌دهد که بازگوکننده روابط قدرت و باورهای ایدئولوژیکی است که در گفتمان حاکم بر متن فیلم‌ها جریان دارد. معنا از طریق دال‌ها ایجاد

می‌شود و هرگز ثابت نیستند؛ کاراکترهای فیلم با توجه به موقعیتی که به منابع قدرت دارند در مرتبه فرادستی یا فرودستی قرار می‌گیرند.

مرحله سوم: تبیین (پراکتیس اجتماعی)

روش تحلیل گفتمان انتقادی با توصیف متن و کاربرد آن در پراکتیس گفتمانی و با پیوند آن دو، در پراکتیس اجتماعی سعی بر این دارد که نشان دهد چگونه ساختارهای اجتماعی موجود در جامعه به وسیله متن بازتولید می‌شوند یا به وسیله آن شکسته می‌شوند. پس در این قسمت به رابطه متن و ساختار اجتماعی می‌پردازیم و با استفاده از چارچوب نظری استفاده‌شده در پژوهش، که بر آرای «خودمداری» قاضی مرادی [۱۰] تکیه دارد، سعی بر تبیین گفتمان فرودستی زنان داریم. با توجه به دو پرسش اصلی پژوهش «فیلم‌ها در سطح متنی چگونه روابط جنسیتی را نشان می‌دهند؟ و چه گفتمان‌هایی بر فضای فیلم‌ها حاکم است؟» و مفاهیمی که از نظریه قاضی مرادی استخراج کرده‌ایم به تبیین متونی که قصد کاوش آن‌ها را داشته‌ایم می‌پردازیم.

وقتی از متن صحبت می‌کنیم، باید از موقعیتی که متن در آن ایجاد شده است نیز صحبت کنیم. با آگاهی داشتن از بستری که متن را تولید می‌کند، می‌توانیم سویه‌های رؤیت‌ناپذیر و لایه‌های پنهان متن را نیز آشکار کنیم. در جامعه ایرانی، در این جامعه اتمایز شده بعد از مشروطه، روابط افراد با خودشان، با دیگران و با حکومت را نمی‌شود براساس فردگرایی غربی که از یک پشتوانه عمیق فلسفی و اقتصادی برخوردار است توضیح داد؛ ترمی که قاضی مرادی استفاده می‌کند «خودمداری» است که حاصل جامعه‌ای استبدادزده و سترون است؛ فردی که نه حق مالکیت دارد و نه رابطه حقوقی می‌تواند برقرار کند. دوری و نزدیکی فرد به مقام قدرت است که جایگاه اجتماعی وی را تعیین می‌کند [۱۰]. حال سؤال اینجاست در چنین بستر اتمایز شده‌ای فرودستی زنان چگونه در متون خود را بازنمایی می‌کنند؟

با توجه به ویژگی‌های فکری (بینش روزمره، ذهنیت استبدادزده، بی‌اعتقادی)، ویژگی‌های کرداری (سترونی و تقلید، تجاوز و خشونت) و ویژگی‌های عاطفی (فقدان عشق، ناامیدی، تحقیرشدگی) خودمداری و همچنین متغیرهای دیگر مثل کنش کلامی (مونولوگ و دیالوگ) و تکیه بر عوامل تصادفی و دست تقدیر، می‌توانیم گفتمانی که در متن‌های موردنظر را بر ساختار شده‌اند تبیین کنیم.

در سکانس‌های مختلف فیلم‌ها، شاهد مطلق‌نگری، تصمیم‌گیری‌های غیرعقلانی و عدم قطعیت، تعصبات فکری و پیش‌داوری و برچسب زدن، عدم پرسشگری و اعتقاد به عقاید ایدئولوژیکی، عدم تحول و خشونت، فقدان عشق و شیء‌شدگی سوژه‌ها هستیم. در گفتمان جنسیتی فیلم‌ها، یک دال سنتی و یک دال مدرن شکل می‌گیرد که براساس آن مردانگی و زنانگی بازتعریف می‌شود.

سوژه‌هایی که از دل سنت صدای آن‌ها به گوش می‌رسد، سرنوشت خود را در «دیگری» جست‌وجو می‌کنند. این دیگری می‌تواند سرنوشت، آداب و رسوم دینی و عرفی باشد یا قوانین یک کشور باشد. البته قوانینی که به دست مردان ایجاد شده است؛ سوژه منفعل است، خود را در دستان تقدیر اسیر می‌بیند و توانایی مالی ندارد. در عروس‌آتش مشاهده می‌کنیم که به غیر از احلام، زنان عشیره یا مشغول نان پختن هستند یا خرما پاک‌کردن. در کاغذ بی‌خط، رؤیا یک زن خانه‌دار است که بعد از دوازده سال زندگی مشترک به‌تازگی می‌خواهد به کلاس نویسندگی برود و با فروش فیلم‌نامه‌های خود در آینده پولدار شود؛ در خانه پدری در اپیژدهای اول، که دنیای سنتی را بازنمایی می‌کند، زنان کارهای خانگی انجام می‌دهند و در زیرزمین خانه و به دور از چشم بقیه فرش می‌بافند و رفو می‌کنند.

سوژه سنتی فردگرا نیست؛ آزادی و اختیاری برای خود ندارد، آنچه باید به آن بپردازد آرزوهای شخصی‌اش نیست، بلکه خانواده است و دیگران. وقتی رؤیای کاغذ بی‌خط ده روز به خانه مادرش می‌رود تا فیلم‌نامه بنویسد، از جانب دیگران به دیوانگی متهم می‌شود که عقلش را از دست داده است و باید به روانکاو مراجعه کند. در فیلم ناهید نیز، وی برای جدایی از همسر معنانش حاضر شده است حضانت فرزندش را مشروط به ازدواج‌نکردن دوباره‌اش به‌دست آورد. زن همچون یک شیء و یک کالا در نظر گرفته می‌شود که دیگران برای وی ارزشی بالاتر از یک شیء ندارند؛ زن ملک مرد است و اگر کسی بخواهد به ملک مرد نگاه کند، سزایش مرگ است. شیء‌شدگی در چهار فیلم بررسی شده قابل مشاهده است: در فیلم عروس‌آتش با دیالوگ پرتکرار «دختر ملک پسرعموشه»، در فیلم کاغذ بی‌خط، دختر رؤیا وقتی به دنبال رؤیا می‌گردد، در سطل آشغال، توی دیگ و یخچال به دنبال مادرش می‌گردد؛ در فیلم خانه پدری، دختران فیلم به چشم کالایی دیده می‌شوند که جز اینکه به دستورات افراد ذکور گوش کنند کار دیگری نمی‌توانند انجام دهند و اگر بخواهند مقاومت کنند، با الفاظی مانند «ترشیده» مواجهه می‌شوند (ترشیده یعنی کالایی که از زمان مصرف آن گذشته است). در فیلم ناهید می‌بینیم که یک زن چگونه وقتی طلاق می‌گیرد می‌تواند از جانب همه افراد ذکور، حتی همسر سابق خود، مورد الفاظی قرار گیرد که وی را تحقیر کنند به‌مانند: «زنیکه».

کلمه ناموس به باورهای فرهنگی، ایدئولوژیکی و سنتی نظام پدرسالاری تکیه دارد که زن را همانند یک کالا در نظر می‌گیرد. مردان مالک زن‌اند و همواره با مسئله غیریت‌سازی و مهم‌دانستن دیگری سعی در سرکوب زن داشته‌اند. زن به‌عنوان یک انسان مستقل در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه سوژه‌ای ثانویه است که اختیاری از خود ندارد و به حکم نهادهای کلان جامعه، این مرد است که می‌تواند برای وی تصمیم بگیرد و او را مورد قضاوت قرار دهد. زن در زیر سایه ساختارهای کلان جامعه به یک سوژه ثانویه تبدیل می‌شود و مرد به اعتبار قدرتی که از این ساختارهای به دست می‌آورد، سوژه اولیه محسوب می‌شود.

ارتباط سوژه‌ها در چنین گفتمانی براساس عشق و دوستی نیست. آنچه وجود دارد یک رابطه انقبادی است که بین فرادست و فرودست صورت می‌گیرد. مرد به واسطه جایگاهی که در نسبت با قدرت دارد و به قول دیالوگ کلبحسن: «مرد قدرتش رو از گهواره داره» در مرتبه بالاتری قرار می‌گیرد. زنانی که این گفتمان را پذیرفته‌اند مانند مادر احلام، مادر رؤیا و مادر احمد با فرادستان خود هم‌دستانند و در این خشونت نمادین، خود نیز فعالانه حضور دارند. مادر احلام زمانی که احلام در مورد عشق خود و دکتر می‌گوید غش کرده است و به خود نفرین می‌فرستد که چرا چنین دختری تربیت کرده است یا در فیلم *کاغذ بی‌خط*، رؤیا وقتی از کلاس نویسندگی دیر می‌آید، مادرش وی را بازجویی می‌کند که «تا این موقع شب کجا بودی؟» این ستم و فرودستی زمانی بیشتر به چشم می‌آید که مادرانی که خود در این بستر آرزوهایشان بر باد رفته است، دختران خود را به این بستر خشک محکوم می‌کنند. در صورتی که دختر رؤیا که متعلق به نسل بعد از رؤیاست، از پوشیدن لباس مدرسه و مقنعه خودداری می‌کند و سر نشستن در جلوی ماشین مدرسه با برادرش دعوا می‌کند و جلو می‌نشیند. دختر رؤیا می‌پرسد که چرا باید روپوش تیره‌رنگی را بپوشد که دوست ندارد و رؤیا پاسخ می‌دهد که وزیر آموزش پرورش گفته است: «همه رنگ‌ها ممنوع است؛ جز مشکی و سورمه‌ای و قهوه‌ای.» در صورتی که سوژه سنتی در یک دنیای متعصب فکری به سر می‌برد، نمی‌تواند پرسد، زیرا مشروعیت قدرت به قدری بالاست که همه چیز را امری عادی و طبیعی جلوه داده است. این آشنایی‌زدایی از امور طبیعی یقیناً باید به دست سوژه‌ای باشد که مطالبه‌گر است و خواستار رهایی باشد.

سوژه‌ای که ساختارشکنی می‌کند روی کاغذ خط‌دار نمی‌تواند بنویسد (فیلم *کاغذ بی‌خط*) و در یک اتاق بی‌روح که مادرش جان داده نمی‌تواند جوانی‌اش را تمام کند (فیلم *ناهید*). سوژه مطالبه‌گر می‌تواند جان خود را از دست دهد، ولی به یک ازدواج اجباری تن ندهد (فیلم *خانه پدری*)، سوژه‌ای که در شب عروسی خود را به آتش می‌کشد، ولی زیر سلطه نظام خشک عشیره نمی‌رود (فیلم *عروس آتش*). سوژه ساختارشکن مدرن از جانب سنت مورد قضاوت و پیش‌داوری قرار می‌گیرد؛ به وی می‌گویند لیاقت مادر شدن ندارد (فیلم *ناهید*)، وی را دیوانه و بی‌عقل خطاب می‌کنند (فیلم *کاغذ بی‌خط*)، اما این سوژه می‌خواهد در دنیایی که صدایش شنیده نمی‌شده است صاحب صدا شود.

سوژه سنتی بی‌صدا و بدون پرسش متولد می‌شود و همان‌طور نیز از دنیا می‌رود. اما با تغییرات و گسترش حوزه عمومی این سوژه توانایی پیدا می‌کند که بپرسد، گذشته را کد را پشت سر گذارد و به بازتعریف جدیدی از هویت خود دست پیدا کند. از جهانی که فقط یک صدا از آن برمی‌خاست و قرن‌ها صدای وی شنیده نمی‌شد، عبور کند و به جهانی حرکت کند که بتواند مطالبه کند و حق زندگی خود را به دست آورد. آن کسی که هنوز در جهان

تک‌صدایی زیست می‌کند نمی‌تواند چنین تجربه‌ای را درک کند. فضای مدرن در را به روی کسی نمی‌بندد و در آن فضای بسته (عشیره و زیرزمین و اتاق تاریک) وجود ندارد؛ کنشگران در جهان مدرن فارغ از جنسیتشان می‌توانند به راحتی حرکت کنند، به دانشگاه بروند، رانندگی کنند، عاشق شوند و نویسند شوند. در چنین فضای آزادی، امکان گفت‌وگو و مشارکت وجود دارد. سوژه‌ها صدای همدیگر را می‌شنوند و صدایی بلندتر از صدای دیگری وجود ندارد؛ مگر اینکه به زور متکی باشد.

از سوی دیگر، مونولوگ و دیالوگ را به عنوان دو کنش کلامی در دو فضای گفتمانی سنت و تجدد می‌توان بررسی کرد. دیالوگ مربوط به فضای مدرن و حوزه عمومی است که در آن افراد می‌توانند با یکدیگر به گفت‌وگو بپردازند و با یکدیگر هم‌اندیشی داشته باشند. دکتر پرویز، مسعود جوانرودی، نماینده سوژه‌های مدرنی هستند که طرفین مقابل خود را برای حل مشکلات به گفت‌وگو و تفاهم دعوت می‌کنند؛ در مقابل سوژه‌هایی همچون فرحان، احمد و محتشم تنها صدای خود را می‌شنوند و اگر بخواهند به صدای دیگری گوش کنند، نگران حرف مردم هستند و اینکه جامعه در مورد آن‌ها چگونه قضاوت می‌کند. سوژه سنتی مردانه فکر می‌کند اگر صدای زن را بشنود، خودش نیز به یک سوژه ضعیف تبدیل می‌شود. دیالوگ فرحان که به احلام می‌گفت: «سبیل‌هایم را بزخم و لپ‌هایم را سرخ کنم...» نشان‌دهنده این است که نمی‌خواهد تا حد یک سوژه بی‌صدا نزول پیدا کند. در نمایی در فیلم *خانه پدری*، وقتی در زیرزمین صدا می‌دهد، کلبه‌حسن با وجود اینکه دچار بیماری حنجره شده است و با بلندگو صحبت می‌کند به دیگران دستور می‌دهد که در را روغن بزنند تا دیگر صدا ندهد. در واقع در فضای سنتی، زنان نیز به مانند اشیا صدایی از خود ندارند. طبق نظر باختین، زبان محل تولید ایدئولوژی است؛ چندان‌آوایی در زبان نشان‌دهنده یک فضای مدرن و متکثر است و تک‌صدایی در زبان مورد تأیید سنت و قدرت است.

زور و خشونت در یک گفتمان بسته وجود دارد و سوژه‌هایی که فرادستی آن‌ها به واسطه این زور و قدرت بازتولید می‌شود، نسبت به این فضای بسته احساس تعلق می‌کنند و خواهان تغییری در آن نیستند. انواع خشونت‌های فیزیکی، کلامی، روانی و جنسی را به واسطه قدرتی که دارند مرتکب می‌شوند و مسئولیتی در قبال آن احساس نمی‌کنند و کسی نمی‌تواند آن‌ها را بازخواست کند. در فیلم *عروس آتش* در سکانس‌هایی که دادگاه را نشان می‌دهد بازگوکننده این امر است که فرد می‌تواند به راحتی خواهر خود را برای حرف مردم (غیریت‌سازی) بگشود و کسی از او شاکی نباشد و مادر مقتول نیز با نظام عشیره خود را وفق می‌دهد و می‌پذیرد که این چنین باید می‌شد. زور و خشونت همیشه یکی از ابزارهای نگه‌داشت قدرت است. اگر فضا مدرن شود ولی هنوز باورهای فرهنگی مطابق با آن کامل شکل نگیرد، با دوگانگی هنجاری روبه‌رو می‌شویم؛ مثلاً در فیلم *کاغذ بی‌خط* که ما با یک فضای مدرن شهری و افراد

تحصیل کرده روبه‌رو هستیم، در سکانس‌های پایانی شاهد خشونت پنهان و آشکار جهان به رؤیا هستیم. وقتی جهان با ساتور رؤیا را تهدید می‌کند که مشیت خود را باز کند، مشیت گره‌کرده رؤیا می‌تواند نماد یک فرد مبارز باشد که جهان از این مشیت که قلم هم به‌دست می‌گیرد می‌ترسد و او را با ساتور تهدید می‌کند.

قضا و قدر، عوامل تصادفی و گرایش‌های غیرعقلانی در یک جامعه بسته سنتی نیز برای توجیه نگاه‌داشت آن همواره ضروری است. در چهار فیلم بررسی‌شده، سوژه‌های سنتی خود را اسیر دست سرنوشت و تقدیر می‌دانند و به قضا و قدر الهی آن را مربوط می‌کنند. به احلام مرتباً گوشزد می‌شود که این سرنوشت توست که در عشیره به دنیا آمده‌ای و باید قانون آن را رعایت کنی. مادر رؤیا و دوستش با وجودی که سن‌وسالی از آن‌ها گذشته است به فال قهوه روی می‌آورند تا نقطه‌ای روشن لافل در خیال داشته باشند. در فیلم *خانه پدری* نیز بر بخت بد اشاره می‌شود و از سوی مادر خانواده به دختران گفته می‌شود که: «خداوند چشم‌گریان را بیشتر از لب خندان دوست دارد.» ناهید نیز به بخت بد خود نفرین می‌فرستد و مرد خوب را قسمت می‌داند که باعث خوشبختی زن می‌شود. ولی در فضای مدرن سرنوشت و تقدیر و شانس محلی برای اعراب ندارد و آن چیزی مهم است که برمبنای عقل و منطق باشد.

در یک متن با نسبت نیروهایی که در آن متن باعث معناسازی می‌شوند روبه‌رویم. نسبت این نیروها به هم و همچنین دسترسی آن‌ها به منابع قدرت، جایگاه فرادستی و فرودستی سوژه‌ها را مشخص می‌کند. هدف تحلیل‌گفتمان انتقادی آشکارسازی روابط قدرت و فرایندهای ایدئولوژیکی موجود در متون است که باعث این جایگاه فرادستی و فرودستی شده است. مفاهیم زیادی در متن مفصل‌بندی می‌شوند که می‌توان از آن به‌منزله نظم‌های گفتمانی متکثری نام برد که باعث شکل‌گیری پرکتیس اجتماعی می‌شود. نظریه و عمل در متن باهم حرکت می‌کنند و باعث رهایی‌بخشی سوژه‌هایی می‌شوند که در متن حاصل روابط قدرت و فضای گفتمانی هستند.

نتیجه‌گیری

«ما به‌ندرت توانسته‌ایم نقش زنانی را بازی کنیم که روی صحنه به اختیار خود زندگی کرده‌اند. ما همیشه همسر، مادر یا معشوقه فردی بوده‌ایم (فردی که البته مرد بوده). هویت تئاتری ما اغلب بر حسب مناسبات ما با شخصیت‌های مردان (فردی مهم‌تر) شناخته می‌شده است. ما تنها یک حیات داشتیم، چون چسبیده به یک مرد بودیم» [۲، ص ۲۷].

با توجه به موقعیت واقعی زنان در همه جایگاه‌های اجتماعی و قدرت تأثیرگذاری آنان به‌عنوان کنشگران فعالی که در متن جامعه زندگی می‌کنند، می‌توانیم به مفصل‌بندی بازتعریف زنانگی در دو گفتمان سنت و تجدد بپردازیم. بازنمایی نقشی که زنان در فیلم‌های سینمایی به

ایفای آن می‌پردازند، نظام معنایی خاصی را برای بیننده به تصویر می‌کشد که برمبنای آن می‌توان به نقش قدرت در نظم‌های گفتمانی مختلف توجه کرد. در نظام پدرسالاری که وظیفه زنان را خانه‌داری، همسررداری و فرزندآوری می‌داند و به تعبیر پارسونز کارکرد زن یک کارکرد عاطفی و حمایتی است، مهم‌ترین دغدغه یک زن در چنین گفتمانی خانه و خانواده‌اش باید باشد. او باید بداند نظام اجتماعی از وی چه می‌خواهد. اگر زن دغدغه‌هایی فراتر از خانواده و فرزندانش داشته باشد، با مشکلات و برچسب‌های مختلفی از جانب سنت روبه‌رو می‌شود؛ همان‌طور که در مقاله خادم‌الفقرایی و کیانیپور [۶] به این نتیجه رسیده بودند.

هدف از این پژوهش بررسی روابط قدرت، باورهای فرهنگی و ساختار فرهنگ در ارتباط با جایگاه زنان در متن جامعه است و در این راستا به نقش زنان در شکل‌گیری روابط و هنجارهای اجتماعی پرداخته شده است. مبانی نظری این پژوهش مبتنی بر نظریه «خودمداری» [۱۰] و مؤلفه‌های گفتمان فرودستی و پدرسالاری است که به خوانش انتقادی چهار فیلم انتخابی با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی دست می‌زند. شخصیت‌های اصلی زن در فیلم‌های بررسی‌شده همه از یک بافت سنتی برخاسته‌اند، ولی همگی قصد تغییر و تحول در زندگی خود را دارند و در پی مطالباتی هستند که به وسیله ساختارها و نهادهای بزرگ‌تر از آن‌ها سلب شده است. سوژه‌های زن، خود محرک سرنوشت خویش هستند و این نشان از قدرت تأثیرگذاری نهان آن‌ها دارد که می‌توانند در جامعه نقشی را ایفا کنند. سرنوشت آن‌ها در تصمیم‌های مردانه چه در سطح خرد (همسر، پدر و برادر) و چه در سطح کلان (ساختارهای اجتماعی مثل قانون و قبیله) گره خورده است، ولی آن‌ها دنیای پیرامون خود را می‌سازند و با سرنوشت تعیین‌شده خود مبارزه می‌کنند؛ برخلاف مقاله فهیم و نادری جم [۹]، که آن‌ها فقط به بازنمایی گفتمان سنتی پرداخته بودند.

در فرهنگ‌های مختلف، با توجه به نقش‌هایی که زن و مرد برعهده می‌گیرند، گفتمان جنسیتی شکل می‌گیرد که در فرایند جامعه‌پذیری از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌شود و توسط نهادهای کلان مثل سنت، مذهب، عرف و قانون تقویت می‌شود و زنان به‌عنوان کنشگرانی که همواره در حاشیه قرار دارند شناسایی می‌شوند. در فیلم‌هایی که بررسی کردیم سوژه‌های زن، ثانویه و در ظاهر فاقد قدرت نشان داده شده‌اند و مردان مقابل آن‌ها به‌عنوان سوژه اصلی شناخته می‌شوند. مردان همواره با تکیه بر حقوقی که دارند و استقلال مالی و جنسی و بدنی خود و جایگاهی که در طول تاریخ کسب کرده‌اند به‌عنوان جنس اول در نظر گرفته می‌شوند.

سوژه‌های ما در واژگانی که به کار می‌برند، طول جملاتی که استفاده می‌کنند و شدت صوت صدا و لحنی که استفاده می‌کنند، نشان‌دهنده گفتمانی‌اند که به کار می‌برند و جایگاه آنان را نشان می‌دهد و فرودستی طبقاتی و جنسیتی آن‌ها را نمایان می‌کند (مثال

فرحان در مقابل دکتر و احلام در مقابل دکتر و فرحان). این فرودستی آموخته می‌شود و از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود. افراد برای اقلان دیگری از گفتمان خاصی استفاده می‌کنند؛ از اسطوره (دین و پیغمبر) یا منطق و استدلال (نشان‌دهنده تحصیلات هست). بنابراین، سوژه‌ها با استفاده از باورهای فرهنگی و غیریت‌سازی و اقلان سعی در حل مشکلاتی دارند که گریبان‌گیر آن‌هاست. زن در جامعه با توجه به جایگاه فرودستی که دارد همانند یک شیء محسوب می‌شود؛ جامعه حقوق وی را با معیارهای مادی می‌سنجد و برای مطالبات روحی و معنوی وی ارزشی قائل نیست. سوژه گفتمان سنتی همدست با فرادست عمل می‌کند و این شیء‌شدگی را می‌پذیرد؛ ولی سوژه‌ای که حاصل گفتمان مدرن است با این شیء‌شدگی مبارزه می‌کند و در این راه مقاومت می‌کند.

جدول ۵. تبیین زنانگی در بافت گفتمانی فیلم‌ها

مفاهیم	مقولات عمده	مقوله مرکزی
زن یک شخصیت عاطفی و احساساتی و مطیع و فرمانبردار است. از خودگذشتگی بسیار دارد و دیگران را بر خود ترجیح می‌دهد. اهمیت فراوانی به عرف و سنت و آبرو می‌دهد و به واسطه آن نجیب‌بودن و وابسته‌بودن یک امتیاز برای او محسوب می‌شود. فقط در فضای خصوصی امکان حضور دارد. فردیت مشخصی برای خود ندارد و به‌مانند شیء با وی رفتار می‌شود.	دال زن سنتی	زنانگی به‌مثابه یک سوژه ساخته
زن مستقل است و انتخاب‌های عقلانی و منطقی می‌کند. تحصیل کرده و شاغل است. در فضای عمومی می‌تواند حضور داشته باشد. نسبت به امور سنتی و عرف و آبرو بی‌تفاوت است. مطالبه‌گر است. تنها وظیفه خود را همسراری و فرزندآوری نمی‌داند. مستقل است.	دال زن مدرن	

براساس آنچه از یافته‌های این پژوهش به‌دست آمد، ما شاهد شکل‌گیری نظم‌های گفتمانی خاصی بودیم که در بسترهای خود دو فضای گفتمانی سنت و تجدد را ایجاد کردند و با توجه به مفهوم اصلی پژوهش «فرودستی زنان» با استفاده از سازه جنسیت، زنانگی‌های مدرن و سنتی در مقابل هم قرار گرفتند و از طرفی دیگر دال زنانه در مقابل سوژه‌های مرد مدرن و سنتی نیز قرار گرفتند. قدرت هر جا وجود دارد مقاومت نیز وجود دارد و متولد می‌شود. در فیلم *کاغذ بی‌خط*، دیالوگی با همین عنوان وجود دارد «هرجا بز باشد، گرگ هم وجود دارد.»

منابع

- [۱] اسپیواک، گایاتری (۱۳۹۷). *آیا فرودست می‌تواند سخن گوید؟*، ترجمه ایوب کریمی، تهران: فلات.
- [۲] آستن، ایلین (۱۳۹۳). *تمرین‌های تئاتر فمینیستی: کتاب راهنما*، ترجمه شیرین بزرگمهر، تهران: بیدگل.
- [۳] آفاری، ژانت (۱۳۸۵). *انقلاب مشروطه ایران*، ترجمه رضا رضایی، تهران: بیستون.
- [۴] بارکر، کریس (۱۳۸۷). *مطالعات فرهنگی (نظریه و عملکرد)*، ترجمه مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- [۵] توفیق، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۸). *نامیدن تعلیق*، تهران: مانیا هنر.
- [۶] خادم‌القرایی، مهوش؛ کیانپور، مسعود (۱۳۹۵). «تحلیل گفتمان فیلم زندگی مشترک آقای محمودی و بانو با تمرکز بر داغ ننگ ناشی از تقابل سنت و مدرنیته»، فصل‌نامه زن در فرهنگ و هنر، دوره ۸، ش ۴، زمستان.
- [۷] سندبرگ، شریل (۱۳۹۷). *بدرود دون‌پایگی*، ترجمه آزاد رادنژاد، چ ۲، تهران: آموزه.
- [۸] سیدمن، استیون (۱۳۸۸). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*، ترجمه هادی جلیلی، چ ۲، تهران: نی.
- [۹] فهیم، منصور و آزاده نادری جم (۱۳۹۱). «تحلیل گفتمانی فیلم‌نامه کافه‌ستاره»، فصل‌نامه زن در فرهنگ و هنر، دوره ۴، ش ۴، زمستان.
- [۱۰] قاضی‌مرادی، حسن (۱۳۹۷). *در پیرامون خودم‌مداری/ایرانیان*، چ ۹، تهران: اختران.
- [۱۱] کاظمی، فروغ؛ سلمانی سیاه‌بلش، امینه (۱۳۹۵). «بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین»، ماهنامه جستارهای زبانی، دوره ۷، ش ۴، پاییز.
- [۱۲] لاجوردی، هاله (۱۳۹۳). *زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران*، چ ۲، تهران: ثالث.
- [۱۳] مظفری، افسانه؛ اسدیان، مونا؛ شریفی، فرزانه (۱۳۹۳). «گفتمان انتقادی توسعه اجتماعی در سینمای ایران با تکیه بر مفاهیم عدالت اجتماعی، معلولیت و توانمندسازی»، مجله فرهنگ ارتباطات، ش ۱۳، بهار.
- [۱۴] میلز، سارا (۱۳۸۹). *میشل فوکو*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: مرکز.
- [۱۵] نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). *زنان سیلیو و مردان بی‌ریش (نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی)*، ترجمه آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: تیسرا.
- [۱۶] یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.
- [17] Abbot, Pamela and Wallace, Clare (2001). *Women's Sociology*, Translated by Manijeh Najim Iraqi, Tehran: Nashre Ney.
- [18] Fa.wikipedia.org.
- [19] Jogger, Alison M. (1994). *Human Biology in feminist Theory in Knowing Women*. Eds: H. Crowley and S. Himmelweit, Cambridge: The Open University.