
بازنمایی هویت زنانه در سینمای ایران

تاریخ دریافت: ۹۶/۵/۱۴

تاریخ تأیید: ۹۶/۸/۳۰

علی انتظاری

دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی - ali@entezari.ir

عباس خورشید نام

دانشجوی دکتری دانشگاه علامه طباطبائی - abbas_khorshidnam@yahoo.com

چکیده

اهمیت نهاد خانواده در جامعه و نقش انکارناپذیری که در انتقال فرهنگ و نظام‌های ارزشی به نسل بعد دارد، پژوهشگران را به مطالعه و شناخت این نهاد اجتماعی واداشته است. اهمیت این نهاد به حدی است که جامعه‌شناسان آسیب‌شناسی و تلاش برای حل و فصل معضلاتی را که دامنگیر آن می‌شود، رسالتی بر عهده خود می‌دانند. از سوی دیگر زنان نقشی بنیادین در این نهاد ایفا می‌کنند و سلامت اجتماعی و رفتاری زنان بر سلامت خانواده به شدت اثرگذار است. هدف این مقاله، توصیف وضعیت اجتماعی زنان در روابط خانوادگی و حوزه خصوصی به میانجی سینماست. با عنایت به رابطه متقابل وثیق میان سینما و جامعه که در پژوهش‌های پرشماری بررسی شده است، می‌توان با بررسی تغییراتی که در محتوای تولیدات رسانه‌ای رخ می‌دهد، به شناختی از تغییراتی که در الگوهای ذهنی حاکم بر جامعه درباره موضوعی خاص رخ می‌دهد نیز دست یافت. این نوشتار با اتکا به چشم انداز روانکاوی لکانی و روش خوانش سمپلماتیک به بررسی نحوه بازنمایی هویت زنانه در فیلم «درباره‌الی» می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد این فیلم ترسیم‌کننده شکلی از هویت‌یابی منحرفانه در زنان است که به موجب آن، زن هیچ پرسشی از میل دیگری ندارد و به آنچه دیگری می‌خواهد، کاملاً

آگاه است و خود را ابزاری برای تحقق این میل می‌داند؛ در نتیجه میل دیگری کاملاً قابل اندازه‌گیری و قابل سنجش است و هیچ ابهامی در مورد آن وجود ندارد. در چنین وضعیتی شکاف میان میل و کیف پر می‌شود و هدف زن این است که ابژه کیف و قیچی باشد که دیگری آن را در ساحت نمادین جذب و ادغام کرده است.

واژگان کلیدی:

سینما، هویت زنانه، اسلاوی ژنژیک، انحراف.

مقدمه

اهمیت نهاد خانواده و کارکرد حیاتی آن در جامعه بر هیچ کس پوشیده نیست. نخستین گام‌ها برای انتقال فرهنگ از نسلی به نسل دیگر با درونی کردن ارزش‌های حاکم بر جامعه و بازتولید و استمرار بخشیدن به نظام‌های ارزشی در خانواده برداشته می‌شود و این گام آغازین، شالوده و بنیانی برای زندگی اجتماعی فراهم می‌کند. این جایگاه تعیین‌کننده، توجیه‌کننده تأکیدی است که دین اسلام بر حفظ و تقویت این نهاد دارد. از این جهت می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین اولویت‌های پژوهشگران از یک سو و سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزان از سوی دیگر باید بر تقویت و حفظ انسجام نهاد خانواده متمرکز باشد.

آنچه حفظ انسجام خانواده را در برخی مقاطع تاریخی تا حدی دشوار می‌کند، رخ دادن تغییرات فرهنگی و اجتماعی است. این تغییرات شیوه‌ها و اسلوب تفکر، سبک زندگی و کیفیت تعاملات روزمره را تغییر می‌دهند و به زندگی جمعی افراد، جلوه‌ای متفاوت می‌بخشند؛ اما این تغییرات نباید به تضعیف جایگاه خانواده و روابط خانوادگی بینجامد؛ چراکه تضعیف خانواده به معنای تضعیف بنیان جامعه و سست شدن نظام ارزشی و فرهنگی حاکم بر آن خواهد بود؛ از این رو رصد این تغییرات و شناخت اقتضائات و پیامدهایی که به بار می‌آورند و تأثیری که بر نهادهای جامعه از جمله نهاد خانواده دارند، باید همواره موضوع تأمل و پژوهش جامعه‌شناختی قرار گیرد.

یکی از منابعی که رصد این تغییرات و دگرگونی‌ها را میسر می‌کند، سینماست. اگرچه محصولات سینمایی به نوبه خود در جهت دهی به رخدادهای فرهنگی نقش مهمی ایفا می‌کنند؛ ولی در بستر تاریخی و اجتماعی معینی تولید می‌شوند و تحت شرایطی می‌توانند بازنمایی‌کننده این بستر تاریخی - اجتماعی باشند. سینما هم می‌تواند تصویری از واقعیت

اجتماعی ارائه کند، هم می‌تواند آن را تحریف کند و هم می‌تواند نگاهی انتقادی و سازنده به آن داشته باشد.

از سوی دیگر مرور محصولات سینمایی می‌تواند ابزار مناسبی برای مشاهده تغییراتی باشد که یک جامعه در حوزه‌های گوناگون از سر می‌گذراند. سینما با به تصویر کشیدن کاستی‌ها، نقصان‌ها و مشکلاتی که در یک جامعه وجود دارد، نشان می‌دهد یک جامعه در یک بازه زمانی مشخص چه تغییراتی را از سر گذرانده و ممکن است در آینده چه تغییراتی را تجربه کند. باید به این نکته نیز توجه داشت که سینما به علت ویژگی‌های منحصر به فردی که دارد، ابزار مناسبی برای به تصویر کشیدن این تغییرات و چگونگی رخ دادنشان است؛ از این رو یکی از راه‌های آسیب‌شناسی روابط خانوادگی، مطالعه محصولات سینمایی و تفسیر و فهم محتوای آنهاست. بر این اساس هدف این مقاله، شناخت روابط خانوادگی از دریچه محصولات سینمایی و فراهم کردن زمینه‌های معرفتی متنوع‌تری برای آسیب‌شناسی آن است. به نظر می‌رسد لازم است از دیدگاه‌های گوناگون به فهم مناسبات اجتماعی مرتبط با خانواده دست یابیم تا فهم جامع‌تری از منابع اصلی مسائل خانواده به دست آوریم.

بازنمایی روابط و تعامل میان اعضای خانواده یا بین گروه‌های دوستی، امکان رمزگشایی از محدودیت‌ها و بن‌بست‌های موجود در حوزه خصوصی افراد را فراهم می‌کند. این محدودیت‌ها در بسیاری از موارد استمرار می‌یابند و افراد بدون اینکه از آنها آگاهی داشته باشند، آنها را تکرار می‌کنند. آگاهی یافتن از این محدودیت‌ها به مدد بازنمایی‌های سینمایی، گامی مؤثر در شناسایی آسیب‌های حاکم بر روابط خصوصی و خانوادگی و اقدام برای حل و فصل آن خواهد بود. از آنجا که تلاش برای تحکیم پیوندهای خانوادگی و حفظ یکپارچگی نهاد خانواده، همواره از اولویت‌های یک جامعه سالم و بهنجار است، تفسیر انتقادی محصولات سینمایی در راستای این هدف می‌تواند به تحکیم بنیان خانواده یاری رساند؛ در عین حال با توجه به نقش و جایگاه تعیین‌کننده زنان و هویت جنسیتی در مناسبات خانوادگی، این مقاله به شناخت مناسبات خانوادگی از این منظر اهتمام دارد و بر این مسئله متمرکز خواهد شد که چه سازوکار عمده‌ای فرایند هویت‌یابی زنان در زندگی خانوادگی یا مناسبات خصوصی را هدایت می‌کند.

رابطه دوسویه سینما و جامعه در پژوهش‌های فراوانی واکاوی شده است. این رابطه

دوسویه، این امکان را فراهم می‌کند که بتوان با بررسی نحوه‌ی بازنمایی واقعیت اجتماعی در سینما، به شناختی از امر اجتماعی دست یافت. نباید از نظر دور داشت که سینما و - به‌طور کلی رسانه - صرفاً منعکس‌کننده‌ی جهان اجتماعی نیست و در بساخت آن نیز نقش دارد؛ اما بر اساس فرض رابطه‌ی متقابل رسانه و جامعه می‌توان با بررسی تغییراتی که در محتوای تولیدات رسانه‌ای رخ می‌دهد، به شناختی از تغییراتی که در الگوهای ذهنی حاکم بر جامعه درباره‌ی موضوعی خاص رخ می‌دهد نیز دست یافت.

یکی از موضوعات تأمل‌برانگیز سال‌های اخیر در سینمای ایران، هویت جنسیتی است. حضور زنان در جامعه و مشارکت آنان در حوزه‌های گوناگون به پررنگ‌تر شدن نقش آنان در سینما نیز انجامیده است. با فرض رابطه‌ی متقابل سینما و واقعیت اجتماعی، پررنگ شدن حضور زنان در سینما را می‌توان نشانه‌ای از پروبلماتیک شدن حضور آنان در جامعه دانست؛ از این رو بررسی نحوه‌ی بازنمایی تصویر زنانه در سینما می‌تواند بصیرت‌های روشنگرانه‌ای درباره‌ی تغییرات اجتماعی فراهم آورد.

تاکنون مطالعات و پژوهش‌های بسیاری در مورد نحوه‌ی بازنمایی هویت زنانه در سینما به رشته تحریر درآمده است. راودراد و زندی با بررسی تغییرات و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن پس از خرداد 76 به این نتیجه می‌رسند که میان شرایط ساختاری و تغییر در بازنمایی زنان و مضامین فیلم رابطه وجود دارد (ر.ک: راودراد و زندی، 1385). سلطانی نیز با بررسی بازنمایی زنان در فیلم‌های ایرانی در بازه‌ی زمانی دهه‌ی 40 تا 70، تغییر نگرش به زنان از دیدگاهی پدرسالارانه به دیدگاهی فمینیستی را نشان می‌دهد (ر.ک: سلطانی، 1383). عموزاده و اسفندیاری در پی اثبات این ادعا هستند که جریان‌های اجتماعی اصلی پس از انقلاب اسلامی، نقش مؤثری در چگونگی بازتاب زنانگی در سینمای ایران داشته‌اند و این تغییرات با ارائه‌ی تصویر فرهنگی پیشرفته‌تری از زنانگی در سینمای ایران همراه بوده است (ر.ک: عموزاده و اسفندیاری، 1391). احمدرش و غلامی نیز در مقاله «تحلیل جامعه‌شناختی چگونگی بازنمایی هویت فردی و جنسیتی در آثار سینمایی دهه‌ی 1380 ایران» با تحلیل نشانه‌شناختی دو فیلم «کنعان» و «شهرت» نشان می‌دهند در دهه‌ی 80 نوعی دگردیسی و تبدیل شکل صمیمیت میان انسان‌ها، به‌ویژه در رابطه با خود شکل گرفته که می‌تواند در تحولات مربوط به توسعه‌ی خود، فردی شدن جامعه و تحول در هویت جنسی و سکسوالیته‌ی افراد - به‌ویژه در میان طبقه‌ی متوسط شهری - ریشه داشته باشد که در

جست‌وجوی هویت سیال فردی و جنسیتی خویش است (ر.ک: احمدرش و غلامی، 1392). این مطالعات و پژوهش‌هایی از این دست نشان می‌دهد نحوه بازنمایی جنسیت و هویت جنسیتی در تولیدات سینمایی به موضوعی محوری و تعیین‌کننده در مطالعات اجتماعی تبدیل شده است.

چارچوب نظری

این نوشتار برای تبیین مسئله مورد نظرش از نظریات اسلاوی ژیرک بهره خواهد گرفت. به عقیده ژیرک در یک نظم نمادین هیچ‌یک از دال‌ها به‌خودی‌خود معنای مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای ندارند. دال‌ها بدون اینکه ناگزیر حامل معنایی از پیش تعیین‌شده باشند، در وضعیتی سیال قرار دارند که می‌توانند هر معنا یا هویتی داشته باشند. آنچه این دال‌ها را از سیالیت بیرون می‌آورد و به آنها معنای مشخصی می‌دهد، عملکرد و مداخله دال اعظم است. دال اعظم هم معنای سایر دال‌ها را تعیین می‌کند و هم نسبت دال‌ها با یکدیگر را مشخص می‌کند (ژیرک، 1384، ص ۱۴۳).

آنچه این روند را ابهام‌آمیز می‌کند، ماهیت متناقض دال اعظم است. اینکه دال اعظم برسازنده کلیت عرصه نمادین و ضامن هویت و ثبات آن است، ممکن است این تصور را ایجاد کند که دال اعظم، خود غنی‌ترین واژه و دالی است که تمام معانی موجود در عرصه نمادین را در خود متراکم کرده است؛ اما با وجود اینکه این نقطه، نقطه‌ای است که تمام اشیا و امور از طریق رجوع به آن معنا می‌یابند، دال اعظم نه تنها هیچ معنایی ندارد؛ بلکه صرفاً یک دال محض است. به بیان دیگر دال اعظم همواره یک دال بدون مدلول است. همین وضعیت است که کنش نام‌گذاری را تروماتیک می‌کند. از یک سو عرصه نمادین و شیوه‌ای که امور بر اساس آن عمل می‌کنند، همه با ارجاع به دال اعظم معنا می‌یابد؛ از سوی دیگر این دال اعظم به هیچ ویژگی ایجابی در ابژه نام‌گذاری شده اشاره ندارد (همان، ص ۱۴۸)؛ از این رو کنش نامیدن در هر ابژه، یک مازاد غیرنمادین ایجاد می‌کند. به تعبیر لکان در هر شکلی از وجود، چیزی چنان غریب و دور از ذهن در کار است که آدمی در عمل، پیوسته از خود در مورد غیرواقعی بودن آن می‌پرسد (Lacan, 1988, p.229). این امر غیرواقعی همان مازادی است که در هر شیء بیش از خود شیء است و در نتیجه ورود شیء به عرصه نمادین به وجود می‌آید. مازادی که به این شکل در هر ابژه به واسطه نام‌گذاری به وجود آمده، هم‌پسته ثابت دال بدون مدلول است. در واقع مدلول هر دال نه ابژه‌ای که به آن اشاره می‌کند، بلکه همان مازاد نامتعیّن و نمادین

ناشدنی است که لکان اژه a می‌نامد. بدین ترتیب همان عاملی که فرایند نمادین شدن را ممکن می‌کند، با مازادی که از طریق همین نام‌گذاری تولید می‌کند، مانع از این می‌شود که فرایند نمادین‌سازی با موفقیت انجام شود. در نتیجه همین تناقض است که آنچه برای ما واقعیت را بر می‌سازد، آن را از هم می‌پاشاند.

به واسطه چنین سازوکاری در زبان است که لکان سوژه شدن را به معنای تجربه شکاف بین واژگان و اشیا یا از بین رفتن تطابق بین هستی و معنا می‌داند و در نتیجه مداخله همین عنصر تروماتیک، یعنی زبان است که لکان سوژه شدن یا ورود به ساحت زبان را مستلزم تجربه اختگی نمادین می‌داند (Zizek, 2008, p.136).

با وجود این، سوژه این اختگی را به واسطه فانتزی ترمیم می‌کند. فانتزی می‌تواند در مقام یک سازوکار دفاعی، هیستری سوژه و پرسش از میل دیگری را مسکوت بگذارد و برای آن یک محتوای ایجابی بیابد. در واقع فانتزی نوید تحقق یگانگی سوژه و اژه است که لکان آن را «ژویسانس» (Jouissance) یا کیف می‌نامد. پارادوکس فانتزی در این است که فانتزی محصول همان عامل اخته‌کننده‌ای است که تحقق فانتزی را برای همیشه ناممکن کرده است. سوژه برای اینکه با فقدان رو به رو نشود که هسته ضروری هستی‌اش را شکل داده است، فانتزی‌ای بر می‌سازد تا مطمئن باشد گرچه از ژویسانس محروم است، می‌تواند آن را به دست آورد و حتی اگر هم نتواند آن را به دست آورد، بی‌گمان دیگری آن را دارد (سالکل، ۱۳۹۶، ص ۷۳). سوژه زمانی به ورطه انحراف در می‌غلطد که تردید و شک درباره میل دیگری را کنار بگذارد و خود را آلت و ابزار میل دیگری بداند. سوژه هیستریک همواره با این تردید و ابهام دست‌به‌گریبان است که در برابر دیگری چه جایگاهی دارد و دیگری درباره او چه می‌اندیشد؛ اما سوژه منحرف به هیچ وجه دچار چنین تردیدهایی نمی‌شود و با اطمینان از آنچه دیگری می‌خواهد، آگاه است؛ از این روست که منحرف با زیرلایه غیررسمی و وقیح قانون نمادین هویت‌یابی می‌کند (Zizek, 2010, p.112).

آثار فراوانی به پشتوانه همین چارچوب مفهومی به بررسی محصولات رسانه‌ای پرداخته‌اند؛ برای نمونه اسلاوی ژیزک در کتاب کژنگریستن نمونه‌ای گویا از خوانش سمپلماتیک مصنوعات فرهنگی اعم از فیلم و رمان ارائه کرده است (ر.ک: ژیزک، 1388 «ب»). ژیزک در این کتاب - به تاسی از والتر بنیامین - در پی قرائت والاترین بن‌مایه‌های نظری لکان در کنار و از طریق (together and through) موارد و مصادیق نمونه‌های فرهنگ توده‌ای معاصر است.

ژیزک در این کتاب توضیح می‌دهد روانکاوی از آغاز برای تفسیر رؤیا و کشف ناخودآگاه از این روش بهره برده است، هر رؤیا محتوای آشکاری دارد که روانکاو با رمزگشایی از آن به محتوای پنهان و پس از آن به میل ناخودآگاه بیننده رؤیا نفوذ می‌کند. راه رسیدن از محتوای آشکار به میل ناخودآگاه، کشف عنصر ناهمگونی است که با کلیت رؤیا همخوانی ندارد یا به شکل سؤال برانگیزی در فرایند رؤیا تکرار می‌شود. چنین عنصری اگرچه در آغاز ممکن است بی‌معنا و بی‌اهمیت به نظر بیاید، سرنخی است که کنجکاوی روانکاو را بر می‌انگیزد.

روانکاو برای تفسیر رؤیا باید بر همین عنصر متناقض نما (سمپتوماتیک) تمرکز کند. تلاش برای تعیین نسبت این عنصر با رؤیا در کلیت آن به تدریج این کلیت به ظاهر بامعنا را قلب ماهیت می‌کند و آن را از هم می‌پاشاند. ژیزک در کژنگریستن این رویکرد را برای تفسیر و فهم آثار ادبی و محصولات فرهنگی و رمزگشایی از آنها به کار می‌برد. او آثار ادبی و سینمایی پرشماری را از این زاویه نقد می‌کند و نشان می‌دهد چگونه عنصر سمپتوماتیک می‌تواند از سرشت حقیقی و درعین حال سرکوب‌شده امور پرده بردارد.

فابیو ویگی (Fabio Vighi) در کتابش نظریه انتقادی و فیلم چنین رویکردی در برابر سینما می‌گیرد (See: Vighi, 2010). از نظر ویگی فیلم نحوه تأسیس و شکل‌گیری خود واقعیت را بازتاب می‌دهد؛ تأسیس و شکل‌گیری‌ای که البته ماهیت داستانی دارد. او با تحلیل دیالکتیکی ژانر نوآر (Noir)^۱، به تأمل درباره خود واقعیت می‌پردازد و این کار را شکلی از دوباره اندیشیدن درباره ایدئولوژی می‌داند. ویگی در هر کدام از فصل‌های کتابش به یکی از مفاهیم انتقادی می‌پردازد و با بهره‌گیری از فیلم‌های نوآر، مصادیقی می‌یابد که بتواند به میانجی آن، مفهوم مورد نظرش را شرح و بسط دهد. یکی از ادعاهای مهم او این است که تأمل در باب جهان معاصر نشان می‌دهد معنا به این گرایش یافته که بیشتر و بیشتر به کیف تبدیل شود؛ به‌ویژه زمانی که به واسطه تصاویر رسانه‌ای ظاهر

۱. یک اصطلاح سینمایی است که اصولاً برای توصیف درام‌های جنایی سبک‌پردازی‌شده و بدبینانه هالیوودی استفاده می‌شود. دوره فیلم نوآر کلاسیک هالیوود عموماً از ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۹ میلادی شناخته می‌شود. فیلم نوآرهای این دوره اغلب با فیلم‌برداری سیاه‌وسفید و نورپردازی‌های پُر سایه‌روشن شناخته می‌شوند (ویکی‌پدیا).

می شود (Vighi, 2010, p.165). این ادعا کاملاً با نقد ایدئولوژی به شیوه‌ای که ژیکرک پیشنهاد می‌کند، هم‌پوشانی دارد و به‌خوبی نشان‌دهنده فاصله‌گیری ویگی از نقد ایدئولوژی به سبک نویسندگان مکتب فرانکفورت است.

با عنایت به مباحث نظری فوق، ادعای اصلی مقاله این است که در دوره مورد مطالعه شکلی از هویت‌یابی منحرفانه در زنان تفوق می‌یابد که به موجب آن زن هیچ پرسشی از میل دیگری ندارد و به آنچه دیگری می‌خواهد، کاملاً آگاه است و خود را ابزاری برای تحقق این میل می‌داند. در نتیجه می‌توان میل دیگری را کاملاً اندازه‌گیری کرد و سنجید و هیچ ابهامی در مورد آن وجود ندارد. هدف زن نیز این است که ابژه کیف و قیچی باشد که دیگری آن را در ساحت نمادین جذب و ادغام کرده است.

روش تحقیق

روش به‌کاربرده‌شده در این تحقیق، خوانش سمپتوماتیک (Symptomatic Reading) است. در خوانش سمپتوماتیک، کلیت نسبت به اجزایش حالت خنثی و بی‌تفاوت ندارد و واقعیت به عنوان کل، همواره از طریق یکی از اجزایش تعیین می‌شود (مایرز، 1385، ص ۱۵۶). پیامد مهم این شکل از تفسیر این است که واقعیت زمانی که به عنوان واقعیت موضوعیت می‌یابد، تعادل و انسجامش را از دست می‌دهد. واقعیت امر منسجم و یکپارچه‌ای نیست؛ چراکه همواره یکی از اجزای واقعیت نسبت به کل حالت مازاد می‌یابد. در نتیجه اجزا با کل، رابطه و نسبت مساوی و برابر ندارند و جزئی وجود دارد که به خاطر رابطه نامتقارنی که با کل برقرار کرده، باعث شکل گرفتن واقعیت می‌شود. این شکل از برساخته شدن کلیت بدین معناست که یک جزء تمامیت فرایند را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. کلیت بخشی از محتوای جزئی خود است یا می‌توان گفت به درون آن کشیده می‌شود؛ بنابراین محتوای جزئی کلیت چیزی بیش از زیرمجموعه‌ای از کلیت است. این محتوای جزئی، کلیت را تابع خود می‌کند (ژیکرک، ۱۳۸۸ «الف»، ص ۴۲)؛ در نتیجه واقعیت چیزی نیست، مگر همین تغییر همیشگی محتواهای جزئی‌ای که کلیت را تابع خود می‌کنند. اگر جزء از طریق جایگاه مازادی که به دست می‌آورد، کل را نمایندگی می‌کند، می‌توان از طریق مطالعه جزء، مختصات و ویژگی‌های کل را به دست آورد. در نتیجه خوانش سمپتوماتیک به فرایند نمونه‌گیری نیاز ندارد؛ چراکه دیگر فرض محقق این نیست که کلیتی از پیش داده‌شده وجود دارد و با نمونه‌گیری و مطالعه اجزا و بخش‌های گوناگون این کل می‌توان

به یک نتیجه گیری کلی رسید؛ بلکه هر جزء می تواند از طریق هژمونیک شدنش با کل برابری کند؛ بنابراین در این روش با اتصالی (Short Circuit) امر تکین و امر کلی روبه‌رو هستیم؛ یعنی بدون اینکه نیاز باشد به دنبال تعمیم‌های تجربی احتیاط‌آمیز باشیم، می‌توانیم از کلیت به معنای مطلق کلمه صحبت کنیم (همان، ص 46). محقق در این روش به کلیت به شیوه‌ای استقرایی نزدیک نمی‌شود و در مورد کلیت به طور نسبی قضاوت نمی‌کند.

ژیزک با استناد به روش تفسیر رؤیای فروید، سه سطح تحلیلی محتوای آشکار، محتوای پنهان و میل ناخودآگاه را در خوانش روانکاوانه متن از هم تفکیک می‌کند: در مرحله نخست با محتوای آشکار رؤیا روبه‌رو می‌شویم؛ این همان محتوایی است که فرد رؤیابین پس از بیداری در خاطر دارد و می‌تواند آن را روایت کند. در مرحله دوم با محتوای پنهان رؤیا سروکار داریم که این سطح از رؤیا به محتوایی مربوط است که خود فرد رؤیابین نیز می‌تواند آن را تشخیص دهد. رؤیابین می‌تواند دریابد چگونه محتوای آشکار رؤیا متأثر از پریشانی‌ها یا دغدغه‌ها یا نگرانی‌هایی است که ذهن رؤیابین در روزهای منتهی به دیدن رؤیا درگیر آن بوده است. سطح سوم به میل ناخودآگاهی اشاره دارد که باعث شده محتوای پنهان به شکل محتوای آشکار در رؤیای فرد ظاهر شود. در واقع کشف سطح سوم است که مداخله روانکاوا را ضروری و لازم می‌کند (Zizek, 2008, pp.4-6).

در تفسیر یک متن نیز می‌توان از این سه سطح بهره برد. در وهله نخست محتوای آشکار متن باید به درستی توصیف شود. در وهله دوم باید به دلالت‌های پنهانی پرداخت که ممکن است از محتوای آشکار متن غایب باشند. در وهله سوم نیز باید در پی رمزگشایی از میل ناخودآگاهی بود که باعث ترجمه محتوای پنهان به محتوای آشکار شده است. البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که اگرچه ژیزک این سه سطح را از هم تفکیک می‌کند؛ اما نمی‌توان در نوشته‌های او این سه سطح را به شکل کاملاً تفکیک‌شده‌ای تشخیص داد. به عبارت دیگر سیالیت متن ژیزک مانع از این می‌شود که بتوان مرحله‌بندی‌های روشن و شفاف روش شناختی را در آثارش مشاهده کرد.

در این مقاله به بررسی بازنمایی هویت‌یابی زنانه در فیلم «درباره‌الی» بر اساس روش خوانش سمپلماتیک خواهیم پرداخت و دلالت‌های آشکار و پنهان فیلم را که بیانگر تفوق هویت‌یابی منحرفانه در زیست زنان است، بررسی خواهیم کرد.

این فیلم بر اساس دو معیار مشخص انتخاب شده است؛ معیار اول مرتبط بودن فیلم (از

منظر محتوایی) با موضوع تحقیق است. معیار دوم نیز پر فروش بودن فیلم است. به عقیده زیگفريد کراکاتر سینما می تواند تحت شرایطی بازنمای امر اجتماعی باشد (کراکاتر، 1377، ص ۱). آنچه در مطالعه محصولات سینمایی می تواند دستمایه بازنمایی امر واقع باشد، تأکید بر آرزوها، رؤیاها، کینه‌ها، ترس‌ها و امور ذهنی و عاطفی و... است. به بیان دیگر کراکاتر معتقد است از این طریق می تواند ذهنیت یک «ملت» را از راه سینما فهم کند؛ چراکه فیلم‌های سینمایی همواره توده‌های ناشناس را مخاطب قرار می دهند و اگر فیلمی بتواند توده‌ها را به خود جذب کند و مخاطبان فراوانی بیابد، بدین معناست که این فیلم نیازهای موجود در میان توده‌ها را ارضا می کند.

هر فیلمی که با استقبال جامعه روبه‌رو شود، می تواند آمال، آرزوها، علایق، خواسته‌ها و نگرانی‌های مخاطبان را بازنمایی کند و از این روی یکی از بهترین میانجی‌ها برای مطالعه اقتصاد روانی افراد جامعه، رجوع به محصولات سینمایی است. در نتیجه با وجود اینکه تحلیل و تفسیر محصولات سینمایی صرفاً مبتنی بر ارجاع درون‌متنی انجام می شود، می توان به درستی ادعا کرد این شکل از تفسیر در نهایت ما را به یافته‌هایی عینی و تجربی خواهد رساند.

یافته‌های تحقیق

درباره‌الی داستان یک گروه دوستی است که برای گذراندن تعطیلات پایان هفته به شمال آمده‌اند. یکی از اعضای این گروه احمد است که قصد ازدواج مجدد دارد و از دوستش سپیده خواسته برایش یک همسر مناسب پیدا کند. سپیده مربی مهد کودک دخترش، «الی» را برای احمد مناسب تشخیص داده و مقدمات آشنایی این دو را فراهم می کند. او از الی می خواهد در مسافرتی که در پیش دارند، همراهشان باشد و احمد را از نزدیک ببیند.

وقتی سپیده و شهره برای خرید از ویلا بیرون می روند، بچه‌هایشان را به نازی خواهر احمد می سپارند تا مواظبشان باشد. نازی مراقبت از بچه‌ها را به الی می سپارد و به نظافت ویلا می پردازد. مردها در حال بازی والیبال هستند که ناگهان متوجه می شوند آرش دارد در دریا غرق می شود. پس از نجات آرش به کمک نجات‌غریق، نازی متوجه غیبت الی می شود. ظاهراً الی برای نجات آرش به آب زده و غرق شده است. غواص‌ها برای یافتن الی به آب می زنند؛ ولی ناکام باز می گردند.

پس از آنکه همه از غرق شدن الی مطمئن و از یافتن جسد او ناامید می شوند، تصمیم می گیرند به خانواده‌اش اطلاع دهند. از موبایل الی شماره یکی از آشنایان او را پیدا می -

کنند و به او خبر می‌دهند. فردی که به تلفن پاسخ می‌دهد، خود را برادر الی معرفی می‌کند و فوراً خود را به شمال می‌رساند. در واقع این فرد نامزد الی است و سپیده با اینکه از نامزد داشتن الی آگاه بوده، او را وادار کرده در این سفر همراهیشان کند و با احمد آشنا شود؛ چراکه الی قصد جدایی از نامزدش را داشته و چون فرصت دیگری برای آشنایی احمد و الی وجود نداشته، سپیده با اصرار فراوان الی را به آمدن متقاعد کرده است.

وقتی جمع از این ماجرا آگاه می‌شود، تصمیم می‌گیرد حقیقت را به نامزد الی بگوید تا نامزد الی گمان نکند آنها با علم به اینکه الی نامزد دارد، او را برای آشنایی با احمد به این مسافرت دعوت کرده‌اند؛ اما سپیده می‌گوید من از ماجرا خبر داشتم و نمی‌توانم ابراز بی‌اطلاعی کنم. سپیده نگران آبروی الی است و نمی‌خواهد الی به خیانت متهم شود.

نامزد الی از سپیده در خلوت می‌پرسد آیا وقتی او را به این سفر دعوت کردید، نگفت با کس دیگری در رابطه است؟ سپیده که در تمام این مدت از آبرو و حیثیت الی دفاع کرده، نمی‌تواند مقاومت کند و به دروغ پاسخ می‌دهد الی چیزی در این مورد به من نگفته بود. نامزد الی با حالتی تحقیر شده و ناامید، اتاق را ترک می‌کند و پس از شناسایی جسد الی در سردخانه به تهران باز می‌گردد. فیلم با نشان دادن تقلا بی‌حاصل اعضای گروه برای بیرون کشیدن ماشینشان از شن‌های ساحل به پایان می‌رسد.

همه اعضای این گروه دوستی در یک سال وارد دانشکده حقوق شده‌اند و در آنجا یکدیگر را پیدا کرده‌اند؛ بنابراین این افراد که احتمالاً اکنون برخی از آنها به شغل و کالت یا قضاوت مشغول‌اند، با قانون و زیربوم آن به اندازه کافی آشنایی دارند؛ ولی فیلم نشان می‌دهد اعضای این گروه بیش از قانون، با زیرلایه و قبح آن همدل‌اند. شرط اول الی برای آمدن به شمال این است که سپیده دلیل اصلی این سفر را به کسی نگوید؛ اما سپیده پیش از آغاز شدن سفر، ماجرا را برای همه تعریف کرده است. این گروه جوان و تحصیل کرده که به نظر می‌رسد سرمایه فرهنگی مناسبی دارند، از آغاز سفر شروع به شوخی و لودگی در مورد الی و ازدواجش با احمد می‌کنند.

از نظر ریژرک همبستگی ایدئولوژیک را می‌توان در دو سطح نمادین و خیالی سازمان‌دهی کرد. او تمایز این دو سطح را با یک مثال نشان می‌دهد. یک حلقه علمی در دانشگاه متشکل از دانشجویان و استادشان را در نظر بگیرید. چه عاملی باعث شکل گرفتن همبستگی بین این افراد می‌شود؟ پاسخی که در سطح امر نمادین می‌توان به این پرسش

داد، این است که این گروه بر مبنای یک پروژه علمی مشترک با یکدیگر به توافق رسیده- اند و بر اساس یک تقسیم کار آکادمیک، به انجام آن مشغول اند. در نتیجه همبستگی این گروه بر اساس هنجارها و قواعد اجتماع علمی ای است که در آن مشارکت می کنند؛ اما شکلی از همبستگی بر اساس ژویسانس یا کیف نیز می توان تصور کرد؛ بدین معنا که در این حلقه آکادمیک، توافق بر سر یک پروژه علمی واحد جایی ندارد و آنچه این افراد را دور هم جمع کرده، راز مشترکی است که از آن آگاه اند و دیگران از آن چیزی نمی دانند (Wright and Wright, 1999, p.99). مثلاً فقط این دانشجویان هستند که می دانند چگونه بعضی از دانشجویان با توسل به چه راهبردهای نمره یابی می کنند و اینکه چه رقابت هایی میان دانشجویان پسر و دختر وجود دارد. اگرچه در این شکل از همبستگی نیز ممکن است اعضای گروه انجام تحقیقات و پروژه های دانشگاهی را مبنای همبستگی خود جلوه دهند؛ ولی آنچه هسته اصلی هویت جمعی گروه را سازمان دهی می کند، راز پنهانی است که در گروه دست به دست می گردد و افراد بیرون از گروه از آن بی خبرند. در این وضعیت، آگاهی از یک راز است که مبنای ایجاد تمایز «ما» و «آنها» می شود؛ اما این راز، نه از سوی قانون نمادین، بلکه از سوی زیرلایه و قیح آن، یعنی قانون سوپراگو که به لذت بردن امر می کند، حمایت می شود.

در این فیلم توافق پنهان الی و سپیده به دستمایه کام جویی و قیحانه جمع تبدیل می شود. سپیده به الی قول داده در مورد دلیل اصلی آمدن الی به این مسافرت به بقیه چیزی نگویید؛ اما همه در جریان توافق پنهانی هستند و با گفت و گوهای خصوصی و ایما و اشاره های معنادار و اظهار نظرهای دوپهلوی، به الی متلک می گویند؛ بنابراین الی به ابژه ای تبدیل می شود که تمام امیال و خیال پردازی های نامشروع جمع به رویش فرافکنی می شود. از این دیدگاه، الی تعین همبستگی خیالی گروه است. جمع هیچ تعهدی به حفظ شأن و حرمت الی ندارد و الی نیز از آغاز سفر متوجه رفتارهای غیراخلاقی هم سفرانش می شود.

در ابتدای فیلم وقتی منوچهر با پیمان شوخی فیزیکی می کند و احمد هم با شوخی از منوچهر حمایت می کند، پیمان برای تلافی حمایت احمد، الی را صدا می زند تا ماجرای طلاق احمد را برایش تعریف کند و وقتی با اعتراض سپیده روبه رو می شود، از کارش صرف نظر می کند؛ ولی بدون اینکه الی را به طور مستقیم خطاب قرار دهد - به گونه ای که الی بتواند واضح و دقیق بشنود - با کنایه و لودگی به ماجرای طلاق احمد اشاره می کند.

وقتی احمد و منوچهر در ویلا شروع به رقصیدن می‌کنند، الی از ویلا بیرون می‌رود. به محض بیرون رفتن، پیمان احمد را وادار می‌کند با بهره‌گیری از فرصتی که پیش آمده، با الی خلوت کند. احمد مخالفت می‌کند و این کار را نادرست می‌داند؛ اما منوچهر نیز به پیمان اضافه می‌شود و دونفری او را به‌زور تا دم در می‌برند. آنها چنان با بی‌ملاحظگی احمد را به این کار وادار می‌کنند که الی به آسانی می‌تواند آنچه در موردش می‌گویند را بشنود. پس از شنیدن این صداهاست که به مادرش تلفن می‌زند و به او اطمینان می‌دهد به‌زودی به تهران باز خواهد گشت.

وقتی سرایدار ویلا که زنی مسن است، برای بچه‌ها لحاف و تشک می‌آورد، برای الی و احمد که سپیده به‌دروغ آنها را زن و شوهر معرفی کرده، دست می‌زند و شعر می‌خواند و شهره نیز برایشان کِل می‌کشد.

وقتی سفره را برای شام پهن می‌کنند، همه سر سفره می‌نشینند؛ اما الی همچنان ایستاده و نمی‌داند کجا بنشیند. سپیده او را راهنمایی می‌کند تا کنار احمد بنشیند. الی می‌گوید همین جا خوب است و راحتم؛ اما منوچهر با پوزخند پاسخ می‌دهد: «احمد ناراحتی الی خانم».

وقتی الی برای آوردن نمک به آشپزخانه می‌رود، پیمان «بادا بادا مبارک بادا» می‌خواند و سپیده و امیر و شهره نیز با دست زدن و ادا درآوردن با او همراهی می‌کنند. برای آنها اصلاً مهم نیست که صدایشان آن‌قدر بلند است که الی از آشپزخانه دارد همه‌چیز را می‌شنود.

در تمام این صحنه‌ها آنچه قرار بود بین الی و سپیده به عنوان یک راز باقی بماند، به وسیله‌ای برای تفریح و سرگرمی جمع تبدیل می‌شود. برای سپیده اهمیتی ندارد که به قولش وفا نکرده و برای جمع نیز اهمیتی ندارد که با رفتارهای زننده خود الی را در جمعی که به‌تازگی واردش شده، معذب می‌کنند. آنچه اهمیت دارد، این است که ماجرای عاشقانه پنهانی و غیررسمی الی و احمد، موضوعی است که می‌تواند آنها را تا پایان سفر سرگرم نگه دارد. نیاز به چنین زیرلایه و قیچی برای لذت بردن از سفر به‌خوبی نشان‌دهنده ناپایدار بودن روابط میان اعضای این گروه است؛ گروهی که اعضای حرفی برای گفتن به یکدیگر ندارند و برای استمرار بخشیدن به روابط خود، به حاشیه‌سازی و پرداختن به امور بیهوده و دل‌مشغولی به سناریوهای مبتذل نیازمندند. نمود روشن چنین بن‌بستی را

می توان در صحنه‌ای مشاهده کرد که احمد و الی در ماشین با هم گفت‌وگو می‌کنند و منتظرند سبیده کلید ویلا را از سرایدار بگیرد. نازی، خواهر احمد به آنها می‌پیوندد و احمد نازی و الی را به یکدیگر معرفی می‌کند. نازی با خنده می‌گوید: «چند بار میگی؟!». الی هم می‌خندد و احمد با خنده پاسخ می‌دهد: «جدی؟!». احمد حرفی غیر از این ندارد که برای چندمین بار نازی و الی را به هم معرفی کند. همیشه بهترین راه برای خلاص شدن از شر دیگربودگی کسی که با او در روابط روزمره روبه‌رو می‌شویم - حتی اگر صمیمی‌ترین و بهترین فرد زندگیمان باشد - متوسل شدن به شوخی و خوش‌وبش‌های بی‌معنا و کلیشه‌ای است. هر کس چنین محدودیت‌هایی را در روابط روزمره‌اش تجربه کرده باشد، به‌خوبی می‌داند که استفاده از چنین سلاحی می‌تواند ناکامی‌های بعدی را رفع و رجوع کند.

در رؤیای ایرما، فروید پس از صحبت با بیمارش ایرما، درون گلوی او را برای معاینه نگاه می‌کند. پس از این معاینه ناگهان دوستان و همکاران فروید ظاهر می‌شوند و در مورد علت بیماری، شروع به مزاح و شوخی و اظهارنظرهای بی‌مورد و بی‌معنا می‌کنند. به عقیده ژیک، پیوستگی این دو صحنه نشان می‌دهد چگونه سازوکارهای دفاعی فروید پس از رویارویی با امر واقعی بدن روبه‌رو می‌شود و پس از آن است که برای طفره رفتن از این رویارویی، شوخی‌ها و اظهارنظرهای بی‌مورد همکاران فروید از پی می‌آید^۱ (Zizek, 2001, p.191).

از نظر ژیک یکی از ابعاد مهم ایدئالیسم هگلی، ناشی از گسست آن از سنت روشنگری است که نمود بارز آن را می‌توان در تغییر استعاره‌ای مشاهده کرد که برای دلالت بر سوژه در این دو سنت مورد استفاده قرار گرفته است. اگر روشنگری سوژه را نور خرد می‌داند که در تضاد با ماده غیرشفاف و نفوذناپذیر، یعنی طبیعت قرار می‌گیرد، هگل سوژه را نفی مطلق یا شب جهان می‌نامد. هگل قدرت نفی‌کنندگی سوژه را بعد ریشه‌ای و بنیادین آن می‌داند؛ بعدی که چیزی جز جوهر خود سوژه نیست. به بیان دیگر - بر خلاف سنت عصر روشنگری - سوژه امری سلبی و تهی از محتواس است که می‌تواند هر شکلی از بازنمایی را در خود بگنجانند؛ اما هیچ‌یک از این محتواها نمی‌توانند جای خالی و نبود سوژه

۱. البته ناکامی فروید در درمان ایرما نیز عامل مهمی در دیدن این رؤیا بوده که با توجه به چشم‌انداز متن به آن نپرداختیم.

را پر کنند و آن را به دوران پرامید روشنگری بازگردانند.

نظم نمادین از دل چنین مغاکی سر بر می آورد. نفس ناب (pure self) یا سوژه امر واقعی که شب جهان است، تنها با نیروی زبان می تواند نام گذاری شود و به ساحت نمادین قدم گذارد. به واسطه نام و فرایند نام گذاری است که سوژه جایگاه معینی در نظم نمادین به دست می آورد و امکان برقراری ارتباط بین الادهانی بر اساس این جایگاه برایش امکان پذیر می شود. در نبود چنین سازوکاری، انسجام و همبستگی اجتماعی، یا در نام ناپذیری امر واقعی منحل می شود و یا برای بازتولید خود باید قانون سوپراگو را جایگزین قانون نمادین کند. نبود موضوعی برای گفت و گوی مشترک بین اعضای گروه و توسل جستن به طنز و شوخی در صحنه ای که شرح آن رفت، به خوبی نمایان است و آنچه در طول فیلم، این فقدان را پر می کند، بهره گیری از اتفاقات حاشیه ای و دامن زدن به موضوعاتی است که به شکلی تصادفی و دلخواهانه بین افراد درون و بیرون گروه مرزکشی می کند و از این طریق، وحدت و انسجامی خیالی میان اعضای گروه به بار می آورد. در این وضعیت، حضور الی بهانه مناسبی برای بازتولید این مناسبات و روابط منحرفانه است. تمام گفت و گوها و اشاره ها در مورد الی است و بیش از آنکه مسافرت دسته جمعی و آمدن به شمال و در کنار یکدیگر بودن برای جمع جذاب باشد، الی و رصد کردن واکنش ها و رفتارهایش هیجان آور است. جمع هیچ موضوع دیگری برای گفت و گو غیر از الی ندارد. این کیف منحرفانه صرفاً در قالب کنجکاوی درباره الی خلاصه نمی شود. به نمایش گذاشتن رفتارهای بیش از حد صمیمانه جمع در حضور دیگران نیز نمایانگر کیف خاصی است که گروه بر اساس آن به خود تشخص و تعیین می بخشد. وقتی همه در حال تمیز کردن ویلا هستند تا آن را برای اقامت سه روزه قابل سکونت کنند، به اقتضای جملاتی که بینشان ردوبدل می شود، دو بار مردهای گروه شروع به رقصیدن می کنند. بار اول امیر، شوهر سپیده به تنهایی و بار دیگر منوچهر و احمد با یکدیگر می رقصند. در هر دو صحنه، پس از آنکه دیگران شروع به دست زدن می کنند، الی اتاق را ترک می کند. افزون بر واکنش اعضای دیگر گروه که با دست زدن رقصنده ها را همراهی می کنند و واکنش الی که اتاق را ترک می کند، واکنش سومی نیز وجود دارد؛ پسر روستایی که برای نشان دادن ویلا به همراه آنها آمده و مانند یک غریبه به این صحنه می نگرد؛ غریبه ای که گروه نیز به گونه ای رفتار می کند که انگار وجود ندارد و دیده نمی شود.

این دو صحنه یکی از مصادیق بی‌مبالاتی منحرفانه گروه در قبال کسانی است که عضو نشینند. به نمایش گذاشتن بیش از حد صمیمیت میان اعضای گروه از طریق رفتارهای غیررسمی و خاصی که صرفاً در فضاهای کاملاً خصوصی دیده می‌شود، به معنای دعوت و درعین حال طرد افراد خارج از گروه است. به نمایش گذاشتن آشکار چنین رفتارهایی از یک سو نشان می‌دهد مرزی برناگذشتنی بین «ما» و «آنها» وجود دارد که به واسطه آن، فاصله اعضای گروه از دیگران حفظ می‌شود. در واقع هر جمعی دنبال بهانه است برای تقویت همبستگی. این موضوع را پیش‌تر دورکیم در مطالعه‌اش در مورد تبیین همبستگی اجتماعی بیان کرده (ر.ک: دورکیم، ۱۳۹۴، «الف») و در تحقیقش در مورد صور بنیانی حیات دینی، آن را می‌پروراند و نشان می‌دهد که چگونه گرایش به همبستگی اجتماعی موجب شکل‌گیری نهاد دینی می‌شود (ر.ک: همو، ۱۳۹۴، «ب»). از سوی دیگر می‌توان این رفتارهای خصوصی علنی‌شده را نوعی آیین تشرف نیز به شمار آورد.

واکنش پسر روستایی در برابر رقص امیر و شادی و سرخوشی بقیه، نگاه خیره‌ای آمیخته با حسرت و حیرت است. جمع کمترین توجهی به حضور یک غریبه در میان خود ندارد و حضور پسر روستایی هیچ اختلالی در حریم خصوصی آنها ایجاد نمی‌کند. نگاه خیره پسر روستایی نشان می‌دهد او به خوبی از فاصله‌ای که با این گروه دارد، آگاه است؛ فاصله‌ای آن قدر زیاد که می‌تواند حضور پسر روستایی در ویلا را به حال تعلیق در آورد. تکرار این نمایش‌ها در حضور دیگرانی که می‌توان حضورشان را نادیده گرفت، یکی از منابع لذت در جمع بودن و وسیله‌ای برای بازتولید انسجام خیالی گروه است. گروه برای حفظ انسجامش، به نمایش کیف خاصی که در انحصار خود دارد، نیازمند است؛ بنابراین با وجود اینکه حضور پسر روستایی نادیده گرفته شده، اما این نمایش برای او در حال اجرا شدن است. پسر روستایی نماد اجتماع روستایی و طبیعتی است که گروه دوستی با حفظ فاصله‌ای غیرمسئولانه از آن لذت می‌برد.

الی نیز مخاطب دیگر این نمایش است که در این گروه، جایگاهی بینابینی دارد. از یک سو عضوی از گروهی است که با آنها به مسافرت آمده و از سوی دیگر با گروه به اندازه‌ای صمیمی نیست که خود را - مانند دیگران - عضوی از آن بداند. این جایگاه بینابینی مانع از این می‌شود که با او مانند پسر روستایی رفتار کنند. حضور او را نمی‌توان نادیده گرفت؛ اما چون کاملاً عضو گروه به شمار نمی‌آید، نمی‌تواند مانند دیگران در

شادی سهیم شود. در چنین وضعیتی، رقص امیر و احمد و منوچهر او را معذب می‌کند. الی نمی‌تواند مانند پسر روستایی به رقص و پایکوبی خیره شود و هر دو بار به بهانه‌ای جمع را ترک می‌کند.

نسبت دو صحنه رقص و پایکوبی با الی، یادآور آیین‌های منحرفانه پذیرش یا پاگشایی (initiation rituals) است. در این آیین‌ها فرد باید شکنجه یا تحقیری را از سر بگذراند که به موجب آن اجازه می‌یابد به عضویت گروه درآید. الی باید چه واکنشی در برابر رقصیدن ناگهانی مردها از خود نشان دهد؟! او نمی‌تواند مانند پسر روستایی بی تفاوت بماند و ناظری بی‌طرف باشد. از سوی دیگر نمی‌تواند در شادی و سرخوشی دوستان جدیدش مانند آنها سهیم شود. سهیم شدن در این شادی بدین معناست که جایگاهش به عنوان یک غریبه را کنار بگذارد و بی مقدمه خود را با دیگران یکی کند؛ این کار درعین حال که برای الی تحقیرآمیز خواهد بود، ممکن است به واکنش سرد جمع و طرد الی نیز بینجامد. جمع با به نمایش گذاشتن کیفیت خصوصی‌اش، الی را به این سرخوشی و سهیم شدن در آن دعوت می‌کند؛ ولی بی تفاوتی گروه به الی - با وجود این دعوت ضمنی - بر ابهام و دوپهلویی این دعوت دلالت دارد. این بی تفاوتی نشان می‌دهد گروه همچنان فاصله خود از الی را حفظ کرده و درعین حال او را به سهیم شدن در این سرخوشی فرا می‌خواند. وضعیت بینایی که به این صورت برای الی پدید می‌آید، محصول بی‌مبالاتی کسانی است که همبستگی‌شان را در درجه نخست به حضور یک ناظر بیرونی مدیون‌اند؛ ناظری که گواهی دهد آنان در حال لذت بردن‌اند. هر دو بار، امیر است که با رفتارهایش رقص و آواز را آغاز می‌کند و تنها امیر است که در طول فیلم هیچ دیالوگ مشترکی با الی ندارد. کسی که بیش از همه الی را در طول سفر نادیده می‌گیرد، بیش از همه مایل به نشان دادن کیفیت خصوصی خود و دوستانش است؛ بنابراین هر دو شکل به نمایش گذاشتن کیفیت خصوصی، بر الی متمرکز است. از یک سو الی موضوع گفت‌وگوها و گمانه‌زنی‌ها و متلک‌پرانی‌های غیررسمی جمع است و از سوی دیگر، سرخوشی و شادی و لودگی جمع، الی را به مشارکت دعوت می‌کند. در هر دو حالت، الی راهی ندارد؛ جز آنکه یا سکوت کند و یا به بهانه‌ای جمع را ترک کند.

این فیلم بیش از آنکه درباره الی باشد، درباره سپیده است. اگرچه در ظاهر تصمیمات به‌طور جمعی گرفته می‌شود؛ ولی در عمل سپیده است که برای همه چیز برنامه‌ریزی می‌کند

و در مواردی که خودش تشخیص دهد، جمع را در برابر عمل انجام شده قرار می‌دهد. نقش سپیده در اتفاقاتی که در طول فیلم برای جمع می‌افتد، نشان می‌دهد همیشه پای یک زن در میان است. او بدون مشورت با دیگران، برای سفر سه‌روزه‌شان به شمال فقط یک روز ویلا رزرو می‌کند. با وجود اینکه الی هنوز با نامزدش ارتباط دارد، او را با اصرار به شمال می‌آورد تا با احمد آشنا کند و بر خلاف قول و قراری که با او گذاشته، همه چیز را به دوستانش می‌گوید. سپیده - بر خلاف قول و قراری که با الی گذاشته - اجازه نمی‌دهد الی پس از یک روز به تهران بازگردد و ساک او را در کابینت آشپزخانه پنهان می‌کند تا مانع رفتنش شود. پس از غرق شدن الی هم موبایلش را پنهان می‌کند تا کسی نفهمد او با وجود داشتن نامزد به این سفر آمده است و پس از اینکه معلوم می‌شود الی نامزد داشته، می‌کوشد جمع را متقاعد کند و انمود کنند از نامزد داشتن الی باخبر بوده‌اند.

تنها کسی که از رفتارهای سپیده ناراحت و دلخور می‌شود، همسرش امیر است. این ناراحتی و دلخوری تا پایان فیلم به مشاجره‌های لفظی تند و دست‌آخر کتک خوردن سپیده می‌انجامد. امیر از اینکه همسرش در همه کارها دخالت می‌کند و اعضای گروه نیز برای انجام هر کاری از سفر رفتن و بلیت خریدن گرفته تا ازدواج کردن به سپیده رجوع می‌کنند، ناراضی و عصبانی است. امیر درک نمی‌کند چرا احمد برای ازدواج مجدد باید از سپیده و نه کس دیگری کمک بخواهد و چرا سپیده باید بدون هماهنگی با او، الی را به سفر دعوت کند و اساساً چرا همیشه و در هر کاری سپیده و نه کس دیگری باید در حال مداخله کردن باشد.

پس از آنکه جنازه الی پیدا نمی‌شود، امیر پیشنهاد می‌کند با خانه الی در تهران تماس بگیرند. چون پیدا نشدن جسد، این احتمال را تقویت می‌کند که الی بی‌خبر آنها را ترک کرده باشد. پس از این پیشنهاد، سپیده احمد را با خود همراه می‌کند تا با هم به خانه سرایدار ویلا بروند و با تهران تماس بگیرند؛ اما امیر با رفتن سپیده به شدت مخالف است. سپیده در پاسخ می‌گوید: «امیر جان! یک زن زنگ بزند بهتر است». امیر در پاسخ می‌گوید: «اینجا زن جز سپیده کسی نیست؟!». نازی قبول می‌کند برای زنگ زدن با احمد برود؛ اما احمد قبول نمی‌کند و منوچهر را با خود می‌برد. پیش از رفتن، شهره به سپیده می‌گوید: «من با آنها می‌روم»؛ اما سپیده در پاسخ می‌گوید: «احمد رفت». پس از آنکه احمد موفق می‌شود با برادر/ نامزد الی صحبت کند، به جمع می‌گوید که موقع رفتن به سر قرار

باید یک خانم همراهشان باشد. این بار هم سپیده با احمد همراه می‌شود. این دو صحنه علت دلخوری امیر را به خوبی نشان می‌دهد. ظاهراً حق با امیر است و در این جمع، جز سپیده هیچ زن دیگری وجود ندارد. سپیده در اتفاقات و پیشامدها نقش پررنگی دارد؛ در حالی که زنان دیگر در تصمیم‌گیری‌ها نقش چندانی ندارند.

به عقیده «داریان لیدر» یکی از تفاوت‌های مردان و زنان این است که زنان - بر خلاف مردان - نه به یک ابژه مشخص، بلکه به خود میل و فرایند میل‌ورزی میل می‌ورزند. برای یک زن، میل و رابطه بین زن و مرد مهم است، نه یک مرد یا زن خاص. به همین خاطر زنان به گرفتاری‌های رمانتیک دوستان خود علاقه زیادی نشان می‌دهند و در مقایسه با مردان با منطق میل و اقتضات آن آشنا ترند؛ اما این میل باید ارضاننده باقی بماند؛ چرا که ارضای میل به معنای نابودی آن است و نابودی میل باعث از بین رفتن موضوعی می‌شود که زن قصد کند و کاو در آن را دارد. در نتیجه یک زن رابطه‌اش را با یک مرد حفظ می‌کند؛ اما میل مرد را ارضاننده باقی می‌گذارد تا بتواند به ماهیت آن پی ببرد. از این دیدگاه، زن شروع به بازی کردن با مرد می‌کند؛ بازی‌ای که برای زن حکم یک برنامه تحقیقاتی برای کشف میل مرد را دارد. زن از این طریق می‌تواند دریابد که مرد از او چه ایده‌ای دارد. این وضعیت در مورد زنانی که برای اطرافیان خود به دنبال دوست یا شریک می‌گردند نیز صدق می‌کند. آنها از این طریق می‌توانند به این سؤال که میل دیگری معطوف به چیست، پاسخ دهند و برای این سؤال که زن بودن به چه معناست، پاسخ مناسبی بیابند. هر چند نباید از نظر دور داشت که پیامد چنین رویه‌ای تقلیل یافتن زن و زنانگی به فانتزی و فضای میل-ورزی مردانه است.

چنین زنی تمایل دارد نقاب نمادین مردان را از چهره‌شان بردارد تا بتواند آنها را در حالت ضعف و فقدانشان مشاهده کند. یکی از شکاف‌هایی که همواره تمامیت و انسجام سوژه را تهدید می‌کند، شکاف تقلیل‌ناپذیر میان بعد نمادین و خیالی هویت سوژه است. سوژه همواره می‌کوشد بر اساس هویت‌یابی و یکی شدن با یک جایگاه نمادین، انسجام هویت خود را در برابر نگاه دیگری بزرگ به نمایش بگذارد. این هویت‌یابی زمانی با موفقیت به انجام می‌رسد که سوژه بتواند امیال و خواسته‌های غیرمرتبط خود با این جایگاه را سرکوب کند و به‌طور کامل در خدمت این جایگاه قرار گیرد. از آنجا که تحقق چنین هدفی ناممکن است، سوژه همواره بین جایگاه نمادین و وجوه انضمامی - خیالی هستی

خود در تعارض باقی می‌ماند. به همین علت، سوژه هیچ‌گاه به‌طور کامل با هویت نمادینش یکی نمی‌شود.

یک زن با علم به چنین شکافی در پی برداشتن نقاب از چهره مرد است. میل به برداشتن این نقاب، ناشی از شکافی است که مرد را بین نقابش و آنچه در زیر آن پنهان شده، دوپاره کرده است. لیدر از مثال پلیسی که سر چهارراه ایستاده، استفاده می‌کند. یک مرد در چهره پلیس، نماینده قانون را می‌بیند که عمل به دستورهایش به معنای پیروی از اقتداری است که آن را نمایندگی می‌کند؛ اما یک زن در چهره پلیس، نه نماینده قانون، بلکه مرد بیچاره‌ای را می‌بیند که یونیفورمی به تن کرده است. آنچه به این وضعیت بعدی آبرونیک می‌بخشد، این است که چنین زنی تنها از طریق زدن نقاب به چهره‌اش می‌تواند وجود داشته باشد و در پی برداشتن نقاب از چهره مردان باشد. اگر تمرکز بر فرایند میل‌ورزی باعث تقلیل یافتن زنانگی به فانتزی مردانه می‌شود، زن برای ورود به این فانتزی راهی ندارد؛ مگر اینکه نقابی به چهره بزند تا بتواند به فضای خیال مردانه راه یابد (Leader, 1996, p.174). در فیلم «درباره‌الی»، سپیده نمود بارز چنین زنی است.

تمام برنامه‌ریزی‌ها و تصمیم‌گیری‌های اصلی در گروه با مداخله سپیده انجام می‌شود. این مداخله معمولاً غیررسمی است و سپیده هرگونه که دلش بخواهد برای جمع تصمیم می‌گیرد؛ از این رو محرک اصلی در به جریان انداختن زیرلایه وقیح گروه و کسب لذت از آن، سپیده است. سپیده گروه را بر اساس سطح غیررسمی آن مدیریت می‌کند. آنچه برای او جذابیت دارد، هدایت و کنترل میل‌ورزی آدم‌هاست. به همین علت تنها اوست که برای احمد به دنبال همسر مناسب می‌گردد. یافتن همسر مناسب برای احمد برنامه تحقیقاتی سپیده است تا بتواند به واسطه آن، به جست‌وجو در ذات زنانگی پردازد. به بیان دیگر سپیده نیز در پی کشف ذات زنانگی از راه مایمیسیس است؛ زنانگی‌ای که تنها از طریق غور و تأمل در فانتزی مردانه به دست می‌آید. با اینکه زنان دیگری نیز در جمع حضور دارند، هیچ کدام برای سپیده در جایگاهی قرار ندارند که بتوانند پاسخی برای پرسش «یک زن چیست؟» به شمار روند. از میان مردان گروه، سپیده تنها به واسطه احمد می‌تواند برنامه تحقیقاتی‌اش را پیش ببرد. علت اهمیت احمد و ازدواجش برای سپیده، غیررسمی و پنهانی بودن رابطه‌ای است که از سوی سپیده به منبع کیف وقیح گروه تبدیل شده است. بیوند زدن احمد و الی، هم باعث بازتولید انسجام و قوام گروه می‌شود و هم کنجکاوی سپیده را

ارضا می‌کند.

به نظر می‌رسد رابطه سپیده و امیر بر همین اساس دچار چالش و تنش شده است. سپیده می‌خواهد با کنار زدن نقاب نمادینی که مردان به چهره دارند، شاهد بی‌دست‌وپایی و درماندگی آنان در لحظه میل‌ورزیشان باشد؛ اما امیر در برابر این میل سپیده مقاومت می‌کند و مهم‌تر اینکه انگار با بی‌تفاوتی‌اش پاسخ مناسب و راضی‌کننده‌ای به پرسش «یک زن چیست؟» به سپیده نمی‌دهد. به همین خاطر است که سپیده برای یافتن پاسخی قانع‌کننده به سراغ مردان دیگری مانند احمد می‌رود.

زمانی که گروه به ویلای لب‌آب می‌رسند، امیر به دستشویی می‌رود و به سپیده می‌گوید مواظب باشد کسی وارد دستشویی نشود. چون دستشویی قفل ندارد. سپیده به شوخی در پاسخ می‌گوید: «دستشویشان را استفاده کنی، دیگر پس نمی‌گیرند». امیر می‌گوید: «یک کوچولو فقط»؛ اما سپیده به جای اینکه مراقب باشد کسی وارد دستشویی نشود، در دستشویی را باز می‌کند. امیر آشفته می‌شود و سپیده را «بی‌شعور» خطاب می‌کند. سپیده و امیر هر دو به این صحنه می‌خندند. سپیده صحنه را ترک می‌کند و به هیچ‌کس تذکر نمی‌دهد وارد دستشویی نشود. این صحنه به‌خوبی بیانگر تنش رابطه سپیده و امیر است. شوخی سپیده با امیر نشان‌دهنده خواسته سپیده از همسرش است. او می‌خواهد تشخیص و منزلتی که امیر برای خودش قایل است را در پرانتز بگذارد و امیر را به پسر بچه‌ای بی‌دست‌وپا تبدیل کند. لکان در پاسخ به پرسش فروید که «زن چه می‌خواهد؟» پاسخ می‌دهد «یک ارباب، ولی اربابی که زن بتواند بر آن مسلط باشد». آرزوی سپیده نیز داشتن چنین شوهری است. شوهری که در عین پشتیبانی و حمایت از سپیده، دست‌آموز و رام باشد و با باز شدن در دستشویی کنار بیاید. خندیدن احمد به این صحنه در کنار سپیده نیز نشان‌دهنده هماهنگی خواسته‌های این دو است؛ هماهنگی‌ای که بعدها باعث می‌شود امیر انگشت اتهامش بابت اتفاقاتی که افتاده را به سمت این دو نفر نشانه رود.

وقتی الی غرق می‌شود، امیر سپیده را به عنوان مسبب این اتفاق لعنت می‌کند و وقتی پس از کتک زدن سپیده با اعتراض احمد روبه‌رو می‌شود، با لحنی تحقیرآمیز به او می‌گوید: «تو یکی حرف نزن!». اعتراض امیر به این دو، ناشی از عصبانیت او از این مسئله است که تصمیمات خودسرانه سپیده به این اتفاقات انجامیده است. سپیده ناکامی‌اش در رابطه با امیر را که محصول مقاومت امیر برای حفظ شأن و منزلتش در برابر سپیده است، به

جمع فرافکنی می کند و می کوشد از طریق روابطش در گروه دوستی بر این ناکامی غلبه کند. او خبر آمدن الی به سفر و انگیزه آمدن او را به همه گفته و تنها امیر است که از ماجرا خبر ندارد. وقتی امیر از سپیده می پرسد آیا به بچه ها از قبل خبر نداده که الی با آنها به مسافرت می آید، سپیده پاسخ می دهد تا دیشب خودش هم مطمئن نبوده که الی آمدنی است یا نه؛ در صورتی که نه تنها سپیده به همه خبر آمدن الی را داده؛ بلکه همه را از قول و قرارهای پنهانی اش با الی نیز مطلع کرده و تنها امیر است که از هیچ چیز خبر ندارد.

در صحنه ای دیگر وقتی اعضای گروه بر سر ماندن یا نماندن در ویلای لب آب با هم گفت و گو می کنند، احمد پیشنهاد رأی گیری می دهد و سپیده نیز در این رأی گیری با او مشارکت می کند. نحوه رأی گیری و واکنش های سپیده و نوع برخوردش با امیر در این صحنه نیز گویای تنش میان این زوج است. احمد و سپیده نظر تک تک افراد را می پرسند؛ اما تا نوبت به آخرین نفر، یعنی امیر می رسد، سپیده بدون آنکه نظر امیر را بپرسد، پایان نظرسنجی و نتیجه را اعلام می کند. این در حالی است که احمد می خواهد نظرسنجی را ادامه دهد. در این صحنه نیز سپیده امیر را نادیده می گیرد و وقتی امیر با لحنی طنزگونه اعتراض می کند: «ما هم رأی بدیم واسه کی!» به جای آنکه نظر امیر را بپرسند، او را برای رقصیدن به وسط اتاق می آورند. سپیده امیر را در سطح مناسبات بین الاذهانی گروه نادیده می گیرد و جمع برای جبران این کار، او را در سطح خیالی بازنمایی می کند؛ یعنی از او می خواهد با نمایندگی کردن کیف خاص گروه، اثبات کند عضوی مهم و تعیین کننده در گروه است.

در این نظرسنجی شهره از ابتدا مخالفت خود را با ماندن در ویلا اعلام می کند. وقتی سپیده نظر پیمان را در این مورد می پرسد، پیمان به پیروی از همسرش شهره با ماندن در ویلا مخالفت می کند و به شوخی می گوید: «ما هم که آقامون میگن نه، نه دیگه!». این جمله با واکنش تحقیرآمیز سپیده روبه رو می شود که البته چون با شوخی همراه است، چندان ناراحت کننده جلوه نمی کند. سپیده پیمان را بابت تبعیت از همسرش تحقیر و سرزنش می کند؛ در حالی که دوست دارد امیر را به همین صورت تابع خود کند. در این دو صحنه، سپیده با حذف کردن امیر از فرایند تصمیم گیری در گروه، حضور او را خنثی و بی اهمیت جلوه می دهد. باز کردن در دستشویی و خندیدن به امیر دستپاچه، هم بسته نادیده گرفتن او در رأی گیری و تلاش برای برتری یافتن بر اوست. رفتار تحقیرآمیز سپیده با

پیمان نشان می‌دهد سپیده می‌خواهد تبعیت شوهر از زن را به امتیازی منحصر به خودش محدود کند؛ خواسته‌ای که نمود بارزش میل سپیده به در دست گرفتن رشته امور، فربه کردن هرچه بیشتر لایه غیررسمی روابط و قرار دادن جمع در برابر عمل انجام شده است. سپیده در عمل نشان می‌دهد در این جمع، زنی جز او وجود ندارد.

دل‌بستگی سپیده به مکمل وقیح روابط جمعی، در پایان فیلم، به روشنی آشکار می‌شود. پس از آنکه نامزد الی متوجه می‌شود الی را برای آشنا شدن با احمد به سفر آورده‌اند، سپیده اعتراف می‌کند از نامزد داشتن الی اطلاع داشته؛ اما به دیگران چیزی نگفته است. سپیده یک بار دیگر می‌کوشد جمع را در برابر عمل انجام شده قرار دهد و از آنها می‌خواهد برای حفظ آبروی الی وانمود کنند از نامزد داشتن الی مطلع بوده‌اند؛ اما جمع نمی‌پذیرد و امیر تلاش می‌کند سپیده را قانع کند چیزی در این مورد به نامزد الی نگوید. دست آخر وقتی نامزد الی از سپیده می‌پرسد آیا الی در واکنش به پیشنهاد سپیده برای آشنا شدن با احمد به نامزد داشتنش اشاره کرده یا نه، سپیده هم‌رنگ جماعت می‌شود و پاسخ منفی می‌دهد. او با وجود ژست انسان‌دوستانه‌اش - برای حفظ آبروی الی - به راز پنهان گروه دوستی‌اش وفادار می‌ماند و خود را بی‌خبر از همه‌جا نشان می‌دهد. سپیده اصرار دارد حقیقت را به نامزد الی بگوید؛ اما گفتن حقیقت به معنای فروپاشی گروه و ایجاد یک بحران جدید خواهد بود؛ بنابراین او رازی را که خودش ساخته، دوباره حفظ می‌کند تا همچنان مکمل وقیحی برای حفظ استمرار گروه وجود داشته باشد.

در این فیلم، هم‌ابژه کیف خصوصی گروه، یک زن است و هم صحنه‌گردان این کیف. سپیده الی را بازیچه کنجکاوی خود و تفریح و سرگرمی دوستانش می‌کند و تنها امیر است که از بابت خودسری‌های او دلخور و ناراضی است. هرچند خود امیر هم در لذت بردن از این کیف وقیح، دست کمی از همسرش ندارد. فیلم با تلاش بی‌فایده برای بیرون کشیدن ماشین از شن‌های ساحل به پایان می‌رسد. سپیده پس از دروغی که به نامزد الی گفته، پشیمان و گریان همچنان در آشپزخانه نشسته و تلاش بقیه برای بیرون کشیدن ماشین نیز بی‌فایده و بی‌حاصل است. سفری که قرار بود به خاطر حاشیه‌هایش جذاب و لذت‌بخش باشد، به خاطر همان حاشیه‌ها نابود می‌شود. سپیده با دروغ تعیین‌کننده‌اش، از جمع در برابر حاشیه‌های بیشتر محافظت می‌کند؛ اما این آدم‌ها راهی برای خروج از بن‌بست منحرفانه‌ای که به آن دچار هستند، نمی‌شناسند.

نتیجه‌گیری

این مقاله در پی شناسایی هویت‌یابی جنسیتی در یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمایی دهه هشتاد بود. خانواده با وجود جایگاه مهم و تعیین‌کننده‌اش در جامعه، ممکن است به علت‌های گوناگون دچار نابسامانی و اختلال شود. این نابسامانی و اختلال می‌تواند با سرایت به نهادهای دیگر جامعه، آنها را دچار اختلال کند. در فیلم «درباره‌الی» بخشی از تنش‌ها و معضلات موجود در خانواده‌ها به تصویر کشیده و برساخت شده که گویی افراد، راه‌حلی برایش ندارند. معضل‌ها و تنش‌های مطرح شده در این فیلم، از جمله مسائلی است که بسیاری از خانواده‌های ایرانی با آن دست‌به‌گریبان‌اند و تردیدی نیست که گام نخست برای حل و فصل این معضلات، شناخت آنهاست و سینما رسانه‌ای است که می‌تواند این شناخت را به شکل نسبی فراهم آورد. البته نباید در مسائل و مشکلاتی که دامنگیر خانواده شده، اغراق کرد. خانواده در ایران - به‌غم برخی مشکلات و کاستی‌ها - همچنان نهادی تأثیرگذار و باثبات است و در انتقال نظام‌های ارزشی و فرهنگی نقشی انکارناپذیر دارد.

تفسیر فیلم «درباره‌الی» به‌خوبی نشان می‌دهد نوع هویت‌یابی غالب زنانه حول محور انحراف می‌چرخد و شیوع و رواج چنین انحرافی را در یک گروه دوستی دانشگاهی نشان می‌دهد. آنچه سفر شمال را برای این گروه دوستی جذاب و هیجان‌آور می‌کند، خیال-پردازی‌های منحرفانه‌ای است که در مورد الی و رابطه‌اش با احمد، دهان‌به‌دهان می‌چرخد. الی ابزار و بازیچه‌ای برای خوش‌گذرانی جمع است و سپیده این سطح غیررسمی روابط را با ماجراجویی‌های بی‌پایانش مدیریت می‌کند. درباره‌الی داستان تبدیل شدن یک زن به ابژه کیف و کام‌جویی منحرفانه یک گروه به دست یک زن دیگر است.

این فیلم بحرانی را نشان می‌دهد که بر روابط اجتماعی در ایران سایه افکنده است. یک سفر دسته‌جمعی یا مشکلات و تنش‌های موجود بین زن و شوهر، تجربه‌هایی آشنا و ملموس هستند که در این فیلم به تصویر کشیده شده است؛ از این رو می‌توان ادعا کرد این فیلم از یک‌سو به تنش‌ها و بن‌بست‌هایی اشاره می‌کند که جامعه ایران در حال حاضر به آن دچار است و از سوی دیگر مسئله‌ای را برای جامعه برساخت می‌کند؛ مسئله‌ای که با علایق سازنده فیلم همخوانی دارد. در وضعیتی که اقتدار دیگری نمادین تضعیف شده باشد و افراد در تعامل روزمره با یکدیگر، به ضوابط و قواعد مشخصی متعهد نباشند، کمترین بحران و مشکلی در زندگی روزمره می‌تواند به آسانی به پا پس کشیدن از هر آنچه به‌ظاهر

مهم و حیاتی است، بینجامد. این فیلم بحران اخلاقی جاری در جامعه را به خوبی به تصویر می کشد و نشان می دهد چگونه آدم‌ها برای خلاص شدن از بحرانی که به آن دچار شده‌اند، ناخواسته به آن دامن می زنند. آنچه امکان حل و فصل چنین تنش‌ها و بحران‌هایی را دشوارتر می کند، آگاهی افراد از اشتباه بودن عملشان است. آدم‌های فیلم فرهادی می دانند که دارند اشتباه می کنند؛ اما - به رغم این آگاهی - به عمل اشتباه خود ادامه می دهند. این آگاهی هیچ تغییری در رفتار آدم‌ها پدید نمی آورد و صرفاً باعث می شود اشتباه خود را با عذاب وجدان و ملامت نفس ادامه دهند و تکرار کنند.

اگرچه فضای منحرفانه‌ای بر کل فیلم غالب است؛ اما این زن است که تصمیم‌های تعیین کننده و اصلی را می گیرد. این تصمیم‌ها که روند اصلی رویدادها و امور را تعیین می کنند، نشان می دهند که زنان - خواسته یا ناخواسته - مدیریت و کنترل اتفاقات و وقایع را در دست دارند و در بسیاری از موارد، مردان در برابر عمل انجام شده زنان قرار می گیرند. در این مقاله تلاش شده تحلیلی از وضعیت جامعه که در سینمای ایران بازنموده است، از نگاه روانکاوی ارائه شود. این در حالی است که این خوانش به شدت در فضای جامعه‌شناسی ایران غریب است. اگرچه یافته‌های ارزشمندی از این منظر ارائه شده؛ ولی این همه حقیقت در مورد هویت یابی جنسیتی در جامعه و حتی سینما نیست. در واقع کوشیده شده نشان داده شود که چگونه می توان با خوانش سمپلماتیک، سینمای ایران را تحلیل کرد و قطعاً یافته‌های آن را می توان با یافته‌های به دست آمده از مناظر دیگر مقایسه کرد. این امکان وجود دارد که سینمای ایران و از جمله فیلم سینمایی «درباره‌الی» را از دیدگاه‌های دیگر نیز نگریست و ابعاد دیگری از آن را معرفی کرد.

تلاش هستی‌ریک برای دستیابی به اقتدار منحصر به فرد زن در برابر مرد و مدیریت وی به عنوان کودک‌آموز زن، یکی از وجوه آسیب‌شناسانه جامعه ایران است که در این فیلم - آگاهانه یا ناآگاهانه - به تصویر کشیده شده است. این موضوع را در ابعاد دیگر مناسبات زن و مرد می توان مشاهده کرد. مسائل مرتبط با فسادهای اخلاقی که امروزه به شدت خانواده را تهدید می کند، با این موضوع قرابت بسیاری دارد.

در عین حال این فیلم نشان می دهد چگونه الی در عین حال که به فرد دیگری تعهد خانوادگی و زناشویی دارد، با جمع دوستان خانوادگی سپیده - به منظور بررسی آلترناتیو دیگری به جای نامزد یا شوهر عقدی اش - به سفر می رود. به چالش کشاندن غیرت

ناموسی در سینمای ایران رخداد تازه‌ای نیست. این امر در سینمای جهان نیز بسی دیرینه است. ارزش ناموس و غیرت ناموسی در فیلم‌های هیجکاک در دهه 20 میلادی تا فیلم‌های اخیر کارگردانان مشهور جهان به چالش کشیده شده است. اگرچه می‌توان به چالش کشیدن را باز نمود ماجرای جامعه در سینما قلمداد کرد، در عین حال اهتمام در جهت تغییر جامعه از طریق سینما نیز دور از ذهن نیست. در فیلم اصغر فرهادی نیز هر دو جنبه به چشم می‌خورد.

افزون بر نگاه فوق، می‌توان از نگاه سیاسی - اجتماعی نیز به فیلم درباره‌ی الی نگریست. نامزد الی فردی مذهبی است که الی مدتی است می‌خواهد از وی جدا شود و به همین منظور سپیده نقشه دیدار و آشنایی وی را با احمد برای وی فراهم می‌کند. مذهبی و خشن بودن نامزد الی چیزی نیست که در این فیلم نادیده گرفته شود. مذهبی بودنش با درخواست جایی برای نماز خواندن و خشن بودنش از طریق دعوا با خانمی که درخواست حرکت خودرویش را می‌کرد، نمایش داده می‌شود. «الی» الیمان یا نشانه رفتن از نامزد قبلی مذهبی به سمت احمد است که در آلمان زندگی می‌کند. اسم نامزد مذهبی و خشن «الی» علیرضاست که فقط در یک جای فیلم به آن اشاره می‌شود. وی به شدت بر سر مسئله‌ای غیرتی می‌شود و با دیگران درگیر می‌شود. عناوین مبهم و متناقضی در مورد وی از قبیل برادر یا نامزد «الی» و «این پسر» به کار می‌رود؛ اما فرد مذهبی مدرنی است؛ شلوار جین می‌پوشد و تی شرت بر تن دارد. الی هم که در وضعیت بینابین قرار دارد، نام کاملی ندارد. «الی» است که هم هویت ناقصی دارد و هم جهت دارد و به سمت جایی در حرکت است. الی شاید همان «الی» باشد. در حالی که همه بازگران اسم دارند و اسم کوچک آنها پی‌درپی در فیلم گفته می‌شود.

پدیده‌های اجتماعی را از چشم‌اندازهای گوناگونی می‌توان بررسی کرد. در اوضاعی که سرنوشت جوامع بیش‌ازپیش به سرنوشت جوامع دیگر و به‌طور کلی جامعه جهانی پیوند خورده است، بررسی پدیده‌ها از چشم‌اندازی فراملی ضروری و گریزناپذیر است. سنت-های جامعه‌شناسی عموماً با فرض وجود جامعه مدرن و چارچوب دولت - ملت به تأمل درباره‌ی وضعیت موجود می‌پردازند؛ اما اگر این تأملات را در چارچوبی فراملی قرار دهیم، پدیده‌های مورد بررسی معنای دیگری خواهند یافت. از این نگاه می‌توان گفت نادیده گرفتن چارچوب فراملی تحلیل، موجب پوشیده ماندن بخش تعیین‌کننده‌ای از واقعیت

مورد بررسی خواهد شد. نقص بسیاری از تحلیل‌های جامعه‌شناختی رایج آن است که در چارچوب مرزهای ملی می‌اندیشند، قدرت و اعمال آن را در چارچوب مرزهای ملی می‌بینند و به همین سبب بسیاری از ابعاد اعمال قدرت که فراملی است در چارچوب تحلیلی مورد توجه قرار نمی‌گیرد (انتظاری، 1389، ص 195). سینما نیز از این قاعده مستثنا نیست و چنانچه در پی فهم و تفسیر واقع‌بینانهٔ بازنمایی‌های سینمایی باشیم، باید به مطالعهٔ تأثیرات عوامل و متغیرهای فراملی و نقش آن در شکل‌گیری بازنمایی‌های سینمایی نیز بپردازیم. به بیان دیگر، تفسیر فیلم‌های سینمایی و رمزگشایی از پیامی که منتقل می‌کنند، مستلزم درپیش گرفتن دیدگاهی همه‌جانبه و کل‌نگر است.

تفسیر ارائه‌شده در این مقاله ممکن است بدبینانه به نظر برسد؛ ولی چنین تفسیری با تصور امکان مقاومت برای تغییر وضعیت موجود منافاتی ندارد. درعین حال نباید از دوپهلوی بودن تمهیداتی که زنان برای بهبود وضعیت خود به کار می‌گیرند، غفلت کرد. مقاومت در برابر وضعیت موجود ممکن است به درغلتیدن به مخمصه‌ای جدید بینجامد. از نظر لکان، کنش اصیل و ریشه‌ای، کنشی است که سوژه را از هرگونه ساختار ادیپی خارج کند. روشن است که چنین کنشی نیازمند چنان تغییرات بنیادینی است که تصورش در حال حاضر دشوار و حتی ناممکن است؛ اما غلبه بر تناقضات و محدودیت‌های موجود و تلاش برای منحل کردن معضلاتی که با آن دست‌به‌گریبانیم، امید به تحقق چنین چشم‌اندازی را تقویت می‌کند.

منابع و مآخذ

۱. احمدرش، رشید و احمد غلامی؛ «تحلیل جامعه‌شناختی چگونگی بازنمایی هویت فردی و جنسیتی در آثار سینمایی دهه ۱۳۸۰ ایران»؛ نشریه زن در فرهنگ و هنر، دوره ۵، شماره ۴، ۱۳۸۰، ص ۴۴۹-۴۶۶.
۲. انتظاری، اردشیر؛ «قطبی شدن به منزله جایگزینی برای مفهوم جهانی شدن»؛ فصلنامه سیاست، سال دوازدهم، شماره ۳۰، ۱۳۸۹، ص ۱۹۳-۲۱۸.
۳. دور کیم، امیل؛ درباره تقسیم کار اجتماعی؛ ترجمه باقر پرهام؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۴ «الف»
۴. —؛ صور بنیانی حیات دینی؛ ترجمه باقر پرهام؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۴ «ب»
۵. راودراد، اعظم و مسعود زندی؛ «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»؛ مجله جهانی رسانه؛ دوره ۱، شماره ۲، ۱۳۸۵، ص ۱-۲۷.
۶. ژیزک، اسلاوی؛ رخداد: مجموعه مقالات؛ ترجمه مراد فرهادپور و دیگران؛ نشر گام نو، ۱۳۸۴.
۷. —؛ وحشت از اشک‌های واقعی؛ ترجمه فتاح محمدی؛ نشر هزاره سوم، ۱۳۸۸ «الف».
۸. —؛ کژنگریستن؛ ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی؛ نشر رخداد نو، ۱۳۸۸ «ب».
۹. سالکل رناتا؛ درباره اضطراب؛ ترجمه عباس خورشیدنام و سیاوش طلایی‌زاده؛ تهران: نشر شوند، ۱۳۹۶.
۱۰. سلطانی گرد فرامرزی، مهدی؛ «زنان در سینمای ایران»؛ مجله هنرهای زیبا، شماره ۱۸، ص ۸۷-۹۸.
۱۱. عموزاده، محمد و نسیم اسفندیاری؛ «بازنمون هویت اجتماعی در رسانه: بررسی روند تغییرات هویت اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی»؛ مجله زن در فرهنگ و

منر، دوره ۷، شماره ۳، ۱۳۹۱، ص ۱۱۹-۱۳۸.

۱۲. کراکاتر، زیگفريد؛ *از کاليجاری تا هیتلر: تاریخ روان‌شناسی سینمای آلمان*؛ ترجمه فتح‌الله جعفری جوزانی؛ حوزه هنری، ۱۳۷۷.

۱۳. مایرز، تونی؛ *اسلاوی ژیریک*؛ ترجمه فتح محمدی؛ نشر هزاره سوم، ۱۳۸۵.

14. Butler Rex; Slavoj Zizek; Continuum, 2005.

15. Lacan Jacques; *The seminar of Jacques Lacan, Book II: The ego in Freud, s Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, 1988.

16. Leader Darian; *Why Do Women Write More Letters Than They Post?*; Faber and Faber, 1996.

17. Vighi Fabio; *Critical Theory and Film Rethinking Ideology Through Film Noir*; Bloomsbury Publishing Inc, 2012.

18. Wright Edmond and Wright Elizabeth (eds.); *The Zizek Reader*; Blackwell, 1999.

19. Zizek Slavoj; *Did Somebody Say Totalitarianism?*; Verso, 2010.

20. Zizek Slavoj; *On Belief*; Routledge, 2001.

21. Zizek Slavoj; *The Sublime Object of Ideology*; Verso, 2008.