زنانگی و مردانگی در جامعه افغانستان:
تحلیل گفتمان فیلم سنگ صبور

حسن بشیر[۱]، سیدباقر حسینی[۲]

چکیده

آیا فیلم«سنگ صبور» بیان‌کننده ماهیت واقعی زندگی زناشویی جامعه افغانستان است؟ برای جواب به این سؤال و اینکه آیا شخصیت‌ها و کارکردهای زن و مرد در این فیلم، نشان‌دهنده فرهنگ مردان و زنان افغانی هست یا خیر؛ مفاهیم تشکیل دهندهٔ مردانگی و زنانگی دیالوگ‌های یکی از معروف‌ترین فیلم‌های افغانی به نام «سنگ صبور» با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی لاکلاو و موف و با نظریه روان‌کاوانه «کارن هورنای» و نظریه انتقادی شرق‌شناسی تحلیل شده‌اند. فیلم سنگ صبور، زندگی زناشویی یک مرد جنگی مجروح و همسرش را در زمان جنگ‌های داخلی در شهرکابل بازنمایی می‌کند. تحلیل انجام گرفته بیانگر این است که مفاهیم زنانگی و مردانگی بازنمایی شده در سنگ صبور نمایان‌گر ماهیت فرهنگ روابط زناشوهری افغانی‌ها نیست. البته، شیوه‌های گفتمانی، به‌خصوص گفتمان رد و بدل شده میان مرد مجروح جنگی و همسرش بیانگر بخشی از گفتمان حاکم در افغانستان است که نمی‌توان آن‌را تنها گفتمان حاکم دانست.

واژه‌های کلیدی

فیلم سنگ صبور، اقتدار، زنانگی، مردانگی، افغانستان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۰۵

۱. دانشیار دانشگاه امام صادق(ع) Email: bashir@isu.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) Email: s.ba.hussaini@gmail.com

مقدمه

برای مطالعات فرهنگی، بررسی حوزهٔ مطالعاتی ارتباطات، از طریق مطالعات انتقادی و شناخت واقعی فرهنگ‌ها، حائز اهمیت است. به‌همین دلیل فیلم سنگ صبور تحلیل گفتمان انتقادی تحلیل شد.

دربارهٔ فیلم سنگ صبور چندین نقد روزنامه‌نگارانه نوشته شده است. از جمله هفته‌نامه ادبی سیمرغ این فیلم را داستان زن افغانی توصیف کرده‌است: «فیلم سنگ صبور روایت دو بعدی است: روایتگری از یک دوره تاریخی با تمام مصائب آن و بُعد دیگر، سرگذشت و داستان واقعی زندگی زنان به‌منزلهٔ قشر همیشه محکوم و تحت ستم و ... ارائه تصویر مطابق با واقعیت از وضعیت زن.... در این فیلم داستان غم‌انگیز جنس زن را در افغانستان مشاهده می‌کنیم...» (وبسایت سیمرغ، ۱۳۹۲).

عده‌ای این اثر را «تابوشکن» سنت‌های افغانی خوانده‌اند: «آنچه زن جوان بر بالین شوهر بی‌حرکت و خاموش خود نقل می‌کند سرگذشت زنی است که در چرخهٔ فرسایندهٔ نظام مردسالار افغانستان افتاده و در هر قدم زندگی خود در درون این چرخهٔ خشن و بی‌رحم خرد شده است. هم برای آنکه از سنگینی این نظم ناتوان‌کننده بر شانه‌های خود بکاهد، گاهی چاره‌جویی‌هایی کرده است که اینک از بازگفتن‌شان در محضر شوهر ناتوان خود نمی‌شرمد و نمی‌ترسد. مثلاً به شوهر خود ـ که حالا می‌فهمیم عقیم بوده ـ می‌گوید که آن دو دختر از او نیستند. از مرد دیگری هستند...» (وبسایت رهانه، ۱۳۹۲).

برخی از آنان، این فیلم را به‌مثابه متن شناور و غیرمرتبط با بستر فرهنگی افغانستان دانسته‌اند. عتیق رحیمی، کارگردان فیلم و نویسنده داستانی که فیلم بر اساس آن نوشته شده است ـ سنگ صبور ـ از این دسته است. وی در مصاحبه با وبسایت هاف پست[1] در پاسخ به این سؤال که فیلم تا چه حد گویای وضعیت طولانی زنان افغانی است، اینگونه بیان کرده است: «این [سنگ صبور] یک فیلم خیالی است دربارهٔ یک زن. برخی از زنان ممکن است خود را در آن ببینند، برخی نه. پروا ندارد. آیا می‌توانیم بگوییم که لئوی تولستوی می‌توانست واقعاً خواسته‌های تمام زنان روس را بیان کند؟.... البته، قبل از نوشتن آن کتاب [داستان سنگ صبور] من پژوهش‌هایی درباره افغانستان کرده‌ام. من زنان را ملاقات کرده‌ام، من قصه‌ها و مستندات آن‌ها را جمع کرده‌ام... اما؛ این کارها به من اجازه نمی‌دهند تا بگویم که این فیلم نمایانگر زندگی

1. The Huff post

روابط جنسی زنان افغانستان است. نمی‌توانم بگویم که آیا چنین زنی وجود داشته باشد. او؛ اما، زنی‌است که تصور می‌کردم در همچون شرایطی در همچون فرهنگی می‌تواند وجود داشته باشد» (رحیمی، ۲۰۱۳: وبسایت اییونسینما.کام). اکنون با قراردادن گفتارهای کارگردان به ناقدان چگونه می‌توان به واقعیت‌های پیام‌های این فیلم دست یافت؟ کدام گفتار به واقعیت نزدیک‌تر است؟ برداشت نقدنویسان روزنامه‌نگار ـ ادیب یا کارگردان فیلم؟ دو طرف تنها بر اساس ادعا سخن گفته‌اند. گفته‌های آنان زمینه‌های مستدل و نظری ندارد و مفاهیم پایه‌ای این ادعاها یا نامعلوم‌اند یا روشمند نیستند. با نگاه پژوهشی اکادمیک نمی‌توان هر دوی این ادعاها را پذیرفت. به همین دلیل در این مقاله تلاش کرده‌ایم با استفاده از مفاهیم روان‌کاوی کارن هورنای در قالب تحلیل گفتمان انتقادی لاکلاو و موف دریابیم که آیا زنانگی و مردانگی بازنمایی شده در فیلم سنگ صبور مطابق با فرهنگ زناشوهری افغانی‌ها توافق دارد یا خیر. برای درک بیشتر محتوای فیلم خلاصه‌ای از رخدادهای فیلم آورده می‌شود.

«فیلم دو شخصیت اصلی دارد: گلشیفته فراهانی در نقش همسر شوهری مجاهد که در دعوای شخصی گلوله خورده (به پس کله‌اش) و از آن پس بی‌حرکت و بی‌زبان شده است. این زن دو دختر خردسال دارد و کارش پرستاری از شوهرش است. روزها می‌گذرند، اما مرد مثل جنازه‌ای با چشم و دهان باز همچنان خوابیده و ساکت و ساکن است... زندگی زن جوان، در دو قالب تصویر می‌شود: یکی در قالب آنچه همان روزها در محیط زندگی‌اش می‌گذرد (در پرستاری‌اش، در رابطهٔ او با کودکان‌اش، در جنگی که در شهر جریان دارد، در ترس و حرمان روزمره‌اش). دیگری در قالب قصه‌ها و خاطره‌ها و شکوه‌های او به شوهر ساکت شده‌اش.... واقعیت‌های جاری در زندگی زن جوان را در شعاع روایت‌هایی می‌فهمیم که او بر بالین شوهر خاموش نقل می‌کند. در یکی از جنگ‌ها یکی از مردان مسلح به زن جوان تجاوز می‌کند ....

زن جوان برای اینکه تهمت عقامت (عقیم بودن) به شوهرش نرسد، با مرد یا مردان دیگری می‌خوابد و بچه‌دار می‌شود. این را حالا بر بالین شوهر خود می‌گوید. زن جوان با مرد تفنگداری که بار اول به او تجاوز کرده بود نیز رفته رفته مهربان می‌شود و سعی می‌کند دردها و داغ‌های آن مرد بی‌تجربه و عطش‌زده و ستم‌دیده را نیز بشناسد. زن جوان هم با آن مرد می‌خوابد و هم بر بالین شوهر نیازمند به پرستاری‌اش حاضر می‌شود؛ هم خشم و کینه و حرمان راه می‌بردش، هم هوس و احساس گناه. از یک طرف، وضعیت شوهرش به او آزادی بخشیده تا دهان و عاطفهٔ

قفل شده‌اش را باز کند و زخم‌های کهنهٔ درون خود را به روشنی بیاورد. از طرفی دیگر، به چیزی در آن رابطه‌ای که میان او و شوهرش هست تعلق خاطر دارد و به همین علت نزد شوهری که دیگر هیچ‌کاری ازش برنمی‌آید، می‌ماند. در جریان این گفتن‌ها، درجایی، شوهر او جان می‌گیرد و در میانهٔ اعترافات زن جوان ابتدا دست او را می‌گیرد و پس از آن با یکی از دست‌های نیرومند خود گلوی زن جوان را به سختی می‌فشارد. زن دست و پا می‌زند و آن‌گاه دشنه‌ای را در پشت مرد فرو می‌کند و فیلم تمام می‌شود (برگرفته و تلخیص از وبسایت رهانه، ۱۳۹۲).

نگاه نظری و تفاوت نقل‌قول‌های ذکرشده می‌رسانند که تم و مایهٔ اصلی فیلم، مفاهیم متخاصم مردانگی و زنانگی است که به اشکال مختلف بازنمایی شده است و توافق عمومی روی بارهای معنایی و مفهومی آن‌ها وجود ندارد؛ البته، به نظر می رسد که باید این‌طور نیز باشد.

جان‌فیسک می‌گویدکه کالاهای فرهنگی در دو حوزهٔ اقتصادی متقارن«حوزهٔ مالی» و «حوزهٔ فرهنگی» گردش می‌کنند.«... و اقتصاد فرهنگی معطوف به استفاده از کالاها، یعنی «معانی آنها، لذت‌هایی که افاده می‌کنند و هویت‌های اجتماعی‌ای که بر می‌سازند» (استوری، ۱۳۸۹ :۷۲) است. بنابرین، به گفتهٔ جان فیسک مخاطبان یک کالای فرهنگی می‌توانند از عین کالا برداشت‌های متفاوت داشته باشند. وی می‌گوید: «می‌توان صاحب ثروت شد، اما تصاحب معنا و لذت، کاری بسیار دشوار است» (استوری، ۱۳۸۹ :۷۳).

پس با آنکه کارگردان فیلم خواسته باشد «داستان غم‌انگیز جنس زن» در افغانستان را به نمایش بگذارد، نقدنویسان هم نظریات خود را ـ بدون در نظرداشت دیدگاه کارگردان– دارند؛ اما سؤالی که باقی است، این است که ادعای کارگردان و نقدنویسان به چه اندازه به واقعیت مسئله نزدیک‌تر است؟

با توجه به گزاره‌های گفته شده، باید این فیلم را با یکی از روش‌های مناسب ـ در این مقاله، از تحلیل گفتمان انتقادی ـ بررسی و تحلیل کرد. قبل از پرداختن به مفاهیم درونی فیلم، معرفی فیلم و سازندگان آن چاره‌ساز و ضروری است.

معرفی فیلم سنگ صبور

«سنگ صبور» به کارگردانی عتیق رحیمی، کارگردان افغان مقیم فرانسه، تهیه شده است. شات‌های داخل خانه، در مراکش و شات‌های بیرونی، در شهر کابل ضبط شده‌اند. این فیلم در

انگلستان و امریکا اکران شده است. بنابر گفتهٔ کارگردان فیلم با وبسایت هافینگ‌پست از طرف کمیته انتخاب فیلم افغانی به جشنواره اسکار فرستاده شد تا «افغانستان را [برای جهان] بازنمایی کند» (وبسایت رهانه، ۱۳۹۲).

برخی از افراد سهیم در تولید این فیلم، عبارت‌اند از:

فیلم نامه‌نویسان: عتیق رحیمی[1] و ژان کلود کاریر[2]؛

کارگردان: عتیق رحیمی؛

تهیه‌کنندگان: میشل ژنتل[3] و هانی فارسی[4]؛

بازیگران: گلشیفته فراهانی، مسیح مروت، حسینه بورگان[5]، حمید داودیان.

در ترکیب این تیم افرادی از کشورهای فرانسه، افغانستان و ایران حضور دارند. زبان فیلم، فارسی دری کابلی است. هرچند فیلمی را که نویسندگان این مقاله تماشا کرده‌اند، پانویس انگلیسی هم داشته است.

شرایط بازنمایی‌شدهٔ جامعه، خانواده و روابط زن و مرد

برای تحلیل انتقادی این فیلم، با روش لاکلاو و موف، باید شرایط عینی درون خانواده و بیرون از خانه را بررسی کرد، زیرا انگارهٔ فیلم از این فضاها گرفته شده است و گیرنده برای یافتن مصداق‌ها دوباره به دنبال همین فضاها خواهد رفت. به همین دلیل به توصیف حوادث داخل خانواده و بیرون از خانه می‌پردازیم.

در فضای جنگی شهر کابل، زنان اغلب در خانه بودند. در این فیلم نیز، جنگ، زن را مجبورکرده تا با شوهرش در خانه بسر برد. در شهر، آشوب جنگی برپا است. تانک‌ها خانه‌ها را خراب کرده و با کشتن افراد رابطه‌ها را گسسته‌اند. سربازان خستهٔ جنگ، به دنبال فروکش دادن نیازهای جنسی و مالی خود هستند. چنانچه زن، در یکی از سکانس‌های فیلم، با معرفی کردنش به نام فاحشه، از تجاوز جنسی نجات یافته؛ اما به دام نیاز جنسی سرباز دیگری می‌افتد. زن، در حضور شوهر محتضر، با سرباز رابطهٔ جنسی برقرار می‌کند. او، خاطرات چگونگی به میان آوردن

1. Atiq Rahimi
2. Jean-Claude Carriere
3. Micheal Jeantel
4. Hani FarsI
5. Hosneyah Borgan

دو دختر نامشروع را برای شوهرش بازگو می‌کند. زن می‌گوید که می‌ترسیده است شوهرش وی را به دلیل نازایی طلاق بدهد. تا اینکه درنهایت عمه‌اش زن و حاکم باشی محله، زن را با مرد جوانی در خانه‌ای تاریک انداخته‌اند و زن، برای هردو دخترش به همین شکل باردار شده است. زن، با یادآوری خاطرات گذشته، از شوهرش گلایه دارد که به خواسته‌های روانی و جنسی او پاسخگو نبوده است. زن، از افتادگی مرد هم خوشحال و هم نگران است، زیرا در این وضعیت وی می‌تواند تمام وقت را با شوهرش گپ زده و هر کار کند. از طرفی می‌ترسد که اگر شوهر زنده بماند، باز هم مانند سابق به وی بی‌اعتنا باشد و با او «مانند حیوان» رفتار کند.

از جنبهٔ دیگر و با توجه به روش روانکاوانه کارن هورنای، زن مهرجو است. پس به نیازهای مرد پاسخگوست. در حقیقت، زن با اظهار محبت و بوسیدن، حمام دادن و مراقبت از شوهرش، امیدهای سرکوب شدهٔ داشتن این تیپ همسر آرمانی را در فضای هژمونیک بر مرد و مردانگی [قسمتی از زمان فیلم] را مرتفع می‌سازد.

نشانه‌ها و گوشه‌های فیلم، مفهوم آنومی را نشان می‌دهند تا وجود وضعیت تقابلی در روابط میان زن و شوهر برای کسب اقتدار و هژمونی و وجود کژکارکردی در روابط آنها را بازنمایی کند. در این شرایط، جنسیت، نیاز و ارزش با هم تلفیق شده‌اند و زن و زنانگی را به میان آورده‌اند. همان‌گونه که فیلم نشان می‌دهد، شوهر به برخی از نیازهای اولیه زن پاسخگو بوده است، اما نمی‌توانسته به نیازهای مهرجویی و جنسی زن، پاسخ مناسب بدهد و او را باردار کند. به همین دلیل نیازمندی به داشتن شریک جنسی برای زن و داشتن فرزند و آبروی اجتماعی برای شوهر، مادرشوهر و عمه زن، به یک ارزش اساسی تبدیل شده است.

معمولاً «انسان وقتی دربارهٔ یک پدیده احساس نیازکند، آن پدیده برایش با ارزش می‌شود. مثلاً نیاز شدید جنسی و میل به داشتن یک همسر ، ازدواج را به یک ارزش تبدیل می‌کند. نیازها و ابزار ارضای آنها، همیشه بلافاصله بدون وسیله و ابزار، ارضاء نمی‌شوند، بلکه این کار در مراحل و با وسیله‌های مختلف و مکمل انجام می‌گیرد» (رفیع پور، ۱۳۸۷: ۳۰). بنابراین، انسان از هر وسیله‌ای برای رفع آن نیاز استفاده می‌کند. در زمان احتضار مرد، یک سرباز نیازهای جنسی و مالی زن را پاسخ می‌دهد. برعکس، سرباز هم نیازهای روانی و جنسی‌اش را با داشتن روابط نامشروع با زن، مرتفع می‌کند. زن نیز برای رفع نیاز داشتن فرزند، از راه نامشروع دارای فرزند شده است.

اطلاعات و توضیحاتی که در ادامه بیان می‌شود، برای آشنایی با روابط داخلی خانواده‌های افغانی است.

نگاهی به ساختار جمعیتی ـ اقتداری خانواده در فرهنگ افغانی

خانواده، پایهٔ اساسی جامعهٔ افغانستان را تشکیل می‌دهد. در داخل خانواده رسم این است که باید به مفاهیم و امتیازاتی چون سن، جنسیت، عزت مادربودن، علاقه به اطفال (به‌خصوص، اگر فرزند، پسر باشد) و جلوگیری از طلاق دادن احترام گذاشته شود.

هسته اساسی یک خانواده متشکل از مادرشوهر، پدرشوهر، خواهر (یا خواهران شوهر) و خود شوهر و عروس خانواده و فرزندان است. در میان زنان، کسی که دارای سن و موقعیت بالاتر است، دارای اعتبار خاصی است.

در گذشته، مردان افغانی چند زن اختیار می‌کردند، اما اکنون این رسم به سبب مشکلات اقتصادی و تغییر رسم‌ها کم‌رنگ شده است. یکی از موضوعاتی که منجر به چندزنی می‌شد، عقیم بودن زن بود. از نگاه اجتماعی، عقیم بودن زن به دید داغ سیاه به پیشانی زن، خانواده و شوهر دیده می‌شود. از طرفی، چون طلاق‌دادن یک رسم ناپسند دانسته می‌شود، مردان تلاش می‌کنند که با حفظ زن اول، برای فرار از نگاه سنگین جامعه به زندگی‌اش، زن دوم را نیز انتخاب کند (الساندرو مونسوتوی، ۲۰۰۱).

با این وضعیت، مرد صلاحیت و اختیارات خاصی در خانواده دارد، ولی علی‌رغم این وضعیت، اقتدار مردانه در میان خانواده‌های شهری و روستایی متفاوت است، زیرا در روستاها، زن همدوش با شوهرش کار می‌کند و مدیریت بخش مالی و اداره امور خانواده را نیز به عهده دارد. به این دلیل، درمقایسه با زنان شهری اقتدار بیشتری دارد. از نگاه فرهنگ و رفتار اجتماعی هم، چون افغانستان همزمان چندین مرحله گذار را می‌گذراند، برخی از موارد؛ از جمله در رفتار با زنان از هنجارهای جامعه کشت‌گر پیروی می‌کنند.«درجامعه کشت‌گر، دو جنس باهم وابستگی متقابل دارند؛ زیرا اغلب مردان قادر به پخت و پز نیستند و زنان هم نمی‌توانند بجنگند... نوعی معیار دوگانه جنسی قوی وجود دارد؛ طوری‌که به زنان، اغلب به چشم «دارایی»شخص نگریسته می‌شود و افتخار مردان، در گرو کنترل جمعیت زنان است.» (تری یاندیس،۱۳۹۱: ۲۰۸ و ۲۰۹).

بر عکس، در خانواده‌های طبقات عامه و میانی شهرها، اغلب مردان برای انجام کار و یافتن معاش روزانه از خانه بیرون آمده و زنان در خانه باقی می‌مانند. از زنان توقع می‌رود که به امور خانه‌داری (تربیت و پرورش اطفال، تهیه غذا و آماده کردن خانه برای پذیرایی از مهمانان) مشغول باشند.

زنان شهری برتری هژمونیک و اقتدارمردانه را به‌منزلهٔ پدیده‌ای می‌شناسند که شخصیت مردانه و عزت خانوادگی در بند آن است. بروز و ظهور هرگونه نشانه‌های معارض با این قاعده، نقض اقتدار و کنترل هژمونیک مردانه دانسته می‌شود. بنابراین، اگر این‌گونه طغیان‌ها در خانواده رخ دهد، وجهه اجتماعی خانواده خدشه‌دار می‌شود.

در فیلم سنگ صبور که بازنماکنندهٔ زندگی خانواده شهری است، وضعیت زنان از دیدگاه رفتار در جامعه کشت‌گری بازنمایی شده است. از طرفی کارگردان فیلم در مورد شخصیت زن در این فیلم گفته است: «زنی که می‌شورد، کسی خود را می‌یابد، کسی که قصه‌ها را بیان می‌کند، کسی که خواسته‌هایش، بدن‌اش را کشف می‌کند و به خود می‌آید» (وبسایت هاف پست، ۱۳۹۲).

از کنار هم قراردادن عامل‌ها نتیجه می‌گیریم که مایه و موضوع این فیلم در کابل (جامعه‌ای که برخی از مفاهیم و تسهیلات زندگی مدرن را دارد) ساخته شده است؛ تا یک محیط روستایی. شات‌های فیلم هم مصداق عینی ادعای ماست.

این نکته، از جمله تناقضات عینی در جامعه است که در فیلم هم رسوخ کرده است و یکی از مبانی تحلیل انتقادی این مقاله را نیز تشکیل می‌دهد. از سویی با توجه به اینکه افغانستان جزو جوامع جهان سومی به شمار می‌رود، در عین تجربه شهرنشینی، رگه‌هایی از سنت‌های جوامع کشت‌گر را نیز در آن دیده می‌شود. ازجملهٔ این سنت جوامع کشت‌گر که «اگر زنی با مردی رابطهٔ جنسی نامشروع برقرارکند، زندگیش تباه می‌شود.... سوء رفتار یک زن متأهل، همسرش را متأثر می‌کند و موجب خِفَت خانواده‌اش می‌شود. زن... وقتی به سن پیری می‌رسد، با داشتن چند عروس، سرکرده خانواده می‌شود و به اوج افتخار زنانگی دست می‌یابد» (تری یاندیس: ۱۳۹۱: ۲۰۹). در این فیلم هم دیده می‌شود که وقتی مرد از تمام رازهای زنش باخبر می‌شود؛ تلاش می‌کند زن را خفه کند. گویا متوجه این نکته می‌شود که این زن صلاحیت ندارد تا مالک دارایی‌اش باشد . به این ترتیب می‌خواهد عزت خانوادگی‌اش را حفظ کند.

از طرفی در شرایط آنومی جنگ در یک جامعه شهری، ممکن است چندین مفهوم گفتمان فیزیکی از فضای گفتمان‌گونگی برآمده و در مقطع خاص و کوتاهی به گفتمان بازنمایی‌شده در فیلم جان بدهد. در صورت عادی و در فضاهای روستایی (بیشتر از ۸۵ درصد افغانستان روستایی است) شکل‌گیری این گفتمان از نگاه هنجارهای اجتماعی اگر ناممکن نباشد، نادر خواهد بود. در شهرها هم، برای نمونه؛ آیا منطقی است که از نگاه عملی در فضای جنگی در قسمتی از شهر کابل فاحشه خانه‌ای وجود داشته باشد؟

برای لایه‌برداری از مفاهیم زنانگی و مردانگی در این فیلم، نحوه اجرایی کردن روش لاکلاو و موف در این مقاله را توضیح می‌دهیم.

چارچوب نظری و روشی

باتوجه به اینکه مسائل مربوط به گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی هم به‌مثابه چارچوب نظری و هم چارچوب روشی مطرح هستند، بنابراین توجه به گفتمان و تحلیل انتقادی آن یک رویکرد نظری- روشی به شمار می‌آید. به همین دلیل تعاریف مفهومی مرتبط با روش لاکلاو و موف برای فهم چارچوب نظری در اینجا آورده می‌شوند.

«یکی از مسائلی که در جامعهٔ معاصر به دنبال چرخش پسامدرن توجه بدان دو چندان اهمیت یافته، فرهنگ است. در دوران معاصر هر چیز، فرهنگی است و چون خود واقعیت اجتماعی از سنخ گفتمان است، بنابراین نظم اجتماعی از طریق فرهنگ ساخته می‌شود، مورد مخالفت قرارگرفته و بازتولید می‌شود» (قجری و نظری،۱۳۹۲: ۲۸).

با تحلیل گفتمان انتقادی به درک و فهم یک امر اجتماعی می‌رسیم. پس نحوهٔ بازنمایی زنانگی و مردانگی در فیلم سنگ صبور را به‌منزلهٔ عنوان یک امر اجتماعی (و خود فیلم به‌منزلهٔ کردار اجتماعی) را با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی تحلیل می‌کنیم. «انگاره کلی نظریه گفتمان این است که پدیده‌های اجتماعی هرگز تام و تمام نیستند. معانی هیچ‌گاه نمی‌توانند برای همیشه تثبیت شوند و این امر راه را برای کشمکش‌های همیشگی اجتماعی بر سر تعاریف جامعه و هویت باز می‌گذارد که چگونه تأثیرات اجتماعی به همراه دارد. وظیفه تحلیلگران گفتمان نشان دادن جریان این کشمکش‌ها بر سر تثبیت معنا در تمامی سطوح امر اجتماعی است» (یورگنسن و فیلیپس:۲۰۰۲، ۴۵ به نقل از سلطانی: ۱۳۸۹: ۵۴).

«نظریه گفتمان لاکلاو و موف اصولاً مبتنی بر تعبیری فوکویی از گفتمان است و مبیّن نوعی نظام معنایی کلان است که بخش‌هایی از حوزهٔ اجتماع را دربر می‌گیرد و اندیشه‌ها، احساسات و رفتارها گفتارِ موضوع‌ها و نهادها قرارگرفته و گفتمان را تحت سیطره خود می‌گیرد و به آنها شکل می دهد» (سلطانی، ۱۳۸۶ :۳). لاکلاو و موف می‌گویند که در تحلیل گفتمان انتقادی باید همیشه نظام بزرگتری از سیاست را در نظر بگیریم. در این نظام،کل حوزهٔ اجتماعی شبکه‌ای از فرایندها به شمار می‌آیند که معنا در درون آن خلق می‌شوند. در این دیدگاه، زبان

به شکل استعاره‌ای به تور ماهیگیری شبیه است. نشانه‌های زبانی گره‌هایی هستند که بر این تور زده شده‌اند. این گره‌ها از طریق قرارگرفتن در جایگاه‌های خاص و متفاوت بودن با سایرگره‌ها معنا می‌یابند. آنها می‌گویند که خلق معنا در فرایندی اجتماعی صورت می‌گیرد.

از نظرلاکلاو و موف «... فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی قابل فهم می‌شوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند. هیچ چیزی به خودی خود دارای هویت نیست، بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرار گرفته است، کسب می‌کند» (سلطانی، ۱۳۹۱ :۷۲). سنگ صبور برشی از زمان است که در آن با مفصل‌بندی شدن مفاهیم، مردانگی «دیگری» خوانده شده یا مسکوت مانده است و گفتمان زنانگی، به‌مثابه گفتمان«ما» جای آن‌را گرفته است.

اکنون نگاهی به مفاهیم روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه می‌اندازیم:

نقطه‌کانونی:«نشانه ممتازی است که نشانه‌های دیگر اطراف آن مرتب شده‌اند؛ نشانه‌های دیگر معنایشان را از ارتباط با نقطه کانونی به دست می‌آورند. برای نمونه، «بدن» یک نقطه کانونی است که حول آن خیلی معانی دیگر متبلور می شوند» (قجری و نظری، ۱۳۹۲ :۵۴).

مفصل‌بندی: عملی‌است که طی آن عناصر باهم ارتباط برقرار می‌کنند و در اثر این ارتباط، هویت به هویت جدیدی تبدیل می‌شود. برای مثال؛ عنصر«بدن» هویت معنایی‌اش را از طریق مفصل‌بندی با سایر عناصر می‌گیرد و صاحب معنای جدید می‌شود (فیلیپ و جورگن‌سن،۲۰۰۲: ۲۶).

لاکلاو و موف معتقدند که فرایند معناسازی اجتماعی، حلقهٔ بسته نیست. آنها می‌گویند که در یک زمان مقطعی می‌توان معنی عناصر و دقایق را بست. «انگاره انجماد و تمامیت هنوز به‌مثابه یک آرمان کاربرد دارد. آنچه که برای ظهور و کارکرد این آرمان ضروری است دال تهی است.» (دیوید هوراث و یانیس استاورکاکیس، ۲۰۰۰: ۷– ۹ به نقل از قجری و نظری،۱۳۹۲ :۵۶).

موقعیت‌های‌سوژه‌ای: گفتمان‌ها موقعیت‌هایی برای عناصر و دقایق مشخص می‌کنند. سوژه‌ها باید این موقعیت‌ها را به‌منزلهٔ موضوع اشغال کند. برای مثال؛ در میدان بحث دوم این تحقیق، زن علاوه‌بر داشتن هویت شریک رابطهٔ زناشوهری، عروس، مادر و دختر برادر عمه‌اش هم هست.

دال برتر: لاکلاو و موفه به تأثیر از لاکان، این مفهوم را بیان کرده‌اند و به آن «نقاط کانونی هویت» داده‌اند. در فیلم سنگ صبور، «زنانگی» و «مردانگی» به‌منزلهٔ «یک نمونه برای دال‌برتر است و گفتمان‌های مختلف محتواهای متعددی برای پرکردن این دال ارائه می‌دهند» (قجری و نظری،۱۳۹۲ :۵۶ به نقل از لاکلاو و موف، ۱۹۸۵: ۱۲).

«نقاط مرکزی (نقاط کانونی) هم دال‌های شناور به حساب می‌آیند، ولی تفاوت در این است که نقطهٔ مرکزی به حالتی اشاره دارد که معنای نشانه (زنانگی یا مردانگی) در میدان گفتمان‌های متفاوت برای تثبیت معنا، شناور و معلق است» (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۹).

دال شناور: «دال‌های شناور نشانه‌هایی‌اند که گفتمان‌های مختلف تلاش می‌کنند تا به آنها به شیوهٔ خاص خودشان معنا ببخشند» (فیلیپس و یورگنسن، ۲۰۰۲: ۲۸به نقل از سلطانی،۱۳۹۱: ۷۹). در فیلم سنگ صبور می‌توان «زنانگی» و «مردانگی» را به‌مثابه دال‌های شناور تعریف کرد که در هر گفتمان به شکلی خاصی معنی می‌شوند.

حوزهٔ‌گفتمان‌گونگی: «لاکلاو و موفه (۱۹۸۵: ۱۱۱) معانی احتمالی نشانه‌ها را که از گفتمان طرد می‌شوند را گفتمان‌گونگی می‌نامند. حوزهٔ گفتمان‌گونگی، معانی‌ای است که از یک گفتمان سرزیر می‌شوند؛ یعنی معانی‌ای که یک نشانه در گفتمان دیگری دارد یا داشته است، ولی از گفتمان موردنظر حذف و طرد شده‌اند تا یک‌دستی معنایی در آن گفتمان حاصل شود» (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۷– ۷۸). در این فیلم، جنگ (گفتمان فیزیکی شدید) به‌منزلهٔ یک گفتمان‌گونگی است؛ با آنکه در این فیلم آمده است؛ اما، دال‌ها طوری مفصل‌بندی شده‌اند که جنگ نرم و مخفی میان روابط زن و شوهر برجسته‌تر شود و خشونت‌های نظامی تنها در خدمت این جنگ نرم قرار گیرند.

عناصر: «عنصرها نشانه‌هایی هستند که در حوزهٔ گفتمان‌گونگی قرار دارند و دارای چندگانگی معنایی‌اند. در فیلم سنگ صبور «نکاح خنجری» عنصری است که در گفتمان شکل‌گیری رابطهٔ زناشوهری وارد شده است. از نگاه زن، نکاح خنجری بیانگر جنگ و خوی نظامی‌گرایانهٔ مرد است. به عبارت دیگر، مرد معادل با همین خنجر است و در روز عروسی، همین خنجر به نمایندگی از مرد در حجله زن گذاشته می‌شود. از طرفی مفاهیم طوری چیده شده‌اند که عین خنجر نماد شجاعت و دلیری مرد است. در آخرین سکانس‌های فیلم، چون زن با خنجر همسرش را می‌کشد، گویا این مفهوم را می‌رساند که خنجر (نماد) شجاعت، دلیری و وسیله مقابله را از مرد (حریف) گرفته است. از طرفی برای مرد و عرف این خنجر، نشان از شجاعت، یکه‌تازی و افتخارآفرینی است که زن به همین معنی غالب را در نظر دارد تا خنجر را از آن خود کند.

دقایق: «دقایق عناصری هستند که معنایشان در درون گفتمان و با مفصل‌بندی گفتمان تثبیت شده است» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۵۴).

برای مثال؛ زنانگی و مردانگی توصیف شده در این فیلم، از مفصل‌بندی مفاهیم و دال‌های

زیادی به میان آمده‌اند که ممکن است با دخالت دال‌های دیگر این مفصل‌بندی از هم پاشیده و مفهوم کنونی زنانگی و مردانگی دچار تفاوت شود.

«یک گفتمان تلاشی است برای تبدیل عناصر به وقته‌ها (دقایق) از طریق تقلیل چندگانگی معنایی‌شان به یک معنای کاملاً تثبیت شده»... در این حالت، نوعی از انسداد در معنای نشانه حاصل می‌شود و مانع از نوسانات معنایی آنها می شود» (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۹).

در سنگ صبور، گفتمان روابط زناشوهری غالب معرفی شده است. بین گفتمان روابط زناشوهری سه میدان بحث وجود دارند: ۱. جامعه ناهنجار ۲. خانواده (زن، مادر، فرزندان، عمه و شوهر) ۳. فضای خصوصی مرد مجروح و فضای ذهنی‌ای که زن از آن به نمایندگی خود و مرد، دیالوگ‌های فیلم را پیش می‌برد.

برای اینکه دریابیم مفاهیم مرتبط با زنانگی و مردانگی در میان رابطهٔ زناشوهری چگونه مفصل‌بندی شده‌اند با روش تحلیل گفتمان انتقادی لاکلاو و موفه، مفاهیم روانکاوانهٔ دیالوگ‌های «مهرجویی» و«برتری‌طلبی» دال‌های این سه میدان بحث تحلیل می‌شوند.

مفاهیم تشکیل‌دهنده اقتدار زنانگی و مردانگی در خانواده

دیالوگ‌های روابط زناشوهری با توجه به مفاهیم و مشخصات کلیدی«مهرجویی» و «برتری‌طلبی» دسته‌بندی شده‌اند. چون در این فیلم مطابق با روان‌کاوی کارن هورنای مصداق‌های مهرجویی در دیالوگ‌های مرتبط با «زن» و«زنانگی» و دیالوگ‌های برتری طلبی با مرد و «مردانگی» ربط دارند، مرد برتری طلب و زن مهرجو، بازنمایی شده‌اند. «نوع و وسعت و شدت این تضادها بستگی به محیطی که در آن زندگی می‌کنیم. اگر تمدنی قوام گرفته و به سنن موجود خود پایبند باشد، شخص کمتر مواجه با مسائل متضاد می‌گردد» (هورنای، ۱۳۷۳ :۱۸).

زن در کنار اینکه باید با قدرت هژمونیک مادرشوهر، نیات برادران شوهر برای از بین بردن پاکدامنی زن و مردان نظامی هار شده با عطش جنسی، مقابله کند، از مهر شوهر جنگ‌جو محروم است. شوهری که به گفته زن، از مردانی است که چون«عشق‌بازی» را بلد نیستند، به جنگ می‌روند. برای درک بهتر و به میان آوردن امکان مقایسه میان مفاهیم این سه میدان بحث موضوعات مطرح در آنها را تحلیل می‌کنیم.

جامعه تصویر شدهٔ میدان بحث اول، پر از همنشینی مرد، برتری طلبی و خشونت است.

در این دنیا زن مغفول، ترسیده، قربانی، شکست خورده، فاحشه، ناتوان در دست مرد و ناموس وی است. سلطه و تنش‌های قدرت، به دست مرد بوده و به زن، جز سکوت و فراموشی چیزی نداده‌اند. ستاره زن نشان‌دهندهٔ زنانگی رانده شده است. معمولاً «ستارگان، تصدیق‌گران بی‌چون و چرای فردگرایی نیستند، بلکه برعکس، آنها همزمان بیانگر امیدها و دشواری‌هایی هستند که فردیت برای تمام کسانی به ارمغان می‌آورد که آن‌را در زندگی خود بکار بسته‌اند» (دایر،۱۳۹۰ :۲۶۳). به این شکل در این میدان، گفتمان«مردانگی» چشمگیر است. مقوله مردانگی و جامعه با مفهوم «خانواده»، زنانی (ناموس) و مردانی (مراقب)، (متجاوز به زنان و اموال مردم) مفصل‌بندی شده‌اند. مفهوم اساسی این میدان، مردانگی مطلق است.

میدان بحث دوم، در میان یک خانواده است. مادرشوهر، عمهٔ زن، دو فرزند و شوهر عناصر این میدان‌اند. ظاهراً «اقتدار»، «هژمونی»، «مهرطلبی» و «برتری طلبی مردانه» بر محور«فرزندان» مفصل‌بندی شده‌اند؛ اما در لایه زیرین، دعوای غلبه/ شکست زنانگی و مردانگی است. زن، مرد، مادرشوهر و عمه و همه می‌خواهند تا این فرزندان به میان آمده و آن‌ها را به نفع خود بکار ببرند و گویا هویت، قدرت و هستی خود را تحقق بخشند. زن می‌خواهد با فرزندان، شوهر را برای خود نگه دارد، از اختگی و طلاق نجات یابد. مادرشوهر در صدد اعمال هژمونی سنتی‌اش است. در اینجا، مهرجویی زن، نمایانگر گفتمان زنانگی و برتری‌طلبی مرد، بازتاب دهنده گفتمان مردانگی‌اند.

در این بحث میدان مفاهیم اساسی، مردانگی و زنانگی‌اند که مفهوم (خانواده و رابطهٔ خانوادگی) و (زن، شوهر، فرزندان، مادرشوهر) و (زن و شوهر) مفهوم خود را از زنانگی و مردانگی می‌گیرند. اگر زن «نازا»، «طاغی»، «وفادار به سنت‌های مورد نظر مادرشوهر» نباشد، زن نیست و نشانی از زنانگی ندارد. اگر مرد، «برتری طلبی»، «تخاصم»،«بی تفاوتی به نیازهای عاطفی زن»، «پدربودن»، «حامی ننگ و ناموس خانواده»، «قهرمانی آفرینی» و «غیرت‌مندی» را نداشته باشد، مرد نیست و مردانگی ندارد. «اقتدار» و «هژمونی» دال‌های تهی‌اند. زن، از طریق مهرجویی و مرد، با برتری‌طلبی می‌خواهند آنها را کسب کنند. به عبارتی «ما»ی [سنگ صبور] با مفصل‌بندی مفاهیم، بر دیگر [مرد] اقتدار و هژمونی یابد. در ضمن نقش مادرشوهر و عمه با ادامه دیالوگ‌ها کمتر می‌شود تا اینکه در میدان بحث بعدی زن تقریباً حضور همه جایی دارد.

با به کُما رفتن مرد، موازنهٔ نابرابری اجتماعی نهادینه شده، به هم ریخته و برگ به نفع زن

بر می‌گردد. از این به بعد زن، موضوع محوری می‌شود و بقیه گفتمان را به پیش می‌برد.

در میدان بحث سوم، مفاهیم «عطش رفع نیازمندی»، «دلسردی»، «روابط جنسی نامشروع»، «حساسیت شدید به نیاز دیگران»، «بزرگ‌بینی دیگران»، «سرکوب میل به ابراز وجود» و «تنفر از دیگران» حول مفصل «مهرطلبی» چیده می‌شوند تا به زنانگی معنا بخشند. در مقابل، «تنفر از ضعف» «خشونت و مبارزه»، «کسب شهرت»، «استثمارگری جنسی»، «بی‌علاقگی خاص به زن»، «معادل دانستن لغزش با ضعف شخصیت» از زبان زن، به‌منزلهٔ مشخصات مردانگی معرفی می‌شوند. در این مرحله، دال‌های برتر، «مهرطلبی» و «برتری طلبی» هستند. زنانگی و مردانگی نقطه کانونی و «زن» نوعی و «مرد» نوعی دال‌های شناور گفتمان می‌شوند که در میدان اقتدارطلبی با همدیگر مبارزه می‌کنند. زن و مرد، با استفاده از مفصل‌بندی زناشوهری، همسر یکدیگر هستند.

در این مقاله ما بیشتر روی میدان بحث خانواده و در میان آن روابط زناشوهری و چگونگی تحقق نقش‌های زنانگی و مردانگی می‌پردازیم. به همین دلیل روی دو میدان دیگر بحثی نمی‌کنیم.

تحلیل گفتمان فیلم سنگ صبور

برای یافتن مصداق‌ها و دال‌های مفاهیم تشکیل‌دهنده اقتدار زنانگی و مردانگی در خانواده، به تحلیل دیالوگ‌های مرتبط با مفاهیم مزبور پرداخته می‌شود.

الف. مفاهیم مردانگی

با توجه به روان‌کاوی هورنای، مردی دچار تضاد عصبی، تضاد برتری‌طلبی‌اش را از طریق اجرای کنش‌هایی چون«عدم تحمل باختن در بازی»، «تنفر از ضعف»، «خشونت و جسارت و مبارزه‌طلبی»، «کسب شهرت و افتخارآفرینی»، «استثمار جنسی»، «بی‌علاقگی خاص به دیگران» و «معادل دانستن لغزش با وجود ضعف در شخصیت» بازتاب می‌دهد. دیالوگ‌های بازتاب دهندهٔ این مفاهیم به ترتیب زیراند.

بی‌تفاوتی مرد به زن

«بار اول که دیدمت مثل همین حالا بودی. بی‌کلام. بی‌سیل (بی‌فروغ و بی‌نگاه)» کنارم نشستی، بسیار عادی و بی‌تفاوت؛ اما، مه (من) دزدکی تو را سیل (نگاه) می‌کردم.... همه هوش و گوشم به تو بود. اما، تو، سرت هنوزم در هوای جنگ بود» (دقیقه ۳۴).

«بری (برای) یک دفه (دفعه) صدایم را بشنو. هیچ وقت به گپایم (حرف‌هایم) گـوش نکـدی (نکردی). هیچ وقت. ده سال اس (است) عاروسـی (ازدواج) کـدیم (کـرده‌ایـم). چقـدر وقـت اس (است) با هم زندگی کدیم (کرده‌ایم)؟ دوسال؟ سه سال؟ تو هیچ وقت حاضر نبودی. حتی در روز عاروسی...» (دقیقه ۳۲).

لغزش معادل با ضعف شخصیت

«این بچه [جوانی که با زن رابطهٔ جنسی غیرمشروع دارد] همه چیز را زود یاد می‌گیره. مثـل تو نیست. هر چه بگویم قبول می‌کنه. سرش بد نمی‌خورد (لغزش و خطایش را علامـه ضـعف در شخصیت‌اش نمی‌داند). اگر این گپا (نکات) را به تو می‌گفتم، مره (من را) می‌کشتی. از تـو، دار و ندارت روحت و بس. روحت. غیرت‌ات» (دقیقه ۶۱).

افتخارآفرینی برای خانواده

«تو، مثل همهٔ قهرمانان (قهرمان‌ها) غیب بودی. ده (در) شو (شب) نامزدی به جای خـودت، عکس‌ات را ماندند (گذاشتند). مه (من) هم افتخار می‌کدم (می‌کردم). دختر هفده ساله، نامزد یک قهرمان. مادرت می‌گفت: «پیروزی بسیار نزدیک اس. پسرم پس (دوباره) به خانه می‌آید. قهرمان و سربلند» (دقیقه ۳۳).

«همان برادرانی که افتخارشان جنگ‌جویی تو، بود. همان مادری که می‌گفت خـودش ره (را) فدای یک تار موی سر تو می‌کنه» (دقیقه۹).

خشونت مردانه در چهره تجاوز جنسی

عمه، در فاحشه‌خانه: «خوب شد که گفتی {که فاحشه استی}. اگه نی (نـه) بریـت (بالایـت) تجاوز می‌کدن.

زن: مه هم همین فکر ره کدوم (کردم).

عمه: خوب کدی. سری(بالای) فاحشه تجاوز نمی‌کنن. می فامی (فهمی) چرا؟ بخـاطری کـه ایتـو (این گونه) مردان فلان کثافت (ذکر) خود را در غاری (مهبلی) که صد دفعه مانده‌اند (داخل کـرده‌انـد)، اما سری (بالای) یک دختر باکره تجاوز کدن (کردن) بری‌شان (برای ایشان) افتخار داره. بخـاطری‌کـه مردانگی خوده (خود را) نشان بتن(بدهند). که چقدر زور استن (قدرت دارند)» (دقایق ۵۶– ۵۷).

عدم پذیرش شکست

«فقط به دلیلیک دو (دشنام) که یکی گفت، تف ده (در) چیـز ننـه‌ات (مـادرت). تـو، هـم دو (دشنام) می‌خوری (می‌شنوی) و هم مرمی (تیر) پشت گردنت» (دقیقه ۱۴).

استثمار زن برای رفع عطش جنسی

زن:«بخاطری تو زنده بودی. اگر تو مرده بودی، آخر مه را یکی از بیادرای (برادرانت) می‌گرفتند (با من ازدواج می‌کردند). شاید ترجیح می‌دادند مرده باشی تا به جانم بیاین (به من تجاوز کنند). بیادرای تو همیشه می‌خواستند به جانم بیاین. این سه سال که نبودی، هر وقت که خود می‌شستم (دوش می‌گرفتم) از پشت کلکین (پنجره) مره می‌دیدند (سرک می‌کشند). صدای نفس‌شان را می‌شنیدم (دقایق ۳۰– ۳۱).

ب. مفاهیم زنانگی

حساس بودن به نیاز دیگران

«زخمی تو شدی، رنجش مه می‌کشم» (دقیقه۱۶).

«نمی‌تانم (نمی‌توانم) اینجا ایلا (رها)کنم. نمی‌تانم به زیرخانه (زیرزمین) ببرمت. سرت نباید شور(تکان) بخوره (دقیقه۲۱).

بی‌اعتمادی به شوهر (دقیقه ۱۵).

«درد می‌کنه؟ نه، تو هیچ وقت درد نمی‌کشی. نمی‌فامم (نمی‌فهمم) مگرام میشه که همرای یک مرمی درگردن این قد زنده ماند؟».

عدم اعتماد به نفس و بزرگ دانستن شوهر (دقیقه ۷۱)

زن:«چرا این گپا را می‌گویم... زن‌های دیگر این گپا را نمی زنند. مرا ببخش. مرا ببخش. این گپا را نه باید می‌گفتم».

انزجار از دیگران (دقیقه ۲۳)

«میرم(می‌روم) عمه‌ام را هر جا باشه، پیدا می‌کنم. بلایم ده پس است (به جهنم که هر چه شدی)!».

نیاز عاطفی در روابط زناشوهری (دقیقه ۷۳).

«همرایم خنده می‌کنی؟ مه ره ماچام می‌کنی (مرا می‌بوسی؟) شاد و خرم مه ره در بغل می‌گیری؟ همو قسمی که می‌خواهم همرایم عشق‌بازی می‌کنی؟ مره دوست می‌داشته باشی؟».

نیازمندی روزانه و عاطفی

«مه (من) را تنا (تنها) نمان(نگذار). مه‌ره تنا نمان. برادرایت (برادران‌ات) هم رفتند. مادرت هم.» (دقیقه ۸).

دلسری، انزجار و ترس دست دادن قدرت زنانگی

«بدت نمی‌آییه (نمی‌آید) که همه از این بچه بـا تـو قصـه مـی‌کـنم؟ کـه خانـه مـی‌آرمـش (می‌آورمش)؟ درخاو (خواب) و خیال بچه سیل نمی‌کنم (مطمین باش که با وجود خیالاتی بـودن بچه، با او نخواهم رفت.) دلت جمع باشه. می‌فامم که میتانی مرد بد شوه (شود). مثلی تو. تو هـم اگر بازم جور و سرپای شوی، باز هم همان حیوان خاد بودی (خـواهی بـود). نـی؟ بلکـم (بلکـه) عوض شوی. میشی. حتماً.» (دقیقه ۷۲).

دید شرق‌شناسانه در فیلم سنگ صبور

تحلیل گفتمان انتقادی فیلم سنگ صبور نشان می‌دهد که دقایق، عناصـر و مفـاهیم طـوری مفصل‌بندی شده‌اند که فرهنگ افغانی را از دید شرق‌شناسانه بازتـاب دهـد. ادوارد سـعید اسـاس شرق‌شناسی را یک اقدام انگلیسی- فرانسوی می‌داند که از ورای آثار مغشوش کننده چهرهٔ شرق، به این تمدن می نگرد (سعید، ۱۹۷۸ :۱۰).

در این مقاله، منظور ما از دید شرق‌شناسانه این نیست که عده‌ای شرق‌شناس این فیلم را بـا دیدگاه خودشان به شرق تهیه کرده باشند، به عکس ناقدان روزنامه نگار- ادیب افغانی‌ای که این فیلم را گویای وضعیت واقعی تمام زنـان افغانسـتان دانسـته‌انـد، درحقیقـت - بـه ناخودآگـاه - از چارچوب شرق‌شناسانه به این فیلم نگاه‌کرده‌اند. هم‌چنان، با آنکه کارگردان ادعا می‌کند که فـیلم نشانگر مفاهیم زنانگی و مردانگی در فرهنگ افغانستان نیست؛ اما تحلیل گفتمـان انتقـادی ایـن فیلم نشان داد که دال‌ها و مفاهیمی در این فیلم گنجانیده شده‌اند که بیشتر شرق‌شناسان غربـی آنها را به زنان و مردان شرق نسبت می‌داده‌اند.

ادوارد سعید در باره می‌گوید: «شرق‌شناسی هیچ‌گونه ارتباط واقعی با یک شرق حقیقی نـدارد. همه آنچه در شرق‌شناسی مطرح شده است از خود شرق، دور و مجزا است و اینکه شرق‌شناسـی اصلاً معنا و محتوایی دارد، بیشتر به غرب بستگی دارد تـا بـه شـرق» (ابـاذری و جلیلـی، ۱۳۸۵: ۱۶۰). به‌عکس اکنون این دیدگاه شرق‌شناسی در جوامع شرقی هم نفوذ پیـدا کـرده اسـت. ایـن گفتهٔ سعید با اعتراف خود کارگردان هم‌خوانی دارد: «این [سنگ صبور] یک فـیلم خیـالی اسـت دربارهٔ یک زن... او؛ اما، زنی‌است که تصور می‌کردم در همچون شرایط در همچون یک فرهنـگ می‌تواند وجود داشته باشد.» اگرچه عتیق رحیمی گفته است که برای نوشتن داستان مستنداتی از لای صحبت با زنان جمع‌آوری کرده است. سؤال اینجاست وی زنان جامعه خود را که نمی‌تواننـد

از چارچوبه اختیاری دیوار بیرون بروند، این‌گونه به نمایش گذاشته‌است. این داستان‌نویس چطور توانسته‌است با چنین زنان دربارهٔ چنین نکات ریز و حساسی گفت‌وگو کند و این اسرار را کشف کند؟ علاوه‌بر آن معلوم نیست که چقدر وی توانسته‌است این کار را با روش‌ها و تکنیک‌های علمی انجام دهد. همچنین زمانی‌که کارگردان مسئلهٔ امکان تحقق چنین حادثه‌ای را در «چنین فرهنگی» مطرح می‌کند، به‌خوبی دیدگاه شرق‌شناسانه‌اش (فرهنگ ما و چنین فرهنگ «دیگری») آشکار می‌شود. به همین دلیل داستان‌نویسان و فیلم‌سازان شرق‌شناسی چون عتیق رحیمی از نقد ادوارد سعید به دور نمانده است: «شرق‌شناسی، در ذات خود، علاوه‌بر آن، به‌صورت مشخص ولایت (شهر) مردانه است؛ مانند بیشتر گیلادهای حرفوی دوره صنعتی شدن {غرب}. ماهیت مردانه‌بودن شرق‌شناسی خود را در جایی نشان می‌دهد که این دیدگاه‌های مردانهٔ شرق‌شناس، دو چشم‌شان مانند اسب گاری طوری بسته شده‌اند که تنها سکس را در آن سرزمین ببینند. نشانه‌های این مسئله را به‌خصوص در نوشته‌های مسافران و داستان‌نویسان می‌بینیم؛ سرزمینی (آثاری) که زنان در آنجا آفریدهٔ قدرت فانتزی آفرین مردانه است» (سعید، ۱۹۷۸: ۲۱۶).

در فیلم سنگ صبور، مرد جنگ‌جو، مبارز، بی‌تفاوت به احساسات همسرش، حیوان‌صفت، شهوت‌پرست، ناتوان و مظلوم در دست سایر مردان، دارای نیت استثمار جنسی زن و سرسپرده و متکی به خصوصیت نرینگی و قدرت جسمی خود معرفی شده‌اند. زنان بیشتر، مهرجو، کینه توز، اغواگر، فاحشه، دلال، مظلوم مردان و ظالم به حق سایر زنان که درکی از نیازهای خود ندارند و قادر به کشف خود نیستند، معرفی شده‌اند. ادوارد سعید در مورد توصیف شرق‌شناسان از زنان شرقی می‌نویسد: «آنها [زنان شرقی] حس شهوانی بی‌نهایت را ابراز کرده و آنها کم یا بیش کودن هستند و بالاتر از همه، آنها بی‌اراده (زود تمکین) هستند. هانیم کوچاک (شخصیت داستان یک نویسنده غربی و شرق‌شناس به نام فولیبرت) نمونه اصلی این گونه خیالبافی‌های غلو شده است که اغلب مواقع در داستان‌های پورنو به‌صورت کافی وجود دارند .... علاوه‌بر آن دیدگاه مرد (شرقی) از دنیا... گویا متحجر، در جازده است که از نگاه درونی، ایستا است.

این صفات را می‌توان در خصوصیات زن و مرد نوعی بازنمایی شده در فیلم سنگ صبور هم دید. چنانچه دعاکردن‌های واهی زن برای شفایابی شوهرش، نشان دادن صحنه‌های پورنو، رقص زنانه و سرسپاری مرد برای ناموس خانوادگی‌اش با مفاهیم موردنظر سعید همپوشانی دارند.

نتیجه‌گیری

فیلم سنگ صبور به قول گئورگ زیمل بازتاب دهنده «ستیزه در روابط صمیمانه» (زیمل، ۱۳۹۲: ۲۱۴) است. در این تحقیق با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی لاکلاو و موفه مفاهیمی به دست آمدند که با قواعد روان‌کاوانهٔ تضاد عصبی کارن هورنای تبیین شد. تحلیل روانکاوانه- انتقادی این مفاهیم نشان داد که زن و مرد دچار تفاوت و تضادهای سرخورده و اغماض یک دهه‌ای هستند. زن، این تضاد را از طریق مهرجویی و مرد، آن‌را از طریق برتری‌طلبی فرافکنی می‌کنند. فیلم رابطهٔ زن و شوهر را طوری نشان می‌دهد که گویا «عمیق‌ترین دشمنی از عشقی شکست خورده سر می‌زند» (زیمل، ۱۳۹۲ :۲۱۳). پس سنگ صبور به جهانیان می‌گوید که زنانگی و مردانگی در فرهنگ زناشوهری افغانستان یک رابطهٔ اقتدارطلبانه و هژمونیک است که تنها با از میان رفتن (یا استیلای) یکی از طرفین این منازعه پایان می‌یابد.

در این خصوص، با انجام تحلیل گفتمان انتقادی و یافتن دقایق، عناصر، دال تهی و بیان مفصل‌بندی آنها و تحلیل روانکاوانهٔ داده‌های به دست آمدهٔ تحلیل و تصدیق خود کارگردان و با رجعت‌دهی نتایج تحلیل به نظریات شرق‌شناسانه از نگاه سعید فهمیده شد که این فیلم بر مبانی آموزه‌های فرهنگی افغانستان تولید نشده، بلکه دید شرق‌شناسی پشت آن وجود داشته است. ثابت شد که سنگ صبور، متشکل از «تصاویری رویاپردازی شده» (گیویان، ۱۳۹۰: ۱۱۸) ی عتیق رحیمی است که تقلای زنانگی و مردانگی برای کسب اقتدار و هژمونی را بر بستر فرهنگ زناشویی افغانستان بازتاب می‌دهد. فیلم، این مبارزه را آن‌چنان سخت و خشن بازتاب داده که مبارزان در استفاده از هیچ وسیله‌ای دریغ ندارند. «به گفته کانت هر جنگی که در آن جنگ‌جویان محدودیت‌هایی را در استفاده از ابزار ممکن بر یکدیگر اعمال نکنند، ضرورتاً، حتی اگر فقط به دلایل روان‌شناختی باشد، به جنگی برای براندازی و انهدام تبدیل می‌شود. زیرا در جایی‌که طرفین دست کم از آدم‌کشی، نقض پیمان و تحریک به خیانت اجتناب نورزند، آنها، آن اعتماد در فکر دشمن را که به تنهایی اجازه تحقق معاهده صلح را در پی پایان جنگ می‌دهد از میان‌می‌برند» (زیمل، ۱۳۹۲ :۲۰۱).

فسخ ابدی این روابط زناشوهری پوشالی و تقابل برای کسب اقتدار و هژمونی، با ترکیدن سنگ جادویی«صبور» و رد امکان توافق {کشتن یکدیگر} فیلم را به پایان می‌رساند. استفاده از نام بامسما و تمثیلی سنگ صبور در فیلم نشان می‌دهد که پندارهٔ تسلط مردانگی بر زنانگی تنها با شکستن اسطوره‌های ریشه‌دار در فرهنگ افغانی انجام می‌گیرد و این کار جز با شکستن این

نوع سنگ (ساختار فرهنگی) ممکن نیست.

در این فیلم، میدان بحث‌های زیادی وجود دارند. برای نمونه؛ آیا با تحلیل میدان بحث‌های مذهبی هم می‌توان به نتایج شبیه نتایج این تحقیق رسید؟ آیا می‌توان با تحلیل گفتمان انتقادی فیلم به این سؤال پاسخ داد که چرا این فیلم که به گفتهٔ کارگردان از طرف جامعه سینمایی افغانستان در جشنواره‌های بین‌المللی ارائه شده است، درکابل اکران نشد؟ آیا با تحلیل گفتمان انتقادی می‌توان تأثیر جنگ و بی‌عاطفه‌گی را بر انسان‌های این کشور تحلیل کرد؟ اینها پرسش‌هایی هستند که در پژوهش‌های بعدی می‌توان به آنها پرداخت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

ابادزی، یوسف و کریم، جلیلی(۱۳۸۵). «*آیا شرق‌شناسی را پایان هست؟*». فصلنامه **مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، (شماره ۶)، صص ۱۵۵-۱۷۳.

استوری، جان(۱۳۸۹). ***مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه.*** ترجمه: حسین پاینده، تهران: آگه.

تری یاندیس، هری، س (۱۳۷۸)، ***فرهنگ و رفتار اجتماعی***، ترجمه: نصرت فتی، تهران: انتشارات رسانش.

دایر، ریچارد(۱۳۹۰). «*بدن‌های آسمانی: ستارگان سینما و جامعه در شورای نویسندگان*». **ارغنون**، شماره ۲۳، از صص ۲۵۱- ۲۷۸.

رفیع پور، فرامرز(۱۳۸۷). ***آنومی، یا آشفتگی اجتماعی : پژوهشی در زمینه پتانسیل آنومی در شهر تهران*** ، چاپ ششم، تهران: ثالث.

زیمل، گئورگ(۱۳۹۲). ***دربارهٔ فردیت و فرم های اجتماعی***، ترجمه: شهناز مسمی‌پرست، تهران: انشارات ثالث.

سلطانی، اصغر(۱۳۸۶). «*تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی- اجتماعی: نگاهی به «پارتی» سامان مقدم*». فصلنامه **مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال سوم، (شماره ۹)، صص ۱- ۱۶.

سلطانی، اصغر(۱۳۹۱). ***قدرت، گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)***. تهران: نشرنی.

قجری، حسینعلی و جواد، نظری(۱۳۹۲). ***کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی***، چاپ اول، تهران: جامعه‌شناسان.

گیویان، عبدالله(۱۳۹۰). ***مردم‌شناسی بصری***، تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).

هورنای،کارن(۱۳۷۳). ***تضادهای درونی ما***، چاپ هشتم، تهران: انتشارات بهجت.

publication.

Monsutti, Alessandro(2001), ***Afghanistan in Countries and their countries***: Macmillan reference USA.

Said, E.(1978) ***Orientalism***: USA, New York, Wintage Books.

وسایت‌ها

وبسایت ادبی سیمرغ، برگرفته شده به تاریخ ۱۳۹۲/۲/۳۰ از:
http://www.simorg.co/news-view.php?ID=73

وبسایت رهانه، دسترسی به تاریخ ۱۳۹۲/۹/۲۶ از:
http://haatef1.blogspot.com

وبسایت هاف پست، دسترسی به تاریخ ۱۳۹۲/۹/۲۵ از:
http://www.huffingtonpost.com/regina-weinreich/the-patience-stone-an-int-b-3785600.html

وبسایت ioncinema.com دسترسی به تاریخ ۱۳۹۲/۹/۲۵ از:
http://www.ioncinema.com/interviews/interview-atiq-rahimi-the-patience-stone