Journal of Linguistic Studies
Theory and Practice
E-ISSN:2981-1260
https://jls.uok.ac.ir

Research paper
3 (4), Winter 2024

An Investigation of the Face of Women in Iranian Cinema of the 90s based on Culpepper's Theory of Impoliteness

Shiva Sadollahi[1] | **Kourosh Saberi**[2] | **Amer Gheitury**[3]

[1] MA. Department of English Language and Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: shiva7596s@gmail.com

[2] Assistant Professor, English Language Department, Faculty of Arts, Razi University, Kermanshah, Iran. (Corresponding Author)E-mail: saberi50k@yahoo.com

[3] Associate Professor, Department of English Language and Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran.E-mail: gheitury@gmail.com

Article Info

Article type:
Research article

Article history:
Received: 13 Aug. 2024
Accepted: 13 Oct. 2024

Keywords:
Face,
Impoliteness,
Jonothan Culpeper,
Feminism,
cinema of the 1390sr

ABSTRACT

This study examines how women's faces are attacked in 1990s Iranian cinema through the lens of Culpepper's theory of impoliteness (1996, 2011). The research has three primary objectives. The first is to identify the types of verbal impoliteness directed at women. The second is to explore how the social context shapes verbal impoliteness against women. The third is to analyze how patterns of verbal impoliteness either reinforce or challenge the patriarchal system. Given the reciprocal relationship between cinema and society, 1990s Iranian cinema was chosen as a medium that reflects the socio-cultural conditions of women in contemporary Iran. The findings reveal that among the five patterns of verbal impoliteness, positive and negative impoliteness were the most prevalent, with positive impoliteness mainly targeting middle- and upper-class women, and negative impoliteness directed at lower-class women. Additionally, some films from this period reinforced the status quo, while others offered a critique of it.

Cite this article: Sadollahi, Sh., Saberi, K, & Gheitury, A. (2024). "An Investigation of the Face of Women in Iranian Cinema of the 90s based on Culpepper's Theory of Impoliteness". *Journal of Linguistic Studies: Theory and Practice*, 3 (4), 1-29

© The Author(s).

Publisher: University of Kurdistan.

DOI: 10.22034/jls.2024.141923.1142

1. Introduction

This research explores the manifestations of verbal impoliteness that undermine women's dignity in Iranian cinema during the 1990s. It aims to identify the types of impoliteness women face, analyze how social contexts shape these linguistic behaviors, and investigate whether such patterns reinforce or challenge patriarchal norms. By addressing a gap in existing scholarship, this study offers a new perspective on the intersection of language, gender, and cinema in Iranian society.

The 1990s marked a period when Iranian filmmakers increasingly focused on social issues across different classes, particularly the lower strata of society. Films from this era often addressed themes like addiction and violence, with verbal aggression being a recurring element. The representation of such social issues makes 1990s Iranian cinema a suitable context for examining verbal impoliteness, as it provides insights into broader societal attitudes toward women.

Cinema during this decade emerged as a significant art form that not only reflected contemporary Iranian society but also brought attention to women's issues across various social classes. Concepts like "honor" and "modesty" were prevalent, and their portrayal in films has been widely criticized by Iranian women's rights activists in recent years. Therefore, analyzing how these concepts are represented in cinema is crucial, especially considering that films can either critique or reinforce the harms faced by women. By selecting case studies from this era, the research aims to understand how language in cinema reflects and perpetuates the harm directed toward women.

Grounded in the field of pragmatics, this study applies Jonathan Culpeper's theory of impoliteness (1996 and 2011) to explore the ways in which women's dignity is threatened in 1990s Iranian cinema. The research focuses on three primary objectives: (1) to identify the various strategies of impoliteness directed at women, (2) to examine the role of social context in shaping these strategies, and (3) to analyze how these patterns of impoliteness either reinforce or critique the patriarchal system. Based on these objectives, the research seeks to answer the following questions:

What types of verbal impoliteness are directed at women in the cinematic works of the 1990s?

How do social contexts surrounding verbal impoliteness impact women's dignity?

How do patterns of verbal impoliteness contribute to either the reinforcement or critique of the patriarchal system?

2. A brief note of previous works

Culpeper (1996) developed the theory of verbal impoliteness based on Brown and Levinson's (1978 and 1987) politeness theory and the concept of face. Culpeper's theory focuses on how language can harm an individual's face. He argues that language has the potential to exert violence, hatred, contempt, and similar effects, which he explains through the concept of face. As previously mentioned, Goffman (1967) defines two types of face for an individual in society: positive face and negative face. Language has the capacity to either strengthen or weaken an individual's positive and

negative face. According to this definition, when an individual's face is harmed by language, verbal impoliteness occurs.

Culpeper presented his theory of verbal impoliteness in two parts. The first part was introduced in 1996, where he proposed a five-part categorization that includes: bald-on-record impoliteness, positive impoliteness, negative impoliteness, sarcasm or mock politeness, and withholding politeness. In 2011, Culpeper expanded on his theory with a greater focus on the concept of face and the individual's social status. In this second part, he further developed his theory by emphasizing the social context of discourse, highlighting the importance of understanding the context in which different types of verbal impoliteness occur. In the second part of his theory, Culpeper, by considering the discourse context, norms, and conventional linguistic themes, provided the framework for a comprehensive analysis of the sociological impacts of language. Below, the various types of verbal impoliteness as presented by Culpeper are examined.

In the second part of his theory on verbal impoliteness, Culpeper shifted toward a greater emphasis on social norms. Culpeper views social norms as "social obligations" (Culpeper, 2011) that permeate various social contexts and are intertwined with moral standards. Within this norm-governed space, politeness and impoliteness find their meaning: politeness aligns with the norms, while impoliteness deviates from them (ibid: 37). However, what likely distinguishes Culpeper's 2011 research from his earlier work the most is his focus on the issue of power discourse. He argues that there are relationships between power, politeness, and impoliteness, which consistently lead to the preservation of the more powerful party's face. This means that the greater an individual's power relative to the other party, the more likely they are to commit impoliteness, and the greater an individual's relative power, the more politeness and – accordingly – the less impoliteness they will encounter (Culpeper, 2011). Therefore, it appears that politeness and impoliteness, like many – if not all – social phenomena, are both a product and a reproducer of power relations within society.

3. Research methodology

The sample population for this study is drawn from Iranian cinema of the 1990s. Given the challenges of accessing and analyzing every film from this period, the study employs purposive and convenience sampling methods to select a single representative film for analysis. This film was chosen carefully to offer a broad overview of the themes and issues characteristic of the decade.

The selected film, It Happened at Midnight (2015), falls within the social cinema genre, which is known for its focus on contemporary societal issues, including prevalent problems and challenges. As such, social cinema provides an effective platform for exploring and depicting various forms of verbal impoliteness.

To conduct the analysis, the researchers watched the film attentively, identifying and selecting dialogues that aligned with the theoretical framework of the study. Due to the unavailability of film scripts in Iranian cinema, the dialogues were manually transcribed through careful viewing and note-

taking. It is important to note that the dialogues were recorded in their original spoken form, without any alterations, to preserve their authenticity.

4. Findings and results

The findings from this analysis reveal significant patterns in the use of impoliteness strategies against women in 1990s Iranian cinema. Among the five strategies identified by Culpeper—bald-on-record impoliteness, positive impoliteness, negative impoliteness, sarcasm or mock politeness, and withholding politeness—positive and negative impoliteness emerge as the most prevalent forms targeting women.

Positive impoliteness, which involves actions like insulting, excluding, or belittling the addressee's identity or social affiliations, is more commonly directed at women of the middle and upper classes. This trend suggests a societal tendency to undermine women perceived as having a higher social standing, perhaps as a means of reinforcing traditional gender roles and maintaining the existing social hierarchy. In contrast, negative impoliteness, characterized by strategies that directly threaten an individual's freedom, autonomy, or personal space, is predominantly aimed at women of the lower class. This pattern indicates that women from marginalized backgrounds are more frequently subjected to aggressive and oppressive language, reflecting their vulnerable position within both cinematic narratives and the broader social context.

Furthermore, the research reveals a dual trend in 1990s Iranian cinema. On one hand, some films contribute to the reinforcement of the patriarchal status quo by normalizing and perpetuating traditional gender roles through the use of impoliteness strategies. These works portray impoliteness toward women as a norm, thereby upholding systemic inequalities within Iranian society. On the other hand, certain films take a more critical approach, using impoliteness strategies to expose and challenge the patriarchal norms that oppress women. By highlighting the consequences of linguistic aggression, these films aim to raise awareness and encourage viewers to reflect on the pervasive gender inequalities.

Ultimately, this study underscores the powerful role of language in shaping societal attitudes toward women, and it emphasizes the critical function of cinema as both a mirror and a shaper of cultural values. By applying Culpeper's theory of impoliteness, the research provides a nuanced understanding of how language in 1990s Iranian cinema either reinforces or challenges the patriarchal system. These insights contribute to a deeper comprehension of the complex dynamics of gender and power in contemporary Iranian society.

نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی

نظریه و کاربرد

شمارهٔ چهارم، شمارهٔ پیاپی هشتم، زمستان ۱۴۰۳، ص ۲۹-۱

بررسی وجههٔ زنان در سینمای دههٔ ۹۰ ایران بر اساس نظریهٔ بی‌ادبی کلامی کالپپر

شیوا سعداللهی[۱]، کورش صابری[۲]، عامر قیطوری[۳]

۱. کارشناسی ارشد، گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه ایران.
shiva7596s@gmail.com

۲. (نویسندهٔ مسؤول) استادیار گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
saberi50k@yahoo.com

۳. دانشیار گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
gheitury@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ وصول:
۲۳ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۲۲ مهر ۱۴۰۳

واژه‌های کلیدی:
وجهه،
بی‌ادبی کلامی،
جاناتان کالپپر،
مسئلهٔ زنان،
سینمای دههٔ ۹۰ ایران

چکیده

پژوهش پیشِ رو از منظر نظریهٔ بی‌ادبی کلامی کالپپر (۱۹۹۶ و ۲۰۱۱) به بررسی شیوه‌های آسیب‌رساندن به وجههٔ زنان در سینمای دههٔ ۹۰ ایران پرداخته است. هدف نخست این پژوهش یافتن انواع بی‌ادبی کلامی در مواجهه با زنان بود. هدف دوم نیز به بررسی چگونگی تاثیرگذاری بافت اجتماعیِ مرتبط با بی‌ادبی کلامی علیه زنان پرداخته است. هدف سوم پژوهش نیز تحلیل چگونگیِ بازتولید یا نقد نظام مردسالار با توجه به الگوهای بی‌ادبی کلامی است. از آنجا که رابطه‌ای دوسویه میان سینما و جامعه وجود دارد، سینمای دههٔ ۹۰ به‌عنوان بستر بازتاب‌دهندهٔ شرایط فرهنگی-اجتماعی زنان در جامعهٔ امروز ایران مورد توجه واقع شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که از میان پنج الگوی بی‌ادبی کلامی، بی‌ادبی مثبت و بی‌ادبی منفی رایج‌ترین انواع بی‌ادبی کلامی به‌کاررفته علیه زنان در سینمای دههٔ ۹۰ است که الگوی نخست بیشتر علیه زنان طبقات متوسط و مرفه و الگوی دوم علیه زنان طبقهٔ فرودست استفاده شده است. همچنین، در این دهه برخی آثار به بازتولید وضع موجود و برخی دیگر نیز به نقد آن پرداخته‌اند.

استناد: سعداللهی، شیوا؛ صابری، کورش؛ قیطوری، عامر (۱۴۰۳). «بررسی وجههٔ زنان در سینمای دههٔ ۹۰ ایران بر اساس نظریهٔ بی‌ادبی کلامی کالپپر)». *پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد*، ۳ (۴)، ۲۹-۱

ناشر: دانشگاه کردستان

حق مؤلف: نویسندگان

DOI: 10.22034/jls.2024.141923.1142

۱. مقدمه

واقعیت زیستۀ هر فرد در چهارچوب جنسیّت‌های از پیش موجود، اعم از مردانگی یا زنانگی، که فرد با به‌دنیا آمدن بدان‌ها پای‌می‌گذارد و در آنها شکل می‌گیرد، همواره با کاربرد زبان مرتبط بوده است. ازهمین‌رو، در چند دهۀ اخیر مسئلۀ جنسیّت به یکی از موضوع‌های مورد علاقۀ زبان‌شناسان تبدیل شده است (هلمز، ۱۹۹۵). آشکار است که زبان نسبت به جنسیّت خنثی نیست، بلکه اگر آن‌را نظامی از نشانه‌ها ببینیم، جنسیّت در درون این نشانه‌ها و کاربردشان نهفته است. به‌عبارت‌دیگر، «جنسیّت می‌تواند محتوای نشانه‌های زبانی بوده و توسط زبان شکل بگیرد» (اکرت و مک‌کانل-ژینت[1]، ۲۰۱۳: ۶۲) و با استفاده از هر نشانه، نظام جنسیّتی نیز بازتولید می‌شود. امروزه پژوهش‌های بسیاری با رویکردهای مختلف به بررسی نقش زبان در بازتولید کلیشه‌های جنسیّتی می‌پردازند و با رشد مطالعات فمینیستی کثرت و تنوّع در این حوزۀ مطالعاتی به‌مراتب افزایش یافته است.

رسانۀ سینما در مقام بستری برای بازنماییِ جامعه، و فراتر از آن در جایگاه رویکردی برای دخالت و اعمال تأثیر در وضعیت موجود، می‌تواند رویکردی بازتولیدکننده[2] یا رویکردی انتقادی[3] نسبت به جایگاه زنان در نظام مردسالار داشته باشد؛ به این معنا که هم می‌تواند جایگاه فرودستی زنان در نظام مردسالار را به نقد بکشد و مخاطب را ترغیب به دگرگونی وضعیت کند و هم می‌تواند این وضعیت را بدیهی شمرده و بنیان آن‌را استوارتر نماید.

بررسی نقش برخی آثار سینمایی در بازتولید یا نقد زبانِ جنسیّت‌زده[4] نیز در سال‌های اخیر توجه بسیاری از پژوهشگران حوزۀ زبان‌شناسی، سینما و مطالعات بینارشته‌ای را به‌خود جلب کرده است. یکی از نظریه‌هایی که بارها در این باره مورد توجه قرار گرفته است، نظریۀ بی‌ادبی کلامی[5] جاناتان کالپپر[6] است. نظریۀ بی‌ادبی کلامی «در پیوند تنگاتنگی با مسئلۀ جنسیّت قرار دارد» (چالوپنیک و همکاران[7]، ۲۰۱۷: ۵۳۴) و کاربست آن در تحلیل آثار سینمایی می‌تواند اطلاعات بسیاری را در رابطه با متغیری همچون جنسیّت در نسبت با زبان آشکار سازد. لازم به

---

[1] Penelope Eckert & Sally McConnell-Ginet
[2] reproduction
[3] critical
[4] gendered language
[5] Impoliteness Theory
[6] Jonathan Culpeper
[7] Malgorzata Chalupnik, Christine Christie, & Louise Mullany

گفتن است که زبانِ جنسیّت‌زده در هر فرهنگ و دوره‌ای با ویژگی‌های منحصربه فرد پدیدار می‌شود. بنابراین بررسی آثار سینمایی در یک دورهٔ خاص، این نکته را آشکار می‌کند که آنها رویکردی بازتولیدکننده به کلیشه‌های جنسیّتی داشته یا رویکردی انتقادی را برگزیده‌اند.

مسئلهٔ زنان یا فمینیسم، یکی از مسائل مهم جهان است که با انواع تحلیل‌های روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و نگاهی نقادانه به قوانین همراه بوده است. جامعهٔ ایران نیز مانند دیگر جوامع جهانی، دهه‌هاست که درگیر مسئلهٔ زنان است. در دهه‌های اخیر، جنبش‌های طرفداری از حقوقِ زن توجه خود را به انواع آسیب‌ها و خشونت‌های پنهان نسبت به زنان معطوف ساخته است. در این میان توجه به زبان به‌عنوان یکی از ابزارهای فرهنگِ مردسالار برای اعمال قدرت بر زنان امری دارای اهمیت است. با وجود اهمیت این مسئله، پژوهش در مورد آسیبی که زبان می‌تواند به زنان وارد آورد، در میان پژوهش‌های داخلی اندک است.

این پژوهش با انتخاب بستر سینمای دههٔ ۹۰ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین هنرهای بازتاب‌دهندهٔ جامعهٔ امروز ایران، به‌دنبال یافتن جلوه‌های بی‌ادبی کلامی آسیب‌زننده به وجههٔ زنان است. این دهه توجهی ویژه به مسئلهٔ زنان در طبقات مختلف جامعه و نیز مفاهیمی همچون «غیرت» و «ناموس» دارد. این مفاهیم در دههٔ اخیر توسط فعالان ایرانی حقوق زنان مورد نقد گسترده قرار گرفته‌اند و تحلیل چگونگی بازنمایی آنها مسئله‌ای دارای اهمیت است. همان‌گونه که گفته شد، سینما این قابلیت را دارد که رویکردی انتقادی و یا بازتولیدکننده نسبت به آسیب‌هایی که زنان را هدف قرار می‌دهد، برگزیند. این پژوهش با انتخاب یک نمونهٔ موردی از سینمای این دهه، در تلاش است که چگونگی بازتاب آسیب به زنان به‌وسیلهٔ زبان را مورد بررسی قرار دهد. با توجه به جستجوهای پژوهشگران در میان آثار پژوهشی پیشین، جای خالی چنین پژوهشی در میان مقالات و پایان‌نامه‌های حوزهٔ زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و سینما مورد توجه قرار گرفته و منجر به انتخاب این عنوان شده است.

با آغاز دههٔ ۹۰ شُمار قابل توجهی از فیلم‌سازان بیش‌ازپیش توجه خود را به مسائل اجتماعی در طبقات مختلف، به‌ویژه طبقات پایین جامعه معطوف کردند. برای نمونه، فیلم‌های این دوره در نمایش طبقات پایین، مسائلی همچون اعتیاد و خشونت را بازنمایی کردند. خشونت در سینما به‌شیوه‌های مختلفی بازنمایی شده است که برای نمونه می‌توان به خشونت‌های کلامی اشاره کرد. این مهم که سینمای دههٔ ۹۰ ایران به مسائل اجتماعی گوناگون پرداخته، این دهه را تبدیل

به بستری مناسب برای اهداف این پژوهش نموده است. با توجه به آنچه که گفته شد، این پژوهش در پی یافتن پاسخ‌هایی برای پرسش‌های زیر است:

۱- انواع بی‌ادبی کلامی در مواجهه با زنان در آثار سینمای دهۀ ۹۰ کدام‌اند؟

۲- بافت‌های اجتماعی مرتبط با بی‌ادبی کلامی چگونه وجهۀ زنان را تحت تاثیر قرار می‌دهد؟

۳- الگوهای بی‌ادبی کلامی چگونه باعث بازتولید یا نقدِ نظامِ مردسالار می‌شود؟

۲. پیشینۀ پژوهش

دریکوند (۱۳۹۷) به بررسی دو فیلم اجتماعی *ابد و یک روز* (۱۳۹۵) به کارگردانی سعید روستایی و *////آدت نمی‌کنیم* (۱۳۹۵) به کارگردانی ابراهیم ابراهیمیان از منظر نظریۀ بی‌ادبی کلامی کالپپر می‌پردازد. او نگاهی به رابطۀ بی‌ادبی کلامی و مسئلۀ جنسیّت در این آثار نیز دارد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در این دو فیلم ۲۰۸ مورد بی‌ادبی رخ می‌دهد که در فیلم اول بیشترین بسامد، بی‌ادبی منفی و در فیلم دوم بی‌ادبی مثبت است. در هر دو فیلم کنایه کمترین بسامد را به‌عنوان یک راهبرد بی‌ادبی کلامی دارد و امتناع از ادب نیز در هیچ‌یک از دو فیلم وجود ندارد. همچنین مردان بیشتر از زنان مرتکب بی‌ادبی کلامی می‌شوند. نتایج به‌دست‌آمده تأییدکنندۀ رابطۀ معکوس قدرت و ادب است. دریکوند قدرت را مشخصۀ برتری مردانه در نظام مردسالار و امتناع از ادب را نمود آن تفسیر می‌کند.

نامور (۱۳۹۸) از نظریات کالپپر برای تحلیل جلوه‌های بی‌ادبی کلامی در سریال تلویزیونی *مادرانه* (۱۳۹۲) استفاده می‌کند. نامور با بررسی ۳۰ نمونه از گفتگوهای این سریال و قرار دادن آنها در دسته‌بندی پنج‌گانۀ کالپپر به این نتیجه می‌رسد که صراحت در بی‌ادبی پرتکرارترین نوع بی‌ادبی کلامی در سریال است. تفسیر نامور از این یافته‌ها چنین است که ثروت، قدرت و بی‌ادبی رابطۀ مستقیم دارند؛ به این معنا که هرچه ثروت شخص بیشتر شود، قدرت او نیز به‌مراتب بیشتر شده و متعاقباً احتمال ارتکاب بی‌ادبی کلامی او نیز افزایش می‌یابد.

میرزایی و حجتی‌زاده (۱۴۰۰) در پژوهشی برای بررسی بی‌ادبی کلامی در بخش نخست *ابومسلم‌نامۀ* ابوطاهر طرطوسی بر پایۀ نظریۀ کالپپر به تبیین جایگاه‌ها و چرایی راهبردهای بی‌ادبی در داستان می‌پردازد. نتایج این پژوهش گواه بر این است که تنها سه راهبرد بی‌ادبی در این اثر وجود دارد: بی‌ادبی مثبت، بی‌ادبی منفی و کنایه. در این میان، بی‌ادبی مثبت بیشترین و کنایه کمترین بسامد را دارند. علت این امر، بنا به تفسیر پژوهشگران، جمع‌مدار بودن فرهنگ آن دوران

است. آنچه در این پژوهش جالب توجه است این است که پژوهشگران منکر وجود رابطه‌ای میان قدرت و بی‌ادبی در این اثر هستند؛ به این معنا که افراد فرادست و فرودست در رویارویی بایکدیگر به‌صورت تقریباً یکسانی از راهبردهای بی‌ادبی استفاده می‌کنند.

ویکاکسونو[1] (۲۰۱۵) راهبردهای بی‌ادبی کلامی را در سینمای اکشن و با مطالعهٔ موردی دو اثر، بی‌مصرف‌ها[2] (۲۰۱۰) و جان سخت ۳[3] (۱۹۹۵)، بررسی می‌کند. در این پژوهش، به جنبهٔ اجتماعی راهبردهای بی‌ادبی مورد استفاده در این فیلم‌ها و همچنین به زمینهٔ آنها توجه ویژه‌ای می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که ۹۴٪ بی‌ادبی‌های موجود در این آثار در سه دستهٔ صراحت در بی‌ادبی، بی‌ادبی مثبت و بی‌ادبی منفی قرار می‌گیرند. تفسیری که پژوهشگر از یافته‌های خود می‌کند این است که افراد شاغل در اصناف خاصی بیشتر در معرض ارتکاب بی‌ادبی کلامی هستند. مثلاً افسران پلیس که در قطب مخالف تبهکاران قرار می‌گیرند، به همان اندازهٔ آنها احتمال ارتکاب بی‌ادبی کلامی را دارند.

شوفیا[4] (۲۰۱۵) در پژوهش خود راهبردهای بی‌ادبی کلامی و شیوهٔ پاسخگویی به آنها را در فیلم *مثل آب خوردن*[5] (۲۰۱۰) بررسی می‌کند. در این پژوهش، شوفیا به‌صورت مفصل معانی تلویحی گفتارها و زمینهٔ موقعیت‌ها را تشریح می‌کند، اما در راستای یافته‌های کمّی، تفاسیر کیفی ممکن را ارائه نمی‌دهد. بنا به این گزارش نیمی از بی‌ادبی‌های موجود در این فیلم در دستهٔ بی‌ادبی مثبت قرار می‌گیرد و امتناع از ادب – با نسبت تنها یک درصد – کم‌تکرارترین نوع بی‌ادبی در فیلم است. بنا به ادعای پژوهشگر، شخصیت‌های فیلم گاهی در پاسخ به بی‌ادبی آن‌را می‌پذیرند، اما گاهی نیز آن را بی‌پاسخ نمی‌گذارند و خود مرتکب بی‌ادبی می‌شوند.

مُسلم و قربان صباغ (۲۰۱۷) به بررسی نمایش‌نامهٔ پیگمالیون[6] (۱۹۱۲) اثر جورج برنارد شاو[7] از منظر نظریهٔ بی‌ادبی کلامی کالپپر می‌پردازند. آنها به بررسی رفتارهای زبانی دو شخصیت اصلی یعنی الیزا و هیگینز می‌پردازند و با استفاده از نظریهٔ کالپپر، نقش بی‌ادبی کلامی در شیوهٔ پردازش و تکامل این شخصیت‌ها در نمایش‌نامه را تحلیل می‌کنند تا تأثیر طبقات اجتماعی در

---

[1] Eriek Budi Wicaksono
[2] expendables
[3] Die Hard 3
[4] Naila Wildatis Shofyah
[5] Easy A
[6] Pygmalion
[7] George Bernard Shaw

تمایل به ارتکاب بی‌ادبی را نشان دهند. یافته‌های این پژوهشگران نشان می‌دهد که الیزا که به طبقات پایین جامعه تعلق دارد – به واسطۀ شرایط سخت و مشقت‌باری که در آن زیسته است – بیشتر مرتکب بی‌ادبی مثبت می‌شود و ارزش‌های هیگینز را ارج نمی‌نهد؛ حال آنکه هیگینز که به طبقۀ مرفه تعلق دارد- به واسطۀ نگاه از بالا به پایین و خودبزرگ‌بینی ناشی از فرادست بودن به لحاظ فکری و مادی-راهبردهای بی‌ادبی منفی را انتخاب می‌کند.

راتری و آردی[1] (۲۰۱۹) با ارائۀ تحلیلی از راهبردهای بی‌ادبی کلامی در فیلم *شیطان پرادا می‌پوشد*[2] (۲۰۰۶) به بررسی روابط قدرت مابین دو شخصیت اصلی فیلم، میراندا و امیلی، در محل کارشان می‌پردازند. یافته‌های این پژوهشگران نشان می‌دهد که میراندا علیه امیلی از همۀ انواع بی‌ادبی گفته شده در نظریۀ کالپپر استفاده می‌کند، درحالی‌که امیلی به‌هیچ‌وجه از راهبرد امتناع از ادب استفاده نمی‌کند و دیگر راهبردها را ترجیح می‌دهد.

۳. مبانی نظری پژوهش

بنا بر نظر باتلر[3] (۲۰۰۶) جنسیّت چیزی نیست که شخص با آن متولد شود یا آن را داشته باشد، بلکه مجموعه‌ای از رفتارهای هنجاری[4] است که شخص از خود به نمایش می‌گذارد و انجام می‌دهد؛ یا آنگونه که خود باتلر می‌گوید، «جنسیّت یک عملکرد است» (باتلر، ۲۰۰۶: ۱۹۰). عوامل بسیاری در ساختن جنسیّت در جامعه نقش دارند که زبان نیز یکی از آنهاست. نقش زبان در ایجاد الگوهای جنسیّتی[5] مسئله‌ای پیچیده و چندبعدی است که به‌طور گسترده در زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و مطالعات جنسیّت مورد بررسی قرار گرفته است. زبان صرفاً وسیله‌ای برای برقراری ارتباط نیست؛ بلکه ابزاری قدرتمند است که سلسله مراتب اجتماعی را بازمی‌تاباند، تقویت و پایدار می‌کند. زبان اغلب به‌شیوه‌های مختلف می‌تواند نقش‌های جنسیّتیِ سنتی و کلیشه‌های مرتبط با جنسیّت را تقویت کند، چراکه «زبان همچنین رسانه‌ای برای ایجاد سلطه و قدرت اجتماعی است؛ کار آن مشروعیت‌بخشی به مناسبات ساختار قدرت است ... و همچنین امری ایدئولوژیک است» (هابرماس[6]، ۱۹۹۰: ۲۳۹). به‌همین‌خاطر، کنشگران حقوق بشر طی چند

[1] Ayu Ratri & Priyatno Ardi
[2] The Devil Wears Prada
[3] Judith Butler
[4] normative behaviors
[5] gendered patterns
[6] Jürgen Habermas

دههٔ اخیر دریافته‌اند که شناخت و به چالش کشیدن این الگوها برای ارتقاء برابری جنسیّتی بسیار مهم است و تلاش‌ها برای اصلاح زبان می‌تواند به تغییرات اجتماعی گسترده‌تر و جامعه‌ای عادلانه‌تر کمک کنند. در راستای فهم این مهم که افراد چگونه از شیوه‌های ارتباطی برای حفظ هماهنگی اجتماعی استفاده می‌کنند و متعاقباً، در تلاش برای دستیابی به جامعه‌ای برابر، کالپپر (۱۹۹۶، ۲۰۱۱) نظریهٔ بی‌ادبی کلامی خود را تدوین و از آن برای تحلیل مکانیزم‌های سرکوب و سلطه در حوزهٔ زبان استفاده نمود.

۱.۳ بی‌ادبی کلامی

کالپپر (۱۹۹۶) بر اساس نظریهٔ ادب براون و لوینسون (۱۹۷۸ و ۱۹۸۷) و مفهوم وجهه[1]، نظریهٔ بی‌ادبی کلامی را ارائه کرد. کالپپر در نظریهٔ خود به نحوهٔ آسیب‌رساندن زبان به وجههٔ فرد توجه دارد. وی معتقد است که زبان توانایی اعمال خشونت، نفرت، تحقیر و مواردی ازاین‌دست را داراست که بر پایهٔ مفهوم وجهه به‌شرح آن می‌پردازد. همانطورکه گفته شد، نظریهٔ گافمن[2] (۱۹۶۷) دو نوع وجههٔ مثبت و منفی را برای فرد در جامعه تعریف می‌کند. زبان این قابلیت را دارد که وجههٔ مثبت و منفی فرد را تقویت یا تضعیف نماید. بنا به این تعریف، هنگامی‌که وجههٔ فرد توسط زبان آسیب[3] می‌بیند، بی‌ادبی کلامی رخ می‌دهد.

کالپپر نظریهٔ بی‌ادبی کلامی خود را در دو بخش ارائه نمود؛ بخش نخست را در سال ۱۹۹۶ بیان نمود و دسته‌بندی پنج‌گانه‌ای را برای آن در نظر گرفت که شامل صراحت در بی‌ادبی[4]، بی‌ادبی مثبت[5]، بی‌ادبی منفی[6]، کنایه یا ادب ساختگی[7]، و امتناع از ادب[8] است. وی در سال ۲۰۱۱ با تمرکزی بیشتر بر مفهوم وجهه و نیز جایگاه اجتماعی فرد، بخش دوم نظریهٔ بی‌ادبی کلامی را ارائه کرد. وی در این بخش به تکمیل نظریهٔ خود پرداخته و این بار توجه بیشتری را به بافت اجتماعی گفتمان[9] اختصاص داد و در واقع به ذکر این مهم پرداخت که انواع بی‌ادبی کلامی در چه بافتی به وقوع می‌پیوندند. کالپپر در بخش دوم نظریهٔ خود با توجه به بافت گفتمان،

---

[1] face
[2] Erving Goffman
[3] damage
[4] bald-on record
[5] positive impoliteness
[6] negative impoliteness
[7] sarcasm or mock impoliteness
[8] withhold politeness
[9] social context of discourse

هنجارها و مضامینِ مرسوم‌شدۀ زبانی، این امکان را فراهم آورد که تحلیلی جامع از تاثیرات جامعه‌شناختی زبان انجام پذیرد. در زیر به بررسی انواع بی‌ادبی کلامی آنگونه که کالپپر ارائه کرده، پرداخته می‌شود.

۱.۱.۳ صراحت در بی‌ادبی

چنان‌که گفته شد، بی‌ادبی زمانی رخ می‌دهد که فرد به وجهۀ دیگری آسیب می‌زند. صراحت در بی‌ادبی زمانی رخ می‌دهد که فرد عامدانه و به‌صراحت و با آگاهی کامل از آسیب دیدن وجهۀ طرف مقابل، وجهۀ او را مورد تعرض قرار دهد. در این وضعیت، طرفین بر اهمیت مسئلۀ وجهه کاملاً آگاه هستند و بر اساس همین خودآگاهی یکی تعرض می‌کند و دیگری مورد توهین قرار می‌گیرد. تعمد و صراحت در بی‌ادبی در این الگو ناشی از همین مسئلۀ خودآگاهی است.

۲.۱.۳ بی‌ادبی مثبت

نیاز وجهۀ مثبت، نیاز فرد به پذیرفته شدن، تایید و یا تشویق شدن دست‌کم از سوی تعدادی از اطرافیان خود است. بی‌ادبی مثبت نادیده انگاشتن این نیاز در فرد مقابل است، به این معنا که فرد، شخص مقابل را نادیده گرفته، از تمجید وی خودداری کرده و چه‌بسا او را کلاً به رسمیت نشناسد. استراتژی‌هایی در این راستا مورد استفاده قرار می‌گیرند که برخی از آنها شامل نادیده انگاشتن یا بی‌محل کردن فرد مقابل، ممانعت از ورود او به یک فعالیت و یا اخراج او از آن، عدم معاشرت با فرد، بی‌تفاوتی و بی‌علاقگی و عدم همدردی نسبت به رنج‌های او است.

۳.۱.۳ بی‌ادبی منفی

نیازِ وجهۀ منفی، نیاز فرد به حفظ حریم خصوصی و عدم دخالت دیگران در فضای شخصی او است، به این معنا که فرد دارای حداقلی از استقلال نسبت به جامعۀ پیرامون باشد. بی‌ادبی منفی لحظه‌ای است که دیگران با تعرض به حریم شخصی فرد و دخالت در آن وجهۀ او را تنزل بخشیده و استقلال فردی او را زیر سؤال ببرند. تعدادی از استراتژی‌های این الگو عبارتند از ترساندن، تحقیر و ریشخند کردن، تعرض به فضای شخصی، تقلیل فرد به یک ویژگی منفی در وجودش، علنی‌سازی بدهکاری‌های شخص و تحت منّت قرار دادن اوست.

۴.۱.۳ کنایه یا ادب ساختگی

در این الگو، وجهه به‌صورت کنایه‌آمیز، ناصادقانه و غیرهمدلانه مورد تعرض قرار می‌گیرد، به این معنا که فرد-در واکنش به عملی از سمت طرف مقابل-از الفاظ مؤدبانه استفاده می‌کند و در ظاهر مراتب ادب را به‌جا می‌آورد، اما در باطن منظورش دقیقاً متضاد آن است. مثلاً وقتی کسی کار اشتباهی انجام می‌دهد، شخص با کنایه می‌گوید «دستت درد نکنه».

۵.۱.۳ امتناع از ادب

امتناع از ادب پرهیز از انجام رفتار مؤدبانه در جایی است که انتظار چنین رفتاری می‌رود، یعنی زمانی‌که فرد می‌بایست در واکنش به رفتار طرف مقابل، رسم ادب را به‌جا بیاورد، اما چنین نمی‌کند. مثلاً گاهی فرد در حق طرف مقابل لطفی می‌کند، اما او از تشکر و قدردانی امتناع ورزیده تا وجههٔ آن فرد را مورد حمله قرار دهد.

۲.۳ بافت اجتماعی

کالپپر در بخش دوم نظریهٔ خود پیرامون بی‌ادبی کلامی به سمت تأکید بیشتر بر هنجارهای اجتماعی سوق پیدا کرد. کالپپر هنجارهای اجتماعی را همان «بایدهای اجتماعی» (کالپپر، ۲۰۱۱: ۳۶) در نظر می‌گیرد که بافت‌های اجتماعی بسیار متنوّعی را سرشار از خود کرده و با معیارهای اخلاقی پیوند خورده‌اند. در دل این فضای هنجارمند است که ادب و بی‌ادبی معنی پیدا می‌کند: ادب حرکت در امتداد هنجارها و بی‌ادبی تخطی از آنها است (همان:۳۷). اما آنچه احتمالاً بیشتر از هر مورد دیگری پژوهش سال ۲۰۱۱ کالپپر را از کارهای پیشین خود متمایز می‌کند، پرداختن به مسئلهٔ گفتمان قدرت است. او استدلال می‌کند که میان قدرت، ادب و بی‌ادبی روابطی وجود دارد که همواره به حفظ وجههٔ طرف قدرتمندتر منجر می‌شود؛ به این معنا که هرچه قدرت فرد در نسبت با طرف مقابل بیشتر باشد، احتمال ارتکاب بی‌ادبی در او بیشتر است و «هرچه قدرت نسبیِ فرد بیشتر باشد، با ادب بیشتر و-مطابق با آن-با بی‌ادبی کمتری مواجه خواهد شد» (کالپپر، ۲۰۱۱: ۱۹۲). بنابراین، چنان‌که می‌نماید، ادب و بی‌ادبی نیز همچون بسیاری از —اگر نه همهٔ— پدیده‌های اجتماعی، خود بازتولیدکنندهٔ (و همچنین برآیندی از) مناسبات قدرت در سطح جامعه است.

۴. روش پژوهش

در این پژوهش از روش نمونه‌برداری هدفمند[1] استفاده شده است. ازآن‌رو که دسترسی به تمام آثار دهۀ ۹۰ سینمای ایران و تحلیل یک‌به‌یک آنها در قالب یک مقالۀ پژوهشی بسیار دشوار است، پژوهش حاضر، یک اثر را که در این دهه در سینمای ایران تولید شده‌است برگزیده و به‌عنوان نمونۀ مورد تحلیل در نظر قرار داده است. در این راستا فیلم «نیمه‌شب اتفاق افتاد» (۱۳۹۴) به کارگردانی تینا پاکروان به‌عنوان نمونۀ موردی انتخاب شد تا به اهداف این پژوهش جامۀ عمل بپوشاند.

فیلم انتخاب‌شده در این پژوهش متعلق به سینمای اجتماعی است. سینمای اجتماعی بستری برای نمایش مسائلِ روزِ جامعه ازجمله مشکلات و معضلاتِ حاکم بر آن است. بنابراین سینمای اجتماعی می‌تواند به‌عنوان بستری مناسب برای بازنمایی انواع بی‌ادبی کلامی، عمل کند. پژوهشگران با مشاهدۀ دقیق فیلم به انتخاب دیالوگ‌های مرتبط با مبانی نظری و سپس تحلیل آن پرداختند. به‌دلیل در دسترس نبودن فیلمنامه در سینمای ایران، استخراج دیالوگ‌ها از طریق تماشای فیلم و یادداشت‌برداری دقیق آنها صورت گرفت. لازم به گفتن است که دیالوگ‌ها به زبانِ گفتاریِ فیلم نوشته شده و تغییری در آن صورت نپذیرفته است.

۵. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این قسمت، به‌منظور بررسی نحوۀ تأثیر زبان بر وجهۀ زنان در سینمای دهۀ ۹۰ ایران، یک اثر منتخب با عنوان *نیمه‌شب اتفاق افتاد*، بنا به نظریۀ بی‌ادبی کلامی کالپپر مورد بررسی قرار گرفت. در این فیلم یک شخصیت زن وجود دارد که پیرنگ فیلم حول محور او می‌چرخد. در تجزیه و تحلیل اثر نام‌برده، پژوهشگران، در قسمت نخست، دیالوگ‌های موجود در اثر که هر یک به‌نحوی به وجهۀ شخصیت زن منتخب آسیب وارد می‌کند را بنا به دسته‌بندی پنج‌گانۀ کالپپر طبقه‌بندی کرده و این دیالوگ‌ها بر اساس نظریۀ بی‌ادبی کلامی کالپپر در جدول جداگانه دسته‌بندی و بررسی می‌شوند. در قسمت بعد، پژوهشگران بافتی که هر دیالوگ در آن رخ داده است را تحلیل می‌کنند.

[1] purposive sampling

۴-۱ خلاصهٔ فیلم *نیمه‌شب اتفاق افتاد* (۱۳۹۴)

در این فیلم، «زیبا» که مادری میان‌سال و مجرد است، سال‌ها است که به‌عنوان آشپز در یک تالار مشغول به کار است. زیبا زنی کاری و سربه‌زیر است که مورد تحسین همکاران و کارفرمایان خود است و نقش مادری خود را نیز به‌خوبی ایفا می‌کند. این روند با ورود جوانی با نام «حسین» به محل کار زیبا و ایجاد رابطهٔ عاطفی بین او و زیبا به‌هم می‌خورد. به‌علت جوان‌تر بودن حسین از زیبا، نگاه اطرافیان به زیبا تغییر می‌کند و همین مسئله زمینه را برای استفادهٔ اطرافیان از زبان برای سرکوب او و ارتکاب بی‌ادبی کلامی نسبت به او فراهم می‌آورد. در این بین، «پرویز»، کارفرمای زیبا، و« انسی»، خواهر بزرگ‌تر حسین، بیشترین فشار را بر زیبا برای قطع ارتباط با حسین وارد می‌آورند.

۴-۲ دسته‌بندی پنج‌گانهٔ نظریهٔ بی‌ادبی کلامی

در مقدمهٔ فیلم که در چند سکانس به معرفی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود، نشان داده می‌شود که شخصیت زیبا با همان سیمای همیشگیِ «مادری فداکار و ازخودگذشته و فرشته‌ای آرام در خانه» (پاتست[1]، ۲۰۲۳: ۷۲) مطابق با استانداردهای جامعهٔ سنتیِ مردسالار است. این بردباری و فداکاری مادرانه در سکانسی در همان ابتدای فیلم مجسم می‌شود، زمانی‌که زیبا با پسر نوجوان خود، امیر، روبرو می‌شود و از بازگشت دیرهنگام او به خانه گله می‌کند، امیر با تندی با مادر صحبت می‌کند:

دیالوگ شمارهٔ (۱) زیبا: خب مامان جان من نگران شدم، حق بده دیگه.

امیر: حالا یه بار رفتم سینما ها.

زیبا: خب حالا پاشو بیا، شام عروسی اِبی رو آوردم.

امیر: برو بابا! اَه. (دقیقهٔ ۴)

با این پاسخ، امیر مرتکب *بی‌ادبی کلامی از نوع مثبت* می‌شود، چراکه پاسخ او نیازهای مثبت زیبا مبنی بر پذیرفته، درک و هم‌صحبت شدن را نادیده می‌گیرد. زیبا شام عروسی را به محملی برای گفتگو با پسر خود تبدیل کرده و دوست دارد از این طریق با فرزند خود ارتباط برقرار کند. اما امیر وی را نادیده گرفته و رویکردی غیرهمدلانه و دال بر عدم تمایل به همنشینی برمی‌گزیند. زیبا این بی‌ادبی کلامی را نادیده می‌گیرد و چنین است که سیمای سنتی زن، بازنمایی می‌شود.

[1] Barbara Potthast

منظور از سیمای سنتی زن در اینجا همان ازخودگذشتگی برای فرزند و چشم پوشیدن بر نیازهای خود است.

دیالوگ شمارۀ (۲) امیر: ای ول! ریش‌تراش! از کجا گرفتی؟

زیبا: از تو جوب.

{امیر ریش‌تراش را گرفته و می‌رود.}

زیبا: ببینم! یه تشکرم نکن ها! (دقیقۀ ۵۱)

دیالوگ شمارۀ دوم، که دومین مورد بی‌ادبی کلامی امیر است که نسبت به زیبا مرتکب می‌شود، *امتناع از ادب* است. زمانی‌که زیبا ماشین ریش‌تراش را به امیر هدیه می‌دهد، انتظار می‌رود امیر به رسم ادب از زیبا تشکر کند، اما او این کار را نمی‌کند. پاسخ زیبا به این بی‌ادبی لبخند و شوخی است. در اینجا نیز جایگاه سنتی مادرانه مبنی بر ازخودگذشتگی برای فرزند حکم کرده که در برابر رفتارِ امیر ازخودگذشتگی نشان دهد.

دیالوگ شمارۀ (۳) منیر [همسر پرویز]: حواستون اصلاً به دور و بر نیست ها!

زیبا: حواسِ چی؟

منیر: این بچه‌ها (همکارام) دائم دارن پچ‌پچ می‌کنن می‌گن تو بزرگ‌تری، بچه داری، هزار تا حرف دیگه.

زیبا: خب، آقا پرویزم از تو بزرگ‌تره. خب اونم دو تا بچه داره.

منیر: قربونت برم فرق می‌کنه. اون مَرده بالأخره. اینجا اینجوریه دیگه. برعکسش واویلاس. (دقیقۀ ۵۲)

در دیالوگ سوم، *بی‌ادبی منفی* رخ می‌دهد چراکه وجهۀ زیبا به‌عنوان یک فرد مستقل و صاحب اختیار و اراده با تهدید و آسیب مواجه می‌شود و نیازهای منفی او، یعنی نیاز به حریم خصوصی و عدم دخالت دیگران در امور شخصی او، نادیده گرفته می‌شوند. منیر دیوارِ حریمِ شخصی زیبا را خراب می‌کند. لازم به گفتن است که تعرض به حریم خصوصی تنها نسبت به زیبا، به‌عنوان یک زن، صورت پذیرفته و همان‌گونه که از سخن منیر برداشت می‌شود، نظامِ مردسالارِ موجود حریم خصوصی مرد را محفوظ نگه می‌دارد.

دیالوگ شمارهٔ (۴) پرویز: اولین بار که اومدی اینجا چهارده سال پیش بود. درست همونجا نشسته بودی. امیرم بغلت بود. هنوز یه سالش نشده بود. مادر خدابیامرزتم اون پایین دم در. از شهرتون فرار کرده بودین. سر قضیهٔ شوهرت هنوز حالت بد بود. از سایهٔ خودتم می‌ترسیدی. من بهت پناه دادم. زیر پروبال خودم گرفتمت. نمی‌گم ضرر کردم ها! نه. تو اینجا رو جمع و جور کردی. سروسامون دادی. یادت میاد که چی ازم خواستی؟ ازم خواستی که مراقبت باشم. هواتو داشته باشم. الانم برا همین اینجایی. یک عمر برا خودت خانمی کردی زیبا خانم. واقعاً خوش ندارم بچه‌های آشپزخونه پشت سرت حرف بزنن. به من ربطی نداره کی با کی می‌گرده ولی تو فرق می‌کنی. به‌همین‌خاطر فقط می‌خوام یک بار خودمو پیش تو کوچیک کنم. بقیه‌ش دیگه به خودت مربوطه. من خونوادهٔ این پسره رو می‌شناسم. یک عمره دارم با این اِنسی کار می‌کنم. تو هم خوب می‌شناسیش. نمی‌دونم اِنسی چقدر از قضیهٔ تو می‌دونه. این زن مو رو از ماست بیرون می‌کشه. برات آبرو نمی‌ذاره. این پسره هم واست شوهر نمیشه. مطمئن باش. یک عمره که هرچی مرده پاشو از زندگیت بریدی. من نمی‌دونم تو این گلابی تو چی دیدی که... زیبا من ازت خواهش می‌کنم، این پسره رو ول کن. خودتو سر زبونا نینداز. (دقیقهٔ ۵۳-۵۵)

این مونولوگ توسط پرویز، کارفرمای زیبا، گفته می‌شود. او به‌گونه‌ای تحکم‌آمیز زیبا را به اتاق کار خود فرا می‌خواند تا دراین‌باره با او صحبت کند. این رفتار ارباب‌مآبانهٔ پرویز که از گونهٔ *بی‌ادبی منفی* است – چراکه نیازهای منفی زیبا یعنی حریم خصوصی او را نادیده می‌گیرد – با آن مونولوگ که به‌شکلی تحقیرآمیز گذشتهٔ زیبا را مرور می‌کند و لطف‌هایی که پرویز به او کرده را یادآور می‌شود، تشدید می‌شود. در این مونولوگ، به‌واسطهٔ دخالت‌های پرویز، *بی‌ادبی منفی* آشکارا رخ می‌دهد، اما *بی‌ادبی مثبت* نیز وجود دارد. زمانی‌که پرویز حسین را «گلابی» می‌نامد، عقل و احساسات زیبا را به رسمیت نمی‌شناسد و بدین طریق مرتکب *بی‌ادبی مثبت* می‌شود، زیرا وقعی به ارزش احساسات و قدرت تعقل و انتخاب او نمی‌نهد. پرویز، از طریق *بی‌ادبی مثبت*، نیاز زیبا مبنی بر پذیرفته شدنِ عشقی که به حسین دارد را ناکام گذاشته و او را منزوی می‌سازد. در اینجا نیز زیبا پاسخی نمی‌دهد.

دیالوگ شمارهٔ (۵) امیر: می‌خوام برم سر کار.

زیبا: با پرویز حرف زدی؟ به‌خدا خوب فکریه. میای پیش خودم خیالم راحت می‌شه.

امیر: من دیگه مدرسه نمی‌رم. می‌رم تالار. ولی تو دیگه نرو.

زیبا: مدرسه نمی‌ری؟ تو دیگه نرو چیه؟

امیر: بسمه درس. نمی‌خوام بری تالار.

زیبا: مدرسه که نمی‌شه نری. ما این همه بدبختی می‌کشیم که تو آدم شی، یه چیزی شی. من چجوری نرم تالار. اونجا کار و دلخوشیم با همه.

امیر: دلخوشی تو منم! (دقیقۀ ۶۱-۶۲)

همان‌گونه که در دیالوگ بالا مشاهده می‌شود، در نهاد خانواده نیز بی‌ادبی‌های کلامی ادامه می‌یابند. هنگامی‌که امیر در محل کار، زیبا را در حال خوش‌وبش مختصری با حسین می‌بیند، به اصطلاحِ مرسوم، «غیرتی» می‌شود. همین امر سبب می‌شود که او نیز به نوبۀ خود وجهۀ زیبا را مورد تهدید قرار دهد. در اینجا، امیر به زیبا می‌گوید که خودش می‌خواهد کار کند و خواستار ماندن زیبا در خانه است. در این دیالوگ امیر با *بی‌ادبی منفی* نیازهای منفی زیبا را نادیده می‌گیرد و آزادی او را سلب می‌کند. همچنین می‌توان رویکرد امیر را از نوع *ادب‌ساختگی یا کنایه* دانست چراکه او در پوشش حمایت از زیبا او را محدود می‌کند. این ایجاد محدودیت تا آنجا پیش می‌رود که امیر خود را مالکِ زیبا و «تمام دلخوشی» او می‌نامد. چنان‌که پیداست امیر نیز جایگاه مستقلی خارج از مادر بودن برای زیبا قائل نیست و او را در مقام همسر یا معشوقۀ کسی نمی‌تواند بپذیرد. زیبا در این مورد نیز پاسخی نمی‌دهد و سکوت می‌کند. گویی خود او نیز پذیرفته است که وجودش به‌همین نقش مادری تقلیل یافته است.

دیالوگ شمارۀ (۶) امیر: دیر کردی. کجا بودی تا حالا؟

زیبا: کجا دارم باشم؟ سلامتِ کو؟

امیر: امشب که مراسم نداشتی واسه چی انقد موندی. هر شب منو داری تنها می‌ذاری. معلوم هست کجایی؟

زیبا: داشتم وسائل فردا رو آماده می‌کردم. یعنی چی معلوم نیست کجایی؟

امیر: اون موبایلتم بنداز دور که هر وقت زنگ می‌زنم یا خاموشه یا در دسترس نیست. اَه. (دقیقۀ ۶۵)

در دیالوگ ششم دامنۀ بی‌ادبی‌های کلامی امیر به *بی‌ادبی منفی* هم کشیده می‌شود زمانی‌که او زیبا را شب، هنگام بازگشت به خانه موأخذه می‌کند گویی زیبا به‌عنوان زن حق آن را ندارد

که زمانی را به شخص خودش، فارغ از نقش مادری، اختصاص دهد و باید بابت چگونگیِ گذراندنِ زمانِ خود به امیر پاسخگو باشد. امیر در اینجا نیازهای منفی مادر، ازجمله نیاز به عدم دخالت و حیطهٔ خصوصی را نادیده می‌گیرد و زیبا در اینجا نیز سکوت را بر مقابله ترجیح می‌دهد.

دیالوگ شمارهٔ (۷) انسیه [خطاب به زیبا]: تُف به اون روت بیاد. با بچه می‌پری؟ خجالت بکش. تو جای مادرشی. اون واسه تو مرد می‌شه؟ نه من می‌خوام بدونم واسه تو مرد می‌شه؟ من که می‌دونم پی چه چیزش هستی. تو پی اون مغازه هستی و جوونیش. ولی من نمی‌ذارم. تو منو نمی‌شناسی ولی من تو رو خوب می‌شناسم. از وقتی‌که با بچه‌ت پاتو گذاشتی تو این باغ، زیبا خانم علی‌آبادی فرد...

[پرویز وارد می‌شود] پرویز: انسی ما با هم یه قراری داشتیم.

انسی: داشتیم ولی نه تا وقتی‌که این زنیکه پاشو کرد تو کفش برادر من. (دقیقهٔ ۶۷)

همان‌گونه که در دیالوگ هفت مشاهده می‌شود، صراحت در بی‌ادبی زمانی علیه زیبا علنی می‌شود که انسی به ماجرا پی می‌برد. استفادهٔ پی‌درپی از دشواژه‌هایی همچون «زنیکه» به‌صراحت به وجههٔ زیبا آسیب وارد می‌کنند. انسی با ترکیبی از انواع بی‌ادبی کلامی به مقابله با زیبا می‌پردازد. در این مونولوگ، انسی با دشواژهٔ «تف به اون روت بیاد» و «خجالت بکش» مرتکب *صراحت در بی‌ادبی* می‌شود و سپس با تحقیر از نظر سنی و «جایِ مادرِ حسین» خواندنِ او مرتکب *بی‌ادبی منفی* می‌شود چراکه در مسئله‌ای همچون اختلاف سنی که صرفاً به زیبا و حسین مربوط است، دخالت می‌کند. او به طعنه زیبا را به لفظ «خانم» صدا می‌زند که *ادب ساختگی* است. انسیه به وضوح زیبا را زنی فریبکار تلقی می‌کند و در اینجا با استفاده از کلمه‌ای احترام‌آمیز، معنایی متضاد با آن را منتقل می‌نماید.

دیالوگ شمارهٔ (۸) پرویز: قربونت برم، این زن یک عمره داره با آبرو تو این تالار زندگی می‌کنه. از راه رسیدی بدبختش کنی که چی؟ آقا، جرأت نداره بیاد سر کارش.

حسین: آقا پرویز، دوستش دارم.

پرویز: تو غلط کردی دوستش داری. حسین جان، تو رو خدا منو با آبجیت درگیر نکن. من به‌اندازهٔ کافی خودم بدبختی دارم. بسمه. (دقیقهٔ ۶۹-۷۰)

رفتار مالکانۀ پرویز نسبت به زیبا در دیالوگ هشت به اوج می‌رسد. پرویز خود را در جایگاهی می‌بیند که از حسین بخواهد، عشق خود به زیبا را رها کند تا به زندگی عادی خود بازگردد. چنین حق دخالتی که پرویز برای خود قائل است، *بی‌ادبی منفی* را به اوج می‌رساند، زیرا چنان بحث می‌کند که گویی زیبا هیچ‌گونه حریم خصوصی‌ای ندارد و نباید داشته باشد و حتی مسئلۀ فعلی نه مسئلۀ زیبا و حسین، بلکه مسئلۀ او و اِنسی است، بدین معنا که زیبا و حسین جزء دارایی‌های پرویز و اِنسی هستند و از خود اختیاری نداشته و یا نباید داشته باشند.

دیالوگ شماره (۹) زیبا: اِنسی خانم!

اِنسی: خفه! حرف نباشه!

زیبا: من اینجا آبرو دارم.

اِنسی [خطاب به زیبا]: تو آبرو می‌دونی چیه؟ من اگه از همون اول که پرویز باهام مشورت کرد که تو رو استخدام کنه نمی‌ذاشتم، حالا این روزگارم نبود. می‌خوای زن این بچه بشی؟ آره؟ دنبال بچه میفتی؟ من بهش گفتم، گُنه کرد آهنگری ... چرا باید این زن بیچاره تاوان شوهرشو بده؟ من هر کاری کردم فقط به‌خاطر این بچه کردم. [خطاب به حسین] بهت گفته این بچه، بچۀ کیه؟ اینم بچۀ همون مرد عوضی قاتله که مردم رو می‌کشت. آخرم اعدامش کردن. این زنیکه هم افتاده زندان، ولی ما نمی‌دونیم برا چی. به تو گفته برا چی؟ (دقیقۀ ۷۵–۷۸)

اوج فیلم در دیالوگ شمارۀ نُه، رویارویی اِنسی با زیبا در حضور امیر و حسین است، جایی که اِنسی رازهای گذشتۀ زیبا را که از پرویز شنیده افشا می‌کند، اینکه شوهر سابق او قاتل بوده و اعدام شده است و زیبا نیز مدتی را در زندان سپری کرده است. در این رویارویی، زیبا از جانب اِنسی با دشواژه‌های «زنیکۀ بیوه» و «خفه شو» و از جانب امیر با دشواژۀ «دروغگو» *صراحتاً مورد بی‌ادبی* قرار می‌گیرد. علاوه بر این، با افشای رازهای زندگی‌اش توسط اِنسی، وجهۀ منفی او آسیب می‌بیند، چراکه با این کار به حریم خصوصی او تعرض می‌شود. در اینجا، باز هم زیبا از مقابله خودداری می‌کند و سکوت پیشه می‌کند، اگرچه در پاسخ به دروغگو خطاب کردن او از سوی امیر از وجهۀ خود دفاع می‌کند و اعلام می‌کند که هیچ دروغی نگفته است.

در جدول زیر (جدول شمارۀ ۱) آمار انواع بی‌ادبی‌های موجود در فیلم آمده است. همان‌گونه که گفته شد، بیشترین بی‌ادبی کلامی را قدرتمندترین اشخاص فیلم، یعنی پرویز و اِنسی، مرتکب می‌شوند. بعد از آنها امیر، فرزند زیبا است که مرتکب بیشترین بی‌ادبی کلامی در برابر زیبا

می‌شود. چنان می‌نماید که حتی او هم در مقابل زیبا در جایگاه قدرت است، چون ارزش‌های غالب حکم می‌کنند که هرچه باشد زیبا مادر است و مادر کاری غیر از فداکاری برای فرزند نباید انجام دهد. منیر (همسر پرویز) تنها یک‌بار مرتکب بی‌ادبی می‌شود و آن‌هم *بی‌ادبی منفی* است که به‌واسطهٔ دخالت او در زندگی شخصی زیبا صورت می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد که علی‌رغم رابطهٔ دوستانه او با زیبا، منیر به واسطهٔ جایگاه قدرتش (به‌عنوان همسر کارفرما) است که به‌خود اجازهٔ دخالت در امور شخصی زیبا را می‌دهد، چراکه مخالف دخالت دیگر همکاران در این امور است. بنابراین، این فیلم به‌صورت کامل وجود ارتباط مستقیم بین قدرت و بی‌ادبی کلامی را تایید می‌کند. در بین انواع راهبردهای بی‌ادبی کلامی کالپپر در این فیلم، *صراحت در بی‌ادبی* با شش مورد، *بی‌ادبی منفی* با پنج مورد و *بی‌ادبی مثبت* با چهار مورد پربسامدترین راهبردهای بی‌ادبی کلامی هستند. *ادب ساختگی یا کنایه* و *امتناع از ادب* نیز هر کدام تنها یک بار در فیلم رخ می‌دهند.

جدول ۱. جمع‌بندی الگوهای بی‌ادبی کلامی در فیلم *نیمه‌شب اتفاق افتاد*

شمارهٔ دیالوگ	الگوی بی‌ادبی کلامی	نحوهٔ آسیب‌رساندن به وجهه	نیاز وجهه‌ای مورد آسیب
۱	بی‌ادبی مثبت	اعلام تمایل امیر به تنها بودن و ایجاد حس طردشدگی در زیبا.	نیازهای مثبت زیبا ازجمله نیاز به پذیرفته و درک شدن.
۲	امتناع از ادب	عدم ابراز تشکر امیر از زیبا به‌خاطر هدیه	نادیده گرفتن نیاز زیبا به قدردانی.
۳	بی‌ادبی منفی	دخالت منیر در امور شخصی زندگی زیبا.	نیازهای منفی زیبا ازجمله نیاز به حفظ حریم خصوصی.
۴	بی‌ادبی منفی بی‌ادبی مثبت	دخالت پرویز در زندگی شخصی زیبا. عدم همدلی او با عواطف زیبا.	نیازهای منفی زیبا ازجمله نیاز به حفظ حریم خصوصی. نیازهای مثبت او ازجمله نیاز به درک و همدلی اطرافیان.
۵	بی‌ادبی منفی ادب ساختگی یا کنایه	دخالت امیر در زندگی شخصی زیبا. محدود کردن زیبا در پوشش حمایت از او.	نیازهای منفی زیبا ازجمله نیاز به حفظ حریم خصوصی. نیازهای مثبت او ازجمله نیاز به حمایت واقعی اطرافیان.
۶	بی‌ادبی منفی	دخالت امیر در امور شخصی زیبا.	نیازهای منفی زیبا ازجمله نیاز به حفظ حریم خصوصی.

۷	صراحت در بی-ادبی بی‌ادبی منفی ادب ساختگی	فحاشی انسی به زیبا. دخالت انسی در زندگی شخصی زیبا. زیبا را به طعنه و برای بی‌احترامی «خانم» خطاب کردن.	وجهۀ زیبا به‌صورت مستقیم و آگاهانه آسیب می‌بیند نیاز منفی زیبا به حریم خصوصی نادیده گرفته می‌شود. نیاز مثبت زیبا به احترام و همدلی نادیده گرفته می‌شود.
۸	بی‌ادبی منفی	عدم رعایت حدود حریم خصوصی زیبا از جانب پرویز.	نیازهای منفی زیبا ازجمله نیاز به حفظ حریم خصوصی نادیده گرفته می‌شود.
۹	صراحت در بی-ادبی بی‌ادبی منفی	فحاشی انسی به زیبا. افشای اسرار زندگی خصوصی زیبا توسط انسی.	نیازهای مثبت زیبا ازجمله نیاز به احترام نیازهای منفی زیبا ازجمله نیاز به حفظ حریم خصوصی.

۳.۲.۴ بافت اجتماعی

در ادامه، به بخش دوم نظریۀ کالپپر (۲۰۱۱) که بررسی بافت اجتماعی راهبردهای بی‌ادبی کلامی است در فیلم *نیمه‌شب اتفاق افتاد* پرداخته می‌شود. همانطورکه گفته شد، کالپپر در بررسی بافت اجتماعیِ راهبردها توجه ویژه‌ای به طبقۀ اجتماعی که بی‌ادبی کلامی در آن به‌وقوع می‌پیوندد دارد. در واقع این بخش به ذکر این مهم می‌پردازد که انواع بی‌ادبی کلامی در چه بافت و طبقه‌ای به‌وقوع می‌پیوندد. همچنین مبحثِ گفتمان قدرت[1] نیز در این بخش حائز اهمیت است و از این طریق به بررسی تأثیری که گفتمان قدرت بر هنجارهای اجتماعی و مضامین مرسوم‌شده می-گذارد، پرداخته می‌شود.

نظر به مسئلۀ بافت اجتماعی، از میان دیالوگ‌های استخراج‌شده از فیلم، شماری از آنها طبقه-محور[2] هستند، بدین معنا که بی‌ادبی کلامی موجود در آنها عموماً در درون یک طبقۀ خاص (برای مثال، تنها در طبقۀ فرودست) یا میان دو طبقۀ متفاوت (از جانب طبقۀ فرودست به طبقۀ برخوردار یا بالعکس) رخ می‌دهد. دیالوگ‌های (۳)، (۴)، (۵) و (۶) به‌شکل ویژه‌ای طبقه-محور هستند، چراکه به واسطۀ راهبرد *بی‌ادبی منفی* در امور شخصی زیبا دخالت مستقیم کرده یا به حریم شخصی او تعرض می‌کنند. چنین تعرض‌هایی اغلب زمانی رخ‌می‌دهند که شخصِ مورد

[1] discourse of power
[2] class-based

تعدی در طبقهٔ فرودست باشد، چراکه در طبقات برخوردار، حریم خصوصی محترم‌تر شمرده می‌شود و فضای شخصی وسعت بیشتری دارد. البته باید خاطرنشان کرد، فردی که مرتکب این نوع از بی‌ادبی می‌شود می‌تواند از هر طبقه‌ای باشد. همانطورکه در این چهار دیالوگ نیز مشاهده می‌شود، کسانی‌که در امور شخصی زیبا دخالت می‌کنند، هم از طبقهٔ مرفه هستند (منیر و پرویز) و هم از طبقهٔ فرودست (امیر). دیگر دیالوگ‌ها را نمی‌توان طبقه-محور دانست و هر یک از آنها می‌تواند از جانب هر فردی از هر طبقهٔ اجتماعی نسبت به هر فرد دیگری، فارغ از جایگاهش در طبقات اجتماعی، به‌کار رود.

اکنون‌که نکات مربوط به طبقهٔ اجتماعی در فیلم *نیمه‌شب اتفاق افتاد* و رابطهٔ آن با بی‌ادبی کلامی بیان شد، مبحث گفتمان قدرت نیز مورد تحلیل قرارمی‌گیرد. نظر به مناسبات موجود در گفتمان قدرت و نظام ارزشی آن، چنان‌که از دیالوگ‌های منتخب پیداست، زیبا در نیمهٔ اول فیلم به‌عنوان زنی از طبقهٔ فرودست جامعه به‌کلی با ارزش‌های رایج جامعهٔ خود سازگار است و از این‌رو از جانب کسی مورد بی‌ادبی کلامی قرار نمی‌گیرد؛ البته فرزندش، امیر، مستثنا است. در دیالوگ‌های (۱) و (۲) امیر مرتکب بی‌ادبی کلامی می‌شود، اما زیبا پاسخی نمی‌دهد. علت این امر آن است که گویی هم امیر و هم خود زیبا پذیرفته‌اند که هر کاری که زیبا در مقام مادر برای فرزند انجام می‌دهد صرفاً انجام وظیفه است. در نظام ارزشی موجود، برداشت غالب همین است. تا اواسط فیلم، زیبا در راستای همین نظام ارزشی حرکت می‌کند.

تنش‌های عمده زمانی آغاز می‌شود که بارقه‌های عشق بین زیبا و حسین که به‌تازگی به محل کار زیبا آمده است، نمایان می‌شود. نخستین نمود واضح این اتفاق در دقیقهٔ ۲۴ فیلم است که پرویز که کارفرمای آن دو است از بالا و در موضعی فرادست و مسلط شاهد صحنهٔ گل دادن حسین به زیبا است. در این سکانس، شخصیت پرویز – به‌علت اینکه به‌لحاظ طبقاتی فرادستِ زیبا محسوب می‌شود – به‌عنوان «شمایل پدر[1]» که «همبستهٔ نگرش‌هایی معضل‌ساز پیرامون جنسیّت، امرجنسی، قدرت، تخاصم، هنجارهای دگرجنس‌گرایی و اقتدار است» (شاپیرو، ۲۰۲۱: ۱۵) ایفای نقش می‌کند. شمایل پدر یکی از نهادهایی است که گفتمان قدرت را بازتولید می‌کند و به‌ویژه همان اقتداری است که خود را موظف می‌داند زن را پایبند به همان چهارچوب سنتی

[1] Father figure

نگاه دارد. بنابراین گفتمان قدرت در فیلم *نیمه‌شب اتفاق افتاد* از طریق شمایل پدر بازنمایی می‌شود.

این نگاه پرویز از موضعی مسلط، که استعاره از جایگاه او در گفتمان قدرت است، نسبت به مراودات زیبا و حسین در فیلم سه بار تکرار می‌شود. حضور شمایل پدر همواره در بطن روایت‌هایی است که در آن زن با ارزش‌های جامعۀ مردسالار دست و پنجه نرم می‌کند. در مورد حسین که پسر جوانی است، این شمایل را خواهر بزرگ‌تر او یعنی اِنسی می‌سازد. اما در هردو مورد، وظیفۀ این شمایل همان است که باید: پاسداری از گفتمان قدرت موجود و پایبند کردن اعضای خانواده به نظام ارزشی که همان مردسالاری است. ازهمین‌رو، عمدۀ بی‌ادبی‌های کلامی نسبت به زیبا از جانب این دو شخصیت صورت می‌گیرد.

از میانۀ فیلم به بعد، با علنی شدن ارتباط زیبا و حسین، دیگران مرتکب انواع مختلف بی‌ادبی کلامی نسبت به زیبا می‌شوند. با آشکار شدن رابطۀ زیبا و حسین، پررنگ‌ترین راهبرد بی‌ادبی در فیلم، *بی‌ادبی منفی* می‌شود که به‌صورت دخالت در امور خصوصی زندگی زیبا توسط دیگران نمود می‌یابد. در دیالوگ‌های (۳) و (۴)، کارفرما و همکاران زیبا با او رویارو می‌شوند و هرکدام به‌نحوی او را به‌خاطر رابطه با حسین که از او جوان‌تر است بازخواست می‌کنند. در جامعه‌ای با ارزش‌ها و فرهنگ جمعی[1] همچون ایران، این‌گونه از بی‌ادبی می‌تواند بسیار رایج باشد، چراکه تمایل به دخالت در زندگی اطرافیان تا حدی وجود دارد، به‌ویژه در زمانی‌که زن ارزش‌های موجود و سیمای سنتی زن را به چالش می‌کشد. در دیالوگ (۴)، پرویز در مقام شمایل پدر است که سخن می‌گوید و انتظار آن‌را دارد که در ازای حمایت‌هایی که می‌کند، فرزند (یعنی زیبا) به قوانین و ارزش‌های او احترام بگذارد. علاوه‌بر این پرویز، اِنسی را نیز به‌عنوان شمایل پدر در سمتِ دیگر ماجرا به رسمیت می‌شناسد. همانطورکه گفته شد، شمایل پدر، از آن‌رو که در گفتمان قدرت دست بالا را دارد، به خود اجازۀ دخالت و تهدید را می‌دهد که در چهارچوب راهبرد *بی‌ادبی منفی* قرار می‌گیرد. سکوت زیبا در برابر این *بی‌ادبی‌های منفی*، اقتدار پدر را بازتولید می‌کند و این‌را در سکانس بعد که با حسین رویارو می‌شود نشان می‌دهد، زمانی‌که در پاسخ به تعاریف حسین از خود، علی‌رغم میل باطنی‌اش، می‌گوید: «اذیت می‌کنی. این حرفا مال من نیست. تو جوونی. برو دنبال زندگیت» (دقیقۀ ۵۷). این دیالوگ نشان‌دهندۀ این

[1] collectivist culture

مهم است که زیبا که تحت تأثیر گفتمان قدرت قرار دارد، تحت تأثیر فشاری که بر او وارد می‌شود حتی خود نیز حق عشق ورزیدن و رابطهٔ عاشقانه با مردی، ولو با سن کمتر، را برای خود قائل نمی‌شود.

این امر یکی از مفاهیم اساسی در نظریهٔ کالپپر را آشکار می‌سازد؛ تأثیر گفتمان قدرت بر تثبیت هنجارها و مضامینی که در جامعه مرسوم تلقی می‌شوند. همانطورکه در فیلم، زیبا از طریق راهبردهای مختلف بی‌ادبی کلامی، بارها مورد هجوم قرار گرفته و درباره برقراری رابطهٔ عاشقانه با مردی جوان‌تر از خود ملامت شده و سرکوب می‌شود. در جامعه‌ای با نظام مردسالار، برقراری رابطهٔ عاشقانه میان زن و مرد، آن‌هم در شرایطی که زن از مرد مسن‌تر باشد امری نکوهیده و ناپسند تلقی شده و طرفین، به‌ویژه زن، مورد هجوم قرار می‌گیرند. این امر توسط گفتمان قدرت تبدیل به هنجار و مضمونی مرسوم در جامعه می‌شود که فیلم به بازنمایی آن پرداخته است.

در ادامه مشخص می‌شود که پرویز، از همان اول انسی را از گذشتهٔ تاریک زیبا مطلع ساخته است و با این شیوه، با *بی‌ادبی منفی* به افشای راز او پرداخته است. در این لحظه، انسی نیز به‌همراه پرویز هم به این دلیل که شمایل پدر هستند و هم به این دلیل که دانشی (در رابطه با گذشتهٔ تاریک زیبا) در اختیار دارند در موضع قدرت قرار می‌گیرند. همانطورکه گفته شد، رابطهٔ مستقیمی بین بی‌ادبی کلامی و قدرت وجود دارد، هرچه قدرت بیشتر باشد، میل به ارتکاب بی‌ادبی بیشتر است. زیبا در این مواجهه نیز مقابله‌ای نمی‌کند و سکوت اختیار می‌کند. در سکانس بعد زیبا را در حال قالی‌تکانی می‌بینیم. ضربه‌های محکم زیبا به قالی گویی تخلیهٔ خشم او است بر جسم بی‌جانی که قدرتی ندارد.

چنان‌که پیداست، زیبا بیشتر از جانب پرویز و انسی که هردو شمایل پدر هستند مورد بی‌ادبی قرار می‌گیرد. این یافته نشان می‌دهد که بحث کالپپر مبنی بر وجود ارتباط مستقیم میان بی‌ادبی و قدرت در این اثر سینمایی تأیید می‌شود. جایگاه طبقاتی این دو شمایل پدر را نیز نباید فراموش کرد. پرویز کارفرمای زیبا و انسی خواهر بزرگ‌تر حسین است. آشکار است که جایگاه طبقاتی فرد نیز از سرچشمه‌های قدرت او است. در سوی مقابل، زیبا نیز به هیچ‌یک از بی‌ادبی‌های کلامی کوچک‌ترین پاسخی نمی‌دهد که می‌تواند نشان از بی‌قدرتی او باشد.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر تلاشی برای بررسی راهبردهای بی‌ادبی کلامی علیه زنان در سینمای دهۀ ۹۰ شمسی ایران بنابر نظریۀ جاناتان کالپپر بود. بدین منظور، پژوهشگران یک اثر منتخب در این دوره یعنی *نیمه‌شب اتفاق افتاد* را مورد بررسی قرار دادند. در پاسخ به پرسش شمارۀ یک که شناسایی انواع بی‌ادبی کلامی است، انواع راهبردهای بی‌ادبی کلامی در جدول شمارۀ ۲ دسته‌بندی شده‌اند. در مجموع، یافته‌ها نشان می‌دهد که رایج‌ترین انواع بی‌ادبی کلامی علیه زنان *بی‌ادبی منفی* با هفت مورد تکرار است. علت این امر را می‌توان در فضای مردسالار حاکم بر جامعه دید که در آن به‌صورت نظام‌مند نیازهای مثبت زنان ازجمله نیاز به پذیرفته و تشویق شدن را نادیده انگاشته و همدلی چندانی با آنان نمی‌شود یا نیازهای منفی آنها، ازجمله نیاز به حریم خصوصی و حق انسان بر بدن خویش، نادیده گرفته شده و مورد *بی‌ادبی منفی* قرار می‌گیرند. پس از آن، *بی ادبی مثبت*، *صراحت در بی‌ادبی* و *ادب ساختگی* با بسامد دو، در ردۀ بعدی رایج‌ترین انواع بی‌ادبی کلامی قرار دارد. *امتناع از ادب* نیز با یک تکرار کم‌بسامدترین نوع بی‌ادبی کلامی بود.

جدول ۲. انواع و تعداد راهبردهای بی‌ادبی کلامی در فیلم *نیمه‌شب اتفاق افتاد*

نام فیلم	راهبردهای بی‌ادبی کلامی	شمارۀ دیالوگ
نیمه‌شب اتفاق افتاد	صراحت در بی‌ادبی	(۷) و (۹)
	بی‌ادبی مثبت	(۱) و (۴)
	بی‌ادبی منفی	(۳)، (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸) و (۹)
	ادب ساختگی	(۵) و (۷)
	امتناع از ادب	(۲)

در پاسخ به پرسش شمارۀ دو مبنی بر اینکه بافت‌های اجتماعی مرتبط با بی‌ادبی کلامی چگونه وجهۀ زنان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، جدول شمارۀ ۳ ارائه شده‌است. این جدول نحوۀ بازنمایی گفتمان قدرت و مضامین مرسوم‌شده در نمونه‌های موردی را نشان می‌دهد. مسئلۀ بی‌ادبی کلامی

در آثاری که پیرامون زنان طبقهٔ فرودست ساخته شده‌اند، همواره *بی‌ادبی از نوع منفی* است و مسئله در آنجا، نادیده گرفته شدن حریم خصوصی زنان و دخالت اطرافیان در امور شخصی آنان است.

جدول ۳. نحوهٔ بازنمایی گفتمان قدرت و مضامین مرسوم‌شده در نمونه‌های موردی

نام فیلم	نحوهٔ بازنمایی گفتمان قدرت	هنجار و مضمون مرسوم‌شده
نیمه‌شب اتفاق افتاد	دخالت‌های بسیار اطرافیان در زندگی شخصی «زیبا»	نادیده گرفتن خواسته‌های خود توسط زنان و تسلیم در برابر هنجارهای اجتماعی

پرسش سوم این پژوهش این بود که الگوهای بی‌ادبی کلامی چگونه باعث بازتولید یا نقدِ نظامِ مردسالار در این اثر شده است. این پرسش به بررسی انتقادی بودن یا بازتولیدکننده بودن رویکرد فیلم به مسئلهٔ مردسالاری مربوط بود. همانطورکه پیشتر عنوان شد هر فیلم به‌هنگام نمایش نظام مردسالار می‌تواند رویکردی انتقادی یا بازتولیدکننده را انتخاب کند. در مورد فیلم اول، *نیمه‌شب اتفاق افتاد*، می‌توان گفت که نگاه آن به مسئلهٔ هنجارهای موجود در نظام مردسالار عمیقاً انتقادی است زیرا به‌خوبی چالش‌ها و تناقض‌هایی که این هنجارها بر سر جامعه و افراد می‌آورند را نشان می‌دهد. همچنین، در پایان فیلم نیز کسی که سنگین‌ترین تاوان را برای مقابله با هنجارهای موجود می‌دهد مردی است به نام «حسین» که در پایان فیلم جان خود را از دست می‌دهد.

منابع فارسی

دریکوند، زهرا (۱۳۹۷). بررسی زبان‌شناختی بی‌ادبی کلامی در فیلم‌های سینمایی ایرانی (مطالعۀ موردی: فیلم‌های سینمایی عادت نمی‌کنیم و ابد و یک روز). *نشریه زبان‌کاوی*. ۴(۶)، ۷۱-۸۸.

میرزایی، هاجر؛ حجتی‌زاده، راضیه (۱۴۰۰). بررسی کارکردهای زبانی بی‌ادبی در بخش نخست ابومسلم‌نامۀ ابوطاهر طرطوسی برپایۀ نظریۀ کالپپر. *فنون ادبی*. ۱۳(۳)، ۱۰۰-۸۱.

نامور، زهرا (۱۳۹۸). جلوه‌های بی‌ادبی کلامی در تلویزیون در چهارچوب نظریۀ گفتمان کالپپر. *فصلنامۀ علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری*. ۱۳(۲۹)، ۲۲۷- ۲۵۲.

References

Chalupnik, M., Christie, C., & Mullany, L. (2017). (Im)politeness and gender. In J. Culpeper, M. Haugh, & D. Z. Kádár (Eds.), *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness* (517-537). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Brown, P., & Levinson, S. (1978). Universals in Language Usage: Politeness Phenomena. In E. Goody (Ed.), *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction* (pp. 56-310). Cambridge: Cambridge University Press.

Brown, P., & Levinson, S. (1987). *Politeness: Some universals in language usage* (Vol. 4). Cambridge university press.

Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1st ed.). Routledge.

Culpeper, J. (1996). Towards an anatomy of impoliteness. *Journal of Pragmatics, 25*, 349-367.

Culpeper, J. (2011). *Impoliteness: Using language to cause offence* (Vol. 28). Cambridge University Press.

Darikvand, Z. (2018). A Linguistic Study of Verbal Impoliteness in Iranian Films (Case Study: The Films ‘We Won't Get Used to It’ and ‘Life and a Day’). *Zabankavi Journal*, Vol. 4, No. 6, pp. 71-88. [In Persian]

Eckert, P., McConnell-Ginet, S. (2013). *Language and Gender* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139245883

Goffman, E. (1967). *Interaction ritual: Essays on face-to-face behaviour*. New York: Doubleday.

Habermas, J. (1990). A Review of Gadamer's Truth and Method. In G. L. Ormiston, & A. D. Schrift (Eds.), *The Hermeneutic Tradition: From Ast to Ricoeur* (pp. 213-244). Albany, NY: State University of New York Press.

Holmes, J. (1995). *Women, Men and Politeness*. Harlow: Addison, Wesley, Longman.

Mirzaei, H., Hojjatizadeh, R. (2021). Analyzing the Linguistic Functions of Impoliteness in the First Part of Abu Muslim Nameh by Abu Taher Tartoosi Based on Culpeper's Theory. *Fonun Adabi (Literary Techniques)*, Vol. 13, No. 3, pp. 81-100. [In Persian]

Muslim, E. Ghorban Sabbagh, M. R. (2017). *Application of Culpeper's Impoliteness Framework in the study of Shaw's Pygmalion*. Presented at the first national conference of new interdisciplinary and applied researches in humanities. [In Persian]

Namvar, Zahra. (2019). Manifestations of Verbal Impoliteness on Television Within the Framework of Culpeper's Discourse Theory. *Scientific Quarterly of Audiovisual Media*, Vol. 13, No. 29, pp. 227-252.

Potthast, B. (2023). Soldaderas and Guerrilleras: Camp Followers and Female Fighters in Armed Conflict in the 19th and 20th centuries. In B. Hendrich (Ed.), *Female Fighters in Armed Conflicts* (pp. 60-76). Routledge.

Ratri, A., & Ardi, P. (2019). Power and impoliteness in The Devil Wears Prada movie. *ELITE: English and Literature Journal*, *6*(1), 33-50.

Shofyah, N.W. (2015). *The Use of Impoliteness Strategies in Easy A Movie*. Bachelor's Thesis. State Islamic University, Sunan Kalijaga University.

Wicaksono, E. B. (2015). *Impoliteness Used in Action Movies*. Skripsi thesis, Universitas Muhammadiyah Surakarta.