Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Cinema, Class and Political Unconscious

Taghi Azad Aramaki[1] | **Jalal Al-din Rahimi**[✉2]

1. Professor, Department of Sociology, University of Tehran, Tehran. Iran. Email: azadarmaki@gmail.com
2. Corresponding Author, PhD student, Sociology, University of Tehran, Tehran. Iran. Email: jalalaldin.rahimi@ut.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history :

Received 18 March 2022

Received in revised form 10 June 2022

Accepted 16 June 2022
Available online 14 June 2026

Keywords :
Class, Cinema, Narrative, Political Unconscious, Symptomatic Reading

ABSTRACT

This study analyzes how the concept of "class" is depicted in the narrative and visual structure of contemporary cinema, using Fredric Jameson's political unconscious and Althusserian/ Machereyan symptomatic reading as analytical tools. Focusing on three films—Leila's Brothers (Saeed Roustayi), No Date, No Signature (Vahid Jalilvand), and We Are Forced (Reza Dormishian)—the study explores visibility/invisibility, presence/absence, and contradictions within the films' narratives to reveal their political unconscious. It identifies neoliberalism as the socio-historical framework that shapes class relations and ideological conflicts in contemporary cinema. The study highlights the rise of the nouveau riche, the middle class as a "victimized subject," and the exclusion of the working and lower classes, which are reflected in the tensions and silences within the films' forms.

Cite this article : Azad Armaki, T., & Rahimi, J *(2026)* ,Cinema, Class and Political Unconscious ,Sociology of Art and Literature (JSAL), 17 (2), 73-92 .DOI :https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.389638.666359

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.389638.666359

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۶۸۵-۲۹۸۰

سینما، طبقه و ناخودآگاهِ سیاسی در سینمای معاصر ایران *

تقی آزاد ارمکی[۱] | جلال‌الدین رحیمی[۲]✉

۱. استادیار دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: ha.daneshvar2012@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۲۴

کلیدواژه‌ها:
طبقه، سینما، روایت، ناخودآگاهِ سیاسی، خوانشِ سمپتوماتیک

چکیده

در این پژوهش، شیوه‌های رویت‌پذیری مفهوم «طبقه» را در بافت روایی و پیکربندی بصری – داستانی سینمای یک دهه‌ی اخیر مورد بررسی قرار داده‌ایم و آن را در نسبتی دیالکتیکی با فضا – زمان تاریخی معاصر بازخوانی کرده‌ایم. بدین منظور،آپاراتوس مفهومی «ناخودآگاهِ سیاسی» و «روایت به مثابه کنش نمادین» فردریک جیمسون و «خوانش سیمپتوماتیک» در سنت آلتوسری / ماشری، راهنمایی‌گرِ مسیر تحلیل بوده‌اند. نمونه‌ی مورد مطالعه، انتخاب سه فیلم از سه کارگردان مطرح دهه‌ی نود بوده است: «برادران لیلا» (سعید روستایی)، «بدون تاریخ، بدون امضا» (وحید جلیلوند) و «مجبوریم» (رضا دُرمیشیان). با تحلیل سطوح مختلف رویت‌پذیری/ رویت‌ناپذیری، ساختارهای حضور/غیاب، امر گفته شده/ امر مسکوت، شکاف‌ها و تناقضات فُرم روایی فیلم‌ها را آشکار کرده و از خلال آن، ناخودآگاهِ سیاسی آن‌ها را افشا کرده‌ایم. دست آخر، سامانه‌ی نئولیبرالیسم را به مثابه شکل‌بندی اجتماعی – تاریخی معاصر تشخیص داده‌ایم که در سطح ناخودآگاهِ سیاسی، پیکربندی جایگاه‌ها و آرایش طبقات را در نسبت با یکدیگر قرار می‌دهد و فضایی از تخاصمات ایدئولوژیک را بوجود می‌آورد که از خلال سینمای معاصر، رویت‌پذیر می‌شوند. قلمروگسترانی طبقه‌ی نوکیسه و روایت‌های نئولیبرال از جامعه، کنشگری طبقه‌ی متوسط همچون «سوژه‌ای قربانی» با «وجدان معذب» و در نهایت طرد عینی و روایی طبقات کارگر و فرودست جامعه و «از دست دادن توان روایت‌پردازیِ خویش»، ساحتی از ناخودآگاهِ سیاسی متن است که به شکل تنش‌ها، شکاف‌ها و سکوت‌هایی در فُرم درونی فیلم‌ها تهنشست شده است.

استناد: آزاد ارمکی، تقی.، و رحیمی، جلال الدین (۱۴۰۴). سینما، طبقه و ناخودآگاهِ سیاسی در سینمای معاصر ایران، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۲)، ۷۳-۹۲.

DOI :https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.389638.666359

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

Doi: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.389638.666359

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری با عنوان «طبقه و ناخودآگاهِ سیاسی در سینمای معاصر ایران» است.

۱.مقدمه و طرح مسئله

پیوند هنر با جامعه و تاریخ نسبتی درون‌ماندگار است. هنر قلمرو مستقل و انتزاعی‌ای نیست که بالای جامعه ایستاده باشد. هنر همواره درون جامعه اتفاق می‌افتد و تولید می‌شود و جامعه و تاریخ، ناخودآگاه هر اثر هنری را تشکیل می‌دهد. «موقعیتِ انضمامیِ اجتماعی – تاریخی، شرط وجود آثار هنری است»(آدورنو،۱۳۹۹:۲۳). اما آنچه که قلمرو استقلال و درون‌ماندگاری هنر را حفظ می‌کند مقوله‌ی فُرم است. فُرم زیبایی‌شناختی، میانجی هنر و جامعه است. اثر هنری به میانجیِ فُرم درونی خود، همچون نیرویی جاذبه، واقعیت بیرونی را به درون خود می‌کشاند و با عناصر فُرمال خود آن را دوباره بازسازی می‌کند. از این رو، گرایشات تاریخی، فلسفی و به تبع آن منازعات تاریخی و اجتماعی، درون فُرم هنری رسوب می‌کند. هنر همواره واجد رابطه‌ای اجتماعی است و درون پیکربندی‌های تاریخی تولید می‌شوند. اثر هنری تاریخی را درون خود ذخیره کرده است. این تاریخ ذخیره شده را باید «به صورت شرایط تاریخیِ امکان» هنر تلقی کرد(بالیبار و ماشری،۱۳۹۹:۸۲). مادیّت سنگین تاریخ بر یک اثر هنری حک شده است و می‌توان به تعبیر آدورنو گفت که «آثار هنری تاریخ‌نگاری ناخودآگاه زمانه‌ی خود هستند»(آدورنو به نقل از پوینده،۱۳۹۰:۲۰۷).

در این پژوهش ما به میانجی سینما، به سراغ مفهوم طبقه و نسبت آن با فضا – زمان معاصر می‌رویم. سینما ساحتی بصری از امر اجتماعی ارائه می‌دهد. «سینما ماشین تولید فانتزی است و از این رهگذر ناخودآگاه اجتماعی را به نمایش می‌گذارد»(خالق‌پناه۱۳۸۸، ۱۳۶ و۱۳۷).

تصویر طبقات در سینمای ایران همواره تابعی بوده از دگردیسی‌ها در حیطه‌ی گفتمان‌های مسلط فرهنگی سیاسی ایران پس از انقلاب ۵۷ و مواجهه‌ی سینما با زیست طبقاتِ اجتماعی در ایران در دوره‌های مختلف، گوناگون بوده است. فیلم سه اپیزودی «*دستفروش*»(۱۳۶۵) ساخته‌ی محسن مخملباف، یکی از نمونه‌های سینمای طبقاتی در دهه‌ی شصت است. جشنواره‌ی فیلم لندن این فیلم را «تصویری درخشان از زندگی فرودستان» ایرانی تعریف می‌کند(به نقل از نیکولز،۱۳۸۵:۳۱۰). همچنین فیلم «*دونده*»(۱۳۶۳) به کارگردانی امیر نادری، تصویری از بیرحمی زندگی در یکی از بنادر ایران را با تمامی عناصر مربوط به استخراج نفت و کشتی‌ها، ماشین‌آلات از کارافتاده و کارگران موقت و کودکان کار به نمایش می‌گذارد(همان،۳۰۹).

در سینمای دهه‌ی شصت طبقات فرودست در هیئت چهره‌ای «قهرمانانه» بازنمایی می‌شوند. اما در دهه‌ی هفتاد طبقه‌ی فرودست به «*قربانی*» تبدیل می‌شود(امیری و آقابابایی،۱۳۹۷:۱۲۶). اما در فضایِ دهه‌ی هشتاد، زندگی «طبقه متوسط» به پروبلماتیک سینمای ایران تبدیل می‌شود و « تب و تاب روایت زندگی و زیست پر مساله‌ی طبقه متوسط بدل به امری شایع در بازنمایی‌های سینمایی گشته است»(رضایی و دیگران،۱۳۹۳:۱۲۰). می‌توان در این راستا به فیلم‌های *هامون*، طلای سرخ، *درباره‌ی الی*، *سعادت آباد*، *جدایی نادر از سیمین*، *خیلی دور*، *خیلی* نزدیک اشاره کرد. در این میان سینمای اصغر فرهادی جایگاه ویژه‌ای دارد. فیلم «*درباره‌ی الی...*» و فیلم «*جدایی*» این کارگردان، زندگی بغرنج طبقات متوسط شهری را به نمایش می‌گذارد. اما با ورود به دهه‌ی نود- همراستا با تحولات عمده در سیاست‌های آزادسازیِ اقتصادی و بروز تناقضات و تضادهای اجتماعی این سیاست‌ها- سینمای اجتماعی به موضوعاتی چون اختلافات طبقاتی، فقر و فلاکت اجتماعی، فرودستان شهری و حاشیه‌ای، حیات اجتماعی متضاد طبقات کارگری با طبقه متوسط می‌پردازد و به طور کلی پروبلماتیک اختلافات طبقاتی به مرکز توجه این سینما تبدیل گشت. در این یک دهه، پرداختن به حیات اجتماعی طبقات مختلف اجتماعی، جریان غالب سینما بوده است و شاهد تولیدات گسترده‌ای در این زمینه بوده‌ایم. درون‌مایه‌های اساسی این ژانر سینمایی، از سویی؛ زیست طبقه‌ی فرودست و تُهی‌دست جامعه، کودکان کار، حیات حاشیه‌نشینی، گروه‌های بزهکار اجتماعی، زنان فرودست؛ و از سویی دیگر: مواجهه‌ی طبقات متوسط شهری با چنین گروه‌های مطرودی بوده است. ما در این بُرهه‌ی زمانی، شاهد تولیدات گسترده‌ای در این زمینه هستیم. در این زمینه می‌توان به فیلم‌هایی اشاره داشت که توسط

نسل جوانی از کارگردانان ایرانی ساخته شده‌اند که الهام‌گرفته از سبک اصغر فرهادی بوده‌اند. برای مثال می‌توان به سینمای وحید جلیلوند، سعید روستایی، هومن کاسبی، رضا دُرمیشیان و ... اشاره کرد.

پرسش ما این است: «طبقات اجتماعی» در بافت روایی و پیکربندی داستانی سینمایِ معاصر چگونه رویت‌پذیر می‌شوند؟ و این ایماژ بازنمایی شده از طبقه، چه نسبتی را با آرایش فضایی – روایی داستان، موقعیت‌ها، رویدادها و شخصیت‌های درون فیلم، برقرار می‌کند؟ و دست آخر چه ایده‌های متخاصمی، ناخوداگاه ِ سیاسیِ فیلم را برمی‌سازد؟ از اینرو، هدف ما این است که به میانجیِ روایت سینماییِ ایماژهای طبقاتی، میان فُرم روایی و سامانه‌ی[1] تاریخیِ لحظه‌یِ حال، که زمینه و شرط امکان این کنش روایی را فراهم نموده، پیوندی درون‌ماندگار برقرار کرد و همچنین نقشه‌ای شناختی از تخاصمات ایدئولوژیکِ طبقات اجتماعی ارائه دهیم.

۲.پیشینه‌یِ پژوهش

در رابطه با تحقیقات خارجی درون این منظومه‌ی مفهومی می‌توان به کتاب «***جیمسون و نظریه‌ی سینما***[2]»*(واگنر و همکاران،۲۰۲۲)* اشاره کرد. این کتاب مجموعه‌مقالاتی است در مورد سینما، در درون پروبلماتیک نظری جیمسون و تلاشی گسترده از سوی نویسندگان گوناگونی صورت گرفته است تا رویکرد جیمسونی به سینما را از حیث نظری و روشی انسجامی پارادایمی ببخشند. در این مجموعه، سینمای شوروی، لهستان، ژاپن، یونان و کره‌ی جنوبی ذیل مفهوم «ناخودآگاهِ سیاسی» مورد بررسی قرار گرفته است.

حیدری، فرهپور و محبی(۱۴۰۲) در *«تهی‌دست شهری و فقر تجربه‌ی فیلم‌ساز ایرانی: تحلیل تصویر زندگی تهی‌دستان شهری در سینمای ایران دهه‌ی نود»* به تحلیل سازو کار روایی سینمای اجتماعی دهه‌ی نود پرداخته‌اند. در این مطالعه به این نتیجه رسیده‌اند که «نظم روایی این آثار در خدمت چیزی است که آن را تماشایی کردن زندگی تهی‌دستان» می‌نامند. این تماشایی کردن ذیل میل جامعه‌ی مصرفی قرار دارد و از طریق سه استراتژی تقدیس، حاشیه‌ای کردن و تقبیح – مجرم سازی به نمایش در می‌آید؛ این مکانیسم نیز نشات گرفته از گفتمان آسیب‌شناسی اجتماعیِ موجود در ژورنالیسم است. آقابابایی و رِیک(۲۰۲۳) در *«بازنمایی طبقات اجتماعی در سینمای ایران دوره‌ی اصلاحات»* به چگونگی نمایش طبقه اجتماعی در سینمای ایران در دوران اصلاح‌طلبی بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۴ می‌پردازد. این مقاله همچنین چگونگی عملکرد ایدئولوژی اصلاح‌طلب را از طریق فیلم‌ها تحلیل می‌کند.آقابابایی و فروتن(۱۴۰۰) در پژوهشی تحت عنوان *«گفتمان عدالت خواه و بازنمایی طبقات اجتماعی در سینمای ایران»* به بررسی نسبت میان گفتمان سیاسی و بازنمایی واقعیت در پراکسیس‌های سینمایی پرداخته‌اند. آن‌ها در این پژوهش نحوه‌ی بازنمایی طبقات اجتماعی ذیل گفتمان مسلط عدالت‌خواهی را مطالعه کرده‌اند. امیری و آقابابایی(۱۳۹۸) در پژوهش *«تحلیل روایت برساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب اسلامی»* به مطالعه نحوه برساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب و تفسیر رابطه این برساخت با بافت اجتماعی–سیاسی زاینده آن پرداخته‌اند. طالبی و باغینی(۱۳۹۳) در *مطالعه‌ی «قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقهٔ فرودست در سینمای مسعود کیمیایی»* به ارزیابی انتقادی دیدگاه‌های رخدادی قدرت بر اساس تحلیل آثار سینمایی پرداخته‌اند. رضایی و دیگران(۱۳۹۳) نیز در پژوهشی با عنوان *«بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران» مطالعه ی موردی فیلم «جدایی نادر از سیمین»* به بررسی پیوند میان مناسبات طبقاتی و بازنمایی سینمایی پرداخته‌اند. همچنین، جعفری و مظفری(۱۳۹۲) در *بازنمایی زندگی طبقه متوسط در سینمای ایران (نشانه شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین)* در پی شناخت چگونگی بازنمایی طبقه متوسط در فیلم سینمایی جدایی نادر از سیمین بوده اند. فواد حبیبی(۱۳۹۲) در کتاب *«علیه ایدئولوژی‌های پایان»*، تاثیرات نظریه پایان

1 Dispositive
2 Fredric Jameson and theory of cinema

جهان در فیلم‌های هالیوود را از منظر نظریه‌ی *ناخودآگاه سیاسی* جیمسون بررسی می‌کند.این کتاب به بررسی سینمای هالیوود و فیلم‌های آخرالزمانی که کم و بیش در حال شکل‌گرفتن است، می‌پردازد و این موضوع را در بستر تاریخی و سیاسی سرمایه‌داری معاصر بررسی می‌کند.

به طور کلی تحقیقات انجام شده در مورد سینمایِ دهه‌ی نود بیشتر به جنبه‌های بازنمایانه‌ی سینما و منطق گفتمانی آن پرداخته‌اند. اما در این منطق بازنمایی و چرایی شکل‌گیری آن پرسش‌های چندانی مطرح نشده است. در این پژوهش سعی بر آن شده که چرایی منطق بازنمایی را به فضای تاریخی – اجتماعی لحظه‌ی حال گره بزند و این امر از طریق شکاف‌ها، سکوت‌ها و تناقضاتِ درونیِ خود متن سینمایی ردگیری می‌شود. مسئله‌ی ما تاریخ‌مندی فُرم روایی و بازنمایی سینما و نسبت آن با ناخودآگاهِ سیاسی لحظه‌ی حال است.

۳. چارچوب مفهومی

در این چارچوب مفهومی، ایده‌های نظری – مفهومی فردریک جیمسون پیرامون مفهوم «*ناخودآگاه سیاسی*[1]»، *روایت*[2]، *فُرم هنری* و *سینما*، نورافکنی نظری است که «*میدان بینش معرفتی*[3]» ما نسبت به ابژه‌ی پژوهش را مشخص می‌کند. برای جیمسون فُرم‌ها هنری و ژانرهای گوناگونشان همیشه به وضعیت‌ها و سامانه‌هایی تاریخی متصل‌اند و نسبتی را با این فضا – زمان‌هایِ تاریخی برقرار می‌کنند.

فردریک جیمسون با تلاقی[4] نظری دیالکتیک هگلی – لوکاچی، ساختارگرایی اسپینوزیستیِ آلتوسری و روانکاویِ لاکانی، شیوه‌ای نوین از قرائت تاریخ و امرِ سیاسی را صورت‌بندی می‌کند(رابرتس،۲۰۰۷). منظور از امر تاریخی/سیاسی، رسوب بغرنج‌ترین مسائل و تناقضات اساسی ساختاری در یک لحظه‌ی زمانی مشخص در قلمرو فرهنگ و به طبع آن در آثار هنری(اعم از ادبیات، سینما، تئاتر، معماری و ...) است. تاکید اصلی بر این است که چگونه قلمرو فرهنگ در درون فضا – زمان تاریخی توضیح‌پذیر می‌شود و درون فُرم هنری ته‌نشست می‌گردد(جیمسون،۱۴۰۱: ۴۱). حاصل این تلاقی نظری، پیکربندیِ سازه‌ی مفهومی «ناخودآگاهِ سیاسی» و فهم‌پذیری جدیدی از امر تاریخی است. در این سازه‌ی مفهومی، تاریخ در هر لحظه‌ی متنی و فُرمی، بدون آنکه رویت‌پذیر باشد، رسوب کرده است. در واقع تاریخ از خلال متون سربر می‌آورد. جیمسون، برخلاف نحله‌های پست‌مدرن که تاریخ را صرفا به امری متنی فرومی‌کاهند، تاریخ را امری واقعی می‌پندارد و همچون امر واقع[5] لاکانی است که صرفا از طریق «نمادینه شدن» به منصه ظهور می‌رسد:« *تاریخ یک متن نیست، یک روایت هم نیست، بلکه علتی غایب است که جز در شکل متن برای ما قابل دسترس نیست ... و دسترسی آن به ما ضرورتا از مسیر متنی یا صورت روایی‌اش در ناخودآگاه سیاسی می‌گذرد*»(همان،۴۴). تاریخ و تضادهای درون‌گسترش، ناخودآگاه هر اثر فرهنگی را شکل می‌دهد. در اینجا، مفسرِ تاریخ، همچون یک روانکاو عمل می‌کند.

افق‌های تفسیری ناخودآگاه سیاسی : جیمسون جهت خوانش این پیوند دیالکتیکی میان فرهنگ، تاریخ وامر سیاسی، سه سطح تحلیلی را مشخص می‌کند. این سه سطح به شکل حلقه‌های تودرتویی، فرم درونی متن را تشکیل می‌دهند. این سه سطح بدین قرار است: *افق سیاسی*، *افق اجتماعی* و *افق تاریخی*(جیمسون۱۴۰۱، ۹۴). در *افق سیاسی*، متن را کنش نمادینی در نظر می‌گیرد که

1 Political unconscious
2 Narration
3 The field of epistemological insight
4 Conjuncture
5 The real

در جست و جوی پاسخی صوری یا خیالی و ایدئولوژیک به این تضادها و بحران‌ها است. (همان، ۹۶). متن یا روایت‌های نمادین «ساختاری تمثیل‌گونه[1]»(همان،۱۰۰)را پیش روی ما قرار می‌دهند تا از خلال درک فرم درونی آن تاریخ رسوب یافته[2] در آن را تفسیر کنیم. در *افق اجتماعی*، متن را باید در یک تخاصم نانوشته میان گروه‌های مختلف اجتماعی بازسازی کرد. به بیانی دیگر، هدف آشکار کردن گفتارهای اجتماعی متخاصمِ متعلق به گروه‌های اجتماعی است. به بیانی دیگر، پرسش افق دوم این است که متن ، زبانِ بیان و صدای چه کسانی است؟ کدام صداها در درون متن غالب‌اند و چه صداهایی مسکوت گذاشته‌شده‌اند؟ رابطه‌ی تخاصم‌آمیز این دو پاره‌گفتار چگونه در سطح متن نمادینه گشته و روایت شده است؟(جیمسون۱۴۰۱، ۱۰۶). در *افق تاریخی*، پرسش بنیادین این است که چگونه یک زبان نمادین یا فرم ایدئولوژی در یک دوره‌ی خاص توسط گروه خاصی به وجود آمده است و هژمونیک شده است. در سطح تحلیلی افق سوم رابطه‌ی متن با شیوه‌ی تولید فرم آن تفسیر می‌شود. (داولینگ ۱۹۸۴). در ادامه، نسبت سینما را با منظومه‌ی مفهومی جیمسون مشخص می‌کنیم.

سینما تمثیلی از ناخودآگاهِ سیاسی : نزد جیمسون سینما نوعی تمثیل است که دارای معانی چندوجهی و چندگانه است که دلالت‌های فراتر از خود را در درون متن خود می‌گنجاند. به همین دلیل او به نوعی خوانش سینما اقدام می‌کند که این سطوح چندوجهی معانی را در درون متن آشکار نشان دهد. «این روش خوانش تمثیلی[3] است»(بنگرید واگنر و دیگران، ۲۰۲۲، سولگی ۲۰۱۹، بورنهام ۲۰۱۶).

سینما فرم زیبایی‌شناسیِ خاصی از رژیم هنری معاصر است و از این حیث قوانین اجتماعی – تاریخیِ فُرم بر آن صدق می‌کند. امر تاریخی و امر هنری، به میانجیِ مقوله‌ی فُرم به یکدیگر متصل می‌شوند. به بیان دیگر تاریخ و روندهای کلی آن بر تحولات فرم‌های زیبایی‌شناسانه موثر هستند و در درون آن‌ها ظاهر می‌گردند(جیمسون،۷:۲۰۰۷). درگیری با فُرم زیبایی‌شناختی به معنای برقراری رابطه‌ای دوباره میان زیبایی‌شناسی و فضا – زمان تاریخی است(سولگی،۱۷۴: ۲۰۱۹). بنابراین از نظر جیمسون زیبایی‌شناسی برای او بیان ماده‌ی خامی است که توسط سوژه پردازش می‌شود که در آن مسائل و معضلات اساسی تجربه‌ی بشری بازنمایی می‌شوند(واگنر و دیگران،۱۰:۲۰۲۱). فرم زیبایی‌شناختی به مثابه یک میانجی محو شونده[4] عمل می‌کند که ردپاهای یک علت غایب را در پس خود به جا می‌گذارد. این علت غایب نسبت میان تاریخ و اثر هنری است(سولگی،۱۷۶:۲۰۱۹). جیسمون سینما را نوعی تجربه‌ی فکری جدیدی تلقی می‌کند که امکان‌ها و افق‌هایی نوینی را برای اندیشیدن به وضعیت معاصر فراهم آورده است: «تجربه‌ی سینماتوگرافیک قابلیت آن را دارد که تجربه‌ای را که شاعران ادیبان و جستارنویسان تاکنون آن را بیان نکرده‌اند به عرصه‌ی تصویر بیاورد»(جیمسون، ۷:۲۰۰۷). زیبایی‌شناسی، از نظر جیمسون، اندام های جدیدی ایجاد می‌کند که به طور فراذهنی ظرفیت های ادراکی و شناختی سوژه را گسترش می‌دهند(سولگی،۱۷۵:۲۰۱۹). بدین ترتیب جیمسون در «امضاهای امر رویت‌پذیر»(۲۰۰۷)، فیلم‌های *آرواره‌ها*، *بعد از ظهر سگی*، *پدرخوانده*، *درخشش* را در نسبت با سامانه‌ی تاریخی‌ای که در آن قرار گرفته‌اند تفسیر می‌کند.

همچنین، جیمسون در «*زیبایی‌شناسی ژئوپولیتیک*»(۱۹۹۲) نیز دست به قرائت لحظات گوناگون کلیت سرمایه‌داری جهانی در فیلم‌های مختلف می‌زند. اتصال میان قلمروهایِ ژئوپولیتیک و زیبایی‌شناسی در پروژه‌ی جیمسون به منظور رویت‌پذیرکردن کلیتِ سرمایه‌داری در سطح جهانی است که به شکلی پنهانی، در بازنمایی‌های مختلف حضور دارد.مفهوم زیبایی‌شناسی ژئوپلیتیک زمینه‌ای مشابه با ناخودآگاه سیاسی را توضیح می‌دهد.طبق این مفهوم، متون فرهنگی: «موضوعات جزئی، صورت‌های فلکی تکه تکه و ازهم

1 Allegorical structure
2 Sedimented History
3 Allegorical reading
4 The disappearing mediator

پاشیده شده‌ای هستند که بر «روندها و نیروهای نظام جهانی» دلالت دارند(تالی، ۱۵۵:۲۰۱۴ و ۱۵۲). خوانش جیمسون از سینما واجد دو خصلت اصلی است: نخست، تاکیدش بر درون‌ماندگاری فُرم هنری سینما؛ و دوم قرائت ناخودآگاه فیلم از طریق خوانش سمپتوماتیک شکاف‌ها و تناقضات آن است(بُرنهام،۲۰۱۶).

۴. روش‌شناسی

روش ما در این پژوهش «***خوانش سمپتوماتیک***[1]» است. این روش توسط فروید ابداع شد و توسط آلتوسر و پیِر ماشری در زمینه‌هایی چون خوانش نظری و ادبی بسط و گسترش یاقت. لویی آلتوسر، خوانش سمپتوماتیک را گونه‌ای از روش تفسیر می‌داند که: « ... آنچه را که در متن پنهان نگه داشته شده افشا می‌کند و در همان حال آن را به متنی متفاوت مرتبط می‌سازد، متنی که حضورش به منزله‌ی غیابی ضروری است ... متن دوم از طریق شکاف‌های متن اول است که صورت‌بندی می‌شود» (آلتوسر، ۴۸:۲۰۰۲).

خوانش سمپتوماتیک همایندی دو متن را پیش فرض می‌گیرد که متن دوم تنها زمانی آشکار می‌گردد که شکاف‌ها و لغزش‌های متن اول را مشخص کنیم؛ شکاف‌ها و لغزش‌هایی که در سطح متن اول مشهودند و آن را ممکن کرده‌اند(مونتاگ،۴۹:۲۰۰۳). بنابراین در این روش، مساله پرتو انداختن بر مجموعه‌ای از ایده‌هاست که از دل این شکاف‌ها، و خطاهای درونی متن سربر می‌آورند. خوانش سمپتوماتیک، تفکر ناخودآگاه متن را از نو می‌سازد و آن را بر پایه‌ی این تفکر تفسیر می‌کند(فرتر،۸۰:۱۳۹۲).

ماشری در کتاب «*نظریه‌ی تولید ادبی*»، هدف نقد را «تبیینِ[2]» متن می‌داند و به جای تلقی «وحدت معنایی متن»، وجود آن را بر اساس کثرت معانی آن بنا مفروض می‌گیرد(ماشری،۲۰۰۶: ۸۸). اساسا این گفتمان‌های متعارض‌اند که در درون متن به صدا در می‌آیند و متن را تولید می‌کنند. متن نوعی «تدارک صحنه‌آرایی» است که ایدئولوژی و نمایش عملکرد آن به نمایش گذاشته می‌شوند؛ هرچند که به شکلی موقت در پی ساختن مصالحه‌ای میان تنازعات زبانی و ایدئولوژیک باشد(بالیبار و ماشری،۹۲:۱۳۹۹). هدف از نقد در خوانش سمپتوماتیک، یافتن شکاف‌ها، سکوت‌ها و غیبت‌های متن است تا از این طریق به «فاصله‌گذاری درونی متن» پی برد(استوری،۸۸:۱۳۹۶). خوانش سمپتوماتیک یک متن به معنای خلق معرفتی جدیدی در باب «فضای تاریخیِ ناخودآگاه متن است»(ماشری،۱۰۵:۲۰۰۶). به گفته‌ی وارن مونتاگ، در روشِ اسپینوزاییِ ماشری، تاریخ، علت پنهانی[3] است که از خلال تاثیرات و تعین‌هایش در درون متن حضور دارد(مونتاگ،۱۵۵:۲۰۲۲). این نوع نقادی اثر، نوعی نقادی ماتریالیستی[4] است که شکاف‌ها، تناقضات،تعارضات و سکوت‌های متن را به میانجی پروبلماتیک تاریخی این متون تبیین می‌کند. برآیند این نوع نقادی خلق معرفتی نوین از تاریخ در درون متن است.

در میان انبوه فیلم‌های تولید شده در این دهه، در یک دسته‌بندی کلی، ما با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند، در میان سه کارگردان مطرح دهه‌ی نود، سعید روستایی، وحید جلیلوند و رضا دُرمیشیان، سه فیلم «*برادران لیلا*»(۱۴۰۱)، «*بدونِ تاریخ، بدون امضا*»(۱۳۹۵) و «*مجبوریم*»(۱۳۹۹) را انتخاب نموده‌ایم. دلیل انتخاب چنین فیلم‌هایی، فُرمِ هنری و درون‌مایهِ آن‌ها است که بیشترین نسبت را با

1 Symptomatic reading
2 Explanation
3 Hidden cause
4 Materialist criticism

مسئله‌ی پژوهش پیش رو دارند. رویکرد روشی ما در پرداختن به سینما، اذعان به استقلال متن از نیت مولف بوده است و در مواجهه با فیلم‌ها، بر مبنای اصل روش‌شناختیِ «مرگِ مولف[1]» عمل نموده‌ایم و بر جنبه‌های فرم درونی خود اثر متمرکز شده‌ایم.

۵. تحلیل سامانه‌یِ نمادین متن

۵–۱) «برادرانِ لیلا»

برادران لیلا سومین فیلم سعید روستایی داستان جمعی خانواده‌ای است که در دایره‌ی بسته‌ی طبقه‌ی اجتماعی خویش گرفتاراند. درون‌مایه‌ی اصلی فیلم، مسئله‌ی «جانشینی» است. این تِم اساسی، در دو سطح دلالتی عمل می‌کند: در سطح مشهود به سودای جانشینی پدری لیلا برای بزرگ خاندان شدن اشاره دارد که همواره برای آن چیزی کم دارد؛ در سطح دوم نیز دلالت پنهان جانشینی، سودای فرزندانِ اسماعیل برای گریز از جایگاه‌های طبقاتی‌شان است و اینکه آیا می‌توانند جانشین طبقه‌ی دیگری شوند؟ آن‌ها در این مسیر، اقدام به کارهایی می‌کنند و با چالش‌هایی مواجه می‌شوند.

در خط روایی فیلم برادران لیلا، لیلا و برادرانش همزمان از دو سو تحت فشارند: از یک سو با اقتدار پدر درون خانه و از طرفی دیگر خشونت اقتصادی بیرون خانه. خشونتی که در بی شغلی و بیکاری‌شان متجلی می‌شود و خود محصول بحرانی ساختاری است. بحرانی که در آغاز فیلم به تصویر کشیده می‌شود. این بحران بر روی علیرضا آوار شده است. در این میان لیلا سوژگی داستان را به دوش می‌کشد. اوست که به فکر این است که «باید یه کاری کرد». پروبلماتیک ایدئولوژی فیلم در دیالوگ میان لیلا و علیرضا به صحنه می‌آید:

«با کار کردن هیچ چیزی درست نمیشه، باید یک کاری کرد ... علیرضا یک کاری راه‌بنداز برادراتو جمع کن دور خودت از این فلاکت درشون بیار ... منوچهر خودشو با جعل و خلاف به باد میده، پرویز وزن خودشو نمیتونه تحمل کنه، فرهاد هم عقلش تو عضله‌هاشه ... من یکی می‌خوام که همفکری کنه هیجانی تصمیم نگیره ... اینا / ما یک عمره دارن درجا می‌زنن ... دارن پسرفت می‌کنن ...» پروبلماتیک فیلم از بحران ساختاری گسست می‌کند و به بحران‌های درونی و فردی شخصیت‌های داستان می‌پردازد. هسته‌ی مرکزی پروبلماتیک برادران لیلا، از سخنان لیلا آشکار می‌شود. گفتمان روایی فیلمِ «برادران لیلا» مسئله‌ی فقر و طبقه‌ی کارگر را نه در درون یک بحران ساختاری می‌بیند و نه حتی در کار کردن یا نداشتن شغل؛ مساله بر چگونه کار کردن است. مساله بر سر راه اندازی نوعی کار است. انسان در درون این گفتار ایدئولوژیک به نوعی عاملیت خودبنیاد مبدل می‌شود که مسئولیت تمام بحران‌های ساختاری و اقتصادی را باید بر دوش بکشد. لیلا به گونه‌ای در نظام روایی فیلم، قهرمان این پروبلماتیک است؛ با فراخواندن علیرضا و سایر برادرانش به تحقق ایده‌های اقتصادیِ خود: ایده‌هایی اقتصادی که با ریسک کردن، آینده نگری و سرمایه‌گذاری‌های کوتاه مدت گره خورده است. گفتارهای نئولیبرالی کار و اقتصاد کارآفرینی در سطح متن جاری است. سوژه‌ی اقتصادی موفق سوژه‌ای است که همواره در هر موقعیتی می‌بایست کاری بکند!! او باید فرصت‌های شغلی و اقتصادی را بقابد.

اما در پیرنگ روایی فیلم، مانع اصلی پیش روی فعالیت اقتصادی لیلا و برادرانش صرفا سرمایه‌ی آغازین نیست: بلکه مسئله «ذهنیت و خلقیاتِ» فرودستی خانواده است. بزرگترین مانع در نگاه مسلط فیلم خلقیات و عادت‌واره‌های ذهنی طبقه‌ی فرودست است. در این نگاه از بالا به پایین، فرودستان از نظر میل فانتزیکشان به شدت در سودای رهایی از دام طبقه‌ی خود هستند ولی از نظر

1 Death of the author

«ذهنیت و خلقیات» همچنان در دام فرودستی‌شان باقی می‌مانند. این مسئله را هم در فانتزی‌های پدر خانواده برای جانشینی و هم در شکست های فرزندانش در میدان بازی اقتصادی، شاهدیم.

در روایت فیلم برادران لیلا، آنچه که باعث شکست ایده‌های اقتصادی‌شان می‌شود نه بنیان‌های طبقاتی خانواده‌ی لیلا است و نه بحران‌های ساختاری‌است که در ابتدای فیلم گوشه‌چشمی به آن داشته است. زاویه‌ی دوربین از این بحران ساختاری به درون افراد تغییر جهت می‌دهد. روایت فیلم بیشتر بر «عادت‌واره‌های ناخودآگاه خانواده‌یِ» لیلا متمرکز می‌شود. بازنمایی فیلم از طبقه‌ی فرودست، آن‌ها را افرادی احساسی، هیجانی و فاقد اعتماد به نفس بازنمایی می‌کند. آنچه که مانع اصلی پیشرفت شغلی‌شان محسوب می‌شود، نه ناتوانی طبقاتی‌شان است و نه بحران‌های مدوّر ساختاری اقتصادی؛ بلکه بیشتر «ترس‌های درونی» آن‌هاست، ترس‌هایی که در تلاقی اقتدار پدر و سلطه‌ی طبقاتی درونی شده‌اند. لیلا تنها سوژه‌ای است که علیه این ترس قد علم می‌کند و بر علیه استبداد سنتی پدر عصیان می‌کند. به همین دلیل مورد سرزنش برادران‌اش قرار می‌گیرد. آنچه که لیلا را در عملش سترون می‌کند همین ترس درونی برادران‌اش و ناتوانی‌شان در فائق آمدن بر آن است. به این طریق فیلمِ «برادران لیلا»، فرودستی را به ترس‌های درونی افراد فرودست گره می‌زند. دوربین و داستان از ساختارها به سمت افراد تغییر جهت پیدا می‌کند.

در فیلم «برادران لیلا»، مضمونِ بازار، چیزی شبیه همان «بازی کاتالاکسی[۱]» است. گرانی طلا و دلار در این فیلم ایماژی از اقتصاد بحران‌زده‌ی جامعه‌ی ایرانی است. نمایش این شوک نه برای مشاهده‌ی بحران‌های ساختاری و طبقاتی بلکه برای هر چه پررنگ تر کردن تصمیمات نابخردانه‌ی پدر و برادرانِ لیلا است؛ دست پنهان بازار در بیخ گوششان رد شد و امکان این را برایشان مهیا کرد تا آن‌ها را برای همیشه خوشبخت کند. اما بر مبنای روایت فیلم، نابخردی خود آنان بود که باعث شد بخت خوشبختی از چنگشان ربوده شود. دست پنهان بازار تاریکی درونی نگاه مسلط فیلم است: بازاری که افسارگسیخته است و شبیه بازی کاتالاکسی است: بازی ای که بر مبنای شانس، مهارت و صدفه و بخت پیش می‌رود و کسانی گوی سبقت را از بقیه می‌ربایند که سریعتر از بقیه فرصت‌ها را بقاپند. لیلا این بخت را دیده بود: «... تا آخر عمرتون این شب رو از یاد نخواهید برد که چه فرصتی رو دارید از دست میدید». او سوژه‌ی این میدان بود.

در ادامه‌ی داستان تحولی که رخ می‌دهد صرفا تحول جهان درونی و ذهنی لیلا و علیرضا است:

علیرضا: *«شما راست می‌گید که من آدم ترسویی هستم ... من از اتفاقات خوب هم می‌ترسم ... من از آدمی که نقص داره بدم میاد از آدمی که بی نقصه می‌ترسم ... من از اون مغازه هم می‌ترسم ... من حتی از خوشبختی هم می‌ترسم ...*

لیلا: *وقتی جای فکر کردن* ***چجوری فکر کردن یادت میدن*** *همین میشه دیگه».*

لیلا علیه سلطه‌ی نام پدر و میراث بجامانده‌اش عصیان می‌کند و علیرضا علیه ترس درونی‌اش قیام می‌کند. متن فیلم سوژه‌گی تغییر را در سطح فردیت‌ها مطرح می‌کند تا ردپاهای ساختار اجتماعی و اقتصادی را پاک کند. لیلا با عصیان بر علیه پدر و مادرش، قهرمان این تغییر فردی است. در افق زیبایی‌شناختی متن، فیلم با طرح مسائل طبقه‌ی کارگر و فرودست و چالش‌های حیات روزمره‌ی آنان، با ارجاع دادن زیست فرودستی به «سبک های زندگی و شیوه‌های تربیت‌یافتگی»، از جایگاه ساختاری آنان مسئله زدایی می‌کند و جایگاه‌های طبقاتی جامعه را همچون امری بدیهی و طبیعی تغییر ناپذیر می‌دانند. فیلم برادران لیلا پروبلماتیک طبقه‌ی کارگر را در پیش رویمان و دیدمان قرار می‌دهد؛ اما از توان دیدن آن و رویت‌پذیر کردن آن عاجز است. فیلم برادران لیلا نیز موضوع فلاکت و

---

۱ فردریک هایک به جای واژه‌ی اقتصاد که به نوعی به فن مدیریت خانواده دلالت می‌کند و واجد سویه‌هایی از مداخله‌گرایی است؛ از مفهوم کاتالاکسی استفاده می‌کند. مفهومی که بر مبادله بر مبنای شانس، فرصت، و بخت متکی است.

فقر یک خانواده و حتی موضوع زندگی طبقه کارگر دهه‌ی نود را در معرض دید قرار می‌دهد. اما شیوه‌ی پروبلماتیزه کردنش زیر سیطره‌ی افقی دیگر، یعنی غیر آن طبقه‌ای است که داستان فیلم را تشکیل می‌دهد. گفتمانِ روایی دیگریِ فرادست است که سوژه‌ی فرودست را در داستان فیلم نگاه و روایت می‌کند. می‌توان گفت که مفهوم طبقه‌ی فرودست جلو دیدش است؛ اما صرفا به آن نگاه می‌کند، ولی آن را نمی‌بیند. در پروبلماتیک فیلم هسته‌ی رویت‌پذیر «عادت‌واره‌ها و شیوه‌های تربیت یافتگیِ» فرودستان برجسته می‌شود. انسان‌هایی که سلطه را درونی کرده‌اند و در هر کنشی با مانع ترس‌های درونی‌شان مواجه می‌شوند. پروبلماتیک روایی برادران لیلا، شکل‌های تربیت یافتگی و شیوه‌های فکر کردن در میان طبقات گوناگون به هسته‌ی عِلّی ماجرا تبدیل می‌شود نه جایگاه‌های طبقاتی و ساختاری که این شکل‌های تربیت و خلقیات درونی را ممکن کرده است. به همین دلیل است که قهرمان فیلم – لیلا– به مثابه سوژه‌ای عاصی و انقلابی به تصویر کشیده می‌شود. کنش زیبایی‌شناسانه فیلم، راه حل رستگاری از حیات فرودستی را گسست از نظام تربیت فرودستی و ترس درونی تلقی می‌کند. اما تناقض این راه حل نمادین فیلم در این است که لیلا به همان مکانیسم‌هایی دست‌آویز می‌شود که مسبب اوضاع فلاکت‌بار طبقاتی‌اش است: به بازی میدانی وارد می‌شود که بیکاری، موقتی‌کاری، و تعطیلی کارخانه‌ها را برای خانواده‌اش به بار آورده است. او برای رستگاری خویش به بازی کاتالاکسی بازار وارد می‌شود: بازی که انسان را در رقابتی جانکاه با یکدیگر به گرگ انسان تبدیل می‌کند. او برای رستگاری از بندگی پدر به بندگی بازار تن می‌سپارد. او به قهرمان گفتمان روایی فیلم تبدیل می‌شود. به عبارتی دیگر در گفتمان روایی فیلم، قهرمان کسی است که به قواعد بازار تن می‌دهد و از آن به نفع خود استفاده می‌کند. در این گفتمان، قهرمان فردی است به شدت حساس به منافع و سود شخصی خویش، مسئول خویشتن، ریسک‌پذیر و خلاق در عرصه‌ی اقتصادی و با ایده‌های خلاق خود دست به کنش‌های افتصادی می‌زند. شخصیت‌های فیلم برادران لیلا بازیگران این گفتمان‌اند.

در گفتمان روایی فیلم برادران لیلا، مسیرِ رستگاری خانواده‌ی لیلا در در گذار از استبداد پدرسالارانه به استقلال و فردیت‌یافتگی؛ از نظم بسته‌ی پاتریمونیال فرودستان به بازی کاتالاکسی بازار و دست پنهان اقتصاد؛ از سوژه‌ی تولیدگر(اسماعیل – علیرضا) به سوژه‌ی کارآفرین (لیلا – منوچهر)؛ از اویکونومیا(فن تدبیر منزل) به کاتالاکسی صورت‌بندی می‌شود.

سکانس جشن تولد این مضامین ایدئولوژیک را به صورت ایماژهای فشرده شده‌ای به تصویر می‌کشد. مرگ پدر با جشن تولد فرزندان همنشینی بصری شده است: گویی که مرگ پدر رستگاری فرزندانش را به همراه دارد. رقص شادی همراه با گریه علیرضا و اشک‌های لیلا، روایت‌گر امید به رستگاری آن‌ها از دام اقتدار نام پدر است: چنان که علیرضا در سکانس پایانی با اعتراض به حقوق معوقه‌ی خود و شکستن شیشه از شدت خشم، از قفس ترس درونی‌شده‌اش بیرون می‌آید و متحول می‌شود. آیا این رستگاری سرابی بیش نیست هنگامی که قرار است چیزی به نام جامعه وجود نداشته باشد؟ یعنی درون‌مایه‌ی بنیادین و ناخودآگاهی که برسازنده‌ی روایت فیلم است.

۵–۲) «بدون تاریخ، بدون امضا»

فیلم «بدون تاریخ بدون امضا»، دومین ساخته‌ی وحید جلیلوند، همان درون‌مایه‌ها و موضوعاتی را تکرار می‌کند که در فیلم «چهارشنبه نوزده اردیبهشت» وجود داشته‌اند. در این فیلم نیز درون‌مایه‌ی مواجهه‌ی دو طبقه‌ی اجتماعی متوسط و تهی‌دست به تصویر کشیده می‌شود: دکتر کاوه نریمان، پزشک متخصصی که در پزشکی قانونی کار می‌کند و موسی کارگر تهی‌دستی که ناتوان از به دست آوردن حداقل معیشت زندگی خود است. هر کدام از آنان نماینده‌ی تیپی از طبقه‌ی اجتماعی است. داستان فیلم، مواجهه‌ی طبقاتی تهی‌دست و متوسط را با یک تصادف آغاز می‌کند. یک روز پس از تصادف، پسر موسی، فوت می‌کند و در این لحظه است که

عذاب وجدان دکتر کاوه نریمان آغاز می‌شود: او گمان می‌برد که فوت پسر حاصل تصادف بوده است. اما پس از تشریح جسد توسط همسرش، سایه – که همکارش است–، متوجه می‌شوند که پسر موسی به دلیل مسمویت غذایی حاصل از مصرف گوشت فاسد فوت کرده است. معمای داستان فیلم از اینجا شروع می‌شود. چه چیزی دلیل مرگ یک کودک است؟ تصادف و شکستگی مهره‌ی گردن، یا مصرف گوشت فاسد؟ چه کسی مسئول مرگ این کودک محسوب می‌شود: پدرش یا پزشک؟

فیلم با طرح این معما، در تلاش است تا پروبلماتیک اخلاقی خود را صورت‌بندی می‌کند. مسئله‌ی مرگ کودک، موضوع عذاب وجدانی می‌شود برای دو شخصیت فیلم؛ یکی موسی و دیگری دکتر کاوه نریمان. در گفتمان روایی فیلم، فرودستان جایگاهی حاشیه‌ای دارند. آن‌ها مرکز روایت‌پردازی فیلم نیستند. تصویر زندگی موسی، تصویری برای زندگی تهی‌دستی‌اش نیست. بلکه در گفتمان روایی فیلم، مصائب و فلاکت زندگی فرودستان و تهی‌دستان شهری، موضوعی برای تعهد و عمل قهرمانانه‌ی سوژه‌ی «طبقه متوسط» است. در فیلم «بدون تاریخ، بدون امضا»، سوژگی داستان را دکتر کاوه نریمان بر عهده دارد. اوست که در تنش اخلاقی بسر می‌برد و اوست که باید دست به عمل قهرمانانه بزند تا دیگری‌اش را که سوژه‌ای تهی‌دست است رستگار کند. عذاب وجدان موسی در فیلم، صرفا عذاب وجدان فرودستی است که حتی زبانی برای سخن‌گفتن و بیان داستان فرودستی‌اش را ندارد. او صرفا موضوع و بهانه‌ای است که داستان کلی فیلم، با قلاب انداختن روی حیات تهی‌دستی‌اش، سوبژکتیویته‌ی طبقه‌ی متوسط را برجسته می‌کند. چالش‌ها و کشمکش‌های درونی موسی در نتیجه‌ی پی‌بردن به عمل خود جریان گذرایی از فیلم است: عذاب وجدان او برای عملی که انجام داده منجر به نابودی توان سوبژکتیوش می‌شود و در نهایت سوژگی خود را از دست می‌دهد: نه توان آن را دارد علیه کسی که گوشت فاسد را به او فروخته قد علم کند، نه می‌تواند از بی‌گناهی خود در برابر زن‌اش دفاع کند، نه توان آن را دارد که از غیر عمد بودن قتل خویش دفاع کند؛ و در نهایت نیز در دادگاهی که دکتر کاوه نریمان اذعان به تقصیر خود می‌کند زبانی برای شکایت ندارد. در فیلم بدون تاریخ و بدون امضا، «سوژه‌ی فرودست به محاق می‌رود» (حیدری و دیگران، ۱۴۰۱). گفتمان ایدئولوژیک فیلم، فرودست را در دایره‌ای از اندوه و ناتوانی قرار داده است: ساحت روانی و درونی موسی در نتیجه‌ی خشم از حبیب، نفرت از پزشک، ترس از پلیس و در نهایت شرم از زن‌اش و عذاب وجدان فرزندش متلاطم شده است و دست آخر او توان سوژگی و روایت کردن خویشتن را از دست می‌دهد.

گفتمان روایی فیلم، با ناتوان ساختن سوژه‌ی فرودست و به حاشیه راندنش، فضا را برای قهرمان پردازی سوژه‌ی طبقه متوسط باز می‌کند. همان سوژه‌ی دگرخواهی که همچون قهرمانی برای نجات و رهایی فرودستان ظاهر می‌شود، اینبار در شمایل شخصیت کاوه نریمان تجلی پیدا می‌کند کاوه نریمان پزشک متعهد طبقه متوسطی است که به شدت به حرفه‌ی شغلی خود وفادار است و مدام به همکارانش بر سر کاستی‌های کاری‌شان تذکر می‌دهد و در فضای اداره پزشکی قانونی او بشدت جدی به نظر می‌رسد. او پس از مواجهه با خانواده‌ی فرودست موسی و دیدن وضعیت فلاکت بار عینی و ذهنی و روانی موسی، به سوژه‌ی معذبی مبدل می‌شود تا او را نجات دهد. او خود را مقصر وضعیت موسی می‌داند تا جایی که خطاب به همسرش سایه، می‌گوید: *«من گند زدم به زندگی این آدم، بچه‌اش مرده، خودش تو زندانه، یکی رو فرستاده تو کُما ... ما تو یه تیکه کاغذ نوشتیم که تو بچه‌ات رو کُشتی ... »*. مرکزیت روایی داستان با گناه پنداری‌ها و عذاب وجدان‌های شخصیت کاوه نریمان است و این او است که باید رسالت اخلاقی نجات دیگری را بر دوش بکشد؛ او باید شخصیت فرودست موسی را نجات دهد: شخصیتی که هر چه بیشتر در روند روایی فیلم نامرئی می‌شود. او باید زبانی برای رنج‌های سوژه‌ی فرودست باشد. در فیلم بدون تاریخ، بدون امضا سوژه‌ی طبقه متوسط با به محاق بردن خویش و نابودی جایگاه خود می‌خواهد دیگری فرودستش را رستگار کند. مرگ کودک بهانه و معمایی ساختگی است تا پروبلماتیک اخلاقی فیلم ظاهر گردد.

با مواجهه با موسی و رویت‌پذیر شدن زندگی‌اش برای دکتر کاوه نریمان، مسئله دیگر رها کردن نفس خود از بار عذاب وجدان مرگ کودک نیست، بلکه اینهمان کردن خود با سوژه‌ی فرودست و غوطه‌ور شدن در رنج درونی موسی است. مسئله دیگر نفس خود نیست، بلکه نفس ویران‌شده‌ی موسی نیز هست. اینجاست که او در دوراهی عمل و ناتوانی از عمل قرار دارد.

در فیلم بدون تاریخ، بدون امضا، طبقه متوسط مسئولیت پراکسیس اخلاقی دگرخواهی را بر عهده دارد. طبقه‌ی متوسط «دگرخواهی دُن‌کیشوت‌وار» خود را تا سرحد نابودی خویش به پیش می‌برد. درون‌مایه‌ی بنیادین فیلم این مسئله‌ی اخلاقی است که اگر نمی‌توان با عمل خود دیگری را رستگار کرد، باید تا انتهای نابودی با او پیش رفت. کاوه نریمان، سوژه‌ای است که مورد خطاب این گفتمان روایی است و خود را تا انتهای نابودی به همراه موسی پیش می‌رود.

فیلم با بازنمایی اخلاقی سوژه‌های طبقه متوسط و فرودست، خود موضوع طبقه را از دیدن و رویت کردن می‌اندازد. فیلم با استراتژی حصر اخلاقی، خود انسان‌های مکان‌یافته در طبقه را رویت‌ناپذیر می‌سازد. ایدئولوژی فیلم یک راه حل نمادین را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد: در درون وضعیت فلاکت‌بار زندگی انسان‌ها، ابر انسان‌هایی اخلاقی با عمل قهرمانانه‌ی خود می‌کوشند با وضعیت تراژیک زندگی بشری مبارزه کنند. هسته‌ی بنیادین فیلم بدون تاریخ بدون امضا، این درون‌مایه‌ی اخلاقی و غیر سیاسی است. گفتمان روایی فیلم این کنش قهرمانانه و انسان‌دوستانه را بر سوژه‌ی طبقه متوسط محول می‌کند. طبقه‌ی تُهی‌دست و فرودست، صرفا موضوعی برای کنش سوبژکتیو و قهرمانانه‌ی سوژه‌ی طبقه متوسط است. در این فُرم روایی سینمایی، طبقه‌ی متوسط از کنش‌گری اجتماعی خود در دهه‌ی هشتاد گذار کرده است؛ در واقع می‌توان گفت که با شکست سیاسی طبقه‌متوسط در دهه‌ی هفتاد و هشتاد در ایران، پروبلماتیک‌های اجتماعی و سیاسی خود را وا می‌نهد و سوژگی سیاسی‌اش را کنار می‌گذارد. شکست تاریخی طبقه‌ی متوسط در حوزه‌ی پراکسیس اجتماعی، او را به سوژه‌ای منزوی و گوشه‌گیری مبدل می‌سازد که با نوعی جهان‌نگری تراژیک همراه است: جهان‌نگری تراژیک نوعی از ایدئولوژی است که جهان را جاودانه دارای شکافی میان جهان هست‌ها و جهان‌ها باید می‌داند؛ ارزش‌های راستین بشر از دست رفته‌اند و توان تحقق آن‌ها را ندارند؛ تنها ابرانسان‌هایی می‌توانند در این راستا قدم بگذارند که تن به پراکسیس اخلاقی فَردی دهد، هرچند که از پیش بر شکست خود واقف است. اما در هر صورت باید با جهشی ایمانی اقدام به عمل کرد و نتایج را واگذار نمود. کاوه نریمان در بدون تاریخ بدون امضا، نماینده‌ی تیپیک چنین جهان‌نگری‌ای در دهه‌ی نود هستند. آنان با چنین جهان‌نگری تراژیکی، به جهان فرودستان قدم می‌گذارند و با پراکسیس دن کیشوت‌واری سعی در رستگار کردن زندگی تراژیک آنان دارند. در نهایت هر دو تا ورطه‌های سقوط و نابودی با جهان درونی سوژه‌ی فرودستشان به پیش می‌روند و دست آخر چیزی جز شکست را به چنگ نمی‌آورند. این روایت، شکست مضاعفی است که طبقه‌ی متوسط در لحظه‌ی اکنون با آن مواجهه شده است. شکست در عرصه‌ی سیاسی و اجتماعی در دهه‌ی هشتاد با شکست اخلاقی در دهه‌ی نود همراه گشته است.

اگر به سیاق جیمسون، هر متنی را به مثابه مکالمه‌ای پنهان میان نیروهای اجتماعی و سیاسی بازخوانی کنیم، می‌توانیم متون سینمایی «بدون تاریخ، بدون امضا» را همچون صدای هژمونیک طبقه متوسطی دریافت که جهان طبقات پایین جامعه‌را برای خود بلعیده و جهان آنان را از چشم و زاویه‌ی دید خود روایت پردازی مجدد می‌کنند. به همین دلیل است که سویه‌های اخلاقی این روایت، بر سویه‌های سیاسی و اجتماعی موضوع رنج و فلاکت طبقاتی برجسته می‌شود. بنابراین چنین متونی، صدای ایدئولوژیک طبقه‌ای است که در نتیجه‌ی شکست سیاسی‌اش، با سیاست‌زدایی از جهان تراژیک حیات اجتماعی، سوژگی خود را همچون پراکسیسی اخلاقی و قهرمانانه برمی‌سازند. این ایدئولوژی، تخاصم پنهان شکاف و برخورد نیروهای سیاسی فرودستان و فرادستان را در جامعه‌ی معاصر ایران به سطح در می‌آورد، اما با محصور کردن آن در روایت‌های اخلاقی، توانش سیاسی آن‌ها را مهار می‌کنند و درنتیجه آن‌ها را نامرئی می‌سازد. در چنین جهان‌نگری، وضعیت جهان انسانی به شکل جاودانه‌ای تراژیک است و صرفا انسان‌های اندکی می‌توانند

علیه آن شورش کنند. در همین راستا، جهان تقسیم‌بندی شده میان فرودستان و فردادستان و ساختارهای طبقاتی حیات اجتماعی، همچون امری همیشگی و طبیعی جلوه‌گر می‌شوند.

۵–۳) «مجبوریم»

فیلم مجبوریم، موضوعی را به نمایش می‌گذارد که در یک دهه‌ی اخیر به عنوان یکی از معضلات و آسیب‌های اجتماعی موجود در سطح شهر تهران شناخته شده است: مسئله‌ی زنان بی‌خانمان وکارتون خوابی که با آسیب‌های گسترده‌ی اعتیاد، بیماری ایدز، تن‌فروشی و مورد تجاوز واقع شدن مواجه‌اند. بی‌خانمانی اجتماعی یکی از معضلات جدی انسان فرودست شهری در دو دهه‌ی اخیر است. مخصوصا دهه‌ی نود که با مالی شدن مستغلات و مسکن، مسئله‌ی جا و مکان به شکلی ساختاری با مافیای مسکن در ایران گره خورده است. بنابراین در این دهه با انبوه شدن جمعیت انسان‌های بی‌خانمان، با رویت‌پذیر شدن سوژه‌هایی از قبیل کارتون خواب، گورخواب، خط واحدخواب مواجه بوده‌ایم. فیلم"مجبوریم»روایتی است پیرامون این بحران اجتماعی اما به شکلی مضاعف در سوژه‌ی زن فرودست کارتون‌خواب متمرکز شده است. اما مسئله‌ی بنیادین در هر نظام روایی این پرسش اساسی است که داستان از زاویه‌ی دید چه کسانی روایت می‌شود؟ چه سوژه‌هایی روایت‌گر و کنشگر اصلی داستان ها و فیلم‌ها هستند؟ چه کسانی در چه جایگاه‌ها و موقعیت‌های سوژگی به قضیه‌ی پیش رویشان نگاه می‌کنند و در مورد آن سخن می‌گویند؟ به تبع این پرسش‌های بنیادین که ناخودآگاه هر نظام روایی و بصری را رویت‌پذیر می‌سازد، می‌توان پرسید که داستان گلبهار از جانب چه کسانی روایت می‌شود؟ چگونه روایت می‌شود؟ آیا سوژه‌ی فرودست کارتون‌خواب می‌تواند سخن بگوید؟

داستان فیلم، از شخصیت گلبهار آغاز می‌کند. زن جوان بی‌خانمان و بی‌سرپرست و کارتون‌خوابی که برای امرار معاش خود و شوهرش، مجبور به اجاره دادن رحم خود است. اما متوجه می‌شود که در یک عمل جراحی ناخواسته توسط پزشک متخصصی عقیم شده است. خط روایی داستان از معضل گلبهار شروع می‌کند. او برای چاره‌ی معضل‌اش، به موسسه ***خانه‌ی خورشید*** مراجعه می‌کند؛ خانه‌ی خورشید او را به یک وکیل فعال حقوق بشر معرفی می‌کند؛ وکیل او جهت احقاق حق گلبهار برای بچه‌دار شدنش، وارد مناقشه و منازعات گسترده‌ای با نظام پزشکی، نظام اداری ثبت احوال، نظام دادگستری و نیروی انتظامی می‌شود. در سیر روایی داستان، آرام آرام پروبلماتیک سوژه‌ی فرودست جای خود را به پروبلماتیک سوژه‌ی طبقه متوسط می‌دهد. معضله‌ی گلبهار به مثابه سوژه‌ی فرودست به معضل سوژه‌ی طبقه متوسطی مبدل می‌شود درگیر نزاعی گفتمانی و ایدئولوژیک با یکدیگراند. مسئله‌ی گلبهار به مثابه سوژه‌ی فرودست به مسئله‌ی وکیل او مبدل می‌شود و روایت جهان فرودستی به موقعیت سوژگی وکیل طبقه‌ی متوسط منتقل می‌شود.

سارا وکیل پایه یک دادگستری، فعال اجتماعی و حقوق‌دانی است که داوطلبانه در موسسه‌ی خانه‌ی خورشید کار می‌کند. خانه‌ی خورشید یکی از سَمَن‌های حوزه‌ی زنان فرودست و آسیب‌دیده‌ی بی‌خانمان است که برای بهبود وضعیت آنان توسط نیروهای داوطلب اداره می‌شود. شخصیت او تیپی از طبقه‌ی متوسط حرفه‌ای را بازنمایی می‌کند: انسانی صبور، آرام که موقعیت‌های مختلف عقلانی رفتار می‌کند. او خلوت خود را در خانه مشغول مطالعه‌ی کتاب‌های حقوقی از جمله منشور جهانی حقوق بشر و قانون اساسی است. تمرکز دوربین بر این کتاب‌ها در سکانس‌های فیلم، این پرسش را در مخاطب برمی‌انگیزد که چگونه می‌توان از حقوق بشر در ایران دفاع کرد و دغدغه‌های حقوق بشری طبقه‌ی متوسط تا به کجا می‌تواند به پیش رود؟

اتصال داستان زندگی گلبهار به وکیل‌اش، زاویه‌ی دید داستان و حتی زاویه‌ی دید دوربین را نیز از مسئله‌ی طبقه فرودست به طبقه‌ی متوسط تغییر می‌دهد. سوژه‌ی فرودست برای بقایش و احقاق حق‌اش نمی‌تواند از جانب خود سخن بگوید؛ او به انسان دیگری

نیازمند است تا زبانی برای بیانش باشد. در این جابه‌جایی، سارا در هیات فیگور طبقه متوسطی ظاهر می‌شود که رهایی و رستگاری را برای تهیدستان و آسیب‌دیده‌گان این جامعه به ارمغان می‌آورد. گلبهار برای خود چیزی نیست، او حتی هویت و نَسَبش را نمی‌داند. این وکیل‌اش هست که هویت او را زنده می‌کند: هم در قالب نسب خانوادگی‌اش در پرس و جوهای محله‌های آوارگان و کارتون‌خوابان و هم در اداره‌ی ثبت احوال. نهاد ثبت احول به مثابه ارگانی مدیریتی نامی برای گلبار ندارد، سندی برای او صادر نکرده است و اسم او را در سیستم ندارد. گلبهار در درون آپاراتوس های نام‌گذاری و به رسمیت‌شناسی حکومتی، جایگاهی ندارد: در واقع او درون این آپاراتوس جایگاه‌زدایی شده است؛ نخست از شهروندی‌اش و سپس از انسان بودگی‌اش و در نهایت از تمام حقوق انسانی‌اش. او انسان نامرئی است، هرچند که در سکانس‌های مختلف فیلم، کارتون‌خوابان به عنوان انسان‌های مشهودی در زندگی روزمره به تصویر کشده شده‌اند، اما در دم و دستگاه‌های به رسمیت‌شناسی حاکیمت – ثبت احوال – او حذف گشته است. این وکیل‌اش سارا است که هویت از دست رفته‌ی او را زنده می‌کند. بنابراین این سارا است که داستان زندگی گلبهار کارتون خواب را روایت می‌کند.

او در این راه با چالش‌های مختلفی مواجه می‌شود: سرزنش دیگران برای برعهده گرفتن پرونده‌ی یک انسان کارتون خواب، سرزنش شدن به خاطر رایگان کار کردن از جانب دوستان و همکارانش، مواجه شدن با شکلی از فساد اداری درون خود نظام پزشکی و نظام قانونی. او در برابر سرزش دیگران مدام بر این امر تاکید می‌کند که «مگر کارتون خواب آدم نیست، مگر حق و حقوقی ندارد؟ شاید برای یکبار اگر آن‌ها را انسان حساب کنیم نگاه آنان به خودشان تغییر کند و رفتار دیگری را در پیش بگیرند»(نقل به مضمون از دیالوگ او).

با ورود شخصیت خانم دکتر پندار، –پزشکی که گمان می‌رود گلبهار را عقیم کرده است – روایت فیلم وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شود. «دکتر پندار» پزشک متخصص زنان است که در کنار حرفه‌ی پزشکی‌اش، نگاه اخلاقی‌اش به فقرا و ستم‌دیده‌گان سطح شهر همراه منجر به آن شده است که برای حذف چرخه‌ی بازتولید فلاکت و بیچاره‌گی این انسان‌ها دست به اقداماتی غیر قانونی بزند: از جمله جراحی گلبهار و عقیم کردن او و حتی سقط جنین‌های غیر قانونی.

مسئله‌ی انسان فرودست به مناقشه‌ی گفتمانی و اخلاقی وکیل و پزشک مبدل می‌شود. معضل انضمامی زندگی گلبهار به مسئله‌ی اخلاقی و انتزاعی دو موقعیت سوژگی متفاوت طبقه متوسط تبدیل می‌شود: وکیل و پزشک هر کدام روایت خویش را از گلبهار دارند و گلبهار میانجی‌ای می‌شود برای نزاع گفتمانی این دو موقعیت سوژگی در طبقه‌ی متوسط. آنچه که خاموش می‌شود صدای خود گلنار از زندگی فرودستی‌اش است.

مسئله برای سارای وکیل، حق به زندگی و فرزندآوری کارتون‌خوابان و حق به مادر شدن است، این حقی انسانی است که نباید از زنان محروم کرد در هیچ شرایطی، از دید او پزشکی که گلبار را عقیم کرده است مجرم تلقی می‌شود و باید در به پیشگاه عدالت برود. اما برای دکتر پندار، به مثابه متخصص زنان، در جایگاه یک پزشک متعهد و اخلاقی، او هیچ حقی را از هیچ انسانی نگرفته است، او حق مادری را از گلبهار نگرفته است؛ بلکه او صرفا جلو «بهره‌کشی» از آنان را گرفته است. در نگاه او، او بدن‌هایی را از دام بهره‌کشی جنسی و فرزندآوری ناخواسته نجات داده است، از بازتولید زندگی‌های فلاکت‌زده‌ی انسان‌های بی خانمان و مطرودان جامعه جلوگیری کرده است؛ از دید او سقط جنین در چنین وضعیت‌هایی نه تنها قتل محسوب نمی‌شود بلکه عملی رهایی بخش نیز برای زنان آسیب دیده تلقی می‌شود. در نگاه او، قانون نمی‌داند که این انسان‌های آسیب‌دیده چه دردی را هر روزه بر دوش می‌کشند: («قانون میدونه درد چیه؟»).

دلالت ضمنی چنین نگاهی در فیلم، با ارجاع دوست پزشک سارا به «طرح عقیم سازی زنان کارتون خواب» از سوی نهادهای مدیریتی‌ای مانند شهرداری است. نگاه دکتر پندار، در تداوم چنین گفتمانی قرار دارد اما با سویه‌هایی اخلاقی همراه است. یکبار دیگر

داستان زندگی گلبهار از سوی گفتمانی دیگر بازنمایی می‌شود: اما نه همچون یک معضل اجتماعی بلکه به مثابه یک شری که باید از آن رها شد. «طرح عقیم‌سازی زنان کارتون‌خواب» از سوی نهادهای تکنوکراتیک و بوروکراتیک، شکلی از عقلانیت ابزاری است که برای هر چه سریع‌تر رسیدن به هدف می‌خواهد صورت مسئله را از میان بردارد. چنین طرحی از سوی نهادهای شهرداری، با پروبلماتیکی آزمایشگاهی و زیست‌شناسانه با زیست اجتماعی زنان کارتون‌خواب مواجه می‌شود و نگاهی مونولوگی و از بالا به بی‌خانمانی اجتماعی دارد و انسان فرودست را به مثابه ابژه‌ای آزمایشگاهی مورد آزمون آزمایشات متعددی قرار می‌دهد. رابطه‌ی شهرداری با کارتون‌خوابان به نسبت میان سوژه / ابژه‌ی علوم طبیعی مبدل می‌شود گویی که حیات فرودستان همانند ابژه‌ای طبیعی و زیست‌شناسانه باید مورد آزمایش طرح عقیم‌سازی قرار بگیرد. چنین طرحی نیز برای مبارزه با حیوانات ولگرد شهری ازقبیل سگ و گربه برای حذف مسئله صورت گرفته است. در عقلانیت حکومت‌مندی، با شکلی از حذف زیست سیاست در میان زنان کارتون‌خواب مواجهیم و زیست آنان را با قطع چرخه‌ی بازتولید نشان می‌دهد. به جای برنامه‌های مرحله‌ای و سیاست‌گذاری‌های برنامه‌ریزی شده، سوژه‌ی کارتون‌خواب باید حذف گردد.

در همین راستا، قانون نیز خود فرودستان را متهم و بزهکار تلقی می‌کند. قاضی دادگاه، در مواجهه با پرونده‌ی گلبهار می‌گوید: «معلوم نیست دختره چه بلایی رو سر خودش آورده». در چنین گزاره‌ای که از سوی موقعیت سوژگی قاضی به بیان می‌اید بازنمایان‌گر گفتمانی قانونی‌ای است که انسان آسیب دیده و به حاشیه‌رانده‌ی کارتون‌خواب را همچون شکلی از بِزِه و انحراف اجتماعی رویت‌پذیر می‌کند. در مقابل وکیل گلبهار گزاره‌ی متخاصمی را علیه گزاره‌ی قاضی به پیش می‌کشد: «شایدم معلوم نیست که چه بلایی را سرش آوردن».

در مقابل چنین رویکرد انضباطی، رویکرد انجمن‌های داوطلبانه‌ای همچون «خانه‌ی خورشید» در فیلم وجود دارد که بر این باور است اگر نتوان مشکلی از دوش انسان آسیب‌دیده برداشت، باید حداقل به او کمک کرد تا نابود نشود. مددکاران اجتماعی این خانه به زنان مورد حمایتشان، مواد مخدر لازم، سُرَنگ، لوازم پیش‌گیری از بارداری، و بیماری ایدز را توزیع می‌کنند تا از شکنندگی هرچه بیشتر این زندگی ویران شده بکاهند.

معضل زنِ کارتون‌خواب خیابانی، کانونی برای تخاصمات گفتمانی نهادها و اقشار مختلف طبقه‌ی متوسط می‌شود. طبقه‌ی فرودست در میانه‌ی این تخاصمات فراموش می‌شود و نامرئی می‌گردد. در فیلم مجبوریم، پروبلماتیکی متخاصم نسبت به نگاه امنیتی / بوروکراتیک و ابزاری به جهان فرودستان کارتون‌خواب را پیکربندی می‌کند. میدان وضع چنین پروبلماتیکی، موقعیت نگاه و دید طبقه‌ی متوسط شهری به مسائل فرودستی است. به همین دلیل نیز در داستان این فیلم، سوژه‌گی داستان بر شخصیت‌های «وکیل و پزشک» متمرکز است. هرچند که رئالیسم سیاه فیلم"مجبوریم»در مورد معضل اجتماعی زنان فرودست شهری است، اما ناخودآگاه داستان را سوژه‌ی طبقه‌ی متوسط شکل می‌دهد. معضل از زاویه‌ی دید وکیل، پزشک، مددکار و قاضی بازنمایی و صورت‌بندی می‌شود. در این سامانه‌ی ایدئولوژیک، طبقه متوسط از جایگاه کنشگرِ فعال به سوژه‌ی قربانی ماجرا نیز تغییر شکل می‌دهد. در سکانس‌های پایانی فیلم، هم دکتر پندار در اعمال اخلاقی‌اش شکست خورده است و سودای مهاجرت را در سر دارد و سارا ندایی نیز در مقام وکیل و مدافع حقوق زنان قربانی کینه‌توزی فرودستان می‌شود. فوکوس‌ها و زوم‌های دوربین بر روی کارتون‌خوابان در سکانس‌های آغازین جای خود را با تلاطمات درونی شخصیت پزشک و وکیل تغییر می‌دهد. ساختار حضور و غیاب جابه جا می‌شود. فرودست سوژه‌ی غایب روایت فیلم می‌شود. فیلم ایدئولوژی اخلاقی طبقه‌ی متوسط شهری را پیرامون معضلات انسان‌های فرودست و تهیدست شهری به تصویر می‌کشد و دست آخر موانع و شکست‌هایشان را به نمایش می‌گذارد. فرودستان نیز به جای آنکه صدای

جهان درونی خود باشند، به انسان های منفعل، ساکت و ناتوانی مبدل شده‌اند تا ابرانسانی آگاه در طبقه متوسط بیاید و گلیم او را از آب بیرون بکشد.

در سامانه‌ی ایدئولوژیک فیلم مجبوریم، سوژه‌های منفرد طبقه‌ی متوسط هستند که علیه ستم و فلاکت اجتماعی ایستادگی می‌کنند و با موانع بوروکراتیک و انسانی مبارزه می‌کند و در هیات یک مصلح اجتماعی نمود پیدا می‌کند. هم اوست که به قربانی این ساختار مبدل می‌شود. فرودستان شهری در این روایت، در نتیجه‌ی شکست کنشگری طبقه‌ی متوسطی که متعهد به حرفه‌ی خود است نه به عنوان موقعیتی برای پول‌اندوزی بلکه حرفه‌ای برای کنشگری اجتماعی و فعال، طبقه‌ی فرودست نیز به همان چرخه‌ی بازتولید حیات خود ادامه می‌دهد. در سکانس پایانی، صحنه‌ی منازعه‌ی وکیل و پزشک در دادگاه با صحنه‌ی بریدن موهای گلنار و فروش آن ها مونتاژ موازی شده است. گویی این درون‌مایه را بیان می‌کند که در میانه‌ی این نزاع‌های ایدئولوژیک و گفتمانی، فرودستان همچنان در موقعیت خود قرار دارند و هیچ دگرگونی‌ای در وضعیت شان نسیبشان نمی‌گردد. گلبهار در پایان، مایوس از بچه‌دار شدنش، یکبار دیگر قسمتی دیگر از بدنش را (موهایش) به فروش می‌رساند. وکیل‌اش نیز قربانی تعهد حرفه‌ایش می‌شود.

سامانه‌ی ایدئولوژیک فیلم، با پیکربندی مسائل اجتماعی به اخلاق حرفه‌ای طبقه‌ی متوسط به مثابه سوژه، از وضعیت ساختار طبقاتیِ حاکم بر جامعه سیاست‌زدایی می‌کند و به طور ضمنی حامی شکلی از «نگاه خیریه‌ایِ» طبقه متوسط اخلاق‌مدار به زیست جهان فرودستی و طبقات پایین است. فیلم مجبوریم، اتمسفر جبر اجتماعی را همچون امری همیشگی و پایان‌ناپذیر بازنمایی می‌کند که همگی را به اجبار و انقیاد کشانده است.

۶. نتیجه‌گیری: سیمپتوم‌هایِ ناخودآگاهِ سیاسی

در فیلم «برادران لیلا» افق سیاسی لحظه‌ی اکنون همراه با بحران‌های ساختاری‌اش رویت‌پذیر می‌شود. این افق سیاسی درون اقتصاد نشانگان سکانس‌های آغازین فیلم مشهود است: حیات طبقه‌ی کارگرِ مولد زیر هجمه‌های شوکِ اقتصادی در حال زوال و نابودی است. این شوک اقتصادی در دال «تعطیلی کارخانه» و «اخراج نیرو / تعدیل نیرو» افقِ سیاسی متن را مشهود می‌سازد. لوکیشن سکانس آغازین فیلم، مواجهه‌ی طبقه‌ی کارگر با چنین لحظه‌ای را به سطح کنش نمادین فیلم وارد می‌کند: اقتصاد خصوصی‌سازی شده‌ای که ذیل سیاست‌های نئولیبرالی قرار گرفته و هردم از حیات طبقه‌ی کارگر قلمروزدایی می‌کند. در مقابل این هجمه از سویی طبقات حاکم، طبقه‌ی کارگر با اعتصاب و شورش، خواهان حقِ بر حیات طبقاتی خویش‌اند که توسط چنین سیاست‌هایی زائد گشته‌اند: حقوق تعویقی چندماهه، حق بیمه، حق به کار و حق به حفظ قلمرو خود هستند. این مواجهه‌ی طبقه‌ی کارگر شورشی با نیروهای ضدشورش حراست و نیروی انتظامی، دال‌هایی افق سیاسیِ لحظه‌ای است که «دکترین‌های شوکِ نئولیبرال» (اخراج از کار / سرکوب از اعتصاب) سیمپتومی از ناخودآگاهِ سیاسی آن هستند. شخصیت علیرضا در فیلم برادران لیلا فیگور طبقه‌ای است که حیات جمعیِ خویش را از دست داده است و به تنهایی باید از پس مشکلات خویش برآید. فیلم با گذار از میزانسن کارخانه به لوکیشن خانه و تمرکز بر رویدادهای خانه، این گزاره‌ی ایدئولوژیک نئولیبرالیسم را به تصویر می‌کشد که *«چیزی به نام جامعه وجود ندارد، آنچه هست افراد و خانواده‌ها هستند»*.

درون‌مایه‌ی دیگری که به این پیکربندی روایی معنا می‌دهد، بازنمایی بازار همچون بازی کاتالاکسی[1] بخت و اقبال است. فیلم، گسست لیلا و برادرانش از سلطه‌ی نمادین پدر را به تصویر می‌کشد. در چنین پیکربندی تاریخی، جایگاه‌های ثابت طبقه‌ی کارگر به موضع‌های سیال و متزلزلی مبدل می‌شوند که باید در برابر نیروی شوک‌محور بازار دوام بیاورد. در این سامانه‌ی تاریخی، بازار همچون

1 Catallaxy game

یک هستیِ ساختاری، سوژه‌ی خاص خود را می‌طلبد: فردیت‌گرا، ریسک‌پذیر و کارآفرین که از طریق ایده‌های کارآفرینانه بخت خود را می‌آزماید. در این اِتوس نوین، انسان به کارآفرین خویش مبدل می‌شوند. افراد و خانواده‌ها به مثابه یک بنگاه اقتصادی عمل می‌کنند. مطابق این عقلانیت جدید، انواع متمایزی از سوژه‌ها، رفتارها و سامانه‌های ارزشی و معنابخشی اجتماعی ایجاد می‌شود. جامعه‌ی مبتنی بر قرارداد اجتماعی جای خود را به جامعه به مثابه یک بازار می‌دهد که از نو باید قالب‌ریزی شود(بنگرید به براون،۱۴۰۱). تقابل لیلا با خانواده‌اش، دلالتی ضمنی بر این تحول تاریخی – اجتماعی در لحظه‌ی حال است. اما همزمان تقابلی ایدئولوژیک نیزهست. داستان فیلم، طبقه‌ی کارگر را همچون انسان‌هایی با عادت‌واره‌ی ترس و ناتوان از تغییر به تصویر می‌کشد. آن‌ها نمی‌توانند «جانشین» دیگران شوند. آن‌ها قاعده و قانون جانشینی را درست اجرا نمی‌کنند. این فرم بصری، نوعی استیضاح روایی طبقه‌یِ فرودست نیز هست. سامانه‌ی نمادین ایدئولوژیِ نئولیبرال، طبقات فرودست جامعه را نه همچون هستی طبقاتی بلکه به عنوان «هستی‌های فردی» می‌بیند که مسئول فرودستی خویش هستند و نیازمند آنند که با خلقیات درونی خود مبارزه کنند. تقابل لیلا با ترس‌های درونیِ اعضای خانواده‌اش نمایانگر چنین لحظه‌ی ایدئولوژیکی است که برسازنده‌ی پیکربندی روایی داستان است. بنابراین اگر چه در سطح متن فیلم، موضوع زندگی طبقه‌ی فرودست است، اما در سطح فُرم روایی و بازنماییِ متن، طبقه‌ی فرودست نه اسیر ساختارهای سرکوب‌کننده، بلکه اسیر خُلقیات و عادت‌واره‌هایی هستند که ترس و اقتدار را درونی کرده‌اند و استقلال عمل خویش را ازدست داده‌اند. در پروبلماتیک متن، جایگاه‌های طبقاتی افراد حذف و رویت‌ناپذیر می‌شوند. ناخودآگاهِ سیاسی متن، روایت‌های نئولیبرال از جامعه است. چنین روایت‌هایی محصول هژمونیک شدن طبقه‌ای است که از خلال خود سیاست‌های نئولیبرالی سلطه‌ی سیاسی و ایدئولوژیک خود را بدست آورده است. در فیلم برادران لیلا می‌توان نشانه‌هایی از حضور نامرئی چنین طبقه‌ای را رمزگشایی کرد. گروهی که از خلال اقتصاد دلالی طلا و بازار بورس ارتزاق می‌کنند؛ توان اختلاس و دور زدن قانون را دارند و جامعه را با ایده‌های «فردیت‌گرایانه‌ی موفقیت و خلاقیت» اشباع کرده‌اند و هستی خویش را در مصرف بی‌حد و مرز بازشناسی می‌کنند. آپاراتوس سینما نیز درون چنین فضا و اکوسیستمی از ایده‌ها ممکن شده است. سینما این نزاع ایدئولوژیک را در ناخودآگاه جامعه به سطح متن می‌کشاند. در فیلمِ «برادران لیلا» موضوع طبقه درون میدان روایی ایده‌های طبقه‌یِ نوکیسه رویت‌پذیر می‌شود. این طبقه خود محصول شکل‌بندی جدیدی از سرمایه‌داری مالی در ایران معاصر است که به واسطه‌ی رانت خصوصی‌سازی، در چند دهه‌ی اخیر، به شکل عینی و سوبژکتیو در حال قلمروگسترانی خویش و همچنین تخاصم طبقاتی با سایر طبقات اجتماعی (از جمله طبقه متوسط حرفه‌ای، طبقه‌ی کارگر) است. این تخاصم، ناخودآگاهِ سیاسیِ فیلمِ «برادران لیلا» را تشکیل می‌دهد.

حاصل این قلمروگسترانی ساختاری طبقه‌ی نوکیسه، رشد بی‌سابقه‌یِ طبقه‌ی تهی‌دست است که از هرگونه حمایت اجتماعی محروم گشته است. این خود نیز محصول کوچک شدن هر روز دولت است که به آپاراتوس طبقه‌ی نوکیسه مبدل شده است. در دو فیلم بدون «تاریخ، بدون امضا» و «مجبوریم» این حیات متزلزل و سیال فرودستی، رویت‌پذیر می‌شوند. این حیات متزلزل، موضوعی برای اندیشه و کنش طبقه‌ی متوسط حرفه‌ای می‌شود. طبقه‌ای که به واسطه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی خود، سودای عاملیت اجتماعی از دست رفته‌ی خود را در سر دارد. عاملیتی که یک زمان به واسطه‌ی برنامه‌های توسعه به وی واگذار شده بود و سوژه‌ی برنامه‌ریزی اجتماعی بود. اما با همنشینی سامانه‌ی نئولیبرالیسم و حاکمیت، جایگاهِ ساختاری خود را ازدست داده است و جای آن را طبقه‌ی نوکیسه گرفته است. تلاقی این شکل از سوبژکتیویته و ناتوانی عینی در برابر ساختارهای سیاسی و اقتصادیِ نئولیبرالی، در میان این طبقه، شکلی از وجدان معذب و «دیگری‌خواهیِ دُن‌کیشوت‌وار» را آفریده است که در عرصه‌ی حیات فرهنگی – اجتماعی همچون یک قهرمان نمود پیدا می‌کند که سودای رستگاری دیگران را در سر دارد. دامنه‌ی کنشگری او در این سامانه‌ی تاریخی، فعالیت از طریق نگاه خیریه‌ای به طبقات فرودست و یا فعالیت در قالب NGO است. دست آخر خود به «سوژه‌ی قربانیِ» دیگری‌اش تبدیل

می‌شود. درون چنین فضایی تاریخی، فیلم‌هایی چون «بدون تاریخ، بدون امضا» و «مجبوریم» ممکن می‌شوند و موضوعیت پیدا می‌کنند. تخاصم طبقه متوسط حرفه‌ای با این وضعیت، ناخودآگاهِ سیاسی چنین فیلم‌هایی را درون پیکربندی متن فیلم، مشهود می‌سازد.

اما در هردو حالت، طبقه‌ی فرودست شیوه‌های رویت‌پذیری از آن خود ندارد. این طبقه موضوع داستان‌پردازی دیگری‌هایش است. همچون ابژه‌ای منفعل، از سوی زاویه‌ی دید و روایت دیگران رویت‌پذیر می‌شود. اگر از یک سو، در عرصه‌های عینی، درون سامانه‌ی تاریخی نئولیبرالیسم، به حاشیه رفته است، از سویی دیگر، در مواجهه‌ی دوربین و واقعیت اجتماعی، او روایت و سخن خود را از لحظه‌ی اکنون از دست داده است. اگر حیات اجتماعی را تخاصمی میان ایده‌های در حال نزاع در نظربگیریم؛ در درون اکوسیستم ایده[1]های لحظه‌ی حال، طبقه‌ی فرودست، توانِش روایی خود را نیز از دست داده است.

بدین ترتیب، تخاصمات تاریخی میان طبقات نوکیسه، متوسط و فرودست؛ فضایی تاریخی را شکل می‌دهند که منطق سینمایی و فُرمِ خاصِ بازنمایی را به همراه دارد. درون چنین تخاصمات تاریخی، در سطح ناخودآگاهِ سیاسی، اکوسیستمی از ایده‌ها شکل می‌گیرد که از طریق منطق سینمایی، رویت‌پذیر می‌شوند. درون این پیکربندی اجتماعی که شکل خاصی از سرمایه‌داری رفاقتی و مالی را به وجود آورده است؛ شاهد قلمروگسترانی طبقه‌ی نوکیسه، شکست سیاسی اجتماعی طبقه متوسط و حذف عینی و ذهنی طبقه‌یِ کارگر و فرودستان هستیم. حضور این فُرم روایی در ژانر اجتماعی در سینمای یک دهه‌ی اخیر، برآیند اتصال و تلاقیِ این نیروهای اجتماعی است که تاریخ لحظه‌ی حال را شکل‌بندی می‌کنند. بنابراین می‌توان سینمای اجتماعی دهه‌ی نَوَد را درون چنین صورت‌بندی تاریخی قرائت کرد و نسبتی را میان زمانه و فُرم هنری‌اش برقرار کرد.

منابع و مآخذ

استوری، جان(۱۳۹۶). **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**، ترجمه‌ی حسن پاینده، تهران، نشر آگه

آدورنو، تئودور(۱۳۹۹). **ذات دوگانه‌ی هنر: خودبنیادی و فاکت اجتماعی**، ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور در جامعه‌شناسی هنر، گردآوری و ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، انتشارات مروارید

آقابابایی, احسان,فروتن, محمدتقی. (۱۴۰۱). **گفتمان عدالت‌خواه و بازنمایی طبقات اجتماعی در سینمای ایران** .مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران, 11(2), 373-402. doi: 10.22059/jisr.2022.318398.1179

بالیبار، اِتین و ماشِری، پیِر(۱۳۹۹). **در باب ادبیات به مثابه شکلی ایدئولوژیک**، ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور در جامعه‌شناسی هنر، گردآوری و ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، انتشارات مروارید

براون، وندی(۱۴۰۱). **فرانکنشتاین نئولیبرال**، ترجمه‌ی نرگس ایمانی و دیگران، در اقتدارگرایی: سه کاوش در نظریه‌ی انتقادی، تهران، نشر نی

پوینده، محمدجعفر(۱۳۹۰). **کوهلر: چشم‌اندازی نو در جامعه‌شناسی ادبیات**. در درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، انتشارات نقش جهان مهر

جعفری، علی و مظفری، افسانه،(۱۳۹۲) **بازنمایی زندگی طبقه متوسط در سینمای ایران (نشانه شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین)**،https://civilica.com/doc/791358

جیمسون، فردریک(۱۴۰۱). **ناخودآگاه سیاسی: روایت در مقام کنش نمادین اجتماعی**، ترجمه‌ی شاپور بهیان، تهران، نشر نی

1 Ecosystem of Ideas

حبیبی، فواد(۱۳۹۲) **علیه ایدئولوژی‌های پایان:** آپوکالیپتیسیسم، منطق سینمایی سرمایه‌داری فاجعه، تهران، کتاب آمه

حیدری, آرش, فرهپور, سارا, محبی, میلاد. (۱۴۰۲). **تهی‌دست شهری و فقر تجربهٔ فیلم‌ساز ایرانی: تحلیلِ تصویر زندگیِ تهی‌دستان شهری در سینمای ایران دههٔ ۱۳۹۰** .*جامعه شناسی هنر و ادبیات*.23-1 ,(2)14 ,

خالق‌پناه،کمال(۱۳۸۸) **نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم:** بررسی نشانه‌شناختی فیلم«لاکپشتها هم پرواز میکنند»، در فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات/ سال چهارم/ شماره پیاپی۱۲

رضایی، محمد و حسن پور، آرش و دانشگر، شیرین(۱۳۹۳) **بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران مطالعه ی موردی فیلم «جدایی نادر از سیمین»** https://civilica.com/doc/541785

طالبی، ابوتراب؛ باغینی، نیما(۱۳۹۳) **قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقهٔ فرودست در سینمای مسعود کیمیایی،** *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*.124-95 .pp ,(35)10 ,

فِرتِر، لوک(۱۳۹۲). **لوئیس آلتوسر**، ترجمه‌ی امیر احمد آریان، تهران، نشر مرکز

نیکولز، بیل(۱۳۸۵). **صورت و معنا در سینمای نوین ایران**، ترجمه علاء الدین طباطبایی در ساخت‌گرایی، نشانه شناسی سینما، تهران، انتشارات هرمس

Aghababaei, Ehsan, & Frootan, Mohammad Taqi (2022**). Justice-Seeking Discourse and the Representation of Social Classes in Iranian Cinema**. Social Studies and Research in Iran, 11(2), 373–402. doi:10.22059/jisr.2022.318398.1179 .(*inPersian*)

Press Adorno, Theodor (2019). ***The Dual Character of Art: Autonomy and Social Fact.*** Translated by Shahriar Vaghfipour. In Sociology of Art, compiled and translated by Shahriar Vaghfipour. Tehran: Morvarid Publications .(*inPersian*)

Aqababaee, E., & Rieck, K. (2023). ***The Representation of Social Classes in Iranian Cinema During the Reformist Era, 2001–2005***. Contemporary Review of the Middle East, 10(2), 106-125. https://doi.org/10.1177/23477989231162255

Balibar, Etiene (1996) ***Structural causality, overdetermination and antagonism*** in *postmodern materialism*, Wesleyan university press

Balibar, Etiene, Althusser, Louis (2002) ***Reading capital***, Translated by Ben Brewster,*Prepare © for the Internet by DaviRomagnolo,djr@marx2mao.org*

Balibar, Étienne, & Macherey, Pierre (2019). ***On Literature as an Ideological Form***. Translated by Shahriar Vaghfipour. In Sociology of Art, compiled and translated by Shahriar Vaghfipour. Tehran: Morvarid Publications .(.*inPersian*)

Brown, Wendy (2022). ***Neoliberal Frankenstein***. Translated by Narges Imani et al. In Authoritarianism: Three Inquiries in Critical Theory. Tehran: Ney Publishing .(*inPersian*)

Buchanan, Ian (2006***) Fredric Jameson: live Theory***, London, continuum press

Burnham clint (2016). ***Fredric Jameson and the wolf of wall street***, Bloomsbury Publishing

Dawling, William c (1984) ***Jameson, Althusser, Marx***, Carnell university press

Farmer, Luke (2013). ***Louis Althusser***. Translated by Amir Ahmad Aryan. Tehran: Markaz Publications .(*inPersian*)

Habibi, Fovad (2013***). Against the Ideologies of the End: Apocalypticism, the Cinematic Logic of Catastrophe Capitalism***. Tehran: Amah Books .(*inPersian*)

Heydari, Arash; Farahpour, Sara; & Mohebbi, Milad (2023***). Urban Poverty and the Poverty of the Iranian Filmmaker's Experience: Analysis of the Representation of Urban Poor Life in Iranian Cinema of the 2010s.*** Sociology of Art and Literature, 14(2), 1–23 .(*inPersian*)

Jafari, Ali, & Mazaheri, Afsaneh (2013). ***Representation of Middle-Class Life in Iranian Cinema (Semiotic Analysis of the Film 'A Separation').*** Presented at the National Conference on Iranian Sociology. Retrieved from: https://civilica.com/doc/791358 .(*inPersian*)

Jameson, Fredric (1974) ***Marxism and form***, Princeton university press

Jameson, Fredric (1992***) The geopolitical aesthetic***: *Cinema and Space in the World System,* BFI PUBLISHING

Jameson, Fredric (2007) ***Signatures of the Visible***, published in Routledge Classics

Jameson, Fredric (2022). ***The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.*** Translated by Shapour Beyan. Tehran: Ney Publishing .(*inPersian*)

Khalaghpanah, Kamal (2009***). Semiotics and Film Analysis: A Semiotic Study of the Film 'Turtles Can Fly'***. Iranian Journal of Cultural and Communication Studies, 4 .(.(۱۲)*inPersian*)

Macherey, peier (2006) ***A theory of literary production***, published in Routledge

Mantag, warren (2022) ***What do when we speak of a surface of a text?*** In *pierre Macherey and the case of literary production*, northwestern university press

Montag, warren (2003) ***Louis Althusser***, PALGRAVE MACMILLAN press

Nichols, Bill (2006***). Form and Meaning in the New Iranian Cinema***. Translated by Aladdin Tabatabaee. In Structuralism, Semiotics of Cinema. Tehran: Hermes Publications .(*inPersian*)

Pouyandeh, Mohammad Jafar (2011). ***Köhler: A New Perspective in the Sociology of Literature. In An Introduction to the Sociology of Literature***, selected and translated by Mohammad Jafar Pouyandeh. Tehran: Naghsh-e Jahan-e Mehr Publications .(*inPersian*)

Rezaei, Mohammad; Hassanpour, Arash; & Daneshgar, Shirin (2014***). Representation of Class and Class Relations in Iranian Cinema: A Case Study of the Film 'A Separation'.*** Retrieved from: https://civilica.com/doc/541785 .(*inPersian*)

Roberts, Adam (2001***) Fredric Jameson***, London. Routledge

Storey, John (2017). ***Cultural Studies and the Study of Popular Culture.*** Translated by Hassan Payandeh. Tehran: Agah Publications .(*inPersian*)

Sulgi Lie (2020) Towards a Political

Talebi, Abutrab; & Baghini, Nima (2014***). Power, Resistance, and Cinema: Representation of the Underclass in Masoud Kimiai's Cinema.*** Cultural and Communication Studies, 10(35), 95–124 .(*inPersian*)

Tally, Jr (2014***) Fredric Jameson: the project of dialectical criticism***, Pluto press

Wagner, Keith b, Jeremy Szaniawsky, and Michael Cramer (2022), ***Fredric Jameson and Film Theory***: *Marxism, Allegory, and Geopolitics in World Cinema*, Rutgers University