فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ویکم، بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۱۶۸-۱۴۵

تحلیل مضامین اخلاقی، سیاسی و حقوقی در فیلم «قهرمان»

غلامرضا حداد[۱]

چکیده

سینما ابزاری برای بازنماییِ مفاهیم اجتماعی در قالبی از ساختارهای معنایی است که می‌توان با استفاده از تکنیک‌های متنوع تحلیل کیفی، با واسازی عناصر آن، جهان برساخته‌اش را آشکار، فهم و تفسیر کرد. پیوند ساختار معنائی اثر سینمایی با زمینهٔ اجتماعی آن، به محصولی هنری جنبه‌هایی سیاسی، حقوقی، اخلاقی می‌بخشد و آن را موضوعی برای تحلیل و فهم وضعیت اجتماعی جوامع می‌نماید. در این پژوهش فیلم «قهرمان» ساختهٔ اصغر فرهادی که با تمرکز بر مسایل طبقات فرودست، اجتماعی‌ترین درام وی محسوب می‌شود، مبتنی‌بر روش تحلیل مضمون مورد تحلیل قرار گرفته است. مبتنی‌بر مفاهیم بازنمایی، نماد و ساختارهای معنائی سیاسی، حقوقی و اخلاقی و با استفاده از تکنیک تحلیل مضمون، نتایج این پژوهش گویای آن است که جهان معانیِ «قهرمان» حول مضامین اصلیِ «نمایشی‌شدنِ امر اخلاقی»، «کالایی‌شدنِ امر اخلاقی»، «جبر اجتماعی در تعیین نقش‌های اخلاقی»، «قدرت سیاسی، عصیان، مقاومت و تسلیم»، «کودکان و جامعه‌پذیری» و نهایتاً «زنان و عشق» برساخته شده است و پیام کانونی آن، قربانی‌شدنِ ارزش‌های اخلاقی در بستری از انسداد آزادی‌ها و محرومیت‌های اجتماعی و سیاسی است.

کلیدواژگان: فیلم قهرمان، تحلیل مضمون، نشانه‌شناسی، بازنمائی، ساختار معنایی.

---

۱. استادیار دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبائی؛ haddad@atu.ac.ir؛ ghrhaddad@gmail.com

مقدمه

سینما، یک زبان است و زبان برسازندهٔ انسان و هستی اجتماعی اوست. وجه ممیّزه انسان با سایر جانداران، توانایی‌اش در استفاده‌ای منحصربه‌فرد از ابزار زبان است. اگر در سایر جانداران، زبان.چه صوتی و چه تصویری- صرفاً ابزاری برای انتقال پیام است؛ اما در انسان، زبان نه‌فقط ابزار، بلکه بستری است که هستی انسانی را قوام می‌بخشد. آن‌چه انسان امروزین یا انسان خردمند را از حدود هشتادهزار سال پیش مبتنی‌بر انقلابی شناختی، به برترین موجود در سلسله‌مراتب زیستی تبدیل کرد، همانا دستیابی به کاربردی خاص از زبان بود که امکان نهادسازی یا تصویرسازی از نظم‌هایی خیالی در بین‌الاذهان جمعی به هدف همکاری در گروه‌های اجتماعی بزرگ‌مقیاس را داد. (نوح هراری، ۱۳۹۶: ص ۴۵) اندیشیدن بدون کلمات ناممکن است و دانش محصولِ انباشتی از تصورات به اشتراک‌گذاری شده در فضای بین‌الاذهانی بشر است که بدون زبان دست‌نایافتنی بود. (مگی، ۱۳۸۸: ص ۹)

اگرچه مبتنی‌بر تعاریف، هنر متمایز از فلسفه و علم که بر عقل محض متکی هستند، بر کشف و شهود و خلاقیت قریحه استوار است و با بیان عواطف سروکار دارد و در این بیان، بی‌نیاز از زبان گفتاری و نوشتاری است، اما هرگونه تفسیر و تبیین از هنر، خود نیازمند کاربرد زبان است. از دیگرسو، در هنرهایی چون ادبیات و به‌تبع آن سینما و تئاتر، زبان ابزاری برای خلق و انتقال معانی و واجد عناصری زیبایی‌شناختی است. ترکیب زبان تصویر، موسیقی و گفتار در هنرهای نمایشی، ظرفیتی ویژه به آن‌ها بخشیده که ترکیبی پیچیده از مقولات زیبایی‌شناختی، نشانه‌شناختی و هستی‌شناختی را در خلق و انتقال معانی و احساسات به‌کار گیرند؛ از این‌رو یک اثر نمایشی می‌تواند هم‌زمان دارای جنبه‌های هنری محض و نیز ابعاد فلسفی، سیاسی، فرهنگی، اخلاقی و حقوقی باشد.

سینما، ابزاری است که به واسطهٔ آن مفاهیم اجتماعی در بستری از روایت داستانی و

با زبانی مرکب از تصویر و گفتار و موسیقی برساخته و ارائه می‌شوند. از این منظر هر اثر سینمایی، برسازندهٔ ساختاری معنایی است که مبتنی‌بر قواعد و هنجارهایی در پیوندی وثیق با زمینه‌ای اجتماعی، جهان خاص خود را خلق و روایت می‌کند و می‌توان با استفاده از تکنیک‌های متنوع تحلیل کیفی، با واسازی عناصر آن، ساختار معنایی جهان برساخته‌اش را آشکار، فهم و تفسیر کرد.

پیوند ساختار معنایی اثر سینمایی با زمینهٔ اجتماعی آن، به محصولی هنری جنبه‌هایی سیاسی، حقوقی، اخلاقی و مواردی از این دست می‌بخشد و از همین‌رو، آثار سینمائی به‌نوعی بازنمایندهٔ عناصر فرهنگی زمینهٔ جامعه‌ای هستند که اثر در بستر آن خلق شده و بالتبع آثار سینمایی در هر فرهنگی، واجد ویژگی‌ها و عناصرِ اختصاصی آن بوده و طعم و ذائقهٔ آن را بازنمود می‌دهند. از این‌رو آثار سینمایی دارای ویژگی‌هایی ملی و بومی‌اند که با مطالعه و تحلیل آن‌ها می‌توان به تصویری برساخته‌شده از عناصر تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در جامعه‌ای که از آن روایت می‌کند و البته از منظر روایتگر آن، دست یافت و به همین سبب از یک‌سو سینمای ملل دارای مؤلفه‌های خاصی است که به آن هویت داده و از سایرین متمایزش می‌نماید و از دیگرسو محتوای آثار سینمایی موضوعی برای تحلیل و فهم وضعیت اجتماعی جوامع هستند.

در میان ژانرهای سینمایی، شاید درام‌های اجتماعی بیش‌ترین تطبیق را با چنین وضعیتی داشته باشند و در سینمای ایران، شناخته شده‌ترین چهره در درام اجتماعی، اصغر فرهادی است که تمامی آثار سینمایی او در این ژانر قابل دسته‌بندی هستند. در این پژوهش، به فیلم «قهرمان» ساختهٔ اصغر فرهادی، مبتنی بر روش تحلیل مضمون پرداخته خواهد شد؛ فیلمی که اگرچه با اقبال عمومی و بین‌المللی کم‌تری نسبت‌به آثار متأخر او، «جدایی» و «فروشنده» روبه‌رو شد؛ اما به‌واسطهٔ تمرکز بر طبقات فرودست اجتماعی برخلاف فیلم‌های پیشین که عموماً متمرکز بر دغدغه‌های طبقهٔ متوسط بود به‌نوعی اجتماعی‌ترین درام وی محسوب می‌شود. این پژوهش به هدف ارائهٔ فهم از ویژگی‌های اجتماعی که فرهادی آن را در قالب یک درام سینمایی روایت می‌کند انجام پذیرفته است و مضامین استخراج‌شده از آن، به‌نوعی بازنمایانندهٔ تصویری است که وی از جامعهٔ ایرانی در آستانهٔ سدهٔ پانزدهم هجری ارائه می‌کند.

۱. چارچوب مفهومی

۱-۱. بازنمائی

رابطهٔ ذهن با جهان بیرون از خود بلاواسطه و مستقیم نیست؛ بلکه ذهن انسان با واسطهٔ

زبان از جهان بیرون از خود کسب شناخت کرده و به خود و محیطش معنا می‌دهد. چه‌بسا تا پیش از سوسور و بصیرت‌های وی در ساختارگرایی زبانی، تصور بر این بود که هر واژه یا دال بر مدلولی بیرون از ذهن ارجاع دارد و مبتنی بر نوعی نام‌گذاری، معنا نسبت‌به جهان بیرونی در ذهن ساخته می‌شود. اگرچه کانت بسیار پیش‌تر از سوسور نشان می‌دهد آن‌چه در فرایند شناخت حاصل می‌شود نه ذات وجود (نومن) بلکه تصویری است که از نمود (فنومن) آن در ذهن و البته مبتنی بر اقتضائات دستگاه شناختی انسان شکل می‌گیرد. (مگی، ۱۳۸۸: ص ۱۳۵) اما سوسور آشکار می‌سازد که رابطه میان دال و مدلول رابطه‌ای از جنس ارجاع به بیرون از ذهن نیست؛ بلکه صرفاً یک بازی زبانی در درون زبان است.

برخلاف پوزیتیویست‌های منطقی و مشخصاً ویتگنشتاین متقدم در قالب نظریهٔ تصویری زبان که زبان را ابزاری برای بیان واقعیات جهان دانسته و صدق گزاره‌های ترکیبی را در جهان عینیات جست‌وجو می‌کردند، ساختارگرایی زبانی معنا را اسیر یک بازی زبانی در درون دایره‌های بسته و بی‌نیاز از مرجع بیرونی معرفی می‌کند. از این منظر، زبان توصیفگر جهان نیست، بلکه خالق جهان است و مرزهای جهان ما را زبان ما تعریف می‌کند.

از منظر سوسور البته رابطه‌ای ثابت میان دال و مدلول مبتنی‌بر قواعد نشانه‌شناختی وجود دارد که ثابت است. اما پساساختارگرایان و مشخصاً دریدا آشکار ساخت که رابطهٔ دال و مدلول یک رابطهٔ ثابت و در درون نظامی بسته نیست، بلکه معنا در زنجیرهای نامتناهی از ارجاعات دال‌ها و مدلول‌هایی ساخته می‌شود که سیال و بی‌ثباتند و معنا همواره در سطحی از بی‌ثباتی و تعویق ساخته می‌شود.

به‌عبارت دیگر، معنای هر پیام در انحصار نیات فرستنده نبوده و در پیوندی با زمینه نزد سوژه به شکلی بی‌ثبات و مبتنی‌بر رویه‌های دلالتی شکل می‌گیرد. از سوی دیگر از آن‌جا که رابطهٔ سوژهٔ شناسا با جهان، رابطه‌های زبانی است، شناخت امری متنی و تحلیل آن مبتنی‌بر مفروض‌گرفتن متن‌بودگی جهان امکان‌پذیر می‌گردد. به‌عبارت‌دیگر همه‌چیز، جز متن نیست چراکه فهم و بیان هر چیزی ناگزیر از به زبان درآمدن آن چیز است و آن‌چه به زبان درنیاید اساساً «چیز» نیست.

بازنمائی استفاده از «زبان» برای تولید نکته‌ای معنادار دربارهٔ جهان است؛ چراکه معنا در ذات جهان و جود ندارد بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویهٔ دلالتی است. (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ص ۹۶) به‌عبارت دیگر بازنمایی فرایند خلق معنا مبتنی‌بر رویه‌هایی زبانی است. فرستندهٔ پیام در قالب کنش‌هایی گفتاری یا روایت‌هایی تصویری مدعی بیان واقعیت یا حقیقت است؛ در حالی‌که عملاً به خلق واقعیت و حقیقت دست می‌زند. نظریهٔ بازنمایی متمرکز است بر آشکار ساختن این‌که پیام رسانه‌ای ازجمله سینما چه معانی را در قالب‌های مختلف زبانی (گفتار، تصویر و موسیقی) درخصوص واقعیت اجتماعی خلق

می‌کند و این معانی به چه میزان با واقعیت‌های اجتماعی در انطباق هستند. (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ص ۹۸) آن‌چه در این‌جا معیار شناسایی واقعیت اجتماعی است نیز خود از جنس زبانی است و درنهایت آن‌چه می‌تواند معیاری برای سنجش صدق معانی باشد میزان پذیرش پیام توسط مخاطب و مبدل‌شدن وی به سوژهٔ آن معانی است.

سه رویکرد در نظریهٔ بازنمائی از یکدیگر قابل‌تفکیک هستند.

۱. رویکرد بازتابی زبان را ابزاری برای بیان جهان واقعیت می‌داند و همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، ملهم از رویکرد پوزیتیویسم منطقی به زبان و نظریهٔ تصویری ویتگنشتاین متقدم است.

۲. رویکرد نیت‌مندانه که معنا را در نیات و خواسته‌های مؤلف، گوینده یا هنرمند جست‌وجو می‌کند و در سنت هرمنوتیک نمود می‌یابد.

۳. رویکرد سوم، رویکردی برساختگرایانه است که در آن معنا با ارجاع به جهان بیرون یا در نیت و خواستهٔ فرستندهٔ پیام کشف نمی‌شود بلکه در رویه‌هایی زبانی تولید و خلق می‌گردد. مبتنی‌بر رویکرد برساختی معنا برساختهٔ نظام‌های بازنمائی است که جهان اجتماعی را خلق می‌کنند. (هال، ۲۰۰۳: ص ۲۴)

نماد و نشانه‌شناسی

بازنمایی، به زبان ساده «معناسازی از طریق به‌کارگیری نمادها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به‌جای چیز دیگر به هدف انتقال معنا» است. (خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ص ۱۶۴) خلق واقعیت اجتماعی از طریق نظامی از نمادها یا نشانه‌ها ممکن است؛ زیرا واقعیت اجتماعی برخلاف واقعیت مادی، خارج از ذهن موجودیتی نداشته و تنها به‌واسطهٔ برساختن نظمی خیالی در بین‌الاذهان اجتماعی ازطریق زبان موجودیت می‌یابد. واقعیت‌های اجتماعی نظیر دولت، خانواده، بازار یا دین وجودهایی واقعی هستند تنها و تنها به این واسطه که سوژه‌های اجتماعی تصویر و تصور مشابهی از آن‌ها در بین‌الاذهان خود دارند که در نبود آن تصاویر و تصورات، این واقعیات نیز ناموجود خواهند بود.

«نماد» نقشی محوری در خلق واقعیت‌های اجتماعی دارند. سوژه‌های اجتماعی به‌واسطهٔ نمادها که اعتباری و قراردادی هستند به کنش خود معنا می‌دهند و فهم کنش بدون آگاهی از نشانه‌شناسی آن‌ها ناممکن است. به‌عنوان مثال، روشن‌کردن شمع اگر از منظر یک نشانهٔ طبیعی موضوع تحلیل قرار گیرد می‌تواند دال بر «جست‌وجوی روشنایی» باشد اما همین کنش (روشن‌کردن شمع)، در یک سقاخانه به معنای عبادت، بر سر مزار به معنای احترام به متوفی، در شب تولد بر روی کیک به معنای جشن‌گرفتن، در فنگشویی به‌معنای حضور هم‌زمان عناصر چهارگانه و در سر میز شام عشاق به هدف رمانتیک کردن فضا انجام

می‌پذیرد؛ بدون دانستن قراردادی که به چنین کنشی در زمینه‌های فرهنگی مختلف معنا می‌دهد فهم آن ممکن نمی‌شود. نشانه‌شناسی، دانش فهم معانی نمادها در زمینه‌های فرهنگی است.

در رویکرد نشانه‌شناسی هر چیزی (کلمات، تصاویر و خود چیزها) می‌تواند به‌مثابه دال‌هایی برای تولید معنا به کار گرفته شود. از این منظر نمادها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اطوار و اشیاء ظاهر شوند. مطالعهٔ نمادها در نظام نمادین ژانر یا رسانه و موضوع موردنظر معنادار است و به شکلی مستقل قابل‌تحلیل نیست. (چندلر، ۱۳۸۶: ص ۲۵) ازنظر سوسور، نماد ترکیبی از دال و مدلول است، ترکیبی که نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد. رابطهٔ بین دال و مدلول اختیاری نیست و هیچ رابطهٔ منطقی بین کلمه و مفهوم یا بین دال و مدلول وجود ندارد؛ بلکه این رابطه مبتنی‌بر نوعی رمزگان آموخته می‌شود. (خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ص ۱۶۸) رابطهٔ میان دال و مدلول کاملاً قراردادی بوده و هیچ‌گاه مناسبت ذاتی و ضروری میان آن‌ها وجود ندارد و بیش‌تر معلول قراردادهای فرهنگی-اجتماعیِ تصریحی یا تلویحی است.

معنا در گرو رمزگذاری میان دال و مدلول است که در قالب یک نظام معنایی شکل می‌گیرد. رمزها، نمادها را در ارتباطی تعریف‌شده میان دال و مدلول معنادار می‌کنند. بنابراین رمز، حلقهٔ واسط میان مؤلف، متن و مخاطب، نظامی از نمادهای قانونمند مبتنی‌بر قوانین و عرف‌های فرهنگی است که به ما امکان بازتولید، حفظ و تحول فرهنگ را می‌دهد (فیسک، ۱۳۸۰: ص ۱۳۵) رمزگان می‌توانند اجتماعی، متنی یا ایدئولوژیک باشند. رمزگان اجتماعی که دلالت‌های ضمنی محکمی دارند فهم کنش اجتماعی متقابل و انتقال معنا در سطح روابط اجتماعی را ممکن می‌کنند؛ مانند زبان کلامی، زبان بدن، زبان کالا (مد و لباس و اکسسوری) و زبان آئینی. رمزگان متنی یا زیبایی‌شناختی، کم‌تر اجتماعی و بیش‌تر متضمن خلاقیت هستند و ابزاری برای درک امور نادیدنی و امیال انسانی محسوب می‌شوند؛ نظیر رمزگان فنی، رمزگان هنری، رمزگان سبکی و رمزگان منطقی. رمزگان ایدئولوژیک سایر رمزها را به‌گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای سازگار و منسجم به هدف شکل‌دادن به فهم متعارف جامعه در بافتی از سلطه امکان‌پذیر گردد. کارکرد رمزگان ایدئولوژیک طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از روابط اعتباری میان دال و مدلول‌هایی است که سلطه را ممکن، توجیه و تضمین می‌کنند. (فیسک، ۱۳۸۰: ص ۱۳۰)

۱-۲. ساختارهای معنایی؛ سیاست، حقوق و اخلاق

ساختار به‌عنوان یک مفهوم تخصصی در علوم اجتماعی تعابیر متفاوتی را با خود دارد. کولین وایت ذیل دو سنت متفاوت در علوم اجتماعی یعنی سنت جامعه‌شناختی و سنت قاره‌ای (زبان‌شناختی) چهار تعبیر متفاوت از مفهوم ساختار را مورد شناسایی قرار داده است:

(۱) الگوهای رفتار جمعی که در طول زمان پایدار هستند؛ (۲) تنظیمات قانون‌مانند که بر واقعیات اجتماعی حاکم است؛ (۳) نظام‌های روابط انسانی در درون موقعیت‌های اجتماعی؛ و (۴) قواعد و منابع جمعی که رفتار را ساختار می‌بخشد. (وایت، ۲۰۰۶: ص ۱۲۵-۱۴۵)

در میان این تعابیر مختلف از مفهوم ساختار، تعبیر چهارم که بر نظریه ساخت‌یابی گیدنز مبتنی است بیش‌ترین انطباق را با موضوع مطالعه این پژوهش داراست. از این منظر ساختار- قواعد و منابع جمعی ساختاردهندهٔ رفتار- به معنای فهم بیناذهنی و معانی بیناذهنی است که واقعیت اجتماعی را برای کارگزاران تعریف می‌کنند و کارگزاران نیز در رفتار خود آنان را بازتاب داده و بازتولید می‌نمایند. از منظر گیدنز این قواعد و منابع هستند که ساختارهای اجتماعی را برمی‌سازند. قواعد و منابع بر الگویی سیستمیک از روابط که ما به شکل روزانه ملاحظه‌اش می‌کنیم حاکمند. قواعد به اشکال گوناگون بروز می‌کنند. برخی از آن‌ها صریح‌تر و مدوّن‌تر از سایرین هستند. برخی دیگر نانوشته، ضمنی و به شکل جزئیاتی در تعاملات اجتماعی رو در رو عمل می‌کنند. این قواعد غیررسمی می‌تواند به‌عنوان فرمولی لحاظ شود که ما را برای قرارگرفتن در موقعیت‌های اجتماعی توانمند می‌سازد حتی اگر نتوانیم به صراحت جزئیات این فرمول را فهم یا تشریح کنیم.

منابع نیز به دو گونه‌اند: تخصیصی و اقتداری. منابع تخصیصی به موجودیت‌های مادی ارجاع دارند از قبیل مواد خام یا زمین که انسان را برای انجام کارها، رفتن به جنگ یا اِعمال قدرت بر گروهی از مردم توانمند می‌سازد. منابع اقتداری مکمل منابع تخصیصی هستند و به عوامل غیرمادی اشاره دارند از قبیل موقعیت یا جایگاه سلسله‌مراتبی که فرمانروایان را برای حکومت بر سایرین توانمند می‌نماید.

از منظر گیدنز منابع مولد قدرت و زیربنای توانایی بازیگران اجتماعی در ایجاد تغییر در وضعیت اجتماعی خود محسوب می‌شوند. قدرت درون ساختارهای اجتماعی مانند نیروهای طبیعی عمل نمی‌کنند. به‌عبارت‌دیگر نمی‌توانند فرد را وادار نمایند به شیوه‌ای خاص عمل کند. بلکه قدرت در ساختارهای اجتماعی تنها از طریق ورود به آگاهی فردی است که اعمال می‌شود. محدودیت‌های ساختاری مستقل از انگیزش‌ها و استدلال‌های فرد در مورد آن‌چه باید انجام دهد عمل نمی‌کند. نظام‌های اجتماعی، ساختارهای اجتماعی و نهادها مادامی که به تولید و بازتولید دوگانگی ساختاری ادامه دهند موجودیت خود را حفظ خواهند کرد. به‌عبارت دیگر: ساختارها فراتر از موقعیت‌هایی که افراد در درون آن عمل می‌کنند وجود ندارند. یا به تعبیر دیگر: ساختار تنها در مواردی وجود دارد که قواعد و منابع در کنش‌های افراد مورد استفاده قرار می‌گیرد. ساختار مستقل از دانش فرد عمل نمی‌کند. (وایت، ۲۰۰۶: ص ۱۴۲)

در این تعبیر، ساختار دارای ماهیتی بیناذهنی، محصول قواعد و منابع و وابسته به برداشت و دانش کارگزاران است. قواعد تکوینی محدودهٔ رفتار معنادار را مشخص می‌کنند و قواعد تنظیمی محدودکنندهٔ رفتار هستند و کارگزار بسته به کاربردش از قواعد و سهمی که از منابع تخصیصی و اقتداری به خود اختصاص می‌دهد می‌تواند اعمال‌کنندهٔ قدرت در روابط اجتماعی باشد. (حداد، ۱۳۹۴: ص ۴۶) قواعد تکوینی، بیان‌کنندهٔ چیستی و حقیقت جهانی هستند که برمی‌سازند و کنش معنادار را از کنش بی‌معنا متمایز می‌کنند.

به‌عنوان‌مثال این گزاره که «فوتبال، تلاش جمعی برای رساندن توپ با ضربات پا به دروازهٔ حریف است» در بازی فوتبال یا «حکومت از آن خداوند است» در حکومت دینی، قواعدی تکوینی هستند که به جهان خود شکل می‌دهند. قواعد تنظیمی در راستای قواعد تکوینی، نظامی از پاداش و تنبیه و دسترسی به منابع را در قالب باید و نبایدها تعریف می‌کنند. تخطی از قواعد تنظیمی موجبات محرومیت از دسترسی به منابع را فراهم می‌آورد و کارگزاران مبتنی‌بر جامعه‌پذیری درمی‌یابند که چگونه با بازتولید قواعد تنظیمی، منابع بیش‌تری در اختیار داشته باشند و در عمل، به تثبیت قواعد تکوینی کمک می‌کنند. بدین ترتیب دسترسی متفاوت به منابع و مبتنی بر سلسله‌مراتبی تبعیض‌آمیز شکل می‌گیرد که در درون ساختار، موجه و مشروع تلقی می‌شود.

به‌عنوان مثال در بازی فوتبال، بازیکنی که بهتر از پاهایش برای هدایت توپ به سمت دروازهٔ حرف استفاده می‌کند ظرفیت بیش‌تری برای رسیدن به هدف و کسب منابع دارد در حالی‌که اگر بازیکنی با دست به توپ ضربه بزند با سپردن توپ به حریف، تنبیه می‌شود؛ و در یک حکومت دینی، کارگزاری که بیش‌ترین ابراز و اظهار به شعائر دینی را دارد یا روحانیت دینی بیش‌ترین دسترسی به منابع اقتداری و تخصیصی را داراست؛ در حالی‌که ابراز و اظهار به بی‌دینی به محرومیت از منابع منجر می‌شود. اما ساختار تنها به قواعد و منابع محدود نمی‌شود بلکه هنجارها نیز اهمیت دارند. هنجارها ناظر بر باید و نبایدهای مبتنی بر نظام پاداش و تنبیه متکی به منابع نیستند اما به اعتبار و پرستیژ کارگزار مرتبط‌اند. به‌عبارت‌دیگر آن‌ها باید و نباید تعریف نمی‌کنند، اما خوب و بد را مشخص می‌کنند. تخطی از آن‌ها موجب تنبیه و محرومیت نمی‌شود اما به اعتباری کارگزار می‌انجامد.

می‌توان سیاست، حقوق و اخلاق را ذیل مفهوم‌بندی ساختار معنائی چنین تبیین کرد:

در ذیل قواعد تکوینی در هر ساختار معنائی که به چیستی جهان اجتماعی نزد کارگزاران خود معنا می‌دهد، سیاست ناظر بر قواعدی تنظیمی ولی نانوشته و غیررسمی در مورد توزیع منابع اقتداری و تخصیصی است که کارگزار مبتنی‌بر تجربهٔ کنش‌گری و جامعه‌پذیری در می‌یابد پیروی و بازتولید عملی آن‌ها می‌تواند دسترسی بیش‌تر وی به منابع را تضمین نماید. حقوق ناظر بر قواعد تنظیمی و البته مدوّن و رسمی است که باید و نبایدهای رفتاری کارگزار را

در قالبی از نظام پاداش و تنبیه صریح مشخص می‌کند. اخلاق نیز ناظر بر هنجارهایی است که خوب و بد را در درون ساختار تعریف کرده و کارگزار با پیروی و بازتولید عملی آن‌ها به اعتبار و پرستیژ دست می‌یابد.

۲. روش‌شناسی

یکی از روش‌های کارآمد تحلیل کیفی، تحلیل مضمون یا آنالیز تماتیک است. درواقع تحلیل مضمون، اولین روش تحلیل کیفی است که پژوهشگران می‌بایست یاد بگیرند. این روش، مهارت‌های اساسی مورد نیاز برای بسیاری از تحلیل‌های کیفی را فراهم می‌کند. (هولوی و تودرس، ۲۰۰۳: ص۳۵۱) تحلیل مضمون، روشی برای شناخت، تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده‌های کیفی است. این روش، فرایندی برای تحلیل داده‌های متنی است و داده‌های پراکنده و تحلیل متنوع را به داده‌هایی غنی و تفصیلی تبدیل می‌کند. (عابدی جعفری، ۱۳۹۰: ص ۱۵۳) به‌طور کلی تحلیل مضمون، روشی است برای: (۱) دیدن متن؛ (۲) برداشت و درک مناسب از اطلاعات ظاهراً نامرتبط؛ (۳) تحلیل اطلاعات کیفی؛ (۴) مشاهده نظام‌مند شخص، تعامل، گروه، موقعیت، سازمان و یا فرهنگ. (بویاتزاس، ۱۹۹۸: ص ۴)

تحلیل مضمون، برخلاف روش‌های کیفی دیگر، به چارچوبی نظری خاصی وابسته نیست و از آن می‌توان ذیل چارچوب‌های نظری متفاوت و در رشته‌های مختلف از علوم سیاسی و جامعه‌شناسی گرفته تا پزشکی و هنر استفاده کرد. (عابدی جعفری، ۱۳۹۰: ص ۱۵۸) مضمون یا تم، مبین اطلاعات مهمی درباره داده‌ها است و تا حدی، معنی و مفهوم الگوی موجود در مجموعه‌ای از داده‌ها را نشان می‌دهد. (براون و کلارک، ۲۰۰۶: ص۸۵) مضمون، الگویی است که در داده‌ها یافت می‌شود و حداقل به توصیف و سازمان‌دهی مشاهدات و حداکثر به تفسیر جنبه‌هایی از پدیده می‌پردازد. به‌طورکلی، مضمون، ویژگی تکراری و متمایزی در متن است که به نظر پژوهشگر، نشان‌دهنده درک و تجربه خاصی در رابطه با سؤالات تحقیق است. (کینگ و هاروکس، ۲۰۱۰: ص ۱۱)

طبق نظر براون و کلارک (۲۰۰۶) و کینگ و هاروکس (۲۰۱۰) به نقل از عابدی جعفری و همکاران (۱۳۹۰)، به‌رغم این‌که قاعده کاملاً مشخصی دربارۀ شناخت مضمون وجود ندارد؛ اما می‌توان جهت تعریف و شناخت آن از اصول راهنمای مناسبی استفاده کرد که برخی از آن‌ها عبارتند از:

اولاً، شناخت مضمون هرگز به معنی صرفاً یافتن نکته جالبی در داده‌ها نیست، بلکه مستلزم آن است که پژوهشگر مشخص کند در داده‌ها باید دنبال چه چیزی باشد؟ از چه چیزهایی باید صرف‌نظر و چگونه باید داده‌ها را تحلیل و تفسیر کند؟

ثانیاً، واژۀ «مضمون» به‌طور ضمنی و تا حدی مبیّن «تکرار» است؛ بنابراین مسئله‌ای را

که فقط یک‌بار در متنِ داده‌ها ظاهر شود نمی‌توان «مضمون» به‌حساب آورد (مگر آن‌که نقش برجسته و مهمی در تحلیل نهایی داده‌ها داشته باشد). به‌طور معمول، تکرار به معنی مشاهده و ظاهر شدن در دو یا چند مورد در متن است.

ثالثاً، مضمون‌ها باید از یکدیگر متمایز باشد. با وجود این‌که هم‌پوشانی در میان مضامین تا حدودی اجتناب‌ناپذیر است؛ اما اگر مرز کاملاً مشخص و تعریف‌شده‌ای میان مضامین مختلف وجود نداشته باشد نمی‌توان درك درستی از تحلیل‌ها و تفسیرها عرضه کرد. (عابدی جعفری، ۱۳۹۰: ص ۱۶۱)

با الهام از نظریهٔ دریدا درخصوص متن‌بودگی جهان، می‌توان آثار سینمائی را به‌مثابهٔ یک متن موضوع تحلیل مضمونی قرار داد. مضامین، محورهای مفهومی اثر هستند که کارگردان با ترکیبی از زبان گفتاری، تصویری و موسیقی و در قالبی از نمادها آن را روایت می‌کند و پژوهشگر با واسازی مفصل‌بندی‌های روایت و شکستن رمز نشانه‌ها، آن مضامین را استخراج می‌کند. بر این اساس مضامین، مهم‌ترین عناصر مفهومی در یک درام اجتماعی محسوب می‌شوند که ایدهٔ کارگردان در مورد ابعاد گوناگون ساختارهای معنائی که به جهان اجتماعی موضوع فیلم شکل می‌دهند حول آن‌ها قوام یافته و در قالبی داستانی روایت می‌شود.

۳. معرفی فیلم

«قهرمان» نهمین ساختهٔ اصغر فرهادی به‌عنوان کارگردان است و در ادامهٔ سایر کارهای وی در ژانر «درام اجتماعی» دسته‌بندی می‌شود. این فیلم در جشنوارهٔ کن سال ۲۰۲۱ جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران را به شکل مشترک با فیلمی دیگر کسب کرد اما در مقایسه با «جدایی» و «فروشنده» نتوانست به موفقیت بین‌المللی چشم‌گیری دست یابد. داستان فیلم، روایت یک زندانی مالی (رحیم) در شهر شیراز است که به دلیل بدهی به باجناق سابقش (بهرام) به زندان افتاده است. او پسری دارد (سیاوش) که دچار لکنت زبان حاد است و احتمالاً به دلیل مشکلات مالی و معیشتی از همسرش جدا شده است. رحیم با منشی کلینیک گفتاردرمانی پسرش (فرخنده) در ارتباط است و آن‌ها امیدوارند که پس از رهایی رحیم از زندان با یکدیگر ازدواج کنند. رحیم در مرخصی دو روزه‌ای که به هدف جلب رضایت بهرام از زندان گرفته است مطلع می‌شود فرخنده، کیفی حاوی سکه‌های طلا پیدا کرده است. فرخنده از رحیم می‌خواهد که سکه‌ها را بفروشد تا بتواند با آن بخشی از بدهی خود را بپردازد و از بهرام رضایت بگیرد؛ اما هم بهرام تمامی بدهی‌اش را برای اعلام رضایت مطالبه می‌کند و هم رحیم قلباً به فروش سکه‌ها راضی نیست. بنابراین با توافق فرخنده، برای پیدا کردن صاحب کیف اعلامیه می‌دهد و زمانی که رحیم در زندان است صاحب احتمالی کیف پیدا شده و کیف و سکه‌ها را تحویل می‌گیرد. مسئولین زندان پس از آگاهی از این اتفاق، با کمک رسانه‌ها تلاش می‌کنند

با بازنمائی از رحیم به‌عنوان یک «قهرمان» تأئید اجتماعی برای خود بگیرند و در ادامهٔ چنین بازنمائی، مؤسسه‌ای خیریه با ریاست (خانم رادمهر)، جشنی گلریزان برای دریافت کمک‌های مالی جهت پرداخت بدهی رحیم برگزار کرده و مبالغی گردآوری می‌کند. از طرف فرمانداری شهر نیز در مراسم اعلام می‌شود که برای رحیم به پاس اقدام شایسته‌اش شغلی در فرمانداری در نظر گرفته شده که وی می‌تواند پس از آزادی از زندان در آن شغل مشغول به کار شود. اما در بازنمائی از رحیم به‌عنوان یک قهرمان، بهرام به شکلی اجتناب‌ناپذیر در قامت یک ضدّقهرمان تصویرسازی می‌شود و این موجبات نارضایتی وی و دخترش (نازنین) را که از طرف رحیم عمیقاً آسیب مالی دیده‌اند فراهم می‌آورد و کنش آن‌ها تردیدهایی را در اذهان در خصوص نیت و صداقت رحیم می‌آفرینند. تلاش رحیم برای اثبات حسن نیت و صداقتش ناموفق است و به تردیدها دامن می‌زند و به‌تدریج همهٔ آن‌هایی که در قهرمان ساختن از رحیم نقش داشته‌اند وی را انکار می‌کنند و در پایان، او درمانده‌تر از پیش و بدون امیدی به رهایی به زندان بازمی‌گردد.

۴. تحلیل مضامین

۴-۱. نمایشی‌شدنِ امر اخلاقی

«قهرمان»، روایتی ظریف و هوشمندانه از «نمایشی شدن» امر اخلاقی در اقتضائات ساختاریِ اجتماعی است که «فقدان» ارزش‌های اخلاقی را در برسازیِ نمایشی از قهرمان‌های اخلاقی انکار می‌کند. رحیم، زندانی مالی در مرخصی موقت، کیفی حاوی سکه‌های طلا را به صاحبش بازمی‌گرداند و این اقدام اخلاقی ظرفیتی از وی می‌سازد تا به بازیگر نمایشی تبدیل شود که سوژه‌های اجتماعی اطرافش برای ابراز تعهدات خود به ارزش‌های اخلاقی به راه می‌اندازند و در دل این نمایش است که آشکار می‌شود به چه میزان امر اخلاقی به امری صرفاً نمایشی و فاقد کارکردهای اجتماعی تقلیل یافته است.

اگر موضوع فیلم‌های پیشین فرهادی را انسان به‌عنوان یک «سوژهٔ اخلاقی» بدانیم، موضوع قهرمان، انسان به‌عنوان یک «سوژهٔ اجتماعی» است. قهرمان بیانگر این واقعیت است که چگونه «سوژهٔ اجتماعی» بروز و ظهور «سوژهٔ اخلاقی» در اقتضائات ساختارهای اجتماعیِ کژکارکرد را ناممکن و امر اخلاقی را منحل و از درون تهی می‌کند. سوژه‌های اجتماعی همگی مقهور جبر ساختارهای اجتماعی هستند که به‌واسطهٔ نقش‌های اجتماعی‌شان بر آن‌ها اعمال می‌شود. در قهرمان تمامی نقش‌های اجتماعی برای عملکردِ اغلب غیراخلاقی خود توجیهی پذیرفتنی دارند و این توجیهات در نقش‌های رسمی مثل مسئولان زندان و حراست فرمانداری نمودی آشکارتر می‌یابد. نادری (مسئول حراست فرمانداری) در جایی

تصریح می‌کند که «من که از خُدامه بتونم مشکل تو رو حل کنم اما ...».

تمامی سوژه‌ها درگیر جبری ساختاری در نقض اصول اخلاقی هستند. مثلاً رحیم نمی‌تواند در مورد رابطه‌اش با فرخنده که هنوز با او ازدواج نکرده حقیقت را بگوید؛ زیرا در الگوهای اخلاقیِ مستقر، رابطه داشتن با یک زن خارج از قرارداد ازدواج، نقض اصول و قواعد اجتماعی تلقی می‌شود. نگفتن حقیقت در این موضوع، توسط دیگران و مشخصاً طاهری، مسئول فرهنگی زندان تائید شده و مجاز شمرده می‌شود گویی همگان نقض چنین قاعدهٔ اخلاقی را دیگر چندان رعایت نمی‌شود پذیرا هستند اما اصل آن را زیر سؤال نمی‌برند؛ زیرا وقتی رابطهٔ رحیم و فرخنده در میانهٔ بَرهم خوردن نمایش به شکلی عمومی فاش می‌شود، به‌عنوان یک ناهنجاری و عاملی برای بی‌اعتبار ساختن قهرمان نمود می‌یابد.

هم‌چنین رحیم نمی‌تواند در مصاحبهٔ تلویزیونی بگوید که برای به‌دست‌آوردن سرمایهٔ اولیه، ناگزیر به نزول گرفتن شده و به توصیهٔ گزارشگر تلویزیونی به‌جای نزول می‌گوید که از بانک وام گرفته است. رسانه از رحیم می‌خواهد دروغ بگوید زیرا اقدام او در نزول گرفتن خلاف اصول اخلاقی مستقر است. به‌عبارت دیگر «دروغ گفتن» و «نزول گرفتن» در عین این‌که نقض اصول اخلاقی هستند، عاملی برای نفی صلاحیت رحیم به‌عنوان یک قهرمان نمی‌شود و آن‌چه در این موقعیت اولویت می‌یابد نه اصالت یا کارویژه‌های اجتماعی اخلاق بلکه «نمایش» اخلاق است. اما نزول گرفتن رحیم پس از بَرهم‌خوردن نمایش، وقتی به شکلی عمومی فاش می‌شود مایهٔ بی‌اعتبار شدن وی نزد هیئت امناء خیریه می‌گردد.

این در حالی است که رحیم به‌شخصه فردی عمیقاً اخلاقی است. او وقتی فرخنده انتظار دارد که با فروش سکه‌ها بخشی از بدهی‌اش را پرداخت کند و از زندان آزاد شده و زندگی مشترکشان را شروع کنند، درنهایت اعتراف می‌کند که نمی‌تواند وجدان خود را برای چنین کاری راضی کند و صراحتاً در گزارش تلویزیونی می‌گوید «با خودم گفتم اگه پول رو بردارم در آینده صد برابر پاشو می‌خورم». او عمیقاً به باورهای اخلاقی خود ایمان دارد و خراب شدن ماشین‌حساب و ننوشتن خودکار در طلافروشی را نشانه‌ای می‌انگارد از ناصواب بودن فروش سکه‌ها؛ اما همین فرد اخلاق‌گرا، بنابر جبر ساختارهای اجتماعی برای داشتن شغل، ناگزیر به گرفتن پول نزول شده و درنهایت به‌عنوان بدهکار مالی به زندان افتاده است و در ادامه برای رسیدن به فرصت شغلی که فرمانداری وعدهٔ آن را داده، ناگزیر به دروغ گفتن می‌شود.

نمایش به تعهد و مسئولیت اخلاقی، تم کانونی فیلم است. در جامعه‌ای که ارزش‌های اخلاقی کارکردهای بنیادین خود را از دست داده‌اند، نمایش به وجود ارزش‌های اخلاقی تنها راه انکارِ فقدان آن‌ها است. انسجام اجتماعی ناگزیر از وجود نظام اخلاقی است و در کژکارکردی نظم اخلاقی، نمایشِ اغراق‌آمیز از وجود چیزی که دیگر نیست، اقدامی نافرجام در راستای به تعویق انداختن فروپاشی است؛ چیزی شبیه به ترمیمِ نمای ظاهریِ بنایی

که ستون‌هایش را موریانه خورده و در آستانهٔ ویرانی است. مسئولین زندان، اقدام اخلاقی رحیم را فرصتی می‌بینند برای نمایش انکار ناتوانی‌شان در تحقق کارکردهایی که مدعی‌اش هستند و در این راستا از رسانه‌های رسمی استفاده می‌کنند. آن‌ها وقتی جلوی دوربین تلویزیون قرار می‌گیرند ظاهری متفاوت از پشت دوربین می‌یابند؛ چهره‌ای آراسته دارند و آرام و مؤدب و مهربان صحبت می‌کنند؛ حتی طاهری (مسئول فرهنگی زندان) از رحیم می‌خواهد که برای حضور در جلوی دوربین لباس‌هایش را عوض کند و دستی به سر و رویش بکشد. مسئولین زندان از خوبی‌ها و خصائل اخلاقی رحیم می‌گویند، اما درحقیقت ارزش‌های رحیم و اقدام اخلاقی او را مصادره کرده و به‌عنوان دستاورد رویکرد تربیتی خود نمایش می‌دهند و رحیم نیز جلوی دوربین از زحمات آن‌ها تشکر می‌کند. اما حقیقت این است وضعیت زندان آن‌گونه نیست که مسئولان نمایش می‌دهند و به‌تازگی یک زندانی به‌دلیل شرایط سختی که متحمل شده در توالت زندان، خودکشی کرده است.

۴-۲. کالایی‌شدنِ امر اخلاقی

رحیم درنهایت سادگی و پاکی از عملکرد اخلاقی خود خرسند و به آن مفتخر است و از این‌که توانسته به‌واسطهٔ آن، توجه و تأیید اجتماعی بگیرد رضایت دارد؛ اما نقش‌های اجتماعی اطرافش به او این پیام را می‌دهند که اگر در این نمایش مشارکت داشته باشد می‌تواند از موقعیت بدی که درگیر آن است رهایی یابد، بدهی‌اش را بپردازد و از زندان آزاد شود. به‌عبارت‌دیگر رحیم با هدایت ساختارهای اجتماعی تشویق می‌شود که اقدام ماهیتاً اخلاقی خود را که با عقلانیت ابزاری و منفعت‌طلبانه در تضادی آشکار است در درون نمایشی اخلاقی شبیه به یک کالا به فروش برساند.

خیریه در فیلم قهرمان نماد بازاری و کالایی‌شدن ارزش‌های اخلاقی در بستری از نمایش است. در خیریه، نمایشی برای فروش کالای اخلاقیِ رحیم در قالب گلریزان برگزار می‌شود تا مردم با پرداخت پول کالای اخلاقی بخرند و با پذیرفتن نقش در این نمایش اجتماعی، احساس کنند که موجوداتی اخلاقی هستند. میزان ارزش تعهدات اخلاقی با ارزش‌های مادی و کالایی سنجیده می‌شود. آن‌چه اقدام رحیم را ازنظر اخلاقی مهم و ارزشمند ساخته است، گذشتن او از تعداد قابل‌توجهی سکهٔ طلا است آن هم در موقعیتی که به آن بسیار نیازمند بوده و همگان برای این‌که در این نمایش اخلاقی خود را واجد صلاحیت اخلاقی نشان دهند می‌بایست از پول خود در قالب هدیه در گلریزان بگذرند. در این نمایش مسئولین زندان هم مشارکت دارند و کمک زندانیان و مسئولین را به مجموعهٔ پول‌های گردآوری شده اضافه می‌کنند. حتی از بهرام نیز این توقع می‌رود که از بخش قابل توجهی از بدهی خود صرف‌نظر کند تا در این نمایش، سوژه‌ای اخلاقی جلوه کند.

لوح تقدیر نماد نمایشی‌شدن اخلاق در فیلم است. در صحنه‌ای که در آن خانم رادمهر (رئیس خیریه)، روی استیج لوح تقدیر را به رحیم می‌دهد، رحیم بی‌توجه به ماهیت نمایشی آن می‌خواهد لوح را بدون توقف از دست رادمهر بگیرد، اما رادمهر با مقاومت، آن را در دست خود نگه می‌دارد تا دوربین‌ها از لحظهٔ تقدیم لوح عکس بگیرند. لوح تقدیر به گواهِ اثبات حقانیتِ اخلاقی رحیم تبدیل می‌شود و او و پسرش، لوح را با خود در سکانس‌های مختلف حمل می‌کنند. سیاوش پسر رحیم، لوح را مشتاقانه در بغل می‌گیرد و با آن ارتباطی عاطفی برقرار می‌کند؛ چون آن را دلیلی برای افتخار به پدرش می‌داند؛ پدری که تا پیش از این محروم از تأیید اجتماعی و همدلی بوده و سیاوش به‌خاطر طلاق او از مادرش و زندانی بودنش احساس محبت چندانی نسبت‌به وی نداشته است. حتی جایی‌که صاحب طلافروشی برای در اختیار قرار دادن تصویر دوربین مداربستهٔ مغازه، مطالبهٔ مجوز از اداره اماکن می‌کند، آن لوح تقدیر می‌تواند به‌جای مجوز مربوطه پذیرفته شود.

۴-۳. جبر اجتماعی در تعیین نقش‌های اخلاقی

اما این درام اخلاقی، به یک ضدّقهرمان هم نیازمند است. در نمایشی که نیروهای اجتماعی برای تقدیر نمادین از سوژهٔ اخلاقی در قامت قهرمانی که در دنیای واقعی دیگر وجود ندارد راه می‌اندازند، به‌ناگزیر بهرام، طلبکار و شاکی پروندهٔ رحیم به ضدّقهرمان اخلاقی بدل می‌شود. او که برای پرداخت بدهی رحیم، باجناق سابقش، مجبور به فروش طلاهای همسر و جهیزیهٔ دخترش شده حالا در میانهٔ نمایش، به‌اجبار در جایگاه عاملی ناهنجار و شخصیتی بد در نمایش نشانده شده است که همگان در تلاش‌اند تا قهرمان نمایش را از دست او نجات دهند. نکتهٔ کلیدی این است که رحیم و بهرام با یکدیگر فامیل هستند و از ابتدا نیتی برای کمک و حمایت از یکدیگر داشته‌اند اما ساختارهای اجتماعی آن‌دو را باوجود نیت‌هایشان در مقابل یکدیگر قرار داده است. بهرام اما از نقشش ناراضی است؛ او چیزی بیش‌تر از حقی که از وی ضایع شده نمی‌خواهد، پس چرا می‌بایست برای باز پس گرفتن آن‌چه متعلق به اوست شرمنده باشد و حقش را به قیمت پذیرش ننگ ضدّقهرمان بودن استیفا کند؟! او نارضایتی‌اش را با صراحت آشکار کرده و بنیاد معنایی که قهرمان بر آن استوار شده را بی‌اعتبار می‌کند و می‌گوید: «در کجای دنیا به آدم برای کار بدی که نکرده، لوح تقدیر میدَن؟!» اگرچه او و دخترش تلاش خود را برای برهم‌زدن نمایش دارند اما باز هم ناگزیر از پذیرش نقش خود هستند چون آن‌ها در قامت یک عاملیت نمی‌توانند ساختارها را تغییر دهند؛ آن‌جا که طاهری، مسئول فرهنگی زندان، به بهرام پیشنهاد می‌دهد که جلوی دوربین رسانه‌ها قرار بگیرد و بگوید برای مشارکت در کار خیری که رحیم انجام داده حاضر شده گذشت کند و با مبلغی کم‌تر از بدهی واقعی خود، به آزادی رحیم از زندان رضایت دهد؛ چراکه اگر چنین نکند

رحیم می‌تواند همین مبلغ را در دادگاه وثیقه بگذارد و آزاد شود؛ بهرام نیز خود را در موقعیتی می‌یابد که مشارکت در نمایش برای او منفعت بیش‌تری از مقاومت در برابر آن دارد.

همهٔ سوژه‌های اجتماعی درگیر نمایش اخلاق هستند و اقتضائات اجتماعی حاکم، آن‌ها را به سمت حفظ چارچوب‌های نمایش حتی به قیمت نابودی حقیقی ارزش‌های اخلاقی سوق می‌دهد. رادمهر (رئیس خیریه)، وقتی درستی و اعتبار اخلاقی رحیم، قهرمان نمایش، به دلیل برخی شایعات و حواشی مخدوش شده است، می‌گوید که مسئولین خیریه وظیفه‌ای اخلاقی دارند تا به کسانی که کمک کرده‌اند حقیقت را بگویند؛ اما وقتی شوهر خواهر رحیم می‌گوید که چنین کاری می‌تواند برای اعتبار خیریه بد تمام شود، او و مسئولین خیریه از افشای حقیقت منصرف می‌شوند و آشکارا اعتبار نمایشی خیریه را بر حقیقت اخلاقی ترجیح می‌دهند.

نمایش اخلاق، موضعِ ارتباطیِ سوژه‌های اجتماعی را متأثر می‌کند. آن‌جا که وجاهت اخلاقی قهرمان نمایش، معتبر است اغلب سوژه‌های اجتماعی خود را در این اعتبار سهیم می‌کنند. آن‌ها رحیم را تحسین و تشویق می‌کنند و با او همراه می‌شوند؛ برادر فرخنده که به‌دلیل مخالفت با ازدواج خواهرش با یک زندانی مالی حاضر به دیدن رحیم نیست وقتی روزنامه‌ای که خبر اقدام اخلاقی رحیم در آن منتشر شده را می‌بیند مشتاقانه به استقبال او می‌رود. اما وقتی اعتبار اخلاقی رحیم به‌واسطهٔ اخبار و شایعات مخدوش می‌شود، همان سوژه‌های اجتماعی که در به‌راه انداختن نمایش اخلاقی بیش‌ترین نقش و منفعت را داشته‌اند از مسئولان زندان گرفته تا عوامل خیریه، پا پس می‌کشند و از رحیم و اقدامش اعلام برائت می‌کنند. تلویزیون هم مصاحبه‌ای را که از پیش هماهنگ شده و رحیم و سیاوش و همهٔ خانواده برای آن بسیار مشتاق‌اند کنسل می‌کند.

۴-۴. قدرت سیاسی، عصیان، مقاومت و تسلیم

خانهٔ خانوادهٔ رحیم در کوچه‌ای قرار دارد که انتهای آن بن‌بست است. بن‌بستی که نه با دیوار یا خانه بلکه با یک کوه سنگی بزرگ مسدود شده است. کوچهٔ بن‌بست، نماد انسداد زندگی مردمانی است که رحیم آنها را نمایندگی می‌کند، انسدادی که رهایی از آن ناممکن است. جایی از فیلم فرخنده به رحیم می‌گوید: «بعد این‌همه دعا فکر کردم خدا با گذاشتن این کیف سر راه ما معجزه کرده است» و رحیم می‌گوید: «اگه خدا می‌خواست معجزه کند همهٔ بدهیام را در کیف می‌گذاشت و به من می‌داد نه نصف اون رو». مفهوم معجزه در جایی دیگر از فیلم به شکلی کنایه‌آمیز مطرح می‌شود. رادمهر (رئیس خیریه) در مراسم گلریزان از پشت تریبون اعلام می‌کند که حقیقتاً «معجزه»ای رخ داده است و همین الان از فرمانداری با خیریه تماس گرفته‌اند و به پاس تقدیر از اقدام خداپسندانهٔ رحیم برای او یک «شغل» در فرمانداری در نظر گرفته شده است؛ پیداشدن یک شغل دولتی برای یک شهروند، مصداقی

برای رخ‌دادن یک معجزه است.

قهرمان از آن‌جا که اجتماعی‌ترین ساختهٔ فرهادی است، سیاسی‌ترین آن‌ها نیز هست. فرمانداری و زندان به شکلی نمادین، ساختارهای سلطهٔ اجتماعی و سیاسی را نمایندگی می‌کنند. به شکلی نمادین اتاق مسئول حراست فرمانداری اتاقی شیشه‌ای است؛ هم او بیرون را نظارت می‌کند و هم از بیرون او و عملکردش نظارت می‌شود. نگاه و رفتار او تماماً مملو از ظن و شک و تردید و بی‌اعتمادی به دیگران است. همگان می‌بایست صدق ادعا و اعتبار خود را به او اثبات کنند؛ اظهاراتشان را می‌بایست دقیق مکتوب و پایش را امضا کنند و دیگرانی نیز باید به‌عنوان شاهد صحت آن اظهارات را با امضا تائید کنند. اما همهٔ این تلاش‌ها برای احراز صلاحیت، تنها برای این است که رحیم اثبات کند شایستهٔ داشتن یک شغل است؛ او باید برای به‌دست‌آوردن کم‌ترین حقوق شهروندی، صلاحیت خود را به نمایندهٔ قدرت سیاسی اثبات نماید. مسئول حراست فرمانداری بیش از سایرین دغدغه‌مند نمایش اخلاقی و حفظ چارچوب‌های آن است و در این خصوص وسواس فراوانی نشان می‌دهد. جالب است که او منطق کنش راننده تاکسی را در همدلی و همراهی با رحیم درک نمی‌کند و چه‌بسا به آن معترض است و می‌گوید که «من نمی‌فهمم تو اصلاً چه کارهٔ این آقایی که خودت رو انداختی این وسط؟!» راننده در همان سکانس، سیاسی‌ترین دیالوگ فیلم را به زبان می‌آورد: «حیف این مملکت که دست شماها افتاده!».

زندان، نمادی از جامعه‌ای است که در آن، آزادی‌ها محدود و مسدود شده‌اند و مسئولان زندان، سیاستمدارانی را نمایندگی می‌کنند که مسئولیت‌پذیر نیستند. آن‌ها عامل اصلی برپایی نمایش اخلاقی برای رحیم هستند تا متکی بر آن برای خود مشروعیت بخرند و به شکلی پارادوکسیکال زندان‌بانانی را نمایش می‌دهند که برای آزاد کردن زندانی تلاش می‌کنند. اما وقتی معانیِ کنشِ رحیم به‌واسطهٔ تغییر زمینه، مخدوش یا واژگون می‌شود آن‌ها تمامی مسئولیت وضع پیش‌آمده را به گردن رحیم می‌اندازند و از موضعی سرکوبگرانه و از بالا به پایین با وی برخورد می‌کنند و حتی حاضر به اندکی مماشات نیستند. نگاه ابزاری مسئولان زندان به رحیم تداعی‌گر نگاه سیاستمداران به مردم در یک جامعهٔ بسته است.

مسئولان زندان از هیچ ظرفیتی برای کسب اعتبار و مشروعیت نمی‌گذرند و در این راستا هیچ خط قرمز اخلاقی ندارند. طاهری (مسئول فرهنگی زندان)، به نحوی مشمئز کننده، سیاوش (پسر رحیم) را تحت فشار روانی قرار می‌دهد تا لکنت زبان او تحریک شده و فیلمی که از او ضبط می‌کند ترحم برانگیزتر شود. وقتی رحیم نجیبانه معترض می‌شود، طاهری می‌گوید: «پای آبرو و حیثیت همهٔ ما در میونه» و رحیم دردمندانه پاسخ می‌دهد که: «آبرو و حیثیت خودتون را می‌خواید با لکنت زبون بچهٔ من به دست بیارین؟!» رحیم که همواره یک‌سویهٔ تسلیم‌شده و اهلی در مقابل اقتدار رسمی است، در این سکانس، علیه قدرت

سیاسی شورش می‌کند؛ او با طاهری درگیر می‌شود تا وی را وادار به پاک‌کردن فیلمی کند که از سیاوش گرفته است. رحیم با این‌که می‌داند چه سرنوشتی در انتظارش است سر به شورش برمی‌دارد و طاهری هم تاوانش را به او یادآور می‌شود: «فردا تو زندان می‌بینمت».

اغلب سوژه‌ها در قهرمان، موجوداتی مطیع و اهلی در مقابل اقتدار سیاسی هستند و مبتنی‌بر جامعه‌پذیری آموخته‌اند که برای داشتن امنیت ناگزیر به تبعیت هستند. در سکانسی که رحیم با طاهری درگیر می‌شود، خواهر و شوهرخواهر او ملتمسانه مشغول دل‌جویی از طاهری هستند تا از تبعاتی که در انتظار رحیم است بکاهند و در ادامه، شوهر خواهر رحیم به او می‌گوید: «حالا تو با این کاری که کردی فردا چه‌جوری می‌خوای برگردی زندان؟!» اما رانندهٔ تاکسی نیز از این منظر شخصیتی کلیدی است. او نماد مردمانی است که اگرچه تحت سلطهٔ اقتضائات ساختارهای کژکارکرد اجتماعی، آموخته‌اند چگونه برای بقا انطباق‌پذیر باشند اما از همدلی با همسرنوشتان خود در جامعه تهی نشده‌اند و شیوه‌های خود را برای مقاومت شکل داده‌اند. او هوشمندانه متعهد است که با فرودستانی که در این جبر بی‌رحم سیاسی و اجتماعی سرنوشتی مشابه وی دارند تشریک مساعی داشته باشد؛ اگرچه اقتضائات بقا به او آموخته است که ارزش‌های اخلاقی مطلق و متعالی نیستند بلکه آن‌چه بقای فرودستان را در سلسله مراتبی از تبعیض و سلطه تضمین کند عین اخلاق است، حتی اگر در تعارض ظاهری با اصول اخلاقی متعارف باشد. وقتی رحیم به او می‌گوید که درست نیست کرایه تاکسی را از او نگیرد او در پاسخ می‌گوید: «در این دنیا چه چیزی درست است که این درست باشد؟!» می‌گوید که او نیز دو سال به‌ناحق در زندان بوده است و از زندانی کرایه نمی‌گیرد. اوست که به رحیم پیشنهاد می‌دهد برای حل مسئلهٔ فرمانداری که از رحیم خواسته است زن صاحب کیف را برای شهادت به فرمانداری بیاورد و تلاش رحیم برای پیدا کردن وی بی‌نتیجه مانده است، زنی را به‌دروغ به‌جای مالک کیف جا بزند. او نماد مردمانی است که در عین ضعف و فرودستی در مقابل قدرت، آموخته‌اند چگونه شیوه‌هایی خلاقانه را در مقاومت جهت حفظ و بقای خود در پیش بگیرند.

اگرچه مضامین عصیان و مقاومت از منظر سیاسی در فیلم برجسته هستند اما «تسلیم» با تفسیری بدبینانه تم کانونی است؛ چه در تابع و اهلی‌بودن متعارف سوژه‌ها و چه در سرنوشت سوژه‌ای که سر به عصیان برداشته است. سکانس پایانی فیلم، صحنهٔ نمایشِ درهم شکستگی قهرمان اخلاقی و تسلیم در مقابل اقتضائاتی ساختاری است که بودنِ انسان را نابوده و زیستن را نازیستنی می‌کند. فرخنده برای بدرقهٔ رحیم در ایستگاه اتوبوس جلوی زندان انتظار می‌کشد و رحیم و سیاوش از اتوبوس پیاده می‌شوند. رحیم، ظاهری درمانده و درهم شکسته دارد؛ او موها و ریشی که به قهرمان، زیبایی ظاهری می‌داد را از ته با ماشین کوتاه کرده است. سیاوش گریه می‌کند و رحیم او را به فرخنده می‌سپارد. زمانی

که رحیم در ورودی زندان، در انتظار تائید نگهبانان برای ورود است، پیرمردی از زندان آزاد می‌شود که در نمای پشت درب ورود پیرزنی او را انتظار می‌کشد. پیرمرد، جعبهٔ شیرینی که زن برایش آورده را به نگهبانان زندان و رحیم می‌دهد. در ادامهٔ نگاه رحیم به آن‌چه در نمای پشت درب ورودی می‌گذرد، پیرمرد ساعتش را از ساک دستی‌اش خارج کرده و به دستش می‌اندازد؛ گویی در تمام سال‌های زندان زمان برای او متوقف بوده است. پیرمرد و پیرزن دست در دست هم سوار اتوبوسی شبیه به همانی که رحیم از آن پیاده شده بود می‌شوند؛ اما اتوبوس که قسمت زنانهٔ آن از مردانه‌اش جداست آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند.

۴-۵. کودکان، جامعه‌پذیری و بازتولید قواعد ساختاری

کودکان در این فیلم جایگاه ویژه‌ای دارند؛ آن‌ها همواره در صحنه‌های مهم حضور دارند و با نگاه‌های خیره، صحنه را نظاره می‌کنند. لکنت زبان سیاوش، نماد ناتوانی نسل جدید در بیان مطالبات خود است و به شکلی نمادین، طاهری که قدرت سیاسی را نمایندگی می‌کند در سکانس فیلم گرفتن از سیاوش از این ناتوانی برای خود یک فرصت می‌سازد. سیاوش پس از این‌که با حقیقتِ اقدام شایستهٔ پدرش مواجه شده و تائید و تحسین دیگران را می‌بیند به رحیم نزدیک‌تر شده و به او و کارش افتخار می‌کند. همدلی و پیوند عاطفی سیاوش با رحیم به‌نحوی کم‌نظیر در فیلم به نمایش درآمده است. سیاوش در اغلب صحنه‌ها با رحیم همراه است و رنج پدرش را از نزدیک احساس می‌کند. او ۵۰ هزار تومان پولی که از صاحب کیف هدیه گرفته را در مراسم گلریزان رحیم برای آزادی او می‌دهد؛ وقتی دیگران پدرش را به پنهان‌کاری و فریب متهم می‌کنند مداخله کرده و با دشواری در لکنت می‌گوید که پدرش دروغ نمی‌گوید؛ لوح تقدیر پدرش را هم‌چون دارایی ارزشمندی در بغل می‌گیرد و البته در دردناک‌ترین سکانس فیلم، صدای او در پس زمینهٔ تصویر شنیده می‌شود که در حال تکرار و تمرین برای بیان بدون لکنت این جمله در مصاحبهٔ تلویزیونی است که: «من خوشحالم و به بابام افتخار می‌کنم.».

اما خانواده به ناگزیر سیاوش را در فرمانداری به شهادت دروغ می‌گیرد و او می‌آموزد که از قواعد زیستن در این جامعه، دروغ گفتن برای احقاق حق است. در پایان سکانس درگیری رحیم با طاهری، وقتی خواهر رحیم با نگرانی می‌گوید «حالا با این کاری که کردی چه‌طوری می‌خوای برگردی زندون؟!» خواهرزادهٔ رحیم با نگاهی نگران می‌پرسد: «دایی! زندان چه‌جوریه؟!». در سرتاسر روایت قهرمان، کودکان هوشیارانه حاضر و ناظرند، تأثیر می‌پذیرند و می‌آموزند.

۴-۶. زنان، عشق و حقیقت

منظری که از آن، قهرمان به زنان می‌نگرد، پنجره‌ای هم‌زمان رو به درد و عشق است. زنان

فیلم قهرمان بیش از مردها تحت فشار ساختارهای اجتماعی قرار دارند. حتی موقعیت زنی که در زندان کار می‌کند نیز آشکارا فرودستانه است؛ اوست که با رحیم رابطه‌ای از جنس نوع‌دوستی برقرار کرده و اوست که از اقدام اخلاقی رحیم به مسئولان زندان گزارش می‌دهد، اما در نمایشی که مسئولان زندان به راه می‌اندازند سهم و نقشی ندارد. زنی که صاحب کیف گم‌شده است تحت فشار شوهر و برادر شوهر خود قرار دارد و ناگزیر شده پول‌هایی را که با بافتن فرش به دست آورده است پنهان از چشم آن‌ها به سکه تبدیل کند. او بسیار مستأصل و درمانده است، اما مهربانی‌اش را در ۵۰ هزار تومان هدیه‌ای که به سیاوش می‌دهد آشکار می‌کند.

زنان در قهرمان، قهرمانان عشق هستند. آن‌ها برای تشخیص آن‌چه اخلاقی است و آن‌چه نیست مانند مردان سردرگم نیستند و معیاری روشن دارند: عشق. برای نازنین، دختر بهرام، معیار اخلاق، عشق به پدر است. او در دفاع از پدرش و تلاش برای واژگون کردن تصویر غیرمنصفانه‌ای که از بهرام به‌عنوان ضدقهرمان ساخته شده است هیچ محدودیتی نمی‌شناسد و عامل افشاگری علیه رحیم است تا از پدرش اعاده حیثیت نماید. خواهر رحیم، هوشمندانه عشق خود به برادر و همسرش را تقسیم می‌کند؛ از یک‌سو دغدغه‌مند آزادی رحیم است و از یک‌سو نگران چک‌های ضمانتی که شوهرش قصد دارد برای آزادی رحیم بدهد. برای شهادت دروغ دادن به نفع رحیم در فرمانداری پیش‌قدم است و بی‌توجه به وضعیت بی‌ثبات رحیم، پیشنهاد دیدار با فرخنده، نامزد رحیم را مشتاقانه می‌پذیرد و در نبود رحیم و همسر مطلقه‌اش از سیاوش مانند یکی از فرزندان خود نگهداری می‌کند. او در آخرین سکانس حضورش، در گوشه‌ای از آشپزخانه دردمندانه و در سکوت برای رحیم که قرار است فردا به زندان بازگردد می‌گرید.

اما فرخنده، چیز دیگری است. او نماد عشقی است که به جهان و هرچه در آن است ازجمله ارزش‌های اخلاقی معنا می‌دهد. کیف سکه‌ها را او پیدا می‌کند اما نه در تعهد اخلاقی به بازگرداندن آن و نه در منفعت مادی حاصل از تملک آن، خود را در نظر نمی‌گیرد؛ صرفاً آن را امکانی می‌بیند برای این‌که رحیم به رهایی برسد. حتی وقتی رحیم بنابر جبر اقتضائات اخلاقی و اجتماعی، وجود وی را در گزارش تلویزیونی و مصاحبه‌های روزنامه‌ای پنهان کرده و اعتبار اقدام اخلاقی بازگرداندن کیف را مال خود می‌کند ذره‌ای در فرخنده، واکنشی برنمی‌انگیزد. فرخنده وقتی تسلیم رحیم در مقابل وجدان اخلاقیاش را می‌بیند با این‌که ناراضی است اما به او سخت نمی‌گیرد و حتی می‌خواهد که به‌جای خلوتی بروند تا بتواند قبل از خداحافظی یک دل سیر او را ببیند. او نه‌فقط ریسک شهادت دروغ و فریب قانون را به‌خاطر عشقش می‌پذیرد بلکه بی‌توجه به آثار و تبعاتی که می‌تواند برایش داشته باشد، برای کمک به رحیم که در پس درگیری با بهرام گرفتار شده است، می‌شتابد. وقتی فیلم حضورش در درگیری

مغازهٔ بهرام پخش می‌شود و برادرش اعتراض می‌کند که «این مرتیکه کیه که تو آبروی خودت و خونواده‌ت رو به خاطرش می‌بری؟» دلیرانه پاسخ می‌دهد: «این مرتیکه همهٔ زندگی منه؛ جونمم براش میدم.». زنی که در شخصیت فرخنده نمادپردازی شده، لنگر امیدی است در دریای طوفان‌زدهٔ اجتماعی که همهٔ ارزش‌های بنیادین آن در حال غرق شدن است.

خاتمه

آثار فرهادی همواره متفاوت از درام‌ها و ملودرام‌های دارای قهرمان است که حامل ارزش‌ها و فضیلت‌ها هستند و در فراز و فرود داستان با پیروزی خیر به پایان می‌رسند. در داستان‌های او شخصیت‌ها سیاه و سفید نیستند و هیچ خیری را نمایندگی نمی‌کنند و از این حیث انتخاب نام «قهرمان» برای این فیلم به شکلی کنایه‌آمیز تأکیدی است بر نفی اعتبار روایت‌های دراماتیک از زندگی. فرهادی در قهرمان مانند آثار پیشینش، داستان را از پنجرهٔ نگاه خود روایت نمی‌کند و قضاوت اخلاقی وی در درون روایتش قابل کشف نیست؛ بلکه او از نگاه سوژه‌های مختلف داستان، پنجره‌هایی را به روی مخاطب می‌گشاید.

شخصیت‌های داستان‌های او نه مثبت هستند و نه منفی، بلکه انسان‌هایی هستند که رفتارشان در موقعیت‌هایی که درگیرش شده‌اند قابل فهم و پذیرش است. مخاطب کمابیش با تمامی آن شخصیت‌ها همدلی می‌کند زیرا به فهمی همدلانه از موقعیت و منطق رفتاری آن‌ها رسیده است. رفتار تمامی شخصیت‌های داستان قابل‌فهم و توجیه است و مخاطب نمی‌تواند در تعارضات و درگیری‌هایی که شکل می‌گیرد حق را به یک طرف داده و از طرف دیگر دریغ کند. به همان اندازه که رحیم قابل‌درک است، رفتار بهرام و دخترش نیز قابل توجیه است.

در این میان اما حقیقتی دیگر نیز عیان می‌شود و آن این‌که معیاری برای شناسایی خیر اخلاقی، خارج از موقعیت‌های اجتماعی وجود ندارد. تشخیص این‌که چه چیزی اخلاقی است و چه چیزی غیراخلاقی، خارج از زمینهٔ اجتماعی، ناممکن است و چه‌بسا اساساً چنین تشخیصی همواره ناممکن باشد. با پذیرش نسبی، زمینه‌مند و برساختی بودنِ ارزش‌های اخلاقی می‌توان از قهرمان این گزارهٔ کلیدی را برداشت کرد: در انسداد آزادی‌ها و در بستری از محرومیت‌های اجتماعی و سیاسی، اولین قربانی، ارزش‌های اخلاقی خواهند بود.

منابع

۱. چندلر، دانی (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۲. حداد، غلامرضا (۱۳۹۴)، *ساختار معنایی نو اصولگرایان و سیاست خارجی ج.ا.ا* (۱۳۸۴-۱۳۹۲)، پژوهشنامه علوم سیاسی، ۱۰(۳)، ۴۱-۱۱.

۳. خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه شناختی فیلم «لاک‌پشت‌ها پرواز می‌کنند»*؛ فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، ش پیاپی ۱۲.

۴. عابدی جعفری، حسن و دیگران (۱۳۹۰)، *تحلیل مضمون و شبکه مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی*، اندیشه مدیریت راهبردی، سال پنجم، ش دوم، ش پیاپی ۱۰، ص ۱۵۱-۱۹۸.

۵. فیسك، جان (۱۳۸۰)، *فرهنگ تلویزیون*، ترجمه مژگان برومند، ارغنون، ش ۱۹.

۶. مگی، برایان (۱۳۸۸)، *داستان فلسفه*، ترجمه: مانی صالحی امیری، تهران: نشر آمه.

۷. مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، *رسانه و بازنمائی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه.

۸. نوح هراری، یوال (۱۳۹۶)، *انسان خردمند*، تاریخ مختصر بشر، ترجمه: نیک گرگین، چ پنجم، تهران: فرهنگ نشر نو.

9. Boyatzis, R. E. (1998), *Transforming qualitative information: thematic analysis and code development*, Sage

10. Braun, V. & Clarke, V. (2006), "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology,* Vol. 3, No. 2, Pp. 77-101

11. Hall, S (2003). *Representation,*London.SagePublication.

12. Holloway, I. & Todres, L. (2003), "The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence", *Qualitative Research*, Vol. 3, No. 3, Pp. 345-357

13. King, N. & Horrocks, C. (2010), *Interviews in qualitative research*, London: Sage

14. Wigth, Colin(2003), *Agents, Structures and International Relations, Politics as Ontology*, (Cambridge University Press)

پی نوشت

1. Homo sapien.
2. Deconstruction.

۳. واسازی یا مفصل‌گشائی دال بر فرایند معکوس مفصل‌بندی و ناظر بر روشی است که متکی

بر آن چگونگی قوام‌یافتن معنا در پیوند عناصر درونی متن و نیز در پیوستگی با زمینه موضوع تحلیل قرار می‌گیرد.

4. Ferdinand de Saussure.
5. Sign.
6. Signifier.
7. Immanuel Kant.
8. Noumenon.
9. Phenomenon.
10. Ludwig Wittgenstein.
11. Jacques Derrida.
12. Textuality.
13. Reflective.
14. Intentional.
15. Constructive.
16. Symbol.
17. Colin Wight.
18. Sociological tradition.
19. Continental tradition.
20. Law-like.
21. Anthony Giddens.
22. Allocative.
23. Authoritative.
24. Constitutive.
25. Regulative.
26. Thematic analysis.
27. Virginia Braun.
28. Victoria Clarke.
29. Nigel King.
30. Christine Horrocks.
31. Jacques Derrida.