دوفصلنامه حقوق هنر
سال اول / شماره اول / بهار ۱۴۰۳

تحلیل مضامین فیلم «مجبوریم» از منظری برساختگرایانه

غلامرضا حداد[۱]

چکیده

هر اثر سینمایی برسازنده جهانی است که آن را روایت می‌کند؛ جهان روایت‌شده در درونی ساختاری معنایی که در قالبی زبانی و مبتنی بر قواعد و هنجارهایی در پیوند با زمینه اجتماعی برساخته می‌شود که می‌توان با واسازی عناصر آن، به فهمی و تفسیری از آن رسید که در فرم و صورت ظاهری آن پنهان شده است. در این پژوهش تلاش شده با رویکردی برساختگرایانه و نمادشناسانه و با استفاده از تکنیک تحلیل مضمون، فیلم «مجبوریم» ساخته رضا درمیشیان موضوع روایتی واسازانه[۲] قرار گیرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد مهم‌ترین مضامینی که فیلم حول آنها معنا یافته، عبارت‌اند از: «حقوق بشر؛ فقدان و ضرورت»، «زن و زنانگی»، «مسئولیت اجتماعی»، «نسبی بودن معیارهای اخلاقی» و «عملگرایی و انعطاف‌پذیری در کنش کارگزار». «مجبوریم» روایتگر جبری ساختاری است که در آن، حقوق بنیادین بشر به شکلی نظام‌مند نقض می‌شود و کنش‌های کارگزاری در سطح خرد، توانایی ممانعت از خشونت و تحمیل آن را نمی‌یابند. در چنین ساختاری، کنشگرانی که در پی مقاومت برمی‌آیند، به‌واسطه فقدان نظم هنجاری مشترک، ممکن است در تقابل با یکدیگر قرار گیرند. اما درعین‌حال به شکلی مشترک موضوع محرومیت از دسترسی به منابع در درون ساختارهای مسلط قرار داشته و سرنوشت‌هایی مشابه می‌یابند. فیلم در لایه‌های زیرین خود، تحسین‌کننده کنش سوژه‌هایی -مشخصاً زنان فعال اجتماعی- است که با اتخاذ رویکرد ایثارگرایانه در عین پذیرش محرومیت‌های ساختاری، در پی تغییر قواعد و هنجارها به هدف نیل به عدالت هستند.

واژگان کلیدی: فیلم مجبوریم، ساختارهای معنایی، برساختگرایی، نشانه‌شناسی، حقوق بشر

---

۱. استادیار دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، ghrhaddad@gmail.com

2. Deconstructive interpretation.

مقدمه

سینما، یک زبان است و زبان برسازنده انسان و هستی اجتماعی اوست. وجه ممیزه انسان با سایر جانداران، توانایی‌اش در استفاده‌های 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 نه فقط ابزار، بلکه بستری است که هستی اجتماعی را قوام می‌بخشد. آنچه انسان امروزین یا انسان خردمند[1] را از حدود هشتاد هزار سال پیش مبتنی بر انقلابی شناختی، به برترین موجود در سلسله‌مراتب زیستی تبدیل کرد، همانا دستیابی به کاربردی خاص از زبان بود که نهادسازی یا تصویرسازی از نظم‌هایی خیالی در بین‌الاذهان جمعی به هدف همکاری در گروه‌های اجتماعی بزرگ‌مقیاس را امکان‌پذیر کرد.[2] اندیشیدن بدون کلمات ناممکن است و دانش، محصولِ انباشتی از تصورات به اشتراک‌گذاری‌شده در فضای بین‌الاذهانی بشر است که بدون زبان دست‌نایافتنی بود.[3] اگرچه مبتنی بر 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 دیگر سو، 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. ازاین‌رو یک اثر نمایشی می‌تواند هم‌زمان دارای جنبه‌های هنری محض و نیز ابعاد فلسفی، سیاسی، فرهنگی، اخلاقی و حقوقی باشد.

سینما ابزاری است که به‌واسطه 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 برسازنده ساختاری معنایی است که مبتنی بر قواعد و هنجارهایی در پیوندی وثیق با زمینه‌ای اجتماعی، جهان خاص

---

1. Homo sapiens.

۲. نوح هراری، یوال، **انسان خردمند؛ تاریخ مختصر بشر**، ترجمه: نیک گرگین، تهران: فرهنگ نشر نو، چاپ پنجم، ۱۳۹۶، ص۴۵.

۳. مگی، برایان، **داستان فلسفه**، ترجمه: مانی صالحی امیری، تهران: آمه، ۱۳۸۸، ص ۹.

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 زمینه اجتماعی آن، به محصولی هنری جنبه‌هایی سیاسی، حقوقی، اخلاقی و مواردی از این دست می‌بخشد و از همین رو، آثار سینمایی به‌نوعی بازنماینده عناصر فرهنگی زمینه جامعه‌ای هستند که اثر در بستر آن خلق شده است و بالتبع آثار سینمایی در هر فرهنگی، واجد ویژگی‌ها و عناصرِ اختصاصی آن بوده و طعم و ذائقه آن را بازنمود می‌دهند. ازاین‌رو، 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 یک سو، سینمای ملل دارای مؤلفه‌های خاصی است که به آن هویت داده و از سایرین متمایزش می‌نماید و از دیگر سو، محتوای آثار سینمایی، موضوعی برای تحلیل و فهم وضعیت اجتماعی جوامع هستند.

فیلم «مجبوریم» ساخته «رضا درمیشیان»، روایتی است از زندگی اجتماعی ایرانیان و مشخصاً زنان ایرانی در درون ساختاری که قواعد و هنجارهای آن، کارگزاران اجتماعی را مجبور به زیست در وضعیتی که با اقتضائات زیست مدرن مبتنی بر حقوق بشر در تعارض است و در این میان، آنانی که تلاش برای حفظ سوژگی خود و مقاومت در برابر قواعد و هنجارهای آن می‌کنند، موضوع محرومیت و سرکوب ساختاری قرار می‌گیرند. در اینجا، «مجبوریم» ناظر بر وجه ساختاری اجبار است. در علوم اجتماعی اجبار در سه دسته کلی قابل تفکیک است، زیرا «قدرت» و سلطه به سه شکل قابل اعمال است. اولین و ساده‌ترین شکل اجبار، محصول اعمالِ قدرتِ صریح و آشکار در سطح کارگزار است. وقتی فردی اسلحه‌ای را به سوی شما نشانه گرفته و از شما می‌خواهد کاری انجام دهید، شما مجبورید که به خواسته او عمل کنید. این سطح از اعمال قدرت، ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین شکل اعمال قدرت است که زور را آشکارا و صریح به نمایش می‌گذارد. اما در روابط اجتماعی، اجبار در اغلب موارد پیچیده‌تر از شکل صریح و آشکار اعمال زور است. جبر ساختاری می‌تواند به دو شکل نهادی/سازمانی و گفتمانی اعمال شود. در گونه نهادی/سازمانی، قدرت از طریق فرایندهای بوروکراتیکِ صریح یا ضمنی و با مشروط و مقید کردن دسترسی‌ها به منابع اعمال می‌گردد؛ به‌نحوی‌که کارگزار برای دسترسی به منابع، ناگزیر از رعایت چهارچوب‌ها و قواعدی می‌شود

که اقتدار سیاسی آن را تعریف کرده و بدین ترتیب امکان حیات اجتماعی افراد منوط به بازتولید قواعد و هنجارهای ساختاری می‌گردد. اگر کسی بخواهد مجوزی رسمی برای فعالیتی داشته باشد؛ مثلاً اگر بخواهد یک وکیل یا یک عضو هیئت‌علمی دانشگاه باشد، «مجبور» است که مبتنی بر قواعد و هنجارهای نظم مسلط، برخی اقدامات را انجام داده و از برخی دیگر پرهیز نماید تا صلاحیتش برای دسترسی احراز شود. به عبارت دیگر، مجبور به اطاعت در قالب بازتولید قواعد رسمی است. این فرایندی برای اهلی و رام کردن سوژه اجتماعی توسط اقتدار سیاسی است. شکل سوم از اجبار، از طریق قدرت شبکه‌ای و گفتمانی حاصل می‌شود؛ به‌نحوی‌که سوژه به شکلی ناخودآگاه موضوع جبر قرار می‌گیرد؛ بدون آنکه آن را حس کرده و یا مرجع اعمال اقتدار را بشناسد.

گفتمان‌ها به واسطه ورود به نظام آگاهی، فرد را به سوژه خود بدل می‌نمایند و از این طریق معنا، هویت، خیر و شر، نقش اجتماعی و همچنین محدوده انتخاب‌های معنادارِ وی را تعریف می‌کنند و بدین‌ترتیب سوژه اجتماعی موضوع جبری قرار می‌گیرد که به آن خودآگاه نیست. سوژه اجتماعی بدون اینکه بداند، «مجبور» است و چه‌بسا از این جبر دفاع کرده یا از آن لذت نیز ببرد. به عنوان‌مثال، زنی که سوژه یک گفتمان مذهبی و مردسالار است، با اینکه عملاً جنس دوم و تحت سلطه محسوب می‌شود، اما معنا و هویت‌اش را از آن گفتمان گرفته و نه‌تنها در کنش‌هایش قواعد و هنجارهای مردسالارانه را بازتولید می‌کند، بلکه در مقابل تغییر آن قواعد و هنجارها مقاومتی عملی را نیز در پیش می‌گیرد.

اقتدار سیاسی که در نهاد دولت نمود می‌یابد، ناگزیر از اعمالِ ساختاری قدرت است؛ چراکه اگر قدرت صرفاً با اعمال زور عریان باشد، امکانی برای تبدیل شدن به «اقتدار» که موضوع سیاست است نمی‌یابد. سیاست آنجا آغاز می‌شود که زور امکانی برای تبدیل به اقتدار می‌یابد. این ساختارها سوژه‌های انسانی را به کارگزاران خود بدل می‌کنند و کارگزاران اجتماعی نیز به ناگزیر قواعد و هنجارهای ساختارهای مسلط را بازتولید می‌کنند. زیست اجتماعی بدون وجود چنین ساختارهایی ناممکن است؛ چراکه معنا، نقش، هویت و به تبع آن مشروع‌سازی دسترسی به منابع، در گرو وجود ساختارها است. بقای ساختارها در گرو آن است که قواعد و هنجارهای آن توسط کارگزاران، مشروع یا به عبارت بهتر، «عادلانه» قلمداد شوند. آنجا که سلسله‌مراتب تبعیض‌آمیزی که توسط ساختارها برساخته شده‌اند توسط کارگزاران، ناعادلانه و نامشروع و به‌تبع آن ناکارآمد تلقی شوند، «مقاومت»

بالا می‌گیرد و آنان که از این سلسله‌مراتب تبعیض‌آمیز ناخرسندند، با پس زدن کارگزاریِ ساختارهای مسلط موقعیت «سوژگی» می‌یابند و برای تغییر قواعد و هنجارها به‌نحوی‌که عادلانه‌تر می‌دانند به کنش مقاومتی روی می‌آورند؛ یعنی در مقابل جبر ساختاری ایستادگی می‌کنند. «مجبوریم» روایتی است که جبر ساختارهایی که ناکارآمد شده‌اند و کژکارکردی آنها، زنان را که در موقعیتی فرودست در سلسله‌مراتب تبعیض‌آمیز مسلط قرار دارند، به وضعیت سوژگی ارتقا داده تا کنش‌های مقاومتی در پیش گیرند. پژوهش حاضر تلاش کرده مبتنی بر چارچوب مفهومی برساختگرایی و با استفاده از تکنیک تحلیل مضمون، از مؤلفه‌های ناظر بر جبر ساختاری، سوژگی و کنش مقاومتی در فیلم «مجبوریم»، فهم و روایتی نشانه‌شناسانه ارائه نماید.

پیشینه پژوهش

تحلیل‌های کیفی از آثار سینمایی متکی بر رویکردهای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی کمابیش مورد توجه و علاقه پژوهشگران بوده است و در این زمینه آثار متعددی منتشر شده است. آنچه می‌تواند ملاکی برای دسته‌بندی این آثار به دست دهد، بیش از آنکه ناظر بر تئوری‌ها باشد، بر تکنیک‌های تحلیل متکی است. اگر از تحلیل آثار سینمایی بر رویکردهای زیباشناسانه و نقد هنری متکی هستند بگذریم -که ربطی به تحلیل‌های اجتماعی نمی‌یابند و اساساً ذیل مطالعات هنر قابل دسته‌بندی هستند- اغلب تحلیل‌های کیفی از آثار سینمایی با فرض مشترک در متن‌بودگی و ماهیت بازنمایانندگی و تأکید بر ابعاد نشانه‌شناختی اثر سینمایی شکل گرفته‌اند و آنچه آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند، تکنیکی است که در به سخن در آوردن متن و رمزگشایی از نمادها به‌کار گرفته‌اند.

برخی از این تحلیل‌ها، نشانه‌شناسی را به عنوان یک تکنیک و روش تحلیل مدنظر داشته‌اند. به عنوان مثال، سلطانی و مرشدی فیلم «گوزنها» ساخته مسعود کیمیایی[1] و سلطانی و ظهرابی فیلم «سعادت‌آباد» ساخته مازیار میری را موضوع تحلیل نشانه‌شناختی قرار داده‌اند.[2] در این میان، برخی

۱. سلطانی، سیدعلی‌اصغر، پویا مرشدی، «**تعامل و تقابل گفتمانی نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «گوزن‌ها»**»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳۹۶، سال سیزدهم، شماره ۴۸، صص ۱۹۷-۱۷۳.

۲. سلطانی، سیدعلی‌اصغر، فاطمه ظهرابی، «**نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «سعادت آباد» ساخته مازیار میری**»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۳۹۵، دوره ۸، شماره ۲ (پیاپی ۱۶)، صص ۷۹-۵۳.

مقوله مشخصی را در آثار سینمایی با تکنیک نشانه‌شناسی موضوع تحلیل قرار داده‌اند؛ ازجمله زمانی و همکارانش، مقوله جنسیت در فیلم سینمایی «بانو» اثر داریوش مهرجویی را موضوع تحلیل‌شناسی قرار داده‌اند.[۱] جعفری و مظفری بازنمایی زندگی طبقه متوسط در سینمای ایران در فیلم «جدایی نادر از سیمین»[۲]، نوایی و همکارانش بازنمایی فضای معماری در فیلم «فروشنده»،[۳] راودراد و میرزاده بازنمایی از تصویر زن در فیلم‌های «رقص در غبار»، «درباره الی» و «گذشته»[۴] و جوادی یگانه و زادقناد مقوله دروغ در «چهارشنبه سوری»، «درباره الی» و «جدایی»[۵] که همگی از آثار اصغر فرهادی هستند را با تکنیک نشانه‌شناسی موضوع تحلیل قرار داده‌اند و اکبری گلزار و زائری نیز در تحلیل تصویر زن در فیلم «شبی که ماه کامل شد» از ترکیب تحلیل روایت و نشانه‌شناسی استفاده کرده‌اند.[۶]

برخی دیگر از پژوهش‌ها از «تحلیل گفتمان» به عنوان نظریه و روش در تحلیل فیلم بهره گرفته‌اند. ازجمله بیچرانلو و هاشم خانلو فیلم «هویت»،[۷] پهلوان‌نژاد فیلم «سوته‌دلان»،[۸] راودراد و سلیمانی

---

۱. زمانی، سیمین، نرگس نیکخواه قمصری، حسین بصیریان جهرمی، «**نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «بانو»**»، مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه، ۱۳۹۷، دوره اول، شماره ۲، صص ۱۰۶-۸۹.

۲. جعفری، علی، افسانه مظفری، «**بازنمایی زندگی طبقه متوسط در سینمای ایران (نشانه‌شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین)**»، رادیو تلویزیون، ۱۳۹۲، سال نهم، شماره ۲۱، صص ۱۵۰-۱۲۷.

۳. نوایی، فرزاد، مهروش کاظمی شیشوان، اکرم حسینی، نگار نصیری، «**بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی (نمونه موردی: فیلم «فروشنده»)**»، باغ نظر، ۱۴۰۰، سال هجدهم، شماره ۱۰۰، صص ۲۰-۵.

۴. راودراد، اعظم، احسان میرزاده، «**نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته)**»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۳۹۶، دوره ۹، شماره ۱ (پیاپی ۱۷)، صص ۷۷-۵۳.

۵. جوادی یگانه، محمدرضا، سعیده زادقناد، «**دروغ در سه‌گانه اصغر فرهادی (نشانه‌شناسی فیلم‌های «چهارشنبه سوری»، «درباره الی» و «جدایی نادر از سیمین»)**»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۴۰۰، دوره ۱۳، شماره ۱ (پیاپی ۲۵)، صص ۸۹-۵۹.

۶. اکبری گلزار، مهدی، قاسم زائری، «**بازنمایی تصویر زن در فیلم شبی که ماه کامل شد (کاربست تحلیل روایت و نشانه‌شناسی رولان بارت)**»، زن در فرهنگ و هنر، ۱۳۹۹، دوره ۱۲، شماره ۳، صص ۳۶۷-۳۴۹.

۷. بیچرانلو، عبدالله، محمدحسن هاشم خانلو، «**بازنمایی سینمایی بافت سیاسی ایران؛ تحلیل گفتمان انتقادی موردی فیلم «هویت»**»، مجله جهانی رسانه، ۱۳۹۷، دوره سیزدهم، شماره ۲ (پیاپی ۲۶)، صص ۱۸۸-۱۷۱.

۸. پهلوان‌نژاد، محمدرضا، «**تحلیل گفتمان انتقادی فیلم سوته دلان از منظر رویکرد ون لیون**»، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، ۱۴۰۱، سال چهاردهم، شماره ۲۸، صص ۲۱۵-۱۹۳.

فیلم «زیر نور ماه»،[۱] نادری و سلیمانی و اسکندری فیلم «طلا و مس»،[۲] شهباء و غفوریان و نیکخواه فیلم «یک حبه قند»،[۳] سلطانی و بنایی فیلم «اخراجی‌ها»،[۴] کاظمی و سلمانی فیلم «جدایی نادر از سیمین»،[۵] کوثری و مومنی فیلم «به وقت شام»[۶] و خادم‌الفقرایی و کیانپور فیلم «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو»[۷] را با بهره‌گیری از تحلیل گفتمان موضوع تفسیر و خوانش قرار داده‌اند.

استفاده از تکنیک تحلیل مضمون در تحلیل و خوانش انتقادی از آثار سینمایی کمتر مورد توجه بوده و آثار منتشرشده در این زمینه بسیار معدودند. نقیب‌السادات در مقاله «روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی» سطوح مختلف روش‌شناختی در جستجو و روایت مضامین مرتبط با آخرالزمان‌گرایی مذهبی در فیلم‌های سینمایی را مورد توجه قرار داده است.[۸] حداد نیز در مقاله «تحلیل مضامین سیاسی، حقوقی و اخلاقی در فیلم قهرمان» از تحلیل مضمونی در تفسیر انتقادی فیلم «قهرمان» ساخته اصغر فرهادی استفاده کرده است.[۹] مقاله پیش‌رو هم،

---

۱. راودراد، اعظم، مجید سلیمانی، «**بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه**»، جهانی رسانه، ۱۳۸۹، دوره پنجم، شماره ۲ (پیاپی ۱۰)، صص ۱۷-۱.

۲. نادری، احمد، مجید سلیمانی ساسانی، علی اسکندری، «**تحلیل بازنمایی روحانیت در سینمای ایران مطالعه موردی؛ تحلیل گفتمان فیلم «طلا و مس»**»، مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۱۳۹۳، دوره سوم، شماره ۳ (پیاپی ۱۱)، صص ۵۱۲-۴۹۷.

۳. شهباء، محمد، محسن غفوریان، علیرضا نیکخواه ابیانه، «**رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم «یه حبه قند»**»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳۹۶، سال سیزدهم، شماره ۴۹، صص ۴۸-۱۳.

۴. سلطانی، سیدعلی‌اصغر، بنت‌الهدی بنایی، «**سینمای ایران و بازنمایی عناصر دینی؛ تحلیل گفتمان فیلم «اخراجی‌ها ۲»**»، معرفت فرهنگی اجتماعی، ۱۳۹۲، سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی ۱۴)، صص ۳۰-۵.

۵. کاظمی، فروغ، امینه سلمانی سیاه بلاش، «**بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین**»، جستارهای زبانی، ۱۳۹۵، دوره هفتم، شماره ۴ (پیاپی ۳۲)، صص ۲۳۳-۲۱۷.

۶. کوثری، مسعود، علی مؤمنی، «**تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به وقت شام» با رویکرد وَن لیوون**»، مطالعات فرهنگ- ارتباطات، ۱۴۰۱، سال بیست و سوم، شماره ۶۰، صص ۱۲۴-۹۹.

۷. خادم‌الفقرایی، مهوش، مسعود کیان‌پور، «**تحلیل گفتمان فیلم زندگی مشترک آقای محمودی و بانو با تمرکز بر داغ ننگ ناشی از تقابل سنت و مدرنیته**»، زن در فرهنگ و هنر، ۱۳۹۵، دوره ۸، شماره ۴، صص ۴۵۲-۴۴۳.

۸. نقیب‌السادات، سیدرضا، «**روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی**»، مشرق موعود، ۱۳۹۱، سال ششم، شماره ۲۱، صص ۱۳۹-۱۱۱.

۹. حداد، غلامرضا، «**تحلیل مضامین اخلاقی، سیاسی و حقوقی در فیلم «قهرمان»**»، فصلنامه الهیات هنر، ۱۴۰۱، شماره ۲۱، صص ۱۶۸-۱۴۵.

از منظر استفاده از تکنیک تحلیل مضمون و هم از این بابت که فیلم «مجبوریم» علی‌رغم اهمیت سیاسی و ابعاد اجتماعی تاکنون موضوع تحلیلی انتقادی قرار نگرفته است، می‌تواند حائز نوآوری تلقی شده و به ادبیات موجود بیفزاید.

گفتار اول- چارچوب مفهومی

بند اول- بازنمایی

رابطه ذهن با جهان بیرون از خود، بدون واسطه و مستقیم نیست؛ بلکه ذهن انسان با واسطه زبان از جهان بیرون از خود کسب شناخت کرده و به خود و محیطش معنا می‌دهد. چه بسا تا پیش از سوسور و بصیرت‌های وی در ساختارگرایی زبانی، تصور بر این بود که هر واژه یا دال[1] بر مدلولی[2] بیرون از ذهن ارجاع دارد و مبتنی بر نوعی نام‌گذاری، معنا نسبت به جهان بیرونی در ذهن ساخته می‌شود. «سوسور دلالت مستقیم الفاظ را به پدیده‌های جهان خارج مردود می‌داند. وی زبان را نظامی از نشانه‌ها معرفی می‌کند و معتقد است که هر نشانه زبان از پیوند یک تصور آوایی و یک تصور معنایی یا مفهوم تشکیل شده است».[3] 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[4] اما سوسور آشکار می‌سازد 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 نظریه تصویری زبان، که زبان را ابزاری برای بیان واقعیات جهان دانسته و صدق گزاره‌های ترکیبی را در جهان عینیات جستجو می‌کردند، ساختارگرایی زبانی معنا را اسیر یک بازی زبانی در درون دایره‌ای 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.

---

1. Sign.

2. Signifier.

۳. صفوی، کوروش، «**فردینان دو سوسور**». متن پژوهی ادبی، ۱۳۸۳، شماره ۷ (پیاپی ۲۲)، صص ۴۲-۲۴.

۴. مگی، برایان، **داستان فلسفه**، ترجمه: مانی صالحی امیری، تهران: آمه، ۱۳۸۸، ص ۱۳۵.

از منظر سوسور البته رابطه‌ای ثابت میان دال و مدلول مبتنی بر قواعد نشانه‌شناختی وجود دارد که ثابت است. اما پساساختارگرایان و مشخصاً دریدا آشکار ساخت که رابطه دال و مدلول یک رابطه ثابت و در درون نظامی بسته نیست، بلکه معنا در زنجیره‌ای نامتناهی از ارجاعات دال‌ها و مدلول‌هایی ساخته می‌شود که سیال و بی‌ثبات‌اند و معنا همواره در سطحی از بی‌ثباتی و تعویق ساخته می‌شود. به عبارت دیگر، معنای هر پیام در انحصار نیات فرستنده نبوده و در پیوندی با زمینه نزد سوژه به شکلی بی‌ثبات و مبتنی بر رویه‌های دلالتی شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، از آنجاکه رابطه سوژه شناسا با جهان، رابطه‌ای زبانی است، شناخت امری متنی و تحلیل آن مبتنی بر مفروض گرفتن متن‌بودگی[1] جهان امکان‌پذیر می‌گردد. به عبارت دیگر، همه‌چیز، جز متن نیست؛ چراکه فهم و بیان هر چیزی ناگزیر از به زبان در آمدن آن است و آنچه به زبان در نیاید، اساساً «چیز» نیست.

بازنمایی استفاده از «زبان» برای تولید نکته‌ای معنادار درباره جهان است؛ چراکه معنا در ذات جهان وجود ندارد، بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویه دلالتی است.[2] به عبارت دیگر، بازنمایی فرایند خلق معنا مبتنی بر رویه‌هایی زبانی است. فرستنده پیام در قالب کنش‌هایی گفتاری یا روایت‌هایی تصویری مدعی بیان واقعیت یا حقیقت است. درحالی‌که عملاً به خلق واقعیت و حقیقت دست می‌زند. نظریه بازنمایی متمرکز است بر آشکار ساختن اینکه پیام رسانه‌ای از جمله سینما چه معانی را در قالب‌های مختلف زبانی (گفتار، تصویر و موسیقی) در خصوص واقعیت اجتماعی خلق می‌کند و این معانی به چه میزان با واقعیت‌های اجتماعی در انطباق هستند.[3] 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 مبدل شدن وی به سوژه آن معانی است.

سه رویکرد در نظریه بازنمایی از یکدیگر قابل تفکیک هستند. رویکرد بازتابی (reflective) زبان را ابزاری برای بیان جهان واقعیت می‌داند و همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، ملهم از رویکرد پوزیتیویسم منطقی به زبان و نظریه تصویری ویتگنشتاین متقدم است. رویکرد نیت‌مندانه (in-

1. Textuality.

۲. مهدی‌زاده، سیدمحمد، **رسانه و بازنمائی**، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه، ۱۳۸۷، ص۹۶.

۳. همان، ص۹۸.

tentional) کـه معنـا را در نیـات و خواسـته‌های مؤلـف، گوینـده یـا هنرمنـد جسـتجو می‌کنـد و در سـنت هرمنوتیـک نمـود می‌یابـد. رویکـرد سـوم، رویکـردی برسـاختگرایانه (constructive) اسـت کـه در آن، معنـا بـا ارجـاع بـه جهـان بیـرون یـا در نیـت و خواسـته فرسـتنده پیـام کشـف نمی‌شـود بلکـه در رویه‌هـایی زبانی تولیـد و خلـق می‌گـردد. مبتنـی بـر رویکـرد برسـاختی معنـا برسـاخته نظام‌هـای بازنمایی اسـت کـه جهـان اجتماعـی را خلـق می‌کننـد.[1]

بند دوم- نماد و نشانه‌شناسی

بازنمـایی بـه زبـان سـاده، «معناسـازی از طریـق به‌کارگیـری نمادهـا و مفاهیـم» و «اسـتفاده از یـک چیـز به‌جـای چیـز دیگـر بـه هـدف انتقـال معنـا» اسـت.[2] خلـق واقعیـت اجتماعـی از طریـق نظامـی از نمادهـا یـا نشـانه‌ها ممکـن اسـت، چراکـه واقعیـت اجتماعـی بـر خلاف واقعیـت مـادی، خـارج از ذهـن موجودیتـی نداشـته و تنهـا به‌واسـطه برسـاختن نظمـی خیالـی در بین‌الاذهـان اجتماعـی از طریـق زبـان موجودیـت می‌یابـد. واقعیت‌هـای اجتماعـی نظیـر دولـت، خانـواده، بـازار یـا دیـن، وجودهایـی واقعـی هسـتند. تنهـا و تنهـا بـه ایـن واسـطه کـه سـوژه‌های اجتماعـی تصویـر و تصـور مشـابهی از آنهـا در بین‌الاذهـان خـود دارنـد کـه در نبـود آن تصاویـر و تصـورات، ایـن واقعیـات نیـز ناموجـود خواهنـد بـود. «نمـاد» (symbol) نقشـی محـوری در خلـق واقعیت‌هـای اجتماعـی دارنـد. سـوژه‌های اجتماعـی به‌واسـطه نمادهـا کـه اعتبـاری و قـراردادی هسـتند، بـه کنـش خـود معنـا می‌دهنـد و فهـم کنـش بـدون آگاهـی از نشانه‌شناسـی آنهـا ناممکـن اسـت. به عنوان‌مثـال، روشـن کـردن شـمع، اگـر از منظـر یـک نشـانه طبیعـی موضـوع تحلیـل قـرار گیـرد، می‌توانـد دال بـر «جسـتجوی روشـنایی» باشـد. امـا همیـن کنـش، یعنـی روشـن کـردن شـمع، در یـک سـقاخانه بـه معنـای عبـادت، بـر سـر مـزار بـه معنـای احتـرام بـه متوفـی، در شـب تولـد بـر روی کیـک بـه معنـای جشـن گرفتـن، در فنگ‌شـویی بـه معنـای حضـور هم‌زمـان عناصـر چهارگانـه و در سـر میـز شـام عشـاق بـه هـدف رمانتیـک کـردن فضـا انجـام می‌پذیـرد. بـدون دانسـتن قراردادی کـه بـه چنیـن کنشـی در زمینه‌هـای فرهنگـی مختلـف معنـا می‌دهـد، فهـم آن ممکـن نمی‌شـود. نشانه‌شناسـی، دانـش فهـم معانـی نمادهـا در زمینه‌هـای فرهنگـی اسـت.

1. Hall, S (2003). Representation,London.SagePublication, p24.

۲. خالق‌پنـاه، کمـال، «**نشانه‌شناسـی و تحلیـل فیلـم: بررسـی نشـانه شـناختی فیلـم «لاک‌پشت‌هـا پـرواز می‌کننـد»**»، انجمـن ایرانـی مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات، ۱۳۸۷، ۱۲(۴)، ص۱۶۴.

در رویکرد نشانه‌شناسی، هر چیزی -کلمات، تصاویر و خود چیزها- می‌تواند به‌مثابه دال‌هایی برای تولید معنا به‌کار گرفته شود. از این منظر، نمادها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اطوار و اشیا ظاهر شوند. مطالعه نمادها در نظام نمادین ژانر یا رسانه و موضوع مورد نظر معنادار است و به شکلی مستقل قابل تحلیل نیست.[۱] از نظر سوسور، نماد ترکیبی از دال و مدلول است. ترکیبی که نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد. رابطه بین دال و مدلول اختیاری نیست و هیچ رابطه منطقی بین کلمه و مفهوم یا بین دال و مدلول وجود ندارد؛ بلکه این رابطه مبتنی بر نوعی رمزگان آموخته می‌شود.[۲] رابطه میان دال و مدلول کاملاً قراردادی بوده و هیچ‌گونه 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، حلقه واسط میان مؤلف، متن و مخاطب، نظامی از نمادهای قانونمند مبتنی بر قوانین و عرف‌های فرهنگی است که به ما امکان بازتولید، حفظ و تحول فرهنگ را می‌دهد.[۳] 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؛ نظیر 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 به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای سازگار و منسجم به هدف شکل دادن 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.[۴]

---

۱. چندلر، دانی، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۶، ص۲۵.

۲. خالق‌پناه، کمال، پیشین، ص ۱۶۸.

۳. فیسك، جان (ط)، **فرهنگ تلویزیون**، ترجمه مژگان برومند، ارغنون، ۱۳۸۷، شماره ۱۹، ص۱۳۵.

۴. همان، ص۱۳۰.

بند سوم- ساختارهای معنایی؛ سیاست، حقوق و اخلاق

ساختار به عنوان یک مفهوم تخصصی در علوم اجتماعی تعابیر متفاوتی را با خود دارد. کولین وایت (Colin Wight) ذیل دو سنت متفاوت در علوم اجتماعی یعنی سنت جامعه‌شناختی (Sociological tradition) و سنت قاره‌ای (Continental tradition) چهار تعبیر متفاوت از مفهوم ساختار را مورد شناسایی قرار داده است: ۱. الگوهای رفتار جمعی که در طول زمان پایدار هستند؛ ۲. تنظیمات قانون- مانند (Law-like) که بر واقعیات اجتماعی حاکم است؛ ۳. نظام‌های روابط انسانی در درون موقعیت‌های اجتماعی؛ ۴. قواعد و منابع جمعی که رفتار را ساختار می‌بخشد.[1]

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 ساختاردهنده 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 نظام‌مند از روابط که ما به شکل روزانه ملاحظه‌اش می‌کنیم، حاکمند. قواعد به اشکال گوناگون بروز می‌کنند. برخی از آنها صریح‌تر و مدون‌تر از سایرین هستند. برخی دیگر نانوشته، ضمنی و به شکل جزئیاتی در تعاملات اجتماعی رودررو عمل می‌کنند. این قواعد غیررسمی می‌توانند به عنوان فرمولی لحاظ شوند که ما را برای قرارگرفتن در موقعیت‌های اجتماعی توانمند می‌سازند، حتی اگر نتوانیم صراحتاً جزئیات این فرمول را فهم یا تشریح کنیم. منابع نیز به دو گونه‌اند: تخصیصی (allocative) و اقتداری (authoritative). 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

1. Wight, Colin (2003), Agents, Structures and International Relations, Politics as Ontology, (Cambridge University Press), pp 135-145.

نیروهای طبیعی عمل نمی‌کنند یا به عبارت دیگر 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 مادامی‌که به تولید و بازتولید دوگانگی ساختاری ادامه دهند، موجودیت خود را حفظ خواهند کرد. به عبارت 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.[1]

در این تعبیر، ساختار دارای ماهیتی بیناذهنی، محصول قواعد و منابع، و وابسته به برداشت و دانش کارگزاران است. قواعد تکوینی (constitutive) محدوده رفتار معنادار را مشخص می‌کنند و قواعد تنظیمی (regulative) محدودکننده رفتار هستند و کارگزار بسته به کاربردش، از قواعد و سهمی که از منابع تخصیصی و اقتداری به خود اختصاص می‌دهد، می‌تواند اعمال‌کننده قدرت در روابط اجتماعی باشد.[2] قواعد تکوینی، بیان‌کننده چیستی و حقیقت جهانی هستند که بر می‌سازند و کنش معنادار را از کنش بی‌معنا متمایز می‌کنند. به عنوان‌مثال، این گزاره که «فوتبال، تلاش جمعی برای رساندن توپ با ضربات پا به دروازه 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 مبتنی بر جامعه‌پذیری درمی‌یابند که چگونه با بازتولید قواعد تنظیمی، منابع بیشتری در اختیار داشته باشند و در عمل، به تثبیت قواعد تکوینی کمک می‌کنند. بدین‌ترتیب، دسترسی متفاوت به منابع و مبتنی بر سلسله مراتبی تبعیض‌آمیز شکل می‌گیرد که در درون ساختار، موجه و

1. Wight, Colin (2003), Agents, Structures and International Relations, Politics as Ontology, (Cambridge University Press), 142.

۲. حداد، غلامرضا، «**ساختار معنایی نواصولگرایان و سیاست خارجی ج.ا.ا (۱۳۸۴-۱۳۹۲)**»، پژوهشنامه علوم سیاسی، ۱۳۹۴، دوره ۱۰ (پیاپی ۳)، ص۴۶.

مشروع تلقی می‌شود. به عنوان‌مثال، در بازی فوتبال بازیکنی که بهتر از پاهایش برای هدایت توپ به سمت دروازه حرف استفاده می‌کند، ظرفیت بیشتری برای رسیدن به هدف و کسب منابع دارد؛ درحالی‌که 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. درحالی‌که 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. به عبارت دیگر، آنها باید و نباید تعریف نمی‌کنند، اما خوب و بد را مشخص می‌کنند. تخطی از آنها موجب تنبیه و محرومیت نمی‌شود، اما به اعتبار کارگزار می‌انجامد.

می‌توان سیاست، حقوق و اخلاق را ذیل مفهوم‌بندی ساختارمعنایی چنین تبیین کرد: ذیل قواعد تکوینی در هر ساختار معنایی که به چیستی جهان اجتماعی نزد کارگزاران خود معنا می‌دهد، سیاست ناظر بر قواعدی تنظیمی ولی نانوشته و غیررسمی در خصوص توزیع منابع اقتداری و تخصیصی است که کارگزار مبتنی بر تجربه کنشگری و جامعه‌پذیری درمی‌یابد پیروی و بازتولید عملی آنها می‌تواند دسترسی بیشتر وی به منابع را تضمین نماید. حقوق ناظر بر قواعد تنظیمی و البته مدون 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.

گفتار دوم- روش‌شناسی و معرفی فیلم

بند اول- روش‌شناسی: تحلیل مضمون

یکی از روش‌های کارآمد تحلیل کیفی، تحلیل مضمون یا تحلیل تماتیک است. در واقع، تحلیل مضمون، اولین روش تحلیل کیفی است که پژوهشگران باید یاد بگیرند. این روش، مهارت‌های اساسی موردنیاز برای بسیاری از تحلیل‌های کیفی را فراهم می‌کند.[1] تحلیل مضمون، روشی برای شناخت، تحلیل

1.Holloway, I. & Todres, L. (2003), "The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence", Qualitative Re-

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.[۱] به‌طورکلی، تحلیل مضمون روشی است برای: ۱. دیدن متن؛ ۲. برداشت و درک مناسب از اطلاعات ظاهراً نامرتبط؛ ۳. تحلیل اطلاعات کیفی؛ و ۴. مشاهده نظام‌مند شخص، تعامل، گروه، موقعیت، سازمان و یا فرهنگ.[۲]

تحلیل مضمون، بر خلاف روش‌های کیفی دیگر، به چهارچوبی 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.[۳] مضمون یا تم، مبین اطلاعات مهمی درباره داده‌ها است و تاحدی، معنا و مفهوم الگوی موجود در مجموعه‌ای از داده‌ها را نشان می‌دهد.[۴] 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.[۵] طبق نظر براون و کلارک (۲۰۰۶) و کینگ و هاروکس (۲۰۱۰) به نقل از عابدی جعفری و همکاران (۱۳۹۰)، به‌رغم این‌که قاعده کاملاً مشخصی درباره 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؟

---

search, Vol. 3, No. 3, pp 345-357.

۱. عابدی جعفری، حسن و دیگران، «**تحلیل مضمون و شبکه مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی**»، اندیشه مدیریت راهبردی، سال پنجم، شماره ۲ (پیاپی ۱۰)، ص ۱۵۳.

2. Boyatzis, R. E. (1998), Transforming qualitative information: thematic analysis and code development, Sage, p4.

۳. عابدی جعفری، حسن و دیگران، پیشین، ص ۱۵۸.

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

5. King, N., & Horrocks, C. (2010), Interviews in qualitative research, London: Sage, p 115.

ثانیاً، واژه «مضمون» به‌طور ضمنی و تاحدی مبین «تکرار» است. لذا مسئله‌ای را که صرفاً یك‌بار در متنِ داده‌ها ظاهر شود، نمی‌توان «مضمون» به حساب 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 باشند. 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.[1]

با الهام از نظریه دریدا در خصوص متن‌بودگی جهان، ناظر بر این مفروض که چیزی خارج از متن وجود ندارد،[2] می‌توان آثار سینمایی را به‌مثابه 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. براین‌اساس، مضامین، مهم‌ترین عناصر مفهومی در یک درام اجتماعی محسوب می‌شوند که ایده کارگردان در خصوص ابعاد گوناگون ساختارهای معنایی که به جهان اجتماعی موضوع فیلم شکل می‌دهند، حول آنها قوام یافته و در قالبی داستانی روایت می‌شود.

بند دوم- معرفی فیلم

«مجبوریم» به نویسندگی و کارگردانی رضا درمیشیان، ساخته شده در سال ۱۳۹۷، داستان دختری کارتن‌خواب به نام گلبهار است که توسط مردی به نام مجتبی برای باردار شدن و زایمان به مردان دیگر اجاره داده می‌شود. گلبهار پس از آزمایش برای تأیید بارداری آخرش متوجه می‌شود که دیگر باردار نمی‌شود. در ادامه مشخص می‌شود دکتر مهشید پندار در عمل جراحی برای سقط ناخواسته بارداری پیشین، بدون اطلاع گلبهار وی را مورد عمل توبکتومی قرار داده و امکان بارداری را از او سلب کرده است. سارا وکیلی است که به عنوان مشاور در خانه خورشید - مکانی برای حمایت از زنان کارتن‌خواب و بی‌سرپناه- فعالیت می‌کند و پس از با خبر شدن از ماجرا، با شکایت از دکتر مهشید

۱. عابدی جعفری، حسن و دیگران، پیشین، ص ۱۶۱.

۲. چندلر، دانی، پیشین، ص ۱۲۳.

پندار برای احقاق حق گلبهار و به‌وکالت از او تلاشی را پی می‌گیرد. در پایان، دکتر مهشید پندار در دادگاه محکوم می‌شود، اما سارا مورد حمله انتقام‌جویانه مجتبی قرار می‌گیرد و گلبهار نیز که دیگر امکان بچه‌دار شدن ندارد، پس از فروختن موهایش با لباس پسرانه در خیابان آواره می‌شود.

گفتار سوم- تحلیل مضامین فیلم

بند اول- حقوق بشر؛ فقدان و ضرورت

تم اصلی فیلم حول مفهوم حقوق بشر، فقدان و ضرورت آن در جامعه ایران شکل گرفته است. سارا، شخصیت اصلی داستان، وکیل دغدغه‌مند حقوق بشر است. در دو صحنه، دو کتاب با عناوین مرتبط با حقوق بشر روی میز کار او در دستش هنگام مطالعه دیده می‌شود. کنش‌های کلامی و عملی او نیز آشکارا گویای این دغدغه‌مندی است. او درگیر پرونده‌هایی است که موضوع آنها نقض حقوق بشر است و درعین‌حال به پرونده‌های دیگری که می‌توانند برای او آورده مالی داشته باشند، بی‌میلی نشان می‌دهد. در پلانی پای تلفن به وکیل دیگری در خصوص چگونگی دفاع از پرونده قاتلی زیر سن قانونی توصیه می‌کند. در خانه خورشید که مؤسسه‌ای خیریه برای حمایت از زنان آسیب‌پذیر است به عنوان مشاور خدمت می‌کند و پرونده اصلی داستان یعنی شکایت از دکتر پندار را نیز صرفاً با دغدغه‌های حقوق بشری و بدون چشمداشت مالی پیش می‌برد و حتی برای پیشبرد آن یا رسیدگی به وضعیت موکلش شخصاً هزینه می‌کند. در دیالوگی خطاب به استادش که معتقد است دغدغه گلبهار صرفاً بچه‌دار شدن است و نه استیفای حقوقش، می‌گوید «او از حقوق خودش اطلاعی ندارد، اما ما که از حقوق او مطلعیم».

چالش نظری اصلی، حول چیستی حقوق بشر و ضرورت احترام به آن است. استدلال کانونی سارا این است که دیگری یعنی دکتر پندار نمی‌تواند حق ذاتی بچه‌دار شدن را بدون اطلاع و اجازه گلبهار از او سلب کند. این حق ذاتی اوست و اوست که باید در مورد بچه‌دار شدن یا نشدنش تصمیم بگیرد؛ حتی اگر این تصمیمش اشتباه باشد یا تبعات تصمیمش برای جامعه نامطلوب باشد. او یک بار حق زندگی کردن یافته است و دیگری با هیچ استدلالی نمی‌تواند این حق را از او سلب کند. در جای دیگری از فیلم، آنجا که مشخص می‌شود ممکن است اقدام دکتر پندار در راستای ایده قانونی کردن عقیم‌سازی زنان خیابانی باشد، استاد شهریار تصریح می‌کند که اگر چنین باشد،

این یک فاجعه اجتماعی است که باید جلوی آن گرفته شود. بارها به این موضوع اشاره می‌شود که انسان‌ها فارغ از طبقه اجتماعی و اقتصادی‌شان، دارای حقوقی هستند که می‌بایست محترم شمرده شود. کارتن‌خواب بودن، فقر اقتصادی یا نداشتن اوراق هویتی نمی‌تواند دلیلی بر فقدان این حقوق مبنایی تلقی شود. آسیب‌پذیر بودن این اقشار و ناتوانی آنها یا ناآگاهی‌شان نمی‌تواند و نباید به دیگران اجازه دهد حتی با نیت خیر، حقوق ذاتی آنها در آزادی تصمیم‌گیری را نقض کنند. در بخشی از فیلم، دکتر پندار در پاسخ به اعتراض سارا در خصوص سلب حق گلبهار برای بچه‌دار شدن می‌گوید: «من حق کسی رو نگرفتم، فقط جلوی بهره‌کشی ازش رو گرفتم»، و این درست همان نقطه اصلی در چالش نظری فیلم است که مبتنی بر دیدگاه باورمندان به حقوق بشر، عین نقض حقوق ذاتی فرد محسوب می‌شود؛ حتی اگر به نفع خود فرد یا جامعه باشد.

جدای از کنش‌های کلامی و چالش‌های نظری، زمینه‌ای که داستان در آن روایت می‌شود نیز، آشکارا به نمایش نقض حقوق بنیادین بشر ارجاع دارد. فیلم با عبارت «به نام پناه بی‌پناهان» آغاز شده و از تیتراژ تا پایان فیلم، فقر و خیابان‌خوابی به شکل گسترده‌ای به نمایش گذاشته می‌شود. زمینه اصلی فیلم، روایتگر نقص حقوق اولیه بشر در داشتن غذا و سرپناه است. گلبهار کارتن‌خوابی است که به جز زمان کوتاهی که به عقد موقت کریم در آمده تا برایش بچه بیاورد، باقی زمان‌ها را در خیابان و در میان سایر بی‌خانمان‌ها زندگی می‌گذراند. سکانس غذا خوردن در رستوران به همراه سارا، گرسنگی مستمر گلبهار را نشان می‌دهد. جدای از پلان‌های تیتراژ و صحنه‌های پراکنده در فیلم، سکانس جستجوی گلبهار میان کارتن‌خواب‌ها توسط سارا و اکبر، متمرکز بر بازنمایی این وجه از نقض حقوق بنیادین بشر است. در «مجبوریم»، فقر عامل بزهکاری و آسیب‌های اجتماعی ازجمله تن‌فروشی، بچه‌فروشی، سوءاستفاده از زنان و کودکان و شیوع بیماری‌های همه‌گیر معرفی می‌شود.

بند دوم- زن و زنانگی

در «مجبوریم»، شخصیت‌های اصلی داستان، زنان هستند و مردان عمدتاً موقعیتی مکمل دارند. زنان در «مجبوریم»، کارگزارِ بازتولیدکننده قواعد و هنجارهای ساختارهای مستقر و رسمی نیستند. آنها سوژه‌هایی کنشگر و در پی تغییر وضع موجودند، نه کارگزاران نظم موجود؛ چراکه مبتنی بر قواعد و هنجارهای نظم‌های پیشینی و مستقر، زن نباید کنشگری اجتماعی باشد و دسترسی‌اش به منابع اقتداری در این خصوص

به شکلی ساختاری محدود شده است. اما سارا ندائی، دکتر پندار و خانم ارشد زنانی هستند که برخلاف قواعد مسلط، کنشگرانی اجتماعی‌اند که تلاش می‌کنند به زنی دیگر -گلبهار- که در درون سلسله‌مراتب ساختارهای مسلط در انتهای زنجیره توزیع منابع قرار گرفته است، کمک کنند تا سهم خود را افزایش دهد. البته هریک از آنها کنش خود را مبتنی بر قواعد متفاوتی شکل می‌دهند. وکیل تلاش می‌کند از حق انتخاب گلبهار به عنوان یک شهروند دفاع کرده و او را از حقوق ذاتی‌اش آگاه نماید؛ پزشک از حق سلامت او دفاع می‌کند تا به‌واسطه ظرفیت بارداری موضوع سوءاستفاده قرار نگیرد و خانم ارشد به عنوان مسئول خیریه نیز از کرامت انسانی او و زنان شبیه او دفاع می‌کند. زن به عنوان یک کنشگر اجتماعی، نه به عنوان فرد یا عضوی از خانواده یا در درون چارچوب‌های رسمی، موضوع محوری فیلم است.

برخلاف مردان ذیل فرهنگ مردانه که تعارضات خود با دیگران را عمدتاً با خشونت و درگیری پیگیری می‌کنند -مانند رابطه مجتبی و کریم و نیز برخورد مجتبی با دکتر پندار و سارا ندائی- زنان در عین وجود تعارض ذیل فرهنگی، همدلانه و همراه با درکی متقابل با یکدیگر مواجهه دارند. برخوردهای سارا و دکتر پندار در عین اینکه دو طرف یک دعوای حقوقی قرار گرفته‌اند هیچ نشانی از خشونت یا تقابل قهری در خود ندارد. بارها و بارها نگاه‌های سارا و دکتر پندار به یکدیگر گره می‌خورد، اما هیچگاه در این نگاه‌ها اثری از خشم و نفرت نیست؛ و چه بسا می‌توان در آن، شفقت و همدلی را نیز جستجو کرد. دیالوگ‌های میان آنها نیز علی‌رغم بازنمایی اختلاف‌نظر جدی که در خصوص معیار صدق و حقیقت با یکدیگر دارند، همواره محترمانه است. نوع رابطه هر دوی آنها با گلبهار نیز، نشان از همدلی و شفقت دارد -بخشی از انگیزه‌های دکتر پندار از عمل جراحی بدون اطلاع گلبهار علاوه بر تأثیرات سوء اجتماعی بچه‌دار شدن گلبهار، سلامتی خود او و جلوگیری از موردسوءاستفاده قرار گرفتن اوست- اگرچه اختلاف دیدگاه آنها در مورد چیستی خیر و حقیقت، آنها را در موضوع گلبهار رو در روی یکدیگر قرار داده است. زنان در «مجبوریم» همدل و همیار یکدیگرند. رابطه سارا با گلبهار، رابطه دکتر پندار با بیمارانش که همگی از زنان هستند و نیز با مادرش و رابطه خانم ارشد با مددجویانش به‌نوعی بازنمایی از همدلی زنانه در خود دارد. حتی کسی که برای کمک به خیریه خانه خورشید آمده و در حاشیه یک سکانس با خانم ارشد گفتگویی کوتاه دارد، یک زن است.

اما نکته قابل‌توجه، این است که علی‌رغم زن‌محوری، فیلم در دام تعابیر سطحی‌نگر، دوانگارانه و مردستیزانه از فمینیسم نیفتاده. آنچه برجسته است تأکید بر «کنشگری ایجابی زنانه» بوده، نه

«مقاومت‌های سلبی مردستیزانه». موضوع «مجبوریم» سلطه مردانه در سطح کارگزاری نیست، بلکه سلطه ساختاری است که مردان نیز در درون آن قرار دارند. «مجبوریم» زنانی را معرفی می‌کند که علی‌رغم تحت سلطه ساختاری بودن، کنشگر، موفق، دارای مسئولیت اجتماعی و البته در پی تغییر هستند. در تصویری که مجبوریم برمی‌سازد، فضیلت‌ها، زنانه و رذیلت‌ها مردانه تعریف نمی‌شوند. زنان فیلم مردانی حامی و همراه در کنار خود دارند که اتفاقاً انسان‌هایی عمیقاً اخلاقی هستند؛ مشخصاً دکتر سعادت و استاد شهریار که بدون آنها سارا ندائی نمی‌تواند به موفقیتی دست یابد. حتی مجتبی که منفی‌ترین چهره داستان است، خود بیشتر یک قربانی در سلسله‌مراتب سلطه است تا سوژه مردانه فرادست؛ او نیز توسط کریم استثمار شده و دچار استیصال است.

بند سوم- مسئولیت اجتماعی

جیمز روزنا -استاد بزرگ علوم سیاسی- چهار تیپ شخصیتیِ متفاوت در خصوص مسئولیت اجتماعی را بر اساس میزانی که فرد به نیازهای خود یا نیازهای اجتماع کلان اهمیت می‌دهد، از یکدیگر تفکیک می‌کند. تیپ اول، شخصیت انزواگرا یا شهروندیِ بی‌اعتنا است؛ شخصیتی که نه برای خود و نیازهایش و نه برای ارزش‌ها و نیازهای اجتماعش ارزشی قائل نیست و به نوعی دچار خودویرانگریِ کلبی‌مسلک است. تیپ دوم، شخصیتی است که نیازهای خود را در هر شرایطی بر نیازها و ارزش‌های اجتماعش ترجیح می‌دهد و شهروندی خودمحور نام دارد. شهروند خودمحور در موضع گزینش، همواره خود را بر دیگران ترجیح می‌دهد و توجهی به تأثیری که کنش فردی او بر خیر جمعی می‌گذارد، ندارد. تیپ سوم، شخصیتی است که نیازها و ارزش‌های اجتماعش را بر نیازهای خود ترجیح می‌دهد که در دو الگوی ایثارگرانه و ایدئولوژیک قابل دسته‌بندی است. تفاوت الگوی ایثارگرانه و ایدئولوژیک در اهمیت امر اخلاقی نهفته است. ایثارگری انتخاب اخلاقیِ کنشگر اجتماعی است، اما در کنش ایدئولوژیک، انتخابی اخلاقی در کار نیست، بلکه کنش مبتنی بر الگویی ساختاری و از بالا به پایین تعریف می‌شود که البته می‌تواند محافظه‌کارانه یا متحجرانه باشد. تیپ چهارم نیز، شخصیتی است که نیازهای فردی‌اش در راستای نیازها و ارزش‌های جمعی تعریف می‌شود که الگوی شهروندی دموکراتیک نام دارد.

مسئولیت اجتماعی، مفهومی است که تنها در دو الگوی شهروندی ایثارگرانه و دموکراتیک قابل پیگیری است. اما نکته اینجاست که شهروندی دموکراتیک صرفاً یک انتخاب اخلاقی نیست،

بلکه محصول ساختارهای معنایی دموکراتیک است. در ساختارهای معنایی غیردموکراتیک با سلسله‌مراتبی از توزیع تبعیض‌آمیز منابع، اساساً امکانی برای انتخاب شهروندی دموکراتیک توسط کارگزار وجود ندارد و انتخاب‌های ممکن بین سه الگوی بی‌اعتنا، خودمحور و ایثارگرانه/ایدئولوژیک در دسترس است. عمده انتخاب‌ها در جوامع غیردموکراتیک از جنس بی‌اعتنایی و خودمحوری است و بسیار معدود و نادرند کارگزارانی که الگوی ایثارگرانه در پیش می‌گیرند؛ اما ترقی و تحول اجتماعی همواره مدیون و مرهون و نیازمند وجود آنهایی بوده که الگوی ایثارگرانه را انتخاب کرده‌اند و در نبود آنها هیچ ساختاری در طول تاریخ مشمول تغییر و تحول نمی‌گشت. ترقی بشر، مدیون کنش کارگزارانی است که در شکل دادن به ساختارهای جدید حاضر به گذشتن از نیازهای فردی در راستای خیر جمعی در قالب الگویی ایثارگرانه شده‌اند.

در «مجبوریم»، سارا ندائی از منافع مالی که در پیگیری پرونده‌های دیگر برایش مهیا است، آگاهانه چشم می‌پوشد؛ بر پیگیری پرونده‌هایی تأکید می‌ورزد که نه‌تنها منفعتی مادی ندارد، بلکه هزینه‌بردار نیز هست؛ امنیت شغلی و فردی‌اش را به خطر می‌اندازد و آگاهانه خود را از منابعی که ساختارهای مسلط تضمین کرده، محروم می‌نماید. فعالیت خانم ارشد در خیریه نفع شخصی برایش ندارد، اما ایثارگرانه برای کاهش درد و رنج بی‌پناهان کنش اجتماعی‌اش را سامان می‌دهد. دکتر پندار می‌تواند بدون اینکه دردسر برای خود بسازد، در قبال آنچه بر سر جامعه و زنان کارتن‌خواب می‌آید، بی‌تفاوت باشد؛ از حرفه پردرآمد پزشکی پول در بیاورد و یا وقتی پرونده‌ای در دادگاه علیه‌اش باز شد، به مهاجرتی که در دسترس است تن دهد؛ اما مسئولیت اجتماعی چنین اجازه‌ای به او نمی‌دهد. او بیش از توانش کار می‌کند، اما نه به هدف درآمد بیشتر، بلکه برای کمک بیشتر به انسان‌ها و مشخصاً زنان. وقتی زنی نیازمند جراحی فوری است و بیمارستان از امکان دریافت هزینه‌ها نامطمئن است، او پرداخت هزینه‌ها را ضمانت می‌کند یا زمانی که در رستوران مشغول خوردن غذا است، با دیدن یک کودک کار در کنار خیابان نمی‌تواند غذایش را تمام کند. از این منظر، مسئولیت‌پذیری دکتر پندار مبتنی بر ارزیابی نشانه‌شناختی فیلم از تمامی شخصیت‌های دیگر داستان بیشتر است. استاد و دکتر سعادت هم به‌واسطه مسئولیت اجتماعی حاضر به پذیرش ریسک همکاری و همراهی با سارا می‌شوند. این مشی ایثارگرانه در جای‌جای داستان مورد نقد دیگران از جمله رئیس بیمارستان، پدر سارا و مجتبی قرار می‌گیرد و توسط سایرین چندان قابل درک نیست و مشخصاً

در سکانسی وقتی دکتر سعادت می‌فهمد که سارا ندائی بابت وکالت گلبهار پولی دریافت نمی‌کند، صراحتاً می‌گوید:«پس هنوز دیوانه‌ای».

تحقـق سـاختار دموکراتیـک بـه عنـوان الگـویی مترقـی در مراحـل تحـول زیسـت بشـری، مدیـون و وابسته به کنش کارگزارانی است که قواعد نظم غیردموکراتیک و مستقر را به چالش کشیده و برای ایـن انتخـاب هزینـه پرداخـت می‌کننـد؛ اگرچـه ممکـن اسـت ایـن انتخـاب از منظـر عقلانیـت ابـزاری و خودمحـور قابـل فهـم نباشـد.

بند چهارم- نسبی بودن معیارهای اخلاقی

اخلاق بـه معنـی مجموعه‌معیارهـایی بـرای شناسـایی خـوب و بـد یـا خیـر و شـر اسـت. در هـر سـاختار معنـایی، معیارهـای خـوب و بد متناسـب با کارکردها و به شـکلی نسـبی تعریف می‌شـوند. شـاخص‌های اخلاقـی هـم در بُعـد درزمانی/تاریخـی و هـم در بُعـد هم‌زمانی/تنـوع فرهنگـی همـواره مشـمول تنـوع و نسـبیت بوده‌انـد. در علـم حقـوق، بـه عنـوان یـک دانـش فرهنگـی، کمابیـش اخلاق هـم ماننـد سـایر مفاهیـم، بنیادگرایانـه تعریـف می‌شـود. در حقـوق اغلـب سـخن از مبانـی و ریشـه‌ها اسـت؛ مـثلاً اینکـه اصالت با حقوق طبیعی است یا حقوق الهی. اما در دانش‌های فنی مانند پزشکی، رویکردها عمدتاً نتیجه‌گرایانه است. در گفتمان‌های حقوقی، «حق» دال کانونی و مفهوم محوری است، اما در پزشکی، «سلامـت» دال کانونـی اسـت. در حقـوق و مشـخصاً گفتمـان حقـوق بشـر، نـگاه بـه انسـان و اجتمـاع در سـطح تحلیلیِ خُـرد تعریف می‌شـود و مبنـای حقـوق، فـرد انسـانی اسـت؛ امـا در پزشـکی نگاهـی ارگانیـک و کل‌گرایانـه حاکـم اسـت و حتـی بـدن انسـان، کلیتـی یکپارچـه نبـوده و ترکیبـی از اجـزا تلقـی می‌شـود و سلامـت بـدن، تابعـی از کارکـرد اجـزای آن اسـت. بـه عبـارت دیگـر، فردیـت بـه عنـوان یـک کلیـت یکپارچـه اساسـاً فاقـد موضوعیـت اسـت. متأثـر از سـطح تحلیـل، نـگاه گفتمـان پزشـکی بـه جامعـه نیـز کمابیـش مبتنـی بـر یـک تلقـی ارگانیـک اسـت.

دکتـر پنـدار بـه عنـوان یـک پزشـک متوجـه تبعـات بـارداری یـک زن کارتن‌خـواب هـم بـرای سلامـت وی و هـم بـرای سلامـت جامعـه اسـت؛ امـا در مقابـل نـگاه سـارا بـه عنـوان یـک وکیـل، متوجـه حـق انتخـاب فـردیِ یـک زن کارتن‌خـواب اسـت کـه از منظـری مبنـایی و بنیـادی نمی‌بایسـت نادیـده انگاشـته شـود. در رویکرد امثال دکتر پندار به جامعه، متأثر از گفتمان پزشکی، جامعه اگرچه از افراد (اجزاء) تشکیل

شده است، اما موجودیتی فراتر از مجموع افراد (اجزا) است که ماهیتی کل‌گرایانه دارد و سلامت آن اگرچه به سلامت اجزا وابسته است، اما متفاوت از آن است. در پزشکی برای حفظ سلامت بدن گاهی لازم است عضو کژکارکردی را حذف کرد یا برای حفظ سلامت عضو حیاتی‌تر سلامت اعضای کم‌اهمیت‌تر را به خطر انداخت. اما در گفتمان حقوق بشر، جامعه چیزی جز مجموعه‌ای از افراد دارای حقوق برابر نیست و حق هیچ‌یک از اعضای جامعه را نمی‌توان با توجیه مصلحت جامعه نادیده گرفت یا ضایع کرد.

نکته ظریف اینجاست که در دانش‌های علمی و فنی، ازآنجاکه معیار درستی، صدق مبتنی بر طبیعت (آنچه در واقع هست) یا به عبارت دیگر منطق و روش علمی است، نوعی بی‌طرفی ارزشی جاری است. فلسفه فیزیک یا اخلاق پزشکی ماهیتاً حوزه‌هایی خارج از فیزیک و پزشکی محسوب می‌شوند که محتویات این حوزه‌ها را موضوع مداقه فلسفی یا هنجارگذاری اخلاقی قرار می‌دهند؛ وگرنه ماهیتاً در دانش‌های فیزیک و پزشکی پرداختن به فلسفه و اخلاق و هر چیزی خارج از صدق طبیعی فاقد موضوعیت است و نمی‌توان در مورد آنها سخن گفت. دانش فیزیک می‌تواند در خصوص نسبت زمان و مکان در پارادایم نیوتونی سخن بگوید، اما نمی‌تواند بگوید زمان چیست یا اینکه آیا آغازی داشته است یا نه. دانش پزشکی می‌تواند بگوید با چه نوع از تکنیک جراحی می‌توان جنینی را با کمترین آسیب به مادر سقط کرد، اما نمی‌تواند بگوید آیا سقط جنین اقدامی اخلاقی است یا خیر. همان‌طور که دانش اقتصاد به ما می‌گوید نسبت میان تورم و بیکاری چگونه است، اما نمی‌تواند درباره اینکه عدالت چیست سخنی بگوید. اما در مقابل، دانش‌های فرهنگی و مشخصاً حقوق در باب آن چیزی است که باید باشد. حقوق بر قواعد و هنجارها استوار است، نه قوانین طبیعی. در حقوق بایسته‌ها به قوانین موضوعه تبدیل می‌شوند، اما این بایسته‌ها مشخصاً با بنیادهای هنجاری و اخلاقی جوامع هم‌راستا هستند.

در فیلم، دیالوگ جالبی میان دکتر پندار و سارا در می‌گیرد که طی آن، دکتر پندار رویکرد خود را مبتنی بر اخلاق می‌انگارد و متقابلاً سارا دم از قانون می‌زند. درحالی که ماهیتاً بحث هر دو حول ارزش‌های اخلاقی است؛ با این تفاوت که سارا از ارزش‌هایی اخلاقی می‌گوید که به انگیزه حفظ و صیانت از حقوق افراد به قانون موضوعه تبدیل شده، اما دکتر پندار از اخلاقی می‌گوید که در مورد آن، اجماع نظری وجود نداشته و می‌تواند بسته به موقعیت سوژه شناسنده موضوع تردید و اختلاف

باشد. دکتر پندار بعد از اینکه اعتراف می‌کند کارهای دیگری ازجمله سقط جنین دارای معلولیت با التماس مادر را انجام داده، می‌گوید: «قانون چه‌کار به این کارا داره؟! اخلاق که قانون نمی‌فهمه... قانون درد رو می‌فهمه؟». سارا در پاسخ می‌گوید: «قانون هم این اخلاق شما رو نمی‌فهمه».

این قبیل اختلاف‌نظرها که ریشه در فلسفه حوزه‌های معرفتی مختلف دارد و یا تعارضات هنجاری میان خرده‌گفتمان‌های اجتماعی، امری اجتناب‌ناپذیر محسوب می‌شود؛ اما حل آنها به شکلی پویا و سازنده نیازمند ساختارهای سیاسی دموکراتیک است. تعیین اینکه خیر اخلاقی چیست، نیازمند وجود فضایی برای گفتگوی اجتماعی است که در ساختارهای غیردموکراتیک امکانی برایش وجود ندارد. گفتگوی اجتماعی حول این تعارضات، نیازمند نهادمندی سیاسی برای رسیدن به اجماع و تصمیم در قالب نهادهای نمایندگی است که ساختارهای غیردموکراتیک آنها را برنمی‌تابند. ساختارهای مبتنی بر سلطه، با نگاهی سلسله‌مراتبی از بالا، این قبیل تعارضات را هیچگاه حل نمی‌کنند، بلکه با انکار، سرکوب و یا یک‌دست‌سازی ایدئولوژیک، عملاً به انحلال آنها مبادرت می‌ورزند. ساختارهای غیردموکراتیک هر شکلی از تنوع را در فرایند دگرسازی نام‌گذاری نموده و طرد و سرکوب می‌کنند و هر شکلی از تفاوت ناشی از نسبی بودن معیارها را با اَنگ دگربودگی بی‌اعتبار می‌نمایند. در فیلم، نمایندگان نهادهای رسمی، اساساً باز شدن چنین بحثی را برنتافته و پروانه وکالت سارا ندائی را تعلیق می‌کنند. فیلم هیچ قضاوتی در خصوص انتخاب معیار اخلاقی درست ندارد و تا پایان تماشاگر را آزاد می‌گذارد که خود در مورد اعتبار اخلاقیِ کنش وکیل و پزشک قضاوت نماید، اما در موضوع لاینحل بودن پارادوکس اخلاقی در درون ساختارهای غیردموکراتیک صراحت داشته و با ظرافت آن را به نمایش می‌گذارد.

بند پنجم- عملگرایی و انعطاف‌پذیری در کنش کارگزار

بدون وجود ساختار، کنشی معنادار امکان پذیر نیست و همواره تغییرات ساختاری از درون ساختارها و به‌واسطه کنش منعطف و هوشمندانه کارگزارانی اتفاق می‌افتد که با قواعد بازی می‌کنند. کنش شخصیت‌های اصلی فیلم در بازی کردن با قواعد موجود، بسیار هوشمندانه است. آنها شخصیت‌هایی انقلابی نیستند، بلکه اصلاحگرانی اجتماعی‌اند که تلاش می‌کنند با انعطاف‌پذیری از قواعد موجود برای رسیدن به هدف خود استفاده کنند. این الگوی کنش انعطاف‌پذیر، عمیقاً زنانه است. زنان در طول تاریخ به این توانمندی بیش از مردان دست یافته‌اند و در این زمینه، از هوش اجتماعی بالاتری برخوردار هستند. زنان بر خلاف مردان که بیشتر جنگجو و انقلابی هستند، بنا به ضرورت آموخته‌اند که چگونه

سازوکارهای اجتماعی منعطفی را برای بقای خود و در راستای نیل به مطالباتشان در پیش بگیرند. سارا بسیار صبور است و درعین‌حال از تکنیک‌های لازم در مسیر خود بهره می‌گیرد. او از دادن رشوه برای دسترسی به پرونده موکلش پرهیز نمی‌کند، یا برای دسترسی به اطلاعات و مشاوره پزشکی از مراجعه به عشق سابقش ابایی ندارد. اگرچه عمیقاً دغدغه‌مند قانون است، اما بیش از قانون به حق و عدالت متعهد است و برای استیفای آن از دور زدن قانون پرهیز نمی‌کند. دکتر پندار نیز از ظرفیت‌های خود برای فریب دادگاه تا لحظه آخر استفاده می‌نماید تا محکوم نشود. او تا زمانی که شواهد کافی علیه‌اش اقامه نمی‌شود، به اقدامی که انجام داده اعتراف نمی‌کند. سارا و دکتر پندار علیه نظم مستقر عصیان و انقلاب نمی‌کنند، اما هوشمندانه با قواعدی که به آن باورمند نیستند بازی می‌کنند و در این مسیر در دام ژست‌های اصولگرایانه اخلاقی نمی‌افتند. آنها در راستای اهداف خود عملگرایانه حرکت می‌کنند.

نتیجه

«مجبوریم» روایتی است از زندگی اجتماعی ایرانیان و مشخصاً زنان ایرانی در درون ساختاری که قواعد و هنجارهای آن، کارگزاران اجتماعی را مجبور به زیست در وضعیتی کرده که با اقتضائات زیست مدرن مبتنی بر حقوق بشر در تعارض است و در این میان، آنانی که تلاش برای حفظ سوژگی خود و مقاومت در برابر قواعد و هنجارهای آن می‌کنند، موضوع محرومیت و سرکوب ساختاری قرار می‌گیرند. مبتنی بر رویکرد برساختگرایانه و با استفاده از تکنیک تحلیل مضمون، این پژوهش مهم‌ترین مضامین فیلم را ذیل شش دسته اصلی، موضوع تفسیر قرار داده است. اصلی‌ترین و پرتکرارترین مضمون فیلم، حول حقوق بشر و فقدان و ضرورت آن در جامعه ایرانی برساخته شده است. چالش کانونی حول چیستی و تفسیر حقوق ذاتی بشر در تعارض میان نقش‌های اصلی نمود یافته و در عین حال به فقدان حقوق اولیه بشر یعنی حق داشتن سرپناه، غذا، سلامت و مصونیت از فساد نیز در پس‌زمینه تأکید شده است. زن و زنانگی، دومین مضمون کلیدی در «مجبوریم» بوده که در سوژگی زنانه و تاکید بر ویژگی‌های خاص زنانه در مواجهه با جبرهای ساختاری نمود یافته است. فیلم برخلاف رویکردهای فمینیستی مسلط به جای مقاومت‌های سلبیِ مردستیزانه بر کنش‌های ایجابی زنانه تأکید دارد.

مسئولیت‌پذیری اجتماعی مبتنی بر رویکرد ایثارگرانه، مضمون دیگر فیلم است. نقش‌های اصلی فیلم همگی به‌جای اتخاذ رویکرد خودخواهانه یا انزواگرایانه، سوژگی ایثارگرایانه پیشه کرده‌اند و علی‌رغم اینکه چنین کنشی آنها را از دسترسی به منابع ساختار مسلط محروم می‌نماید، آنها برای تحول و

تغییر قواعد و هنجارهایی که آن را ناعادلانه می‌پندارند، حاضر به پرداخت هزینه می‌شوند. نسبی‌بودن معیار در شناسایی خیرِ اخلاق مضمون دیگری است که مشخصاً در چالش نظری میان شخصیت‌های اصلی یعنی سارا و دکتر پندار رخ می‌نماید. اینکه چه انتخابی از نظر اخلاقی قابل توجیه و پذیرش است، نقطه گرهی میان رویکردهای متعارض فردگرایی حقوقی و کلیت‌گرایی اجتماعی است که در شخصیت‌های سارا و دکتر پندار نمادپردازی شده. در عین اینکه نوعی قیاس‌ناپذیریِ میان گفتمان حقوق بشر و گفتمان سلامت اجتماعی را نیز بازنمود می‌دهد. در نهایت نیز، تأیید عملگرایی منتج به اهداف غایی به جای اصولگرایی بنیادگرایانه اخلاقی و قانونی نیز مضمون دیگری است که در فیلم به آن پرداخته شده است. آنچه اخلاق را معنادار می‌کند کارکردها و دستاوردهای اجتماعی آن است و نه ریشه‌ها و مبانی آن؛ اگرچه در اخلاق عمومی، نیات بر نتایج مرجح قلمداد می‌شوند. اما در مسیر نیل به ساختارهای عادلانه‌تر، این اهداف اخلاقی هستند که مرجح هستند، نه قواعد اخلاقی مسلط.

«مجبوریم» تشابه عجیب و معناداری با تعاریف توسعه‌یافتگی در ادبیات اقتصاد سیاسی توسعه دارد. توسعه مفهومی است که همواره در مقابل تعریف مقاومت کرده و در طول هفتاد سالی که از عمر دانشگاهی آن می‌گذرد، تعاریف متعددی را به خود دیده است. در یکی از متأخرترین و البته عمیق‌ترین تعاریف، جامعه‌ای «توسعه‌یافته» است که در آن افراد کمتر «مجبور» باشند. هرچه گزینه‌های آحاد جامعه برای انتخاب در شیوه زندگی‌شان بیشتر باشد و هرچه آزادی انتخاب بیشتری عملاً در کار باشد، آنها توسعه‌یافته‌تر محسوب می‌شوند. جبر اجتناب‌ناپذیر است. اما توسعه‌یافتگی، فرایندی است رو به کمتر مجبور بودن. رنجی که انسان ایرانی امروز درون ساختارهای ضد توسعه تجربه می‌کند، در پس‌زمینه فیلم جریان دارد و در جایی از زبان مادر دکتر پندار جاری می‌شود: «درسته؛ اینجا سخته؛ ولی اونجا هم غربته... اینجام غربته. غربت غربته. مجبوریم».

رضا درمیشیان از معدود هنرمندانی است که الگوی شهروندی ایثارگرانه را انتخاب کرده و برایش هزینه داده تا جامعه ایران در آینده کمتر و کمتر مجبور باشد. اگر امیدی به تداوم «خود جمعی» ما ایرانیان باقی مانده باشد، مدیون کنش‌های اجتماعی امثال سارا ندائی، دکتر پندار، خانم ارشد و رضا درمیشیان است. بنابراین صرف‌نظر از نقدهایی که ممکن است از نظر فرم به آثاری مانند «مجبوریم» وارد باشد، انتخاب اخلاقی‌تر آن است که از او حمایت و تقدیر شود، چراکه آینده ما و فرزندانمان، در گرو تداوم حضور چنین الگوهایی در عرصه کنش اجتماعی است.

منابع

الف- فارسی

۱. کتاب‌ها

- چندلر، دانی، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۶.
- مگی، برایان، **داستان فلسفه**، ترجمه: مانی صالحی امیری، تهران: نشر آمه، ۱۳۸۸.
- مهدی زاده، سیدمحمد، **رسانه و بازنمائی**، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه، ۱۳۸۷.
- نوح هراری، یوال، **انسان خردمند، تاریخ مختصر بشر**، ترجمه: نیک گرگین، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۹۶.

۲. مقاله‌ها

- اکبری گلزار، مهدی، قاسم زائری، **بازنمایی تصویر زن در فیلم شبی که ماه کامل شد (کاربست تحلیل روایت و نشانه‌شناسی رولان بارت)** ، زن در فرهنگ و هنر، ۱۳۹۹، دوره ۱۲، شماره ۳، صص ۳۶۷-۳۴۹.
- بیچرانلو، عبدالله، محمدحسن هاشم خانلو، **بازنمایی سینمایی بافت سیاسی ایران؛ تحلیل گفتمان انتقادی موردی فیلم «هویت»**، جهانی رسانه، ۱۳۹۷، دوره سیزدهم، شماره ۲ (پیاپی ۲۶)، صص ۱۸۸-۱۷۱.
- پهلوان نژاد، محمدرضا، **تحلیل گفتمان انتقادی فیلم سوته دلان از منظر رویکرد ون لیون**، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، ۱۴۰۱، سال چهاردهم، شماره ۲۸، صص ۲۱۵-۱۹۳.
- جوادی یگانه، محمدرضا، سعیده زادقناد، **دروغ در سه‌گانه اصغر فرهادی (نشانه‌شناسی فیلم‌های «چهارشنبه سوری»، «درباره الی» و «جدایی نادر از سیمین»)**، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۴۰۰، دوره ۱۳، شماره ۱ (پیاپی ۲۵)، صص ۸۹-۵۹.
- جعفری، علی، افسانه مظفری، **بازنمایی زندگی طبقه متوسط در سینمای ایران (نشانه‌شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین)** ، رادیو تلویزیون، ۱۳۹۲، سال نهم، شماره ۲۱، صص ۱۵۰-۱۲۷.

- حداد، غلامرضا، **ساختار معنایی نواصولگرایان و سیاست خارجی ج.ا.ا (۱۳۸۴-۱۳۹۲)**، پژوهشنامه علوم سیاسی، ۱۳۹۴، دوره ۱۰ (پیاپی ۳)، صص ۱۱۲-۴۱.
- حداد، غلامرضا، **شبه سرمایه‌داری رانتیر؛ برآیند پارادوکس‌های دولت انداموواره، ابزاری و رانتیر در جمهوری اسلامی ایران**، دولت‌پژوهی، ۱۴۰۱، دوره ۸ (شماره ۳۱)، صص ۱۴۴-۱۱۳.
- حداد، غلامرضا، **تحلیل مضامین اخلاقی، سیاسی و حقوقی در فیلم «قهرمان»**، فصلنامه الهیات هنر، ۱۴۰۱، شماره ۲۴، صص ۱۶۸-۱۴۵.
- خادم الفقرایی، مهوش، مسعود کیانپور، **تحلیل گفتمان فیلم زندگی مشترک آقای محمودی و بانو با تمرکز بر داغ ننگ ناشی از تقابل سنت و مدرنیته**، زن در فرهنگ و هنر، ۱۳۹۵، دوره ۸، شماره ۴، صص ۳۵۲-۳۴۳.
- خالق‌پناه، کمال، **شانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم «لاک پشت‌ها پرواز می‌کنند»**، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳۸۷، دوره ۴، شماره ۱۲، صص ۱۸۲-۱۶۳.
- راودراد، اعظم، احسان میرزاده، **نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته)**، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، ۱۳۹۶، شماره ۱ (پیاپی ۱۷)، صص ۷۷-۵۳.
- راودراد، اعظم، مجید سلیمانی، **بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه**، مجله جهانی رسانه، دوره پنجم، ۱۳۸۹، شماره ۲، پیاپی ۱۰، صص ۱۶-۱.
- زمانی، سیمین، نرگس نیکخواه قمصری، حسین بصیریان جهرمی، **نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «بانو»**، مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه، ۱۳۹۷، دوره اول، شماره ۲ (پیاپی ۲)، صص ۱۰۶-۸۹.
- سلطانی، سید علی‌اصغر، پویا مرشدی، **تعامل و تقابل گفتمانی نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «گوزنها»**، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳۹۶، سال سیزدهم، شماره ۴۸، صص ۱۹۷-۱۷۳.
- سلطانی، سید علی‌اصغر، فاطمه ظهرابی، **نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «سعادت آباد» ساخته مازیار میری**، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۳۹۵، دوره ۸، شماره ۲ (پیاپی ۱۶)، صص ۷۹-۵۳.

- سلطانی، سید علی اصغر، بنت‌الهدی بنایی، **سینمای ایران و بازنمایی عناصر دینی؛ تحلیل گفتمان فیلم «اخراجی‌ها ۲»**، معرفت فرهنگی اجتماعی، ۱۳۹۲، سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی ۱۴)، صص ۳۰-۵.
- شهباء، محمد، محسن غفوریان، علیرضا نیکخواه ابیانه، **رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم «یه حبه قند»**، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳۹۶، سال سیزدهم، شماره ۴۹، صص ۴۸-۱۳.
- صفوی، کوروش، **فردینان دو سوسور**. متن پژوهی ادبی، ۱۳۸۳، شماره ۷ پ یاپی(۲۲)، صص ۴۲-۲۴.
- عابدی جعفری، حسن و دیگران، **تحلیل مضمون و شبکه مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی**، اندیشه مدیریت راهبردی، ۱۳۹۰، سال پنجم، شماره دوم، پاییز و زمستان۱۳۹۰، شماره پیاپی ۱۰، صص **۱۹۸-۱۵۱**.
- فیسك، جان، **فرهنگ تلویزیون**، ترجمه مژگان برومند، ارغنون، ۱۳۸۰، شماره ۱۹، صص ۱۴۲-۱۲۵.
- کاظمی، فروغ، امینه سلمانی سیاه بلاش، **بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعة موردی فیلم جدایی نادر از سیمین**، جستارهای زبانی، ۱۳۹۵، دوره هفتم، شماره ۴ (پیاپی ۳۲)، صص ۲۳۳-۲۱۷.
- کوثری، مسعود، علی مؤمنی، **تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به وقت شام» با رویکرد وَن لیوون**، مطالعات فرهنگ ارتباطات، ۱۴۰۱، سال بیست و سوم، شماره ۶۰، صص ۱۲۴-۹۹.
- نادری، احمد، مجید سلیمانی ساسانی، علی اسکندری، **تحلیل بازنمایی روحانیت در سینمای ایران مطالعه موردی؛ تحلیل گفتمان فیلم «طلا و مس»**، مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۱۳۹۳، دوره سوم، شماره ۳ (پیاپی ۱۱)، صص ۵۱۲-۴۹۷.
- نقیب السادات، سیدرضا، **روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی**، مشرق موعود، ۱۳۹۱، سال ششم، شماره ۲۱، صص ۱۳۹-۱۱۱.
- نوایی، فرزاد، مهروش کاظمی شیشوان، اکرم حسینی، نگار نصیری، **بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی (نمونه موردی: فیلم «فروشنده»)**، باغ نظر، ۱۴۰۰، سال هجدهم، شماره ۱۰۰، صص ۲۰-۵.

ب- انگلیسی

1. Books

- Boyatzis, R. E. (1998), Transforming qualitative information: thematic analysis and code development, Sage.
- Hall, S (2003). Representation, London. SagePublication.
- King, N., & Horrocks, C. (2010), Interviews in qualitative research, London: Sage.
- Wight, Colin (2003), Agents, Structures and International Relations, Politics as Ontology, (Cambridge University Press)
- 2. Articles
- Braun, V. & Clarke, V. (2006), "Using thematic analysis in psychology", Qualitative Research in Psychology, Vol. 3, No. 2, Pp. 77-101, Pp. 77-101.
- Holloway, I. & Todres, L. (2003), "The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence", Qualitative Research, Vol. 3, No. 3, Pp. 345-357, Pp. 345-357.

دوفصلنامه حقوق هنر
سال اول / شماره اول / بهار ۱۴۰۳

Thematic Analysis of the Movie 'No Choice': A Constructivist Perspective

Gholamreza Haddad[1]

Abstract

Every cinematic work is a construct of the world it narrates. The narrated world is within a semantic structure that is constructed in a linguistic form and on rules and norms in connection with the social context, and by deconstructing its elements, one can arrive at an understanding and interpretation of it that is hidden in its form and appearance.

In the present research, attempts are made to study Reza Dormishian's movie "No choice" in a deconstructive narrative with a constructivist and symbolic framework, with the use of thematic analysis technique. The results of the research show that the most important themes around which the movie has found meaning are: "Human rights; lack and necessity", "woman and femininity", "social responsibility", "relativity of moral standards" and "pragmatism and flexibility in the action of an actor". "No choice" is a narrative of a structure in which fundamental human rights are violated systematically, and the actors' actions at the micro level do not appear to find the ability to prevent violence and impose it. In such a structure, the actors who seek resistance may be at odds with each other due to the lack of a common normative order. But at the same time, they share the common theme of deprivation of access to resources within dominant structures and face similar fates. At its core, the film is an admirable act of subjects -particularly women social activists- who, while adopting a selfless approach while accepting structural deprivations, seek to change rules and norms in order to achieve justice.

Keywords: "No choice", Meaning structures, constructivism, semiotics, human rights

1. Assistant Professor, Faculty of Law and Political Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
ghrhaddad@gmail.com