Sociology of Culture and Art Volume 8. Issue 3. Autumn 2026. P, 88 to 97

Research Paper

Discourse analysis of madness in Nasser Taghvaei's *Tranquility in the Presence of Others*

Faranak Abdi[1], Zeinab Saber*[2]
1. PH. D Candidate of Art Studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art university of Isfahan, Isfahan, Iran
2. Associate Professor. Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art university of Isfahan, Isfahan, Iran

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141405.1541

Received: June 1, 2024
Accepted: November 18, 2025
Available online: September 23, 2026

Abstract

Of the three films attributed to the initiators of the New Wave, the films "Cow" and "Peace in the Presence of Others," through their adapted scripts from the works of Gholamhossein Saedi and also the intellectual atmosphere of their directors, bring the discourse of madness to the fore, which also has a special relationship with the intellectual discourse of that era. The main question of this research is how is madness represented and constructed in the film "Peace in the Presence of Others," directed by Nasser Taghvaei? The necessity of the research is in terms of addressing the discourse of madness in a period of Iranian modernity experience when modernization is on the rise. This research has examined madness in this film by citing the discourse analysis of Laclau, Mouffe, and Foucault. The results of the research show that the discourse of madness prevailing over the middle class in this film is the product of an underdeveloped modernism lacking a democratic civil society, which is treated with a purely clinical and medicalized approach to its manifestations, and is a madness focused on destruction and stagnation that has not caused a disruption in the prevailing order and has not yet acquired its rebellious and revolutionary aspects in relation to politics. Also, in the discourse of this film, the psychiatrist subject and the medical system are represented in a very negative way as the so-called civil aspects of a political system lacking a civil society.

Keywords: Madness, discourse, *Tranquility in the Presence of Others*, Foucault, Laclau and Mouffe.

Abdi, F., Saber, Z. (2024). Discourse analysis of madness in Nasser Taghvaei's *Tranquility in the Presence of Others*. *Sociology of Culture and Art*, 8 (3), 88-97.

Corresponding author: Zeinab Saber
Address: Faculty of Handicrafts, Art university of Isfahan, Isfahan, Iran
Email: z.saber@aui.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

In the Iranian cinema, before the movement called the New Wave cinema, madness was portrayed in genres such as comedy and crime. Madness in such works was used as a method to make the audience laugh or as a context for crime; but in the films of the New Wave cinema, madness is represented in a different way. Tranquility in the Presence of Others, one of the first films of this wave, is directed by Naser Taqvai and is based on a short story by Gholam-Hossein Saedi. In this film, madness which borders on depression and also on anxiety, afflicts most of the major characters of the film.

2- Methods

To study how madness is represented and constructed in this film, we have made use of the discourse analysis method. The theoretical framework of this study consists of the discourse analysis of Foucault, Laclau and Mouffe because madness itself is a discursive construct. With this method of Foucault which is also found in Laclau's and Mouffe's works, we can conduct the discourse analysis of madness in this film. The discourse of madness represented in this film is in fact related to the macro-discourses of the period such as the political, social, psychological, and psychiatric discourses. Using discourse analysis, we can study a particular entanglement of knowledge and relations of power in these discourses and make an attempt to understand the categorization of madness and the subject of madness, the birth of the related institutions and the genesis of the social and cultural theories around them. Using the elements of Laclau's and Mouffe's discourse analysis such as the element, the aspect, the central signifier, the floating signifier, articulation, and the field of discursivity, we can analyze the film.

3- Findings

In the discourse analysis of madness in this film, we specifically encounter the representation of two mad characters: the colonel and the intellectual. These two characters are two subjects of the urban middle class who are constructed by the discourse of madness in this film and in fact emerge out of it. These subjects are different from Mashdi Hassan in The Cow or the mystical characters of Kimiavi's cinema. Especially in regard with the representation of the intellectual who is sent off to the madhouse, we do not witness a revolutionary madness which disrupts the rationality of the existing order; maybe this character later reappears in the post-revolutionary character Hamoon, but now he has recourse to mysticism. Therefore, the representation of the intellectual in this film is under the influence of the post-coup d'état hopelessness and inertia.

But frustration and anxiety overwhelm all the other characters and the whole film. Psychological crises and the lack of tranquility and composure are represented in the form of psychosis, depression, suicide, loneliness, hopelessness, anxiety and a lack of understanding others. Among the characters of the film, Manijeh is a subject that tolerates these anxieties and fears better than others. She, as a representative of the traditional discourse in this film, is an emotional haven for the mad men of the film. The discourse of madness which prevails over this film, as we have already mentioned, is related to macro-discourses. One of these discourses is the discourse of psychology and psychiatry. Saedi, in his interview in the Iranian Oral History Project at Harvard, states that in the academy the psychological crises and disorders are studied in a clinical and biochemical method, ignoring the social factors involved. The government too follows a development-oriented approach in the discourse of the social sciences. The rationality dominant in the government in the 40s which is trying to make itself hegemonic aims at the central signifier of modernization but in this process of modernization, there is an obvious lack of a civil society. Through the analysis of the dialogues and the presence of a SAVAK member, this lack and also the lack of freedom of speech is discussed.

4- Discussion & Conclusion

Psychosis, suicide, depression, loneliness, hopelessness, anxiety, alcoholism, the lack of understanding others, psychiatry and the madhouse are elements of this film which are portrayed in the context of urban life, the stifling political situation and the crisis of transition from the traditional life to a modernity in which the democratic civil society has no place. The elements of this situation are the lack of understanding others, the desperation and hopelessness born out of the 1953 coup d'état and the absence of a civil society, the dysfunctionality of the health care system, and a clinical approach to mental crises. These elements are the floating signifiers which articulate and construct the body of the discourse of this film around its central signifier, that is, frustration and anxiety. The discourse to which the psychiatrist and the doctor of this film belong, according to Laclau and Mouffe, is an objective discourse which defines "subjection" to the prevailing rationality as commonsensical and natural and its rejection as madness. Therefore, in this film, madness is related more to politics than to psychic complexities. Accordingly, the psychiatrist and the institution of the medical system as a modern subject and a modern institution and also the civil aspects of a system which is bereft of a civil society are represented in absolutely negative terms.

That is why madness in this film is represented in conjunction with the political and social issues, the

products of a dysfunctional structure in which the capacity to understand others is paralyzed due to the lack of a civil society and the absence of the possibility of dialogue. But the field of madness is the anxiety and the lack of tranquility which seriously disrupts the existing order but does not lead to a revolutionary and structural transformation, because the radical and rebellious elements which intend to go beyond the existing order are not present in the film. As we see in the final scene of the film, the film implicitly refers to a resort to the tradition simply as a way of tranquility unto death.

5- Funding:
There is no funding support.

6- Authors' Contributions:
This essay is extracted from the PhD dissertation titled "The Analysis of the Discourse of Madness in the Iranian Art from the Second Pahlavi Era to the Beginning of the Reform State in the Islamic Republic". The first author is the PhD student and the author of the dissertation, and the second author is the supervisor of the dissertation.

7- Conflict of Interests
Authors declared no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره هشتم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۵، صفحات ۸۸–۹۷

مقاله پژوهشی

تحلیل گفتمان جنون در سینمای ناصر تقوایی (مورد مطالعه: آرامش در حضور دیگران)

فرانک عبدی[۱]، زینب صابر[۲*]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنرهای عالی و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

۲. دانشیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141405.1541

تاریخ دریافت: ۱۲ خرداد ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲۷ آبان ۱۴۰۴

انتشار آنلاین: ۱ مهر ۱۴۰۵

چکیده

از سه فیلم منتسب به آغازگران موج نو، فیلم‌های *گاو* و *آرامش در حضور دیگران*، به واسطهٔ فیلمنامه‌های اقتباسی خود از آثار غلامحسین ساعدی و همچنین فضای فکری کارگردانان‌شان، گفتمان جنونی را به منصهٔ ظهور می‌رسانند که نسبت ویژه‌ای نیز با گفتمان روشنفکری آن دوران دارد. پرسش اصلی این پژوهش این است که بازنمایی و برساخت جنون در فیلم «آرامش در حضور دیگران» به کارگردانی ناصر تقوایی چگونه است؟ ضرورت تحقیق از حیث پرداختن به گفتمان جنون در دورانی از تجربهٔ مدرنیته ایرانی است که مدرنیزاسیون روندی صعودی دارد. این پژوهش با استناد به تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه و فوکو به بررسی جنون در این فیلم پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که گفتمان جنون حاکم بر طبقهٔ متوسط در این فیلم، محصول نوعی مدرنیسم توسعه‌نیافتهٔ فاقد جامعهٔ مدنی دموکراتیک بوده که برخوردی صرفاً کلینیکال و طبی‌سازی شده با مظاهر آن صورت می‌گیرد و جنونی معطوف به ویرانی و خمودگی است که سبب‌ساز اختلال در نظم حاکم نشده و هنوز سویه‌های عصیانگر و انقلابی خود را در نسبت با امر سیاسی کسب نکرده است. هم‌چنین در گفتمان این فیلم سوژه روانپزشک و نظام پزشکی به عنوان وجوه به اصطلاح مدنی یک نظام سیاسی فاقد جامعهٔ مدنی به صورتی بسیار منفی بازنمایی شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: جنون، گفتمان، فیلم آرامش در حضور دیگران، فوکو، لاکلا و موف

استناد: عبدی، فرانک؛ صابر، زینب (۱۴۰۵). تحلیل گفتمان جنون در سینمای ناصر تقوایی (مورد مطالعه: آرامش در حضور دیگران). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۳)، ۸۸–۹۷.

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری فرانک عبدی باعنوان «تحلیل گفتمان جنون در هنر ایران از پهلوی دوم تا آغاز دولت اصلاحات جمهوری اسلامی»، با راهنمایی دکتر زینب صابر در دانشگاه هنر اصفهان است.

* **نویسنده مسئول:** زینب صابر

نشانی: دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

پست الکترونیکی: z.saber@aui.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

جنون[۱] مفهومی است که برساختی گفتمانی دارد و در کتاب «تاریخ جنون»، میشل فوکو[۲] نشان می‌دهد که جنون در نسبت با گفتمان‌های زمانه و معیارهای آن سنجیده می‌شود. چنان‌که در تاریخ فرهنگ و ادبیات ایران، تلقی عارفانه از جنون، در کنار تلقیِ وجهی از درایت در امثال بهلول، همواره حضور داشته و ستایش شده است. اما همگام با تجربهٔ مدرنیته در ایران، نویسندگان و هنرمندانی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند که جنون این بار، در تخطی از امور و عقاید پذیرفته‌شدهٔ گذشته و عقلانیت حاکم، چه در آثار و چه به صورت کلی در حیات ادبی و هنری ایشان جلوه می‌کند که اولین و سرنمون آنها صادق هدایت است. بازنمایی جنون اما به انحاء مختلف به سینمای ایران نیز راه باز می‌کند و برای اولین بار در ژانرهای کمدی و جنایی به چشم می‌خورد. چنان‌که در فیلم «طوفان در شهر ما» (۱۳۳۷) به کارگردانی ساموئل خاچیکیان[۳] با آن مواجه می‌شویم. در این فیلم مرد دیوانه‌ای که از تیمارستان گریخته به واسطهٔ نیت پاک خود با جوان به اصطلاح ژیگولویی درگیر شده و عامل قتل او می‌شود. در این فیلم و دیگر فیلم‌هایِ تا پیش از ظهور سینمای منتسب به موج نو[۴]، به نظر می‌رسد جنون و سوژهٔ مجنون بارها بستری برای جنایت می‌شوند. اما در سینمای منتسب به موج نو نیز گفتمانی حول مضمون جنون شکل می‌گیرد که بازنمایی آن، این بار در ژانر درام دیده می‌شود و *آرامش در حضور دیگران* یکی از آنهاست. ناصر تقوایی در سال ۱۳۴۷ با نوشتن فیلمنامه‌ای اقتباسی از داستان *آرامش در حضور دیگران*، پروژهٔ ساخت این فیلم را آغاز می‌کند. این داستان در کتاب مجموعهٔ داستانی *واهمه‌های بی‌نام و نشان* غلامحسین ساعدی[۵] در سال ۱۳۴۶ چاپ شده است. البته پیش از ساخت این فیلم، تقوایی و ساعدی، تجربهٔ مشترکی در مونوگرافی خاصی از جنوب کشور نیز دارند که اتفاقاً جنون مهم‌ترین عنصر آن است و به خلق کتاب *اهل هوا* از ساعدی و مستند *زار* از تقوایی می‌انجامد. پرسش اصلی این پژوهش اما این است که بازنمایی و برساخت جنون در فیلم آرامش در حضور دیگران به کارگردانی ناصر تقوایی چگونه است؟ هدف ما شناخت نحوهٔ بازنمایی جنون در این اثر است که به واسطهٔ تحلیل گفتمان[۶] لاکلا و موف[۷] و فوکو به آن می‌پردازیم که البته از آنجا که آرای فوکو در آرای تحلیل گفتمانی لاکلا و موف امتداد یافته است این امکان برای ما فراهم است. در واقع چنانکه یورگنسن و فیلیپس در کتاب *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* بیان کرده‌اند می‌توانیم با تلفیق عناصر متعلق به دیدگاه‌های مختلف تحلیل گفتمان، بستهٔ تحلیل گفتمان خاص خود را به وجود بیاوریم (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲: ۲۱).

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

در بخش پیشینه تجربی، برخی از پژوهش‌های انجام شده حول فیلم *آرامش در حضور دیگران* که به گونه‌ای با مسئلهٔ پژوهش حاضر نیز درگیر هستند، مرور شده‌اند. بیرامی (۱۳۹۴): در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان *نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته شده بر اساس داستان‌های غلامحسین ساعدی*، با تحلیل نشانه‌شناسانهٔ سه فیلم که برگرفته از آثار ساعدی هستند و یکی از آنها *آرامش در حضور دیگران* است، به بررسی رابطهٔ اندیشهٔ نویسنده و کارگردان در ساخت فیلم می‌پردازد و در واقع پرسش اصلی او این است که تفکر ساعدی چه تأثیری بر نحوهٔ بیان بصری این کارگردان‌ها از جمله تقوایی گذاشته است که در نهایت به این نتیجه رسیده که جهان‌بینی پنهان موجود در داستانها، هم‌راستا با تفکر سینماگر بوده که حاکی از زبان مشترک روشنفکران آن دوران است. حبیبی(۱۳۹۵): در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان *بررسی کارکرد عنصر جنون و بازتاب آن در آثار ساعدی با خوانشی فوکویی* کوشیده به بررسی مفهوم جنون در آثار غلامحسین ساعدی و ارتباط آن با مقولهٔ گفتمان و قدرت در آرای فوکو بپردازد. سیّدان(۱۳۹۵) در مقالهٔ خود با عنوان *شخصیّت‌های روان‌رنجور و روان‌پریش در داستان‌های غلامحسین ساعدی* به معرفی این شخصیت‌ها و علل این اختلالات در آنها می‌پردازد. طبق نتیجه‌گیری این مقاله مسائل و مشکلات اجتماعی، مهم‌ترین عامل بروز مشکلات روان‌شناختی در شخصیت‌های داستان‌های ساعدی هستند.

کبریایی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان *مدرنیزاسیون، و بحران هویتی شخصیت زن در آثار ناصر تقوایی* با روشی توصیفی – تحلیلی، به بررسی تصویر زن، به عنوان یکی از مهم‌ترین چالش‌های میان سنت و مدرنیته در سینما، در فیلم‌های تقوایی پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که ناصر تقوایی جایگاه ویژه‌ای در تصویر نمودن بحران هویتی دوران مدرنیزاسیون دارد. محمدی و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ خود با عنوان *غلامحسین ساعدی و جایگاه او در سینمای ایران* به این نتیجه رسیده‌اند که در دوران پهلوی دوم، تحولی که

[1] madness
[2] Michel Foucault

[۳] از اولین کارگردانان ایرانی که به او عنوان «استاد دلهره و وحشت» سینمای ایران هم داده شده است.
[۴] سینمایی در ایران که گفته می‌شود در مخالف‌خوانی با جریان فیلمفارسی به وجود آمده است.
[۵] نویسنده، نمایشنامه‌نویس، روانپزشک و روشنفکر ایرانی که از سردمداران تشکیل کانون نویسندگان ایران هم بوده است.

[6] discourse analysis
[7] Ernesto Laclau and Chantal Mouffe

در سینمای ایران رخ داده تا حد زیادی مرهون ارتباط سینماگران ایرانی با ادبیات داستانی بوده است و در این میان *آرامش در حضور دیگران*، برشی روانکاوانه به زندگی نابسامان عوامل کودتای سال ۱۳۳۲ دارد. پژوهش حاضر، به تحلیل سینمای تقوایی به طور کلی، جایگاه زنان در سینمای او به طور خاص و تحلیل عناصر متنی آثار غلامحسین ساعدی نمی‌پردازد، بلکه به طور ویژه با روش تحلیل گفتمان، برساخت و بازنمایی جنون در فیلم *آرامش در حضور دیگران* را بررسی خواهد کرد. اهمیت نقش ساعدی به عنوان نویسندهٔ مطرح و روشنفکر آن دوران و تأثیرگذاری‌اش بر سینمای موج نو و البته روانپزشک بودن او اما مسأله‌ای است که به طور ویژه به آن پرداخته خواهد شد. در زمینهٔ پرداختن به مسئلهٔ جنون در سینمای ایران نیز می‌توان به مقالهٔ سعید زیدآبادی‌نژاد باعنوان «جنون، مقاومت و سینمای ایران» (۲۰۱۲) اشاره کرد. این مقاله به بررسی چگونگی استفاده از مفهوم جنون به عنوان یک ابزار مقاومت در سینمای ایران می‌پردازد. او در این مقاله به فیلم‌هایی اشاره می‌کند که در آن‌ها شخصیت‌های دیوانه با رفتارهای خلاقانه و غیرعادی خود به نوعی از واقعیت‌های اجتماعی جدا شده‌اند و از این طریق می‌توانند به نقد اجتماعی و بیان نارضایتی‌ها بپردازند. در این پژوهش اما از سینمای پیش از انقلاب ایران تنها به فیلم *گاو* پرداخته شده است.

۲-۲: ملاحظات نظری

ادبیات نظری پژوهش حاضر استوار بر مفهوم جنون است. بی‌ثباتی و بلاتکلیفی دربارهٔ تعریف جنون در زمینهٔ پزشکی اما چندین دهه است که به واسطهٔ آراء نسل جدیدی از متفکران و حتی روانپزشکان تشدید هم شده است. روانپزشکی مدرن در فاصلهٔ زوال طب قدیم تا طرح نظریات پساساختارگرایانه دربارهٔ جنون سعی داشت با نگاهی تجربه‌گرایانه تعریفی مشخص و متعین از بیماری روانی ارائه دهد. اما طی پنجاه سال اخیر، تردیدهای بیان شده از سوی کسانی مثل میشل فوکو و تامس ساس پاسخ به پرسش از چیستی جنون را در حالتی معلق و غیرقطعی قرار داده است. از نظر فوکو تاریخ جنون بیان سرگذشت طبیعی یک بیماری نیست بلکه باید روایتی از مسئلهٔ کنترل، دانش و قدرت باشد (کریمی، ۱۳۹۹ :۲۶۱). در واقع جنون، واژه‌ای با اعتباری نسبی است که در این پژوهش هم این مفهوم نه از منظر روان‌شناسانه بلکه از منظر گفتمانی بررسی می‌شود.

۳- روش پژوهش

بستهٔ تحلیل گفتمانی فوکویی و لاکلا و موف

علت انتخاب روش تحلیل گفتمان این است که پژوهش حاضر سعی در تحلیل روانشناختی جنون و سوژهٔ مجنون در آثار هنری ندارد. چنان‌که فوکو در *تاریخ جنون* نیز به مسائل کنترل، دانش و قدرت اشاره می‌کند و به بررسی انواع بیماری‌های روانی از منظر روانپزشکی و روانشناسی نمی‌پردازد. «برای گفتمان و تحلیل گفتمان دو بعد نظری و روشی می‌توان قائل شد» (زائری و محمدی، ۱۳۹۹: ۱۱۰). در این راستا پس از تعریف گفتمان، روش تحلیل گفتمان که در اینجا بسته‌ای شامل دو روش فوکو و لاکلا و موف است، شرح داده می‌شود.

گفتمان: «شکل خاصی از زبان است که با قواعد خاصش و نهادهایی که در درون آن گفتمان تولید و منتشر می‌شود» (نید، ۱۹۹۸: ۴). و همچنین، سوژه‌های خود را تولید می‌کند (رز، ۱۳۹۴: ۲۵۷). صورت‌بندی گفتمانی[1] که از اصطلاحات فوکو است، شیوه‌ای است که معناها ، در یک گفتمان خاص بهم مرتبط می‌شوند (همان: ۲۵۷). فوکو در آثار تبارشناسانه‌اش نظریه‌ای در باب قدرت/دانش نیز ارائه می‌کند و به جای به شمار آوردن کنشگران و ساختارها به عنوان مقولات اصلی، بر قدرت تأکید می‌کند؛ قدرتی که در میان پرکتیس‌های اجتماعی مختلف پخش شده و صرفاً سرکوبگر و بازدارنده نیست (کولین، ۱۹۸۰: ۱۱۹). قدرت در دیدگاه فوکو دارای مفهومی پساساختارگرایانه است که به واسطهٔ آن انسان تبدیل به سوژه می‌شود. از دیدگاه او، ابژه و سوژه شدن انسان مدرن، تابعی از روابط قدرت است (جوکاری و حسام‌پور، ۱۴۰۱: ۳۲). فوکو اصرار داشت دانش و قدرت، درهم تنیده می‌شوند، نه فقط به این علت که تمام دانش‌ها گفتمانی هستند و تمامی گفتمان‌ها از طریق قدرت، ساختار می‌یابند، بلکه به این دلیل نیز که قدرتمندترین گفتمان‌ها ، متکی به مفروض‌ها و ادعاهایی‌اند که دانش آن‌ها حقیقی است؛ زمینه‌های خاصی که براساس آن، ادعای حقیقت می‌شود – و این زمینه‌ها به صورت تاریخی تغییر می‌کنند– و چیزی را تشکیل می‌دهد که فوکو آن را «رژیم حقیقت[2]» می‌نامد. «رژیم حقیقت» یا «دعاوی حقیقت» شامل طرح و برساختن ادعاهای مربوط به حقیقت می‌باشد که در دل تقاطع و فصل مشترک دانش/قدرت نهفته است. یعنی هر گفتمان سعی دارد تا آنچه خود منظور دارد را به مثابه حقیقت مطلق جلوه دهد و برای این کار به نظام دانش/قدرتِ خاصِ خود تکیه می‌کند (رز، ۱۳۹۴: ۲۶۱–۲۵۹). در این میان«گفتمان حاکم[3]» اما«گفتمان/هایی است که توسط نهادهای حکومتی اعمال و برساخته می‌شود و این گفتمان‌ها منویات حکومت‌ها را با تکیه بر نظام قدرت/دانش خویش و به کمک نهادها،

[1] discourse formulation
[2] *Regime* of *truth*
[3] center discourse

تکنولوژی‌ها و آپاراتوس[1]هایشان دنبال می‌کنند» (سهیلی، ۱۴۰۱: ۴۰). در تحقیق حاضر نیز ما درگفتمان جنون با سوژه‌های برساخت شده در آن، نهاد روانپزشکی و دانش روانشناسی و البته تقاطع این گفتمان با گفتمان‌های دیگر سر و کار داریم. تحلیل گفتمان رویکردی است که متن را که در اینجا اثر سینمایی است به عنوان محصول جوامع و در پیوند با بافت‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن مطالعه می‌کند و استفاده از مفاهیم لاکلا و موف اما به تحلیل دقیق‌تر فیلم کمک خواهد کرد.

نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف با رویکردی پساساختارگرایانه به مقولهٔ گفتمان و در راستای فهم امر اجتماعی به عنوان برساختی اجتماعی مطرح شده است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲: ۵۵-۵۳). ایدهٔ کلی نظریهٔ لاکلا و موف را این نظریه می‌دانند که معانی هیچگاه نمی‌توانند برای همیشه تثبیت شوند و این امر راه را برای جدال بر سر تعاریف جامعه و هویت باز می‌گذارد. لاکلا و موف نگرشی منفی به ایدئولوژی ندارند، بلکه آن را گستر نامحدودی می‌دانند که جامعه را بدون آن نمی‌توان تصور کرد. آنها می‌کوشند با پیوند ایدئولوژی و عینیت نظریات خود را از نگرش‌های سنتی جدا کنند. آنها در توضیح مفهوم گفتمان، گفتمان‌های عینی را مطرح می‌کنند. گفتمان‌هایی که طبیعی و عینی جلوه می‌کنند و امکان جایگزینی را تقریباً از بین می‌برند. این گفتمان‌ها کنش‌های اجتماعی را بدیهی و طبیعی جلوه می‌دهند(همان : ۶۶-۶۷). نظریه گفتمان لاکلا و موف متشکل از تعداد زیادی مفاهیم مرتبط با یکدیگر است که علاوه بر استحکام بخشیدن به «نظریه معنایی» گفتمان، درک «نظریه اجتماعی» و کاربرد آن را نیز سهل می‌کنند و از این میان برخی از مفاهیم اصلی در نظریه معنایی گفتمان لاکلا و موف، ابزارهای کاربردی در تحلیل گفتمان جنون در فیلم آرامش در حضور دیگران خواهند بود. این مفاهیم عبارتند از:

- عنصر[2] : به نشانه‌هایی که درون یک گفتمان جای نگرفته و چندمعنایی هستند، یعنی معنایشان هنوز تثبیت نشده، عنصر می‌گویند. یک گفتمان قصد دارد با کاستن چندمعنایی عناصر به وضعیت معنایی ثابت، آنها را به بُعد[3] یا وقته(نشانه‌های یک گفتمان که معنایشان مبتنی بر تفاوت‌هایشان تثبیت شده؛ انسداد یا توقف رخ داده) تبدیل کند (لاکلا و موف، ۱۴۰۰).

- گره‌گاه- دال مرکزی[4]: در هر گفتمان، مفصلبندی نشانه‌ها حول یک گره‌گاه سامان می‌یابد، نشانه ممتازی که سایر نشانه‌ها پیرامون آن منظم شده و از طریق زنجیره هم‌ارزی و تفاوت، معنای خود را اخذ می‌کند یعنی دال مرکزی به تنهایی از معنا تهی است(همان). مفصل‌بندی[5]: تلفیق عناصر، نمادها، اشخاص، واژه‌ها، رویدادها، فنون و ...که به طور طبیعی در کنار هم نبوده و با قرار گرفتن در مجموعه جدید و زمینه‌ای مشترک، معنا و هویتی تازه می‌یابند (همان، ۱۷۲-۱۷۱).

- میدان گفتمان[6](حوزه گفتمان‌گونگی): معناهای مختلف در گفتمان‌های مشخص با هدف خلق یک معنای واحد طرد می‌شوند و به صورت مازاد معنا در میدان گفتمان جای می‌گیرند. درواقع هر گفتمان بر اساس رابطه‌اش با آنچه از طریق مفصلبندی طرد شده یعنی میدان گفتمان ساخته می‌شود (همان، ۱۴۰۰: ۱۸۵).

- دال سیال: دال شناور، دارای مدلول‌های متعدد است که هر گفتمان بر پایه نظام معنایی خود به دنبال الحاق مدلول خویش به آن و به حاشیه راندن دیگر مدلول‌هاست؛ لذا به منازعه‌ای بین گفتمان‌های مختلف برای تثبیت معنا تعلق دارد(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲: ۶۰).

- بست[7] : گفتمان تلاش می‌کند عنصرها را با کاستن از حالت چندمعنایی‌شان به وضعیتی که معنای ثابتی داشته باشند، به بُعد بدل کند. به زبان نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف، گفتمان یک بست ایجاد می‌کند، یک توقف موقت در نوسان معنای نشانه‌ها (همان: ۵۹).

در واقع با استفاده از این مفاهیم می‌توانیم دقیق‌تر به تحلیل یک اثر سینمایی بپردازیم که گفتمانی خاص در آن وجود دارد. چرا که علاوه بر شناخت سوژه‌های برساخت شده و نهادها و دانش/قدرت جاری در آن، با تشخیص عناصر، دال مرکزی و ... درآن می‌توانیم به طور دقیق‌تری به شناخت این گفتمان در اثر بپردازیم. در این راستا ابتدا به سراغ بررسی زمینه‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در دههٔ ۴۰ شمسی خواهیم رفت تا ضمن کشف و درک فضای گفتمانی آن دوره، نسبت این گفتمان‌ها با یکدیگر را مشخص نماییم. سپس با تحلیل گفتمان فوکویی چگونگی تولید نوع خاصی از «دانش» و روابط «قدرت» را در این گفتمان‌ها بررسی خواهیم کرد تا با شناسایی «رژیم‌های حقیقت»شان بتوانیم به فهم مناسبی از مقوله‌بندی شدن جنون و سوژ مجنون، پیدایش نهادهای مرتبط و شیوهٔ پیدایش نظریه های اجتماعی و فرهنگی حول آن، دست یابیم و در نهایت به تحلیل گفتمان جنون با استناد به تئوری لاکلا و موف، در فیلم *آرامش در حضور دیگران* خواهیم پرداخت. با توجه به کاربرد روش لاکلا و موف در این بسته گفتمانی می‌توانیم به این پرسش و پاسخ‌ها در روند تحلیل فیلم بپردازیم: فیلم موردنظر به

[1] آپاراتوس‌های نهادی، اشکالی از دانش/قدرت هستند که نهادهایی را ایجاد می‌کنند.

[2] element
[3] moment
[4] nodal point
[5] articulation
[6] field of discoursivity
[7] clouser

چه جنبه‌هایی از جنون معنا می‌دهد؟ (ابعاد گفتمان چگونه مفصل‌بندی می‌شود؟). روش فیلم برای نسبت دادن معنا به جنون چیست؟(چه عناصری بست داده می‌شوند؟) و چه معناهایی توسط گفتمان طرد می‌شوند؟

۵- تحلیل یافته‌ها

اوضاع سیاسی و اجتماعی در دهۀ ۴۰ هجری شمسی

محمدرضا شاه از دهۀ ۴۰، مسیر مدرنیزاسیون رضا شاهی را ادامه داد و به واسطۀ حمایت آمریکا و به پشتوانۀ درآمدهای نفتی در این دوره، دست به یک رشته از اصلاحات زد که به عنوان انقلاب سفید یا انقلاب شاه و مردم مطرح شدند که از جمله مهمترین آنها اصلاحات ارضی و لغو رژیم ارباب و رعیتی، رشد صنعت و دادن حق رأی به زنان بود. اصلاحات ارضی اما به علت نبودن زیرساخت‌ها و پیش‌زمینه‌های لازم، سبب‌ساز سیل مهاجرت از روستا به شهر، حاشیه‌نشینی و انواع آشفتگی‌های اجتماعی شد و از این دوران است که مسئلۀ بحران هویتی نیز بسیار پررنگ می‌شود.«آنچه که در ایران در دوران مدرن رخ داد نه طی کردن مرحله به مرحله مراحل مدرنیته بلکه طی کردن یکباره آن یا همان مدرنیزاسیون بود. این جهش ناگهانی از جامعۀ سنتی به جامعۀ به ظاهر مدرن تبدیل به چالش بزرگ هویتی در ایران شد که آثار آن حتی تا به امروز نیز باقی مانده است(کبریایی، ۱۳۹۹: ۴۲). البته در کنار بحران‌های هویتیِ مرتبط با مهاجرت از شهر به روستا و تشدید شکاف میان سنت و مدرنیته، مدرنیزاسیون ناقص و سیاست‌های توسعه‌محور محمدرضا شاه که با افزایش درآمد نفت عجین شده بود برای طبقه متوسط شهری نیز به انحاء دیگر بحران‌آمیز می‌شود. «طبقۀ متوسط جدید شامل کارمندان دیوان‌سالاری، دانشجویان و متخصصان(یقه سفیدها) و افرادی می‌گشت که عمدتاً محصول فرآیند مدرنیزاسیون عصر پهلوی بودند. این طبقه که محمل اصلی ایدئولوژی‌هایی چون سکولاریسم، لیبرالیسم و مدرنیسم بود، در ادارۀ امور کشور نقش عمده‌ای داشتند و اکثراً صاحب تحصیلات به سبک جدید بودند» (بهنام، ۱۳۷۵: ۱۶۹). بخشی از این طبقه که قشر روشنفکر اجتماع را در برمی‌گیرد و ریشه در گفتمان‌های تجددخواه و مدرنی دارد که از دوران مشروطه سر بر آورده‌اند، در شهرهای بزرگ خواستار ساختارِ سیاسی دموکراتیک و آزادی بیانی است که با سرکوب مواجه و از این دوران هرچه بیشتر دچار بحران می‌شود؛ به ویژه که تجربۀ تلخ و سیاه کودتا را نیز از سر گذرانده است. در واقع گفتمان پهلوی دوم با دال مرکزی مدرنیزاسیون توسعه‌محور در دهه ۴۰ در قالب گفتمان حاکمی رخ می‌نماید که به واسطۀ جلوگیری از آزادی‌های سیاسی و عدم وجود جامعۀ مدنی، ارتباط ارگانیکی با اقشار مختلف هم ندارد که این فقدان جامعۀ مدنی همچنین سبب عدم درک و ارتباط با دیگریِ آحاد جامعه نیز می‌شود. این گفتمان حاکم با به کارگیری دستگاه سرکوب و دستگاه‌های ایدئولوژیک خود، سعی می‌کند به سرکوب گفتمان‌های حاشیه‌ای پرداخته، گفتمان خود را هژمونیک و اینگونه عقلانیت حاکم بر آن دوره را تعریف کند. باید توجه کرد که در طی چنین فرآیندی است که گفتمان‌های رقیب و مخالف، هرچند مدرن و تجددخواه، دیگری‌سازی و واسازی شده و در تقابل با عقلانیت حاکم قرار می‌گیرند. چنین چیزی را پیش از این دوران نیز در تاریخ ایران می‌توان رصد کرد. برای مثال در کتاب «مصدق، سالهای مبارزه و مقاومت» اشاره می‌شود که مخالفان و دشمنان وی که چهره‌ای محبوب و مردمی بود و برای استقلال ملی ایران می‌کوشید، «او را مبتلا به جنون و سیفلیتیک می‌خواندند» (نجاتی، ۱۳۷۸: ۲۶۵).

شاید بتوان گفت از دهۀ ۴۰ است که به طور ویژه گفتمان جنون در ادبیات روشنفکری شکل می‌گیرد، ادبیاتی که در اوج شکوفایی خود نیز است. چنانکه بارها و بارها با مضمون جنون، فضای جنون‌آمیز و سوژۀ مجنون در آثار متعددی از غلامحسین ساعدی، سفر شبِ بهمن شعله‌ور، شازده احتجابِ هوشنگ گلشیری، ملکوتِ بهرام صادقی و ... برخورد می‌کنیم. تبار چنین مضمون و سوژه‌ای در حیات ادبی صادق هدایت و آثار او بالاخص سه اثر *بوف کور*، *زنده‌به‌گور* و *سه قطره خون* قابل ردیابی است و در واقع از همان زمان و دوران رضاشاهی است که ما با نسبت جنون و گفتمان مدرنیسم توسعه‌نیافته مواجه می‌شویم، مدرنیسمی که با ارکان احترام به حقوق فردی و آزادی بیان نسبتی ندارد. چنانکه یوسف اسحاقپور در کتاب *بر مزار هدایت* با همین رویکرد، کتاب *بوف کور*، جنون مسلط بر آن، جنونی که هدایت محکوم به آن بود و خودکشی او را محصول گفتمان مدرنیسم توسعه‌نیافته می‌داند. «رضا شاه دولت ملی، دستگاه حقوقی و نظم ایجاد کرد، البته در قالب شرقی یک استبداد روشن. اما آنچه تحقق نیافت آزادی بود و کار صادق هدایت به قول شاهرخ مسکوب از عوارض همین شکست در تحقق آزادی بود» (اسحاق‌پور، ۱۳۷۳: ۴۲۱).

گفتمان روانپزشکی و روانشناسی از دوران رضاشاهی تا دهه ٤٠ هجری شمسی

با ورود مدرنیته و حضورگفتمان تجددخواه از دوران پهلوی، رشته‌های دانشگاهی و نهادهایی پا به عرصۀ وجود می‌گذارند که پیش از آن وجود خارجی نداشتند. در همین راستا هم روانپزشکی به عنوان یک دانش گفتمانی یا رژیم حقیقت در رابطه با رویکرد به جنون، به عنوان اختلال یا بیماری، پا به عرصۀ وجود می‌گذارد و هم نهاد تیمارستان در نسبت با گفتمان جنون شکل می‌گیرد. ناگفته نماند که از همین دوران

است که بسیاری از مخالفان رضاشاهی از جمله دو شاعر یعنی نسیم شمال و یحیی ریحان با انگ جنون راهی دارالمجانین و تیمارستان می‌شوند. برای نسیم شمال _از شعرای بزرگ مشروطه– این دارالمجانین، زندان و در نهایت محل مرگ او می‌شود. چنین رویه‌ای از حیث مجنون‌انگاری مخالفان و همچنین شرایط اسفبار نگه‌داری بیماران روانی به طور کلی حتی تا دوران پهلوی دوم نیز ادامه می‌یابد. هدایت‌الله حکیم‌اللهی در کتاب *با من به دارالمجانین بیایید* (۱۳۲۶) به طور ویژه به این مسائل پرداخته است. از دهۀ ۴۰ اما به طور ویژه با ظهور بیمارستانهای روانی نوین و هم‌چنین تأسیس دورۀ کارشناسی روان‌شناسی و «مؤسسۀ مطالعات و تحقیقات اجتماعی» مواجه می‌شویم. ابراهیم توفیق و همکارانش(۱۳۹۸) در کتاب *برآمدن ژانر خلقیات در ایران*، تأسیس این رشته و نهاد را برآمده از ایدۀ توسعه‌ای می‌دانند که هدف از پایه‌گذاری آنها، شناسایی و آسیب‌شناسی کردار و رفتار ایرانیان برای مشاوره به کارگزاران توسعه بوده است. این موسسه را می‌توان همچون آپاراتوسی نهادی در نظر گرفت و در واقع می‌توان گفت نظام دانش/قدرت برآمده از این گفتمان توسعه‌محور استوار بر ایدئولوژی‌های حکومتی بوده است و به نظر می‌رسد گفتمان حاکم رژیم پهلوی از رژیم حقیقت روانپزشکی و روانشناسی، نوعی خوانش صرفاً بیولوژیک و لیبرالیستی از این علوم در سطح گفتمانی را دنبال می‌کند. چنانکه غلامحسین ساعدی در مصاحبۀ خود در« تاریخ شفاهی ایران در دانشگاه هاروارد» (۱۹۸۴) بیان می‌کند که در زمان تدریس او در دانشگاه در دهۀ۴۰ شمسی این گفتمان در حوزۀ دانشگاهی مسلط بوده است که قضایای روانی و اختلالات آن را بیشتر به صورت بیوشیمیک رصد کنند، در صورتی که تأثیر فاکتورهای اجتماعی بر اختلالات و بیماری‌های روانی، برای شخص او بسیار مهم بوده و سعی در پررنگ کردن این مسئله برای دانشجویان خود داشته است، چنانکه این شائبه ایجاد می‌شود که او با این کار قصد تبلیغ مکتب مارکسیسم را دارد. اما در اینجا به بحث مهم دیگری هم باید پرداخت، سیامک مهاجری (۱۴۰۱) در کتاب *۱۳۴۸: سخنی پیرامون انقلاب ۵۷ از گذرگاه ادبیات* اشاره می‌کند که در پروژۀ توفیق و همکارانش، به جایگاه نهاد ادبیات به عنوان یکی از نمودهای اقتدار اجتماعی بی‌توجهی شده است. «جامعه‌شناسی اگر در سخن سیاست‌گذار فراخوانده می‌شد تا رفتار ایرانیان را شناسایی و آسیب‌شناسی کند، در سخن ادبیات دستاویزی بود که می‌توانست منبع الهام سوژۀ خودبنیاد را به سخن درآورد و منکشف کند. از این رو، از منظر ادبیات، جامعه‌شناسی مأموریتی دیگر داشت؛ مأموریتی که پیشتر با تک‌نگاری‌های امثال آل‌احمد آغاز شده و به روایت داستان‌ها و رمان‌های فارسی سرایت کرده بود. به طبع چنین نسبتی بین ادبیات و روان‌شناسی هم می‌توانست شکل بگیرد» (مهاجری، ۱۴۰۱: ۸۱–۸۰) و ما با مواجهۀ این‌چنینی گفتمان ادبیات با گفتمان‌های جامعه‌شناسی و روان‌شناسی در آثار ساعدی به عنوان نویسنده روبه‌رو هستیم. چنانکه مباحث روانشناسی و روانکاوی در ساز و کاری مخالف‌خوان با وضعیت حاکم در گفتمان ادبیات نیز مفصل‌بندی می‌شوند. به طور عمده شخصیت‌های آثار او به دو دستۀ روان‌رنجور و روان‌پریش تقسیم می‌شوند. روان‌رنجوری شامل حالاتی چون یأس و افسردگی بوده و روان‌پریشی مجموعه‌ای از اختلالات روانی‌ای است که به موجب آن ارتباط فرد مبتلا با واقعیت قطع می‌شود (سیّدان، ۱۳۹۶: ۱۷۲–۱۷۱). پرداختن به این اختلالات و عناصر روانشناختی در آثار ساعدی از یک جهت نمایش بروز مشکلات روانشناختی‌ای است که ریشه در مسائل اجتماعی و سیاسی دارد، چنان‌که بازنمایی نگرش و رویکرد او در دوران تحصیل و تدریسش نیز است. از طرف دیگر در برخی آثار او این عوامل روانشناختی به عنوان گونه‌ای مقاومت و اعتراض در برابر عقلانیت حاکم و به صورتی استعاری در مواجهه با سانسور جلوه‌گر می‌شوند که به نظر می‌رسد از سوی مخاطبین نیز رمزگشایی و درک می‌شده‌اند. زیدآبادی‌نژاد در مقالۀ *جنون، مقاومت و سینمای ایران* به خاطرۀ فردی از نمایش فیلم *گاو* در دانشگاه تهران که فیلمنامۀ آن برگرفته از داستان *عزاداران بیل* ساعدی است اشاره می‌کند که به این رویکرد به مسئلۀ جنون می‌پردازد. دانشجویان پس از پایان فیلم همچون حسن شروع به ماو ماو کردن و تقلید صدای گاو می‌کنند که این رفتار به نوعی نشانۀ اعتراض و مقاومت در برابر محدودیت‌ها و فشارهای اجتماعی و سیاسی دانشجویان بوده است و لباس شخصی‌های ساواکی تعداد زیادی از آنها را نیز بازداشت می‌کنند (زیدآبادی‌نژاد، ۲۰۱۲: ۱۹۲).

خلاصۀ فیلم آرامش در حضور دیگران

سرهنگ بازنشسته‌ای که پس از فوت همسر اولش با زن جوانِ معلمی به نام منیژه در شهرستان ازدواج کرده، ناگهان تصمیم می‌گیرد زندگی در آنجا و کار مرغداری را رها کرده و همراه همسرش عازم پایتخت شوند تا در کنار دو دختر جوانِ پرستار خود، مه‌لقا و ملیحه، در خانۀ قدیمی خود در تهران زندگی کنند. سرهنگ که گویا از قبل دچار ناراحتی‌های روحی و روانی بوده، با ورود به این خانه و پایتخت، آشفتگی‌هایش افزون شده و در نهایت راهی تیمارستان می‌شود. به غیر سرهنگ، روشنفکری نیز در فیلم حضور دارد که او نیز برای اطرافیان خود چندان قابل درک نبوده و گذارش به تیمارستان می‌افتد. مرد عامی عقل‌باخته‌ای هم در صحنه شبگردی فیلم نمایش داده می‌شود که در نهایت در همان تیمارستان حضور دارد و البته اضطراب، ترس و جنون بر بیشتر شخصیتهای فیلم سیطره دارد که اکثراً طبقۀ متوسط جامعه هستند. یکی از دختران سرهنگ، ملیحه، که در نهایت خودکشی می‌کند، با پزشکی جوان و لاابالی در ارتباط است که هم این پزشک و هم روانپزشکی که در صحنه‌هایی از این فیلم حضور دارند، به عنوان متخصصانی در نظام سلامت، نه تنها یاری‌گر احوال افراد نیستند که با وجهی بسیار منفی نیز نمایش داده می‌شوند. در این فیلم مجموعه‌ای از مفاهیم(عناصر) همچون اضطراب، جنون، افسردگی، خودکشی، راهی تیمارستان شدن، عدم وجدان کاری متخصصین و ... بهم متصل شده و از

خانه تا تیمارستان، این آپاراتوس نهادی مدرن، را در بر می‌گیرند. از طرفی ما در این فیلم با فروپاشی استعاری زندگی خانوادگی سنتی ایرانی در خانه‌های قدیمی و بزرگ به عنوان آپاراتوسی از گفتمان سنت مواجه می‌شویم.

سوژهٔ سرهنگ

سالهای سلطنت رضا شاه، دوران پی ریزی یک نظام جدید بود. رضا شاه پس از رسیدن به سلطنت در سال ۱۳۰۴ با ایجاد و تقویت سه پایهٔ مهم ارتش نوین، بروکراسی دولتی و پشتیبانی دربار، قدمهای محکم و جدی خود را برای مدرنیزاسیون ایران برداشت (آبراهامیان، ۱۳۹۷: ۱۶۹). آبراهامیان همچنین در کتاب *تاریخ ایران مدرن* (۱۳۹۸) به نقش ارتش در سرکوب و کنترل نظم اقصی نقاط ایران اشاره می‌کند و اینکه رضا شاه به واسطهٔ پیشینهٔ نظامی خود توجه خاصی به این قشر داشته و حتی آنان را به سمت حکام ولایات منصوب می‌کرد. در این فیلم و همچنین در داستان ساعدی، سرهنگ بازنشستهٔ الکلی و روان‌پریش به دنبال اعادهٔ چنین قدرتی است که دیگر به واسطهٔ تغییر گفتمان حاکم برای او قابل بازگشت نیست. چرا که در دوران پهلوی دوم با عروج تکنوکرات‌ها و مدرنیزاسیون طبقه متوسطی به طور ویژه مواجه می‌شویم و اینگونه است که او در صحنه‌ای مست و پریشان گویا از درخت‌های خیابان سان می‌بیند و در درگیری با کلفت خانه هم اشاره می‌کند که «اما حالا این کلفت هم برای حرفام تره خورد نمی‌کنه». از طرفی او که خود با پایگاه اجتماعی‌اش در زمان رضا شاه یکی از نمادهای مهم مدرنیزاسیون ایرانِ آن دوران بوده است، حال با گذر ایام، با این شتابِ مدرن شدن در زندگی شهری، به ویژه در زندگی دختران جوان خود نمی‌تواند کنار بیاید. هرچند که پرداختن به همین سوژهٔ سرهنگ شاهنشاهیِ روان‌پریش سبب توقیف فیلم می‌شود، اما در حقیقت او نمایندهٔ سوژه‌هایی است که دیگر نه سنتی از گذشته برای‌شان باقی مانده و نه مظاهر زندگیِ به اصطلاح مدرن برای‌شان مایه فخر و سرخوشی است. به همین ترتیب زوال عقل او در تهران شدت یافته و بروز نشانه‌های آن، او را راهی تیمارستان می‌کند. تنها دلخوشی و مأمن عاطفی او همسرش منیژه است که زنی سنتی و با منشی روستایی است و هموست که در سکانس پایانی، در حالی که گویا قرار است سرهنگ مرگ را پذیرا شود با دست‌های خود به او آب می‌دهد. گرچه که می‌توان حضورِ روانپریش سرهنگ در فیلم را نوعی هجو نظامی‌گری مداخله‌گر در کودتای ۱۳۳۲ نیز قلمداد کرد، اما روانپریشی این کاراکتر در زنجیرهٔ هم‌ارزی با دیگر مؤلفه‌های گفتمانی است که در نهایت گفتمان جنون فیلم را شکل می‌دهند.

سوژهٔ روشنفکر

روشنفکر در این فیلم، نماینده‌ای از گفتمان روشنفکریِ نسل ملول بعد از کودتاست که تحت جاسوسی ساواک نیز هستند، چنانکه این موضوع در فصل کافه‌نشینی در فیلم نیز دیده می‌شود. شمایلی که از او در فیلم بازنمایی می‌شود بیشتر وجهی افسرده و روان‌رنجور دارد، چنانکه در همین فصل با حسرت، از گذشته، تلویحاً دوره پیش از کودتای۱۳۳۲، با گفتن «یه روزگاری یه امیدی داشتیم... شوق و ذوقی بود، مثل حالا یخ و سرد و مرده نبود... با یه لقمه نون فاسد شکممون کرم گذاشته» صحبت می‌کند. اینگونه است که سرهنگ و روشنفکر هر دو گرچه در مسیرهای متفاوت، معطوف به زمان گذشته‌ای هستند که بسیاری از ارزش‌های آن از دست رفته و این‌چنین است که هر دوی آنها برای اطرافیان‌اش قابل درک نیستند. روشنفکر نیز همچون سرهنگ در نوشیدن الکل زیاده‌روی می‌کند و گویا در جستجوی پناهی در آن است که این خصیصهٔ گرایش به الکلیسم، در شخصیت روشنفکر در نمایشنامهٔ *آی باکلاه، آی بی‌کلاه* (۱۳۴۶) ساعدی هم به چشم می‌خورد. او نیز دلباختهٔ منیژه، این زن سنتی، می‌شود که گویا بیش از همهٔ افراد، آرامشی در خود سراغ دارد، اما ابراز علاقهٔ او یکسره یکطرفه است و در فصل پایانی فیلم، او را نیز تنها در اتاقی در تیمارستان می‌یابیم. یأس روشنفکرانه، افسردگی و حس پوچی او نیز عناصری‌اند که برآمده از وضعیت بحرانی در جامعهٔ غیر دموکراتیکی هستند که قدرت حاکم آن، گوش شنوایی برای شنیدن صدای «دیگری» ندارد. شاید این یادآوری کافی باشد که تحت همین شرایطِ آن دوران است که بسیاری از روشنفکران بحران‌های روانی سنگینی را تجربه می‌کنند. اسماعیل شاهرودیِ شاعر تحت تهدیدهای ساواک، با برق خودکشی می‌کند و تا پایان عمر راهی بیمارستان‌ها و تیمارستان‌ها می‌شود. مصطفی شعاعیان مدتی در بیمارستان روانی میمنت بستری می‌شود (صالحی، ۱۳۸۳: ۸۵) و اینگونه متن با زمینهٔ اجتماعی خود پیوند می‌یابد. در مراسم ختم خلیل ملکی در سال ۱۳۴۸، هوشنگ وزیری[۱] از عزلت و تنهایی عناصر سیاسی اینگونه سخن می‌گوید: «اگر لنین موفق نمی‌شد، تا ابد او را دیوانه می‌دانستند. اما وقتی موفق شد و با انقلاب، روسیهٔ تزاری را دگرگون کرد و شوروی سوسیالیستی را به وجود آورد حالا می‌گویند لنینِ بزرگ. ما رفقا هم چنین وضعی داریم. فعلاً مردم ما را خل می‌دانند و به ما ترتیب اثر نمی‌دهند.» (صالحی، ۱۳۸۳: ۱۳۶) اگرچه سال ۱۳۴۸، سال آغاز مبارزات مسلحانه در ایران هم خواهد شد، اما در این فیلم ، جنونِ مخالف‌خوان را فعلاً در قامت روشنفکری مأیوس و خموده می‌بینیم که به تیمارستان راهی شده و در واقع نوعی مقاومت منفی در برابر گفتمان عقلانیت حاکم از خود بروز می‌دهد. در همین سال کتاب *من هم*

[۱] روزنامه‌نگار و مترجم

چه*گوارا* هستم (۱۳۴۸) گلی ترقی هم چاپ می‌شود، در آن مجموعه داستان هم پوچی و یأس کسانی که زمانی خود را قهرمانان جامعه دانسته و اینک فرسوده و مأیوس شده‌اند به چشم می‌خورد.

سوژهٔ پزشک و روانپزشک

دکتر روانپزشک در صحنهٔ مهمانی فیلم، گویا در جهت مباهات به تخصص خود، از انواع بیمارهای روانی تیمارستان صحبت می‌کند اما او فردی وظیفه‌شناس و دلسوز در زمینهٔ تخصص خود نیست و نمایندهٔ نهادی است که در نهایت در سکانس پایانی می‌بینیم چگونه سرهنگ را دست‌بسته، غرق در استفراغ، روی تخت تیمارستان رها کرده‌اند و منیژه است که به پرستاری او می‌آید. به طور کلی در این فیلم تصویر مطلوبی از نهاد پزشکی و نظام سلامت، چه پرستار، چه پزشک و چه روانپزشک ارائه نمی‌شود. این امر را در دیگر آثار ساعدی ، همچون *عزاداران بیل* و *آشغالدونی*، هم‌چنین فیلم‌های اقتباسی از آثار او از جمله *دایرهٔ مینا* نیز می‌توان مشاهده کرد. این رویکرد ساعدی با وجود روانپزشک بودن خود او، ناشی از نگاه نقادانهٔ او به پزشکی و روانپزشکی آن دوران به مثابهٔ یک صنعت است که مقوله‌های افسردگی، بحران هویت، ازخودبیگانگی و ...را فارغ از توجه به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی آن، صرفاً طبی‌سازی می‌کند و به نظر می‌رسد به ویژه با پررنگ شدن مقولهٔ تخصص و عروج تکنوکرات‌ها از دههٔ ۴۰ شمسی شاهد این امر هستیم. پزشک فیلم(سپانلو) در اینجا در واقع در نقش سوژهٔ تکنوکراتی ظاهر می‌شود که اعتمادبه‌نفسش وابسته به رژیم حقیقت دانش پزشکی‌ای است که سرمایهٔ اقتصادی و اجتماعی او را هم تأمین می‌کند؛ اویی که در صحنهٔ کافه‌نشینی در گیر و دار دعوا با آتشی بر سر فروپاشی آرمان‌های نسل‌شان ، قرص توان‌بخشی جنسی از جیبش در می‌آورد و از مایهٔ مباهاتش یعنی دفترچه تلفنی می‌گوید که طوماری از شماره‌های زنان در آن جای دارد و در میانهٔ آن بحث به آتشی می‌گوید: «دیگه این سخنرانیا تو این سال و زمونه صنار هم نمی‌ارزه... دیگه حال آدم بهم می‌خوره» و آتشی جواب می‌دهد:« بایدم حالت بهم بخوره، اگه غیر از این بود، دکتر خوب و جوون و چشم و چراغ مملکت و امید آیندهٔ بشریت نبودی، این همه جاده‌های تعالی و ترقی رو برای کی‌ها آسفالت کردند؟» و ادامه می‌دهد: «تو فرق خودت و منو خوب می‌دونی، تو یه تابلوی دکتری چسبوندی رو پیشونیت... تو مخ خودت رو به جای فکر، با ماهی سه چهار هزار تومن حقوق پر کردی، تو پشت به کوه دادی، مطمئن مطمئنی، تو حق داری از کسی که لب پرتگاه ایستاده ناامید بشی.» در این صحنه عقل ابزاری پزشک در برابر یأس روشنفکر به بهترین شکل نمایان می‌شود، روشنفکری که پزشک «شهید نازنازی» خطابش می‌کند و در پایان سر از تیمارستان درمی‌آورد. عقلانیت صرفاً تخصص‌مآبانهٔ تکنوکرات‌ها و ناکارآمدی نظام سلامت هم در واقع از ابعاد گفتمانی‌ای هستند که بدنهٔ گفتمان این فیلم را برمی‌سازند. از طرفی به نوعی بازنمایی آنچه را شاهد هستیم که ساعدی در تاریخ شفاهی دربارهٔ رویکرد غالب روانشناسی و روانپزشکی آن دوران گفته بود. بازنمایی نوعی طبی‌سازی و برخورد صرفاً کلینیکال با مسائل روانی‌ای که ریشه در بحران‌های اجتماعی و سیاسی دارد.

سیطرهٔ اضطراب و جنون در سراسر فیلم

گفتمان جنون در *آرامش در حضور دیگران*، تحت فضای فکری نویسنده و کارگردان روشنفکرش، بستری برای خندیدن به دیوانگان و یا قتل و جنایت همچون چیزی که در سینمای فیلم‌فارسی رایج بوده، نیست. در اینجا ما با درامی مواجه هستیم که به طور جدی به بازنمایی شخصیت‌های روان‌رنجور و روان‌پریش و فضای اضطراب‌آمیز روانشناختی در بستری اجتماعی می‌پردازد. در این دوران تقوایی نیز همچون ساعدی گرایشات مارکسیستی و سابقهٔ داستان‌نویسی اجتماعی[۱] نیز دارد، بنابراین نگاه انتقادی او به وضعیت موجود در این فیلم نیز به چشم می‌خورد. عقیقی و غیاث در اشارهٔ جالبی به سکانس آغازین فیلم، پیش از ورود سرهنگ و منیژه به تهران می‌کنند. سکانسی که روایتش در داستان ساعدی وجود ندارد. آنجا که مه‌لقا، دختر سرهنگ در لباس پرستاریِ خود در خانه، حشره‌کش به دست، رو به دوربین اسپری می‌زند، گویا که بیمارستانی را برای ورود بیماری تازه آماده می‌کند که این قرینه‌سازی مسیر خود را از خلال صحنه‌های گوناگون فیلم به فصل پایانی در تیمارستان باز می‌کند. چنانکه در سکانس مهمانی، بیشتر میهمانان نشان می‌دهند که تکه‌هایی از بیماری سرهنگ در وجودشان هست. برای برساخت این جنون در فیلم، ناصر تقوایی« از همان ابتدا با استفاده از پیش‌آیندی ساده، اما مؤثر، در حال گسترش ایدهٔ «تیمارستانی به وسعت جامعه» است» (عقیقی و غیاث، ۱۴۰۱: ۲۶). از طرفی«در بهترین داستان‌های غلامحسین ساعدی، آنچه جنون را از ماهیت قدسی و پیشامدرنش تهی و برعکس واجد سویه‌هایی مدرن می‌کند، عدم درک شکافی است که میان جایگاه پیشین و وضعیت فعلی یک سوژه بر اثر رخداد حادثه‌ای داستانی رخ داده است. از منظری هگلی اشراف به این شکاف موجد آگاهی مدرن است و عدم درک آن، مسبب بحرانی شدن ذهن سوژه و در نهایت راه دادن به جنون» (همان: ۸۴–۸۳). در واقع هم ساعدی و هم دراین فیلم، تقوایی، در جهت ارائهٔ تعریفی متفاوت از

[۱] اشاره به مجموعه داستان *تابستان همان سال* (۱۳۴۸)

دال «جنون» تلاش می‌کنند. تقوایی در فیلمنامهٔ خود تغییراتی در داستان ساعدی ایجاد کرده است، اما هیچ کدام از آنها باعث کم شدن فضای پر از اضطراب و واهمهٔ داستان و تغییر عصارهٔ شخصیت‌ها نشده‌اند. چنانکه برای مثال ملیحه در داستان ساعدی راهی سفری می‌شود اما در فیلم تقوایی خودکشی می‌کند. او با دیدن خیانت معشوق پزشکش در شبگردیِ شب مهمانی دست به خودکشی می‌زند، چرا که شاید در پسِ ذهن خود امید به ازدواج با او را داشته است، هرچند که پیش‌تر در گفتگو با منیژه آن را کتمان می‌کند. خودکشی او نیز تحت تأثیر همان زیست‌جهانِ بر شکاف گفتمان سنت و گفتمان مدرنیته و اضطراب و افسردگی حاصل از آن است که به نظر می‌رسد برای زنان بحران‌های آن پیچیده‌تر نیز باشد. در داستان ساعدی«عصارهٔ شخصیت ملیحه که می‌توان آن را به بیشتر شخصیت‌های داستان تعمیم داد، در همین جملهٔ سادهٔ او به منیژه نهفته است: «نه مثل قدیمی‌ها شدیم نه مثل تازه‌ها.» البته عناصر و کردارهای گفتمانی بازنمایی شده در فیلم تقابل دو گونه گفتمان در این زمینه را هم نشان می‌دهد: گفتمان زنِ در جامعهٔ در حال گذار و گفتمان زنِ سنتی که منیژه نماینده آن است و اتفاقاً بیش از دیگران توانایی کنترل ترس‌ها و اضطراب‌ها را دارد و علاوه بر مأمن عاطفی سرهنگ بودن، مورد توجه و عشق یکطرفهٔ روشنفکر نیز قرار می‌گیرد. اضطراب و واهمهٔ دامنگیر فیلم حتی به سراغ مه‌لقا، دختر دیگر سرهنگ هم می‌آید. شاید جان کلامِ او در سکانسی است که با منیژه در اتاق تنهاست و مجلهٔ «زنِ روز» به دست می‌گوید«منم اولا مثل تو بودم، بی‌حوصله و اخمو، ولی الان یه جور دیگه شدم، سرزنده و بگو بخند. هرکسی باید یه جوری خودش رو نجات بده، وگرنه یه چیزی هست که بی‌حال وحوصله‌ات کنه ...یه چیزی تو هوا هست که خفه‌ات میکنه، اینجا سکوت نشونه امنیه، پیش دیگران اینقدر ساکت نباش» نشریهٔ زنِ روز، نشریه‌ای نزدیک به گفتمان رسمی حکومت پهلوی در حوزهٔ زنان است که بخشی از دستگاه ایدئولوژیک آن دوران برای شکلدهی به بدنمندی زنانه مطلوب حکومت است و گفتمان این نشریه دال‌های مرکزی‌ای چون مدرن بودن و اجتماعی بودن برای زنان را برجسته می‌کرده است. حضور این نشانه در فیلم، در کنار اشاره به چیزی در هوا که سبب‌ساز خفگی می‌شود و در زنجیره هم‌ارزی با حضور ساواکی در کافه، اشاره به وضعیتی دارد که گفتمان حاکم گرچه به واسطهٔ دستگاه‌های ایدئولوژیک خود سعی در هژمون کردن مؤلفه‌هایی همچون مدرن و امروزی بودن دارد، اما در سمت دیگر دستگاه سرکوب حتی در کافه‌ها حضور دارد. سکوت و کم‌حرفی در پایتخت برخلاف شهرستان نه نشانهٔ ادب که املی و مهجور بودن است اما همین کلام تخت کنترل و نظارت و سانسور است. جالب است که اشارهٔ به این چیز غریب در هوا، به نوعی ما را به یاد آثارِ *اهل هوا* ی ساعدی و *باد جن* تقوایی نیز می‌اندازد، با این تفاوت که اتفاقاً در اینجا نه با جامعه‌ای بدوی بلکه با جامعه‌ای در حال گذار و فاقد دموکراسی مواجه هستیم. چنانکه ذکر شد جنون در این فیلم دامنگیر تمامی اقشار است، همانطورکه در سکانس شبگردیِ فیلم با مرد عقل‌باخته و سرگردانی در آن تپه‌های پاتوق عیاشان مواجه می‌شویم که به ملیحه می‌گوید به دنبال زنش در آنجا می‌گردد. در واقع فیلم وجه تاریک دیگری از جامعهٔ تحت شتاب مدرنیزاسیون و اختناق توأم را به نمایش درمی‌آورد که در آن ارتباطات عمیق انسانی معنایی نداشته و افراد محکوم به تنهایی یا درک نشدن هستند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

بازنمایی، امری گفتمانی است و این مقوله به متفاوت بودن بازنمایی در گفتمان‌های مختلف اشاره دارد، چنانکه بازنمایی جنون در آثار مختلف می‌تواند متفاوت باشد. حال برای پاسخ به پرسشِ چگونگی بازنمایی و برساخت جنون در فیلم آرامش در حضور دیگران بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موف لازم است توضیح دهیم که چه عناصری بست داده شده و ابعاد گفتمان چگونه مفصل‌بندی می‌شوند که در واقع بتوانیم پی ببریم که فیلم به چه جنبه‌هایی از جنون معنا می‌دهد؟ روان‌پریشی، روان‌رنجوری، خودکشی، تنهایی، یأس، اضطراب، الکلیسم، عدم درک دیگری، روانپزشکی و تیمارستان عناصری در این فیلم هستند که در نسبت با زندگی شهری، وضعیت خفقان‌آمیز و بحرانِ گذار از سنت به مدرنیسمی بست داده می‌شوند که جامعهٔ مدنی دموکراتیک در آن جایی ندارد و ابعادی را تشکیل می‌دهند. این ابعاد بنا بر بازنمایی فیلم شامل عدم درک دیگری، یأس حاصل از کودتای ۲۸ مرداد، نبود جامعهٔ مدنی، ناکارآمدی نظام سلامت از یک‌سو و برخورد صرفاً کلینیکال با مسائل روانی، دال‌های شناوری‌اند که بدنهٔ گفتمان این فیلم را حول دال مرکزی آن که همان اضطراب و آشفتگی است، پس از مفصل‌بندی برمی‌سازند. گفتمانی که سوژهٔ روانپزشک و پزشک فیلم برآمده از آن هستند، طبق مباحث لاکلا و موف گفتمانی عینی است که تن دادن به عقلانیت حاکم را عقل سلیم و طبیعی و رد آن را دیوانگی تعریف می‌کند، در واقع در این فیلم پرداختن به جنون بیش از پرداختن به پیچیدگی‌های روان، در نسبت با امر سیاسی است که معنا پیدا می‌کند. اینگونه است که جنون در این فیلم در پیوند با مسائل سیاسی و اجتماعیِ ناشی از ساختار معیوبی بازنمایی می‌شود که در آن به علت نبود جامعه مدنی و فقدان امکان گفتگو توانایی درک دیگری از افراد ساقط شده است. روان‌پریشی سرهنگ در واقع بیش از آن که صرفاً بازنمایی اختلالی روانی باشد، به طور استعاری اشاره به وضعیت عدم تطبیق با شرایط اجتماعی و فرهنگی جدید و مقاومت در برابر آن دارد. روان‌رنجوری روشنفکر نیز با ردّ خوشباوری و خوشگذرانی‌های سطحی به نوعی گونه‌ای مقاومت در برابر گفتمان عقلانیت حاکم است هرچند که خود ریشه در یأس و فشارهای اجتماعی‌ای دارد. اما برخوردی که با این روان‌پریشی

و روان‌رنجوری‌ها صورت می‌گیرد مواجهه‌ای صرفاً کلینیکال و طبی‌سازی شده است. از طرفی این مقاومت‌ها منجر به رویه‌ای رادیکال نمی‌شود چنان‌که میدان گفتمان در این اثر، جنون و اضطرابی است که به اختلال در نظم حاکم می‌انجامد و سبب‌ساز تغییر ساختاری و انقلابی می‌شود. زیرا که برعکس در گفتمان این فیلم سویه‌های عصیانگر و رادیکالی برای فراروی از وضعیت حاکم به چشم نمی‌خورد و صحنهٔ پایانی فیلم هم تلویحاً به پناه آوردن به دامان سنت گرچه به عنوان مقاومتی منفی است. باید توجه کرد که این پناه آوردن به معنای ضد مدرن بودن کارگردان فیلم نیست و بیشتر حاصل گفتمانی در آن دوران است که بازگشت به خویشتن و سنت را به گونه‌ای مخالف‌خوان در برابر مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی ترجیح می‌داد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

پژوهش توسط نویسنده مسئول انجام شده و نویسنده همکار در نقش راهنما در این مقاله همکاری داشته است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۷). *ایران بین دو انقلاب*. ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. چاپ بیست‌وهفتم. تهران: نی.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۸). *تاریخ ایران مدرن*. ترجمه محمدابراهیم فتاحی. چاپ نوزدهم. تهران: نی.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۳). *بر مزار صادق هدایت*. ترجمه باقر پرهام. چاپ اول. تهران: باغ آینه.

بهنام، جمشید (۱۳۷۵). *ایرانیان و اندیشه تجدد*. چاپ اول، تهران: فرزان.

بیرامی، ریحانه (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته شده بر اساس داستان‌های غلامحسین ساعدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه نیشابور.

توفیق، ابراهیم؛ یوسفی، سیدمهدی، ترکمان، حسام؛ حیدری، آرش (۱۳۹۸). *برآمدن ژانر خلقیات در ایران*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

حبیبی، مرضیه (۱۳۹۵). بررسی کارکرد عنصر جنون و بازتاب آن در آثار ساعدی با خوانشی فوکویی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده نمایش دانشگاه سوره.

جوکاری، مهناز؛ حسام‌پور، سعید (۱۴۰۱). برساخت بدن و هویت‌یابی دختران در رمان نوجوان ایرانی؛ بررسی موردی: آثار عباس جهانگیریان. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴ (۳)، ۴۸-۶۶

حکیم‌اللهی، هدایت‌الله (۱۳۲۶). *با من به دارالمجانین بیایید*. بی‌نام.

رز، ژیلین (۱۳۹۴). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمه سیدجمال‌الدین اکبرزاده. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

زائری، قاسم؛ محمدی، انور (۱۳۹۹). تحلیل گفتمان فرهنگ زیست‌محیطی در ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲ (۱)، ۱۰۶-۱۲۷.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۶). *واهمه‌های بی‌نام و نشان*. چاپ اول. تهران: نیل.

سهیلی، بهروز(۱۴۰۱). تحلیل گفتمان صنایع‌دستی ایران از مشروطه تا دولت دوازدهم جمهوری اسلامی با تأکید بر دوگان‌های «فرم/محتوا» و «کاربرد/کارکرد». رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

سیّدان، مریم (۱۳۹۶). شخصیّت‌های روان‌رنجور و روان‌پریش در داستان‌های غلامحسین ساعدی، *ادب فارسی*، ۷ (۱)، ۱۶۹-۱۸۵.

صالحی، انوش (۱۳۸۳). *مصطفی شعاعیان و رمانتیسم انقلابی*. تهران: نشر قطره.

صدقی، ضیاء (۱۹۸۴). مصاحبه با آقای غلامحسین ساعدی. https://iranhistory.net/saedi0. بازیابی شده در تاریخ ۱۲ آذر ۱۴۰۲.

عقیقی، سعید؛ غیاث، رضا (۱۴۰۱). *سینمای ناصر تقوایی*. چاپ دوم. تهران: گیلگمش.

کبریایی، پگاه (۱۳۹۹). مدرنیزاسیون و بحران هویتی شخصیت زن در آثار ناصر تقوایی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران.

کریمی، بهزاد (۱۳۹۹). بررسی و نقد کتاب تاریخ جنون در جامعهٔ اسلامی دورهٔ میانه. *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۲۰، ۲۷۳-۲۵۳.

لاکلا، ارنستو و موف، شانتال (۱۴۰۰). *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی: به سوی سیاست دموکراتیک رادیکال*. ترجمه محمد رضایی. تهران: نشر ثالث.

محمدی، مهناز؛ اتفاق‌فر، فرشته‌سادات؛ کلهر، محمد (۱۴۰۱). غلامحسین ساعدی و جایگاه او در سینمای ایران. *مطالعات نقد ادبی*، ۵۳، ۲۰۳-۱۸۷.

مهاجری، سیامک (۱۴۰۱). ۱۳۴۸: *سخنی پیرامون انقلاب ۵۷ از گذرگاه ادبیات*. چاپ اول. تهران: اگر.
نجاتی، غلامرضا (۱۳۷۸). مصدق؛ *سال‌های مبارزه و مقاومت*. تهران: رسا.
یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۲). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمه هادی جلیلی. چاپ اول. تهران: نی.

References

Colin, G. (ed.) (1980). *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977: Michel Foucault*. Brighton: The Harvester Press.
Nead, L. (1988). *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell.
Zeydabadi-Nejad, S. (2012*). Madness, Resistance and Iranian Cinema*, *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures*: Routledge.