Journal of Iranian Cultural Research, [redacted] 2026

Mahmoudi, S. (2026). Ideology and resistance in Reza Mirkarimi's Dokhtar, Ghasr-e Shirin, and The Night Guardian: A Van Dijkian critical discourse analysis. *Journal of Iranian Cultural Research*, 19(2), 5-36. doi: 10.22035/jicr.2026.3568.3789

https://doi.org/10.22035/jicr.2026.3549.3772 URL: https://www.jicr.ir/article_585.html

2008-1847 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

Ideology and resistance in Reza Mirkarimi's Dokhtar, Ghasr-e Shirin, and The Night Guardian: A Van Dijkian critical discourse analysis

Sajad Mahmoudi[1]

Received: Sep. 21, 2025; Accepted: May. 19, 2026

ABSTRACT

This study examines the representation of ideology and resistance in three films directed by Reza Mirkarimi: Dokhtar, Ghasr-e Shirin, and The Night Guardian. Drawing on Teun A. van Dijk's socio-cognitive approach to Critical Discourse Analysis, the article investigates how power relations, patriarchal authority, institutional control, and the crisis of social trust are constructed and challenged within cinematic discourse. The analysis is conducted at three interrelated levels: text, cognition, and society. At the textual level, the study focuses on dialogue, silence, narrative organization, spatial arrangements, and visual signs. At the cognitive level, it explores the mental models, fears, moral conflicts, and gradual transformations of the characters. At the social level, it connects these elements to broader structures such as family, work relations, gendered authority, and social morality. The findings indicate that resistance in Mirkarimi's cinema is not represented as direct confrontation or revolutionary rupture; rather, it emerges as an internal, ethical, and situated practice within existing social structures. The family functions as a central cultural arena in which authority is both reproduced and questioned. Across the three films, the intensity of critique develops from implicit familial tension to a deeper interrogation of moral responsibility and institutional distrust. The study argues that Mirkarimi's cinema articulates a form of "internal-structural ethical resistance" grounded in everyday actions, silence, care, and moral choice.

***Keywords*:** critical discourse analysis, ethical resistance, ideology, Iranian cinema

1. PhD in Political Science, Iranian Issues, Faculty of Political Science, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran
✉ sajadtehmz@gmail.com

INTRODUCTION

Cinema is not merely an artistic medium for storytelling; it is also a cultural site in which social values, ideological relations, and collective anxieties are represented, negotiated, and sometimes challenged. Iranian cinema, particularly after the 1990s, has often used indirect, symbolic, and multilayered narratives to engage with social and political issues under conditions of cultural restriction and ideological pressure (Naficy, 2011–2012). Within this context, the cinema of Reza Mirkarimi occupies a significant position because it frequently focuses on ordinary people, family relations, ethical dilemmas, and the subtle tensions between individual conscience and dominant social expectations.

The present study analyzes three films by Mirkarimi: Dokhtar, Ghasr-e Shirin, and The Night Guardian. These films are culturally important because they do not present resistance through explicit rebellion or direct political confrontation. Instead, resistance appears through silence, hesitation, care, refusal, moral choice, and small acts of responsibility. The article therefore approaches Mirkarimi's cinema as a field in which ideology and resistance are embedded in everyday social relations, especially within the family and work environment.

PURPOSE

The main purpose of this study is to explain how ideology and resistance are represented in Dokhtar, Ghasr-e Shirin, and The Night Guardian through the framework of Teun A. van Dijk's Critical Discourse Analysis. More specifically, the study seeks to identify how patriarchal power, institutional authority, social distrust, and moral responsibility are constructed in the narrative and visual structure of the films.

The research also aims to show that resistance in Mirkarimi's cinema is not external to the existing order. Rather, it emerges from within the same structures that produce domination. This form of resistance may be described as "internal-structural ethical resistance," because it is shaped by ethical awareness, everyday practice, and gradual transformation within family, social, and institutional relations.

METHODOLOGY

This research employs Van Dijk's socio-cognitive model of Critical Discourse Analysis. According to Van Dijk, discourse should be examined through the interaction of text, cognition, and society (van Dijk, 1993, 1998, 2001, 2006). Accordingly, the three selected films are analyzed at three interconnected levels.

At the textual level, the study examines dialogues, silences, narrative sequences, character actions, spatial arrangements, and visual signs. These elements reveal

how power is made visible or hidden in the films. At the cognitive level, the analysis focuses on the characters' mental models, beliefs, fears, desires, moral conflicts, and gradual changes. This level helps explain how ideology is internalized or questioned by individuals. At the social level, the study connects the films' narrative and cognitive structures to broader cultural and social formations, including patriarchy, family authority, class relations, institutional control, and the erosion of public trust.

The cultural orientation of the study is central to its methodology. Rather than treating the films only as individual artistic works, the research reads them as cultural texts that represent transformations in Iranian society, especially in relation to family, morality, authority, and social responsibility.

FINDINGS

The findings show that resistance in Mirkarimi's films is gradual, implicit, and morally grounded. In Dokhtar, resistance is shaped through the daughter's movement against paternal control and through the father's eventual confrontation with the limits of his authority. The film presents the family as a cultural structure in which patriarchal power is reproduced, but also destabilized.

In Ghasr-e Shirin, resistance appears through the crisis of fatherhood and the delayed recognition of responsibility. The father figure is no longer a stable source of authority; instead, he becomes a morally challenged subject who must confront the consequences of absence, denial, and emotional failure. In The Night Guardian, the critique becomes more intense as the film links personal vulnerability to institutional distrust and social insecurity. The character's ethical choices, including acts of care and protection, become signs of resistance within a damaged moral and social order.

Overall, the films reveal an ascending movement in the intensity of critique. From Dokhtar to The Night Guardian, Mirkarimi's cinema moves from familial tension toward a broader cultural reflection on trust, responsibility, and moral survival.

The analysis indicates that Mirkarimi's cinema does not define resistance as open opposition to power. Instead, resistance is represented as an ethical disturbance within dominant structures. This is consistent with Van Dijk's view that ideology operates not only through explicit statements but also through discourse, cognition, and social practice (van Dijk, 1998, 2006). In these films, ideology is embedded in family roles, gender expectations, workplace hierarchies, and everyday assumptions about obedience, duty, and authority.

The family is the most important cultural arena in the three films. It is not simply a private space but a social institution in which power, gender, morality, and

identity are organized. Fatherhood, in particular, becomes a key site of ideological representation. The father figure moves from a position of assumed authority toward vulnerability, failure, and moral questioning. This transformation reflects broader cultural tensions in Iranian society regarding patriarchy, generational change, and the crisis of legitimacy.

Another significant point is the role of hope. Mirkarimi's films do not offer simple optimism or complete resolution. Hope appears indirectly through small ethical acts: care for a child, acceptance of responsibility, repair, protection, or attention to life. Such acts do not fully transform the social order, but they prevent moral collapse and keep open the possibility of human continuity.

Table 1. Mirkarimi's films Comparison

Film Title	Type of Resistance	Social Level	Cognitive Level	Textual and Visual Representation
Dokhtar	Familial and ethical resistance	Patriarchy and gender control	Fear, desire for independence, gradual self-awareness	Restricted movement, home/outside, and commands/prohibitions
Qasr-e Shirin	Silent and caregiving resistance	Family crisis and caregiving	Guilt, acceptance of responsibility, paternal reconsideration	Travel, silence, looks, and pauses
Negahban Shab	Institutional and social resistance	Inequality, corruption, and crisis of trust	Initial trust, gradual doubt, critical awareness	Workplace relations, promises, threats, and contracts

CONCLUSION

The study concludes that Dokhtar, Ghasr-e Shirin, and The Night Guardian articulate a distinctive form of resistance that may be called internal-structural ethical resistance. This resistance is internal because it emerges from within existing social relations; structural because it challenges the logic of family, patriarchy, and institutional control; and ethical because it is grounded in responsibility, care, and moral choice rather than direct confrontation.

By applying Van Dijk's three-level model, the research demonstrates that Mirkarimi's films construct ideology and resistance through the interaction of cinematic text, character cognition, and social context. The films show how ordinary individuals negotiate power in culturally specific situations and how small moral acts may disrupt dominant ideological patterns.

NOVELTY

The innovation of this article lies in its conceptualization of resistance in Mirkarimi's cinema as internal-structural and ethical. Unlike studies that examine resistance mainly as political opposition or explicit social protest, this research shows that resistance can appear through silence, hesitation, care, and everyday moral practice.

Research limitations/implications: The study is limited to three selected films by Reza Mirkarimi. Future research may compare these findings with other works by Mirkarimi or with films by other Iranian directors.

Practical implications: The study can be useful for researchers in film studies, cultural studies, discourse analysis, and Iranian cinema, especially those interested in the relationship between cinema, ideology, and society.

Social implications: The article highlights the importance of cinema in understanding cultural transformations related to family, authority, trust, and moral responsibility in contemporary Iranian society.

Originality/value: The originality of the research lies in combining Van Dijk's socio-cognitive Critical Discourse Analysis with a culturally oriented reading of Mirkarimi's cinema. It demonstrates how ideology and resistance are represented not through direct confrontation, but through subtle ethical practices within everyday life.

BIBLIOGRAPHY

Alavipour, S. M. (2015). Cinema: The context of interdisciplinary integration of political thought and history. *Interdisciplinary Studies in the Humanities, 7*(1), 95–117. https://doi.org/10.7508/isih.2015.25.004

Azad Armaki, T. (2000). A study of social and cultural transformations across three generations of a Tehranian family. *Social Sciences Journal*, (16), 3–29.

Badamchi, M. H. (2024). A century of the patriarchal state: Discursive roots and the necessity of a feminine turn at the turn of the century. *IranNamag, 7*(1).

Bashir, H., & Eskandari, A. (2013). Representation of Family in Iranian Cinema: Discourse Analysis of "Yeh Habbeh Chand". *Journal of Iranian Cultural Research*, *6*(2), 143-161. https://doi.org/10.7508/ijcr.2013.22.006

Bashiriyeh, H. (2006). *Dibāche-i bar jāmeʿeh-shenāsi-ye siyāsi-ye Irān: Dowre-ye Jomhūri-ye Eslāmi-ye Irān* [An introduction to the political sociology of Iran: The Islamic Republic period]. Tehran, Iran: Negāh-e Moʿāṣer.

DehSoufiyani,A . (2024). Women and the role of education in rethinking family beliefs and traditions: Introduction and review of the book Educated by Tara Westover. *Journal of University Studies*, *2*(3), 195-213. doi: 10.22035/jous.2024.5511.1103

Gholami Zarezadeh, F., Jaberinasab, N. and Mangeli, M. (2023). The Position of Discourse Analysis on Resistance in the Book of "Da's" Diary; Based on Van Dijk's Theory of Discourse Aanalysis Theory. *Journal of Resistance Literature*, *15*(28), 231-273. doi: 10.22103/jrl.2023.4015

Hasanpour, A., Ghasemi, V., Aghababaei, E., & Rabbani, A. (2021). *Problemātik shodan-e axlāq dar sinemā-ye Irān: Gozār az ʿālam-e matn be sepehr-e ejtemāʿi (motāleʿe-ye moredi-ye film-e Jodāyi-ye Nāder az Simin)* [The problematization of ethics in Iranian cinema: Transition from the textual world to the social sphere (A case study of the film A Separation)]. *Iranian Association for Cultural Studies and Communication Quarterly, 17*(62). https://doi.org/10.22034/jcsc.2020.82418.1558

Jāhed, P. (2019). *Āshti-nāpadhir: Negāhi be film-e Qaṣr-e Shirin* [Irreconcilable: A look at the film Castle of Dreams]. Cinema-Cheshm.

Kachouyan, H. (2010). *Jāmeʿeh-shenāsi-ye rowshanfekri dar Irān* [The sociology of intellectualism in Iran]. Tehran, Iran: Elm.

Kheirabadi, R. (2016). Critical Discourse Analysis of naming strategy and representation of Iran in Time magazine from 1920s. *Language Related Research*, *7*(2), 1-18.

Mirkarimi, S. R. (2023). Vaghean “akhlagh” dar jame'e-ye ma morde ast? Gahi tarjiham sade-lohi ast [Is “morality” really dead in our society? Sometimes I prefer naivety]. *Mehr News Agency*. https://www.mehrnews.com/x32CNS

Mirkhani Sarasakan, L., Shayan-Saresht, A., & Ghorbani Joybari, K. (2025). Tahlil-e goftemān-e enteqādi-ye hekāyat-e Qamar al-Zamān va Gowhar az Hezār-o Yek Shab bā tekye bar naẓariye-ye morabbaʿ-e ideolozhik-e Van Dijk [A critical discourse analysis of the tale of Qamar al-Zaman and Gowhar from One Thousand and One Nights based on Van Dijk's ideological square theory]. *Kohannāme-ye Adab-e Pārsi*, 16(2), 35–63. https://doi.org/10.30465/cpl.2026.10205

Naficy, H. (2011–2012). *A social history of Iranian cinema* (Vols. 1–4). Duke University Press.

Nourirad, A., & Jafarinejad, M. (2018). Baznamāyi-ye mazāmin va mafāhim-e sonnatrgarāyi-ye dini dar āsār-e Seyyed Reza Mirkarimi [Representation of religious traditionalism themes and concepts in the works of Seyyed Reza Mirkarimi]. *Motaleʻat-e Resāneh-i*, 13(41), 69–89.

Ravadrad, A. , Soltani, S. A. A. and Soozankar, M. (2014). The representation of challenges between tradition and modernity in "As Simple as That". *Sociology of Art and Literature*, *6*(2), 213-238. https://doi.org/10.22059/jsal.2014.54244

Safaran, E., & Malekshahian, G. (2018). Barrasi-ye neshāneh-shenākhti-ye anāsor-e dini dar film-hā-ye *Zir-e nur-e māh*, *Ye habe qand*, va *Emruz*-ye Reza Mirkarimi [Semiotic analysis of religious elements in the films *Under the Moonlight*, *A Cube of Sugar*, and *Today* by Reza Mirkarimi]. *Pazhuhesh dar Honar va Olum-e Ensani, 3*(2), 57–74.

van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society, 4*(2), 249–283. https://doi.org/10.1177/0957926593004002006

van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Sage. https://doi.org/10.4135/9781446217856

van Dijk, T. A. (2001). Critical discourse analysis. In D. Schiffrin, D. Tannen, & H. E. Hamilton (Eds.), *The handbook of discourse analysis* (pp. 352–371). Blackwell.

van Dijk, T. A. (2006). Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies, 11*(2), 115–140. https://doi.org/10.1080/13569310600687908

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران،
محمودی، سجاد (۱۴۰۵). ایدئولوژی و مقاومت در فیلم‌های سینمایی دختر، قصر شیرین و نگهبان شب به کارگردانی رضا میرکریمی: بر اساس رویکرد «تئون ون‌دایک». فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، [redacted] doi: 10.22035/jicr.2026.3549.3772
شاپا: ۱۸۴۷-۲۰۰۸ https://doi.org/10.22035/jicr.2026.3549.3772 URL: https://www.jicr.ir/article_585.html
© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مقاله پژوهشی

ایدئولوژی و مقاومت در فیلم‌های سینمایی دختر، قصر شیرین و نگهبان شب به کارگردانی رضا میرکریمی: بر اساس رویکرد «تئون ون‌دایک»

سجّاد محمودی[۱]

دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۳۰؛ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۹

چکیده

«سیدرضا میرکریمی» از سینماگران دغدغه‌مند اجتماعی و سیاسی ایران است که با زبانی آرام اما ژرف، تنش‌های نظم اجتماعی تثبیت‌شده و امکان اعتراض‌های فردی و اخلاقی را در آثارش بازنمایی می‌کند. این شکل از اعتراض در قالب «مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری» فهم می‌شود؛ کنشی اخلاقی که بدون تقابل صریح با نظم مسلط، از دل روابط روزمره و با تکیه بر مسئولیت، وجدان و امتناع، منطق قدرت را به چالش می‌کشد. بر همین اساس در سه فیلم سینمایی متأخر او، «دختر»، «قصر شیرین» و «نگهبان شب»، شخصیت‌ها با بحران‌های درونی و موقعیت‌های متعارض روبه‌رو می‌شوند. آنها در مواجهه با گفتمان‌های مسلط جامعه، به ویژه در نهاد خانواده، مناسبات کاری واکنش نشان می‌دهند. این شیوه‌های اعتراض، پرسش‌هایی درباره مشروعیت نظم موجود و مرز مسئولیت فردی و نهادی را برای مخاطب پیش می‌کشند. این پژوهش با تکیه بر رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی «تئون ون‌دایک» و در سه سطح متن، شناخت و جامعه، به بررسی سازوکارهای بازتولید یا گسست از ایدئولوژی و بازنمایی قدرت و بحران اعتماد در این سه فیلم می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که گفتمان‌هایی چون پدرسالاری، کنترل نهادی و فرسایش اعتماد، نه از مسیر تقابل مستقیم، بلکه از درون روابط خانوادگی، مناسبات کاری و انتخاب‌های اخلاقی شخصیت‌ها به چالش کشیده می‌شوند. در نهایت، این آثار از امید اصلاح‌گرایانه در «دختر» تا بازاندیشی اخلاقی در «قصر شیرین» و نقد صریح‌تر سازوکارهای قدرت در «نگهبان شب»، روندی صعودی در شدت نقد و صورت‌بندی مقاومت نشان می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: ایدئولوژی، تحلیل گفتمان انتقادی، اعتراض، سینما، قدرت

---

۱. دکترای علوم سیاسی، گرایش مسائل ایران، دانشکده علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
✉ sajadtehmz@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

سینما به‌عنوان نموداری جامع و چندوجهی از فهم جمعی و تغییرات فرهنگی-اجتماعی جامعه عمل می‌کند و بازتاب‌دهنده تحولات بنیادین در ساختارهای ارزشی و هویتی آن است (صفاران و ملکشاهیان، ۱۳۹۷، ۵۸). از همین منظر، سینمای اجتماعی ایران در بسیاری از مقاطع نه فقط روایت‌گر زندگی روزمره، بلکه عرصه‌ای برای نقد نرم و بازاندیشی در نظم‌های تثبیت‌شده بوده است. سینما از همان آغاز به‌مثابه موقعیتی برای تألیف و عرضه اندیشه، از جمله اندیشه سیاسی، شناخته شده است (علوی‌پور، ۱۳۹۳، ۹۵). در همین زمینه، آثار «سیدرضا میرکریمی» صورت‌بندی خاصی از اعتراض و مقاومت را پیش می‌کشند که در سه فیلم «دختر»، «قصر شیرین» و «نگهبان شب» برجسته‌تر می‌شود. بسیاری از سینماگران مؤلف تلاش داشته‌اند با بهره‌گیری از امکانات تصویر سینمایی، مؤلفه‌های هنجارین سیاسی و سامان نیک اجتماعی را بازنمایی کنند (علوی‌پور، ۱۳۹۳، ۹۵). اعتراض در این آثار در هیئت شعارهای سیاسی ظاهر نمی‌شود و بیشتر در قالب امتناع‌های اخلاقی، سکوت‌های معنادار و واکنش‌های تدریجی بروز می‌یابد. همین شیوه، پرسش‌هایی درباره مرزهای مسئولیت فردی و نهادی پیش می‌کشد و نظم موجود را در سطح تجربه زیسته و مناسبات روزمره در معرض تردید قرار می‌دهد. این پرسش‌ها در نسبت با نهادهایی چون خانواده، مناسبات کاری و سازوکارهای رسمی/نهادی شکل می‌گیرد و از خلال روایت و کنش‌های خرد معنا پیدا می‌کند.

در طول دو سده اخیر، خانواده ایرانی در جریان نوسازی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی کشور تغییرات اساسی یافته است. در طول تاریخ می‌بینیم که هر تغییری در جامعه در خانواده منشأ داشته و بدین لحاظ خانواده نقش بسیار اساسی در تحولات اجتماعی هر جامعه ایفا می‌کند. بنابراین شناخت خانواده ایرانی، گامی در جهت شناخت جامعه است (اسکندری و بشیر، ۱۳۹۲، ۱۴۴).

درباره میرکریمی نوشته‌ها و نقدهای فراوانی وجود دارد، اما آنچه در آثار اخیر او کمتر با

دقت دیده شـده، سـازوکارهای مقاومـت پنهـان و چگـونگی معناگـذاری آن در سـه سـطح متن/تصویر، ذهنیت شخصیت‌ها و زمینه اجتمـاعیِ بازنمایی‌شـده اسـت؛ بـه‌ویژه آنجـا کـه اخلاق، قدرت و بحران اعتماد به‌هم گره می‌خورند. از این منظر، مسئله مقاله تنهـا بازنمـایی مضامین این آثار نیست، بلکه چگونگی ایجاد معنا از این مقاومت درون‌ساختاری نیـز مـورد توجه است. برای پاسخ به این مسئله، پژوهش حاضر بـا تکیـه بـر رویکـرد تحلیـل گفتمـان انتقادی و با تأکید بر چارچوب «تئـون ون‌دایـک»[1]، سـه فـیلم مـذکور را به‌صـورت کیفـی و مقایسه‌ای تحلیل می‌کند. با وجود توجه پژوهش‌های پیشین به مضامین اخلاقی، خـانوادگی و اجتماعی در سینمای میرکریمی، نسبت میان ایدئولوژی، مقاومت و سازوکارهای گفتمـانی قدرت در آثار متأخر او کمتر با رویکردی نظام‌مند و تطبیقی بررسی شـده اسـت. همچنـین، ظرفیت تحلیل گفتمان انتقادی برای تحلیل فیلم به‌مثابه متنـی چنـدوجهی، شـامل تصـویر، روایت، سکوت، کنش و فضا، در پژوهش‌های فارسی کمتر بسط یافته است. هدف آن است که سازوکارهای بازتولید یا گسست از ایدئولوژی و نیـز شـیوه‌های بازنمـایی قـدرت و کـنش اخلاقی در سینمای میرکریمی روشن‌تر شود.

سینمای «سیدرضا میرکریمی» در میان سینمای اجتماعی ایـران جایگـاه ویـژه‌ای دارد، زیرا انتقادات خود را در دل روایت‌های انسانی و روابـط روزمـره طـرح می‌کنـد. در چنـین رویکردی، اعتراض بیشتر در قالب‌های غیرمستقیم ظاهر می‌شود و مسئله اصلی پـژوهش آن است که نشان دهد این «مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری» چگونه در لایه‌های مختلف فیلم‌های میرکریمی شکل می‌گیرد و معنا پیدا می‌کند. در این پژوهش، ایـن مفهـوم از سـه مؤلفه تشکیل می‌شود: «اخلاقی بودن»، به معنای اتکـا بـر وجـدان، مسـئولیت، مراقبـت، شرم، انصاف و بازاندیشی فردی؛ «درون‌ساختاری بـودن»، یعنـی رخ دادن مقاومـت درون نهادها و روابط بازتولیدکننده قدرت، مانند خانواده، محیط کار یـا مناسـبات اجتمـاعی؛ و «مقاومتی بودن»، به معنای ایجاد اختلال، تعلیق یا بازتعریف در منطق اقتدار مسلط بدون تقابل مستقیم و آشکار با ساختار قدرت. از این‌رو، این نوع مقاومـت نـه تقابـل آشـکار بـا

1. Teun Adrianus van Dijk 1943

قدرت است و نه صرفاً اخلاق فردی؛ بلکه از درون روابط موجود و با کنش‌های تـدریجی، مناسبات قدرت را در سطح خانواده، نهاد یا جامعه به چالش می‌کشد. ایـن لایـه‌ها شـامل سطح متن/تصویر و روایت، سطح ذهنیت و مدل‌های درونـی شخصـیت‌ها، و در نهایـت نسبت آن‌ها با زمینه‌های نهادی و اجتماعیِ بازنمایی‌شده در فیلم است.

تحلیل سه فیلم «دختر»، «قصر شیرین» و «نگهبان شب»، امکان مشـاهده‌ی رونـد تحول صورت‌بندی مقاومت در سینمای میرکریمی را فراهم می‌کند؛ این روند از نقد نرم در بستر خانواده آغاز می‌شود، با بازاندیشی اخلاقـی و بحـران پـدر ادامـه می‌یابـد و در «نگهبان شب» به نقد آشکارتر مناسبات کاری، فسـاد نهـادی و بحـران اعتمـاد نزدیـک می‌شود. پژوهش حاضر با تکیه بر تحلیل گفتمان انتقادی و با تأکید بر چارچوب «تئـون ون‌دایک»، سه فیلم یادشده را به‌صـورت کیفـی و مقایسـه‌ای می‌خوانـد و سـازوکارهای قدرت و مقاومت را در آن‌ها ردیابی می‌کند.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین صورت‌بندی می‌شود: سه فیلم «دختر»، «قصر شیرین» و «نگهبان شب» چگونه سـازوکارهای قـدرت و مقاومـت را در سـطوح روایت و زبان، ذهنیت کنشگران و زمینه‌های نهادی/اجتماعی بازنمایی می‌کنند؟

هدف پژوهش نیز تبیین سازوکارهای بازتولید یا گسسـت از ایـدئولوژی در سـینمای میرکریمی و شناخت شیوه‌هایی است کـه مقاومـت بـه‌ویژه در شـکل‌های غیرمسـتقیم، اخلاقی و درون‌ساختاری در این سه فیلم صورت‌بندی می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش

سینمای «سیدرضا میرکریمی» در سال‌های اخیر موضوع پژوهش‌هـای نسـبتاً کمـی بـوده است. نوری‌راد و جعفری‌نژاد (۱۳۹۷) در مقاله «بازنمایی مضامین و مفـاهیم سـنت‌گرایی دینی در آثـار سیدرضـا میرکریمـی»، آثـار میرکریمـی را در نسـبت بـا سـنت‌گرایی دینـی، بازنمایی تجربه و نشانه‌های دینی، و نیز تنش و هم‌نشینی سنت و مدرنیته بررسی کرده‌انـد. این پژوهشگران گفتمان غالب را «سـنت‌گرایی دینـی» معرفـی کـرده و نشـان داده‌انـد کـه

صورت‌بندی سنت در این آثار الزاماً به ضدیت با مدرنیته نمی‌انجامد، بلکه بیشتر در مدار گفت‌وگو با آن حرکت می‌کند. همچنین صفاران و ملکشاهیان (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های زیر نور ماه، یه حبه قند و امروز»، در مطالعه‌ای نشانه‌شناختی بر محورهایی چون آشفتگی‌های بیرونی، معناهای اخلاقی و طرح بازگشت به «فطرت الهی» در کنار هم‌نشینی سنت و مدرنیته تأکید می‌کنند.

در کنار این پژوهش‌های موضوع‌محور، در ادبیات روش‌شناختی پژوهش‌های فارسی، تحلیل انتقادی گفتمان ون‌دایک، به‌ویژه در رویکرد اجتماعی ـ شناختی، به‌عنوان چارچوبی برای مطالعه نسبت گفتمان با قدرت و ایدئولوژی گسترش یافته است. این رویکرد گفتمان را در پیوند با شناخت اجتماعی و ساختارهای اجتماعی می‌فهمد. در پژوهش‌های داخلی، کاربست این چارچوب بیشتر در تحلیل متون ادبی و روایی دیده می‌شود. برای مثال، غلامی زارع‌زاده، جابری‌نسب و منگلی (۱۴۰۲) در مقاله «جایگاه تحلیل گفتمان مبتنی بر مقاومت در کتاب خاطرات دا براساس نظریه تحلیل گفتمان ون‌دایک» متن «دا» را از منظر بازنمایی گفتمان مقاومت و سازوکارهای ایدئولوژیک آن تحلیل کرده‌اند. همچنین امیرخانی سراسکان، شایان‌سرشت و قربانی جویباری (۱۴۰۴) در مقاله «تحلیل گفتمان انتقادی حکایت قمرالزمان و گوهر از هزار و یک شب با تکیه بر نظریه مربع ایدئولوژیک ون‌دایک»، با استفاده از الگوی مربع ایدئولوژیک ون‌دایک، سازوکارهای بازنمایی ایدئولوژیک این حکایت را بررسی کرده‌اند. این پژوهش، کاربست رویکرد ون‌دایک در تحلیل متون روایی فارسی را نشان می‌دهد و از این نظر برای گسترش آن به تحلیل گفتمان فیلم اهمیت دارد.

با این حال، مرور ادبیات موجود نشان می‌دهد که کاربست روشمند رویکرد اجتماعی ـ شناختی ون‌دایک در تحلیل فیلم‌های سینمایی، به‌ویژه در سنت پژوهشی فارسی، همچنان محدود است. ازاین‌رو، صورت‌بندی انتقال این ابزارها از متن نوشتاری به روایت سینمایی، شامل دیالوگ، کنش، موقعیت، سکوت، حذف و سازمان روایی، همچنان یک ظرفیت و خلأ پژوهشی قابل طرح به شمار می‌آید. بر همین اساس،

پژوهش حاضر می‌کوشد این خلأ را از دو مسیر دنبال کند. نخست، با به‌کارگیری منسجم الگوی سه‌سطحی ون‌دایک در تحلیل سه فیلم متأخر میرکریمی، و دوم، با صورت‌بندی مفهوم «مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری» در سینمای او. به این ترتیب، مقاله از یک‌سو به ادبیات موجود درباره سینمای میرکریمی متصل می‌شود و از سوی دیگر، می‌کوشد از سطح توصیف مضمون‌ها فراتر رود و نسبت میان قدرت، ایدئولوژی، اخلاق و مقاومت را در ساختار روایی و گفتمانی این آثار روشن‌تر کند.

۳. روش پژوهش

مقاله حاضر از نظر رویکرد، کیفی و از نظر شیوه اجرا، توصیفی ـ تحلیلی است. روش اصلی پژوهش، تحلیل گفتمان انتقادی با تأکید بر رویکرد اجتماعی ـ شناختی تئون ون‌دایک است. در این پژوهش، مفهوم «متن» در رویکرد ون‌دایک تنها به زبان و گفتار محدود نمی‌شود، بلکه فیلم به مثابه متنی چندوجهی در نظر گرفته می‌شود. بنابراین، دیالوگ‌ها، سکوت‌ها، کنش‌های بدنی، سازمان‌دهی فضا، تقابل مکان‌ها و مسیر روایت به‌عنوان داده‌های گفتمانی تحلیل می‌شوند. واحد تحلیل در این پژوهش، صحنه‌ها و موقعیت‌های روایی معناداری است که در آن‌ها نسبت شخصیت‌ها با قدرت، ایدئولوژی، خانواده، نهاد، اعتماد یا مسئولیت اخلاقی آشکار می‌شود. هر صحنه در سه سطح متن/تصویر و روایت، شناخت و مدل‌های ذهنی شخصیت‌ها، و جامعه و ساختارهای قدرت بازنمایی‌شده در جهان فیلم بررسی می‌شود (وین‌دایک[1]، ۱۹۹۸، ۳۲). فرایند تحلیل در سه مرحله انجام شده است: نخست، شناسایی نشانه‌های کلامی، دیداری و روایی مرتبط با قدرت و مقاومت؛ دوم، تحلیل مدل‌های ذهنی شخصیت‌ها، مانند ترس، اعتماد، تردید، احساس گناه، مسئولیت یا آگاهی؛ سوم، تفسیر این نشانه‌ها در نسبت با ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژیک، مانند پدرسالاری، مناسبات کاری، نابرابری اقتصادی، بحران خانواده و فرسایش اعتماد اجتماعی. این

1. Van Dijk

روش برای تبیین چگونگی بازنمایی قدرت، ایدئولوژی و مقاومت در سه فیلم «دختر»، «قصر شیرین» و «نگهبان شب» انتخاب شده است.

جامعه متنی پژوهش، آثار سینمایی رضا میرکریمی است که از میان آن‌ها سه فیلم دختر (۱۳۹۴)، قصر شیرین (۱۳۹۷) و نگهبان شب (۱۴۰۰) به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. ملاک انتخاب این سه فیلم، تعلق آن‌ها به دوره متأخر فیلم‌سازی میرکریمی و برجستگی مضامینی چون خانواده، اقتدار پدرانه، انتخاب اخلاقی، بحران اعتماد و مناسبات قدرت در آن‌هاست. این سه فیلم همچنین امکان مطالعه‌ای مقایسه‌ای را فراهم می‌کنند، زیرا در کنار پیوستگی مضمونی، روندی تدریجی از نقد نرم خانوادگی تا مواجهه آشکارتر با بحران نهادی و فرسایش اعتماد را نشان می‌دهند.

واحد تحلیل در این پژوهش، سکانس‌ها و موقعیت‌های روایی کلیدی است؛ به‌ویژه صحنه‌هایی که در آن‌ها تنش میان نظم مسلط و واکنش شخصیت‌ها برجسته می‌شود. این شیوه انتخاب داده با منطق تحلیل گفتمان انتقادی هم‌خوان است، زیرا بر بخش‌هایی از متن تأکید دارد که ظرفیت بیشتری برای آشکارکردن روابط قدرت و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک دارند (خیرآبادی، ۱۳۹۵، ۳۴).

برای عملیاتی‌کردن این فرایند، پنج شاخص اصلی در نظر گرفته شده است؛ مسئله اجتماعیِ کانونی هر فیلم، شیوه بازنمایی شخصیت‌ها، تقابل‌های گفتمانیِ مسلط، راهبردهای روایی و بیانی، و افق حل مسئله در هر اثر. بر پایه این شاخص‌ها، داده‌های هر فیلم در سه سطح متن، شناخت و جامعه تحلیل شده‌اند تا از یک‌سو سازوکارهای روایی و بیانی هر اثر و از سوی دیگر نسبت آن‌ها با مدل‌های ذهنی شخصیت‌ها و زمینه‌های اجتماعی و نهادی روشن شود.

۴. چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش بر تحلیل گفتمان انتقادی با تأکید بر رویکرد اجتماعی ـ شناختی تئون ون‌دایک استوار است. در این رویکرد، گفتمان صرفاً مجموعه‌ای از واژگان

یا گفتار آشکار نیست، بلکه در نسبت با قدرت، سلطه و نابرابری اجتماعی فهم می‌شود. ون‌دایک تحلیل گفتمان انتقادی را معطوف به بررسی نقش متن و گفتار در بازتولید و نیز به چالش کشیدن سلطه می‌داند. او هم‌زمان تأکید می‌کند که توضیح این نسبت، بدون توجه به میانجیِ شناخت اجتماعی ممکن نیست (ون‌دایک، ۱۹۹۳، ۲۴۹-۲۵۱).

از منظر ون‌دایک، تحلیل گفتمان در پیوند میان سه سطح مکملِ متن، شناخت و جامعه صورت می‌گیرد. بدین ترتیب، در سطح متن ساختارهای زبانی، بلاغی و روایی بررسی می‌شود. در سطح شناختی، باورها، پیش‌فرض‌ها و مدل‌های ذهنی کنشگران اهمیت پیدا می‌کند. در سطح اجتماعی نیز زمینه‌های نهادی، روابط قدرت و ساختارهای اجتماعی در کانون تحلیل قرار می‌گیرد. اهمیت این سه‌سطحی بودن در آن است که نسبت میان روایت، ذهنیت و ساختار اجتماعی را در یک شبکه واحد قابل فهم می‌کند (وین‌دایک، ۲۰۰۶، ۱۱۵-۱۱۶).

یکی از مفاهیم محوری در این چارچوب، مفهوم ایدئولوژی است. ون‌دایک ایدئولوژی را بنیان بازنمایی‌های اجتماعیِ مشترکِ اعضای یک گروه می‌داند. به این معنا، ایدئولوژی فقط مجموعه‌ای از شعارها یا باورهای انتزاعی نیست، بلکه چارچوبی برای سازمان‌دهی داوری‌ها، ارزش‌گذاری‌ها و کنش‌های اجتماعی است (وین‌دایک، ۱۹۹۸، ۸). بر همین مبنا، ایدئولوژی در بازنمایی «خود» و «دیگری» و نیز در تثبیت یا مناقشه بر سر مشروعیت قدرت نقشی تعیین‌کننده پیدا می‌کند.

در پژوهش‌های جدید فارسی نیز نشان داده شده است که رویکرد ون‌دایک، به‌ویژه در سطح پیوند میان گفتمان و ایدئولوژی، برای تحلیل متون روایی و سازوکارهای مقاومت ظرفیت بالایی دارد (غلامی زارع‌زاده، جابری‌نسب و منگلی، ۱۴۰۲، ۲۳۳). از این منظر، فیلم‌های مورد بحث نیز می‌توانند به‌مثابه متن‌هایی گفتمانی تحلیل شوند. بر این اساس، در این پژوهش سه سطح مکمل برای تحلیل فیلم‌ها در نظر گرفته می‌شود. در سطح متن، دیالوگ‌ها، نحوه پیشبرد روایت، حذف و برجسته‌سازی، و نشانه‌های دیداری و موقعیتی بررسی می‌شود. در سطح شناختی، مدل‌های ذهنی شخصیت‌ها،

پیش‌فرض‌های آنان درباره اقتدار، مسئولیت، آبرو، خانواده و اخلاق، و نیز تعارض میان باورهای درونی و تجربه زیسته خوانده می‌شود. در سطح اجتماعی، فیلم‌ها در نسبت با ساختارهای نهادی و اجتماعی، از جمله پدرسالاری، مناسبات طبقاتی، بحران اعتماد و فرسایش مشروعیت تحلیل می‌شوند. در نتیجه، چارچوب ون‌دایک امکان تحلیل این فیلم‌ها را به‌عنوان متن‌هایی گفتمانی و چندلایه فراهم می‌کند.

باید توجه نمود که اگرچه در رویکرد اجتماعی ـ شناختی تئون ون‌دایک، مفهوم «مقاومت» به‌صورت یک مقوله مستقل و صریح نظری صورت‌بندی نشده است، اما تأکید او بر امکان به چالش کشیدن سلطه از خلال گفتمان، نشان می‌دهد که گفتمان‌ها صرفاً در خدمت بازتولید قدرت نیستند، بلکه می‌توانند در سطوح مختلف متن، شناخت و جامعه، زمینه‌هایی برای اختلال در نظم ایدئولوژیک فراهم آورند. بر این اساس، در پژوهش حاضر، این ظرفیت نظری در قالب مفهوم «مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری» صورت‌بندی شده است.

۵. محورهای مفهومی در خوانش سینمای میرکریمی

در خوانش سه فیلم دختر، قصر شیرین و نگهبان شب، چند محور مفهومی برای فهم نسبت میان قدرت، مقاومت، اخلاق و نظم اجتماعی در سینمای میرکریمی اهمیت دارند. در این میان، خانواده به‌مثابه میدان تنش‌های مدرنیته، پدر و پدرسالاری به‌عنوان صورت‌بندی اقتدار، و اخلاق و روایت غیرمستقیم به‌عنوان شیوه‌های بازنمایی بحران اهمیت بیشتری دارند.

نخستین محور، جایگاه خانواده در بازنمایی تحولات اجتماعی و فرهنگی است. در ادبیات جامعه‌شناسی ایران، خانواده یکی از مهم‌ترین کانون‌های مشاهده و فهم تغییرات ناشی از مدرنیته دانسته شده است (آزاد ارمکی، ۱۳۷۹). در سینمای ایران نیز بسیاری از فیلم‌سازان تنش میان نسل‌ها یا تعارض سنت و مدرنیته را در بستر روابط خانوادگی روایت کرده‌اند و از این طریق لایه‌های پنهان فرهنگ اجتماعی را به نمایش گذاشته‌اند

(راودراد و همکاران، ۱۳۹۳، ۲۱۴). از این منظر، خانواده در سینمای میرکریمی نه صرفاً یک واحد اجتماعی برای روایت داستانی، بلکه عرصه‌ای برای بازتاب بحران‌های اخلاقی، عاطفی و هویتی جامعه معاصر ایران است. این خوانش با توضیح میرکریمی درباره «یه حبه قند» نیز هم‌خوان است؛ او خانواده ایرانی را صورت فشرده‌ای از جامعه می‌داند و وجه انتقادی فیلم را در توجه به حق انتخاب نسل جدید توضیح می‌دهد (میرکریمی، ۱۴۰۲).

دومین محور، نسبت میان پدر، پدرسالاری و اقتدار اجتماعی است. در آثار میرکریمی، شخصیت پدر غالباً جایگاهی محوری دارد. احمد در دختر و جلال در قصر شیرین نه قهرمانانی تثبیت‌شده‌اند و نه چهره‌هایی کاملاً فروپاشیده؛ بلکه بیشتر نشانه نسلی هستند که در میانه فرسایش اقتدار سنتی و فشارهای جهان جدید، با بحران جایگاه و مسئولیت روبه‌رو شده‌اند. از این‌رو، مسئله پدر در این آثار به سطح خانواده محدود نمی‌شود و باید در پیوند با الگوهای گسترده‌تر اقتدار فهم شود. در ادبیات سیاسی و اجتماعی، اقتدار پدر در برخی جوامع به‌صورت الگویی برای فهم نظم پدرسالار نیز طرح شده است. در همین زمینه، بشیریه بر مبنای چارچوب وبری، پاتریمونیالیسم را به‌عنوان شکلی از اقتدار سنتی در نسبت با اقتدار کاریزماتیک و اقتدار عقلانی ـ قانونی توضیح می‌دهد (بشیریه، ۱۳۸۵). همچنین در خوانش‌های جدیدتر، ملت به‌مثابه خانواده و حاکم به‌مثابه پدر فهم می‌شود و ویژگی‌هایی چون تقدم اطاعت، حفظ آبرو و تحدید عقلانیت انتقادی از نشانه‌های این منطق دانسته می‌شود (بادامچی، ۱۴۰۳).

سومین محور، نسبت اخلاق با روایت غیرمستقیم در سینمای اجتماعی ایران است. برجسته‌شدن اخلاق در روایت را می‌توان واکنشی به محدودیت‌های گفتمانی و میل به استفاده از ابزارهای بیانی چندلایه دانست (حسن‌پور و همکاران، ۱۴۰۰، ۶۲-۶۴). نفیسی معتقد است که سینمای ایران از دهه ۱۳۷۰ به بعد، در مواجهه با فشارهای سیاسی، ممیزی و محدودیت‌های ایدئولوژیک، به سوی روایت‌های غیرمستقیم، استعاری و چندلایه حرکت کرده است و فیلم‌سازان برای عبور از سدهای رسمی، از

زبان ایهام و روایت‌های مینیمالیستی بهره گرفته‌اند (نفیسی، ۲۰۱۲، ۱۷). به همین دلیل، در خوانش آثار میرکریمی نیز توجه به اخلاق، نه در معنای خطابه‌ای آن، بلکه در نسبت با انتخاب‌های دشوار، مسئولیت‌پذیری فردی و شکل‌های غیرمستقیم مقاومت اهمیت پیدا می‌کند. در همین چارچوب، «امید ضمنی» نیز نه به‌صورت شعار، بلکه در قالب بازاندیشی، ترمیم و ایستادگی اخلاقی قابل فهم است (نفیسی، ۲۰۱۲، ۱۹).

در کنار این محورها، توجه به نسبت دین و اخلاق در جهان روایی میرکریمی نیز ضروری است. در برخی خوانش‌های موجود از آثار او، نگاه دینی میرکریمی نه در قالب ظواهر مناسکی، بلکه در تجربه‌های فردی، تأمل‌های تصویری و کنش‌های درونی شخصیت‌ها برجسته شده است. در این چارچوب، دین بیش از آنکه در زبان رسمی و آیینی نمود پیدا کند، در پیوند با مفاهیمی چون مسئولیت‌پذیری، صداقت، جبران و مراقبت از دیگری معنا می‌یابد (نوری‌راد و جعفرنژاد، ۱۳۹۷، ۸۴-۸۶). این نکته به‌ویژه از آن جهت اهمیت دارد که در فیلم‌های مورد بررسی، اخلاق نیز عمدتاً در همین سطح زیسته و غیرخطابه‌ای ظاهر می‌شود. از همین منظر، میرکریمی بخشی از امید موجود در آثارش را برخاسته از باور دینی به توان انسان‌ها برای ساختن جامعه‌ای بهتر می‌داند؛ امیدی که در قالب مسئولیت‌پذیری، مراقبت از دیگری و ترمیم اخلاقی ظاهر می‌شود (میرکریمی، ۱۴۰۲).

بر این اساس، در خوانش سه فیلم دختر، قصر شیرین و نگهبان شب، خانواده را می‌توان محل بروز تنش‌های مدرنیته، پدر را یکی از صورت‌های مسئله‌دار اقتدار، و اخلاق را یکی از مهم‌ترین مجاری بازنمایی مقاومت دانست. چنین زمینه‌ای امکان می‌دهد تحلیل این آثار نه بر پایه گزارش دیدگاه‌های کارگردان، بلکه بر اساس نسبت میان روایت، ساختارهای قدرت و افق‌های مقاومت در متن فیلم‌ها پیش برود.

۶. یافته‌ها: تحلیل سه فیلم بر اساس الگوی سه‌سطحی ون‌دایک

لازم به اشاره است که در تحلیل هر فیلم، سه سطح به صورت پیوسته اما قابل تفکیک

بررسی می‌شود. سطح نخست، سطح متن/تصویر و روایت است که شامل دیالوگ‌ها، سکوت‌ها، کنش‌ها، فضا و سازمان‌دهی روایت می‌شود. سطح دوم، سطح شناخت است که به مدل‌های ذهنی، باورها، ترس‌ها، خواسته‌ها و تغییرات درونی شخصیت‌ها مربوط است. سطح سوم، سطح جامعه است که نسبت این عناصر را با ساختارهای قدرت، نهاد خانواده، مناسبات اقتصادی، پدرسالاری و بحران اعتماد اجتماعی نشان می‌دهد.

۶-۱. دختر (۱۳۹۴): اعتراض در سایه کنترل نهادی

خلاصه داستان: احمد، ناظر تأسیسات پالایشگاه آبادان، با سفر دختر نوجوانش ستاره به تهران برای شرکت در مهمانی خداحافظی دوستش مخالفت می‌کند. ستاره بی‌اطلاع خانواده به تهران می‌رود و لغو پرواز برگشت، آغاز رویارویی پدر و دختر می‌شود. احمد پس از اطلاع از ماجرا به تهران می‌آید و ستاره در پی درگیری با او به خانه عمه‌اش فرزانه پناه می‌برد؛ زنی که سال‌ها پیش به دلیل اختلاف با احمد از خانواده فاصله گرفته و اکنون با مشکلاتی در زندگی شخصی خود روبه‌روست. مواجهه احمد با وضعیت ستاره و فرزانه، او را به بازاندیشی در شیوه کنترل و داوری خود وامی‌دارد و در پایان، امکان نوعی نزدیکی و پذیرش تدریجی میان او و دخترش شکل می‌گیرد.

۶-۲-۱. سطح متن: نشانه‌شناسی زندگی روزمره به‌مثابه میدان مقاومت

فیلم دختر تقابل گفتمان کنترل و گفتمان خودآیینی را در جهان روزمره خانواده به نمایش می‌گذارد. این تقابل، نه در میدان سیاست رسمی، بلکه در فضای زیست‌شده خانه و خانواده نمود می‌یابد. احمد، مهندس موفق پتروشیمی، نماینده نظم عقلانی، تکنوکرات و مردانه‌ای است که در عرصه عمومی کارآمد است، اما در میدان عاطفی و روابط خانگی، از گفت‌وگو و فهم متقابل با دخترش ستاره ناتوان مانده است. زبان او مملو از هشدار، مصلحت‌اندیشی و استناد به آبرو است. در مقابل، ستاره با زبانی سرشار از استدلال، تمنا و حق‌خواهی سخن می‌گوید؛ زبانی که برخاسته از تجربه زیسته نسلی است که در پی بازتعریف جایگاه خود در دل نظم موجود است؛ فضای کافه نیز محل بروز پرسش‌های نسل جدید درباره آینده و حدود آزادی فردی است. ستاره دختری

علاقه‌مند به آموزش و تحصیل معرفی می‌شود و این تأکید می‌تواند نشانه‌ای از رهایی، خودآگاهی و بازتعریف هویت فردی و اجتماعی باشد. تحصیلات می‌تواند افزون بر تحول شخصی، روابط خانوادگی، نگرش‌های اجتماعی و موقعیت فرد را نیز دگرگون سازد (ده‌صوفیانی،۱۴۰۳ ، ۱۹۶).

سفر و جاده در این روایت، چیزی بیش از یک قصد ساده برای رفتن به تهران است. این حرکت، با بار استعاری‌اش، کنش نمادین عبور از مرزهای گفتمانی پدرسالارانه را همراه دارد. جاده، نماد میل به رهایی، تحرک اجتماعی و عبور از سنت است؛ در حالی‌که خانه، مکان کنترل، نظارت و تکرار امر روزمره است. در این میان، فرزانه، که اکنون گرفتار مشکلاتی شده است، در مقام خرده‌روایتی ایدئولوژیک عمل می‌کند. فرزانه هشداری پنهان است که نظم مسلط با اشاره به آن تلاش کرده است گسست‌های احتمالی را از پیش بی‌اعتبار کند. این نوع روایت، ابزار مهم بازتولید ایدئولوژی در بستر روابط خانوادگی است؛ زیرا نه از طریق اجبار بیرونی، بلکه با القای ترس، روایت خاطره و یادآوری تجربه‌های شکست‌خورده عمل می‌کند. با این حال، میرکریمی در این روایت از نقد نگاه مستبدانه و دخالت‌های نابجای احمد نیز غافل نیست و نشان می‌دهد که همین منطق کنترل‌گر می‌تواند به سرانجامی آسیب‌زا بینجامد. فیلم با تأکید بر این جزئیات، تناقض احمد را آشکار می‌کند، او ناظر تأسیسات پالایشگاه است، اما از ایراد ساده دودکش خانه خواهرش بی‌خبر مانده است.

تقابل میان عقلانیت فنی، که در محیط پالایشگاه کارآمد است، و عقلانیت عاطفی، که در فضای خانگی نادیده گرفته می‌شود، یکی از کانون‌های اصلی فیلم در افشای تناقضات گفتمان مردسالار است؛ تناقضی که نشان می‌دهد کنترل در عرصه عمومی می‌تواند با ناتوانی در گفت‌وگو در عرصه خصوصی همراه شود.

۶-۲-۲. سطح شناختی: بازتعریف سوژه زنانه در دل گفتمان سنتی

فیلم در سطح شناختی، تقابل دو نظام ذهنی را با دقت و جزئی‌نگری ترسیم می‌کند. ذهنیت پدر، محصول گفتمان تثبیت‌شده‌ای است که بر مفاهیمی چون نظم، کنترل، آبرو

و پیش‌فرض‌های فرهنگی مردانه استوار است. این ذهنیت نه‌تنها درونی‌شده، بلکه طبیعی پنداشته می‌شود و هر کنشی در جهت خلاف آن، امری خطرناک و بحران‌آفرین تلقی می‌شود. این وضعیت را می‌توان در چارچوب «مدل‌های ذهنی» در نظریه ون‌دایک فهم کرد؛ جایی که پیش‌فرض‌های فرهنگی به‌صورت بدیهی و طبیعی در ذهن کنشگر تثبیت می‌شوند. در سوی مقابل، ذهنیت دختر نوجوان با تکیه بر تجربه زیسته، تماس با جهان جدید و ادراک آزادی‌های مدنی، در پی بازتعریف هویت زنانه است. او با بهره‌گیری از منطق، آرامش و ایستادگی؛ عقلانیتی انتقادی را به نمایش می‌گذارد که از دل جامعه جدید و خواست تغییر سربرآورده است. در این سطح، مقاومت ستاره به معنای شورش آشکار نیست، بلکه نوعی بازتعریف عقلانی نسبت خود با پدر، خانواده و آینده است. شکافی که در اینجا ترسیم می‌شود، نه فقط شکاف نسلی یا خانوادگی، بلکه بیانگر گسستی گفتمانی میان نظم و ثبات از یک‌سو و تحول و امکان از سوی دیگر در لایه‌های عمیق‌تر جامعه است. از این منظر، این گسست را می‌توان نشانه‌ای از جابه‌جایی در سطح شناختی و بازتعریف تدریجی الگوهای فهم واقعیت در چارچوب تحلیل ون‌دایک دانست.

این سطح از آگاهی در تقابل ستاره با تجربه فرزانه نیز آشکار می‌شود. ستاره، برخلاف فرزانه، همچنان امکان ماندن در کنار خانواده و تغییر رابطه با آن را نفی نمی‌کند. ازاین‌رو، امید فیلم نه از خوش‌بینی ساده‌انگارانه، بلکه از امکان گفت‌وگو، بازاندیشی و اصلاح تدریجی مناسبات خانوادگی پدید می‌آید. تصویر احمد بر پشت‌بام و تلاش او برای تعمیر دودکش خانه فرزانه نیز نشانه‌ای استعاری از همین بازاندیشی و ترمیم است.

فیلم‌سینمایی دختر را می‌توان تا حدی بازتاب‌دهنده فضای گفتمانی سال ۱۳۹۴ دانست؛ دوره‌ای که ایران در میانه مذاکرات هسته‌ای و برجام، با پرسش‌های جدی درباره گفت‌وگو، اعتماد و بازشدن فضا مواجه بود. اشاره‌ای که به وضوح با اشاره به مذاکرات هسته‌ای و سازمان انرژی اتمی در تلویزیون خانه فرزانه دیده می‌شود. شخصیت پدر، می‌تواند همان حاکمیتی باشد که با نیت حفاظت، به کنترل فرزندانش می‌پردازد؛ اما

مقاومت دختر، بازتاب خواست نسلی است که در پی آزادی انتخاب، به دنبال تعامل با جهان و فراروی از مرزهای سنتی است. منازعه میان این دو، تجسم شکاف میان گفتمان محافظه‌کارانه پدرسالار و گفتمان نوظهور گفت‌وگومحور و اعتمادساز است که در سیاست و جامعه ایران نیز در آن سال تبلور یافته بود.

۶-۲-۳. سطح اجتماعی: طبقه، ایدئولوژی و مقاومت پنهان

در سطح اجتماعی، فیلم دختر کنش فردی شخصیت اصلی را در بستر ساختارهای کلان اجتماعی ـ سیاسی قرار می‌دهد. ون‌دایک در تحلیل گفتمان انتقادی خود بر این نکته تأکید دارد که ایدئولوژی‌ها، نه تنها از طریق رسانه‌ها و نهادهای رسمی، بلکه از طریق زبان، خاطره، روایت و ساختارهای روزمره صورت‌بندی می‌شوند و با تثبیت نابرابری، سلطه را مشروع جلوه می‌دهند (وین‌دایک، ۱۹۹۸، ۳۳). در این فیلم، پدر نه به‌عنوان عامل سرکوب، بلکه به‌مثابه کنشگری درونی‌شده و وفادار به گفتمان قدرت، به بازتولید محدودیت‌ها کمک می‌کند. این امر به ما یادآوری می‌کند که قدرت، صرفاً در سرنیزه و قانون نیست؛ بلکه در عاطفه، پدرانگی و مراقبت هم جاری است.

اما آن‌چه فیلم را از ساده‌سازی دور می‌کند، درک دقیق موقعیت طبقاتی شخصیت‌هاست. خانواده‌ای که در مرکز روایت قرار دارد، از طبقه متوسط شهری، تحصیل‌کرده، با موقعیتی حرفه‌ای، ظاهری مدرن و پایبندی به هنجارهای دینی است. این طبقه، خود حامل تناقضاتی است که هم بخشی از گفتمان رسمی را قوام‌بخشی می‌کند و هم در دل خود حامل تنش‌ها و تضادهای مقاومت است. به تعبیر کچوییان، طبقه متوسط ایرانی فضایی اجتماعی است که در آن ایدئولوژی رسمی نه فقط تحمیل، بلکه از درون نیز بازتولید می‌شود. ازاین‌رو، مقاومت در این طبقه پیچیده‌تر، نامرئی‌تر و تدریجی‌تر است (کچوییان، ۱۳۸۹، ۱۴۲).

تصمیم ستاره برای سفر، اگرچه در ظاهر کنشی شخصی است، اما در سطح اجتماعی، ساختارهای جنسیتی، طبقاتی و ایدئولوژیک را به چالش می‌کشد. این کنش را نمی‌توان صرفاً انتخابی فردی دانست، بلکه باید آن را نشانه‌ای از تنش میان الزامات

ایدئولوژیک و تجربه زیسته نسل جدید فهم کرد. چالش ستاره نه با فریاد، بلکه با رفتاری عقلانی و گفت‌وگومحور پیش می‌رود. ازاین‌رو، دختر به‌جای انکار کامل نظم موجود، آن را از درون به پرسش می‌کشد و با زبان زندگی روزمره، به مقاومت شکل می‌دهد.

در مجموع، دختر در سه سطح متن، شناخت و جامعه، منطق کنترل پدرسالارانه و امکان مقاومت تدریجی در برابر آن را بازنمایی می‌کند. در سطح متن، تقابل خانه و جاده، امر و نهی‌های پدرانه و سکوت‌های معنادار برجسته می‌شود. در سطح شناختی، مقاومت ستاره از تنش میان ترس از اقتدار پدر و میل به استقلال شکل می‌گیرد. در سطح اجتماعی نیز رابطه پدر و دختر، بازنمایی خردی از نظمی است که بدن، حرکت و انتخاب زنانه را محدود می‌کند. از این منظر، دختر صرفاً روایت اختلافی خانوادگی نیست، بلکه خوانشی گفتمانی از سازوکارهای بازتولید و چالش اقتدار پدرسالارانه است.

۶-۲. قصر شیرین (۱۳۹۷): اعتراض خاموش در بازگشت پدر

خلاصه داستان: جلال، راننده خودروی سنگین، پس از تصادفی که به مرگ فردی انجامیده، از صحنه می‌گریزد؛ اما همسرش شیرین او را معرفی می‌کند و جلال بازداشت می‌شود. با آنکه شیرین پول دیه را فراهم می‌کند، جلال او را نمی‌بخشد و سال‌ها همسر و دو فرزندش، علی و سارا، را ترک می‌کند. بعد از مرگ شیرین در بیمارستان، جلال تصمیم می‌گیرد بچه‌ها را به خانه خواهرش در شهری دیگر ببرد. مسیر جاده‌ای فیلم او را به‌تدریج با گذشته، خاطره شیرین و مسئولیت پدرانه‌اش روبه‌رو می‌کند و جلالِ سرد و فاصله‌گرفته را به امکان بازگشت عاطفی و اخلاقی نزدیک می‌سازد.

۶-۲-۱. سطح متن: سکوت به‌مثابه مقاومت

فیلم «قصر شیرین» در سطح زبانی و روایی، با بهره‌گیری از سکوت، ایجاز تصویری و حذف اطلاعات پس‌زمینه، گفتمانی غیرمستقیم و تعلیق‌آمیز درباره قدرت و مسئولیت می‌سازد. برخلاف بسیاری از روایت‌های اخلاق‌محور که تقابل‌های ارزشی را آشکار بیان می‌کنند، این فیلم فضایی مبهم و پرسش‌برانگیز می‌آفریند و خوانش‌های قطعی را به تعویق می‌اندازد. در اینجا، سکوت و حذف نه صرفاً ویژگی سبکی، بلکه بخشی از کنش گفتمانی متن‌اند.

در «قصر شیرین»، حذف دیالوگ‌های صریح درباره گذشته جلال و اجتناب او از توجیه یا ابراز ندامت، نوعی راهبرد گفتمانی در برابر کلیشه‌های اخلاقی تثبیت‌شده است. این امتناع از سخن گفتن، که در سطح ظاهری ممکن است با بی‌تفاوتی اشتباه گرفته شود، تعلیقی اخلاقی و تفسیری ایجاد می‌کند و مخاطب را وادار می‌سازد که خود در فرایند معناپردازی مشارکت کند. از این منظر، معنا از طریق حذف و سکوت تولید می‌شود، نه صرفاً از طریق بیان مستقیم. سکوت جلال در برابر مطالبه عذرخواهی و پذیرش تقصیر نیز نوعی مقاومت خاموش در برابر زبانی است که پیشاپیش گناه، تقصیر و مسئولیت را برای او تعریف کرده است.

به همین دلیل، فیلم به‌جای ارائه یک گفتمان بسته، فضایی می‌آفریند که گفتمان‌های رسمی درباره مسئولیت، خانواده و اقتدار پدرانه را به پرسش می‌کشد. در چنین چارچوبی، روایت به ابزاری برای مقاومت علیه نظم گفتمانی حاکم بدل می‌شود؛ مقاومتی که پرهیاهو نیست، اما از درون ساکت‌ترین قاب‌ها سر برمی‌آورد.

۶-۲-۲. سطح شناختی: بازتعریف هویت پدرانه

در سطح شناختی، نقش ساختارهای ذهنی و باورهای درونی‌شده در تولید یا مقاومت در برابر گفتمان‌های غالب برجسته می‌شود. در «قصر شیرین»، جلال درگیر تناقضی ریشه‌دار میان تجربه فردی و انتظارات اجتماعی است. شیرین در غیاب او، با ساختن تصویر پدری مهربان و مسئول برای فرزندان، از جمله روایت خرید دوچرخه، نوعی پدر آرمانی را زنده نگاه می‌دارد. در مقابل، جلال با این تصویر فاصله دارد و نمی‌خواهد یا نمی‌تواند پدر ایده‌آل گفتمان مورد انتظار باشد. همین فاصله، نقطه آغاز بحران شناختی اوست. این بحران، شکاف میان تصویر ایدئولوژیک پدر و تجربه زیسته جلال را برجسته می‌کند. باورهای نهادینه‌شده درباره نقش مرد، پدر و شوهر با ساحت‌های شخصی‌تر و پیچیده‌تر ذهن جلال در تعارض قرار می‌گیرند. این تعارض نه صرفاً موضوعی روان‌شناختی، بلکه مسئله‌ای گفتمانی است؛ زیرا نشان می‌دهد فرد چگونه می‌تواند در درون خود، هم بازتولیدکننده و هم معترض به ساختارهای قدرت باشد. جلال نه پدری بی‌تفاوت، بلکه کنشگری

منفعل‌نماست که در حال بازتعریف جایگاه خود در گفتمانی است که از مردان انتظار قهرمانی، فداکاری یا قربانی‌بودن دارد. این بازتعریف آرام، نقطه عزیمت به‌سوی گفتمانی بدیل درباره مسئولیت، پدرانگی و نقش جنسیتی است.

۶-۲-۳. سطح اجتماعی: تنش ایدئولوژیک در گذار فرهنگی

در سطح اجتماعی- سیاسی، تحلیل گفتمان ون‌دایک بر بررسی نحوه بازنمایی مناسبات قدرت و ایدئولوژی در ساختارهای نهادی و فرهنگی تأکید می‌گذارد. قصر شیرین در این سطح، بازتاب‌دهنده جامعه‌ای در حال گذار است؛ جامعه‌ای که گفتمان‌های سنتی درباره خانواده، جنسیت و مسئولیت را با گفتمان‌های نوظهور فردگرایانه و منتقدانه درگیر می‌سازد. فیلم، با فاصله گرفتن از کلیشه‌های داستانی درباره بازگشت پدر، به گفتمان‌هایی دست می‌زند که نقش‌های مردانه را نه در قالب فداکاری اجباری، بلکه در ساحت‌هایی عاطفی، شکننده و در حال بازتعریف بازنمایی می‌کند. این وضعیت، شکاف میان نظام‌های ارزشی رسمی، که بر پایه سنت اقتدار مردانه را تثبیت می‌کنند، و گفتمان‌های نوظهوری را آشکار می‌کند که مردانگی را امری متکثر، آسیب‌پذیر و در حال بازتعریف می‌دانند.

به این ترتیب، فیلم نه تنها در سطح روایت، بلکه در سطح اجتماعی نیز نظام‌های مسلط قدرت را به چالش می‌کشد. از منظر ون‌دایک، در اینجا با گفتمانی مواجهیم که هم به ساختارهای نهادی اشاره دارد، و هم با برهم زدن آن‌ها، زمینه‌های مقاومت اجتماعی را به تصویر می‌کشد. بنابراین، فیلم قصر شیرین بازنمایی لحظه‌ای گذار است که در آن ایدئولوژی‌های سنتی درباره خانواده و قدرت در مواجهه با بحران مشروعیت پدر قرار می‌گیرند.

۶-۲-۴. خوش‌بینی اخلاقی پنهان: نوری در دل تردید

در مسیر جاده‌ای فیلم، تغییر جلال نه از طریق خطابه یا اعتراف کلامی، بلکه با کنش‌های کوچک و تصمیم‌های موقعیتی روایت می‌شود: کنار آمدن با حضور کودکان، تحمل سکوت‌های سنگین و بازگشت آهسته به رابطه‌ای که پیش‌تر از آن گسسته بود. همین منطقِ کنش‌های خرد، مقاومت را از سطح طغیان به سطح مسئولیت‌پذیری و بازشناسی رنج دیگری منتقل می‌کند.

صحنه‌هایی چون توقف برای پی‌گیری سرنوشت روباه زخمی یا تأمل‌های بی‌کلام جلال در برابر فرزندان، نشانه‌های چرخشی اخلاقی‌اند که در آن پدرِ مقتدرِ گفتمان سنتی با آسیب‌پذیری و بازاندیشی روبه‌رو می‌شود. در این خوانش، بازگشت پدر نه بازگشت اقتدار، بلکه بازگشت به امکان گفت‌وگو و ترمیم است؛ امکانی که در دل تردید و ناتمامی شکل می‌گیرد و از همین رو امید آن ضمنی و فروتنانه است. برخی نقدها نیز بر این مسیر تغییر و بر تعادل‌بخشی فیلم در نسبت میان نقش‌های زنانه و مردانه تأکید کرده‌اند (جاهد، ۱۳۹۷).

در مجموع، «قصر شیرین» در سه سطح متن، شناخت و جامعه، بحران پدرانگی و امکان بازسازی تدریجی مسئولیت را بازنمایی می‌کند. فیلم نشان می‌دهد که مقاومت در اینجا نه به شکل اعتراض مستقیم، بلکه در قالب فشار اخلاقی خاموش، بازاندیشی در نقش پدرانه و پذیرش تدریجی مسئولیت خانوادگی ظاهر می‌شود؛ امری که آن را به نمونه‌ای از «مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری» در مقیاس خانواده بدل می‌کند.

۶-۳. نگهبان شب (۱۴۰۰)، اعتراض اخلاقی در تقابل با فساد نهادی

خلاصه داستان: «نگهبان شب» روایت ورود رسول، جوانی شهرستانی و کارگر ساختمانی، به پروژه‌ای ساختمانی است که در ظاهر قانونی و عادی به نظر می‌رسد، اما درون آن با سوداگری، تخلف و وعده‌های ناتمام گره خورده است. این پروژه بر زمینی بنا می‌شود که پیش‌تر باغ بوده و دایی، باغبان و نگهبان سالخورده آن، سال‌ها با آن زیسته است. دایی که با زوال حافظه و سوگ پسرش روبه‌روست، می‌کوشد دخترش نصیبه را به عقد رسول درآورد. رسول نیز به‌واسطه اعتماد به بهنام، مدیر پروژه، چکی را به نام خود امضا می‌کند و در پی تخلفات او گرفتار زندان می‌شود. پس از آزادی، با فروش زمین خود در شهرستان می‌کوشد امکان آغاز دوباره‌ای برای زندگی فراهم کند.

۶-۳-۱. سطح متن: بازنمایی فساد در سکوت و جزئیات

نگهبان شب با زبانی موجز، آرام و متکی بر سکوت پیش می‌رود. فیلم به‌جای آن‌که فساد را با افشاگری مستقیم توضیح دهد، آن را در جزئیات پراکنده، مناسبات ناتمام و فضاهای سرد و نیمه‌کاره رسوب می‌دهد. این خوانش با تعریف ون‌دایک از تحلیل

انتقادی گفتمان سازگار است؛ جایی که تحلیل، فقط متوجه واژه‌ها و گفته‌های صریح نیست، بلکه به این می‌پردازد که قدرت، سلطه و نابرابری چگونه از خلال متن و گفتار بازتولید یا مختل می‌شوند (وین‌دایک، ۲۰۰۱، ۳۵۲-۳۵۳). ون‌دایک در توضیح پیوند قدرت و گفتمان تصریح می‌کند که برای فهم این رابطه باید به «مدل‌ها، دانش، نگرش‌ها و ایدئولوژی‌ها» به‌عنوان واسطه شناختی میان فرد و ساختار اجتماعی توجه کند (وین‌دایک، ۱۹۹۳، ۲۵۰-۲۴۹). از همین رو، سکوت و حذف در نگهبان شب را نمی‌توان صرفاً ویژگی سبکی دانست، بلکه این عناصر را باید بخشی از سازمان گفتمانی متن دانست که در آن، معنا از طریق ضمنیت و تعلیق شکل می‌گیرد.

سبت رسول و دایی هسته اصلی سازمان‌دهی روایت را می‌سازد. دایی، باغبان و پدری سالخورده است که حاصل یک عمر کار و امیدش به یغما رفته و باغی که باید مراقبش می‌بود، به زمین سوداگری بدل شده است. در کنار او، رسول قرار دارد؛ شخصیتی کم‌حرف و بی‌هیاهو که حضورش تلنگری اخلاقی در دل روایت ایجاد می‌کند. رسیدگی او به تک‌درخت باقی‌مانده و اعتراضش به بی‌حرمتی به درخت، صرفاً جزئیاتی روایی نیست، بلکه به‌صورت نمادین با فراموشی، زوال و از دست رفتن ریشه‌ها پیوند می‌خورد. وضعیت دایی نیز همین فرسایش را در سطح انسانی بازتاب می‌دهد و نشان می‌دهد که تخریب باغ، هم‌زمان تخریب حافظه، اعتماد و پیوندهای اخلاقی است.

همزمان رسول وجود فساد را لمس می‌کند تا آن‌که آن را به زبان بیاورد و همین فاصله گرفتن از هم‌زبانی با مناسبات آلوده، صورت خاصی از اعتراض خاموش را شکل می‌دهد. این اعتراض نه در قالب تقابل صریح، بلکه در قالب نپیوستن به منطق مسلط تحقق می‌یابد. این نکته با تأکید خود میرکریمی نیز همخوان است که جهان فیلم را منطبق با نگاه شخصیت اصلی می‌داند و از بیان صریح فاصله می‌گیرد.

۶-۳-۲. سطح شناختی: شکل‌گیری مقاومت در تجربه زیسته

در سطح شناختی، نگهبان شب بر نحوه درونی شدن و ترک برداشتن الگوهای مسلط در ذهن شخصیت‌ها تکیه دارد. ون‌دایک در بحث از «شناخت شخصی و اجتماعی» نشان

می‌دهد که کنش گفتمانی افراد هم از حافظه و تجربه شخصی اثر می‌پذیرد و هم از بازنمایی‌های اجتماعیِ مشترک، و همین دو سطح در کنار هم رفتار افراد را سامان می‌دهند (ون‌دایک، ۲۰۰۱، ۳۵۵-۳۵۴). رسول در چنین وضعیتی قرار دارد. او نه قهرمانی برنامه‌ریز است و نه ضدقهرمانی یاغی، بلکه شخصیتی است که در دل نظمی فاسد، میان نیاز به بقا و پایبندی به امر درست گرفتار شده است.

از این‌رو، امتناع رسول از مشارکت در تخلف را نمی‌توان فقط به ترس یا سادگی فروکاست. این امتناع به‌تدریج به انتخابی اخلاقی و شناختی بدل می‌شود؛ انتخابی که از تجربه زیسته فساد برمی‌آید، نه از خطابه‌پردازی درباره آن. در این چارچوب، آنچه در نگاه نخست انفعال یا کنش حداقلی به نظر می‌رسد، می‌تواند شکلی از مقاومت شناختی باشد؛ مقاومتی که از خلال فاصله‌گرفتن از مدل‌های ذهنی مسلط و نپیوستن به منطق آلوده شکل می‌گیرد.

بر اساس این منطق، فیلم به‌جای بیان مستقیم، از راه تجربه تدریجی و موقعیت‌های روزمره، فهم رسول از فساد و فاصله‌گرفتن او از آن را می‌سازد؛ همان سازوکاری که در تحلیل ون‌دایک با نقش گفتمان در شکل‌دهی به مدل‌های ذهنی توضیح داده می‌شود (ون‌دایک، ۲۰۰۱، ۳۵۹-۳۵۸).

در کنار رسول، دایی نیز اهمیتی اساسی دارد. او پدری است که به انتها رسیده است و در عین حال می‌کوشد پیش از نابودی حافظه، چیزی از نظم زندگی را حفظ کند. امید او به رسول فقط امید به یک داماد مناسب نیست، بلکه امید به بازیافتن نوعی جَنَم اخلاقی در جهانی است که فرزندان، باغ، آینده و حافظه را از او گرفته است. در نتیجه، دایی و رسول را می‌توان دو سر یک تجربه دید؛ یکی نماینده نسلی که در سودای آبادانی زیسته و اکنون با شکست روبه‌رو شده، و دیگری نماینده سوژه‌ای که هنوز امکان ایستادگی اخلاقی در او خاموش نشده است. همین‌جا است که فیلم از سیاه‌نمایی مطلق فاصله می‌گیرد و امکان نوعی خوش‌بینی اخلاقی شکننده را پیش می‌نهد.

۶-۳-۳. سطح اجتماعی: بحران اعتماد و فرسایش نظم نهادی

در سطح اجتماعی، نگهبان شب فقط حکایت یک فرد نیست، بلکه حکایت یک نظم معیوب، یک طبقه فرودست و یک فروپاشی اخلاقی گسترده‌تر است. ون‌دایک تحلیل انتقادی گفتمان را معطوف به مطالعه شیوه‌هایی می‌داند که در آن‌ها قدرت، سلطه و نابرابری از خلال متن و گفتار در بستر اجتماعی و سیاسی بازتولید می‌شوند یا با مقاومت روبه‌رو می‌گردند (ون‌دایک، ۲۰۰۱، ۳۵۳-۳۵۲). او در مقاله ۱۹۹۳ نیز تصریح می‌کند که سلطه همیشه صرفاً از بالا و به‌شکل یک‌سویه تحمیل نمی‌شود، بلکه گاه چنان طبیعی و مشروع جلوه داده می‌شود که گروه‌های تحت سلطه نیز در بازتولید آن سهیم می‌شوند؛ با این همه، تحلیل راهبردهای مقاومت و به چالش کشیدن سلطه برای فهم روابط واقعی قدرت ضروری است (وین‌دایک، ۱۹۹۳، ۲۵۰).

از این منظر، امتناع رسول از همراهی با تخلف فقط یک فضیلت شخصی نیست، بلکه اختلالی کوچک اما معنادار در منطق عادی‌شده فساد است. روایت فیلم به‌طور ضمنی تنشی میان پایبندی به نظم نهادی و وفاداری به قضاوت اخلاقی فردی ایجاد می‌کند؛ تنشی که در آن، سوژه ناگزیر از انتخاب میان بقا در چارچوب‌های موجود و حفظ یکپارچگی اخلاقی خویش است. اعتراض فیلم نیز از همین جنس است: نه برون‌ساختاری و خطابه‌ای، بلکه درون‌ساختاری و متکی بر نپیوستن به نظم مسلط فاسد.

فیلم جامعه‌ای را بازنمایی می‌کند که در آن، ساخت‌وساز و توسعه ظاهری بر بستری از رابطه‌محوری، وعده‌های بی‌پشتوانه و فرسایش اعتماد اجتماعی پیش می‌رود. پروژه نیمه‌کاره فقط مکان روایت نیست، بلکه تصویری فشرده از توسعه‌ای بی‌ریشه و نامتوازن است؛ توسعه‌ای که با تخریب باغ و گسست از ریشه‌های پیشین همراه شده است. از این منظر، «شب» در عنوان فیلم نیز فقط زمان کار رسول نیست، بلکه دالی بر تاریکی روابط، زوال اعتماد و گسترش فساد است. با این حال، فیلم به نومیدی مطلق تن نمی‌دهد و در دل همین تاریکی، امکان محدودی برای دوام اخلاق و ترمیم تدریجی باقی می‌گذارد.

در مجموع، «نگهبان شب» در سه سطح متن، شناخت و جامعه، مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری را از سطح خانواده به سطح مناسبات اقتصادی و نهادی گسترش می‌دهد. در سطح روایی، سکوت‌ها، حذف‌ها، فضاهای نیمه‌کاره و روابط کاری نابرابر، سازوکارهای پنهان قدرت و فساد را آشکار می‌کنند. در سطح شناختی، رسول از موقعیت اعتماد و خاموشی اولیه به نوعی آگاهی اخلاقی و فاصله‌گیری از منطق آلوده می‌رسد. در سطح اجتماعی نیز فیلم بحران اعتماد، فرسایش نظم نهادی و آسیب‌پذیری طبقه فرودست را بازنمایی می‌کند. بنابراین، مقاومت در این فیلم نه از مسیر تقابل صریح، بلکه از خلال نپیوستن به نظم مسلط، حفظ قضاوت اخلاقی و امکان آغاز دوباره شکل می‌گیرد.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که صورت‌بندی «مقاومت» در سینمای رضا میرکریمی با بسیاری از برداشت‌های رایج از مقاومت در سینمای اجتماعی ایران تفاوت دارد. در حالی که مقاومت اغلب در قالب تقابل مستقیم، کنش اعتراضی آشکار یا گسست رادیکال از نظم مسلط فهم می‌شود، در فیلم‌های مورد بررسی، مقاومت درون همان نظم و در پیوند با تجربه زیسته شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. از این منظر، ایهام، سکوت و حذف در آثار میرکریمی صرفاً ابزارهای زیبایی‌شناختی یا روایی نیستند، بلکه بخشی از منطق گفتمانی مقاومت به شمار می‌آیند.

کاربست رویکرد اجتماعی ـ شناختی ون‌دایک امکان داد تا این مقاومت در سه سطح متن، شناخت و جامعه تحلیل شود. در سطح متن، حذف دیالوگ‌های صریح، تأکید بر جزئیات روزمره و روایت غیرمستقیم، گفتمانی ضمنی می‌سازد. در سطح شناختی، شخصیت‌ها از خلال تجربه، سکوت، خطا و بازاندیشی، باورهای خود را تدریجاً بازتعریف می‌کنند. در سطح اجتماعی نیز، این جابه‌جایی‌های فردی به بحران‌هایی گسترده‌تر مانند فرسایش اعتماد، تزلزل اقتدار و مسئله‌مند شدن مناسبات نهادی پیوند می‌خورند. بنابراین، امتیاز این خوانش در آن است که مقاومت را نه به‌صورت کنشی منفرد، بلکه به‌عنوان فرایندی چندلایه و درون‌ساختاری توضیح می‌دهد.

از سوی دیگر، خانواده در این آثار صرفاً بستر روایت نیست، بلکه میدان اصلی بازنمایی قدرت و مقاومت است. به‌ویژه در نسبت با شخصیت پدر، نوعی جابه‌جایی از اقتدار تثبیت‌شده به اقتدار مسئله‌دار و سپس فرسوده دیده می‌شود. در «دختر»، احمد نماینده پدری کنترل‌گر است که هنوز امکان گفت‌وگو و اصلاح در او باقی مانده است. در «قصر شیرین»، جلال با پدرانگی فروپاشیده و مسئولیتی معوق روبه‌رو می‌شود و ناگزیر است جایگاه خود را در نسبت با گناه، مراقبت و ترمیم بازتعریف کند. در «نگهبان شب»، دایی دیگر پدر مقتدر نیست، بلکه پدری آسیب‌دیده، فراموش‌کار و نیازمند مراقبت است. به این ترتیب، سیر پدر در این سه فیلم از اقتدار کنترل‌گر به اقتدار مسئله‌دار و سپس به اقتدار فرسوده حرکت می‌کند.

مقایسه سه فیلم نشان می‌دهد که مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری در سینمای متأخر میرکریمی روندی تدریجی دارد: در «دختر» از سطح خانواده و کنترل پدرسالارانه آغاز می‌شود، در «قصر شیرین» به بازاندیشی مسئولیت پدرانه و اخلاق مراقبت می‌رسد، و در «نگهبان شب» به نقد مناسبات اقتصادی، نهادی و بحران اعتماد اجتماعی گسترش می‌یابد. بنابراین، سینمای میرکریمی برای فهم مقاومت در سینمای اجتماعی ایران، الگویی میانی و اخلاقی پیشنهاد می‌کند؛ الگویی که از دوگانه «تقابل/تسلیم» فاصله می‌گیرد و مقاومت را در امتناع، درنگ، گفت‌وگو، مراقبت و انتخاب‌های روزمره جست‌وجو می‌کند.

جدول ۱. مقایسه فیلم‌ها

نام فیلم	نوع مقاومت	سطح جامعه	سطح شناخت	سطح متن و بازنمایی تصویری
دختر	مقاومت خانوادگی و اخلاقی	پدرسالاری و کنترل جنسیتی	ترس، میل به استقلال، خودآگاهی تدریجی	محدودیت حرکت، خانه/بیرون و امر و نهی
قصرشیرین	مقاومت خاموش و مراقبتی	بحران خانواده و مراقبت	احساس گناه، پذیرش مسئولیت، بازاندیشی پدرانه	سفر، سکوت، نگاه و مکث
نگهبان شب	مقاومت نهادی و اجتماعی	نابرابری،فساد و بحران اعتماد	اعتماد اولیه، تردید تدریجی، آگاهی انتقادی	مناسبات کاری، وعده، تهدید و قرارداد

۸. نتیجه‌گیری

الگوی سه‌سطحی ون‌دایک امکان می‌دهد مقاومت در سینمای رضا میرکریمی نه صرفاً در سطح روایت، بلکه در پیوند میان نشانه‌های دیداری و کلامی، مدل‌های ذهنی شخصیت‌ها و ساختارهای اجتماعی بازنمایی‌شده تحلیل شود. از این منظر، متن/تصویر، شناخت و جامعه سه سطح جدا از هم نیستند، بلکه به‌طور هم‌زمان در تولید معنای ایدئولوژیک فیلم‌ها عمل می‌کنند. بر همین اساس، مقاومت در سه فیلم «دختر»، «قصر شیرین» و «نگهبان شب» نه به‌صورت تقابل آشکار با نظم مسلط، بلکه در قالب کنش‌هایی تدریجی، اخلاقی و موقعیت‌مند صورت‌بندی می‌شود.

این پژوهش نشان داد که می‌توان این شکل از مقاومت را ذیل مفهوم «مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری» فهم کرد. در این الگو، مقاومت نه بیرون از نظم اجتماعی، بلکه از درون روابط موجود، مانند خانواده، رابطه پدرانه، مناسبات کاری و ساختارهای نهادی شکل می‌گیرد. شخصیت‌ها در این آثار معمولاً کنشگرانی انقلابی یا معترض به معنای آشکار کلمه نیستند، بلکه از خلال سکوت، امتناع، درنگ، مراقبت و بازاندیشی، منطق قدرت را دچار اختلال می‌کنند. بنابراین، مقاومت در سینمای میرکریمی بیش از آنکه کنشی انفجاری یا بیرونی باشد، فرایندی تدریجی و مبتنی بر تجربه زیسته است.

تحلیل سه‌سطحی فیلم‌ها نشان داد که این مقاومت در هر سه سطح متن، شناخت و جامعه قابل ردیابی است. در سطح متن، روایت مینیمالیستی، حذف توضیح‌های مستقیم، سکوت‌های معنادار و تأکید بر جزئیات روزمره، گفتمانی ضمنی پدید می‌آورد. در سطح شناختی، شخصیت‌ها در مواجهه با تعارض میان باورهای پیشین و موقعیت‌های تازه، به بازتعریف تدریجی خود و روابطشان دست می‌زنند. در سطح اجتماعی نیز، این جابه‌جایی‌های فردی با بحران‌هایی گسترده‌تر مانند فرسایش اعتماد، تزلزل اقتدار، نابرابری اقتصادی و ضعف مناسبات نهادی پیوند می‌خورند. بدین ترتیب، پیوند میان متن، شناخت و جامعه امکان فهم چندلایه‌تری از سازوکارهای قدرت و مقاومت در این آثار فراهم می‌کند.

مقایسه سه فیلم نشان می‌دهد که صورت‌بندی مقاومت اخلاقی درون‌ساختاری در سینمای متأخر میرکریمی روندی تدریجی دارد. در «دختر»، مقاومت بیشتر در نسبت با کنترل پدرسالارانه، محدودیت حرکت زنانه و امکان گفت‌وگوی درون‌خانوادگی شکل می‌گیرد. در «قصر شیرین»، این مقاومت به بازاندیشی مسئولیت پدرانه، اخلاق مراقبت و امکان ترمیم پیوندهای گسسته منتقل می‌شود. در «نگهبان شب»، مقاومت از سطح خانواده فراتر می‌رود و به نقد مناسبات کاری، نابرابری اقتصادی، فساد نهادی و بحران اعتماد اجتماعی گسترش می‌یابد. به این ترتیب، مسیر سه فیلم حرکتی از مقاومت خانوادگی و اخلاقی به سوی مقاومت اجتماعی و نهادی را نشان می‌دهد.

در این میان، خانواده و به‌ویژه شخصیت پدر، یکی از کانون‌های اصلی بازنمایی قدرت در سینمای میرکریمی است. پدر در این فیلم‌ها صرفاً یک نقش خانوادگی نیست، بلکه نشانه‌ای از اقتداری در حال تغییر است. این اقتدار در «دختر» در قالب پدری کنترل‌گر اما اصلاح‌پذیر ظاهر می‌شود؛ در «قصر شیرین» به پدری غایب، گناهکار و درگیر بازاندیشی بدل می‌گردد؛ و در «نگهبان شب» در چهره دایی، به اقتداری فرسوده، آسیب‌پذیر و نیازمند مراقبت تبدیل می‌شود. بنابراین، سیر شخصیت پدر در این سه فیلم، گذار از اقتدار تثبیت‌شده به اقتدار مسئله‌دار و سپس اقتدار فرسوده را بازنمایی می‌کند.

یکی دیگر از یافته‌های مهم پژوهش، صورت‌بندی نوعی «امید ضمنی» در آثار متأخر میرکریمی است. این امید نه در قالب خوش‌بینی مستقیم، پایان‌بندی قطعی یا حل کامل بحران‌ها، بلکه در کنش‌های کوچک و اخلاقی ظاهر می‌شود. تعمیر دودکش در «دختر»، بازگشت تدریجی جلال به مسئولیت در «قصر شیرین» و مراقبت رسول از درخت باقی‌مانده در «نگهبان شب»، همگی نشانه‌هایی از همین امید فروتن و غیرشعاری‌اند. این کنش‌ها بحران را به‌طور کامل از میان نمی‌برند، اما امکان تداوم اخلاقی و بازسازی حداقلی زندگی را در دل نظمی معیوب حفظ می‌کنند.

در مجموع، می‌توان گفت سینمای میرکریمی نوعی از مقاومت را بازنمایی می‌کند که بر اخلاق، تجربه زیسته و اصلاح تدریجی استوار است. این مقاومت نه بر طرد کامل

نظم موجود متکی است و نه به تسلیم در برابر آن فروکاسته می‌شود؛ بلکه در فاصله میان این دو، امکان بازاندیشی، امتناع و ایستادگی اخلاقی را پی می‌گیرد. از این منظر، سینمای میرکریمی را می‌توان نمونه‌ای از بازسازی گفتمانی واقعیت اجتماعی دانست؛ سینمایی که تغییر را نه از مسیر گسست ناگهانی، بلکه از خلال کنش‌های کوچک، رابطه‌های روزمره و مقاومت‌های خاموش اما معنادار دنبال می‌کند.

از جمله محدودیت‌های این پژوهش، تمرکز آن بر سه فیلم متأخر میرکریمی و اتکای آن به تحلیل کیفی است. از این‌رو، پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های بعدی، این چارچوب در مطالعه آثار دیگر سینمای اجتماعی ایران نیز به کار گرفته شود و با روش‌هایی مانند تحلیل دریافت مخاطب یا مقایسه میان‌فیلمی تکمیل گردد تا تصویر جامع‌تری از نسبت گفتمان، قدرت، اخلاق و مقاومت در سینمای ایران به دست آید.

منابع

اسکندی، علی؛ و بشیر، حسن (۱۳۹۲). بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی «یه حبه قند». فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۶(۲)، ۱۴۳-۱۶۱. https://doi.org/10.7508/ijcr.2013.22.006

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۷۹). بررسی تحولات اجتماعی و فرهنگی در طول سه نسل خانواده تهرانی. نشریه علوم اجتماعی، (۱۶)، ۲۹-۳.

بادامچی، محمدحسین (۱۴۰۳). یک قرن دولت پدرسالار: ریشه‌های گفتمانی و ضرورت چرخش زنانه در چرخش قرن. ایران‌نامگ، ۷(۱).

بشیریه، حسن (۱۳۸۵). دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران: دوره جمهوری اسلامی ایران. تهران: نشر نگاه معاصر.

جاهد، پرویز (۱۳۹۷). آشتی‌ناپذیر: نگاهی به فیلم قصر شیرین. سایت سینماچشم.

حسن‌پور، آرش؛ قاسمی، وحید؛ آقابابایی، احسان؛ و ربانی، علی (۱۴۰۰). پروبلماتیک شدن اخلاق در سینمای ایران: گذار از عالم متن به سپهر اجتماعی (مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین). فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۷(۶۲). https://doi.org/10.22034/jcsc.2020.82418.1558

خیرآبادی، رضا (۱۳۹۵). تحلیل گفتمان انتقادی شیوه نام‌گزینی و حضور یا عدم حضور ایران در مطالب نشریه آمریکایی تایم از دهه ۱۹۲۰. جستارهای زبانی، ۷(۲)، ۱۸-۱.

ده‌صوفیانی، اعظم (۱۴۰۳). زنان و نقش آموزش در بازاندیشی باورها و سنت‌های خانوادگی: معرفی و بررسی کتاب «تحصیلکرده» نوشته تارا وستوور. فصلنامه مطالعات دانشگاه، ۲(۳)، ۲۱۳-۱۹۵. https://doi.org/10.22035/jous.2024.5511.1103

راودراد، اعظم؛ سلطانی، علی‌اصغر؛ و سوزنکار، مرجانه (۱۳۹۳). بازنمایی چالش سنت و مدرنیته در فیلم به همین سادگی. فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۶(۲)، ۲۳۸-۲۱۳. https://doi.org/10.22059/jsal.2014.54244

صفاران، الیاس؛ و ملکشاهیان، گیتی (۱۳۹۷). بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های «زیر نور ماه»، «یه حبه قند» و «امروز» رضا میرکریمی. پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۳(۲)، ۵۷-۷۵.

علوی‌پور، سیدمحسن (۱۳۹۳). سینما؛ محمل امتزاج میان‌رشته‌ای اندیشه سیاسی و تاریخ. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۷(۱)، ۹۵-۱۱۷. https://doi.org/10.7508/isih.2015.25.004

غلامی زارع‌زاده، فهیمه؛ جابری‌نسب، نرگس؛ و منگلی، ماندانا (۱۴۰۲). جایگاه تحلیل گفتمان مبتنی بر مقاومت در کتاب خاطرات دا بر اساس نظریه تحلیل گفتمان ون‌دایک. ادبیات پایداری، ۱۵(۲۸)، ۲۷۳-۲۳۱. https://doi.org/10.22103/jrl.2023.4015

کچوییان، حسین (۱۳۸۹). جامعه‌شناسی روشنفکری در ایران. تهران، ایران: نشر علم.

میرخانی سراسکان، لیلا؛ شایان‌سرشت، اکبر؛ و قربانی جویباری، کلثوم (۱۴۰۴). تحلیل گفتمان انتقادی حکایت قمرالزمان و گوهر از هزار و یک شب با تکیه بر نظریه مربع ایدئولوژیک ون‌دایک. کهن‌نامه ادب پارسی، ۱۶(۲)، ۳۵-۶۳. https://www.doi.org/10.30465/cpl.2026.10205

میرکریمی، سیدرضا (۱۴۰۲). واقعاً «اخلاق» در جامعه ما مرده است؟ گاهی ترجیحم ساده‌لوحی است. خبرگزاری مهر. برگرفته از www.mehrnews.com/x32CNS

نوری‌زاد، فاطمه، و جعفری‌نژاد، هادی (۱۳۹۷). بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرایی دینی در آثار سیدرضا میرکریمی. مطالعات رسانه‌ای، ۱۳(۴۱)، ۶۹-۸۹.

Naficy, H. (2011–2012). *A social history of Iranian cinema* (Vols. 1–4). Duke University Press.

van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society, 4*(2), 249–283. https://doi.org/10.1177/0957926593004002006

van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Sage. https://doi.org/10.4135/9781446217856

van Dijk, T. A. (2001). Critical discourse analysis. In D. Schiffrin, D. Tannen, & H. E. Hamilton (Eds.), *The handbook of discourse analysis* (pp. 352–371). Blackwell.

van Dijk, T. A. (2006). Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies, 11*(2), 115–140. https://doi.org/10.1080/13569310600687908