The Imaginary, the Symbolic, and the Real in the Representation of Domination: A Lacanian Reading of the Film The Old Bachelor

Sajjad Mahmoudi[1]

Receive Date: 03 December 2025, Accept Date: 17 February 2026
DoI: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

Abstract

This article examines the representation of domination and the intellectual's relation to power structures in the film *Pir-Pesar* (The Old Bachelor) (2023), directed by Oktay Baraheni, through a psychoanalytic and critical sociological framework. The study is motivated by the film's dense engagement with patriarchal authority, the reproduction of coercive power, and the recurring failure of the intellectual subject to achieve emancipatory agency. Rather than treating the film merely as a narrative of family conflict or personal tragedy, the article reads it as a multilayered cultural text in which psychic formations, symbolic orders, and social hierarchies intersect. The central premise is that domination in the film does not operate solely through overt violence or explicit repression; instead, it is sustained through desire, identification, dependency, symbolic legitimacy, and the internalization of authority. In this sense, the film offers a compelling site for investigating how power persists not only through institutions and laws, but also through affective and unconscious investments that bind subjects to the very structures that constrain them. Methodologically, the article adopts a qualitative interpretive-discursive approach. The film is analyzed as a text whose meanings emerge from the interaction of visual form, character relations, dialogic structures, and symbolic patterns. The theoretical framework is primarily informed by Jacques Lacan's psychoanalysis, especially the concepts of the Imaginary, the Symbolic, and the Real, along with the notions of the Big Other, the Name-of-the-Father, lack, desire, and jouissance. To complement this psychoanalytic perspective, the article draws on Max Weber's concept of patrimonialism and Pierre Bourdieu's theory of symbolic violence. This interdisciplinary configuration makes it possible to explain domination as a phenomenon that is simultaneously psychic, symbolic, and social. In other words, the film is not interpreted as a simple reflection of external power relations; rather, it is understood as a narrative in which so-

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

cial domination becomes psychically lived, symbolically reproduced, and emotionally justified. Within the Lacanian framework, the article argues that the film stages the intellectual subject as fundamentally, or trapped, within the Imaginary order. In this domain, the subject is shaped by an idealized self-image and by rivalrous relations grounded in narcissism, misrecognition, and comparison. The intellectual figure in the film appears to be caught between self-perception and social recognition, unable to establish a stable or autonomous position. Instead of functioning as a critical agent capable of exposing domination, the intellectual becomes attached to fantasies of mastery, distinction, and symbolic superiority. This attachment reveals the vulnerability of the intellectual subject, whose desire for recognition may lead to complicity rather than resistance. The film thus critiques an intellectual posture that is more concerned with preserving the coherence of the self-image than with confronting material and symbolic structures of oppression. The result is a subjectivity that remains internally divided and politically ineffective. At the level of the Symbolic, the article shows that law, norms, and social rules in *Pir-Pesar* do not operate as neutral mechanisms of justice. Rather, they are embedded in a patriarchal order that legitimizes authority and reproduces hierarchy. The father-function, in Lacanian terms, is not simply a family principle but an organizing logic that extends into broader social relations. In the film, symbolic law serves to stabilize domination by converting power into legitimacy and hierarchy into common sense. The Name-of-the-Father is therefore not presented as a liberating structuring principle but as a vehicle for the continuation of oppressive order. This symbolic configuration intertwines with Weber's notion of patrimonialism, where authority is personalized, traditional, and deeply fused with kinship and inheritance. Such an arrangement allows power to appear natural and enduring while masking its arbitrary and exclusionary character. The article demonstrates that the film's world is one in which authority is reproduced less through overt coercion than through inherited legitimacy, familial dependency, and the normalization of unequal relations. Bourdieu's concept of symbolic violence further clarifies the mechanisms through which domination is sustained. The film depicts forms of power that do not rely exclusively on physical force; instead, they operate by shaping perception, habit, and expectation. Symbolic violence works through recognition and misrecognition, causing subjects to accept the terms of their own subordination as legitimate or inevitable. In this regard, the intellectual's position is especially paradoxical. On one hand, the intellectual might be expected to possess critical awareness and discursive tools for challenging domination. On the other hand, the film suggests that intellectual capital does not automatically translate into emancipatory action. The intellectual may remain bound to the same symbolic networks, economic dependencies, and emotional attachments that sustain domination. This contradiction is central to the article's argument: knowledge without struc-

tural rupture can become another form of accommodation. The film therefore problematizes the romantic assumption that the intellectual is inherently oppositional or progressive. The article also pays close attention to the role of the Real in the film. In Lacanian terms, the Real is not simply reality as such but that which resists symbolization and exposes the fragility of the dominant order. In *Pir-Pesar*, moments of violence, crisis, rupture, and breakdown function as encounters with the Real. These moments reveal that the symbolic order is incomplete and that its apparent stability depends on suppressing unresolved conflict. However, the article emphasizes that such encounters with the Real do not automatically produce liberation or transformation. Instead, they may intensify confusion, anxiety, and reactive repetition. The breakdown of authority does not necessarily lead to a new ethical or political horizon; it can equally produce renewed submission, defensive adaptation, or destructive stagnation. This insight is crucial to the article's conclusion, which resists any simplistic redemptive reading of crisis. A major finding of the study is that the film presents the failure of the intellectual not merely as a personal or moral deficiency but as a structural problem rooted in overlapping systems of symbolic, economic, and emotional dependence. The intellectual is unable to act decisively against domination because the conditions of action are themselves compromised. This means that the obstacle to emancipation is not merely a lack of awareness. Indeed, the film implies that subjects may understand domination intellectually while still remaining practically immobilized. Such paralysis arises from the dense entanglement of desire, fear, belonging, obligation, and privilege. In this sense, the film offers a critical meditation on the gap between critique and action. It suggests that ideological insight alone is insufficient when the subject remains embedded in the very order that requires critique. The article concludes that *Pir-Pesar* portrays domination as a recursive and self-reproducing structure that survives through the participation of those who are subordinated within it. The intellectual, far from standing outside the system, becomes implicated in its continuation. This implication is not simply a matter of hypocrisy or weakness; rather, it reveals how domination secures itself by generating subjects who internalize its logic and help reproduce its legitimacy. The film therefore unsettles any straightforward opposition between ruler and ruled, agent and victim, critic and power. Instead, it reveals a more troubling dynamic in which emancipation is blocked by the structural organization of subjectivity itself. From this perspective, the film's significance lies in its insistence that critique must address not only institutions and overt structures of power, but also the unconscious attachments and symbolic identifications that make domination durable. Overall, the article argues that *Pir-Pesar* provides a rich cinematic meditation on the persistence of patriarchal domination, the fragility of the intellectual subject, and the complex entanglement of desire and authority. By combining Lacanian psychoanalysis with Weberian and Bourdieusian social theory, the

study demonstrates that domination is reproduced at multiple levels: in psychic identification, in symbolic law, in social hierarchy, and in the internalized acceptance of unequal relations. The film thereby becomes a critical text through which one can examine the failures of emancipation in contemporary social life. Its portrait of the intellectual is especially significant because it reveals a figure who is neither fully external to power nor capable of transcending it. Instead, the intellectual is shown to inhabit a contradictory position, simultaneously aware of domination and entangled in its reproduction. This contradiction, the article suggests, is one of the central political and philosophical problems of the modern subject.

Keywords: Domination, Intellectual, Patriarchal Authority, Lacan, Symbolic Violence, Patrimonialism, Pir-Pesar

ساحت‌های خیالی، نمادین و واقعی در بازنمایی سلطه: خوانش لاکانی از فیلم سینمایی «پیرپسر»

سجاد محمودی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل بازنمایی سلطه و نسبت روشنفکر با ساختارهای قدرت در فیلم *پیرپسر*، ساخته اکتای براهانی، می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش، تبیین سازوکارهایی است که فیلم از خلال آنها ناکامی سوژه روشنفکر، استمرار مناسبات پدرسالارانه و بازتولید نظم پاتریمونیال را در بستر روابط خانوادگی، طبقاتی و اجتماعی بازنمایی می‌کند. اهمیت این موضوع ازآن‌روست که فیلم *پیرپسر* صرفاً روایتی خانوادگی یا روان‌شناختی نیست، بلکه ساختاری نمادین از سلطه را به نمایش می‌گذارد که در آن میل، قانون، خشونت و وابستگی مادی درهم تنیده می‌شوند. هدف پژوهش، تحلیل لایه‌های روانی و گفتمانی فیلم و نشان دادن نسبت میان سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی در شکل‌گیری و تداوم قدرت است. پرسش اصلی این است که فیلم‌ساز چگونه از طریق این سه ساحت، شکست کنش روشنفکرانه، اقتدار پدرسالارانه و منطق بازتولید سلطه را صورت‌بندی می‌کند؟ چارچوب نظری پژوهش بر مفاهیم ژاک لاکان[۱]، ازجمله «دیگری بزرگ»، «نامِ پدر»، «میل»، «فقدان» و «ژوئیسانس» استوار است و برای گسترش ظرفیت تحلیلی، با مفهوم پاتریمونیالیسم[۲] ماکس وبر[۳] و خشونت نمادین پیر بوردیو[۴] پیوند داده می‌شود. روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل گفتمانی ـ تفسیری است؛ بدین معنا که فیلم همچون متنی چندلایه خوانده می‌شود که مناسبات سلطه را نه‌فقط در سطح روایت، بلکه در سطح تصویر، شخصیت‌پردازی، روابط خانوادگی و منطق میل بازنمایی می‌کند. در این خوانش، فیلم نه‌تنها به مثابه یک روایت خانوادگی، بلکه به عنوان متنی فرهنگی بررسی می‌شود که در آن نشانه‌ها و جزئیات بصری نیز سازوکار سلطه را آشکار می‌کنند. یافته‌ها نشان می‌دهد در ساحت خیالی، سوژه روشنفکر گرفتار تصویر ایدئال از خویشتن و رقابت‌های نارسیستی است و توان کنش انتقادی او به سطح تعارض‌های فردی تقلیل می‌یابد. در ساحت نمادین، قانون و هنجارها نه به مثابه سازوکار عدالت، بلکه به عنوان ابزار تثبیت اقتدار پدرسالارانه و امتیازهای طبقاتی عمل می‌کنند. در ساحت واقعی، با بروز خشونت، فروپاشی روایت و آشکار شدن شکاف‌های نظم مسلط، امر سرکوب‌شده بازمی‌گردد، اما این بازگشت الزاماً به رهایی منتهی نمی‌شود. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد

۱. دکتری تخصصی رشتهٔ علوم سیاسی ـ مسائل ایران، دانشکدهٔ علوم سیاسی، دانشگاه آزاد تهران مرکزی، تهران، ایران.
Email: Email: sajadtehmz@gmail.com

مسئله اصلی در فیلم، فقدان آگاهی نیست، بلکه انسداد ساختاری امکان کنش رهایی‌بخش است. *پیرپسر* نشان می‌دهد روشنفکر، هنگامی که در شبکه وابستگی‌های نمادین، اقتصادی و عاطفی گرفتار می‌شود، به‌جای گسست از نظم سلطه، ناخواسته در بازتولید آن مشارکت می‌کند.

واژگان کلیدی: پاتریمونیالیزم، روان‌کاوی لاکان، پیرپسر، پدرسالاری، جامعه، روشنفکر

مقدمه

روان‌کاوی، به‌ویژه از منظر ژاک لاکان، یکی از رهیافت‌های نظری مهم در مطالعات سینما است. این رهیافت چارچوبی برای تحلیل ناخودآگاه، میل، شبح «دیگری» و رابطهٔ سوژه با تصویر در اثر سینمایی را فراهم می‌کند. مفاهیم کلیدی لاکان مانند ساحت‌های خیالی، نمادین و واقعی؛ چارچوبی برای فهم تجربهٔ سوژه در مواجهه با روایت و کشف لایه‌های عمیق میل او عرضه می‌کنند. بررسی رابطهٔ سوژه با نگاه و توجه به این سه ساحت، امکان درک لایه‌های پنهان روایت و تعامل مخاطب با ساختار گفتمانی اثر را فراهم می‌آورد.

با این حال، تحلیل روان‌کاوانه سینمای ایران معاصر و بررسی نقش روشنفکر، قدرت و ساختارهای سلطه در روابط خانوادگی و اجتماعی از سوی پژوهشگران حوزهٔ سینما آنچنان مورد توجه قرار نگرفته است. برای افزایش انسجام تحلیل و جلوگیری از پراکندگی مفهومی، این پژوهش، چارچوب لاکانی را با مفاهیم پاتریمونیالیسم وبر و خشونت نمادین بوردیو تلفیق می‌کند.

فیلم سینمایی *پیرپسر* (۱۴۰۲) نمونه‌ای برجسته برای این پژوهش است. این فیلم نه‌تنها در ساختار روایت، بلکه در مضمون و کشمکش شخصیت‌ها با مسائلی همچون سلطهٔ پدرسالارانه و بازتولید قدرت مرتبط است. پژوهش حاضر به بررسی نقش روشنفکر در فیلم سینمایی *پیرپسر* می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه شکست پروژهٔ روشنفکری و بازتولید قدرت بازنمایی می‌شوند. همچنین تحلیل می‌کند که نقش لذت‌جویی در نظام‌های استبدادی در سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی چگونه به تصویر کشیده شده است.

روش تحقیق

روش این پژوهش بر خوانش «روان‌کاوی لاکانی» استوار است که در چارچوب رویکردهای نظری ـ تفسیری قرار می‌گیرد. در این رویکرد، فیلم همچون یک متن چندلایه دیده می‌شود که مناسبات پدرسالارانه، سازوکارهای میل و وضعیت لرزان روشنفکر را در سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی بازنمایی می‌کند. دلیل اصلی به‌کارگیری این روش، هم‌پوشانی میان منطق پاتریمونیال قدرت در فیلم با مفاهیم بنیادین لاکان ـ به‌ویژه «دیگریِ بزرگ» و «نامِ پدر» ـ است. این مفاهیم نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی به قانون، هنجارها و الگوی تنظیم میل دارند. در نظریه لاکان، «قانون پدر» زمانی عمل می‌کند که سوژه جای خود را در ساختار نمادین پیدا کرده و در نسبت با «دیگری بزرگ» قرار بگیرد؛ جایی که معنا، میل و سازوکار کنترل شکل می‌گیرد (لاکان، ۱۳۹۹: ۷۸-۸۱).

هم‌زمان باید توجه داشت که فیلم ماهیتی تصویری دارد و ساختارهای نشانه‌ای را عرضه می‌کند. این ویژگی، امکان منحصربه‌فرد بازنمایی مؤلفه‌هایی را فراهم می‌کند که در سطح تجربهٔ روزمرهٔ سوژهٔ انتزاعی و نادیدنی‌اند. این مؤلفه‌ها شامل فقدان، میل و کدهای نمادین است که رابطهٔ سوژه با تصویر را شکل می‌دهند. این ویژگی ماهیت سینما است که صرفاً یک فضای خیالی‌ـنمادین نیست، بلکه «غیاب ابژه و کدهای این غیاب در آن واقعاً تولید می‌شوند (Metz, 1982 : 4). فیلم‌ساز همین ویژگی «توان سینما در بازنمایی امر انتزاعی» را در خدمت تحلیل روان‌کاوانه قرار می‌دهد و فرایندهایی چون شکل‌گیری میل و مواجهه با فقدان را قابل مشاهده می‌کند.

باید توجه کرد که *پیرپسر* علاوه‌بر لایه روان‌کاوانه، به مسائل طبقاتی، جنسیتی و سیاسی نیز می‌پردازد. به همین علت، روش تحقیق از تحلیل صرفاً روان‌کاوانه باید فراتر برود. برای این منظور از مفاهیم پاتریمونیالیسم وبری و نظریه خشونت نمادین بوردیو نیز در این پژوهش استفاده شده است. این ترکیب امکان بررسی هم‌زمان سوژهٔ روشنفکر، ساختار قدرت پدرسالار و سازوکارهای بازتولید برتری طبقاتی و جنسیتی را فراهم کرده است. جمع‌بندی این رویکرد نشان می‌دهد که روشنفکر فیلم برای باقی‌ماندن در جهان پدرسالار ناچار است قانون را بپذیرد. بااین‌حال، همین پذیرش، او را در چرخه‌ای از سلطه، فقدان و ناتوانی پایدار گرفتار می‌کند. این وضعیت بُعد تراژیک سوژه را آشکار می‌سازد. خروج از خودکامل‌پنداری خیالی و ورود

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

به واقعیت نمادین هم شرط بلوغ و هم نشانه اسارت است (زنگنه و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۷).

پیشینهٔ پیشینه پژوهش

الف. مقالات علمی

ـ صالحی (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی روانکاوانه کارکرد سینما با تکیه بر مفهوم نگاه خیره در اندیشه ژاک لاکان» که در «رویش روان‌شناسنی»، سال ۸، شماره ۴ منتشر شده است، به تحلیل نسبت میان سینما و مفهوم نگاه خیره در نظریه لاکان پرداخته است. این مقاله از آن جهت با پژوهش حاضر ارتباط دارد که نشان می‌دهد نگاه در سینما صرفاً امری بصری نیست، بلکه سازوکاری برای صورت‌بندی میل، جایگاه سوژه و نسبت او با دیگری محسوب می‌شود.

ـ عادل و گنجه‌ای (۱۳۹۷) در مقاله «ابژه غایب و نگاه مخاطب: ابژه غایب ژاک لاکان و نقد روان‌کاوانه فیلم» که در «فصلنامه علمی مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه»، دوره ۱، شماره ۱ منتشر شده است، با تکیه بر مفهوم ابژه غایب در اندیشه ژاک لاکان، نسبت میان نگاه مخاطب و ساختار روان‌کاوانه فیلم را بررسی کرده‌اند. اهمیت این مقاله برای پژوهش حاضر در آن است که نشان می‌دهد فیلم را می‌توان نه صرفاً به عنوان روایت تصویری، بلکه به مثابه متنی روان‌کاوانه فهم کرد که در آن میل، فقدان و نگاه نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری معنا دارند.

ب. کتاب‌ها

ـ بیانکی (۲۰۱۷) در کتاب *Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalisation*، منتشرشده توسط انتشارات Routledge، با تمرکز بر نظریه لاکان در حوزه امر دیداری و مفهوم نگاه، نسبت میان دیدن، تصویر و ساختار بصری سینما را بررسی می‌کند. این اثر نشان می‌دهد که آموزه‌های لاکان می‌توانند فهم عمیق‌تری از تجربه سینمایی، جایگاه تماشاگر، کارکرد تصویر و تأثیر ناخودآگاه روایت بر مخاطب فراهم آورند. اهمیت این کتاب برای پژوهش حاضر در آن است که امکان تحلیل فیلم پیرپسر را از منظر نگاه، تصویر، میل و صورت‌بندی بصری سوژه تقویت می‌کند.

ـ مک‌گوان و کانکل (۲۰۰۴) در کتاب *Lacan and Contemporary Film*، منتشرشده توسط Other Press، کاربرد مفاهیم لاکانی را در تحلیل سینمای معاصر بررسی کرده‌اند. این کتاب یکی از منابع اصلی در پیوند دادن نظریه لاکان و مطالعات فیلم است و از این حیث برای پژوهش حاضر اهمیت دارد که امکان خوانش فیلم از منظر ساحت‌های خیالی، نمادین و واقعی را فراهم می‌کند.

در مجموع، مرور پیشینه نشان می‌دهد که پژوهش‌های موجود یا بر تحلیل روان‌کاوانه سینما و مفاهیمی چون نگاه، میل و ابژه متمرکز بوده‌اند، یا به بررسی پدرسالاری، سلطه نمادین و ساختارهای اجتماعی قدرت پرداخته‌اند. بااین‌حال، کمتر پژوهشی به‌طور مشخص فیلم *پیرپسر* را از منظر تلفیقی روان‌کاوی لاکانی، پاتریمونیالیسم و خشونت نمادین تحلیل کرده است. از این رو، نوآوری پژوهش حاضر در آن است که با پیوند دادن سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی با مسئله سلطه پدرسالارانه و موقعیت روشنفکر، خوانشی میان‌رشته‌ای از فیلم ارائه می‌دهد.

چارچوب نظری

فیلم سینمایی *پیرپسر*، ساختار قدرت و قواعد پدرسالارانه را از میان روابط خانوادگی و اجتماعی روایت می‌کند. تحلیل این اثر با تکیه بر روان‌کاوی لاکانی نشان می‌دهد که میل، لذت و جایگاه پدر در مقام «دیگری بزرگ» چگونه کار می‌کنند. این روایت‌ها در نهایت به بازتولید نظمی می‌انجامد که از یک طرف قدرت پاتریمونیال را استمرار می‌دهد و از طرفی دیگر در سطح روانی منجر به سرکوب سوژه می‌شود. این خوانش با تکیه بر سه‌گانه خیالی، نمادین و واقعی، نشان می‌دهد که این اثر چگونه سازوکار سلطه و ناکامی روشنفکری در ایران معاصر را بازنمایی می‌کند.

۱. ساحت خیالی

در سطح خیالی، شخصیت پدر انعکاسی از قدرت بلامنازع است که در نگاه نخست، مرکز انسجام و محل رجوع خانواده به نظر می‌رسد. این انسجام ظاهری با حذف مادر فرزندان و مصادرهٔ خانه شکل گرفته است. خانه نشانی از پیوندهای مادری و عاطفی است، اما حذف مادر و تصاحبش، آن را به دارایی رانتی پدر تبدیل کرده است. این جابه‌جایی همان منطق قدرت رانتیر را فعال می‌کند؛ منطقی که منابع را از چرخه تولید جدا و در اختیار قدرت پدرسالار متمرکز می‌کند. چنین نظمی انسجام خانواده را برهم می‌زند و میل

پسران را در وضعیت فقدان تثبیت می‌کند. آنها خانه و مادر را از دست‌رفته تجربه می‌کنند و مسیرهایی را دنبال می‌کنند که تحت سلطه میل پدر شکل گرفته است، نه در امتداد خواست واقعی خودشان. درنهایت، سازگاری با این نظم به سرکوب بخش‌هایی از میل و آرمان‌های آنان می‌انجامد.

در خوانش متأخر لاکان، ژوئیسانس[۵] تجربه‌ای فراتر از اصل لذت است؛ لذتی افراطی که با رنج، درد و حتی ویرانگری درهم‌تنیده می‌شود و در نسبت با قانون و ممنوعیت شکل می‌گیرد (Lacan, 1992 : 184–185). در این معنا، ژوئیسانس نه تداوم لذت، بلکه عبور از مرز آن و ورود به قلمرویی آمیخته با رنج است. در فیلم سینمایی پیرپسر، رقابت پدر و پسر بر سر رعنا فراتر از میل نمادین است و به قلمرو لذت-درد و ویرانگر وارد می‌شود. این تجربه نشان می‌دهد که میل می‌تواند هم محرک فرد باشد و هم به ابزاری برای تسلط و کنترل بدل شود. این سازوکار، ساختار سلطه نمادین را آشکار کرده و سوژه را به پیروی از قواعدی سوق می‌دهد که نه رضایت او را تأمین می‌کنند و نه کنش انتقادی واقعی را ممکن می‌سازند.

۲. ساحت نمادین

نظم نمادین در خوانش لاکانی متعلق به حوزه‌هایی است که ما در آن به عنوان بخشی از جامعه انسانی حضور داریم. انسان‌ها پیش از تولد حتی در درون نظم نمادین گرفتارند و به قومیت، کشور، زبان، خانواده و گروه اجتماعی و اقتصادی و حتی جنسیتی خاص تعلق دارند (ملکی و حجازی، ۱۳۹۷: ۱۱۷). از منظر لاکان، ایدئولوژی سازوکاری نمادین است که سوژه را در پیوند با «دیگری بزرگ» تعریف می‌کند و تصویری روشن از تجربهٔ واقعیت اجتماعی ارائه می‌دهد، اگرچه همواره ناکام در پوشاندن شکافی است که ساحت واقعی بر جای می‌گذارد (Chiesa, 2007: 132-134).

در فیلم سینمایی پیرپسر، تلاش می‌شود محرومیت‌ها در سطح نمادین از طریق قانون و زبان بازنمایی شوند. پدر نماینده «دیگری بزرگ» است و قواعد و حدود مجاز و ممنوع را تعیین می‌کند؛ در عین حال این قواعد را به دلخواه خود تعلیق می‌کند. این منطق همان گفتمان ارباب لاکانی است که بر برتری دال بنیادین استوار است (مطهرنیا و رمضان‌کیایی، ۱۴۰۰: ۲۲۳).

بر همین مبنا غلام معتقد است در این خانه هر اقدامی باید مطابق با میل او تغییر و منطبق گردد. او رعنا را برای خود می‌خواهد، در نتیجه دیگران باید این را بپذیرند. سینماگر با هوشمندی ابژه میل را با برجسته کردن اماره‌های جنسی (چرخاندن دوربین بر روی پاهای رعنا، یا سرگشتگی غلام در اتاق خواب) در قالب زن قرار می‌دهد تا با لذت اسکوپوفیلی[۶] و ایدنتیفیکاسیون نارسیسیستی[۷] تماشاگر همخوان باشد. بر این اساس، مخاطب هم از دیدن ابژه میل لذت می‌برد و هم با شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند، تجربه‌ای که شدت رقابت و تسلط پدرسالارانه را ملموس می‌سازد (Mulvey, 1975: 19-21).

بر اساس نظریهٔ نگاه لاکان، ابژه زنانه در موقعیتی قرار می‌گیرد که به «شیء پسیو میل دیگری[۸]» فروکاسته می‌شود. این ابژه توسط سوژهٔ مردانه تصاحب می‌شود و از خلال آن، روابط سلطه، رقابت و جایگاه‌یابی سوژه بازتولید می‌گردد. لاکان نشان می‌دهد که سوژه هرگز صاحب نگاه نیست، بلکه همواره در معرض نگاه دیگری قرار دارد؛ سوژه «از یک نقطه می‌بیند، اما از همه‌سو دیده می‌شود» (Lacan, 1977: 75). او همچنین نگاه را در مقام ابژه کوچک می‌نشاند؛ ابژه‌ای که میل را سازمان می‌دهد، بی‌آنکه شکاف ساختاری میان چشم و نگاه را پر کند (Lacan, 1977: 84). رعنا در پیرپسر همان ابژهٔ کوچک است؛ چیزی که میل را برمی‌انگیزد اما شکاف وجودی را پر نمی‌کند. تلاش پدر و پسر برای تصاحب او نشان می‌دهد که میل در نسبت با دیگری تعریف می‌شود و هرگز به رضایت کامل نمی‌انجامد.

۳. ساحت واقعی

جنبه دیگری از رویکرد لاکانی، نظم واقع است. این نظم شامل حیطه‌هایی از زندگی است که انسان قادر به شناخت آنها نیست. واقعیت خارج از زبان است و تن به نمادین شدن نمی‌دهد، بنابراین وارد زبان نمی‌شود و قابل شناسایی نیست. در فیلم سینمایی پیرپسر، ساحت واقعی، زمانی آشکار می‌شود که تناقض‌های درونی نظم و ساختار قدرت نمایان می‌شوند. لحظات فروپاشی روایت (همچون افشای دروغ‌گویی پدر یا صراحت رعنا در برابر غلام) تصویری به مخاطب عرضه می‌کند که نشان می‌دهد قانون و قدرت، شکاف‌های بسیاری دارند و می‌توان در لحظات حساس از این ظرفیت‌ها بهره گرفت.

روشنفکر فیلم (علی) در برابر این سازوکار موقعیتی

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

دشوار دارد؛ رضا او را عاقل می‌داند، اما وی درونی پر از تردید و عدم قطعیت دارد. او میل به حقیقت دارد، اما ابزارش زبان و تصورات تعیین‌کننده قدرت است. نقد او به جای چالش با ساختار، در چرخه همان گفتمان قدرت بازتولید می‌شود. در سطح کلان، می‌توان گفت فیلم نشان می‌دهد که نظام پدرسالار و دولت پاتریمونیال از طریق سازوکار میل و لذت، در اشکال مختلف تلاش می‌کنند اقتدار خود را تثبیت و هر ندای مخالفی را به چالش بکشند.

خلاصه داستان

غلام باستانی، مردی سالخورده، دائم‌الخمر،رباخوار و زن‌باره است که همراه دو پسرش، علی و رضا، در خانه‌ای قدیمی و بزرگ زندگی می‌کند. مادر علی سال‌ها پیش از دنیا رفته و مادر رضا نیز توسط غلام به قتل رسیده و در حیاط خانه دفن شده است؛ حقیقتی که تنها در پایان آشکار می‌شود. خانه در اصل متعلق به خانواده همسر غلام بوده که پس از انقلاب مصادره شده، اما غلام با تظاهر به انقلابی‌گری آن را بازپس و تصاحب کرده است. علی، پسری روشنفکر و علاقه‌مند به کتاب و سینماست، در حالی‌که رضا در بنگاه املاک کار می‌کند. هر دوی آنها بارها از غلام می‌خواهند که خانه را بفروشد؛ یا برای ساخت‌وساز وارد مشارکت شود؛ اما او لجوجانه مخالفت می‌کند. رضا حتی علی را تشویق به کشتن غلام می‌کند، اما علی با خشونت بیگانه است. ماجرا با ورود رعنا، دختری جوان که غلام در مغازه دوست سمسارش با او آشنا شده، پیچیده‌تر می‌شود. غلام به بهانه ازدواج، رعنا را به خانه می‌آورد، اما میان او و علی رابطه‌ای عاطفی شکل می‌گیرد؛ و همین موجب رقابتی پنهان و آشکار میان پدر و پسر می‌شود. رعنا ابتدا می‌پذیرد در ازای پول، غلام تنها یک شب بدون آن که دستی به وی بزند در خانه‌اش بماند (با هدف پیروزی در برابر علی)؛ او اما در روزهای بعد پشیمان شده و قصد بازگرداندن پول را دارد. غلام او را به باغی می‌کشاند و می‌کشد. زمانی که علی و رضا به رفتار مشکوک غلام پی می‌برند، او را در خانه حبس و استنطاق می‌کنند. غلام، رضا را با یادآوری گذشته‌اش تحقیر می‌کند و در درگیری او را می‌کشد. درنهایت، علی زخمی اما مصمم، با چاقو غلام را می‌کشد و به چرخه خشونت این خانواده پایان می‌دهد.

ساحت خیالی و تصویر ایدئال روشنفکر

شخصیت پدر در سینمای معاصر ایران از سطح یک شخصیت خانوادگی فراتر رفته و به نمادی از ساختار قدرت، قانون نابرابر و کنترل اجتماعی تبدیل شده است. این خوانش مبتنی بر این پیش‌فرض است که در نظام‌های پدرسالار؛ ملت همچون خانواده و شاه یا دولت همچون پدر تصور می‌شود؛ پدری که همان ویژگی‌های قدرت‌بخش و وظایف مراقبتی را باید نسبت به جامعه ایفا کند تا «پدر» باقی بماند (بادامچی، ۱۴۰۳). بر همین مبنا، شاه یا دولت در جامعه وظایفی را باید در نسبت با ملت انجام دهد تا جایگاهش تثبیت شود. در این نگاه، جامعه همواره نیازمند این پدر مقتدر است؛ به هر نام و صورتی که خوانده شود (فیرحی، ج۱، ۱۴۰۰: ۱۵۲).

از منظر روان‌کاوی سیاسی نیز تصویر پدر نمادی از قانون و مشروعیت قدرت است و جایگاه آن، سوژه را به نظم اجتماعی و سمبلیک متصل می‌کند. در این دیدگاه پدر در ساختار روانی و اجتماعی، نقطه مرکزی مشروعیت اعمال قدرت و نظم اجتماعی است و به عنوان نمادی از «قانون پدرانه» عملکرد می‌کند. این عملکرد، فراتر از خانواده، به حاکمیت و سازمان‌های قدرت نیز تعمیم می‌یابد و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای پدرسالارانه می‌توانند نظام‌های اجتماعی و سیاسی را شکل دهند (Even-Tzur & Hadar, 2017, 25).

در این خصوص می‌توان به فیلم سینمایی *روح کندوی عسل*[9] (ویکتور اریسه[10]، ۱۹۷۳) اشاره نمود. در این اثر زندگی روزمرهٔ خانواده و فضای نمادین کندوی زنبور عسل، استعاره‌ای از نظم اجتماعی تحت کنترل اقتدارگرایانه و سرکوب سیاسی دوران پس از جنگ داخلی اسپانیا و حکومت فرانکو[11] است. روابط بین شخصیت‌ها و خانواده، به‌خصوص پدر در فیلم نشان‌دهندهٔ تعامل میان مشروعیت، قدرت و کنترل اجتماعی است و نحوه تسلط نظم اقتدارگرایانه را بر تجربه فردی و جمعی بازنمایی می‌کند (Gerhardt & Slobin, 2024 :238-239).

در چنین نظمی، کنش‌های اعضای خانواده و نسل فرزندان (از سکوت و قیاس تا اعتراض و تخریب نمادین) در واقع واکنش‌هایی به شکاف‌های ساختار پدرسالارانه است. این نوع آثار سینمایی در تلاش هستند با برهم‌زدن هژمونی پدرسالارانه حکومت، لایه‌های پنهان سلطه،

تبعیض و روابط قدرت را آشکار نمایند. سینماگران ایرانی در همین بستر، روابط خانوادگی، نمایش تنش میان نسل‌ها یا تعارضات سنت و مدرنیته و امکان بازنمایی لایه‌های پنهان فرهنگ اجتماعی را فراهم آورده‌اند (راودراد و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

روشنفکر در ساختار پدرسالار موقعیتی دوگانه دارد. او از یک‌سو تصویری از امتیاز و برتری هویتی را داراست و از سوی دیگر عملاً از ابزارهای تحققِ انتقادی محروم است. دولتِ پدرسالار با انحصارِ زبانِ مشروع و سدکردن میدانِ گفت‌وگو، هم تولیدِ گفتمانِ بدیل را ناممکن می‌سازد و هم عرصه‌های معرفتی را تحتِ نفوذِ خود قرار می‌دهد . این وضعیت، روشنفکر را خشک و نمادین می‌کند و دیگر نشانی از حرکت و اثرگذار از او دیده نمی‌شود. دولت در نقش پدر یا عامل کنترل‌کننده برای اعمال نقش محافظتی خود از دو شیوه استفاده می‌کند. در درجه نخست از طریق کنترل ارتباطات مانع رسیدن اطلاعاتی می‌شود که به زعمش مضر و مخرب است. در مرحله بعد محافظان و کنترل‌کنندگان خود را واجد قسمی از معرفت می‌داند که سایرین فاقد آن هستند (پیکانی وتقی‌لو، ۱۳۹۲: ۳۲). چنان‌که وقتی علی و رضا اصرار می‌کنند که خانه را به صورت مشارکتی تخریب و ساخت‌وساز کنند؛ غلام به آنها نهیب می‌زند که جوان هستند و هیچی نمی‌فهمند. او برای مخالفت استدلالی بی‌پایه می‌آورد که در این دنیا نباید هیچ کاری کرد و فقط باید منتظر بود؛ چراکه او هر وقت خواست کاری کند، همه مشکلات در برابرش قرار گرفته‌اند. علی که تصویری خیالی از خود به عنوان «روشنفکر» دارد هیچ‌گاه قادر نیست آن را در سطح فعال یا حتی نمادین تثبیت کند. کمااین که در همین سکانس وقتی علی می‌خواهد در این مجادله دخالت و اعتراضی کند، غلام به او می‌گوید: «برو بابا آویزون، حالا برای من مرده‌ها هم حرف می‌زنند. باز این اسکول (رضا) یک بنگاهی می‌رود، تو چی؟» به این صورت انرژی انتقادی علی که می‌بایست معطوف به ساختار قدرت باشد، در رقابت‌های کوچک و خصوصی تحلیل می‌رود و به نزاعی پوچ بدل می‌شود.

شکست‌های پی‌درپی علی صورتِ نمادینِ بن‌بست او را آشکار می‌سازند؛ فیلم‌ساز او را طوری هدایت می‌کند که هر بار بیشتر از زبانِ جمعی و کنشِ نمادین جدا و به عنوان فردی گیج، منفعل و بی‌زبان معرفی می‌شود. این تصویر، بازتاب همان روشنفکری است که فرصت تحقق مفاهیم بنیادین آگاهی، حقیقت و استقلال فکری را در جهان فیلم از دست داده است. مواجهه‌های علی با اطرافیان، از بحث‌های ناموفقش در کتاب‌فروشی تا حضورش در خانه و سپس فضای گالری، همگی نشان می‌دهند که ساحت خیالی روشنفکر چگونه از درون فرو پاشیده است. این ناتوانی نه به دلیل ضعف فردی، بلکه به دلیل ساختاری است که دسترسی او به زبانِ نقد را مختل کرده است. علی در حالی مجبور به ترک کتاب‌فروشی می‌شود که این اقدام نه به عنوان کنشی سیاسی، بلکه به عنوان فرار از مواجهه‌ای است که توان غلبه بر آن را ندارد.

این فرسایش نمادین، موجب می‌شود که رابطه علی با دیگران نیز در سطح خیالی باقی بماند. رقابت او با غلام بر سر رعنا دقیقاً از همین جنس است: یک کشمکش بی‌فایده، فاقد زبان و فاقد افق اجتماعی. غلام، برعکس علی، زبان قدرت را خوب آموخته است. او در برگزاری مهمانی، مدیریت رابطه‌ها و حتی جلب حمایت رضا (با خرید گوشی موبایل)، نسخه موفق همان منطق پدرسالارانه‌ای است که علی قادر به نقدش نیست. غلام پیش از مهمانی و حتی در حین آن، اقدام به سناریو چینی می‌کند. او در برابر موقعیت‌های جدید سناریو طراحی و تلاش می‌کند علی را در برابر رعنا ضایع کند. علی در مقابل اما هیچ نقشه‌ای ندارد. او تنها می‌کوشد هویت مستقلش را نسبت به پدر حفظ کند، هویتی که آن هم در ادامه به دلیل قوت فشارهای اقتصادی و عاطفی فرو می‌ریزد. اعتراف علی به وابستگی مالی به غلام و حسرتش برای نساختن فیلم کوتاه در جوانی، نشان‌دهنده فقدان پشتوانه ملموس و در دسترس برای او است. لاکان تأکید می‌کند، ساحت خیالی به سوژه توهم هویت می‌دهد؛ اما همواره در مواجهه با «دیگری بزرگ» و نظم نمادین مجبور به قبول ضعف و ناتوانی خود در رقابت و مقابله است. در فیلم سینمایی *پیرپسر* روشنفکر، به‌جای ساختن گفتمان آلترناتیو، به بازیگری در صحنه تقلیل پیدا می‌کند

همین منطق است که می‌توان آن را به عنوان «نخبه‌کشی ساختاری» توضیح داد. دولت پاتریمونیال در این فرایند با مصادرهٔ تخیل روشنفکر، او را به دام دوگانه‌ای مرگ‌آور می‌کشاند. در این دوگانه، روشنفکر از یک‌سو با تصور عقل‌کل، امکان دیدن واقعیت قدرت را از دست می‌دهد و

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

از سوی دیگر با نابودی زبان نقد، انرژی انتقادی‌اش را به رقابت‌های انحرافی سوق می‌دهد (رضاقلی، ۱۴۰۳:۳۷).

قانون به مثابه امتیاز طبقاتی و جنسیتی

به نظر می‌رسد که قانون اجتماعی و عرفی در فیلم سینمایی پیرپسر بی‌طرف نشان داده نمی‌شود؛ بلکه همواره ابزاری برای حفظ امتیازات طبقاتی و جنسیتی است. از منظر لاکان، پدرسالاری نه صرفاً یک نظام فرهنگی، بلکه یک ساختار قانون‌گذاری میل است (Lacan, 1977 : 218-220). در این خوانش از اثر، پدر به عنوان حامل قانون، هم مرزهای میل را تعیین می‌کند و هم سلسله‌مراتب اجتماعی را بازتولید می‌کند. همین ساختار است که قانون را تعریف می‌کند و از رهگذر آن، امتیازات طبقاتی و جنسیتی بازتولید می‌شوند. پدر (غلام) به‌راحتی میان گفتمان‌های متفاوت (از سنت تا معامله‌گری مدرن) جابه‌جا می‌شود تا هر کنشی را موجه سازد. این «چندگانگی موقعیتی» او، در تقابل با تک‌صدایی تحمیل‌شده بر دیگران، کلید بقای سلطه است. پسران و زنان در جهانی یک‌بعدی از «بایدها» و «نبایده» محبوس‌اند، در حالی که پدر در جهانی چندبعدی از «می‌توانم‌ها» حرکت می‌کند. این نابرابری بنیادین در دسترسی به زبان و معنا، هسته اصلی بی‌عدالتی نمادین را شکل می‌دهد که مقدم بر هر ظلم اقتصادی است

کافی است برای بازتولید این سلطه به تعریفی که سینماگر از غلام در اثر می‌کند توجه نمود. او کسی است که توانسته با روابط و ظاهرسازی خانه پدر همسرش را از مصادره نیروهای انقلابی برگرداند و به نام خود بزند. این تصاحب به ظاهر قانونی در حالی صورت گرفته که بخشی از آن می‌توانست متعلق به علی یا همسر مرحومش باشد. یا در شرط‌بندی میان غلام و کارگر سمسار برای کسب رضایت رعنا، علی‌رغم اطلاع مخاطب از شکست غلام، این کارگر است که در میان جمع از غلام سیلی سختی می‌خورد. غلام برای تحقیر علی و اثبات خیانت‌کار بودن رعنا، و نیز برای پیروزی در شرط‌بندی به‌منظور نمایش توانمندی خود، حاضر است هزینه مالی قابل‌توجهی بپردازد. او برای حفظ اقتدار و تثبیت موقعیت خویش، حتی بدون دست‌زدن به رعنا شب را روی کاناپه می‌گذراند. این مثال‌ها نشان می‌دهند که قانون، نه برای عدالت، بلکه برای تثبیت قدرت غلام و بازتولید سلسله‌مراتب طبقاتی و جنسیتی مدنظرش به کار می‌رود.

در این فیلم، خشونت (نه صرفاً خشونت فیزیکی) به‌طور بنیادین با قانون درهم‌تنیده است. این خشونت در چارچوب نظم نمادین لاکانی، در قالب «خشونت نمادین» بوردیویی[۱۲] عمل می‌کند؛ خشونتی که از طریق زبان، مقررات و هنجارهای اجتماعی اعمال و مشروعیت‌بخشی می‌شود (Bourdieu, 1989 :234). در سطح واقعی، پیرپسر نشان می‌دهد که این بازتولید امتیازات تصادفی و ناشی از فردیت یک شخصیت هم نیست؛ بلکه محصول سازوکارهای پدرسالارانه‌ای است که طبقه و جنسیت را در مدار نظم نمادین تنظیم می‌کنند. غلام با آدم‌ربایی، قتل، تهدید به بیرون کردن علی، ضرب و شتم و مصادرهٔ اموال اقدام به حفظ نظم پدرسالارانه و امتیازات طبقاتی و جنسیتی می‌کند. سکوت زنان، ترس مردان فرودست و امتیازات بی‌چون‌وچرای مردان صاحب‌قدرت، همگی بازتولید این سلطه را نشان می‌دهند.

در تحلیل هستی‌شناسانهٔ شخصیت‌های فیلم، مفهوم «پرتاب‌شدگی» وجود انسان هایدگر[۱۳] روشن‌کننده محدودیت‌های وجودی و اجتماعی آنان است. هایدگر می‌گوید «اینکه او هست و باید باشد»؛ بدین معنا که تعیّن وجود انسان در «اینکه هست» و «باید باشد» نمودار می‌شود. این «باید بودن» الزام اخلاقی یا قانونی نیست، بلکه شیوهٔ خاص پیش‌آمدن وجود انسان است؛ «اینکه هست» و «باید باشد» همچون تاروپود منسوجی واحد در هم تنیده‌اند (کریمی‌ترشیزی، ۱۴۰۳: ۸۱). «پرتاب‌شدگی» در روایت فیلم به شکل زاده‌شدن در خانواده‌ای آلوده به خشونت و قانونی معیوب بازتاب می‌یابد. سوژه در این وضعیت نقشی در انتخاب ندارد اما ناگزیر به تحمل پیامدهایش است. روشنفکر فیلم نیز، به جای شکل دادن به «خویشتن اصیل»، گرفتار نقش‌های تحمیلی و در مدار میل دیگری بزرگ می‌شود.

متفکران اگزیستانسیالیسم[۱۴] باور دارند که تحت شرایط خاص، آزادی، به‌وجود انسان، ظرفیت آشکارسازی ویژگی‌های اساسیِ [ذاتی] جهان و موجوداتِ در آن را اهدا می‌کند. از آنجا که کنشِ هنری یکی از نمونه‌های نخست فعالیت آزاد انسان است، بنابراین یکی از حالت‌های ممتاز آشکارسازیِ آنچه جهان دربارهٔ آن هست نیز محسوب می‌شود (پیردهقان و صحرایی، ۱۳۹۲: ۳). شخصیت‌های پیرپسر در جهانی تصویر می‌شوند که آزادی‌شان در حصار

ساختارهای قدرت و میراث پدرسالارانه محدود شده است. هرچند اگزیستانسیالیسم یادآور می‌شود که علی‌رغم وجود محدودیت‌ها، «مسئولیت انتخاب» همچنان بر دوش فرد باقی می‌ماند. این معنا با خوانش لاکانی نیز همخوان است؛ زوپانچیچ[۱۵] توضیح می‌دهد که سوژه در مواجهه با «دیگری بزرگ» ناگزیر به پذیرش «انتخابی اجباری» است که بنیان اخلاقیات او را شکل می‌دهد. این انتخاب او را وادار می‌کند «مسئولیت سنگین آن‌چه را پیش‌تر به دیگری بزرگ نسبت می‌داد» بر عهده بگیرد (Zupančič, 2000:37-38). این انتخاب اجباری هم امکان حداقلی آزادی اخلاقی را فراهم می‌کند و هم مسئولیتی مستقیم در قبال قانون نمادین بر سوژه تحمیل می‌سازد.

نمونه‌ای از این موقعیت اگزیستانسیالیستی را می‌توان در فیلم سینمایی *نمایش ترومن*[۱۶] (پیتر ویر[۱۷]، ۱۹۹۸) دید. پیتر در این فیلم توانسته شخصیتی به نام ترومن را روایت کند که در جهانی از پیش طراحی‌شده گرفتار شده است. بااین‌حال، ترومن در پایان به لحظه‌ای می‌رسد که امکان تصمیم‌گیری و انتخاب رهایی برایش فراهم می‌شود.در *پیرپسر* نیز این منطق وجود دارد. اگرچه جهان روایی فیلم‌ساز تحت سلطه ساختارهای قدرت است، اما سوژه‌ها همچنان بار انتخاب و پیامدهای اخلاقی خودشان را بر دوش می‌کشند.

در یک سطح کلان‌تر، *پیرپسر* را می‌توان نمونه‌ای سینمایی از بازتولید امتیازات طبقاتی و جنسیتی از نظم سلطه ادعایی در جامعه ایران دانست. اکتای براهنی در نسبت فیلم با شرایط امروز جامعه عنوان می‌کند: «هنرمند باید با نهایت درستی و با اشراف کامل، آنچه در دورانش می‌گذرد، حس می‌کند و از جریان عاطفی وجودش هم بهره می‌گیرد، آن را ثبت کند؛ و جز این در هنر من چیزی نمی‌بینم. این ثبت با ثبت تاریخی فرق می‌کند، چون ثبت تاریخی از درون انسان‌ها رد نمی‌شود و از بالا به بشریت نگاه می‌کند.» (گلمکانی، ۱۴۰۴)

خشونت به مثابه ابزار قانون

در خوانش لاکانی از مناسبات اجتماعی و سیاسی، قانون نه یک سازوکار خنثی، بلکه نیرویی نمادین است که با اتکا بر «نامِ پدر» نظم اجتماعی را تثبیت می‌کند. این نیرو هر آنچه با میل پدر ناسازگار باشد را از میان برمی‌دارد، خواه به‌شکل فیزیکی و خواه اقتصادی (Lacan, 2006: 238-242). در *پیرپسر* این پیوند ساختاری میان قانون و خشونت به‌روشنی آشکار است: غلام با حذف همسر، فرزند و رعنا نشان می‌دهد که چگونه قانون پدرسالارانه به اراده ارباب تقلیل می‌یابد و مشروعیت خویش را تنها از خلال استمرار تهدید و اعمال قهر حفظ می‌کند.

نام «پدر» در نظریهٔ لاکان، قدرت تثبیت‌کننده‌ای دارد که سوژه را در شبکه‌ای از روابط طبقاتی و جنسیتی موقعیت‌بندی می‌کند. در فیلم، این عملکرد قانون به شکل حضور غلام و تهدیداتش نمایان می‌شود، به‌گونه‌ای که نظم و سلطه طبیعی و بدیهی جلوه می‌کند. بوردیو این فرایند را خشونت نمادین می‌خواند؛ سازوکاری که با طبیعی‌سازی سلطه، نابرابری‌های اجتماعی و جنسیتی را بازتولید می‌کند. از منظر بوردیو، خشونت نمادین سازوکاری است که با طبیعی‌سازی سلطه، نابرابری‌های جنسیتی و طبقاتی را بازتولید می‌کند. همان‌گونه که لاکان مشروعیت قانون را به نام «پدر» گره می‌زند، بوردیو نشان می‌دهد که این مشروعیت از طریق خشونت نمادین تقویت می‌شود. این خشونت که بوردیو آن را «هیپنوتیک[۱۸]» نام می‌برد، «پایین‌تر از سطح آگاهی» عمل می‌کند و در قالب تهدید، تذکر یا نظم‌بخشی ظریف رفتار و ادراک سوژه را سازمان‌دهی می‌کند (Bourdieu,2001:67-). در این میان، خشونت، نه‌تنها در سطح عریان و فیزیکی ظاهر نمی‌شود، بلکه در سطح نمادین نیز عمل می‌کند. لاکان نشان می‌دهد که سوژه در مواجهه با قانون همیشه در وضعیتی دوسوگراست: از یک‌سو به آن وابسته است، زیرا نظم و معنا را از دل قانون می‌گیرد، و از سوی دیگر همان را محدودیت و سرکوب تجربه می‌کند. فیلم این دوگانگی را در نسبت شخصیت‌های فرودست با قانون به تصویر می‌کشد. آنها ناگزیر هستند قانونی را بپذیرند که در همان لحظه ابزار حذف و خاموش‌سازی‌شان است. چنان‌که علی عاشقانه به رعنا علاقه دارد، اما در سایه هژمونی پدر هیچ تحرک ویژه‌ای ندارد و برای تغییر وضعیت، ملتمسانه از رعنا خواهش می‌کند که او پا پیش گذاشته و پول غلام را برگرداند. او همچون فردی علیل و گرفتار در چهارچوب خانه مانده است و رعنا، آن کبوتر آزادی، گرفتار در چنگال غلام به قتل می‌رسد. این وضعیت بازتاب منطق پدرسالاری است؛ منطقی که در آن پدر/ارباب نه‌تنها قانون‌گذار، بلکه داور نهایی است.

خشونتِ قانون لایه‌های جنسیتی ساختار اجتماعی را

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

نیز آشکار می‌کند. زن و دیگر سوژه‌های «دیگری» در جهان پدرسالارانه فیلم، نه از طریق حضور فعال، بلکه با حذف و طرد تعریف می‌شوند. «نامِ پدر» همان‌گونه که لاکان می‌گوید، به قیمت سرکوب میلِ دیگری تثبیت می‌شود. پدر این سرکوب را با محدودسازی نقش زنان، تقلیل آنها به ابژه‌های وابسته و مشروعیت‌بخشی به خشونت علیه آنان انجام می‌دهد. قانون در فیلم نه‌تنها طبقاتی، بلکه جنسیتی است و بقای خود را از راه بازتولید همین خشونت حفظ می‌کند.

به این ترتیب، فیلم سینمایی پیرپسر نشان می‌دهد که قانون بدون حمایت از قدرت پدرسالارانه و اعمال خشونت، مشروعیت خود را از دست می‌دهد و خشونت بدون پشتوانه قانونی ناتوان است. نقد این چرخه هم از منظر اخلاقی و هم ساختاری اهمیت دارد. آشکارسازی رابطه میان قانون، خشونت، جنسیت و طبقه، ضرورت جست‌وجوی راه‌هایی برای تغییر و تحقق عدالت اجتماعی را برجسته می‌کند.

پاتریمونیالیزم و بازنمایی سلطه

پاتریمونیالیزم و پدرسالاری چارچوبی فراهم می‌آورد که خشونت و قانون به ابزاری برای تثبیت قدرت تبدیل می‌شوند. ساختار پدرسالار مشروعیت قدرت و سلطه خویش را از ارزش‌های پذیرفته‌شده‌ای می‌گیرد که ریشه در سنت دارد (وبر، ۱۳۸۲: ۲۸۵). نظام سیاسی پدرسالاری در روند خود دچار تغییراتی می‌شود که به پیدایش سلطه پاتریمونیال منتهی می‌گردد. به عقیده وبر، حکومت‌های پاتریمونیال زمانی شکل می‌گیرند که شاهزادگان و اشراف نفوذ خود را بر رعایای خارج از خانواده افزایش دهند. افزایش نفوذ مستلزم تغییر در کیفیت و اندازه اقتدار از شخصی و خاندانی به سیاسی محض است. این اقتدار باید توسط مقام‌های فراخانواده هدایت شود.هدایت شود. امر سیاسی در چارچوب سنت لاکانی به مثابه امری هستی‌شناسانه تلقی می‌شود که نه منتزع از دیگر واقعیات اجتماعی، بلکه سازنده کل پیکربندی جامعه است. این امر ماهیتی اقتضایی دارد. طرح لاکان از حیات اجتماعی و سیاسی شامل بازی مدور پایان‌ناپذیر امکان و امتناع، ساختن و ویران کردن، بازنمایی و مفصل‌بندی سیاست‌ورزی و امر سیاسی است (استاوراکاکیس، ۱۳۹۴: ۱۴۶).

یکی از محورهای کلیدی تحلیل فیلم سینمایی پیرپسر در پرتو نظریه لاکان، بازشناسی سازوکارهای پاتریمونیال به عنوان چارچوبی است که قدرت و منابع را در دست عده‌ای محدود (در این فیلم پدر) متمرکز می‌کند. در این نظام، قدرت شخصی حاکمان با منابع اقتصادی و سیاسی پیوند خورده و از طریق روابط خویشاوندی، وفاداری و مناسبات شخصی تثبیت می‌شود. این تمرکز منابع و قدرت نه‌تنها امکان کنترل اقتصادی را فراهم می‌آورد، بلکه وابستگی روانی و اجتماعی سوژه‌ها را نیز ایجاد می‌کند. فرزندان و افراد فرودست حتی با میل به آزادی تحت فشار و محدودیت قرار می‌گیرند.

این الگو را می‌توان در چارچوب منطق دولت رانتیر و نئواپاتریمونیال نیز تحلیل کرد. هنگامی که منابع مالی در اختیار یک کنشگر متمرکز می‌شوند، او قادر است قدرت خود را برای اعمال فشار، هدایت تصمیم‌ها و تنظیم روابط قدرت تقویت کند.در چنین ساختاری، قانون و قواعد رسمی صرفاً پوششی برای اراده شخصی حاکم هستند. اعمال خشونت یا فشار اقتصادی ابزار اصلی حفظ سلطه محسوب می‌شوند. انعطاف در تفسیر قانون و اخلاق شخصی، یکی دیگر از دلایل دوام این نظام است؛ پدر یا حاکم پاتریمونیال می‌تواند قواعد را تغییر دهد و برخی امتیازات را به دلخواه توزیع کند. حتی مقاومت سوژه‌ها نیز می‌تواند به نفع ساختار سلطه جذب شود، مانند خرید موبایل برای رضا یا وعده فروش خانه که برای وادار کردن فرزندان به همراهی با خود به‌کار می‌رود.

استمرار سلطه در پاتریمونیالیزم از طریق سه سازوکار اصلی تحقق می‌یابد:

ـ تمرکز قدرت و منابع: پدر مالک خانه و دارایی‌هاست و نحوهٔ استفاده و تخصیص آنها را تعیین می‌کند، که سلسله‌مراتب طبقات اجتماعی را بازتولید می‌کند.

ـ وابستگی روانی و اجتماعی سوژه‌ها: انحصار منابع و قدرت، سوژه‌ها را به مدار اطاعت و رضایت ناقص می‌کشاند.

ـ ادغام مقاومت در چرخه سلطه: کنش‌های اعتراضی یا رقابت‌های فردی، مانند نزاع پدر و پسر بر سر رعنا، در نهایت به تقویت همان ساختاری می‌انجامد که قصد نفی آن را دارند. این همان سازوکار فتیشیستی لاکان است که میل و لذت سوژه به ابزار بازتولید قدرت بدل می‌شود و حتی اعتراض ظاهراً آزادانه نیز جذب منطق سلطه می‌شود.

یکی دیگر از جنبه‌های حکومت پاتریمونیالیزم در فیلم، لذت تحقیر پسران توسط غلام است. این تحقیر سیستماتیک با منطق دولت نئوپاتریمونیال نیز قابل فهم است. انحصار منابع توسط قدرت امکان ایجاد اقتدار شخصی غیرپاسخ‌گو را فراهم می‌آورد. حاکم دیگران را از طریق وابستگی اقتصادی و روانی کنترل می‌کند. نمونه‌هایی مانند نسبت دادن حرامزادگی به رضا، دادن پول توجیبی، مسخره کردن تفکرات روشنفکری علی و ریختن سطل استفراغ بر سر رضا، نشان‌دهندهٔ تحقیر سیستماتیک است. سلطه ایدئولوژیک زمانی پایدار می‌ماند که سوژه‌ها در لذت پنهان آن نیز شریک شوند. لحظات طنز سیاه و روابط روزمرهٔ خانوادگی در *پیرپسر* این لذت ایدئولوژیک را آشکار می‌کند و حتی قربانیان سلطه در بازتولید آن مشارکت ناخودآگاه دارند.

براهنی با این لایه‌برداری، پاتریمونیالیزم را نه صرفاً اقتصادی، بلکه به‌عنوان ساختاری لذت‌محور نشان می‌دهد که مقاومت را با جذب در چرخهٔ لذت خنثی می‌کند. در چنین جامعه‌ای، بی‌اعتمادی جایگزین عشق و دوستی می‌شود و فردیت انسان‌ها تحقیر و نابود می‌گردد؛ نتیجه آن، انسان‌هایی بی‌ثبات، ناامید و خودمدار است که برای حفظ حداقل کرامت خود سکوت و اطاعت پیشه می‌کنند (قاضی‌مرادی، ۱۳۸۴: ۱۵۸). تحقیر در نظام‌های دیکتاتوری و پدرسالار، نه‌تنها رفتاری اتفاقی نیست، بلکه استراتژی‌ای حساب‌شده است که:

الف) برای حاکم منبع لذت نارسیسیستی، سادیستی و فتیشیستی فراهم می‌آورد،

ب) برای نظام، ابزاری برای تثبیت موقعیت، ایجاد ترس، وابستگی روانی و یکسان‌سازی اجباری است.

از رمان روسی تا حماسه ایرانی

رمان *برادران کارامازوف* (فئودور داستایوفسکی[۱۹]، ۸۰-۱۸۷۹) بر مبنای جدال درونی انسان، میان خیر و شر نوشته شده است. در این رمان سه برادر در مواجهه با قتل پدر (فیودور پاولوویچ کارامازوف[۲۰]) هر یک نماینده نوعی منش و جهان‌بینی متفاوت هستند. ایوان[۲۱] عقلانی و شکاک، دمیتری[۲۲] پرشور و غریزی، و الکسی[۲۳] حامل ایمان و اخلاق و پاول[۲۴] زیرک و ملحد است. این چهارگانه در واقع صحنهٔ جدال دائمی میان عقل و غریزه، ایمان و شک، و اخلاق و قدرت را نمایش می‌دهند. در فیلم سینمایی *پیرپسر* نیز دو پسر جوان، هرچند در یک خانواده و بستر اجتماعی زندگی می‌کنند، اما هر دو بازتابی از همین کشمکش اخلاقی و روانی هستند. یکی از آنها نمایندهٔ سلطه‌پذیری، ترس و استمرار وضع موجود و دیگری نماد عصیان، خشم و میل به مقابله با اقتدار پدرسالارانه است. این تضاد، یادآور جدال درونی *برادران کارامازوف* است که هرکدام برشی از روان انسان در برابر ساختارهای سلطه و دین رسمی را آشکار می‌کند. به این ترتیب، *پیرپسر* جدالی نمادین میان اخلاق اطاعت و اخلاق عصیان را بازنمایی می‌کند؛ جدالی که نه‌تنها محدود به مناسبات خانوادگی نیست، بلکه به رابطهٔ روشنفکر با استبداد سیاسی نیز تسری می‌یابد و پرسشی بنیادین درباره آزادی، مسئولیت و مقاومت مطرح می‌کند.

فیلم همچنین متأثر از *شاهنامه* و به‌ویژه بازسازی روابط پدرسالارانه و مواجههٔ نسل‌ها با خشونت قدرت است. رابطهٔ میان پدر و فرزندان و کشمکش‌های خشونت‌آمیز یادآور نقالی‌های *شاهنامه* است. این تصاویر، تقابل نسل جوان با اقتدار پدر یا سرنوشت محتوم را همچون داستان *رستم و سهراب* بازآفرینی می‌کنند. خالکوبی نمایان‌شده بر پشت غلام در پایان فیلم، به‌گونه‌ای موازی با داستان ضحاک عمل می‌کند و نمادی از سرنوشت تراژیک و سلطه تاریخی است. این تصویر، بازنمایی مضاعفی از خشونت و اسطوره را در متن معاصر به نمایش می‌گذارد. فیلم‌ساز با انتخاب طرح ضحاک، علاوه‌بر اشاره به خوی استکباری و نخبه‌کشی، آدرسی آشنا برای مخاطب ایرانی فراهم می‌کنند تا نماد استبداد در تاریخ فرهنگی و اجتماعی ایران را در ذهنش بازنمایی نماید. آنها با تلفیق این الگوهای حماسی، مبارزه روشنفکر را از سطح فردی به سطح تاریخی و تمدنی ارتقا می‌دهد و بیان می‌کنند که چالش اخلاق و مقاومت تنها محدود به شخصیت‌ها نیست، بلکه در متن گسترده‌تری از قدرت، سنت و فرهنگ اجتماعی جریان دارد (کاظم‌خواه، ۱۴۰۴).

در این بافت، شخصیت رعنا نیز اهمیت نمادین پیدا می‌کند. او نقشی مشابه سودابه یا تهمینه دارد؛ زنی که در ساختار پدرسالار ابژهٔ میل و سکوتِ تحمیلی است. بااین‌حال همین سکوت، شکلی از مقاومت نمادین را بازنمایی می‌کند، همان‌گونه که لاکان آن را در نسبت با ساحتِ واقعیِ سوژه توضیح می‌دهد. حضور او، مفاهیم

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

اخلاق، مقاومت و تقابل نسل‌ها را گسترش می‌دهد.

همان‌طور که گفته شد فیلم‌ساز *پیرپسر* را در نقطه تلاقی ادبیات روسی و حماسهٔ ایرانی قرار داده است. فیلم با بازنمایی شرایط خاص جامعهٔ ایران، پرسش دیرینه انسان دربارهٔ عدالت، آزادی، مسئولیت و سرنوشت را بازتکرار می‌کند. درنهایت، گفتمانی تازه دربارهٔ مقاومت، اخلاق و معنای انسان در جامعهٔ پدرسالار می‌آفریند.

تعلیق میان اسطوره و نقد سیاسی

فیلم سینمایی *پیرپسر* از منظر کارگردانی، دکوپاژ و روایت، اثری پیچیده و چندلایه است. فیلم‌ساز هم‌زمان می‌کوشد مسائل خانوادگی، سیاسی، اجتماعی و فلسفی را هم در اثر بازتاب دهد. این چندلایه‌بودن هرچند به غنای معنایی و جذابیت سینمایی فیلم کمک می‌کند، اما هم‌زمان تمرکز روایی را تضعیف می‌کند. در نتیجه، مخاطب در پیگیری محور اصلی کشمکش‌ها و دریافت پیام انتقادی فیلم دچار سردرگمی می‌شود.

هوشنگ گلمکانی (منقد سینمایی) معتقد است که در انتهای فیلم هیچ نشانه‌ای برای فرار از این موقعیت روایی داستان فیلم وجود ندارد. او می‌گوید بعد از این حمام خون (اشاره به کشته شدن غلام، رضا و علی)، هیچ نشانی از زنده بودن شخصیت‌ها نیست و امید یا راه نجاتی دیده نمی‌شود (گلمکانی، ۱۴۰۴). گلمکانی این روایت ناامیدی را با عنوان گفتمان «فضیلت یاس» در فضای هنری معاصر ایران تعریف می‌کند. اشاره او می‌تواند به مفهومی باشد که در انتهای فیلم *نمایش ترومن* بر آن تأکید گردید؛ آنجا که ترومن اراده می‌کند از طریق درب انتهای استودیو و از جبر اگزیستانسیالیستی رها شود اما در *پیرپسر* درب‌ها به روی شخصیت‌ها بسته است.

گلمکانی *پیرپسر* را روایتی رئالیستی معرفی می‌کند که نشانه‌های سمبولیک زیادی در آن جایگذاری شده است. او می‌گوید شخصیت‌هایی مانند «غلام باستانی» بیشتر به عنوان عنصر نمادین عمل می‌کنند تا عناصر روایت یک قصه (گلمکانی، ۱۴۰۴). در این میان شخصیت‌های علی و رضا با تمام بار نمادین و ادبی خود، گاه بیش از آنکه تحلیل ساختاری از قدرت و سرکوب ارائه دهند، به صحنه‌های فلسفی و اسطوره‌ای محدود می‌شوند. تضاد میان آنها روشن است. یکی نماد سلطه‌پذیری و استمرار وضع موجود و دیگری نماینده عصیان، خشم و مقابله با اقتدار پدرسالارانه است. این تقابل یادآور جدال درونی *برادران کارامازوف* است. این تضاد بر مفاهیم اخلاقی و روانشناختی تأکید دارد، اما خوانش سیاسی آن نیازمند تحلیل فعال مخاطب است.

به همین ترتیب، استفادهٔ گسترده از ارجاعات ادبی و اسطوره‌ای، از رمان داستایوفسکی تا *رستم و سهراب* و خالکوبی ضحاک، غنای فرهنگی و معنایی بالایی به فیلم بخشیده است. بااین‌حال، بار نمادین روایت سیاسی همچنان غالب است. این وضعیت بیننده را از درک مستقیم ساختارهای قدرت و خشونت پدرسالارانه باز می‌دارد. رعنا، که نقشی شبیه سودابه یا تهمینه دارد، نمونه‌ای بارز از این تضاد است. سکوت او به عنوان نشانه‌ای از مقاومت در ساحت واقعی لاکان تعبیر می‌شود. رعنا شخصیتی نمادین است و ابژه‌ای از میل و تحمیل سکوت را در ساختار پدرسالار نشان می‌دهد، اما پیام سیاسی و اجتماعی او مستقیم برجسته نمی‌شود و ظرفیت نقد سیستماتیک قدرت را محدود می‌کند.

فیلم با اشاره به تضاد نسلی و اثرات تاریخی سلطهٔ پدرسالارانه، مبارزه روشنفکر و نسل جوان علیه ساختارهای تحمیلی را بازنمایی می‌کند. این بازنمایی مدعی بازتاب شرایط امروز جامعه ایران و کشورهای مشابه است، جایی که نسل‌های جدید با نظام‌های نابرابر و محدودیت‌های ساختاری مواجه‌اند. این بعد اجتماعی-سیاسی فیلم می‌تواند به نقد واقعی و عملی روابط قدرت در سطح جامعه کمک کند، اما برای فهم کامل پیام نیازمند خوانش دقیق و فعال است. همزمانی روایت با نمادگرایی و ارجاعات اسطوره‌ای، فهم مستقیم پیام فیلم را دشوار کرده است.

نتیجه‌گیری

فیلم سینمایی *پیرپسر* با تکیه بر چارچوب روان‌کاوی لاکان نشان می‌دهد که سلطه پاتریمونیال تنها با اجبار مستقیم عمل نمی‌کند؛ بلکه در سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی بازتولید می‌شود. در این نظام، میل سوژه‌ها مصادره شده و نیروی انتقادی روشنفکر به بن‌بست می‌رسد و قانون نیز به ابزاری برای تثبیت امتیازات طبقاتی و جنسیتی بدل می‌شود. بر این اساس، امکان گسست رهایی‌بخش تنها زمانی فراهم می‌شود که توهم‌های خیالی شکسته و منطق قانون و

خشونت در ساحت نمادین به چالش کشیده شود.

در محور نخست، یعنی «روشنفکر در دام ساحت خیالی»، مقاله نشان می‌دهد که روشنفکر به جای ایفای نقش معمار گفتمان بدیل، گرفتار تصویر ایدئال از خود است. این خودفریبی از تخریب فضای نمادین به دست دولت پاتریمونیال ناشی می‌شود و انرژی انتقادی روشنفکر را به رقابت‌های انحرافی سوق می‌دهد. نمادهای خانه، مادر و پدر نیز بازتابی از وطن، پیوندهای فرهنگی و قدرت پدرسالارانه هستند و حذف مادر و مصادره خانه، مسیر میل فرزندان و روشنفکر را در جهت خواست پدر شکل می‌دهد.

در محور دوم، «قانون در ساحت نمادین»، قانون هرگز بی‌طرف نیست و انعکاس میل «دیگری بزرگ» است. قانون با انعطاف‌پذیری ریاکارانه در خدمت انحصار منابع و تثبیت سلسله‌مراتب طبقاتی و جنسیتی قرار می‌گیرد و مشروعیت خود را از خشونت نمادین می‌گیرد.

در محور سوم، «خشونت به مثابه بنیان قانون»، تحلیل نشان می‌دهد که خشونت نه امری استثنایی، بلکه بنیان مشروعیت نظام پدرسالار است. قتل مادر، رعنا و رضا نشان می‌دهد که پشت چهره قانون، اراده معطوف به قدرت نهفته است و نظم نمادین تنها از طریق تهدید و قهر تحمیل می‌شود.

در محور چهارم، «بازنمایی پاتریمونیالیسم و استعاره‌های فرهنگی»، فیلم با بهره‌گیری از استعاره‌هایی چون خانه، مادر، پدر و ارجاعات ادبی، بحران روشنفکری و سلطه پدرسالار را به سطحی تاریخی و اجتماعی ارتقا می‌دهد و امکان گسست را به بازاندیشی در جایگاه روشنفکر و روابط قدرت گره می‌زند.

بر این اساس، می‌توان به پرسش اصلی پژوهش پاسخ داد که *پیرپسر* با سازمان‌دهی روایت در سه ساحت لاکانی، سازوکار سلطه پاتریمونیال را در سطح روانی و گفتمانی بازنمایی می‌کند. در ساحت خیالی، خودفریبی روشنفکر، در ساحت نمادین، کارکرد سلطه‌گرانه قانون و در ساحت واقعی، پیوند قانون و خشونت آشکار می‌شود. بدین ترتیب، فرضیه پژوهش مبنی بر شکست پروژه روشنفکری و مصادره نیروی انتقادی او تأیید می‌شود و نشان داده می‌شود که هرگونه تحول واقعی مستلزم شکستن توهم خیالی و به چالش کشیدن منطق قانون است.

پی‌نوشت‌ها

1. Jacques Marie Émile Lacan 1901-1981
2. Patrimonialism
3. Maximilian Karl Emil Weber 1864-1920
4. Pierre Bourdieu
5. Jouissance
6. scopophilia (pleasure in looking)
7. narcissistic identification
8. the passive object of the Other’s desire
9. The Spirit of the Beehive
10. Víctor Erice Aras Born:1940
11. Francisco Franco y Bahamonde 1975-1892
12. Pierre Bourdieu
13. Martin Heidegger (1889-1976)
14. Existentialism
15. Alenka Zupančič (born 1966)
16. The Truman Show
17. Peter Weir
18. hypnotic
19. Fyodor Mikhailovich Dostoevsky
20. Fyodor Pavlovich Karamazov
21. Ivan
22. Dmitri
23. Alexei
24. Pavel Fyodorovich Smerdyako

فهرست منابع

استاوراکاکیس، یانیس (۱۳۹۴)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، تهران: ققنوس.
بادامچی، محمدحسین (۱۴۰۳)، یک قرن دولت پدرسالار: ریشه‌های گفتمانی و ضرورت چرخش زنانه در چرخش قرن، *ایران نامگ*، ۷(۱).
بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *سلطه مذکر*، ترجمهٔ محسن ناصری‌راد، تهران: آگه.
پیردهقان، مریم؛ صحرایی، فردین (۱۳۹۲، ۱۷ مرداد)، زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی و سینما، *فلسفه نو*، http://new-philosophy.ir/?p=151.
پیکانی، جلال؛ تقی‌لو، فرامرز (۱۳۹۲)، پدرسالاری معرفتی، *پژوهش‌های فلسفی*، ۷(۱۲)، ۱-۳۲.
راودراد، اعظم؛ سلطانی، سید علی‌اصغر؛ سوزنکار، مرجانه (۱۳۹۳)، بازنمایی چالش سنت و مدرنیته در فیلم «به همین سادگی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲(۶)، ۱۹۷-۲۲۰.

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079852.1208

رضاقلی، علی (۱۴۰۳)، *جامعه‌شناسی نخبه‌کشی*، تهران: نشر نی.
زنگنه، پیمان؛ اطهری، سیدحسین؛ اسلامی، روح‌الله؛ نصیری حامد، رضا (۱۴۰۲)، نسبت سوژه و اقتدار ساختارمند در آرای آلتوسر و لاکان، *سیاست نظری*، ۱۸(۳۴).
صالحی، میثم (۱۳۹۸)، بررسی روانکاوانه کارکرد سینما با تکیه بر مفهوم نگاه خیره در اندیشه ژاک لاکان، *رویش روان‌شناسی*، ۸(۴)، ۵۳-۶۲.
فیرحی، داوود (۱۴۰۰)، *فقه و سیاست در ایران معاصر* (جلد ۱)، تهران: نشر نی.
قاضی‌مرادی، حسن (۱۳۸۴)، *در پیرامون خودمداری ایرانیان* (چاپ سوم)، تهران: اختران.
کریمی‌ترشیزی، احسان (۱۴۰۳)، حال‌وهواها: تعین دازاین و میدان معناشناختی «واقع‌بودگی»، *شناخت*، ۹۱، ۷۰-۹۰.
کاظم‌خواه، زینب (۱۴۰۴)، اکتای براهنی در گفت‌وگو با خبرآنلاین: «پیرپسر»، پیشگویی جنگ، *خبرآنلاین*، برگرفته در شهریور ۱۴۰۴ از https://www.khabaronline.ir/news/xnSXq.
گلمکانی، هوشنگ (۱۴۰۴)، هوشنگ گلمکانی پای اعترافات کارگردان «پیرپسر» نشست! اکتای براهنی: چطور «پیرپسر» را ساختم؟، *یوتیوب*، برگرفته در شهریور ۱۴۰۴ از https://www.youtube.com/watch?v=kjxKnAZJng4.
عادل، شهاب‌الدین؛ گنجه‌ای، معصومه (۱۳۹۷)، ابژه غایب و نگاه مخاطب: ابژه غایب ژاک لاکان و نقد روان‌کاوانه فیلم، *فصلنامه علمی مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۱(۱)، ۱۴۱-۱۶۸.
ملکی، ناصر؛ حجازی، لیلا (۱۳۹۷)، نقد و تحلیل سریال امپراطوری بادها از منظر نظریه روان‌کاوی ژاک لاکان، *مجله جهانی رسانه*، ۱۳(۱)، ۱۰۹-۱۳۰.
مطهرنیا، سجاد؛ رمضان‌کیایی، محمدحسین (۱۴۰۰)، بررسی نمایشنامه شاه‌لیر شکسپیر بر اساس نظریات روان‌کاوانه ژاک لاکان و در پرتو مفهوم گفتمان ارباب، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۶(۱)، ۲۰۵-۲۲۶.
وبر، مکس (۱۳۸۲)، *دین، قدرت، جامعه*، ترجمهٔ احمد تدین، تهران: هرمس.

Bourdieu, P. (1989). Social space and symbolic power. Sociological Theory, 7(1), 14–25.
Bourdieu, P. (2001). Masculine domination (R. Nice, Trans.). Cambridge: Polity Press.
Chiesa, L. (2007). Subjectivity and otherness: A philosophical reading of Lacan. Cambridge: MIT Press.
Even-Tzur, E., & Hadar, U. (2017). Agents of the Father's law in a society of brothers: A philosophic and psychoanalytic perspective on legitimate use of violence. International Journal of Law and Psychiatry, 51, 22-32
G erhardt, J., & Slobin, D. (2024). Victor Erice's Film The Spirit of the Beehive: A Coded Warning Against Submission in the Aftermath of the Spanish Civil War. Psychoanalytic Dialogues, 34(2), 235–246
Lacan, J. (1977). The seminar. Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis. New York: W. W. Norton & Company.
Lacan, J. (1992). The seminar of Jacques Lacan, Book VII: The ethics of psychoanalysis, 1959–1960 (J.-A. Miller, Ed.; D. Porter, Trans.). W. W. Norton & Company.
Lacan, J. (2006). Écrits: The first complete edition in English. New York: W. W. Norton & Company.
Metz, C. (1982). The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema. Bloomington: Indiana University Press.
Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6
Zupančič, A. (2000). Ethics of the real: Kant, Lacan. London: Verso.