University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Comedy and Ideology in the Cinema of Abdolreza Kahani: A Žižekian Reading of Asb Heyvan-e Najibi Ast and Bikhod va Bijehat

Abolfazl Dehghanizadeh[1*], Soheila mansourian[2], Hashem Hoseiyni [3], Abolghasem dadvar[4], Hossein Ghaffari Joushaqan[5]

[1.] M.A. Student in Philosophy of Art, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran

[2.] Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran

[3.] Department of Art Research, Faculty of Art, Neyshabur University, Neyshabur, Iran

[4.] Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

[5.] Professor. Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

* Corresponding Author, abolfazldehghanizadeh1380@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2026
VOL. 4, Issue 1, PP, 1-28
Receive Date: 18 May 2026
Revise Date: 29 May 2026
Accept Date: 09 June 2026
Publish Date: 22 June 2026

Original Article

KEYWORDS:
Iranian Cinema; Ideology Logic of Desire; Comic Structure; Slavoj Žižek; The Cinema of Abdolreza Kahani

ABSTRACT

Background: In contemporary film studies, comedy is commonly understood either as a mode of entertainment or as a cinematic form capable of social criticism through satire, irony, and exaggeration. Within Iranian cinema, the films of Abdolreza Kahani have frequently been analyzed from sociological and realist perspectives, especially regarding representations of the urban middle class, economic instability, family fragmentation, and everyday crises. Nevertheless, these approaches often overlook the ideological mechanisms operating beneath comic situations. The present study is grounded in the assumption that comedy in Kahani's cinema cannot be reduced merely to social satire or realism; rather, it functions as a space in which ideological contradictions become visible through repetition, absurdity, failed communication, and laughter itself. Drawing upon the psychoanalytic and ideological theories of Slavoj Žižek, this article examines how comedy in Kahani's films reproduces fantasy, organizes desire, and sustains ideological enjoyment (jouissance). Žižek conceptualizes ideology not simply as a system of false consciousness, but as a structure of fantasy that allows subjects to continue participating in social reality despite recognizing its inconsistencies and instabilities. From this perspective, comedy becomes especially significant because it simultaneously exposes the fragility of symbolic authority and enables subjects to endure that fragility through enjoyment. The films Asb Heyvan-e Najibi Ast (2010) and Bikhod va Bijehat (2011) offer particularly rich material for such analysis because both films depict unstable social relations, failed communication, and crises of symbolic order through comic and absurd situations rather than tragic resolution.

Objectives: The primary objective of this research is to provide a Žižekian interpretation of comedy in the cinema of Abdolreza Kahani by focusing on the interrelation between ideology, fantasy, desire, and symbolic authority. More specifically, the study aims to demonstrate that comedy in Kahani's films does not function primarily as a liberating critique of social contradictions, but rather as a mechanism through which such contradictions become manageable and tolerable. Another objective is to analyze how laughter emerges from the collapse or instability of authority, the failure of language, and the persistence of fantasy within fragmented social conditions. Through a comparative reading of Asb Heyvan-e Najibi Ast and Bikhod va Bijehat, the article seeks to identify two distinct but interconnected forms of ideological operation. In the first film, ideology functions through the performative reproduction of authority despite its lack of real institutional foundation; in the second, ideology survives through postponement, repetition, exhaustion, and the management of unresolved crisis in the absence of a stable symbolic center. The research also intends to contribute to philosophical film studies in Iran by applying Žižekian concepts such as the Big Other, fantasy, jouissance, symbolic lack, and the Real to close cinematic analysis. In doing so, the article challenges dominant assumptions that comedy necessarily possesses emancipatory or critical

Cite this article:
Dehghanizadeh, A. , mansourian, S. , Hoseiyni, H. , dadvar, A. and Ghaffari Joushaqan, H. (2026). Comedy and Ideology in the Cinema of Abdolreza Kahani: A Žižekian Reading of Asb Heyvan-e Najibi Ast and Bikhod va Bijehat. Interdisciplinary Researches of Art, 4(1), 1-28. doi: 10.22124/ira.2026.33581.1092

functions and instead argues that comic enjoyment may itself participate in the reproduction of ideological structures.

Method: This study adopts a qualitative, interpretive, and philosophical-analytical methodology grounded in psychoanalytic film theory and Žižekian ideology critique. The research is based on close formal and textual analysis of two films by Abdolreza Kahani: Asb Heyvan-e Najibi Ast (2010) and Bikhod va Bijehat (2011). Rather than treating the films merely as sociological reflections of Iranian society, the article approaches them as cinematic structures through which ideological fantasy becomes visible. The theoretical framework combines Žižek's reinterpretation of Lacanian psychoanalysis with concepts related to desire, fantasy, ideology, jouissance, symbolic order, and the Real. The analysis focuses on cinematic elements such as fragmented dialogue, bodily gestures, repetition, pauses, spatial congestion, comic timing, sound overlap, and narrative suspension. Particular attention is paid to moments in which language fails, authority becomes performative, or characters continue participating in unstable social relations despite recognizing their incoherence. In Asb Heyvan-e Najibi Ast, scenes involving fake police authority, extortion, and symbolic intimidation are interpreted through Žižek's theory of ideological fantasy. In Bikhod va Bijehat, the analysis centers on failed communication, domestic exhaustion, repetitive arguments, and suspended decision-making, all of which reveal the collapse of symbolic coherence and the weakening of the Big Other.

Result: The findings demonstrate that comedy in Kahani's cinema functions as a complex ideological mechanism rather than merely a critical or entertaining genre. In Asb Heyvan-e Najibi Ast, symbolic authority persists despite lacking institutional legitimacy because subjects continue acting "as if" authority were real. The protagonist produces obedience not through legal power, but through gestures, performance, tone of voice, and symbolic signs associated with authority. The comic effect emerges from the gap between the emptiness of authority and the persistence of belief in its performance. The film therefore illustrates a specifically Žižekian logic of ideology: subjects are aware of the falseness of authority, yet continue reproducing it because such participation sustains fantasy and prevents confrontation with instability. In Bikhod va Bijehat, by contrast, even performative authority has weakened. Language becomes fragmented and ineffective, communication turns repetitive and circular, and characters remain trapped within unresolved crises. Here, comedy arises not from exaggerated authority but from the absurd continuation of social interaction despite the collapse of symbolic coherence. The findings further suggest that laughter in Kahani's cinema does not necessarily create critical distance; instead, it often becomes part of the mechanism through which subjects tolerate contradiction, lack, and symbolic failure.

Conclusion: This study concludes that comedy in the cinema of Abdolreza Kahani operates as a privileged site for the manifestation of ideology, fantasy, and symbolic instability in contemporary Iranian society. Through a Žižekian framework, the research demonstrates that laughter in Kahani's films is deeply connected to the maintenance of ideological structures rather than functioning solely as critique or resistance. In Asb Heyvan-e Najibi Ast, comedy emerges through the performative circulation of fake authority, while in Bikhod va Bijehat, it emerges through exhaustion, failed communication, and the suspension of meaningful action. In both films, subjects continue participating in unstable symbolic structures despite recognizing their emptiness and inconsistency. The article therefore argues that Kahani's cinema reveals ideology not as external deception, but as a structure of enjoyment embedded within ordinary interactions, comic repetitions, and everyday forms of crisis management. Ultimately, the study proposes that comedy in Kahani's films represents one of the clearest manifestations of political truth in contemporary cinema: a condition in which subjects know the instability of the system, yet continue participating in it nonetheless.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

کمدی و ایدئولوژی در سینمای عبدالرضا کاهانی: خوانشی ژیژکی از دو فیلم اسب حیوان نجیبی است و بی‌خود و بی‌جهت

ابوالفضل دهقانی زاده[۱]* ، سهیلا منصوریان[۲] ، هاشم حسینی[۳] ، ابوالقاسم دادور[۴] ، حسین غفاری جوشقان[۵]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور،ایران

۲. استادیار گروه آموزشی فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه دولتی نیشابور، نیشابور، ایران

۳. دانشیار گروه آموزشی پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

۴. استاد تمام. گروه آموزشی پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

۵. استاد تمام. گروه آموزشی زیبایی‌شناسی، دانشکده فلسفه، دانشگاه لومونوسف، مسکو، روسیه

* نویسنده مسئول: abolfazldehghanizadeh1380@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۵

دوره ۴، شماره ۱، صفحات ۱-۲۸

تاریخ دریافت: ۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۰۸ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۹ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۰۱ تیر ۱۴۰۵

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: سینمای ایران، ایدئولوژی، منطق میل، ساختار کمدی، اسلاوی ژیژک، سینمای عبدالرضا کاهانی

چکیده

این پژوهش به بررسی نسبت میان کمدی، ایدئولوژی و منطق میل در دو فیلم «اسب حیوان نجیبی است» و «بی‌خود و بی‌جهت» ساختهٔ عبدالرضا کاهانی می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی مقاله آن است که کمدی در این آثار چگونه از سطح سرگرمی فراتر می‌رود و به فضایی برای بازنمایی بحران‌های روزمره، اختلال در روابط اجتماعی و تداوم مناسبات ایدئولوژیک تبدیل می‌شود. تا جایی که بررسی‌ها نشان می‌دهد، بخش عمدهٔ پژوهش‌های مربوط به سینمای کاهانی بیشتر بر جنبه‌های اجتماعی و واقع‌گرایانهٔ آثار او متمرکز بوده و کمتر به پیوند کمدی با مفاهیمی چون میل، لذت و فانتزی توجه کرده‌اند. ازاین‌رو، مقالهٔ حاضر با بهره‌گیری از خوانش اسلاوی ژیژک از ایدئولوژی، فانتزی و ژوئیسانس، می‌کوشد منطق کمدی را در نسبت با بحران نظم نمادین تحلیل کند. انتخاب این دو فیلم نیز به دلیل تفاوت آن‌ها در بازنمایی اقتدار، زبان و روابط جمعی صورت گرفته است؛ به‌گونه‌ای که یکی بر اجرای اقتدار جعلی و دیگری بر فرسایش گفتار و تعلیق کنش تمرکز دارد. روش پژوهش کیفی و مبتنی‌بر تحلیل صحنه‌محور است. در این چارچوب، عناصری چون میزانسن، ریتم تکرار، بدن، اختلال گفتار، هم‌پوشانی دیالوگ‌ها و الگوهای کنش روزمره بررسی می‌شود. تحلیل فیلم «اسب حیوان نجیبی است» نشان می‌دهد که اقتدار، حتی در غیاب پشتوانهٔ واقعی، از خلال ژست‌های بدنی، لحن گفتار و فانتزی اطاعت بازتولید می‌شود. در مقابل، «بی‌خود و بی‌جهت» فضایی را ترسیم می‌کند که در آن تکرار گفت‌وگوهای نیمه‌تمام و تعویق تصمیم‌گیری، امکان تثبیت هرگونه نظم پایدار را مختل می‌سازد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که کمدی در این دو فیلم تنها در خدمت تولید خنده یا انتقاد اجتماعی قرار ندارد، بلکه بستری برای تجربه و تحمل بحران‌های روزمره فراهم می‌کند. بر این اساس، مقاله پیشنهاد می‌کند که کمدی در سینمای کاهانی را می‌توان صورتی از مواجهه با فقدان، بی‌ثباتی و استمرار وضعیت ایدئولوژیک در زندگی روزمره دانست.

ارجاع به این مقاله:

دهقانی زاده, ابوالفضل , منصوریان, سهیلا , حسینی, هاشم , دادور, ابوالقاسم و غفاری جوشقان, حسین . (۱۴۰۵). کمدی و ایدئولوژی در سینمای عبدالرضا کاهانی: خوانشی ژیژکی از دو فیلم اسب حیوان نجیبی است و بی‌خود و بی‌جهت. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر, ۴(۱), ۱-۲۸. doi: 10.22124/ira.2026.33581.1092

مقدمه

کمدی در سینمای ایران، با وجود حضور گسترده در تولیدات دهه‌های اخیر، کمتر به‌عنوان مسئله‌ای نظری در نسبت با ایدئولوژی، میل و تجربهٔ زیستهٔ روزمره مطالعه شده و اغلب در چارچوب سرگرمی، مصرف تجاری یا نقد اجتماعی مستقیم مورد توجه قرار گرفته است. تا جایی‌که پژوهش حاضر نشان می‌دهد، بخش عمده‌ای از مطالعات مربوط به کمدی در سینمای ایران، بیشتر بر بازنمایی مسائل اجتماعی، مناسبات طبقاتی یا کارکرد انتقادی طنز متمرکز بوده‌اند و کمتر به سازوکارهای فرمی و ایدئولوژیکِ تولید خنده پرداخته‌اند. این وضعیت سبب شده است که کمدی، نه به‌عنوان ساختاری مؤثر در سازمان‌دهی میل، مدیریت بحران و بازتولید روابط اجتماعی، بلکه عمدتاً به‌مثابه ژانری سبک یا ابزاری برای انتقاد مستقیم فهم شود. درحالی‌که بخشی از سینمای ایران در دهه‌های هشتاد و نود، به‌ویژه آثار عبدالرضا کاهانی، امکان مواجهه‌ای متفاوت با کمدی را فراهم می‌کند؛ مواجهه‌ای که در آن خنده از دل فرسایش روابط انسانی، تعلیق کنش، اختلال ارتباط و بی‌ثباتی نظم اجتماعی شکل می‌گیرد. انتخاب سینمای عبدالرضا کاهانی در این پژوهش از آن‌رو اهمیت دارد که آثار او، در مقایسه با بسیاری از کمدی‌های رایج سینمای ایران، کمتر بر شوخی‌های کلامی، موقعیت‌های اغراق‌آمیز یا الگوهای تثبیت‌شدهٔ سرگرمی متکی‌اند و بیشتر از خلال تکرار، سکوت، اختلال گفت‌وگو، ناکامی کنش و وضعیت‌های روزمرهٔ فرساینده، امر کمیک را تولید می‌کنند. در سینمای او، شخصیت‌ها معمولاً در موقعیت‌هایی گرفتار می‌شوند که در آن‌ها هیچ اقتدار پایداری وجود ندارد، تصمیم‌ها به تعویق می‌افتند و روابط انسانی در چرخه‌ای از سوءتفاهم، وابستگی و بحران بازتولید می‌شود. از این منظر، کمدی در آثار کاهانی نه صرفاً شکلی از انتقاد اجتماعی، بلکه سازوکاری برای قابل‌تحمل کردن وضعیت‌های بحرانی و استمرار زیست روزمره است. در میان آثار کاهانی، دو فیلم *اسب حیوان نجیبی* است (۱۳۸۹) و *بی‌خود و بی‌جهت* (۱۳۹۰) به‌طور مشخص برای این پژوهش انتخاب شده‌اند، زیرا هر یک دو صورت متفاوت اما مرتبط از بحران اقتدار، اختلال نظم نمادین و تداوم مناسبات اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. در اسب حیوان نجیبی است، کمدی از خلال اجرای اقتدار جعلی، فانتزی اطاعت و بازتولید مناسبات قدرت شکل می‌گیرد؛ در حالی‌که در بی‌خود و بی‌جهت، امر کمیک بیشتر بر پایهٔ تعلیق تصمیم، فرسایش زبان، تکرار ناکامی و ناتوانی در پیشبرد کنش جمعی استوار است. این دو فیلم، در عین تفاوت‌های فرمی و روایی، امکان بررسی دو وضعیت متمایز از رابطهٔ سوژه با اقتدار، میل و بحران را فراهم می‌کنند و از این‌جهت، ظرفیت مناسبی برای تحلیل تطبیقی دارند. برای تحلیل این وضعیت، پژوهش حاضر از چارچوب نظری اسلاوی ژیژک بهره می‌گیرد. دلیل انتخاب رویکرد ژیژکی آن است که این نظریه، ایدئولوژی را نه صرفاً مجموعه‌ای از باورهای سیاسی یا نظامی از آگاهی کاذب، بلکه ساختاری مبتنی‌بر فانتزی، لذت و تداوم میل در نظر می‌گیرد. در این چارچوب، سوژه حتی زمانی‌که از بی‌ثباتی یا جعلی‌بودن نظم اجتماعی آگاه

است، همچنان در بازتولید آن مشارکت می‌کند؛ زیرا ایدئولوژی در سطح لذت، عادت‌ها و کنش‌های روزمره عمل می‌کند. چنین رویکردی امکان آن را فراهم می‌کند که کمدی نه‌فقط به‌عنوان ابزار انتقاد، بلکه به‌مثابه بخشی از سازوکار تداوم وضعیت موجود تحلیل شود. همچنین مفاهیمی مانند فانتزی، ژوئیسانس، دیگری بزرگ، فقدان و تکرار، ظرفیت بالایی برای تحلیل موقعیت‌های کمیک در سینمای کاهانی دارند؛ موقعیت‌هایی که در آن‌ها شخصیت‌ها با وجود آگاهی از بحران، همچنان به تکرار کنش‌ها و حفظ مناسبات روزمره ادامه می‌دهند. بر این اساس، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که کمدی در سینمای عبدالرضا کاهانی چگونه عمل می‌کند و چه نسبتی با سازوکارهای ایدئولوژیک، میل و بازتولید بحران دارد؟ همچنین این پژوهش می‌کوشد بررسی کند که چگونه خنده در این آثار، به‌جای ایجاد فاصله‌ای رهایی‌بخش، می‌تواند به بخشی از فرایند زیست‌پذیر شدن بحران و تداوم روابط اجتماعی بدل شود. پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و مبتنی‌بر تحلیل صحنه‌محور، می‌کوشد نشان دهد که کمدی در سینمای کاهانی صرفاً ژانری سرگرم‌کننده یا ابزاری برای نقد اجتماعی نیست، بلکه ساختاری فرمی و ایدئولوژیک است که از خلال آن، بحران اقتدار، فرسایش زبان، تکرار ناکامی و مناسبات میل در سطح زندگی روزمره آشکار می‌شود. از این منظر، خنده در آثار کاهانی نه نشانهٔ رهایی از بحران، بلکه بخشی از سازوکار تداوم و قابل‌تحمل شدن آن است.

مبانی نظری

۱-ایدئولوژی به‌مثابه فانتزی، لذت و نگاه کژ

در اندیشهٔ اسلاوی ژیژک، ایدئولوژی نه صرفاً مجموعه‌ای از باورهای آگاهانه یا نظامی از مفاهیم سیاسی، بلکه سازوکاری ناآگاهانه و لذت‌محور است که از طریق فانتزی، امکان تجربه و تداوم زندگی اجتماعی را برای سوژه فراهم می‌سازد. ایدئولوژی در این معنا نه فقط واقعیت را تحریف می‌کند، بلکه چارچوبی نمادین می‌سازد که در آن میل سوژه سازمان می‌یابد و فقدان بنیادین او به‌مثابه وضعیتی قابل‌زیست تجربه می‌شود (Žižek,۲۰۱۰, ۵۶ , Žižek,۲۰۲۴ ,۲۱). از این منظر، فانتزی ایدئولوژیک صرفاً پوششی بر کمبود یا بحران نیست، بلکه صحنه‌ای است که در آن سوژه می‌تواند میل بورزد و هم‌زمان با شکاف درونی نظم اجتماعی کنار بیاید. به بیان دیگر، حتی زمانی که سوژه از ساختگی‌بودن یا ناکارآمدی نظم اجتماعی آگاه است، همچنان در بازتولید آن مشارکت می‌کند، زیرا لذت او دقیقاً در فاصلهٔ میان «دانستن» و «ادامه‌دادن» شکل می‌گیرد (Žižek,۲۰۱۰ ,۵۶). در این چارچوب، مفهوم ژوئیسانس یا «مازاد لذت» اهمیت بنیادین پیدا می‌کند. ژیژک نشان می‌دهد که سوژه نه‌فقط به‌دلیل اجبار بیرونی، بلکه به‌واسطهٔ نوعی لذت دردناک و تکرارشونده به نظم نمادین متصل می‌ماند؛ لذتی که هم‌زمان رنج‌آور و تثبیت‌کننده است. ایدئولوژی دقیقاً از طریق سازمان‌دهی همین مازاد لذت عمل می‌کند و سوژه را به

ساختاری پیوند می‌دهد که هم از آن آسیب می‌بیند و هم بدون آن قادر به حفظ جایگاه نمادین خود نیست. در نتیجه، ایدئولوژی بیش از آن‌که نظامی شناختی باشد، سازوکاری برای مدیریت فقدان و تداوم میل است. فانتزی در این میان نقشی واسطه‌ای دارد: نه فقدان را از میان می‌برد و نه حقیقت را آشکار می‌کند، بلکه رابطهٔ سوژه با این فقدان را سامان می‌دهد و آن را قابل‌تحمل می‌سازد (Azizi,۲۰۲۵ , ۸۱). اهمیت این منطق در تحلیل سینما دوچندان می‌شود. ژیژک سینما را نه بازنمایی سادهٔ واقعیت، بلکه دستگاهی برای تولید فانتزی و سازمان‌دهی میل تماشاگر می‌داند؛ فیلم‌ها نه‌فقط چیزی را نشان می‌دهند، بلکه شیوهٔ دیدن، همدلی‌کردن و لذت‌بردن را نیز شکل می‌دهند (Žižek,۲۰۲۴ ,۲۱). از همین‌رو، سینما یکی از مهم‌ترین میدان‌های عمل ایدئولوژی به‌شمار می‌آید. در این میان، کمدی جایگاهی ویژه دارد، زیرا حقیقت ایدئولوژی را نه از طریق افشاگری مستقیم، بلکه از خلال طنز، اغراق، ابتذال و «نگاه کژ»[1] آشکار می‌کند؛ نگاهی که سازوکار پنهان لذت و تناقض‌های نظم اجتماعی را مرئی می‌سازد، بی‌آنکه الزاماً به رهایی از آن بینجامد (Žižek,۲۰۲۵ a, ۳۶). بر این اساس، کمدی در خوانش ژیژکی نه ژانری صرفاً سرگرم‌کننده، بلکه یکی از حساس‌ترین سطوح ظهور ایدئولوژی است؛ جایی که سوژه با آگاهی از پوچی، بحران یا جعلی‌بودن وضعیت، همچنان به مشارکت در آن ادامه می‌دهد و از خلال خنده، فقدان را قابل‌تحمل می‌سازد. این چارچوب نظری، مبنای تحلیل کمدی در فیلم‌های عبدالرضا کاهانی در پژوهش حاضر قرار می‌گیرد.

۱-۱-کمدی، امر وقیح[2] و بازتولید لذت ایدئولوژیک

در اندیشهٔ اسلاوی ژیژک، کمدی نه‌صرفاً ژانری برای سرگرمی یا تخفیف تنش‌های اجتماعی، بلکه یکی از مهم‌ترین سازوکارهای بازتولید ایدئولوژی از طریق لذت و امر وقیح است. ژیژک نشان می‌دهد که هر نظم نمادین، در کنار چهرهٔ رسمی، اخلاقی و قانون‌مند خود، به لایه‌ای پنهان و غیررسمی متکی است؛ لایه‌ای که از طریق شوخی، بی‌شرمی، ابتذال و مناسبات روزمرهٔ قدرت تثبیت می‌شود و امکان تداوم اقتدار را فراهم می‌سازد (Žižek,۲۰۲۵ a,۴۲). از این منظر، کمدی به عرصه‌ای بدل می‌شود که در آن تناقض‌های نظم اجتماعی نه حل، بلکه قابل‌تحمل و حتی لذت‌بخش می‌شوند. سوژه از خلال خنده، با همان ساختاری آشتی می‌کند که او را در وضعیت بحران، تناقض و نابرابری نگه داشته است. در این چارچوب، مفهوم ژوئیسانس یا «مازاد لذت» نقشی بنیادین دارد. لذت نه در عبور کامل از قانون، بلکه در نوعی دورزدن آن و مشارکت غیررسمی در ساختار قدرت تولید می‌شود. از این‌رو، کمدی را می‌توان شکلی از «اخلاق معکوس» دانست؛ اخلاقی که به سوژه می‌گوید: «آگاه باش، اما همچنان ادامه بده و لذت ببر». ژیژک در هنر امر متعالی مبتذل توضیح می‌دهد که چگونه رفتارهای ظاهراً پیش‌پاافتاده، مبتذل یا وقیح، به نقاط تمرکز لذت ایدئولوژیک بدل می‌شوند و سوژه را به نظمی پیوند می‌زنند که هم‌زمان از آن رنج

می‌برد و از آن لذت می‌برد (Žižek,۲۰۲۵ c,۷۸). در این معنا، ابتذال نه نشانهٔ فقدان معنا، بلکه صورت مسلط تجربهٔ لذت در جهان معاصر است؛ وضعیتی که در آن سوژه از بحران اجتماعی آگاه است، اما از تکرار و بازنمایی آن نیز لذت می‌برد (Žižek,۲۰۲۵ a, ۶۴). اهمیت این منطق در سینما دوچندان می‌شود. ژیژک سینما را نه بازنمایی سادهٔ واقعیت، بلکه دستگاهی برای سازمان‌دهی میل و لذت تماشاگر می‌داند؛ فیلم‌ها نه‌فقط چیزی را نشان می‌دهند، بلکه شیوهٔ تجربه‌کردن واقعیت و تناقض‌های اجتماعی را شکل می‌دهند (Žižek,۲۱ 2024,). از این منظر، کمدی می‌تواند به سازوکاری برای زیست‌پذیرکردن بحران بدل شود؛ جایی که سوژه به‌جای تغییر وضعیت، از طریق خنده با آن سازگار می‌شود. خنده در اینجا نه فاصله‌گذاری انتقادی، بلکه نشانهٔ تثبیت پیوند سوژه با نظم نمادین است. ژیژک در خشونت نیز تأکید می‌کند که خشونت ساختاری اغلب نه از طریق اجبار مستقیم، بلکه از مسیر عادی‌سازی و طبیعی‌شدن در زندگی روزمره عمل می‌کند؛ جایی که طنز و شوخی به بازتولید تنش‌ها و تناقض‌های اجتماعی یاری می‌رسانند (۵۴ Žižek,۲۰۲۵b, ,۲۷ Žižek,۲۰۰۸). بر این اساس، ترکیب کمدی، ابتذال و امر وقیح در اندیشهٔ ژیژک نشان می‌دهد که خنده نه ابزار رهایی، بلکه یکی از دقیق‌ترین سازوکارهای تثبیت ایدئولوژی است؛ نقطه‌ای که سوژه با آگاهی از تناقض‌ها، همچنان در نظم نمادین باقی می‌ماند و از آن لذت می‌برد. این چارچوب نظری، مبنای تحلیل کمدی در فیلم‌های عبدالرضا کاهانی در پژوهش حاضر قرار می‌گیرد.

۱-۲-میل[۳]، نقص ساختاری و پویایی فقدان

در دستگاه لاکانی-ژیژکی، سوژه همواره حول یک «نقص ساختاری»[۴](lack) شکل می‌گیرد؛ نقصی که نه یک اختلال روان‌شناختی یا کمبود تجربی، بلکه پیامد ورود انسان به نظم نمادین و زبان است. انسان با ورود به زبان، بخشی از پیوند بی‌واسطهٔ خود با امر واقع را از دست می‌دهد و از همین‌رو، سوژه همواره با خلأیی بنیادین تعریف می‌شود؛ خلأیی که نه مانعی برای میل، بلکه شرط امکان آن است (Žižek,۲۰۲۵a, ۳۸). در این معنا، میل هرگز از وضعیت فقدان جدا نمی‌شود، بلکه دقیقاً از دل همین فقدان تداوم می‌یابد. سوژه نه به‌دنبال بازیابی تمامیتی ازدست‌رفته، بلکه درگیر حرکتی دائمی پیرامون کمبودی است که هرگز پر نمی‌شود. در این چارچوب، میل هرگز متوجه ابژه‌ای واقعی و قابل‌دستیابی نیست، بلکه به «ابژهٔ علت میل»[۵] معطوف می‌شود؛ ابژه‌ای که خود محصول ساختار فقدان است و نه شیئی واقعی در جهان بیرونی. این ابژه صرفاً نشانهٔ کمبود است و میل از خلال فاصلهٔ میان سوژه و این ابژهٔ دست‌نیافتنی استمرار پیدا می‌کند. ازاین‌رو، میل نه در جهت رفع فقدان، بلکه در جهت حفظ و تداوم آن حرکت می‌کند، زیرا هویت سوژه دقیقاً بر مدار همین کمبود سازمان می‌یابد (Žižek,۲۰۱۰ ,۶۲). مفهوم «نگاه کژ» در اندیشهٔ اسلاوی ژیژک این منطق را روشن‌تر می‌کند. ژیژک نشان

می‌دهد که میل نه در خودِ ابژه، بلکه در نحوهٔ سازمان‌یافتن نگاه تولید می‌شود. ابژه زمانی میل‌انگیز می‌شود که از زاویه‌ای منحرف و فانتزی‌گونه دیده شود؛ زاویه‌ای که کمبود را به نیروی محرک میل بدل می‌کند و به ابژه کیفیتی اغراق‌آمیز و دست‌نیافتنی می‌بخشد (Žižek,۲۰۲۵a, ۴۱). فانتزی در این میان نقشی بنیادین دارد، زیرا صحنه‌ای فراهم می‌آورد که در آن فقدان برای سوژه قابل‌تحمل و قابل‌زیست شود. فانتزی نه حقیقت را پنهان می‌کند و نه آن را به‌طور کامل آشکار می‌سازد، بلکه رابطهٔ سوژه با کمبود را سازمان‌دهی می‌کند و امکان استمرار میل را فراهم می‌آورد. ایدئولوژی نیز دقیقاً از خلال همین فانتزی عمل می‌کند: نه با حذف فقدان، بلکه با مدیریت شیوهٔ تجربهٔ آن. در این چارچوب، سینما یکی از مهم‌ترین میدان‌های تولید فانتزی است، زیرا نه‌فقط ابژه‌ها، بلکه شیوهٔ میل‌ورزیدن به آن‌ها را نیز می‌سازد و به سوژه می‌آموزد چگونه نگاه کند و چگونه میل بورزد (Žižek,۲۰۲۴ ,۲۱). در این دستگاه نظری، تمایز میان «میل» و «ژوئیسانس» یا تمتع اهمیت اساسی پیدا می‌کند. میل در مدار فقدان و فاصله حرکت می‌کند، درحالی‌که ژوئیسانس مواجهه‌ای افراطی با امر واقع است؛ مواجهه‌ای که می‌تواند ساختار نمادین را دچار گسست کند. ازاین‌رو، نظم ایدئولوژیک با حفظ فاصلهٔ میان میل و تمتع عمل می‌کند و اجازه نمی‌دهد فقدان به‌طور کامل از میان برود، زیرا حذف کمبود به فروپاشی خودِ ساختار میل می‌انجامد (Žižek,۲۰۲۵b,۷۲). بر این اساس، نقص ساختاری نه یک کاستی منفی، بلکه موتور حرکت سوژه است؛ وضعیتی که میل را در چرخه‌ای تکرارشونده نگه می‌دارد و امکان تداوم نظم اجتماعی را فراهم می‌سازد.

پیشینه پژوهش

پژوهش دربارهٔ نسبت میان ایدئولوژی، لذت و سینما عمدتاً در تقاطع نظریهٔ روان‌کاوی لاکانی و خوانش‌های ایدئولوژیک اسلاوی ژیژک شکل گرفته است. در این میان، کتاب (۱۹۸۹) *The Sublime Object of Ideology* را می‌توان نقطهٔ آغاز این رویکرد دانست؛ جایی‌که ژیژک ایدئولوژی را نه به‌عنوان مجموعه‌ای از باورهای آگاهانه، بلکه به‌مثابه ساختاری ناخودآگاه و فانتزی‌محور تعریف می‌کند که میل سوژه را در نسبت با «دیگری بزرگ» سازمان‌دهی می‌کند. در ادامه، آثاری چون (۱۹۹۱)*Looking Awry* و (۱۹۹۲)*! Enjoy Your Symptom* این دستگاه نظری را به حوزهٔ فرهنگ و سینما گسترش می‌دهند و امکان خوانش پدیده‌هایی چون طنز، کمدی و امر پیش‌پاافتاده را در نسبت با لذت ایدئولوژیک فراهم می‌سازند. در امتداد این رویکرد، پژوهش‌هایی در حوزهٔ نظریهٔ فیلم با تکیه بر روان‌کاوی لاکانی شکل گرفته‌اند. آثاری مانند *Lacan and Contemporary Film* و *The Real Gaze* اثر مک‌گوان (2007) نشان می‌دهند که تجربهٔ سینمایی بیش از آن‌که مبتنی‌بر انتقال معنا باشد، بر تولید فقدان، تعلیق، ناکامی و ژوئیسانس استوار است. این آثار بنیان نظری مهمی برای تحلیل رابطهٔ میان سینما، میل و ساختار سوژه فراهم کرده‌اند، اما تمرکز آن‌ها عمدتاً بر سینمای

کلاسیک و مدرن غرب و اغلب بر ژانرهای دراماتیک یا تراژیک بوده است. ازاین‌رو، کمدی ـ به‌ویژه در بسترهای غیرغربی ـ کمتر به‌عنوان یک فرم مستقل و پیچیدهٔ ایدئولوژیک موضوع تحلیل قرار گرفته است. در مطالعات مرتبط با سینمای ژیژکی، اگرچه پیوند میان ایدئولوژی، فرهنگ بصری و فانتزی به‌خوبی بررسی شده، اما تحلیل مستقیم فرم کمدی و کارکرد آن در بازتولید یا اختلال ایدئولوژی همچنان محدود باقی مانده است. به‌عبارت دیگر، کمدی غالباً به‌عنوان حاشیه‌ای از سینما و نه به‌مثابه منطقی مستقل برای تولید معنا، لذت و سامان‌دهی میل فهم شده است. در حوزهٔ مطالعات فارسی مرتبط با اندیشهٔ ژیژک، ترجمهٔ آثار او از جمله *خشونت* (Žižek,۲۰۲۵ b)، *کژ نگریستن* (Žižek,۲۰۲۵ a)، *هنر امر متعالی مبتذل* (Žižek,۲۰۲۵ c)، و *سینما به روایت اسلاوی ژیژک* (Žižek,۲۰۲۴)، امکان ورود مفاهیم ژیژکی به حوزهٔ مطالعات فرهنگی و سینمایی ایران را فراهم کرده‌اند. این آثار بیشتر بر تبیین مفاهیمی چون ایدئولوژی، لذت، فانتزی و امر واقع تمرکز دارند و زمینه‌ای نظری برای تحلیل فرهنگ و رسانه ایجاد می‌کنند، اما کمتر به تحلیل مستقیم فرم کمدی در سینمای ایران پرداخته‌اند. همچنین کتاب *سوژهٔ متأخر* اثر لرتش و استرلینگ (2018)، با تمرکز بر بحران سوژه، ناپایداری میل و فرسایش هویت در جهان معاصر، افق نظری مهمی برای فهم شخصیت‌های سرگردان و بی‌ثبات در سینمای معاصر فراهم می‌کند، هرچند مستقیماً به تحلیل فرم سینمایی یا کمدی نمی‌پردازد. در مطالعات مرتبط با سینمای ایران نیز پژوهش‌هایی دربارهٔ ژانر، تاریخ سینما و بحران اجتماعی انجام شده است. عقیقی (2014) در کتاب *درآمدی بر ژانرشناسی در سینما*، چارچوب‌هایی برای فهم ساختار ژانرها و تحول آن‌ها در سینما ارائه می‌کند. صدر (2002) در بررسی تاریخ سیاسی سینمای ایران، نسبت میان تحولات اجتماعی و جریان‌های سینمایی را تحلیل می‌کند و یزدانجو (2016) در کتاب *سینمای ایران و بحران مدرنیته*، به بحران سوژه، فرسایش روابط اجتماعی و وضعیت مدرنیته در سینمای ایران می‌پردازد. با وجود اهمیت این آثار، رویکرد آن‌ها بیشتر تاریخی، جامعه‌شناختی یا ژانری است و تحلیل روان‌کاوانهٔ کمدی و نسبت آن با ایدئولوژی و میل، کمتر در آن‌ها مورد توجه قرار گرفته است. در حوزهٔ پژوهش‌های دانشگاهی و مقاله‌های علمی نیز تلاش‌هایی برای بررسی نظریهٔ ژیژک و نسبت آن با ایدئولوژی و سوژه صورت گرفته است. ایوب کریمی (2011) در مقالهٔ «بررسی انتقادی و روش‌شناختی نظریهٔ نقد ایدئولوژی اسلاوی ژیژک» بنیان‌های نظری نقد ایدئولوژی در اندیشهٔ ژیژک را توضیح می‌دهد و بیان کریمی (2021) در مقاله «خواهش هگلی ـ لاکانی ژیژک از سوژه» به رابطهٔ میل، سوژه و فقدان در دستگاه فکری ژیژک می‌پردازد. این پژوهش‌ها گرچه برای فهم مبانی نظری ژیژک اهمیت دارند، اما عمدتاً در سطح فلسفی باقی مانده و کمتر به تحلیل موردی فیلم‌های ایرانی یا فرم کمدی توجه کرده‌اند. در میان پژوهش‌های دانشگاهی نزدیک به موضوع حاضر، پایان‌نامهٔ دکتری احسان آقابابایی (2012) با عنوان «سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه موردی: پنج فیلم سینمای ایران در دهه‌های چهل و پنجاه)» از نخستین پژوهش‌هایی است که

با تکیه بر مفاهیم میل، سوژه و ایدئولوژی به تحلیل سینمای ایران می‌پردازد. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای ایدئولوژیک و مناسبات میل در متن سینمای ایران بازنمایی می‌شوند و از این جهت، به موضوع پژوهش حاضر نزدیک است. بااین‌حال، تمرکز آن بیشتر بر سینمای دهه‌های چهل و پنجاه و تحلیل ایدئولوژی در سطح روایت و بازنمایی است و فرم کمدی، تکرار، اختلال گفتار و سازوکارهای کمیک در سینمای معاصر ایران را به‌صورت مستقل بررسی نمی‌کند. بر این اساس، خلأ اصلی در پژوهش‌های پیشین را می‌توان در نبود تحلیلی منسجم دربارهٔ «کمدی به‌مثابه سازوکار ایدئولوژیک» در سینمای معاصر ایران دانست؛ به‌ویژه تحلیلی که بتواند مفاهیم ژیژکی مانند فانتزی، ژوئیسانس، فقدان و دیگری بزرگ را با تحلیل فرمی و صحنه‌محور کمدی پیوند دهد. پژوهش حاضر در همین نقطه متمرکز می‌شود و می‌کوشد با تحلیل تطبیقی دو فیلم *اسب حیوان نجیبی است* و *بی‌خود و بی‌جهت* ساختهٔ عبدالرضا کاهانی، نشان دهد که کمدی چگونه می‌تواند هم‌زمان محل بازتولید ایدئولوژی و آشکارشدن بحران‌ها و تناقض‌های آن باشد. نوآوری این پژوهش در پیوند دادن دستگاه مفهومی ژیژک با تحلیل فرمی کمدی در سینمای ایران نهفته است؛ پیوندی که در مطالعات پیشین یا در سطح نظری باقی مانده، یا به حوزه‌هایی غیر از کمدی معاصر ایران محدود شده است.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکردی کیفی و مبتنی‌بر تحلیل تفسیری ـ تحلیلی انجام شده و هدف آن بررسی نسبت میان کمدی، ایدئولوژی و منطق میل در دو فیلم *اسب حیوان نجیبی است* و *بی‌خود و بی‌جهت* ساختهٔ عبدالرضا کاهانی است. چارچوب نظری پژوهش بر مفاهیم روان‌کاوی لاکانی و خوانش ایدئولوژی در اندیشهٔ اسلاوی ژیژک استوار است؛ رویکردی که ایدئولوژی را نه صرفاً مجموعه‌ای از باورهای آگاهانه، بلکه سازوکاری فانتزی‌محور برای سازمان‌دهی میل، لذت و تجربهٔ اجتماعی در نظر می‌گیرد. روش پژوهش از نوع تحلیل فیلم‌محور[۶] با تأکید بر تحلیل فرمی و مضمونی است. در این چارچوب، فیلم‌ها نه به‌عنوان بازتاب مستقیم واقعیت اجتماعی، بلکه به‌مثابه متونی سینمایی تحلیل می‌شوند که معنا در آن‌ها از خلال عناصر فرمی، روابط روایی، بدن بازیگران، ریتم تکرار، اختلال گفتار، میزانسن و سازمان‌دهی موقعیت‌های کمدی شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، تمرکز پژوهش صرفاً بر تحلیل محتوا یا استخراج مضامین اجتماعی نیست، بلکه بر چگونگی شکل‌گیری معنا و تجربهٔ کمدی در سطح فرم سینمایی و مناسبات روایی است.
انتخاب عبدالرضا کاهانی و دو فیلم مورد بررسی نیز بر اساس جایگاه ویژهٔ آن‌ها در بازنمایی بحران‌های زندگی روزمره و تفاوت‌شان در صورت‌بندی کمدی انجام شده است. در بخش قابل‌توجهی از سینمای کاهانی، کمدی نه بر شوخی‌های کلامی متعارف، بلکه بر تعلیق، ناکامی، اختلال ارتباط، تکرار کنش و وضعیت‌های فرساینده استوار است؛ ویژگی‌ای که امکان پیوند آن را

با مفاهیم ژیژکی مانند فقدان، ژوئیسانس، فانتزی و بحران نظم نمادین فراهم می‌کند. همچنین دو فیلم *اسب حیوان نجیبی است* و *بی‌خود و بی‌جهت*، دو الگوی متفاوت از کمدی را در کارنامهٔ کاهانی نمایندگی می‌کنند. فیلم نخست بر منطق اقتدار، اطاعت و اجرای مضحک قدرت متمرکز است، در حالی‌که فیلم دوم کمدی را در قالب تعلیق، فرسایش زبان، تکرار و ناتوانی در تصمیم‌گیری جمعی صورت‌بندی می‌کند. این تفاوت، امکان تحلیل تطبیقی دو شکل متفاوت از رابطهٔ کمدی و ایدئولوژی را فراهم می‌سازد. انتخاب چارچوب نظری ژیژک نیز به این دلیل صورت گرفته است که این رویکرد، کمدی را صرفاً ابزار انتقاد اجتماعی یا ژانری سرگرم‌کننده تلقی نمی‌کند، بلکه آن را بخشی از سازوکار ایدئولوژیک و شیوه‌ای برای مدیریت فقدان و تداوم میل می‌داند. در نظریهٔ ژیژک، سوژه حتی در شرایط آگاهی از بحران یا جعلی‌بودن اقتدار، همچنان در ساختارهای نمادین مشارکت می‌کند و این تداوم از خلال لذت، تکرار و فانتزی ممکن می‌شود. این مفاهیم ظرفیت تحلیلی مناسبی برای فهم جهان سینمایی کاهانی دارند؛ جهانی که در آن شخصیت‌ها اغلب در چرخه‌ای از ناکامی، تعلیق و بازتولید وضعیت‌های بحرانی گرفتارند. در فرایند تحلیل، صحنه‌هایی انتخاب شده‌اند که در آن‌ها یکی از مؤلفه‌های اصلی پژوهش ـ از جمله روابط قدرت، الگوهای اطاعت یا مقاومت، تعلیق تصمیم‌گیری، اختلال ارتباط، تکرار کنش، ناکامی و بروز لذت یا فرسایش میل ـ به‌صورت برجسته قابل مشاهده باشد. تحلیل صحنه‌ها در سه مرحله انجام می‌شود: نخست، توصیف عناصر فرمی و سینمایی صحنه، از جمله میزانسن، حرکت دوربین، فاصلهٔ قاب‌ها، ریتم تدوین، نحوهٔ استقرار بدن‌ها، ساختار گفت‌وگوها و موقعیت‌های کمدی؛ دوم، تفسیر این عناصر بر اساس مفاهیم نظری ژیژک و روان‌کاوی لاکانی، با تمرکز بر مفاهیمی چون میل، فقدان، فانتزی، ژوئیسانس و دیگری بزرگ؛ و سوم، تحلیل انتقادی کارکرد این عناصر در بازنمایی بحران نظم اجتماعی و روابط ایدئولوژیک. در این پژوهش، تحلیل فرمی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا کمدی در سینمای کاهانی نه فقط از طریق روایت، بلکه از خلال مکث‌ها، تکرار دیالوگ‌ها، آشفتگی فضایی، اختلال ارتباط و ناتوانی شخصیت‌ها در پیشبرد کنش شکل می‌گیرد. به‌ویژه در فیلم بی‌خود و بی‌جهت، بحران بیش از آن‌که در سطح حادثه یا پیرنگ روایت شود، در فرسایش زبان، توقف کنش و چرخهٔ بی‌پایان تعلیق بازنمایی می‌شود. از سوی دیگر، در *اسب حیوان نجیبی است*، اقتدار جعلی از طریق ژست‌های بدنی، اجرای نقش و مناسبات روزمره بازتولید می‌شود و همین امر، کمدی فیلم را به سطحی برای ظهور سازوکارهای ایدئولوژیک تبدیل می‌کند. روش این پژوهش ترکیبی از تحلیل فرمی، خوانش روان‌کاوانه و تحلیل انتقادی است و تلاش می‌کند نشان دهد که کمدی در سینمای عبدالرضا کاهانی صرفاً ابزاری برای سرگرمی یا نقد اجتماعی مستقیم نیست، بلکه سازوکاری برای تجربه، تداوم و زیست‌پذیر شدن بحران‌های ایدئولوژیک در زندگی روزمره معاصر است.

بحث و تحلیل یافته‌ها

۱-تحلیل ژیژکی فیلم «*اسب حیوان نجیبی است*»

فیلم «اسب حیوان نجیبی است» (۱۳۸۹) ساختهٔ عبدالرضا کاهانی، اقتدار را نه به‌عنوان امری واقعی، بلکه به‌صورت اجرایی نمایشی و وابسته به پذیرش جمعی بازنمایی می‌کند. بهروز، شخصیت اصلی فیلم، فاقد قدرت قانونی است، اما از خلال لباس، لحن گفتار، ژست بدنی و کنترل فضا، موقعیتی اقتدارآمیز می‌سازد. دوربین نیز با قاب‌های بسته و تمرکز بر بدن و واکنش مضطرب شخصیت‌ها، این اقتدار متزلزل را برجسته می‌کند. در چند صحنه، شخصیت‌ها نسبت به هویت واقعی او دچار تردید می‌شوند، اما همچنان در مناسبات اطاعت باقی می‌مانند. این وضعیت با تحلیل ژیژک از ایدئولوژی قابل توضیح است؛ وضعیتی که در آن سوژه «می‌داند، اما همچنان ادامه می‌دهد» (Žižek,۲۰۱۰, ۵۶). کمدی فیلم نیز از شکاف میان تهی‌بودن اقتدار و تداوم اطاعت شکل می‌گیرد. اغراق در ژست‌های قدرت، واکنش‌های افراطی و ناتوانی شخصیت‌ها در خروج از موقعیت، خنده را تولید می‌کند، بی‌آن‌که نظم موجود فروبپاشد. ازاین‌رو، خنده در فیلم صرفاً کارکرد سرگرم‌کننده ندارد، بلکه بحران را قابل‌تحمل می‌کند و به تداوم آن یاری می‌رساند (Žižek,۲۰۲۵b, ۵۸). در نتیجه، فیلم نشان می‌دهد که اقتدار می‌تواند حتی در وضعیتی جعلی و بی‌ثبات، از خلال تکرار، اجرا و مشارکت جمعی استمرار یابد (Žižek,۲۰۲۵a,42).

شکل ۱. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، سکانس‌های آغازین و معرفی وضعیت فقدان، دقیقه۰۰:۰۲:۵۰ (URL۱)

در نخستین حضور بهروز با لباس مأمور، هنوز هیچ کنش رسمی یا مداخلهٔ قانونی رخ نداده، اما نحوهٔ ایستادن، لحن گفتار و کنترل فضایی او نوعی اقتدار فوری ایجاد می‌کند. واکنش شخصیت‌ها نیز پیش از هر پرسش یا اطمینان، در سطح نگاه و رفتار بدنی به اطاعت گرایش پیدا می‌کند. فیلم از این طریق نشان می‌دهد که اقتدار، پیش از آن‌که بر قانون متکی باشد، از خلال اجرا و بازشناسی اجتماعی عمل می‌کند. در خوانش ژیژکی، ایدئولوژی دقیقاً در همین سطح

روزمره و اجرایی تثبیت می‌شود؛ جایی که نقش اجتماعی، حتی بدون پشتوانهٔ واقعی، می‌تواند به قدرتی مؤثر تبدیل شود (Žižek,۲۰۲۵ a, 41 , Žižek,۲۰۲۴, ۲۴).

شکل‌های ۲ و ۳. قاب انتخابی *اسب حیوانی نجیبی است*، سکانس ورود بهزاد و راه رفتن، دقیقه ۰۰:۰۳:۰۸، ۰۰:۰۵:۱۶

در مواجهه‌های نخست بهروز با مردم، شخصیت‌ها پیش از هرگونه اطمینان از هویت او، در برابر لحن دستوری، ژست بدنی و ظاهر مأمورگونه‌اش واکنش نشان می‌دهند. عقب‌نشینی، اضطراب و همکاری سریع آن‌ها نشان می‌دهد که اطاعت، پیش از قانون رسمی، در سطح شناسایی نمادین و فانتزی اجتماعی عمل می‌کند. کمدی فیلم نیز از اغراق در همین وضعیت شکل می‌گیرد؛ جایی که ترس و خنده هم‌زمان پیش می‌روند. فیلم از خلال این موقعیت‌ها نشان می‌دهد که اقتدار نمادین بیش از آن‌که به حقیقت وابسته باشد، به مشارکت روزمرهٔ سوژه‌ها متکی است؛ وضعیتی که ژیژک آن را از سازوکارهای اصلی عمل ایدئولوژی می‌داند (Žižek,۲۰۲۴, ۳۱ , Žižek,۲۰۲۵a, ۵۳).

شکل‌های ۴ و ۵. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، سکانس اولین برخوردهای اجتماعی، دقیقه ۰۰:۰۴:۴۲، ۰۰:۰۹:۳۲

در سکانس‌های جمع‌کردن پول، شخصیت‌ها بدون اجبار فیزیکی و تنها در برابر نمایش اقتدار، وارد چرخهٔ پرداخت می‌شوند. واکنش‌های شتاب‌زده و همکاری داوطلبانهٔ آن‌ها نشان می‌دهد که ترس بیش از آن‌که ناشی از قانون واقعی باشد، به حفظ ظاهر نظم اجتماعی مربوط است. کمدی صحنه نیز از اغراق در همین اطاعت شکل می‌گیرد؛ جایی که خنده با اضطراب و تحقیر درهم می‌آمیزد. فیلم از این طریق نشان می‌دهد که اقتدار جعلی می‌تواند از خلال مشارکت

روزمرهٔ افراد تداوم یابد. در خوانش ژیژکی، ایدئولوژی دقیقاً در همین نقطه عمل می‌کند؛ جایی که سوژه، با وجود آگاهی از بی‌اعتباری قدرت، همچنان در بازتولید آن مشارکت می‌کند (Žižek, ۲۰۱۰, ۵۶ , Žižek,۲۰۲۵b, ۵۴).

شکل‌های ۶ تا ۸. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، سکانس‌های باج‌گیری و دریافت پول، دقیقه ۰۰:۱۰:۲۰، ۰۰:۱۳:۳۴، ۰۰:۲۲:۳۹

در سکانس‌های تهدید و درگیری لفظی، اقتدار بهروز بیش از آن‌که بر قدرت واقعی استوار باشد، در قالب ژست، لحن و اجرای بدنی ظاهر می‌شود. فریادها و تهدیدها پیوسته به موقعیت‌های مضحک و ابزورد فرو می‌ریزند و همین شکاف میان نمایش قدرت و تهی‌بودن آن، منبع اصلی کمدی فیلم است. شخصیت‌ها نیز در این بازی نمایشی مشارکت می‌کنند و تنش را به بخشی از مناسبات روزمره تبدیل می‌سازند. در خوانش ژیژکی، میل نه بر دستیابی به ابژه، بلکه بر تداوم خودِ فرایند و بازی قدرت استوار است. از این منظر، تهدیدهای کمیک فیلم لحظه‌ای از آشکارشدن فانتزی اقتدار و منطق میل در دل سازوکار ایدئولوژیک به‌شمار می‌آیند (Žižek,۲۰۲۴, ۴۷ , ۳۸ Žižek,۲۰۲۵,).

شکل ۹. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، سکانس‌های تهدید و درگیری کمیک، دقیقه ۰۰:۵۵:۳۹

با پیشرفت روایت، اقتدار بهروز به‌تدریج فرسوده می‌شود و شکاف میان نقش مأمور و موقعیت واقعی او آشکارتر می‌گردد. مکث در گفتار، تردید در لحن و بی‌ثباتی حرکات بدنی نشان می‌دهد که قدرت دیگر امری طبیعی و تثبیت‌شده نیست، بلکه نیازمند تکرار و اجرای مداوم است. فیلم از خلال همین فرسایش تدریجی، کمدی خود را شکل می‌دهد؛ کمدی‌ای که از ناتوانی اقتدار در حفظ انسجامش ناشی می‌شود. در خوانش ژیژکی، این لحظه زمانی است که فانتزی دیگر قادر به پوشاندن فقدان بنیادین نیست و بحران در سطح رفتار و بدن ظاهر می‌شود. بنابراین، فروپاشی اقتدار نه به تراژدی، بلکه به وضعیتی کمیک و مضطرب منتهی می‌شود (Žižek,۲۰۲۵b, ۵۴-۵۶).

شکل‌های ۱۰ و ۱۱. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، آشکارشدن تناقض نقش‌ها، دقیقه ۰۱:۵۳:۱۸، ۰۰:۳۵:۵۳

در سکانس اعتراف بهروز به جعلی‌بودن هویتش، اقتدار نمادین دچار فروپاشی می‌شود و لباس مأموریت کارکرد تثبیت‌کنندهٔ خود را از دست می‌دهد. فیلم نشان می‌دهد که قدرت بیش از آن‌که بر حقیقتی واقعی متکی باشد، بر پذیرش جمعی و تداوم نشانه‌ها استوار است. واکنش شخصیت‌ها نیز بیانگر آن است که فروپاشی فانتزی اقتدار، به‌جای رهایی، اضطراب و بی‌ثباتی ایجاد می‌کند. در خوانش ژیژکی، این لحظه همان شکاف در فانتزی ایدئولوژیک است؛ جایی که سوژه با تهی‌بودن بنیاد قدرت مواجه می‌شود (Žižek,۲۰۲۵a, ۷۱). از همین‌رو، کمدی فیلم به کمدی سیاهی تبدیل می‌شود که بحران را نه حل، بلکه آشکار و زیست‌پذیر می‌کند (Žižek,۲۰۲۵b, ۵۴).

شکل ۱۲. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، سکانس بحران و فروپاشی فانتزی جمعی، دقیقه ۰۱:۲۲:۳۹

سکانس قرض‌دادن پول نشان می‌دهد که فروپاشی اقتدار رسمی لزوماً به رهایی منتهی نمی‌شود، بلکه روابط قدرت را در قالبی غیررسمی و روزمره بازتولید می‌کند. بهروز پول‌های به‌دست‌آمده را در هیئت «قرض» به مسعود می‌دهد و رابطه‌ای مبتنی‌بر بدهکاری، انتظار و وابستگی شکل می‌گیرد. در این وضعیت، قانون جای خود را به مناسبات شخصی و اخلاقی می‌دهد، اما منطق سلطه همچنان پابرجا می‌ماند. از منظر ژیژک، این وضعیت به مرحله‌ای تعلق دارد که پس از ترک‌برداشتن فانتزی مسلط، سوژه صرفاً می‌کوشد بحران را مدیریت و زندگی روزمره را ادامه دهد (Žižek,۲۰۲۵a,۹۴ , Žižek,۲۰۱۰, ۵۶). بنابراین، کمدی فیلم به بازتولید فقدان در مناسبات عادی گره می‌خورد.

شکل‌های ۱۳ و ۱۴. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، سکانس قرض‌دادن پول، دقیقه۰۱:۲۲:۰۰ ، ۰۱:۲۲:۲۶

پایان فیلم لحظه‌ای است که فانتزی اقتدار فرومی‌پاشد، بی‌آن‌که امکان رهایی یا بازسازی نظم پدید آید. شخصیت‌ها دیگر به انسجام پیشین نظم نمادین باور ندارند، اما هم‌زمان قادر به خروج از منطق آن نیز نیستند. نشانه‌های قدرت همچنان حضور دارند، ولی کارکرد تثبیت‌کنندهٔ خود را از دست داده‌اند. در خوانش ژیژکی، کمدی در این وضعیت نه نفی ایدئولوژی، بلکه مواجهه با تهی‌بودن بنیاد آن است؛ لحظه‌ای که سوژه شکاف در ساختار قدرت را تجربه می‌کند (Žižek,۲۰۲۵a,۱۱۲). خندهٔ پایانی نیز بیش از آن‌که نشانهٔ رهایی باشد، نوعی سازگاری با تداوم بحران و بی‌ثباتی روزمره است (Žižek,۲۰۱۰, ۵۶).

شکل‌های ۱۵ و ۱۶. قاب انتخابی *اسب حیوان نجیبی است*، پایان‌بندی فیلم، دقیقه ۰۱:۲۵:۲۲، ۰۱:۲۷:۱۲

جدول۱. تحلیل ژیژکی فیلم *اسب حیوان نجیبی است*

مؤلفهٔ نظری (ژیژکی)	نمونه در فیلم	تحلیل ژیژکی
ایدئولوژی به‌مثابه فانتزی	پوشیدن لباس پلیس توسط بهروز و تغییر ژست و رفتار	ایدئولوژی نه به‌عنوان باور آگاهانه، بلکه به‌مثابه فانتزی بدنی و نمادین عمل می‌کند. بدنِ بهروز پیش از هر قانون واقعی، جایگاه قدرت را تصاحب می‌کند و همین شناسایی نمادین، کارکرد ایدئولوژیک می‌یابد.
قدرت نمادین بدون پشتوانهٔ واقعی	اطاعت مردم از بهروز بدون بررسی هویت واقعی او	قدرت تا زمانی مؤثر است که فانتزیِ «پشت نشانه چیزی هست» حفظ شود. اطاعت مردم نشان می‌دهد قانون بیشتر یک تصور جمعی است تا نهادی واقعی.
امر وقیح (Obscene Supplement)	باج‌گیری، بده‌بستان‌ها و سازش‌های غیررسمی	امر وقیح نه انحراف از قانون، بلکه شرط امکان کارکرد آن است. نظم اجتماعی از طریق لذت‌های پنهان، ترس و تبانی حفظ می‌شود.
لذت ایدئولوژیک (Jouissance)	پرداخت پول از سوی مردم برای حفظ ظاهر و جلوگیری از رسوایی	پرداخت پول نشانه ژوئیسانس است: لذتی آمیخته با اضطراب که سوژه را درون نظم ایدئولوژیک نگه می‌دارد، حتی در غیاب قانون واقعی.
میل و فقدان ساختاری (Lack)	تداوم نقش پلیس علی‌رغم ناپایداری و خطر افشا	میل بهروز نه معطوف به هدفی مشخص، بلکه تلاشی برای پوشاندن فقدانی بنیادین است؛ فقدانی که با بازی نقش قدرت موقتاً مهار می‌شود.
شکاف فانتزی و واقعیت	ناتوانی بهروز در جمع‌کردن هم‌زمان نقش مأمور و باج‌گیر	فانتزی دیگر قادر به پوشاندن تناقض‌ها نیست؛ برخورد واقعیت با فانتزی، اضطراب و فروپاشی تدریجی سوژه را رقم می‌زند.
فروپاشی فانتزی جمعی	اعتراف بهروز به پلیس نبودن و افشای منشاء لباس	قانون به‌عنوان نشانه‌ای تهی و قابل‌تعویض افشا می‌شود. با فروپاشی فانتزی پشتیبان نظم، خشونت و آشفتگی جایگزین می‌شود.
اخلاق پسافانتزی	قرض‌دادن پول به مسعود برای پرداخت اجاره	اخلاق نه پیش‌شرط رهایی، بلکه پیامد مرگ فانتزی است؛ کنشی برای مدیریت فقدان، نه خروج از ایدئولوژی.

تداوم امر وقیح در اخلاق	جملهٔ «چهار روز دیگه بیار کله‌پزی»	حتی کنش اخلاقی نیز به شبکه‌ای از بدهی، انتظار و لذت‌های خرد آلوده است؛ اخلاق بلافاصله به نظمی جدید از میل گره می‌خورد.
سوژهٔ پسافانتزی	وضعیت نهایی بهروز در پایان فیلم	سوژه از فانتزی قدرت جدا شده، اما به رهایی نرسیده است؛ وضعیتی سرد، تهی و فاقد هرگونه قهرمان‌سازی.

۲- تحلیل ژیژکی فیلم «بی‌خود وبی جهت»

فیلم *بی‌خود و بی‌جهت* (۱۳۹۰) ساختهٔ عبدالرضا کاهانی از همان سکانس آغازین، فضایی را ترسیم می‌کند که در آن بحران اصلی نه حضور اقتدار، بلکه ناتوانی در شکل‌گیری هرگونه انسجام و تصمیم جمعی است. گفت‌وگوها پیوسته آغاز می‌شوند اما به نتیجه نمی‌رسند و شخصیت‌ها در چرخه‌ای از مکث، تکرار و تعویق گرفتار می‌مانند. کمدی فیلم نیز نه از شوخی مستقیم، بلکه از فرسایش ارتباط و ناتوانی در انجام ساده‌ترین کنش‌ها شکل می‌گیرد. میزانسن‌های فشرده، نزدیکی بدن‌ها و محدودشدن حرکت در قاب، احساس انسداد و خستگی را تشدید می‌کند و حتی جابه‌جایی وسایل خانه را به بحرانی حل‌ناشدنی تبدیل می‌سازد. در این وضعیت، اختلال تنها در سطح روابط خانوادگی نیست، بلکه زبان و گفتار نیز توان سازمان‌دهی معنا را از دست می‌دهند. در خوانش ژیژکی، چنین لحظاتی محل آشکارشدن شکاف در نظم نمادین‌اند؛ جایی که لکنت، مکث و گفت‌وگوهای بی‌نتیجه، ناتوانی ساختار ایدئولوژیک در تثبیت معنا را نمایان می‌کنند (Žižek,۲۰۲۵a,۲۹-۲۷). ازاین‌رو، فیلم کمدی را به عرصه‌ای برای تجربهٔ فقدان ساختاری و زیستن در تعلیق دائمی بدل می‌کند (Žižek,۲۰۱۰, ۵۶).

شکل‌های ۱۷و ۱۸. قاب انتخابی *بی‌خود و بی‌جهت*، سکانس افتتاحیه، گفت‌وگوهای اولیه برای چیدن وسایل، دقیقه۰۰:۰۵:۰۰،۰۰:۰۱:۲۸ (URL2)

در تلاش دو خانواده برای آماده‌سازی خانه، نوعی فانتزیِ نظم شکل می‌گیرد؛ این تصور که همکاری و تقسیم وظایف می‌تواند بحران را مهار کند. بااین‌حال، شتاب گفت‌وگوها و رفت‌وآمدها نه به سامان‌یافتن وضعیت، بلکه به تشدید آشفتگی منجر می‌شود. جمله‌ها

ناتمام می‌مانند و زبان، با وجود تکرار مداوم، توان هدایت کنش را از دست می‌دهد. کمدی فیلم نیز از همین فاصله میان حرف‌زدن و ناتوانی در عمل شکل می‌گیرد. در خوانش ژیژکی، فانتزی ابزاری برای حذف فقدان نیست، بلکه امکان تحمل آن را فراهم می‌کند (Žižek,۲۰۲۵a, ۴۱). بنابراین، کنش جمعی شخصیت‌ها بیش از آن‌که بحران را حل کند، آن را به تعویق می‌اندازد (Žižek,۲۰۱۰, ۵۶).

شکل‌های ۱۹ و ۲۰. قاب انتخابی *بی‌خود و بی‌جهت*، سکانس تلاش جمعی برای چیدن وسایل و آماده‌سازی خانه، دقیقه ۰۰:۰۴:۲۹، ۰۰:۰۵:۳۴

اوج تعلیق در *بی‌خود و بی‌جهت* زمانی شکل می‌گیرد که شخصیت‌ها می‌دانند باید اقدامی انجام دهند، اما هیچ‌کس قادر به آغاز یا تعریف روشن آن نیست. گفت‌وگوها مدام به تکرار، سکوت و مکث فرو می‌ریزند و زبان، به‌جای هدایت کنش، خود به نشانهٔ بحران بدل می‌شود. در این وضعیت، میل نه به‌سوی راه‌حل، بلکه پیرامون تعلیق و فقدان حرکت می‌کند و هر تصمیم احتمالی دوباره به چرخه‌ای از تردید بازمی‌گردد (Žižek,۲۰۱۰, ۶۱). در خوانش ژیژکی، امر واقع زمانی آشکار می‌شود که زبان توان تثبیت معنا را از دست بدهد (Žižek,۲۰۲۵a, ۵۸). کمدی تلخ فیلم نیز از همین ناتوانی در شکل‌دادن به تصمیم جمعی پدید می‌آید.

شکل ۲۱. قاب انتخابی بی‌خود و بی‌جهت، سکانس سردرگمی و بلاتکلیفی کامل، دقیقه ۰۰:۱۲:۵۱

ورود شخصیت ماهواره‌ساز در *بی‌خود و بی‌جهت* به‌طور موقت امکان نوعی راه‌حل بیرونی را مطرح می‌کند؛ گویی عاملی خارجی قرار است بحران را مهار کند. بااین‌حال، حذف سریع او نشان می‌دهد که مسئله اصلی نه کمبود ابزار، بلکه اختلال در خودِ نظم نمادین است. حضور او به‌جای

ایجاد آرامش، آشفتگی تازه‌ای پدید می‌آورد و شخصیت‌ها حتی امکان مداخلهٔ بیرونی را نیز پس می‌زنند. در خوانش ژیژکی، ابژهٔ فانتزی تنها زمانی کارکرد دارد که در فاصله باقی بماند و نزدیک‌شدن آن به واقعیت، اضطراب تولید می‌کند (Žižek,۲۰۲۵a, ۷۳). بنابراین، حذف ماهواره‌ساز به بازگشت دوبارهٔ تعلیق و بی‌تصمیمی می‌انجامد.

شکل‌های ۲۲ و ۲۳. قاب انتخابی بی‌خود و بی‌جهت، سکانس ورود و بیرون‌کردن ماهواره‌ساز، دقیقه ۰۰:۱۵:۳۵، ۰۰:۱۷:۵۸

در سکانس‌های درگیری بر سر خالی‌کردن وسایل، فروپاشی ارتباط در *بی‌خود و بی‌جهت* به اوج می‌رسد. زبان دیگر توان سامان‌دهی وضعیت را ندارد و جای خود را به فریادها، هم‌پوشانی صداها و جمله‌های گسسته می‌دهد. میزانسن شلوغ، تراکم بدن‌ها و حرکت‌های بی‌هدف نیز این آشفتگی را تشدید می‌کند. کمدی فیلم در اینجا نه از شوخی مستقیم، بلکه از ابزوردبودن وضعیت و ناتوانی شخصیت‌ها در برقراری ارتباط شکل می‌گیرد. در خوانش ژیژکی، امر واقع زمانی پدیدار می‌شود که زبان نتواند انسجام نمادین را حفظ کند و گفتار به لکنت و فروپاشی برسد (Žižek,۲۰۲۵a, ۹۱). بنابراین، بحران فیلم بیش از آن‌که خانوادگی باشد، بحرانی در خودِ زبان و نظم نمادین است.

شکل‌های ۲۴ و ۲۵. قاب انتخابی *بی‌خود و بی‌جهت*، سکانس شلوغی، فریادها و درگیری همه با همه، دقیقه ۰۰:۱۸:۳۱، ۰۰:۴۹:۲۶

ورود مادر الهه در *بی‌خود و بی‌جهت* لحظه‌ای است که آشفتگی جمعی موقتاً جای خود را به اجرای نظم می‌دهد. شخصیت‌ها رفتار خود را کنترل می‌کنند و می‌کوشند تصویری آرام و منسجم از

خانواده ارائه دهند. کمدی سکانس نیز از شکاف میان واقعیت آشفته و نمایش ظاهری آرامش شکل می‌گیرد. در خوانش ژیژکی، ایدئولوژی زمانی عمل می‌کند که سوژه‌ها، با وجود آگاهی از بحران، همچنان در بازتولید نظم نمادین مشارکت کنند (Žižek,۲۰۱۰, ۷۲). بنابراین، پنهان‌کردن تنش‌ها در برابر مادر نه حل بحران، بلکه تلاشی برای حفظ فانتزیِ خانوادهٔ منسجم است؛ فانتزی‌ای که تنها از خلال تکرار رفتارهای روزمره و اجرای نقش‌های اجتماعی تداوم می‌یابد (Žižek,۲۰۲۵a, ۱۰۸).

شکل‌های ۲۶ و ۲۷. قاب انتخابی *بی‌خود و بی‌جهت*، سکانس پنهان‌کاری دو خانواده از مادر الهه، دقیقه ۰۰:۳۹:۱۵، ۰۱:۰۸:۱۳

با تشدید بحران در *بی‌خود و بی‌جهت*، فانتزیِ همکاری برای حل مسئله به‌تدریج فرو می‌ریزد و شخصیت‌ها با نوعی فقدان بی‌واسطه مواجه می‌شوند. گفت‌وگوها ناتمام می‌مانند، معنا مدام لغزش پیدا می‌کند و هیچ مرجع ثابتی برای سامان‌دادن به وضعیت باقی نمی‌ماند. در خوانش ژیژکی، این لحظه را می‌توان فروپاشی «دیگری بزرگ» دانست؛ وضعیتی که در آن سوژه درمی‌یابد نظم نمادین فاقد هرگونه تضمین نهایی است (Žižek,۲۰۱۰, ۷۸). ازاین‌رو، بحران فیلم صرفاً خانوادگی نیست، بلکه به بحران در امکان معنا و تفسیر بدل می‌شود؛ وضعیتی که زبان و کنش ادامه دارند، اما دیگر توان تثبیت واقعیت یا حل مسئله را ندارند (Žižek,۲۰۲۵a, ۱۲۲).

شکل‌های ۲۸ و ۲۹. قاب انتخابی *بی‌خود و بی‌جهت*، سکانس تشدید بحران و بی‌اعتمادی کامل، دقیقه ۰۰:۲۳:۵۳، ۰۰:۵۹:۰۷

در پایان *بی‌خود و بی‌جهت*، آشوب جمعی جای خود را به خستگی و فرسودگی خاموش می‌دهد. گفت‌وگوها کاهش می‌یابند و حرکت بدن‌ها کند و بی‌انرژی می‌شود؛ گویی زبان نیز توان سامان‌دادن به بحران را از دست داده است. کنش مادر در پرداخت پول نه راه‌حلی قطعی، بلکه تعویقی موقت برای ادامهٔ وضعیت موجود است. در خوانش ژیژکی، این لحظه نوعی پذیرش سردِ فقدان را بازنمایی می‌کند؛ وضعیتی که در آن سوژه دیگر نمی‌کوشد بحران را از طریق فانتزی پنهان کند، بلکه در مجاورت آن به زیست روزمره ادامه می‌دهد (Žižek,۲۰۱۰, ۸۱). ازاین‌رو، پایان فیلم نه رهایی‌بخش، بلکه معلق و فاقد هرگونه تضمین نمادین باقی می‌ماند (Žižek,۲۰۲۵a,۱۳۷).

شکل‌های ۳۰ و ۳۱. قاب انتخابی *بی‌خود و بی جهت*، سکانس خستگی و تسلیم جمعی، دقیقه۰۱:۰۲:۳۰، ۰۱:۰۵:۳۴

در پایان فیلم *بی‌خود و بی‌جهت*، گفت‌وگوی مادر الهه و کنشِ دادن پول نشان می‌دهد که بحران نه حل، بلکه تنها برای مدتی مهار می‌شود. مکث‌ها، جملات نیمه‌تمام و فرسایش گفتار حاکی از آن است که زبان دیگر توان سامان‌دهی موقعیت را ندارد و پول نیز صرفاً امکان ادامه‌دادن وضعیت موجود را فراهم می‌کند. از منظر اسلاوی ژیژک، ایدئولوژی اغلب نه از طریق حذف فقدان، بلکه از راه قابل‌تحمل‌کردن آن عمل می‌کند (Žižek,۲۰۲۵a,۱۴۹, Žižek,۲۰۲۵ b,۸۷). در نتیجه، پایان فیلم افقی برای رهایی ترسیم نمی‌کند؛ بلکه شخصیت‌ها را در وضعیتی معلق و فرساینده رها می‌سازد که در آن بحران همچنان ادامه دارد و خنده، خود بخشی از سازوکار تحمل این بی‌ثباتی است.

شکل‌های ۳۲ و ۳۳. قاب انتخابی *بی‌خود و بی‌جهت*، سکانس گفت‌وگوی مادر الهه و دادن پول، پایان‌بندی فیلم، دقیقه ۰۱:۱۰:۳۲، ۰۱:۱۱:۵۰

جدول۲. تحلیل ژیژکی فیلم بی‌خود و بی‌جهت

مؤلفهٔ نظری (ژیژکی)	نمونه در فیلم	تحلیل ژیژکی
فقدان ساختاری	ناتوانی اولیه دو خانواده در چیدن وسایل و تصمیم‌گیری	بحران از ابتدا ناشی از نقص فردی نیست، بلکه نشان‌دهنده فقدانی است که در خودِ نظم نمادین خانه و خانواده نهفته است؛ فقدانی که امکان سامان‌دهی کنش روزمره را مختل می‌کند.
فروپاشی کارکرد نظم نمادین	گفت‌وگوهای بی‌نتیجه و تکراری میان شخصیت‌ها	زبان کارکرد تنظیم‌کننده خود را از دست می‌دهد و به گردش بی‌پایان جملات تهی بدل می‌شود؛ نشانه‌ای از ناتوانی نظم نمادین در تولید معنا.
فانتزی نظم	تلاش جمعی برای آماده‌سازی خانه برای شب عروسی	فانتزیِ «با همکاری همه‌چیز حل می‌شود» نه برای رفع بحران، بلکه برای تعلیق اضطراب ناشی از فقدان فعال می‌شود.
تعلیق میل	افزایش فعالیت، شلوغی و جنب‌وجوش بدون نتیجه	میل به‌جای حرکت به‌سوی ابژه‌ای مشخص، پیرامون فقدان می‌چرخد و خودِ ناتوانی به موتور تداوم کنش بدل می‌شود.
ابژهٔ نجات‌بخش خیالی	ورود ماهواره‌ساز به خانه	امید به مداخله‌ای بیرونی برای حل بحران، که بلافاصله فرو می‌ریزد و نشان می‌دهد مسئله درون‌ساختاری است.
تهدید ابژهٔ بیش‌ازحد نزدیک	بیرون‌کردن سریع ماهواره‌ساز	ابژه‌ای که قرار است فقدان را پر کند، با نزدیک‌شدن بیش‌ازحد، به عنصری مزاحم و خطرناک بدل می‌شود.
ظهور امر واقعی	شلوغی، فریادها و درگیری جمعی	امر واقعی نه به‌صورت رویدادی بیرونی، بلکه به‌مثابه فروپاشی زبان، نقش‌ها و قواعد اجتماعی بروز می‌کند.

فروپاشی نقش‌های اجتماعی	از کار افتادن مناسبات خانوادگی و اخلاقی	نقش‌ها دیگر قادر به مهار کنش نیستند و سوژه‌ها در وضعیت عریان بی‌نظمی رها می‌شوند.
لذت ایدئولوژیک	پنهان‌کاری در برابر مادر الهه	شخصیت‌ها با وجود آگاهی از بحران، از حفظ ظاهر نظم و تداوم نمایش آن لذت می‌برند.
دانستن و ادامه‌دادن	آگاهی جمعی از بی‌نظمی همراه با تداوم رفتارها	ایدئولوژی نه بر ناآگاهی، بلکه بر آگاهیِ همراه با تداوم عمل استوار است.
فروپاشی فانتزی جمعی	تشدید بی‌اعتمادی میان شخصیت‌ها	هیچ «دیگری بزرگی» باقی نمی‌ماند که وضعیت را معنا کند و سوژه‌ها با بی‌پناهی ساختاری مواجه می‌شوند.
نگاه بدون تضمین	سرگردانی نگاه و فقدان نقطه ی اتکا	سوژه درمی‌یابد هیچ زاویه ی امنی برای تفسیر واقعیت وجود ندارد.
فرسودگی میل	خستگی نهایی دو خانواده	میل نه به‌سبب ارضا، بلکه به‌دلیل فرسایش ناشی از مواجهه ممتد با فقدان فروکش می‌کند.
جانشین نمادین فقدان	دادن پول توسط مادر الهه	پول جایگزین مواجهه واقعی با بحران می‌شود و امکان تعلیق موقعیت را فراهم می‌کند.
نگاه کژ	دیدن بحران از زاویه‌ای غیرتهدیدکننده	بحران به‌رسمیت شناخته می‌شود، اما به‌گونه‌ای که نظم خیالی بتواند ادامه یابد.
تعلیق نهایی فانتزی	بسته‌شدن در در پایان فیلم	بحران حل نمی‌شود، بلکه به آینده موکول می‌گردد و چرخه فقدان ادامه می‌یابد.

۳. تطبیق نهایی: منطق میل در دو فیلم

دو فیلم *اسب حیوان نجیبی است* و *بی‌خود و بی‌جهت* را می‌توان در نقطه‌ای مشترک به هم نزدیک کرد: منطق میل و فقدان ساختاری[۷] به‌مثابه نیروی محرک رفتار شخصیت‌ها و

شکل‌دهندهٔ ساختار کمدی و فانتزی. با این‌حال، هر فیلم این منطق را به شیوه‌ای متفاوت صورت‌بندی می‌کند. در *اسب حیوان نجیبی است*، سوژه در موقعیتی قرار می‌گیرد که بر نوعی اقتدار جعلی استوار است. بهروز، مأمور قلابی، نه قدرت واقعی دارد و نه جایگاهی تثبیت‌شده در نظم اجتماعی، اما اجرای نقش مأمور برای او نوعی لذت نمادین تولید می‌کند؛ لذتی که در سطح بدن، ژست و فانتزی قدرت تجربه می‌شود (Žižek,۲۰۲۵a,۱۰۴). فیلم نشان می‌دهد که میل به قدرت نه برای دستیابی به اقتدار واقعی، بلکه برای تداوم بازی نقش و حفظ لذت ناشی از آن عمل می‌کند. در این مسیر، فانتزی نه برای تحقق قانون، بلکه برای پوشاندن فقدان و قابل‌تحمل‌کردن آن شکل می‌گیرد. فروپاشی این فانتزی زمانی رخ می‌دهد که تهی‌بودن اقتدار آشکار می‌شود و سوژه دیگر نمی‌تواند نقش خود را طبیعی و باورپذیر حفظ کند (Žižek,۲۰۲۵a,۹۵). حتی در لحظاتی مانند قرض‌دادن پول نیز خروج کامل از فانتزی رخ نمی‌دهد، زیرا روابط همچنان در شبکه‌ای از بدهی، وابستگی و تداوم بحران باقی می‌مانند (Žižek,۲۰۲۵ a,۱۰۱). در مقابل، *بی‌خود و بی‌جهت* فقدان اقتدار را در سطحی روزمره و فرساینده بازنمایی می‌کند. شخصیت‌ها فاقد هرگونه مرجع تثبیت‌کننده‌اند و تلاش آن‌ها برای حل مسائل ساده، تنها به تکرار ناکامی و تعلیق بیشتر منجر می‌شود. گفت‌وگوها ناتمام می‌مانند، زبان کارکرد سامان‌دهندهٔ خود را از دست می‌دهد و مکث‌ها و تردیدهای مداوم، فروپاشی نظم نمادین را آشکار می‌سازند (Žižek,۲۰۲۵a, ۹۱). در این فیلم، میل نه به‌سوی ابژه‌ای مشخص، بلکه پیرامون خودِ فقدان و بی‌قدرتی حرکت می‌کند. خنده نیز از دل همین تعلیق و ناتوانی شکل می‌گیرد و به نوعی لذت ایدئولوژیک بدل می‌شود که بحران را قابل‌زیست می‌کند (Žižek,۲۰۲۵a,۱۰۸). فانتزی همچنان ادامه دارد، اما دیگر افقی برای بازسازی نظم ارائه نمی‌دهد و شخصیت‌ها صرفاً در مجاورت فقدان به حیات روزمره ادامه می‌دهند (Žižek,۲۰۲۵a,۱۳۷ , Žižek,۲۰۱۰,۸۱). با وجود تفاوت‌های روایی و فرمی، هر دو فیلم در یک نقطه به هم می‌رسند: کمدی نه ابزاری برای گریز از واقعیت، بلکه بخشی از سازوکار مواجهه با بحران و بازتولید نظم ایدئولوژیک است. در *اسب حیوان نجیبی است*، سوژه از خلال اجرای نقش مأمور، همان نظمی را بازتولید می‌کند که ظاهراً در حال فریب‌دادن آن است؛ لذت اطاعت و تصاحب اقتدار، موتور میل او را شکل می‌دهد. در *بی‌خود و بی‌جهت* نیز شخصیت‌ها با تکرار کنش‌های ناکام و گفت‌وگوهای بی‌نتیجه، چرخهٔ تعلیق و فروپاشی نظم را استمرار می‌بخشند. در هر دو فیلم، میل نه از مسیر ارضا، بلکه از خلال ناکامی، تعلیق و تداوم فقدان عمل می‌کند. ژیژک تأکید می‌کند که ایدئولوژی دقیقاً در همان نقطه‌ای عمل می‌کند که سوژه از آن لذت می‌برد (Žižek,۲۰۲۵a,۱۰۲). از این منظر، دو فیلم کاهانی دو صورت متفاوت از یک منطق مشترک‌اند: نظمی مبتنی‌بر فقدان که از طریق کمدی و فانتزی، سوژه را هم در بحران نگه می‌دارد و هم امکان ادامه‌دادن در دل آن را فراهم می‌سازد (Žižek,۲۰۲۴, ۸۷, Žižek,۲۰۲۵b,۱۰۸ , Žižek,۲۰۲۵a,۱۰۴).

جدول۳. مقایسه تطبیقی دو فیلم براساس منطق میل

مؤلفه	اسب حیوان نجیبی است	بی‌خود و بی‌جهت
مختصات میل	میل به قدرت، میل به نقش‌پذیری، لذت از جعلی‌بودن نقش	میل به معنا، میل به حل‌مسئله، میل به فهم متقابل
شکل فانتزی (Fantasy)	فانتزی «مأمور بودن» و بهره‌برداری از قدرت جعلی	فانتزی «تفاهم و نظم» در دل هرج‌ومرج روزمره
نوع لذت (Jouissance)	ژوئیسانس از اجرای نقش و تکرار قدرتِ غیرواقعی	ژوئیسانس از تکرار شکست‌ها و سوءتفاهم‌های بی‌پایان
ساختار فقدان (Lack)	فقدان قدرت حقیقی → میل به نقش‌آفرینی ایدئولوژیک	فقدان ثبات و نظم → میل به معنا و کنترل موقعیت
سطح کمدی	کمدی امر وقیح، اغراق‌شده، مبتنی بر تضاد هویت	کمدی ابزورد واقع‌گرایانه، مبتنی‌بر تکرار و بن‌بست
ایدئولوژی از دید ژیژک	بازتولید نظم قدرت از طریق اجرای نقش جعلی	بازتولید بی‌نظمی و ناکامی از طریق تلاش برای نظم
الگوی کنش سوژه	کنش به‌سوی حفظ نقش، حتی وقتی فرو می‌ریزد.	کنش به‌سوی کنترل وضعیت، حتی وقتی بی‌نتیجه است.
ریشه طنز	تضاد میان نقش جعلی و واقعیت اجتماعی	تضاد میان قصد حل‌مسئله و تشدید بحران
شکاف واقعیت/فانتزی	فانتزی بزرگ → واقعیت آن را تکذیب می‌کند.	فانتزی کوچک روزمره → واقعیت مدام آن را مختل می‌کند.
نتیجه روایی	بقای فانتزی قدرت همچنان ادامه دارد.	چرخهٔ تکرار سوءتفاهم‌ها ادامه می‌یابد.
تطبیق با نظریه ژیژک	فانتزی به‌مثابه نقشه میل	میل به معنای ازدست‌رفته

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با تکیه بر خوانش اسلاوی ژیژک از ایدئولوژی، میل و فانتزی، نشان داده شد که کمدی در سینمای عبدالرضا کاهانی صرفاً ابزاری برای سرگرمی یا نقد اجتماعی مستقیم نیست، بلکه یکی از مهم‌ترین سازوکارهای بازتولید ایدئولوژی و زیست‌پذیرکردن بحران در زندگی روزمره

است. در این چارچوب، ایدئولوژی نه به‌صورت مجموعه‌ای از باورهای آشکار، بلکه از خلال فانتزی، لذت و ژوئیسانس عمل می‌کند و سوژه را، حتی در شرایط آگاهی از تناقض‌های نظم اجتماعی، به مشارکت در همان نظم وامی‌دارد. بر این اساس، کمدی در آثار کاهانی به عرصه‌ای تبدیل می‌شود که در آن فقدان، بی‌ثباتی و بحران نه رفع، بلکه قابل‌تحمل می‌شوند. تحلیل تطبیقی *اسب حیوان نجیبی است* و *بی‌خود و بی‌جهت* نشان داد که این دو فیلم دو صورت متفاوت اما مرتبط از بحران ایدئولوژیک را بازنمایی می‌کنند. در *اسب حیوان نجیبی* است، فانتزی اقتدار همچنان فعال است و شخصیت بهروز تنها از طریق تصاحب نشانه‌های ظاهری قدرت قادر به تولید اطاعت می‌شود. کمدی فیلم از شکاف میان ژست اقتدار و تهی‌بودن بنیاد واقعی آن شکل می‌گیرد؛ وضعیتی که در آن سوژه‌ها، با وجود آگاهی ضمنی از جعلی‌بودن قدرت، همچنان در بازتولید آن مشارکت می‌کنند. در مقابل، در *بی‌خود و بی‌جهت* حتی امکان تثبیت این فانتزی نیز فرو می‌ریزد. زبان، گفت‌وگو و تصمیم‌گیری کارکرد خود را از دست می‌دهند و شخصیت‌ها در چرخه‌ای از تعلیق، تکرار و فرسایش گرفتار می‌شوند. در این فیلم، کمدی نه از اغراق در اقتدار، بلکه از ناتوانی در کنش و فقدان هرگونه مرکز تثبیت‌کنندهٔ معنا پدید می‌آید. یافته‌های پژوهش همچنین نشان داد که خنده در سینمای کاهانی لزوماً کارکردی رهایی‌بخش یا انتقادی ندارد، بلکه خود بخشی از سازوکار ایدئولوژی است. خنده به شخصیت‌ها و تماشاگر امکان می‌دهد بحران، فقدان و بی‌ثباتی را بدون فروپاشی کامل تجربه کنند و همچنان در نظم اجتماعی باقی بمانند. از این منظر، کمدی در آثار کاهانی نه حاشیه‌ای بر سیاست، بلکه یکی از عریان‌ترین اشکال ظهور آن است؛ جایی که سوژه حقیقت بحران را می‌بیند، اما همچنان به مشارکت در همان وضعیت ادامه می‌دهد. این پژوهش نشان می‌دهد که سینمای کاهانی، به‌ویژه در دو فیلم مورد بررسی، تصویری از جامعه‌ای ارائه می‌دهد که در آن بحران نه رخدادی استثنایی، بلکه بخشی پایدار از تجربهٔ روزمره است. کمدی در این جهان نه امکان رهایی، بلکه شیوه‌ای برای ادامه‌دادن در دل فقدان، تعلیق و بی‌ثباتی است؛ وضعیتی که با خوانش ژیژکی از ایدئولوژی و منطق میل پیوندی بنیادین دارد.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دوره کارشناسی‌ارشد نگارنده اول که به راهنمایی نگارنده دوم در دانشکده هنر دانشگاه نیشابور درحال انجام است. نگارنده اول، سپاسگزاری خود را از همراهی علمی سایر نویسندگان در پیشبرد و مشاوره پایان‌نامه خود ابراز می‌دارد.

پی‌نوشت

1. Skewed look / Distorted perspective
2. Today's obscene
3. Desire
4. Structural defect

5. objet petit a

6. Film Analysis

7. Lack

References

Aghababayi, E. (2012). Subject, Desire and Ideology (Case Study: Five Iranian Films in the 1960s and 1970s). PhD Dissertation, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Isfahan. (In Persian)

Azizi, A. (2025). Aesthetics: A review of foundations and concepts. Rangin Ketab.)In Persian(

Aghighi, S. (2014). An Introduction to Genre Studies in Cinema. Tehran: Saghi Publications. (In Persian).

Karimi, A. (2011). A critical and methodological study of Slavoj Žižek's theory of ideology critique. Journal of Political Science Research, 7(1), 137–159. (In Persian).

Karimi, B. (2021). Žižek's Hegelian–Lacanian conception of the subject. Philosophical Research Journal of the University of Tabriz, 15(35), 248–267. (In Persian).

Kunkle, S., & McGowan, T. (Eds.). (2004). Lacan and Contemporary Film. New York: Other Press.

Lertch, J., & Sterling, M. (2018). The Late Subject (A. Rezapour, Trans.). Tehran: Sales Publications. (In Persian)

McGowan, T. (2007). The Real Gaze: Film Theory After Lacan. Albany: SUNY Press.

Sadr, H. R. (2002). An Introduction to the Political History of Iranian Cinema (1901–2001). Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Yazdanjoo, P. (2016). Iranian Cinema and the Crisis of Modernity. Tehran: Cheshmeh Publications. (In Persian)

Žižek, S. (1989). The Sublime Object of Ideology. London: Verso.

Žižek, S. (1991). Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, MA: MIT Press.

Žižek, S. (1992). Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out. New York: Routledge.

Žižek, S. (2008). Violence. London: Verso.

Žižek, S. (2010). Living in the End Times. London: Verso.

Žižek, S. (2025a). Looking Awry (M. Eslami & S. Najafi, Trans.). Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Žižek, S. (2025b). Violence: Five Sideways Reflections (A. Paknahad, Trans.). Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Žižek, S. (2025c). The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway (M. Eslami, Trans.). Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Žižek, S. (2024). Cinema According to Slavoj Žižek (M. S. Nouri Naeini, Trans.). Tehran: Roozbehan Publications. (In Persian)

URL1: https://www.namasha.com

URL2: https://www.namasha.com