گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل نشانه‌معناشناختیِ گفتمانِ پدرسالاری و پنهان‌کاری در فیلم «خانه پدری»

زهرا کیادربندسری[۱]، ستاره مجیدی[۱*]، فروغ کاظمی[۱]

۱. گروه زبان‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: setareh.majidi@gmail.com

چکیده

پژوهش حاضر با هدف تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان پدرسالاری و پنهان‌کاری در فیلم «خانه پدری» ساخته کیانوش عیاری انجام شده است. مسئله اصلی پژوهش، بررسی چگونگی سازمان‌یافتن روابط قدرت، ارزش‌های پدرسالارانه، سکوت، پنهان‌سازی حقیقت و بازتولید میان‌نسلی خشونت در ساختار روایی فیلم است. روش پژوهش کیفی و توصیفی ـ تحلیلی است و کل فیلم، شامل روایت، دیالوگ‌ها، کنش‌های شخصیت‌ها، فضاها و تقابل‌های معنایی، به‌عنوان یک متن گفتمانی مورد تحلیل قرار گرفته است. چارچوب تحلیلی پژوهش بر مؤلفه‌هایی چون نشانه‌معناشناختی، الگوی کنشی، برنامه روایی، ایزوتوپی و نظام‌های گفتمانی هوشمند، احساسی و رخدادی استوار است. یافته‌ها نشان می‌دهد که گفتمان پدرسالاری در فیلم بر محور ارزش‌هایی همچون آبرو، ناموس، اطاعت و حفظ نام خانواده شکل گرفته و خشونت در این نظام نه به‌عنوان کنشی گسسته، بلکه به‌مثابه ابزاری برای تثبیت نظم بازنمایی می‌شود. پنهان‌کاری نیز به‌عنوان مکمل این نظام عمل می‌کند و از طریق سکوت، ترس، احساس گناه و محدودکردن امکان افشا، استمرار آن را ممکن می‌سازد. همچنین خانه و به‌ویژه زیرزمین، از سطح یک فضای روایی فراتر رفته و به کنش‌گری فضایی تبدیل می‌شود که هم محل دفن حقیقت و هم زمینه بازگشت آن است. نتایج نشان می‌دهد که نظام گفتمانی احساسی، با محوریت ترس، اضطراب، گناه و اندوه، نقش اصلی را در انتقال اثر خشونت به نسل‌های بعد دارد. در مجموع، تقابل بنیادی فیلم نه صرفاً میان زن و مرد، بلکه میان فراموشی تحمیلی و حقیقت مدفون است و روایت نشان می‌دهد که تا زمانی که حقیقت در ساختار خانواده سرکوب شود، چرخه خشونت و تروما نیز استمرار خواهد یافت.

کلیدواژگان: *نشانه‌معناشناسی، پدرسالاری، پنهان‌کاری، گفتمان، خانه پدری، گریماس، تروما، سینمای ایران*

شیوه استناددهی: کیادربندسری، زهرا.، مجیدی، ستاره.، و کاظمی، فروغ. (۱۴۰۶). تحلیل نشانه‌معناشناختیِ گفتمانِ پدرسالاری و پنهان‌کاری در فیلم «خانه پدری». *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۶)، ۱۹-۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ تیر ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۱ آبان ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۵ آبان ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۲۵ آبان ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ اسفند ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

A Semiotic-Semantic Analysis of the Discourses of Patriarchy and Concealment in the Film The Paternal House

Zahra Kiadarbandsari[1], Setareh Majidi[1]*, Forough Kazemi[1]

1. Department of Linguistics, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
*Corresponding Author's Email: setareh.majidi@gmail.com

Abstract

The present study aims to provide a semiotic-semantic analysis of the discourses of patriarchy and concealment in Kianoush Ayari's film The Paternal House. The central issue of the study concerns the ways in which power relations, patriarchal values, silence, concealment of truth, and the intergenerational reproduction of violence are organized within the narrative structure of the film. The research adopts a qualitative descriptive-analytical approach and examines the entire film, including its narrative, dialogues, character actions, spatial organization, and semantic oppositions, as an integrated discursive text. The analytical framework is based on concepts such as the semiotic square, the actantial model, narrative programs, isotopy, and intelligent, emotional, and event-based discursive regimes. The findings indicate that patriarchal discourse in the film is structured around values such as honor, chastity, obedience, and preservation of the family name, while violence is represented not as an isolated act but as an instrument for maintaining the established order. Concealment functions as a complementary mechanism that sustains this order through silence, fear, guilt, and the restriction of disclosure. The house, particularly the basement, also transcends its function as a simple setting and becomes a spatial actant that simultaneously serves as the site of buried truth and the possibility of its return. The emotional discursive regime, characterized by fear, anxiety, guilt, and grief, plays the most significant role in transmitting the effects of violence across generations. Overall, the fundamental opposition in the film is not merely between women and men, but between imposed forgetting and buried truth, demonstrating that as long as truth remains suppressed within the family structure, the cycle of violence and trauma continues.

Keywords: *Semiotic-Semantics, Patriarchy, Concealment, Discourse, The Paternal House, Greimas, Trauma, Iranian Cinema*

How to cite: Kiadarbandsari, Z., Majidi, S., & Kazemi, F. (2027). A Semiotic-Semantic Analysis of the Discourses of Patriarchy and Concealment in the Film The Paternal House. *The Treasury of Persian Language and Literature, 5*(6), 1-19.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 22 June 2026
Revise Date: 23 October 2026
Accept Date: 27 October 2026
Initial Publish: 16 November 2026
Final Publish: 20 February 2028

مقدمه

سینما صرفاً بستری برای بازنمایی رویدادها و شخصیت‌ها نیست، بلکه می‌تواند به‌مثابه نظامی پیچیده از نشانه‌ها، روابط، ارزش‌ها و تقابل‌های معنایی عمل کند که در آن، ساختارهای فرهنگی و اجتماعی در قالب روایت، فضا، کنش، سکوت، بدن، نگاه و مناسبات قدرت بازتولید می‌شوند. فیلم سینمایی در چنین برداشتی نه تنها داستانی را روایت می‌کند، بلکه نحوه‌ای از دیدن جهان، تعریف روابط اجتماعی و سامان‌دادن به ارزش‌های جمعی را نیز پیشنهاد می‌دهد. از این منظر، تحلیل فیلم زمانی می‌تواند از سطح توصیف داستان فراتر رود که به سازوکارهایی توجه کند که در پسِ کنش‌های آشکار، گفت‌وگوها و رویدادها، منطق تولید معنا را شکل می‌دهند. سینمای ایران در دوره‌های مختلف تاریخی، در کنار کارکرد زیبایی‌شناختی خود، عرصه‌ای برای بازنمایی تنش‌های اجتماعی، خانوادگی و فرهنگی بوده است و تغییرات اجتماعی جامعه ایرانی را به شیوه‌های گوناگون منعکس کرده است (1). در این میان، خانواده یکی از مهم‌ترین فضاهای روایی سینمای اجتماعی ایران است؛ زیرا خانواده نقطه تلاقی قدرت، سنت، جنسیت، اخلاق، آبرو، حافظه و روابط بین‌نسلی است. هنگامی که روایت سینمایی در فضای خانواده شکل می‌گیرد، مناسبات میان اعضا را نمی‌توان صرفاً روابطی فردی در نظر گرفت، بلکه این مناسبات در بسیاری از موارد صورت کوچک‌شده‌ای از نظم فرهنگی و نظام ارزش‌هایی هستند که در سطحی گسترده‌تر عمل می‌کنند. از همین رو، مطالعه یک خانواده سینمایی می‌تواند امکان بررسی چگونگی شکل‌گیری، تثبیت و بازتولید نوعی گفتمان اجتماعی را فراهم آورد؛ به‌ویژه زمانی که محور اصلی این خانواده بر اقتدار پدرانه، کنترل بدن و رفتار زنان، ارزش‌گذاری بر آبرو و ضرورت پنهان‌کردن حقیقت استوار شده باشد.

فیلم «خانه پدری» ساخته کیانوش عیاری نمونه‌ای برجسته از چنین ساختار روایی است؛ زیرا روایت آن، بیش از آنکه بر یک حادثه منفرد استوار باشد، بر آثار طولانی‌مدت و چندنسلی حادثه‌ای خشونت‌بار بنا شده است. فیلم از همان آغاز، خانه را نه به‌عنوان فضایی امن و محافظ، بلکه به‌عنوان عرصه‌ای برای اعمال قدرت، سرکوب و پنهان‌سازی معرفی می‌کند (2). آنچه در این فضا رخ می‌دهد، صرفاً خشونتی خانوادگی نیست که در محدوده زمانی وقوع خود پایان یابد، بلکه رخدادی است که با دفن‌شدن حقیقت، در حافظه خانه باقی می‌ماند و در دوره‌های بعدی زندگی اعضای خانواده به اشکال مختلف بازمی‌گردد. قتل دختر خانواده، دفن جسد در زیرزمین، سکوت اعضای خانواده و استمرار مناسباتی که امکان وقوع چنین رخدادی را فراهم کرده‌اند، از همان ابتدا دو منطق به‌هم‌پیوسته را شکل می‌دهند: منطق پدرسالاری و منطق پنهان‌کاری. پدرسالاری در اینجا صرفاً به اقتدار یک مرد بر اعضای خانواده محدود نیست، بلکه به منظومه‌ای از ارزش‌ها، وظایف، باورها و مرزبندی‌های اخلاقی اشاره دارد که اطاعت، حفظ نام خانوادگی، آبرو و کنترل رفتار زن را مشروع جلوه می‌دهد. در مقابل، پنهان‌کاری نیز صرفاً عملی برای مخفی‌کردن یک جرم نیست، بلکه به سازوکاری تبدیل می‌شود که دوام همان نظم پدرسالارانه را تضمین می‌کند. بنابراین، خشونت و سکوت در فیلم دو پدیده جدا از یکدیگر نیستند؛ خشونت برای حفظ نظم اعمال می‌شود و سکوت برای جلوگیری از فروپاشی همان نظم ادامه می‌یابد.

از منظر تحلیل گفتمان، معنا در متن سینمایی تنها از طریق گفتار صریح شخصیت‌ها ساخته نمی‌شود، بلکه از روابط قدرت، حذف‌ها، سکوت‌ها، تکرارها، مرزبندی‌های فضایی و شیوه توزیع امکان کنش نیز پدید می‌آید. تحلیل گفتمان سینمایی زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که روایت، تعارض میان آنچه باید گفته شود و آنچه اجازه گفتن ندارد را در مرکز خود قرار دهد. در چنین وضعیتی، سکوت خود به یک نشانه تبدیل می‌شود و غیاب گفتار می‌تواند همان اندازه معنا تولید کند که حضور گفتار. از این حیث،

رویکردهای تحلیلیِ مبتنی بر گفتمان امکان آن را فراهم می‌کنند که فیلم نه فقط در سطح مضمون، بلکه در سطح سازمان معنایی قدرت مطالعه شود (3). «خانه پدری» به‌طور ویژه مستعد چنین خوانشی است، زیرا ساختار آن پیرامون چیزی شکل گرفته که باید پنهان بماند. حقیقتی در زیرزمین خانه مدفون می‌شود، اما همین حقیقت مدفون، به مرکز نامرئی ساختار روایت تبدیل می‌شود. شخصیت‌ها ممکن است درباره آن سکوت کنند، اما فضا، ترس، رفتار، روابط و حافظه خانوادگی پیوسته حضور آن را یادآوری می‌کنند. در این معنا، آنچه گفته نمی‌شود، از آنچه گفته می‌شود مهم‌تر است و آنچه از دید جامعه پنهان می‌ماند، ساختار روابط درون خانواده را تعیین می‌کند.

رویکرد نشانه‌معناشناختی گریماس زمینه‌ای مناسب برای واکاوی چنین ساختاری فراهم می‌کند، زیرا در این چارچوب، معنا نه امری مستقل و آماده، بلکه حاصل مناسبات میان عناصر متن است. یک مفهوم تنها در رابطه با مفاهیم دیگر و از طریق تقابل، تناقض، نفی و تبدیل معنا پیدا می‌کند (4). بنابراین، مفهوم «آبرو» در فیلم هنگامی قابل تحلیل است که در نسبت با «رسوایی» قرار گیرد، همان‌گونه که «سکوت» در مقابل «افشا»، «اطاعت» در مقابل «سرکشی»، «پنهان‌بودن» در مقابل «آشکارشدن» و «نظم» در مقابل «گسست» معنای خود را می‌یابد. این شبکه تقابل‌ها به ما امکان می‌دهد که از سطح رفتار شخصیت‌ها عبور کرده و به منطق ساختاری‌ای برسیم که انتخاب‌ها و کنش‌های آنان را شکل می‌دهد. در نظریه گریماس، روایت متشکل از واحدهای منزوی نیست، بلکه مجموعه‌ای از برنامه‌های روایی، کنش‌گران و ارزش‌هایی است که در مسیر دستیابی، حفظ یا جلوگیری از دستیابی به یک موضوع ارزشی سازمان می‌یابند (5). بر این اساس، می‌توان پرسید در «خانه پدری» موضوع ارزشی اصلی چیست، چه کسانی برای حفظ آن کنش می‌کنند، چه سازوکارهایی برای انتقال آن میان نسل‌ها وجود دارد و چه چیزی نظم تثبیت‌شده را تهدید می‌کند.

هدف این پژوهش، تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان پدرسالاری و پنهان‌کاری در فیلم «خانه پدری» و تبیین نحوه پیوند این دو گفتمان در ساختار روایی فیلم است. مسئله اصلی آن است که پدرسالاری چگونه از طریق ارزش‌هایی چون آبرو، ناموس، اطاعت و وفاداری خانوادگی به یک برنامه روایی منسجم تبدیل می‌شود و پنهان‌کاری چگونه امکان استمرار این برنامه را فراهم می‌کند. در این مطالعه، کوشش می‌شود نشان داده شود که قتل آغازین فیلم را نمی‌توان صرفاً نقطه شروع درام تلقی کرد؛ این رخداد، نوعی هسته معنایی است که تمام روابط بعدی پیرامون آن سازمان می‌یابد. پرسش دیگر به نقش فضا مربوط است: خانه و به‌ویژه زیرزمین چگونه از یک پس‌زمینه منفعل فراتر می‌روند و در مقام عناصر فعال تولید معنا عمل می‌کنند؟ همچنین بررسی می‌شود که نظام‌های گفتمانی هوشمند، احساسی و رخدادی چگونه در کنار یکدیگر، چرخه خشونت و سکوت را از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌دهند. در این چارچوب، فرض اصلی پژوهش آن است که انسجام فیلم نه صرفاً از توالی زمانی وقایع، بلکه از استمرار مجموعه‌ای از ارزش‌ها، احساسات، فضاها و روابط کنشی ناشی می‌شود که در طول زمان تغییر شکل می‌دهند اما هسته معنایی خود را حفظ می‌کنند.

اهمیت مطالعه حاضر از آنجا ناشی می‌شود که خوانش «خانه پدری» صرفاً به‌عنوان فیلمی درباره خشونت علیه زن، بخشی از پیچیدگی ساختار آن را نادیده می‌گیرد. مسئله فیلم فقط وجود یک قربانی زن یا یک پدر خشونت‌ورز نیست؛ مسئله، نظامی است که خشونت را قابل تصور، قابل اجرا و پس از وقوع، قابل پنهان‌کردن می‌سازد. گفتمان پدرسالاری از طریق فرد پدر عمل می‌کند، اما در او محدود نمی‌ماند. وقتی ارزش «آبرو» به موضوعی برتر از جان، حقیقت و عدالت بدل شود، افراد دیگر نیز ممکن است، حتی بدون تمایل مستقیم به خشونت، در حفظ نظام مشارکت کنند. به همین ترتیب، سکوت افراد را نمی‌توان فقط نشانه ترس فردی دانست؛

سکوت در سطح گفتمانی می‌تواند به وظیفه‌ای برای حفظ خانواده بدل شود. نشانه‌معناشناسی گفتمان این امکان را فراهم می‌کند که رابطه میان کنش و ارزش، فرد و ساختار، احساس و ایدئولوژی مورد بررسی قرار گیرد (6). در چنین رویکردی، ترس، شرم، گناه و اضطراب صرفاً واکنش‌های روانی نیستند، بلکه وضعیت‌هایی معنایی‌اند که توانایی کنش شخصیت‌ها را تنظیم می‌کنند.

بر این اساس، مقاله حاضر «خانه پدری» را متنی فرهنگی می‌داند که در آن، مسئله اصلی نه فقط خشونت، بلکه سازوکار حفظ خشونت در حافظه خانواده است. از این منظر، خانه به استعاره‌ای از نظم بسته‌ای تبدیل می‌شود که گذشته خود را دفن کرده اما نمی‌تواند از آثار آن رهایی یابد. حقیقت به زیرزمین فرستاده می‌شود تا نظم ظاهری طبقات بالاتر حفظ شود، اما همین جداسازی فضایی، حذف حقیقت را ناممکن می‌کند؛ زیرا زیرزمین همچنان بخشی از خانه باقی می‌ماند. از این رو، ساختار فضایی فیلم با ساختار گفتمانی آن هم‌خوان است: همان‌گونه که خانواده تلاش می‌کند جنایت را از سطح آگاهی بیرون براند، خانه نیز حقیقت را از سطح زندگی روزمره به فضای زیرین منتقل می‌کند. اما پنهان‌سازی به معنای نابودی نیست. همین تنش میان پوشاندن و بازگشت، فراموشی و حافظه، سکوت و افشا، زمینه اصلی تحلیل نشانه‌معناشناختی فیلم را شکل می‌دهد.

مبانی نظری و روش‌شناسی پژوهش

نشانه‌معناشناسی گریماسی بر این پیش‌فرض استوار است که معنا در متن به‌صورت پراکنده و تصادفی شکل نمی‌گیرد، بلکه حاصل شبکه‌ای از روابط است که میان واحدهای معنایی برقرار می‌شود. در این دیدگاه، تحلیل متن به معنای یافتن یک پیام پنهان از پیش موجود نیست، بلکه به معنای بازسازی سازوکارهایی است که باعث می‌شوند عناصر مختلف متن در ارتباط با یکدیگر معنا تولید کنند. گریماس با فاصله‌گرفتن از نگاه صرفاً واژگانی به معنا، ساختارهای عمیق‌تر تولید دلالت را مورد توجه قرار می‌دهد (4).

بر این اساس، آنچه در سطح روایت به شکل شخصیت، گفت‌وگو یا حادثه دیده می‌شود، در سطحی عمیق‌تر تابع روابطی از جنس تقابل، نفی، تبدیل و ارزش‌گذاری است. چنین رویکردی در تحلیل «خانه پدری» اهمیت ویژه دارد؛ زیرا بسیاری از عناصر اصلی فیلم در صورتی معنا پیدا می‌کنند که در نسبت با عناصر متقابل خود خوانده شوند. آبرو در مقابل رسوایی، سکوت در مقابل افشا، اطاعت در مقابل سرکشی، خانه در مقابل بیرون، پنهان در مقابل آشکار و تثبیت نظم در مقابل فروپاشی نظم، مجموعه‌ای از محورهای اصلی تولید معنا را شکل می‌دهند. هیچ‌یک از این عناصر به تنهایی حامل معنای کامل نیستند؛ بلکه موقعیت آن‌ها در شبکه تقابلی متن است که کارکردشان را مشخص می‌کند.

مربع نشانه‌معناشناختی یکی از ابزارهای مهم برای بازسازی همین منطق تقابلی است. در این مدل، تقابل میان دو مفهوم صرفاً رابطه‌ای ساده میان دو قطب متضاد نیست، بلکه با نفی هر یک از دو قطب و شکل‌گیری موقعیت‌های میانی یا مکمل، فضای پیچیده‌تری برای تولید معنا ایجاد می‌شود (5). در «خانه پدری»، محور سکوت و افشا را می‌توان بر همین اساس تحلیل کرد. سکوت مطلق به معنای حفظ کامل راز است و افشا به معنای انتقال حقیقت از فضای خصوصی و پنهان به فضای قابل شناخت. بااین‌حال، میان این دو قطب وضعیت‌های متعددی وجود دارد: دانستن و نگفتن، حدس‌زدن بدون قطعیت، آشکارشدن نشانه‌های حقیقت بدون بیان مستقیم آن، یا گفتاری که به‌جای افشای کامل، تنها بخشی از واقعیت را نمایان می‌کند. همین طیف نشان می‌دهد که پنهان‌کاری در فیلم نه یک تصمیم ساده، بلکه نظامی تدریجی از مدیریت اطلاعات است. شخصیت‌ها در درجات مختلفی از دانستن و گفتن قرار دارند و این تفاوت، موقعیت آنان را در ساختار قدرت تعیین می‌کند. کسی که حقیقت را می‌داند اما نمی‌تواند بگوید، در موقعیت متفاوتی از کسی قرار دارد که حق دانستن از او سلب شده است.

تقابل «آبرو/رسوایی» نیز یکی از بنیادی‌ترین محورهای معنایی فیلم است. آبرو در نظام ارزشی خانواده صرفاً داوری دیگران درباره یک فرد نیست، بلکه سرمایه‌ای جمعی تلقی می‌شود که همه اعضای خانواده موظف به محافظت از آن هستند. هنگامی که آبرو به ارزش عالی تبدیل شود، سایر ارزش‌ها می‌توانند در مرتبه‌ای پایین‌تر قرار گیرند. از اینجاست که خشونت، پنهان‌کاری و تحمیل سکوت در منطق درونی نظام پدرسالارانه قابل توجیه می‌شوند. تحلیل گفتمان کنشی نشان می‌دهد که ارزش‌های برتر می‌توانند کنش‌گران را در مسیرهایی قرار دهند که بدون شناخت نظام ارزش‌گذاری حاکم بر متن، غیرعقلانی یا متناقض به نظر می‌رسند (6). پدر در فیلم از منظر نظام ارزشی خود، رفتار خویش را لزوماً به‌مثابه بی‌نظمی نمی‌بیند؛ بلکه خشونت را عملی برای بازگرداندن نظم تلقی می‌کند. همین نکته یکی از مهم‌ترین وجوه تحلیل است: خشونت از نگاه گفتمان مسلط، خروج از نظم نیست، بلکه ابزار حفظ نظم است.

الگوی کنشی گریماس ابزار دیگری برای بررسی سازمان روایت است. در این الگو، شخصیت‌ها نه بر اساس ویژگی‌های روان‌شناختی فردی، بلکه بر اساس نقشی که در برنامه روایی ایفا می‌کنند تحلیل می‌شوند. روابطی مانند فاعل و موضوع، فرستنده و گیرنده و یاری‌رسان و بازدارنده، ساختاری را ایجاد می‌کنند که در آن می‌توان پرسید چه کسی چه چیزی می‌خواهد، چرا آن را می‌خواهد، چه نیروهایی او را در این مسیر یاری می‌کنند و چه عواملی مانع تحقق برنامه او می‌شوند (7). این شیوه تحلیل در «خانه پدری» سبب می‌شود پدر فقط یک شخصیت با ویژگی‌های اخلاقی معین تلقی نشود، بلکه به‌عنوان عامل اجرای برنامه‌ای برای حفظ نظم خانوادگی شناخته شود. موضوع ارزشی این برنامه، «حفظ آبرو و نام خانواده» است و اعضای خانواده، آگاهانه یا ناخواسته، نسبت خود را با این موضوع تعیین می‌کنند. برخی در نقش یاری‌رسان، برخی در جایگاه تابع، برخی در موقعیت قربانی و برخی در مقام نیرویی که بالقوه می‌تواند نظم را به چالش بکشد ظاهر می‌شوند.

در همین چارچوب، مفهوم کنش‌خواه یا دست‌کاری‌کننده اهمیت زیادی دارد. کنش‌خواه کسی است که کنش‌گر دیگر را متقاعد، مجبور یا مکلف به انجام برنامه‌ای می‌کند. در تحلیل گفتمان، این الزام همیشه شکل دستور صریح ندارد؛ ممکن است از طریق ارزش‌ها، ترس، وظیفه اخلاقی، شرم یا احساس تعلق شکل گیرد (6). در «خانه پدری»، پدر به شیوه‌ای مستقیم و غیرمستقیم چنین موقعیتی دارد. او نه تنها فرمان می‌دهد، بلکه نظام معنایی‌ای ایجاد می‌کند که در آن پیروی از فرمان به معنای وفاداری به خانواده و مخالفت با آن به معنای تهدید آبرو تلقی می‌شود. این وضعیت سبب می‌شود قدرت از سطح اجبار جسمانی فراتر رود و به سطح درونی‌سازی ارزش‌ها برسد. هنگامی که اعضای خانواده، حتی در غیاب فشار مستقیم، به حفظ سکوت ادامه می‌دهند، می‌توان گفت برنامه پدرسالارانه از شخص پدر فراتر رفته و در ساختار خانواده تثبیت شده است.

نشانه‌معناشناسی همچنین میان نظام‌های مختلف گفتمانی تمایز قائل می‌شود. در خوانش ارائه‌شده از فرایند گفتمانی، نظام هوشمند با منطق کنش، توانش، تصمیم و ارزیابی مرتبط است، در حالی که نظام احساسی بر حالات درونی، تنش‌ها، ترس‌ها و عواطفی تمرکز دارد که سوژه را از نظر معنایی شکل می‌دهند (8). نظام رخدادی نیز به لحظاتی مربوط می‌شود که روند موجود دچار گسست می‌شود و حادثه‌ای مسیر روایت را تغییر می‌دهد. این سه نظام در «خانه پدری» جدا از هم عمل نمی‌کنند. نظام هوشمند منطق ایدئولوژیک حفظ آبرو را می‌سازد، نظام احساسی آثار آن را در قالب ترس، گناه، اضطراب و اندوه منتقل می‌کند و نظام رخدادی لحظاتی را شکل می‌دهد که حقیقت مدفون دوباره امکان ظهور پیدا می‌کند. بنابراین، تحلیل باید به رابطه میان این ساحت‌ها توجه کند، نه اینکه هر یک را به‌صورت مستقل بررسی کند.

نظام احساسی در تحلیل نشانه‌معناشناختی به معنای مطالعه هیجان‌های سطحی و گذرا نیست. احساس می‌تواند شیوه حضور سوژه در جهان را تعیین کند و بر میزان توانایی او برای کنش تأثیر بگذارد. شعیری در توضیح نشانه‌معناشناسی دیداری و گفتمانی بر نقش تنش، ادراک و تجربه حسی در شکل‌گیری معنا تأکید می‌کند (9). در «خانه پدری»، ترس فقط واکنشی به احتمال مجازات نیست؛ ترس به حالتی مداوم تبدیل می‌شود که مرزهای گفتن و نگفتن را تعیین می‌کند. گناه فقط یادآوری یک کنش گذشته نیست؛ گناه در نسل‌های مختلف به‌صورت میراث عاطفی باقی می‌ماند. اندوه نیز صرفاً واکنشی فردی به فقدان نیست، بلکه در فضای خانه رسوب می‌کند و بخشی از حافظه جمعی خانواده می‌شود. بنابراین، نظام احساسی همان مکانیسمی است که باعث می‌شود حادثه نخستین، حتی پس از پایان زمانی خود، همچنان در زندگی شخصیت‌ها حضور داشته باشد.

روش پژوهش حاضر توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر رویکرد کیفی است. واحد اصلی مطالعه، کل فیلم «خانه پدری» است و روایت، دیالوگ‌ها، کنش‌ها، روابط شخصیت‌ها و فضاهای اصلی فیلم به‌عنوان اجزای یک گفتار واحد در نظر گرفته می‌شوند. فیلم به‌مثابه متن مورد تحلیل قرار می‌گیرد (2) و هدف از تحلیل، اندازه‌گیری کمی یا استخراج فراوانی آماری نیست، بلکه شناسایی الگوهای معنایی، روابط ساختاری و نظام‌های گفتمانی است. در فرایند مطالعه، متن روایی به واحدهای معنایی قابل تشخیص تقسیم می‌شود و سپس روابط میان این واحدها بر اساس تقابل‌های اصلی، جایگاه کنش‌گران، موضوع‌های ارزشی، حالات احساسی و رخدادهای گسست‌آفرین بررسی می‌شود. این روش امکان می‌دهد که تحلیل از سطح روایت داستانی به سطح ساختار معنایی منتقل شود.

در این پژوهش، تقطیع روایت صرفاً به معنای تقسیم مکانیکی فیلم به سکانس‌ها نیست، بلکه هر بخش بر اساس تغییر در رابطه کنش‌گران، موضوع ارزشی، فضای معنایی یا وضعیت احساسی مطالعه می‌شود. بدین ترتیب، ممکن است یک سکانس طولانی دربرگیرنده چند تحول معنایی باشد و برعکس، چند سکانس مختلف یک ایزوتوپی مشترک را تداوم دهند. مفهوم ایزوتوپی به تکرار و استمرار واحدهای معنایی‌ای اشاره دارد که انسجام متن را حفظ می‌کنند (10). در «خانه پدری»، آبرو، سکوت، ترس، خانه، زیرزمین، زن، فرمان و حافظه از جمله عناصر تکرارشونده‌ای هستند که در دوره‌های زمانی متفاوت دوباره ظاهر می‌شوند و میان بخش‌های ظاهراً جداشده روایت پیوند ایجاد می‌کنند. چنین تکراری نشان می‌دهد که انسجام فیلم الزاماً بر توالی پیوسته زمان متکی نیست، بلکه بر استمرار یک میدان معنایی استوار است.

بر همین اساس، در تحلیل حاضر از سه محور مکمل استفاده می‌شود: نخست، بازسازی تقابل‌های بنیادی که ساختار ارزش‌گذاری فیلم را تشکیل می‌دهند؛ دوم، تعیین نقش کنش‌گران در برنامه پدرسالارانه و چگونگی انتقال این نقش‌ها؛ و سوم، مطالعه نظام‌های هوشمند، احساسی و رخدادی و نحوه هم‌افزایی آن‌ها. این چارچوب اجازه می‌دهد که پدرسالاری نه به‌عنوان مضمون اجتماعی بیرونی، بلکه به‌عنوان نظامی درون‌متنی بررسی شود که در سازمان روایت، فضا و کنش‌ها حضور دارد. همچنین پنهان‌کاری به جای آنکه صرفاً رفتاری اخلاقی یا روان‌شناختی تلقی شود، در قالب ساختار نشانه‌ای تحلیل می‌شود؛ ساختاری که مرز میان دانستن و گفتن، دیدن و پنهان‌کردن و حضور و غیاب را سامان می‌دهد.

گفتمان پدرسالاری و سازمان کنشی قدرت در «خانه پدری»

پدرسالاری در «خانه پدری» پیش از آنکه در قالب مجموعه‌ای از گفتارهای صریح ظاهر شود، در توزیع حق تصمیم‌گیری، حق داوری و حق تعریف حقیقت قابل مشاهده است. پدر در ساختار خانواده صرفاً فردی نیست که قدرت بیشتری دارد، بلکه مرجع تعیین ارزش‌ها و تشخیص حدود رفتار مشروع است. چنین

جایگاهی سبب می‌شود که سایر اعضای خانواده برای کنش‌کردن ناگزیر باشند نسبت خود را با اراده او مشخص کنند. در الگوی کنشی گریماس، ارزش زمانی به موتور حرکت روایت تبدیل می‌شود که کنش‌گر برای پیوند با آن یا حفظ آن وارد یک برنامه شود (7). در این فیلم، «آبرو» و «نام خانواده» نقش موضوع ارزشی را ایفا می‌کنند. حفظ این ارزش چنان برتر از سایر ملاحظات بازنمایی می‌شود که حتی حیات فردی می‌تواند در برابر آن فاقد اولویت تلقی شود. این نظام ارزش‌گذاری همان نقطه‌ای است که پدرسالاری را از سلطه شخصی یک پدر به نظامی معنایی تبدیل می‌کند.

در این ساختار، «ناموس» کارکردی دوگانه پیدا می‌کند. از یک سو، به بدن و رفتار زن مربوط می‌شود و از سوی دیگر، به حیثیت مرد و خانواده پیوند می‌خورد. بدین ترتیب، زن در مقام سوژه مستقل تعریف نمی‌شود، بلکه رفتار او می‌تواند به سرمایه نمادین مردان خانواده تبدیل شود. زمانی که رفتار زن به‌عنوان مسئله‌ای مربوط به آبروی جمعی بازتعریف شود، کنترل او دیگر به‌صورت دخالت در زندگی فردی دیده نمی‌شود، بلکه در منطق پدرسالارانه به وظیفه‌ای برای محافظت از خانواده تبدیل می‌شود. تحلیل گفتمانی نشان می‌دهد که ایدئولوژی زمانی مؤثر است که یک کنش قدرت را از سطح زور به سطح وظیفه و ضرورت منتقل کند (3). در فیلم نیز خشونت از همین مسیر مشروعیت درونی پیدا می‌کند. پدر کنش خود را نه خروج از قواعد، بلکه اجرای قاعده می‌داند. از این رو، مهم‌ترین ویژگی گفتمان پدرسالارانه در «خانه پدری» آن است که خشونت را در قالب حفظ نظم بازنمایی می‌کند.

در سطح نشانه‌معناشناختی، این وضعیت را می‌توان در تقابل «نظم/سرکشی» مشاهده کرد. نظم از منظر گفتمان مسلط مساوی با اطاعت، حفظ راز، رعایت مرزها و پذیرش اقتدار است؛ سرکشی نیز نه صرفاً مخالفت با یک فرد، بلکه تهدید کل نظام ارزش‌ها تلقی می‌شود. مربع نشانه‌معناشناختی امکان می‌دهد میان این دو قطب، وضعیت‌های پیچیده‌تری نیز تشخیص داده شود (4). برخی شخصیت‌ها ممکن است در ظاهر اطاعت کنند اما در درون نسبت به نظم مسلط دچار تردید باشند؛ برخی حقیقت را بدانند اما از بیان آن خودداری کنند؛ برخی با خشونت موافق نباشند اما در حفظ سکوت مشارکت کنند. بنابراین، گفتمان پدرسالارانه فقط از طریق موافقت کامل بازتولید نمی‌شود، بلکه انفعال، ترس و امتناع از مخالفت نیز می‌تواند به استمرار آن کمک کند. همین نکته نشان می‌دهد که ساختار قدرت، بسیار گسترده‌تر از اراده فرد پدر است. پدر در منطق کنشی روایت، موقعیت کنش‌خواه را اشغال می‌کند. کنش‌خواه با انتقال الزام، خواست یا ارزش به کنش‌گر، او را وارد برنامه‌ای مشخص می‌کند (6). در «خانه پدری»، این انتقال گاهی به شکل دستور و اجبار مستقیم صورت می‌گیرد و گاهی از طریق بازنمایی یک وظیفه خانوادگی. ارزش حفظ آبرو به‌گونه‌ای عرضه می‌شود که اطاعت از آن معادل وفاداری و تخطی از آن معادل خیانت است. چنین ساختاری سبب می‌شود که برخی اعضای خانواده حتی هنگامی که در موقعیت قربانی مستقیم قرار ندارند، در عمل به عامل اجرای نظم تبدیل شوند. قدرت، در اینجا با تولید شبکه‌ای از مسئولیت‌ها عمل می‌کند. فرد ممکن است تحت فشار باشد، اما همان فرد در سطحی دیگر حافظ نظم نیز باشد.

از همین منظر، نقش مردان نسل بعد اهمیت پیدا می‌کند. اگر پدرسالاری به حضور فیزیکی پدر وابسته بود، با کاهش قدرت یا غیاب او باید از میان می‌رفت؛ اما فیلم نشان می‌دهد که منطق پدرسالارانه می‌تواند از یک نسل به نسل دیگر منتقل شود. این انتقال به معنای تکرار دقیق رفتار پیشین نیست، بلکه به معنای استمرار ارزش‌هایی است که آن رفتار را امکان‌پذیر کرده‌اند. نشانه‌معناشناسی گفتمان بر این نکته تأکید دارد که برنامه روایی می‌تواند از کنش‌گر مشخص فراتر رود و در قالب نظامی از ارزش‌ها استمرار یابد (10). از این رو، مسئله اصلی فیلم نه

شخصیت یک پدر منفرد، بلکه سازوکاری است که اقتدار، سکوت و کنترل را به میراث تبدیل می‌کند.

این انتقال میان‌نسلی در نسبت با زنان نیز معنا پیدا می‌کند. زنان فیلم فقط قربانی مستقیم خشونت نیستند؛ آنان در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که امکان گفتن، انتخاب و مداخله آنان محدود شده است. ساختار پدرسالارانه، سخن زن را از پیش در معرض بی‌اعتباری یا خطر قرار می‌دهد. از این منظر، خاموشی زنان را نمی‌توان همیشه انتخابی آزاد دانست. سکوت بخشی از وضعیت توانشی آنان است؛ یعنی نظام قدرت تعیین می‌کند چه کسی توان گفتن دارد، چه کسی حق شنیده‌شدن دارد و گفتن برای چه کسی پیامد خطرناک ایجاد می‌کند. در الگوی گفتمان کنشی، داشتن یا نداشتن توانش شرط ورود به کنش است (6). بنابراین، اگر سوژه دانش حقیقت را دارد اما قدرت، اجازه یا امنیت لازم برای بیان آن را ندارد، رابطه او با حقیقت به وضعیتی تراژیک تبدیل می‌شود: سوژه می‌داند اما نمی‌تواند دانسته خود را به کنش افشاگرانه تبدیل کند.

گفتمان پدرسالارانه همچنین از طریق تعریف خاصی از عقلانیت عمل می‌کند. تصمیم پدر در فیلم به‌عنوان واکنش لحظه‌ای صرف بازنمایی نمی‌شود، بلکه در چارچوب منظومه‌ای از باورها قرار می‌گیرد که به کنش خشونت‌آمیز صورت «راه‌حل» می‌دهد. از این جهت، می‌توان از نوعی عقلانیت ابزاری سخن گفت که در آن، حفظ ارزش برتر هر وسیله‌ای را توجیه می‌کند. نظام هوشمند در نشانه‌معناشناسی به فرایندی مربوط می‌شود که در آن کنش‌گر وضعیت را ارزیابی، برنامه‌ای انتخاب و برای تحقق آن اقدام می‌کند (8). در «خانه پدری»، مسئله هولناک دقیقاً همین است که خشونت در سطح گفتمان پدرسالارانه بی‌منطق نیست؛ از منطق خاص خود برخوردار است. این منطق، از نظر اخلاقی قابل قبول نیست، اما از نظر ساختاری منسجم است: تهدید آبرو تشخیص داده می‌شود، حذف تهدید به‌عنوان هدف تعریف می‌شود، خشونت به‌عنوان ابزار انتخاب می‌شود و سکوت برای حفظ نتیجه ادامه پیدا می‌کند.

این ساختار سبب می‌شود که «آبرو» به یک دال مرکزی بدل شود. آبرو همزمان امر اجتماعی و خانوادگی است. ارزش آن از نگاه دیگری فرضی سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی خانواده رفتار خود را بر اساس تصور قضاوت جامعه تنظیم می‌کند. بنابراین، جامعه حتی زمانی که در صحنه حضور ندارد، به‌صورت نگاه فرضی دیگری درون خانه عمل می‌کند. پدرسالاری از همین طریق مرز میان خصوصی و عمومی را پیچیده می‌کند. خشونت در خلوت خانه رخ می‌دهد، اما دلیل آن ترس از امر عمومی است. راز در فضای خصوصی پنهان می‌شود تا تصویری عمومی حفظ شود. این تناقض یکی از مهم‌ترین عناصر معنایی فیلم است: خانه برای محافظت از خود در برابر نگاه بیرون، خشونتی را در درون خود تولید می‌کند که به ویرانی روابط داخلی می‌انجامد.

از منظر نشانه‌ای، بدن دختر نیز به محل تلاقی همین ارزش‌ها تبدیل می‌شود. بدن او در گفتمان پدرسالارانه دیگر صرفاً متعلق به خود او نیست، بلکه حامل معنایی جمعی تلقی می‌شود. همین تبدیل بدن به نشانه‌ای از آبروی خانواده امکان اعمال کنترل را افزایش می‌دهد. تحلیل نشانه‌معناشناختی نشان می‌دهد که موضوع ارزش می‌تواند از یک شیء یا وضعیت مادی فراتر رود و به ارزش فرهنگی بدل شود (5). در فیلم، نزاع بر سر بدن، رفتار و سرنوشت زن در واقع نزاع بر سر تعریف مالکیت نمادین است: چه کسی حق دارد درباره زندگی فرد تصمیم بگیرد و چه کسی پیامدهای فرضی رفتار او را تعیین کند. در این چارچوب، قتل را می‌توان آخرین مرحله منطق تصاحب دانست؛ هنگامی که سوژه زن از امکان تعریف خود محروم می‌شود و بدن او به چیزی تبدیل می‌شود که باید حذف و سپس پنهان شود.

با این حال، فیلم پدرسالاری را صرفاً از طریق کنش‌های آشکار خشونت‌آمیز نشان نمی‌دهد. استمرار روزمره زندگی پس از حادثه،

شاید از خود خشونت مهم‌تر باشد؛ زیرا آشکار می‌کند که ساختار می‌تواند جنایت را جذب کند و به زندگی ادامه دهد. خانه همچنان پابرجاست، روابط خانوادگی به شکل‌هایی ادامه می‌یابد و نسل‌های جدید وارد فضا می‌شوند، اما گذشته محو نمی‌شود. این وضعیت نشان می‌دهد که پدرسالاری در سطح روایت، دارای قدرت جذب بحران است. به‌جای آنکه حادثه موجب فروپاشی فوری نظام شود، نظام با دفن حقیقت و مدیریت حافظه خود را بازسازی می‌کند. همین توانایی در تبدیل بحران به سکوت، پیوند گفتمان پدرسالاری با پنهان‌کاری را ضروری می‌سازد.

از این منظر، پدرسالاری بدون پنهان‌کاری نمی‌تواند استمرار پیدا کند. اگر حقیقت خشونت به سطح عمومی منتقل شود، مشروعیت نظم خانوادگی زیر سؤال می‌رود. بنابراین، حفظ آبرو پس از وقوع خشونت نیازمند ایجاد روایتی جایگزین یا حذف روایت اصلی است. اینجاست که گفتمان قدرت از کنترل بدن به کنترل حقیقت گسترش می‌یابد. خانواده فقط بر رفتار اعضا نظارت نمی‌کند، بلکه بر آنچه می‌تواند گفته، دانسته و به یاد آورده شود نیز نظارت دارد. بدین ترتیب، اقتدار پدرسالارانه به اقتدار معرفتی تبدیل می‌شود: قدرت تعیین می‌کند کدام واقعیت باید مرئی و کدام واقعیت نامرئی بماند.

گفتمان پنهان‌کاری، سکوت و بازتولید میان‌نسلی تروما

پنهان‌کاری در «خانه پدری» از نخستین لحظه‌های شکل‌گیری بحران، در متن روایت جایگاهی بنیادی پیدا می‌کند. دفن جسد در زیرزمین فقط اقدامی برای از بین بردن نشانه یک جرم نیست، بلکه نخستین گام در ساختن نظامی از سکوت است که سال‌ها و نسل‌ها ادامه پیدا می‌کند. در منطق نشانه‌معناشناختی، یک کنش زمانی معنای کامل خود را پیدا می‌کند که در زنجیره‌ای از کنش‌های پیشین و پسین قرار گیرد (7). از این رو، دفن را نمی‌توان جدا از قتل و سکوت تحلیل کرد. قتل حقیقتی را ایجاد می‌کند که برای حفظ نظم باید حذف شود؛ دفن، این حذف را در سطح فیزیکی اجرا می‌کند؛ و سکوت، همان برنامه را در سطح گفتمانی ادامه می‌دهد. بدین ترتیب، پنهان‌کاری از یک اقدام لحظه‌ای به برنامه‌ای روایی تبدیل می‌شود.

تقابل «پنهان/آشکار» در فیلم به‌طور مستقیم با ساختار مکانی خانه پیوند دارد. زیرزمین فضایی است که از سطح زندگی روزمره جدا شده اما همچنان درون خانه قرار دارد. این موقعیت فضایی خود واجد معنایی دقیق است: حقیقت نه به بیرون از خانواده منتقل می‌شود و نه نابود می‌گردد؛ بلکه در عمق همان ساختاری که آن را تولید کرده نگهداری می‌شود. نشانه‌معناشناسی دیداری به رابطه میان فضا و تولید معنا توجه ویژه دارد و مکان را صرفاً ظرف رخداد نمی‌داند (9). در «خانه پدری»، زیرزمین از همین منظر می‌تواند به‌عنوان یکی از عناصر فعال نظام معنایی خوانده شود. فضای بالا محل ادامه زندگی، مناسبات روزمره و حفظ ظاهر است؛ فضای پایین محل حقیقت، مرگ و گذشته‌ای است که باید نامرئی بماند. این تقسیم فضایی، صورت بصری همان تقسیم گفتمانی میان آن چیزی است که خانواده اجازه می‌دهد دیده شود و آن چیزی که باید پنهان بماند.

با این حال، زیرزمین فقط محل مخفی‌کردن حقیقت نیست، بلکه مکان بازگشت حقیقت نیز هست. هر بار که گذشته امکان آشکارشدن پیدا می‌کند، این فضا دوباره در مرکز روایت قرار می‌گیرد. از این منظر، زیرزمین به کنش‌گری فضایی تبدیل می‌شود که در حرکت روایت نقش دارد. در نظریه روایی، کنش‌گر لزوماً یک شخصیت انسانی نیست؛ هر عاملی که در دستیابی یا جلوگیری از دستیابی به موضوع ارزش نقش ساختاری داشته باشد می‌تواند کارکرد کنش‌گرانه پیدا کند (10). زیرزمین از یک سو یاری‌رسان برنامه پنهان‌کاری است، زیرا امکان دفن حقیقت را فراهم می‌کند؛ از سوی دیگر، به دلیل حفظ مادی همان حقیقت، بالقوه به عامل افشا نیز تبدیل می‌شود. همین دوگانگی سبب می‌شود که فضا در فیلم نقشی پیچیده داشته باشد.

سکوت نیز در این ساختار صرفاً غیاب گفتار نیست. سکوت کنشی است که باید حفظ شود و برای حفظ آن، ترس، وفاداری و احساس گناه به کار گرفته می‌شود. شعیری در تحلیل نظام‌های گفتمانی نشان می‌دهد که وضعیت‌های احساسی می‌توانند بر توانش سوژه تأثیر بگذارند و امکان یا عدم امکان ورود او به کنش را تعیین کنند (8). در «خانه پدری»، ترس از پیامدهای گفتن، اعضای خانواده را در وضعیتی قرار می‌دهد که دانستن لزوماً به افشا منجر نمی‌شود. این فاصله میان دانش و کنش، یکی از محورهای اصلی تداوم راز است. حقیقت وجود دارد، برخی آن را می‌دانند، اما سازوکارهای عاطفی و قدرت مانع تبدیل دانش به گفتار عمومی می‌شوند.

در این معنا، سکوت شکلی از مشارکت اجباری در حفظ نظام است. کسی که سکوت می‌کند ممکن است با خشونت موافق نباشد، اما نتیجه سکوت او به بقای برنامه پدرسالارانه کمک می‌کند. این وضعیت پیچیدگی اخلاقی شخصیت‌ها را افزایش می‌دهد، زیرا مرز میان قربانی، شاهد و مشارکت‌کننده را نامتعین می‌سازد. برخی از اعضای خانواده همزمان از نظام آسیب می‌بینند و آن را بازتولید می‌کنند. چنین ساختاری با منطق گفتمانی پدرسالاری سازگار است، زیرا قدرت هنگامی پایدارتر می‌شود که فقط از بالا تحمیل نشود، بلکه از طریق رفتارهای روزمره اعضا نیز تداوم یابد. تحلیل انتقادی گفتمان سینمایی امکان مشاهده همین شبکه‌های ظریف قدرت را فراهم می‌کند (3).

پنهان‌کاری علاوه بر کنترل گفتار، نوعی مدیریت حافظه نیز هست. خانواده تلاش می‌کند حادثه را به گذشته‌ای پایان‌یافته تبدیل کند، اما فیلم نشان می‌دهد که گذشته به دلیل بیان‌نشدن و حل‌نشدن، به‌طور مداوم در زمان حال حضور دارد. در سطح روایی، پرش‌های زمانی می‌توانستند بخش‌های مختلف فیلم را از هم جدا کنند، اما تداوم فضای خانه و راز مدفون میان این دوره‌ها ارتباط برقرار می‌کند. مفهوم ایزوتوپی در نظریه نشانه‌معناشناختی برای توضیح همین استمرار معنایی سودمند است؛ تکرار مجموعه‌ای از عناصر هم‌معنا باعث می‌شود متن با وجود تغییر زمان یا شخصیت، انسجام خود را حفظ کند (10). در فیلم، زیرزمین، ترس، سکوت، آبرو و گذشته عناصر ایزوتوپیکی هستند که نسل‌های مختلف را به یکدیگر پیوند می‌دهند.

از همین‌جا مفهوم تروما در ساختار فیلم قابل فهم می‌شود. تروما در اینجا فقط آسیب روانی فردی نیست، بلکه پیامدی است که به واسطه سکوت و عدم حل حقیقت در روابط خانواده رسوب می‌کند. نظام گفتمانی احساسی در فیلم بیشترین ظرفیت را برای نمایش این فرایند دارد. ترس، شرم، اضطراب، گناه و اندوه در شخصیت‌ها به‌صورت حالات موقتی ظاهر نمی‌شوند، بلکه به شیوه‌ای پایدار با خانه و گذشته گره می‌خورند. نشانه‌معناشناسی احساسی، احساس را بخشی از سازمان معنا می‌داند، نه امری بیرونی یا مکمل روایت (9). بنابراین، اضطراب شخصیت‌ها را می‌توان نشانه‌ای از حضور گذشته در زمان حال دانست. گذشته از طریق حافظه عاطفی ادامه پیدا می‌کند.

در چنین شرایطی، تروما به شکلی میان‌نسلی منتقل می‌شود. نسل‌های بعد ممکن است حادثه را به همان صورتی که نسل نخست تجربه کرده است نشناسند، اما در فضایی زندگی می‌کنند که روابط آن به‌واسطه همان حادثه شکل گرفته است. آنان میراث‌دار ترس، سکوت و قواعدی هستند که پیش از آنان تثبیت شده است. از منظر گفتمانی، انتقال میان‌نسلی نیازمند انتقال کامل اطلاعات نیست؛ گاه ساختار رفتار، حساسیت‌های عاطفی و ممنوعیت‌های گفتاری کافی است تا اثر گذشته حفظ شود. این وضعیت توضیح می‌دهد که چرا حقیقت مدفون بدون آنکه دائماً بیان شود، همچنان بر زندگی نسل‌های بعد اثر می‌گذارد.

نظام هوشمند، احساسی و رخدادی در این بخش از روایت به شکل پیچیده‌ای در هم تنیده‌اند. نظام هوشمند منطق حفظ راز را سازمان می‌دهد: افشا تهدیدی برای آبروست، بنابراین پنهان‌کاری

باید ادامه یابد. نظام احساسی هزینه این پنهان‌کاری را در سطح ترس و گناه نشان می‌دهد. نظام رخدادی نیز در لحظاتی فعال می‌شود که حقیقت در آستانه بازگشت قرار می‌گیرد. تمایز میان این نظام‌ها برای تحلیل مفید است، اما در متن فیلم عملکردشان به‌صورت جداگانه نیست. شعیری بر پیوند کنش و احساس در فرایند تولید گفتمان تأکید می‌کند (6)؛ در «خانه پدری» نیز تصمیم برای سکوت، احساس ترس ایجاد می‌کند و همین ترس به نوبه خود تصمیم برای سکوت را تقویت می‌کند.

در نظام رخدادی، گذشته هر بار به شکلی امکان برهم‌زدن نظم را پیدا می‌کند. رخداد در اینجا الزاماً حادثه‌ای کاملاً تازه نیست؛ گاه بازگشت یک حقیقت قدیمی می‌تواند به رخداد تبدیل شود. تفاوت اساسی میان زندگی عادی خانواده و لحظه رخدادی در آن است که رخداد، امکان ادامه وضعیت موجود را زیر سؤال می‌برد. زیرزمین در این لحظات از فضای خاموش به مرکز تنش تبدیل می‌شود. بنابراین، کارکرد آن ثابت نیست. زمانی ابزار دفن است و زمانی خطر افشا. همین تغییر کارکرد نشان می‌دهد که مکان نیز می‌تواند در فرایند تحول معنایی قرار گیرد.

فیلم از این طریق نوعی رابطه میان زمان و مکان ایجاد می‌کند. زمان تاریخی تغییر می‌کند، نسل‌ها پیر می‌شوند و زندگی ظاهراً پیش می‌رود، اما مکان اصلی ثابت می‌ماند. خانه حامل لایه‌های زمانی می‌شود و زیرزمین گذشته را در خود ذخیره می‌کند. این ثبات فضایی در مقابل حرکت زمان، یکی از دلایل انسجام روایت است. اگر روایت فقط به توالی سال‌ها وابسته بود، پرش‌های زمانی می‌توانستند آن را پراکنده کنند؛ اما خانه به محور پیونددهنده تبدیل می‌شود. در نتیجه، فضای فیلم نه صرفاً پس‌زمینه، بلکه نوعی حافظه مادی است.

تقابل نهایی در این ساختار دیگر فقط «سکوت/گفتن» نیست، بلکه «فراموشی تحمیلی/حقیقت مدفون» است. فراموشی تحمیلی با فراموشی طبیعی تفاوت دارد. در فراموشی طبیعی، اثر یک رخداد به تدریج کم‌رنگ می‌شود؛ اما در فراموشی تحمیلی، قدرت از افراد می‌خواهد که آنچه را می‌دانند وارد عرصه گفتار نکنند. چنین فراموشی‌ای در واقع نوعی یادآوری دائمی است، زیرا برای فراموش‌کردن باید همواره از گفتن اجتناب کرد. راز به همین دلیل از متن حذف نمی‌شود؛ هر بار که اعضا باید آن را مخفی کنند، دوباره حضورش تثبیت می‌شود.

از منظر مربع نشانه‌معناشناختی، حقیقت و دروغ نیز در فیلم رابطه‌ای ساده ندارند. خانواده الزاماً در تمام لحظات دروغی صریح بیان نمی‌کند؛ گاه حذف، سکوت و امتناع از پاسخ جای دروغ را می‌گیرد. در نظریه گریماس، معنای یک قطب از طریق روابط پیچیده آن با نفی و تناقض ساخته می‌شود (4). «نگفتن حقیقت» همیشه مساوی با «گفتن دروغ» نیست، اما می‌تواند همان کارکرد را داشته باشد. این تمایز برای فهم اخلاق پنهان‌کاری در فیلم مهم است. گفتمان خانواده از طریق شکاف میان حقیقت و بیان حقیقت عمل می‌کند.

در نهایت، پنهان‌کاری زمینه‌ای است که گفتمان پدرسالاری را از یک کنش خشونت‌آمیز مقطعی به ساختاری پایدار تبدیل می‌کند. اگر قتل نخستین رخداد پایه‌ای باشد، سکوت سازوکاری است که پیامد آن را در طول زمان گسترش می‌دهد. خشونت جسمانی یک‌بار رخ می‌دهد، اما خشونت نمادینِ ممنوعیت گفتن بارها تکرار می‌شود. هر نسل با محدودیت‌هایی مواجه می‌شود که منشأ آن در گذشته است، حتی اگر از جزئیات گذشته اطلاع کامل نداشته باشد. به این ترتیب، فیلم نشان می‌دهد که پنهان‌کردن حقیقت نه‌تنها خشونت را از بین نمی‌برد، بلکه امکان می‌دهد خشونت به شکلی غیرمستقیم و طولانی‌مدت ادامه پیدا کند.

نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه‌معناشناختی فیلم «خانه پدری» نشان می‌دهد که ساختار معنایی آن بر پیوندی عمیق میان پدرسالاری، خشونت، آبرو، سکوت، فضا و حافظه بنا شده است. پدرسالاری در این فیلم

صرفاً ویژگی شخصیتی یک مرد سلطه‌گر نیست، بلکه نظامی از ارزش‌ها و روابط است که به افراد جایگاه می‌دهد، مرزهای رفتار مشروع را تعریف می‌کند و درباره آنچه باید حفظ یا حذف شود تصمیم می‌گیرد. این نظام از طریق مفهوم آبرو به شکلی منسجم سازمان می‌یابد. آبرو به ارزش عالی خانواده تبدیل می‌شود و هنگامی که چنین ارزشی در معرض تهدید تصور می‌شود، حقوق فردی، حقیقت و حتی حیات انسان می‌توانند در رتبه‌ای پایین‌تر قرار گیرند. خشونت در چنین ساختاری نه به‌عنوان گسست از نظم، بلکه به‌عنوان وسیله‌ای برای بازگرداندن نظم بازنمایی می‌شود. همین جابه‌جایی معنایی، یکی از مهم‌ترین مکانیسم‌های ایدئولوژیک روایت است.

در سطح کنشی، پدر در مرکز برنامه پدرسالارانه قرار دارد، اما فیلم نشان می‌دهد که دوام این برنامه به حضور همیشگی او وابسته نیست. اقتدار پدرانه زمانی به ساختار تبدیل می‌شود که ارزش‌های آن توسط دیگر اعضای خانواده نیز، آگاهانه یا ناخواسته، بازتولید شوند. فرمان می‌تواند پایان یابد، اما اثری که در قالب ترس، وظیفه، شرم و سکوت برجای می‌گذارد ادامه پیدا کند. از این رو، پدرسالاری بیش از آنکه صرفاً از طریق اعمال قدرت فیزیکی استمرار یابد، از طریق درونی‌شدن حدود گفتار و کنش ادامه پیدا می‌کند. اعضای خانواده به‌تدریج یاد می‌گیرند چه چیزی نباید گفته شود، چه چیزی نباید به بیرون منتقل شود و چه چیزی باید برای حفظ نام خانواده تحمل شود.

پنهان‌کاری در این ساختار نقش مکمل اما تعیین‌کننده‌ای دارد. اگر خشونت نخستین بدون پنهان‌سازی ادامه می‌یافت، نظم خانواده با خطر افشای فوری مواجه می‌شد. دفن حقیقت باعث می‌شود نظام ظاهراً بتواند به زندگی خود ادامه دهد. با این حال، فیلم آشکار می‌سازد که پنهان‌کردن با حذف‌کردن یکسان نیست. آنچه در زیرزمین دفن شده، از ساختار خانه خارج نشده است. حقیقت در همان فضایی باقی می‌ماند که آن را پنهان کرده و همین باقی‌ماندن، امکان بازگشت دائمی آن را فراهم می‌کند. از این منظر، زیرزمین استعاره‌ای از حافظه سرکوب‌شده است؛ حافظه‌ای که به سطح زندگی روزمره راه ندارد، اما تمام زندگی روزمره تحت تأثیر حضور خاموش آن قرار گرفته است.

خانه نیز در تحلیل نهایی از موقعیت یک لوکیشن ساده فراتر می‌رود. خانه ظرفی برای رخدادها نیست، بلکه بخشی از فرایند تولید معناست. بخش‌های مختلف آن، تقسیم‌بندی میان آشکار و پنهان، زندگی و مرگ، ظاهر و حقیقت را مجسم می‌کنند. فضای بالای خانه محل حفظ ظاهر و استمرار روابط عادی است، در حالی که زیرزمین حامل گذشته‌ای است که نظم موجود نمی‌تواند آن را به رسمیت بشناسد. به همین سبب، ثبات خانه در طول تغییر نسل‌ها اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. زمان حرکت می‌کند، اما راز در همان مکان باقی می‌ماند و هر نسل ناگزیر با اثر آن مواجه می‌شود.

یکی از مهم‌ترین یافته‌های تحلیل حاضر، نقش نظام گفتمانی احساسی در استمرار خشونت است. آنچه از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود فقط اطلاعات مربوط به یک حادثه نیست، بلکه مجموعه‌ای از حالات عاطفی است. ترس، احساس گناه، شرم، اضطراب و اندوه به بخشی از محیط خانوادگی تبدیل می‌شوند. چنین عواطفی ظرفیت کنش افراد را محدود می‌کنند و مانع آن می‌شوند که دانستن حقیقت الزاماً به افشای آن بینجامد. از این رو، تروما در فیلم به معنای خاطره یک حادثه منفرد نیست، بلکه به وضعیتی اشاره دارد که در آن گذشته همچنان نحوه زیستن در زمان حال را تعیین می‌کند.

در کنار نظام احساسی، نظام هوشمند نیز در تثبیت پدرسالاری نقش دارد. خانواده برای پنهان‌کردن حقیقت صرفاً تحت تأثیر ترس عمل نمی‌کند؛ نوعی منطق توجیهی نیز در پس کنش‌ها وجود دارد. آبرو باید حفظ شود، خانواده نباید رسوا شود و آنچه رخ داده نباید به بیرون منتقل شود. همین منطق است که سکوت را از واکنشی فردی به برنامه‌ای سازمان‌یافته تبدیل می‌کند. نظام رخدادی در

مقابل، لحظاتی را شکل می‌دهد که این برنامه با خطر گسست مواجه می‌شود. هر بار که حقیقت امکان بازگشت پیدا می‌کند، تعادل ظاهری خانواده متزلزل می‌شود. بنابراین، سه نظام هوشمند، احساسی و رخدادی در کنار یکدیگر چرخه‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن منطق، عاطفه و حادثه به‌طور متقابل یکدیگر را تقویت می‌کنند.

تحلیل تقابل‌های بنیادین نیز نشان داد که ساختار فیلم بر چند دوگانه ساده متوقف نمی‌شود. «آبرو/رسوایی»، «اطاعت/سرکشی» و «سکوت/افشا» در طول روایت به شبکه‌ای پیچیده از موقعیت‌های میانی تبدیل می‌شوند. شخصیت‌ها همیشه کاملاً مطیع یا کاملاً معترض نیستند. ممکن است فردی با خشونت مخالف باشد اما راز را حفظ کند؛ ممکن است حقیقت را بداند اما نتواند آن را بیان کند؛ ممکن است از ساختار آسیب ببیند و همزمان در تداوم همان ساختار مشارکت کند. همین موقعیت‌های خاکستری سبب می‌شوند گفتمان پدرسالارانه واقع‌گرایانه‌تر و پیچیده‌تر بازنمایی شود، زیرا بقای ساختارهای قدرت معمولاً فقط وابسته به حامیان صریح آن‌ها نیست؛ انفعال، ترس، تردید و سازگاری نیز می‌توانند در بقای آن‌ها نقش داشته باشند.

از این رو، تقابل اصلی فیلم را نمی‌توان صرفاً به تقابل زن و مرد فروکاست. اگرچه جنسیت در سازمان قدرت جایگاهی تعیین‌کننده دارد، تعارض عمیق‌تر میان حقیقت و ضرورت پنهان‌کردن آن شکل می‌گیرد. به همین ترتیب، تقابل سنت و مدرنیته نیز به تنهایی نمی‌تواند ساختار فیلم را توضیح دهد. آنچه روایت را در طول زمان به هم پیوند می‌دهد، تقابل میان «فراموشی تحمیلی» و «حقیقت مدفون» است. خانواده می‌کوشد با سکوت، گذشته را به پایان برساند، اما هر بار که سکوت تکرار می‌شود، حضور گذشته دوباره تأیید می‌گردد. حقیقت از عرصه گفتار حذف می‌شود، اما به همین دلیل به مرکز نامرئی روابط تبدیل می‌شود.

در این چارچوب، قتل نخستین نه پایان یک تعارض، بلکه آغاز برنامه‌ای طولانی از پنهان‌سازی است. اثر خشونت از لحظه وقوع فراتر می‌رود و وارد ساختار عاطفی و ارتباطی خانواده می‌شود. در نتیجه، قربانی خشونت فقط فردی نیست که مستقیماً کشته شده است؛ نسل‌های بعد نیز در فضایی زندگی می‌کنند که بر اثر آن حادثه تغییر یافته است. آنان وارث نظامی از ترس، سکوت و ممنوعیت‌اند. بدین ترتیب، فیلم تصویری از تداوم میان‌نسلی خشونت ارائه می‌کند که در آن، انتقال آسیب الزاماً از طریق تکرار مستقیم قتل صورت نمی‌گیرد، بلکه از طریق تکرار همان منطق قدرت و همان سیاست سکوت انجام می‌شود.

یافته‌های پژوهش همچنین نشان می‌دهد که انسجام «خانه پدری» بیش از آنکه به خط زمانی پیوسته وابسته باشد، بر استمرار میدان معنایی آن استوار است. خانه، زیرزمین، آبرو، ترس، سکوت و حقیقت مدفون در دوره‌های زمانی مختلف تکرار می‌شوند و همین تکرار میان بخش‌های روایت پیوند برقرار می‌کند. پرش‌های زمانی در ظاهر فاصله میان نسل‌ها را افزایش می‌دهند، اما در سطح معنایی، نشان می‌دهند که ساختار بنیادین تغییر نکرده است. تداوم مکان در کنار تغییر زمان، این ایده را تقویت می‌کند که گذشته حل‌نشده می‌تواند از مرزهای تاریخی عبور کند.

برآیند تحلیل آن است که «خانه پدری» را می‌توان روایت سینمایی یک میراث پنهان دانست؛ میراثی که نه در قالب دارایی مادی، بلکه در قالب الگوهای قدرت، احساس و سکوت منتقل می‌شود. پدرسالاری خشونت را ممکن می‌سازد، پنهان‌کاری آن را از داوری بیرونی دور می‌کند، ترس مانع افشا می‌شود و خانه حافظه آن را در خود حفظ می‌کند. تا زمانی که این زنجیره گسسته نشود، تغییر نسل به خودی خود به معنای پایان خشونت نیست. پایان چرخه نیازمند انتقال حقیقت از فضای مدفون و خصوصی به سطح آگاهی و گفتار است.

در نهایت، فیلم نشان می‌دهد که حقیقت حتی زمانی که سرکوب می‌شود، قدرت معنایی خود را از دست نمی‌دهد. ممکن است بدن دفن شود، سخن متوقف گردد و سال‌ها سپری شود، اما ساختاری که بر حذف حقیقت بنا شده است ناگزیر آثار آن حذف را با خود حمل می‌کند. در این معنا، زیرزمین فقط محل دفن یک جسد نیست؛ محل انباشت آن چیزی است که خانواده نتوانسته یا نخواسته با آن مواجه شود. «خانه پدری» از خلال همین تصویر، رابطه میان پدرسالاری و پنهان‌کاری را به سطحی فراتر از یک ماجرای خانوادگی می‌برد و نشان می‌دهد که خشونت زمانی پایدار می‌شود که بتواند برای خود منطق، سکوت، حافظه و فضای مناسب تولید کند. گسستن این چرخه نیز زمانی ممکن می‌شود که حقیقت دیگر نه به‌عنوان تهدید آبرو، بلکه به‌عنوان شرط رهایی از تکرار گذشته شناخته شود.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study examines the semiotic-semantic organization of the discourses of patriarchy and concealment in Kianoush Ayari's film *The Paternal House*, treating the film not merely as a dramatic narrative but as a cultural text in which power, gender, memory, silence, violence, and spatial organization interact to produce a coherent system of meaning. Iranian cinema has repeatedly used the family as a privileged site for representing wider social tensions, value conflicts, and transformations in cultural identity (1). Within this broader cinematic context, *The Paternal House* is especially significant because its narrative is organized around an act of extreme violence whose consequences extend far beyond the moment of its occurrence (2). The murder of a young woman, the concealment of her body in the basement, the enforced silence of family members, and the continued reproduction of patriarchal relations transform the initial crime into a long-term semiotic center around which the entire narrative is structured. The study therefore approaches patriarchy not simply as the dominance of an authoritarian father but as a discourse supported by a hierarchy of values in which family honor, reputation, obedience, and control over women are elevated above individual autonomy, truth, and justice. At the same time, concealment is examined not merely as an attempt to hide a crime but as a discursive mechanism essential to the survival of patriarchal order. From this perspective, violence and silence are mutually reinforcing rather than separate phenomena: violence is committed in the name of preserving the established order, while silence ensures that the order remains socially intact after the violence has occurred. The main objective of the study is therefore to explain how patriarchal power and concealment become structurally interconnected in the film and how this interconnection shapes narrative action, emotional states, spatial organization, and intergenerational memory.

The theoretical framework is grounded in the semiotic and narrative theories associated with Algirdas Julien Greimas, particularly the semiotic square, the actantial model, narrative programs, isotopy, and the analysis of discursive regimes. Greimas's structural semantics assumes that meaning does not arise from isolated signs but from relations of opposition, contradiction, implication, and transformation within a structured system (4). This principle is especially useful for analyzing *The Paternal House*, in which major meanings are organized around oppositional pairs such as honor/disgrace, silence/disclosure, obedience/rebellion, concealment/revelation, and patriarchal order/disruption. The semiotic square makes it possible to move beyond simple binary oppositions and to identify intermediate states such as knowing without speaking, resisting without openly rebelling, or preserving silence while internally rejecting the moral legitimacy of violence (5). The actantial model further enables the study to distinguish structural roles from psychological characterization. In this framework, characters are understood according to their relation to a valued object, to the forces that motivate action, and to the factors that assist or obstruct the narrative program (7). In the film, the preservation of family honor functions as a dominant value object, while the father assumes a manipulative or commissioning role by defining the rules through which other family members are expected to act. Semiotic-discursive analysis is particularly useful here because it reveals how values become translated into obligations, competencies, prohibitions, and actions (6). The analysis also draws on the distinction between intelligent, emotional, and event-based discursive regimes, which makes it possible to examine the rationalization of violence, the affective consequences of repression, and the moments in which the hidden past threatens to return and disrupt the apparent stability of the family (8).

Methodologically, the study adopts a qualitative, descriptive-analytical approach and considers the entire film, including its narrative structure, dialogue, character relations, recurring spaces, and symbolic oppositions, as an integrated discourse. Rather than treating scenes as isolated dramatic units, the analysis segments the film into meaningful narrative sequences according to changes in actantial relations, value structures, emotional states, and spatial functions. This procedure makes it possible to identify recurring semantic patterns and to examine how they create coherence across different historical periods represented in the film. The concept of isotopy is particularly important in this respect because repeated semantic elements can maintain continuity even when chronology is fragmented (10). In *The Paternal House*, recurring elements such as honor, silence, fear, guilt, the house, the basement, female vulnerability, paternal command, and the buried past function as isotopic structures that connect separate

generations and temporal stages. Visual and spatial meaning also plays a central role, since the house cannot be reduced to a neutral setting; rather, it participates directly in the production of meaning. Semiotic approaches to visual discourse emphasize that spatial organization can create distinctions between visibility and invisibility, access and prohibition, center and margin, and surface and depth (9). Accordingly, the analysis pays particular attention to the basement as a space where physical concealment, suppressed memory, and the possibility of revelation converge. The study also employs discourse analysis in order to investigate how authority is constructed not only through explicit commands but also through silence, internalized obligation, fear of exposure, and restrictions on who is permitted to speak or define reality (3).

The findings indicate that patriarchy in *The Paternal House* is organized through a coherent actantial and axiological system in which “honor” and “the family name” function as superior values capable of subordinating competing values such as individual freedom, bodily autonomy, truth, and even life. The father occupies the central position within this system because he does not merely exercise force; he determines the criteria according to which force becomes intelligible as a supposedly necessary act. In the intelligent discursive regime, violence is therefore not presented as an accidental loss of control but as the outcome of a rigid narrative program: a perceived threat to honor is identified, the threat is defined as intolerable, a violent solution is selected, and concealment is subsequently employed to stabilize the result. This structure reflects the logic of narrative programming described in Greimasian semiotics, in which subjects acquire competencies and perform actions in relation to a desired value object (7). The father’s authority is also reproduced through manipulation in the semiotic sense, because other family members are induced to accept obedience, silence, and preservation of secrecy as moral duties rather than merely external commands (6). This transformation of coercion into obligation is central to the durability of patriarchal power. Female characters are consequently positioned within a system in which their speech, bodily autonomy, and capacity for independent action are constrained by a value structure that associates their conduct with collective family reputation. The female body thus becomes more than an individual body; it is transformed into a sign of family honor, and control over it becomes symbolically linked to the preservation of patriarchal identity. The film thereby demonstrates that patriarchy persists not simply through domination by one man but through the diffusion of values that allow other members of the family, including those who suffer under the system, to participate in its reproduction.

The analysis further shows that concealment functions as the principal mechanism through which the original violence is extended across

time. The burial of the murdered woman in the basement initiates a second narrative program centered not on killing but on the management of truth. The opposition between concealment and revelation consequently becomes as important as the opposition between violence and victimhood. Silence in the film is not a mere absence of speech; it is an active discursive practice sustained by fear, guilt, loyalty, shame, and the perceived necessity of protecting the family. In this respect, emotional states become essential to the continuation of the patriarchal order. Semiotic approaches to affect emphasize that emotions can structure a subject's relation to action by altering the capacity to speak, resist, reveal, or intervene (9). Fear prevents knowledge from becoming disclosure, guilt binds the present to the past, and anxiety turns the hidden crime into a continuing presence within family life. The emotional regime is therefore the most pervasive discursive system in the film because it transforms the initial act of violence into an enduring psychological and social inheritance. At the same time, the basement acquires a complex actantial function. It assists concealment by hiding the body, yet it also preserves the material trace of the crime and therefore remains a permanent threat to the success of the concealment program. In this sense, space itself becomes an active component of the narrative structure. The house is divided symbolically between an upper level associated with ordinary life and social appearance and a lower level associated with death, suppressed truth, and unresolved memory. Because the buried truth remains inside the house rather than being completely removed, the family can never fully escape it. The temporal movement of the narrative across generations therefore does not eliminate the original event; instead, the recurring spatial and affective structures allow the past to remain active in the present. The deepest opposition in the film is consequently not simply between men and women or tradition and modernity, but between imposed forgetting and buried truth.

In conclusion, the study demonstrates that *The Paternal House* constructs patriarchy and concealment as mutually dependent discursive systems whose interaction gives the film its narrative and semantic coherence. Patriarchal power produces the value system through which violence becomes conceivable as a means of preserving family honor, while concealment prevents that violence from destabilizing the social image of the family. The result is a cycle in which the original crime is not terminated by the passage of time but is transformed into a lasting structure of silence, fear, guilt, and restricted agency. The house, and particularly the basement, serves as the material embodiment of this process: what cannot be acknowledged is displaced downward, hidden from everyday visibility, yet preserved within the very structure of family life. The analysis also reveals that the persistence of patriarchy does not depend solely on the continued physical authority of

the father. Once its values are internalized, the system can reproduce itself through the conduct, silence, and emotional responses of later generations. In this way, the film portrays violence as an intergenerational inheritance rather than an isolated event. Its deepest tragedy lies in the fact that the family attempts to protect itself through concealment but thereby ensures that the unresolved past remains permanently present. The narrative ultimately suggests that the cycle of violence cannot be broken by time, generational replacement, or superficial continuity alone; it can only be challenged when the hidden truth is brought from the symbolic basement of family memory into the domain of recognition, speech, and collective awareness.

References

1. Omid J. History of Iranian Cinema. Tehran: Negah Publications; 2015.
2. Ayari K. The Paternal House. Iran2010.
3. Aghababaei H. Critical Discourse Analysis in Cinema. 2011.
4. Greimas AJ. Structural Semantics: An Attempt at a Method. Lincoln: University of Nebraska Press; 1983.
5. Greimas AJ. Structural Semiotics and Semantics. Tehran: Tarbiat Modares University Press; 2010.
6. Shairi H. Analysis of Actantial Discourse. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company; 2016.
7. Greimas AJ, Courtés J. Semiotics and Language: An Analytical Dictionary. Bloomington: Indiana University Press; 1982.
8. Shairi H. Structural Semantics. Tehran: SAMT; 2009.
9. Shairi H. Visual Semiotics and Semantics. Tehran: SAMT; 2013.
10. Greimas AJ, Courtés J. Analytical Dictionary of Language and Semiotics. Tehran: Agah Publishing; 2016.