فصلنامهٔ ***مطالعات ملی***؛ ۶۹، سال هجدهم، شماره‌ی ۱، ۱۳۹۶

هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم «مادر»

سیدرضا هاشمی‌زاده [*] E-mail: Manshad1385@yahoo.com
علی دلاور [**] E-mial: Delavarali@yahoo.com
افسانه مظفری [***] E-mail: Dr.afsaneh.mozaffari@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۳

چکیده

هویت یکی از مفاهیم مهم در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی است. هویت ملی، به احساس تعلق به سرزمینِ بزرگتر و در محدوده‌ای خاص می‌پردازد. مقوله‌ی حفظ هویت ملی (و هویت ایرانی) به یکی از مسائل و موضوع‌های مهم در حوزه‌ی مطالعات علوم انسانی امروز کشور تبدیل شده است. سینما یک رسانه‌ی تأثیرگذار و محملی مناسب برای بازنمایی هویت ملی در یک جامعه است. این تحقیق در پی آن است که مؤلفه های هویت ملی (هویت ایرانی) را که در فیلم‌های علی حاتمی به‌صورت نشانه‌های گوناگونی بازنمایی شده است، شناسایی و کشف کند. فیلم سینمایی «مادر» به‌عنوان مطالعه‌ی موردی انتخاب شده است. از روش پژوهشی تحلیل نشانه‌شناختی برای تحلیل این فیلم استفاده شده است. مهم‌ترین نتیجه این تحقیق نشان می‌دهد که در فیلم «مادر» مضامین و شاخص‌های سیاسی، اجتماعی، تاریخی و زبانیِ هویت ملی، از طریق رمزگان‌های اجتماعی، فنی و ایدئولوژیکی بازنمایی شده است. سه سبک نشانه‌شناختی مهم که در رمزگان‌های تحلیل شده این فیلم وجود دارد عبارتند از: مادر که در این فیلم القا کننده‌ی وطن است، بازگشت به اصالت و ادبیات اصیل ایرانی و با هم بودن و زندگی جمعی.

کلید واژه‌ها: بازنمایی، هویت، هویت ملی، نشانه‌شناسی، هویت ایرانی.

* دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران

** استاد علوم تربیتی و عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی، نویسنده‌ی مسؤول

*** استادیار علوم ارتباطات اجتماعی و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

۱- مقدمه و بیان مسأله

هویت فردی و اجتماعی در همه‌ی جوامع و کشورها از عمده‌ترین موضوع‌های ساختاری فرهنگ، هنر و مسائل اجتماعی به شمار می‌رود. در تعریف هویت و چیستی آن نظرات و آرای متفاوتی از سوی اندیشه‌ورزان و پژوهشگران بیان شده است. مارسیا (۱۹۸۷) هویت را نظریه‌ای درباره‌ی خود می‌داند که سبب می‌شود فرد احساس مثبتی درباره‌ی خودش داشته باشد. به عقیده وی هویت ناآگاهانه است، اما زمانی که فرد در معرض تجربه‌ای جدید قرار گیرد که در اثر آن مجبور شود موازنه موجود را برهم بزند، از هویت خودش آگاه شده و ساختار هویت را برای مطابقت با تجربه‌های جدیدش اصلاح می کند (پارتازیان، ۱۳۹۲: ۵۰).

هویت پیداکردن فراگردی است که طی آن کنشگر خویشتن را می‌شناسد و معناسازی می‌کند. این معنا در درجه اول بر پایه‌ی مجموعه‌ای از صفات و مشخصه‌های اجتماعی و فرهنگی شکل می‌گیرد و از این طریق از ارجاعات بزرگتری که به ساختارهای اجتماعی دیگر صورت می‌گیرد، متمایز می‌شود (کاستلز، ۱۹۹۸: ۲۲). یکی از وجوه مهم و ارزنده‌ی هویت که در سطح ملی و اجتماعی همواره مورد توجه بوده هویت ملی است. هویت ملی درواقع احساس تعهد و تعلق به فرهنگ، تاریخ، سرزمین، زبان و مذهب است که سبب تمایز و افتراق ملل از یکدیگر می‌شود (مؤمنی، ۱۳۹۱: ۵۴). مهم‌ترین عناصر و نمادهای ملی که سبب شناسایی و تمایز می‌شوند عبارتند از: سرزمین، دین و آیین، آداب و مناسک، تاریخ، زبان، ادبیات و مردم و دولت. در درون یک اجتماع ملی، میزان تعلق و وفاداری، به هر یک از عناصر و نمادها، احساس هویت ملی آنها را مشخص می‌سازد (آقاپور، ۱۳۹۱: ۱۴۵). هویت ملی به معنای احساس همبستگی با کل اعضای ساکن در یک محدوده‌ی سرزمینی مشترک است به طوری که نسبت به موجودیت کل آن آگاهی و احساس وفاداری دارند (عدلی‌پور و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۴۶). از نظر تامپسون، مفهوم اساسی در هویت ملی احساس تعلق یک ملت است. درواقع همواره مردم می‌خواهند بخشی از ملت خودشان باشند و بدان وسیله شناسایی شوند (تامپسون، ۲۰۰۱: ۲۱). مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ملی در ایران را می‌توان در احساس تعلق خاطر به اجتماع ملی، احساس وفاداری به اجتماع ملی و احساس تعهد ملی دانست (میرمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۰۳). چهار منبع ایران، اسلام، سنت و تجدد، شکل دهنده‌ی بستر رودخانه هویت ایرانی است (رجایی، ۱۳۹۲: ۶۸).

سینما از جمله رسانه‌هایی است که به دلیل برخورداری از عنصر تصویر، توان

بازآفرینی جنبه‌های متفاوت هویت ملی و ایرانی را داراست و می‌تواند به شکل‌دهی افکار و آرای نسل جوان کنونی کمک شایانی کند. علی حاتمی از کارگردانان به‌نام سینمای ایران است که در تمامی آثار خود، دغدغه‌ی بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی و ایرانی را داشته است و این هویت‌گرایی وی در همه فیلم‌ها و آثار تلویزیونی او مشهود است. از این‌رو پرداختن به سینمایی که جنبه‌ی ملی و هویتی داشته و کارگردان آن به‌عنوان سینماگر مؤلف در فیلم‌هایش این دلواپسی را بازتاب داده در تبیین هویت سینمای ملی ایران به‌عنوان داعیه‌دار انعکاس ارزش‌ها و داشته‌های ملی مؤثر خواهد بود. پژوهشگران در پی آنند که مؤلفه‌های هویت ایرانی را در فیلم «مادر» ساخته‌ی او شناسایی و کشف کنند.

۲- پرسش‌های تحقیق

۱- مؤلفه‌های گوناگون اجتماعی و فرهنگی هویت ایرانی در فیلم «مادر» چگونه بازنمایی شده است؟

۲- چه رمزگان‌های سینمایی از حیث پرداختن به هویت ایرانی در فیلم «مادر» وجود دارد؟

۳- چه رمزگان ایدئولوژیکی از نظر توجه و تمرکز بر هویت ایرانی در فیلم «مادر» حاکم است؟

۳- چارچوب مفهومی و نظری تحقیق

۳-۱- جان و جهان سینمای علی حاتمی

علی حاتمی (۱۳۲۳-۱۳۷۵) از نخستین دانش آموختگان هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک تهران بود که در طول نزدیک به سه دهه نویسندگی و کارگردانی برای سینما و تلویزیون، بیش از ۱۵ فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی ساخت که مایه‌ی اکثر آن‌ها، داستان‌ها، روایت‌ها، تاریخ و رخدادهای ملی (به‌ویژه دوره قاجار) بود. در کارنامه وی آثاری همچون حسن کچل (۱۳۴۸) طوقی (۱۳۴۹) باباشمل (۱۳۵۰) قلندر (۱۳۵۱) خواستگار (۱۳۵۲) ستارخان (۱۳۵۳) مجموعه تلویزیونی مثنوی مولوی (۱۳۵۴) سلطان صاحبقران (۱۳۵۵) سوته‌دلان (۱۳۵۶) سریال هزاردستان (۱۳۵۸) حاجی واشنگتن (۱۳۶۱) کمال‌الملک (۱۳۶۳) مادر (۱۳۶۸) دلشدگان (۱۳۷۱) جهان‌پهلوان تختی (۱۳۷۵)(۱) دیده می‌شود. علی حاتمی، فیلمسازی با سبک خاص ایرانی اندیشی و نگاه

ملی است و به دلیل تسلط وی بر فرهنگ؛ ادبیات و هنر ایرانی به خوبی توانسته در ساخت آثار ملی با طعم تاریخ و اندیشه ایرانی موفق و سربلند باشد. دلبستگی او به ادبیات و نثر فاخر پارسی و آشنایی او با فرهنگ فولکلور ایرانی موجب شده است که نشانه‌های ایرانی به وضوح خود را چه در مضمون و چه در ساختارِ فیلم‌هایش، نشان دهند. اصرار حاتمی بر نمایش و تأکید مفاهیمی چون پاسداشت آیین‌های ایرانی، حفظ آداب و سنن، اخلاق و منش ایرانی، استفاده وافر از امثال و حِکَم و حکایت‌های پارسی در بستر نثر فاخر ایرانی، نمایش هنرهای اصیل ایرانی، ترویج آدابی چون تکریم بزرگان، جوانمردی و پهلوانی، تأکید بر هویت ایرانی، نمایش زیبایی‌های خط و زبان ایرانی، اصرار بر معماری، دکوراسیون، لباس ایرانی و بسیاری دقت‌های ویژه، او را از تمامی سینماگران ایرانی متمایز کرده است. تمام شخصیت‌های اصلی فیلم‌های حاتمی یک ایرانی تمام عیار هستند. آنها مبادی به آداب و رسوم و سنن ایرانی در تمام اعمال و گفتار بوده و به شدت با غرب‌زدگی و وادادگی مخالف و در برابر مظاهر فرهنگ دیگری می ایستند (خلعت‌بری، ۱۳۸۶: ۷۲).

این نکته صرف‌نظر از دغدغه‌های حاتمی در نزاع سنت و تجدّد، کارکرد سینمایی هم یافته است. نمود بیرونی این علایق ممکن است با علاقه‌های حاتمی در نشان دادن ابزار، وسایل و معماری ایرانی اشتباه شود. در صورتی که شخصیت‌های او با صرف وقت، حوصله و دقت فراوان به انجام نقاشی ایرانی، موسیقی ایرانی، خوشنویسی و حتی خورد و خوراک و پوشاک به سبک ایرانی می‌پردازند و در طول ماجراهای خود نیز بارها به اصالت آن اذعان می‌کنند (خلعت‌بری، ۱۳۸۶: ۷۴).

بسیاری از منتقدان و صاحب‌نظران، آثار علی حاتمی را به شدت ایرانی می‌دانند و او را به‌گونه‌ای احیاگر فرهنگ و رسومی می‌خوانند که ملی است. سینماگری که در جای‌جای آثارش دغدغه‌ی فرهنگ و هویت و تاریخ ایران موج می زند. نگاهِ دلنگرانِ حاتمی به حفظ ساختار سنّتی خانواده ایرانی در بسیاری از آثار او هویداست. حاتمی، سینما را وسیله یا میدانی برای نمایش ارزش‌ها و سنت‌های ملی می‌دانست و استفاده‌ی او از دو زمان گذشته و حال، صرفاً به دلیل علاقه و مناسبتی است که به طرح مایه‌ها و موضوع‌های اصیل و قدیم دارد (بهارلو، ۱۳۹۴: ۱۹).

فیلم سینمایی «مادر» که در سال ۱۳۶۸ تولید شد، دوازدهمین فیلم علی حاتمی است. این فیلم در ستایش مقام مادر ساخته شده است، نگاه و توجه ویژه‌ی حاتمی به مادرش، پس زمینه مهمی برای تولید این فیلم بود. حاتمی شخصیت‌ها و تعاملات

موجود در این فیلم را در سطحی وسیع‌تر و با یک نگاه کلان‌تر به جامعه ایرانی متصل کرده است. هر کدام از شخصیت‌های این فیلم، تیپ یا قشر اجتماعی خاصی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. فیلم مادر، در کنار تحلیل‌ها و نقدهایی که درباره آن ارائه شده، یک منظومه سینمایی در وصف مقام مادر است. گفتمان ارتباطی حاکم بر رفتارها، گفت‌وگوها، تعاملات و روابط بین فرزندان گفتمانی است که مادر تعیین می‌کند و همگی در لوای محبت و مهربانی مادر قرار می‌گیرند. این فیلم، یکی از شاخص‌ترین آثار حاتمی است و منتقدان این فیلم را به‌عنوان یکی از فیلم‌های موفق و اثرگذار در سینمای پس از انقلاب اسلامی می‌شناسند.

۳-۲- بازنمایی رسانه‌ای

بازنمایی یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ای است. کلمه‌ای که معانی احتمالی متفاوتی را به همراه دارد. بازنمایی راه و روشی است که از آن طریق، رسانه‌ها حوادث و واقعیت‌ها را نشان می‌دهند. از نظر ریچارد دایر، مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها عبارت است از: «ساختی که رسانه‌های جمعی از جنبه های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان‌ها، اشیاء، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به‌صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد». هر چند بازنمایی در نگاه واقع‌گرایانه متشکل از تصاویر یا صدای حوادث است، ولی عمل بازنمایی، به شکل کامل و مطلق، جهان را نمایش نمی‌دهد. بازنمایی از ساختار واژه و لغت فراتر می‌رود و این سؤال را پیش می‌کشد که چگونه گروه‌ها (و هر چیز ممکنی که در رسانه وجود خارجی پیدا می‌کند) به وسیله‌ی محصولات رسانه‌ای بازنمایی شده‌اند؟ این مسأله به چگونگی رسانه‌ها و ژانرهای مختلف مربوط می‌شود و در عین حال معانی یا اثرات ضمنی سیاسی وسیعی را با خود به همراه دارد.

بازنمایی را فقط می‌توان با توجه به اشکال واقعی و ملموس معنا، یعنی با توجه به نمونه‌های واقعی دلالت‌گری، خوانش و تفسیر، به درستی تحلیل کرد که آن هم به تحلیل نشانه‌ها، نمادها، اشکال، تصاویر، روایت‌ها، واژه‌ها و اصوات نیازمند است (محمدی و همکاران، ۱۳۹۳: ۵۵). بازنمایی نوعی عمل دلالت‌گر است که منعکس‌کننده‌ی واقعیت بیرونی است؛ درواقع، بازنمایی نوعی تصویر دستکاری شده از واقعیت بیرونی است. همه‌ی امور جهان، کپی واقعیت هستند و در این میان هنر، کپی از کپی واقعیت است؛ هنر، بازنمایی از بازنمایی است (استافورد، ۲۰۰۳).

۳-۳- نظریه بازنمایی استوارت هال

هال شاخص‌ترین چهره‌ی مطالعات فرهنگی است که با رجوع به نظریه‌ی هژمونی گرامشی به احیای نگاه انتقادی گرامشی به فرهنگ می‌پردازد. او بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه‌ی فرهنگ می‌داند. هال نخست این ایده را مطرح می‌کند که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد و سپس در ادامه بحث خود، به بسط ابعاد گوناگون ایده بازنمایی، که مشتمل بر مفاهیم معنا، زبان و فرهنگ است، می‌پردازد و از خلال تحلیل‌های خود، نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی را شکل می‌دهد. از دید او، نظریه‌های بازنمایی در سه دسته کلی قرار می‌گیرند:

۱- نظریه‌های بازتابی، ۲- نظریه‌های تعمدی، ۳- نظریه‌های برساختی

در نگاه بازتابی، ادعا بر این است که زبان به شکلی ساده، بازتاب معنایی است که از پیش در جهان واقع وجود دارد. در نگاه تعمدی یا ارجاعی، اعتقاد بر این است که زبان بیان کننده‌ی چیزی است که نویسنده یا هنرمند نقاش قصد بیانش را دارد. نگاه بر ساختی به بازنمایی، مدعی است که معنا «در» و «به وسیله» زبان ساخته می‌شود. هال با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسی منتج از آرای سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه‌های میشل فوکو، نشان می‌دهد که بازنمایی، ویژگی‌های برساختی دارد. برساختی بودن بازنمایی برای استوارت هال از خلال نگاه به زبان به مثابه رسانه محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی به وسیله آن، در چرخه فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابند. بنابراین، هال زمانی که از فرآیندهای بازنمایی صحبت می‌کند و اصطلاح «نظام بازنمایی» را برای بیان نظام مفهومی خود می‌سازد از دو مرحله سخن می‌گوید:

۱- نظامی مشتمل بر تمامی گونه‌های موضوع‌ها، افراد و حوادث که به واسطه‌ی مجموعه‌ای که «بازنمایی ذهنی» نامیده می‌شود، اشکال گوناگونی از مفاهیم، سازمان‌دهی و دسته‌بندی و طبقه‌بندی می‌شود. به واسطه چنین نظام طبقه‌بندی شده‌ای می‌توان میان هواپیما و پرنده، با وجود این‌که هر دو در آسمان پرواز می‌کنند، تفاوت قائل شد.

۲- در یک مرحله بالاتر، این مفاهیم با یکدیگر به اشتراک گذاشته می شوند و معانی فرهنگی مشترکی ساخته می‌شوند تا تفسیری واحد از جهان به اشتراک گذاشته شود. بنابراین، صرف وجود مفاهیم، کافی نیست و ما نیاز به مبادله و بیان معانی داریم و این امر، ما را به نظام بازنمایی دیگری سوق‌می‌دهد که نظام «بازنمایی زبانی» است(هال، ۱۹۹۷: ۱۷).

استوارت هال در ذیل نظریه بازنمایی که در طرح وی از چرخه فرهنگی قرار گرفته، معتقد است که معنا از طریق فرهنگ، توسط زبان ساخته می‌شود. به عقیده وی،

بازنمایی استفاده از زبان برای بیان چیزهای معناداری درباره جهان پیرامون ماست و زبان ابزاری است که ما با استفاده از آن می‌توانیم معنا بسازیم. از طریق زبان است که می‌توان این معانی را به سایر افراد جامعه انتقال داد و با آنها مبادله کرد (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷: ۹۲). برای هال، زبان در مفهوم عام آن مطرح است و طیف وسیعی مشتمل بر زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر بصری، زبان علائم حرکتی، زبان مد، لباس، غذا و غیره را در بر می گیرد.

هال در درون نظام زبان، از سه‌گانه‌ی مفاهیم، اشیا و نشانه‌ها یاد می‌کند و بر این باور است که مجموعه ای از فرآیندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می‌کند. هال این فرآیند را «بازنمایی» می‌نامد و براساس چنین ایده‌ای اعتقاد دارد، معنا برساخته‌ی نظام های بازنمایی است (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۰). از دیدگاه استوارت هال، بازنمایی یکی از مفاهیم اساسی در مطالعات رسانه است. بازنمایی نه انعکاسی و بازتاب معنای پدیده‌ها در جهان خارج که تولید و ساخت معنا براساس چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است (رضاییان، ۱۳۹۱: ۸۰).

۳-۴- رهیافت نظری در این پژوهش

سینما به‌عنوان یک رسانه مؤثر اثر زیادی در شکل‌گیری افکار عمومی دارد. این رسانه واقعیات جامعه را با توجه به نوع فُرم و ویژگی‌های رسانه‌ای خود بازنمایی می‌کند. یکی از وجوه مهم زندگی مردم در جامعه، هویت جمعی آنهاست و هویت جمعی مردم ایران به دلیل داشتن قدمت و پیشینه‌ی تاریخی، ارزش زیادی دارد؛ چرا که خاستگاه بسیاری از عادات، رفتارها، مناسبات و غیره آنها، هویتشان است. نظریه‌ی بازنمایی استوارت هال، بر اساس نظام‌مندی زبانی و فرهنگی بنا شده است و طبق نظر وی، بازنمایی را فقط می‌توان با توجه به اشکال واقعی و ملموس معنا، یعنی با توجه به نمونه‌های واقعی دلالت‌گری، خوانش و تفسیر به درستی تحلیل کرد و این یعنی استفاده از رمزگان‌ها یا نشانه‌ها. رهیافت نظری این پژوهش برگرفته از مضامین، آیین‌ها، سنن و رسوم جامعه ایرانی و نظریه بازنمایی هال است.

۴- روش‌شناسی تحقیق

۴-۱- روش‌شناسی

روش این پژوهش نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی ارتباط را تولید معنا در پیام می‌داند،

چه رمزگذار تولیدش کرده باشد و چه رمز گشا، معنا مفهومی مطلق و ایستا نیست (فیسک، ۱۳۸۶: ۷۲). در این روش کلمات، تصاویر، موسیقی و دیگر عناصر فیلم به مثابه نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود که از طریق آنها معانی خلق می‌شوند. برای این‌که چیزی معنادار شود باید آن را رمزگذاری کرد. رمز عبات است از نظامی از نشانه های قانونمند که همهٔ آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف های آن پایبندند. این نظام مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ می‌شود. رمز حلقه‌ی واسط بین پدید آورنده‌ی متن و مخاطب است و نیز عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به وجود می‌آید و دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌خورد (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۲۷). به پیروی از مقاله‌ی فرهنگ تلویزیون جان فیسک، آنها را به سه سطح زیر تقسیم می‌کنیم:

سطوح اجتماعی رمزگان

سطوح اجتماعی	رمزگان
واقعیت	رمزهای اجتماعی: طراحی لباس، چهره‌پردازی، نشانه‌های غیرکلامی،دیالوگ
بازنمایی	رمزهای فنی: دوربین، نورپردازی، موسیقی
ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک: گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی، تقابل سنت و مدرنیته

رمزهای اجتماعی: از آنجا که انسان‌ها در جامعه زندگی می‌کنند، پیشاپیش در درون برخی آیین ها، هویت ها، رسوم و قواعد اجتماعی هستند که دلالت های نیرومندی دارند. این رمزگان را طراحی لباس، چهره‌پردازی، نشانه‌های غیرکلامی، دیالوگ عینیت می‌دهند. عمدتاً این فرایند دلالتگری توسط عقل سلیم صورت می‌گیرد.

رمز فنی: این رمزها کمتر اجتماعی‌اند و بیشتر به قدرت خلاقیت سازنده‌ی فیلم بستگی دارد. این رمزها بیشتر خصلتی زیبایی‌شناختی دارند. از جمله این رمزها می توان دوربین، نورپردازی، موسیقی و حتی خصلت‌های بلاغی و خطابی را نام برد.

رمزگان ایدئولوژیک: این رمزها دو رمز اول و دوم را به گونه‌ای سازمان می‌بخشند که از درون آنها معانی سازگار و منسجم به وجود آید. کارکرد رمزهای ایدئولوژیک طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۰).

پرسش اصلی در بررسی نشانه‌شناسانه این است که معناها چگونه برساخته و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱).

۴-۲- جامعه، نمونه و شیوه انتخاب موارد (نمونه‌گیری)

در این پژوهش، جامعه، کلِ صحنه‌های مربوط به فیلم «مادر» است. در روش‌های کیفی، عموماً، حجم نمونه از طریقِ یک فرمول یا رابطهٔ آماری به‌دست نمی‌آید، یا به بیانی مناسب‌تر، چنین امکانی در روش‌های کیفی مثل تحلیل گفتمان و تحلیل نشانه‌شناختی وجود ندارد. در تحقیق کیفی، نمونه‌گیری هدفمند به کار برده می‌شود، بدین معنی که واحدها، به جای انتخاب تصادفی با توجه به ویژگی‌های آنها نسبت به پدیده مورد مطالعه انتخاب می‌شوند (دلاور، ۱۳۸۹: ۳۱۱). این شیوه به پژوهشگر امکان می‌دهد تا موارد مدنظر خود که بیشترین قرابت را با محتوای مدنظر دارد، انتخاب کند. موارد (صحنه‌ها) انتخاب شده در این پژوهش با این شیوه نمونه‌گیری گزینش شده‌اند. ده صحنه فیلم سینمایی «مادر» با این شیوه انتخاب شد.

۴-۳- شیوه تحلیل اطلاعات

تحلیل اطلاعات در این پژوهش با توجه به دیدگاه بازنمایی استوارت هال و رویکرد فیسک، براساس سه نوع رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیکی انجام شده است.

۵- یافته‌ها

خلاصه داستان فیلم «مادر»: پیرزنی که در سرای سالمندان زندگی می‌کند به خانه بر می‌گردد تا روزهای پایانی عمرش را در خانه‌اش و کنار فرزندانش که هر کدام گوشه‌ای به زندگی خود مشغولند بگذراند. گرمی حضور مادر در خانه، فرزندان را به دور هم جمع می‌کند و در این مجال فیلم به معرفی شخصیت‌های داستان می‌پردازد.

۵-۱- رمزگان‌های اجتماعی

طراحی لباس، چهره‌پردازی، محیط و فضای وقوع رویدادها، رفتار و گفتار بازیگران شاخص‌های بررسی رمزگان‌های اجتماعی هستند.

۵-۱-۱- طراحی لباس

فیلم مادر، که در سال ۱۳۶۸ ساخته شد، از نظر طراحی لباس، ایران پایان دهه‌ی شصت را نشان می‌دهد که رگه‌هایی از پوشش مردم دهه‌ی پنجاه نیز در آن وجود دارد. لباس‌های زنان در این فیلم در چهار گروه قابل تحلیل است. لباس بازیگر نقش مادر (مرحوم رقیه چهره آزاد) که لباس یک زن قدیمی است و چارقد سفید رنگ و پیراهن گلدار بلند به همراه عصایی که در بیشتر صحنه‌ها در دست دارد؛ ویژگی مهمی از جلوه نمایان زن ایرانی اصیل است. این نوع پوشش در فضای کلی فیلم دارای تنوع زیادی

نیست و در بازیگر تعویض لباس دیده نمی‌شود. گروه دوم، لباس بازیگر نقش ماه طلعت (اکرم محمدی) است. لباس یک زن از طبقه متوسط جامعه در سال‌های منتهی به دهه‌ی ۱۳۶۰ و ابتدای دهه‌ی ۱۳۷۰. چارقدی مدل‌دار که روی سر با شیوه زیباتر و شکیل‌تری در مقایسه با چارقد مادر قرار گرفته است. دامنی بلند به همراه بلوز. این جلوه از لباس، نماینده نوع پوشش زنان طبقه متوسط و معمولی جامعه ایرانی آن زمان است که در آن دوره رایج بوده است. حجاب کامل و داشتن برخی علائم البسه زنان قدیمی از ویژگی‌های این لباس است. می‌توان شباهت‌های زیادی را بین لباس گروه اول و گروه دوم مشاهده کرد. گروه سوم، شامل البسه ماه منیر (فریماه فرجامی) و حمیده خیرآبادی (همسر محمدابراهیم) است. وی که در این فیلم دختر بزرگ خانواده است و چند ازدواج را تجربه کرده، تیپ پوشش زنان طبقه مرفه آن روزگار را دارد. کت و دامن و روسری که عقب‌تر از خط پیشانی بازیگر است و هم‌چنین شیک و خوش جلوه بودن آن مبیّن تعلق داشتن به طبقه مرفه آن روزگار است. دو نوع پوشش در لباس این بازیگر مشاهد می‌شود؛ پوشش رسمی به محض ورود به خانه برای بار اول، پوشش لباس راحتی داخل خانه، هر دو نوع پوشش نسبت به پوشش دو گروه اول و دوم کاملاً به روزتر و متفاوت‌تر است. سازنده‌ی فیلم شکل لباس را متناسب با مضامین نهفته در شخصیت طراحی کرده است. بازیگران مرد پوشش مشابهی دارند، به جز بازیگر نقش فرد عرب (جمشید هاشم‌پور). کت و شلوار و پیراهن‌های نسبتاً گشاد به همراه شلوارهای ساسون دار از ویژگی‌های پوشش مردان در این فیلم سینمایی است.

گروه چهارم، نوع لباس و تیپ پوششی همسر امین تارخ (کلثوم بیات) است. وی نماینده‌ی زنان طبقه کارمند جامعه است.

۵-۱-۲- چهره‌پردازی

نوع چهره‌پردازی بازیگران با توجه به کارکرد یا نوع نقشی که دارند، متفاوت است. بازیگر نقش محمد ابراهیم (محمدعلی کشاورز) با موهای فر، ابروهایی پر پشت و صورتی اصلاح نشده و دندان‌هایی درشت و نامرتب نشان‌گر منفی بودن این شخصیت در سیر روایی داستان فیلم است. چهره همیشه متبسم امین تارخ به‌عنوان فرزند کوچک خانواده به همراه موهایی لخت و مرتب، نشان‌دهنده مهربانی و صمیمیت شخصیت است. جدیت و صبوری در نوع چهره‌پردازی جمشید هاشم‌پور و بلاهت و عقب‌افتادگی در چهره اکبر عبدی به‌عنوان فرزند معلول ذهنی خانواده با استفاده از تکنیک‌های چهره‌پردازی به خوبی متجلی است.

۵-۱-۳- محیط و فضای وقوع رویدادها

به جز چند صحنه، بخش زیادی از فیلم در خانه پدری می‌گذرد. خانه‌ایی که نمونه‌ای از خانه‌های فراموش شده امروزی است. معماری ایرانی در آن کاملاً مشهود است. حوض آن به شکل قلب است. دو در ورودی مردانه و زنانه دارد. تخت‌های چوبی برای اوقات استراحت و دور هم نشستن و ارتباطات رو در روی اعضای خانواده در گوشه‌های حیاط دیده می‌شود. باغچه پر از انواع گل است.(۲) در چند نمای نقاشی‌گونه، همه افراد خانه (به‌ویژه در بخش‌های پایانی) کنار هم نشسته‌اند و روابطی محبت‌آمیز بین آنها جریان دارد. در فیلم مادر حاتمی، *خانه‌ی پدری* نمادی از محیط گرم و صمیمانه‌ای است که با *مهر مادری* آکنده می‌شود و همه‌ی فرزندان را در پناه آرامش و یگانگی خود می‌گیرد. در چنین محیطی پر عاطفه و لبریز محبت، فرزندان مدارا و گذشت را از بزرگترهای خود می‌آموزند. در صحنه‌ای که سه برادر (و از جمله برادر ناتنی عرب) به دنبال یافتن غلامرضا (برادر عقب افتاده) در حال بیرون رفتن از خانه هستند و به مادر دروغ می‌گویند، مادر درحالی‌که از بالای بالکن خانه به سه برادر می‌نگرد که در کنار حوض قلب شکل ایستاده‌اند، با خود می‌گوید: «چشم دروغگو رسواست، اما بچه می‌گوید و مادر باور می‌کند». زاویه نگاه از بالای وی، نشانه جایگاه ارزنده او و اشراف مادر به فرزندان و دل‌نگرانی او نسبت به آنهاست.

محله ای نیز که خانه پدری در آن واقع شده در همان چندنما، محله‌ای سنتی و قدیمی است که هنوز عنوان سلمانی روی مغازه نقش بسته و گرمابه عمومی هم دارد و روابط مردم با یکدیگر گرم است.

۵-۱-۴- تیپ‌ها و شخصیت‌ها

حاتمی تیپ و شخصیت‌های فیلم را به دو گروه مردان و زنان تقسیم می‌کند. مادر نماد مهر و مهربانی، همگرایی و وحدت و دلبند فرزندان و عامل اصلی پیوند آنهاست. او نماد کامل یک «مادر ایرانی» است. پدر خانواده در چند نما، مردخانه و خانواده، با شرافت و اصیل، با وقار و طمأنینه، غیرتمند و پایبند به اصول معرفی شده است. او یک پدر با نجابت ایرانی است. محمدابراهیم (پسربزرگ) یک تازه به دوران رسیده و لمپن تمام عیار است که در پول و ثروت غرق شده اگرچه از نظر مادی و مالی جزو طبقه بالای جامعه است؛ اما سطح اجتماعی ارتباطی پایین و فرودستی دارد. او به‌رغم همه‌ی قدرت نمایی در خانه پدری، گرفتار سیطره و تحکم زنش است. جلال‌الدین اهل کتاب و روشنفکری و از طبقه متوسط جامعه و کارمند است. روابط او و همسرش هم درگیر

سردی کار و تلاش مستمر برای وضع بهتر اقتصادی است. او و همسرش با نوار کاست با هم سخن می‌گویند و بچه‌ای هم ندارند. دختر بزرگ، ماه منیر دو بار شوهر کرده، در میان پره‌های چرخ مدرنیته، پریشان و مضطرب است. او افسرده و به هم ریخته در پی خانواده‌اش است تا آرامش خود را بازیابد و دختر کوچک، ماه طلعت وفادار، حرمتگذار و مادر و همسر شایسته‌ای است که در رفتار و اخلاق به مادر شباهت و قرابت بیشتری می‌یابد. شوهر او (اوس مهدی) مردی متعهد، خانواده دوست، عاشق همسر و مؤدب که به‌صورت مردی دوست‌داشتنی و ایرانی در فیلم نشان داده می‌شود. زن محمدابراهیم، ولخرج، عیّاش و خوشگذران است که بعد از نیل به وضعیت خوب اقتصادی، خود را گم کرده است و همسر جلال‌الدین، در رؤیای وضعیت عالی مادی و دائم در حال کار تا حدی که روابط وی با شوهرش در بستری سرد، بی‌روح، ماشینی و روزمره جریان دارد. بقیه شخصیت‌ها نیز به فراخور روایت فیلم، از هویت‌های فردی و اجتماعی خاصی برخوردارند.

۵-۱-۵- نشانه‌های غیرکلامی (رفتار)

رفتار و نوع بازی‌های غیرکلامی بازیگران در خدمت محور روایی داستان است. حرکات دست و صورت، ایما و اشاره‌ها، نوع راه رفتن بازیگران، در جهت حرکت در مسیر کلی فیلم است. این حرکات و بازی‌های غیرکلامی با همراهی دیالوگ‌ها و نشانه‌های کلامی و زبانی تداعی‌گر و تلقین‌کننده‌ی مضامین مدنظر کارگردان است. از جمله می‌توان به رفتار لمپنی و متکبرانه پسر بزرگ اشاره کرد که رفتار و گفتار خارج از عرف و ادب وی و نحوه‌ی مواجهه‌اش با دیگران، نشانگر تیپ تازه به دوران رسیده‌ای است که مال و مکنتی به هم زده است و خود را برتر از دیگران می‌پندارد و به آنان فخر می‌فروشد. بقیه‌ی بازیگران نیز بسته به جایگاه، نقش و شخصیت خویش، حالات رفتاری خاصی دارند. مادر به‌عنوان محور همگرایی و مهرورزی در طول فیلم «نقش کلیدی» دارد و مهربانی، جدیت، شکیبایی و... در رفتارش پیداست و فرزندان خود را بدون تبعیض و فرق‌گذاری دوست دارد و با نرم‌خویی و عطوفت، حتی محمد ابراهیم را که در بخش اعظم فیلم نقشی نسبتاً منفی دارد، به الگوهای مثبت نزدیک می‌کند، چنانچه همگی در پایان فیلم در کنار هم قرار می‌گیرند.

۵-۱-۶- دیالوگ

دیالوگ‌های فیلم مادر همگی از ادبیاتی غنی، عباراتی اصیل و جمله‌بندی‌های موزون و آهنگین برخوردار هستند. دوبله خوب و طرز بیان و لحن مناسب ادای

دیالوگ‌ها بر غنای آنها افزوده است. یکی از شاخصه‌های مهم هویتی در این فیلم را باید در دیالوگ‌ها و جملات ناب این فیلم سینمایی جست‌وجو کرد. به‌طورکلی، شخصیت محمدابراهیم جمله‌ها و دیالوگ‌هایی با لحن کوچه و بازاری و سوداگرانه بیان می‌کند. برای نمونه می‌توان نوع برخورد این شخصیت با مادر و دیگران را در این دیالوگ درک کرد: [...] «ترنجبین بانو! (خطاب به مادرش) هل و گلابم می‌زائیدی حریف هفته بیجارت (منظور برادرش جلال‌الدین است) نمی‌شد ... سنجد! (خطاب به برادر عقب مانده خود)». دهن مهن، کولون مولون و غیره ترکیبی از اصطلاحات دست و پا شکسته رسمی و واژگان لاتین در نتیجه ورود فناوری‌های روز آن زمان به ایران، همگی نشان دهنده‌ی نوع موضع و جایگاه کلامی تیپ محمدابراهیم در جامعه آن روز ایران است. با این حال، غلبه واژه‌ها و جمله‌بندی‌های ایرانی در کلام و بیان محمدابراهیم که نمایندگی تیپ مشخصی از جامعه را عهده‌دار است، وجود دارد. رسمیت دیالوگ‌های امین تارخ و ترکیبی از واژه‌های عارفانه و عاشقانه باهم، این شخصیت را در جایگاه یک تیپ شخصیتی ادیب و موّجه در جامعه آن روز نشان می‌دهد که با توجه به مکالمات غیرحضوری و ضبط شده با همسر و دیالوگ با داماد نجار خانواده (حمید جبلی) نشان می‌دهد که این شخصیت ادیب و عاشق، زخم دیده‌ی رنج‌های ناشی از زندگی ماشینی و یکنواخت روزمره است. دیالوگ این شخصیت با خواهران و مادر خود نشان می‌دهد که این تیپ شخصیتی در جامعه آن روز ایران برجسته بوده است و نوعاً آیین‌ها و سنن ایرانی نیز در کلام او جاری است. کلام شخصیت اصلی فیلم، سراسر بار پندآموز، حکیمانه، عارفانه و روحانی دارد. دیالوگ‌های این شخصیت دارای بار ارزشی، اعتقادی، اجتماعی و معنوی زیادی است. از جمله دیالوگ‌های برجسته این شخصیت در فیلم: [...] «تن کثیف چاره‌اش شستنه، یه تشت آب کافیه، دریاست که دلشوره داره از پلیدی دل [...] فردا می‌برمش حموم، گرمابه گلستان می‌شه از صفای این تن پاک باطن [...]» وی نماینده‌ی قشر روشنفکر و صلح‌طلب جامعه است. شخصیت مادر به‌عنوان نمادی از مام وطن و محور گرد هم آمدن اعضای جامعه نشان داده شده است. بخشی از دیالوگ شخصیت مادر: [...] «جلال‌الدین! مادر! تو هم بیا بشو همپُلِکی قافله چلا (چِل‌ها یا دیوانه‌ها) دوری نکن که دوره فِرقَت نزدیکه [...]» دیگر شخصیت‌ها که هرَ کدام در برهه‌های خاصی از فیلم برجسته می‌شوند و از یک شخصیت حاشیه‌ای به شخصیت اصلی تبدیل می‌شوند نیز در خدمت مشی کلی محتوایی فیلم هستند. نگاه کارگردان با این رمزگان‌ها متوجه جمع

محوری و رویکرد اجتماعی شخصیت‌ها با محوریت یک شخصیت که همان مادر است، می‌باشد. مادر در کل دیالوگ‌های رد و بدل شده، تمام کننده است و هیچ حرف منطقی و معقولانه‌ای جز صحبت‌های او در پایان هر دیالوگ مطرح نمی‌شود.

۵-۲- رمزگان‌های فنی

این رمزگان‌ها شامل المان‌های هنری و سینمایی معطوف به دوربین، نورپردازی و موسیقی است.

۵-۲-۱- دوربین

نماهای فیلم سینمایی مادر ترکیبی از نماهای بسته، باز یا اُورال، مدیوم شات (نمای متوسط)، اکستریم شات (نمای بسیارنزدیک) و غیره است. هر نما به لحاظ مضمونی و محتوایی نشانه خاصی را به ذهن بیننده القا و در پی انتقال محتوای مشخصی به اوست. بیشتر نماهای این فیلم اورال و مدیوم شات است. نمای بسته یا کلوزآپ در این فیلم وجود ندارد و کارگردان با نماهای لانگ (دور) و اورال، جمع بودن خانواده را نشان می‌دهد. کارگردان تلاش کرده است با نماهای مدیوم شات و اور شولدر (نما از پشت سر و شانه)، قد و اندازه شخصیت‌ها را نشان دهد. نماهای اور شولدر و زاویه دوربین از روبرو و پایین از شخصیت مادر، بزرگ منشی، عظمت و ابهت شخصیت مادر را تداعی می‌کند. نماهای مدیوم شات از زاویه دوربین بالا به پایین نسبت به شخصیت‌های دیگر نیز، تداعی‌گر جایگاه آنها در روند محتوایی و مضمونی فیلم است. آنچه در این فیلم برجسته است، نماهای شات آن است که حاکی از جمع بودن و جمع نشان دادن است. یکی از شاخص‌های مهم هویتی در این فیلم با همین نماهای دوربین به خوبی قابل تحلیل است. بیشتر صحنه‌ها از زاویه دید مادر که شخصیت اصلی فیلم است نشان داده می‌شود و بقیه شخصیت‌ها این ویژگی را ندارند. کارگردان تلاش کرده است تا با این کار به شخصیت مادر جایگاه روایت‌گری نیز ببخشد. استفاده از رنگ‌های شاد، گرم و هارمونیک در فیلم، جلوه بصری فیلم را به‌عنوان یکی از نقاط قوت آن برجسته کرده است.

۵-۲-۲- نورپردازی

نورپردازی‌ها با توجه به زاویه دوربین و نوع صحنه‌ها متفاوت است. محتوا و سیر روایی داستان از طریق نورپردازی‌ها به خوبی نشان داده می‌شود. صحنه‌های شاد و هیجانی با نور زیاد و فضایی روشن همراه است. صحنه‌های تراژیک و غمبار با نور کم و فضای تاریک‌تر نشان داده می‌شود.

۵-۲-۳- موسیقی

موسیقی، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های این فیلم سینمایی است. تأثیرگذاری موسیقی فیلم را در سکانس‌هایی که مادر یا پسر عرب در آن حضور داشتند، بیشتر می‌شد احساس کرد. به نظر می‌آید آهنگساز (ارسلان کامکار) برای این دو شخصیت موسیقی ویژه‌ای را در نظر گرفته بوده، مخصوصاً برای پسر عرب که از ساز بربط یا عود استفاده کرده است. ملودی‌های فیلم بیشتر روی سکانس‌هایی که مادر (رقیه چهره‌آزاد) وارد صحنه می‌شود یا از صحنه خارج می‌شود، اوج می‌گیرد. برای این سکانس‌ها کامکار از آواز بیات ترک استفاده کرده است که حال و هوایی غمگین و صمیمانه دارد. به‌ویژه صحنه مرگ مادر که فرزندان همه در کنار تخت او جمع شده‌اند و اکبر عبدی که نقش غلامرضا را بازی می‌کند، دیالوگ معروف فیلم را می‌گوید: «*مادر مُرد، از بس که جان نداشت*»، موسیقی درام فیلم به اوج خودش می‌رسد و به تیتراژ آخر وصل می‌شود. یا برای صحنه‌های آب‌پاشی از سنتور استفاده کرده است و شیوه‌ی مخصوصی که به آن سنتورریز می‌گویند. یا مثلاً برای صحنه صبحگاهی سراغ نی و چهارگاه رفته است تا آن حس صبح و حماسه را داشته باشد. در صحنه‌های عزا هم از موسیقی‌های غمگین استفاده شده است. در مجموع در موسیقی مادر ماهور، اصفهان، چهارگاه، دشتی، بیات ترک به کار رفته است که همگی از دستگاه‌های اصیل موسیقی ایرانی به شمار می‌رود. در تیتراژ آخر کامکار یک گریز هوشمندانه‌ای به موسیقی فولکلور کردی زده است.

۵-۳- رمزگان‌های ایدئولوژیک

رمزگان‌های ایدئولوژیکی شامل گرایش کلی فیلم به مادر نماد مهرمام وطن، گفتمان جمع محوری و تمرکز بر خانواده ایرانی است.

۵-۳-۱- مادر نماد مهرمام وطن

حاتمی به‌صورت استعاری و تمثیل‌گون شخصیت مادر را در جایگاه و ماهیت مام وطن مطرح کرده است. اگر حاتمی نام شخصیت مادر را به لحاظ پاره‌ای ملاحظات و واهمه از سوء تعبیرها تغییر نمی‌داد، آن وقت یقیناً شخصیت مادر مفهومی عمیق‌تر از آنچه هم اکنون در فیلم مشاهده می شود، پیدا می و تفسیرها و تأویل‌های متفاوت‌تری را سبب می‌شد؛ ولی در شکل کنونی مادر با آن سیمای قدیس‌گونه بسان فرشته‌ای می‌ماند که مأمور است وحدت و یکپارچگی از دست رفته را یک‌بار دیگر به جمع خانواده‌اش تزریق کند. خانواده‌ای که هنوز به‌رغم همه‌ی تغییرها، هنوز به شدت به سنت‌ها و اعتقادات ایرانی وابسته‌اند.

۵-۳-۲- گفتمان جمع محوری و وحدت

سبک واژگان و نوع دیالوگ‌های ثقیل رد و بدل شده بین بازیگران، این فیلم را به فیلمی خاص تبدیل کرده است که مخاطب درگیر نوع دیالوگ و آهنگین بودن ادای آن می‌شود و سپس تلاش ذهنی خود را معطوف به رمزخوانی مضمون مدنظر فیلمساز می‌کند. تمثیل‌ها و استفاده از ضرب‌المثل‌های ایرانی که ویژگی مهم کارهای حاتمی است، در این فیلم به شکل برجسته‌تری نمود پیدا کرده است. این نوع نگاه، بازگشت به فرهنگ اصیل و ادبیات غنی ایرانی را تداعی می‌کند.

با هم بودن، محاسن زندگی جمعی در مقابل معایب زندگی انفرادی با المان‌های استفاده شده در این فیلم به وضوح مشخص است. با هم بودن، همیشه جزو ارزش‌های اجتماعی جامعه ایرانی بوده است و پشتوانه‌های مذهبی و علمی زیادی نیز در آیین‌های اجتماعی مردم جامعه ایرانی برای آن وجود دارد.

۵-۳-۳- خانواده ایرانی

«خانه پدری» که اعضای خانواده در آن جمع می‌شوند، یادآور کودکی‌ها، صمیمیت‌ها و مهربانی‌هاست و آمیخته شدن این خانه با «مهرمادری» باعث می‌شود خانواده از تفرقه، چنددستگی و آشفتگی به درآید و دوباره همه کنار هم جمع می‌شوند، تا یار هم و غمخوار یکدیگر باشند. مادر تا واپسین دم، نگران و دلواپس فرزندان خود است و از هیچ تلاشی فروگذاری نمی‌کند تا فرزندانش را در پناه محبت و رأفت خود ایمن نگه دارد. ویژگی‌های خانواده ایرانی در این فیلم: یاری و همدلی، مهر و محبت، عشق و وفاداری، احترام به سنت‌ها و بزرگترها، رعایت ادب و آداب (سفارش مکرر مادر به حفظ حرمت همدیگر)، ارزش و وقار مراسم و آیین‌ها وغیره است.

نتیجه‌گیری

فیلم مادر یکی از مهم‌ترین فیلم‌های مرحوم علی حاتمی است که می‌توان آن را اثری شعرگونه از وی دانست. در این پژوهش تلاش شد تا با استفاده از روش علمی تحلیل نشانه‌شناختی، شیوه بازنمایی هویت ملی و ایرانی در این فیلم بررسی شود. با توجه به اهداف پژوهش و یافته‌های به‌دست آمده از بررسی صحنه‌های مربوط به فیلم مادر، نتایج این پژوهش به شریح ذیل است:

فیلم سینمایی مادر ساخته علی حاتمی، سه سطح توصیف رمزگانی یا نشانه‌شناختی مرتبط با هویت ملی را داراست. اول این‌که *«مادر در این فیلم القا کننده وطن است»*.

فیلم، مام وطن را در قالب یک شخصیت مؤثر کلیدی بازنمایی کرده است و سایر شخصیت‌های این فیلم هرکدام گروه یا قشری از جامعه ایرانی را نمایندگی می‌کنند.

دوم این‌که *«با هم بودن و زندگی جمعی»* سبک رمزگانی مهمی است که حاتمی در این فیلم آن را با استفاده از عناصر تکنیکی، محتوایی و اجتماعی حاکم بر فضای فیلم بازنمایی کرده است. و سوم این‌که *«بازگشت به اصالت و ادبیات اصیل ایرانی»* سبک دیگری است که حاتمی در پرداخت دیالوگ‌ها و استفاده از موسیقی به دنبال بازنمایی آن بوده است.

با توجه به آنچه در تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سینمایی مادر به دست آمد، حاتمی با تکیه بر این سه سطح رمزگانی که به آنها اشاره شد، تلاش کرده است تا شاخص‌ها و مؤلفه‌های سیاسی و اجتماعی هویت ایرانی را در قالب نماها و استفاده از شخصیت‌سازی و انگاره‌سازی از تیپ‌های اجتماعی مردم جامعه ایرانی نشان دهد. هم‌چنین مؤلفه‌های تاریخی و زبانی هویت ملی را با نظام‌مند کردن دیالوگ‌ها و استفاده به جا از قطعات موسیقیایی مورد توجه قرار دهد. حاتمی در فیلم مادر، ضمن بازنمایی مؤلفه‌های مهم سیاسی، تاریخی، اجتماعی و زبانی هویت ایرانی، تغییرات سریع ارزش‌های اجتماعی و دوگانگی جامعه از لحاظ سنت و مدرنیته را نیز نشان می‌دهد. اعضای خانواده در چارچوب سنتی و با حفظ داشته‌های تاریخی و فرهنگی خود در مجاورت یک دنیای مدرن و در حال پیشرفت هستند و این مجاورت، در حال تبدیل شدن به یک خطر برای هویت ملی آنهاست. خود وجود مادر در این فیلم شاخص مهم هویت ملی تلقی می‌شود چرا که آنها حول محور وجودی او، عناصر ایرانی زندگی خود را تکمیل‌می‌کنند. مادری که تا لحظه آخر عمر در فکر دورهم گرد آوردن فرزندان خود است.

در مجموع هویت ایرانی در فیلم سینمایی مادر، داشتن روحیه لطیف، مهربانی، تعهد اخلاقی، حس دلسوزی اجتماعی، داشتن همنوایی و همگرایی جمعی، وطن‌دوستی و حق‌طلبی، التزام به خانواده و درویش مسلکی، بی‌تعلق بودن به دنیا و غیره بازنمایی شده است.

در نقد روایتگری حاتمی از هویت ایرانی می‌توان گفت که نحوه‌ی گفت‌وگوها، جمله‌ها و عبارت‌های این فیلم شعرگونه، تمثیلی و به‌صورت ثقیل است. زبان مردم جامعه ایرانی در نتیجه گذر زمان و تغییرات اجتماعی جامعه کاملاً متفاوت از زبان ارائه شده در این فیلم است. نقد دیگری که می‌توان بر این فیلم وارد کرد آن است که انگاره‌سازی‌ها یا تصویرسازی‌های انجام شده در فیلم به شکلی است که پیام محتوایی فیلم در منقبت مقام مادر به خوبی از سوی مخاطبِ عام درک نمی‌شود.

یادداشت‌ها

۱- این فیلم با مرگ حاتمی، نیمه‌تمام می‌ماند و بهروز افخمی کارگردانی آن را به عهده می‌گیرد که بـه بـاور منتقـدان و صاحب‌نظران با سبک و سیاق زنده یاد حاتمی تفاوت بسیار دارد.

۲- در خانه پدری، وسایل و اشیای موجود هم کاملاً ایرانی‌اند مانند فرش، چراغ‌های گردسوز و شـمعدانی و لالـه، پنجره‌های بلند کشیده و رو به حیاط... . در فیلم‌های حاتمی دقت بسیاری بـرای نمـایش ایرانـی بـودن محـیط و فضـا مشاهده می‌شود.

منابع

- آقاپور، اسلام (۱۳۹۱)؛ «بررسی عوامل اجتماعی ـ فرهنگی مرتبط با هویت ملی جوانان نظـامی» (مطالعـه مـوردی: شهرک شهید محلاتی تهران)، ***فصلنامه مطالعات ملی***، س ۱۳، ش ۵۰، صص۱۶۳-۱۴۳.
- بهارلو، عباس (۱۳۹۴)؛ ***شناخت‌نامه علی حاتمی***، تهران: ایده خلاقیت.
- پارتازیان، کامبیز (۱۳۹۲)؛ ***تعامل یا تقابل سنت و مدرنیته در زندگی ایرانی با تمرکز بر سـینمای ایـران***، تهـران: اعلایی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)؛ ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- خلعت‌بری، مصطفی (۱۳۸۶)؛ «مروری بر آثار سینمایی علی حاتمی»، ***فصلنامه فرهنگ مـردم***، س ۵، ش ۲۱ و ۲۲، صص ۸۳-۷۲.
- دلاور، علی (۱۳۸۹)؛ «روش‌شناسی کیفی»، ***فصلنامه راهبرد***، س ۱۹، ش ۵۴، صص ۳۲۹-۳۰۷.
- رجایی، فرهنگ (۱۳۹۲)؛ ***مشکله هویت ایرانیان امروز، ایفای نقش در عصر یک تمدن و چنـد فرهنـگ***، تهـران: نی.
- رضایی، محمد؛ کاظمی، عباس (۱۳۸۷)؛ «بازنمایی اقلیت های قومی در سریال‌های تلویزیونی»، ***فصلنامه تحقیقـات فرهنگی***، س ۱، ش ۴، صص ۹۱-۷۸.
- رضاییان، محمدجواد (۱۳۹۱)؛ «بازنمایی حقوق بشر در ایران در رسانه‌های مکتوب انگلـیس و آمریکـا»، ***فصـلنامه مطالعات میان فرهنگی***، س ۷، ش ۱۸، صص ۱۰۴-۷۱.
- عدلی‌پور، صمد؛ قاسمی، وحید؛ کیانپور، مسعود (۱۳۹۲)؛ «شـبکه اجتمـاعی فـیس‌بـوک و هویـت ملـی جوانـان»، ***فصلنامه مطالعات ملی***، س ۱۴، ش ۵۶، صص ۱۶۴-۱۴۱.
- فیسک، جان (۱۳۸۰)؛ «فرهنگ تلویزیون»، ترجمه مژگان برومنـد، ***فصلنامه ارغنـون***، انتشـارات وزارت فرهنـگ و ارشاد اسلامی، س ۸، ش ۱۹، صص ۱۴۳-۱۲۵.
- --------(۱۳۸۱)؛ «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمه مژگان برومنـد، ***فصـلنامه ارغنـون***، وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسلامی، س ۹، ش ۲۰، صص ۱۲۶-۱۱۷.
- -------- (۱۳۸۶)؛ ***درآمدی برمطالعات ارتباطی***، ترجمه مهدی غبرایـی، تهـران: دفترمطالعـات و برنامـه‌ریـزی رسانه‌ها.
- محمدی، جمال و همکاران (۱۳۹۳)؛ «تأملی جامعه‌شناختی بر وضعیت فعلی تعامل فرد و خانواده در جامعه ایـران» (تصویر فرد و جامعه در مجموعه شیدایی)، ***فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی***، س ۲۱، ش ۳، (پیاپی۷۹)، صـص ۸۰-۵۵.
- مؤمنی، حسن (۱۳۹۱)؛ «عوامل مؤثر بر هویت ملی در بین دانش‌آموزان مناطق مرزی»، ***فصلنامه مطالعات ملی***، س ۱۳، ش ۵۱، صص ۶۸-۵۳.
- میرمحمدی، داود (۱۳۹۱)؛ ***فضای مجازی و تحولات هویتی در ایران***، تهران: تمدن ایرانی.
- Castell, Manuel (1998); ***The Rise Of network society***, oxford Basil Blackwell.
- Hall, Stuart (1997); ***Representation: Cultural Representation and Signifying practice***, London, Thousand Oaks .and NewDehli, Sage / Open University Press.
- Stafford, Gil and Roy (2003); ***The Media Student 's Book***, Branstonpress.
- Thompson, Andrew, (2001); "National Identities and Human Agency", ***The Sociological Review***, Vol 49, No 1, PP 18-32.