مطالعه‌ی نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران

(مطالعه‌ی موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه‌ترانزیت)

احمد محمدپور[۱]
مریم ملک‌صادقی[۲]
مهدی علیزاده[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۷/۱۲، تاریخ تایید: ۱۳۹۱/۹/۸

چکیده

این مطالعه درصدد است به برساخت معنایی و بازنمایی زن در سینمای ایران بپردازد. بر همین اساس، سه فیلم سینمایی سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه‌ترانزیت به عنوان میدان و نمونه مطالعه بر اساس روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند. چارچوب نظری این مطالعه مبتنی بر نظریه‌ی بازنمایی است و از روش تحلیل نشانه‌شناختی نیز برای تحلیل و تفسیر داده‌ها استفاده شده است.

بر اساس نتایج پژوهش، از آن‌جا که قدرت به‌طور تاریخی، اجتماعی و نمادین در دست مردان است، بنابراین مفاهیم و مقولات فرهنگی بر اساس نظام مردانه تعریف شده و مفاهیمی ذاتاً مذکرند. این مفاهیم و مقولات در دنیای زنان دارای معانی نامتعارف و گاه متضاد می‌باشند. برای زنان مفاهیمی مانند احقاق حق، تساوی‌طلبی، استقلال، قدرت، رشد، وفاداری بر اساس بهای‌شان برای مردان در نظر گرفته می‌شوند. در واقع، زنان دارای هویتی تابع و غیرمستقل هستند. به این ترتیب، زنان برای پیشرفت و تغییر در زندگی خود نه تنها با موانع ساختاری و اجتماعی روبرو هستند، بلکه ساختار نظام مردسالاری همچون وجدان در اعماق ذهن و اندیشه آن‌ها جای گرفته و حتی در زمان عدم‌حضور خود نیز پیام قدرتمندی برای زنان می‌فرستد و به آن‌ها یادآوری می‌کند که طبق دستورات عمل کنند.

واژگان کلیدی: بازنمایی زن، فیلم‌های سینمایی ایران، نشانه‌شناسی، قدرت، هویت.

۱. استادیار جامعه شناسی دانشگاه بوعلی‌سینای همدان a_mohammadpur@yahoo.com
۲. کارشناس ارشد مردم شناسی دانشگاه بوعلی سینا همدان. M.maleksadeghi@yahoo.com
۳. دانشجوی دکترای جامعه شناسی دانشگاه مازندران. Mehdi.alizadeh60@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

طرح مسأله

رسانه‌ها پیچیده‌ترین ابزار برای القای اندیشه‌ها و کارآمدترین تسلیحات برای تسخیر آرام جوامع هستند. امروزه حتی واقع‌گراهای فلسفی نیز می‌پذیرند که بخش اعظمی از دانش ما از منابع غیرمستقیم به دست می‌آید. به طوری که ما خیلی چیزها را اساساً به واسطه رسانه‌ها تجربه می‌کنیم. آل نوی‌هارت [1] می‌نویسد: "*رسانه‌های گروهی همچون چسبی هستند که نظرها را به سوی هم می‌کشانند و با انتخاب چیزهایی که می‌خواهند عنوان کنند، بیش از سیاستمداران، فیلسوفان یا اقتصاددانان تصمیم می‌گیرند که چه مسائلی در جهان اهمیت دارد. آن‌ها «ترتیب‌دهندگان موارد بحث» هستند. دیدگاهی که رسانه‌های گروهی در خصوص موضوعی مقرر می‌کنند، به ما می‌آموزد که چگونه درباره‌ی آن بیندیشیم*" (شرلی، ۱۳۷۷: ۲۴۶).

به عقیده «کراکائر» نیز شاخص‌ترین ویژگی جامعه معاصر، فقدان مجموعه‌ای از باورها و ارزش‌های مورد قبول همگان است. انسان این عصر از چتر حمایت ایدئولوژیکی که زمانی مذهب برای او تأمین می‌کرد، برخوردار نیست. او صرفاً از خلال انتزاع‌ها و رسم و رسوم برخاسته از تکنولوژی شناختی از جهان بدست می‌آورد. به بیان او، انسان این عصر فقط با سرانگشتان خود واقعیت را لمس می‌کند و این نیازی است که سینما قادر به پاسخگویی آن هست(تئودور، ۱۳۷۵: ۸۳).

بی‌شک سینما یکی از مهمترین این وسایل و نیز اولین و گسترده‌ترین رسانه‌ی تصویری در جهان به شمار می‌آید که در هدایت قوه ادراک تماشاگر به سوی خود اشیاء بسیار توانمند بوده و به عنوان یکی از کانون‌های مهم برای انسان امکان تجربه‌کردن‌هایی را فراهم می‌آورد که بر آگاهی فرد از جهان و از خویشتن خویش می‌افزاید. سینما چکیده شرایط اجتماعی و قوانین زندگی و ایده‌آل‌های هر عصر و زمان است. از این‌رو به عنوان منبعی که مسائل فرهنگی، اجتماعی، دینی، هنری، روان‌شناختی، ملی، بومی و غیره جامعه را بیان می‌کند، از دیرباز مورد توجه مردم‌شناسان بوده است. یک فیلم برای مردم‌شناسان، دارای بسیاری از رفتارهای فرهنگی، روابط اجتماعی، آداب و سنن، هنجارهای اجتماعی، آئین‌ها و سنت‌ها و به طور کلی دارای بسیاری از الگوها و ویژگی‌های فرهنگی است. لذا آن را به عنوان مستندات فرهنگی جامعه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهند و معتقدند که فرهنگ یک جامعه همچنان که در ادبیات، هنر، موسیقی، نقاشی و متبلور است در سینمای آن جامعه نیز جلوه‌گر می‌شود. از این رو عناوینی نظیر جنسیت، سیاست، قدرت، جنگ، فرهنگ، فرهنگ عامه، سبک زندگی، جریان‌های فکری و مانند آن همگی حوزه‌هایی هستند که در سینما بازتاب داشته‌اند و مطالعه

1. Al Neuharth

Archive of SID

www.SID.ir

آثار سینمایی و مکتوبات نوشته شده در مورد آنان می‌تواند راه‌گشای بحث شناخت و تبیین جامعه باشد.

از سوی دیگر همراه با دگرگونی‌های بی‌شماری که در طی سال‌های اخیر در جهان رخ داده، نیروی اجتماعی گسترده‌ای به نام زنان در همه عرصه‌ها خود را نمایانده‌اند و مسائل ویژه‌ی خود را مطرح کرده‌اند. چندان‌که بسیاری دیدگاه‌ها نسبت به زنان تغییر یافته و پرداختن به ویژگی‌ها و مسائل زنان ناگزیر است. در همین راستا شاهد توجهاتی هستیم که به صور مختلف به مسأله زن می‌شود، که از آن جمله می‌توان به چگونگی به تصویر کشیدن زن در سینما اشاره کرد.

«سینمای زن» سینمایی است که با دیدی نو و اغلب معترض به موقعیت‌های تثبیت شده، زنان را مد نظردارد و نقطه‌ضعف‌های ارزش‌گذاری درباره‌ی زنان در هر فرهنگی را برجسته می‌کند و حاوی نکاتی در خصوص دوگانگی‌ها و زوایای پنهان در مورد زنان است که به عمد نادیده گرفته شده و یا وارونه جلوه کرده‌است. از این باب به «سینمای سیاسی» نزدیک بوده و گوناگونی و محدودیت‌های به کار رفته در موضوعات «سینمای زن» ارتباط مستقیمی با موقعیت زنان در جامعه و آمیختگی وضعیت آنان با سنت‌ها و قوانین خاص داشته و به نحوی بیانگر وجود آزادی، تفکر، سلیقه و عمل یا محدودیت آن‌ها در جامعه است. لذا در سینمای کشور موضوعاتی نخ‌نما و سناریوهای کلیشه‌ای و تکراری مانند «ازدواج»، «خواستگاری» دستمایه آثار سینمایی بوده که تنوع الگوهای شخصیتی جامعه زنان را بازنمی‌نمایانند و بسیاری از زوایای دنیای زنانه را نشان نمی‌دهند.

البته از سوی دیگر نمی‌توان منکر این شد که در دو دهه اخیر به آثاری برمی‌خوریم که می‌توانند به عنوان یک متن فلسفی، اجتماعی، سیاسی و حتی یک نظریه جامعه‌شناختی و یا مردم‌شناختی مورد تحلیل یا بررسی قرار گیرند. از جمله فیلم‌هایی که به نظر محققان با توجه به موضوعات طرح‌شده در آن‌ها در طرح مسایل واقعی زنان و جایگاه آنان در جامعه امروز ایران از آثار قابل توجه به حساب می‌آیند، عبارتند از: سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه‌ترانزیت.

پژوهش حاضر با در نظر گرفتن مسایل فوق، در پی آن است تا به مطالعه بازنمایی زن در این سه فیلم سینمایی بپردازد.

در همین راستا پرسش‌های این مطالعه از این قرارند:

۱) زنان در فیلم‌ها چگونه و با چه نشانه‌هایی تعریف شده‌اند؟
۲) نظام روابط اجتماعی که مولد و بازتولیدکننده این جایگاه است، چه هستند؟
۳) مسائل و بحران‌های زنان بواسطه این روابط و جایگاه چه می‌باشند؟
۴) زنان چگونه این مسائل و بحران‌ها را حل می‌کنند؟

Archive of SID

www.SID.ir

ضرورت و اهمیت

نقش رسانه‌ها در دنیای امروز انکارناپذیر است و کمتر می‌توان حد و مرزی برای انتقال اطلاعات شناخت. به ویژه آنکه دقیقاً به سبب وجود همین شبکه‌های اطلاعاتی، کنترل افکار و گسترش ایدئولوژی‌های مسلّط، آسان‌تر از هر زمان دیگری انجام می‌گیرد. این شبکه چنان پرتوان عمل می‌کند که آنچه در یک سر دنیا مقبول می‌افتد در گوشه‌ی دیگر فراتر از مرزهای جغرافیایی و فرهنگی، بر بستر روابط موجود، پسند عام می‌یابد و ناگهان چهره‌ای یا رویدادی شهرت جهانی پیدا می‌کند. سرعت این واگیری در عرصه‌ی رسانه‌های تصویری سرسام‌آور است و ویژگی سهل‌الوصول‌بودن این رسانه‌ها در قیاس با دیگر وسایل ارتباط جمعی هر دم بر نفوذ آن بر اذهان عمومی افزوده است. از این‌رو در جامعه هیچ فرد، ماهیت، سازمان، نهاد و یا قدرتی نیست که در نظردادن به ایمان و ارزش‌ها و رفتارها، بتواند با قدرت سینما و تلویزیون رقابت کند.

از سوی دیگر صنعت سینما مانند دیگر رسانه‌ها در چارچوب فرهنگ و ایدئولوژی‌های مرسوم عمل می‌کند. پس عوامل تعیین‌کننده آن فرهنگی ـ ایدئولوژیکی‌اند. لذا می‌توانند از طریق فرهنگ‌سازی، افراد را در تفسیر اطلاعات یاری کرده و روش‌های زیربنایی هویت جامعه را تحت تأثیر قرار بدهد و با بهره‌گیری از تکنیک‌های ارتباطی بر ایده‌های مردم تأثیرات مثبت و منفی به جای گذارد. بدین صورت که با ارائه روش‌های متضاد و متعدد، اگر متناسب با روابط اجتماعی حاکم بر جامعه نباشد، موجب اضمحلال انسجام اجتماعی شود، بویژه در جوامعی که با اختلافات طبقاتی و فرهنگی روبروست. پس سینما شمشیر دو لبه‌ای است که به ما کمک می‌کند چیزی را ببینیم که ممکن است نتوانیم ببینیم، اما از سوی دیگر به ما می‌گوید که چه چیزی را ببینیم و چگونه ببینیم (پی‌استون، ۱۳۸۳: ۹)، زیرا در آن تناقض‌هایی میان خودسالاری و دنباله‌روی از بازار، میان تحقق خود و بهره‌گیری حرف از فن، میان هنرمندان عزلت نشین و تماشاگران میلیونی سازمان‌یافته به کامل‌ترین وجه عیان می‌شود (کخ، ۱۳۷۶: ۲۰۳). این روند در سینمای زن با شدت بیشتری در جریان است، چرا که ساختار اجتماعی و فرهنگی همه‌ی جوامع به شدت متأثر از تفاوت‌های جنسیتی است، که غالباً علمی و طبیعی نمایانده می‌شود، اما در واقع برساخته اجتماع‌اند و بویژه متأثر از تصورات قالبی و ایدئولوژی‌های جنسیتی هستند. در این ساختار نمادهای اجتماعی، توزیع نقش‌ها و منزلت‌های مبتنی بر رده‌بندی‌های جنیستی صورت می‌گیرد که معمولاً زنان بدون هیچ گونه اعتراض و مقاومتی آن را می‌پذیرند(جنکیز، ۱۳۸۱: ۲۷۴).

سینما می‌تواند به عنوان یک رسانه در ارتقا یا سقوط این نگرش‌ها و تکوین هویت جنسی مخاطبین و شکل‌دادن به بینش‌ها و ادراک‌ها درباره‌ی «مرد» یا «زن» سهم بسزایی داشته باشد. یعنی فیلم‌ها می‌توانند جنسیت و نقش‌های جنسیتی زنان را تغییر داده و احساس

Archive of SID

www.SID.ir

تبعیض و نابرابری جنسیتی را در آنان ایجاد کنند و یا این که آن‌ها را با توجه به تحولات جدید و بر پایه نیازهای جدید باز تعریف و احیاء کنند. بنابراین اگر نقش‌های ارائه شده از زن در فیلم‌ها با واقعیت فاصله زیادی داشته باشد، مثلاً فقط ارزش‌های مادی را القا کنند و یا تحت تأثیر فرهنگ پدرسالارانه فقط نقش‌های محدود سنتی را نمایش دهد، زنان را بین دنیاهای متفاوت محصور کرده و این امر مانع دستیابی آن‌ها به شخصیت و جایگاه واقعی‌شان شده و باعث ایجاد نگرش سطحی به مسائل زنان می‌شود. از این رو پژوهش‌های سینمایی در خصوص «زن» هر کدام هدف‌های متفاوتی را دنبال می‌کنند. اما هدف مشترک آن‌ها شناخت شرایطی است که رسانه سینما از رهگذر آن زنان را در عرصه اجتماع باز می‌شناساند.

پیشینه مطالعاتی

در این بخش مطالعات مرتبط داخلی و خارجی انجام شده در حوزه تحقیق را مرور می‌کنیم. در حوزه مطالعات داخلی از میان پژوهش‌های انجام شده، سه مورد زیر قابل تامل‌اند.

ـ جمعدار (۱۳۷۳)، در مطالعه‌ای با عنوان «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب» به تحلیل محتوای شخصیت زن در سریال‌های خانوادگی و اجتماعی پس از انقلاب تا سال ۱۳۷۲ پرداخته است. به عقیده او مشکل اصلی زن در سینمای ایران ناشی از مخدوش بودن و قالبی بودن تصویر زن در جامعه و بازنمایی آن در سینماست به گونه‌ای که در فیلم‌ها زنان غالباً انسان‌هایی احساساتی و فاقد تفکر تصویر شده‌اند و این تصاویر منفی و کلیشه‌ای متأثر از انگاره‌های فرهنگی است.

ـ همتی (۱۳۷۹) نیز به بررسی و تحلیل محتوای نقش‌های زنان در سینمای ایران در ۱۳۰۹ تا بعد از انقلاب در ۵ مرحله پرداخته است. نویسنده با تحلیل محتوای فیلم‌ها و مطالعات اسنادی به نتایجی درباره‌ی فیلم‌های این دوره رسیده است که می‌توان آن‌ها را به شکل زیر خلاصه کرد:

ـ در دوره‌ی اول (۱۳۱۶ـ۱۳۰۹) از زنان برای ترویج کشف حجاب در فیلم‌ها استفاده می‌شد.

ـ در دوره‌ی دوم (۱۳۳۸ـ۱۳۲۷) مشاغل زنان بیشتر خوانندگی کافه و کاباره، نظافت‌چی، مستخدم، کلفتی و رقاصگی بود.

ـ دوره سوم (۱۳۴۸ـ ۱۳۳۹) زنان فیلم‌ها پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی کاباره‌گرد، خیابانی، جیب‌بر، قاچاقچی و روستایی فریب خورده بودند.

ـ دوره‌ی چهارم (۱۳۵۷ـ ۱۳۴۹) دوره ظهور موج نو در سینمای ایران است که نقش آن در حذف زنان مهم است. این فیلم‌ها شخصیت کنش‌مند را از زن گرفته و آن را در حد بهانه و دستاویز نزاع‌های فیلم با ضد قهرمان استفاده می‌کنند این فیلم‌ها چهره‌ای مظلوم و عاجز از زن

Archive of SID

www.SID.ir

ایرانی عرضه می‌کنند. زنانی خانه نشین که چشم‌هایشان خیره به در خانه است.

ـ در دوره‌ی پنجم (۱۳۷۵ـ۱۳۵۸) با اُفت قابل توجه تعداد شخصیت‌های زن شاغل مواجه هستیم. همچنین مشاهده می‌شود که زنان آسیب‌دیده‌ی اجتماعی (رقاصه، خواننده و روسپی) از فیلم‌ها حذف می‌شوند. البته نویسنده خاطر نشان می‌کند با خاتمه‌ی جنگ و شروع یک سینمای نئورئالیستی در ایران زنان کم‌کم نقش‌های واقعی خود را می‌یابند ولی باز هم در فیلم‌ها زنان در حاشیه‌ی نقش‌های مردانه قرار دارند، یعنی بیشتر منفعل، حاشیه‌نشین و دارای نقش‌های خانگی هستند.

ـ « بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد، نقد فمنیستی رسانه‌ای آثار» عنوان مطالعه صدیقی‌خویدکی(۱۳۸۴) است. از لحاظ روش‌شناختی این تحقیق شامل دو بخش است: در بخش اول که از طریق مطالعه اسنادی صورت گرفت، تحولات اجتماعی و نقش آن در سینمای زن بررسی و مشخص گردید که شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی هر دوره یکی از عوامل مهم و تأثیرگذار بر نحوه بازنمایی زن در سینما است. به طوری که شاهد سه دوره متفاوت در سینمای ایران (جنگ، سازندگی، اصلاحات) و سه نوع بازنمایی متفاوت از زن هستیم. در بخش دوم آثار سینمایی «رخشان بنی‌اعتماد» مورد تحلیل قرار گرفت. یافته‌ها نشان داد که فاصله طبقاتی یکی از عناصر کلیدی در آثار این کارگردان است. وی در تمام فیلم‌هایش با تکیه بر عنصر فاصله طبقاتی به طرح مشکلات طبقاتی مخصوصاً مسائل طبقه پایینی پرداخته است.

از سوی دیگر، شاهد بازنمایی متفاوتی از زن در آثار این فیلم ساز هستیم. در دوره اول در فاصله سال‌های ۶۸ـ۶۷ زنان در فیلم‌هایی مانند «زرد قناری و پول خارجی» به صورت کلیشه‌ای و محدود در نقش‌های مادر، همسر و خواهر به نمایش درآمده‌اند، که همه خانه‌دار هستند و به انجام کارهای سنتی چون گلدوزی، بافندگی و مانند آن مشغول هستند و با ویژگی‌هایی نظیر احساساتی، منفعل، وابسته به مرد، صبور و سازگار توصیف شده‌اند. در حالی‌که در فاصله سال‌های ۷۹ـ۷۰ (دوره سازندگی و اصلاحات) شاهد بازنمایی متفاوتی از زن در سینمای «بنی‌اعتماد» هستیم. وی در فیلم‌های «نرگس، روسری آبی، بانوی اردیبهشت و زیرپوست شهر»، زن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد. و ضمن طرح مشکلات آن‌ها تصویر جدیدی از زن با ویژگی‌هایی چون استقلال، پشتکار، احساس مسئولیت، دارای قدرت مدیریت، با گذشت، دارای عزت‌نفس و زحمتکش خلق می‌کند.

در بخش ادبیات پژوهشی خارجی نیز به موارد زیر می‌توان اشاره نمود.

ـ ون زونن (۱۹۹۱) در تحقیقی تحت عنوان «دورنمای فمنیست در رسانه» به بررسی و تحلیل محتوای سریال‌های تلویزیونی امریکایی دالاس پرداخته است. به عقیده وی، زنان بندرت در

Archive of SID

www.SID.ir

رسانه‌های جمعی ظاهر می‌شوند و اگر هم ظاهر شوند در نقش‌های همسر، مادر، دختر، نامزد و یا قالب مشاغل سنتی زنانه مثل؛ معلم، منشی و پرستار می‌باشد که چندان تحصیلاتی ندارند. اعتقاد عمومی بر این است که رسانه‌های جمعی قالب‌های جنسی را تقویت می‌کنند؛ زیرا منعکس‌کننده‌ی ارزش‌های اجتماعی حاکم هستند و دلیل دیگر این‌که تولید کننده‌ها در رسانه‌ها مردان هستند.

ـ کاپلان (۱۹۹۲) در کتاب «*مادری و بازنمایی، مادر در فرهنگ عمومی و ملودراما*» تلاش کرده است با تکیه بر چند فیلم سینمایی غرب در دهه‌های مختلف تاریخی، پروبلماتیزه شدن نقش مادری را در عصر حاضر به لحاظ تاریخی ریشه‌یابی کند. او از نماهایی از فیلم‌های سینمایی غرب استفاده کرده است تا نشان دهد سینما چگونه می‌تواند در آن واحد هم ابزاری باشد برای تحت سلطه درآوردن زنان به ویژه مادران و هم ابزاری باشد رهایی‌بخش که زنان را از امکانات بالقوه خود آگاه سازد.

ـ «بازنمایی زنان و اقلیت‌های نژادی قومی در فیلم‌های مدرن» عنوان مطالعه‌ای است که بوفکین، شولتز و همکاران (۲۰۰۳) انجام داده‌اند. محققان با بررسی ۵۰ فیلم عامه پسند در پی اندازه‌گیری میزان حضور مؤلفه‌های نژاد و زنانگی در فیلم‌ها و ارزیابی بازنمایی شخصیت‌ها از طریق تحلیل مشارکت نیروی کار، نقش‌های جنسیتی در مشاغل، پرستیژ شغلی و جنسیت بوده‌اند. آن‌ها دریافتند که در این فیلم‌ها به زنان و اقلیت‌های نژادی ـ قومی نقش‌های پایین داده شده است، که بازنمایی «کلیشه‌ها و تصورات قالبی اجتماعی» است. به اعتقاد آن‌ها این تصاویر و انگاره‌ها عوامل مهمی در «ساخت اجتماعی واقعیت» در میان افراد جامعه محسوب می‌شوند و به نوعی باعث افزایش تبعیض جنسی و نژادی در مقیاس وسیع‌تر می‌شوند. یافته‌ها همچنین نشان داد که اگرچه تصاویر اقلیت‌ها در مقایسه با مطالعات قبلی ارتقاء یافته و مثبت‌تر شده است، اما هنوز موقعیت زنان سینمای هالیوود و نقش آنان در حاشیه‌ی نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شود و هنوز تصاویر ارائه شده از زنان و اقلیت‌ها تحت تأثیر تصورات قالبی و سنن موجود در اجتماع است.

مطالعه‌ی حاضر ضمن ارج نهادن به پژوهش‌های پیشین به شیوه‌ای متمایز به بازنمایی زن در سینما می‌پردازد. نخست این‌که درصدد است با اتخاذ نگاهی امیک، شیوه‌های خاص بازنمایی زن را در سینمای ایران به تصویر کشیده و از افتادن در چارچوب مفاهیم کلیشه‌ای یا قالبی مربوط به زن در سینما دوری کند؛ دوم، رویکردی کیفی و تفسیری به این موضوع اتخاذ کرده و از جهت‌گیری اثباتی ـ کمی نسبت به آن اجتناب نماید. در نهایت با ترکیب تحلیل تماتیک و رهیافت نشانه‌شناختی، رویکرد نظری بازنمایی را برای بررسی جایگاه زن در سینمای ایران به کار گیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

چارچوب نظری

مفهوم بازنمایی[1] از مفاهیم کلیدی در مطالعه تمام انواع رسانه‌ها به ویژه در مطالعه فیلم‌های سینمایی است. این مفهوم عمیقاً به بحث‌های مربوط به نمایش واقعیت ارتباط پیدا می‌کند، زیرا سعی بسیاری از متون رسانه‌ای بر این است که واقعی به نظر برسند. اما آنچه ما در نزد خود واقعی می‌پنداریم خارج از بازنمایی وجود ندارد؛ این موضوع جدای از امور واقعی و تجربی است که در جهان اطراف ما روی می‌دهند. به دیگر سخن، منظور از آن چیزی است که ما در قضاوت شخصی یا جمعی خود به عنوان واقعیت می‌پذیریم یا رد می‌کنیم (اسمیت، ۲۰۰۱).

طبق رویکرد بازنمایی، اشیاء، افراد، رویدادها و پدیده‌ها برای اینکه به واقعیت بدل شوند باید به بازنمایی در بیایند و این‌کار از طریق ورود آن‌ها به زبان ممکن می‌شود. در این رابطه همان‌طور که استوارت هال (۱۹۹۷) توضیح می‌دهد، منظور از زبان، زبان انگلیسی، چینی، و مانند آن نیست، بلکه زبان به معنای جامعش مد نظر است؛ یعنی زبان بدن، زبان نوشتار، زبان گفتار، زبان تصویر، زبان موسیقی یا زبان اعداد. به این ترتیب، ما با نحوه بازنمایی چیزها به آن‌ها معنا می‌دهیم، به صورت کلماتی که برای آن‌ها به کار می‌بریم، داستان‌هایی که درباره آن‌ها نقل می‌کنیم، تصاویری که از آن‌ها ایجاد می‌کنیم، عواطفی که به آن‌ها نسبت می‌دهیم، روش‌های طبقه‌بندی که برای آن‌ها به کار می‌بریم؛ با این کار در مورد آن‌ها مفهوم‌سازی می‌کنیم یا ارزش‌هایی را برای آن‌ها تعیین می‌کنیم.

امروزه، مفهوم بازنمایی در مطالعات فرهنگی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. بازنمایی معنا و زبان را به هم پیوند می‌دهد. معمولاً بازنمایی را معناسازی از طریق به کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم و استفاده از یک چیز به‌جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا (میلز ۳۳۳:۱۳۸۵) تعریف می‌کنند. به عبارت دیگر، بازنمایی فرایند ذاتی تولید و مبادله معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصاویر برای بازنمایی چیزهاست. پس بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند؛ تأکید بر کردارهای فرهنگی در اینجا به این معناست که این مشارکت‌کنندگان در یک فرهنگ هستند که به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌بخشند. بنابراین فرهنگ و بازنمایی با هم در ارتباطی دیالکتیک قرار دارند. در خصوص ارتباط زبان و بازنمایی، هال (۱۹۷۷) چنین می‌گوید:

بازنمایی به تولید معنای مفاهیم موجود در ذهن از طریق زبان گفته می‌شود. زبان نیز ابزار و محرکی برای بازنمایی است. در واقع، حلقه اتصالی است بین مفاهیم ذهنی و زبانی که ما را قادر می‌سازد تا به جهان واقعی یا خیالی چیزها ارجاع دهیم. بازنمایی برای عملی‌شدن نیازمند دو سیستم یا نظام است: "نظام مفاهیم" و "نظام زبان". از طریق نظام مفاهیم، همه اشیاء،

1. Representation

www.SID.ir

افراد، رویدادها و پدیده‌ها به واسطه مجموعه‌ای از مفاهیم یا بازنمایی‌های ذهن موجود در ذهن به هم مرتبط می‌شوند و به ما کمک می‌کنند به تفسیر جهان به شیوه‌ای معنادار بپردازیم. بنابراین، در درجه اول، معنا متکی به نظام مفاهیم است؛ نظام مفاهیم از مفاهیم مفرد و مجزا تشکیل نیافته، بلکه بر اساس شیوه‌هایی از سازمان ذهنی دسته‌بندی شکل گرفته و روابط پیچیده‌ای در بین مفاهیم برقرار است. برای این کار از اصول شباهت و تفاوت برای تثبیت روابط بین مفاهیم یا تشخیص آن‌ها از هم کمک گرفته می‌شود (هال، ۱۹۹۷: ۱۷).

وود وارد (۲۰۰۲) ارزش زیادی برای نظام‌های بازنمایی قائل است، زیرا از طریق نظام‌های بازنمایی است که ما قادر به درک خود و دیگران می‌شویم و همچنین از طریق همین نظام‌هاست که دیگران نسبت به ما درک پیدا می‌کنند.

به این ترتیب، نظام‌های بازنمایی برای ما ابزارهای طبقه‌بندی را فراهم می‌کنند. بر این اساس، برخی محققان اجتماعی و فیلسوفان بر این عقیده‌اند که بازنمایی نه تنها نماینده‌ای از امور واقع است، بلکه فرایندی معرفت‌شناسانه نیز هست. به بیان دیگر، بازنمایی چیزی بیش از تصویر آن چیز بودن و نیز محصول چیزی است که ما آن را می‌دانیم و می‌شناسیم. این شناخت و معرفت ما درباره یک پدیده است که ساخت آن پدیده را در ذهن ما شکل می‌دهد. بنابراین، زمانی یک بازنمایی درست ارزیابی می‌شود که در متنی اجتماعی، فرهنگی و تاریخی یک جامعه مورد قبول بوده باشد. البته، برخی بازنمایی‌ها با هدف به فکر انداختن مخاطب و تولید نتیجه‌ای در ذهن او روی می‌دهد. پس، بازنمایی مفهومی است که درباره ساختار بحث می‌کند و جهان و شیوه‌های بودن در آن و برقراری ارتباط با آن را شکل می‌دهد.

امروزه سه نظریه درباره چگونگی بازنمایی جهان یا واقعیت‌ها وجود دارد که عبارتند از:

نظریه‌های بازتابی یا انعکاس[1]

اعتقاد بر این است که معنا در خود ابژه، شخص، ایده یا رویداد موجود در جهان واقعی قرار دارد و زبان به مانند یک آینه فقط به انعکاس معنای حقیقی، یعنی آنچه از قبل در جهان واقعی قرار دارد، می‌پردازد. در کل، این نظریه زبان را آیینه جهان می‌انگارد و ابزاری برای انتقال معانی که در چیزها وجود دارد (ادگار و سدگویک، ۲۰۰۱). این نظریه به نوعی در واقع همان ایده‌ای است که می‌گوید چیزی واقعی از قبل وجود دارد و توسط تلویزیون یا هر رسانه دیگری منعکس یا تحریف می‌شود.

1. Reflective

Archive of SID

www.SID.ir

نظریه‌های نیت‌مندی[1]

این نظریه نقش تولید معنا را فقط به نویسنده گوینده و در کل بـه فرسـتنده مـی‌دهـد و زبـان بیانگر این نقش است. این نظریه در سنت‌های هرمنوتیـک شـلایرماخر، دیلتـای و نیـز رویکـرد پدیدارشناسانه قابل‌شناسایی است.

نظریه برساخت‌گرا[2]

این نظریه تأثیر بسیار زیادی بر مطالعات فرهنگی گذاشته است. در این رویکـرد، معنـا تولیـد و برساخته می‌شود؛ کشف نمی‌شود. این رهیافت بر خصلت اجتماعی و عمومی زبـان تأکیـد دارد. طبق این نظر، این ما هستیم که با استفاده از نظام‌های بازنمایی یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان به برساخت معنا همت می‌گماریم (هال، ۱۹۹۷: ۲۵). این رهیافت وجود جهـان مـادی را انکـار نمی‌کند و تأکید دارد که این جهان مادی انتقال‌دهنده معنا نیـست، بـر ایـن اسـاس، بازنمـایی کرداری است که جهان مادی را به کار می‌گیرد (میلز، ۱۳۸۵).

از رویکرد بازنمایی، از طریق فرایند تولید یک فیلم سینمایی ما هرگز نمی‌تـوانیم بـرای بیننـده نوعی دسترسی ساده مستقیم و بدون واسطه از جهان واقعی فراهم کنیم. مهم نیـست ارائـه مـا چقدر واقعی به نظر برسد، بلکه واقعیت این است کـه آنچـه مـا بـر پـرده یـا صـفحه تلویزیـون می‌بینیم، یک سازه است که اعمال‌نظرهـای مـا را دربـاره آنچـه بایـد رمزگـذاری شـود، محـل قرارگیری دوربین، نحوه ویرایش و تدوین موارد ضبط‌شده و غیره را در بـر مـی‌گیـرد. بنـابراین، اشیاء و چیزها به‌خودی خود دارای معنا نیستند (ایرادی که به نظریه انعکاس وارد اسـت). ایـن رویکرد نظری عمدتاً از روش‌شناسی عامی با نام ساختارشکنی استفاده می‌کند که نشانه‌شناسی یکی از روش‌های آن است. روش نشانه‌شـناختی دارای دو الگـوی عمـده اسـت کـه عبارتنـد از رهیافت نشانه‌شناختی سوسور و نشانه‌شناسی معناشناختی پیرس (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۲۵).

در این مطالعه، از رویکرد عمومی بازنمایی برای تحلیل میدان نشانه‌شناختی ـ معنایی سـینمای زن در ایران استفاده شده است. همان‌طور که پیش‌تر عنوان شد، میدان سینمایی به‌طور عـام و سینمای زن به‌طور خاص ترکیبی از عناصر، نشانه‌ها، مفاهیم و نمادها را شامل می‌شود کـه هـر کدام بیانگر یا به عبارتی بازنمایی‌کننده‌ی بعد یا ابعـادی از درک زن در جامعـه‌ی ایـران اسـت. صرف‌نظر از این‌که فیلم‌های سینمایی مورد مطالعه در این تحقیق واقعاً بیـانگر وضـعیت زن در جامعه‌ی باشند یا برساخته برخی نیروها یا شرایط، شناسایی و درک بار معنایی و نشانه‌شناختی آن امری بسیار مهم تلقی می‌شود. تحلیل و بررسی این فیلم‌ها می‌تواند چه وضـعیت موجـود و چه برساخته شده در خصوص زنان را بهتر روشـن سـازد. بـر همـین اسـاس، رویکـرد عمـومی

1. Intentional
2. constructionist

Archive of SID

www.SID.ir

بازنمایی یکی از بهترین رویکردهای نظری است که می‌تواند به افشای لایه‌های پنهان و آشکار در سینمای زن کشور کمک نماید.

روش‌شناسی تحقیق

در خلال دو دهه‌ی اخیر، برخی روش‌شناسان کیفی بر ابعاد نشانه‌شناختی واقعیت‌های اجتماعی از جمله متون نوشتاری و تصویری تأکید داشته‌اند. بنیان‌های نظری این روش تحلیل را می‌توان در کارهای پیرس، موریس و دوسوسور پیدا کرد (مانینگ، ۱۹۸۷؛ پانچ، ۲۰۰۵). در این نوع تحلیل، زبان چون یک نظام نشانه‌ای نمادین تعریف می‌شود که در آن هر نشانه‌ای در راستای معنابخشی به نشانه‌ی دیگری است. این روش بر تحلیل زبان ـ در متنی که خوانده می‌شود ـ استوار است (میشل، ۱۹۹۳؛ تیتشر و همکاران، ۲۰۰۵).

از نظر پیرس هر چیزی را می‌توان به عنوان نشانه تعریف کرد. سوسور نیز عنوان می‌کند که تلقی یک چیز به عنوان نشانه مستلزم تلقی آن به عنوان یک کد یا رمز است. بر اساس روش سوسور، ساختارها و کلمه‌های درون آن‌ها از هم جدای‌ناپذیر هستند (سیلورمن، ۲۰۰۵).

ایده‌ی اساسی در این روش آن است که جلوه‌های ظاهری معنای خود را از ساختارهای زیرین می‌گیرند. از این‌رو، استفاده از این روش برای بررسی زبان‌شناختی متون اعم از یک متن نوشته‌شده یا میدان مطالعه‌شده در روش‌های کیفی بسیار مفید و مرسوم است (میشل، ۱۹۹۳). هدف این روش یافتن مکانیسم‌هایی است که معنا را تولید می‌کنند. استعاره‌ها، بسترها، ظرف‌ها و تضادها از جمله مهمترین این مکانیسم‌ها هستند.

مدل سوسور به مدل دوتایی یا دوبخشی نشانه موسوم است. وی نشانه را دربرگیرنده‌ی دو بخش می‌داند:

ـ دال[1]: شکلی که نشانه می‌گیرد.

ـ مدلول[2]: مفهومی که بازنمایی می‌کند.

نشانه کلیتی است که از اجتماع دال با مدلول حاصل می‌شود (سوسور، ۱۹۸۳: ۶۷). رابطه‌ی بین دال و مدلول را دلالت[3] می‌گویند.

پیرس طور دیگری به نشانه‌شناسی می‌نگرد. وی معتقد بود هر چیزی که به هر شکل به چیز دیگری دلالت کند، فارغ از طبیعی یا قراردادی‌بودن آن، نشانه تعریف می‌شود. پس، برخلاف الگوی دو وجهی سوسور، پیرس الگوی سه‌وجهی خود را معرفی کرد (محمدپور، ۱۳۹۰).

1. Signifier
2. Signified
3. Signification

Archive of SID

www.SID.ir

۱. بازنمود[1]: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد و الزاماً مادی نیست. در این معنا، نشانه چیزی است که از نظر فرد به‌جای چیز دیگر می‌نشیند. این صورت همان دال سوسوری است.
۲. تفسیر[2]: عبارت است از معنایی که از نشانه حاصل می‌شود نه تفسیرگر؛ این همان مدلول سوسور است.
۳. ابژه یا مرجع[3]: نشانه به آن ارجاع می‌دهد.
پیرس تعامل بین بازنمود، ابژه و تفسیر را "نشانه‌گی[4]" یا کلیت فرآیند دلالت نامید.
در این مطالعه از رهیافت عمومی روش نشانه‌شناختی دوسوسور و پیرس استفاده شده و سعی بر آن بوده تا از طریق تحلیل محتوا و سکانس‌های فیلم‌های انتخابی، به آشکارسازی نشانه‌ها، دلالت‌ها و رمزهای اجتماعی درون فیلم‌ها پرداخته شود.

یافته‌ها

فیلم را در مقام یک متن، نمی‌توان جدای از جامعه در نظر گرفت. معنای متن فیلم تحت‌تأثیر بافت فیزیکی، روان‌شناختی و اجتماعی فرهنگی که متن در آن ساخته یا بدان ارجاع شده، قرار دارد. لذا در فیلم رمزگان فرهنگی و ایدئولوژیکی، بخش اصلی رمزگان فیلم است. چرا که چیزها و شخصیت‌ها هرگز بدون هویت پیشین وارد فیلم نمی‌شوند. آنان از نخستین لحظه‌ی ورود، دلالت‌هایی را که در دنیای خارج از فیلم یافته‌اند با خود به فیلم وارد می‌کنند. به همین اعتبار می‌توان هر فیلم را یک فیلم آموزشی دانست چرا که جدا از موضوع خود درباره مجموعه‌ای از مشخصه‌های فرهنگی نیز اطلاعاتی به دست می‌دهد. ترکیب این کدهای فرهنگی یا غیرسینمایی، با رمزگان ویژه‌ی سینما در هر فیلم «ویژگی» و «منش خاص» آن فیلم را می‌آفرینند. "متز" به همین اعتبار در خصوص زبان و سینما نوشته است که: "*هر فیلم مکان ملاقات سینما و غیرسینما است*"(متز، ۱۹۸۱).
بدین ترتیب به منظور تفسیر و تبیین زمینه‌های فرهنگی ـ اجتماعی کنش‌ها، درک و تفهم رفتارهای زنان که در سطوح بالاتر کنش، به یک سری ساختارها و واقعیت‌های عینی کلان‌تر تبدیل می‌شوند از رویکرد تفسیری «گیرتز» استفاده کردیم، تا شخصیت‌های زن هر داستان را به تفکیک موضوعاتی که با آن‌ها مواجه شده و نیز نحوه برخوردشان، در بافت و زمینه اجتماعی- فرهنگی بازسازی کرده، علل و پیامد کنش‌ها و معنای واقعی آن‌ها را شرح دهیم.

1. Represetation
2. Interpretant
3. Object & Referent
4. Semiosis

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سگ‌کشی

سال تولید: ۱۳۸۰، کارگردان: بهرام بیضایی

خلاصه فیلم: یک زن نویسنده به نام «گلرخ کمالی» کـه بـه گمـان خیانـت شـوهرش، «ناصـر معاصر»، سال گذشته او را ترک کرده بود، با پایان جنگ بـه تهـران بـاز مـی‌گـردد و شـوهر را ورشکست و در حال رفتن به زندان می‌یابد. گلرخ به ظاهر اینطور متوجه می‌شـود کـه شـریک شوهرش با صحنه‌سازی تمامی سرمایه شرکت را برداشته و به طور غیر قانونی از مرز خارج شده است. گلرخ وظیفه خود می‌داند تا در جبران گمان بد خود در نجات شوهرش بکوشد و با خرید چک‌های او و گرفتن رضایت شاکیان شوهرش را از زندان رها سازد. بـدین‌گونـه گلـرخ گـام در دنیای دلال‌ها و بساز و بفروش‌ها و سوداگران می‌نهد که از دنیای بی‌آلایـش او فرسـنگ‌هـا دور است. او در این مسیر تجربه‌های گوناگونی را پشت سر می‌گـذارد از تحقیـر و تـوهین تـا آزار و تجاوز. با این حال همه را تحمل می‌کند تا در پایان همسرش را آزاد کند. پس از آزادی «ناصر» تازه «گلرخ» می‌فهمد همه این ماجرا صحنه‌سـازی «ناصـر» بـوده تـا بـا ترسـاندن شـریکش و گریزاندن او به خارج و در دست داشتن رضایت شاکیان سرمایه شرکت را تصاحب کند و عمـلاً صاحب قانونی آن شود. حال ناصر قصد دارد در نخستین فرصت با منـشی شـرکتش بـرای مـاه عسل به خارج برود اما در مقابل برگه طلاق را به عنوان تشکر از زحماتِ گلرخ به او می‌دهد. در پایان نقشه ناصر معاصر نمی‌گیرد و از دست شریکش و افراد وی راه فراری ندارد.

رمزگان اجتماعی و ایدئولوژیک فیلم سگ‌کشی

سودجویی و منفعت‌طلبی

نتیجه ارزشمند شدنِ رفاه و مادیات برای مردم یک جامعه و عدم امکان دستیابی همگان به این ارزش‌های مقبول از راه‌های مشروع در نظام اجتماعی، منجـر بـه انحـراف اجتمـاعی مـی‌شـود. انسان‌ها از راه‌هایی نامشروع بهره می‌گیرند تا به ارزش‌های اجتماعی که آن‌ها را کمـال مطلـوب تلقی می‌کنند دست یابند. «سگ‌کشی» در چنین شرایطی واقع می‌شود (زمانه قلب ارزش‌هـای اجتماعی).

از این رو «سگ‌کشی» با طنین صدای آژیر خطر آغاز می‌شود کـه نمـاد هـشدار اسـت. هـشدار برای خطری که از بمباران انسان‌ها و کشته شدن آن‌ها خطرناک‌تر است؛ از میان رفـتن روابـط انسانی و کمرنگ شدن ارزش‌های اخلاقی و ابزار و وسیله قرارگرفتن عاطفه، شرف و آبـرو بـرای رسیدن به اهداف سودجویانه و غیرانسانی خود، و فیلم چگونگی رخنه‌کردن این شیوه‌های رفتار غیرانسانی را در زندگی روزمره و حتی خانوادگی بازنمایی می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

اخلاق

جهان اجتماعی که «سگ‌کشی» بازنمایی می‌کند، جهانی نیست که یا سیاه باشد یا سفید، یا خیر باشد یا شر. از همین رو رفتار فرد نمی‌تواند قاطعانه و به طور انتزاعی، اخلاقی باشد یا غیراخلاقی. بلکه برای قضاوت در این مورد باید رفتار را در متن مقتضیات مختلف قرار داد و سپس در مورد اخلاقی‌بودن آن قضاوت کرد و این امر با وجود سرگشتگی «انسانِ معاصر» یا «انسانِ در موقعیت» که در تحول دائمی است بیشتر خودنمایی می‌کند.

عمل «گلرخ» که با توسل به حیله یکی از طلبکاران (نایری) را وادار به خرید چک می‌کند از جمله همین اعمال است. اگرعمل او یعنی به کار بستن حیله و هفت تیر کشیدن بر روی «نایری» را جدا از متن در نظر بگیریم و نیز با احکام عام اخلاقی در مورد آن قضاوت کنیم مسلماً حاصل آن است که قضاوت کنیم که عمل او عملی غیر اخلاقی است. ولی اگر دو راهی را که گلرخ با آن مواجه است را در نظر بگیریم یعنی انتخاب میان تن سپردن به خواسته غیراخلاقی« نایری» برای گذراندن شب با او و باز خرید چک، یا بکار بستن حیله و تهدید با هفت‌تیر، انتخاب «گلرخ» نه فقط عملی عقلانی، که عملی اخلاقی نیز است. عملی که نه فقط اخلاقی‌تر از تن سپردن به خواسته‌ی غیر اخلاقی«نایری» بلکه اخلاقی‌تر از در خانه نشستن و از ترس غیراخلاقی عمل کردن، انزوا جستن است.

تأمل بر خود

از مهمترین ویژگی‌های «سگ‌کشی» بازنمایی دو نوع تأمل بر خودِ زنِ فیلم است. نوع اول تأملی است که در ابتدا در حوزه زندگی روزمره او صورت می‌گیرد. و نوع دوم آن، تأمل و تبع آن قضاوتی است که در روابط خانوادگی و در روابط سطح کلان‌تر اجتماعی‌اش صورت می‌گیرد. «گلرخ» در زمان جدایی، کتاب‌هایی را نوشته که اجازه چاپ نیافته‌اند ولی مضمون همه آن‌ها به گفته‌ی خود او عذاب‌ها، مسائل و اشک‌های زنانه‌ای بودند که انگیزه اصلی‌شان این گمان بوده است که شوهرش به او خیانت کرده است. یکی از کتاب‌های او زندگی‌نامه‌اش می‌باشد. نوشتن زندگی‌نامه نمادی از «تأمل برخود» است که سر منشأ آن ادعای محق بودن برای داشتن زندگی مبتنی بر قواعدی است که «گلرخ» آن را عقلانی و اخلاقی و تخطی از این قواعد را نشان خدشه‌دار شدن حقوق فردی و انسانی می‌داند. او با نوشتن این کتاب و نیز دو کتاب «*زنی در چهارراه*»و «*نامه‌ای در راه*» از خود و رابطه خود فاصله می‌گیرد و در مورد آن می‌اندیشد و درباره آن قضاوت می‌کند. حاصل این تأمل‌برخودِ «گلرخ» این است که به اشتباه خود اذعان می‌کند.

در مرحله‌ی اول فرد بیشتر دل مشغول خواسته‌های شخصی‌تر خود است و در مرحله دوم

Archive of SID

www.SID.ir

نیازهای عام‌تر و قواعد اخلاقی و عقلانی انسانی را در کلیت آن مد نظر قرار می‌دهد. بدین ترتیب «گلرخ» در پایان فیلم به سادگی از کشف خیانت شوهر می‌گذرد نه به این سبب که شوهر را همچون برخی افراد سنتی محقق به داشتن هوس‌هایی می‌داند، بلکه بدین سبب که پس از ماجراهایی که گلرخ پشت سر می‌گذارد دنیای کوچک او که تماماً منحصر به روابط او با شوهر بوده است، گسترده‌تر شده است.

مدعی‌بودن

فیلم چرخشی را بازنمایی می‌کند که در شیوه تفکر و خواسته‌های زن فیلم رخ داده است. «گلرخ» نشان می‌دهد که قادر است با تأمل بر زندگی خود، حتی از خود انتقاد کند و پی به اشتباهات خود ببرد و دیگر مثل برخی زنان صرفاً خود را قربانی شرایط نداند. از جمله نشانه‌های آن، مدعی بودن است. مدعی برخورداری از حقوق انسانی که از جمله این حقوق؛ طلب صداقت، شرافت و وفاداری از جانب همه است. به سبب همین ادعاست که در وهله‌ی اول گلرخ از خیانت شوهر به عنوان پدیده‌ای طبیعی نمی‌گذرد و او را ترک می‌گوید. در اینجا شاهد زنی نویسنده هستیم که در دنیایی بنا شده بر پایه‌ی پول، قدرت، خشونت و سکس می‌خواهد طبق اصول خودش زندگی کند. از میانه‌ی فیلم به بعد، انگیزه‌ی او دیگر آزادی شوهرش نیست. آدم شدن خودش است. شاید به همین دلیل به طلب‌کارها می‌گوید می‌توانند هر چه قدر می‌خواهند به شوهرش فحش بدهند، اما نه جلوی او. دیگر مرد مهم نیست، مهم تلاش است که زن برای نجات او انجام می‌دهد.

تعریف زن

در این فیلم زن نماد آفرینش و پاکی است و با جامعه مردانه‌ای در ستیز است که مملو از سبعیت و تباهی است. اما الگوی زن در جستجوی هویت و گذشته در سگ‌کشی قالبی امروزی یافته است. در ابتدای فیلم، گلرخ با ورود به فرودگاه، وارد محیط دهشتناکی می‌شود؛ متوجه می‌شود همسری وجود ندارد که در فرودگاه سراغش بیاید و خانه و زندگی‌ای نیز در کار نیست که به عنوان تنها نقطه آشنای این شهر غریب، در آن آرامش پیدا کند. هیچ‌کس و جایی را نمی‌شناسد. او پس ازدوری‌اش از ریشه‌ها (ترک پدر و فروش خانه) و برخورد با این همه آدم و مکان غریبه، حالا تنها چیزی که از او باقی مانده، عشقش به شوهرش می‌باشد. برای زن، دیدن شوهر آواره‌اش، بخشی دیگر از آزمون دشوارش در مواجهه با حقیقت است و تقاضای مرد از او، نقطه‌ی درام نفس‌گیر فیلم و مرحله‌ی دوم ورود زن به واقعیت پلشتی است که اطرافش را فرا گرفته است. در روند حرکت زن، در برخورد با ۸ طلبکار شوهرش، کار او سخت و سخت‌تر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود. او مثلاً برای ورود به حجره حاج نقدی ریاکار، خودش را در چادر پنهان کند و جایی دیگر هفت تیر به دست بگیرد و حتی برای جلب محبت یک مرد، عشوه‌گری کند و در ادامه با نیت سوءاستفاده‌ی جنسی طلبکارها از او و حتی اقدام به آن، مواجه می‌شود. جراحت‌های حاصل از این نیت بر صورتش به آینه‌ای برای نمایش خشونت اجتماع دور و برش تبدیل می‌شود. چهره‌ی لهیده و خونین او با صورت خندانش هنگام ورود به شهر قابل مقایسه نیست. اما «گلرخ» قواعد این بازی را برای نجات همسر و عشقش قبول می‌کند. غافلگیری نهایی زمانی است که زن می‌فهمد همه چیز دروغ بوده، که بدگمانی‌ای که ابتدای داستان به خاطرش معذرت‌خواهی کرده، اصلاً یک خوش‌خیالی اساسی به نظر می‌رسد.

تعالی

«گلرخ کمالی» به عنوان نماینده‌ای از زنان نویسنده و روشنفکر، با اینکه جسم و روح و غرورش مورد تجاوز قرار می‌گیرد، اما دست از کار نمی‌کشد او در یک دیالوگ اعلام می‌کند اگر تا آن لحظه طلبکاران را راضی کرده است اما از این لحظه به بعد برای ثابت کردن خودش به خودش و نه به خاطر هیچ کس دیگر، می‌خواهد کاری را که شروع کرده به پایان برساند. در صحنه‌ای که تاجر کامپیوتر قصد دارد او را به زور در خانه خود نگه دارد و او دست به اسلحه می‌برد مرد می‌گوید: " *شوهر او ارزش خیانت نکردن را ندارد.*" و جواب زن این است که وی "*بیشتر به خود و آبرویش احترام می‌گذارد.* " او زنی نویسنده و احساساتی است که کم کم به زنی سرد و سنگی تبدیل می‌گردد و در نهایت از درون منفجر می‌شود. او حتی حاضر نمی‌شود مشکل خویش را با پدرش در میان بگذارد. او با دروغ گفتن به پدرش نمی‌خواهد اجازه دهد، واقعیت هولناکی که خودش با آن روبرو شده، به چهره پدرش هم کوبیده شود.

ریا و دروغ

در سگ‌کشی آدم‌ها در کمین هستند و فریب‌کاری و تظاهر آسان‌ترین راه برای رسیدن به مقصد است. در این اجتماع نمی‌توان اندیشه‌ها و نیت‌های درونی کسی را از گفتار و رفتارش درک کرد و در بیشتر موارد بین این دو تضاد وجود دارد. اساساً فیلم با صحنه‌سازی و دروغ ناصر برای شریکش شروع شده و تا پایان فیلم داستان ادامه پیدا می‌کند. دروغ و دورنگی منشی و خانواده‌اش حتی تا زمانی که گلرخ از آن‌ها به خاطر بد گمانیش عذرخواهی می‌کند و منشی متواضعانه می‌گوید: "*از گذشته حرف نزن.* " در سکانس پایانی فیلم نیز وقتی که دست ناصر رو می‌شود او کارش را برای گلرخ این طور توجیه می‌کند: "*من فقط پیش‌دستی کردم اگر من این نقشه را نمی‌کشیدم شاید او می‌کشید. من از درد دزدیدم.* " و گلرخ در جواب می‌گوید: " *چه بلبشویی*

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شد اگر همه بخواهند از هم بدزدند. " و این بلبشو آن طور که سگ‌کشی تصویر کرده عملاً در فضای جامعه موجود است. اما رویکرد امیدوارکننده فیلم در صحنه آخر است که شریک و همه کسانی که معاصر به آن‌ها دروغ گفته «ناصر معاصر» را دوره می‌کنند تا او را بکشند تا «سگ‌کشی» نمود پیدا کند.

انسان

وجوه نمادین دو شخصیت اصلی فیلم (ناصر معاصر و گلرخ کمالی): ناصر معاصر انسان جامعه معاصر ایرانی است که محصول یک نظام اجتماعی بیمار است. شخصیتی با مجموعه‌ای از تظاهرات، دروغ ها، فریبکاری و بی‌رحمی‌ها. او از همه چیز سوء استفاده می‌کند. از اعتماد و بی‌خبری شریک اقتصادیش، از ساده‌دلی دوستانش و حتی از عشق ساده و صادقی که گلرخ نسبت به او دارد.

اما «گلرخ‌کمالی» در برابر این جریانات سنگین زمانه و آدم‌های پررنگ و ریا، به دنبال کمال می‌گردد و انسانیت، صداقت و آزادگی و عشق را که همه سمبل کمالند، جستجو می‌کند. گلرخ کمالی شخصیت ایده‌آل جامعه آرمانی است. شخصی که در زیر پای خشونت و بی‌رحمی و جاه‌طلبی عده‌ای له می‌شود اما مجدداً بر می‌خیزد. این شخصیت با اینکه وارد چنین فضای کثیفی شده به قول خودش شخصیت‌های داستانش دوره‌اش کرده‌اند، هرگز به شیوه آن‌ها رو نمی‌آورد و حاضر به مقابله به مثل نمی‌شود. تنها چیزی که برای زن مهم است عشق به شوهرش است که حاضر می‌شود به خاطر آن عشق هر کاری بکند.

جدول ۱: رابطه دال و مدلول در فیلم سگ‌کشی

دال	مدلول
قلعه متروک	خرابی، تزلزل، اندوه، گذشته، خاطرات
زندان	پنهان‌شدن، اضطراب، خشونت، تاوان، گناه، دروغ
جاده	سرنوشت، تنهایی، آینده
پنجره	واقعیت، نفوذ، راز، فریب
آژیرحمله هوایی	اضطراب، موقعیت بحرانی
گلرخ	اخلاق، روشنفکری، تأمل برخود، مدعی بودن، زن، انسانیت، صداقت، آزادگی، عشق، رنج، معصومیت، خامی، تعالی، انتخاب، تلاش
ساختمان‌ها	استتار، سوداگری، ریا، گناه، ظاهرگرایی، تضاد، دروغ
ناصر معاصر	دورویی، ریا، تظاهر، دروغ، بی‌رحمی، سوءاستفاده، مردسالاری، فریبکاری.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول۲: سطوح جهان اجتماعی و رمزگان در فیلم سگ‌کشی

سطح جهان اجتماعی	رمزگان
سطح نخست: واقعیت	رمز اجتماعی: سودجویی و منفعت طلبی در روابط انسانی، از خود گذشتگی، دوگانگی، سازندگی، انتخاب، تأمل بر خود، مدعی‌بودن، اخلاق، تعالی، تجاوز، خشونت، عشق، خیانت، تصمیم
سطح دوم: بازنمایی	رمز فنی: ساختمان‌ها و خانه‌های طلبکاران، نورپردازی، دوربین، تدوین، روایت غیرخطی، واژه‌ها، آب، دود، مه، خاک، خون، خشونت.
سطح سوم: ایدئولوژیک	رمز ایدئولوژیک: سنت، مدرنیته، خردگرایی، سرمایه‌داری، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، جامعه، زن، خانواده.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم چهارشنبه‌سوری

سال تولید: ۸۴ـ۱۳۸۳، کارگردان: اصغر فرهادی

خلاصه فیلم: فیلم با سفر دختر جوانی از حومه جنوبی پایتخت به مرکز شهر آغاز می‌شود. دختری شوخ و شنگ و سرشار از زندگی؛ او را بر ترک موتور لکنته نامزدش و سپس در میان هیاهوی شرکتی که دختر در آنجا کار می‌کند، می‌بینیم. این شرکت خدماتی تأمین کننده نیروی کار جهت نظافت خانه‌هایی هست که در آستانه سال نو به آن نیاز دارند. سر زندگی و نشاط دختر جوان ادامه پیدا می‌کند او بر فراز چیزها و حتی لحظه‌ها پرواز می‌کند. شاد و بی‌قرار آنجا که لباس سفید عروس کرایه‌ای را در مستراح شرکت به تنش امتحان می‌کند و یا حتی آنجا که شوخ‌طبعانه مشتری خود را از میان برگه‌هایی که مسئول به دست دارد مثل یک بلیط بخت آزمایی انتخاب می‌کند. آنگاه او را می‌بینیم در برابر در ورودی یک مجتمع آپارتمانی بزرگ آدرس به دست؛ او دکمه زنگ را فشار می‌دهد و سپس به آپارتمان مورد نظر وارد می‌شود با نگاهی کنجکاو که کوچکترین حرکات مرد صاحبخانه (مرتضی) را زیر نظر دارد. از سوی دیگر مرتضی، مژده و فرزندشان امیرعلی که ساکن آن آپارتمان هستند در آخرین سه شنبه سال قصد دارند در صبح روز بعد عازم سفر دبی شوند و ضمن گذراندن ایام تعطیل وضعیت زندگی و اقامت دبی را بررسی کنند. اما هنوز بسیاری از کارهایشان نصفه نیمه مانده است.

ما به همراه دخترک خدمتکار لایه‌لایه بحران موجود را در رابطه زن و مرد فیلم کشف می‌کنیم. شیطنت‌های جوانانه او یا بعدها نیک‌خواهی معصومانه‌اش برای کمک به ترمیم آن با ظرافت‌های سینمایی زیبایی تدوین شده اند. اما ناگهان یکی از کلیدی‌ترین نقاط ماجرا خارج از حوزه حضور دختر خدمتکار آشکار می‌شود که همان ملاقات پنهانی و ارتباط با زن همسایه است.

Archive of SID

www.SID.ir

رمزگان اجتماعی و ایدئولوژیکی فیلم چهارشنبه‌سوری

بی اعتمادی و ناامنی

مهم‌ترین ویژگی این فیلم حرکت بر مدار یک تم مرکزی یعنی «احساس ناامنی» است. البته در کنار تم اصلی و مرکزی، فیلم به مضامینی فرعی از جمله خیانت و جامعه شهری، نابسامانی و نظایر آن نیز اشاره می‌شود. این مبحث و تم مطرح شده در فیلمنامه پدیده‌ای نیست که ما تاکنون در آثار هنری از جمله فیلم، تئاتر، داستان یا رمان با آن برخورد نکرده باشیم. اما نوع زاویه نگاه این دو فیلمنامه‌نویس (اصغر فرهادی و مانی حقیقی) در ساختار، شخصیت‌پردازی و فضا سازی داستان آن‌گونه است که قضاوت را به عهده تماشاگران می‌گذارد. فرهادی در خصوص تم مرکزی فیلم در یادداشتی در مجله فیلم اشاره می‌کند که زندگی در محیطی که اعتماد نکردن شرط عقل است و اعتماد ورزیدن بی‌احتیاطی، آرام آرام ناامنی روانی را باعث خواهد شد. در طول فیلم این احساس عدم امنیت در زندگی آدم‌های فیلم حتی در چهاردیواری محل زندگی‌شان به چشم می‌آید. منشأ این ناامنی و بی اعتمادی نسبت به یکدیگر مسئله‌ای است که از فرهنگ و زندگی شهری و تنوع و تکثر ارتباطات فردی و اجتماعی نشات می‌گیرد. در واقع موضوعی که فیلم سعی دارد بیننده را وادار به فکر کردن درباره آن بکند، امنیت روانی آدم‌هاست. فیلم فضای آشوب زده جامعه‌ای را تصویر می‌کند که همه چیزش حتی قانون و عرف، شرع و حقوق شهروندانش در حال گذار است و تعریف و مرز مشخصی از آن‌ها با نیازهای واقعی شهروندانش وجود ندارد و در نهایت به جایی می‌رسد که حتی روابط نامشروع هم نمی‌تواند آسایش خاطر و امنیت روانی «مرتضی» را تضمین کند.

طبقه اجتماعی

«چهارشنبه‌سوری» تصویر و تقابل زندگی خانواده‌های شهری و متفاوت بودن آن با خانواده سنتی و مذهبی است. نوع آرایش و پوشش، روش زندگی، محل سکونت، روابط همسایه‌ها نشانگر تفاوت‌های زندگی دختر کارگر با افراد ساکن در یک مجموعه آپارتمانی است. دختر از دنیایی که مناسباتش با عرف این افراد فرق می‌کند، پا به عرصه شهر می‌گذارد و این رفتارهای پرتضاد برایش قابل هضم نیست. این تفاوت موجب می‌شود تا او به جریان زندگی آن‌ها به صورت یک ناظر شگفت زده نگاه کند و همه چیز برایش تازگی داشته باشد. فیلم همچنین با تکرار و تأکید روی چادر سعی دارد مخاطب را متوجه عنصر حجاب و تفاوت و تقابل فرهنگی دختر کارگر با مژده و سیمین و دیگر آدم‌های آن مجموعه آپارتمانی کند. فیلم حتی این مسئله را در مراسم «چهارشنبه‌سوری» هم می‌خواهد نشان دهد که آتش سوزی در شهر با آتش بازی در منطقه حاشیه‌ای و منطقه امامزاده داوود به عنوان یک نماد یک منطقه مذهبی و سنتی

Archive of SID

www.SID.ir

تفاوت دارد، در آنجا از ترقه بازی‌ها و انفجارها خبری نیست.

خیانت

یکی از نکات برجسته فیلم نحوه‌ی نمایش خیانت و پیامدهای آن و نیز به هم ریختن قضاوت نسبت به ظواهر است. ظاهر «مژده» و بهم‌ریختگی خانه در کنار عملکرد «مرتضی»ــ وقتی «مرتضی» می‌گوید: همسرم غذا نمی‌پزد، دائماً به من شک دارد به بچه نمی‌رسد، بهانه‌گیر است بدون اجازه من و سرِ خود خانه را می‌خواهد بفروشد و من هر چه بخواهد برایش تهیه می‌کنم و.... اینکه شک همسرش را یک خیال‌پردازی بیهوده و حرف‌های او را «شِرّ و وِر» می‌داند- شک «مژده» را بی‌پایه نشان می‌دهد. اما صحنه‌یی مانند ساعت دقیق سفرشان به دبی از زبان دختر کارگر وقتی که از خانه سیمین برمی‌گردد بیننده را به شک می‌اندازد. بدینگونه تماشاگر دائماً بین محق پنداشتن مژده و مرتضی و سیمین مردد است. گاه حق را به این می‌دهد و گاه آن دیگری را بی‌گناه می‌انگارد. اما بعد در یک صحنه‌پردازی غافلگیرکننده در لحظات پایانی فیلم متوجه می‌شویم در واقع این مرد است که خیانتکار است و می‌ترسد، آبرویش جلوی همکاران برود و به این خاطر به انکار شدید و جوسازی بر علیه همسرش می‌پردازد. در حالیکه حق با زن اوست و علت پرخاش‌ها، عدم دلبستگی‌ها به زندگی، بی اعتنایی به فرزند و خانه، و آن همه عصبیت و دعوا ناشی از حس خیانت شوهر به او بوده است.

ریا و دروغ

آنچه که در بیشتر صحنه‌های فیلم حضوری پر رنگ دارد مفهوم ریا و دروغ است. در مدرسه این ماجرا وجود دارد، در جلوی خانه که ماشین زن پنچر می‌شود، در شرکت تبلیغاتی وقتی که «مرتضی» در مورد اصلاح بخشی از آن فیلم تبلیغاتی حرف‌هایی می‌زند که اشاره‌ای به ریاکاری اوست و به نوعی نقش بازی می‌کند. سرایدار به ظاهر قانونمند، که از سر اجبار تن به قانون می‌دهد و رفتار خوبی با همسرش ندارد و همسرش به صرف علاقه به او، قوانین این بازی را پذیرفته است. همچنین زن عضو هیأت مدیره که خود قانون‌گذار است اما قانون خود ساخته‌شان را هم زیر پا می‌گذارند و در همان حال برای همسایه دیگر توطئه می‌کند. زن اصلی فیلم نیز که به دنبال زیر پا گذاشتن قوانین آپارتمان برای حفظ منافع شخصی است، از دختر کارگر که چند لحظه قبل او را به علت کنکاش و جستجوی کشوی کمدش اخراج کرده بود برای جاسوسی استفاده می‌کند. آنچه در اینجا مورد تأکید قرار می‌گیرد موقعیت نابسامان پیرامونی است. در واقع با این صحنه‌ها مشکلات زن و شوهر ابعادی اجتماعی پیدا می‌کند و ما به جای یک زندگی خصوصی به تماشای یک جامعه می‌نشینیم.

Archive of SID

www.SID.ir

خشونت

خشونت در این فیلم در رفتارهای افراد دیده می‌شود. همسرآزاری و کودک‌آزاری دو خشونتی هستند که در فیلم مشهود است و عموماً در جامعه پنداشته می‌شود که از سوی مردان صورت می‌گیرد. در صورتی که در این فیلم هم به زن و هم به مرد معطوف می‌شود. محیط خشونت‌بار باعث تولید خشونت لجام گسیخته و تربیت انسان‌های بی‌منطق می‌شود در صورتی که محبت و مهربانی و قبول اشتباه از سوی افرادی مانند شوهر، زن، آرامش و اطمینان را به درون فضای خانواده منتقل می‌کند. البته مردِ فیلم خشونت خود را نسبت به همسرش غیرت می‌نامد تا جایی که به خود اجازه می‌دهد که او را کتک بزند!

انتخاب

فیلم نشان می‌دهد آدم‌ها سیاه و سفید نیستند، همه شخصیت‌های داستان آدم‌هایی هستند عادی و باور پذیر، چرا که محصول انتخاب خود هستند. سکانس پایانی «چهارشنبه‌سوری» نشان می‌دهد که هر کدام از شخصیت‌ها چطور در لذت و رنج انتخابی که خود کرده‌اند، غوطه‌ورند. مژده را می‌بینیم که خود را به خواب زده و در تختخواب بچه است. او تصمیم می‌گیرد با وجود آگاهی از خیانت شوهر (رنج) به خاطر فرزند(شادی) بماند. مرتضی هم انتخابی داشته و لذتی را تجربه کرده ولی اکنون در تختخوابش تنها و سرگشته دراز کشیده(رنج). سیمین و شوهرش هم انتخاب‌های خودشان را داشته‌اند و رنج و تنهایی و سرگشتگی حاصل از آن را به دوش می‌کشند.

جدول ۳: رابطه دال و مدلول در فیلم چهارشنبه‌سوری

دال	مدلول
روز چهارشنبه‌سوری	آنارشیسم، ناامنی، تهدید، خطر، تضاد درون و بیرون، قانون‌شکنی.
آپارتمان	بدبینی، احتیاط، تظاهر، قضاوت ظاهری.
خانواده	کشمکش، بی‌اعتمادی، خیانت، خشونت.
روابط زناشویی	شک، تنهایی، نفرت، خیانت، تزلزل، پشیمانی، انتخاب.
پوشش	غیرت زنانه، سنت.
پنجره	واقعیت، راز، فریب.
زن (مژده)	شک، تحقیر، تضاد، کشمکش، نفرت، عجز عصبی، ضعف.
مرتضی	خیانت، خشونت، کشمکش، ریا، دروغ، تضاد، پشیمانی.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۴: سطوح جهان اجتماعی و رمزگان در فیلم چهارشنبه‌سوری

سطوح جهان اجتماعی	رمزگان
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: لباس سیاه، موی کوتاه صورت رنگ پریده، سیگار کشیدن طبقه بالا و پایین اجتماعی، روز چهارشنبه‌سوری، آتش، چادر، لباس عروس، تظاهر، ریا، خیانت، پشیمانی، عدم عشق، تصمیم، ناامنی و بی اعتمادی، بدبینی، تنهایی، انتخاب، شک، تحقیر، نفرت، تضاد.
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی: روایت غیرخطی، آپارتمان، پنجره شکسته، دوربین، نور، کشمکش، خشونت، تدوین، چهره پردازی، صدا و موسیقی.
سطح سوم: ایدئولوژیک	رمزگان ایدئولوژیک: فردگرایی، زن، خانواده، مدرنیسم، آنارشیسم، سنت.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم کافه‌ترانزیت

سال تولید: ۱۳۸۳؛ کارگردان: کامبوزیا پرتویی

خلاصه فیلم: این فیلم داستان زنی را روایت می‌کند که پس از مرگ شوهرش و با وجود مخالفت‌های برادر همسرش(ناصر) به تنهایی بار زندگی را به دوش می‌کشد و کافه شوهر مرحومش را در شهری مرزی دوباره راه می‌اندازد. رفت و آمد رانندگان ترانزیت خارجی و دل بستن ریحان به راننده یونانی (زاخاریو) اوضاع را برای هر دو آنها بحرانی می‌کند و تلاش‌های ناصر، کافه را به تعطیلی می‌کشاند. اما ریحان با اجاره کافه‌ای دیگر کار را از نو آغاز می‌کند. در این بین، او از ازدواج با ناصر مطابق رسم آنجا سرباز می‌زند و این مسئله عرصه را بیشتر بر او تنگ می‌کند.

رمزگان اجتماعی و ایدئولوژیکی فیلم کافه‌ترانزیت

سنت

الگوهای فرهنگی در شکل دادن به شخصیت زن یا مرد مؤثرند. در برخی فرهنگ‌ها اگر زنی برخلاف رسم متداول عمل کند به بی‌آبرویی و بی‌حیایی متهم می‌شود و همواره زنان ترجیح می‌دهند از عرف پیروی کنند. به همین علت مادر ناصر در جواب اعتراض ریحانه می‌گوید: *«ریحان خانوم دست ما نیست. اینجا فقط مردا می‌دونن چیکار کنن.»*

شیوه مقاومت

شیوه مقاومت «ریحانه» بسیار تأمل‌برانگیز است. او ظاهراً سکوت می‌کند، اما نه به شیوه‌ای انفعالی، بلکه او در بطن این خاموشی، بسیار فعال و عمل‌گرا است. او به آرامی و شکیبایی تمهیدات طرف مقابل را یک به یک خنثی می‌کند. اگر مانع رفتن دخترش به کارگاه قالیبافی می‌شوند، او را با خود به رستوران می‌برد. اگر مادر شوهر را به منزل او می‌آورند، در سکوت وضعیتی را به وجود می‌آورد که خود پیرزن با زبان خود خواستار بازگشت می‌شود. اگر نسبت به خنده‌های جوانان محله حساسیت نشان داده می‌شود، دیوار خانه‌اش را بالا می‌برد تا حریم

Archive of SID

www.SID.ir

خانه‌اش را از دید دیگران پنهان کند. زمانی که ناصر خانه‌ای را کـه بـرای زنـدگی مشترکـشان ساخته، به او نشان می‌دهد، او در مقابل به نزد قوم و خویشان خود به شهری دیگـر مـی‌رود. او در مقابل فشارهای فرهنگی می‌ایستد و عقب نمی‌نشیند تا این که پیروز شود.

استقلال مالی

صحنه‌ای که دختر عمه به ریحان می‌گوید: "*اگر با ناصر ازدواج نکنی، دیگه خرجی‌تان را نمـی‌دهـد آنوقت چکار می‌کنی.*" دال بر این موضوع است که استقلال مالی و اجتماعی مخصوصاً در رابطـه با زنان به هم وابسته‌اند و نمی‌توان به یکی از آن‌ها، بدون دیگری دست یافت. از این رو ریحـان از سرمایه‌ی خود (مهارت در آشپزی) به عنوان سلاحی برای رسیدن به استقلال مالی اسـتفاده می‌کند تـا بـدین وسـیله بتوانـد اختیـار زنـدگی خـود را داشـته باشـد و در ایـن امـر از تمـام توانمندی‌های زنانه‌ی خود برای ایجاد محیطی گرم برای مشتریان استفاده می‌کند.

زن (بیوه)

در جامعه سنتی زنی که ازدواج می‌کند، با هویت شـوهرش هویـت خـانوادگی مـی‌یابـد. او زنـی در «*سایه*» است. هویت زن پس از ازدواج با هویت شوهرش معنا پیدا می‌کند و از همین رو هنگامی که زن شوهرش را به هردلیلی از دست می‌دهد، هویت خانوادگی خـود را کـه همـه‌ی هویـت فـردی و اجتماعی او به شمار می‌رود، از دست داده و بی هویت باقی می‌ماند. پس از جمله مسائلی کـه « زن بیوه» با آن روبرو است، مسئله جنسی است. زن بیوه از نگاه مردان خانواده‌اش بدون کنترل است، از این رو هر مردی به راحتی خواهد توانست که کنترل او را به دست آورد. این کنترل می‌تواند شـکل «غیرت» به خود بگیرد. فیلم سایه سنگین دنیای مردانه و تعصب قومی بر سر یک بیوه‌ی جوان را با مخالفت « ناصر» با کار «ریحـان» در بیـرون از خانـه، حـضور چنـد جـوان بیکـار در کنـار خانـه و خنده‌های بلند آن‌ها، و چند نمای پر تأکید از ناراحتی « ناصر» از حضور این عـاملان و دسـت آخـر یک دعوای پر سر و صدا بین کریم (برادر متعصب مرحوم قهوه‌چی) و این جوان‌ها را نشان می‌دهـد. هویت زن بیوه، هویت مستقلی نیست او در بهترین حالـت بـا سـابقه و خـاطره شـوهرش شـناخته می‌شود و به همین منظور سعی می‌کند این خاطرات را حفظ کند. برای نمونـه در سـکانس پایـانی فیلم، زمانی که ریحان برای اجاره کافه‌ای می‌رود این گونه خود را در معرفی می‌کند: "*من زن مرحوم اسماعیل الله وردی هستم... مغازتون را به من اجاره می‌دید.*"

اعاده حق

ریحان از ابتدا تا انتها، روحی عصیان‌گر و بی‌پروا دارد و هر بار که شکـست مـی‌خـورد از نـو شـروع می‌کند. شاید برای همین ناصر به او علاقمند می‌شود. آنچه مهم است این اسـت کـه «ریحـان» بـه مانند یک فرد مدرن که دارای حق رأی و بیان‌نظر و ایده بوده سعی در حل مـشکلات خـود دارد. او

Archive of SID

www.SID.ir

زنی مستقل است که هویت خود را وابسته به مرد یا خانواده نمی‌داند، بنابراین بر اساس خواست‌ها و اندیشه‌های شخصی‌اش رفتار می‌کند و دریافته است که برای تغییر وضعیت مخدوش و رسیدن به شرایط انسانی‌تر و بهتر باید بسیار تلاش کند. در این فیلم ریحان فقط در نقش سنتی زنانه همچون مادری و همسری ظاهر نمی‌شود، بلکه فعالانه نقش‌های اجتماعی را به عهده می‌گیرد و محدوده فضاهای سنتی کنش خود را نقض می‌کند و با به چالش کشیدن روابط قدرت مردسالارانه از طریق ابزارهای مقاومت و اعمال قدرت می‌کوشد تعریف جدیدی از مناسبات جنسیتی ارائه دهد.

تنهایی

ارتباط نزدیک ریحان با دختر روسی و مرد یونانی نشان از تنهایی، درد مشترک و آینده‌ای نامعلوم و نیز طرد شدن او از طرف جامعه است. او نیز بمانند این دو نفر بیگانه پنداشته شده است و با وجود زندگی در وطن خود هم صحبتی ندارد. این تنهایی او را هم به همذات‌پنداری با دختر روسی‌ای می‌کشاند که به قهوه‌خانه او پناه آورده است و هم باعث علاقمندی او به مرد یونانی می‌شود.

او از صحبت‌های دختر روس (آوارگی ناشی از جنگ) آن چیزی را برداشت می‌کند که همخوان با وضعیت زندگی خانوادگی‌اش است. ریحان می‌گوید: "*اگر سر خودم نیامده بود هیچ وقت تو را نگه نمی‌داشتم. وقتی تو را می‌بینم به یاد خواهر و برادرم می‌افتم.* " ریحان گذشته تلخ خانواده‌اش را در وجود او می‌بیند. برای همین چند روز او را پنهان از چشم همه در قهوه‌خانه‌اش نگه می‌دارد و پس از مدتی به رانندگان مطمئنی می‌سپارد تا او را به ایتالیا برسانند.

جدول ۵: رابطه دال و مدلول در فیلم کافه‌ترانزیت

دال	مدلول
کافه	استقلال مالی و اجتماعی، عشق، پناهگاه، کشمکش، مقاومت، تنهایی
آشپزخانه	سرمایه، استقلال مالی، مهارت، تلاش، هویت
دادگاه	مبارزه، جامعه، سنت، اجبار، اعتبار اجتماعی

جدول ۶: سطوح جهان اجتماعی و رمزگان در فیلم کافه‌ترانزیت

سطوح جهان اجتماعی	رمزگان
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: شیوه‌ی مقاومت، هویت، عشق، استقلال مالی، تنهایی، اقتدار، تنهایی، خشم، س‌کوت، کشم‌کش، زن، اعاده حق، تلاش.
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی: آشپزخانه، دادگاه، کافه، خانه، روایت خطی، دیالوگ، تدوین.
سطح سوم: ایدئولوژیک	رمزگان ایدئولوژیک: سنت، اعتبار اجتماعی، ازدواج، فردگرایی، استقلال، قومیت، مدرنیته، خانواده، زن، مردسالاری.

Archive of SID

www.SID.ir

برآیند

جامعه ما جامعه‌ای است که با روابط و مناسبات سنتی در فضایی مدرن به سر می‌برد. جامعه‌ای با این شرایط ناگزیر، غالباً محمل عوارضی است که از مواجهه سنت و مدرنیسم ناشی می‌شود. پرهیز از طرح مسائل کلی درجامعه و منحصرکردن امور به جزئیات موجب می‌شود که مسائلی نظیر پایگاه زنان در جامعه، همواره درحد شعار مطرح باشد. بدین‌ترتیب برای هیچ‌کس نیز تعهدی ایجاد نمی‌کند تا در کشاکش دو طرف درگیر در منازعه سنت و مدرنیسم وارد شود. این مسائل باعث می‌شود که عوارض ناشی از این موقعیت تشدید شده و در حق زن و شأن و منزلت فردی و اجتماعی او افراط و تفریط شود. که بی‌شک این مسائل جز ضرر و زیان برای نظام فرهنگی و اخلاقی ما چیزی در پی نخواهد داشت(پوریامین۱۳۷۴: ۴۱).

مسائل و دغدغه‌های زنان فیلم و بطور کل زنان امروز این است که نه به خوبی می‌توانند با خود کنار آیند و نه با جامعه‌شان. هم با سنت‌ها مشکل دارند و هم با مسائل نوین زندگی امروزین و از سوی دیگر هم به سنت‌ها گرایش دارند و هم به مظاهر تمدن. آنچه که در این شرایط به کمک زنان می‌آید، آگاهی از قالب‌های متناقض و متضاد زنانه است. تا از این طریق به معنای عینی و واقعی آن‌ها برسند.

زن ایرانی در مقام «رفیعی» قرار دارد که بی شباهت به نوک یک قلّه‌ی بلند که با شیب فراوان از هر سو احاطه شده، نیست و زن با کوچک‌ترین تغییری در وضعیت زندگی خانوادگی، امکان سقوط را دارد. لذا موقعیت زن امروزی در کشاکش میان وابستگی و اعتماد به‌نفس در نوسان است. بدین خاطر زنانِ امروز، می‌خواهند بدانند که دیدگاه زنانه چیست؟ از چه اجزایی تشکیل شده، چارچوب و دورنمای آن چیست؟ و با این هدف، "*آن‌ها خود را درگیر تساوی حقوق نمی‌کنند، بلکه جهت تحقق تمایز و برشمردن احقاق ویژگی‌ها و تفاوت‌های جنسی (که درواقع تفاوتی زیست‌شناختی و فیزیولوژیکی است) تلاش می‌کنند تا تفاوت در روابط را به تفاوت در قدرت، زبان و معنا برگردانند*" (بزرگمهر، ۱۳۷۸: ۳۶).

به عبارت دیگر زنان امروز نمی‌خواهند فقط سر به راه باشند، آگاهی آنان از خویشتن افزایش یافته است. با این حال، تناقض‌های فراوانی در ذهن زن امروزی نهفته است. می‌کوشد تا خود را ابراز نماید، اما وجدانش ناراحت است. در بیرون خاموش اما در درون آکنده از کشمکش است. از سویی می‌خواهد محبوب همگان باشد و می‌کوشد همه را راضی نگه دارد، از سوی دیگر می‌داند که به این ترتیب دچار وابستگی و رخوت و افسردگی می‌شود. می‌خواهد ابراز وجود کند، اما قصد آزار هیچ کس را ندارد، می‌خواهد به هدفش برسد، اما میل ندارد، دیگران را پشت سر بگذارد، می‌خواهد انتقاد کند و عقاید خود را بیان کند و دیگران را متقاعد کند، اما بدی کسی را نمی‌خواهد و نمی‌خواهد اختیار اوضاع را در دست بگیرد، می‌خواهد اعتماد به نفس داشته باشد اما کسی را نترساند (یانا، ۱۳۸۰: ۱۷).

البته زن در این مسیر آگاهی بی‌شک مصیبت‌ها می‌کشد، از درد تنهایی، ضعف و تردید رنج می‌برد و

Archive of SID

www.SID.ir

به محدودیت‌های خود پی می‌برد، اما در عوض شخصیتش شکل می‌گیرد و به دانایی دست می‌یابد، البته اگر بر اساس توانایی و تجارب به انتخاب‌های درست، دست بزند. زنِ آگاه پویا و جستجوگر است، جستجویی بی‌امان برای یافتن حقیقت، که این حقیقت درقالب هویت متجلی می‌شود. البته "*صرف یافتن هویت، هدف تلقی نمی‌شود، بلکه تلاشی که برای جستجو صورت می‌گیرد و رنج پالا یندهای که از آن حاصل می‌شود، شخصیت را به مرحله دیگری از زندگی خود می‌رساند و اساس انگیزه شخصیت واقع می‌شود*"(یثربی۱۳۸۷: ۱۰). در حالیکه زن سنتی ساخته‌ی علم و آگاهی و شناخت و بیداری نیست، بلکه وی ساخته‌ی وراثت است (شریعتی، ۱۳۶۳: ۸). چرا که محافظه کاری و سنت‌پرستی و کهنگی و فرار از نوآوری و بیزاری از تحول و تجدد در او، ناشی از تسلیم و عدم آگاهی است. در صورتی که آگاه‌شدن هر یک از زن و مرد و ایجاد تغییر و تحول در آن‌ها طرف مقابل نیز خواه‌ناخواه از نتایج حاصل از آن بهره مند و دچار تحول خواهد شد.

جدول ۷: زن و مرد از نگاه یکدیگر در فیلم‌های مورد نظر

زن از نگاه مرد	مرد از نگاه زن
ناموس	عامل بهبود تصویر زن در جامعه و نزد خویش
معشوق	عامل اعتماد به نفس
مادر	فعال
همسر	بیمه‌ی زندگی
ظریفه	مهاجم
ضعیفه	مقتدر
کم‌ظرفیت	مسلط
احساساتی	استواری عمل و اندیشه
غیر منطقی	منطق
کم عقل	تعقل
وسیله‌ای در خانه	پشتوانه
ابزاری بیرون از خانه	قاطعیت
تکلیف	حق
فدایی	کفایت
انفعال	استقلال
مصرف	تولید
خواندن راه و شیوه‌ی عمل	غایت‌نگری
عاطفه	تفکر

Archive of SID

www.SID.ir

بدین ترتیب زنان برای برخورد با نگرانی‌های خود لازم است روابط خودشان را تغییر دهند و در عین حالی که قواعد زنان را توسعه می‌دهند، قاطعیت و اظهار وجود را بیاموزند، ارزش خود را حفظ کنند، صلاحیت، لیاقت خویش را افزایش دهند و آنگاه که احساس بهتری نسبت به خود پیدا کردند، با مشکلات ارتباطی صریح‌تر برخورد کنند. وقتی زنان قاطع بودن و شیوه‌ی حل مشکلات را بیاموزند، خود را با ارزش می‌یابند و حاصل آن را خود و همراهان‌شان درو می‌کنند. زنان همچنین مشکلات و خواسته‌های غیر واقعی خود را رها کنند. البته نه به آن معنی که برای حل آن‌ها هیچ اقدامی نکرده، بلکه راهی آرام و جدید برای زندگی‌کردن انتخاب کنند. چرا که تغییر رفتار دیگران و کنترل آن‌ها تلاش فراوانی می‌خواهد، اما در عین حال تغییر و تأثیر قابل‌توجهی را هم نشان نمی‌دهد. در این زمینه مداومت و شکیبایی که جزء صفات زنانه است، می‌تواند به طرزی مثبت به کار گرفته شود.

«مارگریت دوراس» برای رهایی از این اندیشه‌ی دو ارزشی پیشنهاد جالبی به خود زنان می‌کند، اینکه؛ *" همه چیز را وارونه کنید. زن را مبنای داوری قرار دهید. برای قضاوت درباره‌ی آنچه مرد روشنایی می‌نامد از تاریکی آغاز کنید، و برای آنچه وضوح می‌نامد از ابهام بیآغازید. هنگام رویارویی با یک مرد می‌توان پرسید: آیا عنصر زنانه‌ای در او هست؟ و همین می‌تواند نکته‌ی اصلی باشد"(رویه، ۱۳۷۶: ۱۵۵ـ۱۵۴).*

نهایتاً و در پاسخ به پرسش‌های خاص تحقیق، یافته‌های مطالعه حاکی یا بازنمایی‌کننده‌ی این امر بودند که زن در فیلم‌های سه‌گانه‌ی مورد مطالعه، چونان سوژه‌هایی منفعل و خشونت‌پذیر (فیلم چهارشنبه‌سوری)، برساخته‌شده، ناتوان و البته قابل‌استفاده در برخی شرایط به نفع شرایط مردانه (فیلم سگ‌کشی) و فرودست (فیلم کافه‌ترانزیت) تعریف و مکان‌یابی شده بودند که امکان چندانی برای عاملیت در آن‌ها وجود ندارد. نظام پدرسالاری جامعه که خود را در قالب ساختارهای نهادی و قانون‌مند مجسم می‌سازد و در آن جایی برای حضور زنان (مگر در قالب‌های نمادین) ندارد، به ایجاد و حفظ چنین تعریفی از زن کمک کرده و حتی آن را به شکل عمیقی در فرآیند جامعه‌پذیری درونی‌سازی کرده است. در نتیجه وجود نظام مذکور، زن ایرانی با بحران‌های متعددی از قبیل هویت‌یابی مستقل، تعیین حق سرنوشت، داشتن استقلال مالی، حرکت به فراسوی امور زناشویی صرف و بچه‌داری، خود ـ اکتشافی و بسیاری دیگر از توانایی‌های خاص خودشان روبه‌رو شوند. شاید در بهترین شکل آن، زنان در قالب مردان (چه مرد به طور عام و چه شوهر به‌طور خاص) تعریف و مفهوم‌بندی شوند. اما این‌که زنان چگونه می‌توانند با این طیف وسیع از بحران‌ها مواجه شده و آن‌ها را حل کنند، مسئله‌ای است بسیار پیچیده و در برخی موارد ناممکن. باید در نظر داشت که کوری جنسیتی، نادیده انگاشتن جهان و توانایی‌های زنانه و فرودستی فزآینده‌ی زنان امری تاریخی، نهادی و زمانمند است؛ بر همین

Archive of SID

www.SID.ir

اساس، چنان‌چه زنان درصدد تغییر در دنیای خود هستند، باید بـر منـابعی مـسلط شـوند کـه مردان به واسطه آن‌ها قادر به اعمال سلطه خـود شـده‌انـد، منـابعی چـون عقلانیـت، اسـتقلال اقتصادی، مشارکت در همه‌ی سطوح و مانند آن. یافته‌های این مطالعه آشکارا یا تلویحـاً بیـانگر آن بود که کاراکترهای زن از همین منابع و مجاری قادر به تغییر در جهان خود بودند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- بزرگمهر، شیرین (۱۳۷۸) **نمای آبگینه**، مجموعه مقالات همایش زن و سینما، شورای فرهنگی- اجتماعی زنان، تهران: انتشارات سفیر صبح.
- پی. استون، برایان (۱۳۸۳) **مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما**، ترجمه امید نیک فرجام، ویراستار اکرم السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- پوریامین، سونیا (۱۳۷۴) «زن و رسانه‌ها»، *روزنامه کیهان*، شماره ۸۷۲۵۱ *(۱)* بهمن ۱۳۷۴.
- تیودور، اندرو (۱۳۷۵) **تئوری‌های سینما**، ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: انتشارت سروش.
- جمعدار، الهام (۱۳۷۳) «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
- جنکیز، ریچارد (۱۳۸۱) **هویت اجتماعی**، ترجمه تورج یار احمدی، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶) **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- رویه، میشل(۱۳۷۶) «ساخت‌شکنی مردانگی و زنانگی در فیلم‌های مارگریت دوراس»، ترجمه منیژه نجم عراقی، سلسله پژوهش‌های نظری درباره‌ی مسائل زنان، دفتر اول: زن وسینما، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- شریعتی، علی (۱۳۶۳) **زن (مجموعه آثار ۲۱)**، انتشارات سبز، چاپ دوم.
- شرلی، استون فیدر (۱۳۷۷) **بار سنگین زنان شاغل: راهنمای زنان شاغل برای دستیابی به یک زندگی به دور از فشار روحی**، ترجمه مینا اعظامی، تهران: نشر البرز.
- صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۴) « بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد: نقد فمنیستی رسانه‌ای آثار»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران: دانشکده علوم اجتماعی.
- کخ، گوترود (۱۳۷۶) « جنبه‌های نظریه‌ی فمینیستی سینما»، سلسله پژوهش‌های نظری درباره مسائل زنان ـ دفتر اول ـ زن وسینما، گزینش وبرگردان: منیژه عراقی، مرسده صالح پور، نسترن موسوی، مهر ناز صمیمی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- محمدپور، احمد (۱۳۹۰) **ضد روش ۲: مراحل و رویه‌های عملی در روش‌شناسی کیفی**، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- میلر، اندرو (۱۳۸۵) **درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر**، ترجمه جمال محمدی، تهران: نشر ققنوس.
- همتی، هلن (۱۳۷۹) « بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران»، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر ومعماری، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.
- یانا، ارهارد (۱۳۸۰) **زنان خوب به آسمان می‌روند، زنان بد به همه‌جا**، مترجم پدرام پورنگ، ویراستار علی طالبی، تهران: نسل نو اندیش.
- Bufkin, J. (2003) ***The Representation of Ethnoracial Minorities and Women in Modern Movies.*** availabel In, (www. ingenta. com).
- Edgar, A & Sedgwick, P. (2001) ***Cultural Theory: The Key Concepts***. NewYork: Routledge.
- Hall, Stuart (1997) "Representation, Meaning and language" In, S. Hall etal. (eds), ***Representation and Signifying Practices***, London: Sage Publications Ltd.

Archive of SID

www.SID.ir

- Kaplan, Ann (1992**)** ***Motherhood and Representaton: the Mother in Popular Culture and Melodrama.*** London, Routlege.
- Manning, P. K. (1987), ***Semiotics and Fieldwork***, London: Sage Publications Ltd.
- Metz, C. & J. Monocos (1981) ***How to Read a Film.*** University Oxford Press.
- Mitchell, R. (1993), ***Scarcy and Fieldwork***, London: Sage Publications Ltd.
- Punch, K. (2005), ***Introduction to Social Research; Quantitative and Qualitative Approaches***, Second Edition, London: Sage Publications.
- Silverman, D. (2005), ***Doing Qualitative Research***, London: Sage Publication.
- Saussure, Ferdinand de ([1916] 198۳), ***Course in General Linguistics***, translated by Roy Harris. London: Duckworth.
- Titscher, S. and et al, (2005), ***Methods of Text and Discourse Analysis***, London: Sage Publications Ltd.
- Smith, Philip (2001) ***Cultural Theory***. Oxford: Blackwell.
- Titscher, S. and et al, (2005), ***Methods of Text and Discourse Analysis***, London: Sage Publications Lt.
- Van Zoonen, L. (1991) ***Feminist Perspectives on the Media,*** In, Curran, J. , Mass Media and Society, New York.
- Wood ward , Kath, (2002) ***, undrestanding Identity*** , London , Arnold publishers .

Archive of SID

www.SID.ir