جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶
صفحه ۵۳ تا ۷۷

نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی
(تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته)

اعظم راودراد[1]
احسان میرزاده[2]

چکیده:
شیوه‌های نمایش تصویر زنان در آثار کارگردانی از نسل جدید کارگردان‌های ایرانی و چگونگی بازنمایی شخصیت‌های زنانه و مردانه در این فیلم‌ها، موضوع این پژوهش است. سؤال اصلی این تحقیق آن است که آیا تغییر ملموسی در شیوه‌های قدیمی بازنمایی زنان در مقایسه با مردان در سینما و استفاده از اسطوره‌های پیشین طبیعی جلوه‌دهندهٔ نقش‌های اجتماعی آنها رخ داده است یا خیر؟ فرضیهٔ ابتدایی این بود که احتمالاً در آثار سینمایی اصغر فرهادی به‌عنوان کارگردانی نسبتاً مدرن-که موفقیت‌های بین‌المللی به دست آورده و آثارش بعضاً توسط منتقدان صاحب‌نام جهانی تمجید شده است- در مقایسه با دیگر کارگردان‌های ایرانی، از بازنمایی نقش‌های اجتماعی زنان و مردان به شیوه‌های قدیمی خبری نباشد، اما نتایج تحقیق نشان‌دهندهٔ رد شدن این فرضیه است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در پس‌زمینهٔ آثاری که از فرهادی در این پژوهش مطالعه شده است نیز، علی‌رغم نشان دادن تغییرات ایجادشده در نقش‌های اجتماعی زنان و مردان و سپردن نقش‌های کلیدی به زنان، همچنان باورهای قدیمی دربارهٔ خصوصیات ذاتی جنسیت‌ها وجود دارد و مورد تأکید قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی:
بازنمایی، زن، مرد، سینمای ایران، نشانه، فیلم، ایدئولوژی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۱۹

۱ استاد گروه علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران ravadrad@ut.ac.ir
۲ دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)
Ehsan.mirzade@gmail.com

۱- مقدمه

نقش رسانه‌ها در بازتاب، بازنمایی یا ساخت واقعیات اجتماعی بر کسی پوشیده نیست و نظریات مختلفی از بازتاب یا انعکاس[1] و نیت‌مندی[2] گرفته تا نظریه برساخت‌گرا[3] بر این موضوع تمرکز کرده‌اند. رسانه‌های همگانی از ارزش‌های اجتماعی تأثیر می‌پذیرند و می‌توانند به بازتولید آنها نیز اقدام کنند. درواقع رابطه‌ای بین پیام‌های رسانه‌ها و نظام ارزشی هر جامعه وجود دارد. به نظر می‌رسد کارگردانان و دست‌اندرکاران سینمای کشور تحت تأثیر فرایندهای فرهنگی و اجتماعی هر دوره، سعی می‌کنند در کنار تلاش برای جلبِ نظر مخاطب در نمایش تصاویری از جامعه -که نزدیک به رخدادهای روزمره و تاریخی آن است- دیدگاه‌های خود را نیز در جهت تقویت و یا مخالفت با هنجارهای غالب اعمال کنند و در این زمینه، چگونگی بازنمایی تصویر زن در سینما می‌تواند ابعاد مهمی چه از نظر شناسایی واقعیات و روندهای فرهنگی- اجتماعی جامعه در برخورد با مسئله جنیست و چه از نظر نوع گرایش‌های فکری کارگردانان را نمایان کند.

در این مقاله به تصویر زن در آثار یکی از کارگردانان مؤلف نسل نو سینمای ایران که فیلم‌هایش به‌ویژه در یک دهۀ گذشته با اقبال داخلی و خارجی مواجه بوده و جوایزی ارزشمند را کسب کرده است، از این منظر که مخاطبان زیادی را جذب کرده و طبیعتاً تأثیر چشمگیری در جامعه داشته است، می‌پردازیم تا بتوانیم به این پرسش‌ها پاسخ گوییم :

- زن در آثار سینمایی فرهادی به‌عنوان یکی از کارگردانان مؤلف مرد در سینمای ایران، چگونه و با استفاده از چه نشانه‌هایی بازنمایی شده است؟

- شیوه‌های بازنمایی تصویر زنان، بازتولیدی از ارزش‌های اجتماعی و ایدئولوژی حاکم بر جامعه است و یا دیدگاه کارگردان؟ چه نقش‌های اجتماعی‌ای در فیلم برای زنان در نظر گرفته شده است؟

- تمرکز کارگردان بر پُررنگ کردن نقش‌های سنتی اجتماعی زنان در جامعه قرار

1. Reflective
2. Intentional
3. constructionist

گرفته است یا بر پرداختن به خواست‌های برابری‌طلبانهٔ زنان تأکید شده است؟
– چگونه و از چه رمزگان فنی و اجتماعی‌ای برای به نمایش درآوردن تصویر زنان در فیلم‌ها در مقایسه با تصاویر مردان استفاده شده است؟

۱-۱- چارچوب نظری

طرح چارچوب نظری تحقیق مبتنی است بر انتخاب یک رهیافت عمومی که در چشم‌انداز آن پاسخ به پرسش آغازین مد نظر قرار بگیرد. (کیوی و کامپنهود، ۱۳۷۱) در این مقاله از دو قالب نظری برای پرداختن به مسئلهٔ پژوهش که پیش‌تر دربارهٔ آن صحبت شد، بهره گرفته می‌شود؛ نخست از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان فمینیست دربارهٔ رابطهٔ زنان و رسانه‌ها که در سه گروه جای گرفته‌اند و سپس از نظریاتی که دربارهٔ مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها ارائه شده‌اند.

نقش زنان در رسانه‌ها از نظر نظریه‌پردازان فمینیست در سه دسته جای می‌گیرند:

گروه اول، فمینیست‌های لیبرال هستند که استفاده و بازتولید نابرابر و استثمارگرایانه از زنان در رسانه‌ها و فرهنگ عامه را مورد انتقاد قرار داده‌اند و معتقدند که برای حل این مشکل قوانینی باید وضع شوند که فرصت‌های برابر را برای زنان به وجود می‌آورند (استریناتی، ۱۳۸٤).

گروه دوم، فمینیست‌های رادیکال هستند که معتقدند زنان باید ابزارهای ارتباطی ویژه خود را به وجود آورند. به عقیدهٔ آنان، رسانه‌ها در دست مالکان و تولیدکنندگان مرد هستند و آنها هم در جهت تأمین منافع جامعهٔ مردسالار عمل می‌کنند. منافع مردان و زنان اساساً و به‌نحو اجتناب‌ناپذیر با هم متفاوت‌اند و پدرسالاری و سرکوب زنان، مهم‌ترین شکل تاریخی تقسیم اجتماعی و سرکوب است و برای حل این مشکل، جدایی کامل زنان از مردان را توصیه می‌کند (همان).

گروه سوم، یعنی فمینیست‌های سوسیالیست معتقدند که «تحلیل موقعیت طبقاتی و اقتصادی زنان» به اندازهٔ تحلیل جنسیت مهم است. به اعتقاد آنان، رسانه‌ها ابزارهای ایدئولوژیکی‌اند که جامعهٔ سرمایه‌داری و مردسالار را جامعه‌ای طبیعی جلوه می‌دهند. این گروه برخلاف انواع رادیکال و لیبرال، برای مشخص کردن موقعیت زنان منحصراً

بـر جنسـیت تأکیـد نمی‌کنـد، بلکـه تـلاش می‌کنـد تحلیلـی از شـرایط اقتصـادی و طبقاتی زنـان را نیـز به دسـت دهد (ون‌زونـن، ۱۳۸۳).

فمینیسـت‌ها اعتقـاد راسـخی دارنـد که رسـانه‌ها موجب انباشـت تصاویر ذهنـی و قالبی مردسـالارانه و پدرسـالارنه از زن در اذهـان عمومـی می‌شـوند و ایـن موضـوع باعـث بروز توقعـات خاصـی از آنـان می‌شـود کـه بسـیار محدودکننده اسـت. بـرای مثال، ارائـۀ تصویر صرفـاً جنسـی و محصـور بـودن در خانـه، تصاویـری هسـتند کـه رسـانه‌ها برای مـردم جا انداخته‌انـد (حدادپور خیابـان، ۱۳۸۸).

امـا در حـوزۀ روش تحلیـل، این مقالـه از مفهوم بازنمایی بهره جسـته اسـت. این مفهوم در مطالعـات فرهنگـی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار اسـت و معمولاً «بازنمایی» را معناسـازی از طریـق به‌کارگیـری نشـانه‌ها و مفاهیـم و اسـتفاده از یـک چیز به جای چیـز دیگر با هدف انتقـال معنـا تعریـف می‌کننـد (میلـر، ۱۳۸۵). معنا به‌صـورت اجتماعی و از طریـق نظام‌های نشانه‌شـناختی و ایدئولوژیـک زبـان سـاخته می‌شـود. «ایـن مـا هسـتیم کـه بـا اسـتفاده از نظام‌هـای بازنمایـی یعنـی نظـام مفاهیـم و نظـام زبان بـه برسـاخت معنا همـت می‌گماریم» (هـال[1]، ۱۹۹۷). میـدان سـینمایی به‌طـور عـام و سـینمای زن به‌طـور خـاص، ترکیبـی از عناصـر، نشـانه‌ها، مفاهیـم و نمادهـا را شـامل می‌شـود کـه هرکـدام بیانگـر یـا به‌عبارتـی بازنمایی‌کننـدۀ بُعـد یـا ابعـادی از درک زن در جامعـۀ ایـران اسـت (محمدپـور و همکاران، ۱۳۹۱). بـه عقیـدۀ نگارنـدگان، مفهـوم بازنمایـی به‌ویـژه با رویکرد برسـاخت‌گرایی بیشـتر می‌توانـد در نمایانـدن زوایای پنهان تصویرسـازی از زن در سـینمای ایران –کـه خواه‌ناخواه متأثـر از ارزش‌هـای فرهنگـی و ایدئولوژی حاکم اسـت– بـه کار آید. بر این اسـاس و برای یافتـن پاسـخ‌های مسـئلۀ تحقیـق و از طریـق متغیرهایـی کـه در ادامـه معرفی می‌شـود، این رویکـرد نظری مـورد اسـتفاده قرار گرفته اسـت.

۱-۲- روش

روش استفاده‌شـده در این پژوهش نشانه‌شناسـی اسـت؛ پرسـش اصلی در نشانه‌شناسـی این اسـت کـه معناهـا چگونـه سـاخته می‌شـوند و واقعیت چگونـه بازنمایـی می‌شـود (چندلر، ۱۳۸۶).. ایـدۀ اساسـی در ایـن روش آن اسـت کـه جلوه‌هـای ظاهـری معنـای خـود را از

1. Hall

ساختارهای زیرین می‌گیرند. ازاین‌رو، استفاده از این روش برای بررسی زبان‌شناختی متون اعم از یک متن مکتوب یا میدان مطالعه‌شده در روش‌های کیفی، بسیار مفید و مرسوم است (میشل[1]، ۱۹۹۳).

برای این پژوهش از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. بدین ترتیب فیلمی از دوران شروع فیلم‌سازی کارگردان یعنی رقص در غبار (۱۳۸۱) و سپس فیلمی دیگر یعنی درباره الی (۱۳۸۷) -که با فاصلهٔ حدود شش سال با جلب توجه مخاطبان و کسب جوایز داخلی و خارجی، فرهادی را به شهرت فراوان به‌ویژه در عرصه بین‌المللی رساند- و دست آخر فیلم گذشته (۱۳۹۱) که اولین فیلم او در خارج کشور است، برای مطالعه انتخاب شد و مورد تحلیل نشانه‌شناختی و تحلیل روایی قرار گرفت. واحد تحلیل فیلم‌ها سکانسی متشکل از صحنه‌هایی با نماهای متعدد است که بخشی از فرایند کلی داستان فیلم را می‌سازد. از میان نشانه‌های مختلف فیلم به‌مثابه یک متن، بیشتر به نشانه‌های تصویری توجه شده و نشانه‌های گفتاری و شنیداری برای فهم بهتر نشانه‌های تصویری برجسته شده است.

از نظر پیرس هر چیزی را می‌توان به‌عنوان نشانه تعریف کرد. سوسور نیز عنوان می‌کند که تلقی یک چیز به‌عنوان نشانه مستلزم تلقی آن به‌عنوان یک کد یا رمز است. بر اساس روش سوسور، ساختارها و واژه‌های درون آنها از هم جدایی‌ناپذیرند (سیلورمن۲، ۲۰۰۵). تحلیل نشانه‌شناختی به معانی موجود در متن‌ها می‌پردازد؛ معانی‌ای که از روابط و مشخصاً از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. سوسور تأکید می‌کند که معنی ناشی از روابط بین نشانه‌هاست و این روابط بر دو نوع‌اند: همنشینی و جانشینی. منظور از همنشینی، زنجیره‌ای از چیزهاست و تحلیل همنشینی (تحلیل درزمانی) یک متن، یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازند (آسابرگر، ۱۳۷۹). تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن می‌پردازد، در حالی که تحلیل جانشینی در جست‌وجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازندهٔ معنا است. به‌عبارتی دیگر تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن و تحلیل جانشینی به معنای ضمنی و نهفته آن می‌پردازد. به‌عبارت دیگر آنچه در تحلیل جانشینی مورد

1. Mitchell
2. Silverman

توجـه ماسـت عمل شـخصیت‌ها نیسـت، بلکه نیـات و منظور آنـان از عمل اسـت (راودراد و صدیقـی خویدکـی، ۱۳۸۵). همچنیـن تحلیل روایـی فیلم، جدیدترین شـاخه از تحقیقات نشانه‌شناسـی اسـت کـه از بطـن نوآوری‌هـای نقادانـۀ ۱۹۷۰، تعریـف جدیـدی از نظریـۀ فیلـم ارائـه داده اسـت. تحلیـل روایـی همچون همـۀ تحقیقات نشانه‌شـناختی قصـد دارد که پوسـتۀ به‌ظاهـر توجیه‌شـده و طبیعـی بیـن دال و جهان داسـتان را کنار بزند و نظـام عمیق‌تر تداعی‌هـا و روابـط فرهنگـی‌ای را آشـکار کنـد کـه از خـلال فـرم روایـی بیـان می‌شـوند (مهدی‌زاده & اسـمعیلی،۱۳۹۱).

۲- مرور پیشینۀ پژوهش

از نظـر روشـی، اسـتفاده از تحلیل نشانه‌شـناختی در پژوهش‌های مرتبط بـا موضوع بازنمایی تصویـر زنـان در سـینما، رویکرد غالب اسـت. امـا از نظر موضـوع، پژوهش‌های انجام‌شـده را می‌تـوان در پنـج دسـتۀ کلـی دسـته‌بندی کـرد. دسـتۀ مهمـی از فیلم‌هـا به نقـش کم‌رنگ شـخصیت‌های محـوری زن در فیلم‌هـا پرداخته‌انـد و معتقدنـد کـه نقش‌هایـی فرعـی و کم‌جنب‌وجـوش بـه آنها سـپرده شـده اسـت که باعـث شـده شـخصیت‌های زن تأثیر مهمی در پیشـبرد روایـت داسـتان فیلم‌هـا نداشـته باشـند. آن گونـه کـه از آمـار جمع‌آوری‌شـده توسـط پورمحمـد بـر می‌آیـد، زنان کمتـر وزنه‌ای در پیشـبرد داسـتان یـا طـرح آن بوده‌اند. ایـن آمـار نشـان می‌دهـد کـه در فیلم‌هـای ساخته‌شـده در سـال ۱۳٦٦، از قهرمانـان زن چنـدان خبـری نیسـت و در ۳۷ فیلمی که او بررسـی کرده اسـت، مـردان در ۲۵ فیلم و زنان تنهـا در سـه فیلـم نقـش اصلی را بـازی کرده‌اند و در هفـت فیلم زن و مـرد نقش‌های اصلی برابـر داشـته‌اند (زن و نشانه‌شناسـی حجـاب و نگاه در سـینمای ایـران، ۱۳۷۰)

«بازنمایـی زنـان و اقلیت‌های نـژادی- قومـی در فیلم‌های مدرن» عنوان مطالعه‌ای اسـت کـه بوفکیـن[1] و همـکاران (۲۰۰۳) انجـام داده‌انـد. محققـان با بررسـی پنجاه فیلم عامه‌پسـند در پـی سـنجش میـزان حضـور مؤلفه‌هـای نـژاد و زنانگـی در فیلم‌هـا و ارزیابـی بازنمایـی شـخصیت‌ها از طریق تحلیل مشـارکت نیروی کار، نقش‌های جنسـیتی در مشـاغل، پرسـتیژ شـغلی و جنسـیت بوده‌انـد. آنهـا دریافتنـد که در ایـن فیلم‌ها به زنـان و اقلیت‌هـای نژادی- قومـی نقش‌هـای کم‌اهمیت داده شـده اسـت. به اعتقـاد آنها ایـن تصاویـر و انگاره‌ها عوامل

1. Bufkin

مهمی در «ساخت اجتماعی واقعیت» در میان افراد جامعه محسوب می‌شوند و به‌نوعی باعث افزایش تبعیض جنسی و نژادی در مقیاس وسیع‌تر می‌شوند (بوفکین، ۲۰۰۳).

شرایط زمینه‌ای اجتماعی در دوره‌های زمانی مختلف، بخش دیگری از تحلیل‌ها را متوجه خود ساخته است که از آن جمله می‌توان به انقلاب اسلامی ایران به‌عنوان نقطهٔ عطفی در بازنمایی تصویر زنان اشاره کرد که تاریخ سینما را از این منظر به دو بخش قبل و بعد از انقلاب تقسیم می‌کند. محدودیت‌هایی که پس از انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ بر کمّیت و کیفیت حضور زنان بر پرده سینماها اعمال شده است موضوعی قابل‌توجه در پژوهش‌های پیشین بوده است.

مقاله‌ای در شمارهٔ ۳۵ نشریهٔ ایران‌نامه (زن و نشانه‌شناسی حجاب و نگاه در سینمای ایران، ۱۳۷۰)، به مرور قواعد و مقرراتی که پس از انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ در مورد صنعت سینما و دربارهٔ چگونگی ظاهر شدن زنان بر پردهٔ سینما وضع شده است می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که به‌علت محدودیت‌هایی که در بازنمایی زن پس از انقلاب وجود داشته است، تنها نقش‌های فرعی و کم‌جنب‌وجوش به زنان داده می‌شود و احکام حجاب بر هنر بازیگری اثر منفی گذاشته و هنرپیشه‌گان زن را دچار مشکلات روانی کرده است، چه بازیگران زن ناچار شده‌اند شیوه‌های تازه‌ای برای بیان احساسات خود نسبت به کسانی که در نقش پدر، برادر، پسر یا عموی آنها ظاهر می‌شوند، پیدا کنند بی‌آنکه حق تماس بدنی با آنها را داشته باشند. در همین رابطه به نظر نفیسی[1] (۱۹۹۱) مقررات کلی و نسبتاً مبهم بر نقش زن در سینمای ایران تأثیری ژرف گذاشته است. مهم‌ترین تأثیر، به‌ویژه در دوران بلافاصله پس از انقلاب، در زمینهٔ خودسانسوری بوده است، یعنی پرهیز از داستان‌هایی که در آنها زن نقشی عمده دارد و در نتیجه راه را برای مداخلهٔ سانسورچی باز می‌کند.

دو تحقیق دیگر با نام‌های «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب» (جمعدار،۱۳۷۳) و «بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران» (همتی، ۱۳۷۹) نشان می‌دهند که مشکل اصلی زنان ناشی از مخدوش بودن و قالبی بودن تصویر زنان در جامعه و بازنمایی آن در سینماست، به‌گونه‌ای که در فیلم‌ها، زنان اغلب انسان‌هایی احساساتی و

1. Naficy

فاقد تفکر تصویر شده‌اند و این تصاویر منفی و کلیشه‌ای متأثر از انگاره‌های فرهنگی است.

ایدئولوژی و نقش طبقات برخوردار و مسلط اجتماعی در رابطه با تولید نقش‌های کلیشه‌ای هدفمند برای زنان، موضوع مورد علاقه و مهم دیگری است که محل توجه پژوهشگران بوده است. توجه به رویکردهای فمینیستی و انتقاد از مردسالاری هم در این گروه از تحقیقات جای می‌گیرند. در این رابطه و در مقاله‌ای از راودراد و تقی‌زادگان (۱۳۹۲) به موضوع بازنمایی زن در فیلم «درباره الی» ساخته اصغر فرهادی با رویکرد اسطوره‌شناسی بارت پرداخته شده است تا به کشف معانی پنهان فیلم و آشکارسازی اسطورهٔ بی‌کفایتی زن در لایه‌های معنایی فیلم برسد. بر اساس یافته‌های نویسندگان، آنچه از زنان در فیلم‌ها به تصویر در می‌آید، منطبق بر متن اجتماعی و ایدئولوژی‌های پنهان در هنجارهای اجتماعی است، هنجارهایی که نه خنثی هستند و نه عینی؛ بلکه در راستای منافع طبقات برخوردار از قدرت اجتماعی شکل یافته‌اند.

مطالعهٔ محمدپور و همکاران (۱۳۹۱) بر روی سه فیلم سینمایی سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه ترانزیت به‌عنوان میدان و نمونه مطالعه که بر اساس روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند نشان می‌دهد که ازآنجاکه قدرت به‌طور تاریخی، اجتماعی و نمادین در دست مردان است، بنابراین مفاهیم و مقولات فرهنگی بر اساس نظام مردانه تعریف شده‌اند و مفاهیمی ذاتاً مذکرند.

در مقاله‌ای از حدادپور خیابان که به‌صورت کیفی و با روش تحلیل محتوا با هدف «بررسی توصیفی زن در فیلم‌های پرفروش و منتخب هیأت داوران جشنواره فیلم فجر از دیدگاه جامعه‌شناختی» نگاشته شده است، تصویر زن با توجه به متغیرهای فنی از قبیل اندازهٔ نما، نوع حضور بازیگران، نقش اجتماعی (سطح اشتغال، نوع شغل) مورد ارزیابی قرار گرفته است که نشان می‌دهد در مجموع آنچه از زن به تصویر کشیده شده است، زنی ضعیف و وابسته است که تحت فشار ایدئولوژیک پدرسالارانه و در موضعی انفعالی و زیردست قرار دارد که در صورت قدرتمند بودن در فعالیت خانگی و سنتی و نقش مادرمحوری، موفق بوده است (حدادپور خیابان، ۱۳۸۸)

تمرکز بر نقش کارگردانان و دست‌اندرکاران زن در تولید فیلم‌هایی که در آنها توجه

بیشتری به زنان شده است نیز موضوع جذاب دیگری برای محققان بوده است. در مقاله ای از راودراد و صدیقی، نویسندگان با بررسی نحوهٔ بازنمایی زنان در آثار یک کارگردان زن یعنی رخشان بنی‌اعتماد صحت و سقم این ادعا را بررسی کرده‌اند که آیا افزایش حضور زنان در تولیدات رسانه‌ای می‌تواند عامل تأثیرگذاری بر تغییرات بازنمایی نقش زنان در رسانه‌ها و ازجمله رسانهٔ فیلم و سینما باشد؟ و نتیجه گرفته‌اند که جنسیت فیلمساز می‌تواند بر نوع نگاه او به مسائل تأثیرگذار باشد و فیلمساز زن می‌تواند نگاه جدیدی را در زمینهٔ مسائل زنان ایجاد کند (راودراد و صدیقی خویدکی، ۱۳۸۵). همان‌طور که رادکیوز[1] (۲۰۰۳) می‌گوید فیلمسازان زن می‌توانند به شیوهٔ جدیدی دربارهٔ زندگی و مسائل زنان سخن گویند و تعابیر سنتی از نقش‌های جنسیتی را از نو مفهوم‌سازی کنند و قراردادهای ثابت و موجود در جامعه را مورد نقد قرار دهند و بر این اساس تصویر واقع بینانه‌تری از وضعیت زنان در جامعه ارائه دهند و روابط قدرت را به‌سمت روابط مساوی و عادلانه بین زنان و مردان سوق دهند.

استفاده ابزاری از زنان نیز موضوع مورد بحث مهم دیگری به‌ویژه در پژوهش‌هایی دربارهٔ سینمای جهان است. هما روستا (۱۳۷٦) در مقاله‌ای با عنوان «تصویر زن در سینمای معاصر جهان» با انتقاد از شیوه‌های کلیشه‌ای تصویرسازی زن در سینما که با تحریف حقایق وجودی زن همراه بوده است، به‌طورکلی تصاویر زن در سینما را دو گونه می‌داند: ۱- زن به‌عنوان موجودی منفعل[2] ۲- زن به عنوان موجودی فعال[3] و معتقد است: «سینما در فرایند تجزیه و تفکیک انواع و گونه‌ها، لاجرم به‌نوعی تصویرسازی کلیشه‌ای از زنان در هریک از گونه‌ها اقدام ورزیده است که برخی از آنها زن معشوقه (گونهٔ عشقی و رمانتیک)، زن خانه‌دار (گونهٔ ملودرام)، زن قربانی (گونهٔ حادثه‌ای)، زن مجنون (گونهٔ روانشناسی)، زن مظنون (گونهٔ جنایی) و... غیره می‌باشد که در همه این موارد زنان حالت انفعالی و پذیرنده دارند.» (روستا, ۱۳۷٦:۱۷۹)

جانستون با تأکید بر این واقعیت که تصویر زن در سینما فاقد آن استراتژی آگاهانه‌ای است که حتی در یک مسابقهٔ تبلیغاتی بر سر فروش خمیر ریش وجود دارد، نتیجه

1. Radkiewicz
2. passive
3. active

می‌گیرد که اسطورهٔ زن در سینما همیشه، ابزار عمده‌ای بوده است برای استفاده از زنان در سینما: اسطوره‌ای که ایدئولوژی سکس را تغییر شکل داده، رواج می‌دهد، آن را در هاله‌ای از ابهام می‌پوشاند ... و به این ترتیب آن را طبیعی جلوه می دهد (جانستون، ۱۳۷۱).

کاپلان[1] (۱۹۹۲) نیز تلاش کرده است تا 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 آنِ واحد هم ابزاری باشد برای تحت سلطه درآوردن زنان به‌ویژه مادران و هم ابزاری باشد رهایی‌بخش که زنان را از امکانات بالقوه خود آگاه سازد.

مطالعهٔ حاضر ضمن ارج نهادن به پژوهش‌های پیشین، به شیوه‌ای متمایز به بازنمایی زن در سینما می‌پردازد. نخست اینکه درصدد است تا با اتخاذ نگاهی از درون (امیک)، شیوه‌های ویژهٔ بازنمایی زن را در سینمای یک کارگردان ایرانی نسل جدید به تصویر بکشد 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 و از جهت‌گیری اثباتی کمّی به آن اجتناب کند. در نهایت با ترکیب تحلیل تماتیک و رهیافت نشانه‌شناختی، رویکرد نظری بازنمایی را برای بررسی جایگاه زن در آثار سینمایی یک کارگردان مطرح ایرانی به کار گیرد.

۳- متغیرهای تحقیق

متغیرهای این تحقیق در دو بخش فرم و محتوا قابل تفکیک هستند:

۱-فرم

در موضوع فرم می‌توان اندازهٔ نما و طول آن به ثانیه را از شاخصه‌های مورد بررسی قرار داد. در عمل مشخصه‌های نما و زمان به‌طور قابل‌توجهی متغیرند. نما و میزان تمرکز روی یک نما، می‌تواند حالات روان‌شناختی خاصی ایجاد کند.

1. Kaplan

۲-محتوا

در موضوع محتوا می‌توان به موارد زیر پرداخت: تعداد و نوع شخصیت اصلی و فرعی از نظر جنسیت، نقش اجتماعی شخصیت‌های زن، سطح اشتغال شخصیت‌های زن، نوع فعالیت‌های اجتماعی شخصیت‌های (فرعی-اصلی) زن و میزان ارزش‌مندی به تصویر کشیده‌شدهٔ آن فعالیت، واکنش زنان در هنگام رویدادهای متفاوت و رفتارهای تبعیض‌آمیز یا خشونت‌بار علیه زنان.

خلاصهٔ فیلم «رقص در غبار»- ۱۳۸۱

نظر پسر آذری‌زبان و آس‌وپاسی است که به ریحانه، دختری تهرانی اما از طبقهٔ پایین که با مادرش زندگی می‌کند، علاقه‌مند شده است. با او ازدواج می‌کند، اما هنوز مدت کوتاهی از زندگی مشترک آنها نگذشته است که خانوادهٔ نظر او را به‌خاطر حرف‌هایی که مردم دربارهٔ سلامت اخلاقی مادر ریحانه می‌زنند، برای جدا شدن از او تحت فشار می‌گذارند. پس از کش‌وقوس فراوان و امتناع نظر از این کار، در نهایت تسلیم خواستهٔ خانواده‌اش می‌شود و به‌صورت توافقی از ریحانه جدا می‌شود. او برای پرداخت اقساط مهریه مجبور می‌شود که در یک کارگاه تولید پادزهر سم مار کار کند، اما پس از مدت کوتاهی، طلبکاری با حکم جلب او به کارگاه مراجعه می‌کند و او با پنهان شدن در خودروی حیدر ـ مرد مسن مارگیری که برای فروش مار به کارگاه آمده است- از آنجا فرار می‌کند. اما حیدر - که مردی بسیار کم‌حرف و بداخلاق است- او را به بیابانی دورافتاده می‌برد. نظر برای بازگشت به شهر با مشکل مواجه می‌شود و برای رهایی از این وضعیت از حیدر می‌خواهد که وسایلش را به او قرض بدهد تا او هم بتواند با گرفتن مار درآمد کسب کند.

در اولین تجربهٔ مارگیری، مار انگشت نظر را نیش می‌زند. حیدر برای نجات جان نظر انگشتش را قطع می‌کند و او را پس از چند ساعت رانندگی برای پیوند انگشت به بیمارستانی در تهران می‌برد. برای جور کردن پول عمل پیوند، حیدر -که مشخص می‌شود به‌خاطر یک قتل ناموسی به زندان افتاده و بعد از فرار سر به بیابان گذاشته است- در اقدامی عجیب خودروی ون شورلت قدیمی‌اش را که همه دار و ندارش و محل زندگی‌اش است، می فروشد، اما نظر پول را برمی‌دارد و از بیمارستان فرار

می‌کند. در قسمت پایانی، نظر پولی را که توسط حیدر برای پیوند انگشتش فراهم شده بود برای پرداخت اقساط عقب‌ماندهٔ مهریه برای ریحانه می‌برد و از او می‌خواهد با خرید یک چرخ خیاطی خرج زندگی‌اش را تأمین کند.

تحلیل همنشینی

در نگاه کلی، رقص در غبار فیلمی است دربارهٔ دردسرهایی که به بیان روزمره، «عشق و عاشقی» برای جوانان جامعه به همراه دارد. فیلم‌ساز در تلاش است تا نشان دهد که پسر کم‌تجربه و بعضاً ترسو، چطور به‌خاطر علاقه‌اش به دختری، خود را در معرض سختی‌های زیاد، از مخالفت با خانواده‌اش تا جدایی از آنها، تن می‌دهد و کارهای سخت و مشقت‌باری برای تأمین هزینهٔ مهریهٔ دختر مورد علاقه‌اش انجام می‌دهد. علی‌رغم اینکه قاعدتاً مقولهٔ عشق بین یک زن و مرد اتفاق می‌افتد، اما مردان نقش‌های اصلی را در فیلم ایفا می‌کنند و زنان علاوه‌بر اینکه نقش کلیدی در جریان داستان فیلم ندارند، جایگاه بالایی در میان عناصر تصمیم‌گیر جامعه ندارند و منفعلانه رفتار می‌کنند.

تحلیل جانشینی

همانطور که پیش‌تر توضیح داده شد، تحلیل جانشینی به کشف الگوی پنهان تقابل‌های نهفته و معنای ضمنی متن می‌پردازد. ازجمله تقابل‌های اصلی فیلم رقص در غبار می‌توان به تقابل میان احساس و معنای عشق در جوانی و ناپختگی همراه با شور و شوق، با معنای آن برای پابه‌سن‌گذاشته‌های محافظه‌کار اشاره کرد؛ تقابلی که البته تقابل میان دو نسل متفاوت است، اما زن در این میان قربانی است و منفعلانه آنچه بر او می‌رود، می‌پذیرد. حتی مادر نظر که در موضع مشابه موضع پدر او قرار دارد و نظر را برای جدا شدن از ریحانه تحت فشار قرار داده است، در این موضع ضعیف‌تر از پدر نظر عمل می‌کند و کلیشهٔ انفعال زنانه را بازنمایی می‌کند.

سکانس‌های فیلم به‌ویژه در قسمت کارگاه و بیابان، مملو از مردانی است که در حال فعالیت‌اند، نقش‌های کلیدی در داستان توسط مردان ایفا می‌شود، درحالی‌که تنها سه زن در فیلم ایفای نقش می‌کنند که دو نفر اول تنها چند ثانیه را به خود اختصاص می‌دهند و مهم‌ترین نقش زن را ریحانه بر عهده دارد که هم میزان حضور

او در نماهای مختلف و هم دیالوگ‌هایش در مقایسه با کل داستان و اهمیت دیگر شخصیت‌ها بسیار کوتاه و ناچیز است و به‌علاوه شخصیتی که او نقش آن را ایفا می‌کند، شخصیتی منفعل، تسلیم و کم‌اهمیت است.

انگارهٔ ذهنی اجتماعی علیه مادر ریحانه با اتهام بی‌پایهٔ فساد که تصویرش در هیچ قابی به‌صورت واضح دیده نمی‌شود مطرح می‌شود و حتی در نمایی که در هنگام پهن کردن لباس‌ها بر روی بند از پشت رخت‌ها بدون اینکه صورتش دیده شود، با نظر صحبت می‌کند، صحت این انگاره تعمداً تقویت می‌شود. چه اینکه وقتی نظر از خود او دربارهٔ حرف‌هایی که مردم پشتِ سرِ مادر ریحانه زده می‌شود، می‌پرسد، ریحانه تلاشی برای پاسخگویی و دفاع از مادرش نمی‌کند.

تلاش برای ارائهٔ تصویری کلیشه‌ای از زنان که نقش‌های همسری و مادری را ایفا می‌کنند، رخت می‌شویند یا غذا می‌پزند و برای امرار معاششان لاجرم باید لباس بدوزند و یا نهایتاً در بیمارستان پرستار–و نه دکتر– باشند و دربارهٔ احساساتشان حرف نمی‌زنند، با این دیالوگ نظر در پاسخ به سؤال حیدر که از او می‌پرسد چرا ریحانه به او علاقه‌مند شده است تکمیل می‌شود که ادعا می‌کند از چرایی علاقهٔ ریحانه به خودش از او پرسیده و او پاسخی نداده است و ادامه می‌دهد: «آقا حیدر مگه خودت زن نداشتی؟ زن‌ها اینجوریَن دیگه...»

نظر به‌تنهایی محور تصمیم‌گیری دربارهٔ زندگی مشترکشان با ریحانه است و با اینکه خود را عاشق‌پیشه جلوه می‌دهد اما از ریحانه انتظار دارد که با تصمیم –از نظر او منطقی‌اش– دربارهٔ لزوم جدایی سازگار باشد و ریحانه نیز در قامت زنی صبور، رنج‌دیده، قانع و سازگار، هیچ اعتراض مشهودی به این تصمیم نظر بروز نمی‌دهد. این نظر است که عیارانه از قاضی می‌خواهد که مهریه را البته به‌صورت قسطی بپردازد.

تصویر نهایی که فیلم رقص در غبار از زنانی که اتفاقاً نقشی در جریان ماجرا نداشته‌اند ارائه می‌دهد، تصویری است که با نشان دادن انگشت قطع‌شدهٔ نظر– که ناشی از رفتار ناشیانهٔ او و عدم مهارت‌اش در مارگیری داشته– با برانگیختن احساسات مخاطب، همان زنان را عامل این فاجعه می‌داند و با رسیدن پولی که برای پیوند

انگشت نظر تهیه شده است، اما به عوض مهریه به ریحانه می‌رسد و لبخند رضایت او از این موضوع، بیش از پیش بیننده را به همدردی با نظر و محق دانستن او دعوت می‌کند.

این یافته‌ها از بازنمایی تصویر زن در فیلم را می‌توان در جدول تقابل‌های دوتایی زیر خلاصه کرد:

مرد	زن
نقش‌های اصلی	نقش‌های حاشیه‌ای
مدیریت (مهندس، معلم)	مراقبت (خانه‌دار، پرستار)
مستقل	وابسته
تصمیم‌گیر	منفعل
تولیدکننده	مصرف‌کننده
تأمین‌کننده	تأمین‌شونده
مختار	تابع

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خلاصهٔ فیلم «درباره الی» – ۱۳۸۷

چند خانوادهٔ جوان که همکلاسی‌های سابق دانشگاه هستند برای تفریح راهی شمال هستند. یکی از دوستانشان به نام احمد که سال‌ها در آلمان اقامت داشته و به‌تازگی از همسر آلمانی‌اش جدا شده همراه آنهاست؛ به‌اضافهٔ دختری به نام الی که به دعوت سپیده همسفر این گروه شده است. الی مربی مهد کودک دختر سپیده است و قصد سپیده از این دعوت، آشنا کردن او با احمد به نیت ازدواج احتمالی آنهاست.

اولین اتفاق وحشتناک فیلم با در آستانه غرق شدن یکی از بچه‌های خردسال رخ

می‌دهد، اما او نجات می‌یابد. اتفاق بعدی که تا پایان، داستان فیلم را به خود اختصاص می‌دهد، ناپدید شدن الی است و همه را برای پیدا کردن او که گمان می‌رود غرق شده است به تکاپو می‌اندازد. در این بین نامزد الی که از سفر او بی‌اطلاع بوده است از راه می‌رسد، اما همه به‌نوعی سعی می‌کنند با شانه خالی کردن از گناه دعوت کردن از الی، تقصیر را به گردن دیگران و به‌ویژه سپیده و عدم صداقت او دربارهٔ الی بیندازند. نکته‌ای که تا پایان فیلم همچنان مبهم باقی می‌ماند ابهام دربارهٔ شخصیت الی است و حس کنجکاوی مخاطب را زنده نگاه می‌دارد.

تحلیل همنشینی

نقش‌های کلیدی و همسان زوج‌ها، شیوهٔ لباس پوشیدن آنها و حرف زدن و رانندگی سپیده به‌عنوان زنی تحصیل‌کرده که در نیمهٔ اول فیلم نقش هدایت گروه را بر عهده دارد و کل سفر را برنامه‌ریزی کرده است، دلالت بر بالا رفتن جایگاه اجتماعی زنان در جامعهٔ مدرن ایران دارد. اما در نیمهٔ دوم فیلم و در جروبحث‌های پس از گم شدن الی، جایگاه سنتی زن و شوهر در خلال مشاجرات شهره و پیمان به نمایش درمی‌آید. سپیده بدون اجازه امیر (شوهرش) نمی‌تواند همراه با احمد برای تلفن زدن به خانوادهٔ الی برود و امیر با فریاد به او می‌گوید که حق ندارد برود. در ادامه، امیر با متهم کردن سپیده به دروغگویی، او را کتک می‌زند و درحالی‌که منوچهر برایش سیگار روشن می‌کند به امیر پیشنهاد می‌دهد که زن‌ها و بچه‌ها به تهران بروند و مردها بمانند تا الی را پیدا کنند، که دلالت بر تأکید بر نقش ضعیف زنان همپای کودکان و نقش قدرتمند و مسئولیت‌پذیر مردان دارد. در ادامهٔ صحنه، امیر جملهٔ منوچهر را با بیان این جمله پاسخ می‌دهد که: «یک کاری کرد که دست روش بلند کنم» که دلالت بر مقصر بودن خود سپیده حتی در مورد کتک خوردنش دارد. همچنین وظیفهٔ مراقبت از بچه‌هایی که در حال بازی هستند – که به الی سپرده شده است– یا خواباندن بچه‌ها و غذا دادن به آنها با زنان است، درحالی‌که مردان والیبال بازی می‌کنند که خود دلالت‌کنندهٔ نقش‌های اجتماعی‌ای است که جامعه برای زنان و مردان تعریف کرده است.

پس از گم شدن الی شخصیت او که تا پیش از این آرام و باوقار نشان داده شده بود، هدف گرفته می‌شود و اظهارنظرهایی از سوی دیگر شخصیت‌ها درباره مبهم بودن

رفتار او عنوان می‌شود که دلالت بر دروغگو بودن و بی‌تعهد بودن وی دارد. پیمان از وقت تلف کردن دربارهٔ دختری که معلوم نیست کیست و چیست شکایت می‌کند و امیر از اینکه دختری بیست‌ساله همه را به بازی گرفته غرولند می‌کند که دلالت بر نوع نگاه مردانه به جنس دوم و کم‌اهمیت زن دارد.

تحلیل جانشینی

تقابل بین زن و مرد به‌ویژه در رقابت برای رهبری گروه در طول داستان به چشم می‌خورد. سپیده نماد زن تحصیل‌کردهٔ مدرن است که با جسارت فراوانش هدایت گروه را در نیمهٔ اول فیلم و تا جایی که الی گم نشده است، بر عهده دارد. این موضوع را می‌توان از کل جریان فیلم دریافت، اما مصداق‌هایی نیز برای آن وجود دارد، ازجمله در صحنه‌ای که امیر همسر سپیده با حالت اعتراض به احمد شکایت می‌کند که هر کسی هر کاری دارد به سپیده می‌سپارد. «...شمال می‌خوان برن، سپیده. بچه‌ها دور هم می‌خوان جمع شن، سپیده، ویلا می‌خوان بگیرن، سپیده، آقا یه بلیت هواپیما می‌خوای بگیری، سپیده. زن می‌خواد بگیره، سپیده».

در سکانس‌های اول فیلم تأثیر نقش محوری را که یک زن فعال و پرشور است می‌توان حتی در زاویه‌بندی دوربین هم دید، وقتی سپیده در مرکز قاب‌هایی است که جمع در آن حضور دارند، ازجمله در صحنه‌ای که گروه در حال بازی پانتومیم است و سپیده پشت سر دیگران – که بر روی مبل نشسته‌اند– در مرکز تصویر نظاره‌گر بازی است. اما در نقطهٔ مقابل، امیر از نقش محوری همسرش خوشحال نیست و این موضوع او را آزار می‌دهد. هرچند تا قبل از گم شدن الی این موضوع علنی نمی‌شود و این تقابل وقتی پُررنگ‌تر می‌شود که پس از ماجرای ناپدید شدن الی، نقش محوری جمع بر عهدهٔ مردها و به‌ویژه امیر و احمد قرار می‌گیرد.

هرچند زن‌ها تا نیمهٔ داستان تقریباً همسان با مردها ایفای نقش می‌کنند، اما هرچه به پایان فیلم نزدیک‌تر می‌شویم، نسبت دادن جلوه‌های احساسی و غیرمنطقی به شخصیت زنان نمایان می‌شود و هرچه مردها متمرکز و عاقلانه‌تر رفتار می‌کنند، زنان به‌هم‌ریخته و ضعیف و سردرگم – که برنامه‌ای برای حل بحران ندارند– که بیشتر از مردها پرسش می‌کنند و راه‌حل می‌خواهند، نشان داده می‌شوند.

در سکانسی که علیرضا نامزد الی وارد خانه می‌شود، نازی همسر منوچهر برای او که در اتاقی نماز می‌خواند غذا می‌برد و وقتی با سؤالی دربارهٔ الی مواجه می‌شود، پاسخی از خود می‌سازد که واقعیت ندارد. وقتی از اتاق خارج می‌شود با نگاه عاقل‌اندرسفیه دیگران مواجه و برای آن پاسخ بازخواست می‌شود که تکمیل‌کننده پازل ضعف و ناتوانی زنان در کنترل موقعیت‌های حساس است. نمونه دیگر ممانعت‌های گاه‌وبیگاه امیر همسر سپیده از مواجههٔ او با علیرضا است تا مبادا حرفی بزند و خرابکاری کند.

در نیمهٔ دوم فیلم و با ناپدید شدن الی نقش پُررنگ سپیده در راهبری گروه رفته‌رفته رنگ می‌بازد و دیگر شخصیت‌های داستان شروع به قضاوت دربارهٔ شخصیت عجیب و غیرمتعهد الی می‌کنند و کم‌کم همهٔ شخصیت‌ها با اظهارنظرها و یا سؤالاتشان از سپیده، در انداختن تقصیر به گردن او از هم سبقت می‌گیرند تا جایی که احمد نیز -که تا آخرین لحظات مدافع سپیده بود- از او برای نگفتن اینکه الی نامزد داشته است انتقاد می‌کند و این پیام کلی به مخاطب منتقل می‌شود که سپیده جسور و فعال ابتدای فیلم، یک خرابکار بی‌فکر است که با ندانم‌کاری‌هایش دیگران را هم به دردسر می‌اندازد.

به تصویر کشیدن بدنامی الی در فیلم در کنار عدم کفایت سپیده و ناچیز به‌حساب آوردن نازی و تا حدودی شهره، هر چهار زن این فیلم را هدف قرار می‌دهد و آنها را در تقابل با شخصیت‌های مرد داستان که حامی، منطقی، نجات‌دهنده، شجاع و متفکر هستند، خوار و خفیف می‌نمایاند تا اسطورهٔ ضعف زنانه را تداعی کند و این ضعف را طبیعی و مربوط به ذات زنان جلوه دهد. نشان دادن تصویر شکست‌خوردهٔ سپیده در سکانس پایانی فیلم که همه را به دردسر انداخته است و آنها تلاش می‌کنند از مخمصه‌ای که او برای‌شان درست کرده است خارج شوند در یک نما و بلافاصله نشان دادن تلاش دیگر شخصیت‌ها برای درآوردن ماشین در گِل‌گیرکرده در کنار ساحل در نمایی دیگر و سپس مقایسهٔ آن با سکانس اول فیلم که سپیده نقش محوری دارد، پیام اصلی فیلم را که عدم کفایت سپیده -زن تحصیل‌کرده و مدرن- است، منتقل می‌کند.

در ادامهٔ تقابل‌های دوگانهٔ زن و مرد در فیلم را در قالب جدولی مرور می‌کنیم:

مرد	زن
عاقل و منطقی	بی‌فکر و احساسی
حمایت‌کننده	حمایت‌شونده
مستقل	وابسته
تصمیم‌گیر	تابع
قوی و ناجی	ضعیف و محتاج به کمک
صاحب اختیار	لزوم کسب اجازه از مرد
تفریح و بازی	مراقبت از بچه‌ها
لایق و بازسازی‌کننده	بی‌کفایت و خرابکار

خلاصهٔ فیلم «گذشته» – ۱۳۹۱

احمد، که شوهر دوم مارین است، به‌خاطر اختلاف با او به ایران بازگشته است و پس از چهار سال به دعوت مارین به فرانسه فراخوانده می‌شود که می‌بیند همسرش نیز با مردی به نام سَمیر آشنا شده است؛ بهانهٔ مارین –که در یک داروخانه در پاریس کار می‌کند– برای درخواست از احمد جهت بازگشت به پاریس، حضور در دادگاه برای ثبت قانونی طلاقشان است. مارین پیش از احمد، از ازدواج اولش صاحب دو فرزند دختر به نام‌های لوسی و لئا بوده است که ارتباطی صمیمی با احمد دارند.

ماری و احمد با یک طلاق توافقی – باتوجه به نداشتن بچه‌ای مشترک از خود – از هم جدا می‌شوند. اما مشکل لوسی (دختر بزرگ ماری از همسر اولش) با ازدواج جدید مادرش و اتفاقی که برای سِلین – همسر اول سمیر – افتاده است، گذشته‌ای را ایجاد کرده است که به‌راحتی نمی‌توان از آن عبور کرد.

لوسی به احمد می‌گوید که زن سابق سمیر نمرده، بلکه در کماست و غیر از آن

سمیر سومین همسر مادرش است. تصور بر این است که همسر سمیر به‌دلیل مشاجره با کارگرشان اقدام به خودکشی منجر به کما کرده است، اما لوسی فرضیهٔ جدیدی را بازگو و اعتراف می‌کند که یک روز قبل از خودکشی، تمام ایمیل‌های عاشقانه‌ای را که بین مادرش و سمیر ردوبدل شده بود، برای سلین بازارسال کرده است و به این ترتیب این خودِ او بوده که عامل خودکشی سلین شده است. احمد بعد از پشت سر گذاشتن یک سری اتفاق عجیب‌وغریب، فرانسه را ترک می‌کند و به ایران می‌رود و سمیر با توجه به وقایع رخ‌داده داستان با همسرش که در کما است، احساس همدردی می‌کند.

تحلیل همنشینی

اولین سکانس فیلم با صحنه‌ای از برخورد خودرویی - که رانندگی آن را مارین بر عهده دارد- با مانعی هنگام خروج از پارکینگ فرودگاه در هنگام دنده عقب شروع می‌شود که نشانه‌ای از حضور و تعمیم کلیشه ضعیف بودن رانندگی زنان در همهٔ جای دنیا است. در ادامه، زنی که افسر پلیس است شروع به نوشتن جریمه برای خودرو مارین که در جای نامناسبی پارک شده است می‌کند، اما پس از صحبت احمد با او، از این کار منصرف می‌شود و سپس احمد خودرو را به مکان دیگری منتقل می‌کند که از طرفی نشانهٔ منعطف بودن زنان و از طرفی نشانهٔ عدم قاطعیت آنها در اجرای قانون است.

شیوهٔ برخورد لوسی و احمد با مسئلهٔ ازدواج جدید مارین و استفادهٔ لوسی از این عبارت که مادرش هر چند وقت یکبار با یک نفر زندگی می‌کند و بعد از مدتی آن مرد می‌گذارد و می‌رود، نشان‌دهندهٔ وجود مشکل در مارین است و شوهران او مثل خود احمد مقصر این جدایی نیستند. تلاش لوسی برای اینکه مانع از ازدواج مارین با سمیر شود نیز نشانهٔ آن است که او از تزلزل تصمیمات مادرش و تبعاتی که این تصمیم جدید برای او و خانواده‌اش ممکن است داشته باشد، بیم دارد.

تحلیل جانشینی

داستان چند رابطه با محور اتفاقاتی در «گذشته» است. یک رابطه به پایان می‌رسد و دیگری قرار است شروع شود. محورِ هر دو رابطه‌ای که به پایان می‌رسد و رابطهٔ جدیدی که قرار است آغاز شود، زنی به نام مارین است. تقابل بین مردی آرام و زنی

آشفته که از هم جدا شده‌اند، تقابل اصلی فیلم است. مردی که آرام و کم‌حرف است و به درخواست زنی که پس از دو ازدواج ناموفق درگیر ازدواج سوم است، برای اینکه گره‌ای بگشاید کیلومترها راه را طی کرده است تا باز هم اوضاع آشفتهٔ زنی در یک جای دیگر دنیا پس از جدایی از همسرش به نمایش درآید و اسطورهٔ بی‌کفایتی زنانه را برای طبیعی جلوه دادن این ضعف مدیریتی مورد استفاده قرار دهد.

مچ دست مارین درد می‌کند و به همین دلیل از احمد می‌خواهد که دندهٔ ماشین را برایش عوض کند. پیام ضمنی نقش تعیین‌کنندهٔ مردان حتی در شرایطی است که هدایت سکان امور به دست زنان است، اما باز هم برای پیش رفتن کار به حضور مردان نیاز است.

افسر پلیس راهنمایی و رانندگی برخلاف عرف مرسومی که ما در ایران سراغ داریم یک زن است، اما او هم در حال جریمه نوشتن برای خودرویی است که توسط یک زن دیگر در جایی نامناسب پارک شده است. اما یک مرد نقشی یاری‌رسان ایفا و با گفتگو از این کار ممانعت می‌کند و موجب عدم خسارت مالی به مارین به‌خاطر سهل‌انگاری خودش در اجرای قانون می‌شود.

احمد که فردی معقول و منطقی بازنمایی شده -برخلاف مارین که نقش اصلی زن داستان است و اغلب ناآرام است، تند راه می‌رود و تند غذا می‌خورد و برای هیچ کاری تمرکز ندارد- در طول داستان نقش ناصح را بازی می‌کند و در حال کمک کردن به دیگران یا درست کردن خرابکاری آن‌هاست: در رانندگی و در تمیز کردن زمین رنگی‌شده به مارین، در درست کردن دوچرخه به بچه‌ها، در آرام کردن فواد -که به‌خاطر دعوای مارین ناراحت است و می‌خواهد از خانه فرار کند- در نصیحت کردن لوسی به کنار آمدن با ازدواج مادرش.

نمایش دادن این موضوع که دعوا برای نگه داشتن یک مرد بین دو زن در جریان است و یکی از آنها نهایتاً به‌خاطر این موضوع دست به خودکشی زده است، پیام کلی داستان را شکل می دهد که نشان‌دهندهٔ زنانی است که برای حفظ مردها - و نیازی که به حمایت و در کنار آنها بودن دارند- چگونه در رقابت با هم هستند. درحالی‌که این تلاش و تکاپو از سوی دو مرد داستان یعنی احمد و سمیر دیده نمی‌شود و آنها آرام و بی‌استرس هستند.

پیـام دیگـری کـه به‌واسـطهٔ کارگـردان و بازیگـران ایرانـی فیلمـی کـه در فرانسـه و بـا حضور بازیگران فرانسـوی تولید شـده اسـت، برداشـت می‌شـود – و اشـاراتی که در خود فیلـم هـم بـه اختلافـات فرهنگـی دو کشـور می‌شـود– این اسـت که بـا وجـود تفاوت‌های چشـمگیر سـبک زندگـی، جغرافیـای مختلـف، فرهنـگ و قوانین متفـاوت، نقش‌هـای زنان و مـردان بسـیار شـبیه بـه هم اسـت و زنان فرانسـوی مثـل هم‌جنسـان ایرانی‌شـان همچنان ضعیـف، احساسـاتی، ناتـوان از ادارهٔ امورشـان به‌تنهایی، در تلاش برای جلـب توجه مردان و همچنیـن به‌کارگرفته‌شـده در شـغل‌های درجـهٔ دوم، بازنمایـی شـده‌اند.

تقابل‌های دوتایی در فیلم:

مرد	زن
آرام، منطقی و متفکر	آشفته، نابلد و پراسترس
حامی و یاری‌رسان	نیاز به حمایت
کامل و بی‌نیاز	ناقص و محتاج
دکتر، مالک خشک‌شویی، قاضی	پرستار، متصدی داروخانه، کارگر خشک‌شویی، افسر پلیس
مدیر رستوران، پستچی	آشپز، منشی دادگاه
دل کندن راحت	عاطفی و وابسته
پسربچه زمخت و لجباز	دختربچهٔ آرام و حرف‌گوش‌کن
حق‌به‌جانب و مظلوم	مقصر و گناهکار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

مطالعـهٔ سـه فیلـم از مجموعـهٔ هفت‌فیلمـی که اصغـر فرهادی کارگردانی کرده اسـت نشـان می‌دهـد کـه تصویـر زن در سـینمای او در طـول زمان دچار تغییرات شـگرفی شـده اسـت؛ از سـپردن نقش‌هـای حاشـیه‌ای و کم‌دیالـوگ در فیلـم رقـص در غبـار کـه زنـان آن بیشـتر تکمیل‌کننـده روایـت مردانـهٔ داسـتان هسـتند تـا فیلـم ماقبـل آخـرش یعنی گذشـته که یک زن محـور اصلـی فیلـم اسـت و مردهـا حول محـور او نقش ایفـا می‌کنند. تغییری که نشـان می‌دهـد متغیـر فـرم و بـه تصویـر کشـیدن زنـان در انـدازهٔ نماهـای بزرگ‌تـر و اختصـاص

زمـان بیشـتر بـه آنها –بـا توجه بـه نقش‌های کلیدی‌تـری که داشـته‌اند– دچار تغییر اساسـی شـده است.

امـا رمزگشـایی از پیـام فیلم‌هـای فرهـادی در طـول زمـان نه‌تنهـا به‌انـدازهٔ دلالت‌هـای صریـح فیلم‌هـای او دچـار تغییـر مثبـت در فضـا دادن به زن‌ها نشـده اسـت، بلکـه برعکس رفته‌رفتـه بـا کمـک گرفتـن از تجربـه و پخته‌تـر شـدن فیلم‌سـاز در فیلم‌سـازی، بازنمایـی زنـان بـه لایه‌هـای زیریـن متـون و دلالت‌هـای ضمنـی رفتـه اسـت و به‌صـورت هدفمنـد پـس از نمایـش چهـرهٔ مـدرن از زنـان، ویژگی‌هـای ذاتـی و قدیمـی آنها کـه در آثـار دیگر کارگردان‌هـا نیـز نمایـش داده مـی شـود، در پیـام کلـی داسـتان مورد تأکیـد قـرار می‌گیرد.

در حـوزهٔ متغیـر محتـوا که بیشـتر حجم ایـن پژوهش را بـه خود اختصاص داده اسـت، اگرچـه فیلم‌سـاز بـا افزایـش تعـداد شـخصیت‌های اصلی زن بـر اهمیت زنان افزوده اسـت، امـا همزمـان بـا سـپردن نقش‌هـای شـغلی و تحصیلـی درجـه پایین‌تـر بـه زنان، بـه نمایش درآوردن آنها در موقعیت‌های بحرانی خودسـاخته، نشـان دادن اسـتیصال ناشـی از بی‌کفایتی و واکنشـی کـه در هنـگام رویدادهـای مختلـف از خـود بـروز می‌دهنـد، در جهـت تقویت انـگارهٔ ذهنـی غالب و اسـطوره بی‌کفایتی زنانه گام برداشـته اسـت. تأکیدی کـه در نگاه اول می‌توانـد انعـکاس واقعیـات حـادث در جامعه باشـد، اما با مـرور روند فیلم‌هـا و محوریت زنـان مـدرن قربانـی و مسـتأصل از انجام امورشـان، نشـان‌دهندهٔ نـوع نگاه فیلم‌سـاز به زنان به‌عنـوان جنـس ضعیـف و ناتـوان و بی‌کفایـت دارد و در مقابـل، مـردان اگـر در فیلم‌هـای فرهـادی دارای نقش‌هایـی بـه اهمیـت نقـش زنـان در رونـد داسـتان نیسـتند، امـا مدیـر و برنامه‌ریـز و حامـی جلـوه داده می‌شـوند. در حالیکـه زن‌هـا در فیلم‌هـای فرهـادی حتی در نقـش اجتماعـی طبقـهٔ بالا نیـز تصمیمات اشـتباه می‌گیرند و مورد سـرزنش واقع می‌شـوند، ضعیـف و وابسـته هسـتند، خرابـکاری می‌کننـد و چالـش اصلـی و یـا حداقـل بخشـی از چالـش داسـتان فیلـم بـه ترمیـم تصمیمات خطـا و یا ضعف آنها توسـط دیگـران اختصاص می‌یابـد، امـا مردهـا حتـی بـا وجـود نقش‌هایـی از طبقـات پاییـن جامعـه مثـل کارگـری یا مارگیـری و مفلسـی، مدیـر، برنامه‌ریـز، آینده‌نگر، مسـتقل و مقتدر هسـتند و نه‌تنهـا از عهدهٔ امـور شخصی‌شـان برمی‌آینـد کـه بهتنهایـی می‌تواننـد بـه دیگـران نیز کمـک کنند.

بـر پایـه آنچـه مورد تحلیـل قرار گرفـت، نشـانه‌های بازنمایی‌شـده از وضعیـت زنان در

فیلم‌های اصغر فرهادی - علی‌رغم وجود تغییرات فنی و اهمیت بیشتری که فیلم‌ساز رفته‌رفته برای شخصیت‌های زن قائل شده است- بر اعتقاد راسخ فمینیست‌ها که معتقدند رسانه‌ها موجب انباشت تصاویر قالبی مردسالارانه از زن در اذهان عمومی می‌شوند، صحه می‌گذارد و از انگاره‌های ذهنی تاریخی در مورد زنان پشتیبانی می‌کند.

به دلیل اهمیت بیشتری که کارگردان به زنان با سپردن نقش‌های کلیدی‌تر به آنها در فیلم‌های متأخرش داده است، شاید نظر برابری‌خواهانهٔ فمینیست‌های نسل اول در این باره تأمین شده باشد، اما در مورد فمینیست‌های نسل دوم و سوم اوضاع چنین نیست و این فیلم‌ساز است که با عمل کردن در جهت جامعهٔ مردسالار- که زنان غالباً اقشار ضعیف‌تر طبقات اجتماعی به‌حساب می‌آیند (پرستار، کارگر رخت‌شویی، خانه‌دار غیرفعال، مربی مهد کودک و...) و مسئولیت‌های کمتری را بر عهده دارند و برای انجام امورشان نیازمند مرجع اقتدار مردانه هستند- و استفاده از ابزار فیلم برای طبیعی و منطقی جلوه دادن جامعهٔ پدرسالار، نظر آنها را تأیید می‌کند.

منابع

محمدپور، احمد؛ ملک صادقی، مریم و علیزاده، مهدی (۱۳۹۱)، مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران. فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال هشتم، شماره۲۹، ص‌ص ٤١-٧٠.

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹)، روشهای تحلیل رسانه‌ها، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات.

راودراد، اعظم و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲)، سپیده یا الی...؟ خوانش انتقادی فیلم «درباره الی...». فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال نهم، شماره ۳۱، ص‌ص ۱۵۷-۱۷٤.

راودراد، اعظم و صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۵)، تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد. فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۳۱-٥٦.

جمعدار، الهام (۱۳۷۳)، تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب. پایان‌نامهٔ کارشناسی جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

میلر، اندرو (۱۳۸۵)، درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر، ترجمهٔ جمال محمدی. تهران: نشر ققنوس.

پی استون، برایان (۱۳۸۳)، مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام،

تهـران: بنیـاد سـینمایی فارابـی.
اسـتوری، جـان (۱۳۸۵). مطالعـات فرهنگـی دربـارهٔ فرهنـگ عامـه، ترجمـهٔ حسـین پاینـده. تهـران: نشـر آگـه.
مهدیـان، حفیظـه و اسـماعیلی، رفیع‌الدیـن (۱۳۹۲)، بازنمایـی روابـط عفیفانـهٔ مـرد و زن در سـینمای ایـران. مجلـهٔ علمـی پژوهشـی معرفـت علمـی فرهنگـی، ص‌ص ۱۲۹-۱۵۵.
چندلـر، دانیـل (۱۳۸٦)، مبانـی نشانه‌شناسـی، ترجمـهٔ مهـدی پارسـا، تهـران: پژوهشـگاه فرهنـگ و هنـر اسـلامی.
اسـتریناتی، دومینیـک (۱۳۸٤)، مقدمـه‌ای بـر نظریه‌هـای فرهنـگ عامـه، ترجمـهٔ ثریـا پاک‌نظـر، تهـران: انتشـارات گام نـو.
جنکینـز، ریچـارد (۱۳۸۱)، هویـت اجتماعـی، ترجمـهٔ تـورج یاراحمـدی. تهـران: نشـر و پژوهش شیرازه.
کیـوی، ریمـون و کامپنهـود، لـوک واک (۱۳۷۱)، روش تحقیـق در علـوم اجتماعـی، ترجمـهٔ عبدالحسـین نیک‌گوهـر، تهـران: انتشـارات فرهنـگ معاصـر.
زن و نشانه‌شناسی حجاب و نگاه در سینمای ایران (۱۳۷۰). ایران‌نامه، ص‌ص ٤۱۱-٤۲٦.
مهـدی‌زاده، سـیدمحمد و اسـمعیلی، معصومـه (۱۳۹۱)، نشانه‌شـناختی تصویـر زن در سـینمای ابراهیـم حاتمی‌کیـا. زن در فرهنـگ و هنـر، ص‌ص ۸۵-۱۰۵.
نقیب‌السـادات، سـیدرضا (۱۳۷۹)، بررسـی انتظـارات از نقـش زن در ایـران (انتظـارات نخبـگان از نقـش زن در دورهٔ قبـل و پـس از انقـلاب اسـلامی، انعکاس‌یافتـه در مجلـهٔ زن روز)، طـرح پژوهشـی مرکـز پژوهش‌هـای بنیـادی وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسـلامی.
حدادپـور خیابـان، شـادی (۱۳۸۸)، تصویـر زن در سـینمای ایـران (سـال‌های ۸۰ تـا ۸٤) (۱). ماهنامـهٔ علمـی تخصصـی اطلاعـات حکمـت و معرفـت شـمارهٔ ۳۷، ص‌ص٦٦-٦۹.
جانسـتون، کلـر (۱۳۷۱)، سـینمای زن، یـک سـینمای ضدسـینما، فارابـی شـمارهٔ ۱٦، ص‌ص۱۰۹-۱۲٤.
ون‌زونـن، لیزبـت (۱۳۸۳)، رویکردهـای فمینیسـتی بـه رسـانه‌ها، ترجمـهٔ محمدرضـا حسـن‌زاده و حسـن رئیس‌زاده، فصلنامـهٔ رسـانه، سـال پانزدهـم، شـماره ۵۷ ص ص ۱۹٦-۱۵۵.
عظیمـی هاشـمی، مـژگان (۱۳۸۱)، ارزش‌هـای انتقال‌یافتـه بـه زنـان از سـینما. فصلنامـهٔ پژوهشـی و سـنجش، سـال یازدهم، شـمارهٔ ۳۸، ص‌ص ۱۷۲-۱٤۹.
زنـدی، مسـعود (۱۳۸۲)، سـینما و تغییـرات فرهنگـی در ایـران بعـد از خـرداد ۱۳۷٦: شـکل‌گیری سـینمای زن و تغییـرات مضامیـن آن. پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد ارتباطـات، دانشـکدهٔ علـوم اجتماعـی، دانشـگاه تهـران.
گردفرامـرزی سـلطانی، مهـدی (۱۳۸۳)، زنـان در سـینمای ایـران. مجلـهٔ هنرهـای زیبـا، شـماره ۱۸، ص ص ۹۸-۸۷.
همتـی، هلـن (۱۳۷۹)، بازنمایـی مشـاغل زنـان در سـینمای ایـران. پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد

پژوهش، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی.
روستا، هما (۱۳۷٦)، تصویر زن در سینمای معاصر جهان. نقد سینما، شمارهٔ ۱۱، ص‌ص ۱۷۸-۱۸۱.
جینکز، ویلیام (۱۳۸۱). ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.

j
Bufkin, .j (۲۰۰۳) .(۲۰۰۳). The Representation of Ethnoracial Minorities and Women in Modern Movies. www. Ingenta. com.
Hall, S. (۱۹۹۷). “tuart Hall. (۱۹۹۷). “Representation,، Meaning and language” ” In,، S. Hall et al. Representation and Signifying Practices.. London: Sage Publications.
Kaplan, AnnA. Kaplan. ((۱۹۹۲۱۹۹۲).). Motherhood and Representation: the Mother in Popular Culture and Melodrama. London: Routledge.
R Mitchell. (۱۹۹۳). , R (۱۹۹۳) Scarcy and Fieldwork.. London: Sage Publications. Ltd.
H Naficy, D. (۱۹۹۱) .” .(۱۹۹۱). «Islamicizing Film Culture in Iran” in Iran: Political culture in the Islamic Republic،، Samih Fowsoun،، and Mehrdad Machayekhi eds. London.
M Radkiewicz. (۲۰۰۳). , M (۲۰۰۳). New Realities - New Identities? Gender/ Feminist Perspective in the research into central and East European Cinema after ٥ تم الاسترداد من ۱۹۸۹thefeminist: http://www.٥thefeminist.lu.se/filer/ paper ٥٩٤-.pdf .
D Silverman, D. . (۲۰۰٥) .(۲۰۰٥). Doing Qualitative Research. London: Sage Publication.