معرفت فرهنگی اجتماعی، سال پنجم، شماره اول، پیاپی ۱۷، زمستان ۱۳۹۲، ص ۱۲۹ ـ ۱۵۵

بازنمایی روابط عفیفانهٔ مرد و زن در سینمای ایران
(مطالعهٔ موردی فیلم دربارهٔ الی)*

حفیظه مهدیان / کارشناسی ارشد تبلیغ و ارتباطات فرهنگی دانشگاه باقرالعلوم‌ؑ hafizemahdiyan@yahoo.com
رفیع‌الدین اسماعیلی / دانشجوی دکتری فرهنگ و ارتباطات دانشگاه باقرالعلوم‌ؑ Rafi.esmaeili@Yahoo.com
دریافت: ۱۳۹۳/۱/۱۹ ـ **پذیرش:** ۱۳۹۳/۶/۳

چکیده
نوع روابط زن و مرد و مرزبندی در تعاملات این دو جنس، تأثیری تعیین‌کننده بر روح و روان فرد، استحکام خانواده و رشد و پیشرفت جامعه دارد. حال اگر رسانهٔ تأثیرگذاری چون سینما، برخلاف دین و فطرت، به پایه‌گذاری اخلاق جنسی ویژه‌ای در جامعه مبادرت ورزد که حریم‌های میان زن و مرد شکسته شود، اثر مخربی بر تفکر و رفتار مخاطب خواهد گذاشت که به‌سادگی جبران‌پذیر نیست. این مقاله به دنبال آن است تا با نگاهی جامع به آیات و روایات مربوط به روابط میان دو جنس نامحرم، مؤلفه‌های روابط عفیفانه را استخراج کند و سپس با تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سینمایی «دربارهٔ الی» که یکی از تولیدات فکری دههٔ هشتاد سینمای ایران است، نوع بازنمایی این فیلم از روابط زن و مرد نامحرم و میزان انطباق یا فاصلهٔ آن با آموزه‌های اسلامی را بررسی کند. طبق این بررسی مشخص می‌شود که فیلم با به‌کارگیری رمزهای اجتماعی و فنی، نوعی از روابط زن و مرد را بازنمایی کرده که هیچ شباهتی به ملاک‌های عفاف اسلامی ندارد. مفاهیم ایدئولوژیک فیلم، مفاهیمی اباحه‌گرانه و حیازداست.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، عفاف، روابط زن و مرد، سینما، اسلام.

* این مقاله پروژه ***الگوی شخصیت مرد و زن در سینما*** با حمایت مرکز پژوهش کاربردی اقتصادی اجتماعی قدر می‌باشد.

مقدمه
اخلاق جنسی یکی از هنجارهای بسیار مهم در هر جامعه‌ای است که در سینمای جهان و بالتبع در سینمای ایران به این موضوع پرداخته شده است. بسیاری از فیلم‌های سینمایی خواه آشکار، خواه نهان مملو از گفتمان‌های جنسیتی هستند. اینکه ما به‌منزلهٔ زن یا مرد کیستیم و چگونه باید در فضاهای مختلف رفتار کنیم، بخشی از فرهنگ جنسیتی است که توسط رسانه‌های مهم چون سینما بازتولید می‌شود (سلطانی، ۱۳۸۵). بی‌شک عملکرد سینما به‌منزلهٔ یکی از مهم‌ترین نهادهای فرهنگی کشور نقش بسزایی در جذب و یا دفع افراد از مبانی و هنجارهای اسلامی خواهد داشت. از آنجاکه انقلاب اسلامی دغدغهٔ هدایت امت به سوی مبانی اسلام را داشته و دارد، باید دید عناصر فرهنگی آن از جمله سینما چگونه به سوی این هدف گام برداشته و یا اصلاً در این مسیر حرکت کرده‌اند و یا بر طبل جدایی از هنجارهای اسلامی کوبیده‌اند؟ سخنان بسیاری دربارهٔ قصور سینما دربارهٔ روابط عفیفانه زن و مرد به زبان آورده شده است. در مقابل، بسیاری از اهالی سینما، چنین دعاوی‌ای را نپذیرفته، محصولات خود را مطابق قوانین جمهوری اسلامی می‌دانند. چنین کشمکش‌هایی بدون طرح بحث‌های علمی، راه به سوی تحصیل سینمای مطلوب باز نخواهد کرد. بنابراین بایسته است با پژوهش‌های روشمند، به تبیین محتوای سینمای ایران در مسائل مربوط به عفاف در روابط زن و مرد پرداخته شود.

از جمله پژوهش‌هایی که در این محور انجام شده است، پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی عفاف و حجاب در پربیننده‌ترین فیلم‌های سینمایی ایرانی، پخش‌شده از شبکه‌های اول، دوم و سوم سیما در سال ۱۳۸۶» است. در این پایان‌نامه پس از بررسی عفاف و حجاب در اسلام، به مقایسهٔ فیلم‌های منتخب با آموزه‌های اسلامی پرداخته شده است؛ اما از آنجاکه این تحقیق به صورت کمّی، شاخص‌بندی و محاسبه شده و بررسی فیلم‌ها با روش تحلیل محتوا به صورت نمایه‌های عددی صورت گرفته است، می‌توان ادعا کرد از عمق تحلیل‌های کیفی و افق دید گسترده، بهره‌مند نیست. کتاب ***ارتباط عفیفانه در تلویزیون و سینما*** نوشتهٔ *عبدالرسول علم‌الهدی*، از دیگر پژوهش‌های مرتبط با عفاف در سینماست؛ اما باید گفت که هرچند کتاب از جامعیت قابل قبولی برخوردار است، در مسائل اسلامی مربوط به عفاف، انسجام بالایی ندارد و ناهمواری‌هایی در متن مشاهده می‌شود. همچنین این کتاب دربارهٔ سیاست‌های ملی معطوف به عفاف در رسانه تلویزیون و سینماست و به‌طور خاص بر روی آثار سینماگران تمرکز نکرده است.

در این مقاله می‌کوشیم به تحلیل بازنمایی روابط زن و مرد نامحرم در فیلم «دربارهٔ الی» و تطبیق آن با معیارهای اسلامی بپرازیم؛ بدین صورت که تمام آنچه در بازنمایی این روابط اعم از نگاه، کلام و

رفتار درگیر است، در فیلم منتخب، تحلیل می‌شود و سپس این نوع بازنمایی، با مؤلفه‌های عفاف در روابط زن و مرد که از متون اسلامی استخراج شده و به‌صورت ملاک‌های عفاف درآمده است، مقایسه و وجوه تمایز آن بیان می‌شود و تبیین می‌گردد که سینمای پس از انقلاب، تا چه میزان از این ملاک‌های مهم برخوردار بوده است. بنابراین پرسش اصلی این مقاله این است که فیلم سینمایی «دربارهٔ الی»، روابط میان زن و مرد نامحرم را چگونه بازنمایی کرده و این بازنمایی تا چه حد با ملاک‌های ارتباط عفیفانه در اسلام، منطبق است.

۱. چارچوب نظری: نظریهٔ بازنمایی

بازنمایی لغتی با گسترهٔ معنایی گسترده و پیچیده‌ای است که از «تقلید» تا «بازتاب ذهنی» و حتی «استفاده از زبان» را در برمی‌گیرد. در علم ارتباطات، بازنمایی به‌طور خلاصه، تولید معنا از طریق زبان است. واژه‌نامهٔ آکسفورد برای این واژه دو معنا پیشنهاد می‌کند:

الف) بازنمایی یک چیز، یعنی توصیف و شناساندن آن و به ذهن متبادر کردنش به وسیلهٔ توصیف و تخیل و نشان دادن؛ برقراری شباهت‌هایی با آنکه بیشتر در حس و ذهنمان انگاشته شده؛

ب) بازنمایی به‌معنای نماد چیزی بودن، نشانهٔ چیزی بودن و نمونهٔ چیزی یا بدیل آن بودن هم به کار می‌رود؛ چنان‌که در جمله «در مسیحیت، صلیب بازنمایی‌کنندهٔ رنج و مصلوب شدن مسیح است» (هال، ۱۳۸۷، ص۳۵۰).

استوارت‌هال که یکی از شاخص‌ترین چهره‌های مطالعات فرهنگی است، بازنمایی را تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و زبان تعریف می‌کنند (رضایی و افشار، ۱۳۸۹). او در توضیح این مفهوم می‌گوید: بازنمایی، تولید معنا برای مفاهیم درون ذهن ما از طریق زبان است. بازنمایی حلقهٔ پیوند میان مفاهیم و زبان است و ما را قادر می‌سازد تا جهان واقعی اشیا، آدمیان و رویدادها را به جهان انگارشی اشیا، آدمیان و رویدادهای تخیلی ارجاع دهیم (هال، ۱۳۸۷، ص۳۵۱). بنابراین به وسیلهٔ بازنمایی است که شما با زبان به چیزها معنا می‌دهید؛ بدین طریق است که دنیای آدمیان، اشیا و رویدادها را درک می‌کنید و این‌گونه است که می‌توانید افکار پیچیده خود دربارهٔ این امور را برای دیگر آدمیان بیان کنید. برای مثال اگر یک لیوان شیشه‌ای را زمین بگذارید و از اتاق خارج شوید، حتی با وجود اینکه لیوان به لحاظ فیزیکی دیگر در اختیار شما نیست، باز هم قادر خواهید بود که به آن فکر کنید. شما فقط می‌توانید به مفهوم لیوان شیشه‌ای فکر کنید. نمی‌توانید دربارهٔ یک لیوان شیشه‌ای واقعی صحبت کنید. شما فقط می‌توانید دربارهٔ واژه به ازای آن «لیوان شیشه‌ای» صحبت کنید که نشانه‌ای زبان‌شناختی برای ارجاع به شیئی است که با آن آب می‌نوشید. در اینجاست که بازنمایی وارد می‌شود (همان، ص ۳۵۶).

در واقع اشیا، افراد، رویدادها، و پدیده‌ها برای اینکه به واقعیت بدل شوند، باید به بازنمایی در بیایند و این کار از طریق ورود آنها به زبان ممکن می‌شود (صوفی، ۱۳۸۹، ص۱۷). زبان به واسطهٔ بازنمایی در فرایند تولید معنا، نقش کلیدی در هر گونه صورت‌بندی اجتماعی و فرهنگی دارد؛ چراکه تولید معنا، از طریق زبان صورت می‌گیرد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص۲۲). اصطلاح زبان در اینجا به صورت گسترده مدنظر است. هر صدا، واژه، تصویر یا شیئی که به‌منزلهٔ یک نشانه عمل می‌کند و به همراه دیگر نشانه‌ها در نظامی سازمان می‌یابد که قابلیت حمل و بیان معنا را دارد، یک زبان است (هال، ۱۳۸۷، ص۳۵۶).

از دیدگاه او سه رویکرد مطرح در زمینهٔ بازنمایی وجود دارد که چگونگی عمل بازنمایی معنا از طریق زبان را تبیین می‌کنند. این سه رویکرد، بازتابی، ارادی و برساخت‌گرا نامیده می‌شوند (همان). بر اساس رویکرد بازتابی، معنا در شیء، شخص، ایده، یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آیینه‌ای عمل می‌کند که معنای حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد (همان، ص۳۵۷). در رویکرد ارادی، گوینده یا مؤلف، معنای ویژهٔ خود را از طریق زبان به جهان تحمیل می‌کند. واژگان آن معنایی را می‌دهند که مؤلف اراده می‌کند. این رویکرد دارای نواقصی است؛ زیرا ما نمی‌توانیم تنها منبع معنا در زبان باشیم؛ چراکه در این صورت می‌توانیم خود را فقط در زبان کاملاً شخصی بیان کنیم؛ اما ذات زبان ارتباط است و ارتباط هم در عوض به قراردادها و رمزهای مشترک وابسته است. معانی ارادی شخصی ما، هرچند برای ما شخصی هستند، برای اینکه با دیگران در میان گذاشته و قابل فهم شوند باید با قواعد، رمزها، و قراردادهای زبان وارد شوند. زبان یک نظام سراسر اجتماعی است (همان، ص۳۵۸). رویکرد سوم، این ویژگی اجتماعی و همگانی را به رسمیت می‌شناسد. این رویکرد تأیید می‌کند که نه چیزها به‌خودی‌خود، و نه کاربران زبان، نمی‌توانند در زبان یک معنای پایدار ایجاد کنند. چیزها معنا نمی‌دهند، بلکه ما با استفاده از نظام‌ها–نشانه‌ها و مفاهیم– بازنمایانه، معنا را برمی‌سازیم. بنابراین به این رویکرد، برساخت‌گرایانه می‌گویند. برساخت‌گرایان وجود جهان مادی را انکار نمی‌کنند، اگرچه جهان مادی را حامل معنا نمی‌دانند. آنان می‌گویند:

> **این نظام زبان یا هر نظام دیگری که ما برای بازنمایی مفاهیم خود به کار می‌بریم در واقع بازیگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهومی فرهنگی و زبان‌شناختی خود و دیگر نظام‌های بازنمایی برای برساختن معنی استفاده می‌کنند تا به جهان معنا بدهند و ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند (همان، ص۳۵۹–۳۶۰).**

بنابراین *هال* بازنمایی را به‌معنای بازتاب صرف واقعیت بیرونی تلقی نمی‌کند. به نظر او رویدادها، مناسبات و ساختارها خارج از گسترهٔ گفتمانی وضعیت زیست و تأثیرات واقعی خودشان را دارند (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷). به‌طورکلی *هال* با نظریهٔ برساخت‌گرایانه بازنمایی، این بحث را مطرح

می‌کند که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را به رمز درمی‌آورند (گیویان، ۱۳۸۸؛ به نقل از روژک، ۲۰۰۷). کاربرد هریک از رمزهای یادشده و نحوهٔ مفصل‌بندی آنهاست که در نهایت معنایی خاص را مرجح می‌کند. اساساً بازنمایی محصول مفصل‌بندی رمزهاست؛ به‌گونه‌ای‌که تولیدکنندگان از این طریق معانی ویژه‌ای را در متن دیداری تولیدشده مرجح می‌کنند (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷).

بنابراین بازنمایی رسانه‌ای، معناسازی خنثا و بی‌طرف نیست؛ چراکه هر بازنمایی ریشه در گفتمان و ایدئولوژی دارد که از آن منظر بازنمایی صورت می‌گیرد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص۱۰). حتی مطالعات فرهنگی با اتخاذ نگرشی برسازنده دربارهٔ بازنمایی ما را بدین باور می‌رساند که پدیده‌ها فی‌نفسه قادر به دلالت نیستند، بلکه معنای پدیده‌ها ناگزیر باید از طریق فرهنگ بازنمایی شود. به بیانی دیگر، بازنمایی از طریق فرایندهای توصیف و مفهوم‌سازی و جای‌گزین‌سازی، معنای آنچه را بازنمایی شده است، برمی‌سازد (همان، ص۱۶).

رهیافت برساخت‌گرا، دارای دو رویکرد «نشانه‌شناختی» و «گفتمانی» است. رویکرد نشانه‌شناختی به این توجه دارد که بازنمایی و زبان چگونه معنا تولید می‌کنند، درحالی‌که رویکرد گفتمانی به تأثیرات و پیامدهای بازنمایی یعنی سیاست‌های آن توجه دارد. در این رویکرد، تأکید بر زبان به‌منزلهٔ مسئله‌ای عام دیده نمی‌شود، بلکه بر زبان‌های خاص یا معانی و نحوهٔ به‌کارگیری آنها در زمان‌ها و مکان‌های خاص تأکید می‌رود (همان، ص۲۴-۲۵). با توجه به اینکه رویکرد نشانه‌شناختی روشی به دست می‌دهد که تحلیل معانی منتقل شده از بازنمایی‌های بصری را ممکن می‌سازد(میرزایی و پروین، ۱۳۹۲، ص۳۴۳) و همچنین *جان فیسک* نیز برای رو کردن آنچه ایدئولوژی درصدد انجام آن است، نقد نشانه‌شناختی یا فرهنگی را پیشنهاد می‌کند (صوفی، ۱۳۸۹، ص۳۵)، بنابراین روش تحلیل در این مقاله رویکرد نشانه‌شناختی است تا بتوانیم به رمزگان ایدئولوژی فیلم برسیم. این روش بهترین روش برگرفته‌شده از نظریهٔ بازنمایی است که به‌خوبی می‌تواند لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده را آشکار کند.

۲. فلسفهٔ عفاف و پوشش

لزوم حجاب در اسلام و نفی آن در غرب، ریشه در انسان‌شناسی جنسیتی خاص هر مکتب دارد (بیگدلی، ۱۳۸۸، ص۳۷-۳۸). نظام حقوقی اسلام با رویکرد توحیدمحوری، خلیفةاللهی انسان و معادگرایی، با آن نظام‌های حقوقی انسان‌محور در حوزهٔ امور عفافی تفاوت بنیادین دارد. توحیدمحوری از دیدگاه اسلام بدین معناست که کل عالم هستی از خدای متعالی و به سوی اوست (بقره: ۱۵۶) و فقط اوست که مالک عالم هستی است وحق ربوبیت تشریعی و قانون‌گذاری برای بشر دارد (فاطر: ۱۳). ازاین‌رو خدای سبحان می‌فرماید: «إِنِ الْحُكْمُ إِلاَّ لِلّهِ» (یوسف: ۴۰ و ۶۷). بنابراین هیچ یک از افراد و یا دولت‌ها،

صلاحیت علمی و اخلاقی برای قانون‌گذاری برای بشر، چه مرد و چه زن را ندارد و یکی از عوامل مهم اختلاف میان اندیشهٔ اسلامی و غربی در مسئلهٔ حقوق زن، در همین اصل نهفته است. تفاوت دیگر در نگاه و تعریف از انسان است. در اسلام، انسان (چه جنس مرد و چه زن) از کرامت و شرافت برخوردار است و بر همهٔ موجودات عالم برتری دارد (اسراء: ۷۰). از نگاه تفکر اسلامی، زن و مرد می‌توانند با عمل صالح و انجام تکالیف دینی به قرب الهی نایل، و مظهر اسما و صفات او شوند (نحل: ۹۷)؛ برخلاف دیدگاه غرب که چنین شأنی برای انسان قایل نیست. وقتی تعریفی که غرب از انسان می‌دهد جز لذات دنیوی و مادی برای او چیزی تصور نمی‌کند، روشن است که نگاه آن به حجاب و پوشش زن چگونه می‌تواند باشد. شواهد موجود در غرب و وضعیت زنان و خانواده در کشورهای غربی حکایت از اضمحلال انسانیت دارد که همگی ناشی از پیروی کردن از اندیشه‌های بشری در غرب است. به همین جهت پوشش، شأنی از شئون انسان است و در هر تمدن رابطهٔ مستقیمی با معنای انسان و تعریف انسان در آن تمدن دارد. در معادگرایی نیز همین مطلب صدق می‌کند. معادگرایی باور به این امر است که همهٔ اجزای جهان آفرینش از جمله انسان‌ها، سرمنزل مشخصی دارند و رفتار انسان باید بر مبنای آن اهداف و غایت تنظیم شود (قیامت: ۳۶). بر اساس بینش اسلامی، دنیا گذرگاه آخرت و زندگی حقیقی و سعادت واقعی بشر در زندگی اخروی اوست: «إِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ» (عنکبوت: ٦٤). آیا مکتب غرب که فقط به فکر ارزش‌های مادی است و تمام هدف انسان را رسیدن به لذات دنیوی می‌داند می‌تواند معرف شخصیت زن باشد؟ عدم شناخت دقیق مکاتب غربی از انسان و نداشتن جهان‌بینی کامل نسبت به جامعهٔ انسانی و جهان هستی موجب شده که همهٔ این نظریات و رویکردها به شکست بینجامد؛ زیرا تمامی این مکاتب، آزادی به‌معنای بی‌بند و باری جنسی را یک اصل می‌دانند؛ درحالی‌که اصل حقوقی حاکم بر روابط عفافی در اسلام، آزادی نیست، بلکه در این رویکرد، رفتارهای جنسی در چارچوب کاملاً روشن و در محیط خانواده پذیرفته شده است و بنابراین می‌توان «اصل در روابط عفافی را بر حفاظت و مدیریت رفتارهای جنسی در چارچوب قانونی دانست. قواعد برخاسته از این اصل که می‌توان آن را اصل تحفظ نام‌گذاری کرد، رفتار جنسی اشخاص را در خانواده، نهادینه و در خارج خانواده، ممنوع می‌کند» (حکمت‌نیا، ۱۳۹۰، ص۳۱۷). به‌طور کلی، فلسفهٔ عفاف در روابط میان زن و مرد را می‌توان در سه محور فردی، خانوادگی و اجتماعی بررسی کرد.

۱ـ۲. محور فردی

۱ـ۱ـ۲. آرامش فردی

یکی از فواید و آثار مهم حجاب در بُعد فردی، ایجاد آرامش روانی میان افراد جامعه است که یکی از

عوامل ایجاد آن عدم تهییج و تحریک جنسی است. در مقابل، فقدان حجاب و آزادی معاشرت‌های بی‌بندوبار میان زن و مرد، هیجان‌ها و التهاب‌های جنسی را فزونی می‌بخشد و تقاضای سکس را به‌صورت عطش روحی و یک خواست اشباع‌نشدنی درمی‌آورد. *شهید مطهری*، از این حیث، دو پیامد برای رابطه‌های خارج از نظام زن و مرد نامحرم بیان می‌کند:

۱. نبودن حریم میان زن و مرد و آزادی معاشرت‌های بی‌بندوبار، هیجان‌ها و التهاب‌های جنسی را فزونی می‌بخشد و تقاضای سکس را به صورت یک عطش روحی و یک خواست اشباع نشدنی در می‌آورد (مطهری، ۱۳۷۸، ص۸٤).

۲. از طرفی تقاضای نامحدود، خواه‌ناخواه انجام‌نشدنی است و همیشه مقرون است با احساس محرومیت. دست نیافتن به آرزوها به نوبهٔ خود منجر به اختلالات روحی و بیماری‌های روانی می‌گردد (همان، ص۸۷).

پرواضح است از جمله غرایز بشر که در طول تاریخ سبب فتنه‌ها، جنگ‌ها، تنش‌های عصبی، ناهنجاری‌های رفتاری و هزاران بلای دیگر شده و می‌شود و اکنون نیز ابزار تحمیل فرهنگ و سیاست و رشد مصرف‌گرایی و تسلط بیگانگان است، غریزهٔ جنسی است که عامل گسترش و تهییج آن طبق قانون خلقت در وجود زن بیشتر قرار داده شده و حجاب روشی است برای جلوگیری از طغیان این غریزه و آرامش روحی افراد جامعه.

۲ـ۱ـ۲. عفاف موجب پاکی قلب

برخی از آیات قرآن، حکمت پوشش را پاکیزگی قلب از وسوسه‌های شیطانی دانسته‌اند (طاهری‌نیا، ۱۳۸۹، ص۲۱۲-۲۱۳). خداوند در آیهٔ ۵۳ سورهٔ احزاب می‌فرماید: «وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِن وَرَاءِ حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ»؛ و در آیهٔ ۳۰ سورهٔ نور می‌فرماید: «قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَٰلِكَ أَزْكَىٰ لَهُمْ». همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در این آیات به دو ملاک مهم از ملاک‌های عفاف در روابط میان نامحرمان اشاره شده است که همانا «کنترل نگاه» و «حفظ حریم» است. سپس خداوند در ادامه این آیات، حکمت لزوم روابط عفیفانه را بیان می‌فرماید: «ذَٰلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ» و «ذَٰلِكَ أَزْكَىٰ لَهُمْ». بنابراین عفاف در روابط زن و مرد نامحرم موجب طهارت و تزکیهٔ قلب و برعکس، بی‌عفتی در روابط موجب آلودگی قلب انسان می‌شود.

۲ـ۲. محور خانوادگی

یکی از مهم‌ترین فلسفه‌های عفاف و پوشش، تحکیم خانواده است؛ زیرا بی‌عفتی موجب افزایش عطش

در جامعه برای برخی افراد می‌شود که در نهایت فضای آرامش روانی را به هم می‌ریزد و موجب تلاطم انسان و در نتیجه تلاطم خانواده می‌شود. شاید در نگاه اول این تلاطم بروز نکند، ولی با بررسی پشت پردهٔ رفتارهای افراد، مشخص می‌شود برخی امور که در جوامع سنتی وجود داشته در جوامع مدرن شکل نمی‌گیرد که شاید بارزترین مثالش بحث عشق باشد. در این‌باره *راسل* می‌گوید: «عشق‌های شرقی در غرب یافت نمی‌شود» (سوزنچی، ۱۳۸۸، ص۱۷). آزاد بودن روابط، حالت کنجکاوی دربارهٔ جنس مخالف و بالتبع عنصر جذابیت را چه در زن و چه در مرد کاهش می‌دهد و این کاهش جذابیت، از رسیدن افراد به عشق‌های عمیق جلوگیری می‌کند. از این جهت، اسلام چارچوبی برای روابط زن و مرد نامحرم تعریف کرده است که این کشش‌های غریزی، توسط عقل مهار می‌شود و همین موجب پدید آمدن علاقه میان زوجین گردد؛ زیرا اگر مردی همواره چهره‌های زیبای این و آن را ببیند، دیگر چندان میلی به همسر خود در خانه ندارد. ضمن اینکه اگر زنی مرتب خودش را به دیگران عرضه کند و در کانون توجه، لبخند و کلمات شیرین و ستایش‌انگیز دیگران باشد، دیگر شوهرش برای او، چندان جذابیتی نخواهد داشت. *شهید مطهری* دربارهٔ تأثیر عفاف در حفظ خانواده می‌نویسد:

> **فلسفهٔ پوشش و منع کامیابی جنسی از غیر همسر مشروع از نظر اجتماع خانوادگی این است که همسر قانونی شخص از لحاظ روانی، عامل خوشبخت کردن او به‌شمار برود؛ درحالی‌که در سیستم آزادی کامیابی همسر قانونی از لحاظ روانی، رقیب و مزاحم به‌شمار می‌رود و در نتیجه کانون خانوادگی بر اساس دشمنی و نفرت پایه‌گذاری می‌شود. اختصاص یافتن استمتاعات و التذاذهای جنسی به محیط خانوادگی و در کادر ازدواج مشروع، پیوند زن و شوهری را محکم می‌سازد و موجب اتصال بیشتر زوجین به یکدیگر می‌شود (مطهری، ۱۳۷۸، ص۸۹).**

از این بالاتر پژوهش‌ها نشان می‌دهد که هرچه روابط جنسی «قبل از ازدواج» کمتر باشد، زندگی مشترکْ پایدارتر، و شخص خوشبخت‌تر، سالم‌تر و موفق‌تر است (شیلت و دموس، ۱۳۸۸، ص٤۱). در نتیجه عفاف‌ورزی حتی پیش از ازدواج نیز در استحکام خانوادهٔ فرد در آینده مؤثر است.

۲ـ۳. محور اجتماعی

۲ـ۳ـ۱. ثبات و استحکام جامعه

محور سوم بحث، استحکام و ثبات جامعه است. برخی زنان می‌گویند که چرا به خاطر مردان خودشان را به زحمت بیندازند؟ (همان، ص۱۹). پاسخ این است که هرچند میل جنسی مرد به‌گونه‌ای است که با دیدن بدن عریان زن و مناظر محرک به‌سرعت تحریک می‌شود و ازاین‌رو زن موظف است برای رعایت حقوق دیگر افراد جامعه از پوشش مناسب استفاده کند (طاهری‌نیا، ۱۳۸۹، ص۱۱٤)، زنان به

خاطر مردان خودشان را به زحمت نمی‌اندازند، بلکه برای حفظ کلیت جامعه به خودشان زحمت می‌دهند و در مجموع این به سود زنان است. به عبارتی تکامل فرد با تکامل جامعه گره خورده و اگر جامعه‌ای سیر تکاملی داشته باشد، فرد هم می‌تواند سیر تکاملی داشته باشد (سوزنچی، ۱۳۸۸، ص۱۹). یکی از مصادیق تکامل اجتماعی، برقراری امنیت اجتماعی است. حکمتی که از آیهٔ «ذٰلِکَ أَدْنیٰ أَنْ یُعْرَفْنَ فَلا یُؤْذَیْنَ»(احزاب: ۵۹) می‌توان استفاده کرد، این است که استفاده از پوشش مناسب در مجامع عمومی، زنان را از آزار مردان هرزه مصون می‌دارد و امنیت اجتماعی آنان را تأمین می‌کند (طاهری‌نیا، ۱۳۸۹، ص۱۱۰). ازاین‌رو باید گفت رعایت ملزومات عفاف، نقش مهمی در پیشگیری از جرم، برقراری امنیت و سلامت روانی جامعه دارد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌گذارد زنان آماج جرایم قرار گیرند و با خارج کردن زن از معرض جرم، برای آنان پوششی امنیتی ایجاد می‌کند (حکمت‌نیا، ۱۳۹۰، ص ۳۱۳).

۲-۳-۲. حفظ کرامت و حرمت زن در جامعه

از مهم‌ترین دلایل عفت‌ورزی، حفظ حرمت و کرامت زن در جامعهٔ اسلامی است. بانوان به‌منزلهٔ نیمی از جامعهٔ اسلامی که در دامان خود انسان‌های پاک و برجسته می‌پرورانند، دارای حرمت و احترامی ویژه‌اند. آنان معلمان عاطفه هستند و پیکرهٔ اجتماع، با محبت و تربیت ایشان استوار خواهد ماند. با اندکی تدبر در آیات قرآن، فلسفهٔ حجاب را به‌گونه‌ای صریح می‌بینیم و می‌یابیم که احترام و حرمت زن، فلسفهٔ حقیقی و یا یکی از فلسفه‌های حجاب است.

> **قرآن کریم وقتی دربارهٔ حجاب سخن می‌گوید، می‌فرماید: حجاب عبارت است از یک نحوهٔ احترام گذاردن و حرمت قایل شدن برای زن، که نامحرمان او را از دید حیوانی ننگرند. در قرآن علت و فلسفهٔ حجاب را چنین ذکر می‌کند که: ذٰلِکَ أَدْنیٰ أَنْ یُعْرَفْنَ فَلا یُؤْذَیْنَ(احزاب: ۵۹)؛ یعنی برای اینکه شناخته نشوند و مورد اذیت واقع نگردند، چراکه آنان تجسم حرمت و عفاف جامعه هستند و حرمت دارند .**

به عبارت دیگر می‌توان گفت فلسفهٔ اصلی حکم حجاب، ورود زنان به عرصهٔ اجتماع است و این همان آزاد کردن زن است نه حصر و محدود کردن او. در این صورت است که نگاه مرد به زن دیگر نگاه جنسیتی نخواهد بود و لذا حجاب یعنی تغییر نگاه مرد به زن، برای ورود زن به عرصهٔ فعالیت‌های اجتماعی با پوشش مناسب و غیرتحریک‌کننده.

۲ـ۴. ارتباط عفیفانهٔ مرد و زن در اسلام

غریزهٔ جنسی از مهم‌ترین عوامل ربط‌دهندهٔ زن و مرد در طول تاریخ است. وجود این غریزهٔ نیرومند در انسان و سرکشی‌های بی‌حدوحصر او از عقل و در نتیجه به بار آمدن خسارت‌های روحی و جسمی،

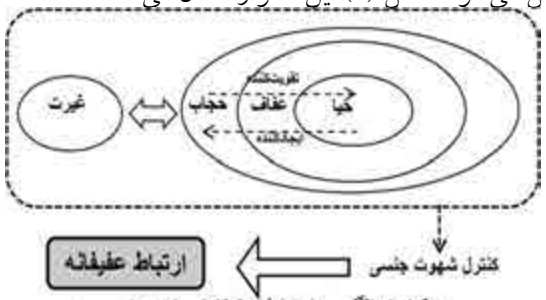
موجب می‌شود که انسان برای حفظ تعادل خود، از اخلاق جنسی ویژه‌ای تبعیت کند. این اخلاق بنا بر فرهنگ‌ها و جوامع مختلف، متفاوت است. ادیان الهی نیز بر این خصیصهٔ انسانی چشم فرو نبسته و الگوهایی برای حفظ تعادل و سلامت روابط زن و مرد بیگانه ارائه کرده‌اند؛ همچنان‌که کامل‌ترین دین الهی (اسلام) خویشتن‌داری در چارچوب عفاف و حیا را برای این نوع روابط، پسندیده و آن را رکن ارتباطات زن و مرد شمرده است.

حفاظت و مدیریت رفتار جنسی میان زن و مرد در اسلام، در چارچوب مفاهیم حیا، عفاف و حجاب است، که تمامی شرایط و ملاک‌های روابط زن و مرد، زیرمجموعهٔ همین سه مفهوم است. حیا نوعی شرم و خجالت‌زدگی روحی از فعل ناپسند است (طریحی، ۱٤۱٤ق، ج ۱، ص ٤۸٤)؛ خواه این ناپسند، عقلی باشد، خواه شرعی و خواه عرفی(پسندیده، ۱۳۸۳، ص۲۱-۲۲). مهم این انکسار درونی است که بنا بر شخصیت هر انسان، در او متجلی می‌شود و قوت یا ضعف می‌گیرد. در نهایت این حال درونی به خودداری عملی می‌انجامد. عفاف به‌معنای خودداری و کف (ابن‌منظور، بی‌تا، ج ۹، ص ۲۹۰؛ دهخدا، ۱۳٤۱، ج۳۲، ص۲۳۲؛ معین، ۱۳۷۹، ج۲، ص۲۳۱۹) از شهوت است (قرشی، ۱۳۷۲، ج۵، ص۱۸-۱۹؛ راغب اصفهانی، بی‌تا، ص۵۷۳؛ دهخدا، ۱۳٤۱، ج۳۲، ص۲۳۳). با جمع‌بندی تعاریف اصطلاحی و اخلاقی عفاف (که بیان آنها در این مجمل نمی‌گنجد) می‌توان گفت این واژه، به‌معنای کنترل شهوت در حد اعتدال و تبعیت آن از عقل است (نراقی، بی‌تا، ص۲٤۷-۲٤۳). در برخورد با شهوت که برخاسته از غریزهٔ جنسی است، همواره دو شیوهٔ افراطی و تفریطی، وجود داشته و دارد؛ ولی دیدگاه دین دربارهٔ غریزهٔ جنسی، ازدواج-خویشتن‌داری است(گروه نویسندگان، ۱۳۸٦، ص۱۱۲). اسلام تنها راه ارضای صحیح و بی‌زیان غریزهٔ جنسی را در «ازدواج» و سپس «خویشتن‌داری جنسی» معرفی کرده است. چون هدف از غریزهٔ جنسی، تداوم نسل است، پس ازدواج در اولویت قرار دارد و چون هدف، لذت بردن به هر شکل نیست، ارضای آزاد غریزهٔ جنسی پذیرفته نیست و انسان تا هنگامی که نمی تواند ازدواج کند، باید عفت پیشه کند (همان).

می‌توان گفت عفاف اخص از حیاست و رابطهٔ عموم و خصوص مطلق در میان این دو ملکه برقرار است. باید گفت هر چه حیای فرد بیشتر باشد، به‌طور عمومی خودداری‌اش از ناپسندها و ناهجارهای شرعی و عقلی و عرفی، عمیق‌تر و گسترده‌تر خواهد بود و به‌طور خاص، در مقابل آلودگی‌های جنسی نیز از عفاف بالاتری برخوردار خواهد بود. می‌توان نتیجه گرفت که میان حیا و عفاف رابطه‌ای علّی برقرار است. روایات نیز این سخن را تأیید می‌کنند. در روایتی از امام علی﵇، عفاف ثمرهٔ حیا معرفی شده است (تمیمی آمدی، ۱۳٦٦، ص۲۵۷). در عین حال، عفاف نیز بر تقویت حیای فرد مؤثر است.

سومین مفهوم، حجاب است. مقصود از حجاب در کاربرد فقهی و ادبیات فقه، پوشش ویژه‌ای برای زنان است که بازدارندهٔ نگاه نامحرمان به او و یا مانع انگیزش تمایل جنسی مردان باشد (سوزنچی، ۱۳۸۸، ص۱۱-۱۲). عمل فرد عفیف بر اساس باورها و عقایدی که در ذهن دارد، اظهار عفاف است که پوشش یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های این اظهار می‌باشد. در حقیقت عفت درونی، فرد را به تستر بیرونی سوق می‌دهد. ازآنجاکه جسم زن بیش از مرد قابلیت جذب جنس مخالف را داراست و از طرفی روح زن نیز دل‌بستگی بیشتری به خودآرایی و عشوه دارد، لذا تأکید اسلام بر حجاب زنان پررنگ‌تر است. در عین حال همان‌گونه که درباره تأثیر عفاف بر حیا ذکر شد، تستر بیرونی نیز بر افزایش عفاف فرد مؤثر است. می‌توان گفت بین این سه مفهوم، رابطهٔ علّی هسته-پوسته‌ای برقرار است؛ به این معنا که حیا لایهٔ هسته‌ای، عفاف، لایه میانی و حجاب، لایهٔ پوسته‌ای را تشکیل می‌دهد. در این رابطه، هسته، منشأ لایه‌های میانی و پوسته‌ای است و لایه‌های بیرونی، تقویت‌کننده و استحکام‌بخش لایه‌های درونی هستند. غیرت مکمل این مفاهیم سه‌گانه است و به کنترل شهوت در فرد و جامعه کمک می‌کند. غیرت جنسی یکی از اقسام کلی غیرت است، که خداوند آن را برای مردان مقرر فرموده و برای زنان قرار نداده است (عروسی حویزی، ۱٤۱۵ق، ج ۱، ص ٤۳۹؛ حرعاملی، ۱٤۰۹ق، ج ۲۰، ص ۱٥٦). غلبهٔ این صفت در مرد و غلبهٔ حیا در زن مکمل یکدیگرند و رفتار عفیفانه در جامعه را رقم خواهند زد. غیرت، مصونیتی دوطرفه برای فرد است؛ یعنی همچنان‌که غیرت مرد سبب تنظیم رفتار نامحرمان با محارمش می‌شود، رفتار محارم را نیز در چارچوب عفاف قرار می‌دهد و از رفتارهای غیرعفیفانهٔ آنان جلوگیری می‌کند. همچنین غیرت مرد جهت حفظ خانواده‌اش، موجب می‌شود خود از ناموس دیگران عفت ورزد، چنان‌که پیامبر اکرمﷺ می‌فرمایند: «در مورد زنان مردم عفت بورزید تا دیگران نیز در مورد زنان شما عفت بورزند» (کلینی، ۱٤۲۹ق، ج٥، ص٥٥٤).

پس از تبیین این مفاهیم و بیان رابطه‌های موجود میان آنها می‌توان به الگویی دست یافت که طبق آن، عفاف اسلامی حاصل می‌شود. شکل (۱) این الگو را نشان می‌دهد.



شکل ۱: الگوی ارتباط عفیفانهٔ میان زن و مرد

تمامی ملاک‌های روابط زن و مرد، که ناشی از سه مفهوم مزبورند، به دو گروه ملاک‌های ارتباط کلامی و ملاک‌های ارتباط غیرکلامی طبقه‌بندی می‌شوند.

برای استخراج ملاک‌های عفاف کلامی و غیرکلامی، همهٔ آیات و روایات مربوط به روابط زن و مرد نامحرم در حد توان گردآوری شده است؛ سپس با ترجمهٔ این متون و طبقه‌بندی آنها، مؤلفه‌های عفاف در روابط کلامی ذیل سه عنوان لحن کلام، محتوای کلام و میزان کلام، و نیز مؤلفه‌های عفاف در روابط غیرکلامی ذیل چهار عنوان کلی پوشش، نگاه، حریم و فاصله، و تبرج، بررسی شدند (اسماعیلی و مهدیان، ۱۳۹۳). ذیل هر عنوان، شاخص‌های مربوطه مطرح شده است که برای جلوگیری از اطناب در این مقاله تنها به جدول ملاک‌های عفاف در روابط زن و مرد بسنده می‌شود. در این جدول، تمامی ملاک‌های ارتباط عفیفانه از نگاه اسلام آمده است.

جدول (۱) ملاک‌های عفاف و حیا در روابط زن و مرد

ملاک‌های عفاف در روابط کلامی	لحن کلام (خضوع در کلام)	
	میزان کلام (بسنده کردن به موارد ضروری در گفت‌وگو با نامحرم)	
	محتوای کلام	سخن شایسته (قول معروف)
		شوخی نکردن
		ناسزا نگفتن
		عدم استفاده از محتوای شهوت‌انگیز و کلمات دوپهلوی جنسی
ملاک‌های عفاف در روابط غیرکلامی	پوشش	رعایت حدود پوشش
		نپوشیدن لباس شهرت
		استفاده از پوشش ضخیم و غیرنازک
		استفاده از رنگ مناسب برای پوشش
	حریم و فاصله	لمس نکردن نامحرم
		ممنوعیت اختلاط
		خلوت نکردن با نامحرم
		عدم رفاقت و دوستی با نامحرم
		استیذان
	عدم تبرج	عدم زینت و آرایش در جامعه
		عدم استفاده از عطر نزد نامحرم
		پرهیز از عشوه
	کنترل نگاه	

۳. روش تحقیق

اگرچه توجه به نشانه‌ها و شیوه‌های ارتباطی آنها پیشینه‌ای دراز دارد، می‌توان گفت که تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سوئیسی *فردینان دوسوسور* و فیلسوف امریکایی، چارلز ساندرز پیرس آغاز می‌شود (آسابرگر، ۱۳۷۹، ص ۱٦). آنان مدعی شدند که مسئلهٔ معرفت، موکول به شناخت

عناصر زبان است و زبان هم چیزی جز منظومه‌ای سامانمند از نشانه‌ها نیست. با این حال رویکرد آنان دربارهٔ نشانه‌شناسی متفاوت بود. برای *سوسور* زبان‌شناس،semiology دانشی بود که به‌مطالعهٔ نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد. برای *پیرس* فیلسوف، رشتهٔ مطالعاتی‌ای که او آن را نشانه‌شناسی (semiotics) می‌نامید، نظریهٔ صوری نشانه‌ها بود که با منطق، ارتباط نزدیکی داشت. آنان دو سنت نظری اصلی را پایه‌گذاری کردند.

نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد. شاید واضح‌ترین این اشکال، «متون» و «رسانه‌ها» باشند (چندلر، ۱۳۸٦، ص۲٤ـ۲۵). نشانه‌شناسی درصدد کشف روابط ساختاری موجود درون هر نظام نمادین است و بر همین مبنا با ساختارهای انتزاعی مانند زبان سروکار دارد (بشیر، ۱۳۹۰، به نقل از هاج و کرس، ۱۹۸۸). نشانه‌شناسان معاصر نشانه‌ها را به‌طور منزوی مطالعه نمی‌کنند؛ بلکه به بررسی آنها به‌منزلهٔ بخشی از «نظام‌های نشانه‌ای» (مانند یک رسانه یا ژانر) می‌پردازند. آنان به دنبال پاسخ به این پرسش‌اند که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چطور بازنمایی می‌شود (همان). به این ترتیب در این‌گونه نشانه‌شناسی، به جای مطالعهٔ یک عامل زبانی/متنی در شرایطی ایستا، با چند عامل در شرایطی پویا و کاربردمدار روبه‌روییم (ساسانی، ۱۳۸۹، ص۷۸).

در نشانه‌شناسی، نشانه‌ها واحدهایی معنادارند که به شکل تصاویر، اصوات، اعمال و حرکات یا اشیا درآمده‌اند. این اشکال هیچ نوع معنای طبیعی یا ذاتی‌ای را حمل نمی‌کنند. آنها فقط وقتی تبدیل به علامت یا نشانه می‌شوند که ما آنها را منسوب به معنا می‌کنیم و یا به آنها معنا می‌دهیم (نرسیسیانس، ۱۳۸۷، ص۲۷).

۴. تحلیل رمزگان جان فیسک

همان‌گونه که بیان شد، در این تحقیق برای نشانه‌شناسی فیلم‌ها از روش تحلیل رمزگان *جان فیسک* استفاده می‌شود. *جان فیسک* معتقد است که هدف از تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم کردن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های تلویزیونی (حتی در بخش‌های کوچک این برنامه‌ها) قرار می‌گیرند (فیسک، ۱۳۸۰، ص۱۳۰). برای تحلیل نشانه‌شناختی طبق روش *جان فیسک*، بایسته است نخست با مفهوم رمز و سپس با سه لایهٔ رمزگان موجود در فیلم‌ها آشنا شویم.

جان فیسک در کتاب خود می‌نویسد:

رمزها نظام‌هایی هستند که نشانه‌ها در آن سازمان یافته است. قواعدی بر این نظام‌ها حاکم است که همهٔ اعضای جامعهٔ به‌کاربرندهٔ آن رمز بر سرش توافق دارند. این یعنی مطالعهٔ رمزها مدام بر بعد اجتماعی ارتباطی تأکید می‌ورزد (همان، ۱۳۸٦، ص۹۷).

به اعتقاد او رمز نظامی است از نشانه‌های قانونمند که همهٔ آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن

فرهنگ است. رمز، حلقهٔ واسط میان پدیدآورنده، متن و مخاطب است، و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف، در شبکه‌ای از معانی به‌وجودآورندهٔ دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌یابند (همان، ۱۳۸۰، ص۱۲۷).

طبق دیدگاه *فیسک* رمزها دارای سه سطح‌اند: واقعیت، بازنمایی، ایدئولوژی (همان، ص۱۲۸). به‌عبارت دیگر واقعه‌ای که قرار است به فیلم سینمایی تبدیل شود، قبلاً با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ یعنی سطح واقعیت. سپس رمزهای فنی، این رمزهای اجتماعی را رمزگذاری می‌کنند و رمزگان ایدئولوژیک، رمزهای مزبور را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند (همان). *فیسک* معتقد است که طبقه‌بندی این رمزها بر اساس مقوله‌هایی دلبخواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته است (همان، ص۱۲۷). در جدول ذیل، سطوح رمزگان *جان فیسک*، بیان شده است:

جدول ۲ (سطوح مختلف رمزگان جان فیسک)

سطح۱	واقعیت (رمزگان اجتماعی)	واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده‌است مثل: ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره
سطح۲	بازنمایی (رمزگان فنی)	رمزهای اجتماعی را رمزهای فنی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری می‌کنند. برخی از رمزهای فنی عبارت‌اند از: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارفِ بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.
سطح۳	ایدئولوژی (رمزگان ایدئولوژیک)	رمزهای ایدئولوژی، عناصر فوق را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی گرایی، و سرمایه‌داری.

از روش تحلیل رمزگان *جان فیسک* در پژوهش‌های مختلفی استفاده، و چارچوب‌هایی جهت تحلیل فیلم ارائه شده است که در این مقاله با تغییراتی در این روش، از عناصری که در جدول (۳) آمده، استفاده شده است.

جدول ۳ (عناصر تحلیل رمزگان جان فیسک) (اسماعیلی، ۱۳۹۲، ص ۱۳۲)

رمزگان فیلم	رمزگان اجتماعی(تناسب بازیگران بر اساس فرهنگ واقعی آنان در جامعه)	گفتار	
		محیط	
		لباس	
	رمزگان فنی	زمان و مکان	
		وسایل صحنه	
		بازیگران	نام بازیگران
			انتخاب بازیگران
			لباس بازیگران
			اجرا یا شیوه رفتار
		صدا	گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها)
			موسیقی
	رمزگان ایدئولوژیک	مفهوم اصلی	
		دسته‌بندی مفاهیم	
		مفاهیم به‌حاشیه‌رفته	

۵. تحلیل فیلم دربارهٔ الی

۱ـ۵. معرفی فیلم

نویسنده و کارگردان: اصغر فرهادی

تهیه‌کننده: اصغر فرهادی

سال تولید: ۱۳۸۷

بازیگران اصلی: گلشیفته فراهانی، ترانه علیدوستی، شهاب حسینی، مریلا زارعی، مانی حقیقی، پیمان معادی.

۲ـ۵. خلاصهٔ داستان

جمعی دوستانه از فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ حقوق برای یک سفر دسته جمعی به سمت شمال در حرکت‌اند. احمد که به‌تازگی از آلمان برگشته از دوست خود سپیده می‌خواهد برایش همسری بیابد. سپیده از معلم مهد کودک دخترش (الی) می‌خواهد که برای آشنایی با احمد، آنان را در این سفر همراهی کند. هرچند الی قصد دارد از نامزدش جدا شود، به‌سبب تعهدی که به او دارد از پذیرفتن سفر می‌پرهیزد. در نهایت با اصرار سپیده، برای آشنایی با احمد، سفر را می‌پذیرد. الی در این سفر ناپدید می‌شود و همه گمان می‌کنند او در دریا غرق شده است. جمع دوستان می‌کوشند تا قضیه را به خانواده الی منتقل کنند. در این بین پنهان‌کاری سپیده دربارهٔ نامزد الی آشکار می‌شود. نامزد الی به شمال می‌آید و ناباورانه از علت سفر او آگاه می‌شود. او در انتها با ساک دستی الی به تهران بازمی‌گردد و فیلم با نمایش گیر کردن ماشین قدیمی در گل و لای ساحل پایان می‌پذیرد.

۲ـ۵. تحلیل رمزگان جان فیسک

۱ـ۲ـ۵. رمزگان اجتماعی

رمزهای اجتماعی، دال‌هایی هستند که مدلولشان پیشاپیش معلوم شده است. این رمزگان را می‌توان به گونه‌ای ساده‌تر نشانه‌هایی دانست که بیرون متن وجود دارند و در فیلم به‌صورت بسیار ساده، بازتولید می‌شوند. به‌عبارت دیگر، ادراک ما از اشخاص مختلف بر اساس ظاهرشان، طبق رمزهای متعارف در فرهنگمان شکل می‌گیرد. این فیلم درصدد است طبقهٔ متوسط جامعه را به نمایش بکشد و به همین‌جهت، لباس، تیپ، وسایل و نوع روابطی که شخصیت‌ها با یکدیگر برقرار می‌کنند، مطابق با این طبقه رمزگذاری شده است. رفتار آنان با یکدیگر صمیمی و معمولی است و از روابط خشک و رسمی، سطح پایین و یا سطح بالا استفاده نشده است و لذا منش شخصیت‌ها به واقع‌گرایی فیلم کمک کرده

است. لباس بازیگران نیز نه فاخر و مجلل و نه کهنه، بلکه معمولی است. همگی ماشین شخصی دارند، اما هیچ‌یک صاحب ویلا در شمال نیستند و بنابراین سطح مالی آنان نیز نه بسیار مرفه و نه فقیرانه، بلکه متعلق به طبقهٔ متوسط است. کارگردان با به‌کارگیری چنین رمزهای اجتماعی می‌کوشد تا شخصیت‌ها را انسان‌هایی آشنا با مخاطب و نزدیک به او بازنمایی کند.

۲-۲-۵. رمزگان فنی

۱-۲-۲-۵. زمان و مکان

«دربارهٔ الی» تولید سال ۱۳۸۷ است؛ یعنی یک سال پس از آغاز فعالیت گشت‌های ارشاد و اوج گرفتن نظرات و استدلال‌های دوگانهٔ مثبت و منفی در باب مسائل مربوط به عفاف و حجاب و نوع پوشش بانوان در جامعه. این فیلم با تقلیل عفاف در روابط نامحرمان و نمایش بی‌توجهی طبقهٔ متوسط به فرهنگ حیا و حجاب، بیان می‌دارد که عامهٔ جامعه نیز چنین دیدگاهی دربارهٔ نوع روابط میان زن و مرد دارند.

داستان فیلم در شمال روی می‌دهد. فیلم، محیط باز کنار دریا را برای روایت خود برگزیده تا به‌معنای واقعی، آزادی و رهایی از قید و بندها را تصویر کند. رها کردن حلقهٔ تعهد در صندوق صدقات و جیغ‌هایی که شخصیت‌ها به‌ویژه سپیده و الی، هنگام عبور از تونل تاریک به سمت شمال، سرخوشانه سر می‌دهند، رهایی از حریم‌های قانونمند شهر را گوشزد می‌کند؛ حریم‌هایی که زنان را سخت در چارچوب خود نگاه داشته و اکنون مخاطب، آنان را از هر محدودیتی رها می‌یابد. بسیاری از صحنه‌های فیلم نیز در محیط باز ساحل تولید شده است و دریا و آسمان در آن پیداست. باز بودن و رهایی محیط، پس‌زمینهٔ مناسبی برای رفتار رها و خارج از عفاف شخصیت‌های فیلم است.

۲-۲-۲-۵. صدا

الف) گفت‌وگو

یکی از رمزگان فنی که کارگردان به وسیلهٔ آن مفاهیم موردنظر را به مخاطب القا می‌کند، دیالوگ است. در روابط کلامی شخصیت‌های فیلم، گفت‌وگوهایی دیده می‌شود که در چارچوب ملاک‌های روابط عفیفانه نمی‌گنجد. مؤلفه‌ای که در دیالوگ‌های فیلم به‌وضوح قابل رؤیت است، صمیمیت و نزدیکی است. در این فیلم زنان و مردان به صورت مفرد و با اسم کوچک یکدیگر را خطاب می‌کنند؛ از پسوندهای محبت‌آمیز در صحبت بهره می‌جویند و با زبان طنز و شوخی با یکدیگر سخن می‌گویند. زنان و مردان در سخن گفتن به ضرورت بسنده نمی‌کنند و در این‌باره، فرقی میان محرم و نامحرم قایل نیستند. گفت‌وگوی زنان و مردان به‌گونه‌ای است که مخاطب از یاد می‌برد اینها افراد غریبه‌ای هستند که هیچ پیوند نسبی یا سببی بینشان برقرار نیست. گویی همه عضوی از یک خانواده‌اند:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سپیده [به مردان]: بچه‌ها بابا پاشین بیاین بریم تو. زنونه مردونه‌ش کردین. احمد اصلاً چـرا تـو اینجـایی؟ پاشو پاشو بریم تو. راستی چی شد؟ رفتین بیرون؟!

احمد: عاشقم من، عاشقی بی‌قرارم.

سپیده: لوس نشو، جدی!

احمد: بعد این سه روز رأی می‌گیریم. اکثریت بگن اوکی، شنبه می‌ریم خواستگاری. بگن نه. خـب شـنبه نمی‌ریم خواستگاری.

استفاده از پسوند محبت‌آمیز در تخاطب با نامحرم، از دیگر ویژگی‌های صحبت‌های صمیمانهٔ میـان افـراد در این فیلم است:

«احمد: سپیده‌جون، داری میری دوتا چایی می‌گی برامون بیارن؟».

«سپیده: احمدجان! یه ذره جمع‌تر بشین».

ویژگی دیگر گفت‌وگوهای فیلم، استفادهٔ شخصیت‌های نامحرم از شوخی است. بـرای مثـال زمـانی که سپیده دستمال توالت بر سر سفرهٔ شام می‌آورد، چنین گفت‌وگویی میان افراد شکل می‌گیرد:

پیمان [به سپیده]: این چیه دیوانه؟

امیر: همه‌شو مصرف نکن، بقیه‌شو بذار واسه دستشویی.

شهره [با خنده]: اِ امیرا داریم غذا می‌خوریم.

یا زمانی که در بازی پانتومیم، الی منظور منوچهر را به‌درستی حدس می‌زند، منوچهر می‌گوید: «هِـی بلوندی! درسته دمت گرم».

ب) موسیقی

فیلم فاقد موزیک متن است و موسیقی ویژه‌ای برای آن در نظر گرفته نشده اسـت. تنهـا در مـواقعی کـه شخصیت‌های داستان از موسیقی استفاده می‌کنند، فیلم دارای موزیک می‌شود.

ابتدای داستان، با صدای فریاد سپیده، احمد و الی آغاز می‌شود؛ زمانی که در راه شمال با سـرعت در حال گذر از تونلی تاریک هستند، از شادی فریاد می‌زنند. گویی در حال رهایی از قید و بندهای زنـدگی هستند. موسیقی شادی نیز از خودروی آنان شنیده می‌شود، که هیجـان و خوشـحالی‌شـان از ایـن سـفر دسته‌جمعی را گوشزد می‌کند.

صحنهٔ دیگری که در آن موسیقی پخش می‌شود، صحنه‌ای است که احمد و الی برای خرید به بیرون از ویلا می‌روند. احمد، موسیقی «کهکشان عشق» را در ماشین پخش می‌کند که نشان از برقـراری رابطـهٔ عاطفی میان این دو دارد. در پلان بعدی زمانی که شب شده و این دو به ویلا مـی‌رسـند، همچنـان ایـن موسیقی از ماشین شنیده می‌شود که بر استمرار این حالت عاشقانه در کل مسیر اشاره دارد. استفاده از این

موسیقی آرام و متین در مقابل موسیقی‌های هیجانی و صریح، به تطهیر و بی‌غل‌وغش بودن رابطهٔ این دو نزد مخاطب کمک شایانی کرده است؛ تطهیر رابطهٔ عاطفی‌ای که میان یک مرد نامحرم و یک زن نامزددار برای ازدواج و تشکیل خانواده، برقرار شده است. پس از این دیگر صدای موسـیقی شـنیده نمـی‌شـود و صحنه‌های پرالتهاب فیلم با صدای امواج پوشش داده می‌شود. این صدا به‌ویژه در زمانی که الـی در کنـار دریا مشغول بادبادک‌بازی و خوشحالی کردن است، نمایان مـی‌شـود. مخلـوط شـدن صـدای امـواج بـا فریادهای مستانهٔ الی از سویی نوعی اضطراب به مخاطب وارد می‌کند که گویی حادثه‌ای در راه است و از سویی این یک‌رنگی و نزدیکی بین الی و دریا به نوعی به تبرئه او در ذهن مخاطب کمک می‌کند.

۳-۲-۲-۵. وسایل صحنه

حلقهٔ ازدواج، یکی از وسایل صحنه‌ای است که به‌گونه‌ای معنـادار در فـیلم اسـتفاده شـده اسـت. حلقـه نمایانگر تعهد به همسر است. در آغاز فیلم، پیش از شروع سفر، حلقه‌ای بـه صـندوق صـدقات انداختـه می‌شود. کارگردان بدین‌وسیله، بی‌علاقگی و به‌عبارت بهتر، بی‌تعهدی شخصی بـه همسـرش را تصـویر می‌کند و در ادامه، مخاطب با زنی مواجه می‌شود که از نامزد خود بیزار است و قبل از جـدا شـدن از او، برای آشنایی با مردی دیگر اقدام می‌کند. فیلم با چنین استفاده‌ای از حلقـه، مضـمون اصـلی خـود را کـه همان اباحه‌گری است، بیان می‌دارد.

استفادهٔ دیگر از حلقه این است که دو مرد در فیلم، حلقه بـه دسـت دارنـد: امیـر (شـوهر سـپیده) و علیرضا (نامزد الی). این دو از نظر اخلاقی نیز به هم شبیه‌اند؛ هر دو، همسرشان را اذیت می‌کنند؛ هـر دو غیرتی‌اند، عصبی‌اند و دستِ بزن دارنـد. ایـن اسـتفاده از حلقـه موجـب بازنمـایی منفـی از ازدواج کـه مهم‌ترین عامل ایجاد عفاف در جامعه است، شده است.

۴-۲-۲-۵. بازیگران

الف) نام بازیگران

انتخاب نام در این فیلم معنادار است. «الی» نامی است که تا انتهای داستان نیز مشخص نمی‌شود مخفـف چه اسمی است؟ انتخاب این نام به ابهـام شخصـیت الـی مـی‌افزایـد و ایـن ابهـام بـه هرجـایی‌بـودن و هرکس‌بودن این شخصیت کمک کرده است. نامشخص بودن نام این شخصـیت و بـالتبع، شخصـیت او بیانگر این است که هر زنی با هر نام و ویژگی‌ای که داشته باشد، می‌تواند جای الی قرار گیرد و مرتکـب عمل او شود.

انتخاب نام علیرضا برای نامزد الی، بیانگر فضای عقیدتی و فکـری اوسـت. نمـاز خوانـدن علیرضـا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعلق او به سنت و مذهب را آشکارتر می‌سازد. در این صورت، الی که می‌تواند به علت نامشخص و مبهم بودن، نماینده هر زنی باشد، با برقراری رابطه‌ای غیرعفیفانه، نه‌تنها از علیرضا دوری جسته، که از مذهب و عقایدی که علیرضا به نوعی نماینده آن است نیز فرار کرده است؛ عقایدی که زن را از برقراری ارتباط هم‌زمان با دو مرد نهی می‌کند و به پایبندی به شوهر سوق می‌دهد.

ب) انتخاب بازیگران

بازیگر به لحاظ کارکرد بینامتنی‌ای که دارد، در القای مفهوم موردنظر به مخاطب کمک می‌کند. دربارهٔ الی، چهارمین همکاری ترانه علیدوستی با اصغر فرهادی است. او در سه فیلم فرهادی (شهرزیبا، چهارشنبه‌سوری، درباره الی) حضور پررنگ دارد و همکاری چهارم او در فیلم کنعان به نویسندگی فرهادی است. ترانه علیدوستی اولین‌بار در فیلم «من ترانه ۱۵ سال دارم» بازی کرده است. او در این فیلم در دوران نوجوانی با پسری ازدواج موقت می‌کند، اما در ادامه متوجه فساد همسرش شده، از او جدا می‌شود. او که محصل اول دبیرستان است متوجه بارداری خود می‌شود. در ادامه با مشکلات این بارداری و سپس با بچه‌ای که پدرش او را نمی‌پذیرد دست‌وپنجه نرم می‌کند و در نهایت اگرچه اثبات می شود که نوزادش، فرزند همسر قبلی‌اش است، اما نام او را کنار می‌زند و با نام خانوادگی خود برای نوزاد شناسنامه می‌گیرد.

در «چهارشنبه‌سوری» او را در قالب دختری روستایی با آداب و رسوم سنتی می‌بینیم که در انتهای فیلم، چادر از سر برمی‌دارد و در قالب کارفرمای تهرانی خود درمی‌آید.

او بازیگری است که توانسته به‌خوبی از پس نقش‌های هنجارشکن برآید و با چهرهٔ خاص و معصومی که دارد، از حساسیت‌های مخاطب بکاهد. او در بسیاری از نقش‌های خود از همسرش دلگیر است؛ مانند فیلم کنعان و شهر زیبا و به نوعی او را از مسیر زندگی‌اش حذف می‌کند. کارگردان به خاطر این ویژگی او را برای این نقش برگزیده است؛ زیرا مخاطب با توجه به نقش‌های گذشته او بهتر و راحت‌تر با او همذات‌پنداری می‌کند و این موجب می‌شود بسیاری از مخاطبان، الی را از کاری که انجام داده تبرئه کنند.

ج) لباس بازیگران

فیلم قصد دارد شخصیت‌ها را واقعی و دست‌یافتنی جلوه دهد. شخصیت‌هایی که همه‌روزه در ارتباط با آنها هستیم و لذا لباس بازیگران، کاملاً معمولی، ساده و متوسط است و هیچ‌یک، از لباس‌های گران‌قیمت و مجلل استفاده نمی‌کنند. در انتخاب نوع لباس، تفاوتی میان زنان و مردان نیست. لباس

زنان فقط کمی بلندتر است و شالی اضافه بر سر دارند. در اغلب لباس‌ها، به‌ویژه در لباس خانم‌ها از پارچه های سبک و افتان استفاده شده و این نوع پوشش، هر چه بیشتر، خودمانی و معمولی بودن روابط زن و مرد را نشان می‌دهد. در واقع نوع لباس آنان، نشان‌دهندهٔ طرز فکرشان است. آنان همان‌قدر صمیمی لباس می‌پوشند که با یکدیگر صمیمی‌اند. نوع پوشش در این فیلم نشانگر روابط باز افراد با یکدیگر است و حریمی میان افراد نامحرم وجود ندارد؛ چراکه زن‌ها بدون استثنا قسمتی از موها و گلویشان پیداست و در کنار افراد محرم و افراد نامحرم، پوششی یک‌سان دارند.

د) اجرا یا شیوهٔ رفتار

رفتار زن و مرد نامحرم در این فیلم، بسیار آزاد و رهاست. آنان بدون رعایت حیا و عفاف، در کنار یکدیگر به شادی می‌پردازند. مردان در حضور زنان می‌رقصند و زنان با کف و سوت همراهی می‌کنند. همچنین در روابط عادی خود نیز عفیف نیستند. هنگام صحبت کردن، به‌طور مستقیم در چشم هم خیره می‌شوند؛ بدون رعایت فاصله کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ با هم به خرید می‌روند؛ کلام صمیمی دارند؛ با هم پانتومیم و والیبال بازی می‌کنند و با یکدیگر به زبان شوخی سخن می‌گویند. در عین حال به نظر می‌رسد شیوهٔ رفتار بازیگران، معنایی تولید کرده که مخاطب در عین مشاهدهٔ رفتار غیرعفیفانهٔ آنان، این جمع دوستانه را تقبیح نمی‌کند؛ زیرا آنان در روابط خود، نگاه شهوانی به یکدیگر ندارند و دچار علاقه و رابطهٔ نامشروع با هم نمی‌شوند.

۳-۲-۵. رمزگان ایدئولوژیک

۱-۳-۲-۵. مفهوم اصلی: اباحیگری

دربارهٔ الی یک اثر لیبرالیستی و توأمان فمینیستی است. وجه فلسفی حیازدایی، وجه ذاتی آثار فمینیستی و به‌تبع آن لیبرالیستی است. حیازدایی، مرکز پروژه فمینیسم است که از طریق انقلاب جنسی محقق می‌شود. یک اثر فمینیستی مانند دربارهٔ الی، حیازدایی را بن‌مایهٔ فلسفی خود قرار می‌دهد (عباسی، ۱۳۸۹). بنابراین مفهوم اصلی این فیلم را می‌توان اباحیگری یا همان حیازدایی دانست که تمام رمزگان اجتماعی و فنی برای بازنمایی چنین مفهومی در خدمت گرفته شده‌اند. برای بهتر مشخص شدن مفهوم ایدئولوژی، در ادامه به مفاهیم دیگری که از این فیلم برداشت شده است اشاره می‌کنیم.

۲-۳-۲-۵. دسته‌بندی مفاهیم

الف) آزادی زنان و بی‌غیرتی مردان

مردانِ دربارهٔ الی، حساسیتی نسبت به رفتار صمیمانه‌ای که میان زن و مرد نامحرم وجود دارد، نشان

نمی‌دهند. آنان نه حریم همسر یکدیگر را رعایت می‌کنند، نه نامحرم را از ورود به حریم همسرشان بازمی‌دارند و نه از رفتار غیرعفیفانهٔ همسر خود جلوگیری می‌کنند. به‌طور مثال، در صحنه‌ای که مشغول بازی پانتومیم‌اند، زمانی که همسر منوچهر در حال اجرای پانتومیم است و مردان به حرکات او زل زده‌اند تا معنای موردنظرش را کشف کنند، منوچهر احساسی نسبت به نگاه مردان و رفتار همسرش ندارد، بلکه خود با افتخار معنای موردنظر را کشف و بیان می‌کند. همچنین زمانی‌که مردان با الی به بازی والیبال مشغول می‌شوند، هیچ‌یک از این بی‌عفتی در روابط، به غیرت نمی‌آیند و احساسی نسبت به حفظ خود از این موقعیت غیرعفیفانه و حفظ حریم الی ندارند؛ بلکه این کار الی را نشانهٔ خودمانی و گرم بودن او قلمداد می‌کنند.

ب) قبح‌شکنی در روابط میان زن و مرد

همان‌گونه که بیان شد، بیشتر افعال شخصیت‌ها در تضاد با ملاک‌های اسلامی روابط زن و مرد است؛ اما مهم‌ترین قبح‌شکنی فیلم، اقدام یک زن متأهل برای آشنایی با مردی دیگر جهت ازدواج است. با توجه به رمزهای فنی فیلم که دربارهٔ عادی‌سازی روابط غیرعفیفانه ذکر شد، از آغاز فیلم به‌تدریج قبح روابط بی‌چارچوب برای مخاطب ریخته می‌شود و او راحت‌تر می‌تواند با فعل الی سازش کند؛ به‌ویژه اینکه الی، شخصیتی مهربان، دلسوز و طبق دیالوگ شخصیت‌ها، بی‌عقده، گرم و خودمانی، است. درست در زمانی که مخاطب در تعلیق بوده، و نگران غرق شدن الی است، از نامزد داشتن او باخبر می‌شود؛ زمانی که الی برای نجات جان یک کودک به پاکی بی‌انتهای دریا وصل شده است و جانی برای دفاع از خود ندارد و همهٔ این موارد به مظلوم‌نمایی الی در چشم مخاطب و نادیده گرفتن کار قبیحش و در نهایت، به تطهیر او کمک می‌کنند. به علاوه در صحنه‌های انتهایی، نامزد الی و بی‌منطقی و بی‌عاطفگی او نمایش داده می‌شود؛ مردی که نخستین دغدغه‌اش خیانت الی است و نه مرگ او. حال مخاطب باید تصمیم بگیرد که الی را تبرئه کند یا او را به بی‌عفتی محکوم سازد. فیلم در این زمینه سکوت می‌کند و قضاوت را به مخاطب می‌سپارد. هرچند شخصیت‌ها از کار الی منزجر شدند و او را محکوم کردند، در اواخر فیلم علت انزجار خود را بیان می‌کنند و مشخص می‌شود که ناراحتی آنان نه به خاطر زیر پا گذاشتن عفت، بلکه به دلایل اخلاقی بوده است؛ اخلاقی که بدون وجود خدا نیز کارکرد دارد. پیمان در دیالوگی، دو علت برای خطاکار بودن الی می‌شمرد: ۱. سر این جمع را کلاه گذاشته و ۲. به نامزدش خیانت کرده. در ادامه سپیده، متعجبانه می‌پرسد: چه خیانتی؟ پیمان در پاسخ می‌گوید: «تو خودت اگه نامزد داشته باشی، نامزدت یکی بهتر از تو پیدا کنه باش بره سفر، بره نمی‌دونم شمال، والیبال...». بنابراین خائن بودن الی به خاطر ارتکاب حرام یعنی آشنایی با مردی دیگر برای

ازدواج در عین تأهل نیست، بلکه به خاطر زیر پا گذاشتن حق یک انسان است. در این میان فرقی ندارد که الی مرد باشد یا زن و لذاست که پیمان، سپیده را جای علیرضا قرار می‌دهد و فرقی بین اقدام زن متأهل برای ازدواج با مرد متأهل برای ازدواج قایل نمی‌شود؛ درصورتی‌که در شرع اسلام، فعل اول حرام و خلاف عفاف، ولی فعل دوم جایز است. هرچند این خودداری جنسی، خوب است، اما منشأ آن اخلاق سکولار است، نه عفاف اسلامی؛ اخلاقی که آزادی بی‌حد و حصر را اجازه می‌دهد تا وقتی که حق دیگری ضایع نشود؛ بر خلاف عفاف اسلامی، که آزادی تا زمانی مجاز است که حق خدا از بین نرود. اینجاست که مرز میان عفاف دینی و خودداری سکولار مشخص می‌شود. در ادامه، سپیده حرف پیمان را قطع می‌کند و معترضانه می‌پرسد: «چه خلافیه مگه»؟ و امیر این‌گونه پاسخ می‌دهد: «چرا متوجه نیستی؟ از دید من و تو خلاف نیست، اصلاً خوب کرده اومده، یه دقیقه خودتو بذار جای اون پسره، همه‌اش می‌شه خلاف!». طبق این دیالوگ کلیدی فیلم، کار الی از زاویهٔ دید علیرضا خلاف است، نه از زاویهٔ دید جامعه و این‌چنین فیلم، قبح چنین ناهنجاری بزرگی را در ذهن مخاطب کاهش می‌دهد.

ج) تقلیل عفاف در روابط زن و مرد

شیوهٔ رفتار شخصیت‌ها و دیالوگ‌ها و نگاه‌هایی که بدون شائبه‌های شهوانی بینشان رد و بدل می‌شود، این نکته را به بیننده القا می‌کند که بدون رعایت حریم بین زن و مرد نیز سلامت خانواده و سلامت روابط میان افراد جامعه پابرجاست. فیلم با ظرافت، شخصیت‌های غیرعفیف خود را افرادی عفیف جلوه می‌دهد. در این میان، مرز عفت‌ورزی و بی‌عفتی را ایمان مشخص نمی‌کند؛ بلکه این مرز، جایی است که حق یک فرد (همسر) نادیده انگاشته شود. بنابراین هرچند تمام روابط الی با نامحرمان مانند دیگر زن‌های گروه و چه‌بسا گاهی محجوب‌تر از آنها نیز هست، نیت او برای همسریابی در عین تعهد به مردی دیگر، موجب خلاف شدن کارهایش محسوب می‌شود و این چنین، عفاف در روابط زن و مرد به چنین سطح نازلی تقلیل می‌یابد. بنابراین عفت‌ورزی در افعال انسان نمود نمی‌یابد، بلکه نیت و دل است که عفیف و غیرعفیف را جدا می‌کند. رها بودن الی از قید و بندهای رفتار عفیفانه، درست مانند دیگر زنان فیلم است؛ اما چون نیت او به دست آوردن مردی برای ازدواج است درحالی‌که خود نامزد دارد، او را به جرگهٔ بی‌عفتان وارد می‌سازد.

د) حجاب قانونی به‌جای حجاب اسلامی

این فیلم، حجاب را نه یک میل درونی و برخاسته از عفاف شخص، بلکه نوعی اجبار بیرونی نشان می‌دهد و رعایت آن را از باب احترام به عرف، یا اجبار اجتماعی و قانونی قلمداد می‌کند. در یکی از

صحنه‌های فیلم، سپیده را می‌بینیم که برای خروج از ویلا مانتو به تن می‌کند. فیلم بدین وسیله اذعان می‌کند که رعایت حجاب، امری مورد خواست طبقهٔ متوسط نیست و اجبارهای قانونی، مردم را به رعایت حجاب وادار کرده است. سپیده در حالی برای خروج از ویلا مانتو به تن می‌کند که درون ویلا نیز مردان نامحرم حضور دارند و لذا اصل پوشش از مرد بیگانه برای او مهم نیست، بلکه به دلیل فضای حاکم بر جامعه مجبور به پوشش است. در همین صحنه شهره را می‌بینیم که هنگام خروج از ویلا دستبند به دست می‌کند و الی از کرم استفاده می‌کند. فیلم از طرفی با نمایش این مقدمه‌چینی‌های زنانه که طبق ملاک‌های عفاف اسلامی نباید برای حضور در برابر نامحرم انجام شود، و از طرف دیگر با نمایش حجاب گرفتن سپیده هنگام ورود به جامعه، بیان می‌دارد که روح عفاف و حجاب و دوری از تبرج در برابر نامحرم، در میان این طبقه بی‌معناست و رعایت برخی موارد حجاب، صرفاً در خارج از محیط شخصی و به علت اجبار حکومت است.

هـ) روابط شکنندهٔ میان همسران (بازنمایی منفی ازدواج)

در این فیلم به غیر از منوچهر که به همسر خود توجه و عاطفه دارد، مردهای دیگر عامل رنجش همسر خود می‌شوند. الی تا مرز جدایی از نامزدش پیش می‌رود؛ شهره از طرز صحبت شوهرش با خود دلگیر است و سپیده مورد ضرب و شتم همسرش قرار می گیرد. این روابط شکننده میان زوجین، که بیشتر مرد تولیدکنندهٔ آن است، در دیالوگ‌های میان سپیده و شوهرش نمود بیشتری دارد. مردانی که چنین روابطی با همسران خود دارند، می‌توانند تصویری باشند از نامزد الی که هرچند روابط مخدوش او با «الِی» نمایش داده نشد، مخاطب از زبان سپیده، متوجه اذیت‌های الی توسط علیرضا می‌شود و همهٔ این مسائل می‌توانند ذهن مخاطب را برای تبرئه الی از عملی که عفیفانه نبود، آماده سازند.

می‌توان اوج این بی‌عاطفگی شوهرانه را در واکنشی دید که نامزد الی پس از فهمیدن خبر مرگ او نشان می‌دهد. علیرضا، هرچند که از مرگ الی ناراحت است، دغدغهٔ اصلی او این است که آیا الی به این جمع گفته بود نامزد دارد یا نه. او پیش از اینکه بپرسد چطور برای الی این حادثه رخ داده، هنگام صحبت با سپیده می‌گوید: «وقتی بهش گفتین بیاد با دوستتون آشنا بشه چیزی نگفت؟ نگفت من یه نامزدی، کسی رو دارم؟ ببین خانم برای من خیلی مهمه، من سه سال زندگیمو گذاشتم، همه چیمو گذاشتم».

گویا جان باختن الی، مفقود شدن جنازهٔ او و بی‌خبری خانوادهٔ الی از مرگش، نسبت به خیانت الی، اهمیتی درجه دوم دارند و این چنین، غیرت مردانه که لازمه و مکمل عفاف است، به شکل تعصبی خشک و بی‌عاطفه بازنمایی می‌شود.

۳ـ۳ـ۲ـ۵. مفاهیم به حاشیه رانده شده

در این فیلم بسیاری از مفاهیم عفاف و حیا مانند پوشش مناسب، ممنوعیت اختلاط، خلوت نکردن با نامحرم، حفظ حریم با نامحرم و شوخی نکردن به حاشیه رانده شده است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش درصدد تحلیل بازنمایی روابط زن و مرد در فیلم سینمایی دربارهٔ الی و تطبیق آن با هنجارهای اسلامی بودیم. برای رسیدن به این هدف، پس از تبیین نظریهٔ بازنمایی در سینما به توضیح مفاهیم سه‌گانهٔ حیا، عفاف و حجاب پرداختیم که در نهایت، الگوی روابط عفیفانه را ارائه کردیم؛ الگویی که مطابق با آن، غیرت در کنار این مفاهیم سه‌گانه، به کنترل شهوت جنسی می انجامد و روابط عفیفانه را رقم می‌زند. سپس با نگاهی به آیات و روایات، به بررسی ملاک‌های روابط زن و مرد در جامعه اسلامی پرداختیم. برای این کار، همهٔ آیات و روایات مربوط به روابط زن و مرد نامحرم را در حد توان گردآوری کردیم. سپس با ترجمهٔ این متون، به طبقه‌بندی آنها و استخراج ملاک‌ها پرداختیم که برای جلوگیری از اطناب، در این مقاله تنها به جدول ملاک‌های عفاف در روابط زن و مرد بسنده شد. در مرحلهٔ بعد بازنمایی روابط زن و مرد در فیلم «دربارهٔ الی» را از طریق روش نشانه‌شناسی *جان‌فیسک*، تحلیل کردیم و با بررسی رمزگان اجتماعی، فنی و به‌ویژه ایدئولوژیک به‌کاررفته در فیلم، مشخص ساختیم که نه‌تنها روابط زن و مرد در این فیلم بر اساس الگوی عفاف اسلامی نیست، که در بسیاری مواقع در نقطه مخالف این فرهنگ قرار دارد. حتی در مواقعی، با به‌کارگیری رمزهای مختلف، در تخریب فرهنگ عفاف اسلامی تلاش شده است. در جدول (٤) ملاک‌های روابط عفیفانه در اسلام و نحوهٔ بازنمایی این روابط در فیلم «دربارهٔ الی» مقایسه شده است.

جدول ٤ (ملاک‌های روابط عفیفانه در اسلام و نحوهٔ بازنمایی این روابط در فیلم «دربارهٔ الی»)

بازنمایی روابط در فیلم دربارهٔ الی	ملاک‌های روابط عفیفانه در اسلام
شوخی کردن با نامحرم	شوخی نکردن با نامحرم
ناسزا گفتن	ناسزا نگفتن
عدم رعایت حدود پوشش	رعایت حدود پوشش
لمس کردن نامحرم	لمس نکردن نامحرم
اختلاط	ممنوعیت اختلاط
خلوت کردن با نامحرم	خلوت نکردن با نامحرم
رفتارهای سَبک	رفتارهای متین
رفاقت و دوستی با نامحرم	عدم رفاقت با نامحرم
نگاه مستقیم به نامحرم	کنترل نگاه
نداشتن غیرت اجتماعی	غیرت اجتماعی
سخن‌های غیرضروری	سخن ضروری
آرایش کردن	عدم آرایش در نزد نامحرم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

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

اسماعیلی، رفیع‌الدین،۱۳۹۲، «هالیوود و بازنمایی ایران‌هراسی در تحلیل واقعه ۱۳ آبان(تحلیل فیلم آرگو)»، ***معرفت فرهنگی- اجتماعی***، ش ۱۶، ص۱۲۵-۱۵۰.

اسماعیلی، رفیع‌الدین و حفیظه مهدیان، ۱۳۹۳، «ویژگی‌ها معیارهای عفاف و حیای شخصیت زن در جامعه اسلامی»، ***معرفت***، ش ۱۹۹، ص۱۵-۳۰.

بشیر، حسن، ۱۳۹۰، «سیاست فرهنگی تفاوت در بازنمایی حجاب اسلامی در رسانه‌های غربی»، ***تحقیقات فرهنگی***، ش۳، ص۴۵-۶۹.

بیگدلی، عطاءالله، ۱۳۸۸، ***انسان‌شناسی جنسیتی و مسئله حجاب در اسلام و غرب***، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

پسندیده، عباس، ۱۳۸۳، ***پژوهشی در فرهنگ حیا***، چ ششم، قم، دارالحدیث.

چندلر، دانیل، ۱۳۸۶، ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ: مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

حکمت‌نیا، محمود، ۱۳۹۰، ***حقوق و مسئولیت‌های فردی و اجتماعی زن***، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

دهخدا، علی اکبر، ۱۳۴۱، ***لغت‌نامه دهخدا***، تهران، دانشگاه تهران.

راغب اصفهانی، بی‌تا، ***مفردات الفاظ قرآن***، بیروت، الدار الشامیه.

رضایی، محمد و سمیه افشار، ۱۳۸۹، «بازنمایی جنسیتی سریال‌های تلویزیونی، زن در فرهنگ و هنر»، ***پژوهش زنان***، ش۴، ص۷۵-۹۴.

رضایی، محمد و عباس کاظمی، ۱۳۸۷، «بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی»، ***تحقیقات فرهنگی***، ش۴، ص۶۱-۹۱.

ساسانی، فرهاد، ۱۳۸۹، ***معنا کاوی؛ به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی***، تهران، علم.

سلطانی‌گردفرامرزی، مهدی، ۱۳۸۵، «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، ***پژوهش زنان***، ش۱۴، ص۱۲۵-۱۴۲.

سوزنچی، حسین، ۱۳۸۸، ***فلسفه حجاب در اسلام***، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

شیلت، وندی- دموس، نانسی‌لی، ۱۳۸۸، ***دختران به عفاف روی می‌آورند***، ترجمهٔ سمانه مدنی، پریسا پورعلمدادی، چ دوم، قم، معارف.

صوفی، محمدرشید، ۱۳۸۹، ***تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی هویت کردی در سینمای ایران بعد از انقلاب ۵۷***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته علوم ارتباطات اجتماعی، تهران، دانشگاه تهران.

طاهری‌نیا، احمد، ۱۳۸۹، ***حضور زن در عرصه‌های اجتماعی-اقتصادی از نگاه آیات و روایات***، چ دوم، قم، موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

فیسک، جان، ۱۳۸۶، ***درآمدی بر مطالعات ارتباطی***، ترجمهٔ مهدی غبرایی، چ۲، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

ـــــ ، ۱۳۸۰، «فرهنگ تلویزیون»، ***ارغنون***، ش ۱۹، ص۱۴۷-۱۷۷.

قرشی، علی اکبر، ۱۳۷۲، ***قاموس قرآن***، چ یازدهم، تهران، دارالکتب الاسلامیه.

گروه نویسندگان حدیث زندگی، ۱۳۸۶، ***جوان، هیجان و خویشتنداری***، قم، دارالحدیث.

گیویان، عبدالله، سروری‌زرگر، محمد، ۱۳۸۸، «بازنمایی ایران در سینمای‌هالیوود»، ***تحقیقات فرهنگی***، ش۸.

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۸، ***مساله حجاب***، چ پنجاه و یکم، تهران، صدرا.

معین، محمد، ۱۳۷۹، ***فرهنگ فارسی***، چ شانزدهم، تهران، امیرکبیر.

مهدیزاده، محمد، ۱۳۸۷، ***رسانه‌ها و بازنمایی***، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

میرزایی، حسین و امین پروین، ۱۳۹۲، ***درآمدی بر روش‌شناسی مطالعات فرهنگی، صورت‌بندی نظری – روش-شناختی بازنمایی و استوارت هال***، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

نرسیسیانس، امیلیا، ۱۳۸۷، ***انسان، نشانه، فرهنگ***، تهران، افکار.

هال، استوارت، ۱۳۸۷، ***گزیده‌هایی از عمل بازنمایی، برگرفته از شاقاسمی، احسان، نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه***، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

ابن منظور، محمد بن مکرم، بی‌تا، ***لسان العرب***، بیروت، دارصادر.

تمیمی آمدی، عبدالواحد بن محمد، ۱۳۶۶، ***تصنیف غرر الحکم و درر الکلم***، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.

حرعاملی، محمد بن حسن، ۱۴۰۹ق، ***تفصیل وسائل الشیعهٔ إلی تحصیل مسائل الشریعهٔ***، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.

طریحی، فخرالدین، ۱۴۱۴ق، ***مجمع البحرین***، بی‌جا، بی‌نا.

عروسی حویزی، عبدعلی بن جمعهٔ، ۱۴۱۵ق، ***تفسیر نور الثقلین***، چ چهارم، قم، اسماعیلیان.

کلینی، محمد بن یعقوب، ۱۴۲۹ق، ***الکافی***، قم، دارالحدیث.

نراقی، ملااحمد، بی‌تا، ***معراج السعادة***، بی‌جا، علمیه اسلامیه.

جوادآملی، عبدالله، ۱۳۷۱، ***زن در آئینه جلال و جمال***، تهران، نشر فرهنگی رجاء

Hodge and kress, 1988, Social Semiotics, Oxford: Polity Press.

Rojek. C, 2007, Cultural Studies, London: Polity Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی