جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هشتم، شمارهٔ چهارم، زمستان۱۳۹۶، صص۱۵۹ - ۱۹۲

بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران
مطالعه موردی دو فیلم «یه حبه قند» و «فروشنده»

محمدسالار کسرایی [۱]
پروشات مهرورزی [۲]

چکیده:
پژوهش پیش رو با هدف پی‌بردن به نحوه بازنمایی نقش اجتماعی زنان در رسانه سینما و شناخت ایدئولوژی‌های پنهان در پشت این بازنمایی‌ها با استفاده و ترکیب دو روش تحلیل روایت بارت و نشانه‌شناسی فیسک انجام گرفته است.به این منظوردو فیلم «فروشنده» و «یه حبه قند»، با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند مورد انتخاب شده‌اند. سعی بر آن بوده تا به این سؤال پاسخ داده شود که زنان در فیلم‌های سینمایی مورد بررسی چگونه بازنمایی می‌شوند و ایدئولوژی پنهان در این آثار چیست. یافته‌ها حاکی از آن‌اند که بازنمایی‌های ارائه شده از زنان در هر دو فیلم در راستای تحکیم و تثبیت کلیشه‌های جنسیتی جامعه ایران قدم برداشته‌اند و در هر دوی آنها مردان متفکر و زنان منفعل به نمایش درآمده‌اند. همچنین با وجود تفاوت‌های موجود در دو فیلم، نقش پررنگ سنت و تأثیر آن در تصمیمات شخصیت‌های آنها به خوبی دیده می‌شود.

واژگان کلیدی: بازنمایی، تحلیل روایت، ایدئولوژی، زن، نشانه‌شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] – دانشیار رشته جامعه شناسی (گرایش جامعه شناسی سیاسی)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
mohammadsalar.kasraie@gmail.com

[۲] – دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش علوم اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگ، نویسنده مسئول.p.mehrvarzi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۲

۱.مقدمه و بیان مسئله

در دنیای امروز انواع رسانه‌ها ما را فرا گرفته‌اند و بسیاری از اندیشمندان معتقدند بخش عمده‌ای از دانش و باور ما از طریق منابع غیرمستقیم، همچون رسانه‌ها، به دست می‌آیند و نقش آن‌ها در زندگی ما انکارناپذیر است. در این میان رسانه‌های جمعی، با نحوه بازنمایی (Representation) خود از جامعه می‌توانند نوعی نگرش خاص را به جامعه تحمیل و یا از آن جانب‌داری کنند؛ بنابراین می‌توان گفت نقش آن‌ها در بازنمایی‌های اجتماعی بی‌رقیب است. سینما یکی از این رسانه‌های جمعی است که در جهان امروز با توجه به انبوه مخاطبینش، از مهم‌ترین رسانه‌ها محسوب می‌شود و قابلیت انتقال پیام را دارد. دووینیو (Duvignaud) اذعان می‌دارد که سینما در مقایسه با دیگر هنرها رابطه تنگاتنگی با زمینه اجتماعی خود دارد و فیلم‌ها به‌نوعی تصورات ما را درباره مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بازنمایی می‌کنند و به شیوه‌هایی که ما درباره این مسائل می‌اندیشیم شکل می‌دهند. (دووینیو۱۳۷۹:٦) موضوعی که بر اهمیت سینما به‌عنوان یک رسانه می‌افزاید این است که بی‌طرف و به‌دور از قالب‌های فرهنگی نیست، به‌ویژه در ایران که دولت نقش پررنگی در سیاست‌های فرهنگی دارد. سینما نیز همچون دیگر محتوا و مضامین رسانه‌ای شامل اخبار، آگهی، فیلم، سریال و غیره می‌تواند دارای بار ایدئولوژیک باشد و از طریق فرایند سوژه‌سازی، روابط و مناسبات فرادستی و فرودستی را بازتولید و حفظ کند. (آلتوسر،۱۳۸۸: ۳۸) این رسانه می‌تواند نمایانگر ایدئولوژی‌ها، ارزش‌ها، باورها، سبک زندگی و ... در یک جامعه باشد و از سوی دیگر بر آن‌ها تاثیر بگذارد. البته رویکرد فیلم‌ها واقعیت را آن‌گونه که هست نشان نمی‌دهند بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت تأثیر می‌گذارند، هرچند نمی‌توانند به‌طور کامل خود را از شرایط حقیقی جدا کنند و به‌هر روی جنبه‌هایی از جامعه‌ای که در آن ساخته‌شده‌اند را نمایش می‌دهند. در بسیاری از بازنمایی‌ها برخی گروه‌ها یا به‌طور کلی بازنمایی نمی‌شوند یا آن‌طور که وجود دارند به نمایش درنمی-آیند و رساه به گونه‌ای انتخابی عمل می‌کند.

در ایران نیز با توجه به رشد چشمگیر فروش فیلم‌های سینمایی در چند سال اخیر و افزایش مخاطبان آن از سویی (طبق آمار منتشر شده توسط سازمان سینمایی، سمعی و بصری کشور)[۱] و همچنین مطرح شدن سینمای ایران در جامعه جهانی از سوی دیگر(که جوایز اخذ شده توسط بازیگران و کارگردانان مختلف در جشنواره‌های بین‌المللی نشانگر این موضوع هستند.) لزوم توجه بیشتر به مفاهیم بازنمایی شده در فیلم‌ها احساس می‌شود. در این میان نحوه بازنمایی زنان بسیار مهم به نظر می‌رسد. چراکه بر اساس اعلام رسمی سازمان آمار ایران از ۷۸/٤ میلیون نفر جمعیت ایران،۳۸/۸ میلیون نفر را زنان تشکیل می-دهند که تقریباً معادل نیمی از جمعیت (٤۹/۵درصد) جامعه هستند، پس مسائل آن‌ها، مسائل نیمی از جمعیت جامعه است.[۲] سینما می‌تواند با ارائه الگویی مناسب و نمایش توانایی‌های آنان به بهبود شرایط و جایگاه زنان کمک کند. واضح به نظر می‌رسد که ناتوان و یا کم‌توان نشان دادن نیمی از جمعیت یک جامعه اثرات مخربی در رشد و توسعه آن جامعه دارد. این نهاد می‌تواند در کنار دیگر نهادها در شکل‌گیری نگرش و ذهنیت مردان و زنان، نسبت به توانایی‌ها و قابلیت‌هایشان تأثیر بسزایی بگذارد.

سؤال اصلی پژوهش پیش‌رو این است که «نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران چگونه بازنمایی می‌شود؟» و با توجه به این که در ایران سیاست‌گذاری دولت‌ها در نحوه بازنمایی گروههای مختلف موثر است در پشت این بازنمایی‌ها چه ایدئولوژی نهفته است و الگوی مطلوب ارائه شده از زن ایرانی چیست. دو فیلم سینمایی «فروشنده» و «یه حبه قند» با توجه به ویژگی‌هایشان به روش نمونه‌گیری هدفمند برای بررسی و تحلیل و پاسخ به این پرسش‌ها انتخاب شده‌اند.

۲.پیشینه پژوهش

در اینجا مطالعات داخلی و خارجی انجام گرفته در حوزه پژوهش بررسی مورد بررسی قرار گرفته است. در قسمت مطالعات داخلی تنها به تعداد محدودی از این مقالات اشاره می‌شود که طبقه‌بندی آنها از نظر موضوعی در دو دسته صورت پذیرفته است:

الف_مقایسه و بررسی بازنمایی زنان در فیلم‌های سینمایی دوره‌های مختلف تاریخ ایران (ادوار مختلف پس از انقلاب اسلامی)

-گرد فرامرزی در پژوهشی با عنوان «نمایش جنسیت در سینمای ایران» با استفاده از نظریات اروینگ گافمن (Erving Goffman) روش تحلیل محتوا، سعی داشته تا تصویری که سینمای پس از انقلاب از نمایش روابط جنسیتی به مخاطبان ارائه می‌دهد را بررسی کند. وی با استفاده از پنج الگو از شش الگوی گافمن که عبارت‌اند از: شیوه‌های تماس اشیا، مناسکی شدن فرمان‌بری، عقب‌نشینی مقبولی یا روانی، خانواده و رتبه‌بندی شغلی، تمامی فیلم‌های ساخته‌شده ایرانی در سال‌های ۱۳۵۹ الی ۱۳۸۳ را مورد بررسی قرار داده و ادوار مختلف سیاسی را با یکدیگر مقایسه است. می‌توان نتایج این تحقیق را این‌گونه خلاصه کرد که این فیلم‌ها با کم‌ارزش نشان دادن زنان به نسبت مردان، برتری یک جنس بر دیگری را به نمایش می‌گذارند و هنجارهای سنتی را تأیید و بازتولید می‌کنند.

ب-مقایسه و بررسی نحوه بازنمایی زنان در فیلم‌های سینمایی (انتخاب یک یا چند فیلم خاص)

– مقاله تقی زادگان و راودراد «سپیده یا الی؛ خوانش انتقادی فیلم درباره الی...» نام دارد که در آن با استفاده از نظریات بارت و روش نشانه‌شناسی، به موضوع بازنمایی زن در فیلم *درباره الی* ساخته اصغر فرهادی و نیز به نقد ایدئولوژیک این فیلم پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق گویای آن است که این فیلم زن طبقه متوسط را به شکل موجودی بی‌کفایت، بدنام فرودست و قربانی نشان داده که در فضایی مردسالار و پدرسالار زندگی می‌کند. به عقیده این دو «آنچه از زنان در این فیلم به تصویر درمی‌آید، منطبق بر متن اجتماعی و ایدئولوژی-های پنهان در هنجارهای اجتماعی است.» هنجارها نیز خنثی نیستند بلکه در راستای منافع طبقه مسلط و دارای قدرت اجتماعی شکل‌گرفته‌اند. نویسندگان معتقدند نقش سپیده[۳] در این فیلم به شکل زنی مدرن به تصویر کشیده شده است، «زنی جوان، تحصیل‌کرده با پوششی مدرن که مهارت‌هایی نظیر رانندگی را نیز دارد، زنی با روابط و تجربه اجتماعی زیاد.» اما نکته این است که باوجوداین باز هم در تصمیم‌گیری‌هایش اشتباه می‌کند و این

همسر اوست که سعی می‌کند اشتباهات او را جبران کند، حتی اگر به قیمت کتک زدن او باشد. گویی زن هر چه قدر هم که مدرن باشد چون در ذاتش بی‌کفایتی نهفته است توانایی سرپرستی و مدیریت جمع را ندارد.

-محمدپور، ملک‌صادقی و علیزاده با استفاده از روش تحلیل نشانه‌شناختی سه فیلم «کافه ترانزیت»، «سگ‌کشی» و «چهارشنبه‌سوری» را بررسی کرده‌اند که در این فیلم‌ها زنان و مسائل و مشکلات آنان موضوع اصلی بوده است و در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نشانه-شناختی بازنمایی زن در سینمای ایران؛ مطالعه موردی فیلم‌های: کافه ترانزیت[۴]، سگ‌کشی[۵]، چهارشنبه‌سوری[۶]» به چاپ رسیده است. یافته‌های ایشان نمایانگر آن است که در سه فیلم بررسی‌شده زنان همچون «سوژه‌هایی منفعل و خشونت‌پذیر (چهارشنبه‌سوری) برساخته‌شده، ناتوان و البته قابل استفاده در برخی شرایط مردانه (سگ‌کشی) و فرودست (کافه ترانزیت) تعریف و مکان‌یابی شده بودند که امکان چندانی برای عاملیت در آن‌ها وجود ندارد.»

-رفعت‌جاه و هومن مقاله‌ای را با نام «تحلیل روایی و نشانه‌شناختی تصویر زن مطلقه در سینمای ایران» به نگارش درآورده‌اند. آن‌ها تلاش داشته‌اند تا سوژه زن مطلقه را در محتوای روایی سینمای ایران واکاوی کنند. برای این کار رویکرد برساخت‌گرا در نظریه بازنمایی استوارت هال را به‌عنوان چارچوب نظری انتخاب کرده و با استفاده از ساختار روایت بارت و تحلیل نشانه‌شناسی فیسک در سه سطح رمزگان واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی فیلم‌های انتخابی خود را تحلیل و ارزیابی کرده‌اند. دو فیلم «ناهید» و «استراحت مطلق» توسط پژوهشگران برای تحلیل انتخاب شده‌اند. نتایج این پژوهش نشانگر این موضوع هستند که باوجودآن که زن مطلقه باتدبیر و درایت به نمایش درآمده است، در محیط مردسالار پیرامون خود ضربه می‌خورد و در نهایت باوجود همه تلاشش مغلوب می‌شود.

در بخش ادبیات خارجی نیز می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

- علی عبدالرحمن عواض «بازنمایی تصویر زن در رسانه‌های جهان عرب» را مورد بررسی قرار داده است. سؤال اصلی تحقیق او این است که آیا تصویر یکسانی از زن عرب در

رسانه‌ها وجود دارد و یا با تنوع رسانه‌ها و مناطق این تصویر نیز متفاوت است؟ او می‌کوشد با بهره‌گیری از پژوهش‌های گوناگون به بررسی رسانه‌های نوشتاری، دیداری و شنیداری بپردازد و نقش آن‌ها را در بازنمایی چهره واقعی زن عرب و نیز زن مسلمان توضیح دهد. وی چگونگی حضور زنان را در آگهی‌ها بررسی کرده است. او در نتایج تحقیق خود این‌گونه بیان می‌دارد که نقش‌های ایفا شده توسط زنان در بیشتر موارد منفی بوده‌اند، شأن زنان در این رسانه‌ها بسیار پایین آورده شده و در حد یک شی، همچون لوازم منزل تنزل داده‌شده و از هویت انسانی خود دور شده است.

– بوفکین (Bufkin) پژوهشی را تحت عنوان«بازنمایی زنان و اقلیت‌های نژادی ـ قومی در فیلم‌های مدرن»(۲۰۰۳) انجام داده است. نویسنده با استفاده از تئوری‌های فمینیستی فیلم به بررسی و تحلیل محتوای بازنمایی زنان و اقلیت‌های قومی ـ نژادی در ۵۰ فیلم عامه‌پسند مدرن هالیوود در سال ۱۹۹٦ پرداخته است. یافته‌های تحقیق او نشان داده است که در این فیلم‌ها به زنان و اقلیت‌های قومی ـ نژادی نقش‌های پایین مرتبه داده‌شده است که می‌توان گفت بازنمایی کلیشه‌ها و «تصورات قالبی» اجتماعی است. وی همچنین نشان داد اگرچه تصاویر اقلیت‌ها در مقایسه با مطالعات قبلی ارتقاء یافته و مثبت‌تر شده است، اما هنوز موقعیت زنان سینمای هالیوود و نقش آنان در حاشیه نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شود و هنوز تصاویر ارائه‌شده از زنان و اقلیت‌ها تحت تأثیر تصورات قالبی و سنن موجود در اجتماع است.

مطالعه حاضر ضمن بهره‌گیری و ارج نهادن به مطالعات پیشین سعی دارد به شیوه‌ای متفاوت به بررسی بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای ایران بپردازد. اصلی‌ترین تفاوت پژوهش پیش رو توجه به ایدئولوژی‌های نهان شده در پشت بازنمایی‌هاست. تنها در دو مقاله از مطالعاتی که به آن‌ها اشاره شد این موضوع مد نظر قرار گرفته است. از طرفی در بخش روش نیز تفاوت‌هایی وجود دارد؛ تنها در یکی از مقالات اشاره شده از روشی مشابه با روش انتخابی این تحقیق استفاه شده است. نکته دیگر مقایسه نحوه بازنمایی‌های ارائه شده در دو فیلم انتخاب شده است، با توجه به تفاوت رویکرد سازندگان این دوفیلم پیش-

بینی می‌شود نحوه بازنمایی زنان نیز متفاوت باشد. در پژوهش‌های پیشین این نوع مقایسه صورت نگرفته است.

۳.چارچوب نظری

این مسئله که رسانه‌ها از سویی تا چه میزان قادر به بیان واقعیت‌اند و از سوی دیگر به چه اندازه آن را تحریف می‌کنند بحث قابل توجهی را در این حوزه ایجاد کرده که با نام *بازنمایی* در ادبیات رسانه‌ای شناخته می‌شود. بازنمایی به‌مثابه نمایاندن چیزی به جای چیز دیگری است که می‌تواند کلام، نوشتار، تصویر و... باشد؛ اما آن چیزی که ما واقعی می‌پنداریم خارج از بازنمایی وجود ندارد. به اعتقاد استوارت هال (Stuart Hall) یکی از اصلی-ترین نظریه‌پردازان بازنمایی، پدیده‌ها به‌طور ذاتی دارای معنا نیستند، بلکه این بازنمایی-هاست که به آن‌ها معنا می‌بخشند. برای اینکه امور به واقعیت تبدیل شوند لازم است تا از طریق زبان به بازنمایی دربیایند. منظور از زبان نیز در معنای جامع آن، یعنی زبان بدن، زبان نوشتار، زبان گفتار، زبان موسیقی و زبان اعداد است. بازنمایی زبان و معنا را به هم پیوند می‌دهد. به‌طور معمول بازنمایی را «معنا سازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم و استفاده از یک چیز به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا»(میلز ۳۳۳:۱۳۸۵) یا «تولید معنا به کمک چارچوب‌های مفهومی و زبانی»(مهدی‌زاده،۱۲۷:۱۳۸۷) تعریف می‌کنند.

ریچارد دایر (Richard Dyer) نیز اعتقاد دارد بازنمایی فرآیندی است که طی آن برخی امور نمایانده می‌شوند درحالی‌که بسیاری از امور مسکوت می‌مانند. مسئله‌ای که توسط وی مطرح می‌شود این است که «چه کسی» «کدام گروه» را «به چه شیوه‌ای» بازنمایی می‌کند. (دایر به نقل از استریناتی، ۱۳۸۰) در اینجا مسئله قدرت و رابطه میان «قدرت»، «ایدئولوژی» و «بازنمایی» مطرح می‌شود. گویی در بازنمایی‌ها منافع گروهی خاص مطرح می‌شود که احتمالاً منابع اصلی قدرت در دست همین گروه است. در همین‌جاست که اهمیت بازنمایی امور در رسانه‌های جمعی مشخص می‌شود. بازنمایی‌های رسانه‌ای از یک واقعیت چند وجهی، تنها ابعاد خاص و مطلوب برگزیده و نمایش داده می‌شوند و دیگر ابعاد نادیده

گرفته می‌شوند؛ به شکلی که حتی می‌توان چیزی وارونه و روایتی خاص را به مخاطب ارائه داد.هال بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد. وی برای توضیح این ارتباط سه دسته از نظریات را مطرح می‌کند:

۱. *نظریه‌های بازتابی*(The Reflective): این دیدگاه مدعی است، معانی از قبل در جهان وجود دارند و زبان تنها بازتابی از این معانی است.

۲. *نظریه‌های تعمدی*(The Intentional) در این دیدگاه گفته می‌شود که زبان تنها بیان کننده موضوعی است که نقاش یا نویسنده یا مولف اثر قصد بیان آن را دارد. به این شکل که دوربین نیت و هدف شخصی مؤلف متن را نشان می‌دهد.

۳. *نظریه‌های برساختی*The Constructive: این دسته از نظریات بر این نکته تأکید دارند که معنا در زبان و به وسیله آن ساخته می‌شود. (هال،۱۹۹۷: ۲٤)

دیدگاه اول به این معناست که در یک متن رسانه‌ای، دوربین تمام واقعیت را نشان می‌دهد؛ همین توضیح نشان دهنده اشکالات این دیدگاه است. نقطه ضعف دیدگاه دوم این است که ما نمی‌توانیم تنها منبع سازنده معنا در زبان باشیم چراکه زبان یک نظام سراسر اجتماعی است. هال با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناختی سوسور (Ferdinand de Saussure) و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه فوکو (Michel Foucault)، اذعان می‌دارد که به نظریات دسته سوم اعتقاد دارد و آن را مطابق با ویژگی‌های عمومی و اجتماعی زبان می‌داند. بر این اساس سینما، به‌عنوان یکی از اشکال تولید معنا، واقعیت اجتماعی را انعکاس نمی‌دهد، بلکه آن را در ساختاری روایی بازنمایی می‌کند و می‌سازد. موضوع دیگری که هال به آن اشاره می‌کند «دیگری-سازی» است که هال این مفهوم را از گرامشی وام گرفته است. (روژک،۲۰۰۳: ۱۱۳) متون رسانه‌ای نوعی بازنمایی از «دیگری» هستند. این دیگری می‌تواند شامل اقلیت‌ها، جنسیت، گروه‌های شغلی و ... باشد که رسانه‌ها آن‌ها را به شکل افرادی متفاوت، بیگانه و حتی غیرمعمول بازنمایی می‌کنند و یا اصلاً نشان نمی‌دهند. وی با استفاده از آثار فوکو به نقش گفتمان و قدرت در زبان و بازنمایی نیز اشاره دارد. بر این اساس رسانه هیچ‌گاه ابزاری

خنثی در ارائه تصاویر محسوب نمی‌شود. چراکه به زبان و معنا متکی است و زبان و معنا هم در چارچوب گفتمان متکی به قدرت‌اند. این‌گونه می‌توان توجیه کرد که بازنمایی رسانه‌ای همواره دارای سوگیری ایدئولوژیکی است و در راستای تضعیف و یا تثبیت قدرت و گفتمان گام برمی‌دارد. (هال،۲۰۰۷: ۳۲) با توجه به پژوهش‌های پیشین، می‌توان گفت در بیشتر آثار سینمایی و تلویزیونی به‌نوعی زنان دیگری انگاشته شده‌اند که نشان از ریشه‌های مردسالاری در جامعه ما دارد. از همین طریق، بازنمایی با حذف و طرد دیگری به استمرار و تشدید نابرابری‌های اجتماعی کمک می‌کند.

با توجه به آن که در این پژوهش از آرا و روش رولان بات استفاده شده است،اشاره‌ای کوتاه به نظریات او در خصوص ایدئولوژی نیز خالی از لطف نیست.به عقیده وی نیز فرهنگ هر جامعه، بازتاب‌دهنده ایدئولوژی سیاسی همان جامعه و طبقه حاکم در آن است که خود انعکاس ارزش‌ها و علایق قدرتمندان آن است. در نگاه وی دو مفهوم اسطوره و ایدئولوژی نزدیکی بسیاری دارند. منظور او از اسطوره افسانه‌های کهن در مورد خدایان و قهرمانان نیست بلکه نوعی گفتار است و پیامی را منتقل می‌کند و از این منظر همه چیز در زندگی ما می‌تواند به یک اسطوره تبدیل شود. بنابراین قلمرو آن غیر از گفتار می‌تواند نوشتار یا اشکال ارتباطی دیگر که حاوی پیام هستند باشد، همانند عکاسی، سینما، گزارش‌نویسی، ورزش و غیره. از نظر او، اسطوره نظامی ارتباطی یا شیوه‌ای از دلالت است. (بارت، ۱۳۸۰) به اعتقاد بارت اسطوره ارزش‌های یک فرهنگ را به ارزش‌های عام بدل می‌کند. در واقع اسطوره فرهنگ را به طبیعت بدل می‌کند، حال آن که هنوز و همچنان به جایگاه خود به‌عنوان اسطوره، به‌عنوان یک محصول فرهنگی واقف است. همین دو رویگی اسطوره، ساختی که خود را عام و طبیعی جلوه می‌دهد، نشانگر کارکرد ایدئولوژیک آن است. (آلن،۲۰۰۳: ٦)باید توجه داشت اسطوره‌ها جاویدان نیستند، زیرا تاریخ انسانی واقعیت‌ها را به‌صورت گفتار و غالباً به شکل اسطوره درمی‌آورد. اسطوره‌ها، نشانه‌ها و رمزها را می‌سازند و آن‌ها نیز خود به‌نوعی در خدمت حفظ اسطوره‌ها هستند، بدین شکل اسطوره‌ها خود را بازتولید می‌کنند. این روش تحلیلِ بارت امروزه به‌صورت روشی علمی

برای تحلیل ایدئولوژی‌های حاکم به‌مثابه صورت‌های فرهنگی درآمده‌است که نقش طبیعی-سازی دارند و سعی‌شان بر آن است تا امور فرهنگی را طبیعی جلوه دهند. بارت در اسطوره‌شناسی و نشانه‌شناسی، تصاویری را تحلیل می‌کند که معتقد است به شکلی موذیانه و به قصد اسطوره‌سازی، سعی در القای مفاهیم ایدئولوژیک طبقات حاکم را دارند.

٤.روش تحقیق

روش کلی این پژوهش روش کیفی است، منظور از پژوهش کیفی نیز هر نوع پژوهشی است که یافته‌های تولید شده‌اش با توسل به عملیات آماری یا سایر روش‌های شمارشی حاصل نیامده باشد. در اینجا سعی بر آن است تا با ترکیب دو روش نشانه‌شناسی جان فیسک و تحلیل روایت رولان بارت به تحلیل آثار سینمایی انتخاب شده پرداخته شود.

روش تحلیل روایت بارت

روایت‌شناسی Narratology درواقع بررسی ساختار روایی است یا به عبارتی بررسی ویژگی‌های ثابت و اصول ترکیبی زیربنای مشترک میان همه داستان‌هاست. به‌طورکلی می‌توان تاریخچه روایت شناسی را به سه دوره تقسیم‌بندی کرد: فرمالیسم روسی (پیشا ساختارگرایی)(١٩١٤-٦٠)، ساختارگرایی (١٩٦٠-٨٠) و پسا ساختارگرایی.

روایت‌شناسان از سال ١٩٦٠ به بعد با الگوگیری از نظریات سوسور، زبان‌شناسی را الگوی مطالعه روایت قرار دادند. به عقیده ساختارگرایان تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد (سلدن، ۱۱۸:۱۳۷۷). آن‌ها به دنبال تعیین دستور زبان در روایت هستند. مهم‌ترین این دسته از روایت‌شناسان عبارتند: از ژنت (Gerad Genette)، بارت و گرماس(Algirdas Julius Greimas). این‌ها روایت را مانند قصه‌ای خام و پایه‌ای می‌دانند که رویدادها و فعالیت‌ها بر آن استوارند. به عقیده بارت روایت پدیده‌ای جهان‌شمول است که می‌تواند به انواع مختلف کلام گفتاری یا نوشتاری، تصویر ثابت یا متحرک، ایماواشاره و ... بیان شود و در اسطوره، افسانه، داستان، قصه، رمان، حماسه، تراژدی، نمایش، نقاشی، سینما و ...به چشم می‌خورد. او می‌گوید «روایت یک جمله بلند

است، همان‌طور که جمله یک روایت کوتاه است»(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۷) پس می‌توان گفت روایت همچون جمله، قواعدی مشخص دارد.

بارت سه سطح مختلف را برای هر روایت در نظر گرفته است:

۱. سطح کارکردها ۲. سطح کنش‌هاAction ۳. سطح روایتNarration (راغب، ۱۳۸۷)

آنچه روایت را پیش می‌برد «کارکرد» است. وی دو نوع کارکرد را از هم متمایز می‌کند:

الف- *کارکردهای ویژه* که به یک کنش مکمل و نتیجه‌دار برمی‌گردند.

ب- *علامت‌ها* که به مفهومی کمابیش نامعین اشاره دارند و علامت‌های منش روان‌شناختی شخصیت‌ها و نشانه‌های حالت و غیره را شامل می‌شوند.

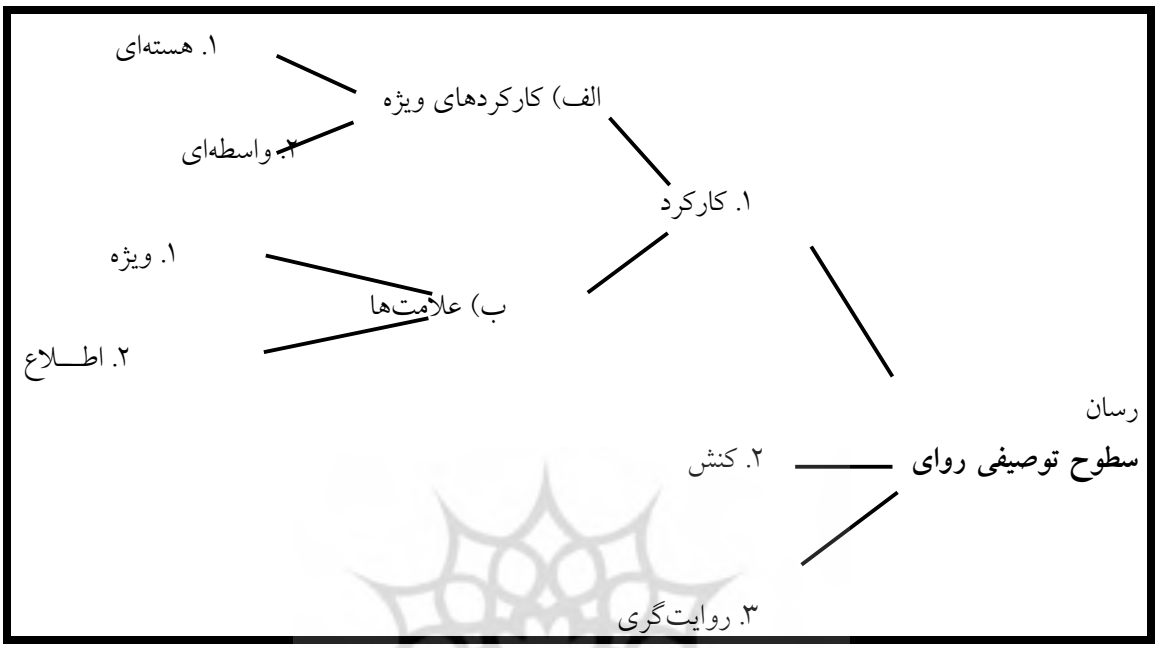
او کارکردهای ویژه را نیز به دو دسته مختلف تقسیم می‌کند:

۱-*کارکردهای هسته‌ای* که نقاط عطف واقعی هر روایت به شمار می‌آیند. در صورت حذف این دسته از کارکردها لطمه‌ای اساسی به روایت خواهد خورد.

۲-*کارکردهای واسطه‌ای* که در فاصله میان کارکردهای هسته‌ای واقع می‌شوند و مکانی برای آسایش هستند.

علامت‌ها نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف-*علامت‌های ویژه* و ب-علامت‌های اطلاع‌رسان. (تولان، ۳۸:۱۳۸۳) نمودار زیر به طور خلاصه این دسته‌بندی‌ها را نمایش می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



روش نشانه‌شناسی فیسک

به‌طورکلی می‌توان گفت هدف و مقصود نشانه‌شناسی Semiotics/Semiology، مطالعه نظام‌های نشانه‌ای است. این علم یکی از بهترین روش‌های کارآمدی است که با ایجاد معنی و یا به تعبیر رولان بارت با «فرایند معنی‌دار شدن» سروکار دارد. (استریناتی، ۱۳۸۸: ۱۵۳). در این پژوهش از روش نشانه‌شناسی جان فیسک استفاده شده است. از نظر وی، واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است و فقط به وسیله رمزگانcode فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیت را درک کنیم. او رمزهای اجتماعی را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱-*واقعیت (رمز فنی)*: سطح نخست که بیشتر رمزها در این سطح قرار می‌گیرند. از جمله آن‌ها می‌توان به لباس، ظواهر چیزها، رفتار، گفتار و... اشاره کرد. به عبارتی ادراک ما از افراد و امور مختلف بر اساس ظاهرشان و مبتنی بر رمزهای متداول در فرهنگمان شکل می‌گیرد.

۲ -*بازنمایی*: در این سطح رمزگان‌های فنی معناسازی می‌کنند. در فیلم‌های سینمایی این رمزگان‌ها عبارتند از: نورپردازی، صدابرداری، موسیقی، تدوین و... در این

سطح رمزهای اجتماعی قرار دارند که بازنمایی عناصر دیگر هستند و روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو و... را شکل می‌دهند.

۳-*ایدئولوژی (رمز ایدئولوژیک)*: رمزهای فنی و اجتماعی را در مقوله انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهد. از نظر فیسک مجموعه رمزهایی که برای انتقال معنا به بیننده استفاده می‌شود، کاملاً در رمزهای ایدئولوژیک جای گرفته‌اند که خود حکم نشانه را دارند. برخی از این رمزها عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی-گرایی، سرمایه‌داری و... . (همان: ۱۲۷)

در این پژوهش مبنای تحلیل، دیالوگ‌ها هستند. برای این کار فیلمنامه فیلم‌ها مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.برای انجام این کار ابتدا طبق نظریات بارت سطوح مختلف روایت (کارکردها، کنش‌ها و روایت) تفکیک شدند. در سطح اول کارکردهای هسته‌ای و واسطه‌ای تشخیص داده شدند. سپس با استفاده از نشانه‌شناسی فیسک هر یک از سطوح مورد بررسی قرار گرفتند. لازم به ذکر است در سطح دوم (سطح بازنمایی) نحوه نورپردازی، زاویه دید دوربین، تدوین و... مورد توجه قرارنگرفته است. اما در سطح سوم است که می‌توان ایدئولوژی فیلم‌ها را دریافت.

۵.انتخاب نمونه و روش به کار رفته برای تحلیل

جامعه هدف در این پژوهش فیلم‌های سینمایی ساخته شده و به نمایش درآمده در ایران بین سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۵ بوده است. در میان آثار اجتماعی، سه فیلم پرفروش هر سال بررسی و سپس با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند دو فیلم «یه حبه قند» و «فروشنده» برای تحلیل انتخاب شدند. فیلم «فروشنده» نه تنها در ایران که در دنیا مخاطبان بسیاری داشته و در جوامع بین‌المللی بسیار موفق بوده است، جوایز معتبر و متعددی که به این فیلم تعلق گرفته است گواه همین موضوع است. فیلم «یه حبه قند» نیز علاوه بر نمایش در سینماهای کشور و جوایزی که در داخل دریافت نموده چندین بار از شبکه‌های مختلف سیمای جمهوری اسلامی نمایش داده شده است. از طرفی فیلم «یک حبه قند» تلاش دارد تا خانواده سنتی ایرانی را نمایش دهد و فیلم «فروشنده» سعی در نمایش خانواده متوسط شهری ایرانی دارد، از این منظر مقایسه نحوه بازنمایی زنان در این دو فیلم و ایدئولوژی بازتولید شده در آن‌ها خالی از لطف نیست. نکته قابل توجه دیگر این است که فیلم «یه حبه

قند» محصول حوزه هنری *سازمان تبلیغات اسلامی* بوده است که نگاهی خاص به سینما و تولیدات سینمایی دارد.

٦.داده‌های پژوهش

داده‌های این پژوهش سکانس‌های دو فیلم انتخاب شده هستند که مورد بررسی قرار گرفته و در انتها نیز ایدئولوژی‌های نهان شده در آن‌ها شناسایی شده‌اند.برای تحلیل هریک از فیلم‌ها ابتدا خلاصه‌ای از آن آورده شده است، سپس با استفاده از روش بارت جدول تحلیل روایت تهیه شده که جهت رعایت اختصار مقاله تنها به آوردن نتایج این جداول بسنده خواهیم کرد، پس از آن نیز جدول مربوط به نشانه‌شناسی فیسک برای هر فیلم قابل مشاهده است. در انتها با استفاده از اطلاعات دست آمده توضیحاتی در خصوص نحوه بازنمایی زنان و ایدئولوژی‌های پنهان‌شده در پشت آن‌ها داده شده است.

۷.یافته‌های تحقیق

تحلیل فیلم «فروشنده»

خلاصه فیلم: عماد[۷] و رعنا[۸] زوج جوان هنرمند و فرهیخته‌ای هستند که هر دو درعرصه تئاتر فعالیت دارند. شبی آپارتمان آن‌ها در پی گودبرداری نامناسب در مجاورت آن دچار تخریب شده و به همین دلیل مجبور به ترک آپارتمان خود و اجاره و اقامت در آپارتمان دوستشان بابک[۹] می‌شوند. شخصی که پیش از آن‌ها در این آپارتمان اقامت داشته وسایل خود را نبرده و از صحبت‌های همسایه‌ها این‌طور برمی‌آید که او (آهو) زنی روسپی است. شبی که رعنا به‌تنهایی در آپارتمان جدید حضور داشته زنگ در به صدا درمی‌آید و او به خیال این که عماد پشت در است بدون پرسیدن هویت شخص در را باز می‌کند و سپس به حمام می‌رود؛ اما به‌جای عماد مردی وارد آپارتمان و سپس وارد حمام خانه شده و قصد تعرض به رعنا را دارد، رعنا از ترس خود را به شیشه می‌کوبد و مرد متواری می‌شود. پس از این حادثه ترسی وجود رعنا را فرامی‌گیرد که مانع بازگشت این زوج به زندگی طبیعی-شان می‌شود. عماد پس از یافتن وسایل شخصی مرد (گوشی تلفن همراه و سوییچ ماشین)که از ترس و عجله در منزل آن‌ها جا گذاشته قصد دارد مرد راپیدا کند، از رعنا می‌خواهد تا به کلانتری بروند و از مرد شکایت کنند؛ اما او با این کار مخالف است.در نهایت عماد علیرغم مخالفتهای رعنا صاحب ماشین را که مردی جوان است پیدا می‌کند و با وی در آپارتمان قدیمی خود قرار می‌گذارد، اما به‌جای مرد جوان پیرمردی مریض[۱۰] که پدرزن اوست و مردی آبرودار و زحمتکش به نظر می‌رسد بر سر قرار ظاهر می‌شود و

عماد متوجه می‌شود فرد متعرض همین پیرمرد است. عماد قصد دارد از وی انتقام بگیرد و از او می‌خواهد خانواده‌اش را به آپارتمان قدیمی فرا بخواند تا ماجرا را برای همسر مرد تعریف کند. رعنا نیز با تمامی ترسی که دارد با مرد روبرو می‌شود، و با تصمیم عماد مخالفت می‌کند و او را تهدید میکند که در صورت انجام این کار ترکش خواهد کرد. اما عماد از او می‌خواهد دخالت نکند و به خانواده مرد اطلاع می‌دهد. عماد پیش از آنکه اجازه خرج به مرد بدهد او را به اصرار به اتاقی می‌کشاند. وسایل جامانده وی را به او تحویل می‌دهد و کشیده‌ای محکم به او می‌زند. پس از آن مرد با خانواده خود قصد ترک منزل را دارد که بدحال می‌شود و به نظر می‌رسد که به اغما رفته است.

سطوح سه گانه روایت

فیلم «فروشنده» داستان زوج جوانی را بازگو می‌کند که در پی اتفاقاتی که برای آن‌ها می‌افتد از انسان‌های بامحبت، سرزنده، منطقی و پایبند به اصول اخلاقی به دو انسان عصبی، پرخاشگر و افسرده تبدیل شده و کم‌کم از خود و هویت اصلی‌شان دور می‌شوند. بیشترین تأکید فیلم نیز بر موضوع «آبروی اجتماعی» است؛ بر این مبنا است که بسیاری از حرکات و تصمیم‌های افراد برپایه *قضاوت‌های دیگران* انجام می‌گیرد. حفظ آبرو و فشار اجتماع مواردی هستند که روایت و داستان فیلم را پیش می‌برند.

در این فیلم کارکردهای کاتالیزوری (واسطه‌ای) در کنار کارکردهای اصلی اهمیت زیادی داشته و در پیش‌برد داستان نقش مهمی دارند هرچند که به اندازه کارکردهای هسته‌ای دارای اهمیت نیستند اما با دقت فراوان در کنار یکدیگر چیده شده‌اند و یک فرآیند و مسیر منطقی را برای پیش‌برد روایت ساخته‌اند. کارکردهای اصلی فیلم در سطح اول در سه دسته کلی قرار دارد که در بخش روایت به نمایش درآمده‌اند:

۱–حضور مرد غریبه در آپارتمان؛ تعرض به حریم خصوصی رعنا و اعمال خشونت جنسی و ایجاد بحران در رابطه؛۲–تلاش زوج داستان برای فراموشی ماجرا و بازگشت به زندگی عادی (نحوه مقابله با این ماجرا) و ۳–تصمیم مرد برای انتقام‌گیری شخصی و اثبات غیرتمندی و به حاشیه رانده شدن و منفعل شدن زن.

در سطح دوم روایت نیز کنش بازیگران نقش اصلی مورد بررسی قرار گرفته است.کنشهای رعنا عبارتنداز: تلاش برای مرتب کردن همه امور در خانه جدید، درگیری با مرد متعرض، افسردگی پس از اتفاق، بحث‌وجدل با عماد، تلاش برای فراموشی حادثه و بازگشت به زندگی عادی، رویارویی با مرد متعرض و مخالفت با انتقام‌گیری عماد از مرد، ترک

عماد.آنچه در اینجا جلب توجه می‌کند به حاشیه رانده شدن نقش رعنا در نیمه دوم فیلم است. باوجودآن‌که حریم خصوصی رعنا مورد تجاوز قرار گرفته است و آسیب اصلی چه به لحاظ روحی و چه از نظر جسمی به او وارد شده، پس از حادثه شخصیتی کاملاً منفعل به خود می‌گیرد و این عماد است که فعال به نمایش درمی‌آید، موضوع را شخصی می‌پندارد و گویی فیلم و داستان آن حول انتقام گرفتن عماد از فرد متعرض می‌چرخد و هر کنشی که روایت فیلم را جلو می‌برد از سوی عماد اتفاق می‌افتد. عماد ماشین مرد را پیدا می‌کند، هویت صاحب ماشین را کشف می‌کند، به هویت مستأجر قبلی پی می‌برد، غذا را دور می‌ریزد، خون‌های روی پله‌ها را پاک می‌کند، مرد متعرض را بازجویی می‌کند، مرد متعرض را محکوم می‌کند، توی گوش مرد متعرض می‌زند و این عماد است که گاو[۱۱] می‌شود و تمام بار تمثیلی فیلم را به انحصار خود در می‌آورد.

نشانه‌شناسی فیسک

به علت تفاوت‌های رفتاری شخصیت‌های اصلی در دو مقطع پیش و پس از بروز حادثه اصلی مشاهدات و تحلیل‌های صورت گرفته در دو جدول مجزا خلاصه شده‌اند.

جدول شماره ۱-نشانه‌شناسی فیلم «فروشنده»-پیش از بروز حادثه

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی .	*رعنا*: ظاهری ساده در عین حال امروزی و آراسته، استفاده از شال‌های رنگ روشن و نسبتا شاد. عدم استفاده از آرایش غلیظ، چهره‌ای شاد و سرزنده. بازیگری تئاتر. قدم‌های تند و نگاه‌های شیطنت‌آمیز. *عماد*: لباس‌های ساده و در عین حال آراسته، ظاهری آرام و در عین حال شاد. بازیگری تئاتر، معلم ادبیات. ماشین ۲۰۶. آپارتمان در مرکز شهر.
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی	زن و مرد فیلم با احترام و علاقه با یکدیگر سخن می‌گویند. حماهای دونفره عماد و رعنا نشان‌گر رابطه خوب آن دو و همراهی و هم‌نظری آن‌ها است. *رعنا* شخصیتی شاد و مستقل دارد. *عماد* شخصیتی اخلاق‌مدار و منطقی دارد.

سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	همیت حریم خصوصی و حفظ آبروی اجتماعی.

در سطح نخست جدول بالا و همچنین در بخش کارکردهای ترکیبی در سطوح سه گانه بارت مشخص است رعنا و عماد هر دو در عرصه تئاتر مشغول فعالیت هستند و عماد در کنار آن در دبیرستان تدریس می‌کند. از این نکات می‌توان دریافت هر دو از سرمایه فرهنگی بالایی برخوردارند. تسلط رعنا به رانندگی، نحوه لباس پوشیدن او، توانایی تصمیم-گیری وی درخصوص امور مختلف نشان از شخصیت مستقل و امروزی او دارند. از سویی دیگر ماشین آن‌ها پژو ۲۰۶ است، صاحب آپارتمان هستند اما توانایی پرداخت پول رهن آپارتمان دیگری را ندارند، از این نشانه‌ها می‌توان به سطح اقتصادی متوسط زوج داستان پی برد.

جدول شماره ۲-نشانه‌شناسی فیلم «فروشنده»-پس از بروز حادثه

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی	*رعنا*: استفاده از شال‌های رنگ تیره، ظاهری افسرده و پریشان *عماد*: ظاهری عصبی، پرخاشگر و افسرده مرد متعرض: سن بالا، ظاهری ساده، دردمند و زحمتکش.
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی	کشمکش و جروبحث‌های رعنا و عماد *رعنا* افسرده و منفعل، قدم‌های آرام و نگاه‌های سنگین *عماد* پرخاشگر و انتقام‌جو، تصمیم‌گیرنده نهایی، امرونهی کننده نماهای تکی و جدا از یکدیگر رعنا و عماد نشان‌دهنده اختلاف‌نظر آن دو روایت همزمان فیلم و نمایش «مرگ فروشنده»

سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک	بحران هویت انسان مدرن و غلبه تفکر سنتی بر تفکر مدرن، چندلایگی حقیقت اجتماعی و زندگی دوگانه، *بازتولید ارزش‌های جامعه سنتی و کلیشه‌های جنسیتی*.

یکی از مواردی که در این بخش از فیلم مورد تأکید قرار می‌گیرد اهمیت حیثیت اجتماعی و حریم خصوصی افراد است. عماد و رعنا ماجرای رخ‌داده را از دوستان و خانواده خود پنهان می‌کنند و رعنا به علت شرمی که دارد حاضر نیست به پلیس مراجعه کند. در جایی دیگر نیز اصرار دارد بداند کدام یک از همسایه‌ها او را برهنه در حمام دیده‌اند و از برخورد با آن‌ها شرم دارد، چراکه بدن هر انسان حریم خصوصی اوست. حتی پسربچه خردسال فیلم نیز حاضر نیست جلوی چشمان رعنا برهنه شود و این موضوع از دوران کودکی به افراد آموزش داده می‌شود. اعتبار وحیثیت اجتماعی یا همان «آبرو» به همان میزان‌که کارکرد مثبت دارد و می‌تواند ابزاری برای کنترل اجتماعی باشد به همان میزان نیز می‌تواند از کارکرد منفی برخوردار باشد. مهم‌ترین کارکرد منفی آن عبارت است از غیرقابل کنترل و پیش‌بینی بودن و زندگی‌های مخفی و دوگانه شهروندان. در جوامع سنتی همچون ایران «آبرو» یکی از مهم‌ترین ارزش‌های اجتماعی است و بسیاری از کنش‌های افراد حول این ارزش شکل می‌گیرد. تاکید آموزه‌های دینی جامعه ما نیز اهمیت آن را چند برابر می‌کند. به همین دلیل است زمانی که آبروی افراد تهدید می‌شود، احساس حقارت آن‌ها را فرا می‌گیرد. بر همین مبنا عماد نیز قصد انتقام دارد و در طرف مقابل، مرد متعرض برای اینکه آبرویش تهدید شده است، سکته می‌کند.

پس از بروز حادثه، رعنا توجه صددرصدی عماد را طلب می‌کند، عماد نیز در ابتدا سعی دارد تا همان‌گونه که رعنا انتظار دارد از او حمایت کند و او را در فراموشی ماجرا همراهی می‌کند؛ اما رفته‌رفته بر اثر حرف و قضاوت‌های دیگران و بهانه‌جویی‌های رعنا، عماد از شخصیتی منطقی به فردی پرخاشگر و انتقام‌جو تبدیل می‌شود. این تغییر رفتار عماد کم‌کم در فیلم اوج می‌گیرد و در صحنه‌های پایانی فیلم به نهایت خود می‌رسد. در سکانسی رعنا با آوردن صدرا (پسر خردسال صنم) و مرتب کردن سرووضع خود، پخت‌وپز و خرید برای منزل سعی دارد تا برای دمی هم که شده ماجرا را از یاد ببرد؛ اما هنگامی که عماد متوجه می‌شود رعنا با پولی که مرد متعرض در منزل آن‌ها جاگذاشته، خرید کرده است، تمامی غذا

را درون سطل آشغال خالی می‌کند. رفتار عماد در این صحنه به دور از منطق و کاملاً مطابق با ارزش‌های سنتی است، گویی او از هویت خود دور و به شخصی دیگر تبدیل می‌شود. درحالی‌که قربانی ماجرا رعناست، موضوع دیگر کاملاً برای عماد جنبه شخصی پیدا کرده است. حتی در صحنه‌های پایانی فیلم رعنا هنگامی که مخالفت خود را با انتقام‌گیری عماد بیان می‌دارد با عصبانیت وی مواجه می‌شود که به او می‌گوید: «خودم می دونم دارم چی کار می‌کنم، تو بشین همین‌جا نمی‌خواد بیای بیرون!» در ادامه نیز زمانی‌که رعنا از عماد می‌خواهد پیرمرد را رها کند که، عماد بازهم پرخاشگرانه با رعنا برخورد می‌کند: «تو دخالت نکن!» عماد به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی به «دارایی» او دست برده شده است.

نحوه نمایش مرد متعرض نیز بسیار هوشمندانه صورت گرفته است. کارگردان برای آنکه اهمیت «آبرو» را در این فیلم دوچندان کند، به دور از کلیشه‌های همیشگی سینما (خصوصا سینمای ایران) مرد متعرض را در قالب فردی مسن و مریض به تصویر می‌کشد که با توجه به ظواهر امر مردی زحمت‌کش و آبرومند به نظر می‌آید و مورد احترام خانواده‌اش است. به همین دلیل است که موضوع «آبرو و حیثیت» برای او حیاتی است و در انتها نیز از ترس آبرویش به اغما می‌رود.

مساله دیگری که در لایه‌های زیرین فیلم قابل مشاهده است،موضوع سانسور و ممیزی است که به نحوی زیرکانه به نمایش درآمده است. در قسمتی از فیلم در پشت صحنه تئاتر کتی (کارگردان تئاتر) از عماد می‌خواهد بعد از اجرا کمی بیشتر بماند تا با بازرسین صحبت کنند و ایرادات وارده به تئاتر را حل کنند که در صورت عدم حل این مسائل ممکن است به‌طور کل جلوی اجرای تئاتر گرفته شود. این موضوع نشان از سانسور و ممیزی‌های متعدد در هنر ایران دارد که به دستور مسئولان بالادستی صورت می‌گیرد. طبقه حاکم در جامعه ما با اعمال قدرت بر نحوه بازنمایی امور مختلف در رسانه‌ها ایدئولوژی خود را بازتولید می‌کند؛ اما نکته قابل توجه این است که درهمان شب است که مرد متعرض وارد خانه آن‌ها و حریم خصوصیشان می‌شود! بابک نیز که از بازیگران همین تئاتر است با مستأجر قبلی خود رابطه پنهانی داشته است. می‌توان گفت علی‌رغم تمامی سانسورهایی که طبق دستورات بالادستی‌ها صورت می‌گیرد، جامعه واکنش دیگری دارد و

اعضای آن به سوی زندگی دوگانه و در بسیاری از موارد حتی به سمت خشونت‌های جنسی سوق داده می‌شوند. آنچه در این فیلم به نمایش درمی‌آید این است که زنان در اکثر موارد قربانی این خشونت‌های جنسی هستند و گاهی نیز در این خشونت‌های جنسی انگشت اتهام از جانب مردان رو به‌سوی زنان است. «زندگی دوگانه» یکی دیگر از رمزگان-های موجود در فیلم است که باوجود سانسورهای فراوان، در بطن جامعه زندگی به شکل دیگری جریان دارد. این جامعه اجازه آشکار شدن بسیاری از امور را نمی‌دهد. به همین جهت پیرمرد متعرض، بابک و آهو همگی زندگی دوگانه‌ای را تجربه می‌کنند و ظاهر زندگی آنان با آنچه در باطن زنگی‌شان می‌گذرد بسیار متفاوت است. از سوی دیگر همان گونه که اشاره شد «حفظ حیثیت اجتماعی» این شکل زندگی را تشدید می‌کند.

در انتها «غلبه تفکر سنتی» ایدئولوژی بازنمایی شده در فیلم است. عماد در طول فیلم با دو گانه غیرت و فرهیختگی یا رفتار سنتی و رفتار مدرن دست‌وپنجه نرم می‌کند؛ اما در انتها فشارهای جامعه سنتی عماد را به تصمیم‌گیری خلاف عقایدش وادار می‌کند. گویی در جامعه‌ای که سنت‌ها غالب هستند نمی‌توان رفتاری خلاف آن‌ها داشت. این بن‌مایه‌های سنتی هستند که بر روشنفکری عماد غلبه کرده و رفتارهای او را کنترل می‌کند.
درخصوص نقش زنان و بازنمایی آنان نیز در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت هر سه زن ماجرا دچار ضعف هستند و به علت اشتباهاتشان قربانی خشونت جنسی هستند، رعنا با یک اشتباه ساده خود باعث حوادث پیش‌آمده می‌شود، همسر مرد از خیانت او غافل است و آهو شخصی است که در این فیلم مسبب حوادث پیش آمده معرفی می‌شود و مدام مورد بازخواست و قضاوت جامعه قرار می‌گیرد. در طول فیلم نیز مردان برجسته‌تر به نمایش درمی‌آیند. این موضوع همان «دیگری سازی» است که هال به آن اشاره دارد، فیلم با به حاشیه راندن زنان در فیلم به تشدید نابرابری‌های موجود در جامعه کمک کرده و به بازتولید ارزش‌های جامعه سنتی می‌پردازد.

تحلیل فیلم «یه حبه قند»

خلاصه فیلم: این فیلم روایتی از یک خانواده ایرانی و مذهبی ساکن شهر یزد است که به بهانه جشن عقد کوچک‌ترین دختر خانواده به نام پسندیده[۱۲] (پسند) دور هم جمع می‌شوند و با مادرشان[۱۳] و بزرگ خانواده یعنی خان‌دایی[۱۴] که برایشان حکم پدر را نیز دارد، دیدار تازه می‌کنند. داماد جدید (همسر آینده پسندیده) از خانواده‌ای سرشناس و مرفه است که در آمریکا سکونت دارد. قرار بر این است که پس از ازدواج، پسندیده نیز به آنجا مهاجرت کند. باوجودآن‌که خان‌دایی کدورتی قدیمی با خانواده داماد جدید داشته و مخالف دور شدن پسندیده از خودش است، اما نارضایتی خود را آشکار نمی‌سازد. او دوست دارد پسندیده به عقد قاسم[۱۵]، برادرزاده زنش و پسرخوانده خودش درآید. در میان شادی‌ها و خوشی‌های خانواده، خان‌دایی به‌طور ناگهانی بر اثر خفه‌گی به علت گیر کردن حبه قندی در گلویش، می‌میرد و مراسم جشن و سرور خانواده را تبدیل به عزا و سوگواری می‌سازد. قاسم که در خدمت سربازی به سر می‌برد برای مرخصی به خانه بازمی‌گردد و متوجه فوت خان‌دایی می‌شود. قاسم که به پسندیده علاقه‌مند است، پس از آن‌که متوجه می‌شود او در شرف ازدواج است، بی‌خبر خانه را ترک می‌کند. پسندیده که گویا علاقه‌ای در دلش نسبت به قاسم وجود داشته، پس از رفتن قاسم لباس سیاه بر تن می‌کند و موضوع ازدواجش را مدتی به تعویق می‌اندازد.

سطوح سه گانه روایت

نکته بسیار مهم در تحلیل فیلم «یه حبه قند» عدم وجود روایت خطی است. این فیلم روایت اصلی و برجسته و منطبق بر منطق سببی ندارد، در عوض پر است از داستانک-هایی هم‌ارز و هم‌تراز با یکدیگر. فیلم شخصیت اصلی ندارد و تمامی شخصیت‌ها تقریباً از وزن یکسانی برخوردارند و شخصیت‌پردازی به شکل سلسله‌مراتبی صورت نگرفته است. حتی شاید بتوان گفت شخصیت اصلی فیلم «خانواده» است.

فیلم پر است از جزییات و می‌توان هر یک از اتفاقات را حذف کرد و اتفاق دیگری را جایگزین کرد، به عبارتی کارکردهای هسته‌ای و کاتالیزور قابلیت جایگزینی با یکدیگر را دارند. اما در عین حال تمامی جزییات در کنار یکدیگر توانسته‌اند مفهوم زندگی خانواده ایرانی را به نمایش درآورند. جشن و پایکوبی، آشپزی، غیبت‌کردن‌ها، خیاطی‌کردن زنان، نیش و کنایه‌های خواهران، شوخی دامادها، بازی‌ها و دعواهای کودکان، داستان همیشگی

وجود گنج در خانه قدیمی، خرافات بچه‌ها، تاب بازی پسندیده، فوت دایی و... نمونه‌هایی از این جزییات هستند که در سطح کارکردها قرار گرفته‌اند. درکنار این‌ها آهنگ آرام‌بخش و صحنه‌های آهسته، یک زندگی آرام و کند سنتی را به نمایش می‌گذارند.

می‌توان گفت روایت فیلم از دو بخش اصلی تشکیل شده است:۱-مراسم شادی و سرور ایرانی: بخش اول و نیمه نخست فیلم در حال زمینه‌سازی است و اتفاق بزرگی در آن به وقوع نمی‌پیوندد، خانواده در حال آماده شدن برای مراسم ازدواج پسندیده است و تنها اتفاقات خرد در رابطه با هر شخصیت رخ می‌دهد. در این قسمت ماجرای اصلی «ازدواج پسندیده» و «آداب و سنن» مربوط به آن است. هر چند در این نیمه از فیلم گویی پسندیده تعمدا در حاشیه قرار گرفته است.۲-مراسم سوگواری ایرانی: در نیمه دوم فیلم که پس از مرگ خان‌دایی آغاز می‌شود در کنار اتفاقات ریز و داستان‌های خرد، اتفاقات مهم‌تری صورت می‌پذیرد. در کنار برگزاری مراسم سوگواری توسط خانواده، آمدن قاسم، پشیمان شدن پسندیده از مهاجرت و بازگشت او به سمت قاسم از جمله اتفاقات مهمی هستند که در معنا بخشیدن به هدف نهایی فیلم نقش مهمی دارند.

نشانه‌شناسی فیسک

حال با استفاده از نشانه‌شناسی فیسک به بررسی لایه‌های زیرین فیلم خواهیم پرداخت.

جدول شماره ۳-نشانه‌شناسی فیلم «یه حبه قند»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی	تنها یکی از زنان، معصومه، شاغل است که او نیز شغلی عرفا زنانه دارد و در مدرسه مشغول به کار است. ظاهر همگی ساده است. زنان خانواده همگی چادر بر سر دارند. مردان خانواده لباس‌های ساده معمولی بر تن دارند. در مقابل، خانواده وزیری که پسر آن‌ها در خارج از کشور اقامت دارد. کراوات به گردن دارند و زنان آنان ظاهری آراسته‌تر دارند. زن‌دایی باوجود

		داشتن بیماری فراموشی نمازهای خود را به جا می‌آورد. حضور مرغ و خروس در خانه، پختن نان در منزل، شستن میوه‌ها در حوض و... .
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی	استفاده از رنگ‌های شاد و نور زیاد در تمامی فیلم، حتی در صحنه‌هایی که خانه به وسیله چراغ‌موشی روشن است. صحبت کردن مردان با لحن دستوری رو به زنان. زیتم کند فیلم و صحنه‌های اسلوموشن نمایش شادی و غم در یک خانواده.
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	ارزشمند شمردن سنت‌های ایرانی، مذموم شمردن مهاجرت، بازگشت به اصالت سنتی ایرانی برای رسیدن به آرامش. بازتولید ارزش‌های سنتی جامعه مردسالار

در سطح نخست جدول بالا که مربوط به سطح واقعیت است و همچنین در بخش کارکردهای ترکیبی در سطوح سه گانه روایت مشخص است که همه اعضای خانواده از سطح اقتصادی بسیار متوسط برخوردار هستند. این نکته از نحوه صحبت کردن آنان در مورد ثروت خانواده وزیری، لباس‌های ساده و ماشین‌هایی که سوار می‌شوند مشخص است.تنها یک زن شاغل در این خانواده وجود دارد که در مدرسه فعالیت می‌کند و دیگر خواهران او همگی به خانه‌داری و بچه‌داری مشغول هستند. مردان خانواده نیز یکی معمار، یکی آرایشگر و دیگری روحانی است. در نتیجه نمی‌توان از نظر فرهنگی این خانواده را در سطح خیلی بالایی قرار داد. زنان فیلم همه چادر بر سر دارند. پیرزن فیلم باوجودآن که دچار آلزایمر است نمازهای خود را به جا می‌آورد. دختربچه‌های فیلم روسری بر سر دارند و مادران، آن‌ها را به داشتن حجاب تشویق می‌کنند. مراسم عروسی بدون حضور خواننده و یا موسیقی برگزار می‌شود و زنان و مردان در اتاق‌های جداگانه حضور دارند. از تمام این‌ها پایبندی خانواده به اصول مذهبی نمایان است. معماری قدیمی و سنتی خانه، حضور مرغ و خروس در حیاط خانه، پختن نان در خانه، شستن فرش در

حیاط خانه، شستن میوه در حوض و ... نشانه‌هایی هستند که کارگردان برای نشان دادن سنتی بودن این خانواده استفاده کرده است.

در این فیلم جامعه سنتی در مقابل زندگی مدرن به هیچ وجه درمانده نشان داده نمی‌شود. استفاده از رنگ‌های متنوع و شاد و موسیقی دلنشین و آرام، آرامش و زیبایی زندگی سنتی ایرانی را به نمایش می‌گذارد. کندی ریتم فیلم و استفاده از صحنه‌های آهسته نیز به منظور نمایش آرامش زندگی سنتی است که در زندگی‌های مدرن شهری امروز دیگر خبری از آن نیست. اما از سویی دیگر تکنولوژی، یکی از محصولات مدرنیته، را نشان می‌دهد که در سنتی‌ترین زندگی‌ها هم نفوذ کرده است. پسندیده برای ارتباط با نامزدش از وسایل مدرنی مانندگوشی موبایل آیفون و لپ تاپ استفاده میکند و بدون این امکانات صورت گرفتن این وصلت کمی سخت می‌نماید.

در نمایش اعضای خانواده نیز سعی شده تا اصالت ایرانی به نمایش در بیاید.پسندیده دختری است که دختران سنتی ایرانی را نمایندگی می‌کند. دختری با حجب و حیا که مدام خجالت می‌کشد و حتی نمی‌تواند با نامزد خود صحبت کند. او با از خود گذشتگی به همه امور رسیدگی می‌کند و حواسش به تمامی اعضای خانواده هست و با تن دادن به ازدواج با فردی که مادرش انتخاب کرده خواست فردی خود را فدای خواست جمع می‌کند. هرچند در انتهای فیلم تصمیم می‌گیرد سیاه بر تن کند و ازدواجش را به تعویق بیندازد، اما این سنت‌ها هستند که وی را در گرفتن این تصمیم کمک می‌کنند؛ و البته باز هم باید مادر و دیگر اعضای خانواده این تصمیم او را تأیید کنند. مشخص است فیلم قصد دارد تا آداب و سنن ایرانی را ارزشمند نشان دهد. در جای‌جای فیلم این مسئله که آداب و اعمال مناسکی سرنوشت انسان را کنترل و هدایت می‌کنند، به شکل بارزی نشان داده می‌شود. گویی خواست و تصمیم پسندیده مطرح نیست بلکه سنت‌های ما است که او را در به تعویق انداختن ازدواجش تشویق می‌کنند.

با توجه به آنچه این فیلم نمایش می‌دهد حیات اجتماعی فرد ایرانی در شکل سنتی پربار، گشوده و زایاست که اکنون به واسطه ورود بی‌رویه مدرنیته دچار تهدید شده است. حتی خانه قدیمی و امن پسندیده که در بطن یکی از سنتی‌ترین بافت‌های ایران قرار دارد از این تهدیدها مصون نیست. اما این عناصر مدرن به هیچ وجه قابل اطمینان نیستند و هیچ‌کدام نمی‌توانند آرامش زندگی سنتی ایرانی را فراهم کنند و قطع برق پی‌درپی باوجود افتتاح نیروگاه برق جدید گواهی بر این موضوع است. فیلم نشان می‌دهد انسان ایرانی بین رفتن و ماندن معلق است، همانگونه که در دوره گذار از سنت به زندگی مدرن معلق است؛ اما ماندن بهتر است و زندگی سنتی بر زندگی مدرن برتری دارد. مهمترین رمزگان ایدئولوژیک فیلم همین «بازگشت به اصل ایرانی» برای رسیدن به آرامش است. در همین امر نیز بازتولید ارزش‌ها و ایدئولوژی جامعه سنتی مردسالار نهفته است.

بازنمایی‌های ارائه شده در این فیلم نشان می‌دهد در خانواده سنتی ایرانی مردان مقدرند و زنان کمتر امکان مشارکت در امور زندگی خانوادگی و اجتماعی را پیدا می‌کنند. در اینجا بافت سنتی ایران تحسین شده است. اولین موضوعی که جلب توجه می‌کند عدم اختیار پسندیده در ازدواجش است. دایی به عنوان بزرگ خانواده باید راجع به ازدواج پسند تصمیم بگیرد و رضایت اوست که مهم است. قدرت بیشتر مردان به طور مداوم در این فیلم به رخ کشیده می‌شود. در جای‌جای فیلم، جنس زن تحقیر می‌شود و نداشتن فرزند پسر از عیوب زنان محسوب می‌شود. در صحنه‌هایی این برداشت می‌شود که مرد ایرانی هر زمان که اراده کند می‌تواند به بهانه نداشتن فرزند پسر از همسرش جدا شده و همسر دیگری اختیار کند.از نظر اجتماعی نیز زنان در سطح بالایی به نمایش درنمی‌آیند. در قسمت‌های مختلف فیلم مشخص است از زنان انتظار می‌رود تا تنها به فرزندانشان رسیدگی کنند و وظیفه اصلی آن‌ها مادری‌کردن است و پس از آن‌ها نیز کم سن و سالان و جوانان فامیل این نقش را بر عهده دارند و در مرحله آخر این وظیفه بر عهده پدران است. زنان بیشتر در حال آشپزی، شست و شو، رفت و روب، خیاطی و... هستند. بیشتر در اندرونی خانه و آشپزخانه

به نمایش درآمده‌اند، در حالی که تنها یک بار یکی از مردان فیلم در حین پختن املت در حضور دیگر زنان در آشپزخانه به نمایش درآمده است. حتی مسائل مورد بحث مردان و زنان نیز متفاوت است. خواهران در بیشتر صحنه‌های فیلم درحال غیبت کردن هستند درحالی‌که مردان در خصوص مسائل مالی و کسب و کار بحث می‌کنند. تفاوت‌های رفتاری جنس مذکر و مونث در خردسالان و کودکان نیز مشخص است؛ در حالی که دختر بچه فیلم برای خاله خود عشوه‌گری می‌کند و از لباس عروسش تعریف می‌کند و یا در مقابل آینه به ظاهر خود رسیدگی می‌کند، پسربچه‌ها در باغ مشغول بازی و شیطنت هستند.

همان‌طور که در بالا نیز اشاره شد، پسندیده از خود اندیشه‌ای ندارد، گویی عروسکی زیباست که خوشبختی خود را در عروس شدن می‌بیند و تنها دغدغه او همین است. به جز سکانس آخر که سیاه بر تن می‌کند، هیچ تصمیمی از او نمی‌بینیم. تمامی این موضوعات در نهایت یک ایدئولوژی را در خود جای داده‌اند: ارزشمند شمردن ارزش‌های جامعه سنتی مردسالار ایرانی.

۸نتیجه‌گیری

در این پژوهش به طور کلی سعی شده است تا نحوه بازنمایی زنان در دو فیلم «فروشنده» و «یه حبه قند» بررسی و به وسیله ترکیب دو روش نشانه‌شناسی فیسک و تحلیل روایت بارت به ایدئولوژی پنهان در این دو فیلم پرداخته و در نهایت به شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو فیلم اشاره شود.

نظریه بازنمایی استوارت هال اصلی‌ترین نظریه به کارگرفته شده در این پژوهش است. در «یه حبه قند» بسیاری از کلیشه‌های سنتی و جنسیتی در راستای ارزشمند شمردن جامعه سنتی ایرانی بازتولید شده‌اند، که از جمله آن‌ها می‌توان به اهمیت داشتن فرزند ذکور و یا تعلق زنان به فضای آشپزخانه در خانواده‌های سنتی اشاره کرد. می‌توان گفت در حالی‌که میرکریمی قصد تثبیت گفتمان سنتی را دارد، فرهادی به نقد جامعه امروزی ما می‌پردازد و

همچون راوی بی‌طرف از هر دو نگاه مدرن و سنتی به طور توامان انتقاد می‌کند، یا به عبارت دیگر به انسان بی‌هویت ایراد می‌گیرد.

برای پی بردن به ایدئولوژی پنهان‌شده در فیلم‌ها از آرای بارت و آلتوسر استفاده شده است که نشان می‌دهد برخلاف تمامی تفاوت‌های ظاهری این دو فیلم، در انتهای هر دو زنان ضعیف، بی‌اراده و تسلیم سنت‌های جامعه به نمایش درمی‌آیند. در فیلم فروشنده هر سه زن قصه قربانی خشونت‌های جنسی هستند. در این قصه «قضاوت‌های اجتماعی» جامعه سنتی تصمیم‌گیرنده اصلی است. بن‌مایه‌های سنتی عماد بر ظاهر مدرن و روشنفکرش غلبه دارد. در فیلم «یه حبه قند» نیز باوجودآن‌که کارگردان سعی دارد پسندیده را قهرمان ماجرا نشان دهد و او را تصمیم‌گیرنده نهایی معرفی کند؛ اما باز هم این سنت‌های جامعه هستند که وی را در تصمیم‌گیری کمک می‌کنند و موجب می‌شوند تا خانواده‌اش نیز از این تصمیم استقبال کنند. این امر قابل مشاهده است که در هر دو فیلم کلیشه‌های جنسیتی سنتی بازتولید شده‌اند. در این دو فیلم مناسبات سنتی است که بازنمایی و بازتولید می‌شود و ارزش‌های مطابق با جامعه سنتی به نمایش درمی‌آید که همسو با ایدئولوژی حاکم بر جامعه است.

در خصوص تفاوت‌های دو فیلم می‌توان گفت درحالی‌که «فروشنده» سعی در نمایش طبقه متوسط شهری جامعه دارد، «یه حبه قند» جامعه سنتی ایران را به نمایش می‌گذارد. زوج فیلم «فروشنده» به نوعی قشر روشنفکر ایرانی را نمایندگی می‌کنند و در مقابل خانواده به تصویر کشیده شده در فیلم «یه حبه قند» نمایشگر یک خانواده سنتی ایرانی است. زن فیلم «فروشنده»، رعنا، فردی تحصیل‌کرده، مستقل و مدرن است و در مقابل، تمامی زنان فیلم «یه حبه قند» خانه‌دار هستند و تنها یک نفر تحصیلات دانشگاهی دارد و در مدرسه مشغول به کار است که شغلی عرفا زنانه محسوب می‌شود. اما نقاط اشتراک این دو فیلم نیز کم

نیستند. در هر دو فیلم متفکران مردان هستند و زنان یا منفعل به نمایش درمی‌آیند و یا تابع تصمیم آن‌ها. هرچند رعنا، به‌عنوان زنی مدرن‌تر و مستقل‌تر از دیگر زنان دو فیلم مورد نظر، تصمیم به ترک همسرش می‌گیرد، اما ناخشنودی او از این تصمیم و شرایط کاملا پیداست. با اندکی تامل، از هر دو فیلم این‌گونه برداشت می‌شود که جامعه ایران جامعه‌ای است با روابط و مناسبات سنتی که در فضایی مدرن به سر می‌برد و از نفوذ مدرنیته در امان نیست. چه زوج فیلم «فروشنده» که در فضای مدرن شهری به نمایش درآمده‌اند، چه خانواده فیلم «یه حبه قند» که در فضا و بافتی کاملا سنتی به تصویر کشیده شده است. واضح است جامعه ما، جامعه‌ای در حال گذار است، جامعه‌ای که بخشی از آن (به ظاهر) مدرن و بخشی (به ظاهر) سنتی است که در این راه معضلات و بحران‌هایی را تجربه می‌کند و مهم‌ترین آن‌ها *بحران هویت* است. سردرگمی *عماد* در «فروشنده» به خوبی نشانگر این امر است. از طرفی در دوران پس از انقلاب اسلامی زن‌ستیزی نماد سنت‌گرایی و دفاع از حقوق زنان اصلی‌ترین سمبل مدرنیته در ایران تلقی شده است؛ و همانگونه که در این دو فیلم نیز به نمایش درآمده است جامعه ما در خصوص موضوع زنان نیز همچنان در برزخ مدرنیته و سنت جامعه درجا می‌زند. در فیلم «فروشنده» ایدئولوژی سنتی بر ایدئولوژی مدرن غلبه دارد و تفکر مدرن تاب مقاومت در مقابل آن را ندارد. باتوجه به تقابل ارزش‌های سنتی و مدرن، نه گذشت و نه انتقام هیچ یک موجب رضایت و آرامش عماد و همسرش نیستند. در «یه حبه قند» نیز فردیت بسیار کمرنگ به تصویر کشیده شده است، موضوعی که یکی از پایه‌های مدرنیته است. تمامی تصمیم‌ها توسط جمع گرفته می‌شود تصمیم‌های فردی نیز باید به تایید جمع برسد. هرچند در ظاهر کارگردان قصد دارد نشان دهد «پسندیده» خود تصمیم گرفته، اما اراده «پسندیده» در شیوه عمل او تأثیر نگذاشته است؛ بلکه اینگونه به نظر می‌رسد او در جهت انجام و احترام به سنت‌ها قصد به تاخیر انداختن ازدواج خود را دارد. به عبارتی دیگر، شاید هریک از خواهران پسندیده نیز در چنین شرایطی به همین شکل عمل می‌کردند.

اما برخلاف فیلم «فروشنده» که بدون قضاوت از شرایط کنونی تنها روای‌گر است،کارگردان فیلم «یه حبه قند» راه‌حل را تماما در بازگشت به زندگی سنتی می‌داند. در حالی که «رعنا» در انتهای فیلم فرسوده، سرگشته، تنها و رنج‌دیده به تصویر کشیده شده، «پسندیده» پس از تصمیم برای ماندن خشنود و راضی به نمایش درآمده است. آنچه که در این دو فیلم دیده می‌شود این است که درحالی که در «فروشنده» کارگردان قصد نمایش تعارضات میان سنت و مدرنیته را دارد، در انتها «غلبه تفکر سنتی بر تفکر مدرن» را به تصویر می‌کشد، و درمقابل در فیلم «یه حبه قند» سازنده اثر سعی در به نمایش گذاشتن زندگی و تفکر سنتی و البته مزیت‌های آن را دارد؛ اما در انتها نمی‌تواند از تضاد و بحران‌های تعارض و تضاد میان زندگی سنتی و زندگی مدرن چشم‌پوشی کند. به طور کلی تصمیمات گرفته شده توسط شخصیت‌ها در طول فیلم در اثر فشارها و هنجارهای جامعه بوده است؛ گویی آن‌ها حق تعیین سرنوشت خود را ندارند و برایشان تصمیم گرفته می‌شود.

می‌توان گفت نتایج این پژوهش نیز چندان تفاوتی با پژوهش‌های مشابه پیشین ندارد. در هر دو فیلم، زنان قربانی فضای سنتی جامعه به نمایش درآمده‌اند. پیش‌تر نیز اشاره شد غالباً در رسانه‌ها مردان انسان‌هایی عاقل، نیرومند، کارآمد و مرجع قدرت تصویر می‌شوند و در مقابل زنان انسان‌هایی احساسی، منفعل، وابسته و ضعیف‌اند؛ بنابراین مردان و زنان در رسانه‌های جمعی به صورتی بازنمایی شده‌اند که با نقش‌های کلیشه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقش‌های جنسی سنتی به کار می‌رود، سازگاری دارن و ایدئولوژی‌های جامعه مردسالار را بازتولید می‌کنند. (راودراد ۱۳۸۰، کاظمی و رضایی ۱۳۸۷، دباغ ۱۳۸۳، رضایی و افشار ۱۳۸۹، صادقی و کریمی ۱۳۸٤).برای مثال پژوهش‌گران دو فیلم دیگر از آثار اصغر فرهادی را مورد بررسی قرار داده‌اند و نتایج هر دو پژوهش مذکور نشان می‌داد زن طبقه متوسط در فیلم‌های «درباره الی ...»[۱٦] و «چهارشنبه‌سوری»[۱۷] «موجودی بی‌کفایت، بدنام فرودست و قربانی» و همچون «سوژه‌هایی منفعل و خشونت‌پذیر» به نمایش درآمده است، در فیلم «فروشنده» نیز این چنین است.«یه حبه قند» نیز زنان را دربند سنت‌های جامعه مردسالار نشان داده است. در این دو فیلم نیز همچون دیگر بررسی‌هایی که در مورد دیگر آثار سینمایی صورت گرفته است، بازنمایی زنان به‌درستی انجام نگرفته است.

جدول شماره ٤-مقایسه دو فیلم «فروشنده» و «یه حبه قند»[۱۸]

ردیف	مولفه مورد مقایسه	فروشنده	یه حبه قند

۱	طبقه	نمایشگر طبقه متوسط شهری ایران	نمایشگر خانواده سنتی ایرانی (طبقه متوسط سنتی)
۲	نوع روایت	روایت خطی شخصیت‌محور	روایت غیرخطی و بدون تأکید بر شخصیت‌ها
۳	سطح فرهنگی	سطح فرهنگی بالای زوج نقش اصلی فیلم	سطح فرهنگی متوسط خانواده
٤	سطح تحصیلات و شغل زنان	داشتن تحصیلات عالیه و شاغل بودن زن فیلم	تحصیلات عالیه و شاغل بودن تنها یکی از زنان در مقابل دیگر زنان خانه‌دار فیلم
٥	سطح اقتصادی	سطح اقتصادی متوسط زوج نقش اصلی فیلم	سطح اقتصادی متوسط رو به پایین خانواده
٦	نحوه پوشش زنان	پوشش مدرن زن فیلم	پوشش سنتی زنان فیلم
۷	اعتقادات مذهبی	به نمایش درنیامدن اعتقادات مذهبی زوج نقش اصلی فیلم	پایبندی خانواده به اصول واعتقادات مذهبی
۸	مکان	محل روایت داستان شهر تهران است.	محل روایت داستان شهر یزد است.
۹	محیط‌های اجتماعی	محیط‌های اجتماعی عبارتند از: آپارتمان جدید رعنا و عماد، مدرسه عماد، صحنه تئاتر، آپارتمان قدیمی عماد و رعنا، خیابان.	داستان فیلم به طور کلی در خانه قدیمی خان‌دایی روایت می‌شود.
۱۰	سطح روایت	روایت‌گر دوگانگی شخصیت و مسئله حفظ آبروی اجتماعی در اثر فشار جامعه سنتی در هنگام رویارویی با دو راهی انتقام و گذشت	روایت‌گر و نمایش‌گر خانواده و زندگی سنتی و اصیل و آداب و رسوم ایرانی.
۱۱	ایدئولوژی	بحران هویت انسان مدرن و غلبه سنت بر تفکر مدرن، چندلایگی حقیقت اجتماعی و زندگی دوگانه، اهمیت	ارزشمند شمردن سنت‌های ایرانی، مذموم شمردن مهاجرت و بازگشت به اصالت سنتی ایرانی برای رسیدن به

		حریم خصوصی و حفظ آبروی اجتماعی ایدئولوژی‌های بازنمایی شده در فیلم هستند.	آرامش ایدئولوژی‌های بازنمایی شده در فیلم هستند.

پانوشت

[۱]– طبق آمار منتشر شده در سایت جامعه صنفی تهیه‌کنندگان ایران، تعداد مخاطبان سینمای ایران در سال‌های ۹۰، ۹۱ و ۹۲ به ترتیب ۱۴،۲۰۰،۰۰۰ نفر ، ۷،۹۰۰،۰۰۰ نفر و ۷،۸۰۰،۰۰۰ بوده که با افزایش قابل توجهی در سال‌های ۹۴ و ۹۵ به ترتیب به ۱۳،۵۰۰،۰۰۰ و ۲۳،۶۰۰،۰۰۰ هزار نفر رسیده است. همچنین آمار نشانگر آن است که در شش ماهه نخست سال ۹۶ ، ۱۲،۸۰۰،۰۰ نفر در سینماهای ایران به تماشای فیلم‌های ایرانی نشسته‌اند.

[۲]–این اطلاعات پیش از انتشار نتایج سرشماری سال ۱۳۹۵ استخراج شده‌اند.

[۳]– با بازی گلشیفته فراهانی

[٤]– ساخته کامبوزیا پرتوی

[٥]– ساخته بهرام بیضایی

[٦]– ساخته اصغر فرهادی

[۷]– با بازی شهاب حسینی

[۸]– با بازی ترانه علیدوستی

[۹]– با بازی بابک کریمی

[۱۰]– با بازی فرید سجاد حسینی

[۱۱]– اشاره به فیلم «گاو» داریوش مهرجویی که قسمتهایی از آن نیز درفیلم «فروشنده» به نمایش درآمده است.

[۱۲]– با بازی نگار جواهریان

[۱۳]– با بازی سهیلا رضوی

[۱٤]– با بازی سعید پورصمیمی

[۱٥]– با بازی امیرحسین آرمان

[۱٦]– پژوهش تقی‌زادگان و راودراد

[۱۷]– پژوهش احمد محمد پور، مریم ملک صادقی و مهدی علیزاده

[۱۸]– با توجه به آن که در فیلم «فروشنده» بیشترین تمرکز بر زوج نقش اصلی داستان است در این جدول تنها مشخصات این زوج آورده شده است و بر مشخصات رعنا تاکید شده است، در مقابل با توجه به آن که در فیلم «یه حبه قند» تمامی زنان تقریبا به یک شکل و اندازه به نمایش درآمده‌اند در جدول بالا بر شخصیت خاصی در این فیلم تاکید نشده است.

منابع فارسی

آسابرگر، الف (۱۳۸۰)، **روایت در فرهنگ عامه، رسانه و زندگی روزمره**، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش

استریناتی، د (۱۳۸۰)، «**مقدمه‌ای بر نظریات فرهنگ‌عامه**»، ترجمه: ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو

بارت، ر. (۱۳۸۰). «**اسطوره در زمانه حاضر**». ترجمه ی یوسف اباذری. ارغنون. ش ۱۸. ص ۸۵–۱۳۵.

بارت، ر (۱۳۸۷). «**درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**»، ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

بدیعی، م (۱۳۷٦)، «**نگاهی به دومین همایش زن و رسانه‌ها**»، فصلنامه رسانه، سال هشتم، شماره ۱

بشیریه، ح، (۱۳۷۹)، «**نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم**»، تهران: آینده پویان.

تولان، م.(۱۳۸۳)، «**درآمدی بر روایت**»، ترجمه: سید ابوالفضل حری، تهران: فارابی.

تولان، م.(۱۳۸٦)، «**روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی– انتقادی**»، ترجمه: سید فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

دووینو، ژ (۱۳۷۹)، **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه: مهدی سحابی، تهران: مرکز

راغب، م (۱۳۸۷)، «**پیشنه دانش روایت شناسی**» در کتاب ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت-ها***، نویسنده: رولان بارت، تهران: فرهنگ صبا

راودراد، الف. وتقی‌زادگان، م (۱۳۹۱)، «**سپیده یا الی؛ خوانش انتقادی فیلم درباره الی...**»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال نهم، شماره ۳۱

سجودی. ف (۱۳۸۲)«**نشانه شناسی کاربردی**»، چاپ اول، تهران: قصه

سلدن، ر (۱۳۷۵)، «**نظریه ادبی و نقد علمی**»، ترجمه: جلال سخنور، سیما زمانی، تهران: فرزانگان پیشرو

سلطانی گرد فرامرزی، م. (۱۳۸۵)، «**نمایش جنسیت در سینمای ایران**»، فصلنامهٔ پژوهش زنان، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، شماره ۱و۲.

سوسور، ف (۱۳۷۸)، «دوره زبان شناسی عمومی»، ترجمه: کوروش صفوی، تهران: هرمس

سجودی. ف (۱۳۸۲)، «نشانه‌شناسی کاربردی»،۱۳۸۲، تهران: قصه

شایان مهر، ع، (۱۳۷۷) «**دایره المعارف تطبیقی علوم اجتماعی (کتاب اول)**»، تهران: سازمان انتشارات کیهان

بشیریه، ح (۱۳۷۹)، «**نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم**»، تهران: موسسه فرهنگی آینده پویای تهران

ضمیران، م (۱۳۸۲)«**در آمدی بر نشانه شناسی هنر**»، چاپ اول، تهران: قصه.

علی عبدالرحمن عواض. (۱۳۸۳)، «**بررسی وضعیت زنان در رسانه های جهان عرب**»، نشریه پژوهشهای ارتباطی، شماره ۳۸.

فیسک، ج.(۱۳۸۱)، «**فرهنگ و ایدئولوژی**»، ترجمه: مژگان برومند، مجله ارغنون، شماره ۲۰

فیسک، ج.(۱۳۹۰)، «**فرهنگ و تلوزیون**»، ترجمه:مژگان برومند، مجله ارغنون،، جلد ۱۹

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۹). «**جامعه‌شناسی**»، ترجمه: منوچهر صبوری، تهران: نی

محمدپور، الف؛ و ملک‌صادقی، م؛ و علیزاده، م.(۱۳۹۱)، «**مطالعه نشانه شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران، (مطالعه موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه ترانزیت)**»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال هشتم، شماره ۲۹

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷)، «**رسانه و بازنمایی**»، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها

مهدی زاده، م و اسماعیل، م.(۱۳۹۱)«**نشانه شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا**»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ٤، شماره ۱

هال، الف (۱۳۸٦)، «**غرب و بقیه: گفتمان و قدرت**»، ترجمه: محمود متحد، تهران: آگه.

منابع لاتین

Barthes, 1968 Barthes, R. (1968). **Elements of Semiology**. Trns. Annette Lavers Colin Smith. New York: Hill Wang.

Barthes,R(1997). **Introduction to the structural analysis of narratives,in image,music,taste,Essaya selected and translated Stephen Heath.** London:Fontana.

Bufkin, J. (2003). **The Representation of Ethno-racial Minorities and Women in Modern Movies**. available in (www. ingenta. com).

Burns,Tom. (1992),**Erving Goffmsn**, London and New York,Routledge

Calefato, P. (2008). **On myths and fashion: Barthes and cultural studies**. Sign systems studies.

Dekoven, M. (1998). **Modern mass to postmodern popular in Barthes's mythologies.** Raritan.

Hall,S(1997),**The Work of Representation,In Cultural Representation and Signifying Practice,** London: Sage Publication

Hall,S & Jhally,S. (2007). **Representation & Media,** Northampton,MA: Media Education Foundation

Goffman,E. (1976).**Gender Advertisements**. Studies in the Anthropology of Visual Communication 3:69-154.

Goffman,E. (1997).**The Goffman Reader**,edited and with preface andintroduction by Charles Lemert and Ann Branaman,Blackwell Publisher Ltd.

Goffman,E. (1979), **Gender Advertisements,** Cambridge,MA: Harvard University.

Rojek,C(2003), **Stuart Hall,** Polity publications

Smith,Greg(1996), **Gender Advertisements Revisited,** A Visual Sociology Classic,Electronic Journal of Sociology

Van Zoonen,l. (1991).**Feminist Perspective on the Media,** In Curran,J.Mass Media and Society, New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی