استراتژی‌های خانواده ایرانی در مواجهه با دیالکتیک فردیت و خانواده
نشانه‌شناسی خانواده در سینمای ایران

محمد تقی کرمی[1] مژگان فراهانی[2]

تاریخ دریافت:۹۵/۲/۱۹ تاریخ تایید:۹۸/۵/۱۸

چکیده

خانواده ایرانی در عصر حاضر، به موازات تحولات بنیادین سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در سطح کلان، دگرگونی‌های عمده ساختاری را تجربه می‌کند. امروزه، به دلیل تغییراتی که دائماً و به طور مستمر به وقوع می‌پیوندند و نوعی بی‌ثباتی را بر خانواده تحمیل می‌کنند، نمی‌توان شکل واحدی را برای خانواده ایرانی متصور شد و همزمان می‌توان ویژگی‌های فرهنگ سنتی، مدرن و پسامدرن را می‌توان در نهاد خانواده مشاهده کرد. چنین مسئله‌ای سبب بروز تعارض‌های گوناگون در خانواده می‌شود و در نتیجه خانواده را به اتخاذ استراتژی‌های گوناگون برای حل این تضادها و تعارض‌ها وادار می‌کند. در این پژوهش، با مرور تجربی مفاهیم خانواده، بازاندیشی و فردیت تلاش شد با رویکرد نشانه‌شناسانه به مطالعه استراتژی‌های خانواده ایرانی در سینمای ایران بپردازیم. مطالعه سینما برای درک و دریافت کنش‌های بازاندیشانه و استراتژی‌های کنشگران مؤثر است؛ چرا که سینما را می‌توان یک نظام بازنمایی دانست که سعی در بازتولید واقعیت اجتماعی دارد. در این پژوهش سه فیلم «چهارشنبه سوری»، «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» و «سعادت آباد» مورد مطالعه قرار گرفتند. در جمع‌بندی سه فیلم یاد شده ابتدا به توصیف خانواده ایرانی در آنها پرداخته و در نهایت استراتژی هر یک برای حل و عبور از تعارض‌های خانوادگی بیان گردید. در خصوص استراتژی خانواده‌ها می‌توان از استراتژی‌های «تعلیق»، «برقراری موازنه میان موقعیت‌های ناسازگار» و «اهمیت دادن به فرم‌ها و صورت‌های اجتماعی» نام برد. با توجه به تحلیل فیلم‌ها می‌توان گفت خانواده مدرن بدون توجه به فردیت سوژه‌ها نمی‌تواند فهم شود؛ زیرا با سوژه‌های به شدت فردیت یافته مواجه هستیم که دائماً فردیت در بروز تعارض‌ها و مناقشات خانوادگی نقش دارد و همچنین به مثابه یک استراتژی برای سوژه‌ها فهم می‌شود. در پایان می‌توان نتیجه گرفت امروزه باید تعاریفی از خانواده را مدنظر قرار داد که با فردیت سوژه‌ها در فضای خانوادگی که یک گروه محسوب می‌شود، سازگار باشد.

واژگان کلیدی: خانواده، بازاندیشی، سینما، فردیت، فرم اجتماعی، تعلیق.

۱- مدیر گروه مطالعات زنان دانشگاه علامه طباطبایی. mt.karami@yahoo.com
۲- دانشجوی دکترای ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی. mozhgan.farahani69@gmail.com

طرح مسئله

خانواده سازه اجتماعی است که برساختی فرهنگی دارد. برساخت فرهنگی و اجتماعی خانواده بدان معنا است که تحول شرایط زیست و تغییرات وسیع اجتماعی و فرهنگی در سطح کلان، می‌تواند کارکردهای خانواده را در هم ریزد و شکل جدیدی به آن بخشد. خانواده درمقیاس جهانی، ضمن تحولات وسیعی که جوامع از سر می‌گذرانند، در یک تقابل دیالکتیکی میان سنت و تجدد واقع شده و نمی‌توان به درستی شکل واحدی برای آن ترسیم نمود. پیش از دوران مدرن، «سنت» ارزش‌ها، هنجارها، چارچوب و اسلوب زندگی را برای افراد تعریف می‌کرد. این چارچوب‌ها، به ندرت قابل تغییر بوده و افراد تابع آن جایگاه و نقش ویژه‌ای می‌یافتند. فضای زیسته جامعه سنتی، امکان بازاندیشی در هنجارها را برای کنشگران فراهم نمی‌کرد و بنابراین، کنشگر ضمن اعتماد به چارچوب سنتی، با جزم‌اندیشی سعی در تقویت چارچوب را داشته است. ورود مدرنیته نه تنها عرصه‌های کلان بلکه به تعبیر گیدنز، خصوصی‌ترین وجوه تجربه ما، از جمله خانواده را دچار تحولات در دو بُعد عینی-ساختاری و ذهنی- معنایی کرده است. وقتی انسان، پایش را از ساختارها بیرون بکشد، مجبور به انتخاب می‌شود و انتخاب ریشه در بازاندیشی دارد. بنابراین، در جامعه مدرن، ارزش‌ها و چگونگی انتخاب آنها به مسأله تبدیل می‌شود و کنشگران در جریان بازاندیشی قرار می‌گیرند تا چگونگی عملکرد خود را برگزینند. نحوه واکنش افرادی که تجربه زیسته سنتی را داشته و هنوز کنش‌های سنتی در میان فعالیت‌های روزمره آنها دیده می‌شود، هر چه هست پاسخی‌ست برای این پرسش که « چگونه باید زندگی کنم؟»؛ پرسشی که به‌نظر گیدنز در دنیای تجدد باید آن را « با تصمیم‌گیری‌های روزمره درباره چگونه رفتار کنم، چه بپوشم و چه بخورم و بسیاری چیزهای دیگر پاسخ گفت و دست آخر، این پاسخ را از صافی هویت شخصی خود گذراند و در ملأ عام عرضه داشت» (گیدنز،۱۳۷۷: ۳۳). این پرسش در بطن جامعه‌ای مطرح می‌گردد که افراد آن با سرعت هر چه بیشتر دگرگونی را تجربه می‌کنند. این دگرگونی نه تنها در بُعد زمان محسوس است، که در بُعد مکان نیز پرقدرت ظهور می‌کند. با دقت در کنش‌های روزمره افرادی که زیست سنتی را در زندگانی خود تجربه کرده‌اند، در خصوص مواجهه‌شان با مدرنیته به نظر می‌رسد که باورها و اعتقادات این افراد در یک نظام منسجم و یکپارچه جای نمی‌گیرد؛ گویی آنها تکه‌های گوناگون بینش خود نسبت به جهان را کم و بیش از منابع متفاوتی برگرفته‌اند و آنها را در مجموعه‌ای پیچیده که از دید یک ناظر بیرونی حتی ممکن است متناقض به‌نظر برسد، گرد هم آورده‌اند. ارتباط سینما با جامعه را می‌توان به دو شکل تبیین کرد؛ سینما را می‌توان به مثابه متنی خوانش کرد که از مکانیزم قدرت متنی بهره می‌برد و در جامعه به اعمال قدرت می‌پردازد. از

این منظر می‌توان گفت سینما با تکنیک‌های فُرمی و محتوایی منحصر به فرد خویش می‌تواند نگرش‌های جدیدی را در جامعه ایجاد و یا نگرش‌های پیشین نسبت به موضوعات گوناگون را تغییر دهد. بدین جهت به مثابه گفتمانی اعمال قدرت نماید. همچنین سینما برساختی از جامعه خویش است و تحولات جامعه را در درون خود انعکاس می‌دهد و مخاطبان با استقبال از فیلم‌های خاص در دوره‌های زمانی مشخص به گونه‌ای موقعیت خویش را در درون آنها بازیابی می‌کنند. در این پژوهش، ضمن مروری تجربی بر مفاهیم خانواده، بازاندیشی و فردیت تلاش می‌گردد با رویکرد نشانه‌شناسانه به مطالعه کنش‌های بازاندیشانه و استراتژی‌های خانواده ایرانی- به عنوان نهادی که تغییرات اجتماعی گوناگونی را از سرگذرانیده و با عقبه‌ای ممزوج شده با ارزش‌های سنتی و عرفی پا به دوران مدرنیته گذاشته است- در سینما بپردازیم. مطالعه سینما برای درک و دریافت کنش‌های بازاندیشانه و استراتژی‌های کنشگران مؤثر است؛ چرا که سینما را می‌توان یک بازنمایی دنیای بیرونی دانست که سعی در بازتولید واقعیت اجتماعی دارد. در ادامه، چارچوب نظری پژوهش را مورد مداقه قرار می‌دهیم.

مرور مفهومی

خانواده: خانواده امروزه به موضوعی کانونی و محوری برای شناخت تبدیل شده است. «خانواده به طور تاریخی اُبژه شناخت و موضوع دانش در معنای امروزی آن نبوده است، بلکه فضایی اجتماعی و محیطی انسانی برای کسب تجربه بوده است که تجربه‌های انسانی به طور ناخودآگاه در آن شکل می‌گرفته‌اند. خانواده جایی برای حضور بود که تجربه‌ها، ایمان‌ها و نظام‌های اداراکی ما در آن شکل می‌گرفت. با این همه، خانواده خود، چیزی نبود که موضوع تفکر و تأمل باشد» (فاضلی، ۱۳۹۱: ۱۸).

به موازات مرکزیت یافتن خانواده در دنیای مدرن و تبدیل آن به اُبژه شناخت و فضای دائمی بحث و گفت وگو، سازوکارهای تولید لذت، معنا و عملکرد خانواده تغییر می‌یابد. در عصر حاضر، شاهد تحول و دگرگونی در ساخت خانواده هستیم. ساخت خانواده شامل ریخت‌شناسی (فرم) و محتوا است. تحول در فرم و ریخت‌شناسی خانواده نظیر کاهش نرخ موالید، تأخیر در ازدواج، رشد میزان طلاق، افزایش سن والدین هنگام تولد اولین فرزند است. همچنین تحول در محتوای خانواده نظیر تحول در اشکال عشق ورزی و رابطه، اهمیت یافتن فردیت، صمیمت، کارکردهای خانواده، فراغت و... است. «مدرنیته بازاندیشانه» به شیوه‌ای اشاره می‌کند که افراد از الزامات سنتی رهانیده شده و در انتخاب سبک زندگی فردی و خانوادگی اختیار و آزادی عمل بیشتری دارند. تعابیری نظیر رابطه

جنسی منعطف[1] (گیدنز ۱۹۹۹) و یا عشق سیال[2](باومن۲۰۰۳) نشان از رد هرگونه ساختار از پیش تعیین شده و منعطف بودن رابطه جنسی است. در چنین رابطه‌ای اصل بر گفت‌وگو، مذاکره و تفاهم است. در دنیای امروز، رضایت شخصی مقدم بر همبستگی جمعی است.«تحول خانواده از سنتی به مدرن و از مدرن به پسامدرن،کم و بیش بیانگر الگوی جهانی تحول خانواده است. اما آنچه خانواده ایرانی را تقریباً متمایز می‌کند، این واقعیت است که در فرایند تحول سنتی، مدرن و پسامدرن شاهد یک تحول خطی نبوده‌ایم. به بیان‌دیگر، می‌توان هر سه الگو را در کنار هم دید(فاضلی، ۱۳۹۱: ۶۰-۵۹).

به تعبیر گیدنز« راه بازگشتی برای خانواده سنتی وجود ندارد» برگشت ناپذیری و جدی بودن تغییرات، این سوال را پیش روی می‌نهد که خانواده به کجا می‌رود؟ چه نوع خانواده‌ای در حال ظهور است؟ و در چنین شرایطی خانواده چه استراتژی‌هایی را برمی‌گزینند تا به حیات خود ادامه دهد؟

بازاندیشی[3] و چندپارگی هویت: به عقیده برگرمجموعه‌ای از پدیده‌های متمایز و از نظر تجربی قابل دسترس وجود دارد که کلاً با عنوان جامعه مدرن به آن ارجاع داده می‌شود و از آنجا که این جامعه دارای موجودیتی تاریخی است، فرایندی هم به‌نام نوسازی وجود دارد؛ فرایندی که اساساً موجودیت جامعه مدرن را ایجاد کرده و موجب استمرار و گسترش آن شده است (برگر و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۳ و ۳۷).

در جوامع پیشین که هنوز مدرنیته وارد آن نشده بود، یک نظم یکپارچه‌ساز –معمولاً نظم دینی- تمام ابعاد زندگی را در بر می‌گرفته است. معنای ساده این نظم برای فرد این بود که نمادهای یکپارچه ساز به طور یکسان بخش‌های مختلف زندگی روزمره‌اش را در برمی‌گرفتند. فرد، خواه در کنار خانواده یا در حین انجام کار، خواه درگیر در فرایندهای عمومی یا هنگام شرکت در جشن‌ها و مراسم رسمی، پیوسته در همان جهان بود. اما در جامعه مدرن، موقعیت معمولی افراد به گونه دیگری است. بخش‌های گوناگون زندگی روزمره افراد آنان را به جهان‌های معنایی و تجربی کاملاً متفاوت و غالباً ناسازگار مرتبط می‌کنند. زندگی مدرن معمولاً در حد بسیار شدیدی تقسیم‌بندی شده است. فهمیدن این نکته مهم است که این چندگانه شدن تنها در سطح رفتار اجتماعی ملموس نماسان نیست، بلکه تظاهرات عمده‌ای نیز در سطح آگاهی دارد (برگر و دیگران، ۱۳۸۱: ۷۳).

1- plastic sexuality
2- dead and still alive
3- reflexive

وجه اساسی این چندگانه شدن بروز دوگانگی در عرصه‌های عمومی و خصوصی است. فرد در جامعه مدرن معمولاً از وجود نوعی دوگانگی شدید بین جهان خصوصی خود و جهان نهادهای کلان عمومی که از طریق نقش‌های گوناگونش با آنها پیوند می‌یابد، آگاه است. با این همه، شایان ذکر است که چندگانگی درون این دو حوزه نیز صورت می‌گیرد. فرد با فرایند چندگانه شدن از طریق تجربه‌اش درباره حوزه عمومی به وضوح آشنا می‌شود. در جهان‌های ساخته شده به وسیله تولید فناورانه و عملکرد دیوان‌سالاری تفاوت‌های شدیدی پدید آمده‌اند. به همین دلیل، فرد، در پیوند با این هر دو جهان، جا به جایی بین زیست جهان‌های مختلف را تجربه می‌کند (برگر و دیگران، ۱۳۸۱: ۷۴).

از نظر برگر، یکی از ویژگی‌های هویت مدرن خصلت تفکیک نشده[1] آن است. چندگانگی جهان‌های اجتماعی در جهان مدرن موجب می‌شود تا ساختار هر جهان خاص به شکلی نسبتاً ناپایدار و نامطمئن تجربه شود. فرد مدرن، با توجه به تجربه خود از کثرت جهان‌های اجتماعی، به نسبی سازی هر یک از آنها می‌پردازد. در نتیجه، نظم نهادی، تا حدی واقعیت خود را از دست می‌دهد، و تأکید واقعیت از نظم عینی نهادها، به قلمرو ذهنیت فرد جابجا می‌شود. به بیان دیگر، تجربه خود فرد از خویشتن برایش واقعی‌تر تجربه‌اش درباره جهان عینی می‌شود. بنابراین، فرد برای یافتن جای پای خویشتن در واقعیت، بیش از پیش به جست‌و جو درون خود می‌پردازد تا بیرون از خود. یکی از پیامدهای این جا به جایی آن است که واقعیت ذهنی فرد برای خودش به نحو فزاینده‌ای تفکیک، پیچیده و مورد علاقه می‌شود. این پیچیدگی و گشودگی هویت مدرن، موجب بروز فشارهای روانی بر فرد می‌شود و او را در برابر تغییر پیوسته تعریف دیگران درباره خویشتن او، به طرزی خاص آسیب‌پذیر می‌کند(برگر،۱۹۷۷: ۴) برگر معتقد است که هویت مدرن هویتی گشوده، بی‌ثبات و دستخوش تغییرات دائمی است و مدام مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد. او جامعه را به صورت دیالکتیکی بین داده‌های عینی و معانی ذهنی می‌بیند و اعتقاد دارد تعامل دو سویه‌ای بین واقعیت‌های بیرونی و آگاهی درونی یا همان تجربه ذهنی برقرار است. در دیدگاه او، قلمرو آگاهی، ساختاری است که از صورت و محتوای آن چیزی که آگاهانه به تجربه در می‌آید تشکیل شده است. به عقیده او در گذشته نظم معنایی یکپارچه‌سازی، تمام ابعاد زندگی را در بر می‌گرفت و جهان کنشگر را می‌ساخت. جهانی که یکدست بود و فرد هویت خویش را می‌توانست به طور منسجمی در آن بیابد. جهانی که فرد هم در آن زندگی و هم کار می‌کرد و خانواده مأمن این جهان بود و دین ارزش‌های آن را تعریف

1- differentiated

می‌کرد. در واقع کار و زندگی به گونه‌ای به هم گره خورده بود که نمی‌شد آنها را از هم جدا کرد. در حالی که به عقیده برگر ذهن اسنان مدرن، اکنون مأوا و کاشانه خود را از دست داده است. مدرنیته جهان انسان را پاره پاره کرده، به طوری که فرد را برای هر یک از نیازهای خود باید به یک نهاد مشخص مراجعه کند. حوزه عمومی و خصوصی و به دنبال آن کار و زندگی از هم جدا شده و تجربیات متفاوت در هر کدام از این حوزه‌ها رفتارها و ارزش‌های خود را ایجاب می‌کند. دین جایگاه خود را به عنوان یکپارچه کننده و چارچوب دهنده به زندگی انسان از دست داده و کنشگر هم در سطح رفتار اجتماعی ملموس و هم در سطح آگاهی دچار چندگانگی شده است. بنابراین، انسان مدرن مضطربانه نمی‌داند چگونه عمل کند و هویت خود را براساس کدام ارزش‌ها و مطابق کدام جهان‌ها می‌تواند تعریف کند.

فردیت و فرم‌های اجتماعی[1]: سرآغاز نظریه فرهنگ زیمل ودر حقیقت سرآغاز تمام اندیشه او، تمایز میان فرم و محتواست. محتواها آن جنبه‌هایی از وجودند که در ذات خود تعیین شده هستند، ولی به معنای دقیق کلمه نه شامل ساختارند و نه امکان فهمیده شدن بی واسطه‌شان توسط ما وجود دارد. محتواها، نیازها، انگیزه‌ها و اهدافی هستند که افراد را به ارتباط داشتن مدام با یکدیگر می‌کشانند. فرم‌ها اصول ترکیب کننده‌اند که عناصری از مواد خام تجربه برمی‌گزینند و آنها را به صورت واحدهای معین و قطعی شکل می‌دهند. ***«صورت‌ها»*** یا فرمها اصول ترکیب کننده‌ای هستند که فاعلان انسانی با انتخاب عناصری از میان تودهٔ بی‌شکل تجربه وتبدیل آنها به واحدهای معنی‌دار، فراهم می‌آورند. از آنجا که تجربه را می‌توان در قالب جهان‌ها و یا «دنیاهای گوناگون» صورت‌ها سازمان داد، آنچه در زمینه‌ای «محتوا» شمرده می‌شود در جای دیگر ممکن است «صورت» باشد.

زیمل معتقد است اشکال در لحظه استقرارشان کاملاً با زندگی جفت و جور هستند اما همزمان با آن که زندگی به تحول و تکامل خود ادامه می‌دهد، آنها به سمت تغییرناپذیرشدن و دور شدن از زندگی میل می‌کنند و در واقع دشمن آن می‌شوند. دیر یا زود نیروهای زندگی هر شکل فرهنگی را که تولید کرده‌اند، تضعیف می‌کنند. آن زمان که یک شکل به طور کامل متحول می‌شود، شکل بعدی آغاز به شکل گرفتن در زیر آن کرده و پس از مبارزه‌ای کوتاه یا طولانی جانشین آن می‌شود. بهرحال از آنجا که زندگی فقط می‌تواند در این یا آن شکل وجود خارجی به خود بگیرد، این فرایند را می‌توان برحسب جایگزینی شکلی به جای شکلی دیگر شناسایی و توصیف کرد. به این ترتیب، تغییری

1- individuality and social forms

پایان‌ناپذیر در محتوای فرهنگ و در درازمدت در کل سبک‌های فرهنگی رخ می‌دهد که نتیجه تقابل عمیق بین محتوا و اشکال زندگی است.

روش‌پژوهش

روش این مقاله کیفی با تاکید بر رهیافت نشانه‌شناختی[1] است که متأثر از آثار زبان‌شناس سوییسی فردیناند دوسوسور[2] است. رهیافت نشانه‌شناسی از زمان مرگ سوسور بسیار توسعه پیدا کرده و به شیوه‌های مختلف به کار گرفته شده است. در این پژوهش، برای کشف رمزگان موردنظر از چارچوب نشانه شناختی فیسک بهره برده‌ایم. به نظر فیسک، واقعه‌ای که قرار است در یک رسانه(فیلم یا برنامه تلویزیونی) پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. الگوی فیسک برای تحلیل متن به قرار زیر است:

جدول شماره ۱: سطوح اجتماعی رمزگان

سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: آیین‌ها، هویت‌ها، آداب و رسوم و نظام قبیله‌ای.
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: دوربین، نورپردازی، انتخاب بازیگران و انتخاب صحنه
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک: مدرنیسم، سنت‌گرایی، فردگرایی، پدرسالاری و جنسیت.

۱- رمزگان اجتماعی: جامعه نظامی از روابط اجتماعی است و حضور انسان‌ها در این نظام، همواره و پیشاپیش با میثاق‌ها، آیین‌ها، نشان‌های گروهی، آداب و رسوم، مُدها، بازی‌ها و... همراه است و از آن‌جایی که فرآیندهای روابط اجتماعی و قاعده‌های آن ریشه ددر تاریخ و ناخودآگاه جمعی دارند، رمزهای اجتماعی دارای دلالت‌های ضمنی نیرومندی هستند.

می‌توان رمزگان اجتماعی را به رمزهای زیر تقسیم کرد:

الف) زبان کلامی(نحوی، واژه‌ای فرازبانی)

ب)رمزهای اندامی (برخورد جسمی،ظاهر، حالات چهره، حالات بدن، حرکات سر، اشارات...)

ج)رمزهای کالا محور (مُد، لباس، فناوری)

د)رمزهای رفتاری (مراسم، بازی‌ها، تشریفات، ایفای نقش) (ضیمران،۱۳۸۲: ۱۳۶).

1- semiotics approach
2- ferdinand de saussure

۲- رمزگان بازنمایی: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصر دیگری را شکل می‌دهند: از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش آفرینان و ...

انواع رمزگان فنی

- **زمان و مکان**: کارکرد اصلی رمز زمان و مکان این است که بسیاری از رمزگان فیلم براساس زمان و مکان برگزیده می‌شوند. یکی سری از ژانرهای خاص، نیازمند تنظیم مناسب زمان و مکان هستند. در کل، تمام عناصری که در جلوی دوربین وجود دارند، حتی در مواردی که کارگردان از محیطی که از قبل موجود بوده استفاده کند، همواره تحت کنترل و گزینش قرار می‌گیرند. لوکیشن‌ها به واقعی‌تر به نظر رسیدن فیلم کمک می‌کنند تا مکان فیلم را تشخصی دهند و بازیگران را در آن مکان ببینند (ژوه، ۱۹۹۶).
- **وسایل صحنه**: منظور از این رمز، وسایل و ابزارآلات خاصی است که در فیلم‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. در بعضی از موارد، وسایل تعیین کننده ژانر فیلم هستند. این وسایل از معانی ضمنی و اسطوره‌ای برخوردارند.
- بازیگران: در بحث بازیگران چهار موضوع: انتخاب بازیگران، لباس بازیگران، چهره‌پردازی و اجرا یا شیوه رفتار مورد توجه قرار می‌گیرد.
- **صدا:** دو نوع صدا در فیلم مطرح است: یک نوع صدا شامل صداهایی است که از داخل صحنه بر می‌خیزد مانند صدای دیالوگ یا صدای طبیعی محیط و نوع دوم که شامل صداهایی است که بر روی فیلم مانند موسیقی گذاشته می‌شود.
- **دیالوگ:** یکی از راه‌های همدلی بیننده با شخصیت‌های قهرمان فیلم، استفاده از گفت‌گوی شخصیت‌هاست. فیلم به قهرمانان خود اجازه می‌دهد تا درباره افکار، عقاید و استدلال‌هایشان برای کنش‌هایشان صحبت و احساسات خود را ابراز نمایند یا درباره چیزهای مختلف شوخی کنند، استعاره‌های طولانی بیان کنند و از اطمینان روحی کافی برای برقراری رابطه‌ای گرم و یاری بخش با یکدیگر برخوردار شوند (فیسک، ۱۹۸۷: ۱۱).

از دیگر رمزگان فنی می‌توان به اندازه نما، زاویه دوربین، نورپردازی، رنگ، وضوح و ترکیب‌بندی اشاره کرد که در جدول زیر به توضیح آنها پرداخته شده است:

جدول شماره ۲: جدول فنی سازه

	دال	مدلول
اندازه نما	نمای بسیار درشت	عاطفه، لحظه حیاتی، درام
	نمای درشت	نزدیکی و صمیمیت، تأکید و جلب توجه
	نمای متوسط	رابطه مشخص با سوژه
	نمای دور	اهمیت زمینه، فاصله عمومی
زاویه دوربین	سرازیر	سلطه و قدرت
	هم سطح چشم	برابری
	سربالا	ضعف و ناتوانی
ترکیب‌بندی	متقارن و قرینه	دارای حالت آرام و مذهبی، آرامش
	نامتقارن	زندگی روزمره
	ایستا	فقدان تضاد
	پویا	آشفتگی و سردرگمی
نورپردازی	مایه روشن	خوشبختی و نیک انجامی
	مایه تیره	یأس و ناراحتی
	پرتضاد	تئاتری و دراماتیک
	کم تضاد	واقع‌گرایانه و مستند
رنگ	گرم	خوش‌بینی، شور، انگیزه و عشق
	سرد	بدبینی، آرامش، صلح و خرد.
	سیاه و سفید	واقع‌گرایی.
وضوح	وضوح انتخابی	جلب توجه
	وضوح ملایم	رابطه عاشقانه و غم غربت
	عمق میدان	توجه به همه چیز و اهمیت تمام عناصر

۳- رمزگان تفسیری یا ایدئولوژیک: رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معانی سازگار و منسجم بوجود آید و این معانی نیز، خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند. رمزهای ایدئولوژیک به طور مستقیم به تأثیر قدرت در تنظیم و طبقه‌بندی رمزهای دیگر مربوط می‌شود. کارکرد رمزهای ایدئولوژیک، طبیعی سازی و اسطوره سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است (فیسک،۱۳۸۰: ۱۳۰-۱۲۹).

باید توجه داشته باشیم که برخی از رمزگان ایدئولوزیک، صریح‌تر از برخی رمزهای دیگر هستند. رمزهای دلاوری، تبهکاری و جذابیت به طور نسبتاً آشکار و قابل قبولی عمل می‌کنند اما رمزهای اجتماعی نزاد و اخلاق وضوح کمتری دارند و تردید برانگیزند.

در هر صورت باید توجه داشت که هرگونه تحلیل فیلم باید کمتر به راهبردهای متن برای مرجح نمایاندن برخی معانی و یا تحدید حوزه معانی باشد و بیشتر به آن شکاف‌ها و منافذی معطوف باشد که امکان مطرح شدن معانی نامرجح را فراهم می‌آورند؛ معانی که از تجربیات اجتماعی خوانندگان سرچشمه می‌گیرند. در این مقاله تاکید بر رمزگان تفسیری یا ایدئولوژیک است چرا که استخراج استراتژی‌های حل تعارض بیشتر از طریق تحلیل این رمزگان قابل تحلیل است.

منطق نمونه‌گیری و نمونه پژوهش

نوع انتخاب نمونه از این جامعه، برطبق نمونه‌گیری هدفمند است. در نمونه‌گیری هدفمند (که با آن نمونه‌گیری «قضاوتی» نیز می‌گویند) پژوهشگر واحدهای نمونه را به صورت ذهنی و با هدف قبلی انتخاب می‌کند. ذهنیت و هدف داور است که احتمال انتخاب یک واحد نمونه‌گیری را برای نمونه معین می‌کند. در نمونه‌گیری هدفمند پژوهشگر براساس اهداف پژوهش، داوری خود را برای انتخاب نمونه به‌کار می‌گیرد. در این پژوهش به منظور پاسخگویی به سوالات تحقیق از میان فیلم‌های دو دهه اخیر (دهه ۸۰ و نیمه اول دهه ۹۰) سه فیلم که بیشترین انطباق را با اهداف پژوهش داشته به صورت هدفمند انتخاب کرده‌ایم. در هر سه فیلم مورد بحث مساله تعارض و تنش میان همسران پیرنگ اصلی است و منشا آن سوژگی مدرن فردیت یافته در روابط زوجین است. خانواده بستر اصلی موضوعات رخ داده در فیلم تلقی شده و افراد تلاش می‌کنند در این بستر به حل تعارضات بپردازند. یکی دیگر از معیارهای انتخاب فیلم‌ها برای تحلیل در این پژوهش، پربینندگی و اقبال تماشاگران به فیلم‌ها با رجوع به آمار فروش فیلم‌هاست. به این اعتبار، فیلم «چهارشنبه سوری»، « زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» و «سعادت آباد» برای تحلیل انتخاب شده‌اند.

تکنیک جمع آوری و تحلیل داده‌ها

اطلاعات گرد آوری شده از طریق در اختیار قرار گرفتن نسخه‌های فیلم‌های مورد بررسی و سپس توصیف و تحلیل آنهاست. به طور مثال در سکانس‌هایی از فیلم « زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» عناصر و نمادهای حامل مفهوم فردیت و خانواده وجود دارند.

در این پژوهش برای تحلیل کیفی داده‌ها با رویکرد نشانه‌شناسی با استفاده از الگوی رمزگان فیسک، سعی در کشف و تحلیل دلالت‌های ضمنی اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک احتمالی موجود در هر یک از فیلم‌ها داریم. در بحث از رمزگان ایدئولوژیک تلاش می‌شود بحث از استراتژی‌های مدنظر پژوهش مطرح شود.

تحلیل یافته‌ها

چهارشنبه سوری

خلاصه داستان: فیلم چهارشنبه سوری به کارگردانی اصغر فرهادی مربوط به زندگی زناشویی یک زوج میان سال است. بستر وقوع رویدادها در فیلم چهارشنبه آخر سال است. دختر جوانی به نام روح‌انگیز خود را آماده ازدواج می‌کند و روز چهارشنبه سوری برای کار به خانه خانواده‌ای متوسط وارد می‌شود. فضای پرتنش و غم‌انگیز خانه، به همراه غوغای انفجار ترقه‌های چهارشنبه‌سوری فضایی بی‌ثبات و ناآرام را به وجود آورده است.

مژده، خانم خانه، در هیئتی سراپا سیاه و با حرکاتی عصبی، حالتی غریب دارد. مژده به رابطه همسر خود و زن همسایه مشکوک شده و زندگی خانواده در آستانه نابودی است. دست آخر مرد، به ظاهر در نظر همسرش تبرئه می‌شود و پیش از عید آشتی می‌کنند؛ هرچند تنهایی و دوری آدم‌های قصه ادامه خواهد داشت.

رمزهای اجتماعی

رمزهای لباس: مژده زن صاحبخانه که موی کوتاه زنانه، لباس سیاه، صورت بی پیرایش او و خانه نامرتبش از رمزهای اجتماعی فیلم به شمار می‌روند، فردی در هم شکسته، معترض و نااطمینان به سرنوشت زندگی‌اش است. روحی، زن کارگر نیز که از شرکت خدماتی برای کارگری به منزل مژده می‌رود، قرار است در تعطیلات نوروزی با پسر دایی خود، عبدالرضا، ازدواج کند. او در پی یافتن لباس عروسی خود است. نحوه پرو کردن لباس کرایه‌ای عروس بر روی لباس سیاه کارگری در دستشویی شرکت و تماشای قامت خود در آینه شکسته کوچکی که حتی قد دختر به آن نمی‌رسد و در عین حال وجد و شادی او در لباس عروسی، به نوعی اغراق آمیز، فقر را به تصویر می‌کشد. کارگردان در این فیلم، میان حالات روحی شخصیت‌ها و یا حتی طبقه اجتماعی آنها با لباس‌های‌شان پیوند برقرار می‌کند.

رنگ: استفاده از رنگ‌های تیره و خاکستری دلالت بر غم، واقع‌گرایی، یأس و عدم امنیت است و این دقیقاً با مضمون فیلم گره می‌خورد. رنگ وسایل خانه و فضای غبار گرفته آن، لباس‌های مژده و همسرش و فضای خاکستری شهر دلالت بر تلاطم روحی شخصیت‌ها دارد.

در سکانس ابتدایی فیلم روحی از یک خانواده سنتی و حاشیه نشین به همراه نامزدش گفتمان سنتی فیلم را نمایندگی می‌کند. شور زندگی در نگاه «روحی» و اشتیاق در رفتارشان که در پس زمینه‌ای از محیط سرد برفی(رنگ‌های سرد) در آغاز فیلم بازنمایی می‌شود، تناقضی آشکار است.

انتخاب بازیگران: شخصیت‌های فیلم فقط بازنمایی اشخاص منفرد نیستند، سیمین در مقایسه با مژده، جذابیت‌های بیشتری دارد. سیمین معقولانه و آرام‌تر رفتار کرده اما مژده شتاب زده، بیمارگونه و عصبی رفتار می‌کند. میمیک صورت مژده در انتقال حس خشم درونی او یاری می‌رساند و البته چهره سیمین ضمن آرامش ظاهری، منتقل کننده اضطراب درونی است. در مقابل، چهره روحی معصومیت و در عین حال روحیه کنجکاوانه خاصی را به همراه دارد که بلافاصله با ورود به شرایط جدید سعی در کنکاش روابط افراد دارد و تلاش می‌کند خود را با آنها انطباق دهد.

رمزگان فنی

دوربین: مژده در ادامه ناامنی روانی و عدم اطمینانی که به همسر و زندگی خود دارد، با چادر مشکی روحی بخاطر ناشناس ماندن به حوالی محل کار همسرش می‌رود. در اینجا مرتضی از پنجره شرکت چند طبقه‌اش به پایین خیره شده و بیننده از زاویه دید او شهر را به نظاره نشسته است. تصاویر ترافیک شهر و آدم‌ها در موقعیت ویژه‌ای از سال و زاویه دوربین سر پایین در این سکانس آشفتگی و ناامنی شهر را در برابر بیننده ظاهر می‌کند. این ناامنی در درون خصوصی‌ترین نهاد جامعه، یعنی خانواده نیز رخنه کرده است.

نورپردازی و ترکیب‌بندی: در این فیلم ترکیب‌بندی اغلب صحنه‌ها نامتقارن است و زندگی روزمره سوژه‌ها را به تصویر می‌کشد و بر واقع‌گرایی صحه می‌گذارد. نورپردازی در این فیلم اغلب کم تضاد است که بر واقع‌گرایی روایت دلالت دارد و قصد دارد همه چیز طبیعی نمایانده شود. در صحنه‌هایی از نورپردازی تیره (فضای شب- جشن چهارشنبه سوری، فضای مه آلود شهر) استفاده شده است که بر فضای ناامن و یأس آلود شهر دلالت دارد.

صحنه پردازی: مکان‌های که انتخاب شده‌اند را می‌توان به در دسته کلی جای داد: فضای شهر و فضای خانه. با فضای شهر در بدو ورود روحی و همچنین حضور مژده در خیابان آشنا می‌شویم. روحی و عبدالرضا گرچه از قشر کم درآمد و حاشیه‌نشین جامعه‌اند اما فرصت‌هایی را در زندگی برای شادی کردن خلق می‌کنند. اتفاقی که به سختی در زندگی زوج به ظاهر مرفه داستان رخ می‌دهد. در صحنه‌های آغازین فیلم چادر دخترک لای چرخ موتور گیر کرده و باعث سرنگونی موتور می‌شود و آنها از حرکت باز می‌ایستاند. فراتر از دلالت صریح آن، می‌توان دلالت ضمنی این صحنه را پیشامدی برای بروز مشکل و اتفاقی جدید در زندگی آنها دانست. آنها در جاده‌ای دورافتاده از شهر به همراه خلق شادی‌های کودکانه، به متن شهر وارد می‌شوند. در متن شهر برخلاف سکون و آرامش جاده، احساس ناامنی با صدای ترقه به بیننده القا می‌شود. در فضای خانه نیز آرامشی دیده نمی‌شود. فضای خانه شلوغ و اثاث خانه نامرتب و درهم است.

شیشه پنجره خانه مژده در بطن موقعیتی که ناامنی وجود دارد، شکسته است که با حرکت از دلالت صریح این نشانه به دلالت ضمنی آن یعنی ناامنی در فضای خانه و گسست در روابط خانوادگی نیز می‌رسیم.

صدا: - گفت‌وگوها ۲- موسیقی

۱. **گفت‌وگوها:** از خلال گفت‌گوهای مختلف می‌توان به گسست روابط و احساس ناامنی و اتمیزه‌شدن افراد جامعه پی برد:

از رمزگان کلامی مژده می‌توان احساس ناامنی را او به موقعیت زندگی و در سطحی گسترده‌تر به جامعه را درک کرد. از خلال دیالوگ‌های مژده و همسرش مرتضی متوجه می‌شویم آنها قصد سفر به دبی را دارند. سفر رفتن در شرایط نابسامان زندگی آنها برای مژده رهایی از فشار خانوادگی و توجه به روحیات فرزندشان و همچنین سروسامان دادن به زندگی مشترک و برای مرتضی راضی نگه داشتن مژده و پاسخ به تمنیات اوست.

«مژده: دو دیقه بخواد بره دم در باید چهار چشمی بپامش (فرزندش)، مدرسه هم که نمی‌تونم تنهایی بفرستمش. آدم خودش هم بخواد بره بیرون همش دلشوره داره که زودتر بیاد خونش *روحی: اتفاقاً یکی از همکارای منم چند شب پیش گم شده وقتی دیر از سرکار بر می‌گشته.»*

مرتضی، همسر مژده در شرکتی تبلیغاتی مشغول کار است. دلالت ضمنی شغل او تلاش برای فریبندگی است. تلاش مکرری که او برای پنهان کردن رابطه در زندگی خود نیز به کار می‌برد. مرتضی از زندگی با همسر خود ناراضی است. مرتضی را همواره با کنش‌های عصبی، سیگار کشیدن و دستی باند پیچی شده می‌بینیم. او از زندگی با همسرش ناراضی است. این نارضایتی را در رمزگان کلامی او متوجه می‌شویم:

«-زندگیمو گند زده بهش و ول نمی‌کنه. تو این خر تو خری شهر باید زندگیش رو ول بکنه و یه چادر سرش کنه و بیاد. آقا اصلاً من آدم بد. تو فامیلش هم با هیچکی خوب نیست. با این رفت و آمد نکنیم. اون یکی اینجوریه. بابا بیا برو زندگی مردم رو ببین. زنای مردم رو ببین. بیا برو بپرس آخرین باری که غذا درست کردی کی بود؟ از همسایه‌ها بپرس آخرین باری که بوی غذا از این خونه اومد کی بود؟ »

همکار مرتضی در پاسخ به گلایه‌های مرتضی از او می‌خواهد: *« می‌رفتی بی سر و صدا صداش می‌کردی و باهاش حرف می‌زدی»* اما مرتضی پاسخ روشنی به این استراتژی نمی‌دهد.

۱- **موسیقی:** در این فیلم، صدای ترقه و انفجار پس زمینه اتفاقات شهری است که حس ناامنی را بیشتر تقویت می‌کند.

رمزگان ایدئولوژیک: مژده نماد انسان مدرن است و انسان مدرن را می‌توان سوژه بی‌اعتمادی دانست که این عدم اعتماد و شکاکیت محصول پیچیدگی ذهن سوژه است. او همه چیز شک می‌کند. به خود، همسر و شریک زندگی و در سطحی بالاتر به جامعه خویش بی‌اعتماد است. او در زندگی زناشویی به سیمین، زن همسایه بدبین می‌شود و با پرس و جوهای مکرر تلاش می‌کند رابطه پنهانی او با شوهر خود را آشکار کند. عدم اعتماد و شکاکیت محصول پیچیدگی ذهن سوژه است. مژده به خود، همسر و شریک زندگی و در سطحی بالاتر به جامعه خویش بی‌اعتماد است

برگر معتقد است در جهان مدرن چندگانگی‌های جهان اجتماعی سبب می‌شود ساختار هر جهان خاص به گونه‌ای متفاوت بر فرد عرضه گردد و سبب شود فرد خود را در جهانی نامطمئن و نامنسجم بیابد.

طرف دیگر ماجرا زنی (سیمین) قرار دارد که آرایشگر است. زنی تنها و بی‌پناه که به دنبال کسی می‌گردد تا در این فضای ناامن به او تکیه کند و چیزی که باعث می‌شود تماشاگر نسبت به او احساس نفرت نکند، باز هم همان «نداشتن امنیت» است. او زنی مطلقه است که زندگی‌اش را با عشق شروع کرده اما در میانه راه همسرش او را رها کرده و او در چنین شرایطی به مرتضی تکیه می‌کند. مرتضی و سیمین استراتژی یکسانی برای رفع این ناامنی که بر زندگی و خانواده‌شان سایه افکنده برمی‌گزینند. آنها با پناه بردن به یک رابطه دوستانه و پنهانی سعی برای غلبه بر حس ناامنی خود دارند. مرتضی تمایل به برجا ماندن فرم خانواده را دارد و نمی‌خواهد زندگی زناشوییش حتی با وجود سیمین از هم بپاشد.

سیمین، مرتضی و مژده انسان‌های مدرنی هستند که در موقعیت تعلیق واقع می‌شوند . در چنین شرایطی، فرد به راحتی به روابط، شرایط و موقعیت‌های مثکثر و متعارض پاسخ قطعی نمی‌دهد و آنها را معلق نگه می‌دارد. آنها به راحتی به روابط قبلی و فعلی پایان نمی‌دهند و سعی می‌کنند بین شرایط متعارض و ناهمگون بالانس و تعادل برقرار کنند. مژده، با وجود داشتن سرنخ‌های قطعی از رابطه همسرش با سیمین به راحتی به رابطه خاتمه نمی‌دهد و سیمین نیز با وجود خداحافظی از مرتضی، در شرایط ناامنی (انفجار ترقه در زیر پای او) باز به سوی او باز می‌گردد و در سکانس بازگشت سیمین به خانه و تحویل گرفتن دخترش از همسر سابق نوع رابطه‌ای با همسر سابقش در توام با احترام و محبت زیر پوستی است، در حالی که در لحظه مراجعه روحی به سیمین به تلخی از زندگی قبلی خود یاد می‌کند. در این میان مرتضی نیز با وجود علاقه زیاد به سیمین، سعی در حفظ زندگی زناشویی خود دارد. انسان مدرن در شرایط خود بازاندیشی می‌کند و به دلیل چندگانگی جهان‌های اجتماعی، تردید و ناامنی‌های

فراوانی برای او حاصل می‌شود و همین امر موجب معلق نگاه داشتن پدیده‌ها و موقعیت‌ها و محاسبه وضعیت‌ها توسط او می‌شود.

روحی با ورود به این دنیای پرتلاطم که از پایگاه سنت برخاسته وقتی به شهر پا می‌گذارد، ارزش‌هایی از این طبقه جدید را از آن خود می‌کند. او در موقعیت‌های حساس دروغ می‌گوید، پنهان‌کاری می‌کند و برخی از اصول خود را زیر پا می‌گذارد. او وقتی می‌خواهد صورتش را اصلاح کند ترجیح می‌دهد مطابق با اصول نانوشته میان خود و نامزدش او را مطلع کند اما در همین حال انسان‌های طبقه جدید(مژده و خواهرش) او را از این کار نهی می‌کنند و ترجیح استقلال فردی را به او گوشزد می‌کنند.

سکانس پایانی فیلم، تقابل وجوه نمادین شخصیت‌هاست. مرتضی، روحی را که در سکانس‌های قبل چادرش توسط مژده گم شده و با آرایشی جدید که سیمین برای او رقم زده، به نزد نامزد روحی در جاده می‌برد. نامزد او در برخورد با مژده از تغییر پوشش و نبود چادر روحی می‌پرسد. اما بلافاصله نگاه پرسشگر او به خنده بدل می‌شود و به روحی می‌گوید: « خوشگل شدی». برخورد او با نامزدش رویایی او با واقعیت است در واقع تقابل سوژه مدرن با سوژه ما قبل مدرن در این سکانس به خوبی تصویر می‌شود. دیر آمدن روحی (با وجود عدم دریافت پیغام روحی مبنی بر دیر امدن او توسط عبد الرضا) آرایش وتغییر چهره روحی و سوار شدن او در ماشین یک مرد غریبه هر کدام به تنهایی در چشم انداز سوژه مدرن شهری میتواند منشا تنش و تعارض میان روحی و عبدالرضا بشود، درحالی که عبدالرضا با استقبال گرم از روحی و دعوت از مرتضی الگویی متفاوت را به نمایش می‌گذارد.

سعادت آباد

خلاصه فیلم: فیلم سینمایی سعادت آباد به کارگردانی مازیار میری و با فیلم‌نامه امیر عربی یک ملودرام اجتماعی است که به بازنمایی طبقه متوسط شهری می‌پردازد. رخداد اصلی فیلم شب نشینی چند خانواده شهری است که هر یک با ورود خود به مهمانی پیرنگ اصلی فیلم را می‌سازند و چالش‌های مختلف خانواده شبه مدرن شهری همچون دروغ، خیانت، مهاجرت، دیالکتیک فردیت- تن دادن به مناسبات خانوادگی و خرد جمعی بازنمایی می‌شود. در مسیر روایی فیلم پی به دروغ گویی و پنهان‌کاری هر یک از زوج‌ها در زندگی خصوصی‌شان می‌بریم. لاله و همسرش بر سر خواسته‌های لاله که پنهانی جنین خود را به قصد مهاجرت کاری سقط کرده است، منازعه می‌کنند و تهمینه و بهرام دیگر زوج داستان هستند که تناسب چندانی با دو خانواده دیگراز نظر سرمایه اقتصادی و فرهنگی ندارند. تهمینه دختر رئیسی است که بهرام با چشم پوشی از علاقه‌ای که به یاسی دارد برای ارتقای سمت شغلی خود تن به ازدواج با او

می‌دهد. بهرام، پنهانی از همسرش به محسن، شوهر یاسی پول قرض می‌دهد و محسن نیز که شغلش واردات کالاهای چینی و قاچاق است به دروغ به همه وانمود می‌کند که اجناس در دریا غرق شده است. در این میان یاسی باردار است و از گفتن بارداری‌اش به محسن هراس دارد و به همین خاطر قرص زاناکس مصرف می‌کند.

رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس: در این فیلم، لباس اهمیت ویژه‌ای برای انتقال مضمون دارد. رنگ‌بندی روشن لباس یاسی در میهمانی و سادگی آن، زلال بودن و شفافیت روح و روان او را منتقل می‌کند. لباس لاله، در میهمانی همچون لکه‌ای او را از بقیه جدا می‌سازد. رنگ‌بندی مایه تیره لباس او و رنگ گرم آن حاکی از تضاد درونی، شور و اشتیاق جوانی و البته تلاطم روانی اوست. همسر یاسی در مهمانی با پیراهنی میاه تیره که مناسب مهمانی نیست در کنار میهمانان قرار می‌گیرد. این نوع لباس، بی‌اعتنایی و بی‌قیدی او را نسبت به روابط و اهمیت میهمانان نشان می‌دهد. تهمینه سرتاپا سیاه پوش است و این سیاه‌پوشی همخوانی با غم درونی او دارد. شخصیت سنتی علی نیز با لباس رسمی او در میهمانی کاملاً انطباق می‌یابد.

رنگ: اغلب رنگ‌های به کار رفته در فیلم، رنگ‌های سرد و خنثی است. این رنگ‌ها چه در میزانسن و چه در لباس به وضوح قابل مشاهده است. در و دیوار خانه یاسی آبی رنگ است. همان‌طور که می‌دانیم رنگ سرد در انتقال سردی، یاس و آرامش نقش موثری دارد. در اینجا، سردی روابط میان آدم‌ها با رنگ‌ها بازنمایی می‌شود.

انتخاب بازیگران: انتخاب هر بازیگر با پیش ذهنیتی که از آنها داریم کاملاً منطبق است. لیلا حاتمی، پیش از این در هر فیلم با ظاهری موقر و آرام نقش آفرینی کرده است و مهناز افشار نیز در فیلم‌های نظیر آتش بس نقش زنی فعال، خواهان فردیت و پر جنب و جوش را بر عهده داشته است. هنگامه قاضیانی با چهره‌ای جا افتاده همواره نقش زنی عاقل و خواهان فرماندهی بر جمع را از خود به نمایش گذاشته است. حامد بهداد نیز همواره در رفتار و گفتارش تنش‌های عصبی و تا حدودی بزله‌گویی را دیده‌ایم که البته چهره‌ای خاکستری از خود به نمایش می‌گذارد. بنابراین، می‌توان گفت نقش آفرینی‌ها کاملاً منطبق بر ذهنیت بیننده است.

رمزگان فنی

نقش دوربین: در این فیلم بیشتر نماهای گرفته شده توسط، درشت و بسیار درشت هستند. از نمای متوسط زمانی استفاده می‌شود که سوژه از کمر به پایین در نما حذف می‌شود. در چنین نماهایی، سوژه و محیط به طور معمول تقریباً به یک اندازه نما را پر می‌کنند. در نمای درشت،

سوژه بخش عمده نما را پر می‌کند و صرفاً اندکی از محیط دیده می‌شود. نمای بسیار درشت برای حالت حیاتی استفاده می‌شود. در این مهمانی همه اشخاص تظاهر به شادی می‌کنند و عمیقاً با خود رازی را دارند و از درون حس خشم، نگرانی، پنهان‌کاری و ترس را پنهان می‌کنند. نمای بسیار درشت برملا کننده حس درونی اشخاص است. نمای درشت نیز برای ایجاد حس صمیمیت و نزدیکی با بینندگان انتخاب می‌شود. برای مثال صحنه آوازخوانی و یا سرمیز شام از این نما استفاده شده است.

نورپردازی و ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی نامتقارن فیلم سعادت آباد نمایان‌گر زندگی روزمره سوژه‌هاست که بر واقع‌گرایی صحه می‌گذارد. نورپردازی کم تضاد فیلم دلالت بر واقع‌گرایی و روزمرگی دارد.

صحنه‌پردازی: اکثر صحنه‌ها در لوکیشن بسته خانه رخ می‌دهد و تنها چند صحنه از خیابان در فیلم وجود دارد. خانه مکانی شیک و مجلل است و وسایل خانه، نوع چیدمان اثاث خانه و غذایی که صرف می‌شود حاکی از طبقه بالای خانواده از لحاظ اقتصادی و اجتماعی است. غذا در این فیلم به سطح نماد می‌رسد و نشانه‌ای برای برقراری پیوند اجتماعی و عاطفی است اما تلاش برای برقراری چنین پیوندی با برهم خوردن تعادل یاسی بر سر میز شام و شکستن لیوان بر روی غذا چندان دوام نمی‌یابد و جمع متفرق می‌شود.

صدا: گفت‌وگوها و موسیقی: فیلم به غیر از صحنه‌هایی که در خانه ضبط روشن است و یا کاراکترها آواز جمعی می‌خوانند، می‌توان گفت فیلم موسیقی متنی ندارد. زیاد کردن موسیقی سر میز شام توسط یاسی، محو خاطرات گذشته‌ای است که یاسی را در فکر فرو می‌برد و یا خواندن آواز جمعی برای خلق شادی و یا محو کردن ناراحتی است.

رمزگان ایدئولوژیک: سکانس آغازین فیلم، چهره مستأصل یاسی را در آینه ماشین می‌بینیم. او چهره نگران خود را در آینه ماشین وارسی می‌کند. تأکید بر آیینه در این صحنه و صحنه‌های دیگری از فیلم که یاسی چهره خود را در آیینه شکسته اتاق خواب خود می‌بیند و یا لاله چهره دردمند خود را بعد از کتک خوردن از مشاهد می‌کند، آیینه را به سطح نماد می‌رساند و می‌توان چنین خوانشی از آن داشت که فیلم داعیه آن را دارد که انعکاسی رئال از خانواده ایرانی و چالش‌هایی است که شخصیت‌های فیلم درگیر آن می‌شوند. مواضع زیبا شناسانه‌ای که به طور عینی و ذهنی در زمینه‌های مانند آرایش، پوشاک یا دکوراسیون منزل اتخاذ می‌شود فرصتی است، موقعیت اجتماعی و رفاه یاسی را بازنمایی می‌کند اما حضور یاسی در اتاق خواب که به نوعی مکانی است برای نمایش لایه درونی‌تر از زندگی شخصی و تلاش او برای آرایش در آینه شکسته، برخلاف دکوراسیون مجلل خانه، خبر از جدالی در خانه می‌دهد و در لایه پنهان‌تر می‌توان نتیجه گرفت اگرچه در ظاهر به طبقه‌ای مرفه و رو به بالا نزدیک شده‌اند اما در

درون درگیر خشونت‌ها و تعارضات گوناگون هستند.آیینه شکسته واگویی اختلافات زناشویی است که یاسی سعی در ترمیم آن دارد.

لاله و علی اولین زوج میهمان این خانه هستند. لاله به جای همنشینی با همسرش با ورود محسن شروع به شوخی کردن با او می‌کند که همین مسئله خاطر علی را مکدر می‌سازد. یاسی میهمانی را برای داشتن یک شب شاد و پاس داشتن تولد همسرش ترتیب می‌دهد و در واقع کنشی احساسی نسبت به آن دارد اما محسن در تقابل با یاسی برگزاری جشن تولد در چنین موقعیتی را بی معنا می‌داند و کنشی ابزاری از خود ابراز می‌کند. هیچ گفت‌وگو و ارتباط صمیمی میان میهمانان نیست و تنها زمانی که قصد پنهان‌کاری و دروغ دارند، در کنار یکدیگر برای چاره‌جویی قرار می‌گیرند. برای مثال در صحنه‌های متعددی لاله را مستأصل در آشپزخانه با به دنبال چاره‌جویی برای کتمان حقیقت به همراه یاسی و تهمینه می‌بینیم با ورود محسن، با بحران خانوادگی او و چالش‌هایش با یاسی آشنا می‌شویم. محسن از حضور میهمانان خشنود نمی‌شود. او که در قاچاق کالا دست دارد، مدعی می‌شود که کالاهایش به ارزش یک میلیارد تومان در آبها غرق شده است و یاسی از اینکه همسرش به قول خود وفادار نبوده و مجدد واردات غیر قانونی کالا کرده، ناراحت است. با تماس منشی دکتر به تلفن همراه تهمینه که سراغ لاله را می‌گیرد، با بحران خانوادگی علی و لاله مواجه می‌شویم . لاله زنی شاد و با خواسته‌های مدرن ولی پنهان‌کار است. در مقابل، همسر او، استاد دانشگاه و با ارزش‌هایی سنتی و مذهبی است که روحیه حمایت‌گری و خانواده دوستی دارد. او به تلفن مشکوک می‌شود و همین امر تعارض او با دیگر شخصیت‌ها را دربردارد. در اواسط فیلم موضوعی که لاله سعی در پنهان کردن آن دارد، آشکار می‌شود. او موضوع سقط جنین خود را از همسرش پنهان می‌کند و این راز را با یاسی و تهمینه درمیان می‌گذارد. لاله فرزندآوری را در تعارض با ارتقای شغلی و استقلال اقتصادی خود می‌بیند. موضوع «فرزندآوری» محل تعارض دو زوج واقع می‌شود. یاسی که ظاهری آرام و متین دارد، از واکنش همسرش نسبت به بارداری خود نگران است و قرص آرام‌بخش مصرف می‌کند. لاله نیز نقش مادری را معارض با فردیت خود می‌بیند. بحران دیگر فیلم ، بحران خانوادگی تهمینه و بهرام است. تهمینه با ظاهری موقر شخصیت متمول و مغروری است که حسادت‌های زنانه‌ای نسبت به رابطه بهرام با دیگران دارد. در مقابل، بهرام شخصیت جاافتاده‌ای است که حسرتی عمیق و بی‌انتها در دل دارد. عاطفه‌ای میان او و تهمینه وجود ندارد. تهمینه دائماً در مقابل او خاصیت سرکوفت‌زنندگی دارد و به دلیل کمک مالی بهرام به محسن که از او پنهان مانده بوده، عصبی است. بهرام منزلت و موقعیت اجتماعی خود را از سرمایه مالی همسرش بدست آورده است. عشق یاسی و بهرام را از نگاه‌های پرحسرت یاسی به او بر سر میز و یا خلوت دو نفره آن‌ها و گفت‌وگوهایشان می‌توان فهمید. محسن مرد

دلال و شادی است که توجه چندانی به موقعیت و تنش‌های پیش آمده در مهمانی ندارد و همچون یاسی از سرمایه فرهنگی برخوردار نیست. علی که از ابتدای مهمانی متوجه صحبت‌های مشکوک همسرش با تهمینه و یاسی می‌شود، بعد از ضیافت شام پی به راز مگوی لاله می‌برد. سویه مذهبی شخصیت او در این صحنه آشکار می‌شود. او از حساب‌رسی خدا و عقوبت گناه همسرش(سقط جنین) می‌هراسد و یاسی را بخاطر همدستی با لاله « حلال نمی‌کند». مهمانی با آشکار شدن تدریجی پنهان‌کاری‌ها بر هم می‌خورد و هر کس به خانه خویش بازمی‌گردد. در این میان،یاسی در انتهای فیلم گویا شجاعت بیان حقیقت را می‌یابد و به جای خوردن قرص آرام‌بخش، آب لیوان را در گلدان خالی می‌کند و از خوردن قرص منصرف می‌شود.

سعادت آباد انشقاق طبقاتی و پاره‌ای از مشکلات طبقه مدرن شهری را بازنمایی می‌کند. در این طبقه، اغلب زن و شوهرها ناهماهنگ با یکدیگر و متفاوت از لحاظ سرمایه اقتصادی و فرهنگی هستند. فیلم به خوبی دیالکتیک فردیت- تن دادن به خرد جمعی و مناسبات خانوادگی را بازنمایی می‌کند. در دوران مدرنیته افراد رها شده-اند تا خود زندگی شخصی خویش را بسازند. زندگی افراد در این دوران دیگر تابع تصورات و انتظارات سنتی نیست و انسان‌ها همواره برای همه چیز قدرت انتخاب دارند. هویت هر شخص، به مراتب کمتر از پیش تعیین شده و بیشتر در طول زندگی ساخته می‌شود. درچنین فضایی هر فرد بیش از هر زمان دیگر باید آینده خویش را رقم بزند و به خود متکی باشد، چون دیگر الگوها و ساختارهای ثابت اجتماعی وجود ندارد و همه چیز در معرض تغییر است. چنین تمرکزی بر فردیت، نهاد خانواده را تحت شعاع قرار می‌دهد. زیر اعضای خانواده بیش از پیش احساس می‌کنند که باید روی پای خود بایستند و در نتیجه خانواده مانند هر نهاد سنتی دیگر، ثبات خود را از دست داده و به یک نهاد سیال تبدیل شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زندگی مشترک آقای محمودی و بانو

خلاصه فیلم

فیلم سینمایی زندگی مشترک آقای محمودی و بانو به کارگردانی روح الله حجازی و با فیلمنامه علی طالب آبادی داستانی درباره خانواده آقای محمودی که عقبه سنتی دارند و پایبند به ارزش‌های سنتی هستند و همچنین میهمانان تازه وارد آنان که در تقابل با ارزش‌ها و سبک زندگی خانواده محمودی قرار گرفته‌اند می‌باشد.

رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس: لباس می‌تواند جزئی از شخصیت اصلی هنرپیشه باشد. لباس‌های گوناگون، بسته به دوخت و بافندگی، تنگی و گشادی و رنگ‌شان می‌توانند بر تلاطم روحی، سلیقه، انضباط، طبع ظریف و... دلالت داشته باشند. کارگردان در این فیلم برای فاصله‌گذاری میان طبقه سنتی و مدرن جامعه، پوشش‌های متفاوت در نظر گرفته است. لباس اعضای خانواده محمودی رسمی، ساده و سنتی است. زن در خانه چادر به سر می‌کند و آقای محمودی کت و شلوار و جلیقه بر تن دارد و تسبیحی در دست گرفته است. خانواده محمودی برای حفظ چارچوب سنتی، با پوشش رنگی دخترشان مخالفت می‌ورزند. در مقابل، پوشش میهمانان تازه وارد در تقابل با خانواده محمودی قرار می‌گیرد. آرایش غلیظ و رنگی ساناز و لباس اسپرت همسرش نشانه‌ای از فاصله‌گرفتن آنها از سنت‌های خانوادگی‌شان است.

رنگ: رنگ لباس اعضای خانواده محمودی همچون در و دیوارهای خانه اغلب طوسی، خاکستری، آبی و قهوه‌ای است. ورود ساناز به خانه انقلاب رنگ به پا می‌کند. لباس‌های ساناز اغلب از رنگ‌های گرم است و نمادی از شور و شوق و جوانی است.

انتخاب بازیگران: فیلم زندگی مشترک آقای محمودی و بانو ساخته روح الله حجازی است که پیش از این زندگی اقای محمودی و بانو را کارگردانی کرده بود و می‌توان گفت ساختی مشابه به آن فیلم دارد. حمید فرخ نژاد در هر دو فیلم به ایفای نقش می‌پردازد. او در زندگی خصوصی آقای میم و بانو، از پایگاه سنتی برخاسته و با ورود به کلان شهر تهران نسبت به ارزش‌های سنتی خود مردد می‌شود. او در این فیلم پیش زمینه ذهنی مخاطب را فراهم می‌کند و در زندگی مشترک اقای محمودی و بانو نیز همان مسیر را طی کرده است. هنگامه قاضیانی نیز همانند نقش آفرینی‌های گذشته‌اش نظیر فیلم به همین سادگی نقش زنی سنتی، با وقار و خانواده دوست را ایفا می‌کند.

رمزهای فنی

نقش دوربین: قاب‌های بسته شده برای افراد خانواده محمودی و همچنین عدم تحرک دوربین در نمایش تصاویر افراد این خانواده و وجود کلوز آپ‌ها و مدیوم شات‌های ساکن و طولانی نوعی رام شدگی خانواده در برابر زندگی را نشان می‌دهد. دوربین در برخی مواقع اول شخص (زاویه دیدگاه) است و از نگاه افراد روایت می‌شود و گاه در جایگاه شنونده و سوم شخص حاضر در گفتگو به زندگی در خانه آقای محمودی و بانو می‌نگرد.

نورپردازی و ترکیب‌بندی: نورپردازی از ویژگی‌های بارز این فیلم است و همان تلقین روح مردگی و تسلیم بودن را بر فیلم ایجاد می‌کند ، چند نمای بی نقص نیز از ساناز و مشبک‌های

شیشه‌ای رنگی همراه با نورپردازی در فیلم وجود دارد که خبر از وجوه گوناگون شخصیت پیچیده ساناز و اتفاقات حاصل از تفکرات او دارد. ترکیب‌بندی فیلم نامتقارن است و القای روزمرگی و یکنواختی در زندگی سنتی را یادآور می‌شود.

صحنه‌پردازی: لحظه آغازین فیلم به عنوان «داده‌ای تصویری»، علاوه بر اینکه مهم‌ترین فرصت فیلم‌ساز برای جلب توجه اکثریت بینندگان است، در تحلیل و تفسیر متن فیلم اهمیت به‌سزایی دارد. از دیدگاه نشانه‌شناسان «داده روایی» (معناها و مدلولات در قاب نخستین تصویر فیلم) بر روند درک و دریافت معانی فیلم تأثیر بسزایی دارد (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۷۵). تمام سکانس‌های این فیلم در خانه آقای محمودی می‌گذرد. شخصیت‌ها در خانه شکل می‌گیرند و می‌توان از میرانسن، پی به ارزش‌های خانواده برد.

مکان وقوع رویدادها در خوانش نشانه‌شناختی یک فیلم اثر چشمگیری دارد. مکان علاوه بر اینکه چارچوب فیلم‌برداری متن سینمایی را مشخص می‌کند، « بر توصیف غیرمستقیم شخصیت‌ها» و چارچوب‌های روایی نیز اثر می‌گذارد (لوته، ۱۳۸۸: ۱۰۹). سکانس‌های آغازین فیلم، خانه آقای محمودی با تمام مختصات خود همچون دیوارهای طوسی، پنجره‌های رنگی، درهای قدیمی، حیاطی بزرگ با حوضی آبی در وسط آن و پرده‌هایی ضخیم به تصویر کشیده می‌شود. میرانسن، ترکیب‌بندی خانه، نورپردازی به همراه نوع پوشش(رنگ لباس خانواده محمودی اغلب طوسی، قهوه‌ای، خاکستری و آبی است و با پوشش رنگی آرزو، دختر خانواده مخالفت می‌ورزند) و نشانه‌هایی همچون تسبیح در دست آقای محمودی محوریت نظام نشانه‌ای فیلم را می‌سازد و تعلق گفتمانی خانواده به سنت را یادآور می‌شود.

صدا: گفت‌وگوها و موسیقی

موسیقی «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» حجم بسیار کمی دارد و محدود به سه قطعه می‌شود که دو تای آنها روی تیتراژ و عنوان‌بندی آمده است. در واقع، تنها قطعه‌ای که نام موسیقی فیلم برازنده آن است، قطعه‌ای است ماقبل عنوان‌بندی که روی تنهایی آدم‌های فیلم که هرکدام به کنج عزلت خودشان پناه برده‌اند، آمده‌است. سولوی کمانچه بسیار به‌جا استفاده شده، چرا که هم تکنوازی است و نمود صوتی تنهایی و هم کمانچه است که در ذات آوایی‌اش صدایی غربت‌زده دارد. موسیقی تیتراژ و عنوان‌بندی هم بسیار شبیه به هم ساخته شده؛ تصویر خانه‌ای روی آب و موسیقی که بیشتر با استفاده از اصوات الکترونیک همان فضا را بازنمایی کرده و خبر از گام‌های معلق ساکنین آن خانه می‌دهد.

رمزگان ایدئولوژیک: رخداد اصلی فیلم بازسازی خانه قدیمی آقای محمودی توسط ساناز و شوهرش (میهمانان) است. تا قبل از ورود میهمانان تعارض اصلی میان مادر و دختر در خصوص

ساعت رفت و آمد آرزو به خانه و پوشش اوست اما پس از ورود میهمانان تازه وارد، میان دو گفتمان اصلی فیلم که همان آقای محمودی- که پیش از این با نشانه‌هایی همچون خانه، لباس و گفتار پی به سنتی بودن آنان می‌بریم- و گفتمان مدرن فیلم که متعلق به ساناز و همسرش است، تعارض اصلی فیلم رخ می‌دهد. تیتراژ ابتدایی فیلم با نمایش تصویر انعکاس‌یافته خانه‌ای به صورت معکوس روی آب مواج حوض شروع می‌شود که فیلمساز با این صحنه تزلزل خانه و بنیان خانواده را به مخاطب خود گوشزد می‌کند و آغاز این تعارض را نوید می‌دهد.

از نیمه‌های فیلم، شخصیت آقای محمودی به پادگفتمانی برای میهمانان تازه وارد بدل می‌شود. شوخی‌های او با ساناز و انتقاد از رفتارهای همسرش دال‌هایی برای انتخاب سبک دیگری از زندگی و دیگرگونه کردن خود و خانواده‌اش است. او گویی با ورود میهمانان به ناراضی‌ای بدل می‌شود که چندان رضایتی از سبک سنتی زندگی خود ندارد. در این میان، محدثه، همسر او همچنان بر سنتی ماندن خانواده پافشاری می‌کند. ساناز و رامتین هم که متعلق به گفتمان مدرن فیلم هستند، درمانده‌اند. سیالیت زندگی ساناز، مثل انسان‌های پست مدرن است. هیچ چیز ثبات ندارد، شاید برای اینکه آنچه او می‌خواهد، نشدنی است. چالش دیگر فیلم، میان آنهاست. ساناز از ابتدای فیلم به شکلی پنهانی با تلفن حرف می‌زند و همین تعلیقی در روایت پدید می‌آورد و مخاطب تا دقایق پایانی واقعیت ماجرا را نمی‌داند. آنها که به قول خود نخواسته‌اند تن به مناسبات سنتی بدهند نیز از زندگی خود ناراضی هستند.

لوکیشن اصلی فیلم که تمام صحنه‌ها در آن فیلمبرداری شده است، خانه قدیمی محمودی است. موجودیت خانه که تا حدودی هویت‌ساز اعضای آن بود به چالش کشیده می‌شود. رامتین که برای تغییر و بازسازی خانه آمده معماری خانه را به چالش می‌کشد. او چند ضربه به دیوار اتاق می‌زند و با دیدن قفسه چوبی بر روی دیوار سنگی تعجب می‌کند و به محمودی که تلاش کرده تغییری به خانه دهد یادآوری می‌کند: «روی اصول تغییر ندادی. این الان یه حالی... عین وصله هست..... شما یه چیز بد رو با یه چیز بدتر پوشوندی». «دیوار چوبی» در این بافت و موقعیت به سطح نماد می‌رسد و معانی نظیر تلاش برای تغییر سنت‌ها را نشان می‌دهد که البته از دید رامتین تلاش موفقی نبوده و حتی اوضاع را بدتر کرده است. در سکانسی دیگر بر سر میز شام تقابل گفتمانی بیشتر آشکار می‌شود. سیگار کشیدن ساناز و شوخی‌های او و همسرش بر سر میز شام تقابل ارزش‌های دو گفتمان را آشکار می‌کند. اظهار علاقه نگین به پاکت سیگار ساناز و تقاضا برای گرفتن آن از نخستین نشانه‌های وادادگی خانواده محمودی در برابر گفتمان جدید است که البته پیش از آن شوخی‌های آقای محمودی با ساناز شروع این وادادگی در مقابل گفتمان مدرن است. در سکانس بعد، بر سر میز شام، تغییر خانه که نمادی از تغییر خانواده است، مطرح می‌شود و پیشنهاد ساناز برای برداشتن دیوارها با مخالفت نماینده گفتمان

سنت یعنی محدثه روبرو می‌شود. «خانه» از وجه کاربردی و حتی نشانه نمایه‌ای خود عبور کرده و در سویه نمادین، نشانه فرهنگی خود را به عرصه متن فیلم آورده است. افراد خانواده و حتی میهمانان در خانه هویت می‌یابند و یا خانه در مورد هویت آنان دست به آشکارگی می‌زند. محدثه خواستار برقرار ماندن دیوارها و به تعبیری ماندن اصول است. او آشپزخانه را با دیوارهایش به ادامه تحصیل و در اجتماع بودن مرجح می‌داند تا زندگی خود را به ارامشی از جنس اطاعت رساند. کنتراست آبی رنگ، موسیقی سنتی، آواز رادیو، شیشه‌های متعدد مربا، فلفل‌های آویزان، چیدن برگ مو برای طبخ غذایی سنتی و انباری پر از دیگ‌های مسی واقعیت زندگی او را می‌سازد. او تلفن همراه خود را در کشوی کابینت قرار داده و به کلی با دنیای پیرامون خود بی ارتباط است. هر کدام از اینها به سطح نماد می‌رسند و سنت‌گرایی محدثه را یادآور می‌شوند. محدثه نماینده سنت‌گرایانی است که سنت را مبنای عمل خود قرار می‌دهد. استراتژی او در برابر گفتمان جدید مبنا قرار دادن سنت است. او نگران است « قاعده از دستش در برود» و با برداشتن دیوارها سقف فرو ریزد. در مقابلش ساناز است. او از دیوارها می‌گریزد. چهره او را پشت پنجره‌های رنگی خانه می‌بینیم. این نماها به همراه کنش‌هایی همچون پنهانی صحبت کردن با تلفن خبر از وجوه پیچیده شخصیت او می‌دهد. او برای فرار از چنین وضعیتی رفتن را ترجیح می‌دهد. «آدم فقط باید بذاره از این مملکت بره تا راحت بشه» «رفتن»، استراتژی اوست در برابر ناملایمات. او خواهان اعاده حق خود از زندگی است.

در این میان، آقای محمودی را نمی‌توان در هیچ یک از دو شق سنت و مدرن به خوبی بازشناخت. او با ورود میهمانان جدید نسبت به سبک زندگی خود دچار تردید می‌شود. سبک زندگی ساناز را در جامعه «عادی» تلقی می‌کند و نسبت به زناشویی خود دچار تردید می‌شود و در اولین گام محدثه را متهم به تحجر می‌داند و «پشت کوهی» خطابش می‌کند که نسبت به تحولات جامعه مغفول مانده است. در حیاط خانه در برابر اِلمانی همچون دیگ‌های مسی که در سطح معناشناختی حاکی از سبک زندگی سنتی است، به مدد زاویه دوربین سرپایین که تحکم، نارضایتی و سلطه‌اش را بر محدثه نشان می‌دهد، می‌گوید :« با این دست شبیه کلفت‌ها شدی» و نسبت به نقش‌های سنتی محدثه اعتراض می‌کند. هویت محمودی دچار سرگردانی و استیصال است. محمودی دچار بحران ارزش‌های فرهنگی است. او در دوراهی ارزش‌های سنتی و ارزش‌های مدرن قرار گرفته و گاهی از ارزش‌های متزلزل خود رنج می‌برد. تزلزل او ، وقتی که از محدثه برای امروزی نبودنش انتقاد می‌کند اما ساناز به یادآور می‌شود که محدثه هم ممکن است ناراضی باشد و حرف‌هایی برای گفتن داشته باشد که پنهان کرده است، در نمایی بسیار درشت در چهره‌اش هویدا می‌شود.

رامتین، شخصیت دیگری است که او نیز همچون محمودی دچار سرگردانی است. او از طرفی

زندگی با همسر اولش را به‌خاطر حضور دائمی همسر در آشپرخانه و مشغولیت‌های سنتی در معرض بحران و طلاق قرار می‌دهد و از طرفی خواهان آن است که « حرف آخر» خانه را خودش بزند و چندان رضایتی از آزادی‌های ساناز ندارد.

کارگردان در سکانس‌هایی با تقابل ساناز و حاج‌منصور و همچنین محدثه و رامتین و دیالوگ‌های دو نفره از حسرت‌های این شخصیت‌ها پرده برمی‌دارد. ساناز در شرایط مختلف نزد آقای محمودی می‌رود و تردیدهای نسبت به رویکرد گذشته‌اش در زندگی برای او ایجاد می‌کند. رامتین نیز پا به حریم محدثه یعنی آشپزخانه می‌گذارد و آن دو نیز با هم همراه می‌شوند و از سنت‌های قدیمی سخن می‌گویند و در این میان حسرت‌ها و آرزوهای هر دو آشکار می‌شود. محدثه از حسرت درس و دانشگاه می‌گوید اما به زندگی فعلی رضایت داده است. رامتین نیز در حسرت زندگی گذشته‌اش می‌ماند.

نگین در این میان کاملاً سرگردان است. او می‌خواهد میان دو شق یکی را انتخاب کند اما همه سرگردان‌های بلاتکلیفی هستند که انتخاب میان آنها به راحتی امکان‌پذیر نیست. در سکانس‌های پایانی هر کدام از شخصیت‌ها در انتهای فیلم بازی را رها کرده و به خلوتگاه خود پناه می‌برند؛ محدثه در آشپزخانه روبه دیوار گریه می‌کند. محمودی به دست‌شویی، سیگار و کبریتی که روشن نمی‌شود، پناه می‌برد و ساناز به روی خود رو انداز سنتی می‌اندازد و گریه می‌کند. این کنش‌ها، آغازی برای یک تغییر است. تغییری که ماحصل نارضایتی است.

شخصیت‌های فیلم به دنبال رضایت هستند. زوج مدرن گرچه تن به مناسبات سنتی نداده‌اند و کنش‌های مدرن را برگزیده‌اند ما در بافت فعلی زندگی خود ناراضی‌اند. محمودی نیز از سبک زندگی سنتی خود ناراضی است. تنها فرد کاملاً راضی محدثه است که به بهای چشم بستن بر عیب‌های شوهر، از درون احساس رضایت می‌کند، اما مخاطب توان پذیرش واقعی بودن این رضایت را ندارد، زیرا بهای کدبانوگری او درد دست است و وفاداری به همسر را با بی‌وفایی او پاسخ گرفته و در ارتباط با دخترش نیز ناموفق است. در ظاهر او نیز اثری از شادی دیده نمی‌شود.

آنها از آنچه در آن اسیرند ناراضی‌اند. در این میان ساناز با منصور هم صحبت می‌شود و رامتین و محدثه خاطرات خود را با یاد کردن از خوراکی‌های قدیمی به اشتراک می‌گذارند و در واقع هر کسی با شخصیتی هم صحبت می‌شود که منش‌های او را در زندگیش کم دارد. پایان‌بندی فیلم، گواه نارضایتی شخصیت‌ها از استراتژی‌های قطعی و صفر و صدی خود است. استراتژی‌های قطعی همچون اعتقاد جزم اندیشانه به سنت و یا متجدد شدن.

نتیجه‌گیری

در جمع‌بندی سه فیلم یاد شده ابتدا به توصیف خانواده در آنها پرداخته و در نهایت استراتژی هر یک برای حل و عبور از تعارض‌های خانوادگی بیان می‌شود. یکی از اختصاصات خانواده در این فیلم‌ها را می‌توان ماهیت به شدت حقوقی آن در روابط زوجین و همچنین فرزندان دانست. با وجود تجربه موقعیت‌های مدرن، روابط زوجین به شدت حقوقی است.ت صویر مرد به عنوان مالک و تامین کننده اقتصاد خانواده در کنار تصویر زن به عنوان خانه‌دار و تیمارگروجه قالب خانواده‌های ایرانی و باز نمایی آن در سینما است. وجود رابطه حقوقی درکنارحضور فرزندان گسست خانواده ایرانی را در فرض وجود تعارض با دشواری‌هایی رو به رو می‌کند. و این جاست که مواجهه زوجین برای حل این تعارض‌ها و تنش‌ها اهمیت می‌یابد.

در نگاه اول می‌توان گفت در هر سه فیلم شاهد دگردیسی در مفهوم خانه و خانواده هستیم. خانه در هر سه فیلم تنها یک پدیده فیزیکی نیست، بلکه خصلت اجتماعی و فرهنگی دارد و به موازات تغییرات وسیع در سطح کلان، خانه نیز مفهوم خود را از دست می‌دهد. خانه محل آشکار شدن تعارض‌های اساسی سوژه‌های اجتماعی است که از یک سو منجر به ایجاد الگوهای جدیدی در کنش‌های مردم شده‌اند و از سوی دیگر این الگوهای جدید شکل خانه‌ها را تغییر داده است.با غلبه فردگرایی بر سوژه مدرن، خانه عملا به عنوان فضای ظهور فردیت در تقابل با فضاهای عمومی شکل می‌گیرد.از سوی دیگر خانه محل کنش متقابل افراد خانواده به خصوص زن و شوهرها است. در واقع تصویر خانه در دنیای مدرن یک تصویر پارادوکسیکال است. از یک سو سوژه فردیت یافته خانه را بارانداز فشارها و استرس‌های فرد در برابر جامعه می‌داند واز سوی دیگر خانواده نهادی است که بر اساس توجه به جمع و فاصله گرفتن از فردیت بنیاد گذاشته شده است. بنابراین خانواده در تصویر فیلم‌های یاد شده اساسا فضایی است که تعارضات سوژه‌های فردیت یافته با یکدیگر در آن تشدید می‌شود. در هر سه فیلم، خانه خصلت سوژه‌های اجتماعی را داراست و به راحتی نمی‌توان آن را سنتی و یا مدرن دانست. زوج میانسال «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» تلاش می‌کنند تا هویت سنتی خانه را تغییر دهند و از نو بازسازی کنند اما از استحاله فضای خانه و گرفتن برخی ارزش‌های مدرن همانند برداشتن دیوارها نگرانند. در «سعادت آباد» خانه پیوند دهنده اعضای خانه و میهمانان نیست و بیشتر فضایی برای آشکارگی است؛ آشکارگی تعارض‌ها. سوژه‌های مدرن به مثابه اعضای خانواده نیز خصلتی چندگانه دارند. در چهارشنبه سوری اساسا تعویض خانه توسط مژده به عنوان راه حل اساسی برای برون رفت از وضعیت بحرانی تلقی می‌شود.

هویت مدرن، مشخصاً باز است. این کیفیت گشوده هویت مدرن، موجب بروز فشارهای روانی بر فرد می‌شود و او را، در برابر تغییر پیوسته تعاریف دیگران درباره خویشتن او، بـه طـرزی خـاص

آسیب پذیر می‌کند. از طرفی هویت مدرن مشخصاً فردیت یافته است. فرد که هویت خود را بـه صورت موجودیت حقیقی خویش می‌انگارد، به طوری کاملاً منطقی، در سلسله مراتـب ارزش‌هـا جایگاهی بسیار مهم به خود به تنهایی می‌دهد و اهمیت ارزش‌های جمعـی در چنـین صـورتی کمرنگ می‌شود. لاله در فیلم سعادت آباد و یا ساناز در زندگی مشترک آقای محمودی و بانو بر سر فردیت خود و دفاع از خواسته‌های خویش می‌جنگند. انسان مدرن با بحران دائمـی هویـت، وضعیتی که اضطراب شدید را در پی می‌آورد، دست به گریبان است. یاسی در «سعادت آبـاد»، مژده در «چهارشنبه سوری» و یا آقای محمودی در «زندگی مشترک آقـای محمـودی و بـانو» سوژه‌هـای بـی‌اعتمـادی هـستند کـه مـضطربانه بـا واقعیـت موجـود کنـار مـی‌آینـد. *یکـی از استراتژی‌هایی که سوژه‌ها برای غلبه بر این اضطراب به کار مـی‌گیرنـد « پنهـان‌کـاری» اسـت. سوژه‌ها در مواجهه با شرایط عدم اطمینان، برای برهم نزدن مناسبات خانوادگی و در عین حال « فردیت» خود به پنهان‌کاری دست می‌زنند.*

در خصوص استراتژی خانواده‌ها در هر سه فیلم می‌توان از استراتژی‌های «تعلیق»، «اهمیت دادن به فرم‌ها و صورت‌های اجتماعی» و «برقراری موازنه میان موقعیت‌های ناسازگار» نام برد. در چهارشنبه سوری استراتژی خانواده به تعلیق درآوردن رابطه‌هاست. رفتار پر تنش مژده در واقع تلاش برای حفظ خانواده و همسر است، در عین حال همسر مژده در عین این که از کنش‌های پر تنش مژده به ستوه آمده و درگیر رابطه عاطفی با سیمین است با تعلیق موقعیت‌های پر تنش در رابطه با مژده به موازنه میان رابطه خود با مزده و سیمین ادامه می‌دهد. خانواده به راحتی تن به جدایی نمی‌دهد و افراد و موقعیت‌ها ذخیره و مصرف می‌شوند. همان‌طور که گفتیم به عقیده برگر در شـرایط جدیـد، فـرد بـه دلیـل چنـدگانگی جهـان‌هـای اجتماعی، تردید و ناامنی‌های فراوانی برای او حاصل می‌شود و همـین امـر موجـب معلـق نگـاه داشتن پدیده‌ها و موقعیت‌ها و محاسبه وضـعیت‌هـا توسـط او مـی‌شـود. فـرد بـه علـت تجربـه جهان‌های متکثر در دنیای مدرن و در نتیجه هویت چنـدپاره احـساس نـاامنی کـرده و اساسـاً سوژه‌ای نامطمئن به جهان خویش است. در این شـرایط، او بـه محاسـبه عقلانـی دسـت زده و سعی دارد میان موقعیت‌های متکثر که بر او عرضه شده به جای چشم‌پوشـی، موازنـه‌ای برقـرار کرده و شرایط را به حالت معلق نگه دارد. این تعلیق رابطه به سوژه، حالتی از اطمینان می‌دهد. انسان مدرن، ضمن به تعلیق درآوردن شرایط، سعی در بازاندیشی کرده و استراتژی‌های دیگری را برای تأمین امنیت خویش بر می‌گزیند. در چهارشنبه سوری، این خـصلت انـسان مـدرن بـه روحی نیز سرایت کرده و او سعی در تعلیق رابطه برای کسب حداکثر منفعت اجتمـاعی را دارد. زیمل معتقد است فرم‌های اجتماعی در لحظه استقرارشان کاملاً با زندگی جفت و جور هـستند امـا همزمـان بـا آن کـه زنـدگی بـه تحـول و تکامـل خـود ادامـه مـی‌دهـد، آنهـا بـه سـمت

تغییرناپذیرشدن و دور شدن از زندگی میل می‌کنند و در واقع دشمن آن می‌شوند. دیر یا زود نیروهای زندگی هر شکل فرهنگی را که تولید کرده‌اند، تضعیف می‌کنند. آن زمان که یک شکل به طور کامل متحول می‌شود، شکل بعدی آغاز به شکل گرفتن در زیر آن کرده و پس از مبارزه‌ای کوتاه یا طولانی جانشین آن می‌شود. بهرحال از آنجا که زندگی فقط می‌تواند در این یا آن شکل وجود خارجی به خود بگیرد، این فرایند را می‌توان برحسب جایگزینی شکلی به جای شکلی دیگر شناسایی و توصیف کرد. به این ترتیب، تغییری پایان‌ناپذیر در محتوای فرهنگ و در درازمدت در کل سبک‌های فرهنگی رخ می‌دهد که نتیجه تقابل عمیق بین محتوا و اشکال زندگی است. در شرایط گذار که هنوز جامعه به هویتی یکدست دست نیافته و عناصری از هویت‌های سنتی و مدرن به طور همزمان دیده می‌شود، شرایط خانواده نیز به موازات اوضاع جامعه به وحدت مشخصی دست نیافته است. بنابراین، در این شرایط یکی از استراتژی‌های خانواده برای برقراری بالانس در شرایط مواجهه با تناقض، برپا نگه‌داشتن عناصری از سنت که دیگر خالی از محتوا شده و صرفاً فرمی از آن باقی مانده است. در سعادت آباد عمدتاً افراد به فرم‌های اجتماعی خالی از محتوا تن می‌دهند. به یک میهمانی که به تعارض می‌انجامد و یا طلاق عاطفی میان تهمینه و بهرام که زندگی بدون هیچ محتوایی میان آنها پابرجاست. میهمانی دادن در گذشته، حاوی معانی خاص خود بوده است که در شرایط جدید صرفاً صورتی از آن باقی مانده و معانی اجتماعی و سنتی آن از دست رفته است. برای مثال یاسی سعی در تدارک مهمانی دارد اما نحوه چینش میز، برخورد میهمان و میزبان، نحوه سرو غذا که مبتنی بر اشکال جدید و فردیت است، تغییر در فرم اجتماعی را نشان می‌دهد. در واقع غلبه مناسک خانواده ایرانی در سال‌های اخیر را می‌توان از این منظر مورد مطالعه قرار داد. اهمیت به جشن تولد محسن توسط یاسی در فیلم سعادت آباد با وجود روابط سرد میان آن دو ، مواجهه سرد و بی‌روح محسن با مهمانان، خانه تکانی در آستانه سفر و نوروز در فیلم چهارشنبه سوری، در واقع غلبه فرم و مناسک‌گرایی در رابطه خانواده ایرانی را به تصویر می‌کشد. البته از منظر دیگر می‌توان این فرم‌گرایی و مناسک‌گرایی را به گونه‌ای استراتژی خانواده ایرانی در برابر فردیت اشتداد یافته در سوژگی مدرن دانست. در زندگی مشترک آقای محمودی و بانو سوژه‌های ناراضی تصمیم می‌گیرند موازنه‌ای میان فردیت‌ها برقرار کنند. آنها از استراتژی‌های قاطعانه خود و پافشاری بر فردیت خویش به نتیجه مشخصی نمی‌رسند. خانواده مدرن بدون توجه به فردیت سوژه‌ها نمی‌تواند فهم شود. در دنیای مدرن با سوژه‌های به شدت فردیت یافته مواجه هستیم که دائماً فردیت در بروز تعارض‌ها و مناقشات خانوادگی نقش دارد و همچنین به مثابه یک استراتژی برای سوژه‌ها فهم می‌شود سوژه‌ها در فضای اشتراکات خود و فضای جمعی زندگی خانوادگی به گفت‌وگو می‌پردازند. فضای گفت‌وگو در شرایط تکثر منابع

معرفتی و گفتمانی – مـی‌تـوان در هـم آمیختگـی سـنت، مدرنیتـه و پـسا مدرنیتـه و در هـم آمیختگی آنها در خانواده ایرانی را به مثابه این تکثر دانست- که چهل تکه شدن فردیت‌ها را در پی دارد، از سیالیت برخوردار می‌شود و نسبت به گذشته که سنت، گفتمان حـاکم بـر زنـدگی خانوادگی بود، کم‌رنگ‌تر می‌گردد. منظور از فردیت سوژه‌ها این اسـت کـه در واقـع، در هویـت سوژه‌ها همان خصلت اندیشنده‌ای متبلور می‌شود که برگر به هویـت مـدرن نـسبت مـی‌دهـد؛ هویتی که همواره ممکن است مورد بازاندیشی قرار گرفته و تغییر کند. این امر، بحـران هـویتی را که او بیان می‌کند به پیش می‌کشد و بازاندیشی که آبستن اضطرابی ناخوانده اسـت، نمایـان می‌شود. نقطه اشتراک نظریه برگر و گیدنز یعنی ظهـور نواندیـشی و اضـطراب ناشـی از آن در همین جاست که افراد در گونه‌های مختلف آن را تجربه می‌کنند. آن جهان یکدست و یکپارچه که انسجامی دست نخورده، اعتماد و امنیت غیرقابل انکاری را فـراهم مـی‌کـرد از هـم پاشـیده (جهان سنتی) و جهانی متکثر سر بر می‌آورد، که در آن انسان در هاله‌ای از دود و مـه، بایـد بـا چراغ شناخت و آگهی در جستجوی راهی باشد که سـرانجام آن ناپیداسـت. بنـابراین مـی‌تـوان نتیجه گرفت امروزه باید تعاریفی از خانواده را مدنظر قرار داد که با فردیت سـوژه‌هـا در فـضای خانوادگی که یک گروه محسوب می‌شود، سازگار باشد. در چنین شرایطی، در بروز تعارض‌ها که یکی از دلایل آن درهم آمیختگی گفتمان‌های مختلف در زندگی است باید بـه اسـتراتژی‌هـایی دست یافت که محل تلاقی فردیت سوژه‌ها با استراتژی‌های جمعی که متناسب با ویژگی گـروه بودگی خانواده است، باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۹۳) **خانواده ایرانی**، تهران: نشر علم.

اثنی عشری، صفی (۱۳۹۴) « خوانش فیلم سعادت آباد براساس تئوری تمایز بوردیو» بازیابی از سایت: پیرسوک http://pirsook.com.

احمدی بابک (۱۳۹۱) **از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری**، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.

استم، رابرت (۱۳۸۳) **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**، ترجمه گروه مترجمان، تهران: سوره مهر.

بهنام، جمشید (۱۳۸۳) **تحولات خانواده؛ پویایی خانواده در حوزه‌های فرهنگی گوناگون**، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشر ماهی.

بیلینگتون و دیگران (۱۳۸۰) **جامعه و فرهنگ**، ترجمه زیبا عزب دفتری، تهران: نشر قطره.

خالق پناه، کمال (۱۳۸۷) « نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم لاک پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، سال چهارم، شماره ۱۲. پاییز. صفحه ۱۸۲-۱۶۳.

روشه، گی (۱۳۷۶) **سازمان اجتماعی**، ترجمه هما زنجانی زاد، تهران: نشر نی.

زمانیان، علی (۱۳۸۷) **تغییرات بنیادین نهاد خانواده در چند دهه اخیر در ایران**، تهران: معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی.

زیمل، گئورک (۱۳۹۳) **درباره فردیت و فرم‌های اجتماعی**، ترجمه شهناز مسّمی پرست، تهران: نشر ثالث.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲) **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشرقصه.

سجودی، فروزان (۱۳۸۷) **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.

فاضلی، نعمت الله (۱۳۹۱) **خانواده و زندگی شهری؛ تحول خانواده‌ها در بستر تجدد، شهرنشینی و رسانه‌ای شدن**، تهران: نشر تیسا.

فیسک، جان(۱۳۸۰) «فرهنگ تلویزیون»، ترجمه مژگان برومند، ***ارغنون***، شماره۱۹. صفحه ۱۴۲-۱۲۵.

کالر، جاناتان (۱۳۷۹) **فردینان دوسوسور**، ترجمه: کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸) **مقدمه‌ای بر روایت ادبیات و سینما**، ترجمه امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷) **پیامدهای مدرنیت**، ترجمه: محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.

Berger, P.L. (1977) *Facing up to Modernity Excursion in Society, Politics and Religous*. Newyork: Basic Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی