◇ نشریه علمی‌زن و فرهنگ
سال دوازدهم. شماره۴۷. بهار ۱۴۰۰

صفحات۱۰۷-۹۵
تاریخ وصول:۱۳۹۹/۱۰/۳۰ـ تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/۱۲/۱۵

نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای عباس کیارستمی

پدرام رستمی*
محمد جواد گهربخش**
بابک سعداللهی***
مجتبی مدنی****

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی نشانه شناسی تصویر زن در سینمای کیا رستمی می باشد. جامعه آماری فیلم های معطوف به نشانه شناسی زنان ساخته کیارستمی می باشـــد. روش نمونه گیری هدفمند و نمونه پژوهش فیلم های گزارش و ده بود. طرح پژوهش توصیفی-تحلیلی است. شـــیوه به‌دست آوردن اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم‌ها بود. فیلم ها مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار گرفتند. نشانه‌شناســـی بر اساس دو سنت عمده سنت فردیناند دوسوسور و سنت چارلز سندرس پیرس صورت گرفت. مطالعه و بررسی آثار بلند کیارستمی نشـــان داد که وی در طول دوران کاری خود نسبت به زنان و دغدغه‌های آنان اشراف داشته و بخش عمده‌ای از دوران متاخر فیلم‌سازی‌اش را به بازنمایی زنان و مشکلات آن‌ها اختصاص داده‌است. وی به‌خصوص در آثار متاخر خود، زنان را در کانون توجه فیلم‌هایش قرار داده است. نتایج بررسی مبتنی بر نشانه‌شناسی فیلم «گزارش»و «ده» نشـــان داد که کیارستمی در تلاش بوده تا ضمن بازتاب مشکلات زنان، نگاه جامعه به زن و انتظاراتی که از وی می‌رود را نیز نشان دهد و بر این مهم تاکید نماید که این نگاه سنتی و کلیشه‌ای، علیرغم گذشت سال‌ها، هم چنان در جامعه وجود دارد.

کلید واژگان: نشانه‌شناسی، تصویر زن، عباس کیارستمی

*دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول، ایمیل: p.rostami@student.art.ac.ir)
** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (ایمیل: mohammadgoharbakhsh8@gmail.com)
*** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (ایمیل: babak.25.06@gmail.com)
**** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (ایمیل: mojtabamadani94@gmail.com)

مقدمه

نقش رسانه‌ها در بازتاب و بازنمایی یک جامعه بر کسی پوشیده نیست. رسانه‌های همگانی از مسائل اجتماعی تاثیر می‌گیرند و به نمایش آن ها می‌پردازند. جنسیت از مفاهیمی است که به شیوه‌های مختلفی در رسانه نمایش داده می‌شود و سینما را می‌توان رسانه‌ای قدرتمند برای نمایش جنبه‌های مختلف این مقوله به شمار آورد. جنسیت خاستگاهی اجتماعی و فرهنگی دارد. و هدفی ایدئولوژیک بر آن مترتب است. کارکرد ایدئولوژیک جنسیت آن است که انسان را به‌عنوان مرد یا زن تثبیت کند و این نخستین قطب تقابل در زنجیره‌ای از تقابل‌های دوگانه است. از این دیدگاه زن به‌لحاظ اقتصادی پایین‌تر از مرد است، بیشتر با قلمرو اندرونی پیوند دارد تا قلمرو عمومی، نسبت به مرد ضعیف‌تر است و مواردی از این دست (هیوارد[1]، ۲۰۰۶، ترجمه محمدی، ۱۳۹۳).

بازنمایی زنان در آثار کیارستمی از آن دسته مسائلی بوده که همواره از نگاه پژوهشگران دور مانده است و این را باید معلول آن دانست که قریب به اتفاق آثار کیارستمی که به موفقیت‌های جهانی دست یافته‌اند فاقد درونمایه‌های زنانه نگر هستند. در آثار وی زنان در کانون روایت نبوده و عهده‌دار نقش‌های حاشیه‌ای بوده‌اند و علاوه بر آن، زنان تقریباً در اکثر آثار وی که درایران ساخته شده، اشخاصی قوی نبوده و توانایی سخنوری نداشته‌اند(آنتیک[2]، ۲۰۱۶). شاید بتوان مطلب فوق را معلول آن دانست که کیارستمی در طی سال‌های درازی مشغول پرداخت به سبک منحصر به‌فردش بوده و لذا کمتر به زنان و دغدغه‌های آنان پراخته است. کیارستمی نه‌تنها با بازگشت به اصول ابتدایی سبک مینی‌مالیسم[3](کمینه‌گرایی)، بلکه با تعریف مجدد آن و حتی ماورای آن یعنی سینما به‌عنوان یک رسانه‌ی جدا نشدنی از بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن، قواعد متعارف سینما را رها کرد(النا[4]، ۲۰۰۵). نکته شایان توجه آن است که کیارستمی هر قدر به دوران متاخرش نزدیک می‌شود زنان و مشکلات آن‌ها بیش از پیش در متن کارهای وی قرار می‌گیرد. فیلم «گزارش» در زمره‌ی نخستین آثار کیارستمی و اولین اثر اوست که به‌شکلی مستقیم به کشمکش‌های بین یک زن و مرد پرداخته و کاراکتر زن را تقریبا هم سطح کاراکتر مرد قرار می‌دهد و به مشکلات زنان می‌پردازد. فیلم «ده» را می‌توان به‌عنوان درخور توجه‌ترین اثر فیلم‌ساز در مورد زنان نام برد، انتقادی که پیش از این به آثار کیارستمی مبنی بر در حاشیه بودن کاراکترهای زنان می‌شد بر این فیلم وارد نبود؛ کاراکتر اصلی فیلم ده یک زن است که به سرکشی از ایدئولوژی مردسالار پرداخته و با مشکلات محیط اطرافش دست‌وپنجه نرم می‌کند. بوردول[5](۲۰۰۹) معتقد است این فیلم، با نمایش واکنش‌های زنانه به داستانی در مورد یک عشق معنوی، این مهم را یادآوری می کند که علیرغم محوریت مرد در آثار کیارستمی، زنان نیز به‌عنوان کاراکترهایی سرنوشت ساز و گاهی مرموز به

1. Susan Hayward
2. Antić
3. Minimalism
4. Elena
5. Bordwell

تصویر کشیده‌شده‌اند. مطالعات و خوانش‌های متعددی که در حوزه‌های گوناگون بر آثار عباس کیارستمی صورت پذیرفته‌اند، وجوه مختلفی از آثار وی را به مخاطبان نشان داده و دامنه‌ی این پژوهش‌ها نیز بسیار گسترده بوده است. از منابع شایان توجه می‌توان به مجموعه مقالات گردآوری شده تحت عنوان «سینمای دیگر» به کوشش حسینی(۱۳۹۷) اشاره نمود که عمدتا از گفتگو با کیارستمی تا تحلیل‌هایی بازنمایانه و مبتنی بر نشانه‌شناسی را در برمی‌گیرد. مقاله «تقابل سکون/ حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی در سکون لورا مالوی[1]» نوشته‌ی جمشیدی، اسفندیاری و بنی‌اردلان(۱۳۹۶)، با استفاده از آراء لورا مالوی و مبتنی بر نقد روانکاوانه لکانی به کندوکاو در نگاه خیره‌ی دوربین کیارستمی می‌پردازد اما در شکل کلی ویژگی‌ها و عناصر بازتابی کاراکترهای زن را در محدوه پژوهش خود قرار نمی‌هد.

بازنمایی زنان و نقش آن‌ها در سینما همواره از دغدغه‌های جدی پژوهشگران داخلی بوده است. پژوهش‌ها و مطالعات مبسوطی مبنی بر بازنمایی زنان و مسائل پیرامون آن‌ها در سینمای ایران صورت پذیرفته است؛ برای مثال راودراد و میرزاده طرقی(۱۳۹۶) در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی» به بررسی نحوه تصویر شدن زن در آثار فرهادی به‌عنوان یک کارگردان مدرن می‌پردازند. همچنین راودراد و صدیقی‌خویدکی در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»(۱۳۸۵) به پژوهشی هم چون مقاله پیشین پرداخته‌اند و مقاله «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران» نوشته صمیم، آقا بابایی و قاسمی(۱۳۸۷) به نحوه‌ی بازنمایی زنان در یک دهه از سینمای ایران می‌پردازد و نیز مقاله‌ی «زنان در سینمای ایران»نوشته‌ی سلطانی‌گردفرامرزی(۱۳۸۶) به شکل کلی‌تری این مهم را مورد بررسی قرار می‌دهد. رویکرد زنانه نگر در حکم روش‌شناسی انتقادی، رده‌بندی‌های جنسیت و سلسله مراتب جنسیت را در تمام شکل‌های دانش و عرصه‌های پژوهش برجسته می‌سازد (وایت[2]، ۱۹۹۸، ترجمه عامری مهابادی، ۱۳۹۶).

هسکل[3](۲۰۱۶) معتقد است که زنان در سینما به «زن واقعی» بدل نمی‌شوند تا زمانی که ازدواج کرده و بچه‌دار شوند و حتی آن‌هایی که تمایل به این کار ندارند، اغلب مجبور به پذیرش جایگاه مادری شده و به‌همان نسبت در انجام آن شکست خورده و مرتکب اشتباه می‌شوند. در شکل کلی، بر زنان هم در مقام هنرمند و هم به‌عنوان سوژه و یا موضوع هنر، تبعیض روا می‌شود (ادمز[4]،۱۹۹۶، ترجمه وقفی پور، ۱۳۹۵).

بازنمایی و نشانه‌شناسی زنان در سینمای عباس کیارستمی سبک و سیاق ، مطالعه و خوانشی بدیع است. لذا هدف پژوهش حاضر بررسی نشانه شناسی تصویر زن در سینمای کیا رستمی می باشد.

1. Laura Mulvey
2. White
3. Haskell
4. Adams

روش

طرح پژوهش، جامعه آماری وروش نمونه گیری: طرح پژوهش توصیفی-تحلیلی است. جامعه آماری فیلم های معطوف به نشانه شناسی زنان ساخته کیارستمی می باشد. روش نمونه گیری هدفمند و نمونه پژوهش فیلم های گزارش و ده بود.

روش اجرا

شیوه به‌دست آوردن اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم‌ها بود. برای بررسی «گزارش»، اولین فیلم کیارستمی که به‌شکلی جدی به روابط زنان و مردان پرداخته و سپس فیلم «ده» که اولین ساخته کیارستمی بعد از انقلاب بود، که حضور زنان در آن ملموس است. مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار گرفتند. نشانه‌شناسی بر اساس دو سنت عمده صورت گرفته: سنت فردیناند دوسوسور[1] و سنت چارلز سندرس پیرس[2]. به نظر سوسور نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد، اما نشانه‌شناسی به نظر پیرس که خودش آن را نظریه صوری نشانه‌ها می‌نامید، با منطق، ارتباط نزدیکی داشت (نقل از چندلر[3]،۱۹۵۲، ترجمه پارسا،۱۳۸۶). به‌عبارت دیگر آن چه در تحلیل جانشینی مورد توجه است عمل شخصیت‌ها نیست، بلکه نیات و منظور آنان از عمل است (راودراد و صدیقی خویدکی، ۱۳۸۵).

یافته ها

خلاصه فیلم «گزارش» - ۱۳۵۶

فیلم گزارش به زندگی یک کارمند اداره دارایی به نام محمد می‌پردازد. محمد که متهم به دریافت رشوه شده، سرانجام از کار معلق می گردد و از همان‌جا مشکلات وی به خصوص با همسرش، اعظم، به اوج می‌رسد. در پایان پس از یک دعوای شدید، محمد به همراه فرزندشان خانه را ترک می کند. در بازگشت، اعظم را درحالی که به منظور خودکشی اقدام به خوردن قرص کرده است می‌یابد و او را به بیمارستان می‌رساند. پایان فیلم با طلوع آفتاب همراه است؛ اعظم به هوش می‌آید و محمد در کنار تخت بیمارستان است. او همسرش را تنها می گذارد و به دنبال فرزندش که در خودرو خوابیده است، می‌رود.

- تحلیل همنشینی:

فیلم گزارش، آخرین ساخته عباس کیارستمی قبل از انقلاب محسوب می‌شود و به نوعی اولین فیلم کیارستمی درباره بزرگسالان است. در بررسی کلی می‌توان دریافت، فیلمی است که تصویری واقع‌گرایانه از وجوه منفی زندگی طبقه متوسط ارائه می کند. در این فیلم، مخاطب با زوجی از جامعه

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Chandler

مدرن مواجه می‌شود که زندگی معمولی دارند ولی به مرور مشخص می‌شود که آن ها در اداره کردن زندگی خود سرگردان هستند. فیلم از اداره‌ای شروع می‌شود که کارکنان اصلی و مدیرکل آن مرد هستند و زنی ارباب رجوع حضور دارد که در میان این همه کارمند مرد کلافه شده چرا که هیچ یک کار او را انجام نمی‌دهند.

صحنه‌های آغازین فیلم را می‌توان به‌نوعی دلالت بر تنزل جایگاه اجتماعی زنان تلقی نمود. در ادامه، داستان فیلم به‌درون زندگی مشترک محمد و همسرش و روابط شان کشیده می‌شود و مشاجرات محمد و اعظم به محملی برای بازنمایی جایگاه سنتی زن و مرد بدل می‌شود. اعظم نمی‌تواند در عمل، مقابل کارهای غلط محمد بایستد و محمد با آن که در ظاهر محافظه کار نشان داده می شود ولی در حقیقت خود را رئیس خانه و خانواده می‌پندارد که همسرش باید به دستورات او گوش دهد.

با آن که فیلم در مورد رابطه محمد و اعظم است اما مخاطب، محمد را در حال کار و فعالیت بیرون از خانه و حتی حضورش در برخی مسئولیت‌های درون خانه مثل بازی کردن با دخترشان و وقت گذراندن با او می‌بیند و به عنوان شخصیتی که فقط موظف به انجام یک کار مشخص باشد، تصویر نمی‌شود ولی اعظم در اکثر صحنه‌ها درحال خانه‌داری نشان داده می‌شود که حتی برای بیرون رفتن و خریدی ساده نیازمند این است که شوهرش حوصله به خرج داده و با او همراه شود و زمانی که می‌خواهد با محمد در مورد مسائل مهم زندگی هم چون شغلی که محمد از دست داده است و یا اجاره خانه عقب افتاده صحبت کند، محمد به نحوی از صحبت با اعظم طفره می‌رود و خود را تصمیم گیرنده‌ی نهایی می‌داند.

در ادامه با بالا گرفتن مشاجرات آن‌دو، اعظم که از زندگی یک‌طرفه و بی‌توجهی محمد خسته شده‌است او را تهدید به ترک منزل می‌کند و احمد نیز مانند رئیسش که او را از کار اخراج کرده بود، به اعظم می‌گوید: «هرچی داری جمع کن، چون دیگه اینجا برنمی گردی». گویی مرد تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی است و زن تنها مجبور به اطاعت. سپس با اصرار اعظم برای ترک منزل، محمد شروع به کتک زدن او می‌کند و اعظم کاملاً بی‌دفاع در مقابل احمد نشان داده می‌شود و در نهایت محمد او را در اتاق رها کرده و همراه فرزندشان خانه را ترک می‌کند و بی آن که توجهی به اعظم داشته باشد، برای خوردن شام به بیرون از خانه می‌رود و سپس در نیمه‌های شب به خانه برمی‌گردد و اعظم را در حالی می‌یابد که اقدام به خودکشی کرده است.

فیلم به بی‌مسئولیتی و بی‌توجهی کاراکتر محمد و مردسالاری و کوته‌اندیشی او نسبت به همسرش تاکید دارد. البته فیلم با این پایان‌بندی به بازتولید تصویر زن به عنوان چهره‌ای ضعیف و آسیب‌پذیر نیز می‌پردازد و اعظم را به عنوان نماینده زنان به گونه‌ای به تصویر میکشد که گویی در مقابل مشکلات منطقی عمل نکرده و دست به خودکشی می‌زند و زندگی‌اش به عمل محمد در راستای نجات دادن او وابسته می‌شود و به نوعی به تصویر کردن روابط قدرت سنتی بین زن و مرد دست زده و آن را بازسازی می‌کند.

- تحلیل جانشینی:

تقابل بین مرد و زن در فیلم مشهود است. محمد نماد مردی تحصیل کرده و مدرن است که هدایت روایت فیلم برعهده اوست. اکثر سکانس‌های فیلم به محمد و زندگی‌اش از وجه‌های مختلف کار، دوستان و خانواده و تاثیر متقابل آنان بر یک دیگر اختصاص دارد. پررنگ‌ترین وجه این زندگی، بخش خانوادگی و رابطه‌اش با همسرش می‌باشد. این محمد است که تصمیم‌گیرنده خانواده است. اعظم نماد همسری تقریباً مدرن است که زندگی‌اش را دوست دارد و برای حفظ زندگی‌اش در مقابل بی‌توجهی‌ها و کارهای محمد کوتاه می‌آید اما اعتراض خود را نیز به محمد وارد می‌کند. هر یک از سکانس‌های فیلم که محمد و اعظم را در کنار یک دیگر قرار می‌دهد، آبستن تقابلی تازه و اوج‌گیرنده است.

اولین تقابل میان محمد و اعظم در سکانسی نشان داده می شود که محمد از سر کار بازگشته و اعظم در حال خشک کردن و پوشاندن لباس به دخترشان است که بخشی از کار همیشگی او در خانه می‌باشد و تصویری است تکراری از زنان در جامعه‌ای که خانه‌داری و پرداختن به امور خانه و فرزندان، به عنوان پیش‌فرضی برای زنان در نظر گرفته می‌شود. در این سکانس محمد پس از اعلام این خبر که همکارش، مصطفی، بچه‌دار شده با پرسش‌های متوالی اعظم در مورد جنسیت نوزاد مواجه می‌شود که فکر می‌کند محمد به دلیل پسر بودن نوزاد از جواب دادن خودداری می‌کند؛ موضوعی که عیان‌کننده همان رویکرد مردسالارنه که به زنانی که فرزند پسر ندارند به دیده تحقیر نگریسته و آن‌ها را «دخترزا» می‌نامد. فیلم مسئله‌ای را مطرح می‌کند که حتی در دوران گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن و با وجود کم رنگ شدن اما هم چنان باقی است و حتی شرم ساری اعظم از این موضوع به صورت نامحسوس نشان داده می‌شود و بنابراین تاثیر سلطه مردسالاری در بازنمایی زن دیده می‌شود که منجر شده خود زن نیز نسبت به این موضوع احساس شرم کند. فیلم به نمایش این موضوع اکتفا کرده و به اعتراض آشکاری علیه آن دست نمی‌زند.

فیلم به هویدا کردن روابط قدرت میان این زن و شوهر با نمایش نیازمندی اعظم به حضور محمد برای بیرون رفتن و تجربه کوچک ترین تفریحات می‌پردازد. البته اعظم در اینجا دست به اعتراض زده و بی‌تفاوتی محمد را به او گوشزد می‌کند و خواستار حق و حقوق خود است، اما در نهایت و با وجود همه اعتراض‌ها، آن چه روی می‌دهد مطابق میل محمد می‌باشد. همان طور که پیشتر اشاره شد فیلم به وجه بی‌مسئولیت و بی‌توجه محمد اشاره دارد، بی‌توجهی‌ای که به تقابل‌های جدیدی بین او و اعظم منجر می‌شود.

هنگامی که احضاریه دادگاه مبنی بر تخلیه خانه به دست آن‌دو می‌رسد، واکنش محمد با بی‌خیالی و بی‌تفاوتی همراه است و اعتراض اعظم را برمی‌انگیزد و به این موضوع اشاره می‌کند که همین بی‌تفاوتی و رویکرد محمد در مورد خانه قبلی‌شان، منجر به این شد که از آن جا بیرون‌شان کنند و این‌بار هم با این رویکرد، سرنوشت متفاوتی در انتظارشان نخواهد بود. فیلم به طور ضمنی نیز به این بی‌کفایتی و بی‌مسئولیتی محمد اشاره دارد. هنگامی که همگی به خرید رفته‌اند و محمد در ماشین نشسته و منتظر خرید کردن اعظم می‌باشد، با درخواست ماشین جلویی مبنی بر عقب رفتن موافقت

کرده و با این کار جای پارک خود را به آن ماشین داده و خود در منطقه پارک ممنوع قرار می‌گیرد. نبود اعتماد به نفس و بی‌خیالی محمد که به شکل ضمنی در این سکانس تصویر شده به تقابل بعدی با اعظم منجر می‌شود. محمد که به خاطر تغییر جای پارک و خاموش کردن ماشینش در این بین، مجبور به معطل کردن اعظم در آنجا می‌شود با اعتراض اعظم نسبت به این تعلل مواجه شده و وارد مشاجره‌ای با او می‌شود که در آن محمد به صورت طلبکارانه‌ای می‌گوید که اعظم آن‌ها را مجبور کرده که آن جا بیایند و به گونه‌ای برخورد می‌کند که گویی برای همراهی خانواده‌اش به تفریح و خرید، لطف کرده و اعظم باید از او قدردان باشد، حال آن که خود به تنهایی و برای تفریح هر موقع به خواهد خانه را ترک می‌کند.

در این سکانس نیز اعظم حرف خودش را زده و دست به اعتراض می‌زند و شروع می‌کند به یادآوری تمام اشتباهات و بی‌توجهی‌های محمد، تا آن جا که با شدت گرفتن بحث، اعظم که تاکنون در بحث‌ها کوتاه می‌آمد و قطب ضعیف رابطه را شکل می‌داد، اکنون شجاعتش بر ضعف او غلبه می‌کند و به زنی استوار در برابر محمد تبدیل می‌شود که او را تهدید به جدایی کرده و حتی می‌خواهد تصمیم خود را عملی کند. در این میان محمد که جدیت اعظم را می‌بیند، عقب نشینی می‌کند و قطب ضعیف رابطه را از آن خود می‌کند ولی به سرعت دوباره آن قدرت مردانگی و سلطه‌گری‌اش بر او غلبه می‌کند و مانع اعظم برای رفتن می‌شود و برای این کار حتی به کتک زدن اعظم متوسل شده و در مقابل چشمان فرزندشان او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد و دوباره و به سرعت به قطب قوی رابطه تبدیل می‌شود.

هرچند لازم به ذکر است که فیلم این پرسش‌های پایه‌ای را دنبال نمی‌کند که اصلا چرا باید زنی برای بیرون رفتن و خرید وابسته به شوهرش باشد، چرا برای یک مهمانی ساده باید بارها از شوهرش درخواست کند، چرا باید فقط محدود به امور خانه باشد و هر امور دیگری در کنترل شوهر باشد و بسته به تصمیم او. فیلم تقریبا این موضوع را مورد نقد قرار نداده و تنها به نمایش آثار آن بسنده می‌کند. در پایان، اقدام اعظم به خودکشی اگرچه از طرفی نمایان گر خفقان او از سلطه مردسالاری و حبس می‌باشد اما از سویی دیگر می‌تواند نشان از ضعف اعظم در مقابل مشکلات و عدم توانایی در منطقی عمل کردن باشد و ناخود آگاه این تصویر را بازسازی می کند که در نهایت این مرد است که به کمک زن شتافته و نه برعکس و بنابراین در این جا فیلم تا حدی به بازسازی تصویر مرسوم زن در جامعه پدرسالار کمک می‌کند. گزارش اثری است که گزارشی نمونه‌وار از خانواده طبقه متوسط پایتخت‌نشین را به نمایش می‌گذارد و بخش مهمی از آن به بازنمایی تصویر زن در جامعه پرداخته و با نشان دادن مصائب آنان، تلاش در آشکار ساختن سلطه ایدئولوژی پدرسالار بر آنان را دارد، هرچند تنها به تصویر کردن آثار این سلطه می‌پردازد و به آن اکتفا می کند.

خلاصه فیلم «ده»- ۱۳۸۱

فیلم ده روایت گر زنی است که درون ماشین خود و در حال رانندگی در اطراف تهران، در ده

قسمت با شش شخصیت گفتگوهایی را انجام می‌دهد؛ شخصیت‌هایی که یا هم چون پسرش از اعضای خانواده او هستند و یا افراد غریبه‌ای هستند که آن‌ها را به طور تصادفی سوار کرده و علاوه بر این که آن‌ها را به مقصد می‌رساند، به گفت‌وگو با آن‌ها نیز می‌نشیند. در این فیلم شخصیت اصلی داستان با پسرش، خواهرش، دوستش، دختری جوان و پیرزنی که به دنبال امامزاده است گفتگو می کند.

- تحلیل همنشینی:

این فیلم به طور کامل در خودرو فیلمبرداری شده‌است و شخصیت اصلی، یک زن در حال رانندگی است که نامش در طول فیلم ذکر نمی شود و در تمام فیلم و ده قسمت آن، با افراد مختلفی به صحبت می‌نشیند. از همان قسمت اول، مخاطب با زنی قوی و سرسخت روبروست که سعی دارد به خودش، اجتماعش و مردان اطرافش به فهماند که او برای خود، شخصیت و استقلال دارد و زندگی‌اش مال کسی جز خودش نیست. او با پسر کوچکش که اکنون با پدرش زندگی می کند و مخالف ازدواج مجدد مادرش است در مورد زندگی شروع به بحث می کند. اما پسربچه به نمایندگی از پدر و نیز تفکر مردسالارانه صحبت و بر عقیده خود تاکید می کند.

راننده زن، صحبت را از آن جا آغاز می کند که پسرش به حرف‌های او گوش نمی‌دهد و او را متهم به خودخواهی علیه خود و پدرش می کند و این که او آن ها را رها کرده است. زن تلاش می کند پسرش را قانع کند که اگر از همسرش جدا شده، از روی تفکر بوده و نه احساسات سطحی. او سعی دارد به مرد کوچکی که در محیطی مردسالار پرورش یافته، به فهماند تا زمانی که خودش را بازنیافته، نمی تواند مسئولیتش در قبال اطرافیان را به درستی انجام دهد.

پسر زن که نماینده نوظهور پدر و تفکر مردسالارانه می‌باشد، بازتاب‌دهنده تمامی انتظاراتی است که این تفکر از زنان دارد؛ آماده کردن شام و ناهار به موقع، شستن ظرف‌ها و رسیدگی به همه امور مربوط به خانه داری؛ گویی زن بودن و مادرانگی تنها با انجام بی‌چون‌وچرای وظایف مربوط به خانه است که شناخته می‌شود. راننده زن به عنوان شخصیت اصلی فیلم، شرایط کنونی خود را همانند رودخانه‌ای جاری توصیف می کند که دربند نیست و گذشته خود را نیز هم چون باتلاقی محصور و ساکن که وابسته به انتظارات و خواسته‌های دیگران بوده‌است. او هم چنین با اشاره به این که قوانین در جامعه در راستای احقاق حقوق زنان نمی‌باشد، تصویری از یک زن ناراضی از شرایط حاکم را از خود نمایش می‌دهد.

زن راننده که هر روز و شب در خیابان های شهر به دنبال کارهای روزمره‌اش در رفت و آمد است در یک قسمت با خواهرش همسفر می‌شود. خواهرش از او می‌خواهد که به فکر تصاحب و نگه داشتن پسرش در کنار خود به هر قیمتی نباشد و بگذارد که با پدرش نیز زندگی کرده و او را بشناسد. در واقع فیلم با مطرح کردن این موضوع که جنگیدن بر سر تصاحب فرزند، بعد از طلاق کاری عبث و اشتباه است، کلیشه‌هایی که در این مورد وجود دارد را به پرسش می گیرد و زن راننده را به عنوان مادری ترسیم می کند که قصد تصاحب و تملک بر فرزند را نداشته و می خواهد مطابق

همان فکر که انسان‌ها نه مال هم بلکه همراه و رفیق هم هستند، عمل کند. در حقیقت این اثر تصویری از یک زن و مادر ارائه می‌دهد که تصمیماتش فراتر از چارچوب ایدئولوژی تملک‌گرایانه و محصورکننده مردسالاری است.

در یک قسمت، پیرزنی در مسیر رسیدن به امامزاده با زن راننده همسفر می‌شود. او که از دنیا جز دعا کردن در امامزاده‌ای برای رسیدن به آرامش چیزی برایش نمانده به نوعی نماینده زن و مادری تنهاست که زندگی‌اش را وقف شوهر و فرزندانش کرده‌است و حالا تنها مانده و کاری جز دعا کردن و انتظار برای مرگ ندارد.

در قسمتی دیگر مخاطب با دوست راننده همراه می‌شود که او هم توسط مرد مورد علاقه خود رها شده است و از آن جا که او را تمام دنیایش می‌دید، دست به شیون و زاری می‌زند. راننده در پاسخ به دوستش، می‌گوید که زنان باید خود را دوست داشته باشند و زندگی را در یک مرد و آدم خلاصه نکنند. او عقاید زنان جامعه را سرزنش می‌کند که معتقدند مردها همیشه در جایگاه قدرت هستند. تصویر نمایش داده شده از راننده زن بیش از پیش او را به عنوان زنی معرفی می‌کند که خود را از چارچوب تفکر مردسالارانه رهانیده و به مخالفت با آن می‌پردازد.

یکی دیگر از زنان هم‌صحبت راننده، دختر جوانی است که برای دعا و اجابت خواسته‌اش که ازدواج با پسر مورد علاقه‌اش می‌باشد به امامزاده می‌رود. دو قسمت از فیلم به این دختر اختصاص یافته‌است. در قسمت اول دختر گمان می‌کند پسر مورد علاقه‌اش در مورد ازدواج با او تردید دارد اما خودش مشتاق این وصلت می‌باشد. در اقسمت دوم اما دختر بیان می‌کند که آن پسر از اول نمی‌خواسته با او ازدواج کند و تمام مدت به دختر دیگری فکر می‌کرده و عنوان می‌کند که همیشه گمان می‌کرده هر آن چه می‌خواهد اتفاق می‌افتد و خلافش را در نظر نگرفته بوده. فیلم با تاکید به این که خواسته‌ها همواره با وصال همراه نمی‌شوند بر این مهم اشاره می‌کند که نرسیدن و جدایی نیز بخشی از زندگی می‌باشد که باید پذیرفت. نکته‌ای که در بازنمایی این دختر جوان به تمامی تصویر می‌شود این است که با وجود ناراحتی و حس بدی که گاها اجتناب ناپذیر است، جدایی را پذیرفته و برخلاف آن زنی که همه چیز را در یک نفر خلاصه می‌کرد، این تغییر در زندگی را قبول کرده و سعی می‌کند خود را با این واقعیت که همه هستی در یک نفر خلاصه نمی‌شود تطبیق دهد و به این نقطه برسد که زن تنها با ازدواج نیست که هویت پیدا کرده و در جامعه به رسمیت شناخته می‌شود.

- تحلیل جانشینی:

در میان همراهان زن راننده در این فیلم، تقابل اصلی تقابل این مادر و پسر مهم‌ترین تقابل فیلم است که بیشترین زمان روایت را به خود اختصاص داده و ۴ قسمت از ۱۰ قسمت فیلم را شامل می‌شود. تقابل میان زنی که چارچوب محصورکننده تفکر مردسالار که نهایت آن را در ازدواج نخست خود تجربه کرده و سپس خود را از یوغ آن رهانیده و با وجود داشتن فرزند جدا شده است و پسرش که

به عنوان نماینده‌ای از تفکر مردسالارانه تاب سرکشی مادرش به عنوان یک زن از چارچوب سنتی‌ای که برایش ترسیم شده را ندارد و در برابر آن مقاومت می‌کند.

پسربچه که در مقابل مادر خود پرخاشگر است و به تندی سخن می‌گوید طی این چهار قسمت حساسیت‌های یکسانی دارد و مسائل مشابهی را علیه مادر خود مطرح می‌کند. هرگونه تخطی زن از تصویر سنتی‌اش که طبق آن باید خود را وقف امور خانه کرده و فرمانبردار همسر و بچه‌اش باشد، او را برآشفته و نمی‌پذیرد. پسر تعریف مادرانگی را در این می‌داند که مادرش حتی با وجود اختلافات فراوان با همسرش، طلاق نگرفته و به فکر جدایی نباشد و به خاطر او هم شده شرایط پرتنش و محصورکننده خانه را تحمل کند.

پسربچه، تلاش مادرش برای رهانیدن خود از فضای مسموم‌کننده زندگی با همسر سابقش را عدم مسئولیت‌پذیری و خودخواهی قلمداد می‌کند و در مقابل، وقتی صحبت از ازدواج مجدد پدرش می‌شود آن را با کمال میل پذیرفته و عنوان می‌کند که مشکلی با زندگی با همسر دوم پدرش ندارد و این در حالی است که حاضر به دیدن همسر جدید مادر خود نمی‌باشد و زندگی در خانه آن‌ها را به هیچ عنوان نمی‌پذیرد. پسر، مسئولیت‌پذیری مادرش را در پختن غذای سر وقت و شستن ظرف‌ها توسط او خلاصه کرده و استخدام کارگر برای انجام کارهای خانه را قبول ندارد که این موضوع نشان دهنده نقش سنتی زن است که هم چون امری بی چون و چرا در دل ایدئولوژی مردسالارانه که این پسر نماینده آن می‌باشد، حک شده است.

در تقابل با تفکر مردسالارنه پسر، مادرش به نمایندگی تفکر ضد آن، عنوان می‌کند که فقط شخصی که خودش را دوست داشته باشد می‌تواند شخص دیگری را نیز دوست داشته باشد، نکته‌ای که در زندگی مشترک نخست خود رو به تباهی بود و ارزش و جایگاه مستقل خود به عنوان زنی صاحب اختیار را در آن خانه از دست داده بود. در ادامه عنوان می‌کند که آن چه پسرش آن را عدم مسئولیت‌پذیری او می‌نامد در واقع میل به تصاحب مادرش است؛ میل به تملک انسانی دیگر تنها برای خود و حالا که متوجه شده مادرش متعلق به کسی نیست، برآشفته شده و سعی در پنهان‌سازی آن پشت برچسب بی‌مسئولیتی دارد.

راننده با مورد هجوم قرار دادن تصویر همیشگی از زنی که تمام کارهای خانه را سر وقت انجام می‌دهد، عنوان می‌کند که او به عنوان یک زن و یک مادر دارای شغل بخصوص خود به عنوان عکاس و نقاش نیز می‌باشد و پرداختن بی چون و چرا به کارهای خانه به حرفه او که سال‌ها برایش زحمت کشیده لطمه وارد می‌کند و دلیلی ندارد هنگامی که که می‌توان کارگری برای انجام این کارها استخدام کرد، از انجام آن سرباز زد. راننده نمایش‌دهنده تصویر زنی است که هم چون مردی که خارج از خانه کار کرده و برای کار خود اهمیت قائل است، اهمیت مشابهی قائل می‌باشد و هم چون همان مرد که موظف به انجام بی‌چون‌وچرای کارهای خانه نیست، او نیز موظف به انجام آن نمی‌باشد و تعریف زن بودن را که در همنشینی با خانه‌داری بی‌چون‌وچرا معنا پیدا می‌کرد، به هم می‌زند.

دومین تقابل مهم فیلم در قسمتی روی می‌دهد که در آن راننده به گفت‌وگو با دوستی نشسته که

پس از سال ها ، نامزدش او را ترک کرده‌است. در این جا فیلم، زنی را به تصویر می کشد که تاب این جدایی را نداشته و به شیون و زاری می‌پردازد، زنی که همه دنیا را در آن رابطه و آن مرد خلاصه کرده و بر هم زدن رابطه را پایان همه چیز می‌بیند. در تقابل با او، راننده به عنوان زنی که شجاعت و آگاهی در تغییر زندگی خود را داشته، با اعتماد به نفس این موضوع را خاطرنشان می کند که این وابستگی به مردی که به راحتی رابطه را ترک می کند به معنای ضعف می‌باشد؛ ضعفی که منجر به آسیب زدن یک شخص به خودش می‌شود. ضعفی که نشانه این مهم است که یک فرد خودش را دوست نداشته و درون یک وابستگی کاذب غوطه‌ور شده، وابستگی‌ای که باعث می‌شود یک زن خود را فراموش کرده و خودش را برای یک مرد بسازد.

هم چنین با اشاره به این موضوع که رابطه آن دو با کنترل و نظارت همیشگی و یک بی‌اعتمادی نسبت به هم همراه بوده، پایان یافتن آن را درست دانسته و دوباره اهمیت این موضوع را خاطرنشان کرده که تلاش برای حفظ یک رابطه به هر قیمت، اشتباه است و گاهی جدایی سازنده‌ترین تصمیم ممکن می‌باشد و از این طریق کلیشه موجود در ایدئولوژی پدرسالار را که یک زن باید بسوزد و بسازد و خود را فدای رابطه کند، زیر سوال می‌برد. فیلم با تاکید دوباره بر مسئله عزت نفس و ارزشمند شمردن و دوست داشتن خود، آزادی و زندگی واقعی را بر پایه آن دانسته و نیز لازمه رهایی از سلطه و حصر مردسالارانه قلمداد می کند؛ نکته‌ای که علاوه بر اهمیت در زندگی فردی، برای ساختن یک رابطه عاشقانه نیز ضروری می‌باشد. رابطه‌ای عاشقانه که بر پایه دوستی متقابل و نه میل به تسلط بر دیگری بنا شده‌است.

استقلال، دوست داشتن خود و تملک ناپذیری مواردی هستند که در این فیلم به عنوان هسته اصلی در قالب کاراکتر راننده مقابل تفکرات سنتی نسبت به زن، به نمایش در می‌آیند. آدمی و به خصوص یک زن در جامعه‌ای مردسالار زمانی می‌تواند مسئولیت‌هایش در قبال خود و دیگران را به خوبی انجام دهد که خود را دوست بدارد، و به درک این مهم نائل آید که هیچ انسانی در تملک انسانی دیگر نمی‌باشد. رانندگی کردن زن به عنوان شخصیت اصلی فیلم می‌باشد. کلیشه موجود در جامعه که زنان را راننده‌های خوبی نمی‌داند و نیز تصویر یک راننده که بیشتر در هیبت یک مرد بازنمایی می‌شود و امری مردانه تلقی می گردد، توسط نمایش زنی که کل زمان نود دقیقه‌ای فیلم را در حال رانندگی است، مورد هجوم قرار می گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بحث و نتیجه‌گیری

مطالعه و بررسی آثار بلند کیارستمی نشان می‌دهد که وی در طول دوران کاری خود نسبت به زنان و دغدغه‌های آنان اشراف داشته و بخش عمده‌ای از دوران متاخر فیلم‌سازی‌اش را به بازنمایی زنان و مشکلات آن‌ها اختصاص داده‌است. فیلم «گزارش» که اولین فیلم کیارستمی است که برای گروه سنی بزرگسالان ساخته شده است، ضمن بازنمایی مناسبات قدرت بین زن و مرد به مشکلاتی که زنان درگذار به مدرنیته با آن درگیر هستند می‌پردازد اما تا حدودی موضعی دوگانه در برابر زنان اتخاذ

کرده و تنها به بازنمایی رنج‌ها و تبعیض‌های کاراکتر زن بسنده می‌کند. در مقابل، فیلم «ده» که از آثار متاخر کیارستمی محسوب می‌شود را می‌توان تحقیقی جدی در باب زنان و مشکلات پیرامون آن‌ها در جامعه دانست. کیارستمی در این فیلم ضمن بازنمایی مصائب زنان به آسیب‌شناسی آن‌ها نیز پرداخته و این‌بار موضعی دوگانه اتخاذ نکرده و تمرکز و توجه خود را به اقشار مختلفی از زنان با مشکلات خاص خودشان و دیدگاه‌های هریک در مورد زندگی معطوف می‌کند. کیارستمی، نگاهی که مرد به زن دارد و به بیانی دیگر تقابل زن و مرد و مشکلاتی که در جامعه‌ی مردسالار برای یک زن اتفاق می‌افتد را امری فراملیتی می‌داند. کیارستمی معتقد است که تبعیض و نادیده گرفتن زن ممکن است در هر فرهنگی و در هر جایی از جهان اتفاق بیفتد. وجه مشترک در این آثار را می‌توان در آن دانست که نشان می دهند هم چنان کلیشه‌های جنسیتی متداول در رابطه‌ی با زنان وجود دارد و زنان هنوز هم در احقاق برخی از حقوق مسلم خود ناتوان هستند و جامعه مردسالار هم چنان در تلاش است تا تفاوت‌های جنسیتی را عاملی برای تبعیض بین زن و مرد قلمداد کند.

تعارض منافع: نویسندگان تصریح می‌کنند که در این پژوهش تعارض منافع وجود ندارد و این پژوهش با هزینه‌های پژوهشگر انجام گرفته است.

سپاسگزاری: نویسندگان برخود لازم می‌دانند از افرادی که در انجام این پژوهش یاری رساندند تشکر و قدردانی به عمل آورند.

منابع

- ادمز، لاری اشنایدر. (۱۹۹۶). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر*. ترجمه شهریار وقفی‌پور. (۱۳۹۵). تهران: مینوی خرد.
- جمشیدی، اکرم، اسفندیاری، شهاب، بنی اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۶). تحلیل تقابل سکون / حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی. *هنرهای نمایشی و موسیقی (هنرهای زیبا)*، ۲۴(۱)، ۷۹-۸۶.
- چندلر، دانیل. (۱۹۵۲). *مبانی نشانه شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. (۱۳۸۶). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- حسینی، سیدعماد. (۱۳۹۷). *سینمایی دیگر*. تهران: خانه هنرمندان.
- راودراد، اعظم، میرزاده طرقی، احسان (۱۳۹۶). نشانه شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه شناسانه فیلم های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته). *جامعه شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۵۳-۷۷.
- راودراد، اعظم، صدیقی خویدکی، ملکه. (۱۳۸۵). تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۲(۶)، ۵۹-۳۱.
- سلطانی گردفرامرزی، مهدی. (۱۳۸۶). زنان در سینمای ایران. *نشریه هنرهای زیبا*، ۱۸(۱۸)، ۸۷-۹۸.

- صمیم، رضا، آقابابایی، احسان، قاسمی، وحید. (۱۳۸۷). بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران. *نشریه هنرهای زیبا*، ۳۵، ۱۳۴-۱۲۵.
- هیوارد، سوزان. (۲۰۰۶). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی. (۱۳۹۳). تهران: هزاره سوم.
- وایت، پاتریشیا. (۱۹۹۸). *فمینیسم و فیلم. رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*. ترجمه علی عامری‌مهابادی. (۱۳۹۶)، تهران: انتشارات سوره مهر.

- Antić, M. (2016). Feminst Iranian Cinema: The Counter-Cinema of Abbas Kiarostami and Female Spectatorship. *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture,* 20, 31-51.
- Elena, A. (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami, trans.* London:SAQI/Iran Heritage Foundation.
- Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies.* United states:University of Chicago Press.
- Bordwell, D.(2009). The movie looks back at us. *David Bordwell's Website on Cinema.* Retrieved from http://www.davidbordwell.net/blog/2009/04/01/the-movie-looks-back-at-us.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Semiotic Analysis of Woman's Portrayal in Abbas Kiarostami's Cinema

P. Rostami*
M .J. Goharbakhsh**
B. Sadollahi***
M. Madani****

Abstract

The objective of this study was to scrutinize the semiotics of the image of women in Kiarostami's cinema. The statistical population was Kiarostami's films focusing on women's semiotics. Purposive sampling method was adopted and the films "Report" and "Ten" were the samples of the research. The research design was descriptive-analytical. The data was obtained through library resources and watching films. The films were analyzed from semiotics point of view. The implemented semiotics was based on the two major traditions of Ferdinand de Saussure and Charles Sanders Pierce. The study of Kiarostami's feature films indicated that he was cognizant on women and their concerns during his career and devoted much of his late filmmaking career to represent women and their problems. Notably in his recent works, he spotlighted women in his films. The results of the semiotic study of "Report" and "Ten" showed that Kiarostami tried not only to reflect the problems of women, but also to depict the society's attitude and expectations toward them, and emphasized that such traditional and stereotypical view, despite the passage of years, still existed in the society.

Keywords: representation, woman's portrayal, Abbas Kiarostami

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding author, Email: p.rostami@student.art.ac.ir)
**MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Email: mohammadgoharbakhsh8@gmail.com)
***MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Email: babak.25.06@gmail.com)
**** MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Email: mojtabamadani94@gmail.com)