جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۶، ۱۰۷-۱۳۵

بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران

مطالعهٔ موردی دو فیلم *یه حبه قند* و *فروشنده*

محمدسالار کسرایی*

پروشات مهرورزی**

چکیده

پژوهش پیش‌رو با هدف پی‌بردن به نحوهٔ بازنمایی نقش اجتماعی زنان در رسانهٔ سینما و شناخت ایدئولوژی‌های پنهان در پشت این بازنمایی‌ها با استفاده و ترکیب دو روش تحلیل روایت بارت و نشانه‌شناسی فیسک انجام شده است. به‌این‌منظور، دو فیلم *فروشنده* و *یه حبه قند* با استفاده از روش نمونه‌گیری هدف‌مند انتخاب شده‌اند. سعی بر آن بوده است تا به این سؤال پاسخ داده شود که زنان در فیلم‌های سینمایی موردبررسی چگونه بازنمایی می‌شوند و ایدئولوژی پنهان در این آثار چیست. یافته‌ها حاکی از آن‌اند که بازنمایی‌های ارائه‌شده از زنان در هر دو فیلم درجهت تحکیم و تثبیت کلیشه‌های جنسیتی جامعهٔ ایران قدم برداشته‌اند و در هردوی آن‌ها مردان متفکر و زنان منفعل به‌نمایش درآمده‌اند. هم‌چنین، باوجود تفاوت‌های موجود در دو فیلم، نقش پررنگ سنت و تأثیر آن در تصمیم‌های شخصیت‌های آن‌ها به‌خوبی دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، تحلیل روایت، ایدئولوژی، زن، نشانه‌شناسی.

---

* دانشیار رشتهٔ جامعه‌شناسی (گرایش جامعه‌شناسی سیاسی)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
mohammadsalar.kasraie@gmail.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش علوم اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسئول)، p.mehrvarzi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۲

۱. مقدمه و بیان مسئله

در دنیای امروز، انواع رسانه‌ها ما را فراگرفته‌اند و بسیاری از اندیشمندان معتقدند بخش عمده‌ای از دانش و باور ما ازطریق منابع غیرمستقیم، هم‌چون رسانه‌ها، به‌دست می‌آیند و نقش آن‌ها در زندگی ما انکارناپذیر است. در این میان، رسانه‌های جمعی با نحوهٔ بازنمایی (representation) خود از جامعه می‌توانند نوعی نگرش خاص را به جامعه تحمیل 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 باتوجه‌به انبوه مخاطبانش، از مهم‌ترین رسانه‌ها محسوب می‌شود و قابلیت انتقال پیام را دارد. دووینیو (Duvignaud) اذعان می‌دارد که سینما در مقایسه با دیگر هنرها رابطهٔ تنگاتنگ‌تری با زمینهٔ اجتماعی خود دارد و فیلم‌ها به‌نوعی تصورات ما را دربارهٔ مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی بازنمایی می‌کنند و به‌شیوه‌هایی که ما دربارهٔ این مسائل می‌اندیشیم شکل می‌دهند (دووینیو ۱۳۷۹: ۶). موضوعی که بر اهمیت سینما به‌مثابهٔ 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 محتواها و مضامین رسانه‌ای مثل اخبار، آگهی، فیلم، سریال، و ... می‌تواند بار ایدئولوژیک داشته باشد و ازطریق 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 ازسوی‌دیگر بر آن‌ها تأثیر بگذارد. البته فیلم‌ها واقعیت را آن‌گونه‌که هست نشان نمی‌دهند، بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت تأثیر می‌گذارند، هرچند نمی‌توانند به‌طور کامل خود را از شرایط حقیقی جدا کنند و به‌هرروی جنبه‌هایی از جامعه‌ای را نمایش می‌دهند که در آن ساخته شده‌اند. در بسیاری از بازنمایی‌ها، برخی گروه‌ها یا به‌طورکلی بازنمایی نمی‌شوند یا آن‌طورکه وجود دارند به‌نمایش درنمی‌آیند و رسانه به‌گونه‌ای انتخابی عمل می‌کند.

در ایران نیز باتوجه‌به رشد چشم‌گیر فروش فیلم‌های سینمایی در چند سال اخیر و افزایش مخاطبان آن ازسویی (طبق آمار منتشرشده ازسوی سازمان سینمایی، سمعی، و بصری کشور[1]) و هم‌چنین مطرح‌شدن سینمای ایران در جامعهٔ جهانی ازسوی‌دیگر (که جوایز اخذشدهٔ بازیگران و کارگردانان مختلف در جشنواره‌های بین‌المللی نشان‌دهندهٔ این موضوع است) لزوم توجه بیش‌تر به مفاهیم بازنمایی‌شده در فیلم‌ها احساس می‌شود. در

این میان، نحوهٔ بازنمایی زنان بسیار مهم به‌نظر می‌رسد؛ زیرا براساس اعلام رسمی سازمان آمار ایران از ۷۸/۴ میلیون نفر جمعیت ایران ۳۸/۸ میلیون نفر را زنان تشکیل می‌دهند که تقریباً معادل نیمی از جمعیت (۴۹/۵ درصد) جامعه هستند؛ پس مسائل آن‌ها مسائل نیمی از جمعیت جامعه است.[۲] سینما می‌تواند با ارائهٔ الگویی مناسب و نمایش توانایی‌های آنان به بهبود شرایط و جایگاه زنان کمک کند. واضح به‌نظر می‌رسد که ناتوان یا کم‌توان نشان‌دادن نیمی از جمعیت یک جامعه اثرات مخربی در رشد و توسعهٔ آن جامعه دارد. این نهاد می‌تواند درکنار دیگر نهادها در شکل‌گیری نگرش و ذهنیت مردان و زنان، دربارهٔ توانایی‌ها و قابلیت‌هایشان تأثیر به‌سزایی بگذارد.

سؤال اصلی پژوهش پیش‌رو این است که «نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران چگونه بازنمایی می‌شود؟» و باتوجه‌به این‌که در ایران سیاست‌گذاری دولت‌ها در نحوهٔ بازنمایی گروه‌های مختلف مؤثر است در پشت این بازنمایی‌ها چه ایدئولوژی‌ای نهفته است و الگوی مطلوب ارائه‌شده از زن ایرانی چیست. دو فیلم سینمایی *فروشنده* و *یه حبه قند* باتوجه‌به ویژگی‌هایشان به‌روش نمونه‌گیری هدف‌مند برای بررسی و تحلیل و پاسخ به این پرسش‌ها انتخاب شده‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در این‌جا مطالعات داخلی و خارجی انجام‌گرفته در حوزهٔ پژوهش بررسی شده است. در قسمت مطالعات داخلی فقط به تعداد محدودی از این مقالات اشاره می‌شود که طبقه‌بندی آن‌ها ازنظر 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): سلطانی‌گرد فرامرزی (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان «نمایش جنسیت در سینمای ایران» با استفاده از نظریات اروینگ گافمن (Erving Goffman) در روش تحلیل محتوا، سعی داشته است تصویری را که سینمای پس از انقلاب از نمایش روابط جنسیتی به مخاطبان ارائه می‌دهد بررسی کند. او با استفاده از پنج الگو از شش الگوی گافمن، که عبارت‌اند از: شیوه‌های تماس اشیا، مناسکی‌شدن فرمان‌بری، عقب‌نشینی مقبولی یا روانی، خانواده، و رتبه‌بندی شغلی، تمامی فیلم‌های ساخته‌شدهٔ ایرانی در سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۳ را بررسی و ادوار مختلف سیاسی را با یک‌دیگر مقایسه کند. می‌توان نتایج این تحقیق را این‌گونه خلاصه کرد که این فیلم‌ها با

کم‌ارزش نشان‌دادن زنان در مقایسه با مردان، برتری یک جنس بر دیگری را به‌نمایش می‌گذارند و هنجارهای سنتی را تأیید و بازتولید می‌کنند؛

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

مقالهٔ راودراد و تقی‌زادگان «سپیده یا الی؛ خوانش انتقادی فیلم *دربارهٔ الی ...*» نام دارد که در آن با استفاده از نظریات بارت و روش نشانه‌شناسی، به موضوع بازنمایی زن در فیلم *دربارهٔ الی* ساختهٔ اصغر فرهادی و نیز به نقد ایدئولوژیک این فیلم پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق گویای آن است که این فیلم زن طبقهٔ متوسط را به‌شکل موجودی بی‌کفایت، بدنام، فرودست، و قربانی نشان داده است که در فضایی مردسالار و پدرسالار زندگی می‌کند. به‌عقیدهٔ این دو، «آن‌چه از زنان در این فیلم به‌تصویر درمی‌آید منطبق‌بر متن اجتماعی و ایدئولوژی‌های پنهان در هنجارهای اجتماعی است» (راودراد و تقی‌زادگان ۱۳۹۱). هنجارها نیز خنثی نیستند، بلکه درجهت منافع طبقهٔ مسلط و دارای قدرت اجتماعی شکل گرفته‌اند. نویسندگان معتقدند نقش سپیده[۳] در این فیلم به‌شکل زنی مدرن به‌تصویر کشیده شده است؛ «زنی جوان، تحصیل‌کرده با پوششی مدرن که مهارت‌هایی نظیر رانندگی را نیز دارد، زنی با روابط و تجربهٔ اجتماعی زیاد» (راودراد و تقی‌زادگان ۱۳۹۱). 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 کتک‌زدن او باشد. گویی زن هرچه‌قدر هم که مدرن باشد چون در ذاتش بی‌کفایتی نهفته است، توانایی سرپرستی و مدیریت جمع را ندارد.

محمدپور، ملک‌صادقی، و علیزاده (۱۳۹۱) 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 «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در سینمای ایران (مطالعهٔ موردی فیلم‌های: *کافه ترانزیت*[۴]، *سگ‌کشی*[۵]، *چهارشنبه‌سوری*[۶])» به‌چاپ رسیده است. یافته‌های ایشان نمایانگر آن است که در سه فیلم بررسی‌شده زنان هم‌چون «سوژه‌هایی منفعل و خشونت‌پذیر (*چهارشنبه‌سوری*) برساخته‌شده، ناتوان و البته قابل‌استفاده در برخی شرایط مردانه (*سگ‌کشی*) و فرودست (*کافه ترانزیت*) تعریف و مکان‌یابی شده بودند که امکان چندانی برای عاملیت در آن‌ها وجود ندارد» (محمدپور و دیگران ۱۳۹۱).

رفعت‌جاه و هومن مقاله‌ای با نام «تحلیل روایی و نشانه‌شناختی تصویر زن مطلقه در سینمای ایران» را به‌نگارش درآورده‌اند. آن‌ها تلاش کرده‌اند سوژهٔ زن مطلقه را در محتوای روایی سینمای ایران واکاوی کنند. برای این کار رویکرد برساخت‌گرا را در نظریهٔ بازنمایی استوارت هال به‌عنوان چهارچوب نظری انتخاب کرده‌اند 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. پژوهش‌گران دو فیلم *ناهید* و *استراحت مطلق* را برای تحلیل انتخاب کرده‌اند. نتایج این پژوهش نشان‌دهندهٔ این موضوع است که باوجودآن‌که زن مطلقه با تدبیر و درایت به‌نمایش درآمده است، در محیط مردسالار پیرامون خود ضربه می‌خورد و درنهایت باوجود همهٔ تلاشی که می‌کند مغلوب می‌شود.

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

علی عبدالرحمن عواض «بازنمایی تصویر زن در رسانه‌های جهان عرب» (۱۳۸۳) را بررسی کرده است. سؤال اصلی تحقیق او این است که آیا تصویر یک‌سانی از زن عرب در رسانه‌ها وجود دارد 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 چهرهٔ 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 ایفاشدهٔ زنان در بیش‌تر موارد منفی بوده‌اند و شأن زنان در این رسانه‌ها بسیار پایین آورده شده است و درحد یک شی، هم‌چون لوازم منزل تنزل‌داده شده و از هویت انسانی خود دور شده است.

بوفکین (Bufkin) پژوهشی با عنوان «بازنمایی زنان و اقلیت‌های نژادی ــ قومی در فیلم‌های مدرن» (2003) انجام داده است. نویسنده، با استفاده از تئوری‌های فمینیستی فیلم، محتوای بازنمایی زنان و اقلیت‌های قومی ـ نژادی در پنجاه فیلم عامه‌پسند مدرن هالیوود در سال ۱۹۹۶ را بررسی و تحلیل کرده است. یافته‌های تحقیق او نشان داده است که در این فیلم‌ها به زنان و اقلیت‌های قومی ـ نژادی نقش‌های پایین‌مرتبه داده شده است که می‌توان گفت بازنمایی کلیشه‌ها و «تصورات قالبی» اجتماعی است. وی هم‌چنین نشان داد اگرچه تصاویر اقلیت‌ها در مقایسه با مطالعات قبلی ارتقا یافته و مثبت‌تر شده است، هنوز موقعیت زنان سینمای هالیوود و نقش آنان در حاشیهٔ نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شود و هنوز تصاویر ارائه‌شده از زنان و اقلیت‌ها تحت‌تأثیر تصورات قالبی و سنن موجود در اجتماع است.

مطالعهٔ حاضر، ضمن بهره‌گیری و ارج‌نهادن به مطالعات پیشین، سعی دارد به‌شیوه‌ای متفاوت به بررسی بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای ایران بپردازد. اصلی‌ترین تفاوت پژوهش پیش‌رو توجه به ایدئولوژی‌های نهان‌شده در پشت بازنمایی‌هاست. فقط در دو مقاله از مطالعاتی که به آن‌ها اشاره شد، این موضوع مدنظر قرار گرفته است. ازطرفی در بخش روش نیز تفاوت‌هایی وجود دارد؛ فقط در یکی از مقالات اشاره‌شده از روشی مشابه با روش انتخابی این تحقیق استفاده شده است. نکتهٔ دیگر مقایسهٔ نحوهٔ بازنمایی‌های ارائه‌شده در دو فیلم انتخاب‌شده است؛ باتوجه‌به تفاوت رویکرد سازندگان این دو فیلم، پیش‌بینی می‌شود نحوهٔ بازنمایی زنان نیز متفاوت باشد. در پژوهش‌های پیشین این نوع مقایسه صورت نگرفته است.

۳. چهارچوب نظری

این مسئله که رسانه‌ها ازسویی تا چه‌میزان قادر به بیان واقعیت‌اند و ازسوی‌دیگر به چه‌اندازه آن را تحریف می‌کنند بحث قابل‌توجهی را در این حوزه ایجاد کرده است که با نام «بازنمایی در ادبیات رسانه‌ای» شناخته می‌شود. بازنمایی به‌مثابهٔ نمایاندن چیزی به‌جای چیز دیگری است که می‌تواند کلام، نوشتار، تصویر، و ... باشد، اما آن چیزی که ما واقعی می‌پنداریم خارج از بازنمایی وجود ندارد. به‌اعتقاد استوارت هال (Stuart Hall)، یکی از اصلی‌ترین نظریه‌پردازان بازنمایی، پدیده‌ها به‌طور ذاتی معنا ندارند، بلکه این بازنمایی‌هاست که به آن‌ها معنا می‌بخشد. برای این‌که امور به واقعیت تبدیل شوند لازم است ازطریق زبان به بازنمایی دربیایند. منظور از زبان نیز در معنای جامع آن، 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 «معناسازی ازطریق به‌کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم و استفاده از یک چیز به‌جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا» (میلز ۱۳۸۵: ۳۳۳) یا «تولید معنا به‌کمک چهارچوب‌های مفهومی و زبانی» (مهدی‌زاده ۱۳۸۷: ۱۲۷) تعریف می‌کنند.

ریچارد دایر (Richard Dyer) نیز اعتقاد دارد بازنمایی فرایندی است که طی آن برخی امور نمایانده می‌شوند، درحالی‌که بسیاری از امور مسکوت می‌مانند. مسئله‌ای که او مطرح می‌کند این است که «چه کسی» «کدام گروه» را «به چه شیوه‌ای» بازنمایی می‌کند (دایر، به‌نقل‌از استریناتی ۱۳۸۰) در این‌جا مسئلهٔ قدرت و رابطهٔ 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. در بازنمایی‌های رسانه‌ای از یک واقعیت چندوجهی، فقط ابعاد خاص و مطلوب برگزیده و نمایش داده می‌شوند و دیگر ابعاد نادیده گرفته می‌شوند؛ به‌شکلی که حتی می‌توان چیزی وارونه و روایتی خاص را به مخاطب ارائه داد. هال بازنمایی، معنا، و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد. او 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 فقط بازتابی از این معانی است؛

۲. نظریه‌های تعمدی (the intentional): در این دیدگاه، گفته می‌شود که زبان فقط بیان‌کنندهٔ موضوعی است که نقاش، نویسنده، یا مؤلف 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 به‌وسیلهٔ آن ساخته می‌شود (Hall 1997: 24).

دیدگاه اول به این معناست که در یک متن رسانه‌ای، دوربین همهٔ واقعیت را نشان می‌دهد. همین توضیح نشان‌دهندهٔ اشکالات این دیدگاه است. نقطه ضعف دیدگاه دوم این است که ما نمی‌توانیم فقط منبع سازندهٔ 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 دستهٔ 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 «دیگری‌سازی» است. هال این مفهوم را از گرامشی وام گرفته است (Rojek 2003: 113). متون رسانه‌ای نوعی بازنمایی از «دیگری» هستند. این دیگری می‌تواند شامل اقلیت‌ها، جنسیت، گروه‌های شغلی، و ... باشد که رسانه‌ها آن‌ها را به‌شکل افرادی متفاوت، بیگانه، و حتی غیرمعمول بازنمایی می‌کنند یا اصلاً نشان نمی‌دهند. او 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 ارائهٔ تصاویر محسوب نمی‌شود. چراکه به زبان و

معنا متکی است و زبان و معنا هم در چهارچوب گفتمان متکی به قدرت‌اند. این‌گونه می‌توان توجیه کرد که بازنمایی رسانه‌ای همواره سوگیری ایدئولوژیکی دارد و درجهت تضعیف یا تثبیت قدرت و گفتمان گام برمی‌دارد (Hall 2007: 32). باتوجه‌به پژوهش‌های پیشین، می‌توان گفت در بیش‌تر آثار سینمایی و تلویزیونی به‌نوعی زنان دیگری انگاشته شده‌اند که نشان از ریشه‌های مردسالاری در جامعهٔ ما دارد. از همین طریق، بازنمایی با حذف و طرد دیگری به استمرار و تشدید نابرابری‌های اجتماعی کمک می‌کند.

باتوجه‌به آن‌که در این پژوهش از آرا و روش رولان بارت استفاده شده است، اشاره‌ای کوتاه به نظریات او دربارهٔ ایدئولوژی نیز خالی از لطف نیست. به‌عقیدهٔ او نیز فرهنگ هر جامعه بازتاب‌دهندهٔ ایدئولوژی سیاسی همان جامعه و طبقهٔ حاکم در آن است که خود انعکاس ارزش‌ها و علایق قدرت‌مندان آن است. در نگاه او دو مفهوم اسطوره و ایدئولوژی نزدیکی بسیاری دارند. منظور او از اسطوره افسانه‌های کهن درمورد خدایان و قهرمانان نیست، بلکه نوعی گفتار است و پیامی را منتقل می‌کند و از این منظر همه‌چیز در زندگی ما می‌تواند به اسطوره تبدیل شود. بنابراین، قلمرو آن غیر از گفتار می‌تواند نوشتار یا اشکال ارتباطی دیگر باشد که حاوی پیام هستند، همانند عکاسی، سینما، گزارش نویسی، ورزش، و... . ازنظر او، اسطوره نظامی ارتباطی یا شیوه‌ای از دلالت است (بارت ۱۳۸۰). به‌اعتقاد بارت اسطوره ارزش‌های یک فرهنگ را به ارزش‌های عام بدل می‌کند. درواقع، اسطوره فرهنگ را به طبیعت بدل می‌کند، حال‌آن‌که هنوز و هم‌چنان به جایگاه خود به‌عنوان اسطوره به‌منزلهٔ یک محصول فرهنگی واقف است. همین دورویگی اسطوره ساختی که خود را عام و طبیعی جلوه می‌دهد نشان‌دهندهٔ کارکرد ایدئولوژیک آن است (آلن ۲۰۰۳: ۶). باید توجه داشت اسطوره‌ها جاویدان نیستند، زیرا تاریخ انسانی واقعیت‌ها را به‌صورت گفتار و غالباً به‌شکل 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 به‌مثابهٔ صورت‌های فرهنگی درآمده است که نقش طبیعی‌سازی 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 به‌شکلی موذیانه و به‌قصد اسطوره سازی سعی در القای مفاهیم ایدئولوژیک طبقات حاکم دارند.

۴. روش تحقیق

روش کلی این پژوهش روش کیفی است. منظور از پژوهش کیفی نیز هر نوع پژوهشی است که یافته‌های تولیدشده‌اش 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 آثار سینمایی انتخاب‌شده تحلیل شود.

۱.۴ روش تحلیل روایت بارت

روایت‌شناسی (narratology) درواقع بررسی ساختار روایی است یا به‌عبارتی بررسی ویژگی‌های ثابت و اصول ترکیبی زیربنای مشترک میان همهٔ داستان‌هاست. به‌طورکلی می‌توان تاریخچهٔ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم‌بندی کرد: فرمالیسم روسی پیشاساختارگرایی (۱۹۱۴– ۱۹۶۰)، ساختارگرایی (۱۹۶۰– ۱۹۸۰)، و پساساختارگرایی.

روایت‌شناسان از سال ۱۹۶۰ به بعد، با الگوگیری از نظریات سوسور، زبان‌شناسی را الگوی مطالعهٔ روایت قرار دادند. به‌عقیدهٔ ساختارگرایان تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد (سلدن ۱۳۷۷: ۱۱۸). آن‌ها به‌دنبال تعیین دستور زبان در روایت هستند. مهم‌ترین این دسته از روایت‌شناسان عبارت‌اند 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. به‌عقیدهٔ بارت، روایت پدیده‌ای جهان‌شمول است که می‌تواند به انواع مختلف کلام گفتاری یا نوشتاری، تصویر ثابت یا متحرک، ایما و اشاره، و ... بیان شود و در اسطوره، افسانه، داستان، قصه، رمان، حماسه، تراژدی، نمایش، نقاشی، سینما و ... به‌چشم می‌خورد. او می‌گوید: «روایت یک جملهٔ بلند است، همان‌طورکه 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 کنش‌ها (action)، و ۳. سطح روایت (narration) (بارت ۱۳۸۷).

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

الف) کارکردهای ویژه که به یک کنش مکمل و نتیجه‌دار برمی‌گردند؛

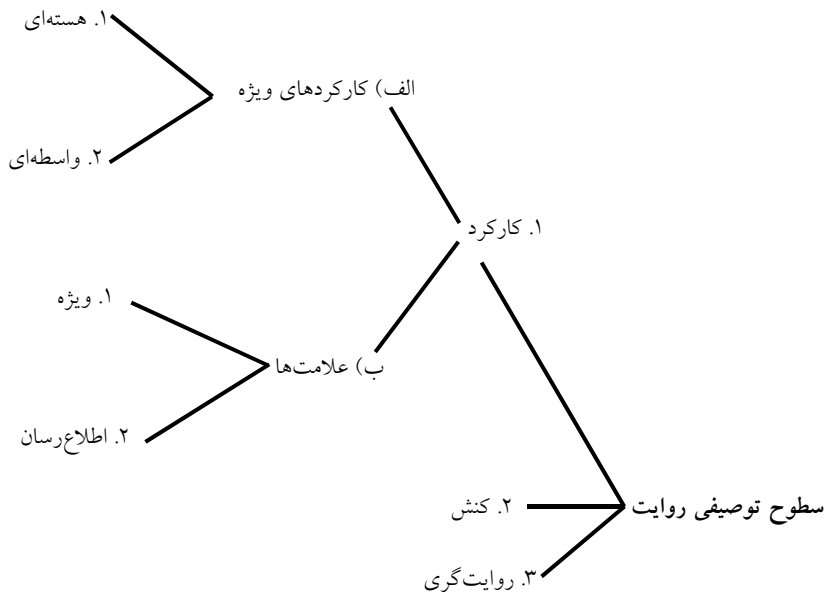
ب) علامت‌ها که به مفهومی کمابیش نامعین اشاره دارند و علامت‌های منش روان‌شناختی شخصیت‌ها، نشانه‌های حالت، و غیره را شامل می‌شوند.

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

۱. کارکردهای هسته‌ای که نقاط عطف واقعی هر روایت به‌شمار می‌آیند. درصورت حذف این دسته از کارکردها لطمه‌ای اساسی به روایت خواهد خورد؛

۲. کارکردهای واسطه‌ای که در فاصلهٔ 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 ۱۳۸۳: ۳۸). نمودار زیر به‌طور خلاصه این دسته‌بندی‌ها را نمایش می‌دهد.



نمودار ۱.

۲.۴ روش نشانه‌شناسی فیسک

به‌طور کلی می‌توان گفت هدف و مقصود نشانه‌شناسی (semiotics/ semiology) مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای است. این علم یکی از بهترین روش‌های کارآمدی است که با ایجاد معنی یا به‌تعبیر رولان بارت با «فرایند معنی‌دارشدن» سروکار دارد (استریناتی ۱۳۸۸: ۱۵۳). در

این پژوهش، از روش نشانه‌شناسی جان فیسک استفاده شده است. ازنظر وی، واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است و فقط به‌وسیلهٔ رمزگان (Code) 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. ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به لباس، ظاهر چیزها، رفتار، گفتار، و ... اشاره کرد. به‌عبارتی ادراک ما از افراد و امور مختلف براساس ظاهرشان و مبتنی‌بر رمزهای متداول در فرهنگمان شکل می‌گیرد.

۲. **بازنمایی**: در این سطح رمزگان‌های فنی معناسازی می‌کنند. در فیلم‌های سینمایی این رمزگان‌ها عبارت‌اند از: نورپردازی، صدابرداری، موسیقی، تدوین، و ... . در این سطح رمزهای اجتماعی قرار دارند که بازنمایی عناصر دیگرند و روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، و ... را شکل می‌دهند.

۳. **ایدئولوژی (رمز ایدئولوژیک)**: رمزهای فنی و اجتماعی را در مقولهٔ انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهد. ازنظر 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 عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری، و ... (همان: ۱۲۷).

در این پژوهش مبنای تحلیل دیالوگ‌ها هستند. برای این کار فیلم‌نامهٔ فیلم‌ها تحلیل شده‌اند. برای انجام‌دادن 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 هریک از سطوح بررسی شدند. گفتنی است، در سطح دوم (سطح بازنمایی) به‌نحوهٔ نورپردازی، زاویهٔ دید دوربین، تدوین، و ... توجه نشده است. اما در سطح سوم است که می‌توان ایدئولوژی فیلم‌ها را دریافت.

۵. انتخاب نمونه و روش به‌کاررفته برای تحلیل

جامعهٔ هدف در این پژوهش فیلم‌های سینمایی ساخته‌شده و به‌نمایش‌درآمده در ایران بین سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۵ بوده است. درمیان 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* نه‌تنها 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 کرده، چندین بار از شبکه‌های مختلف سیمای جمهوری اسلامی نمایش داده شده است. ازطرفی فیلم *یک حبه قند* تلاش دارد تا خانوادهٔ سنتی ایرانی را نمایش دهد و فیلم *فروشنده* سعی در نمایش خانوادهٔ متوسط شهری ایرانی دارد. از این منظر مقایسهٔ نحوهٔ بازنمایی زنان در این دو فیلم و ایدئولوژی بازتولیدشده در آن‌ها خالی از لطف نیست. نکتهٔ قابل‌توجه دیگر این است که فیلم *یه حبه قند* محصول حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی بوده است که نگاهی خاص به سینما و تولیدات سینمایی دارد.

۶. داده‌های پژوهش

داده‌های این پژوهش سکانس‌های دو فیلم انتخاب‌شده هستند که بررسی شده و درانتها نیز ایدئولوژی‌های نهان‌شده 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 است که برای رعایت اختصار مقاله فقط به آوردن نتایج این جدول‌ها بسنده خواهیم کرد. پس از آن نیز جدول مربوط به نشانه‌شناسی فیسک برای هر فیلم قابل‌مشاهده است. درانتها با استفاده از اطلاعات به‌دست‌آمده توضیحاتی درخصوص نحوهٔ بازنمایی زنان و ایدئولوژی‌های پنهان‌شده در پشت آن‌ها داده شده است.

۷. یافته‌های تحقیق

۱.۷ تحلیل فیلم *فروشنده*

خلاصهٔ فیلم: عماد[۷] و رعنا[۸] زوج جوان هنرمند و فرهیخته‌ای‌اند که هردو در عرصهٔ تئاتر فعالیت دارند. شبی آپارتمان آن‌ها درپی گودبرداری نامناسب در مجاورت آن دچار تخریب می‌شود 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 است و از صحبت‌های همسایه‌ها این‌طور برمی‌آید که او (آهو) زنی روسپی است. شبی که رعنا به‌تنهایی در آپارتمان جدید حضور دارد زنگ در به صدا درمی‌آید و او به خیال این‌که 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 می‌شود 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 طبیعی‌شان می‌شود. عماد پس از یافتن وسایل شخصی مرد (گوشی تلفن همراه و سوئیچ ماشین) که از ترس و عجله در منزل آن‌ها جا گذاشته است، قصد دارد مرد را پیدا کند. از رعنا می‌خواهد تا به کلانتری بروند و از مرد شکایت کنند، اما او با این کار مخالف است. درنهایت، عماد باوجود مخالفت‌های رعنا صاحب ماشین را، که مردی جوان است، پیدا می‌کند و با او در آپارتمان قدیمی خود قرار می‌گذارد، اما به‌جای مرد جوان پیرمردی مریض[۱۰] که پدرزن اوست و مردی آبرودار و زحمت‌کش به‌نظر می‌رسد بر سر قرار ظاهر می‌شود و عماد متوجه می‌شود فرد متعرض همین پیرمرد است. عماد قصد دارد از او انتقام بگیرد و از او می‌خواهد خانواده‌اش را به آپارتمان قدیمی فرابخواند تا ماجرا را برای همسر مرد تعریف کند. رعنا نیز با تمامی ترسی که دارد با مرد روبه‌رو می‌شود، با تصمیم عماد مخالفت می‌کند و او را تهدید می‌کند که درصورت انجام این کار ترکش خواهد کرد. اما عماد از او می‌خواهد دخالت نکند و به خانوادهٔ مرد اطلاع می‌دهد. عماد پیش از آن‌که اجازهٔ خروج به مرد بدهد او را به‌اصرار به اتاقی می‌کشاند. وسایل جاماندهٔ او را به او تحویل می‌دهد و کشیده‌ای محکم به او می‌زند. پس از آن، مرد با خانوادهٔ خود قصد ترک منزل را دارد که بدحال می‌شود و به‌نظر می‌رسد که به اغما رفته است.

۱.۱.۷ سطوح سه‌گانهٔ روایت

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

در این فیلم، کارکردهای کاتالیزوری (واسطه‌ای) درکنار کارکردهای اصلی اهمیت زیادی دارند و در پیش‌برد داستان نیز نقش مهمی دارند. هرچند که به‌اندازهٔ کارکردهای هسته‌ای بااهمیت نیستند، اما با دقت فراوان درکنار یک‌دیگر چیده شده‌اند و یک فرایند و مسیر منطقی را برای پیش‌برد روایت ساخته‌اند. کارکردهای اصلی فیلم در سطح اول در سه دستهٔ کلی قرار دارد که در بخش روایت به‌نمایش 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 (نحوهٔ مقابله با این ماجرا)؛

۳. تصمیم مرد برای انتقام‌گیری شخصی و اثبات غیرت‌مندی و به‌حاشیه‌رانده‌شدن و منفعل‌شدن زن.

در سطح دوم روایت نیز کنش بازیگران نقش اصلی موردبررسی قرار گرفته است. کنش‌های رعنا عبارت‌اند از: تلاش برای مرتب‌کردن همهٔ امور در خانهٔ 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، و ترک عماد. آن‌چه در این‌جا جلب توجه می‌کند به‌حاشیه‌رانده‌شدن نقش رعنا در نیمهٔ دوم فیلم است. باوجودآن‌که حریم خصوصی رعنا موردتجاوز قرار گرفته و آسیب اصلی چه به‌لحاظ روحی و چه ازنظر جسمی به او وارد شده است، پس از حادثه شخصیتی کاملاً منفعل به خود می‌گیرد و این عماد است که فعال به‌نمایش درمی‌آید، موضوع را شخصی می‌پندارد، و گویی فیلم و داستان آن حول انتقام‌گرفتن عماد از فرد متعرض می‌چرخد و هر کنشی که روایت فیلم را جلو می‌برد ازسوی عماد اتفاق می‌افتد. عماد ماشین مرد را پیدا می‌کند، هویت صاحب ماشین را کشف می‌کند، به هویت مستأجر قبلی پی‌می‌برد، 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 درمی‌آورد.

۲.۱.۷ نشانه‌شناسی فیسک

به‌علت تفاوت‌های رفتاری شخصیت‌های اصلی در دو مقطع پیش و پس از بروز حادثهٔ اصلی مشاهدات و تحلیل‌های انجام‌شده در دو جدول مجزا خلاصه شده‌اند.

جدول ۱. نشانه‌شناسی فیلم *فروشنده* پیش از بروز حادثه

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی	**رعنا**: ظاهری ساده درعین‌حال امروزی و آراسته، استفاده از شال‌های رنگ روشن و نسبتاً شاد. استفاده‌نکردن از آرایش غلیظ، چهره‌ای شاد و سرزنده، بازیگری تئاتر، قدم‌های تند و نگاه‌های شیطنت‌آمیز. **عماد**: لباس‌های ساده و درعین‌حال آراسته، ظاهری آرام و درعین‌حال شاد، بازیگری تئاتر، معلم ادبیات، ماشین ۲۰۶ و آپارتمان در مرکز شهر.
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی	زن و مرد فیلم با احترام و علاقه با یک‌دیگر سخن می‌گویند. نماهای دونفرهٔ عماد و رعنا نشان‌دهندهٔ رابطهٔ خوب آن دو و هم‌راهی و هم‌نظری آن‌هاست. **رعنا** شخصیتی شاد و مستقل دارد. **عماد** شخصیتی اخلاق‌مدار و منطقی دارد.
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	اهمیت حریم خصوصی و حفظ آبروی اجتماعی.

در سطح نخست جدول ۱ و هم‌چنین در بخش کارکردهای ترکیبی در سطوح سه‌گانهٔ بارت مشخص است رعنا و عماد هردو در عرصهٔ تئاتر مشغول فعالیت‌اند و عماد درکنار آن در دبیرستان تدریس می‌کند. از این نکات می‌توان دریافت هردو از سرمایهٔ فرهنگی بالایی برخوردارند. تسلط رعنا به رانندگی، نحوهٔ لباس پوشیدن او و توانایی تصمیم‌گیری او دربارهٔ امور مختلف نشان از شخصیت مستقل و امروزی او دارند. ازسویی‌دیگر، ماشین آن‌ها پژو ۲۰۶ است، صاحب آپارتمان‌اند اما توانایی پرداخت پول رهن آپارتمان دیگری را ندارند. از این نشانه‌ها می‌توان به سطح اقتصادی متوسط زوج داستان پی‌برد.

جدول 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، تصمیم‌گیرندهٔ نهایی، امرونهی‌کننده. نماهای تکی و جدا از یک‌دیگر رعنا و عماد نشان‌دهندهٔ اختلاف‌نظر آن دو روایت هم‌زمان فیلم و نمایش *مرگ فروشنده*
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک	بحران هویت انسان مدرن و غلبهٔ تفکر سنتی بر تفکر مدرن، چندلایگی حقیقت اجتماعی و زندگی دوگانه، بازتولید ارزش‌های جامعهٔ سنتی و کلیشه‌های جنسیتی.

یکی از مواردی که در این بخش از فیلم به آن تأکید شده است، اهمیت حیثیت اجتماعی و حریم خصوصی افراد است. عماد و رعنا ماجرای رخ‌داده را از دوستان و خانوادهٔ خود پنهان می‌کنند و رعنا به‌علت شرمی که دارد حاضر نیست به پلیس مراجعه کند. در جایی دیگر نیز اصرار دارد بداند کدام‌یک از همسایه‌ها او را برهنه در حمام دیده‌اند و از برخورد با آن‌ها شرم دارد؛ چراکه بدن هر انسان حریم خصوصی اوست. حتی پسربچهٔ خردسال فیلم نیز حاضر نیست جلوی چشمان رعنا برهنه شود و این موضوع از دوران کودکی به افراد آموزش داده می‌شود. اعتبار و حیثیت اجتماعی یا همان «آبرو» به همان میزان که کارکرد مثبت دارد و می‌تواند ابزاری برای کنترل اجتماعی باشد همان‌قدر نیز می‌تواند از کارکرد منفی برخوردار باشد. مهم‌ترین کارکرد منفی آن عبارت است از غیرقابل‌کنترل و پیش‌بینی‌بودن و زندگی‌های مخفی و دوگانهٔ شهروندان. در جوامع سنتی هم‌چون ایران «آبرو» یکی از مهم‌ترین ارزش‌های اجتماعی است و بسیاری از کنش‌های افراد حول این ارزش شکل می‌گیرد. تأکید آموزه‌های دینی جامعهٔ ما نیز اهمیت آن را چندبرابر می‌کند. به همین دلیل است زمانی که آبروی افراد تهدید می‌شود، احساس حقارت آن‌ها را فرامی‌گیرد. بر همین مبنا، عماد نیز قصد انتقام دارد و درطرف مقابل، مرد متعرض برای این‌که آبرویش تهدید شده است سکته می‌کند.

پس از بروز حادثه، رعنا توجه صددرصدی عماد را طلب می‌کند. عماد نیز درابتدا 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 به‌نهایت خود می‌رسد. در سکانسی رعنا با آوردن صدرا (پسر خردسال صنم) و مرتب‌کردن سروضع خود، پخت‌وپز و خرید برای منزل سعی دارد تا برای لحظه‌ای 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 جنبهٔ شخصی پیدا کرده است. حتی در صحنه‌های پایانی فیلم رعنا هنگامی که مخالفت خود را با انتقام‌گیری عماد بیان می‌کند با عصبانیت او مواجه می‌شود که به او می‌گوید: «خودم می‌دونم دارم چی‌کار می‌کنم. تو بشین همین‌جا نمی‌خواد بیای بیرون!»

درادامه نیز زمانی که رعنا از عماد می‌خواهد پیرمرد را رها کند، عماد بازهم پرخاش‌گرانه با رعنا برخورد می‌کند: «تو دخالت نکن!» عماد به‌گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی به «دارایی» او دست برده شده است.

نحوهٔ 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 (خصوصاً سینمای ایران) مرد متعرض را درقالب فردی مسن و مریض به‌تصویر می‌کشد که باتوجه‌به ظواهر امر مردی زحمت‌کش و آبرومند به‌نظر می‌آید و مورداحترام خانواده‌اش است. به همین دلیل است که موضوع «آبرو و حیثیت» برای او حیاتی است و درانتها نیز از ترس آبرویش به اغما می‌رود.

مسئلهٔ دیگری که در لایه‌های زیرین فیلم قابل‌مشاهده است موضوع سانسور و ممیزی است که به‌نحوی زیرکانه به‌نمایش درآمده است. در قسمتی از فیلم در پشت صحنهٔ تئاتر کتی (کارگردان تئاتر) از عماد می‌خواهد بعد از اجرا کمی بیش‌تر بماند تا با بازرسان صحبت کنند و ایرادات واردشده به تئاتر را حل کنند؛ زیرا درصورت حل‌نشدن این مسائل ممکن است به‌طورکل جلوی اجرای تئاتر گرفته شود. این موضوع نشان از سانسور و ممیزی‌های متعدد در هنر ایران دارد که به‌دستور مسئولان بالادستی صورت می‌گیرد. طبقهٔ حاکم در جامعهٔ ما با اعمال قدرت بر نحوهٔ بازنمایی امور مختلف در رسانه‌ها ایدئولوژی خود را بازتولید می‌کند. اما نکتهٔ قابل‌توجه این است که در همان شب است که مرد متعرض وارد خانهٔ آن‌ها و حریم خصوصی‌شان می‌شود! بابک نیز، که از بازیگران همین تئاتر است، با مستأجر قبلی خود رابطهٔ پنهانی داشته است. می‌توان گفت باوجود تمامی سانسورهایی که طبق دستورات بالادستی‌ها صورت می‌گیرد، جامعه واکنش دیگری دارد و اعضای آن به‌سوی زندگی دوگانه و در بسیاری از موارد حتی به‌سمت خشونت‌های جنسی سوق داده می‌شوند. آن‌چه در این فیلم به‌نمایش درمی‌آید این است که زنان در اکثر موارد قربانی این خشونت‌های جنسی‌اند و گاهی نیز در این خشونت‌های جنسی انگشت اتهام ازجانب مردان به‌سوی زنان است. «زندگی دوگانه» یکی دیگر از رمزگان‌های موجود در فیلم است که باوجود سانسورهای فراوان، در بطن جامعه زندگی به‌شکل دیگری جریان دارد. این جامعه اجازهٔ آشکارشدن بسیاری از امور را نمی‌دهد. به همین سبب پیرمرد متعرض، بابک، و آهو همگی زندگی دوگانه‌ای را تجربه می‌کنند و ظاهر زندگی آنان با آن‌چه در باطن زندگی‌شان می‌گذرد بسیار متفاوت است. ازسوی‌دیگر، همان‌گونه‌که اشاره شد، «حفظ حیثیت اجتماعی» این شکل زندگی را تشدید می‌کند.

درانتها، «غلبهٔ تفکر سنتی» ایدئولوژی بازنمایی‌شده در فیلم است. عماد درطول فیلم با دوگانهٔ غیرت و فرهیختگی یا رفتار سنتی و رفتار مدرن دست‌وپنجه نرم می‌کند؛ اما درانتها فشارهای جامعهٔ سنتی عماد را به تصمیم‌گیری خلاف عقایدش وادار می‌کند. گویی در جامعه‌ای که سنت‌ها غالب‌اند نمی‌توان رفتاری خلاف آن‌ها داشت. این بن‌مایه‌های سنتی‌اند که بر روشن‌فکری عماد غلبه و رفتارهای او را کنترل می‌کند.

درخصوص نقش زنان و بازنمایی آنان نیز در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت هرسه زن ماجرا دچار ضعف و به‌علت اشتباهاتشان قربانی خشونت جنسی‌اند. رعنا با یک اشتباه سادهٔ خود باعث حوادث پیش‌آمده می‌شود، همسر مرد از خیانت او غافل است، و آهو شخصی است که در این فیلم مسبب حوادث پیش‌آمده معرفی می‌شود و مدام موردبازخواست و قضاوت جامعه قرار می‌گیرد. درطول فیلم نیز مردان برجسته‌تر به‌نمایش درمی‌آیند. این موضوع همان «دیگری‌سازی» است که هال به آن اشاره دارد. فیلم با به‌حاشیه‌راندن زنان در فیلم به تشدید نابرابری‌های موجود در جامعه کمک می‌کند و به بازتولید ارزش‌های جامعهٔ سنتی می‌پردازد.

۲.۷ تحلیل فیلم *یه حبه قند*

۱.۲.۷ خلاصهٔ فیلم

این فیلم روایتی از یک خانوادهٔ ایرانی و مذهبی ساکن شهر یزد است که به‌بهانهٔ جشن عقد کوچک‌ترین دختر خانواده به‌نام 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 آیندهٔ 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 خانوادهٔ داماد جدید دارد و مخالف دورشدن پسندیده از خودش است، اما نارضایتی خود را آشکار نمی‌کند. او دوست دارد پسندیده به عقد قاسم[۱۵]، برادرزادهٔ زنش و پسرخواندهٔ خودش درآید. درمیان شادی‌ها و خوشی‌های خانواده، خان‌دایی به‌طور ناگهانی، براثر خفگی به‌علت گیرکردن حبه قندی در گلویش، می‌میرد و مراسم جشن و سرور خانواده را به عزا و سوگواری تبدیل می‌کند. قاسم، که درخدمت سربازی به‌سر می‌برد، برای مرخصی به خانه باز می‌گردد و متوجه فوت خان‌دایی می‌شود. قاسم که به پسندیده علاقه‌مند است، پس‌ازآن‌که متوجه می‌شود او

در شرف ازدواج است، بی‌خبر خانه را ترک می‌کند. پسندیده، که گویا در دلش بـه قاسـم علاقه‌ای وجود داشته است، پس از رفتن قاسم لبـاس سـیاه بـر تـن مـی‌کنـد و موضـوع ازدواجش را مدتی به‌تعویق می‌اندازد.

۲.۲.۷ سطوح سه‌گانهٔ روایت

نکتهٔ بسیار مهم در تحلیل فیلم *یه حبه قند* نبود روایت خطی است. این فیلم روایت اصلی و برجسته و منطبق بر منطق سببی ندارد. درعوض پر است از داستانک‌هایی هم‌ارز و هم‌تـراز با یک‌دیگر. فیلم شخصیت اصلی ندارد و تمـامی شخصـیت‌هـا تقریبـاً از وزن یـک‌سـانی برخوردارند و شخصیت‌پردازی به‌شکل سلسله‌مراتبی صورت نگرفتـه اسـت. حتـی شـاید بتوان گفت شخصیت اصلی فیلم «خانواده» است.

فیلم پر است از جزئیات و می‌توان هریک از اتفاقات را حذف کرد و اتفـاق دیگـری را جای‌گزین کرد. به‌عبارتی کارکردهای هسته‌ای و کاتالیزور قابلیت جای‌گزینی با یک‌دیگر را دارند. اما درعین‌حال تمامی جزئیات درکنار یک‌دیگر توانسته‌انـد مفهـوم زنـدگی خـانوادهٔ ایرانی را به‌نمایش درآورند. جشن و پای‌کوبی، آشپزی، غیبت‌کردن‌ها، خیاطی‌کـردن زنـان، نیش‌وکنایه‌های خواهران، شوخی دامادها، بازی‌ها و دعواهای کودکـان، داسـتان همیشـگی وجود گنج در خانهٔ قدیمی، خرافات بچه‌ها، تاب‌بازی پسندیده، فوت دایی، و ... نمونه‌هایی از این جزئیات‌اند که در سطح کارکردها قرار گرفته‌اند. درکنار ایـن‌هـا آهنـگ آرام‌بخـش و صحنه‌های آهسته، یک زندگی آرام و کند سنتی را به‌نمایش می‌گذارند.

می‌توان گفت روایت فیلم از دو بخش اصلی تشکیل شده است:

۱. مراسم شادی و سرور ایرانی: بخش اول و نیمهٔ نخست فیلم درحال زمینه‌سازی است و اتفاق بزرگی در آن به‌وقوع نمی‌پیوندد. خانواده درحال آماده‌شـدن بـرای مراسـم ازدواج پسندیده است و فقط اتفاقات خرد در رابطه با هر شخصیت رخ می‌دهد. در ایـن قسـمت، ماجرای اصلی «ازدواج پسندیده» و «آداب و سنن» مربوط به آن است. هرچند در این نیمـه از فیلم گویی پسندیده تعمداً در حاشیه قرار گرفته است؛

۲. مراسم سوگواری ایرانی: در نیمهٔ دوم فیلم، که پس از مرگ خان‌دایی آغاز مـی‌شـود، درکنار اتفاقات ریز و داستان‌های خرد، اتفاقات مهم‌تری صورت می‌پذیرد. درکنار برگزاری مراسم سوگواری ازسوی خـانواده، آمـدن قاسـم، پشـیمان‌شـدن پسـندیده از مهـاجرت، و بازگشت او به‌سمت قاسم ازجمله اتفاقات مهمی‌اند که در معنابخشیدن به هدف نهایی فیلم نقش مهمی دارند.

۳.۲.۷ نشانه‌شناسی فیسک

حال با استفاده از نشانه‌شناسی فیسک لایه‌های زیرین فیلم را بررسی می‌کنیم.

جدول ۳. نشانه‌شناسی فیلم *یه حبه قند*

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی	فقط یکی از زنان، معصومه، شاغل است که او نیز شغلی عرفاً زنانه دارد و در مدرسه مشغول به کار است. ظاهر همگی ساده است. زنان خانواده همگی چادر بر سر دارند. مردان خانواده لباس‌های سادهٔ معمولی بر تن دارند. درمقابل، خانوادهٔ 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 به‌جا 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 به‌وسیلهٔ چراغ موشی روشن است. صحبت‌کردن مردان با لحن دستوری رو به زنان. ریتم کند فیلم و صحنه‌های اسلوموشن. نمایش شادی و غم در یک خانواده.
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	ارزش‌مندشمردن سنت‌های ایرانی، مذموم‌شمردن مهاجرت، بازگشت به اصالت سنتی ایرانی برای رسیدن به آرامش و بازتولید ارزش‌های سنتی جامعهٔ مردسالار

در سطح نخست جدول ۳، که مربوط به سطح واقعیت است و هم‌چنین در بخش کارکردهای ترکیبی در سطوح سه‌گانهٔ روایت، مشخص است که همهٔ اعضای خانواده از سطح اقتصادی بسیار متوسط برخوردارند. این نکته از نحوهٔ صحبت‌کردن آنان دربارهٔ ثروت خانوادهٔ وزیری، لباس‌های ساده، و ماشین‌هایی که سوار می‌شوند مشخص است. فقط یک زن شاغل در این خانواده وجود دارد که در مدرسه فعالیت می‌کند و دیگر خواهران همگی به خانه‌داری و بچه‌داری مشغول‌اند. مردان خانواده نیز یکی معمار، یکی آرایش‌گر، و دیگری روحانی است. درنتیجه نمی‌توان ازنظر فرهنگی این خانواده را در سطح خیلی بالایی قرار داد. زنان فیلم همه چادر بر سر دارند. پیرزن فیلم باوجودآن‌که دچار آلزایمر است نمازهای خود را به‌جا می‌آورد. دختربچه‌های فیلم روسری بر سر

دارند و مادران آن‌ها را به داشتن حجاب تشویق می‌کنند. مراسم عروسی بدون حضور خواننده 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 ... نشانه‌هایی‌اند که کارگردان برای نشان‌دادن سنتی‌بودن این خانواده استفاده کرده است.

در این فیلم، جامعهٔ سنتی درمقابل زندگی مدرن به‌هیچ‌وجه درمانده نشان داده نمی‌شود. استفاده از رنگ‌های متنوع و شاد و موسیقی دل‌نشین و آرام آرامش و زیبایی زندگی سنتی ایرانی را به‌نمایش می‌گذارد. کندی ریتم فیلم و استفاده از صحنه‌های آهسته نیز به‌منظور نمایش آرامش زندگی سنتی است که در زندگی‌های مدرن شهری امروز دیگر خبری از آن نیست. اما ازسویی‌دیگر تکنولوژی، یکی از محصولات مدرنیته، را نشان می‌دهد که در سنتی‌ترین زندگی‌ها هم نفوذ کرده است. پسندیده برای ارتباط با نامزدش از وسایل مدرنی مانند گوشی موبایل آیفون و لپ‌تاپ استفاده می‌کند و بدون این امکانات صورت‌گرفتن این وصلت کمی سخت می‌نماید.

در نمایش اعضای خانواده نیز سعی شده است که اصالت ایرانی به‌نمایش دربیاید. پسندیده دختری است که دختران سنتی ایرانی را نمایندگی می‌کند. دختری باحجب‌وحیا که مدام خجالت می‌کشد و حتی نمی‌تواند با نامزد خود صحبت کند. او با ازخودگذشتگی به همهٔ امور رسیدگی می‌کند و حواسش به تمامی اعضای خانواده است و با تن‌دادن به ازدواج با فردی که مادرش انتخاب کرده است، خواست فردی خود را فدای خواست جمع می‌کند. هرچند در انتهای فیلم تصمیم می‌گیرد سیاه بر تن کند و ازدواجش را به‌تعویق بیندازد، اما این سنت‌ها هستند که او را در گرفتن این تصمیم کمک می‌کنند و البته بازهم باید مادر و دیگر اعضای خانواده این تصمیم او را تأیید کنند. مشخص است فیلم قصد دارد 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، به‌شکل بارزی نشان داده می‌شود. گویی خواست و تصمیم پسندیده مطرح نیست، بلکه سنت‌های ماست که او را در به‌تعویق‌انداختن ازدواجش تشویق می‌کند.

باتوجه‌به آن‌چه این فیلم نمایش می‌دهد، حیات اجتماعی فرد ایرانی در شکل سنتی پربار، گشوده، و زایاست که اکنون به‌واسطهٔ ورود بی‌رویهٔ مدرنیته دچار تهدید شده

است. حتی خانهٔ قدیمی و امن پسندیده، که در بطن یکی از سنتی‌ترین بافت‌های ایران قرار دارد، از این تهدیدها مصون نیست. اما این عناصر مدرن به‌هیچ‌وجه قابل‌اطمینان 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؛ همان‌گونه‌که در دورهٔ 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 جامعهٔ سنتی مردسالار نهفته است.

بازنمایی‌های ارائه‌شده در این فیلم نشان می‌دهد در خانوادهٔ سنتی ایرانی مردان مقتدرند 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 اختیارنداشتن پسندیده در ازدواجش است. دایی به‌منزلهٔ بزرگ خانواده باید دربارهٔ ازدواج پسند تصمیم بگیرد و رضایت اوست که مهم است. قدرت بیش‌تر مردان به‌طور مداوم در این فیلم به‌رخ 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 به‌بهانهٔ نداشتن فرزند پسر از همسرش جدا شود و همسر دیگری اختیار کند. ازنظر اجتماعی نیز زنان در سطح بالایی به‌نمایش درنمی‌آیند. در قسمت‌های مختلف فیلم مشخص است از زنان انتظار می‌رود تا فقط به فرزندانشان رسیدگی کنند و وظیفهٔ اصلی آن‌ها مادری‌کردن است و پس از آن‌ها نیز کم‌سن‌وسالان و جوانان فامیل این نقش را برعهده دارند. در مرحلهٔ آخر این وظیفه برعهدهٔ پدران است. زنان بیش‌تر درحال آشپزی، شست‌وشو، رفت‌وروب، خیاطی، و ... هستند. بیش‌تر در اندرونی خانه و آشپزخانه به‌نمایش درآمده‌اند؛ درحالی‌که فقط یک‌بار یکی از مردان فیلم درحین پختن املت در حضور دیگر زنان در آشپزخانه به‌نمایش درآمده است. حتی مسائل موردبحث مردان و زنان نیز متفاوت است. خواهران در بیش‌تر صحنه‌های فیلم درحال غیبت‌کردن هستند، درحالی‌که مردان درخصوص مسائل مالی و کسب‌وکار بحث می‌کنند. تفاوت‌های رفتاری جنس مذکر و مؤنث در خردسالان و کودکان نیز مشخص است؛ درحالی‌که دختربچهٔ فیلم برای خالهٔ خود عشوه‌گری می‌کند و

از لباس عروسش تعریف می‌کند یا درمقابل آینه به ظاهر خود رسیدگی می‌کند، پسربچه‌ها در باغ مشغول بازی و شیطنت هستند.

همان‌طورکه اشاره شد، پسندیده از خود اندیشه‌ای ندارد. گویی عروسکی زیباست که خوش‌بختی خود را در عروس‌شدن می‌بیند و تنها دغدغهٔ او همین است. به‌جز سکانس آخر که سیاه بر تن می‌کند، هیچ تصمیمی از او نمی‌بینیم. تمامی این موضوعات درنهایت یک ایدئولوژی را در خود جای داده‌اند: ارزش‌مندشمردن ارزش‌های جامعهٔ سنتی مردسالار ایرانی.

۸. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، به‌طور کلی سعی شده است نحوهٔ بازنمایی زنان در دو فیلم *فروشنده* و *یه حبه قند* بررسی و به‌وسیلهٔ ترکیب دو روش نشانه‌شناسی فیسک و تحلیل روایت بارت به ایدئولوژی پنهان در این دو فیلم پرداخته شود و درنهایت به شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو فیلم اشاره شود.

نظریهٔ بازنمایی استوارت هال اصلی‌ترین نظریهٔ به‌کارگرفته‌شده در این پژوهش است. در *یه حبه قند* بسیاری از کلیشه‌های سنتی و جنسیتی درجهت ارزش‌مندشمردن جامعهٔ سنتی ایرانی بازتولید شده‌اند، که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به اهمیت‌داشتن فرزند ذکور یا تعلق زنان به فضای آشپزخانه در خانواده‌های سنتی اشاره کرد. می‌توان گفت درحالی‌که میرکریمی قصد تثبیت گفتمان سنتی را دارد، فرهادی به نقد جامعهٔ امروزی ما می‌پردازد و هم‌چون راوی بی‌طرف از هر دو نگاه مدرن و سنتی به‌طور توأمان انتقاد می‌کند یا به‌عبارت‌دیگر از انسان بی‌هویت ایراد می‌گیرد.

برای پی‌بردن 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 هردو زنان ضعیف، بی‌اراده، و تسلیم سنت‌های جامعه به‌نمایش درمی‌آیند. در فیلم *فروشنده* هرسه زن قصه قربانی خشونت‌های جنسی‌اند. در این قصه «قضاوت‌های اجتماعی» جامعهٔ سنتی تصمیم‌گیرندهٔ 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 تصمیم‌گیرندهٔ نهایی معرفی کند، اما باز هم این سنت‌های جامعه‌اند که او را در تصمیم‌گیری کمک می‌کنند و موجب می‌شوند تا

خانواده‌اش نیز از این تصمیم استقبال کنند. این موضوع قابل‌مشاهده 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 جامعهٔ سنتی به‌نمایش درمی‌آید که هم‌سو با ایدئولوژی حاکم بر جامعه است.

دربارهٔ تفاوت‌های دو فیلم می‌توان گفت درحالی‌که *فروشنده* سعی در نمایش طبقهٔ متوسط شهری جامعه دارد، *یه حبه قند* جامعهٔ سنتی ایران را به‌نمایش می‌گذارد. زوج فیلم *فروشنده* به‌نوعی قشر روشن‌فکر ایرانی را نمایندگی می‌کنند و درمقابل خانوادهٔ به‌تصویرکشیده‌شده در فیلم *یه حبه قند* نمایش‌گر یک خانوادهٔ سنتی ایرانی است. زن فیلم *فروشنده*، رعنا، فردی تحصیل‌کرده، مستقل، و مدرن است و درمقابل، تمامی زنان فیلم *یه حبه قند* خانه‌دارند و فقط یک نفر تحصیلات دانشگاهی دارد و در مدرسه مشغول به‌کار است که شغلی عرفاً زنانه محسوب می‌شود. اما نقاط اشتراک این دو فیلم نیز کم نیستند؛ در هردو فیلم متفکران مردان‌اند و زنان یا منفعل به‌نمایش درمی‌آیند یا تابع تصمیم آن‌ها هستند. هرچند رعنا، به‌مثابهٔ زنی مدرن‌تر و مستقل‌تر از دیگر زنان دو فیلم موردنظر، تصمیم به ترک همسرش می‌گیرد، اما ناخشنودی او از این تصمیم و شرایط کاملاً پیداست. با اندکی تأمل، از هر دو فیلم این‌گونه برداشت می‌شود که جامعهٔ ایران جامعه‌ای است با روابط و مناسبات سنتی که در فضایی مدرن به‌سر می‌برد و از نفوذ مدرنیته در امان نیست؛ چه زوج فیلم *فروشنده*، که در فضای مدرن شهری به‌نمایش درآمده‌اند، چه خانوادهٔ فیلم *یه حبه قند* که در فضا و بافتی کاملاً سنتی به‌تصویر کشیده شده است. واضح است جامعهٔ ما جامعه‌ای درحال گذار است، جامعه‌ای که بخشی از آن (به‌ظاهر) مدرن و بخشی (به‌ظاهر) سنتی است و در این راه معضلات و بحران‌هایی را تجربه می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها بحران هویت است. سردرگمی عماد در *فروشنده* به‌خوبی نشان‌دهندهٔ این امر است. ازطرفی در دوران پس از انقلاب اسلامی زن‌ستیزی نماد سنت‌گرایی و دفاع از حقوق زنان اصلی‌ترین سمبل مدرنیته در ایران تلقی شده است. همان‌گونه‌که در این دو فیلم نیز به‌نمایش درآمده است، جامعهٔ ما دربارهٔ 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. باتوجه‌به تقابل ارزش‌های سنتی و مدرن، نه گذشت و نه انتقام هیچ‌یک موجب رضایت و آرامش عماد و همسرش نیستند. در *یه حبه قند* نیز فردیت بسیار کم‌رنگ به‌تصویر کشیده شده

است؛ موضوعی که یکی از پایه‌های مدرنیته است. همهٔ تصمیم‌ها ازسوی جمع گرفته می‌شود. تصمیم‌های فردی نیز باید به تأیید جمع برسد. هرچند درظاهر کارگردان قصد دارد نشان دهد «پسندیده» خود تصمیم گرفته است، اما ارادهٔ «پسندیده» در شیوهٔ عمل او تأثیر نگذاشته است؛ بلکه این‌گونه به‌نظر می‌رسد که او درجهت انجام و احترام به سنت‌ها قصد به‌تأخیرانداختن ازدواج خود را دارد. به‌عبارتی‌دیگر، شاید هریک از خواهران پسندیده نیز در چنین شرایطی به همین شکل عمل می‌کرد.

اما برخلاف فیلم *فروشنده*، که بدون قضاوت از شرایط کنونی فقط روایت‌گر است، کارگردان فیلم *یه حبه قند* راه‌حل را تماماً در بازگشت به زندگی سنتی می‌داند. درحالی‌که «رعنا» در انتهای فیلم فرسوده، سرگشته، تنها، و رنج‌دیده به‌تصویر کشیده شده است، «پسندیده» پس از تصمیم برای ماندن خشنود و راضی به‌نمایش درآمده است. آن‌چه در این دو فیلم دیده می‌شود این است که درحالی‌که در *فروشنده* کارگردان قصد نمایش تعارضات میان سنت و مدرنیته را دارد، درانتها «غلبهٔ تفکر سنتی بر تفکر مدرن» را به‌تصویر می‌کشد، و درمقابل در فیلم *یه حبه قند* سازندهٔ اثر سعی در به‌نمایش‌گذاشتن زندگی و تفکر سنتی و البته مزیت‌های آن دارد. اما درانتها نمی‌تواند از تضاد و بحران‌های تعارض و تضاد میان زندگی سنتی و زندگی مدرن چشم‌پوشی کند. به‌طورکلی، تصمیم‌های گرفته‌شده ازسوی شخصیت‌ها درطول فیلم براثر 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 هردو فیلم، زنان قربانی فضای سنتی جامعه به‌نمایش درآمده‌اند. پیش‌تر نیز اشاره شد، غالباً در رسانه‌ها مردان انسان‌هایی عاقل، نیرومند، کارآمد، و مرجع قدرت تصویر می‌شوند و درمقابل زنان انسان‌هایی احساسی، منفعل، وابسته، و ضعیف‌اند. بنابراین، مردان و زنان در رسانه‌های جمعی به‌صورتی بازنمایی شده‌اند که با نقش‌های کلیشه‌ای فرهنگی که درجهت بازسازی نقش‌های جنسی سنتی به‌کار می‌رود، سازگاری دارند و ایدئولوژی‌های جامعهٔ مردسالار را بازتولید می‌کنند (راودراد ۱۳۸۰؛ کاظمی و رضایی ۱۳۸۷؛ دباغ ۱۳۸۳؛ رضایی و افشار ۱۳۸۹؛ صادقی و کریمی ۱۳۸۴). برای مثال، پژوهش‌گران دو فیلم دیگر از آثار اصغر فرهادی را موردبررسی قرار داده‌اند و نتایج هردو پژوهش مذکور نشان می‌داد زن طبقهٔ متوسط در فیلم‌های *دربارهٔ الی ...*[۱۶] و *چهارشنبه‌سوری*[۱۷] «موجودی بی‌کفایت، بدنام، فرودست، و قربانی» و هم‌چون «سوژه‌هایی منفعل و خشونت‌پذیر» به‌نمایش درآمده است،

در فیلم *فروشنده* نیز این‌چنین است. *یه حبه قند* نیز زنان را دربند سنت‌های جامعهٔ مردسالار نشان داده است. در این دو فیلم نیز هم‌چون دیگر بررسی‌هایی که دربارهٔ دیگر آثار سینمایی صورت گرفته است، بازنمایی زنان به‌درستی انجام نگرفته است.

جدول ۴. مقایسهٔ دو فیلم *فروشنده* و *یه حبه قند*[۱۸]

ردیف	مؤلفهٔ موردمقایسه	فروشنده	یه حبه قند
۱	طبقه	نمایش‌گر طبقهٔ متوسط شهری ایران	نمایش‌گر خانوادهٔ سنتی ایرانی (طبقهٔ 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
۴	سطح تحصیلات و شغل زنان	داشتن تحصیلات عالی و شاغل‌بودن زن فیلم	تحصیلات عالی و شاغل‌بودن فقط یکی از زنان درمقابل دیگر زنان خانه‌دار فیلم
۵	سطح اقتصادی	سطح اقتصادی متوسط زوج نقش اصلی فیلم	سطح اقتصادی متوسط روبه‌پایین خانواده
۶	نحوهٔ پوشش زنان	پوشش مدرن زن فیلم	پوشش سنتی زنان فیلم
۷	اعتقادات مذهبی	به‌نمایش درنیامدن اعتقادات مذهبی زوج نقش اصلی فیلم	پای‌بندی خانواده به اصول و اعتقادات مذهبی
۸	مکان	محل روایت داستان شهر تهران است.	محل روایت داستان شهر یزد است.
۹	محیط‌های اجتماعی	محیط‌های اجتماعی عبارت‌اند از: آپارتمان جدید رعنا و عماد، مدرسهٔ عماد، صحنهٔ تئاتر، آپارتمان قدیمی عماد و رعنا، خیابان	داستان فیلم به‌طور کلی در خانهٔ قدیمی خان‌دایی روایت می‌شود.
۱۰	سطح روایت	روایت‌گر دوگانگی شخصیت و مسئلهٔ حفظ آبروی اجتماعی براثر فشار جامعهٔ سنتی در هنگام رویارویی با دوراهی انتقام و گذشت	روایت‌گر و نمایش‌گر خانواده و زندگی سنتی و اصیل و آداب و رسوم ایرانی
۱۱	ایدئولوژی	بحران هویت انسان مدرن و غلبهٔ سنت بر تفکر مدرن، چندلایگی حقیقت اجتماعی و زندگی دوگانه، اهمیت حریم خصوصی و حفظ آبروی اجتماعی ایدئولوژی‌های بازنمایی‌شده در فیلم هستند.	ارزش‌مندشمردن سنت‌های ایرانی، مذموم‌شمردن مهاجرت و بازگشت به اصالت سنتی ایرانی برای رسیدن به آرامش ایدئولوژی‌های بازنمایی‌شده در فیلم هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. طبق آمار منتشرشده در سایت جامعهٔ صنفی تهیه‌کنندگان ایران، تعداد مخاطبان سینمای ایـران در سال‌های ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، و ۱۳۹۲ به‌ترتیب ۱۴،۲۰۰،۰۰۰ نفر، ۷،۹۰۰،۰۰۰ نفر، و ۷،۸۰۰،۰۰۰ بوده که با افزایش قابل‌توجهی در سال‌های ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ به‌ترتیب بـه ۱۳،۵۰۰،۰۰۰ و ۲۳،۶۰۰،۰۰۰ نفر رسیده است. هم‌چنین آمار نشان می‌دهد که در شش‌ماههٔ نخسـت سـال ۱۳۹۶، 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

۴. ساختهٔ کامبوزیا پرتوی

۵. ساختهٔ بهرام بیضایی

۶. ساختهٔ 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 نیـز در فـیلم *فروشـنده* بـه‌نمـایش درآمده است.

۱۲. با بازی نگار جواهریان

۱۳. با بازی سهیلا رضوی

۱۴. با بازی سعید پورصمیمی

۱۵. با بازی امیرحسین آرمان

۱۶. پژوهش تقی‌زادگان و راودراد

۱۷. پژوهش احمد محمدپور، مریم ملک صادقی، و مهدی علیزاده

۱۸. باتوجه‌به آن‌که در فیلم *فروشنده* بیش‌ترین تمرکز بر زوج نقش اصلی داستان است، در این جدول فقط مشخصات این زوج آورده شده است و بر مشخصات رعنا تأکیـد شـده اسـت. درمقابل، باتوجه‌به آن‌که در فیلم *یه حبه قنـد* تمـامی زنـان تقریبـاً بـه یـک شـکل و انـدازه به‌نمایش درآمده‌اند، در جدول ۳ بر شخصیت خاصی در این فیلم تأکید نشده است.

کتاب‌نامه

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

استریناتی، د. (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریات فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

بارت، رولان (۱۳۸۰)، «اسطوره در زمانهٔ حاضر»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، ش ۱۸.

بارت، رولان (۱۳۸۷)، «پیشینهٔ دانش روایت‌شناسی»، در: *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

بدیعی، م. (۱۳۷۶)، «نگاهی به دومین همایش زن و رسانه‌ها»، فصل‌نامهٔ *رسانه*، س ۸، ش ۱.

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

تولان، م. (۱۳۸۳)، *درآمدی بر روایت*، ترجمهٔ سیدابوالفضل حری، تهران: فارابی.

تولان، م. (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*، ترجمهٔ سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

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

راودراد، اعظم و معصومه تقی‌زادگان (۱۳۹۱)، «سپیده یا الی؛ خوانش انتقادی فیلم *دربارهٔ الی ...*»، فصل‌نامهٔ *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۹، ش ۳۱.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.

سلدن، رامان (۱۳۷۵)، *نظریهٔ ادبی و نقد علمی*، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، تهران: فرزانگان پیشرو.

سلطانی گرد فرامرزی، مهدی (۱۳۸۵)، «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، فصل‌نامهٔ *پژوهش زنان*، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، ش ۱ و ۲.

سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸)، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

شایان‌مهر، علیرضا (۱۳۷۷)، *دایرةالمعارف تطبیقی علوم اجتماعی (کتاب اول)*، تهران: کیهان.

ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.

علی عبدالرحمن عواض (۱۳۸۳)، «بررسی وضعیت زنان در رسانه‌های جهان عرب»، نشریهٔ *پژوهش‌های ارتباطی*، ش ۳۸.

فیسک، جان (۱۳۸۱)، «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمهٔ مژگان برومند، مجلهٔ *ارغنون*، ش ۲۰.

فیسک، جان (۱۳۹۰)، «فرهنگ و تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، مجلهٔ *ارغنون*، ش ۱۹.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۹)، *جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.

محمدپور، احمد، مریم ملک‌صادقی، و مهدی علیزاده (۱۳۹۱)، «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعهٔ موردی: فیلم‌های *سگ‌کشی*، *چهارشنبه‌سوری*، و *کافه ترانزیت*)»، فصل‌نامهٔ *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۸، ش ۲۹.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷)، *رسانه و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

مهدی‌زاده، سیدمحمد و معصومه اسماعیل (۱۳۹۱)، «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۴، ش ۱.

هال، استوارت (۱۳۸۶)، *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمهٔ محمود متحد، تهران: آگه.

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

Barthes, R. (1997), *Introduction to the Structural Analysis of Narratives, in Image, Music, Taste, Essaya*, Selected and trans. Stephen Heath, London: Fontana.

Bufkin, J. (2003), "The Representation of Ethno-Racial Minorities and Women in Modern Movies: <www.ingenta.com>.

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

Calefato, P. (2008), "On Myths and Fashion: Barthes and Cultural Studies", *Sign Systems Studies*, no. 1.

Dekoven, M. (1998), "Modern Mass to Postmodern Popular in Barthes's Mythologies", *Raritan*, vol. 18.

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

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

Goffman, E. (1997), *The Goffman Reader*, edited and with Preface and Introduction 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*: <https://socialsciences.mcmaster.ca>.

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