سپیده یا الی...؟
خوانش انتقادی فیلم «*درباره الی...*»

اعظم راودراد[1]، **معصومه تقی‌زادگان**[2]

«*اسطوره نظامی از ارتباط است، اسطوره پیام است*»

(بارت، 1380: 85)

تاریخ دریافت:91/4/5 تاریخ تایید:91/8/17

چکیده

بازنمایی، بازتابی از واقعیت‌های جهان پیرامونی نیست؛ بلکه تصویری جهت‌داده شده از واقعیت، در رابطه با متن اجتماعی و فرایندهای ایدئولوژیک جاری در جامعه است. رسانه‌ها نیز تصویر بازنمایی شده از واقعیت ارائه می‌دهند؛ به‌ویژه زمانی که واقعیت زندگی زنان را در فیلم و سریال‌ها به تصویر می‌کشند؛ آنچه از زنان در فیلم‌ها به تصویر در می‌آید، منطبق بر متن اجتماعی و ایدئولوژی‌های پنهان در هنجارهای اجتماعی است، هنجارهایی که نه خنثی هستند و نه عینی؛ بلکه در راستای منافع طبقات برخوردار از قدرت اجتماعی شکل یافته‌اند. طبیعی جلوه دادن آنچه تاریخمند است را بارت، اسطوره می‌نامد. به نظر وی زندگی اجتماعی مملو از اسطوره‌هاست. اسطوره‌ها، نظام‌های معنایی‌ای هستند که نبایستی آن‌ها را بدیهی و مسلم فرض کرد، بلکه اسطوره با طبیعی جلوه دادن آنچه تاریخی است، منافع گروهی را تامین می‌کند رویکرد تاریخمند بارت و تلاش او در جهت پرده برداشتن از منافع برخی نیروهای اجتماعی در فرهنگ عامه قابل توجه است. با همین رویکرد، مقاله حاضر به بازنمایی زن در فیلم «درباره الی... » اصغر فرهادی می‌پردازد تا به کشف معانی پنهان فیلم و آشکارسازی اسطوره بی‌کفایتی زن در لایه‌های معنایی این فیلم برسد. در این راستا مقاله حاضر در بخش رویکرد نظری با گذری بر مفهوم بازنمایی به شرح نظریه اسطوره بارت می‌پردازد. سپس همچون بارت که نشانه‌شناسی را روشی اساسی برای نقد ایدئولوژیک و کشف اسطوره می‌داند، این مقاله نیز به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «درباره الی...» می‌پردازد تا اسطوره فیلم و گفتمان سازنده آن را برملا سازد.

واژگان کلیدی: سینما، زن، اسطوره، نشانه‌شناسی، بی‌کفایتی زن.

---

1. دانشیار گروه علوم ارتباطات اجتماعی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران. ravadrad@ut.ac.ir
2. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران. taghizadegan@ut.ac.ir

مقدمه

بازنمایی زنان در رسانه‌ها نقطه تلاقی حوزه مطالعات رسانه‌ای و فمنیستی است. جمله معروف سیمون دوبوار که «*یک زن به دنیا نمی‌آید بلکه به زن تبدیل می‌شود*»[1] ناظر بر انتقاد به چگونگی بازنمایی زنان در رسانه‌ها است. راودراد (1380: 134) نیز معتقد است علی رغم مشارکت زنان شاغل در تامین مخارج خانواده هنوز تاثیر اجتماعی و فرهنگی اشتغال زنان بسیار محدود است و این مردان هستند که در خانواده صاحب اقتدارند، در این میان گفتمان‌های مسلط و نحوه بازنمایی زن در رسانه‌ها این اقتدار را تحکیم می‌کند.

بر طبق نظریه بازنمایی، رسانه‌ها واقعیت زندگی زنان را نشان نمی‌دهند، بلکه آنچه از زنان در فیلم‌ها به تصویر در می‌آید، منطبق بر هنجارهای اجتماعی است، هنجارهایی که «*نه خنثی هستند و نه عینی؛ این هنجارها طبق منافع طبقات برخوردار از قدرت اجتماعی به وجود آمده‌اند و برای حفظ موقعیت‌های قدرت طبقات حاکم، آن‌ها را به صورت یگانه موقعیت‌های اجتماعی قدرت که با عرف عام مطابقت دارند، طبیعی جلوه می‌دهند. هنجارهای اجتماعی به لحاظ ایدئولوژیک، متضمن منافع طبقه خاص یا گروهی از طبقات‌اند، اما سایر طبقات آن هنجارها را طبیعی تلقی می‌کنند*» (فیسک، 1381: 119- 120).

طبیعی جلوه دادن آنچه تاریخمند است را بارت، اسطوره می‌نامد. به نظر وی زندگی اجتماعی مملو از اسطوره‌هاست. اسطوره‌ها، نظام‌های معنایی‌ای هستند که نبایستی آن‌ها را بدیهی و مسلم فرض کرد، بلکه اسطوره با طبیعی جلوه دادن آنچه تاریخی است، منافع گروهی را تامین می‌کند (استریناتی، 1380: 163). رویکرد تاریخمند بارت و تلاش او در جهت پرده برداشتن از منافع برخی نیروهای اجتماعی در فرهنگ عامه قابل توجه است.

با همین رویکرد، مقاله حاضر به بازنمایی زن در فیلم «*درباره الی...*» اصغر فرهادی می‌پردازد. اصل اساسی این مقاله این است که «*معانی [اجتماعی] و نحوه ساخت آن معانی (که با یکدیگر فرهنگ را به وجود می‌آورند) به طرزی جدایی‌ناپذیر به ساختار اجتماعی مربوط می‌شوند و فقط در چارچوب آن ساختار و پیشینه‌اش توضیح‌پذیر هستند... این معانی در حکم برساخته‌هایی از هویت اجتماعی هستند که مردم را قادر می‌سازند تا خود و روابط اجتماعی‌شان را درک کنند*» (فیسک، 1381: 118). در این راستا مقاله حاضر در بخش رویکرد نظری با گذری بر مفهوم بازنمایی به شرح نظریه اسطوره بارت می‌پردازد. سپس همچون بارت (1988: 5) که نشانه‌شناسی را روشی

1. ایده مرکزی فمنیسم رادیکال: مفاهیم مردانگی و زنانگی به عنوان خصوصیت‌های بیولوژیکی ذاتی در زنان و مردان تفسیر می‌شود «فمنیسم سوسیالیستی مفاهیم پدرسالاری و ایدئولوژی پدرسالاری را حفظ کرده است ولی ارتباط آن‌ها را با تعاریف بیولوژیکی از جنسیت رد کرده است. از نظر این نگرش و نگرش‌های دیگری که در حیطه مطالعات فرهنگی ظهور کرده‌اند، جنسیت به صورت اجتماعی و فرهنگی به وجود می‌آید و به بیولوژی محدود نیست» (استریناتی، 1379: 265).

اساسی برای نقد ایدئولوژیک و کشف اسطوره می‌داند، این مقاله نیز به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «*درباره الی...* » می‌پردازد تا اسطوره فیلم و گفتمان سازنده آن را برملا سازد.

رویکرد نظری: رسانه‌ها معانی و راه‌های دیدن جهان را تولید می‌کنند

این پرسش که «*آیا رسانه‌ها تصویری واقعی از جهان به نمایش می‌گذارند؟*» یکی از محوری‌ترین سوالات در دوره کنونی است. در پاسخ به این سوال نحله‌های مختلف فکری همچون نظریه‌های بازتابی با ریشه‌های پوزیتویستی، نظریه‌های التفاتی یا نیت‌مندی[1] و از سوی دیگر رویکرد برساخت‌گرایی شکل گرفته‌اند. رویکرد برساخت‌گرایی بر پایه تولید و برساخته شدن معنا شکل گرفته است. در این رهیافت معنا برساخته نظام‌های بازنمایی است (هال، 2003: 10). رویکرد بازنمایی اشاره به چیزی واقعی در جهان بیرونی دارد اما در پاسخ به این سوال اصلی که «*آیا واقعیت امری قطعی و بدیهی است؟*» تصور «*انتقال*» معانی را تصوری ساده نسبت به امور پیرامونی می‌داند و این فرض را مسلم می‌داند که واقعیت در رابطه با متن اجتماعی و فرایندهای ایدئولوژیک جاری در جامعه ساخته و درک می‌شود.

بر این اساس، بازنمایی ساخت رسانه‌ای واقعیت است. این نحوه نگرش در خصوص نسبت رسانه‌ها و واقعیت، ناشی از تحول در فهم و برداشتی است که از زبان تحت عنوان «*چرخش زبان‌شناختی*» در غرب رخ داده است که طی آن، زبان نه امری شفاف برای انعکاس معنا و واقعیت، که سازنده واقعیت و معنا است. در واقع بازنمایی بر اساس چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی معنا را تولید می‌کند.

نکته مهم در مبحث بازنمایی این است که هرچند معانی برساخته اجتماعی ایدئولوژی و گفتمان هستند اما ایدئولوژی تلاش دارد که آن را امری فرازبانی، فرا گفتمانی و در واقع امری طبیعی جلوه دهد. با این نگرش می‌توان مفهوم اسطوره بارت را به کار برد؛ مفهومی کارآمد در جهت توضیح نیت‌مندی در تولید و مبادله معنا. بارت در توضیح اسطوره می‌گوید:

> «*اسطوره نوعی گفتار است که تاریخ آن را انتصاب می‌کند؛ این نوع گفتار احتمالا نمی‌تواند از «سرشت چیزها» نشات گیرد و تحول یابد. گفتاری از این نوع، اسطوره است و بنابراین به هیچ وجه به گفتار شفاهی محدود نمی‌شود. این گفتار مشتمل است بر شیوه‌هایی از نوشتار و بازنمایی‌ها؛ نه فقط گفتمان نوشتاری بلکه همچنین عکاسی و سینما و گزارش و ورزش و نمایش‌ها و تبلیغات نیز شامل آن می‌شوند، تمامی این‌ها می‌تواند در خدمت پشتیبانی از گفتار اسطوره‌ای قرار گیرد*» (بارت، 1380: 86).

در اسطوره ما با ماده خالصی مواجهیم که معنای اجتماعی به آن افزوده شده است. این معنای

1. Intentional Approach

اجتماعی توسط گروهی خاص شکل گرفته است و از این رو «*اسطوره نوعی ارزش است و حقیقت ضامن آن نیست*» (بارت، 1380: 99). این جمله ناظر بر این است که چگونه یک اسطوره با منافع یک گروه خاص مطابقت دارد.

«*جامعه یک کل سازمان یافته نیست، بلکه شبکه پیچیده‌ای از گروه‌هاست که هر یک منافع خاص خود را دارند و در چارچوب ارتباطات مبتنی بر قدرت با طبقات حاکم، به یکدیگر وابسته هستند... برخورداری از قدرت اجتماعی به معنای آن است که بتوان ساختار اجتماعی را در مجموع در خدمت تامین منافع طبقاتی یا گروهی خود قرار داد*» (فیسک، 1381: 118). وظیفه اصلی اسطوره عبارت است از طبیعی نمودن پدیده‌های فرهنگی، پدیده‌هایی که توسط طبقه مسلط بر ساخته شده‌اند.

بارت اسطوره را مکانیزم طبقه مسلط برای حفظ سلطه خود می‌داند و معتقد است که تمامی اسطوره‌ها بار ایدئولوژیک دارند. البته بایستی این را در نظر داشت که در این رویکرد «*ایدئولوژی مجموعه‌ای از عقاید ایستا نیست که به واسطه آن جهان را نظاره کنیم، بلکه عملکرد اجتماعی پویایی است که دائما جریان دارد و در حال بازتولید خود در طرز عمل روزمره این دستگاه‌هاست*» (فیسک، 1381: 121). نکته مهم دیگر این است که «*از آنجا که اسطوره نوعی گفتار است هر چیز می‌تواند اسطوره باشد به شرط آنکه گفتمانی آن را انتقال دهد*» (بارت، 1380: 85).

اسطوره ارزش‌های مسلط تاریخی- فرهنگی را به اموری غیرقابل تغییر، بدیهی، طبیعی و جاودانه تبدیل می‌کند. گفتمان مردسالار، به اسطوره‌هایی نیاز دارد تا بتواند به بقای خود ادامه دهد، اسطوره‌هایی که در بیشتر مواقع بر پایه طبیعی بودن تفاوت میان زن و مرد بنا شده‌اند. بر طبق این اسطوره‌ها صرف شناخت اینکه یک فرد، زن است، در بردارنده این معنای ضمنی است که آن فرد، خصوصیت‌های جسمانی خاص (صدای آرام، ظریف و زیبا) و صفت‌های روانی خاص (مهرورز، وابسته، ضعیف و عاطفی) خواهد داشت و فعالیت‌های خاص (مراقبت از کودک، آشپزی و...) را انجام خواهد داد (گولومبرگ و فی وش، 1378: 86-85). فرض اصلی مقاله حاضر این است که فیلم «*درباره الی...* » تولیدکننده اسطوره‌ای برای گفتمان پدرسالار است[1].

«گفتمان پدرسالار نه دانش حقیقی درباره تفاوت‌های طبیعی زنان و مردان بلکه برساخته‌ای فرهنگی و اجتماعی است که نوع خاصی از دانش و معانی مبتنی بر تبعیض جنسیتی را تولید می‌کند و مردان و زنان با صفات و ویژگی‌های متضاد چون عقل در برابر احساس و استقلال در برابر وابستگی، مردان را در موقعیت برتر و زنان را در موقعیت فروتر می‌نشاند. «*بنابراین اگرچه*

---

1. طبقه مسلط در جهت حفظ و تثبیت گفتمان خود اسطوره‌های زیادی را تولید می‌کند. بارت خود در توضیح این نکته می‌گوید: «*یک مفهوم می‌تواند دال‌های چندی داشته باشد... این امر موکد می‌سازد که نسبتی منظم میان حجم مدلول و حجم دال وجود ندارد. در زبان این نسبت متناسب است و به ندرت از کلمه یا حداقل از واحد انضمامی [زبان] تجاوز می‌کند. اما در اسطوره برعکس، مفهوم بر تعداد بسیاری از دال‌ها گسترده است. این عدم تناسب میان دال و مدلول، اگرچه در زبان غیرمعمول است، خاص اسطوره نیست. به عنوان مثال در آثار فروید پارانویاکسیس دالی است که لاغریش تناسبی با معنایی واقعی که آشکار می‌کند ندارد*» (بارت، 1380: 96).

جنس امری طبیعی و مبتنی بر تفاوت‌های طبیعی زنان و مردان است؛ اما جنسیت مبتنی بر ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی و نوعی نظام بازنمایی در چارچوب گفتمان پدرسالاری است» (مهدی زاده، 1387: 123).

بارت تاکید می‌کند: «*اگر کسی بخواهد یک طرح اسطوره‌ای را به یک تاریخ عمومی پیوند بزند تا نشان دهد چگونه این طرح با منافع یک جامعه خاص مطابقت دارد- به طور خلاصه، برای گذشتن از نشانه شناسی و رسیدن به ایدئولوژی- باید یک نشانه‌شناس بود و عین اصل اسطوره را درک کرد*» (بارت، 1973: 138 به نقل از استریناتی، 1380: 159). از این رو در مقاله حاضر برای تحلیل اسطوره‌شناختی فیلم «*درباره الی...*» رویکرد روش‌شناختی نشانه‌شناسی[1] در پیش گرفته شده است.

روش‌شناسی: مساله اساسی در نشانه‌شناسی این است که معنا چگونه خلق و منتقل می‌شود

پرسش اصلی در نشانه‌شناسی این است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود (چندلر، 1386: 25). «*علم نشانه‌شناسی معتقد است که واقعیت مادی را هرگز نمی‌توان بدیهی و مسلم فرض و معنای آن را بر انسان‌ها تحمیل کرد. واقعیت همیشه از طریق یک نظام معنایی خاص ساخته و برای انسان‌ها قابل درک می‌شود. این معنی هرگز «بی‌گناه» نیست بلکه همیشه هدف یا علاقه خاصی را به دنبال دارد که نشانه‌شناسی می‌تواند آن را روشن کند. تجربه ما از دنیا هرگز خالص یا بی‌طرفانه نیست و نظام‌های معنا آن‌ها را قبل درک می‌کنند. این رمزها و علائم در جهان ثابت نیستند و از نظر تاریخی و اجتماعی به علائق و اهداف خاصی که از آن‌ها ناشی شده‌اند، محدود می‌شوند. از این نظر است که آن‌ها هرگز بی‌طرف نیستند. معنی از نظام‌های رمز، قوانین و علائم که در طول تاریخ تغییر می‌کنند به وجود می‌آید. نشانه‌شناسی با ایجاد معنی یا آنچه بارت آن را «فرایند معنی‌دار شدن» نامیده است، سروکار دارد*» (استریناتی، 1380: 153).

نشانه‌شناسی علم نشانه‌ها و مطالعه نقش عام آن‌ها به مثابه ابزارهای معنا در فرهنگ است[2]. بارت نیز معتقد بود که روش نشانه‌شناسی ایدئولوژی نهفته در اسطوره‌های فرهنگی را آشکار می‌کند، به جهت اینکه اسطوره‌ها ایده‌های به شکل درآمده چه به صورت نوشتار و چه تصویر هستند. به بیان دیگر «*اسطوره‌شناسی نیز ایده‌ها را در شکل مطالعه می‌کند*» (بارت، 1380: 89). بارت برای تحلیل اسطوره دو نظام نشانه‌شناسانه را از یکدیگر تفکیک می‌کند و می‌گوید:

«*در اسطوره دو نظام نشانه‌شناسانه وجود دارد که یکی در نسبت با دیگری به طور متناوب تنظیم می‌گردد: ۱.*

1. semiology

2. هنگامی که از نشانه‌شناسی سخن گفته می‌شود بلادرنگ به نقش زبان‌شناس سویسی فردینان دو سوسور (1857- 1913) و فیلسوف آمریکایی، چارلز ساندرز پیرس (1839- 1914) در پیدایش این رشته اشاره می‌شود.

نظام زبانی، زبانی (یا شیوه‌های بازنمایی که جذب آن شده است) که آن را زبان- ابژه[1] می‌نامم، زیرا که زبانی است که اسطوره آن را به کار می‌گیرد تا نظام خود را بنا سازد و ۲- خود اسطوره، آن را مابعد زبان[2] می‌نامم زیرا که (همان) زبان دوم است که در آن آدمی درباره (زبان) اول سخن می‌گوید... ما در اسطوره باز هم همان الگوی سه وجهی را می‌یابیم که آن را توصیف کردم، دال و مدلول و نشانه. اما اسطوره در این معنا نظامی خاص است که از زنجیره نشانه‌شناسانه‌ای ساخته شده است که قبل از آن وجود داشته است: اسطوره نظام نشانه‌شناسانه مرتبه دوم است» (بارت، 1380: 92-91).

زبان	1- دال	2- مدلول	
اسطور	3- نشانه I دال		II مدلول
	III نشانه		

در نتیجه در دستگاه بارت ما با دو سطح نشانه‌شناسی روبه روییم: 1- نظام نشانه‌شناسانه مرتبه اول و 2- نظام نشانه‌شناسانه مرتبه دوم. در نظام نشانه‌شناسانه مرتبه اول از ترکیب دال و مدلول نشانه زاده می‌شود که این قسمت کاملا منطبق با دیدگاه سوسور است. از سویی دیگر در نظام نشانه‌شناسانه مرتبه دوم با نشانه/ دال روبرو هستیم که نهایتا اسطوره را شکل می‌دهند. «*این دو سطح بر دستگاه نظری دو جزئی بارت منطبق است؛ نشانه‌شناسی سوسوری که بخش عملی دستگاه نظری بارت را تشکیل می‌دهد و نقد ایدئولوژیکی که دستگاه اخلاقی و سیاسی او را شامل می‌شود*» (اباذری، 1380: 150).

بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال/ مدلول/ نشانه را به فرمول معنا- شکل/ مفهوم/ دلالت[3] تبدیل می‌کند و مدعی است که در سطح دلالت ثانویه است که اسطوره به وجود می‌آید؛ بنابراین اسطوره «*نظام نشانه‌شناسانه مرتبه دوم*» است. نکته بارز گفته بارت آن است که اگرچه همان‌طور که سوسور نشان داده است نسبت میان دال و مدلول در نظام زبانی دلخواه است اما این نسبت در اسطوره- یعنی نسبت میان شکل و مفهوم- دلبخواه نیست و انگیزش‌مند است (اباذری، 1380: 141-139). «*اسطوره نوعی گفتار است که معرف آن بیشتر نیت و التفات آن است تا معنای لفظی یا حقیقی آن؛ و اینکه به رغم این امر، نیت و التفات اسطوره به نوعی منجمد شده، چکیده یا*

1. language-object
2. meta language
3. اگر بخواهیم فرمول بارت را به عکس جوان سیاهپوست که مثال بارز مقاله اوست تطبیق دهیم حاصل آن چنین خواهد بود: سرباز سیاهپوستی که به پرچم فرانسه سلام نظامی می‌دهد معنا- شکل است، نیروی نظامی فرانسه مفهوم است و شکوه و بی‌طرفی امپریالیسم فرانسوی دلالت است. جملگی اینها در همان عکس گرد آمده‌اند (اباذری، 1380: 141).

خالص شده و ابدی شده است و معنای لفظی و حقیقی آن را غایب ساخته است» (بارت، 1380: 100).
بر این اساس برای نقد اسطوره دو مفهوم معنای صریح[1] و معنای ضمنی[2] بایستی به کار گرفته شود[3] تا بتوان اسطوره را در دو سطح نشانه‌شناسانه و ایدئولوژیک مورد تحلیل قرار داد.
معنای صریح آن دسته از معانی نشانه را در بر می‌گیرد که در زبان هر جمعیتی و در هر زبانی معنای «*لفظی*» شناخته می‌شود. معنای ضمنی نیز دیگر معانی تداعی‌گرانه‌ای است که ممکن است نشانه تولید کند. این دو واژه تنها ابزار تحلیلی مفید هستند که به کمک آن‌ها می‌توان در زمینه‌های خاصی، نه در مورد فقدان حضور یا غیاب ایدئولوژی در زبان، بلکه در مورد سطوح متفاوتی که ایدئولوژی‌ها و گفتارها در آن یکدیگر را قطع می‌کنند، قضاوت کرد (هال، 1382: 345- 344). بارت نیز وظیفه نشانه‌شناسی را فراتر رفتن از معنای صریح و رسیدن به معنای ضمنی نشانه‌ها دانست. این فرایند نشان می‌دهد که اسطوره‌ها با استفاده از نشانه‌های خاص عمل می‌کنند. به این ترتیب، موقعیت شناخته شده، تولید شده و تاریخی اسطوره‌ها می‌تواند کشف شود (استریناتی، 1380: 161).
معنای صریح و ضمنی را می‌توان در تناظر با دو دستگاه نشانه‌شناسی بارت قرار داد. «*مرتبه اول دلالت همان دلالت صریح و بلاواسطه است. در این مرتبه نشانه دارای دال و مدلولی فرض می‌شود. معنای ضمنی در مرتبه دوم دلالت قرار می‌گیرد. بدین معنای که با به کارگیری نشانه صریح به عنوان دال، مدلول‌های دیگری را به آن پیوند می‌دهد*[4]*. در این چارچوب است که معنای ضمنی به معنای صریح می‌پیوندد و زنجیره‌ای از ای تازه را به وجود می‌آورد. در این مرحله میان دال و مدلول آنچنان همبستگی ایجاد می‌شود که تشخیص ماهیت آن‌ها در پاره‌ای موارد به دشواری امکان پذیر است*» (ضیمران، 1383: 122).
«*رولان بارت مدعی است که زبان‌شناسی سوسور بیش از هر چیز بر جنبه‌های مستقیم و غیرضمنی دلالت سر و کار داشت و لذا مرتبه دلالت‌ها و معانی ضمنی و تلویحی را نادیده انگاشت*» (ضیمران، 1383: 120 ؛ سجودی، 1387: 28). سطح ضمنی دلالت‌های معنایی، آنگونه که بارت اشاره می‌کند «*ارتباط نزدیکی با فرهنگ، دانش و تاریخ دارد و از خلال این‌ها است که به اصطلاح جهان پیرامونی به سیستم زبان‌شناختی و معناشناختی تجاوز می‌کند. این‌ها را اگر دوست داشته باشید می‌توان تکه پاره‌های ایدئولوژی خواند*» (هال، 1382: 346). «*نشانه‌شناسی هنگامی که درباره مابعد زبان تامل*

1. denotation
2. conotation
3. استوارت هال در مقاله معروف خود به نام رمزگذاری و رمزگشایی، تمایز تحلیلی میان معنای صریح و معنای ضمنی قایل می‌شود. به اعتقاد او نشانه ها در سطح معنای ضمنی، ارزش ایدئولوژیک کامل خود را به دست می‌آورند و قادر به همبستگی با گفتارها در سطح معنای ایدئولوژیک وسیع‌تر می‌شوند. در واقع معانی ضمنی نشانه‌ها، تداعی‌گرانه ارزش‌های ایدئولوژیک را بازنمایی می‌کنند (هال، 1382: 344). فیسک نیز به تمایز تحلیلی هال از معانی صریح و ضمنی نظر دارد و معتقد است اولی به وضوح و صراحت و دومی به قصد و نیت دلالت می‌کند (فیسک، 1386: 128).
4. رولان بارت از لویی یلمسلوف آموخت که دلالت در حالت کلی متضمن سلسله مراتبی است.

می‌کند دیگر محتاج آن نیست که از خود پرسش‌هایی درباره ترکیب زبان- ابژه بپرسد؛ او دیگر نباید جزئیات طرح زبانی را مد نظر قرار دهد؛ او فقط نیازمند آن است که واژه تام یا نشانه کلی را بشناسد زیرا که فقط این واژه است که خود را به اسطوره وا می‌نهد» (بارت، 1380: 92-91).

در توضیح تکنیک نشانه‌شناسی به کار رفته در مقاله پیش رو بایستی به چند نکته اشاره کرد؛ در تحلیل نشانه‌های فیلم به شش نظام نشانه‌شناسی زیر نظر داشته‌ایم (احمدی، 1388):

دسته اول: نشانه‌های تصویری است که بیشتر به کارکرد نشانه‌های شمایلی اشاره دارد.

دسته دوم، نظام نشانه‌های حرکتی است که بیشتر به حرکت‌های دوربین، تقطیع و تدوین در سینما اشاره دارد.

دسته سوم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری است که بخش جایگاه کلام، زبان گفتار، مکالمه و تفسیرهای خارجی را در سینما دارد.

دسته چهارم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری است که بخش وسیعی از کارکرد نوشتار در سینما از عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس تا عنوان فیلم و نشانه‌های نوشتاری درون ساختار فیلم را در نظر دارد.

دسته پنجم، نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسانه است که بیشتر به اشکال گوناگون اصوات و جایگاه صداهای طبیعی در سینما اشاره دارد.

دسته ششم، نظام نشانه‌های موسیقایی است که بخش‌های مورد نظر آن موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه و هر گونه موسیقی موجود در فیلم است[1].

علاوه بر آن نشانه‌ها در دو سطح سکانس‌ها و نماهای فیلم تحلیل می‌شوند. «*سکانس*[2] *بخشی از یک فیلم. تقریبا معادل فصلی از یک رمان است. که معمولا دارای یکسری وقایع است که از لحاظ مکان و زمان یا هر دو به هم مربوط هستند*» (جینکز، 1381: 196). نما[3] نیز «*واحد تشکیل‌دهنده ساختار فیلم بین دو برش یا دو انتقال اپتیکی است*» (جینکز، 1381: 199) نهایتا اینکه در هنگام تحلیل فیلم سطح معنای صریح شامل محتوای غیراستعاری برنامه، سیر کلی رویدادهای آن، تعامل‌های شخصیت‌ها و از این قبیل است و سطح معنای تلویحی شامل تداعی‌ها و دلالت‌هایی است که از سیر کلی رویدادها و تعامل‌های شخصیت‌ها و غیره به ذهن متبادر می‌شود

1.در سینمای معاصر، از صدا به چهار روش اصلی استفاده می‌شود: «صدای همگاه، صدای ناهمگاه، سکوت و موسیقی. صدای همگاه صدایی است که همگاه با تصاویر ایجاد می‌شود. این نوع صدا به مفهوم استفاده از کمترین میزان تخیل در فیلم است، اما ضروری‌ترین و معمولی‌ترین نوع صدایی است که در فیلم به کار برده می‌شود. صدای ناهمگاه به صدایی گفته می‌شود که همزمان با تصویر مربوط به آن به گوش نمی‌رسد این نوع صدا می‌تواند پشتیبان یک تصویر باشد؛ یا نقطه مقابل تصویر باشد. از سکوت یا عدم حضور صدا معمولا به عنوان ارزشی منفی یاد می‌شود ولی چنانچه از سکوت به طرز نامناسبی استفاده شود می‌تواند اثر نمایشی عظیمی بر روی بینندگان بگذارد» (جینکز، 1381: 6-123).

«همچنان که موسیقی بار اصلی ایجاد آثار نمایشی را به دوش می‌کشد می‌تواند موجب بسط واقعیت یک نما بشود. با آنکه استفاده از گفتگو و سر و صدا طبیعی‌تر از استفاده از موسیقی است اما موسیقی نسبت به اصول صدای همگاه و غیرهمگاه دارای انعطاف بیشتری است» (جینکز، 1381: 131).

2. sequence

3. shot

(استوری، 1385: 61). در مقاله حاضر به تحلیل این شش نظام نشانه‌شناختی فیلم در سکانس‌ها و نماهای فیلم «*درباره الی...*» می‌پردازیم.

تحلیل فیلم درباره الی...: قربانی فیلم سپیده بود و الی

عنوان فیلم اولین تلاقیگاه مخاطب با فیلم است. عنوان فیلم اصغر فرهادی سه جز دارد: جز اول «درباره» واژه‌ای که به لحاظ دستوری نقش رابط را دارد. جز دوم «الی» نام خلاصه شده یک دختر و جز سوم «...» این جز دلالت بر تردید دارد، تردیدی که نهایتا به حذف منجر می‌شود. آنچه که حذف شده و در حذف آن ضرورتی نهفته است. برای اینکه بدانیم دلیل تردید چیست باید به جز قبلی (الی) بازگردیم، در سطح معنای صریح الی نام کوچک شد جنس مونث است، اما در سطح معنای ضمنی می‌توان گفت که الی نام زنی است که نام کاملش ممکن است الهام، المیرا یا الناز و یا هر نام دیگری باشد، اما این نام هر چه بود نه در ابتدای فیلم، نه حتی پس از حضور نیروهای انتظامی و نه انتهای آن به مخاطب گفته نشد.

علاوه بر این عنوان فیلم نوشته می‌شود از نظر زمانی عنوان‌بندی این‌گونه به پیش می‌رود: د با درباه الی... تکمیل عنوان فیلم در سه مرحله دالی است که دلالت بر ابهام دارد، گویی گوینده در باب اینکه چیزی را روایت کند تردید دارد، بعد از آنکه درباره را به اتمام می‌رساند و نام شخصی را می‌آورد باز هم جمله خود را پایان نمی‌دهد.

فیلم اصغر فرهادی به نیمه نرسیده الی حذف شد، اما دال حذف شدن الی چه دلالتی دارد. بعد از ناپدید شدن الی تازه همه می‌فهمند که درباره او چیزی نمی‌دانند. این به آن دلیل بود که الی مقصر بود، نامزد داشت؛ با اینکه الی در تیتراژ آغازین فیلم حلقه‌اش را به صندوق صدقات می‌اندازد و راهی سفر شمال می‌شود و هر چند که نامزدی رسمی است برای آشنایی بیشتر دختر و پسر بدون آنکه هیچ تعهدی ایجاد کند. اما طبق سنت، الی هیچ اختیاری برای قطع این رابطه نداشت. در متنی مدرن، زن احمد می‌تواند یک روز صبح برخیزد و بگوید: یک پایان تلخ بهتر از یک تلخی بی‌پایان است. اما الی در درون متن سنتی این اجازه را ندارد[1]. الی در این فیلم مقصر است این را در گفتگوهای پس از اینکه همسفران از این ماجرا نامزد دار بودن او خبردار می‌شوند، می‌توان دریافت: شهره پس از دیدن نامزد الی در آشپزخانه رو به لیلی می‌گوید: چه پسری، واقعا ازش خجالت کشیدم که اون شب برای نامزدش کل کشیدم. شاهدی دیگر این که نام نامزد الی را نیز به مخاطب گفته نشد، او نامزد الی بود و شکی در این وجود نداشت. تمامی این دال‌ها، بر اشتباه الی و مقصر بودن او دلالت دارند.

1.در سکانس یک پایان تلخ بهتر از یک تلخی بی پایان که احمد ماجرای روز جدایی‌اش را برای الی بازگو می‌کند، الی در پاسخ با چهره اندوهگین می‌گوید: آره واقعا.

در تیتراژ آغازین فیلم «درباره الی...» ابتدا نام ترانه علیدوستی (الی) و پس از آن نام گلشیفته فراهانی (سپیده) در بالای آن می‌آید. این شیوه در پی آمدن نام‌ها با ترکیب نام سپیده در بالای نام الی دلالت بر تمرکز فیلم بر هر دو و خصوصا سپیده دارد. پس از تیتراژ، فیلم با نمای نزدیک «سپیده» آغاز می‌شود، شروعی که بر برجسته بودن او در فیلم دلالت دارد. این شیوه نمابندی بر یگانه بودن ستاره دلالت دارد (هیوارد، 1378: 224).

پس از آن در اولین سکانس فیلم ما با ابعاد مکانی فیلم مواجه می‌شویم. تونلی در تیتراژ آغازین که مسافران را از شهر به دل طبیعت می‌برد، مسافرانی که سرانجام در ویلای کنار دریا ساکن می‌شوند؛ ویلایی بی در در انتهای جاده‌ای خاکی. شرایط محیطی ویلا به علاوه اینکه در این مکان موبایل خط نمی‌دهد، دال‌هایی هستند که بر بکر بودن محیط دلالت دارند. بکر و طبیعی بودن محیط به علاوه تکنیک دوربین سر دست به کار گرفته شده همگی در کار هستند تا به مخاطب این پیام را برسانند که با یک فیلم رئال مواجه است، روایت مسافرت سه روزه چند خانواده که برای گذراندن تعطیلات به شمال کشور سفر کرده‌اند. مخاطب در همان سکانس آغازین با همسفران آشنا می‌شود سه زوج که بهانه سفرشان بازگشت کوتاه مدت دوست قدیمی‌شان احمد از آلمان است. در این سفر سپیده، الی... را که معلم مهد کودک دخترش است دعوت کرده است تا شاید زمینه‌ساز آشنایی او با احمد شود. سپیده که در اولین نماها به عنوان برنامه‌ریز سفر معرفی می‌شود زنی مدرن است؛ دال‌هایی چون جوانی و تحصیلات دانشگاهی، پوشش مدرن به علاوه مهارت‌هایی نظیر رانندگی همگی بر مدرن بودن او دلالت دارند[1]. علاوه بر این او اجتماعی است و محور جمع همسفران محسوب می‌شود،

امیر، همسر سپیده، تلاش دارد تا در مورد هیچ موضوعی اظهارنظر صریح نکند، در مقابل سپیده نظرش را صریح می‌گوید و بیشتر تصمیم‌گیری‌های جمع به عهده اوست. به عنوان مثال در یکی از نماهای آغازین ورود همسفران به ویلا شهره رو به سپیده می‌گوید: سپیده، کدوم اتاق مال کیه؟ این دیالوگ دلالت بر نقش برنامه‌ریز سپیده در جمع همسفران دارد. علاوه بر این در نیمه اول فیلم در سکانس پانتومیم سپیده از نظر تصویری در میانه تصویر و بالای سر همه ایستاده است. تمامی این دال‌ها دلالت بر محور جمع بودن و قهرمان بودن سپیده در فیلم دارند اما داستان فیلم و سرخوشی‌های نیمه اول فیلم با ناپدید شده الی وارونه می‌شود، از زمانی که الی ناپدید می‌شود، به تدریج چهره سپیده از قهرمان به ضد قهرمان تغییر می‌یابد.

دال‌های دلالت کننده بر مقصر بودن سپیده را می‌توان در سکانس‌های مختلف ردیابی کرد. در سکانس جستجوی الی در آب، چهره نگران همه مسافران در نماهای پشت سر هم به نمایش در

1. ویژگی‌های ذکر شده در این بخش مستخرج از پایان‌نامه تغییرات نقش زن در سینمای ایران است (اطلاعات بیشتر در فهرست منابع آورده شده است).

می‌آید اما نمایی که از سپیده داریم جدا از نماهای درکنار هم از دیگر مسافران است. این شیوه تدوین چند نمای نیمه درشت یک یا دو نفره (عموما شانه‌ها یا سینه و سر آن‌ها در قاب دیده می‌شود) نشان‌دهنده مشارکت دو نفر علیه نفر سومی است که به لحاظ بصری با استفاده از نمای دیگری از آن‌ها جدا شده است (هیوارد، 1378: 225).

علاوه بر این صبح روز بعد از گم شدن الی، سپیده را در نمایی چون تابوت می‌بینیم که بعد از آنکه برمی‌خیزد متوجه می‌شویم که صندلی عقب ماشین است. تمامی همسفران برای خواب به ویلا برگشته‌اند اما سپیده شب را در ماشین به سر کرده است. در تمامی این نماها سپیده از باقی همسفران جداست او شب را در ماشین و کنار دریا به سر برده است در حالی که باقی همسفران و حتی امیر در ویلا خوابیده‌اند.

پس از مشاجره سپیده و امیر در صبح روز بعد از حادثه، امیر در اعتراض به سپیده می‌گوید: تو خواهر یا مادر احمد هستی؟ در سطح محتوایی این دیالوگ دلالت بر نقش‌ها و دایره روابط تعریف شده در متن سنتی برای زن دارند، در حالیکه سپیده این دایره روابط و تصمیم‌گیری را پشت سر گذاشته است و در نتیجه با اعتراض همسرش مواجه می‌شود. پس از این مشاجره امیر که تا پیش از این نقش منفعلی در جمع همسفران دارد، به نقش‌هایی که سپیده تا آن زمان در جمع همسفران داشته اعتراض می‌کند: هر چی می‌خواد بشه پای اینو می‌کشن وسط، شمال می‌خوان برن، سپیده. بچه‌ها دور هم می‌خوان جمع شن، سپیده. ویلا می‌خوان بگیرن، سپیده. آقا یه بلیط هواپیما می‌خوای بگیری، سپیده. زن می‌خواد بگیره، سپیده.

روند تدوین نماها و زاویه‌های فیلم برداری در بیشتر نماهای نیمه دوم فیلم (پس از ناپدید شده الی...) به گونه‌ای که سپیده در یک سمت و باقی همسفران در سمتی دیگر به تصویر در می‌آیند. در سکانسی که احمد فرضیه قهر کردن الی را مطرح می‌کند، منوچهر به کل کشیدن شهره در شب قبل از حادثه اشاره می‌کند و پس از آن حدس‌ها، گمان‌ها، سوال‌ها و جواب‌های زیادی مطرح می‌شود. اما بیشتر سوالات از سپیده پرسیده می‌شود و در نهایت نیز شهره به سپیده می‌گوید: «*تو نداشتی بره*» و لیلی هم آن را تایید می‌کند و این سبب می‌شود در نمای آخر این سکانس دوربین در سمت همسفران ایستاده و به سپیده نگاه کند، این نما دلالت بر موافقت همسفران بر مقصر بودن سپیده دارد.

در جمع‌بندی سکانس‌های پس از ناپدید شدن الی از نظر قاب‌بندی تصاویر (نشانه‌های حرکتی) می‌توان این را گفت که همه در یک طرف تصویر ایستاده‌اند و سپیده تنها در یک سو، از نظر محتوایی (نشانه‌های تصویری) نیز این سکانس شرایط را برای پذیرش نقش گناه‌کار و مقصر سپیده برای مخاطب فراهم می‌آورد. در اکثر این نماها سپیده تنهاست، تمام رخ و مات به دوربین نگاه می‌کند، «*نماهای درشت اغلب دارای بار نمادینی هستند*» (هیوارد، 1378: 224).

درنتیجه آنچه که به تصویر کشیده می‌شود بر متهم و گناهکار ماجرا دلالت دارد.

در سکانسی که سپیده و احمد به استقبال برادر یا همان نامزد الی می‌روند، سپیده به احمد می‌گوید: فکر می‌کنم نامزدش است.

احمد: نامزد کی؟

سپیده: الی.

احمد: اذیت نکن سپیده، چی داری می‌گی (کمی مکث) مگه نامزد داشت؟

سپیده به نشانه آری سر تکان می‌دهد.

احمد: چیکار کردی تو سپیده (مکث) چیکار کردی تو (مکث) اگه می‌دونستی نامزد داره برای چی آوردیش با من آشناش کنی؟ رو چه حسابی؟

در اینجاست که حتی احمد که تا اینجای داستان با سپیده همراه بود، نیز به سپیده اعتراض می‌کند. صدای محیط اطراف در جایی که نامزد الی در حال سین جین کردن سپیده است و به خصوص بوق‌ها بسیار بلند می‌شوند. در نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسانه بلند شدن صدای محیط و بوق ماشین‌ها در اولین نمای رودررویی سپیده با نامزد الی تاکید مجددی بر مقصر بودن او دارد.

تا پیش از ناپدید شدن الی جایگاه رهبری و تصمیم‌گیری همسفران را سپیده بر عهده داشت اما از نیمه دوم فیلم به دفعات شاهد این هستیم که امیر – همسر سپیده- جمع را هدایت می‌کند. جایی که احمد و منوچهر می‌خواهند برای زنگ زدن به خانه الی بروند همسر سپیده مانع حضور او می‌شود و هرچه داستان به پیش می‌رود اوست که جایگاه محوریتی که سپیده تا پیش از این داشت را به دست می‌آورد. بیننده فیلم این تغییر را می‌پذیرد و این پذیرش ناشی از خطاهای بسیاری است که سپیده انجام داده است، هر چه داستان به پیش می‌روند مخاطب بیشتر به مقصر بودن سپیده پی می‌برد. هرچند که همه اعضای گروه در سطوح مختلفی اشتباهاتی دارند اما این سپیده است که بزرگترین اشتباه فیلم را مرتکب می‌شود. در سطح ایدئولوژیک اگر بخواهیم عناصر رفتاری سپیده را برشمریم بازنمایی سپیده در این فیلم بازنمایی زنی مدرن است[1]؛ زنی جوان، تحصیل کرده با پوششی مدرن که مهارت‌هایی نظیر رانندگی نیز دارد. در مجموع او زنی است که روابط و تجربه اجتماعی زیادی دارد اما نکته در این است که با این وجود باز هم در تصمیماتش اشتباه می‌کند و نمی‌تواند تشخیص دهد که تا چه حدی می‌تواند مسائل را پنهان کند؛ حتی پس از آنکه ماجرای نامزد داشتن الی را پنهان کرده، موبایل الی را نیز پنهان می‌کند. در نتیجه وقتی امیر پس از یافتن موبایل، سپیده را برای

1. ویژگی‌های ذکر شده در این بخش مستخرج از پایان‌نامه تغییرات نقش زن در سینمای ایران است (اطلاعات بیشتر در فهرست منابع آورده شده است).

پنهان‌کاریش کتک می‌زند، در حالی که سیگار می‌کشد، دست به سرش می‌گیرد و پشت به دوربین می‌گوید: یه کاری کرد دست روش بلند کنم. این جمله بر تقصیر سپیده دلالت دارد و اینکه با وجود آنکه کتک خورده، خود مسبب این کار بوده، او کاری کرده است که امیر مجبور به این شده که رویش دست بلند کند.

در یکی از سکانس‌های پایانی فیلم که قرار است به نامزد الی گفته شود که از ماجرای نامزدی او و الی بی‌خبر بوده‌اند، پس مقاومت سپیده و صحبت‌های میان همسفران، سپیده گریان به بقیه و رو به دوربین می‌گوید: همه این بدبختی‌ها زیر سر من است. اینجاست که خود سپیده نیز می‌پذیرد که مقصر است و به تقصیرش اعتراف می‌کند.

در سکانس آشپزخانه پیش از آمدن نامزد الی که احمد در حال صحبت با سپیده است، سپیده نشسته و دوربین در سطحی بالاتر از سپیده قرار دارد و ما تنها صدای همسر سپیده را می‌شنویم که به سپیده می‌گوید: آدمی نیست که بشه بهش هر چیزی رو گفت (مکث) پاشو بیا ببین دماغ احمد را چیکار کرده[1]، من که بد تو رو نمی‌خوام. تو رو قرآن سپیده پاشو دست و صورتت رو بشور، بگم بیاد، پاشو عزیزم. عناصر این سکانس چه در سطح فنی و چه در سطح محتوایی همگی بر جایگاه دانای کل بودن همسر سپیده دلالت دارند. در سطح فنی دوربین بالاتر از سپیده است و ما تنها صدای همسر را می‌شنویم که هر دو دلالت بر قدرت و دانایی دارند. در سطح محتوایی نیز جملات و حتی پایان پذیرفتن جملات با پاشو عزیزم دلالت ذکر شده را تقویت می‌کنند. در سکانس بعدی نیز پس از آنکه سپیده دست و رویی تازه می‌کند و از دستشویی خارج می‌شود، این همسرش است که با انگشت اشاره او را به سمت آشپزخانه هدایت می‌کند.

در سکانس آخر فیلم، هنگامی که سپیده در پاسخ به سوال نامزد الی (الی از او حرفی زده است؟) پاسخ نه می‌گوید، در هم می‌شکند، گریه می‌کند و صورتش را با دست می‌پوشاند. در نمای پایانی در حالیکه باقی همسفران در تلاش هستند تا ماشین به گل نشسته‌ای را از گل درآورند، سپیده که تا پیش از آن همیشه نه تنها با جمع بلکه در مرکز جمع بوده است، تنها در آشپزخانه نشسته و دوربین از پشت سر و در سطحی بالاتر به او می‌نگرد. در نظام نشانه‌های تصویری دوربین بالاتر از سطح چشم در این نما بر مقصر بودن سپیده دلالت و پشت به تصویر بودن بر پذیرش خطا از سوی سپیده دلالت دارد.

در باب بازنمایی زن در فیلم «درباره الی...» می‌توان گفت: در این فیلم در سطح معنای صریح دو نقش اول زن این فیلم (سپیده و الی) هر یک به گونه‌ای حذف می‌شوند. الی در نیمه اول

1. پیش از این سکانس در سکانس قبلی نامزد الی با احمد درگیر شده است.

فیلم حذف می‌شود چون تمامی دال‌هایی که پیش از این آورده شد همگی بر مقصر بودن او دلالت داشتند. در کنار معنای صریح، معنای ضمنی حذف الی این است که او باید حذف شود، چون در درون گفتمان مردسالار، هنوز مرد او (نامزد الی) به او اجازه خروج از پیمان و عهد میان خودشان را نداده است. حذف سپیده در این فیلم پوشیده‌تر از حذف الی است، برای فهم حذف سپیده باید به این نکته توجه کرد که دو سکانس اول و آخر فیلم «*درباره الی...*» در تضاد کامل با یکدیگرند. اولین نمای سکانس اول فیلم با سپیده آغاز می‌شود که باقی همسفران با ماشین‌هایشان در پشت سر او در حرکت‌اند و در سکانس آخر او تنها در آشپزخانه نشسته است. تنهایی سپیده در حالی است که باقی همسفران در تلاش هستند تا ماشینی را از گل درآورند؛ او از جمع حذف شده است. معنای ضمنی این دو سکانس این است که راهی که یک زن راهنمایی آن را برعهده دارد سرانجام به در گل نشستن ختم می‌شود، زن هر چند که اجتماعی و مدرن باشد چون در ذاتش بی‌کفایتی نهفته است توانایی سرپرستی و مدیریت جمع را ندارد.

نتیجه‌گیری[1]

نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که وظیفه اسطوره ارائه توجیهی طبیعی از نیتی تاریخی است و اینکه امر محتمل را به عنوان امری جاودان ظاهر سازد. شناخت هر فرد از خود و جنسیتش در نتیجه درونی‌سازی توقعات هنجارین فرهنگی درباره مردانگی و زنانگی شکل می‌گیرد. بدین ترتیب هویت جنسیتی چیزی نیست جز القای مجموعه‌ای از معانی فرهنگی به دو جنس زن و مرد، که بعد از تولد و بر اثر فرهنگ تعیین می‌شود، برخلاف جنس که قبل از تولد تکوین می‌یابد. در نتیجه در یک فرهنگ مردسالار، گفتمان مسلط اجتماعی، تمایز بین جنس و جنسیت را از بین می‌برد، تا رفتارهای خاصی یا انجام وظایف خاصی را جز ذات زنانه یا ذات مردانه تلقی کند و آن را امری طبیعی جلوه دهد. به عبارت دیگر در این گفتمان، جنسیت به صورت امری واقعی بازنمایی می‌شود در صورتی که جنسیت ناظر بر جنبه فرهنگی جنس است و یک برساخته اجتماعی است.

فرهنگ مسلط اجتماعی با ترویج پارادایم‌های خاص در خصوص ویژگی‌های زنانگی، زنان جامعه را به پیش گرفتن الگوهای معین در نگرش، رفتار، انتخاب و سایر نشانه‌گذاری‌های جنسیت سوق می‌دهد، به گونه‌ای که گویا این کنش‌ها، ذاتا زنانه و مناسب با جنس زن هستند. در این میان بازنمایی رسانه‌ای نقشی تعیین کننده در معرفی و درونی‌سازی این کنش‌ها و الگوهای

1. «به ندرت اتفاق می‌افتد که تلاش طبقات حاکم برای طبیعی جلوه دادن معانیشان، حاصل نیت آگاهانه اعضای منفرد آن طبقات باشد. به بیان دقیق‌تر می‌توان گفت که این تلاش را باید به عنوان کارکرد ایدئولوژی‌ای نقش شده در رفتار فرهنگی و اجتماعی هر طبقه و بنابراین اعضای آن طبقه تلقی کرد. این ما را به فرض بنیادی دیگری رهنمون می‌سازد: فرهنگ واجد خصوصیات ایدئولوژیک است» (فیسک، 1381: 118).

معین بر عهده دارد. «*ناچمن معتقد است تلویزیون نه تنها به ما می‌گوید که زنان جز در مقام کدبانو و مادر، چندان هم سرشان به تن‌شان نمی‌ارزد، بلکه با به تصویر کشیدن زنان به عنوان افرادی بی‌کفایت و فرودست که همیشه دست بسته در خدمت مردان هستند، آنان را به طور نمادین خوار و خفیف می‌کند*» (مهدی زاده، 1387: 127). در نتیجه این‌که زن نیازمند مردی برتر و خردمندتر است، محصول گفتمان مردسالار است و در نهایت تضعیف و شکست زن یا به عبارتی «*کمتر بودن زن*»[1] را در هر شرایطی در پی دارد.

در انطباق آنچه تاکنون گفته شد با مدل بارت می‌توان مدل زیر را ارائه کرد:

زبان	مجموع دال‌های شاهد فیلم	دلالت‌های ذکر شده در متن	
اسطوره	سپیده مقصر و پر از اشتباه		تلفیق عامدانه بی کفایتی و زن
	زن بی کفایت		

بارت (1380: 97) می‌گوید: «*دلالت خود اسطوره است همان‌طور که نشانه سوسوری کلمه است*»، در این فیلم نیز زن غایت اسطوره‌ای که بازنمایی می‌شود، اسطوره‌ای که آفریده گفتمان مردسالار است. دریا در «*درباره الی...*» نماد زنانگی و بازگشت به طبیعت است، جایی که باید تکلیف مشخص شود و این که مرد داناست و زن نادان در ذات طبیعت نهفته است. حتی می‌توان گفت که دریا و ویلای کنار دریا خصوصا با جاده‌ای که آخر آن به ویلا می‌رسد نشان از بن‌بستی است که زن مدرن در آن به دام می‌افتد و می‌داند که باید به طبیعت خود بازگردد. در بازگشت به طبیعت الی حذف می‌شود اما سپیده مدرن به جایگاه طبیعی یک زن – آشپزخانه- باز می‌گردد درنتیجه می‌توان گفت قربانی بزرگ فیلم اصغر فرهادی الی نیست بلکه سپیده است. استریناتی (1380: 130) در کنار فناسازی نمادین زن از گرایش رسانه‌ها به تحقیر و قربانی کردن زنان اندکی که نمایش می‌دهند، سخن می‌گوید. وی معتقد است که به تصویر کشیدن عدم کفایت زنان از طریق بدنام کردن، قربانی کردن و ناچیز به حساب آوردن زنان رخ می‌دهد. در فیلم «*درباره الی...*» نیز الی بدنام می‌شود و سپیده قربانی بی‌کفایتی زنانه‌اش.

1. less of woman

منابع

- آسابرگر، آرتور (1383) **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- اباذری، یوسف (1380) «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی» فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، شماره 18.
- احمدی، بابک (1388) **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: نشر مرکز.
- استریناتی، دومینیک (1380) **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**، ترجمه ثریا پاک نظر، تهران: گام نو.
- استوری، جان (1385) **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر آگه.
- بارت، رولان (1380)«اسطوره در زمانه حاضر» ترجمه یوسف اباذری، فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، شماره 18.
- جنکینز، ریچارد (1381) **هویت اجتماعی**، ترجمه تورج یاراحمدی، تهران: انتشارات شیرازه.
- چندلر، دانیل (1386) **مبانی نشانه شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- جینکز، ویلیام (1381) **ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی** (چاپ سوم)، ترجمه محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: انتشارات سروش.
- خالق پناه، کمال (1387) «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه شناختی فیلم «لاک پشت‌*ها* هم *پرواز* می‌کنند»»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره 12.
- راودراد، اعظم، (1380) «تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون» پژوهش زنان، دوره اول، شماره اول.
- زندی، مسعود (1378) «سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از خرداد 1376: شکل‌گیری سینمای زن و تغییرات مضامین آن»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- سجودی، فرزان (1387) **نشانه شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.
- ضیمران، محمد (1383) **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**، تهران: نشر قصه.
- فیسک، جان (1386) **درآمدی بر مطالعات ارتباطی**، ترجمه مهدی غبرایی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فیسک، جان (1381) «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، شماره 20.
- گولومبرگ، سوزان و فی وش، رابین (1378) **رشد جنسیت**، ترجمه مهرناز شهرآرای، تهران: انتشارات ققنوس.
- مهدی‌زاده، سید محمد (1389) **نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی**، تهران: همشهری.
- هال، استوارت (1382) **رمزگذاری و رمزگشایی**، ترجمه نیما ملک محمدی در دیورینگ، سایمون (1382) مطالعات فرهنگی، ترجمه نیما ملک محمدی و شهریار وقفی پور، تهران: تلخون.
- هیل، جان و یبکسن، پاملا (1388) **رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم**، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- هیوارد، سوزان (1378) «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی»، گروه مترجمان فارابی، شماره 35.
- Barthes, R. (1973) **Mythologies**, London: Paladin Book (originally published in 1957)

- Barthes, R. (1988) **The Semiotics Challenge**, Oxford: Blackwell.
- Hall, S (2003) **Representation**, London: Sage.
- Pichler, J. & Whelehan, L. (2005**) 50 key concepts in gender studies**, London: Sage.
- Thwaites, Tony; Davis, L. and Mules, W. (2002**) Introducing cultural and media studies** (A Semiotic Approach) London: Wales.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی