Global Media Journal
The Global Network of Communication Scholars
UNIVERSITY OF TEHRAN ISSN 2008-0468 PERSIAN EDITION
مجله جهانی رسانه – نسخه فارسی
دانشگاه تهران

مجله جهانی رسانه/ دوره ۱۶/ شماره ۲/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰/ ص ۱۷۱-۲۱۱

مطالعهٔ شیوهٔ برساخت معنای معلولیت در سینمای ایران و هالیوود

اعظم راودراد*

سید میلاد موسوی حق‌شناس**

مهشید لطف ملایری***

چکیده

در عصر کنونی، رسانه‌ها به‌عنوان یکی از منابع اصلی شناخت و کسب اطلاعات قلمداد می‌شوند و ابزاری برای انتقال نگرش‌ها و دیدگاه‌ها نسبت به انواع گروه‌های اجتماعی هستند. در پژوهش حاضر، فیلم‌های سینمایی و گروه اجتماعی معلولین مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. فیلم به‌عنوان یکی از منابع شناخت در درک و همچنین تعامل با شرایط و ویژگی‌های افرادِ دارای معلولیت از ارزش ویژه‌ای برخوردار است. سه فیلم سینمایی ایرانی «حوض نقاشی»، «اینجا بدون من»، «بچه‌های ابدی»، و سه فیلم سینمایی هالیوودی «من پیش از تو»، «من سم هستم» و «مرد بارانی» برای پاسخ به پرسش اصلی مبنی بر چگونگی برساخت معلولیت در سینما و کلیشه‌های موجود در تصاویر بازنمایی شده از افراد دارای معلولیت، انتخاب شدند. به این منظور از رویکرد بازنمایی استورات هال و مفهوم داغ ننگ گافمن بهره بردیم و با کمک روش تحلیل روایت گریماس، فیلم‌های منتخب را مورد ارزیابی قرار دادیم. یافته‌های پژوهش نشان داد که به‌طور کلی کلیشه‌های منفی از افراد دارای معلولیت، همچنان درونمایهٔ اساسی پرداختن به این گروه در سینما به شمار می‌رود. اگرچه فیلم‌های هالیوودی رویکرد انتقادی‌تری اتخاذ کرده‌اند اما همچنان شاهد کلیشه‌هایی مانند: ترحم‌برانگیز، بار اضافی و تحمیل به جامعه، ترس از معلولان و پیامدهای آن و انزواگرایی در شخصیت‌پردازیِ معلولان هستیم. در مجموع، تحلیل کارکرد کنش نشان داد که معلولان به تصویر کشیده شده، کارکرد مخالف را در روایت دارند؛ از این مسأله می‌توان نتیجه گرفت که نگاه به معلولان، اغلب مانند سد و مانعی در رسیدن فاعل یا قهرمان به خواسته و آرزویش بازنمایی شده است.

واژگان کلیدی: الگوی کنش گریماس، بازنمایی، داغ ننگ، سینما، معلولیت

---

*استاد گروه ارتباطات دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) ravadrad@ut.ac.ir ✉

** دانشجوی دکتری ارتباطات دانشگاه تهران milad.mousavi@ut.ac.ir ✉

*** دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه mahshidmalayeri@ut.ac.ir ✉

مقدمه و بیان مسأله

«فهمیده‌ام یک فرد فلج باید مراقب باشد متفاوت از آنچه مردم انتظار دارند عمل نکند. از هر چه بگذریم، مردم از یک فلج انتظار فلج بودن دارند؛ یعنی ناتوان و درمانده بودن. و اگر آن‌ها فلجی را ببینند که نتواند این انتظارات را برآورده کند، نسبت به وی مشکوک و مظنون می‌شوند. این بیشتر عجیب است، اما یک فلج باید نقش فلج را بازی کند» (گافمن، ۱۳۸۶، ۱۹۱).

رسانه‌های فراگیری مانند تلویزیون و رادیو، فیلم، موسیقی و کتاب، یکی از بهترین راه‌های انتقال پیام به سطح وسیعی از مخاطبان هستند. در این بین، صنعت سینما نه‌تنها تولیدکنندهٔ فراوری‌ها برای عرضه در بازار، بلکه «وسیلهٔ نقلیهٔ فرهنگی» است که احساسات، آداب‌ورسوم و پنداشت‌ها را نیز رواج می‌دهد (مانتین، ۲۰۰۹). دووینیو[1] اذعان می‌دارد که سینما در مقایسه با دیگر هنرها رابطهٔ تنگاتنگی با زمینهٔ اجتماعی خود دارد و فیلم‌ها به نوعی تصورات ما را درباره مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بازنمایی می‌کنند و به شیوه‌هایی که ما درباره این مسائل می‌اندیشیم، شکل می‌دهند (دووینیو، ۱۳۷۹، ۶). راودراد (۱۳۹۱) در توضیح رابطهٔ هنر با جامعه می‌نویسد که برخی جامعه‌شناسان هنر معتقدند تأثیرات آثار هنری بر جوامع معاصرشان انکارناپذیر است و این آثار به رفتارها، ارزش‌ها و تحولات اجتماعی شکل می‌دهند (راودراد، ۱۳۹۱: ۹). سینمای مخاطب عام به‌عنوان هنر مردم‌پسند شناخته شده است و ویژگی این هنر برخورداری از مخاطب عام و میلیونی است. به همین دلیل تصور بر آن است که فرایند طبیعی-سازی به‌وسیلهٔ سینما به خوبی صورت می‌پذیرد و چنین سینمایی به این وسیله اثرات درازمدتی را بر مخاطب، و از طریق مخاطب بر جامعه خواهد گذاشت. تصور غالب این است که اموری همچون سبک زندگی و شیوه‌های رفتاری و مدل‌های ارتباطی میان افراد، در مدت زمان طولانی و به صورت مداوم به وسیلهٔ سینمای مردم‌پسند در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد و وی را تغذیه می‌کند (راودراد، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۰). درنتیجه نمایش صحیح و مبتنی بر واقعیت از افراد دارای معلولیت در سینما، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و می‌تواند در فرآیند شناخت و همچنین ارتباط با این افراد نقش بسزایی داشته باشد. ارائهٔ تصویری صحیح و مطابق با واقعیت‌های

1 Duvignaud

حیات فردی و زیست جمعی معلولان نیز، به خصوص در جوامع رسانه‌ای شدهٔ کنونی در زمرهٔ حقوق اجتماعی آنها قرار می‌گیرد و مطالبه و تحقق آن از سوی جامعهٔ معلولان و غیرمعلولان، می‌تواند یکی از نشانه‌های رشد و توسعهٔ فرهنگی باشد. براساس توضیحات فوق، پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

- نحوهٔ بازنمایی افراد دارای معلولیت در سینمای ایران و هالیود چگونه است؟
- چه تفاوت‌هایی در بازنمایی تصویر معلولین در سینمای ایران و هالیوود وجود دارد؟
- بازنمایی‌های صورت‌گرفته از افراد دارای معلولیت در جهت تثبیت کلیشه‌ها بوده است و یا در راستای ردّ آن‌ها؟

ادبیات پژوهش

معلولیت

معلولیت، نتیجهٔ اجتماعیِ نقص یا ناتوانی است که ریشهٔ وجوه بارزی از آن، نه در افراد، بلکه در تبعیض تحمیل شده به وسیلهٔ جامعه در محیط اجتماعی و فیزیکی قرار دارد. این تبعیض‌ها توانایی افراد را برای مستقل بودن محدود می‌کند و در کنش متقابلی که بین آسیب‌های فردی و پاسخ‌های جامعه به آن وجود دارد، تجلی می‌یابد؛ مانند تقلیل انتظارات نقشی، تعصبات، قوانین غیردوستانه و سیاست‌های تبعیض‌آمیز(جبلی، ۱۳۹۱). معلولیت به ناتوانی در انجام تمام یا قسمتی از ضروریات عادی زندگی فردی یا اجتماعی گفته می‌شود که علت آن وجود یک نقص مادرزادی یا عارضی در قوای جسمی یا روانی فرد است. نقص عارضی ممکن است ناشی از سیر طولانی یک بیماری یا نتیجهٔ تصادفات، حوادث کار، اتفاقات، جنگ و... باشد. همچنین معلولیت اصطلاحی است کلی که اختلالات، محدودیت‌های فعالیتی و مشارکتی را تحت پوشش قرار می‌دهد (زرین کفشیان، ۱۳۹۵، ۴۶). با این حال، زرین کفشیان بیان می‌کند که دو لازمهٔ دستیابی به تعریف متقاعدکننده از معلولیت این است که اولاً شرایط نباید کوتاه‌مدت باشد و دوم اینکه مشکل باید بیش از یک بیماری جزئی باشد. بنابراین مهم‌ترین ویژگی بارز افراد دارای معلولیت، تمایز آن‌ها از دیگر افراد به دلیل کمبودها است. در اینجا بحث در مورد اینکه معلولیت

چه معنایی ندارد نیز مهم است، زیرا چندین نظریه در این زمینه وجود دارند که مبنایی برای پارادایم معلولیت ایجاد می‌کنند: (زرین‌کفشیان، ۱۳۹۵، ۴۸-۵۰)

- معلولیت یک تراژدی نیست؛
- معلولیت به معنای وابستگی نیست؛
- معلولیت به معنای از دست دادن قوای بالقوه، بهره‌وری، همکاری اجتماعی، ارزش، قابلیت و توانایی و نظایر آن‌ها نیست؛
- معلولیت می‌تواند بخش طبیعی زندگی همهٔ افراد باشد؛ (ممکن است در طول زندگی برای هر فردی پیش آید و محدود به بدو تولد نیست)
- تفاوت میان افراد معلول به همان اندازه‌ای وجود دارد که میان همه مردم موجود است.

به عبارت دیگر معلولیت به معنای یک سوگ، یک گناه، یا یک تلخ‌کامی نیست. افراد دارای معلولیت از دیگران شجاع‌تر، شریف‌تر و دارای سعهٔصدر بیشتری نیستند؛ بلکه به‌اندازهٔ هرکس دیگری واجد این صفات هستند و نه بیشتر. از این روی، چنین تعاریفی تنها بستر لازم را برای ادامه تحقیق حاضر فراهم خواهد نمود و ما را نسبت به مفهوم مذکور به درک و فهم مناسب‌تری خواهد رساند.

معلولیت و سینما

سینما هنر هفتم و از مهم‌ترین وسایل ارتباط جمعی است. سینما همان کارکردهای آشنا و متعارف رسانه را ایفا می‌کند؛ سرگرمی فراهم می‌آورد، آگاهی می‌دهد، تحلیل می‌کند، باعث انسجام اجتماعی می‌شود و مهم‌تر از همه اینکه دنیای پیرامون را برای مخاطبان خود تعریف می‌کند و به عبارتی آن را می‌سازد (خانیکی، گوهریان و رهبر، ۱۳۹۲). در جامعهٔ کنونی تقریباً هرکسی به سالن‌های سینما می‌رود یا به تماشای فیلم در تلویزیون و سینمای خانگی می‌پردازد. برای خیلی از افرادی که تماس مستقیم با افراد دارای معلولیت ندارند، فیلم، بدون درنظر گرفتن صحت آن، به‌عنوان یک منبع اصلی اطلاعات در زمینهٔ ماهیت معلولیت محسوب می‌شود. در دستورالعمل رسانه‌ای که سازمان بین‌المللیِ کار منتشر کرده است به این امر اشاره شده که

«اگرچه برخی مستندات و برنامه‌های ویژهٔ افراد معلول ساخته و پخش می‌شود، با این وجود افراد معلول به ندرت به‌عنوان جزء و بخشی از برنامه‌های اصلی و متداول حضور و نقش دارند، و زمانی که به تصویر کشیده می‌شوند غالباً به آن‌ها برچسب زده شده و نمایشی کلیشه‌ای از آنان ارائه می‌شود، موضوعی برای ترحم و دلسوزی هستند و یا به‌عنوان موجودات مافوق بشری که سمبل استقامت و پایداری هستند، معرفی می‌شوند» (سانچز[1]، ۲۰۱۰، ۵).

اِی‌بلیسم[2] که به معنای تبعیض یا پیشداوری در مورد افراد دارای معلولیت به ویژه معلولیت جسمی است، شباهت زیادی به تبعیض نژادی و جنسیتی و تمام ایسم‌هایی دارد که در رابطه با تبعیض هستند. غالباً صنعت فیلمسازی، افراد دارای معلولیت را در راستای همان کلیشه‌هایی که این نوع تبعیض به وجود آورده، نشان داده و به روند کلیشه‌سازی تداوم می‌بخشد (پرتز[3] و بلک[4]، ۲۰۰۷، ۶۷). نلسون، هفت کلیشهٔ رایج در مورد معلولیت را اینگونه عنوان کرده است: «رقت انگیز، قربانی، قهرمان، عامل تهدید، ناسازگار، کسی که می‌بایست از او مراقبت و نگهداری شود، کسی که نباید زنده بماند» (نلسون، ۱۹۹۴، ۴-۹). کلیشه‌های مورد نظر نلسون در جدول شماره یک توضیح داده شده است.

جدول شماره ۱ . کلیشه‌های هفت‌گانهٔ نلسون (نلسون، ۱۹۹۴، ۴-۹)

کلیشه	تعریف
۱.فرد معلول به مثابهٔ کسی که سزاوار ترحم و مایهٔ دلسوزی است.	فرد دارای معلولیت با شخصیتی کودکانه، ناتوان و بی‌کفایت به تصویر کشیده می‌شود؛ به گونه‌ای که بیننده برای او احساس تأسف می‌کند.
۲.فرد معلول به‌مثابهٔ ابرقهرمان و دارای نیروی خارق‌العاده نمایش داده می‌شود.	فرد دارای معلولیت با شهامت بسیار و پیروزمندانه بر معلولیت خود فائق می‌آید.
۳.فرد معلول به‌مثابهٔ کسی که شرور، بدذات و جنایتکار است.	فرد دارای معلولیت همچون هیولایی خطرناک به تصویر کشیده می‌شود؛ شخصیت او در این نوع بازنمایی، چیزی "کمتر از انسان" فرض شده است.

1 Sanchez
2 Ableism
3 Pretes
4 Black

کلیشه	تعریف
۴.فرد معلول به‌مثابهٔ کسی که بهتر است زنده نباشد.	زندگی فرد دارای معلولیت، ارزش زیستن ندارد؛ در این نوع بازنمایی، معلولیت و ناتوانی فرد به شیوه‌ای غیرقابل تحمل نمایش داده می‌شود.
۵.فرد معلول به‌مثابهٔ کسی که با اجتماع سازگار نیست. بزرگ‌ترین دشمن او کسی جز خودش نیست.	فرد دارای معلولیت قادر نیست ناتوانی خود را تحمل و یا مدیریت کند؛ در نتیجه برای خود احساس تأسف کرده و بدون کمک گرفتن از راهنمایی دیگران نمی‌تواند تصمیمات صحیحی بگیرد.
۶.فرد معلول به‌مثابهٔ سربار و مسئولیت اضافی نمایش داده می‌شود.	فرد دارای معلولیت، باری بر دوش اعضای خانواده، دوستان و کل جامعه نمایش داده می‌شود.
۷.فرد معلول به‌مثابهٔ کسی که قادر به داشتن زندگی موفق نیست.	فرد دارای معلولیت قادر نیست زندگی شاد و کاملی داشته باشد؛ درنتیجه به ندرت در موقعیت شغلی، معاشرت با دیگران و یا لذت - بردن از زندگی نمایش داده می‌شود.

در شرایطی که افراد دارای معلولیت حضور بسیار کمرنگی در رسانه‌های غالب امریکا دارند، به‌نظر می‌رسد الگوی سنتی بازنمایی معلولیت همچنان برقرار است؛ رسانه‌های امریکا در بازنمایی معلولیت، اغلب یکی از دو قطب «ترحم» و «قهرمان‌پروری» را انتخاب می‌کنند. مدافعان حقوق افراد دارای معلولیت، این رویکرد اجتماعی به معلولیت را «تلهٔ ترحم/قهرمان‌پروری» یا «دوگانهٔ ترحم/قهرمان‌پروری» می‌نامند (افتخار، ۱۳۹۱). تا همین اواخر نیز، فیلم‌های محبوب، افراد دارای معلولیت را در نقش افرادی که زندگی خوبی داشته و مشارکت فعالانه در زندگی اجتماعی دارند به تصویر نکشیده‌اند. به‌علاوه فیلم‌های محبوب، کمتر افراد معلول را در نقش کسی که کار می‌کند، یکی از اعضای خانواده است، عاشق است و یا در هر نقش دیگری که معمولاً به افراد غیرمعلول داده می‌شود، نشان می‌دهند (پرتز و بلک، ۲۰۰۷، ۶۸).

در ادامه مبحث ادبیات تحقیق به دو نظریهٔ *داغ ننگ* گافمن و *بازنمایی* استوارت هال به‌عنوان نظریه‌هایی که می‌توانند به توضیح یافته‌های پژوهش کمک کنند پرداخته شده است.

نظریه داغ ننگ گافمن

«یک باور، یک موضع، یک موقعیت اجتماعی چیزی مادی نیست که بتوان آن را تصاحب کرد و نمایش داد، بلکه الگویی از رفتار مناسب است که منسجم، آراسته و به خوبی تنظیم شده؛ چه با

مهارت اجرا شود چه ناشیانه، چه آگاهانه یا ناآگاهانه، با فریبکاری یا صادقانه، در هر صورت چیزی است که باید بازی شود و به نمایش درآید؛ چیزی که باید تحقق یابد» (گافمن، ۱۳۸۶).

داغ ننگ[1] تفاوت خاصی بین هویت اجتماعی بالفعل و بالقوهٔ فرد به وجود می‌آورد. به عبارت دیگر، گافمن به شکافی که می‌تواند میان هویت اجتماعی بالقوه و بالفعل وجود داشته باشد، توجه کرده است. هر کسی که در هویتش میان آنچه هست و آنچه که باید، گسستگی و شکاف باشد، داغ خورده است؛ یعنی صفتی به او داده می‌شود که به فردی کم‌ارزش و دارای نقص بدل می‌شود. داغ ننگ، همچون لکه‌ای ماندگار هویت اجتماعی افراد دارای معلولیت را که همواره با آن زندگی می‌کنند، بی‌ارزش می‌کند. گافمن از سه نوع داغ ننگ سخن می‌گوید: نوع اول، زشتی‌ها و معایب مربوط به بدن هستند – مانند انواع بدشکلی‌های جسمانی. نوع دوم، نواقص و کمبودهای مربوط به شخصیت فرد را شامل می‌شوند– مانند ضعیف‌النفس و سلطه-پذیر بودن یا داشتن احساسات غیرطبیعی و عقاید انعطاف‌ناپذیر. این صفات، با توجه به شواهد موجود، به کسانی مربوط می‌شوند که برای مثال، دارای اختلالات روانی، سابقه‌ی زندان، اعتیاد به مواد مخدر، اعتیاد به الکل، تمایلات همجنس‌خواهانه، بیکاری، تجربهٔ خودکشی و رفتارهای افراطی سیاسی هستند. نوع سوم داغ ننگ، داغ ننگ قومی و قبیله‌ای است که منظور از آن، داغ ننگ‌های مربوط به نژاد، ملیت و مذهب است. این‌گونه داغ ننگ‌ها می‌تواند در مسیر نسل‌ها انتقال یافته و تمام اعضای یک خانواده را یکسان آلوده سازد (گافمن ۱۳۸۶، ۳۴-۳۳).

گافمن بیان می‌کند که ما تصور می‌کنیم یک فرد داغ خورده، انسان کاملی نیست و براساس همین تصور، انواع تبعیض‌های مختلف را علیه وی اعمال می‌کنیم و به شکلی کارآمد و شاید هم اغلب از روی بی‌فکری، فرصت‌های زیستی‌اش را کاهش می‌دهیم. درواقع، به نوعی یک نظریهٔ داغ ننگ می‌سازیم؛ نظریهٔ داغ ننگ، یک ایدئولوژی است که پست بودن فرد را تبیین می-کند و دلیلی برای خطرناک تلقی کردنش در اختیار ما می‌گذارد. اصطلاح داغ ننگ برای اشاره به ویژگی یا صفتی به کار برده می‌شود که شدیداً بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است. اما باید توجه کرد که قدرت داغ زنیِ یک صفت، نه در ذات خویش، بلکه در روابط اجتماعی ریشه دارد. گافمن

1 Stigmate

اعتقاد دارد اکثریت جامعه به پشتوانهٔ نهاد قدرت [سیاسی، نظامی یا شرعی] و با انگ زدن به فرد یا گروه متفاوت، آن را دچار داغ ننگ می‌کنند. در این معنا، داغ ننگ در واقع نوع خاصی از رابطهٔ بین صفات و تفکرات قالبی یا کلیشه‌ای است (گافمن، ۱۳۸۶، ۳۴-۳۳).

بنابراین به‌نظر گافمن کسی که داغ ننگی آشکار بر پیشانی‌اش خورده، دلایل خاصی دارد که احساس کند موقعیت‌های اجتماعی مختلط، منشأ ایجاد تعاملات اضطراب‌آفرین و بی‌ثبات‌کننده برای او هستند و هویت اجتماعی وی را تخریب می‌کنند، حتی می‌توانند چنان او را از جامعه و خودش جدا کنند که یک انسان بدنام شده را در برابر یک دنیای ناپذیرنده قرار دهند (گافمن، ۱۳۸۶، ۵۴-۵۱).

شکل شماره ۱. انواع داغ ننگ از نظر اروینگ گافمن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نظریه بازنمایی هال

هال بازنمایی را به معنای استفاده از زبان برای بیان نکته‌ای معنادار درباره جهان می‌داند؛ فرایندی که معنا از طریق آن تولید و بین اعضای یک فرهنگ مبادله و توزیع می‌شود (هال، ۱۳۹۱: ۲۸). او معتقد است که جهان مادی ناقل معنا نیست، بلکه سیستم زبان که ما برای ارائه مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم، مسئول اصلی تولید معناست. طبق این نظریه، این ما هستیم که «با استفاده از

نظام بازنمایی، یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان، به برساخت معنا همت می‌گماریم». در این دیدگاه، زبان در معنای عام آن مطرح است که شامل زبان گفتاری، نوشتاری و تصویری است. او بازنمایی را بخشی از چرخهٔ فرهنگ می‌داند و معتقد است که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد» (هال، ۱۹۹۷). همچنین باید توجه داشت که رسانه‌ها منعکس‌کنندهٔ واقعیت نیستند بلکه واقعیت‌ها در قالب ساختار روایی رسانه‌ها خلق و برساخت می‌شوند. این رویکرد از دیدگاه‌های فوکو الهام می‌گیرد؛ زیرا در آن بازنمایی‌های رسانه‌ای با «مناسبات متحول‌شوندهٔ قدرت» پیوند می‌خورد. از منظر فوکویی «بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و این گفتمان است که تعیین می‌کند درباره یک متن خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان گفت». آن افرادی که به دلیل داشتن قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان را برای شناخت جهان به شیوهٔ گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان (معنادار کردن آن) را ایجاد می‌کنند (استوری، ۱۳۸۶: ۲۴). استوارت هال درباره چگونگی بازنمایی معنا از طریق زبان سه رهیافت کلی را مطرح می‌کند: بازتابی[1]، ارادی یا نیت‌گرا[2] (یا تعمدی) و برساخت‌گرا یا سازه-انگار[3]. رویکرد برساخت‌گرا بر ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می‌کند؛ براساس این دیدگاه، این جهانِ مادی نیست که حاوی و ناقل معناست، بلکه سیستم زبان که ما برای ارائه مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم، مسؤول و بستر اصلی تولید معنا محسوب می‌شود (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۸). بر مبنای این رویکرد، ما معانی را می‌سازیم و این عمل را به واسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساخت‌گرایی، وجود جهان مادی را نفی نمی‌کند (گیویان و سروری‌زرگر، ۱۳۸۸: ۱۵۰). این کنشگران اجتماعی هستند که نظام‌های مفهومی فرهنگ خود و نظام‌های زبانی و دیگر نظام‌های بازنمایی را به‌کار می‌برند تا معنا بسازند، جهان را معنادار کنند، و درباره آن جهان ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند (هال، ۱۳۹۱: ۵۰). در پژوهش حاضر به دلیل اینکه افراد دارای معلولیت به واسطه متن (فیلم) که برساخته شده از نمادها و نشانه‌ها است بازنمایی شده‌اند، رهیافت برساختی (سازه‌انگارانه) مورد نظر است.

1 reflective
2 intentional
3 constructionist

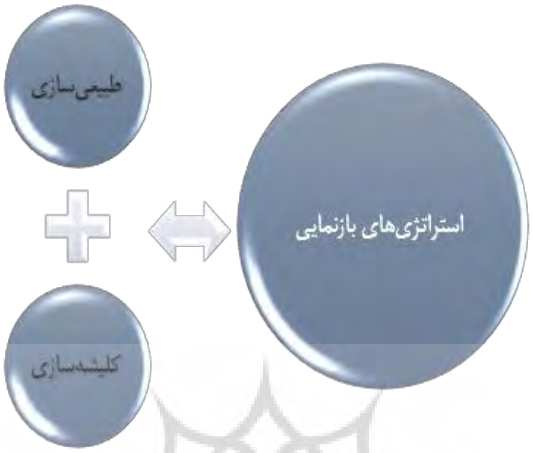
از طرف دیگر، باید در نظر داشت که بازنمایی، دربردارندهٔ پرسش‌هایی درباره شمول و طرد است و لذا همواره با پرسش از قدرت، درهم‌آمیخته است (بارکر، ۱۳۹۱، ۹۶). بنابراین رسانه‌ها در تولید محتوا با استفاده از راهبردهای مختلف دست به تولید واقعیت و برجسته و محو کردن بخش‌های خاصی از واقعیت می‌زنند؛ واقعیت ساخته‌شده را در قالب واقعیت موجود به مخاطب عرضه می‌کنند و نتیجه این عمل شناخت جهان با واسطه بازنمایی واقعیت، و نه واقعیتِ موجود است. این راهبردها در نظریهٔ هال به دو دسته راهبردهای کلیشه سازی[1] و طبیعی سازی تقسیم می‌شوند.

کلیشه‌سازی، مردم را تا حد چند خصیصه یا ویژگی ساده تقلیل می‌دهد و عبارت است از تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی. کلیشه‌سازی، تفاوت را تقلیل داده و آن را ذاتی و طبیعی جلوه می‌دهد و ثابت می‌کند. همچنین کلیشه از طریق عملکرد قدرت، مرزهای بین امر «به‌هنجار» و امر «حقیر»، «ما» و «آن‌ها» را مشخص می‌کند(بارکر، ۱۳۹۱: ۵۵۰). کلیشه‌سازی فرایندی است که براساس آن جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا، طبقه‌بندی می‌شوند تا مفهومی از جهان شکل گیرد که منطبق با باورهای ایدئولوژیکی‌ای باشد که پشت همان کلیشه‌ها پنهان است. هال کلیشه‌سازی را کنشی معناسازانه می‌داند و معتقد است «اساساً برای درک چگونگی عملِ بازنمایی نیازمند مطالعهٔ عمیق کلیشه سازی‌ها هستیم» (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۹). همچنین کلیشه‌ها را می‌توان نگهدارندهٔ نظم اجتماعی و نمادین دانست (راودراد، ۱۳۹۱، ۲۱). کلیشه‌ها ناشی از خطای دریافت نیستند بلکه روشی هستند برای اعمال کنترل اجتماعی از طریق تخریب روانی ناشی از تصویرهای منفی (استم، ۱۳۹۷: ۳۱۷). کلیشه‌سازی تفاوت را ذاتی، طبیعی و ثابت فرض می‌کند (هال، ۲۰۰۳، ۲۵۸).

از سوی دیگر طبیعی‌سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که از راه آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند و اعتقاد بر آن است که برخی آثار هنری نیز با نمایش منظم اشکال خاصی از زندگی اجتماعی به آن‌ها بُعدی طبیعی می‌بخشند (راودراد، ۱۳۹۱: ۲۰). تأثیر به‌کارگیری این دو راهبرد یا استراتژی در

1 Stereotyping

متون رسانه‌ای این است که موضوع بازنمایی شده آن‌طورکه توسط رسانه برساخت شده مورد پذیرش مخاطبان قرار می‌گیرد و واقعیت ملموس آن به حاشیه می‌رود.



شکل شماره ۲ . استراتژی‌های بازنمایی

بنابر هدف پژوهش حاضر، بخش بزرگی از شناخت معرفتی ما از ویژگی‌ها و مشخصات افراد دارای معلولیت از گذرگاه بازنمایی‌های رسانه‌ای به ویژه فیلم‌های سینمایی صورت می‌گیرد. به همین جهت مفهوم بازنمایی در تحقیق حاضر به معنای تجسم یافتن و نمود یافتن یک واقعیت اجتماعی در رسانه سینما است. برساخت اجتماعی مورد نظر ما در این تحقیق، افراد دارای معلولیت است و تلاش بر این است که شیوهٔ نمود یافتن این افراد در سینمای ایران و هالیوود را ارزیابی کنیم.

روش پژوهش

پژوهش کیفی، رسانه‌ها را مورد تحلیل قرار می‌دهد تا اطلاعاتی درباره برساخت اجتماعی واقعیت بدست آوریم و به دنبال تبیین چگونگی و چرایی پدیده‌هاست (فلیک، ۱۳۸۸). از این رو، مطابق با هدف پژوهش حاضر مبنی بر چگونگی برساخت معنای معلولیت، روش کیفی برای فهم این پدیده و فرایند مناسب است. همچنین در پژوهش حاضر از روش کیفی از نوع تحلیل روایت استفاده خواهیم کرد. ترنر (۲۰۰۶) در این‌باره می‌گوید که جهان به شکل داستان

به ما می‌رسد؛ چرا که داستان راهی آسان، ناخودآگاه و مؤثر برای برساختن جهان‌مان پیش روی ما می‌گذارد. روایت، بازتاب محیط و شرایط فردی، اجتماعی و طبیعی است که می‌توان آن را وسیله‌ای برای «با معنا ساختن» جهان اجتماعی ما توصیف کرد و آن «معنا» را با دیگران به اشتراک گذاشت.

روایت‌شناسی[1]، شخصیت را براساس کنش‌ها و پیشرفت داستان مطالعه می‌کند و قصد روایت‌شناسان نیز یافتن کارکردهای اصلی و ثابت در روایت‌های مختلف است. نقش شخصیت اصلی، پیشبرد داستان و القای درونمایه و ایجاد تعادل و توازن در داستان است. کنش هر شخصیت کارکرد معینی دارد و شخصیت‌ها براساس برهم خوردن تعادل اولیه به ایفای نقش می‌پردازند تا داستان به نقطهٔ پایان یا تعادل ثانویه بازگردد. برای تحلیل روایت، الگوهای مختلفی وجود دارد، تعدادی از آن‌ها عبارتند از: الگوی ولادیمیر پراپ[2]، رولان بارت[3]، لوی استراوس[4]، گریماس[5]، تودورف[6]، اکو، ژارد ژنت[7] و ژان کلود کوکه[8]. ولادیمیر پراپ (۱۹۷۵) با پژوهش در مورد کارکردهای شخصیت‌ها و نقش‌ها در قصه‌های عامیانهٔ روسی، نشان داد که فیلم بلند مدرن و قصهٔ عامیانه، برای مخاطبان خود کارکردها یا نقش‌های مشابهی دارند. بر این اساس اگر این واقعیت را بپذیریم که روایت فراگیر (جهانشمول) است، این امکان فراروی ما قرار می‌گیرد که شاید روایت، یک نقش اجتماعی اساسی باشد که آن را برای جوامع انسانی گریزناپذیر ساخته است (ترنر، ۱۳۹۵، ۱۲۶–۱۱۸). در طول دههٔ ۶۰ میلادی آ.ژ.گریماس[9]با تکیه بر نظریات پراپ، «الگوی کنشی» را مطرح ساخت که در آن شخصیت (کنشگر) اصلی در ارتباط با هدف مطالعه می‌شود. گریماس معتقد است که ساختار روایت بسیار شبیه به گرامر است و داستان‌ها با تمام تفاوت‌هایشان از یک گرامر تبعیت می‌کنند (آذر و آزاد، ۱۳۹۳: ۱۱۸–۱۱۴). الگوی کنشی گریماس همانند ابزاری است که می‌توان از آن برای تجزیه‌وتحلیل هر کنش حقیقی و یا فرضی

1 Narratology
2 Vladimir Propp
3 Roland Barthes
4 Claude Lévi-Strauss
5 Grimas
6 Todorov
7 Gérard Genette
8 Jean-Claude Coquet
9 Algirdas J.Greimas

بهره برد؛ خصوصاً موضوعاتی که در تصاویر و یا متون ادبی بکار رفته‌اند. الگوی کنشی این امکان را به ما می‌دهد که یک عمل و یا کنش را به شش بُعد تقسیم کنیم: (هبرت[1]، ۲۰۱۹)

۱.فاعل یا سوژه (برای مثال شاهزاده): آن چیز و یا آن کسی که می‌خواهد/نمی‌خواهد به مفعول یا ابژه متصل شود.

۲.مفعول یا ابژه (برای مثال شاهزاده‌خانم نجات‌یافته)

۳.فرستنده/دستکاری‌کننده (برای مثال پادشاه): آن چیز و یا آن کسی که انجام کنش را تحریک کرده و برمی‌انگیزد.

۴.گیرنده (برای مثال شاهزاده، شاهزاده‌خانم و یا پادشاه): آن چیز و یا آن کسی که از کنش برانگیخته‌شده، سود و منفعت می‌برد.

۵.یاری‌رسان یا کمک‌کننده (برای مثال شمشیر جادویی، اسب، شهامت شاهزاده): آن چیز و یا آن کسی که به رخ دادن و تکمیل کردن کنش، کمک می‌کند.

۶.حریف یا مخالف (برای مثال جادوگر، اژدها، احساس درماندگی یا وحشت): آن چیز و یا آن کسی که رخ دادن و تکمیل کردن کنش را به تعویق انداخته و یا مانع آن می‌شود.

شش بعد نام‌برده شده در سه تقابل دوتایی جای می‌گیرند که هرکدام محوری از توصیف را شکل می‌دهد:

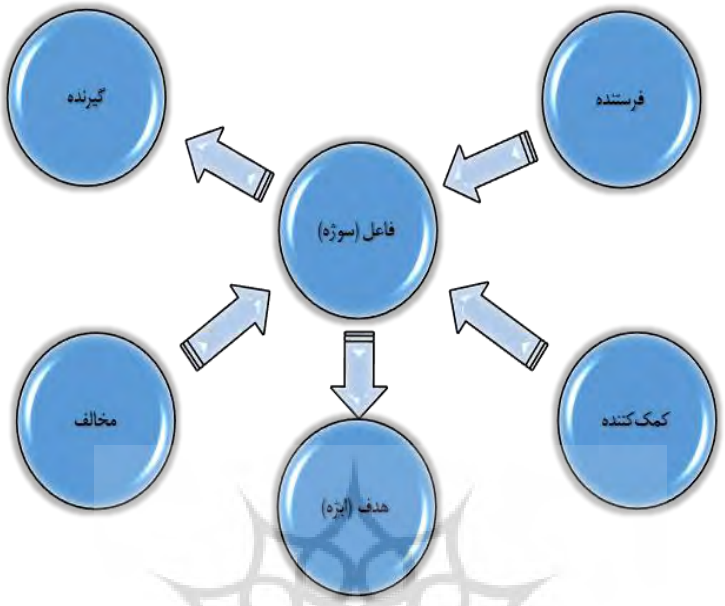
۱. محور میل ------ فاعل / مفعول

۲. محور ارتباط یا انتقال ------ فرستنده / گیرنده

۳. محور قدرت ------ یاری‌رسان / مخالف

باید توجه داشت که واژهٔ «کنشگر»، از «شخصیت داستانی» فراتر می‌رود؛ زیرا کنشگر می‌تواند یک نفر، یک شئ، یک گروه و حتی یک واژهٔ انتزاعی مانند آزادی باشد. مثلاً «فقر» می‌تواند کسی را وادار به جست‌وجوی ثروت کند؛ که در این حالت مفهوم فقر تبدیل به کنشگر «فرستنده/دستکاری‌کننده» می‌شود (آذر و آزاد، ۱۳۹۳، ۱۱۹).

1 Hébert



شکل شماره ۳ . الگوی کنشی گریماس

نمونه‌های تحقیق

با توجه به اهدف پژوهش، نمونه‌های تحقیق به روش غیرتصادفی هدفمند[1] انتخاب شدند. در این روش، انتخاب نمونه‌ها براساس محتوا صورت می‌گیرد و نه با استفاده از معیارهای روش شناختی (فلیک، ۱۳۸۸). در پژوهش حاضر با استفاده از این روش، سه فیلم سینمایی ایرانی و سه فیلم سینمایی هالیوودی انتخاب شدند که عبارتند از: *حوض نقاشی* (۱۳۹۱) به کارگردانی مازیار میری، *اینجا بدون من* (۱۳۸۹) به کارگردانی بهرام توکلی و *بچه‌های ابدی* (۱۳۸۵) به کارگردانی پوران درخشنده. سه فیلم هالیوودی نیز عبارت‌اند از: *من پیش از تو*[2] (۲۰۱۶) به کارگردانی تیا شاروک[3]، *من سم هستم*[4] (۲۰۰۱) به کارگردانی جسی نلسون[5] و *مرد بارانی*[1]

1 Purposeful sampling
2 Me Before You
3 Thea Sharrock
4 am Sam
5 Jessie Nelson

(۱۹۸۸) به کارگردانی بری لوینسون[۲]. شاخص و مطرح بودن فیلم‌ها در نظر منتقدان و مخاطبین، ملاک انتخاب بوده است.

انتخاب این شش فیلم به چند دلیل با هدف پژوهش حاضر مناسب است: (۱) کاراکتر یا شخصیت‌های دارای معلولیت در فیلم وجود دارند؛ (۲) این فیلم‌ها در سال‌های مختلف در طول تاریخ ساخته شده‌اند بنابراین امکان تحلیل طولی را نیز تا حدودی در اختیار ما قرار می‌دهد؛ (۳) امکان مقایسه میان فیلم‌های ایرانی و هالیوودی را راجع به موضوع پژوهش فراهم می‌کند.

یافته‌های پژوهش

در این قسمت ابتدا به تحلیل فیلم‌های ایرانی و سپس فیلم‌های هالیوودی خواهیم پرداخت. فیلم‌های منتخب را به ترتیب سال تولید معرفی و تحلیل کرده‌ایم. شیوه تحلیل فیلم‌ها بدین صورت است که پس از بیان روایت فیلم در قالب خلاصه فیلم، تحلیل شخصیت گریماس در هر فیلم در قالب جدول ارائه شده است.

الف- تحلیل فیلم های ایرانی

معرفی فیلم حوض نقاشی

«سهیل: من عزیز تو نیستم... همش آبروی آدم رو می‌بری... از اسباب بازی ساده می‌ترسی .. یک کلمه نمیتونی با معلم‌ها حرف بزنی... مادر: ببخشید... سهیل: ولم کن هردوتون دیوونه‌اید»

فیلم حوض نقاشی به کارگردانی مازیار میری و نویسندگی حامد محمدی محصول سال ۱۳۹۱ است. این فیلم روایت زندگی خانواده سه نفره متشکل از: رضا (با بازی شهاب حسینی)، مریم (با بازی نگار جواهریان) و سهیل فرزند ایشان است. رضا و مریم هر دو دچار معلولیت ذهنی هستند اما فرزندشان سهیل، دارای معلولیت نیست. رضا و مریم هر دو در کارخانه بسته‌بندی دارو کار می‌کنند. رضا به منظور تأمین مخارج زندگی، بعد از ظهرها نیز در سوپرمارکت کار می‌کند. رضا و مریم از سواد اندکی برخوردار هستند و نمی‌توانند در درس‌های سهیل به اوکمک کنند. مریم به

1Rain Man
2 Barry Levinson

شدت وسواس مرتب کردن خانه را دارد و تنها غذایی که می‌تواند درست کند کتلت است. مدرسه، والدین سهیل را فرا می‌خواند و مریم به مدرسه می‌رود. اما سهیل به شدت ناراحت می‌شو د زیرا از داشتن پدر و مادر دارای معلولیت ناراضی است و خجالت می‌کشد. سکانس‌های بعدی زمینه‌های جدایی سهیل از خانه و خانواده را فراهم می‌کند. رضا و مریم عاجز از خرید عینک گران‌قیمت برای سهیل هستند و همچنین مادر به دلیل ترسی که از ارتفاع دارد اجازه نمی‌دهد که سهیل سوار بر اسباب بازی شهربازی شود و خود و رضا را نیز از این کار منع می‌کند. همین مسائل باعث می‌شود که سهیل مدام اعتراض کند و درنهایت به دلیل بدرفتاری و توهین به مادر، از پدر سیلی می‌خورد. همین مسأله سبب می‌شود سهیل خانه را ترک کرده و به منزل معاون مدرسه-اش (با بازی فرشته صدرعرفایی) که مادر دوستش نیز هست برود.

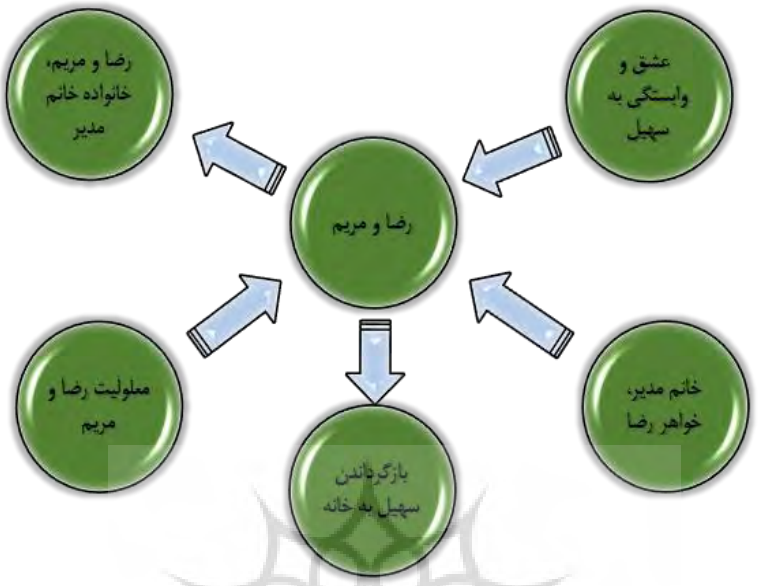
تصویر ۱. پوستر رسمی فیلم حوض نقاشی

او حاضر نمی‌شود به خانه بازگردد. خانم معاون دو فرزند دارد و مشخص است با همسرش دچار مشکلاتی است. همسر او نزدیک به یکسال است که بیکار شده و مدام سیگار می‌کشد. دو فرزند آن‌ها نیز ارتباط صمیمی با اعضای خانواده ندارند و به‌طور کلی روابط خیلی

سردی در این خانواده برقرار است، برخلاف خانوادهٔ سهیل که نشان داده شده بود با یکدیگر روابط دوستانه و گرمی داشتند. پدر و مادر سهیل به خانه معاون می‌روند تا سهیل را بازگردانند ولی او همچنان از بازگشت امتناع می‌کند. در مدت زمانی که سهیل در خانه نیست، مشکلاتی برای پدر و مادرش پیش می‌آید مانند اینکه پدر در لیست تعدیلی‌های کارخانه قرار می‌گیرد، رضا به مریم می‌گوید که به جز کتلت غذای دیگری بلد نیستی درست کنی که باعث شکرآب شدن رابطه آن‌ها می‌شود، کار کردن رضا با موتور درحالی‌که موتور راندن بلد نیست و با خبر شدن خواهر رضا از فرار سهیل و... . اما از طرف دیگر وجود سهیل در خانه خانم معاون باعث می‌شود که آن‌ها به یکدیگر نزدیک‌تر شوند و یکدیگر را بهتر درک کنند. درنهایت خانم معاون به همراه همسرش سهیل را به خانه باز می‌گردانند. در سکانس پایانی مشاهده می‌کنیم که سهیل موتوری که پدر و مادرش سوار برآن هستند را هل می‌دهد و به حرکت درمی‌آورد. بدون وجود سهیل درک کردن یکدیگر سخت و درنتیجه زندگی مادر و پدر معلولش به شدت دشوار می‌شود. این سکانس با یک نمای دور از بالای خانه به پایان می‌رسد، گویی خانه‌های دیگر در این شهر نیز به این مشکل مبتلا هستند.

جدول شماره ۲. تحلیل کارکرد کنش در فیلم «حوض نقاشی»

کنشگران	تحلیل کارکرد کنش در فیلم «حوض نقاشی»
فاعل	رضا و مریم
هدف (مفعول)	برطرف کردن نیازهای سهیل، بازگرداندن سهیل به خانه
مخالف	معلولیت پدر و مادر سهیل، آبروریزی پدر و مادر سهیل، سواد نداشتن پدر و مادر
کمک کننده	خانم مدیر، خواهر رضا
فرستنده	عشق و وابستگی به سهیل، نگرانی از فراموش شدن توسط سهیل
گیرنده	رضا و مریم، خانواده خانم مدیر



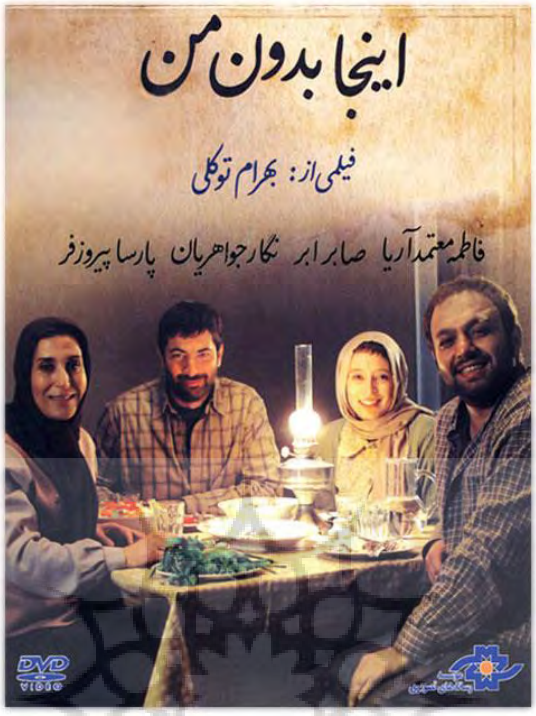
شکل شماره ۴. شکل روایی کنشگران فیلم «حوض نقاشی» براساس الگوی کنشی گریماس

معلولیت در فیلم حوض نقاشی به مانند مخالف در الگوی کنشی گریماس عمل کرده و موجب شده است که رسیدن به هدف یعنی برآورده کردن خواسته‌های سهیل و مراقبت از او و نیز حفظ خانواده در داستان به تعویق بیفتد. اما به دلیل تلاش فاعل، در اینجا پدر و مادر سهیل، در نهایت هدف محقق می‌شود. بنابراین می‌توان گفت اگرچه معلولیت در این فیلم نقشی منفی داشته است ولی در نهایت نشان داده شد که می‌توان بر آن فائق آمد و زندگی را به صورت عادی ادامه داد.

معرفی فیلم اینجا بدون من

«یلدا: دوست ندارم یه پسری بیاد اینجا بفهمه من شَلَم...

مادر: مردم هزار جور عیب ریز و درشت دارن یه جوری لاپوشونی می‌کنن که انگار نه انگار اونوقت تو این همه خوبی داری فقط چسبیدی به یه چیزی که پاتو می‌کِشی میری...»



تصویر ۲. پوستر رسمی فیلم اینجا بدون من

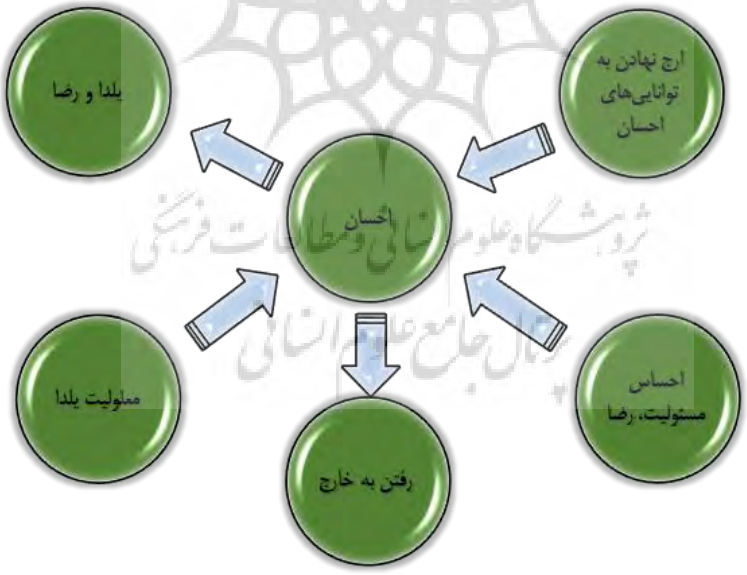
فیلم *اینجا بدون من* به کارگردانی و نویسندگی بهرام توکلی محصول سال ۱۳۹۰ است. فیلم روایت خانواده‌ای سه نفره است، متشکل از: فریده، مادر خانواده (با بازی فاطمه معتمدآریا)، احسان، پسر خانواده (با بازی صابر ابر) و یلدا، دختر خانواده (با بازی نگار جواهریان). هر یک از اعضای این خانواده در دنیای درونی خود زندگی می‌کنند وبه دنبال اهداف خود هستند که به شدت در رسیدن به این اهداف به یکدیگر وابسته و مشروط و مقیدند. مادر در کارخانه مشغول به کار است در حالی‌که وضعیت ثابتی در آنجا ندارد. او سخت تلاش می‌کند تا دخترش یلدا را با جامعه به‌عنوان فردی عادی همچون سایر افراد آشتی دهد. او دلسوز فرزندانش است، اما به نحوهٔ خود برای رسیدن به اهدافش رفتار می‌کند. مادر همواره نسبت به یلدا احساس ترحم می‌کند (برای او آب پرتقال آماده می‌کند درحالی‌که برای احسان که مریض است از آب پرتقال خبری نیست). مادر تمام تلاشش را به کار می‌گیرد تا یلدا را مانند سایر افراد جامعه نشان دهد

اما همین تلاش او و نوع نگاه او برای ازدواج یلدا در جهت تشدید نگاه موجود به یلدا عمل می‌کند. یلدا، دختر خانواده دچار معلولیت حرکتی است. او ارتباط بسیار اندکی با محیط بیرون از خانه و افراد جامعه دارد. تنها دلخوشی او مجسمه‌های کوچک شیشه‌ای است که روزانه آن‌ها را چندین بار مرتب می‌کند. یلدا به دلیل خجالت کشیدن از سایرین حتی حاضر نیست در کلاس‌آموزشی گل‌چینی شرکت کند. او معولیت خود را دلیل عدم تعامل با دیگران می‌داند. احسان پسر خانواده در انبار یک کارخانه کار می‌کند، او از زندگی‌اش ناراضی است چرا که با حقوق ماهانهٔ اندکی که دریافت می‌کند، نمی‌تواند به اهداف و امیالش که نویسندگی و فیلم است بپردازد. به همین دلیل به فکر فرار و خارج شدن از کشور است تا بتواند در خارج از کشور به اوضاع بهتری دست یابد. حال، روایت با ورود رضا، دوست احسان (با بازی پارسا پیروزفر)، به این خانواده دچار دگرگونی می‌شود. حتی کاناپه خانه نیز باید نو شود، گویی کاناپه کهنه سبب شومی و کاناپه نو نماد گره‌گشایی از مشکلات است. رضا دوست و همکار احسان در کارخانه است. رضا چندین بار به همراه احسان به منزل این خانواده رفته است و به همین خاطر یلدا به او علاقه پیدا کرده است. با اصرار مادر در راستای ازدواج یلدا، احسان یک شب رضا را به منزل برای صرف شام دعوت می‌کند. در طی همین میهمانی است که رضا به یلدا می‌گوید قصد دارد در آینده با نامزدش ازدواج کند و عکس نامزدش را به یلدا نشان می‌دهد. یلدا از این مسأله دچار شوک روحی می‌شود و مدتی خود را در اتاقش حبس می‌کند. با تشدید نگرانی‌های مادر و فشارهای وارده از سوی وضعیت یلدا، احسان قصد رفتن می‌کند، سوار بر اتوبوس در راه جنوب کشور است تا از آنجا به خارج از کشور برود. در این حین، حال یلدا بدتر می‌شود و مادر که تنها در خانه مانده است به احسان زنگ می‌زند تا خود را به خانه برساند. در سکانس بعد مشخص می‌شود که احسان به خانه بازگشته است و از سفر خود منصرف شده است. درواقع، یلدا مانع رسیدن احسان به خواسته‌اش می‌شود. با آرام‌تر شدن اوضاع خانه، رضا بازمی‌گردد و یلدا را از مادر خواستگاری می‌کند. یلدا به هدفش می‌رسد؛ هدفی که قیمتش از بین رفتن آرزوهای برادر بود. مادر بازنشسته می‌شود. سکانس پایانی فیلم، همه را در کنار یکدیگر نشان می‌دهد؛ در خانه یلدا و رضا که صاحب فرزند شده‌اند. در سکانس پایانی یلدا بدون استفاده از

عصا راه می‌رود و هر چهار شخصیت، خوشحال هستند. البته واقعی یا رؤیا بودن این سکانس مشخص نیست.

جدول شماره ۳. تحلیل کارکرد کنش در فیلم «اینجا بدون من»

کنشگران	تحلیل کارکرد کنش در فیلم «اینجا بدون من»
فاعل	احسان
هدف (مفعول)	رفتن به خارج از کشور، پیگیری نویسندگی و سینما، خوشبختی یلدا
مخالف	معلولیت یلدا، مخارج خانه، مادر
کمک کننده	رضا، انگیزه خوشبختی و ازدواج یلدا از جانب احسان و مادر، احساس مسئولیت احسان
فرستنده	رفتن به خارج در جهت ارزش قائل شدن به علائق احسان، رشد و شکوفا شدن توانایی‌های احسان
گیرنده	یلدا و رضا

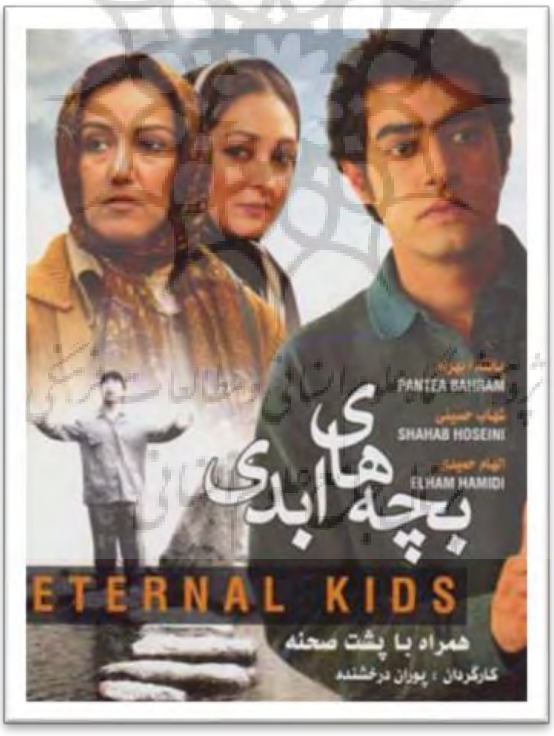


شکل شماره ۵. شکل روایی کنشگران فیلم «اینجا بدون من» براساس الگوی کنشی گریماس

معلولیت در فیلم اینجا بدون من نیز در نقش مخالف در الگوی گریماس عمل کرده است. این معلولیت کل فضای خانواده را تحت تأثیر قرار داده و موجب شده است که احسان، شخصیت اصلی و فاعل فیلم از اهداف خود بازبماند و خانواده در رنج باشد. شادی و خوشبختی نمایش داده شده در رؤیای احسان در انتهای فیلم همراه شده است با رفع معلولیت یلدا که نظریه *کنشگری معلولیت* به‌عنوان مخالف را در فیلم تقویت می‌کند. گویی تنها در صورت عدم وجود معلولیت است که می‌توان به شادی رسید.

بچه‌های ابدی

«پدر نگار: برادر ایمانم همین شکلیه دیگه آره؟ تو میتونی با یک همچین آدمی یک عمر زندگی کنی؟ چجوری می‌تونی یک عمر تحمل کنی یک همچین آدمی رو؟»



تصویر ۳. پوستر رسمی فیلم بچه‌های ابدی

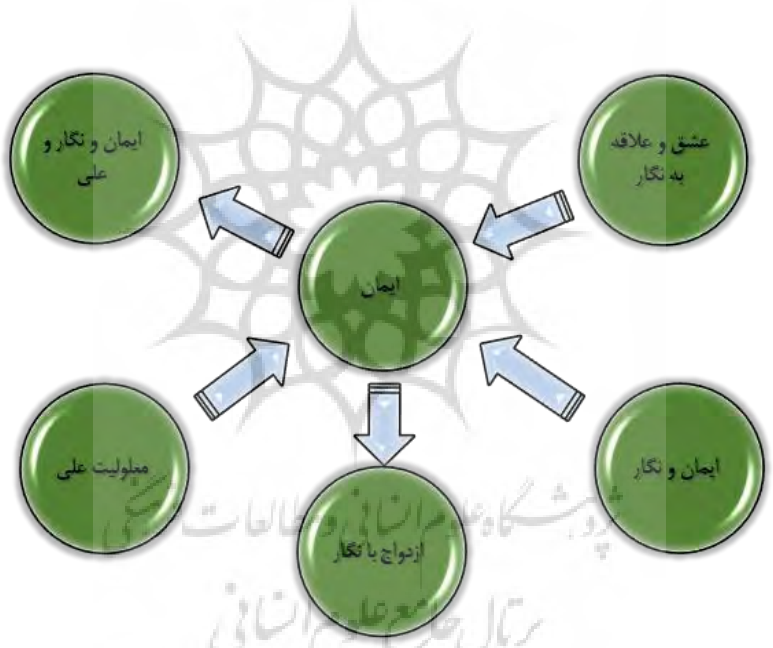
فیلم بچه‌های ابدی به کارگردانی و نویسندگی پوران درخشنده محصول سال ۱۳۸۵ است. این فیلم روایت زندگی دو خانواده است، خانواده ایمان (با بازی شهاب حسینی) که به همراه برادر کوچکترش علی و مادرش زندگی می‌کنند درحالی‌که پدرش فوت کرده است، و خانواده نگار (با بازی الهام حمیدی) که به همراه مادر و پدرش زندگی می‌کند. مادر ایمان بیماری قلبی دارد و به تازگی عمل کرده است. علی برادر ایمان دچار معلولیت ذهنی (سندروم داون)[1] است. ایمان به دلیل قولی که به پدرش در حال مرگ داده است مبنی بر نگهداری علی، خود را نسبت به او مسئول می‌داند. علی نیز وابستگی بسیار زیاد به ایمان دارد. ایمان قصد ازدواج با نگار را دارد درحالی‌که خانواده نگار به دو دلیل مخالف این امر هستند: اول، ترس از معلول شدن بچه آن‌ها، دلیل دوم و مهمتر اینکه، علی را مانع و سدی در زندگی خصوصی نگار می‌دانند و معتقدند که نگار مجبور خواهد شد پرستار و مراقب علی باشد. در این اثنا، نگار سعی می‌کند به دنبال یافتن اطلاعاتی درباره افرادی که شرایط مشابه با علی دارند، برود. همچنین سعی می‌کند با علی رابطه نزدیک‌تری برقرار کند. مادر ایمان به دلیل مشکل قلبی در بیمارستان بستری می‌شود. پدر نگار برای ایمان شرط می‌گذارد که تنها با بردن علی به بهزیستی حاضر است به ازدواج دخترش رضایت بدهد. بنابراین ایمان، علی را به بهزیستی می‌برد و پدر نگار نیز با ازدواج آن‌ها موافقت می‌کند. اما روایت با فرار علی از بهزیستی به اوج خود می‌رسد. ستاره (با بازی پانتهآ بهرام) زنی است که مواد مخدر می‌فروشد. او علی را در پارک پیدا می‌کند و به خانه می‌برد. از او در جهت فروش مواد کمک می‌گیرد چرا که پلیس‌ها به علی شک نخواهند کرد. همسر ستاره که مردی معتاد است قصد فروش علی را به فروشندگان مواد مخدر دارد به همین دلیل ستاره علی را از خانه بیرون می‌کند. علی که اکنون آواره خیابان‌ها شده است تصادف می‌کند. سکانس بعدی، ایمان و نگار در کنار علی که بر تخت بیمارستان صدمه دیده است قرار دارند. ایمان یکبار دیگر قول می‌دهد که علی را تنها نگذارد البته این‌بار به خودش. سکانس پایانی نشان‌دهندهٔ گذر زمان است که ایمان و نگار و فرزندشان (که سالم است) در کنار علی، خوشحال هستند.

---

۱ – سندرم داون یک بیماری ژنتیکی است که موجب تأخیر در رشد جسمانی و عقلانی می‌شود.

جدول شماره ۴. تحلیل کارکرد کنش در فیلم «بچه‌های ابدی»

کنشگران	تحلیل کارکرد کنش در فیلم «بچه‌های ابدی»
فاعل	ایمان
هدف (مفعول)	ازدواج با نگار، نگهداری و مراقبت از علی
مخالف	معلولیت علی، خانواده نگار، بیماری قلبی مادرِ ایمان
کمک کننده	ایمان و مادرش، نگار، دکتر مشاور
فرستنده	احساس مسئولیت و تعهد به علی، عشق و علاقه به نگار
گیرنده	نگار، ایمان، علی و مادر ایمان



شکل شماره ۶. شکل روایی کنشگران فیلم «بچه‌های ابدی» براساس الگوی کنشی گریماس

در فیلم *بچه‌های ابدی* نیز معلولیت نقش مخالف را در الگوی کنشی گریماس بازی می‌کند. معلولیت موجب شده است که فاعل در رسیدن به هدف خود که ازدواج با نگار است دچار

مشکل شود. اما در این فیلم نیز مانند فیلم حوض نقاشی، در انتها مشخص می‌شود که خانواده قادر است با فرد دارای معلولیت تداوم یابد و نیازی به انزوای او نیست.

ملاحظه می‌شود که در دو فیلم حوض نقاشی و بچه های ابدی، شخصیت‌ها موفق می‌شوند با شرایط فرد دارای معلولیت کنار آمده و با او در شرایط عادی زندگی کنند. اما در فیلم اینجا بدون من؛ معلولیت چاره‌ای جز حذف شدن ندارد و خانواده موفق نمی‌شود که با آن به شرایط عادی زندگی برگردد. در مجموع می‌توان گفت در فیلم‌های ایرانی تحلیل شده، افراد دارای معلولیت در تحلیل کارکرد کنش، نقش مخالف را در روایت داشتند؛ بدین معنا که به‌عنوان مانعی برای تحقق اهداف سایر شخصیت‌ها به تصویر کشیده شده بودند. به‌عنوان مثال، یلدا در فیلم *اینجا بدون من* مانع تحقق خواسته‌ها و آرزوهای برادرش بود، علی در فیلم *بچه‌های ابدی* مانع و سدی در راه ازدواج برادرش بود، مادر و پدر سهیل در فیلم *حوض نقاشی* نیز به‌عنوان عامل شرمساری سهیل و ناتوان در رسیدگی و مراقبت از فرزندشان بازنمایی شده بودند. همچنین افراد دارای معلولیت با کلیشه‌هایی مانند بار اضافی، قابل ترحم، موضوعی برای تمسخر، منزوی و اجتماع‌گریز به تصویر کشیده شده‌اند. آنها قربانیان داغ ننگ معلولیت هستند و بدون کمک دیگران نمی‌توانند از عهدهٔ زندگی خود برآیند؛ ناسازگار و منفعل، سربار زندگی خانواده‌شان هستند و همراه با جریان زندگی و تصمیمات سایرین، پیش می‌روند. همچنین ناتوانی و کمبود، مهمترین و پررنگ‌ترین مسأله‌ای است که فرد دارای معلولیت در طول روایت با آن مواجه است. همین موضوع درنهایت نیز روایت را به دام «تلهٔ ترحم/قهرمان‌پروری» می‌اندازد؛ بدین صورت که فرد دارای معلولیت یا به شکلی پیروزمندانه بر معلولیت خود فائق می‌آید و مخاطب را خشنود می‌سازد (مانند مریم و رضا در حوض نقاشی)، و یا تن به تقدیر داده و با داغ ننگی که بر پیشانی‌اش خورده به زندگی کسالت‌بار خود ادامه می‌دهد و حس ترحم و دلسوزی را در مخاطب بیدار می‌کند (مانند علی در بچه‌های ابدی). هر دو رویکرد ذکر شده، در بطن خود به این مسأله اشاره دارند که معلولیت یک معضل است و در طول روایت باید ببینیم که فرد دچارشده به این معضل، کدام مسیر را در پیش می‌گیرد. سرانجام، نمایش زندگی افراد دارای معلولیت به‌گونه‌ای ساده، بی‌آلایش، بدون حاشیه و آرام است؛ درحالی‌که سایر افراد جامعه

زندگی پرتلاطم و پرنوسانی را تجربه می‌کنند. این کلیشه معمولاً با شخصیت معصوم و مثبتی همراه می‌شود که فرد دارای معلولیت را همچون فرشته‌ای بی‌گناه و پاک معرفی می‌کند.

ب- فیلم های هالیوودی

من پیش از تو

«گاهی به زندگی مردم دور و اطرافم نگاه می‌کنم و از خودم می‌پرسم... آیا سرنوست ما انسان‌ها مقدر بر آن است که لطمه بخوریم و آسیب ببینیم؟»

تصویر ۴. پوستر رسمی فیلم من پیش از تو

فیلم *من پیش از تو* به کارگردانی تیا شاروک[1] و نویسندگی جوجو مویز، محصول سال ۲۰۱۶ است. این فیلم روایت دختری از خانواده‌ای فقیر و پسری معلول از خانواده‌ای ثروتمند است. سکانس ابتدایی فیلم، ویل ترینر (با بازی سم کلفلین[2]) را نشان می‌دهد که پسری ثروتمند

1 Thea Sharrock
2 Samuel George Clafin

و جوان است. او متخصص امور مالی، ورزشکار و ماجراجو است. نخستین ضربه فیلم در سکانس‌های نخستین شکل می‌گیرد زمانی که *ویل ترینر* با موتور سیکلت تصادف می‌کند و از گردن به پایین فلج می‌شود (فلج چهار اندام)[۱] و دیگر قادر نیست به سبک زندگی قبلی خود ادامه دهد. درواقع، نقطهٔ آشوب در روایت با حادثه‌ای که برای ویل ترینر اتفاق می‌افتد شروع می‌شود. در سکانس‌های بعدی با شخصیت *لوئیزا کلارک* (با بازی امیلیا کلارک) آشنا می‌شویم. دختر ۲۶ ساله ساده‌ای که عاشق لباس‌های رنگارنگ و عجیب و غریب است. او برخلاف ویل ترینر در خانواده فقیری زندگی می‌کند، مهربان و خوش قلب است، و به دلیل تعطیل شدن کافه-ای که در آنجا کار می‌کرده، مجبور می‌شود به دنبال شغل تازه‌ای باشد. لوئیزا به دلیل مشکلات مالی خانواده‌اش در تلاش برای یافتن شغل جدیدی است. درنهایت، او شغل پرستاری و مراقبت از ویل که دارای معلولیت است و به همین دلیل افسرده شده، را می‌پذیرد. ابتدای کار برای لوئیزا سخت می‌گذرد چرا که ویل همواره او را نادیده می‌گیرد و با عصبانیت با او برخورد می-کند. لوئیزا که با نامزد سابق ویل تفاوت‌های ظاهری زیادی دارد، به مرور زمان سعی می‌کند به ویل نزدیک شود. سرانجام دوستی و احساسات خوبی میان آن دو برقرار می‌شود. البته این دوستی باعث جدایی نامزد لوئیزا از او می‌شود. در همین حین لوئیزا به صورت اتفاقی متوجه می‌شود که ویل به خانواده‌اش شش ماه زمان داده تا او را برای اُتانازی[۲] به سوئیس ببرند، چون زندگی کنونی‌اش را دوست ندارد و به قول خودش می‌خواهد خود قدیمی‌اش باشد که در زندگی کنونی با معلولیت و درد و رنج نمی‌تواند به آن برسد و تنها حس خوب آن زمان را از بین می‌برد. لوئیزا تمام تلاشش را می‌کند تا او را از این تصمیم منصرف کند بنابراین برنامه‌ای

---

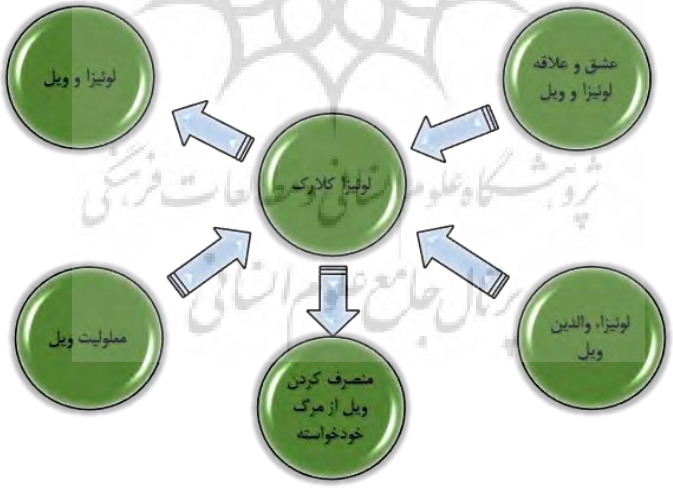
۱ فلج چهاراندام، که کوادری‌پلژی و تتراپلژی هم نامیده می‌شود نوعی از فلج است که در این حالت، انسان حس و کنترل در دست‌ها و پاهای خود را از دست می‌دهد (ویکی پدیا).

۲ اُتانازی یا مَرگ‌یاری، که در زبان یونانی به‌معنی «مرگِ خوب» است، در اصطلاح، شرایطی است که در آن، بیمار بنا به درخواست خودش به صورت طبیعی و آرام بمیرد. کسانی که در شرایط این نوع از مرگ قرار دارند، بیشتر بیماران لاعلاج هستند یا کسانی‌که از یک بیماری شدید روانی (اختلال افسردگی اساسی و...) رنج می‌برند و با رضایت خود، از افرادی مثل–پزشکان معالج یا پرستاران یا افراد خانواده خود بخواهند که به آن‌ها در مردن کمک کنند (ویکی پدیا).

تنظیم می‌کند که ویل را به مکان‌هایی که تا به حال نرفته ببرد تا نشان دهد زندگی همچنان ارزش زیستن دارد. اما در آخرین سفر، ویل به لوئیزا می‌گوید که از تصمیمش منصرف نشده است و همچنان قصد مرگ خودخواسته یا مرگ آرام را دارد. لوئیزا حاضر می‌شود ویل را تا پایان مسیر همراهی کند. سکانس پایانی، لوئیزا را در فرانسه مشاهده می‌کنیم که در حال خواندن وصیت ویل است. طبق وصیت ویل، به لوئیزا پول کافی برای ادامه تحصیلات و داشتن رفاه در زندگی می‌رسد.

جدول شماره ۵. تحلیل کارکرد کنش در فیلم «من پیش از تو»

کنشگران	تحلیل کارکرد کنش در فیلم «من پیش از تو»
فاعل	لوئیزا کلارک
هدف (مفعول)	منصرف کردن ویل از مرگ خود خواسته
مخالف	معلولیت ویل که اجازه داشتن حس خوب گذشته را نمیدهد.
کمک کننده	لوئیزا کلارک، والدین ویل
فرستنده	احساس و عشق میان لوئیزا و ویل
گیرنده	لوئیزا و ویل



شکل شماره ۷. شکل روایی کنشگران فیلم «من پیش از تو» براساس الگوی کنشی گریماس

معلولیت در فیلم *من پیش از تو* به شکل مانعی گذرناپذیر معرفی می‌شود که تنها راه رهایی از آن مرگ است. این معلولیت در الگوی گریماس به‌عنوان مخالف عمل می‌کند و درنهایت مانع رسیدن فاعل یعنی لوئیزا به هدف که بازگرداندن ویل به زندگی است می‌شود.

معرفی فیلم من سم هستم

«آقای وایک (وکیل): شما توانایی یه موجود هفت ساله را دارید... چی باعث شده شما فکر کنید توانایی پدر شدن را دارید؟... سم: من وقت زیادی داشتم که فکر کنم چی باعث می‌شه یک نفر پدر و مادر خوبی باشه... این موضوع درباره پایبندیِ... درباره صبرِ... درباره گوش دادنِ... مسألهٔ عشقِ ... با من یک خونه داره... منم سعیم رو کردم با این که کامل نبودم... من یک پدر کامل نیستم.... ما یک زندگی رو باهم شروع کردیم و همدیگر را دوست داریم اگر شما این زندگی رو نابود کنید این جبران ناپذیره»

تصویر ۵. پوستر رسمی فیلم من سم هستم

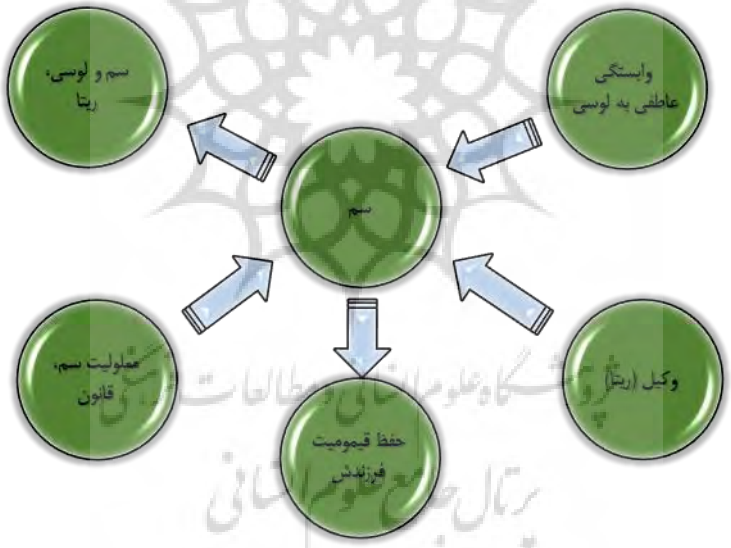
فیلم *من سم هستم* به کارگردانی جسی نلسون[1] و نویسندگی کریستین جانسون[2]، محصول سال ۲۰۰۱ است. این فیلم داستان زندگی سم است. سم، شخصیت محوری فیلم، معلول ذهنی است که ضریب هوشی‌اش در سطح یک کودک هفت ساله باقی مانده است. درواقع او دچار ناتوانی رشدی[3] است. سم پیشخدمت یک رستوران است و همانند مریمِ حوض نقاشی وسواس مرتب بودن اشیا را دارد. سم چند دوست معلول شبیه خود دارد که بیشتر وقتش را با آن‌ها می‌گذراند. آن‌ها با یکدیگر قرار هفتگی برای فیلم دیدن و... دارند. یکی از آن‌ها اطلاعات فراوانی درباره بازیگران و دیالوگ‌ها دارد و دیگری همواره توهم توطئه دارد. سم در ابتدای فیلم صاحب فرزندی می‌شود درحالی‌که همسرش او را ترک می‌کند. سم نام او را لوسی می‌گذارد و به کمک دوستان و همسایه‌اش او را بزرگ می‌کند و به همین دلیل رابطهٔ عاطفی قوی بینشان برقرار می‌شود. اما مشکل از جایی شروع می‌شود که لوسی به سن هفت سالگی می‌رسد و محدودیت‌های ذهنی سم باعث ایجاد مشکلاتی می‌شود. حتی سم از پاسخ دادن به سؤالات لوسی عاجز می‌شود. اکنون، لوسی هفت ساله شده و به تدریج از پدرش باهوش‌تر می‌شود. به همین دلیل، قانون حکم می‌کند که لوسی را از سم بگیرد. سم به منظور نگهداشتن لوسی به دنبال وکیل ماهری به نام ریتا هریسون می‌رود. ریتا ابتدا از پذیرش وکالت امتناع می‌کند اما برای اینکه به همکارانش نشان دهد کار انسان دوستانه‌ای انجام می‌دهد، حاضر می‌شود وکالت سم را بدون مزد قبول کند. در سکانس‌های بعد مشخص می‌شود که ریتا خود دچار مشکلات زیادی با همسر و فرزندش است. علیرغم تمام تلاش‌های ریتا، از آنجایی که سم به دلیل ناتوانی‌های ذهنی‌اش تنها کمک به دیگران و صداقت را آموخته است، در دادگاه نمی‌تواند دروغ بگوید و درنهایت نتیجه دادگاه به ضرر آن‌ها می‌شود. با این حال، ریتا عشق و صداقت را از سم می‌آموزد. لوسی به یک خانواده واگذار می‌شود اما پدرش از ذهن او خارج نمی‌شود و شب‌ها

1 Jessie Nelson
2 Kristine Johnson
۳ به معلولیت‌های مادام‌العمری گفته می‌شود که اختلال‌های ذهنی یا جسمی یا هر دو –که تا پیش از سن ۱۸ سالگی نمود پیدا می‌کند– را شامل می‌شود.

با فرار از خانه، پیش پدر می‌رود تا در آغوش او به خواب رود. در پایان نیز مادر خوانده لوسی قبول می‌کند که سم و لوسی به هم تعلق دارند و لوسی بدون سم نمی‌تواند زندگی کند.

جدول شماره ۶. تحلیل کارکرد کنش در فیلم «من سم هستم»

کنشگران	تحلیل کارکرد کنش در فیلم «من سم هستم»
فاعل	سم
هدف (مفعول)	حفظ قیمومیت لوسی
مخالف	جامعه و قانون، معلولیت سم
کمک کننده	وکیل (ریتا)
فرستنده	عشق پدری به لوسی
گیرنده	سم و لوسی، ریتا



شکل شماره ۸. شکل روایی کنشگران فیلم «من سم هستم» براساس الگوی کنشی گریماس

اگرچه معلولیت در این فیلم، با توجه به الگوی گریماس، در نقش مخالف عمل می‌کند ولی درنهایت نمی تواند مانع رسیدن فاعل یعنی سم به هدف یعنی جدا نشدن لوسی از او بشود. فرد دارای معلولیت در اینجا پدر دلسوز و مهربان و دوست داشتنی نشان داده می‌شود که از جهت

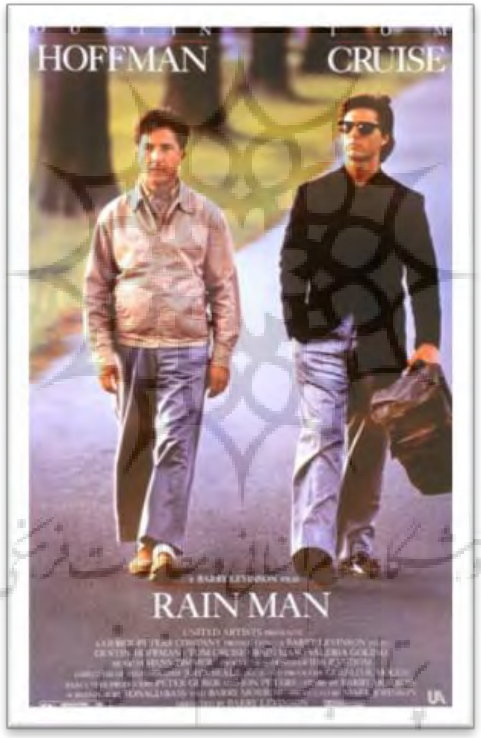
نثار عشق بدون قیدوشرط به فرزند و تلاش برای خوشبختی او تفاوتی با افراد دیگر ندارد و می‌تواند با روش‌های خاص از عهدهٔ مسئولیت پدری خودش برآید.

معرفی فیلم مرد بارانی[۱]

«سوزانا: دقیقاً برادرتون چه مشکلی داره؟

چارلی بابیت: توی دنیای خودش سیر می‌کنه.

سوزانا: متاسفم اما این چه اشکالی داره ...»



تصویر ۶. پوستر رسمی فیلم مرد بارانی

فیلم *مرد بارانی* به کارگردانی بری لوینسون و نویسندگی بری مارو[۱] و رانالد بس[۲]، محصول سال ۱۹۸۸ است. این فیلم داستان چارلی بابیت مدیر یک شرکت واردات اتومبیل است. در

۱ در بعضی منابع "بخشنده مرد" نیز ترجمه شده است.

سکانس ابتدایی مشخص می‌شود که او باهوش و زرنگ است، البته برای رسیدن به هدفش حاضر است حتی دروغ نیز بگوید. او با معشوقه‌اش راهی یک سفر می‌شود اما با شنیدن خبر مرگ پدرش سفر را نیمه‌کاره رها کرده و راهی محل خاکسپاری پدر می‌شود. در همین حین متوجه می‌شود برادری به نام ریموند دارد که از نظر روانی نامتعادل و معلول است و در یک آسایشگاه زندگی می‌کند. ریموند مبتلا به ساوانت اوتیسمی[۳] است. او در بعضی زمینه‌ها مشکل ذهنی دارد و در برخی زمینه‌ها نابغه و دارای هوش بسیار بالایی است. او عادت دارد رفتارهای یکسانی را در طول روز انجام دهد مانند تماشای برنامه‌های خاص تلویزیون. این درحالی است که در صورت عملی نشدن عادت‌های روزانه‌اش دچار مشکل می‌شود. طبق وصیت پدر چارلی، سه میلیون دلار پول نقد ارثیه ریموند است درحالی‌که چارلی فقط یک باغچه و اتومبیلی قدیمی -که منشا اختلاف و جدایی از پدرش بوده- به ارث برده است. چارلی وکیل می‌گیرد تا هرطور شده، حضانت برادرش را عهده‌دار شود تا از این طریق بتواند پول‌ها را تصاحب کند، اما پدر چارلی، حضانت ریموند را به دکتر خانواده سپرده است. چارلی برادرش ریموند را از آسایشگاه خارج می‌کند و تصمیم می‌گیرد سرپرستی او را به عهده بگیرد تا صاحب ارث پدر شود. به همین خاطر به سمت کالیفرنیا (خانه چارلی) حرکت می‌کنند. ریموند به دلیل آماری که از سانحه‌های هوایی دارد حاضر نمی‌شود با هواپیما سفر کند و در نتیجه این سفر با ماشین صورت می‌گیرد. در طول سفر، چارلی متوجه خصوصیات و ویژگی‌های برادرش می‌شود و سعی می‌کند تا خودش را با او تطبیق دهد. چارلی از هوش بالای ریموند در محاسبه و شمارش استفاده می‌کند تا در قمار شرکت کند و در نتیجه برندهٔ پول زیادی می‌شود. در سکانس‌های دیگر چارلی به ریموند رقص یاد می‌دهد و لباس‌های شیک را برای ریموند فراهم می‌کند. رابطهٔ صمیمی و عاطفی میان این دو شکل می‌گیرد. درنهایت چارلی تصمیم می‌گیرد ریموند را به آسایشگاه

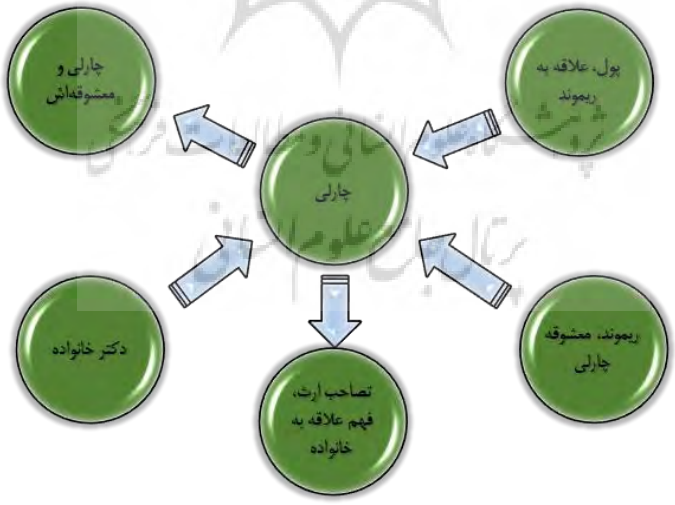
1 Barry Morrow
2 Ronald Bass

۳ – سندرم ساوان یا ساوانتیسم، شرایطی است که در آن افرادی با ناتوانی ذهنی واضح، قابلیت‌های مشخصی فراتر از حد متوسط نشان می‌دهند. مهارت‌هایی که مبتلایان به این سندرم معمولاً بروز می‌دهند، بیشتر در ارتباط با حافظه است و می‌تواند شامل محاسبات سریع، توانایی هنری، نقشه نگاری یا توانایی در موسیقی باشد (ویکی پدیا).

واگذار کند و خود نیز چندوقت یکبار به او سر بزند. به عبارت دیگر، چارلی معنای عشق و خانواده را از طریق ریموند می‌فهمد زیرا او وقتی کودک بوده مادرش فوت کرده و با پدرش نیز قطع رابطه کرده است پس تنها به واسطه ریموند است که چارلی به درک عمیق علاقه به اعضای خانواده‌اش می‌رسد. این علاقه به حدی است که چارلی تصمیم می‌گیرد قید ارث پدر را بزند و ریموند را به آسایشگاه واگذار کند و خود نیز چند وقت یکبار به او سر بزند.

جدول شماره ۷. تحلیل کارکرد کنش در فیلم «مرد بارانی»

کنشگران	تحلیل کارکرد کنش در فیلم «مرد بارانی»
فاعل	چارلی
هدف (مفعول)	تصاحب ارث پدر و به عهده گرفتن حضانت و سرپرستی ریموند
مخالف	ریموند، دکتر خانواده که حضانت ریموند را به عهده دارد- به عبارتی اختیار ارث را نیز بر عهده خواهد داشت.
کمک کننده	معشوقه چارلی، ریموند
فرستنده/دستکاری‌کننده	پول، علاقه به ریموند
گیرنده	چارلی و معشوقه‌اش



شکل شماره ۹. شکل روایی کنشگران فیلم «مرد بارانی» براساس الگوی کنشی گریماس

در این فیلم فرد دارای معلولیت به‌عنوان مخالف و مانعی برای رسیدن فاعل به هدف خود که همان ارث پدری است معرفی می‌شود. اگرچه در طول فیلم مشخص می‌شود که فرد دارای معلولیت از استعدادهای خاصی برخوردار است، ولی درنهایت نمی‌تواند با شرایط برادر خود برای یک زندگی عادی کنار بیاید و مجددا به آسایشگاه منتقل می‌شود.

در مجموع، در فیلم‌های هالیوودی مورد مطالعه، افراد دارای معلولیت در تحلیل کارکرد کنش، نقش مخالف را در روایت داشتند. بدین معنا که به‌عنوان مانعی برای تحقق اهداف سایر شخصیت‌ها به تصویر کشیده شده بودند. برای مثال، ریموند در فیلم *مرد بارانی*، مانع رسیدن چارلی به آرزوهایش و تصاحب ارث پدر بود. ویل در فیلم *من پیش از تو* مانع خوشحالی خانواده‌اش و لوئیزا بود و حاضر به پذیرش خواسته‌شان نشد. سم در فیلم *من سم هستم* مانع واگذاری سرپرستی دخترش به خانواده دیگری شد که دادگاه تشخیص بر صلاحیت بیشتر ایشان داده بود.

همچنین در این فیلم‌ها، افراد دارای معلولیت، ترکیبی از قربانی و قهرمان هستند؛ در کنار توجه به ناتوانی و کمبودهای آنان که باعث ایجاد دلسوزی و ترحم در مخاطب می‌شود، شاهد فعال و کوشا بودن آنها در تغییر شرایط نیز هستیم. در این فیلم‌ها افراد دارای معلولیت، از سوی جامعه، مورد پذیرش‌تر هستند و با گروهی از افراد مشابه و همسان خود در ارتباط بوده و می‌توانند استعدادهای بالقوه‌شان را بالفعل کنند. همچنین افراد دارای معلولیت، علاوه بر ناتوانی و کمبودی که بر آن‌ها عارض شده، با مسائل مختلف دیگری نیز در زندگی روبه‌رو هستند؛ به بیان دیگر، مانند سایر افراد جامعه، در موقعیت‌های شغلی، روابط گوناگون، تصمیم‌گیری‌های دشوار و ... نمایش داده می‌شوند و سیر زندگی‌شان دچار فراز و نشیب‌های متعدد است.

بحث و نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، با انتخاب هدفمند سه فیلم ایرانی و سه فیلم هالیوودی، تلاش کردیم به پرسش‌های تحقیق مبنی بر چگونگی بازنمایی افراد دارای معلولیت و کلیشه‌های موجود در آن، پاسخ داده شود. فیلم‌های منتخب با استفاده از رویکرد بازنمایی برساختی و استفاده از روش

تحلیل روایت گریماس تحلیل شدند. یافته‌ها نشان داد نمایش افراد دارای معلولیت به‌عنوان افرادی قابل ترحم و نیز آشکار کردن ناتوانی آنها از جانب دیگران، در فیلم‌های ایرانی و هالیوودی مشترک است. همچنین در هر دو دسته از فیلم‌ها درنهایت معلولیت و افراد معلول به عنوان مخالف و مانع رسیدن فاعلان به اهداف خود معرفی شده‌اند. اما در بقیه موارد در جزییات تفاوت‌هایی میان نحوه بازنمایی این افراد در دو دسته از فیلم‌ها وجود دارد که در جدول مقایسه‌ای زیر خلاصه شده است.

جدول شماره ۸. مقایسه نگاه سینمای ایران و هالیوود به معلولیت

کلیشه‌های موجود در فیلم‌های سینمایی در نسبت با افراد دارای معلولیت	
سینمای ایران	**سینمای هالیوود**
بار اضافی و تحمیل به جامعه	ترکیبی از قربانی و قهرمان
موضوعی برای تمسخر دیگران	دفاع از حق حیات آن‌ها
سبک زندگی ساده و بی‌آلایش، معصوم و منزوی بودن	دارای زندگی پرفراز و نشیب، دارای شخصیت خاکستری
قربانی، منفعل و نیازمند به کمک دیگران	فعال و مستعد در تغییر شرایط
ناتوان در مشارکت کامل در زندگی (ناسازگار)	دارای استعدادهای بالقوه‌ای که جامعه به بالفعل شدن آن‌ها کمک می‌کند
معلولیت به عنوان قصهٔ حاشیه‌ای (وجه غالب)	معلولیت به‌عنوان قصهٔ اصلی (وجه غالب)
ناتوانی، مهمترین مسأله‌ای است که فرد دارای معلولیت با آن روبه‌روست	فرد دارای معلولیت با مسائل و مشکلات مختلفی مواجه است

همان‌طور که در جدول شماره‌ی ۸ قابل مشاهده است، در فیلم‌های ایرانی مورد مطالعه، افراد دارای معلولیت، همچون بار اضافی و تحمیل بر جامعه و در فیلم های هالیوودی ترکیبی از قربانی و قهرمان هستند. همچنین طبیعی‌تر بودنِ مسئلهٔ معلولیت در سینمای هالیوود، یکی دیگر از تفاوت‌های دو سینماست و پذیرش افراد دارای معلولیت از سوی جامعه در فیلم‌های هالیوودی، بیشتر است. همچنین درحالی‌که افراد دارای معلولیت در سینمای ایران، موضوعی

برای تمسخر دیگران، قربانی، منفعل، نیازمند به کمک دیگران و ناتوان در مشارکت کامل در زندگی هستند، در فیلم‌های هالیوودی، در کنار ناتوانی، با مسائل مختلف دیگری نیز در زندگی روبه‌رو هستند؛ آنها ممکن است دروغگو، عصبانی و یا پنهان‌کار باشند و به عبارتی شخصیت خاکستری داشته باشند، ولی اصراری بر پاک و بی‌آلایش نشان دادن ایشان نیست.

در مجموع می‌توان گفت برخی از کلیشه‌های معمول در بازنمایی افراد دارای معلولیت، در شش فیلم مورد مطالعه حضور داشتند؛ قربانیان قابل ترحم و دلسوزی که مانع رسیدن دیگران به اهدافشان می‌شوند و قادر به مشارکت کامل در زندگی نیستند. اما فیلم‌های هالیوودی در مقایسه با فیلم‌های ایرانی در بازنمایی افراد دارای معلولیت در جهت مثبت‌تر، فعال‌تر و هدفمندتر عمل کرده‌اند و رویکرد انتقادی‌تری برگزیده‌اند. اگرچه چنین تمایزی، چندان در محتوا کارساز نبوده است چرا که همچنان معلولان به‌مثابهٔ گروه اقلیت و به‌حاشیه رانده‌شده بازنمایی شده‌اند.

در سینمای ایران از سه فیلم، تنها در یک فیلم، افراد معلول تا حدودی زندگی مستقلی دارند و در شکل خانواده با هم زندگی می کنند و از فرزند بدون معلولیت خود هم نگهداری می‌کنند، اگرچه در این امر با چالش‌هایی هم مواجه هستند. این فیلم تا حدودی نگاه انتقادی به کلیشه‌های مرسوم جامعه در باب وابستگی فرد معلول به دیگران و عدم امکان استقلال از دیگران را دارد. اما در دو فیلم دیگر خود فرد معلول در سرنوشت خودش چندان نقشی ندارد. در سینمای هالیوود از سه فیلم، در یک فیلم فرد معلول کاملاً فعال است و زندگی مستقلی را به همراه فرزند خود اداره می‌کند و البته در این راه با چالش‌هایی هم مواجه می‌شود. در فیلم دیگر فرد معلول در نهایت مرگ را انتخاب می‌کند که چون انتخاب خودش است می‌توان گفت تا حدی استقلال رأی دارد. اما یک فیلم دیگر فرد معلول علیرغم توانمندی‌های خاص، اختیاری در تعیین سرنوشت خودش ندارد. بنابراین مهمترین تفاوت نحوه بازنمایی فرد معلول در فیلم‌های ایرانی و هالیوودی همین بیشتر بودن وجه انتقادی فیلم‌های هالیوودی است که در آن‌ها فرد معلول علیرغم مشکلات کلیشه‌ای موجود در تصورات اجتماعی درباره معلولان، از توانمندی‌های ویژه‌ای هم برخوردار هستند که مخالف کلیشه است.

با بازگشت به ادبیات نظری می‌توان گفت در این پژوهش، مباحث مرتبط با بازنمایی استوارت هال و داغ ننگ اروینگ گافمن در فیلم‌های مورد مطالعه قابل ردیابی بودند. یافته‌ها نشان داد که مطابق با این دو نظریه، آنچه در فیلم‌ها از موضوع معلولیت مشاهده می‌کنیم بازنمایی تصورات و کلیشه‌های رایج درباره مسائل و موضوعات مختلف اجتماعی است. اگرچه تحلیل‌ها نشان داد که بازنمایی کلیشه‌ای از معلولان در فیلم‌های مورد مطالعه غلبه دارد ولی این نحوه بازنمایی به‌طور کامل در فیلم‌های مورد مطالعه تأیید نشد. در برخی از فیلم‌ها تلاش شد تا چهره‌ای مستقل، متکی به خود و متفاوتی از معلولان ترسیم شود. با توجه به اینکه در نظریه استوارت هال بازنمایی در شکل دادن به شناخت و نگرش مخاطبان رسانه‌ها به موضوع تأثیر دارد، می‌توان گفت چگونگی نگاه ما به موضوع معلولیت، فارغ از تجربهٔ زیسته-مان، به طرز چشمگیری ناشی از بازنمایی‌های رسانه‌ای و مواجههٔ ما با محتوای رسانه‌ها است. هنگامی که بحث از بازنمایی فرهنگی معلولین نزد مردم می‌شود، دیدگاه‌های آنان اغلب شکل-گرفته از جریان غالب ارائه شده در فیلم‌ها و تلویزیون است. کمتر بودن، عاجز بودن، مایهٔ شرمساری بودن، ناسازگار و مانع بودن و ... همگی از کلیشه‌های اصلی در بازنمایی معلولیت در سینما هستند؛ کلیشه‌سازی یکی از راهبردهای سیاست بازنمایی است که افراد را تا حد چند ویژگی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی، تقلیل می‌دهد. ما فرد معلول را دارای نوعی «کمبود بی‌انتها» می‌دانیم که میان هویت بالقوه و بالفعل‌اش، شکاف و گسست ایجاد شده است. این داغ ننگ، همچون لکه‌ای ماندگار هویت اجتماعی فرد دارای معلولیت را که همواره با آن زندگی می‌کند، بی‌ارزش می‌سازد.

با توجه به تحلیل فیلم‌های منتخب در این پژوهش می‌توان گفت با وجود نقش غالب کلیشه‌ها در بازنمایی افراد دارای معلولیت، توجه به نگاه انتقادی در بازنمایی معلولان آغاز شده و فیلم‌های موجود نشان دهنده حرکت به سمت کلیشه‌زدایی از تصویر افراد دارای معلولیت است. اگرچه، تا تحول بازنمایی از نگاه غالب کلیشه‌ای به نگاه‌های متفاوت و انتقادی که راه را برای پذیرش هر چه بیشتر معلولان به زندگی روزمره و عادی شهروندان هر جامعه باز کند، راه درازی در پیش است.

به عنوان پایان‌بندی این مقاله و در راستای پیشنهاد برای تحقیقاتِ آینده، اشاره به این نکته‌ی عام درخور توجه است که تغییرات تکنولوژیک از جمله ظهور، گسترش و نفوذِ فراگیرِ رسانه‌ها را از نظرگاه‌های متعددی می‌توان ارزیابی و تحلیل کرد و به نتایج متفاوتی رسید؛ اما یکی از وجوه مشترک میان دیدگاه‌هایی که در پاره‌ای مباحث، متقابل یا حتی متنافر نیز به نظر می‌رسند این است که این تحولات، موجب توسعه‌ی توانش ارتباطی، دریچه‌های ادراک (و نه لزوماً آگاهی)، و ظرفیت‌های دریافت اطلاعات شده است. اگرچه همهٔ بخش‌های جامعه از این شرایط در سطوح گوناگون متأثر شده‌اند اما وضعیت در خصوصِ اقلیت‌ها و همین‌طور برخی از گروه-های اجتماعی نظیر معلولان که همواره با چالش‌های عدیده‌ای در زمینه‌ی شناخت و شناساندنِ حقوق خود دست به گریبان بوده‌اند، به طور ویژه‌تری قابل مطالعه است. سیطره‌ی دغدغه‌های اقتصادی، آموزشی، عمرانی، بهینه‌سازیِ شهری و همین‌طور روان‌شناختی نباید مانع از توجه به پژوهش‌های حوزه‌ی فرهنگ و به ویژه، عرصه‌ی بازنمایی معلولان در نظام رسانه‌ای شود؛ چراکه با توجه به تنوع و تکثر رسانه‌ایِ موجود، این مقوله، خود می‌تواند از زوایایی متعدد، موضوع تحقیقاتِ پردامنه‌ای در این زمینه باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- آذر، امیراسماعیل؛ آزاد، ویدا (۱۳۹۳). *الهی‌نامهٔ عطار در نظریهٔ نشانه-معناشناسی آلژیر گرمس و شکل‌شناسی ژرار ژنت*. تهران: سخن.
- استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه* (مترجم: حسین پاینده). تهران: آگه.
- افتخار، پریسا(۱۳۹۱). *انعکاس معلولیت در آثار سینمایی بر مبنای الگوهای معلولیت*(پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد). دانشکده‌ی مدیریت و اقتصاد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران] ایران.
- بارکر، کریس (۱۳۹۱). *مطالعات فرهنگی (نظریه و عملکرد)* (مترجم: مهدی فرجی و مهدی حمیدی). تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- ترنر، گریم (۱۳۹۵). *فیلم به منزلهٔ کردار اجتماعی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- جبلی، خدیجه (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی معلولیت؛ تبیین جامعه‌شناختی تبعیض علیه معلولین*. تهران: علمی.
- خانیکی، هادی؛ گوهریان، الهام؛ رهبر، مصطفی (۱۳۹۲). تصویر ستاره در سینمای ایران (مطالعه موردی ستاره زن نیمه دوم دهه ۷۰). فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات،۹، ۵۶-۳۱.
- دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر* (مترجم: مهدی سحابی). تهران: مرکز.
- راودراد، اعظم (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*. تهران: دانشگاه تهران.
- زارعی، محمدامین (۱۳۸۸). مجموعه گفتارهایی درباره رسانه و معلولیت. روابط عمومی سازمان بهزیستی کشور.
- زرین‌کفشیان، غلامرضا (۱۳۹۵). *ناتوان‌شدگان؛ رویکردی جامعه‌شناختی به طرد اجتماعی معلولین*. قم: سپهر اندیشه.
- علوی‌مقدم، مهیار؛ پورشهرام، سوسن (۱۳۸۷). کاربرد «الگوی کنشگر» گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی. زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، ۸ (۴)، ۱۱۶_۹۵.
- فلیک، اووه (۱۳۸۸). *درآمدی بر تحقیق کیفی* (مترجم: هادی جلیلی). تهران: نی.
- کمالی، محمد (۱۳۸۶). رسانه و ناتوانی (معلولیت). پژوهش‌های ارتباطی، ۴۹، ۶۶_۴۳.

- گافمن، اروینگ (۱۳۸۶). *داغ ننگ؛ چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شده* (مترجم: مسعود کیانپور). تهران: مرکز.
- گیویان، عبدالله؛ سروری‌زرگر، محمد (۱۳۸۸). بازنمایی ایران در سینمای هالیوود. تحقیقات فرهنگی، ۴ (۸)، ۱۷۷_۱۴۷.
- ویدوسون، پیتر؛ سلدن، رامان (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* (مترجم: عباس مخبر). تهران: طرح نو.
- هال، استیوئرت (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی* (مترجم:احمد گل‌محمدی). تهران: نی.
- Black, Rhonda. Pretes, Lori (2007). Victims and Victors: Representation of Physical Disability on the Silver Screen. Research and Practice for Persons with Severe Disabilities, 32(1), 66–83. https://doi.org/10.2511/rpsd.32.1.66
- Greimas, A. J. Porter, Catherine (1997). *Elements of a Narrative Grammar*. *Diacritics*, 7(1), 23-40. https://doi.org/10.2307/464872
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London. Sage
- Hébert, Louis (2019). *An Introduction to Applied Semiotics: Tools for Text and Image Analysis* (J. Tabler, Trans.; 1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429329807
- Muntean, Nick (2009). "It was Just Like a Movie". Journal of Popular Film and Television, 37, 50 - 59. https://doi.org/10.3200/JPFT.37.2.50-59
- Nelson, Jack (1994). *The disabled the media and the information age*. Greenwood Press. Retrieved January 14 2023 from https://ebooks.abc-clio.com/?isbn=9780313034879.
- Sanchez, Jeannette (2015). Reporting on disability: Media Guidelines For The Portrayal of Disability. International Labour Organization.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی