فصلنامه علمی زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۱ : ۲۴۱ـ۲۶۵
DOI: 10.22059/JWICA.2022.335846.1732

(مقالهٔ پژوهشی)

بازنمایی و برساخت سوژهٔ زن سرپرست خانوار در سینمای ایران (نشانه‌شناسی فیلم‌های روسری آبی، کافه‌ترانزیت و دهلیز)

نسرین محمدپور[۱*]، مسعود تقی آبادی[۲]، وحید شالچی[۳]

چکیده

این پژوهش درصدد بررسی برساخت سوژهٔ زن سرپرست خانوار در سینمای بعد انقلاب است تا با استفاده از تفسیر فوکو و آلتوسر از سوژگی، بدین سؤال پاسخ دهد که سوژهٔ زن سرپرست خانوار در این آثار سینمایی به چه صورتی برساخت و بازنمایی شده است؟ پژوهش با روش نشانه‌شناسی و بهره‌گیری از الگوی فیسک و بارت و تلفیق آن با رویکرد سلبی و کاودری صورت گرفته که با نمونه‌گیری هدفمند، سه فیلم «روسری آبی، کافه‌ترانزیت، و دهلیز» از دههٔ ۷۰، ۸۰ و ۹۰ برای تحلیل برگزیده شده است. نتایج نشان می‌دهد که قدرت در این فیلم‌ها بر قداست خانواده و لزوم مدیریت زن در آن پرداخته و گفتمان خانه‌دار بودن زن را بازتولید کرده است. ازسوی دیگر شاهد برساخت زن وفادار در قبال تعهد به همسر یا خانواده و عهده‌دار نقش‌های مردانه هستیم. زنانگی مطلوبی که در فیلم‌ها به‌تصویر کشیده است، شامل ۱) برساخت زنِ خانه‌دار، وفادار، سرپرست خانوار و حامی شوهر؛ ۲) زنِ سرپرست خانوار و متعهد به خانواده و شاغل؛ ۳) زنِ سرپرست خانوار، عفیف و عشق‌ورز است. معانی فرهنگی فیلم‌ها عبارتند از: طبقهٔ اجتماعی پایین زن‌های سرپرست خانوار؛ در معرض قضاوت قرار داشتن زن‌های سرپرست خانوار جوان؛ مشکلات معیشتی و اقتصادی آنان؛ نگاه برساخت‌شدهٔ مردم به آنها؛ ایفای نقش‌های چندگانه و مادرانگی قوی؛ تفاوت‌های فرهنگی و ارزشی اقوام مختلف؛ ازخودگذشتگی و فداکار بودن و ترسیم سنت‌های قدیمی بیوه‌گی زنان. همچنین تمامی زنان سرپرست خانوار سعی در تغییر و شروع دوباره دارند، اما در مواجهه با جامعه، سنت‌ها، کلیشه‌های جنسیتی و برتراندیشی مردانه، فرصت توانمندسازی را از آنها می‌گیرد.

کلیدواژگان

بازنمایی، سوژه، زن سرپرست خانوار، سینما، نشانه‌شناسی

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مطالعات زنان، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول) nasrin.mohamadpor@gmail.com
۲. دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران masoud.taghiabadi@gmail.com
۳. استادیار گروه جامعه شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
vshalchi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۷ـ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۸

مقدمه

هویت زنانه و مناسبات جنسیتی در عصر مدرن مسئله‌ای چالش‌برانگیز است که محققان علوم اجتماعی و تاریخ کوشش‌های فراوانی جهت فهم آن انجام داده‌اند؛ زیرا در جامعهٔ جدید برخلاف دوران قدیم، زن صرفاً امری بدیهی و طبیعی قلمداد نمی‌گردد، بلکه هویت زنان و پیشینهٔ این چیستی و وضعیت فرهنگی ـ اجتماعی آنها مورد سؤال قرار می‌گیرد. در واقع زنان قبل از دورهٔ مدرن با موضوع زنانگی و هویت زنانه مواجه نبودند؛ زیرا ساختارها و نهادهای جامعه در عصر سنت با تعریف‌ها و مفهوم‌های ایستا، امکان سوژگی و سؤال از خویشتن و هویت خود را برای زنان مهیا نمی‌کرد. باآنکه هویت زنانه در عصر مدرن هیچ‌گاه مسئله‌ای بدیهی و ا پیش‌انگاشته نیست و امری در جریان است (ذکایی و دیگران، ۱۳۹۸: ۸۷).

مفهوم زن، زنانگی، جایگاه زن در جامعه و تعریف مناسبات جنسیتی، برساختی گفتمانی قلمداد می‌شود که بازنمای رقابت‌های بین نیروهای اجتماعی در جامعه است. سینما، به‌عنوان پدیدهٔ ساخته‌وپرداخته نیازهای جامعه، به‌نوعی به بازتولید، بازنمایی و برساخت گفتمانی هویت‌های گوناگون سطح جامعه از جمله هویت زنانه می‌پردازد. در حقیقت یکی از مسائل بارز و محتوایی سینما، نگاه به زن و چگونگی حضور او در آثار سینمایی و بازنمایی و برساخت هویت زنانه در این آثار است. در رسانه های تصویری، چهرهٔ زنان را در قالب‌های مختلف به‌تصویر کشیده‌اند که گاهی چهرهٔ واقعی و مستند برخاسته از واقعیت اجتماعی و فرهنگی آن جامعه نبوده است؛ بلکه چهره‌ای متفاوت از سوژهٔ هویت زنانه را به‌تصویر کشیده‌اند. امروزه، تصویرسازی رسانه‌ای از زنان، در تلاش است که زنان را با فرمی از سوژگی و هویت خاصی که خود می‌خواهد، به‌تصویر بکشد. به‌عنوان مثال، در بعضی تصویرسازی‌های رسانه‌ای، زنان در خارج از خانه به‌مثابه یک قربانی‌اند؛ به‌گونه‌ای که در جامعه واقعیت زیست اجتماعی زنان، مغایر با آن چیزی است که در رسانه‌ای مانند سینما، بازتاب داده شده است. رسانه‌ها یکی از ابزارهای پرنفوذ و قدرتمندی هستند که می‌توانند بازنمایی متفاوتی از جامعه به عرصهٔ نمایش بگذارند و حتی واقعیتی جدید را که با واقعیت‌های پیشین در تضاد است، برساخت نمایند و آن فرم نو را تحت-عنوان برساخته‌ای جدید در فرهنگ جامعه، نهادینه کنند.

روشن است که روایت‌گری از سوژه‌بودگی زنان در سینما، بازنمایی آنچه در بطن جامعه وجود دارد، نیست؛ بلکه در بسیاری از مواقع، برساخت واقعیت دلخواه نظام فرهنگی مسلط درجهت سوق دادن افکار عمومی در چارچوب نظام فرهنگی مسلط بر جامعه است. زنان سرپرست خانوار، که حضور پررنگی در جامعه دارند، در زمرهٔ زنانی قرار می‌گیرند که در رسانه‌ها تصاویر خاص و متفاوتی از آنها ارائه می شود. با نگاهی به آمار، روشن می‌گردد که نسبت زنان سرپرست خانوار در طی دهه‌های بعد از انقلاب، از ۹ درصد به ۱۳٫۳ درصد افزایش داشته است (درگاه آمار ایران، ۱۳۹۵). از طرف دیگر ۴۳٫۳ درصد از کل خانوارهای دارای سرپرست زن در دو دهک اول اقتصادی قرار می‌گیرند (علی‌اکبری‌صبا، ۱۳۹۵: ۱۵). در جهان امروز، از سینما به‌عنوان یکی از ابرقدرت‌های فرهنگ‌سازی یاد می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در اکثر کشورهای پیشرفتهٔ جهان از زبان و قدرت سینما در کنار دیگر ابزارهای قدرتمند و تأثیرگذار، برای

پیشبرد استراتژی‌ها و اهداف سیاسی، اقتصادی، جامعه‌شناختی و فرهنگی جوامع استفاده می‌کنند. در حال حاضر باید این واقعیت را پذیرفت که رسانه‌های جمعی همچون سینما و تلویزیون طی دهه‌های اخیر فهم ما را از خود، جامعه و جهان اجتماعی دگرگون کرده است. امروزه ما به میانجی رسانه‌ها به‌مثابه ابژۀ این مکانیسم قرار گرفته‌ایم. سینمای ایران و ابژۀ متأثر از آن، در اکنونیت خود، که خالق و تأثیرگذار است، از ابژۀ سوژه بودن زنان به میانجی این سینما فارغ نیستند و اگر بخواهیم نگاهی ژرف‌تر به این پروبلماتیک بیندازیم، درخواهیم یافت که سینمای ما در نسبت با سیاست، اقتصاد، دغدغه‌های اجتماعی و رشد آگاهی سوژه‌ها (مخاطب) در طی دهه‌های گذشته در حال رشد بوده است. به میانجی نظریۀ برساخت اجتماعی که در آن سعی می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه معنای ذهنی به واقعیتی اجتماعی تبدیل می‌شود؟ (یوسفیان و موسوی کریمی، ۱۳۸۹: ۱۳۲).

مسئلۀ این پژوهش نیز واکاوی و فهم شیوه‌های برساخت و بازنمایی سوژۀ زن سرپرست خانوار در سینمای دهه‌های اخیر ایران است، که تغییرات محسوس و شگرفی در شیوۀ نگرش به زنان و بازنمایی آنها در جامعۀ ایرانی به‌وجود آورده است. تغییراتی که به‌وضوح می‌توان آن را به میانجی مشاهدۀ نقش و جایگاه زنان در فیلم‌های سینمایی پیش و پس از انقلاب دریافت. با توجه به تأثیرگذاری سینما و رسانه در برساخت سوژۀ زن معاصر در جامعۀ ما و نیز سهولت در دسترسی به سینما به‌مثابه مکانیسمی مهم در بازتولید این سوژۀ برساخته‌شده، می‌توان این پرسش را طرح کرد که سوژۀ زن سرپرست چگونه در سینمای بعد از انقلاب برساخته می‌شود؟

چارچوب نظری و پیشینۀ پژوهش

در حوزۀ سینما و فمینیسم و تصویر زن در فیلم‌های سینمایی، تاکنون تحقیقات بی‌شماری صورت گرفته است؛ به‌عنوان مثال: «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران» از حسن‌پور و یزدخواستی (۱۳۹۴). در این مقاله تلاش شده است با تحلیل دو فیلم «دربارۀ الی» و «جدایی نادر از سیمین» به این سؤال پاسخ دهند که فرودستی زنان از خلال چه سازوکاری شکل می‌گیرد. نتایج حاکی از آن است که سازوکار فرودست‌سازی زنان خطرناک‌تر و پنهانی‌تر شده است؛ به‌گونه‌ای که زن مدرن بازنمایی‌شده با انگ‌های اخلاقی مانند خیانت‌کاری، بی‌وفایی، عدم تعهد، پنهان‌کاری، دروغ‌گویی و خودخواهی هویت می‌یابد. «بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)» از عبدالخانی و نصرآبادی (۱۳۹۰) تحقیق دیگری است. مطالعات نشان داده که بازنمایی زن در دو دورۀ موردبررسی، تغییرات و تحولات چشمگیری داشته است و این تغییرات در موارد مختلفی چون میزان حضور زنان در فیلم‌ها، کیفیت مشاغل، نوع پوشش، مهارت‌های فردی، مضامین دیالوگ‌ها، میزان تحصیلات، اعتقادات، زبان، مکانیسم حل مشکلات شخصی و خانوادگی و غیره بوده است.

همچنین دادگران و جلیلیان (۱۳۹۰)، راودراد و زندی (۱۳۸۵)، رفعت‌جاه و هومن (۱۳۹۴)،

مهدی‌زاده و اسماعیلی (۱۳۹۱)، راودراد و میرزاده طرقی (۱۳۹۶) و صادقی فسائی و پروائی (۱۳۹۵) جملگی به‌نحوی درصدد فهم و شناخت نحوهٔ بازنمایی زن و زنانگی و مفاهیم مرتبط با آن بوده‌اند و همهٔ این تحقیقات به این نتیجهٔ مشترک رسیده‌اند که انواع خاص زنانگی (مطلقگی، جایگاه اجتماعی و تصویر زن) درگیر گفتمان مردسالاری است؛ زن حول شخصیت مرد شکل گرفته است و باورهای قدیمی دربارهٔ ویژگی‌های ذاتی جنسیت‌ها در فیلم‌ها پابرجاست.

از سویی در حوزهٔ تحقیقات خارجی نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته است: همچون «برساخت سوژگی زنان آسیایی-آمریکایی بر پردهٔ سینما»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کارلین. ام. ویلکاکس در دانشگاه جورجیا (۲۰۱۱). به زعم نویسنده زنان آسیایی -آمریکایی موقعیت سوژگی بسیار متنوعی در فرهنگ عامهٔ غربی دارند که مستلزم خوانش بی‌نظیری از بدن است. وی سه مطالعهٔ موردی را بررسی می‌کند: برساخت «عاشقانهٔ» بین‌نژادی با توجه به زنان آسیایی/آمریکایی تولیدشده در سینمای کلاسیک هالیوود، پورنوگرافی بین‌نژادی با مجریان زن آسیایی/آمریکایی و کارهای مستقل فیلم‌سازان فمینیستی آسیایی/ آمریکایی. مباحثی که مورد بررسی قرار می‌گیرد شامل تعیین بیش‌ازحد بدن‌های غیرسفید و امکاناتی برای بی‌ثبات کردن بدن‌ها و خلق خوانش جدیدی از آنهاست.

«برساخت زنانگی و زن سایبورگ: خوانش فمینیستی از فیلم‌های فراماشین[1] و دنیای غرب»[2] پایان‌نامهٔ زوئی سیمان-گرانت در دانشکدهٔ گروه زنان و مطالعات جنسیتی کالج بیتس (۲۰۱۷). سؤال اصلی تحقیق این است که تصاویر اخیر متون سینمایی و تلویزیونی از سایبورگ‌های زن چگونه انتقادات به مسائل جنسیتی را گسترش داده و یا آن را پیچیده‌تر کرده است؟ از این رو نویسنده معتقد است که سایبورگ‌های زن دنیای غرب و فراماشین درنهایت هدفی را دنبال می‌کنند که به‌نحوی متعارف، هنجارهای جنسیتی و نژادی را از نو خلق کنند و آن را تبدیل به نقد فمینیستی نمایند؛ مبنی‌بر اینکه چگونه فرهنگ عامه به‌طور کلی با خطر فناوری‌های جدید ازطریق فناوری‌های «قدیمی» نژاد و جنسیت مواجه است.

همهٔ این پژوهش‌ها به‌نحوی مسائل مربوط به زنان را در قاب سینما مورد‌واکاوی قرار داده‌اند، اما توجه به قشر زنان سرپرست خانوار، که با توجه به تغییرات جامعه، تعدادشان رو به‌فزونی رفته، مغفول واقع شده است. پژوهش حاضر از این حیث دارای نوآوری است. از سویی آنچه این تحقیق را لازم‌الاجرا می‌کند ۱) اهمیت شناخت بازنمایی زنان سرپرست خانوار ازحیث موضوعی و ۲) فهم رمزگان و شکل‌گیری سوژگی زنان سرپرست خانوار ازحیث نظری است.

1. Ex Machina
2. Westworld

خانواده‌های زن سرپرست

تعریف اصطلاح «زنان سرپرست خانوار» دشوار است؛ زیرا در برخی خانواده‌ها به‌رغم حضور مرد بزرگ‌سال در خانواده، زنان نان‌آور خانواده هستند. از نظر جامعه‌شناسان سرپرست خانواده به کسی اطلاق می‌شود که قدرت قابل‌ملاحظه‌ای در مقایسه با سایر اعضای خانواده دارد و معمولاً مسن‌ترین فرد خانواده بوده و مسئولیت‌های اقتصادی خانواده برعهدهٔ وی است. در تعریف دیگری، زنان سرپرست خانواده، زنانی هستند که بدون حضور منظم یا حمایت یک مرد بزرگ‌سال، سرپرستی خانواده را به‌عهده دارند. برمبنای تعریف سازمان بهزیستی، زنان سرپرست خانوار زنانی هستند که عهده‌دار تأمین معاش مادی و معنوی خود و اعضای خانوار هستند (سازمان بهزیستی، ۸۰-۱۳۷۹). گاهی در خانواده‌های هسته‌ای که طبق تعریف از زن و شوهر و فرزندان آنها تشکیل می‌شود، به دلایل مختلف یکی از همسران به‌طور موقت یا دائم از ترکیب اعضای خانواده حذف می‌شود. در این حالت به عقیدهٔ بسیاری از صاحب‌نظران خانواده ناکامل است. ممکن است فقط شامل سرپرست (از زن یا مرد) و یا یکی از والدین (پدر یا مادر) همراه فرزندان یا سایر ملحقات باشد. برخی خانواده‌های ناکامل به دست زنان اداره می‌شود که اصطلاحاً آن را خانواده‌های تحت‌بررسی زنان می‌خوانند (ربیعی، ۱۳۹۲: ۳۳). در یک دسته‌بندی، زنان سرپرست خانوار به چند گروه عمده تقسیم می‌شوند:

گروه اول: خانوارهایی که در آن، مرد به‌طور دائمی حضور ندارد و زنان به‌دلیل فوت همسر یا طلاق بیوه شده‌اند؛ یا دخترانی که ازدواج نکرده و تنها زندگی می‌کنند و سرپرستی خانواده را عهده‌دار می‌شوند.

گروه دوم: خانوارهایی که مرد به‌طور موقت و به‌دلیل مهاجرت، مفقودالاثر بودن، متواری یا زندانی بودن، نکاح منقطع، سربازی و مانند آنها غایب است و زن به‌تنهایی مسئول تهیهٔ معاش زندگی خود یا فرزندانش است.

گروه سوم: خانوارهایی که مرد در آنها حضور دارد، اما به‌دلیل بیکاری، ازکارافتادگی و مانند آنها نقشی در امرارمعاش ندارد و زن عملاً مسئولیت زندگی خود و فرزندانش را عهده‌دار می‌شود (ربیعی، ۱۳۹۲: ۳۴).

بازنمایی

زبان به‌عنوان نظام بازنمایی عمل می‌کند. به زعم استوارت هال، بازنمایی فرآیندی است که در آن اعضای یک فرهنگ از زبان (به‌طور کلی به‌عنوان هر نظام دلالتی که نشانه‌ها را به‌کار می‌گیرد) برای خلق معنا استفاده می‌کنند (۲۰۰۳: ۶۱). براساس این دیدگاه تصور می‌شود که معنا برساخته می‌شود؛ بنابراین موضوع، اختراع /خلق است: هیچ معنایی وجود ندارد که ما به‌سادگی بتوانیم در جایی «پیدا کنیم»؛ ما باید آن را خلق و تولید کنیم. در دیدگاه هال نظریه‌های مختلفی درمورد نحوهٔ استفاده از

زبان برای نشان دادن جهان وجود دارد. در این زمینه بین سه رویکرد یـا نظریـهٔ متفـاوت در بازنمـایی تمایز قائل می‌شود: رویکرد بازتابی، تعمدی، و برساختی.

۱ـ نظریهٔ بازتابی بازنمایی ادعا می‌کند که زبان معنای واقعی را منعکس می‌کند؛ همـان چیـزی کـه در جهان وجود دارد. زبان‌ها صرفاً معنایی را منعکس می‌کنند که در حال حاضر در جهان اشیاء، مردم و رویدادها وجود دارد (Hall, 2003:15).

۲ـ نظریهٔ تعمدی بازنمایی وانمود می‌کند که واژگان به معنای همان چیـزی هسـتند کـه نویسـنده قصد آن را دارد. زبان تنها چیزی را بیان می‌کند که گوینده، نویسنده یا نقاش می‌خواهد بگوید و معنای شخصی موردنظر او را بیان می‌کند (Hall, 2003: 15). همان‌طورکه می‌بینیم، نظریـهٔ تعمـدی واقعیتـی است برعکس رویکرد بازتابی.

۳ـ براساس نظریهٔ برساختی بازنمایی، نه چیزها به‌خودی خود و نه اسـتفاده‌کننـدگان منفـرد زبـان، نمی‌توانند معنا را برای زبان تثبیت کنند. درعوض، معانی زمینه‌ای هستند: نمادهای خاص یک معنـا را در یک زمان خاص تثبیت می‌کنند (Hall, 2003:15). به عبارت دیگـر، معنـا در زبـان و ازطریـق زبـان برساخته می‌شود. این رویکرد خصوصیت عمومی و اجتماعی زبان را به‌رسمیت می‌شناسد. براساس ایـن رویکرد، ما نباید جهان مادی را، جایی که اشیاء و افراد وجود دارند، و اعمال و فرآیندهای نمـادینی کـه ازطریق آن بازنمایی، معنا و عمل می‌کنند اشتباه بگیریم. برساخت‌گرایان وجـود جهـان مـادی را انکـار نمی‌کنند؛ بااین‌حال این جهانِ مادی نیست که معنا را منتقل می‌کند: این نظام زبانی یا هر نظامی است که ما برای بازنمایی مفاهیم خود استفاده می‌کنیم. کنشگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهـومی فرهنگ خود و نظام‌های زبانی و دیگر نظام‌های بازنمـایی بـرای خلـق معنـا، معنـادار سـاختن جهـان و برقراری ارتباط معنادار دربارهٔ آن جهان با دیگران بهره می‌جویند (Hall, 2003:16)

به زعم هال بازنمایی یک عمل است؛ نوعی «کار» که از اشیاء و جلوه‌های مادی استفاده می‌کند، اما معنا به کیفیت مادی نشانه بستگی ندارد، بلکه به کارکرد نمادین آن بستگی دارد. به این دلیل یک صدا یا کلمهٔ خاص، مبیّن، نماد یا نشان‌دهندهٔ مفهومی است که می‌تواند در زبان به‌عنوان نشانه عمل کنـد و معنا را منتقل نماید؛ یا به قول برساخت‌گرایان، دلالت کند. در این راستا، دیدگاه استوارت هال (۱۹۹۷) که در «بازنمایی» منعکس شده است، این است که رسانه با تولید خوانشی مرجح از رویدادهای مختلف، باعث «برساخت اجتماعی واقعیت» شده است. ابزار ایدئولوژیک در این امر به نفع صاحبان قدرت عمـل می‌کنند. به‌طور کلی رسانه‌های جمعی مهم‌ترین بخش ابزار ایدئولوژیک در نظام سرمایه‌داری هستند (Goodarzi et al, 2021: 142). از سویی «کلیشه‌سازی» و «طبیعی‌سازی» دو استراتژی عمدهٔ بازنمـایی هستند که ازسوی رسانه‌ها برای بازتولید مفاهیم و موضوعات مختلف به‌کار گرفته می‌شوند. هـال کلیشـه سازی را فرایندی می‌داند که براساس آن، جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا، طبقه‌بنـدی می‌شوند تا مفهومی از جهان شکل گیرد که منطبق بر باورهای ایدئولوژیکی است و در پسِ نشانه‌ها قـرار گرفته‌اند. هال کلیشه‌سازی را کنش معناسازانه می‌داند و معتقد است اساساً بـرای درک چگـونگی عمـل

بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم. ا سوی دیگر طبیعی‌سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که ازطریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به‌صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند. طبیعی‌سازی به‌شکلی ضمنی دارای کارکردی ایدئولوژیک است (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸: ۱۵۱)

جایگاه سوژگی و سوژه

جایگاه سوژگی مفهومی‌است که برخی برساخت‌گرایان، آن را برای اشاره به فرآیندی به‌کار می‌برند که منجر به شکل‌گیری و تولید هویت‌های ما می‌شود. این مفهوم بسیار شبیه ایدهٔ آلتوسر است. این مفهوم با ایدهٔ جایگاه‌های موجود در گفتمان کمابیش مشابه است. گفتمان‌ها ما را در مقام اشخاصی خاص خطاب می‌کنند (در مقام شخص سالخورده، پرستار، کارگر، تبهکار و ...) و ما نیز دربرابر این جایگاه‌های سوژگی و تصورات مربوط به خود و دیگران که گفتمان‌ها ما را به آنها دعوت می‌کنند، راه گریزی نداریم؛ جز آنکه یا آنها را بپذیریم یا در برابرشان مقاومت کنیم (بر، ۱۳۹۵: ۱ک۶۷-۱۶۶).

فوکو بر این است که سوژه توسط گفتمان خلق می‌شود. از طرف دیگر او معتقد است که گفتمان‌ها محصول انتخاب و کنش خردمندانهٔ کنشگران نیستند؛ بلکه برعکس سوژه‌ها مخلوق گفتمان‌ها هستند (بهرامی‌کمیل، ۱۳۸۸: ۲۰۸). به عقیدهٔ فوکو سوژه‌ها همواره مطیع‌شده هستند و در گفتمان‌ها و کردارهای قدرتی ساخته شده‌اند که آنها را در موقعیت سخنگویان در تصرف خودآگاهی و مهم‌تر از همه در قرن بیستم در تصرف ناخودآگاه که آمال را تعیین می‌کند، قرار می‌دهد (نش، ۱۳۸۰: ۴۱). در نظر او علم، در پی عینیت‌بخشی به سوژه، او را برساخته است (ضمیران، ۱۳۷۸: ۱۷۷). در جایی دیگر فوکو به بحث رابطهٔ قدرت و خلق سوژگی می‌پردازد. به زعم وی «در واقع فرایند سوژه شدن درون مناسبات قدرت شکل می‌گیرد و سبب تاخوردگی‌هایی می‌شود که تشکیل‌دهندهٔ سوژه است»؛ فوکو اظهار می‌کند که فرایند سوژه شدن، فرایندی موقتی است و به سوژه، یا به عبارت بهتر، به سوژه‌ها منتهی می‌شود. او این فرایند را سوژه‌سازی می‌نامد (فوکو، ۱۳۸۶: ۲۲۸).

به زعم آلتوسر (۱۳۸۶: ۶۷) نیز ایدئولوژی فقط به‌واسطه و برای سوژه‌ها وجود دارد؛ بدین‌معنا که ایدئولوژی فقط برای سوژه‌های ملموس وجود دارد و هدف سوژه تنها ازطریق سوژه امکان‌پذیر می‌شود. به عقیدهٔ او، مقولهٔ سوژه برسازندهٔ هر ایدئولوژی است ولی مقولهٔ سوژه بدین‌دلیل برسازندهٔ هر ایدئولوژی است که کارکرد هر ایدئولوژی-کارکردی که شناسندهٔ این ایدئولوژی است- آن است که افراد انضمامی را به سوژه بدل کند. جان فیسک هم دربارهٔ سوژه‌سازی ایدئولوژی از چشم‌انداز آلتوسری بر این باور است که سوژه برساخته‌ای اجتماعی است، نه طبیعی (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

برساخت جنسیت و زنانگی

فوکو شکل‌گیری پدیده‌هایی مانند جنسیت را صرفاً کارمایهٔ طبیعی انسان برای تولیدمثل یا کسب لذت نمی‌داند، بلکه آن را منظومه‌ای از گفتارها و رفتارها می‌داند که آدمیان را در چنبر مناسبات قدرت قرار می‌دهد. به عبارتی «جنسیت عبارت است از راهبردی درجهت اداره، تولید و نظارت بر اندام آدمیان و مناسبات اجتماعی آنها» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۶۳). جودیت باتلر بر این عقیده است که جنسیت، جنس است که اجتماعی شده. جنس در سطح آن معنایی زیست‌شناختی دارد اما در حقیقت دست‌آورده‌ای اجتماعی است (رضایی، ۱۳۹۱: ۳۲).

دوبوار نیز می‌گوید «انسان زن زاده نمی‌شود: بلکه زن ساخته می‌شود» (دوبوار، ۱۳۸۴: ۱۶). این گزارهٔ انتقادی ازجانب دوبوار حاکی از این است که جایگاه پایین و فرودستانهٔ متعلق به زنان امری طبیعی نمی‌باشد؛ بلکه جامعه این جایگاه را برای زن خلق کرده است. در واقع مبرهن است که زنانگی برساخته‌ای اجتماعی است که در آن اثر مؤلفه‌های زیست‌شناختی رنگ می‌بازند. فرهنگ و جامعه «زن» را به‌وجود می‌آورد، و تمدن امر «زنانه» را تفسیر و تعیین می‌کند و به زنان نحوهٔ رفتار و عمل را یاد می‌دهد. اما به زعم فریدمن اصل قضیه این است که مفهوم برساخت اجتماعی «زن» به‌نوعی سرکوب همیشگی زنان بوده است (فریدمن، ۱۳۸۹: ۲۵). کیت میلت نیز معتقد بود ستم بر زنان در عمق نظام جنس/ جنسیتی که ساختهٔ مردسالاری است ریشه دارد. او در کتاب «سیاست جنسی» استدلال کرد که جنس در درجهٔ اول مقوله‌ای سیاسی است؛ زیرا رابطهٔ زن- مرد الگوی تمامی مناسبات قدرت به‌شمار می‌آید. در نظر وی، ایدئولوژی مردسالاری تفاوت‌های طبیعی میان مردان و زنان را بزرگ‌نمایی می‌کند تا یقین حاصل کند که مردان همواره نقش‌های مسلط یا «مردانه» و زنان همواره نقش‌های فرودست یا «زنانه» دارند (تانگ، ۱۳۹۱: ۱۵۸).

روش تحقیق

این تحقیق با روش کیفی و رویکرد نشانه‌شناسی انجام گرفته است. دلیل استفاده از این روش، اهمیت بحث نشانه‌ها در دلالت‌پردازی معنایی است؛ در حقیقت به زعم بسیاری، روش نشانه‌شناسی از بهترین روش‌هایی است که مختص روش تحقیق در سینما و تصویر می‌باشد. به‌عنوان مثال به زعم چندلر (۳۱:۱۳۸۶) نگاه کلی به روش‌های مطالعات تصاویر نشان می‌دهد که نشانه‌شناسی، غالب‌ترین الگوی روش‌شناختی مطالعات تصاویر بوده است. نمونه‌گیری در این تحقیق کیفی، هدفمند است. سعی شده به فراخور موضوع و سؤال‌های تحقیق، دست به گزینش فیلم‌هایی بزنیم که دال‌های برساخت‌گرایی سوژگی زنان سرپرست خانوار در آن قابل کشف باشد؛ از همین رو در پی مشاهدات فیلم‌های مختلفی که با موضوع زنانگی و جنسیت و ... ساخته شده است، فیلم‌هایی برگزیده شده که در آن نقش زن سرپرست خانوار برجسته شده و به‌نوعی بازنمایی از سوژگی آنان در فیلم‌ها شکل گرفته بود. به همین

دلیل سه فیلم «کافه‌ترانزیت، دهلیز، و روسری آبی» به‌عنوان نمونه از دهـه‌هـای ۷۰، ۸۰ و ۹۰ انتخـاب گردید که ابتدا با موضوع تحقیق همسو بوده و از سوی دیگـر دال‌هـای برسـاخت‌گرایـی سـوژگی زنـان سرپرست خانوار در آن به‌صورت بهتری قابل کشف باشد. در این تحقیق از صحنه به‌عنوان واحد تحلیـل استفاده شده است. برای تحلیل داده‌ها نیز از الگوی بارت و همچنین الگـوی سـه‌لایـهٔ جـان فیسـک بـا تلفیق آن با رمزگان فنی سلبی و کاودری بهره گرفته شده است. پایایی و وثوق‌پذیر بودن این تحقیق بـا استناد به جداول و رمزگانی به امکان دستیابی نسبی می‌رسد که مستخرج از رویکردهای نشانه‌شناختی مدنظر تحقیق است. در حقیقت گفتنی است که در کارهای کیفی که برگرفته از هرمنوتیـک هسـتند و گاه تأویلی، قرائت خاص محقق از متون امر اجتناب‌ناپذیر است. ازآنجاکه محققان مختلف ممکـن اسـت قرائت مرجح و متفاوتی با همدیگر داشته باشند، حصول پایایی در کارهای کیفی منتفی است و تنهـا در این تحقیق برای حصول از روشمند بـودن گـردآوری و تحلیـل داده‌هـا، از رویکردهـای نشـانه‌شـناختی تحقیق بهره گرفته می‌شود.

فیسک

سطح نخست: واقعیت (رمزگان اجتماعی): در هر فرهنگی آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگـان همان فرهنگ است. می‌توان تعریفی نسبتاً دقیق از آن رمزهای اجتماعی که واقعیت را برای ما به‌وجـود می‌آورند ارائه کرد و در واقع آن رمزها را برحسب واسطهٔ بیان آنها تعریـف کـرد، یعنـی برحسـب رنـگ پوست، لباس، مو، و حالت چهره (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۹)، زمان و مکان، گفت‌وگو، وسایل صـحنه و ماننـد آنها.

سطح دوم: بازنمایی (رمزگان فنی): دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری کـه رمزهـای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصـری دیگـر را شـکل مـی‌دهنـد، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

سطح سوم: رمزگان عقیدتی (ایدئولوژیک): هدف این رمزها، برداشت‌های جمعـی مشـترک و نهایتـاً تأثیرگذاری در نظم اجتماعی موجود است؛ لذا این رمـوز مـی‌تواننـد ابعـاد ایـدئولوژیکی داشـته باشـند (دالگرن، ۱۳۸۰: ۵۸). رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به‌گونه‌ای سامان می‌دهند کـه مجموعـه‌ای از معانی سازگار و منسجم به‌وجود آیند (فیسک، ۱۳۸۰).

بارت و رمزگان‌های پنج‌گانه

۱ـ رمزگان تأویلی (هرمنوتیکی): کارکرد این رمز باعث ابهام در روایت می‌شود و کیفیتی رازآمیز بـه آن می‌بخشد. رمز تأویلی سرنخ‌هایی از معنا را در اختیار خواننده می‌گذارد تا او به صرافت یافتن معنـا افتـد

(پاینده، ۱۳۹۷: ۲۲۳).

۲ـ رمزگان معنابُنی یا دال‌ها: این رمز به درونمایهٔ روایت مربوط می‌شود، برای مثال با ایجاد معانی ضمنی دربارهٔ شخصیت‌ها، خواننده را به ژرف‌اندیشی دربارهٔ معانی تصریح‌نشدهٔ رفتارشان سوق می‌دهد. «معنابُن» آن عناصری در متن است که اهمیتش از لایهٔ دوم معنای آن متن برمی‌آید.

۳ـ رمزگان نمادین: کارکرد رمز نمادین به این صورت است که با برساختن تقابل‌های دوجزئی (مانند «آرامش /بحران»، «نیکی /شرارت»، «قدرت /ضعف» و غیره) ساختارهای متباینی در روایت ایجاد می‌کند. رمز نمادین دلیل تکرار بن‌مایه‌های متن را مشخص می‌کند و بدین‌ترتیب زمینه‌ای برای تحلیل همهٔ متن (نه یک جزء معین از آن) فراهم می‌آورد.

۴ـ رمزگان کنشی: با توصیف یک کنش، این انتظار در خواننده به‌وجود می‌آید که آن کنش به سرانجام برسد و به این ترتیب پیرنگ و پیش‌رونده داشته باشد. عناصر کنشی همچنین با ایجاد ارتباط بین رویدادها (برقراری نسبتی متوالی بین آنها)، روایت را ساختارمند می‌کنند.

۵ـ رمزگان ارجاعی/ فرهنگی: این رمز عرف‌های اجتماعی را مشخص می‌کند؛ عرف‌هایی که نشان می‌دهند جامعه چه توقعاتی دارد یا چه کاری را درست و چه کاری را نادرست می‌داند (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۲۴-۲۲۷).

یافته‌های پژوهش

۱ـ روسری آبی: رخشان بنی‌اعتماد (۱۳۷۳)

خلاصهٔ داستان: نوبر کردانی (فاطمه معتمدآریا) دختر جوانی است که سرپرست خانواده‌اش است؛ او بعد از فوت پدرش، به‌همراه مادر معتاد، و برادر و خواهر کوچکش در شهرک‌های اطراف کورهٔ آجرپزی در خارج شهر زندگی می‌کند. نوبر و زنان محله، برای امرارمعاش به مزرعهٔ گوجه‌فرنگی می‌روند که صاحب آن رسول رحمانی است. رحمانی سعی می‌کند نوبر و خانواده‌اش را حمایت کرده و برای نوبر خواستگار مناسب پیدا کند، اما او دل به رسول رحمانی داده است. بعد از گذشت زمان رسول رحمانی با نوبر ازدواج می‌کند، این ازدواج برای نوبر و رسول مشکلاتی را به‌همراه می‌آورد و ...

صحنهٔ منتخب اول: روز ـ خارجی ـ فضای کارخانه

نوبر و دیگران برای ثبت‌نام در مزرعهٔ گوجه فرنگی در صف ایستاده‌اند. اصغرآقا در حال اسم‌نویسی است. نوبت به نوبر می‌رسد. خطاب به نوبر: نام- نام خانوادگی

نوبر: نوبر کردانی

اصغرآقا: شغل شوهرت چیه؟

نوبر: شوهر ندارم، مجردم.

اصغرآقا درحالی‌که می‌نویسد مجرد، نفر بعد را صدا می‌زند.

نوبر عصبانی می‌شود: چی‌چی و نفر بعد، گفتم شوهر نکردم، نگفتم تنهام که، خرج سه نفر و یه

زندگی با منه، خونه‌ام به اینجا نزدیکه، کارمم خوب بلدم، قدرت کارمو دیده، کورهٔ آجرپزی کار می‌کردم، دیگه چه حرفیه؟.

رسول رحمانی از پنجرهٔ دفترش در حال تماشای اصغر و نوبر، اصغر را صدا می‌زند.

رسول رحمانی: اصغر چند نفرن؟

اصغر: ۸ نفر آقا.

رحمانی: همه رو بنویس.

لبخند رضایت بر لبان خانوم‌ها می‌نشیند.

اصغر رو به نوبر: آدرس.

نوبر: درحالی‌که لبخند بر لب دارد: نعمت‌آباد، قلعهٔ کورهٔ قلعه‌حسن‌خان.

جدول ۱۳: رمزگان اجتماعی صحنهٔ نخست روسری آبی

رمزگان	دال	مدلول
زمان و مکان	روز کارخانه	مکان محور گفت‌گوی نوبر با اصغرآقا یا به روایتی محل برخورد کارگر با کارفرماست.
صحنه و وسایل صحنه	صحنهٔ نام‌نویسی کارگرها	دلیل طراحی خالی این صحنه، اهمیت دیالوگ‌های بین کارگر (نوبر) و کارفرما (اصغرآقا)ست.
لباس	لباس‌های مندرس	نشان‌دهندهٔ طبقهٔ ضعیف و شرایط اقتصادی نامناسب
چهره‌پردازی	استرس و اقتدار	ترس ازدست دادن کار و اقتدار همراه با آن برای حفظ و مدیریت شرایط
گفت‌وگو	گفت‌وگوی نوبر و کارفرما	نوبر سعی می‌کند کارفرما را متقاعد کند که نیروی کار مناسبی است.

جدول ۱۴: رمزگان فنی صحنهٔ نخست روسری آبی

رمزگان	دال	مدلول
نقش دوربین	زاویه سرازیر است.	زاویه از نگاه کارفرما (اصغرآقا) است. سرازیر بودن دوربین دال بر انتقال حس مالکیت قدرت است.
نورپردازی	نور کم‌تضاد	نور کم‌تضاد برای القاء حس واقع‌گرایانه و مستند است.
رنگ	رنگ سرد	نشان‌دهندهٔ شرایط نامشخص نوبر و کارگران است در مواجهه با جذب به‌کار شدن یا نشدن.
موسیقی	صدای محیط	نمایانگر شرایط نوبر در محل کار است.

رمزگان ایدئولوژیک: طبقهٔ اجتماعی پایین زن‌های سرپرست خانوار؛ در معرض قضاوت قرار داشتن آنها؛ نگاه برساخت‌شده مردم به زنان مجرد سرپرست خانوار؛ وضعیت اقتصادی ضعیف آنها.

جدول ۱۵: تحلیل بارتی صحنهٔ نخست روسری آبی

رمزگان تأویلی	چرا نوبر تلاش می‌کند در کارخانه استخدام شود؟ چرا نوبر از آجرپزی به کارخانه آمده است؟
رمزگان معنابُنی	نوبر ترس از استخدام نشدن دارد. نوبر سعی می‌کند اثبات کند کارگر خوبی خواهد بود.
رمزگان نمادین	مستقل بودن/ وابسته بودن؛ تسلیم شدن/ تلاش کردن؛ غرور/ ضعف
رمزگان کنشی	نوبر سعی می‌کند با قدرت کلامی اصغرآقا را متقاعد کند؟ باید دید آیا نوبر در این کارخانه مشغول به‌کار می‌شود؟
رمزگان ارجاعی	ارجاع به شرایط اقتصادی نامناسب ارجاع به مشکلات شخصی آنها ارجاع به تفکر برساخت‌شده درمقابل دختران مجرد در محیط کار

صحنهٔ منتخب دوم: روز ـ داخلی ـ حیاط کارخانه

در کنار وانت، تجمعی از زنان و مردان تشکیل شده است. اصغرآقا در حال پخش گوشت‌های قربانی بین کارگران است. اصغرآقا درحالی‌که به پیرزن بسته‌ای گوشت می‌دهد، رو می‌کند بـه نـوبر و بـه او دو بسته گوشت می‌دهد. زن معترض می‌شود:

زن: چرا به این جوجهٔ دوروزه دو بسته، به من یک بسته! من که سابقه‌ام از این بیشتره.

اصغر آقا: آروم باش زهرا خانوم! تو یه نفری این یک خانواده داره.

زهرا خانم: نخیر به خانواده نیست، بگو به چشم و ابرو.

زنان به نوبر می‌خندند. نوبر خجالت‌زده می‌شود، گوشت‌ها را می‌اندازد و سوار مینی‌بوس می‌شود.

جدول ۱۶: رمزگان اجتماعی صحنهٔ دوم روسری آبی

رمزگان	دال	مدلول
زمان و مکان	حیاط کارخانه	نشان از نوع کار زنان سرپرست خانوار است.
صحنه و وسایل صحنه	دو عدد سینی	سینی و گوشت نماد نذری و کمک‌رسانی است و نشان از نیازمند بودن کارگران دارد.
لباس	لباس‌های مندرس	نشان‌دهندهٔ طبقه معیشتی پایین آنهاست.
چهره‌پردازی	در چهرهٔ نـوبر، خجالـت و خشم مشخص است.	خشم و خجالت نشان از وضعیتی است کـه بـرای زنـان سرپرسـت در محیط کار ایجاد می‌شود و محل طعنه قرار می‌گیرند.
گفت‌وگو	گفـت‌وگـوی کلامـی و غیرکلامی	دیالوگ‌های زهرا (همکار نوبر) اشاره به حسادت‌های زنانه دارد.

جدول ۱۷: رمزگان فنی صحنهٔ دوم روسری آبی

رمزگان	دال	مدلول
اندازهٔ نما	میانه	بیانگر شخصی بـودن مسـئلهٔ رخـدادهای زنـان سرپرسـت خـانوار بـرای

		کارگردان است.
نقش دوربین	زاویهٔ دوربین از بالا به پایین	متبادرکنندهٔ ناتوانی شخصیت‌هاست.
نورپردازی	نور کم‌تضاد	برای القاء حس واقع‌گرایانه است.
رنگ	سرد	فضای سنگین فقر و تضاد طبقاتی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.
موسیقی	صدای محیط	متشکل از صدای حرف زدن کارگرها و محیط است که درصدد تداعی فضای کاری زنان سرپرست خانوار است.

رمزگان ایدئولوژیک: طبقهٔ اجتماعی پایین زن‌های سرپرست خانوار؛ در معرض قضاوت قرار داشتن زن‌های سرپرست خانوار جوان؛ مشکلات معیشتی و اقتصادی و بیان وضعیت سلامت اجتماعی و رفتاری آنها به‌عنوان زن‌هایی مسئولیت‌پذیر.

جدول ۱۸: تحلیل بارتی صحنهٔ دوم روسری آبی

رمزگان تأویلی	چرا نوبر در صف گوشت نذری است؟ چرا زنان حاضر به نوبر می‌خندند؟ چرا نوبر ناراحت شده و قهر می‌کند؟ چرا زن همکار با نوبر این‌گونه رفتار می‌کند؟
رمزگان معنائنی	نوبر اجازهٔ ترحم به کسی نمی‌دهد. نوبر اجازهٔ توهین و قضاوت به کسی نمی‌دهد.
رمزگان نمادین	مستقل بودن / وابسته بودن؛ مغرور/ ضعیف؛ فقر/ ثروت
رمزگان کنشی	باید منتظر بود که نوبر بعد از این رفتار، چگونه در کارخانه حاضر می‌شود.
رمزگان ارجاعی	ارجاع به وضعیت برساخت‌شدهٔ دختران مجرد زیبا ارجاع به شرایط اقتصادی نامناسب ارجاع به مشکلات شخصی زنان سرپرست خانوار ارجاع به حسادت‌های زنانه

ملاحظهٔ جامعه ـ نشانه‌شناختی فیلم

در فیلم می‌بینیم که عدم قرارگیری در زیر چتر حمایتی شوهر و بیوه‌گی امکان دارد برای به‌دست آوردن شغل برای نوبر مشکل‌ساز شود. در واقع نوبر به‌عنوان زن سرپرست خانوار، که باید کارهایی مردانه انجام دهد، در پارادایم غالب، محکوم است به طرد شدن.

در این فیلم شاهد توجه به «ابزاری خواندن نگاه کارفرمایان به زن و بهره‌برداری آنها از ظرافت و زیبایی کارگران زن» هستیم. در جایی که زهرا خانم گوشت کمتری دریافت می‌کند، علت این کار را پیر بودن او و جوان بودن دختر کارگر (نوبر) می‌داند. کارگردان در این سکانس درصدد نقد استثمار و بهره‌گیری کارفرمایان از زیبایی، لطافت و شادابی زنان است و با توهین‌آمیز خواندن نگاه ابزاری

کارفرمایان به زن، سعی دارد این مهم را از دریچهٔ کمک (دادن گوشت به کارگران) بیان کند. در سکانسی شاهدیم که اصغرآقا از ثبت‌نام نوبر جلوگیری می‌کند و دلیل او را نداشتن شوهر می‌داند. مجرد بودن تبدیل به ابزاری برای سرکوب زنان در گرفتن شغل می‌شود؛ زیرا گفتمان غالب به هر نحوی سعی در تحدید زنان برای کار از بیرون خانه و هدایت او به کارهای درون خانه دارد.

نوبر به‌سان سوژه‌ای برساخت‌شده است که سرکش است و سعی دارد مناسبت‌هایی که او را از انجام کارهایش وامی‌دارد، به‌چالش کشد. نپذیرفتن نوبر به‌دلیل نداشتن شوهر توسط اصغر، مبیّن فضایی است که زنان مجرد می‌توانند اغواگر باشند و ابژهٔ زن اغواگر را تداعی می‌کند. نوع زن سرپرست خانوار، زنی است مختار و مستقل که به‌دلیل احساس درونی خود، دل در گروِ کارفرما دارد. نوبر سوژهٔ زن سرپرست خانوار است که می‌تواند در کشاکش مصائبی که با آن دست‌درگریبان است، عشق بورزد و در حین اینکه برای کسب درآمد نبرد می‌کند، از مادیات دوری کند.

۲ـ کافه‌تزانزیت: کامپوزیا پرتوی (۱۳۸۲)

خلاصهٔ فیلم: فیلم کافه‌ترانزیت زندگی زن جوانی به نام ریحان (فرشته صدرعرفایی) را به‌تصویر می‌کشد که همسرش را، که صاحب قهوه‌خانه‌ای بوده، ازدست داده است. طبق رسم‌ورسوم منطقهٔ زندگی آنها، ناصر (پرویز پرستویی)، برادرشوهر ریحان، به‌رغم داشتن زن و فرزند، باید با او ازدواج کند؛ امّا ریحان به این ازدواج تن نمی‌دهد و این مخالفت سرآغاز مشکلات جدید زندگی او می‌شود. برحسب اتفاق، زاخاریو، یکی از راننده‌های ترانزیتی، با قهوه‌خانهٔ ریحان آشنا شده و عاشق او می‌شود و ...

صحنهٔ منتخب (۱): روز ـ داخلی ـ حیاط خانه

ریحان وارد حیاط خانهٔ برادرشوهرش ناصر می‌شود. دیوارهای خانه سیمانی است و صدای مادرشوهرش را می‌شنود. ریحان در حالتی که پشتش به جاری و دار قالی است، خطاب به زلیخا: بعد که نمی‌خوام بیام تو زندگی تو، بعد که نمی‌خوام هووی تو بشم؟ هی من تو رو بپام و هی تو منو بپایی؟

زلیخا همان‌طورکه مشغول بافتن است: اگر حرفی داری برو به خودش بگو، اون پسرعموی منه، آدم به پسرعموش چی بگه؟ آخه هر کجا رسم‌ورسوم خودشو داره.

ریحان کلافه و مستأصل: من فقط خواستم گفته باشم.

مادرشوهر ریحان خطاب به ریحان: ریحان‌خانوم دست ما نیست، اینجا فقط مردا هستند که می‌دونند باید چی‌کار کنند.

جدول ۱: رمزگان اجتماعی صحنهٔ نخست کافه‌تزانزیت

رمزگان	دال	مدلول
زمان و مکان	حیاط خانهٔ ناصر (برادرشوهر)	خانه نمایانگر فضایی است که در گفتمان مردانه، تحت مالکیت زن است و حیاط خانه و فعالیت ریحان در آن

		نشان می‌دهد که زن در خانه خلاق‌تر است. در حقیقت حضور زن‌ها در خانه (انجام فعالیت زنانه مانند قالی‌بافی) و شکل‌گیری گفت‌وگوها حول مکان خانهٔ ناصر حاکی از این است که خانه تبدیل به مکانی می‌شود که به فعالیت‌های زنانه و فضای امن گفت‌وگوهای آنها شکل می‌دهد و این همان چیزی است که گفتمان مردسالارانه در پی آن است که زن را در خانه تحدید کند.
صحنه و وسایل صحنه	گلدان بافت ساختمان به بافت خانه‌های روستایی است. دار قالی	ساختمان: نشان از طبقهٔ اجتماعی و موقعیت زندگی ریحان، زلیخا و مردم روستانشین دارد. دار قالی اشاره به فعالیت‌های زنانهٔ محدود در خانه، تحت‌تأثیر اندیشهٔ مردسالاری دارد. گلدان خشک شده است که اشاره‌ای به درماندگی این زن درمقابل رسوم جامعهٔ روستایی دارد.
لباس	لباس همه راحت با رنگ‌های تیره است و ریحان چادر به‌سر دارد.	نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اجتماعی آنها و پوشش زنان روستایی است. چادربه‌سر کردن ریحان اشاره به هم‌رنگ بودن با زنان روستاست.
چهره‌پردازی	خشم و استرس و کلافگی ریحان	نشان از خستگی از اقوام همسر مرحومش است و همچنین شکاف و تضاد فرهنگی سطح تفکر غالب در زنان آن روستا.
گفت‌وگو	گفت‌وگو سرشار از کشمکش است و از ارتباطات غیرکلامی نیز استفاده شده است. مانند حرکات دست و صورت ریحان	دیالوگ‌های پرتنش بین ریحان و زلیخا باعث همدلی بیننده با ریحان و زنان می‌شود. زبان بدن ریحان نشانگر کلافگی و استرس اوست. صحبت‌های مادرشوهرش مصداق بارز مردسالاری و درونی شدن برتراندیشی مردان است.

جدول ۲: رمزگان فنی صحنهٔ نخست کافه‌ترانزیت

رمزگان	دال	مدلول
اندازهٔ نما	نمای میانه	بیانگر رابطهٔ شخصی با موضوع است.
نقش دوربین	هم‌سطح چشم مخاطب است.	کارگردان درصدد ساخت فضایی برای ارتباط عمیق‌تر بیننده با هر سه زن است: زن و دار قالی مصداق زنِ پذیرنده؛ ریحان زن ساختارشکن و قدرتمند و حق‌طلب؛

		پیرزنی که معرّف زنان و اندیشهٔ زنان هم‌نسل خود در آن روستاست.
نورپردازی	نور پشت	نور پشت که پشت سر زلیخاست، برای برجسته کردن شخصیت است.
رنگ	سرد	رنگ غالب علی‌رغم حضور آبی‌روشن پنجره‌ها، رنگ سرد و مات است که نشان‌دهندهٔ شرایط ریحان است.
موسیقی	صدای محیط، گریهٔ بچه، قالی‌بافی و صدای گنجشک	صدای محیط به مستند و واقع‌گرا بودن سکانس کمک می‌کند.

رمزگان ایدئولوژیک: طبقهٔ اجتماعی پایین شخصیت زن؛ گسست فکری و فرهنگی میان اقوام؛ مشکلات و برچسب بیوه‌گی در جوامع کوچک؛ وضعیت اقتصادی و معیشتی ضعیف زنان سرپرست خانوار.

جدول ۳: تحلیل بارتی صحنهٔ نخست کافه‌ترانزیت

رمزگان تأویلی	چرا ریحان به خانهٔ زلیخا می‌رود؟ چرا زلیخا این‌گونه رفتار می‌کند؟ چرا ریحان از رسوم و عرف مردم روستا ناراحت است؟ چرا ریحان سعی دارد زلیخا را متقاعد کند؟
رمزگان معنابُنی	ریحان از رفتار برادرشوهر، زلیخا و اقوام همسرش عصبانی است. ریحان درمقابل زلیخا و رضایتش برای هوو بودن با او، عصبانی است.
رمزگان نمادین	تسلیم/ مبارزه؛ بی‌اعتنایی/ اهمیت؛ خشم/ خونسردی
رمزگان کنشی	باید دید ریحان تسلیم می‌شود؟ باید دید آیا زلیخا حرف‌های ریحان را می‌پذیرد؟
رمزگان ارجاعی	ارجاع به مادر سرپرست متعهد و دغدغه‌مند ارجاع به مشکلات خانوادگی زنان سرپرست خانوار ارجاع به گسست فکری و فرهنگی میان اقوام ارجاع به مشکلات و برچسب بیوه‌گی در جوامع کوچک

صحنهٔ منتخب (۲)؛ روز ــ داخلی ــ حمام

ریحان در حمام درمقابل آینه ایستاده است؛ حلقهٔ ازدواجش در دستش خودنمایی می‌کند؛ به خود می‌نگرد و صورتش را لمس می‌کند؛ صدای آوای زنی روی تصویرش پخش می‌شود؛ بخار، آینه و فضا را می‌پوشاند؛ ریحان با دستانش بخار آینه را پاک می‌کند و در آینه دوباره او را می‌بینیم که روسری ندارد و گوشواره‌هایش خودنمایی می‌کند و به خودش لبخند می‌زند.

جدول ۴: رمزگان اجتماعی صحنهٔ دوم کافه‌ترانزیت

رمزگان	دال	مدلول
زمان و مکان	خانهٔ ریحان، حمام	قرارگرفتن ریحان درمقابل آینهٔ حمام، اشاره به نو شدن و احیاء زنانگی‌اش دارد.

صحنه و وسایل صحنه	آینهٔ آبی گِرد	شرایط سیاسی برای جنسیت زن ایجاب می‌کند که در محدودترین حالت ممکن به‌تصویر کشیده شود.
لباس	روسری	نماد پوشش زنانه در محیط خانه
چهره‌پردازی	غم و شادی ریحان	ریحان زمانی که چروک صورتش را لمس می‌کند، غمگین به‌نظر می‌رسد و بعد از لحظه‌ای می‌خندد.
گفت‌وگو	گفت‌وگوی‌غیرکلامی	غم صورت، برانگیختی حس زنانگی ریحان و لبخندش را با زبان بدن شاهد هستیم.

جدول ۵: رمزگان فنی صحنهٔ دوم کافه‌ترانزیت

رمزگان	دال	مدلول
اندازهٔ نما	نمای نزدیک	بیننده را به درک حالات درونی که بازیگر قصد القاء آن را دارد (مانند خشم، اندوه) نزدیک‌تر نماید.
نقش دوربین	هم‌سطح چشم مخاطب است.	مبیّن برابری است و نشان می‌دهد ریحان به‌عنوان فردی از جامعه، جزئی از ماست و درد او درد همه است.
نورپردازی	نور مقابل سایه‌روشن	نور مقابل برای یکنواخت جلوه دادن محیط است و سایه‌روشن در صورت شخصیت برای بیان حس خوشبختی است.
رنگ	گرم	برای ابراز حس اشتیاق و خوش‌بینی است.
موسیقی	صدای آوای زن موسیقی فولکلور یونانی	قطعهٔ موسیقی در وهلهٔ اول اشاره به ندای درونی ریحان به‌عنوان زنی جوان دارد و در وهلهٔ دوم اشاره به زاخاریو، مرد راننده، دارد که حس زنانگی ریحان را زنده کرده است.

رمزگان ایدئولوژیک: طبقهٔ اجتماعی پایین، تفاوت‌های فرهنگی و ارزشی اقوام مختلف، ازخودگذشتگی به‌خاطر فرزندان و مادر فداکار بودن، ترسیم سنت‌های قدیمی بیوه‌گی زنان، وضعیت سلامت اجتماعی، شخصیتی، اقتصادی و معیشتی آنها.

جدول ۶: تحلیل بارتی صحنهٔ دوم کافه‌ترانزیت

رمزگان تأویلی	چرا ریحان مضطرب است؟ چرا در آینه به خود لبخند می‌زند؟ چرا صورت خود را لمس می‌کند؟
رمزگان معنابُنی	ریحان سعی دارد خودش، جوانی و زنانگی‌اش را دوباره پیدا کند. ریحان دلباخته شده است؟
رمزگان نمادین	تسلیم/ مبارزه؛ بی‌اعتنایی/ اهمیت؛ پیری/ جوانی؛ عشق/ نفرت
رمزگان کنشی	ریحان جوانی و زنانگی‌اش را فدای فرزندان و زندگی‌اش می‌کند؟ باید شاهد بود که ریحان زنانگی‌اش را دوباره احیا می‌کند؟ آیا ریحان تسلیم سنت می‌شود؟
رمزگان ارجاعی	ارجاع به سنت‌های قدیمی بیوه‌گی زنان ارجاع به ازخودگذشتگی به‌خاطر فرزندان و مادر فداکار بودن ارجاع به مشکلات خانوادگی زنان سرپرست خانوار

ملاحظات نشانه ـ جامعه‌شناختی فیلم

در صحنه‌هایی از فیلم که مادرشوهر ریحان به او می‌گوید: «ریحان‌خانوم دست ما نیست، اینجا فقط مردا هستند که می‌دونند باید چی‌کار کنند»، شاهد بیان موضعی نسبت‌به تحمیل ارادهٔ مردانـه و تفـوق آن بر امر زنانه و ارادهٔ او هستیم. مبرهن است که زن سرپرست خانوار در این فیلم تحت فشـار سـنت و خانواده قرار دارد. از سویی او استقلال را در خودش می‌بیند و از سوی دیگر مکانیسم‌های سنت و شرع، که از خانواده بر او اعمال می‌شود، استقلال او را نامردود می‌شمرد و سعی دارد زن سرپرسـت خـانوار را زنی برسازد که تنهایی او برای خانوادهٔ شـوهرش ننـگ محسـوب مـی‌شـود. در واقـع شـرع، کـه دارای رویکردی کاملاً مردانه است، زن را جزو لاینفک او می‌داند و خود را به‌سان ناجی می‌نمایاند که عفت زن در ازدواج با او احیاء می‌گردد. در حقیقت سازوکار دیگری نمایش داده می‌شود که کنترل‌کنندهٔ درونـی میل به استقلال در زنان و احیای زنانگی است و امکان اعمال نظارت و کنترل نامحسوس بر زنانگی را فراهم می‌کند؛ و آن« لزوم غیرت‌ورزی مردان در حفظ حریم خـانوادگی» اسـت. بـه ایـن ترتیـب، بـا طبیعی خواندن غیرت مردانه و تولید ابژهٔ مرد غیرت‌ورز، قدرت در عرصهٔ زندگی زنان تکثیر شده و با اعطای امتیاز کنترل و نظارت بر چگونگی ظهور زنان و کنش آنها بـه مـردان و طبیعـی دانسـتن ایـن صفت، مقاومت‌های پیش رو با هزینه‌ای کمتر دره شکسته می‌شود. کارگردان سعی داشته نوع فرهنگ و سنت غلطی را که در کشور وجود دارد، به‌چالش بکشد. به‌زعم کارگردان، فرهنـگ و سـنت از عوامـل درونی‌ساز سوژگی زنان سرپرست خانوار است. او سنت را درهم می‌شکند و سعی دارد این مهم را دوباره برسازد که زن برای موفقیت نیاز به حامی ندارد و زن‌های سرپرست خانوار خود قوی هستند. صـحنه‌ای که در آن شاهد لبخند ریحان در آینه پس از محو بخار هستیم، نمایانگر این اسـت کـه ریحـان خـود را پیدا کرده و او تنها عامل موفقیت و شادی خود است؛ زیرا آینه بازتابی از خودِ ماست.

۳ـ دهلیز: بهروز شعیبی و سیدمحمود رضوی (۱۳۹۲)

خلاصهٔ داستان: شیوا (هانیه توسلی) زنی جوان است که با فرزندش امیرعلی تنها زندگی مـی‌کننـد. همسر شیوا (رضا عطاران) که معلم بوده است، براثر نزاعی خیابانی مـتهم بـه قتـل غیرعمـد شـده و در زندان است؛ آنها تصمیم می‌گیرند فرزندشان نداند که پدر دارد. شـیوا بعـد از اینکـه کمـی بـه رضـایت خانوادهٔ مقتول امیدوار می‌شود، با کمک مددکار زندان و همسرش تصمیم می‌گیرد بـه امیرعلـی بگویـد که پدر دارد. شیوا در تکاپوی دریافت رضایت برای همسرش اسـت کـه درنهایـت بـا کمـک و همراهـی امیرعلی می‌تواند از مادر مقتول رضایت بگیرد.

صحنهٔ منتخب اول؛ روز ـ داخلی ـ محل کار

شیوا عینک مخصوص کار بر چشمانش و روپوش مخصوص بـر تـن دارد و مشـغول درسـت کـردن

شیشهٔ عینک با دستگاه است. امیرعلی ترانه می‌خواند و با وسایل مدرسه‌اش در کارگاه حضور دارد. او مدادش را برداشته و به‌سمت دستگاه سوهان عینک می‌رود. شیوا در حال گفت‌وگو با مردی میان‌سال است که مدیر کارگاه است. شیوا امیرعلی را می‌بیند.

شیوا: داری چی‌کار می‌کنی؟

امیرعلی: می‌خوام مدادمو بتراشم.

شیوا: با دستگاه آخه؟

امیرعلی: چیه مگه؟

شیوا امیرعلی را به‌سمت صندلی هدایت می‌کند.

جدول ۷: رمزگان اجتماعی صحنهٔ نخست دهلیز

رمزگان	دال	مدلول
زمان و مکان	داخلی – کارگاه کار	محور اصلی درآمدزایی شیوا است.
صحنه و وسایل صحنه	کارگاه ساخت عدسی؛ وسایل کار؛ صندلی؛ شیشهٔ عینک	نشان از زنانه شدن فقر دارد و اینکه اغلب آنها باید چند نقش ایفا کنند.
لباس	شیوا: لباس مخصوص کار امیرعلی: اونیفرم مدرسه	نشان‌دهندهٔ موقعیت شیوا به‌عنوان کارگر و مادر است.
چهره‌پردازی	خستگی و کلافگی شیوا. امیرعلی بشاش و خوشحال است.	خشم و کلافگی شیوا نشان از خستگی وی از ایفای نقش‌های متنوع است.
گفت‌وگو	تذکر شیوا برای امیرعلی برای حفظ آرامش در محل کار است. از ارتباطات غیرکلامی نیز استفاده شده است. مانند نگاه‌های غضب‌آلود شیوا و عدم توجه امیرعلی	گفت‌وگوی آنها و حضور امیرعلی نمایانگر مسئولیت‌های چندگانه و همزمان شیوا است: مادر بودن، شاغل بودن و تربیت یک‌نفرهٔ کودک.

جدول ۸: رمزگان فنی صحنهٔ نخست دهلیز

رمزگان	دال	مدلول
دوربین	موقعیت سربالا	سعی در متبادر کردن این موضوع دارد که گرچه شیوا در مواجهه با جامعه قوی است، مقابل رفتارهای امیرعلی ناتوان است.
نورپردازی	نور پشت	پشت سر امیرعلی است و برای برجسته کردن موقعیت شخصیت است.
رنگ	سرد	سبز، خاکستری، بنفش که اغلب این رنگ‌ها برای ایجاد حس، بدبینی، تحمل، و آرامش استفاده می‌شود.
موسیقی	صدای محیط؛ دستگاه کارگران و امیرعلی	برای واقع‌پذیر بودن صحنه و فضای شکل‌گرفته است، صدای آواز خواندن امیرعلی اشاره به اهمیت حضورش در این صحنه دارد.

رمزگان ایدئولوژیک: طبقهٔ اجتماعی پایین زن‌های سرپرست خانوار، وضعیت سلامت اجتماعی زنی که موردخشونت قرار گرفته است و خود نیز با فرزندش خشونت کلامی دارد، وضعیت اقتصادی و معیشتی ضعیف شیوا که سعی در جمع کردن پول دارد و به اضافه‌کاری می‌پردازد.

جدول ۹: تحلیل بارتی صحنهٔ نخست دهلیز

رمزگان تأویلی	چرا شیوا کلافه و عصبانی است؟ چرا امیرعلی در محل کار مشغول انجام تکالیف مدرسه است؟
رمزگان معنائنی	شیوا از رفتار امیرعلی در مدرسه عصبانی است. امیرعلی با شیوا قهر کرده و او را متهم می‌کند.
رمزگان نمادین	مادر/ فرزند؛ اهمیت/ بی‌اعتنایی؛ حقیقت/ دروغ؛ تهدید/ تشویق
رمزگان کنشی	شیوا می‌خواهد امیرعلی را با حقیقت مواجهه کند؛ باید دید می‌تواند یا نه؟ امیرعلی مادرش را متهم به دروغ‌گویی می‌کند، باید دید پاسخ شیوا چیست؟
رمزگان ارجاعی	ارجاع به مادر سرپرست متعهد و دغدغه‌مند ارجاع به زن سرپرست خانوار با دو مسئولیت (مادربودگی و پدربودگی) ارجاع به گسست فکری و نسلی بین مادر و فرزند

صحنهٔ منتخب دوم: روز ـ خارجی ـ خیابان

شیوا و امیرعلی در حال قدم زدن هستند.

امیرعلی: مامان چرا دیر اومدی دنبالم؟

شیوا: ببخشید؛

امیرعلی: اگه نرسم مشقامو تموم کنم چی؟

شیوا: خودم کمکت می‌کنم.

امیرعلی: بابای همهٔ بچه‌ها با ماشین میان دنبالشون، ماشین دارند زود میان دنبالشون.

شیوا عصبی و مضطرب است.

امیرعلی: چرا ما ماشین نمی‌خریم؟

شیوا: می‌خریم بعداً، الآن پول نداریم. دست او را می‌کشد و در صندلی ایستگاه اتوبوس می‌نشینند.

امیرعلی: بابای امیر از این ماشین‌گنده‌ها داشت. سقفش باز می‌شد.

شیوا: اونا پول‌دارند.

امیرعلی: ما هم پول داریم؛ من خودم دیدم.

شیوا: اونا کم هستند.

امیرعلی: مگه چقدر می‌شه؟

شیوا: گرونه، د بس کن.

امیرعلی از شیوا فاصله می‌گیرد: ما باید ماشین بخریم و قهر می‌کند.

جدول ۱۰: رمزگان اجتماعی صحنهٔ دوم دهلیز

رمزگان	دال	مدلول
زمان و مکان	خیابان – ایستگاه اتوبوس	نشان می‌دهد که شیوا برای مدیریت درآمد از اتوبوس استفاده می‌کند.
صحنه و وسایل صحنه	ایستگاه اتوبوس	نشان از طبقهٔ اجتماعی و موقعیت شیوا است.
لباس	لباس راحتی و معمولی زمستانی	نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اجتماعی متوسط شهری آنها و وجود فصل زمستان است.
چهره‌پردازی	شیوا دارای خشم و استرس و کلافگی است؛ امیرعلی نیز خسته و کلافه است.	نشان از خستگی وی از ایفای نقش‌های متنوع است. پوشش و ظاهر او مبیّن زنی است که در هنجار اجتماعی باید درحین ایفای نقش مادری، نقش پدری را نیز ایفا کند.
گفت‌وگو	گفت‌وگوی شیوا و امیرعلی سرشار از تعارض است.	دیالوگ‌های پرتنش بین شیوا و امیرعلی باعث می‌شود بیننده به حس همدلی با شیوا و مصیبت‌های وی دست یابد و همچنین اینکه تعارض‌ها ناشی از گسست نسلی است.

جدول ۱۱: رمزگان فنی صحنهٔ دوم دهلیز

رمزگان	دال	مدلول
دوربین	هم‌سطح چشم مخاطب	زاویهٔ دوربین مبیّن این است که شیوا بخشی از کل بزرگ‌تر یعنی جامعه است و این اتفاق برای بسیاری در جامعه در حال رخ دادن است.
نورپردازی	کم‌تضاد	برای القاء حس واقع‌گرایانه است.
رنگ	سرد	حس بدبینی و ناراحتی شخصیت‌ها را متبادر می‌کند. خیابان‌های خیس و زمستان هم در صدد القای حس غم شیوا از وضعیت بلاتکلیفی است.
موسیقی	صدای محیط (آمبیانس)	انتخاب خیابان و ایستگاه اتوبوس و صدای محیط برای ایجاد حس هم-ذات‌پنداری بیشتر مخاطب با شخصیت‌های داستان است.

رمزگان ایدئولوژیک: طبقهٔ اجتماعی پایین زن‌های سرپرست خانوار؛ ایفای نقش‌های چندگانه و مادرانگی قوی زنان سرپرست خانوار؛ وضعیت اقتصادی و معیشتی ضعیف آنها.

جدول ۱۲: تحلیل بارتی صحنهٔ دوم دهلیز

رمزگان تأویلی	چرا شیوا با تأخیر به‌دنبال امیرعلی رفته است؟ چرا شیوا عصبانی رفتار می‌کند؟ چرا امیرعلی معترض و ناراحت است؟
رمزگان معنائی	شیوا سعی دارد امیرعلی را متقاعد کند. شیوا مسئولیت نقش مادری و پدری (دغدغهٔ کار بیرون و درس) را هم‌زمان دارد. امیرعلی به‌خاطر عدم امکانات (وسیلهٔ شخصی) به مادرش معترض است.
رمزگان نمادین	مادر/ فرزند؛ اهمیت/ بی‌اعتنایی؛ فقر/ ثروت
رمزگان کنشی	شیوا عصبانی و کلافه است و احساس ضعف می‌کند. امیرعلی متوجه تفاوت سبک زندگی خود و دوستانش می‌شود.

رمزگان ارجاعی	ارجاع به مادر سرپرست متعهد و دغدغه‌مند ارجاع به زن سرپرست خانوار با دو مسئولیت (مادربودگی و پدربودگی) ارجاع به مشکلات مالی زنان سرپرست خانوار ارجاع به گسست فکری و نسلی بین مادر و فرزند ارجاع به تفاوت نیازهای کودک و خانواده

تحلیل جامعه ـ نشانه‌شناسی فیلم

در ترسیم مجازهای تجربه نمودن‌های زنانه، قدرت در شکل دستورالعمل‌هایی وارد مهم‌ترین رویدادهای زنان شده (استطاعت مالی ضعیف بدون همسر) و به سلب اختیار از آنان در استفاده از دارایی‌های شخصی (ماشین و ...) می‌پردازد و طوری نمایان می‌شود که عامل ممنوع‌شده‌های زنانه را در نبود مردان باید جست‌وجو کرد. از سوی دیگر نحوهٔ به‌تصویر کشیدن شیوا در فیلم و فعالیت‌های او در قبال فرزند، همسر و اشتغالش و عدم قبول درخواست طلاق، گویای برساخته شدن ابژهٔ زن فداکار و مسئولیت‌پذیر در قبال خانواده است که درحین ایفای نقش‌های مادری، از وظیفهٔ سرپرستی خانوار سر باز نمی‌زند. قدرت در اینجا از دو سازوکار بهره جسته است: نخست به‌صورت پنهان و غیرمستقیم به قداست خانواده و لزوم مدیریت زن در آن پرداخته است و گفتمان خانه‌دار بودن زن را بازتولید و ابژهٔ زن در خانه را تکثیر کرده است. از سوی دیگر شاهد برساخت شدن زن وفادار در قبال تعهد به همسر و برعهده گرفتن نقش‌های پدری و مردی هستیم. در اینجا زنانگی مطلوب که در قامت شیوا به‌تصویر کشیده شده است، «برساخت زنِ خانه‌دارِ وفادارِ سرپرست‌خانوار و حامی شوهر» است.

وجود فرزند و خواست‌های او و عدم توانایی مادر در استجابت آنها، باوجود اشتغال، نمایانگر مشکلاتی است که این زنان در درآمدزایی دارند و سعی می‌کنند به مدیریت دخل‌وخرج و سرکوب ناخواستهٔ خواسته‌های فرزند بپردازند (داشتن ماشین و ...) که مبیّن زنانه شدن فقر با توجه به مردانه بودن بسیاری از مشاغل است.

بحث و نتیجه‌گیری

این پژوهش درصدد بررسی بازنمایی و برساخت سوژهٔ زن سرپرست خانوار در سینمای بعد انقلاب در سه فیلم بود تا بدین سؤال پاسخ دهد که سوژهٔ زن سرپرست خانوار در این آثار سینمایی به چه صورتی برساخت شده است. نتایج حاکی از آن است که در هر سه فیلم موردبررسی در این پژوهش، زنان سرپرست خانوار به طرق مختلف از نهاد خانواده طرد شده‌اند. زنان سرپرست خانوار موجود در این آثار دارای نشانه‌های مشترک و تیپ‌های یکسان و حتی دغدغه‌ها و چالش‌های مشترک هستند. به‌طور مثال، نوبر گریبان‌گیر مشکلات و دغدغه‌هایی همچون فقر، تنهایی، و تهمت است، اما آنچه او را ازپای درمی‌آورد، عشق و احساس به طرف مقابل است که حکم ناجی زندگی زنانه را دارد و می‌تواند اشاره‌ای

باشد به این پندار که عشق پاشنه‌آشیل دنیای زنانه است. درصورتی‌که زنان سرپرست خانوار در دیگر فیلم‌ها در مواجهه با مردسالاری و کلیشه‌های جنسیتی که در لابه‌لای زندگی شخصی و زندگی جمعی آنها وجود دارد، قرار می‌گیرند.

سازوکارهای غالبی که این فیلم‌ها در قبال زنان سرپرست خانوار به‌نمایش می‌گذارند، این است که گفتمان مردسالارانه درباب اشتغال زنان، با گشودن این مهم که زنان درصدد رسیدن به آزادی‌های بیش ازحد همراه با استقلال مالی‌اند، به خلق ابژهٔ زن آزاد فاسد و ارتباط آن با زن مستقل شاغل می‌پردازد؛ همچنین با تحریک غیرت همسران و پدران و نمایش زنان شاغل به‌شکل افرادی در پی آزادی‌های نامحدود و همراه با فساد، در پی کنترل زنان مستقل برمی‌آید. دستهٔ دیگری از سازوکارهایی که فیلم‌ها سعی در نقد آن دارند، این است که در گفتمان مردسالارانه با طبیعی جلوه دادن تمایل زنان به عفاف و حیا، و وابستگی به مرد، سعی می‌گردد ب نحوی ظریف و با کنترل همیشگی و آهسته بر عملکرد زنان (تحت سلطهٔ مرد بودن) قدرت تضمین شود. به همین دلیل «زن عفیف» تولید و «زن غیرمطیع» حذف می‌شود.

از سویی قدرت در این فیلم‌ها از دو سازوکار بهره جسته است: نخست به‌صورت پنهان و غیرمستقیم بر قداست خانواده و لزوم مدیریت زن در آن پرداخته است و گفتمان خانه‌دار بودن زن را بازتولید و ابژهٔ زن در خانه را تکثیر کرده است. از سوی دیگر شاهد برساخت شدن زن وفادار در قبال تعهد به همسر یا خانواده و برعهده گرفتن نقش‌های پدری و مردی هستیم. زنانگی مطلوب که در فیلم‌ها به‌تصویر کشیده است، عبارت است از: ۱) «برساخت ابژهٔ زنِ خانه‌دارِ وفادارِ سرپرست خانوار حامی شوهر» ۲) ابژهٔ زنِ سرپرست خانوار متعهد به خانواده و شاغل ۳) ابژهٔ زنِ سرپرست خانوار عفیف عشق‌ورز.

در واقع تمامی زنانی که در این سه فیلم مورد بررسی قرار گرفتند، سعی در تغییر و ساختن یا شروع دوباره دارند، اما وقتی در مواجهه با جامعه قرار می‌گیرند، سنت‌ها، قوانین نانوشته، کلیشه‌های جنسیتی، برتراندیشی مردانه و ... همگی فرصت توانمندسازی و آینده‌نگری را از آنها می‌گیرد. زنان سرپرست خانوار منتخب در این فیلم‌ها، که برخاسته از دهه‌های مختلف با کدهای ارزشی حاکم بر آن دهه هستند، تنها در سطح، دست‌خوش تغییر شدند که شامل نحوهٔ پوشش، ادبیات و ... است، اما در بطن و ماهیت، این زن‌ها تکرار تمامی زن‌های برساخت‌شده در طول تاریخ سینما هستند.

معانی فرهنگی‌ای که درباب بازنمایی برساختی سوژهٔ زن سرپرست خانوار در این فیلم‌ها تولید شده است، عبارتند از: طبقهٔ اجتماعی پایین زن‌های سرپرست خانوار؛ در معرض قضاوت قرار داشتن زن‌های سرپرست خانوار جوان؛ مشکلات معیشتی و اقتصادی آنان؛ نگاه برساخت‌شدهٔ مردم به زنان مجرد سرپرست خانوار؛ ایفای نقش‌های چندگانه و مادرانگی قوی زنان سرپرست خانوار؛ تفاوت‌های فرهنگی و ارزشی اقوام مختلف، ازخودگذشتگی به‌خاطر فرزندان و مادر فداکار بودن و ترسیم سنت های قدیمی بیوه‌گی زنان. در این فیلم‌ها کلیشه‌سازی در قبال زن‌های سرپرست خانوار از دریچهٔ بازتولید رمزگانی قالبی درمورد آنها صورت گرفته و زنان به‌عنوان افرادی محدودشده در ذیل قدرت مردانه و گاه متکی به

آنها به‌تصویر کشیده شده‌اند؛ اما با توجه به استراتژی طبیعی‌سازی، بازنمایی زنان سرپرست خانوار به‌عنوان امور طبیعی و غیرقابل‌تغییر در مخاطب، درونی می‌شود؛ گویی که دنیای خلق‌شده در سینما جانشین واقعیتی می‌شود که در بطن تاریخ و جامعه وجود داشته است و از جانب مخاطب پذیرفته می شود. ایدئولوژی نیز در این فیلم‌ها ازطریق طبیعی‌سازی به حیات خود ادامه می‌دهد و مخاطب را به سوژه تبدیل می‌کند. در پایان باید اذعان داشت که ایدئولوژی ازطریق دستگاه خود، سینما، به تحمیل رمزگانی درمورد زنان سرپرست خانوار به مخاطب دست می‌زند و بذر ایدئولوژیک را در ذهنیت و دیدگاه مخاطب کاشت می‌کند.

منابع

بر، ویوین (۱۳۹۵). *برساخت‌گرایی اجتماعی*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: نشر نی.

برگر، پیتر ال و لاکمن، توماس (۱۳۹۵). *ساخت اجتماعی واقعیت* (رساله‌ای در جامعه‌شناسی شناخت)، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: علمی و فرهنگی.

بهرامی کمیل، نظام (۱۳۸۸). *نظریه نظریهٔ رسانه‌ها: جامعه‌شناسی ارتباطات*، تهران: کویر.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی درسنامهٔ میان‌رشته‌ای*، جلد اول، تهران: سمت.

تانگ، رزماری (۱۳۹۱). *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*، ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی، تهران: نشر نی.

چندلر، دانیال (۱۳۸۶). *مهدی پارسا، مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره.

حسن‌پور، آرش، و یزدخواستی، بهجت (۱۳۹۴). «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ ارتباطات*، (۳۲) ۱۶: ۳۳-۶۸.

دادگرا، سیدمحمد و جلیلیان، شهین (۱۳۹۰). «بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار فیلمسازان زن و مرد (کافه-ترانزیت و زیر پوست شهر)». *مطالعات رسانه‌ای* (۲) ۶: ۶۷-۹۲.

دالگرن، پیتر (۱۳۸۰). *تلویزیون و گسترهٔ عمومی*، ترجمهٔ مهدی شفقتی، تهران: سروش.

دوبوار، سیمون (۱۳۸۴)، جنس دوم، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران: توس.

ذکایی، محمدسعید؛ امن‌پور، مریم و اکبری، اندیشه. (۱۳۹۸). «دیرینه‌شناسی برساخت زنانگی در ایران از عصر مشروطه تا پایان پهلوی اول». *مجلهٔ جامعه شناسی ایران*، (۴) ۲۰: ۸۶-۱۱۵.

راودراد، اعظم و زندی، مسعود. (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران». مجلهٔ *جهانی رسانه* - نسخهٔ فارسی ۱(۲):۲۷-۱

راودراد، اعظم و میرزاده طرقی، احسان. (۱۳۹۶). «نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، دربارهٔ الی و گذشته)». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات* ۹(۱): ۵۳-۷۷.

ربیعی، مرجان (۱۳۹۲). *تعدد نقش در زنان سرپرست خانوار*، تهران: جامعه‌شناسان.

رضایی، مرضیه (۱۳۹۱). «برساخت زنانگی در سینما (مطالعهٔ سینمای رخشان بنی‌اعتماد)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کردستان.

رفعت‌جاه، مریم، و هومن، نیلوفر (۱۳۹۴). «تحلیل روایی و نشانه‌شناختی تصویر زن مطلقه در سینمای ایران». *زن در فرهنگ و هنر*، ۷(۴): ۴۲۱-۴۳۶.

سازمان بهزیستی کشور در سال (۸۱-۱۳۷۹)

صادقی فسائی، سهیلا و پروائی، شیوا. (۱۳۹۵). «نحوۀ بازنمایی زن در زیست جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی (مطالعۀ موردی: چهارشنبه‌سوری، دربارۀ الی و جدایی نادر از سیمین)». *زن در فرهنگ و هنر*، ۸(۲): ۱۷۰-۱۴۷

ضیمران، محمد (۱۳۷۸) . *میشل فوکو :. دانش و قدرت*، تهران: هرمس.

عبدالخانی، لنا، و نصرآبادی، محمد (۱۳۹۰). «بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)». *نشریۀ علمی زن و فرهنگ*، ۳(۱۰): ۸۷-۹۶.

علی‌اکبری صبا، روشنک (۱۳۹۵). «ویژگی‌های خانوارهای زن سرپرست در گروه‌های مختلف وضع زناشویی سرپرست خانوار»، *مجلۀ آمار*، شمارۀ ۱۹: ۹- ۱۵.

فریدمن، جین (۱۳۸۹). *فمینیسم*، ترجمۀ فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.

فوکو، میشل (۱۳۸۶)، *ایران: روح یک جهان بی‌روح*: ۹ [نه] گفت‌وگوی دیگر، تهران: نشر نی.

فیسک، جان (۱۳۸۰)؛ «فرهنگ تلویزیون»، ترجمۀ: مژگان برومند، فصلنامۀ *ارغنون*، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی شمارۀ ۱۴۲:۱۹-۱۲۵

گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد (۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، *فصلنامۀ تحقیقات فرهنگی*، شمارۀ ۸۸: ۱۴۷-۱۷۷.

مرکز آمار ایران (۱۳۹۵). چکیدۀ نتایج طرح آمارگیری هزینه و درآمد خانوارهای شهری و روستایی.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۱). *نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران: همشهری.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۴). «سکولاریزم و خشونت نمادین در گفتمان تلویزیونی: تحلیل گفتمانی برنامه برنامۀ «پرگار» تلویزیون بی‌بی‌سی فارسی»، *مجلۀ مطالعات فرهنگ ارتباطات*، (۳۱) ۱۳۰:۱۶-۱۰۵

مهدی‌زاده، سیدمحمد و اسماعیلی، معصومه. (۱۳۹۱). «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا». *زن در فرهنگ و هنر*، ۴(۲): ۸۵-۱۰۵.

نش، کیت (۱۳۸۰). جهانی شدن سیاسی معاصر: سیاست و قدرت، ترجمۀ محمدتقی دلفروز، تهران: کویر.

یوسفیان، نوید و موسوی کریمی، میرسعید (۱۳۸۹). «سازه‌انگاری معرفتی و برساخت‌گرایی اجتماعی»، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، (۱) ۱: ۱۲۹.

Seaman-Grant, Zoë (2017), " Constructing Womanhood and the Female Cyborg: A Feminist Reading of Ex Machina and Westworld", An Honors Thesis Presented to the Faculty of the Department of Women and Gender Studies Bates College in partial fulfillment for the Degree of Bachelor of Arts

Wilcox, Charleen M. (2011), "Constructing Asian/American Women on Screen", Communication Theses, Georgia State University, Under the Direction of Angelo Restivo

Hall, S. (2003). "The Work of Representation", in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University: Milton Keynes

Goodarzi, M., Fahimifar, A., Shakeri Daryani, E. (2021). New Media and Ideology: A Critical Perspective. *Journal of Cyberspace Studies*, 5(2), 137-162.