زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۴: ۴۲۱ـ۴۳۶

تحلیل روایی و نشانه‌شناختی تصویر زن مطلقه در سینمای ایران

مریم رفعت‌جاه[۱]، نیلوفر هومن[۲*]

چکیده

این مطالعه تلاشی است برای واکاوی سوژهٔ زن مطلقه در محتوای روایی و تصویری سینمای ایران. بدین منظور، با به‌کارگیری رویکرد برساخت‌گرا در نظریهٔ بازنمایی استوارت هال، به‌منزلهٔ چارچوب نظری، و با استفاده از روش تحلیل ساختار روایت بارت و تحلیل نشانه‌شناختی فیسک در سه سطح رمزگان واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی، فیلم‌های *استراحت مطلق* و *ناهید* تحلیل و ارزیابی شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که: ۱. ساختار روایی فیلم‌ها سه‌بخشی است، ۲. روایت‌ها در فضای شهری اتفاق می‌افتد، ۳. بحران‌هایی که زن مطلقه با آن‌ها مواجه می‌شود، مهم‌ترین مضامین را تشکیل می‌دهند، ۴. زنِ بادرایت مهم‌ترین تیپ مطرح است، ۵. نشان‌دادن مردسالاری، تدبیر زنانه در برابر بی‌درایتی مردانه و تفوق شر بر خیر، مهم‌ترین دغدغه‌های ایدئولوژیک مطرح‌شده در فیلم‌ها هستند.

کلیدواژگان

ایدئولوژی، بازنمایی، روایت، زن، سینما، فیلم، نشانه‌شناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار گروه انسان‌شناسی، دانشگاه تهران rafatjah@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری ارتباطات، دانشگاه تهران niloofarhooman@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۳۰

مقدمه و طرح مسئله

فرهنگ عامه از عناصری مانند فیلم، تلویزیون، رادیو، موسیقی و کتاب تشکیل شده که از بهترین راه‌های انتقال فرهنگ به سطح وسیعی از مخاطبان به‌شمار می‌روند. در این میان، سینما به‌منزلهٔ تنها رسانه‌ای که علاوه بر خصلت رسانه‌بودن، هنر نیز به‌شمار می‌آید، تأثیری غیرمستقیم دارد، زیرا به‌منزلهٔ هنر با عواطف و احساسات مخاطبان سروکار دارد. سینما آنچه را که پیش‌تر فقط به صورت ضمنی در مناسبات بشری وجود داشت، علنی کرده و در مقام نوعی هنر کولاژ دوباره ترکیب‌بندی می‌کند [۸]. درواقع، محصول سینمایی، سیمایی از جامعه‌ای است که آن را آفریده و خود مجدداً پذیرای مخلوق خویش است، زیرا همواره پاره‌ای از واقعیت‌های بیرونی به سینما را شکل می‌دهند [۱۴].

حضور هم‌زمان عناصر دیداری، شنیداری و روایی در فیلم توانسته توجه افراد زیادی را به خود جلب کند و ازاین‌رو صنعت سینما در بسیاری از کشورها، مانند امریکا، جزء اصلی‌ترین منابع درآمدی به حساب می‌آید؛ به‌طوری‌که در امریکا، صنعت فیلم‌سازی هالیوود دومین صنعت درآمدزا در این کشور به‌شمار می‌رود [۷]. در یک تقسیم‌بندی می‌توان سینمای ایران را، مانند سینمای سایر کشورها، به دو بخش سینمای هنری و سینمای عامه‌پسند تقسیم کرد. سینمای مردم‌پسند، با اینکه معمولاً چندان از نظر هنری و زیبایی‌شناختی به آن توجه نمی‌شود، مهم‌ترین سینمایی است که موجب تعامل مردم با هنر هفتم شده است. این سینما بیشترین تماشاگران را به خود اختصاص داده است؛ ازاین‌رو، شناخت فیلم‌های عامه‌پسند، ساختار روایی آن‌ها و ایدئولوژی‌های غالب در این فیلم‌ها ضروری و حائز اهمیت است. این فیلم‌ها به‌مثابهٔ نوعی متون فرهنگی ملی و سرشار از دلالت‌های معنایی و ایدئولوژیک‌اند و در برساخت ادراک جمعی نقش اساسی ایفا می‌کنند. بنابراین، واکاوی ساختارها و مؤلفه‌های آن مسئله‌ای جدی است.

در سینمای عامه‌پسند، زنان همواره روی پرده حضور داشته‌اند، اما در نقش اصلی از دورهٔ بعد از اصلاحات، حضور درخور توجهی در فیلم‌های سینمایی پیدا کرده‌اند؛ به‌طوری‌که می‌توان از شکل‌گیری سبک سینمایی به نام سینمای زن در ایران سخن گفت [۶]. ازاین‌رو، پژوهش‌های بسیاری درخصوص نحوهٔ بازنمایی زن در سینمای قبل و پس از انقلاب انجام شده است که هریک از زاویهٔ مشخصی به موضوع نگریسته‌اند. برخی تأثیر نوع سیاست‌گذاری را در این امر مطالعه کرده‌اند، تعدادی دیگر به تغییرات رخ‌داده در نحوهٔ بازنمایی پرداخته‌اند و گروهی نیز سعی کرده‌اند به مطالعهٔ هویت زنان در سینما بپردازند. اما آنچه کمتر به آن توجه شده و به‌منزلهٔ بخشی حاشیه‌ای در مطالعات مذکور بدان پرداخته شده است، تصویر زن مطلقه در سینمای ایران است. در این پژوهش، قصد بر این است که با به‌کارگیری رویکرد برساخت‌گرا در نظریهٔ بازنمایی، به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

۱. آیا فیلم‌های مطالعه‌شده در این پژوهش از ساختار روایی یکسانی برخوردارند؟

۲. در این فیلم‌ها چه رمزگان ایدئولوژیکی غالبی دیده می‌شود؟
۳. زن مطلقهٔ این فیلم‌ها چگونه با محیط اجتماعی خود ارتباط برقرار می‌کند؟

بنابراین، مسئلهٔ اصلی این است که چه تصویری از زن مطلقه در سینما ارائه شده است. واکاوی نحوهٔ بازنمایی زن مطلقه در سینما می‌تواند راهکارهای مهمی برای سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و رسانه‌ای در اختیار دولت‌مردان قرار دهد.

چارچوب نظری

امروزه، یکی از نظریه‌های مهمی که در تحلیل مسائل مرتبط با حوزهٔ مطالعات رسانه استفاده می‌شود، نظریهٔ بازنمایی است. بازنمایی، تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است؛ به این معنی که معنا از طریق نشانه‌ها، به‌ویژه زبان، تولید می‌شود [۱۳].

بنا به تعریف استوارت هال، بازنمایی عبارت است از تولید معنا از طریق زبان. از نظر وی (۱۹۹۷)، واقعیت معنای مشخصی ندارد و بازنمایی یکی از شیوه‌های کلیدی تولید معناست. معنا صریح نیست و از طریق بازنمایی در گذر زمان یک‌دست باقی نمی‌ماند. اگرچه جهان مستقل از بازنمایی‌هایی که در آن صورت می‌گیرد وجود دارد، معنادارشدن جهان در گرو بازنمایی آن است. از نظر هال، که یکی از متفکران اصلی مطالعات بازنمایی است، بازنمایی برای عملی‌شدن نیازمند دو نظام مفاهیم و نظام زبان است. معنا در درجهٔ اول به نظام مفاهیم متکی است. نظام مفاهیم «از مفاهیم مجرد و مجزا تشکیل نشده، بلکه این نظام براساس شیوه‌هایی از سازماندهی، دسته‌بندی، طبقه‌بندی و ترتیب شکل گرفته و روابط پیچیده‌ای در مفاهیم آن برقرار است» [۱۸]. اما نظام زبان «ایده‌ها و مفاهیم ما را با یک‌سری کلمات نوشتاری، صداهای گفتاری یا تصاویر مرتبط می‌سازد» (همان). برای هال، زبان در معنای عام آن مطرح است که شامل زبان گفتاری، نوشتاری، تصویری و... است. هال بازنمایی را بخشی از چرخهٔ فرهنگ می‌داند و معتقد است که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد» (همان). ازاین‌رو، برای بیان چگونگی رابطهٔ میان بازنمایی، زبان، معنا و فرهنگ، نظریه‌های بازنمایی را به سه دسته طبقه‌بندی می‌کند که عبارت‌اند از: نظریهٔ انعکاسی، نظریهٔ تعمدی و نظریهٔ برساخت‌گرا (همان). در رویکرد انعکاسی، تصور بر این است که معنای مربوط به شیء، شخص، ایده یا رویداد در جهان واقعی قرار دارد و زبان مانند آینه‌ای عمل می‌کند و معنای کاملی را که از قبل در جهان وجود دارد، انعکاس می‌دهد. در رویکرد تعمدی، عقیده بر این است که مؤلف معنای واحد خویش را از راه زبان در جهان بازنمایی می‌کند. واژگان همان معنایی را دارند که به باور مؤلف باید آن معنا را برساند. در رویکرد سوم، بر ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می‌شود [۷]. این رویکرد تصدیق می‌کند که این جهان مادی نیست که ناقل معناست، بلکه سیستم زبان، که ما برای ارائهٔ مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم، مسئول اصلی تولید معنا محسوب

می‌شود (همان). طبق این نظریه، این ما هستیم «که با استفاده از نظام بازنمایی، یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان، به برساخت معنا همت می‌گماریم [۱۸]. استوارت هال بر رویکرد سوم صحه می‌گذارد و دو رویکرد قبلی را رد می‌کند. در این پژوهش، رویکرد برساخت‌گرایی به بازنمایی استفاده شده است. براساس رویکرد برساخت‌گرایی، رسانه‌ها منعکس‌کنندهٔ واقعیت نیستند، بلکه واقعیت‌ها در قالب ساختار روایی رسانه‌ها خلق و برساخت می‌شوند. این رویکرد از دیدگاه فوکو الهام می‌گیرد، زیرا در آن بازنمایی‌های رسانه‌ای با «مناسبات متحول‌شوندهٔ قدرت» پیوند دارد [۲].

از منظر فوکویی، «بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که دربارهٔ یک متن خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان گفت» (همان). آن افرادی که به دلیل برخورداری از قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان را برای شناخت جهان به شیوهٔ گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان (یا معنادار کردن آن) را ایجاد می‌کنند و همین انگاره‌ها «رژیم‌های حقیقت» را به‌وجود می‌آورند. این رژیم‌ها سپس به مرجعی برای نحوهٔ تفکر و رفتار ما تبدیل می‌شوند (همان). بنابراین، نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی، بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای را نه امری خنثی و بی‌طرف، که آمیخته با روابط و مناسبات قدرت برای تولید و اشاعهٔ معانی مرجح در جامعه در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی تلقی و بر همین اساس بازنمایی را ایدئولوژیک تصور می‌کنند [۱۳]. ازاین‌رو، در این پژوهش، با استناد به آرای هال، این پیش‌فرض را مبنای کار خود قرار داده‌ایم که معنا از طریق فرهنگ و زبان برساخته می‌شود و فیلم نیز شیوه‌ای از تولید معناست که به‌مثابهٔ یک نظام بازنمایی مانند زبان عمل می‌کند [۱۸].

روش تحقیق

روش تحلیل ساختار روایت بارت

روایت‌شناسی[1] دانشی نوظهور و فعالیتی میان‌رشته‌ای است و نام آن برای نخستین‌بار از سوی تزوتان تودوروف[2] در سال ۱۹۶۹ در کتاب *دستور زبان د کامرون*[3] به کار برده شد [۱۲]. روایت یک آغاز، مجموعه‌ای از کنش‌های مداخله‌کننده و به دنبال آن پایانی دارد که منوط به کنش‌های قبلی حادث شده است [۲۱].

در این مقاله، از روش تحلیل روایت ساختاری بارت استفاده شده است. رولان بارت روایت را دارای سه سطح توصیف می‌کند: سطح کارکردها، سطح کنش‌ها و سطح روایت [۵]. در سطح نخست، یعنی سطح کارکردها، کارکردها تحلیل می‌شود. بارت در این زمینه می‌گوید: نخستین

1. narratology
2. Tzvetan Todorov
3. *Grammaire du de,came,ron*

وظیفه در اینجا، تقسیم روایت و تعیین قطعات گفتمان روایی است که می‌توان آن را بـه تعـداد محدودی تقسیم کرد؛ به عبارت دیگر، باید کوچک‌ترین واحـدهای روایـت را تعریـف کـرد کـه ملاک انتخاب آن‌ها نیز معناست. به عقیدهٔ بارت، دو طبقهٔ عمدهٔ واحدهای کارکردی عبـارت‌انـد از: کارکردهای توزیعی و کارکردهای ترکیبی. کارکردهای توزیعی بـا کارکردهـای معرفـی‌شـدهٔ پراپ مطابقت می‌کند. از سوی دیگر، کارکردهای ترکیبی، به اعتقاد بارت [۳]، شـامل نمایـه‌هـا می‌شوند که به کنشی تکمیلی و مهم ارجاع نمی‌دهنـد، بلکـه بـه مفهـومی کـم‌وبـیش پراکنـده برمی‌گردند و برای معنـای داسـتان ضـرورت دارنـد. هماننـد نمایـه‌هـای روان‌شناسـانه کـه بـه شخصیت‌ها، اطلاع دربارهٔ هویتشان، علائم فضا و... مربوط می‌شوند.

منظور بارت از نمایه‌ها، مفهوم نشانه‌ای آن‌هاست و اینکه آن‌ها به مدلولی اشاره می‌کنند کـه بایـد فهمیده شوند و برای فهم معنای آن‌ها باید به سطحی بالاتر حرکت کرد، زیرا در این سطح اسـت کـه معنا می‌یابند. بارت تقسیم‌بندی دیگری از کارکردها ارائه می‌دهد و از کارکردهای اصلی یا هسـته‌ای و نیز کاتالیزورها سخن می‌گوید. یک کارکرد برای اینکه اصلی باشد بایـد بـه کنشـی ارجـاع دهـد کـه جایگزینی را بگشاید؛ جایگزینی که پیامد مستقیمی برای گسـترش بعـدی داسـتان داشـته باشـد. از سوی دیگر، کاتالیزورها صرفاً واحدهای متوالی‌اند، اما کارکردهای اصلی، هـم متـوالی و هـم علّـی‌انـد. توصیفات صحنه، مصداق بارز این نوع کارکردها هستند که در برخی مـوارد کـارکردی و در مـواردی دیگر کاتالیزورند و هدفشان صرفاً پرکردن فاصلهٔ میان کارکردها اسـت کـه در اطـراف هسـته جمـع شده‌اند (همان). سطح دوم تحلیل روایت را بررسی کنش‌ها تشکیل مـی‌دهـد. بـارت [۳] در بحـث از کنش‌ها توضیح می‌دهد که طبقه‌بندی شخصیت‌های روایت نه براساس آنچه هسـتند، بلکـه براسـاس آنچه انجام می‌دهند صورت می‌گیرد. سطح سوم از دیدگاه بارت سطح روایت اسـت. بـارت مـی‌گویـد: واحدهای سطوح پایین‌تر دقیقاً در روایت است که یک‌پارچگی خود را پیدا می‌کنند. به عبـارت دیگـر، شکل غایی روایت، به‌مثابهٔ روایت از محتویات و شکل‌های صرفاً روایی‌اش (کارکردها و کنش ها) فراتر می‌رود. این امر توضیح می‌دهد که چرا رمزگان روایتی باید آخرین سطح در تحلیل ما باشد... (همان).

روش نشانه‌شناسی فیسک

در نشانه‌شناسی، معنا مفهومی ایستا و مطلق نیست که در پیام بسته‌بندی شده باشد، بلکه معنا روندی فعال است [۱۰]. نشانه‌ها می‌توانند در اشکال مختلفی مانند تصـاویر، کلمـات، حرکـات، اشیا و... ظاهر شوند، اما ذاتاً معنا ندارند و فقط زمانی که معنایی به آن‌هـا نسـبت داده شـود بـه نشانه تبدیل می‌شوند [۴]. در این مقاله، سعی بر آن است تا از نشـانه‌شناسـی فیسـک اسـتفاده شود. از نظر فیسک، واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است و فقط به وسیلهٔ رمزگان فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیـت را درک و فهـم کنـیم [۹]. فیسـک در مقالـهٔ «فرهنـگ تلویزیـون» (۱۹۸۷) رمزهای اجتماعی را به سه سطح تقسیم می‌کند:

سطح نخست سطح واقعیت نام گرفته است و به متغیرهایی چون ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و... اشاره دارد. واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده و به همین دلیل در هر فرهنگی متفاوت و متأثر از رمزگان همان فرهنگ است. حضور انسان‌ها در زندگی واقعی، همواره حضوری رمزگذاری‌شده است. به‌عبارت دیگر، ادراک ما از اشخاص مختلف براساس ظاهرشان و مبتنی بر رمزهای متعارف در فرهنگمان شکل می‌گیرد. سطح دوم به سطح بازنمایی موسوم است. در این سطح، رمزهای فنی برای آفرینش معنا اهمیت می‌یابند. برخی از رمزهای فنی عبارت‌اند از: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند؛ از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و... . در سطح سوم، که سطح ایدئولوژی نام دارد، رمزهای ایدئولوژی، عناصر سطوح اول و دوم را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. از نظر فیسک، مجموعهٔ رمزهایی که برای انتقال معنا به بیننده استفاده می‌شود، کاملاً در رمزهای ایدئولوژیک جای گرفته‌اند که خود حکم نشانه را دارند. برخی از رمزهای ایدئولوژیک عبارت‌اند از : فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و... [۹].

با این توضیحات، دو فیلم *استراحت مطلق* و *ناهید* به‌مثابهٔ نمونه برای تحلیل انتخاب شدند. درخصوص چرایی انتخاب این دو فیلم، باید گفت که شخصیت زن نقش اصلی در هر دو فیلم، زنی مطلقه است که به دنبال آینده‌ای بهتر برای خود و فرزندش است. از سوی دیگر، این فیلم‌ها به دلیل پرداخت مناسبی که به سوژهٔ زن مطلقه داشته‌اند، نحوهٔ ارتباط و مواجههٔ وی را با فضای جامعهٔ زیستی خود، پس از طلاق، به‌خوبی نشان می‌دهند.

یافته‌های تحقیق

تحلیل فیلم *استراحت مطلق*

خلاصهٔ فیلم: سمیرا زن مطلقه‌ای است که با دختر خردسالش برای شروع زندگی جدیدی از دامغان به تهران می‌آید. از بدو ورود به تهران، در ایستگاه راه‌آهن با مخالفت همسر سابقش، حامد، روبه‌رو می‌شود، اما سمیرا بی‌توجه به مخالفت‌های حامد به کمک دوست او، صابر، اتاقی در یکی از محله‌های پایین شهر اجاره می‌کند. سمیرا از طریق صاحب کار قبلی‌اش، که کارخانهٔ توالت‌سازی دارد، برای راه‌انداختن کار خود وامی به مبلغ هفت میلیون تومان دریافت می‌کند. داوود، که از دوستان قدیمی حامد و سمیراست، نصاب ماهواره است و سمیرا مدتی در خانهٔ او و زنش، رضوان، زندگی می‌کند تا اتاقی که اجاره کرده است خالی شود و پول خود را در کار داوود سرمایه‌گذاری می‌کند. در این میان، حامد مدام مزاحمت‌هایی را برای آن‌ها ایجاد می‌کند.

سمیرا در کل فیلم از سوی صاحب کار قبلی‌اش حمایت می‌شود و در انتهای فیلم نیز، زمانی که با بدرفتاری رضوان مواجه می‌شود، خانهٔ آن‌ها را ترک می‌کند و به وی پناه می‌برد. با شکست شراکتش با داوود تصمیم می‌گیرد که دوباره به کار سابق خود بازگردد و در شبی که قصد رفتن به دامغان برای بازگرداندن دخترش به تهران را دارد، در خیابان تصادف می‌کند.

ساختار روایی

جدول ۱. ساختار روایی فیلم *استراحت مطلق*

سطوح سه‌گانهٔ روایت		
۱. سطح کارکرد	کارکردهای توزیعی	کارکردهای هسته‌ای: آمدن زن به تهران، مخالفت همسر سابق با مهاجرت زن به تهران، مراجعه به املاک برای اجاره‌کردن اتاق به همراه دوست شوهر سابق، رفتن به خانهٔ دوستان قدیمی تا حاضر شدن اتاقی که زن اجاره کرده است، ملاقات زن با صاحب‌کار سابقش برای گرفتن چک وامی که درخواست کرده بود، ملاقات همسر سابق زن با دوست او به منظور قانع‌کردن وی برای بازگشت به دامغان، خرید رسیور برای شروع شراکت زن با دوست خانوادگی‌شان، مراجعهٔ همسر سابق به صاحب‌کار قبلی زن و اعلام مخالفش با کارکردن زن، دعوای دوستان زن (زن و شوهر) در مورد ماندن او در خانه‌شان، تهدید شریک جدید زن به لودادن او به پلیس از سوی همسر سابق زن، رفتن مرد به خانهٔ دوست مشترکشان و شریک زن، دعوای مرد با شریک زن و شکستن شیشهٔ ماشین او، انتقال رسیورها به کارخانهٔ رئیس سابق زن به دلیل ترس از لورفتن به پلیس از سوی مرد، تهدید مجدد مرد، تلاش ناموفق برای فروش رسیورها در بازار، دعوای زن و مرد درخصوص ارتباط زیاد مرد با زن مطلقه، ترک خانهٔ شریک و رفتن نزد صاحب‌کار قبلی زن، دستگیری مرد شریک از سوی پلیس، فروختن رسیورها در بازاز زیر قیمت توسط زن، اسباب‌کشی به خانهٔ جدید، برگرداندن کل مبلغ وام به صاحب‌کار قبلی، تصادف زن در خیابان. کارکردهای کاتالیزوری: کلاس رفتن رضوان، ملاقات‌های حامد و رضوان، دعواهای صابر و حامد، فوتبال بازی کردن در سوله، پیشنهادهای سبیل به سمیرا، پرسه‌زنی در خیابان.
	کارکردهای ترکیبی	ویژه (نمایه‌ها): سمیرا به دنبال استقلال و یک زندگی همراه با آرامش برای خود و دخترش است. نمی‌خواهد از راه معشوقه‌شدن زندگی خود را بچرخاند. برای استقلال مالی و داشتن یک زندگی آبرومند تلاش می‌کند. حامد مرد بی‌کاری است که کوچک‌ترین تلاشی برای بهبود

ادامهٔ جدول ۱. ساختار روایی فیلم *استراحت مطلق*

سطوح سه‌گانهٔ روایت	
	وضعیت زندگی‌اش نمی‌کند. غیرت غیرعقلانی مردانه‌اش به او اجازه نمی‌دهد که زن سابقش را به حال خودش بگذارد و مدام برای او مزاحمت ایجاد می‌کند. در رؤیای مهاجرت به کاناداست و فکر می‌کند آنجا محل مناسبی برای او به‌عنوان مهاجر است و می‌تواند در آن کشور به‌راحتی به رفاه و آرامش برسد. اطلاع‌رسانی (آگاهی‌دهنده): سمیرا یک اتاق کوچک در خانه‌ای قدیمی و در یکی از محله‌های جنوب شهر تهران اجاره کرده است. ظاهرش مانند زن‌های شهرستانی است و این شهرستانی‌بودن از رنگ مویش، نوع لباس‌هایی که می‌پوشد و النگوی طلایی که در دست دارد، مشخص است. حامد ظاهر بسیار ساده‌ای دارد و در سرتاسر فیلم یک لباس به تن دارد، در سوله‌ای خارج از شهر در کنار دوستش و سایر کارگران زندگی می‌کند. فضاهای اجتماعی روایت عبارت‌اند از: ایستگاه راه‌آهن، خانه، خیابان، سوله، کارخانه، بازار.
۲. سطح کنش‌ها (شخصیت)	شخصیت اول زن (سمیرا): تلاش برای استقلال در زندگی فردی، شروع یک کار جدید، کمک‌گرفتن از صاحب کار سابقش، درگیری‌های متداول با حامد، فروش رسیورها، نقل مکان از خانهٔ داوود و رضوان به خانه خودش، تصادف در خیابان. شخصیت اول مرد (حامد): دعوا با سمیرا، بازگرداندن دخترش به دامغان، ملاقات با رضوان و تحریک‌کردن او به خطرناک‌بودن سمیرا برای رابطهٔ زناشویی او، مراجعه به کارخانه و اظهار مخالفتش درخصوص کارکردن سمیرا، تهدید داوود و سمیرا، لودادن داوود به پلیس.
۳. سطح روایت	روایت‌گری (درون‌مایه): تلاش زن مطلقه برای زندگی مستقل و مقاومت در برابر دخالت‌ها و مزاحمت‌های همسر سابق.

همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، در فیلم *استراحت مطلق*، کارکردها و نمایه‌های متعددی در کنار هم قرار گرفته‌اند تا روایت «تلاش زن مطلقه برای داشتن زندگی مستقل و مقاومت در برابر دخالت‌ها و مزاحمت‌های همسر سابق» را شکل دهند. در این فیلم، کارکردهای هسته‌ای، کنش‌های مرتبطی هستند که مانند حلقه‌های یک زنجیر، در فضای روایتی که کارکردهای کاتالیزوری فراهم می‌آورند، درون‌مایه‌ای مشخص را در سه بخش تجسم می‌بخشند. درواقع، کارکردهای اصلی فیلم، در سطح اول، سه بخش روایت را که عبارت است از: «مهاجرت به تهران برای شروع یک زندگی مستقل»، «آغاز شراکت و تجارت جدید» و «دخالت‌های همسر سابق و شکست‌خوردن شراکت» شکل می‌دهند و در سطح بعدی، سه سطح فوق، کلیت روایت را یعنی

«تلاش زن مطلقه برای زندگی مستقل و مقاومت در برابر دخالت‌ها و مزاحمت‌های همسر سابق» می‌سازند. کارکردهای شخصیت‌های فیلم *استراحت مطلق*، در کنار ویژگی‌های شخصیتی و فضای فکری که درگیر آن هستند، معنا می‌یابند. سمیرا، نقش اول زن، پس از طلاق شرایط یک زندگی عادی در شهر کوچک دامغان را ندارد، زیرا شوهر سابقش حرف‌های بسیاری در مورد او زده است و آبرویی برایش در دامغان نگذاشته است؛ به‌طوری‌که حتی نمی‌تواند تنهایی به نانوایی برود. بنابراین، به تنها چیزی که فکر می‌کند، مهاجرت به تهران و رسیدن به استقلال در این شهر است، زیرا آن‌قدر تهران را شهر بزرگی می‌داند که مطمئن است هیچ‌وقت با مشکلات زندگی در شهر کوچکی مانند دامغان، که همه همدیگر را می‌شناسند، روبه‌رو نخواهد شد. برای بهبود شرایط زندگی‌اش با داوود شراکت می‌کند، اما زمانی که با ترش‌رویی زن داوود مواجه می‌شود و داوود نیز به‌واسطهٔ لورفتن به پلیس دستگیر می‌شود، پول داوود را به رضوان برمی‌گرداند و به شراکتش خاتمه می‌دهد. حامد، شخصیت اول مرد نیز، مردی غیرمنطقی است که نتوانسته جدایی و منطق آن را برای خود هضم کند. او طوری با سمیرا طوری رفتار می‌کند که گویی هنوز زن او است. برای وی تعیین تکلیف می‌کند، در کارهایش دخالت می‌کند، تهدیدش می‌کند و واقعیت را قبول نمی‌کند؛ نه در جایی که باید بپذیرد سمیرا دیگر زن او نیست و یک زن مستقل است و نه در جایی که به مهاجرت به کانادا فکر می‌کند و آنجا را بهشتی تصور می‌کند که بدون کوچک‌ترین زحمتی می‌تواند به رفاه و آسایش برسد. بنابراین، اتفاقات فیلم *استراحت مطلق*، دشواری‌های یک زن پس از طلاق (چه از سمت همسر سابق و چه از سمت مردان اطرافش) را نشان می‌دهد.

ساختار ایدئولوژیک

«ضد مردسالاری» اصلی‌ترین رمزگان ایدئولوژیک مطرح در فیلم *استراحت مطلق* است. سمیرا، به‌عنوان قهرمان فیلم، قربانی فرهنگ مردسالارانه موجود در فضای پیرامونش می‌شود. شوهر سابق او اجازهٔ زندگی‌کردن مستقل به او نمی‌دهد و این امر تا جایی برای سمیرا غیر قابل تحمل شده است که می‌گوید: «وقتی نتونی کاری بکنی، با مردن هیچ فرقی نمی‌کنه.» از چهار مرد حاضر در زندگی سمیرا (حامد، داوود، سبیل و صابر) تنها صابر است که بدون هیچ چشم‌داشتی نه‌تنها برایش مزاحمت ایجاد نمی‌کند، بلکه دست او را هم می‌گیرد. داوود به طمع پول سمیرا با او خوب و دوستانه رفتار می‌کند. سبیل با کمک‌کردن به سمیرا هر قدم خود را به خواسته‌اش، که بودن با سمیراست، نزدیک‌تر احساس می‌کند و مدام به سمیرا یادآوری می‌کند که آپارتمان خالی او برای سمیرا محفوظ است. حامد نیز بی‌منطق است و حس مسئولیت‌پذیری ندارد. او نه‌تنها رؤیاهای سمیرا را به‌عنوان یک دختر خراب کرده است، پس از طلاق نیز سدی در برابر تحقق رؤیاهای او به‌عنوان یک زن مطلقه است. بنابراین، مناسبات محیط اجتماعی پیرامون سمیرا به گونه‌ای است که حضور مرد در آن نقش پررنگی دارد. «تفوق شر بر خیر» یکی دیگر از رمزگان ایدئولوژیک

موجود در فیلم است. سمیرا، به‌عنوان قهران فیلم، با نیت خیر قصد فراهم‌کردن زندگی آبرومندی برای خود و دخترش را دارد و در مقابل حامد، به‌عنوان ضد قهرمان، هر کاری می‌کند تا سمیرا به هدفش نرسد. در انتهای فیلم نیز، زمانی که سمیرا تصادف می‌کند، همهٔ شخصیت‌های داستان زندگی عادی خود را می‌گذرانند. صابر و حامد شام می‌خورند، رضوان و داوود سریال ترکی تماشا می‌کنند و سبیل نیز درحالی‌که در بالکن خانه‌اش نشسته است، در حال لذت‌بردن از اوقاتش است؛ گویی که هرگز سمیرایی وجود نداشته و وارد زندگی آن‌ها نشده است. یکی دیگر از رمزگان‌های ایدئولوژیک فیلم *استراحت مطلق*، که در ارتباط با ایدئولوژی اصلی فیلم یعنی ضد مردسالاری است، «تدبیر زنانه و بی‌درایتی مردانه» است. سمیرا نگران آیندهٔ خود و دخترش است و سعی می‌کند از راه حلال و بدون باج‌دادن به کسی زندگی بهتری برای خود و فرزندش فراهم کند. به‌رغم تعدد مردانی که در زندگی او نقش دارند و بر مسیر او تأثیرگذارند، هرگز رفتار خلاف شرع، عرف یا قانون انجام نمی‌دهد. در میان همهٔ مشکلاتی که دارد، حواسش به دخترش است؛ اینکه غذا خورده یا نخورده یا اینکه چه رفتاری در خانهٔ خاله‌اش دارد. علاوه بر این، سمیرا زمانی که احساس می‌کند بر روابط زناشویی داوود و رضوان تأثیر منفی دارد، خانهٔ آن‌ها را ترک می‌کند. نمی‌خواهد مزاحم و سربار کسی باشد و سعی می‌کند روی پای خود بایستد. اما حامد کسی است که برای زندگی‌اش برنامه‌ای ندارد و کوچک‌ترین تلاشی برای بهبود زندگی‌اش نمی‌کند. دنبال شرط‌بندی و کسب پول از این راه است. حتی برای فوتبال بازی کردن هم شرط‌بندی می‌کند؛ درحالی‌که پولی ندارد، اما چون خود را از اول برنده می‌داند، بابت پول شرط‌بندی نگرانی‌ای ندارد (اعتقادی راسخ و بدون پشتوانهٔ عقلانی به وقوع اتفاقات خوب در آینده). همچنین، نگاهی که به مهاجرت و زندگی آینده‌اش دارد، سطحی و بدون تعقل است. مسیر زندگی‌اش را براساس رؤیایی بنا کرده که هیچ تضمینی برای تحقق آن نیست. اطلاعی در مورد آن ندارد و نمی‌داند قرار است که با چه چیزهایی روبه‌رو شود. برای شکل‌گیری ساختار ایدئولوژیک فیلم *استراحت مطلق*، از رمزگان اجتماعی و فنی استفاده شده است که عمده‌ترین آن‌ها در جدول ۲، نشان داده شده‌اند.

جدول ۲. سطوح سه‌گانهٔ رمزگان در فیلم *استراحت مطلق*

رمزگان اجتماعی	رمزگان فنی	رمزگان ایدئولوژیک
ظاهر ساده و بدون آرایش سمیرا پوشیدن مانتوهای تیره مانند سورمه‌ای، قهوه‌ای و مشکی داشتن لهجه حضور سمیرا در فضای خانه در مقابل حضور حامد در سوله‌ای که کمترین امکانات را برای زندگی‌کردن ندارد. رفتار منطقی سمیرا در مقابل پرخاشگری و بدخلقی حامد	نمای نزدیک از سمیرا برای همذات‌پنداری مخاطب با او در مقابل نمای متوسط و دور از حامد موسیقی حزن‌انگیز و دلهره‌آور در نماهای مربوط به سمیرا تعداد نماهای بیشتر از سمیرا	ضد مردسالاری

تحلیل فیلم *ناهید*

خلاصهٔ فیلم: ناهید زن تنها و مطلقه‌ای است که با فرزند خود در خانه‌ای اجاره‌ای در بندر انزلی زندگی می‌کند. او تایپیستی ساده است و به دلیل نداشتن تمکن مالی، کرایهٔ خانه‌اش عقب افتاده و صاحب‌خانه مدام برای تخلیهٔ خانه به او فشار می‌آورد. ناهید با مسعود، که صاحب مجموعه‌ای ویلایی است، ارتباط عاطفی و پنهانی دارد و قرار است با او ازدواج کند، اما از آنجا که به‌صورت توافقی جدا شده است، بابت گرفتن حضانت پسرش از سوی شوهر سابقش در این تصمیم مردد است. اما درنهایت مسعود او را مجاب می‌کند که ازدواج موقت کنند تا همسر سابق ناهید متوجه نشود و او هم با گرفتن وکیل حضانت پسرش را از پدر بگیرد. درنهایت، ناهید جواب مثبت می‌دهد و مراسم برگزار می‌شود. پسر بعد از دیدن خروج مسعود از خانهٔ آن‌ها، فرار می‌کند و پیش پدرش می‌رود. اما درنهایت ناهید تصمیم می‌گیرد از راه قانونی برای گرفتن حضانت پسرش اقدام کند.

ساختار روایی

جدول ۳. ساختار روایی فیلم *ناهید*

سطوح سه‌گانه روایت		
سطح کارکرد	کارکردهای توزیعی	کارکردهای هسته‌ای: ملاقات ناهید با مسعود در محل کارش، عوض‌کردن قفل در خانهٔ ناهید توسط صاحب‌خانه‌اش، عقب‌افتادن شهریهٔ مدرسهٔ امیررضا، ملاقات ناهید با مسعود در محل کار مسعود، پیشنهاد ازدواج مسعود به ناهید، جواب مثبت ناهید و قبول ازدواج موقت، دیدن کفش‌های مردانهٔ جلوی در خانه توسط امیررضا، فرارکردن امیررضا از خانه، دل‌نگرانی‌های ناهید و جست‌وجو برای پیداکردن امیررضا، ملاقات احمد با مسعود و تهدیدکردن وی، رفتن ناهید به خانهٔ مادرشوهر سابقش، اجازه‌ندادن به ناهید برای دیدن امیررضا، رفتن به کلانتری و شکایت از احمد، دعوای ناهید و مسعود، جدایی ناهید از مسعود، نقل مکان کردن ناهید به خانهٔ برادرش، پادرمیانی خواهر مسعود برای آشتی‌دادن آن دو، فوت مادر ناهید، ملاقات احمد و امیررضا با ناهید در خانهٔ برادرش، ابراز علاقهٔ احمد به ناهید، دعوای ناهید و احمد، زخمی‌شدن ناهید به‌وسیلهٔ چاقو، بازگشت ناهید به سمت مسعود، تلاش برای بازپس‌گیری حضانت امیررضا. کارکردهای کاتالیزوری: ملاقات‌های ناهید با دوستش و گرفتن پول از او، آموزشگاه بردن امیررضا، بازی و شرط‌بندی امیررضا در قهوه‌خانه، دعوای امیررضا با مرد غریبه، آرایشگاه رفتن ناهید، بیرون رفتن امیررضا با احمد، دعوای ناهید با دختر مسعود، فوت مادر ناهید.

ادامهٔ جدول ۳. ساختار روایی فیلم *ناهید*

سطوح سه‌گانه روایت	
کارکردهای ترکیبی	ویژه (نمایه‌ها): ناهید در پی مأمنی قابل اتکاست، می‌خواهد در کنار نقش مادری نقش زن‌بودن را نیز ایفا کند. ناهید در برقرارکردن تعادل بین این دو نقش دچار سردرگمی است و اگرچه تلاش می‌کند در نقش مادر شخصیتی محکم و استوار داشته باشد، در نمایش این ویژگی‌ها به‌عنوان یک زن ناموفق است. مسعود مرد متولی است که برای تنها نبودن و علاقه‌ای که به ناهید پیدا کرده است، خواستار ازدواج با اوست. اما شخصیتی منفعل دارد و بسیار خنثی و آرام است؛ تا جایی که هنگام مواجهه با همسر سابق ناهید، بی‌توجه به ناسزاها ودعوای او از کنارش عبور می‌کند. احمد، مرد معتاد و بی‌تدبیری است که از روی بی‌پولی و بی‌کاری شرط‌بندی‌هایی را انجام می‌دهد که گاهی به دلیل همین شرط‌بندی‌ها تا سر حد مرگ کتک می‌خورد. اطلاع‌رسانی (آگاهی‌دهنده): ناهید در یک آپارتمان اجاره‌ای در شهر انزلی زندگی می‌کند که از محله‌ای که این خانه در آن قرار دارد، وسایل داخل خانه و نوع لباس پوشیدن ناهید، سطح متوسط رو به پایین زندگی او مشخص است. مسعود مرد نسبتا متمولی است که ماشین خارجی سوار می‌شود، خانه‌ای شیک و زیبا دارد و از طرف دیگر شغلی دارد که کارفرمای خودش است. لباس‌هایی که به تن می‌کند بیانگر جایگاه اقتصادی اوست که به‌مراتب بالاتر از جایگاه اقتصادی ناهید است. احمد که لباس‌های نامرتبی به تن می‌کند، در یک خانهٔ قدیمی در کوچه‌ای باریک در یکی از محله‌های پایین شهر انزلی، همراه با مادرش زندگی می‌کند. فضاهای اجتماعی روایت عبارت‌اند از: خانه، خیابان، کلانتری، مدرسه، استادیوم، بازار.
سطح کنش‌ها (شخصیت)	شخصیت اول زن (ناهید): تلاش برای سر و سامان دادن به زندگی خود و پسرش، آشنایی با مسعود، درگیری با پسرش، درخواست کمک از مسعود، ازدواج با مسعود، از دست دادن پسرش، دعوا و درگیری با همسر سابق، جدایی از مسعود، تلاش برای بازپس‌گیری پسرش. شخصیت اول مرد (مسعود): آشنایی با ناهید، کمک و حمایت مالی و غیرمالی از ناهید، ازدواج موقت با ناهید، درگیری با شوهر سابق ناهید، اختلاف و درگیری با ناهید، جدایی از ناهید. شخصیت دوم مرد (احمد): ملاقات با ناهید در خانهٔ وی، بیرون‌رفتن با پسرش، دعوا در استادیوم و کتک‌خوردن، حمله‌کردن و تخریب ماشین، دعوا با مسعود، تهدید ناهید و گرفتن پسرش از او، دعوای فیزیکی با ناهید و بریدن دست او با چاقو.
سطح روایت	روایت‌گری (درون‌مایه): تلاش زن مطلقه برای داشتن یک زندگی زناشویی جدید و حفظ حضانت پسرش.

همان‌گونه که در جدول ۳ نمایان است، فیلم *ناهید* روایت «تلاش زن مطلقه برای داشتن یک زندگی زناشویی جدید و حفظ حضانت پسرش» است. در این فیلم، کارکردهای اصلی فیلم، در سطح اول، سه بخش روایت که عبارت است از: «ازدواج با مسعود»، «از دست دادن حضانت فرزندش» و «تلاش برای بازپس‌گیری حضانت پسرش» را شکل می‌دهند و در سطح بعدی، سه سطح یادشده، کلیت روایت را که «تلاش زن مطلقه برای داشتن یک زندگی زناشویی جدید و حفظ حضانت فرزند» است، می‌سازند. کارکردهای شخصیت‌های فیلم *ناهید* را نیز باید در کنار ویژگی‌های شخصیتی و فضای فکری که درگیر آن هستند، درک کرد. ناهید زنی مطلقه است که می‌خواهد ازدواج کند. مشکلات مالی و تمایل او به حفظ نقش زنانگی، او را در مسیر ازدواج با مسعود قرار می‌دهد. وی در برزخ میان امروز و فردا زندگی می‌کند؛ امروزِ خودش و فردای پسرش. هرچند حاضر است امروز و آرزوها و آمالش را برای فردای پسرش هزینه کند. مسعود، که شخصیتی تقریباً خنثی دارد، به دنبال شریک زندگی و مادری برای دخترش می‌گردد. اگرچه در این مسیر دچار اشتباهاتی می‌شود مثلاً اینکه از دختر خردسالش می‌خواهد ناهید را، که رابطهٔ مستحکم و دائمی با او ندارد و او را صیغه کرده است، «مامان» صدا کند. درواقع، این موضوع نشان می‌دهد که مسعود به‌عنوان پدر، متوجه پیامدهای روانی این وضعیت برای کودکش نیست. از فرزندش می‌خواهد زنی را به‌عنوان مادر بپذیرد که خودش در ماندن یا رفتن او مطمئن نیست و تردید دارد. احمد، پدری بی‌تدبیر و بی‌توجه است که وظایف پدری را به‌درستی اجرا نمی‌کند؛ مثلاً، فرزند خود را در معرض رفتارهای خشونت‌آمیز قرار می‌دهد، مانند آنچه در استادیوم رخ داد یا زمانی که به ماشین حمله و آن را تخریب می‌کند. به‌طوری‌که امیررضا به تقلید از پدر به سمت ماشین می‌رود و به آن ضربه می‌زند.

بنابراین، فیلم *ناهید* نیز مشکلات متعدد یک زن مطلقه و تلاشش او برای فراهم‌کردن آیندهٔ بهتری برای خود و فرزندش را نشان می‌دهد؛ مشکلاتی که برخی از آن‌ها متأثر از برخوردها، رفتارها و گفته‌های همسر سابقش است.

ساختار ایدئولوژیک

ناهید فیلمی زنانه است و بر محوریت یک زن و حوادث پیرامون وی پس از طلاق حرکت می‌کند، اما نمایش «ضد مردسالاری» در فیلم وجود دارد. مردهای زندگی ناهید (برادر، همسر سابق، همسر صیغه‌ای، پسرش و حتی مرد صاحب‌خانه) همگی از او قوی‌ترند و از هریک به شکلی ضربه می‌خورد و آسیب می‌بینند. مردان حاضر در فیلم *ناهید* انسان‌های بد و پلیدی نیستند، بلکه مردان قدرتمندی‌اند که زندگی ناهید به شیوه‌های مختلفی متأثر از حضور و تصمیمات آن‌هاست. تا جایی که ناهید در سکانسی از فیلم خطاب به پسرش می‌گوید: «شما دوتا من رو بدبخت کردید.» درواقع، دوگانگی‌های موجود در شخصیت *ناهید* همگی از فضای

مردانه‌ای متأثر است که در اطرافش وجود دارد؛ فضایی که او را بر سر دوراهی در انتخاب بین چیزی که خودش دوست دارد و چیزی که این فضا دارد به او تحمیل می‌کند، قرار داده است.

جدول ۴. سطوح سه‌گانهٔ رمزگان در فیلم *ناهید*

رمزگان اجتماعی	رمزگان فنی	رمزگان ایدئولوژیک
ظاهر ساده و بدون آرایش ناهید در نقش مادر در مقابل صورت آرایش‌کرده و لباس‌های مرتب در نقش زن پوشیدن مانتوهای تیره در نقش مادر و پوشیدن مانتوهای روشن در نقش زن مقنعه سرکردن در نقش مادر و روسری سرکردن در نقش زن حضور ناهید در فضای امن خانه در مقابل حضور احمد در فضای ناامن خیابان لباس‌های شیک، تمیز و مردانهٔ مسعود در مقابل لباس‌های اسپرت و نامرتب احمد فضای تمیز، مدرن و متمولانهٔ مسعود در مقابل فضای تاریک، پرهیاهو و محقرانهٔ احمد	نمای نزدیک از ناهید برای ایجاد حس همدلی در مخاطب با او در مقابل نمای متوسط و دور از احمد و مسعود موسیقی حزن‌انگیز در نماهای مربوط به ناهید تعداد نماهای بیشتر از ناهید در مقابل تعداد نماهای مربوط به احمد و مسعود ریتم کند فیلم کثرت نماها	ضد مردسالاری

«تفوق شر بر خیر» یکی دیگر از رمزگان ایدئولوژیک موجود در فیلم است که در ذیل ایدئولوژی اصلی فیلم قرار می‌گیرد. ناهید به دنبال یک زندگی آرام و آینده‌ای تضمین‌شده برای خود و فرزندش است، اما شوهر سابقش مانعی بزرگ در این راه است. زمانی که ناهید پس از ازدواج با مسعود احساس می‌کند خوشبخت شده و به آرامش رسیده، احمد را در مقابل خود می‌بیند. احمد هر کاری می‌کند تا این خوشبختی را از ناهید بگیرد. ابتدا او را تهدید می‌کند و درنهایت به تهدیدهایش جامهٔ عمل می‌پوشاند و امیررضا را پس می‌گیرد. درنتیجه، ناهید ناچار می‌شود برای بازگرداندن پسرش پا روی همهٔ آرزوها و خواسته‌هایش بگذارد و از مسعود جدا شود. «تدبیر زنانه و بی‌درایتی مردانه» نیز از دیگر رمزگان‌های ایدئولوژیک فیلم است. در فیلم، ناهید تنها شخصیت زن داستان است که از خود درایت نشان می‌دهد. هیچ‌یک از شخصیت‌های مرد فیلم در تصمیمات، رفتارها و خواسته‌های خود تدبیری ندارند. این بی‌تدبیری از مرد صاحب‌خانه گرفته- که به دلیل عقب‌افتادن پول اجاره، قفل در را عوض می‌کند و برایش مهم

نیست که یک زن و بچه شب خود را چگونه سپری می‌کنند- تا پسر ناهید- که به‌رغم دیدن زحمات مادرش و تلاش‌هایش برای بهبود زندگی او، پول شهریهٔ مدرسه را در شرط‌بندی استفاده می‌کند- مشاهده می‌شود. درعوض، ناهید در نقش مادری، زن بادرایتی است که با وجود وضع اقتصادی نامناسبش، فرزندش را به مدرسهٔ غیرانتفاعی می‌فرستد و او را به آموزشگاه زبان انگلیسی می‌برد. اما در مقایسه با ناهید، احمد نسبت به وظایف و مسئولیت‌های پدری بی‌توجه است و الگوی مناسبی برای پسرش نیس؛ به‌طوری‌که امیررضا شرط‌بندی و دعوا را از پدرش فراگرفته است. رمزگان اجتماعی و فنی که در شکل‌گیری ساختار ایدئولوژیک فیلم *ناهید* مورد استفاده قرار گرفته‌اند، در جدول ۴، نشان داده شده‌اند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، سعی شد با به‌کارگیری نظریهٔ بازنمایی، چگونگی تصویرپردازی از زن مطلقه و ساختارهای روایی و ایدئولوژیک غالب در دو فیلم *استراحت مطلق* و *ناهید* که مضمون کلی یکسانی (تلاش زن مطلقه برای داشتن آینده و زندگی بهتر پس از طلاق) داشتند، تحلیل شود. ساختارهای روایی و ایدئولوژیک این دو فیلم نشان می‌دهند که زن مطلقه تمایل به خودبنیادی دارد و سعی می‌کند به‌تنهایی بر مشکلاتش غلبه کند، اما سرمایهٔ انسانی و توانمندیِ لازم برای مواجهه و مقابله با مشکلات زندگی را ندارد. درواقع، هر دو فیلم قصد دارند از سردرگمی زن مطلقه در جامعهٔ ایران بگویند؛ زنی که ازدواج ناموفقی داشته و بعد از ازدواج هم نمی‌تواند زندگی خود را بازسازی کند، بنابراین تبدیل می‌شود به کسی که هم خودش را دچار مشکل می‌کند و هم برای اطرافیانش دردسرساز می‌شود. در هر دو فیلم، خشونت متعلق به جامعهٔ مردان است و مهر و محبت به جامعهٔ زنان تعلق دارد. علاوه بر این، در هر دو فیلم شخصیت مرد وابسته به بخت و اقبال و شرط‌بندی وابسته است؛ درحالی‌که زن تدبیر می‌کند و برنامه‌ریزی دارد. مسئولیت‌ناپذیری، فقر، طلاق و بیکاری از معضلاتی هستند که در هر دو فیلم به آن‌ها پرداخته شده است؛ گویی در جایی که طلاق اتفاق می‌افتد، سه عامل ذکرشده نیز حضور دارند. همان‌طور که در بخش رویکرد نظری مقاله مطرح شد، رسانه‌های همگانی و به‌طورخاص در این پژوهش سینما، عاملی جهت انتقال ایدئولوژی هستند. تحلیل روایی فیلم‌ها با تمرکز بر سطح سوم (روایت) که به کاوش در معانی ایدئولوژیک و اجتماعی اختصاص دارد و به‌کارگیری نشانه‌شناسی، نشان داد که هر دو فیلم ایدئولوژی‌های یکسانی را در به تصویر کشیدن روایت خود به کار بسته‌اند. قهرمان فیلم‌ها زنی است که از محیط مردسالار پیرامون خود ضربه می‌خورد. اگرچه با تدبیر و بادرایت است، بر اثر بی‌درایتی مردان اطرافش در راه رسیدن به هدفی که دارد (فراهم‌کردن آینده‌ای بهتر برای خود و فرزندش)، دچار دردسر می‌شود و درنهایت نیز با وجود همهٔ تلاشش به نوعی مغلوب می‌شود.

منابع

[۱] استریناتی، دومینیک (۱۳۸۴). *مقدمه‌ای بر نظریات فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

[۲] استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آگه.

[۳] بارت، رولان (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختار روایت‌ها*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: رخداد نو.

[۴] چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

[۵] راغب، محمد (۱۳۸۷). پیشینهٔ *دانش روایت‌شناسی در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، نوشتهٔ رولان بارت، تهران: فرهنگ صبا.

[۶] راودراد، اعظم؛ زندی، مسعود (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن درسینمای ایران»، مجلهٔ جهانی *رسانه*، ش۲.

[۷] راودراد، اعظم (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: دانشگاه تهران.

[۸] دو وینو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

[۹] فیسک، جان(۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، ش ۱۹، ص ۱۴۳ـ۱۲۵.

[۱۰] فیسک، جان (۱۳۸۱). «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمهٔ مژگان برومند، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، ش ۲۰، ص ۱۱۷ـ۱۲۶.

[۱۱] صفیئی، کامبیز (۱۳۸۸). «کاربرد تحلیل ساختاری روایت: تحلیل روایی نمایش‌نامهٔ *ملاقات بانوی سال‌خورده*، اثر فریدریش دورنمات با تکیه بر دیدگاه رولان بارت»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۳، ش ۱۱، ص ۱۴۵ـ۱۶۵.

[۱۲] مکاریک، الف (۱۳۸۸). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.

[۱۳] مهدیزاده، سید محمد (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

[۱۴] نیازی، هاله (۱۳۷۸). «درآمدی بر جامعه‌شناسی تصویر»، فصل‌نامهٔ فارابی، ش ۴.

[۱۵] هالووز، جوآن؛ یانکوویچ، مارک (۱۳۹۱). *نظریهٔ فیلم عامه‌پسند*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: ثالث.

[16] Barthes, R. (1997). Introduction to the Structural Analysis of Narratives, in Image, Music, Taste, Essays. London: Fontana.

[17] Griffin, L. (1993). Narrative, Event Structure Analysis and Casual Interpretation in Historical Sociology, the American Journal of Sociology, Vol. 98(5): 1094-1133.

[18] Hall, S. (1997). Representations, Cultural Representation and Signifying Practice, London: Open University Press.

[19] Mc Quillan, M. (2002). the Narrative Reader. London: Routledge.

[20] Riessman, C.(2007). Narrative Methods for the Human Sciences, London: Sage.

[21] Thompson, E.(1978). The Poverty of Theory and Other Essays. London: Merlin.

[22] Lawler, S. (2002). Narrative in Social Research, London: Blackwell.