

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۷/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۱۱/۲۶

حمیدرضا مدقق^۱، سید محمد مهدی زاده^۲

کنش متقابل مرد و زن در ژانر کمدی رمانتیک سینمای ایران (۱۳۹۰-۱۳۶۹)

چکیده

پرداختن به مناسبات عاشقانه‌ی زن و مرد به شکلی خنده‌آفرین سبب شده است که بخش قابل ملاحظه‌ای از آثار کمدی سینمای ایران در ژانر کمدی رمانتیک قرار گیرند. این پژوهش در چارچوب نظریه‌ی ژانر با هدف بررسی این موضوع که کنش متقابل زن و مرد در این ژانر حامی و تقویت‌کننده‌ی کدام ارزش‌ها و باورهای مخاطبان خویش است، ۶۲ کمدی رمانتیک ایرانی را که از سال ۱۳۶۹ تا سال ۱۳۹۰ در سالن‌های سینما نمایش عمومی داشته‌اند، با رویکرد ساختارگرایی و با روش تحلیل متن بررسی کرده است. «تحلیل ساختاری متن» در بررسی یک ژانر ترکیبی از دو تحلیل همنشینی و جانشینی است. در این پژوهش نیز تحلیل همنشینی با بررسی چگونگی گسترش متوالی روایت، چگونگی ارائه‌ی معنا در ژانر مورد بررسی را آشکار ساخته و تحلیل جانشینی با بهره‌گیری از تقابل‌های دوجزئی، چیرستی معنای متون این ژانر را بیان کرده است. نتایج این پژوهش گواه آن است که ژانر کمدی رمانتیک ایرانی از چهار پی‌رفت اولیه با نام‌های تصاحب، نجات، اجازه و رقیب بهره می‌گیرد و در حالی که ساختار روایی در ۵۲ کمدی رمانتیک از الگوهای مشابهی پیروی می‌کند، این الگوها در ۱۰ کمدی رمانتیک نامتعارف با تغییر مواجه می‌شود. همچنین روایت ۵۷ فیلم در خدمت بازتولید نظم اجتماعی موجود بین زن و مرد و تقویت نقش جنسیتی زن مطیع است و تنها در روایت ۵ فیلم است که باورهای مرسوم درباره‌ی زنانگی و مردانگی مورد تردید قرار می‌گیرند.

کلیدواژه‌ها: سینمای ایران، کمدی رمانتیک، تحلیل ژانرکمدی، تحلیل ساختاری، نقش‌های جنسیتی.

^۱ دانشجوی دکتری علوم ارتباطات، دانشکده‌ی علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، استان تهران، شهر تهران (نویسنده‌ی مسئول)

E-mail: modaghegh49@yahoo.com

^۲ استادیار دانشکده‌ی علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، استان تهران، شهر تهران

E-mail: mahdzadeh45@yahoo.com

۱. مقدمه

آبی و رابی (آوانس اوگانیانس، ۱۳۰۹)، نخستین فیلم بلند تاریخ سینمای ایران، فیلمی کمدی بود و از سال ۱۳۲۷ (که فیلم‌سازی در ایران به شکل مستمر آغاز شد) تا سال ۱۳۵۷ هیچ سالی را نمی‌توان یافت که در آن، فیلمی کمدی به نمایش درنیامده باشد. توفیق سینمای کمدی، پس از انقلاب نیز با فیلم‌های پرمخاطبی نظیر اجاره‌نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۶)، آدم‌برفی (داود میرباقری، ۱۳۷۶)، آتش‌بس (تهمینه میلانی، ۱۳۸۵) و سه‌گانه‌ی اخراجی‌ها (مسعود ده‌نمکی) تداوم یافت. گذشته از قدمت و تعداد فراوان فیلم‌ها، سینمای کمدی ایران از منظری دیگر نیز قابل توجه است. مضمون عشق در بخش عمده‌ای از تولیدات این ژانر چه قبل و چه بعد از انقلاب، مضمونی محوری بوده است. شخصیت‌های اصلی سینمای کمدی ایران بطور معمول زنان و مردانی هستند که در مناسباتی عاشقانه با هم روبه‌رو می‌شوند، آن‌ها گاه به دلیل موانعی از هم دور می‌افتند و گاه دچار سوءتفاهم می‌شوند، با هم ستیز می‌کنند و درنهایت، به هم می‌پیوندند. حضور پررنگ مضمون عشق در فیلم‌های کمدی ایرانی سبب شده است که بسیاری از این فیلم‌ها در «ژانر کمدی رمانتیک» قرار گیرند. این ژانر پس از انقلاب، با نمایش فیلم خواستگاری (مهدی فخیم‌زاده) در سال ۱۳۶۹، با روایتی درباره‌ی عشق یک پیرزن و پیرمرد تولدی دوباره یافت و از آن زمان تا پایان سال ۱۳۹۰ شاهد نمایش ۶۲ فیلم کمدی رمانتیک هستیم.

اما با وجود تداوم تولید، موفقیت در گیشه و جذب مخاطب فراوان، بسیاری از تولیدات ژانر کمدی رمانتیک ایرانی همواره با ویژگی‌هایی همچون «سطحی»، «مسخره»، «مبتدل» و «فیلمفارسی» (اصطلاحی تحقیرآمیز که در ادبیات سینمایی ایران رواج دارد)، مورد حمله قرار گرفته‌اند. حاکمیت چنین دیدگاهی به معنای برتر شمردن ارزش‌های زیبایی‌شناختی فیلم‌ها و نادیده گرفتن و فراموش کردن وجوه فرهنگی و جامعه‌شناختی آن‌هاست. البته به واقع، شماری از فیلم‌های کمدی رمانتیک ایرانی تهی از هرگونه ارزش زیبایی‌شناختی هستند اما این امر نباید سبب شود که دیگر وجوه آن‌ها نادیده گرفته شوند. بلکه می‌توان به جای محکوم کردن و ساده گذشتن از کنار آن‌ها، کوشش نمود با در پیش گرفتن رویکردی علمی-انتقادی، به توضیح و فهم جهانی پرداخت که خالق این آثارند و به تبیین‌هایی مشروح‌تر درباره‌ی سینمای کمدی رمانتیک ایران دست یافت.

کمدی رمانتیک ایرانی همیشه محبوب بوده و هست و با توجه به این سخن برگرا^۱ که «مردم به دیدن آن فیلم‌هایی می‌روند که حامی و تقویت‌کننده‌ی ارزش‌ها و باورهای آن‌هاست و از متونی که این باورها را به چالش می‌کشند دوری می‌کنند» (برگر، ۱۹۹۲، ۶۱)، این پژوهش این موضوع را بررسی می‌کند که کنش متقابل زن و مرد در ژانر کمدی رمانتیک ایرانی (۱۳۶۹-۱۳۹۰) حامی و تقویت‌کننده‌ی کدام ارزش‌ها و باورهای مخاطبان خویش است.

۲. چارچوب نظری

این پژوهش در چارچوب نظریه‌ی ژانر^۲ در مطالعات فیلم انجام می‌گیرد. ژانر طبقه‌ای انعطاف‌پذیر و ناپایدار، مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادهای، از جمله قراردادهای روایی، است که به شکل شهودی بین مخاطبان و فیلمسازان اشتراک دارد (Herman, Jahn and Ryan, 2005, 199). ما هر زمان که بخواهیم روایت یک فیلم را طبقه‌بندی کنیم به ژانر متوسل می‌شویم (کالکر، ۱۳۸۴، ۲۲۱) و این مفهوم به چارچوبی سودمند در تحلیل فیلم تبدیل شده است. سینمای هالیوود بطور خاص (و صنعت سینما بطور عام) بر قراردادهای ژانر استوار است و نیز بر انواع روایت که به عناصر سینمایی و سبک‌هایی گفته می‌شود که با تغییر شکل‌های عمده یا محدود، در طول تاریخ ژانر

تکرار شده‌اند (همان: ۱۴) و نقشی بنیادین در شیوه‌ی تولید معنا توسط فیلم‌های عامه‌پسند دارند (Taylor and Willis, 1999, 61).

ژانرها را می‌توان بر اساس قراردادهای شان، یعنی ترکیبی از ویژگی‌های تکرارشونده‌ی متداول آن‌ها، تعریف کرد. متداول‌ترین قراردادهایی که در طبقه‌بندی متون ژانری فیلم (و نیز تلویزیون) کاربرد دارند شامل «پی‌رنگ کلیشه‌ای»^۲، «صحنه‌ای»، «شخصیت‌ها»، «سبک» و «شمایل‌نگاری»^۳ می‌شود. پی‌رنگ، عناصری از روایت است که به همان نظم و ترتیبی که مخاطب می‌بیند و می‌شنود در تصویر ظاهر می‌شوند و زمان پی‌رنگ با زمان فیلم برابر است. صحنه مکانی است که کنش در آن روی می‌دهد. شخصیت‌ها افراد حاضر در فیلم هستند و سبک به شیوه‌ی خاص ارائه‌ی یک چیز گفته می‌شود، مانند سبک ماجرای یا سبک جاز. شمایل‌نگاری قراردادهای بصری، مانند طراحی لباس یا صحنه، هستند که کارکرد نمایشی دارند و در تعیین تعلق فیلم‌های معین به ژانرهای خاص، به مخاطب کمک می‌کنند. بخش قابل ملاحظه‌ای از متون ژانری از این پنج قرارداد به شکل‌هایی متفاوت استفاده می‌کنند. برای نمونه، می‌توان کم‌دی رمانتیک را بر اساس کلیشه‌ی «پسر با دختر مواجه می‌شود» [پی‌رنگ]، اخبار شبانگاهی را به سبب اجرای آن در استودیو [صحنه]، فیلم گنگستری را به سبب حضور پرشمار شخصیت‌های گنگستر [شخصیت]، فیلم نوآر را با توجه به نورپردازی کم حجم آن [سبک] و وسترن را به سبب شمایل‌های قهرمان آن که کلاه کابوی، اسب و ششلول است، تشخیص داد [شمایل‌نگاری] (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ۲۱۹).

ژانر را می‌توان فصل مشترک صنعت، مخاطب و متن دانست و هر یک از این سه را به عنوان سطح خاصی از انتشار یک فیلم ژانری شناسایی کرد (همان: ۲۲۷). در سطح متن، ژانر برای پرداختن به متون رسانه‌ای از منظر داینامیک، ابزار سودمندی است (Bennett, Slater and Wall, 2006, 41). می‌توان چارچوب‌های ژانر را بازتاب یا تجسم زمینه‌های اجتماعی دانست، اگرچه شاید بواسطه‌ی سازوکار خاص صنعتی حوفه‌ی سینما. علاوه بر این، می‌توان گفت که این چارچوب‌ها در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی که بسط‌تجلی زندگی ما هستند، نقش مهمی بازی می‌کنند (کینگ، ۱۳۸۶، ۸۳). بنابراین، ژانر تنها گروهی متفاوت از داستان‌های عامه‌پسند متشکل از شخصیت‌های آشنا، پی‌رنگ‌های قراردادی، درونمایه‌های تکرارشونده و پایان‌بندی‌های ارضاکنده نیست. کارکرد ژانر نیز تنها سرگرم‌کردن مخاطبان نیست. ژانرها معانی ضمنی اجتماعی دارند. آن‌ها نقش‌هایی را برای تقلید شدن ارائه می‌دهند و نیز پدیدآورنده‌ی جهان‌بینی‌هایی هستند که رفتار سیاسی و اجتماعی ما را تغییر می‌دهند. همچنین ژانرها با تحول یافتن در گذر زمان برخی ارزش‌ها و باورها را تولید و تقویت می‌کنند (برگر، ۱۹۹۲، ۷۳).

ژانرهای خاصی در دوره‌های زمانی خاصی محبوبیت می‌یابند، زیرا دربردارنده و بیانگر تناقض‌های اجتماعی هستند، تناقض‌هایی که فرهنگ نیازمند درک و پرداختن به آن‌هاست و برای تحقق این امر راهی ندارد مگر خیال‌پردازی. به این ترتیب، ژانرهای محبوب بطور معمول کارکردی شبیه به کارکرد اسطوره دارند، یعنی پرداختن به تناقض‌های اجتماعی در قالب روایت تا مشکلات کاملاً واقعی بتوانند از این مسیر به قلمرو خیال‌پردازی وارد و شاید در این قلمرو حل شوند (Rubinfeld, 2001, xix). فیلم‌های ژانری همیشه درباره‌ی زمانه‌ای هستند که در آن پدید می‌آیند زیرا سرگرمی الزاماً دربردارنده، بازتاب‌دهنده و مروج ایدئولوژی است (گرانث، ۲۰۰۷، ۳۰۲). بنابراین، ژانر دربردارنده‌ی گمان‌های ایدئولوژیکی و ارزش‌های معین است. تودور^۴ خاطر نشان می‌کند: «ژانر یک جهان اخلاقی و اجتماعی را تعریف می‌کند» (چندلر، ۱۹۹۷). به عقیده‌ی فیسک^۵ نیز «قراردادهای ژانری دربردارنده‌ی دغدغه‌های ایدئولوژیکی بسیار مهم زمانه‌ای هستند که در

آن محبوب شده‌اند» (فیسک، ۱۹۹۹، ۱۱۰). و نیل^۸ اضافه می‌کند که ژانرها نه تنها در بردارنده‌ی این دغدغه‌ها هستند که فعالانه این «دغدغه‌های ایدئولوژیک بسیار مهم» را عرضه می‌کنند (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ۲۳۳). به همین سبب برخی معتقدند ژانرهای رسانه‌های جمعی در یک دوره‌ی خاص انعکاس ارزش‌های حاکم آن دوره‌اند. برای مثال، به عقیده‌ی گرانت^۹ بی‌تردید یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های درک فیلم‌های ژانری در نظرگرفتن آن‌ها به مثابه‌ی بیان جمعی زندگی معاصر است (گرانت، ۲۰۰۳، ۱۱۷).

در تاریخ فیلم، کمدی یکی از نخستین ژانرهاست. اگرچه در سال‌های اخیر مطالعه‌ی فیلم کمدی از گرایش به ترکیب همه‌ی انواع کمدی در قالب یک ژانر دوری گزیده است و در نتیجه می‌توان کمدی را دارای پنج ژانر آشکار داست: کمدی شخصیت یا دلک‌بازی^{۱۰}، کمدی مردم‌باور^{۱۱}، کمدی سیاه^{۱۲}، هجو^{۱۳} و کمدی رمانتیک (Gehring, 2007, 353-359)، که مورد آخر موضوع پژوهش حاضر است.

۳. روش پژوهش

ژانر کمدی رمانتیک مورد مطالعه در این پژوهش، مجموعه فیلم‌های بلند داستانی (بلندتر از ۷۰ دقیقه) سینمای ایران، در فاصله‌ی سیال‌های ۱۳۶۹ (سال خلق نخستین کمدی رمانتیک پس از انقلاب) تا سال ۱۳۹۰ است که روایت آن‌ها درباره‌ی رابطه‌ی عاطفی «یک زوج اصلی زن و مرد» است و این «رابطه‌ی عاشقانه» یا «زناشویی» در این فیلم‌ها به شکلی خنده‌دار و شوخ‌طبعانه به تصویر کشیده شده است. بر اساس این تعریف، ۶۲ فیلم بلند داستانی را می‌توان شناسایی کرد که مجموع آن‌ها ژانر کمدی رمانتیک سینمای ایران را (۱۳۶۹-۱۳۹۰) شکل می‌دهد. همه‌ی این ۶۲ فیلم به روش «تحلیل ساختاری متن»^{۱۴} بررسی می‌شوند. تحلیل ساختاری مستلزم بررسی چگونگی ساختار یافتن متن است، و این که این ساختار بیانگر چیست. همه‌ی متون رسانه‌ای را می‌توان از منظر ساختار آن‌ها تحلیل کرد. فرض آن است که این متون نظامی پنهان از عناصر و قوانین دارند که به تولید معنای متن یاری می‌رسانند. ژانرها نمونه‌ی بسیار خوب و شناخته‌شده‌ای از این نوع متون هستند. هدف رویکرد ساختاری به ژانر، خلاصه‌کردن ژانر به یک روایت ژانری و ساختاری از روابط است که در آن، انواع شخصیت‌ها (قهرمان، شرور، قربانی و...)، به روش-هایی که به لحاظ ساختاری قابل پیش‌بینی (و محدود) هستند، با هم در تعامل‌اند. برای مثال، کنش متقابل قهرمانان ژانر وسترن را می‌توان پیرامون تقابل تمدن/برهوت سازمان داد. این امر ممکن است ساده به نظر برسد اما این تقابل خود به شکل ضمنی بیانگر تقابل‌های دیگر است: جامعه/فرد، فرهنگ/طبیعت، فساد/پاکی، انسانیت/وحشیگری. بنابراین، یک تقابل دوتایی^{۱۵} به سرعت رشته‌ای گسترده (و بسیار پیچیده) از تقابل‌ها را پدید می‌آورد که به تقابل نژادپرستانه‌ی انسانیت/وحشیگری منجر می‌شود (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ۲۳۱).

استفاده از تقابل‌های دوتایی برای تحلیل ژانر مبتنی بر روش لوی-استروس^{۱۶}، انسان‌شناس فرانسوی (۱۹۰۸-۲۰۰۹) است که ساختار اسطوره (روایت یا داستان) را بر مبنای تقابل‌های دوتایی جستجو می‌کرد. تقابل‌های دوتایی مفهوم‌هایی متضادند که پژوهشگر از متن استخراج می‌کند. بنیادی‌ترین تقابل‌ها میان «خیر و شر» یا «زن و مرد» وجود دارند و پژوهشگر می‌تواند واژه‌ها یا عناصری بصری را بیابد که مربوط به یکی از دو سوی این تقابل می‌شوند، تضاد را برجسته می‌کنند و تأیید یا عدم تأیید یک جزء از تقابل را در مقابل جزء دیگر نشان می‌دهند. برای مثال، مردان قوی، سخت و منطقی هستند، اما زنان انعطاف‌پذیر، نرم و احساساتی قلمداد می‌شوند

(برتون، ۲۰۰۲، ۱۷). کشف الگوهای تقابل در روایت‌های یک ژانر، «تحلیل جانشینی»^{۱۷} است که «چستی معنای» آن ژانر را روشن می‌کند. اما در «تحلیل همنشینی»^{۱۸} با بررسی چگونگی گسترش متوالی روایت، «چگونگی ارائه‌ی معنا در متن» آشکار می‌شود. این رویکرد مبتنی بر روش پراپ^{۱۹}، پژوهشگر روسی (۱۹۷۰-۱۸۹۵) در زمینه‌ی روایت‌های افسانه‌های پریان دست یافت که می‌توان آن‌ها در مطالعه‌ی فیلم نیز به کار گرفت. این دو مؤلفه عبارتند از: «انواع شخصیت‌ها و کارکردهای آن‌ها» که پی‌رنگ را به وجود می‌آورند (نیوبلد، ۱۹۹۸، ۱۴۸).

تقابل‌های دوتایی، معنای شخصیت‌های یک روایت را فاش می‌سازند و کارکردها آن‌چه را که آن‌ها در روایت انجام می‌دهند، آشکار می‌کنند (رایت، ۱۹۷۵، ۲۶). بر این اساس، تحلیل جانشینی و همنشینی ژانر کمدی رمانتیک ایرانی (۱۳۶۹-۱۳۹۰) بیانگر آن است که این ژانر از چهار پی‌رفت^{۲۱} اولیه با نام‌های تصاحب، نجات، اجازه و رقیب بهره می‌گیرد. پی‌رفت کوچکترین واحد کامل یا کوچکترین ساختمان روایی است که از توالی دو یا چند کارکرد ساخته می‌شود و با ترکیب و تلفیق آن‌ها داستان پدید می‌آید (جعفری، ۱۳۸۹، ۱۰). پی‌رنگ ساختمان و اسکلت‌بندی یک داستان است و به این سبب که یک داستان ممکن است بیش از یک پی‌رفت داشته باشد در عمل پی‌رنگ می‌تواند دربرگیرنده‌ی یک یا چند پی‌رفت باشد (جعفری، ۱۳۹۱، ۹۵). توزیع پی‌رفت‌های ژانر کمدی رمانتیک ایرانی در یک فیلم به یک اندازه نیست و گاهی نقش یک پی‌رفت بیش از نقش سایر پی‌رفت‌هاست. همچنین محدودیتی در استفاده از پی‌رفت‌ها وجود ندارد و یک فیلم می‌تواند یک یا چند پی‌رفت داشته باشد. هر یک از این پی‌رفت‌ها بیانگر یک روایت رمانتیک متفاوت است که درباره‌ی شکل‌گیری و حفظ یک رابطه‌ی عاشقانه دستورالعمل متفاوتی دارند. تفاوت این دستورالعمل‌ها سبب تغییر در تقابل دوتایی قهرمان مرد/قهرمان زن و در نتیجه دگرگونی معنای شخصیت‌ها می‌شود.

پی‌رفت تصاحب

کارکردهای زیر بیانگر کنش متقابل قهرمان مرد و قهرمان زن در پی‌رفت تصاحب است:

۱. قهرمان مرد با قهرمان زن مواجه می‌شود.
۲. قهرمان مرد خواستار قهرمان زن می‌شود.
۳. قهرمان مرد با مقاومت از طرف قهرمان زن روبه‌رو می‌شود.
۴. قهرمان مرد پاسخ منفی قهرمان زن را نمی‌پذیرد.
۵. قهرمان مرد، قهرمان زن را شگفت‌زده می‌کند و/یا به تحسین وامی‌دارد.
۶. قهرمان مرد، قهرمان زن را تصاحب می‌کند.

طبیعی است که در کمدی رمانتیک‌هایی که در آن‌ها دو قهرمان زن و مرد پیش از آغاز روایت با هم آشنا شده‌اند یا پیشتر با هم ازدواج کرده‌اند و اکنون از یکدیگر جدا هستند، نیازی به کارکرد شماره‌ی ۱ نیست.

همانطور که ترتیب کارکردها نشان می‌دهد، لازمه‌ی مسرت‌های روایی پی‌رفت تصاحب (دلنشین شدن روایت)، تسلیم شدن زن است، زیرا این پی‌رفت به بیانی ساده، روایت «خواسته‌های» مردانه و روایت دستیابی مردان به آن چیزی است که می‌خواهند. برای مثال، در *خواستگاری* (۱۳۶۹)، جواد، عزیز را می‌بیند و خواستار او می‌شود و زمانی که عزیز به وی جواب منفی می‌دهد، کوتاه نمی‌آید. جواد با کمک دوستانش نشانی منزل جدید عزیز را پیدا می‌کند و با ترفندی او را از خانه

بیرون می‌آورد. عزیز با دیدن جواد شگفت‌زده می‌شود و در فصل پایانی فیلم، او همسر جواد است. در پی‌رفت تصاحب هر آنچه که قهرمان زن می‌گوید، می‌خواهد و یا انجام می‌دهد بی‌ارزش است زیرا پایان از همان ابتدا، ناگزیر است. مرد، زن را می‌خواهد و فیلم برای آن که پیش برود باید تماشاگر را در موضعی قرار دهد که بخواهد زن خواهان قهرمان مرد شود، حتی اگر خواسته‌ی مرد آن چیزی باشد که هرگز خواسته‌ی زن نیست. در توکیو بدون توقف (سعید عالم‌زاده، ۱۳۸۲) ناهید، محسن توکیو را که در یک نگاه عاشق او شده است، «پسر بدقواره‌ی موفرفری» می‌داند، اما زمانی که محسن طلبکاران برادر ناهید را از پا در می‌آورد، ناهید او را تحسین و با او ازدواج می‌کند. الهام در ابتدای سه‌درجه تب (حمیدرضا صلاح‌مندی، ۱۳۹۰) نمی‌خواهد که شوهری مکانیک داشته باشد اما در پایان روایت، او ازدواج با یک مکانیک را پذیرفته است. بنابراین در پی‌رفت تصاحب، امیال و خواسته‌های زن در برابر خواسته‌ی قهرمان مرد هیچ تأثیری ندارند و نادیده گرفته می‌شوند.

محقق نشدن خواسته‌ی قهرمان زن، در واقع، به این معناست که «زن نمی‌داند که چه می‌خواهد» و البته به شکل ضمنی دربردارنده‌ی این معنا نیز هست که «مرد بیش از زن از آنچه که زن به‌راستی می‌خواهد اطلاع دارد و بر عهده‌ی مرد است که آنچه را که زن می‌خواهد به او بدهد، فارغ از آن که زن خواستار آن باشد یا نباشد، چون مرد می‌داند که این همان چیزی است که زن به‌راستی می‌خواهد». به این ترتیب، سلطه‌ی مردانه شکلی از یک کنش پدرسالارانه‌ی عاشقانه را به خود می‌گیرد. بر اساس آنچه که بیان شد، تقابل‌های دوتایی در پی‌رفت تصاحب را می‌توان در جدول شماره ۱ نشان داد.

جدول ۱. تقابل دوتایی در پی‌رفت تصاحب

مرد	در مقابل	زن
سوژه	/	ابژه
احساس	/	اندیشه
قلب	/	معز
سلطه	/	تمکین
استقلال	/	وابستگی
تصاحب	/	تسلیم
می‌خواهد	/	می‌دهد
فعال	/	منفعل
شگفت‌زده می‌کند	/	شگفت‌زده می‌شود
به تحسین و امید دارد	/	تحسین می‌کند
راه حل	/	مشکل
پشتکار	/	مقاومت
اصرار می‌ورزد	/	مخالفت می‌کند
می‌داند که زن چه می‌خواهد	/	نمی‌داند که چه می‌خواهد

پی‌رفت نجات

پی‌رفت نجات به دو شکل نجات بی‌عاطفه و نجات دل‌شکسته بروز می‌یابد و هر یک از این دو نوع در بردارنده‌ی سه حالت نجات مرد، نجات زن و نجات هم مرد و هم زن است. روایت دو پی‌رفت نجات بی‌عاطفه و نجات دل‌شکسته تفاوت‌های اندکی با هم دارند اما کارکرد ایدئولوژیک آن‌ها مشابه است. در حالی که قهرمان پی‌رفت نجات بی‌عاطفه به شدت از وصل می‌ترسد و گفتن «دوستت دارم» برای او مشکل است، قهرمان پی‌رفت نجات دل‌شکسته در آرزوی وصل است و ترس او از این است که هیچگاه فرصت گفتن «دوستت دارم» را نیابد.

الف) پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه: این پی‌رفت تصویرگر قهرمان مردی است که عشق را نمی‌شناسد و قادر به عشق ورزیدن نیست. او بی‌احساس و بی‌عاطفه و حتی از قلب سرد خود ناآگاه است. البته بی‌درنگ آشکار می‌شود که آنچه قهرمان مرد به آن نیازمند است یک قهرمان زن نجات‌بخش است. بنابراین، در این پی‌رفت قهرمان زن و نیز تماشاگر در موضع همدردی با یک قهرمان مرد نیازمند قرار می‌گیرند. زن تحت تأثیر نیاز مرد، به دنبال او می‌رود، وی را آرام می‌کند و سپس تسلیمش می‌شود. در این حالت، زن نجات-بخش در مقام «پرستار و مراقب»، مترادف با «همسر خوب» و یک «تمکین‌کننده‌ی خوب» است. کارکردهای این پی‌رفت از این قرار است:

۱. قهرمان مرد زنی در زندگی‌اش ندارد.
۲. قهرمان زن به قهرمان مرد توجه می‌کند.
۳. قهرمان مرد به قهرمان زن بی‌توجهی می‌کند.
۴. قهرمان زن برای تغییر نظر قهرمان مرد همچنان تلاش می‌کند.
۵. قهرمان مرد مجذوب قهرمان زن می‌شود.
۶. قهرمان زن تسلیم قهرمان مرد می‌شود.

فرشته در ریگه چه خیر (تهمینه میلانی، ۱۳۷۱)، سوسن در زیر درخت هلو (ایرج طهماسب، ۱۳۸۵) و رویا در هرچی تو بخوای (محمد متوسلانی، ۱۳۸۸) مطابق با کارکردهای این پی‌رفت به قلب سرد قهرمان مرد بی‌عاطفه گرما می‌بخشند و به آرزوی‌شان که «ازدواج و سر و سامان یافتن» است دست می‌یابند. بنابراین، در این روایت‌ها نجات مرد و تسلیم شدن به او همه‌ی خواسته‌هایی است که زن دارد. درحقیقت، در پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه مردان به زنان نیاز دارند و زنان باید نیاز مردان را برآورده کنند تا نیاز خودشان که چیزی فراتر از داشتن یا تداوم یک پیوند رمانتیک نیست، برآورده شود. به بیان دیگر «مردان به زنان نیاز دارند و زنان نیاز دارند که مردان به آن‌ها نیاز داشته باشند». به این ترتیب، در این پی‌رفت زن گرفتار روایتی است که در عین حال که مرد سلطه‌گر را نیازمند و ضعیف می‌شمرد، همزمان سلطه‌ی مردانه را نیز تقویت می‌کند.

ب) پی‌رفت نجات زن بی‌عاطفه: این پی‌رفت در بردارنده‌ی همان کارکردهای پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه است با این تفاوت که جای زن و مرد در بیان کارکردها عوض می‌شود. در این پی‌رفت، زن شخصیت سردمزاج سنگدلی است که عشق را نمی‌شناسد، بطور معمول از مردان و بچه‌دار شدن متنفر است و میلی به ازدواج ندارد. بطور طبیعی چنین زنی نیاز به نجات دارد و در نهایت، عشق یک مرد نجات‌بخش که منجر به تسلیم و تصاحب زن می‌شود، او را نجات می‌دهد. اما بر خلاف پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه، تحول زن بی‌عاطفه به زن مهربان اساساً در خدمت برآورده‌کردن نیازهای شخص دیگری به غیر از خود زن است. در زن بدلی (مهرداد میرفلاح، ۱۳۸۵) مهندس شادی پارسی زمانی برای ازدواج کردن ندارد و هدف او تنها ساختن یک مجتمع

مسکونی است. اما تجربه‌ی جابه‌جایی در زمان، زندگی با آرش و دو فرزند او و مواجه شدن با عشق صادقانه‌ی آرش، قلب سرد شادی را گرم می‌کند و در نهایت، تحول وی با اقرار به این که «خوشبختی یعنی شوهر داشتن، بچه داشتن، شوهرت را دوست داشتن و عاشق بچه‌هایت بودن» کامل می‌گردد. بدین ترتیب در پی‌رفت نجات زن بی‌عاطفه، زن سردمزاجی که از قهرمان مرد متنفر است تحول می‌یابد و به همسری خوب که تحسین‌کننده‌ی مرد است تبدیل می‌شود.

نجات مهندس شادی در *زن بدلی* و هم‌تایانش در *نوک برج* (کیومرث پوراحمد، ۱۳۸۴)، *چپ‌دست* (آرش معیریان، ۱۳۸۴)، *آدم‌برفی* (۱۳۷۶)، *عینک نوری* (محمدحسین لطیفی، ۱۳۷۹)، *ورود آقایان ممنوع* (رامبد جوان، ۱۳۹۰) و *خروس‌جنگی* (مسعود اطیابی، ۱۳۸۸) در حقیقت به معنای به تسلیم واداشتن زنانی است که هویت و شخصیتی مستقل از مرد دارند. بنابراین، در تقابل استقلال/وابستگی در پی‌رفت نجات زن بی‌عاطفه، درحالی که در آغاز روایت، زن و مرد هر دو در سوی استقلال قرار دارند، در انتهای روایت، مرد همچنان در سوی استقلال می‌ماند اما زن به سوی وابستگی می‌رود. در پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه، مرد در انتهای روایت از سوی استقلال به سوی وابستگی انتقال می‌یابد اما از آنجا که در این پی‌رفت «مردان به زنان نیاز دارند و زنان نیاز دارند که مردان به آن‌ها نیاز داشته باشند»، زن نیز به سوی وابستگی می‌رود. به بیان دیگر در حالی که در پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه، زن و مرد هر دو مشکل و هر دو راه حل یکدیگرند (جدول ۲)، در پی‌رفت نجات زن بی‌عاطفه، مرد، راه حل و زن، مشکل است (جدول ۳).

جدول ۲. تقابل دوتایی در پی‌رفت نجات مرد بی‌عاطفه

مرد	در مقابل	زن
احساس	/	اندیشه
قلب	/	مغز
نیاز دارد		نیاز دارد که نیازمندش باشد
به دست می‌آورد	/	تسلیم می‌شود
مشکل	/	راه حل
نجات می‌یابد	/	نجات می‌دهد
بهتر می‌شود	/	سر و سامان می‌یابد
راه حل	/	مشکل
سرد	/	گرم
سخت	/	نرم

جدول ۳. تقابل دوتایی در پی‌رفت نجات زن بی‌عاطفه

مرد	در مقابل	زن
احساس	/	اندیشه
قلب	/	مغز
نیاز را برطرف می‌کند		نیازمند است
راه حل	/	مشکل
نجات می‌دهد	/	نجات می‌یابد
سلطه	/	تسلیم
استقلال	/	وابستگی
گرم	/	سرد
نرم	/	سخت

ج) پی‌رفت نجات مرد و زن بی‌عاطفه: در این پی‌رفت زن و مرد هر دو قلبی سرد و بی‌عاطفه دارند اما به دلیل آن که مجبور به مواجهه دائمی یا زندگی با یکدیگر هستند ناخواسته و ندانسته کارکردهای دو پی‌رفت پیشین را در مورد یکدیگر به کار می‌گیرند و در نهایت، رابطه‌ی آن‌ها کم‌کم شکلی عاشقانه می‌یابد و منجر به پیوند دوباره یا وعده‌ی ازدواج می‌شود. قهرمان زن بسته به ترکیب یا عدم ترکیب این پی‌رفت با پی‌رفت تصاحب، ممکن است تسلیم خواسته‌ی مرد بشود یا نشود، اما بدون تردید تسلیم نیازهای مرد خواهد شد. قهرمانان مرد و زن *آتش‌بس* (تهمینه میلانی، ۱۳۸۵) و *پسر آدم دختر حوا* (رامبد جوان، ۱۳۸۹) مطابق با الگوی این پی‌رفت عمل می‌کنند.

د) پی‌رفت نجات مرد دل‌شکسته

کارکردهای این پی‌رفت از این قرار است:

۱. قهرمان مرد خواهان زنی در زندگی خود است.
۲. قهرمان زن به قهرمان مرد توجه نشان می‌دهد.
۳. قهرمان مرد مجذوب قهرمان زن می‌شود.
۴. قهرمان زن تسلیم قهرمان مرد می‌شود.

مطابق این کارکردها مرد دل‌شکسته نیازمند زن مناسبی است که زندگی او را کامل کند و قهرمان زن نجات‌بخش هم به هیچ روی نمی‌تواند «نه» بگوید. بنابراین، پی‌رفت نجات مرد دل‌شکسته نیز مانند نجات مرد بی‌عاطفه، از یک سو مرد سلطه‌گر را ضعیف می‌شمرد و از سوی دیگر بر نقش زن تمکین‌کننده تأکید می‌کند. شیرین در *عشق شیشه‌ای* (رضا حیدرنژاد، ۱۳۷۹) و سارا در *کلاغ‌پر* (شهرام شاه حسینی، ۱۳۸۶)، مطابق با این پی‌رفت، عهده‌دار نقش «پرستار خوب ابتدایی» و «همسر خوب بعدی» می‌شوند. در پایان هر دو فیلم (و پایان همه‌ی پی‌رفت‌های نجات مرد دل‌شکسته) نیاز مرد به زن، نیاز زن به این که مورد نیاز باشد و نیاز تماشاگر به یک پایان خوش برآورده می‌شود.

ه) پی‌رفت نجات زن دل‌شکسته: این پی‌رفت دربردارنده‌ی همان کارکردهای پی‌رفت نجات مرد دل‌شکسته است با این تفاوت که جای زن و مرد در بیان کارکردها عوض می‌شود. در این پی‌رفت، زن شخصیت غمگین، تنها و افسرده‌ای است که نیاز به نجات دارد و در نهایت، عشق

یک مرد نجات‌بخش او را نجات می‌دهد. اما تحول زن دل‌شکسته به زن نجات‌یافته در خدمت برآورده‌کردن نیازهای شخص دیگری به غیر از خود زن است، مانند دنیا در عروس خوش‌قدم (کاظم راست‌گفتار، ۱۳۸۲). پی‌رفت نجات زن دل‌شکسته با تمرکز بر مضمون «عدم اعتماد به نفس زنان»، قهرمانان زنی را به تصویر می‌کشد که بدون شوهر ناتوان هستند یا برای ازدواج بی‌تابی می‌کنند و بر عهده‌ی قهرمان مرد است که به قهرمان زن قوت قلب دهد.

کارکرد ایدئولوژیک پی‌رفت نجات دل‌شکسته شبیه پی‌رفت نجات بی‌عاطفه است. بدین معنی که در پی‌رفت نجات مرد دل‌شکسته نیز زن و مرد هر دو مشکل و هر دو راه حل یکدیگرند و در مقابل، در پی‌رفت نجات زن دل‌شکسته، مرد راه حل و زن مشکل است. بنابراین جدول تقابلهای دوتایی مرد/زن در پی‌رفت نجات دل‌شکسته تفاوت‌چندانی با جدول این تقابل در پی‌رفت نجات بی‌عاطفه ندارد و تنها کافی است دو تقابل سرد/گرم و سخت/نرم از جدول‌های ۲ و ۳ حذف شوند. (و پی‌رفت نجات مرد و زن دل‌شکسته: این پی‌رفت درباره‌ی قهرمانان زن و مردی است که پیش از این با هم ازدواج کرده‌اند اما حالا از هم جدا شده‌اند و البته وظیفه‌ی روایت هم نجات این ازدواج است. برطرف شدن اختلافات زناشویی در این فیلم‌ها، همچون *خوهران غریب* (کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۵) و *توفیق/جباری* (محمدحسین لطیفی، ۱۳۸۶)، معانی ضمنی ایدئولوژیک را آشکار می‌کند: «عشق بر همه چیز پیروز می‌شود و همه‌ی پیوندهای زناشویی نجات‌یافتنی هستند». اما آنچه که به آن اشاره نمی‌شود این است که آیا به‌راستی همه‌ی ازدواج‌ها نجات‌یافتنی‌اند و این که چرا در این فیلم‌ها وظیفه‌ی عاطفی نجات‌یافتنی تنها بر عهده‌ی قهرمان زن گذاشته می‌شود.

پی‌رفت اجازه

این پی‌رفت تصویرگر یک زوج عاشق است که پیوند آن‌ها با مخالفت شدید یکی از والدین (گاهی هر دو) یا فرد مقتدر دیگری در خانواده روبه‌رو می‌شود و مرد عاشق در مواجهه با چنین مخالفتی به‌شدت می‌کوشد پدر، مادر یا فرد مقتدر دیگر را به موافقت با این رابطه‌ی عاشقانه وادار سازد. فرد مخالف به شکل مرسوم، پدر قهرمان زن است، اگرچه می‌تواند مادر قهرمان زن یا مرد یا هر شخص مقتدر دیگری (پسر، برادر یا داماد قهرمان زن) نیز باشد. کارکردهای زیر بیانگر کنش متقابل شخصیت‌ها در پی‌رفت اجازه است:

۱. قهرمان مرد و قهرمان زن می‌خواهند با هم ازدواج کنند.
۲. فردی مقتدر در خانواده‌ی یکی از آن‌ها (یا گاهی خانواده‌ی هر دو طرف) با این ازدواج مخالفت می‌کند.
۳. قهرمان مرد بر خواسته‌اش پافشاری می‌کند.
۴. فرد مقتدر تسلیم می‌شود.
۵. قهرمان مرد، قهرمان زن را به دست می‌آورد.

در پایان این پی‌رفت، بی‌هیچ استثنایی، همیشه قهرمان مرد این امکان را می‌یابد که یا شادمانه وارد همان خانواده‌ای بشود که کمی پیشتر خواهان او نبود و یا دختری را که با حضورش مخالفت می‌شد، وارد خانواده‌ی خود نماید. بنابراین پی‌رفت اجازه پشتیبان ایدئولوژی مردسالاری است. این در حالی است که گاهی این پی‌رفت با ارائه‌ی تصویری که گویای همدردی است، با تلاش‌های مردی که می‌کوشد در برابر اقتدار سنتی مقاومت کند، «به‌ظاهر» ایدئولوژی مردسالاری را به چالش می‌کشد. اما نباید از نظر دور داشت که در پایان پی‌رفت اجازه، قهرمان مرد یک وارث است. او در نهایت، در خانواده‌ی جدیدی که وی و قهرمان زن متعهد به بناکردن آن شده‌اند

جایگزین والدین یا فرد مقتدر دیگر می‌شود و زن بی‌هیچ اعتراضی، این انتقال قدرت و این تداوم وابستگی را می‌پذیرد.

مهندس دیوید در *ازدواج به سبک ایرانی* (حسن فتحی، ۱۳۸۵) در همان نگاه نخست دل-بسته‌ی شیرین می‌شود اما حاج ابرام، پدر شیرین، که یک تاجر بازاری با سلوک جاهلی است با ازدواج آن‌ها موافق نیست. دیوید مسلمان می‌شود، نامش را به داوود تغییر می‌دهد و رقص جاهلی او با دستمال یزدی و کلاه شاپو در کنار حاج ابرام به معنای پذیرش کامل او از سوی حاجی، دستیابی موفقیت‌آمیز داوود به شیرین و پذیرش نقش حاج ابرام توسط داوود در خانواده‌ی جدید است. نمای پایانی فیلم نیز آشکارا بر جایگزینی داوود با حاج ابرام و انتقال وابستگی شیرین از پدر به شوهر تأکید دارد. در این نما آخرین دیالوگ شیرین شنیده می‌شود: «از فردای عروسی، زندگی من و داوود در خانه‌ی اجدادی آغاز شد» و فیلم تصویرگر شیرین است که در حیاط خانه‌ای با معماری سنتی برای شوهرش چای و میوه آورده و برای بار سوم باردار است.

پی‌رفت اجازه اساساً شرح تلاش‌های قهرمان مرد و روایت پیروزی نهایی اوست و قهرمان زن در این پی‌رفت، در عمل منفعل و تنها یک تماشاچی است. او فقط یک ایزده‌ی عشق است که در ترکیب پی‌رفت اجازه با دو پی‌رفت پیشین، وظیفه‌ای جز تسلیم شدن (در پی‌رفت تصاحب) و/یا نجات قهرمان مرد (در پی‌رفت نجات) ندارد. بنابراین تقابل قهرمان مرد/قهرمان زن در پی‌رفت اجازه تفاوتی با این تقابل در پی‌رفت‌های تصاحب و نجات (جدول‌های ۱، ۲ و ۳) ندارد.

پی‌رفت رقیب

پی‌رفت رقیب ایدئولوژی محافظه‌کارانه‌ی پی‌رفت‌های تصاحب، نجات و اجازه را از طریق افزودن یک آدم عوضی رمانتیک به داستان و اطمینان از این که این گزینه سد راه گزینه‌ی حقیقی (قهرمان مرد یا قهرمان زن) می‌شود تکمیل می‌کند. این پی‌رفت بطور معمول در ترکیب با سه پی‌رفت دیگر، در سه شکل مرد عوضی، زن عوضی و زن علیه زن ظاهر می‌شود.

الف) پی‌رفت مرد عوضی: در این پی‌رفت دو مرد همزمان عاشق یا مدعی عشق یک زن هستند و قهرمان زن باید در نهایت تسلیم یکی از این دو خواستگار شود. یعنی او باید در جریان روایت بفهمد که کدام یک قهرمان مرد است و کدام یک مرد عوضی. کارکردهای این پی‌رفت از این قرار است:

۱. قهرمان مرد، قهرمان زن را دوست دارد.
۲. مرد دیگری (رقیب) در زندگی قهرمان زن وجود دارد.
۳. قهرمان مرد برای دستیابی به قهرمان زن تلاش می‌کند.
۴. رقیب شکست می‌خورد.
۵. قهرمان مرد، قهرمان زن را به دست می‌آورد.

در پی‌رفت مرد عوضی، زن در نهایت چیزی جز تصویری از خواسته‌ها و نیازهای قهرمان مرد نیست و خواسته‌ها و نیازهای خود وی اهمیتی ندارد. قهرمانان زن *فیلم‌های معادله* (ابراهیم وحیدزاده، ۱۳۸۳)، *ازدواج به سبک ایرانی* (۱۳۸۵) و *زندگی شیرین* (قدرت‌الله صلح میرزایی، ۱۳۸۸) این ویژگی را دارند. در این فیلم‌ها حتی مرد عوضی نیز فرصتی برای نمایان شدن عشق صادقانه و خصلت‌های پسندیده‌ی قهرمان مرد فراهم می‌آورد و قهرمان زن هم وظیفه‌ای جز تسلیم شدن و/یا نجات قهرمان مرد ندارد. به این ترتیب، مرد عوضی تنها یک تمهید است. او آنجاست تا قهرمان مرد در کنار او و در مقایسه با او بدرخشد. بنابراین در این پی‌رفت، تمرکز بر تقابل دوتایی قهرمان

مرد/مرد عوضی خطاست. زیرا تقابلی که در پی‌رفت مرد عوضی اهمیت دارد همچنان تقابل قهرمان زن و قهرمان مرد است. از این رو، پی‌رفت مرد عوضی تنها یک کارکرد ایدئولوژیک دارد: کمک به قهرمان مرد از طریق تضمین تکمیل موفقیت‌آمیز پی‌رفت تصاحب، اجازه و/یا پی‌رفت نجات.

ب) پی‌رفت زن عوضی: این پی‌رفت مثلث عشقی پی‌رفت مرد عوضی را معکوس می‌کند. به بیان دیگر حالا قهرمان مرد مجبور است که بین دو زن دست به انتخاب بزند. در این حالت، پی‌رفت زن عوضی ستایشگر زن خوب در مقام همسر است و در عین حال زنی را که با تصویر آرمانی از یک همسر خوب همخوانی ندارد منحرف یا منحط جلوه می‌دهد. کارکردهای این پی‌رفت از این قرار است:

۱. قهرمان مرد، قهرمان زن را دوست دارد.
 ۲. زن دیگری (رقیب) در مسیر قهرمان مرد قرار می‌گیرد یا از پیش در زندگی او وجود داشته است.
 ۳. قهرمان مرد به رقیب بی‌اعتنایی می‌کند.
 ۴. قهرمان مرد برای دستیابی به قهرمان زن تلاش می‌کند.
 ۵. رقیب طرد می‌شود.
 ۶. قهرمان زن تسلیم قهرمان مرد می‌شود.
- همچون توفیق/جباری و *داها* خجالتی (آرش معیریان، ۱۳۸۹)، طرد زن عوضی به معنای توانمند شدن قهرمان مرد در روایت و موفقیت او در تسلیم ساختن زن است. بنابراین، کارکرد ایدئولوژیک پی‌رفت زن عوضی هم مانند پی‌رفت مرد عوضی، تنها کمک به قهرمان مرد از طریق تضمین تکمیل موفقیت‌آمیز پی‌رفت تصاحب، اجازه و/یا پی‌رفت نجات است. با طرد زن عوضی توسط قهرمان مرد که بیانگر پاکدامنی، نجابت و عشق صادقانه‌ی او به قهرمان زن است، قهرمان زن فرصت می‌یابد تا گامی به جلو بردارد و خود را در مقام همسری خوب ارائه نماید. در نتیجه زن عوضی در تقابل قهرمان مرد/قهرمان زن، در عین حال که مرد را توانمند می‌کند و برتری او را به رسمیت می‌شناسد، بر نقش زن مطیع نیز تأکید دارد.

ج) پی‌رفت زن علیه زن: این پی‌رفت زن را در مقابل زن قرار می‌دهد. به بیان دیگر، در این پی‌رفت، زنان به بهانه‌ی رقابت، وادار به توهین و حمله به یکدیگر می‌شوند و با دستاویز قرار دادن حمله‌ی زنان به یکدیگر، به خود زنان حمله می‌شود. کارکردهای این پی‌رفت از این قرار است:

۱. قهرمان زن قهرمان مرد را در زندگی‌اش دارد.
۲. زن دیگری (رقیب) در زندگی قهرمان مرد وجود دارد.
۳. الف) قهرمان زن موفق می‌شود رقیب را حذف کند.
- یا ب) قهرمان مرد هر دو زن را با هم خواهد داشت.

لازمه‌ی تداوم مردسالاری زوال دوستی‌های زنانه است و پی‌رفت زن علیه زن ارائه‌دهنده‌ی چنین زوالی است. این پی‌رفت بیانگر ممکن نبودن دوستی و اتحاد زنان با یکدیگر است، چرا که بر اساس آن، زنان بطور ذاتی دوستانی سست‌عنصر و حسود یا رقیبانی متجاوزند. به این ترتیب، کم‌دی رمانتیک با تبدیل یک داستان عاشقانه به یک داستان سرشار از تنفر، تضمین می‌کند که هرگونه رنجش، خشم و نفرت مشروعی که زنان ممکن است نسبت به مردسالاری داشته باشند، با اطمینان و به خوبی و خوشی به سمت زنان دیگر هدایت شود. بنابراین، بار دیگر با یک تمهید روبه‌رو هستیم که «جذابیت» فرضی آن همچون روایت‌های زن *بلی*، هوو (علیرضا داودنژاد، ۱۳۸۵) و *نصف مال من نصف مال تو* (وحید نیکخواه‌آزاد، ۱۳۸۶) برآمده از مواجهه‌ی خشن زنان با یکدیگر و نتیجه‌ی نهایی آن در خدمت توانمند شدن مردان است.

۴. کم‌دی رمانتیک نامتعارف

در حالی که ساختار روایی ۵۲ کم‌دی رمانتیک از الگوهای مشابهی پیروی می‌کند، این الگوها در ۱۰ کم‌دی رمانتیک نامتعارف با تغییر مواجه می‌شود. در کم‌دی رمانتیک نامتعارف، قهرمانان مرد یا زن، کارکردهای چهار نوع پی‌رفت تصاحب، نجات، اجازه و رقیب را تغییر می‌دهند و در نتیجه سبب می‌شوند که مهمترین شرط کم‌دی رمانتیک‌های متعارف، یعنی پایان خوشی که تصویرگر ازدواج یا وعده‌ی ازدواج قهرمان مرد و قهرمان زن است، نادیده گرفته شود. به لحاظ ایدئولوژیکی، کم‌دی رمانتیک‌های نامتعارف، هم می‌توانند تقویت‌کننده‌ی نقش‌های جنسیتی سنتی باشند و هم می‌توانند این نقش‌ها را به چالش بکشند. پنج فیلم کلاهی برای باران (مسعود نوایی، ۱۳۸۶)، زن‌ها فرشته‌اند (شهرام شاه‌حسینی، ۱۳۸۷)، ده‌رقمی (همایون اسعدیان، ۱۳۸۷)، زنان ونوسی مردان مریخی (کاظم راست‌گفتار، ۱۳۹۰) و زن‌ها شگفت‌انگیزند (مهرداد فرید، ۱۳۹۰) اگرچه با تغییر در کارکردهای سه پی‌رفت تصاحب، نجات و رقیب، پایان خوشی را که تصویرگر ازدواج قهرمان مرد و زن باشد ندارند، اما با توانمند کردن مردان، همچون ۵۲ روایت پیشین، در خدمت بازتولید نظم اجتماعی موجود میان زن و مردند. در مقابل، پنج کم‌دی رمانتیک نامتعارف دیگر، یعنی همسر (مهدی فخرزاده، ۱۳۷۳)، مضائب شیرین (علیرضا داوندژاد، ۱۳۷۸)، خواب سفید (حمید جبلی، ۱۳۸۱)، دنیا (منوچهر مصیری، ۱۳۸۲) و شاعر زبانه‌ها (محمد احمدی، ۱۳۸۷) با تغییر در کارکردهای سه پی‌رفت تصاحب، نجات و اجازه، در این باور کم‌دی رمانتیک متعارف که مردان و ازدواج، پاس‌خگوی همه‌ی خواسته‌های زنان است ابراز تردید می‌کنند. در این فیلم‌ها قهرمان مرد توانمند نمی‌شود و قهرمان زن نیز گاه در برابر مرد مقاومت می‌کند و گاه با درک این که جدا شدن از مرد بهترین کاری است که می‌تواند برای خود انجام دهد، در نهایت او را طرد می‌کند. نافرمانی زن از آنچه که مرد می‌خواهد در کانون این کم‌دی رمانتیک‌ها قرار دارد. بنابراین، در این روایت‌ها عشق همیشه پاسخ نیست بلکه اغلب خود مشکل است و این به آن معناست که این روایت‌ها شخصی‌ترین داستان‌ها یعنی داستان عاشقانه را مسأله‌دار می‌کنند. آن‌ها زنان را به مثابه‌ی شخصیت‌هایی واقعی و نه تنها ابژه‌هایی متین و شایسته نشان می‌دهند، دوستی‌های زنانه به رسمیت شناخته می‌شوند، زنان جذاب، ناتوان و طرد نمی‌شوند و تماشاگران در موضع همدلی با قهرمان زن قرار می‌گیرند. بنابراین، این روایت‌ها از ساختارهای سنتی ژانر به مثابه‌ی ابزاری برای اسطوره‌زدایی استفاده می‌کنند. به بیان دیگر مؤلفه‌های ابتدایی یک ژانر سنتی فراخوانده می‌شود تا تماشاگران آن ژانر و روایت‌های عاشقانه‌ی بی‌مسأله‌اش را به منزله‌ی نمادی از یک اسطوره‌ی نامناسب و مخرب دریابند.

۵. نتیجه‌گیری

از میان ۶۲ کم‌دی رمانتیک ایرانی (۱۳۶۹-۱۳۹۰)، در روایت ۵۷ فیلم (۹۲ درصد)، پی‌رفت‌های تصاحب، نجات، اجازه و رقیب در خدمت برآورده ساختن خواسته‌ها و نیازهای قهرمان مرد و توانمند ساختن سویی او در تقابل وی با قهرمان زن هستند. در این روایت‌ها با نمایش زن به مثابه‌ی موجودی نیازمند و با نمایش کنش‌ها و آمال او به منزله‌ی امری مشکل‌آفرین، مردانگی (سلطه‌ی مردانه) راه حلی برای زنانگی قلمداد می‌شود و نقش جنسیتی زن مطیع تقویت می‌گردد. در مقابل، تنها در روایت ۵ فیلم (۸ درصد)، قراردادهای جنسیتی مسلط و باورهای مرسوم از زنانگی و مردانگی مورد تردید یا مخالفت قرار می‌گیرند. در این فیلم‌ها زنان می‌توانند به مردان‌شان «نه» بگویند و روایت با زنانی که «نه» می‌گویند به شکلی استثنایی همدلی می‌کند. در

سال‌های ۱۳۶۹ تا ۱۳۹۰ شمار فراوان کمدی رمانتیک‌هایی که زنانگی را به یک منزلت اجتماعی فرعی تنزل می‌دهند گویای آن است که با شکل محبوبی از سرگرمی مواجه بوده‌ایم که بی‌عدالتی جنسیتی را طبیعی می‌کند (به جدول پیوست رجوع شود).

پی‌نوشت‌ها

1. Berger
2. genre theory
3. formulaic plot
4. setting
5. iconography
6. Tudor
7. Fiske
8. Neale
9. Grant
10. personality or clown comedy
11. populist comedy
12. dark comedy
13. parody
14. structural analysis of the text
15. binary opposition
16. Lévi-Strauss, Claude
17. paradigmatic analysis
18. syntagmatic analysis
19. Propp, Vladimir
20. The Morphology of the Folktale

پراپ در حقیقت قصه‌های پریان (fairy tale) را مطالعه کرد اما ترجمه‌ی کتابش به زبان انگلیسی، عنوان folktale (قصه‌های عامیانه) گرفت.

21. sequence
- 22.

منابع

- جعفری، اسدالله (۱۳۸۹) *نامه باستان در بوته داستان: تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری شاهنامه فردوسی*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۹۱) «پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره‌ی ۲ (پیاپی ۱۴)، صص ۹۳-۱۰۸.
- کالکر، رابرت. (۱۳۸۴) *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمه بابک تهرانی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- کینگ، جف. (۱۳۸۶) *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*. ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس.
- Bennett, peter, Jerry Slater and Peter Wall (2006) *A2 Media Studies: The Essential Introduction*. New York: Routledge.
- Berger, Arthur Asa (1992) *Popular Culture Genres: Theories and Texts*. London: sage.
- Burton, Graeme (2002) *More Than Meets the Eye: An Introduction to Media Studies*. London: Arnold.
- Chandler, Daniel (1997) *An Introduction to Genre Theory*. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>, Date accessed: 26 September 2013.
- Fiske, John (1999) *Television Culture*. New York: Routledge.

- Gehring, Wes D. (2007) "Comedy". In Barry Keith Grant, *Schirmer Encyclopedia of Film*, Volume 1. New York: Thomson Gale. pp. 353-363.
- Grant, Barry Keith (2003) "Experience and Meaning in Genre Films". In Barry Keith Grant, *Film Genre Reader III*. Austin: The University of Texas Press. pp. 115-129.
- _____ (2007) "Genre". In Barry Keith Grant, *Schirmer Encyclopedia of Film*, Volume 2. New York: Thomson Gale. pp. 297-308.
- Herman, David, Manfred, Jahn and Marie-Laure Ryan (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.
- Newbold, Chris. (1998) "Analysing the Moving Image: Narrative". In Anders Hansen, *Mass Communication Research Methods*. London: Palgrave. pp. 130-162.
- Rubinfeld, Mark D. (2001) *Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*. Connecticut: Praeger.
- Taylor, Lisa and Andrew Willis (1999) *Media Studies: Texts, Institutions and Audiences*. New York: Blackwell.
- Stadler, Jane and Kelly McWilliam. (2009) *Screen Media: Analysing Film and Television*. Sydney: Allen & Unwin.
- Wright, Will (1975) *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Los Angeles: University of California Press.

پایگاه اینترنتی دانش و نشریات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

جدول پیوست: انواع پی‌رفت در ژانر کم‌دی رمانتیک ایرانی

ردیف	فیلم	سال نمایش	نوع پی‌رفت	ردیف	فیلم	سال نمایش	نوع پی‌رفت
۲۲	بی‌وفا	۱۳۸۵	تصاحب نجات (مرد دل‌شکسته) اجازه رقیب (زن عوضی)	۱	خواستگاری	۱۳۶۹	تصاحب اجازه
۲۳	توفیق اجباری	۱۳۸۶	نجات (مردوزن دل‌شکسته) رقیب (زن عوضی) رقیب (زن علیه زن)	۲	رنو تهران ۲۹	۱۳۷۰	نجات (زن دل‌شکسته)
۲۴	کلامی برای باران	۱۳۸۶	تصاحب نجات (زن دل‌شکسته) رقیب (مرد عوضی)	۳	دیگه چه خبر	۱۳۷۱	نجات (مرد بی‌عاطفه)
۲۵	کلاغ‌پر	۱۳۸۶	نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن عوضی)	۴	دل‌اوران کوچه دلگشا	۱۳۷۲	نجات (مرد دل‌شکسته)
۳۶	نصف مال من نصف مال تو	۱۳۸۶	رقیب (زن علیه زن)	۵	همسر	۱۳۷۳	نجات (مرد بی‌عاطفه)
۳۷	عاشق	۱۳۸۶	تصاحب نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (مرد عوضی)	۶	خواهران غریب	۱۳۷۵	نجات (مردوزن دل‌شکسته) رقیب (زن عوضی)
۳۸	زن‌ها فرشته‌اند	۱۳۸۷	تصاحب نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن عوضی)	۷	آدم برفی	۱۳۷۶	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه)
۳۹	همیشه پای یک زن در میان است	۱۳۸۷	نجات (مرد دل‌شکسته)	۸	مصائب شیرین	۱۳۷۸	اجازه
۴۰	دلاده	۱۳۸۷	تصاحب	۹	عینک دودی	۱۳۷۹	نجات (زن بی‌عاطفه)
۴۱	ده رقمی	۱۳۸۷	تصاحب نجات (مرد بی‌عاطفه)	۱۰	عشق شیشه‌ای	۱۳۷۹	تصاحب نجات (مرد دل‌شکسته)
۴۲	خواستگار محترم	۱۳۸۷	تصاحب اجازه	۱۱	همسر بی‌لقوه من	۱۳۸۰	تصاحب نجات (زن دل‌شکسته)
۴۳	تلافی	۱۳۸۷	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۱۲	نان، عشق و... موتور هزار	۱۳۸۱	تصاحب نجات (مرد عوضی) رقیب (مرد عوضی)
۴۴	دل‌شکسته	۱۳۸۷	نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۱۳	دختر شیرینی فروش	۱۳۸۱	اجازه
۴۵	هم‌خانه	۱۳۸۷	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۱۴	خواب سفید	۱۳۸۱	تصاحب نجات
۴۶	خروس جنگی	۱۳۸۸	نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن علیه زن)	۱۵	توکیو بدون توقف	۱۳۸۲	تصاحب اجازه
۴۷	زلفی شکرین	۱۳۸۸	نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی) رقیب (زن عوضی)	۱۶	دختر ایرونی	۱۳۸۲	نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد دل‌شکسته)
۴۸	پسر تهرانی	۱۳۸۸	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۱۷	عروس خوش‌قدم	۱۳۸۲	نجات (زن دل‌شکسته)
۴۹	دو خواهر	۱۳۸۸	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۱۸	دنیا	۱۳۸۲	تصاحب
۵۰	کتاب قانون	۱۳۸۸	نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن علیه زن)	۱۹	صورتی	۱۳۸۲	نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن علیه زن)
۵۱	هر چی تو بخوای	۱۳۸۸	نجات (مرد بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۲۰	معادله	۱۳۸۳	نجات (مرد بی‌عاطفه) اجازه
۵۲	شاعر زیباها	۱۳۸۸	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۲۱	شاخه گلی برای عروس	۱۳۸۴	تصاحب نجات (مرد عوضی)
۵۳	پسر آدم دختر حوا	۱۳۸۹	نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۲۲	عروس فراری	۱۳۸۴	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)
۵۴	یه جیب پرپول	۱۳۸۹	اجازه	۲۳	نوک برج	۱۳۸۴	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه)
۵۵	لج و لجبازی	۱۳۸۹	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۲۴	چپ‌دست	۱۳۸۴	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه) اجازه
۵۶	داماد خجالتی	۱۳۸۹	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه) رقیب (زن عوضی)	۲۵	اسبابگتی در هشت دقیقه	۱۳۸۴	تصاحب نجات (مرد عوضی)
۵۷	یک اشتباه کوچولو	۱۳۸۹	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۲۶	آتش‌پس	۱۳۸۵	نجات (مرد و زن بی‌عاطفه)
۵۸	ورود آقایان ممنوع	۱۳۹۰	تصاحب نجات (زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی)	۲۷	زیر درخت هلو	۱۳۸۵	نجات (مرد بی‌عاطفه)
۵۹	زنان و توسی مردان مریخی	۱۳۹۰	نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (زن علیه زن)	۲۸	ازدواج به سبک ایرانی	۱۳۸۵	تصاحب اجازه
۶۰	سه درجه تب	۱۳۹۰	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (مرد عوضی) رقیب (زن عوضی)	۲۹	هوو	۱۳۸۵	نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن علیه زن)
۶۱	دختر شاه پریون	۱۳۹۰	تصاحب نجات (مرد دل‌شکسته) رقیب (زن عوضی) رقیب (مرد عوضی)	۳۰	زن بدلی	۱۳۸۵	نجات (زن بی‌عاطفه) رقیب (زن علیه زن)
۶۲	زن‌ها شگفت‌انگیزند	۱۳۹۰	تصاحب نجات (مرد و زن بی‌عاطفه) رقیب (زن علیه زن)	۳۱	سرود تولد	۱۳۸۵	تصاحب نجات (مرد عوضی)