تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۰۲

مهوش خادم‌الفقرایی[۱]، مسعود کیانپور[۲]

تحلیل نشانه‌شناختی کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی در دو فیلم *برف روی کاج‌ها* و *یه حبه قند*

چکیده

رسانه از طریق ارائهٔ رمزگان‌های مخصوص به خود نه‌تنها فرهنگ موجود را به مخاطبان عرضه می‌کند، بلکه خود نیز به صورت فعالانه دست به معناسازی و تولید فرهنگ می‌زند. محصولات فرهنگی به ویژه فیلم‌ها دارای ایدئولوژی هستند، و آنچه را که تاریخ‌مند و مخلوق فرهنگی خاص بوده، بی‌زمان و بی‌مکان و در واقع به صورت طبیعی جلوه می‌دهند. بازنمایی زنان و مردان در رسانه‌ها موضوعی با اهمیت است و همراه‌شدن این بازنمایی با کلیشه‌های جنسیتی اهمیت این موضوع را چند برابر می‌کند. در این مقاله به بررسی نحوهٔ رمزگذاری رمزهای جنسیتی در فیلم‌های *برف روی کاج‌ها* و *یه حبه قند* پرداخته شده است. روش مورد استفاده نشانه‌شناسی با رویکرد جان فیسک است که سه سطح مجزا را مورد بررسی قرار می‌دهد. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که *برف روی کاج‌ها*، متعلق به طبقهٔ متوسطِ بالا، با عدم حضور کلیشه‌های جنسیتی به صورت آشکار و *یه حبه قند*، متعلق به طبقات متوسطِ پایین، با حضور آشکار کلیشه‌های جنسیتی نمایش داده شده است. رمزگشایی این هم‌نشینی نشان می‌دهد که فیلم‌های دارای رمزهای جنسیتی، خانواده‌هایی خوشبخت دارند و برعکس در فیلم‌هایی که دید مثبتی به زن وجود دارد، خانواده‌هایی ازهم‌پاشیده دیده می‌شود. بنابراین مخاطب اقناع می‌شود که برای داشتن خانواده‌ای خوشبخت وجود چنین کلیشه‌هایی ضروری و لازم است.

واژه‌های کلیدی: کلیشه‌های جنسیتی، بازنمایی، پایگاه اجتماعی، ایدئولوژی، نشانه‌شناسی

[۱] دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان
E-mail: mahvash_khadem@yahoo.com
[۲] استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان
E-mail: masoudkianpour@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

امروزه رسانه به مثابه ابزاری آموزشی در جامعه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و نقشی انکارناپذیر ایفا می‌کند؛ زیرا از طریق هنجارهای اجتماعی- فرهنگی، مخاطبان را با الگویی از روابط انسانی آشنا می‌کند که منجر به فرآیند جامعه‌پذیری جنسیتی می‌شود. رسانه از طریق ارائهٔ رمزگان‌های مخصوص به خود نه‌تنها فرهنگ موجود را به مخاطبان عرضه می‌کند بلکه خود نیز به صورت فعالانه دست به معناسازی و تولید فرهنگ می‌زند. همان‌گونه که بارت بیان می‌کند: «محصولات فرهنگی به ویژه فیلم‌ها دارای ایدئولوژی هستند و آنچه را که تاریخ‌مند و مخلوق فرهنگی خاص بوده، بی‌زمان و بی‌مکان و در واقع به صورت طبیعی جلوه می‌دهند» (به نقل از آلن، ۱۳۹۲، ۶۱). به همین شکل، یکی دیگر از عواملی که در شکل‌گیری نقش‌های جنسیتی در جامعه تأثیر می‌گذارد، قرارگیری افراد در میدان‌هایی با سرمایه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی است که جایگاه اصلی آن‌ها را در جامعه مشخص می‌کنند. این سرمایه‌ها در میزان پذیرش نقش‌های جنسیتی و هویت‌یابی افراد از طریق آن اثر دارند و در متون جامعه‌شناسی معمولاً تحت عنوان «پایگاه اجتماعی» مطالعه می‌شوند.

مسئلهٔ مورد نظر در این پژوهش این است که بدانیم چگونه از طریق مکانیسم‌های فنیِ فیلم‌های سینمایی، از جمله نورپردازی، موسیقی، نوع لباس، لوکیشن، نوع فیلم‌برداری و نوع گفت‌وگو، رمزهای جنسیتی‌ای ارائه می‌شود که نوع خاصی از کلیشه‌سازی جنسیتی را به دنبال دارد. همچنین این پژوهش به دنبال تحلیل این موضوع است که آیا در فیلم‌های سینمایی، بازنمود رمزهای جنسیتی در پایگاه‌های اجتماعی مختلف، با هم تفاوت دارند یا خیر و چگونه این دو عامل با هم درمی‌آمیزند تا تولید معنا کنند. بنابراین هدف پژوهشگر در این مقاله دستیابی به فهم روشن‌تر و رمزگشایی از متون رسانه‌ای در ارتباط با دو مفهوم کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی است. بدین منظور، دو فیلم *برف روی کاج‌ها* و *یه حبه قند* مورد تحلیل قرار گرفتند.

پیشینهٔ تحقیق

با وجود اینکه فیلم‌های سینمایی، به‌عنوان محصولاتی فرهنگیِ نشان‌دهندهٔ تفکر ویژهٔ گروه‌های اجتماعی در جامعه هستند و با مطالعهٔ آن‌ها می‌توان به شناختی نسبتاً عمیق از وضعیت این گروه‌ها در جامعه دست یافت (راودراد و فرشباف،۱۳۸۸، ۳۴)، اعم مقالات و پژوهش‌ها در این زمینه در حوزهٔ تلویزیون و تأثیرات آن انجام شده است و کمتر به فیلم‌های سینمایی توجه شده است (برای مثال: صادق‌فسایی و کریمی(۱۳۸۴)، آزاد ارمکی و محمدی (۱۳۸۵)، محمدی (۱۳۸۷)، کاظمی و ناظرفصیحی (۱۳۸۶)، اصلانی و کیانپور، (۱۳۹۴))؛ همچنین پژوهش‌هایی که در رابطه با فیلم‌های سینمایی در این حوزه وجود دارند از روش تحلیل محتوا استفاده کرده و کمتر رویکرد نشانه‌شناختی را برای بررسی رمزهای جنسیتی به کار گرفته‌اند (مظفری و نیک‌روح متین (۱۳۸۸)). علاوه بر موارد مطرح‌شده، بررسی کلیشه‌های جنسیتی در ادبیات داستانی و یا رسانه‌هایی مانند روزنامه در پژوهش‌های مورد مطالعه بیشترین کاربرد را داشته است (برای مثال: حسینی و دشتی(۱۳۹۱)، معینی‌فر(۱۳۸۸)، رحمانی و موسوی (۱۳۹۱)، فروتن (۱۳۹۰)، پورگیو و ذکاوت (۱۳۸۹)، رضایی و افشار(۱۳۸۹)).

با توجه به مطالب ارائه‌شده، تفاوت پژوهش حاضر با سایر پژوهش‌های مرورشده در استفاده از تکنیک نشانه‌شناختی به جای تکنیک تحلیل محتوا در تحلیل فیلم‌های سینمایی است که می‌تواند مطالب عمیق‌تری را ارائه دهد؛ و همچنین استفاده از رویکرد مقایسه‌ای در دو فیلم متعلق به دو پایگاه اجتماعی متفاوت. زیرا پایگاه اجتماعی در رابطه با کلیشه‌های جنسیتی یا مورد بررسی قرار نگرفته و یا به صورت بسیار محدودی به آن اشاره شده است.

مبانی نظری

کلیشه‌های جنسیتی

انسان‌ها در طول زندگی در گروه‌های مختلفی عضویت دارند و برای برقراری ارتباط با این گروه‌ها به طور کامل از ظرفیت شناختی خود استفاده نمی‌کنند و به اطلاعات ناقص و سطحی واردشده بسنده می‌نمایند. روان‌شناسان اجتماعی معتقدند انسان یک «ممسک شناختی»[1] است (ارونسون، ۱۳۸۹، ۱۴۴)؛ به این معنا که در مواجهه با دنیای پیرامون، از جمله انسان‌ها، انرژی شناختی خود را خرج نمی‌کند و در عوض تمایل به کلیشه‌سازی دارد. همان‌طور که ناصری و کیانپور خاطرنشان کرده‌اند، «در فرهنگ عامهٔ ما ترک‌ها "سخت‌کوش"، اصفهانی‌ها "مقتصد"، جنوبی‌ها "خون‌گرم"، شمالی‌ها "مهمان‌نواز" و تهرانی‌ها "باکلاس" تلقی می‌شوند» (۱۳۹۴، ۶۳). معنای این توصیف‌های کلی این است که بسیاری مواقع به جای اینکه بر ویژگی‌های واقعی یک شخص تمرکز کنیم، بر اساس شرایط ظاهری مانند قومیت، جنسیت یا رنگ پوست دست به قضاوت می‌زنیم. بنابراین، فرآیند کلیشه‌سازی عبارت است از نسبت‌دادن شخصیت به افرادی خاص، فقط به‌خاطرِ عضویتشان در آن گروه (Bodenhausen & Richeson, 2010: 345).

یکی از بزرگ‌ترین گروه‌بندی‌های جامعه تقسیم‌بندی انسان‌ها به دو گروه مرد و زن است؛ و امروزه این اندیشه که جنسیت منشأ زیست‌شناختی ندارد و جامعهٔ بشری است که آن را برمی‌سازد، پذیرفته شده است. جنسیت بر حسب تعریف به آن جنبه از تفاوت‌های زنان و مردان مربوط می‌شود که به لحاظ فرهنگی و اجتماعی شکل می‌گیرد. از این نظر جنسیت از جنس که بر تفاوت‌های زیست‌شناختی مردان و زنان اطلاق می‌گردد، تمیز داده می‌شود. در واقع جنسیت با همبستگی‌های فرهنگی استقراریافته پیرامون جنس شکل می‌گیرد. بنابراین می‌توان جنسیت را به‌عنوان رمزی در نظر گرفت که در انطباق با کنش متقابل و ساختار اجتماعی ساخته می‌شود؛ رمزی که ما را با هویتمان آشنا می‌سازد (سلطانی، ۱۳۸۵، ۶۲). کلیشه‌های جنسیتی تصویر ذهنی یکنواخت و قالب‌بندی‌شده‌ای از رفتارهای مربوط به زنان و مردان را ارائه می‌دهد و به انسان‌ها می‌آموزند چگونه باید متناسب با جنس خود رفتار کنند. براساس کلیشه‌های جنسیتی، زنان و مردان در جامعه دارای ویژگی‌های خاص و حالت‌های روانی خاصی هستند و در نهایت، قابلیت انجام وظایف و کارهایی را دارند که دیگری قادر به انجام نیست (صادق فسایی و کریمی، ۱۳۸۳، ۶۶). می‌توان گفت این کلیشه‌سازی در رسانه‌ها به سه شکل صورت می‌گیرد:

۱. رسانه‌ها تصویر غلطی از حضور یا سلطهٔ واقعی گروه مورد نظر عرضه می‌کنند. این کار را یا از طریق بی‌توجهی به حضور مؤثر گروه یا از طریق پررنگ‌کردن حضور یک گروه خاص در عرصه‌ای خاص انجام می‌دهند.
۲. رفتارهای گروهی خاص به شکل محدود، ثابت و پایدار نمایش داده می‌شود.
۳. از گروه یا گروه‌های مختلف، از خلال مقایسهٔ آن‌ها با تصور آرمانیِ نحوهٔ رفتار آدم‌ها، مشروعیت‌زدایی می‌کنند (امینی، ۱۳۸۹، ۹۲).

ایدئولوژی

جوامع سرمایه‌داری، جوامعی منقسم هستند. در بدو امر، محور اولیهٔ این تقسیم طبقهٔ اجتماعی بود، گرچه در حال حاضر جنسیت و نژاد نیز نقش مهمی در ایجاد تقسیمات و اختلافات اجتماعی ایفا می‌کنند. محورهای دیگر تقسیم عبارت‌اند از ملت، گروه سنی، دین، شغل، تحصیلات، تعهد سیاسی و غیره. بنابراین، جامعه یک کل سازمان‌یافته نیست، بلکه شبکه‌ای پیچیده از گروه‌هایی است که هر یک منافع خاص خود را

دنبال می‌کند که در چارچوب ارتباطات مبتنی بر قدرت با طبقات حاکم، به یکدیگر وابسته‌اند؛ به گونه‌ای که همواره در حال مبارزه هستند. در حوزهٔ فرهنگ، این مبارزه برای تولید معنا شکل می‌گیرد؛ مبارزه‌ای که در آن طبقات حاکم تلاش می‌کنند معانی تأمین‌کنندهٔ منافع خود را به صورت عرف عام جامعه به طور کلی طبیعی جلوه دهند؛ درحالی‌که طبقات فرودست در مقابل این روند به روش‌های مختلفی مقاومت می‌کنند و می‌کوشند تا معانی‌ای به وجود آورند که در خدمت منافع خودشان باشد (فیسک،۱۳۸۱). به ندرت اتفاق می‌افتد که تلاش طبقات حاکم برای طبیعی‌جلوه‌دادن معانی‌شان، حاصل نیت آگاهانه اعضای منفرد آن طبقات باشد. به بیان دقیق‌تر می‌توان گفت که این تلاش را باید به‌عنوان کارکرد ایدئولوژی نقش‌شده در رفتار فرهنگی و اجتماعی هر طبقه و بنابراین اعضای آن طبقه تلقی کرد. این امر ما را به فرض بنیادی دیگری رهنمون می‌سازد: فرهنگ واجد خصوصیاتی ایدئولوژیک است. پاسخ کلاسیک به چیستی و چگونگی ایدئولوژی این است که ایدئولوژی را گروه‌های حاکم طراحی می‌کنند تا به سلطهٔ آن‌ها مشروعیت ببخشد. راه‌های رسیدن به این مشروعیت، معرفی سلطه به مثابه امری الهی، طبیعی، مطبوع و اجتناب‌ناپذیر است. یعنی گروه‌های تحت سلطه به چیستی آنچه که مطلوب آن‌هاست، ناآگاهند و در نتیجهٔ تبلیغات و فریب‌کاری، تصویری از خود و موقعیتشان دارند که با منافعشان همخوانی ندارد، چیزی که در ادبیات کلاسیک به آن آگاهی کاذب می‌گویند (آقابابایی و همکاران، ۱۳۸۸، ۶). مفهومی که در اندیشهٔ مارکس و انگلس پرورانده شد و در اندیشهٔ آلتوسر بسط یافت.

از نظر آلتوسر، ایدئولوژی مجموعه‌ای ایستا از عقاید اعمال‌شده بر طبقهٔ فرودست توسط طبقات حاکم نیست، بلکه روندی پویاست که پی‌درپی در عمل بازتولید و بازسازی می‌شود. در عمل یعنی آن‌گونه که مردم فکر می‌کنند، رفتار می‌کنند، و خود و روابطشان با جامعه را می‌فهمند. او با این عقیدهٔ قدیمی مخالف است که زیربنای اقتصادی جامعه، کل روبنای فرهنگی را تعیین می‌کند. آلتوسر الگوی زیربنا/ روبنا را با نظریهٔ تعیین چندجانبه عوض می‌کند. این نظریه نه فقط روبنا را بر زیربنا اثرگذار می‌داند، بلکه همچنین الگویی از روابطِ ایدئولوژی و فرهنگ را ارائه می‌دهد که صرفاً با روابط اقتصادی تعیین نمی‌شود. اساس این نظریه، مفهوم دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت است که به اعتقاد آلتوسر عبارت‌اند از نهادهای اجتماعی از قبیل خانواده، نظام آموزشی، زبان، رسانه‌های گروهی، نظام سیاسی و غیره. این نهادها گرایش به رفتار و فکرکردن در شیوه‌های مقبول اجتماعی را در مردم به وجود می‌آورند(درست برخلاف دستگاه‌های سرکوبگر دولت مانند نیروی پلیس یا قانون که مردم را مجبور به رفتار بر طبق هنجارهای اجتماعی می‌کنند) (فیسک،۱۳۸۸، ۱۱۹). رسانه‌های جمعی یکی از دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت است. کارکرد اصلی این دستگاه‌ها ایجاد میلی در مردم است که به شیوه‌های مقبول اجتماعی فکر و رفتار کنند. این دستگاه‌ها گرچه به لحاظ اجتماعی خود را بی‌طرف جلوه می‌دهند، اما در واقع در تولید و بازتولید ایدئولوژی نقش اصلی را دارند (آزاد ارمکی و محمدی، ۱۳۸۵، ۷۲).

پایگاه اجتماعی

مفهوم طبقه یکی از مفاهیم بنیادی در علوم اجتماعی است که در معنای عام آن برای نشان‌دادن تفاوت‌ها و نابرابری‌های اجتماعی و اختلاف سطح زندگی و امکانات بین گروه‌های مختلف اجتماعی به کار می‌رود (فوزی و رمضانی،۱۳۸۸، ۱۲). در تحلیل طبقه درحالی‌که مارکس تقریباً تأکیدی انحصاری بر عوامل اقتصادی به‌عنوان عامل تعیین‌کننده داشت، وبر بیان می‌دارد که به علایق اقتصادی باید به‌عنوان

موردی خاص از مقولهٔ بزرگ ارزش‌ها نگریسته شود؛ مقوله‌ای که شامل موارد زیادی می‌شود که نه صرفاً اقتصادی‌اند و نه در راستای منافع، قابل ارزیابی‌اند. برای وبر مدل مارکسیستی اگرچه به‌عنوان منبعی برای فرضیات مفید است، اما در این مدل پیچیدگی قشربندی بیش از حد ساده می‌شود. بدین‌ترتیب می‌کوشد تا میان منافع مختلف تفکیک سلسله‌مراتبی، تمایز ایجاد کند. برای او طبقه و منزلت دو مجموعهٔ مهم سلسله‌مراتب هستند(هزارجریبی و صفری شالی،۱۳۸۹، ۶۸).

پیر بوردیو از جمله نظریه‌پردازان حوزهٔ قشربندی است که سعی در تلفیق عاملیت و ساختار دارد. بوردیو به کمک مفهوم شغل، مبادرت به تشکیل طبقهٔ عینی در اندیشه‌های خود می‌کند. ولی با این وجود وی با ترکیب سرمایهٔ اقتصادی و سرمایهٔ فرهنگی، طبقهٔ برساخته را مفهوم‌بندی می‌نماید. برای درک مفهوم قشربندی در نزد بوردیو ابتدا باید سرمایه تعریف شود. سرمایه هرگونه خاستگاه و سرچشمه در عرصهٔ اجتماعی است که در توانایی فرد برای بهره‌مندی از منافع خاصی که در این صحنه حاصل می‌گردد، مؤثر واقع شود. بوردیو از چهار نوع سرمایه صحبت می‌کند که در این بخش به سه شکل از سرمایه اشاره می‌شود: سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اجتماعی. مفهوم دیگر، مفهوم میدان است. میدان شبکه‌ای از روابط، میان مناصب عینی درون آن است که جدا از آگاهی و ارادهٔ فردی است. اشغالگران مناصب می‌توانند عاملان یا نهادها باشند که به وسیلهٔ ساختار میدان محدود می‌شوند. جهان اجتماعی دارای تعدادی میادین نیمه‌مستقل است که همگی منطق‌های خاص خود را دارند و اشغالگران مناصب آن انواعی از استراتژی‌ها را به کار می‌گیرند. این امر نشان می‌دهد که کنشگران در نزد بوردیو دست کم قدری از آزادی برخوردار هستند. با وجود این، استراتژی‌ها، آگاهانه یا از پیش طرح‌ریزی‌شده نیستند بلکه ساختاریافته و الگومند هستند. به‌کارگرفتن این استراتژی‌ها توسط کنشگران به عادت‌وارهٔ درون میدان آن‌ها وابسته است (ریتزر،۱۳۸۹). عادت‌واره ساختاری ذهنی یا شناختی است که مردم از طریق آن با جهان اجتماعی سروکار دارند. مجموعه‌ای از شاکله‌های درونی‌شده که به مردم اعطا شده است تا به واسطهٔ آن‌ها جهان اجتماعی را مشاهده، احساس و ارزیابی کنند. اگرچه هم میدان و هم عادت‌واره از نظر بوردیو مهم هستند، اما رابطهٔ دیالکتیکی آن‌ها بیشترین اهمیت را دارد. میدان و عادت‌واره متقابلاً یکدیگر را تعریف می‌کنند و بر اثر آن عملکردهای فرهنگی پایه‌ریزی می‌شوند (همان، ۳۰۳).

چارچوب مفهومی

متناسب با مبانی نظری مرورشده سه مفهوم ایدئولوژی، کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

روش تحقیق

چنانچه از نام این پژوهش مشخص است، محققان سعی در رمزگشایی رمزگان جنسیتی موجود در دو فیلم سینمایی را دارند، تا تفاوت‌های رمزگذاری‌شده بین زنان و مردان را متناسب با پایگاه اجتماعی آنان مورد تحلیل قرار دهند. این تفسیر بر کشف رمزهای جنسیتی و چگونگی این رمزگشایی استوار است. برای دستیابی به این هدف در ابتدا برای کشف رمزگان‌های جنسیتی از روش نشانه‌شناختی مبتنی بر نظریهٔ جان فیسک استفاده شد که در الگوی خود سه سطح از رمزگان را مورد بررسی قرار می‌دهد (Fiske & Hartley, 2004, 4). این سطوح در جدول شمارهٔ ۱ مشخص شده‌اند.

جدول ۱. سطوح تحلیل در نظریهٔ نشانه‌شناختی جان فیسک

سطوح تحلیل	موارد تحلیل
سطح واقعیت (رمزهای اجتماعی)	ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، رفتار و حرکات سر و دست بازیگران، محیط
سطح بازنمایی (رمزهای فنی)	دوربین، نورپردازی، روایت، کشمکش، گفت‌وگو، زمان و مکان
سطح ایدئولوژیک (رمزهای ایدئولوژیک)	چگونگی ترکیب سطح اول و دوم

نخستین سطح، واقعیت است که تحت عنوان رمزهای اجتماعی نیز استفاده می‌شود. در این سطح ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، رفتار و حرکات سر و دست بازیگران مورد بررسی قرار می‌گیرد. بررسی محیط نیز در این سطح قرار دارد. به همین دلیل مکان‌های نشان‌داده‌شده در سکانس‌های انتخابی از جهت حضور شخصیت‌ها و نیز تصویرسازی محیط تحلیل می‌شود. در سطح دوم که بازنمایی یا رمزهای فنی نام دارد دوربین و نورپردازی و به تبع آن روایت، کشمکش، گفت‌وگو، زمان و مکان تحلیل می‌شود. در سطح سوم رمزهای ایدئولوژیک قرار دارند. این رمزها به گونه‌ای رمزهای سطح اول و دوم را با یکدیگر ترکیب می‌کنند که طبیعی به نظر برسند و کمترین مقاومت مخاطب را به همراه داشته باشند. پس از کشف و استخراج رمزگان‌های جنسیتی، به کمک نظریهٔ بارت در رابطه با دلالت ضمنی و دلالت صریح و همچنین مفهوم اسطورهٔ هم‌نشینی، این رمزگان‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی مورد تحلیل قرار گرفت. در دلالت صریح تمایل به ارائهٔ معنای معین، ملفوظ، مستقیم یا مطابق عقل سلیم برای نشانه وجود دارد و دلالت ضمنی تولیدکنندهٔ امر موهوم دلالت آشکار و توهم این همانی دال و مدلول است، به این معنا که دلالت ضمنی به فرآیند طبیعی‌سازی دلالت آشکار از طریق اسطوره‌سازی می‌پردازد (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰-۲۱۱).

فیلم‌های مورد نظر، *یه حبه قند* و *برف روی کاج‌ها* می‌باشد. این دو فیلم در ابتدای دههٔ نود نمایش داده شده، به همین دلیل کمتر تحلیلی بر روی آن‌ها انجام شده است. به علاوه به دلیل مطرح‌بودن این دو فیلم در سینمای ایران نیز، می‌تواند تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد. در راستای مفاهیمی مانند پایگاه اجتماعی *برف روی کاج‌ها* به‌عنوان طبقهٔ متوسط رو به بالا و *یه حبه قند* به‌عنوان طبقهٔ متوسط رو به پایین در نظر گرفته شده است.

در ارتباط با اعتبار تحقیق، از روش‌های تأییدپذیری، باورپذیری و خودبازبینی محقق استفاده شده است. باورپذیری به معنای قابل باور و قانع‌کننده‌بودن نتایج به‌دست‌آمده است. برای رسیدن به این مسئله نتایج تحقیق توسط عده‌ای متخصص مطالعه شد و صحت یافته‌ها توسط آنان تأیید گردید. به این شکل که کدهای استخراج‌شده از هر فیلم برای تعدادی از محققین که در زمینهٔ تحلیل فیلم فعالیت دارند، ارسال گردید و آنان با ارائهٔ نظرهای خود مبنی بر تأیید کدهای استخراج‌شده و یا جایگزین‌کردن کدهای جدید، به غنای تحقیق افزودند. در نهایت محققین کدهای تأییدشده و کدهای جدید را در قالب نهایی ارائه کردند. همچنین روش مورد نظر به شکل دقیق و صحیح مورد استفاده قرار گرفت. تأییدپذیری به معنای ریشه‌داشتن نتایج در دل داده‌ها است. تمهیدی که در این بخش اندیشیده شده است استفاده و کاربرد دقیق دیالوگ‌های هر فیلم و توصیف دقیق و غنی جزئیات فیلم است.

یافته‌های تحقیق

برف روی کاج‌ها

رؤیا و علی زوجی هستند که در زندگی مشترکشان به بن‌بست رسیده‌اند. رؤیا یک مدرس پیانو است که شاگردان زیادی دارد، اما هنگامی که یکی از شاگردان او غیبت می‌کند و او پیگیر دلیل غیبت او می‌شود، متوجه می‌گردد که وی با همسرش رابطه‌ای مخفیانه دارد. پس از این اتفاق رؤیا که حال و روز خوشی ندارد، به طور اتفاقی با برادر یکی از همسایه‌هایش به نام نریمان آشنا می‌شود و رفته‌رفته این دو به یکدیگر علاقه‌مند می‌گردند اما در نهایت با بازگشت علی، رؤیا نیز به زندگی خود ادامه می‌دهد.

تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌ها

سکانس اول

خلاصهٔ سکانس

رؤیا با دفتر هواپیمایی که علی بلیط‌های خود را از آنجا گرفته است، تماس می‌گیرد. به دروغ می‌گوید که می‌خواهد شمارهٔ پرواز دختر خواهر علی را برای مادرش بگیرد ولی در اصل می‌خواهد مطمئن شود که علی به همراه نسیم به لندن رفته است یا نه. پس از مطلع‌شدن، به مطب بهروز (دوست و همکار علی) می‌رود تا با او صحبت کند. ابتدا او را بازخواست می‌کند که چرا کلید آپارتمانت را به او دادی ولی پس از آن از او می‌خواهد تا برایش ماجرا را تعریف کند.

رمزهای اجتماعی

این سکانس با تلفن‌زدن رؤیا به آژانس هواپیمایی آغاز می‌شود. رؤیا یک روسری گل‌دار به سر دارد. قسمتی از موهایش مشخص است. چند تار سفید مو در آن دیده می‌شود که نشانی از گذشتن او از سن جوانی است. یک بلوز بلند ولی نه چندان گشاد به تن دارد. لباس‌ها ساده اما در عین حال مناسب یک زن نوگرا هستند. او هم‌زمان با صحبت‌کردن با تلفن در خانه را هم برای کارگری که برایش وسیله‌ای آورده، باز می‌کند. ولی برخلاف زنانی که در رسانه بازنمایی می‌شوند که با ورود مرد غریبه به خانه چادر سر می‌کنند و یا مانتو می‌پوشند لباسش را عوض نمی‌کند. در صحنهٔ بعد رؤیا به مطب بهروز می‌رود و با او وارد گفت‌وگو می‌شود. در این گفت‌وگو نیز آغازکننده رؤیا است. همراه با حمله به بهروز موضوع گفت‌وگو معرفی می‌شود. بهروز سعی دارد از مکانیسم‌های حمایتی استفاده کند، مثل اینکه به رؤیا اجازه می‌دهد صحبتش را قطع کند و یا پاسخ‌های کوتاه می‌دهد. این امر باعث می‌شود رؤیا در یک موقعیت فرادست قرار بگیرد. اما پس از گذشت زمان بهروز کنترل گفت‌وگو را به دست می‌گیرد و سعی می‌کند از بحث نتیجه‌گیری کند اما نمی‌تواند در موضعی بالا قرار بگیرد زیرا مقصر است و می‌خواهد رؤیا را راضی نگه دارد. مانند زمانی که در بین صحبت‌هایش از واژه‌ی «راستم می‌گفت» یا «همین‌جوری» استفاده می‌کند. نکتهٔ مهم اینجاست که در واقع بهروز به نوعی می‌خواهد علی را قربانی جلوه دهد و دختر را متهم به جلوه‌گری، اغوا، پاپی‌شدن و ... بکند[۲]. در این صحنه خیلی خوب این کلیشه بازنمایی شده است درحالی‌که این بار مخاطب با این موقعیت همراهی نمی‌کند و در واقع این نگاه در سایهٔ دستپاچگی بهروز و تلاش او برای توجیه، رنگ می‌بازد و مخاطب کاملاً علی را در این رابطه مقصر می‌داند. رؤیا برای بازخواست بهروز کاملاً روبه‌روی بهروز ایستاده است به او نزدیک است و مستقیم بدون هیچ پروایی به او نگاه می‌کند و حتی با عصبیانت بیشتر به او نزدیک‌تر هم می‌شود درحالی‌که بهروز سرش را پایین انداخته است و به نظر می‌رسد ناتوان از پاسخ‌گویی است. در اینجا رؤیا در یک موقعیت فرادست قرار گرفته است. ولی پس از صحبت‌کردن رابطه متعادل می‌شود و ارتباطشان افقی می‌گردد.

رمزهای فنی

فیلم *برف روی کاج‌ها* به صورت سیاه و سفید فیلم‌برداری شده است تا از این طریق فضای مغموم فیلم را بهتر بازنمایی کند. به همین دلیل رنگ به‌عنوان یک عامل معنابخش کاربردی ندارد. در ابتدا دوربین رؤیا را از پشت سر با کنتراست شدید نورپردازی نشان می‌دهد. زمانی که کارمند آژانس به او می‌گوید که علی به لندن رفته است، دوربین صورت او را به صورت نیم‌رخ و در حالت کلوزآپ نشان می‌دهد. او به بیرون از پنجره، به نقطه‌ای خیره شده و مشخص است که به شدت ناراحت است اما ناراحتی خود را نشان نمی‌دهد. پس از آن وارد صحنهٔ دندان‌پزشکی می‌شود. در این صحنه نوع فیلم‌برداری، دوربین روی دست است تا تنش ایجادشده در زندگی رؤیا را بهتر نشان دهد. او با تحکم بهروز را صدا می‌زند و او را بازخواست می‌کند. در این زمان زاویهٔ دوربین از روبه‌رو و نمای متوسط است تا رابطهٔ بین فردی به خوبی دیده شود. نورپردازی در کلیهٔ صحنه‌ها نور مایل رو به روشن است. در نورپردازی نوعی اعتدال دیده می‌شود؛ نه بسیار تاریک است و نه بسیار روشن. کاملاً صحنه بازنمایی زندگی روزمره است.

رمزهای ایدئولوژیک

کنار هم قرارگرفتن این دو سطح نشان‌دهندهٔ این موضوع است که رؤیا زنی مدرن با دیدگاهی انتقادی نسبت به جایگاه و نقش زنانه است. این امر با توجه به نوع پوشش او و همچنین نوع صحبت او با بهروز و همچنین زاویهٔ دوربین و نورپردازی مشخص می‌گردد.

سکانس دوم

خلاصهٔ سکانس

همهٔ همسایه‌ها در یک سالن جمع شده‌اند تا برای امنیت محله تصمیم بگیرند. یکی از همسایه‌ها در حالت ایستاده سعی دارد دیگران را راضی به گرفتن کیوسک و نگهبان کند. رؤیا به تنهایی نشسته و گوش می‌دهد. پس از آن نریمان وارد می‌شود و کنار رؤیا می‌نشیند. پس از پایان جلسه رؤیا و نریمان درحال صحبت به طرف خانه می‌روند. نریمان سی‌دی آهنگی به رؤیا می‌دهد تا گوش دهد. همسایهٔ رؤیا که زنی مسن است از راه می‌رسد و دربارهٔ جلسه از او می‌پرسد و نریمان می‌رود.

رمزهای اجتماعی

در این صحنه رؤیا همان روسری گل‌دار را به سر دارد و یک مانتو ساده پوشیده است. نریمان نیز یک بلوز نخی ساده به تن دارد که نوعی حس رهایی و آزادی را به مخاطب القا می‌کند که به نوعی نجات‌دهندهٔ رؤیا محسوب می‌شود. رؤیا در کنار نریمان با خواندن پیامک می‌خندد گویی نریمان همواره مایهٔ خوشحالی و سرزندگی رؤیاست. در صحنهٔ بعد از جلسه، رؤیا و نریمان در حال خنده به طرف خانه می‌روند ولی ناگهان رؤیا بحث را به سمت مسائل جدی‌تری هدایت می‌کند و تا رسیدن به خانه آن را ادامه می‌دهد. اشارهٔ رؤیا به موسیقی که نریمان در کوچه گوش می‌داده است توجه رؤیا به نریمان را می‌رساند زیرا به خوبی موسیقی او را به یاد دارد. در گفت‌وگوی بین آن‌ها معرفی موضوع توسط نریمان صورت می‌گیرد و کنترل آن در طول گفت‌وگو نیز به دست خود اوست. اما این امر باعث نمی‌شود تا او در یک موقعیت فرادست قرار بگیرد زیرا رؤیا با قطع‌کردن صحبت یا سؤال‌پرسیدن از او این موقعیت را به نفع خود متوازن می‌کند. مثلاً زمانی که نریمان می‌گوید «به خدا من باید تشکر کنم نازی گفت شما اومدین...»

رؤیا بلافاصله صحبت او را قطع می‌کند و با پرسیدن سؤالی دربارهٔ «حال نازی» او را به سمت دیگری برای بحث هدایت می‌نماید.

رمزهای فنی

ابتدا صحنه با جلسهٔ همسایه‌ها شروع می‌شود. در باز می‌شود و نریمان وارد می‌گردد. اطراف را نگاه می‌کند و هنگامی که رؤیا را می‌بیند لبخند کم‌رنگی می‌زند و به سمت او می‌رود و کنارش می‌نشیند. فیلم‌برداری دوربین روی دست است اما تا حد امکان از لرزش آن جلوگیری شده است تا ثبات کمی به صحنه ببخشد. به نظر می‌رسد رؤیا هم به ثباتی در زندگی رسیده و توانسته تنش ناشی از جدایی را از خود دور کند. نما متوسط است و نریمان و رؤیا در کادر قرار دارند. پس از اینکه از جلسه خارج می‌شوند تا به خانه بروند فیلم‌برداری از پشت سر ادامه پیدا می‌کند. این نوع فیلم‌برداری احساس عدم امنیت را ایجاد می‌کند. زیرا فیلم‌برداری از پشت سر حضور نفر سوم را به خوبی هشدار می‌دهد.

رمزهای ایدئولوژیک

کنارهم‌نشستن رؤیا و نریمان و به ویژه خندیدن آن دو در جلسهٔ عمومی کوچه که همهٔ همسایه‌ها حضور دارند نوعی شکستن هنجارهای مربوط به این‌گونه روابط است. مخاطب در جلسه با نگاه سخنران جلسه مواجه می‌شود که به‌عنوان نمایندهٔ جامعه آن دو را مورد بازخواست قرار می‌دهد. اما در ادامهٔ سکانس که آن‌ها به خانه باز می‌گردند، این کنش مرد سخنران را مورد ریشخند قرار می‌دهند که نشان دهندهٔ نپذیرفتن چنین هنجارهایی از سوی آن دو است. زمانی که فیلم‌برداری از پشت سر ادامه پیدا می‌کند و رؤیا با همسایهٔ خود روبه‌رو می‌شود، باز هم حضور نگاه دیگری در فیلم احساس می‌شود. همسایهٔ او به‌عنوان نماینده‌ای از طرف جامعه با نگاه‌های خود رؤیا را بازخواست می‌کند اما رؤیا سعی می‌کند با آرامش موقعیت را به نفع خود مدیریت و کنترل نماید. به طور مثال زمانی که نریمان CD موسیقی را برای او می‌آورد، به نریمان می‌گوید «بابت CD از نازی جون تشکر کن» و با این کار نریمان را فقط به‌عنوان فرستنده‌ای از طرف نازی در برابر همسایه‌اش نمایش می‌دهد.

جمع‌بندی برف روی کاج‌ها

واکنش رؤیا نسبت به مسئلهٔ خیانت شوهرش شروع این بحث است. هنگامی که دوست نسیم (پرهام) مسئله را با رؤیا در میان می‌گذارد و رؤیا از طریق آژانس هواپیمایی مسئله را برای خود اثبات می‌کند ابتدا دچار یک شوک روحی می‌شود. برای مدتی کلاس‌های خود را تعطیل می‌کند، کمی گریه می‌کند، اما پس از مدت کوتاهی خود را از این موقعیت منفعل بیرون می‌آورد، دکوراسیون خانه را تغییر می‌دهد، کلاس‌های تدریس پیانو را از سر می‌گیرد و از شوهرش طلاق می‌گیرد. فعال‌بودن و مستقل‌بودن این شخصیت کاملاً در تضاد با شخصیت زن به‌عنوان سوژه‌ای در رسانه، پرداخت شده است. زنی که در رسانه‌ها بازنمایی می‌شود، زنی وابسته و متکی به یک مرد است که اعتمادبه‌نفس لازم برای انجام امور شخصی زندگی خود را ندارد. اما رؤیا در تضاد با چنین شخصیتی به‌عنوان یک زن نوگرا سعی در اثبات فردیت خود دارد. از شوهرش متنفر نمی‌شود و این امر از جمع‌کردن عکس‌های او (نه شکستن آن‌ها) مشهود است. کلیشه‌های رایج در رسانه‌ها در چنین موقعیتی به این صورت است که زن همواره وفادار می‌ماند تا شوهرش پشیمان شود و بازگردد و در این مدت نیز جز اندوه و گریه کاری انجام نمی‌دهد. رؤیا نه‌تنها ناراحتی خود را پایان می‌دهد بلکه خود را درگیر یک رابطهٔ جدید می‌کند و دوباره احساس شادی

و نشاط به او برمی‌گردد. اگرچه پایان فیلم یعنی بازگشت علی به خانه از قواعد مرسوم رسانه تبعیت می‌کند اما بی‌اعتنابودن رؤیا به او و همچنین مطلع‌کردن او از علاقهٔ خود به نریمان تا حدی این موقعیت را تعدیل می‌نماید. در مجموع می‌توان گفت به نظر می‌رسد که در فیلم *برف روی کاج‌ها* قواعد مربوط به کلیشه‌های جنسیتی شکسته شده است و پرسوناژ زن در فیلم در موقعیتی برتر از مردان قرار دارد.

یه حبه قند

پسند دختر کوچک یک خانوادهٔ یزدی است و قرار است با پسر خانوادهٔ متمولی در همسایگی، که مقیم آمریکاست، ازدواج غیابی کند و به آمریکا برود. چهار خواهر بزرگ‌تر خانواده (که برخی ساکن یزد و برخی مقیم شهرهای دیگرند) و همسر و فرزندانشان برای مراسم ازدواج به خانهٔ پدری می‌آیند. در این میان دایی خانواده مخالف این ازدواج است. صبح روز بعد، دایی که هنگام خوردن صبحانه به شکلی بازیگوشانه قند را در دهانش می‌اندازد بر اثر گیرکردن قند در مسیر تنفسش خفه می‌شود و می‌میرد و مجلس عروسی به عزا تبدیل می‌گردد. قاسم (فرزندخواندهٔ دایی) هم که ندانسته به مرخصی می‌آید با مرگ دایی روبه‌رو می‌شود. پسند که با مرگ دایی و دیدار دوبارهٔ قاسم تردیدهایش بیش‌تر شده، سر سفرهٔ شام تردید خود را برای ازدواج مطرح می‌کند.

تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌ها

سکانس اول

خلاصهٔ سکانس

سکانس با دویدن پسند به سمت در حیاط آغاز می‌شود. خواهر بزرگ او اعظم به همراه بچه‌ها و شوهرش از راه می‌رسد. جعفر، شوهر اعظم، وارد حیاط می‌شود و با شعرخواندن و رقصیدن همه را شاد می‌کند. بعد از مدتی دوباره در می‌زنند. دختر اعظم در را باز می‌کند. شمسی به همراه حاج ناصر، شوهرش، است. دختر اعظم در حال برداشتن اسباب حاج ناصر از ماشین، می‌بیند که خالهٔ دیگرش مهناز در حال گریه از دور می‌آید. در صحنهٔ بعد مهناز در آشپزخانه است و دیگران برای او آب قند درست کرده‌اند. او هم مدام از شوهرش می‌گوید که دست بزن دارد. در صحنهٔ دیگر جعفر نشان داده می‌شود که می‌خواهد با قندشکن کله‌قند را بشکند تا اگر با یک ضربه شکسته شد پسند در آینده صاحب پسر، و اگر با دو ضربه شکسته شد صاحب دختر می‌شود.

رمزهای اجتماعی

سکانس با دویدن پسند برای بازکردن در آغاز می‌شود. او پیراهنی سفید با گل‌های ریز صورتی به تن دارد؛ روسری سفید و چادر سفید هم به سر کرده است. این لباس‌ها کاملاً مناسب با فرهنگ جنسیتی دختران تازه‌عروس است. در را که باز می‌کند خواهر بزرگ‌تر به همراه خانواده‌اش داخل می‌شود. او نیز لباسی روشن با چادر مشکی به تن دارد. جعفر پیراهن راه‌راه مردانه به همراه یک کلاه شاپو که مخصوص مردان سنتی و قدیمی است پوشیده. وارد خانه که می‌شوند جعفر بلافاصله شروع به رقصیدن و خواندن آهنگ «نون و پنیر آوردیم، دخترتونو بردیم» می‌کند. در خانه باز است و همسایه‌ها به او نگاه می‌کنند. همسرش اعظم با اشارهٔ مادر به کوچه و همسایه‌ها نگاه می‌کند و معذرت‌خواهی می‌کند و مدام به جعفر می‌گوید زشت است و حتی شادی‌کردن برای عروسی را «روی‌دست‌ماندن دختر» معنا می‌کند. در نظر او

رقصیدن و خواندن چنین ترانه‌هایی مذموم و کاری زنانه تلقی می‌شود. به همین خاطر انجام این اعمال از سوی جعفر آقا زشت محسوب می‌شود. در اینجا گویا زنان نه‌تنها ارزش‌ها و هنجارهای مردسالارانه را قبول کرده‌اند بلکه از شکسته‌شدن آن نیز جلوگیری می‌کنند.

پس از مدتی شمسی از راه می‌رسد. او نیز چادر مشکی و لباس تیره پوشیده است و شوهرش که یک روحانی است لباس‌های مخصوص به خود را به تن دارد. آن‌ها منتظرند که پسند در را باز کند؛ به همین خاطر مرضیه را به جای پسند عروس‌خانم خطاب می‌کنند. هنگامی که متوجه مرضیه می‌شوند شمسی می‌گوید «عروس آینده است دیگه». این جمله نشان‌دهندهٔ آینده‌ای است که دختران باید همیشه در آرزوی آن باشند. عروس‌شدن و در پی آن همسر و مادرشدن یکی از وظایفی است که در جریان جامعه‌پذیری بر عهدهٔ زنان گذاشته می‌شود. مهناز هم به خانه می‌آید او نیز چادر به سر دارد. در صحنهٔ دیگر که شامل حیاط خانه می‌شود، دایی دیده می‌شود. او پیراهن مردانهٔ کهنه به تن دارد و یک کلاه بافتنی به سر گذاشته است. در گفت‌وگویی که بین اعضای خانواده برای شکستن کله‌قند صورت می‌گیرد زنان علی‌رغم حضور در صحنه هیچ نقشی ایفا نمی‌کنند، تنها نقش اصلاح‌گری دارند مانند زمانی که مادر می‌گوید «این سمعکش خراب شده خوب نمی‌فهمه» یا اعظم می‌گوید « ئه...خیلی زرنگی تیشه باید دست چپت باشه با راست خب علی هم بلده بشکنه». در این گفت‌وگو معرفی موضوع با مردان است و خود آن را کنترل می‌کنند، به چالش می‌کشند و حل می‌کنند. در واقع در پس شوخی و خنده، از دختردارشدن خود احساس نارضایتی دارند و این احساس را ابراز می‌نمایند[۳]. علاوه بر آن چیدمان خانه کاملاً یک خانهٔ سنتی را معرفی می‌کند. یک خانهٔ بزرگ با اتاق‌های زیاد و تودرتو، پتوهایی که به همراه متکاهایی دورتادور اتاق‌ها وجود دارد، رختخواب‌هایی که گوشهٔ اتاق روی هم قرار گرفته‌اند، دیده می‌شود. همهٔ این موارد خانه‌های سنتی با زندگی سنتی را به یاد می‌آورد.

رمزهای فنی

از لحاظ نورپردازی، نور مایل به روشن است که فضای شاد و امن خانه را القا می‌کند. این نورپردازی در رابطه با مردان و زنان هیچ‌گونه تفاوتی ندارد. زاویهٔ دوربین در بیشتر صحنه‌ها زاویهٔ روبه‌رو و نما متوسط است که هم بر تمرکز مخاطب می‌افزاید و هم کل صحنه را پوشش می‌دهد. هنگامی که زنان در آشپزخانه هستند، نور صحنه اندکی مایل به تیره می‌شود زیرا فضایی غمگین حاکم است.

رمزهای ایدئولوژیک

با توجه به این دو سطح می‌توان اذعان داشت، پرسوناژهای فیلم (هم مردان و هم زنان)، هنجارهای جنسیتی جامعه را کاملاً درونی کرده‌اند و هیچ‌گونه تلاشی هم برای شکستن آن انجام نمی‌دهند. مردان خود را درگیر فعالیت‌های منزل که کاری زنانه تلقی می‌شود، نمی‌کنند. آن‌ها (مردان) در همهٔ صحنه‌ها حضور دارند (حتی دایی از دور دیده می‌شود). این امر دالی بر هژمونی و تسلط مردان در همهٔ عرصه‌های زندگی است. حتی زمانی که خانم‌ها در آشپزخانه هستند حاج ناصر در نقش یک ناظر بیرونی وارد می‌شود، گشتی در آشپزخانه می‌زند و خارج می‌گردد.

سکانس دوم

خلاصهٔ سکانس دوم

دایی صبح زود از خواب بیدار می‌شود. پسند که متوجه می‌شود دایی بیدار شده است بلند می‌شود تا برای او صبحانه آماده کند. سعی می‌کند با دایی صحبت کند و حرف اصلی خود را به او بزند اما خجالت می‌کشد. می‌رود تا برای دایی نان داغ کند. دایی هم به جای خوردن قند، آن را درون دهانش پرتاب می‌کند. قند وارد نای او می‌شود او را خفه می‌کند و می‌میرد. هنگامی که پسند نان را برای دایی می‌آورد، متوجه مرگ دایی می‌شود. همه بیدار می‌شوند و دکتر را خبر می‌کنند. تا اینکه دکتر گواهی فوت را صادر می‌نماید.

رمزهای اجتماعی

پسند همچنان لباس‌های سفید دیروز خود را به تن دارد و برای دایی صبحانه می‌آورد. دایی از ازدواج‌کردن پسند ناراحت است و ناراحتی خود را با غرزدن دربارهٔ خرابی خانه و نداشتن نان تازه بیان می‌کند[۴]. پسند نیز خجالت می‌کشد تا حرف خود را به دایی بزند. خجالت پسند از نوع حرف‌زدن او مشهود است؛ بین کلماتش مکث‌های طولانی می‌کند و در آخر حرف خود را تغییر می‌دهد. آغازکنندهٔ گفت‌وگو دایی است که از خرابی رادیو شکایت می‌کند. پسند سعی می‌کند با استفاده از مکانیسم‌های حمایتی دایی را آرام کند اما دایی با شکایت‌های مداوم او را به چالش می‌کشد و اعتراض خود را برای رفتن پسند بیان می‌کند. در این گفت‌وگو رابطهٔ بازنمایی‌شده عمودی است و پسند در مرتبه‌ای پایین‌تر از دایی قرار می‌گیرد. پس از مرگ دایی همه بیدار می‌شوند. مردان به تکاپو می‌افتند تا دایی را نجات دهند اما زن‌ها در گوشه‌های اتاق نشسته‌اند و ناراحت هستند و همگی لباس‌های تیره پوشیده‌اند.

رمزهای فنی

در صحنهٔ بیدارشدن دایی و پسند، زاویهٔ دوربین روبه‌رو است و نما نزدیک است تا حالت‌های چهره بهتر نمایان شود. پسند ناراحت است و می‌خواهد با دایی صحبت کند. نور صورت دایی روشن‌تر از پسند است و پسند به علت آرایش برنزی که دارد نور صورتش تیره‌تر به نظر می‌رسد. در صحنهٔ بعد که دایی می‌میرد، زاویهٔ دوربین از روبه‌رو است. نوع فیلم‌برداری نیز دوربین روی دست است که ناراحتی و تشویش را بهتر نشان می‌دهد. به علاوه اتاق با وجود اینکه صبح است نوری تیره دارد.

رمزهای ایدئولوژیک

این دو سطح به خوبی ایدئولوژی مردانهٔ فیلم را نشان می‌دهد. در ابتدا که پسند می‌بیند دایی بیدار شده است بلند می‌شود تا به وظیفهٔ زنانهٔ خود یعنی آوردن صبحانه عمل کند. همان‌طور که دیده می‌شود دایی هم در اتاق نشسته است تا صبحانه‌اش آورده شود (این انتظار وجود دارد). پسند می‌خواهد با دایی در مورد ازدواجش صحبت کند اما خجالت می‌کشد زیرا در فرهنگ رایج صحبت‌کردن در مورد این‌گونه مسائل برای دختران مذموم شمرده می‌شود.

هنگامی که دایی می‌میرد، مردان به تکاپو می‌افتند و کنترل امور را به دست می‌گیرند. یکی از آن‌ها به سراغ دکتر می‌رود، دیگری سعی می‌کند او را به زندگی بازگرداند. حتی از لحاظ نشستن هم مردها در اطراف دایی و زن‌ها دورتر هستند. زن‌ها در این سکانس یا وارد اتاق نمی‌شوند یا در حال گریه‌کردن هستند. اما در سکانس قبل دیده شد که کارهای خانه به عهدهٔ زنان بود و مردان در حال گفت‌وگو بودند. این اتفاق نشان می‌دهد مردان فقط در هنگام مسائل مهم (مانند مرگ دایی) خود را درگیر می‌کنند و کارهای زنانه و مربوط به خانه از طرف آن‌ها کوچک شمرده می‌شود. نکتهٔ مهم در این سکانس که به

نفع زنان عمل می‌کند هنگامی است که از مسعود می‌خواهند به دایی ماساژ قلب بدهد ولی او دست‌دست می‌کند زیرا نمی‌داند چطور این کار را انجام دهد. همان لحظه مرضیه از راه می‌رسد و به دایی ماساژ قلب می‌دهد. این موضوع که در بین جوانان فیلم دختر هنجارهای جنسیتی را کنار گذاشته و به جای منفعل‌بودن، فعالانه وارد عمل می‌شود نکتهٔ درخور توجهی است. به ویژه اینکه در سایر سکانس‌ها دیده می‌شود که مرضیه سعی دارد نظر مثبت مسعود را نیز به خود جلب کند.

جمع‌بندی *یه حبه قند*

در این فیلم دو اتفاق بزرگ در پیش رو است. ابتدا مراسم نامزدی پسند است که باید برگزار گردد و پس از آن مراسم ختم دایی. برای پی‌بردن به رمزهای ایدئولوژیک بهتر است به تقسیم کار افراد در این دو مراسم توجه کنیم. در ابتدای فیلم که افراد برای مراسم عروسی آماده می‌شوند، همهٔ زنان در آشپزخانه جمع شده‌اند و در حال درست‌کردن غذا هستند. اعظم در حال شستن ظرف‌ها و مادر در حال خشک‌کردن آن‌ها است، پسند به غذا سر می‌زند و دیگر زنان هم حتی اگر کاری انجام نمی‌دهند، در آشپزخانه هستند. از طرف دیگر مردان هیچ کاری انجام نمی‌دهند و در طول سکانس در حیاط راه می‌روند، با یکدیگر صحبت می‌کنند و با هم شوخی می‌کنند (خنده بر سر شکستن قندها). از طرف دیگر در سکانس مرگ دایی مردان فعالانه وارد عمل می‌شوند و در تلاش‌اند اوضاع به‌هم‌ریخته را مدیریت کنند؛ و هر کدام مسئولیتی را به عهده می‌گیرد. زن‌ها در این سکانس منفعل هستند و اجازه می‌دهند کارها توسط مردان انجام پذیرد. استفاده از دوربین روی دست و زاویه‌هایی که نگاه دیگری را القا می‌کند، فضای فیلم را به شدت رئالیستی می‌کند، در نتیجه اتفاقات فیلم کاملاً باورپذیر به نظر می‌رسند. این امر موجب تثبیت جایگاه نمایش‌دادهٔ‌شدهٔ زنان و مردان می‌شود. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که به نظر می‌رسد زنان فقط در اموری مانند خانه‌داری و غذاپختن و... صاحب صلاحیت هستند و مردها برای این‌گونه کارها خودشان را به زحمت نمی‌اندازند اما در مسائل جدی‌تر (مانند مرگ) مردان پیشتازند. بنابراین کلیشه‌های مرتبط با این‌گونه تقسیم کار در کل فیلم حضور دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به دیدگاه‌های نظریه‌پردازان و تحقیقات پیشینی، رسانه‌های جمعی، از جمله سینما به طور کلی زنان را به‌عنوان ابژه یا وجودی ابزاری، منفعل و حاشیه‌ای به نمایش می‌گذارند. این امر در سریال‌های تلویزیونی که مخاطب توده‌ای و گسترده دارند به کرات اتفاق می‌افتد اما نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش حاکی از آن است که در دو فیلم بررسی‌شده ،برخلاف سریال‌های تلویزیونی، استفاده از رمزگان فنی برای پوشاندن ایدئولوژی جنسیتی به ندرت به کار می‌رود. استفاده از زاویهٔ دوربین، نوع نما، نورپردازی و... در رابطه با مردان و زنان به یک صورت به کار رفته است و هیچ‌گونه تفاوتی وجود ندارد. از آنجایی که فیلم‌های انتخاب‌شده فیلم‌های رئالیستی و واقع‌گرایانه هستند، رمزهای اجتماعی از جمله نوع آرایش، نوع لباس و... کاملاً مطابق با واقعیت و فرهنگ کشور است. در فیلم *برف روی کاج‌ها* که به قشر متوسط رو به بالا تعلق دارد همان لباس‌هایی پوشیده شده است و یا به همان صورتی صحبت می‌شود که مردم کشورمان در آن پایگاه لباس می‌پوشند و یا صحبت می‌کنند. در فیلم *یه حبه قند* نیز همین اتفاق می‌افتد. البته این به این معنا نیست که رمزهای اجتماعی و فنی به طور کلی از فیلم‌ها حذف شده‌اند بلکه به این معناست که حضورشان کم‌رنگ و تا حدودی نامحسوس است درحالی‌که به نظر می‌رسد در سریال‌های تلویزیونی این

موارد به وفور و آشکارا دیده می‌شود. به همین خاطر برای دستیابی به ایدئولوژی جنسیتی در این دو فیلم باید نوع گفت‌وگو (کلمات و لحن صحبت‌ها) و رفتار کاراکترها مورد توجه قرار می‌گرفت.

همان‌گونه که پیشتر بیان گردید، کاراکترهای این دو فیلم، نمایندهٔ دو پایگاه اجتماعی بودند. فیلم *برف روی کاج‌ها* متعلق به طبقهٔ متوسط روبه بالا و در مقابل، فیلم *یه حبه قند* متعلق به طبقهٔ پایین جامعه بود. این دوگانگی و تقابل بستر خوبی برای بررسی رمزهای جنسیتی فراهم می‌کرد. در یک بیان مختصر، نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که در فیلم *برف روی کاج‌ها* هیچ‌گونه رمز جنسیتی و به تبع آن کلیشهٔ جنسیتی نمایش داده نشده است حتی در مواردی زنان در موقعیتی فراتر قرار گرفته‌اند. در مقابل در فیلم *یه حبه قند* وجود رمزگان جنسیتی و کلیشه‌های مرتبط با آن اثبات می‌شود و زنان در موقعیتی پایین‌تر از مردان نمایش داده می‌شوند.

سؤالی که در اینجا مطرح می‌گردد این است که هم‌نشینی این موارد چه نتایجی را به بار می‌آورد. آیا باید وجود کلیشه‌ها را فقط به داستان فیلم مرتبط دانست یا چیزی فراتر از آن وجود دارد. در یک نگاه کلی و آنچه به آن دلالت صریح گفته می‌شود این‌گونه به نظر می‌رسد. در فیلم *برف روی کاج‌ها* که کاراکترهای آن متعلق به طبقهٔ متوسط رو به بالا هستند و از پایگاه اجتماعی بالایی برخوردارند، مسئلهٔ تقابل‌های جنسیتی و کلیشه‌های مرتبط با آن حل شده است و در فیلم *یه حبه قند* که کاراکترها از طبقات متوسط رو به پایین با سرمایهٔ فرهنگی پایین نمایش داده می‌شوند این مسائل همچنان وجود دارد. اما در لایه‌های پنهان و با توجه به آنچه دلالت ضمنی نام دارد این نکته روشن می‌شود که در فیلم *برف روی کاج‌ها* خانواده‌ای آسیب‌دیده بازنمایی می‌شود. شوهر رؤیا به او خیانت کرده است و او طلاق می‌گیرد و به تنهایی زندگی می‌کند. دوست رؤیا نیز چند سالی است که طلاق گرفته است. در نتیجه هیچ کدام از این خانواده‌ها با آرامش و خوشی زندگی نمی‌کنند. در مقابل در جای‌جای فیلم *یه حبه قند* می‌توان نشانه‌های خوشبختی خانواده‌هایی که وجود دارند را دریافت.

اگر قرار باشد وجود رمزهای جنسیتی و خانوادهٔ خوشبخت در کنار هم قرار گیرد (رابطه‌ای که از نظام هم‌نشینی این دو عامل ایجاد می‌شود)، این نتیجه به دست می‌آید که در فیلمی که رمزهای جنسیتی و کلیشه‌های مرتبط با آن را دارند، خانواده‌هایی خوشبخت نیز هستند و برعکس در فیلمی که دید مثبتی به زن وجود دارد، خانواده‌هایی ازهم‌پاشیده دیده می‌شود. در اینجا آنچه بارت به آن اسطوره می‌گوید نمایان می‌گردد. از نظر بارت «اسطوره‌ها به عملکرد ایدئولوژیک طبیعی‌سازی کمک می‌کنند» (چندلر،۱۳۸۷، ۲۱۶). منظور این است که به کمک اسطوره می‌توان لایه‌های پنهان و ضمنی نشانه که همان ایدئولوژی باشد را طبیعی جلوه داد و تا زمانی که رمزگشایی نشوند ظاهر نمی‌گردند. در اینجا اسطوره همان مفهوم مردسالاری است که به گونه‌ای نمایش داده شده است که مطابق با عقل سلیم باشد و مخاطب آن را بپذیرد. بنابراین به نظر می‌رسد اگر مخاطب این امر را به جامعه تعمیم دهد احتمال دارد این‌گونه نتیجه‌گیری کند که برای داشتن خانواده‌ای خوب و خوشبخت وجود چنین کلیشه‌هایی ضروری است. از آنجایی که متناسب با تحقیقات انجام‌شده رسانه‌ها، چه سریال‌های تلویزیونی چه فیلم‌های سینمایی، می‌توانند تأثیر عمیقی بر روی مخاطبان بگذارند و از آنجایی که هر فیلم ساخته‌شده‌ای برآمده از جامعهٔ خود است، نتایج به‌دست‌آمده نشان‌دهندهٔ استقرار این کلیشه‌ها و نگرش‌ها در جامعه است، احتمال دارد وجود چنین رمزگذاری‌هایی موجب تثبیت هرچه بیشتر این کلیشه‌ها در جامعه شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Cognitive miser

۲. نشستم باهاش صحبت کردم گفتم علی آخه این چه کاریه؟! برگشت گفت که من می‌خوام این دختره نمی‌ذاره. راستم می‌گفت. می‌اومد این دختر هر روز جلو در مطب ... کادو می‌آورد...گریه و زاری اصن آبروریزی.

۳. زن‌دایی جان یادته؟ برای من و حمیدم همین ایشون شکست یه فوج دختر دور ما رو گرفت...

۴. – دایی: دوباره بچه‌ها اومدن اینجا، انگولک این رادیو کردن.
– پسند: دیروزم کار نمی‌کرد دایی!
– دایی: همه‌چی خراب شده تو این خونه. چارو دیگه طاق رو سرمون خراب نشه خیلیه... فقط باید چشممون به این در باشه که چند وقت یه دفه قاسم بیاد، دسی به سر و روی این خونه بکشه.
– پسند: دایی جون من... (مکث)... من... می‌خواستم بگم....(مکث) (نگاهش به نان می‌افتد) نخورید اون نونو. نون گذاشتم روی تووه داغ بشه.

فهرست منابع

- ارونسون، الیوت (۱۳۸۹)، *روانشناسی اجتماعی*، (ترجمهٔ حسین شکرکن). چاپ ششم، تهران: انتشارات رشد.
- اصلانی، شهنار و کیانپور، مسعود (۱۳۹۴)، «الگوی نمایش کلیشه‌های جنسیتی در تبلیغات تلویزیونی سیما»، *مطالعات اجتماعی روانشناختی زنان*، دورهٔ ۱۳ شمارهٔ ۲، صص ۱۷۱-۲۰۲
- امینی، اکرم (۱۳۸۹)، «بازنمایی زن در تبلیغات تجاری ایران و جهان»، *کتاب ماه علوم اجتماعی*، شمارهٔ ۲۶، صص ۹۱-۱۰۳.
- آزاد ارمکی، تقی و محمدی، جمال (۱۳۸۵)، «زن و سریال‌های تلویزیونی (مطالعه‌ای دربارهٔ سریال کلانتر و مخاطبان آن)»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۳، صص ۶۷-۹۴.
- آقابابایی، احسان؛ صمیم، رضا؛ کی‌فرخی، پیمان (۱۳۸۸)، «بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری در سینمای پایان دههٔ ۱۳۶۰ ایران»، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳۹، صص ۵-۱۲.
- آلن، گراهام (۱۳۹۲)، *رولان بارت*، (ترجمهٔ پیام یزدانجو). تهران، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- پورگیو، فریده؛ ذکاوت، مسیح (۱۳۸۹)، «بررسی نقش‌های جنسیتی در خاله سوسکه»، *مطالعات ادبیات کودک*، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۷-۴۳.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، (ترجمهٔ مهدی پارسا). تهران، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- حسینی، حسن؛ دشتی، منصوره (۱۳۹۱)، «بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعهٔ ادبیات داستانی آل‌احمد»، مجلهٔ جهانی رسانه، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱۳، صص ۲۷-۶۴.
- راودراد، اعظم؛ فرشباف، ساحل (۱۳۸۸). «مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما»، *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، سال چهارم، شمارهٔ پیاپی ۱۲، صص ۳۳-۵۶.
- رحمانی، طیبه؛ موسوی سیرجانی، سهیلا (۱۳۹۱)، «بررسی تصویر زن در کتاب‌های فارسی راهنمایی و دبیرستان»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال دوم، شمارهٔ ۲، صص ۵۱-۸۲.
- رضایی، محمد؛ افشار، سمیه (۱۳۸۹)، «بازنمایی جنسیتی سریال‌های تلویزیونی (مرگ تدریجی یک رویا، ترانهٔ مادری)»، *پژوهش زنان*، دورهٔ یک، شمارهٔ ۴، صص ۷۵-۹۴.
- ریتزر، جورج (۱۳۸۹)، *مبانی نظریهٔ جامعه‌شناختی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن*، (ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست). تهران، نشر ثالث، چاپ اول.
- سلطانی گردفرامرزی، مهدی (۱۳۸۵)، «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱و۲، صص ۶۱-۹۱.
- صادق فسایی، سهیلا؛ کریمی، شیوا (۱۳۸۴)، «کلیشه‌های جنسیتی سریال‌های تلویزیونی ایرانی(۱۳۸۳)»، *پژوهش زنان*، دوره ۳، شمارهٔ ۳، صص ۵۹-۸۹.

- فروتن، یعقوب (۱۳۹۰)، «زنان و زبان: بازنمایی هویت جنسیتی در کتاب‌های زبان‌های فارسی، عربی و انگلیسی مدارس ایران»، *مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان*، سال نهم، شمارهٔ ۳، صص ۱۶۱-۱۸۱.
- فوزی، یحیی و ملیحه رمضانی (۱۳۸۸)، «طبقهٔ متوسط جدید و تأثیرات آن در تحولات سیاسی بعد از انقلاب اسلامی در ایران»، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی مطالعات انقلاب اسلامی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۱-۲۷.
- فیسک، جان (۱۳۸۱)، «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمهٔ مژگان برومند، *مجلهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۱۷-۱۲۶.
- فیسک، جان (۱۳۸۸)، «درآمدی بر مطالعات ارتباطی» (ترجمهٔ مهدی غبرایی). چاپ دوم، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
- کاظمی، عباس؛ ناظرفصیحی، آزاده (۱۳۸۶)، «بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری تلویزیونی»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱، صص ۱۳۷-۱۵۳.
- محمدی، جمال (۱۳۸۷)، «مخاطبان و مجموعه‌های تلویزیونی (قرائت‌های زنان از مجموعهٔ پرواز در حباب)»، *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی*، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۷۹-۱۱۰.
- مظفری، افسانه؛ نیکروح متین، فرزانه (۱۳۸۸)، «تحلیل محتوای فیلم دو زن به کارگردانی تهمینه میلانی با رویکرد به زن»، *پژوهش نامه علوم اجتماعی*، سال سوم، شماره ۲، صص ۱۳۹-۱۶۴.
- معینی‌فر، حشمت‌السادات (۱۳۸۸)، «بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعهٔ موردی صفحهٔ حوادث روزنامهٔ همشهری»، *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۷، ۱۶۷-۱۹۷.
- ناصری، لیدا و کیانپور، مسعود (۱۳۹۴)، «تحلیل مضمون تفکرات قالبی نسبت به قومیت (مورد مطالعه: دانشجویان دانشگاه اصفهان)» *جامعه‌شناسی کاربردی*، شمارهٔ ۵۸، صص ۵۹-۷۶.
- هزارجریبی، جعفر و رضا صفری شالی(۱۳۸۹)، «بررسی نظری در شناخت طبقهٔ متوسط (با تأکید بر طبقهٔ متوسط جدید ایران)»، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، شمارهٔ ۵۰، صص ۶۳-۹۰.

- Fiske, J. & Hartley, J. (2004). "Reading Television", NY: Taylor & Francis e-Library.
- Bodenhausen, G. & Richeson, J. (2010). "Prejudice, Stereotyping and Discrimination". In: Advanced Social Psychology: the state of the science, Baumeister, Roy. F. and Eli J. Finkel, (Eds.) Oxford: Oxford University Press.

Received: 2017/01/25
Accepted: 2017/12/23

Semiotic Analysis of Gender Stereotypes in "Snow on the Pines" and "A Cube of Sugar"

Mahvash Khademolfogharai, PhD Candidate in Sociology, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Masoud Kianpour, Assistant Prof., Department of Sociology, University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Abstract

Media by its specific codes not only offers the culture to the audience but also actively gives meaning to culture. Cultural products, particularly movies have an ideology that is what the historical and cultural creation, show natural. Representation of women and men in the media, is an important subject and because this representation is often filled with gender stereotypes, this issue has become even more important. In this paper, we have tried to interpret gender stereotypes in the two movies of "Snow on the Pines (2012) and "A Sugar Cube" (2011). John Fisk' theory of semiology is used to explain three levels of encoding. The results show that the Snow on Pine belongs to the upper middle class with a clear lack of gender stereotypes and A Sugar Cube belongs to lower middle classes with obvious gender stereotypes. Decoding of this syntagmatic relationship shows that movies with obvious gender codes have happy families in them and films that have a positive approach to women in contrast, depict torn–apart families. So the audience is convinced that the existence of such stereotypes is essential for a happy family.

Key Words: Gender Stereotypes, Representation, Status, Ideology, Semiology