

نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا

سیدمحمد مهدیزاده*، معصومه اسمعیلی**

چکیده: پژوهش حاضر با هدف نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا انجام شده است. فیلم‌های مورد بررسی چهار فیلم دیده‌بان، بوی پیراهن یوسف، روبان قرمز و دعوت، از شانزده فیلمی است که این فیلم‌ساز از ۱۳۶۵ تاکنون در چهار دوره جنگ، سازندگی، اصلاحات و اصولگرایی ساخته است. داده‌ها با استفاده از روش نشانه‌شناسی به صورت کیفی به دست آمده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که زنان در فیلم‌های اولیه حاتمی‌کیا که به واسطه ارتباط با فضای جنگ، آثاری مردانه هستند، جایگاهی ندارند. مردها در محور رخدادها قرار داشتند و زن‌ها بدون حضور مردها تعریف نمی‌شدند، سوژه‌ها و موضوعاتی که اصلاً زن در آن‌ها جایگاهی نداشت. دوره اول فیلم‌سازی حاتمی‌کیا اصلاً به حضور زنان نیاز نداشت، اما از دوره‌های بعدی و با ورود حاتمی‌کیا به فضای شهر و تمرکز او روی مسائل اجتماعی جنگ، پای زنان طبیعتاً به سینمای حاتمی‌کیا باز می‌شود. اما همه این زن‌ها همواره یک نفر بوده و هستند و تنها با گذشت زمان ابراهیم حاتمی‌کیا، نقش زنان را پررنگ‌تر می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، جنسیت، فمینیسم، نشانه‌شناسی.

مقدمه

تصویر زنان در رسانه‌ها با واقعیت وجودی آنان فاصله زیادی دارد و به جرأت می‌توان گفت که تصویر درست و منطبق با حقیقت وجودی یک زن به عنوان یک انسان در جوامع انسانی بازنمایی نشده است. زن در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران نخست به شکل زنی خانه‌دار و تأثیرگذار در تربیت فرزند و هدایت‌گر و سپس به شکل زنی با شخصیت اجتماعی تبیین شد، این تصویر در طی زمان و با توجه به شرایط تغییراتی داشته است. این پژوهش به بررسی «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا» پرداخته است

mahdizade45@yahoo.com

masoumeh.esmaili@gmail.com

* استادیار گروه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی

** کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه آزاد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۹/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۲/۰۷

و مهم‌ترین پرسش این پژوهش این است که زن در آثار سینمایی حاتمی‌کیا به عنوان یکی از کارگردان مؤلف‌های مرد در سینمای ایران، چگونه بازنمایی شده است؟

پیشینه پژوهشی

هلن اینگهام درباره بازنمایی زنان در تلویزیون آمریکا معتقد است تلویزیون عموماً به عنوان رسانه‌ای که ایدئولوژی فرهنگ جوامع غربی معاصر، یعنی پدرسالاری را تقویت می‌کند، پذیرفته شده است. جی. بوفکین (۲۰۰۳) در «بازنمایی اقلیت‌های نژادی قومی زنان در فیلم‌های مدرن» با استفاده از نظریه‌های فمینیستی فیلم، به بررسی و تحلیل محتوای بازنمایی زنان و اقلیت‌های قومی نژادی در ۵۰ فیلم عامه‌پسند در سال ۱۹۹۶ پرداخته است. به زنان و اقلیت‌های قومی نژادی نقش‌های دون‌پایه داده شده که بازنمایی کلیشه‌ها و «تصورات قالبی» اجتماعی است. به اعتقاد او «این نوع تصاویر و انگاره‌ها عوامل مهمی در ساخت اجتماعی واقعیت» در میان افراد جامعه محسوب می‌شوند و به نوعی باعث افزایش تبعیض جنسی و نژادی در مقیاس وسیع‌تر می‌گردند».

ون زونن (۲۰۰۳) با تحلیل بر روی آگهی‌های تجاری در سال ۱۹۷۱ در آمریکا اشاره می‌کند که زنان در مشاغل محدودتری نسبت به مردان به نمایش درآمده و اکثریت آن‌ها در نقش‌های خانوادگی ظاهر شده بودند. علی عبدالرحمن (۲۰۰۲) در «بازنمایی تصویر زن در رسانه‌های عربی» به بررسی رسانه‌های نوشتاری، دیداری و نقش مهم تبلیغات بازرگانی، چگونگی حضور زن را مورد بررسی قرار می‌دهد و نقش ایفا شده را در بیشتر موارد منفی می‌داند. به نظر وی، این نقش، زن را تا حد یک شیء همچون لوازم منزل و دیگر کالاهای تبلیغ شده تنزل می‌دهد و او را از هویت و شخصیت انسانی خود دور می‌کند.

الهام جمعدار در سال ۱۳۷۳ در «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب» با تحلیل محتوای شخصیت زن در سریال‌های خانوادگی و اجتماعی پس از انقلاب تا سال ۱۳۷۲ بیان می‌کند که «مشکل اصلی زن در سینمای ایران ناشی از مخدوش بودن و قالبی بودن تصویر زن در جامعه و بازنمایی آن در سینما است به گونه‌ای که در فیلم‌ها زنان غالباً انسان‌هایی احساساتی و فاقد تفکر تصویر شده‌اند و این تصاویر منفی و کلیشه‌ای متأثر از انگاره‌های فرهنگی است».

هلن همتی در «بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران» مشاغل زنان را در ۵ مرحله شناسایی کرده

است.

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا ۸۷

دوره اول (۱۳۱۶-۱۳۰۹) از زنان برای ترویج کشف حجاب در فیلم‌ها استفاده می‌شد. دوره دوم (۱۳۳۸-۱۳۲۷) مشاغل زنان بیشتر خوانندگی کافه و کاباره، نظافت‌چی، کلفت بود. دوره سوم (۱۳۴۸-۱۳۳۹) زنان فیلم‌ها پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی، کاباره‌گرد، خیابانی، جیب‌بر، قاچاقچی و روستایی فریب‌خورده بودند. دوره چهارم (۱۳۵۷-۱۳۴۹) دوره ظهور موج نو در سینمای ایران که نقش آن در حذف زنان مهم است. این فیلم‌ها شخصیت کنشگر را از زن گرفته و آن را در حد بهانه و دستاویز نزاع‌های فیلم با ضد قهرمان استفاده می‌کنند. این فیلم‌ها چهره‌ای مظلوم و عاجز از زن ایرانی عرضه می‌کنند. دوره پنجم (۱۳۷۵-۱۳۵۸) با افت قابل توجه تعداد شخصیت‌های زن شاغل مواجه هستیم. هم‌چنین مشاهده می‌شود که زنان آسیب‌دیده اجتماعی (رقاصه، خواننده و روسپی) از فیلم‌ها حذف می‌شوند. البته نویسندگان خاتمه‌شان می‌کند که با خاتمه جنگ و شروع یک سینمای شبه نئورئالیسمی در ایران، زنان کم‌کم نقش‌های واقعی خود را می‌یابند؛ ولی باز هم در این فیلم‌ها زنان در حاشیه نقش‌های مردانه قرار دارند، یعنی بیشتر منفعل، حاشیه‌نشین و دارای نقش‌های خانگی هستند.

چارچوب نظری

نقش زنان در رسانه‌ها در دیدگاه فمینیستی در سه گروه قرار می‌گیرد:

گروه اول فمینیست‌های لیبرال هستند که استفاده و بازتولید نابرابر و استثمارگرانه از زنان در رسانه‌ها و فرهنگ عامه مورد انتقاد قرار داده و معتقد است که برای حل این مشکل قوانینی باید وضع شوند که فرصت‌های برابر را برای زنان به وجود می‌آورند (استریناتی، ۱۳۸۴: ۲۳۹).

گروه دوم فمینیست‌های رادیکال هستند که معتقدند زنان باید ابزارهای ارتباطی ویژه خود را به وجود آورند. به عقیده آنان، رسانه‌ها در دست مالکان و تولیدکنندگان مرد هستند و آن‌ها هم در جهت تأمین منافع جامعه مردسالار عمل می‌کنند. منافع مردان و زنان اساساً و به نحو اجتناب‌ناپذیر با هم متفاوتند و پدرسالاری و سرکوب زنان مهم‌ترین شکل تاریخی تقسیم اجتماعی و سرکوب است و برای حل این مشکل، جدایی کامل زنان از مردان را توصیه می‌کند (همان: ۱۳۹).

گروه سوم فمینیست‌های سوسیالیست معتقدند که تحلیل موقعیت طبقاتی و اقتصادی زنان به اندازه تحلیل جنسیت مهم است. به اعتقاد آنان، رسانه‌ها ابزارهایی ایدئولوژیکی‌اند که جامعه سرمایه‌داری و مردسالار را جامعه‌ای طبیعی جلوه می‌دهند. این گروه بر خلاف انواع رادیکال و لیبرال برای مشخص کردن موقعیت زنان منحصراً بر جنسیت تأکید نمی‌کند، بلکه تلاش می‌کند تحلیلی از شرایط اقتصادی و طبقاتی

زنان را نیز به دست دهد. مفاهیم اساسی این رویکرد عبارتند از: «بازتولید نیروی کار» و «ارزش اقتصادی نیروی کار داخلی». به گفته زارسکی، فعالیت‌های تربیتی، عاطفی و آموزشی که زنان در منزل انجام می‌دهند برای حفظ سرمایه‌داری جنبه اساسی است (ون‌زونن، ۱۹۹۸: ۱۶۱).

وجه مشترک همه این دیدگاه‌ها این است که ۱- جنسیت امری است ساخته اجتماع و ۲- عامل نابرابری زنان و مردان است. بنابراین، محصولات آگاهی و دانش، مثل ادبیات و رسانه‌ها، نیز به صورت اجتماعی ساخته شده‌اند و در جهت تداوم روابط قدرت به کار گرفته می‌شوند. فنای نمادین زنان در حوزه عمومی را به عنوان وضعی طبیعی به نمایش در می‌آورند. بدینسان رسانه‌ها وضعیت زنان را نشان نمی‌دهند بلکه بازنمایی می‌کنند. نتیجه آن که نقش‌های اجتماعی زنان در رسانه‌ها بازتاب نمی‌یابد (رفعت‌جاه، ۲۰۱۳: ۲۰).

بازنمایی تعاریف و ابعاد گوناگونی را در بر می‌گیرد که هر یک از این نظریه‌ها طرفداران خاص خود را دارند و رابطه دال و مدلول در عالم تبادل معنا را به گونه‌های متفاوت تفسیر می‌کنند.

بازنمایی انعکاسی: بر عینیت خارجی تأکید دارد و معتقد است که معانی در خود عینیت- شخص- ایده واقع در جهان واقعی قرار دارند و معانی همان وجود خارجی هستند که در آینه منعکس می‌شوند.

بازنمایی ارادی: به نیت و ذهنیت فرد در فهم امر عینی- خارجی تأکید دارد. هر فردی در زمان خلق یک متن، با تکیه بر دانش خود از جهان، روابط و ذهنیتی که دارد جهانی را تصویر می‌کند و فهم او این‌گونه حاصل می‌شود.

بازنمایی ساختاری: بازنمایی ساختاری هم بر واقعیت عینی و هم بر واقعیت ذهنی اصرار می‌ورزد و در حقیقت معانی به واسطه یک مجموعه از نظام‌های معناساز خلق می‌شود. ما با چگونگی بازنمایی پدیده‌ها برای آن‌ها معنی خلق می‌کنیم- با کلماتی که درباره آن‌ها به کار می‌بریم، داستان‌هایی که در موردشان می‌گوییم، با تصاویری که برایشان خلق می‌کنیم، عواطفی که به آن‌ها نسبت می‌دهیم، روشی که آن‌ها را دسته‌بندی و مفهوم‌سازی می‌کنیم و ارزش‌هایی که بر آن‌ها می‌نهیم (هال ۲۰۰۳، به نقل از مهدیزاده، ۱۳۸۷: ۱۶). در واقع این نحوه کاربرد ما، آن‌چه که ما می‌گوییم، فکر می‌کنیم و احساس می‌کنیم در مورد هر چیزی، به‌طور خلاصه نحوه بازنمایی ما، به چیزها معنی می‌بخشد (همان: ۲).

بازنمایی فلسفی- فلسفه رسانه‌ای: «فلسفه رسانه به دنبال ساختار شکنی فهم است، به معنای ورود پیدا کردن به فرکانس تولید رسانه‌ای است». برای فهم معنای رسانه‌ای راه‌های گوناگونی وجود دارد و انتقال

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا ۸۹

معانی با شیوه‌های متفاوت مخاطب را از سلطه و قدرت بازنمایی رها می‌کند، به افراد امکان تحرک و فعالیت می‌بخشد و آنان را از شر وانمایی^۱ رسانه‌ها رها می‌کند.

بودریار^۲ (۱۹۸۴) معتقد است که گسترش رسانه‌ها امروزه تشخیص واقعیت از غیر واقعیت را ناممکن کرده و تحریف جای واقعیت را گرفته است. او اکثر تجسم‌ها و تصویرها را وسیله‌ای برای مکتوم داشتن غیبت واقعیت تفسیر می‌کند و این‌گونه بازخوردها را وانمایی می‌نامد (ضمیران، ۱۳۸۲: ۴۸).

روش شناسی

روش شناسی این پژوهش متکی بر روش نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی مطالعه شیوه‌های تولید معنا در نظام‌های نشانه‌ای است که افراد برای مقاصد ارتباطی‌شان به کار می‌گیرند (گیل.ادمز، ۱۳۸۴: ۲۵۷). تحلیل روایی فیلم، جدیدترین شاخه از تحقیقات نشانه‌شناسی است که از بطن نوآوری‌های نقادانه‌ای ۱۹۷۰، تعریف جدیدی از نظریه فیلم ارائه داده است، تحلیل روایی همچون همه تحقیقات نشانه‌شناختی قصد دارد که پوسته به ظاهر توجیه شده و طبیعی بین دال و جهان داستان را کنار بزند و نظام عمیق‌تر تداعی‌ها و روابط فرهنگی‌ای را آشکار کند که از خلال فرم روایی بیان می‌شوند. عناصر قراردادی ساختار روایی (شخصیت‌ها) الگوبندی طرح و توطئه، صحنه‌بندی، نقطه سیر و زمان‌بندی، در صورتی که از پس منشور روش‌شناسی نشانه‌شناختی دیده می‌شود، می‌توانند به مثابه نظام‌هایی از نشانه‌هایی تلقی شوند که منطبق بر رمزگان مختلف، ساختار و سازمان یافته‌اند (استم و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۱۹).

۳-۴ روش تحلیل و نمونه‌گیری فیلم‌ها

در این بررسی از بین ۱۶ فیلم سینمایی این کارگردان ۴ فیلم به طور نمونه انتخاب شده که مبنای انتخاب این ۴ فیلم نیز بدین صورت بوده است: با گذشت بیش از ۲۵ سال و ساخت نخستین فیلم بلند حاتمی‌کیا در سال ۱۳۶۵ به نام «هویت»، برای بررسی دوره کارگردانی این فیلم‌ساز، دوره فیلم‌سازی وی به چهار دوره اجتماعی - سیاسی تقسیم می‌شود.

^۱ .Simulacra

^۲ .Baudrillard

دورهٔ جنگ (۱۳۶۷-۱۳۵۹)

این دوره، با شروع جنگ تحمیلی در شهریور ۱۳۵۹ آغاز و تا سال ۱۳۶۷ ادامه داشت، حاتمی‌کیا در این دورهٔ دو فیلم هویت (۱۳۶۵) و دیده‌بان (۱۳۶۷) را کارگردانی کرده که برای بررسی فیلم دیده‌بان انتخاب شده است.

دورهٔ سازندگی (۱۳۷۶-۱۳۶۷)

در دورهٔ سازندگی، جنگ تمام شده و بازسازی قسمت‌های ویران شده جنوبی، غربی و مرکزی کشور آغاز می‌گردد. حاتمی‌کیا در این بازه زمانی از تحولات اجتماعی و سیاسی ایران ۷ فیلم را کارگردانی کرده که در تمام این فیلم‌ها هنوز از جنگ به عنوان نعمت و از ارزش‌های آن، به عنوان ارزش‌های برتر یاد شده است. برای بررسی این دوره، فیلم بوی پیراهن یوسف انتخاب شده زیرا هم در اواسط این دوره ساخته شده و هم یکی از بازیگران نقش اول آن زن است.

دورهٔ اصلاحات (۱۳۸۴-۱۳۶۸)

اصلاحات، با مختصات و گفتمان خاص خود و نشان از حاکمیت یک رویکرد جدید در حیطه‌های مختلف کشور اعم از سیاست، اقتصاد و فرهنگ دارد. این دوره را می‌توان دورهٔ اوج غلبهٔ رویکردهای مدرن و تلقی‌های پست‌مدرن به خصوص در حیطهٔ فرهنگ و بالتبع در عرصهٔ سینما دانست. حاتمی‌کیا در این بازه زمانی از ۳ فیلم را کارگردانی کرده که در این دوره هم برای بررسی فیلم روبان قرمز انتخاب شده است.

۴- دوره اصولگرایی (از سال ۱۳۸۴ تاکنون)

حاتمی‌کیا در این بازهٔ زمانی سه فیلم به رنگ ارغوان (۱۳۸۳) - توقیف شده در زمان خود و اکران در سال ۸۸، به‌نام پدر (۱۳۸۴) و دعوت (۱۳۸۷) را کارگردانی کرده که از بین سه فیلم وی در این دوره فیلم دعوت انتخاب شده است.

روش تجزیه و تحلیل:

دورهٔ جنگ - فیلم دیده‌بان

دیده‌بان اولین فیلمنامه ابراهیم حاتمی‌کیا و نقطه آغاز ورود او به جرگه کارگردان - مؤلف سینمای

ایران.

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا ۹۱

است. این فیلم پر دیالوگی نیست و با تکیه بر چند شخصیت معدود و تنها مردانه و تمرکز بر یک خط فکری واحد و منسجم است.

دیده‌بان روایت ابراهیم حاتمی کیا از آخرین روز زندگی شهید عارفی است. روایت قصه و شخصیت پردازی بر نوعی تقسیم‌بندی درونی از واکنش‌های انسانی در ارتباط با ماوراء - امداد غیبی - شکل می‌گیرد. هم‌چنین این فیلم دارای طنزی برای تلطیف فضا و نزدیک کردن آن به زندگی واقعی است. اما نکته قابل توجه این است که در فیلم دیده‌بان حاتمی کیا که به واسطه ارتباط با فضای جنگ اثری مردانه است و حاتمی کیا در روایت‌های مردانه خود از جنگ زنان را در این دوره نادیده می‌گیرد.

بر طبق آمار منتشر بنیاد شهید و امور ایثارگران حدود شش هزار و ۴۲۸ زن شهید، حدود ۱۰ درصد از کل شهدای جنگ را تشکیل می‌دهند. هم‌چنین طبق آمار شهریور ۱۳۸۱، کل جانبازان زن ۵ هزار و ۷۳۵ نفر است که از این تعداد ۳ هزار و ۷۵ نفر بالای ۲۵ درصد هستند و حدود ۰/۱ درصد از کل جانبازان دوره جنگ تحمیلی را تشکیل می‌دهند.

وضعیت	زیر ده سال	ده تا سی ساله	مجرد	متاهل	رزمنده
آمار منتشر شده درباره زنان شهید ^۳	۱۷۰۰	۲۵۰۹	۳۵۰۰	۲۸۹۴	۵۰۰

برخلاف عرف سینمای مردانه و با توجه به حضور چشمگیر زنان در عرصه‌های گوناگون دفاع مقدس، به ویژه در پشت جبهه و ایفای نقش‌های گوناگون، به نظر می‌رسد نقش زنان می‌توانست بسیار بیش از آنچه که تاکنون به آن پرداخته شده، مورد توجه فیلم‌نامه‌نویسان و سینماگران قرار گیرد. اما در فیلم‌های دوره جنگ حاتمی کیا، زن جایگاهی ندارد و تنها مردان هستند که مطرحند.

دوره سازندگی - بوی پیراهن یوسف

تحلیل همنشینی فیلم

بوی پیراهن یوسف هفتمین فیلم حاتمی کیا در دوره سازندگی است. در این فیلم، که دارای ساختار روایتی کلاسیک است، حاتمی کیا به سراغ سینمای روایت‌گونه و قصه‌گو می‌رود. خواست حاتمی کیا بر بیان مفهوم انتظار، در پس موضوع آزادی اسرا، با یافتن استعاره پلاک و کوسه در باور پدر اسیری که پلاکش در شکم کوسه پیدا شده تحقق پیدا می‌کند، استعاره یونس و یوسف که هر دو بلعیده شده‌اند اولی توسط ماهی و

^۳. نشریه افضل

دومی توسط چاه. این دو پس از تحمل رنج از میان شکم ماهی و چاه بیرون می‌آیند و انتظارها به سر می‌رسد. یونس پیامبر تا توبه نکرد خداوند او را از شکم ماهی بیرون نیاورد، اما یوسف این ماجرا به گناه دیگران (بانیان جنگ) به چاه افتاده بود. این استعاره و اشاره‌ها خود ریشه در فرهنگ عمیق جامعه ایران و بحث موعود و انتظار دارد.

در این فیلم، حس و عقل با یکدیگر رقابت دارند. اما احساس جلوتر از عقل حرکت می‌کند. فصل تونل و تبدیل شدن یک پلاک به دو پلاک و مرور فیلم‌های ویدئویی مربوط به یوسف در ذهن شیرین، بهترین جلوه‌های تبدیل عقل به حس و بسط روحیه ایثار- بر اساس احساس است. همه نشانه‌های مادی موجود ثابت می‌کند که یوسف شهید شده، اما دایی غفور با نگرشی فراتر از عقل و منطق، ایمان دارد که یوسف بازمی‌گردد. در مقابل، شرایط به گونه‌ای رقم می‌خورد که نشانه‌هایی از زنده بودن خسرو به دست می‌آید. اما نتیجه، چیز دیگری است. برخلاف تمام معیارهای منطقی، یوسف برمی‌گردد و خسرو که باید برگردد؛ بر نمی‌گردد. فیلم‌ساز با چنین پایانی، این نکته را گوشزد می‌کند که انتظار هنوز پایان نیافته و این تسلسل هم چنان ادامه دارد.

در این فیلم در سطح فردی، شخصیت‌ها در دو مفهوم احساس و عقل سردرگم هستند تا به نتیجه مطلوب

برسند.

تحلیل جانشینی فیلم

در بوی پیراهن یوسف، تنها زنان حاضر در فیلم شیرین دختر جوانی است که از خارج آمده است تا در زمانی که اسرا به کشور برمی‌گردند برادر خود را پیدا کند و نسرين زنی که همسر یک آزاده جانباز صورت سوخته است. هر دوی آن‌ها منفعل، سست و احساساتی هستند و منتظر دو مرد که سال‌ها دور از آن‌ها بوده‌اند؛ اما دایی غفور شخصیت قدرتمند، قوی و حامل تفکر اصلی و کلیدی فیلمنامه در جریان فیلم است که حکم قیم، پدر و حامی را برای صدیقه، نسرين و شیرین بازی می‌کند.

دایی غفور است که تصمیم می‌گیرد صدیقه از یوسف و پلاک آن به عنوان آخرین یادگار عشق قدیمی خود دل بکند و با مسعود ازدواج کند. او کسی است که در سکانس عقد غیابی و در میان تردید صدیقه در پاسخ به سؤال مسعود، بدون دیالوگ و فقط با واکنش کف زدن، خیال همه را راحت می‌کند و باز این دایی غفور است که با پنهان نگه داشتن موقعیت واقعی برادر شیرین، برای شیرین (بازیگر نقش اصلی زن) تصمیم می‌گیرد که امیدوار باشد. شیرین قرار است در کنار شخصیت دایی غفور باشد تا پیامزد که ایمانش قوی باشد.

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا ۹۳

در این فیلم ایمان شخصی جایگزین کارکرد اجتماعی است و مفهوم انتظار بیش از این که کارکرد اجتماعی داشته باشد، جنبه شخصی دارد و معرف جامعه و شخص امیدوار و با ایمان است که امید به جلو و پیشرفت دارد.

دوره اصلاحات- روبان قرمز

تحلیل همنشینی فیلم

«داوود» رزمنده‌ای باقیمانده از سال‌های جنگ است. او زندگی‌اش را وقف پاک‌سازی منطقه و خنثی کردن مین‌های باقی مانده از جنگ کرده است و به قول خودش دنیا و هوس‌های دنیا را خنثی می‌کند. وی فضای پاک‌سازی نشده میدان مین را با روبان‌های قرمز محدود کرده است.

«جمعه»، مردی افغانی با گذشته‌ای مبهم است. او زنش را در افغانستان از دست داده و در گورستان تانک‌ها در تنهایی خویش کتاب می‌خواند، ساز می‌زند و به زنش فکر می‌کند.

«محبوبه» زن جوان و جنگ‌زده‌ای است که پس از پایان جنگ تک و تنها به مزرعه ویران‌شده پدرش در جنوب ایران بازگشته است تا در آن‌جا ساکن شود، ولی ارث پدری را ویرانه‌ای محصور در روبان‌های قرمز می‌یابد. با این همه آرام و بی‌خیال است و بی‌خبر از همه جا وارد محدوده روبان‌ها می‌شود و در میان آشغال‌ها و تل‌خاکی که حیاط را اشغال کرده است یک تانک عراقی می‌یابد و هیجان‌زده مشغول خالی کردن اطراف آن می‌شود.

زن از یافتن تانک شادمان است و می‌پندارد این همان گنجی است که در خواب دیده است. جمعه نیز این باور را تقویت می‌کند و می‌گوید که تانک قیمتی است و مثل یک گنج می‌ماند. زن به درون تانک می‌رود و با اسکلت یک عراقی روبه‌رو می‌شود، ترس بر او غلبه کرده و از حال می‌رود و در عالم خواب و خیال مادرش را می‌بیند که به کمک او آمده، در تانک را باز کرده و می‌خواهد او را بیرون بیاورد ولی ناگهان دست مادر تبدیل به دست مرد افغانی می‌شود.

داوود که از رفت و آمد آن دو به تنگ آمده است به محبوبه هشدار می‌دهد که آن‌جا منطقه نظامی است و او حق کشتن دارد. محبوبه از خانه بیرون می‌رود و می‌گوید این دومین باری است که از خانه‌اش رانده می‌شود. جمعه با تحریک محبوبه می‌خواهد که به خانه بازگردد و حق خود را از داوود بگیرد. با گذشت زمان رابطه‌ای عاطفی به این دو شکل می‌گیرد و محبوبه گردن‌بندش را به جمعه می‌بخشد، گردن‌بندی که ابتدا داوود آن را از میان خرابه‌های خانه یافته است و عکس محبوبه را روی آن دیده، پس آن را به محبوبه

برمی‌گرداند و محبوبه نیز گردنبد را به جمعه می‌بخشد و جمعه آن را دوباره به داوود می‌دهد و محبوبه باز آن را از داوود پس می‌گیرد و به جمعه می‌گوید نباید هدیه‌ای را که از یک زن گرفته است به دیگری بدهد. این گردنبد نشانه مهر و عاطفه‌ای است که ابتدا داوود را برمی‌انگیزد و سپس این عشق و علاقه بین سه شخصیت دست به دست می‌گردد تا این که در مدتی کوتاه هر دو مرد عاشق محبوبه می‌شوند و همان مثلث معروف عشق آثار دراماتیک پیدا می‌شود.

جمعه به محبوبه کمک می‌کند تا تانکش را بفروشد. محبوبه الگوهایش را می‌فروشد، جمعه برای تانک بنزین و لوازم یدکی می‌خرد، محبوبه شادمان است، جمعه سخت کار می‌کند، ساز می‌زند، تانک را تعمیر می‌کند و شور زندگی را در محبوبه زنده‌تر می‌کند و می‌گوید: «محبوبه می‌بینی که جمعه چطور روی جاده مرگ، جاده زندگی را باز می‌کند.»

زن به خواستگاری جمعه جواب مثبت می‌دهد و داوود که پاسخ منفی شنیده آن‌جا را ترک می‌کند تا فرد دیگری به جای او برای خنثی کردن مین‌ها بازگردد. جمعه تانک را برای عروسی آذین می‌بندد و محبوبه خود را می‌آراید تا سوار بر تانک (مرکب عروس) آن‌جا را ترک گوید و تانکش را با کمک جمعه به آدم‌های آن سوی مرز بفروشد. اما ناگهان داوود دوباره برمی‌گردد و مانع خروج تانک از خانه محبوبه می‌گردد. در ظاهر دعوی دو مرد بر سر بردن و یا نبردن تانک است. اما در حقیقت، دعوا بر سر بردن محبوبه و یا در واقع دعوا بر سر همسو کردن مردم و عقاید آن‌ها به نفع خودشان است.

داوود که نتوانسته هوس‌هایش را خنثی کند نمی‌خواهد محبوبه از آن‌جا برود. جمعه خشمگین از این کشمکش تانک را به روی زمین مین می‌فرستد و تانک چادر داوود را خراب می‌کند و به مین‌ها می‌رسد و از محل انفجار تانک چشمه‌ای می‌جوشد، چشمه‌ای که داوود نویدش را به دوستانش در بیست و چند سال گذشته داده بود. داوود و هم‌زمانش در این محل جنگیده و هم‌زمانش همگی از تشنگی از پا درآمده بودند اما داوود ایمان داشت که روزی از این‌جا چشمه‌ای خواهد جوشید.

آب وارد تونلی می‌شود که داوود هر شب حماسه‌های جنگ را بر دیواره‌های آن جاودانه می‌ساخت. لاک‌پشت داوود به آب می‌زند از حجاری‌های مربوط به صحنه‌های رزم می‌گذرد و در انتها به نقش عشق می‌رسد و به آخرین کنده‌کاری که چهره خندان محبوبه است. داوود به سمت محبوبه می‌شتابد و جمعه چون کوهی خاموش به آن دو می‌نگرد. محبوبه تحت تأثیر آرمان‌های داوود قرار می‌گیرد و چون او، به عالم شهود و کشف می‌رسد. محبوبه در خاطرات مرد شریک شده و شاهد رزمندگانی می‌شود که از بی‌آبی در حال شهید

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا ۹۵

شدن هستند و یا هنگام آب برداشتن از همان چشمه خیالی داوود شهید شده‌اند. حتی هنگامی که محبوبه می‌خواهد به داوود آب بدهد با این‌که از قمقمه صدای آب می‌آید ولی آبی در آن نیست و داوود تشنه‌لب است اما هنگامی که داوود از میدان مین می‌رود، محبوبه با شک و تردید قمقمه را تکان می‌دهد و این بار همان ظرف خالی پر از آب است و گویا قرار است داوود نیز مثل دوستانش تشنه‌لب باشد.

جدای از این سه شخصیت، حضور دو حیوان، سگ و لاک‌پشت نیز حائز اهمیت است. هر مرد حیوانی دارد که به تعبیری نشان‌دهنده نیمه پنهان شخصیت و یا همان هوس‌های حیوانی آن‌هاست.

لاک‌پشت که از همان ابتدای فیلم نمادی دیگر برای معرفی شخصیت داوود است. در پایان فیلم با خود او یکی می‌شود. لاک‌پشت با لاک سختی که بر پشت خود دارد و شکم نرمی که در زیر آن لاک سخت پنهان است، به نوعی ظاهر خشن و روح لطیف و حساس داوود را معرفی می‌کند. لاک‌پشت هم‌چنین نماد گذشته است، عمری طولانی دارد و به آهستگی حرکت می‌کند و تغییر در زندگی او چندان مفهومی ندارد. گویا همین جانور نماد عقل داوود است و در تصمیم‌گیری‌های او دخیل می‌باشد. مثلاً وقتی که داوود می‌خواهد میدان مین را به قهر ترک کند و برود این لاک‌پشت اوست که روی وسایلیش می‌نشیند و مانع رفتن او می‌شود. در چندین نمای فیلم نیز داوود با لاک‌پشت حرف می‌زند و از او می‌خواهد که برای نجات جان خودش از آن‌جا برود.

اما سگ جمعه که شخصیتی وحشی و پر سر و صدا دارد، نشانگر نیمه دیگر وجود مرد افغانی است. گرچه به چشم سر، جمعه آرام و منطقی است ولی شاید درونش و دیدش نسبت به محبوبه همچون سگی سیاه است و دلیل این سخن همان است که وقتی محبوبه برای بار دوم به محل گورستان تانک‌ها می‌رود، سگ به وی حمله می‌کند و جمعه می‌گوید آن سگ دیگر قلاده ندارد و بهتر است او دیگر پایش را آن‌جا نگذارد. سگ نماد پرخاشگری و عصیان درونی جمعه است. حتی کار هر دو مرد هم حکایت از شخصیت‌های آن‌ها دارد. داوود در میدان مین مشغول است، مینی که در عین آرامی و ناپیدایی با یک حرکت کوچک همه چیز را بر هم خواهد ریخت و نوید مرگ خواهد شد. جمعه نیز نگهبان گورستان تانک‌هاست، تانک‌هایی با هیبت‌هایی خشن، اما از کار افتاده که پتانسیل تبدیل شدن به پیک مرگ را در درون خود دارند. داوود و جمعه هر یک نماد یکی از تفکرات موجود در جامعه‌اند.

محبوبه، چنان که از نامش پیداست، محبوب و خواسته این دو مرد است. او زن است؛ نماینده مادر، مام وطن و مظهر احساسات مردم جامعه‌ای است که میان این دو فکر ناچار به انتخاب‌اند. محبوبه جمعه را برمی‌گزیند که نماد حرکت به جلو و تغییر است.

تحلیل جانشینی فیلم

پانزده سال از زمانی که «ابراهیم حاتمی‌کیا» فیلم می‌سازد، می‌گذرد و روبان قرمز دهمین اثر در دوره اصلاحات است؛ که باز به سینمای جنگ پرداخته و مضامین دلخواهش را آن‌طور که می‌خواسته، با الفبای سینما به تصویر کشیده است. روبان قرمز از تقابل آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی سخن به میان می‌آورد. داستان در سال ۱۳۸۹ است، بیست و یک سال از پایان جنگ می‌گذرد و سه شخصیت اصلی «روبان قرمز» در بیابانی نامشخص در پی خواسته‌های خویش هستند و می‌کوشند واقعیت روز را به نفع خود تغییر دهند و دیگران را مطیع خویش نمایند.

محبوبه تنها زن فیلم نیمه فرا واقعگرا^۴ حاتمی‌کیا است. کل فیلم نمادین است و درک ماجراهایش برای مخاطب عام مشکل و دیرفهم. در میان دو نقطه مخالف، داوود و جمعه، محبوبه است که نمادی از جنس لطیف و در سمبلی جدی‌تر، نماد دنیااست. داوود و جمعه هر دو در پی محبوبه‌اند، اما به شیوه‌ای متفاوت. یا درست این که، فکر می‌کنند که شیوه‌ای متفاوت دارند و در واقع دو لبه یک شمشیرند، هر دو زخم‌خورده جنگ، یکی مین درو می‌کند، دیگری شکار تانک می‌رود. یکی برای دل خودش و پاک‌سازی زمین، دیگری برای پول و یک زندگی بهتر. هر دو می‌خواهند محبوبه (استعاره از دنیا) برای خودشان باشد. در این فیلم، زن عامل ایجاد یک مثلث عشقی نمادین است و غیر آن هیچ نقش دیگری ندارد. البته نگاه کارگردان در این فیلم استعاره و نماد است. نگاه خاص دوربین و کارگردانی ویژه فیلم نیز در راستای همین دید مخصوص است و سعی دارد تماشاگر را از دریچه دوربین با وقایع سال ۱۳۸۹ روبه‌رو کند. زمان و مکانی فرضی که هنوز هیچ کس آن را تجربه نکرده است. در این فیلم در زمان و مکانی نامشخص دو مرد و یک زن به پایان دنیا رسیده‌اند و هر کدام سعی دارند با خشونت در محدوده خود ریاست کنند و زن آواره میان این دو مرد سعی دارد به استقلال برسد.

روبان قرمز به نوعی نمادین‌ترین فیلم حاتمی‌کیاست که با تمرکز بر سه شخصیت وجهی تازه از این قهرمان‌آشنای خود را برجسته می‌کند. قهرمانی که تنها راه برای غلبه بر تضاد با پیرامون را در تنهایی و

^۴ - Surreal

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا ۹۷

انزوا می‌بیند و تنهایی برای او مفهوم وفادار ماندن به آرمان‌ها و در واقع فرار از واقعیت‌های دوران گذار را دارد.

دوره اصول‌گرایی - دعوت

تحلیل همنشینی فیلم

دعوت فیلمی اجتماعی است که ساختاری اپیزودیک دارد و داستان چند خانواده متفاوت، با بحرانی مشابه روایت می‌شود که هر کدام از آن‌ها بنا به نگاه خاص خود به این بحران واکنش‌هایی از خود بروز می‌دهند.

اپیزود اول: قصه شیدا

شیدا بازیگر سینما در حال بازی در فیلمی است. متوجه می‌شود که باردار است و با توجه به پروژه فیلم‌برداری و اهمیت این موضع برای او، به شدت شوکه شده این بارداری را مانع برای پیشرفت خود می‌داند و می‌خواهد بچه را سقط کند اما شوهرش مخالف این کار است و بچه را خیلی دوست دارد. اما با وجود مخالفت شدید وی همسرش به سقط جنین می‌اندیشد و تا حدی که بی‌جلب موافقت و توجه به خواست همسر خود به پس زدن این مهمان ناخوانده فکر می‌کند با کوششی که حتی تا مرز صدمه رساندن به خود نیز پیش رانده می‌شود. اپیزود اول با داستان غیر ملموس و رفتارهای اغراق‌آمیز زن و شوهر به پایان می‌رسد و در این زمان ۱۵ دقیقه‌ای بازیگر زن نمی‌تواند حس مخاطب را با خود همراه و دنیای ناملموس خود را برای تماشاگر باورپذیر کند. پس فیلم در گام نخست چندان در همراه کردن حس تماشاگر با خود موفق عمل نمی‌کند.

اپیزود دوم: قصه خورشید

زن و مرد شهرستانی و فقیر در تهران کار می‌کنند. زینال تخلیه چاه می‌کند و سودابه در خانه مردم کار می‌کند، با تلفن همراه از باردار بودن سودابه باخبر می‌شوند که بچه‌دار شده‌اند. این اتفاق زن را از ترس فقر و از دست دادن کار بسیار ناراحت می‌کند و تصمیم به سقط می‌گیرد. در زمانی که در مطب دکتر هستند با زنی آشنا می‌شوند به نام خورشید که پیشنهاد می‌کند در ازاء تولد کودک مبلغ قابل توجهی را دریافت کرده و کودک را به او بدهد به علاوه این که سودابه می‌تواند مدت بارداری را در منزل و در سایه مراقبت خورشید خانم سپری کند. زینال که مشکل درآمد دارند از سقط بچه منصرف می‌شوند و مدتی در خانه خورشید می‌مانند. در آخر پس از سخت‌گیری‌ها و تهدیدهای خورشید خانم، زن و مرد جوان به این نتیجه می‌رسند که از خانه پیر زن گریخته و چیزی بیش از آن مبلغی را که برای از بین بردن کودک حاضر به دریافت آن بودند

بپردازند و دزدانه کودک را با بهای بیشتری از آن خود کنند. در نهایت پس از فرار زن و مرد فقیر معلوم می‌شود که خورشید خانم در ایام گذشته به دلیل شغل خود به زنان زیادی برای سقط کودکان خود کمک کرده است و اکنون با قرار دادن زنان و مردان که قصد سقط کودکان خود را دارند در موقعیتی سخت و دشوار آنها وادار به نگرانی از این مهمان‌های ناخوانده کنند.

اپیزود سوم: قصه سیده خانم

زن میان‌سالی در مراسم خاک‌سپاری دوستش طبق همان سنت با تلفن همراه خبر بارداری خود را می‌شنود. زن این ماجرا را از بچه‌های خود پنهان می‌کند. به طوری که این زن که خود قرار است به زودی صاحب نوه شود. - همچنین دارای یک نوه دیگر و دختری نامزد کرده است - این قضیه را به شوهرش می‌گوید، شوهرش این بچه را نشانه خدا و سوغات کربلایی که تازه رفته بودند، می‌داند و با وجود مخالفت شدید پدر خانواده، در پی خواست دختران خود این زن راضی به سقط می‌شود ماجرا تا روی تخت کلینیک سقط جنین نیز کشیده می‌شود. در آن‌جا درست در آخرین دقایق زن از خیال سقط منصرف شده و پایان ماجرا را به نظر همسرش (این یک هدیه از طرف خداست) می‌سپارد. در این اپیزود فقط اتفاقی خلاف عرف است که به هیچ عنوان نمی‌توان آن را بی‌آبرویی و چاره را سقط جنین دانست. حتی با بازی دوست‌داشتنی گوهر خیراندیش هم نمی‌توان نگران زنی شد که از همسر خود حامله شده و تنها مشککش قوانین دست و پاگیر عرف است.

اپیزود چهارم: قصه افسانه

افسانه دکتر سونوگرافی است که در همه داستان‌ها حضور دارد. زمانی که خبر حاملگی خود را دریافت می‌کند از این ماجرا بسیار خوشحال می‌شود و برای تسویه حساب و تشکر از زنی که با جستجوی فراوان و سواس شدید پیدا کرده که با شوهرش لقاح مصنوعی داشته می‌رود. اما در آن‌جا خودکار تبلیغاتی شرکت شوهرش را می‌بیند و متوجه رابطه مشکوکی بین همسر و زن انتخاب شده‌ای که همسرش هیچ علاقه‌ای برای دانستن هویت این زن نشان نمی‌داد؛ می‌شود و پس قرار تسویه حساب را برای بعد موکول می‌کند تا زن را با شوهرش رو در رو کند. افسانه متوجه می‌شود که شوهرش با این زن ازدواج کرده و این بچه آن دو نفر است که در شکم اوست. افسانه به همین دلیل تصمیم به سقط جنین می‌گیرد اما در آخرین دقایق با ترفند دوست خود که در طول داستان در نقش پزشکی است که در مطب خود سقط جنین می‌کند؛ از این کار منصرف می‌شود.

اپیزود پنجم: قصه بهار

بهار زن صیغه‌ای منصور مدیر خود شده که زن و بچه دارد و متأهل است. بهار که به علت نازایی از همسر سابق خود جدا شده به ناگهان خبر بارداری خود را می‌شنود و با مخالفت جدی مرد هراسان و نگران مواجه می‌شود که از مطلع شدن زن اول و فرزندان خود می‌ترسد و به دنیا آمدن کودک را مساوی با بر هم خوردن نظم امور، ریسک بالا و رسوایی خود می‌داند، به همین دلیل مرد با تمام توان با خواهش و نرمی، زور و تهدید سعی در از بین بردن این مهمان ناخوانده دارد. اما بهار تصمیم به زنده نگه داشتن بچه دارد و از دست منصور فرار می‌کند؛ در نهایت پس از کمی تعقیب و گریز و کشمکش دوباره به بیمارستان کشیده می‌شود اما در این اپیزود نیز به کودک آسیبی نمی‌رسد.

تحلیل جانشینی فیلم

شخصیت‌های داستان هیچ اثری از تغییرات درونی و یا بیرونی را که به واسطه آن پایان هر اپیزود منجر به یافتن درون زنانه (مقابل برای مردان، درونی مردانه) است، بروز نمی‌دهند. تلاش ضعیف کارگردان در نمایش تحول شخصیت‌ها بیش از حد زورکی است. نمونه بارز آن تحول درونی خانم دکتر در هنگام برخورد با شخصیت اپیزود آخر بهار دیده می‌شود. بازی آن‌ها بدون رد و بدل کردن دیالوگی، حاکی از تحول یافتن نگاه به افراد است. هیچ اثری از دیالکتیک شخصیت و رخدادها بین شخصیت‌های فیلم وجود ندارد و آن‌ها کاملاً خشک و بی روح تصویر شده‌اند. تلاش آن‌ها معطوف به روزمرگی‌ها و نگرانی‌های به راه افتاده است و هیچ تحولی در زندگی آن‌ها دیده نمی‌شود، زنان سرد و بی‌روح که اساساً منفعل هستند.

در اپیزود دوم شخصیت‌ها و وقایع اندکی بهتر به هم مرتبط شده‌اند. سودابه (زن روستایی) که نقش اصلی زن را دارد در این اپیزود کودک خود را «لخته خون» می‌داند و بیشتر نگران النگوهای خود است و نگران از این که آن‌ها را از دست بدهد. تلاش کارگردان به گونه‌ای است که می‌خواهد «عشق مادرانه» را در طول اثر و با گذشت زمان ایجاد کند. البته باید به این نکته نیز توجه کرد که گذشته از بازی ضعیف بازیگر مرد (زینال) و گریم نامناسب بازیگر زن (سودابه) بین این دو همسر نیز گسست ارتباطی و عاطفی مشهود است.

برخلاف اپیزود دوم که بازیگر زن به دلیل فقر از مادر شدن می‌هراسد اما در اپیزود اول (شیدا) خانم بازیگر اساساً با مادر شدن مشکل دارد و نمی‌خواهد این مسئولیت و نقش را بر عهده بگیرد و با توجه به شغل و موقعیت اجتماعی بازیگر زن این اپیزود می‌توان جدل‌های انسانی غنی را مابین این دو زوج (علی و

شیدا) به تصویر کشید. اما برخلاف جایگاه اجتماعی زن، زن در این ماجرا در حد نمایش سطحی از «زن امروز» باقی می‌ماند. دیالوگ‌های این زن بیشتر شبیه دختران کم سن و سال بی‌تجربه است تا زنی جسور که برای رسیدن به موقعیت اجتماعی برتر تلاش می‌کند. به طور نمونه زن بازیگر (شیدا) در سکانسی که در مقابل بازیگر مرد (محمد رضا شریفی‌نیا) درباره محدودیت‌های بازیگر زن سخن می‌گوید، هم‌چون آدمی نادان، تازه به دوران رسیده، خام و ناسنجیده به تصویر کشیده می‌شود و این با توجه به موقعیت شغلی و سطح خانوادگی وی در فیلم همخوانی ندارد و در تعارض است.

زن تصویر شده در این اپیزود در یک ایستایی ذاتی قرار دارد که حتی پیش از تکامل و تحول نیز تصویری پویا از آن پدید نمی‌آید. در این فیلم شخصیت زن نه در موقعیت تلاش و مبارزه و نه در موقعیت تسلیم شدن در برابر جبرهای ناگزیر اجتماعی نیز منفعل است و تصویری از حرکت رو به جلوی آن به نمایش کشیده نمی‌شود.

با توجه به این که زنان این فیلم رویکردهای آغازین متفاوتی دارند اما همه آن‌ها در موقعیت‌های ویژه، منفعل هستند و انفعال آن‌ها در راستای آموزه‌های‌شان نیست چون که شخصیت زنان از طبقات اجتماعی مختلف و با سطح تفکر و آموزش گوناگون هستند. پس می‌توان گفت این تفکر رویکرد غایی این انفعال ناشی از دیدگاه کارگردان بر وجود درونی زن است. در این اثر تفاوت در جزئیات زندگی زنان است نه در وجود آن‌ها با توجه به سازمان‌های اجتماعی و پایه‌های فکری آن‌ها. معضلات هر یک از این زنان در مواجهه با مسئله بارداری در پیوند با زمینه‌های جامعه مهم است نه رویکرد صرف آن‌ها با سقط جنین، یعنی اگر به غیر از این پنج زن، زنان دیگری در موقعیت‌های دیگر به تصویر کشیده می‌شدند، در پایان همان کاری را می‌کردند که این پنج زن کردند و این نشانگر ضعف فکری کارگردان و نگاه او به زن است.

زن در این فیلم فاقد من درونی هستند برای نمونه دیالوگ مابین علی و شیدا (اپیزود اول)

- هر کاری می‌خواهی کنی، بکن؛ منو از این بچه محروم نکن

- تاوان بابا شدن چقدره؟ یکی بگه؟..... به خدا میدم

- خوب تو زن منی. وقتی گفتم: «بله» به همه چی گفتم: بله

دیالوگ‌های ضعیف و جاهل‌مآبانه همسر وی (علی) این سؤال را در ذهن ایجاد می‌کند که زنی که تا این حد برای رشد و استقلال شخصیتی خود تاوان می‌دهد و تلاش می‌کند چگونه با چنین مردی زندگی می‌کند؟

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا ۱۰۱

از منظر عقلانی این چنین دنیای زناشویی ممکن است؛ اما کارگردان تلاش می‌کند مخاطب را وارد دنیای پر تلاطم شیدا کند تا کنش‌ها و عکس‌العمل‌های او را باور کند اما در طول اپیزود اول، خانم بازیگر (شیدا) تنها همراه با تصاویر و دیالوگ‌های روتین و تأییدهای تمسخرآمیز و آبکی همسر خود (علی) نشان داده می‌شود. علی در مقابل شیدا سوپژه فعال و سازنده است و شیدا برعکس او شخصیتی میان‌تهی و منفعل است و حاتمی‌کیا در این شخصیت به ظاهر پرشور و مستقل، زنی سوپژه را به تصویر کشیده است که اشتباهات خود را یکی پس از دیگری مرتکب می‌شود. همسر شیدا دلیل رفتار و خواست شیدا از پس زدن جنین خود را در نتیجه اجازه دادن به شیدا برای فعالیت اجتماعی (حق کار) می‌داند. این سوپژه‌گی زن بازیگر در تمام طول اپیزود اول مشهود است و هماهنگی ایدئولوژیک میان سرانجام شیدا، نه اثر، نه کارگردان، نه فضای فکری حاکم بر اثر نمی‌تواند حق اختیار زن بر بدن خویش را بپذیرد.

تحول پایانی هر اپیزود با هر وضعیت، شخصیت، توالی رویدادها و هر آن‌چه در جزئیات تصور می‌شود به وقوع می‌پیوندد و هیچ کمکی به نتیجه داستان نمی‌کند و در حد توصیف فضا باقی می‌ماند.

شخصیت زن سنتی - با بازی خوب بازیگر زن (گوهر خیراندیش) و به لطف تیپ کال بودن وی - به طور نسبی خوب از کار درآمده است. وقایع تا حدودی از دل یکدیگر بروز می‌کنند و حداقل ارتباطی میان شخصیت‌ها وجود دارد. در این بخش رویکرد نهانی حاتمی‌کیا مسئله زن نمایان می‌شود و تا حدودی از فرمالیسم بیرون می‌آید و مجال بروز و تفکر زن را در خود نمایش می‌دهد اما این زن هم با تمام میدانی که حاتمی‌کیا برای بروز و نمایش تفکر و اصالت خود به او می‌دهد، باز هم زن سنتی کاملاً منفعل است و عملاً برای تصمیم‌گیری در نهایت نیاز به سوپژه فعالی دارد که در نقش همسرش ظاهر می‌شود.

با نگاه کلی به شخصیت‌های زن داستان مشخص می‌شود که حاتمی‌کیا قائم به ذات زنان را بدون این انفعال به تصویر می‌کشد. در این داستان اثری از زن فعال، سوپژنده، تجربه‌گر و شکل‌دهنده نیست.

حاتمی‌کیا نمی‌تواند موفقیت‌های ملتهب و بغرنج ملودرامیک خلق کنند. چالشی هم اگر به وجود می‌آید به ساده‌ترین شکل ممکن حل و فصل می‌شود (مثل داستان افسانه) که همه چیز در سطح تلقی تماشاگر تلویزیون باقی می‌ماند. در فیلم بچه‌دار شدن چیزی ورای بچه‌دار شدن نیست. در آن پشت، چیزی وجود ندارد. فیلم به سادگی پنج داستان کوتاه است. درباره این که بچه‌دار شدن خوب است و بهتر است حتی اگر ناخواسته باشد آن را سقط نکنیم. حاتمی‌کیا حتی تمایلی به چالش کشیدن اصول اجتماعی امروز ندارند. زنان در فیلم به شکل مستمر با یکدیگر و با شرایط سازش می‌کنند و از چالش می‌پرهیزند.

در این فیلم مؤلف-کارگردان نقش ناصح بودن را برای خود قائل است و خردگرایی را خصیصه‌ای مردانه می‌داند که پند دادن به همه زنان فیلم‌های خود و تعدادی کمی از شخصیت‌های مرد نیز می‌پردازد. مفهوم «تفاوت» در سینمای یک فیلمساز زمانی اتفاق می‌افتد که او نسبت به آن‌چه در قالب فرم‌های متمایز سینمایی بیان کرده، دچار دگرگونی و تازه اندیشی شود. اما حاتمی‌کیا تا ساخت فیلم دعوت در مورد زنان سکوت اختیار کرده بود و تنها گاهی با گریزهای مقدس و ارزشی، زنان ابژه بودن داشته است. در فیلم دعوت تمام زنان باردار هستند. در این فیلم شخصیت‌های زنان موجوداتی کم خرد هستند که هر کاری می‌کنند تا جنین خود را از بین ببرند و از روی احساس خود تصمیم می‌گیرند تا عقل. حتی در اپیزود آخر که زن داستان سعی در محافظت از کودک خود در مقابل همسر صیغه‌ای خود دارد، از روشی غیر عقلانی برای مجاب کردند همسرش استفاده می‌کند.

تازه‌ترین ساخته حاتمی‌کیا به بحث «سقط جنین»، بارداری ناخواسته و واکنش پنج زوج در شرایط مختلف اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد. سقط جنین یکی از مسائلی است که مباحث بسیاری در فلسفه اخلاق برانگیخته است. دیدگاه‌های دینی و غیر دینی به حفظ زندگی، به هر شکل و هر قیمت، تأکید دارند و سقط جنین را به شدت مورد نکوهش قرار می‌دهند. زیرا جنین یک نفس انسانی است و تمام نفوس انسانی محترم‌اند. به عبارت دیگر همه حق حیات دارند و این حق سلب ناشدنی است. همچنین سقط جنین از نظر اخلاقی، گناه است. این استدلال را در فیلم از زبان شخصیت‌های مختلف نیز شنیده می‌شود. سودابه در پاسخ به استدلال زینال، در پای تلفن، می‌گوید: «چی چی بچه است. اون یه لخته خونه» در جای دیگر منصور در جواب بهار می‌گوید: «آخر چرا باید کار به جایی برسد که گناه سقط به گردنمون بیفته.» البته بنا به آمار سازمان بهداشت جهانی در هر ساعت ۳۰ زن بر اثر سقط جنین غیر پزشکی می‌میرند و این آمار گاه روزانه به ۷۵۰ نفر می‌رسد.

آیا زنان این فیلم خیلی غیر واقعی جلوه نمی‌کنند که هیچ‌گونه همذات‌پنداری را در ذهن مخاطب بر نمی‌انگیزند و مخاطب احساس می‌کند که فیلم با هر ترفندی می‌خواهد اعلامیه‌ای بر علیه «سقط جنین» باشد، بدون آن که زوایای آن بررسی و نتیجه‌گیری به مخاطب واگذار شود. پس در این فیلم حکم نهایی صادر شده است که همه زنان باید از سقط جنین منصرف شوند و ارزش‌های نوین در رابطه با سوژه زن و سقط جنین در این فیلم جایی ندارد.

نتیجه

رسانه‌های جمعی، از جمله سینما به طور کلی زنان را به عنوان اُبژه یا وجودی ابزاری و حاشیه‌ای به نمایش می‌گذارند، به گونه‌ای که این بازنمایی ربطی به واقعیت و زندگی پیچیده آن‌ها ندارد. به طور کلی مردان در رسانه‌ها با مناصب بالا و به عنوان موجوداتی عاقل، نیرومند، کارا و مرجع قدرت تلقی می‌شوند و زنان افرادی هستند احساساتی، وابسته، ضعیف و منفعل. تلویزیون (سینما) به طور نمادین زنان را نادیده می‌گیرد و به حاشیه می‌راند و با نشان دادن اکثریت مردان در همه انواع برنامه‌های تلویزیونی (سینما) در واقع به جامعه می‌گوید که زنان آنقدرها هم مهم نیستند.

در این پژوهش، با توجه به نظریه بازنمایی ارادی که به نیت و ذهنیت فرد در فهم امر عینی - خارجی تأکید دارد، هر فردی (تولیدکننده اثر) در زمان خلق یک متن، با تکیه بر دانش خود از فضا، روابط و ذهنیتی که دارد، جهانی را تصویر می‌کند و فهم برای او از این طریق حاصل می‌شود. واقعیت از این دیدگاه جدا و مطابق با عینیت در جهان خارج نیست. در حقیقت این نگاه فرد است که خواست خود را بر زبان فهم تحمیل می‌کند و پرسش‌های اصلی این است که زن در آثار سینمایی حاتمی‌کیا به عنوان یک کارگردان - مؤلف مرد در سینمای ایران، چگونه بازنمایی شده است و مرد بودن او بر نوع نگاه او به زنان و مسائل آن‌ها اثرگذار است یا خیر؟

نتایج بدست آمده از روش نشانه‌شناختی، چهار فیلم (دیده‌بان، بوی پیراهن یوسف، روبان قرمز و دعوت) از ۱۶ فیلم ساخته شده توسط حاتمی‌کیا در چهار دوره جنگ، سازندگی، اصلاحات و اصولگرایی، مشخص شد که زنان در فیلم‌های اولیه حاتمی‌کیا جایگاهی نداشته و به واسطه ارتباط با فضای جنگ آثاری کاملاً مردانه بوده‌اند. در واقع این فیلم‌ها به لحاظ فضای غالب مردانگی، گاهی به آثار کیمیایی پهلو می‌زد. مردها در محور رخدادها قرار داشتند و زن‌ها بدون حضور مردها تعریف نمی‌شدند. هویت، دیده‌بان و مهاجر، در میان معرکه جنگ می‌گذرند و تنها مردان هستند که حضور دارند و در جامعه مطرح می‌شوند. حاتمی‌کیا در فیلم‌های بعدی خود سعی کرد زن را هم بخشی از موضوع فیلم قرار دهد، با اشاره به این نکته که اصولاً در مباحث تئوریک، ملودرام و فیلم‌های زنانه، قرابتی جدانشدنی دارند اما در ملودرام به سبک حاتمی‌کیا این نگاه و حضور زنانه اصلاً نقشی ندارد و به جرأت می‌توان گفت ملودرام‌های او کاملاً مردانه هستند.

دوره اول فیلم‌سازی حاتمی‌کیا اصلاً به حضور زنان نیاز نداشته، اما از دوره‌های بعدی و با ورود حاتمی‌کیا به فضای شهر و تمرکز او روی مسائل اجتماعی، پای زنان طبیعتاً به سینمای او باز می‌شود. اما همه این زن‌ها همواره یک نفر بوده و هستند.

در دوره‌های بعدی زنان فیلم (دعوت) نسبت به زنان دوره‌های پیشین فیلم‌سازی حاتمی‌کیا، رنگ و لعاب گرفته‌اند و گرچه این زنان همان زنان دوره‌های جنگ، اصلاحات و سازندگی هستند که همچنان باید تحت آموزش نیروی بالا دست باشند و درست است که گذشت زمان سبب شده است که ابراهیم حاتمی‌کیا، نقش زنان را پررنگ‌تر کند اما زنان هنوز از حیطة نقش‌های مکمل خارج نشده‌اند.

زنان معمولاً در حکم «ابژه یا موجودی ابزاری و حاشیه‌ای» بازنمایی می‌شوند، در حالی که این بازنمایی ربطی به زندگی پیچیده زنان ندارد. نادیده گرفته شدن زنان به‌عنوان مقوله‌ای اجتماعی و به حاشیه رانده شدن «فناى نمادین» زنان است. در سینمای حاتمی‌کیا نیز گویی زنان تنها برای به دوش کشیدن بار دراماتیک داستان و خالی نبودن فیلم از حضور یک زن، پا به سکانس‌های فیلم می‌گذارد و به نظر می‌رسد حاتمی‌کیا بدون حضور زن همواره موفق‌تر بوده و هست. زیرا سینمای حاتمی‌کیا در هیچ جای جهان پاسخی ندارد برای مخاطبی که می‌خواهد بداند دنبال چه چیز در زنان است. کارگردان - مؤلف در این جهان سینمایی، نسبت به زن، دیدگاهی کاملاً خنثی دارد و زنان (حتی زنان نقش اول) را به عنوان نقش مکمل مردان به تصویر می‌کشد.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹) روش‌های تحلیل رسانه‌ها، پرویز اجلائی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- آقابابایی، احسان (۱۳۷۶) «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران.
- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۴) مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو، چاپ دوم.
- استم، رابرت؛ بورگواین و سندی فیلترمن (۱۳۷۹) «روایت‌شناسی فیلم»، فتاح محمدی، فصلنامه فارابی، ویژه‌نامه روایت و ضد روایت.
- بدیعی، مینو (۱۳۷۶) «نگاهی به دومین همایش زن و رسانه‌ها»، فصلنامه رسانه، سال هشتم، شماره ۲.
- جمعدار، الهام (۱۳۷۳) «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب»، پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه تهران.
- چاپار حسنی‌فر، عبدالرحمن (بی‌تا) فمینیسم اسلام و ایران، مجموعه مقالات اسلام و فمینیسم، جلد اول.

نشانه‌شناختی سیمای زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا ۱۰۵

رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۳) «تعریف هویت زنانه: پایان‌نامه دکترا رشته جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷) رسانه‌ها و بازتابی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

گیل. ادمز، دیوید. بریجت (۱۳۸۴) الفبای ارتباطات، رامین کریمیان، مه‌ران مهاجر، محمد نبوی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

صدیقی‌خویدگی، ملکه (۱۳۸۲) «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

ضمیران، محمد (۱۳۸۲) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: نشر قصه.

ون‌زونن، لیزیت (۱۳۸۳) «رویکردهای فمینیستی به رسانه‌ها»، ترجمه محمدرضا حسن‌زاده و حسن رئیس‌زاده، فصلنامه رسانه، سال پانزدهم، شماره اول.

نشریه افضل (خرداد ۱۳۸۱) (بنیاد شهید و امور ایثارگران)، ص ۴.

همتی، هلن (۱۳۷۹) «بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.

علی عبدالرحمن عواض (۱۳۸۳) «بررسی وضعیت زنان در رسانه‌های جهان عرب»، نشریه پژوهش‌های ارتباطی شماره ۳۸.

۱۰۶ زن در فرهنگ و هنر دوره ۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۱