Iranian Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ چهارم (سری جدید)، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱۳، زمستان ۱۳۹۹ (صفحات ۳۹-۲۳)

بررسی دیدگاه جنسیّت‌گرایی در فیلم‌های دو فیلم‌ساز ایرانی تهمینه میلانی و اصغر فرهادی از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی

فاطمه جمشیدی*[۱]، زهرا ابوالحسنی[۲]
۱. دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور
۲. دانشیار زبان‌شناسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ سمت

دریافت: **۱۳۹۸/۰۲/۰۹** پذیرش: **۱۳۹۹/۰۲/۱۹**

Investigating Sexism Perspectives in Iranian Filmmakers Tahmineh Milani and Asghar Farhadi from the Social Semiotics Point of View

Fatemeh Jamshidi*[1], Zahra Abolhassani[2]
1. Ph.D in Linguistics; Payame Noor University (PNU)
2. Associate Professor in Linguistics, Research & Development Institute of SAMT

Received: **2019/04/24** Accepted: **2020/05/08**

چکیده

در این پژوهش، با تکیه بر نظریهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون، تعدادی از فیلم‌های دو فیلم‌ساز ایرانی را به‌عنوان بخشی از پیکرهٔ زبانی بررسی کردیم. از رهگذر کاوش نشانه‌شناختی زبان، در صدد پاسخ به این پرسش هستیم که نشانه¬های مشترک و متفاوت تفکر جنسیّت‌گرایی در متون سینمایی ایران کدامند و چگونه این نشانه‌ها توانسته است بر محوریّت جنسیّت‌گرایی و اجتماعی جامعهٔ ایران دلالت کند. پژوهش حاضر با روش توصیفی– تحلیلی انجام شده و از نوع پژوهش‌های کمّی و کیفی است. نمونه‌گیری هدفمند بوده و موضوع وجهیّت را در فیلم مورد نظر قرار داده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد از تعداد وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط بازیگران زن و مرد در فیلم‌های کارگردان زن ایرانی، عکس نتایج مورد انتظار الگوی ون‌لیوون حاصل شده است و تفکر غالب، دیدگاه فمینیستی و زن‌سالارانهٔ مدنظر فیلم‌ساز بوده است. تحقیقی مشابه بر فیلم‌های کارگردان مرد ایرانی نیز انجام شد و نتایج به‌دست‌آمده نشان داد وجهیّت‌های استفاده شده توسط شخصیّت‌های زن و مرد داستان کاملاً مطابق با الگوی ون‌لیوون است، و نگاه غالب یا حاکم بین دو جنسیّت مشاهده نشده و شخصیّت‌های زن و مرد داستان فیلم از وجهیّت‌های مورد انتظار الگوی به‌کاررفته، به‌طور طبیعی استفاده کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، جنسیّت‌گرایی، وجهیّت، فیلم سینمایی، تهمینه میلانی، اصغر فرهادی، زبان‌شناسی اجتماعی.

Abstract

In this paper, a number of films by two Iranian filmmakers as part of the linguistic corpus was analysed based on van Leeuwen's social semiotics. The attempt has been to answer the questions, "what are the common and different elements of signs of sexism thought in Iranian cinematic texts based on the semiotics of language", and "how have these signs been able to indicate the centrality of sexism and socialism in the Iranian society?" The present study uses a descriptive-analytic method. Having a quantitative as well as a qualitative study, the paper uses purposeful sampling to examine the modalities in films. Findings of the study showed unexpected results based on van Leeuwen's model in the number of modalities used by female and male characters in Iranian female director films with a feminist perspective. A similar study was conducted on Iranian male director, and the results showed that the modalities used by male and female characters yielded the full-fledged expectation of Van Leeuwen's pattern with no dominant orientation between the two sexes, and the female and male characters in the film's story naturally used the expected modalities of the pattern used.

Keywords: Semiotics, Sexuality, Modality, Cinematic film, Tahmineh Milani, Asghar Farhadi, Sociolinguistics.

* **نویسندهٔ مسئول:** فاطمه جمشیدی

***Corresponding Author:** Fatemeh Jamshidi
Email: fatima92874@yahoo.com

مقدمه

نشانه‌ها در متون مختلف، معانی متفاوتی دارند و القاکنندهٔ تفکّری هستند که با خود حمل می‌کنند. اگرچه محتوای اصلی فیلم با کلام شخصیّت‌های داستان بیان می‌شود ولی تأثیر کلام بر ذهن و فضایی که ایجاد می‌کند در قالب نشانه‌های زبانی بیشترین اثرگذاری را دارد. فیلم‌های سینمایی به‌عنوان یک رسانه، علاوه بر جذب مخاطب و تأثیر فضا و مکان‌های[1] ناب آن بر ذهن بیننده، حامل پیام‌ها و نگرش‌هایی هستند که مدنظر سازندهٔ آن است. بحث مهم و مدنظر این پژوهش بازنمایی تفکر فمینیستی و تفکر ارزشی به زن و مرد فارغ از نگاه تسلط جنسیّتی از رهگذر نشانه‌های زبانی است. بنابراین شناخت روش‌های تأثیرگذار در عرضهٔ محصول ارائه‌شده توسط خالق آن، ضروری است؛ و مخاطب با کسب این آگاهی می‌تواند روند تفکّر و اندیشهٔ حاکم بر فیلم را تشخیص داده و انتخاب‌گر فیلم‌های مورد علاقهٔ خود باشد.

نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزاری برای تحلیل متن و به دنبال کشف معنای پنهان و ضمنی است. سوسور[2] اولین کسی است که مفهوم ارزش نشانه را وارد نظام زبان کرد. به عقیدهٔ او ارزش بر اثر تمایز حاصل می‌شود و معنا محصول تفاوتی است که بین کلمات وجود دارد. سوسور روابط و تفاوت‌های موجود بین عناصر زبان را به دو حوزهٔ متمایز همنشینی و جانشینی تقسیم کرد که هر یک پدیدآورندهٔ دستهٔ معیّنی از ارزش‌هاست (سوسور، ۱۳۸۰: ۱۷۶). در الگوی پرس[3] نشانه چیزی است که نزد فردی خاص بر چیزی دیگر در بعضی وجوه و قابلیّت‌ها دلالت می‌کند. نشانه خطاب به کسی است. یعنی در ذهن آن فرد نشانه‌ای معادل با یک نشانهٔ توسعه‌یافته به وجود می‌آورد که ما آن را تفسیر نشانهٔ نخستین می‌نامیم (چندلر[4]، ۱۳۹۴: ۶۱).

واژهٔ فمینیسم[5] از ریشهٔ Feminie گرفته شده که در اصل فرانسوی است و این واژه نیز خود از ریشهٔ لاتینی Femina مشتق شده است. در زبان فارسی، معادل‌هایی چون زن‌گرایی، زنانه‌نگری و زن‌باوری را برگزیده‌اند. فمینیسم یک نظریهٔ فرهنگی متأخر و جریان یا جنبشی است که در تلاش برای اثبات یا به دست آوردن حقوق اجتماعی، سیاسی و اقتصادی برابر یا برتر با مردان است. یکی از توصیف‌های مهم و محوری صاحب‌نظران و منتقدین این است که فمینیسم نظریه و ایده‌ای است که براساس آن، زنان و مردان می‌بایست در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی از حقوق مساوی و برابر برخوردار باشند. در واقع، این تعریف هستهٔ مرکزی تمامی گروه‌ها و اعضای جریان فمینیسم به حساب می‌آید و می‌تواند همهٔ گرایش‌های فمینیستی را پوشش دهد. باید به این مسئلهٔ مهم توجه کرد که هدف اولیهٔ فمینیسم، مبارزه برای کسب قدرت پایاپای با مردان نیست و تنها به احقاق حقوق اولیهٔ خود می‌اندیشند. پژوهش‌های موجود در مورد زنان حاکی از این است که برابری سیاسی زنان با مردان در جوامع امروزی بیشتر جنبهٔ حقوقی دارد تا واقعی (بشیریه، ۱۳۸۵: ۲۸۹).

در این پژوهش درصدد هستیم تا با معرفی چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون[6]، نشانه‌های معرف دیدگاه جنسیّت‌گرایی در فیلم‌های دو فیلم‌ساز زن و مرد ایرانی را بررسی کرده و از این منظر تفکر جنسیّت‌گرایی در متون سینمایی ایران را تعریف و وجهیّت‌های[7] دلالت بر این مفهوم تعریف شود. از این‌رو، سؤال‌ها و فرضیه‌های پژوهش عبارتند از:

سؤال ۱: در متن فیلم‌های دو فیلم‌ساز زن و مرد ایرانی از چه نشانه‌های زبانی معرف جنسیّت استفاده شده است؟

سؤال ۲: آیا نشانه‌های جنسیّت در فیلم‌های دو فیلم‌ساز زن و مرد ایرانی از گرایش‌های یکسانی برخوردار است؟

فرضیهٔ ۱: وجهیّت‌های به‌کاررفته در فیلم‌های کارگردان زن ایرانی نشان از جنسیّت‌گرایی زنانه و نگاه فمینیستی دارد.

فرضیهٔ ۲: وجهیّت‌های به‌کاررفته در فیلم‌های کارگردان مرد ایرانی نشانی از نگاه جنسیّت‌گرایی و زن‌سالارانه یا مردسالارانه ندارد.

چارچوب نظری

نشانه‌شناسی از چنان حوزهٔ وسیعی برخوردار است که توصیف دقیق و جامع از آن مشکل است. سوسور نشانه‌شناسی را علم بررسی نشانه‌های منفرد نمی‌داند، بلکه علم بررسی نظام‌های نشانه‌ای می‌داند که بدیهی است پدیده‌هایی اجتماعی‌اند. نشانه بیرون از نظام نشانه‌ای بی‌معنی است و تلقی کارکردی بیرون از زندگی اجتماعی برای نظام‌های نشانه‌ای به همان

1. Locations
2. Ferdinand de Saussure
3. Charles Sanders Peirce
4. D. Chandler
5. Feminism
6. T. Van Leeuwen
7. modality

اندازه بی‌ربط است (سجودی، ۱۳۹۰: ۴۱). در نشانه‌شناسی به‌جای مطالعه یک عامل زبانی- متنی درشرایط ایستا، با چند عامل در شرایطی پویا و کاربردمدار روبرو هستیم. پس باید بیشترین عامل‌ها و پارامترهای تأثیرگذار ممکن در معناسازی درنظر گرفته شود. نشانه‌شناسی به دلیل تعامل با بسیاری رشته‌های دیگر اساساً رویکردی چندرشته‌ای است. بنابراین نشانه‌شناسی معاصر مجبور است در مطالعهٔ متن، پیوسته روش خود را با توجه به متن‌ها، بافت‌ها، شرایط موقعیّتی و اجتماعی- فرهنگی مختلف تعدیل کند (ساسانی، ۱۳۸۹: ۷۸). اگرچه اصطلاح نشانه‌شناسی برای اولین بار توسط سوسور مطرح شد اما منابع نشانه‌شناختی[1] اصطلاحی کلیدی در نشانه‌شناسی اجتماعی است که از آثار هلیدی[2] و این بحث او سرچشمه می‌گیرد که دستور زبان نه یک رمزگان و نه مجموعه‌ای از قواعد برای تولید جمله‌های درست، بلکه «منبعی برای تولید معنا» است (هلیدی، ۱۱۹۷۸: ۱۹۲). ون‌لیوون این نظریه هلیدی را به شیوه‌های نشانه‌شناختی مرتبط می‌کند و منابع نشانه‌شناختی را به عنوان فعّالیت‌ها و کنش‌هایی برای ارتباط درنظر می‌گیرد (ون‌لیوون، ۱۳۹۵).

دیدگاه نشانه‌شناسی ون‌لیوون

به اعتقاد ون‌لیوون یک نشانه ترکیبِ دال است با مدلول یعنی صورتی قابل مشاهده نظیر چهره یا رنگی خاص به معنایی نظیر اعتراض یا خطر که این دو با هم، مفهوم بنیادین نشانه‌شناسی است. و در ادامه می‌افزاید که منابع نشانه‌شناختی منحصر به گفتار، نوشتار یا تصویر نمی‌شود بلکه در واقع تمام کارهایی که انجام می‌دهیم یا خلق می‌کنیم امکان خلق معناهای فرهنگی و اجتماعی متفاوتی را برای ما فراهم می‌آورد (ون‌لیوون، ۱۳۹۵). ون‌لیوون (نقل از هلیدی، ۱۹۸۵، xiii) می‌گوید بچّه‌ها تقریباً تا سن ۶ تا ۱۸ ماهگی نمی‌توانند زبان بیاموزند، اما در حال یادگیری نقش‌های زبانند تا بتوانند در بافت تعامل واقعی با مادر و دیگران به کشف آن بپردازند این نقش‌ها عبارتند از: نقش ابزاری، نقش تنظیمی، نقش تعاملی، نقش شخصی، نقش اکتشافی و نقش اطلاعی. در ادامه، ابعاد تحلیل نشانه‌شناختی را از دیدگاه ون‌لیوون معرفی کرده و از این طریق به‌تفصیل به مفهوم وجهیّت که ابزار اصلی تحلیل این پژوهش است می‌پردازیم:

گفتمان: مفهومی کلیدی در استفاده از منابع نشانه‌شناختی برای بازنمایی رخدادهای جهان است.

ژانر: مفهومی برای برقراری تعاملات اجتماعی که متضمن بازنمایی‌اند. اعم از مکالمه، ارتباط از طریق کتاب و رسانه‌های دیگر.

سبک: مفهومی برای اجرای ژانرها و بیان هویّت و ارزش‌هایشان است.

وجهیّت: مفهومی کلیدی در مطالعهٔ چگونگی استفاده انسان‌ها از منابع نشانه‌شناختی برای خلق ارزش‌های صدق یا واقعی بودن بازنمایی‌ها. و اینکه آیا بازنمایی‌ها واقعی‌اند یا خیالی، راست هستند یا حدس و گمان و غیره (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۱۸۵).

مفهوم وجهیّت از دیدگاه ون‌لیوون

وجهیّت، رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارزش صدق است. این رویکرد از یک طرف با موضوع بازنمایی یعنی حقیقت در برابر خیال، واقعیّت در برابر توهّم، طبیعی در برابر ساختگی، اصیل در برابر جعلی و از سوی دیگر با موضوع تعامل اجتماعی سروکار دارد زیرا ارزش صدق هم موضوعی اجتماعی است. آنچه در یک بافت اجتماعی درست است ضرورتاً در بافت‌های دیگر اینگونه نیست. بنابراین زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان نمی‌پرسند این تا چه اندازه درست یا حقیقی است بلکه پرسش آن‌ها از نحوهٔ بازنمایی‌ها است. برای آن‌ها حقیقت مطلق، حقیقتِ مدنظرِ گوینده، نویسنده و دیگر تولید کننده‌های نشانه است. (ون‌لیوون، ۱۳۹۵). وجهیّت همیشه دوسویه است یعنی دوطرف گوینده/ شنونده یا نویسنده/ خواننده وجود دارد که خواسته یا ناخواسته با برداشت پذیرفته شده یا توافق شده موافق است. منابع زبان‌شناختی وجهیّت نقش مهمی در جامعه ایفا می‌کند. زیرا به مردم این امکان را می‌دهد تا صدق‌های یکسان و مورد نیازشان را برای تشکیل گروه‌هایی با باور مشترک به وجود بیاورند (همان).

وجهیّت زبان‌شناختی

وجهیّت، به لحاظ سنّتی براساس نظام دستوری مشخصی به نام فعل‌های کمکی متمرکز است که با درجات وجهیّت پایین، متوسط، بالا نشان می‌دهند. از نظر زبان‌شناس، صدق گفته صرفاً یا این- یا آن و درست- غلط نیست بلکه درجه‌بندی دارد که با اسم‌هایی همچون یقین، احتمال،

1. semiotic resources
2. M.A.K. Halliday

امکان؛ صفت‌هایی مانند حتمی، محتمل، ممکن و قیدهایی مثل: به یقین، به احتمال، ممکن است، نشان می‌دهند (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۳۱۱-۳۱۰).

ون‌لیوون (نقل از هلیدی، ۱۹۸۵) توضیح می‌دهد که وی بعد مهمی را به این ابعاد اضافه می‌کند، به‌طوری‌که وجهیّت نه‌تنها امکان انتخاب درجاتی از صدق بلکه امکان انتخاب انواع صدق را هم می‌دهد؛ به‌طوری‌که هرچه احتمال آنچه گفته شده، آنچه واقعاً واقعیت داشته، آنچه واقعاً رخ داده یا رخ خواهد داد بالاتر باشد وجهیّت بالاتری دارد. نوع دیگر صدق، وجهیّت بسامد است. این نوع صدق فراتر از مقیاس بله، همیشه و نه، هرگز یا بله، هرکس تا نه، هیچ‌کس امتداد می‌یابد. دراین معیار هر آنچه گفته شده بیشتر اتفاق بیفتد یا افراد بیشتری به آن فکر کنند یا آن را بگویند و انجام دهند، وجهیّت آن هم بالاتر می‌رود. هلیدی بین وجهیّت ذهنی و وجهیّت عینی هم تمایز قایل است. در وجهیّت ذهنی هرچه اعتقاد و یقین درونی به صدق گفته بیشتر باشد دارای وجهیّت بالاتر است در وجهیّت عینی ایدهٔ صدق، عینی، آشکار و به صراحت بیان می‌شود. البته این بدین معنانیست که یک گفته عملاً از نظر عینی درست است بلکه صرفاً بدین‌گونه بازنمایی می‌شود. در هر دو مورد پیش از گفته «که» می‌آید. در خصوص وجهیّت ذهنی یک شخص در قالب فاعل ظاهر می‌شود و از فعل شناختی استفاده می‌کند. لذا همین فعل‌ها درجهٔ وجهیّت را نشان می‌دهند مثل دانستن، باور داشتن و تصور کردن. قالب وجهیّت عینی با (این... است) یا (وجود دارد) شروع می‌شود و همین امر صراحتاً عینیت غیرشخصی را نشان می‌دهد. در این قالب برای نشان دادن درجهٔ وجهیّت از اسم‌ها یا صفت‌ها استفاده می‌کنند. وجهیّت ذهنی در حوزه‌های شخصی مثل عشق رمانتیک، روان‌درمانی، هنر و مذاهب خاص استفاده می‌شود. این وجهیّت اغلب در مورد افرادی با قدرت اجتماعی کمتر مثل زنان، بچه‌ها، مصرف‌کننده‌ها و بیماران استفاده می‌شود (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۳۱۳-۳۱۱). از نظر هاچ و کرس[1] (۱۸:۱۹۸۸)، تأکید نشانه‌شناسی اجتماعی بر این واقعیت است که وجهیّت نهایتاً ریشه در توافق گروهی از افراد دارد و نهادها و گروه‌های اجتماعی صدق‌های مورد نظر خودشان را تعیین می‌کنند و آن‌ها را به شیوهٔ خاص خودشان به صدق‌های دیگران مرتبط می‌سازند.

شایان ذکر است منابع زبان‌شناختی برای بیان وجهیّت فراتر از نظام دستوری فعل‌های کمکی وجهی است. مثلاً زمان گذشته فعل، نشان از این دارد که گزاره دیگر معتبر نیست ولی زمان حال می‌تواند معنای صدق جهانی و بی‌زمان به آن بدهد. روش دیگر نشان‌دادن وجهیّت که مورد استفاده در روزنامه‌نگاری و نوشته‌های علمی است از طریق فعل‌های گفته‌ای انجام می‌شود. این فعل‌ها نقل قول مستقیم غیرمستقیم را می‌سازد (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۳۱۵).

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های گوناگونی در حوزهٔ نشانه‌شناسی انجام گرفته و هربار رویکردی خاص در این حوزه محک زده شده است. مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های بسیاری به موضوع نشانه‌شناسی یا نشانه‌معناشناختی پرداخته و از منظری متفاوت آن را مورد بررسی قرارداده و نکات برجسته و مهم آن را نمایان نموده‌اند.

به‌عنوان مثال، رضایی و سجودی (۱۳۹۴) در مقالهٔ خود به بازنمایی جنسیّت در متون تصویری کتاب‌های آموزش زبان پرداخته و به تفاوت‌های فرهنگی و بازتاب آن در کتاب‌های درسی آموزش زبان انگلیسی اشاره کرده‌اند.

حسن‌پور اسلانی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به نشانه‌شناسی اجتماعی مردانگی در عکاسی مطبوعاتی ایران در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ پرداخته و با استفاده از چارچوب نظری پیر بوردیو[2] و دیدگاه مردانگی هژمونیک[3]، ریوین کانل[4] در صدد برآمد تا از قاب تصویر، کم‌رنگ شدن و به حاشیه رانده شدن حضور پررنگ و ساختار مردسالارانه را به‌ویژه در جامعه ایران، به تصویر بکشد. در جایی دیگر آقابابایی و زهرانی (۱۳۹۴) در پژوهشی به روش نشانه‌شناسی به بازنمایی جنسیّت در پوستر فیلم‌های پرفروش پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که پوسترها مردمحورند و از گفتمان اجتماعی و سیاسی دوران نمایش تأثیر پذیرفته‌اند. دادگران و جلیلیان (۱۳۹۰) در مقالهٔ خود با استفاده از روش تحلیل محتوا و به‌کارگیری نظریه‌های فمینیستی، برجسته‌سازی و بازنمایی به بررسی جایگاه زن در دو فیلم سینمایی پرداخته و تفاوت موقعیّت‌های اجتماعی زن و مرد را بررسی کرده‌اند. فرامرزی (۱۳۹۰) در مقالهٔ خود با عنوان مقایسهٔ تطبیقی با رویکرد

1. R. Hodge & G. Kress

2. Pierre Bourdieu
3. Hegemonic Masculinity
4. R.W. Connell

نشانه‌شناسی آگهی‌های بازرگانی تلویزیون ایران و شبکه‌های ماهواره‌ای سعی کرد از تحلیل کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی، نقاط قوّت و ضعف آگهی‌های بازرگانی تلویزیون ایران را با آگهی‌های غیر ایرانی مقایسه کند و از این طریق بازنمود نقش زن را در آگهی‌های ایرانی و ماهواره‌ای به تصویر بکشد. حسینی، ساسانی و نظر دنیوی (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود، فیلم‌نامهٔ آژانس شیشه‌ای را از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی و در چارچوب مربع ایدئولوژیک ون‌دایک[1] بررسی و تحلیل نمودند. موضوع این مقاله بیشتر تاکید بر تحلیل گفتمان انتقادی است و حول محور ایدئولوژی شخصیّت‌های داستان رقم می‌خورد. آگد و آیو[2] (۲۰۱۴) در مقالهٔ خود به نشانه‌های زبانی جنسیّت پرداخته و مفهوم فمینیست در قرن ۲۱ را بررسی کرده‌اند و نشان دادند که چه واژه‌ها و جملاتی منعکس کننده تفکر مردسالارانه است و کودک از همان دوران کودکی تحت تعلیم این نگرش، واژه‌ها و جملات خاصی را بکار می‌برد و با این تفکر پرورش می‌یابد. لائو[3] (۲۰۱۶) در مقالهٔ خود که به بررسی تبلیغ محصولات آرایشی و آگهی‌های کاهش وزن در زنان می‌پردازد با تکیه بر چارچوب نظری فرکلاف به تحلیل انتقادی تبلیغات پرداخته و از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی جوئیت[4] نشانه‌های تصویری آگهی‌ها را بررسی نموده است. گائو[5] (۲۰۱۳) در مقالهٔ خود با عنوان تأثیر دیدگاه فمینیسم بر جین ایر[6] از اثرگذاری دیدگاه جنسیّت‌گرای زنانه فمینیسم در عصر زندگی شخصیّت داستان و رشد و شکوفایی او برای کسب حقوق از دست رفته‌اش می‌گوید. نویسنده بدون اشاره به نشانه‌های زبانی یا تصویری، از تأثیرپذیری ادبیّات در عهد ملکه ویکتوریا در قرن ۱۹ و شکل‌گیری اوّلین موج فمینیستی می‌گوید.

از آنجا که فعالیّت‌ها و کنش‌های هویت‌مندی جنسیّتی افراد در سطح جمعی متبلور می‌شود و از طریق ژانرهای مختلف من‌جمله رسانه سینما ممکن و عینی می‌شود، متن حاضر درصدد پاسخگویی به این سوال است که مخاطبان سینما و فیلم با چه تعریفی از هویت زنانه یا مردانه مواجه می‌شوند و در واقع بازنمایی نشانه‌های ارائه‌شده از نقش‌های جنسیّتی زنانه و مردانه چیست؟ هم‌زمان به لایه‌های معنایی مستتر در فیلم ازجمله تحلیل گفتمان نشانه‌های زبانی به‌کاررفته و تصاویر استفاده شده در متن فیلم هم اشاره خواهیم کرد.

روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی است و نگارندگان، عبارت‌های کلامی و گفتگوهای بین شخصیّت‌های داستان فیلم را تجزیه و تحلیل کرده و با ارائهٔ آمار کمّی، وجهیّت‌های به‌کاررفته در دیالوگ‌ها را تحلیل می‌نمایند. برخلاف پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه که صرفا به بررسی نشانه‌های تصویری پرداخته‌اند، در این پژوهش نشانه‌های زبانی (وجهیّت) و متن زبان مورد تأکید و بررسی قرار خواهد گرفت.

داده‌ها

برای دسترسی به داده‌های کافی برای اعتبار نتایج، از هر کارگردان سه فیلم انتخاب شده است تا پیکرهٔ تحلیلی به حد نصاب برسد. برای این منظور، ابتدا سه فیلم را از هر دو فیلم‌ساز معرفی نموده و خلاصه‌ای از هرکدام ارائه می‌دهیم.

معرفی سه فیلم از فیلم‌ساز زن (تهمینه میلانی)

یکی از ما دو نفر (سال تولید: ۱۳۹۰)

خلاصهٔ داستان: سارا (السا فیروزآذر) پس از پایان تحصیلات مهندسی تازه از آمریکا برگشته و برای استخدام به شرکتی می‌رود که بابک (بهرام رادان) مدیر آن است. بابک درصدد جذب سارا به سمت خودش است. اما سارا دختر متفاوتی است و با جدیّت برای اجرای نمایشگاهی از مناطق ایران آماده می‌شود. استخدام دوست دوران کودکی سارا (مهرداد) سبب دردسر برای هر دوی آن‌ها می‌شود. مهرداد اخراج می‌شود و سارا هم استعفا می‌دهد. روز بعد که برای تسویه‌حساب به شرکت رفته با مخالفت بابک، خود را از ایوان به پایین پرت کرده و به شدت زخمی می‌شود. چند سال بعد، آن دو به‌طور تصادفی هم‌دیگر را ملاقات می‌کنند. بابک به عشق خود اعتراف کرده و هنگام ترک محل، اتومبیل سارا را تعقیب می‌کند.

آتش‌بس۲ (سال تولید: ۱۳۹۴)

خلاصهٔ داستان: ترانه (میترا حجار) و خسرو (بهرام رادان) زوج جوان و تحصیل‌کرده‌ای هستند که با گذشت ده سال از ازدواج، برای اولین بار عازم سفر به خارج از کشور هستند که

1. Teun Adrianus van Dijk
2. Agede, B.S & Eyo, A.E.
3. K. L. Lao
4. Jewitt
5. H. Gao
6. Jain Eyre

مشاور خانوادگی خود را در فرودگاه ملاقات می‌کنند و در مدتی که منتظر پرواز خود هستند، اتفاقات سال‌های گذشتهٔ زندگی خود را مرور می‌کنند و مشاور، راه‌حل‌هایی برای برطرف شدن مشکلات زندگی به آنها ارائه می‌دهد.

تسویه‌حساب (سال تولید: ۱۳۹۶)

خلاصهٔ داستان: داستان این فیلم در مورد چهار زن بزهکار است که با نقشه‌های رئیس اصلی‌شان زیبا (لادن مستوفی) پس از آزادی از زندان تصمیم می‌گیرند از مردان هوسران جامعه انتقام بگیرند، آن‌ها با گذاشتن تله سر راه مردان و اخاذی امرار معاش می‌کنند. هر چهار کاراکتر زن فیلم به‌شدّت سرخورده و تنها هستند گرچه در ابتدا به اهداف خود دست می‌یابند ولی در نهایت توسط پلیس تعقیب شده و به سزای اعمال خود می‌رسند.

معرفی سه فیلم از فیلم‌ساز مرد (اصغر فرهادی) فروشنده (سال تولید: ۱۳۹۵)

خلاصهٔ داستان: رعنا (ترانه علیدوستی) و عماد (شهاب حسینی) زن و شوهری جوان و بازیگر تأتر در حال اجرای نمایش‌نامهٔ «مرگ فروشنده» نوشتهٔ آرتور میلر هستند. نشست زمین باعث می‌شود خانهٔ خود را ترک و به منزلی جدید اسباب‌کشی کنند که پیشتر زنی بدنام بنام «آهو» در آن ساکن بوده است. شبِ همان روز وقتی عماد به خانه برمی‌گردد متوجه می‌شود زمانی که همسرش در حمام بوده، توسط مردی غریبه- از دوستان آهو- به سرش ضربه وارد شده است. رعنا که دچار بحران روحی شده، هر روز افسرده‌تر می‌شود و عماد بدون اطلاع به پلیس، خودش از آن مرد غریبه انتقام می‌گیرد.

گذشته (سال تولید: ۱۳۹۱)

خلاصهٔ داستان: داستان دربارهٔ مردی ایرانی به نام احمد (علی مصفا) است که چهار سال بعد از جدایی از همسرش مارین (برنیس بژو) به پاریس آمده تا طلاقشان را رسمی کند. ولی با ورود به منزل همسرش، با مردی دیگری بنام سمیر (طاهار رحیم) مواجه می‌شود. احمد در مدت کوتاه اقامتش متوجه بحرانی بین مارین و دخترش لوسی می‌شود که علت آن ازدواج مادرش با سمیر است. این امر منجر به خودکشی همسر سمیر شده و در حالت کما در بیمارستان به‌سر می‌برد. فیلم با دوگانگی تصمیم سمیر بر سر ادامه زندگی با همسر سابقش به پایان می‌رسد و نتیجه را به مخاطب فیلم واگذار می‌کند.

جدایی نادر از سیمین (سال تولید: ۱۳۸۹)

خلاصهٔ داستان: سیمین (لیلا حاتمی) می‌خواهد به همراه همسرش نادر (پیمان معادی) و دخترش ترمه (سارینا فرهادی) از ایران مهاجرت کند، اما نادر نمی‌خواهد پدرش را که از بیماری آلزایمر رنج می‌برد تنها رها کند. این اختلافات منجر به درخواست طلاق از طرف سیمین می‌شود. نادر که نمی‌تواند از عهدهٔ مراقبت از پدرش بر بیاید، یک پرستار به نام راضیه (ساره بیات) استخدام می‌کند. یک روز که نادر به خانه برمی‌گردد پدرش را در حالی که از تخت بر زمین افتاده و تنها رها شده می‌بیند. دعوای شدیدی بین نادر و راضیه درمی‌گیرد و راضیهٔ باردار به دلیل مرگ جنینش به بیمارستان منتقل می‌شود. همسر راضیه از نادر شکایت می‌کند و داستان با رضایت همسر راضیه مبنی بر پرداخت مبلغی به سرانجام می‌رسد. داستان با نمایش صحنه دادگاه به‌منظور تصمیم‌گیری ترمه برای ادامه زندگی با پدر یا مادرش به پایان می‌رسد.

بررسی و تحلیل داده‌ها

متن سینمایی یکی از زبده‌ترین نظام‌های نشانه‌ای است (نیکولز[1]، ۱۳۹۲: ۳۵). در واقع متون سینمایی دارای نشانه‌های زبانی منحصر به خود است که در تلفیق با ژانرهای صدا، تصویر، نور، رنگ، طراحی لباس و صحنه و لوکیشن‌های مختلف و در مجموع نشانه‌هایی اعم از شیء، مکان و زمان، معانی ثانویهٔ دیگری تولید می‌کنند که بر ذهن مخاطب تأثیری عمیق برجای می‌گذارد تا آنجا که با شخصیّت‌های مطلوب خود همزادپنداری نموده و همراه می‌شود. البته تاویل و تفسیر و برداشت از متون سینمایی به واکنش‌های فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی بیننده نیز بستگی دارد؛ لذا درک و دریافت معنای نشانه‌های مستتر در فیلم و اثر هنری، فرهنگی و اعتقادی محسوب می‌شود. آن‌طور که (متز[2]، ۱۳۹۲: ۸۸) ویژگی بارز سینما را در تلفیق بی‌نظیر چند نمونهٔ مادی دال می‌داند که معمولاً شامل تصویر، کلام ضبط‌شده روی فیلم، موسیقی ضبط شده روی فیلم،

1. Nicholas, B.
2. Metz, Ch.

سروصدای ضبط‌شده و مواد نوشتاری بـه نمـایش درآمـده در لابه‌لای فیلم است.

تحلیل فیلم *یکی از ما دو نفر*

در این فیلم با دو شخصیّت متفاوت روبرو هستیم. دو نفر با دو اصول متفاوت فرهنگی و عقیدتی. سارا بـه‌عنـوان زنـی مستقل و خودکفا با اصول اخلاقی و تربیتی خاص و پایبنـد به خانواده و شرافت انسانی است. در مقابـل، بابـک فـردی متموّل و خوشگذران که در نظر او زن وسیله‌ای برای تفریح و خوش‌گـذرانی اسـت. فـردی خودشـیفته، برتـری‌طلـب و سلطه‌جو که تحمّل دیدن رقیـب را نـدارد. در صـحنه‌هـای مختلف فیلم، هرجا با زن داستان صحبت می‌کند از موضـع بالا، در حالت ایستاده، رو به جلو و باتحکم است که این‌هـا ویژگی‌های جنسیّت مردانه، سـلطه‌جـویی، زیـاده‌خـواهی و قدرت‌طلبـی او را بـه تصـویر مـی‌کشـد. در سرتاسـر فـیلم گفتگوی زن و مرد داستان همراه با تقابل و تضـاد اسـت و این تقابل به‌علت جایگاه خاص مـرد بـه‌عنـوان شخصـیّت صاحب قدرت اجتماعی و فرهنگی بارزتر است. فـیلم‌نامـه سعی می‌کند با معرفی سـوژه‌هـا، گـذر از بافـت سـنتی بـه مدرنیته را به بیننده القا کنـد و شخصـیّت‌هـای داسـتان را مـدرن و امـروزی نشـان دهـد. زنـان داسـتان، دخترکـان آفتاب‌مهتاب‌ندیده نیستند بلکه به بطن جامعه وارد شده ولی زنانگی خود را فراموش نکرده‌اند. همـان‌طـور کـه در مـوج سوم فمینیسم به زنان و مادران جامعه نقـش و رنـگ تـازه داده شد و ارزش و اعتبار بـیش از پـیش قائـل شـد، زنـان داستان فیلم از جرأت، شهامت و نقش‌های بالای اجتمـاعی برخوردارند. صحنه‌های فیلم متعدد بوده و از محیط خانه تـا محیط‌های اداری، فضاهای باز و وسیع تا محیط بی‌انتهـای کویری به نمایش درمی‌آید که فیلمنامه‌نویس درصدد اسـت تا افق نگاه مخاطب را گسترش دهد و به چهاردیواری تنگِ خانه محدود نکند. همراه با آن، استفاده از رنگ‌های شـاد و متعدد نشان از نگاه متفاوت جنسیّت‌های زن و مرد داسـتان دارد. در این قسمت به تحلیـل نمونـه‌هـایی از نشـانه‌هـای زبانی استخراج شده از گفتگوهای زن و مرد داستان فیلم با رویکرد مـدالیتی ون‌لیـوون پرداختـه و هرکـدام را توضـیح خواهیم داد.

جدول ۱. نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته در فیلم سینمایی *یکی از ما دو نفر*

چیزی که ارزش صدق‌اش توسط وجهیّت تعیین می‌شود	تحقق زبانی	درجات وجهیّت	نوع وجهیّت	جنسیّت
سعی من از کشیدن این تابلوها نشون دادن اتحاد بین اقوام مختلف ایرانیه	۲بار	بالا	بسامدی	زن
خیلی از کاراش (سبک طراحی بابک) خوشم میاد	۱بار	بالا	ذهنی	زن
به باورهام احترام بگذارید	۱بار	بالا	عینی	زن
وقتی یک ساختمان ضعیفه بزنید لهش کنید و خرابش کنید	۱بار	بالا	ذهنی	مرد
باید غرفه‌ها رو به اشتراکات فرهنگی اختصاص بدیم	۱بار	بالا	عینی	زن
یه پیشنهاد هم برای وسط حیاط کاروانسرا دارم	۱بار	بالا	ذهنی	زن
ما می‌تونیم	اکثراً	بالا	بسامدی	زن
وقتی کار بلد نیستی باید با صدای بلند بگی بلد نیستی	۱بار	بالا	عینی	مرد
برای ما بهتره شما تو شرکت نباشید	۱ بار	پایین	ذهنی	مرد
برای حفظ پرنسیب‌هام (اصولگرایی) کمی محافظه‌کارم	۱ بار	بالا	عینی	زن
طرح‌هاتونو بیارید تو اتاق می‌خوام ببینم	چندین مرتبه	بالا	بسامدی	مرد
می‌تونم سوالی بپرسم	چندین مرتبه	بالا	ذهنی	مرد
با او بودی؟	چندین مرتبه	بالا	ذهنی	مرد
من اساساً به شما فکر نمی‌کنم	۱ بار	بالا	عینی	زن
با من این‌جوری حرف نزن	۱ بار	بالا	عینی	مرد
حالا اگه ممکنه انگشت کوچیکتونو بلند کنید	۱ بار	بالا	عینی	زن
من نقشه‌های خوبی برات دارم	۱ بار	پایین	ذهنی	مرد

فیلم با تصویری از سارا و از نمای نزدیک که در حال عکس گرفتن از مناظر معماری ساختمان‌های اطراف است، شروع می‌شود. در همین صحنه کمی دورتر، زنی دیگر درحال تصویربرداری است. انگار نویسنده می‌خواهد دنیا را از نگاه زن‌های داستان فیلم به مخاطب معرفی کند. در همین هنگام دو ماشین سیاه‌رنگ وارد صحنه می‌شوند و بابک را نشان می‌دهد. سارا در جستجوی کار به شرکت وارد می‌شود و چند روز پس از استخدام در شرکت تعدادی از طرح‌های خود را برای بابک می‌برد و توضیح می‌دهد که «سعی من از کشیدن این تابلوها نشون دادن اتحاد بین اقوام مختلف ایرانیه» نوع وجهیّت به‌کاررفته در این جمله از نوع بسامدی است زیرا طبق الگوی ون‌لیوون هرچه افراد بیشتری به آن فکر کنند یا انجام دهند و یا آن را بگویند وجهیّت آن هم بالاتر خواهد بود زیرا شخصیّت‌های دیگر داستان نیز جملات شبیه این جمله در داستان فیلم گفته‌اند. وقتی سارا از سبک طراحی و معماری بابک صحبت می‌کند و می‌گوید «خیلی از کاراش (سبک طراحی بابک) خوشم میاد» از نوع وجهیّت ذهنی و با درجهٔ وجهیّت بالا است. چون همان‌طور که ون‌لیوون اشاره کرده، هرچه اعتقاد و یقین درونی به صدق گفته بیشتر باشد از درجهٔ وجهیّت بالاتری برخوردار است. جملهٔ سارا به بابک که می‌گوید «به باورهام احترام بگذارید» از نوع وجهیّت عینی است زیرا ایدهٔ صدق، عینی، آشکار و به‌صراحت بیان می‌شود یعنی این‌گونه بازنمایی می‌شود. و جملهٔ بابک درحین گفتگو با همکارانش در مورد استحکام ساختمان «وقتی یک ساختمان ضعیفه بزنید لهش کنید و خرابش کنید» اشاره به نوع اندیشه‌اش او دارد که هر آنچه در نظر او ضعیف و شکننده است لایق تخریب و نابودی است و به‌صورت تلویحی اشاره به جنس زن هم دارد و از نوع وجهیّت ذهنی و با درجهٔ بالا بیان می‌شود. سخن سارا هنگام برپایی غرفه‌های نمایشگاه در کاروانسرا که «باید غرفه‌ها رو به اشتراکات فرهنگی اختصاص بدیم» با وجهیّت عینی با درجهٔ بالا مواجه هستیم. ویا جملهٔ «یه پیشنهاد هم برای وسط حیاط کاروانسرا دارم» از اعتقاد راسخ او دربارهٔ ایده‌هایش به وجهیّت ذهنی می‌رسیم اما با باوری در سطح بالا. و یا جملهٔ «ما می‌توانیم» وجهیّت بسامدی با درجهٔ بالا را نشان می‌دهد چون در سراسر فیلم بارها این جمله تکرار می‌شود. جملهٔ تحکّم‌آمیز بابک نسبت به سارا هنگام آتش‌گرفتن چادرهای کاروانسرا که تقصیر را متوجه او می‌داند و می‌گوید «وقتی کار بلد نیستی باید با صدای بلند بگی بلد نیستی» جمله با وجهیّت عینی و با درجهٔ بالا ادا می‌شود. وقتی بابک تحت تأثیر همکارانش ژست مدیریتی می‌گیرد تا قدرت خود را به سارا ثابت کند «برای ما بهتره شما تو شرکت نباشید» وجهیّت ذهنی و با درجهٔ پایین ادا می‌شود زیرا خودش با تردید این جمله را ادا می‌کند. «طرح‌هاتونو بیارید تو اتاق می‌خوام ببینم» جمله‌ای که چندین بار توسط بابک ادا شده و نشان از بسامد تکرار آن دارد. از آنجا که شخصیّت مرد داستان همه چیز را جنسیّتی می‌بیند وقتی سارا با همکاران مرد صحبت می‌کند، دچار این توهّم است که حتما رابطه‌ای بین آن‌ها وجود دارد. از این رو، جملاتی شبیه «با او بودی؟» چندین بار در طول فیلم تکرار می‌شود که از نوع وجهیّت ذهنی با درجهٔ وجهیّت بالا محسوب می‌شود. اعتقاد راسخ سارا در پاسخ به بابک به دنبال جر و بحث پیش‌آمده که می‌گوید «من اساساً به شما فکر نمی‌کنم» وجهیّت عینی با درجهٔ بالا است. همین وضعیّت برای گفته بابک در مورد جملهٔ «با من اینجوری حرف نزن» برقرار است. وقتی سارا به دنبال تأثیرگذاری بر اندیشه‌های بابک به منظور تغییر نگرش او نسبت به زن است و بیان می‌کند که «حالا اگه ممکنه انگشت کوچیکتونو بلند کنید» با گفتن این جمله قصد دارد ارزش‌گذاری را به او نشان دهد از اینرو از ارزش صدق بالا و عینیّت برخوردار است. و در نهایت جملهٔ بابک به سارا که «من نقشه‌های خوبی برات دارم» نشان از ارزش صدق ذهنی با درجهٔ پایین است. این جملات و نوع وجهیّت‌ها، نمونه‌هایی بودند که در طول فیلم به فراوانی قابل تشخیص است به همین دلیل از ذکر همهٔ آن‌ها خودداری کرده و با ارائهٔ آمار کمّی، وجهیّت‌های به‌کاررفته در فیلم را مشخص می‌کنیم تا در نهایت تفکر جنسیّت‌گرایی فیلم مشخص شود.

جدول ۲. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت زن

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۶۴	۵۵	۹
ذهنی	۲۴	۷	۱۷
بسامدی	۱۵	۱۵	۰

جدول ۳. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت مرد

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۲۳	۱۱	۱۲
ذهنی	۴۴	۱۰	۳۴
بسامدی	۴	۴	۰

در مجموع، از گفته‌های انتخاب‌شده در جدول بالا مشاهده می‌کنیم که سارا به‌عنوان جنسیّت زنِ داستان طبق الگوی ون‌لیوون باید از وجهیّت ذهنی بیشتری در مقایسه با جنسیّت مرد داستان استفاده کند؛ ولی نتایج، عکس این قضیه را نشان می‌دهد و آن هم استفاده از وجهیّت عینی بیشتر در مقایسه با مرد داستان فیلم است که این موضوع نشان از تفکر فمینیستی حاکم بر فیلم‌نامه دارد. مرد داستان گرچه از قدرت جسمی برخوردار بوده اما بازنمون گفته‌های او نشان از تزلزل در نوع نگاهش به زندگی و جهان دارد و در مقابل زن داستان علی‌رغم نگاه زنانه از قدرت تشخیص محکم‌تر و عینی‌تری برخوردار است.

تحلیل فیلم *آتش‌بسِ ۲*

دومین فیلم سینمایی تهمینه میلانی با ورود زوج جوان به لابی فرودگاه آغاز می‌شود. سمت راست سالن دو صندلی به رنگ سیاه و سفید خودنمایی می‌کند که نشان از شخصیّت‌های داستان دارد. یکی سفید و عاری از اشکال و دیگری سیاه و تیره. هر دو ضمن بگومگو، متوجه دکتر روان‌شناسی می‌شوند که سال‌هاست به آن‌ها مشورت خوب زندگی کردن را می‌دهد. فیلم فلش‌بک می‌زند و داستان زندگی آن دو را طی ده سال مرور می‌کند. در سرتاسر داستان هیچ‌کدام از زن و مرد از موضع خود پایین نمی‌آیند و گفتمان زندگی به میدان جنگی تبدیل شده که در ظاهر برنده و بازنده‌ای ندارد. اما این زن‌های قصه هستند که دانای کل، قوی، محکم و استوار بوده و روش زندگی را می‌دانند. داستان با نگاه فمینیستی ادامه دارد و شخصیّت‌های اصلی زن داستان به زبان انگلیسی آشنا هستند که فیلمنامه‌نویس امروزی بودن زن را در آشنا بودن به زبان انگلیسی معرفی می‌کند. ترانه، مادرش، مادرشوهر و حتی پرستار ۷۸ ساله داستان همگی از زبان انگلیسی چیزی می‌دانند ولو در حدّ چند کلمهٔ ساده apple, lunch, facebook و چند اسم خارجی دیگر. گفتمان ردوبدل‌شده بین شخصیّت‌های داستان گفتمانی تهاجمی و حق‌به‌جانب است که بالاخره باید طرف مقابل از موضع خود پایین بیاید. هر جا ترانه و خسرو صحبت می‌کنند در وسط تصویر هستند و نزدیک به بیننده تا مخاطب با یکی از آن دو همزادپنداری داشته باشد. طبق الگوی ون‌لیوون (۱۳۹۵)، معنای ترکیبی در متون تصویری که مرکب از سه عنصر ارزش اطلاعات[1]، تنظیم قاب‌ها و برجستگی[2] است در فهم معنای ترکیبی از اهمیّت خاصی برخوردار است. پس ارزش اطلاعات به نحوهٔ چیدمان بستگی دارد. در صحنه‌های به‌نمایش‌آمده از زن و مرد داستانِ فیلم اکثراً شاهد هستیم که خسرو در سمت راست تصویر و ترانه در سمت چپ تصویر قرار دارند. راست در ارتباط با گذشته و چپ در ارتباط با حال است. یعنی نگرش خسرو قدیمی، سنتی و مربوط به گذشته است و برعکس، نگاه ترانه امروزی، مدرن و قابل پذیرش است. در این قسمت نمونه‌هایی از وجهیّت‌های به‌کاررفته در گفتمان زن و مرد داستانِ فیلم را ارائه می‌دهیم.

جدول ۴. نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته در فیلم سینمایی *آتش بسِ ۲* [۲۱]

چیزی که ارزش صدق‌اش توسط وجهیّت تعیین می‌شود	تحقق زبانی	درجات وجهیّت	نوع وجهیّت	جنسیّت
دستِ خودت نیست عادت کردی منو حرص بدی	اکثراً	بالا	بسامدی	زن
آخه مامانم بهم احتیاج داشت	۱	بالا	ذهنی	مرد
اونی که فکر میکنی از همه اساسی‌تره!	۱	پایین	ذهنی	مرد
جاوید یعنی ماندگار و همیشگی، خیلی اسم پرابهتیه	۱	بالا	عینی	مرد
تو هم میری سرِ کار	۱	پایین	ذهنی	مرد
خودم کار می‌کنم نون بازومو می‌خورم	۱	بالا	عینی	زن
نه، این کارو با من نکن!	۱	بالا	ذهنی	مرد
من تا اون نامردو پیدا نکنم ول‌کن نیستم	۱	بالا	ذهنی	مرد
من ناراحتم	۱	بالا	ذهنی	مرد
اصلاً چرا باید بلیط‌ها و پاسپورت‌ها پیش تو باشه؟	۱	بالا	عینی	زن
اتفاقاً کلمه‌ای است بجا دربارهٔ سال‌هایی که با تو زندگی کردم.	۲	بالا	عینی	زن

1. information value
2. salience

جدول ۵. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت زن

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۹۴	۹۱	۳
ذهنی	۲۱	۲۰	۱
بسامدی	۱۲	۱۲	۰

جدول۶. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت مرد

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۵۲	۴۵	۷
ذهنی	۷۶	۴۷	۲۹
بسامدی	۷	۷	۰

همان‌طور که در آمار به‌دست‌آمده در جداول بالا مشاهده می‌کنیم، طبق الگوی ون‌لیوون انتظار می‌رفت شخصیّت زن داستان از ارزش صدق ذهنی بالاتری در گفتمان‌های خود برخوردار باشد اما تعداد ۹۴ وجهیّت عینی به‌کاررفته توسط زن و تعداد ۷۶ وجهیّت ذهنی توسط مرد خود بیانگر استفاده از نوع متفاوتی از وجهیّت به‌کاررفتهٔ مورد انتظار توسط جنسیّت‌های داستان دارد که این موضوع گواهی است بر تفکر فمینیستی غالب در فیلم.

تحلیل فیلم *تسویه‌حساب*

فیلم با صحنه‌ای از دعوای تعدادی زن و دختر در حیاط زندان شروع می‌شود که با تذکر زندانبان و میانجی‌گری یکی از زندانیان فیصله می‌یابد. زیبا (لادن مستوفی) که دعوا را فیصله می‌دهد و در نقش حامی به دوستانش راهکار نشان می‌دهد، خود یک قربانی است که به اجبار پدرش در ۱۲سالگی ازدواج کرده و صاحب یک فرزند دختر است و شوهرش او را ترک کرده است. زیور برای برون‌رفت از این بحران درصدد انتقام از مردهاست که این تصمیم را با همکاری سه زن دیگر عملی می‌کند. لیلا دختر عمویش (بهاره افشاری) هم زندگی بهتر از او نداشته و با یک ازدواج اجباری گرفتار اعتیاد است. سارا (مهناز افشار) و مریم (السا فیروزآذر) دختران خسته و تنهایی هستند که به‌اجبار از خانه فرار کرده‌اند. یکی به‌خاطر ناپدری و دیگری به‌دلیل فقر. این زنان که با قهر، فرار، تهدید و در نهایت انتقام به جنگ دنیای مردان آمده‌اند، در یک منزل گرد هم آمده و با هدایت زیور (زیبا) تصمیم می‌گیرند انتقام خود را از مردان هوسران جامعه بگیرند. در جملهٔ زیور خطاب به آن‌ها «فردا هر کدومتون می‌رید یه حساب بانکی واسه خودتون باز می‌کنید» ایدهٔ صدق، به‌صراحت بیان شده و دارای وجهیّت عینی و بالا است. زیور درجای دیگر به دوستانش می‌گوید «یه نگاهی به دور و ورتون بندازین، به این آشغالای پولدار تازه به دوران رسیده» این جمله نیز با وجهیّت عینی و با درجهٔ بالا بیان شده است.

میلانی در این فیلم نشان می‌دهد که جامعه در قبال این زنان کاری نمی‌کند. در عوض، خشونت بیش از حد زنان در رویارویی با مردان چارهٔ کار معرفی شده است. همان رویکردی که در تفکّر فمینیستی معتقدند زنان و مردان می‌بایست از حقوق مساوی و برابر برخوردار باشند. وقتی یکی از مردها به نام سهراب در چنگ زن‌ها طناب‌پیچ شده و با ضعف و ناله می‌گوید «بابا زنم منو نمی‌فهمه، شما که این چیزارو نمی‌فهمین» جمله با وجهیّت ذهنی و درجهٔ بالا بیان شده است. جملهٔ تکراری زیور به مردان داستان که «از همتون متنفرم، همتون آشغالید» جمله‌ای با وجهیّت بسامدی است که در سرتاسر داستان شنیده می‌شود. فضای حاکم بر فیلم، سرمای سرد زمستان است که خود نماد انجماد فکری قشر مذکر مردسالار جامعه است که گرمای لطیف زندگی زنان داستان را به یغما برده است. واژه‌های به‌کاررفته توسط زنان، مردانه و عاری از لطافت است، چون از نگاه فمینیسم، زنان برای به دست آوردن جایگاه خود در جامعهٔ مردسالار باید شبیه مردان شوند. در جدول ذیل نمونه‌هایی از وجهیّت‌های به‌کاررفته در گفتگوهای زن و مرد داستان را ارائه می‌دهیم.

جدول ۷. نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته در فیلم سینمایی تسویه‌حساب

چیزی که ارزش صدق‌اش توسط وجهیّت تعیین می‌شود	تحقق زبانی	درجات وجهیّت	نوع وجهیّت	جنسیّت
ببخشید می‌تونم کارت شناسایی تونو ببینم؟	۱	پایین	ذهنی	مرد
این‌جوری با این حیوونا بی‌حساب می‌شیم.	اکثراً	بالا	بسامدی	زن
بابا زنم منو نمی‌فهمه، شما که این چیزارو نمی‌فهمین.	۱	بالا	ذهنی	مرد
یه نگاهی به دورو ورتون بندازین به این آشغالای پولدار تازه به دوران رسیده!	۱	بالا	عینی	زن

ما هم با زن بودنمون حالشونو می‌گیریم	۱	بالا	عینی	زن
زن بودن تنها اسلحه‌ای است که ما داریم	۱	بالا	ذهنی	زن
اگر با من کنار بیایی هرچی بخوای بهت میدم	۱	بالا	عینی	مرد
پس قبول داری مردها حیوان و خشن‌اند؟	۱	بالا	ذهنی	زن
برای من زن‌ها مثل سبک‌های مختلف شعر می‌مونند.	۱	بالا	ذهنی	مرد
فردا همتون می‌رید یه حساب بانکی واسه خودتون باز می‌کنید	۱	بالا	عینی	زن
من بیکار نیستم تو یه شرکت صنعتی در امریکا کار می‌کنم	۱	پایین	ذهنی	مرد

جدول ۸. آمار کمی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت زن

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۶۸	۶۸	۰
ذهنی	۴۶	۴۲	۴
بسامدی	۲۶	۲۶	۰

جدول ۹. آمار کمی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت مرد

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۳۲	۲۵	۷
ذهنی	۱۲۰	۷۴	۴۶
بسامدی	۸	۸	۰

در آمار ارائه‌شده در جدول‌های بالا مشاهده می‌شود که زن داستان از وجهیّت عینی بالاتری در مقایسه با مردان داستان استفاده کرده است، حال آنکه طبق الگوی ون‌لیوون انتظار می‌رفت شخصیّت زن داستان ارزش صدق ذهنی بالاتری در گفتمان‌های خود به‌کاربرد. اما تعداد ۶۸ وجهیّت عینی به‌کاررفته توسط زن و تعداد ۱۲۰ وجهیّت ذهنی توسط مرد نشان از نوع متفاوتی از وجهیّت به‌کاررفته مورد انتظار توسط جنسیّت‌های داستان دارد. در این قسمت به ارائهٔ آمار و تحلیل سه فیلم سینمایی از فیلم‌ساز مرد ایرانی اصغر فرهادی می‌پردازیم.

تحلیل فیلم *فروشنده*

فیلم با فریاد همسایه‌ها شروع می‌شود که از فروریختن خانه بر اثر گودبرداری ساختمان مجاور خبر می‌دهد. فیلم *فروشنده* پر از جزئیات است و با شرح یک حادثه آغاز می‌شود. هریک از شخصیّت‌های داستان، دیالوگ‌ها، مکان و هر قابی با طرح و نقشهٔ قبلی و منسجم طراحی شده‌اند. فیلم را نمی‌توان به اجزای سازنده‌اش تجزیه کرد؛ گویی نیروی محکمی همهٔ این عوامل را در کنار یکدیگر قرار داده و داستان را به پیش می‌برد. در فیلم‌های فرهادی خانه و خانواده از جایگاه مهم و پرارزشی برخوردار است. از این‌رو بیشترین صحنه‌های فیلم به خانه اختصاص دارد. گویی خانه‌ها هویّت داشته و نقش اساسی ایفا می‌کنند. آپارتمان نیمه‌مخروبهٔ زوج داستان و خانهٔ جدیدشان که شروع همهٔ دردسرها است، نشانی دیگر از تأکید فرهادی روی خانه است. در این فیلم، تمرکز بر شخصیّت عماد است. شخصیّتی که هم معلّم ادبیّات ، هم بازیگر تئاتر و هم همسری مسئول و مهربان است . شهاب حسینی (عماد) هم در نقش ویلی لومانِ تئاتر مرگ فروشنده است و از وضع کساد زندگی‌اش گله می‌کند و از طرفی دیگر به دنبال این حقیقت است که چگونه فرد متجاوز را پیداکرده و از او انتقام بگیرد. گفتگوهای رد وبدل شده بین شخصیّت زن و مرد داستان بدور از هرگونه برتری‌طلبی طرفین جریان دارد و حفظ کرامت انسانی در سرتاسر داستان مشهود است. پرداختن به تمامی جزییات داستان از حوصلهٔ این پژوهش خارج است. آنچه در این فیلم مشهود است، اینکه هرگاه زن یا مرد داستان به گفتگو می‌پردازند، وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط طرفین مطابق با الگوی ون‌لیوون غالباً زن از ارزش صدق ذهنی و مرد از وجهیّت‌های عینی استفاده شده است. آنجا که زن می‌گوید «می‌ترسم تنها تو خونه» و یا «نمی‌تونم تو این خونه تنها بمونم» به ترتیب نشان از وجهیّت ذهنی با درجهٔ بالا و وجهیّت از نوع بسامدی دارد. و یا وقتی دراثر ضربهٔ روحی نمی‌تواند در تأتر نقش خود را ایفا کند و از بازی منصرف می‌شود با گریه به شوهرش می‌گوید«من حالم خیلی بده، یکی به من بگه چیکار باید بکنیم؟!» از وجهیّت ذهنی استفاده شده که تزلزل روحی او را نشان می‌دهد. از طرفی وقتی مرد داستان به همسرش که شب نخوابیده و حال مساعدی ندارد می‌گوید «صبحونتو بخور، پاشو برو یه کم بخواب» و یا برای شکایت از مرد خاطی به همسرش می‌گوید «بپوش بریم کلانتری» در هر دو جمله از وجهیّت عینی استفاده شده است. در جدول ذیل نمونه‌هایی از جملات رد و بدل شده بین شخصیّت زن و مرد فیلم و نوع وجهیّت به‌کاررفته در آن ارائه می‌شود.

جدول ۱۰. نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته در فیلم سینمایی فروشنده

چیزی که ارزش صدق‌اش توسط وجهیّت تعیین می‌شود	تحقق زبانی	درجات وجهیّت	نوع وجهیّت	جنسیّت
دلم می‌خواست یه لودر می‌ذاشت زیر این شهر، همه رو خراب می‌کرد و بعد از نو ساخت	۱	بالا	ذهنی	مرد
برو پایین، برو تو کوچه	۱	بالا	عینی	مرد
می‌ترسم تنها تو خونه	۱	بالا	ذهنی	زن
کی منو از حموم آورد بیرون؟	۱	بالا	عینی	زن
چی جوری اومد تو؟	۱	بالا	عینی	مرد
این عوضی هم لابد مشتری اون بوده دیگه!	۱	پایین	ذهنی	مرد
نمیتونم تو این خونه تنها بمونم	اکثراً	بالا	بسامدی	زن
وانت تو پارکینگ نبود	۱	بالا	عینی	مرد
صبحونتو بخور، پاشو برو یه کم بخواب	۱	بالا	عینی	مرد
بپوش بریم کلانتری	۱	بالا	عینی	مرد
من حالم خیلی بده، یکی به من بگه چیکار باید بکنیم؟! (با گریه)	۱	پایین	ذهنی	زن

جدول ۱۱. آمار کمی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت زن

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۶۳	۴۷	۱۶
ذهنی	۶۵	۳۹	۲۶
بسامدی	۶	۶	۰

جدول ۱۲. آمار کمی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت مرد

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۸۵	۷۱	۱۴
ذهنی	۶۹	۴۶	۲۳
بسامدی	۴	۴	۰

در آمار ارائه‌شده در جدول‌های بالا مشاهده می‌شود که تعداد ۹۴ وجهیّت عینی به‌کاررفته توسط شخصیّت مرد داستان بیش از تعداد وجهیّت‌های عینی به‌کاررفته توسط زن داستان با تعداد ۶۳ وجهیّت است؛ و برعکس، تعداد وجهیّت‌های ذهنی به‌کاررفته توسط زن داستان با تعداد ۶۵ وجهیّت بیش از همین نوع وجهیّت در گفتار مرد داستان است که طبق الگوی ون‌لیوون نوع وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط جنسیّت‌های زن و مرد داستان انتظار مورد ظر حاصل شده است. پس هر یک از جنسیّت‌ها به‌طور طبیعی از وجهیّت مدنظر استفاده کرده‌اند.

تحلیل فیلم *گذشته*

مکان فیلم صحنهٔ فرودگاهی در پاریس است و فیلم درحالی شروع می‌شود که مارین (برنیس بژو) به بدرقهٔ همسرش احمد (علی مصفا) آمده است. از نوع ارتباط آن‌ها از پشت شیشه، بیننده متوجه می‌شود که رابطه‌ای احساسی بین آن‌ها وجود داشته است. سپس هر دو که در هوای بارانی خیس شده‌اند، سوار ماشینی می‌شوند که مارین رانندهٔ آن است. احمد ایرانی و همسر دوم مارین است که پس از چهار سال ترک همسر فرانسوی‌اش به درخواست او برای ثبت قانونی طلاق به فرانسه بازمی‌گردد. ماری صاحب دو فرزند از همسر اولش است و مدتی است که با مردی بنام سمیر (طاهار رحیم) در ارتباط بوده و در خانهٔ خود با او و فرزندش فؤاد زندگی می‌کند. مارین از احمد می‌خواهد با دخترش لوسی که بنای ناسازگاری گذاشته صحبت کند و علت را جویا شود. وقتی جملهٔ «دوباره سر یه چیزای مسخره داره منو اذیت می‌کنه» از وجهیّت ذهنی بالا استفاده شده که طرز تلقی زن را از فرزندش نشان می‌دهد؛ و در ادامه رو به احمد می‌گوید«شاید تو بفهمی چشه» وجهیّت ذهنی با درجهٔ پایین به‌کاررفته است چون احتمال می‌دهد احمد بتواند رابطهٔ خوبی با لوسی برقرارکند و مشکل را حل کند. احمد به‌عنوان یک مرد ایرانی به بهترین وجه فرهنگش را معرفی می‌کند. ارتباط احمد و دوست ایرانی‌اش (بابک کریمی)، کاملاً با بقیهٔ

آدم‌های فیلم فرق دارد. شوخی، صمیمیّت، دلسوزی و قول و قرارهایش، همه نشان از خلقیاتی است که بین ایرانی‌ها وجود دارد. او با بچه‌ها رابطهٔ صمیمی برقرار می‌کند، و به‌نوعی خاطرات گذشته را تجدید می‌کند. وقتی به مارین در اشاره به کارتِ ماشین می‌گوید «اینارو تو ماشین نذار، خطرناکه»، ماری بدون هیچ مقاومتی می‌پذیرد. در اینجا از وجهیّت عینی با درجهٔ بالا استفاده شده است.

احمد پس از صحبت با لوسی متوجه می‌شود همسرش و سمیر بدون اطلاع همسر سمیر با هم ارتباط داشته و نامه‌هایی از طریق ایمیل بینشان ردوبدل می‌شده است که همین موضوع منجر به خودکشی همسر سمیر می‌شود. به‌عنوان نمونه، وقتی احمد به ماری میگه«یادت باشه اون ایمیل‌هارو تو نوشته بودی، دخترت فقط فوروادشون کرده بود» از وجهیّت ذهنی با درجهٔ بالا استفاده شده که عقیده احمد را نسبت به عملکرد ماری نشان می‌دهد. و در جایی دیگر می‌گوید «چرا یک سال پیش نگفتی من بیام اینجا؟» وجهیّت عینی با درجهٔ بالا به‌کاررفته که نشان می‌دهد ایدهٔ صدق آشکار و به‌صراحت بیان شده است. وقتی می‌گوید «بعد درست دم دادگاه، به من میگی بارداری، چرا؟» از وجهیّت ذهنی بالا استفاده شده که اعتقاد و یقین درونی به صدق گفته را نشان می‌دهد. و در جواب، مارین می‌گوید «نمی‌خواهی از اینجا بری؟» وجهیّت عینی با درجهٔ پایین استفاده شده که بازنمایی از درخواست زن داستان است که درآن تردید وجود دارد به همین دلیل از درجه‌پذیری پایین برخوردار است. با آمدن احمد برخی مناسبات به هم می‌ریزد و رازهایی برملا می‌شود که در اکثر فیلم‌های فرهادی وجود دارد و بیننده شاهد یک معمای چندلایه و تودرتو است و تعلیق که از ویژگی‌های برجستهٔ داستان است. در طول فیلم کلوزآپ یا لانگ‌شات خاصی دیده نمی‌شود، قهرمان‌پروری و اسطوره‌سازی وجود ندارد و هر یک از شخصیّت‌ها و عناصر داستان، نقش ضروری دارند و در جایگاه خود قرار دارند. یکی دیگر از ویژگی‌های این فیلم آن است که بیننده با شخصیّت‌های پیچیدهٔ فیلم ارتباط برقرارکرده و به آن‌ها نزدیک می‌شود. عدم استفاده از موسیقی در طول فیلم به‌منظور واقعی‌تر جلوه کردن فیلم بوده که موفق هم شده است. در جدول ذیل نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته توسط شخصیّت زن و مرد داستان ارائه شده است.

جدول ۱۳. نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته در فیلم سینمایی گذشته

چیزی که ارزش صدق‌اش توسط وجهیّت تعیین می‌شود	تحقق زبانی	درجات وجهیّت	نوع وجهیّت	جنسیّت
مشکلش چیه	چندبار	بالا	بسامدی	زن
اینارو تو ماشین نذار، خطرناکه	۱	بالا	عینی	مرد
دوباره سر یه چیزای مسخره داره منو اذیت می‌کنه	۱	بالا	ذهنی	زن
شاید تو بفهمی چشه	۱	پایین	ذهنی	زن
یادت باشه اون ایمیل‌هارو تو نوشتی بودی، دخترت فقط فوروادشون کرده بود	۱	بالا	عینی	مرد
چرا یک سال پیش نگفتی من بیام اینجا؟	۱	بالا	عینی	مرد
بعد درست دم دادگاه، به من میگی بارداری، چرا؟	۱	بالا	ذهنی	مرد
نمی‌خوای از اینجا بری؟	۱	پایین	عینی	زن

جدول ۱۴. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت زن

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۸۳	۵۴	۲۹
ذهنی	۱۵۶	۱۰۹	۴۷
بسامدی	۲۲	۲۲	۰

جدول ۱۵. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت مرد

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۱۰۹	۶۴	۴۵
ذهنی	۱۴۰	۷۸	۶۲
بسامدی	۱۶	۱۶	۰

در آمار ارائه‌شده در جدول‌های بالا مشاهده می‌شود که مرد داستان، تعداد ۱۰۹ وجهیّت عینی در گفتگوهایش به‌کار برده که در مقایسه با زن داستان با تعداد ۸۳ وجهیّت عینی، از تعداد بیشتری استفاده کرده است. همچنین، شخصیّت زن فیلم با تعداد ۱۵۶ وجهیّت ذهنی در رتبه بالاتری نسبت به مرد قرار دارد که طبق الگوی ون‌لیوون انتظار مورد نظر حاصل شده است. شواهد به‌دست‌آمده حاکی از آن است که وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط زن و مرد داستان از نوع وجهیّت‌های مورد انتظار توسط جنسیّت‌های داستان است که این موضوع نشان از عدم تفکر فمینیستی یا مردسالارانه در فیلم دارد.

تحلیل فیلم جدایی نادر از سیمین

فیلم با کپی‌گرفتن از مدارک شناسایی زوجین که تداعی‌کننده محیط دادگاه است، شروع می‌شود. زن و مرد مقابل قاضی نشسته و به سؤال‌های او پاسخ می‌دهند. سیمین در پاسخ به سوال قاضی در مورد نادر می‌گوید «ایشون نه آدم معتادیه، نه مشکل دیگه‌ای داره. خیلی هم خوب و سالمه» که با اعلام اعتقاد و یقین درونی‌اش از وجهیّت ذهنی با درجهٔ بالا استفاده کرده است. و در ادامه خطاب به نادر «حاضری بیایی؟» که چون مطمئن نیست جواب همسرش چیست، از وجهیّت عینی با درجهٔ پایین استفاده شده است. و مرد با پاسخ قاطع «نه خیر حاضر نیستم» از ایدهٔ صدقِ عینی، آشکار و با صراحت با درجهٔ بالا نظرش را اعلام می‌کند. زن در ادامه می‌گوید «من همه چیزمو می‌بخشم فقط دخترمو بده به من» که از وجهیّت عینی بالا استفاده شده و مرد پاسخ می‌دهد «دخترت به لحاظ عاطفی به من وابسته است» که وجهیّت ذهنی بالا به‌کاررفته است، چون اعتقاد و یقین درونی به صدق گفته بالا است.

قاضی که مشکل آن‌ها را کوچک تشخیص می‌دهد، درخواست طلاق را رد کرده و موافقت نمی‌کند. نادر به دلیل مشغلهٔ کاری نمی‌تواند از عهدهٔ مراقبت از پدرش بر بیاید. بنابراین یک پرستار استخدام می‌کند. راضیه (ساره بیات) باردار است و یک روز برای انجام کاری به بیرون از منزل نادر می‌رود و برای اینکه پیرمرد از خانه خارج نشود دست او را با روسری به تخت می‌بندد، نادر که به‌همراه دخترش به منزل برمی‌گردند، پدرش را در حالت افتاده از روی تخت می‌بینند. با بازگشت راضیه، دعوای شدیدی بین طرفین درمی‌گیرد و نادر که عصبانی است زن را از منزل بیرون می‌کند. راضیه به دلیل مرگِ جنینش به بیمارستان منتقل می‌شود. او و همسرش دلیل مرگ جنین را هل دادن زن به بیرون از خانه توسط نادر می‌دانند و از نادر شکایت می‌کنند. از همین‌جا تعلیق و پیچیدگی‌های داستان شروع می‌شود. سیمین با شنیدن ماجرا برای صحبت با نادر به منزلشان برمی‌گردد و به نادر می‌گوید «این چه وضعیه واسه این بچه درست کردی؟»، در این جمله نیز از وجهیّت ذهنی بالا استفاده شده چون نادر را مسئول به وجود آوردن مشکلات زندگی می‌داند. اکثر صحنه‌های فیلم در خانه و بعضاً در محیط مدرسه و دادگاه اتفاق می‌افتد که مطابق با فیلم‌های قبلی فرهادی، خانه از ارزش و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در تمام صحنه‌ها کرامت انسانی زن و مرد حفظ شده است. فیلمنامهٔ فرهادی به‌طور هوشمندانه، طرف هیچ یک از شخصیّت‌های داستان را نمی‌گیرد. همهٔ شخصیّت‌ها در آنِ واحد به یک اندازه حق دارند و یا ندارند. مخاطب به‌گونه‌ای با آن‌ها همزادپنداری می‌کند که گویی افراد داستان در ویژگی‌های اخلاقی غرور، وجدان، مذهب، پول و شرافت مشترکند.

جدول ۱۶. نمونه‌هایی از وجهیّت به‌کاررفته در فیلم سینمایی جدایی نادر از سیمین

چیزی که ارزش صدق‌اش توسط وجهیّت تعیین می‌شود	تحقق زبانی	درجات وجهیّت	نوع وجهیّت	جنسیّت
ایشون نه آدم معتادیه، نه مشکل دیگه‌ای داره. خیلی هم خوب و سالمه	۱	بالا	ذهنی	زن
حاضری بیایی؟	۱	پایین	عینی	زن
نه خیر حاضر نیستم	۱	بالا	عینی	زن
من همه چیزمو می‌بخشم فقط دخترمو بده به من	۱	بالا	عینی	زن
دخترت به لحاظ عاطفی به من وابسته است	۱	بالا	ذهنی	مرد
این چه وضعیه واسه این بچه درست کردی؟	۱	بالا	ذهنی	زن
خوبه روت میشه جلوی من وایستی و این حرفارو بزنی	۱	بالا	ذهنی	مرد
اومدم تکلیف بچه‌مو روشن کنم	۱	پایین	عینی	زن
تکلیفت روشنه، برو	۱	بالا	عینی	مرد

جدول ۱۷. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت زن

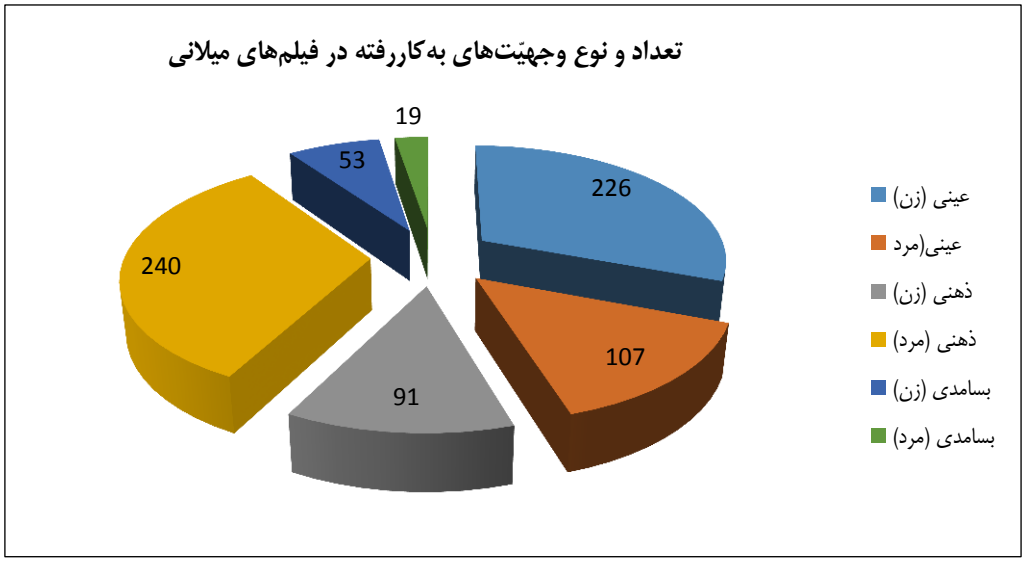
نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۴۹	۳۱	۱۸
ذهنی	۱۰۱	۸۶	۱۵
بسامدی	۲	۲	۰

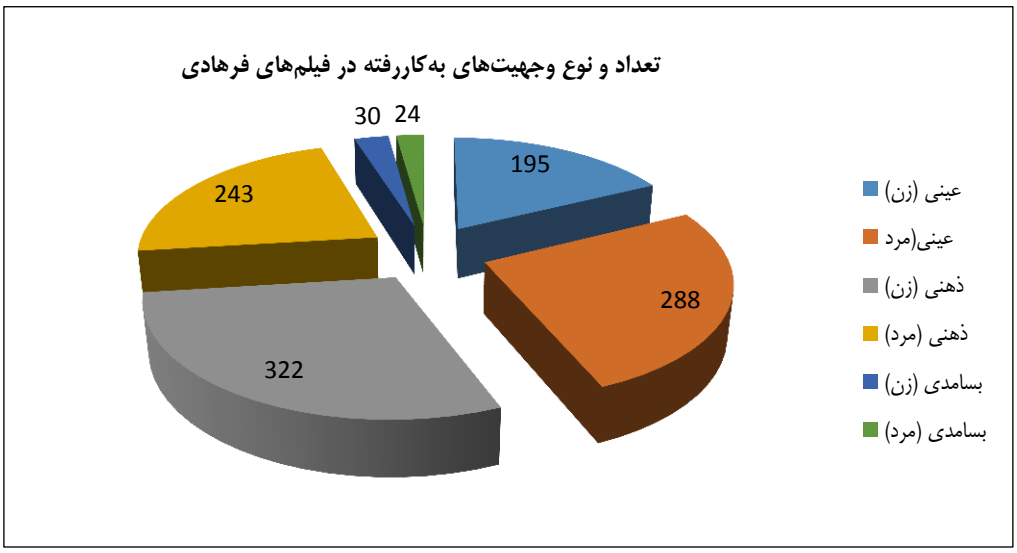
جدول ۱۸. آمار کمّی از تعدادِ نوع و درجهٔ وجهیّت برای جنسیّت مرد

نوع وجهیّت	تعداد کل	وجهیّت بالا	وجهیّت پایین
عینی	۹۴	۸۷	۷
ذهنی	۳۴	۲۸	۶
بسامدی	۴	۴	۰

در آمار ارائه شده در جدول‌های بالا مشاهده می‌شود که مرد داستان از وجهیّت عینی بالاتری با تعداد ۹۴ در مقایسه با زن داستان با تعداد ۴۹ استفاده کرده است و از طرف دیگر زن با تعداد ۱۰۱ وجهیّت ذهنی در برابر ۳۲ وجهیّت ذهنی به‌کاررفته توسط مرد در جایگاه بالاتری قرار دارد که طبق الگوی ون‌لیوون انتظار مورد نظر حاصل شده است. شواهد حاکی است استفاده از وجهیّت در وضعیّت طبیعی و به دور از نگاه جنسیّت‌گرایی غالب است.

در دو نمودار زیر مجموع وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط شخصیّت‌های زن و مرد داستان (مجموع هر سه فیلم) هر یک از دو فیلم‌ساز را جهت بررسی دقیق‌تر و نتیجه‌گیری کامل‌تر ارائه داده‌ایم.





بحث و نتیجه‌گیری

نتایج نشان می‌دهد که وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط شخصیّت‌های زن و مرد داستان در فیلم‌های کارگردان زن ایرانی حاکی از وجود تفکر حاکم و غالبِ فمینیستی و زن‌مدارانه بوده است. برای اثبات ادعای خود تعداد وجهیّت‌های به‌کاررفته توسط زن و مرد داستان را در هر فیلم به‌طور مجزا استخراج و آمار آن‌ها را محاسبه و در قالب جدول‌هایی ارائه کردیم. در پایان مقاله هم نمودارهایی از مجموع وجهیّت‌های استفاده‌شده توسط شخصیّت‌های زن و مرد داستان را به‌طور کامل و یک‌جا به نمایش گذاشتیم تا با نگاه اجمالی، تفکر غالب یا ارزشی به‌راحتی ملموس باشد. از نمودارهای ارائه‌شده مشاهده می‌شود که از مجموع ۳ فیلم از فیلم‌ساز زن ایرانی، شخصیّت زن داستان از مجموع ۷۳۶ وجهیّت با به‌کارگیری ۲۲۶ وجهیّت عینی (۳۰٪) و ۹۱ وجهیّت ذهنی (۱۲٪) در برابر ۱۰۷ وجهیّت عینی (۱۴٪) و ۲۴۰ وجهیّت ذهنیِ (۳۳٪) به‌کاررفته توسط مرد داستان مطابق با الگوی ون‌لیوون، کاملاً عکس نتایج مورد انتظار عمل کرده است و این جابه‌جایی فاحش در به‌کارگیری وجهیّت‌های جنسیّت مخالف، نشان از تفکر غالبِ فمینیستی و زن‌سالارانه دارد. به‌کارگیری وجهیّت‌های زبانی توسط جنسیّت مخالف این آگاهی را در مخاطب ایجاد می‌کند که فیلم صرفاً بازنمایی واقعیت‌های زندگی نیست بلکه بازسازی تفکر، محصول مدنظر است. همین تحلیل و پژوهش در مورد فیلم‌های سینمایی کارگردان مرد ایرانی نیز انجام شد و با آمار به‌دست‌آمده و نمودار ارائه‌شده در بالا مشاهده می‌شود که از وجهیّت‌های استفاده‌شده توسط شخصیّت مرد داستان از مجموع ۱۱۰۲ وجهیّت با تعداد ۲۸۸ وجهیّت عینی (۲۶٪) و ۲۴۳ وجهیّت ذهنی (۲۲٪) در برابر ۱۹۵ وجهیّت عینی (۱۸٪) و ۳۲۲ وجهیّت ذهنی (۲۹٪) به‌کاررفته توسط زن داستان‌های فیلم و مطابق با الگوی ون‌لیوون، انتظار مدنظر حاصل شده است و هریک از جنسیّت‌ها مطابق با جنسیّت خود از وجهیّت مطلوب و موردنظر استفاده کرده‌اند. همان‌طور که در تحلیل هریک از فیلم‌ها اشاره شد در هیچ صحنه‌ای، تفکر غالب یا حاکم بین دو جنسیّت دیده نشده و فضا و مکان‌های فیلم از نگاه ارزشی به هر دو شخصیّت زن و مرد داستان اشاره داشتند. در این تحقیق به وضوح نشان داده شد که می‌توان جنسیّت را از مسیر وجهیّت نیز بررسی نموده و به نتایج مثبتی دست پیدا کرد.

منابع

آقابابایی، احسان و زهرانی، داوود (۱۳۹۴). بازنمایی جنسیّت در پوستر فیلم‌های پرفروش پنجاه سال اخیر سینمای ایران. *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۳، ۳۱۲–۲۹۵.

بشیریه، حسین (۱۳۸۵). *جامعه‌شناسی سیاسی*. تهران: نشر نی.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

حسن‌پور اسلانی، محسن (۱۳۹۱). *مردانگی در قاب؛ نشانه‌شناسیِ اجتماعی مردانگی در عکاسی مطبوعاتی ایران دهه‌های ۵۰ و ۶۰ خورشیدی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، دانشگاه علم و فرهنگ.

حسینی، مریم؛ ساسانی، فرهاد و نظردنیوی، سارا (۱۳۹۵). تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی فیلم‌نامه آژانس شیشه‌ای. *زبان‌پژوهی*، سال ۶، شمارهٔ ۱۸، ۸۴–۶۱.

دادگران، سیّدمحمّد و جلیلیان، شهین (۱۳۹۰). بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار فیلم‌سازان زن و مرد (کافه ترانزیت و زیر پوست شهر)، *مطالعات رسانه‌ای*، سال ۶، شمارهٔ ۱۳، ۸۴–۵۹.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم.

رضایی، طاهره و سجودی، فرزان (۱۳۹۴). بازنمایی جنسیّت در متون دیداری کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی به غیرانگلیسی‌زبانان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر؛ مطالعهٔ موردی: American English File (2), Four Corners(2) & Interchange (2)، *جستارهای زبانی*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۳ (پیاپی۲۴)، ۱۴۰–۱۱۵.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ دوّم، تهران: علم.

سوسور، فردینان (۱۳۸۰). *مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمه کوروش صفوی، به کوشش فرزان سجودی، تهران: حوزه هنری.

فرامرزی، محسن (۱۳۹۰). مقایسهٔ تطبیقی با رویکرد نشانه‌شناسی آگهی‌های بازرگانی تلویزیون ایران و شبکه‌های ماهواره‌ای. *مطالعات رسانه‌ای*، سال ۶، شمارهٔ ۱۲، ۱۱۸–۹۳.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و همکاران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

متز، کریستین (۱۳۹۲). *دربارهٔ مفهوم زبان سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

نیکولز، بیل (۱۳۹۲). *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، چاپ چهارم. تهران: هرمس.

ون‌لیوون، تئو (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*. ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: انتشارات علمی.

Halliday, M.A.K. (1978). *Language as a social Semiotics*. London: Edward Arnold.

Halliday, M.A.K. (1985). *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold.

Lao, K.L. (2016). Problematizing femininity in slimming advertisements. *Pertanika Journal of Social Sciences & Humanities*, *24*(4), 1627-1650.

Ottoh-Agede, B.S & Eyo, A.E. (2014). Gender semiotics and the 21st century feminist utopia: Implications on national security and socio-cultural development. *Theory and Practice in Language Studies*, *4*(1), 15-23.

Gao, H. (2013). Reflection on feminism in Jane Eyre. *Theory and Practice in Language Studies*, *3*(6), 926-931.

Hodge, R. & Kress, G. (1988). *Social semiotics*. Cambridge: Polity Press.