سال سیزدهم/ تابستان ۱۴۰۳

بازنمایی الگوهای مسلط فرهنگی بر جامعه زنان در سینمای عباس کیارستمی مبتنی بر نشانه‌شناسی بارت

• فریبا میرزایی اوجانی[۱]، مهناز رونقی[۲]، حوریه دهقان شاد[۳]

تاریخ دریافت:۰۲/۴/۶،تاریخ تایید:۰۲/۱۰/۲
DIO: 10.22034/scm.2024.186029

چکیده:

این مطالعه درصدد است به بررسی زن در سینمای کیارستمی در دوره‌های مختلف تاریخی و اجتماعی بپردازد تا الگوهای فرهنگی مسلط شده بر جامعه زنان را کشف و بازنمایی کند.

در بر همین اساس، سه فیلم سینمایی شیرین، گزارش و ده، به عنوان میدان و نمونه مطالعه بر اساس روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند. چارچوب نظری این مطالعه مبتنی بر نظریه بازنمایی است و از روش تحلیل نشانه شناختی بارت برای تحلیل و تفسیر داده‌ها استفاده شده است. بر اساس نتایج پژوهش، از آنجا که قدرت به طور تاریخی، اجتماعی و نمادین در دست مردان است، بنابراین مفاهیم و مقولات فرهنگی بر اساس نظام مردانه تعریف شده و مفاهیمی ذاتاً غالب‌اند.

این مفاهیم و مقولات در (فیلم گزارش)، در سوژه‌هایی منفعل و خشونت پذیر برساخته شده، در (فیلم شیرین) ناتوان و البته قابل استفاده در برخی مواقع به نفع شرایط مردانه و در (فیلم ده)، وابسته به تصمیمات و ترجیحات جامعه مردان، بازنمایی شده‌اند که در واقع، زنان را دارای هویتی تابع و غیر مستقل معرفی می‌کند.

به‌این‌ترتیب، زنان برای پیشرفت و تغییر در زندگی خود نه‌تنها با موانع ساختاری و اجتماعی روبرو هستند، بلکه ساختار نظام مردسالاری همچون وجدان در اعماق ذهن و اندیشه آن‌ها جای گرفته و حتی در زمان عدم حضور خود نیز پیام قدرتمندی برای زنان می‌فرستد و به آن‌ها یادآوری می‌کند که طبق دستورات عمل کنند.

کلمات کلیدی: فرهنگ، الگوهای فرهنگی، زن، سینمای کیارستمی، بازنمایی

۱دانشجوی دکتری رشته فرهنگ و ارتباطات ، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران ، ایران
mirzayi_fariba@yahoo.com
۲ استادیار گروه ارتباطات، واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران . نویسنده مسئول؛
ronagh_m@yahoo.com
۳ استادیار گروه علوم ارتباطات، علوم اجتماعی و ارتباطات و رسانه ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز ، تهران ، ایران؛ hourishad@gmail.com

مقدمه و بیان موضوع

در سینمای کشور موضوعاتی نخ‌نما و سناریوهای کلیشه‌ای و تکراری مانند «ازدواج»، «آبرو و ناموس»، «غیرت»، «مردسالاری»، «حیاء زنانه»، ... دستمایه آثار سینمایی بوده که اتفاقاً این تکرار، تأمل‌برانگیز است و مطالعه آن برای رسیدن و کشف الگوهای غالب فرهنگی لازم می‌نماید. زیرا تمامی این مفاهیم از نظام تسلط نشأت گرفته‌اند. در میان همه نظام‌های تسلط، بنیادی‌ترین ساختار ستمگری به جنسیت تعلق دارد که همان نظام مردسالاری است. مردسالاری واژه‌ای قدیمی به معنای سلطه و حاکمیت مرد است که نوعی نظام اقتدار مردانه‌ای است که از راه نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، زنان را زیر ستم و سرکوب قرار می‌دهد. در سینمای زن، ساختار اجتماعی و فرهنگی همه جوامع به‌شدت متأثر از تفاوت‌های جنسیتی است، که غالباً طبیعی نمایانده می‌شود، اما در واقع برساخته اجتماع‌اند و به‌ویژه متأثر از تصورات قالب و ایدئولوژی‌های جنسیتی هستند. در این ساختار نمادهای اجتماعی، توزیع نقش‌ها و منزلت‌های مبتنی بر رده‌بندی‌های جنسیتی صورت می‌گیرد که معمولاً زنان بدون هیچ‌گونه اعتراض و مقاومتی آن را می‌پذیرند (جنکیز، :۱۳۸۱ ۲۷۴).

در سینمای عباس کیارستمی انسان‌گرایی و انسان‌محوری رویکرد اصلی فیلم‌سازی است و به دلیل نگاه متفاوت و عمیقی که کیارستمی نسبت به انسان دارد، ابعاد مختلف زندگی انسان در آثارش به تصویر کشیده می‌شود و این‌گونه مردم را به صلح و آرامش و دوستی دعوت کند. در این میان «زن» جایگاهی پررنگ و مستمر در سینمای کیارستمی دارد. در آثار او نگاهی متفاوت به تأثیر فرهنگ و الگوهای فرهنگی بر زنان شده است که به صورت مکرر و در دهه‌های مختلف تکرار می‌شود که درخور مطالعه فرهنگی است.

اگر فرهنگ را چنین تعریف کنیم که فرهنگ، شیوه زندگی مردم است و شامل الگوهای عرفی، افکار و رفتار می‌شود، ارزش‌ها، نگرش‌ها، باورها، هنجارها و حتی سازمان‌های سیاسی و فعالیت‌های اقتصادی را در برمی‌گیرد.

(kuper:1985:187)، طبق این تعریف در جامعه‌ای که فرهنگ مسلط بر جامعه، تسلط و محوریت مرد است، مفاهیمی ازجمله: حیاء، آبرو، غیرت، ناموس،... معنا پیدا کرده و به عنوان الگویی رفتاری و فرهنگی، بر نحوه رفتار جامعه مسلط می‌شوند و معیار سنجش قرار می‌گیرند. در این حالت در بهترین شکل آن، زنان در قالب مردان (چه مرد به طور عام و چه شوهر به طور خاص) تعریف و مفهوم بندی شوند. نادیده انگاشتن جهان و توانایی‌های زنانه و فرودستی

فزاینده زنان امری تاریخی، نهادی و زمانمند است؛ الگوهای فرهنگی در شکل دادن به شخصیت زن یا مرد مؤثرند.

«الگو» به عنوان آن چیزی است که به واقعیت اجتماعی و روان‌شناختی معنا می‌بخشند، یعنی صورت مفهوم عینی و ارائه معنا را یا از طریق تجسم آن‌ها به آن معنا و یا از طریق تجسم آن معنا به آن الگوها انجام می‌دهند. درواقع همین جنبه دوگانه است که نمادهای درست را از انواع دیگر صورت‌های معنادار متمایز می‌کند (Geertz,Ibid,P.93;۱۱۵). بدین ترتیب اگر الگوی رفتاری صحیح در فرهنگی پذیرش تسلط مردانه باشد، بینش‌ها و ادراک‌ها را درباره »مـرد» یـا «زن» شکل می‌دهد و در نهایت موجب تقویت، تکوین و یا سقوط آن نگرش می‌شود. در برخی فرهنگ‌ها اگـر زنـی برخلاف رسم متداول عمل کند به بی‌آبرویی و بی‌حیایی متهم می‌شود و به همین علت همـواره زنـان تـرجیح می‌دهند از عرف پیروی کنند. در جامعه سنتی زنی که ازدواج می‌کند، با هویت شـوهرش هویـت خـانوادگی می‌یابد. و این همان الگویی رفتاری پذیرفته‌شده‌ای است که بر زنان بیوه مسلط شده است.

سینما به عنوان یک رسانه می‌توانند جنـسیت و نقش‌های جنـسیتی زنـان را تغییـر داده و احـساس تبعیض و نابرابری جنسیتی را در آنان ایجاد کنند و یا این‌که آن‌ها را با توجه به تحولات جدید و بر پایه نیازهای جدید بازتعریف و احیاء کنند. بنـابراین اگـر نقش‌های ارائـه شـده از زن در فیلم‌ها با واقعیت فاصله زیادی داشته باشد، مثلاً فقط ارزش‌های مادی را القا کننـد و یـا تحـت تأثیر فرهنگ پدرسالارانه فقط نقش‌های محدود سنتی را نمایش دهـد، زنـان را بـین دنیاهـای متفاوت محصور کرده و این امر مانع دستیابی آن‌ها به شخصیت و جایگـاه واقعی‌شان شـده و باعث ایجاد نگرش سطحی به مسائل زنان می‌شود.

آنچه این پژوهش به دنبال بازنمایی آن الگوهای فرهنگی در سینمای کیارستمی است که بر جامعه زنانه مسلط و مبنای رفتار و نگرش آنان شده است.

ادبیات نظری و چارچوب مفهومی

بازنمایی یکی از مفاهیم بنیادین در مطالعات رسانه‌ای است. کلمه‌ای که معانی احتمالی متفاوتی را به همراه دارد. می‌توان گفت که بازنمایی ابزاری برای نمایش واقعیت است و این هدف به میانجی‌گری رسانه‌ها صورت می‌گیرد. ازنظر «ریچار دایر»[1] مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها

1 Richard dayer

عبارت است از: "ساختی که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان‌ها، اشیاء، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد." (دایر، 18:1993). هرچند بازنمایی در نگاه واقع‌گرایانه «رئالیستی» متشکل از تصاویر یا صدای حوادث است، ولی عمل بازنمایی، به شکل کامل و مطلق، جهان را نمایش نمی‌دهد.

محتواهای رسانه‌ای همواره دارای ساختار هستند و هرگز پنجره‌ای شفاف و روشن نیستند. بازنمایی از ساختار واژه و لغت فراتر می‌رود و این سؤال را پیش می‌کشد که چگونه گروه‌ها (و هر چیز ممکنی که در رسانه وجود خارجی پیدا می‌کند) به وسیله محصولات رسانه‌ای بازنمایی شده است؟ این مسأله به چگونگی رسانه‌ها و ژانرهای مختلف مربوط می‌شود و در عین حال معانی یا اثرات ضمنی سیاسی وسیعی را با خود به همراه دارد. زبان، ابزار بازنمایی واقعیت است، تجلی‌های زبانی به صورت صدا، تصویر و... است که واقعیت را منعکس می‌کند. در این میان، رسانه‌ها زبان ارائه بازنمایی از واقعیت را دارند و از خصیصه چند زبانی برخوردارند. مثلاً رسانه سینما، دربرگیرنده تصویر و صدا است. بازنمایی در سینما مشتمل بر چهار عنصر است. (سلبی_کاودری،۱۳۸۰:۴۵). معمولاً زمانی که از ارتباط بازنمایی و فرهنگ صحبت می‌شود مسئله زبان نیز مورد توجه قرار می‌گیرد.

زبان یکی از مهم‌ترین مدیوم‌هایی است که در بازنمایی مورد استفاده قرار گرفته و الگوی آن به مدیوم‌های دیگر تعمیم داده می‌شود."چیزی که بازنمایی می‌شود، با فرهنگ سروکار دارد و فرهنگ نیز با تسهیم معنا در ارتباط است و از طریق زبان که واسطه‌هایی از درک چیزهاست، معانی تولید و مبادله می‌شود در نتیجه، زبان گفتاری و نوشتاری برای معنا و فرهنگ نقطه مرکزی و منبعی برای ارزش‌های فرهنگی و معانی فرهنگی محسوب می‌شود. زبان سیستم بازنمایی به‌حساب می‌آید و در آن از نمادها و نشانه‌هایی مانند صدا، کلمات نوشتاری، ایماژهای الکترونیکی، نکات موسیقی و حتی موضوعات استفاده می‌کنیم تا ایده‌ها، مفاهیم و احساس خود را به دیگران بگوییم و زبان در این نگاه به معنای آن است که «افراد با زبان مشترکی قادر به ترجمه آنچه فردی می‌گوید، باشند و همین‌طور قادر باشند تا ایماژهای بصری را بخوانند." (ربیعی، احمدزاده،۱۳۸۷)

در بازخوانی آثار بارت پی خواهیم برد که هدف وی از نشانه‌شناسی بیان آشکار آن موضوعی است که غالباً در متون و رفتارهای فرهنگ عامه به صورت تلویحی و ضمنی باقی

می‌ماند. قاعده‌ای که مسیر کار بارت را تعیین می‌کند، عبارت از بررسی دقیق آن چیزهایی که به‌گونه‌ای کاذب، بدیهی محسوب می‌شود. بارت به فرآیند دلالت، یعنی همان فرآیندی می‌پردازد که معنا از طریق آن ایجاد می‌شود. او با استفاده از الگوی ۵ رمزگانی که در سطوح هرمنوتیک، ضمنی، نمادین، کنشی و ارجاعی ارائه می‌شود، متون و رفتارهای فرهنگ‌عامه را تحلیل می‌کند.

از آنجا که بارت نگرشی فراگیرتر از زبان به مسئله نشانه‌شناسی داشت می‌توان نمونه‌های بسیاری از نشانه‌شناسی تصویر را در آثار وی مشاهده نمود چنانکه خود می‌گوید: هدف این علم مطالعه نظام نشانه‌شناسی از هر نوع جوهر و محدودیت است: تصاویر، اشارات و علائم، آواهای موسیقی، اشیاء و تداعی‌های پیچیده میان این نشانه‌ها است که محتوای آیین‌ها، قراردادها و سرگرمی‌های عمومی را تشکیل می‌دهد. (بارت،۷۷:۱۹۶۷). در بازخوانی آثار بارت پی خواهیم برد که هدف وی از نشانه‌شناسی بیان آشکار آن موضوعی است که غالباً در متون و رفتارهای فرهنگ عامه به صورت تلویحی و ضمنی باقی می‌ماند. قاعده‌ای که مسیر کار بارت را تعیین می‌کند، عبارت از بررسی دقیق آن چیزهایی که به‌گونه‌ای کاذب، بدیهی محسوب می‌شود. بارت به فرآیند دلالت، یعنی همان فرآیندی می‌پردازد که معنا از طریق آن ایجاد می‌شود.

روش

از منظر نشانه‌شناسی فیلم، فیلم چیزی پیش داده و بی مسئله نیست. نشانه‌شناسی فیلم، ویژگی فیلم را تعریف می‌کند. این‌که فیلم چگونه از لحاظ واقعیت زیرین‌اش خاص است، نه از نظر مشخصه‌های محسوس و ظاهری‌اش. نشانه‌شناسی فیلم، مانند سایر بررسی‌های نشانه شناختی، پایگان نشانه شناختی دو سطحی رایج را اختیار کرد (سطح آشکار/سطح پنهان) و فرضیه‌هایی برای توصیف سطح پنهان عرضه کرد (Botha, 1981:۲۰). راجر اُدینفر ایند[1] تحلیل نشانه شناختی فیلم را به هفت مرحله متمایز تقسیم می‌کند:

۱) رمزسازی: ساخت نشانه‌های شنیداری-دیداری.

۲) داستان سازی: ساخت جهان تخیلی و داستانی.

۳) روایت سازی: زمان‌بندی رویدادهای مربوط به سوژه‌های آنتاگونیستی[2]

۴) واقعی تلقی کردن دنیای داستانی (چه عینی باشد و چه ساختگی)

---

1 Roger Adynfr Indy
2 Antagonistic

۵) باور: نظام گسستی که بر اساس آن بیننده از تجربه «فیلم» آگاه می‌شود

۶) آرایش مرحله‌ای: عملیاتی که کلیه لحظات فیلم را در خدمت روایت تعریف می‌کند

۷) خیال‌پردازی: بعدی که جایگاه بیننده را مشخص می‌کند. (استم،۲۹۳)

مطابق این دیدگاه فیلم، نظامی از معانی است که هم بازنمایی‌ای از واقعیت ارائه می‌دهد، هم آن را بازسازی می‌کند و هم حساسیت‌های خود از واقعیت را بیان و تولید می‌کند.

فعالیت‌های زیادی را در زمینه نشانه‌شناسی فیلم در آثار کریستین متز[۱] و پیتر وولن[۲] می‌توان دید اما در نهایت آن‌ها موفق نشدند الگویی جامع در مطالعات نشانه‌شناسی سینمایی تدوین کنند. آنچه در این تحقیق مورد پژوهش قرار می‌گیرد متن است که از دید بارت در مقاله خود از اثر تا متن، متن همان پیام است. در به‌کارگیری تحلیل نشانه شناختی برای بررسی فیلم‌ها، ضمن توصیف صحنه‌های فیلم‌ها به روش «سلبی و کادوری»، از الگوی بارت در تحلیل رمان بالزاک نیز بهره گرفته شده است. بارت در کتاب «اس/ زد[۳]»

داستان کوتاه سارازین[۴] اثر نویسنده رئالیست فرانسوی یعنی بالزاک[۵] را بررسی و از شیوه‌ای ساختگرایانه استفاده کرده است. او واحدهای خوانش را با عنوان لکسیا[۶] بررسی کرده است. واحد خوانش در تحلیل بارت، یک قلمرو تحقق معناست که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه است. این راهبردهای تفسیری سبب ایجاد انعطاف در نحوه بررسی بارت شده است. هدف بارت، نشان دادن ماهیت دلالت‌کننده داستان بالزاک بوده است (هوکس، ۲۰۰۳، ص ۹۴) پنج رمزگان مؤثر در روایت که در تحلیل رمان بالزاک به کار گرفته، عبارتند از:

۱-**رمزگان هرمنوتیک**:[۷] رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با پرسش، پاسخ و طیف متنوعی از. رویدادهای تصادفی است که ممکن است پرسشی را صورت‌بندی کنند یا پاسخ آن را ارائه دهند و یا معمایی را پیش کشند. این رمزگان مؤلفه‌های پرسش، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کنند و در نهایت، نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همان بازگشایی پاسخ‌ها و سازمان‌دهی خطی پاسخ معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده‌اند.

---

1 Christine Metz
2 Peter Vvln
3 S/Z
4 Sarrasine
5 Balzak
۶ Lexia: روش بارت به دنبال تجزیه داستان و به قول خود بارت، خرد کردن داستان به شیوه یک زمین‌لرزه کوچک است و او داستان بالزاک را به لکسیا با طول‌های متفاوت تجزیه کرده است
7 Hermeneutic codes

۲-**رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دال‌های ضمنی**:[۱] در واقع، همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات ظریف معنایی تشکیل شده است. برای مثال، e در عنوان داستان سارازین بر مؤنث بودن دلالت دارد.

۳-**رمزگان نمادین**:[۲] این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به طور منظم در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازند.

۴-**رمزگان کنشی**:[۳] ریشه در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد و خودبه‌خود و به طور ضمنی، به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان دربرگیرنده کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیره رویدادها را در برمی‌گیرد.

5-**رمزگان فرهنگی یا ارجاعی**:[۴] به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر، درباره خرد پذیرفته شده سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمایان گر «نظام تثبیت شده اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدر سالارانه» است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو عقیدتی و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی دارد باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد.

در این پژوهش ۳ فیلم از سینمای عباس کیارستمی که بیشترین ارتباط را با حوزه زن و الگوهای مسلط بر زن را در فرهنگ ایرانی داشتند، به صورت هدفمند انتخاب شدند. سپس با کمک جدول نشانه‌شناسی بارت، در پنج سطح یاد شده رمزگشایی خواهند شد.

اغلب، رمزگان ۲ و ۳ به‌آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیستند. رمزگان‌های ۱ و ۴ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های ۲ و ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کنند (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸، ص ۱۵۹).

پژوهش، به دنبال ارائه تحلیل روایی نیست و در تحلیل فیلم‌ها، رمزگان‌های ۲،۳ و ۵ مورد نظر قرار می‌گیرند. با این حال رمزگان‌های ۱ و ۴ یعنی رمزگان هرمنوتیکی و کنشی برای کامل شدن الگوی بارتی ارائه می‌شوند.

---

1 The code of semes or signifiers
2 The proairetic code
3 The symbolic code
4 the culral code or reference code

یافته‌ها

نتایج تحلیل نشانه‌شناسی فیلم شیرین بر اساس الگوی بارت

سکانس اول: صحنه منتخب، توصیف صحنه: شیرین، تصویری از خسرو را بر درختی دیده و آن‌چنان مجذوب این نقاشی شده که شب‌ها خوابش را می‌بیند و در نهایت در اندیشه رفتن به مدائن می‌افتد. اما به هنگامی‌که به مدائن می‌رسد از شاپور خبر می‌رسد که خسرو در ارمن ودر کاخ مهین بانواست.

شاپور: خسرو در ارمن به انتظار شماست. در کاخ بهین بانو

شیرین: خسرو مرابه تیسفون خوانند و خود به ارمن گریخته؟ به حکم کدام حکمت؟

شاپور: این بازی حکومت است نه حکمت. سریر پادشاهی که در آن سیاست‌هاست

شیرین: من کجای این بازی بودم که دلخوش بودم به ترانه‌هایم با دخترکان. شهر و دیار رها کردم به جستجوی عشقی که پیش از من گریخته بود. آه اگر این بار نیز دروغ باشد و دروغ بازی

سکانس دوم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: شیرین بعد از شنیدن صحبت‌های شاپور با امید دیدن خسرو به سمت ارمن می‌رود. به امید اینکه روی دلداده خود را ببیند؛ اما این بار خسرو به سمت مدائن رفته تا به جای پدر بر تخت سلطنت تکیه زند و شیرین باز هم ناامید می‌شود.

بهین بانو: رفت دخترکم. رفت

شیرین: رفت؟ به کجا؟

بهین بانو: پادشاهی. به سوی پدرش. به کوی و دربند. سرداری علم طغیان در دست تخت شاهی را نشانه رفت

شیرین: و خسرو باید بجنگد برای پدرش برای تاج و تختش برای سرزمینش و نه هرگز برای عشقش؟ من به دنیا آمده‌ام تا از بازی به بازی دیگر پرتاپ شوم. همچون تیری در دست کمانداری بی آزمون. خسته‌ام عمه جان باید بخوابم تا رؤیای خسرو سراغم آید یا کابوس جنگ!

جدول ۱: تحلیل سکانس اول و دوم منتخب از فیلم شیرین بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا در این عشق، این شیرین است که می‌بایست در پی خسرو رهسپار دیارها شود؟	وصال بی‌رنج ممکن نیست	حکمت مردانه	خسرو یک پادشاه است و سیاست و حکمت در کار مردان است. برای همین شیرین باید به سمت خسرو راهی تیسقون شود	مشقت زن در راه عشق صبوری زنانه

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
شیرین برای وصال به خسرو تا چه حد صبوری می‌کند و می‌جنگد؟	وظایف یک مرد به عنوان پادشاه یک مملکت بسیار مهم‌تر از وصال او به یارش است	قدرت مردانه	شیرین با وجود عشق شدیدی که به خسرو دارد اما به وظایف خسرو آگاه است. او منتظر می‌ماند تا پیشرفت خسرو را ببیند تا مبادا عشق او مانع تاج‌وتخت خسرو شود	فداکاری صبوری

سکانس سوم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: روزی خسرو با یاران خود به شکار رفته، ناگهان چشمش بر شیرین می‌افتد که او نیز به قصد شکار از کاخ بیرون آمده بود. دو دلداده پس از مدت‌ها دوری، سرانجام یکدیگر را می‌بینند. خسرو به دعوت شیرین قدم در کاخ مهین بانو می‌گزارد. مهین بانو که از عشق این دو و سرگذشت شیرین آگاهی داشت، از شیرین می‌خواهد که تنها در مقابل عهد و کابین، خود را در اختیار خسرو نهد و هرگز با او به خلوت نرود. شیرین نیز بر انجام این خواسته سوگند می‌خورد.

مهین بانو: شیرینم بگریز. از او . از حضورش. از خلوتش. از تمنای بی‌حد و حصرش. از نگاهش که در آن ددی آرمیده به نام هوس. از جاده‌ای که به سوی رسوایی می‌رود و از تقدیری که هزار هزار بار شوم است.

سپس شاهد گفت‌وگوی شیرین و خسرو هستیم:

شیرین: شاه خلوت طلب می‌کند وصل و بستری گرم از تن شیرین. آبی که رفع عطش کند و افسوس که این آب آبروی شیرین است . فردا به فرزندانت و وارثان تاج و تخت چه می‌گویی؟ سودای زنی شیرین نام پادشاهی از شما دریغ کرد؟

خسرو: این سودا نیست. عشق است

شیرین: عشق بهانه ایست برای کام‌جویی سرورم. افسوس شیرین سدی است که هیچ سیلابی بند آبش نشکند.

سکانس چهارم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: یک شب خسرو به شبستان رفته و عشق شیرین در دلش تازه می‌شود. خسرو که می‌دانست شاپور تنها مونس شب‌های تنهایی شیرین بود، او را به درگاه احضار کرده و از او می‌خواهد تا شیرین را به خلوتش دعوت کند.

اما هنگامی‌که شاپور نزد شیرین می‌رسد و پیام خسرو را بازگو می‌کند، با پاسخ تند شیرین مواجه می‌شود.

شیرین: بنویسید "نه". من به خاتم انگشتری مهر می‌کنم

شاپور: کوتاه نیست این نامه؟

شیرین: کوتاه و کافی. خسرو به کوتاه‌تر از این راز دل من می‌خواند. امروز نخستین موی سپیدم را در میان گیسوانم یافتم. عمری گذشت و دریافتم عشق دستمال کهنه نیست برای پاک کردن کفش مردان. خسرو مریم را برگزید در بازی سیاست و معشوقی طلب می‌کند در کنج برج تنهاییش. بنویس شیرین عاشق است نه دستم بوی نوبرانه شب‌های بی‌قراری

جدول ۲: تحلیل صحنه منتخب از فیلم شیرین بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
آبرو نزد دختران ایرانی چه جایگاهی دارد؟	دختر ایرانی حتی اگر از فراق یار بسوزد، خود را در تسلیم هوا و هوس نمی‌کند.	حجب و حیا آبرو - آبروریزی وصال - فراق رد کردن هوا و هوس	شیرین به توصیه بهین بانو، خود را از پیشنهاد وصال خسرو با وجود عشق سوزانی که به او دارد دور نگاه می‌دارد زیرا خواستار وصالی پاک است و از رسوایی می‌هراسد. او حتی نگران آبرو و جایگاه خسرو است تا مبادا از این وصال، رسوایی عاید پادشاهی خسرو شود	وصال بدون رسوایی تن ندادن زن به هوس
چرا شیرین خواسته خسرو را رد کرده و شاپور را بازمی‌گرداند؟	در فرهنگ ایران تا زمانی که ازدواج صورت نگیرد وصال انجام نمی‌شود	وصال پاک عشق پاک	بهایی که شیرین در راه عشق خسرو پرداخته، در برابر هوسرانی خسرو پیروز شده و دعوت خسرو را رد می‌کند	تسلیم نشدن در برابر هوا و هوس پافشاری بر وصال پاک

صحنه منتخب، توصیف صحنه: بالاخره شیرین و خسرو به وصال هم می‌رسند امایک شب که خسرو در کنار شیرین آرمیده بود، فرد ناشناسی به بالین او می‌آید و با دشنه‌ای جگرگاهش را می‌درد. شیرین از خواب بیدار شده و معشوقش را بی‌جان می‌یابد. در میانه ناله و

زاری شیرین بر مرگ خسرو، شیرویه برای او پیغام خواستگاری می‌فرستد. شیرین نیز دم فرومی‌بندد و سخن نمی‌گوید. صبحگاهان، که خسرو را به دخمه می‌بردند، شیرین نیز با عظمتی شاهانه قدم در دخمه نهاده و در تنهایی‌اش با او دشنه‌ای بر تن خود می‌زد و در کنار خسرو جان می‌دهد؛ و در انتهای سکانس بر بالین خسرو مویه‌کنان با خواهران و زنان سرزمین خود به درد و دل می‌نشیند.

شیرین: و حالا اینجاییم. من خسرو و شما خواهران عزادارم. به جنازه خسرو نگاه می‌کنید و اشک می‌ریزید. به قصه من گوش می‌دهید و اشک می‌ریزید. و من از پس پرده اشک‌ها به چشمانتان خیره می‌شوم. این اشک‌ها برای من است؟ شیرین؟ یا برای شیرینی که در وجود هر یک از شماست. شیرینی که از زندگی‌اش نصیبی نبرد. شیرینی که عاشق شد و هیچ‌کس خریدار عشقش نشد. تنها ماند هیچ‌کس تنهایی‌اش را باور نکرد؛ و فقط وقتی‌که می‌میرد همه به یاد دختر کی می‌افتند که عاشق بازی باران بود و رنگین‌کمانی که در چشم‌هایش حلقه می‌بست و قطره‌های اشکی که به هفت‌رنگ درمی‌آمدند.

جدول ۳: تحلیل صحنه منتخب از فیلم شیرین بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
شیرین از کدام درد است که از خواهرانش (زنان) می‌خواهد که برایش گریه کنند؟	عشق زن خریدار ندارد زن وفادار می‌ماند اما در نهایت این مرد است که انتخاب می‌کند.	وفاداری	شیرین چون خاستگاری شیرویه را می‌شنود، برای ارادت و وفایی که به خسرو دارد، خنجری در قلب خود فرود آورده و در کنار او جان می‌سپارد	وفای زن وظایف معشوق

نتیجه‌گیری سکانس‌ها بر اساس الگوی بارت: یافته‌ها نشان می‌دهد، نادیده انگاشتن جهان و توانایی‌های زنانه و فرودستی فزاینده زنان امری تاریخی، نهادی و زمانمند است؛ بر همین اساس، چنانچه زنان درصدد تغییر در دنیای خود هستند، باید بر منابعی مسلط شوند که مردان به واسطه آن‌ها قادر به اعمال سلطه خود شده‌اند، منابعی چون عقلانیت، درایت و حکت.

از فحوای کل داستان خسرو و شیرین چنین برمی‌آید که نظامی از اولین کسانی است که غیرمستقیم در برابر مظلومیت زن در تاریخ فریاد اعتراض برآورده و مرد و زن را بر این بیداد

جاهلانه به گریه و تأمل واداشته است؛ بیدادی که قطعاً در روزگار نظامی نیز به رنگ مذهبی بر جامعه او حاکم بوده است. دومین نگاه فرهنگ آن روز به زن، سلب اراده و اختیار از دختران معصوم در تمام امور، به‌ویژه زندگی آینده آن‌هاست. شیرین به عنوان یک دختر، حق تصمیم‌گیری و اظهارنظر درباره سرنوشت خود را ندارد؛ حق ندارد بگوید چه می‌خواهد و چه نمی‌خواهد. باید تسلیم محض امر خسرو باشد؛ او همیشه باید موقعیت خسرو را به عنوان یک مرد و یک پادشاه، مقدم بر موقعیت خود بداند. سهم او صبر کردن است و رنج وصال کشیدن. او حتی نباید این وصال را ارزان بفروشد مبادا که اسباب رسوایی خود و خسرو را فراهم کند. رنج، سوز عشق، تاب دوری، صبوری در راه عشق و تسلیم شرایط شدن از وظایف شیرین به عنوان یک زن است. این نگاه فرهنگی به زن در تاریخ آن دوران چنین زیبا و شفاف به تصویر کشیده می‌شود که بهین بانوبه عنوان عمه و بزرگتر شیرین او را نصیحت می‌کند که مبادا عشق خسرو او را از تاب درآورده و تن به رسوایی دهد. او تسلیم شدن شیرین قبل از ازدواج را رسویی بزرگ قلمداد می‌کند و شیرین بر این حسرت تاب می‌آورد. شیرین برای به خطر نیفتادن موقعیت خسرو به عنوان یک پادشاه، سال‌ها انتظار می‌کشد، خیانت خسرو در همسری دیگر گزیدن را تحمل می‌کند، به دنبال او دیار خویش ترک کرده و راهی دیار خسرو می‌شود، دست رد به عشق فرهاد میزند تا در نهایت بتواند به وصال خسرو برسد. در پایان قصه نیز با خواهران خود و زنان امروز درد و دل می‌کند که: " آیا اشک‌هایی که ریخته می‌شود برای من است؟ برای شیرین؟ یا برای شیرینی که در وجود هر یک از شما زنان است. شیرینی که از زندگی‌اش نصیبی نبرد. شیرینی که عاشق شد و هیچ‌کس خریدار عشقش نشد. تنها ماند هیچ‌کس تنهایی‌اش را باور نکرد و فقط وقتی‌که می‌میرد همه به یاد دخترکی می‌افتند که عاشق بازی باران بود و رنگین‌کمانی که در چشم‌هایش حلقه می‌بست و قطره‌های اشکی که به هفت‌رنگ درمی‌آمدند."

او در این سکانس از مظلومیت رفته بر تمام زنان در طول تاریخ سخن می‌گوید که در عشق همیشه آن‌ها منتظر می‌مانند تا برگزیده شوند، یا در اولویت قرار بگیرند.

نتایج تحلیل نشانه‌شناسی فیلم گزارش

سکانس اول: صحنه منتخب، توصیف صحنه: اعظم غذای محمد را آماده کرده و مشغول حمام کردن دخترش است. او که کل هفته در خانه مشغول انجام کارهای منزل بوده از محمد

می‌خواهد که آخر هفته به منزل دوستشان بروند. اما محمد مدام بهانه‌ای برای نرفتن دارد و اعلام می‌کند باید به دعوت دوستش که تازه صاحب فرزند شده بیرون بروند.

اعظم: گفتم یه سر بریم خونه شیرین اینا. سه چهار بار اومدن اینجا یه بارم ما بریم پیششون

محمد: امشب که نمی‌توانیم بریم چون ماشین نداریم . فردا شب میریم. فردا شبم من باید برم جای مصطفی کازینو

اعظم: همین پس بگو دعوت برای چیه.

محمد: این چیزا به تو مربوط نیست

اعظم: چی بهم مربوطه اصلاً دیگه تو این خونه هیچی به من مربوط نیست .آقا هر جا دلش بخواد بره هر جا دلش بخواد بیاد معلومه که به من مربوط نیست روزت به من مربوط نیست شبت که به من مربوطه!

سکانس دوم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: اعظم بالاخره محمد را راضی می‌کند تا او را برای خرید کاموا به بازار ببرد. اما پلیس ماشین را جریمه می‌کند و محمد ساعت‌ها دنبال جای پارک می‌گردد. اعظم نیز مورد آزار و اذیت کلامی چند مرد جوان قرار می‌گیرد. هر دو عصبانی هستند و دعوای آن‌ها در ماشین شروع می‌شود.

اعظم: یک ساعت الافم کردی

محمد: همینی که هست چیکار کنم

اعظم: چیکار کنم؟ چطور با رفیقات جا داره تا نصفه‌شب بری به ما که میرسه چیکار کنم؟

محمد: درد همون یه شبه که بعد یه عمری من رفتم بیرون .میرم تا هم هر غلطی دلت میخواد بکن

اعظم: اگه این توله‌سگ نبود یه دقیقه‌ام تو خونت نمیموندم .

محمد: برو بابا ۳۰۰ بار تا حالا گفتی. اگه این توله‌سگ نبود چه بهانه می‌آوردی

اعظم: چه بهانه می‌آوردم؟ تو بمیری خیلی تو خونه ات بهم خوش میگذره

محمد: خودت بمیری و جد و آبادت. لیاقت بیشتر از اینشو نداری.

اعظم: تو لیاقت نداری

محمد: اگه خفه نشی می‌زنم تو دهنت . میزنما

جدول ۴: تحلیل صحنه منتخب از فیلم گزارش بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا اعظم نسبت به دیر آمدن، کازینو رفتن و خیانت محمد نمی‌تواند عکس‌العملی نشان دهد؟	در فرهنگ ایرانی خوش‌گذرانی‌های مردانه امری عادی است و حق مرد تلقی می‌شود	مرد سالاری خشونت نمادین خشونت عاطفی خودسانسوری	اعظم عقیده دارد که خشونت شوهرش، حاکی از فشارهای اجتماعی است بنابراین خود را با این عقیده گول میزند و تا جایی که امکان دارد مدارا می‌کند	مدارا کوتاه آمدن زن سازش مردانگی مردسالاری
چرا اعظم با وجود اینکه با محمد دعوا کرده ولی باز به او پناه می‌برد؟	-	بی‌پناه و ضعیف بودن زن اقتدار مردانه	اعظم در برابر شرارت و مزاحمت‌های بیرونی به امنیت و قدرت مردانه محمد نیاز دارد	تسلیم زنانه پذیرش مردسالاری

سکانس سوم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: دعوای محمد و اعظم از ماشین تا منزل ادامه دارد. دعوا شدیدتر شده و اعظم قصد ترک خانه را دارد. در حین بستن چمدان، خانه به صحنه جدال و کتک‌کاری تبدیل می‌شود. کودک قربانی این دعوا است و مدام گریه و بی‌تابی می‌کند. و اعظم در نهایت دست به خودکشی میزند.

محمد: هرچی داری جمع کن چون دیگه دیگه برنمی‌گردی. بچتم بردار

اعظم: بچه مال خودت

محمد: ما چیزی تقسیم نکردیم که بچه مال من یا تو .میری بچه رم ورمیداری می‌بری

محمد: نه. خودت هر گوری میخوای بری برو بچه رو نمیتونی ببری

اعظم: اینم بچه

محمد: بری دیگه برنمیگردی ها .کلیدم بزار

اعظم: به تو هم میگن مرد آخه؟ به تو هم میگن مرد؟

محمد: اگه بزارم از خونه بری بیرون مرد نیستم

جدول ۵: تحلیل صحنه منتخب از فیلم گزارش بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
رفتن اعظم برای محمد هیچ اهمیتی ندارد!	داشتن فرزند، دلیل تحمل فشار زندگی	سازش و مدارا ضعف زن	اعظم تاب رفتارها و خیانت‌های محمد را ندارد و به جای مقاومت و بازخواست او، دست به خودکشی میزند	تسلیم زنانه پذیرش مردسالاری

نتیجه‌گیری سکانس‌ها بر اساس الگوی بارت: فیلم گزارش انسان ایرانی دهه ۵۰ را بازنمایی می‌کند که در باطن تفکری شرقی سنتی و مردسالارانه دارد، مرد دورهم نشینی مردانه دارد، روی همسرش دست بلند می‌کند، زن از مرد توقع اقتصادی دارد، بار اقتصادی روی دوش مرد است، کتک‌کاری در خانواده مشاهده می‌شود و خشونت خانگی از نوع پنهان و آشکار به نمایش درمی‌آید. خشونت‌های روانی و کلامی نسبت به زن دیده می‌شود و مرد در نظام فرهنگی ایرانی در انجام تفریحات مردانه مختار است. دامنه تسلط و زورگویی و ارعابی که مرد، بر زن اعمال می‌کنند در آزار جنسی، تهدید، توهین و بددهنی، آبروریزی و دیگر رفتارهایی که برای مهار همسرانشان ابداع کرده‌اند، است. زن حق اعتراض ندارد و مدام بهانه می‌گیرد. زن خیانت همسر را می‌بیند اما محکوم به پـذیرش شکست است. سـاختمان ذهنـی زنـان، در این فرهنگ با رضایتمندی و تسلیم در برابر شوهر، «پذیرش خشونت»، «پذیرش مردسـالاری»، «خودسانسوری و مدارا» و «مقصر قلمداد کردن خود» شکل می‌گیرد.

همان‌گونه که واقعیات مربوط به تجاوز و کتک زدن زنان نشان می‌دهد، مردان هرگاه لازم شود از خشونت برای حفظ قدرت استفاده می‌کنند. آن‌ها مانع از ورود زنان به مناصب نهادهای قدرت‌اند. استراتژی پنهانی‌تر و احتمالاً کارآمدتر از فرادستی مردان عبارتند از: «کنترل تصور عمومی از جنسیت» که اگر آرای غالب فرهنگی، «زن» را بنابر سرشت خود همسر یا مادر تعریف کنند، دیگر مردان برای فرمانبردار نگه‌داشتن زنان نیازی به اعمال زور نخواهند داشت. مردان فرهنگ عامه را به خدمت می‌گیرند تا به این توهم تداوم بخشند که طبیعت تفاوت‌ها و سلسله‌مراتب جنسیتی را دیکته می‌کند؛ تعریف مبتنی برحسب نقش‌های همسری و مادری، سلطه اجتماعی مردان را تقویت می‌کند. (گیدنز، :۱۹۳۳ ۲۰۱).

در فرهنگ مسلط مردانه، زن ایرانی در مقام «رفیعی» قرار دارد که بی‌شباهت به نوک یک قلّه بلند که با شیب فراوان از هر سو احاطه شده، نیست اما با کوچک‌ترین تغییری در وضعیت زندگی خانوادگی، امکـان سـقوط را دارد. لذا موقعیت زن همواره در کشاکش میان وابستگی و اعتماد به نفـس در نوسـان اسـت که در این کشاکش در نهایت وابستگی غالب می‌شود.

نتایج تحلیل نشانه‌شناسی فیلم ده

سکانس اول: صحنه منتخب، توصیف صحنه: مادر که به‌تازگی طلاق گرفته به همراه پسرش حال حرکت در اتوموبیل هستند. مادر سعی دارد تا با پسرش گفت‌وگو کرده و ذهنیت او را درباره همسر دوم خود عوض کند اما با لجبازی و همراه نشدن پسرش روبه‌رو می‌شود.

مادر: دیروز یکی از دوستام زنگ زد ...

پسر: الآن میخوای بگی من یه دوستی داشتم، طلاق گرفته ... میدونم چی میخوای بگی دیگه. میدونم میدونم چی میخوای بگی! میخوای بگی ببین دیدی دیدی! الآن میخوای بگی من کار درستی کردم از بابات طلاق گرفتم و مادر من هرچقدر با من حرف بزنی من قبول نمی‌کنم و نخواهم کرد. واااای تو باز شروع کردی! صداتو بیار پایین! صداتو بیار پایین. نمیاری؟ پس با من حرف نزن

مادر: نه من میخوام حرفمو بزنم. تو مقاومت می‌کنی. خشم داری. میخوای انتقامتو بگیری اما خشمتو از چیزی هست که واقعیت نداره. تو میخوای منو دچار احساس گناه کنی

پسر: من نمیشنوم. من اصلاً نمیشنوم چی میگی. احمق. من هر وقت میشینم تو ماشین شروع می‌کنی به حرف زدن می‌فهمی.

مادر: من دو جمله میگم بعد خفه میشم. من الآن شادابم. مثل یه رودخونه در جریانم. اون موقع باتلاق بودم

پسر: بسته. زیادی حرف زدی. سه جمله گفتی زیادیم حرف زدی و دروغ گفتی. همه این چرت و پرتات برای این بود که بگی طلاق من درست بود از بابات

سکانس دوم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: پس از خواسته امین (پسر شخصیت اصلی داستان) نسبت به اینکه بعد از طلاق مادرش در کنار پدرش بماند، شخصیت اصلی داستان مجدداً به دنبال پسرش می‌رود و در طول مسیر متوجه می‌شود که همسر قبلی او

تمایل به زن گرفتن دارد. او با پسرش در این باره صحبت می‌کند و سؤالاتی درباره ویژگی‌های مادر نمونه می‌پرسد.

مادر: بابات می‌خواد زن بگیره؟ ولی هر کس رو بگیره خوشگل‌تر از من نمیشه

امین: شاید خوشگل‌تر از تو نشه اما بهتر از تو میشه

مادر: بگو ببینم بهتر از من یعنی چجوری؟ مثلاً نماز میخونه؟ آرایش نمیکنه، تو خونه میمونه، دامن کوتاه نمیپوشه، لباسای گشاد میپوشه، خونه دسته گله، بو قرمه سبزی‌ام مید، زن خوبه باباشه و هر چی شوهرش میگه، میگه چشم!

امین: نه خیر لااقل آدم شام دیشبو نمیخوره، این‌همه حرف زدی با یک کلمه ضایع شدی. مسئله اصلاً این نیست. حالا شام دیشب خوشمزه بود آدم دو بار میخوره. ولی مسئله این نیست. احساس مسئولیت میکنه وقتی شب رسید خونه ظرفارو بشوره همش کارگر نمیگیره. حالا یه شب مهمونی بود کارگر بگیره نه همش ظرفا بمونه. اون یکی مثل تو همش کار نداره. تو نمیدونی مادر کیه!

جدول ۶: تحلیل صحنه منتخب از فیلم ده بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا با تمام بی‌ادبی‌ها و گستاخی‌های یک پسر ۸ ساله، مادر همچنان در مقابل او کوتاه می‌آید؟	طلاق مادر و ازدواج دوم برای مردان پذیرفته نیست حتی برای فرزند پسر ۸ ساله	مرد سالاری ناپدری غیرتی شدن	مادر تصمیم گرفته تا پسرش را برای تصمیم ازدواج دومش متقاعد کند اما نمی‌تواند در مقابلش به عنوان یک مرد با مقاومت کند و تسلیم می‌شود	بی‌اراده بودن زن قدرت مردانگی مردسالاری قبح بودن ازدواج دوم گستاخی پسر در برابر مادر
ویژگی‌های مادر نمونه از نظر امین چیست؟	امین به عنوان یک پسربچه ۸ ساله، احساس مسئولیت مادرش را با انجام کارهای روزمره می‌سنجد	زن ایرانی مادر نمونه	امین مادرش را بی‌مسئولیت می‌داند چون غذای مانده به او داده	خانه‌داری

سکانس سوم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: شخصیت اصلی فیلم در حین گذر از محله‌های تهران از کنار امامزاده می‌گذرد و دختری را سوار می‌کند. در کل صحنه‌ای که دخترک سوار بر ماشین است صدای قرآن به گوش می‌رسد و معنویت خاصی بر فضا حاکم است. دو زن در کنار هم درباره اعتقاد به امامزاده آمدن و حاجت گرفتن صحبت می‌کنند تا اینکه دخترک دلیل و مطلب دل خود را برای مراجعه به امامزاده عنوان می‌کند.

راننده: حتماً حاجت بزرگی داری که هر روز میای امامزاده

دختر جوان: بزرگ که نه! من قراره با کسی ازدواج کنم که نمیدونم میشه یا نه برای همین میام دعا می‌کنم که بشه

راننده: اون نمیخواد؟

دخترک: نه فکر کنم دچار تضاده که اصلاً ازدواج کنه یا نه

سکانس چهارم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: راننده مجدداً دخترک را از مقابل امامزاده سوار می‌کند و به مسیر ادامه می‌دهند. این بار حزن خاصی در چهره دخترک جوان است و با ناراحتی صحبت می‌کند.

راننده: تا اونجا که یادمه دفعه پیش گفتی که در تضاده که باهات ازدواج کنه یا نه

دخترک: آره ولی اشتباه می‌کردم. اون اصلاً دوست نداشت که با من ازدواج کنه و تو فکر کس دیگه‌ای بود

راننده: چرا؟

دخترک: گفت دارم به کس دیگه‌ای فکر می‌کنم. و من احساس حسادت می‌کنم

راننده: بعد از این‌همه مدت به این راحتی گفت دارم به یکیدیگه فکر می‌کنم؟ سخته؟ سختت نیست؟ چقد محجوب شدی چقد سفت و سخت حجاب کردی؟ بهت نمیاد انقد سفت و سخت روسریتو ببندی

دخترک: روسری‌اش را باز می‌کند و با سر کچل و گریه‌کنان می‌گوید. وقتی موهامو کوتاه کردم بهتر شدم ... حالم بهتر شده. اما هنوز دلم می‌خواهد که اون باشه ...

جدول ۷: تحلیل صحنه منتخب از فیلم ده بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا دخترک با وجود اینکه اعتقادی به امامزاده ندارد اما مدام می‌رود؟	ازدواج کردن و مورد تائید ازدواج قرار گرفتن برای زن انقدر مهم است که برای آن هر روز امامزاده رفته و دعا می‌کند	عدم عزت‌نفس پیردختر دختر ترشیده	برای ازدواج این مرد است که تصمیم می‌گیرد، زن جز تبعیت از او چاره دیگری ندارد و باید منتظر بماند	خواستگار داشتن ترس از ترشیدن در خانه
چرا دخترک تصمیم گرفته که موهایش را بتراشد؟	مرد آنقدر آزادی و اختیار دارد که هر وقت اراده کرد بتواند زیر قولش بزند و با هر دختر دیگری که خواست راهش را ادامه دهد	مردانگی قدرت وابستگی زن استقلال عدم استقلال	زن هنوز نتوانسته با رفتن مردی که قول ازدواج به او داده بود کنار بیاید تا حدی که دیگر خودش را دوست ندارد و موهایش را تراشیده	اختیار و تصمیم برای ازدواج با مرد است و زن تابع او

سکانس پنجم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: در میانه مسیر راننده به دلیل اینکه شب شده و خطرناک است، زنی را سوار می‌کند که بعد متوجه می‌شود او کارگر جنسی است. از روی کنجکاوی از زن سؤالاتی می‌پرسد و گفت‌وگوی آن‌ها در طول مسیر شروع می‌شود

راننده: آخه دختری مثل تو چرا آخه؟ حیف نیست؟ چند سالته؟ بر اساس چه انگیزه‌ای؟ چه نیازی؟

کارگر جنسی: چرا شماها از خودتون سؤال نمیکین که چرا اینکارو نکنیم؟ تو شوهر داری؟ ببین من تو رخت خواب دیدم. تو رخت خواب دیدم زن یارو زنگ میزنه بهش میگه عزیزم به یادت بودم دارم میام خونه. می‌بوسمت. دوست دارم. یعنی دوست دارم میگه و قطع میکنه. یعنی اکثرشون دوست دارمو میگن. یعنی اون زنه بدبخته که فکر میکنه شوهرش دوسش داره بهش متعهده.

راننده: ببین تو یک زنی منم یک زنم.

کارگر جنسی: نه تو یک زن ابلهی من یک زن عاقلم. تو حالا هی بشین منو مسخره کن. تو آویزون شوهرتی. آویزونی که نیازتو برطرف کنه. همین‌که بفهمی رفته با کس دیگه ... شماها بدبختین کافیه شوهراتون خرجتونو ندن ...ما وابسته نمیشیم ولی... حالا گردنبتو کی خریده؟ شوهرت؟ شبش حتماً جایی بوده ...

جدول ۸: تحلیل صحنه منتخب از فیلم ده بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا کارگر جنسی اعتقاد دارد زنی عاقل است و سایر زن‌ها ابله؟	مردها بعد از خیانت حتماً برای همسرانشان هدیه می‌خرند و ابراز محبت می‌کنند	خیانت پذیرش خیانت ابله عاقل	زن راننده با اینکه می‌داند مردها خیانت می‌کنند اما این موضوع را پذیرفته و زن‌ها (کارگر جنسی) را مقصر می‌داند	خیانت مرد حق مرد بودن پذیش خیانت از سمت زن

سکانس ششم: صحنه منتخب، توصیف صحنه: شخصیت اصلی داستان به دنبال دوستش که چهار روز از طلاقش گذشته می‌رود. او گریان در اتومبیل نشسته هنوز باور ندارد که طلاق گرفته و جدا شده است. راننده برای درد و دل کردن با دوستش، حقایقی را درباره جایگاه زن در جامعه کنونی بازگو می‌کند.

راننده: بابا مردا هر کاری دوست دارن میکنن ما فقط وابسته میشیم. برای خودت زندگی کن! رفتم باشگاه میگه یا باید باسنت بزرگ شه یا سینت چون مردا دوست دارن! بابا ول کن همش مرد مرد مرد.

دوست: آخه وقتی وابسته‌ایم فکر می‌کنیم دوسش داریم بعد که میره می‌بینی وابسته شدیم. دوسمون نداشتن

راننده: تو چرا همه هستی و نیستیت بشه یه آدم؟ چرا نباید برای خودت زندگی کنی؟

دوست: بابا بیوه شدم رفت پی کارش دیگه چه فرقی میکنه؟

جدول ۹: تحلیل صحنه منتخب از فیلم ده بر اساس الگوی بارت

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا بعد از گذشت چهار روز، زن همچنان از طلاقش گریان است؟	جامعه زن در خدمت خواست مردانه است تا جایی که زنان اندام خود را مناسب باسلیقه و خواست مرد فرم می‌دهند	مردسالاری کالایی شدن زن	بیوه شدن و طلاق گرفتن ترس بزرگی برای زنان است. برای همین زن طلاقش را باور نمی‌کند و آن را رنجی غیر قابل تحمل می‌داند	مردسالاری بی‌ارزش بودن زن

نتیجه‌گیری سکانس‌ها بر اساس الگوی بارت: نقش اول فیلم زنی است که در جامعه سنتی ازدواج کرده و با هویت شوهرش هویت خانوادگی یافته. او زنی در «سایه همسر»

است. هویت زن پس از ازدواج با هویت شوهرش معنا پیدا می‌کند و از همین رو هنگامی‌که زن شوهرش را به هر دلیلی از دست می‌دهد، هویت خانوادگی خود را که همه هویت فردی و اجتماعی او به شمار می‌رود، از دست داده و بی‌هویت باقی می‌ماند. ازجمله مسائلی که «زن بیوه» با آن روبرو است، مسئله جنسی است. زن بیوه از نگاه مردان خانواده‌اش بدون کنترل است، از این‌رو هر مردی به‌راحتی خواهد توانست که کنترل او را به دست آورد. این کنترل می‌تواند شکل «غیرت» به خود بگیرد. همان غیرتی که در فیلم ده در سایه سنگین دنیای پرتعصب مردانه «امین» بازنمایی می‌شود. درست آنجایی که مدام به مادرش می‌گوید: «منو بزار خونه مامان‌بزرگ». او حاضر نیست با مادرش به منزل همسر دوم او برود و بر سر «سفره ناپدری» بنشیند.

هویت زن مطلقه، هویت مستقلی نیست او در بهترین حالت با سابقه و خاطره شوهرش شناخته می‌شود اما قهرمان داستان ضمن بازگویی این تراژدی، سعی در تغییر و مقاومت در برابر آن دارد و این کار را با درس دادن به پسر کوچکش به عنوان نمادی از جامعه مردان آغاز می‌کند. گرچه مقاومت‌های او در برابر الگوهای مسلط مردانه تأثیری ندارد.

فیلم ده در پی زنِ آگاه پویا و جستجوگر است، جستجویی بی‌امان برای یافتن حقیقت، حقیقتی که در لابه‌لای فرهنگ مسلط بر جامعه زنانه، در قالب هویت متجلی می‌شود. البته"صرف یافتن هویت، هدف تلقی نمی‌شود، بلکه تلاشی که برای جستجو صورت می‌گیرد و رنج پالاینده‌ای که از آن حاصل می‌شود، شخصیت را به مرحله دیگری از زندگی خود می‌رساند و اساس انگیزه شخصیت واقع می‌شود" (یثربی:۱۳۸۷ ۱۰). اما او به این نتیجه میر رسد که نظام مردسالاری از طرف خود زنان پذیرفته شده است. او در جامعه‌ای زندگی می‌کند که زن، پایگاه سنتی خود را برمی‌گزینند. زن سنتی ساخته علم و آگاهی و شناخت و بیداری نیست، بلکه وی ساخته وراثت است (شریعتی، :۱۳۶۳ ۸). در فیلم ده، قهرمان داستان در پی افشای الگوهای مسلط فرهنگی بر جامعه زنان است. در این جامعه، دختر جوان، زن، همسر، مارد، زن بیوه، حتی کارگر جنسی، تحت تأثیر الگوهای مسلط فرهنگی هستند که بر آن‌ها مسلط شده. آن‌ها این الگوها را پذیرفته و با تمام سختی با آن‌ها کنار آمده و تاب آورده‌اند. در این نظام فرهنگی زن، مردسالاری را حتی از سمت پسر خردسالش پذیرفته، دختر جوان برای خواستگار داشتن و ازدواج کردن در تلاش است و به امامزاده می‌رود. همسر قبول

کرده که حق انتخاب، طلاق و جدایی از سمت مرد آزاد است و باید تبعیت کند. پذیرش خیانت مرد امری طبیعی است. و زن‌ها در برابر قدرت مردانگی از هر نوعی که باشد تسلیم‌اند.

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

الگوهای مسلط جامعه نسبت به زن در سینمای کیارستمی به عنوان سینمایی که نگاهی ویژه به انسان به‌خصوص زن دارد در فیلم‌های سه‌گانه مورد مطالعه، این‌گونه بازنمایی شده‌اند: زن به عنوان سوژه ه ای منفعل و خشونت پذیر (در فیلم گزارش) برساخته شده است. در (فیلم شیرین) ناتوان و البته قابل استفاده در برخی شرایط به نفع شرایط مردانه و در (فیلم ده) سوژه‌ای معترض نسبت به الگوهای مسلط فرهنگی در اجتماع نسبت به جایگاهش.

الگوهای فرهنگی در شکل دادن به شخصیت زن یا مرد مؤثرند. در برخی فرهنگ‌ها اگر زنی برخلاف رسم متداول عمل کند به بی‌آبرویی و بی‌حیایی متهم می‌شود و به همین علت همواره زنان ترجیح می‌دهند از عرف پیروی کنند. نظام پدرسالاری جامعه که خود را در قالب ساختارهای نهادی و قانونمند مجسم می‌سازد و در آنجایی برای حضور زنان (مگر در قالب‌های نمادین) نیست، به ایجاد و حفظ چنین تعریفی از زن کمک کرده و حتی آن را به شکل عمیقی در فرآیند جامعه‌پذیری درونی سازی کرده است. در این نظام مذکور، زن ایرانی با بحران‌های متعددی از قبیل هویت‌یابی مستقل، تعیین حق سرنوشت، داشتن استقلال مالی، حرکت به فراسوی امور زناشویی صرف و بچه‌داری، خود اکتشافی و بسیاری دیگر از توانایی‌های خاص خودشان روبه‌رو شوند.

شاید در بهترین شکل آن، زنان در قالب مردان (چه مرد به طور عام و چه شوهر به طور خاص) تعریف و مفهوم بندی شوند. اما اینکه زنان چگونه می‌توانند با این طیف وسیع از بحران‌ها مواجه شده و آن‌ها را حل کنند، مسئله‌ای است بسیار پیچیده و در برخی موارد ناممکن.

در فیلم‌های عباس کیارستمی که در دوره‌های اجتماعی و تاریخی متفاوت به شرایط و فرهنگ غالب بر جامعه زنان نگاهی ویژه داشته، زنان در سه دوره تاریخی مختلف در معرض فرهنگ‌های مسلط مختلف قرار گرفته‌اند. گاه فریاد اعتراض بر فرهنگ آن روز که اراده و اختیار را از دختران و زنان در تمام امور، به‌ویژه زندگی آینده آن‌ها سلب می‌کرده، سر داده‌اند اما در نهایت بر الگوهای آن روز که بیشتر به رنگ مذهبی بر جامعه او حاکم بوده است تسلیم شده‌اند.

در دوره‌ای دیگر زن ایرانی دهه ۵۰، از طرف مرد آزادانه مورد خشونت خانگی از نوع پنهان و آشکار قرار می‌گیرد. خشونت‌های روانی و کلامی نسبت به زن عادی است و مرد در نظام فرهنگی ایرانی در انجام تفریحات مردانه مختار است. دامنه تسلط و زورگویی و ارعابی که مرد، بر زن اعمال می‌کنند در آزار جنسی، تهدید، توهین و بددهنی، آبروریزی و دیگر رفتارهایی که برای مهار همسرانشان ابداع کرده‌اند، است. زن حق اعتراض ندارد و مدام بهانه می‌گیرد. زن خیانت همسر را می‌بیند اما محکوم به پـذیرش شکست است. سـاختمان ذهنـی زنـان، در این فرهنگ با رضایتمندی و تسلیم در برابر شوهر، «پذیرش خشونت»، «پذیرش مردسـالاری»، «خودسانسوری و مدارا» و «مقصر قلمداد کردن خود» شکل می‌گیرد.

در دوره‌ای معاصرتر نیز زنان با بحران هویت مستقل روبه‌رو می‌شوند. آن‌ها زنانی در سایه همسرانشان هستند. و هویت آن‌ها پس از ازدواج با هویت شوهرانشان معنا پیدا می‌کند و از همین شخصیت اصلی زن در فیلم ده به دلیل طلاقش، با فرهنگ و نگاهی به عنوان «زن بیوه» روبه‌رو است.

هویت زن مطلقه در این فرهنگ، هویت مستقلی نیست. او در بهترین حالـت بـا سـابقه و خـاطره شـوهرش شـناخته می‌شود. در فیلم ده نیز قهرمان داستان ضمن بازگویی این تراژدی، سعی در تغییر و مقاومت در برابر آن دارد.

کیارستمی در پی زنِ آگـاه پویـا و جـستجوگر است، او در جستجویی بی‌امان برای یافتن حقیقت به بازنمایی واقعیت زن در جامعه در دوره‌های مختلف می‌پردازد. حقیقـتی که در لابه‌لای فرهنگ مسلط بر جامعه زنانه، در قالـب هویـت متجلـی می‌شود او به این نتیجه می‌رسد که نظام مردسالاری از طرف خود زنان پذیرفته شده است.

او در پی افشای الگوهای مسلط فرهنگی بر جامعه زنان است. در این جامعه، دختر جوان، زن، همسر، مارد، زن بیوه، حتی کارگر جنسی، تحت تأثیر الگوهای مسلط فرهنگی هستند که بر آن‌ها مسلط شده. آن‌ها این الگوها را پذیرفته و با تمام سختی با آن‌ها کنار آمده و تاب آورده‌اند. در این نظام فرهنگی زن، مردسالاری را حتی از سمت پسر خردسالش پذیرفته، دختر جوان برای خواستگار داشتن و ازدواج کردن در تلاش است و به امامزاده می‌رود. همسر قبول کرده که حق انتخاب، طلاق و جدایی از سمت مرد آزاد است و باید تبعیت کند. پذیرش خیانت مرد امری طبیعی است. و زن‌ها در برابر قدرت مردانگی از هر نوعی که باشد تسلیم‌اند.

به‌این‌ترتیب، زنان برای پیشرفت و تغییر در زندگی خود نه‌تنها با موانع ساختاری و اجتماعی روبرو هستند، بلکه ساختار نظام مردسالاری همچون وجدان در اعماق ذهن و اندیشه آن‌ها جای گرفته و حتی در زمان عدم حضور خود نیز پیام قدرتمندی برای زنان می‌فرستد و به آن‌ها یادآوری می‌کند که طبق دستورات عمل کنند.

جدول ۱۰: بازنمایی رمزگان کنشی، بر اساس الگوی بارت

نام فیلم	بازنمایی الگوهای مسلط استخراج شده از فیلم	بازنمایی رمزگان نمادین استخراج شده از فیلم
شیرین	وفادار ماندن معشوق به عاشق	معشوق، فداکار، پشتوانه مرد، زن صبور، زن تابع، آبرو، حجب و حیا، رسوایی، ازدواج، بی‌آبرویی، هوسرانی، زن مقاوم در برابر کامجویی مردان، تسلیم بودن
	تسلیم نشدن در برابر هوا و هوس	
	پافشاری بر وصال پاک	
	ثابت‌قدم ماندن در راه عشق	
	صبور ماندن برای وصال بدون رسوایی	
	مقدم شمردن خواست عاشق بر خواست خود	
	کشیدن رنج عشق و دوری	
	مشقت کشیدن در راه عاشقی و صبور ماندن	
	ارزان نفروختن تن	
	هم‌بستر شدن تنها با شرط ازدواج	
شکرپاره	ضعف زنانه در جامعه مردسالار	زن کم‌عقل، ظریفه، ضعیفه، مرد متفکر، مرد عاقل، مرد قوی، مردفعال، زن منفعل، زن خانه‌دار، زن به عنوان وسیله‌ای در خانه، زن به عنوان ابژه‌ای جنسی، مرد منطقی، زن غیر منطقی، زن بساز، کم‌ظرفیت، احساساتی، پناهگاه بودن مرد
	تسلیم خیانت مرد شدن	
	پذیرش خشونت و کتک‌کاری از سمت شوهر	
	خودسانسوری و گذشت از نیازها	
	مدارا و سازش زن	
	بی‌پناه بودن و به دنبال پناهگاه مردانه بودن	
	اطاعت کردن برای عصبانی نکردن شوهر	
	راضی شدن بر سرنوشت برای از دست ندادن همسر و فرزند	
	پذیرش نظام مردسالار از سمت زن	
ع	تسلیم در برابر قدرت مردانگی	ناموس، عاطفه، پشتوانه، غیرت، پدر، ناپدری، سفره ناپدری، عدم اعتمادبه‌نفس، عدم عزت‌نفس، همسر، مادر، زن مطلقه، زن بیوه، دختر ترشیده، پیردختر، خواستگار، خانه‌داری، اقتدار مردانه، سنت، اعتبار اجتماعی، ازدواج، عرف و رسم و رسوم
	قبح بودن ازدواج دوم	
	پذیرش گستاخی پسر در برابر مادر	
	قائل بودن به وظایف زنانگی و خانه‌داری	
	تسلیم در برابر اختیار مرد برای ازدواج	
	تلاش برای خواستگار داشتن و ازدواج کردن	
	پذیرش خیانت مرد	
	پذیرش حق انتخاب، طلاق و جدایی از سمت مرد	

منابع

- پی. استون، برایان (۱۳۸۳) **مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما**، ترجمه امید نیک‌فرجام، ویراستار اکرم‌السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی
- جنکیز، ریچارد (۱۳۸۱)، هویت اجتماعی، ترجمه تورج یار احمدی، تهران: نشر و پژوهش شیرازه
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- رویه، میشل (۱۳۷۶)، ساخت شکنی مردانگی و زنانگی در فیلم‌های «مارگریت دوراس»، ترجمه منیژه نجم
- عراقی، سلسله پژوهش‌های نظری درباره مسائل زنان، دفتر اول: زن و سینما، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- گیرتس، کلیفورد (۱۴۰۰)، دانش محلی، مترجم محسن ثلاثی، تهران: نشر ثالث.
- لیتل، دانیل (۱۳۸۸)، تبیین در علوم اجتماعی: درآمدی به فلسفه علم‌الاجتماع، مترجم عبدالکریم سروش، تهران: انتشارات صراط
- اباذری، یوسف. رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی. فصلنامه ارغنون، شماره ۱۸، چاپ دوم، تهران
- احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. تهران: نشر مرکز ۱۳۸۴ و ۱۳۷۱

- Abadri, Youssef. Roland Barthes and Myth and Cultural Studies. Argonon Quarterly, Issue 18, Second Edition, Tehran. (In Persian)
- Ahmadi, Babak. From Visual Signs to Text; Towards a Semiotics of Visual Communication. Tehran: Markaz Publishing 2005 and 1992. (In Persian)
- Barthes, Roland) 1967(Writing Degree Zero and elements of Semiology ،Londan: Jonathan cape.
- Barthes, Roland. Writing Degree Zero and elements of Semiology. Londan: Jonathan cape, 1967.
- Chandler, Daniel (2007). Basics of Semiotics, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Research Institute for Islamic Culture and Art. –
- Geertz, Clifford (2021). Local Knowledge, translated by Mohsen Salathi, Tehran: Third Publishing. (In Persian)
- -Geertz, Clifford(1971), Islam Observed Religious Development in Morocco and Indonesia, University of Chicago Press.
- Geertz, Clifford, Local Knowledge, Further Essays in Interpretive Anthropology, New York, Basic Books, 1983
- Geertz, Clifford. (1984),Cultural and Social Change: the Indonesian Case.

- –Hawkes, T. Structuralism and Semiotics, Routledge. 2003Barfield, Thomas (ed.), The Dictionary of Anthropology, Blackwell, 1997.
- Iraqi, Series of Theoretical Studies on Women's Issues, Volume One: Women and Cinema, Tehran: Roshangaran and Women's Studies Publications. (In Persian)
- Jenkins, Richard (2002). Social Identity, translated by Touraj Yarahmadi, Tehran: Shirazeh Publishing and Research. (In Persian)
- Little, Daniel (2009). Explanation in Social Sciences: An Introduction to the Philosophy of Social Science, translated by Abdolkarim Soroush, Tehran: Sirat Publications. (In Persian)
- Ruyé, Michel (1997). Deconstructing Masculinity and Femininity in the Films of Marguerite Duras, translated by Monijeh Najm. (In Persian)
- Stone, Brian P. (2004). Religious and Theological Concepts in Cinema, translated by Omid Nikfarjam, edited by Akram Al-Sadat Sakat, Tehran: Farabi Cinematic Foundation. (In Persian)