

◇ نشریه علمی زن و فرهنگ

سال دوازدهم، شماره ۴۷، بهار ۱۴۰۰

صفحات ۹۵-۱۰۷

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۰/۳۰ - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۵

نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای عباس کیارستمی

پدرام رستمی*

محمد جواد گهربخش**

بابک سعداللهی***

مجتبی مدنی****

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای کیارستمی می‌باشد. جامعه آماری فیلم‌های معطوف به نشانه‌شناسی زنان ساخته کیارستمی می‌باشد. روش نمونه‌گیری هدفمند و نمونه پژوهش فیلم‌های گزارش و ده بود. طرح پژوهش توصیفی-تحلیلی است. شیوه به‌دست آوردن اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم‌ها بود. فیلم‌ها مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار گرفتند. نشانه‌شناسی بر اساس دو سنت عمده سنت فردیناند دوسوسور و سنت چارلز سندرس پیرس صورت گرفت. مطالعه و بررسی آثار بلند کیارستمی نشان داد که وی در طول دوران کاری خود نسبت به زنان و دغدغه‌های آنان اشراف داشته و بخش عمده‌ای از دوران متاخر فیلم‌سازی‌اش را به بازنمایی زنان و مشکلات آن‌ها اختصاص داده است. وی به‌خصوص در آثار متاخر خود، زنان را در کانون توجه فیلم‌هایش قرار داده است. نتایج بررسی مبتنی بر نشانه‌شناسی فیلم «گزارش» و «ده» نشان داد که کیارستمی در تلاش بوده تا ضمن بازتاب مشکلات زنان، نگاه جامعه به زن و انتظاراتی که از وی می‌رود را نیز نشان دهد و بر این مهم تاکید نماید که این نگاه سنتی و کلیشه‌ای، علیرغم گذشت سال‌ها، هم‌چنان در جامعه وجود دارد.

کلید واژگان: نشانه‌شناسی، تصویر زن، عباس کیارستمی

* دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول، ایمیل: p.rostami@student.art.ac.ir)

** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (ایمیل: mohammadgoharbakhsh8@gmail.com)

*** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (ایمیل: babak.25.06@gmail.com)

**** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (ایمیل: mojtabamadani94@gmail.com)

مقدمه

نقش رسانه‌ها در بازتاب و بازنمایی یک جامعه بر کسی پوشیده نیست. رسانه‌های همگانی از مسائل اجتماعی تاثیر می‌گیرند و به نمایش آن‌ها می‌پردازند. جنسیت از مفاهیمی است که به شیوه‌های مختلفی در رسانه نمایش داده می‌شود و سینما را می‌توان رسانه‌ای قدرتمند برای نمایش جنبه‌های مختلف این مقوله به شمار آورد. جنسیت خاستگاهی اجتماعی و فرهنگی دارد. و هدفی ایدئولوژیک بر آن مترتب است. کارکرد ایدئولوژیک جنسیت آن است که انسان را به‌عنوان مرد یا زن تثبیت کند و این نخستین قطب تقابل در زنجیره‌ای از تقابل‌های دوگانه است. از این دیدگاه زن به‌لحاظ اقتصادی پایین‌تر از مرد است، بیشتر با قلمرو اندرونی پیوند دارد تا قلمرو عمومی، نسبت به مرد ضعیف‌تر است و مواردی از این دست (هیوارد^۱، ۲۰۰۶، ترجمه محمدی، ۱۳۹۳).

بازنمایی زنان در آثار کیارستمی از آن دسته مسائلی بوده که همواره از نگاه پژوهشگران دور مانده است و این را باید معلول آن دانست که قریب به اتفاق آثار کیارستمی که به موفقیت‌های جهانی دست یافته‌اند فاقد درونمایه‌های زنانه نگر هستند. در آثار وی زنان در کانون روایت نبوده و عهده‌دار نقش‌های حاشیه‌ای بوده‌اند و علاوه بر آن، زنان تقریباً در اکثر آثار وی که در ایران ساخته شده، اشخاصی قوی نبوده و توانایی سخنوری نداشته‌اند (آنتیک^۲، ۲۰۱۶). شاید بتوان مطلب فوق را معلول آن دانست که کیارستمی در طی سال‌های درازی مشغول پرداخت به سبک منحصر به فردش بوده و لذا کمتر به زنان و دغدغه‌های آنان پرداخته است. کیارستمی نه تنها با بازگشت به اصول ابتدایی سبک مینی‌مالیسم^۳ (کمینه‌گرایی)، بلکه با تعریف مجدد آن و حتی ماورای آن یعنی سینما به‌عنوان یک رسانه‌ی جدا نشدنی از بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن، قواعد متعارف سینما را رها کرد (النا^۴، ۲۰۰۵). نکته شایان توجه آن است که کیارستمی هر قدر به دوران متأخرش نزدیک می‌شود زنان و مشکلات آن‌ها بیش از پیش در متن کارهای وی قرار می‌گیرد. فیلم «گزارش» در زمره‌ی نخستین آثار کیارستمی و اولین اثر اوست که به‌شکلی مستقیم به کشمکش‌های بین یک زن و مرد پرداخته و کاراکتر زن را تقریباً هم سطح کاراکتر مرد قرار می‌دهد و به مشکلات زنان می‌پردازد. فیلم «ده» را می‌توان به‌عنوان درخور توجه‌ترین اثر فیلم‌ساز در مورد زنان نام برد، انتقادی که پیش از این به آثار کیارستمی مبنی بر در حاشیه بودن کاراکترهای زنان می‌شد بر این فیلم وارد نبود؛ کاراکتر اصلی فیلم ده یک زن است که به سرکشی از ایدئولوژی مردسالار پرداخته و با مشکلات محیط اطرافش دست و پنجه نرم می‌کند. بوردول^۵ (۲۰۰۹) معتقد است این فیلم، با نمایش واکنش‌های زنانه به داستانی در مورد یک عشق معنوی، این مهم را یادآوری می‌کند که علیرغم محوریت مرد در آثار کیارستمی، زنان نیز به‌عنوان کاراکترهایی سرنوشت‌ساز و گاهی مرموز به

1. Susan Hayward
2. Antić
3. Minimalism
4. Elena
5. Bordwell

تصویر کشیده شده‌اند. مطالعات و خوانش‌های متعددی که در حوزه‌های گوناگون بر آثار عباس کیارستمی صورت پذیرفته‌اند، وجوه مختلفی از آثار وی را به مخاطبان نشان داده و دامنه‌ی این پژوهش‌ها نیز بسیار گسترده بوده است. از منابع شایان توجه می‌توان به مجموعه مقالات گردآوری شده تحت عنوان «سینمای دیگر» به کوشش حسینی (۱۳۹۷) اشاره نمود که عمدتاً از گفتگو با کیارستمی تا تحلیل‌هایی بازنمایانه و مبتنی بر نشانه‌شناسی را در برمی‌گیرد. مقاله «تقابل سکون/ حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی در سکون لورا مالوی»^۱ نوشته‌ی جمشیدی، اسفندیاری و بنی‌اردلان (۱۳۹۶)، با استفاده از آراء لورا مالوی و مبتنی بر نقد روانکاوانه لکانی به کندوکاو در نگاه خیره‌ی دوربین کیارستمی می‌پردازد اما در شکل کلی ویژگی‌ها و عناصر بازتابی کاراکترهای زن را در محدوده پژوهش خود قرار نمی‌هد.

بازنمایی زنان و نقش آن‌ها در سینما همواره از دغدغه‌های جدی پژوهشگران داخلی بوده است. پژوهش‌ها و مطالعات مبسوطی مبنی بر بازنمایی زنان و مسائل پیرامون آن‌ها در سینمای ایران صورت پذیرفته است؛ برای مثال راودراد و میرزاده طرقي (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی» به بررسی نحوه تصویر شدن زن در آثار فرهادی به‌عنوان یک کارگردان مدرن می‌پردازند. همچنین راودراد و صدیقی خویدکی در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»^۲ (۱۳۸۵) به پژوهشی هم‌چون مقاله پیشین پرداخته‌اند و مقاله «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران» نوشته صمیم، آقا بابایی و قاسمی (۱۳۸۷) به نحوه بازنمایی زنان در یک دهه از سینمای ایران می‌پردازد و نیز مقاله‌ی «زنان در سینمای ایران»^۳ نوشته‌ی سلطانی‌گرددفرامرز (۱۳۸۶) به شکل کلی‌تری این مهم را مورد بررسی قرار می‌دهد. رویکرد زنانه‌نگر در حکم روش‌شناسی انتقادی، رده‌بندی‌های جنسیت و سلسله‌مراتب جنسیت را در تمام شکل‌های دانش و عرصه‌های پژوهش برجسته می‌سازد (وایت^۴، ۱۹۹۸، ترجمه عامری مهابادی، ۱۳۹۶).

هسکل^۳ (۲۰۱۶) معتقد است که زنان در سینما به «زن واقعی» بدل نمی‌شوند تا زمانی که ازدواج کرده و بچه‌دار شوند و حتی آن‌هایی که تمایل به این کار ندارند، اغلب مجبور به پذیرش جایگاه مادری شده و به‌همان نسبت در انجام آن شکست خورده و مرتکب اشتباه می‌شوند. در شکل کلی، بر زنان هم در مقام هنرمند و هم به‌عنوان سوژه و یا موضوع هنر، تبعیض روا می‌شود (ادمز^۴، ۱۹۹۶، ترجمه وقفی پور، ۱۳۹۵).

بازنمایی و نشانه‌شناسی زنان در سینمای عباس کیارستمی سبک و سیاق، مطالعه و خوانشی بدیع است. لذا هدف پژوهش حاضر بررسی نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای کیارستمی می‌باشد.

-
1. Laura Mulvey
 2. White
 3. Haskell
 4. Adams

روش

طرح پژوهش، جامعه آماری و روش نمونه‌گیری: طرح پژوهش توصیفی-تحلیلی است. جامعه آماری فیلم‌های معطوف به نشانه‌شناسی زنان ساخته کیارستمی می‌باشد. روش نمونه‌گیری هدفمند و نمونه پژوهش فیلم‌های گزارش و ده بود.

روش اجرا

شیوه به‌دست آوردن اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم‌ها بود. برای بررسی «گزارش»، اولین فیلم کیارستمی که به‌شکلی جدی به روابط زنان و مردان پرداخته و سپس فیلم «ده» که اولین ساخته کیارستمی بعد از انقلاب بود، که حضور زنان در آن ملموس است. مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار گرفتند. نشانه‌شناسی بر اساس دو سنت عمده صورت گرفته: سنت فردیناند دوسوسور^۱ و سنت چارلز سندرس پیرس^۲. به نظر سوسور نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد، اما نشانه‌شناسی به نظر پیرس که خودش آن را نظریه صوری نشانه‌ها می‌نامید، با منطق، ارتباط نزدیکی داشت (نقل از چندلر^۳، ۱۹۵۲، ترجمه پارسا، ۱۳۸۶). به عبارت دیگر آن چه در تحلیل جانشینی مورد توجه است عمل شخصیت‌ها نیست، بلکه نیات و منظور آنان از عمل است (راودراد و صدیقی خویدکی، ۱۳۸۵).

یافته‌ها

خلاصه فیلم «گزارش» - ۱۳۵۶

فیلم گزارش به زندگی یک کارمند اداره دارایی به نام محمد می‌پردازد. محمد که متهم به دریافت رشوه شده، سرانجام از کار معلق می‌گردد و از همان‌جا مشکلات وی به خصوص با همسرش، اعظم، به اوج می‌رسد. در پایان پس از یک دعوای شدید، محمد به همراه فرزندشان خانه را ترک می‌کند. در بازگشت، اعظم را درحالی که به منظور خودکشی اقدام به خوردن قرص کرده است می‌یابد و او را به بیمارستان می‌رساند. پایان فیلم با طلوع آفتاب همراه است؛ اعظم به هوش می‌آید و محمد در کنار تخت بیمارستان است. او همسرش را تنها می‌گذارد و به دنبال فرزندش که در خودرو خوابیده است، می‌رود.

- تحلیل همشینی:

فیلم گزارش، آخرین ساخته عباس کیارستمی قبل از انقلاب محسوب می‌شود و به نوعی اولین فیلم کیارستمی درباره بزرگسالان است. در بررسی کلی می‌توان دریافت، فیلمی است که تصویری واقع‌گرایانه از وجوه منفی زندگی طبقه متوسط ارائه می‌کند. در این فیلم، مخاطب با زوجی از جامعه

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Chandler

مدرن مواجهه می‌شود که زندگی معمولی دارند ولی به مرور مشخص می‌شود که آن‌ها در اداره کردن زندگی خود سرگردان هستند. فیلم از اداره‌ای شروع می‌شود که کارکنان اصلی و مدیر کل آن مرد هستند و زنی ارباب رجوع حضور دارد که در میان این همه کارمند مرد کلافه شده چرا که هیچ یک کار او را انجام نمی‌دهند.

صحنه‌های آغازین فیلم را می‌توان به نوعی دلالت بر تنزل جایگاه اجتماعی زنان تلقی نمود. در ادامه، داستان فیلم به درون زندگی مشترک محمد و همسرش و روابط شان کشیده می‌شود و مشاجرات محمد و اعظم به محملی برای بازنمایی جایگاه سنتی زن و مرد بدل می‌شود. اعظم نمی‌تواند در عمل، مقابل کارهای غلط محمد بایستد و محمد با آن که در ظاهر محافظه کار نشان داده می‌شود ولی در حقیقت خود را رئیس خانه و خانواده می‌پندارد که همسرش باید به دستورات او گوش دهد.

با آن که فیلم در مورد رابطه محمد و اعظم است اما مخاطب، محمد را در حال کار و فعالیت بیرون از خانه و حتی حضورش در برخی مسئولیت‌های درون خانه مثل بازی کردن با دخترشان و وقت گذراندن با او می‌بیند و به عنوان شخصیتی که فقط موظف به انجام یک کار مشخص باشد، تصویر نمی‌شود ولی اعظم در اکثر صحنه‌ها در حال خانه‌داری نشان داده می‌شود که حتی برای بیرون رفتن و خریدی ساده نیازمند این است که شوهرش حوصله به خرج داده و با او همراه شود و زمانی که می‌خواهد با محمد در مورد مسائل مهم زندگی هم چون شغلی که محمد از دست داده است و یا اجاره خانه عقب افتاده صحبت کند، محمد به نحوی از صحبت با اعظم طفره می‌رود و خود را تصمیم گیرنده‌ی نهایی می‌داند.

در ادامه با بالا گرفتن مشاجرات آن دو، اعظم که از زندگی یک طرفه و بی توجهی محمد خسته شده است او را تهدید به ترک منزل می‌کند و احمد نیز مانند رئیسش که او را از کار اخراج کرده بود، به اعظم می‌گوید: «هرچی داری جمع کن، چون دیگه اینجا بر نمی‌گردد». گویی مرد تصمیم گیرنده‌ی نهایی است و زن تنها مجبور به اطاعت. سپس با اصرار اعظم برای ترک منزل، محمد شروع به کتک زدن او می‌کند و اعظم کاملاً بی دفاع در مقابل احمد نشان داده می‌شود و در نهایت محمد او را در اتاق رها کرده و همراه فرزندشان خانه را ترک می‌کند و بی آن که توجهی به اعظم داشته باشد، برای خوردن شام به بیرون از خانه می‌رود و سپس در نیمه‌های شب به خانه برمی‌گردد و اعظم را در حالی می‌یابد که اقدام به خودکشی کرده است.

فیلم به بی مسئولیتی و بی توجهی کارا کتر محمد و مردسالاری و کوتاه اندیشی او نسبت به همسرش تاکید دارد. البته فیلم با این پایان بندی به بازتولید تصویر زن به عنوان چهره‌ای ضعیف و آسیب پذیر نیز می‌پردازد و اعظم را به عنوان نماینده زنان به گونه‌ای به تصویر میکشد که گویی در مقابل مشکلات منطقی عمل نکرده و دست به خودکشی می‌زند و زندگی اش به عمل محمد در راستای نجات دادن او وابسته می‌شود و به نوعی به تصویر کردن روابط قدرت سنتی بین زن و مرد دست زده و آن را بازسازی می‌کند.

- تحلیل جانشینی:

تقابل بین مرد و زن در فیلم مشهود است. محمد نماد مردی تحصیل کرده و مدرن است که هدایت روایت فیلم برعهده اوست. اکثر سکانس‌های فیلم به محمد و زندگی‌اش از وجه‌های مختلف کار، دوستان و خانواده و تاثیر متقابل آنان بر یکدیگر اختصاص دارد. پررنگ‌ترین وجه این زندگی، بخش خانوادگی و رابطه‌اش با همسرش می‌باشد. این محمد است که تصمیم گیرنده خانواده است. اعظم نماد همسری تقریباً مدرن است که زندگی‌اش را دوست دارد و برای حفظ زندگی‌اش در مقابل بی‌توجهی‌ها و کارهای محمد کوتاه می‌آید اما اعتراض خود را نیز به محمد وارد می‌کند. هر یک از سکانس‌های فیلم که محمد و اعظم را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد، آستان تقابلی تازه و اوج‌گیرنده است.

اولین تقابل میان محمد و اعظم در سکانسی نشان داده می‌شود که محمد از سر کار بازگشته و اعظم در حال خشک کردن و پوشاندن لباس به دخترشان است که بخشی از کار همیشگی او در خانه می‌باشد و تصویری است تکراری از زنان در جامعه‌ای که خانه‌داری و پرداختن به امور خانه و فرزندان، به عنوان پیش‌فرضی برای زنان در نظر گرفته می‌شود. در این سکانس محمد پس از اعلام این خبر که همکارش، مصطفی، بچه‌دار شده با پرسش‌های متوالی اعظم در مورد جنسیت نوزاد مواجه می‌شود که فکر می‌کند محمد به دلیل پسر بودن نوزاد از جواب دادن خودداری می‌کند؛ موضوعی که عیان‌کننده همان رویکرد مردسالارانه که به زنانی که فرزند پسر ندارند به دیده تحقیر نگریسته و آن‌ها را «دخترزا» می‌نامد. فیلم مسئله‌ای را مطرح می‌کند که حتی در دوران گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن و با وجود کم‌رنگ شدن اما هم‌چنان باقی است و حتی شرم‌ساری اعظم از این موضوع به صورت نامحسوس نشان داده می‌شود و بنابراین تاثیر سلطه مردسالاری در بازنمایی زن دیده می‌شود که منجر شده خود زن نیز نسبت به این موضوع احساس شرم کند. فیلم به نمایش این موضوع اکتفا کرده و به اعتراض آشکاری علیه آن دست نمی‌زند.

فیلم به هویدا کردن روابط قدرت میان این زن و شوهر با نمایش نیازمندی اعظم به حضور محمد برای بیرون رفتن و تجربه کوچک‌ترین تفریحات می‌پردازد. البته اعظم در اینجا دست به اعتراض زده و بی‌تفاوتی محمد را به او گوشزد می‌کند و خواستار حق و حقوق خود است، اما در نهایت و با وجود همه اعتراض‌ها، آن چه روی می‌دهد مطابق میل محمد می‌باشد. همان‌طور که پیشتر اشاره شد فیلم به وجه بی‌مسئولیت و بی‌توجه محمد اشاره دارد، بی‌توجهی‌ای که به تقابل‌های جدیدی بین او و اعظم منجر می‌شود.

هنگامی که احضاریه دادگاه مبنی بر تخلیه خانه به دست آن‌دو می‌رسد، واکنش محمد با بی‌خیالی و بی‌تفاوتی همراه است و اعتراض اعظم را برمی‌انگیزد و به این موضوع اشاره می‌کند که همین بی‌تفاوتی و رویکرد محمد در مورد خانه قبلی‌شان، منجر به این شد که از آن‌جا بیرون‌شان کنند و این بار هم با این رویکرد، سرنوشت متفاوتی در انتظارشان نخواهد بود. فیلم به طور ضمنی نیز به این بی‌کفایتی و بی‌مسئولیتی محمد اشاره دارد. هنگامی که همگی به خرید رفته‌اند و محمد در ماشین نشسته و منتظر خرید کردن اعظم می‌باشد، با درخواست ماشین جلویی مبنی بر عقب رفتن موافقت

کرده و با این کار جای پارک خود را به آن ماشین داده و خود در منطقه پارک ممنوع قرار می‌گیرد. نبود اعتماد به نفس و بی‌خیالی محمد که به شکل ضمنی در این سکانس تصویر شده به تقابل بعدی با اعظم منجر می‌شود. محمد که به خاطر تغییر جای پارک و خاموش کردن ماشینش در این بین، مجبور به معطل کردن اعظم در آنجا می‌شود با اعتراض اعظم نسبت به این تعلل مواجه شده و وارد مشاجره‌ای با او می‌شود که در آن محمد به صورت طلبکارانه‌ای می‌گوید که اعظم آن‌ها را مجبور کرده که آن جا بیایند و به گونه‌ای برخورد می‌کند که گویی برای همراهی خانواده‌اش به تفریح و خرید، لطف کرده و اعظم باید از او قدردان باشد، حال آن که خود به تنهایی و برای تفریح هر موقع به خواهد خانه را ترک می‌کند.

در این سکانس نیز اعظم حرف خودش را زده و دست به اعتراض می‌زند و شروع می‌کند به یادآوری تمام اشتباهات و بی‌توجهی‌های محمد، تا آن جا که با شدت گرفتن بحث، اعظم که تاکنون در بحث‌ها کوتاه می‌آمد و قطب ضعیف رابطه را شکل می‌داد، اکنون شجاعتش بر ضعف او غلبه می‌کند و به زنی استوار در برابر محمد تبدیل می‌شود که او را تهدید به جدایی کرده و حتی می‌خواهد تصمیم خود را عملی کند. در این میان محمد که جدیت اعظم را می‌بیند، عقب‌نشینی می‌کند و قطب ضعیف رابطه را از آن خود می‌کند ولی به سرعت دوباره آن قدرت مردانگی و سلطه‌گری‌اش بر او غلبه می‌کند و مانع اعظم برای رفتن می‌شود و برای این کار حتی به کتک زدن اعظم متوسل شده و در مقابل چشمان فرزندشان او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد و دوباره و به سرعت به قطب قوی رابطه تبدیل می‌شود.

هرچند لازم به ذکر است که فیلم این پرسش‌های پایه‌ای را دنبال نمی‌کند که اصلاً چرا باید زنی برای بیرون رفتن و خرید وابسته به شوهرش باشد، چرا برای یک مهمانی ساده باید بارها از شوهرش درخواست کند، چرا باید فقط محدود به امور خانه باشد و هر امور دیگری در کنترل شوهر باشد و بسته به تصمیم او. فیلم تقریباً این موضوع را مورد نقد قرار نداده و تنها به نمایش آثار آن بسنده می‌کند. در پایان، اقدام اعظم به خودکشی اگرچه از طرفی نمایان‌گر خفقان او از سلطه مردسالاری و حبس می‌باشد اما از سویی دیگر می‌تواند نشان از ضعف اعظم در مقابل مشکلات و عدم توانایی در منطقی عمل کردن باشد و ناخود آگاه این تصویر را بازسازی می‌کند که در نهایت این مرد است که به کمک زن شتافته و نه برعکس و بنابراین در این جا فیلم تا حدی به بازسازی تصویر مرسوم زن در جامعه پدرسالار کمک می‌کند. گزارش اثری است که گزارشی نمونه‌وار از خانواده طبقه متوسط پایتخت‌نشین را به نمایش می‌گذارد و بخش مهمی از آن به بازنمایی تصویر زن در جامعه پرداخته و با نشان دادن مصائب آنان، تلاش در آشکار ساختن سلطه ایدئولوژی پدرسالار بر آنان را دارد، هرچند تنها به تصویر کردن آثار این سلطه می‌پردازد و به آن اکتفا می‌کند.

خلاصه فیلم «۵۵» - ۱۳۸۱

فیلم ده روایت گر زنی است که درون ماشین خود و در حال رانندگی در اطراف تهران، در ده

قسمت با شش شخصیت گفتگوهایی را انجام می‌دهد؛ شخصیت‌هایی که یا هم چون پسرش از اعضای خانواده او هستند و یا افراد غریبه‌ای هستند که آن‌ها را به طور تصادفی سوار کرده و علاوه بر این که آن‌ها را به مقصد می‌رساند، به گفت‌وگو با آن‌ها نیز می‌نشیند. در این فیلم شخصیت اصلی داستان با پسرش، خواهرش، دوستش، دختری جوان و پیرزنی که به دنبال امام‌زاده است گفتگو می‌کند.

- تحلیل همیشینی:

این فیلم به طور کامل در خودرو فیلمبرداری شده‌است و شخصیت اصلی، یک زن در حال رانندگی است که نامش در طول فیلم ذکر نمی‌شود و در تمام فیلم و ده قسمت آن، با افراد مختلفی به صحبت می‌نشیند. از همان قسمت اول، مخاطب با زنی قوی و سرسخت روبروست که سعی دارد به خودش، اجتماعش و مردان اطرافش به فهماند که او برای خود، شخصیت و استقلال دارد و زندگی‌اش مال کسی جز خودش نیست. او با پسر کوچکش که اکنون با پدرش زندگی می‌کند و مخالف ازدواج مجدد مادرش است در مورد زندگی شروع به بحث می‌کند. اما پسر بچه به نمایندگی از پدر و نیز تفکر مردسالارانه صحبت و بر عقیده خود تاکید می‌کند.

راننده زن، صحبت را از آن جا آغاز می‌کند که پسرش به حرف‌های او گوش نمی‌دهد و او را متهم به خودخواهی علیه خود و پدرش می‌کند و این که او آن‌ها را رها کرده‌است. زن تلاش می‌کند پسرش را قانع کند که اگر از همسرش جدا شده، از روی تفکر بوده و نه احساسات سطحی. او سعی دارد به مرد کوچکی که در محیطی مردسالار پرورش یافته، به فهماند تا زمانی که خودش را باز نیافته، نمی‌تواند مسئولیتش در قبال اطرافیان را به درستی انجام دهد.

پسر زن که نماینده نوظهور پدر و تفکر مردسالارانه می‌باشد، بازتاب‌دهنده تمامی انتظاراتی است که این تفکر از زنان دارد؛ آماده کردن شام و ناهار به موقع، شستن ظرف‌ها و رسیدگی به همه امور مربوط به خانه داری؛ گویی زن بودن و مادرانگی تنها با انجام بی‌چون و چرای وظایف مربوط به خانه است که شناخته می‌شود. راننده زن به عنوان شخصیت اصلی فیلم، شرایط کنونی خود را همانند رودخانه‌ای جاری توصیف می‌کند که در بند نیست و گذشته خود را نیز هم چون باتلاقی محصور و ساکن که وابسته به انتظارات و خواسته‌های دیگران بوده‌است. او هم چنین با اشاره به این که قوانین در جامعه در راستای احقاق حقوق زنان نمی‌باشد، تصویری از یک زن ناراضی از شرایط حاکم را از خود نمایش می‌دهد.

زن راننده که هر روز و شب در خیابان‌های شهر به دنبال کارهای روزمره‌اش در رفت و آمد است در یک قسمت با خواهرش همسفر می‌شود. خواهرش از او می‌خواهد که به فکر تصاحب و نگه داشتن پسرش در کنار خود به هر قیمتی نباشد و بگذارد که با پدرش نیز زندگی کرده و او را بشناسد. در واقع فیلم با مطرح کردن این موضوع که جنگیدن بر سر تصاحب فرزند، بعد از طلاق کاری عبث و اشتباه است، کلیشه‌هایی که در این مورد وجود دارد را به پرسش می‌گیرد و زن راننده را به عنوان مادری ترسیم می‌کند که قصد تصاحب و تملک بر فرزند را نداشته و می‌خواهد مطابق

همان فکر که انسان‌ها نه مال هم بلکه همراه و رفیق هم هستند، عمل کند. در حقیقت این اثر تصویری از یک زن و مادر ارائه می‌دهد که تصمیماتش فراتر از چارچوب ایدئولوژی تملک‌گرایانه و محصورکننده مردسالاری است.

در یک قسمت، پیرزنی در مسیر رسیدن به امام‌زاده با زن راننده همسفر می‌شود. او که از دنیا جز دعا کردن در امام‌زاده‌ای برای رسیدن به آرامش چیزی برایش نمانده به نوعی نماینده زن و مادری تنهاست که زندگی‌اش را وقف شوهر و فرزندان‌ش کرده‌است و حالا تنها مانده و کاری جز دعا کردن و انتظار برای مرگ ندارد.

در قسمتی دیگر مخاطب با دوست راننده همراه می‌شود که او هم توسط مرد مورد علاقه خود رها شده است و از آن جا که او را تمام دنیایش می‌دید، دست به شیون و زاری می‌زند. راننده در پاسخ به دوستش، می‌گوید که زنان باید خود را دوست داشته باشند و زندگی را در یک مرد و آدم خلاصه نکنند. او عقاید زنان جامعه را سرزنش می‌کند که معتقدند مردها همیشه در جایگاه قدرت هستند. تصویر نمایش داده شده از راننده زن بیش از پیش او را به عنوان زنی معرفی می‌کند که خود را از چارچوب تفکر مردسالارانه رها کرده و به مخالفت با آن می‌پردازد.

یکی دیگر از زنان هم صحبت راننده، دختر جوانی است که برای دعا و اجابت خواسته‌اش که ازدواج با پسر مورد علاقه‌اش می‌باشد به امام‌زاده می‌رود. دو قسمت از فیلم به این دختر اختصاص یافته‌است. در قسمت اول دختر گمان می‌کند پسر مورد علاقه‌اش در مورد ازدواج با او تردید دارد اما خودش مشتاق این وصلت می‌باشد. در قسمت دوم اما دختر بیان می‌کند که آن پسر از اول نمی‌خواسته با او ازدواج کند و تمام مدت به دختر دیگری فکر می‌کرده و عنوان می‌کند که همیشه گمان می‌کرده هر آن چه می‌خواهد اتفاق می‌افتد و خلافتش را در نظر نگرفته بوده. فیلم با تاکید به این که خواسته‌ها همواره با وصال همراه نمی‌شوند بر این مهم اشاره می‌کند که رسیدن و جدایی نیز بخشی از زندگی می‌باشد که باید پذیرفت. نکته‌ای که در بازنمایی این دختر جوان به تمامی تصویر می‌شود این است که با وجود ناراحتی و حس بدی که گاهی اجتناب‌ناپذیر است، جدایی را پذیرفته و برخلاف آن زنی که همه چیز را در یک نفر خلاصه می‌کرد، این تغییر در زندگی را قبول کرده و سعی می‌کند خود را با این واقعیت که همه هستی در یک نفر خلاصه نمی‌شود تطبیق دهد و به این نقطه برسد که زن تنها با ازدواج نیست که هویت پیدا کرده و در جامعه به رسمیت شناخته می‌شود.

- تحلیل جانشینی:

در میان همراهمان زن راننده در این فیلم، تقابل اصلی تقابل این مادر و پسر مهم‌ترین تقابل فیلم است که بیشترین زمان روایت را به خود اختصاص داده و ۴ قسمت از ۱۰ قسمت فیلم را شامل می‌شود. تقابل میان زنی که چارچوب محصورکننده تفکر مردسالار که نهایت آن را در ازدواج نخست خود تجربه کرده و سپس خود را از یوغ آن رها کرده و با وجود داشتن فرزند جدا شده است و پسرش که

به عنوان نماینده‌ای از تفکر مردسالارانه تاب سرکشی مادرش به عنوان یک زن از چارچوب سنتی‌ای که برایش ترسیم شده را ندارد و در برابر آن مقاومت می‌کند. پسریچه که در مقابل مادر خود پرخاشگر است و به تندی سخن می‌گوید طی این چهار قسمت حساسیت‌های یکسانی دارد و مسائل مشابهی را علیه مادر خود مطرح می‌کند. هرگونه تخطی زن از تصویر سنتی‌اش که طبق آن باید خود را وقف امور خانه کرده و فرمانبردار همسر و بچه‌اش باشد، او را برآشفته و نمی‌پذیرد. پسر تعریف مادرانگی را در این می‌داند که مادرش حتی با وجود اختلافات فراوان با همسرش، طلاق نگرفته و به فکر جدایی نباشد و به خاطر او هم شده شرایط پرتنش و محصورکننده خانه را تحمل کند.

پسریچه، تلاش مادرش برای رهایی خود از فضای مسموم‌کننده زندگی با همسر سابقش را عدم مسئولیت‌پذیری و خودخواهی قلمداد می‌کند و در مقابل، وقتی صحبت از ازدواج مجدد پدرش می‌شود آن را با کمال میل پذیرفته و عنوان می‌کند که مشکلی با زندگی با همسر دوم پدرش ندارد و این در حالی است که حاضر به دیدن همسر جدید مادر خود نمی‌باشد و زندگی در خانه آن‌ها را به هیچ عنوان نمی‌پذیرد. پسر، مسئولیت‌پذیری مادرش را در پختن غذای سر وقت و شستن ظرف‌ها توسط او خلاصه کرده و استخدام کارگر برای انجام کارهای خانه را قبول ندارد که این موضوع نشان دهنده نقش سنتی زن است که هم چون امری بی‌چون و چرای دل‌ایدئولوژی مردسالارانه که این پسر نماینده آن می‌باشد، حکم شده است.

در تقابل با تفکر مردسالارانه پسر، مادرش به نمایندگی تفکر ضد آن، عنوان می‌کند که فقط شخصی که خودش را دوست داشته باشد می‌تواند شخص دیگری را نیز دوست داشته باشد، نکته‌ای که در زندگی مشترک نخست خود رو به تباهی بود و ارزش و جایگاه مستقل خود به عنوان زنی صاحب اختیار را در آن خانه از دست داده بود. در ادامه عنوان می‌کند که آن چه پسرش آن را عدم مسئولیت‌پذیری او می‌نامد در واقع میل به تصاحب مادرش است؛ میل به تملک انسانی دیگر تنها برای خود و حالا که متوجه شده مادرش متعلق به کسی نیست، برآشفته شده و سعی در پنهان‌سازی آن پشت برچسب بی‌مسئولیتی دارد.

راننده با مورد هجوم قرار دادن تصویر همیشگی از زنی که تمام کارهای خانه را سر وقت انجام می‌دهد، عنوان می‌کند که او به عنوان یک زن و یک مادر دارای شغل بخصوص خود به عنوان عکاس و نقاش نیز می‌باشد و پرداختن بی‌چون و چرای کارهای خانه به حرفه او که سال‌ها برایش زحمت کشیده لطمه وارد می‌کند و دلیلی ندارد هنگامی که می‌توان کارگری برای انجام این کارها استخدام کرد، از انجام آن سرباز زد. راننده نمایش دهنده تصویر زنی است که هم چون مردی که خارج از خانه کار کرده و برای کار خود اهمیت قائل است، اهمیت مشابهی قائل می‌باشد و هم چون همان مرد که موظف به انجام بی‌چون و چرای کارهای خانه نیست، او نیز موظف به انجام آن نمی‌باشد و تعریف زن بودن را که در همنشینی با خانه‌داری بی‌چون و چرای معنا پیدا می‌کرد، به هم می‌زند.

دومین تقابل مهم فیلم در قسمتی روی می‌دهد که در آن راننده به گفت‌وگو با دوستی نشسته که

پس از سال ها، نامزدش او را ترک کرده است. در این جا فیلم، زنی را به تصویر می کشد که تاب این جدایی را نداشته و به شیون و زاری می پردازد، زنی که همه دنیا را در آن رابطه و آن مرد خلاصه کرده و بر هم زدن رابطه را پایان همه چیز می بیند. در تقابل با او، راننده به عنوان زنی که شجاعت و آگاهی در تغییر زندگی خود را داشته، با اعتماد به نفس این موضوع را خاطرنشان می کند که این وابستگی به مردی که به راحتی رابطه را ترک می کند به معنای ضعف می باشد؛ ضعفی که منجر به آسیب زدن یک شخص به خودش می شود. ضعفی که نشانه این مهم است که یک فرد خودش را دوست نداشته و درون یک وابستگی کاذب غوطه ور شده، وابستگی ای که باعث می شود یک زن خود را فراموش کرده و خودش را برای یک مرد بسازد.

هم چنین با اشاره به این موضوع که رابطه آن دو با کنترل و نظارت همیشگی و یک بی اعتمادی نسبت به هم همراه بوده، پایان یافتن آن را درست دانسته و دوباره اهمیت این موضوع را خاطرنشان کرده که تلاش برای حفظ یک رابطه به هر قیمت، اشتباه است و گاهی جدایی سازنده ترین تصمیم ممکن می باشد و از این طریق کلیشه موجود در ایدئولوژی پدرسالار را که یک زن باید بسوزد و بسازد و خود را فدای رابطه کند، زیر سوال می برد. فیلم با تاکید دوباره بر مسئله عزت نفس و ارزشمند شمردن و دوست داشتن خود، آزادی و زندگی واقعی را بر پایه آن دانسته و نیز لازمه رهایی از سلطه و حصر مردسالارانه قلمداد می کند؛ نکته ای که علاوه بر اهمیت در زندگی فردی، برای ساختن یک رابطه عاشقانه نیز ضروری می باشد. رابطه ای عاشقانه که بر پایه دوستی متقابل و نه میل به تسلط بر دیگری بنا شده است.

استقلال، دوست داشتن خود و تملک ناپذیری مواردی هستند که در این فیلم به عنوان هسته اصلی در قالب کاراکتر راننده مقابل تفکرات سنتی نسبت به زن، به نمایش در می آیند. آدمی و به خصوص یک زن در جامعه ای مردسالار زمانی می تواند مسئولیت هایش در قبال خود و دیگران را به خوبی انجام دهد که خود را دوست بدارد، و به درک این مهم نائل آید که هیچ انسانی در تملک انسانی دیگر نمی باشد. رانندگی کردن زن به عنوان شخصیت اصلی فیلم می باشد. کلیشه موجود در جامعه که زنان را راننده های خوبی نمی داند و نیز تصویر یک راننده که بیشتر در هیئت یک مرد بازنمایی می شود و امری مردانه تلقی می گردد، توسط نمایش زنی که کل زمان نود دقیقه ای فیلم را در حال رانندگی است، مورد هجوم قرار می گیرد.

بحث و نتیجه گیری

مطالعه و بررسی آثار بلند کیارستمی نشان می دهد که وی در طول دوران کاری خود نسبت به زنان و دغدغه های آنان اشراف داشته و بخش عمده ای از دوران متاخر فیلم سازی اش را به بازنمایی زنان و مشکلات آن ها اختصاص داده است. فیلم «گزارش» که اولین فیلم کیارستمی است که برای گروه سنی بزرگسالان ساخته شده است، ضمن بازنمایی مناسبات قدرت بین زن و مرد به مشکلاتی که زنان در گذار به مدرنیته با آن درگیر هستند می پردازد اما تا حدودی موضعی دوگانه در برابر زنان اتخاذ

کرده و تنها به بازنمایی رنج‌ها و تبعیض‌های کاراکتر زن بسنده می‌کند. در مقابل، فیلم «ده» که از آثار متأخر کیارستمی محسوب می‌شود را می‌توان تحقیقی جدی در باب زنان و مشکلات پیرامون آن‌ها در جامعه دانست. کیارستمی در این فیلم ضمن بازنمایی مصائب زنان به آسیب‌شناسی آن‌ها نیز پرداخته و این بار موضعی دوگانه اتخاذ نکرده و تمرکز و توجه خود را به اقشار مختلفی از زنان با مشکلات خاص خودشان و دیدگاه‌های هریک در مورد زندگی معطوف می‌کند. کیارستمی، نگاهی که مرد به زن دارد و به بیانی دیگر تقابل زن و مرد و مشکلاتی که در جامعه مردسالار برای یک زن اتفاق می‌افتد را امری فراملیتی می‌داند. کیارستمی معتقد است که تبعیض و نادیده گرفتن زن ممکن است در هر فرهنگی و در هر جایی از جهان اتفاق بیفتد. وجه مشترک در این آثار را می‌توان در آن دانست که نشان می‌دهند هم‌چنان کلیشه‌های جنسیتی متداول در رابطه‌ی با زنان وجود دارد و زنان هنوز هم در احقاق برخی از حقوق مسلم خود ناتوان هستند و جامعه مردسالار هم‌چنان در تلاش است تا تفاوت‌های جنسیتی را عاملی برای تبعیض بین زن و مرد قلمداد کند.

تعارض منافع: نویسندگان تصریح می‌کنند که در این پژوهش تعارض منافع وجود ندارد و این پژوهش با هزینه‌های پژوهشگر انجام گرفته است.

سپاسگزاری: نویسندگان بر خود لازم می‌دانند از افرادی که در انجام این پژوهش یاری رساندند تشکر و قدردانی به عمل آورند.

منابع

- ادمز، لاری اشنایدر. (۱۹۹۶). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر*. ترجمه شهریار وقفی‌پور. (۱۳۹۵). تهران: مینوی خرد.
- جمشیدی، اکرم، اسفندیاری، شهاب، بنی اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۶). *تحلیل تقابل سکون / حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی*. *هنرهای نمایشی و موسیقی (هنرهای زیبا)*، ۲۴(۱)، ۷۹-۸۶.
- چندلر، دانیل. (۱۹۵۲). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. (۱۳۸۶). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- حسینی، سیدعماد. (۱۳۹۷). *سینمایی دیگر*. تهران: خانه هنرمندان.
- راودراد، اعظم، میرزاده طرقي، احسان (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره‌ی الی و گذشته)*. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۵۳-۷۷.
- راودراد، اعظم، صدیقی خویدکی، ملکه. (۱۳۸۵). *تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد*. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۲(۶)، ۵۹-۳۱.
- سلطانی گردفرامری، مهدی. (۱۳۸۶). *زنان در سینمای ایران*. *نشریه هنرهای زیبا*، ۱۸(۱۸)، ۸۷-۹۸.

- صمیم، رضا، آقابابایی، احسان، قاسمی، وحید. (۱۳۸۷). بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران. *نشریه هنرهای زیبا*، ۳۵، ۱۳۴-۱۲۵.
- هیوارد، سوزان. (۲۰۰۶). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی. (۱۳۹۳). تهران: هزاره سوم.
- وایت، پاتریشیا. (۱۹۹۸). *فمینیسم و فیلم. رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*. ترجمه علی عامری‌مه‌بادی. (۱۳۹۶). تهران: انتشارات سوره مهر.

- Antić, M. (2016). Feminist Iranian Cinema: The Counter-Cinema of Abbas Kiarostami and Female Spectatorship. *Genero: časopis za feminištičku teoriju i studije kulture*, 20, 31-51.
- Elena, A. (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami*, trans. London: SAQI/Iran Heritage Foundation.
- Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. United States: University of Chicago Press.
- Bordwell, D. (2009). The movie looks back at us. *David Bordwell's Website on Cinema*. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/04/01/the-movie-looks-back-at-us>.

Semiotic Analysis of Woman's Portrayal in Abbas Kiarostami's Cinema

P. Roštami*
M. J. Goharbakhsh**
B. Sadollahi***
M. Madani****

Abstract

The objective of this study was to scrutinize the semiotics of the image of women in Kiarostami's cinema. The statistical population was Kiarostami's films focusing on women's semiotics. Purposive sampling method was adopted and the films "Report" and "Ten" were the samples of the research. The research design was descriptive-analytical. The data was obtained through library resources and watching films. The films were analyzed from semiotics point of view. The implemented semiotics was based on the two major traditions of Ferdinand de Saussure and Charles Sanders Peirce. The study of Kiarostami's feature films indicated that he was cognizant on women and their concerns during his career and devoted much of his late filmmaking career to represent women and their problems. Notably in his recent works, he spotlighted women in his films. The results of the semiotic study of "Report" and "Ten" showed that Kiarostami tried not only to reflect the problems of women, but also to depict the society's attitude and expectations toward them, and emphasized that such traditional and stereotypical view, despite the passage of years, still existed in the society.

Keywords: representation, woman's portrayal, Abbas Kiarostami

* MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding author, Email: p.roštami@student.art.ac.ir)

**MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Email: mohammadgoharbakhsh8@gmail.com)

***MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Email: babak.25.06@gmail.com)

**** MA student at Department of Cinema, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Email: mojtabamadani94@gmail.com)