
سرکوب نشانه‌شناختی خانواده سنتی در سینمای ایران: بررسی موردی سینمای پرمخاطب سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵

تاریخ دریافت: ۹۲/۸/۴

تاریخ تأیید: ۹۲/۱۲/۲۶

وحید شالچی

استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی - vshalchi@gmail.com

چکیده

مقاله حاضر به بررسی بازنمایی خانواده و روابط سنتی خانوادگی در سینمای پرمخاطب ایران می‌پردازد. مبانی مفهومی این مقاله برآمده از نظریه باختین و نظریه‌های پسااستعماری است و به لحاظ روشی نیز از تکنیک‌های نشانه‌شناسی بهره می‌گیرد. نمونه‌های مورد بررسی، فیلم‌های پرمخاطب ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵ هستند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که در سینمای ایران در برهه مورد بررسی، خانواده سنتی و انسان سنت‌گرا در حوزه خانواده همچون «دیگری» متعصب و جهل‌اندیشی به نمایش درمی‌آید که در چنبره تعصبات کور گرفتار آمده و امکان تدبیر عاقلانه و عادلانه در زندگی خانوادگی را ندارد. در دوگانگی‌های نشانه‌شناختی مستور این آثار، خانواده سنتی در مقابل اخلاق، علم، عدالت و تعقل قرار می‌گیرد. به این ترتیب، سنت خانودگی ایرانی در سرزمین خویش اُبژه‌نگاهی شرق‌شناسانه قرار می‌گیرد. خوانش مرجح آثار مورد بررسی، خانواده سنتی را در موضعی کور و لال قرار می‌دهد که حتی قادر نیست کوچک‌ترین دفاعی از خویش بنماید. خانواده سنتی در فرآیند بازنمایی «اهریمن‌سازی» شده و بی‌آنکه در این بازنمایی‌های سرکوب‌گرانه فرصت سخن گفتن بیابد، در مسلخی نشانه‌شناختی به سیاهی عدم سپرده می‌شود.

واژگان کلیدی

خانواده سنتی، روابط خانوادگی سنتی، بازنمایی، نشانه‌شناسی، خوانش مرجح، دیگری.

۱. بیان مسئله

تکوین جامعه جدید متأثر از تصاویری است که در ذهنیت کنش‌گران رسوب می‌کند. پیش‌بینی‌پذیری کنش، امکان فهم بینادذهنی، تداوم الگوهای کنش و بازتولید جامعه، در پیوند با این تصاویر رسوب یافته است. اما این یک سوی ماجراست؛ منازعات گفتمانی، تغییرات اجتماعی، تضادهای اجتماعی، مشروعیت سلطه، گسست فرهنگی و بدفهمی‌های متقابل نیز متأثر از تصاویر است. در چنین فهمی، همچنان که تداوم فرهنگی معلول موفقیت در انتقال تصاویر است، گسست فرهنگی نیز ناشی از جای‌گیری و رسوب تصاویر متخالف در ذهن‌هاست.

در جامعه‌ای که به تعبیر دنزین بازتولید و تکوین اجتماعی‌اش از خلال تصاویر صورت می‌گیرد، مسئله «بازنمایی» و «تصویر»، مسئله‌ای کلیدی و بنیادی است. در چنین زمانه‌ای نهادهای اجتماعی برای بازتولید خویش نیازمند تصاویری مؤید هستند و اگر نتوانند خود را در چنین تصاویری بازتولید و بازآفرینی کنند، تداوم‌شان دچار چالش خواهد شد. البته مقصود هر نوع تصویری نیست، بلکه تصاویری است که در ذهن مردمان جای گرفته و رسوب نموده باشد، تا منابعی برای عملکردهای اجتماعی تکرار شونده باشند.

در میان نهادهای اجتماعی مختلف جامعه ایرانی، اهمیت نهاد «خانواده» مورد وفاق جامعه‌شناسان است. این سخنِ تقی آزاد ارمکی که این نهاد به همراه نهادهای «دین» و «سیاست» سه ضلع اصلی شکل‌دهنده فرم‌اسیون جامعه ایرانی هستند، پذیرفتنی می‌نماید و شواهد بسیاری دارد. نهاد خانواده در ایران در دوران جدید، به تبع تحولات مختلف اجتماعی و فرهنگی به سمت «تکثر شکلی» پیش رفته است که نتیجه این امر ظهور انواع مختلفی از خانواده در کشور است. در میان این انواع، برخی با «سنت» همخوانی بیشتری دارد و برخی در تعارض با «سنت» نمود می‌یابند.

با توجه به محوریت تصویر در جامعه معاصر، بازآفرینی و دگرگونی این نهاد و اشکال خانوادگی درون آن متأثر از تصاویر ذهنی ایرانیان است و یکی از مهم‌ترین منابع شکل‌گیری این تصاویر نیز «سینمای ایران» می‌باشد.

سینمای ایران با خلق کلیشه‌هایی از روابط، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، نقش مهمی در

برساخت ذهنی انسان ایرانی نسبت به خانواده و روابط خانوادگی دارد. البته روشن است که این رابطه یک‌سویه نیست و همچنان که سینمای ایران ذهن جامعه ایرانی را نسبت به روابط خانوادگی می‌سازد، متقابلاً خود نیز عمیقاً از این ذهنیت متأثر می‌شود؛ مثلاً حضور پررنگ «عروسی» در سینمای ایران از جایگاه این مراسم در ذهن انسان ایرانی نشأت می‌گیرد.

با چنین رویکردی و با عطف توجه به نقش این ماشین تصویرسازی، این مقاله در پی بررسی این امر است که سینمای ایران چگونه انواع خانواده ایرانی را از فیلتر خویش می‌گذراند. به طور خاص خانواده سنتی و نقش‌ها و روابط سنتی دغدغه این مقاله است. به نظر می‌رسد سینمای ایران در بازنمایی سنت در خانواده ایرانی عموماً نه تنها منتقدانه، بلکه سرکوب‌گرانه برخورد می‌کند. این امر دارای ریشه‌ای تاریخی در سینمای ایران است. طبعاً سینمای ایران با همه درازنای تاریخی‌اش نمی‌تواند در این مقاله مورد بررسی قرار گیرد؛ از این رو، نوشتار حاضر خود را به سینمای پر مخاطب یک دهه ایران محدود می‌کند. پرسش این مقاله آن است که سینمای پر مخاطب ایران در دهه هشتاد چه ایماژی از سنت در خانواده ایرانی ارائه می‌دهد؛ به عبارت دیگر، خوانش مرجح سینمای پر مخاطب دهه هشتاد ایران از سنت در خانواده ایرانی کدام است؟

۲. مبانی نظری

در این مقاله نه خانواده سنتی، بلکه بازنمایی خانواده سنتی و اجزاء آن مورد توجه قرار گرفته است. بدین سان آنچه برای این مقاله مهم است رابطه سنت و مدرنیته در حیات اجتماعی نیست، بلکه چگونگی بازنمایی سنت در ارتباط با مدرنیته است. از این رو، بیش از آن که نیازمند طرح مباحث نظریه پردازان عرصه نخست مانند گیدنز و هابرماس باشد، نیازمند بهره‌مندی از نظریات بازنمایی، به طور عام، و بازنمایی سنت، به طور خاص، است. در مورد نظریات بازنمایی، این مقاله متأثر از رویکردی به بازنمایی است که متناسب با مفروضات نظری پسااستعماری است و به جهت روشن بودن این زمینه به این اشاره اکتفا می‌کند، اما در پایان بخش نظری، به دلیل اهمیت چگونگی بازنمایی، به آراء باختمین به طور مفصل خواهد پرداخت. ولی آنچه نیازمند بحث بیشتر است چگونگی شکل گرفتن فهم ما از مفاهیم «سنت» و «سنتی» است. این فهم در یک زمینه جهانی شکل گرفته و متأثر از دوگانه‌های کلیدی مدرن/سنتی و غرب/شرق است که با یکدیگر ارتباط تنگاتنگی دارند.

فهم غالب از سنت در تقابل با امر مُدرن شکل گرفته است. این فهم در جریان شکل‌گیری اندیشه روشنگری پدیدار گردید. انسان اروپایی دوره مُدرن جهت بازشناسی خویش و موقعیت زمانی خود، روایتی از خویش را بر ساخت که در واقع تاریخ ظهور و بروز عقلانیت در مفهوم مُدرن آن بود.

به این ترتیب، تاریخ حکایت تجلی عقلانیت شد و انسان مُدرن غربی پیشگام و پیش‌برنده این سیر تاریخی. در این چشم‌انداز، تاریخ دارای پیشرفت تلقی شد و غرب مُدرن طلایه‌دار این تکامل. مقابل این غرب مترقی، شرقی جعل شد که تجلی فقدان حسنات غرب بود. به دیگر سخن، دیگری غربی سمبل عقلانیت، تمدن، کار، اخلاق، انسانیت و ... بود و طبعاً شرق نیز نماینده جهل، خرافه، تعصب، تنبلی، توحش، بربریت و ... عجیب آن که این تصویر در شرق نیز با اقبال مواجه شد؛ به بیان کابرال: «استعمارگران اغلب مدعی اند که آنها ما را وارد تاریخ کردند... ایشان ما را واداشتند که تاریخ‌مان را رها کنیم، دنباله‌رو آنان باشیم و دقیقاً پشت سرشان پیشرفت تاریخ‌شان را پی بگیریم» (یانگ، ۱۳۹۱: ۲۸).

در همین جاست که دو گانه‌های نشانه‌شناختی مُدرن/سنتی و غرب/شرق با یکدیگر ارتباط می‌یابند. چرا که این «سنت»، که گذشته غرب بود، با شرق پیوند می‌یافت و بدین سان، شرق و سنت غربی ویژگی‌های منفی مشابهی می‌یافتند. شکل‌گیری این روایت همسان از شرق و گذشته غرب، که «سنت» نامیده می‌شد، کارکردهای چندگانه‌ای برای غرب مُدرن داشت. از آن جمله می‌توان به توجیه استعمار اشاره کرد؛ چرا که با چنین روایتی طبعاً شرق غرق در جهالت، جز با کمک و راهبری غرب مُدرن امکان ترقی نداشت. دیگر کارکرد این روایت فراهم آوردن امکان خودشناسی برای غرب از طریق برساختن مفهومی به نام «شرق» بود که به گونه‌ای سلبی به فرایند هویت‌یابی غرب کمک می‌کرد.

حاصل این امر برای شرق دردناک بود. این سخن ادوارد سعید بخش‌هایی از پیامدهای این شیوه فهم را نشان می‌دهد: «تغییرپذیری ما چقدر قوی است! چه آسان از چیزی به چیز دیگر تغییر می‌کنیم و تغییر داده می‌شویم! مکان ما چقدر بی‌ثبات است، همه چیز ناشی از گم‌گشتگی اصل ماست. ... پیوندمان با ... گذشته‌مان گسسته است» (همان: ۲۲). بدین سان در چنین روایتی از «تاریخ»، «مدرنیته» و «سنت» فهم ما از خود شکل می‌گیرد و دچار «شرق‌شناسی» و یا «شرق‌شناسی وارونه» می‌شویم، که البته این مقاله تنها ناظر به اولی است.

از این رو است که هرگونه شناخت مدرنیته یا سنت در ایران باید منوط به شناخت این روایت اروپامدار باشد. به بیان میرسپاسی، «برای فهم دیالکتیک پیچیده مدرنیته در ایران نیز ضروری است تا روایت اروپامدار را که در دل وعده وعیدهای رهایی بخشش نهفته است، بررسی کنیم» (میرسپاسی، ۱۳۸۴: ۴۴). وی در واکاوی ریشه‌های این رویکرد می‌گوید:

عصر روشنگری، بر اساس مدلی عقل‌گرا، دموکراتیک و انسان‌گرا از جامعه، ضوابطی جهان‌شمول و تجویزی برای رفتار انسانی وضع کرد. یکی از راه‌هایی که در گفتمان روشنگری برای حقانیت بخشیدن به گفتمان مدرنیته پیموده شد، مقایسه روشنگری با «اغیار» آن بود (همان: ۵۰).

در همین راستا است که پیوندی ذاتی میان نیروهای مذهبی و مرتجع در اروپا و دنیای خشک مغز شرق مسلمان برقرار می‌شود.

متفکران پسااستعماری، به ویژه ادوارد سعید، اسپواک، بابا و چاکرabortی، در روشن ساختن و افشای سازوکارهای گفتمانی که شرق و سنت آن را ابژه شناخت خود قرار دادند، نقشی مهم ایفا نمودند. اینان نشان دادند که چگونه فرهنگ‌های شرقی از خلال چشم‌انداز ارزش‌ها و سنت‌های فکری غرب، بازنمایانده شده و با چنین بازنمایی‌ای، سنت‌ها و صورت‌های فرهنگی زندگی و بیان غیر غربی به حاشیه رانده شده یا نادیده گرفته می‌شوند (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۳۳-۳۲). سعید در شرق‌شناسی با بررسی آثار ادبی‌ای چون شعر و رمان، مقالات سیاسی، نوشته‌های مطبوعاتی، سفرنامه‌ها، پژوهش‌های مذهبی و تحقیقات زبان‌شناختی نشان داد که تصویر جعلی و غیر واقعی شرق که ساخته و پرداخته غرب است، چگونه شرق را به جهان بازنمایانده و این شیوه معرفی و شناساندن شرق، به ویژه در مورد خاورمیانه، سبب‌ساز و مشروعیت‌بخش سلطه‌گری بر شرق و اعمال قدرت و نفوذ بر شرق بوده است (همان: ۶۲-۵۲).

در این تصویرسازی‌های جعلی، شرق و انسان شرقی در قالب تعداد معدودی الگو و نمونه‌ها و تیپ‌های کلیشه‌ای گنجانده می‌شود. ریشه نقدهای ضد شرق‌شناختی که با نظریه پسا استعماری مطرح شد را می‌توان در نقدهای قانون در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی جست‌وجو کرد. وی تصویرپردازی استعماری در رمان‌ها و داستان‌ها را مورد نقد قرار داد. فوکو، گرامشی و دریدا دیگر نظریه‌پردازان مؤثر بر شکل‌گیری این نظریه هستند (همان: ۶۶). نظریه پسااستعماری نشان داد که چگونه نگاه شرق‌شناسانه، شرقی برمی‌سازد که منفی

و دیگری دنیای مدرن است؛ دنیایی که مثبت و متمدن است. چنین شرقی عاری از شأن انسانی و در قالب کلیشه‌هایی به تصویر کشیده می‌شود که حامل اسطوره‌هایی درباره تنبلی، فریبکاری و بی‌خردی شرقیان است (همان: ۶۸ و ۶۰).

فهم چنین تصویرسازی‌هایی در رابطه میان قدرت و دانش توضیح‌پذیر است. به بیان سعید تفکر و اندیشه شرق‌شناسی با کارکرد سیاسی - اقتصادی استعمارگران همراه است؛ چرا که برتری غرب بر شرق را تثبیت می‌کند. چنین بازنمایی‌هایی در سینما «عاشی»، «ریاکاری»، «سنگ‌دلی» و «بی‌احساسی» را به دیگری مُدرن نسبت می‌دهد. این «دیگری» به همان اندازه که آفرینندگی ندارد و غیر علمی نیز هست؛ آزادمنش نیست؛ متفرعن و بی‌تربیت است؛ دارای اشتها قوی جنسی و حتی یک بیمار عصبی است؛ همچنان که غیر فعال بوده و ... (سعید، ۱۳۶۱). به بیان سعید «چنین نظام تصورات ایدئولوژیکی که من آن را «شرق‌شناسی» نامیده‌ام، فقط به این علت نیست که از نظر فکری بی‌اعتبار است، بلکه دارای ملازمات و نتایج جدی بی‌شماری است» (همان: ۸۱). در چنین گفتمانی «شرق»، و به ویژه «اسلام»، «مقوله‌ای جداگانه و وسیله تأملات داخلی خود و جامعه غربی و راجع به جامعه خود و خودِ غربی است که در عین حال، بیگانه از آن خود و جامعه و قابل تفکیک از آن است» (سردار، ۱۳۸۷: ۵۱).

سینما نیز متأثر از نگاه شرق‌شناسانه بوده است. ارائه تصویر مسلمانان به عنوان کاراکترهای بالذات خشونت‌طلب و دیوانه، و در قالب کاراکترهای کلیشه‌ای در سینمای دنیا شایع بوده و هست؛ به تعبیر سردار: «شرق اسلام در فیلم بی‌تغییر بوده و بالذات شرور می‌باشد، زیرا که همواره در وقایع‌نامه‌های شرق‌شناسی چنین بوده است: علقه متعصبانه به دینی باطل» (همان: ۱۵۰). «تا زمانی که محدودیت‌های تصویرسازی متظاهر به جای واقعیت درک و فهم می‌شوند، آینده متکثر مبتنی بر احترام متقابل و درک بهتر غیر ممکن خواهد بود. ما همچنان در تبعات منازعه، بی‌اعتمادی، تحقیر و حاشیه‌نشینی که همگی میراث واقعی شرق‌شناسی‌اند، خواهیم زیست» (همان: ۱۸۰).

بنابراین، چگونگی بازنمایی خانواده سنتی نیز باید در این چارچوب مدنظر قرار گیرد، زیرا خانواده سنتی و اجزای آن در همین منطق گفتمانی بازنمایی می‌شوند. یکی از نکات مهمی که باید در اینجا به طور ویژه مدنظر قرار گیرد، چگونگی این بازنمایی است. مفهوم باختینی «تک‌گویی» به خوبی و جوهی از چگونگی بازنمایی خانواده سنتی در این گفتمان

را روشن می‌سازد. با کمک این مفهوم می‌توان چگونگی سرکوب نشانه‌شناختی خانواده سنتی یا اجزای آن را فهمید.

۳. گفت‌وگو/ تک‌گویی (Dialogue/Monologue)

متن هنری، خواسته و ناخواسته، عرصه تجلی و تعامل صداها و نواهایی متفاوت و رقیب است. برخی متون عرصه اقتدار معناشناختی یک صدا است و گاه در برخی متون نیز دیگری فرصت می‌یابد تا صدایش شنیده شود. در این زمینه مفاهیم باختینی «چندآوایی»، «هتروگلوسیا» (Heteroglossia)، «گفت‌وگو» و «پیوندی‌سازی» مورد توجه روزافزون نظریه‌های فرهنگی و ترکیبی معاصرند و سبب دگرگونی در سنت «رتوریک» گردیده‌اند. این مفاهیم به جهت نزدیکی و هم‌پوشانی معنایی در برخی موارد دچار خلط معنایی می‌شوند. نظریه پردازان ترکیبی در «گفت‌وگویی» باختینی، ضرورت و اهمیت صداهای متنوع و متکثر را یافتند. نظریه ترکیبی معاصر مفهوم «گفت‌وگویی باختینی» را به مثابه کنش متقابل ارتباطی میان «سخنگو» و «شنوده» تلقی می‌کند. این خوانش در مقابل تلقی پیشین سنت رتوریک قرار می‌گیرد که گفت‌وگو را یک ترغیب جهت یافته از گوینده به سوی شنونده قلمداد می‌کرد. باختین راه را بر بازتفسیر رتوریک به مثابه «گفت‌وگو» و «بیان» و «کنار هم گذاری» یا «مذاکره متفاوت‌ها» گشود. این مطالعه نیز این مفهوم را همچون سنجه‌ای در باب میزان رواداری آثار مورد بررسی اش نسبت به صداهای دیگر، که در اینجا خانواده سنتی است، به کار می‌گیرد.

«رتوریک گفت‌وگویی شده» یا «گفت‌وگویی» صرفاً صداهای متنوع و متکثر نیست، بلکه عمل گوش فرادادن به هر صدایی از چشم‌انداز دیگران نیز هست. ویژگی‌های شکلی این نظریه، «بیان»، «کنار هم گذاری» یا «مذاکره» درباره تفاوت‌های فردی و فرهنگی است. باختین این اندیشه را در آثار مختلف با اصطلاحات متفاوتی توضیح می‌دهد؛ همچون چندآوایی در «مسائل بوطیقای داستایوفسکی»^۱، هتروگلوسیا در «گفتمان در «رمان»، «کارناوالی در رابله»، «دنایش» و «کتاب داستایوفسکی». هر کدام از این اصطلاحات با تأکیداتی متفاوت به روابط میان گفته‌ها به مثابه پیوستگی پیچیده‌ای از تفاوت‌ها می‌پردازند. چندآوایی ویژگی متمایزکننده نوعی از رمان، یعنی «رمان چندآوایی» است. باختین در «مسائل بوطیقای داستایوفسکی» توضیح می‌دهد که چگونه داستایوفسکی به وسیله بازجایی اندیشه رمان (یعنی حقیقتش) در آگاهی‌های چندگانه و متنوع به جای یک آگاهی یگانه، و به وسیله بازجایی نویسنده رمان در

کنار شخصیت‌ها به مثابه یکی از این آگاهی‌ها (که خالق شخصیت‌هاست، اما با آنها برابر است)، رُمان چندآوایی را می‌آفریند. نویسنده، شخصیت‌ها و خواننده در رُمان چندآوایی جهت خلق حقیقت در موقعیتی برابر مشارکت می‌کنند. بنابراین، نویسنده موقعیت تازه‌ای را در ارتباط با شخصیت‌ها اشغال می‌کند و فرآیند خلاقانه نوینی را اعمال می‌کند. نویسنده موقعیتی را در زمان حال واقعی احراز می‌کند، همچون فعلیتی در حال وقوع، و نه همچون گزارشگر یک گفت‌وگوی پایان‌یافته. شخصیت‌ها در گفت‌وگویی در حال انجام مشارکت دارند، آن هم نه به عنوان اُبژه آگاهی‌های نویسنده، بلکه همچون مردمی آزاد که قادرند ایستادگی کنند، موافقت یا مخالفت نمایند و حتی در مقابل خالق‌شان دست به شورش بزنند. از این رو، این شخصیت‌ها صرفاً اُبژه گفتمان نویسنده نیستند، بلکه مستقیماً سوژه‌های گفتمان دلالت‌بخش خویشند. چنین اثری یک چندآوایی حقیقی از صداهای متکثر است. در این آثار خواننده نیز مشارکت‌کننده واقعی است و در مشخص کردن خاصیت و ماهیت رخدادها مشارکت دارد.

باختین مدعی است که این نوع جدید از رُمان، دیگر یک بیان مستقیم از حقیقت در اختیار نویسنده نیست، بلکه به جای آن ایجاد خلاقانه حقیقت در آگاهی‌های نویسنده، شخصیت‌ها و خواننده است. او «تک‌گویی» را از «گفت‌وگو»، همچون «گفتمان تک‌صدایی» از «گفتمان صدای دوگانه»، متمایز می‌کند. «تک‌گویی» گفتمانی تک‌صدایی است که تنها خود و اُبژه‌اش را به رسمیت می‌شناسد. این گفتمان، مستقیماً به سمت اُبژه ارجاعی خویش رفته و اقتدار معناشناختی نهایی‌ای را در محدوده یک زمینه داده شده شکل می‌دهد.

گفتمان گفت‌وگویی، که گفتمان صدای دوگانه است، دربرگیرنده ارجاعی تعددی به واژگان دیگران است. چنین گفتمانی یک مقصود معناشناختی تازه را (که مقصود خودش است) در گفتمان از پیش موجود جا می‌دهد. در نظریه ترکیبی تازه «رتوریک گفت‌وگویی شده» یا «گفت‌وگویی» دیگر کمتر وسیله‌ای برای ترغیب است، بلکه وسیله‌ای است برای آزمودن اندیشه‌های خودمان و دیگران و آزمونی است به طور خاص برای بیان، کنار هم‌گذاری و مذاکره درباره تفاوت‌های فردی و فرهنگی‌مان. نظریه فرهنگی معاصر، نظریه‌های فمینیستی، نظریه نژادی، و نظریه پسااستعماری نیز استفاده‌های مختلفی از این مفهوم، از جمله برای تبیین قدرت بیانی اشکال ترکیب‌بندی حاشیه‌ای شده و غیر متعارف شده، داشته‌اند. در این مطالعه معنای محدود گفت‌وگو مد نظر است و دوگانه

گفت و گویی/تک‌گویی به عنوان یک معیار در فیلم‌های مورد مطالعه به کار گرفته می‌شود تا روشن شود در سینمای مورد بررسی چقدر زمینه برای گفت‌وگو و تعامل وجه‌نظرهای مختلف وجود دارد؛ به عبارت دیگر، در سینمای مذکور تا چه میزان امکان گفت‌وگو برای خانواده سنتی فراهم می‌شود.

۴. روش مطالعه

رویکرد روش‌شناختی این پژوهش^۲ «کیفی» است. این پژوهش، مطالعه‌ای طولی است که چارچوب زمانی آن سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵ از سینمای ایران را در برمی‌گیرد و جامعه آماری آن فیلم‌های مربوط به ژانر «ملودرام» است. نمونه‌های پژوهش بر حسب میزان جذب مخاطب در هر سال انتخاب شده‌اند؛ به گونه‌ای که پرمخاطب‌ترین فیلم در هر سال در ژانر ملودرام انتخاب گردیده است. از این رو، به ترتیب فیلم‌های «سگ کشی»، «نان، عشق و موتور هزار»، «توکیو بدون توقف»، «مارمولک»، «مکس» و «آتش بس» انتخاب شدند که در بررسی نهایی دو فیلم «نان، عشق و موتور هزار» و «مارمولک»، به دلیل نبود مضامین جنسیتی قابل توجه حذف گردیدند.

اما مهم‌ترین بخش این پژوهش که تحلیل متن^۲ است، با روش «نشانه‌شناسی» انجام خواهد گرفت. به تعبیر مارتین ریدر (Martin Ryder)، نشانه‌شناسی زبان‌شناختی و فرهنگی شاخه‌ای از نظریه ارتباط است که به پژوهش درباره نظام‌های نشانه‌ای و شیوه‌های بازنمایی‌ای که انسان برای انتقال احساسات، اندیشه‌ها، باورها و ایدئولوژی‌های خود به کار می‌برد، می‌پردازد:

تحلیل نشانه‌شناختی به ندرت یک حوزه مطالعاتی خاص به معنای دقیق کلمه را مدنظر دارد، بلکه در طیف گسترده‌ای از رشته‌ها شامل هنر، ادبیات، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و (مطالعه) رسانه‌های جمعی به کار می‌رود. تحلیل نشانه‌شناختی در جست‌وجوی لایه‌های زیرین فرهنگی و روان‌شناختی زبان، هنر و دیگر بیان‌های فرهنگی است (See: Mitcham, 2004, v.4).

چنان‌که امبر تو آکو به طنز می‌گوید که نشانه‌شناسی رشته‌ای است که به مطالعه هر آن چیزی می‌پردازد که برای دروغ گفتن به کار می‌رود (رک: آکو، ۱۳۸۴). نشانه‌شناسی در تحلیل هر آنچه به مثابه ابزاری برای بازنمایی پدیده‌ها و یا تفسیر آنها به کار می‌رود، استفاده می‌شود. ارزش تحلیل نشانه‌شناختی به مثابه ابزار در دوره پسامدرن که واقعیت

دست کاری شده احساسات زمینه‌ای ما را دگرگون کرده، شدیداً افزایش یافته است (See: Mitcham, 2004, v.4). هر کدام از این متون فوق در موضوعات مختلفی چون: ویژگی‌های شخصیت اصلی، گره‌ها و گره‌گشایی‌ها، نهادها، مسائل و مفاهیم اجتماعی و ... بازنموده شده و تحلیل گردیده‌اند؛ البته تنها آن بخشی که به خانواده ارتباط داشت در این مقاله گزارش شده است.

۵. بازنمایی خانواده سنتی

۵-۱) سگ‌کشی

نهاد خانواده در سگ‌کشی به دو شکل بازنمایی می‌شود؛ نخست، وضع موجود و دوّم، نقطه مطلوب. در این فیلم چند خانواده‌ی نوعی وجود دارند: خانواده گل‌رُخ و پدرش، خانواده گل‌رُخ و همسرش، خانواده حاجی نقدی، خانواده نجفی و خانواده منتسب و تا حدی خانواده مقدم.

به جز خانواده اول، یعنی خانواده پدر گل‌رُخ که در واقع متعلق به پیش از فضای اجتماعی کنونی (انقلاب) است، دیگر خانواده‌ها دچار بحران اساسی هستند. خانواده گل‌رُخ و همسرش که کاملاً سست‌بنیاد است و شوهر هیچ‌گونه تعهدی به خانواده ندارد و همسر خانواده صرفاً وسیله‌ای پنداشته می‌شود که به ناجوانمردانه‌ترین شکل مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد. خانواده نقدی نیز متشکل از مردان و زنان و بچه‌هایی است که با موضع‌گیری یکسره منفی مؤلف بازنمایی می‌شوند؛ از جمله پدر خانواده به صورت مردی با فاصله سنی زیاد از همسر، خائن و هوس‌باز به تصویر کشیده می‌شود. خانواده نجفی «فرنگی‌مآب» نیز خانواده‌ای است که در آن مرد خانواده خیانت‌کار است و دیگران در سفرند و حضور ندارند و معلوم نیست که بهتر از مرد خانواده باشند.

خانواده منتسب نیز به صورت بسیار بدی بازنمایی می‌شوند. خانواده‌ای که بر بالین شخصیت بزرگ‌رو به مرگ خویش نیز حسابگرانه عمل می‌کنند و به هر قیمتی در پی منفعت خویش هستند. موضع داماد خانواده کاملاً غیرعاطفی و حسابگرانه است؛ ضمن آن که وی نیز مانند دیگر مردان، چشم‌چران، هوس‌باز و در حال یافتن شریک جنسی در خارج از خانواده است. به خانواده مقدم نیز تنها یک جا اشاره می‌شود، لذا کیفیت روابط ایشان برای ما مشخص نیست، اما این فضای اجتماعی جدید آنها را نیز از هم جدا کرده است.

اما نهاد خانواده، جدا از وجه اول بازنمایی، حضوری دیگرگون نیز دارد. این وجه دوّم

صرفاً در خانواده پدری گل‌رُخ بازنمایی می‌شود. خانواده در این وجه به صورت یک آرمان به عنوان پیش‌فرض اثر قرار می‌گیرد؛ جایی که مهر حقیقی و عشق در آن یافت می‌شود و مأوایی در این جامعه سودازده است. گل‌رُخ در مهلکه گرفتاری‌ها، شیخ خانواده را جست‌وجو می‌کند. خانواده در این معنا، آرمانی است که در جامعه معاصر غایب است.

از دیگر متغیرهای مهم جامعه‌شناختی فیلم «جنسیت» است. نقش اول فیلم، که نقش مثبت فیلم نیز هست، به یک زن جوان اختصاص دارد که نمادی از زیبایی، پاکی، تعهد و فرهنگ است. نقش اول مرد فیلم، آقای «معاصر»، نماد جامعه امروزی ایران و همچنین نماد دورویی، خیانت، بی‌اخلاقی و فساد است. زن مطلوب فیلم زنی است امروزی، اهل فرهنگ، زیبا و خوش‌اندام و علاقه‌مند به خانواده و دارای مهر راستین. در مقابل، عموم مردان فیلم هوس‌باز هستند. تنها دو مرد سالم‌اند؛ یکی پدر که از جایی دیگر و نسلی دیگر است و دوم، یک پیرمرد ساده حاشیه‌ای به نام «عیوض». گل‌رُخ با اراده و دارای شخصیتی قوی است. وی با توجه به فهم عمومی جامعه زنی مُدرن است، اما پی‌جوی عشق و خانواده. در این اثر از دو کاراکتر آشنای فیلم‌فارسی استفاده شده است که عبارتند از:

۱. «حاجی بازاریِ ظاهر الصلاح و هوس‌باز»: نقش‌های «حاجی نقدی» و

«صبوری»

۲. «زن چاق سنتیِ حاجی بازاری» (در برداشت فیلم‌فارسی از مفهوم «سنتی»):

نقش همسر حاجی نقدی

۵-۲) توکیو بدون توقف

آنچه این روایت به آن می‌پردازد مسئله «جنسیت» است. در واقع این اثر روابط سنتی جنسیتی را در قالبی اغراق شده به تصویر می‌کشد؛ اغراقی که خنده و نفی مخاطب را برمی‌انگیزد.

موضوع اثر نقد رویکرد متعصبانه به روابط دختر و پسر و روابط خانوادگی است. در این روایت دو رویکرد در مقابل هم قرار می‌گیرند؛ یکی رویکردی متعصبانه که میراث گذشته است و دیگری رویکردی باز و عاشقانه. رویکرد اول در این روایت، به صورت یک حالت روان‌رنجورانه و بیماری‌ای روانی بیان می‌شود؛ بیماری‌ای که نیازمند معالجه و درمان است. در فیلم این درمان با مراجعه به روان‌کاو (که به اشتباه، روان‌شناس بیان شده) و اکاویدن تجربیات کودکی و ضربه‌ای سخت به سر اتفاق می‌افتد.

در فیلم «توکیو بدون توقف» نشانه‌هایی که حکایت از میزان گستردگی و یا محدودیت این مسئله در جامعه داشته باشد، وجود ندارد. شاید اطلاعات فرامتنی و میزان مخاطبان فیلم نشان‌دهنده این امر باشد که «چگونگی روابط جنسیتی در خانه و بیرون از خانه» مسئله‌ای اجتماعی است. با توجه به اطلاعات فرامتنی مسئله اجتماعی بودن آن قابل پذیرش است، اما خود فیلم در این زمینه ساکت است و صرفاً به ارائه دو دیدگاه متضاد، یکی در قالبی متعصبانه و مضحک، و دیگری در قالبی شاد و دل‌پذیر می‌پردازد.

«توکیو بدون توقف» در واقع حکایت دو نظام یا دو فرهنگ است؛ نظام پدرسالارانه در مقابل نظام دموکراتیک برابرطلب و یا فرهنگ سنتی در مقابل فرهنگی مدرن. چالش اثر، چالش میان دو فرهنگ است که اولی، مطابق تصویر ارائه شده در «توکیو بدون توقف»، متعصب و وارث میراث «پدران» بوده و دومی فرهنگی امروزی و پر از شور زندگی است. فرهنگ نخست، فرهنگی است که «نسل به نسل در خاندان چرخیده» است. در این فرهنگ «پسر» وارث خانواده (بخوانید وارث «پدر» و امتیازاتی مانند «ثروت») است. در این فرهنگ هرگونه روابط غیرعادی منع می‌گردد؛ «حتی یک سوسک نر نباید» از مقابل اتاق دختر رد شود. در این فرهنگ جای زن در خانه است؛ موقعیت افراد موروثی است؛ پسر وکیل پدر است؛ دختر منشی و کارمند پدر و ...؛ جای زن در حوزه خصوصی است و حوزه عمومی جای مردان است. پدر کسی است که «زورش زیاد» است؛ روحیه‌ای خشن دارد و برای زنان خانه تصمیم می‌گیرد و البته وظیفه مراقبت نیز با اوست. در این فضا سؤال‌کننده مرد است و پاسخ‌دهنده زن؛ از این رو است که وقتی خواهر از برادر می‌پرسد که «چرا آلمان می‌روی؟»، مرد متعجب می‌شود؛ حال آن‌که خواهر باید همه چیز را به برادر توضیح دهد، حتی امور بسیار خرد زندگی روزمره را.

علاوه بر این، در فرهنگ مذکور «مرد» کسی است که «عربده» می‌کشد و بیمار است؛ نمی‌تواند احساسات خود را بیان کند و خود نیز قربانی نظام مردسالار است. وی با وجود اقتدار و قدرت ظاهری، در درون بیمار است و از ترس‌های عاطفی رنج می‌برد؛ ترس‌هایی چون «ترس از دست دادن خواهر» در غیاب مادر و همسر. سردردهای دائمی دارد و نمی‌تواند عشق را درک کند؛ در واقع زندان‌بان (مرد سنتی) نیز در زندان گرفتار است. این نظام اجتماعی و خانوادگی، سرد، کسل و بی‌روح است. اصلی‌ترین قربانی این خانواده و نظام اجتماعی هم زنان هستند. این نظام اجتماعی نظامی بیمار است، لذا دکتر (بخوانید دکتر

فیلم یا بهتر از آن «فیلم دکتر» تجویز می‌کند که: «تو فقط یک راه داری، ناهید [بخوانید «زن»] را آزاد کن، بزار بره...».

این اتفاق از «منطقه آزاد» یا «جزیره آزاد» شروع می‌شود. محسن توکیویی ای که از خارج آمده با دختر تصادف می‌کند و قصه‌هایی آغاز می‌شود. در ادامه، ضربه به مغز پرویز مردسالار نیز مهم است؛ ضربه‌ای به سر که امکان‌های جدیدی می‌گشاید. با این ضربات به سر است که همه چیز شروع به تغییر می‌کند. زنی که برای اولین بار در منطقه «آزاد» توانسته بود خود رانندگی کند شروع به در اختیار گرفتن فرمان زندگی خویش می‌کند. این آغاز می‌تواند دردسر بیافریند. زن ممکن است در آغاز تند برود و حتی تصادف کند، اما این «تصادف در حوزه عمومی» و در «منطقه آزاد»، بیش از آن که «مسئله‌زا» باشد، «مسئله‌گشا» است.

کم‌کم نگاه و ادبیات زن عوض می‌شود و هویت و پنداشت وی از خود تغییر می‌کند؛ مثلاً زن در جایی می‌گوید: «خواهرش هستم ... شریک‌شون هم هستم». به این ترتیب، دیگر هویت وی صرفاً از انتساب‌های مربوط به حوزه خصوصی به دست نمی‌آید، بلکه زن شریک مرد در حوزه عمومی نیز هست. همچنین جایگاه زن از اُبژه به اُبژه و سوژه تغییر می‌کند و متعاقباً زن هم از مرد سؤال دارد.

تحول در آنجا خود را نشان می‌دهد که دختر مقیم حوزه خصوصی سابق، می‌گوید: «می‌روم کارخانه ... از امروز زندگی می‌کنم». زندگی تازه آغاز می‌شود و دختر می‌تواند توصیه عمه پیر قربانی خود را عملی کند. وقتی چنین اتفاقی بیفتد و زن وارد کارخانه شود، دیگر بازگشت ممکن نیست؛ به قول ناهید «تو دیگه نمی‌توانی من را اینجا زندانی کنی». از این پس دست و پا زدن مردسالاری بیهوده است؛ حتی مسئله اقتصادی خانواده نیز با ورود زن به کارخانه حل می‌شود. پدرسالاری آخرین تلاش خود را می‌کند و از حربه خشونت استفاده می‌کند، اما غافل از آن که «این تفنگ صد سال است که دیگر شلیک نمی‌کند».

در این فرآیند مردی که حاضر نبود بشنود و فریاد می‌زد، تبدیل به مردی می‌شود که می‌تواند احساسات خود را بگوید و با بیان احساسات کودکی و اکنون خود، درمان شود و سرانجام بتواند «صدای قلب» خود را بشنود. چنین مردی دیگر از عکس پدر خویش (بخوانید سنت خویش) عبور می‌کند و ناسزاهای «پدر» نیز که از او جز عکسی باقی نمانده است، بی‌اثر است. دیگر این پسر، محسن «توکیویی» را می‌پذیرد و خواهرش را با وی به «منطقه آزاد»

رهسپار می‌کند؛ با خارج ارتباط اقتصادی برقرار می‌کند و حتی خود نیز به «منطقه آزاد» می‌رود و جالب آن که خانواده در ماه عسل از موضوع مطلع می‌شود. چنین فرآیندی خانوادگی و مردسالار و سرد، بی‌روح و افسرده و روان‌نژند را به شور زندگی می‌رساند.

به این ترتیب، شکاف جنسیتی در واقع شکاف میان روابط جنسیتی متعصبانه سنتی و روابط جنسیتی مدرن است. این شکاف بخشی از شکاف اصلی میان فرهنگ عامه‌پسند و فرهنگ رسمی است. در این روایت، این شکاف با پیروزی امر مدرن بر امر سنتی و روابط جنسیتی مدرن بر روابط جنسیتی سنتی پایان می‌یابد.

در این بازنمایی روابط جنسیتی سنتی بی‌منطق، جابراجه و زشت نشان داده می‌شوند. این فرهنگ در قالب «پرویزی گوژپشت» با پیژامه و زیرپیراهنی سفید و اهل فریاد و نعره، با عینکی با قاب سیاه که حاضر به دیالوگ نیست، بازنمایی می‌شود. پیامد این نظام اجتماعی و خانوادگی نیز زندگی ای سرد، روان‌نژند، بی‌روح و کسل‌کننده است؛ حتی زندگی اقتصادی نیز در خلال آن فلج می‌شود. در واقع میراث «سنت» و «تعصب» (دو دالی که یکی دیگری را نمایندگی می‌کند) سویه دوّم دوگانگی‌های زیر است:

- سلامت روانی/روان نژندی؛
- شادی/افسردگی؛
- عشق/بی‌عشقی؛
- زشتی/زیبایی؛
- سکون/حرکت.

این پیامدها به کرات در قالب نشانگان سینمایی روایت می‌شوند؛ برای نمونه در فضای سنتی، «دوربین» حرکت نمی‌کند. اشیاء قدیمی‌اند و...؛ در حالی که تمام حرکات دوربین (در رانندگی، دویدن و غیره) اختصاص به تحول مدرن دارد. چنان‌که بیان شد پیامدهای فوق، محصول دوگانگی روابط جنسیتی سنتی/روابط جنسیتی مدرن هستند.

مفهوم جنسیت، مفهوم محوری «توکیو بدون توقف» است. در این فیلم دو رویکرد به مفهوم جنسیت در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ برداشت متعصبانه در مقابل رویکردی باز به روابط جنسیتی. موضع روایت نیز حمایت کامل از یک رویکرد است؛ رویکردی متعصبانه که با توجه به برخی دال‌ها در واقع همان رویکرد سنتی است و زن را موجودی نیازمند حمایت مرد، در معرض خطر نامحرمان و در حوزه خصوصی تصور می‌کند.

در مقابل، رویکرد مُدرن خواهان حضور زن در حوزه عمومی و روابط بازتر و آزادانه‌تر دو جنس است. رویکرد اول زن را در موضعی فرودست قرار می‌دهد. در این رویکرد زن صرفاً ابژه است؛ در مقابل، رویکرد رقیب زن را در موضع سوژه و ابژه، توأمان، قرار می‌دهد؛ کما این که هم فضای عمومی و هم فضای خصوصی را حوزه فعالیت زنان می‌داند. مطابق روایت فیلم، سویه اول دوگانگی‌های ذیل بیان‌گر رویکرد سنتی و سویه دوم دوگانگی‌ها بیان‌گر تعریف جنسیتی رویکرد مُدرن است.

این دوگانگی‌ها عبارتند از:

- روابط پدرسالارانه / روابط مشارکتی؛
- روابط عمومی / روابط خصوصی؛
- زن در مقام ابژه / زن در مقام ابژه و سوژه؛
- حضور زن در حوزه خصوصی / حضور زن در حوزه‌های عمومی و خصوصی؛
- مرد مراقبت‌کننده و زن حمایت‌شونده / مرد و زن حمایت‌کننده و حمایت‌شونده؛
- مرد به عنوان تصمیم‌گیرنده / مرد و زن در مقام تصمیم‌گیرنده؛
- عدم تماس زن با نامحرمان / آزادی زن در تعاملات اجتماعی اش.

این روایت تلاش می‌کند تا با مطرح کردن اغراق‌شده و ویژگی‌های پنداشت سنتی از جنسیت، ضمن جذب مخاطب و خندانیدن وی، امکان‌گذر به روابط جنسیتی مُدرن را نمایش دهد.

این فیلم در موارد ذیل از دایره‌المعارف ذهنی مخاطب ایرانی استفاده کرده است:

۱. مرد جوان «داش مثنی» از طبقه پایین جامعه با روحیاتی چون صمیمی، خاکی، پرشور، توانا و دارای قدرت بدنی (نقش «محسن توکیو»)، در مقابل دختر «ژیگول» پول‌دار و مرفه. دختری که به رغم رفاه و آسایشی که برخوردار است زندگی سرد و بی‌روح را تجربه می‌کند، اما ورود پسر مشکلات دختر را رفع کرده و زندگی او را متحول می‌کند. آشنایی این دو کاراکتر نیز مشابه دیگر آثار سینمای فیلم‌فارسی، به طور اتفاقی و در یک تصادف رخ می‌دهد. در ابتدا هم خانواده دختر مخالفت می‌کنند، ولی ...
۲. مادر سنتی طبقه محروم (نقش «عزیز»): مطابق معمول مادر پسر است. پسر و مادر به یکدیگر عشق می‌ورزند. مادر در جست‌وجوی دختری «هم‌کفو» پسر است و ...

۳. نقش برادر غیرتی (نقش «پرویز»): شدیداً به خواهر خود علاقه دارد؛ خود را مسئول مراقبت از او می‌داند و خود را محق می‌داند که مصلحت او را در امر ازدواج تشخیص دهد. ابتدا با خواستگار مخالفت می‌کند... رابطه خواهر و برادر تیره می‌شود...؛ سپس، مشکلی اساسی برای خانواده دختر ایجاد می‌شود و پسر برای رفع آن اقدام می‌کند و در نهایت نگرش دختر و خانواده‌اش تغییر می‌کند.

دوگانگی ارزشی بنیادی فیلم عبارتست از:

«ارزش‌های جنسیتی متعصبانه (به زعم متن، سنتی) / ارزش‌های جنسیتی مُدرن».

دوگانگی فوق، بُعد جنسیتی دوگانگی فرهنگ رسمی (فرهنگ عامه‌پسند) است. در روایت «تو کیو بدون توقف» سویه دوم بر سویه نخست برتری داده می‌شود.

۳-۵ مکس

فیلم «مکس» نیز یک خانواده ایرانی را بازنمایی می‌کند؛ خانواده‌ای که از شکاف نسلی رنج می‌برد؛ مادری حسابگر و عاقل که خود را با مقتضیات زمانه تطبیق می‌دهد و فرزندى که بر فرهنگ رسمی خرده گرفته و با آن مقاومت می‌کند. در یک نمای کلی، فیلم جامعه ایرانی را در تقابل دو گفتمان فرهنگی بازنمایی می‌کند. فیلم، به عمد یا غیرعمد، حداقل یک گفتمان دیگر را از قلم می‌اندازد و آن را مسکوت می‌گذارد؛ اگرچه این گفتمان یا جریان، گه‌گاهی (مثلاً در سکانس‌های مربوط به خانه هنرمندان) خود را بر متن تحمیل می‌کند. گفتمان در حاشیه قرار گرفته، گفتمان فرهنگ فاخر است. به هر صورت تقاطع دو فرهنگ / گفتمان، فیلم را به پیش می‌برد؛ فرهنگ رسمی که بهترین (و در فیلم تنهاترین) جلوه‌اش را در نهادهای دولتی می‌توان یافت، و فرهنگ عامه‌پسند که در قالب فرهنگ لس‌آنجلسی بازنمایی می‌گردد.

این روایت به ما نشان می‌دهد که عموم ایرانیان چگونه در گیر این دو فرهنگ‌اند. یکی بیشتر به حوزه عمومی اختصاص دارد و دیگری بیشتر به حوزه خصوصی. یکی بیشتر در ظاهر نمود می‌یابد و دیگری بیشتر در درون. در این جامعه همه ایفای نقش می‌کنند؛ همه درون را پنهان می‌کنند و همه با هم در سرپوش گذاشتن بر خویشتن و جلوگیری از آشکارشدگی آن تلاش می‌کنند.

فیلم، عرصه روبه‌روشدن غیربرنامه‌ریزی شده این دو فرهنگ است. این دو فرهنگ - فرهنگ عامه‌پسند و فرهنگ رسمی - در تجربه زیسته ایرانیان حضور دارند. ایرانیان، بر اساس روایت ویژه فیلم، عموماً توانسته‌اند این دو فرهنگ را به گونه‌ای از یکدیگر تمایز

بخشند که کمتر تصادمی بین آنها صورت گیرد. این تمایزات ظریف و پیچیده فضایی و زمانی، اندیشیده و نااندیشیده، در ایران و ایرانیان نهادینه شده است. بر این اساس، هر کدام از این دو فرهنگ، عرصه‌ای را در زمانی خاص به خویش اختصاص می‌دهند. «دورویی» تنها یکی از سازوکارهای این تمایزبخشی و البته از جمله سازوکارهای منفی آن است. جنسیت در این فیلم مضمونی محوری نیست، اما در حاشیه به مشکلات یک مدیر زن و حسادت‌های همکاران مرد وی اشاره می‌شود. همچنین، زنان فیلم اجتماعی و مُدرن هستند. گاه محدودیت‌های حرام - حلالی در روابط زن و مرد به گونه‌ای بازنمایی می‌شود که خنده مخاطب را بر می‌انگیزد.

در این فیلم روابط مردان - زنان و روابط عاشقانه به دو صورت نشان داده می‌شوند و نکته خاص در آن این است که بحثی از خیانت در میان نیست؛ مضمونی که در بسیاری از روایت‌های ایرانی حضور دارد. شاید نبود این امر به دلیل ناسازگاری با اهداف فیلم باشد. یکی از دو رابطه عاشقانه بازنمایی شده مربوط به خانم گوهری و آقای مکس است. روابط زیرین، عمیق و تدریجی است و پسر خانم گوهری نیز معترض نیست. رابطه دوم اختصاص به رابطه پگاه و احسان گوهری دارد. گوهری ابتدا کاملاً حساب‌گرانه با موضوع ازدواج برخورد می‌کند و امتیازهای مادی (اعم از ثروت و قدرت) دختران را معیار قرار می‌دهد. این نوع نگاه در نقطه مقابل نگاه پگاه و مکس است. این رویکرد سرانجام با گسست نسبی احسان از فرهنگ رسمی و نزدیکی نسبی به فرهنگ عامه پسند مکس تا حدود زیادی تغییر می‌کند و وی به عشق دست می‌یابد. امری که ابتدا آن را محصول ترشح هورمون‌ها می‌دانست و تحت عقل حسابگر خفه کرده بود.

۵-۴) آتش بس

محور این فیلم، مسئله «اختلافات خانوادگی» است. با این وجود، در فیلم نشانه‌ای مبنی بر جنبه اجتماعی داشتن این مسئله وجود ندارد؛ اگر چه با توجه به اطلاعات فرامتنی می‌توان آن را یکی از مسائل اجتماعی کشور تلقی کرد. فیلم علل اختلاف را هم در زن و هم در مرد جست‌وجو می‌کند؛ البته سهم مرد در بروز اختلافات قابل توجه‌تر است و بیشتر بدان پرداخته می‌شود.

رویکرد فیلم به این مسئله «روان‌شناختی» است. فیلم به مثابه فیلمی تعلیمی عمل می‌کند و بخش‌های پایانی آن به ارائه راه‌حل‌های روان‌شناختی برای حل این معضل اختصاص دارد؛ هر چند به نظر می‌رسد که بیشتر از یک روان‌شناسی بازاری و غیر آکادمیک در آن

استفاده می‌شود؛ روان‌شناسی‌ای که در کتاب‌فروشی‌های محلات تهران بیشتر یافت می‌شود تا در دانشگاه. این رویکرد از سال‌ها پیش از آتش‌بس مورد اقبال (استقبال) و توجه عمومی در کشور بوده است.

در «آتش‌بس» مسئله اختلافات خانوادگی، هم در سطح تبیینی و هم در سطح راه‌حل، مورد توجه قرار می‌گیرد و فیلم به صورت تفصیلی به هر دو می‌پردازد و راه‌حل ارائه می‌دهد. در هر دو سطح، مواجهه فیلم با مسئله، روان‌شناختی است. این رویکرد نه تنها در سطوح ظاهری فیلم بروز دارد، بلکه در کل روایت داستان نیز، خواسته یا ناخواسته، لحاظ شده است.

فیلم اختلاف خانوادگی را ناشی از تربیت نادرست در سنین رشد می‌داند، اما این امر را با تعاریف جنسیتی موجود در فرهنگ ایرانی مرتبط می‌داند. در این اثر، اشارات متعددی به میراث «فرهنگی چند صدساله» مردسالارانه وجود دارد. فیلم به طور مستقیم در قبال این مسئله موضع می‌گیرد و تجویزهایی برای تغییر وضعیت ارائه می‌نماید.

ارتباط میان تبیین روان‌شناختی و اشاره به علل فرهنگی - تاریخی در فیلم نامشخص است. متن صریحاً به کودکانی اشاره دارد که با تحقیر و کتک و ... رشد می‌کنند. کاراکتر اصلی مورد بحث نیز چنین پیشینه‌ای در کودکی داشته است؛ از همین رو، تصور مثبتی نیز از مادر، خاله و خواهر خویش ندارد و تنها زن محبوب وی مادر بزرگ اوست که به نسل گذشته تعلق دارد. با توجه به خاص بودن این تجربه کودکی، نمی‌توانیم یک مسئله فراگیر چون «تعریف جنسیتی» را بدان نسبت دهیم. «فرهنگ مردسالارانه» که در فیلم به آن اشاره می‌شود فراتر از چنین خانواده‌هایی است. در سطح تبیین، با وجود آن که در لحظات بسیاری فیلم به سخنرانی در مورد تبیین یا راه حل مسئله اختلافات خانوادگی اختصاص دارد و این مسئله را در چارچوب مسئله کلی‌تر تعاریف جنسیتی سنتی / تعاریف جنسیتی مدرن قرار می‌دهد، عدم برقراری پیوند میان یک مسئله خاص در خانواده‌ای خاص و یک مسئله کلان فرهنگی قابل توجه است. در سطح راه‌حل، فیلم - جدا از انتقاداتی که ممکن است در زمینه مطرح کردن یک راه حل خرد برای یک مسئله کلان مطرح باشد - از وحدت رویکرد برخوردار است.

تضاد اصلی اجتماعی که تضاد خانوادگی را برمی‌انگیزد، تضاد سنتی - مدرن است. دو فرهنگ و دو تلقی از روابط و نقش‌های جنسیتی وجود دارد که تضاد میان آنها مشکلاتی را رقم می‌زند؛ از یک سو دختری مدرن، تحصیل کرده و موفق به لحاظ شغلی قرار دارد که

به دنبال پسری روشنفکر، شیک، دست و دل باز و «قشنگ» است؛ از سوی دیگر، پسری تحصیل کرده و سرمایه دار با سبک زندگی مُدرن، اما با انتظارات نقش سنتی حضور دارد. خواسته‌های این مرد سنتی (به تعریف روایت) از زن چنین است: «حرف گوش کنه؛ من رو تحسین کنه؛ موهاش رو اون طور که دوست دارم بزنه؛ یه ذره چاق باشه؛ سر کار نره؛ هر روز غذا بپزه، لباس تنگ نپوشه، ... با مردان ارتباط نداشته باشه و ...»؛ فیلم این ویژگی‌ها را در یک عنوان جمع‌بندی می‌کند: «زن مطیع».

زندگی بازنمایی شده در آتش‌بس، روایت چالش میان انتظاراتی است که نسبت به دو نقشی سنتی و مُدرن وجود دارد. در این چالش، فیلم تلاش دارد تا راه برون‌رفت از فرهنگ جنسیتی سنتی را آموزش دهد. برای این کار، روایت نه تنها از عناصر خود مانند شخصیت پردازی و ... استفاده می‌کند، بلکه نماینده‌ای از علم (روان‌شناسی) را نیز به خدمت می‌گیرد. در واقع، فیلم تنها در مقام بیان مشکل - این که «مردها به پشتوانه چندصد سال مردسالاری نمی‌توانند خودشان را با زنان برابر ببینند» - باقی نمی‌ماند، بلکه دغدغه جدی ارائه راه حل نیز دارد. این راه حل را دانای کل، مشاور و روان‌شناس می‌داند. به عقیده مؤلف تنها راه حل «مشاوره روان‌شناختی» است. مشاور به ما کمک می‌کند که «کلیشه‌ها را عوض کنیم و تصویر ذهنی نسبت به مرد ایده‌آل و زن ایده‌آل را تغییر دهیم».

مشاور ابتدا به آدمی که نگرش‌های سنتی درباره نقش‌های جنسیتی زن دارد، می‌قبولاند که نیازمند مشاوره است؛ سپس، به او می‌آموزد که از طریق «برنامه خودسازی» و «خودکاوی» به درمان خویش بپردازد. به زعم مؤلف، این انسان سنتی محصول باورهای چندصد ساله کودکی خود است؛ بر این اساس، «خیلی از بچه‌ها با بی‌مهری، تحقیر و کتک قد می‌کشند، اما بزرگ نمی‌شوند»، لذا مردان سنتی که حاصل چنین وضعیتی هستند باید آماده تغییر باشند. علم (مشاور) می‌پرسد: «حالا برای تغییر چیزهایی که صدها سال در تو ریشه دوانده حاضری؟» و پاسخ مرد در حال درمان این است: «اگر سایه (همسرم) را به من علاقه‌مند کند، بله!».

با توجه به آنچه بیان شد، شکاف عمده اجتماعی بازنمایی شده در فیلم آتش‌بس شکاف جنسیتی است. این شکاف تضاد میان زن و مرد نیست (اگرچه معمولاً به چنین نتیجه‌ای می‌انجامد)، بلکه شکاف میان انتظارات نقشی سنتی و مُدرن است؛ در یک سو انتظار از زن به عنوان فردی متعلق به حوزه خصوصی، مطیع و فرمان‌بردار قرار دارد و در سوی دیگر، زنی فعال و تصمیم‌گیرنده در هر دو حوزه عمومی و خصوصی. حاصل این دو نگاه دو نوع خانواده است: خانواده مردسالار با روابط عمودی / خانواده‌ای مشارکتی با روابط افقی.

تمرکز مفهومی فیلم بر مفهوم «جنسیت» است. دو قرائت سنتی (مطابق پنداشت مؤلف) و مُدرن با یکدیگر در چالش هستند. این دو، انتظاراتِ نقشی متفاوتی دارند و این امر چالش برانگیز است. انتظاراتِ نقشی مُدرن امکان بروز و تجلی بیشتر به زنان می‌دهد؛ از این رو، «منافع مردها در دیروزی بودن است و منافع خانم‌ها در امروزین بودن».

در روایتِ مؤلف فرهنگ سنتی زن‌ها را جزء اموال مردان می‌داند؛ زن را صرفاً در خانه می‌پسندد؛ زن باید حرف گوش کن و سربه‌زیر باشد؛ کارهای خانه را انجام دهد و از مرد و اعضای خانواده پذیرایی کند. «زن مطیع» ایده آل این رویکرد است. در مقابل، روایت از زنی حمایت می‌کند که در حوزه عمومی فعال است و در خانه نیز موقعیتی مشابه مرد دارد. حوزه خصوصی به یکسان زنانه و مردانه است و کارهای خانه، نه صرفاً برای یک جنس، که برای هر دو است. نظام تصمیم‌گیری در خانواده نیز مشارکتی و برابرطلبانه است.

تفسیر متفاوت این دو رویکرد از رفتار یک مرد سنتی، در قالب دو گانه‌های ذیل بیان شده است. در ستون نخست این جدول، تفسیر یک زن مُدرن از رفتار مرد سنتی بیان شده و در ستون دوم، تفسیر مرد سنتی از رفتارهایش ذکر گردیده است:

تفسیر زن مدرن از رفتارهای مرد سنتی	تفسیر خود مرد سنتی از رفتارهای خویش
بدبین و ترسو	محتاط
مردم‌گریز	حواس جمع
خرافاتی	معتقد
خسیس و حسابگر	اقتصادی
پرخور	خوش‌خوراک
شلخته و نامرتب	متین
زورگو	زن‌ذلیل نبودن
مشکوک به مردها	آشنا با مردها
بی‌اعتماد به زن‌ها	باتجربگی

این تفاسیر نشان‌دهنده تفاوت‌های فرهنگی در تفسیر روابط جنسیتی است. در آتش‌بس مفهوم نسل نیز در ارتباط با جنسیت مطرح می‌شود. فیلم به بازنمایی نوعی از خانواده‌های نسل پیش می‌پردازد؛ خانواده‌ای با تجربه سیاه مردسالاری؛ مردی که در نهایتِ خشونت و بی‌رحمی با همسر خویش برخورد کرده است و نمونه نامناسبی از هم‌ذات‌پنداری برای پسر است. سرنوشت این خانواده در زمانه جدید قابل تعمق است. مرد زورگوی سابق هم‌اکنون مردی از کارآفتاده بر روی ویلچر است که از سوی همسر

قربانی شده خویشتن شدیداً مورد تحقیر و انتقام قرار می‌گیرد. زنی که بهترین سال‌های عمرش را در نظام مردسالارانه از دست داده است و اینک به گونه‌ای افراطی تمایلات زن‌گرایانه و ضد مردانه خود را بروز می‌دهد. در میان نسل جدید نیز لاله سه بار در تشکیل خانواده شکست خورده است و احمد چهار بار. سایه و یوسف نیز درگیر تضاد فرهنگ جنسیتی سنتی و فرهنگ جنسیتی مدرن هستند که این تضاد در نهایت با «معالجه» و تفوق دو می بر اولی رفع می‌شود.

مسئله دیگر مورد بررسی در فیلم، «غیرت» است. «غیرت» در این روایت مرضی است که باید تحت درمان قرار گیرد. از دید دانای کل روایت (روان‌شناس)، «غیرت» در مردان ناشی از عدم اتکاء به نفس آنها است. این مردان «وقتی ازدواج می‌کنند ... در جست‌وجوی نیازهای کودکی خویشتن هستند ... وقتی خانم شما شیک می‌کند، شما یک دختر بچه خوش لباس را می‌بینید که دارد بیرون می‌رود؛ شما نگران می‌شوید که او هم بازی بهتری که خوش‌زبان‌تر است و بازی‌های بهتری بلد است، پیدا کند و شما را رها کند ...».

دوگانگی ارزشی بنیادی فیلم عبارتست از:

«ارزش‌های جنسیتی سنتی/ارزش‌های جنسیتی مدرن»

این اثر، سویه دوم دوگانگی فوق را بر سویه نخست برتری می‌دهد. دوگانگی ارزشی فوق شامل دوگانگی‌های ذیل می‌باشد:

● تعصب/عدم تعصب؛

● ارزش‌های خانواده مردسالار/ارزش‌های خانواده مشارکتی.

۶. نتیجه‌گیری

خانواده سنتی ایرانی در سینمای ایرانی مورد بررسی، بسان اهریمنی فاقد عقلانیت و اخلاق به تصویر در می‌آید. مسئله این نیست که خوانش مرجح این آثار در مقابل این نوع زیست‌خانوادگی موضعی مقابله‌آمیز و نقادانه دارند، بلکه مسئله اهریمن‌سازی از خانواده سنتی ایرانی از یک سو و عدم امکان به سخن درآمدن آن از سوی دیگر است. جدا از تناسب یا عدم تناسب خانواده سنتی ایرانی با دوران معاصر، شکی نیست که خانواده سنتی طی نسل‌های مختلف مأمّن بازآفرینی فرهنگی ایرانی بوده است، لذا بازنمایی منصفانه آن از طرف سینمای ایران حداقل انتظاری است که می‌توان داشت؛ حال آن‌که ایماژ ارائه شده از خانواده ایرانی در سینمای کشور متأثر از گفتمان شرق‌شناسی است.

حتی اگر این خانواده هیچ دینی بر انسان ایرانی نداشت، حداقل انتظار آن بود که منصفانه اجازه سخن گفتن بیابد. خوانش مخالف خانواده سنتی، بسان «دانای کل»، آنچه خود را بر همه چیز مسلط ساخته است که نگاه رقیب سنتی خویش را صرفاً در قالب بیماری، عدم بلوغ و ... بازنمایی می کند؛ به گونه ای که در برخی موارد، خانواده و روابط سنتی مجبور است در مقام اُبژه به سوژه دانای کل تن در دهد؛ و گرنه «خائن به خویش» قلمداد می شود. انسان سنتی باید کودکی نابالغ و غیرعقلانی خود را کنار بگذارد و با پذیرش دیدگاه غالب مدرن، عقلانی، انسانی و علمی شود. اندک مقاومت های دیدگاه سنتی نیز سریعاً داغ «عضو غیررسمی طالبان» را می خورد. روابط خانودگی سنتی در بازنمایی شرق شناسانه با ترور نشانه شناختی مواجه می گردد و غیرمنصفانه، بی آن که فرصت به سخن آمدن داشته باشد، همزاد امر غیرعقلانی، غیراخلاقی و غیر انسانی تلقی می شود.

نسبت انسان سنت گرا در این آثار با خشونت نیز جالب است؛ یا خشونت می کند که محکوم است و یا خشونت می بیند که مستحق آن است. عموماً آنچه تکلیف مسئله در آثار مورد بررسی روشن است که جای هیچ تأملی در برگزیدن یک نگاه مدرن و واسپردن و رها کردن دیدگاه سنتی نسبت به خانواده باقی نمی ماند؛ دیدگاه سومی نیز وجود ندارد.

یکی دیگر از نکات قابل توجه در این آثار آن است که مؤلفین تلاش دارند تا همه چیز را خود حل کنند و هیچ جایی را برای مخاطب باقی نمی گذارند. مخاطب تنها باید سرنخها (بلکه «طناب های») مؤلفین را بگیرد و پا جا پای ایشان بگذارد و همراه ایشان تمام مسیر را با همان داورهای و تأملات دانای کل پیماید.

بر این اساس، به نظر می رسد که این آثار عموماً «خواندنی» هستند، نه «نوشتنی».

پی‌نوشت‌ها:

1 . Problems of Dostoevsky's Poetics.

۲ . منظور از متن «مجموعه کلّ نظام‌های نشانگانی به کار رفته در فیلم، اعم از موسیقی، نور، صدا، حرکت دوربین و ...» است. این کاربرد از متن در دهه اخیر گسترش یافته است؛ برای نمونه «شهر» را به مثابه یک متن مورد مطالعه قرار می‌دهند.

مقاله

سرکوب‌ناشناسانی خانواده سخی در سینمای ایران:
بررسی موردی پدیده‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵

منابع

کتاب‌ها

۱. اکو، امبرتو (۱۳۸۴)، *اسطوره سوپرمین و چند مقاله دیگر*، ترجمه خجسته کیهان، تهران، انتشارات ققنوس، چاپ اول.
۲. سردار، ضیاء الدین (۱۳۸۷)، *شوق‌شناسی*، ترجمه محمد علی قاسمی، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، چاپ اول.
۳. سعید، ادوارد (۱۳۶۱)، *شوق‌شناسی*، ترجمه اصغر عسکری خانقاه و حامد فولادوند، تهران، انتشارات عطایی، چاپ اول.
۴. شاه‌میری، آزاده (۱۳۸۹)، *نظریه و نقد پسا استعماری*، تهران، نشر علم، چاپ اول.
۵. میرسپاسی، علی (۱۳۸۴)، *تأملی بر مدرنیته ایرانی*، ترجمه جلال توکلیان، تهران، طرح نو، چاپ اول.
۶. یانگ، رابرت (۱۳۹۱)، *اسطوره سفید غرب و نوشتن تاریخ*، ترجمه کمال خالق پناه و جلیلا کریمی، تهران، انتشارات پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
7. Mitcham, Carl (2005), *Encyclopedia of Science, Technology, and Ethics*, Detroit, MI: Macmillan Reference USA, V.4.