

عاملیت زن در سینمای اجتماعی ایران

(مطالعه موردی دو فیلم برف روی کاج‌ها و پریدن از ارتفاع کم)

محمدتقی کرمی قهی،^۱ پردیس عامری^۲

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۲۸، تاریخ تایید: ۹۸/۱۲/۱۲

چکیده

امروزه، تحقیقات سینما و رسانه، جایگاه مهمی در مطالعات جنسیت پیدا کرده‌اند و از سوی دیگر، مناقشات متعددی درباره نقش‌های نهادینه‌شده جنسیتی و میزان عاملیت زنان (به‌ویژه در مناسبات خانوادگی) مطرح می‌شوند که پژوهش‌های مرتبط با این حوزه را ضروری می‌نمایند. در تحقیق حاضر، با تمرکز بر دو فیلم «برف روی کاج‌ها» و «پریدن از ارتفاع کم»، از مسیر روش تحلیل محتوای کیفی، به استخراج و تحلیل مضامین مرتبط با تغییر کنش و وضعیت زنان در خانواده، مقایسه مقوله‌های برآمده از خلال تحلیل این دو اثر سینمایی و در نهایت، یافتن مقولات مشترک که با مسئله فرایند عاملیت‌یافتن زنان مرتبط بودند، پرداخته شد. مطابق تحلیل نهایی و مقایسه یافته‌ها، طغیان زن علیه ابژه‌گی، مقوله برجسته شناخته شد. این طغیان، به معنای تلاش برای تغییر وضعیت منفعل، شورش علیه قواعد عرفی حاکم بر زندگی زنان و تقابل با ستم در معنای باقی‌نماندن در وضعیت فاقد قدرت تصمیم‌گیری و استقلال تعبیر شد.

واژگان کلیدی: تحولات خانواده، طغیان زن علیه ابژه‌گی، رسانه، برف روی کاج‌ها، پریدن از ارتفاع کم.

۱ عضو هیئت علمی گروه مطالعات زنان دانشگاه علامه طباطبائی mt.karami@yahoo.com

۲ دکترای علوم اجتماعی، گرایش و زمینه تحقیقاتی: مطالعات نظری جنسیت pardisameri27@gmail.com

مقدمه

سینما و رسانه، در تحقیقات امروزی نقش برجسته‌ای پیدا کرده‌اند و در فیلم‌های سینمایی که حاوی مضامین اجتماعی در مسائل مرتبط با جنسیت و زنان هستند، به تدریج می‌توان تحولات مختلفی در زمینه بازنمایی نقش‌های جنسیتی و جایگاه زنان در خانواده و جامعه را مشاهده کرد. با این توصیف، مطالعاتی که بتوانند حول محور فاعلیت زنان، مناسبات خانوادگی، وضعیت ابژه‌گی و سوژه‌گی در خانواده و... براساس تحلیل داده‌های برآمده از فیلم‌های سینمایی سال‌های اخیر صورت گیرند، حائز اهمیت هستند. در تحلیل مسائل مربوط به زنان در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی، نمی‌توان از نقش رویکردهای فمینیستی به‌منزله مباحثی که حاصل جنبش‌ها، نظریه‌ها و فلسفه‌های گوناگون و در ارتباط با تبعیض جنسیتی هستند و برای برابری و حقوق زنان مبارزه می‌کنند (صالحی امیری، ۱۳۸۸: ۱۸۵)، غافل شد. از این رو، توجه به این رویکردها در فهم و معناسازی از محصولات رسانه‌ای با مضامین اجتماعی که مرتبط با تحولات نوپدید و نگرش‌های نوین به موضوعات جنسیتی و زنان هستند، می‌تواند برای دستیابی به تبیین‌های جدید رهایی‌بخش راهگشا باشد. از مسائل مورد مناقشه در مطالعات فمینیستی و زنان که در سال‌های اخیر، ردپای آن را در بسیاری از نقدها، نوشته‌ها و مقالات تولید شده در جامعه ایرانی می‌توان دید و از سوی دیگر به‌نظر نمی‌رسد هنوز به تبیین یکپارچه‌ای از چگونگی شکل‌گیری تحولات نگرشی دست یافته باشیم، چالش نقش انفعالی و ابژه‌گی زنان و مردان در خانواده و جامعه است. نقدهای موجود با توجه به تحولات دنیای مدرن، بر این پایه هستند که نقش زن در خانواده به‌عنوان ابژه، نهادینه شده و زن هم در این نقش خود چنان فرورفته که در همین جایگاه و با همین هویت به کنش‌های خود نظم می‌دهد. براساس این رویکرد، می‌توان گفت زن در خانواده به‌منزله هستی‌ای در وضعیت منفعل و تحت تأثیر هستی سوژه، یعنی مرد است. به‌عنوان مثال، در فرهنگ ایرانی، زن به‌گونه‌ای تربیت شده است که در هر شرایطی باید به ازدواج متعهد باقی بماند، اما در مورد مردان به این شدت تأکید نشده است و تعدد زوجات پدیده‌ای دور از ذهن نبوده است. از آنجا که همواره قبح شکستن پیمان زناشویی برای زنان بیشتر بوده است، مشاهده سریال‌هایی با محتواهای ساختارشکن، بر زنان تأثیر بیشتری دارد. با این تفسیر انجام پژوهش‌های حوزه رسانه و اطلاع‌رسانی عمومی از یافته‌های این تحقیقات، می‌تواند به‌عنوان ابزار یادآورنده عمل کرده و خانواده‌ها را به تعمق وادارد. سواد رسانه‌ای و آگاهی بخشی جامعه از اهمیت بالایی برخوردار است (رسولی و دیگران، ۱۳۹۷). پس در زمینه

چالش‌های جنسیتی، رسانه‌های جمعی مثل سینما و تلویزیون، می‌توانند در افزایش آگاهی زنان مؤثر واقع شوند و در راستای توسعه فرهنگی باشند.

جنبش‌های زنان و رویکردهای فمینیستی، به‌شیوه‌های مختلف به‌دنبال این هدف هستند که با نقد جایگاهی برای زنان که به‌مثابه نقش طبیعی آنها شناخته‌شده است، این دیدگاه را به چالش بکشند. نتیجه چنین فعالیت‌هایی، آگاه‌شدن زنان از وضعیت تحت کنترل بودنشان و تلاش آنها برای تغییر وضعیت منفعلانه است و ابزار افزایش چنین آگاهی‌هایی و به چالش کشیدن آنها، برخی محصولات فرهنگی و رسانه‌ای است. مطالعه سینما به‌منزله پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی، راهگشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی در فهم واقعیات اجتماعی است؛ زیرا فیلم با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جوامع و لایه‌های پنهان، روحیات یک دوران را مجسم می‌کند (جینکز، ۱۳۸۱: ۱۷۱). به‌طور کلی عدم توجه تولیدات فرهنگی به زنان، منجر به فحای نمادین زنان به‌معنای در حاشیه قرار گرفتن و ناچیز محسوب‌شدن آنها و دیده نشدن منافع آنها می‌شود. یعنی فرهنگ رسانه‌ای، زندگی واقعی زنان را به ما نشان نمی‌دهد و نتیجه غلبه چنین فرهنگی، عدم حضور، محکومیت و ناچیز به‌حساب آمدن زنان، حذف، تعصب و مخدوش‌شدن زنان در رسانه‌های جمعی است. در بازنمایی‌های محصولات فرهنگی و رسانه‌ای، زنان یا در عرصه اجتماعی حضور ندارند و یا به‌صورت طبقه‌ای نشان داده می‌شوند که بر پایه جذابیت جنسی و انجام وظایف خانگی شکل گرفته اند (عزیزی و دیگران، ۱۳۹۷).

از آنجا که این تصور غالب به‌ویژه در خلال تحقیقات این حوزه دیده می‌شود که رسانه‌های جمعی با بازنمایی نقش زنان به‌صورت کلیشه‌ای به نظم اجتماعی موجود و گفتمان مبتنی بر منفعل بودن زنان و نهادینه‌شدن تعاریف نقش‌های جنسیتی براساس فرودستی زن، دامن می‌زنند، توجه بیشتر به فیلم‌هایی که تلاش زنان برای تغییر وضعیت ضعف را بازنمایی می‌کنند و تحول نگرش‌های موجود در این زمینه، در پژوهش‌های این حوزه ضروری به‌نظر می‌رسد. بر همین اساس، در مطالعه حاضر با تمرکز بر دو فیلم «برف روی کاج‌ها» و «پریدن از ارتفاع کم» که هر دو در سال‌های اخیر ساخته شده و دارای مضامینی با محورهایی که ذکر شد هستند، به بازنمایی آنچه به‌عنوان تحولات نقش‌های جنسیتی و تغییر وضعیت زنان در دوران جدید شناخته می‌شود، پرداخته شد. معیار گزینش این دو فیلم، به تصویر کشیده‌شدن کنش‌های ضدکلیشه و غیرعرف زنان، در برخورد با بحران در دوره‌های خاصی از زندگی‌شان

است و روایت به نوع واکنش‌های جدید و خلاف هنجارهای سنتی زنان در این آثار تمرکز دارد. همچنین این دو فیلم که در بازه زمانی سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۲ ساخته شده و اکران شده‌اند، موفق به دریافت جوایز بهترین بازیگر نقش اول زن شده‌اند. بنا به تحلیل‌های منتقدین، این دو فیلم، به‌عنوان نمونه‌هایی از تصویرسازی رسانه‌ای و هنری با هدف تلاش برای تغییر هستی و نه تفسیر آن هستند و روایتگری داستان و تمرکز دوربین در هردو اثر، بر نوعی خاص از معرفت زنان نسبت به جهان، همچنین واکنش‌هایی متفاوت از آنچه رایج است توسط آنها در مواجهه با بحران‌های زندگی‌شان، فارغ از هر نوع قضاوتی است. عرصه‌ای نو مقابل مخاطب باز می‌شود که می‌تواند برداشت خاص خود را نسبت به آنچه از زاویه دید فیلمساز به تصویر کشیده شده است داشته باشد و متوجه جزئیاتی شود که شاید همواره در ظاهر معمول و عادی بوده‌اند، اما ناگهان در تقابل با این واکنش‌های مورد انتظار، واکنشی متفاوت در مقاومت مقابل کلیشه‌های اجتماعی - فرهنگی مشاهده می‌کند. این مسئله، محور اصلی دیدگاه پژوهشگران در تحقیق حاضر است؛ چراکه هر قدر هم که این کلیشه‌شکنی‌ها و تقابل‌ها با گفتمان رایج فرهنگی - عرفی کوچک باشند، در ادبیات وسیعی که به ایستادن مقابل تبعیض جنسیتی تعلق دارد، حائز اهمیت هستند. ضرورت چنین پژوهش‌هایی از زوایای مختلف و با سؤالات متفاوتی در فرایند پژوهش، به این دلیل، است که سینما دارای مخاطب عام است و این امکان وجود دارد که این عرصه، با به تصویر کشیدن موضوعاتی که در نگاه اول ساده بنظر برسند، اما پشتمانه نظری و جنبشی محکمی داشته باشند، بتواند باب نقدها و تحلیل‌های مرتبط را در میان کارشناسان، تحلیلگران و به‌طور کلی در سطح جامعه، باز کند و به‌صورتی شفاف تر، آنچه در لایه‌های مختلف جامعه می‌گذرد، اما کمتر دیده شده است را برای عموم به‌صورتی قابل فهم، به نمایش بگذارد. در تحقیق حاضر نیز با هدف دستیابی به مفاهیم و مقولاتی که عاملیت زنان در سینمای ایران را بررسی کرده و به چالش می‌کشند، تلاش خواهد شد که با تحلیل مضمون و محتوای دو فیلم، گزاره‌های مرتبط با پرسش اصلی تحقیق که مرتبط با آنچه ذکر شد است، استخراج شوند و وضعیت زنان، کنش‌ها و واکنش‌های آنها در رویارویی با چالش‌های نوینی که در زندگی امروز خود با توجه به تغییر نگرش و آگاهی با آنها روبه‌رو می‌شوند، شناسایی شوند.

طرح مسئله

به تصویر کشیدن تغییر نگرش و اقدام زنان برای خروج از وضعیت انفعالی، از روش‌هایی است که با آن می‌توان به چالش مورد بحث که در مقدمه، به آن اشاره شد پرداخت و از مسیر تحلیل

مضمون آثار هنری و رسانه‌ای ممکن می‌شود. چنین رویکردهایی در آثار سینمایی، برآمده از دغدغه‌های سازندگان و نویسندگان روایت‌ها هستند. آنچه شاید در جامعه، مغفول مانده است، سرخوردگی‌ها و ناکامی‌هایی هستند که عادی‌سازی شده‌اند تا جایی که گاهی به‌نظر برخی زنان که خود تحت این شرایط هستند، چندان مهم به‌نظر نمی‌رسند. در سینمایی با این رویکرد، این مضامین در شکل تلاش برای تغییر موقعیت و قرار گرفتن در جایگاه عاملیت نمایش داده می‌شوند. تصویرسازی‌هایی که در تقابل با گفتمان غالب و مسلط جنسیتی قرار دارند، به‌منزله مقاومت در برابر شرایط کنترل‌کننده و تبعیض‌آمیز هستند، که با توجه به حساسیت جنسیتی و دیدگاه سازندگان آثار هنری شکل گرفته و منجر به برانگیختن حساسیت ذهنی اشخاص به پرسش‌هایی در این راستا می‌شوند. معنا در درون ابژه، ایده یا رویداد موجود قرار دارد و متن به انعکاس معنای حقیقی، یعنی آنچه از قبل در جهان قرار دارد، می‌پردازد. در واقع، انتقال معنایی صورت می‌گیرد که در کنه مسائل وجود دارد (Edgar and Sedgwick:2001). در دیدگاه فمینیستی، بر این واقعیت تأکید شده است که گروه‌های به حاشیه رانده شده، وسیله‌ای ندارند تا صدای خود را به خارج از گروه خود برسانند، گرچه رسانه‌ها تاحدی این امکان را فراهم کرده‌اند، اما به طور کلی، دیدگاه مسلط و بر سر قدرت، می‌تواند این صدا را بنابه سیاست و رویکرد خود، خاموش کنند، این همان جایی است که گروه‌های خاموش به آن معترض هستند و خواستار شنیده شدن صدای خود هستند (منتظر قائم و شعبان کاسه‌گر، ۱۳۹۴). تلاش بر این است که آنچه بنابه سیاست فرهنگی و سنتی غالب درباره جایگاه زنان و صدای اعتراض آنها همواره نادیده گرفته شده یا در مواردی خاموش شده است، برجسته و تحلیل شود. با این تفاسیر، مسئله و پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که عاملیت و واکنش‌های خلاف عرف رایج زنان در شرایط خاصی که ضدکلیشه تعبیر می‌شوند، در سینمای اجتماعی ایران چگونه و با چه سازوکاری به تصویر کشیده می‌شود؟ هدف این مطالعه، شناسایی مقوله اصلی توصیف‌کننده روند شکل‌گیری واکنش‌های ضدکلیشه یا مقاومت است که همان عدم بازگشت به کلیشه‌ها در پایان روایت تعبیر می‌شود. باتوجه به اینکه سینما دارای مخاطب عام است و به‌نظر می‌رسد بتواند آنچه در لایه‌های پایین‌تر جامعه می‌گذرد را به‌صورت ملموس به نمایش عمومی بگذارد، توجه به محتوای فیلم‌های اجتماعی با محوریت زنان در مسیر دستیابی به تبیین‌های واقعی‌تر در این حوزه و بازنمایی شیوه تلاش و میزان موفقیت تلاش‌های آنها برای خروج از جایگاه انفعال، از ضروریات مطالعات این حوزه است.

مبانی نظری

باتوجه به پرسش اصلی و بیان مسئله تحقیق - که در آن بر مضامین کلیشه‌شکنی، رفتارهای خلاف عرف، محدودیت‌های تحمیل شده از جانب قدرت و فرهنگ مسلط، نقوذ سنت بر کنش‌های زنان، همچنین نوع تصویرسازی و بازنمایی وضعیت آنها در شرایط تلاش برای خروج از انفعال تأکید شد در تحلیل محتوای این دو اثر، مبنای نظری تحلیل‌ها بر پایه دیدگاه فوکو در زمینه قدرت و جنسیت، نظریات آلتوسر درباره ایدئولوژی‌های مسلط، همچنین نظریات کلیشه‌سازی و بازنمایی خواهد بود. از چالش‌های مهمی که در بحث سازوکارهای اعمال قدرت وجود دارد، نحوه واکنش افراد به آن است. به این معنا که مقاومت در برابر قدرت چگونه ایجاد می‌شود و با چه سازوکاری نمایش داده می‌شود؟ فوکو قدرت را برگشت‌پذیر و قابل مقاومت می‌داند. به باور او، همواره تنش و ناپایداری در روابط قدرت وجود دارد و در بررسی مقوله قدرت، باید به مطالعه ساختار کلی کنش‌هایی پرداخت که برکنش دیگران در موارد خاصی تأثیرگذار هستند، همچنین شیوه‌های مقاومت در برابر این کنش‌ها را نیز باید بررسی کرد. در دیدگاه فوکو، هیچ اقتداری وجود ندارد که در برابر خود نیروی مقاومتی ایجاد نکند. برخلاف نگرش رایج که قدرت امری ناگزیر است، همواره نوعی تنش در روابطی که براساس قدرت هستند وجود دارد و دیدگاه فوکو، ما را متوجه پیوند مهم میان قدرت و مقاومت می‌کند. او از این طریق درصدد است که قرائتی غیردترمینیستی از سازوکارهای قدرت ارائه کند که براساس آن همواره در مواجهه با قدرت، مقاومتی بالقوه و گاهی واقعی مشاهده می‌شود (نظری، ۱۳۹۱: ۳۰۱ و ۳۰۰). با این توصیف، در جایی که آثار سینمایی و رسانه به بازنمایی ضدکلیشه و مقاومت در برابر فرهنگ و سنت غالب می‌پردازند، بی‌شک اعمال قدرتی صورت گرفته است و این تقابل که برای مخاطب به صورت هنجارشکنی دیده می‌شود، اغلب غیرقابل انتظار است. از طرفی بر مبنای دیدگاه آلتوسر، قدرت یا آشکارا اعمال می‌شود، یا به صورت زیرکانه با ابزارهای ایدئولوژیک خود زن را در وضعیت ابژه‌گی قرار می‌دهد. به باور آلتوسر نفوذ سازمان‌یافته ایدئولوژی مسلط منجر می‌شود گاهی شخص از وضعیت انفعالی و ابژه‌گی خود آگاه نباشد، حتی احساس رضایت کند. حال در مطلبی با عنوان نمایش دیگری، به مفهوم بنیادین «دیگری» به عنوان یکی از مفاهیم مهم در بازنمایی اشاره دارد که مرتبط با بازنمایی ایدئولوژیک است. او با این سؤال آغاز می‌کند که چرا تفاوت در نحوه بازنمایی، مسئله‌ای مناقشه‌برانگیز است؟ به باور او بازنمایی موضوعی پیچیده است. به‌ویژه زمانی که با تفاوت‌ها سروکار

داشته‌باشیم، با احساسات، نگرش‌ها، عواطف، ترس و اضطراب در بیننده همراه است که در سطوح عمیق‌تری از آنچه ما به‌عنوان عرف عام می‌نامیم، می‌تواند عمل کند (hall, 1997: 225). جامعه، ایدئولوژی را مادی می‌سازد و سوژه‌ها با اتباع نیز همین کار را می‌کنند (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۳). پس می‌توان گفت یک اثر سینمایی هم این قدرت را دارد که از جامعه مخاطبین خود سوژه‌های مصرف‌کننده‌ای بسازد که برای اقدامی تشویق شوند یا عقیده‌ای از مسیر بار ایدئولوژیک بر آنها تحمیل شود. این امر می‌تواند از خلال تصویرسازی‌های جنسیتی در عرصه سینما صورت گیرد. هنر فرصت می‌دهد تا مخاطب ایدئولوژی را ببیند و تأثیر آن را به‌درستی درک کند. مطابق دیدگاه آلتوسر، ایدئولوژی نه فقط در متن و در زمینه‌بازنمایی، بلکه در اشکال مادی مثل نهادها و کردارهایی که ما از طریق آنها به زندگی‌مان سازمان می‌دهیم هم لازم است بررسی شود (ترنر، ۱۳۸۸: ۱۱۴). در همسویی با ایدئولوژی، سوژه‌ها رابطه خود با شرایط را طوری برای خود توجیه می‌کنند که گویی غیرقابل تغییر است و باید به این صورت باقی بماند. در واقع، با ایدئولوژی تبانی می‌کنند و سبب می‌شوند که ایدئولوژی جا بیفتد. توجه به نفوذ ایدئولوژی از دیدگاه آلتوسر و مضامین ضدکلیشه و کلیشه‌سازی‌ها و نظریات مرتبط درباره قدرت و جنسیت، از این رو، در تحقیق حاضر مهم هستند که در تحلیل محتوای دو فیلم مدنظر، زن به‌عنوان عنصری که دارای امکان رفت و برگشت و تغییر وضعیت از ابژه‌گی به سوژگی است بررسی می‌شود. تلاش زنان برای خروج از انفعال، مقاومت زنان، ضدکلیشه و واکنش‌های غیرعرفی آنها در شرایط خاص، همه می‌توانند در چارچوب نظریاتی که به آنها اشاره شد تحلیل شده و منجر به فهم بهتر فرایند و دلایل چرخش رفتار آنها از وضعیت آرام به وضعیت اعتراضی شود. همچنین می‌توان به درک متفاوتی از معنای عشق در خانواده امروزی دست یافت که در هردو فیلم قابل تأمل است و حول آن مقولات مهمی شکل می‌گیرند.

مروری بر مطالعات پیشین

در پیشینه مطالعاتی مسئله تحقیق، به چند پژوهش که به‌صورت مشخص به تغییرات بازنمایی نقش و موقعیت زنان در سینما و رسانه مدرن پرداخته‌اند، اشاره می‌کنیم. در مطالعه‌ای باعنوان تغییرات نقش زن در سینمای ایران (راودراد و زندی، ۱۳۸۵)، با بررسی و مقایسه فیلم‌های سینمایی قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶، این تحلیل شده که مضامین و محتوای اصلی بیشتر فیلم‌های بعد از این تاریخ در ارتباط با موضوعات زنان بوده است. نویسنده، معتقد است که

تفاوت معناداری بین بازنمایی زن در سینمای بعد از دوم خرداد و سینمای قبل از آن وجود دارد. نتیجه کلی، اینکه تغییر در سیاست‌گذاری فرهنگی در سینمای ایران باعث شکل‌گیری گونه‌ی متفاوتی از بازنمایی زن در فیلم‌های بعد از سال ۱۳۷۶ شده است. در تحقیقی با عنوان پوشش زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی (جوادی یگانه و هاتفی، ۱۳۸۷) به اشکال بازنمایی پوشش زنان و تغییرات حادث در شکل بازنمایی پرداخته شده است. بر اساس یافته‌های این پژوهش که از تحلیل محتوای ۱۰۳ فیلم در سه دوره تاریخی پس از انقلاب به‌دست‌آمده در شکل پوشش زنان در فیلم‌ها تغییراتی بروز نموده است و تغییر ارزش‌ها در مدل پوشش اجتماعی زنان در این سال‌ها، تاحدودی نمایان می‌شود. در مطالعه پدیدارشناسانه «نگرانی مردان از ابژه‌سازی و خودابژه‌سازی زنان» (شهابی و اعطاف، ۱۳۹۳)، منظور از ابژه‌سازی تقلیل کلیت وجودی زن به جنسیتش و تعامل با او به‌عنوان شیء جنسی از سوی اجتماع مردانه و از طریق نگاه، کلام، روابط عاطفی، معاشرت‌های اجتماعی و روابط جنسی و خانوادگی است. خودابژه‌سازی نیز به نقش ارادی یا غیرارادی، اما فعال زن در چنین تجربیاتی اشاره دارد. بر اساس یافته‌های این مطالعه، مردان درجات متغیری از نگرانی را در برابر سطوح مختلف ابژه‌سازی و خودابژه‌سازی تجربه می‌کنند. ترکیب ادراک مرد از فضای تعامل، وضعیت سایر مردان و وضعیت زن، نقش برجسته‌ای در برانگیختن عواطف و واکنش‌های متناظر با آنها دارد. از این رو، در بیشتر موارد واکنش‌هایی نسبت به زنان از جانب اجتماع مردانه همچون غیرت، بیش از آنکه درونی باشد، فرهنگی و موقعیت‌مند هستند. در پژوهشی با عنوان «زن به‌مثابه سوژه شناسا» (علیخواه و دیگران، ۱۳۹۳: ۸۷ - ۵۹)، به نوع مواجهه با زن به‌منزله سوژه شناسا در سه اثر سینمایی اخیر اصغر فرهادی در چارچوب گفتمان‌های غالب اجتماعی حاکم بر جامعه ایران پرداخته شده است. سه فیلم منتخب برای این پژوهش به زندگی روزمره اقشار گوناگون جامعه ایرانی نگاهی آسیب‌شناسانه دارند و بخشی از گفتمان‌های گوناگون حاکم بر جامعه معاصر ایرانی را منعکس می‌کنند. مطابق یافته‌ها، از خلال روابطی که میان پرسوناژهای فیلم‌ها در جریان است، سلطه نهادهای قدرت بر زندگی فردی - اجتماعی زنان طبقات گوناگون جامعه، قابل شناسایی است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع کیفی و به روش تحلیل محتواست. تحلیل محتوای کیفی از روش‌های تحقیق است که برای تحلیل داده‌های متنی کاربرد دارد و بر اساس تمرکز به مضامین، به‌عنوان

وسيله‌ای ارتباطی در به‌دست آوردن معنای اصلی و نهانی محتوا است (582 - 554: 1997, Barroso). با یاری از این روش، با تحلیل مضامین متون و محتواها، می‌توان به کشف معانی، اولویت‌ها، نگرش‌ها و شیوه‌های درک دیگری از زیست‌جهان دست یافت و با توجه به انعطاف‌پذیری بالایی که دارد برای استفاده در شرایط متغیر، مناسب است (Birmingham, 2003: 68, Wilkinson). روش تحقیق تحلیل محتوای کیفی، از سمت داده‌های متنی پراکنده حرکت می‌کند و با بیرون کشیدن مفاهیم مستتر در آن، به تدریج به سطوح انتزاعی‌تری از متن دست می‌یابد. البته تقسیم‌بندی و استخراج مقولات تا حدودی محقق‌محور و مبتنی بر نتایج حاصل از فهم و رویکرد تحلیلی محقق نیز هستند. در این پژوهش، با تحلیل محتوای دو فیلم «برف روی کاج‌ها» و «پریدن از ارتفاع کم»، به استخراج مضامین مرتبط با ضدکلیشه، خلاف عرف رایج عمل کردن زنان، هنجارشکنی، مقاومت و تقابل با سنت و قدرت مسلط مردانه از متن روایت‌های دو فیلم پرداخته می‌شود. پس از معناسازی از گزاره‌های برآمده از تحلیل محتوا که در پاسخ به پرسش اصلی تحقیق هستند، خردکردن مفاهیم حاصل از تحلیل و مقوله‌بندی مفاهیم مرتبط صورت می‌گیرد. در نهایت برای دستیابی به مهم‌ترین و برجسته‌ترین مضامین حول محور هدف و پرسش اصلی تحقیق، شناسایی مقوله اصلی - که تبیین‌کننده مسئله تحقیق است - صورت می‌گیرد.

یافته‌های تحقیق

برف روی کاج‌ها

برف روی کاج‌ها، داستان زندگی رؤیا، زنی است که معلم پیانو و به‌شدت درون‌گراست. او با وجود اختلاف سنی با همسرش علی، به‌نظر می‌رسد که زودتر از معمول دچار رخوت شده و نداشتن فرزند هم آن‌طور که در برخی صحنه‌های فیلم به این موضوع اشاره می‌شود، ریشه در همین بحران درونی زندگی او دارد. اگرچه رؤیا ادعا دارد که او می‌خواسته بچه‌دار شود، ولی همسرش نمی‌خواسته و زمانی خواسته که دیگر دیر بوده است. فیلم از همان تصاویر ابتدایی و عنوان فیلم، همچنین با سکانس‌های سیاه و سفیدش، فهمی متناقض را متبادر می‌کند. از یکسو، برف به‌عنوان نماد پاکی و آرامش دیده می‌شود، از سوی دیگر با گره‌خوردن این تلقی با شخصیت اصلی فیلم و داستان زندگی و کنش‌های بعدی او، حس انجماد و در خود فرو رفتگی شخصیت اصلی روایت را نمایش می‌دهد. از همان صحنه‌های اول فیلم، علی‌رغم آنچه در ظاهر

میان زوج اصلی دیده می‌شود که رابطه‌ای منطقی است، غم و انجماد در این رابطه، برای مخاطب، به تصویر کشیده می‌شود.

از مقوله‌های اولیه قابل شناسایی و فهم حاصل از تحلیل گزاره‌های فیلم، نارضایتی از زندگی زناشویی زوجی بعد از ۱۳ سال است. خیانت علی، به دو شکل فهمیده می‌شود، یکی واکنش به رابطه‌ای که درست پیش نرفته و دچار رکود است و دیگری خیانت مردی که به همسر مطیع خود ستم کرده است. موضوع خیانت مرد، گرچه آغازکننده اصلی داستان و موتور آغازین تغییرات بعدی زن نقش اصلی فیلم است و در نهایت، به نظر می‌رسد عاملیت زن در تصمیم‌گیری‌های جدیدی که تا آن زمان برای خود ناممکن می‌دیده است در گرو همین اتفاق است. پس در واقع، اصل موضوع این روایت در تحلیل، مسئله همیشگی اغلب آثار سینمایی، یعنی زن خیانت‌دیده نیست. سردی رؤیا، که انگار هیچ چیز نمی‌تواند او را هیجان‌زده کند و بازنمایی درون‌گرایی او به مثابه آرام بودن، کم‌کم این‌طور از نمادها و گزاره‌های فیلم درک می‌شود که آرامشی ظاهری است، نه ذاتی و البته ویژگی متمایزکننده او در بین سایر کاراکترهای نمایشی خلق شده نیز محسوب می‌شود. رؤیا زمانی که خیانت می‌بیند، همچنان آرام است و دست به رفتار عرفی قابل‌انتظاری برای مخاطب نمی‌زند. یکی از سکانس‌های فیلم، زمانی که پرهام، نامزد سابق نسیم که همسر رؤیا با او وارد رابطه شده و ترک منزل کرده، پریشان مقابل خانه آنها می‌آید از این نظر، گویاست:

پرهام: «خانوم من اصلاً خواب ندارم. اصلاً نمی‌تونم تحمل کنم. نمی‌دونم چطوری شما این‌قدر راحتید؟! می‌خوام باهاش حرف بزنم. این‌جوری که همیشه!»

رؤیا: «فرض کن حرف زدی. اونم گفت عاشق شده! گرفتار شده! بعدش می‌خوای چیکار کنی؟».

مقوله برجسته در تحلیل گزاره‌های این بخش از فیلم که مفاهیم اشاره شده را در خود جای می‌دهد، آرامش ظاهری زن نقش اصلی فیلم است؛ چراکه در ادامه و در تحلیل داده‌های بعد از این مقوله می‌بینیم که مقوله‌های دیگری یعنی فهم از هم‌پاشیدگی ازدواج و فهم فقدان عشق در زندگی زناشویی برجسته می‌شوند که سربرآورده از مفاهیم دریافت‌شده؛ یعنی احساس خردشدن تدریجی زن، روبه‌روشدن با واقعیت و تغییر نوع واکنش‌های او هستند. زمانی که شک او در این باره که نسیم شاگردش با همسرش علی رابطه داشته و با هم به سفر خارج رفته‌اند، تبدیل به یقین می‌شود، شروع به جست‌وجوی نشانه‌های قبلی این رابطه در زندگی‌اش می‌کند. این فرایند منجر به این می‌شود که در طی کنکاش‌هایش فروپاشیده‌شدن

زندگی زناشویی‌اش و فقدان شور و عشق در رابطه سال‌های قبل با همسرش را بهتر بفهمد. در نهایت باهمراه شدن در این فرایند و تحلیل درک تدریجی زن داستان، کشمکش‌های او و تصمیمش برای جدایی، می‌توان روند تغییر واکنش‌های زن و تلاش او برای خروج از این وضعیت انفعالی، راکد و ابژه‌گی را مشاهده کرد. واکنش‌های بعدی رؤیا، در جواب به پرسش پژوهش حاضر - که عاملیت زن در سینمای اجتماعی مدرن ایران چگونه بازنمایی می‌شود - اساسی‌ترین جایگاه را در تحلیل محتوای این فیلم دارند. رؤیا پس از اعلام تصمیم به جدایی، تلاش می‌کند که از انزوا خارج شود و رابطه عاطفی تازه‌یافته خود را محک بزند، در واقع، تلاش می‌کند که رهایی از ابژه‌گی و انفعال را زندگی کند. تصمیم تابوشکنانه‌ای که او در واکنش به شکست عاطفی حاصل از زندگی قبلش می‌گیرد و جسارت خودابرازی او (وقتی همسرش پشیمان برای درخواست یک فرصت تازه باز می‌گردد)، باعث می‌شود که با آرامش از حس‌وحال جدید خود و تمایلی که به خارج شدن از انزوای زندگی سابقش دارد و رفتن به کنسرت با نریمان (مرد همسایه) سخن بگوید.

در یکی از سکانس‌های فیلم، بعد از تصمیم قاطع رؤیا برای آغاز دوباره، مشاهده می‌کنیم که استارت ماشین نریمان (مرد جوان همسایه) خراب است و صدایش به رؤیا - که شاگرد پیانو دارد - می‌رسد. رؤیا بدون هماهنگی قبلی، زنگ می‌زند و دو بلیت کنسرت برای خودش و نریمان می‌گیرد. کلاسش را هم سریع ترک می‌کند و به کوچه برای کمک به نریمان و در حقیقت دیدن او می‌رود. با اینکه همیشه از رانندگی امتناع می‌کرد، اما این بار خودش اصرار دارد پشت فرمان ماشین او بنشیند. مکالمه زیر شکل می‌گیرد:

رؤیا: «خواستم بگم / مشب یه کنسرتی هست، فکر کردم شما هم / اگه دوست دارید... باید برم بلیت‌هارو بگیرم».

نریمان: «باشه / اشکال نداره. اگه بخواین من می‌تونم برسونمتون».

سکانس بعدی، مکالمه تلفنی رؤیا و نریمان است. رؤیا به خانه برگشته سعی می‌کند خود را برای قرارش با نریمان، آماده و مرتب‌تر از همیشه کند. تلفن زنگ می‌زند و نریمان است. نریمان متوجه توجه خاص رؤیا به خود شده و استقبال می‌کند. رؤیا هیجان‌زده انگار در حال تجربه‌ای است که مدت‌ها فراموش کرده بود. تجربه عشق! نریمان دوباره تماس می‌گیرد و از او می‌خواهد کنار پنجره برود و درباره خوب یا بد بودن لباس‌هایی که از دور نشانش می‌دهد، نظر بدهد. رؤیا

علی‌رغم تمام سال‌هایی که روتین زندگی کرده، در مقابل کارهای هیجانی این‌گونه از جانب نریمان مقاومت نمی‌کند، بلکه همراهیش می‌کند.

طغیانی علیه مورد انتخاب قرار گرفتن، ترک‌شدن و دوباره انتخاب شدن. زن نقش اول فیلم، تلاش می‌کند از کلیشه‌ای که از او انتظار می‌رود، یعنی مطیع، همواره آماده فداکاری بودن یا همان انفعال رها شود و در حقیقت به آرامی و با اعتراف به تجربه عاطفی و حسی تازه که سال‌ها در زندگی مشترکش با علی تجربه نکرده بوده است، با مرد جوان همسایه، علیه این کلیشه، شورش می‌کند و در وضعیت تصمیم‌گیرنده و عاملیت قرار می‌گیرد. رؤیا در سکانس پایانی فیلم، به همسر سابقش می‌گوید: «علی! یه چیزایی هست که می‌خوام بهت بگم که خودت باعثش شدی. به حرف‌های دیشبت فکر کردم. راستش من با یه آقایی آشنا شدم. کنسرت دیشبم با اون رفتم. فقط... وقتی قرار بود بیاد دنبالم، دست‌وپام رو گم کرده بودم. یه حسی بود! حسی که سال‌ها نداشتم. همین! فکر کردم باید بهت بگم». از معنای پنهان پشت واژه‌ها، این برداشت را می‌توان کرد که او در طول سال‌های زندگی مشترکش، آنچنان دچار حس یکنواختی و فقدان عشق و شور شده بوده است که شنیدن خبر خیانت همسر و ترک‌کردنش هم همان‌طور که در طول فیلم می‌بینیم، نتوانسته در او هیجان خاصی ایجاد کند، بلکه پس از این اتفاق، به‌تنهایی شروع به ساختن زندگی دوباره می‌کند و بعد دیگری از شخصیتش را که گویی در این سال‌ها، به فراموشی سپرده بوده است، بروز می‌دهد. رؤیا در حقیقت خوداظهاری می‌کند. مقوله برجسته دیگر در بررسی گزاره‌ها و مفاهیم فیلم، راوی بودن زنان درباره زندگی خود و از نگاه زنانه است. این‌طور به‌نظر می‌رسد که روایت زندگی رومزه زنان، کشمکش‌ها، سرخوردگی‌ها و در نهایت، طغیان آنها علیه انفعال با شکستن حصار انزوا، حاصل این خود روایت‌گری زنانه است.

پريدن از ارتفاع كم

فیلم پريدن از ارتفاع كم، نمایشی از زندگی انسان‌های گرفتار بحران است که تلاش می‌کنند، مسیری متفاوت برای تغییر شرایط خود و گذر از شرایط بحرانی برگزینند، اما این‌بار به‌طور خاص، از زاویه دید یک زن، با تصمیم‌گیری زنانه از نوعی متفاوت در چگونگی گذراندن این مواجهه روبه‌رو می‌شویم. مقوله برجسته‌ای که در همان ابتدای فیلم، همچون برف روی کاج‌ها قابل مشاهده است، روایت‌گری زنانه است و روایت از نگاه نهال، شخصیت اصلی فیلم، شکل

می‌گیرد. بحران و واکنش‌هایی خلاف انتظار و مخالف کلیشه‌های رایج توسط نهال، در مقطعی خاص و مهم از زندگی او، یعنی دوران باردای و در شرف مادرشدنش روی می‌دهد. نهال که زنی خانه‌دار و در ظاهر مطیع و کم‌حرف است، در شرایط خاص و پیچیده‌ای قرار می‌گیرد و ناگهان بعد از سکوت و انزوایی ناگزیر، متوجه می‌شود که گویا مدت‌هاست نارضایتی از روزمره‌گی‌ها و مسائل دیگری هم داشته است. بی‌انگیزگی و نوعی دلزدگی از زندگی خانوادگی‌اش و رفتارها و کنش‌ها و واکنش‌های همسر و اطرافیانش را نادیده گرفته و هرگز در جایگاه تصمیم‌گیرنده قرار نداشته است. ترسیم این بحران، از زاویه دید یک زن، تلاش برای واکاوی معنایی و فهم واکنش‌های او در این موقعیت از خلال گزاره‌هایی که در فیلم قابل شناسایی و تحلیل هستند، مدّ نظر این مطالعه است.

مقوله برجسته‌ای که مقابل بیننده قرار می‌گیرد، تلاش هنجارشکنانه او برای خروج از وضعیت انفعال و ابژه‌گی صرف و نقش عاملیت داشتن است، گرچه در معیارهای عقلانی و عرفی و هنجارین نگنجد. به مثابه تلاشی برای در محور تصمیم‌گیری قرار گرفتن است. نهال، در چهارمین ماه بارداری، ناگهان متوجه می‌شود جنین در شکمش مرده و از سوی دیگر، خواسته‌هایش در چندین سال زندگی مشترک، ناگهان روی دوشش سنگینی می‌کند. در این موقعیت بحرانی، برای مواجهه با مسئله، به تنهایی و خارج از چارچوب‌های رایج می‌کوشد مسیر متفاوتی را طی کند.

زن نقش اول فیلم، به مثابه ابژه‌ای که بدون اجازه‌دادن به تداخل تصمیمات و اجبارات اجتماعی و حتی مداخلات پزشکی در وضعیت جدیدش، می‌خواهد هرطور که بشود و به هر قیمتی، در نقش عامل باشد. او به جای شریک‌شدن در این بحران با همسر و اطرافیانش، مسیری جدید در پیش می‌گیرد که ناشی از یک انتخاب بزرگ و شخصی اوست؛ یعنی نگه‌داشتن جنین مرده در شکم، با وجود خطری که جان‌اش را تهدید می‌کند. با این تفاسیر، مقوله برجسته‌ای که در تحلیل گزاره‌های فیلم، قابل دریافت است، برگزیدن راهی متفاوت به منزله رهایی از کلیشه‌های رایج غالب است. زن، اقدام به واکنش‌هایی به ظاهر پراکنده می‌کند که هدفی مشخص را دنبال می‌کنند و آن خاموش کردن آتشی است که با این بحران در درون او شعله کشیده و پرده‌ای از مقابل تمام خواسته‌ها، نارضایتی‌ها و ناگفته‌های زندگی زناشویی و اجتماعی‌اش برداشته است. نهال که سال‌ها در جایگاه ابژه‌ای منفعل بوده، در سکوت به تلاش برای مواجهه با این مسئله، به تنهایی ادامه می‌دهد و آنچه مقوله‌ای مشخص است، شورش آرام

او علیه کلیشه‌های مقاوم موجود است. این شورش، آغازی است برای تلاش در راستای تغییر وضعیت از ابژه‌گی و انفعالی صرف به عاملیت. به واسطه نوع ارتباط او با همسرش، پدر، مادر، خواهر، دوست، فامیل و...، گزاره‌هایی از گذشته متزلزل او به تدریج در صحنه‌های میانی فیلم مشاهده و استخراج می‌شوند، مانند اینکه نهال، قرص آرام‌بخش مصرف می‌کرده است. به این ترتیب علامت سؤال‌های شکل می‌گیرند که منجر به فهمی متناقض شده و شاید طغیان او برای رهایی از نارضایتی‌هایش را به واکنش‌های عصبی و عدم تعادل روانی تقلیل دهد.

مقولاتی متناقض در جریان تحلیل محتوای فیلم، به عنوان مقولات زمینه‌ای شکل می‌گیرند. از یک طرف، گزاره‌ها به سوی تبیین و مفهوم‌سازی برای عدم تعادل روحی و روانی زن می‌روند و فقدان انسجام روانی را عامل تغییر واکنش‌های نهال بازنمایی می‌کنند. از سوی دیگر، شرایط اطرافش، بازنمایی خودخواهی، تک‌روی و تصمیم‌گیری‌های انفرادی و شخصیت تاحدودی بی‌تفاوت همسرش، از نهال، زنی طبیعی نمایش می‌دهد که به واسطه قرار گرفتن در بحرانی ناگهانی، می‌خواهد با اطرافیانش که هریک به نوعی در شکل‌گیری این بحران دخیل هستند، تقابل کند و در محدوده روزمرگی خودش واکنش‌هایی عصیانگرانه هرچند کوچک- نشان دهد و برای این هدف، ناچار است حصارهای اطراف خود را بشکند و تغییر وضعیت دهد.

غلبه با گزاره‌ها و در نتیجه، مفاهیم و مقولاتی است که تأکید بر شورش زن علیه ابژه‌گی دارند. غیر از دو مورد اشاره به مشکل عصبی زن داستان، موردی دیگر برای مرکز قرار گرفتن مفاهیم و مقوله از هم پاشیدگی روانی او، دیده نمی‌شود. واکنش‌های نهال، با تمرکز بر تغییرات نگرش و واکنش و رفتارهای او، در قالب مقوله اعتراض‌های کم وسعت فردی به مثابه پریدن از ارتفاع کم فهمیده می‌شوند. همسرش که ویژگی منفی مشخصی در ظاهر ندارد، بیش از حد خونسرد و بی‌تفاوت است و این جنبه منفی شخصیت او دیده می‌شود و این‌طور به نمایش گذاشته می‌شود که شاید بتوان علت واکنش‌های ناگهانی نهال را در فقدان جنبش و شورشی که به آرامی، به تنهایی و در خفا صورت می‌دهد، در نوع زندگی و رفتارهای گذشته او جستجو کرد. او سعی می‌کند نسبت به شرایطش اعتراض کند، گزاره‌ها و مفاهیم مهم در شکل‌گیری مقوله اعتراض نهال، شامل گزندگی در کلام، رفتارهای تکانشی، پرخاش، ترک منزل و اقدامات تخریبی و حتی خودتخریبی او هستند.

در گزاره‌های دیگری که از محتوای فیلم قابل مشاهده هستند، جنبه‌هایی نمادینی می‌توان شناسایی کرد. چنین مرده به صورت نمادین می‌تواند به مثابه همان خود ایده‌آل نهال تفسیر

شود، در فضایی که به دلایلی که در صحنه‌هایی از فیلم نیز ردپای آنها دیده شد، مجبور به سرکوب خواسته‌های خود (به‌ویژه در ارتباط با همسرش و روابط خانوادگی‌اش) شده است. میل نداشتن به سقط جنین مرده، در مفهوم اقدام زن برای پیوند دادن هویت خویش با ذات سرکوب‌هایی که با آنها مواجه شده است، در قالب شکل‌گیری مقولۀ تمایل به استمرار ابژه‌گی (به‌دلیل فقدان اطمینان از داشتن قدرت عاملیت و تصمیم‌گیری) می‌تواند گره زده شود.

ترک وضعیت ابژه‌گی تاحدی برای نهال، ترسناک می‌شود که در سراسر فیلم و گزاره‌ها و مفاهیمی که استخراج می‌شوند، ردپای این دلهره، قابل درک است و گویی بدون آن، دچار بحران شخصیت شده است. در نهایت با ذکر این موارد، بر مقولۀ برجسته‌شدۀ ترس از تغییر وضعیت از ابژه‌گی نیز می‌توان اشاره کرد. او که دیگرانی را که در زندگی‌اش حضور داشته و دارند را مسبب ناراضایتی‌هایش می‌داند، علیه جهان سرکوبگر اطراف خود طغیان می‌کند.

مقولۀ طغیان و شورش، مانند فیلم برف روی کاج‌ها با روندی آرام و بعد از درخود فرو رفتگی زن دیده می‌شود. سکوت و درخود فرو رفتگی او در نیم‌ساعت اول فیلم، کدها و گزاره‌هایی تبیین‌گر برای شورش ناگهانی هستند. اوج عصیان او را می‌توان در خانۀ جدید و زمان پذیرایی از میهمانانش دید، اگرچه این سکانس با منطق رئالیستی، اغراق‌آمیز به نظر می‌آید، او هیچ ابایی ندارد که میهمانانش چه قضاوتی درباره‌اش می‌کنند و کاملاً خلاف روال همیشگی زندگی و رفتار اجتماعی عادی خود عمل می‌کند.

مقولۀ برجستۀ دیگر فیلم در پاسخ به خروج از وضعیت انفعالی و ابژه‌گی، مقولۀ مداخله‌گری است که می‌توان آن را علیه قوائد و ساختارها و کلیشه‌ها سربر آوردن تعبیر کرد. همچنین مقولۀ انزوا و ناامیدی به همراه حس تخریب‌گرانه و خود تخریبی. میل به تخریب و ویرانی و نابودی در او ابتدا برانگیخته می‌شود و سپس حس نیاز به رهایی از قیودی که تصور می‌کند شاید سال‌هاست مانع خود اظهاری او هستند. تلاش برای دستیابی به رهایی در تمام روند طغیان نهال در بحران فعلی زندگی‌اش بازنمایی شده است. رهایی از عوامل بازدارنده‌ای که می‌خواهند ابژه‌گی او را استمرار دهند، برایش تصمیم بگیرند و جنینی را که به‌مثابۀ جزئی از هویت خود می‌داند، از بدنش خارج کنند، ولی گزاره‌هایی که در واکنش همراه با سکوت او و برخوردها و رفت و آمدهای او می‌بینیم، مفاهیمی را در خود جای می‌دهند که شکل‌دهندۀ مقوله‌ای تحت عنوان خشم علیه خویش هستند. نهال، هر دو گونه‌ی این پرخاشگری را تجربه می‌کند؛ خشم علیه خویش و شورش علیه دیگران اطرافش و وقایع همیشگی و روزمره زندگی‌اش. تلاش نهال

برای اینکه به هر ترتیبی از وضعیت منفعل فعلی‌اش، به عاملیت برسد، تا جایی پیش می‌رود که حتی روان‌شناسی که همواره به او مراجعه می‌کند را مورد حمله قرار می‌دهد و از او با خشم می‌خواهد که برایش به اصطلاح، نسخه نییچد. در سکansı که نهال و بابک در مطب زن روان‌پزشک هستند، چنین مکالمه‌ای شکل می‌گیرد:

دکتر: یادته قرص می‌خوردی، چقدر بهتر بودی؟

نهال: حالم خوب نبود، فقط یادم رفته بود حالم خوب نیست.

دکتر: زندگی همین‌ه! همیشه عوضش کرد. نباید بذاریم افسرگیت دوباره برگرده!

نهال (ناگهانی): تو خودتم افسرده‌ای! چرا؟ چه قرص‌هایی می‌خوری؟ تو چرا حالت خوب نیست؟

در واقع، نهال که در وضعیت انفعالی و تحت تأثیر خوشی‌های بابک (همسرش)، روزمره‌گی‌های خود را می‌گذراند، ناگهان پس از بحرانی که برایش رخ می‌دهد، با تناقضات متعدد، خواست‌هایش با همسرش و سایر اعضای خانواده و اطرافیان و نزدیکانش روبه‌رو می‌شود؛ تا جایی که حتی دکتر روان‌پزشکی را هم که با تهدید و اصرار بابک به او مرجعه کرده، به چالش می‌کشد.

در جایی دیگر به بابک می‌گوید: «من به اندازه‌ی خودم خوشحالم، به اندازه‌ی زندگی‌ام». در این جملات قصد دارد این موضوع را شفاف کند که سکوتش در برابر آنچه برایش تمام این سال‌ها با تصمیم‌گیری‌های بابک رخ داده، از رضایت نبوده است. می‌خواهد بگوید که افسرده نیست، بلکه فقط حس خوشحالی و خوشبختی خاصی را تجربه نکرده و میزان خوشحالی او از این رابطه، همین اندازه است که دیده می‌شود، نه بیشتر. این مسئله -که او معنای خوشبختی را همچون بابک در ارتقاء شغلی، خرید ماشینی جدید و خانه‌ای بزرگ درک نمی‌کند- از گزاره‌های پرتکرار از نیمه فیلم به بعد می‌شود که اشباع‌کننده مقوله برجسته دیگری که تبیین‌کننده واکنش‌های نهال به مرگ جنینش و نگه‌داشتن آن در شکمش است؛ یعنی تبدیل بغض فروخورده به شکلی دیگر از زیستن است، صرف‌نظر از اینکه این صورت جدید، درست یا غلط است، نهال آن را انتخاب می‌کند و بر این تغییر وضعیت خودخواسته، پافشاری می‌کند.

از دیگر صحنه‌های نمادین فیلم، خرید هنجارشکن نهال در وضعیت گذار از بحرانی که دچارش شده است. او گران‌ترین لباس مجلسی را بدون اینکه بدان نیاز داشته باشد و یا بر تن امتحان کند، می‌خرد و این سکانس، طعنه‌ای در این میان است که با گران‌ترین خریدها نیز

نمی‌توان گاهی آرام گرفت. یکی از دیالوگ‌های مهم فیلم -که بین او و همسرش شکل می‌گیرد- این است:

بابک: (چرا با من حرف نمی‌زنی؟ چرا نمی‌گی چته؟).
 نهال: (چون تو طاقتش رو نداری، چون تو می‌گی وقتی تو اتوبان همه ماشین‌ها از روبه‌رو میان، حتماً من دارم اشتباه می‌رم، هیچ‌وقت فکر نکردی شاید همه اون‌ها دارن اشتباه میان. منم به نظرم تو زیادی خوشحالی، ولی هیچ‌وقت نبردمت دکتر ببینم چرا این‌طوری هستی؟).
 در سکانسی دیگر، شاهد گفتگوی بابک و نهال و نگار (دوست نهال) هستیم. رک‌گویی و ابراز نظر و ذهنیات نهال در منزل نگار.

نهال (خطاب به نگار): (تو می‌دونستی بابک از تو خوشش می‌اد؟ به هوای من می‌اد بالا که تو رو ببینه. آگه من از زندگیش برم بیرون تو حاضری باهانش زندگی کنی؟).
 نگار در جواب پافشاری نهال می‌گوید: (نه).
 نهال: (میشه بیرسم چرا؟)
 نگار: (چون خیلی معمولیه!)

نهال به‌صورت علنی در این صحنه قصد دارد بابک را که همیشه در این رابطه، خود را در موضع مقتدرتر و عاقل‌تر قرار داده است، به چالش بکشد. می‌خواهد که در مقابل او موضوع معمولی‌بودنش بیان شود. چیزی که شاید همیشه خودش به آن فکر کرده، ولی هرگز در جواب تعیین تکلیف‌های یکطرفه بابک بر زبان نیاورده است.

این مکالمه و تحلیل آن، تأکید بر عزم راسخ زن به هر قیمتی حتی اگر برچسب غیرعقلانی بخورد، برای خروج از وضعیت انفعال و سال‌ها سکوت در حال نارضایتی دارد، همچنین خستگی از روزمره‌گی و تکرار، تا جایی که قدم‌به‌قدم در مقابل جهان خود و روزمره‌گی‌ها، می‌ایستد. در سکانس پایانی، گرچه نهال تسلیم می‌شود و خانواده‌اش او را برای خروج جنین مرده از بدنش راضی می‌کنند، اما انتهای فیلم برای تفکر بیشتر و قضاوت بیننده، باز گذاشته می‌شود، که آیا تمامی تلاش‌های نهال، برای تغییر وضعیتش از ابژه‌گی به سوژه‌گی و طغیان او علیه وضعیت فعلی، به‌صورت مقطعی و تکانشی بوده‌اند یا می‌توانند به‌عنوان قدمی برای شکستن کلیشه‌های رایج و شکسته‌شدن تابوهای محصورکننده زندگی روزمره او باشد؟

جمع‌بندی نتایج، مقایسه مقولات تحلیل محتوای دو فیلم / (مدل مفهومی)

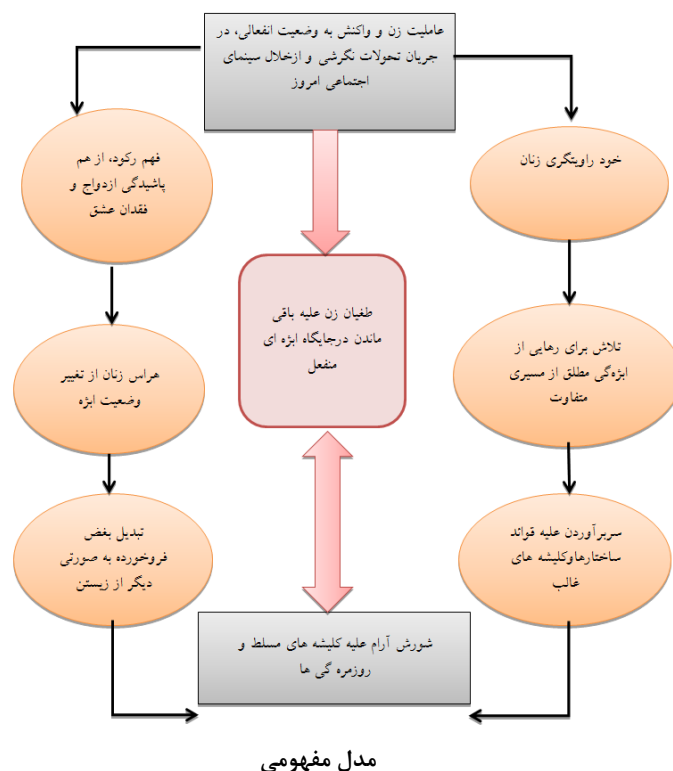
با تحلیل گزاره‌های مطابق با سؤال و هدف اصلی پژوهش و مفهوم‌سازی و دسته‌بندی مفاهیم در مقولات، زن به‌عنوان عنصری که دارای امکان تغییر وضعیت از انفعال به عاملیت را در این دو فیلم دارد. علی‌رغم تفاوت در رویکردهای سازندگان دو فیلم و تفاوت در کلیت داستان‌ها،

مقولات حاصل شده دارای همپوشانی هستند که در ادامه، با بررسی این مقولات برجسته برآمده از تحلیل داده‌ها و مشخص شدن آنچه میان تحلیل محتوای مد نظر، مشترک است، می‌توان به هدف مطالعه؛ یعنی کشف مقوله اثرگذار تبیین‌گر و توضیح‌دهنده عاملیت زنان و واکنش‌های آنها در شرایط خاص نسبت به جایگاهشان، در سینمای اجتماعی ایران، دست یافت. آنچه مورد تمرکز قرار گرفت، نشانه‌های تغییر وضعیت و خروج از موقعیت انفعالی و واکنش زنان به این تغییرات است. مضامین قابل توجه حاصل از تحلیل دو فیلم، شامل رکود و نارضایتی از ازدواج، به تصویر کشیدن ابتدایی آرامش ظاهری، فهم عمیق از هم‌پاشیدگی ازدواج، فهم عمیق فقدان عشق در ازدواج، تلاش برای رهایی از ابژه‌گی، خوداظهاری و خودابرازی، راوی بودن زنان درباره زندگی خود از منظر زنانه، نارضایتی از روزمره‌گی‌ها، بی‌انگیزگی و دلزدگی از زندگی و روزمرگی در خانواده، عاملیت‌خواهی (حتی اگر در معیارهای عقلانی هنجارین نگنجد)، تلاش زن برای خروج از وضعیت انفعالی، تلاش برای رهایی از وضعیت ابژه‌گی مطلق از مسیری متفاوت، شورش آرام علیه کلیشه‌های مسلط، فهم متناقض، امکان از هم‌پاشیدگی روانی زن، اعتراض‌های کم وسعت فردی شبیه به پریدن از ارتفاع کم، ترس از تغییر وضعیت از ابژه‌گی به دلیل فقدان اطمینان از داشتن قدرت عاملیت، علیه قوائد عرفی و کلیشه‌ها سربرآوردن، انزوا و ناامیدی به همراه حس‌های تخریب‌گر، تلاش برای رهایی از قیود مانع خوداظهاری، خشم علیه خویشتن، تبدیل بغض فروخورده به شکلی دیگر از زیستن. در نهایت با آنچه از جمع‌بندی تحلیل گزاره‌های دو فیلم و دسته‌بندی مفاهیم در مقولات مذکور حاصل شد، گزاره‌های مهمی که بر عاملیت زنان و خروج آنها از نقش انفعالی و شکل‌دادن ضدکلیشه تأثیر دارند، فهم عمیق رکود رابطه، درک از هم‌پاشیدگی ازدواج، فهم و روبه‌روشدن با فقدان عشق، نمایش تلاش برای رهایی از موقعیت منفعل مطلق به‌شیوه‌ای متفاوت از همیشه سینمای ایران، راوی بودن زنان درباره زندگی خود از منظر زنانه، ترس از تغییر وضعیت، روبه‌روشدن با ترس‌ها و سربرآوردن علیه قوائد و ساختارها و کلیشه‌ها. در نهایت هم با تبدیل بغض فروخورده به شکلی دیگر از زیستن روبه‌رو هستیم. به تعبیری، شورش آرام علیه کلیشه‌های مسلط و روزمره‌گی‌ها.

مدل مفهومی

با توجه به یافته‌های تحلیلی مطالعه، همچنین مقولات حاصل از تحلیل گزاره‌ها و مفاهیم حاصل از دو فیلم «برف روی کاج‌ها» و «پریدن از ارتفاع کم»، که تاحدی باهم همپوشانی دارند، ارتباط منطقی مقولات با هم و با برجسته‌ترین مقوله که در پاسخ به پرسش اصلی شکل گرفته‌اند، در یک مدل مفهومی به شرح ذیل قابل ترسیم است:

خود راویگری زنان، از چشم‌انداز زنانه در حقیقت برای پاسخ به این سؤال که میزان عاملیت آنها و واکنش آنها به عاملیتشان، در سینمای اجتماعی چگونه بازنمایی می‌شود، به‌عنوان الگویی در تعمیم و تبیین‌های وسیع‌تر اجتماعی حائز اهمیت است؛ چراکه در تحلیل داده‌ها و مقولات حاصل از بررسی دو فیلم، نوعی فهم عمیق از رکود، فروپاشی ازدواج و یا فقدان عشق حاصل می‌شود. در عین حال، زنان با وجود هراس از تغییر وضعیت منفعل مطلق خود، هم‌زمان به تلاش برای رهایی از این وضعیت به‌شیوه‌های جدیدی که شاید در نظر مخاطب، هنجارشکنانه و خلاف عرف هم باشند، روی می‌آورند. سربرآوردن علیه قواعد، ساختارها و کلیشه‌های نهادینه‌شده، منجر به تبدیل بغض فروخورده زنان، به‌شکلی جدید دیگری از زیست زنانه می‌شود و تمامی این فرایند، می‌تواند به‌منزله شورش آرام علیه کلیشه‌های مسلط و روزمره‌گی‌ها باشد. از آنچه درباره مقولات مرتبط محوری و مقوله مرکزی گفته شد، در بسط معنایی و مفهومی حاصل‌شده درباره بازنمایی عاملیت زنان، واکنش آنها به‌صورت طغیان ابژه، علیه ستم و علیه انفعال تعبیر می‌شود.



جمع‌بندی

در تحلیل این دو فیلم، برای استخراج مؤلفه‌های خاص از مضامین استخراج و تحلیل شده و برای رسیدن به پاسخ اینکه چه مقوله‌ای می‌تواند تبیین‌گر شکل‌گیری جایگاه عاملیت زنان و واکنش‌های آنها به تغییر وضعیت فعلی‌شان و ایجاد ضدکلیشه باشد، از خلال متون و با درآمیختن مقولات حاصل‌شده، همچنین با نظر به دیدگاه‌های مورد تمرکز در تحلیل داده‌ها، یعنی قدرت، ایدئولوژی خزنده، کلیشه‌سازی و بازنمایی‌های جنسیتی، مقوله هسته‌ای تحقیق، شورش علیه کلیشه‌های مسلط شناسایی شد. شورش که علیه قواعد حاکم و ستم جنسی/جنسیتی است. ستم‌پذیری به مثابه مفهوم کانونی ستم شناسایی شد؛ چراکه در هر دو روایت، اشکال متفاوت خشونت مردسالارانه، به نوعی ساخت‌شکنی منجر شده است.

می‌توان گفت که بخشی از ستم جنسیتی/جنسی موجود، همواره ریشه در همراهی با الگوها و کلیشه‌های از قبل موجود بدون به چالش کشیدن آنها دارد و در روایت برخی فیلم‌ها با برجسته کردن این انواع از خشونت و کانونی و مرکزی دیدن شیوه‌های تحت سلطه در آمدن زنان، همچنین نوع تقابل زنان با این شیوه‌ها، ضدکلیشه شکل می‌گیرد که به مثابه شورش آرام علیه هنجارهای مسلط مستقر و مقاوم است. با این مقوله، می‌توان به بسط معنایی در سطحی بالاتر دست یافت که همان انعکاس صدایی دیگر است. در خلال تحلیل محتوای فیلم‌ها و تلاش برای یافتن مقولات تبیین‌کننده، طغیان علیه ابژه گی، به مثابه شکل تازه‌ای از تلاش برای تغییر وضعیت انفعالی زنان، شورش علیه قواعد عرفی حاکم بر زندگی زنان و ستم در معنای باقی ماندن در جایگاه فاقد قدرت خودابرازی زن، تعبیر شد.

با توجه به اهمیت و جدید بودن این مسئله، در مطالعات اجتماعی، از مسیر آثار هنری و تحلیل و بررسی فیلم‌هایی با مضامین مشابه، می‌توان به ابعاد دیگر این زمینه، یعنی درک یا عدم درک زنان از اینکه در جایگاه فاقد قدرت تصمیم‌گیرندگی و ابژه گی قرار دارند و فهم روند واکنش‌هایی که آنها در این جایگاه دارند، چه گرینش سیاست سکون باشد و چه تلاش‌های متفاوت برآمده از تجارب زیسته‌شان، دست یافت. این گونه آثار -که در سال‌های اخیر، بر روی کلیشه‌شکنی‌ها و مقاومت‌هایی هرچند کوچک تمرکز کرده‌اند- با حساسیت جنسیتی و اجتماعی سینماگران به تصویر کشیده شده‌اند و قطعاً جای تأمل بیشتری در ادبیات وسیع حوزه مقاومت و مطالعات فرودستان دارند. می‌توان با بررسی آثار متعدد دیگر، وجود یا فقدان این نگرش را در آثار سینمایی، طی تحقیقات گسترده‌تری، بررسی کرد. در نهایت می‌توان گفت

امروزه با توجه به اینکه در سینمای جهان و تا حدی در سینمای ایران، انواع بازنمایی جنسیتی دیده می‌شود و در بسیاری از آثار سینمای اجتماعی ایران علی‌رغم موانع موجود به تبعیض‌ها و یا ستم‌های جنسیتی و محدودیت‌های خاص زنان پرداخته شده است، این مسئله که از چه زاویه‌ای و با چه رویکردی به ارائه تصویر از کنش‌های زنان در شرایط خاصی که انتظارات عرفی و فرهنگی کلیشه‌ای خاصی به دنبال دارند، برای مخاطبین سینما پرداخته شود، حائز اهمیت است. در واقع، به صورت مجزا از آثاری که با رویکرد بازنمایی صرف، زنان مورد خشونت و در جایگاه ضعف را بدون نمایش تلاش‌های آنها برای خروج از این موقعیت، نشان می‌دهد، ضرورت دارد که به تدریج سینما به سوی نمایش شیوه‌های تقابل با گفتمان مسلط مردمحور برود، این دغدغه و چالش مهمی در مطالعات و فعالیت‌های حوزه جنسیت و برابری با ابزارهای فرهنگی، در زمانه ما و در جهان به نظر می‌رسد. با این تفاسیر، در دو فیلمی که با همین رویکرد انتخاب و تحلیل محتوا شدند، ردپای مقاومت‌های هرچند کوچک زنان که با کمی دقت می‌توان دریافت در جامعه‌ای با فرهنگی که در لایه‌های آشکار و پنهان، مردسالارانه است، هرگز کم‌اهمیت نیستند، به مثابه طغیان علیه ابژه‌گی، با به تصویر کشیدن کنش‌هایی که اغلب نادیده گرفته شده‌اند و به نوعی در تقابل با قواعد عرفی مسلط و کلیشه‌های جنسیتی مانع خودابرازی زنان هستند، شناسایی شد.

همچنین پیشنهادات پژوهشی ذیل متصور هستند:

- وارد کردن نگاهی با حساسیت جنسیتی در مضامین فیلم‌های مرتبط با مسائل زنان و نمایش چگونگی مواجهه آنها با کلیشه‌های تبعیض‌آمیز جنسیتی.
- ضرورت مطالعات جدی‌تر و پیوسته باهدف ارائه الگوهایی از مطالبات زنان، هم‌زمان با افزایش آگاهی و تغییر کنش‌ها و واکنش‌های آنها در وضعیت‌های مختلف.
- افزایش حساسیت در فرایند تحقیق، نسبت به انفعال و یا عامل‌بودن گروه‌های اجتماعی مورد مطالعه و موقعیت فرودستی یا فرادستی.
- توجه مطالعات جنسیت، به موضوع ابژه‌گی و سوژه‌گی جنسیتی، دلایل استقرار این وضعیت‌ها، شرایط و امکان تغییر این موقعیت و نوع تقابل افراد و واکنش‌های متصور برای آنها در چنین موقعیت‌هایی

منابع

- ترنر، گریم. (۱۳۸۸) «سینما، کنش اجتماعی»، ترجمه علی سیاح، نشر دنیای اقتصاد، تهران، چاپ اول.
- جینکز، ویلیام (۱۳۸۱) «ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی»، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش، چاپ اول.
- جواد ییگانه، محمدرضا، هاتفی، حمیده (۱۳۸۷) پوشش زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی. «مجله فرهنگ و ارتباطات». شماره ۱۱. سال چهارم، صص ۷۶ - ۶۳، بهار.
- راودراد اعظم، زندی مسعود. (۱۳۸۵) تغییرات نقش زن در سینمای ایران، «مجله جهانی رسانه»، شماره ۲، دوره ۱، صص ۵۳ - ۲۶، پاییز و زمستان.
- رسولی، رؤیا، قزوینی، سیما، حسینیان، سیمین. (۱۳۹۷) مقایسه تعهد زناشویی و رضایت جنسی در زنان متأهل تماشاگر و غیرتماشاگر سریال‌های فارسی‌زبان ماهواره، «فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین»، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۸۵ - ۶۷، زمستان.
- شهبابی، محمود، اعطاف، وحید. (۱۳۹۳) مطالعه پدیدارشناسانه نگرانی مردان از ابژه‌سازی و خود - ابژه‌سازی زنان، «مجله جامعه‌شناسی ایران»، شماره ۲، دوره پانزدهم، صص ۱۵۲ - ۱۲۶، تابستان.
- صالحی امیری، سیدرضا (۱۳۸۸) «مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی»، تهران: ققنوس، چاپ اول
- عزیزی، فرید، اتابک، محمد، علی افخمی، حسین. (۱۳۹۷) بازی‌های رایانه‌ای و بازنمایی زنان: تحلیل نشانه شناختی مجموعه بازی السا، «فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین»، سال چهارم، شماره ۱۴، صص ۲۴۷ - ۲۱۸، تابستان
- علیخواه، فردین، باباتبار، احسان، نباتی شغل، امین (۱۳۹۳) زن به مثابه سوژه شناسا، تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی. «پژوهشنامه زنان»، شماره ۲، سال پنجم، صص ۸۷ - ۵۹، زمستان.
- منتظر قائم، مهدی، شعبان کاسه گر، مونا (۱۳۹۴) فضای سایبر و توانمندسازی زنان در ایران، «فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین»، شماره ۳، سال اول، صص ۷۶ - ۴۳، پاییز.
- نظری، علی اشرف (۱۳۹۱) «سوژه، قدرت و سیاست»، نشر آشیان، تهران، چاپ اول.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی»،فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، زنجان، چاپ اول.
- Barroso, Joaquim. (1997). Social Support and Long - term survivors of Aids. «Western Journal of Nursing Research». vol 19, oct, P. p. 554 - 582.
- Edgar, Andrew. and Peter. Sedgwick (2001) «Cultural Theory: The key concepts». New York: Routledge

- Hall, Stuart (1997). «The Work of Representation, In Cultural و Representation and Signifying Practice», Sage Publication
- Wilkinson, David & Birmingham, Peter (2003). Using Research. Instruments: «A Guide for Researchers». London: Routledge