

## نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «بانو»<sup>۱</sup>

سیمین زمانی<sup>۲</sup>، نرگس نیکخواه<sup>۳</sup>، حسین بصیریان جهرمی<sup>۴</sup>

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۱۶

### چکیده

پژوهش حاضر به مطالعه نشانه‌شناسانه جنسیت در یکی از آثار مهم سینمایی داریوش مهرجویی پرداخته است. از آنجاکه یکی از مباحث مهم در متون رسانه‌ای و آثار سینمایی، ترکیب جنسیت و مباحث پیرامون زنان از سوی سینماگران مؤلف است، مطالعه جنسیت در سینما به‌منزله پدیده‌ای اجتماعی-فرهنگی می‌تواند راهگشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی باشد. براین اساس، پژوهش حاضر که در سنت مطالعات فرهنگی در حوزه مطالعات ارتباطات، انتقادی و شناخت واقعی فرهنگ قرار می‌گیرد، در پی پاسخ به این پرسش است که، داریوش مهرجویی جنسیت و به تبع آن دوگانه زنانه و مردانه را در فیلم بانو چگونه بازنمایی کرده است؟ از آنجا که هدف این مقاله، آشکار کردن لایه‌های رمزگذاری شده از معناست که در ساختار رسانه‌ای سینما و در قالب متون سینمایی روایت می‌شود، بنابراین روش انجام آن، تحلیل نشانه‌شناختی است. از سوی دیگر به دلیل آنکه آثار سینمایی از طریق بازنمایی ارزش‌های حاکم به تولید ایدئولوژی و معنا می‌پردازد، رمزگشایی بازنمایی جنسیت در سینما، نیازمند تحلیل نشانه‌شناسانه از متن است. یافته‌ها نشان می‌دهد که شخصیت محوری زن (جنس مؤنث) بانو، به‌مثابه زنی مدرن، کم‌حرف و تحصیل کرده، واجد تمایلات و رگه‌های فرهیختگی و فمینیستی و در عین حال از طبقه بالای اجتماع، بازنمایی شده است. همچنین در این فیلم، ایدئولوژی مردسالارانه، مردان را فارغ از طبقه اجتماعی، خودخواه، خودرأی، مستبد، قدرت‌طلب، دارای نقشی حمایت‌کننده و در عین حال سلطه‌جویانه برای زنان، تصمیم‌گیرنده، نمایش می‌دهد.

واژگان کلیدی: بازنمایی، جنسیت، نشانه‌شناسی، سینما، بانو، داریوش مهرجویی.

۱. ساخته داریوش مهرجویی؛ سال تولید ۱۳۷۹

۲. کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی [siminzamani1986@gmail.com](mailto:siminzamani1986@gmail.com)

۳. استادیار دانشگاه کاشان [n\\_nikkhah\\_gh@kashanu.ac.ir](mailto:n_nikkhah_gh@kashanu.ac.ir)

۴. دکتری علوم ارتباطات [hossein.basirian@gmail.com](mailto:hossein.basirian@gmail.com)

### مقدمه و بیان مسئله

مطالعه آثار هنری<sup>۱</sup> یکی از راه‌های دستیابی به شناخت جامعه و تحولات آن است که در این بین، رسانه‌ها به‌عنوان یکی از محصولات فرهنگی و مهم‌ترین منبع تولید فرهنگ، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند (حسن‌پور و یزدخواستی، ۱۳۹۴: ۳۴). در میان رسانه‌های جمعی، سینما به‌عنوان هنر برتر و مدرن (استریناتی<sup>۲</sup>، ۱۳۸۰: ۱۲۱) نسبت به دیگر هنرها با زمینه اجتماعی جامعه رابطه تنگاتنگی دارد (دوونینو<sup>۳</sup>، ۱۳۷۹: ۶) و با ورود به عرصه‌های گوناگون اجتماعی و فرهنگی، دغدغه‌ها و مسائل مختلف جامعه را به‌خوبی منعکس می‌کند. این محصول فرهنگی از طریق تولید و بازتولید معنا در جایگاه هنری بازنماگر، به شناخت ما از تاریخ و واقعیت اجتماعی رنگ و لعاب می‌بخشد و به‌مثابه کارآمدترین عرصه تولید فرهنگی معاصر، علاوه بر کارکردش به‌عنوان میانجی، شناخت جهان اجتماعی، نگرش حاکم بر دوره‌های تاریخی، تحول زندگی انسان‌ها و تجربیات زندگی روزمره را نیز بازنمایی می‌کند. به باور جاروی<sup>۴</sup> (۱۹۹۸)، برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه هیچ مقوله‌ای به‌اندازه بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شوند، مفید نیست. بدین معنا رسانه‌ها، قوی‌ترین ابزار طرح و رواج اندیشه‌ها و کارآمدترین وسایل برای نفوذ فرهنگ و نگرش به قلب جوامع هستند. از مباحث مهمی که متون رسانه‌ای به آن می‌پردازد، ترکیب جنسیت و مباحث پیرامون زنان است.

زنان در زمینه‌های گوناگون، نقش‌های متفاوتی بر عهده داشته و دارند که این نقش‌پذیری در گذر زمان و با تغییرات چند دهه اخیر که بر فضا و شرایط جامعه حاکم شده،

---

۱. Artwork

۲. Strainati

۳. Duvignand

۴. Jarvie

شکل دیگری به خود گرفته است. در طول زمان و با روند مدرنیسم<sup>۱</sup> در دهه‌های گذشته، نقش‌ها و مناسبات جنسیتی دچار دگرگونی شده و بر میزان مشارکت زنان در عرصه‌های گوناگون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... افزوده شده است، این امر در یکی دو دهه اخیر سبب شده که حرکت‌های برابری‌خواهی زنان شکل جدیدی به خود بگیرد و بدین ترتیب، زنان بیش از پیش، وارد عرصه عمومی شوند. هرچند فعالیت زنان در عرصه‌های عمومی در جامعه ایران افزایش یافته اما همچنان فعالیت‌های اجتماعی زنان، متأثر از قدرت اجتماعی حاکم است (علیخواه و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۱). تفاوت‌های جنسیتی در لایه‌بندی جوامع، پدیده‌ای جهانی است؛ به گونه‌ای که فمینیست‌ها برای عقیده‌اند که نظام جنس<sup>۲</sup>/جنسیت<sup>۳</sup> از اشکال قشربندی و مردان نسبت به زنان از قدرت و منزلت بالاتری برخوردارند (آبوت و والاس<sup>۴</sup>، ۱۳۸۱: ۴۰). با توجه به اینکه هیچ مبنای زیست‌شناختی برای تفاوت‌ها و نابرابری‌های جنسیتی وجود ندارد، باید گفت که این تفاوت‌ها و نابرابری‌ها محصول تفاوت جایگاه دو جنس در ساختار اجتماعی - اقتصادی یک جامعه است (سلطانی، ۱۳۸۵: ۶۳). گفتمان‌های متعددی در ساخت تصویر قشربندی و نابرابری‌ها جنسیتی نقش دارند که در این بین همان‌طور که گفته شد، می‌توان به نقش درخور رسانه‌ها به‌ویژه سینما در نمایش نقش زنان و بازنمایی جنسیت اشاره کرد. از این رو، مطالعه جنسیت در سینما به‌منزله پدیده‌ای اجتماعی - فرهنگی می‌تواند راهگشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی باشد.

### مبانی نظری

نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آنها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد، و سرشت و چگونگی

---

۱. Modernism

۲. Sex

۳. Gender

۴. Abbott & Wallace

ارتباط و معنا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای گوناگون مطالعه می‌کند. نشانه، پدیده‌ای ملموس و قابل مشاهده است که به واسطه رابطه‌ای که با یک پدیده غایب دارد، جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند، اما چیزی که نشانه جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند می‌تواند مادی یا ذهنی، واقعی، یا خیالی، طبیعی یا مصنوعی باشد. در این چارچوب می‌توان گفت آنچه در یک بافت نشانه است، خود در بافت دیگر می‌تواند مدلول یک نشانه دیگر باشد. درعین حال هر پدیده می‌تواند در بافت‌های متفاوت، نقش‌های نشانه‌ای متفاوتی ایفا کند. به مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر روابط میان آنها که یک نظام را می‌سازند، رمزگان گفته می‌شود و در چارچوب همین نظام، نشانه‌ها تعریف می‌شوند و ارزش و معنا پیدا می‌کنند و بر پایه قواعد و روابط موجود در آن نشانه‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و یک پیام یا متن را می‌سازند. حوزه نشانه‌شناسی چنان وسیع و اهداف و روش‌های آن به قدری متنوع است که به سختی می‌توان آن را رشته‌ای واحد فرض کرد و شاید بهتر باشد نشانه‌شناسی را رویکردی روش‌شناختی یا حوزه‌ای میان‌رشته‌ای دانست که با رهیافت‌های گوناگون به بررسی موضوعات مختلفی می‌پردازد؛ موضوعاتی که طیف بسیار وسیعی از پدیده‌ها از جمله متون ادبی، آثار سینمایی، اسطوره‌ها، تحقیقات جنایی، ارتباطات انسانی و جانوری، علوم و فنون، و بررسی‌های پزشکی را در برمی‌گیرند. پیشینه پژوهش‌های نشانه‌شناختی به دنیای باستان بازمی‌گردد. در نوشته‌های فلسفی، منطقی، دستوری، پزشکی، معرفت‌شناختی یونان باستان و نیز تأملات چینی‌ها، هندی‌ها، و مسلمانان اشارات بسیاری به سرشت و نقش نشانه‌ها و دلالت‌های آنها می‌توان نمود. این آثار را اگرچه نمی‌توان به معنای دقیق و امروزی کلمه، آثاری نشانه‌شناسی خواند، اما بی‌شک نقش برجسته‌ای در تاریخ تفکرات نشانه‌شناسی و پی‌ریزی دانش نشانه‌شناسی داشته‌اند. از جمله کسانی که پیش از آغاز نشانه‌شناسی به‌عنوان یک رشته علمی و یک حوزه مستقل اندیشه بشری، آرایبی را مطرح کرده‌اند، می‌توان افلاطون، ارسطو، فیلسوفان رواقی، قدیس آگوستین، و جان لاک را نام برد. اما واژه "سمیوتیک" را نخستین بار

جان لاک به‌کار برد. او سمیوتیک را در کنار فیزیک و اخلاق، جنبه‌ای از علم می‌انگاشت که به ارتباط میان مفاهیم و نشانه‌ها می‌پرداخت و در واقع از نظر او نشانه‌شناسی معادل منطق بود، اما به‌رغم تاریخ غنی تفکرات نشانه‌شناختی، نشانه‌شناسی معاصر اساساً بر پایه اندیشه‌های دو متفکر یعنی فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی، و چارلز سندرس پیرس فیلسوف و منطقی آمریکایی، استوار شده است. در آغاز این سده، هر یک از این دو اندیشمند به‌طور مستقل و جداگانه درباره نشانه‌ها و نقش و کارکردشان نظریه‌هایی تدوین و عرضه کردند و سنگ بنای چیزی را گذاردند که امروزه نشانه‌شناسی خوانده می‌شود. سوسور، که او را بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین در کتاب "درس‌هایی در زبان‌شناسی عمومی" (۱۹۱۶)، نوید شکل‌گیری علم نوینی را می‌دهد: «می‌توان علمی را تصور کرد که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی می‌پردازد. این علم می‌تواند بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و به تبع آن بخشی از روان‌شناسی عمومی باشد. نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم‌اند. از آنجاکه این علم هنوز به وجود نیامده نمی‌توان گفت چه خواهد بود، اما حق حیات دارد و پیشاپیش جایگاه آن مشخص است. اندیشه‌ها و عقاید سوسور در باب زبان و نشانه‌زبانی بر زنجیره به‌هم پیوسته‌ای از دوگانی‌ها (مانند زبان/گفتار، دال/مدلول و هم‌نشینی/جانشینی) استوار است که تصویری منسجم و نظام‌مند از نشانه‌زبانی به دست می‌دهند. سوسور ابتدا از تمایز میان زبان و گفتار سخن می‌گوید. از نظر او، زبان نظامی است انتزاعی، خودسامان، و منسجم که خصیلت‌های اجتماعی و فرادیدی دارد، حال آنکه گفتار، بازتاب‌های عملی، فردی و متنوع زبان در کلام گویندگان متفاوت است. سوسور با تشبیه زبان به قواعد بازی شطرنج و گفتار به هریک از بازی‌های عملاً انجام‌شده آن، این تمایز را روشن می‌کند و معتقد است که زبان‌شناسی تنها باید به بررسی زبان بپردازد. از نظر سوسور زبان مجموعه‌ای از عناصر جدا و مستقل نیست، بلکه نظامی است متشکل از عناصری که با یکدیگر روابط متقابل دارند؛ عناصری که در چارچوب این روابط و به‌واسطه جایگاهی

که در کل نظام دارند، تعریف می‌شوند. در این راستا، هیچ عنصری فی‌نفسه واجد ارزش و معنا نیست، بلکه تنها به واسطه تقابل با دیگر عناصر موجود در نظام زبان ارزش و معنا پیدا می‌کند. به زعم سوسور، نشانه‌های گوه‌ری دوگانی دارد که یک‌سوی آن دال یا تصویر آوایی واژه است و سوی دیگر آن مدلول یا تصویر ذهنی و مفهومی آن. هیچ‌یک از این دو به‌تنهایی نشانه نیستند، بلکه رابطه ساختاری متقابل و هم‌بسته آنها که دلالت خوانده می‌شود، نشانه را به وجود می‌آورد؛ رابطه‌ای که اساساً دلخواهی و قراردادی است، نه طبیعی، ضروری و انگیخته. برای مثال نشانه "درخت" رابطه‌ای است میان /deraxt/ یا تصویر آوایی آن و تصویر ذهنی یا مفهومی که از شنیدن آن در ذهن تداعی می‌شود. این رابطه بر اساس قراردادهای تاریخی و فرهنگی استوار شده است و به همین دلیل در زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون "درخت" به نام‌های متفاوتی خوانده می‌شود. چنانکه به فرانسوی آن را "arbre" و به انگلیسی "tree" می‌نامند. رابطه میان نشانه‌ها نیز رابطه‌ای دوگانی است و شامل روابط هم‌نشینی و جانشینی می‌شود. رابطه هم‌نشینی مبتنی است بر رابطه میان نشانه‌های حاضر در یک زنجیره زبانی مانند جمله. اما رابطه جانشینی مبتنی است بر رابطه یک نشانه زبانی حاضر در زنجیره کلام و دیگر نشانه‌های زبانی غایب اما مشابه که می‌توانند در یک بافت معین جانشین آن شوند. به بیان دیگر، رابطه هم‌نشینی رابطه مجاورت عناصر حاضر در کلام است و رابطه جانشینی رابطه مشابهت میان عنصر حاضر و عناصر غایب کلام. به این ترتیب، نشانه‌شناسی سوسوری با تأکید بر ویژگی دلخواهی بودن نشانه‌ها، ارزش و نقش تمایزدهنده نشانه‌ها در درون نظام زبان و نیز رابطه هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌ها عملاً شالوده نشانه‌شناسی را پی‌ریزی کرد. پیرس، برخلاف سوسور نه به خود نشانه، بلکه به فرایند تولید و تفسیر نشانه‌ها یا نشانه‌پردازی توجه دارد و آن را در کانون نظریه نشانه‌شناختی خود قرار می‌دهد. نشانه‌پردازی مستلزم سه عنصر نشانه، مصداق و تعبیر است. فرایند نشانه‌پردازی نشانه‌ها را با مصادیق پیوند می‌دهند. در این فرایند، نشانه چیزی است که به علتی و به‌عنوانی، در نظر کسی، به جای چیزی می‌نشیند.

بنابراین پیرس نظریه نشانه‌شناختی را مبتنی بر نظام بسیار پیچیده‌ای از سه‌گانی‌ها تدوین می‌کند، که مبتنی است بر انواع روابطی که نشانه، مصداق و تعبیر با یکدیگر برقرار می‌کنند. در میان این سه‌گانی‌ها، سه‌گانی شمالی، نمایه و نماد، شناخته‌شده‌تر از بقیه است و در آثار بعدی نشانه‌شناختی نیز بیشترین تأثیر را گذاشته است. این سه‌گانی بر پایه رابطه میان نشانه و مصداق بنا شده است. در این چارچوب، شمالی، نشانه‌ای است که رابطه آن با مصداقش بر پایه شباهت است، مانند یک نقاشی تک‌چهره یا یک نام‌آوا. نمایه، نشانه‌ای است که رابطه‌ای مادی یا علی با مصداقش دارد، مثل دود که نشانه آتش است، تب نشانه بیماری است و مانند ضمیرهای اشاره در حوزه نشانه‌های زبانی. واپسین عنصر این سه‌گانی نماد است که بر اساس قرارداد یا قاعده به مصداقش مربوط می‌شود و در واقع، منطبق است با نشانه سوسوری. بیشتر کلمات زبان، نمونه بارز نشانه‌های نمادین هستند. نکته مهمی که پیرس در مورد سه‌گانی تأکید می‌کند، این است که هیچ نشانه‌ای یکسره نمی‌تواند شمالی، نمایه‌ای، یا نمادین باشد و در واقع هر نشانه، ترکیبی از هر سه اینهاست که در هر مورد، یکی بر دو تای دیگر چیرگی دارد. یکی دیگر از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌ها در چارچوب نشانه‌شناسی ارتباطی، رومن یاکوبسن است. او نشانه‌شناسی را علم مطالعه ارتباط اعم از ارتباطات کلامی و غیرکلامی تعریف می‌کند و زبان‌شناسی را بخش کانونی آن می‌انگارد که صرفاً به ارتباط کلامی می‌پردازد. کار اساسی یاکوبسن در این زمینه، ارائه یک الگوی ارتباطی است که اساساً به زبان می‌پردازد، اما به هرگونه ارتباط انسانی تعمیم‌پذیر است. او در یک ارتباط کلامی به وجود شش عنصر فرستنده، گیرنده، زمینه یا بافت، تماس، رمزگان و پیام قائل است. بسته به اینکه کدام یک از این عناصر نقش برجسته‌تری در ارتباط ایفا کنند و ارتباط به کدام یک از آنها معطوف شود، یک نقش کلامی برجسته می‌شود و، در نتیجه، زبان به‌طور خاص و ارتباط انسانی به‌طور عام می‌تواند به ترتیب، شش نقش عاطفی، انگیزشی، ارجاعی، هم‌سخنانه، فرازبانی، یا ادبی پیدا کند. یاکوبسن بر این باور است که هیچ ارتباطی نمی‌تواند تنها به یکی از این نقش‌ها منحصر باشد و معمولاً در هر کنش

ارتباطی هر شش نقش وجود دارند، با این تفاوت که یکی یا برخی از آنها اهمیت و برجستگی بیشتری نسبت به بقیه دارند. به طور مثال در ادبیات که کنش ارتباطی اساساً معطوف به خود پیام است، نقش ادبی برجسته‌تر می‌شود و به همین ترتیب، در تبلیغات، نقش انگیزشی؛ و در زبان علمی، نقش ارجاعی اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند. اما، دیدگاه مقابل، یعنی نشانه‌شناسی دلالت، قلمرو نشانه‌شناسی را به همه پدیده‌های دلالتی گسترش می‌دهد و به این ترتیب، هر چیزی را، از آنجا که می‌تواند دلالت‌گر و معنادار باشد، در قلمرو نشانه‌شناسی قرار می‌دهد. در نتیجه، موضوعاتی از جمله خوراک، پوشاک، لوازم منزل، اتومبیل، و مانند آن نیز مورد مطالعه قرار می‌گیرند. رولان بارت شاخص‌ترین چهره نشانه‌شناسی دلالت است. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای بارت طرح و بسط دو مفهوم اساسی دلالت تصریحی و دلالت ضمنی است. هرچند پیش از او، لویی یلمزلف، زبان‌شناس دانمارکی، آنها را مطرح کرده بود، اما کار او به دلیل تحلیل انتزاعی و ریاضی گونه‌اش ناشناخته مانده بود. بارت این مفاهیم را با استفاده از مفاهیم سوسوری دال و مدلول توضیح می‌دهد. در این چارچوب، دلالت تصریحی به نوعی رابطه نشانه‌ای اشاره دارد که مستقیماً میان یک دال و یک مدلول برقرار می‌شود. به طور مثال در یک کتاب علمی واژه "درخت" مرکب است از دال /deraxt/ که مشخصاً بر مدلول روشن مفهوم "درخت" اشاره می‌کند. اما در دلالت ضمنی، ساخت نشانه‌ای پیچیده‌تر می‌شود و طی آن یک نشانه که خود حاوی یک دال و یک مدلول است، همچون یک دال برای مدلولی دیگر عمل می‌کند. به طور مثال در سنت شعر فارسی واژه "نرگس" که خود نشانه‌ای است مرکب از یک دال /narges/ و یک مدلول (مفهوم گل نرگس)، به عنوان یک دال بر مدلولی دیگر (چشم معشوق) دلالت می‌کند. یا در یک آگهی سیگار، حضور یک مرد اسب‌سوار، نشانه‌ای است مرکب از یک دال و یک مدلول، که بر مدلولی دیگر یعنی "استفاده از این سیگار نشانه مردانگی و تنومندی است" نیز دلالت می‌کند. چنانکه می‌بینیم، این نحوه تبیین دلالت ضمنی می‌تواند همچون فرایند نشانه‌پردازی پیرس، سلسله بی‌پایانی از نشانه‌ها بسازد و



ابزار تحلیلی دقیق و کارآمدی در حوزه‌های گوناگون به‌ویژه ادبیات و هنر، تبلیغات، فرهنگ، مناسبات قدرت، ایدئولوژی، و جامعه به‌دست دهد. البته، نشانه‌شناسی فقط به این دو رویکرد اصلی محدود و منحصر نمی‌شود، بلکه رهیافت‌های گوناگونی در این عرصه پدیدار شده‌اند که در این نوشتار مجال پرداختن به آن‌ها وجود ندارد.

افق نظری پژوهش مبتنی برانتخاب یک رهیافت عمومی است که در چشم‌انداز آن پاسخ به پرسش آغازین مد نظر قرار بگیرد (کیوی و کامپنهود، ۱۳۹۲: ۲۵). در این بخش هدف از پرداختن به نظریات مرتبط با موضوع پژوهش، مشخص کردن دیدگاه اصلی این پژوهش است. با توجه به اینکه هدف از این نوشتار، واکاوی نحوه بازنمایی جنسیت در سینماست، رویکرد ساختارگرایانه به بازنمایی که همان رویکرد نشانه‌شناسی است، می‌تواند سؤالات این پژوهش را پاسخ دهد. در نتیجه از میان رویکردها، رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت را برگزیدیم.

### روش‌شناسی پژوهش

یکی از انواع روش‌های تحلیل رسانه، نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی مطالعه شیوه‌های تولید معنا در نظام‌های نشانه‌ای است که افراد برای مقاصد ارتباطی‌شان به‌کار می‌برند (گیل‌ادمز، ۱۳۸۴: ۲۵۷). آثار سینمایی از طریق بازنمایی ارزش‌های حاکم به تولید ایدئولوژی و معنا می‌پردازند. برای رمزگشایی بازنمایی جنسیت در سینما، نشانه‌شناسی رویکرد مناسبی است. هدف از تحلیل نشانه‌شناسی، آشکار کردن آن لایه‌های معناست که رمزگذاری شده‌اند و در ساختار رسانه‌ای سینما و در قالب متون سینمایی روایت می‌شوند.

شناخت کامل روش نشانه‌شناسی، این موضوع را روشن می‌سازد که یکی از روش‌های مناسب برای تحلیل متون سینمایی، همین روش است؛ چرا که نشانه‌شناسی توانایی رمزگشایی دال و مدلول‌هایی را که در قالب نشانه در متنی به‌کار رفته است، در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد. با استفاده از این روش محققان می‌توانند نقدهایی منسجم و دارای الگو ارائه دهند که این امر به درک بهتر متون سینمایی کمک بسزایی

می‌کند. نشانه‌شناسی به معانی موجود در متون می‌پردازد؛ معانی‌ای که از روابط و مشخصاً از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. نشانه‌شناسی روشی از بازنمایی که در پی آشکارسازی معانی و مضامین پنهان موجود در متن است که با آفرینش معنا سروکار دارد، نشانه هر چیزی است که بتوان آن را به‌عنوان جانشین چیز دیگر به کار برد. این چیز دیگر لازم نیست موقعی که نشانه‌ای را به‌جای آن می‌گذاریم الزاماً وجود داشته باشد و در جایی قرار گرفته باشد (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۲۷). بنابراین روش تحلیل در پژوهش حاضر، روش نشانه‌شناختی است تا با کمک آن بتوانیم به رمزگان ایدئولوژیکی و اهداف پژوهش دست یابیم.

### تحلیل نشانه‌شناسی فیلم

بر مبنای افق نظری و الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت با توجه به هدف اصلی پژوهش، بررسی چگونگی بازنمایی جنسیت و دوگانگی زنانه و مردانه، در این بخش به تحلیل فیلم "بانو" می‌پردازیم. "بانو" نهمین اثر بلند سینمایی داریوش مهرجویی، به تهیه‌کنندگی مجید مدرس و محمدمهدی دادگو در سال ۱۳۶۹ تولید و بعد از نه سال توقیف در سال ۷۹-۱۳۷۸ اکران عمومی شد. به نظر منتقدین، این فیلم تداعی‌کننده اثر سینمایی فیلم‌ساز معروف اسپانیایی، لوئیس بونوئل، ویریدیاتاست، هر چند به عقیده فیلمساز ساختار فیلم، شخصیت‌ها و روابط در بانو بسیار متفاوت‌تر از آنچه در ویریدیانا می‌گذرد، است. در ادامه به تحلیل نشانه‌شناسی سکانس‌های فیلم می‌پردازیم.

- بانو روایت زندگی زنی از طبقه بالا، مستقل، روشنفکر و نویسنده به‌نام مریم است که در طول داستان همه او را مریم‌بانو خطاب می‌کنند. فیلم با حضور و صدای گربه‌ای سفید آغاز می‌شود، گربه دلالتی پنهان بر بی‌وفایی، خیانت، دزدی و بی‌چشم‌رویی دارد.

- مریم در حین چیدن چمدان سفر محمود اعتراض می‌کند که چرا من باید همیشه تنها باشم، دلم می‌خواهد با تو زندگی کنم... و محمود در جواب این اعتراض می‌گوید، بابا جان مگه وقتی من اینجام تو با من زندگی می‌کنی تو که خوب با این چیز

میزها(اشاره به چند تابلو) کنار اومدی درب را روی خودت بستی و مشغول راز و نیازی. آنچه که محمود به آن اشاره دارد چند تابلو یی‌چینگ<sup>۱</sup> بر روی دیوار است، همچین نمادی را در سکانس پایانی، روی نامه‌ای که هنگام ترک خانه برای محمود می‌نویسد هم می‌بینیم. یی‌چینگ از انواع فلسفه شرق و یونگ است که دلالت بر فردیت دارد. گسترش عقلانیت و فردگرایی و تمایل به زندگی مستقل و شخصی یکی از مظاهر مدرنیته است. مفهوم زندگی خصوصی، یکی از تولیدات فرهنگی جامعه بورژوازی و فردگرایی مدرن است (گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۰۲). نوعی از وجوه پست‌مدرن در زنان احساس استقلال و در نتیجه فردیت است.

- زمانی که بانو در اتاق کار محمود مشغول جستجوی بلیت هواپیماست، عکس و نامه‌ای را می‌یابد. محمود او را از خواندن نامه بازمی‌دارد و می‌گوید:... حالا که اینجوری شد، راستش را بخواهی دیگه ازت نمی‌ترسم، از خودمم نمی‌ترسم. اره می‌ترسیدم بری تنهام بزاری بیچارم کنی ولی...! به نظر می‌رسد این ترس ناشی از وجود خود مریم و علاقه به اوست اما با اندکی تأمل متوجه معنای ضمنی آن خواهیم شد، مریم صاحب ثروتی است که از پدرش به ارث رسیده و محمود با آن به تجارت می‌پردازد و حتی خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنند ارثیه و به‌نام مریم است. در حقیقت محمود نگران از دست دادن سرمایه و کسب و تجارت خود است.

- محمود: زنی گرم و پرشوریه و... من از این دنیای خریدوفروش و معامله بیزارم، بیزارم همش باید مواظب باشی کسی سرت کلاه نذاره، همه هم می‌خوان سرت کلاه بزارن، من عشق می‌خوام، عشق...! این دیالوگ دلالت بر جامعه بورژوازی و سرمایه‌داری اشاره دارد که فقط و فقط باید به فکر پول، حساب و کتاب بود و باید چپاول کنی تا چپاول نشوی.

---

۱. دگرگونی‌ها، کتاب مقدس چینیان. این کتاب که کهن‌ترین متن جامانده از چین باستان است. بیش از چهار هزار سال قدمت دارد که شصت و چهار علامت همراه با تفسیر آن آورده شده است.

- در ادامه محمود می‌گوید: تو هیچی به من ندادی و واقعیتش اینکه توی این دو، سه سال گذشته من همش فکر می‌کردم مزاحم توأم، زیادی‌ام و حضور و غیابم فرقی نمی‌کنه، تویی، خودتی، اون کتاب‌ها، و انگار من دارم با یه روح زندگی می‌کنم، با یه راهبه توی دیر...! تفکرات قالبی در جامعه سنتی و مردسالار با تکیه بر نقش‌های جنسیتی از زنان انتظار دارد بیشتر زمان خود را صرف خدمت به اهالی خانه کنند که زندگی در چنین فضایی، قربانی شدن و ابزاری بودن زنان را به‌همراه دارد. به‌علاوه همه تقصیرها و گناه‌ها به گردن زنان گذاشته می‌شود؛ حتی خطایی که از سوی مرد رخ می‌دهد، مرد از مسئولیت و تعهد شانه خالی می‌کند و انگشت اتهام همیشه به‌سوی زنان است.

محمود درحالی‌که برف می‌بارد، خانه را ترک می‌کند، فصل زمستان دلالتی ضمنی بر اتفاقات توأم با رنج و سختی فراوان و ناامیدی در فضای سرد و بی‌روح دنیا دارد. اندوه‌ها، تجربه‌ها و اندیشه‌هایی را که نتیجه اجتماع بر زندگی بانوست، به تصویر می‌کشد. در اینجا به شعر فروغ فرخزاد اشاره می‌کنیم؛ و این منم زنی تنها در آستانه فصلی سرد... ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...؛ که اوضاع اجتماعی مردم جامعه و سطح فکری آن‌ها را به نمایش می‌کشد. همچنین باید گفت محمود برای فرار از این دنیای سرد و بی‌روح در پی عشقی پرشور و گرم همان‌طور که خود اشاره می‌کند، عازم سفر به کشوری گرم (امارات) شده است.

- قسمتی از دیوار باغ خراب‌شده، که کرمعلی از آنجا به سراغ بانو می‌آید، این دیوار نیمه ویران، فضایی است که کرمعلی و دیگران به خلوت بانو از این شکاف رخنه می‌کنند و تنهایی او را نشانه می‌روند و درنهایت از همین شکاف باز به فردیت می‌رسد.

- بعد از اینکه بانو، به هاجر پناه و غذای گرم می‌دهد، با سینی غذا از پله‌ها بالا می‌رود و حتی متوجه حضور شمسی خانم که او را صدا می‌زند، نمی‌شود. پله دلالتی پنهان بر جابه‌جا شدن در دو دنیای مختلف دارد. بالا رفتن از پله نشان از صعود است، او احساس می‌کند با حضور هاجر و خانواده‌اش هم‌نشین و همدم پیدا کرده است،

## نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی بانو ❖ ۱۰۱

بخصوص بعد از اینکه محمود او را ترک می‌کند، خانه را به مکانی بهتر تبدیل و از تنهایی نجات پیدا می‌کند.

همچنین در سکانسی که قربان سالار از اعتماد بانو سوءاستفاده و از خانه دزدی می‌کند، بانو از پله‌ها پایین می‌آید که نشان از غروب و نوعی رفتن به سوی تاریکی است و خود دلالتی ضمنی بر فرو رفتن دوباره بانو در پیله تنهایی‌اش دارد.

- در دو سکانس، شاهد دیالوگ بانو و هاجر درباره نقش باروری و فرزند هستیم.

۱. هاجر: دکتر می‌شه یه کاری کنی بچم بیافته؟

دکتر حسام: چرا زودتر ننداختی حالا دیگه خیلی دیره. همیشه.

هاجر: می‌ترسیدم بچه‌ام رو بندازم، اونوقت شوهرم بگه اوجاقش کوره و بره یه زن دیگه بگیره. اما...

۲- هاجر: من بچه می‌خوام چی کار، ایشالا به حق پنج تن سقط بشه من راحت بشم.

بانو: یه وقت هم من مثل تو بودم دلم می‌خواست بچه‌ام را بندازم.

هاجر: انداختی؟ راحت شدی؟

بانو: راستشو بخوای پشیمون شدم، بعدم هر چی کردم خدا بهم بچه بده، بچه‌دار

نشدم. نمی‌دونم افتادم تو خط آزادی زنان و استقلال و ...

بانو، زنی از طبقه بالا و هاجر نمونه زنی از طبقه پایین جامعه که برای حفظ موقعیت خود به اهمیت باروری و فرزندآوری اشاره دارد که با ارزش‌های مردسالاری/پدرسالاری جامعه نهادینه شده است و بازتولیدی کلیشه‌ای از جنسیت زن و تاکید بر نقش جنسیتی آنان است.

- شیرین همراه با دو فرزندش از اراک به تهران می‌آید که علاوه بر چمدان و ساک

دستی، آینه‌ای با خود به همراه دارد. آینه دلالتی پنهان بر پاکی، صداقت، صفا و صمیمیت دارد، که به خوبی با این دلالت، شخصیت شیرین را به نمایش می‌گذارد. بعد از ورود شیرین و سردی هوا، بساط کرسی را برقرار می‌کنند و همه دور هم زیر کرسی می‌نشینند، مشغول خوردن غذا و مرور خاطرات می‌شوند. کرسی به روابط گرما می‌بخشد و افراد را دور هم

جمع می‌کند اما در معنای پنهان دلالت بر سنت دارد. در خانه‌ای با بافت مدرن که امکانات و تجهیزات گرمایی دارد، افرادی از طبقه پایین جامعه ابزار سستی خود را وارد می‌کنند.

- دکتر حسام برای جویای احوال بانو، به خانه بانو می‌آید. بانو از دکتر می‌خواهد تا هاجر، فرزند شیرین و قربان سالار را معاینه کند. دکتر حسام علاوه بر شماتت بانو که چرا غریبه را به خانه‌اش راه داده، هنگام خروج به قربان هشدار می‌دهد که اگر یک مو از سر بانو کم بشه آنوقت من می‌دونم و تو...! این سکنس و گفتگوی بین حسام و قربان سالار، کلیشه‌ای را بازتولید می‌کند که زن فاقد قدرت تشخیص و در هر شرایطی نیازمند حمایت یک مرد (همسر، پدر، برادر و...) است، زیرا جامعه برای یک زن تنها، از هر لحاظ ناامن است.

- عکس عارف قزوینی یکی از تابلوها در منزل بانوست که در دو سکنس به‌طور واضح به نمایش درمی‌آید؛ یکی زمانی که محمود در حال ترک خانه است و دیگری زمانی که بانو متوجه دزدی قربان سالار می‌شود. باید اشاره کرد که عارف قزوینی میهن پرستی بوده که متزلزل و بدبین، خوی عصبی و شخصیت احساسی و هیجانی داشت که اندک‌اندک اطرافیان از او دور می‌شدند و در نهایت دچار سرخوردگی و انزوا شد. این تابلو دلالتی ضمنی بر شخصیت بانو دارد، بانو در ابتدا با آغوش باز از مهمانش استقبال می‌کند اما بعد از آگاهی از خیانت قربان سالار با همه آن‌ها لفظاً درگیر می‌شود و می‌گوید که مهمانی دیگر تمام شده، حتی با شیرین که بانو را فرشته نجات می‌داند.

- بانو با شعری به نام "بودن" از شاملو نامه‌ای را که به بهانه ترک خانه برای محمود نوشته‌است، خاتمه می‌دهد. «گر بدین سان زیست باید پاک، من چه ناپاکم اگر نشانم از ایمان خود چون کوه، یادگاری جاودانه برتر از بقای خاک». این شعر آشکارا دلالت دارد که بانو زیستن مفید، مرگ باعزت و جاودانه شدن را ترجیح می‌دهد. معنای ضمنی آن رسیدن به آن خودآگاهی و عدم وابستگی که یک عمر بانو با آن درگیر بوده، دارد.

- در سکنس پایانی شاهد سفر بانو با قطار درحالی که باران بر شیشه می‌زند، هستیم. قطار، صراحتاً دلالت بر حرکت و پویایی دارد و باران، مرکز زندگی دوباره و تزکیه است

و در معنای ضمنی، از تحول درونی و بریدن از تمام تعلقات بانو در پی شناخت خویشتن سخن می‌گوید و به همین دلیل خانه، کاشانه و همسر خود را ترک می‌کند.

- بانو در طول فیلم، از لباس‌های رنگ مشکی استفاده می‌کند. پوششش سیاه دلالت بر ترس، یاس و ناامیدی دارد. در بیشتر جوامع سیاه رنگ عزاء، غم و اندوه است و غالباً افرادی که این رنگ را به تن می‌کنند که جامعه آن‌ها را مردود می‌شمارند و با معیارهای آن سرستیز دارند (لوشر، ۱۳۸۷). این حسی است که در بانو وجود دارد و در طول فیلم به آن اعتراف می‌کند. در سکانسی که قربان‌سالار مهمانی عیانی شام تدارک می‌بیند، بانو لباسی سرتاسر سفید به تن می‌کند. رنگ سفید دلالت بر خروج از پبله تنهایی و امید به زندگی بانو دارد و در معنای پنهان خود نیروی حیات دارد.

نمایی از کاخ که بانو در آن زندگی می‌کند و خانه سرایداری کرمعلی، به وضوح سه تقابل سنت/مدرنیته، فقیر/غنی و طبقه بالادست/طبقه فرودست را به رخ می‌کشد. از این نماها در سکانس‌های دیگر فیلم موجود است (پوشش بانو و هاجر و...).

### نتیجه‌گیری

نقش زن در آثار مهرجویی برخلاف بسیاری از فیلم‌های بعد از انقلاب که زنان در آن حضور چندان مؤثری نداشتند، پررنگ‌تر دیده می‌شود. فیلم‌های او برگرفته از جهان‌بینی فردی به انضمام واقعیت‌های موجود در جامعه در حال گذار و روشنفکری است که نابرابری‌های جنسیتی در آن به خوبی نمایش درآمده است. متن منتخب داستان، زندگی روزمره زنی را نشان می‌دهد که در طول اثر مخاطب با آن همذات‌پنداری می‌کند. زنانی که در لایه اول معنایی گرفتار افکار و رفتارهایی هستند که ریشه در تفکرات پدرسالاری/مردسالاری و از سوی دیگر در برخی موارد ریشه در باورهای سنتی متأثر از کلیشه‌های رایج در فرهنگ عامیانه ایرانیان داشته است، باورهای سرزمینی که جنسیت زن را دون جایگاه مرد تلقی می‌کند، زنی سنتی، منفعل و مستأصل که خواستگاه او کاملاً به مرد وابسته و

تحت ایدئولوژی مردسالارانه است اما در نهایت این زن از پوسته خود خارج، به خودآگاهی می‌رسد و برای احقاق حق خود دست به اعتراض می‌زند و در مقابل این سلطه و نظام مردسالار دست به عصیان می‌زند، به موقعیت جنس دومی خود تن نمی‌دهند و در نقش سوژه‌ای فعال و ساختارشکن ظهور می‌کنند. وجوهی از پست‌مدرن در زنان احساس استقلال و در نتیجه فردیت و فردی شدن است، گسترش عقلانیت و فردگرایی و تمایل به زندگی مستقل و شخصی که یکی از مظاهر مدرنیته است. مفهوم زندگی خصوصی یکی از تولیدات فرهنگی جامعه بورژوازی و فردگرایی مدرن (گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۳۶) که در شخصیت بانو بارز است. مریم به‌مثابه شخصیت اصلی در فیلم بانو، زنی مدرن کم‌حرف و تحصیل‌کرده، که تمایلات و رگه‌های فرهیختگی و فمینیستی در او جریان دارد، بازنمایی شده است. با این حال، او هم‌زمان به‌مثابه فردی از طبقه بالای اجتماعی، به ظاهر مستقل اما وابسته، اهل بخشش و معنویات، وفادار، احساساتی، خرافاتی، خرابکار و درد ساز با تنی ضعیف و رنجور نیز بازنمایی شده است. مهرجویی در بانو به‌خوبی ایدئولوژی مردسالارانه را بازنمایی می‌کند. مردان در هر طبقه اجتماعی خودخواه و خودرأی، مستبد، قدرت‌طلب، دارای نقشی حمایت‌کننده برای زنان، تصمیم‌گیرنده، متعصب، حق‌به‌جانب و از نظری بدنی دارای قدرت و سلامت، نمایش‌سمی دهد. رنگ مشکی، رنگ غالب پوشش زن شخصیت اصلی داستان است، که یاس و ناامیدی، ظلم و ستم را القا می‌کند و بیش از همه به غم و اندوه دلالت دارد، از سویی دیگر این رنگ، عرصه تقابل سنت و مدرنیته است (مریدی، ۱۳۸۹: ۱۸۶) و رنگ پوشش سفید که تنها در یکی دو سکانس فیلم بانو مشاهده می‌شود، بیشتر به زندگی و امید به آن دلالت می‌کند.

کاربرد عنصر تیره و روشنی (شب/روز، سیاه/سفید) متداول‌ترین نماد اجتماعی که متأثر از اوضاع جامعه و ظلم، فساد، استبداد و بی‌عدالتی حاکم بر آن است که در برخی سکانس‌ها شاهد آن هستیم. در متن، کنش‌های کاملاً جنسیتی بر اساس انتظاراتی که به طور معمول در یک جامعه سنتی از زن و مرد وجود دارد که هر عمل را به جنسیتی خاص نسبت می‌دهند به‌خوبی بازنمایی می‌شود که نشانه‌هایی بر وجود باورهای سنتی پدرسالارانه/مردسالارانه‌ای است که بهتر می‌دانند زنان در محیط خانه باشند و امور خانه



را اداره کنند. نحوه تقسیم‌کار مشاغل و شرایط اجتماعی زنان و مردان فیلم به گونه‌ای است که زنان مشغول کارهای عرفاً زنانه و عمدتاً در مشاغلی چون خیاطی، معلمی، قالیبافی و... تعریف می‌شوند و مردان معمولاً دارای نقش‌ها و مشاغل مدیریتی و رده‌بالا هستند. به نظر می‌رسد در بازنمایی زنان باورهای سنتی و ایدئولوژیکی بیش از رسانه شکل گرفته‌اند و اکنون در رسانه نیز حضور دارند. باورهایی که عمدتاً متعلق به گفتمان پدرسالار و مردسالار بوده و بر جایگاه فروتر زنان در مقایسه با مردان تأکید دارد.

### فهرست منابع

- استریناتی، دومینک (۱۳۸۴). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*. ترجمه ثریا پاک نظر. تهران: انتشارات گام‌نو.
- آبوت، پاملا. کلسر، والاس (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمه منیژه نجم عراقی. تهران: نشر نی.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش تحلیل رسانه‌ها*. ترجمه پرویز اجلالی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- بارت، رولان (۱۳۸۴). *بارت و سینما*. ترجمه مازیار اسلامی، تهران: گام نو.
- پورعظیمی، سعید (۱۳۹۴). «دلایل انزوای عارف قزوینی براساس مناسبات او با معاصرانش». *فصلنامه تخصصی نقد ادبی* (۸)، ۲۹-۱۱۷.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۴). *میانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: انتشارات سوره‌مهر.
- حسن‌پور، آرشد. یزدخواستی، بهجت (۱۳۹۴). «پرویلما نیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران». *فصلنامه فرهنگ - ارتباطات*. ۳۲ (۱۶).
- دانسی، مارسل (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی رسانه‌ها*. ترجمه گودرز میرزایی و بهزاد دوران. تهران: نشر چاپار.
- دوبوواری، سیمون (۱۳۸۰). *جنس دوم*. ترجمه قاسم صنعوی. تهران: نشر توس.

- دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمه مهدی سبحانی. تهران: نشر مرکز.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر قصه.
- سلطانی، مهدی (۱۳۸۵). «نمایش جنسیت در سینمای ایران». *پژوهش زنان*، ۴ (۱ و ۲)، ۶۱-۹۱.
- علیخواه، فردین، باباتبار، احسان و نباتی شغل، امین (۱۳۹۳). «زن به مثابه سوژه شناسا (تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)». *پژوهش‌نامه زنان*، ۵ (۱۰)، ۵۹-۸۷.
- قره‌شیلخو، علیرضا. وفایی، مهدی (۱۳۸۵). *داریوش مهرجویی، نقد آثار: از بانو تا مهمان مامان*. تهران: نشر هرمس.
- گرت، استفانی (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی جنسیت*. ترجمه کتابون بقایی. تهران: نشر دیگر.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۴). *جامعه‌شناسی*. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
  
- Barthes, Roland (۱۹۶۷). **Elements of Semiology**. Translated from the French by Annette Lavers and Colin Smith. Hill and Wang. New York.
- Dyer, Richard (۲۰۰۵). **“White, In Film Theory: Critical Concept in Media & Cultural Studies: Routledge”**.
- Jarvie, Ian (۱۹۹۸). **“Towards a sociology of the Cinema”**, Reprinted b Routledg. London.
- Kessler, S. J. and McKenna, W (۱۹۷۸). **“Gender: An ethnomethodological approach”**: University of Chicago press.