دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال چهارم، شمارهٔ هشتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صص ۴۳-۶۸

نحوهٔ بازنمایی زنان طبقهٔ فرودست در سینمای دههٔ نود ایران (مطالعهٔ موردی: فیلم سینمایی لاک قرمز)

10.52547/ami.2022.1627.1157

فرشاد گودرزی / دانشجوی دکتری بررسی مسایل اجتماعی‌ایران، دانشکده حقوق و علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.* farshadgoudarzi262@gmail.com
غلامرضا تاج‌بخش / دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آیت الله بروجردی، بروجرد، ایران.
رضا کاوند / استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آیت الله بروجردی، بروجرد، ایران.

دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۸ - **پذیرش:** ۱۴۰۱/۵/۱۸

چکیده

بازنمایی مسایل و مشکلات جامعه انسانی از مهم‌ترین رسالت‌های سینما است. یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که سینماگران کشور در دههٔ اخیر بدان پرداخته‌اند، موضوع زنان طبقهٔ فرودست و مشکلات آن‌ها بوده است. مقالهٔ حاضر با هدف بررسی چگونگی بازنمایی مسایل و مشکلات زنان طبقهٔ فرودست در سینمای کشور، انجام شده است. این پژوهش از نظریه فمینیستی و بازنمایی بهره می‌برد که بررسی آن‌ها برای توضیح ارتباط مطالعات حوزهٔ زنان و کارکرد سینما مهم است. دراین مقاله، با استفاده از روش نشانه‌شناسی و الگوی تحلیلی جان فیسک و نمونه‌گیری هدفمند، به بررسی فیلم لاک قرمز پرداخته شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در سطح واقعیت فیلم با بررسی رمزگان اجتماعی، به معرفی زنان قشر فرودست جامعه پرداخته است، در سطح بازنمایی با استفاده از رمزگان فنی با استفاده از ابزار تکنولوژیک مشکلات این طبقه سعی در انتقال حس و ایجاد همزاد پنداری مخاطب با شخصیت‌ها داشته است و در سطح ایدئولوژیک فیلم به مسایلی چون مردسالاری، منع اشتغال زنان، ازدواج اجباری، مسئولیت‌پذیری و تعهد و ایستادگی در برابر مشکلات که مربوط به زنان این طبقه است، پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، زنان، سینما، طبقهٔ فرودست، نشانه‌شناسی.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.4, No.8, Autumn and Winter 2022-2023
pp.43-68

How Lower Class Women are Represented in Iranian Cinema in the 90s (Case Study: Red Nail Polish Film)

10.52547/ami.2022.1627.1157

Farshad Goudarzi / Ph.D. Student in Iranian Social Issues, Faculty of Law and Humanities, Kashan University, Kashan Iran.* farshadgoudarzi262@gmail.com
Gholamreza Tajbakhsh / Associate Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Humanities, Ayatollah Boroujerdi University, Borujerd, Iran.
Reza Kavand / Assistant Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Humanities, Ayatollah Boroujerdi University, Borujerd, Iran.

Received: 2022/6/8 - **Accepted:** 2022/8/9

Abstract

Representing the questions and problems of human society is one of the most important tasks of cinema. One of the most important issues that Canadian filmmakers have addressed over the past decade has been the issue of lower-income women and their issues. This article aims to investigate how the problems of lower-class women are represented in the country's cinema. The theoretical framework of this research is composed of two theories of feminism, which is the main theory in the field of women's studies, and the theory of representation, which plays an important role in media studies. In this article, the film "Red Nail Lacquer" was studied using John Fisk's semiotic method and analytical model and targeted sampling. The results of this study show that at the level of reality, the film, by examining social codes, introduced women from the lower classes of society. At the level of representation, by means of technical codes, by means of technological tools, the problems of this class try to transmit feelings and to create twins. He has an audience with the characters and at the ideological level of the film, he has dealt with issues such as patriarchy, prohibition of women's employment, forced marriage, responsibility and commitment, and resistance to the problems that concern women in this class.

Keywords: cinema, lower class, representation, semiotics, women.

مقدمه

سینما یک هنر متعالی است که با درهم شکستن ساختارهای ذهنی متعارف، نقش مهمی‌در نمایش مسایل فردی و اجتماعی دارد. امروزه نمی‌توان این پیش‌فرض را پذیرفت که فیلم‌های سینمایی صرفاً یک ابزار سرگرمی هستند، بلکه باید به سینما به‌عنوان ابزاری برای طرح مسایل اجتماعی موجود در جامعه نگاه کرد. تولید فیلم‌های سینمایی در کشور با زمینه‌های اجتماعی‌شان رابطهٔ تنگاتنگی دارند و بدین جهت می‌توان از آن‌ها به‌عنوان معیاری برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی جامعه سود جست. تولیدات سینمایی این قابلیت را دارند که میانجی درک و تصور ما از جامعه و دگرگونی‌های آن باشند و همچنین به‌عنوان یک عنصر فرهنگی و اجتماعی می‌توانند ما را به عمیق‌ترین لایه‌های اجتماعی زندگی‌مان ببرند و درکی عمیق از جامعه به ما بدهند (رضایی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۳).

یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که در دههٔ اخیر در سینمای ایران بدان پرداخته شده است، مسایل مربوط به حوزهٔ زنان بوده است. سینمای کشورمان در چند سال اخیر از لحاظ پرداختن به مسایل و مشکلات حوزهٔ زنان و به‌عبارتی دیگر بازنمایی هویتی زن در قالب روایت داستانی فیلم‌های گوناگون دست‌خوش دگرگونی‌های عینی و ملموس شده است. در جامعهٔ امروزی، زنان جایگاه متفاوت‌تری نسبت به گذشته دارند و نگرش‌ها در خصوص زنان تحت تأثیر رسانه‌ها تحولی عظیم در عرصهٔ مطالعات زنان به‌وجود آورده است. جایگاه حیاتی رسانه‌هایی چون فیلم‌های سینمایی در زندگی ما و تأثیر عمیق آن‌ها در شکل دادن به هویت افراد و خصوصاً زنان موجب شده است تا از دریچه‌ای تازه به مسایل روز زنان در جامعهٔ ایرانی نگریسته شود. امروزه اکثر تولیدات سینمای ایران در ژانر اجتماعی می‌باشد و به موضوعاتی نظیر طبقات اجتماعی، خشونت، اعتیاد، طلاق، ازدواج و مسایلی از این جنس پرداخته می‌شود. هویت زنانه و پرداختن به این هویت، از دغدغه‌های اصلی فیلم‌سازان کشور بوده و هست. هویت زن ایرانی هویتی دوگانه است، یعنی هویتی بین سنتی و مدرن و به‌دنبال آن است تا با بازتعریف آن به هویت اجتماعی جدیدی دست یابد (حاتمی

و مذهبی، ۱۳۹۰: ۱۸۹). از لحاظ سیر تاریخی حضور زنان در سینمای کشور، باید اذعان داشت که در سینمای دههٔ ۴۰ و ۵۰، زنان تنها به‌عنوان ابژه‌های جنسی و تحت تأثیر نظام مردسالاری حضور پیدا می‌کردند، در دههٔ ۶۰ به دلیل وقوع جنگ تحمیلی به‌نوعی زنان و مسایل مربوط به آنان از پردهٔ سینما کنار گذاشته شد، اما اوج حضور زنان در سینما به‌عنوان سوژه‌ای فعال به دههٔ ۷۰ و دورهٔ اصلاحات برمی‌گردد. در این دوره، علاوه بر توجه به مسایل مربوط به زنان، کارگردانان زن نیز شروع به فیلم‌سازی می‌کنند و حتی برخی از فیلم‌سازان مرد نیز به ساخت فیلم‌هایی با محوریت مسایل و مشکلات زنان در جامعهٔ ایرانی پرداخته‌اند (کرمی و محمدزاده، ۱۳۹۵: ۱۶۸). در دههٔ ۹۰، سینمای ایران بیش‌ازپیش به مطرح کردن موضوعات حوزهٔ زنان پرداخت و این بار به‌شکل ویژه‌ای به مشکلات و مسایل زنان طبقهٔ فرودست پرداخته شده است، دراین دهه، بازنمایی زنان طبقهٔ فرودست و مسایل مربوط به آن‌ها در جامعهٔ ایرانی رنگ و بویی دیگر به‌خود گرفته، آن‌چه در ارتباط با زنان طبقهٔ فرودست در سینمای حاضر ایران به نمایش گذاشته می‌شود، مسایلی چون درگیری زنان با فقر و فحشاء، اعتیاد، روسپی‌گری و طلاق، ازدواج اجباری و... می‌باشد.

بر اساس آن‌چه گفته شد، هدف پژوهش حاضر بررسی مسایل و مشکلات زنان طبقهٔ فرودست در سینمای دهه ۹۰ است و سعی دارد با بررسی فیلم موفق و پرمخاطب لاک قرمز، تصویری که از زنان طبقهٔ فرودست در سینما به نمایش گذاشته می‌شود را بررسی کرده و به‌این سؤال اساسی پاسخ دهد که زنان طبقهٔ فرودست در فیلم مورد نظر برای مخاطبان چگونه بازنمایی می‌شوند؟

پیشینهٔ پژوهش

سینما یک رسانهٔ تأثیرگذار در هر جامعه می‌باشد و می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای در بازتاب مسایل اجتماعی آن جامعه داشته باشد. از چند دههٔ گذشته سینما و نقش آن در بازتاب مسایل حوزه زنان در جامعهٔ ایرانی مورد توجه بسیاری از محققین قرار گرفته است و تحقیقات بسیاری در این زمینه صورت گرفته که به بررسی چند مورد

از آن‌ها می‌پردازیم.

جعفری و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «بازنمایی ازدواج در سینمای‌ایران» به بررسی توجه سینماگران به مسئلهٔ ازدواج در کشور پرداخته و مؤلفه‌های مربوط به ازدواج را در فیلم‌های سینمایی تولید شده سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۹۰ را مورد بررسی قرار دادند و به‌این نتیجه رسیدند که ازدواج در سینمای ایران هنوز به متغییری مستقل و پیش برنده تبدیل نشده است.

کرمی و محمدزاده (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی زن دوم در سینمای‌ایران» به تحلیل جایگاه زن دوم در تولیدات سینمایی دهه ۷۰ و ۸۰ کشور پرداختند. این مقاله با استفاده از روش کیفی نشانه‌شناسی صورت گرفته و نتایج حاصل از آن نشان می‌دهد که زن دوم هر چند در ابتدای این فیلم‌ها اغواگر و فریبنده هستند، اما در نهایت، انگشت اتهام به سمت مردان است.

آقابابایی (۱۳۹۴) در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل روایت چگونگی بازنمایی خانواده در سینمای بعد از انقلاب اسلامی‌ایران» به بررسی خانواده‌هایی ایرانی در سینمای دهه ۶۰، ۷۰ و ۸۰ کشور پرداخته است و با استفاده از نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه[1] به‌این نتیجه می‌رسید که گفتمان فیلم‌ها با گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی هر دهه همخوانی دارد و ابعاد گفتمانی در هر دهه بازنمایی همبستگی، پایداری و یا فروپاشی خانواده می‌باشد.

رضایی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای‌ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم سینمایی جدایی نادر از سیمین» به صورت‌بندی جدیدی از جامعهٔ ایرانی دست یافتند و ضمن بازنمایی تقابل‌های طبقاتی، به بازنمایی شکاف عمیق و گستردهٔ سطوح مختلف جامعه پرداختند. حاتمی و مذهبی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «رسانه و نگرش زنان به هویت جنسیتی خود» به بررسی نحوهٔ شکل‌گیری هویت زنان و عناصراین هویت در رابطهٔ رسانه‌ها پرداختند. نتایج حاصل ازاین پژوهش نشان می‌دهد که زنان در چارچوب ارتباط با رسانه‌های‌اینترنتی دچار بحران‌های هویتی می‌شوند.

اسکولز[۲] (۲۰۱۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «بازنمایی اقلیت‌های نژادی و قومی و زنان در فیلم‌های مدرن» با بهره‌گیری از رویکرد فمینیستی به تحلیل روش‌های بازنمایی زنان و گروه‌های نژادی و قومی‌در فیلم‌های مدرن هالیوودی پرداخت. نتایج این تحقیق بیان‌گر این موضوع است که گرچه تصویر اقلیت‌ها در مقایسه با مطالعات قبلی ارتقاء یافته و بهتر شده است، اما همچنان جایگاه زنان سینمای هالیوود و نقش آنان، در حاشیهٔ نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شود و تصاویر ارایه شده از اقلیت‌ها و زنان متأثر از تصورات قالبی و سنن موجود در جامعه است.

پژوهش‌های بسیاری در ارتباط با سینما در چند سال اخیر صورت گرفته که هر کدام جنبه‌ای از زندگی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه را مورد بررسی قرار داده است. زنان به‌عنوان یک سوژه در سینمای دهه‌های اخیر همواره حضور داشته‌اند، اما جای خالی پژوهشی که بتواند مسایل و مشکلات زنان طبقهٔ فرودست را در سینمای چند سال اخیر نشان دهد، احساس می‌شود. در چند سال اخیر، فیلم‌های سینمایی در کشور تولید شده که زنان قشر فرودست را به خوبی مورد توجه قرار داده است و با توجه به تأثیرگذاری سینما در کشور ما خصوصاً در میان جوانان، ضروری است که این پژوهش با محوریتی متفاوت نسبت به پژوهش‌های قبلی مسایل و مشکلات مربوط به زنان طبقات فرودست را مورد بررسی و کنکاش قرار دهد.

چارچوب نظری پژوهش

با توجه به ماهیت پژوهش، بررسی نظریهٔ فمینیستی به‌عنوان مهم‌ترین رویکرد نظری در حوزه مطالعات زنان و نظریه بازنمایی که در بررسی تولیدات رسانه‌ای روشی کارآمد است، می‌تواند به درک بهتر مسئلهٔ پژوهش کمک کند. نظریه فمینیستی در جوامع معاصر هر چند دچار چالش‌هایی شده است، اما همچنان به‌عنوان رویکردی مؤثر در بررسی مسایل و مطالعات زنان شناخته می‌شود. نظریهٔ بازنمایی بیش از هر چیز در حوزهٔ مطالعات رسانه‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نظریه می‌تواند در بررسی عمیق مفاهیم تولید شده در رسانه‌هایی نظیر سینما محققان را به خوبی یاری

کند. در پژوهش حاضر، از این دو رویکرد نظری برای ارایهٔ درکی بهتر از مسئلهٔ پژوهش استفاده شده است.

زنان و طبقات اجتماعی

برای درک بهتر جایگاه زنان در جامعه و بررسی مسایل و محدودیت‌های آن‌ها، ناگزیر باید نظریهٔ فمینیستی و فمینیست مارکسیتی را که بر طبقات اجتماعی تأکید دارد را مورد کنکاش قرار دهیم. جنبش فمینیستی، به‌عنوان نهضتی مهم در دفاع از حقوق زنان به مکاتب بسیاری تقسیم شده است (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۹۲: ۶۷). اما با توجه به ماهیت مسئلهٔ پژوهش که بر محور طبقاتی بودن موقعیت زنان تأکید دارد، سعی شد از نظریاتی استفاده شود که با مسئله همخوانی داشته باشد، در این راستا، علاوه بر نظریهٔ طبقاتی کارل مارکس و مباحث پیر بوردیو، به نظریهٔ فمینیست مارکسیستی نیز که بر جایگاه طبقاتی زنان اشاره دارد، پرداخته شده است.

فمینیست‌ها بر این باورند که تاکنون جهان را مردان تعریف کرده‌اند و زنان در این تعریف مردانه مورد توجه قرار نگرفته‌اند. تاکنون تفاسیر بسیاری از فمینیست صورت گرفته است که این نظریه را به بخشی از گفتمان اجتماعی و سیاسی معمول تبدیل کرده است. نیروی پیش‌برندهٔ نظریهٔ فمینیستی معاصر یک پرسش به ظاهر ساده است و عبارت است از این‌که «دربارهٔ زنان چه می‌دانیم؟» هر چند این پرسش بسیار ساده است، اما پیامدهای انقلابی به‌دنبال دارد (ریتزر، ۱۳۹۴: ۴۶۱). دلمار[۳] معتقد است که فمینیست کسی است که اعتقاد داشته باشد زنان به‌علت جنسیت‌شان گرفتار تبعیض شده‌اند و نیازهای مشخصی دارند، که نادیده و ارضاء نشده می‌ماند (دلمار به نقل از پیشگاهی‌فرد و قدسی، ۱۳۸۹: ۱۱۴).

نظریهٔ اجتماعی مدرن بیش‌ترین نقش را در توسعه فمینیست داشته‌اند. این نظریات فرد را محصول جامعه می‌داند. دراین دوره، فمینیست‌ها با استفاده از این سنت نظری، این اندیشه را که نابرابری جنسیتی واقعیتی طبیعی و غیرقابل تغییر است را از اعتبار انداختند (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۹۲: ۶۸). در این دوران، نظریات فمینیسم

در غالب چند مکتب ارایه شد. مکاتبی چون فمینیسم لیبرال، فمینیسم رادیکال، فمینیسم سوسیالیستی و فمینیسم مارکسیسم که بر جایگاه زنان در روابط طبقاتی تأکید دارد. ریشهٔ اصلی نظریهٔ فمینیسم مارکسیستی را در نظریات کارل مارکس جست‌وجو کرد. مارکس براین عقیده است که طبقات فرادست از طریق استثمار برنامه‌ریزی شدهٔ طبقات فرودست، قدرت خود را بازتولید می‌کنند. مارکس معتقد است که منافع طبقاتی و برخورد قدرتی که همین منافع به‌دنبال دارند، تعیین کنندهٔ اصلی فراگرد اجتماعی و تاریخی هستند (کوزر، ۱۳۹۴: ۸۳). البته کارل مارکس[۴] منکر طبقهٔ متوسط نمی‌شود، اما براین عقیده است که طبقهٔ متوسط نه ابتکار عمل دارد و نه قدرت حرکت تاریخی. فقط دو طبقه هستند که می‌توانند نشان خود را بر جامعه حک کنند و آن‌ها همانا طبقهٔ سرمایه‌دار و کارگر هستند (آرون، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

فمینیست‌های مارکسیست در اوج دوران گرایش به مارکسیسم در عرصه‌های فکری و دانشگاهی بروز کردند و خواهان جمع میان مارکسیسم و فمینیسم بودند. آنان وجه مشابهت اصلی اندیشه‌های مارکسیستی و فمینیستی را رهایی‌بخشی و قدرت‌افزایی آنان می‌دانستند. در اندیشهٔ فمینیست‌های مارکسیست، جنسیت، دقیقاً همان کارایی مفهوم کار و نقش طبقه را در اندیشه‌های مارکسیستی دارد (Mack-innon, 1982: 515). به‌طور کلی، هدف فمینیسم مارکسیستی تعمیم مفاهیم و دیدگاه‌های مارکس به وضعیت زنان است (عزیزی و لطیفی، ۱۳۹۷: ۶۶). فمینیست مارکسیسم استدلال می‌کند که ریشهٔ ستم دیدگی زنان یکی از نشانه‌های بیماری سرمایه‌داری است. میشل برت[۵] معتقد بود که خانوار به‌گونه‌ای بنیادین از طریق نیازهای سرمایه‌داری شکل می‌گیرد و خانواده محملی مهم برای فرودست کردن زنان است. این دیدگاه معتقد است که ریشهٔ ستم‌دیدگی زنان در این واقعیت است که زنان در خانه بدون درآمد و بیرون از خانه با درآمد کار می‌کنند. زنان که می‌کوشند میان این دو تعادل برقرار کنند، در هر دو وضعیت ظاهر می‌شوند و بیش از سهم خود در خانه کار می‌کنند و در کار بیرون از خانه نیز کم‌تر حقوق می‌گیرند و کارشان کم ارزش‌تر محسوب می‌شود. هم مکتب رادیکالی و هم شاخهٔ مارکسیستی تعارض میان

عرصه‌های خصوصی و عمومی زندگی زنان را ریشهٔ اصلی فرودستی زنان می‌دانند (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۹۲: ۷۲). رویکرد فمینیست مارکسیستی از یک دیدگاه طبقاتی به مسئلهٔ استثمار زنان می‌نگرند و بر این باور هستند که تضاد طبقاتی بیش از تمایزات جنسیتی، منشأ نادیده گرفتن حقوق زنان بوده است. به‌عبارتی، مارکسیست‌ها تضاد طبقاتی را از مهم‌ترین معضلات زنان قلمداد می‌کنند و در کنار این مسئله، سایر ساختارهای فرهنگی و اجتماعی را نیز مورد توجه قرار می‌دهند (زارعی، ۱۳۹۵: ۴۲).

پیر بوردیو[۶] معتقد است که جنسیت می‌تواند خصوصیت متمایز کنندهٔ طبقهٔ اجتماعی باشد، اما جنبش زنان فقط توانسته به‌صورت وضعیتی باشد که مقدمات تبدیل شدن به گروه اجتماعی را فراهم کند و جنسیت، هنوز پایه و اساس تشکیل یک طبقه نمی‌باشد و زنان نمی‌توانند حامل سرمایه باشند، لیکن در ساختار موجود فقط توانایی این را دارند که وسیله‌ای برای حمل یک شیء سرمایه برای مردان باشند که ارزش آن وابسته بر گروه مرجع یعنی خانواده است. زنان ابزاری هستند که مردان به وسیلهٔ آن‌ها سرمایهٔ نمادین را افزایش داده یا به‌نوعی دیگری از سرمایه تبدیل می‌کنند (مقدس و سروش، ۱۳۹۰: ۴۳). در خصوص زنان و ارتباط طبقاتی آنان می‌توان اذعان داشت که تقسیم‌بندی‌های طبقاتی در جوامع مدرن چنان بارز و برجسته‌اند که بدون شک تا حد زیادی با نابرابری‌های جنسیتی همپوشانی دارند. موقعیت مادی اکثر زنان معمولاً بازتابی از موقعیت شوهران یا پدران آن‌ها است. از همین‌رو، می‌توان استدلال کرد که ما ناچاریم نابرابری‌های جنسیتی را عمدتاً با تکیه بر مفهوم طبقه تبیین کنیم (گیدنز، ۱۳۸۹: ۱۶۴).

نظریهٔ بازنمایی

تأکید ویژه نظریهٔ بازنمایی بر این است که معنا از طریق نشانه‌ها به‌ویژه زبان تولید می‌شود. بازنمایی به تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی دلالت دارد. زبان صرفاً میانجی بی‌طرف برای صورت‌بندی معناها و معرفت دربارهٔ جهان نیست، بلکه به وجود آورندهٔ معنا برای اشیاء مادی و رویه‌های اجتماعی است (تقی‌آبادی

و تقی‌آبادی، ۱۳۹۶: ۱۳۷). به عقیدهٔ استوارت‌هال،[۷] اندیشمند مکتب مطالعات فرهنگی بیرمنگام، اصطلاح بازنمایی به روندی اشاره دارد که در آن نشانه‌ها نمودی از معنای‌شان می‌شوند و هم به نتیجهٔ این روند اشاره دارند (خاشعی و میرحاجی، ۱۳۹۴: ۱۶۷). هال مدعی است که مطالعهٔ رسانه‌ها فرآیندی سه وجهی است. ابتدا، رسانه را بر اساس معانی مورد نظر تولیدکننده بررسی می‌کنیم. این معانی قابل تقلیل به ارزش‌ها و باورهای مجزا و منفصل نیستند، بلکه به شکل کدهای فرهنگی تنظیم شده‌اند. دومین وجه از رسانه‌ها مربوط به دسته‌بندی انسان‌ها، افراد و گروه‌ها براساس نژاد، جنسیت، ملیت و سایر مقوله‌ها توسط رسانه‌ها است و در نهایت سومین وجه مطالعهٔ رسانه‌ها مربوط به مصرف‌کنندگان متون رسانه‌ای می‌باشد. هال با تأکید براین جنبه از مطالعهٔ رسانه‌ها این نکته را روشن می‌سازد که افراد عادی به‌شکل منفعلانه تحت کنترل رسانه‌ها نیستند، بلکه متون رسانه‌ای را فعالانه تفسیر می‌کنند (سیدمن، ۱۳۹۶: ۱۸۲-۱۸۳).

سینما محصول جامعهٔ مدرن و اغلب روایت‌گر مسایل انسان جامعهٔ مدرن است. روایت سینمایی به مثابهٔ رفتار انسان ریشه در ذات و نحوه هستی انسان دارد و ضرورتاً برآمده از ذات انسان است (صفورا و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۹). سینما راهی است برای بازسازی آن‌چه که انسان فراموش کرده است. هیچ هنری همانند سینما این توانایی را ندارد که مسایل گذشته و حال را چنان بازسازی کند که انگار رخ داده است و به بخشی از تجربهٔ بصری و شنیداری ما تبدیل شده است (ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۰). سینما با کارکرد ویژهٔ خود یعنی بازنمایی واقعیت‌های زندگی ما، به‌عنوان رسانه‌ای تأثیرگذار شناخته می‌شود. بازنمایی‌های رسانه‌ای شناخت و باور عمومی را شکل می‌دهند، به همین دلیل است که در مطالعات رسانه‌ای از بازنمایی به‌عنوان مفهومی بنیادی یاد می‌شود. ریچارد دایر[۸] معتقد است مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها، ساختی است که رسانه‌های جمعی ابعاد گوناگون واقعیت مانند اشخاص، مکان‌ها، اشیاء، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم را ایجاد می‌کند. این بازنمایی امکان دارد به‌شکل نوشتاری، گفتاری و یا تصاویر متحرک باشد (Dayer, 2005: 23).

بر مبنای آن‌چه در بخش چارچوب نظری پژوهش آمده است، محقق از دو بعد به بررسی مسئلهٔ پژوهش در این بخش پرداخته است. جایگاه طبقاتی زنان از یک سو و بازنمایی به‌عنوان یک ابزار برای نمایش مسایل و مشکلات جامعه از سوی دیگر، در این پژوهش مورد استفاده قرار می‌گیرند. نظریهٔ فمینیست مارکسیستی با توجه به تأکیدی که بر موقعیت طبقاتی زنان فرودست و طبقهٔ کارگر و نحوهٔ استثمار آن‌ها از یک‌سو و مشکلاتی که برای زنان به وجود آمده است از سوی دیگر و همچنین تأکید بر آراء کارل مارکس و پیر بوردیو به‌عنوان دو متفکر که به بحث موقعیت طبقاتی افراد در جامعه اهمیت فراوانی داده‌اند، به‌خوبی مسئلهٔ پژوهش را تبیین کرده و از سوی دیگر، نظریهٔ بازنمایی به دلیل ارتباط تنگاتنگی که با رسانه‌ها و خصوصاً سینما دارد، می‌تواند در بررسی مسئلهٔ پژوهش کارایی داشته باشد. از سوی دیگر، به دلیل آن‌که بازنمایی با نشانه‌ها سر و کار دارد، محققین می‌توانند با استفاده از بازنمایی و نشانه‌شناسی، مشکلات و مسایل زنان طبقهٔ فرودست را در رسانه‌ها شناسایی کنند. براین مبنا با توجه به ماهیت مسئلهٔ این پژوهش می‌توان با برقراری ارتباط بین این دو دیدگاه نظری از طریق روش نشانه‌شناسی به بررسی و شناسایی مسایل موجود دربارهٔ موضوع این پژوهش بپردازیم.

روش پژوهش

بی‌تردید عصر ما، عصر نشانه‌ها است و زیست جهان امروز ما یک زیست جهان اطلاعاتی و ارتباطی است. امبرتو اکو[۹] معتقد است که نشانه‌ها را نباید فارغ از قلمرو اجتماعی و فرهنگی مورد بررسی قرار داد. فهم و دریافت نشانه‌ها از نظر اکو در قلمرو فرهنگی و اجتماعی صورت می‌گیرد (اکو، ۱۳۸۴: ۸۲). در روش نشانه‌شناسی، رابطهٔ نشانه‌ها و چیزی که جای آن‌ها می‌نشیند، بسیار مهم است؛ زیرا شروع به کشف قوانینی کرده‌ایم که روابط میان نشانه‌ها و معناهایی که می‌توانند تولید شوند، حاکم‌اند (کرایب، ۱۳۹۸: ۱۷۵). براین اساس، برای تحقیق در خصوص مسئلهٔ پژوهش مورد نظر، از روش نشانه‌شناسی استفاده می‌کنیم. رویکرد نشانه‌شناسی با هدف کشف اصول

کلی که بر مبنای آن‌ها نظام نشانه‌شناسی عمل می‌کند، مورد بررسی قرار می‌گیرد. این اصول کلی جنبهٔ انتزاعی دارند. شناخت این انتزاع‌ها، به شناخت واقعیت انضمامی و نظام تولیدکنندهٔ نشانه‌ها کمک می‌کند و براین اساس نشانه‌شناسی یک موضوع کلی را بازسازی می‌کند (تاجیک، ۱۳۸۹: ۱۰).

مفهوم رمزگان از مفاهیم بنیادی نشانه‌شناسی است. نشانه‌ها هنگامی معنی می‌یابند که در ارتباط با یکدیگر تفسیر شوند (سجودی و عظیمی فرد، ۱۳۹۳: ۱۳۷). روش تحلیل داده‌های پژوهش بر اساس الگوی جان فیسک[۱۰] است که در تحلیل متون رسانه‌ای بسیار کارآمد است. فیسک معتقد است: مهم‌ترین هدف روش نشانه‌شناختی، آشکار کردن لایه‌های معنای رمزگذاری شده است که در ساختار برنامه‌های تلویزیونی، حتی در قسمت‌های کوچک این برنامه قرار می‌گیرند (مهدیان، ۱۳۹۹: ۱۱۲).

به عقیدهٔ فیسک، رمزگان نظام‌هایی است که نشانه در آن شکل گرفته‌اند. قواعدی بر این نظام‌ها حاکم است که تمامی جامعه به‌کار برندهٔ آن رمز، بر سرش توافق دارند، این یعنی مطالعهٔ رمزها مدام بر بعد اجتماعی و ارتباطی تأکید می‌ورزد (همان: ۱۱۳). طبق دیدگاه جان فیسک، رمزها در سه سطح تجلی می‌یابند: واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی. سطح نخست، واقعیت است که رمزگان اجتماعی را در خود جای داده است. از آن‌جا که ما در جامعه زندگی می‌کنیم، از قبل درون برخی از آداب، رسوم و قواعد اجتماعی هستیم که دارای دلالت‌های نیرومندی هستند، این رمزگان توسط کلام، ژست بدنی و رفتار عینیت می‌یابد (تقی‌آبادی و تقی‌آبادی، ۱۳۹۹: ۱۱۳). دراین سطح مسئله‌ای که قرار است تبدیل به فیلم سینمایی شود، قبلاً از طریق کدهای اجتماعی رمزگذاری شده است. سطح دوم، بازنمایی است که مربوط به رمزگان فنی می‌شود. این رمزها کمتر اجتماعی هستند و بیش‌تر به قدرت سازندهٔ فیلم وابسته است و بیش‌تر در ویژگی‌های زیبایی‌شناختی تجلی می‌یابند. ظاهر، لباس، چهره، فاصله، دوربین، موسیقی و... از جملهٔ این رمزها هستند (همان: ۱۴۰). سطح سوم مربوط به رمزگان ایدئولوژیکی می‌باید. این سطح، دوسطح بازنمایی و واقعیت را به‌گونه‌ای منسج سامان می‌بخشد که از درون آن‌ها معنای سازگار و منسجم به‌وجود می‌آید.

کارکردهای اساسی این سطح از رمزگان طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است. مدرنیسم، سنت، فردگرایی، پدرسالاری، جنسیت و... از جملهٔ این رمزگان است (فیسک، ۱۳۸۰: ۲۳). در جدول زیر سطوح مختلف رمزگان جان فیسک و عناصری که در تحلیل داده‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند، آورده شده است.

جدول ۱: سطوح مختلف رمزگان فیسک و عناصر تحلیل فیلم (نگارندگان)

سطح۱ (واقعیت)	رمزگان فیلم	رمزگان اجتماعی	گفتار	اتفاقی که قرار است در فیلم پخش شود از قبل با رمزگان اجتماعی، رمزگذاری شده است، مانند چهره‌پردازی، ظاهر، لباس، محیط، حرکت دست و بدن و...
			محیط	
			لباس	
سطح ۲ (بازنمایی)		رمزگان فنی	صحنه‌پردازی	رمزهای اجتماعی به وسیلهٔ رمزگان فنی از طریق دستگاه‌های پیشرفته الکترونیکی انجام می‌شود. دوربین، صدابرداری، نورپردازی، تدوین و... برخی ازاین رمزگان فنی هستند.
			دوربین	
			موسیقی و صدا برداری	
			نورپردازی	
سطح ۳ (ایدئولوژی)		رمزگان‌ایدئولوژیک	دسته‌بندی مفاهیم	رمزگان ایدئولوژیک عناصر فوق را در مقوله‌های مقبولیت اجتماعی و همبستگی قرار می‌دهند. برخی از رمزهای ایدئولوژیک عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی و....

روش نمونه‌گیری و نمونهٔ مورد مطالعه

در پژوهش حاضر، با توجه به ماهیت موضوعی آن از روش نمونه‌گیری هدفمند یا قضاوتی استفاده می‌شود. قضاوت محقق در مورد این‌که کدام نمونه می‌تواند بهتر باشد و این‌که کدام نمونه می‌تواند بهترین شرایط را برای اطلاعات مورد نیاز پژوهش فراهم کند، پایه و اساس نمونه‌گیری را تشکیل می‌دهد (ببی، ۱۳۹۰: ۴۱۸). در این

نوع نمونه‌گیری عموماً عام‌ترین ویژگی‌های تیپ، مطلوب نمونه در نظر گرفته می‌شود و محقق در پی مطالعه آن‌ها برمی‌آید (بیکر، ۱۳۹۰: ۶). در نمونه‌گیری هدفمند، انتخاب موارد به‌عنوان مصداق یا مقوله‌ای از مواردی که مورد علاقه محقق است، صورت می‌گیرد (دواس، ۱۳۹۸: ۸۵). امروزه در بازارهای داخلی کشور محصولات فرهنگی بسیاری عرضه می‌شود، فیلم‌هایی سینمایی یکی از این محصولات هستند. عمدهٔ فیلم‌های سینمایی تولید شده در کشور در ژانر اجتماعی ساخته می‌شوند. فیلم *لاک قرمز* جزو فیلم‌های‌های پرطرفدار سال ۱۳۹۴ بوده است که علاوه بر کسب جوایز متعدد جشنواره‌ها، در عرصهٔ تجاری و جذب مخاطب نیز بسیار موفق ظاهر شد (خدابنده، ۱۳۹۵). در این فیلم، به موضوع زنان طبقهٔ فرودست و مسایل آن‌ها به‌عنوان سوژه‌های اصلی در کنار دیگر عناصر اجتماعی پرداخته شده است. فیلم *لاک قرمز* اولین ساختهٔ کارگردان جوان کشور، سید جمال سید حاتمی است. این فیلم برندهٔ چندین جایزه از جشنواره‌های مختلف داخلی و خارجی شده است و نامزد بهترین فیلم در بخش نگاه نو سی و چهارمین جشنوارهٔ فیلم فجر شده است. فیلم *لاک قرمز* مسایل و مشکلات طبقهٔ پایین جامعه را از نگاه دختری ۱۶ ساله روایت می‌کند و با نگاهی موشکافانه به زندگی دختری از طبقهٔ فرودست جامعه، مسایل و مشکلاتی را که این طبقه با آن دست و پنجه نرم می‌کنند را به تصویر می‌کشد. فیلم *لاک قرمز* با به تصویر کشیدن عمق زخم‌ها و مشکلات دختر نوجوان در مواجهه با مشکلات سعی در آگاه کردن مخاطبانش دارد. در واقع فیلم‌ساز به مخاطبانش یادآوری می‌کند که جامعهٔ پیرامونشان آکنده از مشکلات و بی‌اخلاقی‌هایی است که حد و مرزی برای آن تعیین نشده است. *لاک قرمز* اثری اجتماعی است که انتقاداتش را با زبانی تیز و برنده بیان می‌کند و در کنار مسایلی چون اعتیاد و فقر، مسایل زنان قشر فرودست جامعه را برای مخاطبانش به‌خوبی به نمایش می‌گذارد.

یافته‌های پژوهش

در این بخش، از پژوهش با استفاده از تکنیک نشانه‌شناختی و با استفاده از دستگاه

نظری فیسک به تحلیل داده‌های نمونه‌های مورد مطالعه می‌پردازیم.

خلاصه داستان فیلم

اکرم (پردیس احمدیه) دختری ۱۶ ساله و دبیرستانی است. او به همراه پدرش ارسلان (بهنام تشکر)، مادرش (پانتهآ پناهی)، برادر کوچکش اسماعیل و خواهر کوچک‌ترش الهام در یک خانهٔ قدیمی اجاره‌ای محله‌ای فقیر نشین، در پایین شهر زندگی می‌کنند. زندگی آن‌ها به سختی می‌گذرد و پدر خانواده که معتاد است، عروسک چوبی درست کرده و می‌فروشد و به همسر خود اجازه کار کردن نمی‌دهد. بر اثر یک اتفاق ناخواسته پدر خانواده از دنیا می‌رود و مادر خانواده نیز بر اثر مشکلات و فشار زندگی افسرده شده و به آسایش‌گاه انتقال می‌یابد. حال اکرم باید برای سرپرستی و بازپس‌گیری برادر و خواهرش که به بهزیستی برده شده‌اند، تلاش کند، او که نه سرپناهی دارد و نه درآمدی و از ازدواج اجباری با پسر خاله‌اش سرباز زده تصمیم می‌گیرد برای رفع مشکلات زندگی‌اش عروسک‌های پدرش را تعمیر کرده و بفروشد.

رمزگان اجتماعی

فیلم به‌طور خاص مشکلات زنان قشر فرودست جامعه را از نگاه دختری نوجوان روایت می‌کند. در این فیلم، رمزگان اجتماعی به‌صورت کاملاً دقیق و مناسب مورد استفاده قرار گرفته است و استفاده به‌جا از این رمزگان اجتماعی به واقعی‌تر شدن فیلم کمک کرده است. به‌عنوان مثال، درگیری و کتک‌کاری مادر توسط پدر خانواده، در سکانس ابتدایی فیلم که به‌علت منع کارکردن زن توسط مرد خانواده صورت می‌گیرد، نمای دقیق از مشکلات و محدودیت‌های زنان قشر فرودست برای مخاطب به‌نمایش می‌گذارد. در سکانسی دیگر زمانی‌که اکرم به ناخن‌هایش لاک زده، وقتی پدرش به دستان او نگاه می‌کند، اکرم می‌ترسد، زیرا این نوع آرایش‌ها، در میان زنان قشر فرودست با نوعی منع جدی همراه است؛ چراکه معمولاً در میان قشر فرودست این باور وجود دارد که دختر تا قبل از ازدواج و خصوصاً سنین پایین نباید آرایش کند.

حتی مادر خانواده نیز صورتی بی‌حال دارد که حکایت از تحمل فشارهای زندگی می‌کند. نوع پوشش شخصیت‌های فیلم نیز بر القای حال و هوای فیلم که همراه با زمینه فقر بر مخاطب بسیار خوب کار شده است. نوع پوشش شخصیت‌ها همگی ساده و لباس‌های آن‌ها از اول تا آخر فیلم تقریباً تکراری است. این نوع پوشش جز در چند صحنه براین نکته تأکید دارد که زنان طبقهٔ فرودست برخلاف زنان طبقهٔ فرادست که از تنوع و حتی به مصرف‌گرایی افراطی گرایش دارند، از فقر پوششی نیز رنج می‌برند. دیگر رمزگان اجتماعی مکان فیلم است. فیلم در مناطق پایین شهر و کوچه‌های تنگ و تاریک فیلم‌برداری شده است تا با محتوای فیلم کاملاً هم‌خوانی داشته باشد، خانه‌ای که شخصیت‌های فیلم در آن زندگی می‌کنند، خانه‌ای قدیمی و کلنگی است. نوع گفتار هم در برخی از سکانس‌ها قابل توجه است. در دعوای پدر و مادر، از واژهٔ «پدر سگ» استفاده می‌کنند که نمودی از سبک گفتاری طبقهٔ فرودست است. نوع کلام و گفتار شخصیت اصلی فیلم از ابتدا تا انتها نوعی ترس و اضطراب را به همراه دارد.

رمزگان فنی

۱. صحنه‌پردازی

با توجه به ژانر اجتماعی فیلم، پس زمینه‌ها به‌خوبی در فیلم کار شده‌اند. به عبارت دیگر، فیلم در ساخت فضای باورپذیر برای مخاطب به‌خوبی عمل کرده است، صحنه‌پردازی و استفاده از اشیاء و گریم بازیگران به‌نوعی است که مخاطب می‌تواند با آن‌ها همذات‌پنداری کند. استفاده از تکنیک همنشینی کمک می‌کند تا مخاطب به‌خوبی دنیای تاریک و همراه با فقر فیلم را درک کند. یکی از این صحنه‌های بسیار تأثیرگذار فیلم، زمانی است که اکرم به جرم دست‌فروشی توسط پلیس دستگیر می‌شود. صورت نگران و مضطرب اکرم تمام قاب دوربین را پر می‌کند و موسیقی در این سکانس به‌خوبی با صحنه همراه می‌شود، هر چند صحنه بدون کلام است، مخاطب با اندوه و نگرانی شخصیت فیلم همذات‌پنداری می‌کند.

فیلم برای انتقال معانی و مفاهیم زنانه، خصوصاً زنان قشر فرودست از استعاره‌های

مناسبی استفاده کرده است. به‌عنوان نمونه «لاک زدن» و «موی بلند» دو استعاره‌ای است که به دنیای زنانه و زیبایی زنان تعلق دارد. در اولین صحنه از فیلم، اکرم لاک قرمز به ناخن‌هایش می‌زند، اما با تذکر خاله‌اش که تفکری سنتی دارد، مجبور می‌شود که این لاک را با یک حبه قند پاک کند. در همان صحنه ابتدایی فیلم، اکرم به دوستش می‌گوید که عاشق موی بلند است، اما در سکانس پایانی فیلم، برای تزئین عروسک‌ها و فروش بیش‌تر آن‌ها برای کسب درآمد، مجبور می‌شود موهایش را کوتاه کند. استفاده از این دو استعاره و حذف آن‌ها از دنیای زنانه شخصیت فیلم با به‌کارگیری تکنیک همنشینی باعث تبادر معنی فروپاشی ارزش‌های دنیای زنانه می‌شود و این فروپاشی ارزش‌های دنیای زنانه بیش از هر چیز به دلیل فشارهای ساختاری چون فقر، اعتیاد، بیکاری و... متوجه زنان طبقه پایین جامعه می‌شود.

تصاویر ۱ تا ۴، (نگارندگان)

۲. نورپردازی

نورپردازی نیز از دیگر رمزگان فنی است که در بازنمایی و ارایهٔ درکی بهتر از درون‌مایهٔ فیلم مورد استفاده قرار گرفته است. کم و زیاد شدن نور و ایجاد فضاهای تاریک به واقعی‌تر شدن فیلم کمک کرده است. در میانه‌های فیلم، در سکانسی مادر اکرم دربارهٔ تخلیه خانه و این‌که آن‌ها سرپناهی ندارند با او صحبت می‌کند و این‌که

باید از خاله یا عموی اکرم کمک بگیرند، بحث می‌کنند، اما بحث این دو به نتیجه‌ای نمی‌رسد. همنشینی دیالوگ‌های ناامیدانه و تنهایی اکرم و مادرش با کم‌مایه شدن نور و تاریک شدن صحنه بسیار همنشینی می‌کند.

۳. دوربین

بیش‌تر سکانس‌های فیلم از نمای نزدیک گرفته شده است. دلیل این کار انتقال حس نگرانی و دلهره‌ای است که شخصیت‌های اصلی فیلم در مقابله با مشکلات با آن مواجه هستند. به تصویر کشیدن چهره بازیگران فیلم از نمای نزدیک باعث همذات‌پنداری بیش‌تر مخاطب با آن‌ها می‌شود. در این فیلم، از نمای معرف نیز استفاده شده است، نمایی که معرفی صحنه یا مکانی است. به‌عنوان نمونه، چند نما از مکان زندگی اکرم و خانواده‌اش در فیلم نمایش داده می‌شود که مربوط به بخش جنوب تهران است. همنشینی این نما با راه رفتن‌های اکرم در کوچه پس کوچه‌های منطقه از شهر به‌نوعی معرف طبقهٔ اجتماعی او نیز هست. در برخی از صحنه‌های فیلم‌برداری، فیلم با تکنیک «دوربین روی دست» انجام شده است. دراین تکنیک تصویربردار پا به پای شخصیت فیلم حرکت می‌کند، تا انتقال حس بهتر انجام شود. به‌عنوان نمونه، در سکانس فرار اکرم از ترمینال یا فرار از دست مأموران پلیس ازاین تکنیک استفاده شده است.

تصاویر ۵ و ۶، (نگارندگان)

۴. موسیقی و صداگذاری

در جایی‌که از هیچ راهی و به کمک هیچ یک از نظام‌های نشانه‌شناسی غیر موسیقیایی متن فیلم نمی‌توانیم نکته‌ای را ذکر کنیم، موسیقی کارکرد خود را در فیلم

نشان می‌دهد. نشانه‌های موسیقیایی در فیلم به‌گونه‌ای، وسیله‌ای ناگزیر و نهایی در روش بیان است (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۱۲). صدا و موسیقی در فیلم لاک قرمز کارکردی اساسی دارند. صدای اعظم، مادر خانواده در اثر فشارهای زندگی به‌تدریج لرزان و سست می‌شود و بغض صدای او در صحنه‌هایی از فیلم کاملاً مشخص است. صدای اکرم هر چند در بعضی صحنه‌ها همراه با بغض و ناراحتی است، اما در اکثر سکانس‌های فیلم، صدایی پر اراده و مطالبه‌گر دارد که نوعی حس تسلیم نشدن در مقابل مشکلات را به ذهن تداعی می‌کند. موسیقی فیلم نیز بسیار خوب کار شده است و با فضای فیلم کاملاً همراه است. موسیقی فیلم با توجه به این‌که فیلم یک ملودرام اجتماعی از مسایل و مشکلات طبقهٔ فرودست و خصوصاً زنان‌این طبقه است، ریتمی‌آرام و غمگین دارد. در بیش‌تر سکانس‌ها که به مشکلات اکرم و مادرش پرداخته می‌شود، موسیقی به‌خوبی صحنه و میزانسن را همراهی می‌کند. به‌عنوان نمونه، سکانس آخری که اکرم در حال آرایش عروسک‌ها است و موهای بلند خود را برای آرایش عروسک‌ها قیچی می‌کند، موسیقی به‌خوبی با میزانسن همراه است.

رمزگان ایدئولوژیک بازنمایی مسایل زنان طبقهٔ فرودست

۱. مردسالاری و منع اشتغال زنان

مسئلهٔ عدم اشتغال زنان در بیرون از منزل تحت‌تأثیر مردسالاری، یکی از چالش‌های جدی حوزهٔ زنان در جامعه ما می‌باشد که بیش‌تر متوجه زنان طبقهٔ پایین جامعه می‌شود. در یکی از صحنه‌های ابتدایی، پدر خانواده، همسر خود را که در بیرون از خانه کاری پیدا کرده است، از کار کردن منع می‌کند. مادر خانواده میل دارد تا با کار کردن کمک خرج خانواده باشد، زیرا شوهرش بر اثر بیماری اعتیاد و نداشتن شغلی مناسب، از پس مخارج خانواده بر نمی‌آید. در ادامه، مادر خانواده نیز، دختر خود را که می‌خواهد شغل پدر را ادامه دهد، از انجام کار منع می‌کند. نکتهٔ دیگر نوع نگاهی است که به اشتغال زنان وجود دارد. در جامعهٔ ما، به زنان طبقهٔ فرودست که عمدتاً به کارهایی مثل دست‌فروشی روی می‌آورند، با زنان قشر فرادست که عموماً کارهای

شیک و اصطلاحاً با کلاسی انجام می‌دهند، یکسان نگاه نمی‌شود. گواه این امر زمانی است که اکرم در داخل یک اتوبوس دست‌فروشی عروسک می‌کند و مردی در ادامه به او متعرض می‌شود.

تصاویر ۷ و ۸، (نگارندگان)

۲. ازدواج تحمیلی و سلب حق انتخاب

از دیگر مسایل اساسی حوزهٔ زنان، موضوع ازدواج اجباری است. البته ازدواج اجباری، بیش‌تر در میان قشر فرودست جامعه رایج است. مادر اکرم، بعد از مرگ همسرش و به دلیل نداشتن سرپناهی تصمیم می‌گیرد تا اکرم را راهی شهر اراک کند تا با خاله‌اش زندگی کرده و با پسر خاله‌اش ازدواج کند، اما اکرم از این تصمیم سر باز می‌زند و در مقابل تصمیم مادر ایستادگی می‌کند. در یکی از آخرین سکانس‌های فیلم، اکرم در کوچه‌شان شاهد عروسی یکی از اعضای همسایه‌ها است، اما نگاه او نگاهی ناامیدانه نیست، زیرا می‌داند که ازدواج یک پدیده قاعده‌مند است. ازدواج در سنین پایین و به‌طور ناخواسته و بر اثر فشار مسایل اقتصادی یکی از پدیده‌هایی است که زندگی دختران طبقه پایین جامعه را به‌شدت تحت شعاع قرار داده است. این ازدواج‌ها گاهاً با افرادی که اختلاف سنی بسیار زیادی با دختران دارند، صورت می‌گیرد. کارگردان و تیم نویسندگی فیلم به‌خوبی توانسته‌اند این مسئله را در محتوای فیلم جای داده و بدان بپردازند.

۳. تعهد و مسئولیت‌پذیری

یکی از زمینه‌های اصلی فیلم، نوع نگاه شخصیت‌ها به زندگی است. پدر خانواده

شخصیت فلسفی مانند دارد و متأثر از همین نگاه، از چوب‌ها عروسک می‌سازد و اگر صندلی یا نردبان می‌ساخت، شاید جریان زندگی برای او و خانواده‌اش فرق می‌کرد، مادر خانواده نگاه ناامیدانه دارد. در عوض، اکرم دختر خانواده به‌شدت مسئولیت‌پذیر و متعهد است. این در حالی است که هنوز به سن قانونی نرسیده است، اما برای به‌دست آورن سرپرستی برادر و خواهر کوچکترش به‌شدت تلاش می‌کند. شب‌ها در خیابان تنها می‌ماند و پسران خیابانی به او پیشنهادهای بی‌شرمانه می‌دهند، در اتاق نگهبانی بهزیستی می‌خوابد و در خیابان‌ها بدون سرپناهی غذا می‌خورد، اما از هدفی که دارد دست نمی‌کشد و روبه‌روی قاضی دادگاه برای گرفتن سرپرستی برادر و خواهرش می‌ایستد.

۴. امید و ایستادگی در بحران

فضای فیلم سرتاسر بحران‌های طبقهٔ فرودست را به نمایش می‌گذارد، اما در نهایت، چیزی که می‌ماند، امید است. نماد این امید، اکرم دختری ۱۶ ساله از قشر فرودست جامعه است که در دورانی که باید دنیایی دخترانه داشته باشد، مجبور است خانوادهٔ از هم گسیخته‌اش را دوباره کنار یکدیگر جمع کند و نقش زنی بالغ و قوی را در زندگی ایفا کند. فیلم بیش از هر چیز بر مسایل و مشکلات زنان طبقهٔ فرودست انگشت گذاشته است و مسلماً مشکلات فرهنگی و اقتصادی را در زندگی این قشر به بهترین نحو بازنمایی کرده و تأثیراتی که بر زنان این طبقه می‌گذارد را برای ما روایت می‌کند. شخصیت اصلی فیلم دو چیز را در دنیای دخترانه‌اش بسیار دوست دارد. یکی موی بلند و دیگری لاک قرمز، این دو نماد امید است. موی بلند او هر چند در آخر

تصاویر ۹ و ۱۰، (نگارندگان)

فیلم کوتاه می‌شود، اما این کار برای پیروزی او بر مشکلات زندگی لازم است. لاک قرمزی که بر اثر یک نوع تفکر سنتی از ناخن‌هایش پاک می‌شود، دوباره بر ناخن‌هایش می‌زند تا نشان دهد که در مقابل دیدگاه‌های سنتی که در مورد زنان وجود دارد و خصوصاً بر زنان طبقهٔ پایین اثر می‌گذارد، ایستادگی کرده است. با وجود فضای سیاه حاکم بر فیلم، در سکانس پایانی زمانی‌که اکرم، عروسک‌ها را آرایش می‌کند، لباس سفید عروسی را تبدیل به لباس عروس برای عروسک‌ها می‌کند و خود نیز روسری سفید و لباسی با رنگ روشن بر تن می‌کند، این رنگ روشن، نشانهٔ امید است؛ امید به تغییر آینده به دستان خودش و فایق آمدن بر مشکلاتی که همیشه متوجه زنان طبقهٔ فرودست بوده است.

نتیجه

موضوع زنان در جامعهٔ ایرانی، همواره به‌عنوان یک چالش جدی شناخته می‌شود. سینمای ایران و جهان موضوع زنان را همواره به‌عنوان یک محور اصلی مورد بررسی قرار داده است. در هر مقطع زمانی، نحوهٔ بازنمایی زنان در سینمای کشور متفاوت بوده است. با توجه به این‌که کشور ما نیز به‌مانند بسیاری از کشورهای جهان یک نظام طبقاتی دارد، پرداختن به مسایل طبقهٔ فرودست جامعه بسیار مهم تلقی شده است. مهم‌ترین مؤلفهٔ سینمای این دهه کشور، توجه به قشر فرودست جامعه و مسایلی است که متوجه زنان این طبقه می‌شود. طبقهٔ فرودست جامعه همواره از مسایلی چون بیکاری، اعتیاد، فقر و... رنج می‌برد، اما اثرات این مشکلات بر زنان این طبقه دو چندان است، زیرا علاوه بر مشکلات یاد شده، مسایلی چون عدم استقلال، مردسالاری و نگاه تبعیض‌آمیز، مسایل زنان این طبقه را دو چندان می‌کند.

پژوهش حاضر، فیلم سینمایی لاک قرمز را به‌عنوان وسیله‌ای برای روایت کردن مسایل و مشکلات زنان فرودست جامعه مورد بررسی قرار داد. این فیلم به‌عنوان یکی از فیلم‌های پر مخاطب و تأثیرگذار سال ۱۳۹۴ شناخته می‌شود، که محوریت اصلی آن بررسی محدودیت‌های قشر پایین جامعه است. دراین فیلم تمام آن چیزی که

زنان طبقهٔ پایین جامعه از آن رنج می‌برند به‌خوبی به نمایش درآمده است. استفاده از تحلیل نشانه‌شناسی و الگوی تحلیل جان فیسک در بررسی موضوع بسیار کارآمد بوده است.

در سطح اول بررسی فیلم که متعلق به رمزگان اجتماعی است، فیلم با انتخاب زاویهٔ دید درست و استفاده مناسب از رمزگان اجتماعی مسایلی چون نوع پوشش، گفتار و صحنه، به‌خوبی زنان این طبقه را به مخاطب معرفی می‌کند. در سطح دوم، با استفاده از رمزگان فنی و ابزار تکنولوژیک فیلم، مخاطب را به همذات‌پنداری و درک بهتر احساسات زنان این طبقه فرا می‌خواند. استفاده از نمای نزدیک، صحنه‌پردازی دقیق و صدابرداری مناسب و موسیقی متن خوب فیلم، احساسات را به‌خوبی انتقال داده و به هرچه واقعی‌تر شدن فیلم بسیار کمک کرده است.

در نهایت، بخش مهم فیلم به بررسی رمزگان ایدئولوژیکی پرداخته است و مفاهیم و نظریات حوزهٔ زنان و فمینیسم به‌خوبی در آن‌ها بازنمایی شده است که چهار نکته مهم دارد. ازدواج تحمیلی، منع اشتغال، مردسالاری همگی مسایل عمده‌ای است که متوجه زنان قشر فرودست می‌شود. اما فیلم دو نکته کلیدی و مهم برای راه‌کار به مخاطب ارایه می‌دهد. ابتدا مسئولیت‌پذیری و تعهد نسبت به خانواده که ویژگی بارز شخصیت اصلی فیلم است و مقاومت و ایستادگی در برابر بحران‌ها که مهم‌ترین نکته در مورد زنان قشر فرودست است.

هرچند سرتاسر فیلم فضایی تاریک دارد، اما نهایتاً فیلم زنان را شکست خورده نشان نمی‌دهد و در نهایت، با تمام مشکلاتی که زنان این طبقه دارند، تصویری قهرمانانه از شخصیت فیلم به نمایش می‌گذارد. فیلم لاک قرمز یک ملودرام اجتماعی است که روایتی قوی از مسایل و مشکلات زنان طبقه پایین به نمایش می‌گذارد. این فیلم مخاطب را به تفکر دربارهٔ مسایل و مشکلات این قشر فرا می‌خواند. سینمای دهه نود کشور با تولید این سبک فیلم‌ها نقش مهمی در مطرح کردن مسایل و مشکلات جامعه دارد و این نوع فیلم‌ها نه تنها ابزار سرگرمی نیستند، بلکه ابزاری برای تفکر

بیش‌تر مخاطب از واقعیت‌های اجتماعی هستند.

پی‌نوشت‌ها

1. Laclau and Mouffe
2. Eschholz
3. Delmar
4. Karl Marx
5. Michel Bert
6. Pierre Bourdieu
7. Stuart Hall1
8. Richard Dayer
9. Umberto Eco
10. John Fisk

منابع

آرون، ریمون. (۱۳۹۶). *مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: علمی و فرهنگی.

آقابابایی، احسان. (۱۳۹۴). «تحلیل روایت چگونگی بازنمایی خانواده در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران». *جامعه‌شناسی ایران*. ۱۶(۴). ۱۱۴-۱۳۶.

احمدی، بابک، (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: مرکز.

اکو، امبرتو. (۱۳۸۴). « نشانه‌شناسی». ترجمهٔ محمد ضیمران. *بخارا*. ۶(۸۹). ۷۸-۸۳.

ببی، ارل. (۱۳۹۰). *روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی*. ج۱. ترجمهٔ رضا فاضل. تهران: سمت.

بیکر، ترز ال. (۱۳۹۰). *نحوه انجام تحقیقات اجتماعی*. ترجمهٔ هوشنگ نایبی. تهران: نی.

پیشگاهی‌فرد، زهرا و قدسی، امید. (۱۳۸۹). «نظریه‌های فرهنگی فمینیسم و دلالت‌های اجتماعی آن بر جامعه ایران». *زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*. ۲(۳). ۱۰۹-۱۳۲.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی؛ نظریه و روش». *پژوهشنامه علوم سیاسی*. ۵(۴). ۷-۳۹.

تقی‌آبادی، مسعود و تقی آبادی، حمید. (۱۳۹۶). «بازنمایی اسطوره اتوپیا در سینمای معاصر هالییود؛ (نشانه‌شناسی فیلم‌های آواتار، بهشت و سرزمین فردا)». *مطالعات رسانه‌های*

نوین. ۳(۱۲). ۱۳۰-۱۶۵.
ثمینی، نغمه. (۱۳۹۸). *جنگ‌ها و بدن‌ها (نشانه تن در فرهنگ و سینمای پسا جنگ ژاپن ۱۹۴۵-۱۹۶۵)*. تهران: نی.
جعفری، علی و همکاران. (۱۳۹۶). «بازنمایی ازدواج در سینمای‌ایران». *زنان و خانواده*. ۱۲(۴۰). ۸۳-۱۰۴.
جلائی‌پور، حمیدرضا و محمدی، جمال. (۱۳۹۲). *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*. تهران: نی.
حاتمی، محمدرضا و مذهبی، ساورویه. (۱۳۹۰). «رسانه و نگرش زنان به هویت جنسیتی خود». *تحقیقات فرهنگی*. ۴(۲). ۱۸۵-۲۰۹.
خاشعی، وحید و میرحاجی، سیدمهدی. (۱۳۹۴). «بازنمایی مدیران دولتی در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی‌ایران». *مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۱۶(۳۲). ۱۶۵-۱۹۶.
خدابنده، میلاد. (۱۳۹۵). «نقد فیلم لاک قرمز، یک ملودرام نسبتاً خوب اجتماعی». *سلام سینما*. www.salamcinama.ir.
دواس، دیای. (۱۳۹۸). *پیمایش در تحقیقات علوم اجتماعی*. ترجمهٔ هوشنگ نایبی. تهران: نی.
رضایی، محمد و همکاران. (۱۳۹۳). «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای‌ایران؛ مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین». *تحقیقات فرهنگی ایران*. ۷(۲). ۱۱۷-۱۴۸.
ریتزر، جرج. (۱۳۹۴). *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.
زارعی، مجتبی. (۱۳۹۵). «بررسی انتقادی فمینیسم لیبرال - رادیکال و مارکسی-سوسیالیستی با الگوی فطرت‌گرایانه در مطالعات زنان». *مطالعات الگوی پیشرفت اسلامی ایرانی*. ۴(۷). ۳۵-۵۹.
سجودی، فرزان و عظیمی‌فرد، فاطمه. (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی خبر تلویزیون». *پژوهش‌های ارتباطی*. ۲۱(۲). ۱۳۵-۱۵۸.
سیدمن، استیون. (۱۳۹۶). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نی.
صفورا، محمدعلی و همکاران. (۱۳۹۶). «بنیان‌های روایت سینمایی از منظر پروای وجود».

رسانه و فرهنگ. ۷(۲). ۱۲۹-۱۵۲.
عزیزی، مهدی و لطیفی، میثم. (۱۳۹۷). «فمینیسم و دانش مدیریت؛ از ادعای هم‌گرایی تا تعارض در عمل». *راهبرد فرهنگ*. ۱۱(۴۳). ۵۹-۸۸.
فیسک، جان. (۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون». ترجمهٔ مژگان برومند. *ارغنون*. ۱۹. ۱۲۵-۱۴۲.
کرایب، یان. (۱۳۹۸). *نظریه‌های اجتماعی مدرن از پارسنز تا هابرماس*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: آگه.
کرمی، محمدتقی و محمدزاده، زهرا. (۱۳۹۵). «بازنمایی زن دوم در سینمای ایران». *مطالعات رسانه‌های نوین*، ۲(۶). ۱۶۵-۲۰۹.
کوزر، لوئیس. (۱۳۹۴). *زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.
گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۹). *جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نی.
مقدس، علی و سروش، مریم. (۱۳۹۰). «فضای اجتماعی زندگی و طبقه اجتماعی؛ بازنمایی فعالیت فراغتی زنان در شیراز». *بررسی مسایل اجتماعی ایران*. ۲(۵). ۴۱-۶۸.
مهدیان، حفیظه. (۱۳۹۹). «بررسی بازنمایی نظام ارتباطی رسول خدا در فیلم محمد رسول الله». *رسانه*. ۳۱(۲). ۱۰۵-۱۲۸.

Dayer, R. (2005). *White, in film Theory : critical conception media and cultural studies*. Rout ledge. 3.

Eschholz, S. (2018). *Symbolic Reality Bites; Woman and Racial / Ethnic Minor ities*.

Mackinnon, C. A. (1982). "Feminism, Marxism, Method, and the State : an Agenda for Theory". *The University of Chicago Press*. 7(3). 515-544.