Media and Communication Research
Vol. 1, No. 3, Spring & Summer 2025, 151-182

The Representation of Women in the Film Ablaq (Pinto): A Narrative and Semiotic Analysis Using Barthes and Fiske

Maliheh Abedini[1]
Abdolkarim Khayami[2]

(Received on: 2024-09-17; Accepted on: 2025-02-26)

Abstract

In recent years, Iranian cinema has consistently depicted the role of women within the framework of their objectification in life challenges. Due to certain societal restrictions, the issue of violation of dignity in this context has been less frequently addressed. The film *Ablaq* (*Pinto*) is one of the rare films that, by portraying a patriarchal system within a traditional, marginalized community on the outskirts of the city, addresses the representation of women as the "second sex" through actions that emphasize their victimization and oppression. In this article, using a combination of narrative analysis and the semiotic approaches of Barthes and Fiske, the role of women in this film is examined. Within the system of meanings and the explicit and implicit significations of signs, gender-based discrimination becomes evident. As a result, a patriarchal image is reflected in which women possess the least rights, and poverty and corruption are two sides of the same coin. In this system of domination, women, for the sake of family survival or their own livelihood, overlook many of their rights and even show no mercy to themselves, unwittingly submitting to an inescapable victimization, thereby being rendered valueless.

Keywords: representation, narrative analysis, semiotics, *Ablaq*, Narges Abyar.

1 . PhD student, Imam Sadiq University, Tehran, Iran (corresponding author). Email: malihe.abedini2022@gmail.com
2 . Associate Professor, Faculty of Islamic Studies, Culture, and Communications, Imam Sadiq University, Tehran, Iran. Email: ak.khayami@isu.ac.ir

پژوهش‌های رسانه و ارتباطات
سال دوم، شماره سوم، بهار و تابستان ۱۴۰۳، ص ۱۵۲ - ۱۸۲

بازنمایی تصویر زن در فیلم ابلق: تحلیل روایت و نشانه‌شناسی بارت و فیسک

ملیحه عابدینی[۱]
عبدالکریم خیامی[۲]

[تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۰۸]

چکیده

سینمای ایران در سال‌های اخیر، همواره بازنمایی نقش زنان در ساحت شی‌وارگی آنان را در چالش‌های زندگی به تصویر کشانده است. موضوع هتک حرمت در این عرصه، از جمله مباحثی است که مطابق با برخی از محدودیت‌ها در جامعه کمتر بدان پرداخته شده است. فیلم «ابلق» از جمله فلیم‌های نادری است که با به‌تصویرکشیدن نظام مردسالارانه در جامعهٔ سنتی فرودستی در حومه شهر، به بازنمایی زنان به عنوان جنس دوم و با کنش‌هایی می‌پردازد که معطوف به مظلومیت و ظلم‌پذیری آنان است. در این مقاله، با استفاده از ترکیب دو روش تحلیل روایت و نشانه‌شناسی بارت و فیسک، نقش زنان در این فیلم بررسی شده است که در نظام معانی و دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها، تبعیض‌های جنیستی را مشهود می‌کند. درنتیجه، تصویر مردسالارانه‌ای منعکس می‌شود که زنان از کوچک‌ترین حقی در این نظام برخوردار نیستند و فقر و فساد دو روی یک سکه‌اند. در این نظام سلطه، زنان برای بقای نظام خانواده یا تأمین معاش خود بسیاری از حقوق خویش را نادیده می‌گیرند و حتی به خودشان رحم نمی‌کنند و ناخواسته تن به مظلومیتی گریزناپذیر می‌دهند و این چنین بی‌ارزش تلقی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، تحلیل روایت، نشانه‌شناسی، فیلم ابلق، نرگس آبیار

---

۱. دانشجوی دکتری فرهنگ و ارتباطات، دانشگاه امام صادق (ع)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
malihe.abedini2022@gmail.com

۲. دانشیار دانشکده معارف اسلامی و فرهنگ و ارتباطات، دانشگاه امام صادق (ع)، تهران، ایران ak.khayami@isu.ac.ir

مقدمه و طرح مسئله

در جهانی که با آن روبرو هستیم، بنا بر نقل نیل پستمن، جهانی نه «مسطح» و نه گرد است، بلکه کاملاً شبکه‌ای در حصار رسانه‌هاست که این وضعیت را «انحصار فنی» می‌دانند (تاجیک، ۱۳۸۹هـ.ش، ص ۱۹). انحصاری نظام‌مند که قالب‌های گفتمانی خود را در پیام انتقال می‌دهند و رویکردی معطوف به هدف صاحبان معنا یا رسانه دارد. آنچه لیپمن در کتاب افکار عمومی بدان اشاره دارد، این است که بیشتر چیزهایی که ما از محیط زندگی خود می‌دانیم، به طور غیرمستقیم به ما می‌رسد (سورین و تانکارد، ۱۳۸۱هـ.ش، ص ۴۵۹) که در دوران کنونی تحقق این تصویرسازی با رسانه‌ها در مقام دروازبان خبر و میانجی‌گران ارتباطات، بیش از پیش میسر شده است. انسان‌ها با شعار آزادی در پرتو قالب‌بندی رسانه‌ها، اخبار و تبلیغات آنها، انتخاب و در پس فضایی متأثر و منعکس‌یافته از فضای معنایی گفتمان رسانه به پنداشت خود تصمیم‌گیری می‌کنند. رسانه‌ها در عرصهٔ این فضا، ایدئولوژی خود را در قالب نشانه‌ها و معناها و ارائه آن به مخاطب و تصورات او در عرصه رفتارسازی فردی و اجتماعی تنظیم می‌کنند و بدان جهت می‌دهند.

رسانه‌ها در حیطه «معناسازی»، در جایگاه سازندهٔ ایدئولوژی‌ها، سبک زندگی، ایجاد نگرش‌ها و حتی تعاملات فردی و اجتماعی را معیاربندی می‌کنند. در این راستا، سینما نهادی با چارچوبی تعیین‌شده است که اثرات زیادی را بر مخاطبان می‌گذارد؛ رسانه‌ای دارای بار ارزشی فراوان و قدرتی تأثیرگذار و فرهنگ‌ساز در مقایسه با دیگر هنرها و نیز با زمینهٔ اجتماعی موجود در جامعه و رخدادهای آن، رابطه تنگاتنگ دارند (کریمی و همکاران، ۱۴۰۰هـ.ش، ص ۲۳۸). بنابراین، فهم آثار سینمایی می‌تواند ما را به درک لایه‌های عمیق تأثیرات مسائل در بطن اجتماع سوق دهد. به طوری که «فیلم‌های سینمایی، منبع فرهنگی مهمی برای درک ماهیت و علل انحرافات اجتماعی» به شمار می‌آیند (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸هـ.ش، ص ۶۰). بازنمایی نقش مردان و زنان در سینما در قالب نقش‌های کلیشه‌ای فرهنگی در قاب تصویر معنا

می‌یابد. معمولاً مردان، انسان‌هایی مسلط، فعال، مهاجم و مقتدر به تصویر کشیده می‌شوند و در مقابل، زنان معمولاً تابع، منفعل، تسلیم و کم‌اهمیت و در مشاغل فرعی کسل‌کننده‌ای ظاهر می‌شوند که جنسیت، عواطف و پیچیده‌نبودن به آنها تحمیل شده است (مهدی‌زاده، ۱۳۹۷هـ.ش، ص۲۰۱). بر این اساس، یکی از دریچه‌های مهم و مناسبی که می‌توان به رژیم خاص حقایق یک بستر اجتماعی خاص پی برد، بررسی نقش‌های جنسیتی به‌کاربرده‌شده در رسانه و به‌ویژه سینماست (مهدی‌زاده، ۱۳۹۷هـ.ش، ص۲۰۱).

اهمیت پرداختن به نقش‌های جنسیتی در سینما ازآن‌روست که این رسانه، چشم‌انداز فرهنگی شگرفی را در تبیین جایگاه، ارتقا و تنزل طبقات مختلف جامعه و هویت‌سازی ارائه و ترسیم می‌کند و توانایی نمایش اشکال مختلف نقش‌ها و تأثیرگذاری را بر فرهنگ مبتنی بر جنسیت دارد؛ چراکه هنر هفتم با قدرتی در جهت‌دهی به نگرش مخاطب، توان بازسازی تیپ ایده‌آل از جنسیت و همچنین محدودکردن مرزهای زیبایی را عهده‌دار است (شاهرخ و هاشمی، ۱۳۹۶هـ.ش، ص۷۸). واضح است که جنسیت آشکارترین وجه هویت فردی است که در تعامل با دیگران ساخته می‌شود (مهدیان، ۱۴۰۰هـ.ش، ص۱۵). در این راستا، تولید معنای قالب‌بندی‌شده در سینما در مقولهٔ نمایش زن و هویت و ساختار نقش‌های جنسیتی او به نمایش درمی‌آید، دیگر گفتمان‌های مربوط به نقش‌هایش را در حاشیه قرار می‌دهد که گویای گفتمان قدرت فوکویی با سایر گفتمان‌های مربوط به زنان است و نقش جنسیتی آنان را در چارچوب مشخص و تعریف‌شده معنا می‌نماید.

زنان در سینما با آشکارسازی زنانگی در حیطهٔ رفتارهای فردی و اجتماعی و نظام معنایی برساختهٔ آن بازنمایی می‌شوند و خوانش‌ها و گفتمان‌های متفاوتی در قبال زنان و نقش‌های آنان بر این پرده نقره‌ای به تصویر کشیده می‌شود. چگونگی تصویرسازی کلیشه‌ای از زنان در سینما با ایدئولوژی غالب مردسالارانه، همواره این قشر را در معرض آسیب‌های مختلفی قرار می‌دهد؛ تاآنجاکه جنسیت در قالب مقوله‌ای اصلی در نظریات فمنیستی قرار می‌گیرد.

لورا مالوی این مهم را چنین تحلیل می‌کند که سینما چگونه آنچه را وی «نگاه خیرهٔ مردانه» می‌نامد، تولید و بازتولید می‌کند ... در جهانی که نابرابری جنسی نظم یافته است، لذت نگاه خیره، بین فعال/ مردانه و منفعل/ زنانه تقسیم شده است: مردان نگاه می‌کنند و زنان آمادگی برای نگاه‌شدن را به نمایش می‌گذارند (مهدی‌زاده،۱۴۰۰هـ.ش، ص ۱۶۲). بنابراین تطبیق جسم و اندیشه این قشر در راستای جایگاه تعریف‌شدهٔ رسانه برای آنها در منظومهٔ گفتمانی جامعه در برابر دیگر گفتمان‌ها غلبه می‌یابد.

سینمای ایران با وقوع انقلاب اسلامی، ابتدا گفتمان خاص خود را معطوف به انقلاب و جنگ در بازنمایی مسائل منعکس می‌کرد؛ اما به‌تدریج با تکثر مسائل اجتماعی و سیاسی، مضامین به سمت‌وسوی جناح‌بندی‌های سیاسی، مضامین عاشقانه، روابط دختر و پسر، خشونت، خیانت و ... سوق داده شد. از عینی‌ترین مسائل مطرح‌شده، معضلات مربوط به زنان و بازنمایی نقش‌های جنسیتی در ابعاد فرهنگی و الگوسازی این قشر در جامعه است. در این جرگه، گفتمان زنانگی در دوران‌های مختلف همچون دوران سازندگی و اصلاحات پس از انقلاب در سینمای ایران کاملاً متفاوت بود؛ برای مثال در دههٔ هفتاد، مسائل زنان در عصر سازندگی به تحصیلات و اشتغال زنان معطوف می‌شود و در دوران اصلاحات، عشق‌های فردی و آتشین یا طلاق (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸هـ.ش، ص ۶۵) به تصویر کشیده می‌شود. اما در روند کلی، در آغاز نقش زن، خانه‌دار و تأثیرگذار در تربیت فرزند و هدایت‌کننده است که گاهی در برخی تولیدات سینمایی حضور پررنگ آنان در جنگ به تصویر کشیده می‌شود؛ ولی به‌مرور این رویکرد تغییر یافت و نقش او همانند زنی با شخصیت اجتماعی تبیین می‌شود که در زمان و با درنظرگرفتن شرایط، تغییراتی به خود گرفته است (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۲۵۱).

پژوهش حاضر، فیلم «ابلق» به کارگردانی نرگس آبیار را بررسی می‌کند. این فیلم، تصویرگر زنی متأهل است که با وجود حفظ حریم‌های زنانگی در تقابل با مردان، از سوی مردی متأهل و

خویشاوند در آستانهٔ تعرض قرار می‌گیرد. نویسندگان در این نوشتار می‌کوشند با تحلیل این فیلم و رویکرد آن به نقش زن، به این پرسش پاسخ دهند که زنان با چه نشانه‌هایی تعریف شده‌اند و در مواجهه با شرایط مختلف چگونه کنشگری انجام می‌دهند؟

پیشینه پژوهش

احمد محمدپور و همکاران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در سینمای ایران» به سه فیلم «سگ‌کشی»، «چهارشنبه‌سوری» و «کافه ترانزیت» مرتبط با مسائل و مشکلات زنان پرداخته‌اند. نویسندگان در استفاده از روش تحلیل نشانه‌شناسی، به این نتیجه رسیده‌اند که زنان در این سه فیلم، فقط سوژه‌هایی مظلوم و استثمارشده، ناتوان و دربند مردان هستند که در کنار نظام مردسالارانه و قدرت آنان کنشگری می‌کنند. آنان هویتی تابع و غیرمستقل را دارند و برای هرگونه پیشرفت با ساختار قدرتمند مردانه مواجه می‌شوند و در تقابل با آن عاملیت خود را از دست می‌دهند و مورد ظلم واقع می‌شوند. در این مقاله، زن در جایگاه جنس دوم و موجودی تابع در نظر گرفته شده است که هیچ‌گاه قدرت دفاع از خود را ندارد.

مهدی گلزار اکبری و قاسم زائری (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بازنمایی تصویر زن در فیلم شبی که ماه کامل شد»، با ترکیب روش تحلیل نشانه‌شناختی و تحلیل روایت بارت، به دنبال بازنمایی تصویر زن در یک ایدئولوژی دینی (گروهک طالبان) برآمده‌اند و در قالب یک روایت عاشقانه تحلیل کرده‌اند. تصویر ارائه‌شده از زن در نظر گروهک، بسان موجودی بی‌ارزش نمایان می‌شود که فقط برای تأمین نیازهای مرد در نظر گرفته شده است که سدی در رسیدن به ارزش‌های افراطی این گروه دانسته می‌شود.

لیلا شاهرخ و شهناز هاشمی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «سنتزپژوهی: بازنمایی زنان در سینمای ایران» با استفاده از رویکرد برساخت‌گرایی ۶۳ مجله علمی - پژوهشی با دو متغیر «مدیریت

بدن» و «بازنمایی زنان در سینما»، در چهار دستهٔ اولویت‌بخشی به مفاهیم «زن مدرن صرفاً به‌مثابه ویترین توسعه و پیشرفت جامعه مدرن»، «بدن مدیریت‌شده نمادی از زن عصیانگر و غیرفرمان‌بر»، «شیءانگاری زنان برای جلب رضایت از نظام مردسالار» و «مدیریت بدن به‌مثابهٔ ابزار مطیع‌ساز زن در پذیرش اجتماعی»، به مصادیق شیول برساخت زن در سینمای ایران می‌پردازند. در این راستا، جسم زن به‌مثابهٔ ابزاری برای پذیرش اجتماعی و تأیید جامعه مردان بازنمایی شده است؛ به همین دلیل، رویکرد زیباشناختی بر جسم زن نشان‌دهندهٔ سلطهٔ مردان و برساخت هویت این قشر در جامعه است که در این مقاله ارزیابی می‌گردد.

آرش حسن‌پور و بهجت بردخواستی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ بازنمایی جنسیت زنان»، تعریف هویت جنسی این قشر را مطرح می‌کنند که بر مبنای کلیشه‌های زنانه و مردانه بدان پرداخته شده است. در این رویکرد، زن طبقهٔ متوسط جامعه، دارای طبیعت خودخواهانه و فردگراست و مسئولیت‌پذیری در قبال خانواده خود را ندارد؛ درحالی‌که مطیع‌بودن برای زنان یک ویژگی مثبت دانسته می‌شود. در این راستا تقابل‌های جنسیتی، زنان را منفعل و فعال، شاغل و خانه‌دار، بی‌مسئولیت و مسئولیت‌پذیر بازنمایی می‌کند.

محمد سالار کسرایی و همکارش (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب»، دو فیلم «حبه قند» و «فروشنده» را با روش تحلیل روایت بارت و نشانه‌شناسی جان فیسک، ایدئولوژی پنهان در خصوص شخصیت زنان را بررسی کرده‌اند. زنان در این آثار به گونهٔ منفعل، احساساتی و وابسته و از سوی دیگر مردان به طور متفکر، عاقل و کارآمد به تصویر کشیده شده‌اند، درحالی‌که یک فیلم با کلیشه‌های سنتی، گفتمان مبتنی بر آن را منعکس می‌کند که در فیلم «فروشنده» به نوعی زنان قربانی خشونت‌های جنسی معرفی می‌شوند. این مقاله، به نوعی نشان‌دهنده زن در جایگاه جنس دوم است که در تمام تصمیم‌گیری‌های زندگی به دیدگاه‌های مردان نیاز دارد.

محمدتقی کرمی و زهرا محمدزاده (۱۳۹۵) در مقالهٔ «زن دوم در سینمای ایران در طی دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰»، چهار فیلم «شوکران»، «زن دوم»، «پاتو زمین نذار» و «زندگی خصوصی» شخصیت زن دوم را در بازنمایی نقش‌های زنانه بررسی کرده‌اند. در این پژوهش با استفاده از روش نشانه‌شناسی بر اساس الگوی سلبی و کاربردی، رمزگان فنی و همچنین به‌کارگیری رمزگان روایی بارت، ارجاعات و دلالت‌های موجود در متن فیلم بررسی شده است. در این بازنمایی، شخصیت زن دوم به صورت کلیشه‌هایی همچون یافتن تکیه‌گاه عاطفی، زن مدرن و مستقل، اغواگری، مادرانگی و ارتباط پنهانی مطرح می‌شود. با بررسی این فیلم‌ها مشخص می‌شود که زن دوم هرچند عمدتاً در ابتدای امر اغواگر و فریبنده ظاهر می‌شود، در ادامه در جستجوی نقش همسر و در پی تشکیل کانون خانوادگی است و درنهایت او از تقصیر ورود به این رابطه تبرئه می‌شود و انگشت اتهام، مردان متأهل را نشان می‌دهد و ارادهٔ آنها در ورود به این ارتباط اصل شمرده می‌شود.

تمایز نوشتار حاضر در مقایسه با آثاری از این قبیل، در ایجاد رابطهٔ پنهانی زنان با مردان متأهل، نیازداشتن آنان به یک تکیه‌گاه به عنوان یک غریزه فطری و طلب آرامش در سراسر زندگی است.

چارچوب نظری

بازنمایی (representation) در جامعهٔ رسانه‌ای‌شده با دایرهٔ گستره معانی، از جمله مفاهیم اصلی در مطالعات رسانه‌ای است که در پس آن نگرشی را به جامعه تحمیل می‌کنند. از منظر فوکویی، بازنمایی همیشه در یک گفتمان انجام می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که درباره یک «متن» خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان؛ بدین ترتیب که معنا در انواع گفتمان ساخته می‌شود (پیری و همکاران، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۷۸). اما از منظر هال - مشهورترین نظریه‌پرداز در حوزهٔ بازنمایی - پدیده‌ها به طور ذاتی معنا ندارند، بلکه بازنمایی‌ها

به آنها معنا می‌بخشد (کسرایی و مهرورزی، ۱۳۹۶هـ.ش، ص ۱۲۰)؛ زیرا با بازنمایی می‌توان دنیای آدمیان، اشیاء و رویدادها را درک کرد و این‌چنین می‌توان افکار پیچیده را دربارهٔ آنها برای دیگران مطرح کرد (مهدیان، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۱۰۷).

برداشت هال از بازنمایی، معنای بازتاب صرف واقعیت بیرونی نیست؛ زیرا اتفاق‌ها، مناسبات و ساختارها، خارج از گسترهٔ گفتمانی، وضعیت زیست و اثرات واقعی خودشان را دارند (مهدیان، ۱۳۹۲هـ.ش، ص ۱۳۰). در هر داستان، به دلیل چالشی که درون آن وجود دارد، همواره یک دیگری وجود دارد که در مقابل خودی قرار می‌گیرد. «دیگری کسی است که ما به آن می‌نگریم و با وجود او به وجود خود پی می‌بریم، پس ما نیازمند دیگری هستیم» (راودراد و عاله‌پور، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۹۰). مفهوم دیگری به‌مثابهٔ بخشی از مکانیسم تفاوت‌بخشی هال و هم به صورت یک مفهوم مستقل در برابر خود است؛ ازاین‌رو با نظریه بازنمایی، مبنای نظری این پژوهش می‌توان دیگری را بازشناخت و در واقعیت، شناخت خود را در دیگری جستجو کرد. افزون بر آن مفاهیمی مانند نژاد و جنسیت و بازنمایی آنها در رسانه‌های جمعی، همواره در مفهوم بازنمایی کاربرد دارد (راودراد و عاله‌پور، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۹۰) از دیدگاه هال، بازنمایی از جمله مفاهیم اساسی در مطالعه رسانه برشمرده می‌شود که انعکاس و بازتاب معنای پدیده‌ها در جهان خارج نیست، بلکه تولید و ساخت معنا بر اساس چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است (هاشمی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۶هـ.ش، ص ۸۹).

مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها در دیدگاه ریچارد دایر، برساختی است که آنها از جنبه‌های مختلف واقعیت همانند اشخاص، مکان‌ها، اشیاء، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد به وجود می‌آورند (کرمی و محمدزاده، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۱۷۰). بنابراین برای درک و فهم با فرایند بازنمایی می‌توان به کلیشه و تجزیه و تحلیل آنها توجه نمود (عزیزی و همکاران، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۲۲۰). در عملکرد کلیشه‌ها، اطلاق برخی کیفیت‌ها یا ویژگی‌هایی به گروهی از مردم انجام می‌شود که شاید آنها در تعداد اندکی از افراد وجود

داشته باشد و آنها را به تمام گروه تعمیم می‌دهند؛ این ویژگی‌ها غالباً در فرایند کلیشه‌سازی با اغراق و غلو همراه‌اند. در این راستا، کلیشه‌ها به تبعیت از تغییر بافت سیاسی - فرهنگی تغییر می‌کنند (عزیزی و همکاران، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۲۲۳).

با بازنمایی روابط پیچیده بین کنشگران و بستر فرهنگی متعلق به آنها می‌توان به تفسیر روابط بین آنها دست یافت. این امر را تنها با توجه به اشکال واقعی و ملموس معنا، یعنی توجه به نمونه‌های واقعی دلالت‌گری، خوانش و تفسیر به‌درستی می‌توان تحلیل کرد که این نیز به تحلیل نشانه‌ها، نمادها، اشکال، تصاویر و... نیازمند است (پیری و همکاران، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۷۲). رسانه‌ها جهان را برای ما به تصویر می‌کشانند. آنها این هدف را با انتخاب و تفسیر خود به وسیله عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۲۵۸). به‌طور کلی بازنمایی رسانه‌ای، ناظر بر نوعی معناسازی و گفتمان‌سازی دربارهٔ موضوعی خاص است؛ حال اگر نهاد تصمیم‌گیرنده و دستگاه ایدئولوژی‌ساز دربارهٔ آن پدیده دیدگاه انحصارگرایانه داشته باشد که منجر به جهت‌دهی خصوصی شود، از طریق تاکتیک‌هایی نظیر چارچوب‌سازی، کلیشه‌سازی، طبیعی‌سازی، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی در محصولات رسانه‌ای خود به برچسب‌گذاری و غیریت‌سازی روی می‌آورد (شایگان‌فر و همکاران، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۱۴۵). بنابراین بازنمایی رسانه‌ای، معناسازی خنثی و بی‌طرف نیست؛ چراکه هر بازنمایی ریشه در گفتمان و ایدئولوژی خاصی دارد که از منظر بازنمایی انجام می‌گیرد (مهدیان، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۱۱۳) و مخاطب و نگرش او را منظر قرار می‌دهد و در راستای آن تصمیم‌گیری و برنامه‌سازی می‌کند. در تحلیل رسانه‌های مختلف به‌ویژه سینما، فیلم‌ها بخشی از شرایط جامعه را بازنمایی می‌کنند و بر طیفی از افراد متمرکز می‌شوند و گروهی دیگر به حاشیه رانده می‌شوند و این چنین گزینشی عمل می‌کنند؛ ازاین‌رو شناخت چارچوب‌های اصلی مفهوم بازنمایی و شیوهٔ تأثیرگذاری و مخاطب خاص آن می‌تواند ما را به تحلیل و بررسی فیلم‌های سینمایی سوق دهد.

نظریه چارچوب سازی که گیتلین نخستین مرتبه آن را به کار برد، در رسانه‌ها و توصیف و انتخاب وقایع بسیار کاربردی است؛ به طوری که تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب را به ارمغان می‌آورد. در این راستا، رسانه‌ها با چارچوب‌سازی رویدادها برای مخاطبان یک نوع ساختارشناختی مشخص و تعریف‌شده‌ای را برای آنها ایجاد می‌کنند؛ به طوری که مفهوم‌سازی آنها از دنیای اطراف و نوع درک شان از واقعیت، بر مبنای چارچوب‌های رسانه‌ای انجام می‌پذیرد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۷ هـ.ش، ص ۸۷). از نظر آنتمن، چارچوب‌هایی که در رسانه‌ها به کار گرفته می‌شوند، به نوعی قضاوت‌های اخلاقی را با روش تعریف مسائل و مشکلات روزمره در جامعه و نوع تشخیص دلایل آن به مخاطبان خود منتقل می‌کنند (زابلی‌زاده و افخمی، ۱۳۹۲ هـ.ش، ص ۱۲۳). از منظر گیتلین، چارچوب همان الگوی پایدار شناخت، تفسیر، ارائه، گزینش، تأکید و استثنائات هستند که نمادسازان با به‌کارگیری آنها گفتمان را سازمان‌دهی می‌کنند (زابلی‌زاده و افخمی، ۱۳۹۲ هـ.ش، ص ۱۴۰)؛ به گونه‌ای که رسانه‌ها به مخاطبان می‌گویند دربارهٔ «چه» فکر کنند و بعد از آن چگونه فکرکردن را در قالب و چارچوبی از پیش تعیین و ساخته‌شده بر مخاطبان تحمیل می‌نمایند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۷ هـ.ش، ص ۸۶).

از نظر شارحان این نظریه، نظام باورها و کنش‌ها و رفتارهای جمعی به دور از خلأ و در چارچوب و قالبی معنایی و گفتمانی خاص پدید می‌آیند که در تاریخ، فرهنگ، تعهدات و ... مقبول توده ریشه دارند. در توصیف نظر گافمن به نقل از گیتلین آمده است: «ما برای آنکه واقعیت را درک و مدیریت کنیم و یا به بحث در مورد آن بپردازیم، واقعیت را چارچوب‌بندی می‌کنیم و یا مجموعه و فهرستی از شناخت‌ها و کنش‌ها را برمی‌گزینیم» (هوشیار و مهدی‌زاده، ۱۳۹۹ هـ.ش، ص ۱۲۹).

روش تحقیق

پژوهش حاضر در قالب دو روش تنظیم شده است؛ از یک‌سو با استفاده از نظریه نشانه‌شناسی در پی آشکارکردن معانی نهفته برآمده است و از سوی دیگر به تحلیل

روایت در قالب‌های متکی بر آن تنظیم شده است. واژهٔ نشانه‌شناسی با ریشه یونانی خود، در قلمرو نشانه و معنا (اکبری و لطفی، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۱۵۹) به مطالعهٔ چگونگی تولید، انتقال و دریافت معنا توجه می‌کند. روشی از بازنمایی، نشانه‌شناسی است که به دنبال آشکارنمودن معانی و مضامین نهفته موجود در متن و آشکارسازی این موضوع است که معانی فرهنگی چگونه به وسیله رفتارهای دلالت‌مند برساخته خواهند شد (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۲۵۷) که هدف آن روشن‌کردن معنای قطعی متن نیست، بلکه توضیح این مطلب است که معنا در متن به چه شکل ساخته شده و به عبارتی، یک متن چگونه با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند (حسینی و همکاران، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۶۴).

مبنای روش نشانه‌شناسی را می‌توان در آثار دوسوسور و پیرس جستجو کرد. نشانه‌ها (کلمه‌ها) که خود زبان را شکل می‌دهند و به عنوان یک نظام عمل می‌کنند، قادرند به طور دقیق دلالت‌کننده بر ایده‌های مشخصی باشند؛ زیرا نشانه‌ها از یکدیگر متمایز هستند (لافی، ۱۳۹۴هـ.ش، ص ۸۱). بارت به فرایند دلالت، یعنی همان فرایندی می‌پردازد که معنا از طریق آن ایجاد می‌شود (مختاری و ابتکاری، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۱۵۹). نشانه‌ها می‌توانند شامل هر چیزی شوند؛ همچون کلمات، تصاویر، صداها، بو، مزه، کنش‌ها و اشیاء، اما هیچ‌کدام ذاتاً دربرگیرنده معنا نیستند و تا زمانی که معناسازی نشوند، در زمره نشانه قرار نمی‌گیرند (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹هـ.ش، ص۲۶۰).

در زمینه نشانه‌شناسی، آثار رولان بارت همچون کتاب عناصر نشانه‌شناسی و فصاحت و بلاغت تصویر درخور تأمل است. آثار او در زمینه‌های مختلفی همچون سینما، نقاشی و عکاسی به مبحث نشانه‌شناسی پرداخته است. بارت، نظریه اسطوره خود را مدیون این ادعای سوسور است که ایده یک کلمه (عنصر مدلول) و صدای آن (عنصر دال) هیچ ارتباطی با هم ندارند، اما در کنار یکدیگر معنای کلی آن کلمه (نشانه) را شکل می‌دهند.

نقطه تمایز مهم نشانه‌شناسی سوسوری و بارتی در نسبت میان دال و مدلول است. نشانه‌شناسی سوسوری این نسبت دل‌بخواه است؛ درحالی‌که در اسطوره بارتی نسبت میان شکل معنایی و مفهوم، امری کاملاً انگیزشی است که این انگیزش، دارای ریشه‌هایی ایدئولوژیک است (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۲۶۱).

جدول شمارهٔ ۱: سطح اولیه و ثانویهٔ سوسور از دیدگاه بارت

<table dir="rtl">
<tr><td>دلالت اولیه
(معنای صریح)</td><td>دال اول</td><td>مدلول اول</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">دلالت ثانویه
(معنای ضمنی)</td><td colspan="2">نشانه اول</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">دال جدید</td><td>مدلول جدید</td></tr>
<tr><td colspan="3">نشانه جدید</td></tr>
</table>

(مختاری، ابتکاری؛ ۱۳۹۵هـ.ش: ص ۱۵۹).

منظور بارت از اسطوره، مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و رفتارهاست که از برخی ارزش‌های موجود جامعه حمایت می‌کند و فعالانه آنها را رواج می‌دهد (اکبری و لطفی خاچکی، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۱۵۹). او اسطوره را چنین تعریف می‌کند: «اسطوره، نظام نشانه‌شناختی مرتبهٔ دومی است که در آن نشانه‌های زبان، یعنی هم دال‌ها و هم مدلول‌ها در مقام دال‌های اسطوره‌ای ایفای نقش می‌کنند؛ یعنی بر دیگر مدلول‌های اسطوره‌ای دلالت می‌کنند» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۱۰۴). مطابق با اسطوره بارتی، نسبت میان شکل معنایی و مفهوم، امری کاملاً انگیزشی و دارای ریشه‌هایی ایدئولوژیک است که این بحث را در روایت‌های گوناگون همانند اسطوره، افسانه، داستان، رمان، نمایش و ... دنبال می‌کنند (اکبری گلزار و زائری،

۱۳۹۹هـ.ش، ص ۲۶۳) و در سه سطح مختلف برای هر روایت مبنا قرار می‌دهد: ۱. سطح کارکردی؛ ۲. سطح کنشی؛ ۳. سطح روایت (کسرایی و مهرورزی، ۱۳۹۶هـ.ش، ص ۱۱۲). به اعتقاد بارت، با این سه سطح می‌توان به لایه‌های نهفته در روایات و ایدئولوژی در پس‌پرده آن دست یافت.

روش پیش‌گفته، الگویی در بررسی چگونگی خلق معناست که بهره‌های بسیاری به بارت برای پیشبرد طرح خود در اسطوره‌شناسی رسانده است و درحقیقت چیزی جز بخشی از دانش گسترده نشانه‌شناسی نیست (مختاری و ابتکاری، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۱۵۷). او در گزینش موضوع مقاله‌های اسطوره‌شناسی هیچ محدویتی برای خود قائل نشده است؛ بنابراین نوع خاصی از پوشاک، مدلی از اتومبیل، یک بشقاب غذای تزیین‌شده، یک ادای حرکت، یک فیلم، گونه‌ای موسیقی، تصویر تبلیغاتی، نوعی مبلمان در ظاهر نامتجانس که بارت میان آنها وجه مشترکی می‌بیند؛ آنها در زمره نشانه‌اند (مختاری و ابتکاری، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۱۵۹).

هدف بارت، بیان آشکار آن موضوعی است که غالباً در متون و رفتارهای فرهنگ عامه، امری تلویحی و ضمنی باقی می‌ماند و دو اصطلاح متداول‌تر معنای صریح و معنای ضمنی را جایگزین دلالت اولیه و دلالت ثانویه می‌کند؛ سپس با ذکر و تحلیل نمونه‌هایی به این نتیجه می‌رسد که اسطوره‌سازی در سطح دلالت ثانوی یا معنای ضمنی ایجاد می‌گردد. بارت به کارکرد ایدئولوژیک نشانه‌ها توجه می‌کند و معنایی عمیق‌تر برای تصاویر علنی و سطحی نشانه‌ها قائل است. در این جرگه، جان فیسک نیز با رویکرد نشانه‌شناسی خود در پی کشف واقعیت‌ها به تحلیل رمزگان برمی‌آید.

بارت برخلاف جان فیسک، کارکرد ایدئولوژیک نشانه‌ها را مدنظر قرار می‌دهد و معنایی عمیق‌تر برای تصاویر علنی و سطحی نشانه‌ها در نظر می‌گیرد (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۲۶۵). به اعتقاد فیسک، هدف از یک تحلیل نشانه‌شناختی،

مشخص‌کردن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های تلویزیونی قرار می‌گیرند. در این راستا رمز، نظامی از نشانه‌های قانونمند قلمداد می‌شود که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبند هستند (فیسک، ۱۳۸۰هـ.ش، ص ۱۳۰). به عبارت دیگر حلقه وصل میان پدیدآور، متن و مخاطب است. در نشانه‌شناسی فیسک، واقعیت‌ها پیشاپیش رمزگذاری شده است و فقط به وسیله رمزگان فرهنگ می‌توان واقعیت را درک کرد (کسرایی و مهرورزی، ۱۳۹۶هـ.ش، ص ۱۳۰). رمزهای مدنظر فیسک در سه قالب قرار می‌گیرد که در جدول ذیل آورده شده است.

جدول شمارهٔ ۲: سطوح رمزگان از نظر جان فیسک (فیسک، ۱۳۸۰هـ.ش، ص ۱۲۷)

سطح ۱	واقعیت (رمزگان اجتماعی)	واقعه‌ای که می‌خواهد از تلویزیون پخش شود، از قبل با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ همانند ظاهر اشخاص، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار و ....
سطح ۲	بازنمایی (رمزگان فنی)	از طریق رمزهای فنی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی، رمزگذاری رمزهای اجتماعی انجام می‌گیرد؛ برخی از آنها دوربین، نورپردازی، موسیقی و ... است. رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهد که از آن جمله می‌توان به روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان و انتخاب نقش‌آفرینان اشاره کرد.
سطح ۳	ایدئولوژی (رمزگان ایدئولوژیک)	این عناصر در مقوله‌هایی همچون انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار دارند.

بر اساس دیدگاه فیسک، واقعه‌ای که قرار است به فیلم سینمایی تبدیل شود، از قبل با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ یعنی سطح واقعیت بعد از آن رمزهای فنی، این رمزهای اجتماعی را رمزگذاری می‌کنند و رمزگان ایدئولوژیک، رمزهای موردنظر را را

در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی جای می‌دهند که به اعتقاد او طبقه‌بندی رمزهای مذکور بر اساس مقوله‌هایی دلخواهی و منعطف انجام می‌گیرد (مهدیان، ۱۳۹۹هـ.ش، ص ۱۱۳).

این پژوهش از سه منظر و با دو روش تحلیل و بررسی را انجام می‌دهد؛ نخست: روش نشانه‌شناسی بارت که در تحلیل فیلم «ابلق» به عنوان یک متن فرهنگی و شکلی از اسطوره، ضمن توجه به لایه‌های پنهان آن، پیامش را آشکار می‌کند؛ دوم: با روش تحلیل روایت، فیلم پیش‌گفته مطابق با نظر او مورد مداقه قرار می‌گیرد. سوم: با استناد به روش نشانه‌شناسی فیسک، سه نوع رمزگان در فیلم ابلق بررسی می‌شود.

خلاصه داستان فیلم

راحله به همراه همسرش علی و دخترش مبینا که لال است، در حومه شهری بزرگ با فقر زندگی می‌کنند. علی که مردی بی‌مسئولیت است، همواره از دست طلبکارها فرار می‌کند، تعادل شخصیتی ندارد و با وجود دوست‌داشتن راحله، او و حتی خود را در صحنه اول فیلم مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهد. راحله برای امرار معاش در خانه کار می‌کند؛ کاری که جلال، شوهر شهلا خواهرشوهرش برای او و دیگر مردم محله فراهم کرده است. جلال، ناجی و خیرخواه مردم به نظر می‌رسد که در ظاهر همسر حامله‌اش را بسیار دوست دارد؛ اما در باطن مردی هیز است و بر زنان محله نگاهی سوء دارد. حضور وقت و بی‌وقت جلال به بهانه‌های واهی در خانهٔ راحله و ترس راحله و اضطراب او، بخش عمده‌ای از داستان فیلم را به خود اختصاص داده است. درخواست راحله از همسرش مبنی بر ترک محله بی‌ثمر است و درنهایت جلال برای تعرض به راحله در زمانی خلوت به خانه او وارد می‌شود و راحله برای گریز از این عمل خود را مجروح می‌کند. فرار جلال از صحنه و حضور علی به خانه، همه چیز را آشکار می‌کند و این واقعه در محله با دادوفریاد علی بازگو می‌شود. فریادهای

علی برای دفاع از ناموس خود و وانمودکردن جلال بر بی‌گناهی و حسادت راحله به زندگی او و شهلا، فضا را علیه راحله قرار می‌دهد. سکوت فیروزه ـ دوست راحله ـ که از جریان خبر دارد، مزید بر علت است. اقرار مخفیانه زنان به تعرض جلال دور از چشم همسرانشان و سکوت آنان برای حفظ آبرو، راحله را بیش از پیش مصمم به گفتن حقیقت می‌کند؛ اما درخواست رحیم داداش - برادرشوهرش - مبنی بر سکوت و چشم‌پوشی از حقش، همه چیز را تغییر می‌دهد؛ همچنین خواهش شهلا برای سرپاماندن زندگی‌اش، سبب می‌شود راحله با وجود میل باطنی و حفظ خانواده خود و دیگران، شهادت دروغ دهد.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم

در سرآغاز تحلیل نشانه‌شناختی یک فیلم در جایگاه یک متن، باید آن را در سطح جامعه تحلیل کرد؛ چراکه هر فیلم در بافت محیطی، فرهنگی و اقتصادی که متن در آن ساخته شده است، جای می‌گیرد. شخصیت‌ها هرگز بدون هویت پیشین وارد فیلم نمی‌شوند؛ آنان از نخستین لحظه ورود، دلالت‌هایی را خارج از دنیای فیلم یافته‌اند. بنابراین هر فیلم را می‌توان یک فیلم آموزشی دانست؛ زیرا جدا از موضوع خود، درباره مجموعه‌ای از ویژگی‌های فرهنگی نیز اطلاعاتی به دست می‌دهد (محمدپور و همکاران، ۱۳۹۱هـ.ش، ص ۴۹). بر این اساس، اشکال معنایی در فیلم به عنوان یک متن فرهنگی و شکلی از اسطوره مورد برداشت قرار می‌گیرد که در جدول شمارهٔ ۳ ذکر شده است.

جدول شمارهٔ ۳: شکل معنایی در فیلم

ردیف	شکل معنایی متن	مفهوم	دلالت
۱	کتک‌زدن راحله از سوی علی و خودزنی علی و گریه دختر	اختلاف شدید بین دو زوج جوان و فشار اقتصادی	خانواده آشفته

ردیف	شکل معنایی متن	مفهوم	دلالت
۲	نمایش محیط زندگی در حومه شهر و کسب‌وکار خانگی زن برای رفع نیازهای ضروری زندگی	سطح زندگی فقیرانهٔ خانواده زن و شوهر بدهکار	خانواده در خط فقر
۳	کارآفرینی جلال برای مردم محله	کمک‌رسانی و همیاری جلال	شخصیت مثبت جلال
۴	جیغ‌وداد دختر لال خانواده در کوچه با دیدن موش	ترس از وجود جانوران موذی	فقر و اضطراب در زن از همان کودکی
۵	سکانس حضور جلال و نگاه‌های طولانی او در خانه بدون کسب اجازه	تضاد شخصیتی جلال در شکستن حریم خصوصی	تصویر منفی از مرد
۶	بی‌توجهی علی به اصرارهای راحله مبنی بر ترک مکان زندگی	بی‌توجهی به شرایط زن	بی‌مسئولیتی مرد
۷	کادودادن جلال به همسرش در حضور دیگر افراد خانواده	تقید و دوست‌داشتن همسرش	تضاد رفتاری جلال
۸	حضور موش‌ها در خانه‌ها و سم‌پاشی توسط شهرداری	حضور موجودی موذی در حریم خانه	وجود تهدیدی خاموش برای زنان
۹	خیره‌شدن جلال به راحله روی پشت‌بام و دیدن این صحنه از سوی شهلا	پی‌بردن شهلا به سوءنظر جلال به راحله	حس خیانت به همسر
۱۰	تقاضای غیراخلاقی جلال از راحله و شیوه متقاعدسازی او	غرق‌شدن در امیال نفسانی	سیطره شهوت

ردیف	شکل معنایی متن	مفهوم	دلالت
۱۱	ترس زن همسایهٔ پابرهنه از موش و تمسخر دیگر زنان و اینکه او می‌گوید بعدها موش در رختخواب‌تان می‌آید	بی‌توجهی زنان به تهدید موجودی موذی	نفوذ تدریجی و بی‌سروصدای فساد در خانه‌ها
۱۲	شهادت دروغ فیروزه در برابر گفته‌های راحله	نداشتن صداقت دوست صمیمی	اولویت‌دهی به منافع شخصی
۱۳	با درخواست جلال از او، برای حفظ حیثیت خود دستش را می‌برد	امتناع زن از خواستهٔ نامحرم به هر طریق	نگاه مثبت به زن
۱۴	اعتراف مخفیانه زنان همسایه به سوءنظر جلال به آنها	سکوت زنان در قبال هتک حرمت	مظلومیت زنان، حفظ آبرو
۱۵	واکنش غیرمنطقی علی در قبال سوءنظر جلال به همسرش	غیرتی‌شدن علی، درک صداقت زن	فهم شرایط زن، ناموس‌پرستی
۱۶	درخواست رحیم‌داداش (برادرشوهر) مبنی بر شهادت دروغ از سوی راحله	سلب اختیار زن و چشم‌پوشی از حقش	سرکوب حقوق و صدای زنان
۱۷	درخواست زن جلال از راحله ضمن آگاهی از صداقت او	تحقیرمقام زن	مردسالاری
۱۸	شهادت دروغ راحله	اجبار زن در چشم‌پوشی از حقش	نداشتن استقلال و مظلومیت زن
۱۹	حضور مجدد جلال در محله برای قربانی‌دادن	هنوز هم خطر حضور جلال برای راحله باقی است	شخصیت تغییرناپذیر هیز جلال، همنشینی فقر با فساد
۲۰	حضور دوباره و مرموزانه موش‌ها به طور نامحسوس	خطر وجود همیشگی از سوی جونده‌های زیرک	خطر همیشگی برای زن و استفاده ابزاری از او

جدول شمارهٔ ۴: رابطه دال و مدلول

دال	مدلول
راحله	رنج، تلاش، تنهایی، بدون حامی، ایثار، حیا، اجبار، شهادت دروغ
علی	بی‌مسئولیت، نادان، ضعیف، بی‌فکر، تحقیر، بی‌اعتبار، فراری
چرخ‌وفلک، شهربازی	سرنوشت، رفاه، بی‌توجهی، بدون درد، بی‌خبری، شادی
موش	نفرت، تهدید، خیانت، اخطار، ناامنی،موذی، بدبینی، پایدار، بی‌صدا
جلال	دورو، دروغگو، فریب‌کار، گناه، خیانت، ریا، هیز
شهرداری	اضطراب، ناکارآمد، نفرت
شهر	رفاه، بی‌عدالتی، بی‌خبری، سرخوشی
رحیم‌داداش	مؤمن، معتمد، محترم، خیرخواه
فیروزه	تحقیر، اجبار، دروغ
خانواده	کشمکش، خشونت، تحقیر، خیانت، ناپایدار
قرآن	حکم، قانون، صدق، متقن، مورد پذیرش
محله	خشونت، کسب‌وکار، قانون‌شکنی، خرابی، دروغ، استتار، اجبار، آشوب
خانه	ناامن، خوابگاه، کارگاه، کشمکش
مبینا	سکوت، ضعف، ترس
شهلا	ترس، حقارت، اجبار، تفاخر
کبوتر	بی‌فکری، سربه‌هوایی، غفلت
عروسک بی‌لباس	حقارت، خیانت

جدول شمارهٔ ۵: بازنمایی دوگانه زن و مرد از نگاه در فیلم

زن از نگاه مرد	مرد از نگاه زن
ناموس	دردسر
ابزار	بی‌منطق
پشتوانه	نادان
معشوق	مزاحم
همراه	تعصب
حامی اقتصادی	بی‌مسئولیت
همسر پاک و باحیا	پدر بی‌منطق

جدول شمارهٔ ۶: نام و دلالت‌های معنایی شخصیت‌های فیلم

نام	دلالت معنایی
راحله	زنی که خواستار گریز از ظلم جلال است
جلال	مردی دارای شوکت و عزت که در محله خود اعتبار بالایی دارد
رحیم‌داداش (برادرشوهر)	مهربان و معتمد خانواده و خویشاوندان
سلطان (مادرشوهر)	زن دارای قدرت که به نوعی زورگو و بی‌منطق است
ابلق	نشان‌دهندهٔ شخصیت متضاد سفید و سیاه جلال است

تحلیل روایت فیلم

با دلالت‌های حاصل از تحلیل نشانه‌شناسی فیلم از نظر بارت، هر روایت در سه سطح مورد تأمل قرار می‌گیرد: ۱. سطح روایی؛ ۲. سطح کارکردی؛ ۳. سطح کنشی. در گام بعد با تحلیل نهایی حاصل از این سه سطح، در راستای شفاف‌سازی گفتمانی که در سراسر سناریوی فیلم کاملاً مشهود است، نقش زن بررسی می‌شود.

سطح روایی

فیلم در سطح روایی با دو روایت متفاوتِ جامعهٔ زیست‌محیطی و شرایط مردمان ساکن در آن نمایش داده می‌شود.

۱. اختلاف طبقاتی شهر و حومه شهر

در این روایت، شاهد انعکاس زندگی شهری و سایه رفاه‌زدگی آن بر زندگی مردمان حاشیه‌نشین هستیم که غالباً با هیاهوی شادی آنان در شهربازی و نمایش چرخ‌وفلکی بزرگ با لامپ‌های رنگارنگ منعکس می‌شود که به نوعی خود را به رخ ساکنان حومه شهر می‌کشاند. همچنین حضور مردمان شهری در حومهٔ شهر در قالب مأموران شهرداری را نشان می‌دهد که یا برای برهم‌زدن آرامش و کسب‌وکار اندک ساکنان آنجاست که برای تأمین مخارج ضروری زندگی‌شان است یا ازبین‌بردن موش‌های موذی که در رفع این مشکل نیز ناتوان هستند. حضور برخی از جوانان حومهٔ شهر در فروشگاه‌های بزرگ و شگفتی از این همه تفاوت از سوی آنان، شکاف طبقاتی بین دو طبقه را به‌خوبی نمایان می‌کند، یعنی طبقهٔ فرادست شهری و طبقهٔ فرودست حومهٔ شهری.

۲. زندگی زنان حومه شهر

زندگی تحت سیطره فقر و گریزناپذیری از فساد، دو روی یک سکه برای جامعه‌ای در حومهٔ شهر و تهدیدشدن نظام خانواده تحت این دو مؤلفه است. خانواده‌ای که زن به هر طریق

زن آن را منسجم نگاه می‌دارد و بی‌مسئولیتی مرد در قبال زن و دختر لالش در سراسر فیلم کاملاً مشهود است. کتک‌کاری زن از سوی مرد، بی‌توجهی به زن از سوی علی در قبال خواستهٔ منطقی او و کارکردن زن در خانه برای تأمین معاش از جمله نکات اصلی در پرداختن به نقش زن به عنوان نقش دوم است. شیء‌وارگی زن و رویکرد جنسی و ابزاری به او، نقطه بارز و کاملاً مشهود در فیلم است؛ این رویکرد هم از سوی همسر به زن تحمیل می‌شود و هم از سوی مردی دیگر که زن از این حیث به نوعی در دایرهٔ گریزناپذیر از او دست‌وپا می‌زند و تا پای فنای خود پیش می‌رود. البته این ظلم تنها معطوف به یک زن نیست و دیگر زنان حومهٔ شهری نیز دچار آن هستند.

تحلیل ساختاری روایت‌ها

رولان بارت، روایت‌ها را در تحلیل ساختاری را در سه سطح توصیف می‌کند:

۱. سطح کارکردها (function): پراپ آن را نقش‌ویژه نیز معنا کرده است که بارت با تأثیرپذیری از او سطح کارکردی را معنا می‌کند. به اعتقاد پراپ، کارکرد «یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود» (بارت، ۱۳۸۷هـ.ش، ص۱۱). بر اساس دیدگاه‌های پراپ، شخصیت‌های داستان مطابق با کارکردهای خاصی رفتار می‌کنند. از سوی دیگر، بارت شخصیت‌های داستان را به پیروی از برمون، دارای دو گونه نقش متمایز فاعل یا کنشگر، مفعول یا کنش‌پذیر می‌داند: «هر روایت، تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است». هر روایت در دو قالب کنش شخصیت‌ها و کارکردهای آنها تعریف می‌شود و به طور کلی یک کارکرد، فقط زمانی دارای معناست که مکانی را در کنش عام یک کنشگر به خود اختصاص دهد (بارت، ۱۳۸۷هـ.ش، ص ۱۷ - ۱۸).

۲. سطح کنش‌ها (action): بارت در این سطح از روایت، متأثر سطح از گریماس است و روابط میان کنشگران را مورد توجه قرار می‌دهد که این روابط در متن روایت معنا می‌شود.

تقابل‌های دوگانه در سطح الگوی گریماس وجود دارد: فاعل/ هدف، اعطاکننده/ دریافت‌کننده، یاری‌گر/ رقیب (نبی‌لو، ۱۳۸۹هـ.ش، ص ۱۷۰). این سه دریافت اشتراک‌های فراوانی با یکدیگر دارند که عملکرد شخصیت‌های داستان بر اساس مشارکت در این سه حوزه کنشگری معنا می‌شود (بارت، ۱۴۰۰هـ.ش، ص ۴۸).

۳. سطح روایت (narration): بارت در تحلیل سطح روایت از تودوروف تأثیر پذیرفته است که منظور از آن جنبه‌های گوناگون عملکرد شخصیت‌های یک قصه می‌باشد که داستان را متأثر از خود می‌گرداند (حسینی و صرفی، ۱۳۸۹هـ.ش، ص ۱). در این نوع از تحلیل «جنبه‌های مختلف حاکم بر روابط شخصیت‌های روایت تأکید می‌شود و پی‌بردن به این روابط در شناخت ساختار قصه و روایت مؤثر است» (نبی‌لو، ۱۳۸۹هـ.ش، ص ۱۷۳).

سطح کارکردی

اولین صحنه از فیلم، نمایش یک خانواده آشفته است که مرد همسرش را مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهد و بعد خودزنی می‌کند؛ درحقیقت به‌تصویرکشیدن جامعه‌ای در حومهٔ شهری بزرگ که به نوعی تضاد طبقاتی را نشان می‌دهد، اما در همین جامعهٔ فرودست حومهٔ شهری با خانواده‌هایی سنتی در این محله، جلال که در مرتبه فرادست - به نوعی مرفه - در قیاس با سایر خانواده‌ها همچون راحله قرار دارد. او دارای تضاد رفتاری یا همان شخصیت ابلق سفید و سیاه است. گفتمان حاکم در فیلم، مظلومیت یک زن است که از همان کودکی همچون مبینا فرزند دختر خانواده، سکوت را برگزیده و قادر نیست از حق خود دفاع کند و تنها راه دفاع از خود را در گریه یا فرار می‌داند. بزرگ‌شدهٔ شخصیت دختر در مادر خانواده نمود می‌یابد که در بستر یک زندگی فقیرانه با همسری بی‌مسئولیت بروز می‌کند که فقط برای رفع نیازهای زناشویی و تأمین معاش به او توجه می‌کند و در ادارهٔ امور خانه و هزینه‌های زندگی و حتی در درمان دخترشان این بی‌مسئولیتی را از خود بروز می‌دهد.

حضور سلطان - مادرشوهر راحله - در جایگاه پیرزنی بی‌منطق نمایش داده می‌شود که در شرایط مختلف برای تحقیر عروسش از هیچ کاری روی‌گردان نیست و همواره راحله را متهم و گناهکار می‌داند. شهلا - خواهرشوهر - نیز با آگاهی از تناقضات رفتاری جلال در قبال او، از سوءنظر همسرش به راحله با خواهش از او می‌خواهد برای تحقیرنشدن و بقای خانواده‌اش حقیقت را افشا نکند.

سیر روایی به‌تدریج نقش محوری جلال را در جامعهٔ کوچک حومهٔ شهری با عنوان ناجی خیّری به تصویر می‌کشد که افزون بر رفع مشکلات مردم محله، به نوعی کارآفرینی می‌کند و تا اواسط فیلم، تصویری مثبت از او را انعکاس می‌دهد؛ درحالی‌که سوءنظر جلال به راحله و حضورگاه و بیگاه او در خانه او، روی دیگر شخصیت جلال را به تصویر می‌کشاند.

مهم‌ترین نشانهٔ موقعیتی فیلم دربارهٔ کنش راحله در بریدن دستش برای دفاع از حیثیت خود در برابر جلال را می‌توان مورد تأمل قرار داد. سرانجام، نقطهٔ طلایی فیلم که تصمیم نهایی راحله در پنهان‌کردن حقیقت است که مظلومیت یک زن در چشم‌پوشی از حقش را در نظامی مردسالارانه به تصویر می‌کشاند. شاخص‌ترین کارکرد روایی در فیلم «ابلق»، حضور موش‌ها در محله و توجه به معنای ضمنی آن مطابق با نظریه بارت در اسطوره است که به نوعی نشان‌دهندهٔ شخصیت سیاه و فاسد جلال و جلال‌هاست؛ به بیان دیگر، حضور موش‌ها در محله و حتی خانه‌های مردم، نشان از روایت خطر و رخنهٔ آن در حریم خصوصی مردم طبقه فرودست یک جامعه است. سایه سنگین شهربازی، شهری بزرگ بر روی محله فقیرنشین و هیاهو و شادی مردم بی‌خبر از دیگران، مطابق با نظر بارت، تضاد طبقاتی را همواره یادآور می‌شود و به رخ می‌کشاند.

سطح کنشی

از جمله مفاهیمی که غالباً در گفتمان فیلم به تصویر کشیده شده است، بی‌توجهی به مقام و منزلت زن و استفاده ابزاری از اوست. رفتارهای دوگانه علی در قبال راحله که با وجود

کتک‌زدن او در صحنه‌ای دیگر از او دلجویی و ابراز محبت می‌کند،، بر این ادعا صحه می‌گذارد؛ گویی هستی زن در این فیلم، فقط برای رفع غریزه جنسی شوهر و دیگر مردان است. از سویی دیگر، گفتمان حاکم در فیلم، این ایدئولوژی را القا می‌کند که زنان برای حفظ آبروی خود و فناناپذیری و بقای خانواده باید سکوت کنند تا در پرتو آن حق حیات بیابند؛ اما این سکوت فقط ویژهٔ راحله نیست و از همان کودکی همچون مبینا، گویی تمامی زنان قشر فرودست جامعه ناگزیرند حتی زمانی که مورد تعرض قرار گرفته‌اند، باید سکوت کنند و ظلم را بپذیرند. زخمی‌شدن راحله از سوی خودش برای دفاع از حیثیتش، اوج مظلومیت یک زن تنها را نشان می‌دهد؛ درحالی‌که شراره - خواهرشوهر راحله - نیز برای حفظ آرامش زندگی خود و پرهیز از دعوای میان برادر و شوهرش و کسب اعتبار میان دیگران، ظلم نظام مردسالارانه را می‌پذیرد و بر مظلومیت زنانهٔ هم‌جنس خود صحه می‌گذارد و از راحله می‌خواهد تا حقیقت را فاش نکند که این حقیقت نشان‌دهنده اوج تحقیر این قشر در نظام مذکور است.

تقید زن به حفظ خود و حفظ شأن و حیای او در قبال بی‌حرمتی از سوی نامحرم در مراحل مختلف، نشان‌دهنده فسادگریزی این قشر با وجود فشارهای اقتصادی است. به‌هر حال در این فیلم، نشانه‌ها را باید در نظام معنایی خاص خود و بافت متن تجزیه و تحلیل کرد. در این راستا، تصویر بازنمایی‌شده از زن، ابزاری برای مردان جلوه داده می‌شوند که هیچ قدرت دفاعی از خود را ندارد و از همان کودکی همواره به او ظلم می‌شود.

با توجه به نظر بارت، تحلیل روایت در سهٔ مقوله کارکردی، کنشی و روایی فیلم «ابلق» با توجه به دلالت‌های نشان‌شناختی در جدول ذیل مشاهده‌شدنی است.

جدول شمارهٔ ۷: تحلیل روایت فیلم در سه سطح

سطح کارکردی	سطح کنشی	سطح روایی
تعصب	کنش مردان و زنان در مواجهه با مشکل	به‌تصویرکشیدن زندگی طبقه پایین جامعه و مردم شهرنشین

سطح کارکردی	سطح کنشی	سطح روایی
مظلومیت زنان	سکوت زنان در قبال بی‌آبرویی	زندگی تهی از رفاه و پر از تهدید (موش به عنوان سمبل تهدید) و خطرات در حومه شهر برای زنان
شیء‌وارگی زنان برای مردان	تضاد و دوگانگی رفتاری مرد در قبال زنان	زندگی رفاه‌زده مردم بدون رنج شهری و غافل
فقر و فساد	ظلم علیه زنان	نظام مردسالارانه
ترجیح هوس بر هر امر دیگری	سکوت زنان دیگر برای حفظ آبرو	
ترجیح خواست دیگران بر حق خود از سوی زن	درخواست از زن برای شهادت دروغ از سوی زن و مرد	
مردسالاری	شهادت دروغ زن به اجبار	
ناموس‌پرستی	تعصب به دور از منطق مرد	
	تهمت‌زدن مرد	

جدول شمارهٔ ۸: سطوح جهان اجتماعی و رمزگان در فیلم ابلق

سطح بازنمایی	رمزگان
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: ازخودگذشتگی، خیانت، تجاوز، عروسک بدون لباس، منفعت‌طلبی، حقیقت‌گریزی، ترس، ناموس، خشم، نفاق، تنهایی، فقر، حیثیت، چادر، خانوادهٔ سنتی، اجبار، قرآن مجید، شهادت دروغ، دختر لال، شهربازی، چرخ‌وفلک شهری، چرخ‌وفلک محله، موش، کبوتر، آینه، محله

سطح بازنمایی	رمزگان
سطح دوم: بازنمایی	رمز فنی: روایت غیرخطی، خانه‌های حومهٔ شهر، دوربین متحرک، ریتم سریع فیلم، نمایش کشمکش و ناامنی در یک خانواده، لحن سرد پدر با دختر، لحن جلال با راحله در ابتدا و انتها
سطح سوم: ایدئولوژیک	طبقهٔ اجتماعی فرادست و فرودست، زن، خانواده، مردسالاری، سنت، تعصب، حفظ آبرو و ناموس‌پرستی، خیانت، دروغ

رمزگان نهفته در فیلم در سه سطح مذکور با دلالت‌های نشانه‌شناسی در جنسیت، طبقه اجتماعی، اشیاء و حتی حیوانات در نقش‌ها را می‌توان جستجو کرد که بر مبنای موقعیت افراد در کارکردهای ایدئولوژیک فردی و اجتماعی‌شان و نیز در دلالت‌های معنایی‌شان تعریف و معنامی‌شوند.

نتیجه

سینمای ایران در سال‌های اخیر، به طور متعدد به بازنمایی شخصیت زنان در نقش‌های کلیشه‌ای ابزارگونه در نظامی مردسالارانه پرداخته است. در این راستا، «ابلق» ساختهٔ نرگس آبیار از جمله محوری‌ترین آثار دربارهٔ ظلم به زنان و سکوت آنان در برابر بی‌عدالتی و همچنین خیانت مردان است؛ قشری که در این فیلم در جایگاه جنس دوم بازنمایی شده‌اند و احساساتش غالباً بر عقل او حاکم است. آنان بسان ابژه‌هایی وابسته و ضعیف هستند که از همان کودکی، ضعف و سکوت در برابر ظلم با شخصیت‌شان عجین است و از این دو ویژگی گریزی ندارند. فیلم «ابلق»، اوج قدرت نظام مردسالارانه و شیءوارگی زنانه را به تصویر می‌کشد که با وجود بی‌حرمتی به زن و مجموعهٔ زنان حومهٔ شهری، این قشر همچنان برای حفظ آبرو و ادامه زندگی مجبور به سکوت یا شهادت دروغ می‌شوند. یک زن در چارچوب نظام خانواده خود نیز در احقاق حقش ناتوان است

وی نیز وجود شوهری بی‌مسئولیت و بی‌منطق، با دختری لال و خانوادهٔ نالایق همسر که همگی این شرایط نشان‌دهندهٔ مظلومیت تغییرناپذیر زن در نظامی مردسالارانه است. این قشر به اندازه‌ای ضعیف و گاه بی‌منطق‌اند که حتی خودشان بر هم‌جنس‌شان رحم نمی‌کنند و برای گذران زندگی، تأمین معاش و سیرکردن شکم‌شان از سوی مردان به هر ذلتی تن می‌دهند که این امر نشان‌دهندهٔ تبعیض جنسیتی علیه این قشر در گفتمانی با قالبی مردسالارانه است.

وجودنداشتن نهادهای اقتصادی دولتی در رفع مشکلات معیشی برای ساکنان حومهٔ شهر به‌ویژه زنان که به نوعی برای تأمین معاش خود می‌بایست به هر ذلتی تن دهند، درخور تأمل است؛ چراکه کمبود نهاد قضایی برای رفع مشکلات مختلف مردم در این منطقه و مناطقی از این قبیل، شرایط ظلم علیه زنان را افزایش می‌دهد که این امر در فیلم کاملاً مشهود است؛ به گونه‌ای که ساکنان حومهٔ شهر، برای حل و فصل اختلاف‌های خود و رفع آن نه‌تنها به نهاد مربوط مراجعه نمی‌کنند، حتی نامی از آن به میان نمی‌آورند و خود در پی رفع مشکلات برمی‌آیند و درنهایت زنان را به مظلومیتی نهادینه‌شده مجبور می‌کنند؛ گویی این محدوده انسانی، از شهر و حقوق شهروندی بهره‌ای نبرده و نمی‌برد.

در فیلم فقط شاهد دو نوع فعالیت محدود نهاد شهرداری در این منطقه هستیم که یکی در جلوگیری از کسب‌وکار خانگی این قشر محروم است که به نوعی مظلومیت علیه ساکنان و احجاف مأموران رسیدگی را انعکاس می‌دهد؛ از سوی دیگر ازبین‌بردن ناموفق موش‌های موذی از سوی شهرداری است که اوج ناکارآمدی این نهاد را در این منطقه نمایش می‌دهد. در رویکردی دیگر، مطابق با مفاهیم نظری در اندیشه بارت، حضور موش‌ها را می‌توان مورد توجه قرار داد که عامل فاسد در جامعه فرودست و فقیر هستند و با وجود ازبین‌بردن آنان، هیچ‌گاه نابودشدنی نیستند و این امر القای عبارتی است که «فقر و فساد دو روی جداناشدنی یک سکه‌اند» که نشانه‌ها در فیلم «ابلق» آن را به‌خوبی مشهود می‌کند.

مقولهٔ خیانت و تضاد طبقاتی به همراه فقر همگی در کنار یکدیگر، مقام و مرتبه زنان را در جامعه به تصویر می‌کشاند؛ امری که «ابلق» به‌روشنی آن را نشان می‌دهد که زنان در سخت‌ترین شرایط مجبورند از حق خود گذر کنند و به بی‌عدالتی تن دهند و جامعه نیز عادت کرده است بر این حقیقت سرپوش بگذارد؛ گویی به این گذر از حق و حقیقت انس گرفته است.

کتاب‌نامه

اکبری گلزار، مهدی؛ و قاسم زائری. (۱۳۹۹ هـ.ش). «بازنمایی تصویر زن در فیلم شبی که ماه کامل شد». نشریه زن در فرهنگ و هنر. دوره ۱۲. ش ۳. ص ۳۴۹-۳۶۷.

اکبری، کمال؛ و بهنام لطفی‌خاچکی. (۱۳۹۷ هـ.ش). «تحلیل نشانه‌شناختی آگهی‌های بازرگانی تلویزیون جمهوری اسلامی ایران از منظر سبک زندگی». فصلنامه رسانه‌های دیداری و شنیداری. دوره ۱۱. ش ۳. ص ۱۴۹-۱۸۶.

بارت، رولان. (۱۳۸۷ هـ.ش). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها. ترجمه: محمد راغب. چ ۱. تهران: ققنوس.

ـــــــــــــ. (۱۴۰۰ هـ.ش). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها و کشتی با فرشته. ترجمه: محمد راغب. چ ۱. تهران: ققنوس.

پیری، حسن؛ و همکاران. (۱۳۹۵ هـ.ش). «بازنمایی مردانگی در شبکه محلی سیمای ایلام». جامعه‌پژوهی فرهنگی. س ۷. ش ۱. ص ۶۵-۱۰۴.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۹ هـ.ش). «نشانه‌شناسی؛ نظریه روش». پژوهش‌نامه علوم سیاسی. س ۵. ش ۴. ص ۶-۳۹.

تانکارد، جیمز؛ و ورنر جوزف سورین. (۱۳۸۹ هـ.ش). نظریه‌های ارتباطات. مترجم: علیرضا دهقان. تهران: دانشگاه تهران.

حسینی، مریم؛ و همکاران. (۱۳۹۵ هـ.ش). «تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی فیلم نامه آژانس شیشه‌ای». فصلنامه علمی - پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهراء. س ۸. ش ۱۸. ص ۵۵-۷۵.

حسینی، نجمه؛ و محمدرضا صرفی. (۱۳۸۹ هـ.ش). «بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزارویک شب». نشریه ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان. ش۲۷. پیاپی ۲۴.

راودراد، اعظم؛ و مانیا عاله‌پور. (۱۳۹۵ هـ.ش). «تحول بازنمایی دیگری در انیمیشن‌های برنده جایزه اسکار». فصلنامه مطالعات فرهنگ ارتباطات. ش ۳۶. دوره ۱۷. ص ۸۵-۱۰۵.

رستگار، یاسر؛ و همکاران. (۱۳۹۸ هـ.ش). «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران». پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران. ش ۴. ص ۵۷-۷۴.

زابلی‌زاده، اردشیر؛ و حسینعلی افخمی. (۱۳۹۲ هـ.ش). «استفاده از نظریه چارچوب‌بندی در تبیین اثرات اخبار». فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی. ش ۷۴. ص ۱۲۱-۱۴۴.

شاهرخ، لیلا؛ و شهناز هاشمی. (۱۳۹۶ هـ.ش). «سنتزپژوهی بازنمایی زنان در سینمای ایران». فصلنامه علمی - ترویجی جامعه فرهنگ و رسانه. س ۶. ش ۲۲.ص ۶۹-۹۸.

شایگان‌فر، نادر؛ و همکاران. (۱۳۹۷ هـ.ش). «واکاوی نحوه شکل‌گیری مفهوم "خود و دیگری" در انیمیشن بن‌تن با تکیه بر روش فنی جان فیسک». فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی. س۲۵. ش۲. ص۱۲۹-۱۵۴.

عزیزی، فرید؛ و همکاران. (۱۳۹۷ هـ.ش). «تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه بازی السا». فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین. س ۴. ش ۱۴. ص ۲۱۷-۲۴۷.

فیسک، جان. (۱۳۸۰ هـ.ش). «فرهنگ تلوزیون»، در: ارغنون ۱۹. ترجمه: مژگان برومند. ص ۱۲۵-۱۴۲.

کرمی، محمدتقی؛ و زهرا محمدزاده. (۱۳۹۵ هـ.ش). «بازنمایی زن دوم در سینمای ایران». فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین. س ۲. ش ۶. ص ۱۶۵-۲۰۹.

کریمی، جلیل؛ و همکاران. (۱۴۰۰ هـ.ش). «تصویر زن در سینما (تحلیلی بر ده فیلم دهه ۱۳۸۰ سیمای ایران)». زن در فرهنگ و هنر. ش ۲. ص ۲۳۱-۲۵۰.

کسرایی، محمدسالار؛ و پروشات مهرورزی. (۱۳۹۶ هـ.ش). «بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران». فصلنامه علمی - پژوهشی جامعه‌پژوهی فرهنگی. س ۸. ص ۱۵۹-۱۹۲.

لافی، دن. (۱۳۹۴ هـ.ش). درآمدی بر نظریه رسانه. ترجمه: رضا جلیلی. ج ۱. اصفهان: جهاد دانشگاهی.

محمدپور، احمد؛ و همکاران. (۱۳۹۱ هـ.ش). «مطالعه نشانه‌شناسی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعه موردی؛ فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه ترانزیت)». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. س ۸. ش ۲۹. ص ۴۱-۷۰.

مختاری، مریم؛ و محمدحسین ابتکاری. (۱۳۹۵ هـ.ش). «نشانه‌شناسی تبلیغات در شبکه‌های ماهواره‌ای و داخلی (با تأکید بر دیدگاه اسطوره‌شناسی بارت)». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. س ۱۲. ش ۴۳. ص ۱۵۵-۱۷۵.

مهدیان، حفیظه. (۱۴۰۰ هـ.ش). تلگرام و متقاعدسازی در موضوع و نقش‌های جنسیتی زنان ایران. چ ۱. [بی‌جا]: مؤسسه شناخت.

مهدیان، حفیظه؛ و رفیع‌الدین اسماعیلی. (۱۳۹۲ هـ.ش). «بازنمایی روابط عفیفانه مرد و زن در سیمنای ایران (مورد مطالعه فیلم درباره الی)». معرفت فرهنگی اجتماعی. س ۵. ش ۱. ص ۱۲۹-۱۵۵.

مهدیان، حفیظه؛ و رفیع‌الدین اسماعیلی. (۱۳۹۹ هـ.ش). «بررسی بازنمایی نظام ارتباطی رسول خدا (ص)، در فیلم محمد رسول الله». مجله رسانه. س ۳۱. ش ۲. ص ۱۰۵-۱۲۸.

مهدی‌زاده، سیدمحمدمهدی. (۱۳۹۷ هـ.ش). نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی. چ ۷. تهران: همشهری.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۸۹ هـ.ش). «بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. س ۷. ش ۲۹-۳۰.

هاشمی‌زاده، سیدرضا؛ و علی دلاور. (۱۳۹۶ هـ.ش). «افسانه مظفری، هویت ایرانی و سینما، بازنمایی هویت ایرانی در فیلم "مادر"». فصلنامه مطالعات ملی. س ۱۸. ص ۸۵-۱۰۲.

هوشیار، مهدی؛ و سیدمحمد مهدی‌زاده. (۱۳۹۹ هـ.ش). «چهارچوب‌سازی و گفتمان‌سازی رسانه‌ها در پوشش اخبار». فصلنامه علمی مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه. س ۳. ش ۱. ص ۱۲۵-۱۶۳.