Research Letter of Political Science
Winter 2025, Volume XX, Number 1, pp.7-50

Research Paper

Analysis of the Social-Political Themes of "Spider" Movie

*Gholamreza Haddad[1]

1. Assistant Professor, Department of Political Economy and Policy Making, Faculty of Law and Political Science, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

DOI: https://doi.org/10.22034/ipsa.2025.532
Receive Date: 15 November 2024
Revise Date: 11 January 2025
Accept Date: 02 February 2025

©2021 by the authors, Licensee IPSA, Tehran, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Extended Abstract

Introduction

Every movie constructs a meaning structure that narrates its own world based on rules and norms based on its social context and by using various techniques of qualitative analysis and deconstructing its elements could be analyzed, understood and interpreted. Regarding the movies that are based on real stories, the characteristic of the representation of social elements is more visible and traceable than other types of narration. The movie "Spider" is a story about the period when Saeed Hanai, known as the spider killer, killed sixteen female sex workers in Mashhad between 1379 and 1380. What could be the social foundations and factors of the formation of such a chain of murders with impersonal motives is an issue that can be followed in its narrative in the form of a movie. In this research, based on the technique of thematic analysis, the narration of the movie "Spider" from Saeed Hanai's phenomenon has been deconstructed in order to reveal what image the narration of this movie has imposed on this reality, reflecting what values and what relationship it establishes with the values and norms of the official and dominant discourses in the social sphere of Iran. The conceptual framework of this research is a combination of the concepts of representation, semiotics, meaning structure and gender hierarchy.

Methodology and Discussion

The representation is the meaning creation process based on linguistic procedures. The sender of the message claims to express reality or truth in the form of speech acts or visual narratives, while actually creating reality and truth. Representation theory is focused on revealing what meanings the media message, including cinema, creates in different language formats (speech, image and music) regarding social reality and to what extent these meanings related to social realities are in compliance. Three approaches in representation theory can be separated from each other. The reflective approach considers language as a tool to express the world of reality and is inspired by logical positivism and Wittgenstein's theory. The intentional approach that searches for the meaning in the intentions and desires of the author, speaker or artist and is expressed in the tradition of hermeneutics. The third approach is a constructive approach in which meaning is not

* Corresponding Author:
Gholamreza Haddad, Ph.D.
E-mail: haddad@atu.ac.ir

discovered by referring to the outside world or in the intention and desire of the sender of the message, but is produced and created in linguistic procedures. It is based on the constructed approach of meaning constructed by the representational systems that create the social world.

Symbols play a central role in creating social realities. Social subjects give meaning to their actions through symbols that are valid and contractual, and it is impossible to understand the action without knowing their semiotics. In the semiotics approach, anything - words, images and things themselves - can be used as signifiers to produce meaning. From this point of view, symbols can appear in the form of words, images, moods and objects. The meaning depends on the encoding between the signifier and the signified, which is formed in the form of a semantic system. Codes make symbols meaningful in a defined relationship between signifier and signified. Codes can be social, textual or ideological.

Structure - rules and resources structuring behavior - means intersubjective understanding and intersubjective meanings that define social reality for agents and agents reflect and reproduce them in their behavior. In this interpretation, the structure has an intersubjective nature, a product of rules and resources, and depends on the perception and knowledge of agents. Constitutive rules determine the range of meaningful behavior and regulative rules limit the behavior, and depending on the application of the rules and the share that he allocates from allocative and authoritative resources, the agent can be an exerciser of power in social relations. The formation rules express what is and the truth of the world that they create and distinguish the meaningful act from the meaningless act. Regulative rules, in line with constructive rules, define a system of rewards and punishments and access to resources. Violation of regulative rules leads to deprivation of access to resources, and agents based on socialization learn how to have more resources by reproducing regulative rules, and in practice, they help to stabilize constructive rules

Every meaning structure, in the form of rules and norms, organizes a mainly discriminatory hierarchy of access to resources. Perhaps the gender hierarchy is one of the oldest discriminatory human hierarchies, and in almost all human populations, male roles have dominated over female roles, and women have had less access to resources than men. In monotheistic religions, which are considered late compared to polytheism and dualism, this gender hierarchy is reflected in the attributes of God. God is male and male verbs and pronouns are used for him in the grammatical forms of the language. Apart from creating a male image of God in Abrahamic religions, a kind of gender hierarchy has also appeared in their mythology. From the point of view of Abrahamic religions, in creation, the priority and center is with man, and woman was created to be with him and later than him. In traditional cultures based on religious teachings, women not only have an inferior position in the social hierarchy and their role is defined in relation to men, but also because in mythologies, Eve was the cause of Adam's deception and expulsion from paradise, the woman is introduced as an obstacle to salvation and the cause of sin.

Conclusion

Analyzing the themes of “spider” movie notices that: 1- Saeed is tormented and distressed in the transitioning society of Iran where traditional values are being replaced by modern values. He considers prostitutes to be the cause of corruption and considers them impure and non-human. 2- Against the change of the dominant values, he takes an active and aggressive action based on the teachings of his respective meaning structure, and by committing murders, he gives himself meaning and role, and the social approval he gets from the society make him to feel like a hero. 3- Contrary to the government's official reading of Saeed Hanai's phenomenon, in movie he is not presented as a psychopath, but as an agent committed to dominant meaning structures. 4- Hierarchical distribution of

resources prevents the formation of clear bipolarity in the society, and in such a distribution, superior-inferior relationships prevail among the subordinates as well. As a traditional woman, Grandmother has a superior position in this hierarchy than the modern woman (The bride of the family), so she supports dominant values. 5- If traditional meaning structures are manifested in the form of modern governments, the paradoxes of being an instrumental state and maintaining traditional values and norms will create challenges, and Saeed Hanai's phenomenon is an example of such challenges.

Keywords: Spider Movie, Said Hanai, Thematic Analysis, Representation, Gender Hierarchy.

References

Abedi Jafari, Hassan and others (2013), Thematic and network analysis: a simple and efficient method for explaining the patterns in qualitative data, *Strategic Management Thought*, Fifth Year, Number Two, Autumn and Winter 2013, Serial Number 10, pp. 151 -198 [In Persian]

Akbari Golzar, Mahdi, Zairi, Qasim (2019), Representation of the image of a woman in the movie "The night the moon was full" (the application of narrative analysis and semiotics of Roland Barthes), *Women in Culture and Art*, Volume 12, Number 3, 349-367 [In Persian]

Bichranlou, Abdullah, Hashim Khanlou, Mohammad Hassan (2017), cinematic representation of Iran's political context; Critical discourse analysis of the case of the film "Identity", *World Journal of Media*, Volume 13, Number 2 (26), 171-188 [In Persian]

Boyatzis, R. E. (1998), *Transforming qualitative information: thematic analysis and code development*, Sage

Braun, V. & Clarke, V. (2006), "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology*, Vol. 3, No. 2, Pp. 77-101

Chandler, Danny (2006); *Basics of semiotics*, (translated by Mehdi Parsa), Tehran, Research Institute of Islamic Culture and Art [In Persian]

Fiske, John (2010), *Culture of Television*, (translated by Mozhgan Broumand), Organon publications, No. 19 [In Persian]

Ghazali Tousi, Imam Muhammad bin Muhammad bin Muhammad (1972), *Nasihat al-Muluk*, Tehran, Publications of the Association of National Art, edited by Jalal al-Din Homai, pp. 269-272 [In Persian]

Haddad, Gholamreza (2021); Rentier pseudo- capitalism; The outcome of the paradoxes of the organic, instrumental and rentier government in the Islamic Republic of Iran, *State Staudies*, 8(31), 113-144 [In Persian]

Haddad, Gholamreza (2014). Meaning structure of neo-fundamentalists and

foreign policy of Islamic Republic of Iran (2004-2012), *Research Letter of Political Science*, 3(10), 112-41 [In Persian]

Haddad, Gholamreza (1401), analysis of moral, political and legal themes in the movie "Hero", *Art Theology*, Quarterly 21, 145-168 [In Persian]

Hall, S (2003). *Representation*, London.SagePublication.

Holloway, I. & Todres, L. (2003), "The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence", *Qualitative Research*, Vol. 3, No. 3, Pp. 345-357

Jafari, Ali, Mozafari, Afsaneh (2012), Representation of Middle Class Life in Iranian Cinema (Semiology of Nader's Separation from Simin), Radio and Television, Year 9, Number 21, 127-150 [In Persian]

Javadi Yeganeh, Mohammad Reza, Zadqonad, Saideh (2020), lies in Asghar Farhadi's trilogy (semiotics of the films "Cheharshanbe Suri", "About Eli" and "Nader Separation from Simin"), *Sociology of art and Literature*, Volume 13, Number 1 (25), 59-89 [In Persian]

Kazemi, Forough, Salmani Siah Blash, Amine (2016), Investigating the function of levels of analysis in a critical approach to discourse analysis: a case study of the movie "Separation Nader from Simin, *Linguistic Surveys*, 7th Volume, Number 4 (32) [In Persian]

Khaliq Panah, Kamal (2007); Semiotics and film analysis: semiotic analysis of the movie "Turtles Fly"; *Quarterly Journal of the Iranian Association for Cultural and Communication Studies*, 12(4) [In Persian]

Khadim al-Faqarai, Mahosh, Kianpour, Masoud (2016), Discourse analysis of the film "The Life of Mr. Mahmoudi and his wife" focusing on the stigma caused by the confrontation between tradition and modernity, *Women in Culture and Art*, Volume 8, Number 4, 443-452 [In Persian]

Kothari, Massoud, Momeni, Ali (1401), critical discourse analysis of the representation of discourse confrontations in the movie "Dinner Time" with Van Leeuwen's approach, *Culture-Communication Studies*, Vol 23, number 60, 99-124 [In Persian]

King, N., & Horrocks, C. (2010), *Interviews in qualitative research*, London: Sage

Magee, Brian (2008); *The story of philosophy*, (translated by: Mani Salehi Amiri), Tehran: Ame Publishing House [In Persian]

Mahdizadeh, Seyyed Mohammad (2007), *Media and Representation*, Tehran: Office of Media Studies and Development [In Persian]

Moore, John A. (24 Jan 2002**),** From Genesis to Genetics: The Case of Evolution and Creationism, University of California Press, pp. 28–29, ISBN 978-0-520-93078-0

Noah Harari, Yuval (2016). *Sapiens: A Brief History of Humankind*, (translated by: Nik Gorgin), fifth edition, Tehran: New Farhang [In Persian]

Pehlvan Nejad, Mohammad Reza (1401), critical discourse analysis of Sote Delan film from the van Leeuwen perspective, *Khorasan Linguistics and Dialects*, Vol 14, No. 28, 193-215 [In Persian]

Rawdrad, Azam, Mirzadeh, Ehsan (2016), Semiotics of the image of women in the cinema of Asghar Farhadi (semiotic analysis of the films Dance in the Dust, About Ellie and the Past), *Sociology of Art and Literature*, Vol 9, No. 1 (17), 53-77 [In Persian]

Rawdrad, Azam, Soleimani, Majid (2009), Representation of the discourse of the Islamic tradition of religious experience in Iranian cinema; Discourse analysis of the movie "under the moonlight", *World Media Journal*, Volume 5, Number 2, (10) [In Persian]

Roberts, S. O., Weisman, K., Lane, J. D., Williams, A., Camp, N. P., Wang, M., Robison, M., Sanchez, K., & Griffiths, C. (2020). God as a White man: A psychological barrier to conceptualizing Black people and women as leadership worthy. *Journal of Personality and Social Psychology*, 119(6), 1290–1315. https://doi.org/10.1037/pspi0000233.

Shahba, Mohammad, Ghafourian, Mohsen, Nikkhah Abianeh, Alireza (2016), Semantics Approach to Discourse Analysis: A Case Study of the Movie " A Cube of Sugar", *Cultural Studies and Communications*, Vol 13, No. 49, 13-48 [In Persian]

Soltani, Seyed Ali Asghar, Banai, Bint Al-Hadi (2012), Iranian cinema and the representation of religious elements; Discourse analysis of the movie "Expulsions 2", *Cultural and Social Knowledge*, Vol 4, Number 2, (14) [In Persian]

Soltani, Seyyed Ali Asghar, Morshidi, Pooya (2016), Discourse interaction and confrontation, discourse semiotics of the movie "Deer", *Cultural Studies and Communications*, 13th year, number 48, 173-197 [In Persian]

Soltani, Seyed Ali Asghar, Zohrabi, Fatemeh (2015), Discourse semiotics of the movie "Saadat Abad" by Maziar Miri, *Sociology of Art and Literature*, Volume 8, Number 2 (16 consecutive), 53-79 [In Persian]

Tompkins, Stephen (2015). "Why is God not female?". bbc.com Retrieved 13

January 2021.

Wight, Colin (2003), *Agents, Structures and International Relations*, *Politics as Ontology*, (Cambridge University Press)

Zamani, Simin, Nikkhah Qomsari, Narges, Basirian Jahormi, Hossein (2017), Gender Semiotics in the movie "Bano", *Interdisciplinary Studies of Communication and Media*, Volume 1, Number 2 [In Persian]

https://www.forbes.com/sites/kimelsesser/2020/06/10/thinking-of-god-as-a-white-man-contributes-to-bias-says-new-study/?sh=27c851f053e5

پژوهشنامه علوم سیاسی
زمستان ۱۴۰۳، دورهٔ ۲۰، شماره ۱، پیاپی ۷۷، صص ۵۰-۷

تحلیل مضامین سیاسی-اجتماعی فیلم «عنکبوت»

*غلامرضا حداد[۱]

۱. استادیار گروه اقتصاد سیاسی و سیاستگذاری، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه علامه طباطبائی

لینک گزارش نتیجه مشابهت‌یابی: https://www.samimnoor.ir/view/fa/SimilarityResult7?ItemID=7485070053/5%
20.1001.1.1735790.1403.20.1.1.8

چکیده

هریک از آثار سینمایی، برسازندهٔ ساختاری معنایی است که برپایهٔ برخی قواعد و هنجارها و در پیوندی وثیق با زمینه‌ای اجتماعی، جهان خاص خود را خلق و روایت می‌کند و می‌توان با استفاده از شیوه‌های متنوع تحلیل کیفی، با واسازی عناصر آن، ساختار معنایی جهان برساخته‌اش را آشکار، فهم، و تفسیر کرد. دربارهٔ آن دسته از آثار سینمایی که براساس داستان‌هایی واقعی ساخته شده‌اند، ویژگی ناظر بر بازنمایی عناصر برسازندهٔ زیست اجتماعی جامعه‌ای که داستان در بستر آن شکل گرفته است، بیش از انواع دیگر روایت، قابل‌مشاهده و پیگیری است. در این پژوهش تلاش شده است، با به‌کارگیری روش تحلیل مضمون و واسازی روایت فیلم «عنکبوت» از پدیدهٔ سعید حنایی، قاتل زنجیره‌ای کارگران جنسی شهر مشهد در سال‌های ۱۳۸۰-۱۳۷۹ ــ معروف به قاتل عنکبوتی ــ آشکار شود که روایت این فیلم، چه تصویری را بر این واقعیت بار کرده است، بازتاب‌دهندهٔ چه ارزش‌هایی است، و چه نسبتی با ارزش‌ها و هنجارهای گفتمان‌های رسمی و مسلط در سپهر اجتماعی ایران امروز برقرار می‌کند. با استفاده از چارچوبی مفهومی، دربردارندهٔ مفاهیم بازنمایی، ساختار معنایی، نشانه‌شناسی، و سلسله‌مراتب جنسیت و با کاربست روش تحلیل مضمون، نتایج این پژوهش نشان می‌دهد: ۱) سعید در جامعه درحال‌گذار ایران که در آن ارزش‌های سنتی درحال جابه‌جایی با ارزش‌های مدرن است، رنجور و آشفته است. او روسپیان را عامل فساد، نجس، و غیرانسان می‌داند؛ ۲) در برابر تغییر ارزش‌های مسلط، برپایهٔ آموزه‌های ساختار معنایی‌ای که به آن متعلق است، دست به کنشی فعال و تهاجمی می‌زند و با ارتکاب قتل، به خود معنا و نقش بخشیده و با تأیید اجتماعی‌ای که از جامعه می‌گیرد، از خود تصور یک قهرمان می‌سازد؛ ۳) برخلاف خوانش رسمی حکومت از پدیدهٔ سعید حنایی، در فیلم، نه به‌عنوان یک روان‌پریش، بلکه به‌عنوان عاملی متعهد به ساختارهای معنایی مسلط معرفی می‌شود؛ ۴) توزیع سلسله‌مراتبی منابع، از شکل‌گیری دوقطبی آشکار در جامعه جلوگیری می‌کند و در چنین توزیعی، روابط برتر و فرودست در بین زیردستان نیز حاکم است. مادربزرگ، به‌عنوان یک زن سنتی در این سلسله‌مراتب، نسبت به زن مدرن (عروس خانواده) جایگاه برتری دارد؛ بنابراین، از ارزش‌های مسلط حمایت می‌کند؛ ۵) اگر ساختارهای معنایی سنتی در قالب حکومت‌های مدرن تجلی پیدا کند، پارادوکس‌های ابزاری بودن حکومت مدرن با حفظ ارزش‌ها و هنجارهای سنتی، چالش‌هایی را ایجاد می‌کند که پدیدهٔ سعید حنایی نمونه‌ای از آن است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۴
نوع مقاله: پژوهشی

واژگان کلیدی:
فیلم عنکبوت، سعید حنایی، تحلیل مضمون، بازنمایی، سلسله‌مراتب جنسیت

* نویسنده مسئول:
غلامرضا حداد
پست الکترونیک: haddad@atu.ac.ir

مقدمه

سینما، یک زبان است و زبان، برسازندهٔ انسان و هستی اجتماعی اوست. ویژگی جداساز انسان از جانداران دیگر، توانایی‌اش در استفاده‌ای منحصربه‌فرد از ابزار زبان است. اگر در جانداران دیگر، زبان ـچه صوتی و چه تصویری ــ تنها ابزاری برای انتقال پیام است، اما در انسان، زبان، نه‌تنها ابزار، بلکه بستری است که هستی اجتماعی را قوام می‌بخشد. آنچه انسان امروزین یا «انسان خردمند[1]» را از حدود هشتادهزار سال پیش، مبتنی‌بر انقلابی شناختی، به برترین موجود در سلسله‌مراتب زیستی تبدیل کرد، دستیابی به کاربردی خاص از زبان بود که نهادسازی یا تصویرسازی از نظم‌های خیالی در بین‌الاذهان جمعی، با هدف همکاری در گروه‌های اجتماعی بزرگ‌مقیاس را امکان‌پذیر کرد (نوح هراری، ۱۳۹۶، ۴۵). اندیشیدن بدون واژگان، ناممکن است و دانش، محصولِ انباشتی از تصورات به‌اشتراک‌گذاری‌شده در فضای بین‌الاذهانی بشر است که بدون زبان، دست‌نایافتنی بود (مگی، ۱۳۸۸، ۹). اگرچه برپایهٔ تعاریف، هنر متمایز از فلسفه و علم ــ که بر عقل محض متکی هستند ــ بر کشف و شهود و خلاقیت قریحه استوار است و با بیان عواطف سروکار دارد و در این بیان، بی‌نیاز از زبان گفتاری و نوشتاری است، اما هرگونه تفسیر و تبیین از هنر، خود نیازمند کاربرد زبان است. افزون‌براین، در هنرهایی چون ادبیات و به‌تبع آن سینما و تئاتر، زبان، ابزاری برای خلق و انتقال معانی و دارای عناصر زیبایی‌شناختی است. ترکیب زبان تصویر، موسیقی، و گفتار در هنرهای نمایشی، ظرفیت ویژه‌ای به آن‌ها بخشیده است که ترکیب پیچیده‌ای از مقوله‌های زیبایی‌شناختی، نشانه‌شناختی، و هستی‌شناختی را در خلق و انتقال معانی و احساسات به‌کار گیرند؛ ازاین‌رو، یک اثر نمایشی می‌تواند هم‌زمان دارای جنبه‌های هنری محض و نیز ابعاد فلسفی، سیاسی، فرهنگی، اخلاقی، و حقوقی باشد.

سینما ابزاری است که مفاهیم اجتماعی به‌واسطهٔ آن در بستری از روایت داستانی و با زبانی مرکب از تصویر و گفتار و موسیقی برساخته و ارائه می‌شوند. از این منظر، هر اثر سینمایی، برسازندهٔ ساختاری معنایی است که برپایهٔ برخی قواعد و هنجارها و در پیوندی وثیق با زمینه‌ای اجتماعی، جهان خاص خود را خلق و روایت می‌کند و می‌توان با استفاده از روش‌های متنوع تحلیل کیفی، با واسازی عناصر آن، ساختار معنایی جهان برساخته‌اش را

1. Homo Sapiens

آشکار، فهم، و تفسیر کرد. پیوند ساختار معنایی اثر سینمایی با زمینهٔ اجتماعی آن، به یک محصول هنری، جنبه‌های سیاسی، حقوقی، اخلاقی و مواردی ازاین‌دست می‌بخشد و ازهمین‌رو، آثار سینمایی، به‌نوعی، بازنمایانندهٔ عناصر فرهنگی زمینهٔ جامعه‌ای هستند که اثر، در بستر آن خلق شده است و به‌همین‌سبب، آثار سینمایی در هر فرهنگی، دارای ویژگی‌ها و عناصرِ اختصاصی آن بوده و طعم و ذائقهٔ آن را بازنمایی می‌کنند؛ ازاین‌رو، آثار سینمایی، دارای ویژگی‌های ملی و بومی‌ای هستند که با مطالعه و تحلیل آن‌ها می‌توان به تصویری برساخته‌شده از عناصر تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی در جامعه‌ای که از آن روایت می‌کند و البته از منظر روایتگر آن، دست یافت و به‌همین‌سبب، ازیک‌سو، سینمای ملل دارای مؤلفه‌های ویژه‌ای است که به آن هویت داده و از سایرین متمایزش می‌کند و ازدیگرسو، محتوای آثار سینمایی، موضوعی برای تحلیل و فهم وضعیت اجتماعی جوامع هستند.

در آثار سینمایی ساخته‌شده براساس داستان‌های واقعی، ویژگی ناظر بر بازنمایی عناصر برسازندهٔ زیست اجتماعی جامعه‌ای که داستان در بستر آن شکل گرفته است، بیش از انواع دیگر روایت‌ها، قابل‌مشاهده و پیگیری است؛ زیرا، در برساخت روایی یک رویداد واقعی، سوژهٔ برسازنده، ناگزیر از استفاده از عناصری است که واقعیت موردنظر را شکل داده و هویت بخشیده‌اند و این متفاوت از روایتی است که در آن سوژهٔ برسازنده، می‌تواند آزادانه عناصر روایی اثر خود را انتخاب کند. در اقتباس از واقعیت، مؤلفه‌هایی خارج از ذهن برسازنده، در واقعیتی که در بین‌الاذهان مخاطبان نقش بسته است، وجود دارند که معیاری برای تطبیق به‌دست می‌دهند و وجود چنین معیاری، آزادی عمل برسازنده را محدود می‌کند. اما درعین‌حال، واقعیت‌های اجتماعی از جنس واقعیت‌های غیرمادی هستند؛ آن‌ها همچون عناصر طبیعت، مانند خورشید و زمین و مولکول‌ها و ازاین‌دست، مستقل از بین‌الاذهان جمعی وجود ندارند که بتوان صدقی برای آن در بیرون از دایرهٔ اذهان جست‌وجو کرد. ماهیت همهٔ واقعیت‌های غیرمادی، برساختی بوده و درنتیجه، حاصل «روایت»ها هستند. اختلافات دربارهٔ چیستی و ماهیت یک رویداد واقعی در افکار سوژه‌های شناسنده، به‌سبب تفاوت‌هایی ماهوی است؛ روایت‌های گوناگون، واقعیت‌های متفاوتی را خلق می‌کنند. این، همان حوزه‌ای است که باوجود محدودیت در آزادی عمل برای روایت یک رویداد واقعی، ظرفیت‌هایی را برای خلق معانی جدید ایجاد می‌کنند.

ساختن آثار سینمایی برپایهٔ داستان‌های واقعی، پیشینه‌ای طولانی و البته موفق در تاریخ

سینما داشته است و برخی از بزرگ‌ترین آثار سینمای جهان، روایتگر رویدادهایی واقعی بوده‌اند؛ از آثار تاریخی گرفته تا زندگی‌نامهٔ بزرگان و نیز آثاری که براساس داستان‌های شخصی از زندگی آدم‌های متعارف و معمولی برگرفته شده است. اما در اینجا جدال روایت‌ها، حادتر و صریح‌تر است؛ تصویری که لنی ریفنشتال[1] از پیروزی ارادهٔ حکومت نازی‌ها ارائه می‌کند، با روایتی که اسپیلبرگ در فهرست شیندلر از همان حکومت به‌تصویر می‌کشد، کاملاً متعارض است و اگر ابراهیم حاتمی‌کیا، براساس موضوع فهرست شیندلر فیلمی می‌ساخت، بی‌تردید، روایت دیگری ارائه می‌کرد. گفتمان‌های سیاسی، واقعیت‌ها را برپایهٔ ارزش‌ها و قواعد خود روایت می‌کنند و گفتمان‌های تمامیت‌خواه، تمایل دارند که روایت واقعیت را در انحصار خود داشته باشند. اگر بنا بود فیلمی از کودتای ۲۸ مرداد ساخته شود، می‌توان تصور کرد که در دل گفتمان‌های سیاسی متعارض، تصاویر متفاوت و چه‌بسا متناقضی از یک رویداد واقعی می‌توانست روایت شود؛ اما پژوهشگر، این امکان را داشت که با تحلیلی واسازانه، هریک از آن روایت‌ها، عناصر، و مؤلفه‌های بستر گفتمانی آن را افشا و آشکار کند.

فیلم «عنکبوت»، روایتی است از دوره‌ای که سعید حنایی، معروف به قاتل عنکبوتی، در خلال سال‌های ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۰، شانزده زن کارگر جنسی در مشهد را به‌قتل رساند. اینکه کدام بسترهای اجتماعی و چه عواملی می‌توانند سبب شکل‌گیری چنین زنجیره‌ای از قتل با انگیزه‌های غیرشخصی شوند، موضوعی است که در روایت داستانیِ آن در قالب یک فیلم سینمایی قابل‌پیگیری است. جالب اینکه، از یک رویداد واقعی، هم‌زمان دو روایت سینمایی ساخته شده است؛ یکی توسط فیلم‌سازی داخلی که روایت خود را در قالب الگوها و محدودیت‌های رسمی شکل داده است و دیگری که در خارج از کشور ساخته شده است و بازنمایی‌های رسانه‌ای، بیشتر به‌گونه‌ای شکل گرفته‌اند که این دو روایت را در مقابل یکدیگر قرار دهند. اما روایت ابراهیم ایرج‌زاد (کارگردان) و اکتای براهنی (نویسنده) از این رویداد واقعی، دارای چه ویژگی‌هایی بوده است؟ این پرسشی است که این پژوهش حول آن شکل گرفته است. در این پژوهش تلاش شده است، با به‌کارگیری شیوهٔ تحلیل مضمون، روایت ایرج‌زاد و براهنی از پدیدهٔ سعید حنایی، واسازی، و مشخص شود که آن‌ها چه تصویری را بر این واقعیت بار کرده‌اند و روایت آنان بازتاب‌دهندهٔ چه ارزش‌هایی است و چه نسبتی با ارزش‌ها و هنجارهای گفتمان‌های

1. Leni Riefenstahl

رسمی و مسلط در سپهر اجتماعی ایران امروز برقرار می‌کند.

۱. پیشینهٔ پژوهش

تحلیل کیفی آثار سینمایی متکی بر رویکردهای سیاسی، فرهنگی، و اجتماعی، کم‌وبیش موردتوجه و علاقهٔ پژوهشگران بوده است و در این زمینه آثار پرشماری منتشر شده است. آنچه می‌تواند ملاکی برای دسته‌بندی این آثار به‌دست دهد، بیش از آنکه ناظر بر نظریه‌ها باشد، بر شیوه‌های تحلیل متکی است. اگر از تحلیل آثار سینمایی مبتنی‌بر رویکردهای زیبایی‌شناسانه و نقد هنری بگذریم ــ که ربطی به تحلیل‌های اجتماعی نمی‌یابند و درواقع، در چارچوب مطالعات هنر قابل‌دسته‌بندی هستند ــ بسیاری از تحلیل‌های کیفی آثار سینمایی، با فرض مشترک در متن‌بودگی و ماهیت بازنمایانندگی و تأکید بر ابعاد نشانه‌شناختی اثر سینمایی شکل گرفته‌اند و آنچه آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند، شیوه‌ای است که در به‌سخن درآوردن متن و رمزگشایی از نمادها به‌کار گرفته‌اند.

برخی از این تحلیل‌ها، نشانه‌شناسی را به‌عنوان یک فن و روش تحلیل درنظر داشته‌اند؛ به‌عنوان مثال، سلطانی و مرشدی، فیلم «گوزن‌ها»، ساختهٔ مسعود کیمیایی (سلطانی و مرشدی، ۱۳۹۶، ۱۹۷-۱۷۳)، و سلطانی و ظهرابی، فیلم «سعادت‌آباد»، ساختهٔ مازیار میری را موضوع تحلیل نشانه‌شناختی قرار داده‌اند (سلطانی و ظهرابی، ۱۳۹۶، ۷۹-۵۳).

دراین‌میان، برخی مقولهٔ مشخصی را در آثار سینمایی با تکنیک نشانه‌شناسی، تحلیل کرده‌اند؛ ازجمله، زمانی و همکارانش، مقولهٔ جنسیت را در فیلم سینمایی «بانو»، اثر داریوش مهرجویی، موضوع تحلیل قرار داده‌اند (زمانی، نیکخواه قمصری، و بصیریان جهرمی، ۱۳۹۷، ۱۰۶-۸۹).

جعفری و مظفری، بازنمایی زندگی طبقهٔ متوسط در سینمای ایران در فیلم «جدایی نادر از سیمین» (جعفری و مظفری، ۱۳۹۲، ۱۵۰-۱۲۷)، نوایی و همکارانش، بازنمایی فضای معماری در فیلم «فروشنده» (نوایی و دیگران، ۱۴۰۰، ۲۰-۵)، راودراد و میرزاده، بازنمایی تصویر زن در فیلم‌های «رقص در غبار»، «دربارهٔ الی»، و «گذشته» (راودراد و میرزاده، ۱۳۹۶، ۷۷-۵۳) و جوادی یگانه و زادقناد، مقولهٔ دروغ در «چهارشنبه‌سوری»، «دربارهٔ الی»، و «جدایی» (جوادی یگانه و زادقناد، ۱۴۰۰، ۸۹-۵۹) ــ که همگی از آثار اصغر فرهادی هستند ــ را به شیوهٔ نشانه‌شناسی تحلیل کرده‌اند.

اکبری گلزار و زائری نیز در تحلیل تصویر زن در فیلم «شبی که ماه کامل شد» از ترکیب تحلیل روایت و نشانه‌شناسی استفاده کرده‌اند (اکبری گلزار و زائری، ۱۳۹۹، ۳۶۷-۳۴۹).

برخی دیگر از پژوهش‌ها از «تحلیل گفتمان» به‌عنوان نظریه و روش در تحلیل فیلم بهره گرفته‌اند؛ به‌عنوان نمونه، بیچرانلو و هاشم خانلو، فیلم «هویت» (بیچرانلو و هاشم خانلو، ۱۳۹۷، ۱۸۸-۱۷۱)، پهلوان‌نژاد، فیلم «سوته‌دلان» (پهلوان‌نژاد، ۱۴۰۱، ۲۱۵-۱۹۳)، راودراد و سلیمانی، فیلم «زیر نور ماه» (راودراد، ۱۳۸۹، ۱۷-۱)، نادری، سلیمانی، و اسکندری، فیلم «طلا و مس» (نادری، سلیمانی، و اسکندری، ۱۳۹۳، ۵۱۲-۴۹۷)، شهباء، غفوریان، و نیکخواه، فیلم «یک حبه قند» (شهباء، غفوریان، و نیکخواه، ۱۳۹۶، ۴۸-۱۳)، سلطانی و بنایی، فیلم «اخراجی‌ها» (سلطانی و بنایی، ۱۳۹۲، ۳۰-۵)، کاظمی و سلمانی، فیلم «جدایی نادر از سیمین» (کاظمی و سلمانی، ۱۳۹۵، ۲۳۳-۲۱۷)، کوثری و مؤمنی، فیلم «به‌وقت شام» (کوثری و مؤمنی، ۱۴۰۱، ۱۲۴-۹۹) و خادم‌الفقرایی و کیان‌پور، فیلم «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو» (خادم‌الفقرایی و کیان‌پور، ۱۳۹۵، ۴۵۲-۴۴۳) را با بهره‌گیری از شیوهٔ تحلیل گفتمان، تفسیر و بازخوانی کرده‌اند.

استفاده از روش تحلیل مضمون برای تحلیل و خوانش انتقادی آثار سینمایی، کمتر موردتوجه بوده و آثار منتشرشده دراین‌زمینه انگشت‌شمار بوده‌اند. نقیب‌السادات در مقالهٔ «روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی»، سطوح مختلف روش‌شناختی در جست‌وجو و روایت مضامین مرتبط با آخرالزمان‌گرایی مذهبی را در فیلم‌های سینمایی بررسی کرده است (نقیب‌السادات، ۱۳۹۱، ۱۳۹-۱۱۱).

حداد نیز در مقالهٔ «تحلیل مضامین سیاسی، حقوقی، و اخلاقی در فیلم قهرمان» از روش تحلیل مضمون برای تفسیر انتقادی فیلم «قهرمان»، ساختهٔ اصغر فرهادی استفاده کرده است (حداد، ۱۴۰۱، ۱۶۸-۱۴۵). مقالهٔ پیش رو، هم از منظر استفاده از روش تحلیل مضمون و هم از این بابت که فیلم «عنکبوت»، باوجود اهمیت سیاسی و ابعاد اجتماعی آن، تاکنون موضوع تحلیلی انتقادی قرار نگرفته است، می‌تواند حائز نوآوری به‌شمار آمده و به غنای ادبیات موجود بیفزاید.

۲. چارچوب مفهومی پژوهش

چارچوب مفهومی‌ای که این پژوهش از دریچهٔ آن به جهانی که فیلم «عنکبوت» برساخته است می‌نگرد، ترکیبی است از مفاهیم «بازنمایی»، «نشانه‌شناسی»، «ساختارهای معنایی»، و

«سلسله‌مراتب جنسیت» که در ادامه هریک از این مفاهیم به‌تفکیک و به‌اجمال معرفی می‌شوند.

۱-۲. بازنمایی

رابطهٔ ذهن با جهان بیرون از خود، بی‌واسطه و مستقیم نیست؛ بلکه ذهن انسان به‌واسطهٔ زبان، از جهان بیرون از خود کسب شناخت کرده و به خود و محیطش معنا می‌دهد. چه‌بسا تا پیش از سوسور و بصیرت وی در ساختارگرایی زبانی، تصور بر این بود که هر واژه یا دال[1] بر مدلولی[2] بیرون از ذهن ارجاع دارد و برپایهٔ نوعی نام‌گذاری، معنایی مربوط به جهان بیرونی در ذهن ساخته می‌شود. اگرچه کانت بسیار پیش‌تر از سوسور نشان می‌دهد که آنچه در فرایند شناخت به‌دست می‌آید، نه ذات وجود (نومن)، بلکه تصویری است که از نمود (فنومن) آن در ذهن و البته براساس اقتضائات دستگاه شناختی انسان شکل می‌گیرد (مگی، ۱۳۸۸، ۱۳۵)؛ اما سوسور آشکار می‌کند که رابطهٔ میان دال و مدلول، رابطه‌ای از جنس ارجاع به بیرون از ذهن نیست، بلکه تنها یک بازی زبانی درون زبان است. برخلاف پوزیتیویست‌های منطقی و به‌طور مشخص، ویتگنشتاین متقدم در قالب نظریهٔ تصویری زبان، که زبان را ابزاری برای بیان واقعیت‌های جهان دانسته و صدق گزاره‌های ترکیبی را در جهان عینیات جست‌وجو می‌کردند، ساختارگرایی زبانی، معنا را اسیر یک بازی زبانی درون دایره‌ای بسته و بی‌نیاز از مرجع بیرونی معرفی می‌کند. از این منظر، زبان، توصیف‌گر جهان نیست، بلکه خالق جهان است و زبان ما، مرزهای جهانمان را تعریف می‌کند.

از نظر سوسور، رابطهٔ ثابتی میان دال و مدلول (برپایهٔ قواعد نشانه‌شناختی) وجود دارد؛ اما پساساختارگرایان، به‌ویژه دریدا، آشکار کرد که رابطهٔ دال و مدلول، یک رابطهٔ ثابت، درون نظامی بسته، نیست، بلکه معنا در زنجیره‌ای بی‌انتها از ارجاعات دال‌ها و مدلول‌هایی ساخته می‌شود که سیال و بی‌ثباتند و معنا همواره در سطحی از بی‌ثباتی و تعویق ساخته می‌شود. به‌بیان روشن‌تر، معنای هر پیام در انحصار نیت‌های فرستنده نبوده و در پیوند با زمینه، نزد سوژه به‌شکلی بی‌ثبات و مبتنی‌بر رویه‌های دلالتی شکل می‌گیرد. افزون‌براین، ازآنجاکه رابطهٔ سوژهٔ شناسا با جهان، رابطه‌ای زبانی است، شناخت، امری متنی و تحلیل آن با مفروض گرفتن متن‌بودگی[3] جهان امکان‌پذیر

1. Sign
2. Signifier
3. Textuality

می‌شود. به‌بیان روشن‌تر، هیچ چیز، جز متن نیست؛ زیرا، فهم و بیان هرچیزی، ناگزیر از به‌زبان درآمدن آن چیز است و آنچه به‌زبان درنیاید، اساساً «چیز» نیست.

بازنمایی، استفاده از «زبان» برای تولید نکته‌ای معنادار دربارهٔ جهان است؛ زیرا، معنا در ذات جهان وجود ندارد، بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویهٔ دلالتی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ۹۶). به‌بیان روشن‌تر، بازنمایی، فرایند خلق معنا برپایهٔ رویه‌های زبانی است. فرستندهٔ پیام در قالب کنش‌های گفتاری یا روایت‌های تصویری، مدعی بیان واقعیت یا حقیقت است؛ درحالی‌که درعمل، به خلق واقعیت و حقیقت دست می‌زند. نظریهٔ بازنمایی، متمرکز است بر آشکار کردن اینکه پیام رسانه‌ای، ازجمله سینما، چه معانی‌ای را در قالب‌های گوناگون زبانی (گفتار، تصویر، و موسیقی) دربارهٔ واقعیت اجتماعی خلق می‌کند و این معانی به چه میزان با واقعیت‌های اجتماعی انطباق دارند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ۹۸). در اینجا، معیار شناسایی واقعیت اجتماعی نیز از جنس زبانی است و سرانجام، آنچه می‌تواند معیاری برای سنجش صدق معانی باشد، میزان پذیرش پیام توسط مخاطب و مبدل شدن وی به سوژهٔ آن معانی است.

سه رویکرد در نظریهٔ بازنمایی از یکدیگر قابل‌تفکیک هستند. رویکرد بازتابی[1]، زبان را ابزاری برای بیان جهان واقعیت می‌داند و همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، الهام‌گرفته از رویکرد پوزیتیویسم منطقی به زبان و نظریهٔ تصویری ویتگنشتاین متقدم است. رویکرد نیت‌مندانه[2] که معنا را در نیات و خواسته‌های مؤلف، گوینده، یا هنرمند جست‌وجو می‌کند و در سنت هرمنوتیک نمود می‌یابد. رویکرد سوم، رویکردی برساخت‌گرایانه[3] است که در آن، معنا با ارجاع به جهان بیرون یا در نیت و خواستهٔ فرستندهٔ پیام کشف نمی‌شود، بلکه در رویه‌هایی زبانی، تولید و خلق می‌گردد. براساس رویکرد برساختی، معنا برساختهٔ نظام‌های بازنمایی‌ای است که جهان اجتماعی را خلق می‌کنند (هال، ۲۰۰۳، ۲۴).

۲-۲. نماد و نشانه‌شناسی

بازنمایی، به زبان ساده، «معناسازی از طریق به‌کارگیری نمادها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به‌جای چیز دیگر، با هدف انتقال معنا» است (خالق‌پناه، ۱۳۸۷، ۱۶۴). خلق واقعیت

1. Reflective
2. Intentional
3. Constructive

اجتماعی، از طریق نظامی از نمادها یا نشانه‌ها امکان‌پذیر است؛ زیرا، واقعیت اجتماعی برخلاف واقعیت مادی، خارج از ذهن، موجودیتی نداشته و تنها به‌واسطهٔ برساختن نظمی خیالی در بین‌الاذهان اجتماعی از طریق زبان، موجودیت می‌یابد. واقعیت‌های اجتماعی، مانند دولت، خانواده، بازار، یا دین، وجودهایی واقعی هستند؛ تنها و تنها به‌این‌سبب که سوژه‌های اجتماعی، تصویر و تصور مشابهی از آن‌ها در بین‌الاذهان خود دارند که در نبود آن تصاویر و تصورات، این واقعیت‌ها نیز ناموجود خواهند بود. «نماد[1]» در خلق واقعیت‌های اجتماعی، نقشی محوری دارد. سوژه‌های اجتماعی به‌واسطهٔ نمادها، که اعتباری و قراردادی هستند، به کنش خود معنا می‌دهند و فهم کنش، بدون آگاهی از نشانه‌شناسی آن‌ها، ناممکن است؛ به‌عنوان مثال، روشن کردن شمع، اگر از منظر یک نشانهٔ طبیعی، تحلیل شود، می‌تواند دال بر «جست‌وجوی روشنایی» باشد، اما همین کنش (روشن کردن شمع)، در یک سقاخانه، به‌معنای عبادت، بر سر مزار، به‌معنای احترام به متوفی، در شب تولد بر روی کیک، به‌معنای جشن گرفتن، در فنگ‌شویی، به‌معنای حضور هم‌زمان عناصر چهارگانه، و بر سر میز شام عشاق، به‌هدف رمانتیک کردن فضا، انجام می‌شود؛ بدون دانستن قراردادی که به چنین کنشی در زمینه‌های فرهنگی مختلف معنا می‌دهد، فهم آن امکان‌پذیر نیست. نشانه‌شناسی، دانش فهم معانی نمادها در زمینه‌های فرهنگی است.

در رویکرد نشانه‌شناسی، هر چیزی (کلمات، تصاویر، و خود چیزها) می‌تواند همچون دال‌هایی برای تولید معنا به‌کار گرفته شود. از این منظر، نمادها می‌توانند به‌شکل کلمات، تصاویر، اطوار، و اشیاء ظاهر شوند. مطالعهٔ نمادها در نظام نمادین ژانر یا رسانه و موضوع موردنظر معنادار است و به‌گونه‌ای مستقل، قابل‌تحلیل نیست (چندلر، ۱۳۸۶، ۲۵). به‌نظر سوسور، نماد، ترکیبی از دال و مدلول است؛ ترکیبی که نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد. رابطهٔ بین دال و مدلول، اختیاری نیست و هیچ رابطهٔ منطقی‌ای بین کلمه و مفهوم یا بین دال و مدلول وجود ندارد؛ بلکه این رابطه، به‌کمک نوعی رمزگان، آموخته می‌شود (خالق‌پناه، ۱۳۸۷، ۱۶۸). رابطهٔ میان دال و مدلول، کاملاً قراردادی بوده و هیچ‌گونه مناسبت ذاتی و ضروری‌ای میان آن‌ها وجود ندارد و بیشتر، معلول قراردادهای فرهنگی-اجتماعیِ تصریحی یا تلویحی است.

معنا در گرو رمزگذاری میان دال و مدلول است که در قالب یک نظام معنایی شکل

1. Symbol

می‌گیرد. رمزها، نمادها را در ارتباطی تعریف‌شده میان دال و مدلول معنادار می‌کنند؛ بنابراین، رمز، حلقهٔ واسط میان مؤلف، متن، و مخاطب، نظامی از نمادهای قانونمند مبتنی‌بر قوانین و عرف‌های فرهنگی است که به ما امکان بازتولید، حفظ، و تحول فرهنگ را می‌دهد (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۳۵). رمزگان می‌توانند اجتماعی، متنی، یا ایدئولوژیک باشند. رمزگان اجتماعی که دلالت‌های ضمنی محکمی دارند، فهم کنش اجتماعی متقابل و انتقال معنا در سطح روابط اجتماعی را ممکن می‌کنند (مانند زبان کلامی، زبان بدن، زبان کالا (مد و لباس و اکسسوری) و زبان آیینی). رمزگان متنی یا زیبایی‌شناختی، کمتر اجتماعی و بیشتر، متضمن خلاقیت هستند و ابزاری برای درک امور نادیدنی و امیال انسانی به‌شمار می‌آیند (مانند رمزگان فنی، رمزگان هنری، رمزگان سبکی، و رمزگان منطقی). رمزگان ایدئولوژیک، رمزهای دیگر را به‌گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای سازگار و منسجم با هدف شکل دادن به فهم متعارف جامعه در بافتی از سلطه امکان‌پذیر شود. کارکرد رمزگان ایدئولوژیک، طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از روابط اعتباری میان دال و مدلول‌هایی است که سلطه را ممکن، توجیه، و تضمین می‌کنند (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۳۰).

۳-۲. ساختارهای معنایی؛ سیاست، حقوق و اخلاق

ساختار، به‌عنوان یک مفهوم تخصصی در علوم اجتماعی، تعابیر متفاوتی را با خود دارد. کولین وایت[1]، در چارچوب دو سنت متفاوت در علوم اجتماعی، یعنی سنت جامعه‌شناختی[2] و سنت قاره‌ای[3]، چهار تعبیر متفاوت از مفهوم ساختار را مطرح می‌کند: ۱) الگوهای رفتار جمعی که در طول زمان پایدار هستند؛ ۲) تنظیمات قانون‌مانند[4] که بر واقعیت‌های اجتماعی، حاکم است؛ ۳) نظام‌های روابط انسانی درون موقعیت‌های اجتماعی؛ و ۴) قواعد و منابع جمعی که رفتار را ساختار می‌بخشند (وایت، ۲۰۰۶، ۱۴۵-۱۲۵).

در میان این تعابیر گوناگون از مفهوم ساختار، تعبیر چهارم که بر نظریهٔ ساخت‌یابی گیدنز مبتنی است، بیشترین انطباق را با موضوع این پژوهش دارد. از این منظر، ساختار (قواعد و منابع جمعی ساختاردهندهٔ رفتار) به‌معنای فهم بیناذهنی و معانی بیناذهنی‌ای است که واقعیت

1. Colin Wight
2. Sociological Tradition
3. Continental Tradition
4. Law-like

اجتماعی را برای کارگزاران تعریف می‌کنند و کارگزاران نیز در رفتار خود، آنان را بازتاب داده و بازتولید می‌کنند. به‌نظر گیدنز، این قواعد و منابع هستند که ساختارهای اجتماعی را برمی‌سازند. قواعد و منابع، بر الگویی نظام‌مند از روابط که ما به‌شکل روزانه ملاحظه می‌کنیم، حاکمند. قواعد به‌شکل‌های گوناگونی بروز می‌کنند. برخی از آن‌ها، صریح‌تر و مدون‌تر از سایرین هستند. برخی دیگر، نانوشته و ضمنی بوده و به‌شکل جزئیاتی در تعاملات اجتماعی رو در رو عمل می‌کنند. این قواعد غیررسمی، می‌توانند به‌عنوان فرمولی درنظر گرفته شوند که ما را برای قرار گرفتن در موقعیت‌های اجتماعی توانمند می‌سازند؛ حتی اگر نتوانیم جزئیات این فرمول را فهم یا تشریح کنیم. منابع نیز دو گونه‌اند: تخصیصی[1] و اقتداری[2]. منابع تخصیصی به موجودیت‌های مادی مربوط می‌شوند (مانند مواد خام یا زمین، که انسان را برای انجام کارها، رفتن به جنگ، یا اِعمال قدرت بر گروهی از مردم توانمند می‌سازد) و منابع اقتداری، مکمل منابع تخصیصی هستند و به عوامل غیرمادی اشاره دارند (از قبیل موقعیت یا جایگاه سلسله‌مراتبی‌ای که فرمانروایان را برای حکومت بر دیگران توانمند می‌کند). از منظر گیدنز، منابع، مولد قدرت و زیربنای توانایی بازیگران اجتماعی در ایجاد تغییر در وضعیت اجتماعی خود به‌شمار می‌آیند. قدرت درون ساختارهای اجتماعی، مانند نیروهای طبیعی عمل نمی‌کند یا به‌بیان روشن‌تر، نمی‌تواند فرد را وادار کند که به شیوه‌ای خاص عمل کند؛ بلکه تنها از طریق ورود به آگاهی فردی است که اعمال می‌شود. محدودیت‌های ساختاری، مستقل از انگیزش‌ها و استدلال‌های فرد در مورد آنچه باید انجام دهد، عمل نمی‌کند. نظام‌های اجتماعی، ساختارهای اجتماعی، و نهادها، مادامی که به تولید و بازتولید دوگانگی ساختاری ادامه دهند، موجودیت خود را حفظ خواهند کرد؛ به‌بیان روشن‌تر، ساختارها، فراتر از موقعیت‌هایی که افراد درون آن عمل می‌کنند، وجود ندارند. یا به‌تعبیر دیگر، ساختار، تنها در مواردی وجود دارد که قواعد و منابع در کنش‌های افراد نمود می‌یابد. ساختار مستقل از دانش فرد عمل نمی‌کند (وایت، ۲۰۰۶، ۱۴۲).

در این تعبیر، ساختار دارای ماهیتی بیناذهنی، محصول قواعد و منابع، و وابسته به برداشت و دانش کارگزاران است. قواعد تکوینی[3]، محدودهٔ رفتار معنادار را مشخص می‌کنند و

1. Allocative
2. Authoritative
3. Constitutive

قواعد تنظیمی[1] محدودکنندهٔ رفتار هستند و کارگزار، بسته به چگونگی بهره‌گیری از قواعد و سهمی که از منابع تخصیصی و اقتداری به خود اختصاص می‌دهد، می‌تواند اعمال‌کنندهٔ قدرت در روابط اجتماعی باشد (حداد، ۱۳۶۴، ۴۶). قواعد تکوینی، بیان‌کنندهٔ چیستی و حقیقت جهانی هستند که برمی‌سازند و کنش معنادار را از کنش بی‌معنا متمایز می‌کنند؛ به‌عنوان مثال، این گزاره که «فوتبال، تلاش جمعی برای رساندن توپ با ضربات پا به دروازهٔ حریف است» در بازی فوتبال یا «حکومت از آن خداوند است» در حکومت دینی، قواعدی تکوینی هستند که به جهان خود شکل می‌دهند. قواعد تنظیمی، در راستای قواعد تکوینی، نظامی از پاداش و تنبیه و دسترسی به منابع را در قالب بایدونبایدها تعریف می‌کنند. تخطی از قواعد تنظیمی، زمینهٔ محرومیت از دسترسی به منابع را فراهم می‌کند و کارگزاران، در فرایند جامعه‌پذیری درمی‌یابند که چگونه با بازتولید قواعد تنظیمی، منابع بیشتری دراختیار داشته باشند و درعمل، به تثبیت قواعد تکوینی کمک می‌کنند. به‌این‌ترتیب، دسترسی متفاوت به منابع برپایهٔ سلسله‌مراتبی تبعیض‌آمیز شکل می‌گیرد که درون ساختار، موجه و مشروع به‌شمار می‌آید. به‌عنوان مثال، در بازی فوتبال، بازیکنی که بهتر از پاهایش برای هدایت توپ به‌سمت دروازهٔ حریف استفاده می‌کند، ظرفیت بیشتری برای رسیدن به هدف و کسب منابع دارد؛ درحالی‌که اگر بازیکنی با دست به توپ ضربه بزند، با سپردن توپ به حریف، تنبیه می‌شود؛ و در یک حکومت دینی، کارگزارانی که بیشترین ابراز و اظهار به شعائر دینی را دارند یا روحانیت دینی، دسترسی بیشتری به منابع اقتداری و تخصیصی دارند؛ درحالی‌که ابراز و اظهار بی‌دینی، به محرومیت از منابع منجر می‌شود. اما ساختار، تنها به قواعد و منابع محدود نمی‌شود، بلکه هنجارها نیز اهمیت دارند. هنجارها، ناظر بر بایدونبایدهای مبتنی‌بر نظام پاداش و تنبیه به اعتبار و پرستیژ کارگزار مرتبطند. به‌عبارت دیگر، آن‌ها بایدونباید تعریف نمی‌کنند، اما خوب و بد را مشخص می‌کنند. تخطی از آن‌ها، موجب تنبیه و محرومیت نمی‌شود، اما به بی‌اعتباری کارگزار می‌انجامد.

می‌توان سیاست، حقوق، و اخلاق را در چارچوب مفهوم‌بندی ساختارمعنایی چنین تبیین کرد: سیاست، ناظر بر قواعد تنظیمی غیررسمی و نانوشته دربارهٔ توزیع منابع اقتداری و تخصیصی است که کارگزار (براساس تجربهٔ کنشگری و جامعه‌پذیری خود) می‌داند که پیروی

1. Regulative

و بازتولید عملی آن‌ها می‌تواند دسترسی بیشتر وی به منابع را تضمین کند. حقوق، ناظر بر قواعد تنظیمی و البته مدون و رسمی است که بایدونبایدهای رفتاری کارگزار را در قالبی از نظام پاداش و تنبیه صریح مشخص می‌کند. اخلاق نیز ناظر بر هنجارهایی است که خوب و بد را درون ساختار تعریف کرده و کارگزار با پیروی و بازتولید عملی آن‌ها به اعتبار و پرستیژ دست می‌یابد.

۴-۲. تعبیری برساخت‌گرایانه از سلسله‌مراتب جنسیت

یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز انسان از گونه‌های زیستی دیگر و البته عامل برتری او، توانایی به‌اشتراک‌گذاری شناخت در فضای بین‌الاذهانی، اسطوره‌سازی، و سامان دادن به نظم‌های برساختی، به‌عنوان مبنایی برای فرهنگ و تمدن است که ریشه در اقتضاهای کاربرد وی از زبان دارد. خانواده، دولت، دین، بازار، پول، و مواردی ازاین‌دست، مصادیقی از این نهادها یا نظم‌های برساختی به‌شمار می‌آیند. این نهادها، تنها سازه‌هایی زبانی هستند و به هیچ حقیقت خارج از بین‌الاذهانی ارجاع ندارند؛ اگرچه به‌عنوان قواعد، سازوکارهای مادیِ زیست اجتماعی بشر را سامان می‌دهند. آن‌ها ابزارهایی هستند که معنای زیست اجتماعی را در قالب فرهنگ تعریف کرده و همکاری را در جمع‌های بزرگ انسانی امکان‌پذیر می‌کنند. به‌عبارت دقیق‌تر، آن‌ها ماهیتی کارکردگرایانه دارند و با اقتضاهای زیست بشری انطباق می‌یابند و متقابلاً به اقتضاهای زیست اجتماعی سامان می‌دهند؛ پس با تغییر اقتضاهای زیستی، مستعد تحول می‌شوند و در مقابل، هر تحولی در آن‌ها نیز به تغییر اقتضاهای زیستی سامان می‌دهد. هر دورانی از زیست بشری، هستی‌شناسی نهادی ویژه‌ای دارد؛ به‌عنوان مثال، نهاد خانواده از دوران پیشاکشاورزی، پس از انقلاب کشاورزی، و پس از انقلاب صنعتی، از خانوادهٔ اشتراکی به خانوادهٔ گسترده و سپس، به خانوادهٔ هسته‌ای کوچک تغییر کرده است و در دوران کنونی، با انواع دیگری از خانواده، ازجمله خانوادهٔ گسسته، خانوادهٔ بدون‌والد، و خانوادهٔ هم‌جنس‌گرا روبه‌رو هستیم. همهٔ نهادها در هر عصر، کمابیش هم‌پیوند با یکدیگر و متناسب با اقتضاهای زیستی، تغییروتحول یافته و تغییر در یکی به تحول در دیگران انجامیده است؛ به‌عنوان مثال، تغییر در شیوهٔ تولید از خوشه‌چینی و شکارگری به کشاورزی و شکل‌گیری سکونت‌گاه‌های دائمی، سبب تغییر شکل خانوادهٔ اشتراکی به خانوادهٔ گسترده، ادیان روح‌باور به ادیان چندخدایی، اقتدار سیاسی پراکنده به اقتدار سیاسی متمرکز و اقتصاد خوداتکای قبیله‌ای به

تقسیم کار محدود و مبادلهٔ پایاپای شده است (ن.ک: نوح هراری، ۱۳۹۶).

هر نهادی در قالب قواعد و هنجارها، به سلسله‌مراتبی عمدتاً تبعیض‌آمیز از دسترسی به منابع، سامان می‌دهد و همواره کسانی‌که در منزلت‌های فرادست این سلسله‌مراتب‌ها قرار می‌گیرند و سهم بیشتری از منابع را دراختیار دارند، در مقابل تغییر قواعد و هنجارها مقاومت می‌کنند (حداد، ۱۴۰۱، ۱۱۵). دوران گذار از نظم‌های برساختی و نهادهای پیشین به نظم‌های جدید، در بسیاری از موارد دوران نزاع میان بهره‌مندان از سلسله‌مراتب‌های رقیب است؛ نو درحال شدن است و کهنه در تلاش برای ماندن. لازم به یادآوری دوباره است که نه نهادهای پیشین به حقیقتی فراتاریخی و مقدس ارجاع دارند و نه نهادهای جدید بر صدقی برون‌گفتمانی و مطلق دلالت می‌کنند؛ این‌ها فقط سازوکارهایی برای انطباق با اقتضاهای درحال‌تغییر زیست اجتماعی هستند.

چه‌بسا سلسله‌مراتب جنسیت، از قدیمی‌ترین سلسله‌مراتب تبعیض‌آمیز بشری باشد و کمابیش در همهٔ جمعیت‌های انسانی، سلطهٔ نقش‌های مردانه بر زنانه مسبوق بوده و زنان نسبت به مردان، دسترسی کمتری به منابع داشته‌اند. ورای علل بیولوژیک احتمالی آن، همهٔ نهادهای اجتماعی در تضمین و تثبیت این نابرابری، همساز و هماهنگ بوده‌اند؛ اگرچه ماهیت و مبانی این تبعیض و قواعد حاکم بر آن در فرهنگ‌های مختلف، متنوع بوده و این تنوع در پیوند نهاد دین و سلسله‌مراتب جنسیت، مشهود است. در ادیان چندخدایی، خدایان ترکیبی از زن و مرد بوده و خدایی در انحصار جنس مرد و ویژگی‌های خدایان، منحصر به ویژگی‌های مردانه نبوده است. در این جهان‌بینی، خدایان، ترکیبی از مرد و زن تصویر شده‌اند که با یکدیگر و حتی با انسان‌ها، رابطهٔ جنسی داشته باشند. در ادیان دوگانه‌باور نیز مردانگی، به نیروی خیر و زنانگی به نیروی شر ارجاع نشده است (ن.ک: نوح هراری، ۱۳۹۶)؛ اما در ادیان توحیدی که نسبت به چندخدایی و دوگانه‌باوری، متأخر به‌شمار می‌آیند، این سلسله‌مراتب جنسیتی در ویژگی‌های خداوندی، بازتاب یافته است. خداوند، مذکر است و در قالب‌های دستوری زبان، از افعال و ضمایر مردانه برایش استفاده می‌شود. اگرچه در ادیان توحیدی نمی‌توان جنسیت را در معنای معمول آن برای خداوند متصور بود، زیرا، خداوند یگانه است و ازاین‌رو، جنسیت، تنها به‌عنوان یک وجه تمثیلی برای او قابلیت کاربست می‌یابد، اما درنهایت، همین وجوه تمثیلی هستند که باورهای جمعی دربارهٔ چیستی پدیده‌ها را برمی‌سازند. در زبان‌هایی که در آن میان ضمایر مذکر و مؤنث تفاوت وجود دارد، برای خداوند از ضمیر مذکر استفاده می‌شود. این به‌نوعی جبری زبان‌شناختی است؛ زیرا، استفاده از ضمایری که ارجاع به اشیاء و غیرانسان می‌دهند، برای ارجاع به خدا، نوعی بی‌حرمتی و گستاخی

به‌نظر می‌رسد (تامکینز[1]، ۲۰۱۵). در زبان انگلیسی برای خداوند از ضمیر "he" استفاده می‌شود و نه "she" یا "it" که البته این کاربرد، در تعبیر مسیحیان از تثلیث که مبتنی‌بر آن خداوند در قالب سه شخصیت پدر، پسر، و روح‌القدس تجلی یافته است نیز ریشه دارد. در زبان عربی و به‌طور مشخص، در آیات قرآن کریم نیز برای خداوند از ضمیر «هو» استفاده شده است و نه ضمایر «هی»، «هذا» و «ذلک». اگرچه تصریحاً در آیات قرآن، خداوند فراتر از جنس و جنسیت معرفی شده است و در برخی آیات، که معروف‌ترین و شناخته‌شده‌ترین آن‌ها آیهٔ سوم سورهٔ توحید است (نه زاده شده و نه زاییده است)، آشکارا به آن اشاره شده است، اما اقتضاهای زبانی در بستر نقش‌های اجتماعی ــ به‌طور مشخص، نقش سرپرستی و برتری حقوقی مردان نسبت به زنان ــ به تصوری مردانه از خداوند دامن زده‌اند. بیشتر نظرسنجی‌ها و پژوهش‌ها ــ که بیشتر در جوامع مسیحی انجام شده است ــ نشان می‌دهد که عامهٔ مردم، وجودی مردانه را برای خداوند متصور بوده‌اند. استیون رابرت[2]، استاد روان‌شناسی دانشگاه استنفورد، و همکارانش در پژوهشی که در سال ۲۰۲۰ در مجلهٔ روان‌شناسی شخصیتی و اجتماعی منتشر شد، نشان داده‌اند که (برپایهٔ پیمایشی که انجام شده است)، اکثریت پاسخ‌دهندگان، خداوند را در قامت یک «مرد سفیدپوست» تصور می‌کنند (رابرت و همکاران، ۲۰۲۰). در یادداشتی که در مجلهٔ «فوربز[3]» در سال ۲۰۲۰ به‌قلم کیم السسر مبتنی‌بر مطالعهٔ تصاویر گوگل منتشر شده نیز اشاره شده است که نزدیک به ۷۵ درصد از این تصاویر، خداوند را به‌صورت یک مرد ترسیم کرده‌اند (فوربز، ۲۰۲۰).

جدای از برساخت تصویری مردانه از خداوند در ادیان ابراهیمی، نوعی سلسله‌مراتب جنسیتی نیز در اسطوره‌شناسی آنان نمود یافته است. در تعابیری که در آموزه‌های این ادیان ارائه شده است ــ که کهن‌ترین آن‌ها سِفر پیدایش[4] است ــ خداوند، ابتدا آدم را خلق می‌کند و چون او نمی‌تواند از میان حیوانات باغ عدن برای خود همنشینی اختیار کند، خداوند حوا را از دندهٔ او می‌آفریند (مور[5]، ۲۰۰۲)؛ بنابراین، از منظر ادیان ابراهیمی، در خلقت، تقدم و محوریت با مرد است و زن، برای همنشینی با او و پس از او خلق شده است. این تعبیر در آیات قرآن نیز

1. Tompkins
2. Roberts
3. Forbes
٤. نخستین بخش اولین کتاب از «اسفار پنج‌گانه» ـتورات ـ کتاب مقدس یهودیان است که در آن چگونگی خلقت و مراحل آن توسط خداوند روایت شده است.
5. Moore

تأیید شده است (ازجمله در آیات یکم سورهٔ نساء، آیهٔ ۱۸۶ سورهٔ اعراف، و آیهٔ ۶ سورهٔ زمر[۱].

حکیم سبزواری، بزرگ فقهای شیعه در تفسیر «اسفار اربعهٔ» ملاصدرا، زن را حیوانی می‌داند که خداوند او را در شمایل انسان آفرید تا همنشینی با او برای مرد قابل‌تحمل باشد (اسفار اربعه، جلد۷، ۱۳۶) و این تعبیر، همچنان گزارهٔ فقهی معتبری است و حتی در ادبیات برخی فقها، به‌کارگیری واژهٔ انسان، تنها مردان را شامل می‌شود. تعبیری مشابه دراین‌باره از امام محمد غزالی نیز موجود است.

اما سفر پیدایش، نکتهٔ کلیدی دیگری نیز دارد: حوا، واسطهٔ فریب آدم در خوردن از میوهٔ ممنوعه و عامل اخراج وی از باغ عدن است (سفر پیدایش، آیات ۱ تا ۱۷). این تعبیر، به‌نوعی در «انجیل» نیز تأیید شده است (انجیل برنابا، فصل ۳۹، آیات ۳۶ تا ۳۹). اگرچه این روایت در متون مقدس ادیان یهودیت و مسیحیت تصریح شده است، اما در قرآن کریم، تصریحی دراین‌مورد وجود ندارد و براساس نظر متفکران اسلامی، نمی‌توان با استناد به آیات قرآن، نتیجه گرفت که حوا، عامل فریب آدم بوده و به‌تبع آن، زن را عامل فریب مرد دانست؛ اما به‌دلیل درهم‌تنیدگی فرهنگی میان ادیان توحیدی و اسطوره‌شناسی‌های کمابیش مشابه آن‌ها، این تلقی از زن در فرهنگ جوامع اسلامی نیز رواج یافته است. این برداشت از اسطوره‌شناسی ادیان توحیدی موجب شده است که در فرهنگ‌های سنتی برآمده از آموزه‌های دینی، زن، نه‌تنها در سلسله‌مراتب اجتماعی جایگاهی فرودست داشته باشد و نقشش در نسبت با مرد تعریف شود، بلکه به‌عنوان مانعی برای رستگاری و عامل گناه معرفی می‌شود. این تعابیرِ به‌ظاهر کهن، بنیادی فرهنگی را برساخته‌اند که همچنان بین‌الاذهان سوژه‌ها در جوامع دینی را شکل می‌دهد.

۳. روش پژوهش

یکی از روش‌های کارآمد تحلیل کیفی، تحلیل مضمون یا تحلیل تماتیک است. درواقع، تحلیل مضمون، نخستین روش تحلیل کیفی است که پژوهشگران می‌بایست یاد بگیرند. این روش، مهارت‌های بنیادین موردنیاز برای بسیاری از تحلیل‌های کیفی را فراهم می‌کند (هولوی و تودرس، ۲۰۰۳). تحلیل مضمون، روشی برای شناخت، تحلیل، و گزارش الگوهای موجود

---

۱. یا أَیُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّکُمُ الَّذی خَلَقَکُمْ مِنْ نَفْسٍ واحِدَةٍ وَ خَلَقَ مِنْها زَوْجَها. (سورهٔ نساء آیهٔ ۱)
هُوَ الَّذی خَلَقَکُمْ مِنْ نَفْسٍ واحِدَةٍ وَ جَعَلَ مِنْها زَوْجَها لِیَسْکُنَ إِلَیْها (سورهٔ اعراف آیهٔ ۱۸۶)
خَلَقَکُمْ مِنْ نَفْسٍ واحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْها زَوْجَها (سورهٔ زمر آیهٔ ۶)

در داده‌های کیفی است. این روش، فرایندی برای تحلیل داده‌های متنی است و داده‌های پراکنده و متنوع را به داده‌هایی غنی و تفصیلی تبدیل می‌کند (عابدی جعفری، ۱۳۹۰، ۱۵۳). به‌طورکلی، تحلیل مضمون، روشی است برای: ۱) دیدن متن؛ ۲) برداشت و درک مناسب از اطلاعات به‌ظاهر نامرتبط؛ ۳) تحلیل اطلاعات کیفی؛ ۴) مشاهدهٔ نظام‌مند شخص، تعامل، گروه، موقعیت، سازمان، یا فرهنگ (بویاتزاس، ۱۹۹۸، ۴).

تحلیل مضمون، برخلاف روش‌های کیفی دیگر، به چارچوب نظری خاصی وابسته نیست، و از آن می‌توان در چارچوب‌های نظری متفاوت و در رشته‌های مختلف، از علوم سیاسی و جامعه‌شناسی گرفته تا پزشکی و هنر، استفاده کرد (عابدی جعفری، ۱۳۹۰، ۱۵۸). مضمون یا تم، بیانگر اطلاعات مهمی دربارهٔ داده‌ها است و تاحدی، معنی و مفهوم الگوی موجود در مجموعه‌ای از داده‌ها را نشان می‌دهد (براون و کلارک[1]، ۲۰۰۶). مضمون، الگویی است که در داده‌ها یافت می‌شود و حداقل، به توصیف و سازماندهی مشاهدات و حداکثر، به تفسیر جنبه‌هایی از پدیده می‌پردازد. به‌طورکلی، مضمون، ویژگی تکراری و متمایزی در متن است که به‌نظر پژوهشگر، نشان‌دهندهٔ درک و تجربهٔ خاصی از پرسش‌های پژوهش است (کینگ و هروکس[2]، ۲۰۱۰، ۱۱۵).

براساس نظر براون و کلارک (۲۰۰۶) و کینگ و هاروکس (۲۰۱۰) (به‌نقل از عابدی جعفری و همکاران (۱۳۹۰))، با اینکه قاعدهٔ کاملاً مشخصی دربارهٔ شناخت مضمون وجود ندارد، می‌توان برای تعریف و شناخت آن، از اصول راهنمای مناسبی استفاده کرد که برخی از آن‌ها عبارتند از:

۱. شناخت مضمون، تنها به‌معنای یافتن نکتهٔ جالبی در داده‌ها نیست، بلکه نیازمند این است که پژوهشگر مشخص کند که در داده‌ها باید دنبال چه چیزی باشد؟ از چه چیزهایی باید صرف‌نظر و چگونه باید داده‌ها را تحلیل و تفسیر کند؟

۲. واژهٔ «مضمون»، به‌طور ضمنی و تاحدی، بیانگر «تکرار» است؛ بنابراین، مسئله‌ای را که تنها یک بار در متنِ داده‌ها ظاهر شود، نمی‌توان «مضمون» به‌شمار آورد (مگر آنکه نقش برجسته و مهمی در تحلیل نهایی داده‌ها داشته باشد). به‌طور معمول، تکرار، به‌معنای مشاهده و ظاهر شدن در دو یا چند مورد در متن است؛

۳. مضمون‌ها باید از یکدیگر متمایز باشند. با اینکه هم‌پوشانی در میان مضمون‌ها

1. Braun & Clarke
2. King& Horrocks

تاحدودی گریزناپذیر است، اما اگر مرز کاملاً مشخص و تعریف‌شده‌ای میان مضامین مختلف وجود نداشته باشد، نمی‌توان درک درستی از تحلیل‌ها و تفسیرها عرضه کرد (عابدی جعفری، ۱۳۹۰، ۱۶۱).

با الهام از نظریهٔ دریدا دربارهٔ متن‌بودگی جهان، می‌توان آثار سینمایی را به‌مثابه یک متن، تحلیل مضمون کرد. مضامین، محورهای مفهومی اثر هستند که کارگردان، آن را با ترکیبی از زبان گفتاری، تصویری، و موسیقی و در قالبی از نمادها، روایت، و پژوهشگر، آن مضامین را با واسازی مفصل‌بندی‌های روایت و شکستن رمز نشانه‌ها، استخراج می‌کند. براین‌اساس، مضامین، مهم‌ترین عناصر مفهومی در یک درام اجتماعی به‌شمار می‌آیند که ایدهٔ کارگردان دربارهٔ ابعاد گوناگون ساختارهای معنایی که به جهان اجتماعی موضوع فیلم شکل می‌دهند، حول آن‌ها قوام یافته و در قالبی داستانی روایت می‌شود.

۴. معرفی کوتاه فیلم

«عنکبوت»، روایتی رئالیستی از زندگی «سعید حنائی»، قاتل زنجیره‌ایِ زنان خیابانی مشهد، در سال‌های ۷۹ و ۸۰ است که در آن سال، ۱۶ زن را به‌قتل رسانده است. به‌جز مدیر فیلمبرداری (محمود کلاری) همهٔ عوامل اصلی، اعم از نویسنده (اکتای براهنی)، کارگردان (ابراهیم ایرج‌زاد)، تدوین‌گر (سهراب خسروی) و آهنگساز (حامد ثابت)، همگی چهره‌هایی موفق از نسل نوین سینمای ایران هستند. این فیلم، نخستین‌بار در جشنوارهٔ فیلم فجر ۱۳۹۸ به‌نمایش درآمد و اکران عمومی آن تا بهمن ۱۴۰۰ به‌تعویق افتاد.

۵. تحلیل مضامین فیلم

براساس چارچوب مفهومی و با کاربرد روش تحلیل مضمون، روایت این پژوهش از فیلم «عنکبوت» حول پنج مضمون محوری با عناوین «سلسله‌مراتب جنسیت و برساخت زن به‌عنوان عامل فساد»، «ضرورت کنش فعالانهٔ مرد در تقابل با فساد»، «ساختارهای اجتماعی در مقابل روان‌پریشی فردی»، «تقابل زن سنتی و زن مدرن»، و «سنت تحت حمایت ساختارهای سیاسی و حقوقی» مفصل‌بندی شده که در ادامه به‌تفکیک و با ارجاع به کدهای نشانه‌شناختی ارائه می‌شود.

۱-۵. سلسله‌مراتب جنسیت و برساخت زن به‌عنوان عامل فساد

سعید، یک بنای ساده در یک شهر مذهبی و در جامعه‌ای درحال‌گذار است که تحولات آن با قواعد ساختارهای معنایی وی منطبق نیست. نگاه سعید به زن و نقش اجتماعی‌اش، ریشه در فرهنگی دارد که بر سنتی‌ترین تفاسیر از اسلام بنا شده است. این تفاسیر، جامعه را کلیتی اندام‌واره می‌بینند که فرد در پیوند با آن معنا می‌یابد. انسان، بازیگر نمایشی است که توسط موجودیتی متعالی کارگردانی می‌شود و آرامش و رستگاری وی در گرو ایفای درست نقشی است که برایش تقدیر شده است. تخطی از این نقش، انحرافی بزرگ است که نه‌تنها رستگاری فرد، بلکه رستگاری جامعه را تهدید می‌کند. در این چارچوب فرهنگی، زن، فاقد فردیت است و تازمانی‌که در قالب قواعد درون این چارچوب عمل کند، دارای حقوقی (البته نابرابر با مرد) است. زن می‌بایست مطیع مردش باشد، چون در سِفر پیدایش، مجازات حوا این است که نخست، در زمین مطیع مرد باشد و دیگر اینکه، درد زایمان را متحمل شود؛ البته امام محمد غزالی در «نصیحةالملوک»، مجازات‌های زن به‌واسطهٔ گناه اولیه را در هجده مورد برمی‌شمارد که بیشتر آن‌ها، ناظر بر اطاعت زن از مرد در زمین است (غزالی طوسی، ۱۳۵۱، ۲۷۲-۲۶۹). زنان، بالقوه، عامل فساد و گناه و تباهی جامعه به‌شمار می‌آیند؛ ازاین‌رو، اطاعت از مرد برای جلوگیری از گسترش فساد، ضروری است؛ به‌طور مشخص، چهار مورد از هجده موردی که امام محمد غزالی در مورد مجازات زن برمی‌شمارد، ناظر بر ضرورت چنین کنترل و مهاری است: آنکه مالک تن خویشتن نباشند؛ آنکه در خانه، معتکف باید بودن؛ آنکه در خانه، سر پوشیده دارد؛ آنکه از خانه بیرون نیارد آمدن، مگر با کسی محرم (همان).

سعید به‌عنوان سوژهٔ چنین گفتمانی در جامعهٔ درحال‌گذار ایران، که تفکیک‌های جنسیتی و اندرونی-بیرونی در آن درحال برچیده شدن است و زنان، نقش‌هایی فراتر از آنچه او معتبر می‌شناسد را به‌عهده می‌گیرند، رنج می‌کشد. سعید از شنیدن صدای موسیقی با آواز زنانه در تاکسی رنج می‌کشد و از نشستن میان دو زن در صندلی عقب، معذب است. در سکانس‌های ربع نخست فیلم، این رنج به‌شکل‌های مختلف نمایش داده می‌شود؛ هنگامی‌که او توجه دختر همسایه به کارگرش را متوجه می‌شود، وقتی زنان بدحجاب را در خیابان می‌بیند، یا زمانی‌که روابط میان نامحرمان و همچنین، مزاحمت‌های خیابانی را نظاره می‌کند.

چنان‌که گفته شد، سلسله‌مراتب جنسیتی در فرهنگ‌های متأثر از ادیان توحیدی، تنها مبتنی‌بر نابرابری نیست، بلکه زن، عامل گناه، فساد، تباهی، و تهدیدی برای رستگاری جامعه است. ازیک‌سو، زن، حیوانی است که در شمایل انسان برای مرد خلق شده و ازسوی‌دیگر، عامل فریب انسان و اخراجش از بهشت عدن بوده است. مادامی‌که به مجازات ازلی، یعنی تبعیت از مرد پایبند باشد، دارای حقوقی حداقلی است، اما درصورت انحراف، از حقوق انسانی بی‌بهره خواهد بود. سعید پس از دستگیری، بارها تصریح می‌کند که کسانی را که او کشته است، اصلاً انسان نبوده‌اند؛ می‌گوید: «شما وقتی توی خونه‌تون موش و سوسک بیاد، باهاش چه کار می‌کنید؟»؛ او زنان را با موش و سوسک مقایسه می‌کند. وقتی جسد نیمه‌جان یکی از قربانیان، روی فرش ادرار می‌کند، سعید در صحنهٔ جنایت، اقدام به شستن فوری فرش می‌کند و هنگامی‌که متوجه می‌شود زن، هنوز نفس می‌کشد، با خشم او را «کثافت نجس» خطاب کرده و با پا روی گردنش می‌ایستد تا خفه شود.

نگاه به زن به‌عنوان عامل فساد، ریشه در رویکردی ابزاری به زن دارد. زن، ابزاری است که باید در جای مشروع و مجاز از آن استفاده شود و خود زن، فاقد فردیت و اصالت است. اگرچه مرد نیز در رویکرد اندام‌واره، فاقد اصالت و فردیت است، اما در محور قرار دارد. سعید در مصاحبه‌اش، جامعه را به استخری با ۶۰ میلیون ماهی تشبیه می‌کند که کشتن ۱۶ ماهی از آن برای حفظ سلامت آب، به‌جایی برنمی‌خورد و این نگاه، مؤید رویکرد اندام‌واره به جامعه است. این نوع نگاه ابزاری، زن را به ابژه‌ای جنسی فرومی‌کاهد. از نگاه سعید، زن یک ابژهٔ جنسی است که می‌بایست توسط سوژهٔ مردانهٔ دارای حق مالکیت کنترل شود. این نگاهی است که در این فرهنگ، نهادینه شده و از طریق جامعه‌پذیری، آموزش داده می‌شود. دختر هفت‌سالهٔ سعید باید جلوی برادر بزرگ‌ترش دامن بپوشد و وسط اتاق خواب بچه‌ها تیغه کشیده می‌شود که آن‌ها را موقع خوابیدن از یکدیگر تفکیک کند. سعید، حضور و بازی دختران خردسال با حلقهٔ هولاهوپ در کوچه یا حتی توپ‌بازی دختر و پسرش را از منظری جنسی و با دغدغه‌های جنسی می‌بیند و این نگاه به‌شکل غیرمستقیم به کودکان آموزش داده می‌شود. پسر یاد می‌گیرد که به خواهرش سلطه بورزد و از همان کودکی، خواهرش را یک ابژهٔ جنسی ببیند و به دختر نیز تلقین می‌شود که یک ابزار جنسی است که باید خود را دراختیار صاحب مشروعش قرار دهد. در شهربازی، مادر حق استفاده از بازی‌ها را ندارد؛ دختر در کنار پدر یا برادر می‌تواند سوار اسباب‌بازی‌ها شود، ولی پسر می‌تواند به‌تنهایی بازی کند و سعید، دغدغه‌مند عقب رفتن روسری دختر هفت‌ساله‌اش است. این نگاه، همان رویکردی است که حضور زنان در استادیوم و ابراز شادی آنان را عامل فساد می‌بیند.

۲-۵. ضرورت کنش فعالانهٔ مرد در تقابل با فساد

سعید از زندگی در جامعهٔ درحال‌گذار ایران که ارزش‌هایش درحال تغییر است، رنج می‌کشد، اما این رنج را درون‌ریزی نمی‌کند، بلکه با آن کنش‌مند و تهاجمی برخورد می‌نماید. او تحکم‌آمیز به رانندهٔ تاکسی که موسیقی با صدای زن از رادیو پخش ماشینش شنیده می‌شود، تذکر می‌دهد؛ در مقابل بر هم خوردن نظم مبتنی‌بر فرهنگی که زیست‌جهانش را برساخته است، سکوت نمی‌کند و این واکنش، مبتنی‌بر قواعد همان فرهنگ است؛ براساس قاعدهٔ تنظیمی امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر، یک مسلمان نباید به آنچه در اطرافش رخ می‌دهد، بی‌توجه باشد. اگر قواعد تکوینی بیان می‌کنند که جهان چیست، قواعد تنظیمی از بایدونبایدهایی می‌گویند که آن جهانِ برساخته را حفظ و تضمین می‌کنند؛ قواعد تنظیمی‌ای همچون تولی و تبری و امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر به سوژهٔ مسلمان، عاملیتی فعالانه می‌بخشند؛ سعید، متأثر از این قواعد تنظیمی، دارای عاملیت است و در مقابل تغییرات نظم اجتماعی اطرافش، واکنش نشان می‌دهد. او به برادرش که گویا یک مأمور امنیتی یا انتظامی است، کنایه می‌زند که «کار

اساسی باید کرد، تو اهل عمل نیستی و همه‌ش آیهٔ یأس می‌خونی». برادر می‌گوید: «الان زمونه عوض شده» و سعید در جواب جمله‌ای کلیدی می‌گوید: «زمونه عوض شده ما که عوض نشدیم»؛ این یعنی مقاومت در مقابل تغییر و ازلی و قدسی دانستن ارزش‌هایی که ماهیتاً کارکردی هستند.

معنا و هویت فرد، تابعی از فرهنگی است که زیست‌جهانش در آن شکل گرفته است. سعید به‌عنوان یک مرد مسلمان متعهد، نقشش را در رویارویی با فساد در جامعه تعریف می‌کند. او تا پیش از درگیر شدن در قتل‌ها، بسیار آشفته و مضطرب است، عطشی درونی دارد و پیوسته آب یخ می‌نوشد یا در سکانس موتورسازی می‌گوید: «همه‌ش به این فکرم که باید یه کاری کرد»؛ اما وقتی درگیر قتل‌ها می‌شود، به آرامش نسبی می‌رسد. او با چنین کنشی به خود معنا داده است؛ حالا دیگر او نقشی را که ساختار معنایی‌اش تعریف نموده، به‌درستی ایفا کرده است. سعید، شرح قتل‌ها را یادداشت و ثبت می‌کند و هر قتل را روی تقویم دیواری علامت می‌زند. هنگامی‌که محل یکی از اجساد را به پلیس نشان می‌دهد، خود را «حسن خادم» معرفی می‌کند؛ یعنی از نگاه او، اقدامش خدمت به جامعه است. او هزینهٔ استهلاک موتور را هم از کیف زنان مقتول برمی‌دارد. البته تأیید اجتماعی غیرمستقیمی که از جامعه می‌گیرد، در تقویت این حس تأثیر زیادی دارد. او مدتی قتل‌ها را متوقف می‌کند، اما هنگامی‌که حمایت اجتماعی می‌گیرد، دوباره شروع می‌کند و البته از بازتاب اقدامش در رسانه‌ها نیز لذت می‌برد؛ اکنون او احساس یک قهرمان را دارد. سعید، بارش باران پس از انجام یکی از قتل‌ها را نشانهٔ رضایت خدا از اقدامش تفسیر می‌کند[۳]. شاید تنها در قتل نخست، مقداری اضطراب بر رفتار سعید حاکم است که با کمک موسیقی متن در کوبه‌های هماهنگ که در چند پلان ادامه پیدا می‌کند، به‌خوبی بیان می‌شود، اما در ادامه از اضطراب در وی خبری نیست.

اگرچه این ساختار معنایی است که سعید را به‌سوی ایفای چنین نقشی هدایت می‌کند، اما او تنها کارگزار این ساختار معنایی نیست؛ پس چرا سایر کارگزاران، یعنی مردان مذهبی متعصب، کمتر اقدامی مشابه سعید انجام می‌دهند؟ در این موضوع، عوامل دیگری نیز دخیل هستند؛ ازجمله اینکه یک اتفاق، محرک اقدام سعید می‌شود؛ رانندهٔ مسافرکشی برای زنش ایجاد مزاحمت می‌کند و حالا دیگر فساد، چیزی نیست که تنها در جامعهٔ اطرافش پراکنده باشد، بلکه به‌طور مشخص، دامان او را گرفته است و پای ناموس او درعمل به‌میان آمده است. این اتفاق، عاملیت سعید را تحریک می‌کند و او درصدد اقدام برمی‌آید.

۳-۵. روان‌پریشی فردی یا ساختارهای اجتماعی

ساختار فیلم مبتنی‌بر داستانی خطی است و روایتی رئالیستی دارد. کارگردان، کمترین مداخله را در روایت دارد؛ نه فلش‌بکی و نه استفاده از تکنیکی که بخواهد خوانشی روان‌شناختی یا فلسفی را بر قصه بار کند. این رویکردی بسیار هوشمندانه است؛ اگرچه بار سنگینی را به‌دوش بازیگران می‌گذارد که البته بازیگران به‌خوبی از پس آن برآمده‌اند. بنابر سبک روایت، سویه‌های روان‌شناختی شخصیت سعید، تنها می‌تواند از میان دیالوگ‌ها یا رفتارهای وی استنباط شود. شاید تنها سکانسی که به‌طور مستقیم، پیچیدگی‌های روانی شخصیت سعید را نمایش می‌دهد، سکانس گفت‌وگوی سعید و موتورساز باشد. موتورساز به او می‌گوید: «انگار سیمای خودت هم پیچیده» و سعید می‌گوید: «فکرم ناراحته و همه‌ش می‌گم باید یه کاری کرد» و بعد موتورساز، داستان مرگ مادرش را تعریف می‌کند. اینکه چطور یک فکر بیمارگونه در مورد کشتن مادرش، او را در کشته شدن مادرش دخیل کرده است؛ در اینجا سعید، انعکاسی از تصویر صورتش را روی باک موتور می‌بیند که به‌دلیل انحنای باک، دفورمه شده است و به‌گونه‌ای نمادین، گویی سعید با ناهنجاری روانی خود رودررو می‌شود. اما ایمان در او قوی‌تر از آن است که تردیدی در دلش ایجاد شود.

سعید به‌شدت از خانواده تأثیر پذیرفته است؛ چه ژنتیک و چه اکتسابی و سویه‌های پرخاش و کنش تهاجمی در خانواده‌اش مسبوق به سابقه است. مادربزرگ در سکانسی، از رفتارهای ناهنجار سعید در کودکی، در قالب عبارت «شیطنت»، که بار ارزشی مثبتی دارد، یاد می‌کند؛ اینکه او عروسک‌های خواهرانش را با قیچی پاره‌پاره یا آش نذری را به‌عمد شور می‌کرده است. در ادامه متوجه می‌شویم که سعید این خشونت را از مادر آموخته یا به‌ارث برده است؛ مادر، یک‌بار که از دستش عصبانی شده، پهلویش را چنان گاز گرفته که هنوز جای زخم دندان‌هایش روی بدن سعید هست و اینکه او هر وقت با پدر سعید مشکل پیدا می‌کرده، غذای آن شب شور بوده است. سعید، نه‌تنها در مسائل مربوط به ناموس و مذهب، بلکه در حوزه‌های دیگر نیز فردی پرخاشگر و بی‌رحم است؛ او یک‌بار با دوست پدرزنش برای کاری به توافق نرسیده و شیشه‌های ساختمان او را شکسته است یا وقتی‌که تصور می‌کند دختر خانهٔ روبه‌رویی ــ که بعد مشخص می‌شود یک کودک دچار معلولیت ذهنی است ــ به کارگرش توجه دارد، کارگر را بی‌نیاز از توضیح، اخراج می‌کند و التماس و خواهش کارگر، ذره‌ای در دل او ترحم برنمی‌انگیزد؛ کارگر می‌گوید: «خدا رو خوش نمیاد من تو این موقعیت بیکار بشم» و سعید با اعتمادبه‌نفس می‌گوید: «چرا اتفاقاً خدا رو خوش میاد».

اما حقیقتاً چگونه می‌توان میان روان‌شناسی فردی و ساختار اجتماعی تمـایز و مرزبنـدی قائـل شد؟ چطور می‌توان تشخیص داد رفتار ناهنجار یـک فـرد، ناشـی از ناهنجـاری روانـی فـردی اوست یا متأثر از ساختارهای اجتماعی و فرهنگ؟ معمـولاً طرفـداران و بهـره‌وران سـاختارهای مسلط ترجیح مـی‌دهنـد، کژکـارکردی در رفتـار فـردی درون پـارادوکس‌هـای اجتمـاعی را بـه ناهنجاری‌های فردی نسبت دهند، نه کژکارکردی‌های فرهنگ مسـلط. قرائـت رسـمی در مـورد سعید حنایی، او را یک روان‌پریش معرفی می‌کند؛ اما دربـارهٔ ایـن موضـوع، تردیـدهای جـدی وجود دارد؛ زیرا، نمی‌توان رابطهٔ میان ذهن و بین‌الاذهان را نادیـده گرفـت. آنچـه مـا هسـتیم و تصویری که از «خود[1]» داریم، چیزی جز بازتاب تصویرمان در بین‌الاذهان جمعی نیست. فرد، خارج از اجتماع، خودی ندارد و خود در تعامل با دیگران، معنا و قوام می‌یابد. به‌بیان روشن‌تر، فرد در نبود تجربهٔ اجتماعی، فاقد روان است؛ بنابراین، روان ما از بین‌الاذهانی که در آن زیست

1. Self

می‌کنیم، بسیار تأثیر می‌پذیرد و به‌نوعی، بازتابی از آن است. آیا برای سلامت در معنای عام، متر و معیاری خارج از ساختارهای معنایی یا گفتمان‌های پزشکی وجود دارد؟ آیا ما چیزی به‌عنوان صدق سلامتی در بیرون از گفتمان داریم که بتوانیم با ارجاع به آن، حقیقت مطلق سلامتی یا میزان نمود آن را در فرد ارزیابی کنیم؟ بی‌تردید نه! استانداردهای سلامتی، پیوسته درحال تغییر هستند و با تحولات استانداردهای زیست انسانی، منطبق می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، یک مشکل گوارشی یا اسکلتی که ۴۰۰ سال پیش اصلاً دیده نمی‌شده یا امری طبیعی به‌شمار می‌آمده است، امروز نوعی نارسایی تلقی می‌شود. اما در موضوع سلامت روان، که با نمودهای عینی سروکار ندارد، این پیچیدگی دوچندان است. اگر کسی کف پایش صاف باشد، با توجه به اینکه بیشتر انسان‌ها، کف پایی دارای انحنا دارند، می‌توان تصور کرد که استانداردی برای سلامتی در قالب کف پا قابل‌تعریف است که کف پای صاف، انحراف از آن به‌شمار می‌آید. اما چه نمود عینی‌ای می‌توان برای سلامت روان ارائه کرد؟ امروزه گفتمان‌های روان‌پزشکی، بسیاری از ویژگی‌هایی را که در گذشته، بخشی از خصایص شخصیتی انسان بوده و طبیعی به‌شمار می‌آمده‌اند (مثل حسادت، خشم، انزواجویی، و مواردی ازاین‌دست) به سطح یک عارضه یا ناهنجاری روانی کشانده‌اند؛ به‌گونه‌ای که انسانِ منطبق با استانداردهای سلامت روان، به موجودی آرمانی و تخیلی تبدیل شده است. میشل فوکو دلایل این امر را در «تاریخ جنون» تبیین کرده است؛ اینکه چگونه با چنین الگوهایی انسان‌ها به ابژهٔ سوژهٔ روان‌درمانگر تبدیل می‌شوند و چگونه افرادی که از الگوهای مسلط پیروی نمی‌کنند را در قالب فرایند دگرسازی به ناهنجاری نام‌گذاری و طرد می‌کنند و البته سطحی از دسترسی به منابع تخصیصی و اقتداری نیز برای سوژهٔ روان‌درمانگر تضمین می‌شود. روان‌شناسی فردی از فرهنگ اجتماعی جدانشدنی است و ما نمی‌توانیم با ارجاع به روان‌پریشی‌های فردی، از تأثیر ویرانگر فرهنگ‌ها بر کنش‌های فردی چشم‌پوشی کنیم. اگر سعید حنایی، یک روان‌پریش بوده، اعضای داعش و طالبان و انتحاریون نیز همگی دچار روان‌پریشی فردی و درگیر نوعی بیماری هستند؛ پس چرا با آن‌ها به‌عنوان پدیده‌ای سیاسی و اجتماعی رفتار می‌کنیم؟ سعید در جامعهٔ درحال‌گذار ایران امروز، با ساختارهایی شبه‌مدرن، به‌عنوان یک روان‌پریش نام‌گذاری می‌شود، اما احتمالاً سعید حنایی در صد سال پیش، نه‌تنها یک روان‌پریش یا مجنون نبود، بلکه مؤمنی متعهد، غیرتمند، و سربلند در دفاع از ارزش‌ها شناخته می‌شد. این فرهنگ، مستعد پرورش سعید حنایی‌ها است و با توجه به تأیید اجتماعی‌ای که سعید از بخش‌هایی از جامعه گرفته

است، باید پذیرفت که او، تنها قاتل این قتل‌های سریالی نیست، بلکه همهٔ کسانی‌که او را غیرمستقیم تشویق کرده‌اند، در قتل‌هایش شریکند. فیلم، هیچ تأکید و اشاره‌ای به روان‌پریشیِ فردی سعید ندارد و تم‌های پرشمار فیلم، ناظر بر تأثیرات فرهنگی و اجتماعی بر کنش‌های فردی وی هستند.

۴-۵. نمادپردازی از سنت (تقابل زن سنتی با زن مدرن)

شخصیت مادربزرگ یا خانوم‌جان، شخصیتی کلیدی است. زنی اخمو که حتی در عکس‌های یادگاری سال تحویل هم لبخند نمی‌زند. او یک شخصیت نمادین از سنت است. در هیچ جای فیلم به نام فامیلی سعید اشاره نمی‌شود ــ گویا شرط اعطای مجوز به فیلم این بوده است که هیچ ارجاعی به مکان‌ها و افراد واقعی وجود نداشته باشد و حتی لوکیشن نیز نمی‌بایست شهر مشهد باشد ــ اما تأکید خانوم‌جان بر استفاده از حنا، به‌نوعی هم یادآور فامیلی سعید است و هم حنا، به‌عنوان یک ابزار آرایش سنتی برای زنان، نماد سنت است؛ خانوم‌جان، نگهبان سنت‌ها است. اما پرسش این است که چرا یک زن که در سلسله‌مراتب اقتدار، جایگاه فرودست را نسبت به مردان دارد، می‌بایست حامی سنت‌ها باشد؟ همواره درون فرودستان نیز سلسله‌مراتبی وجود دارد که ثبات ساختارها را تضمین می‌کند. در میان فرودستان، منزلت‌های فرادستی وجود دارد که کارگزاران ترجیح می‌دهند، با به‌دست آوردن آن به‌جای پذیرش ریسک به‌چالش کشیدن ساختار مسلط، سهم بیشینهٔ خود را تاحدممکن تضمین کنند. توزیع منابع در جامعه، تنها به دوقطبی‌ها شکل نمی‌دهد، بلکه توزیع نابرابر و پلکانی تضمین‌کنندهٔ ساختارها هستند. خانوم‌جان، به‌عنوان فرودستی که در میان فرودستان برتری دارد، یکی از مهم‌ترین حامیان حفظ وضع موجود است. در زندان، چگونه زندانبانان اندک می‌توانند زندانیان پرشماری را کنترل کنند؟ با همین سلسله‌مراتب اقتدار در میان خود زندانیان. برده‌داران چگونه بردگان را کنترل می‌کردند؟ با ایجاد سلسله‌مراتب در میان بردگان.

مادر شوالیه ژان دوکاروژ (مت دیمون) در فیلم «آخرین دوئل»، آخرین ساختهٔ رایدلی اسکات، کمابیش همان شخصیت کلاسیک خانوم‌جان است؛ یا شخصیت استفان با بازی خیره‌کنندهٔ ساموئل ال جکسون در «جنگوی رهاشده[1]»، اثر تارانتینو، نیز سیاهی را به‌نمایش می‌گذارد که بسیار متعهد به نابرابری نژادی و برده‌داری است. خانوم‌جان معنای خود را از

1. Django unchained

چنین منزلتی می‌گیرد. برداشت او از زن‌بودگی، بسیار جنسی است و در جایی آشکارا می‌گوید: «مرغاتونو جمع کنید، خروسای مردم ولند». دقیقاً شبیه به استفان که تحریک‌کنندهٔ ارباب سفیدش علیه مشتریان برومهیلدا است، خانوم‌جان، تحریک‌کنندهٔ اصلی سعید است. حتی شیوهٔ کشتن زنان، به‌نوعی با تلقین خانوم‌جان در ذهن سعید شکل می‌گیرد؛ زمانی‌که از کشتن زن یکی از آشناها توسط شوهر و رها کردن جسدش می‌گوید، بعد از اینکه فهمیده است زنش با مرد غریبه قرار کثافت‌کاری گذاشته است. او در کنترل زن سعید و جامعه‌پذیر کردن کودکان در چارچوب فرهنگی که معنا و منزلتش را از آن می‌گیرد، بسیار فعال است؛ وقتی پسر خانواده در راستای خواست او، دختر خردسال را وادار به پوشیدن دامن می‌کند، به او بادام جایزه می‌دهد و در صحنهٔ بازسازی جنایت در خانه، پسر را وامی‌دارد که به پدر بگوید، به او افتخار می‌کند. ناخشنودی همسر سعید از خانوم‌جان و تقابل آن‌ها که در بیان و زبان بدن او نمایان است، به‌گونه‌ای نمادین، تقابل زن مدرن و سنتی را نمایش می‌دهد و جالب اینکه خانوم‌جان به‌عنوان نماد سنت، افلیج است و به‌تنهایی توانایی راه رفتن و بالا و پایین رفتن از پله‌ها را ندارد و این سعید است که او را به‌دوش کشیده و جابه‌جا می‌کند و این به‌شکل نمادین، ناتوانی سنت و اتکای آن به قدرت و خشونت برای بقا را تصویرسازی می‌کند.

۵-۵. ساختارهای سیاسی و حقوقیِ حامی سنت

ساختارهایی که برپایهٔ چنین نظم سلسله‌مراتبی و تبعیض‌آمیزی شکل گرفته‌اند، نوعی تقسیم کار اجتماعی را در قالب نقش‌ها تعریف می‌کنند. این تقسیم کار برای مرد، نقشی فرادست را با سطحی از مالکیت بر زن تعریف می‌کند؛ اما مرد نیز مسئولیت‌هایی دارد. مرد می‌بایست تأمین‌کنندهٔ معیشت زنی باشد که به او تعلق دارد. اما جالب اینجاست که وقتی به‌دلیل کژکارکردی و ناتوانی مرد در انجام وظایف یا حتی به‌جبر مرد ناکارآمد، زن وادار به خودفروشی می‌شود، از نگاه کسانی چون سعید، باز هم این زن است که گناهکار و شایستهٔ مجازات است. عملکرد همهٔ زنانی که سعید به‌عنوان زنان خیابانی به‌قتل می‌رساند، نتیجهٔ ناکارآمدی مردان در انجام وظایفشان است؛ یکی ناپدری و برادر معتادش مجبورش کرده‌اند که خودش را بفروشد، دیگری توسط شوهر، معتاد شده و وادار می‌شود برای تهیهٔ پول برای شوهر معتادش خودفروشی کند، دیگری اگر بدون پول به خانه برگردد، شوهرش «چاقوچاقویش می‌کند»، یکی مجبور

است شکم چند تا بچه را سیر کند، و حتی یکی از آن‌ها آن‌قدر بدبخت و بی‌چیز است که از یخچال خانهٔ سعید، بسته‌های مرغ و گوشت می‌دزدد.

اما سعید آن‌ها را شایستهٔ مجازات می‌داند، نه مردان ناکارآمدی را که وظایفشان را به‌درستی انجام نداده‌اند؛ چرا؟! افزون‌بر نابرابری ساختاری میان زن و مرد که سلطهٔ مرد بر زن را مشروع، و تقابل مرد با زن را بسیار کم‌هزینه‌تر از تقابل مرد با مرد می‌کند، دلیل دیگری نیز در کار است؛ در این ساختار، قانون از مردان حمایت می‌کند، اما از زنان خیابانی، هرگز. آن‌ها مصداق جرم بوده و فاقد حقوقی هستند که از آن‌ها حمایت کند و جرم‌انگاری از تن‌فروشی، آنان را بسیار آسیب‌پذیر می‌کند. سعید، هنگامی‌که می‌فهمد راننده‌ای برای زنش مزاحمت ایجاد کرده است، به‌سراغ راننده‌های مسافرکش می‌رود؛ اما افزون‌بر اینکه با مقاومت رانندهٔ مسافرکش روبه‌رو شده و از او کتک می‌خورد، پلیس نیز از راننده حمایت می‌کند؛ تاحدی‌که سعید در معرض بازداشت قرار می‌گیرد. اما زنان خیابانی، فعالیتی پنهانی دارند و از حمایتی برخوردار نبوده و بی‌پناهند. تصاویری که از اجساد زنان خیابانی در نماهای مختلف گرفته شده است، به‌خوبی این بی‌پناهی را نمایش می‌دهد. در پلانی تأثیرگذار، جسد یکی از زنان خیابانی در جوی آب در پرسپکتیو تصویر سردرب سینما که تصویری از یک بازیگر زن را نمایش می‌دهد، به پلانی از آکواریوم ماهی‌های قرمز که با تور شکار می‌شوند درهم می‌آمیزد که در پیوند دو پلان، نمادپردازی تصویری کم‌نظیری نهفته است.

دولت‌های دینی بر نوعی ساختار معنایی استوارند که بقا و ثبات در سلسله‌مراتب اقتدارشـان بـه حفظ اصول و قواعد آن ساختار گره خورده است. اما درعین‌حال، دولت به‌عنوان پدیده‌ای مـدرن، ماهیتاً ابزاری و دارای کارکردهایی است که با رویکرد اندام‌وارگی در تعارض اسـت؛ تعارضـی کـه در

اسلامیت و جمهوریت نمادپردازی می‌شود. به‌بیان روشن‌تر، ازیک‌سو، دولت اسلامی نیازمند جامعه‌ای است که سوژهٔ اصول و قواعدش باشد و در حفظ آن عاملیت بیابد؛ به‌طور مشخص، سوژه‌هایش باید دغدغه‌مند امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر باشند و این امر، جامعه را مستعد پرورش سعید حنایی‌ها می‌کند؛ ازسوی‌دیگر، عملکرد سعید به‌عنوان یک قاتل، در نقض قواعد تنظیمی ساختارهای دولت ابزاری قرار می‌گیرد. در چنین پارادوکسی است که مسائل، بغرنج می‌شوند. در سکانس بسیار مهم محاکمه، بین قاضی که یک روحانی است و سعید، دیالوگ مهمی درمی‌گیرد. سعید می‌گوید: «من امر خدا رو انجام دادم. مگه خود شما در و دیوار رو پر نکردین از امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر و...»؛ روحانی می‌گوید: «از کی تا حالا آدمکشی شده امربه‌معروف» و سعید می‌گوید: «مهدورالدم، حکمش اعدام نیست؟... خاک بر سر مسلمونی که نتونه مفسد رو به سزای عملش برسونه... من طبق احکام عمل کردم.... اون دینی که من می‌فهمم، می‌گه اینا رو باید کشت تا فساد ریشه‌کن بشه». روحانی می‌گوید: «از کی تا حالا آدمکشی حلال شده که ما بی‌خبریم؟» و سعید می‌گوید: «من آدمی نکشتم...».

نتیجه‌گیری

سینما، یک زبان است؛ ابزاری برای برسازی حقیقت و ارائهٔ روایت از واقعیت. در این پژوهش تلاش شد، با به‌کارگیری شیوهٔ تحلیل مضمون، روایت ایرج‌زاد و براهنی از پدیدهٔ سعید حنایی در فیلم «عنکبوت»، واسازی و آشکار شود که آن‌ها چه تصویری را بر این واقعیت بار کرده‌اند و روایت آنان، بازتاب‌دهندهٔ چه ارزش‌هایی است و چه نسبتی با ارزش‌ها و هنجارهای گفتمان‌های رسمی و مسلط در سپهر اجتماعی ایران امروز برقرار می‌کند.

تحلیل مضامین فیلم نشان می‌دهد که ایرج‌زاد و براهنی، سعید حنایی را سوژهٔ نوعی ساختار معنایی روایت کرده‌اند که در آن، زن در عین اینکه در سلسله‌مراتب اجتماعی نسبت به مرد در فرودست قرار می‌گیرد، عامل فساد و مانع رستگاری نیز هست و می‌بایست توسط مرد، کنترل و مهار شود. از این منظر، زن به‌عنوان یک ابژهٔ جنسی، موضوع نگاه خیرهٔ سوژهٔ مردانه قرار دارد. در جامعهٔ درحال‌گذار ایران، که عرصهٔ جدال ساختارهای معنایی سنتی با ساختارهای معنایی رقیب و جایگزین است، سوژه‌های سنتی، دچار اضطراب و احساس تهدید هستند و برپایهٔ قواعد و هنجارهای سنت‌ساخته برای مقاومت و جلوگیری از تغییر ارزش‌ها، تحریک شده و مکلف به کنش فعالانه، حتی از جنس کنش‌های تهاجمی، هستند.

برخلاف روایت رسمی از پدیدهٔ سعید حنایی، او در روایت ایرج‌زاد و براهنی، یک روان‌پریش نیست، بلکه رفتارش در چارچوب ساختارهای اجتماعی و فرهنگی مسلط، قابل‌تحلیل است. سلسله‌مراتب جنسیت، مانع شکل‌گیری یک فضای دوقطبی میان کارگزاران ساختارهای مسلط و سوژه‌های ساختارهای معنایی آلترناتیو می‌شود و به‌این‌ترتیب، در این سلسله‌مراتب، در میان فرودستان نیز رابطهٔ فرادستی ـفرودستی برقرار است و این توزیع سلسله‌مراتبی منابع، به تقویت و تثبیت ساختارهای مسلط منجر شده است. به‌طور مشخص، مادر سنتی نسبت به عروس مدرن، دارای وضعیت فرادستی است و به‌دلیل موقعیت برتر و منزلتی که درون این ساختار دارد، از آن حمایت می‌کند. افزون‌براین، روایت سازندگان، گویای این واقعیت است که ساختارهای سیاسی و حقوقی مبتنی‌بر چارچوب‌های سنتی، آنجا که در قامت دولت مدرن متجلی می‌شوند، با کارکردهای ابزاری آن دچار تناقض و تعارض خواهند بود؛ ازیک‌سو، ارزش‌ها و هنجارهای سنتی، سوژه‌هایی مثل سعید حنایی را به کنش خشونت‌آمیز در راستای حفظ اصول و قواعد تحریک می‌کنند و ازسوی‌دیگر، این کنش‌های خشونت‌آمیز با کارکردهای دولت مدرن ــ به‌طور مشخص، آنجایی‌که به‌نمایندگی از آحاد جامعه، انحصار استفاده از زور به‌شکل مشروع را در راستای تأمین امنیت به‌عهده می‌گیرد ــ در تعارض قرار گرفته و چالش ایجاد می‌کند.

پدیده‌هایی مانند سعید حنایی، نتیجهٔ گریزناپذیر بقای برساخته‌های بین‌الاذهانی یا ساختارهای معنایی هستند که دیگر با اقتضائات زیست اجتماعیِ درحال‌تحول انسان امروز انطباق ندارند، اما با عاملیت نقش‌هایی که از سلسله‌مراتب موجود بهره می‌برند، در مقابل تغییر، سخت‌جانی می‌کنند. برخی مثل جنبش‌های بنیادگرا، در قالب ائتلاف‌های سیاسی، رویکردی تهاجمی در مقابل ساختارهای رقیب درپیش می‌گیرند، و برخی همچون روشنفکران دینی، تلاش می‌کنند بین ساختارهای رقیب، آشتی برقرار کنند و برخی دیگر نیز انزوا، پیشه می‌کنند؛ اما آسیب‌زاترین شکل آن، کارگزاران ساختارهای تاریخ‌مصرف‌گذشته‌ای هستند که در قالب ائتلافی سیاسی، دولت تشکیل می‌دهند و روند تحول در اقتضاهای زیست اجتماعی انسان را از حالت متعارف و طبیعی خود خارج می‌کنند.*

منابع

اکبری گلزار، مهدی؛ زائری، قاسم (۱۳۹۹). بازنمایی تصویر زن در فیلم شبی که ماه کامل شد (کاربست تحلیل روایت و نشانه‌شناسی رولان بارت). زن در فرهنگ و هنر، ۱۲(۳)، ۳۶۷-۳۴۹.
بیچرانلو، عبدالله؛ هاشم خانلو، محمدحسن (۱۳۹۷). بازنمایی سینمایی بافت سیاسی ایران؛ تحلیل گفتمان انتقادی موردی فیلم «هویت». مجله جهانی رسانه، ۱۳ (۲)، پیاپی ۲۶، ۱۸۸-۱۷۱.
پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۴۰۱). تحلیل گفتمان انتقادی فیلم سوته‌دلان از منظر رویکرد ون لیون، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، ۱۴(۲۸)، ۲۱۵-۱۹۳.
جوادی یگانه، محمدرضا؛ زادقناد، سعیده (۱۴۰۰). دروغ در سه‌گانه اصغر فرهادی (نشانه‌شناسی فیلم‌های «چهارشنبه‌سوری»، «دربارهٔ الی» و «جدایی نادر از سیمین»). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۳(۱)، پیاپی ۲۵، ۸۹-۵۹.
چندلر، دانی (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
جعفری، علی؛ مظفری، افسانه (۱۳۹۲). بازنمایی زندگی طبقهٔ متوسط در سینمای ایران (نشانه‌شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین). رادیو تلویزیون، ۹(۲۱)، ۱۵۰-۱۲۷.
حداد، غلامرضا (۱۳۹۴). ساختار معنایی نواصولگرایان و سیاست خارجی جمهوری اسلامی ایران (۱۳۹۲-۱۳۸۴). پژوهشنامه علوم سیاسی، ۳(۱۰)، ۱۱۲-۴۱.
حداد، غلامرضا (۱۴۰۱). شبه‌سرمایه‌داری رانتیر؛ برایند پارادوکس‌های دولت اندام‌واره، ابزاری، و رانتیر در جمهوری اسلامی ایران. دولت‌پژوهی، ۸(۳۱)، ۱۴۴-۱۱۳.
حداد، غلامرضا (۱۴۰۱). تحلیل مضامین اخلاقی، سیاسی، و حقوقی در فیلم «قهرمان». فصلنامه الهیات هنر، پیاپی ۲۱ ، ۱۴۵ تا ۱۶۸
خادم‌الفقرایی، مهوش؛ کیان‌پور، مسعود (۱۳۹۵). تحلیل گفتمان فیلم زندگی مشترک آقای محمودی و بانو با تمرکز بر داغ ننگ ناشی از تقابل سنت و مدرنیته. زن در فرهنگ و هنر، ۸(۴)، ۴۵۲-۴۴۳.
خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم «لاک‌پشت‌ها پرواز می‌کنند». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۲(۴).
راودراد، اعظم؛ میرزاده، احسان (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانهٔ فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، دربارهٔ الی، و گذشته). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۹(۱)، پیاپی ۱۷، ۷۷-۵۳.
راودراد، اعظم؛ سلیمانی، مجید (۱۳۸۹). بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربهٔ دینی در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه. مجله جهانی رسانه، ۵(۲)، پیاپی ۱۰.
زمانی، سیمین؛ نیکخواه قمصری، نرگس؛ بصیریان جهرمی، حسین (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «بانو». مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه، ۱(۲).
سلطانی، سید علی‌اصغر؛ مرشدی، پویا (۱۳۹۶). تعامل و تقابل گفتمانی نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «گوزن‌ها». مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳ (۴۸)، ۱۹۷-۱۷۳.
سلطانی، سیدعلی‌اصغر؛ ظهرابی، فاطمه (۱۳۹۵). نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «سعادت‌آباد» ساختهٔ

مازیار میری. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۸(۲)، پیاپی ۱۶، ۷۹-۵۳.
سلطانی، سیدعلی‌اصغر؛ بنایی، بنت‌الهدی (۱۳۹۲). سینمای ایران و بازنمایی عناصر دینی؛ تحلیل گفتمان فیلم «اخراجی‌ها ۲». معرفت فرهنگی اجتماعی، ۴(۲)،پیاپی ۱۴.
شهباء، محمد؛ غفوریان، محسن؛ نیکخواه ابیانه، علیرضا (۱۳۹۶). رویکرد نشانه ـمعناشناسی به تحلیل گفتمان: مطالعهٔ موردی فیلم «یه حبه قند». مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۳(۴۹)، ۴۸-۱۳.
عابدی جعفری، حسن و دیگران (۱۳۹۰). تحلیل مضمون و شبکهٔ مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی. اندیشهٔ مدیریت راهبردی،۵(۲)، پیاپی ۱۰، ۱۹۸-۱۵۱.
غزالی طوسی، امام محمدبن محمدبن محمد (۱۳۵۱). نصیحةالملوک. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، به‌تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، ۲۷۲-۲۶۹.
فیسک، جان (۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون. ترجمهٔ مژگان برومند. ارغنون، شماره ۱۹.
کاظمی، فروغ؛ سلمانی سیاه‌بلاش، امینه (۱۳۹۵). بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعهٔ موردی فیلم جدایی نادر از سیمین. جستارهای زبانی، ۷ (۴)، پیاپی ۳۲.
کوثری، مسعود؛ مؤمنی، علی (۱۴۰۱). تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به‌وقت شام» با رویکرد وَن لیوون. مطالعات فرهنگ-ارتباطات، ۲۳(۶۰)، ۱۲۴-۹۹.
مگی، برایان (۱۳۸۸). داستان فلسفه. ترجمهٔ مانی صالحی امیری. تهران: نشر آمه.
مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). رسانه و بازنمایی. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه.
نادری، احمد؛ سلیمانی ساسانی، مجید؛ اسکندری، علی (۱۳۹۳). تحلیل بازنمایی روحانیت در سینمای ایران؛ مطالعه موردی تحلیل گفتمان فیلم «طلا و مس». مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۳(۳)،پیاپی ۱۱.
نوح هراری، یوال (۱۳۹۶). انسان خردمند؛ تاریخ مختصر بشر. ترجمهٔ نیک گرگین. چاپ پنجم. تهران: فرهنگ نشر نو.
نقیب‌السادات، سیدرضا (۱۳۹۱). روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی. مشرق موعود، ۶(۲۱)، ۱۳۹-۱۱۱.
نوایی، فرزاد؛ کاظمی شیشوان، مهروش؛ حسینی، اکرم؛ نصیری، نگار (۱۴۰۰). بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی (نمونهٔ موردی: فیلم «فروشنده»). باغ نظر، ۱۸(۱۰۰)، ۲۰-۵.

Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development*, Sage.
Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
Hall, S (2003). *Representation*, London: SagePublication.
Holloway, I. & Todres, L. (2003). The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence, *Qualitative Research*, 3(3), 345-357.
King, N. & Horrocks, C. (2010). *Interviews in Qualitative Research*. London:

Sage.

Moore, John A. (24 Jan 2002). *From Genesis to Genetics: The Case of Evolution and Creationism*. University of California Press, pp. 28–29, ISBN 978-0-520-93078-0.

Roberts, S. O., Weisman, K., Lane, J. D., Williams, A., Camp, N. P., Wang, M., Robison, M., Sanchez, K., & Griffiths, C. (2020). God as a White Man: A Psychological Barrier to Conceptualizing Black People and Women as Leadership Worthy**.** *Journal of Personality and Social Psychology*, 119(6), 1290–1315. https://doi.org/10.1037/pspi0000233.

Tompkins, Stephen (2015). *Why is God not Female?*. bbc.com Retrieved 13 January 2021.

Wight, Colin (2003). *Agents, Structures and International Relations*, *Politics as Ontology*. Cambridge University Press.

https://www.forbes.com/sites/kimelsesser/2020/06/10/thinking-of-god-as-a-white-man-contributes-to-bias-says-new-study/?sh=27c851f053e5