

سینما و تفاوت: بررسی نشانه‌شناختی فیلم «عروس آتش»

علیرضا مرادی^۱

طوبی زمانی^۲

علی کاظمی^۳

تاریخ دریافت: ۹۱/۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۱/۵/۵

چکیده

این مقاله به تحلیل و بررسی فیلم عروس آتش می‌پردازد. پس از مروری بر ادبیات نظری، روش نشانه‌شناسی برای تحلیل داده‌ها انتخاب شده است. روش نشانه‌شناسی این مقاله در سه سطح توصیفی (رمزگان اجتماعی)، بازنمایی (رمزگان فنی) و ایدئولوژیک (رمزگان ایدئولوژیک) است. فرایند رفت و برگشت و تعامل میان این سطوح سه‌گانه منجر به نتایج زیر می‌شود. علیرغم اینکه فیلم دارای بعدی رهایی بخش است و سعی می‌کند که با سنتی غیر انسانی (عدم رعایت حقوق زنان) مقابله کند، اما تفاوت فرهنگی را نادیده می‌گیرد و با اتخاذ موضعی مدرنیستی (عام‌گرایی، خردگرایی، فردگرایی و ...) سنت‌های قبیله را نقد بیرونی می‌کند و با نشانه‌های مختلف در سه سطح مذکور، فرهنگ متوسط شهری را در تقابل با فرهنگ قبیله‌ای قرار می‌دهد و بدون توجه به ویژگی‌های فرهنگی-اجتماعی این قبیله قضاوت می‌کند. قضاوتی که منجر به فهم تفاوت‌های فرهنگی نمی‌شود، بلکه به طرد «دیگری» می‌انجامد.

کلمات کلیدی: تفاوت، دیگری، قبیله‌گرایی، خردگرایی، مدرنیسم.

^۱ کارشناس ارشد علوم ارتباطات دانشگاه تهران harsin2010@yahoo.com

^۲ کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران

^۳ کارشناس ارشد علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز

مقدمه

تفاوت اجتماعی همیشه در زندگی اجتماعی انسان بوده و هست. این مقوله در دوره‌های مختلف، به اشکال متفاوتی تغییر می‌کند، بعضی مواقع تفاوت‌ها خصومت‌آمیزند و نه تنها سبب تفاهم و درک فرهنگ‌های دیگر نمی‌شود، بلکه باعث به حاشیه راندن و طرد "دیگری"^۱ می‌شود، گاهی اوقات آشکار و برخی مواقع پنهان‌اند. اگر در قرن نوزدهم و تا اواسط قرن بیستم، عمده تأکیدها درباره تفاوت خصلتی اقتصادی (طبقاتی) داشت، اما اکنون تفاوت‌های دیگری نظیر تفاوت‌های جنسی، قومی، نژادی و فرهنگی از اهمیت زیادی برخوردارند (هال، ۱۹۸۹، ۱۹۹۶، ۱۹۹۸، ۲۰۰۴، ۲۰۰۵، ۱۳۸۳ الف، ۱۳۸۳ ب؛ گراسبرگ، ۱۹۹۹). عمدتاً تفاوت‌ها با تبعیض و طرد دیگری همراه هستند. چنانچه در جامعه‌ای تفاوت‌ها به شکل صریحی مشخص شوند و تا جایی که امکان دارد برساخته شوند، می‌توان در جهت کاهش این تبعیض‌ها کوشید و قدرت-بخشی به گروه‌های حاشیه‌ای امکان‌پذیر می‌شود. نکته حائز اهمیت آن است که تفاوت و بازنمایی ربط وثیقی با هم دارند (هال، ۱۹۸۹) و بازنمایی دیگری را به اشکال مختلف (وحشی/نجیب، عقب‌مانده/متمدن ...) برمی‌سازد. بازنمایی در عرصه‌های مختلف فرهنگی و به شیوه‌های گوناگون و با ابزارهای متنوعی انجام می‌شود؛ یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین این عرصه‌ها سینماست.

سینما به خاطر مخاطبان وسیع و تکنیک‌های تأثیرگذارش می‌تواند نقش مؤثری در بازنمایی دیگری و روابط میان فرهنگی بین گروه‌های مختلف اجتماعی ایفا نماید. سینما در عصر حاضر می‌تواند به کمک معنای اجتماعی موجود در عرصه فرهنگ، نابرابری‌ها و تفاوت‌های طبقاتی، جنسی، نژادی، سنی، دینی و ... را امری طبیعی جلوه دهد. اما برخی محصولات و آثار سینمایی سعی می‌کنند عناصر رهایی بخش موجود در هنر سینما را حفظ کنند تا از این طریق به فهم بیشتر برسند و رنج انسان‌ها را کاهش دهند. یکی از این آثار فیلم سینمایی عروس آتش است. فیلمی که به نقد سنت‌های دست و پاگیر قبایل عرب در مواجهه با مدرنیسم پرداخته است. این فیلم سعی دارد تفاوت جنسیتی موجود در جامعه عرب خوزستان را برجسته سازد. فیلم مذکور در این زمینه موفق به نظر می‌رسد؛ اما ناخواسته برخی تفاوت‌های قومی و نژادی را نادیده می‌گیرد و برخلاف روش نظریه انتقادی که ماهیت آن نقد درونی است (شرت، ۱۳۸۷: ۲۷۷-

^۱ Otherness

۲۸۳) از بیرون و بر اساس مطلوبیت‌های فرهنگی خود به نقد بیرونی جامعهٔ قبیله‌ای خوزستان می‌پردازد. گرچه این فیلم وانمود می‌کند که جنبهٔ انصاف و برابری را رعایت می‌کند و اغلب گفتمانی را به وجود می‌آورد که بیانگر این ادعا باشد، اما در عمل این گونه نیست و به شیوه‌ای پنهان از طریق گفتمان تولیدی خود جانبدارانه عمل می‌کند. برای فهم معانی مورد نظر در این فیلم باید آن را تحلیل انتقادی کرد. هرچند فیلم سعی در طبیعی جلوه دادن معانی مورد نظر خود دارد، ولی این امری طبیعی نیست، بلکه عامدانه، غیر طبیعی و رمزگذاری شده است. معانی در رسانه‌ها طی فرایندی، رمزگذاری و تولید می‌شوند و مخاطب را با مؤلف هم دل می‌کند تا تمام روایت‌های داستان را بپذیرد. فیلم می‌خواهد این معانی را امری طبیعی و ازلی جلوه دهد و وانمود کند که این تفاوت‌ها و نابرابری‌ها همانی است که باید باشد و هیچ جنبهٔ غیر طبیعی در آن وجود ندارد. بنابراین فیلم یا هر متن دیگری ختنی نیست و نمی‌توان آن را روایتی ساده در نظر گرفت.

چارچوب نظری

برخلاف رویکردهای سنتی که پیام یا متن فرهنگی را جدا از ساختارهای اجتماعی و اقتصادی تحلیل می‌کردند، نظریه پردازان مطالعات فرهنگی محصولات رسانه‌ای را در درون بافت اجتماعی تحلیل می‌کنند. این نظریه‌ها به رابطهٔ دیالکتیکی فیلم (متن یا هر چیز دیگر) و ساختارها توجه دارند. آنها نشان می‌دهند که ساختارها متن‌ها را تولید می‌کنند و متن‌ها نیز در بازتولید ساختارهای اجتماعی نقش دارند. این امر را به صورت ذیل می‌توان نشان داد:

رخدادهای زبانی متن و فیلم... ← ساختارها
→

بر اساس این دیدگاه، فیلم بازتاب صرف ساختارهای اجتماعی نیست بلکه خود در بازتولید آن نقش دارد و می‌تواند تفاوت‌ها را برجسته یا اینکه آنها را پنهان کند. تفاوت مکانیسمی برای خلق معناست. معناها در تفاوت‌ها خلق می‌شوند نه در تشابهات. دریدا معتقد است که معنا از بازی دال‌ها خلق می‌شود که هرگز ثابت نیست و ضمیمه‌ای و ارجاعی است. در این بحث، پساساختارگرایان مقوله‌هایی که برای توصیف نوع بشر به کار می‌رود- فرهنگ، هویت، زنان، طبقه، جامعه، نژاد، قومیت و ...- را دارای مفاهیم ثابت نمی‌دانند.

این مقوله‌ها باید بر اساس ساخت‌های گفتمانی درک شوند و معنایی برای ضد ذات‌گرایی است که وارد مباحث مطالعات فرهنگی معاصر شده است.

تفاوت و دیگربودگی از بازنمایی برساخته می‌شوند. امروزه در پارادایم مطالعات فرهنگی، بازنمایی از جایگاه کانونی برخوردار است. معنای عمومی بازنمایی بر مجموعه‌ای از فرایندها دلالت می‌کند که به وسیله آن ابژه یا عملی در جهان واقعی ترسیم شده و به نمایش درمی‌آید. بنابراین بازنمایی عملی نمادین است که جهان ابژه را انعکاس می‌دهد. در مطالعات فرهنگی، بازنمایی به سادگی معنای انعکاس نمادین اشیا و اعمال در جهان واقعی را نمی‌دهد و برساختی از معناست که به هیچ وجه بر تطابق نشانه و ابژه بیرونی دلالت نمی‌کند، بلکه تأثیری بازنمایانه از واقع‌گرایی را خلق می‌کند. بنابراین بازنمایی به مثابه پیامدی از وجود سیستمی از نشانه‌های افتراقی درک می‌شود که معنا را از طریق تفاوت خود با دیگری خلق می‌کند. نتیجه این امر رابطه‌ای بودن و ناپایداری معناست و نه ارجاعی و ثابت بودن آن. بازنمایی برساختی از فرهنگ است و حتی گاه این دو را معادل یکدیگر در نظر می‌گیرند، به این دلیل که فرایندهای بازنمایی اعمال و چیزها را برای ما معنادار می‌کند. از آنجایی که بازنمایی نمی‌تواند بی‌طرفانه باشد، هر بازنمایی می‌تواند آشکال متفاوتی داشته باشد، بنابراین مسئله بازنمایی در مطالعات فرهنگی، جزئی جداناپذیر نقد قدرت و پرسش از رویه‌های صورت‌بندی آن است. قدرت اجازه مشاهده برخی معلومات را می‌دهد و برخی دیگر را پنهان می‌کند. به اعتقاد هال معنا صریح یا شفاف نیست و از طریق بازنمایی در گذر زمان یک‌دست باقی نمی‌ماند. معنا بی‌ثبات و لغزنده است و همیشه قرار ملاقاتش با حقیقت مطلق را به تأخیر می‌اندازد، همیشه برای هم‌طنین شدن با موقعیت‌های جدید مورد مذاکره قرار می‌گیرد و تغییر می‌کند، اغلب مورد مجادله بوده و هرازگاهی به شدت بر سر آن جنگ شده است... معانی به شدت در رابطه با قدرت ثبت و حک می‌شوند (هال ۲۰۰۳، به نقل از مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶).

با ورود قدرت به دایره معنایی این مفهوم، بحث سیاست‌های بازنمایی به یکی از مفاهیم کلیدی در مطالعه قومیت، نژاد و هویت تبدیل شده است، یعنی هنگامی که ما از ویژگی خاصی از فرد (جوان، پیر، زن، مرد، نژاد، طبقه و ...) سؤال می‌پرسیم درگیر سیاست‌های بازنمایی می‌شویم.

ایدئولوژی و بازنمایی

ایدئولوژی اغلب به شیوه‌هایی اشاره دارد که نشانه‌ها و معانی و ارزش‌ها در آن کمک می‌کنند تا قدرت اجتماعی مسلط بازتولید شود (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۳۵). نخست، ایدئولوژی به معنای مارکسیستی آن نیست، یعنی تلقی‌ای از آگاهی دروغین و واقعی وجود ندارد. هر چه هست همین واقعیت‌هاست که از طریق زبان یا دیگر نظام‌های معنایی درک می‌شود، بنابراین حقیقتی که عینی و بیرونی باشد وجود ندارد. حقیقت همیشه در این چارچوب که چگونه به وجود آمده، برای چه کسی و در چه زمانی درست است، درک می‌شود. آگاهی ناشی از فرهنگ و جامعه و تاریخ است (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۹). از نظر آلتوسر ایدئولوژی مجموعه‌ای ایستا از عقاید اعمال شده طبقات حاکم بر طبقات فرودست نیست، بلکه فرایندی پویاست که پی در پی در عمل، آنگونه که مردم رفتار می‌کنند و خودشان و روابطشان با جامعه را می‌فهمند، بازتولید و بازسازی می‌شود. ایدئولوژی در درون نهادهای ایدئولوژیک مسلط (خانواده، آموزش و پرورش، زبان، رسانه‌های گروهی، نظام سیاسی و غیره) نظام‌های رفتار، فکر کردن و شیوه‌های اجتماعی مقبول در مردم را به وجود می‌آورد. بنابراین هنجارهای مقبول نه خنثی هستند و نه عینی، بلکه ناشی از منافع طبقات دارای قدرت اجتماعی‌اند، اما طبقات دیگر نیز آن را طبیعی می‌دانند. در واقع تمام نهادها و نظام‌های معنایی، همچون نهاد آموزش و پرورش، رسانه‌ها و نهادهای فرهنگی به دنبال کسب ثروت، ایجاد نابرابری طبقه‌ای و جنسی‌اند، اما خود را بی‌طرف جلوه می‌دهند و مدعی رفتار برابر و منصفانه با تمام شهروندان هستند.

زبان به اشکال مختلف و در سطوح مختلف حامل ایدئولوژی است. بنابراین ایدئولوژی هم در درون ساختارها و هم در درون رخداد‌های زبانی وجود دارد. ایدئولوژی از حد و مرزهای گفته‌های موقعیتی می‌گذرد - برای تبیین چنین حالتی بهتر است از نظم گفتمانی فوکو استفاده کرد - از طرفی دیگر، زبان در لابه‌لای روابط و فرایندهای اجتماعی محصور شده و این روابط به نحوی نظامند، گوناگونی زبان را رقم می‌زنند. برای مثال فوکو «ترد» یا «کنارگذاری» را از کاربردهای عمده زبان می‌داند؛ «همه به خوبی می‌دانند که کسی حق ندارد همه چیز را بگوید، از همه چیز در هر اوضاع و احوالی حرف بزند، خلاصه هر کسی نمی‌تواند از هر موضوعی سخن بگوید» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۴). "جنبه‌ای از محصور بودن کاربرد زبان در روابط اجتماعی که ملازم مفهوم گفتمان است، تأکید دارد که زبان صورت مادی ایدئولوژی است و در واقع زبان آغشته

به ایدئولوژی است" (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۶). حال این سؤال مطرح است که چه ویژگی‌ها یا سطوحی از زبان و گفتمان بار ایدئولوژیک دارد؟ در پاسخ این سؤال باید گفت که پیش فرض‌ها، اشاره‌های ضمنی، استعاره‌ها و انسجام همگی جنبه‌هایی از معنا هستند و صورت کلمات نیز آغشته به ایدئولوژی است.

مفهوم هژمونی گرامشی در اینجا به فهم و غنای بحث کمک می‌کند. این مفهوم هم با برداشت دیالکتیکی ساختار و متن وفق دارد و هم چارچوبی برای نظریه‌پردازی و تحلیل ایدئولوژی گفتمانی فراهم می‌آورد. هژمونی چارچوبی تأکیدی و همه‌جانبه بر سیاست و قدرت و نیز رابطه دیالکتیکی و اجزای طبقه و جایگاه اصیلی برای همه آنهاست. هژمونی علاوه بر به دست داشتن رهبری، بر سرتاسر حوزه‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و ایدئولوژیک جامعه تسلط دارد. هژمونی بیش از آنکه صرفاً در پی تسلط بر طبقات فرودست باشد، به دنبال آن است که از رهگذر دادن امتیاز و با استفاده از ابزارهای ایدئولوژیک دست به ادغام و اتحاد با آنان بزند تا رضایتشان را به دست آورد. مبارزه هژمونیک در جبهه‌ای گسترده صورت می‌گیرد، بنابراین ایدئولوژی در این چارچوب درک می‌شود. ایدئولوژی عبارت است از درکی از جهان که به طور ضمنی در هنر، قانون، فعالیت‌های اقتصادی و در جلوه‌های مختلف اجتماعی و فردی تجلی پیدا می‌کند. ایدئولوژی علاوه بر اینکه در سطح کلان ساختار وجود دارد، در سطح خرد نیز از طریق زبان (آغشته به هنجارهای ایدئولوژیک) فاعل‌سازی می‌کند، ایدئولوژی درک افراد از جهان، هویتشان و ارتباطشان با دیگران را شکل می‌دهد و آنها را برساخته‌های اجتماعی بار می‌آورد؛ در تمام ساختارهای زبان (صورت و محتوی) ردپای ایدئولوژی حضور دارد.

نهادهای دولتی در سطح سیاست خودمختار به نظر می‌رسند، ولی از لحاظ ایدئولوژیک که همیشه مکتوم است، پیوندهایی با همدیگر دارند و شبکه‌ای از مناسبات بین آنها وجود دارد و انگار در خیلی از موارد شبیه هم هستند. این همان گفتمان ایدئولوژی مسلط است که آنها را در خیلی از موارد شبیه هم می‌کند.

بنابراین ساختارهای نابرابر اجتماعی (در اینجا رسانه به شکل سینما) با مسلط کردن گفتمان ایدئولوژیک خاص خود، سلطه‌ای فراگیر اعمال می‌کنند و هنجارهای آن را به صورت عقل سلیم در آورده و این هنجارها در تعامل‌ها فعال شده و در فیلم یا هر متن دیگری ظاهر می‌شوند.

بازنمایی و نشانه‌شناسی

معمولاً بازنمایی را «معناسازی از طریق به کارگیری نشانه‌ها» و «استفاده از چیزی به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا» (میلنر، ۱۳۸۵: ۳۳۳) تعریف می‌کنند. بازنمایی برای این کار از کلمات، تصاویر و انواع نشانه‌ها استفاده می‌کند. تمام این عناصر دال‌هایی هستند که برای تولید معنا به کار می‌رود. در واقع نشانه‌شناسی شامل مطالعه هر چیزی است که به جای دیگری می‌نشیند. اما باید به یاد داشت که نمی‌توان نشانه‌ها را به شیوه‌ای مجزا مطالعه کرد، بلکه مطالعه هر نشانه در نظام نشانه‌ای، ژانر یا رسانه و موضوع مورد نظر معنا را دارد. پرسش اصلی در بررسی نشانه-شناسانه این است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۵ به نقل از خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۶).

روش‌شناسی پژوهش

روش‌شناسی این پژوهش نشانه‌شناسی انتقادی است. در این روش کلمات، تصاویر، موسیقی و دیگر عناصر فیلم به مثابه نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود که از طریق آنها معانی خلق می‌شوند. برای اینکه چیزی معنادار شود باید آن را رمزگذاری کرد. رمزگذاری همان ایجاد دلالت معناست که اصلی‌ترین کنش در تولید پیام است. به این ترتیب شناخت نظام ارجاعات و رمزگذاری‌ها این امکان را می‌دهد که با رمزگشایی متن به کشف ارجاعات دال‌ها پردازیم تا از این طریق بتوانیم نشانه‌ها را متمایز کنیم.

رمز عبات است از نظامی از نشانه‌های قانونمند که همه‌آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ می‌شود. رمز حلقه واسط بین پدید آورنده متن و مخاطب است و نیز عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به وجود می‌آید و دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌خورد (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۲۷). همه رمزها در یک سطح نیستند. به پیروی از مقاله فرهنگ تلویزیون جان فیسک آنها را به سه سطح زیر تقسیم می‌کنیم.

جدول شماره ۱: سطوح اجتماعی رمزگان

رمزگان	سطوح اجتماعی
رمزهای اجتماعی: آیین‌ها، هویت‌ها، آداب و رسوم، نظام قبیله‌ای	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین، نورپردازی، انتخاب بازیگر، انتخاب صحنه	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: مدرنیسم، سنت، فردگرایی، پدرسالاری، جنسیت	سطح سوم: ایدئولوژی

• رمزهای اجتماعی: از آنجا که انسان‌ها در جامعه زندگی می‌کنند، پیشاپیش در درون برخی آیین‌ها، هویت‌ها، رسوم و قواعد اجتماعی هستند که دلالت‌های نیرومندی دارند. این رمزگان را کلام، ژست‌های بدنی و رفتار عینیت می‌دهند. عمدتاً این فرایند دلالت‌گری توسط عقل سلیم صورت می‌گیرد.

• واقعیت (رمز فنی): این رمزها کمتر اجتماعی‌اند و بیشتر به قدرت خلاقیت سازنده فیلم بستگی دارد. این رمزها بیشتر خصلتی زیبایی‌شناختی دارند. از جمله این رمزها می‌توان ظاهر، لباس، چهره، نورپردازی، فاصله، دوربین، تدوین، موسیقی و حتی خصلت‌های بلاغی و خطابی را نام برد.

• رمزگان ایدئولوژیک: این رمزها دو رمز اول و دوم را به گونه‌ای سازمان می‌بخشند که از درون آنها معانی سازگار و منسجم به وجود آید. "کارکرد رمزهای ایدئولوژیک طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است" (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۰)

در واقع از لحاظ روشی نیز که تحلیل سه سطحی منطبق به رمز اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک ارائه خواهد شد، سطح اول توصیفی است. در واقع ویژگی‌های اجتماعی را توصیف می‌کنیم. در سطح دوم دلالت‌های بازنمایانه است. در این سطح از طریق نشانه‌های مختلف، بر رمزگان اجتماعی صحنه گذاشته می‌شود. در سطح سوم که رمزهای ایدئولوژیک مد نظر است، خواهیم گفت که ایدئولوژی چگونه رمز فنی و رمز اجتماعی را انسجام می‌دهد؛ در واقع بعد تبیینی مد نظر است.

گزیده فیلم

این فیلم داستان رابطه عاشقانه دختر و پسری است که در دانشکده پزشکی تحصیل می‌کنند. پسر از لحاظ تحصیلات ارشدتر است و سیمت مربی را دارد و دختر دو سال مانده که تحصیلات دکتری عمومی خود را به پایان ببرد. پایگاه اجتماعی پسر طبقه متوسط است و پایگاه دختر طبقه پایین جامعه است. وی اهل جنوب کشور و از قبیله عرب است و طبق قواعد و رسومات قبیله باید با پسر عمومی خود ازدواج کند. دختر به قبیله می‌رود تا آنها را قانع کند که با فردی غیر از اعضای قبیله (دکتر پرویز) ازدواج کند. بعد از وی دکتر پرویز هم به قبیله می‌رود تا با آنها صحبت کند و موافقت قبیله را به دست آورد تا با دختر (احلام) ازدواج کند، ولی ساختارهای اجتماعی قبیله چنین اجازه‌ای به آن دو نمی‌دهد و طی اتفاقاتی هر دو کشته می‌شوند. در پایان پسر عمومی دختر که فرهان نام دارد نیز کشته می‌شود.

رمزگان اجتماعی

نظام قبیله‌ای

برخلاف نظام طبقاتی که مبتنی بر شیوه تولید است، نظام قبیله‌ای بر اساس خویشاوندی عمل می‌کند. تمایزات این نظام دارای سلسله مراتب خاصی است که می‌توان آن را به صورت زیر نشان داد

قبیله ← طایفه ← تیره ← هوز

در قاعده این نظام سلسله مراتبی مردم عادی و دهقانان فقیر و در رأس آن ملاکین و گله‌داران بزرگ قرار داشته‌اند. اصلی‌ترین واحد اجتماعی آنان هوز است. اعضای آن بین ۲۰ الی ۲۰۰ نفرند. بزرگان هوز معمولاً سالمندان و ریش‌سفیدان هستند. مجموع چند هوز تیره؛ مجموع چند تیره طایفه؛ مجموع چند طایفه قبیله را تشکیل می‌دهد. میزان عصیت در هوز از سایر رده‌ها بالاتر است و هر چه به سمت رده‌های بالاتر می‌رویم از شدت آن کاسته می‌شود، ولی هرگز از بین نمی‌رود. در نظام قبیله‌ای اعتقادی به برون همسری وجود ندارد. جالب اینجاست که ازدواج برون همسری در درون قبیله، میان طوایف متعدد نیز نادر است، حتی درون یک طایفه ازدواج برون همسری میان تیره‌های مختلف بندرت مشاهده می‌شود. در صورت اتفاق افتادن این مهم حتماً با مشکلات زیادی همراه است. در بیشتر مواقع حدود و ثغور روابط اجتماعی،

روابط عاشقانه و انتخاب همسر را نظام‌های قبیله‌ای و طلیفه‌ای تعیین و از آن نیز شدیداً حمایت می‌کنند. اما اگر این امور خارج حصارهای آنان باشد به شدت با آن مخالفت می‌کنند. هم‌اکنون در بسیاری از نقاط ایران، نظام قبیله‌ای حاکم است. علی‌رغم اینکه ورود مدرنیته به کشور از اوایل دوره قاجار (آزاد ارمکی، ۱۳۸۰؛ بهنام، ۱۳۸۲) شروع شد و هم‌اکنون اقصی نقاط را درنوردیده است، اما همچنان نظام قبیله‌ای پابرجاست. در این میان استثنایی همچون شهر تهران نیز وجود دارد. در این شهر هیچ هویت غالب خاصی وجود ندارد و افراد خود را بر اساس قبیله، قوم و یا حتی سبک زندگی مشخصی تعریف نمی‌کنند (مدنی پور، ۱۳۸۲).

قومیت

ایران کشوری چند فرهنگی است که در آن اقوام متعددی زندگی می‌کنند (مقصودی، ۱۳۸۲؛ احمدی، ۱۳۸۲). گرچه هر کدام از این اقوام فرهنگ مشترک، آداب و رسوم خاص و گویش‌های خاص و خاطره جمعی مشترک دارند، اما از طریق دین اسلام و گذشته باستانی ایران همچنان در کنار هم با پیوندهای فرهنگی محکمی هستند.

در این فیلم به یکی از اقوام ایرانی (عرب) پرداخته شده است. عمدتاً کنشگران این قوم در جنوب غربی ایران به ویژه استان خوزستان زندگی می‌کنند. آنها آداب و رسوم خاصی دارند که از آن طریق خود را از دیگر اقوام ایرانی متمایز می‌کنند. بدون شک فهم هر متن فرهنگی در جامعه ایران منوط به درک تفاوت‌های فرهنگی در این کشور است. از آنجا که هر کدام از این اقوام شیوه زندگی خاص خود را دارند، نمی‌توان به سادگی از موضعی بیرونی، یا نقطه‌ای ارشمیدسی درباره آنها قضاوت کرد. چنانچه به این امر مبادرت ورزیم، پیشداوری‌ها و قضاوت‌های نامناسب، امکان فهم درست تفاوت‌های فرهنگی را از بین می‌برد.

روابط اجتماعی

روابط اجتماعی در میان اقوام ایرانی، مبتنی بر سنت‌ها و قواعدی است که سال‌ها در میان آنها شکل گرفته است. آنها اغلب سعی می‌کنند که در وضعیت‌های جدید از آموزه‌های سنتی استفاده کنند و سیالیت چندانی در رفتار آنان مشاهده نمی‌شود. چنانچه بخواهیم با ادبیات آنتونی گیدنز (گیدنز، ۱۳۷۷ و ۱۳۷۸) به این مقوله پردازیم، باز اندیشی چندانی در رفتار آنان وجود ندارد. اما

در کلان‌شهرهایی مانند تهران سنت واحدی بر اعمال و رفتار افراد حاکم نیست. افراد در وضعیت‌های جدید در مورد رفتارهای خود تأمل می‌کنند.

رمزگان فنی

در این بخش وضعیت رمزگان فنی به کار رفته در فیلم بررسی می‌شود. در این راستا گفت‌وگوی پرویز و احلام، احلام و فرهان و در نهایت گفت‌وگوی خاله احلام با گاو و در خلال آنها رمزگان فنی این فیلم ارائه می‌شود.

گفت‌وگوی نخست (صحنه نخست):

پرویز: بالاخره به کجا رسیدی؟

احلام: به هیچ جا، اما تو نمی‌خواهی بفهمی.

پرویز: با مادرت صحبت کردی؟

احلام: بله تا نصف شب باهام حرف زد، قرص هم بهش دادم وقتی که خوب شد همش منو نصیحت می‌کرد که من مال قبیله‌ام و سرنوشت من این بوده که توی قبیله به دنیا بیام. اونا سنت-های خودشون دارند، زن رو ملک خودشون می‌دونن، خیلی راحت هرکس که ملک‌شونو بگیره سزایش مرگه و به این کار افتخار می‌کنن. حالا می‌فهمی چرا رابطه ما سر نمی‌گیره؟

پرویز: احلام ناراحت نشو من از حرفات خندم می‌گیره. دختر؟! آخر قرن داری دکتر می‌شی می‌خوای با عقل و منطقت مردم رو نجات بدی ولی الان از سر بریدن و این چیزها حرف می‌زنی ببین اگر دلت جای دیگه‌ایه راحت به هم بگو، من هم شعور دارم می‌فهمم، احساسات دارم سر کسی رو هم نمی‌برم.

احلام: گفتم که به هیچ جا نمی‌رسیم تو هم حق داری نمی‌فهمی من هم نمی‌فهمم، اما همینکه هست هر چند که عجیب و غریب باشه، آخر همه ما تو چنگ سرنوشت اسیریم.

پرویز: ببین احلام با دعوا به جایی نمی‌رسیم، منطقی‌ترین راه اینه که بیام عشیره با ریش سفیدا حرف بزنینم بالاخره اونا هم آدمند حرف منو می‌فهمند.

احلام: اولاً که حرف حساب اونا با حرف حساب من و تو فرق داره در ضمن به فرض محال اونها قبول کردن با پسر عموهام چکار می‌کنی؟

پرویز: پسر عموت؟ کدام پسر عموت. آنها که قچاقچی اند. خودت گفتی چهار کلاس بیشتر سواد ندارند. احلام تو خودت دو سال دیگه دکتر می شی با عزت و افتخار زندگی می کنی اون وقت می خوای زن یک قچاقچی بشی که عمری مثل کنیز تو سرت بزنه. اصلاً بزار به عهده من با مادرت صحبت می کنم، احلام واقعاً فکر می کنم سیمات قاطی کرده اما با اینکه دیونه ای دوستت دارم (هدیه خودکار به احلام).

گفت و گوی دوم: گفت و گوی فرهان با احلام (صحنه دوم)

فرهان: شما این موقع روز نباید اینجا باشید، اینکه می گم خوبیت نداره به خاطر آفتاب.

احلام: اینجا آفتاب نیست.

فرهان: یعنی آفتاب می آد.

احلام: می خواهم با هم قدم بزیم.

فرهان: قدم! نشسته حرف می زنیم.

احلام: فرهان خیلی سیگار می کشی، کمی برام سخت است از رسم و رسوم با تو حرف بزیم

و این من و تو هستیم که باید صحبت کنیم و تصمیم خودمون را بگیریم؛ متوجه منظوم می شی؟

فرهان: اینکه مسلّم شما، من، باید هر چی می خوای به خودم بگویی. ما مثل مردهایی نیستیم

که می گن زن تو خونه باشه، مو می گیم زن آدم هر چه می خاد باید براش فراهم کنیم.

احلام: مثل اینکه من منظوم را درست نگفتم. زن و مرد باید با هم تفاهم داشته باشند، آیا

دوتا آدم می تونن خوشبخت بشند بدون آنکه نقاط مشترکی داشته باشن؛

فرهان: حرفامانو با هم بزیم متوجه می شی؟ او با هم تفاهم داشت باشند متوجه می شی؟ از

یک جنس باشند متوجه می شی؟ یعنی عیب قضیه اونجاست، اونا که از شهر تشریف می آرن فکر

می کنن با مستی خر طرف هستن.

احلام: فرهان خدا شاهده....

فرهان: دارم حرف می زنم.

احلام: ببخشید.

فرهان: خوب بگو.

احلام: این دقیقاً همان چیزی است که می‌خوام بگم، من حتی نمی‌توانم منظورم را به تو برسونم. فرهان تو باید حرف مرا بفهمی. لازمه! زندگی فقط غذا و لباس نیست از آن مهمتر محبته، عاطفه است، درکه، عشقه، فرهان می‌فهمی عشقه، من که اینها را با تو ندارم من که عاشق تو نیستم.

فرهان: هو هو هو صداتو بیار پایین. اصلاً کی گفته من تو رو دوست دارم. اصلاً من کدوم زنی را دوست دارم یعنی تو فکر می‌کنی اینجا برای فرهان زن قحطیه. یعنی تو فکر کردی. من لب تر کنم شیخ ناصر دخترشو با هزار سلام و صلوات می‌فرسته.

خانم دکتر اینجا عشیره است کودکستان نیست. حالا عشیره چیه، یک خانواده است ولی قانون داره، همه اطاعت می‌کنن. یکی دعوا کنه همه جلو می‌رن، یکی هم خطا کنه همه تاوان پس می‌دن. اگه عشیره زنده بمونه باید قانونش زنده بمونه. اگر خون عشیره توی رگمونه باید تابع قانونش باشی. تو متعلق به این عشیره‌ای؛ ناراحتی نداره می‌خواستی بری جای دیگه‌ای به دنیا بیای.

احلام: فرهان من شکایتیم رو پیش تو آوردم، من که به غیر از تو فامیلی ندارم که از من حمایت کنه. فرهان خوب می‌فهمی من چی می‌گم، این گناه منه که اینجا به دنیا آوردم؟ مگه به میل خودم توی عشیره به دنیا آوردم؟

فرهان: بهت گفتم اینجا نه من نه تو، هیچ کدوم حرف نمی‌زنیم. قانون عشیره است که حرف می‌زنه، این قانون خیلی قبل از من و تو بوده و جواب داده، در حد من و تو نیست.

احلام: فرهان چرا نمی‌خوای قبول کنی، من که نمی‌خوام با عشیره ازدواج کنم. موضوع بین من و تو و من از تو خیلی انتظار دارم. من فکر می‌کنم تو آدمی هستی که فهم و درک خودت را به حرف‌های مفت این و اون ترجیح می‌دی. این توای که باید تصمیم نهایی رو بگیری و من مطمئنم که اشتباه نمی‌کنیم.

فرهان: خوب این که خیلی مهمه که تو در مورد من فکر می‌کنی، یعنی اصلاً این طوری که تو حرف می‌زنی منو روشن کردی، یعنی تو به نظرت، من فهم و درک اینها را که میگی دارم، اوه خیلی چیزها را فهمیدم. ببخشید آدم‌ها اشتباه فکر می‌کنن. شما یک محبتی بکن برای ما. اگر زحمتی نیست تشریف ببر شهر و با هر کی دلت می‌خواد اوچی، عروسی بکن، اصلاً فکر ما نباش میدم به بچه‌ها چیزی بنویسن در خونه‌تون تا همه ببینند. خودمو اگر اجازه بدی اینارو (ریش) را می‌تراشم اینا را (گونه) سرخ می‌کنم میام عروسیت او پشت کت داماد رو می‌گیرم تا به وقت

خاکی نشه‌ها. ببین خانم دکتر احلام من از تو خیلی کمتر درس خوندم ولی از امثال تو خیلی بیشتر حالیم هست. یک‌بار دیگر این‌طور با من حرف بزنی آوقت مو فکر می‌کنم منظورت چی چیزه، دیگه او بهم بر می‌خوره اوقت بد می‌شه.

احلام:

فرهان: ساکت... خلاص.

صحنه سوم (گفت‌وگوی سوم) گفت‌وگوی خاله با فرهان

خاله: سه پسر عمو داشتم که منو به دومی دادند. همیشه دلم می‌خواست از پدرت بپرسم چرا منو نخواست. فرهان همیشه دلم می‌خواست یک پسر داشتم شاید اگر این‌طور نمی‌شد، پسرم بود. دلم می‌خواست یک پسر داشتم که مثل پدرش و عموش نباشه. یکی با لج بگیره یا رد کنه، فرهان پدرت و عموت زندگیم رو سوزاندن تو زندگی این دختر رو نسوزان.

فرهان: میدونم اما نمی‌خوام مسخره خاله زنک‌ها بشم، بگن مرد عشیره بودن سخته.

نقش دوربین

انتخاب زاویه دوربین، عمق دوربین، فاصله دوربین برای هم‌دلی استفاده می‌شود، دوری و نزدیکی می‌تواند دلالت بر خشونت و دوستی باشد. اگر یک دشمن زیاد به ما نزدیک شود خصومت را نشان می‌دهد در حالی که اگر آشنایان چنین کاری را انجام دهند دلیل بر دوستی و محبت زیاد است. زاویه و فاصله دوربین در بازنمایی پرویز و احلام کاملاً در این دو طیف حرکت می‌کند. به این معنا که در هنگام نمایش پرویز دوربین با زاویه مقابل و مستقیم پرویز را نشان می‌دهد، اما فرهان را از پایین به بالا به تصویر می‌کشد. برای همین مخاطب با پرویز احساس هم‌دلی می‌کند، در حالی که در فرهان نوعی ترس را مشاهده می‌کند. چنین زوایای دوربینی در بسیاری از دیگر صحنه‌ها نیز تکرار می‌شود.

موسیقی متن

صحنه گفتگوی پرویز و احلام موسیقی دلنشین‌تری در مقایسه با گفتگوی احلام و فرهان پخش می‌شود. به واقع موسیقی در متن کاملاً با زاویه دوربین همراه می‌شود. حتی صدای آرام باد در نخلستانی که اهلام با فرهان در حال گفت‌وگو با هم هستند، همان گرمای سخت منطقه را به

نمایش می‌گذارد به طوری که فرد تمایل دارد هر چه سریع‌تر از این محیط رها شود. اما در گفت‌وگو با پرویز موسیقی بسیار ملایم و دلنشین است. این امر می‌تواند در تمایل مخاطب به یکی از شخصیت‌های فیلم تأثیر بگذارد.

انتخاب بازیگران

شخصیت‌های فیلم فقط بازنمایی اشخاص منفرد نیستند، پرویز در مقایسه با فرهان جذابیت‌های بیشتری دارد. پرویز نجیب، چهره آرام و متناسب با شغل پزشکی دارد ولی فرهان خشن و نامناسب است. البته رمزهای دیگری نیز به این مهم کمک می‌کنند مانند: لباس، چهره، تصویربرداری، نورپردازی، زمان و مکان. لباس‌های مردان قبیله عموماً فاقد تنوع رنگ و یک-دست است و زنان نیز همگی لباس مشکی پوشیده‌اند که عمدتاً مخاطب را افسرده می‌کند.

زمان و مکان صحنه‌ها و لباس بازیگران

مکان پرویز که در اوایل فیلم دیده می‌شود در دانشکده پزشکی است که همه چیز مرتبط و فضایی آکادمیک و شسته زفته دارد، در حالی که مکان فرهان برکه‌های آب و نخلستان است که سعی شده زیبا جلوه نکند. خانه‌های قبیله از لحاظ زیباشناسی هیچ گونه زیبایی در خود ندارند. همه چیز به صورت خیلی ابتدایی و مربوط به قرون و اعصار گذشته است. لباس فرهان عربی و زمخت است و تمام زنان قبیله لباس‌های سیاه بر تن دارند، ولی پرویز عینک دودی می‌زند و تنوع رنگ‌ها را حفظ می‌کند.

تدوین

تدوین به معنای کنار هم قرار دادن قطعات یک فیلم است که در زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی برداشته شده است. در واقع تدوین قطعات را به صورت روایتی کنار هم قرار می‌دهد و داستان فیلم را می‌سازد و آن را به شکل خطی برمی‌سازد. در داستان فیلم دو فضا وجود دارد که شخصیت‌های فیلم در آنجا نمایش داده می‌شوند. نماهایی که افراد قبیله و به خصوص فرهان در آن نمایش داده می‌شوند عمدتاً فاقد زیبایی‌شناسی است و گرچه تعداد این نماها در مقایسه نماهایی که پرویز را نشان می‌دهد بیشترند اما مطلوبیت ندارند و روایت را به سمتی پیش می‌برد که مخاطبان با پرویز بیشتر هم‌دلی کنند.

شیوه رفتار

فرهان در هنگام حرف زدن گاهی تپق می‌زند و کلمات را خوب ادا نمی‌کند، از حرکات دست و بدن طوری استفاده می‌کند که انگار قصد حمله دارد و بسیار گستاخانه است. همان‌طور که می‌دانیم حرکات بیش از اندازه دست و بدن در هنگام صحبت، گفت‌وگو را به سمت جدل پیش می‌برد. از شیوه منطقی خاصی پیروی نمی‌کند و قصد دارد که با هر شیوه ممکن گفت‌وگو را به نفع خود پیش ببرد. این شیوه رفتاری در میان سایر مردان قبیله نیز رواج دارد. اما پرویز رفتاری دموکراتیک دارد و سعی می‌کند در گفت‌وگو به جای غلبه، طرف دیگر را قانع کند تا بتواند با او به تفاهم برسد. روابط اجتماعی را به خوبی رعایت می‌کند. مؤدب است و در هدیه دادن نیز نجابت را رعایت می‌کند.

رمزگان ایدئولوژیک

این فیلم متأثر از عناصر مدرنیستی به نقد سنت‌های غیرانسانی نظام قبیله‌ای و دفاع از حقوق زنان می‌پردازد. همچنین از عقل‌گرایی و فردگرایی نیز دفاع می‌کند. فیلم روابط خشک و سخت اجتماعی قبیله را که هیچ گونه آزادی فردی در آن وجود ندارد، نقد می‌کند. به نظر می‌رسد در این زمینه موفق است و مخاطب نیز هم‌دل با فیلم به این نتیجه می‌رسد که این قواعد و قوانین قبیله‌ای به بنیانی پوچ و بی‌اساس استوارند و لزومی ندارد که با پیروی از این نظام سنتی انسان‌ها رنج بیشتری را متحمل شوند به ویژه اینکه زنان در درون چنین نظامی هیچ قلمرویی برای ابراز وجود ندارد و همچنان مقهور این سنت‌ها و قواعد هستند. جالب اینجاست چنانچه زنی بر اساس قواعد این جامعه عمل نکند، سرنوشتی شوم (همچون عمه احلام) را در انتظار دارد که با گذران زندگی بی‌ثمر در نهایت همدمی برای خود نمی‌یابد. این گونه سنت‌های غیر انسانی در جامعه امروزی ایران وجود دارند و لازم است که از طریق آثار هنری (به مانند این فیلم) نقد و بررسی شوند. اما نباید از نظر دور داشت که ما دوگونه نقد داریم: نقد درونی و بیرونی. نقد درونی جوهره نظریه انتقادی است. «به فرایند مواجه کردن پدیده‌ای با واقعیتش که در تقابل با هدفش قرار دارد "نقد درونی" گفته می‌شود» (شرت، ۱۳۸۷: ۲۸۰). برای مثال جمشیدیها و قلی‌پور (۱۳۸۸) در مقاله مدرنیته و خودکشی دختران لک به نقد سنت‌هایی در میان قوم لک

پرداخته است که خودکشی زنان و دختران را تسهیل می‌کند. آنها این کار را با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی این قوم و تناقضات درونی آن انجام می‌دهند.

نقد بیرونی به شیوه دیگری است. «در نقد بیرونی، فرد با مجموعه‌ای از افراد پدیده‌ای را بر اساس آنچه آنها فکر می‌کنند باید باشد، نقد می‌کند» (شرت، ۱۳۸۷: ۲۸۰). عروس آتش سنت‌های عشیره عرب را بر اساس مؤلفه‌های مدرنیستی عام و جهان‌شمول نقد و ارزیابی می‌کند و سپس آیین و رسوم این قبیله را در مقابل آموزه‌های طبقه متوسطی شهر تهران قرار می‌دهد و آنگاه به قضاوت درباره آنان می‌پردازد. این فیلم با نادیده گرفتن تفاوت خود (فرهنگ مدرنیستی) را در مقابل دیگری (قبیله عرب) اثبات می‌کند. همچنین این فیلم برای نقد مؤلفه‌ای فرهنگی کلیت فرهنگی قبیله را در برابر کلیت فرهنگ شهری تهران قرار می‌دهد.

برای مثال درگفت‌وگوی نخست، هدف اقناع طرفین و رسیدن به تفاهم است (یادآور کنش ارتباطی هابرماس) ولی در گفت‌وگوی دوم هدف تسلیم شدن در برابر قانون قبیله است. در گفت‌وگوی اول و در پایان آن پرویز می‌گوید "اما با آنکه دیوانه‌ای دوستت دارم و یک خودکار به او هدیه می‌دهد" و شیوه خداحافظی کاملاً در خاطره می‌ماند، ولی فرهان در حین گفت‌وگو با سیگار کشیدن نه تنها حق احلام را رعایت نمی‌کند بلکه در پایان با حرکتی یک طرفه تمام می‌شود "خلاص". در درون این گفت‌وگوها دو گفتمان وجود دارد ۱- دموکراتیک و عقل‌گرایانه که احلام و پرویز پیرو آن هستند و ۲- سنت که فرهان و اهالی قبله از آن پیروی می‌کنند. رمزگان فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک به نحوی است که مخاطب با گفتمان اول همراه می‌شود.

در این فیلم از حس زیبایی‌شناختی برای درک نابرابری و برتری فرهنگ رایج بر خرده فرهنگ‌ها استفاده شده است. اینکه احلام به فرهان درخواست قدم زدن می‌دهد و فرهان می‌گوید قدم! نشسته حرف می‌زنیم. یا در ابتدای گفت‌وگوی دوم می‌گوید "شما این موقع روز نباید اینجا باشید، اینکه می‌گویم خوبیت نداره، به خاطر آفتابه" در واقع اینها دلالت بر بدبینی نسبت به حضور زن در عرصه عمومی دارد. همان‌طور که بورديو بیان می‌کند کارکرد زیبایی‌شناسی نشئت گرفته از فرهنگ‌های خاص است و با این کار چنین به نظر می‌رسد سلیقه در این عشیره کمتر از سلیقه طبقه متوسط است که با هدیه دادن یک خودکار سلیقه علمی خود را بازنمایی می‌کند ولی هدیه‌های فرهان بیشتر طلا و جواهرات است.

پرویز معتقد است که زن باید در جامعه به خود متکی باشد: "احلام تو خودت دکتر می‌شی دو سال دیگر با عزت و احترام زندگی می‌کنی"، "تو داری دکتر می‌شی و با عقل و منطق خودت مردم را نجات می‌دی"، اما فرهان چنین دیدی ندارد و معتقد است: "من مثل مردهایی نیستم که می‌گن زن توی خونه باشد، مو می‌گم زن آدم هر چه می‌خواد باید براش فراهم کرد" بنابراین از دید فرهان این مرد است که باید زندگی زنش را تأمین کند و وابستگی زن به مرد اصلی بدیهی نشان داده می‌شود. ولی نکته اینجاست که در درون گفتمان دموکراتیک هم نابرابری جنسی به نفع مردان بود. در ابتدای فیلم، مردان هستند که نقش استاد یا معلم را بازی می‌کنند. پرویز است که کار دانشجویان را که اکثراً دختر هستند، چک می‌کند و این نابرابری همچنان در بین تمام گفتمان‌ها وجود دارد. از سوی دیگر، هیچ گونه شواهدی وجود ندارد که نشان دهد در شهرهایی همچون تهران، چنین روابط مردسالارانه‌ای وجود ندارد. از این رو نمونه پرویز نمونه‌ای آرمانی به معنای وبری آن است و نمی‌توان آن را به تمام جامعه شهری تهران نسبت داد. اما فیلم این نمونه آرمانی را به کلیتی تبدیل می‌کند، کلیتی که پرویز نماینده آن است و در تقابل با جامعه قبیله‌ای و بسیار سیاه و تاریک احلام و فرهان قرار می‌گیرد.

در گفت‌وگوی نخست که تا حدی به رابطه برابر نزدیک می‌شویم اما این دلیل بر برابری نیست، زیرا این رابطه‌ای عاشقانه است و ما معتقدیم با این حال در این رابطه عاشقانه هم مردسالاری وجود دارد. اینکه پرویز عقاید خود را یکسره به احلام دیکته می‌کند و از لحاظ موقعیتی، موقعیت فیزیکی پرویز پشت میز و احلام روی صندلی، در نوبت‌گیری‌ها پرویز نوبت بیشتری می‌گیرد و در طول گفت‌وگو پرویز زمان بیشتری صحبت می‌کند، در صورتی که بعضی کلمات احلام کلیشه‌ای و وقت کمتری می‌برد؛ می‌توان چنین نتیجه گرفت که در گفتمان به اصلاح دموکراتیک هم تفاوت جنسی وجود دارد. ولی این نابرابری آزاردهنده نیست. اما در عشیره نابرابری تا حدی است که مخاطب ناراحت می‌شود. در جایی از فیلم احلام خطاب به فرهان می‌گوید: "اینجا پر از دخترهایی هستند که فقط زنده هستند، راه می‌روند و بچه به دنیا می‌آورند و آن بچه‌ها بزرگ می‌شوند و آدم‌های امثال تو به دنیا می‌آورند" یا اینکه خاله در شب با گاو صحبت می‌کند و می‌گوید "سهم من از زندگی به اندازه تو گاو نبود که بچه شیر مرا بمکد و بزرگ شود و توی نخل‌ها بازی کند، من دختر نخواستم که بزنند توی سرش و توی خونه بخشکه."

به‌نظر می‌رسد فرایندهای رمزگذاری در این فیلم چنین بوده که فرهنگ قبیله را از لحاظ صفات بد و نابرابر خیلی برجسته نشان دهند اما، نابرابری جنسی در قبیله به آن شدت نیست و در طبقه متوسط نیز کاملاً دمکرات نیست.

به لحاظ قومی منفعل بودن، تقدیرگرا بودن، ناچار بودن و احساس بی‌قدرتی در عشیره وجود دارد و فردیت به کلی محو می‌شود. این قانون قبیله است که اهمیت دارد. حتی اگر آداب و رسوم قبیله در تضاد با قوانین رایج باشد، باز افراد هم مقهور جبرهای اجتماعی‌اند. فرهان می‌گوید: "می‌دونم اما نمی‌خوام مسخره خاله زنکا بشم، بگو مرد عشیره بودن هم سخته بین اینجا نه من و نه تو، بلکه این قانون عشیره است که حرف می‌زند؛ این قانون خیلی قبل از من و تو موجود بوده و جواب داده و در حد من و تو نیست" یا در روایت دیگری در فیلم، پسر جوانی علی‌رغم اینکه خواهرش را دوست دارد، اما به خاطر حرف دیگران درباره‌ی وی، او را به قتل می‌رساند یا همان خیاط که پسرعموهای زنش وی را به قتل می‌رسانند و خانواده‌ی او چندین سال دچار مشکل می‌شود و یا احلام که در گفت‌وگوی نخست می‌گوید: "آنها سنت‌های خودشان را دارند زن را ملک خودشان می‌دانند؛ خیلی راحت هر کسی ملکشان را بگیرد سزایش مرگ است و به این کار افتخار می‌کنند. به نظر می‌رسد در درون این گفتمان صحبت از "حقوق فردی، اجتماعی، آزادی، آرزو، منطق (البته امروزی)" بی‌معناست و این خرده فرهنگ‌ها در تقابل با فرهنگ رایج کاملاً مخالف و غیر قابل تحمل است و مؤلف به کمک رمزهای فنی و اجتماعی قادر می‌شود چنین معنایی را به وجود آورد؛ اینکه فرهنگ رایج را خوب و فرهنگ عشیره‌ای را غیر قابل تحمل جلوه دهد. ولی ظاهراً در اینجا نسبی‌گرایی فرهنگی نادیده گرفته شده به این معنی که رفتارهای فرهنگی هر قومی را باید در متن اجتماعی - فرهنگی خودشان بررسی کرد. بنابراین همان‌طور که بحث نابرابری جنسی مطرح و در فیلم به وضوح دیده شد، تفاوت و نابرابری قومی و فرهنگی هم به وضوح دیده می‌شود. اینکه قومیت (عشیره عرب) با فرهنگ رایج و طبقه پایین با طبقه متوسط مقایسه می‌شود اما، نکته قابل توجه اینکه فیلم از دیدگاه فرهنگ رایج ساخته شده است، یعنی معیار حاکم را دارد، نسبت آن نادیده گرفته شده و به کمک رمز فنی و اجتماعی در القای این معانی غلو شده است. مثلاً پرویز راحت صحبت می‌کند و حرف‌های وی دارای نظم است، ولی فرهان خیلی بی‌نظم و قافیه صحبت می‌کند که به نظر

درست نمی‌رسد، زیرا فرهان قاچاقچی کالا است و با انسان‌های زیادی سر و کار دارد. چطور ممکن است که به زبان خود نتواند راحت صحبت بکند و آنقدر به تپ تپ کردن بیفتد. در ابتدای فیلم فرهان در عمق زاویه دوربین و در تاریکی با سیگار کشیدن نشان داده می‌شود. در واقع فرهان، خاله، پسرعموها و اکثر افراد عشیره نماینده قوم عرب هستند و از همان ابتدا این فکر القا می‌شود که نماینده این قومیت‌ها، یعنی فرهان چندان جالب نیست اما پرویز با چهره‌ای بشاش در حال انجام وظیفه (تدریس پزشکی) همراه با روپوش پزشکی نماینده طبقه متوسط است فرهان و دیگر افراد قبیله به مراتب بیشتر از پرویز و دیگر افراد طبقه متوسط نشان داده می‌شوند، آنها اکثراً در حالت‌های بد و در حال کشیدن نقشه پلید بازنمایی می‌شوند که در واقع هدف آن است مخاطب با این اندیشه پیش رود که فرهنگ قبیله به نسبت فرهنگ رایج (که همان فرهنگ طبقه متوسط است) در سطح پایین‌تری قرار دارد و این تفاوت قومی به نفع فرهنگ رایج تمام شود. عشیره عرب در مقایسه فرهنگ رایج در هیچ صحنه‌ای خوب ظاهر نمی‌شود.

در واقع قهرمان فیلم پرویز منتسب به فرهنگ رایج و فرهان منتسب به خرده فرهنگ عرب است. خصوصیات پرویز نشانه تعلق وی به فرهنگ طبقه متوسط شهری است که در لباس پوشیدن، اداها، احترام‌ها و حرکاتش مشخص است.

در این تفاوت قومی، مخاطب وادار به انتخاب فرهنگ رایج می‌شود که پرویز نماینده آن است. زیبایی لباس پرویز، منطقی و به‌روز بودن، شجاعت و نزاکتش بازنمایی اخلاق حسنه طبقه متوسط است و لباس بد و چهره‌های درهم فرهان با اخلاق خشک و غیرمنطقی و پیروی از سنت حاکی از آن است که خرده فرهنگ‌ها و قومیت‌ها جذابیت چندانی ندارند و مقلد بودن صرف آنها از هنجارهای سنتی انسان را به وحشت می‌اندازد.

برای اینکه شیوه رفتار پرویز و فرهان را با احلام مقایسه کنیم، درگفت‌وگوی نخست وقتی که احلام عصبانی می‌شود، پرویز تبسمی می‌زند و می‌گوید با دعوا به جایی نمی‌رسیم. منطقی - ترین راه این است که با عشیره صحبت کنیم. ولی فرهان می‌گوید: ساکت؛ مگر نمی‌بینی دارم حرف می‌زنم. علاوه بر این پرویز تا آخر، گفت‌وگو را به شیوه‌ای دموکرات پیش می‌برد، اما فرهان بیشتر با آن شیوه‌های مردسالارانه قبیله‌ای که دو دلالت معنایی دارد، پیش می‌رود؛ هم اینکه تساهل و تسامح در فرهنگ رایج در مقایسه با قبیله بیشتر است و هم اینکه مردسالاری در قبیله بیشتر از فرهنگ رایج است. بنابراین تفاوت جنسی و قومی و فرهنگی در این شیوه رفتار

دیده می‌شود. هر چند که سعی بر وانمود کردن نابرابری جنسی در فرهنگ وجود ندارد، اما پرویز همچنان برنامه‌ریزتر و داناتر از احلام است و به پیشنهاد وی احلام به قبیله می‌رود. به نظر می‌رسد نابرابری جنسی در تمام گروه‌ها وجود دارد که شدت آن در قبیله بیشتر است مثلاً در گفت‌وگوی خاله اوج مظلومیت انسانی به تصویر کشیده شده است. اینکه چرا پسر عمومی وی او را انتخاب نکرد! چرا نتوانسته به علت فشارهای ساختاری ازدواج مجدد داشته باشد (چون همسرش بچه‌دار نمی‌شده و او هم نمی‌توانست شوهر کند، زیرا راز بچه‌دار نشدن همسر قبلی برملا می‌شد) اینکه مردان (عمو و پدر فرهان) زندگی وی را تباه کرده‌اند و یا حتی خود احلام که بعد از گذراندن پنج سال تحصیل در طب هنوز نمی‌توانست با فرد مورد علاقه-اش ازدواج کند. نکته اینجاست که ساختارهای اجتماعی و فرهنگی هم تفاوت و نابرابری جنسی را پذیرفته‌اند و افراد در برابر آن مقهورند. در صحنه دیگری فرهان یک سیلی به صورت احلام می‌زند، اما پرویز در اوج ناامیدی و عصبانیت می‌گوید: "اگر دلت جای دیگر است راحت بگو من هم آدمم، می‌فهمم من هم شعور دارم، احساسات دارم، سرکسی هم نمی‌برم".

بحث و نتیجه‌گیری

در جوامع چند فرهنگی توجه به تفاوت اهمیت زیادی دارد. فهم تفاوت‌ها و احترام به آنها انعطاف‌پذیری و تحمل دیگری را در روابط اجتماعی بالا می‌برد و از خودمحوری و قوم‌محوری می‌کاهد. سینما نیز یکی از مهم‌ترین عرصه‌های بازنمایی است که می‌تواند نقش زیادی در این زمینه ایفا کند. این هنر به کمک نشانه‌های مختلف و روابط میان آنها این را عملی می‌نماید. از آنجا که نشانه‌ها اموری قراردادی هستند، سینما با کنار هم قرار دادن آنها معنای منسجمی را بر-می‌سازد و می‌تواند به بازنمایی «دیگری» بپردازد. این مقاله به ما نشان داد که فیلمی رهایی‌بخش نظیر «عروس آتش» نیز می‌تواند مقوله «تفاوت» را نادیده بگیرد و بر اساس معیارهای خویش به قضاوت درباره آداب و رسوم یک قبیله بپردازد. فیلم به کمک رمزگان اجتماعی-فنی و ایدئولوژیک سعی دارد از طریق ایدئولوژی مدرنیستی، سنت غیر انسانی قبایل عرب (نادیده انگاشتن حقوق زنان) را نقد کند و این کار را نیز به خوبی انجام دهد. اما با نادیده گرفتن تفاوت فرهنگی و قومی، فرهنگ طبقه متوسط شهری را در تقابل با فرهنگ عشیره‌ای عرب قرار می‌دهد و ضمن اعمال تقابل‌های دوگانه‌ای همچون عام‌گرایی/خاص‌گرایی، مدرنیسم/سنت و... و نسبت

دادن طرف بد این تقابل‌ها به قبیله عرب، فرهنگ طبقه متوسط شهری را که نماینده مدرنیسم است، اثبات می‌کند. این مقاله به اینگونه قضاوت کردن با دیدی انتقادی معتقد است که فیلم باید آداب و رسوم قبیله‌ای عرب را بر اساس فرهنگ خود این قبیله نقد می‌کرد و نه از موضعی مدرنیستی و بیرونی. به واقع سؤالی که در اینجا مطرح کرد این است: چرا فرهنگ قبیله عرب در تقابل با فرهنگ طبقه متوسط شهری تهران بازنمایی شده است؟ چرا برای رهایی بخش به موضوع مردسالاری و قبیله‌گرایی و سرکوب حقوق انسانی، فرهنگ خاصی معیار در نظر گرفته می‌شود؟ آیا در اینجا می‌توان به روابط هژمونیک که ممکن است در سایر متون و رفتارهای روزمره دیگر نیز بازتولید می‌شود بی‌اعتنا بود؟ برای مثال آیا نمی‌توان فیلمی ساخت که بر اساس آن قهرمان فیلم از درون خود جامعه قبیله‌ای برخاسته و به مبارزه با سنت‌های قبیله‌ای برخیزد؟ به همین دلیل با وجود رهایی بخش بودن فیلم از بُعد نقد سنت‌های غیرانسانی قبیله در رابطه با حقوق و آزادی زنان، بُعد دیگر فیلم هژمونیک می‌شود و جامعه‌ای را در تقابل با جامعه دیگر خوار و خفیف می‌کند.

منابع

- آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۰)، *مدرنیته ایرانی، روشنفکران و پارادایم فکری عقب ماندگی در ایران*، تهران: نشر اجتماعی.
- احمدی، حمید (۱۳۸۲)، *قومیت و قوم‌گرایی در ایران، افسانه یا واقعیت*، تهران: نشر نی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا*، تهران: سوره مهر.
- جمشیدی‌ها، غلامرضا و قلی‌پور، سیاوش (۱۳۸۸)، «مدرنیته و خودکشی زنان و دختران لک، بررسی مسائل اجتماعی ایران»، *نامه علوم اجتماعی*، شماره ۱: ۷۹-۱۰۶.
- خالق پناه، کمال (۱۳۸۷)، «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، *نشریه مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۴: ۱۶۳-۱۸۲.
- شرت، ایون (۱۳۸۷)، *فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای: هرمنوتیک، تبارشناسی، نظریه انتقادی*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *گفتار کاوی انتقادی*، ترجمه گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات رسانه‌ها.
- فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *نظم گفتار*، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر آگه.

- فیسک، جان (۱۳۸۰)، «فرهنگ تلوزیون»، ترجمه مژگان برومند، **فصلنامه ارغنون**، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شماره ۱۹: ۱۲۵-۱۴۳
- فیسک، جان (۱۳۸۱)، «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمه مژگان برومند، **فصلنامه ارغنون**، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شماره ۲۰: ۱۱۷-۱۲۶.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷)، **مسائل محوری در نظریه اجتماعی**، ترجمه دکتر محمد رضایی، نشر سعادت.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۸)، **جامعه‌شناسی**، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
- مدنی پور، علی (۱۳۸۲)، **ظهور یک کلانشهر**، تهران: نشر پردازش و برنامه ریزی شهری.
- مقصودی، مجتبی (۱۳۸۲)، **تحولات قومی در ایران؛ علل و زمینه‌ها**، تهران: مؤسسه مطالعات ملی.
- میلنر، اندرو (۱۳۸۵)، **درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر**، ترجمه جمال محمدی، تهران: ققنوس.
- مهدی زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، **رسانه‌ها و بازنمایی**، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- هال، استوارت (۱۳۸۳)، «**هویت‌های قدیم و جدید، قومیت‌های قدیم و جدید**»، ترجمه شهریار وقفی‌پور، **فصلنامه ارغنون**، شماره ۲۴: ۳۱۹-۳۲۵.

- Hall, Stuart (2005), **New ethnicities in book of Critical Dialogues in Cultural Studies**, published in the Taylor & Francis e-Library.
- Hall, Stuart (2004), “Gramsci’s relevance for the study of race and ethnicity”, **in book of Critical Dialogues in Cultural Studies**, published in the Taylor & Francis e-Library.
- Hall, Stuart (1998), **Cultural Identity and Diaspora**, in www.unipa.it/michele.cometa/hall_cultural_identity
- Hall, Stuart (1989), **ethnicity: Identity and Diference**, staff.washington
- Hall, Stuart (1996), “Question of cultural identity”, in book **Modernity and it Futures**, Cambridge: Polity Press.