Nostalgic Myth-Making in the Representation of Iranian Traditions in the Film "A Cube of Sugar": A Semiotic Study of the Ideological Discourse of Tradition and Modernity[1]

Nastaran Karkuki Osguei[2], Nazanin Malekian[3], Davoud Nemati Anaraki[4], Robabeh Pourjabali[5]

Receive Date: 19 August 2025, Accept Date: 16 September 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

Abstract

The film A Cube of Sugar by Reza Mirkarimi, which was screened in 2010, is one of the most acclaimed films in domestic and foreign festivals. In addition to receiving awards from the Fajr Film Festival, the film also represented Iranian cinema in the Best Foreign Language Film category at the 85th Academy Awards. Most of the research conducted on the film has often focused on the obvious level of its cultural signs and meanings, and as a result, the underlying layers of signs, symbols, and cultural codes have not been explored as they should be. The purpose of this article is to answer the question of what broader and larger cultural meanings and discourses are represented and conveyed to the viewer behind the film's nostalgic look at Iranian culture and traditions. The present study, with an approach based on cultural studies and Fisk's semiotic approach that emphasizes the codes of reality, representation, and ideology, has explored and analyzed the film A Cube of Sugar and its broader discourses. In addition, the afore-

1. This article is derived from the doctoral dissertation project of Ms. Nastaran Karkuki Osguei, titled 'A Discourse and Semiotic Analysis of the Representation of National Identity and Cultural Communities in Iranian Cinema: A Case Study of Films from the Reformist and Principlist Periods'. The dissertation was conducted in the field of Communication at the Faculty of Humanities and Educational Sciences, Tabriz Branch, Islamic Azad University, under the supervision of Dr. Nazanin Malekian and with the advisory of Dr. Davoud Nemati Anaraki and Dr. Robabeh Pourjabali.

2. PhD Candidate in Social Communication Sciences, Faculty of Humanities and Educational Sciences, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. Email: nastark001@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Communication and Media Sciences, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: nz.malekian@gmail.com
4. Associate Professor, Department of Journalism and News, Faculty of Communication and Media, IRIB University, Tehran, Iran. Email: nemati@iribu.ac.ir
5. Assistant Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Humanities, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: pourjabali@gmail.com

mentioned film has been analyzed based on Stuart Hall's three positions in reading the text, including reading media products. The three readings considered by Hall are the preferred reading, the consensual reading, and the conflicting reading. The findings of the present study indicated that, behind the representations of wedding rituals as well as funerals and mourning ceremonies in Iranian culture and traditions in the film A Cube of Sugar, aspects of myth-making and an ideological discourse regarding the past are also evident in the film's portrayal. In addition, by preferring, highlighting, and praising the traditional lifestyle and its values and rejecting life in a contradictory and contemporary way, the film mythologizes the traditional life and lifestyle of the older generation. Besides, in its cultural narrative of the two families of the bride and groom, the film portrays the bride's family as representing the traditions of Iranian culture and the groom's family as representing the manifestations of modernity and Western life, and in this way, it presents an ideological and polarized representation of us who are good and them who are bad. The filmmaker's attitude towards us, who are the bride's family, is positive, and towards them, who are the groom's family and have chosen a modern life, is negative. The Cube of Sugar is also important in at least two other aspects. First, the film can be classified as a "national cinema" film in terms of its emphasis on displaying our cultural traditions in holding two wedding ceremonies and a funeral and indirectly promoting a native and nostalgic discourse of Iranian traditions and customs in contrast to today's modern and "non-native" culture. The Cube of Sugar is entirely dedicated to representing the objective and subjective elements of ancient Iranian culture and customs for viewers of both old and new generations. In this way, it is a film that also fits within the framework of the country's cultural and cinematic policies. In this macro-policy, artists are encouraged to familiarize the new generation with ancient Iranian-Islamic culture and customs, in contrast to the global and Western "uniformizing" culture, and to prevent a generational gap in this regard. With these considerations, it can be said that A Cube of Sugar is a worthy film as it honors Iranian values and traditions and reminds the Iranian viewer of them through the "language of cinema." The fact that this film, as a work aiming to represent aspects of Iranian-Islamic social and cultural traditions through the depiction of two ceremonies—weddings and funerals—in the cultural geography of the city of Yazd, raises the question of how successful it has been in this regard and what discourse it promotes, makes the film unique in its kind and worthy of research and study. The present study is based on semiotics, and among the various approaches to semiotics and cultural analysis, John Fisk's semiotics has been considered. The choice of Fisk and Hartley's semiotics better illuminates the way of representation and meaning creation and also the way of "transmitting meaning" in the film A Cube of Sugar and has deeper insights. In Fisk's semiotic analysis, a media text and its codes operate in a hierarchical and complex structure, and these codes are already explicitly or

implicitly encoded in the film/television.
Fisk's three codes, which are completely simplified for analysis in this article, are the codes of reality, representation, and the level of ideology. The sequences were selected according to the research questions and with "purposive" sampling and examined through the three levels of Fisk's semiotics mentioned above. The reading and analysis of this film has also been based on Stuart Hall's three positions in "Reading the Text." Hall identifies three 'positions' for the 'reading/decoding' of a text by the audience or analyst: The first position is a hegemonic one, in which the code appears natural and transparent, and the reader accepts the preferred reading intended by the producer of the text. The second is a negotiated/compromising reading, in which the reader, while more or less agreeing with the producer's position and accepting their preferred reading to some extent, also resists it and interprets it in a way that reflects their own position, experiences, and interests rather than those of the producer. The third position is an oppositional reading. In this reading, the audience, based on their own understanding and social position, opposes the dominant codes of the text's producers and reveals meanings beyond the preferred position of the text's creator. In other words, the audience disagrees with the 'preferred' code of the text and attempts, in engaging with the text, to establish an alternative interpretive framework. Despite all that has been said, it should not be overlooked that, historically and geographically, Iran has always been a multi-ethnic and multicultural land. What has preserved this cultural diversity over time is the culture and 'national identity,' which manifests itself in various rituals, customs, and traditions. The capacity of cinema to represent the culture and national identity of different communities is so significant that this potential is recognized in virtually all countries, and nearly every nation has sought to incorporate its national culture and traditions into film and cinema as a widespread cultural subject.

Keywords: Representation, Cinema, Culture, Semiotics, Myth

اسطوره‌سازی نوستالژیک در بازنمایی سنت‌های ایرانی در فیلم یه حبه قند (نگاهی نشانه‌شناسانه به گفتمان ایدئولوژیک سنت و تجدد)[۱]

نسترن کرکوکی اسگویی[۲]، نازنین ملکیان[۳]، داود نعمتی انارکی[۴]، ربابه پورجبلی[۵]

تاریخ دریافت: ۲۸/ ۰۵/ ۱۴۰۴، تاریخ پذیرش: ۲۵/ ۰۶/ ۱۴۰۴

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

چکیده

فیلم *یه حبه قند* اثر رضا میرکریمی که در سال ۱۳۸۹ به نمایش درآمده، از فیلم‌های تحسین‌شده در جشنواره‌های داخلی و خارجی است. فیلم، گذشته از دریافت جوایزی از جشنوارهٔ فیلم فجر، در هشتادوپنجمین دوره جوایز اُسکار نیز، نمایندهٔ سینمای ایران در بخش بهترین فیلم خارجی زبان بوده است. بیشتر پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ فیلم *یه حبه قند*، غالباً به سطح آشکار نشانه‌ها و معانی فرهنگی آن توجه کرده‌اند و درنتیجه لایه‌های زیرین نشانه‌ها، نمادها و رمزگان‌های فرهنگی آن‌چنان‌که باید کاویده نشده است. هدف از مقاله حاضر، پاسخ به این پرسش بوده که در پس نگاه نوستالژیک فیلم در بازنمایی فرهنگ و سنت‌های ایرانی، چه معانی و چه گفتمان‌های فرهنگی فراگیرتر و بزرگ‌تری در فیلم بازنمایی و به بیننده القاء می‌شوند. مطالعه پیشِ رو، با رهیافتی مبتنی بر مطالعات فرهنگی و رویکرد نشانه‌شناسی فیسک که بر رمزگان‌های واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی تأکید دارد، فیلم *یه حبه قند* و گفتمان‌های فراگیرترش را واکاوی و تحلیل کرده است. افزون‌براین، فیلم مذکور، بر اساس مواضع سه‌گانهٔ استوارت هال در خوانش متن ازجمله خوانش محصولات رسانه‌ای نیز تحلیل شده است. سه خوانش مورد نظر هال، عبارتند از خوانش مُرجح، خوانش توافقی و خوانش تخالفی. یافته‌های پژوهش حاضر نشان داد که در پس بازنمایی‌های فیلم *یه حبه قند* از آداب‌ورسوم عروسی و همچنین فوت و مجلس ترحیم در فرهنگ و سنت‌های ایرانی، جنبه‌هایی از اسطوره‌سازی و گفتمانی

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژه رسالهٔ دکتری خانم نسترن کرکوکی اسگویی با عنوان «تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی بازنمایی هویت ملی و جوامع فرهنگی در سینمای ایران، مطالعه موردی: فیلم‌های دوره اصلاحات و اصولگرایی» در رشته ارتباطات دانشکدهٔ علوم انسانی و تربیتی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز است که با راهنمایی دکتر نازنین ملکیان و مشاوره دکتر داود نعمتی انارکی و دکتر ربابه پورجبلی در حال دفاع است.

۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم انسانی و تربیتی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. Email: nastark001@gmail.com

۳. دانشیار گروه علوم ارتباطات و رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: nz.malekian@gmail.com

۴. دانشیار گروه روزنامه‌نگاری و خبر، دانشکدهٔ ارتباطات و رسانه، صداوسیما، تهران، ایران. Email: nemati@iribu.ac.ir

۵. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. Email: pourjabali@gmail.com

ایدئولوژیک نسبت به گذشته نیز در بازنمایی فیلم به چشم می‌خورد. علاوه‌بر این، فیلم با ترجیح، برجسته ساختن و تحسین سبک زندگی سنتی و ارزش‌هایش و طرد زندگی به شیوهٔ متجددانه و امروزی، از زیست سنتی و سبک زندگی نسل قدیم اسطوره می‌سازد. گذشته از این، فیلم در جریان روایت فرهنگی خود از دو خانواده عروس و داماد، خانواده عروس را نماینده سنت‌های فرهنگ ایرانی و خانواده داماد را نماینده مظاهر تجدد و زندگی متجددانه و غربی جلوه می‌دهد و به این طریق، یک بازنمایی ایدئولوژیک و قطبی‌شده از ما که خوبیم و آنها که بد هستند، ارائه می‌دهد. نگرش فیلم‌ساز نسبت به ما که خانواده عروس باشند مثبت و نسبت به آنها که خانواده داماد باشند و زندگی متجددانه را انتخاب کرده‌اند، منفی است.

واژگان کلیدی: بازنمایی، سینما، فرهنگ، نشانه‌شناسی، اسطوره

مقدمه

فیلم‌های سینمایی پدیده‌ای فراتر از سرگرمی هستند؛ آنها مسائلی را مطرح می‌کنند که نشان‌دهندهٔ نفوذ آنها بر اخلاقیات، خُلق و خوی، اعتقادات و رفتار افراد جامعه است (دفلور و دنیس، ۱۳۹۲: ۲۰۶). رسانه سینما در جریان‌سازی فرهنگی نیز نقش دارد و به همین دلیل دهه‌هااست ملت‌های زیادی ترغیب شده‌اند تا برای فرهنگ ملی‌شان فیلم بسازند (دانسی،۱۳۹۷: ۱۹۰). فیلم با زبان احساس و معنا حرف میزند و سینماگران با واژه‌ها و مجموعه‌ای از تمهیداتِ کادربندی، واقعیت را برای بیننده تعریف می‌کنند (Den-zin, 1997: 155). فیلم و سینما، در دو گونه سطح متفاوتِ معنایی قابل خواندن است؛ سطحی «واقع‌گرا» یا تحت‌الفظی که در آن می‌پرسیم این بازنمایی درباره موضوع چه می‌گوید و در سطح دوم که «معنایابی»است پرسش این است که چه چیزی بیشتر از بازنمایی واقعیتِ آن موضوع اینجا در جریان است. زیرا فیلم و سینما فقط بازنمایی واقعیت نیست، بلکه «تولید معنا» دارد، یعنی فیلم فراتر از سطح صرف «واقع‌نمایی» حامل معناهای اجتماعی، روانی و فرهنگی است (Denzin, 1997: 156).

فیلم *یه حبه قند* اثر رضا میرکریمی، فیلمی خانوادگی‌است که در سال ۱۳۸۹ به نمایش در آمده است. فیلم با محور قرار دادن شیوهٔ برگزاری مراسم عروسی و عزا در یک جمع خانوادگی سنتی که ماجراهایش در خانه‌باغی قدیمی در شهر یزد می‌گذرد، جلوه‌های گوناگونی از فرهنگ و رسم‌های دیرین ایرانی در برگزاری این‌گونه آیین‌ها را بازنمایی می‌کند. با وجود این، فیلم *یه حبه قند* به بهانهٔ بازنمایی‌هایی که از تدارک بساط عروسی و برگزاری مراسم سوگ در فرهنگ ایرانی ارائه می‌دهد، درصدد است چه باورها، ارزش‌ها و چه گفتمان‌های فرهنگی فراگیرتر و بزرگتری از دنیای انسان ایرانی و این فرهنگ را به بیننده القاء کند؟ فیلم از کدام رمزگان‌های فرهنگی برای القای معنای مورد نظر خود بهره می‌گیرد و در پس نشانه‌ها و نمادهای آشنا برای بینندهٔ ایرانی ـ و چه بسا جالب برای بینندهٔ خارجی ـ فیلم چه اسطوره‌ها و چه گفتمان‌هایی را بر می‌سازد؟ این مقاله تلاشی است تا از طریق «خوانشی تقابلی» آن سوی بازنمایی فیلم *یه حبه قند* از فرهنگ ایرانی را روشن سازد؛ موضوعی که تاکنون چنانکه باید واکاوی نشده است. مقاله با رهیافت مطالعات فرهنگی در بازخوانی فرهنگ و جامعه و به‌ویژه با محور قراردادن رهیافت «استوارت هال» در «رمزگشایی» و «خوانش متن» و نیز رویکرد نشانه‌شناختی فیسک در تحلیل فیلم، به بررسی جنبه‌های مغفول‌مانده فیلم *یه حبه قند* پرداخته است.

فیلم *یه حبه قند*، از آثار تحسین‌شدهٔ سینمای ایران در داخل و خارج کشور است. این فیلم از جشنوارهٔ فیلم فجر در سال ۱۳۸۹ و از جشنوارهٔ بین‌المللی سینما مسلمانان کازان در ۲۰۱۳ جوایزی دریافت کرده و در سال ۲۰۱۳ نیز، در هشتادوپنجمین دوره جوایز اُسکار، نمایندهٔ سینمای ایران در بخش بهترین فیلم خارجی‌زبان بوده است. به همین سبب، بررسی بازنمایی این فیلم از دو رویداد ازدواج و مجلس ترحیم در سنت و فرهنگ ایرانی، فیلمی در خور توجه و بایسته مطالعه است. افزون بر این‌ها، فیلم *یه حبه قند* دست‌کم از دو جنبهٔ دیگر نیز حائز اهمیت است. نخست اینکه فیلم از منظر تأکیدی که بر نمایش سنت‌های فرهنگی ما در برگزاری دو مراسم عروسی و مجلس ترحیم دارد و غیرمستقیم گفتمانی بومی و نوستالژیک از سنت‌ها و آداب و رسوم ایرانی در تقابل با فرهنگ متجددانه و «غیربومی» امروز را ترویج می‌کند، می‌تواند در زمره فیلم‌های «سینمای ملی» قرار بگیرد. سینمای ملی، بنا به صورت‌بندی آلن ویلیامز (۱۳۹۶) بر اساس «الگوی تقابل با دیگری»، یعنی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

فرهنگ ملی در برابر فرهنگ در اصطلاح «وارداتیِ» غربی، تعریف می‌شود. به این ترتیب، این‌گونه فیلم‌ها را باید به‌مثابه «سلاح‌های اقتصادی در میدان رقابت با سرمایه‌داری جهانی [و فیلم‌های هالیوودی و مانند آن] دید. به گفتهٔ ویلیامز، اگرچه این سینما ممکن است نتواند ملت‌ها را بسیج و به سمت و سوی ارزش و رفتارهایی خاص در قبال فرهنگ بومی‌شان بکشاند، این ظرفیت را دارد تا آداب و رسوم و سنت‌های منسوب به یک ملت را حفظ کند و زنده نگهدارد (۱۹). دوم اینکه فیلم *یه حبه قند*، از این نظر که تماماً در کار بازنمایی عناصر عینی و ذهنی فرهنگ و رسم‌های دیرین ایرانی برای تماشاگرانی از هر دو نسل قدیم و جدید است، فیلمی‌است که در چهارچوب سیاست‌های فرهنگی و سینمایی کشور نیز می‌گنجد. در این سیاست کلان، هنرمندان تشویق می‌شوند تا در برابر فرهنگ «یکسان‌ساز» جهانی و غربی، نسل جدید را با فرهنگ و آداب و رسوم دیرین ایرانی اسلامی آشنا سازند و از شکاف بین نسلی در این زمینه جلوگیری کنند. با این ملاحظات می‌توان گفت فیلم *یه حبه قند*، از این نظر که ارزش‌ها و سنت‌های ایرانی را ارج می‌گذارد و با «زبان سینما» آنها را به بیننده ایرانی یادآوری می‌کند، فیلمی شایستهٔ توجه است. اینکه فیلم مذکور، به عنوان فیلمی که قصد داشته به بهانهٔ روایت دو مراسم عروسی و ترحیم در جغرافیای فرهنگی شهر یزد، بخشی از سنت‌ها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی ایرانی اسلامی را بازنمایی کند، تا چه اندازه در این زمینه موفق عمل کرده و مُروج چه گفتمانی در این زمینه بوده است، این فیلم را در نوع خود خاص و سزاوار تحقیق و مطالعه می‌سازد.

پیشینهٔ و ادبیات پژوهش

بررسی بازنمایی/ بازنمود هویت و فرهنگ ایرانی در سینمای ایران از طریق به تصویرکشیدن آداب و رسوم مراسم مختلف و رفتارهای ایرانیان در بناهایی قدیمی و معناساز که بخشی از آثار جدی سینمای ایران در چند دههٔ اخیر بوده، از موضوع‌های قابل توجه در پژوهش‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی سال‌های اخیر بوده است. آنچه در اینجا مرور شده، تنها تعداد محدودی از این پژوهش‌هااست.

میرزایی، رونقی و دهقان‌شاد (۱۴۰۳) در مطالعهٔ «بازنمایی الگوی مسلط فرهنگی بر جامعهٔ زنان در سینمای عباس کیارستمی» به این نتیجه رسیده‌اند که در الگوهای فرهنگی کشف‌شده در سینمای کیارستمی، زنان ایرانی قشری‌اند که برای پیشرفت و تغییر در زندگی خود نه‌تنها با موانع ساختاری و اجتماعی روبه‌رو هستند، بلکه ساختار نظام مردسالاری نیز همچون وجدان در اعماق آنها جا گرفته است. ابراهیمی، تقی‌پور و شاهنوشی (۱۴۰۳) به روش تحلیل مضمون و در مطالعه‌ای با عنوان «بازنمایی مفهوم خانواده در سینمای ایران در دوران نوسازی» گزارش کرده‌اند که فیلم‌های دوره مذکور، در حال و هوای مبارزه با بی‌عدالتی نسبت به زنان ساخته شده‌اند و در پی به نقد کشیدن مردسالاری در شیوهٔ زیست خانواده ایرانی بوده‌اند. در مطالعه‌ای نشانه‌شناختی که به «بازنمایی سفرهٔ ایرانی در سینمای ایران» اختصاص دارد، محمودی (۱۴۰۱) با مرور فیلم‌های «غذامحور» سینمای بعد از انقلاب، نتیجه گرفته است تصویر سُفره‌های غذا در سینمای ایران، تصویری حاوی مناسبات جنسیتی‌است که با زنانگی و همچنین با تمایزات طبقاتی پیوند خورده است.

مستشرق و همکاران (۱۳۹۸) با «بررسی بازتاب هویت ملی در سینمای ایران در تحلیل فیلم‌نامه‌های آژانس شیشه‌ای، ناخدا خورشید و جدایی نادر از سیمین، دریافته‌اند، این فیلم‌نامه با بهره‌بردن از ساختار سه پرده‌ای ارسطویی توانسته‌اند هویت ملی را به درجات مختلف در خود بازتاب دهند. صفاران و ملکشاهیان (۱۳۹۷) با مطالعهٔ نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های *زیر نور ماه*، *یه حبه قند* و *امروز* از آثار رضا میرکریمی، این نتیجه را منتشر کرده‌اند که نقطهٔ کانونی این سه فیلم، آگاه‌ساختن مخاطبان از ریشه آشفتگی‌های موجود در زندگی‌است و زیست درست و توأمان سنت و مدرنیته است. شهبا، غفوریان و ابیانه (۱۳۹۶) با رویکردی «نشانه‌معناشناسی» به تحلیل گفتمان فیلم *یه حبه قند* پرداخته‌اند تا فضاهای معناساز در سینمای ایران را بررسی کنند. آنها تأکید دارند اگر جنبه‌های عمیق عاطفی را از این فیلم حذف کنیم فیلمی بی‌روح و یکنواخت به دست می‌آید، زیرا فیلم بیش از آنکه بر کُنش و جریان روایی متکی باشد بر فضا و روایتی احساسی استواراست. بازنمایی هویت ایرانی در فیلم *مادرِ* علی حاتمی (۱۳۹۶) پژوهش هاشمی‌زاد و همکاران است. آنان جلوه‌هایی از هویت ملی و فرهنگ ایرانی را در «فیلم مادر» شناسایی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که فیلم *مادر*، مضامین و شاخص‌های سیاسی، اجتماعی، تاریخی و زبانی فرهنگ

ایرانی و هویت ملی را از طریق رمزگان‌های اجتماعی، فنی و ایدئولوژیکی بیان می‌کند.

بازنمود فرهنگ ملی در سینما، مسئله و موضوع پژوهشگران کشورهای دیگر نیز بوده است و تحقیقات بسیاری در این زمینه وجود دارد. در اینجا به تناسب صفحات محدود این مقاله به برخی از آنها اشاره می‌شود. برای نمونه، مشرف‌حسین[۱] (۲۰۲۳) با پژوهش «کاوش تصویر هویت فرهنگی در فیلم‌های تَنویر مکمل[۲]» با روش نشانه‌شناسی، هویت فرهنگی بنگلادشی در فیلم‌های تنویر مکمل ـ کارگردان بنگلادشی ـ را بررسی کرده و نتیجه گرفته است هویت فرهنگی بنگلادشی، هویت چندوجهی است و کارگردان علاوه‌بر نشان‌دادن هویت دیالکتیکی مسلمانان هندو، هماهنگی فرهنگی آنها را نیز منعکس ساخته است. هوک و شوسمیت[۳] (۲۰۲۲) از کشور بنگلادش «هویت و ملیت در سینمای مستقل بنگلادش» را مطالعه کرده‌اند. بنا به نتایج پژوهش آنها، سینمای مستقل بنگلادش، در عین بازنمایی جلوه‌های هویت ملی و هویت فرهنگی گسترده در شبه‌قاره هند، به هویت‌های در حال تغییر کشور و جلوه‌های هویت جهانی و غربی هم توجه دارد. چاکر[۴] (۲۰۱۹) در تحقیقی که در کشور ترکیه انجام‌شده، تحلیل زمینه‌ای گفتمان ملی در فیلم‌های داستانی سینمای ترکیه در دهه‌های ۱۹۶۵ ـ ۱۹۸۰ را مطالعه کرده و نتیجه گرفته سینمای ترکیه در این دوران به جنبه‌های تاریخی و هویتی مردمان این سرزمین به‌ویژه به هویت عثمانی این مردم توجه داشته است. لیمانتا و کوریا[۵] (۲۰۱۷) با بررسی «بازنمایی هویت ملی در فیلم تانا سورگا کاتانیا[۶] / بهشت روی زمین» است، به چگونگی بازنمایی هویت اندونزیایی در این فیلم پرداخته است. یافته‌های وی نشان می‌دهد هویت ملی از خلال نمادهایی نظیر پرچم، یادبودها و آیین‌ها در این فیلم بازنمایی شده است.

اگرچه پژوهش‌های داخلی و خارجی مرورشده در اینجا از لحاظ حوزه موضوعی و روش‌هایی که در این تحقیقات استفاده‌شده، به موضوع و روش مطالعه پژوهش حاضر نزدیک‌اند، کاستی‌هایی هم در آنها وجود دارد. نخست اینکه پژوهش‌های مذکور عمدتاً رهیافتی «تک‌رشته‌ای» داشته‌اند و تا حد زیاد از رهیافت «بین‌رشته‌ای» و اخذ مفاهیم از دیگر رشته‌های علوم اجتماعی، دور بوده‌اند. علاوه براین، گرایش روش‌شناختی بیشتر این تحقیقات نشانه‌شناسی‌های مرسوم و تحلیل گفتمان انتقادی متداول در این‌گونه پژوهش‌ها بوده است و در نتیجه، دیگر نشانه‌شناسی‌های مبتنی بر «مطالعات فرهنگی» و یا تکنیک‌های دیگر تحلیل فیلم، در آنها کمتر دیده می‌شود. درست است که در این میان، کار محمد شهبا و همکارانش در تحلیل گفتمان فیلم *یه حبه قند* با رهیافتی نسبتاً جدید به نام «نشانه‌معناشناسی» انجام‌شده است، اما تحقیق آنها نه ارائه تحقیقی «مسئله‌محور» و مبتنی بر نظریات جامعه‌شناختی دربارهٔ بازنمایی فرهنگ در فیلم *یه حبه قند*، بلکه بیشتر با هدف معرفی ظرفیت‌های نشانه‌معناشناختی برای تحلیل فیلم صورت گرفته است. بنابراین، آنچه این پژوهش را از پژوهش‌های دیگر و از نظراتی که دربارهٔ فیلم *یه حبه قند* ابرازشده تا حدی متمایز می‌سازد، پرسش‌های آن، ادبیات نظری و چهارچوب مفهومی بین‌رشته‌ای آن است.

مفهوم «فرهنگ» از پیچیده‌ترین مفهوم‌هااست و در حوزه‌های مختلف علوم اجتماعی بر معناهایی ویژه دلالت می‌کند و دربارهٔ آن تعریف‌ها و روایت‌های نظری متنوع و گسترده‌ای در رشته‌ها و خُرده‌رشته‌های انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی وجود دارد. در تعریف و تحلیل انسان‌شناسان، فرهنگ یعنی کل شیوهٔ زندگی یک جامعه (هال و جونیتس، ۱۴۰۲: ۷۸)، و یا به تعبیر دقیق‌تر: «نظام باورها، ارزش‌ها، آیین‌ها و رفتارهایی‌است که اعضای یک جامعه به کار میبرند» (بیتس و پلاک، ۱۴۰۰: ۲۴). در میان جامعه‌شناسان، فرهنگ گاه بر معناها، ارزش‌ها وشیوه‌های زندگی مشترک میان مردم، گروه‌ها و طبقات در دوره‌های تاریخی معین دلالت دارد و گاه به‌مثابه «کُنش‌هایی مولدِ معنا و کنش‌های دلالت‌گر» توصیف می‌شود (باکاک، ۱۳۹۷: ۳۷۲). در مطالعات فرهنگی، فرهنگ مجموعه‌ای از اعمال اجتماعی است که از طریق آنها «معانی» تولید، منتشر و مبادله می‌شوند. این معانی در واقع در روابط اجتماعی، روابط بین افراد، گروه‌ها، طبقات، نهادها، ساختارها و از رهگذر آنها پدید می‌آیند (Thwaites and Davis,2002: 1). در پژوهش حاضر، رهیافت اتخاذشده برای مرور ادبیات مربوط به فرهنگ، رهیافتی جامعه‌شناختی با گرایش به مطالعات فرهنگی‌است و بنابراین، در تعریف و تحلیل فرهنگ، آن را در مهم‌ترین کاربردهایش در جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی در نظر می‌گیریم و به این اعتبار، فرهنگ آن جنبه از امر اجتماعی است که به «معانی» مربوط می‌شود (Thwaites and Davis, 2002: 2) و به این اعتبار، بر

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

«کل بافتار جامعه و نحوه سازمان‌دهی کنش‌های اجتماعی گفته می‌شود که از طریق زبان [در گسترده‌ترین معنی آن] بر آیین‌ها، نمادها، معانی، باورها و ارزش‌ها دلالت دارد (باکاک، ۱۳۹۷: ۳۲۳).

تحلیل فرهنگ، در نظریه‌های «کارکردگرایی» و در آثار دورکیم، مالینوفسکی، پارسونز و مِرتُن، در چهارچوب نیازهای زیستی و «کارکردی» و از طریق مفاهیمی مانند تمدن، وجدان جمعی، نظام‌های فرهنگی، امور اجتماعی و مانند آن تحلیل شده است (بهار، ۱۴۰۱: ۴۶). برای مثال پارسونز، با تمایزگذاری میان فرهنگ و جامعه، فرهنگ را در واقع «نظام فرهنگی» می‌داند که این نظام، نمادهای معنی‌دار مشترکی را تشکیل می‌دهد که کنش‌گران اجتماعی به وسیلهٔ آنها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند (هال و نیتس، ۱۴۰۲: ۱۹). در «نظریه تضاد» و در بحث‌های مارکس دربارهٔ «زیربنا و روبنا»، «آگاهی»، «ایدئولوژی» و غیره، موضوعاتی مطرح می‌شود که تا حد زیاد واجد دلالت‌های فرهنگی‌اند (بهار، ۱۴۰۱: ۴۹). بعدها متفکرانی چون گرامشی، از استقلال فرهنگ و نحوهٔ تولید فرهنگ در سرمایه‌داری سخن می‌گویند. در ادامه کارهای گرامشی و از پی آن نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، حوزهٔ مطالعات فرهنگی نمایان می‌شود و محور مطالعات خود را مطالعه فرهنگ عامه قرار می‌دهد (بهار، ۱۴۰۱: ۵۱). در برابرِ رهیافت‌های کارکردگرایی و تضاد، رهیافت‌های تفسیریَ و دردهه‌های اخیر، کُنش متقابل نمادین و بعدتر، رهیافت‌های ساختارگرایانهِ تحلیل فرهنگ قرار می‌گیرند. در رهیافت تفسیریِ کلاسیک که مهم‌ترین روایت‌هایش در آثار وبر، زیمل، گیرتز و دیگران یافت می‌شود، بحث‌ها حول عاملان فرهنگ و «محتوای معنی‌دار» برای عاملانش می‌چرخد (هال و جونیتس، ۱۴۰۲: ۳۱۴). ساختارگرایان و بعدها پساساختارگرایان، در نگاه به فرهنگ و تحلیل ابعاد مختلفش، رهیافت‌های زبان‌شناختی را در پیش می‌گیرند و بنابراین، در تحلیل فرهنگ و نمودهای مختلف آن، «ساختار» بسیار اهمیت می‌یابد (باکاک، ۱۳۹۷: ۳۳۱). به این ترتیب، این روش تحلیلی، در جست‌وجوی ژرف‌ساخت‌هایی در متن است که در زیر «جنبه‌های ظاهری» نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند. لوی استراوس در اسطوره، رولَن بارت در «دستور روایت» و دلالت‌های «ضمنی و آشکار» و دیگران، [در بسط و تعمیق نشانه‌شناسی فرهنگ و آنچه محصولات رسانه‌ای بازنمایی می‌کنند] نقشی تأثیرگذار بر جای گذاشته‌اند (هال و جونیتس، ۱۴۰۲: ۳۱۵).

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی بر نشانه‌شناسی‌است و از میان رهیافت‌های گوناگون نشانه‌شناسی و تحلیل فرهنگی، نشانه‌شناسی جان فیسک مد نظر بوده است. در رویکرد فیسک و هارتلی (۲۰۰۳) نشانه‌ها بیان‌گر ارزش‌ها، احساسات و نگرش‌ها هستند؛ آنها می‌توانند به‌مثابه ابزاری برای انتقال و تولید معنا در بافت‌های فرهنگی مختلف در نظر گرفته شوند (fiske and Hartley, 2003: 26). انتخاب نشانه‌شناسی فیسک و هارتلی، شیوهٔ بازنمایی، ایجاد معنا و همچنین نحوهٔ «انتقال معنا» در فیلم *یه حبه قند* را بهتر برای ما روشن می‌کند و بینش‌های عمیق‌تری به ما می‌دهد. در تحلیل نشانه‌شناختی فیسک، یک متن رسانه‌ای و رمزهایش در ساختاری سلسله مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند و این رمزگان از قبل در فیلم/ تلویزیون به شکل صریح یا ضمنی رمزگذاری‌شده‌اند (fiske and Hartley, 2003: 28) دلالت ضمنی بیانگر روشی‌است که رمزگذار [کارگردان] احساسات یا قضاوت خود را در مورد موضوع پیام منتقل می‌کند؛ و از آنجایی که آنها توسط نشانه‌هایی فراخوانی می‌شوند که تنها از طریق توافق بین اعضای یک فرهنگ به معنای آنچه انجام می‌دهند، عمل می‌کنند، بر حوزهٔ نامشخصی که ما آن را «میان‌ذهنی» می‌نامیم، متمرکز می‌شوند. این میان‌ذهنیت از نظر فرهنگی تعیین می‌شود و یکی از شیوه‌هایی‌است که تأثیرات فرهنگی بر در هر فرهنگی بر افراد آن فرهنگ تأثیر می‌گذارد و از رهگذر آن عضویت فرهنگی بیان می‌شود (fiske and Hartley, 2003: 29-30). رمزگان سه‌گانه فیسک که برای تحلیل کاملاً ساده شده‌اند عبارتند از: ۱، «رمزگان واقعیت» (در قالب رمزگان‌های اجتماعی مانند: ظاهر، لباس، ژست، گفتار، محیط، رفتار، و غیره) ۲، «بازنمایی» که خود را (در نورپردازی، تدوین، موسیقی، روایت کشمکش و غیره) نشان می‌دهد. بازنمایی‌هایی مثل: روایت، درگیری، شخصیت، کنش، گفت‌وگو، صحنه، انتخاب بازیگر) و۳، سطح ایدئولوژی که از راه رمزهای ایدئولوژیک (مدرنیسیم، سنت، جنسیت، فردگرایی، پدرسالاری، طبقهٔ اجتماعی و جز آن) بازنمایی می‌شوند. از این قرار، آنچه در هر فرهنگی به عنوان

«واقعیت» پذیرفته می‌شود، محصول کُدهای آن فرهنگ است. بنابراین «واقعیت» در رسانه همیشه از قبل رمزگذاری شده است و هرگز «خام» نیست (Fiske, 1999: 5). بنا به پرسش‌های این پژوهش، قطعه‌های فیلم یک *یه حبه قند* به ترتیب ظاهرشدنشان در کل فیلم (شامل سکانس و صحنه) بررسی شده‌اند. سکانس‌ها بنا به پرسش‌های تحقیق و با نمونه‌گیری «هدفمند» انتخاب و از طریق سطوح سه‌گانه نشانه‌شناسی فیسک که ذکرشان رفت، بررسی شدند. قرائت/ تحلیل فیلم مذکور مبتنی بر مواضع سه‌گانه استوارت هال در «قرائت متن» بوده است. هال برای «قرائت/ خوانش» و رمزگشایی از متن، برای مخاطب/ تحلیلگر سه «موضع» قائل است: موضِع نخست، موضعی هژمونیک است که در آن رمز، طبیعی و شفاف به نظر می‌رسد و خواننده قرائت ترجیحی تولیدکننده اثر را می‌پذیرد؛ دوم، قرائت مذاکره‌ای/ توافقی است که در آن، اگرچه خواننده با موضع پدیدآورنده متن کم‌وبیش موافق است و خوانش ترجیحی وی را تا حدی می‌پذیرد، در برابر آن مقاومت هم می‌کند و آن را به گونه‌ای در نظر می‌گیرد که بازتاب‌دهندهٔ موضِع، تجارب و علایق خودِ او و نه تولیدکنندهٔ متن باشد. قرائت سوم، خوانشی تقابلی/ مخالفانه است. در این خوانش، مخاطب بنا به درک و موقعیت اجتماعی خود، با موضِع و کُدهای غالبِ [تولیدکنندگان متن] از درِ مخالفت درمی‌آید و معناهایی ورای موضع مُرجَح خالق متن را عیان می‌سازد. یعنی مخاطب با رمزگان «ترجیحی» متن موافق نیست و می‌کوشد در مواجهه با متن یک چهارچوب مرجع بدیل مطرح کند (Chandler, 2007: 195). در تماشای چندبارهٔ فیلم *یه حبه قند* پژوهشگر خلاصه‌ای توصیفی و تحلیلی از هر سکانس ـ به عنوان یک کل معنی‌دار- و صحنه‌هایش و همچنین ارتباط آنها با سکانس‌های قبل و بعدشان فراهم ساخت تا آشکار شود فیلم به صراحت (دلالت‌های آشکار) یا به تلویح (دلالت‌های ضمنی) قصد داشته چه چیزی به ما بگوید و چه گفتمانی را به بیننده القاء کند؛ و برای گفتن آن، چه نشانه‌ها و چه رمزگان فرهنگی را به خدمت گرفته است.

چهارچوب مفهومی

مطالعات فرهنگی بنا بر ذات این رشته، مطالعه‌ای کاملاً میان‌رشته‌ای است و در نتیجه روح «چندصدایی» و گفت‌وگو بر مفاهیم و دیدگاه‌های نظری‌اش حاکم است (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۰۰). در فیلم *یه حبه قند* اثر رضا میرکریمی، دو رخداد «ازدواج» پسند و «مرگ» دایی عزت و اتفاقاتی که پیرامون این دو رَخداد در فیلم روی می‌دهد، دو هسته اصلی فیلم *یه حبه قند* را تشکیل می‌دهند. مراسم «ازدواج» و «مرگ» در انسان‌شناسی فرهنگی، دو مرحله از مراحل چهارگانه (تولد، بلوغ، ازدواج و مرگ) در زندگی انسان است. این مناسک تقریباً در تمام فرهنگ‌ها، حکم الگوهایی «آشناساز» برای گذر افراد از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر زندگی اجتماعی هستند. شیوهٔ بزرگداشت این رویدادها، آدم‌هایی که می‌توانند در این مراسم شرکت کنند و جایگاهشان در این مراسم، همچنین رفتارهای شایسته در جشن یا عزا، خوراکی‌ها و اشیایی که در این مراسم استفاده می‌شود و نمادهایش، در جوامع مختلف گونه‌گون‌اند (بیتس و بلاک، ۱۴۰۰: ۳۸۹). مناسک ـ گذشته از بیان آداب و رسوم و باورهای یک فرهنگ ـ رابطهٔ نزدیکی هم با «اسطوره» دارند. زیرا مناسک وسیله‌ای است برای بیان روابط انتزاعی ولی مهم اجتماعی و همچنین «بیانی» است از روابط میان والدین و فرزندان و اقوام (بیتس و بلاک، ۱۴۰۰: ۳۹۱). اسطوره‌ها[۷] به زبان «بارت»[۸] واسطه‌های غالب زمانهٔ ما هستند که به عملکرد ایدئولوژی (طبیعی‌سازی) کمک می‌کنند. عملکرد آنها طبیعی‌ساختن واکنش‌های فرهنگی، چیره‌ساختن رفتارها، باورها و ارزش‌های فرهنگی و تاریخی‌اند که کاملاً «عادی»، «خودآگاه»، «همیشگی» و مطابق «عقل سلیم» به نظر می‌آیند و چنین «بازنمایی» می‌شوند. اسطوره وجه ایدئولوژیک هم دارد و در این سطح از دلالت، نشانه‌ها بازتابی از اصلی‌ترین مفاهیم متغیر فرهنگی‌اند که حامی یک دیدگاه جهان‌شمول مانند: پدرسالاری، زن‌سالاری، فردگرایی، عین‌گرایی، نژادپرستی و غیره هستند (Chandler, 2007: 144).

فیلم *یه حبه قند* به سبکی واقع‌گرا، از طریق نشانه‌ها، دلالت‌ها و رمزهای فرهنگی، جلوه‌هایی از فرهنگ و زندگی دیروز و امروز ایرانیان در برگزاری مراسم عروسی و عزا را به شکلی سینمایی «بازنمایی» میکند. استوارت هال، بازنمایی را تولید معنا از طریق زبان می‌داند. زبان (در گسترده‌ترین معنای آن) حوزهٔ نمادین زندگی را معرفی می‌کند؛ جایی که کلمات، اشیا و تصاویر به عنوان نشانه عمل می‌کنند و به قلب زندگی اجتماعی وارد می‌شوند (Hall, 2003: 19). از دیدگاه هال (۱۹۷۸) در رسانهٔ تلویزیون [و رسانه فیلم]

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

«گردش معنا» از طریق سه لحظه جداگانه اجرا می‌شود: در مرحلهٔ اول این رسانه‌ها رویداد «خام» را به یک «داستان» تبدیل می‌کنند. در این مرحله هنر رسانه این است که موضوع‌های مختلف را به یک گفتمان معنادار تلویزیونی [یا سینمایی] یعنی به ردیفی از حوادث و رخدادهای اجتماعی تبدیل کند. به این ترتیب، فرایند تولید پیام و رمزگذاری بر رویداد خام، آن را در قالب گفتمان تلویزیونی [یا سینمایی] درمی‌آورد و این نشانی از مرحلهٔ دوم است. در مرحلهٔ آخر، زمان «رمزگشایی» توسط مخاطب فرا می‌رسد؛ یعنی مخاطب در اینجا نه با رویدادی خام که با رویدادی «گفتمانی» مواجه می‌شود که در قالب داستانی ویژه درآمده است (نقل از رضایی، ۱۳۸۴: ۱۶).

خلاصهٔ فیلم

پسند، دختر کوچک یک خانوادهٔ یزدی است که قرار است با پسری به نام کامران که خانوادهٔ متمول دارد و فعلاً مقیم آمریکااست به شکل غیابی ـ با حضور مجازی در مجلس عقد و عروسی ـ ازدواج کند و بعد به آمریکا برود. سکوتِ خانه‌باغی قدیمیِ در یزد که دایی عزت ـ بزرگ خانواده- و همسرش در آن سکونت دارند، با ورود چهار خواهر و همسر و بچه‌های قد و نیم‌قدشان می‌شکند و شور و هیجانِ تدارک مقدمات عروسی همهٔ خانه را پُر می‌کند. فیلم *یه حبهٔ قند*، آکنده از آدم‌هایی در سنین مختلف است، بچه‌ها و بازی‌های کودکانه‌شان، بزرگترها (زن و مرد) به‌ویژه خانم‌ها ـ شادمانه در کار تدارک بساط عروسی‌اند. میوه‌ها به رسم قدیم در آب حوض خنک می‌شوند، دیگ‌ها و ظرف‌های غذا، خورد و خوراک‌ها و شیرنی‌های جشن، در فضایی سنتی و پُر از صمیمیت و به شیوه‌ای سنتی مهیا می‌شوند. عروسی با حضور خانواده‌ها و بستگان عروس و داماد و با نمایش سنت «طبق‌کشان» و نشستن عروس‌خانم بر سر سفره عقد، آغاز می‌شود. داماد هم با حضور «مجازی» خود از آمریکا (از طریق ارتباط تصویری با لپ‌تاپ) مناسک عروسی را کامل می‌کند. مهمانی و ضیافت شام با خوشی به پایان می‌رسد. صبح روز بعد، دایی هنگام خوردن صبحانه و در حالی که دور از چشم دیگران در عوالِم خود بسر می‌برد، بازی‌گوشانه قندی در دهان می‌اندازد – قند در گلویش گیر می‌کند و خفه می‌شود و اینچنین، مجلس عروسی تبدیل به عزا می‌شود. از اینجا به بعد، فیلم در خدمت بازنمایی مناسک سنتی تشییع پیکر دایی فوت‌شده و سوگواری برای او در فرهنگ ایرانی‌است. در سکانس پایانی و صحنه‌های آخر، شب از نیمه گذشته و همه خوابند، حالا برقی که رفته بود آمده و عروس‌خانم (پسند) با لباس عزا برمی‌خیزد تا چراغ اتاق‌ها را که همه درآن خوابند یک‌به‌یک خاموش کند، در سرزدن به اتاق‌ها، ترانه‌ای به گوش می‌رسد، پسند پی صدا را می‌گیرد و به اتاق دایی می‌رسد. موسیقی مذکور، ترانهٔ قدیمی *بگو کجایی* با صدای «کورس سرهنگ‌زاده» است که از رادیوی دایی که روی تاقچه اتاق در کنار چراغ لمپای روشن قرار دارد، پخش می‌شود؛ این سکانس و نماهایش، پایان‌بخش فیلم *یه حبه قند* هستند.

تحلیل نخست فیلم یه حبه قند (خوانشی ترجیحی و توافقی)

بنا به مواضِع سه‌گانه‌ای که «استوارت هال» برای خوانش متن در نظر می‌گیرد و پیش‌تر به آن اشاره شد، دو خوانش نخست در اینجا، خوانش‌هایی ترجیحی و توافقی‌اند؛ یعنی قرائتی که در آن تحلیل‌گر، با موضِع «ترجیحی» پدیدآورندهٔ متن (اینجا کارگردان) تا حدی موافق است. با عنایت به این دو خوانش نخست، فیلم *یه حبه قند* اثری‌است که با روایتی ساده از آداب و رسوم سنتیِ دو مراسم عروسی و ترحیم در خانواده‌ای سنتی در خانه‌باغی قدیمی در شهر یزد به دنبال «بازنمایی» شیوهٔ انجام این دو سنت در فرهنگ ایرانی است. در چهارچوب این خوانش همدل با کارگردان، خانه‌باغی قدیمی در یزد - با آن خانه‌های کاهگلی و بادگیرهایش، می‌تواند همچون جزیره‌ای شاد و سرسبز در گوشه‌ای از این سرزمین -ای بسا نماد بهشت- باشد که در آن به بهانه عروسی «پسند و کامران»، همهٔ خواهرها و دامادها و بچه‌های بزرگ و کوچکشان، فضایی یافته‌اند تا از شلوغی‌های شهر و آن خانه‌های آپارتمانی دلگیر، کمی دور شوند و از «دنیا و شَر و شورش» دمی بیاسایند. فیلم به کمک نماهای جذاب با نشانه‌ها و رمزهای فرهنگی آشنا برای بیننده ایرانی، با ارائه تصاویری قشنگ از فضای فیزیکی- عاطفی باغی سرسبز و پُردرخت در یزد، نمایش مکرر قوری و سماور، غذا و سفرهٔ ایرانی و غذاخوردن اهل خانه روی زمین، همچنین با استفاده معنادار از نور و رنگ، در صحنه‌های روز و شب، از اندرونی و بیرونی خانه‌باغ – به‌ویژه ارائه نماهای شبانه با نور چراغ‌های لمپا و فانوس، کوشیده تا مخاطب، به‌ویژه

مخاطب بزرگسال را از زندگی پُرهیاهو و پُراسترس شهرهای امروز دور و او را ساعاتی در خاطرات شیرین آن روزها و آن دورهمی‌های صمیمی غرق کند و با نگاهی «حسرت‌زده/ نوستالژیک»[۹] آن روزگارانِ خوش را در ذهن تماشاگر زنده کند. البته رویداد دوم فیلم (فوت دایی عزت و مراسم ترحیمش) که در سکانس‌های پایانی بازنمایی می‌شود، مثل بخش قبل نوستالژیک نیست و کارگردان به سمت بازنمایی مناسک «مجلس ختم» در فرهنگ ایرانی و انتقال این «میراث فرهنگی» به نسل‌های جدید مِیل می‌کند. شاید هم در این بازنمایی خاص از مراسم فوت و ترحیم دایی، شرکت در «جشنواره«های داخلی و خارجی، مقصود کارگردان بوده است. فارغ از این موضوع‌ها، آنچه اینجا اهمیت دارد این است که فیلم *یه حبه قند* قصد داشته چه چیزی به ما بگوید و در پس آن بازنمایی‌های «نوستاژیکِ» از دورهمی‌های خانوادگی و آیین مراسم عروسی و سوگ در فرهنگ ایرانی اسلامی، به دنبال القای چه اسطوره‌ها و چه گفتمان‌های فرهنگی فراگیرتری به بیننده بوده است؟

تحلیل فیلم یه حبه قند (خوانشی مخالف / تقابلی)

الف. رمزگان‌های سطح واقعیت

در نشانه‌شناسی فرهنگی «فیسک»، نخستین سطح رمزگان، رمزگان «واقعیت» است. این رمزگان‌ها عبارتند از: لباس، ظاهر شخصیت‌ها، گفتارها، ژست و رفتار. در این سطح از تحلیل، فیلم *یه حبه قند* داستانی ساده دارد و ماجراهایش در تابستان و در خانه‌باغی قدیمی در یزد می‌گذرد و از نظر «طراحی لباس» ویژگی خاصی در پوشش بازیگران فیلم دیده نمی‌شود؛ و همهٔ شخصیت‌های اصلی و فرعی خانوادهٔ عروس (زن و مرد، کوچک و بزرگ) لباس‌هایی به تن دارند که هر روز در این فصل در تن آدم‌های معمولی و بیرون از «طبقهٔ متوسط» شهری می‌توان دید. خانم‌های فیلم، جز در مورد یکی از خواهرهای «پسند» که معلم است و با مانتوی اداری در فیلم ظاهر می‌شود، سایر خانم‌ها ازجمله پسند، عموماً چادرهایی رنگی با گل‌های ریز بر سر دارند. آنچه در طراحی لباس برخی شخصیت‌های فیلم قدری جلب توجه می‌کند، پوشش خانواده داماد، به‌خصوص پدر داماد است که با کت و شلوار و کراوات در صحنهٔ جشن دیده می‌شود تا به این وسیله فیلم‌ساز، ضمن عیان‌ساختن «تمایز» و «فاصله طبقاتی» میان دو خانواده عروس و داماد، مفهوم «ما» و «آنها» را نیز به عینه بازنمایی کند. این موضوع را بعدتر و در بحث «رمزگان ایدئولوژیک» بیشتر توضیح داده‌ایم.

– **شخصیت‌ها** (ظاهر، ژست‌ها و رفتار و غیره)، فیلم *یه حبه قند* فیلمی است که بر دو رویداد کانونی عروسی و سوگ (رویدادهایی متضاد) بنا شده و در نتیجه از «تحول شخصیت» در آن خبری نیست. شخصیت‌های فیلم کاملاً معمولی‌اند و در بنابراین، همگی شخصیت‌های آشنایی به نظر می‌رسند که در بیشتر خانواده‌های ایرانی بیش‌و کم آنها را می‌توان یافت. به این اعتبار، عنصر «شخصیت» در فیلم *یه حبه قند* به‌تمامی در خدمت داستان فیلم و بازنمایی فرهنگ و سنت‌های ایرانی است و در نتیجه جنبهٔ «روان‌شناختی» شخصیت‌ها و سیر «تحول» آنها در طول فیلم، مد نظر فیلم‌ساز نبوده است. در میان شخصیت‌های متعدد فیلم، چند شخصیت مهم هستند. دایی عزت، با حدود ۷۰–۷۵ سال سن، بزرگ خانواده است که با همسر سالخورده‌اش در خانه‌باغی قدیمی در یزد زندگی می‌کند و لهجهٔ یزدی دارد و به عینه، پای‌بند سنت‌ها است. پسند (عروس‌خانم فیلم) دختری جوان و شاداب است که شخصیت پیچیده‌ای ندارد و به‌راحتی احساسات خود را بروز می‌دهد. وی در اولین سکانس‌ها و در دومین صحنه در داخل آشپزخانه، در حال یادگیری زبان انگلیسی از طریق نوار آموزشی دیده می‌شود و چنین به نظر می‌رسد مشغول تمرین مکالمه است تا برای سفر احتمالی به آمریکا و پیوستن به همسر آینده‌اش (کامران) قدری انگلیسی بداند. دامادِ بزرگِ خانواده (جعفر) فردی میان‌سال و شوخ با لهجهٔ مشهدی‌است و در صحنه‌های مختلف، با رقص و شوخی و رفتارهای بامزه، فضای مهمانی را صمیمی‌تر و شادتر می‌سازد. «عکس ۱» وی با کلاه شاپو، داشتن سیبیل مردانه با انگشتری عقیق به دست و نوع لباس و حضور همه جایی‌اش در فیلم، چه بسا بازنمود شمایل و هویت مرد سنتی ایرانیِ میان‌سال باشد. شخصیت مهم دیگر

عکس ۱. رقص جعفر، داماد بزرگ خانواده.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

اعظم (خواهر بزرگ و زن جعفر) است که با لهجهٔ شیرین یزدی صحبت می‌کند. او شخصیتی گرم، شاد و حمایت‌گر دارد و در مقام خواهر بزرگ‌تر، با همه مهمانان و اعضای خانواده ارتباطی شاد و مؤثر برقرار می‌کند و سعی دارد با روحیهٔ خوب و صمیمی‌اش، کدورت‌ها و تنش‌های گاه و بی‌گاه بین اعضای خانواده را مدیریت کند تا جشن و مهمانی در فضایی آرام و دلپذیر برگزار شود. داماد دیگر خانواده ناصر، شوهر شمسی (خواهردیگرِ پسند)، فردی روحانی و یزدی است که خیلی لهجهٔ یزدی ندارد. ناصر مُعمم است اما جز در مراسم فوت دایی که لباس آخوندی بر تن دارد، در بیشتر سکانس‌ها با لباس مرسوم روحانی‌ها دیده نمی‌شود. او آدمی متین، ساده و بی‌ریااست و بدون هیچ تکبری به بچه و بزرگ کمک می‌کند و در کارهای عروسی و عزا مشارکت دارد. ناصرِ روحانی، در تعامل با دیگر شخصیت‌های فیلم، به‌ویژه در مصاحبت با دایی، با پسند و خواهرانش و با همه اعضای خانواده، جلوه‌هایی از احترام به بزرگترها و ارزش‌های خانوادگی در سنت ایرانی را به نمایش می‌گذارد.

ــ **حضور چند نسل در فیلم:** در فیلم یه حبه قند، نسل‌های مختلف از یک خانواده در کنار هم قرار گرفته‌اند؛ نسل‌هایی که هر یک به‌مثابه نماینده نسل خود، ویژگی‌ها و الگوهای رفتاری خاص خودشان را در فیلم به نمایش می‌گذارند. «عکس ۲» از نسل‌های مختلف در یک قاب. این حضور چندنسلی شخصیت‌ها در این فیلم که بی‌شک تصادفی نیست، در عین اینکه می‌تواند مُعرف تعامل و گفت‌وگوی «بین نسلی» در این خانواده باشد، تصویری از «تغییرات فرهنگی» در جامعه ایران و نوع مواجهه مناسب نسل‌های امروز با مظاهر دنیای امروز ازجمله عدم مخالفت‌شان با ازدواج پسند که قرار است به شکل مجازی و از طریق ارتباط اینترنتی با کامران صورت گیرد نیز، هست. به این ترتیب،

عکس ۲. چند نسل در یک قاب.

فیلم بازنمودی از تغییرات فرهنگی و اجتماعی معاصر در جامعه امروز ایران را نیز به نمایش گذاشته است. البته در برخی سکانس‌ها فیلم، به شکلی ملایم و زیرپوستی، نظری به «شکاف بین نسلی» و «خُرده‌فرهنگ‌های» بزرگسالان و جوانان در جامعهٔ امروز ایران نیز دارد. برای نمونه، وجود موبایل و لپ‌تاپ در برخی صحنه‌ها و آیفونی که داماد به‌عنوان هدیه برای عروس فرستاده، مظاهری از دنیای امروزاند که در توصیف فیلم از این وسایل جدید ارتباطی، آنها چیزهایی متعلق به نسل جوان‌اند و در زندگی بزرگترها چیزی جز «ابزار» ارتباط و مکالمه به شیوهٔ جدید نیستند. از نگاهی جامعه‌شناختی، تصاویری که فیلم از آداب و رسوم و الگوهای فرهنگی انسان ایرانی در برگزاری سنتی عروسی پسند و فوت دایی عزت و مراسم ترحیمش – که این دومی به شکل «مبالغه‌آمیزی» در فیلم بازنمایی می‌شود– جلوه‌گاهی از «اجتماعی‌شدن» نسل‌های جدید را نیز به نمایش می‌گذارد. در زمان– مکان این رویدادها و تعاملات گوناگونی که بین آدم‌های دور و نزدیک جریان دارد، بزرگترها نه‌تنها مشغول تدارک بساط عروسی و بعدتر مراسم ترحیم دایی‌اند که در جایگاه نمایندگان سنت و ارزش‌های دیرین خانواده ایرانی، مستقیم و غیرمستقیم، در کار انتقال «میراث فرهنگی» و مدل‌های رفتاری مناسب در این جمع‌ها، به نسل‌های نورسیده هم هستند.

ــ **رمزگان‌های گفتاری:** فارغ از چند صحبت کوتاه و در خور توجه بین برخی شخصیت‌های فیلم که مسامحتاً می‌شود آنها را بازنمود لایه‌ای بسیار نازک از «تقابل گفتمانی» در گفتار و کردار شخصیت‌های فیلم در نظر گرفت، غالب گفت‌وشنودهای فیلم، چندان قابل توجه نیستند و آنچه از گفت‌وگوهای بین شخصیت‌های مختلف فیلم می‌شنویم جز برجستگی لهجهٔ یزدی در کل فیلم و صحبت‌ها و کدورت‌هایی که کم و بیش اینجا و آنجا در فیلم به گوش می‌رسد، غالب گفتارها، همان‌هایی‌است که در میان بیشتر خانواده‌ها و خویشان دور و نزدیک در این‌گونه مهمانی‌ها و جشن و عزا، متداول است. آن یکی دو گفت‌وشنود قابل توجه در حکم «کُنشِ گفتاری» می‌توانند بیان «تقابل» دو دنیای سنتی و مدرن در گفتار و کردار برخی شخصیت‌ها باشند. در جایی، در صحبت کوتاه (هرمز) یکی از دامادها با پسند، بیرون منزل (۳۷) است؛ او در توجیه و تأیید انتخاب پسند که تصمیم گرفته با پسری که خارج است ازدواج کند و از

ایران برود می‌گوید: «عقل کَردی به خدا، تو این خراب‌شده بمونی چیکار؟». دومین کنش گفتار، تیکه‌انداختن مرضیه به مسعود است که به جای کمک افرادی که مشغول تدارک جشن هستند، سرش مدام در لپ‌تاپ و دانلود چیزی است. دختر با لحنی سرزنش‌آمیز به او می‌گوید: «وقت‌کردی بیرون بیا تا بادی به کَلَت بخوره!». این جمله به نحوی شکایت از وابسته‌شدن و سرگرم‌شدن شدید جوانان - در اینجا پسرها- به ابزارهای دنیای مدرن و دورشدن آنها از زندگی واقعی و معاشرت با دیگران است.

ب. رمزگان‌های سطح بازنمایی

این بخش از رمزگان‌های جان فیسک، شامل: ترکیب‌بندی و صحنه‌آرایی، نورپردازی، تدوین، کات، انواع نماها، موسیقی، روایت، کشمکش و جز آن می‌شود. بدیهی است شرح تک‌تک آنها در فیلم *یه حبه قند* فراتر از صفحات محدود این مقاله است و آنچه اینجا ذکر شده، برخی از مهم‌ترین این رمزگان‌ها است. برای نمونه، در رمزهای میزانسن و صحنه‌پردازی، فیلم آکنده از جلوه‌های ویژه بصری از طریق نمایش نماهای زیبا از خانه‌باغی پرگُل و درخت با تجهیزات آب و برق قدیمی است. فیلم با نماهای دور و نزدیک از فضا و چیدمان اتاق‌ها، درهای چوبیِ قدیمیِ مزین به شیشه‌های رنگی، نمایش پنکه‌های سقفی و رومیزی خانه، به نظر می‌رسد تلاش می‌کند با اثرگذاری بر دیدگان تماشاگر، آرزوی زندگی در چنین خانه‌هایی را در او زنده کند. به این ترتیب، نمایش مکرر خانه‌باغ قدیمی با همه جزئیاتش، نه‌فقط بازنمود فضایی فیزیکی و نمایش معماری سنتی در شهر یزد است، بلکه حامل نشانگانی عاطفی و اجتماعی از گِرد هم آمدن در چنین فضایی نیز هست. افزون براین، وجود نماهایی از مراسم سنتی طبق‌کشان در مراسم عروسی، وجود نماهای باز و بسته از مطبخ، دیگ‌های غذا و مجمرهای بزرگ انتقال غذا به سفره‌های پهن در اتاق‌ها و در حیاط خانه در شب فوت دایی، جملگی جلوه‌هایی از آداب برگزاری این‌گونه مجالس در فرهنگ ایرانی را بازنمایی می‌کنند و حسی از تعلق نوستالژیک به این فرهنگ و این شیوهٔ زیست را در دل و ذهن تماشاگر - البته تماشاگر بزرگسال - زنده می‌کند. از نظر «نورپردازی» نیز فیلم با نماهایی گیرا از روز و شب، داخلی و خارجیِ آن خانه‌باغ باصفا، همچنین از راه به تصویرکشیدن تعاملات شاد و صمیمی آدم‌هایی که برای عروسی «پسند» دور هم جمع شده‌اند، در کار ارائه خوانشِ «مرجح» خود از این سبک زندگی سنتی و پُرالفت ایرانی در تقابل با معاشرت‌ها و عروسی‌هایی‌است که امروزه در تالارها برگزار می‌شوند. علاوه براین، فیلم «عکس ۳» با انتخاب هوشمندانه تاریک‌روشن اتاق‌ها و ایوان‌های خانه که به بهانه رفتن برق، در زیر نور چراغ‌های لَمپا و فانوس، نماهایی زیبا خلق کرده‌اند، صحنه‌های عصر و شب این مهمانی را به فضایی شاعرانه (رمانتیک) تبدیل می‌کند و تا حدی می‌توان حدس زد فیلم‌ساز با این کارها، به دنبال زنده‌کردن خاطرات بیننده ـ باز بیننده بزرگسال ـ از روشنای چراغ‌های نفتی «دیروز» است تا از طریق بیانی سینمایی و با نماهای قشنگ و شاعرانه، تماشاگر را با دیدگاه مورد نظرش که همانا برجسته‌ساختن روزهای خوش گذشته با آن شبانه‌های روشن از چراغ‌های لمپا، همراه و همدل سازد و از مظاهر نازیبای دنیای امروز و نورافشانی‌های صنعتی شهرها و خانه‌ها دور کند - در شبانه‌های دیروز و در زیر نور فانوس و چراغ لمپا، زندگی چقدر قشنگ بود.

از دیگر رمزگان «بازنمایی» در فیلم یه حبه قند، عنصر مهم غذا است. رمزگان فرهنگی «غذا» در این فیلم، «عکس ۴» نه‌تنها «دالی» است که پخت‌وپز و شیوهٔ صرف غذا بر روی زمین در سنت ایرانی را به نمایش می‌گذارد،

عکس ۳. ایجاد حس نوستالژیک شبانه با نمایی از چراغ‌های لمپا.

عکس ۴. سفرهٔ غذا عاملی وحدت بخش خانواده.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

بلکه اساساً غذا و بساط سفرهٔ ایرانی، در هر وعده غذایی خانواده و در هر دو مراسم عروسی و عزا، همچون عاملی «وحدت‌بخش» عمل می‌کند. خلاصه غذا با همهٔ عناصر ریز و درشتش، در واقع «بازنمودی» از پیوندهای عاطفی میان فامیل و اعضای خانواده است که بر سر سفرهٔ ایرانی متجلی می‌شود و بدین‌سان، خوردن غذای ایرانی در کنار هم و بر روی زمین، نشانه‌ای از تعامل‌های صمیمی بین افراد خانواده و جلوه‌ای از همبستگی اجتماعی در این جمع شلوغ است.

ــ **رمزگان‌های موسیقی فیلم** (موسیقی باکلام و بی‌کلام): اگرچه مدافعان نظریه بازنمایی در موسیقی معتقدند موسیقی در حقیقت بیان حالات روحی آهنگساز است و نه بیشتر، تأثیر احساسی موسیقی بر شنونده را نمی‌شود انکار کرد (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۷). موسیقی متن فیلم *یه حبه قند* که ساختهٔ رضا علیقلی است، در کنار دایره‌زدن خانمی پیشاپیش جمعیت و در خلال رسم طبق‌کشان ظاهر می‌شود و همین‌طور خواندن آهنگ معروف «بادا، بادا مبارک بادا» توسط جمع و پیشاپیش خانواده داماد در سکانس ۶۹ و استفاده از ترانهٔ قدیمی *به سوی تو* با صدای کوروس سرهنگ‌زاده در سکانس پایانی فیلم سکانس ۱۳۵ که باز برای بینندهٔ میان‌سال تهیه شده، موسیقی «متن» فیلم *یه حبه قند*، ضرباهنگ و حال وهوایی «والس»گونه دارد و از این لحاظ، رقص‌های معروف والس غربی را در خاطر شنونده زنده می‌کند. این موسیقی، از تیتراژ آغازین و سکانس تاب‌خوردن پسند در باغ و چیدن سیب از درخت گرفته تا سکانس مربوط به طبق‌کشان عروسی و همین‌طور موسیقی تیتراژ پایانی، با ریتم والسی، حسی از رفت و برگشت پاندول (تعلیق) را در شنونده ایجاد می‌کند و درست به دلیل همین تعلیق، داستان نافرجام عروسی پسند را به‌طور ضمنی لُو می‌دهد. به هر روی، موسیقی والس، با ملودی‌های احساسی و شاعرانه که حسی از حرکات روان و موزون بدن را به شنونده القاء می‌کند و در کل، تمی احساسی و عاشقانه دارد، با کلیت و منطق روایی فیلم *یه حبه قند* کم وبیش هماهنگ است و تأثیر عاطفی صحنه‌ها و نماهای مختلف فیلم را دوچندان ساخته است.

ج. رمزگان‌های سطح ایدئولوژی (ایدئولوژی سنت، مدرنیسم، جنسیت، فردگرایی، پدرسالاری، طبقهٔ اجتماعی و جز آن)

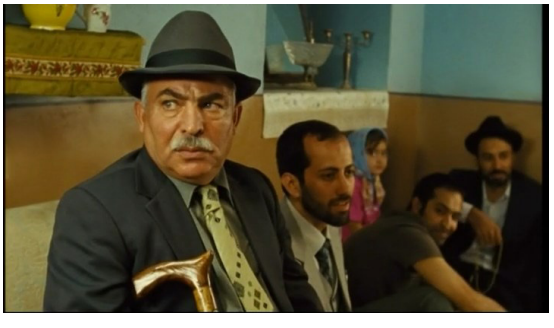
رمزگان‌های فرهنگی فیلم مثل: نمایش معماری سنتی شهر یزد و خانه باغی‌قدیمی در آن، با آن درهای چوبی و شیشه‌های رنگی اتاق‌ها، رسم طبق‌کشان، روشنای چراغ‌های لمپا و فانوس، مطبخ و دیگ‌های بزرگ و غذاها و سفرهٔ ایرانی؛ و خلاصه بازنمایی‌هایی که فیلم در سکانس‌های مختلف از شیوه برگزاری دو مراسم عروسی و ترحیم در فرهنگ و سنت‌های ایرانی ارائه می‌دهد، پیدا و پنهان، حامل اسطوره‌ها در معنای «بارت»ی آن و دلالت‌ها و باورهای ایدئولوژیک است. می‌دانیم عملکرد اسطوره‌ها، غالب‌کردن رفتارها، باورها و ارزش‌های فرهنگی و تاریخی خاص به‌مثابه امری کاملاً «طبیعی» و «مطابق عقل سلیم» جلوه‌دادن آنها است (chandler, 2007: 144). همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، بازنمایی «نوستالژیک» فیلم *یه حبه قند* از سبک زندگی شاد و ساده مردمان دیروز در برگزاری مراسم عروسی و عزا در خانه‌باغ‌های باصفای قدیمی، به فیلم‌ساز امکان می‌دهد تا از طریق به تصویرکشیدن مبالغه‌آمیز آن روزگاران خوش و زنده‌کردن حسی «حسرت‌گون» از آن «دنیای قشنگ» که بیشتر هم برای تماشاچی بزرگسال قابل درک است، دست به «اسطوره‌سازی» بزند و به این طریق، مخاطب سَرخورده از واقعیت‌های سخت دنیای امروز و تغییرات فرهنگی شدیدی که هر روزه شاهد آن است، قدری دور کند و با خود به آن دنیای زیبا که همه چیز «خوب» بود ببَرد و بر دردها و دغدغه‌های فرهنگی و «هویتی»اش مرحمی بگذارد. بنا به این رمزگشایی و تفسیری که در چهارچوب نظریهٔ «بارت» در خصوص اسطوره و ایدئولوژی بیان می‌شود، نشانه‌ها و رمزگان فرهنگی این فیلم، ترویج یک دیدگاه فراگیر و جهانشمول ویژه از حس و اندیشه‌ای «گذشته‌نگرانه» است که از گذشته «اسطوره» می‌سازد و تماشاگر را وا می‌دارد تا با این موضِع کارگردان و اشتیاقی که وی برای زیستن در گذشته دارد، همراه گردد و گذشته مورد نظر او را «مُسلَم بگیرد». کلیت فیلم و منطق روایی آن و تمام بازنمایی‌هایش از مراسم عروسی و به‌ویژه بازنمایی آن از شیوه اعلام فوت دایی عزت از پشت بام به وسیله مؤذن «عکس ۵» (سکانس۱۰۲) و نمایش الگوهای فرهنگی مثل تشییع تابوت فوت‌شده به وسیله همسایه‌ها و اهالی در سکانس ۱۰۵ فیلم و جزئیات مجلس ترحیمش ازجمله پخت غذا و خیرات غذا به شرکت‌کنندگان در مراسم به‌عنوان رسمی ایرانی که در سکانس‌های پایانی به تصویر کشیده می‌شوند، جملگی در خدمت برجسته‌کردن شیوهٔ قدیم زندگی و رسم‌هایش

و به چالش طلبیدن زندگی به شیوهٔ «مدرن» است. فیلم «عکس ۶» در پایان نشان می‌دهد ازدواج مجازی پسند و کامران و حضور اینترنتی داماد در عروسی- به عنوان نمونه‌ای ازدواج‌های امروزی - فرجام خوشی ندارد و تقدیر چنین رقم می‌زند - یا می‌خواهیم چنین رقم بزنند – که ازدواج به سبک جدید در برابر ازدواج به سبک قدیم لاجرم محکوم به شکست.

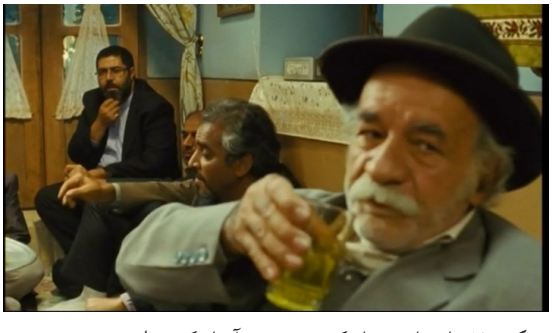
فیلم *یه حبه قند* اینجا و آنجا، واجد عقاید «ارزشی» و گفتمان‌های «ایدئولوژیک» نیز هست و این عقاید از طریق الگوهای بازنمایی خاص به صراحت یا به تلویح، در این فیلم به تصویر کشیده می‌شوند. نمونه‌ای از این نگاه ایدئولوژیک را در بازنمایی «ما» که خوبیم و «آنها» که خیلی خوب نیستند، در سکانس (۶۹) و در صحنه‌ای که جعفر (داماد بزرگ) به مهمانان عروسی ازجمله به آقای وزیری (پدر داماد) و دایی عزت، شربت و شرینی تعارف می‌کند، می‌توان دید. «عکس ۷» پدر داماد که با کت وشلوار و کراوات در مجلس و نزدیک دایی عزت نشسته، با قیافه‌ای بسیار جدی و با بیان اینکه: «قند دارم» شربت و شیرینی را رد می‌کند، اما دایی عزت که کت و شلواری ساده به تن دارد و همان نزدیکی نشسته، با ژست و نگاهی سرزنش‌آمیز به آقای وزیری، شیرین و شربت را بر می‌دارد و میل می‌کند. در این صحنه، کارگردان با استفاده از تکنیک «زوم‌این» و چند نمای درشت و «مدیوم کلوزآپ» از دایی عزت و در مقابل، نماهایی کوچک‌تر و ساده از پدر داماد، شخصیت و روش و منش آدم‌هایی مثل دایی عزت و طبقه اجتماعی‌اش را با ظرافت در خور تحسین و رفتار آقای وزیری که نماینده تجدد است را به‌مثابه آن «دیگریِ» بَد که رفتارش شایسته نیست، بازنمایی می‌کند. از این صحنه و صحنه‌هایی مشابه، می‌توان نتیجه گرفت که در نگرش و «گفتمان» فیلم‌ساز، دنیا و سلوک سنتی دایی عزت و خانواده‌اش به عنوان «خودی‌ها»، یکسره مثبت و دنیا و سلوک خانواده وزیری با آن پوشش غربی پدر داماد، به تمامی منفی است.

خانواده در فیلم *یه حبه قند*، به‌مثابه یک جهان کوچک اجتماعی و فرهنگی با نشانه‌هایی از روابط خانوادگی، سنت‌های فرهنگی و همین‌طور روابط «بین‌نسلی» است که کل داستان فیلم با و در آن روایت می‌شود. خانواده‌ای که فیلم به نمایش می‌گذارد خانواده‌ای با فرهنگ و سبک زندگی سنتی‌است که در آن هر عضو خانواده از مدل‌هایی پیروی می‌کند که از فرهنگ سنتی به ارث رسیده است. در

عکس ۵. مؤذن واعلام فوت به شیوه سنتی.



عکس ۶. ازدواج مجازی و زندگی مدرن.



عکس ۷. بازنمایی «ما» که خوبیم و «آنها» که خیلی خوب نیستند.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

این سنت که به نظر می‌رسد فیلم‌ساز بسیار با آن همدل است، زنان، نقش اجتماعی و فرهنگی خویش به عنوان زنان «خانه‌دار» را پذیرفته‌اند و همان‌طور که در فیلم می‌بینیم، با زنانی «تقابل‌جو» که خواهان نقش دیگر باشند، روبه‌رو نیستیم. آنان در حد انتظاراتی که یک جامعهٔ سنتی و مردانش از خانم‌ها دارد، ظاهر می‌شوند. برای مثال، جز یکی از خواهرها که معلم است، سایر خانم‌های فیلم همه خانه‌دارند. از همین مثال می‌توان استنباط کرد که از نظر کارگردان، در خانواده‌های سنتی خانم‌ها یا باید خانه‌دار باشند یا معلم – و نه شغل دیگر. انتخاب این آدم‌ها و این شیوهٔ زندگی و این نگرش نسبت به جایگاه زن و مرد از سوی فیلم‌ساز، تصادفی نیست و در دلالتی ضمنی، نقش «موضِع مرجَح» را ایفا می‌کند و نشان می‌دهد که از دیدگاه کارگردان «ارزش‌های فرهنگ سنتی» بی‌تردید بر ارزش‌های فرهنگی امروز جامعه ارجحیت دارد. این قضاوت که آشکار و نهان در بازنمایی‌ها فیلم *یه حبه قند* هویدا است، خود برساختن «ایدئولوژی» از طریق برجسته‌ساختن و تأکیدگذاشتن بر یک ارزش فرهنگی و بی‌ارزش دانستن دیگر شیوه‌های زندگی است؛ حال آنکه باید گفت زیستن به شیوهٔ نسل‌های پیشین و در آن خانه‌های با معماری سنتی، تنها یک شکل از میان شکل‌های بسیار زندگی است.

نتیجه‌گیری و بحث

با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناسی جان فیسک و سطوح سه‌گانه رمزگان‌هایی که وی برای تحلیل تلویزیون و فیلم پیشنهاد می‌کند و همچنین بر اساس مواضع سه‌گانه خوانش متن از استوارت هال، می‌توان گفت فیلم *یه حبه قند* داستانی ساده از یک جشن عروسی و از پی آن فوت بزرگ خانواده و مجلس ترحیم وی در یک خانوادهٔ سنتی در شهر یزد است که در دل فرهنگ ایرانی روایت می‌شود. در این مقاله، فیلم *یه حبه قند* از سه موضع، «خوانش» و تحلیل شد تا روشن شود این فیلم در پس روایت فرهنگی و به ظاهر ساده خود از آداب و رسوم برگزاری عروسی و عزا در فرهنگ ایرانی چه ارزش‌ها، باورها و چه گفتمان‌های فراگیرتری از این فرهنگ را بازنمایی می‌کند. از مواضِع اولیه که خوانش‌هایی «هژمونیک» و «توافقی» است و برداشتی همدلانه با فیلم‌ساز را آشکار می‌سازد، فیلم *یه حبه قند*، نمایشی نوستالژیک از ارتباطات صمیمی و خانوادگی میان چند نسل، گفت‌وگوها و روابط بین‌نسلی و مختصری هم تفاوت‌های بین‌نسلی با تصاویری زیبا از محیط سرسبز و باصفای خانه‌باغ قدیمی در یزد، با نمایش مکرر انواع نشانه‌های فرهنگی و مذهبی آشنا برای تماشاچی ایرانی‌است تا او را به خاطرات خوش آن روزها ببرد. این بُعد فیلم که باید آن را «دلالت‌های آشکار» فیلم دانست، از سوی دیگر پژوهشگران هم اذعان‌شده و حتی تحسین شده است. شهبا، غفوریان و نیکخواه، در نشانه‌معناشناسیِ گفتمان این فیلم، با اذعان به این موضوع، یه حبه قند را فیلمی مروج سنت با جلوه‌هایی از «تقابل میان سنت و تجدد» دیده‌اند که در آن برای مثال، خانواده دایی عزت (خانواده عروس) مظهر سنت‌های فرهنگ اصیل ایرانی و خانواده وزیری (خانواده داماد) نماد تجدد و مدرنیته است(شهبا، غفوریان و نیکخواه، ۱۳۹۶: ۴۶). در تحلیلی دیگر، بازنمایی عناصر دینی و مذهبی این فیلم، طرف توجه بوده و صفاران و ملکشاهیان در مقاله‌ای، با تکیه بر بازنمایی سنت‌های مذهبی در این فیلم، به این نتیجه رسیده‌اند فیلم مذکور در صدد آگاهانیدن مخاطب از آشفتگی‌های موجود در جامعه بوده است و راه برون‌رفت از آنها را بازگشت به فطرت الهی با کاربست صحیح و توأمان سنت و مدرنیته معرفی می‌کند(صفاران و ملکشاهیان، ۱۳۹۷: ۵۷). با وجود این، چنانچه از این‌گونه یافته‌های متمرکز بر دلالت‌های آشکار فراتر برویم و به آن سوی این بازنمایی‌های فرهنگی فیلم *یه حبه قند* نظرکنیم، می‌توان معلوم کرد چگونه این ابعاد فرهنگی فیلم در نمایش آیین‌های عروسی و عزا در فرهنگ ایرانی، می‌توانند با «نشانه‌سازی‌های ضمنی» در مفهوم «بارت»ی آن همراه باشند. در این قرائت سوم (خوانشی متضاد با موضِع مُرجح کارگردان) فیلم *یه حبه قند*، ضمن بازنمایی تقابل سنت و تجدد، در کار «ارزش‌گذاری» و بازنمایی گفتمان «دوگانه» و ایدئولوژیک «ما» و «آنها» نیز هست. ما، خانواده عروس است که «خوب»اند چون درون سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگ ایرانی زندگی و تعامل می‌کنند و «آنها»، خانواده داماداند که «بد»اند چون به زندگی متجددانه روی آورده‌اند و برای مثال، در مهمانی کت‌وشلوار را با کراوات می‌پوشند. افزون براین، داده‌ها و مستنداتی که در این مقاله ارائه گردید نشان داد، فیلم *یه حبه قند*، با بازنمایی‌های ستایش‌آمیز از شیوهٔ زیستن به سبک نسل‌های پیش و با نشان دادن نمادها، نشانه‌های و رمزگان‌های اجتماعی از آن سبک زندگی و

آن دنیای به‌زعم فیلم‌ساز خوش «دیروز»، واجد کارکردی «اسطوره‌سازانه» نیز هست. زیرا در رویکرد میرکریمی (کارگردان) زندگی به شیوه‌ای که در آن خانه‌های دنج و با صفا جریان داشت و خانوادهٔ دایی عزت نمونه‌ای از آن است، به عنوان شیوهٔ درست و «طبیعی» زیستن «ستایش»، و زندگی به سبک متجددانه و «جدید» که خوشبختی را در سفر به خارج و اقامت در غرب می‌داند، طرد می‌کند. فیلم با نمایش ازدواج «نافرجام» پسند و کامران که قرار بوده به شیوهٔ «امروزی» و تحت تأثیر تجدد و فناوری‌های جدید ارتباطی صورت گیرد، زاویهٔ دید فرهنگی و اجتماعی خود نسبت به شیوهٔ طبیعی زندگی ایرانی و شیوهٔ غیرطبیعی آن، به شکل ضمنی نشان می‌دهد. به این ترتیب، از بسیاری جنبه‌ها، فیلم *یه حبه قند* بیانگر چیزی بیش از آن چیزی‌است که در سطح مطبوع نشانه‌ها و رمزگان‌های فرهنگی زیبای ایرانی بازنمایی می‌کند. با وجود همهٔ آنچه گفته شد، این نکته نباید نادیده گرفته شود که ایران ما به‌لحاظ تاریخی و جغرافیایی همواره سرزمینی چند قومی و چند فرهنگی بوده است و چیزی که این تنوع فرهنگی را از دیرباز حفظ کرده فرهنگ و «هویت ملی» است که خود را در انواع آیین‌ها و آداب و رسوم نشان می‌دهد. ظرفیت سینما در بازنمایی فرهنگ و هویت ملی جوامع مختلف، به قدری مهم است که این توان سینما، در تمام کشورها به رسمیت شناخته‌شده و تقریباً تمام ملت‌ها تلاش کرده‌اند تا فرهنگ و سنت‌های ملی خود را به عنوان یک موضوع فراگیر فرهنگی وارد فیلم و سینما کنند. زیرا سینما با ترکیب تصاویر، روایت و موسیقی، بازنمایی‌هایی خلق می‌کند که جزء قویترین خلاقیت‌های انسانی محسوب می‌شوند (دانسی، ۱۳۸۷: ۱۸۷). این ظرفیت سینما، به‌ویژه در دنیای رسانه‌ای‌شده امروز که رسانه‌ها به یکی از منابع اصلی شکل‌دهنده هویت و فرهنگ مردم تبدیل شده‌اند و دسترسی به انواع فیلم، ویدئو و سریال، آسان‌تر از همیشه شده و به واسطهٔ آن، همه مردم به‌ویژه نوجوانان و جوانان این مرزو بوم با هویت‌هایی غریبه روبه‌رو هستند، احیا و بازنمایی سنت‌ها و آداب و رسوم ایرانی و یادآوری آنها به تماشاگرانی از نسل‌های مختلف، در فیلم‌هایی مانند *یه حبه قند*، در خور ستایش است. فیلم *یه حبه قند* را در زمره فیلم‌های «مقاومت» در برابر «یکسان‌سازی فرهنگی» سینمای غربی، می‌توان جای داد. به تعبیر اندرو هیگسون (۱۳۹۶) سینمای ملی [و فیلم‌های معطوف به آن] یک راهبرد مقاومت فرهنگی اقتصادی در برابر سلطهٔ سینمای هالیوود و راهی برای به رخ کشیدن مواریث فرهنگی و هویت ملی است. به این ترتیب، مطالعه شیوهٔ گفتمان‌سازی و بازنمایی فرهنگ ایرانی و سنت‌هایش در فیلم‌هایی نظیر *یه حبه قند*، همواره یک ضرورت است. زیرا فرهنگ یک امر ثابت همیشگی نیست که یک بار برای همیشه ایجاد و بحال خود رها شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Muhammad Mosharrof Hossain
2. Tanvir Mokammel
3. Fahmidul Haq & Brian Shoesmith
4. DİLEK ÇAKIR
5. Limanta & Kurnia
6. Tanah Surga Katanya
7. myth
8. Barthes
9. nostalgic

فهرست منابع

ابراهیمی، مریم؛ تقی‌پور، فائزه؛ شاهنوشی، مجتبی (۱۴۰۳)، بازنمایی مفهوم خانواده در سینمای ایران در دوران نوسازی، *فصلنامه زن و مطالعات خانواده*، واحد تبریز.
احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *موسیقی شناسی: فرهنگ تحلیل مفاهیم*، تهران: نشر مرکز.
باکاک، رابرت (۱۳۹۷)، *درآمدی بر فهم جامعه مدرن، ج ۱، صورت‌بندی‌های فرهنگی جامعه مدرن*، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: آگه.
بیتس، دانیل؛ پلاک، فرد (۱۴۰۰)، *انسان شناسی فرهنگی*، ترجمهٔ محسن ثلاثس، تهران: علمی.
بهار، مهری (۱۴۰۱)، *مطالعات فرهنگی: اصول و مبانی*، تهران: سمت.
پاینده، حسین (۱۳۹۷)، *نظریه و نقد ادبی، ج ۲*، تهران: سمت.
چندلر، دانیل (۱۴۰۲)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
دانسی، مارسل (۱۳۹۷)، *نشانه‌شناسی رسانه‌ها*، ترجمهٔ گودرز میرازیی و بهزاد دوران، تهران: نشر پاپار.
دفلور، ملوین؛ دنیس، اورت‌ای (۱۳۹۲)، *شناخت ارتباطات جمعی*، تهران: صداوسیما.
رضایی، مجمد (۱۳۸۴)، *درآمدی بر مطالعات فرهنگی*، تهران: چهاد دانشگاهی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی تهران.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2069259.1181

شهبا، محمد؛ غفوریان، محسن؛ نیکخواه ابیان، علیرضا (۱۳۹۶)، رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل گفتمان فیلم یه حبه قند، *فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، دوره ۱۳، شماره ۴۹، زمستان ۱۳۹۶.

صفاران، الیاس؛ ملک شاهیان، گیتی (۱۳۹۷)، بررسی نشان شناختی عناصر دینی در فیلم‌های زیر نور ماه، یه حبه قند و امروز، *نشریه پژوهش و هنر در علوم انسانی*، سال سوم، شماره ۱۰، تیر ۱۳۹۷.

فهیمی فر، علی اصغر؛ پورمند، حسنعلی؛ مستشرق، محمد جعفر (۱۳۹۷)، بررسی هویت ملی در سینمای ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۱۱، شماره ۲، اسفند ۱۳۹۸.

کرافتس، استفن (۱۳۹۶)، *تبیین دوباره سینماهای ملی*، ترجمهٔ فرزام امین‌صالحی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

گیرو، پی‌یر (۱۳۹۹)، *نشانه شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

محمودی، بهارک (۱۴۰۱)، مطالعه بازنمایی سفره ایرانی در سینمای ایران با رویکرد نشانه‌شناختی، *فصلنامه رهپویه هنرهای نمایشی*، دوره دوم، شماره ۳، بهار ۱۴۰۱.

میرزایی، فریبا؛ رونقی، مهنار؛ دهقان‌شاد، حوریه (۱۴۰۳)، بازنمایی الگوهای مسلط فرهنگی بر جامعه زنان، *فصلنامه جامعه فرهنگ رسانه*، دوره ۱۳، شماره ۵۱، تابستان ۱۴۰۳.

هاشمی‌زاده، سیدرضا؛ دلاور، علی؛ مظفری، افسانه (۱۳۹۶)، هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم مادر، *فصلنامه مطالعات ملی*، ۱۸(۱)، ۸۵-۱۰۲.

هال، جان.آر؛ نیتس، مری جو (۱۴۰۲)، *فرهنگ از دیدگاه جامعه شناسی*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: سروش.

هیگسون، اندرو (۱۳۹۶)، *مفهوم سینمای ملی، در سینما و ناسیونالیسم*، ترجمهٔ فرزام امین‌صالحی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

Cacir, D. (2017). *Contextual analysis of nationalism discourse in Turkish historical* adventure movies (1965-1980). *The Degree of master of science, department of sociology, Middle East technical university*.

Chandler,Daniel. (2007). *The basics semiotics*. Routledge.

Denzin, K. Norman. (1997). *Image of postmodern Society*, Sage publications.

Fisk, Gohn, Hartely, Gohn. (2003). *Reading Television*. Routledge

Fisk, Gohn. (1999). *Television culture*, Routledge.

Hall, Stuart . (2003). *THE WORK OF REPRESENTATION,* Sage publication. London.

Haq, F., & Shoesmith, B. (2022). *Identity, Nationhood and Bangladesh Independent Cinema*. London: Routledge.

Hossain, M.M. (2023). *Exploring the Portrayal of Cultural Identity in Tanvir Mokammel's Films*. Conference: Dhaka Media Summit 2023 on "Reshaping Cinema Narratives"organized by the Media Studies and Journalism Department of the University of Liberal Arts Bangladesh (ULAB) and the International Association of Media and Communication Research (IAMCR), At: Dhaka, Bangladesh.

Limanta, L.S., & Kurnia, L. (2017). *The representation of national identity in the film*

Rose,Gillian. (2003).*Visual Methodologies*, Sage publications, London

Smith, A.D. (1998). *Nationalism and modernism*. London: Routledge.

Spencer, S. (2023). *Visual Research Method in the social Sciences*, Routledge, London and New York.

Tanah Surga Katanya. London: Routledge.

Thwaites,Tony,Davis, Lloyd,Warwivh,Mules. (2002). *Introdusing cultural & media studies.* Red Glob press.

Miller, D. (2000). *Citizenship and National Identity*, polity press.