شیوه استناددهی: کرکوکی اسگویی، نسترن.، ملکیان، نازنین.، نعمتی انارکی، داود.، و پورجبلی، ربابه. (۱۴۰۵). طراحی بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی و فرهنگ ایرانی در فیلم «مهمان مامان» داریوش مهرجویی. *آموزش، تربیت و توسعه پایدار*، ۴(۳)، ۱۶-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی و فرهنگ ایرانی در فیلم «مهمان مامان» داریوش مهرجویی

نسترن کرکوکی اسگویی[۱]، نازنین ملکیان[۲*]، داود نعمتی انارکی[۳]، ربابه پورجبلی[۴]

۱. دانشجوی دکتری، گروه ارتباطات، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران

۲. گروه علوم ارتباطات اجتماعی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۳. گروه ارتباطات، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

۴. گروه جامعه شناسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: n.malekian@iau.ac.ir

چکیده

هدف این پژوهش تحلیل چگونگی بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی و فرهنگ ایرانی، به‌ویژه آیین مهمان‌نوازی، در فیلم «مهمان مامان» با رویکرد نشانه‌شناختی است. پژوهش حاضر از نوع کیفی است و با اتکا بر نشانه‌شناسی و مفهوم بازنمایی رسانه‌ای انجام شده است؛ واحد تحلیل سکانس بوده و با نمونه‌گیری هدفمند، سکانس‌های مرتبط با آیین مهمان‌نوازی و کنش‌های فرهنگی ایرانی انتخاب و با بهره‌گیری از رمزگان‌های فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد فیلم از طریق شبکه‌ای از نشانه‌ها، گفتارها و کنش‌های فرهنگی، مهمان‌نوازی ایرانی را در بستر تنگدستی اقتصادی بازنمایی کرده و مفاهیمی چون آبروداری، همیاری جمعی، همسایه‌داری و تعارف را به‌عنوان عناصر محوری هویت ملی برجسته می‌سازد، در عین حال این سنت را به شکلی انتقادی به پرسش می‌کشد. فیلم «مهمان مامان» هویت ملی و فرهنگ ایرانی را نه به‌مثابه امری ایستا، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای برساخته، پویا و متناقض بازنمایی می‌کند که میان ارزش‌های اخلاقی جمعی و فشارهای اقتصادی معاصر در نوسان است.

کلیدواژگان: *بازنمایی، نشانه‌شناسی، فرهنگ ایرانی، مهمان مامان، هویت ملی*

تاریخ ارسال: ۲ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۷ دی ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴ دی ۱۴۰۴

تاریخ چاپ اولیه: ۱۵ دی ۱۴۰۴

تاریخ چاپ نهایی: ۱ مهر ۱۴۰۵

How to cite: Karkuki Osguie, N., Malekian, N., Nemati Anaraki, D., & Pourjabali, R. (2026). Representation of National Identity Components and Iranian Culture in Dariush Mehrjui's Mehman-e Maman. *Training, Education, and Sustainable Development, 4*(3), 1-16.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Representation of National Identity Components and Iranian Culture in Dariush Mehrjui's Mehman-e Maman

Nastaran Karkuki Osguie[1], Nazanin Malekian[2]*, Davood Nemati Anaraki[3], Robabeh Pourjabali[4]

1. PhD Student, Department of Communication Science, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran
2. Department of Communication Science, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
3. Department of Communication Science, IRIB University, Tehran, Iran
4. Department of Sociology, Zanj.C., Islamic Azad University, Zanjan, Iran

*Corresponding Author's Email: n.malekian@iau.ac.ir

Abstract

This study aims to analyze how Iranian national identity and cultural components, particularly hospitality, are represented in Mehman-e Maman through a semiotic approach. Adopting a qualitative design, the study employs semiotic analysis and the concept of media representation; selected key sequences were purposively analyzed using social, technical, and ideological codes to interpret cultural meanings embedded in the film. The findings indicate that the film constructs Iranian hospitality through a complex system of signs and practices that foreground values such as dignity, collective solidarity, neighborly cooperation, while simultaneously exposing the economic pressures and tensions underlying these traditions. Mehman-e Maman represents Iranian national identity as a dynamic and socially constructed phenomenon, revealing the coexistence of moral ideals and structural constraints within contemporary Iranian everyday life.

Keywords: *Representation, Semiotic Analysis, Iranian Culture, Mehman-e Maman, National Identity*

Submit Date: 24 August 2025
Revise Date: 28 December 2025
Accept Date: 04 January 2026
Initial Publish: 05 January 2026
Final Publish: 23 September 2026

مقدمه

هویت ملی به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در علوم اجتماعی، فرهنگی و ارتباطی، همواره در پیوندی تنگاتنگ با تاریخ، فرهنگ، حافظه جمعی، زبان، اسطوره‌ها، آیین‌ها و نظام‌های نمادین هر جامعه شکل گرفته و بازتولید شده است. در جوامع معاصر، هویت ملی نه یک امر ایستا و جوهری، بلکه پدیده‌ای پویا، تاریخی و برساخته تلقی می‌شود که در بستر تعاملات اجتماعی، گفتمان‌های مسلط و بازنمایی‌های رسانه‌ای پیوسته دچار بازتعریف و بازخوانی می‌گردد (Miller, 2000; Smith, 1998). در این چارچوب، رسانه‌ها ـ به‌ویژه سینما ـ نقشی تعیین‌کننده در تثبیت، تضعیف یا بازاندیشی مؤلفه‌های هویت ملی ایفا می‌کنند، زیرا سینما نه‌تنها بازتاب‌دهنده واقعیت اجتماعی است، بلکه خود به‌مثابه ابزاری فعال در «ساخت اجتماعی واقعیت» عمل می‌کند (Berger & Luckmann, 2008; DeFleur & Dennis, 2008).

در دهه‌های اخیر، تحولات شتابان جهانی‌شدن، گسترش رسانه‌های نوین و تشدید ارتباطات فراملی، هویت‌های ملی را با چالش‌های جدی مواجه ساخته است. این روندها از یک‌سو امکان دیده‌شدن و بازنمایی متکثر فرهنگ‌ها را فراهم کرده‌اند و از سوی دیگر، با تضعیف مرزهای فرهنگی و نمادین، زمینه شکل‌گیری هویت‌های سیال، چندپاره و گاه گسسته از ریشه‌های تاریخی را پدید آورده‌اند (Jahanshahi et al., 2024; Suryadi, 2024). در چنین شرایطی، بازنمایی هویت ملی در محصولات فرهنگی، به‌ویژه آثار سینمایی، اهمیتی دوچندان می‌یابد؛ زیرا سینما می‌تواند هم عرصه بازتولید ارزش‌های فرهنگی و ملی باشد و هم میدان مناقشه و نقد این ارزش‌ها.

مطالعات نظری و تجربی متعددی نشان داده‌اند که هویت ملی بیش از آنکه مبتنی بر ویژگی‌های عینی و طبیعی باشد، بر مجموعه‌ای از روایت‌ها، نمادها، خاطره‌های تاریخی و معانی مشترک استوار است (Batyrbayev, 2024; Smith, 1998). از این منظر، آنچه یک «ملت» را شکل می‌دهد، صرفاً هم‌زیستی در یک قلمرو جغرافیایی نیست، بلکه نوعی آگاهی جمعی، حس تعلق و درک مشترک از گذشته، حال و آینده است (Miller, 2000). این آگاهی جمعی از طریق نظام‌های بازنمایی ـ از جمله زبان، ادبیات، آموزش و رسانه ـ به نسل‌های بعد منتقل می‌شود و تداوم می‌یابد (Berger & Luckmann, 2008; Mahdizadeh, 2008).

در ایران، به‌واسطه پیشینه تاریخی طولانی، تنوع قومی، زبانی و مذهبی، و نیز تجربه‌های متفاوت مدرنیزاسیون و مواجهه با جهان مدرن، مسئله هویت ملی همواره موضوعی مناقشه‌برانگیز و در عین حال محوری بوده است (Seyed Emami, 2011). پژوهش‌ها نشان می‌دهند که هویت ملی ایرانی ترکیبی از عناصر تاریخی، فرهنگی، دینی و اسطوره‌ای است که در طول زمان و در تعامل با شرایط اجتماعی و سیاسی مختلف بازتعریف شده است (Mostasharagh et al., 2019; Sotoudeh et al., 2023). در این میان، سینمای ایران به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین رسانه‌های فرهنگی، نقش مهمی در بازنمایی این ترکیب پیچیده ایفا کرده است (Ravdrad, 2012).

سینما به‌دلیل ماهیت تصویری و روایی خود، ظرفیت ویژه‌ای برای بازنمایی معانی فرهنگی و هویتی دارد. فیلم‌های سینمایی با بهره‌گیری از روایت، شخصیت‌پردازی، فضا، نمادها و رمزگان‌های بصری و کلامی، می‌توانند لایه‌های پنهان فرهنگ و هویت را آشکار سازند یا به چالش بکشند (Chandler, 2018; Danesi, 2018). از این رو، تحلیل نشانه‌شناختی آثار سینمایی به یکی از رویکردهای مهم در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای تبدیل شده است، زیرا نشانه‌شناسی امکان می‌دهد تا فراتر از سطح آشکار معنا، به دلالت‌های ضمنی، ایدئولوژیک و فرهنگی متون رسانه‌ای دست یابیم (Chandler, 2018; Danesi, 2018).

مفهوم «بازنمایی» در این میان جایگاهی کلیدی دارد. بازنمایی به معنای بازتاب ساده واقعیت نیست، بلکه فرآیندی است که طی آن معنا تولید می‌شود و واقعیت اجتماعی در قالب نظام‌های نشانه‌ای خاص صورت‌بندی می‌گردد (Mahdizadeh, 2008). از این منظر، رسانه‌ها آینه واقعیت نیستند، بلکه با انتخاب، برجسته‌سازی و حذف برخی عناصر، در ساخت معنا و شکل‌دهی به ادراک مخاطبان نقش فعال دارند (DeFleur & Dennis, 2008). بنابراین، بررسی بازنمایی هویت ملی در سینما، مستلزم توجه به این نکته است که فیلم‌ها چگونه از طریق نشانه‌ها و رمزگان‌های خود، روایت خاصی از «ما» و «دیگری» ارائه می‌دهند.

پژوهش‌های متعددی در داخل و خارج از ایران به بررسی بازنمایی هویت ملی در سینما پرداخته‌اند. در سطح بین‌المللی، مطالعاتی درباره سینمای بنگلادش نشان داده‌اند که فیلم‌ها چگونه هویت ملی را در پیوند با تاریخ استعمار، مبارزات سیاسی و فرهنگ بومی بازنمایی می‌کنند (Haq & Shoesmith, 2022; Hossain, 2023). در زمینه سینمای اندونزی نیز پژوهش Limanta و همکاران نشان می‌دهد که هویت ملی از طریق نمادهای فرهنگی، آیین‌ها و روایت‌های محلی در فیلم‌ها بازتولید می‌شود (Limanta & Kurnia, 2017). همچنین، تحلیل گفتمان ملی‌گرایی در سینمای ترکیه بیانگر آن است که آثار سینمایی تاریخی نقش مهمی در بازسازی حافظه ملی و هویت جمعی ایفا کرده‌اند (ÇAkir, 2017).

در ایران، پژوهش‌های متعددی به تحلیل بازنمایی هویت ملی و فرهنگی در سینما اختصاص یافته‌اند. Maqouli و همکاران با تحلیل آثار بهرام بیضایی نشان داده‌اند که هویت ملی ایرانی در سینما عمدتاً از خلال مؤلفه‌های تاریخی و فرهنگی بازنمایی می‌شود (Maqouli et al., 2012). Hashemizadeh و همکاران نیز در مطالعه‌ای درباره فیلم «مادر» علی حاتمی، به نقش رمزگان‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در بازنمایی هویت ایرانی اشاره کرده‌اند (Hashemizadeh et al., 2017). پژوهش Mostasharagh و همکاران با بررسی فیلمنامه‌های شاخص سینمای ایران، نشان می‌دهد که روایت‌های سینمایی می‌توانند به تقویت یا تضعیف احساس تعلق ملی منجر شوند (Mostasharagh et al., 2019). همچنین، مطالعات Naderi و همکاران درباره بازنمایی هویت ایرانی در سینمای هالیوود، اهمیت مقایسه بازنمایی درونی و بیرونی هویت ملی را برجسته ساخته است (Naderi et al., 2014).

در کنار این مطالعات، برخی پژوهش‌ها به‌طور خاص به سینمای داریوش مهرجویی پرداخته‌اند. Bayat و Sheikh Mohammadi با تمرکز بر مفهوم نمادین «خانه» در فیلم‌های مهرجویی نشان داده‌اند که فضاهای خانگی در آثار او حامل معانی عمیق فرهنگی و هویتی هستند (Bayat & Sheikh Mohammadi, 2016). سینمای مهرجویی اغلب به زندگی روزمره، روابط انسانی، سنت‌ها و تعارض‌های فرهنگی می‌پردازد و از این رهگذر، بستری غنی برای تحلیل نشانه‌شناختی هویت ملی فراهم می‌آورد (Ravdrad, 2012).

فیلم «مهمان مامان» به‌عنوان یکی از آثار شاخص مهرجویی، نمونه‌ای برجسته از بازنمایی فرهنگ ایرانی و مؤلفه‌های هویت ملی در بستر زندگی روزمره است. این فیلم با تمرکز بر آیین مهمان‌نوازی، تعارف، آبروداری و همیاری همسایگان، یکی از دیرپاترین سنت‌های فرهنگی ایرانی را در شرایط اقتصادی دشوار به تصویر می‌کشد. مهمان‌نوازی در فرهنگ ایرانی صرفاً یک کنش اجتماعی ساده نیست، بلکه نظامی پیچیده از ارزش‌ها، هنجارها و معانی نمادین است که با مفاهیمی چون شرافت، آبرو و تعلق جمعی پیوند خورده است (Sotoudeh et al., 2023). از این رو، تحلیل نشانه‌شناختی این فیلم می‌تواند به درک عمیق‌تری از نحوه بازنمایی این مؤلفه‌ها و نسبت آنها با هویت ملی ایرانی منجر شود.

از منظر نظری، این پژوهش بر رهیافت برساخت‌گرایی اجتماعی استوار است که هویت ملی را محصول فرآیندهای اجتماعی و گفتمانی می‌داند (Berger & Luckmann, 2008). در این چارچوب، هویت نه امری از پیش‌داده، بلکه نتیجه تعامل نشانه‌ها، روایت‌ها و بازنمایی‌هاست. نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزار تحلیلی اصلی این پژوهش، امکان می‌دهد تا رمزگان‌های فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک فیلم «مهمان مامان» بررسی شده و دلالت‌های فرهنگی نهفته در آن آشکار گردد (Chandler, 2018; Danesi, 2018).

با توجه به اهمیت روزافزون رسانه‌ها در شکل‌دهی به ادراکات هویتی نسل‌های جدید و نیز چالش‌های معاصر پیش‌روی هویت ملی در ایران، مطالعه بازنمایی هویت ملی و فرهنگ ایرانی در آثار سینمایی کلاسیک و معاصر ضرورتی انکارناپذیر است (Davoudi Moghadam & Yaqubi, 2024; Jahanshahi et al., 2024). این پژوهش می‌کوشد با تمرکز بر فیلم «مهمان مامان»، به این پرسش پاسخ دهد که عناصر هویت ملی و فرهنگ ایرانی چگونه در قالب نشانه‌ها و روایت‌های سینمایی بازنمایی می‌شوند و چه معانی ضمنی و ایدئولوژیکی را منتقل می‌کنند. هدف این مطالعه تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی و فرهنگ ایرانی، با تأکید بر آیین مهمان‌نوازی، در فیلم «مهمان مامان» داریوش مهرجویی است.

روش‌شناسی

برای تحلیل نشانه‌ها و دلالت‌های فرهنگی نهفته در فیلم «مهمان مامان» داریوش مهرجویی، رهیافت نظری و روش پژوهش حاضر کیفی و بر مبنای نشانه‌شناسی و مفهوم بازنمایی است. نشانه‌شناسی روشی است که هدفش آشکارسازی معانی و دلالت‌های نهفته در متن است. هدف از پژوهش‌های نشانه‌شناسانه، آشکارسازی این موضوع است که معانی فرهنگی چگونه به‌واسطه رفتارهای دلالت‌مند برساخته می‌شوند. این روش از طریق بررسی نشانه‌های موجود در متون و روابط میان آن‌ها در پی کشف دلالت‌های (معانی و ارزش‌های فرهنگی) نهفته در متون است. در تحقیق، از مفاهیم روش‌شناختی نشانه‌شناسی شامل استعاره، مجاز مرسل، دلالت صریح، دلالت ضمنی، تحلیل جانشینی و هم‌نشینی و انواع رمزگان‌های فنی (شامل دوربین، تدوین، موسیقی متن، انتخاب بازیگران، زمان و مکان صحنه‌ها و لباس بازیگران، چهره‌پردازی و...)، اجتماعی (زبان کلامی، رمزهای اندامی، رمزهای رفتاری، رمزهای کالامحور و....) و ایدئولوژیک (فردگرایی، ناسیونالیسم، سرمایه‌داری، مردسالاری و....) برای آشکارسازی معانی و مضامین پنهان و نهفته استفاده شده است.

در این پژوهش واحد تحلیل «سکانس» است که در آن با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند، سکانس‌های مرتبط با مسئله پژوهش تحلیل می‌شوند. بنا بر رهیافت نشانه‌شناسی و بازنمایی رسانه‌ای، در این بررسی، ضمن بازبینی و تفکیک سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم، خلاصه‌ای توصیفی از هر سکانس و رابطه هر سکانس با سکانس‌های قبل و بعد آن تهیه گردید تا معلوم شود فیلم به‌طور کلی سعی دارد چه چیزی بگوید و برای گفتن آن چه روایتی را اختیار کرده است. از این منظر، محقق در نهایت چشم‌اندازی برای کشف روایت اصلی نهفته در جهان فیلم می‌یابد؛ چشم‌اندازی که به وی امکان می‌دهد تا تفسیری منسجم از مناسک و کردارهای فرهنگی ایرانی نهفته در جهان فیلم مهمان مامان و معانی مستتر در آن ارائه دهد. در این پژوهش، از بین سکانس‌های فیلم، سه سکانس به عنوان نمونه مورد مطالعه جهت تحلیل نشانه‌شناختی برگزیده شده است. دلیل انتخاب این سکانس‌ها آن بوده که نسبت به سکانس‌های دیگر نمود بیشتری از هویت ملی و فرهنگ ایرانی در خود بازنمایی کرده و بازتاب داده‌اند.

یافته‌ها

در فیلم مهمان مامان داریوش مهرجویی، مادر باخبر می‌شود که خواهرزاده‌اش به همراه نوعروس خود قرار است به میهمانی نزد او بیایند، مادر برای این که حفظ آبرو کند، دستپاچه و نگران است و تلاش زیادی برای آماده کردن وضعیت ظاهری خانه دارد، اما هنوز پدر (یدالله) نیامده و هرلحظه ممکن است میهمانان از راه برسند. دقایقی پس از ورود یدالله، که هندوانه‌ای با خود آورده، مهمانان سر می‌رسند، یدالله که خوش‌مَشرب و اهل خاطره و سینماست، خاطرات خصوصی زندگی‌اش را بدون ملاحظه برای مهمانان تعریف می‌کند و کار ناخوشایند اینکه، آنقدر تعارف می‌کند تا خواهرزاده مادر ـ که او را مدام جناب سرهنگ خطاب می‌کند ـ تصمیم می‌گیرد شام مهمان آنها باشد. اما در خانه هیچ وسیله پذیرایی وجود ندارد، مادر، مستأصل دست به دامان همسایه‌ها و آشنایانش می‌شود. ساکنان خانه، به تکاپو می‌افتند، وجود مرغ در سفره برای مادر حیاتی است. امیر پسر کوچک خانواده، به همراه دوستش، از مغازه پدر، مخفیانه مرغ و ماهی برمی‌دارد، ولی سر بزنگاه پدرِ دوستش می‌رسد و پسرش را تنبیه می‌کند و امیر ناکام به خانه باز می‌گردد. یوسف که از خانواده ثروتمندی است، همسر حامله‌اش را برای دور ریختن مواد مخدرش کتک سختی می‌زند، اما بعداً برای این که دل او را که نگران مهمانی مامان است به دست آورد به همراه امیر به خانه پدری‌اش می‌رود و در میان پرسش‌های دائمی پدر، و نفرین‌های پی‌درپی مادر، از یخچال انواع مواد خوراکی مورد نیاز را برداشته و باز می‌گردد. همسایه‌های دیگر، بقیه مواد لازم برای یک شام ایرانی آبرومندانه و مطلوب مادر را تهیه می‌کنند. عاقبت شام حاضر است، مهمانان و همه ساکنان خانه بر سر سفره می‌نشینند و مادر هم آبروداری صورت گرفته واقعاً خوشحال میشود. مهمانان آماده رفتن هستند که با اصرار بی‌دلیل و پافشاری ابلهانه یدالله، مهمانان برای ماندن آن شب در خانه مادر رضایت می‌دهند. مادر که طاقتش به پایان رسیده، در اوج ناراحتی، بیهوش می‌شود، همه

میهمانان به تکاپو می‌افتند تا به هر طریق او را به بیمارستان برسانند، دکتر اضطراب بیش از اندازه را موجب ناراحتی مادر می‌داند و برایش استراحت مطلق را تجویز می‌کند. پس از بازگشت مهمانان، برای عروس و داماد، اتاقی جداگانه آماده می‌کنند، همسایه‌ها به خانه‌هایشان می‌روند و چراغ‌ها یک به یکی خاموش می‌شوند و مادر نیز راضی از آبروداری و طی شدن روزی سخت، چشمانش را برهم می‌گذارد.

تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۱

عفت‌خانم از طریق گفتگوی تلفنی باخبر می‌شود که خواهرزاده‌اش به همراه نوعروسش قرار است برای اولین‌بار به میهمانی نزد او بیایند. در نماهای نخست فیلم، او را از زاویه‌ی دوربین رو به پایین ـ در حالی که گویا آرام و قرار ندارد و بدنش از شدت استرس به نحوی ناخودآگاه دچار تکانه‌های شدید می‌شود و کل اعضایش با نوعی هارمونی در جهت‌های مختلف هنگام صحبت‌کردن با تلفن به حرکت می‌افتند ـ نشان می‌دهد. پس از اتمام گفتگوی تلفنی، بلافاصله به فکر فرو می‌رود و دوربین از طریق عدسی نُرمال و با نمای نزدیک، چهره غم‌آلود و مشوش او را نشان می‌دهد. سپس با سرعت از روی صندلی بلند می‌شود و در ادامه مشخص می‌شود که از طریق تلفن همسایه با خواهرزاده‌اش تلفنی صحبت کرده است. او در خانه‌ی زن همسایه درحالی که ایستاده و انگار که برای رسیدن به خانه عجله دارد، از گرفتاری مالی خویش در این بَلبشو شکایت می‌کند و فکر میکند اگر پذیرایی خوبی نکند آبرویش میرود. او در حالی که دستپاچه به نظر می‌رسد خطاب به زن همسایه، تشویش و غم‌هایش را اینگونه بر زبان می‌آوَرد: «آبروم جلوشون میره؛ من باید عروس‌خانم رو پاگشا می‌کردم؛ عروسیشونم نتونستم برم؛ با چی می‌رفتم؟! دست خالی که نمیشه؛ باید یه کادویی یه چیزی می‌بردم؛ با کدوم پول! والا تو همین‌شَم موندم نمی‌دونم چجوری ازشون پذیرایی کنم».

سپس دوربین از نمای بسیار نزدیک از زاویه‌ی پشت سر عفت‌خانم را که چادری سفید پوشیده، از طریق میزانسن حاصل از حضور دوربین روی دست نشان می‌دهد تا استرس، تشویش و دستپاچگی او را به مخاطب القا کند. سپس او با سرعت از دَرِ هشتی وارد حیاطی بزرگ می‌شود، حیاطی که خانه وی همراه با سایر همسایه‌ها در آن قرار دارد. او هنگامی که وارد خانه‌اش می‌شود به سرعت مشغول تمیزکردن می‌شود، پوسترهای ورزشی، سینمایی و خرت‌وپرت‌های اتاق را جمع می‌کند. سپس با همان چهره مشوش به آشپزخانه می‌رود تا مایحتاجش برای برپایی مهمانی را بررسی کند. فیلم در این لحظات، اوج تنگدستی این خانواده را از طریق خالی‌بودن قوطی‌های حاوی مواد غذایی، ته‌مانده جعبه شیرینی و یخچال خالی به تصویر می‌کشد. در نهایت، دوربین از نمای بسیار نزدیک و زاویه‌ی همسطح چشم، او را در حالی که پسرش امیر را صدا می‌زند، نمایش می‌دهد. او به پسرش می‌گوید که به پدرش تلفن کند تا مایحتاج خانه را بخرد و همراهش بیاورد. او چندین بار به پسرش تأکید می‌کند که مخصوصاً میوه یادش نرود و به هیچ عنوان دست‌خالی برنگردد.

شکل ۱. سکانس ۱

قبل از تحلیل نشانه‌ها و توضیح جهان فرهنگی فیلم و نشانه‌های فرهنگ میزبانی و مهمانداری در میان خانواده‌های ایرانی که کارگردان (مهرجوی) آن را با جلوه‌های کلامی و تصویری طنز نیز آن را آمیخته است، می‌بایست شخصیت «عفت‌خانم» را که در سکانس نخست، شخصیتی محوری است، از طریق رمزگان‌های به کار رفته در فیلم برای بازنمایی شخصیت او واکاوی کرد. برای فهم شخصیت عفت‌خانم (به

عنوان نماینده نسلی از فرهنگ روزمره ایرانیان) و جایگاهش در این فیلم، می‌بایست به رمزگان‌های اجتماعی نظیر پوشش، ظاهر، رفتار و لحن او توجه کرد. اول می‌توان از رمزگان لحن سخن گفت. افراد مختلف با صداهایشان «چگونگی» یا «کیستی» خود را به نمایش می‌گذارند. صدا و لحن‌ها در بازنمایی‌های سینمایی نشانگر معانی‌ای نظیر قدرت، دانش و توانمندی افراد است. در طول بستر روایی داستان، عفت‌خانم از ابتدا تا آخر فیلم، صدای نالان و شِکوه‌گرایانه دارد؛ با این ملاحظه، با ارجاع به دلالت‌های سطح دوم می‌توان گفت که لحن شکوه‌گرانه و ناراضی وی، بر «هیستریک»بودن زن امروزی دلالت دارد. علاوه بر این، این لحن شِکوه‌گرانه به طور ناخودآگاه نشانه‌ای از قبول وظایف خانگی است. از چنین منظری، در بخش‌های ابتدایی فیلم، عفت‌خانم چندین‌بار نسبت به برگزاری ضیافتی باشکوه برای میهمانان نگرانی خویش را ابراز می‌کند و با لحنی گریان و شکوه‌آمیز نارضایتی خویش را نزد عزیزان و همسایه‌ها نشان می‌دهد. موضوعی که چه بسا گویای این موضع کارگردان باشد که ایرانیان پا بند سنت برای تدارک یک مهمانی چگونه خود و دیگران را به زحمت می‌اندازند. در اینجا علاوه بر این، به لحاظ رمزگان رفتار نیز، او زنی سنتی است که مجموعه‌ای از وظایف خانگی (نظافت، آشپزی‌کردن، رُفت‌ورُوب و.....) را در بستر روایی فیلم انجام می‌دهد. او در خانه‌ی همسایه با چادری ساده و سفید نشان داده می‌شود تا سنتی‌بودن و مقیدبودنش را به بیننده نشان دهد. این انگاره سنتی‌بودن در کل فیلم در قالب رمزگان‌های دیگری برجسته شده است.

در سکانس نخست، اولین رمزگان مهم، رمزگان «محیط» است. عفت‌خانم در خانه یکی از همسایه‌ها با خواهرزاده‌اش تلفنی صحبت می‌کند. در اینجا حضور او در خانه دیگری برای تلفن، به‌عبارتی، دلالت بر تنگدستی او و خانواده‌اش دارد. از سوی دیگر حضور او در خانه آنها در مقام رمزگانی فرهنگی، نشانگر صمیمیت و همدلی است و بر ارتباط عمیق عاطفی و اجتماعی در بین ایارنیان و فرهنگ «همسایه‌داری» تأکید دارد. در این معنا، بین همسایه‌ها هیچ گُسستی نیست و فرهنگ ایرانی به نمایش درآمده در فیلم، بازنمود حل مشکلات به صورت جمعی در این فرهنگ است و بر مؤلفه‌ای از هویت ملی که «فرهنگ و آداب و رسوم مشترک» است دلالت دارد. همچنین او با زن همسایه در ادامه این سکانس، درد دل می‌کند و از مشکلات مالی خویش برای برپایی یک ضیافت باشکوه برای مهمانان عزیزش سخن می‌گوید که این درد دل‌ها و صحبت‌های خودمانی زنانه، نشانی از نزدیکی و صمیمیت در فرهنگ ایرانی است.

پس از اتمام گفتگوی تلفنی، مهرجویی با استفاده از زاویه دوربین رو به پایین برای بازنمایی‌اش، او را در موقعیت ضعف و فرودستی قرار می‌دهد. افزون براین، استفاده از عدسی نرمال، القاگر موقعیت روزمره یک زن خانه‌دار از طبقه پایین جامعه است. دوربین به صورت مکرر از نماهای نزدیک و بسیار نزدیک او را نشان می‌دهد تا مشکل‌دار بودن این شخصیت را نشان داده و رنجش را شرح دهد. چهره غمگین و پریشان او، نخستین گره داستان را ایجاد می‌کند. اما به سرعت در مکالمات بین او و زن همسایه، دلایل ناراحتی و پریشانیش معلوم می‌شود. پس از اتمام صحبت تلفنی با خواهرزاده‌اش و دانستن اینکه آنها عصر برای مهمانی به خانه‌شان می‌آیند، چهره‌اش درهم و نگران می‌شود تا فیلم پریشانی او را برای مخاطب روایت کند. به علاوه مکالماتش خطاب به زن همسایه «آبروم جلوشون میره؛ من باید عروس‌خانم رو پاگشا می‌کردم؛ عروسیشونم نتونستم برم.....باید یه کادویی یه چیزی می‌بُردم؛ با کدوم پول! والا تو همینشم موندم نمی‌دونم چجوری ازشون پذیرایی کنم»، کارکرد ارجاعی و ضمنی دارند. این گفتارها در عین اینکه نشانگر موقعیت طبقاتی ناچیز و تنگدستی آنهااست، در عین حال ارجاع به فرهنگ جامعه ایرانی درباره آیین مهمانی دارد. در فرهنگ ایرانی، نحوه پذیرایی خوب از مهمان نشانگر معانی از قبیل منش، شخصیت و اعتبار صاحب‌خانه و دست‌ودل‌بازی او و متقابلاً بزرگداشت مهمان است. از آنجا که رسم مهمان‌نوازی، سنتی دیرپا در فرهنگ ایرانیان است و تاریخی کهن دارد و در تار و پود مردمان این سرزمین ریشه دوانده است؛ و یکی از مظاهر فرهنگ ایرانی میهمان‌نوازی‌است، فیلم از دریچه یک خانواده تنگدست، سنت مهمان‌نوازی در میان مردمان این سرزمین و طبقه شهرنشین را بازنمایی می‌کند. سنتی که با همه وجوه مثبتی که دارد خالی زحمت نیست و در دنیای امروز باید مورد بازنگری قرار گیرد.

در نمایی که عفت‌خانم به زن همسایه می‌گوید: «آبروم جلوشون میره، نمی‌دونم چجوری ازشون پذیرایی کنم»، این معانی فرهنگی نهفته است که در فرهنگ ایرانی، آبروی صاحب‌خانه برای پذیرایی از مهمان با نوع پذیرایی و کیفیت و کمیت محصولات غذایی گره خورده است. با وجود

این، چون او متعلق به طبقه‌ی فرودست جامعه است، به لحاظ مالی توانایی برپایی یک مهمانی مجلل حاوی انواع غذاهای گران‌قیمت را ندارد. به ویژه اینکه، در فرهنگ ایرانی، غذا صرفاً تنها برطرف‌کننده نیازهای جسمانی و زیستی انسان نیست، بلکه ابژه/ موضوعی فرهنگی است که دارای آداب و رسوم و شیوه فرهنگی مخصوص به خود است. در این چشم‌انداز، سفره حاوی مواد غذایی گوناگون در بافت فرهنگی ایرانی از اهمیت ویژه‌ای در برپایی یک مهمانی آبرومندانه برخوردار است و نشانگر معانی از قبیل عزت، برکت و احترام است. در این دیدگاه، تأکید چندباره عفت‌خانم به پسرش برای فراموش‌نکردن میوه و هم‌چنین آوردن شیرینی، نشانگر تلاش آنها برای آبروداری به سَبک ایرانی است.

در بخش‌های پایانی سکانس اول فیلم مهمان مامان، مشکلات این خانواده در برگزاری یک مهمانی مجلل به تصویر کشیده می‌شود. فیلم در این لحظات، اوج تنگدستی این خانواده را از طریق خالی‌بودن قوطی‌های مواد غذایی، خالی‌بودن جعبه شیرینی و یخچال خالی به تصویر می‌کشد. در اینجا مجموعه‌ای از رمزگان‌های خوراک‌شناسانه نظیر «خالی بودن قوطی‌های حاوی مواد غذایی، به ته کشیدن جعبه شیرینی و یخچال خالی» حاوی کارکرد و ارجاعی فرهنگی هستند و به ناتوانی و مشکلات آنها در برگزاری یک مهمانی آبرومندانه دلالت دارند. در این معنا، موقعیت طبقاتی و میزان دسترسی به امکانات اقتصادی، درجه‌ی آزادی کنشگران را در برپایی مهمانی نشان می‌دهد. به‌معنایی رسوم فرهنگی، از خلال موقعیت‌های اقتصادی متعین می‌شوند و کنشگران باتوجه به میزان دسترسی‌شان به سرمایه، دامنه‌های گوناگونی از امکانات مادی در برپایی میهمانی‌ها دارند.

از نگاهی زن‌سالارانه (فمنیستی) نیز تاحدی می‌توان این سکانس را واکاوی کرد. در تمام این سکانس عفت‌خانم در قالب رمزگان‌های محدودی نظیر «حضور در آشپزخانه، تمیزکردن، جاروزدن، بررسی مواد غذایی و....» در موقعیت‌های خانگی نشان داده می‌شود، این در حالی است که یدالله همسر او در بیرون از خانه است و هیچ نمایی از او دیده نمی‌شود. علاوه بر این، لحن عفت‌خانم در تمام بخش‌های این سکانس نالان و شکوه‌آمیز است و با صدایی آرام و زجرکشیده صحبت می‌کند ک هبرای مخاطب تداعی‌گر مادرهای ایرانی است که؛ مادرانی که تمام زحمات خانه بر دوش آنها است و نقش مرد در این فرهنگ فقط کسب درآمد برای خانواده است و همین. فیلم از طریق این رمزگان‌ها در واقع این واقعیت را برمی‌سازد که زنان خانه‌دار که در قالب نقش‌های جنسیتی نظیر مادر و همسر ایفای نقش می‌کنند، یک‌تنه مسئول رفع‌ورجوع امور منزل هستند. به‌ویژه در هنگام مهمانی‌ها و برگزاری جشن‌های خانگی میزان توانمندی و مسئولیت‌پذیری مادران و همسران در کنترل و مدیریت منزل و رفع‌ورجوع وظایف خانگی زیر نگاه انتقادی مهمان به دقت حلاجی می‌شود. در این معنا، دال نهفته در کنش‌های عفت‌خانم برای جاروکشیدن منزل، جمع‌کردن خِرت‌وپرت و وارسی جعبه‌های خالی مواد غذایی بر ما روشن‌تر می‌شود. کنش‌هایی که نشانگر تلاش برای حفظ آبرو در نزد مهمانان هستند.

تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۲

سکانس حاضر مربوط به سررسیدن میهمانان است. در ابتدای سکانس عفت‌خانم با زاویه دوربین هم‌سطح چشم در حالی نشان داده می‌شود که جلوی آینه مشغول سُرمه‌کشیدن و آرایش پلک‌ها و مژه‌هااست. او با دقت و ظرافت خاصی این عمل را انجام میدهد. پس از ثانیه‌هایی، صدای زنگ خانه از دور به گوش می‌رسد و در بین اعضای خانه یقین حاصل می‌شود که جناب سرهنگ و نو عروسش سر رسیده‌اند. سپس از طریق میزانسن حاصل از حضور دوربین روی دست، عفت‌خانم از نمای نزدیک جلوتر از سایر اعضای خانه به پیشواز میهمانان می‌رود اما به فاصله کوتاهی یقین آنها رنگ می‌بازد و مشخص می‌شود که مهمانانش هنوز نیامده‌اند. در این صحنه، امیر پسر کوچک خانواده همراه با جعبه شیرینی در حال شنیده‌شدن صدای زنگ درِ وارد خانه می‌شود و جعبه حاوی شیرینی را به مامانش (عفت خانم) تحویل می‌دهد. پس از ورود عفت‌خانم به آشپزخانه و گذاشتن جعبه شیرینی در آنجا، صدای زنگ دَر، دوباره شنیده می‌شود و این‌بار همه به یقین می‌رسند که مهمانان آمده‌اند. دختر عفت‌خانم با استرس و هیجان زیاد مادرش را صدا می‌زند تا به پیشواز مهمانان بروند. همه اعضای خانواده همراه با هم با شتاب توأم با هیجان به سوی در حرکت می‌کنند. پس از بازشدن دَر مشخص می‌شود میهمانان سر رسیده‌اند و اعضای خانواده با هیجان فروان با آنها خوش‌وبش می‌کنند. در این بین عفت‌خانم و دخترش، همسر جناب سرهنگ را می‌بوسند و در سوی دیگر آقا یدالله نیز جناب سرهنگ را با

شور و حدت خاصی می‌بوسد و به او خوشامد می‌گوید. قبل از ورود میهمانان به خانه، برای دقایقی عفت‌خانم آنها را در حیاط نگه می‌دارد تا برای آنها اسفند دود کند. در ادامه عفت‌خانم همراه با سبد فلزی حاوی اسفند به میهمانان نزدیک می‌شود و چند بار اسفند را دور سر جناب سرهنگ و همسرش می‌گرداند و همراه با آن صلوات می‌فرستد. همزمان با انجام این امور، عفت‌خانم خطاب به مهمانان می‌گوید: «اسفند شگون داره، الهی که به پای هم پیر شین.... کاش می‌تونستم گاوی، گوسفندی چیزی به پای شما قربانی کنم؛ قربون قدمتون، قدم توخونه فقیر فقرا گذاشتین، چشم ما رو روشن کردین».

شکل ۲. سکانس ۲

در سکانس مذکور، رسم فرهنگی ایرانی پیرامون میهمان‌نوازی از خلال مجموعه‌ای از کنش‌ها و رمزگان‌ها نظیر «اسپند دودکردن، استقبال از مهمانان، روبوسی‌کردن با آنها و.....» تجلی می‌یابد. این سکانس با سرمه‌کشیدن عفت‌خانم بر پلک‌ها و مژه‌هایش آغاز می‌شود. در اینجا عمل «سرمه‌کشیدن» در مقام یک رمزگان اجتماعی حاوی دلالت‌های فرهنگی متعددی است. در سطح نخست دلالت، سرمه کشیدن نشانگر مجموعه‌ای از معانی نظیر آراستگی، زیبایی و جذابیت است، اما در سطح دوم از دلالت، سرمه‌کشیدن کارکردی ارجاعی دارد و می‌تواند نمادی از سنت‌ها و آداب و رسوم فرهنگی باشد که از نسل‌های گذشته تا عصر حاضر تداوم یافته است. در این معنا، عمل سرمه‌کشیدن نشانگر احترام به دیگران و ارزش‌های اجتماعی دانسته می‌شود. ازمنظری سرمه‌کشیدن زنان در میهمانی‌ها نه تنها به زیبایی ظاهری مربوط می‌شود، بلکه بیانگر هویت فرهنگی و اجتماعی آنها نیز هست.

ازجمله رسوم فرهنگی دیگر ایرانیان که در سکانس حاضر، بازنمایی‌شده رسوم فرهنگی استقبال از میهمانان و روبوسی‌کردن با آنها است. در این معنا، کنش‌های روبوسی‌کردن خانم‌ها با همدیگر و متقابلاً مردان با یکدیگر، نشانگر احترام، علاقه و ارزش قائل‌شدن برای مهمانان است. در بافت فرهنگ ایرانی در اینجا، عمل بوسیدن‌های پی‌درپی میهمانان، نمایانگر اوج احترام و علاقه به میهمانان است و بر رابطه خودمانی و صمیمانه آنها تأکید می‌کند. علاوه بر این، در مقام یک رمزگان فنی، می‌توان به فن تدوین اشاره کرد. در این لحظات دوربین مهمانان و میزبانان را در یک قاب به فاصله بسیار نزدیکی نشان می‌دهد تا القاگر روابط صمیمانه آنها باشد. علاوه بر این، نمی‌توان از گفتارهای محب‌آمیز عفت‌خانم خطاب به مهمانان (برای مثال قدم به روی چشم ما گذاشتین؛ قربون قدمتون؛ چشم ما رو روشن کردید و غیره) غفلت ورزید، چراکه این گفتارها سرشار از احترام و علاقه و محبت در نشان دادن مهمان‌نوازی‌است.

سرانجام اینکه اسفند دودکردن برای مهمانان توسط عفت‌خانم، یکی دیگر از رسوم فرهنگی ایرانی به نمایش درآمده در سکانس حاضر است. مطابق با فرهنگ ایرانی، دودکردن اسفند کارکردی محافظتی دارد و برای نگاه‌داشتن و ایمن نگاه‌داشتن خود و دیگران از آسیب و بَلا به کار می‌رود. به‌عبارت دیگر، اسفند دودکردن در فرهنگ ایرانی یکی از سنت‌ها و باورهای دیرین ایرانی‌است که برای دفع چشم زخم، بلا و دورکردن هر نوع آسیب و بدشگونی به کار می‌رود. با این ملاحظه، در سکانس پیش‌گفته، عمل دودکردن اسفند برای مهمان، نشانگر تلاش برای محافظت از آنها در برابر آسیب‌های احتمالی است. در این سکانس عفت‌خانم چندین‌بار اسپند را دور سر جناب سرهنگ و همسرش می‌گرداند و صلوات میفرستند که این کار در اینجا بیانگر تلاش برای محافظت از عزیزان به میانجی کردارهای دینی است. علاوه بر این، عفت‌خانم خطاب به مهمانان

می‌گوید که: «اسفند شگون‌داره، الهی که به پای هم پیرشین». این گفتارهای او بیان‌کننده اعتقاد به قدرت محافظتی اسفند برای جلوگیری از بلا و هرگونه شر است.

تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۳

در این سکانس بیننده شاهد تلاش دسته‌جمعی همسایه‌ها برای تدارک غذای مهمانان است. همسایه‌ها با صفا و صمیمیت به یاری مامان می‌آیند. هر کدام از همسایه‌ها تا لحظه آخر تلاش می‌کنند گامی در فرونشاندن اضطراب و تشویش عفت‌خانم بردارند و آبروی او را برای برپایی یک ضیافت باشکوه حفظ کنند. مهمانان در پی اصرارهای نابجای آقا یدالله در منزل ماندگار می‌شوند و عفت‌خانم در نبود مواد غذایی لازم برای پذیرایی از آنها، غمی جانکاه سراسر وجودش را فرا می‌گیرد. همسایه‌ها پس از فهمیدن ماجرا، به کمک او می‌آیند و کمک دسته‌جمعی آنها سرانجام سبب می‌شود رؤیاهای عفت‌خانم به حقیقت بپیوندند و سفره‌ای پهن حاوی غذاهای گوناگون نظیر کباب ماهی، میگو، مرغ، ماکارونی، خورش قیمه و.... برای میهمانان مهیا شود. در صحنه پایانی همسایه‌ها همراه با مهمانان در یک قاب از طریق نمای کامل در حالی که به دور سفره‌ای گسترده و پُروپیمان گِرد آمده‌اند، نشان داده می‌شوند. سفره انباشته از غذاهای گوناگون است و همسایه‌ها و مهمانان با ظاهری شاد و توأم با آرامش در حال غذاخوردن هستند.

شکل ۳. سکانس ۳

در این سکانس، از هنگام تهیه مواد غذایی و آشپزی‌کردن تا هنگام صرف غذا، کنش جمعی همسایه‌ها حول غذا صورت می‌گیرد. در اینجا کنش دست‌جمعی همسایه‌ها برای تهیه غذا نشانگر مجموعه‌ای از معانی نظیر حس دگرخواهی، انسان‌دوستی و عدم منفعت‌طلبی است. به عبارتی فیلم اتحاد آنها را به میانجی تهیه دسته‌جمعی غذا نشان می‌دهد. به‌طور کلی «غذا» و «سفره غذا» در «سینمای مهرجویی» به مفهوم و موقعیتی فراتر از صورت‌های فیزیکی و ظاهری آن مورد استفاده دراماتیک قرار گرفته و دلالت‌های ضمنی، نمادین و مفهومی پیدا می‌کند. از چنین منظری بر حول مفهوم غذا، نوعی مشارکت دسته‌جمعی بین همسایه‌ها از لحظه تدارک آن تا لحظه مصرفش شکل می‌گیرد، امری که نشانگر وحدت و انسجام آنها است. این معنای انسجام بیش از هرچیز تأکید فیلم بر آشپزی جمعی و گروهی و هم‌چنین در لحظه دسته‌جمعی غذاخوردن در صحنه‌ی پایانی مشهود است. در اینجا آشپزی گروهی همسایه‌ها، نشانگر همدلی و اتحاد همسایه‌ها است. آنها آبروی مامان عفت را آبروی خود تلقی کرده و به همین منظور نهایت ذوق و توان خویش را برای تدارک غذا به کار می‌بندند. در صحنه پایانی، همسایه‌ها همراه با مهمانان در یک قاب از طریق نمای کامل در حالی که به دور سفره‌ای پهن حلقه زده‌اند، نشان داده می‌شوند که دال نشانه‌شناختی آن تأکید بر یگانگی است. در اینجا سفره گسترده و پر از غذا، پایانی بر آشفتگی‌ها و نگرانی‌ها و بی‌نظمی‌های آغاز مهمانی است و در عین یگانگی و آرامش را القا می‌کند. در اینجا سفره، تنها جا و موقعیتی برای پاسخ به نیازهای زیستی و رفع گرسنگی نیست، بلکه پدیده‌ای فرهنگی و معنوی برای حفظ احترام و آبرو و پاسخگویی به نیازهای روحی نیز هست. از چنین منظری، آیین غذاخوردن بر سر سفره ـ آن هم بر روی زمین ـ بخشی از هویت، فرهنگ و سنت رفتار جمعی ایرانیان است.

بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان داد که فیلم «مهمان مامان» داریوش مهرجویی، هویت ملی و فرهنگ ایرانی را نه به‌صورت بازتابی و ساده، بلکه در قالب فرایندی پیچیده از بازنمایی نشانه‌شناختی و برساخت اجتماعی معنا به تصویر می‌کشد. نتایج تحلیل سکانس‌ها و رمزگان‌های فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک فیلم آشکار ساخت که آیین مهمان‌نوازی، آبروداری، تعارف و همیاری جمعی، به‌عنوان مؤلفه‌های محوری فرهنگ ایرانی، در پیوندی تنگاتنگ با شرایط اقتصادی، روابط همسایگی و نقش‌های جنسیتی بازنمایی شده‌اند. این یافته با دیدگاه‌های نظری که هویت ملی را پدیده‌ای پویا، تاریخی و برساخته می‌دانند همسو است و نشان می‌دهد که سینما چگونه می‌تواند عرصه‌ای برای بازتولید و در عین حال مسئله‌مند کردن ارزش‌های هویتی باشد (Berger & Luckmann, 2008; Miller, 2000; Smith, 1998).

بر اساس نتایج پژوهش، مهمان‌نوازی در فیلم «مهمان مامان» صرفاً یک رفتار اجتماعی نیست، بلکه نظامی نمادین از معناست که با مفاهیمی چون شرافت، آبرو و هویت جمعی پیوند می‌خورد. نشانه‌هایی مانند سفره گسترده، غذاهای متنوع، اسفند دودکردن، صلوات فرستادن و گفتارهای تعارفی، همگی در سطح دلالت ضمنی بر تداوم سنت‌های فرهنگی و اخلاق جمعی ایرانی دلالت دارند. این نتیجه با یافته‌های پژوهش‌هایی که بر نقش آیین‌ها و نمادهای فرهنگی در بازنمایی هویت ملی تأکید کرده‌اند همخوانی دارد؛ به‌ویژه مطالعاتی که نشان می‌دهند آیین‌های روزمره، حامل لایه‌های عمیق هویت فرهنگی هستند (Chandler, 2018; Danesi, 2018; Sotoudeh et al., 2023). در این معنا، غذا و سفره در سینمای مهرجویی، همان‌گونه که پژوهش Bayat نیز درباره مفهوم «خانه» در آثار او نشان داده است، از سطح کارکردی فراتر رفته و به نشانه‌ای فرهنگی و هویتی تبدیل می‌شود (Bayat & Sheikh Mohammadi, 2016).

یکی از یافته‌های مهم پژوهش آن است که فیلم، در عین بازنمایی ارزش‌های مثبت فرهنگ ایرانی، این ارزش‌ها را در بستر فشارهای اقتصادی و اضطراب‌های روانی میزبان به چالش می‌کشد. تنگدستی خانواده عفت‌خانم از طریق نشانه‌هایی چون یخچال خالی، قوطی‌های خالی مواد غذایی و اضطراب مداوم شخصیت اصلی بازنمایی می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه یک سنت فرهنگی می‌تواند به منبع فشار و رنج تبدیل شود. این نتیجه با دیدگاه‌هایی همسو است که رسانه‌ها را نه آینه واقعیت، بلکه سازندگان معنای اجتماعی می‌دانند و معتقدند بازنمایی می‌تواند همزمان حاوی تأیید و نقد باشد (DeFleur & Dennis, 2008; Mahdizadeh, 2008). در این چارچوب، فیلم «مهمان مامان» سنت مهمان‌نوازی را هم بازتولید و هم مسئله‌مند می‌کند.

یافته‌ها همچنین نشان داد که کنش جمعی همسایگان در کمک به برگزاری مهمانی، نقش مهمی در بازنمایی همبستگی اجتماعی و سرمایه اجتماعی در فرهنگ ایرانی دارد. همسایه‌ها با مشارکت در تهیه غذا و حفظ آبروی میزبان، نوعی هویت جمعی مشترک را به نمایش می‌گذارند که در آن مرزهای فردی کمرنگ می‌شود. این نتیجه با پژوهش‌هایی که بر نقش همیاری و شبکه‌های اجتماعی غیررسمی در تقویت هویت ملی تأکید دارند همخوان است (Mostasharagh et al., 2019; Seyed Emami, 2011). در سطح بین‌المللی نیز مطالعاتی درباره سینمای بنگلادش و اندونزی نشان داده‌اند که نمایش همبستگی جمعی و کنش‌های مشترک، یکی از راه‌های بازنمایی هویت ملی در سینماست (Haq & Shoesmith, 2022; Hossain, 2023; Limanta & Kurnia, 2017).

از منظر نشانه‌شناختی، تحلیل رمزگان‌های اجتماعی و جنسیتی نشان داد که نقش زن در فیلم، به‌ویژه در شخصیت عفت‌خانم، به‌عنوان محور اصلی حفظ سنت و آبرو بازنمایی شده است. مسئولیت اصلی برگزاری مهمانی، مدیریت اضطراب‌ها و حفظ شأن خانوادگی بر دوش زن قرار دارد، در حالی که نقش مرد بیشتر حاشیه‌ای و گاه حتی تشدیدکننده بحران است. این بازنمایی با یافته‌های پژوهش Hashemizadeh درباره نقش رمزگان‌های اجتماعی و جنسیتی در بازنمایی هویت ایرانی در سینما همسو است (Hashemizadeh et al., 2017). چنین تصویری نشان می‌دهد که هویت ملی در سینما، در پیوندی ناگسستنی با الگوهای جنسیتی و تقسیم نقش‌های سنتی بازتولید می‌شود.

نتایج پژوهش همچنین نشان داد که فیلم «مهمان مامان» در سطح ایدئولوژیک، هویت ملی را به‌مثابه هویتی اخلاق‌محور و مبتنی بر روابط انسانی بازنمایی می‌کند، نه هویتی مبتنی بر قدرت سیاسی یا نمادهای رسمی. این یافته با مطالعاتی که نشان می‌دهند سینمای ایران بیشتر

بر ابعاد فرهنگی و اخلاقی هویت ملی تأکید دارد تا ابعاد سیاسی و نهادی همخوانی دارد (Maqouli et al., 2012; Ravdrad, 2012). در مقابل، پژوهش‌هایی درباره بازنمایی هویت ایرانی در سینمای هالیوود نشان داده‌اند که هویت ملی ایرانی در آن آثار اغلب به‌صورت تقلیل‌یافته یا کلیشه‌ای بازنمایی می‌شود (Naderi et al., 2014). از این رو، فیلم مهرجویی را می‌توان نمونه‌ای از بازنمایی درونی و بومی هویت ملی دانست که از دل زیست‌جهان روزمره ایرانیان برمی‌خیزد.

در مقایسه با مطالعات تطبیقی در سایر کشورها، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که همانند سینمای ترکیه و بنگلادش، سینمای ایران نیز از روایت‌های روزمره و تاریخی برای بازسازی هویت ملی بهره می‌گیرد، اما تفاوت اصلی در تأکید بر اخلاق جمعی و روابط همسایگی است (ÇAkir, 2017; Haq & Shoesmith, 2022). این امر نشان می‌دهد که اگرچه هویت ملی در جوامع مختلف در بسترهای متفاوتی بازنمایی می‌شود، اما استفاده از نشانه‌های فرهنگی ملموس و آیین‌های روزمره، راهبردی مشترک در سینمای ملی کشورهای مختلف است (Batyrbayev, 2024; Suryadi, 2024).

در مجموع، بحث نتایج نشان می‌دهد که فیلم «مهمان مامان» تصویری چندلایه از هویت ملی و فرهنگ ایرانی ارائه می‌دهد که در آن ارزش‌های سنتی، فشارهای اقتصادی، نقش‌های جنسیتی و همبستگی اجتماعی درهم‌تنیده‌اند. این یافته‌ها تأیید می‌کند که سینما، همان‌گونه که نظریه‌پردازان رسانه تأکید کرده‌اند، نه‌تنها بازتاب‌دهنده واقعیت اجتماعی، بلکه عرصه‌ای برای تولید، بازتعریف و حتی نقد معناست (Chandler, 2018; Danesi, 2018; DeFleur & Dennis, 2008). از این منظر، فیلم مهرجویی نمونه‌ای شاخص از بازنمایی برساخت‌گرایانه هویت ملی در سینمای ایران محسوب می‌شود.

این پژوهش صرفاً بر تحلیل نشانه‌شناختی یک فیلم متمرکز بوده و از داده‌های تجربی مربوط به دریافت مخاطبان یا تحلیل تطبیقی گسترده‌تر میان چند اثر سینمایی بهره نبرده است. همچنین تمرکز بر یک رویکرد کیفی خاص، امکان تعمیم یافته‌ها به کل سینمای ایران را محدود می‌سازد و برخی لایه‌های معنایی ممکن است متأثر از تفسیر پژوهشگر باشد.

پژوهش‌های آینده می‌توانند با رویکرد تطبیقی، بازنمایی هویت ملی را در چند فیلم از دوره‌ها یا کارگردانان مختلف بررسی کنند یا با ترکیب روش‌های نشانه‌شناسی و تحلیل مخاطب، به درک دقیق‌تری از نحوه دریافت این بازنمایی‌ها در میان گروه‌های مختلف اجتماعی دست یابند. همچنین مطالعه پیوند هویت ملی با متغیرهایی مانند جنسیت، طبقه اجتماعی و نسل در سینمای ایران می‌تواند افق‌های تحلیلی تازه‌ای بگشاید.

نتایج این پژوهش می‌تواند برای فیلم‌سازان، سیاست‌گذاران فرهنگی و برنامه‌ریزان آموزشی الهام‌بخش باشد تا در تولید آثار فرهنگی، به بازنمایی متعادل و آگاهانه سنت‌ها و ارزش‌های هویتی توجه کنند و در عین حفظ میراث فرهنگی، امکان نقد و بازاندیشی آن را نیز فراهم آورند. همچنین استفاده از سینما به‌عنوان ابزار آموزش فرهنگی می‌تواند به تقویت گفت‌وگوی بین‌نسلی درباره هویت ملی کمک کند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

شفافیت داده‌ها

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

حامی مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

Extended Abstract

Introduction

National identity has long been regarded as one of the most complex and contested concepts in the social sciences, particularly in culturally diverse and historically layered societies. Contemporary scholarship increasingly conceptualizes national identity not as a fixed or essential attribute, but as a socially constructed and historically contingent phenomenon shaped through narratives, symbols, collective memory, and everyday cultural practices (Miller, 2000; Smith, 1998). Within this framework, media—and cinema in particular—occupy a central position in the production, circulation, and negotiation of national meanings, as they do not merely reflect social reality but actively participate in its construction (Berger & Luckmann, 2008; DeFleur & Dennis, 2008). Through visual storytelling, symbolic imagery, and narrative structures, films offer powerful representations of collective values, moral codes, and shared identities.

In the context of globalization and the expansion of transnational media flows, national identities are increasingly exposed to fragmentation, hybridization, and contestation. While global cultural circulation creates opportunities for intercultural dialogue, it simultaneously challenges locally grounded identities by weakening traditional symbolic boundaries (Suryadi, 2024). This tension has made the study of national identity representation in cinema particularly salient, as films often function as sites where cultural continuity and change are negotiated. Scholars have emphasized that national identity is reproduced not only through grand historical narratives but also through ordinary, everyday practices such as family relations, rituals, hospitality, and social interactions (Chandler, 2018; Danesi, 2018).

Iranian national identity, shaped by a long historical trajectory and marked by ethnic, linguistic, and religious diversity, represents a particularly rich case for such analysis. Research suggests that Iranian identity is best understood as a composite and dynamic formation, integrating pre-modern cultural traditions, Islamic values, and modern social experiences (Mostasharagh et al., 2019; Seyed Emami, 2011). Iranian cinema, as one of the most influential cultural institutions in the country, has played a significant role in representing and reinterpreting this complex identity (Ravdrad, 2012). Numerous studies have examined how Iranian films portray cultural symbols, social norms, and ethical values as components of national identity (Hashemizadeh et al., 2017; Maqouli et al., 2012).

Among Iranian filmmakers, Dariush Mehrjui stands out for his sustained engagement with everyday life, social relationships, and cultural traditions. His film *Mehman-e Maman* (*Mum's Guest*) offers a nuanced portrayal of Iranian hospitality, collective solidarity, and moral obligation within the context of economic hardship. Hospitality in Iranian culture is not merely a social courtesy but a deeply embedded cultural value associated with dignity, honor, and social belonging (Sotoudeh et al., 2023). By situating this tradition within a narrative of poverty and anxiety, the film provides a fertile ground for exploring how national identity is symbolically represented and problematized in contemporary Iranian cinema.

This study adopts a semiotic and representation-based approach to examine how *Mehman-e Maman* constructs Iranian national identity through cultural rituals, social interactions, and symbolic codes. Drawing on theories

of social construction and media representation, the research seeks to reveal how cinematic signs contribute to the reproduction and critique of national cultural meanings (Danesi, 2018; Mahdizadeh, 2008).

Methods and Materials

The study employs a qualitative research design grounded in semiotic analysis and representation theory. The primary material for analysis is the feature film *Mehman-e Maman*, directed by Dariush Mehrjui. The unit of analysis is the cinematic sequence, with particular attention given to scenes that prominently depict hospitality, family relations, neighborly cooperation, and moments of social tension.

A purposive sampling strategy was used to select key sequences that are most relevant to the research focus. These sequences were analyzed through a systematic examination of visual, verbal, and behavioral signs, including mise-en-scène, camera angles, character interactions, dialogue, and recurring objects. The analysis focused on identifying social, technical, and ideological codes embedded in the film and interpreting their cultural meanings within the broader narrative structure. Emphasis was placed on how everyday practices are transformed into symbolic representations of collective identity.

Findings

The findings reveal that *Mehman-e Maman* constructs Iranian national identity primarily through the representation of hospitality as a moral and cultural obligation deeply embedded in everyday life. Hospitality is depicted not as an optional social practice but as a core ethical value tied to dignity, honor, and self-respect. The preparation of food, the expansion of the dining table, and the insistence on hosting guests respectfully emerge as central narrative elements that symbolize collective identity.

The film employs a rich network of signs to communicate economic hardship, including empty containers, a sparsely stocked kitchen, and the anxious demeanor of the host. These signs function to foreground the tension between cultural expectations and material limitations. Despite financial constraints, the commitment to hospitality remains unwavering, suggesting that moral values outweigh economic considerations in the cultural hierarchy represented in the film.

Another key finding concerns the role of collective solidarity. Neighbors play a crucial role in enabling the hosting of the guests by contributing food, labor, and emotional support. This collective action transforms a private family crisis into a shared social endeavor, reinforcing a sense of communal belonging. The shared meal at the end of the film visually encapsulates this unity, as individuals from different backgrounds gather around a single table.

Gender roles also emerge as a significant dimension of identity representation. The responsibility for preserving honor and managing hospitality-related stress is primarily placed on the female protagonist. Her emotional labor, anxiety, and perseverance position her as the central bearer of cultural continuity. Male characters, by contrast, occupy more peripheral or disruptive roles, highlighting the gendered distribution of cultural responsibility within the narrative.

Overall, the findings indicate that national identity in the film is constructed through ordinary practices rather than explicit political symbols. Identity is embedded in daily interactions, moral choices, and collective responses to hardship, rather than in formal institutions or ideological declarations.

Discussion and Conclusion

The results of this study demonstrate that *Mehman-e Maman* presents a multi-layered representation of Iranian national identity grounded in everyday cultural practices. Hospitality functions as a symbolic axis around which moral values, social relations, and collective identity are organized. By situating this tradition within a context of economic vulnerability, the film simultaneously affirms and questions cultural norms, revealing the emotional and psychological costs associated with maintaining them.

The emphasis on collective solidarity underscores a vision of national identity rooted in social interdependence rather than individual achievement. The neighbors' involvement transforms hospitality into a communal ritual,

reinforcing the idea that identity is sustained through shared responsibility and mutual support. This portrayal challenges individualistic interpretations of social life and highlights the persistence of communal ethics in contemporary Iranian society.

The gendered representation of cultural labor further complicates the construction of national identity. By assigning the burden of honor and hospitality to a female character, the film reflects and critiques traditional gender norms embedded within cultural practices. National identity, in this sense, is shown to be intertwined with unequal social roles, revealing internal tensions within the cultural framework it portrays.

In conclusion, *Mehman-e Maman* exemplifies how cinema can function as a powerful medium for constructing, negotiating, and critically reflecting national identity. Through a semiotic portrayal of hospitality, solidarity, and everyday struggle, the film represents Iranian identity as dynamic, relational, and morally charged. Rather than presenting identity as a fixed essence, it emerges as a lived experience shaped by social interaction, economic conditions, and cultural expectations. This study underscores the value of semiotic analysis in uncovering the deeper cultural meanings embedded in cinematic narratives and highlights the enduring relevance of everyday practices in the formation of national identity.

References

Batyrbayev, B. S. (2024). The Politics of Memory in Kyrgyzstan: The Formation of National Identity in the Context of the Formation of the Kara-Kyrgyz Autonomous Region. *Russia & World Sc Dialogue*(3), 188-199. https://doi.org/10.53658/rw2024-4-3(13)-188-199

Bayat, Y., & Sheikh Mohammadi, A. (2016). An Inquiry into the Ontology of the Symbolic Concept of "Home" in Mehrjui's Films. *Scientific-Research Biannual of Art University*(15).

Berger, P., & Luckmann, T. (2008). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Scientific and Cultural Publications.

ÇAkir, D. (2017). *Contextual analysis of nationalism discourse in Turkish historical adventure movies (1965-1980)* [Master's Thesis, Middle East Technical University].

Chandler, D. (2018). *Semiotics: The Basics*. Institute of Islamic Culture and Art.

Danesi, M. (2018). *Semiotics of Media*. Papar Publishing.

Davoudi Moghadam, F., & Yaqubi, M. A. (2024). Manifestations of the Shahnameh in the Literature of Resistance and National Identity of Afghanistan. *Literature of Resistance*, *16*(30), 167-205.

DeFleur, M., & Dennis, E. E. (2008). *Understanding Mass Communication*. IRIB Publications.

Haq, F., & Shoesmith, B. (2022). *Identity, Nationhood and Bangladesh Independent Cinema*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003271093

Hashemizadeh, S. R., Delavar, A., & Mozaffari, A. (2017). Iranian Identity and Cinema; Representation of Iranian Identity in the Movie Mother. *National Studies Quarterly*, *18*(1), 85-102.

Hossain, M. M. (2023). Exploring the Portrayal of Cultural Identity in Tanvir Mokammel's Films. Dhaka Media Summit 2023 on "Reshaping Cinema Narratives", Dhaka, Bangladesh.

Jahanshahi, R., Haghighatian, M., & Behian, S. (2024). Examining Structural Threat Factors Affecting the Reproduction of National Identity in Adolescents (Case Study: Students of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province). *Sociology of Education*(33), 20-31. https://www.iase-jrn.ir/article_715967.html

Limanta, L. S., & Kurnia, L. (2017). The representation of national identity in the film Tanah Surga Katanya. In *Cities in Transition*. Routledge. https://doi.org/10.1201/9781315225340-33

Mahdizadeh, S. M. (2008). *Media and Representation*. Media Studies and Development Office, Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Maqouli, N., Sheikh Mehdi, A., & Ghobadi, H. (2012). Sociological Analysis of National Identity and its Components in Bahram Beyzai's Films. *Sociology of Art and Literature Quarterly*, *2*(8), 115-134.

Miller, D. (2000). *Citizenship and National Identity*. Polity Press.

Mostasharagh, M. J., Fahimifar, A., & Pourmand, H. A. (2019). Investigating the Reflection of National Identity in Iranian Cinema (With an Analysis of the Screenplays of The Glass Agency, Captain Khorshid, and A Separation). *Sociology of Art and Literature Quarterly*, *11*(2), 109-127.

Naderi, A., Chaboki, R., Eskandari, A., & Soleimani Sasani, M. (2014). Representation of Iranian Cultural Identity Components in Hollywood Cinema; Case Study of the Movies 300, One Night with the King, Alexander, and The Stoning of Soraya M. *Media Quarterly*, *9*(1), 129-151.

Ravdrad, A. (2012). *Sociology of Cinema and Iranian Cinema*. University of Tehran Press.

Seyed Emami, K. (2011). Iranian Identity in the Discourse of Youth. *Iranian Journal of Sociology*, *12*(1), 38-64.

Smith, A. D. (1998). *Nationalism and modernism*. Routledge.
Sotoudeh, A., Moradi, S., & Namdari, G. (2023). A Study of the Role of the Shahnameh in Culture and National Identity. International Conference on Language, Literature, History, and Civilization,
Suryadi, A. (2024). National identity and multiculturalism in Indonesian education. *Journal of Educational Policy*, *39*(2), 112-128.