پروبلماتیک زن‌بودگی؛
نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران

آرش حسن‌پور[۱]، بهجت یزدخواستی[۲]

چکیده

علی‌رغم تغییر در وضعیت زنان در نظام بازنمایی فیلم‌های سینمای ایران که از آن باعنوان «کمرنگ شدن ایدئولوژی جنسیتی» یاد می‌شود؛ کماکان موقعیت زنان در سینمای ایران پرمناقشه و چالش برانگیز بوده و زنان کماکان قشری مسئله‌مند هستند. در این مقاله با طرح چنین ادعایی، تلاش شده است تا با تحلیل دو فیلم «دربارهٔ الی» و «جدایی نادر از سیمین» با استفاده از روش نشانه‌شناسی و تکنیک تحلیل همنشینی و جانشینی فردینان دوسوسور به این سوال پاسخ دهیم که مسئله‌مندی زن در دههٔ کنونی در سینمای ایران از چه جهتی است و فرودستی زنان از خلال چه سازوکاری شکل می‌گیرد. نتایج و تحلیل این متون نشان می‌دهد که علی‌رغم اشتغال، استقلال فردی، موقعیت تحصیلی و منزلتی مناسب، پروبلماتیک زن‌بودگی نخست با «نمایشِ مناسک‌گونه جنسیت» به‌صورت فرودستانه قابل طرح است. علاوه‌بر این، نتایج این مطالعه حاکی از آن است که سازوکار فرودست‌سازی زنان مرموزتر، خطرناک‌تر و پنهانی‌تر شده است، به گونه‌ای که زن مدرن بازنمایی شده با انگ‌های اخلاقی مانند خیانت‌کاری، بی‌وفایی، عدم تعهد، پنهان‌کاری، دروغ‌گویی و خودخواهی شخصیت‌پردازی شده و هویت می‌یابد. افزون بر این، شخصیت‌پردازی مذکور و نظام بازنمایی دهه کنونی، تزلزل و فروپاشی نهاد خانواده را با فردگرایی خودمحورانهٔ زنان همنشین ساخته و سویهٔ ویران‌گر سوژهٔ زن مدرن جامعهٔ ایرانی را مرتب و مؤکد گوشزد می‌کند.

واژه‌های کلیدی

بازنمایی، پروبلماتیک زن‌بودگی، نمایش و اجرای فرودستی زنانه، کلیشه‌های اخلاقی، فردگرایی خودخواهانه.

تاریخ دریافت: ۹۴/۰۸/۰۸ پذیرش: ۹۴/۱۱/۲۱

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول). Arash.hasanpour@gmail.com
۲. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان b.yazdkasty@ltr.ui.ac.ir

طرح مسئله

یکی از راهکارهای دستیابی به شناخت جامعه و تحولات آن، مطالعهٔ آثار هنری است که در این بین، رسانه‌ها جایگاه ویژه‌ای دارند. آنچه رسانه‌ها به نمایش می‌گذارند، برگرفته از جامعه است. یکی از مقولاتی که رسانه‌ها در بازنمایی‌ها به آن توجه دارند و جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است، مقولهٔ جنسیت و به‌طور ویژه بازنمایی زنان است. به‌طور کل می‌توان گفت، گفتمان‌های متعددی در ساخت تصویر زنان نقش دارند، این گفتمان‌ها از طریق مدیوم‌های متعددی عمل می‌کنند که فیلم‌های سینمایی از بهترین آنها هستند (میرفخرایی و فتحی،۱۳۹۰). فیلم‌های سینمایی متأثر از شرایط اجتماعی هر جامعه است و به باور جاروی[1] (۱۹۹۸) برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه هیچ مقوله‌ای به اندازهٔ بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شوند، مفید نیست.

در طول چند دههٔ گذشته، با تغییرات ساختاری جامعهٔ ایرانی و بالتبع افکار عمومی، مناسبات جنسیتی و بازنمایی آن در سینما نیز دچار تغییر و تحولاتی شده است. به بیان دیگر گفتمان سینما در جامعه امروز ایران تا حدودی همپای تغییرات در زمینهٔ اجتماعی فرهنگی و تحولات ذهنی جامعه و افکار عمومی حرکت کرده و بازنمایی متفاوت و متحولی از زنان ارائه ساخته است. به‌طوری‌که در دوران کنونی تصویر زنان در نقش‌های سنتی با کار ویژهٔ تنها خانه‌داری و همسرداری یا نقش‌های خانگی کمیاب شده و زن شاغل در اجتماع و نسبتاً فعال و توام با آرمان‌ها و اهداف اجتماعی جای آن‌را گرفته است. همچنین نتایج مطالعهٔ عموزاده و اسفندیاری (۱۳۹۱) مؤید آن بوده است که با گذار از دوران جنگ و دههٔ شصت به دوران سازندگی و اصلاحات، شاهد آن هستیم که زنان نقش اول بیشتر از طبقهٔ متوسط و بالا بوده که در جامعه واجد اشتغال تصویر شده‌اند و تملک مادی و اقتصادی دارند. رحمتی و سلطانی (۱۳۸۶) معتقدند نحوهٔ نگرش به زنان و مناسبات جنسیتی در یلم‌های سینمای ایران در طول چند دههٔ گذشته از یک نگرش پدرسالارانه به سوی نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است؛ یعنی زنان در مقام نقش‌آفرین اصلی و محوری در فیلم‌ها جایگاه ویژه‌ای یافته‌اند و ساخت آثاری با درون‌مایه موضوعی زنان بیش از گذشته مطرح شده است. افزون بر این مطالعه، نتیجهٔ مطالعهٔ آقابابایی و همکاران (۱۳۸۷) نشان می‌دهد؛ در فیلم‌های سینمایی نیمه اول دههٔ هفتاد گرچه پایگاه اجتماعی

1. Jarvi

مردان بالاتر از پایگاه اجتماعی زنان بازنمایی شده است، ولی هر چه به سمت نیمهٔ دوم این دهه و دههٔ هشتاد نزدیک می‌شویم، با توجه به تغییراتی که در موقعیت زن پدیدار آمده، از میزان نقش‌های خانوادگی زن و مرد کاسته شده و میزان نقش‌های شغلی، جنسیتی و شهروندی آنان افزوده شده است. راودراد (۱۳۷۹) و خوشخو (۱۳۸۰) نیز معتقدند از فیلم قرمز و شوکران به آن‌سو، سوژه زن در سینمای ایران متحول شده و جنس مسئله‌مندی وی تغییر یافته است. رضایی و کاظمی (۱۳۸۷) نیز معتقدند کمیت حضور زنان در ساحت رسانه‌ای نشانگر حضور و مشارکت پررنگ آنهاست؛ اما حضور کیفی و شایسته آنها با الگوها و اهداف جمهوری اسلامی انطباق ندارد. به بیان دیگر با وجود حضور جدی و مؤثر زنان در بازنمایی‌های سینمایی و تغییرات در کیفیت نمایش این قشر اجتماعی یعنی رشد حضور اجتماعی زنان، توسعهٔ ارتباطات زنان با دنیای پیرامون، افزایش دانش و آگاهی‌های زنانه، تغییر سطح و کیفیت مطالبات زنان، تحصیلات و اشتغال که از آن باعنوان «کمرنگ شدن ایدئولوژی جنسیتی» نام برده می‌شود؛ اما هنوز موقعیت و نقش زنان در سینمای ایران پرمناقشه و چالش‌برانگیز بازنمایی شده و زنان، کماکان قشری پروبلماتیک و «مسئله‌مندند». با این تفاسیر و با توجه به مفروضات بیان شده در این مقاله تلاش خواهد شد تا با پرداختن به دو اثر از ساخته‌های *اصغر فرهادی* یعنی «*دربارهٔ الی*» و «*جدایی نادر از سیمین*» به این سؤال پاسخ داده شود که پروبلماتیک زن‌بودگی در دههٔ هشتاد و نود ناظر بر چیست؟ همچنین برای پاسخ به این سؤال محوری باید نشان داده شود که زنان و شخصیت‌های زن در دو فیلم چه جایگاهی دارند و به لحاظ جامعه‌شناختی چگونه بازنمایی می‌شوند و در نهایت این امر واکاوی شود که مناسبات جنسیتی بازنمایی شده در متون تحلیل شده چگونه نابرابری را به‌صورت نمادین، ایدئولوژیک و معنایی بازتولید ساخته و برمی‌سازند. انتخاب این متون نیز بدین سبب بوده که در میان آثار این فیلم‌ساز و همچنین آثار تولیدی سینمای ایران در یک دههٔ گذشته، زنان در این دو اثر، موقعیت و وضعیت ویژه‌ای داشته‌اند و زمینه را برای تحلیل و تفسیرهای جامعه‌شناسانه و خوانش‌های متکثر متنی فراهم می‌آورد. پیش از آغاز این تأمل‌معنایی و نشانه‌شناختی لازم است تا سیر تکوین سوژه زن و بازنمایی زنان در سینمای ایران از ابتدا تا به امروز را به صورت درزمانی مرور کنیم.

تحولات بازنمایی زنان در سینمای ایران

سینمای ایران قبل از انقلاب و به خصوص در ابتدای تولدش، سینمایی تأثیرپذیر بود. تصویر زن در سینمای ایران در آن دوران، بیشتر از نقش‌های زنانه در سینمای وارداتی هند و امریکا (هالیوود و

بالیوود) کلیشه‌برداری شد و مهم‌ترین وجه تقلیدی بودنش از همان سال‌های اولیه تولید، استفادهٔ ابزاری از زنان با نمایش کشش و جذابیت ظاهری بازیگران زن بود. زن در ده سالهٔ اول فیلم‌سازی در ایران با تصویر فریب‌خورده، رها شده و قربانی بی‌اخلاقی‌های مردانه تصویر شده و فضای حاکم بر فیلم‌ها نوعی ساده‌دلی اخلاق‌گرایانه را تداعی می‌کند (لاهیجی،۱۳۷۶). برای نمونه دختر لُر (۱۳۱۲) نخستین فیلم فارسی ایرانی است که در آن زنی به نام گلنار تنها و بی‌سرپرست زندگی کرده و با رقصیدن در قهوه‌خانه‌ها گذران زندگی می‌کند. در فیلم‌های دهه سی، زن در نقش دختر، مادر، همسر معصوم، عفیف، فداکار یا در قالب زن فریبکار ظاهر می‌شد. صدر (۱۳۸۱) بر این باور است که فیلم‌های دهه سی در سینمای ایران دو نمونه زن سنتی و متجدد را محور حوادث قرار دادند. این آثار نشان دادند زن متجدد و زن از دریچه سنت و مذهب چقدر متفاوت‌اند. همچنین در این دهه سیمای زن عمدتاً دختر روستایی فریب‌خورده و ساده‌لوحی است که به مثابه فرشته‌ای سقوط کرده، در محیط‌های غیرسنتی و آلوده به گناه، روزگار می‌گذارند (فیلم شرمسار یا عروس فراری). در این دهه زن شاغل درآمد داشت و برای خود کار می‌کرد اما ابزار کار او صدا یا اندامش بود؛ ابزاری که شریعت استفاده از آن‌را مجاز ندانسته ولی سیاست‌های دولت بدان پر و بال می‌داد (همان:۱۵۱). زنان همچنین در نظام بازنمایی فیلم فارسی پیرو مد و غرب بوده و به صورت موجوداتی اهریمنی و فریبکار ظاهر می‌شدند که لباس‌های بدن‌نما می‌پوشیدند، می‌رقصیدند، آواز می‌خواندند و اغواگری می‌کردند و عروسک‌گونه در فیلم‌ها ظاهر می‌شدند. دهه چهل، دهه استیلای تفکر سنتی و پدرسالارانه به زنان در سینمای ایران است (سلطانی،۱۳۸۳:۹۰) در این دوره زنان در نقش‌های درجهٔ دوم، تابع مردان ایفای نقش کرده و موجوداتی با شخصیت‌هایی بی‌ثبات، وابسته، احساساتی، فاقد شجاعت و عقلانیت هستند.[۱] همچنین در این دهه تجاوز به زن عنصر اغلب فیلم‌ها شد که زن پس از فریب خوردن یا بر اثر تعصب خانوادگی به قتل می‌رسید یا به ازدواج طرف مقابل در می‌آمد یا آواره شهرها می‌شد. در همین راستا همتی (۱۳۷۹) معتقد است در این برهه تصویر زنان آسیب‌دیدهٔ اجتماعی (رقاصه، خواننده و روسپی) و سیادت مردانه در سینمای قبل از انقلاب تفوق ایدئولوژیک دارد. در *دههٔ پنجاه* تم مردسالاری دوباره تکرار می‌شود، اما داستان‌ها مدرن‌تر شده و ساخت روایی فیلم‌ها اشکال جدیدتری پیدا می‌کند. در این ارتباط، عبدالخانی و نصرآبادی (۱۳۹۰) معتقدند در دهه پنجاه شاهد نمایش زن

---

۱. قیصر مسعود کیمیایی (۱۳۴۸) نمونه‌ای از این آثار است. فیلمی که گرچه زنان در آن از ارکان اصلی ساختار روایی فیلم محسوب می‌شوند اما نقشی منفعلانه، ضعیف، احساسی و منفی دارند و فضای مردسالارانه بر فیلم حاکم است.

غیرسنتی و مدرن در قالب مثبت هستیم. این زن عمدتاً به طبقه مرفه جامعه تعلق داشت و البته تـلاش داشت تا برای حفظ موازین، حرمت‌های اخلاقی جامعه را حفظ کرده و نگه دارد. در مجمـوع مـی‌تـوان گفت سازندگان فیلم فارسی همواره نقشی از زن تصویر می‌کند که تحت حکم پدر، بـرادر بـزرگ‌تـر و شـوهر قـرار دارد و به مثابه انسانی نشان داده می‌شود که حقوق مدنی از او سلب شـده و اختیـاری بـر زندگی و سرنوشت خود ندارد (مرادی،۱۳۸۰). به‌طور کل زن در سینمای قبل انقلاب فاقد منش فـردی و اجتماعی بوده و در عام‌ترین شکل به صورت یک تیپ ظاهر می‌شود؛ یعنی زن معصومی کـه اشـک می‌ریخت، گریه می‌کرد، می‌رقصید، آواز می‌خواند و تن‌نمایی می‌کرد. این زن‌ها در روند داسـتان نقـش خاصی نداشتند و حذف آنـان تـأثیری روی سـاخت فـیلم نمـی‌گذاشـت (عشـقی، ۱۳۷۵). بـه لحـاظ نقش‌های جنسیتی نیز خانه‌داری، روسپی‌گری و رقاصی، پرسوناژ زن هوسباز، خـوش‌گـذران، بـدکاره و قربانی تصویر مسلط زنان در سینمای آن دوران بود.

این روند تا سال ۱۳۵۷ تداوم یافت ولی انقلاب اسلامی به نقطه عطفی در روند تمایز و تغییر سیمای زن در سینمای ایران بدل شد (بادی،۱۳۸۴). طالبی‌نژاد (۱۳۷۷) معتقد است حضور زن در سینمای پس از انقلاب به هیچ وجه قابل قیاس با دوران پـیش از انقـلاب نیسـت.[۱] در آن دوران زن برای عنصری جذاب، هویتی عروسکی داشت و چهره‌ای وقیح و غیرقابـل بـاور از زن ایرانـی ارائه می‌شد اما در سینمای پس از انقلاب گرچه به دلیل محـدودیت‌هـا همـه هویـت زن ایرانـی امکان بروز نیافت؛ اما زن حضوری جدی، بالنده و قابل باور در سینما پیدا کرده است (همان:۱۸۴؛ همچنین نگاه کنید به عبدالخانی و نصرآبادی،۱۳۹۰).

محققان سینمایی حضور زنان در عرصه سینما در دو دهه بعد از انقلاب اسلامی را بـه سـه مرحلـه غیبت، حضور کمرنگ و حضور مقتدرانه تقسیم کرده‌اند. در مرحله نخست که بلافاصله پس از انقـلاب ۱۳۵۷ آغاز شد و تا اوایل دهه شصت ادامه یافـت بـه علـت خودسانسـوری دسـت‌انـدرکاران صـنعت

---

۱. به باور عشقی (۱۳۷۵) شخصیت زن در سینمای ایران همواره وجهی ناموزون دارد؛ برخی او را فراتر از زمانه خـود و در شـمایل آرمـانی تصـویر کـرده (آثار بیضایی و حاتمی‌کیا) و برخی نیز او را فروتر از آنچه هست، تصویر کرده‌اند (گاو، داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸ یا تصـویر زن در آثـار مسـعود کیمیـایی). اما شاخص‌ترین کارگردانی که در دوران پیش از انقلاب، به زنان از دیدگاهی دیگر می‌پردازد، «بهرام بیضایی» است که با سه فـیلم «رگبـار»، «غریبـه و مه» و «کلاغ»، تصاویر متفاوتی از زن را نشان می‌دهد. عشقی (۱۳۷۵) معتقد است زن در سینمای بیضایی ریشه در واقعیت ندارد و در زمـره سـنخ‌هـای اجتماعی به حساب نمی‌آیند. آنان انسان‌هایی منفرد با روان‌شناسی خاص نیستند بلکه در اغلب موارد چهره‌های نمادینی هسـتند کـه در خـدمت اندیشـه فیلم‌ساز مورد استفاده قرار می‌گیرند. به بیان دیگر می‌توان گفت ایماژ زن در آثار بیضایی اسطوره‌ای است یعنی زن در هیئتی نمـادین و سـمبلیک تجسـم یافته و مظهر عالی‌ترین نوع عشق جهانی می‌شوند که در زایش، از خود گذشتگی، پاکی، بخشش، مهر و عاطفه، عشـق و تـدبیر جلـوه‌گـری مـی‌کنـد. نمونه دیگر از وجوه انسانی و متعالی زن اسطوره‌ای ایرانی را می‌توان در فیلم مادر، علی حاتمی (۱۳۶۴) دید (یثربی،۱۳۷۵).

وحشت‌زدهٔ سینما و عدم اطمینان از نگرش‌ها و چارچوب‌های مقرراتی مقامات رسمی، حضور زن از پرده سینما به‌طور کل حذف شد (نازک‌کار،۱۳۹۴). به باور شاه‌نوشی و تاکی (۱۳۹۰) در سال‌های اولیه پس از پیروزی انقلاب به دلیل محدودیت‌ها و فقدان سیاستی مدون پیرامون حضور زن در سینما، تعدادی از فیلم‌سازان ترجیح دادند که در فیلم‌های خود سهمی به زنان ندهند و حضور آنان را نفی کنند (صدر،۲۸۱:۱۳۸۱)، نیز در همین ارتباط معتقد است زن عصر انقلاب همچون ادوار گذشته در مرکز درگیری‌های اجتماعی ایران قرار گرفت و نماینده نگرش‌های فرهنگی تحول یافته و اجرای قوانین مدنی و مذهبی شد. در این عصر، مبنای اصلی حذف وجوه جنسی زن بود. همچنین جزئیات زیبایی‌شناسانه حجاب برای پرهیز از بروز جنبه‌های جنسی روی پرده عملاً به حذف و غیاب زن انجامید و در نتیجه در فیلم‌های ایرانی اول انقلاب نشانی از زن نماند. در این برهه می‌توان به حدود پنجاه فیلمی[۱] اشاره کرد که در آنها نشانی از زن به چشم نمی‌خورد (سلطانی،۱۳۸۳)؛ مثلاً قهرمان مرد در جنگ اطهر (نجفی، ۱۳۵۸) برای مبارزه اساساً نیازی به زن نداشت.[۲]

مرحله دوم که از اواسط دهه شصت تا اواخر این دهه ادامه یافت، دورانی بود که زن بر پرده سینما در نقش‌های خانوادگی و در چارچوب خانه و به صورت نقش‌های فرعی حضوری کمرنگ پیدا کرد. در این عصر، معدود فیلم‌هایی هم که به جایگاه زن بها دادند و نقش حاشیه‌ای برای آنان فراهم ساختند، مربوط به فیلم‌های دوران جنگ تحمیلی است. سینمای جنگ در عرف پذیرفته شده، سینمای مردانه بود که زن در پشت صحنه دفاع مقدس نگهداری از بچه‌ها و پرستاری را برعهده داشت (نیک‌اختر،۱۳۸۹). در نتیجه تصویر متداول زن، امدادگری (به واسطه پیوند با موقعیت مردان رزمنده، شهید، جانباز، آزاده)، آوارگی، جنگ‌زدگی و بی‌پناهی است. زن در این دوران در سینما «حضوری خموشانه» دارد (صدر،۲۷۹:۱۳۸۱). اما با ساخت فیلم‌های ملودرام و خانوادگی شاهد حضور پررنگ‌تر زنان در سینما هستیم (گل‌های داوودی از رسول صدر عاملی نمونه‌ای از این ژانر سینمایی است). در این دوران زن الههٔ پاک خوانده شد و در قامت اسطوره مادر نمونه، همسر خوب، خواهر بردبار، نامادری و خاله نمود یافت که وظایف خانه‌داری بر عهده دارد و زن تأثیرگذار در تربیت فرزند و البته سلطه‌پذیر و منفعل تصویر می‌شود (حسینی،۹۳:۱۳۹۲؛ کاظمی و جوادی‌یگانه، ۱۳۸۵؛ راودراد و صدیقی، ۵۱:۱۳۸۵).

---

۱. خون‌بارش (۱۳۵۹)، کرکس‌ها می‌میرند (۱۳۵۹)، جاده (۱۳۶۱)، نینوا (۱۳۶۲)، ریشه در خون (۱۳۶۳)، بلمی به سوی ساحل (۱۳۶۴)، پرواز در شب (۱۳۶۵)، کمین‌گاه (۱۳۶۶)، کانی مانگا (۱۳۶۷، پرفروش‌ترین فیلم سال) و مهاجر (۱۳۶۸).

۲. البته، در همین اثنا فیلم‌های مادیان توسط علی ژکان، و باشو غریبهٔ کوچک توسط بهرام بیضایی با محوریت زن ساخته شدند. این فیلم توصیفی از خشم زن در مورد شرایطش در زندگی و جامعه است؛ خشم از مرد غایب، کودکان فراوان، فقر اقتصادی (راودراد،۱۳۸۱).

در مجموع، می‌توان گفت زن در گفتمان دهه شصت موجودیت مستقلی ندارد و تنها در قالب کاراکتر احساسی و نماد عشق، مهربانی یا فرشته‌گون ترسیم شده است. همچنین در این نظام بازنمایی تقدیس خانواده، نقش‌های سنتی، مدیریت منزل و تصویر زن نجیب، صبور و فداکار معنا می‌یابد. در اینجا زن شخصیتی بدون نقش است که قدرت فکری مستقل ندارد و مجبور است در مقابل گفتار قدرتمند مردانه سکوت کند. زن همچنین در گفتمان این دهه باید با متحمل شدن رنج‌ها، سختی‌ها و مصائب را تحمل کند. در این گفتمان زن کارویژه عاطفی در برابر جنس مخالف ندارد و اصولاً نقش زن مبتنی بر زنانگی و جنسیت تعریف‌نشده و این جنس از صحنه‌ها و نقش‌های اصلی بازنمایی‌های سینمایی دور است (حسینی،۱۳۹۲:۱۲۴).

وضعیت زنان در سینمای پس از انقلاب از اوایل دهه هفتاد وارد مرحله سوم می‌شود. تحولات اجتماعی سیاسی در این دهه، زمینه برای حضور زنان و پرداختن به مشکلات آنان در سینمای ایران را فراهم آورده و در این سیر شاهد تغییر و تحولی در نحوهٔ تصویر زنان در آثار کارگردان، از زنی کلیشه‌ای به زنی فعال و عقلایی هستیم (راودراد و صدیقی، ۱۳۸۵). زن در این دوران حضوری جدی و پرشور بر پرده نقره‌ای سینما پیدا می‌کند و حتی در پس دوربین به‌عنوان کارگردان ظاهر می‌شود. بدین ترتیب تقلای زن در دهه شصت برای بودن و ماندن در دهه هفتاد به ثمر نشسته و تلاشی بی‌وقفه برای حضوری بالنده و پویا بذل می‌شود (صدر،۱۳۸۱:۲۸۴). نتایج پژوهش جمع‌دار (۱۳۷۳) نشان می‌دهد سینمای دهه هفتاد را می‌توان به قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶ تقسیم کرد. تا قبل از دولت اصلاحات مشکل اصلی زن در سینمای ایران ناشی از مخدوش بودن و قالبی بودن تصویر زن در بازنمایی رسانه‌ای است. این محقق معتقد است، در فیلم‌های این دوران زنان اغلب انسان‌هایی احساساتی و فاقد تفکر تصویر شده‌اند. اما در ادامه (بعد از خرداد ۱۳۷۶) فشارهای اجتماعی به زنان کاهش یافت و از همین‌رو مشارکت اجتماعی این سنخ در جامعه بیشتر می‌شود. در این دوران، زنان به متن اجتماعی بازگشته و عرصهٔ عمومی را به واسطه تحصیلات و فعالیت‌های اجتماعی تصرف کرده تا جایی که از آن دوران با عنوان زنانه شدن عرصه عمومی یاد می‌شود (غلامرضا کاشی و ستوده ،۹۲:۱۳۹۲). در این ارتباط رحمت‌آبادی (۱۳۸۷: ۹۴) معتقد است ورود زن به عرصه عمومی پدیده‌ای نوظهور است، زیرا بر مبنای تعاریف عرفی، فرهنگی و شاید سنتی، زنان همیشه بخشی از حوزه خصوصی دیگران (مردان) به شمار می‌رفتند؛ اما در این دهه گفتمان اصلاحات از پویایی زنان دفاع کرد و جنبش‌هایی اجتماعی نظیر فمینیسم رشد پیدا کرد. به عبارت دیگر، جنبش اصلاحات، پیامدهای

چشمگیری را در سطح جامعه بر جای گذاشت که سینما نیز به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی از آن تأثیر پذیرفت.[۱] در این دوره با فراهم شدن زمینه اجتماعی و فرهنگی مناسب و مساعد، شرایط برای پرداختن به مسائل زنان گسترش یافت؛ به‌طوری که تنها در سال ۱۳۷۷ دست کم سی فیلم[۲] وجود داشتند که در آن زنان یا نقش اول داشتند یا در کنار نقش اول از اهمیت مساوی برخوردار بودند (راودراد، ۱۳۷۹: ۷۳). مطالعه زندی(۱۳۸۲) و کاظمی و جوادی‌یگانه (۱۳۸۵) نیز مؤید آن بوده است که در بازنمایی‌های سینمایی دههٔ هفتاد به مرور از میزان تأهلِ زنان کاسته شده و زنان بیشتر در وضعیت تجرد و افزایش اشتغال بازنمایی شده و شاهد زنانی هستیم که بر استقلال مالی خود تأکید دارند. در این دوره ۸۶/۹درصد زنان بازنمایی شده شاغل بوده و زنان در شغل‌هایی همچون پرستاری، خبرنگاری، استاد دانشگاه، وکالت تصویر شده‌اند؛ درحالی‌که در دورهٔ قبل، بیشتر زنان (۶۶/۶درصد) بیکار بودند. همچنین نتایج حاکی از گرایش به برابری‌طلبی در روابط زنانه مردانه بوده؛ به‌طوری‌که در دههٔ شصت ۵۲/۹درصد زنان سلطه‌پذیر و منفعل بوده؛ اما در دوره اصلاحات ۷۲/۴درصد زنان درپیِ برابری هستند. برای نمونه در فیلم همسر (فخیم‌زاده،۱۳۷۲) برای نخستین بار زنان در یک رقابت سالم با مردان در کسب اقتدار شغلی و حرفه‌ای تصویر می‌شوند و کلیشهٔ زن حسود و تنگ‌نظری که تنها به روابط درون‌خانوادگی نظر دارد، شکسته می‌شود و زن به مثابهٔ عنصری کارساز در فعالیت‌های اجتماعی مطرح می‌شود. همچنین فیلم‌های حائز اهمیتی نظیر دو زن (میلانی،۱۳۷۸)، قرمز (جیرانی،۱۳۷۸) و شوکران (افخمی،۱۳۷۹) تنها برای بیان مسائل زنان تولید شدند.[۳] در این

---

۱. خوشخو (۱۳۷۹: ۷) در این ارتباط می‌نویسد سینمای امروز ایران، سینمای زن محور است، امروز، این زنان هستند که در دوران اصلاحات، در دوران جنبش‌های مدنی و تحولات پرتلاطم سیاسی- اجتماعی، پرچم سینما را در دست دارند. جنبش حقوقی زنان که در وجوه و سطوح مختلف در جامعه پا گرفته است، عصاره‌ی تمام حرکت‌های اصلاحی جامعه را در خود نهفته دارد.

۲. آثاری مانند روسری آبی، دو زن، بانوی اردیبهشت، واکنش پنجم، زندان زنان، زیر پوست شهر، گیلانه، نیمهٔ پنهان، زن زیادی.

۳. در فیلم قرمز، زن دیگر موجودی قابل ترحم نیست که هرگونه فشار و دشواری را برای حفظ زندگی زناشویی‌اش تحمل می‌کند، بلکه وی تبدیل به زنی می‌شود که برای نجات خود از زندگی، نقشه می‌کشد و تلاش می‌کند (راودراد،۱۳۷۹). به دیگر سخن، زن فیلم زنی است سرکش و جسور که برای خلاصی از دست مرد، به تمام راه‌های ممکن دست می‌زند و حتی تا مرز کشته شدن نیز پیش می‌رود؛ اما این‌بار با پایان متفاوتی مواجه هستیم: مرگ مرد به دست زن در فصل انتهایی فیلم یک سنت‌شکنی در جریان این گونه فیلم‌ها است (خوشخو،۱۳۸۰) یکی از دیگر نمونه‌ها در این زمینه موضوعی شوکران «بهروز افخمی» بود. فیلم با شجاعت و صراحت، عمل مردانی را محکوم می‌کند که به دلیل بلندپروازی‌های جنسی و برقراری روابط پنهانی، علاوه بر نادیده گرفتن پاکی و نجابت همسر اوّل، از صداقت و اعتماد زن صیغه شده، سوءاستفاده می‌کنند (بادی،۱۳۸۴). همچنین از فیلم‌های بحث‌برانگیز این دوره، فیلم «دو زن» ساخته «تهمینه میلانی» بود که در واقع رنج‌نامهٔ یک زن است با دو چهره؛ یکی سیمای فعال، جسور و با عزت نفس زنی که شایستگی‌ها و قابلیت‌های فوق‌العاده دارد و دیگری سیمای منفعل، گوشه‌نشینی و پنهان کار که قربانی خشونت و تصورات غلط اجتماعی است.

دوران مؤلفان سینمایی و کارگردانـان زن ماننـد تهمینـه میلانـی، رخشـان بنـی‌اعتمـاد و پـوران درخشنده دوران پرکارتر و جدی‌تری را در عرصه فیلم‌سازی و پرداختن بـه مسـائل زنـان سـپری می‌کنند و علاوه بر داشتن نگاه زنانه بیشتر به مشـکلات، دغدغـه‌هـا و تنگناهـای اجتمـاعی زن تحصیلکرده در یک جامعه مردسالار می‌پردازند (شاهنوشی و تاکی،۹۴:۱۳۹۰) بـدین طریـق ژانـر سینمای زنان[1] قوت گرفته و حضور زن در عرصه اجتماعی به شخصیتی مـؤثر در آثـار سـینمایی پررنگ‌تر می‌شود. مطالعه راودراد(۱۳۸۰) نیز گویای شکل‌گیری دو تیپ زن در سـینمای (اواخـر) دهه هفتاد و هشتاد است. به باور محقق گونهٔ زن مـدرن بعـد از سـال۱۳۷۶ دارای مهـارت‌هـای مدرن مثل رانندگی، موسیقی، کـامپیوتر و غیـره هسـتند، بیشـتر از محصـولات فرهنگـی بهـره می‌گیرند و با پوشش‌های مدرن و شیک در فیلم‌ها ظاهر می‌شوند. در ایـن زمانـه، زمـان حضـور زنان در فیلم بیشتر می‌شود و بخش زیادی از حضور آنان در فیلم در خارج از خانه می‌گذرد.

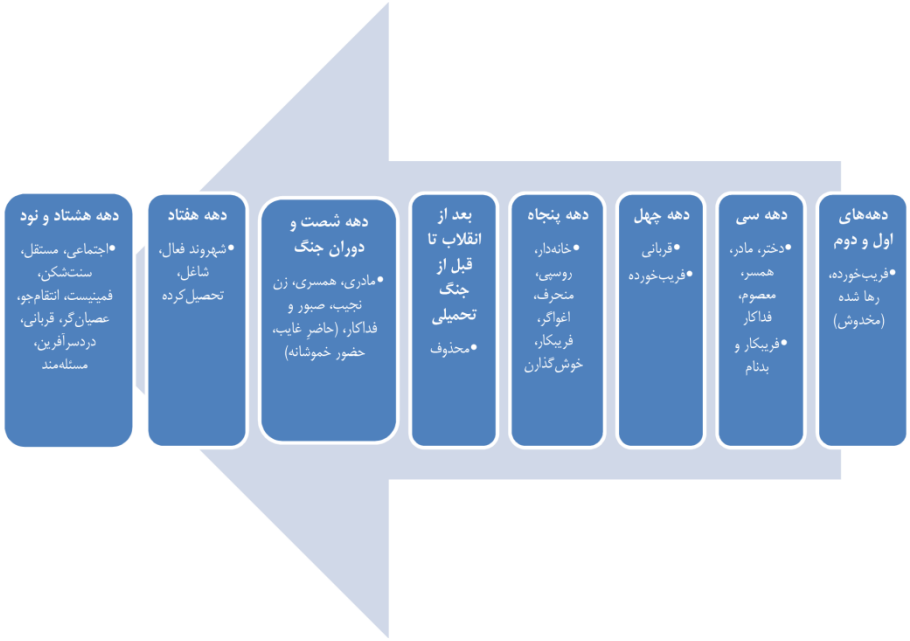
در دهه هشتاد بر میزان نقش‌های شغلی، جنسیتی و شهروندی زنان افزوده می‌شود (آقابابایی و همکاران،۱۳۸۷). فیلم‌های این دهـه بـه صـورت قابـل تـوجهی بـه مقولـه اسـتقلال‌طلبـی و آزادی‌خواهی زنان پرداختند و زنانی که داعیه‌دار شکستن سنت‌های قدیمی و غلط جامعـه بودنـد (دختر ایرونی، لطیفی،۱۳۸۱) یا برای فراتر گذاشتن پای خـود از محـدوده فعالیـت‌هـای روزمـره، تلاش می‌کردند یا تصمیم می‌گرفتند عرصه‌ای برای نمایش پیدا کردند. برای نمونه فـیلم کاغـذ بی‌خطِ (تقوایی،۱۳۸۰) به این دلیل می‌تواند اثری زنانه تلقی شـود کـه تـلاش یـک زن را بـرای رسیدن به هویت تازه در جامعه مردسالارانه به نمایش می‌گذارد و جایگاه تعیین شـده و غیرقابـل تغییر زن در جوامع سنتی را به چالش می‌کشد.[2] فیلم روزی کـه زن شـدم (مشـکینی،۱۳۸۰) نیـز روایت دختر جوانی بود که می‌خواست پیشرفت کند، اما مردان از پیشرفت او ممانعت می‌کردنـد و بدین گونه زنان قربانیِ دیگریِ مردانه می‌شدند. همچنین در این دهه در کنـار موضـوعات رایـج روز، به تدریج ژانری شکل گرفت که با رویکردی جامعه‌شناسانه و روان‌شناختی بـر جـرم‌شناسـی زنان تمرکز یافت و فیلم‌سازان اهتمام قصه‌های خود را بر پیامدهای روانـی عشـق‌هـای ناکـام و

---

۱. سینمای زن با دیدی نو و اغلب معترض و مبارزه‌جویانه به موقعیت‌های تثبیت شده زنان نگریسته و نقطه ضعف‌های ارزش‌گذاری درباره زنان را برجسته می‌کند (محمدپور و همکاران،۴۳:۱۳۹۱).

۲. گرچه لاجوردی (۱۹۵:۱۳۸۸) معتقد است این فیلم تلاش زنان برای احقاق حقوق خود را بدون پذیرش مسئولیت‌ها و الزامات زندگی مدرن، بیان کرده و با طرح مسئولیت‌های یکسان با مردان، صرفاً شعار مساوات‌طلبی می‌دهد و حاصل کار امری خواهد بود متناقض؛ یعنی مظلوم‌نمایی زنان که به گونه‌ای استهزاآمیز به محق جلوه دادن مردان می‌انجامد.

امیال سرکوب شده زنان و مقوله انتقام گذاشتند. برای مثال جیرانی در فیلم قرمز و شامِ‌آخر(۱۳۸۰) با محور قرار دادن زنان در مرکز جنایت، نقبی به خشونت‌های جاری در زیر پوست جامعه و زمینه‌های وقوع جنایت زده است و احمد امینی[۱] در فیلم این زن حرف نمی‌زند (۱۳۸۱)، زنانی را تصویر ساخته که از شأن اجتماعی به غارت‌رفته خود دفاع می‌کنند.



تصویر ۱. تحول اشکال بازنمایی زن در سینمای ایران (۱۳۰۰ شمسی تاکنون)

پیشینه تحقیق

در حوزه بازنمایی زنان در تلویزیون، سینما یا به‌طور کل ساحت رسانه‌ای تحقیقات و مطالعات تجربی پیشین را می‌توان این‌گونه از یکدیگر تفکیک و احصاء کرد:

---

۱. به گفتهٔ بادی (۱۳۸۴) امینی با این فیلم، سکوت چند هزار ساله زن را به چالش می‌کشد و بخشی از تبعیض‌ها و تجاوزهای جنسی را پیامد سکوت و بی‌دفاعی زن می‌بیند و مجموعه‌ای از مناسبات جنسیت‌گرایانه را در روند شکل‌گیری وضع کنونی زن مؤثر می‌داند که تجاوز جنسی به زن، یکی از آنها است. فریاد اعتراض «الهه» در فصل پایانی فیلم، بیانگر شکستن سدهای درونی وجود زنانی است که طغیان کرده‌اند و حق خود را مطالبه می‌کنند. حتی اگر برای دفاع از حقوق‌شان مجبور شوند خارج از فطرت خویش عمل کنند و دست به اعمال خشونت‌آمیزی بزنند.

دسته‌ای از مطالعات به مطالعه جایگاه و تصویر زن در آثار سینمایی کارگردانی خاص پرداخته‌اند. برای نمونه شاهنوشی و تاکی (۱۳۹۰) با تحلیل محتوای سه‌گانه داریوش مهرجویی با تاکید بر نقش زن در خانواده نشان می‌دهند بیشترین حضور زن در چارچوب خانواده نشان داده شده و مسائل و مشکلات زنان در این سه اثر به سه گونه مختلف و متنوع نشان داده شده است؛ به طوری‌که بانو نمونه یک شخصیت مستقل در چارچوب خانواده و اداره خانه است که از انزواطلبی و طرد همسر در غیاب او پرهیز می‌کند، سارا نمونه یک شخصیت استوار در برابر مشکلات مالی است که در برابر ناسپاسی همسر طغیان می‌کند و لیلا نمونه زنی صبور و منفعل در برابر سنت‌های خانوادگی است. در مجموع می‌توان گفت زنان در سینمای مهرجویی، از نوعی روشنفکری خاص برخوردار بوده (یثربی،۱۳۷۵) و پرسوناژهایی در جست‌وجوی هویت‌اند که مسیری را برای جست‌وجو و یافتن هویت خویش طی می‌کنند و هر یک از این فیلم‌ها، سیر و سلوکی در ذهنیات یک زن است که به کشف حقیقت وجودی آنها می‌انجامد؛ البته فیلم سارا از آن رو که همچون «نرگس» سرآغاز دگرگونی زن در مسیر خودشناسی‌اش بود، از سایر فیلم‌های «مهرجویی» متمایز می‌شود (بادی،۱۳۸۴). همچنین یثربی (۱۳۷۵) معتقد است زنان در آثار مخمل‌باف اسیر در بافت سنت‌هایی هستند که جامعه به آنها تحمیل می‌کند. زنان در این آثار ضمن پذیرفتن درد و رنج (مظهر ایثار و دردمندی) در بافتی سنتی و مردسالار فاقد حق اعتراض بوده و در نتیجه اعتراض خود را به اشکالی مانند بیماری، پرخاشگری و غیبت نشان می‌دهند. همچنین نتایج تحقیق مکی (۱۳۷۹) نشان می‌دهد زن در سینمای حاتمی‌کیا جنس دوم و مخالف مردانگی نیست اما شخصیتی است که در جست‌وجوی منزلت انسانی می‌گردد که می‌تواند متعالی، حق‌طلب، هویت‌جو و آرمان‌خواه باشد. همچنین بادی (۱۳۸۴) بر این باور است که همه زنان سینمای حاتمی‌کیا انسان‌هایی انتخاب‌گر، عاشق، حقیقت‌جو، مسئولیت‌پذیر و هویت‌یاب هستند.

مجموعه دیگری از مطالعات در سال‌های اخیر، تصویر زن را در آثار سینمایی اصغر فرهادی مطالعه کرده‌اند. برای نمونه علیخواه و همکاران (۱۳۹۳) با تحلیل آثار اصغر فرهادی (چهارشنبه سوری، دربارهٔ الی و جدایی نادر از سیمین) در پی واکاوی موضوع زن در فضای گفتمانی سینمای ایران بوده‌اند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد زنان در سیطره و انقیاد گفتمانی حاکم بر جامعه بوده که تصمیمات و کردارهای فردی و اجتماعی‌شان، چه در عرصهٔ عمومی و چه در عرصهٔ خصوصی، تحت تأثیر این شبکهٔ گفتمانی است. به دیگر سخن فرهادی جامعهٔ ایرانی را تحت

تسلط روابط و گفتمان قدرت مردانه به تصویر کشیده و جهان تصمیمات و اعمال زنان را از پیش مردانه و منفعلانه می‌داند؛ به حدی که فردیت و سوژگی زنان در سایهٔ این گفتمان حاکم به چالش کشیده می‌شود. همچنین نتایج مقاله راودراد و تقی‌زادگان (۱۳۹۱) با عنوان «سپیده یا الی؛ خوانش انتقادی فیلم دربارهٔ الی» گویای آن است که نظام نشانگانی متن، زن طبقه متوسط را به مثابه موجودی بی‌کفایت و فرودست معرفی کرده که در فضایی مردسالار و پدرسالار تنفس می‌کند. نشانه‌شناسی این فیلم همچنین نشان می‌دهد مرد شخصیتی دانا است و زن نادان در ذات طبیعت نهفته است. فیلم در واقع زن مدرنی را به تصویر کشیده که در بن‌بست به دام می‌افتد؛ از همین رو در بازگشت از طبیعت، شخصیت الی حذف شده و سپیده به جایگاه طبیعی زن یعنی آشپزخانه باز می‌گردد. همچنین محمدپور و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران» با مطالعه سه فیلم کافه ترانزیت، سگ‌کشی و چهارشنبه‌سوری نشان می‌دهند زنان در این آثار هویتی تابع و غیرمستقل دارند و برای پیشرفت نه تنها با موانع ساختاری و اجتماعی بلکه با ساختار نظام مردسالاری روبه‌رو هستند و بدین دلیل با بحران‌های متعددی از قبیل هویت‌یابی، تعیین حق سرنوشت، داشتن استقلال مالی، حرکت به فراسوی امروز زناشویی صرف و بچه‌داری مواجه هستند.

برخی از مطالعات نیز موقعیت موضوع زن را در ارتباط با طبقه اجتماعی بازنمایی شده در آثار سینمایی فرهادی مطالعه کرده‌اند. برای نمونه، داوری و آقاابراهیمی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «گفتمان‌های مسلط جامعه ایرانی در سینمای اصغر فرهادی» نشان می‌دهند در آثار این فیلم‌ساز زن طبقه فرودست واجد هویت مستقلی نیست و همواره از مرد خانواده می‌هراسد؛ اما در طبقه متوسط که مبتنی بر سیاست گفت‌وگو و آزادی عمل در انتخاب است، زن حق دارد به اختیار خود از همسر جدا شود و آزادانه هر کجا که می‌خواهد برود. همچنین دشت‌بانی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بازآفرینی زنان قشر متوسّط و نقش اجتماعی آنان در آثار سینمایی اصغر فرهادی» نشان می‌دهد اگر زنان قشر متوسط پایین در بیرون از خانه کار می‌کنند، برای تأمین معاش خانواده و حرکت برای بهبود شرایط زندگی مثل پرداخت بدهکاری‌ها است؛ درحالی‌که در سوی دیگر طیف زنان قشر متوسط بالا در صورت کار کردن در خارج از منزل، درآمد خود را صرف نیازها و امیال خود می‌کنند و وظیفه تأمین مخارج زندگی به عهده مرد است.

دسته دیگر مطالعات تصویر زن و موقعیت این قشر را در تلویزیون (سریال‌ها یا آگهی‌های تجاری) یا

رادیو بررسی کرده‌اند. برای نمونه غیاثیان و آقازاده (۱۳۹۲) بر مبنای تحلیل گفتمان انتقادی، بازنمایی زن را در برنامه‌های رادیویی گروه خانواده مطالعه‌شده و بررسی قرار داده‌اند. نتایج این مطالعه حاکی از حضور کمرنگ یا حذف زنان در گفتمان‌های مؤثر برنامه‌ها بوده و تنها در صورتی زنان نقش فعال داشته که در کنار مردان قرار گیرند و این نوع حضور فعال موجب نگرشی با ارزش‌دهی منفی به آنها بوده است. زنان همچنین کمتر کنش‌گر و بیشتر کنش‌پذیر بوده‌اند، هویت مستقلی نداشته‌اند و ارزش‌دهی به آنان اغلب منفی بوده است (اشاره به دال نسوان، زن‌جماعت). تحقیقاتی مانند صادقی و کریمی (۱۳۸۴)، نوین و جهان‌دیده (۱۳۸۳)، حقیقی‌نسب و هدایتی (۱۳۸۴)، ناظرفصیحی و کاظمی (۱۳۸۶)، بهار و حاجی‌محمدی (۱۳۸۹) و محمدی و کریمی (۱۳۹۰) نیز در چارچوب نظریه کلیشه‌های جنسیتی دلالت بر بازتولید ایدئولوژی مردسالارانه و بازنمایی کلیشه‌ای زنان در نقش‌های نابرابر جنسیتی داشته و خصیصه‌های زن فرودست تلویزیونی و بازنمایی شده در رسانه در حوزه تبلیغات تلویزیونی را تشریح کردند[۱]. همچنین رضایی و افشار (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی جنسیتی سریال‌های تلویزیونی» چگونه بهره‌گیری از رمزگان فنی و اجتماعی را در نمایش نقش‌های جنسیتی مطالعه می‌کنند. نتایج این مطالعه بیانگر آن است که تغییرات زاویه دوربین، نوع نما و نورپردازی همگی به نفع مردان است؛ یعنی برای انتقال حس و حالت نقش‌های مردانه با تغییر زاویه دوربین، نماهای نزدیک و بسیار نزدیک و نورپردازی، مناسب با حال و هوای سریال روبه‌رو هستیم ولی در مورد نقش‌های زنان یکنواختی زاویه دوربین و نور تیره و تار همه‌جا به چشم می‌خورد. همچنین در سطح رمزگان اجتماعی وجود دیالوگ‌های نامأنوس زنان و حالت افراط و تفریط آنان در برابر دیالوگ‌های مستدل و منطقی مردان نشان از نوعی نابرابری جنسیتی در سطح رمزگان اجتماعی دارد.

نقد مطالعات پیشین: آنچه تاکنون در تحقیقات حوزه جامعه‌شناسی و مطالعات زنان در ارتباط با مقوله سینما، زنان و بازنمایی جنسیتی آنان ارائه شده است، عمدتاً به مقوله کلیشه‌های جنسیتی

---

۱. این یافته‌ها همچنین با مطالعات خارجی از حیث موضوع و نتایج سنخیت دارند. برای نمونه تحقیق گولومبوگ و فیوویش (۱۳۸۲) نشان می‌دهد، زنان در محصولات رسانه‌ای، به صورت موجودات جنسی و آسیب‌پذیر که به خانه و خانواده دل‌بسته‌اند، بازنمایی می‌شوند. این یافته‌ها به‌طور مشابه با مطالع دیویس (۱۹۹۰) که معتقد بود رسانه‌ها زنان را موجودات عاطفی، وابسته و در رویارویی با موقعیت‌های دشوار، ناتوان‌تر و کم‌هوش‌تر از مردان ترسیم کرده‌اند، تجانس می‌یابد (سیدنی‌هد، ۱۹۵۳؛ وروچ،۱۹۷۲؛ سگرو و ویلر،۱۹۷۳ ؛ گیلمارتین۱۹۹۸؛ به نقل از رضایی و کاظمی،۱۳۸۷). جین مک‌نیل نیز با مطالع چهل‌وسه برنام تلویزیونی در امریکای شمالی در سال ۱۹۷۵ به این نتیجه رسید که زنان در برنامه‌های تلویزیونی بسیار منفعل‌تر از مردان هستند و عموماً حل مشکلاتشان را به دیگران واگذار می‌کنند (فریدمن، ۱۹۷۷: ۱۰۵؛ گالاگر، ۱۹۸۱: ۳۸؛ به نقل از صادقی و کریمی، ۱۳۸۴).

پرداخته‌اند. به عبارتی دیگر ما در این حوزه با مقالاتی مواجه هستیم که نقش‌های اجتماعی و موقعیت امروزین زن را از دریچه رسانه و به‌طور ویژه سینما بررسی کرده و به این دستاورد نائل شده‌اند که زنان در سینمای ایران به ندرت در موقعیت‌های فرادستانه ظاهر می‌شوند و این امر در نهایت به «فنای نمادین زنان[1]» و بازتولید نابرابری‌های جنسیتی منجر شده است. تحقیقات پیشین اما تغییرات موقعیت زن بازنمایی شده در رسانه را به صورت در زمانی نشان نداده و به این پرسش پاسخ نداده‌اند که چرا به‌رغم تغییر در کیفیت نمایش زنان در رسانه و بدل شدن زن، از موضوعی مخدوش (قبل انقلاب)، محذوف (بعد از انقلاب تا قبل از جنگ تحمیلی) و سپس منفعل و سنتی (بعد از جنگ تا قبل از برآمدن گفتمان سازندگی) و به زن فعال، روشنفکر و مستقل اجتماعی (گفتمان اصلاحات و دهه هشتاد)، این قشر کماکان مسئله‌مند هستند؟ این مطالعه با بررسی تکوینی بازنمایی زن در سینمای ایران و مرور مبسوط و نقد مطالعات پیشین، در پی پاسخ به این پرسش است.

چارچوب مفهومی

در این مطالعه، سعی خواهد شد با استفاده از نظریه فردگرایی، بازنمایی رسانه‌ای کلیشه‌های جنسیتی، نظریه اجرای جنسیت باتلر و نمایش جنسیت گافمن، متون مورد نظر تحلیل شوند.

فردگرایی: یکی از مضامینی که دورکیم پیوسته به آن پرداخته فردگرایی است تا آنجا که آن‌را یکی از علل آنومی می‌داند (کوثری و رجب‌زاده،۱۳۸۱). دورکیم در کتاب تقسیم‌کار (۱۳۸۷) معتقد است فردگرایی اخلاقی و فردگرایی خودمحورانه دو شکل از فردگرایی در جوامع مدرن است و بر همین اساس وی بین دو نوع فردگرایی تمایز می‌گذارد: نخست فردگرایی خودمحوارنه که از نظر او معادل خودخواهی، ترجیح منافع فردی و پیگیری خودخواهانه نفع شخصی بر منافع جمعی است. در این نوع فردگرایی که افراد در پی ارضای هر چه بیشتر خواسته‌های خود هستند، التزامی به قواعد اخلاقی وجود ندارد. دورکیم در نقد فردگرایی خودخواهانه معتقد بود که هیچ جامعه‌ای را نمی‌توان بر پایه دنبال کردن نفع شخصی بنا نهاد. فردگرایی خودخواهانه اغلب در فرد اجتماعی نشده ظهور یافته و معطوف به خودمداری، منیت، سود شخصی، لذت‌گرایی، خودمداری است (وثوقی و میرزایی،۱۳۸۷؛ جوادی یگانه و هاشمی،۱۳۸۷). به باور

---

۱. تاکمن (Tachman) یکی از محققان این حوزه، با مطرح کردن مقولهٔ «فنای نمادین زنان» به بازنمایی رسانه‌ای زنان و در نتیجه در حاشیه قرار گرفتن و ناچیز شمردن زنان و منافع آن‌ها اشاره می‌کند. از نظر او زنان یا در عرصهٔ اجتماعی حضور ندارند یا به‌صورت قشری نشان داده می‌شوند که بر پایهٔ جذابیت جنسی و انجام وظایف خانگی شکل گرفته‌اند و عمدتاً به صورت انسان‌های حاشیه‌ای، خانه‌نشین، منفعل و از نظر سمبلیک، غائب قلمداد می‌شوند (استریناتی،۱۳۸۴:۲۴۲).

دورکیم این فردگرایی مخل نظم هنجاری جامعه بوده و حاصل گسستن فرد از پیوندهای اجتماعی و منشأ شر است که در نهایت به آنومی و از هم گسیختگی اجتماعی منجر می‌شود؛ اما فردگرایی نوع دوم، فردگرایی اخلاقی و ناشی از تقسیم‌کار است که نه تنها مذموم نیست؛ بلکه از آن با عنوان «کیش فرد» یاد می‌شود. این نوع فردیت همبسته نظام اجتماعی- اخلاقی و متضمن در نظر گرفتن حقوق دیگران، مسئولیت در قبال جامعه و منشأ همدلی، همدردی و محاسبه خیر جمعی بوده و فرد در پیوند با نظام اجتماعی و نظم اخلاقی آن شناخته می‌شود و به‌طور کل فرد در قبال دیگران، جامعه و اخلاق مدنی مسئول است. فردگرایی اخلاقی معمولاً یکی از مهم‌ترین شاخص‌های توسعه‌یافتگی تلقی می‌شود و معطوف به خودباوری، خودشکوفایی، اعتماد به نفس، استقلال فردی بوده است که همگی بار ارزشی مثبت دارند.

بازنمایی و نقد جنسیتی: مفهوم بازنمایی در مطالعات رسانه‌ای جنبهٔ محوری دارد. بازنمایی تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و زبانی است. بازنمایی به قدرت و منافع گروه‌ها گره خورده است و در آن برخی امور نمایانده می‌شوند در حالی‌که بسیاری از امور مسکوت می‌ماند (ریچارد دایر، ۱۹۸۵ به نقل از استریناتی، ۱۳۸۴). لازم به توضیح است که جریان مداوم و مکرر بازنمایی رسانه‌ها از جهان واقع، به طرز قوی بر ادراک‌ها و کنش‌های مخاطبان تأثیر می‌گذارد. بازنمایی بدین‌سان، معانی مرجح خود را در جامعه از طریق قدرت‌های تثبیت شده موجود، برساخت می‌کند. از این منظر، سینما به مثابه یک رسانه، آئینه جامعه نیست بلکه بیش از آن، سازنده جهان اجتماعی است (بلتون،۱۹۹۵) بازنمایی‌های جنسیتی نیز ربطی به زندگی پیچیدهٔ زنان ندارد و به ویژه متأثر از تصورات قالبی و ایدئولوژی‌های جنسیتی هستند؛ چه بسا آثار سینمایی، تصویری خاص از زنان را به مخاطبان خود عرضه کنند که در سطح جامعه به نابرابری‌ها دامن زند و با القای مفاهیم، کدهای جنسیتی، به ساختارهای اجتماعی سلطه تعیُن بخشد و ایدئولوژی جنسیتی را بازتولید نماید. در اینجا است که نقد فمینیستی وارد صحنه می‌شود؛ دیدگاه‌های فمینیستی در حوزه رسانه‌ها به نقد نحوهٔ بازنمایی زنان در فرهنگ عمومی و رسانه‌های جمعی می‌پردازند. فمینیست‌ها معتقدند در فرهنگ توده‌ای امروز، زنان به منظور اُبژه یا موجوداتی حاشیه‌ای و ابزاری، بازنمایی می‌شوند (راودراد،۱۳۸۰). آنان بر این باورند که محصولات آگاهی و دانش مثل ادبیات و رسانه‌ها به‌صورت اجتماعی ساخته شده و برای تداوم روابط قدرت به کار گرفته می‌شوند (مهدی‌زاده و اسماعیلی،۱۳۹۱). بنابراین کارآمدترین شیوه برای نیل به برابری در حوزه رسانه‌ای و «عدالت در بازنمایی جنسیتی» می‌تواند نقدهای

افشاکننده‌ای باشد که پرده از موقعیت نابرابر زنان در ساحت رسانه‌ای برمی‌دارد و اذهان را بـرای نیل به آگاهی جنسیتی آماده کرده و عدالت جنسیتی و توانمندسازی زنان را محقق می‌کند.

نمایش و اجرای جنسیت: باتلر نظریه‌پرداز پست مدرن معتقد است جـنس برسـاخته‌ای آرمـانی است که به شکلی منعطف و در خلال زمان تحقق پیدا می‌کند. همچنین باتلر می‌افزاید جـنس و جنسیت، اجرایی هسـتند و از خـلال اجـرا شـدن، برسـاخته مـی‌شـوند (بـاتلر، ۱۹۹۱بـه نقـل از بارکر،۱۳۹۱). در حقیقـت، درآوردن ادای هنجـاری جنسـیتی، پوشـیدن لبـاس‌هـا، سـبک لبـاس پوشیدن، سنت‌های زبانی، راه رفتن همگی نوعی اجرا (یا نمایش آموخته‌شـده) جنسـیت هسـتند. به‌طور کل باتلر بر این عقیده است که ما یاد نمی‌گیریم که مرد یا زن بشویم؛ بلکه می‌آموزیم که همچون مردان یا زنان عمل کنیم. در حقیقت هویت جنسیتی بازی یا ایفا می‌شود.[1]

این نظریه در حوزه جنسیت با چارچوب تحلیلی گافمن[2] تناسب دارد. گافمن در قالب رویکـرد «تحلیل چارچوب» در کتاب «تبلیغات جنسیتی» (۱۹۷۹)، به این مسئله پرداخته است که چگونـه چارچوب‌های کنش متقابل، معنای جنسیت را تولید می‌کنند. نقطه کانونی بحث نظری گافمن در «تبلیغات جنسیتی» مفهوم «نمایش جنسیت[3]» است. بدین معنا که جنسیت و هویت جنسیتی در موقعیت‌های اجتماعی از طریق آنچه او «نمایش» می‌نامد، بیان (اجرا) می‌شود. از نظر گافمن این نمایش‌ها به منظور رفتارهای بیان‌گرانه[4] گرایش دارند تا انتقال یابند، دریافت شـوند و در زنـدگیِ اجتماعی نقش انتقال‌دهنده اطلاعات دربارهٔ هویت، مسلک، نیـات و انتظـارات هـر فـرد در بـارهٔ اشخاص دیگر را بازی کند. گافمن با این استدلال نمایش جنسیت را بیـان مناسـکی شـده‌ای از سلطه والدگونه مردان و فرمانبری کودک‌وار زنان می‌دانـد. از نظـر او نمـایش‌هـای جنسـیتی در موقعیت‌های اجتماعی نه تنها سلسله مراتب جنسیتی را تثبیت مـی‌کنـد، بلکـه آنهـا را بـه وجـود می‌آورد (همان:۲۲۰). همان‌طور که بیان شد از نظر گافمن جنسیت به صورت تصویری به اشکال مختلف در گستره تبلیغات رسانه‌ای برساخته می‌شود (استنلی،۱۹۸۹به نقل از سلطانی،۱۳۸۶). وی با طرح انگاره «فرامناسکی شـدن[5]» معتقـد اسـت نمـایش‌هـای جنسـیتی در تبلیغـات (و سـایر

1. Performative Theory Of Gender
2. Goffman
3. Gender Display
4. Expressive behavior

۵. منظور از فرامناسکی شدن نمایش‌های جنسیتی این است که مناسباتی که پیش از این در موقعیت‌های اجتماعی، مناسکی شده است و در غالب نظام‌های تصویری مانند تبلیغات یا سینما دوباره به صورت مناسک در می‌آیند.

رسانه‌های تصویری) به ما نشان می‌دهد که چگونه تبلیغات به تفاوت‌های جنسیتی برساخت شده به لحاظ اجتماعی، جنبه طبیعی می‌دهند و ازاین‌رو تصورات قالبی جنسیتی را تحمیل می‌کنند. گافمن در این چارچوب نظری، شش الگوی تصویری از نمایش جنسیت را در تبلیغات تشخیص داده بود که قابل تسری به دیگر ژانرهای بازنمایی نیز هست. وی معتقد بود تفاوت و نابرابری جنسیتی از خلال شش الگوی: مناسکی‌شدن فرمانبری[1]، اندازه نسبی[2]، رتبه‌بندی کاری[3]، لمس زنانه[4]، عقب‌نشینی مقبول[5] و حضور و غیاب در چارچوب خانه و خانواده، نمایش داده شده و برساخته می‌شود. در این مطالعه از بین شش الگوی یاد شده سه الگوی مناسکی‌شدن فرمانبری، عقب‌نشینی مقبول و رتبه‌بندی کاری تعریف و در تحلیل‌های متون به‌کار گرفته می‌شود. مناسکی شدن فرمانبری وضعیتی زنانه است که انقیاد آنها را در برابر کنترل مردان نشان می‌دهد. از این نظر زنان بیشتر رفتارهای دلجویانه‌ای همچون لبخند زدن را به نمایش می‌گذارند و از خود حالت‌های ناتوانی، ترس و انحنای ظریف زنانه بروز داده و در خصوص مردان حالات لطیف‌تری را به خود می‌گیرند؛ اما رتبه‌بندی کاری بر این مسئله اشاره دارد که مردان کنش‌های دیگران (زنان) را مدیریت می‌کنند، در حالی‌که زنان مورد کنترل قرار می‌گیرند. بنابراین مردان اغلب در نقش‌های مدیریتی تصویر می‌شوند و به خصوص در نقش‌های شغلی، به زنان آموزش می‌دهند. به بیان دیگر، در این الگو، زنان بیشتر در حال دریافت کمک از مردان نمایش داده می‌شوند. مردان همچنین در این الگو به لحاظ شغلی کمتر در تصاویر مربوط به مهد کودک یا آشپزخانه نشان داده می‌شوند. الگوی عقب‌نشینی مقبول نیز بر این مسئله اشاره دارد که زنان اغلب از طریق درگیری روان‌شناختی از موقعیت‌های اجتماعی عقب‌نشینی می‌کنند یا کنار نهاده می‌شوند؛ بدین گونه که مردان اغلب هدایت کارها را برعهده می‌گیرند تا زنان را از این موقعیت حذف کنند. در مجموع، گافمن درگیری و پنهان‌کاری عاطفی و وابستگی فیزیکی به دیگران را نشانه‌های این نوع عقب‌نشینی برمی‌شمارد که می‌تواند در تصاویر زنان در رسانه‌ها به شکل از دست دادن کنترل احساسات، اشک ریختن، پنهان کردن چهره پشت دستان از ترس، کم‌رویی، دست‌پاچگی، اضطراب و پناه گرفتن پشت سر مردان باشد.

---

1. Ritualization of Subordination
2. Relative Size
3. Function Ranking
4. Feminine Touch
5. Licensed Withdrawal

روش تحقیق

تحلیل رسانه‌ای روشی برای دنبال کردن ادراکات جنسیتی و تغییرات اجتماعی صورت گرفته در قالب رسانه است (ملوسای،۱۹۹۴). یکی از انواع روش‌های تحلیل رسانه، نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی روشی از بازنمایی است که در پی آشکارسازی معانی و مضامین پنهان موجود در متن است. نظریه‌پردازان این رویکرد، روش‌شناسانه معتقدند زبان، مانند یک نظام بازنمایی است چراکه از طریق زبان است که ما از نشانه‌ها و نمادها استفاده می‌کنیم و همه این شیوه‌های متفاوت تولید معانی مانند زبان عمل می‌کنند (هال، ۲۰۰۳). یکی از مهم‌ترین رویکردهای نشانه‌شناسی، در تحلیل‌های زبان‌شناختی ساختاری دوسوسور ریشه دارد. وی نشانه‌شناسی را علمی می‌دانست که به بررسی نشانه‌ها در کانون زندگی اجتماعی می‌پردازد. سوسور بر اهمیت کشف معنای نشانه‌ها از طریق فهم تقابل‌های دوتایی و ساختارهای متقابل در متن تأکید می‌کند. وی نشانه را حاصل ترکیب و وحدت دال[1] و مدلول[2] می‌داند. از نظر وی، رابطه بین دال و مدلول قراردادی است و هیچ گونه مناسبت ذاتی میان آن دو وجود ندارد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۴۶) و معنا از تمایز دال‌ها ناشی می‌شود؛ این تمایزها خود بر دو نوع‌اند: روابط همنشینی[3] و روابط جانشینی.[4] منظور از روابط هم‌نشینی زنجیره بین دال‌هاست و تحلیل هم‌نشینی یک متن یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازد. در روابط هم‌نشینی به قراردادها یا قواعد ترکیب دست می‌یابیم که زیربنای تفسیر و تولید متون است. در حالی‌که در تحلیل جانشینی در جست‌وجوی الگوی پنهان و تقابل‌های نهفته در متن هستیم. در خوانش و بررسی فیلم‌های دربارهٔ الی (۱۳۸۸) و جدایی نادر از سیمین (۱۳۹۰) در سنت نشانه‌شناختی مذکور سعی شده است ابتدا در مقام تحلیل همنشینی نشان داده شود، دال زن با چه دال‌های دیگری هم‌زنجیره شده و مجاور قرار گرفته است و بدین طریق تلاش شده تا همان‌طور که چندلر (۱۳۳:۱۳۸۷) معتقد است در وهله نخست معانی آشکار یا مصرح[5] فیلم کشف شود و سپس در مقام تحلیل جانشینی تلاش شده تا به منظور کشف معنای پنهان و دلالت‌های مضمر[6]

1. Signifier
2. Signified
3. Syntagmatic
4. Paradigmatic
5. Denotation
6. Connotation

متن، به فهم این مُهم نائل شده که در نظام رمزگانی متون دال زن واجد چه صفات، کلیشه‌ها و انتسابات معنایی گشته و در تقابل با دال نشانه‌شناختی مرد چه دال‌هایی به او نسبت داده شده است. در ادامه برای نمونه جدولی از قاعده تحلیل نشانه‌شناختی دوسوسوری آورده خواهد شد و ذیل آن برای نمونه به دو شخصیت زن و مرد فیلم دربارهٔ الی اشاره می‌شود. واحد تحلیل فیلم در این نوشتار، سکانس متشکل از نماهای متعدد است که بخشی از فرایند کلی داستان فیلم را می‌سازد. از میان نشانه‌های مختلف نیز به نشانه‌های تصویری و متنی (گفتاری) برای فهم بهتر متن مذکور رجوع شده است.

جدول ۱. محور همنشینی و جانشینی

	شخصیت	انتسابات معنایی و رمزگان نشانه‌شناختی		
محور جانشینی	الی	دروغ‌گویی	خیانت	عدم تعهد
	علیرضا	راستگویی	وفاداری	تعهد
محور همنشینی				

بیان یافته‌ها

خلاصه فیلم دربارهٔ الی: فیلم روایت زندگی چند خانواده است که برای گذراندن تعطیلات به شمال کشور سفر می‌کنند. یکی از دوستان این جمع (احمد) پس از سال‌ها زندگی در آلمان و ازدواج ناموفق با زنی آلمانی اینک به ایران بازگشته است و این خانواده‌ها (جمع دوستان) سعی دارند تا همسری برای او بیابند. به همین دلیل یک معلم مهد کودک به نام اِلی به دعوت آنها برای معرفی به شخصیت احمد در این سفر با آن گروه همراه شده است. الی در ادامه غرق شده و داستان شکل تراژیکی به خود می‌گیرد و گمانه‌زنی‌ها راجع به سرنوشت، هویت الی، پیشینه و وضعیت زناشویی وی آغاز می‌شود. در ادامه مشخص می‌شود که الی نامزد داشته و سپیده این امر را از بقیه پنهان کرده بوده است. علیرضا نامزد الی پس از مطلع شدن به شمال می‌آید و به جست‌وجوی الی می‌پردازد و در پی آن بر می‌آید تا نیت و قصد الی را واکاوی کند و دریابد که آیا الی موضوع نامزدی را به گروه هم‌سفرانش گفته بوده است یا خیر. فیلم در نهایت با مصلحت‌سنجی جمعی و اتخاذ نوعی تصمیم پنهان‌کارانه پایان یافته، جسد الی کشف شده و علیرضا به تهران باز می‌گردد.

تحلیل همنشینی: این متن، روایت‌گر زندگی و سفر فراغتی چند خانواده شهری و مدرن جامعه ایرانی است. زنان به نظر می‌رسد همگی عضوی از طبقه متوسط جامعه هستند؛ اتومبیل‌های

شخصی و تحصیلات دانشگاهی (رشته حقوق) دارند و روابط نسبتاً صمیمانه، غیرسنتی و تساهل‌گونه‌ای با یکدیگر دارند. فیلم در کنار ترسیم و بازنمایی سبک‌زندگی فراغت‌مدار و سرخوشانه طبقه متوسط، مسائلی همچون، دروغ، پنهان‌کاری، خیانت، خیر جمعی و منفعت‌شخصی و زایش بحران را به دال زن پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، این متن با هم‌نشین ساختن دال‌هایی مانند خیانت، دروغ، پنهان‌کاری، مصلحت‌سنجی و عقلانیت معطوف به هدف، بحران زناشویی و تیرگی‌های جامعه ایرانی و مسئله‌مندی موضوع زن طبقه متوسط را نشان می‌دهد. آزاد ارمکی و خالق‌پناه (۱۳۸۹) نیز بر این باورند دربارهٔ اِلی را می‌توان کاوشی در لایه‌های زیرین طبقه متوسط دانست که با اصرار بر نهاد خانواده فضای معطوف به فروپاشی درونی در بطن زندگی شهری را عیان می‌کند.

تحلیل جانشینی: به منظور انجام چنین تحلیلی سعی خواهد شد ابتدا زوج‌ها و خانواده‌های موجود در متن و مناسبات‌شان تجزیه و تحلیل شود و آن‌گاه وضعیت زنان، خصیصه‌های منتسب به آنان و موقعیت‌شان در روند فیلم در تقابل با جایگاه مردان بررسی و تحلیل شود. در این متن با سه خانواده شامل: منوچهر و نازی، امیر و سپیده، پیمان و شهره و شخصیت‌های الی، علیرضا و احمد مواجهه هستیم.

نازی، همسر منوچهر، کاراکتری است آرام، تقدیرگرا و خرافاتی؛ وی حادثه غرق شدن الی را با خوابی که شب قبل دیده، توجیه می‌کند و از تبیین منطقی این رخداد عاجز است. وی موضوعی است وابسته به شوهر و هر مرتبه که در حضور جمع از او سؤالی پرسیده می‌شود و نظرش را جویا می‌شوند، به سمت شوهرش رو کرده و می‌گوید: «هر چی آقامون بگه». وی در تصمیم‌گیری‌ها تابع است (مؤلفه‌ای از رتبه‌بندی‌کاری و مناسکی شدن فرمانبری). نازی در ماجرای غرق شدن آرش و گم شدن اِلی، مقصر است. وی که قرار بوده مراقب بچه‌ها باشد، این مسئولیت را بر عهده الی گذاشته و محوطه ساحل را ترک می‌کند (مسئولیت‌ناپذیری نازی). همچنین در نمای منتهی به غرق شدن آرش می‌بینیم که نازی سراسیمه و وحشت‌زده با ژستی منفعلانه و بهت‌آمیز (پنهان‌سازی چهره پشت دست‌ها مصداقی از عقب‌نشینی مقبول است) نظارگر فاجعه در حال وقوع می‌شود. این نگرانی و تشویش‌ها در ادامه منجر به ضعف جسمانی و سر درد نازی می‌شود. شهره، همسر پیمان، زنی متوقع و هیستریک است. شهره در اوج کشمکش ایجاد شده بر سر گمشدن الی، با پیمان دعوا می‌کند و آهنگ ناسازگاری و بازگشت به تهران سر

می‌دهد. وی زبان و لحن تند و گزنده‌ای دارد و همواره مواظب است تا تقصیری گردنش انداخته نشود. وی همچنین به سادگی دربارهٔ دیگران قضاوت می‌کند؛ اما به نظر می‌رسد سهم سپیده در رخدادهای فیلم، از همه بیشتر و سنگین‌تر باشد تا بدانجا که به‌زعم کریمی (۱۳۸۷) می‌توان عنوان فیلم را به «دربارهٔ سپیده» تغییر داد. سپیده، همسر امیر است. زنی فعال، جسور، ماجراجو، پرشر و شور که بار دراماتیک داستان را بر دوش می‌کشد. وی علی‌رغم اطلاع از نامزد داشتن اِلی، به او اصرار می‌کند و او را برای آشنایی با احمد به سفر شمال فرا می‌خواند. در کنار این امر، سپیده، موضوع نامزد داشتن الی را از شوهرش (امیر)، دوستانش و حتی احمد، پنهان کرده و پیش از فاجعه داستان این موضوع را مطرح نمی‌کند (پنهان‌کاری). سپیده مکرراً دروغ[1] می‌گوید: به هم‌سفرانش وقتی به آنها قول نهایی شدن محل اقامت را در شمال داده است، به زن شمالی آن‌گاه که احمد و الی را تازه عروس- داماد معرفی می‌کند. وی همچنین خود در اواخر قصه می‌گوید: «*همه بدبختیا زیرِ سر منِ*» و ازاین‌رو با امیر (شوهرش) کشمکش‌هایی پیدا کرده و این امر به از دست دادن کنترل احساسات، اضطراب، حال تهوع و ناتوانی جسمانی و کتک خوردن از امیر و سرزنش شدن منتج می‌شود (مصداقی از عقب‌نشینی مقبول).

اِلی دیگر شخصیت محوری زن فیلم، معلم مهد کودک (رتبه‌بندی کاری) است. وی بزرگ‌ترین و نابخشودنی‌ترین خطای جمع را مرتکب شده است. وی در حالی‌که در موقعیت نامزدی با علیرضا است، اما بدین تعهد پشت پا زده و برای آشنایی جدید با احمد (علی‌رغم همه تردیدها و شک‌ها) به همراه خانواده سپیده و دیگران، عازم شمال می‌شود. ازاین‌رو، وی متهم به بی‌وفایی شده و حتی در مورد او گفته می‌شود که: « الی چطور دلش اومده بچه به این خوبی و آرومی را سر کار بذارِ و به شمال بیاد.» از همین رو، الی در ادامه و حتی پس از ناپدید شدنش، به خیانت‌کاری و اینکه «سر این جماعت را کلاه گذاشته» متهم می‌شود (رها کردن نامزد برای

---

۱. مهدی‌زاده و زندی (۱۳۹۲) در پی نشان دادن چگونگی بازنمایی عملکرد اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران هستند. نتایج این مطالعه گویای آن است که ارزش‌های اجتماعی زن در فیلم‌های لیلا، کاغذ بی‌خط، چهارشنبه‌سوری، زن‌ها فرشته‌اند و درباره الی، در دو الگوی تفسیری قابل مشاهده است. مدل تحول سوژگی و دگرگونی در تفسیر که بیانگر برساختگی صبر، تحمل و دگرگونی در اندیشه و تفسیر زن است. مدل دوم، مدل دروغ، چندچهره‌گی و فریب ساختار، بیانگر برساختگی دروغ‌گویی به منزلهٔ عملکرد اجتماعی تکرارشونده و ارزش اجتماعی زن در سینمای ایران پس از انقلاب است. در مورد مضمون دروغ نتایج این مطالعه نشان می‌دهد در فیلم دربارهٔ الی، زن سعی می‌کند با توسل به دروغ ساختاری تازه فراهم آورد که در آن سوژگی‌اش حفظ شود در واقع وی با دروغ، ساختاری ایجاد می‌کند تا از انفعال به دور بماند. اما این ساختار خودساخته در رویارویی با ساختار قدرتمند بیرونی، در نهایت در هم می‌ریزد و تلاش زن برای حفظ سوژگی‌اش نافرجام می‌ماند (همان:۸۶).

ازدواج با دیگری را با استناد به پژوهش صادقی و کریمی (۱۳۸۴) می‌توان شاخص بی‌وفایی در نظر گرفت[۱]). الی همچنین در فیلم دروغ می‌گوید. اول به مادرش، در اتومبیل؛ آنجا که می‌گوید با همکارانش با اتوبوس به شمال آمده؛ پنهان‌کاری دیگر وی، حضور در شمال بدون اطلاع نامزد سابقش است. وی همچنین تماس علیرضا را در اتومبیل بی‌پاسخ می‌گذارد در پی تماس او نوعی بی‌عاطفه‌گی از خود نشان می‌دهد. باید در اینجا ذکر شود که علیرضا در تقابل با الی کاراکتری ساده، مهربان، سمپاتیک و قابل ترحم است که تعهد زناشویی و تدین دینی و مذهبی دارد.

افزون بر این، زنان در این اثر هم در موقعیت سوژگانی «قربانی» و هم «دردسرآفرین» بازنمایی می‌شوند.[۲] الی قربانی تصمیم اشتباه خود، جمع و خیانت به علیرضا شده و برای دیگران دردسرآفرین می‌شود. سپیده نیز با مدیریت و هدایت ناصحیح خود، فاجعه می‌آفریند و هم دیگران او را مقصر تام و تمام می‌شناسند و همهٔ بدبختی‌ها را زیر سر خود می‌داند. باید در اینجا اشاره شود بلایی که بر سر شخصیت سپیده و الی در این متن می‌آید و از آنان تصویر زنان «قربانی» می‌سازد[۳]، در سالیان اخیر سهم مهمی در بازنمایی زنان در سینمای ایران داشته است. برای نمونه در فیلم هیس دخترها فریاد نمی‌زنند (درخشنده،۱۳۹۲) دخترانی دست‌مایه داستان قرار گرفته‌اند که به آنها تجاوز شده و زندگی‌شان تباه شده است. در فیلم دهلیز (شعیبی،۱۳۹۲) خطای مرد سبب فروپاشی خانواده و لطمه به زن و فرزندش شده است. در فیلم دربند (شهبازی،۱۳۹۱) نیز دختری برای تحصیل به کلان‌شهر تهران آمده ولی در نهایت به زندان می‌افتد و به شخصیت زن دیگر داستان نیز تجاوز می‌شود. در فیلم دربارهٔ الی شاهدیم زنان مشکل می‌آفرینند و مردان به حل آن اقدام کرده و سعی در رفع و رجوع آن می‌کنند (امیر از سپیده می‌خواهد، بیش از این دخالت نکند و اوضاع را از اینی که هست، خراب‌تر نکند.) در بازنمایی مورد اشاره، مردان هستند

---

۱. حلقهٔ ازدواج، یکی از ابژه‌هایی است که به گونه‌ای معنادار در فیلم از آن استفاده شده است. حلقه نمایانگر تعهد به همسر است. در آغاز فیلم و پیش از شروع سفر، حلقه‌ای به صندوق صدقات انداخته می‌شود.

۲. مسافر (۱۳۹۲) دربارهٔ جایگاه زنان در آثار فرهادی معتقد است، سپیده و الی هر دو در فیلم، بهای آزادی عمل و تصمیم‌گیری را در چهارچوب جهان معنایی فیلم می‌پردازند؛ یکی به شکل مرموز و نمادینی ناپدید و به این ترتیب از صحن روایت حذف می‌شود و دیگری هم به شکلی که خارج از منطق باورپذیر و طبیعی امور می‌نماید، مقصر اصلی تمام اشتباه‌ها و دروغگویی‌ها را بر عهده می‌گیرد و تا پایان فیلم در چشم تماشاگر متهم، خوار و خفیف هستند. به زعم صدر نیز (۱۳۸۸) آثار این کارگردان، سوگنامه زنان در منگنه قرار گرفته شده است، زنانی که هیچ مرجعی به رسمیت‌شان نمی‌شناسد.

۳. آثار فرهادی به لحاظ بینامتنی از منظر آسیب‌پذیری، شکنندگی و ناامنی فضای اجتماعی برای زنان معنا دارند. در فیلم چهارشنبه‌سوری، مژده را مرتضی در خیابان کتک می‌زند. سیمین نیز در همین فیلم در خیابان مورد تهدید و اذیت و شیطنت مذکر قرار می‌گیرد. همین دو موضوع در «دربارهٔ الی»، جای خود را به شخصیت سپیده و امیر می‌دهند. کلیشهٔ مرد خشمگین و زن آسیب‌پذیر در اینجا دلالت روشنی دارد.

که سعی کرده امور را آرام و شرایط را سامان دهند و تصمیمی جمعی را برمی‌سازند؛ اما آنچه این متن را از سایر متون متمایز می‌سازد، برساخت موضوع زن مدرن و طبقه متوسط ایرانی به منزلهٔ زن پنهان‌کار، خیانت‌کار، نامتعهد و بی‌وفا است.

می‌دانیم که تفاوت اساسی دیدگاه شرقی با سینمای حوزه‌های امریکا و اروپا به زن در جایگاه خاصّی است که اخلاقیّات در فرهنگ خاور زمین دارد. اگر سینمای غرب تصویری میان‌مایه از زنان بی‌اعتناء به اخلاق را در طول صد سال فیلم‌سازی در اذهان جا انداخته است و بسیاری از ستارگان خود را با استفاده از این حربه به‌منزلهٔ الگوهای زن متجدّد و مدرن به دنیا عرضه کرده است در شرق اساساً این‌گونه زنان مورد توجه نبوده‌اند و همه چیز حول تصویر اخلاقی و اسطوره‌ای ایشان شکل گرفته است (جعفری،۱۳۷۵). این رویه در برخی آثار دهه هشتاد و نود سینمای ایران در خصوص زنان واژگون شده است به صورتی که تحلیل نشانه‌شناختی فیلم دربارهٔ این امر را روشن ساخته که فیلم با همنشین‌ساختن برخی دال‌ها و بازنمایی تقابل‌گونه دوگانه تعهد و بی‌تعهدی زناشویی یا پنهان‌کاری و دروغ و مرتبط ساختن آن با دال‌های زن و مرد (زن نامتعهد ـ مرد نامزد متعهد)، (مرد وفادار ـ زن بی‌وفا) کلیشه‌های جدیدی را به زنان نسبت می‌دهد و آن‌هم «کلیشه‌های اخلاقی» است. به بیان دیگر در فیلم دربارهٔ الی کمتر می‌توان کلیشه‌های جنسیتی آشکار و ملموسی چون وضعیت منزلتی فرودست زنان را بیابیم؛ ولی به‌جای آن فرودستی[1] به صورت رفتار نمایش‌گون درآمده و نابرابری از خلال انگ‌های اخلاقی و بدکرداری[2] و برساخت تقابل‌های این چنینی بازتولید و بازنمایی می‌شود. تقابل‌های جنسیتی این متن در جدول (۲) خواهد آمد.

جدول ۲. تقابل‌های جنسیتی در فیلم «دربارهٔ الی»

زن	مرد
تقدیرگرا، خرافاتی	عقلانی
مسئله‌آفرین؛ دردسرساز	گره‌گشا
مسئولیت‌ناپذیر	مسئول
کناره‌جو، منفعل، نگران، در بهت و تردید، از خود بی‌خودشده (عاطفی)	فعال، مقتدر، مدیر، مصمم
خجل و کم‌رو	جسور و دارای لحن آمرانه

۱. وضعیت منفعلانه و فرودستانه موضوع‌های زن در این متن یادآور موقعیت مژده در فیلم «چهارشنبه‌سوری» است. به عقید لاجوری (۱۳۸۴) مژده در این متن علی‌رغم شناسایی عوامل و حصول حقیقت (مورد خیانت واقع شدن)، مبهوتِ هیبتِ دهشتناکِ واقعیت شده و مجبور به سکوت می‌شود. وی فاقد هر ظرفیتی برای واژگون‌سازی وضع موجود است.

۲. برهنه‌گرایی، بدطینتی، بدکرداری (Misbehaving) مؤلفه‌های جهانی کلیشه «زن غیراخلاقی»را در سینما محسوب می‌شود (جعفری، ۱۳۷۵).

ادامهٔ جدول ۲. تقابل‌های جنسیتی در فیلم «دربارهٔ الی»

زن	مرد
دروغ‌گو۱	ناهی دروغ
پنهانکار	تمایل به عدم پنهانکاری
خیانت (در نامزدی)، بی‌وفا	متعهد و باوفا
گناهکار، مقصر	بی‌تقصیر
قربانی	آسیب‌ناپذیر
خواهش‌گر، درخواست‌کننده	حامی، یاری‌رسان
مجاب شده	مجاب‌کننده
تصمیم‌پذیر	تصمیم‌گیر
سکوت، موافقت، اجابت	معترض

خلاصه فیلم جدایی نادر از سیمین: در این اثر ما با دو خانواده و مناسبات درون‌خانوادگی و بین‌خانوادگی روبه‌رو می‌شویم: خانواده نادر و خانواده حجت. سیمین همسر نادر در این اثر به دلیل خودداری نادر از مهاجرت، درخواست طلاق کرده است. نادر به علت بیماری آلزایمر پدرش نمی‌تواند، تقاضای سیمین را بپذیرد. دادگاه با درخواست سیمین مخالفت می‌کند. سیمین برای مدتی خانه را ترک می‌کند. نادر، در ادامه، راضیه را برای نگهداری پدرش استخدام کند. در همین اثنا روزی، پس از بازگشت نادر به خانه و دریافتن ترک خانه توسط راضیه، به شدت عصبانی می‌شود و به هنگام بازگشتِ راضیه، با او بگومگو می‌کند و با عصبانیت وی را از خانه بیرون می‌کند. نادر فردای آن روز متوجه بستری شدن راضیه در بیمارستان شده و درمی‌یابد که فرزند راضیه سقط شده است. نادر به دلیل درگیری با راضیه با اتهام قتل مواجه می‌شود و مدعی می‌شود، از بارداری راضیه بی‌اطلاع بوده است. بحث بر سر اطلاع یا عدم اطلاع نادر از بارداری راضیه بین ترمه، نادر و همچنین در دادگاه اوج می‌گیرد. نادر بازداشت شده و سپس به قید وثیقه آزاد می‌شود. سیمین در ادامه داستان با حجت صحبت می‌کند و او را برای گرفتن پول دیه راضی می‌کند. راضیه پس از آن به دلیل شک پیرامون منشأ سقط جنین سراغ سیمین می‌آید و از سیمین می‌خواهد که این پول را به منظور دیه به حجت و خانواده‌اش نپردازند. در سکانس بعد که در منزل حجت می‌گذرد، نادر پس از نوشتن چک دیه، از راضیه می‌خواهد قسم بخورد که

۱. نمونه‌هایی از دروغ‌هایی که توسط سوژه‌های زن گفته می‌شود: ۱)سپیده به الی دروغ گفته است که دیگران از موضوع آشنایی او با احمد بی‌خبرند؛ ۲) سپیده به دیگران دربار گرفتن ویلا برای سه‌روز دروغ گفته است؛ ۳) الی به مادرش دروغ می‌گوید که با همکاران مهد کودک به مسافرت آمده است؛ ۴) نازی به نامزد الی دروغ می‌گوید که «الی از شما خیلی تعریف کرد».

سقط جنینش، به علت درگیری با نادر بوده، راضیه امتناع می‌کند و حجت بـا عصـبانیت خانـه را ترک می‌کند. سکانس پایانی نادر و سیمین را در دادگاه در آستانه جدایی پس از فوت پـدر نشـان می‌دهد. ترمه نیز قرار است یکی از آن دو را برای ادامه زندگی انتخاب نماید.

تحلیل همنشینی: جدایی نادر از سیمین فیلمی است با مضامین جامعه‌شـناختی؛ کـه درون‌مایـه اصلی و پیرنگ آن بر مسئله طلاق قرار گرفته است. این فیلم بازگوکننده مسـائل و مناسـبات دو خانواده از دو طبقـهٔ جامعـه ایـران دربـارهٔ طـلاق، مهـاجرت، مصـائب اقتصـادی طبقـه کـارگر، بحران‌های عاطفی و خانوادگی طبقه متوسط است. وقایع این فـیلم در شـهر تهـران و در زمـان معاصر می‌گذرد. هر دو خانواده ظاهراً تهرانی و ساکن این شهر هستند.

خانواده نادر، در این متن درگیر گرفتاری‌هایی مانند مهاجرت به غرب، نگهداری از والـدین و به‌طور خاص، مسئله طلاق و جدایی است. طلاق در اینجا به علـت امتنـاع نـادر بـه مهـاجرت و اصرار سیمین برای جلای وطن پیش کشیده شده است. رمزگـان ایـن فـیلم در سـطح آشـکار و مصرح نشان می‌دهد که زن طبقه متوسط زنی بـه لحـاظ اجتمـاعی فعـال، آرمـان‌خـواه، مـدرن، ناسازگار و عرفی است. در حالی‌که زن طبقهٔ فرودست تعلقات مذهبی دارد و بـر سـر اعتقـاداتش پافشاری می‌کند. وی موضوعی است، خانه‌دار، وابسته و پایبند که حضور اجتمـاعیش را بایـد بـه اطلاع شوهرش حجت برساند.

تحلیل جانشینی: در فیلم جدایی نادر از سیمین دو شخصیت اصلی و محوری زن وجود دارنـد. راضیه و سیمین. راضیه همسر حجت است، وی فردی است مذهبی، مقید و متشرع که بر شـکل خاصی از حجاب (چادر) تأکید دارد. عقاید دینی و سلوک سنتی وی گاه‌گاه موانعی را برای کار در خانه نادر به وجود می‌آورد. وی زنی است خانه‌دار و قانع که اعتقاداتش را با قسم خوردن به قرآن و ائمه نشان می‌دهد. وی به نجس و پاک و حلال و حرام دینی توجه دارد، اسـتخاره مـی‌کنـد و سئوالات دینی خود را از مراجع و مشاورین مذهبی می‌پرسد. وی همچنین موضوعی است وابسته به شوهر که همواره ترسی کلی و موهوم از حجت و شماتت شدن توسط او دارد. فضای خـانواده حجت فضایی است مردسالار؛ برای نمونه راضیه در سکانسی به شدت توسـط حجـت بـه دلیـل اطلاع ندادن به وی برای کار در بیرون خانه، موأخذه و شماتت می‌شود.

از سوی دیگر، سیمین همسر نادر، مدرس زبان است. سیمین عزم جلای وطن دارد. وی بـه علـت اینکه دوست ندارد فرزندش در «*این وضع*» بزرگ شـود، مـی‌خواهـد از ایـران بـرود. سـیمین از نـادر

می‌خواهد که «*این موقعیت*» را از دست ندهد و چون پدر نمی‌داند که او پسرش است با او به خارج بیاید. بر این اساس می‌توان او را فردی مصلحت‌سنج و فرصت‌طلب دانست. وی به لحاظ شخصیتی، فردی بلندپرواز است که به امور مادی توجه بیشتری دارد و با نادر ناسازگار است و به همین دلیل خانه را ترک می‌کند. سیمین حتی در اوج مشکلات و درگیری‌های خانوادگی، میل به بازگشت به خانه ندارد و بر خواست خود اصرار ورزیده و در پاسخ نادر به برگشتن می‌گوید: «نمی‌خوام». وی به لحاظ خانوادگی، ناراضی و خواستار جدایی (طلاق) است اما میل او محقق نخواهد شد مگر آنکه از خلال میل قانون (قاضی) به میل جدایی نادر از سیمین تبدیل شود.[۱]

همچنین اصرار سیمین برای مهاجرت چیزی جز یک خواست شخصی و فردیت افسارگسیخته و فاقد عنصر همدلی نیست. سیمین و خصیصه‌های رفتاری و اخلاقی‌اش در این متن یادآور آن چیزی است که دورکیم از آن با عنوان «فردگرایی خودمحورانه» یاد می‌کند. سیمین می‌داند که پدر نادر در چه وضعیتی است و با وجود این باز بر این خواست ابرام و اصرار می‌کند. همچنین زمانی که قانون در برابر خواست سیمین مقاومت می‌کند، دوباره از موضع و خواست شخصی خود کوتاه نیامده و بر طبل جدایی می‌کوبد. علاوه بر این شخصیت سیمین حتی در اوج‌گیری بحران، آسیب دیدن پدر و بازداشت نادر، کماکان بر عدم بازگشت به خانه تأکید کرده و بدون هیچ ملاطفتی و حتی منفی حرف می‌زند (ثمینی و اسلامی،۱۳۹۰) و بدین شکل سویه‌ای بی‌عطوفت، لجباز و البته مغایر با کلیشه «مادر دل‌سوز و غم‌خوار» از خود به نمایش می‌گذارد.

به لحاظ بینامتنی نیز شاید بتوان بین موضوع زن طبقه متوسط، جنس مشکلات و شخصیت‌پردازی‌اش در این متن با بازنمایی زنان طبقه متوسط در دههٔ شصت نسبتی پیدا کرد. در آن دهه زن طبقه متوسط به مثابه زن فتنه‌گر و زیاده‌خواه تصویر می‌شود. مثلاً در فیلم پدر بزرگ (قاری‌زاده، ۱۳۶۴) زن به علت خرید آپارتمان شوهرش را به فروش خانه قدیمی ترغیب

---

۱. با استناد به دیدگاه اسلامی (۱۳۹۰) می‌توان گفت فرمولاسیون لاکانی میل فیلم را این‌گونه تفسیر می‌کند: میل زنانه سیمین هنگامی محقق می‌شود که میل مردان نادر به حقیقت آن پی ببرد. استیضاح سیمین توسط قانون، مؤید آن است که میل زنانه باید از فیلتر قانون به میل مردانه ترجمه شود و قاضی با توجه به آن مکانیسم را تایید می‌کند. قانون به میل سیمین برای جدایی از نادر رخصت نمی‌دهد. در نتیجه این میل باید فرایندی را طی کند که به جدایی نادر از سیمین ختم شود؛ در جهان فرهادی همه تصمیم‌ها حتی تصمیمات زنانه از پیش مردانه‌اند. ابوعلی (۱۳۹۰) نیز بر این باور است که در ابتدای فیلم جدایی نادر از سیمین با مشکل سیمین مواجه می‌شویم که به منزلهٔ یک زن در بین سه مرد باید به مشکلش رسیدگی شود؛ نادر (نماد مردسالاری)، قاضی به منزلهٔ قانون مردسالار و پدر به منزلهٔ نشان پدرسالاری تاریخی. در این مجموعه قاضی وظیفه‌ای در قبال حل مشکل سیمین نداشته و تنها با توجه به پیش‌فرض‌های خود یعنی قانون، عرف، تاریخ و زبان نرینه‌محور حکم صادر می‌کند و «تشخیص می‌دهد که مشکل کوچیکِ».

کرده و او را ناگزیر ساخته که پدر پیر بیمارش را به خانه سالمندان بفرستد یا در فیلم گمشده (صباغ‌زاده، ۱۳۶۴) زن بی‌توجه به مشکلات اقتصادی شوهر، توقعات مالی زیادی از او داشته و به همین دلیل خانه را ترک می‌کند یا در فیلم جست‌وجو در شهر (سیفی،۱۳۶۴) زن به هوای زندگی در غرب شوهر و فرزند خود را ترک کرده ولی سرانجام پشیمان باز می‌گردد و از شوهرش تقاضای بخشش می‌کند.

سیمین همچنین سودای مهاجرت دارد و از این نظر به لحاظ بینامتنی با موقعیت گُلی (در دنیای تو ساعت چند است، یزدانیان،۱۳۹۴)، نهال (نارنجی‌پوش، مهرجویی،۱۳۹۰)، پسندیده (یک حبه قند، میرکریمی،۱۳۸۹)، و لاله (سعادت‌آباد، میری،۱۳۸۹) قرابت پیدا می‌کند. می‌دانیم که تصویر زن مهاجرتی یکی از تصویرهای رایج دههٔ هشتاد و نود سینمای ایران بوده و هست. به اعتقاد صافاریان (۱۳۹۴) میل زن به مهاجرت در بعضی از این فیلم‌ها علت و انگیزه بحران فیلم بازنمایی شده و همچنین پرسپکتیو زن از این فیلم‌ها حذف شده است؛ گویی آنها از سر نادانی، بی‌وفایی، خودخواهی و بی‌عاطفگی می‌خواهند بروند. به بیان دیگر این فیلم‌ها ضمن بر ساخت زنانه مهاجرت، از تجربیات زنان در زادگاه‌شان و دلایل دافعه ساختاری و زمینه‌ساز مهاجرت چیزی نمی‌گویند.

بنا به گفتار نادر در فیلم، سیمین هرگاه در موقعیت سختی قرار می‌گیرد، فرار می‌کند یا به نشانه تسلیم، دستانش را بالا می‌برد (چمدان می‌بندد و می‌رود). این نکته یادآور نظریه گافمن است. گافمن یکی از شیوه‌های نمایش جنسیت را عقب‌نشینی مقبول می‌دانست. وی معتقد بود، زنان اغلب از طریق درگیری‌های روان‌شناختی از موقعیت‌های اجتماعی عقب‌نشینی می‌کنند یا کنار نهاده می‌شوند، بدین گونه که مردان هدایت کارها را برعهده می‌گیرند تا زنان را از این موقعیت حذف کنند. کنش‌های سیمین نیز در اینجا آن‌گونه که نادر روایت می‌کند، مصداقی از عقب‌نشینی مقبول و تسلیم در برابر وضعیت‌های غامض و دشوار تصمیم‌گیری و کنش است. علاوه بر موارد پیش‌گفته، در این اثر، نادر و ترمه چندین بار سیمین را مقصر قلمداد می‌کنند: در جایی که نادر می‌گوید: «*من این وضعو درست کردم؟ کی خونه زندگیشو ول کرد رفت؟*» یا در جایی دیگر ترمه می‌گوید: «*تو اگه وِل نکرده بودی بری، الان اون تو زندان نبود*» بر این اساس می‌توان گفت در کنار خصیصه‌های دیگر منتسب به سیمین، وی همچنین موضوعی نامتعهد به زندگی و مسئول ایجاد بی‌نظمی و آشوب در سامان زندگی و نهاد خانواده معرفی می‌شود. تقابل‌های جنسیتی این متن در جدول (۳) خواهد آمد.

جدول۳. تقابل‌های جنسیتی در فیلم «جدایی نادر از سیمین»

زن (سیمین)	مرد (نادر)
نامتعهد	متعهد به خانواده (پدر و خانواده خود)
بی‌مسئولیت	مسئولیت‌پذیر
فردگرای خودمحور	فردگرای اخلاقی
مقصر	بی‌تقصیر
برهم زننده نظم و ناسازگار	سامان‌دهنده و نظم‌بخش
تسلیم و ترک‌کنندهٔ موقعیت	استقامت و پایداری
لجباز و خودرأی	اصولی
بدون عطوفت	صمیمی (خانواده دوست)
زن (راضیه)	مرد (حجت)
منفعل	فعال اجتماعی
خانه‌دار	شاغل
ترس از شوهر، فرودست	فرادست

نتیجه‌گیری

موقعیت زنان در جامعه در چند دههٔ اخیر تغییرات و تحولات زیادی پیدا کرده و بر مبنای تحول ایجاد شده، وضعیت زنان قبل از انقلاب از جنبه‌های گوناگون در مسیر تغییر قرار گرفته است. پس از انقلاب اسلامی تلاش‌هایی در مورد امور زنان انجام گرفت که منجر به ایجاد فرصت برای فعالیت مناسب زنان شد و بر این اساس زنان توانستند با فراهم شدن زمینه در بسیاری از حوزه‌ها توانایی‌ها و قابلیت‌های خود را به منصه ظهور برسانند (شجاعی،۱۳۹۰). امروزه نیز با ارتقای آگاهی، گسترش امکانات سوادآموزی و سطح سواد، حضور و مشارکت فراگیر زنان در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی (حضور روزافزون زنان در دستگاه‌های اجرایی و حتی حضور چشمگیر آنان در آزمون دانشگاه‌ها) پایگاه اجتماعی، اقتصادی زنان دچار تحولاتی شده و زنان با دست یافتن به خودباوری و توانمندی‌های خود، سهم بیشتری را از مشارکت در جامعه طلب کرده‌اند. آمارها نشان می‌دهد در حال حاضر از ۳۲ میلیون جمعیت زن، ۸۱درصد باسواد، ۸ میلیون دانش‌آموز بوده و ۶۲درصد آمار ورود به دانشگاه را زنان تصاحب کرده‌اند و بر همین اساس از جمعیت کل دانشجویان کشور در حال حاضر ۴۹درصد دانشجویان زنان هستند و در منصب‌های شغلی نیز زنان ۳۰درصد کارکنان دولت را تشکیل می‌دهند (زمانی،۱۳۸۸). این‌گونه تغییرات در ساختار سنتی در دهه‌های اخیر افزون و تغییر در وضعیت تحصیلات عالی و اشتغال زنان باعث کسب ارزش‌ها و نگرش‌ها و برداشت‌های جدید شده است (ساروخانی و رفعت‌جاه، ۱۳۸۳). همچنین رشد شهرنشینی، افزایش

دانش‌آموختگی (زنان)، گسترش فناوری‌های نوین، استقلال اقتصادی و در نتیجه رشد فردیت و خودآگاهی زنانه، موقعیت زنان در جامعه تقویت شده و جایگاه زنان به طور کل به دیگر اعصار متمایز شده است.

در ساحت نمادین و رسانه‌ای نیز می‌توان گفت؛ گفتمان سینما در جامعه امروز ایران به موازات تغییرات اجتماعی کلان و تحولات زنان، بازنمایی متفاوت و متحولی از زنان ارائه کرده است؛ به‌طوری که سیر تکوینی تصویر زن در سینما بیانگر دوره‌هایی نظیر تصویر فریب‌خورده، قربانی، مخدوش، فریب‌کار، محذوف، زن نمونه و اسطوره‌ای، فعال و اجتماعی و مسئله‌آفرین و عصیان‌گر از زنان بوده است. نتایج این مطالعه در پاسخ به سؤال مقاله نشان می‌دهد که در هر دو متن مورد تحلیل یعنی دربارهٔ الی و جدایی نادر از سیمین، زن بازنمایی شده عضوی از طبقه متوسط جدید است و موقعیت شغلی، تحصیلی و ارتباطات اجتماعی مناسبی دارد و با نقش‌های اجتماعی و با ویژگی‌هایی مانند فردیت‌طلبی و مطالبه خودآئینی برجسته می‌شود و از این منظر با زمینه اجتماعی کلان تناسب و همخوانی دارد. نتایج این مطالعه همچنین حاکی از آن است که با وجود همه کدهای مترقی زنانه که متون سعی در مرجح ساختن آن دارند، اما این دو فیلم در لایه‌های نهان، عاری از گفتمان‌های جنسیتی کلان نیستند و در آن، نابرابری‌ها بازتولید شده‌اند. موضوع زن در این دو فیلم، فاقد توانایی در حل مشکلات خود است و اساساً موجد نابسامانی و برهم خوردن نظم و در نتیجه موضوعی دردسرآفرین است؛ اما پرسش اینجاست که این مسئله‌آفرینی و پروبلماتیک زن‌بودگی در دوره معاصر در سینمای ایران تابع چه سازوکاری است و چگونه عمل می‌کند.

۱. معتقدیم فرودستی زنان در دوره جدید و در دهه هشتاد تا به امروز در سطح اولیه تابعی از مکانیسم نمایش جنسیت از نوع فرودستانه آن است. در اینجا با استناد به نظریه باتلر و گافمن و برای نمونه اشاره به فیلم دربارهٔ الی می‌توان گفت زنان گرچه به لحاظ اجتماعی و شاخص‌های طبقاتی و پایگاهی شبیه مردان‌اند و منزلتی مساوی دارند، اما دست آخر در موقعیت فرودستی در مقایسه با مردان قرار می‌گیرند؛ به گونه‌ای که زنان مستقیماً از مردان نظر می‌خواهند و به پیشنهاد آنان عمل می‌کنند و در حاشیه قرار می‌گیرند. فرودستی زنان همچنین از خلال نمایش مناسک‌گونه حالت‌های ناتوانی، نگرانی، خواهش، بهت، گریستن و به‌طور کل «عقب‌نشینی مقبول» و مناسکی‌شدن فرمانبری متحقق می‌شود. زنان در این آثار حادثه‌ای آفریده یا رخدادی را رقم زده اما از حل آن عاجز بوده و محتاج «خرد مردانه» می‌شوند و در موقعیت حاشیه‌ای قرار می‌گیرند. به عبارتی دیگر یکی از خصیصه‌های حائز اهمیت در رمزگذاری‌های این آثار، تدبیر نداشتن زنان و قدرت پراتیک مردانه است. این یافته همچنین

یادآور نظریه بوردیو (۱۳۸۸) در تشریح و تحلیل مناسبات جنسیتی است که معتقد بود مردان تصمیم می‌گیرند و زنان عمل می‌کنند. بدین جهت می‌توان گفت نسبت جنسیتی مردان و زنان در این متن با دوگانه تصمیم‌گیری ـ موافقت (تبعیت) مترادف است. زنان بازنمایی شده گرچه در رفتار و کردار مقتدر به نظر می‌رسند، اما خیلی زود فرو می‌ریزند و از مقاومت و ایستادگی در برابر مشکلات ناتوانند.

۲. بنابراین تا بدین‌جا می‌توان گفت متونی مانند دربارهٔ الی و جدایی نادر از سیمین نیز در فضای گفتمانی کلان بازهم تصویری فرودستی از زن طبقه متوسط ارائه کرده‌اند. البته، مسئله بدین‌جا ختم نمی‌شود؛ نتایج و تحلیل نشانه‌شناسانه این مطالعه و کاوش در لایه‌های معنایی زیرین و مضمر متن بر آن دلالت دارد که سازوکار بازنمایی و روایت فرودستانه زنانه در متون یاد شده با دیگر آثار سینمایی در حوزه بازنمایی جنسیتی زنانه تمایز و تفاوت دارد. در حقیقت، آنچه این دو فیلم را به لحاظ بازنمایی وضعیت زنان متفاوت می‌سازد، نسبت دادن کدهای اخلاقی (و حتی دینی و مذهبی) منفی به زنان است که از آن با عنوان «کلیشه‌های اخلاقی» یاد می‌کنیم. به عبارت دیگر، نتایج این مطالعه حاکی از آن است که زنان در متون تحلیل‌شده، پنهان‌کار، فریب‌کار، بی‌تعهد، بی‌وفا و به صراحت دروغ‌گو و به صورت کلی واجد نوعی گناه‌کاری اخلاقی بازنمایی شده و به‌طور تقابلی مردان در وضعیتی قرار می‌گیرند که زنان را به دلیل این سنخ کنش، سرزنش و شماتت کرده و بار دیگر خود را در متن و سلسه مراتب فرادستانه قرار می‌دهند. می‌توان در نهایت نتیجه گرفت که سازوکار فرودست‌سازی زنان گونه مرموزتر، خطرناک‌تر و پرمناقشه‌تری به خود گرفته است، یعنی ما در دههٔ کنونی به‌رغم مشاهده کمرنگ شدن ایدئولوژی جنسیتی و فعال شدن زنان به لحاظ اجتماعی، ایشان را به دلیل خلأهای اخلاقی و شخصیتی در وضعیت وخیمی ملاحظه می‌کنیم، آنان نرم‌های اخلاقی را رعایت نکرده، به هنجارهای ریشه‌دار خانوادگی بی‌اعتنایی کرده و بنابراین یکی از پر اهمیت‌ترین نهادهای جامعه ایرانی یعنی خانواده را متزلزل ساخته و واژگون می‌سازند.

در مرور مفاهیم مطالعه گفته شد فردگرایی یکی از اجزای تشکیل دهندهٔ جامعه مدرن است. در ایران نیز یکی از تحولات حوزه خانواده، رشد فردگرایی بوده است (معیدفر و صبوری، ۱۳۸۹) همچنین به اعتقاد میرزایی (۱۳۸۴) فردگرایی در ایران از نوع خودخواهانه و غیراجتماعی بوده است. علاوه بر این به اعتقاد کاظمی (۱۳۸۹) می‌توان اخلاق شهروندی را در برابر فردگرایی خودمدارانه قرار داد و بر این نکته تاکید کرد که ایرانیان دارای چنین اخلاقی‌اند و فرد ایرانی

منافع جمعی را نادیده می‌گیرد و همه چیز را بر مدار فردیت خود سامان می‌دهد. همچنین فردگرایی و جمع‌گرایی بین ایرانیان را باید با مقوله دیگری چون خانواده‌گرایی فهم کرد. نتایج این مطالعه در این ارتباط دلالت بر پیوند مقوله زن با موضوع «بحران‌های خانوادگی در جامعه معاصر» و فردیت خودخواهانه دارد. به بیان دیگر در این کشاکش درون خانوادگی، زنان سهم و وزن متفاوت و به‌سزایی در رقم زدن و شکل‌دهی به بحران خانوادهٔ معاصر دارند. گروه دوستان در فیلم دربارهٔ الی، با کنش‌های ناصحیح و ضدارزشی الی و سپیده دچار بحران شده و سپس این بحران به بطن خانواده‌ها کشیده می‌شود. آنان با بی‌تدبیری و گذر از هنجارهای اخلاقی، مسبب رنج خود و دیگران شده، خود را قربانی کرده و دیگران را نیز به ورطه نابودی می‌کشانند. در فیلم جدایی نادر از سیمین نیز، شخصیت سیمین با فردیت نامتعارف و افسارگسیخته خود زمینه اضمحلال خانواده را فراهم می‌سازد. در حقیقت، در گفتمان این دهه نقش‌آفرینی موضوع زن مستقل اجتماعی نه به تحکیم نهاد خانواده که به تضعیف و تزلزل بنیادین خانواده منجر می‌شود. بنابراین، می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که زن مدرن طبقه متوسط در این متون بهای جسارت و استقلال خواهی‌اش را با پایان تلخ و تراژیک دریافت کرده و به گونه‌ای ضمنی مجدداً در موضع فرودستانه تثبیت می‌شود. زنان بر این اساس به دادخواست جست‌وجوی هویتی نو و مستقل، محکوم می‌شوند تا «ابد تنها به حال خود رها شده و در تنهایی دلِ خویش زندانی شوند» (توکویل،۱۹۶۹ به نقل از کیویستو،۱۳۸۶:۱۲۲)؛ تنهاییِ سپیده، مطرود شدگی و جدایی سیمین.

منابع و مأخذ

ابوعلی، مسیحا(۱۳۹۰). «سیمای زنی در میان جمع، نگاهی فمینیستی روانکاوانه به جدایی نادر از سیمین»، روزنامه **روزگار**، سال پنجم، شماره۱۴۹۰، اردیبهشت۹۰.

اسلامی، مازیار(۱۳۹۰). «خانواده مقدس یا چگونه جدایی سیمین از نادر، جدایی نادر از سیمین نام گرفت؟» پرونده یک جدایی، سایت **تز یازدهم** www.thesis11.com/Files/Special/File-31.

استریناتی، دومینیک(۱۳۸۴). ***نظریه‌های فرهنگ عامه***، ترجمه: ثریا پاک‌نظر، تهران: انتشارات گام نو.

اعزازی، شهلا(۱۳۸۰). ***تحلیل ساختاری جنسیت، نگرش بر تحلیل جنسیتی در ایران***، گردآوری و تنظیم: نسرین جزیی؛ تهران: دانشگاه شهید بهشتی، صص ۸۳-۳۶.

اعزازی، شهلا(۱۳۸۰). «بازتاب چشم‌داشت‌های اجتماعی در تلویزیون»، پژوهش **زنان**، دوره ۱، شماره ۱، صص ۱۳۱- ۱۰۱.

آزادارمکی، تقی وخالق‌پناه، کمال(۱۳۸۹). «خوانش مضاعف: روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم، همراه با تحلیل فیلم دربارهٔ الی»، مجله **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، سال دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۸۹.

آقابابایی، احسان. صمیم، رضا و قاسمی، وحید(۱۳۸۷). «بررسی پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران»، نشریه **هنرهای زیبا**، شماره ۳۵، صص۱۳۴- ۱۲۵.

بارکر، کریس (۱۳۹۱) ***مطالعات فرهنگی: نظریه و عملکرد***، ترجمه: مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، نشر: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی

بادی، نزهت(۱۳۸۴). «تصویر زنان در قاب سینما»، ماهنامه **پیام زن**، سال چهاردهم، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۵۸، اردیبهشت۸۴.

بوردیو، پی‌یر(۱۳۸۸). ***درسی دربارهٔ درس***، ترجمه: ناصر فکوهی، نشر نی، چاپ اول، تهران.

بهار، مهری و حاجی‌محمدی، علی(۱۳۸۹). «تصویر زنان در آگهی تلویزیونی ایران»، **تحقیقات زنان، زن در حقوق و توسعه**، سال چهارم، شماره اول.

بهرامی، عسکر(۱۳۷۷). «خاستگاه شخصیت زن در ملودرام ایرانی»، فصلنامه **فارابی**، دوره هشتم، شماره سوم، مسلسل ۳۱، زمستان۷۷.

ثمینی، نغمه و اسلامی، مجید(۱۳۹۰). «گزارش یک طلاق از پیش تعیین شده»، مجله **همشهری**، شماره۷۶، خردادماه.

ثمینی، نغمه(۱۳۷۸). ***بررسی نقش زن در سینمای دفاع مقدس***، مجموعه مقالات همایش زن و سینما.

جعفری، مهشید(۱۳۷۵). «زن و اخلاق در سینما»، مجله **نقد سینما**، شماره ۱۰، زمستان۷۵.

جمع‌دار، الهام(۱۳۷۳). ***تحلیل سینمای زن در سینمای پس از انقلاب***، پایان‌نامه کارشناسی جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

جوادی‌یگانه، محمدرضا و هاشمی، سیدضیاء (۱۳۸۷) «نگاهی جدید به مناقشه فردگرایی و جمع‌گرایی در جامعه‌شناسی»، **نامهٔ علوم اجتماعی**، دوره شانزدهم. شماره ۳۳. بهار. صص ۱۶۱-۱۳۳.

چندلر، دانیل(۱۳۸۶). **مبانی نشانه‌شناسی**، مترجم: مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

حسینی، مجید(۱۳۹۲). **تن دال، تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایـران (۱۳۹۰-۱۳۵۷)**، تهـران: انتشارات رخداد نو.

حقیقی‌نسب، منیژه و هدایتی، شهره(۱۳۸۴). «بررسی تصویرسازی نقش جنسیت در آگهـی‌هـای بازرگـانی سـیمای جمهـوری اسلامی ایران»، فصلنامه **مطالعات زنان**، سال سوم، شماره ۷، صص ۵۰- ۳۳.

خوشخو، آرش(۱۳۸۰). «نگاهی به ده فیلم زن‌محور و مضامین مشترک آنها»، مجله **نقد سینما**، شماره ۲۴، خرداد.

داوری اردکانی، نگار و آقاابراهیمی، هاجر (۱۳۹۲) «گفتمان‌های مسلط جامعه ایرانـی در سـینمای اصـغر فرهـادی»، فصـلنامه **جامعه، فرهنگ و رسانه**، دوره ۲، شماره ۸، صص: ۶۶-۵۳.

دشت‌بانی، زهـرا(۱۳۹۲) ***بازآفرینی زنان قشر متوسّط و نقش اجتماعی آنان در آثار سینمایی اصـغر فرهـادی***، پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

دورکیم، امیل(۱۳۸۷). ***تقسیم‌کار***، ترجمه: باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.

دورکیم، امیل(۱۳۷۸). ***خودکشی***، مترجم: نادر سالارزاده، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.

راودراد، اعظم و تقی‌زادگان، معصومه(۱۳۹۱).«سپیده یا الی؛ خوانش انتقادی فیلم دربارهٔ الی»، فصلنامه **مطالعات فرهنگـی و ارتباطات**، سال نهم، شماره ۳۱.

راودراد، اعظم(۱۳۸۰).«تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون»، فصلنامهٔ **پژوهش زنان**، شماره ۱، صص ۱۵۶-۱۳۳.

راودراد، اعظم و صدیقی خویدکی، ملکه(۱۳۸۵).«تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، فصـلنامه **انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، پاییز، شماره۶ .

راودراد، اعظم(۱۳۷۹).«جامعه‌شناسی و سینما: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های قرمز و دو زن»، مجله **فارابی**، شماره ۳۶، بهار.

راودراد، اعظم(۱۳۸۱). ***سینمای سیاسی ایران و زنان کارگردان***، مجموعه مقالات همایش مشـارکت سیاسـی زنـان در کشورهای اسلامی.

رحمت‌آبادی، الهام(۱۳۸۷).«از اندرونی تا عرصه عمومی»، فصلنامه **جستارهای شهرسازی**، شماره ۲۴ و ۲۵، بهار و تابستان.

رضایی، محمد و افشار، سمیه(۱۳۸۹). «بازنمایی جنسیتی سریال‌های تلویزیونی»، فصلنامه **زن در فرهنگ و هنر** (پـژوهش زنان) دوره۱، شماره ۴، تابستان، صص ۷۵-۹۴.

رضایی، محمد و کاظمی، عباس(۱۳۸۷). «سیاست جنسیت در تلویزیون»، فصلنامه **پژوهش زنان**، دوره۶ شماره۳، صص ۱۱۳ – ۸۵

رضایی، محمد و کاظمی، عبـاس(۱۳۸۷). «بازنمـایی اقلیـت‌هـای قـومی در سـریال‌هـای تلویزیـون»، فصـلنامه **تحقیقـات فرهنگی**، سال اول شماره ۴، زمستان.

زمانی، فریبا(۱۳۸۸). «تفاوت تبعیض جنسی و جنسیتی و تأثیر آن در تحولات اجتماعی»، فصلنامه **فرهنگ**، ویژه زنـان، سـال ۲۲، شماره دوم پیاپی، تابستان.

زندی، مسـعود(۱۳۸۲). ***سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از خرداد ۱۳۷۶، شـکل‌گیـری سـینمای زن و تغییر مضامین آن***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشکدهء علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

ساروخانی، باقر و رفعت‌جاه، مریم(۱۳۸۳). «زنان و باز تعریف هویت اجتماعی»، مجله **انجمن جامعه‌شناسی ایـران**، دوره پنجم، شماره ۲، صص۱۶۰-۱۳۳.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی و رحمتی، محمدمهـدی(۱۳۸۶) «شـیوه‌هـای بازنمـایی جنسـیت در سـینمای ایـران»، **مجلـه مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، شماره ۱۰، صص ۷۹ تا ۹۸.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی(۱۳۸۶). «نمایش جنسیت»، فصلنامه **پژوهش زنان**، شماره پیاپی ۱۴.
سلطانی گردفرامرزی، مهدی(۱۳۸۳). «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، **پژوهش زنان**، دوره ۲، شماره ۳.
سلطانی گردفرامرزی، مهدی(۱۳۸۳). «زنان در سینمای ایران»، مجله **هنرهای زیبا**، شماره ۱۸، تابستان.
شاه‌نوشی، مجتبی و تاکی، علی(۱۳۹۰). «تحلیل محتوای سه‌گانه مهرجویی پیرامون نقش زن در خانواده»، فصلنامه علمی ترویجی **جامعه، فرهنگ و رسانه**، سال اول، شماره اول، زمستان.
شجاعی، زهرا(۱۳۹۰).«تحلیل اجتماعی از وضعیت زنان ایران»، از مجموعه گزارش وضعیت اجتماعی زنان (۱۳۹۰-۱۳۸۰)، http://rahman.org.ir/index.php/2013-08-07-07-31-18.
صادقی فسایی، سهیلا و کریمی، شیوا(۱۳۸۴). «بررسی کلیشه‌های جنسیتی سریال‌های تلویزیونی ایران»، فصلنامه **پژوهش زنان**، شماره ۱۳، صص ۹۰- ۵۹.
صافاریان، روبرت(۱۳۹۴). «مهاجرت زنان و نوستالژی مردان»، دوماهنامه **اندیشه پویا**، شماره ۲۶، تیر و مرداد.
صدر، حمیدرضا (۱۳۸۸) «کاش به این سفر نمی‌آمدی»، یادداشت در مجله **فیلم**، اسفندماه، شماره ۳۹۱.
صدر، حمیدرضا(۱۳۸۱). ***تاریخ سیاسی سینمای ایران***، تهران: نشر نی.
ضیمران، محمد(۱۳۸۲). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر***، تهران: نشر قصه.
طالبی‌نژاد، احمد(۱۳۷۷). ***در حضور سینما، تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب***، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
عبدالخانی، لنا و نصرآبادی، محمد(۱۳۹۰). «بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست‌گذاری فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)»، فصلنامه علمی پژوهشی **زن و فرهنگ**، سال سوم، شماره دهم، زمستان ۸۷- ۹۶.
عشقی، بهزاد(۱۳۷۵). «سه چهره از زن در سینمای ایران»، مجله **نقد سینما**، شماره نهم.
عموزاده، محمد و اسفندیاری، نسیم(۱۳۹۱). «بازنمون هویت اجتماعی در رسانه، بررسی روند تغییرات هویت اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب»، فصلنامه **زن در فرهنگ و هنر**، دوره ۴، شماره ۳، پاییز، صص ۱۳۸ – ۱۱۹.
علیخواه، فردین، باباتبار، احسان و نباتی، امین(۱۳۹۳) «زن به مثابهٔ سوژه شناسا، تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی»، پژوهشنامهٔ زنان، پژوهشگاه **علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، سال پنجم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان.
غلامرضا کاشی، محمدجواد و هلالی ستوده، مینا (۱۳۹۲) «واکاوی گفتمان نظارت بر تن زنانه در ایران پس از انقلاب اسلامی»، فصلنامهٔ **مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال نهم، شماره ۳۲، پاییز.
غیاثیان، مریم‌سادات، آقازاده، رقیه(۱۳۹۲). «بازنمایی زن در برنامه‌های گروه خانواده رادیو ایران بر مبنای تحلیل گفتمان انتقادی»، فصلنامه **جامعه فرهنگ و رسانه**، شماره ۶، بهار.
کاظمی، عباس(۱۳۸۹). «ماشین، فردگرایی و خانواده‌محوری»، ماهنامه **منظر**، شماره هشتم.
کاظمی، عباس و جوادی یگانه، محمدرضا(۱۳۸۵) «معرفی پژوهش، تحلیل محتوای فیلم‌های سینمای پس از انقلاب اسلامی دربارهٔ نگرش نسبت به زنان»، کتاب **زنان**، سال هشتم، شماره ۳۲.
کریمی، ایرج(۱۳۸۷). «افق‌های تازه»، یادداشت در مجله **فیلم**، اسفندماه، شماره ۳۹۱.
کوثری، مسعود و رجب‌زاده، احمد(۱۳۸۱) «آنومی سیاسی در اندیشه دورکیم»، مجله **علوم اجتماعی و انسانی** دانشگاه شیراز، دوره نوزدهم، شماره اول، زمستان (پیاپی ۳۷)، صص ۴۵- ۳۱.
کیویستو، پیتر(۱۳۸۶)، ***اندیشه‌های بنیادی در جامعه‌شناسی***، ترجمه: منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
گالاگر، مارگارت(۱۳۸۰). ***زن و صنایع فرهنگی، صنایع فرهنگی مانعی بر سر راه آینده فرهنگ***، ترجمه: مهرداد وحدتی؛ تهران: مؤسسه پژوهشی نگاه معاصر، صص ۱۶۸-۱۳۳.

گولومبوگ، سوزان و فیوویش، رابین(۱۳۸۲). ***رشد جنسیت***، ترجمه: مهرناز شهرآرای، چاپ دوم، نشر ققنوس.
گیتی، حسین(۱۳۸۱). «زن در سینمای قبل انقلاب»، نشریه **نقد سینما**، شماره ۳۶.
گیدنز، آنتونی(۱۳۸۶). ***جامعه‌شناسی***، ترجمه: منوچهر صبوری، چاپ سیزدهم، تهران: نشر نی.
لاجوردی، هاله(۱۳۸۸). «اخلاق در فرهنگ ایرانیان با اتکاء بـه نظریـه‌پـردازان انتقـادی زنـدگی روزمـره و سـینمای ایـران»، فصلنامه **انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. شماره۶، پاییز
لاجوردی، هاله(۱۳۸۴). «فکت، دهشت، سکوت، تأملی بر چهارشنبه سوری»، فصـلنامه **انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، دوره۱، شماره ۴، صص ۱۶۱-۱۵۲.
لاهیجی، شهلا(۱۳۷۶). «مروری بر سیمای زن در سینمای ایران از آغاز تا امروز»، **نقد سینما**، شماره یازدهم، تابستان.
محمدپور، احمد، ملک‌صادقی، مریم و علیزاده، مهدی(۱۳۹۱). «مطالعـه نشـانه‌شـناختی بازنمـایی زن در فـیلم‌هـای سـینمایی ایران»، فصلنامه **انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، دوره۱، شماره۴، صص ۱۶۱-۱۵۲.
محمدی، جمال و کریمی، مریم(۱۳۹۰).«تحلیل قرائت‌های زنان از مجموعه‌های تلویزیـونی»، فصـلنامه **علمـی پژوهشـی تحقیقات فرهنگی**، دوره چهارم، شماره ۱، بهار، صص ۷۷-۴۹.
مرادی، شهناز(۱۳۸۰). «مرز قاطع تصویر زن در سینمای ایران»، فصلنامه **فارابی**، شماره ۴۲ و ۴۳، پاییز و زمستان.
مسافر، سوفیا(۱۳۹۲). «گذشته و مروری بر شخصیت‌های زن در سینمای اصغر فرهادی»، فصلنامه **فیلم‌خانه**، شماره ۶، پاییز.
معیدفر، سعید و صبوری، حبیب(۱۳۸۹). «بررسی میزان فردگرایی فرزندان در خانواده»، پژوهش‌نامه **علوم اجتماعی**، سال چهارم، شماره چهارم، زمستان.
مکی، شادی(۱۳۷۹). ***تحلیل محتوای فیلم‌های از کرخه تا راین و آژانس شیشه‌ای***، رساله کارشناسی ارشـد، رشـته علوم ارتباطات، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
مهدی‌زاده، محمد و اسماعیلی، معصومه(۱۳۹۱). «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا»، فصـلنامه **زن در فرهنگ و هنر**، دوره ۴، شماره۱، بهار ۱۸۵- ۱۰۵.
مهدی‌زاده محمد و زندی، عبدالرضا(۱۳۹۲).«بازنمایی ارزش‌های اجتماعی زن در سینمای بعـد از انقـلاب: مقایسـه دو دوره اصلاح‌طلبی و اصول‌گرایی»، مجله **جهانی رسانه**، نسخه فارسی دوره ۸، شماره ۱، شماره پیاپی ۵۱.
میرزایی، حسین(۱۳۸۴). ***بررسی جامعه‌شناختی فردگرایی در ایران***، پایان‌نامه دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران.
میرفخرایی، تژا و فتحی، اسماعیل(۱۳۹۰). «تصویر زن در سینمای نخبه‌گرا و عامه‌پسند دهه هفتاد سینمای ایـران»، فصـلنامه **فرهنگ ارتباطات**، سال اول، شماره اول، بهار.
همتی، هلن(۱۳۷۹). ***بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنـر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی.
نازک‌کار، ژینوس(۱۳۹۴). ***نقش زن در ادبیات سینمای ایران؛ از آغاز تا سال ۱۳۸۴***، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
ناظرفصیحی، آزاده، کاظمی، عباس(۱۳۸۶). «بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری»، فصـلنامه **پژوهش زنان**، دوره ۵، شـماره ۱، بهار و تابستان، صص ۱۵۳- ۱۳۷.
نوین، زهرا و جهان‌دیده، مریم(۱۳۸۳). ***سیمای زن در مجموعه‌های تلویزیونی داخلی***، طرح اداره کل مطالعـات رسـانه و ارتباطات مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
نیک‌اختر، سعیده(۱۳۸۹). «نقش زنان در فیلم‌های حاتمی‌کیا»، روزنامه **جام‌جم**، ۱۵ فروردین.

وثوقی، منصور و میرزایی، حسین (۱۳۸۷) «فردگرایی: تأملی در ابعاد و شاخص‌ها»، **مطالعات جامعه‌شناختی** شماره ۳۴، پاییز، صص ۱۴۲-۱۱۷

ون‌زونن، ال(۱۳۸۲). «رویکردهای فمینیستی به رسانه‌ها» ترجمه: محمدرضا حسن‌زاده و حسن رئیس‌زاده؛ فصلنامه **رسانه**، سال پانزدهم، شماره اول، صص ۱۹۶- ۱۵۵.

یثربی، چیستا(۱۳۷۵). «سه چهره از زن، نگاهی به تصویر زن در آثار مهرجویی، بیضایی و مخملباف»، **نقد سینما**، شماره دهم.

Belton, John (1995), **movie and mass culture**, UK, Routgers University press.

Davis, D. M. (1990). "Portrayals of women in prime-time network television: some demographic characteristics." Sex Role: A Journal of Research 23: 325-332.

Goffman, E. (1979) **Gender Advertisements**, Cambridge, MA: Harvard University Press, New York: Harper and Row [paperback].

Goffman, E. (1997) **The Goffman Reader**, London: Blackwell.

Hall, s (2003) **Representations ,cultural representation and signifying practice**, London sage publication.

Jarvie, Ian C. (1998). **Towards a Sociology of the Cinema**. London, UK: Routledge.

Melussi, A (1994) **a strange kind of newness what is new in social movement, from ideology to identity** .Philadelphia, temple university press.