

برساخت معنایی زن روشنفکر خاص

در سینمای پس از انقلاب اسلامی

ساره امیری^۱، احسان آقابابایی^۲

چکیده

هدف مقاله پیش‌رو پاسخ به این پرسش است که تصویر زن روشنفکر در سینمای پس از انقلاب اسلامی چگونه برساخته شده است؟ برای نیل به این هدف از مفهوم «روشنفکر خاص» (میشل فوکو) و روش «تحلیل روایت» استفاده شد. حجم نمونه شامل ۱۳ فیلم تولیدشده بین سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۹۰ است که به شیوه هدفمند گزینش شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در سینمای پس از انقلاب، زن روشنفکر، زنی مستقل، شاغل، تحصیلکرده با پوششی مدرن است که در تقابل با مناسبات خانوادگی قرار گرفته است؛ از این رو، در سینمای پس از انقلاب «خانواده» حوزه اصلی فعالیت زنان روشنفکر بازنمایی شده است و روایت سینما از تحول شخصیت این زنان، روایت تغییر شکل برساخت «تقابل روشنفکر بومی و روشنفکر غربی» در سال‌های پایانی دهه شصت، به برساخت «روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم» در دهه هفتاد و «روشنفکر مدرن شکست‌خورده» دهه هشتاد است؛ همچنین برساخت سینمایی این مفاهیم در راستای بازتولید گفتمان‌های سیاسی-اجتماعی مسلط در هر دهه عمل می‌کند.

واژه‌های کلیدی

زن روشنفکر، روشنفکر خاص، تحلیل روایت، میشل فوکو، جامعه‌شناسی فیلم

تاریخ دریافت: ۹۶/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۲۵

saareh.amiri@gmail.com

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان

ehsan_aqababae@yahoo.com

۲. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول)

۱. مقدمه

روند نوسازی و مدرنیته، تحولاتی را در زندگی روزمره و ارزش‌های زنان به دنبال داشته است؛ تحولاتی چون شهرنشینی، بالا رفتن سطح تحصیلات، افزایش مشارکت سیاسی و اجتماعی، تغییر در بنیان‌های قدرت سیاسی و دیگر عوامل موجب تغییر در نگرش‌ها و هویت زنان شده است. این تغییرات باعث شد که زنان ایرانی، با تعدادی هرچند اندک، در جامعه‌ی روشنفکری حضور یابند و به ایفای نقش بپردازند. همراهی با مشروطه خواهان و تشکیل انجمن‌های آزادی‌بخش زنان (آفاری، ۱۳۷۷) و تلاش برای مشارکت در حیات سیاسی و اجتماعی و پاسداری از دستاوردهای انقلاب مشروطه (خسروپناه، ۱۳۸۱)، تأسیس مجله، نویسندگی و آگاه‌سازی سایر زنان در دوران پهلوی اول، تلاش برای اخذ حق رأی و مشارکت و مبارزات سیاسی در دوره پهلوی دوم و در نهایت حضور در حوزه عمومی در سال‌های پس از انقلاب اسلامی از جمله این نقش‌ها محسوب می‌شوند (اتحادیه، ۱۳۹۰).

سینمای ایران به عملکرد این زنان واکنش نشان داده و به بر ساخت آنان مبادرت ورزیده است؛ چراکه فیلم‌های سینمایی متن‌هایی هستند که بر مبنای مکانیسم‌های بازنمایی عمل می‌کنند و می‌توان از آنها به‌عنوان یکی از ابزارهای قدرتمند برای بر ساخت مناسبات و هنجارهای جنسیتی سخن به میان آورد. از این رو سینما این قابلیت را دارد که واسطه‌ی درک ما از جامعه باشد و ما را در فهم لایه‌های عمیق‌تری از حیات اجتماعی یاری رساند.

پیش‌انگاشت اصلی این پژوهش بر این دیدگاه استوار است که سوژه زن روشنفکر در ارتباط با دگرگونی‌های اجتماعی - سیاسی هر دوره در متون سینمایی بر ساخته شده است و هدف کلی مقاله آن است که نحوه این بر ساخت را در سینمای ایران در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ تحلیل کند، تأثیر دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی در چگونگی این بر ساخت و تحولاتی را که از لحاظ محتوا پشت سر گذاشته است، تفسیر نماید. دلیل برگزیدن سوژه زن روشنفکر آن است که موقعیت زنان در سینمای ایران همواره مسئله‌مند بوده و بازتعریف نقش اجتماعی آنان یک موضوع مجادله‌ی همیشگی میان گفتمان‌های مختلف مبتنی بر سنت و مدرنیته است و از طرفی دیگر روشنفکران به‌عنوان افراد تعیین‌کننده در معادلات اجتماعی - سیاسی و همچنین زنان، همواره از مهم‌ترین گروه‌ها برای اعمال نگاه‌های ایدئولوژیک هستند.

در این تحقیق از نظریه «روشنفکر خاص»^۱، «میشل فوکو»^۲ بهره گرفته شده است. فوکو علیه مفهوم روشنفکر عام موضع گیری کرد و اعلام داشت که کار روشنفکری در حوزه های خرد معنادار می شود. به نظر او روشنفکر خاص به جای آرمان های بزرگ و ایجاد تحولات کلان، می کوشد تا نظام های مستقر اجتماعی چون نظام های خانواده، آموزشی، پزشکی، کیفری و ... را دگرگون و منش سرکوب گرانه آنها را نمایان کند (احمدی، ۱۳۸۴). با نظر به این تعریف، در این تحقیق فیلم هایی تحلیل شده اند که شخصیت زن در آنها نگرش های اصلاح طلبانه ای در حوزه هایی ویژه دارند یا در بخشی از زندگی شخصی، امور و مسائل مهمی را به پرسش کشیده اند. در نتیجه هدف بعدی این تحقیق آن است که حوزه های فعالیت زنان روشنفکر ایرانی را در سینمای پس از انقلاب شناسایی کند. به طور کلی سؤالاتی که در این پژوهش به آنها پرداخته می شود، عبارت اند از:

تصویر زن روشنفکر خاص در فیلم های سال های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ چگونه بر ساخته شده است؟

عملکرد زن روشنفکر خاص در سینمای سال های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ در چه حوزه هایی بازنمایی شده است؟

رابطه بر ساخت معنایی زن روشنفکر خاص و شرایط اجتماعی سیاسی هر دوره چگونه است؟

۲. ادبیات تحقیق

تحقیق پیش رو از سه دسته مبانی نظری بهره می گیرد؛ دسته نخست شامل مفهوم روشنفکر و نظریه روشنفکر خاص میشل فوکو است، دسته دوم نظریه بازنمایی در حوزه رسانه و دسته سوم مروری بر بافت موقعیتی ایران پس از انقلاب است که پیش انگاشت تحلیل ها قرار می گیرد.

۱-۲. مفهوم روشنفکر

روشنفکر به عنوان صفت، مدت طولانی در انگلیسی وجود داشته اما به صورت اسم، از اوایل قرن نوزدهم رایج شده است (کالینی^۳، ۲۰۰۶: ۱۷-۱۸). نخستین استفاده این کلمه به یک گروه خاص به سال ۱۸۱۳ بازمی گردد و به گروهی موسوم به اینتلیجنتسیا

1. Specific Intellectual
2. Paul Michel Foucault
3. Collini

در روسیه اطلاق شده است. این گروه افرادی بودند که توجه عمیقی به مسائل عمومی داشتند، حس مسئولیت فراوانی به ایالت خویش احساس می‌کردند، مسائل سیاسی و اجتماعی را همچون مسئله‌ای اخلاقی در نظر می‌گرفتند، متعهد به نتیجه‌گیری منطقی در برخورد با مسائل بودند و امور اشتباهی را که نیاز به اصلاح داشت محکوم می‌کردند (کانفینو^۱، ۱۹۷۲: ۱۱۸). از این پس روشنفکران به منزله سوژه‌های تاریخی (که در گذشته از آنها به‌عنوان فرزندگان، فیلسوفان یا ادیبان یاد می‌شد) یک مجموعه اجتماعی - فرهنگی با مشخصاتی معین را تشکیل دادند. نظریه‌پردازان، دوره روشنفکری را دوره‌ای می‌دانند که در آن، آدمی مجبور است بی‌هیچ انتظاری از خارج یا از عالم بالا و فقط به اتکای شخص خود (عقل خود) عمل کند، آزاد و مسئول باشد. روشنفکری جریانی است که مبارزه فرهنگی و اجتماعی و نقد قدرت و سنت را محور حرکت خود قرار می‌دهد، چراکه برای روشنفکر «هیچ حقیقتی یک‌بار و برای همیشه پذیرفته‌شده نیست و معنای ایمان ندارد، بلکه به منزله عقیده‌ای^۲ است که با دیگر عقاید در برخورد است»^۳ (جهانگلو، ۱۳۸۳: ۶۷).

از زمان ورود مفهوم روشنفکری در ادبیات سیاسی - اجتماعی جهان تا به امروز، نظریه‌پردازان بسیاری درباره این مفهوم اندیشیده‌اند؛ عده‌ای نقش‌هایی عام و جهان‌شمول بر دوش روشنفکر گذاشته‌اند؛ چنانچه جولین بندا^۴ در کتابی با‌عنوان «خیانت روشنفکران» آنها را تمامی کسانی که فعالیتشان ماهیتاً در پیگرد اهداف به‌خصوصی نیست، تمامی کسانی که مسرت خویش را در هنر یا علم یا تفکر متافیزیکی جست‌وجو می‌کنند ... و تمامی آنهایی که در بند مزایای مادی نیستند (بندا و کیمبال^۵، ۱۹۲۸: ۴۳) خطاب می‌کند؛ سارتر^۶ آنها را کسانی می‌داند که نقششان به دست آوردن «هدف خاص خود (کلیت دانش، آزادی اندیشه و حقیقت) و آن را به‌صورت هدف واقعی هرکسی در مبارزه، یعنی آینده انسان» (سارتر، ۱۳۸۰: ۹۳)

1. Confinio

2. Doxa

۳. روشنفکری و منورالفکری در ایران به لحاظ تاریخی، پدیده‌ای درون‌زا نیست و پیشینه آن به مسائل و جریان‌های داخلی تفکر و تحولات، تعاملات و کنش‌های اجتماعی باز نمی‌گردد؛ آنچه این پدیده را به‌وجود آورد، مواجهه ما با غرب و تجدیدی بود که در قرن نوزدهم بر سر ایران فرود آمد؛ در نتیجه روشنفکر در ایران به معنای تجدید پرست معنی شده و بر پایه این باور ساخته شده که «او انسان مدرن یا مدرنیستی است که دستاوردهای روشنگری را مبانی اساسی زندگی اجتماعی می‌داند» (احمدی، ۱۳۹۰)

4. Julien Benda

5. Benda and Kimbal

6. Jean-Paul Sartre

می‌بیند، ادوارد سعید^۱ او را جهان‌شمول، در تبعید، در حاشیه، غیرحرفه‌ای، نقاد و مؤلف زبانی می‌داند که سعی دارد حقیقت را به قدرت بگوید و مانهایم^۲ روشنفکران را از قید روابط طبقاتی رها می‌خواند (مانهایم، ۱۳۸۰: ۲۱۸). گروهی دیگر اما نظیر میشل فوکو نقش‌هایی خاص به دوش روشنفکر قرار می‌دهند و او را از مناسبات قدرت و پیوندهای طبقاتی جدا نمی‌داند؛ در ادامه نظریه روشنفکر خاص فوکو تشریح و پیش‌انگاشت تحلیل‌ها قرار می‌گیرد.

۲-۲. نظریه روشنفکر خاص فوکو

نظریه روشنفکر خاص میشل فوکو ریشه در تعریف او از قدرت دارد. اغلب تصور می‌شود که قدرت چیزی جز توانایی عاملانی قدرتمند، در اعمال اراده خویش بر مردمی بی‌قدرت نیست. فوکو به نقد این نگرش پرداخت. او با بررسی نهادهایی چون زندان، تیمارستان، مدارس به این نتیجه رسید که سرکوبی و قدرت‌مداری در سراسر کنترل اجتماعی وجود دارد و در انحصار یک گروه یا شبکه‌ای خاص نیست؛ چراکه روابط قدرت در هر یک از این نهادها نوع خاصی از دانش را ایجاد کرده که در جایگاه حقیقت قرار گرفته و همچون شبکه‌ای از سیستم‌های عصبی در جامعه پخش شده است (فوکو^۳، ۱۹۸۰: ۱۱۹). در نتیجه قدرت در نگاه فوکو یک پدیده یا نیرویی یکپارچه و نیز تنها پدیده‌ای سیاسی نیست؛ بلکه چیزی شبیه به «راهبرد» است، نظامی از روابط است که در سرتاسر جامعه، خانواده، اداره، مدرسه، روابط زن و مرد و... گسترده است، در تمام گروه‌های اجتماعی اعمال و روابط افراد را تعریف می‌کند. در نتیجه این تعریف جدید از قدرت، فوکو مفهوم روشنفکر خاص را در برابر روشنفکر عام قرار داد و نقش روشنفکر را دگرگون کرد. از منظر فوکو نقش روشنفکر عام که عموماً به صورت وکیل، روزنامه‌نگار یا نویسنده ظاهر می‌شد و کارش بیان حقیقت برای کسانی بود که قادر به دیدن یا گفتن آن نبودند، فرسوده شده است و جای خود را به روشنفکری داده که در چارچوب یک رشته خاص عمل می‌کند. این روشنفکر، دیگر در صدد نظریه‌سازی درباره جهان نیست و فردی است که به دلیل تأثیر نهادهای قدرت در تمامی ارکان، کارش ماهیتی سیاسی پیدا کرده است. فوکو در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«سال‌ها از زمانی که روشنفکر به‌عنوان ایفاگر نقش روشنفکر همگانی شناخته می‌شد، گذشته و حالت جدیدی از ارتباط بین نظریه و عمل بنا نهاده

1. Edward Said

2. Karl Mannheim

3. Foucault

شده است. روشنفکران نه در ماهیت جهانی و همگانی بلکه در بخش‌های به‌خصوصی و در نقاط ویژه‌ای که در شرایط زندگی و کار آنها واقع شده است، حوزه عمل دارند (خانه، بیمارستان، نوانخانه، آزمایشگاه، دانشگاه، در روابط جنسی و خانوادگی). بدون هیچ تردیدی چنین نقشی، آگاهی بی‌واسطه و ملموس‌تری از مبارزه به آنان می‌دهد» (فوکو، ۱۹۸۰، ۴: ۱۲۶).

از نگاه فوکو مسئله روشنفکر خاص بر سر رهایی حقیقت از هر نوع مناسبات قدرت نیست، چنین چیزی لزوماً خیالی و واهی است چراکه حقیقت همان قدرت است؛ از همین‌رو روشنفکر دیگر نباید به‌مثابه فردی پیشوا و هدایت‌گر به دنبال آگاهی بخشی کلان به آحاد توده‌ها باشد بلکه باید در کنار آنها در حوزه‌هایی خردتر برای متزلزل کردن قدرتی دست به مبارزه بزند که خود نیز هم موضوع و هم ابزار آن است (فوکو، ۱۳۷۵: ۶۴-۶۷).

معیار نقد نزد روشنفکر خاص متفاوت است، او بر آن نیست تا بگوید وضع، آن‌گونه که هست درست نیست؛ بلکه به دنبال آن است که بدیهی بودن شیوه‌ها و کارهایی که مورد قبول همگان واقع شده و بی‌چون‌وچرا پذیرفته شده را زیر سؤال ببرد. در نتیجه روشنفکر خاص، روشنفکری است که در حوزه‌ای محدود و خردعمل می‌کند و با مبارزات واقعی و هرروزه خود سعی دارد امور بدیهی و مسلم را از نو مورد پرسش و مطالعه قرار دهد و عادات و شیوه‌های عمل و اندیشیدن را متزلزل کند. «او عملکرد نهادهایی را که بی‌طرف و مستقل به نظر می‌رسند در معرض نقد قرار می‌دهد، قاعده‌ها را دوباره از نو ارزیابی می‌کند و بر مبنای همین دوباره مسئله کردن در شکل‌گیری اراده سیاسی شرکت می‌کند» (فوکو، ۱۳۷۵: ۶۴-۶۷).

با توجه به این تعریف فوکو، در این مقاله زن روشنفکر خاص زنی است که هویتش را در مقابل قدرت کسب می‌کند؛ او در بخش‌هایی ویژه و هرجایی که به‌عنوان شهروند باید نقشی ایفا کند، شیوه‌های عمل و اندیشیدن را آشفتن و متزلزل می‌کند.

۲-۳. بازنمایی

در مطالعات معاصر، بازنمایی اصطلاحی برای توصیف کنش‌کنار هم قراردادن نشانه‌های مختلف به‌منظور ارائه مفاهیم انتزاعی پیچیده، به‌صورت قابل‌شناخت و معنادار است. این کنش معنا ساز، یک فرایند بنیادین شناختی است و می‌توان گفت تمام کردارهای دلالتی با بازنمایی سر و کار دارند. در مطالعات رسانه، این فرض مورد قبول است که بازنمایی، به‌ندرت طبیعی است و رسانه‌ها از جمله سینما تنها بخش‌های قابل‌شناسایی از جهان

را به وسیله تمهیداتی، در روش‌های قابل قبول بازسازی می‌کند (اندرو^۱، ۱۹۸۴: ۷۴)؛ در نتیجه «فیلم‌های سینمایی به‌طور ضمنی یا آشکار، تصویری از واقعیت‌ها را به صورتی جهت داده‌شده به پرده می‌آورند» (آلن^۲، ۱۹۹۰) و چنین بازنمایی‌هایی هرگز نمی‌تواند مستقل از مسائل سیاسی و ایدئولوژیک مورد ارزیابی قرار بگیرد؛ چراکه «به‌وسیله زبان ساخته می‌شود» (هال^۳، ۱۹۷۷) و «زبان همواره آغشته به ایدئولوژی است» (فرکلوف^۴، ۱۹۹۲: ۷۳). برای نمونه بودری در یک قیاس افلاطونی و با اشاره به تمثیل غار افلاطون، فیلم دیدن را توهمی ایدئالیستی و استعلایی می‌داند که در برابر ارتباط مستقیم با واقعیت قرار می‌گیرد و بر این عقیده است که این دستگاه ایدئولوژیک به بیننده مفهومی فرا واقع‌گرایانه از واقعیت را عرضه می‌دارد (بن شاول^۵، ۲۰۰۷: ۹۱).

مقاله پیش‌رو مبتنی بر رهیافت برساخت‌گرایی در بازنمایی است. مطابق این رهیافت آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست، بلکه نظام زبانی حمل‌کننده معناست و از این‌رو رسانه‌های جمعی همچون فیلم‌ها نیز واقعیت اجتماعی را منعکس نمی‌کنند، بلکه واقعیت‌های اجتماعی در قالب ساختارهای روایی آنها برساخته و در مراحل مختلف رمزگذاری می‌شود.

۲-۴. بافت موقعیتی ایران پس از انقلاب

انقلاب ۱۳۵۷، ائتلاف طبقات سنتی و طبقات مدرن بود؛ پس از انقلاب اما به نحوی وسیع در این ائتلاف بزرگ گسست افتاد و شکاف عمیقی، این طبقات را از هم جدا کرد؛ چراکه «گفتمان انقلابی اسلامی نفی گفتمان مدرنیته در ایران» (وحدت، ۱۳۸۳: ۱۹۶) و بازگشت به ارزش‌های دینی - سنتی و نفی همه کوشش‌های مدرنیزاسیون بود (استمپل، ۲۰۰۰: ۴۴۱). پس از انقلاب اسلامی در دهه شصت، توده‌های سنتی منزلتی نو کسب کردند و این فرایند اجتماعی راه را برای سلطه گفتمان سنتی هموار کرد. در این سال‌ها و در جهت خوانش ویژه‌ای از احکام و قوانین اسلام بسیاری از افراد، اشیا و اماکن با برجسب‌های انقلابی، اسلامی و خودی بودن یا نبودن قضاوت می‌شدند. در همین راستا و در حوزه زنان، این گفتمان دال «زن مومن» را در برابر دال «زن غیر مومن» قرار داد و بر حفظ، تقویت و تثبیت ارزش‌های اسلامی از طریق کانون

1. Andrew

2. Allen

3. Hall

4. fairclough

5. Ben-Shaul

خانواده تأکید کرد؛ چنانچه در برنامه اول توسعه، موضوع زنان به منزله زیرمجموعه‌ای از کنترل موالید و جمعیت مورد توجه قرار گرفت و در واقع مهم‌ترین دلیل توجه به زنان، موضوع تنظیم خانواده بود (شجاعی، ۱۳۸۳).

با پایان یافتن جنگ و به موازات سلطه گفتمان سنتی، نشانه‌هایی از گفتمانی بدیل بروز کرد؛ این نگاه تا حدی متناسب با فرایند تدریجی ظهور یک اوضاع اجتماعی نوین بود (وحدت، ۱۳۸۳: ۲۶۶). در این دوره، اکثریت فکری تازه‌ای حول مفاهیم جامعه مدنی و قانون‌گرایی شکل گرفت که پایگاه اجتماعی اصلی آن طبقات متوسط جدید، دانشگاهیان، روشنفکران و جوانان شهرها بودند. بخش‌های عمده‌ای از این اکثریت سیاسی جدید، نسل تازه‌ای بودند که در مقابل سیاست‌های اجتماعی و فرهنگی گروه‌های حاکم سنتی از خود واکنش نشان دادند. روشنفکران این نسل عقیده داشتند که «حقیقت خالص در دست کسی نیست» (سروش، ۱۳۷۵) و در نتیجه اقتدار سیاسی و اقتدار دینی و هر نوع انحصارطلبی باید محکوم گردد. چنین فضایی منجر به ایجاد اشتیاق نسل جوان و مشارکت فعال آنان در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی نظیر انتخابات گردید. سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۷۹ سال‌های اوج دوره امید به تغییر است و علاقه جوانان در این دوره برای اینکه اثبات کنند شهروند جامعه مدنی و در پی احقاق حقوق خود هستند مشهود بود (بی‌نام، ۱۳۷۷: ۳-۵). در این دوره با رشد میزان تحصیلات و اشتغال زنان، تقویت سیاست‌هایی مبنی بر مشارکت بیشتر آنها در عرصه‌های عمومی، حضور در مجلس شورای اسلامی، راهیابی به دولت و همچنین تشکیل پست مشاورت رئیس جمهوری در امور زنان، دوره جدیدی از مشارکت سیاسی و اجتماعی زنان آغاز شد. همچنین خط‌مشی امور زنان در برنامه سوم و چهارم، توانمندسازی آنان بود؛ این رویکرد زنان را به کنترل بیشتر بر جنبه‌های زندگی خود تشویق کرد و مشارکت مستقیم در حیات اجتماعی جامعه و توسعه، هم به منزله نتیجه و هم به منزله ابزار تواناسازی زنان توصیه شد (مومنی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹).

دهه هشتاد با پیروزی دوباره اصلاح‌طلبان آغاز گشت، اما پیش از آن حوادثی نظیر قتل‌های زنجیره‌ای، حوادث کوی دانشگاه، توقیف روزنامه‌های پیشرو و «عدم توفیق اصلاح‌طلبان در برآوردن مطالبات عمده مردم، امید مردم راکاه شداد» (آرامکی و امیر، ۱۳۸۸: ۹۹-۱۳۰)؛ در نتیجه در انتخابات شورای شهر در ۱۳۸۱ و انتخابات مجلس در ۱۳۸۲ مردم مشارکت کمتری کردند؛ این امر حاکی از عدم ایمان به تغییر و محقق نگشتن انتظارات مردم بود. به گفته بشیریه «اصلاحات از این زمان به قهقرا رفت و این دوران دوران شدیدترین میزان آنومی اجتماعی در سطوح گوناگون بود» (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۴۵).

پیدایش جامعه توده‌ای منفعل، گسترش شاخص‌های بی‌اعتمادی، سرخوردگی، انفعال اجتماعی، احساس امید اجتماعی کم، پاره‌پارگی نظام ارزشی، تعارض در الگوهای رفتاری، ضعف مشروعیت‌هنجاری حاکم، تضعیف روابط در حوزه عمومی، گسترش بی‌تفاوتی و انفعال اخلاقی فرهنگی و سیاسی، احساس سرگشتگی، هنجارگریزی و غیره از پیامدهای دوران پس از اصلاحات بود (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۳۷-۱۵۴). این شرایط زمینه را فراهم کرد تا این بار اصول‌گرایان در انتخابات سال ۱۳۸۴ پیروز و گفتمان سنت دوباره هژمونیک شود؛ گفتمان سنت‌گرایی اصول‌گرا از دال‌هایی مانند روحانیت، فقه، عدالت و نظارت تشکیل شده بود؛ این گفتمان، گفتمان بازگشت به اصول اولیه انقلاب بود و مهم‌ترین عنصر و منبع هویت ملی ایران را دین اسلام و اسلامیت می‌دانست. در این دوره بر تحکیم خانواده و توسعه فرهنگ عفاف و حجاب در مورد زنان تأکید می‌شد، اما همچنان نرخ رشد تحصیلات^۱، اشتغال و مشارکت در عرصه‌های فرهنگی و هنری (برای مثال تبدیل شدن زنان به ستارگان سینما) روندی صعودی داشت و نیز با انتصاب نخستین وزیر زن پس از انقلاب در سال ۱۳۸۸ مشارکت سیاسی زنان شکل تازه‌ای به‌خود گرفت.

۳. روش تحقیق

در این تحقیق برای دستیابی به معنای نهفته در فیلم‌ها از دو شیوه نقد بهره گرفته می‌شود؛ نخست نقد درون‌متنی که روش تحلیل روایت برای آن در نظر گرفته شده است، به کار می‌رود؛ سپس در سطح نقد برون‌متنی که همان نقد جامعه‌شناختی است، فیلم‌سازان یک پدیده اجتماعی نگریسته می‌شود و پیوند میان معنای آن با بستر اجتماعی تفسیر می‌گردد. به عبارت دیگر در این بخش سعی بر آن است با پی‌گرفتن تحلیل روایت، ساختار و زمینه‌ای روایی برای بررسی جامعه‌شناختی اثر هنری فراهم آورده شود.

۱-۳. روایت

روایت، فقط در ادبیات و داستان مطرح نمی‌شود بلکه در شاخه‌های متفاوتی از جمله زیبایی‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و انسان‌شناسی کاربرد دارد (لوینگستون^۲، ۲۰۰۵: ۳۵۹). «گفته می‌شود که مردمانی با زمینه‌های متفاوت فرهنگی

۱. در راستای ارتقای سواد زنان می‌توان به آمار مربوط به سرشماری سال ۱۳۸۵ در جمهوری اسلامی ایران اشاره کرد، توزیع نسبی زنان باسواد در مقایسه با جمعیت زنان بالای شش سال، ۸۰/۳۴ درصد برآورد شده است که این رقم در مقایسه با سه دهه گذشته یعنی سال ۱۳۵۵ به صورت نسبی، ۴۴/۸۶ درصد افزایش داشته است (ر.ک پایگاه رسمی مرکز امور زنان و خانواده سایت ریاست جمهوری)

اغلب مجموعه‌ای از نشانه‌ها را با عنوان روایت شناسایی می‌کنند و از ناروایت‌ها تمییز می‌دهند و دست به روایت‌پردازی‌هایی می‌زنند که بسیار مشابه به یکدیگرند ... چراکه به صورت عمومی هر روایتی بازنمایی موقعیت و رخدادی واقعی یا ساختگی در یک توالی زمانی ویژه^۱ (پرینس^۱، ۱۹۸۲: ۱۹۷) تعریف می‌شود.

تحلیل روایت فیلم، روایت را با توجه به جهان داستان و تصویری که از واقعیت به دست می‌دهد، نوعی بازنمایی تلقی می‌کند که در واقع مجموعه‌ای است از بازنمایی‌های نوشتاری، بازنمایی‌های دیداری (تصویرپردازی صحنه‌ها، شخصیت‌ها، اعمال و ...) و بازنمایی شنیداری (موسیقی، جلوه‌های صوتی و شاخص‌های موسیقی متن و ...). این بازنمایی‌ها که در مجموع روایت کلی فیلم و بازنمایی کلی را شکل می‌دهند به وسیله عناصر روایت‌پرداز فیلم به منصفه ظهور می‌رسند. از میان چنین عناصری، تحقیق پیش‌رو بر چهار عنصر اصلی رخداد، شخصیت، کنش و راوی که به نظر می‌رسد به بهترین شکل کمک‌رسان تحلیل‌ها هستند، متمرکز است. در سطح درون متنی از آرای آرتور آسابرگر^۲ و سلومیت ریمون‌کنان^۳ استفاده شد و سپس در سطح برون‌متنی پیوند میان روایت‌پردازی در فیلم‌ها با اوضاع اجتماعی سیاسی ایران پس از انقلاب تحلیل قرار گرفت.

۱-۱-۳. شخصیت:

شخصیت، رشته‌ی حوادث را به وجود می‌آورد و فردی است که کیفیت روانی او در کنش او و آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد، وجود دارد. شخصیت در داستان خلق می‌شود تا رخدادها به وجود آیند و رخدادها نیز به شخصیت هویت می‌بخشند. «آنها با پدیدآوردن وقایع و واکنش کردن در مقابل آنها در سیستم فرمال فیلم نقش بازی می‌کنند؛ آنان از مردم واقعی نیستند حتی وقتی بر مبنای اشخاص تاریخی شکل گرفته‌اند» (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۵: ۷۶).

۱-۲-۳. رخداد:

رخداد، عنصر اصلی روایت محسوب می‌شود. چنانچه در دیباچه کمبریج، روایت «بازنمایی یک رخداد یا سلسله‌ای از رخدادها» (پورتر^۴، ۲۰۰۲: ۱۲) تعریف شده است. رخداد چیزی است که در متنی اتفاق می‌افتد و منجر به صورت گرفتن امر دیگری شده و سرانجام به حل قطعی داستان می‌انجامد (آسابرگر: ۱۳۸۰: ۷۹). ریمون

1. Prince

2. Asa Berger

3. Rimmon-Kenan

4. porter

در سینمای پس از انقلاب اسلامی | ۱۰۵

کنان نحوه شکل‌گیری داستان را چنین شرح داده است: «رخدادها باهم ترکیب شده و خرده‌توالی‌ها را ایجاد می‌کنند و همین خرده‌توالی‌ها نیز متقابلاً با هم ترکیب شده و کلان‌توالی‌ها را تولید می‌کنند و کل داستان نیز از به هم پیوستن کلان‌توالی‌ها شکل می‌گیرد» (کنان، ۱۳۸۷: ۲۸).

۳-۱-۳. کنش:

نخستین و ساده‌ترین نقش هر شخصیتی نقش کنش‌گری او است. از این لحاظ، شخصیت، فاعل یا نهادی است که یا کاری و کرداری را انجام می‌دهد یا گزاره‌ای به او نسبت داده می‌شود. به واسطه کنش‌های یک شخصیت، ما درکی از ویژگی‌های فردی او به دست می‌آوریم. به گفته کنان «کنش‌ها یا یک‌زمانه و پویا هستند یا عادت‌ی و پایدار. کنش‌های یک‌زمانه اغلب در نقطه عطف روایت نقشی بر عهده می‌گیرند و جنبه پویای شخصیت را آشکار می‌کنند. کنش‌های عادت‌ی یا پایدار هم عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبه پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و اغلب تأثیری مضحک یا کنایه‌ی برجای می‌گذارند» (کنان، ۱۳۸۷: ۸۶).

۴-۱-۳. راوی:

راوی شامل تمام متصدیان فیلم است. او از طریق به‌کارگیری تمهیداتی نظیر میزانشن، تدوین، صداگذاری و ... تصمیم‌هایی را برای تبیین دیدگاه و ایدئولوژی نهایی خود اتخاذ می‌کند.

در جدول ۱ نحوه متناظر شدن سؤالات تحقیق و ابزارهای پاسخگویی گنجانده شده است.

جدول ۱. سؤالات روشی

ابزار تحلیل برون متنی	ابزار تحلیل روایت (تحلیل درون متنی)	سؤالات تحقیق
بافت موقعیتی ایران پس از انقلاب - نظریه روشنفکر خاص فوکو	۱. شخصیت‌پردازی‌ها؛ ۲. راوی	۱. تصویر زن روشنفکر در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ چگونه بر ساخته شده است؟
	۱. شخصیت‌پردازی؛ ۲. رخداد؛ ۳. کنش؛ ۴. راوی	۲. رابطه بر ساخت معنایی زن روشنفکر و شرایط اجتماعی سیاسی هر دوره چگونه است؟
	۱. رخداد؛ ۲. کنش	۳. عملکرد زن روشنفکر خاص در سینمای سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ در چه حوزه‌هایی بازنمایی شده است؟

۲-۳. جامعه آماری و شیوه نمونه‌گیری

جامعه آماری این پژوهش شامل تمامی فیلم‌های ساخته‌شده بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ در ایران است که زن روشنفکر در آن به تصویر کشیده شده است. از میان این فیلم‌ها سیزده فیلم با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند (انتخاب فیلم‌هایی که واجد قابلیت لازم برای نیل به هدف محوری تحقیق) انتخاب گردید. نحوه انتخاب فیلم‌ها از این قرار است: فیلم‌هایی که زنان تحصیلکرده‌ای را بازنمایی کرده که نگرش‌های اصلاح‌طلبانه‌ای در حوزه‌های ویژه‌ای دارند یا در بخشی از زندگی شخصی خود امور و مسائل مهمی را به پرسش کشیده‌اند، گزینش و درنهایت با نظر به متن هر یک از فیلم‌ها، سه فیلم از دهه شصت^۱، چهار فیلم از دهه هفتاد و شش فیلم از دهه هشتاد که به نظر به روند تحقیق کمک شایانی می‌رسانند انتخاب نهایی گردید. ذکر این نکته ضروری است که در انتخاب فیلم‌ها سعی بر این بود که از هر کارگردان تنها یک فیلم انتخاب شود تا نتایج پژوهش هر چه بیشتر قابل تعمیم باشد.

جدول ۲. مشخصات موردهای مطالعه

شماره	نام فیلم	کارگردان	سال نمایش
۱	سلام سرزمین من	اکبر خامین	۱۳۶۷
۲	بچه‌های طلاق	تهمینه میلانی	۱۳۶۸
۳	هامون	داریوش مهرجویی	۱۳۶۸
۴	زینت	ابراهیم مختاری	۱۳۷۲
۵	درد مشترک	یاسمین ملک نصر	۱۳۷۳
۶	بانوی اردیبهشت	رخشان بنی اعتماد	۱۳۷۶
۷	عروس آتش	خسرو سینایی	۱۳۷۸
۸	سگ‌کشی	بهرام بیضایی	۱۳۸۰
۹	کاغذ بی‌خط	ناصر تقوایی	۱۳۸۰
۱۰	شام آخر	فریدون جیرانی	۱۳۸۰
۱۱	شمعیدر باد	پوران درخشنده	۱۳۸۳
۱۲	جدایی نادر از سیمین	اصغر فرهادی	۱۳۸۹
۱۳	زندگی خصوصی	حسین فرح‌بخش	۱۳۹۰

۱. تعداد کم فیلم‌های دهه شصت به این دلیل است که به‌طور کلی زنان در سینمای این دهه در نقش‌هایی فرعی و یا سنتی بازنمایی شده‌اند.

۴. یافته‌های تحقیق

در این بخش فیلم‌ها در دو سطح درون‌متنی با کمک گرفتن از مؤلفه‌های روایت و برون‌متنی بابت بهره‌گیری از داده‌های اجتماعی - سیاسی تحلیل شدند. لیکن در ادامه به جهت طولانی نشدن مقاله، فیلم «سلام سرزمین من» ساخته سال ۱۳۶۳ به‌منظور تنها نمونه جهت نمایش اعتبار یافته‌های تحقیق، تحلیل درون‌متنی شد؛ با ذکر این نکته که تمامی فیلم‌ها به همین روند تحلیل شدند و در اینجا فقط به نتایج تحلیل‌ها اکتفا گردید؛

۴-۱. تحلیل روایت فیلم سلام سرزمین من

۴-۱-۱. داستان فیلم

«شکوه» که به تازگی پس از دریافت تخصصش در رشته پزشکی، به ایران بازگشته است؛ تصمیم می‌گیرد که به کمک پدرش که تاجر فرش است کلینیکی دایر کند و به این منظور، امیدوار به همکاری عمویش دکتر «مشتاق» است. اما دکتر «مشتاق» در روستای دورافتاده‌ای مشغول خدمت است. «شکوه» به همراه پدرش به روستا سفر می‌کند تا او را بیابد و وقتی به مقصودش می‌رسد، نه تنها موفق به جذب عمویش نمی‌شود، که خود نیز کنار او باقی می‌ماند.

۴-۱-۲. شخصیت

شکوه زنی زیبا، تحصیلکرده و با پوششی مدرن است. او مدرک تخصصش را در رشته پزشکی از جایی در خارج از ایران دارد و از آنجا که به نظر می‌رسد تعلق خاطری خاص به ایران دارد، آمده تا در ایران کلینیکی راه‌اندازی کند. شکوه شخصیتی سنجش‌گر و منطقی دارد و پیش از تصمیم‌گیری درباره کسی یا چیزی آن را می‌آزماید؛ چراکه او ابتدا برای برگرداندن عمویش به روستا می‌رود، اما پس از دیدار او تصمیم می‌گیرد چند روزی را در روستا بگذراند تا دنیای عمو و دنیای روستا را کشف کند. شکوه فردی است که بین تفکر پدر ثروتمند و شهر نشینش که قصد دارد به او در سرپا کردن کلینیک کمک کند و عمویش که در روستایی دور افتاد در خانه‌ای کوچک زندگی می‌کند، عمویش و راه و روش زندگی او را ترجیح می‌دهد چراکه دغدغه مردم، سرزمین و به گفته خویش راه درست را دارد.

۴-۱-۳. رخداد-کنش

در این فیلم تحلیل‌ها بر دو رخداد و دو کنش ناشی از آن رخدادها متمرکز است. رخداد اول «حادثه در روستا» است. دکتر مشتاق توسط پلیس دستگیر و بازداشت

می‌شود و در همان زمان کوه نزدیک به روستا ریزش می‌کند و تنی چند از مردم زخمی می‌شوند. این رخداد به کنش یک‌زمانه شکوه منجر می‌شود؛ شکوه در نبود عمویش تمامی تلاش خود را برای «نجات دادن جان اهالی» انجام می‌دهد و در این میان به آزاد شدن دکتر مشتاق نیز کمک می‌رساند. این رخداد و کنش می‌تواند چنین معنایی را در خود پنهان داشته باشد که زن روشنفکر آنگاه که مردی در میان نباشد حوزه عمل دارد نه همیشه و همه جا.

در پایان فیلم نیز رخداد مهم «وخامت حال زن روستایی» اتفاق می‌افتد. زنی باردار در روستا در حال مرگ است و دکتر مشتاق نیز نمی‌تواند کاری از پیش برد و زن می‌میرد. این رخداد منجر به کنش پویای دیگری از شکوه می‌شود؛ او رو به عمویش می‌گوید که بچه را نجات خواهد داد و سپس به تنهایی «عمل سزارین» را انجام می‌دهد. شکوه در انتها با بچه‌ای در آغوش به میان اهالی روستا می‌رود و فیلم تمام می‌شود. این رخداد و کنش، حوزه فعالیت شکوه را مشخص می‌کند: زنان و خانواده.

۴-۱-۴. راوی

راوی در این فیلم دو تفکر (دو برادر) را روبه‌روی هم قرار می‌دهد و از یکی حمایت می‌کند. راوی پدر شکوه را که تاجر فرش است، نماینده قشر مرفه شهرنشین می‌داند که به پول بها می‌دهد، به کارگر خود پرخاشگری می‌کند و تفکرات بومی را تفکراتی قدیمی و کهنه خطاب می‌کند. از طرفی دیگر عموی شکوه نماینده تفکر مخالف است؛ او به زندگی شهرنشینی پشت کرده است، پول را خوار می‌شمرد، با اهالی روستا مانند خانواده‌اش رفتار می‌کند، به داروها و درمان‌های گیاهی و سنتی علاقه‌مند است (نمادی از تفکرات بومی گرایانه) و عقیده دارد کلینیک او به وسعت سرزمینش است. در میان این دو طیف راوی شکوه را زنی تصویر می‌کند که در سفری معنوی به راه و رسم زندگی عموی خود می‌پیوندد. راوی چنین زندگی را زندگانی خوشبخت می‌داند و در جایی از زبان شکوه می‌گوید: «عمو خوشبخته... راه درستشو پیدا کرده... این خوشبختی در فیلم در گروه پشت کردن به زندگی مدرن شهری و ثروت به دست آمده است. چنین تقابلی در میزانشن خانه هر دو به وضوح دیده می‌شود؛ عمو در اتاقی ساده با تابلوهای نقاشی، پرده‌های رنگی، مجسمه‌های کوچک و کتاب‌های متعددی همچون حافظ زندگی می‌کند که نقطه مقابل خانه پدر شکوه است که خانه‌ای است بزرگ، با نمایی یکدست سفید و پنجره‌های تکرار شونده که به زندانی عظیم می‌ماند.

به‌طور کلی راوی تفکرات بومی گرایانه را می‌ستاید و زن روشنفکر را یکی از نمایندگان بالقوه آن معرفی می‌کند. او با استفاده از ملزومات روایی «رخداد و کنش» حوزه فعالیت این زن را دایره زنان و خانواده به تصویر می‌کشد و آن را ارج می‌نهد و در سکانس پایانی فیلم زنی را که در این حوزه پیشگام است تشویق و تمام افراد درون داستان فیلم را به احترامش بلند می‌کند.

در جدول شماره ۷ معناهای اولیه هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی استخراج و گردآوری شده است.

جدول ۷: مؤلفه‌های درون متنی فیلم سلام سرزمین من

نگاه کلی راوی	مؤلفه‌های متن		
	کد اولیه	ظاهر مدرن- تفکر بومی گرایانه	شخصیت
زن روشنفکر بومی گرا زنی با عملکرد در راستای بقای خانواده	زن در سایه در حوزه عمومی	رخداد ۱: بازداشت عمو توسط پلیس و سپس ریزش کوه و مصدوم شدن چند تن از اهالی کنش ۱: تلاش برای نجات دادن جان اهالی توسط شکوه در نبود عمو، فرستادن دنبال عمو	رخداد - کنش
	عملکرد در حوزه زنان و خانواده	رخداد ۲: وخیم شدن حال یکی از زنان روستا کنش ۲: انجام عمل سزارین به‌تنهایی توسط شکوه	
	دو گانه تفکر مدرن شهر نشین و بومی روستائین- حمایت از تفکر بومی گرا- ارزشمند شمردن خانواده		راوی

۲-۴. نتایج تحلیل‌های درون‌متنی

۱-۲-۴. دهه شصت

به‌طور کلی یافته‌ها نشان می‌دهد که در فیلم‌های دهه شصت، زنان روشنفکر زنانی با دو تیپ شخصیتی «بومی گرا» و «غرب گرا» بازنمایی شده‌اند و هر دو گروه در حیطه خانواده دست به کنش می‌زنند؛ نهادی که از منظر راوی ارزشمند است؛ اما راوی به زن روشنفکر غرب گرا با دیدی تردیدآمیز می‌نگرد چرا که سست‌کننده نهاد خانواده است. این یافته‌ها در ادامه تشریح می‌گردد.

در این دهه زن روشنفکر به‌صورت زنی مستقل، شاغل و تحصیل‌کرده با پوششی مدرن (مانتو، آرایش صورت) تصویر شده است که دغدغه‌هایی اجتماعی دارد؛ شکوه (سلام سرزمین من) دغدغه سلامت اهالی روستا را بدون چشمداشت مالی دارد، فرشته (بچه‌های طلاق) در پی حل کردن بحران‌های خانوادگی شاگردش برمی‌آید و مهشید (هامون) از قانون‌های غیرعادلانه درباره زنان در دادگاه لب به شکایت

می‌گشاید. در ظاهر به نظر می‌رسد که هر سه زن، زنانی با تفکرات مدرن هستند، اما اعمال و عقاید آنها در لایه‌های پنهان‌تر در دو دسته متضاد قرار می‌گیرد؛ شکوه و فرشته، روشنفکرانی با تفکرات بومی بازنمایی شده‌اند؛ چنانچه شکوه به ارزش‌های مادی و شهرنشینی بهایی نمی‌دهد و به عموی خود در روستا می‌پیوندد که به درمان داروهای سنتی متمایل است و کلینیک خود را به وسعت سرزمینش می‌داند؛ فرشته نیز با وجود این، که ازدواج سنتی بدون شناخت را رد می‌کند و با مادر خود اختلاف نظر دارد، اما به ارزش‌های خانوادگی ارجح می‌نهد، پدر را هرچقدر ظالم و زورگو باشد قابل احترام می‌داند و از خداوند و پیامبر و دین سخن می‌گوید؛ اما در مقابل، مهشید در فیلم هامون، زنی با اندیشه‌های غربی تصویر شده است که نقاشی انتزاعی می‌کشد، به ظاهر خود و خانه‌اش بسیار اهمیت می‌دهد و خود را برای این مملکت و مردم زیادی می‌بیند. همچنین رخدادهای و کنش‌ها در این دوره، خانواده را به عنوان حوزه اصلی برای فعالیت زن روشنفکر مطرح می‌کنند؛ دو روشنفکر بومی‌گرا، یکی در راستای حل مشکلات خانوادگی گام برمی‌دارد و یکی در حیطه بقای خانواده (زنان و زایمان) فعالیت می‌کند و در دیگر حوزه‌ها در سایه قرار می‌گیرد؛ اما روشنفکر غرب‌گرا مسبب بحران در خانواده و واپاشی آن تصویر می‌شود.

در مجموع با نظر به شخصیت‌ها، رخدادهای و کنش‌ها درمیابیم که راوی در این دوره با نگاهی ایدئولوژیک به هر دسته از روشنفکران می‌نگرد. راوی با نگاهی خوش‌بین روشنفکران بومی‌گرا را تصویر می‌کند؛ در فیلم سلام سرزمین من، شکوه و عمویش را تحسین می‌کند و درجایی از زبان شکوه آنان را خوشبخت می‌داند، خوشبختی که در گروهی پشت کردن به مسائل مادی، پول‌ورزندگی شهری به دست آمده است؛ همچنین در فیلم بچه‌های طلاق راوی فرشته را فردی سودمند و دلسوز می‌داند که در پی بهبود روابط اعضای خانواده و نهایتاً پیوند دوباره خانواده‌ای از هم‌پاشیده شده گام برمی‌دارد و در این راه مثمرتر واقع می‌شود. در فیلم هامون اما، راوی مهشید را روشنفکری سطحی و تازه به دوران رسیده می‌داند، اطرافیان او را برای تحسین کارهایش به سخره می‌گیرد و او را تنها مصرف‌کننده کالاهای فرهنگی غربی نشان می‌دهد. درجایی از فیلم راوی مهشید را از زبان خودش فردی معرفی می‌کند که تنها در زندگی می‌خواهد بریزد، بپاشد، بسازد و وقتی به عشق و علاقه همسر خویش نمی‌نهد؛ اما در مقابل می‌بینیم که راوی با نگاهی متفاوت به روشنفکری با دغدغه‌های بومی (حمید هامون/ شوهر مهشید) می‌نگرد و او را با وجود همه نقص‌هایش، مرد عاشقی می‌داند که

تنها گرفتار و اسیر جامعه مادیات محور و قربانی طبقات بالایی است که مهشید آن را نمایندگی می‌کند. در جدول ۳ مؤلفه‌های متنی دهه شصت گنجانده شده است.

جدول ۳. مؤلفه‌های درون‌متنی دهه شصت

معنای کلی	راوی	رخداد و کنش		شخصیت	فیلم	
نگاه مثبت: زن روشن فکر بومی گرا زنی با عملکرد در راستای بقای خانواده	خانواده ارزشمند	کد اولیه	رخداد ۱: بازداشت عمو توسط پلیس و سپس ریزش کوه و مصدوم شدن چند تن از اهالی	زن روشن فکر بومی گرا با دغدغه جمعی	سلام سرزمین من	
			کنش ۱: تلاش برای نجات دادن جان اهالی توسط شکوه در نبود عمو، فرستادن دنبال عمو			
		عملکرد در حوزه زنان و زایمان	رخداد ۲: وخیم شدن حال یکی از زنان روستا			
	دو نگاه متفاوت به روشنفکران	عملکرد در حوزه بهبود روابط خانوادگی	کنش ۲: انجام عمل سزارین به تنهایی توسط شکوه		زن روشن فکر بومی گرا با دغدغه جمعی	بیجه‌های طلاق
			رخداد ۱: طلاق و خشونت خانوادگی از جانب پدر به عاطفه			
		امن بودن خانه	عملکرد در حوزه بهبود روابط خانوادگی			
کنش ۲: خبر دادن محل عاطفه توسط فرشته به پدرش						
رخداد ۳: بازگرداندن عاطفه به خانه پدر و مادر توسط فرشته						

ادامه جدول ۳. مؤلفه‌های درون‌متنی دهه شصت

معنای کلی	راوی	رخداد و کنش	شخصیت	فیلم
		رخداد ۱: درخواست طلاق از جانب مهشید	زن روشنفکر غرب‌گرا با دغدغه جمعی	هامون
	زن عامل بحران خانوادگی	کنش ۱: مقاومت هامون در برابر طلاق به دلیل عشق به مهشید، پافشاری از سوی مهشید		
		رخداد ۲: بحران روحی هامون		
		کنش ۲: تفنگ کشیدن هامون به روی مهشید، غرق کردن خود در دریا		

۲-۲-۴. دهه هفتاد

به‌طور کلی یافته‌ها نشان می‌دهد که زنان روشنفکر دهه هفتاد زنانی مدرن تصویر شده‌اند که در خانواده‌ای با مناسبات مانع‌ساز دست به کنش می‌زنند، آنها در برابر این مناسبات ایستادگی می‌کنند و راوی با نگاهی خوش‌بین به آنان و پایان‌کارشان می‌نگرد؛ این یافته‌ها در ادامه تشریح می‌گردند.

زنان این دوره زنانی شاغل (بهیار، نویسنده، فیلم‌ساز، پزشک) با پوشش‌هایی مدرن تصویر شده‌اند که تمایل به انجام کارهای غیرسنتی دارند. این زنان، زنانی منتقد وضعیت موجود هستند؛ فریبا (درد مشترک) انسان‌ها و نبود درک متقابل میان آنان را به نقد می‌کشد، فروغ (بانوی اردیبهشت) از قانون و از نسل جوان انتقاد می‌کند، زینت (زینت) منتقد جایگاه سنتی خود است و احلام (عروس آتش) قوانین جامعه سنتی خود را به پرسش می‌کشد و به آنها تن نمی‌دهد. دو تن از این زنان با دغدغه‌های اجتماعی تصویر شده‌اند؛ فروغ از کودکان کار و زنان سرپرست خانواده فیلم می‌سازد و زینت درباره اهالی روستا احساس مسئولیت می‌کند و نمی‌تواند در برابر نیاز مردم بی‌تفاوت باشد؛ دو روشنفکر نیز با دغدغه‌هایی شخصی دست به فعالیت‌ها روشنفکری می‌زنند؛ فریبا که می‌خواهد تنها باشد و در تنهایی بنویسد و احلام که می‌خواهد خود، درباره زندگی‌اش تصمیم بگیرد. همچنین رخدادها و

کنش‌ها در این دوره همانند دوره پیش، خانواده را به مثابه حوزه اصلی برای فعالیت زنان تصویر میکند؛ با این تفاوت که در هر چهار فیلم خانواده موانعی بر سر راه آنان به وجود می‌آورد و زنان نیز اعمالی را برخلاف میل خانواده خود انجام می‌دهند. در سه فیلم زینت، درد مشترک و بانوی اردیبهشت روشنفکر می‌تواند موانع را از سر راه بردارد و به خواسته خود دست یابد و در فیلم عروس آتش با وجود پایانی تلخ، احلام به ازدواجی ناخواسته تن نمی‌دهد. در مجموع راوی در این دوره مناسبات و موانع سر راه زنان روشنفکر را به تصویر کشیده است؛ در فیلم زینت، راوی از نابرابری‌های جنسیتی می‌گوید و از نقش سنتی زنان انتقاد می‌کند؛ در فیلم درد مشترک از نبود درک متقابل میان روشنفکر با دیگری و خانواده سخن می‌گوید و موانع درونی و بیرونی فعالیت او را به تصویر می‌کشد؛ در فیلم بانوی اردیبهشت زن سنتی را در نقش مادر و زن مدرن را در نقش زن به تصویر می‌کشد و از مناسبات اجتماعی، قانونی و خانوادگی علیه او انتقاد می‌کند؛ و در نهایت در فیلم عروس آتش راوی از قوانین عشیره‌ای غیرانسانی علیه زنان سخن می‌گوید. در جدول ۴ مؤلفه‌های درون‌متنی فیلم‌های این دوره گنجانده شده است.

جدول ۴. مؤلفه‌های متنی دهه هفتاد

فیلم	شخصیت	رخداد و کنش	راوی	معنای کلی
زینت	زن مدرن با دغدغه جمعی	رخداد ۱: فشار از جانب پدر و مادر برای رها کردن کار	خانواده مانع ساز به تصویر کشیدن مناسبات خانوادگی علیه زن روشنفکر	زن روشنفکر مدرن با عملکردی ثمربخش در حوزه مناسبات محدودکننده خانوادگی
		کنش ۱: اصرار و مقاومت بی‌نتیجه در برابر پدر		
		رخداد ۲: فشار از جانب مادر شوهر و وخیم شدن حال یکی از اهالی		
		کنش ۲: ایستادگی در برابر شوهر و مادر شوهر و نجات جان یک کودک		
		کد اولیه- پایان		
		مقاومت در برابر هنجارهای خانواده نتیجه: بازگشت به کار و همراهی شوهر		

ادامه جدول ۴. مؤلفه‌های متنی دهه هفتاد

معنای کلی	راوی	رخداد و کنش	شخصیت	فیلم	معنای کلی
		درگیری با مشکلات خانوادگی نتیجه: به پایان رساندن کار داستان‌نویسی	رخداد ۱: بی‌علاقگی شوهر به شعر و دوستان روشنفکر او که منجر به جدایی آنها می‌شود	زن مدرن با دغدغه فردی	درد مشترک
	کنش ۱: پافشاری بر ایجاد رابطه از سوی شوهر، مقاومت فریبا در برابر خواست او برای بازگشت				
	رخداد ۲: بروز موانع کار نویسندگی فریبا (ترس، احساس گناه، کابوس، اطرافیان)				
	تردید در تصمیم‌گیری‌ها، درگیری با مناسبات خانوادگی نتیجه: کنار گذاشتن تردیدها، تصمیم برای مادر بودن و زن بودن	رخداد ۱: عشق فروغ و دکتر رهبر	کنش ۱: تردید فروغ در رابطه با عشق به علت نارضایتی فرزند رخداد ۲: شروع ساختن فیلم مادر نمونه توسط فروغ کنش ۲: رها کردن ساخت فیلم در نیمه‌راه	زن مدرن با دغدغه جمعی	بانوی اردیبهشت
		کنش ۱: تردید فروغ در رابطه با عشق به علت نارضایتی فرزند			
		رخداد ۲: شروع ساختن فیلم مادر نمونه توسط فروغ			
		کنش ۲: رها کردن ساخت فیلم در نیمه‌راه			
	درگیری با مناسبات خانوادگی و اجتماعی نتیجه: تن ندادن به مناسبات	رخداد ۱: تصمیم خلاف قانون عشیره از جانب احلام	کنش ۱: فشار از جانب فرحان و مردم قبیله کنش ۳: پافشاری از جانب احلام و اقدام به فرار رخداد ۲: قتل فرحان، خودسوزی احلام	زن مدرن با دغدغه فردی	عروس آتش
		کنش ۱: فشار از جانب فرحان و مردم قبیله			
		کنش ۳: پافشاری از جانب احلام و اقدام به فرار			
		رخداد ۲: قتل فرحان، خودسوزی احلام			

یافته‌ها نشان می‌دهد که زنان روشنفکر دهه هشتاد زنانی مدرن تصویر شده‌اند که در حیطه خانواده‌ای سرکوبگر عمل می‌کنند و پایانی تلخ در انتظارشان نشسته است. راوی با دو نگاه متفاوت با پیش‌فرض ناامن و پرتنش بودن خانواده به آنان و عملکردشان می‌نگرد. راوی در نیمه اول این دوره تقصیر این تلخی را به گردن خانواده و مناسبات آن می‌اندازد و در نیمه دوم انگشت اتهام را به سوی خود زن روشنفکر نشانه می‌رود؛ این یافته‌ها در ادامه تشریح می‌گردند.

زنان این دوره زنانی شاغل (نویسنده و مترجم، مدرس) با پوشش‌های مدرن تصویر شده‌اند که خواهان استقلال و آزادی هستند و به خویش و حق فردی بهای بسیار می‌دهند؛ رؤیا (کاغذ بی‌خط) نقش سنتی خود در خانه را کلفتی می‌داند و برای نوشتن، ده روز خانه را ترک می‌کند، گلرخ (سگ‌کشی) زنی قدبلند و مصمم با صدایی رسا است، عزت‌نفس خود را حفظ می‌کند، اشک نمی‌ریزد و به‌تنهایی از مصائب عبور می‌کند. رؤیا (شمعی در باد) زنی است که به واقعیت بها می‌دهد، مخالف هر چیز نامتعادل است، از مرید و مرادی بیزار است و بر این عقیده است که انسان زمانی به آرامش می‌رسد که بتواند حق خود را از آن خود کند. میهن (شام آخر) زنی موفق و شجاع است و ترسی از شوهر بانفوذش و قضاوت دیگران ندارد. سیمین (جدایی) بدون توجه به نظر دیگران و حتی خانواده خود، تصمیم ترک وطن می‌گیرد و پرپسا (زندگی خصوصی) زنی است که مدام از آزادی و از حق خود سخن می‌گوید، کاری را انجام می‌دهد که خودش می‌خواهد و به‌هیچ‌وجه نمی‌خواهد قربانی باشد و مورد سوءاستفاده دیگری قرار بگیرد. تمامی این زنان زنانی هستند که با انگیزه‌های شخصی دست‌بکار روشنفکری می‌زنند؛ گلرخ بر این عقیده است که نه برای شوهرش بلکه تنها برای خودش است که مصائب را به جان می‌خرد و نمی‌خواهد بازنده باشد. رؤیا (کاغذ بی‌خط) در خانه می‌جنگد چراکه می‌داند نوشتن راه و خط و فکر اوست. میهن می‌خواهد عشق را برای نخستین بار در زندگی‌اش تجربه کند، رؤیا (شمعی در باد) برای زندگی شخصی خود فارغ از پسرش ارزش قائل است، سیمین می‌خواهد برای بهتر زندگی کردن از شرایط موجود فرار کند و پرپسا در پی تجربه لذت و عشق است. رخداد و کنش‌ها در این دهه نیز همانند دوره‌های پیشین، خانواده را حوزه عمل زن روشنفکر تصویر می‌کند؛ با این تفاوت که کنش‌های آنها از عرف فاصله بیشتری گرفته و تنش‌های خانوادگی نیز تا آنجایی آنان را تحت فشار گذاشته که در نهایت با شکست، ناکامی و حتی نیستی مواجه می‌شوند؛ این مناسبات در دو فیلم

به مرگ روشنفکر منجر شده، در دو فیلم به ناکامی او ختم شده و در دو فیلم نیز او را با ترک وطن و خانواده روبرو می‌کند.

در مجموع راوی در هر شش فیلم خانواده را مکانی ناامن (کاغذ بی خط، شام آخر، زندگی خصوصی، سگ کشی)، پرتنش (شمعی در باد) و پراز دروغ (جدایی) معرفی می‌کند و در چهار فیلم نیمه اول به آن می‌تازد و شخصیت زن روشنفکر را تحسین می‌کند؛ رؤیا (کاغذ بی خط) را زنی در جست‌وجوی واقعیت، گلرخ را زنی قاطع و مصمم در راه، رؤیا (شمعی در باد) را زنی در جست‌وجوی حق واقعی خویش و میهن را زنی جسور به تصویر می‌کشد که مورد قضاوت ناروا قرار گرفته است. اما در فیلم‌های نیمه دوم این دهه، سیمین با موضعی نامتعهد به زندگی و مسئول ایجاد بی‌نظمی و آشوب در سامان زندگی و نهاد خانواده معرفی می‌شود و راوی پریسا را زن بی‌اخلاقی تصویر می‌کند که افکار و عقایدش رابطه جنسی با یک مرد متأهل را مجاز می‌داند و در نهایت نیمی از تقصیر ماجرا در مرگش را به گردن دارد. در نیمه دوم این دوره زن روشنفکر زنی است که آزادی فردی افسارگسیخته‌اش او را بدل به فردی بی‌مسئولیت و بی‌تعهد در برابر نهاد خانواده می‌کند. در جدول ۵ مؤلفه‌های متنی این دوره گنجانده شده است.

جدول ۵. مؤلفه‌های متنی دهه هشتاد

فیلم	شخصیت	رخداد و کنش	راوی	معنای کلی
کاغذ بی خط	زن مدرن با دغدغه فردی	رخداد ۲۴. تجسس رؤیا در زندگی جهانگیر برای شناخت او و واقعیت	روشنفکر در تهدید و فشار خانوادگی پایان ناتوانی در برابر شوهر قدرتمند	کد اولیه و پایان
		کنش ۱. دور کردن رؤیا از نوشتن با کارهای زیاد خانه توسط جهانگیر		
		کنش. تلاش رؤیا برای نوشتن و ترک خانه		
		کنش ۲. خشونت و تهدیدهای پیاپی کلامی و فیزیکی جهانگیر		
سگ کشی	رخداد ۱۱. خیانت و فریب شوهر	رخداد ۲۴. اعمال فشار، تهدید و خشونت بر گلرخ از جانب دیگران که مسبب آن شوهر است	به تصویر کشیدن مناسبات خانوادگی بحران‌زا علیه زن	زن روشنفکر مدرن با عملکردی بی‌ثمر در حوزه مناسبات سرکوبگر خانوادگی
		کنش ۲. تلاش و مقاومت گلرخ در برابر فشارها		
		گلاویز شدن روشنفکر با مناسبات خانوادگی و شرایط موجود		
		پایان سگ کشی: بیپرده یافتن تلاش‌ها		

ادامه جدول ۵. مؤلفه‌های متنی دهه هشتاد

فیلم	شخصیت	رخداد و کنش	راوی	معنای کلی
تمام آخر		رخداد ۱. طلاق گرفتن	خانواده ناامن	گلاوشام آخر) قتل
		کنش ۱. عمل خلاف عرف		
		رخداد ۲. فشار از جانب دختر و شوهر سابق و اخراج از محل کار روشنفکری		
شمعی در باد		رخداد ۱. طلاق گرفتن و استقلال یافتن از شوهر و استاد	درگیری خانوادگی پایان) ترک وطن	
		کنش ۱. فشار از جانب شوهر برای بازگشت		
		رخداد ۲. مشکل رابطه با فرزند و به دردمس افتادن او		
جدایی	زن مدرن با دغدغه فردی	رخداد ۱. تنش درون خانوادگی و برون خانوادگی	درگیری خانوادگی پایان) جدایی: جدایی و ترک وطن	زن روشنفکر مدرن با عملکرد بحران آفرین در خانواده
		کنش ۲. تسلیم و فرار از مشکلات از جانب سیمین		
		رخداد ۲. جدایی		
زندگی خصوصی		رخداد ۱. ارتباط جنسی با مرد متأهل	زندگی خصوصی: قتل	خانواده ناآرام
		رخداد ۲. بارداری		
		کنش ۱. تلاش برای قربانی نبودن، مقاومت و تلاش برای گرفتن حق از شوهر موقت		

۳-۴. تحلیل برون‌متنی

در فیلم‌های دهه شصت، ایدئولوژی‌هایی با تأکید بر ارزش‌های زندگی پیشامدرن و سنتی و نگاه بدبینانه به ارزش‌های مدرن شناسایی شدند که با فضای حاکم بر دهه شصت، فضایی با خط‌کش‌ها و تقسیم‌بندی‌های معتقد و غیرمعتقد یا مومن و غیرمومن، مطابقت دارد؛ ارزشمند قلمداد شدن خانواده در فیلم‌های این دوره را نیز می‌توان نتیجه تسلط گفتمان سیاسی - اجتماعی ارزش‌مدار در این دهه دانست؛ همچنین دغدغه‌های جمعی زنان با پررنگ شدن خواست و ارزش‌های جمعی در دهه شصت نظیر جنگ مرتبط است. مناسبات و ایدئولوژی قدرتی که روشنفکر این دوره آن را باید به پرسش کشد، «مناسبات مدرن» در خانواده تصویر شده است. در نتیجه

زن روشنفکر دهه شصت اگر فردی با تفکرات مدرن باشد نه روشنفکری حقیقی بلکه جزئی از پیچ و مهره‌های قدرت (قدرت ناشی از مناسبات مدرن) خوانده می‌شود. گفتمان دهه شصت، منجر به بازنمایی چهره‌ای از زن روشنفکر شده است که پا را از حوزه‌ای ویژه (تقویت خانواده) فراتر نمی‌گذارد و اگر چنین کند، با دیده‌ای بدبینانه نگریسته می‌شود.

در دهه هفتاد گفتمان ضد انحصارطلبی در حوزه‌های مختلف در قالب نقد راوی به شرایط سرکوبگر پیرامون زنان در فیلم‌های این دوره تصویر شده است؛ همچنین با تغییر نظر عمومی درباره مسائلی نظیر مدرنیت و فردگرایی ماحصل آن، به نظر می‌رسد در این دهه از میزان دغدغه‌های عمومی این زنان کم شده و نیمی از آنها با انگیزه‌هایی فردی دست به فعالیت می‌زنند. در نتیجه ورود ایران به روند نوسازی و مدرنیزاسیون پس از جنگ، مناسبات قدرت در این دوره برخلاف دهه شصت در قالب «مناسبات سنتی» در خانواده بازنمایی شده است و عملکرد زنان روشنفکر، عملکردی در راستای متزلزل ساختن این قدرت و به پرسش کشیدن آن تصویر می‌شود. ایدئولوژی قدرت، سنت در خانواده است و تمامی زنان روشنفکر به عنصری معترض بدل گشته‌اند که تبدیل شدن به مهره‌های این قدرت را بر نمی‌تابند. شکاف بین ایدئولوژی رسمی و کارکردهای عمومی، باز شدن فضای نقد، روح امید، مشارکت فعال سیاسی، گسترش جامعه مدنی و ... سبب بازنمایی چهره‌ای از زن روشنفکر شده است که حتی به قیمت جان خود در برابر مناسبات خانوادگی می‌ایستد؛ او زنی مقاوم است که تمام تلاش خود را به کار می‌بندد و در نهایت نیز موفق می‌شود.

در دهه هشتاد، زنان مدرن و منتقدی تصویر شده‌اند که با سرعتی زیاد از سنت و عرف فاصله می‌گیرند^۱ و با انگیزه‌هایی شخصی و فردی و حتی خودخواهانه عمل می‌کنند. در نتیجه شتاب‌گیری روند نوسازی، همانند دهه هفتاد قدرت در قالب «مناسبات سنتی» در خانواده بازنمایی شده است و تمامی زنان روشنفکر در مقابل این مناسبات می‌ایستند؛ با این تفاوت که فضای همراه با آثومی اجتماعی منجر به بحران و در هم شکستن زنان روشنفکر به دست این مناسبات شده است. در نیمه اول این دهه هژمونی گفتمان تساهل مدار اصلاحات باعث شده که همچنان نگاهی مثبت به زن روشنفکر مدرن وجود داشته باشد که قدرت (سنت) او را از پا درآورده است؛ اما

۱. دو نفر از آنان کتاب کتاب‌های ممنوع الچاپ می‌نویسند (سگ‌کشی، زندگی خصوصی)، دو نفر نوشته‌هایی می‌نویسند که بر خلاف میل خانواده است (کاغذ بی‌خط، شمعی در باد) و دو نفر عشق ممنوع را تجربه می‌کنند (شام آخر، زندگی خصوصی)

در ادامه با تسلط گفتمان سنت‌گرایی اصول‌گرا در نیمه دوم این دوره چنین نگاهی جای خود را به دیدگاهی پر از شک داده است که با نگاه ایدئولوژیک دهه شصت همخوانی دارد.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

به‌طور کلی یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در سینمای ایران، زن روشنفکر خاص، زنی مستقل، شاغل، تحصیل‌کرده با پوششی مدرن است که در مقابل مناسبات خانوادگی قرار می‌گیرد؛ بنابراین حوزه اصلی فعالیت روشنفکری همه زنان با وجود پذیرفتن شغل‌های مهم بیرون از خانه، در حوزه خانواده مطرح می‌شود و مبارزه واقعی هرکدام از آنان آن هنگام که در خانه حضور دارند، معنا می‌یابد؛ در واقع هیچ‌یک از زنان، روشنفکری که حوزه عمل روشنگریش در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی تعریف شود، بازنمایی نشده‌اند. راوی فیلم در دهه شصت این حوزه (خانواده) را ارزشمند، در دهه هفتاد مانع‌ساز و در دهه هشتاد ناامن‌بازنمایی می‌کند. نحوه کنش زن روشنفکر در مقابل مناسبات قدرت خانوادگی به همراه سایر ملزومات روایی، باعث برساخت معنایی تصویر زن در سینمای ایران می‌شود. در دهه شصت راوی فیلم روشنفکر بومی‌گرا را ستایش کرده و روشنفکر غرب‌گرا را عاملی بحران‌زای دانند. از این‌رو می‌توان گفت که در دهه شصت «تقابل زن روشنفکر بومی و زن روشنفکر غربی» به لحاظ معنایی برساخته می‌شود. در دهه هفتاد، زن روشنفکر خاص در مقابل خانواده مانع‌ساز تصویر می‌شود و راوی فیلم از این زن حمایت می‌کند؛ از این‌رو «روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم» در دهه هفتاد برساخته می‌شود. در دهه هشتاد، زن روشنفکر با خانواده‌ای ناامن مواجه است که راوی در نیمه اول این دهه از او حمایت و در نیمه دوم عامل بحران و مقصر تصویر می‌شود. بنابراین، تصویری از «روشنفکر مدرن شکست‌خورده» در این دهه برساخته می‌شود.

جهت‌گیری راوی فیلم، در راستای بازتولید گفتمان‌های مسلط سیاسی-اجتماعی در ایران است. راوی فیلم با ارزشمند شمردن خانواده و ستایش روشنفکر بومی‌گرا در فیلم‌های دهه شصت، ارزش‌های ضد مدرن و خانواده‌گرای این دهه را بازتولید می‌کند. در سینمای دهه هفتاد، راوی از زن روشنفکر حمایت کرده و خانواده را مانعی برای او معرفی می‌کند که این امر از گفتمان اصلاحات که ملازم با حضور بیشتر زن در عرصه عمومی است، حمایت می‌کند. در نهایت، دهه هشتاد دهه‌ای است که از

یک سو گفتمان اصلاحات در حال بازگشت به ارزش های دهه اول انقلاب است، از این رو راوی در این دهه دو نگاه متفاوت درباره زن روشنفکر دارد؛ در نیمه اول این دهه، عامل بحران (بحرانی که ناشی از میزان شدید آنومی اجتماعی است)، خانواده معرفی می شود؛ در حالی که در نیمه دوم زن روشنفکر، خود بحران ساز است.

جدول ۶. تناظر بافت موقعیتی با فیلم ها

دوره	بافت موقعیتی	راوی	بازنمایی قدرت در فیلم	برساخت زن روشنفکر خاص
دهه شصت	گفتمان ارزش مدار سنتی - مومن در برابر غیر مومن	نگاه ایدئولوژیک سنتی	قدرت به مثابه مناسبات مدرن در خانواده	زن روشنفکر بومی گرا در مقابل زن روشنفکر غرب گرا
دهه هفتاد	گفتمان ضد انحصار طلبی - نگاه به مدرنیته امید بالا برای تغییر	نگاه ایدئولوژیک مدرن - فضای امید	قدرت به مثابه مناسبات سنت در خانواده	زن روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم
دهه هشتاد	نیمه اول: استمرار اصلاحات و کمرنگ شدن امید	نگاه ایدئولوژیک مدرن - فضای تلخ		زن روشنفکر مدرن شکست خورده
	نیمه دوم: هژمونی سنت گرایی اصول گرا آنومی اجتماعی	نگاه ایدئولوژیک سنتی - فضای تلخ		

منابع و مأخذ

- اتحادیه، منصوره؛ شیرین بیانی و دیگران (۱۳۹۰). زن در تاریخ ایران معاصر (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)، تهران: نشر کویر.
- احمدی، بابک (۱۳۹۰). کار روشنفکری، تهران: نشر مرکز.
- امیری، ساره؛ احسان آقابابایی و مجید فدایی (۱۳۹۵). «بازنمایی روشنفکر در سینمای ایران»، فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸: ۲۵-۵۱.
- آزاد آرامکی، تقی و امیرآرمین (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران: ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴-۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم‌ها»، فصلنامه جامع‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۲: ۹۹-۱۳۰.
- آسایرگر، آرتور (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.
- آفاری، ژانت (۱۳۷۷). انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه، ترجمه جواد یوسفیان، تهران: نشر بانو.
- بشیریه، حسین (۱۳۸۴). «زمینه‌های اجتماعی بحران سیاسی در ایران معاصر: گسترش شکاف میان ایدئولوژی رسمی و کردارهای عمومی»، فصلنامه رفاه اجتماعی، شماره ۱۶: ۱۳۷-۱۵۴.
- بوردول، دیوید؛ کریستین تامپستون (۱۳۸۵). هنر سینما، ترجمه فتح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- بینام (۱۳۷۷). گفت‌وگوی صمیمانه: نامه‌های نوجوانان و جوانان به رئیس‌جمهور و پاسخ‌های خاتمی، تهران: نشر نی.
- پل سارتر، ژان (۱۳۸۰). در دفاع از روشنفکران، ترجمه رضا سیدحسینی، تهران: نشر نیلوفر.
- جان، دی استمپل (۱۳۷۸). درون انقلاب ایران، ترجمه منوچهر شجاعی، تهران: نشر رسا.
- جهانگل، رامین (۱۳۸۳). مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران، تهران: نشر مرکز.
- خسروپناه، محمدحسین (۱۳۸۱). هدف‌ها و مبارزه زن ایرانی از انقلاب مشروطه تا سلطنت پهلوی، تهران: پیام امروز.
- رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۶). توسعه و تضاد، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.

- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۵). «دین و آزادی»، فصلنامه کیان، شماره ۳۳: ۴۲-۵۱.
- شجاعی، زهرا (۱۳۸۳). برای زنان فردا، جلد ۲، تهران: نشر روز نو.
- فوکو، میشل؛ ژیل دلوز (۱۳۷۵). «روشنفکر و قدرت: گفت‌وگویی میان در حال و هوای دهه هفتاد»، ترجمه حمید عضدانلو، فصلنامه اطلاعات سیاسی - اقتصادی، شماره ۱۰۹ و ۱۱۰: ۶۴-۶۷.
- مانهایم، کارل (۱۳۸۰). ایدئولوژی و اتوپیا: مقدم‌های بر جامعه‌شناسی شناخت، ترجمه فریبرز مجید، تهران: نشر سمت.
- مومنی، فرشاد و دیگران (۱۳۹۳). «بررسی وضعیت زنان در برنامه‌های توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی پس از انقلاب»، فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، شماره ۱: ۹.
- وحدت، فرزین (۱۳۸۳). رویارویی فکری ایران با مدرنیت، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: انتشارات ققنوس.

- Allen, Richard (1993). «Representation, Illusion and Cinema», *Cinema Journal*, 32(1).
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: oxford university press.
- Benda, Julien & Kimbal, Roger (1928). *The Treason of the Intellectuals*, translated by Richard Aldington, US: Transaction Publishers.
- Ben-Shaun, Nitzan (2007). *Film: The Key Concepts*, London: Berg Publisher.
- Collini, Stefan (2006). *From Divine Cosmos To Sovereign State: An Intellectual History of Consciousness and the Idea of Order in Renaissance England*, Oxford: Oxford University Press.
- Confino, Michael (1972). *On Intellectuals and Intellectual Traditions in Eighteenth- and Nineteenth-Century Russia*, UK: Daedalus Publication.
- Fairclough, Norman (1995). *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press.
- Foucault, Michel (1980). *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books.
- Hall, Stuart (1977). *Representation, Culture Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publication.
- Livingston, Paisley (2005). *The Routledge Companion to Aesthetics*, London and New York: Taylor & Francis Group.
- Porter, Abott, H (2002). *A Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Prince, Gerald (1982). *Narrative Analysis and Narratology*, New Literary History, Vol, 13.