نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «بانو»[1]

سیمین زمانی[2]، نرگس نیکخواه[3]، حسین بصیریان جهرمی[4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۱۶

چکیده

پژوهش حاضر به مطالعه نشانه‌شناسانه جنسیت در یکی از آثار مهم سینمایی داریوش مهرجویی پرداخته است. از آنجاکه یکی از مباحث مهم در متون رسانه‌ای و آثار سینمایی، ترکیب جنسیت و مباحث پیرامون زنان از سوی سینماگران مؤلف است، مطالعه جنسیت در سینما به‌منزله پدیده‌ای اجتماعی-فرهنگی می‌تواند راهگشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی باشد. براین اساس، پژوهش حاضر که در سنت مطالعات فرهنگی در حوزه مطالعات ارتباطات، انتقادی و شناخت واقعی فرهنگ قرار می‌گیرد، در پی پاسخ به این پرسش است که، داریوش مهرجویی جنسیت و به تبع آن دوگانه زنانه و مردانه را در فیلم بانو چگونه بازنمایی کرده است؟ از آنجا که هدف این مقاله، آشکار کردن لایه‌های رمزگذاری‌شده از معناست که در ساختار رسانه‌ای سینما و در قالب متون سینمایی روایت می‌شود، بنابراین روش انجام آن، تحلیل نشانه‌شناختی است. از سوی دیگر به دلیل آنکه آثار سینمایی از طریق بازنمایی ارزش‌های حاکم به تولید ایدئولوژی و معنا می‌پردازد، رمزگشایی بازنمایی جنسیت در سینما، نیازمند تحلیل نشانه‌شناسانه از متن است. یافته‌ها نشان می‌دهد که شخصیت محوری زن (جنس مؤنث) بانو، به‌مثابه زنی مدرن، کم‌حرف و تحصیل‌کرده، واجد تمایلات و رگه‌های فرهیختگی و فمینیستی و در عین حال از طبقه بالای اجتماع، بازنمایی شده است. همچنین در این فیلم، ایدئولوژی مردسالارانه، مردان را فارغ از طبقه اجتماعی، خودخواه، خودرأی، مستبد، قدرت‌طلب، دارای نقشی حمایت‌کننده و در عین حال سلطه‌جویانه برای زنان، تصمیم‌گیرنده، نمایش می‌دهد.

واژگان کلیدی: بازنمایی، جنسیت، نشانه‌شناسی، سینما، بانو، داریوش مهرجویی.

---

۱ . ساخته داریوش مهرجویی؛ سال تولید ۱۳۷۹

۲. کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی siminzamani1986@gmail.com

۳. استادیار دانشگاه کاشان n_nikkhah_gh@kashanu.ac.ir

٤. دکتری علوم ارتباطات hossein.basirian@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

مطالعه آثار هنری[۱] یکی از راه‌های دستیابی به شناخت جامعه و تحولات آن است که در این بین، رسانه‌ها به‌عنوان یکی از محصولات فرهنگی و مهم‌ترین منبع تولید فرهنگ، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند(حسن‌پور و یزدخواستی،۱۳۹٤: ۳٤). در میان رسانه‌های جمعی، سینما به‌عنوان هنر برتر و مدرن(استریناتی[۲]،۱۳۸۰ :۱۲۱) نسبت به دیگر هنرها با زمینه اجتماعی جامعه رابطه تنگاتنگی دارد(دووینیو[۳]،۱۳۷۹: ٦) و با ورود به عرصه‌های گوناگون اجتماعی و فرهنگی، دغدغه ها و مسائل مختلف جامعه را به‌خوبی منعکس می‌کند. این محصول فرهنگی از طریق تولید و بازتولید معنا در جایگاه هنری بازنماگر، به شناخت ما از تاریخ و واقعیت اجتماعی رنگ و لعاب می‌بخشد و به‌مثابه کارآمدترین عرصه تولید فرهنگی معاصر، علاوه بر کارکردش به‌عنوان میانجی، شناخت جهان اجتماعی، نگرش حاکم بر دوره‌های تاریخی، تحول زندگی انسان‌ها و تجربیات زندگی روزمره را نیز بازنمایی می‌کند. به باور جاروی[٤](۱۹۹۸)، برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه هیچ مقوله‌ای به‌اندازه بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شوند، مفید نیست. بدین معنا رسانه‌ها، قوی‌ترین ابزار طرح و رواج اندیشه‌ها و کارآمدترین وسایل برای نفوذ فرهنگ و نگرش به قلب جوامع هستند. از مباحث مهمی که متون رسانه‌ای به آن می‌پردازد، ترکیب جنسیت و مباحث پیرامون زنان است.

زنان در زمینه‌های گوناگون، نقش‌های متفاوتی بر عهده داشته و دارند که این نقش پذیری درگذر زمان و با تغییرات چند دهه اخیر که بر فضا و شرایط جامعه حاکم شده،

---

۱. Artwork

۲. Strainati

۳. Duvignand

٤. Jarvie

شکل دیگری به خود گرفته است. در طول زمان و با روند مدرنیزم[۱] در دهه‌های گذشته، نقش‌ها و مناسبات جنسیتی دچار دگردیسی شده و بر میزان مشارکت زنان در عرصه‌های گوناگون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... افزوده‌شده است، این امر در یکی دو دهه اخیر سبب شده که حرکت‌های برابری‌خواهی زنان شکل جدیدی به‌خود بگیرد و بدین‌ترتیب، زنان بیش از پیش، وارد عرصه عمومی شوند. هرچند فعالیت زنان در عرصه‌های عمومی در جامعه ایران افزایش‌یافته اما همچنان فعالیت‌های اجتماعی زنان، متأثر از قدرت اجتماعی حاکم است(علیخواه و همکاران،۱۳۹۳: ٦١). تفاوت‌های جنسیتی در لایه‌بندی جوامع، پدیده‌ای جهانی است؛به‌گونه‌ای که فمینیست‌ها براین عقیده‌اند که نظام جنس[۲]/جنسیت[۳] از اشکال قشربندی و مردان نسبت به زنان از قدرت و منزلت بالاتری برخوردارند(آبوت و والاس[٤]،۱۳۸۱: ٤٠). با توجه به اینکه هیچ مبنای زیست‌شناختی برای تفاوت‌ها و نابرابری‌های جنسیتی وجود ندارد، باید گفت که این تفاوت‌ها و نابرابری‌ها محصول تفاوت جایگاه دو جنس در ساختار اجتماعی- اقتصادی یک جامعه است(سلطانی،۱۳۸۵: ٦٣).گفتمان‌های متعددی در ساخت تصویر قشربندی و نابرابری‌ها جنسیتی نقش دارند که در این بین همان‌طور که گفته شد، می‌توان به نقش درخور رسانه‌ها به‌ویژه سینما در نمایش نقش زنان و بازنمایی جنسیت اشاره کرد. از این‌رو، مطالعه جنسیت در سینما به‌منزله پدیده‌ای اجتماعی- فرهنگی می‌تواند راهگشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی باشد.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیرآنها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد، و سرشت و چگونگی

۱. Modernism

۲. Sex

۳. Gender

٤. Abbott & Wallace

ارتباط و معنا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای گوناگون مطالعه می‌کند. نشانه، پدیده‌ای ملموس و قابل مشاهده است که به‌واسطه رابطه‌ای که با یک پدیده غایب دارد، جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند، اما چیزی که نشانه جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند می‌تواند مادی یا ذهنی، واقعی، یا خیالی، طبیعی یا مصنوعی باشد. در این چارچوب می‌توان گفت آنچه در یک بافت نشانه است، خود در بافت دیگر می‌تواند مدلول یک نشانه دیگر باشد. درعین حال هر پدیده می‌تواند در بافت‌های متفاوت، نقش‌های نشانه‌ای متفاوتی ایفا کند. به مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر روابط میان آنها که یک نظام را می‌سازند، رمزگان گفته می‌شود و در چارچوب همین نظام، نشانه‌ها تعریف می‌شوند و ارزش و معنا پیدا می‌کنند و بر پایه قواعد و روابط موجود در آن نشانه‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و یک پیام یا متن را می‌سازند. حوزه نشانه‌شناسی چنان وسیع و اهداف و روش‌های آن به‌قدری متنوع است که به سختی می‌توان آن را رشته‌ای واحد فرض کرد و شاید بهتر باشد نشانه‌شناسی را رویکردی روش‌شناختی یا حوزه‌ای میان‌رشته‌ای دانست که با رهیافت‌های گوناگون به بررسی موضوعات مختلفی می‌پردازد؛ موضوعاتی که طیف بسیار وسیعی از پدیده‌ها از جمله متون ادبی، آثار سینمایی، اسطوره‌ها، تحقیقات جنایی، ارتباطات انسانی و جانوری، علوم و فنون، و بررسی‌های پزشکی را در برمی‌گیرند. پیشینه پژوهش‌های نشانه‌شناختی به دنیای باستان بازمی‌گردد. در نوشته‌های فلسفی، منطقی، دستوری، پزشکی، معرفت‌شناختی یونان باستان و نیز تأملات چینی‌ها، هندی‌ها، و مسلمانان اشارات بسیاری به سرشت و نقش نشانه‌ها و دلالت‌های آن‌ها می‌توان نمود. این آثار را اگرچه نمی‌توان به معنای دقیق و امروزی کلمه، آثاری نشانه‌شناسی خواند، اما بی‌شک نقش برجسته‌ای در تاریخ تفکرات نشانه‌شناسی و پی‌ریزی دانش نشانه‌شناسی داشته‌اند. ازجمله کسانی که پیش از آغاز نشانه‌شناسی به‌عنوان یک‌رشته علمی و یک حوزه مستقل اندیشه بشری، آرایی را مطرح کرده‌اند، می‌توان افلاطون، ارسطو، فیلسوفان رواقی، قدیس آگوست ین، و جان لاک را نام برد. اما واژه "سمیوتیک" را نخستین بار

جـان لاک بـه‌کـار بـرد. او سـمیوتیک را در کنـار فیزیـک و اخـلاق، جنبـه‌ای از علـم می‌انگاشت که به ارتباط میـان مفـاهیم و نشـانه‌هـا مـی‌پرداخـت و در واقـع از نظـر او نشانه‌شناسی معادل منطق بود، اما به‌رغم تاریخ غنی تفکرات نشانه‌شناختی، نشانه‌شناسی معاصر اساساً بر پایه اندیشه‌های دو متفکر یعنی فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی، و چارلز سندرس پیرس فیلسوف و منطقی امریکایی، استوار شـده اسـت. در آغـاز ایـن سده، هر یک از این دو اندیشمند به‌طور مستقل و جداگانه دربـاره نشـانه‌هـا و نقـش و کارکردشان نظریه‌هایی تدوین و عرضـه کردنـد و سـنگ بنـای چیـزی را گذاردنـد کـه امروزه نشانه‌شناسی خوانده می‌شود. سوسور، که او را بنیان‌گذار زبـان‌شناسـی نـوین در کتاب "درس‌هایی در زبان‌شناسی عمومی" (۱۹۱٦)، نویـد شـکل‌گیـری علـم نـوینی را می‌دهد: «می‌توان علمی را تصور کرد که بـه بررسـی زنـدگی نشـانه‌هـا در دلِ زنـدگی اجتماعی می‌پردازد. این علم می‌توانـد بخشـی از روان‌شناسـی اجتمـاعی و بـه تبـع آن بخشی از روان‌شناسی عمومی باشد. نشانه‌شناسی به مـا مـی‌آمـوزد کـه نشـانه‌هـا ازچـه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی برآنها حاکم‌اند. ازآنجاکه این علم هنوز بـه وجـود نیامـده نمی‌توان گفت چه خواهد بود، اما حـق حیـات دارد و پیشـاپیش جایگـاه آن مشـخص است. اندیشه‌ها و عقاید سوسور در باب زبان و نشانه زبانی بر زنجیره به‌هـم پیوسـته‌ای از دوگانی‌ها (مانند زبان/گفتار، دال/مـدلول و هـم‌نشینی/جانشـینی) اسـتوار اسـت کـه تصویری منسجم و نظام‌مند از نشانه زبانی به دست می‌دهند. سوسور ابتدا از تمایز میان زبان و گفتار سخن می‌گوید. از نظر او، زبان نظامی است انتزاعی، خودسامان، و منسجم که خصلت‌های اجتماعی و فرا فردی دارد، حال‌آنکه گفتار، بازتاب‌های عملی، فـردی و متنوعِ زبان در کلامِ گویندگانِ متفاوت است. سوسور بـا تشـبیه زبـان بـه قواعـد بـازی شطرنج و گفتار به هریک از بازی‌های عملاً انجام‌شده آن، این تمایز را روشن می‌کنـد و معتقد است که زبان‌شناسی تنها باید بـه بررسـی زبـان بپـردازد. از نظـر سوسـور زبـان مجموعه‌ای از عناصر جدا و مستقل نیست، بلکه نظامی است متشکل از عناصری که بـا یکدیگر روابط متقابل دارند؛ عناصری که در چارچوب این روابط و به‌واسطه جایگـاهی

که در کل نظام دارند، تعریف می‌شوند. در این راستا، هیچ عنصری فی‌نفسه واجد ارزش و معنا نیست، بلکه تنها به‌واسطه تقابل با دیگر عناصر موجود در نظام زبان ارزش و معنا پیدا می‌کند. به‌زعم سوسور، نشانه زبانی گوهری دوگانی دارد که یک‌سوی آن دال یا تصویرِ آوایی واژه است و سوی دیگر آن مدلول یا تصویر ذهنی و مفهومی آن. هیچ‌یک از این دو به‌تنهایی نشانه نیستند، بلکه رابطه ساختاری متقابل و هم‌بسته آنها که دلالت خوانده می‌شود، نشانه را به وجود می‌آورد؛ رابطه‌ای که اساساً دلبخواهی و قراردادی است، نه طبیعی، ضروری و انگیخته. برای مثال نشانه "درخت" رابطه‌ای است میان /deraxt/ یا تصویر آوایی آن و تصویر ذهنی یا مفهومی که از شنیدن آن در ذهن تداعی می‌شود. این رابطه بر اساس قراردادهای تاریخی و فرهنگی استوار شده است و به همین دلیل در زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون "درخت" به‌نام‌های متفاوتی خوانده می‌شود. چنانکه به فرانسوی آن را"arbre" و به انگلیسی "tree"می‌نامند. رابطه میان نشانه‌ها نیز رابطه‌ای دوگانی است و شامل روابط هم‌نشینی و جانشینی می‌شود. رابطه هم‌نشینی مبتنی است بر رابطه میان نشانه‌های حاضر در یک زنجیره زبانی مانند جمله. اما رابطه جانشینی مبتنی است بر رابطه یک نشانه زبانی حاضر در زنجیره کلام و دیگر نشانه‌های زبانیِ غایب اما مشابه که می‌توانند در یک بافت معین جانشین آن شوند. به بیان دیگر، رابطه هم‌نشینی رابطه مجاورت عناصر حاضر در کلام است و رابطه جانشینی رابطه مشابهت میان عنصر حاضر و عناصر غایب کلام. به این ترتیب، نشانه‌شناسی سوسوری با تأکید بر ویژگی دلبخواهی بودن نشانه‌ها، ارزش و نقش تمایزدهنده نشانه‌ها در درون نظام زبان و نیز رابطه هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌ها عملاً شالوده نشانه‌شناسی را پی‌ریزی کرد. پیرس، برخلاف سوسور نه به خود نشانه، بلکه به فرایند تولید و تفسیر نشانه‌ها یا نشانه‌پردازی توجه دارد و آن را در کانون نظریه نشانه‌شناختی خود قرار می‌دهد. نشانه‌پردازی مستلزم سه عنصر نشانه، مصداق و تعبیر است. فرایند نشانه‌پردازی نشانه‌ها را با مصادیق پیوند می‌دهند. در این فرایند، نشانه چیزی است که به علتی و به‌عنوانی، در نظر کسی، به‌جای چیزی می‌نشیند.

بنابراین پیرس نظریه نشانه‌شناختی را مبتنی بر نظام بسیار پیچیده‌ای از سه‌گانی‌ها تدوین می‌کند، که مبتنی است بر انواع روابطی که نشانه، مصداق و تعبیر با یکدیگر برقرار می‌کنند. در میان این سه‌گانی‌ها، سه‌گانیِ شمایل، نمایه و نماد، شناخته‌شده‌تر از بقیه است و در آثار بعدی نشانه‌شناختی نیز بیشترین تأثیر را گذاشته است. این سه‌گانی بر پایه رابطه میان نشانه و مصداق بنا شده است. در این چارچوب، شمایل، نشانه‌ای است که رابطه آن با مصداقش بر پایه شباهت است، مانند یک نقاشی تک‌چهره یا یک نام‌آوا. نمایه، نشانه‌ای است که رابطه‌ای مادی یا علّی با مصداقش دارد، مثل دود که نشانه آتش است، تب نشانه بیماری است و مانند ضمیرهای اشاره در حوزه نشانه‌های زبانی. واپسین عنصر این سه‌گانی نماد است که بر اساس قرارداد یا قاعده به مصداقش مربوط می‌شود و در واقع، منطبق است با نشانه سوسوری. بیشتر کلمات زبان، نمونه بارز نشانه‌های نمادین هستند. نکته مهمی که پیرس در مورد سه‌گانی تأکید می‌کند، این است که هیچ نشانه‌ای یکسره نمی‌تواند شمایلی، نمایه‌ای، یا نمادین باشد و در واقع هر نشانه، ترکیبی از هر سه اینهاست که در هر مورد، یکی بر دو تای دیگر چیرگی دارد. یکی دیگر از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌ها در چارچوب نشانه‌شناسی ارتباط، رومن یاکوبسن است. او نشانه‌شناسی را علم مطالعه ارتباط اعم از ارتباطات کلامی و غیرکلامی تعریف می‌کند و زبان‌شناسی را بخش کانونی آن می‌انگارد که صرفاً به ارتباط کلامی می‌پردازد. کار اساسی یاکوبسن در این زمینه، ارائه یک الگوی ارتباطی است که اساساً به زبان می‌پردازد، اما به هرگونه ارتباط انسانی تعمیم‌پذیر است. او در یک ارتباط کلامی به وجود شش عنصر فرستنده، گیرنده، زمینه یا بافت، تماس، رمزگان و پیام قائل است. بسته به اینکه کدام یک از این عناصر نقش برجسته‌تری در ارتباط ایفا کنند و ارتباط به کدام یک از آنها معطوف شود، یک نقش کلامی برجسته می‌شود و، در نتیجه، زبان به‌طور خاص و ارتباط انسانی به‌طور عام می‌تواند به ترتیب، شش نقش عاطفی، انگیزشی، ارجاعی، هم‌سخنانه، فرازبانی، یا ادبی پیدا کند. یاکوبسن براین باور است که هیچ ارتباطی نمی‌تواند تنها به یکی از این نقش‌ها منحصر باشد و معمولاً در هر کنش

ارتباطی هر شش نقش وجود دارند، با این تفاوت که یکی یا برخی از آنها اهمیت و برجستگی بیشتری نسبت به بقیه دارند. به‌طور مثال در ادبیات که کنش ارتباطی اساساً معطوف به خودِ پیام است، نقش ادبی برجسته‌تر می‌شود و به همین ترتیب، در تبلیغات، نقش انگیزشی؛ و در زبان علمی، نقش ارجاعی اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند. اما، دیدگاه مقابل، یعنی نشانه‌شناسی دلالت، قلمرو نشانه‌شناسی را به همه پدیده‌های دلالتی گسترش می‌دهد و به این ترتیب، هر چیزی را، از آنجا که می‌تواند دلالت‌گر و معنادار باشد، در قلمرو نشانه‌شناسی قرار می‌دهد. در نتیجه، موضوعاتی ازجمله خوراک، پوشاک، لوازم منزل، اتومبیل، و مانند آن نیز مورد مطالعه قرار می‌گیرند. رولان بارت شاخص‌ترین چهره نشانه‌شناسی دلالت است. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای بارت طرح و بسط دو مفهوم اساسی دلالت تصریحی و دلالت ضمنی است. هرچند پیش از او، لویی یلمزلف، زبان‌شناس دانمارکی، آنها را مطرح کرده بود، اما کار او به دلیل تحلیل انتزاعی و ریاضی گونه‌اش ناشناخته مانده بود. بارت این مفاهیم را با استفاده از مفاهیم سوسوریِ دال و مدلول توضیح می‌دهد. در این چارچوب، دلالت تصریحی به‌نوعی رابطه نشانه‌ای اشاره دارد که مستقیماً میان یک دال و یک مدلول برقرار می‌شود. به‌طور مثال در یک کتاب علمی واژه "درخت" مرکب است از دالِ /deraxt/که مشخصاً بر مدلولِ روشنِ مفهومِ "درخت" اشاره می‌کند. اما در دلالت ضمنی، ساخت نشانه‌ای پیچیده‌تر می‌شود و طی آن‌یک نشانه که خود حاوی یک دال و یک مدلول است، همچون یک دال برای مدلولی دیگر عمل می‌کند. به‌طور مثال در سنت شعر فارسی واژه "نرگس" که خود نشانه‌ای است مرکب از یک دال /narges/ و یک مدلول (مفهوم گل نرگس)، به‌عنوان یک دال بر مدلولی دیگر (چشم معشوق) دلالت می‌کند. یا در یک آگهی سیگار، حضور یک مرد اسب‌سوار، نشانه‌ای است مرکب از یک دال و یک مدلول، که بر مدلولی دیگر یعنی "استفاده از این سیگار نشانه مردانگی و تنومندی است" نیز دلالت می‌کند. چنانکه می‌بینیم، این نحوه تبیین دلالت ضمنی می‌تواند همچون فرایند نشانه‌پردازی پیرس، سلسله بی‌پایانی از نشانه‌ها بسازد و

ابزار تحلیلی دقیق و کارآمدی در حوزه‌های گوناگون به‌ویـژه ادبیـات و هنـر، تبلیغـات، فرهنگ، مناسبات قدرت، ایدئولوژی، و جامعه به‌دست دهد. البته، نشانه‌شناسی فقط بـه این دو رویکرد اصلی محدود و منحصر نمی‌شود، بلکه رهیافت‌های گونـاگونی در ایـن عرصه پدیدار شده‌اند که در این نوشتار مجال پرداختن به آن‌ها وجود ندارد.

افق نظری پژوهش مبتنی برانتخاب یک رهیافت عمومی است که در چشـم‌انـداز آن پاسخ به پرسش آغازین مد نظر قرار بگیرد(کیوی و کامپنهود،۱۳۹۲: ۲۵). در این بخـش هدف از پرداختن به نظریات مرتبط با موضوع پژوهش، مشخص کـردن دیـدگاه اصـلی این پژوهش است. با توجه بـه اینکـه هـدف از ایـن نوشـتار، واکـاوی نحـوه بازنمـایی جنسیت در سینماست، رویکرد ساختارگرایانه بـه بازنمـایی کـه همـان رویکـرد نشـانه شناسی است، می‌تواند سؤالات این پژوهش را پاسخ دهد. در نتیجه از میان رویکردهـا، رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت را برگزیدیم.

روش‌شناسی پژوهش

یکی از انواع روش‌های تحلیل رسانه، نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی مطالعه شـیوه های تولید معنا در نظام‌های نشانه‌ای است که افراد برای مقاصد ارتباطی‌شان به‌کار مـی-برند(گیل‌ادمز،۱۳۸٤: ۲۵۷).آثار سـینمایی از طریـق بازنمـایی ارزش‌هـای حـاکم بـه تولیـد ایدئولوژی و معنا می‌پردازند. برای رمزگشـایی بازنمـایی جنسـیت در سـینما، نشـانه‌شناسـی رویکرد مناسبی است. هدف از تحلیل نشانه‌شناسی، آشکار کردن آن لایه‌هـای معناسـت کـه رمزگذاری شده‌اند و در ساختار رسانه‌ای سینما و در قالب متون سینمایی روایت می‌شوند.

شناخت کامل روش نشانه‌شناسی، این موضوع را روشن می‌سازد کـه یکـی از روش های مناسب برای تحلیل متون سـینمایی، همـین روش اسـت؛ چـرا کـه نشـانه‌شناسـی توانایی رمزگشایی دال و مدلول‌هایی را که در قالب نشانه در متنی به‌کار رفته اسـت، در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد. با استفاده از این روش محققـان مـی‌تواننـد نقـدهایی منسجم و دارای الگو ارائه دهند که این امر به درک بهتر متون سـینمایی کمـک بسـزایی

می‌کند. نشانه‌شناسی به معانی موجود در متون می‌پردازد؛ معانی‌ای که از روابط و مشخصاً از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. نشانه‌شناسی روشی از بازنمایی که در پی آشکارسازی معانی و مضامین پنهان موجود در متن است که با آفرینش معنا سروکار دارد، نشانه هر چیزی است که بتوان آن را به‌عنوان جانشین چیز دیگر به کار برد. این چیز دیگر لازم نیست موقعی که نشانه‌ای را به‌جای آن می‌گذاریم الزاما وجود داشته باشد و در جایی قرار گرفته باشد(آسابرگر،۱۳۷۹: ۲۷). بنابراین روش تحلیل در پژوهش حاضر، روش نشانه‌شناختی است تا با کمک آن بتوانیم به رمزگان ایدئولوژیکی و اهداف پژوهش دست یابیم.

تحلیل نشانه‌شناسی فیلم

بر مبنای افق نظری و الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت با توجه به هدف اصلی پژوهش، بررسی چگونگی بازنمایی جنسیت و دوگانگی زنانه و مردانه، در این بخش به تحلیل فیلم"بانو" می‌پردازیم. "بانو" نهمین اثر بلند سینمایی داریوش مهرجویی، به تهیه‌کنندگی مجید مدرسی و محمدمهدی دادگو در سال۱۳۶۹ تولید و بعد از نه سال توقیف در سال ۷۹-۱۳۷۸ اکران عمومی شد. به نظر منتقدین، این فیلم تداعی‌کننده اثر سینمایی فیلم‌ساز معروف اسپانیایی، لوئس بونوئل، ویریدیاناست، هر چند به عقیده فیلمساز ساختار فیلم، شخصیت‌ها و روابط در بانو بسیار متفاوت‌تر از آنچه در ویریدیانا می‌گذرد، است. در ادامه به تحلیل نشانه‌شناسی سکانس‌های فیلم می‌پردازیم.

– بانو روایت زندگی زنی از طبقه بالا، مستقل، روشنفکر و نویسنده به‌نام مریم است که در طول داستان همه او را مریم‌بانو خطاب می‌کنند. فیلم با حضور و صدای گربه‌ای سفید آغاز می‌شود، گربه دلالتی پنهان بر بی‌وفایی، خیانت، دزدی و بی‌چشم‌رویی دارد.

– مریم در حین چیدن چمدان سفر محمود اعتراض می‌کند که چرا من باید همیشه تنها باشم، دلم می‌خواهد با تو زندگی کنم... و محمود در جواب این اعتراض می‌گوید، بابا جان مگه وقتی من اینجام تو با من زندگی می‌کنی تو که خوب با این چیز

میزها(اشاره به چند تابلو) کنـار اومـدی درب را روی خـودت بسـتی و مشـغول راز و نیازی. آنچه که محمود به آن اشاره دارد چند تابلو یـی‌چینـگ[1] بـر روی دیـوار اسـت، همچین نمادی را در سکانس پایانی، روی نامه‌ای که هنگام تـرک خانـه بـرای محمـود می‌نویسد هم می‌بینیم. یی‌چینگ از انواع فلسفه شرق و یونگ است که دلالت بر فردیت دارد. گسترش عقلانیت و فردگرایی و تمایل به زندگی مستقل و شخصی یکی از مظاهر مدرنیته است. مفهوم زندگی خصوصی، یکی از تولیدات فرهنگـی جامعـه بـورژوایی و فردگرایی مدرن است (گیدنز،۱۳۸۷: ۱۰۲). نوعی از وجوه پست‌مدرن در زنان احسـاس استقلال و در نتیجه فردیت است.

– زمانی که بانو در اتاق کار محمود مشغول جستجوی بلیت هواپیماسـت، عکـس و نامه‌ای را می‌یابـد. محمـود او را از خوانـدن نامـه بـازمی‌دارد و مـی‌گویـد:... حـالا کـه اینجوری شد، راستش را بخواهی دیگه ازت نمی‌ترسم، از خودمم نمـی‌ترسـم. اره مـی ترسیدم بری تنهام بزاری بیچارم کنی ولی...! به نظر می‌رسد این تـرس ناشـی از وجـود خود مریم و علاقه به اوست اما با اندکی تأمل متوجه معنـای ضـمنی آن خـواهیم شـد، مریم صاحب ثروتی است که از پدرش به ارث رسیده و محمود با آن بـه تجـارت مـی پردازد و حتی خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنند ارثیه و به‌نـام مـریم اسـت. در حقیقـت محمود نگران از دست دادن سرمایه و کسب و تجارت خود است.

– محمود: زنی گرم و پرشوریه و...، من از این دنیای خریدوفروش و معامله بیـزارم، بیزارم همش باید مواظب باشی کسی سرت کلاه نذاره، همه هم می‌خـوان سـرت کـلاه بزارن، من عشق می‌خوام، عشق...؛ این دیالوگ دلالت بر جامعه بورژوای و سرمایه‌داری اشاره دارد که فقط و فقط باید به فکر پول، حساب و کتاب بود و باید چپاول کنـی تـا چپاول نشوی.

---

۱. دگرگونی‌ها، کتاب مقدس چینیان. این کتاب که کهن‌ترین متن جامانده از چین باستان است. بیش از چهار هزار سال قدمت دارد که شصت و چهار علامت همراه با تفسیر آن آورده شده است.

– در ادامه محمود می‌گوید: تو هیچی به من ندادی و واقعیتش اینکه توی این دو، سه سال گذشته من همش فکر می‌کردم مزاحم توأم، زیادی‌ام و حضور و غیابم فرقی نمی کنه، تویی، خودتی، اون کتاب‌ها، و انگار من دارم با یه روح زندگی می‌کنم، با یه راهبه توی دِیر... ! تفکرات قالبی در جامعه سنتی و مردسالار با تکیه بر نقش‌های جنسیتی از زنان انتظار دارد بیشتر زمان خود را صرف خدمت به اهالی خانه کنند که زندگی در چنین فضایی، قربانی شدن و ابزاری بودن زنان را به‌همراه دارد. به‌علاوه همه تقصیرها و گناه‌ها به گردن زنان گذاشته می‌شود؛ حتی خطایی که از سوی مرد رخ می‌دهد، مرد از مسئولیت و تعهد شانه خالی می‌کند و انگشت اتهام همیشه به‌سوی زنان است.

محمود درحالی‌که برف می‌بارد، خانه را ترک می‌کند، فصل زمستان دلالتی ضمنی بر اتفاقات توأم با رنج و سختی فراوان و ناامیدی در فضای سرد و بی‌روح دنیا دارد. اندوه‌ها، تجربه‌ها و اندیشه‌هایی را که نتیجه اجتماع بر زندگی بانوست، به تصویر می کشد. در اینجا به شعر فروغ فرخزاد اشاره می‌کنیم؛ و این منم زنی تنها در آستانه فصلی سرد... ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد... ؛ که اوضاع اجتماعی مردم جامعه و سطح فکری آن‌ها را به نمایش می‌کشد. همچنین باید گفت محمود برای فرار از این دنیای سرد و بی‌روح در پی عشقی پرشور و گرم همان‌طور که خود اشاره می‌کند، عازم سفر به کشوری گرم(امارات) شده است.

– قسمتی از دیوار باغ خراب‌شده، که کرمعلی از آنجا به سراغ بانو می‌آید، این دیوار نیمه ویران، فضایی است که کرمعلی و دیگران به خلوت بانو از این شکاف رخنه می کنند و تنهایی او را نشانه می‌روند و درنهایت از همین شکاف باز به فردیت می‌رسد.

– بعد از اینکه بانو، به هاجر پناه و غذای گرم می‌دهد، با سینی غذا از پله‌ها بالا می رود و حتی متوجه حضور شمسی خانم که او را صدا می‌زند، نمی‌شود. پله دلالتی پنهان بر جابه‌جا شدن در دو دنیای مختلف دارد. بالا رفتن از پله نشان از صعود است، او احساس می‌کند با حضور هاجر و خانواده‌اش هم‌نشین و همدم پیداکرده است،

بخصوص بعد از اینکه محمود او را ترک می‌کند، خانـه را بـه مکـانی بهتـر تبـدیل و از تنهایی نجات پیدا می‌کند.

همچنین در سکانسی که قربان سالار از اعتماد بانو سوءاستفاده و از خانه دزدی مـی کند، بانو از پله‌ها پایین می‌آید که نشان از غروب و نوعی رفتن به‌سوی تاریکی اسـت و خود دلالتی ضمنی بر فرو رفتنِ دوباره بانو در پیله تنهایی‌اش دارد.

– در دو سکانس، شاهد دیالوگ بانو و هاجر درباره نقش باروری و فرزند هستیم.

۱. هاجر: دکتر می‌شه یه کاری کنی بچم بیافته؟

دکتر حسام: چرا زودتر ننداختی حالا دیگه خیلی دیره. نمیشه.

هاجر: می‌ترسیدم بچه‌ام رو بندازم، اونوقت شوهرم بگه اوجاقش کوره و بره یـه زن دیگه بگیره. اما...

۲– هاجر: من بچه می‌خوام چی‌کار، ایشالا به حق پنج تن سقط بشه من راحت بشم.

بانو: یه وقت هم من مثل تو بودم دلم می‌خواست بچه‌ام را بندازم.

هاجر: انداختی؟ راحت شدی؟

بانو: راستشو بخوای پشیمون شدم، بعدم هر چی کردم خدا بهـم بچـه بـده، بچـه‌دار نشدم. نمی‌دونم افتادم تو خط آزادی زنان و استقلال و ...

بانو، زنی از طبقه بالا و هاجر نمونه زنی از طبقه پایین جامعه که برای حفظ موقعیـت خـود به اهمیت باروری و فرزندآوری اشاره دارد که بـا ارزش‌هـای مردسالاری/پدرسـالاری جامعـه نهادینه شده است و بازتولیدی کلیشه‌ای از جنسیت زن و تاکید بر نقش جنسیتی آنان است.

– شیرین همراه با دو فرزندش از اراک به تهران مـی‌آیـد کـه عـلاوه بـر چمـدان و سـاک دستی، آیینه‌ای با خود به همراه دارد. آیینه دلالتی پنهان بـر پـاکی، صـداقت، صـفا و صـمیمت دارد، که به خوبی با این دلالت، شخصیت شیرین را به نمایش می‌گذارد. بعـد از ورود شـیرین و سردی هوا، بساط کرسی را برقرار می‌کنند و همه دور هم زیـر کرسـی مـی‌نشـینند، مشـغول خوردن غذا و مرور خاطرات می‌شوند. کرسی به روابط گرمـا مـی‌بخشـد و افـراد را دور هـم

جمع می‌کند اما در معنای پنهان دلالت بر سنت دارد. در خانه‌ای با بافت مدرن که امکانات و تجهیزات گرمایی دارد، افرادی از طبقه پایین جامعه ابزار سنتی خود را وارد می‌کنند.

– دکتر حسام برای جویای احوال بانو، به خانه بانو می‌آید. بانو از دکتر می‌خواهد تا هاجر، فرزند شیرین و قربان سالار را معاینه کند. دکتر حسام علاوه بر شماتت بانو که چرا غریبه را به خانه‌اش راه داده، هنگام خروج به قربان هشدار می‌دهد که اگر یک مو از سر بانو کم بشه آنوقت من می‌دونم و تو...! این سکانس و گفتگوی بین حسام و قربان‌سالار، کلیشه‌ای را بازتولید می‌کند که زن فاقد قدرت تشخیص و در هر شرایطی نیازمند حمایت یک مرد(همسر، پدر، برادر و..) است، زیرا جامعه برای یک زنِ تنها، از هر لحاظ ناامن است.

– عکس عارف قزوینی یکی از تابلوها در منزل بانوست که در دو سکانس به‌طور واضح به نمایش درمی‌آید؛ یکی زمانی که محمود در حال ترک خانه است و دیگری زمانی که بانو متوجه دزدی قربان‌سالار می‌شود. باید اشاره کرد که عارف قزوینی میهن پرستی بوده که متزلزل و بدبین، خوی عصبی و شخصیت احساسی و هیجانی داشت که اندک‌اندک اطرافیان از او دور می‌شدند و در نهایت دچار سرخوردگی و انزوا شد. این تابلو دلالتی ضمنی بر شخصت بانو دارد، بانو در ابتدا با آغوش باز از مهمانش استقبال می‌کند اما بعد از آگاهی از خیانت قربان‌سالار با همه آن‌ها لفظاً درگیر می‌شود و می‌گوید که مهمانی دیگر تمام شده، حتی با شیرین که بانو را فرشته نجات می‌داند.

– بانو با شعری به نام "بودن" از شاملو نامه‌ای را که به بهانه ترک خانه برای محمود نوشته‌است، خاتمه می‌دهد.«گر بدین‌سان زیست باید پاک، من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خود چون کوه، یادگاری جاودانه برتر از بقای خاک». این شعر آشکارا دلالت دارد که بانو زیستن مفید، مرگ باعزت و جاودانه شدن را ترجیح می‌دهد. معنای ضمنی آن رسیدن به آن خودآگاهی و عدم وابستگی که یک عمر بانو با آن درگیر بوده، دارد.

– در سکانس پایانی شاهد سفر بانو با قطار درحالی که باران بر شیشه می‌زند، هستیم. قطار، صراحتاً دلالت بر حرکت و پویشی دارد و باران، مرکز زندگی دوباره و تزکیه است

و در معنای ضمنی، از تحول درونی و بریدن از تمام تعلقات بانو در پی شناخت خویشتن سخن می‌گوید و به همین دلیل خانه، کاشانه و همسر خود را ترک می‌کند.

– بانو در طول فیلم، از لباس‌های رنگ مشکی استفاده می‌کند. پوشش سیاه دلالت بر ترس، یاس و ناامیدی دارد. در بیشتر جوامع سیاه رنگ عزا، غم و اندوه است و غالباً افرادی که این رنگ را به تن می‌کنند که جامعه آن‌ها را مردود می‌شمارند و با معیارهای آن سرستیز دارند(لوشر،۱۳۸۷). این حسی است که در بانو وجود دارد و در طول فیلم به آن اعتراف می‌کند.

–در سکانسی که قربان‌سالار مهمانی عیانی شام تدارک می‌بیند، بانو لباسی سرتاسر سفید به تن می‌کند. رنگ سفید دلالت بر خروج از پیله تنهایی و امید به زندگی بانو دارد و در معنای پنهان خود نیروی حیات دارد.

نمایی از کاخ که بانو در آن زندگی می‌کند و خانه سرایداری کرمعلی، به وضوح سه تقابل سنت/مدرنیته، فقیر/غنی و طبقه بالادست/طبقه فرودست را به رخ می‌کشد. از این نماها در سکانس‌های دیگر فیلم موجود است(پوشش بانو و هاجر و...).

نتیجه‌گیری

نقش زن در آثار مهرجویی برخلاف بسیاری از فیلم‌های بعد از انقلاب که زنان در آن حضور چندان مؤثری نداشتند، پررنگ‌تر دیده می‌شود. فیلم‌های او برگرفته از جهان‌بینی فردی به انضمام واقعیت‌های موجود در جامعه در حال گذار و روشنفکری است که نابرابری‌های جنسیتی در آن به‌خوبی نمایش درآمده است. متن منتخب داستان، زندگی روزمره زنی را نشان می‌دهد که در طول اثر مخاطب با آن همذات‌پنداری می‌کند. زنانی که در لایه اول معنایی گرفتار افکار و رفتارهایی هستند که ریشه در تفکرات پدرسالاری/ مردسالاری و از سوی دیگر در برخی موارد ریشه در باورهای سنتی متأثر از کلیشه‌های رایج در فرهنگ عامیانه ایرانیان داشته است، باورهای مردمحوری که گویی از درون گفتمان پدرسالاری برآمده است، آن قسم از باورهای سرزمینی که جنسیت زن را دون جایگاه مرد تلقی می‌کند، زنی سنتی، منفعل و مستأصل که خواستگاه او کاملاً به مرد وابسته و

تحت ایدئولوژی مردسالارانه است اما در نهایت این زن از پوسته خود خارج، به خودآگاهی می‌رسد و برای احقاق حق خود دست به اعتراض می‌زند و در مقابل این سلطه و نظام مردسالار دست به عصیان می‌زنند، به موقعیت جنس دومی خود تن نمی دهند و در نقش سوژه‌ای فعال و ساختارشکن ظهور می‌کنند. وجوهی از پست‌مدرن در زنان احساس استقلال و در نتیجه فردیت و فردی شدن است، گسترش عقلانیت و فردگرایی و تمایل به زندگی مستقل و شخصی که یکی از مظاهر مدرنیته است. مفهوم زندگی خصوصی یکی از تولیدات فرهنگی جامعه بورژوایی و فردگرایی مدرن(گیدنز،۱۳۸۷: ۱۳٦)که در شخصیت بانو بارز است. مریم به‌مثابه شخصیت اصلی در فیلم بانو، زنی مدرن کم‌حرف و تحصیل‌کرده، که تمایلات و رگه‌های فرهیختگی و فمینیستی در او جریان دارد، بازنمایی شده است. با این حال، او همزمان به‌مثابه فردی از طبقه بالای اجتماعی، به ظاهر مستقل اما وابسته، اهل بخشش و معنویات، وفادار، احساساتی، خرافاتی، خرابکار و درد ساز با تنی ضعیف و رنجور نیز بازنمایی شده است. مهرجویی در بانو به‌خوبی ایدئولوژی مردسالارانه را بازنمایی می‌کند. مردان در هر طبقه اجتماعی خودخواه و خودرأی، مستبد، قدرت‌طلب، دارای نقشی حمایت‌کننده برای زنان، تصمیم‌گیرنده، متعصب، حق به‌جانب و از نظری بدنی دارای قدرت و سلامت، نمایش می دهد. رنگ مشکی، رنگ غالب پوشش زن شخصیت اصلی داستان است، که یاس و ناامیدی، ظلم و ستم را القا می‌کند و بیش از همه به غم و اندوه دلالت دارد، از سویی دیگر این رنگ، عرصه تقابل سنت و مدرنیته است(مریدی،۱۳۸۹ :۱۸٦) و رنگ پوشش سفید که تنها در یکی دو سکانس فیلم بانو مشاهده می‌شود، بیشتر به زندگی و امید به آن دلالت می‌کند.

کاربرد عنصر تیره و روشنی(شب/روز، سیاه/سفید) متداول‌ترین نماد اجتماعی که متأثر از اوضاع جامعه و ظلم، فساد، استبداد و بی‌عدالتی حاکم بر آن است که در برخی سکانس‌ها شاهد آن هستیم. در متن، کنش‌های کاملاً جنسیتی بر اساس انتظاراتی که به طور معمول در یک جامعه سنتی از زن و مرد وجود دارد که هر عمل را به جنسیتی خاص نسبت می‌دهند به‌خوبی بازنمایی می‌شود که نشانه‌هایی بر وجود باورهای سنتی پدرسالارانه/مردسالارانه‌ای است که بهتر می‌دانند زنان در محیط خانه باشند و امور خانه

را اداره کنند. نحوه تقسیم‌کار مشاغل و شرایط اجتماعی زنـان و مـردان فـیلم بـه‌گونـه‌ای است که زنان مشغول کارهای عرفاً زنانـه و عمـدتاً در مشـاغلی چـون خیـاطی، معلمـی، قالیبافی و... تعریف می‌شوند و مردان معمولاً دارای نقش‌ها و مشـاغل مـدیریتی و رده‌بـالا هستند. به نظر می‌رسد در بازنمایی زنان باورهـای سـنتی و ایـدئولوژیکی بـیش از رسـانه شکل گرفته‌اند و اکنون در رسانه نیز حضور دارند. باورهایی که عمدتاً متعلـق بـه گفتمـان پدرسالار و مردسالار بوده و بر جایگاه فروتر زنان در مقایسه با مردان تأکید دارد.

فهرست منابع

– استریناتی، دومینک (۱۳۸٤). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**. ترجمه ثریـا پـاک نظر. تهران: انتشارات گام‌نو.

– آبوت، پاملا. کلـر، والاس (۱۳۸۰). **جامعه‌شناسی زنان**. ترجمـه منیـژه نجـم عراقـی. تهران: نشر نی.

– آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). **روش تحلیل رسـانه‌هـا**. ترجمـه پرویـز اجلالـی. تهـران: مرکـز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

– بارت، رولان (۱۳۸٤). **بارت و سینما**. ترجمه مازیار اسلامی، تهران: گام نو.

– پورعظیمی، سعید (۱۳۹٤). «دلایل انـزوای عـارف قزوینـی براسـاس مناسـبات او بـا معاصرانش». **فصلنامه تخصصی نقد ادبی**(۸)۲۹.صص ۱٤۱–۱۱۷.

– چندلر، دانیل (۱۳۹٤). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمـه مهـدی پارسـا. تهـران: انتشـارات سوره‌مهر.

– حسن‌پور، آرش. یزدخواستی، بهجت (۱۳۹٤).«پرویلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسـیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران». **فصلنامه فرهنگ – ارتباطات**. ۳۲(۱٦).

– دانسی، مارسل (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی رسـانه‌هـا**. ترجمـه گـودرز میرزایـی و بهـزاد دوران. تهران: نشر چاپار.

– دوبووار، سیمون (۱۳۸۰). **جنس دوم**. ترجمه قاسم صنعوی. تهران: نشر توس.

- دووینیو، ژان (۱۳۷۹). **جامعه شناسی هنر**. ترجمه مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر قصه.
- سلطانی، مهدی (۱۳۸۵). «نمایش جنسیت در سینمای ایران». **پژوهش زنان**، ٤(۱و۲)، ٦۱-۹۱.
- علیخواه، فردین، باباتبار، احسان و نباتی شغل، امین (۱۳۹۳). «زن به مثابهٔ سوژهٔ شناسا(تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)». **پژوهش‌نامه زنان**، ۵(۱۰)، ۵۹-۸۷.
- قره‌شیخلو، علیرضا. وفایی، مهدی (۱۳۸۵). **داریوش مهرجویی، نقد آثار: از بانو تا مهمان مامان**. تهران: نشر هرمس.
- گرت، استفانی (۱۳۸۰). **جامعه‌شناسی جنسیت**. ترجمه کتایون بقایی. تهران: نشر دیگر.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸٤). **جامعه‌شناسی**. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.

- Barthes, Roland (۱۹٦۷).**Elements of Semiology**. Translated from the French by Annette Lavers and Colin Smith. Hill and Wang. New York.
- Dyer, Richard (۲۰۰۵). **"White, In Film Theory: Critical Concept in Media & Cultural Studies: Routledge"**.
- Jarvie, lan (۱۹۹۸). **"Towards a sociology of the Cinema"**, Reprinted b Routledg. London.
- Kessler, S. J. and McKenna,W (۱۹۷۸). **"Gender: An ethnomethodological approach"**: University of Chicago press.