جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۹۱- ۱۱۳

عاملیت غیرجنسی زنانه در میانهٔ تقابل‌های ساختاری:

برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد

کمال خالق‌پناه *[۱] و مرضیه رضایی[۲]

چکیده

هدف از این تحقیق بررسی چگونگیِ برساختِ زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد، از کارگردانان زن در سینمای ایران، است. پرسش اساسی این مقاله فرم زیبایی‌شناختی و اجتماعی زنانگی در سینمای زنانهٔ بنی‌اعتماد است. برای بررسی این موضوع، منظومه‌ای از مقوله‌های مطالعات جامعه‌شناختی زنان در زمینهٔ برساخت زنانگی همچون مادرانگی، مردانگی، کلیشه‌های جنسیتی، تجربهٔ مشترک زنانه، و غیره را به‌کمک گرفته‌ایم. ایدهٔ نظری مقاله این است که سینمای بنی‌اعتماد زنانگی را به مثابهٔ حامل مصالحه در زمینهٔ تقابل‌های ساختاری به‌تصویر می‌کشد. در ادامه، چهار فیلم کاملاً زنانهٔ بنی‌اعتماد را بررسی کرده‌ایم؛ فیلم‌های نرگس، روسری آبی، بانوی اردیبهشت، و خون‌بازی. خوانش مضاعف این فیلم‌ها در دو بُعد زیبایی‌شناختی و اجتماعی مؤید این موضوع است که زنانگی‌های بنی‌اعتماد غیرجنسی هستند و بنی‌اعتماد امیدوار است که زنانگی مبتنی بر عشق رمانتیک، موسیقی‌وار بر ازهم‌گسیختگی‌های اجتماعی و طبقاتی فایق آید.

واژه‌های کلیدی: تجربهٔ مشترک زنانه، جامعه‌شناسی زنانگی، زنانگی، زیبایی‌شناختی زنانگی، سینمای رخشان بنی‌اعتماد.

دریافت: ۱۳۹۲/۶/۱۸ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۲۷

۱. استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان(نویسندهٔ مسئول) kkhaleghpanah@yahoo.com
۲. کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان Rezaei_m_65@yahoo.com

طرح مسئله

مقولهٔ زنان در جامعهٔ امروز ایران (مدرن) از مهم‌ترین موضوعات است و جایگاهی مناقشه‌برانگیز دارد. تحصیلات زنان موضوعی سیاسی و جسم زنان موضوعی برای سیاست‌گذاری است. نگاهی به سیاست‌گذاری‌ها و مناقشات در ایران در رابطه با زنان در سطوح سیاسی و فرهنگی، این مسئله را تأیید می‌کند. این شرایط را بسیاری از زنان در زندگی شخصی خود تجربه کرده‌اند و می‌کنند. به لحاظ نظری همهٔ این مناقشات محصول رویارویی با مدرنیته است، اما این رویارویی موضوعی صرفاً مربوط به متون روشنفکرانه نیست، بلکه انضمامی و کاملاً عینی است.

با مروری بر ادبیات نظری مدرنیته می‌توان برخی از کاربردها و معانی «زیستن در جامعهٔ مدرن» را آشکار کرد. مدرنیته یعنی تعلق‌داشتن به جهانی که در آن به قول کارل مارکس «هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود» (برمن، ۱۳۸۱: ۱۱۳). در سطح اقتصادی جوامع مدرن به کمک عقلانیتی نهادی‌ابزاری سازمان یافته‌اند. عقلانیتی که بر بسندگی و بهره‌وری استوار است. دگرگونی‌های اجتماعی سریع، نوآوری‌های تکنولوژیکی، بوروکراسی‌های عقلانی، انباشت سرمایه، صنعتی‌شدن و رشد شهرها، مهاجرت‌های وسیع، و شکل‌گیری طبقات اجتماعی فرایندهای مدرنیزاسیون اقتصادی را بسط می‌دهند.

در سطح سیاسی، مدرنیته با واقعیت شکل‌گیری دولت‌ملت‌ها مشخص می‌شود (هال، ۱۳۸۶: ۱۲). در سطح اجتماعی، مدرنیته تحول مفهوم خود و جایگاه آن در جهان مدرن را به‌دنبال داشت. جایگاه زن در جهان مدرن بدین‌شکل از روابط منفعل در محیط زندگی روزمره و نگاه‌های سنتی به زن رهایی یافت. زن سنتی در یک پیوستار درازمدت در نقش‌های زنانه و هویت تعیین‌یافته‌ای برساخته می‌شد که تحت سیطرهٔ تقسیم کار سنتی به زاد و ولد و پرورش کودکان گره می‌خورد و وظایف خانگی و تولیدمثل اساسی‌ترین دغدغهٔ او به‌حساب می‌آمد. اما تحولات زندگی نوین و دگرگونی در سبک‌های زندگی و به دنبال آن پیشرفت‌های تکنولوژیکی در ابزارهای پیشگیری و به‌تأخیرانداختن زاد و ولد و تغییرات ژنتیکی در نوع زاد و ولد و غیره موجبات شکلی از رابطه را به‌وجود آورد که گیدنز آن را رابطه‌ای ناب می‌خواند (گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

به لحاظ اجتماعی، مدرنیته تغییرات نهادی گسترده‌ای همچون اقتصادهای بازاری، دولت‌های بوروکراتیک و ملی، و شیوه‌های کنترل مردم را در پی داشته است. این دگرگونی‌ها در حوزه‌های نمادین با دگرگونی‌های عمیقی در سبک زندگی انضمامی افراد معمولی در پیوند است. به تعبیر فوکو، اگر مدرنیته «شیوه‌های مواجهه با زمانهٔ معاصر» است، پس قسمت اعظم

مدرنیته در جهان‌های غیرغربی مستلزم رابطهٔ تاریخی/ فرهنگی متفاوت آن‌ها با حضور مدرنیته است (اسمیت، ۱۳۷۷: ۴۲).

یکی از این فرم‌ها و عرصه‌های نمادین و فرهنگی، سینماست. امروزه صنعت و هنر سینما در مقیاس بالا با اقتصاد، سیاست، و تکنولوژی درآمیخته است. این درآمیختن همواره در فضایی اجتماعی صورت می‌گیرد که سینما را همچون یکی از الگوهای فرهنگی به‌کار می‌گیرد. «سینما یک تخیل بصری و جریان روایی را در مقیاس بزرگ به فرهنگ عرضه می‌کند. تصویر متحرک چیزی معنازا، داستان‌زا، و پرشور است» (کالکر، ۱۳۸۴: ۴۱).

اما سینما در رابطه با زنان جایگاهی مناقشه‌برانگیز دارد. زن به مثابهٔ مظهری از زیبایی‌شناسی کاربردی هنوز در سطوح وسیعی از تولیدات عصر مدرن به منزلهٔ کالا نگریسته می‌شود. هویت زنانهٔ نوین خود تا حدودی قربانی گفتمان مسلط مردسالارانه است و زن به مثابهٔ موجودی نگریسته شده تحت سیطره و قلمروِ نگاه خیرهٔ مردان زندگیِ خود که گفتمان زنانه گاهی این نگاه خیره را یک فرصت می‌داند و گاه یک تهدید. ژست‌ها و روش‌های زندگی، نشستن و برخاستن، تفکر و تکلم، همه و همه در واقع به منزلهٔ بخشی از آن نگاه خیرهٔ مردان و لذت مردانه شکل می‌گیرد (هاسکل، ۱۳۸۱: ۱۱۱).

بنابراین درصدد هستیم برساختن مفهوم زنانگی را در سینمای رخشان بنی‌اعتماد بررسی کنیم. اینکه برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد چگونه است؟ و میانجی‌های مضمونی و زمینه‌ای در برساخت زنانگی با توجه به آثار رخشان بنی‌اعتماد چیست؟ ایدهٔ نظری مقاله این است که سینمای بنی‌اعتماد در عرصهٔ فضای اجتماعی، تقابل‌های ساختاری در زمینهٔ برساخت زنانگی را به‌درستی بازنمایی می‌کند اما در عرصهٔ زیبایی‌شناختی سعی در مصالحه میان این تقابل‌ها دارد. سینمای بنی‌اعتماد، زنانگی را به مثابهٔ حامل مصالحه در زمینهٔ تقابل‌های ساختاری برمی‌سازد.

در رابطه با سینمای بنی‌اعتماد، اعظم راودراد و صدیقی خویدکی (۱۳۸۵) در مطالعه‌ای با عنوان «تصویر زن در فیلم‌های سینمایی رخشان بنی‌اعتماد» به نشانه‌شناسی سوسوری فیلم‌ها پرداخته‌اند. آنچه در کار آن‌ها برجسته است نقش جنسیت کارگردان و روش تحلیل متن است. هدف پژوهش از یک سو بررسی نحوهٔ بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد، یکی از کارگردانان زن در سینمای ایران، و از سوی دیگر بررسی تأثیر عامل جنسیت فیلم‌ساز بر این بازنمایی است. و اینکه آیا فیلم‌سازان و کارگردانان زن به گونه‌ای متفاوت از کارگردان‌های مرد به زنان و مشکلات آن‌ها توجه می‌کنند؟ این تحقیق از لحاظ روش‌شناختی شامل دو بخش است:

در بخش اول که از طریق مطالعهٔ اسنادی صورت گرفت، تحولات اجتماعی و نقش آن در سینمای زن بررسی و مشخص شد که شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی هر دوره یکی از عوامل مهم و تأثیرگذار بر نحوهٔ بازنمایی زن در سینماست. به طوری که شاهد سه دورهٔ متفاوت در سینمای ایران (جنگ، سازندگی، اصلاحات) و سه نوع بازنمایی متفاوت از زن هستیم. در بخش دوم تحقیق با استفاده از روش تحلیل فنی و شیوهٔ نشانه‌شناسی، آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد تحلیل شد. یافته‌ها نشان داد که فاصلهٔ طبقاتی یکی از عناصر کلیدی در آثار این کارگردان است. او در تمام فیلم‌هایش با تکیه بر عنصر فاصلهٔ طبقاتی به طرح مشکلات طبقاتی، مخصوصاً طبقهٔ پایین، پرداخته است. از سوی دیگر شاهد بازنمایی متفاوتی از زن در آثار این فیلم‌ساز هستیم. در دورهٔ اول، یعنی در فاصلهٔ سال‌های ۶۷-۶۸ زنان در فیلم‌هایی مانند *زرد قناری* و *پول خارجی* به صورت کلیشه‌ای و محدود در نقش‌های مادر، همسر، و خواهر به‌نمایش درآمده‌اند که همه خانه‌دار و به انجام کارهای سنتی چون گلدوزی، بافندگی، و غیره مشغول‌اند و با ویژگی‌هایی نظیر احساساتی، منفعل، وابسته به مرد، صبور، و سازگار توصیف شده‌اند. در حالی که در فاصلهٔ سال‌های ۷۰-۷۹ (دورهٔ سازندگی و اصلاحات) شاهد بازنمایی متفاوتی از زن در سینمای بنی‌اعتماد هستیم. او در فیلم‌های *نرگس*، *روسری آبی*، *بانوی اردیبهشت*، و *زیر پوست شهر هم* به زن‌ها توجه می‌کند و ضمن طرح مشکلات آن‌ها تصویر جدیدی از زن با ویژگی‌هایی چون استقلال، پشتکار، احساس مسئولیت، مدیر، باگذشت، دارای عزت نفس، و زحمت‌کش خلق می‌کند. در نتیجه مشخص شد که جنسیت فیلم‌ساز و زن‌بودن او بر نحوهٔ بازنمایی زن تأثیرگذار است و افزایش حضور زنان در سینما و افزایش محصولات رسانه‌ای زنان می‌تواند گام مؤثری در جهت طرح مشکلات زنان و بازنمایی واقع‌بینانه‌تری از آن در رسانه‌ها باشد. بر خلاف مطالعهٔ راودراد، هدف این مقاله بررسی مکانیسم‌ها و شکاف‌های بازنمایی در برساخت زنانگی است.

چارچوب نظری

مروری بر مطالعات نظری ذکرشده در دنیای نظریه‌های فمینیستی نشان می‌دهد که اساساً بحث از زنانگی به زمینه‌های اجتماعی و مفهومی برساخت زنانگی پیوند خورده است. بحث از اینکه زنانگی چگونه تدوین و تولید می‌شود، بحث از مسائل و مشکلات تاریخی-فرهنگی و مفهومی‌ای است که بر سر راه تولید عاملیت زنانه قرار دارد. به همین ترتیب این نظریه مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها، ساختارها، و مفاهیم را به ما عرضه می‌دارد که زنانگی در شبکهٔ آن‌ها

تولید می‌شود. ساختارهای بیولوژیکی، فرهنگی، و اقتصادی، و اجراهای فردی مفاهیم و مقوله‌هایی هستند که زنانگی را در سازمان‌ها و مکان‌های مختلف به اشکال گوناگون برمی‌سازند. به عبارت دیگر زنانگی مقوله‌ای جوهری‌ـذاتی نیست، بلکه پیامد اجتماعی آن مورد نزاع است و نتیجهٔ رویارویی زنان با جهان تاریخی‌ـساختاری و فرهنگی حول خودشان است. بر اساس این موضوع، زنانگی محصول مقوله‌های دوگانهٔ طرد/ شمول، مقاومت/ ستم، مردانه/ زنانه، بیولوژی/ فرهنگ، و خصوصی/ عمومی در زمینه‌های تاریخی‌ـساختاری است. بدین‌ترتیب بر اساس مطالعات نظری فمینیستی، هم در عرصهٔ جامعه‌شناسی و هم در عرصهٔ فیلم و از طرف دیگر مطالعات انضمامی زن در سینمای ایران، منظومه‌ای از مقوله‌های ذیل به مثابهٔ چارچوب نظری جست‌وجوی شیوه‌های مونتاژ زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد بررسی شده است.

کلیشه‌های جنسیتی

از ابتدای شروع تفکرات فمینیستی، نظر بسیاری از فمینیست‌ها این بود که فرودستی و اطاعت زنانه در بستر روابط اقتصادی و فرهنگی و سیاسی متولد شده و رشد کرده است و مبنای تفکیک معروف میان دو تعبیر نزدیک «جنس» و «جنسیت» شد. منظور از جنس وضعیت فیزیولوژیکی و بیولوژیکی انسانی است، یعنی آنچه مرد را مرد و زن را زن می‌کند و به عبارت دیگر وضعیت فیزیکی و زیستی. واژهٔ جنسیت در واقع طرز تلقی یا برداشت عمومی از جنس در روابط اجتماعی و مناسبات متقابل است؛ و تفاوتش در این است که در جنس تکیهٔ عمده بر وضعیت فیزیکی است ولی در جنسیت تکیه بر مناسبات اجتماعی (قادری، ۱۳۸۶: ۱۰۷). جنسیت عبارت از آن دسته نقش‌های اجتماعی است که در پوشش تفاوت‌های زیست‌شناختی زن و مرد قرار گرفته و با اتکا به آن پذیرفته شده‌اند.

تجربهٔ مشترک زنانه

«فمینیسم زن‌محور» به این مسئله توجه دارد که چگونه تجارب زنان می‌تواند سرچشمهٔ شناخت فرایندهای ستمگرانه و همچنین شیوه‌های مقاومت در شکل‌گیری هویت در زنان باشد (مک‌لافلین، ۱۳۸۹: ۸۳). به رغم تنوع موجود در زنان و مردان، یکسانی یا هویت بنیادینی میان مردان و زنان وجود دارد. در این باره فمینیست‌های زن‌محور مدعی‌اند که تمامی زنان از واقعیت زیست‌شناختی، روانی، و اجتماعی مشترکی برخوردارند یا معتقدند که زندگی زنان به واسطهٔ تجربهٔ مشترکِ قرارداشتن در زیر سلطهٔ مردان مشابه است. بر این اساس زنان از آنجا که

زیر سلطهٔ مردان قرار دارند خواهان رهایی از آن‌اند. زنان تجربیات، ارزش‌ها، و منافع مشترکی دارند و توسل به هویت و واقعیت مشترک بنیادین زنان، شالودهٔ رویکرد زن‌محور است (سیدمن، ۱۳۸۸: ۲۷۳). فمینیسم زن‌محور در تشخیص ستمی که زنان با آن روبه‌رو بودند، ارزش‌های آن‌ها و تأثیری که می‌توانستند در بهبودبخشیدن به شرایط اجتماعی داشته باشند، فرض را بر وجود هویت و چشم‌انداز مشترکی میان زنان قرار داده است. مبنای جوهرگرایانهٔ بحث دربارهٔ زن باعث شد به زن نوعی ماهیت به عنوان واحدی که خصوصیات خاص ذاتی دارد، داده شود (Yaung, 1995: 207).

مردسالاری

در دههٔ هفتاد، فمینیست‌ها به پرسش‌های سه‌گانهٔ مطالعات فمینیسم پاسخی کلان و ناگزیر مبهم، در قالب تعبیر مردسالاری، می‌دهند. پرسش‌هایی مانندِ چرا تفاوت‌های جنسیتی پا گرفته است؟ چرا سلطهٔ مردانه موضوعی طبیعی و بجا جلوه کرده است؟ و تقسیم‌بندی‌های دیگری چون نژاد و طبقه چه نقشی در هویت جنسیتی داشته‌اند؟ این دیدگاه مردسالاری عبارت است از «نظام خانوادگی، اجتماعی، عقیدتی، و سیاسی که در آن مردان، مستقیم به وسیلهٔ زورگویی‌های آشکار یا غیرمستقیم از طریق آداب، سنت، قانون و نیز به کمک زبان، آموزش، لباس، برچسب و در قالب تقسیم کار تعیین می‌کنند که زنان چه وظیفه‌ای دارند و چه نقش‌هایی را باید یا نباید بازی کنند تا همواره تحت سیطرهٔ جنسیتی باقی بمانند» (Rich, 1977: 57). بتی فریدان نیز در کتاب *راز زنانه* به نوع دیگری نقش و تأثیر مردسالاری را در هویت‌یابی زنان بررسی می‌کند. او در این کتاب نشان می‌دهد که زنان یک قرن پس از شروع جنبش دفاع از حقوق زنان، همچنان در وضع نامساعدی به‌سر می‌بردند. او عقیده داشت زنان در حالی که از مشکلی جدی و بحرانی رنج می‌برند، این«مشکل حتی نامی ندارد». فریدان اشاره می‌کند که علتِ نام نداشتنِ مشکل زنان این است که مشکل آن‌ها، یعنی مردان، گروه قدرتمندی است که همه‌چیز از جمله نام‌گذاری بر مشکلات را در انحصار خود دارد. از نظر او زنان به اشکال متفاوتی تحت این تلقین قرار می‌گیرند که خوشبختی آن‌ها در خانه‌داری، عشق، ازدواج، بچه‌داری، و خلاصه نفی خود یا به عبارتی ایثار خلاصه می‌شود؛ اما کسی نمی‌گوید چرا زنان که غالباً در چنین شرایطی به‌سر می‌برند، احساس خوشبختی نمی‌کنند (مک‌لافلین، ۱۳۸۹: ۱۰۶). فریدان مشکل را در علم می‌داند و معتقد است که علم موجود علمی مردانه است. مشکل این است که همهٔ این مفاهیم را مردان ساخته و پرداخته‌اند، یعنی از ذهن و شعور

و احساس آن‌ها، که ناگزیر مردانه است و درک خصوصیت‌های ذهنی و عاطفی زنان و نیز «منافع آنان از چشم خودشان» در آن جایی ندارد، بیرون آمده است. بنابراین هویت زنان با جایگاه آن‌ها در جامعهٔ مردسالار و با ارکان عشق، ازدواج، خانه‌داری، و بچه‌داری تعریف می‌شود.

عرصهٔ عمومی/ عرصهٔ خصوصی

تقسیم عمومی/ خصوصی به منزلهٔ ابزاری که زن (خصوصی) را از مرد (عمومی) متفاوت می‌کند، از ابزارهای پنهان مردسالاری است. در واقع مردسالاری در نهایت شیوهٔ تبدیل نرینگان و مادینگان (جنس) به مردان و زنان (جنسیت) است، به گونه‌ای که در این متفاوت‌انگاری امتیاز از آن مردان باشد. ریشهٔ این ایده به فلسفهٔ سیاسی هگل بازمی‌گردد. هگل در تعارض با روسو، انسان بدوی جنگل‌نشین را آزاد ندانست و آزادی را در ارتباط ضروری با مسئولیت قرار داد. از نظر او، با شروع زندگی خانوادگی، که مسئولیت‌آور بود، آزادی معنا یافت، اما از آنجا که خانواده و مسئولیت مطرح در آن اساساً بر مدار عاطفه و عشق می‌گردد، فضایی مناسب برای تجلی عقلانیت نمی‌توانسته باشد. جامعهٔ مدنی و مهم‌تر از آن دولت، به دلیل فراغت از عاطفه و دلبستگی، مکان اصلی تجلی روابط عقل‌مدار است. از اینجا دوگانگی عاطفه/ عقل، وابستگی/ آزادی بر دوگانهٔ خانه/ خیابان، شخصی/ سیاسی انطباق یافت (روباتام، ۱۳۹۰: ۱۱۵). رادیکال‌ها این ایده را مبنای مردسالاری دولت و انقیاد زنان دانستند و آن را انکار کردند. بنابراین در اولین نگاه، تعبیر امر شخصی سیاسی و مخالفت با بنیانی فلسفی است که با جداکردن نظری دو حوزهٔ خصوصی و عمومی و حوزهٔ عمومی، یعنی جایگاه سیاست و دولت را به عنوان تجلی‌گاه عقلانیت، و حوزهٔ خصوصی، یعنی روابط خانوادگی و در نتیجه زنان را در جایگاه محور خانواده به مثابهٔ جایگاه روابط ماقبل عقلانی معرفی می‌کند. به‌عبارتی، اعتراض متوجه ارزش‌گذاری مثبت و منفی این دو حوزه، از طریق نسبت‌دادن یکی به عقل (مردانه، عمومی) و دیگری به احساس (زنانه، خصوصی) است (آبوت، ۱۳۸۵: ۳۷۱).

عشق و خانواده

از نگاه میلت، ایدئولوژیِ مسلط زنان را چنان برنامه‌ریزی می‌کند که موقعیت یک کاست را بپذیرند. از نظر او، طیف وسیع و حتی ظاهراً متضادی از وضعیت زنان، از پرده‌نشینی و روبندزدن تا پورنوگرافی و هرزه‌گردی، همه جلوه‌های متعدد خشونت ایدئولوژیک است که از ادبیات مردسالار ریشه‌دار گرفته است (استفانی، ۱۳۷۹: ۳۶). از نظر او این نشانهٔ آن است که

تحقیر و تجاوز به ساحت زنان سیاستی است که از حوزهٔ خصوصی و روابط جنسی شروع می‌شود و سیاست جنسی این رضایت را از طریق تربیت اجتماعی هر دو جنس با خط‌مشی مردسالارانه ایجاد می‌کند (مان، ۱۳۸۳: ۲۵). میلت خانواده را منبع اصلی این ایدئولوژی می‌داند. از نظر او، این خانواده است که فرد را از هنجارهای خاصی نظیر تقسیم‌بندی نقش‌های زن و مرد آگاه و تربیت می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که خانواده عامل بازتولید مردسالاری است. آزار جنسی عملی خلاف که از طرف یک فرد صورت گرفته باشد نیست، بلکه بخشی از یک ایدئولوژی مردسالاری است که با استفاده از این روش زنان را می‌ترساند تا حضورنداشتن آن‌ها در اجتماع و وضعیت خانه‌نشینی و وابستگی آن‌ها را تشدید و نیاز آن‌ها را به حامی تثبیت کند.

مادرانگی

نظرهای گوناگونی دربارهٔ مادری و تأثیر آن بر هویت‌یابی زنان وجود دارد. نانسی چودوروف در کتاب *بازتولید مادری* به هویت جنسیتی متوسل می‌شود. او تصور می‌کند که تصمیم‌گیری دربارهٔ مادرشدن را نمی‌توان به طور کامل بر اساس آموختن یا اجبار تبیین کرد. او این گونه توضیح می‌دهد که زنان هویت جنسیتی زنانه‌ای کسب می‌کنند که به مثابهٔ نوعی نیروی روانی عمل می‌کند و آن‌ها را به مادرشدن وامی‌دارد. چودوروف الگویی روان‌شناختی از روابط عینی به‌کار می‌گیرد. دختران با مادرانشان همذات‌پنداری می‌کنند و مادرانشان را به منزلهٔ ایده‌آلی که آرزو دارند باشند، درونی می‌کنند. به تعبیری، دختران به این دلیل مادر می‌شوند که مادرانشان در روانشان جای دارند. مادربودن جزئی از خویشتن زنانهٔ آن‌هاست. به عبارت دیگر، مادرشدن به منزلهٔ بیان و تجلی هویت جنسیتی زنانه‌ای است که از جامعه کسب شده است (سیدمن، ۱۳۸۸: ۲۸۹).

روش‌شناسی: خوانش مضاعف

روش استفاده‌شده در این پژوهش خوانش مضاعف است. خوانش مضاعف مبتنی بر چگونگی خوانش فیلم‌ها در گفتمان جامعه‌شناختی است. در این روش به رابطهٔ سینما و واقعیت می‌پردازیم. چارچوبی که به گونه‌ای، به سلطهٔ محتوامحوری در خوانش فیلم‌ها پایان می‌دهد و در تقابل با رهیافت‌های زبان‌شناختی و روان‌شناختی در مطالعات سینمایی و همچنین با روش‌های بازتابانه است. خوانش مضاعف از سینما خوانشی زیبایی‌شناختی و اجتماعی‌ـسیاسی است که در چارچوب بازتاب‌گرایانه و تفکیک واقعیت و هنر باقی نمی‌ماند.

خوانش مضاعف فیلم ما را به درک زبان فیلم و گفتمان حاکم بر فیلم رهنمون می‌کند. روش‌شناسی بنیامینی‌ـدلوزی سینما را به محتوا و مضامین تقلیل نمی‌دهد، بلکه محتوای فیلم را به واسطهٔ فرم و زیبایی‌شناسی بررسی می‌کند (آزاد ارمکی، ۱۳۸۹: ۱۳۲). در حقیقت این روش به شکلی کاملاً متمایز با دیدگاه‌های مسلط رئالیستی و پدیدارشناختی آندره بازن و رهیافت زبان‌شناختی و روانکاوانهٔ کریستین متز عمل می‌کند. این روش‌شناسی جدید در برابر سلطهٔ محتوامحوری در خوانش فیلم‌ها به تقابلی دوسویه میان فرم و زمینه‌های اجتماعی‌ـسیاسی می‌پردازد. دلوز معنای متفاوتی به جهانِ تصویر می‌دهد. جهان تصویری است که در آن سینما بدون تکرارکردن جهان، در آن مشارکت دارد. به نظر دلوز رابطهٔ بین هنر و سینما و امر اجتماعی، رابطه‌ای از نوع تقلیل‌ناپذیری و آلودگی است. سینما و اجتماع در عین مجزابودن از هم، در هم‌اند، و در عین درهم‌بودن از هم منفک‌اند. اینجاست که نظریه‌های بازنمایی و تقلیدی بودن هنر را باید به‌چالش کشید. در روش خوانش مضاعف درکی دیالکتیکی میان مناسبات هنر و جامعه یا سینما و واقعیت وجود دارد. بنابراین هنر و واقعیت یک چیز هستند که حقیقت یکدیگر را بیان می‌کنند و بنابراین دوگانگی بین سینما و واقعیت از بین می‌رود. مبنای روش خوانش مضاعف، پایان سلطهٔ محتوامحوری در خوانش فیلم‌هاست و دوری از مطالعهٔ سینما به مثابهٔ ابزار بازتابانه در چهارچوب سنت بازنمایی است. سینما ماشین تحقق رؤیاهاست. سینما امکان تجربهٔ فضاهای متفاوت را به انسان داده است. سینما همچون رؤیا، ویژگی‌های بنیادی تجربهٔ سینمایی را نمایان می‌کند و امکان فراتررفتن از خود و بدل‌شدن به دیگری را می‌دهد. سینما شاخص امر مجازی است و همچون نوعی زهدان کهن‌الگویی است که بالقوه جنین همهٔ بصیرت‌های جهان را در خود دارد. بنابراین، ما قرائتی مضاعف از دو سطح به‌هم‌مرتبط را به‌کار می‌گیریم:

۱. سطح اجتماعی و سیاسی.

۲. سطح زیبایی‌شناختی.

در سطح اجتماعی به بعد زمینه‌ای، و در سطح زیبایی‌شناسی به ساختارهای فرمال فیلم و زیبایی‌شناسی فیلم توجه می‌شود.

فیلم‌های بررسی‌شده

در بررسی‌های کیفی‌ـ و نیز مطالعهٔ کنونی‌ـ می‌توان از نمونه‌گیری هدفمند استفاده کرد. انتخاب فیلم‌ها هدفمند بوده، یعنی بر مفهوم نمونه‌گیری نظری استوار است. بر این اساس، فیلم‌هایی

انتخاب می‌شوند که بر اساس هدف‌های تحقیق دربردارندهٔ اطلاعات غنی باشند؛ یعنی انتخاب مواردی که امکان مطالعهٔ عمیق را در زمینهٔ موضوع مورد پژوهش فراهم می‌کند. در این حوزه به حجم نمونه توجه نمی‌کنند، بلکه نمونه‌ها باید به گونه‌ای انتخاب شوند که بیشترین اطلاعات را برای تبیین مسئلهٔ مورد پژوهش داشته باشند. بر این اساس، در این پژوهش از بین فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد فیلم‌هایی که با موضوع و هدف این پژوهش مرتبط‌تر است انتخاب شده است. ملاک‌های مضمونی که معیار اصلی انتخاب یک فیلم برای بررسی هستند برآمده از چهارچوب نظری است. از طرف دیگر تمرکز این پژوهش بر فیلم‌هایی است که به هویت زنانه می‌پردازند. در این رابطه معیارهای چندگانه‌ای برای انتخاب فیلم‌ها در نظر گرفته شده و فیلم‌هایی انتخاب شده‌اند که هویت زنانه در محوریت داستانی، موضوعی، یا زیبایی‌شناختی (هرچند این تفکیک کاملاً تحلیلی باقی خواهد ماند.) فیلم قرار دارد. بر این اساس، در این تحقیق از میان آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد چهار فیلم *نرگس* (۱۳۷۰)، *روسری آبی* (۱۳۷۳)، *بانوی اردیبهشت* (۱۳۷۶)، و *خون‌بازی* (۱۳۸۵) انتخاب شده است.

زنانگی در *نرگس*: زنانگی در میانهٔ موسیقی و واقعیت

زیبایی‌شناسی فیلم *نرگس* زیبایی‌شناسی‌ای تیره و تار است. نمای آغازین گردش دو عروسک (عروس و داماد) و به دنبال آن ظهور عکس‌های قدیمی از پدر و مادر و بچه‌ها (دختر و پسر) با موسیقی دلتنگ‌کننده مبین احساس نوستالژیک به یک گذشته و روایتی از آن است. به طور کلی *نرگس* روایتی از جریان زندگی را به‌تصویر می‌کشد، و آرمان و ایده‌های بنیادی حول مفهوم ازدواج می‌چرخد؛ موضوعی که عروسک‌های عروس و داماد بازنمای نشانه‌ای از آن هستند. ظهور عکس نرگس در لباس عروس و سیاه‌شدن قسمتی از آن عکس در تیتراژ آغازین فیلم را می‌توان با نمای سیاه و پشت‌زمینهٔ آن به مثابهٔ روایتی تراژیک پیش‌بینی کرد. میزانسن‌های فیلم حول همین ایده سرشار از تاریکی و سیاهی و فضاهای تنگ و محدود است. نمای اول فیلم شنیدن صدای فرار یک زن و مرد در میان کوچه‌های تاریک است و صدای ماشین پلیس و جرم و فضاهای متشنج در تقابل با عشق و آرزوی آن و خانه‌ای است که در سراسر فیلم تقسیم شده است. نمای خروجی کارخانه، نرده‌ها و حرکت ناامیدانهٔ عادل پشت میله‌ها، نوعی بیان تصویری و نشانه‌شناختی از اسارت است. موسیقی متن با حال و هوای فیلم متناسب است و استفادهٔ خلاقانه از عنصر نورپردازی، میزانسن درست و تأثیرگذاری را ایجاد کرده و این امکان را فراهم می‌کند که فضای تیره و تار حاکم بر فیلم تمهیدی باشد برای

نمایش و تأکید بر نگون‌بختی شخصیت‌های داستان. فیلم هم‌زمان تصویر گریه‌های آفاق، نمای سیگارکشیدن عادل در کوچهٔ تاریک، و نمای شب‌بیداری نرگس در پشت پنجره را به‌تصویر می‌کشد.

شب به شکلی نمادین تقسیم عادل را برای نرگس و آفاق تداعی می‌کند. عادل در مرز میان نرگس و آفاق است، او برایشان جا پهن کرده و عکس‌های خودش را کنار می‌گذارد. پهن‌کردن جای خواب آن‌ها و کندن عکس‌ها، درست همان نقطهٔ آغاز نرگس و پایان آفاق است. دو جفت کفش جلوی در نمادی است از یک آغاز و ضجه‌زدن‌های آفاق همان پایان را تداعی می‌کند.

چادر سفید نرگس و لباس‌های سفید او در برابر چادر مشکی آفاق تقابل این دو زندگی است. فیلم به شکلی ایدئولوژیک بیان‌کنندهٔ تقابلی است میان عنصر نیک که با عنصر شروع هم‌زمان شده، و عنصر بدی یا سد راهی که با عنصر پایان هم‌زمان است. اما در سکانس بعدی این فرضیه و نمادشناسی به‌سرعت به‌هم می‌ریزد. خاطرات آفاق با چادر سفید و لباس صورتی، شادی‌هایشان، و غیره می‌تواند آغاز زندگی نرگس را تداعی کند و پایان آن هم چادر مشکی، ناراحتی‌ها، و دردی است که باز می‌تواند پایان زندگی نرگس باشد. خانه‌تکانی، سفیدکردن در و دیوارها، لبخندها، روراستی‌ها، و خوشی‌ها فردای آن روز زندگی عادل را جانی نو بخشیده است. دزدی بزرگ عادل در واقع اصلی‌ترین مسئله برای تقسیم او میان آفاق و نرگس است. نرگس پول دزدی را به وسط خیابان پرت می‌کند، درست میان آفاق و عادل. عادل میان دو چیز ایستاده است: آفاق با پول‌هایش و نرگس با عشقش. و عادل نرگس را انتخاب کرده است.

فیلم *نرگس* به میزان درخور توجهی متأثر از شرایط بیرونی و فضای فرهنگی قبل از دههٔ هفتاد است. در واقع، صراحت و جسارت این فیلم مرهون شرایط حاکم بر فضای فرهنگی کشور، طی سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۰ است که آزادی‌های تازه در عرصه‌های فرهنگی و هنری موجب تولید آثار مهم و ماندگاری در فضای سینمای ایران شد. گذشتهٔ هر انسانی بر زندگی آینده‌اش بی‌تأثیر نیست و اجتماع پر از شخصیت‌های فیلم *نرگس* است. *نرگس* حرفی برای گفتن و چه بسا حرف‌هایی برای گفتن دارد؛ فیلمی که بازگوکنندهٔ فرجام تلخ رابطه‌ای عاشقانه در بستر ناب‌سامانی‌های اجتماعی است.

نرگس فیلمی است بر مبنای زندگی انسان‌ها در حواشی زندگی و در دل آنچه می‌توان هستی سراسر کیفر دانست. زنان و مردان با ساختار طبقاتی پایین، در حواشی شهر، بی هیچ حمایت اجتماعی زندگی می‌کنند. وقتی پدر نرگس به عادل می‌گوید آیا بیمهٔ تأمین اجتماعی دارد مبین همین فقدان حمایت اجتماعی است. از طرفی ساختار اجتماعی آکنده از فقر،

توسری‌خوردن، ناپدری‌ها و نامادری‌ها، سوءاستفاده‌های جنسی، و غیره را می‌توان در این هستی سراسر کیفر و در مشاغل و زندگی زناشویی‌شان مشاهده کرد. دزدی و مالِ دزدی خریدن تنها راه رستگاری آن‌ها از دام همه‌چیز است یا بهتر است بگوییم جرم تنها راه زندگی است. آفاق برای پیداکردن سرپناه، نعمت برای زنده‌ماندن، و عادل برای یک زندگی بهتر، همه و همه، به جرم و مجرم بودن نیازمندند، یا اصلاً زندگی بدون آن تصورناپذیر است. اما نرگس شق اخلاقی این داستان است؛ او کل پیرنگ داستانی را با نوعی چرخش ایدئولوژیک روبه‌رو می‌کند. او حاضر به زندگی در دل این هستی سراسر کیفر است اما به این شرط که کسی تن به کیفر و جرم ندهد. تفاوت بنیادین آفاق و نرگس درست در همین نقطه است. هرچند ساخت ایدئولوژیک فیلم با قربانی‌کردن آفاق راه را برای ایدهٔ زندگی نرگس هموار می‌کند، در واقع حتی اگر ساخت زندگی آفاق محکوم به مرگ هم باشد، این زندگیِ سراسر کیفر خود حاصل جنبه‌های اخلاقی و هستی‌شناختی اخلاقی از نوع خود است. ساکنان مجرم این زندگی هنوز به بنیان‌های اخلاقی، مرام، و قول‌هایشان وفادارند. برای شوهرشان به خواستگاری می‌روند، برای مجرمان سرپناه‌اند، و برای زندگی آینده‌شان تن به هر کاری می‌دهند. ولی در نهایت، ایدئولوژی متن زندگی نرگس را برمی‌گزیند. نرگس هم مانند آفاق از یک پایگاه طبقاتی بدون حمایت اجتماعی برخوردار است، اما او مثل کوه پشت عادل می‌ایستد و تن به دزدی نمی‌دهد. او، بعد از مرگ آفاق، می‌تواند جایگزین مادرانه‌ای برای عادل باشد؛ تکیه‌گاهی که عادل در تمام عمر به دنبالش بوده است.

فیلم *نرگس*، هم به لحاظ فرم و هم به لحاظ محتوا، فیلمی متعلق به حاشیه‌های شهری، ازدحام، و بافت پوسیدهٔ شهری متعلق به طبقهٔ پایین اجتماعی است؛ طبقه‌ای در رؤیای زندگی خانوادگی طبقهٔ متوسط. چیزی که از همان ابتدای فیلم از رقص عروس و داماد عروسکی تا خیال زندگی خانوادگی مهندس، در موسیقی گاه و بی‌گاه فیلم حضور دارد. از تیتراژ فیلم به بعد، آنچه خود را در سراسر فیلم نشان می‌دهد، تقابل میان رؤیای شخصیت‌ها و واقعیت‌های سخت زندگی است. فیلم موسیقی متن ندارد، مگر آنجا که رؤیاها به تصویر کشیده می‌شوند؛ رؤیاهای ازدست‌رفته و رؤیاهای فروریخته؛ رؤیاهایی که زنان برای زنانگی خود آرزو و برای آن تلاش می‌کنند اما واقعیت مانعی جدی در برابر آن است. زنان در همه حال زن هستند؛ زیبا و بااحساس و عاطفه. این تجربهٔ مشترک زنانه است، اما واقعیت خشن زندگی آن را از آن‌ها می‌گیرد. رفتارهای خشن و مردانهٔ آفاق و عقلِ چون مردان و تحکم‌آمیز نرگس امکان اندکی برای بروز زنانگی (خنده‌ها، عشوه، و آرایش زنانه) او فراهم می‌کند. اگر آفاق و نرگس نمایندهٔ دو

شکل از زنانگی نیز هستند، آفاق زنانگی‌اش را در پای دشواری‌های زندگی باخته است و نـرگس هنوز در ابتدای راه و نمی‌خواهد تسلیم واقعیـت زنـدگی طبقـهٔ اجتمـاعی‌اش و تسـلیم جایگـاه اجتماعی خود (دزد بودنش) شود. نرگس در تقابل با آفاق می‌خواهـد موسـیقیِ زنـانگی خـود را حفظ کند، اما نمی‌شود و باید با اصـلاح «پشـت و پنـاهش»، یعنـی مـردش، زنـدگی و زنـانگی متعارف خود را حفظ کند.

زنانگی در *روسری‌آبی*: عشق فراسوی طبقهٔ اجتماعی

فیلم با یک نمای لانگ‌شات از دودکش‌های کوره‌پزخانه آغاز می‌شود که صدای زنان و کودکـان نشان از انتخاب زنانی برای کار در یک مزرعهٔ گوجه‌فرنگی دارد. در صحنهٔ بعدی حاج‌آقا رسـول رحمانی به عنوان مالک کارخانهٔ رب گوجه‌فرنگی ظاهر می‌شود. او شخصـی باکمـالات و بسـیار محترم است که اصرار دارد تولیدات کارخانه‌اش سالم باشد. در این سکانس او وقتی متوجه بوی گند گوجه‌ها می‌شود، همه‌جای کارخانه را به‌هم می‌ریزد. کاری که غالباً از یک کارخانه‌دار کمتر به‌تصویر کشیده می‌شود. او با انصاف و الطاف مثال‌زدنی کارگران زن را استخدام می‌کنـد، بـرای همهٔ کارگرها بساط ناهار آماده می‌کند، و در مجلس او زن و مرد کنار هم می‌نشـینند. در میـان کارگران، نوبر کردانی، دختر مجردی با چند سر عائله هست که تلاش می‌کند کاری کند کـه در آنجا انتخاب شود و کار کند. روایت تاریخی فیلم روز عید است؛ دامادها و دختـران اربـاب بـرای تبریک عید به خانهٔ او آمده‌اند و سعی می‌کنند پدر را به خانـهٔ خودشـان ببرنـد و از ایـن همـه تنهایی بیرون بیاورند. فیلم به شکلی هدف‌مند در پی نشان‌دادن محیط زنـدگی اربـاب و تقابـل آن با زندگی نوبر کردانی است.

میزانسن‌های فیلم تقابل‌های طبقاتی را بازگو می‌کند: کوره‌پزخانه‌ای در جاده سـاوه، حـوالی نعمت‌آباد (کوره قلعه‌خان)، و جاهای دیگر. انگار این فضاها، که بنی‌اعتمـاد در فـیلم‌هـایش روی آن‌ها تأکید می‌کند، جزئی از شخصیت‌های فیلم هستند که با ویژگـی‌هـای محیطـی و اقلیمـی خود، شناسه‌هایی گویا را در اختیار مخاطب می‌گذارند تا با چیدن آن‌هـا در کنـار سـایر عناصـر فیلم، به درک عمیقی از اثر برسند. فیلم *روسری‌آبی* با نشان‌دادن زندگی نـوبر و رسـول سـاخت طبقاتی حاکم در فیلم را نشان می‌دهد. هرکدام از این دو شخصـیت در سـرزمین خـاص خـود زندگی می‌کنند. ساکنان سرزمین نوبر برای ماندن در خانه و کاشانه‌شان و بیرون‌نـرفتن از آنجـا با ذلت و پستی دست به گریبان‌اند. زنانشان مثل کبوتر نـام مردانـه و شـکلی مردانـه دارنـد، در حالی که این نام به آن‌ها نمی‌خورد. این زن‌ها هیچ لذت زنانه‌ای را تجربه نمـی‌کننـد. از طرفـی

ساکنان سرزمین ارباب، در خانه‌های ویلایی و زمین‌های بزرگ کشت‌زار در جمع فرزندان و دامادها و نوه‌هایشان برای حمایت از پدر در حال برنامه‌ریزی‌اند. آن‌ها به رغم برخورداری از زندگی مرفه و سفرهای خارجی و تحصیلات و ثروت هنوز در تعریف خوشبختی مشکل دارند. برای آن‌ها ظرف‌های یک‌دستِ گل‌سرخی سر سفرهٔ مهمانیِ سالگرد فوت مادر مسئلهٔ اصلی است. سالگرد مرگ همسر در اینجا بخشی از هویت اجتماعی و طبقاتی آن‌ها محسوب می‌شود.

روایت فیلم از زن در فیلم، زنانی نازیبا، سبیل‌دار، غربتی، با لباس‌هایی ژنده، و چهره‌هایی غبارآلود اما شادِ طبقهٔ پایین است در برابر زنان مجلل و اصل و نسب‌دار با چهره‌های عبوس و پژمرده. این روایت متناقض از رابطهٔ میان فقر و بدبختی را فیلم در جملات پایانی رسول رحمانی (ارباب) توجیه می‌کند: «خوشبختی اون چیزی نیست که مردم از بیرون ببینند... خوشبختی تو دل آدمه... دل که خوش باشه، آدم خوشبخته.»

اگر داستان در *نرگس* در فضای طبقهٔ کارگر و پایین شهری اتفاق می‌افتد و همان‌جا هم به پایان گشودهٔ خود می‌رسد، در *روسری‌آبی*، رخشان بنی‌اعتماد به تقابل دو طبقهٔ اجتماعی می‌پردازد. اگر در نرگس زنانگی برای تحقق رؤیای متعارف خود که زندگی خانوادگی است چاره‌ای جز پوشش مردانه ندارد، در *روسری‌آبی*، زنانگی‌های طبقهٔ متوسط و طبقهٔ کارگر در تقابل با هم قرار می‌گیرند. زنانگی مردگونهٔ نوبر، کارگر زن، با زنانگی‌های دختران رسول، صاحب کارخانه، که به قیمت تحقیر طبقهٔ کارگر متظاهرانه به زندگی اعیانی خود چسبیده‌اند در تقابل است. اگر در *نرگس* زن صرفاً در نقش همسر حضور دارد، در *روسری‌آبی* زن در مقام کارگر/ همسر/ دلباخته/ دختر حضوری فعال دارد. اما زن-کارگر فقط زمانی به مثابهٔ یک زن مطرح می‌شود که دلباخته می‌شود. در *روسری‌آبی* زنانگی مقوله‌ای طبقاتی است. بدین‌معنی که زنانگی‌های متفاوتی در فضاهای طبقاتی متفاوت حضور دارند. زنانگی طبقهٔ پایین آمیزه‌ای است از مردانگی و شرم زنانه. در حالی که زنانگی طبقهٔ متوسط مستقل و خودرأی و بامحبت است؛ حتی به شکل افراطی. ارزیابی این زنانگی از طبقهٔ پایین و کارگر مشخص است («غربتی، مارمولک، دختر دهاتی، کثافت، و...») و البته زن طبقهٔ کارگر «بی‌کس و کار»تر از آن است که حرفی بزند. اما موهبتی وجود دارد که رخشان بنی‌اعتماد آن را واسطه و میانجی‌ای برای آشتی‌دادن فرض می‌کند: عشق. رخشان بنی‌اعتماد در *روسری‌آبی* نیز همچون فیلم *نرگس*، به تجربهٔ زنانهٔ مشترکی (شامل محبت، وفاداری، صمیمیت، و زیبایی) معتقد است که با جامعه در تقابل است و می‌تواند امکان رهایی و آشتی را فراهم آورد.

زنانگی در *بانوی اردیبهشت*: مادرانگی و عشق

فیلم با این جمله آغاز می‌شود: «آدمیت هدیه نیست، حقی است واگذارنشدنی.» و به دنبال آن نمایی از شلوغی شهر، خانه‌های سربه‌فلک‌کشیده، خیابان‌های شلوغ، و کودکان کار که در میان ماشین‌ها می‌دوند و گل و عود و سیگار می‌فروشند. فرزندان بی‌سرپناه اهل اردبیل یا شهرهای دیگر مدرسه هم نمی‌روند، اما این داستان فیلم نیست. داستان زنی شاغل است که می‌خواهد هم مادر باشد و هم عاشق، هم شاغل باشد و هم مادر. تم و شخصیت محوری فیلم به‌نوعی مسئلهٔ زن مدرن است. زنی (فروغ) که با پسر نوجوانش، مانی، زندگی می‌کند و مانی نمی‌تواند وجوه زنانهٔ مادرش را ببیند. تقارن بحران خاموش زندگی فروغ با فیلم مستندی که در حال تهیه از مادران نمونه است، به‌نوعی موقعیت زن‌ـمادر فیلم را برجسته و ابعاد گوناگون آن را تحلیل می‌کند. بحران فروغ به گونه‌ای بطئی و زیرپوستی به‌تصویر درمی‌آید که این وجه در سایر وجوه فیلم لحاظ می‌شود.

تک‌گویه‌های فیلم از زبان فروغ، درد عشق‌ـ اساسی‌ترین نیاز انسان‌ـ و ناتوانی در بیان آن را به دلیل مادر بودن به‌تصویر می‌کشد. او میان ازدواج با دکتر رهبر و یک مادر نمونه برای مانی معلق مانده است. فیلمی که فروغ در حال تدوین آن است، نمایی از زنی است که مادر نمونه شناخته شده است. تمام این زنان در فقدان وجود یک شوهر مادران نمونه هستند. در این اثنا آنچه مهم تلقی می‌شود مادرانی هستند که کنار بچه‌هایشان مانده و آن‌ها را حمایت کرده‌اند تا موفق شوند. و فروغ باید در این حالت تعلیق بماند که یا یک مادر نمونه از نوع زنان فیلم‌های مستندش باشد، یا یک همسر، که درست مغایر اخلاق جامعه است.

در انتهای دههٔ هفتاد شخصیت زن روشنفکر به سایهٔ کوتاه روشنفکران سینمای ایران اضافه شد. زن مستندساز *بانوی اردیبهشت* (رخشان بنی‌اعتماد)، با بازی مینو فرشچی، که شباهت بسیاری به خود بنی‌اعتماد داشت، در کشاکش مسائل زندگی خصوصی (ازدواج دوباره به رغم داشتن یک پسر از ازدواج اول) و فعالیت‌های حرفه‌ای‌اش (ساختن فیلمی دربارهٔ مادر نمونه) از همه سو تحت فشار است و موقعیت خود را از زوایای دیگر تبین می‌کند. در نگاه اول به‌نظر می‌رسد که بنی‌اعتماد در قالب این فیلم قصد طرح مسائل و مشکلات جوانان، اشارهٔ گذرا به ارزش‌های جبهه و جنگ، عکس‌العمل‌های متفاوت اقشار جامعه به پدیدهٔ ازدواج مجدد، و... را دارد. ولی بنی‌اعتماد درصدد بیان کلیت زنانه در جامعه است؛ آنچه به دست فراموشی سپرده شده است. فروغ در واقع با یک مسئلهٔ بنیادین روبه‌روست و آن هم مسئلهٔ مانی، پسرش، است که می‌خواهد تنها مالک مادرش باشد. می‌خواهد مادرش فقط از آنِ او باشد نه دکتر رهبر و به

او حسودی می‌کند. این حسادت و تملک‌طلبی راه عشق را بر فروغ بسته است. فروغ پاسخ به عشق را برابر با برداشتن تاجِ مادری از روی سرش می‌داند.

بانوی اردیبهشت نوعی خودزندگی‌نامه (اتوبیوگرافی) است. زنی کارگردان در جست‌وجوی به‌تصویرکشیدن مادر نمونه است، اما در این مسیر درمی‌یابد که آیا خود می‌تواند مادر نمونه باشد؟ در این مسیر او پی می‌برد که زنانگی‌اش مدت‌هاست دچار خلأ است. خلأیی که او را دوپاره کرده است؛ دوپارگی میان عشق و مادرانگی. این تقابل خاص طبقهٔ متوسط است. زنان دارای استقلال شغلی، استقلال فکری، آگاه، و اندیشه‌ورز. در این چارچوب او نمی‌تواند خود را قربانیِ فرزند خود کند و خود و هستی‌اش، همان تجربهٔ زنانهٔ مشترک، را رها کند. اگر در *نرگس* و *روسری‌آبی* مردانگی حضوری فعال دارد، در این فیلم مردانگی صدایی است که صرفاً آن را می‌شنویم و آن را نمی‌بینیم. زنانگی گسترده‌تر و متکثرتر می‌شود. زنانگی صرفاً فداکاری در برابر مرد خانه نیست و بدون مردانگی دیگر بی پشت و پناه نیست. زنانگی از مردانگی نه به حمایت مالی بلکه به حمایت عاطفی نیاز دارد. اما آیا می‌توان هم مادر بود و هم عشق ورزید؟ این پرسش بانوی اردیبهشت است که نمی‌خواهد انتخاب کند، بلکه می‌خواهد هر دوی آن‌ها را با هم آشتی دهد. ازدواج دوم برای رهایی از فقر نیست، بلکه برای داشتن همراه است. در فیلم *نرگس* زنانگی هم می‌تواند در متن واقعیت طبقهٔ کارگر غرق شود و هم نجات دهد. در *روسری‌آبی* زنانگی با اشتراک در خصیصه‌ای ذاتی می‌تواند طبقات اجتماعی منازع را با هم آشتی دهد. اما در *بانوی اردیبهشت*، زنانگی طبقهٔ متوسط دچار خلأ است؛ خلأیی خاص این طبقه و به شکل تقابل مادرانگی و عشق.

زنانگی در *خون‌بازی*: زنانگی در بحران

نمای آغازین فیلم تصویری بسته از تورنتو است که آرش با بالاکشیدن پرده‌های عمودی نمای مه‌گرفته را با نوعی شفافیت متجلی می‌کند. رقص با مانکن که شال خز و پشمی بر دوش دارد نیز خبر از یک عشق هیجان‌انگیز می‌دهد که در دل کلان‌شهر در شُرف وقوع است. نمای رقص تانگوی آن در زیر نگاه عکس‌هایی از زنان به‌تصویرکشیده بر دیوار، جهانی سرشار از زنانگی است و آزادی را بیان می‌کند. عقب‌کشیدن دوربین و حاشیه‌های صوتی و مادرش در پشت دوربین نشان از آن می‌دهد که این نما تنها نمایی از فیلمی است که نامزدش از کانادا به ایران برای او فرستاده است. تمایز این دو نما نشان از تمایز دو جهان مجازی و حقیقی می‌دهد که می‌توان سراسر فیلم را به کمک آن تفسیر کرد.

نماهای کلوزآپ سارا درست در جایی که رادیو موسیقی «نوای گرم زندگی» را پخش می‌کند نشانهٔ تناقض در درون این زندگی است. معنای این کلوزآپ‌ها فردای آن روز که تصمیم سارا برای دوری از دوستان و ترک اعتیاد و رفتن به نزد آرش با شکست روبه‌رو می‌شود کاملاً مشخص می‌شود. اتاق به‌هم‌ریختهٔ سارا تمام واقعیت را بازگو می‌کند. ورود دوربین به درون اتاق سارا و گشتن دوربین در درون اتاق و در نهایت ایستادن دوربین بر نمای گربهٔ سارا بخشی از ایدئولوژی فیلم را بیان می‌کند. به‌هم‌ریختگی و تنهایی حاد سارا در درون اتاقی که جایی برای سکونت سارا در آن نمانده است یا به شکلی تلویحی می‌توان گفت گربه همان سارا است (نوعی زندگی مثل حیوانات). صدای سنگین کوبیدن درها و شیشه‌ها، حرکت دوربین، حاشیه‌های صوتی صدای ناقوس، کات‌ها و پرش‌های دوربین بیشتر تمایز میان جهان واقعی زندگی سارا با تصاویر ارسالی آرش را به‌تصویر می‌کشد؛ جهان سراسر آشفته و خاکستری در محیط تنگ آپارتمانی به‌هم‌ریخته در واقع واقعیت زندگی سارا و مادرش، سیما، است. سنگینی صداها و حواشی صوتی فیلم، آزار زندگی آن‌ها را دوچندان کرده است؛ ضجه‌زدن سارا، دردهای خماری، صورت رنگ‌پریده و توسری‌خوردهٔ او در نمایی که در پشت صحنهٔ آن ساک‌های بسته و لباس عروسی که متعلق به اوست دیده می‌شود به شکلی طنزگونه تفاوت این دو جهان را دوچندان می‌کند. حرکت دوربین با خارج‌شدن از منزل به‌هم‌ریختهٔ سارا و سیما با نمایی باز از خیابان‌های تهران در واقع در پی بیان شکلی از همگونی و همسانی میان این دو است.

صداهای حاشیه‌ای در فیلم در حقیقت بخش بنیادینی از حضور زنان در دل پاساژها و محیط شهری است. حضور زنان در پاساژ با جملاتی چون «می‌بینم حسابی تیپ زدی واسه امشب» و غیره نشان از دورخیز شدید و سنگین زنان و گفتمان زنانه به درون محیط‌هایی است که پیش‌تر به‌تمامی از آن‌ها جنسیت‌زدایی شده بود. چنین رویکردی نوعی بازگشت حجب‌شکنانهٔ جنسیت به این مکان‌هاست.

کل فرایند فیلم و رابطهٔ مادر و سارا بر اثر عواملی چون حضور نیروهای بازرسی سر راه، گریه‌ها و ضجه‌ها، غلتیدن میان برگ‌ها، همه و همه دچار دگرگونی می‌شود و کل فرایند فیلم را برای ترک راحت‌تر و بازگشت سارا به جامعهٔ سالم و همچنین رابطهٔ مادر و سارا را به‌هم می‌ریزد. کلوزآپ پایانی فیلم با صدای خروسی در پیش‌زمینه شاید مبین شروعی نو باشد. اقامتگاه خاله لیلا در مکانی دور از خانه‌های شهر، مبین نوعی تنهایی اجتماع‌گونهٔ کسانی است که به عنوان معلول ساختارهای اجتماعی به‌هم‌ریختهٔ خانواده در انزوا به‌سر می‌برند. کمی عقب‌تر از تیتراژ پایانی درختان پرتقال میوه داده‌اند؛ پایان فیلم می‌تواند نشان از آغاز زندگی نوین ساکنان اقامتگاه خاله لیلا باشد.

زن در این فیلم نمودی کامل از یک انسان تک‌پاره است که در درون فضاهای مدرن به شکلی ملال‌آور دست و پا می‌زند. هرچند پایان بستهٔ فیلم امیدی به دل مخاطب می‌اندازد، زوال زندگی را در نماهای کلوزآپ فیلم می‌توان به‌درستی بازشناخت. در واقع چهرهٔ سارا بیش از آنکه میل اروتیک و شهوت‌گرایانهٔ جنسی را ترغیب کند و به تداوم نگاه خیرهٔ مخاطب مذکر کمک کند، نمایی از مرگ را به‌تصویر می‌کشد؛ نمایی که آن را در نعره‌ها، ضجه‌ها، شکستن شیشه‌های دارو، کوبیده‌شدن درها به همدیگر، تلاش حقیرانه و مذبوحانهٔ سارا در میان گندآب کنار جاده، و غیره می‌توان مشاهده کرد.

فیلم *خون‌بازی* فیلمی جاده‌ای است. سفری از منجلاب اعتیاد سارا در جست‌وجوی رهایی و التیام. اما این سفر در جست‌وجوی هویت خویشتن نیز هست. در جست‌وجوی آن تجربهٔ زنانهٔ مشترکی که در زمانهٔ مدرن در حال ازدست‌رفتن است. زندگی خانوادگی که در *نرگس* رؤیایی یک‌پارچه‌ساز بود و در *روسری‌آبی* واقعیتی آشتی‌دهنده، و در *بانوی اردیبهشت* از کمبودی درونی رنج می‌برد، در *خون‌بازی* کاملاً ازهم‌گسیخته است. خرده‌فرهنگ‌های جوانان و خانوادهٔ ازهم‌گسیخته، زنانگی دختران جوان را در محاق بحران فرو می‌برد و مادر دلواپس را نگران می‌کند. اما در اینجا نیز چیزی در این زن دچار بحران است؛ با سیگاری در دست آرایش می‌کند. مادر سارا رگه‌هایی از آفاق و نرگس را در خود دارد، اما بیشتر از جنس دختران رسول است. در مقابل سارا زنانگی در راه است. در خانهٔ ویلایی و اعیانی پدرِ دائم‌الخمرش به دوران کودکی بازمی‌گردد و با تیر و کمان بازی می‌کند. سارا نیز در رؤیای زندگی خانوادگی منسجم است. اما تقصیر از زمانه است و این را مادرش به او می‌گوید («در زمانه همه‌گیر شدن، این مرض.») و به‌سختی می‌توان خود را حفظ کرد. نمای پایانی فیلم بسیار گویاست. در این زمانهٔ خاکستری (فراموش نکنیم که فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد مستندگونه‌اند و این فیلم سیاه و سفید است.)، در این شهر سرد و شلوغ که جای هر گونه موسیقی‌ای را گرفته است، تنها طبیعت رنگی است که می‌تواند رهایی‌بخش باشد. تنها زنانگی این هستی مشترک در همهٔ زنان است که می‌تواند بر زندگی مردانه‌اش پیروز شود اما نه در تقابل با مردان، بلکه در همکاری با آن‌ها.

نتیجه‌گیری: زنانگی غیرجنسی و عاملیت زنانه

بعد زنانگی یا همان سوژهٔ زن ممیزهٔ بنیادین فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد از دیگر فیلم‌سازان است. بدن زن در این آثار به صورت اروتیک و زیبایی‌شناسانه به‌تصویر کشیده نشده و نگاه

خیرهٔ جنسی جای خود را به زاویهٔ دید دوربین داده است. دوربین دور از یک نگاه خیره، به رغم کلوزآپ‌های خود جایی برای کاراکتر زن زیبا و زیبایی بدن زنانه ندارد. دو نمای غالب فیلم اعم از کلوزآپ و مدیوم لانگ‌شات‌های فیلم، بیان غم‌انگیز و تأمل‌برانگیز مخاطب را به کاراکترهای زن ترغیب می‌کند. ایدئولوژی فیلم، زن را درست در جایی قرار می‌دهد که مخاطب باید جایگاه فروریزش آوارها و بحران‌ها را به صورت عینی ببیند. تعین و عینیت‌بخشی بحران بر بدن زن را در هر چهار فیلم می‌توان مشاهده کرد. در فیلم *نرگس*، آوارها بر بدن نحیف نرگس و آفاق سرازیر می‌شود. بدن سارا، فروغ، نوبر، و کبوتر جایگاهی تأمل‌برانگیز برای این هبوط و سقوط است؛ که نمی‌توان بر بدن‌های مردان جایی برای آن سراغ یافت. نماهایی که فیلم به شکلی مدیوم از جمع زنان گرفته است، هیچ‌گاه نمایندهٔ اجتماع زنانه‌ای با الگوهایی هویتی مشخص و مستقل نیست. این اجتماع‌ها یا جمعی از زنان بدون سرپناه و ماتم‌گرفته است (نمای مدیوم که در آن زنان حول خاله سلطان جمع شده‌اند و شاهد ضجه‌زدن‌های او هستند.) یا جمعی از زنان تحت استیلا و کارگر. نمایی که زنان مثل ارتش دنبال «قدرت» (کبوتر) راه افتاده‌اند. آنچه در سراسر این فیلم‌ها زن فاقد آن است، خودِ مفهوم زنانگی است. ساخت اجتماعی و تاریخی جامعهٔ معاصر، فقر، تنهایی، بی‌سرپناهی، جرم، همه و همه زن را از آنچه می‌توانست زنانگی او را به شکلی زیبا و اروتیک نشان دهد از او گرفته است.

جهان زنان جهانی مذکر است و بنابراین زنان ناگزیرند وجود خود را از دیدگاه مردان ببینند. برای زنان «دیگری» نظاره‌گر موجودی است غریب و با جنس مخالف، ولی برای مردان، دیگری نظاره‌گر موجودی است همسان و هم‌فرهنگ با خودشان. بنابراین زنان در این نظام مردسالاری با توجه به اهمیت نقش مردانه، به آشتی‌دادن نقش‌های متعارض ناگزیز می‌شوند. از یک طرف نقش زنانه را می‌آموزند تا بر اساس آن حساس‌تر و ملایم‌تر از مردان و کمتر سلطه‌طلب و ستیزه‌جو باشند و بیشتر از طریق دلربایی به جلب و جذب همکاری مرد بپردازند. از سوی دیگر، نقش جدید را یاد بگیرند تا رفتار و وضع شبیه مردان داشته باشند. این زنان به مثابهٔ انسان‌هایی در نظر گرفته نمی‌شوند که باید همانند مردان از نظر استعداد و کارایی مورد آزمایش قرار گیرند و در شرایط مساوی گمارده شوند.

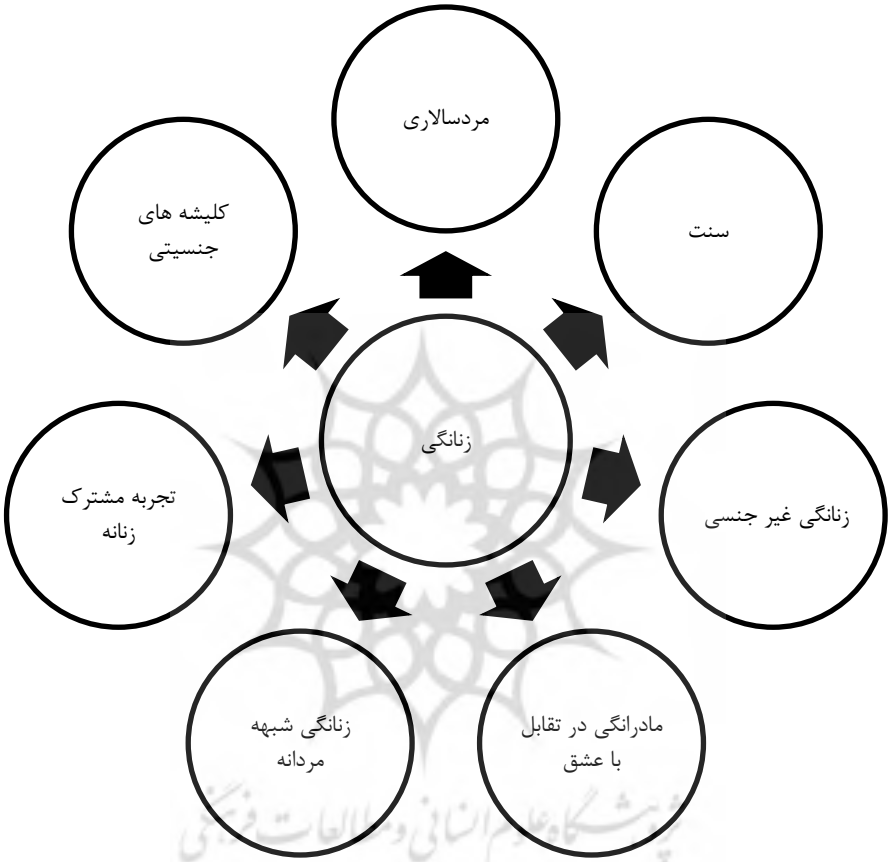
در این فیلم‌ها این طبقهٔ اجتماعی است که ایجاب می‌کند مردان بر زنان سلطه داشته باشند. مردسالاری به‌وضوح در فیلم‌های بنی‌اعتماد دیده می‌شود؛ بدین‌گونه که هویت‌یافتن زن و شخصیت پیداکردن او زمانی است که نام مردی را روی خود داشته باشد. التماس آفاق به عادل در فیلم *نرگس* که «بگذار اسمت روی من بماند» و در روسری‌آبی، دیالوگ نوبر به رسول

وقتی که می‌خواهد به نبودن نامش در شناسنامهٔ رسول اعتراض کند نمود وحشت همیشگی زنان از ترک‌شدن از جانب مردان است. آفاق به عادل می‌گوید: «مردانگی کن و من را رها نکن. گاه‌گاهی سری به من بزن». مشکل حضانت فرزند توسط زنان هم از دیگر موارد به‌تصویر کشیده‌شده است. در دیالوگ فروغ با مانی- وقتی که از گذشته‌اش می‌گوید- قانون راهی برای جلب فرزند توسط مادر ندارد، و مرد کوچک خانهٔ فروغ ـ مانی ـ سعی در انحصار او دارد و خارج از نقش مادری، نقشی برای او قائل نیست. مأموری که فروغ برای آزادکردن بچه‌اش با او حرف می‌زند، از او سرپرست بچه را می‌خواهد و مسئول انحراف مانی را بی‌مردبودن او می‌داند. در واقع می‌توان گفت کشمکش داستان‌های بنی‌اعتماد، جدال آدم‌ها با شرایطی است که سنت‌ها برای آن‌ها رقم زده است. و بنی‌اعتماد این محدودیت‌ها را که ناشی از سنت‌هاست، به‌خوبی در فیلم‌هایش نشان می‌دهد.

در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد عشق عامل اساسی بقای زندگی تعریف شده است. گویی فیلم‌ساز سعی دارد عشق را در دنیای زنان به دور از طبقهٔ اجتماعی و شرایطی که در آن زندگی می‌کنند دلیلی برای زندگی و رشد آن‌ها به‌شمار آورد. در فیلم *نرگس*، عشق مبنای زندگی آفاق و عادل و نرگس است؛ عشق آفاق که زنی بزهکار است به عادل- پسری که از نوجوانی او را بزرگ کرده است- به امید اینکه سرپناه او باشد. عادل با عشق به نرگس به دنبال رسیدن به خانواده است. نرگس هم به دلیل عشق است که با شرایط سخت زندگی کنار می‌آید و برای حفظ زندگی خود تلاش می‌کند. در *روسری‌آبی*، عشق بر همهٔ محدودیت‌ها و موانع پیروز می‌شود. رسول که رئیس کارخانهٔ رب‌سازی است عاشق دختر کارگری می‌شود که در کارخانهٔ او کار می‌کند و برای رسیدن به عشق باید شرایط و سنت‌های جامعه را زیر پا بگذارد. عشق در *بانوی اردیبهشت* و *خون‌بازی* جنبهٔ تازه‌ای پیدا می‌کند. فروغ با عشقی درگیر شده است که آن را برای خود مجاز نمی‌داند. فروغ در جمعِ بین عشق و وظیفهٔ مادری خود را ناتوان می‌بیند و در *خون‌بازی* عشق مادری به‌خوبی از زبان داستانی که بازگوکنندهٔ اعتیاد ساراست نشان داده می‌شود.

مادری از مؤلفه‌های اساسی در فیلم‌های بنی‌اعتماد است. آفاق در حق عادل وظیفهٔ مادری را تمام کرده و عادل نیز محبت مادرانهٔ او را می‌پذیرد و به او وابسته است. نوبر اگرچه مادر خانواده نیست، در حق برادر و خواهرش مادری می‌کند. در *بانوی اردیبهشت* وظیفهٔ مادری

فروغ مانع از پذیرفتن عشق است و او را دچار تردید می‌کند. سیما هم کـه مصـداق کامـل یـک مادر است و هر آنچه دارد را به فرزند خود نثار می‌کند.



نمودار ۱. مقوله‌های برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد.

منابع

۱. هیوارد، لاسوزان (۱۳۸۱) مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمهٔ: فتاح محمدی، تهران: هزارهٔ سوم.
۲. هنسن، جوزف و ایولین رید و ماری آلیس والتر (۱۳۸۶) آرایش، مد و بهره‌کشی از زنان، ترجمهٔ: افشنگ مقصودی، تهران: گل‌آذین.
۳. هال، استوارت (۱۳۸۶) فهم جامعه مدرن، ترجمهٔ: گروه مترجمان، تهران: آگه.
۴. هاسکل، مالی (۱۳۸۱) بازیگران زن در سینمای دههٔ ۱۹۴۰: از بازی تا زندگی، فصلنامهٔ فارابی، سال ۱۱، شمارهٔ چهارم.
۵. گیدنز، آنتونی (۱۳۸۷) تجدد و تشخص، جامعه و هویت شخصی در جامعهٔ ایران، ترجمهٔ: ناصر موفقیان، تهران: نی.
۶. فریدمن، جین (۱۳۸۹) فمینیسم، ترجمهٔ: فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.
۷. سیدمن، استیون (۱۳۸۸) کشاکش آرا در جامعه‌شناسی، ترجمهٔ: هادی جلیلی، تهران: نی .
۸. راودراد، اعظم و ملکه صدیقی خویدکی (۱۳۸۵)، «تصویر زن در فیلم‌های سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، در مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ش ۶.
۹. روباتام، شیلا (۱۳۹۰) زنان در تکاپو:فمینیسم و کنش اجتماعی، ترجمهٔ: حشمت‌الله صباغی،تهران :شیرازه.
۱۰. ریتزر، جورج (۱۳۸۴) نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمهٔ: محسن ثلاثی، تهران: علمی.
۱۱. زارتسکی، ایلای (۱۳۹۰) سرمایه‌داری، خانواده و زندگی شخصی، ترجمهٔ: منیژه نجم عراقی، تهران: نی.
۱۲. دوبووار، سیمون (۱۳۸۴) جنس دوم، ترجمهٔ: قاسم صنعوی، تهران: توس.
۱۳. جنکیز، ریچارد (۱۳۸۱) هویت اجتماعی، ترجمهٔ: تورج یاراحمدی، تهران: شیرازه.
۱۴. پاک‌نیا، محبوبه، مرتضی مردی‌ها (۱۳۸۸) سیطرهٔ جنس، تهران: نی.
۱۵. تانگ، رزماری (۱۳۸۹) نقدونظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی. ترجمهٔ: منیژه نجم عراقی، تهران: نی.
۱۶. یریگاری، لوس (۱۳۸۱) آن اندام جنسی که یک اندام نیست، ترجمهٔ: نیکو سرخوش، تهران: نی.
۱۷. برمن، مارشال (۱۳۸۱) تجربهٔ مدرنیته، ترجمهٔ: مراد فرهادپور، تهران، طرح نو.
۱۸. اسمیت، جفری (۱۳۷۷) تاریخ تحلیلی سینما، ترجمهٔ: گروه مترجمان، تهران: فارابی.
۱۹. اجلالی، پرویز (۱۳۸۷) دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۹-۱۳۵۷)، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۱۶.

۲۰.آزاد ارمکی، تقی، کمال خالق‌پناه (۱۳۸۹) خوانش مضاعف: روش شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم دربارهٔ الی، مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال دوم، شمارهٔ ۲.
۲۱.استفانی، گرت (۱۳۷۹) جامعه‌شناسی جنسیت، ترجمه: کتایون بقایی، تهران:دیگر.
۲۲.کالکر، رابرت (۱۳۸۴) فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمهٔ: بابک تیرابی، تهران: فارابی.
۲۳.مک لافین، جان (۱۳۸۹) زنان و نظریهٔ اجتماعی و سیاسی، ترجمهٔ: حمیرا مشیرزاده، تهران: شیرازه.

24. Young, I.M.(1995). Gender as Seriality: Thinking About Women as a Social Collective. in L. Nicholson and S. Seidman.
25. Van Zoonen, L.(1991). Feminist Perspectives on The Media .in Curran J Edition. Mass Media and Society New York.
26. Sylvia, NG yin Ping. (2010). the Concepthion of Femininity and it effect on the Psychological adjustment of women with breast cancer, the University of Hong Kong.
27. Rich, Adrienne.(1977). of Woman Born Motherhood as Ex perience and Institution Virago. London.
28. Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. Gender & Society, 19(6), 829–859.
29. Johnson, J. L & Repta, R. (2007). Better science with sex and gender: A primer for health research. Vancouver, BC, Canada: Women's Health Research Network.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی