زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۰: ۲۳۱ـ۲۵۰
DOI: 10.22059/JWICA.2021.324892.1617

(مقالهٔ پژوهشی)

تصویر زن در سینما
(تحلیلی بر ده فیلم دههٔ ۱۳۸۰ سینمای ایران)

جلیل کریمی[۱*]، سیاوش قلی‌پور[۲]، مریم هوری[۳]

چکیده

با نزدیک‌تر شدن رویکردها و ایده‌های علمی و هنری به همدیگر و مطرح‌شدن نسبت بین جامعه و هنر، تصویر ارائه‌شده از گروه‌های مختلف، به‌ویژه گروه‌های فرودست جامعه، از جمله زنان، در رسانه‌ها به موضوعی جدی برای پژوهش بدل شد. مقالهٔ حاضر می‌کوشد با اتکای به ایده‌های نظریهٔ فمینیسم و رویکرد گفتمان‌کاوی، نحوهٔ بازنمایی این تصویر را در آثار سینمایی (ده فیلم) دههٔ ۱۳۸۰ در ایران توصیف و نسبت تصاویر برساختهٔ آن‌ها را با گفتمان‌های سیاسی غالب در این دوره تحلیل کند. براساس یافته‌ها، در بیشتر فیلم‌ها، بازنمایی زندگی زنان به سمت مدرن‌ترشدن و متمایل به ایده‌های غیرمردسالارانه می‌رود، اما این زنان مدرن هم هرگز در حالتی قطبی قرار نمی‌گیرند. آنان هم‌زمان ویژگی‌های اصلی هر دو گفتمان را با خود دارند. با توجه به کلیت تصاویر، به‌رغم تأثیرپذیری این آثار از نگرش کارگردانان و تعلقات گفتمانی آن‌ها، جلوه‌هایی بازتابی از شرایط اجتماعی مسئلهٔ «زنانگی و مردانگی» در این فیلم‌ها دیده می‌شود. گویی بازتابی از شرایط گذار واقعی جامعه از مرحلهٔ سنتی‌تر به مدرن‌تر در فیلم‌ها نیز وجود دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان

بازنمایی، زنانگی، سینما، فمینیسم، مردانگی

۱. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه (نویسندهٔ مسئول) J.karimi@razi.ac.ir
۲. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه sgholipoor@razi.ac.ir
۳. کارشناسی ارشد، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه Houri79@razi.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۳/۲۷

مقدمه و بیان مسئله

در قلمروی واقعیت اجتماعی، با ظهور نظریه‌های معروف به نظریه‌های فمینیستی، مسئلهٔ زنان و مردان به یکی از موضوعات اصلی جامعه‌شناسی بدل شد. به‌رغم آنکه جامعه‌شناسان متقدم التفاتی به این مسائل نداشتند با گذشت زمان و با گذر از نظریه‌های بسیار کلان‌نگر اجتماعی، عطف توجه به موضوعاتی مانند جنسیت، به‌مثابهٔ برساخته‌ای اجتماعی، و نه عطیه یا بلیه‌ای طبیعی، بیشتر شد. در ادامه، با نزدیک‌تر شدن رویکردها و ایده‌های علمی و هنری به همدیگر (مثلاً در چارچوب جامعه‌شناسی هنر)، به نسبت بین جامعه و هنر نیز ازاین‌رو که در این رابطه هریک از طرفین تعامل چه سهمی دارند، توجه شد. در این بستر، یکی از موضوعات مورد بررسی، تصویری بود که از گروه‌های مختلف، به‌ویژه گروه‌های فرودست جامعه (مانند اقلیت‌های قومی، مذهبی، زنان و...) در رسانه‌ها بازتاب داده می‌شود.

می‌توان گفت سینما، به‌طور عام، و سینمای ایران، به‌صورت خاص، با «جنسیت» و «مناسبات جنسیتی» گره خورده است. چه در جوامع مدرن‌تر چه در جوامع نه‌چندان مدرن، زنان به انحای مختلف در سینما به‌عنوان کارگردان و هنرپیشه و... حضور داشته‌اند یا به‌مثابهٔ ابزار پیشبرد اهداف انضمامی یا گفتمانی به حضور واداشته شده‌اند. جامعه و سینمای ایران نیز از چنین فرایندهایی به دور نبوده است؛ چنان‌که مثلاً در طول هفت دهه سینمای ایران (۱۳۰۹ـ۱۳۷۵)، زنان در موقعیت‌های شغلی متفاوت برای اهداف متفاوت، همچون ترویج کشف حجاب (۱۳۰۹ـ۱۳۲۶)، برای اهداف اقتصادی در نقش‌های خواننده در کافه و کاباره، نظافتچی، مستخدم، کلفت و رقاصه (۱۳۲۷ــ۱۳۳۸)، برای ارائهٔ پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی و... (۱۳۳۹ــ۱۳۴۸)، به‌عنوان ضدقهرمان و ناتوان از کنشگری (۱۳۴۹ــ۱۳۵۷) و در حاشیهٔ نقش‌های مردانه، یعنی بیشتر منفعل، حاشیه‌نشین و دارای نقش‌های خانگی (۱۳۵۸ــ۱۳۷۵) بازنمایی شده‌اند (همتی ۱۳۷۹).

در میان موضوعات جامعه‌شناسی، محورهایی اساسی وجود دارند که نشانگرهای بهتری از تحولات اجتماعی و فرهنگی و بیانگر گذر جامعه از وضعیت سنتی به مدرن هستند. موضوع زندگی زنان و نسبت آنان با مردان یکی از این موضوعات است که جامعه‌شناسان اغلب در مباحث خود به آن پرداخته و تغییر در الگوهای کنش آن را در بستر تحولات اجتماعی دنبال کرده‌اند. سینما به‌منزلهٔ هنری مدرن و «برتر» (استریناتی ۱۳۸۰: ۱۲۱) در مقایسه با دیگر هنرها «با زمینهٔ اجتماعی‌اش رابطهٔ تنگاتنگی دارد» (دووینیو ۱۳۷۹: ۶) و ازاین‌رو می‌تواند بازنمای مسائل و واقعیات زندگی انسانی و شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد، زیرا سینما به گفتهٔ والتر بنیامین «از یک‌سو فهم ضروریات حاکم بر زندگی را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر، فضای کنش گسترده و فارغ از انتظاری را برای ما فراهم می‌کند» (بنیامین ۱۹۳۶: ۲۱). از این نظر، مطالعهٔ آثار سینمایی، به‌عنوان متون فرهنگی و اجتماعی،

می‌تواند ما را به لایه‌های دیگری از حیات اجتماعی برساند. چنین هدفی در مطالعهٔ ما از طریق کاوش در وضعیت بازنمایی زندگی زنان در فیلم‌های سینمایی دههٔ ۱۳۸۰ دنبال می‌شود.

بازنمایی زن در دو دههٔ اخیر تغییر و تحول بسیار به خود دیده است. از جمله این تغییرات عبارت‌اند از: میزان یا کمیت حضور زنان در فیلم‌ها، نوع و سطح مشاغل محول‌شده به زنان، نوع پوشش، پایگاه و سطح اجتماعی، نوع مصرف بهره‌گیری از محصولات فرهنگی، نوع مهارت‌های فردی، مضامین، دیالوگ‌ها، میزان تحصیلات، اعتقادات، زبان، مکانیسم حل مشکلات شخصی و خانوادگی و... (عبدالخانی و نصرآبادی ۱۳۹۰). بااین‌حال، درمجموع می‌توان گفت زنان در دو گونهٔ کلی سنتی و مدرن (با اندکی تسامح) قرار داده شده‌اند. در گونهٔ سنتی، جایگاه و نقش زنان به خانه‌داری و کارکردهای مهمشان همسری، مادری و مهم‌ترین دغدغه‌هایشان دغدغه‌های خانوادگی و خویشاوندی محدود می‌شود، اما در بخش به‌نسبت مدرن‌تر، زنان نقش بیشتری در فعالیت اجتماعی، شغلی و تحصیلی داشته‌اند و دغدغه‌هایی آنان فراتر از خانه‌داری و خویشاوندی محض به تصویر کشیده شده است.

در این پژوهش، در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش هستیم: نخست اینکه تصویر زن در فیلم‌های بررسی‌شده چه ویژگی‌ها و دلالت‌هایی دارد و دوم اینکه میان این تصویر یا تصاویر بازنمایی‌شده با گفتمان‌های سیاسی حاکم در هر دوره چه نسبت‌ها یا خویشاوندی‌هایی وجود دارد.

یکی از نشانه‌های اهمیت نحوهٔ بازنمایی زن در سینما، مطالعاتی است که در این زمینه انجام شده است. برخی از این مطالعات در جدول۱ معرفی شده‌اند. مطالعهٔ حاضر، هم از لحاظ نمونه‌های انتخاب‌شده و هم از نظر مبانی نظری و روش‌شناسی، همپوشانی حداقلی با مطالعات موجود در پیشینهٔ پژوهشی دارد و ازاین‌رو دارای ویژگی یا دست‌کم قابلیت نوآوری نیز هست.

جدول ۱. خلاصهٔ پیشینهٔ پژوهشی مرتبط با بازنمایی زنان در سینما

ابعاد پژوهشگر	مسئلهٔ پژوهش	بازهٔ زمانی	جامعهٔ آماری/ تعداد نمونه
جمعدار (۱۳۷۳)	شخصیت زن در سینما	۱۳۵۷ـ۱۳۷۱	۳۵ فیلم
همتی (۱۳۷۹)	مشاغل زنان در سینما	۱۳۰۹ـ۱۳۷۵	فیلم سینمایی
راودراد (۱۳۷۹)	تحلیل جامعه‌شناختی	-	۲ فیلم (*دو زن*، *قرمز*)
راودراد (۱۳۸۰)	تغییر در نقش زنان	۱۳۷۴ـ۱۳۷۸	سریال‌های ایرانی
زندی (۱۳۸۲)	شکل‌گیری سینمای زن و تغییر مضامین	۱۳۶۰ـ۱۳۸۰	۱۶ فیلم
راودراد و صدیقی خویدکی (۱۳۸۵)	تصویر زن	-	آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد
سلطانی گردفرامرزی و رحمتی (۱۳۸۶)	بازنمایی جنسیت در سینما	۱۳۵۹ـ۱۳۸۳	۶۲ فیلم
لاجوردی (۱۳۸۸)	انواع فمینیسم	-	۲ فیلم (*چتری برای دو نفر*، *زیر پوست شهر*)

ابعاد پژوهشگر	مسئلهٔ پژوهش	بازهٔ زمانی	جامعهٔ آماری/ تعداد نمونه
بهار و حاجی‌محمدی (۱۳۸۹)	برساخت تصویر زنان	۱۳۸۶	آگهی بازرگانی/ ۹ مورد
میرفخرایی و فتحی (۱۳۹۰)	تصویر زن در سینما	۱۳۸۰ـ۱۳۷۰	ده فیلم (۵ مورد نخبه‌گرا، ۵ مورد عامه‌پسند)
محمدپور و همکاران (۱۳۹۱)	بازنمایی زن در سینما	ـ	۳ فیلم (*سگ‌کشی*، *چهارشنبه‌سوری*، *کافه‌ترانزیت*)
اسدی و عبدی (۱۳۹۱)	نقش و عملکرد زنان در تلویزیون	۱۳۹۱	آگهی بازرگانی/ ۴۱۰ مورد
علیخواه و همکاران (۱۳۹۳)	سوژگی زنانه در سینما	ـ	۳ فیلم (*چهارشنبه‌سوری*، *دربارهٔ الی...*، *جدایی نادر از سیمین*)
کرمی و محمدزاده (۱۳۹۵)	بازنمایی *زن دوم* در سینما	۱۳۹۰ـ۱۳۷۰	۴ فیلم (*زندگی خصوصی*، *پاتو زمین نگذار*، *زن دوم*، *شوکران*)
کسرایی و مهرورزی (۱۳۹۶)	نقش اجتماعی زنان در سینما	۱۳۹۵ـ۱۳۸۸	۲ فیلم (*یه حبه قند*، *فروشنده*)
شاهرخ و هاشمی (۱۳۹۶)	بازنمایی زنان در سینما	۱۳۹۵ـ۱۳۸۳	مقالات علمی پژوهشی/ ۴۰ مورد

در این جستار از پرداختن به جزئیات این مطالعات پرهیز کرده‌ایم. اما، به‌رغم اذعان به اینکه به دلیل ماهیت تفسیری، غیرتعمیمی و غیرقطعی هنر به معنای عام و وجود تفاوت‌های جزئی، اما جدی میان هر دو اثر هنری، رسیدن به نوعی جمع‌بندی از نحوهٔ نگاه و رویکرد این آثار کار دشورای است، تلاش کرده‌ایم درمجموع مخرج مشترک مطالعات پیشین را خلاصه کنیم. این جمع‌بندی شامل محورهای ذیل است:

ـ سیاست‌گذاری‌های فرهنگی عمدتاً معطوف به گذشته؛
ـ وجود کلیشه‌های سنتی مردسالارانه؛
ـ وجود نشانه‌هایی از تلاش برای گذر از گفتمان مردسالار؛
ـ دشواری رسیدن به فردیت یا سوژگی زنانه و چالش با گفتمان مردانه؛
ـ ابزاری‌سازی زن، به‌ویژه در آثار غیرسینمایی (از جمله در تبلیغات)؛
ـ وجود نشانه‌های تغییر در نحوهٔ بازنمایی زنان در سینما به نفع گفتمان مدرن و کمترمردسالار.

درمجموع، می‌توان گفت که تصویر ارائه‌شده در آثار سینمایی عمدتاً به سود مردان و سازگار با گفتمان مردسالار و سنتی بوده است.

روش‌شناسی

در مطالعهٔ حاضر، تلاش بر این بوده که برمبنای ایده‌های خاص در باب زنانگی و مردانگی، جنبه‌هایی از مسئلهٔ بازنمایی زندگی زنان (شخصیت زنان، نظام تقسیم کار جنسیتی، سلسله‌مراتب قدرت و...) در ده فیلم سینمایی دههٔ ۱۳۸۰ بررسی شود و به این پرسش پاسخ داده شود که زندگی زنان چگونه در این فیلم‌ها بازنمایی می‌شوند.

ماهیت مسئله به گونه‌ای است که به ضرورت باید از روش پژوهش مناسب آن استفاده کرد. یکی از این روش‌های مناسب، روش تحلیل گفتمان است. به صورت عام، می‌توان از دو رویکرد روشی مشخص در زمینهٔ گفتمان‌کاوی اسم برد: روش انتقادی و روش پساساختارگرا. تفاوت اصلی این دو رهیافت روش‌شناختی در نسبتی است که آن‌ها بین جهان متن و زمینهٔ اجتماعی (جهان خارج از متن) برقرار می‌کنند. با توجه به هدف مطالعهٔ حاضر، که تحلیل جهان متن و نسبت آن با جهان سیاسی- اجتماعی بیرون از متن است، مبنای اصلی روش پژوهش را روش انتقادی گفتمان‌کاوی قرار داده‌ایم که نمونه‌های اصلی آن را می‌توان در آثار فوکو، ادوارد سعید و فرکلاف سراغ گرفت. بااین‌حال، ممکن است در مواردی از برخی مفاهیم یا عناصر تحلیل گفتمانی پساساختارگرا استفاده شده باشد که الزاماً به معنای عدم پایبندی روش‌شناختی نیست. همچنین، یادآوری می‌شود که بنا به مجال اندک مقاله، همهٔ عناصر یا ابعاد تحلیل گفتمانی انتقادی نیز به تفصیل در کار دیده نمی‌شود.

طبق رویکرد انتقادی گفتمان‌کاوی، تحلیل در سه سطح «توصیف، تفسیر و تبیین» انجام می‌شود. مرحلهٔ اول تحلیل گفتمان «توصیف» یا همان «تحلیل متن» گفتمان‌کاوان متقدم است. در این سطح، به ویژگی‌های زبانی و غیرزبانی (دیداری) متن پرداخته می‌شود. کانون توجه همان چیزی است که در متن وجود دارد و نوع گفتمان یا گفتمان‌هایی که متن از آن‌ها استفاده می‌کند و درواقع محقق بین این دو در رفت‌وآمد است.

مرحلهٔ «تفسیر» شامل فرایندهای تفسیری مشارکت‌کنندگان و تفسیر متن از سوی تحلیل‌گر است که در پژوهش حاضر بیشتر روی بخش تفسیر متن تأکید شده است. تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت یا دانش زمینه‌ای مفسرند. از نظر مفسر، ویژگی‌های صوری متن سرنخ‌هایی‌اند که عناصر دانش زمینه‌ای ذهن او را فعال می‌کنند و تفسیر ماحصل رابطهٔ دیالکتیک این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای یا ذهنیت مفسر است. تفسیر متن چند سطح دارد که عبارت‌اند از: ظاهر کلام، معنای کلام، انسجام موضعی، ساختار و جان‌مایه. طی این سه سطح، مفسر به اجزای تشکیل‌دهندهٔ متن معنا می‌دهد، بین گفته‌ها ارتباط معنایی برقرار می‌کند و دست آخر سعی می‌کند بین عناصر متن انسجامی کلی و فراگیر ایجاد کند. این انسجام شامل تطبیق متن با یکی از چارچوب‌ها یا الگوهای خاص سازماندهی مربوط به انواع گفتمان است. جان‌مایهٔ متن نیز عبارت است از خلاصه و چکیدهٔ تفسیر آن که همچون یک کل

واحد به دست مفسر می‌افتد. در تفسیر، علاوه بر سطوح ذکرشده، که درمجموع مقولهٔ تفسیر متن را شکل می‌دهند، بخش دیگری هم وجود دارد که تفسیر بافت نام دارد و شامل تفسیر بافت موقعیتی و بافت بین‌المتونی است. به‌صورت خلاصه، بافت بین‌المتونی به معنای بررسی یک متن با مراجعه به متون دیگر و زمینه‌های تاریخی است.

هدف مرحلهٔ «تبیین»، توصیف گفتمان به‌مثابهٔ بخشی از یک فرایند اجتماعی است؛ اینکه چگونه ساختارهای اجتماعی گفتمان را در مقام یک کنش تعین می‌بخشند و چگونه گفتمان‌ها تأثیرات بازتولیدی بر این ساختارها دارند که به حفظ یا تغییر آن‌ها منجر می‌شوند. دانش زمینه‌ای میانجی تعین اجتماعی و تأثیرات آن است. به عبارت دیگر، ساختارهای اجتماعی دانشِ زمینه‌ای را شکل می‌دهند و این یکی نیز حافظ یا تغییردهندهٔ آن‌هاست. منظور از ساختارهای اجتماعی ساختارهای قدرت و منظور از فرایندها و کردارهای اجتماعی فرایندها و اعمال مربوط به مبارزهٔ اجتماعی است. در سطح تبیین باید سه سطح سازمان اجتماعی یعنی سطح اجتماعی، نهادی و موقعیتی را بررسی کرد. بااین‌حال، قاعده و میزان مشخصی برای مراجعه به جامعه و نهادها وجود ندارد. همکاری با یک جامعه‌شناس یا حتی توصیف کلی نهاد و جامعه از منظر گروه‌بندی‌های اجتماعی و روابط میان آن‌ها می‌تواند زمینهٔ کافی و مناسب را فراهم کند (فرکلاف ۱۳۷۹، ون‌دایک ۱۳۸۲).

با این توضیحات، ما در این جستار تلاش کرده‌ایم با توجه به نشانه‌ها و نوع مفصل‌بندی آن‌ها، تصویر کلی ارائه‌شده از زنان و جامعه را (با تمرکز بر زنان) در هریک از فیلم‌ها به دست آوریم. به همین دلیل از پرداختن به جزئیات این تصویرها اجتناب شده است. در ادامهٔ تحلیل، کوشیده‌ایم نسبت بین این تصاویر کلی و به عبارتی گفتمان درون فیلم‌ها را با گفتمان‌های عمدتاً سیاسی بیرون از آن‌ها استنتاج کنیم.

به صورت ویژه، برای تحلیل فیلم‌ها از شاخص‌های ذیل استفاده شده است: شخصیت زنان (عقلانی- احساسی، منطقی- عاطفی، قوی- ضعیف)، نظام تقسیم‌کار جنسیتی (کار خانه و کدبانوگری- فعالیت اجتماعی) و سلسله‌مراتب قدرت (موقعیت فرودست- فرادست). چنان‌چه زنان براساس کلیشه‌ها بازنمایی شوند، گفتمان مسلط بر فیلم گفتمان مردسالاری و در غیر این صورت گفتمان فمینیستی خواهد بود.

جامعهٔ آماری در این مطالعه فیلم‌های سینمایی (درام و اجتماعی) ساخته‌شده در دههٔ ۱۳۸۰ است که نسبتاً بر مسائل و وضعیت زنان متمرکز بوده‌اند و از لحاظ نظری قابلیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش را داشته‌اند. فیلم‌هایی که شرط‌های ذکرشده را به صورت حداقلی دارا بودند درمجموع شامل ۱۰۴ فیلم بود، اما درنهایت، ۱۰ فیلم، برای هر سال یک فیلم، به‌عنوان نمونهٔ مورد مطالعه به طور هدفمند انتخاب شده است. در انتخاب نمونه‌ها، علاوه بر موارد ذکرشده، استقبال از فیلم از سوی تماشاگر سینما نیز مد نظر بوده است. برای تحلیل

فیلم‌ها دو دورهٔ زمانی از همدیگر متمایز شده است که این دو دوره شامل دورهٔ اول، که مصادف با گفتمان سیاسی اصلاحات (۱۳۸۰ـ۱۳۸۴)، و دورهٔ دوم هم‌زمان با گفتمان سیاسی اصول‌گرا (۱۳۸۵ـ۱۳۸۹) است.

جدول ۲: مشخصات فیلم‌های بررسی‌شده

	نام فیلم	کارگردان	سال تولید
دورهٔ اول (۱۳۸۰ـ۱۳۸۴)	*شام آخر*	فریدون جیرانی	۱۳۸۰
	واکنش پنجم	تهمینه میلانی	۱۳۸۱
	مهمان مامان	داریوش مهرجویی	۱۳۸۲
	کافه‌ستاره	سامان مقدم	۱۳۸۳
	چهارشنبه‌سوری	اصغر فرهادی	۱۳۸۴
دوره دوم (۱۳۸۵ـ۱۳۸۹)	*میم مثل مادر*	رسول ملاقلی‌پور	۱۳۸۵
	زن دوم	سیروس الوند	۱۳۸۶
	چهل‌سالگی	علیرضا رئیسیان	۱۳۸۷
	بیداری رؤیاها	محمدعلی باشه‌آهنگر	۱۳۸۸
	جدایی نادر از سیمین	اصغر فرهادی	۱۳۸۹

فمینیسم و رسانه

فمینیسم جریانی است که از جنبش‌ها، نظریه‌ها و فلسفه‌های گوناگونی تشکیل شده که محور اصلی آن‌ها تفاوت‌های جنسیتی است. موضوعات کلی مورد توجه آن‌ها تبعیض، رفتار قالبی، شیءانگاری، سرکوب و ظلم و مردسالاری/ پدرسالاری است. جوهرهٔ فمینیسم این است که حقوق، مزیت‌ها، مقام و وظایف نبایستی برمبنای جنسیت مشخص شوند.

از مفاهیم کلیدی استفاده‌شده در نظریه‌پردازی فمینیستی دو مفهوم «جنس و جنسیت» است. جنس به عوامل زیست‌شناختی اشاره دارد که مردان و زنان را بر مبنایی زیستی و درنهایت ذاتی از هم متمایز می‌کند و ابدی و تغییرناپذیر است. جنسیت واژه و باوری فرهنگی و اشاره‌ای است به نقش‌های متفاوتی که یک جامعه به مردان و زنان عرضه می‌کند (ون زونن ۱۳۸۳). جنسیت به آن جنبه از تفاوت‌ها و ویژگی‌های زن و مرد مربوط می‌شود که منشأ «روان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی» (گیدنز ۱۳۷۴: ۱۷۵) دارند. مفهوم کلیدی دیگر در

مطالعـات فمینیسـم، مفهـوم «پدرسـالاری» (مردسـالاری) اسـت. پدرسـالاری نظـامی کلـی از ساختارها و فعالیت‌هایی است که نابرابری را در تجربه‌ها، مسئولیت‌ها، پایگـاه‌هـا و فرصـت‌هـای گروه‌های مختلف جامعه، به‌ویژه زنان و مردان، بررسی می‌کند (ون زونن ۱۳۸۳).

به لحاظ تاریخی، در ابتدا، فمینیسم از حق رأی زنان و بهره‌مندی آنـان از حقـوق قـانونی و سیاسی برابر با مردان دفاع می‌کرد، اما در ادامه از سطح خواست‌های سیاسـی فراتـر رفـت و بـه جنبه‌های شخصـی، روانـی و جنسـی ظلـم بـه زنـان پرداخـت. فمینیسـم را مـی‌تـوان در یـک تقسیم‌بندی بـه سـه دسـته لیبـرال، سوسیالیسـتی و رادیکـال تقسـیم کـرد. بـه‌طـور خلاصـه، فمینیست‌های رادیکال درصدد وارونه‌کردن سلسله‌مراتب جنسیتی به نفع زنان و انتقام‌گرفتن از مردان‌اند. سوسیالیست‌ها مسئلهٔ جنسیت را موضـوعی ثانویـه و پیـرو مسـائل اجتمـاعی کـلان، به‌ویژه صورت‌بندی کاپیتالیستی حاکم بر جامعه، و استثمار و نابرابری ناشی از آن می‌داننـد. بـر این اساس، حل مسائل زنان در گرو حل مسئلهٔ سرمایه‌داری اسـت. طبـق گفتمـان فمینیسـتی لیبرال، پیش‌داوری‌های غیرمنطقی و کلیشه‌های موجود در باب نقـش طبیعـی زنـان، بـه‌عنـوان همسر و مادر، جایگاه نابرابری را در اجتماع برای زنان رقم زده است. در ایـن چـارچوب، اصـول کلی لیبرال، یعنی آزادی و برابری، می‌باید دربارهٔ زنان اعمال شود. «برابری‌طلبی در حقـوق» یـا «فمینیسم اصلاح‌طلب» عناوین دیگری برای این اصول هستند که در زبان سیاست، بـه معنـای تلاش برای تغییر قوانین، برنامه‌های عملی مثبت، ترغیب زنان برای پذیرش مشاغل و نقش‌هـای غیرسنتی و کسب ویژگی‌های مردانه برای کسب قدرت ترجمه می‌شـود. امـا، ایـن وارونـه‌شـدن نقش برای مردان کمتر تبلیغ می‌شود. این رویکرد در مبحث چگونگی بازنمایی زنـان ایـده‌هـای دارد که در ادامه به‌طورکلی مطرح می‌شود.

نحوهٔ بازنمایی زنان از مباحث انتقادی در مجموعه‌موضوعات مرتبط با زنان و رسانه‌هاست که سابقهٔ آن بیشتر به دههٔ ۱۹۶۰ بازمی‌گردد. درحالی‌که موج نخست فمینیسم در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ بر کسب آزادی‌های زنان از طریق به دست آوردن حق مالکیت و اشتغال تأکید می‌کرد، به نظـر فمینیست‌های موج دوم، تساوی حقوق زنان و مردان فقط از طریق حق رأی به دست نمی‌آمد و زمان آن رسیده بود که دربارهٔ حضور زنان در فضای عمومی سخن گفته شود. به عبـارت دیگـر، درحالی‌که کسب حق رأی زنان را می‌توان نمادی از تلاش‌های موج اول دانست، بحث‌های مـوج دوم در مورد بازنمایی زنان در رسانه‌ها و توجه به معنایی بود که برای زن‌بودن به سبب تفاوت با مردبودن در رسانه‌ها به وجود می‌آمد. جملهٔ معروف سیمون دوبـوار کـه «یـک زن، زن بـه دنیـا نمی‌آید بلکه به زن تبدیل می‌شود»، معرفی برای شیوهٔ تفکر فمینیست‌های موج دوم اسـت. بـه عبارت دیگر، این گروه از فمینیست‌ها خواهان کسب آزادی و برابـری زنـان و مـردان در حـوزهٔ عمومی بودند. انتقاد اصلی این گروه از فمینیست‌ها نسـبت بـه جامعـهٔ مردسـالار بـه چگـونگی بازنمایی زنان در رسانه‌ها با دیدگاه‌های مردسـالارانه مـرتبط اسـت. از نظـر آنـان «تـلاش‌هـای

فمینیست‌ها باید بر به‌دست‌آوردن یک نوع آزادی ایدئولوژیک برای حضور در فضای عمومی و ارائهٔ یک تصویر درست‌تر از زنان در رسانه‌ها معطوف شود» (پیلچر و ولهان ۲۰۰۵: ۱۴۴).

تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی از نظر فمینیست‌ها در جهت حمایت و تداوم تقسیم‌کار جنسی و تقویت مفاهیم پذیرفته‌شده دربارهٔ «زنانگی»[1] و «مردانگی»[2] به کار می‌رود. «رسانه‌ها با 'فنای نمادین زنان' به ما می‌گویند که زنان باید در نقش همسر، مادر، کدبانو و غیره ظاهر شوند و در یک جامعهٔ پدرسالار، سرنوشت زنان به جز این نیست. بازتولید فرهنگی نحوهٔ ایفای این نقش‌ها را به زنان می‌آموزد و سعی می‌کند آن‌ها را در نظر زنان طبیعی جلوه دهد» (استریناتی ۱۳۸۰: ۲۴۲). چنین تحلیل‌هایی که بر رویکرد فمینیسم لیبرال متکی است، خواهان کنارگذاشتن مناسبات سنتی پدرسالارانه و برآمدن مناسبات برابری‌طلبانه میان زنان و مردان در قلمرو فرهنگ و تولیدات فرهنگی هستند. بر این اساس، اولین چیزی که در نقد فمینیستی از فرهنگ به چشم می‌خورد، انتقاد از ارزش‌ها و الگوهای فرهنگی خاصی است که در دوگانهٔ زنانگی و مردانگی به مخاطبان ارائه می‌شوند. ارزش‌هایی که در قالب «زنجیرهٔ بزرگی از تمایلات دوقطبی همچون طبیعت/ فرهنگ، بدن/ ذهن، احساس/ عقل، هیجان/ منفعت، خاص/ عام، واقعی/ انتزاعی و دنیای خانه/ دنیای کار و سیاست» (استریناتی ۱۳۸۰: ۲۴۲) ارائه می‌شود. از نظر فمینیست‌ها زنان و مردان با درافتادن در این قطب‌بندی فرهنگی، عملاً در برابر یکدیگر موقعیت فرودست و فرادست می‌یابند.

تحلیل فیلم‌ها

یکی از عوامل مهمی که از جانب جامعه بر سینما تأثیر می‌گذارد، سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی- سیاسی است. این سیاست‌ها معمولاً به دو گروه «سلبی» و «ایجابی» تقسیم می‌شوند. سیاست‌های سلبی آن‌هایی هستند که نوع خاصی از فیلم یا موضوعات ویژه یا تصاویر معینی را نفی می‌کنند و برای جلوگیری از ظهور آن‌ها در عرصهٔ هنر در قالب قانون و مقررات اجتماعی عرضه می‌شوند. از آنجا که هنر تا زمانی که مخاطب آن را دریافت و ادراک نکرده باشد درواقع ناتمام است، سیاست‌های سلبی در تغییر ساختار هنری جامعه مؤثر واقع می‌شوند (راودراد ۱۳۷۸: ۱۱۸ـ۱۱۹). در سیاست‌های ایجابی عمداً برخی از انواع فیلم، موضوعات خاص و حتی تصاویر معینی تشویق و ترویج می‌شوند و فیلم‌های مورد قبول از جهات مختلف مورد حمایت قرار می‌گیرند. عمده‌ترین این حمایت نیز حمایت اقتصادی و مالی است که خود باعث می‌شود فیلمسازان سرمایه و ابزار و امکانات کافی را برای پرداختن به فیلم‌های مورد نظر سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزان فرهنگی یک جامعه داشته باشند. همین امر باعث می‌شود که در

1. feminity
2. masculinity

ساختار هنری یک جامعه و به‌خصوص در فیلم و سینما وزن برخی از موضوعات و مضامین سنگین‌تر باشد و برخی سبک‌ها مجال ظهور پیدا نکنند (همان).

بااین‌حال، برخی فیلمسازان کمتر از سیاست‌های فرهنگی متأثرند و با استفاده از سرمایه‌های خصوصی و فردی به ساختن فیلم‌هایی با معیارهای قابل قبول خود اقدام می‌کنند. اگرچه در حوزهٔ دریافت هنری ممکن است مجال ظهور نیابند، در صورت ایجاد تغییر موافق در شرایط اجتماعی معاصرشان ممکن است نقش خود را ایفا کنند (همان: ۱۱۹). این دوگونه از سیاست فرهنگی، پیوندی محسوس با دو گفتمان بارز و اصلی سیاسی دههٔ ۱۳۸۰ جامعهٔ ایران دارند. گفتمان‌های سیاسی حاکم در دههٔ ۱۳۸۰، شامل گفتمان اصلاح‌طلب (۱۳۸۰ــ۱۳۸۴) و گفتمان اصول‌گرا (۱۳۸۵ـ۳۸۹) بودند.

گفتمان اصلاح‌طلب مفاهیمی چون «آزادی بیان و عقیده»، «مدارا و گفت‌وگو»، «انتقادپذیری و تحمل مخالف»، «احترام به رأی مردم»، «دموکراسی»، «دفاع از حقوق زنان» و «توجه به جوانان» را مفصل‌بندی می‌کرد و فضای جدیدی را در جامعهٔ ایران به وجود آورد (حاضری و همکاران ۱۳۹۰: ۱۲۳). فرهنگ سیاسی غالب تا سال ۱۳۸۴ فرهنگ سیاسی اصلاح‌طلبی و دموکراتیک بوده و سیاست‌گذاران و مدیران سینمایی کشور در این دوره متأثر از این فرهنگ، به سیاست‌گذاری و اعمال مدیریت در حوزهٔ فیلم و سینما اقدام کرده‌اند. توجه به مسائل «سیاسی و اجتماعی»، «نمایش موضوعات و مشکلات حقیقی ملت ایران»، «جسارت در بیان سینمایی»، «دفاع از آزادی بیان و عقیده»، «حمایت از فضایی باز و آزاد»، «حذف سلیقه‌های مدیران و معاونت سینمایی»، «نمایش فیلم‌های توقیف‌شده»، «کاهش دخالت دولت» و... از بایدهای سیاست‌گذاران سینمایی در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ و پس از تشکیل دولت دوم خرداد بوده است.

گفتمان اصول‌گرا در سال‌های ابتدایی دههٔ ۱۳۸۰ در برابر گفتمان اصلاح‌طلبی، به‌مثابهٔ یک گفتمان متمایز رواج یافت. یکی از رخدادهای مؤثر و نیز گواه بر این ظهور، انتخابات دور دوم «شوراهای شهر و روستا» بود. به مرور زمان، اصول‌گرایی شاکلهٔ اصلی خود را به دست آورد و اهداف، برنامه‌ها و آرمان‌هایش مشخص‌تر شد. در سال ۱۳۸۴، دولت اصول‌گرا بر مسند قدرت نشست. اصول‌گرایان به قدرت، توانایی، قابلیت مبانی و آموزه‌های دینی برای ادارهٔ جامعه و حکومت اعتقاد دارند. جامعهٔ مورد نظر اصول‌گرایان یک محیط «اخلاقی» یا «اخلاق مذهبی» صرف نبود، بلکه آنان اعتقاد داشتند که می‌توان با ظرفیت‌سازی بسیاری از فضائل دینی و خواسته‌های شارع مقدس را در عرصه‌های گوناگون اجتماعی از جمله در حوزهٔ سینمایی اجرا کرد.

درمجموع، می‌توان گفت که گفتمان به‌نسبت مدرن اصلاحات از دال‌هایی مانند آزادی، قانون و جامعهٔ مدنی تشکیل شده که حول دال مرکزی «مردم» گرد آمده‌اند و در مقابل، گفتمان سنت‌گرای اصول‌گرا از دال‌هایی مانند روحانیت، فقه، عدالت و نظارت تشکیل شده که

حول دال مرکزی «ولایت» مفصل‌بندی شده بودند. امروزه در این حوزه‌های گفتمانی تغییرات بسیاری صورت گرفته و انشعابات بسیاری رخ داده است، اما در دهۀ ۱۳۸۰ دوگانگی توصیف‌شده آشکار و جدی بود.

فیلم‌های دورۀ اول (۱۳۸۰ـ۱۳۸۴)

در فیلم *شام آخر* زنان با پوشش کمتر و آرایش غلیظ‌تر بازنمایی می‌شوند. قهرمان زن سیگار می‌کشد. او به سبب داشتن تحصیلات عالی و سمت استادی دانشگاه و فعالیت‌های علمی‌اش، موقعیت اجتماعی بالایی دارد. شوهرش او را آزار می‌دهد و مانع فعالیت‌های اجتماعی‌اش می‌شود؛ مردی که سنتی و مخالف فعالیت اجتماعی زنان است و معتقد است که زن باید در خانه باشد و به امور زندگی رسیدگی کند. در این فیلم، دال زن براساس گفتمان مدرنیستی و فمینیستی نمایش داده می‌شود. جامعۀ توصیف‌شده در فیلم جامعه‌ای نامناسب برای زنان است؛ جامعه‌ای که در آن ظلم مردان بر زنان وجود دارد. زنانی که به گفتۀ شخصیت میهن، قربانی خواسته‌های شوهرانشان می‌شوند. علاوه بر مسئلۀ ظلم مردان بر زنان، سنت و عرف جامعه نیز به گونه‌ای نمایش داده می‌شود که برای زنان موانع مختلفی ایجاد کرده است. خواست مرد سنتی ایرانی از زن این است که کمتر در جامعه باشد و در خانه به امور زندگی رسیدگی کند.

کانون توجه فیلم نقد قانون و عرف جامعه و بی‌توجهی به مسائل زنان است که از مسائل مورد توجه گفتمان مدرنیستی و فمینیستی است و در صحنه‌های مختلف فیلم ما شاهد بازنمایی وضعیت زنان و ظلم به آنان هستیم که نشان‌دهندۀ تأثیر ساختار اجتماعی و قدرت بر فیلم و گفتمان آن است. در مقابل فیلم، به‌عنوان یک متن گفتمانی، گفتمان فمینیستی و قدرت موجود (گفتمان اصلاحات) را که به نحوی دفاع از حقوق زنان را دنبال می‌کند، بازتولید می‌کند و در مقابل، گفتمان مردسالاری را نقد می‌کند و به چالش می‌کشد و آن را به حاشیه می‌برد.

فمینیست‌ها مردسالاری را نقد می‌کنند، از جمله به این دلیل که در تقابل بین زن و مرد و سلسله‌مراتب قدرت، زنان همیشه فرودست هستند و کلیشه‌هایی از زنان می‌سازند که نظام تقسیم کار جنسیتی را بازتولید می‌کند. این فیلم زن مدرن را غیرفرودست نشان می‌دهد که به‌رغم ظلمی که به او می‌شود ایستادگی می‌کند و با ازدواج خود با پسری جوان ساختارشکنی می‌کند. بنابراین فیلم *شام آخر* به‌عنوان رخدادی ارتباطی براساس نظم گفتمانی فمینیستی تولید شده که در تولید آن علاوه بر سیاست‌گذاری‌های اصلاحات، دیدگاه کارگردان (جیرانی) نیز دخیل بوده باشد. فیلم به‌عنوان پدیدۀ اجتماعی در بازتولید گفتمان مدرن و اصلاحات و نقد گفتمان سنت‌گرا و مردسالار عمل می‌کند.

در فیلم *واکنش پنجم* نیز، در صحنه‌ها و نماهای مختلف، مواردی چون احترام یک‌سویۀ زن به مرد در عین بی‌احترامی مرد به زن، شرایط نامناسب جامعه برای زنان که راه حلش خروج از

کشور، حضانت فرزند و... است، بازنمایی می‌شود. در کنار مشکل حضانت فرزند، مسائلی چون ازدواج مجدد مردان، بی‌مهری آنان به همسر، اعتیاد، هتاکی و خشونت مردها ترسیم می‌شود؛ زنان از آنجا که می‌دانند درنهایت مردان همیشه به گونه‌ای رفتار می‌کنند که زنان مقصر ماجرا باشند و از آنجا که همه‌چیز در زندگی از اموال و فرزندان به اسم شوهر است، به همه‌چیز تن می‌دهند و اعتراضی ندارند. در صحنهٔ ابتدایی فیلم، نسرین علت آمدن پیش دوستانش را چنین توضیح می‌دهد: «اومدم رنجی رو که توی خونه، توی جامعه می‌کشم با گفتن دو تا جوک فراموش کنم.» به همین دلیل، در ظاهر همهٔ زنان فیلم به دنبال حقوق پایمال‌شدهٔ خود هستند؛ اگر چه همهٔ آنان فعالانه و عملاً در پی این هدف نیستند، به جز نفر پنجم.

زنان به‌نمایش‌درآمده در فیلم معلم هستند، اما، نقش اجتماعی و جایگاهشان نسبت به مردان فرودست است. زنان فیلم، به‌رغم مخالفت شوهرانشان، اوقاتی را برای باهم‌بودن در بیرون می‌گذرانند و در مورد مسائل حقوقی بحث می‌کنند. پوشش آنان در بیرون مانتو و در منزل راحت‌تر و کمتر نشان داده می‌شود. نقش اول زن، یعنی فرشته، علاوه بر این موارد، برای به‌دست‌آوردن بچه‌هایش از پدرشوهرش تمام تلاش خود را می‌کند. فیلم تقریباً براساس نظم گفتمانی فمینیستی ساخته شده و گفتمان مردسالاری را مورد نقد قرار می‌دهد و همانند اغلب فیلم‌هایی که در این دوره تولید شده‌اند، سیاست‌گذاری‌های اصلاحات و دیدگاه کارگردان در ساخت آن دخالت داشته است. درنتیجه، هدف فیلم تأیید و بازتولید گفتمان فمینیستی است و از این طریق در بازتولید گفتمان قدرت و اصلاحات مؤثر بوده است. همچنین، می‌توان گفت جنسیت کارگردان (تهمینه میلانی)، در ارائهٔ چنین تصویری بی‌تأثیر نبوده است.

فیلم *مهمان مامان*، همان‌طور که از عنوانش پیداست، دربارهٔ مسئولیت‌پذیر بودن زن و مادران است که با وجود داشتن شرایط سخت، مهمانداری و وظایف خود را به‌خوبی انجام می‌دهند. در میان مسائل گوناگون فیلم، می‌توان به وضعیت زنان پی برد. این فیلم زندگی زنان سنتی را نشان می‌دهد و مشکلاتی که آنان در زندگی با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند. نقش زنان در فیلم خانه‌داری، همسری، مادری و مهم‌ترین دغدغه‌هایشان دغدغه‌های خانوادگی و خویشاوندی است که منطبق با زاویهٔ دید گفتمان سنت‌گرا و مردسالار است و زن نیز جایگاه خود را در این نظم گفتمانی پذیرفته و همسو با آن عمل می‌کند و به نوعی گفتمان مردسالاری را بازتولید می‌کند. بنابراین، فیلم در کل به‌عنوان یک رخداد ارتباطی گفتمان سنتی و مردسالار را تأیید و بازتولید می‌کند و به نظر نمی‌رسد در جهت بازتولید قدرت و گفتمان اصلاحات باشد. درواقع، مهرجویی بیشتر در پی به‌تصویرکشیدن علائق جدید فکری خود در یک فضای سنتی است که از قضا در آن، زنان نقشی فعال دارند.

موقعیت شخصیت‌های زن در فیلم *کافه‌ستاره* تلفیقی از سنتی و مدرن است. فریبا زنی سنتی و مسئولیت‌پذیر است. درعین‌حال روحیهٔ مدیریتی و فعالی دارد و در کافه‌ای مشغول به

کار است. نشانه‌های سنت و مدرنیته را باهم دارد. زن دیگر فیلم، دختری جوان به نام سالومه است که در خانواده‌ای سنتی زندگی می‌کند، اما خودش مدرن‌تر است و به دنبال تغییر و تحول در زندگی‌اش است. او نیز ترکیبی از زن سنتی و مدرن است. ملوک نسبت به زنان دیگر بیشتر به آداب و سنت پایبند است. اما درنهایت نیز به پسری جوان روی خوش نشان می‌دهد و قصد ازدواج با او را دارد. او نیز کنشی برخلاف گفتمان مردسالاری انجام می‌دهد. رفتار و گفتار شخصیت‌ها و فضای زندگی آنان سنتی است و به نقد گفتمان سنتی می‌پردازد، ولی نمی‌توان گفت که این نقدها فمینیستی است، زیرا درصدد ساختارشکنی آن نیست. بنابراین، گفتمان سنتی/ مردسالاری و مدرن، هر دو، در فیلم مشاهده می‌شود، اما گفتمان سنتی پررنگ‌تر است.

در فیلم *چهارشنبه‌سوری* به غیر از دروغ، خیانت و عدم اعتماد، نگاه به مشکلات زنان و فرودست بودن آنان در جامعهٔ مردسالار، مصیبت‌بار نشان‌دادن وضعیت زنان و جنس دوم بودن آنان نسبت به مردان از دیگر موضوعاتی است که فیلم بر آن اصرار دارد. این فیلم گفتمان مردسالاری و نحوهٔ ابژه قراردادن زن در این گفتمان را نقد می‌کند و در راستای این نقد، موقعیت زن و مرد را نشان می‌دهد.

آرایش، نوع پوشش و لباس، روش زندگی، مکان زندگی، روابط همسایه‌ها در آپارتمان و بسیاری از عناصر دیگر بیانگر تفاوت‌های زندگی دختر کارگر با افراد ساکن در آپارتمان است. این فیلم نگاهی به ظلم بر زنان در جامعه است. در صحنه‌های مختلف، وضعیت نامساعد زنان و ظلم بر آنان دیده می‌شود و به نوعی مردسالاری حاکم بر جامعه را نقد می‌کند. این فیلم نیز چون اغلب تولیدات این دوره براساس گفتمان فمینیستی ساخته شده که علاوه بر سیاست‌های اصلاحات، دیدگاه کارگردان (فرهادی) نیز در آن نقش پررنگی داشته است. درنتیجه، فیلم در جهت بازتولید و برجسته‌کردن نظم گفتمانی فمینیستی عمل کرده است و به بازتولید قدرت و اصلاحات کمک کرده است.

درمجموع، به نظر می‌رسد در این دوره، گفتمان حاکم بر فیلم، گفتمان فمینیستی است (از پنج فیلم در این دوره سه فیلم فمینیستی است). به دنبال فضای باز سیاسی در دورهٔ اصلاحات، اقدامات درخور توجهی در حوزهٔ مدیریت جدید سینمایی کشور صورت گرفت. از میان پنج فیلمی که در این دوره بررسی شدند، *شام آخر*، *واکنش پنجم* و *چهارشنبه‌سوری* قرابت‌های بیشتری با گفتمان فمینیستی دارند. در این سه فیلم، نظیر بسیاری از فیلم‌های ساخته‌شده پس از خرداد ۱۳۷۶، (دورهٔ اول گفتمان و دولت اصلاحات) شخصیت اصلیِ زن با موقعیت اجتماعی مناسب را مردـ شوهر و پدرشوهرـ مورد اذیت و آزار قرار می‌دهد و به گفتهٔ فرکلاف، زن رابطهٔ بهنجار و متعارف با گفتمان مردسالار حاکم بر جامعه ندارد و در مقابل آن می‌ایستد و تلاش می‌کند که این گفتمان را به حاشیه ببرد و به نوعی ساختارشکنی کند. اما گفتمان دو فیلم *مهمان مامان* و *کافه‌ستاره* به نوعی همچنان مردسالارانه است. این فیلم‌ها اگرچه بر نقد از

جامعهٔ سنتی و مردسالار استوار است، نقد آن فمینیستی هم نیست. زنان در این گفتمان جایگاه خود را پذیرفته‌اند و هیچ تلاشی برای بهبود اوضاع خود نمی‌کنند.

فیلم‌های دورهٔ دوم (۱۳۸۵ـ۱۳۸۹)

فیلم *میم مثل مادر* در ستایش مادر ساخته شده که این موضوع را در تقابل با منفی‌بودن مرد نشان داده است. مردانی که در فیلم هستند سنتی و غیرتی‌اند و عکس‌العمل‌هایشان مبتنی بر نفع و ضرری است که به آنان می‌رسد. بنابراین، برای بازنمایی جایگاه مثبت مادر، شخصیت منفی‌ای برای مرد داستان قرار می‌دهد. مردی سنتی که در مواردی به همسرش (سپیده) زور می‌گوید و به او ظلم می‌کند. سهیل، نقش مرد در فیلم، که حاضر به پذیرفتن فرزند معلولش نیست، تصمیم به سقط جنین می‌گیرد و برخلاف میل همسرش، او را مجبور به این کار می‌کند. و همچنین مانع کارکردن سپیده می‌شود و پیغام دعوت سپیده به ارکستر موسیقی را پاک می‌کند و به سپیده خبر نمی‌دهد تا خودش دربارهٔ رفتن یا نرفتن تصمیم بگیرد. این موارد ظلم به زنان در جامعه را بازنمایی می‌کند، ولی به‌رغم ظلمی که به زن می‌شود، او شرایط را می‌پذیرد و زندگی خود را وقف فرزندش می‌کند. درواقع، بازنمایی زن به‌عنوان مادری فداکار کاملاً در نظم گفتمانی سنت‌گرا می‌گنجد و برخلاف گفتمان فمینیستی است.

با توجه به اینکه فیلم از منظر زن ساخته شده و مرد را دیگری در نظر می‌گیرد، می‌توان گفت که فیلم در جهت ارتقای نقش و جایگاه زن و مادر است و نقدی بر جامعهٔ مردسالار. اما نمی‌توان صفت فمینیست‌بودن را به آن نسبت داد. فیلم از جهت اینکه تقدیری از نقش مادر است ـ که مربوط به گفتمان سنتی و مردسالار است ـ با این گفتمان همسوست؛ بااین‌حال، چون نقد مردان را در خود دارد، گفتمان مردسالار را نیز به چالش می‌کشد. اگرچه، با وجود مشکلات موجود، زنْ مادربودن را به‌عنوان اصلی‌ترین نقش خود می‌پذیرد. درنتیجه، چون فیلم تأییدی بر نقش مادر براساس گفتمان مردسالار و سنتی است، درنهایت می‌توان گفت که فیلم براساس نظم گفتمانی سنت‌گرا ساخته شده و گفتمان سنتی و مردسالار و همچنین قدرت موجود، یعنی اصول‌گرا را تأیید و بازتولید می‌کند که در تولید فیلم هم سیاست‌گذاری‌های اصول‌گرا و هم دیدگاه خود کارگردان (ملاقلی‌پور) مؤثر بوده است.

فیلم *زن دوم* درصدد بازنمایی مشکلات زنان در جامعهٔ مردسالار و با گفتمان فمینیستی سازگار است و سعی دارد این نظم گفتمانی را تأیید کند. یکی از انتقادهایی که از بازنمایی زنان در رسانه‌ها صورت می‌گیرد، بازنمایی زنان در نقش‌هایی از قبیل مادر و کدبانوست (پاینده ۱۳۸۶) و مردان بیشتر در بیرون از خانه و در سیاست و... فعالیت دارند، اما در این فیلم زنان در زمینهٔ سیاست و فرهنگ فعال‌اند و نقد دیگر فمینیست‌ها بر بازنمایی دوگانه زن/ مرد است که مردان را موجوداتی عقلانی، منطقی و قوی و زنان را احساسی، عاطفی و ضعیف نشان می‌دهند.

اماً در فیلم *زن دوم* تصویری مخالف این بازنمایی می‌شود. مهتاب به‌رغم داشتن احساسات زنانه، برای قرار نگرفتن در نقش *زن دوم* حاضر به ترک مردی می‌شود که دوستش دارد و تصمیم می‌گیرد که سرپرستی فرزندش را بی‌خبر از پدر واقعی‌اش برعهده بگیرد. در مقابل، بهرام مردی احساسی و عاطفی است و در تصمیم برای اینکه با زن مورد علاقه‌اش زندگی کند، احساس ضعف می‌کند و می‌توان گفت سنت‌های مردسالاری گریبان خود مرد را نیز گرفته است و مجبور است که در کنار زن اولش بماند.

دیگر نقد فمینیست‌ها این است که در سلسله‌مراتب قدرت، زنان را در موقعیت فرودست قرار می‌دهند که در اینجا نیز فیلم *زن دوم* تصویر نسبتاً متفاوتی ارائه می‌کند. اما، با اینکه این فیلم زنان را در موقعیتی برابر با مردان قرار می‌دهد، باز مشکلات خاص آنان را نشان می‌دهد و اینکه حتی اگر زنان روشنفکر و مدرن باشند، باز هم درگیر جامعهٔ مردسالار هستند که جزئی از آن محسوب می‌شوند و زن با همهٔ این ویژگی‌های مثبت و اینکه با مردی خوب (از منظر فمینیست‌ها) زندگی می‌کند، باز هم از جامعهٔ مردسالار شکست می‌خورد و مجبور است زندگی دلخواهش را ترک کند، زیرا برچسب *زن دوم* را به او می‌زنند که تحقیرآمیز است. در مورد زنانی نظیر کتایون، که زن اول هستند، نیز به خاطر فرزندشان و تنهابودن در جامعه، مجبور به تحمل بی‌مهری شوهرانشان هستند.

بنابراین، می‌بینیم که به‌رغم سیاست‌گذاری‌های اصول‌گرایان، نظر و دیدگاه کارگردان (الوند) در جهت‌گیری فیلم مؤثر بوده است. فیلم به‌عنوان یک رخداد ارتباطی و متن گفتمانی براساس گفتمان فمینیستی نظام یافته و از این زاویه به دال زن می‌نگرد و سعی در تأیید، برجسته‌کردن و بازتولید نظم گفتمانی فمینیستی و به مبارزه طلبیدن گفتمان سنت‌گرا و مردسالار دارد.

شخصیت اصلی زن در فیلم *چهل‌سالگی* متعلق به قشر بالای جامعه است. کارمند ادارهٔ موسیقی است. ویولون می‌نوازد. بیشتر وقتش را بیرون از خانه می‌گذراند. شوهرش نیز در کارهای خانه به او کمک می‌کند و همراه اوست. در تقابل با مرد، فرودست نشان نمی‌دهد و شخصیت مستقلی دارد. اما به دلیل وظایفش در زندگی مجبور است از علایقش دور بماند که تلاش می‌کند به آن برسد. در اینجا بحث یک‌نواختی زندگی برای زن است که می‌خواهد تغییری در آن ایجاد کند، اما به دلیل مشغله‌هایی که هر زنی دارد می‌ترسد شکست بخورد: فرزند، شوهر و کارهای خانه. این همان نکته‌ای است که فمینیست‌ها به آن نقد دارند که زنان با وجود این مسائل قادر نیستند به علایق خود بپردازند و ضمن تن‌دادن به این مشکلات باعث بازتولید این تقسیم کار جنسیتی می‌شوند. اما در اینجا همسر نگار تصمیم می‌گیرد با او همکاری کند. درواقع، مخاطب شاهد وضعیت زن در نظم گفتمانی فمینیستی است. در قسمت‌هایی از این فیلم به شرایط و وضعیت بد زنان در جامعهٔ مردسالار و سنتی اشاره می‌شود

که هم جامعه و قوانین آن و هم مردان در آن دخیل‌اند. زن داستان به‌رغم داشتن ویژگی‌های مدرن در جامعهٔ مردسالار زندگی می‌کند و براساس محدودیت‌های آن عکس‌العمل نشان می‌دهد و با همهٔ اتفاقاتی که در گذشته برایش رخ داده پایبند به شوهر و فرزندش است و به دلیل خانواده و اینکه مسئولیتش زیاد شده نمی‌تواند به علاقه‌اش، یعنی موسیقی، بپردازد و این وضعیت گواه این نقد فمینیست‌هاست که خانه‌داری و کدبانوگری می‌تواند مانعی برای فعالیت‌های بیرون از خانه باشد. بنابراین، از این زاویه شاهد بازنمایی جایگاه زن در گفتمان سنت‌گرا و مردسالار هستیم.

با توجه به این موارد، فیلم زندگی یک زن مدرن را روایت می‌کند و در صحنه‌هایی جامعهٔ گذشتهٔ ایران را نشان می‌دهد که سنتی و مردسالار است؛ فیلم و وضعیت زنان را نقد می‌کند، اما در آن شخصیت زن خیلی تحت فشار و اذیت نیست و زندگی خوبی دارد و تنها مسئله‌اش درگیری ذهنی اوست؛ این موضوع که او نمی‌داند با داشتن دغدغه‌های زندگی روزمره می‌تواند سراغ علایقش برود یا نه؟ در این فیلم، دال زن در نظم گفتمانی فمینیستی و سنتی و مردسالار بازنمایی می‌شود. زن هم دغدغه‌های خانوادگی دارد و هم فراتر از آن؛ فعالیت‌های اجتماعی خود را دارد و در مناسبات قدرت در مقابل مردانْ فرودست یا فرادست نشان نمی‌دهد، بلکه در موقعیتی تقریباً برابر قرار دارند. بنابراین، فیلم دو گفتمان مدرن و سنت‌گرا را در کنار هم بازنمایی می‌کند که البته می‌توان گفت گفتمان فمینیستی پررنگ‌تر است.

بیداری رؤیاها دربارهٔ وضعیت زن در جامعهٔ پس از جنگ و همچنین مشکلاتی است که در این وضعیت برای وی رخ می‌دهد. سنت‌های کهنه و تعلق خاطر مردم به آن‌ها را زیر سؤال می‌برد و مظلومیت زن ایرانی، نه‌تنها در عرصهٔ دفاع مقدس، بلکه در همهٔ عرصه‌های زندگی در آن دیده می‌شود. شخصیت اول زن، یعنی رخشانه، شخصیتی منفعل نشان داده می‌شود. مثل اکثر زنان سنتی تابع سنت و گفتمان مردسالاری، جایگاهی منفعل دارد. رخشانه، زنی خانه‌دار است و بیشتر وقتش را در خانه می‌گذراند. در شرایطی که قرار است همسر اولش بازگردد رخشانه کنش خاصی انجام نمی‌دهد، فقط بعد از مدتی و با فاصله قصد ترک شبانهٔ خانه را دارد و به هتل می‌رود. در جایی تصمیم به سقط جنین دارد، اما صرف نظر می‌کند. در صحنه‌ای که داوود به او می‌گوید: «خودمان باید تصمیم بگیریم که چه کنیم»، رخشانه می‌گوید: «تصمیم برای ما گرفته شده.» رخشانه تسلیم می‌شود که طبق قانون و سنت عمل کند. شخصیت اول زن فیلم به همان صورتی بازنمایی می‌شود که فمینیست‌ها به آن نقد دارند: احساسی، عاطفی و ضعیف که کارهای خانه را انجام می‌دهد و نسبت به مردان فرودست است. از این منظر، فیلم گفتمان مردسالاری را تأیید و بازتولید می‌کند، اما، درواقع این فیلم نقدی است بر سنت و عرف و دست‌وپاگیر بودن آن در زندگی امروزی افراد که زن و مرد هر دو با مشکل مواجه می‌شوند؛ اگرچه این زن است که بیشتر متضرر می‌شود و تبعات روحی را برای وی به دنبال خواهد

داشت. چون درنهایت فیلم به‌خوبی پایان می‌پذیرد و زن زندگی عادی خود را دنبال می‌کند، گفتمان حاکم بر فیلم گفتمان سنتی و مردسالاری است و در جهت تأیید و بازتولید این گفتمان و قدرت، یعنی اصول‌گرایان، ساخته شده است که در تولید آن هم سیاست‌گذاری‌های اصول‌گرا و هم دیدگاه کارگردان مؤثر بوده است.

فیلم *جدایی نادر از سیمین* تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا به مخاطب نشان دهد ظلمی که به زنان می‌شود، فقط در حوزهٔ زناشویی و خانوادگی نیست، بلکه در کل جامعه چنین دیدگاهی وجود دارد. شخصیت زن راه حل را در خروج از کشور می‌داند و به قاضی می‌گوید: «ترجیح می‌دهم دخترم در این شرایط بزرگ نشود.» شخصیت اول زن در بیرون از خانه کار می‌کند. فرودستی نسبت به مرد را برنمی‌تابد و در مقابل ظلمی که به او می‌شود مقاومت می‌کند. از این منظر، فیلم براساس گفتمانی فمینیستی و مدرن ساخته شده است.

جدایی نادر از سیمین موقعیت‌ها و تجربه‌های زنان در جامعه را به نمایش می‌گذارد و درصدد توصیف و ارزیابی انتقادیِ جامعه است. زنان دچار محرومیت هستند و این محرومیت در مذهب و عرف و همچنین قانون برگرفته از مذهب ریشه دارد. سیمین به‌عنوان یک شخصیت (زن) که در این جامعه زندگی می‌کند زمانی که تصمیم به ترک این جامعه می‌گیرد، نمی‌تواند دخترش را با خود ببرد که در صحنه‌ای در دادگاه سیمین به قاضی (که می‌تواند نماد قدرت باشد) می‌گوید: «من ترجیح می‌دم بچه‌م تو این شرایط بزرگ نشه، به‌عنوان یه مادر این حق رو دارم.» درصورتی‌که مرد در چنین شرایطی قدرت انجام‌دادن این کار را دارد. درواقع، قانون این قدرت را به او داده است (حق طلاق و حضانت فرزند با مرد است). کارگردان فیلم، جامعهٔ ایران را مردسالار می‌داند؛ نظامی که نابرابری را بین تجربه‌ها، مسئولیت‌ها، پایگاه‌ها و فرصت‌های گروه‌های مختلف جامعه، به‌ویژه زنان و مردان، مورد تأکید قرار می‌دهد. سیمین به‌عنوان زنی مدرن و مستقل از شوهرش، به دلیل نامناسب‌بودن فضای جامعه نسبت به مردان، جایگاه فرودست را دارد و مورد ظلم قرار می‌گیرد. درعین‌حال، فیلم میزان عقلانیت، تعهد و مسئولیت‌پذیری مرد را بیشتر نشان می‌دهد.

با توجه به مواردی که مطرح شد، توجه اصلی فیلم به نقد قانون و بی‌توجهی به زنان معطوف است. می‌توان گفت که فیلم در تقابل با گفتمان مردسالاری ساخته شده است. سعی دارد گفتمان مردسالاری را به چالش بکشد؛ و در مقابل، گفتمان فمینیستی را تأیید می‌کند و در جهت پیشبرد منافع زنان عمل می‌کند. در تولید فیلم، به‌عنوان یک رخداد ارتباطی که براساس گفتمان فمینیستی نظم یافته، دیدگاه کارگردان (فرهادی) به صورت مستقیم تأثیر گذاشته و حمایت و تأثیر سیاست‌گذاری‌های گفتمان اصول‌گرایان را با خود ندارد.

در دورهٔ دوم، که هم‌زمان با حاکمیت اصول‌گرایان است، نیز گفتمان سه فیلم از پنج فیلم فمینیستی است. گفتمان دو فیلم *میم مثل مادر* و *بیداری رؤیاها* مردسالاری و گفتمان فیلم‌های

زن دوم، *چهل‌سالگی* و *جدایی نادر از سیمین* نسبتاً فمینیستی هستند. در اینجا، به نظر می‌رسد برخی فیلمسازان به‌سختی متأثر از سیاست‌های فرهنگی هستند و با استفاده از سرمایه‌های خصوصی و فردی به ساختن فیلم‌هایی با معیارهای قابل قبول خود اقدام می‌کنند. لذا در دورهٔ دوم، وضعیت واقعی زنان در جامعه و اندیشه و گفتمان مورد قبول کارگردانان تأثیر بیشتری نسبت به سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در ساختن فیلم‌ها و بازنمایی زندگی زنان داشته است.

نتیجه

در این مطالعه، ما در پی بررسی تصویری بودیم که در برخی فیلم‌های دههٔ ۱۳۸۰، از زن در جامعهٔ ایران ارائه شده بود. برای این هدف، ضمن اتکا به برخی ایده‌های نظریهٔ فمینیسم، از روش تحلیل گفتمانی استفاده کردیم تا از یک‌سو نحوهٔ بازنمایی زنان را در سینمای یادشده بررسی کنیم و از سوی دیگر، در باب نسبت این تصویر یا تصاویر بازنمایی‌شده با گفتمان‌های هژمونیک بیرون از جهان فیلم‌ها بیندیشیم.

درمجموع، به نظر می‌رسد که با مطرح‌شدن مباحث فمینیستی رسانه‌ای، از جمله مفاهیم و ایده‌هایی مانند «فنای نمادین»، نحوهٔ نمایش زنان در رسانه‌ها و به‌ویژه سینما به شکلی نوسانی دچار تغییر شده است و زنان بیشتر مدرن بازنمایی می‌شوند. فنای نمادین به این مسئله اشاره داشت که مردان و زنان در رسانه‌های جمعی به صورتی بازنمایی شده‌اند که با نقش‌های کلیشه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقش‌های جنسیتی سنتی به کار می‌روند، سازگاری دارند. از طرف دیگر، براساس تحلیل گفتمانی، با توجه به دیالوگ‌ها و مواضع ایدئولوژیک متن، از ده فیلم مورد بررسی، شش فیلم به گفتمان فمینیستی نزدیک‌تر بوده است. به نظر می‌رسد این تغییر تحت‌تأثیر سیاست‌های گفتمان سیاسی اصلاحات صورت گرفته است.

می‌توان گفت که بیشتر فیلم‌ها درخصوص بازنمایی زندگی زنان، چه در دورهٔ اصلاحات چه در دورهٔ اصول‌گرا، به سوی زندگی مدرن و بازنمایی گفتمان فمینیستی رفته و در عموم فیلم‌ها دال زن در نظم گفتمانی فمینیستی و مدرن مطلوب بازنمایی شده است که می‌تواند بیانگر تأثیر گفتمان سیاسی اصلاحات بر جامعهٔ ایران از یک‌سو و از سوی دیگر مسائلی باشد که جامعهٔ ایران به‌عنوان یک کشور در حال گذار با آن مواجه شده است.

بااین‌حال، وقتی به برایند کلی این مجموعه تصاویر، در قالب فیلم‌ها، می‌نگریم، متوجه می‌شویم که ضمن تأثیرپذیری فیلم‌ها از نگرش کارگردانان و تعلق یا عدم‌تعلق آنان به گفتمان‌های سیاسی‌ـ اجتماعی موجود، جلوه‌هایی بازتابی از شرایط اجتماعی مسئلهٔ «زنانگی و مردانگی» (یا حتی مسئلهٔ زن و مرد) در این فیلم‌ها دیده می‌شود. گویی به موازات شرایط گذار در واقعیت نظام اجتماعی و فرهنگی ایران، در فیلم‌ها نیز شرایطی از نوع دوره‌های گذار از مرحلهٔ سنتی‌تر به مدرن‌تر وجود دارد. به بیان بهتر، هم جامعه و هم جهان فیلم‌ها در نوسانی

بین دوگانه‌های مختلف این دورهٔ تاریخی قرار دارند. در این فیلم‌ها، زنان مدرن هم هرگز در حالتی قطبی قرار نمی‌گیرند. آنان هم‌زمان ویژگی‌های اصلی هر دو گفتمان را با خود دارند. بااین‌همه، با توجه به محورهایی که در پیشینهٔ پژوهشی ارائه شد، می‌توان گفت که تغییرات مثبتی در نحوهٔ بازنمایی زنان در سینما نسبت به دهه‌های قبل از دههٔ ۱۳۸۰ دیده می‌شود.

منابع

اسدی، عباس؛ عبدی، ندا (۱۳۹۱). «نقش و عملکرد زن در تبلیغات بازرگانی تلویزیون ایران (تحلیل محتوای پیام‌های بازرگانی شبکهٔ سه سیما، در سه ماه مهر، آبان و آذر ۱۳۹۱)»، *پژوهش‌نامهٔ زنان*، ش ۲، ص ۱ـ۲۰.

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

بهار، مهری؛ حاجی‌محمدی، علی (۱۳۸۹). «برساخت تصویر زنان در آگهی‌های بازرگانی تلویزیون ایران»، *تحقیقات زنان*، ش اول، ص ۱ـ۲۱.

پاینده، حسین (۱۳۸۵). *قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران*، تهران: روزنگار.

جمعدار، الهام (۱۳۷۳). «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

حاضری، علیمحمد؛ ایران‌نژاد، ابراهیم؛ مهرآیین، مصطفی (۱۳۹۰). «گفتمان اصلاح‌طلبی اسلامی در ایران پس از انقلاب»، *جامعه‌شناسی تاریخی*، ش ۱۳، ص ۱۰۹ـ۱۵۲.

دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

راودراد، اعظم (۱۳۷۸). «تبیین فیلم و جامعه»، *هنر و معماری*، ش ۲، ص ۱۰۴ـ۱۲۳.

ـــــــــ (۱۳۷۹). «تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های *دو زن* و *قرمز*»، *فارابی*، دورهٔ ۹، ش ۴، ص ۶۰ـ۷۵.

ـــــــــ (۱۳۸۰). «تغییرات نقش زن در جامعه و تلوزیون»، *پژوهش زنان*، ش اول، ص ۱۳۳ـ۱۵۷.

راودراد، اعظم؛ صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۵). «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۶، ص ۳۱ـ۵۶.

زندی، مسعود (۱۳۸۲). «سینما و تغییرات فرهنگی در ایران، بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶ (شکل‌گیری سینمای زن و تغییرات مضامین آن)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی؛ رحمتی، محمدمهدی (۱۳۸۶). «شیوه‌های بازنمایی جنسیت در سینمای ایران»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۱۰، ص ۷۹ـ۹۸.

شاهرخ، لیلا؛ هاشمی، شهناز (۱۳۹۶). «سنتزپژوهی بازنمایی زنان در سینمای ایران»، *جامعه، فرهنگ و رسانه*، ش ۲۲، ص ۴۱ـ۷۰.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). درآمدی بر سینمای ایران، تهران: نشر نی.

عبدالخانی، لنا؛ نصرآبادی، محمد (۱۳۹۰). «بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست‌گذاری‌های فرهنگی

در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)»، زن و فرهنگ، ش ۱۰، صص ۸۷ـ۹۶.
علیخواه، فردین؛ باباتبار، احسان؛ نباتی‌شغل، امین (۱۳۹۳). «زن به مثابه سوژه شناسا (تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)، پژوهش‌نامه زنان، ش ۲، صص ۵۹ـ۸۷.
فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). تحلیل انتقادی گفتمان، گروه مترجمان، تهران: مرکزمطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
کسرایی، سالار؛ مهرورزی، پروشات (۱۳۹۶). «بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران (مطالعه موردی دو فیلم «یه حبه قند» و «فروشنده»)»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، ش ۴، صص ۱۵۹ـ۱۹۲.
کرمی، محمدتقی؛ محمدزاده، زهرا (۱۳۹۵). «بازنمایی زن دوم در سینمای ایران»، *مطالعات رسانه‌های نوین*، ش ۶، ص ۱۶۳ـ۲۰۷.
گیدنز، آنتونی (۱۳۷۴). *جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران: نی.
لاجوردی، هاله (۱۳۸۶). «فمنیسم مثبتـ فمنیسم منفی»، *پژوهش زنان*، ش ۳، ص ۸۳ـ۱۰۷.
محمدپور، احمد؛ ملک‌صادقی، مریم؛ علیزاده، مهدی (۱۳۹۱). «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعهٔ موردی: *سگ‌کشی*، *چهارشنبه‌سوری* و *کافه‌ترانزیت*)»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۲۹، ص ۴۱ـ۷۰.
مرادی کوچی، شهناز (۱۳۸۰). «مرز قاطع تصویر زن در سینمای ایران»، *فارابی*، ش ۴۲ و ۴۳، ص ۹۱ـ۱۱۲.
میرفخرایی، تژا؛ فتحی، اسماعیل (۱۳۹۰). «تصویر زن در فیلم‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند دههٔ هفتاد سینمای ایران»، *فرهنگ و ارتباطات*، ش ۱، ص ۱۹۳ـ۲۲۵.
ون‌دایک، تئون، ای (۱۳۸۲). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
ون‌زونن، لیزبت (۱۳۸۳). «رویکردهای فمینیستی به رسانه‌ها»، ترجمهٔ محمدرضا حسن‌زاده و حسن رئیس‌زاده، تهران: رسانه، ش ۱۶، ص ۱۵۵ـ۱۹۶.
همتی، هلن (۱۳۷۹). «بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.
Benjamin, Walter (1936). "The work of art in age of mechanical reproduction", source: http:// pixels.filmtv.ucla.edu/gallery/web/jalian_scaff/bengamin/
Bilcher, J & Whelehan, I. (2005). *50 key concepts in gender studies*, London. Sage.
Giddens, Anthony (1992). *The transformation of intimacy*, standard CA: standard university press.