Two Quarterly Journal of Contemporary Socio logical Research CSR
ISSN (P.): 2476-55643, (E.): 2476-6305
Vol. 14, No. 26, 2025
Bu-Ali Sin University

The Representation of Women's Social Status in Iranian Popular Cinema of the 1980s

Shiva Aghabozorgizadeh[I], Mehran Sohrabzadeh[II], Asadolah Babaiefard[III]

https://doi.org/10.22084/csr.2025.26870.2154
Received: 2022/09/22; Revised: 2023/01/09; Accepted: 2023/01/18
Type of Article: **Research**
Pp: 279-299

Abstract

The media are very significant in the modern world. What the media represents is important because it shapes public belief. One such medium is cinema. Cinema, as a medium, has the capacity to present ideologies, values, beliefs, and lifestyles on any subject. Cinema has its own specific audience—intellectuals or the general public—which has led to its classification into different categories. One of these categories is popular cinema. The goal of popular cinema is audience entertainment and the economic sustainability of the film industry. The importance of studying popular cinema lies in the fact that it accounts for two-thirds of a country's cinematic output. On the other hand, the representation of women in cinema has taken different forms across various political and social periods. The objective of this research is to examine the representation of women's social status in three popular films from the 1980s: "The Tenants" (Ejareh-Neshinha), "Chrysanthemums" (Gol-ha-ye Davoudi), and "The Proposal" (Khastegari). In these three films, cinema engages in encoding, and through the researcher's decoding, it reveals a set of representations that construct a series of discourses and ideologies present in society. The findings of this study indicate that women in these films are more traditional than modern, conforming to the dominant ideological frameworks of society as well as gender stereotypes. In other Introduction.

Keywords: Representation, Media, Woman, Popular Cinema, Semiotics.

I. PhD in Sociology of Iranian Social Issues, Department of Social Sciences, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran.
II. Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran (Corresponding Author).
Email: Ms3102002@yahoo.com
III. Associate Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran.

Citations: Aghabozorgizadeh, S., Sohrabzadeh, M. & Babaiefard, A., (2025). "The Representation of Women's Social Status in Iranian Popular Cinema of the 1980s". *Two Quarterly Journal of Contemporary Sociological Research,* 14(26): 279-299. https://doi.org/10.22084/csr.2025.26870.2154
Homepage of this Article: https://csr.basu.ac.ir/article_6037.html?lang=en

Publisher & Owner: Bu-Ali Sina University.
Copyright © 2025 The Authors. Published by Bu-Ali Sina University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

1. Introduction

In today's world, media holds significant importance and has an undeniable influence on individuals and social realities (Maleki & Rafiei, 2012: 9). Cinema, as a medium, has the capacity to present ideologies, values, beliefs, and lifestyles on any subject (Maleki & Rafiei, 2012: 9). Since its inception, cinema has cultivated its own audience—intellectuals or the general public—leading to its classification into various categories. One such category is popular cinema. Today, this type of cinema occupies a vast space in all countries, with its primary goals being audience entertainment and the economic circulation of the film industry. Popular films account for two-thirds of cinematic productions in any given country (Talebi-Nejad, 2008: 45).

Numerous sources, including articles and extensive research on Iranian cinema in the 1980s and 1990s, have concluded that the cinema of the 1980s was predominantly male-dominated. Studies indicate that despite women's presence on the war front and behind the scenes, they were effectively erased from the cinema of this period. The exclusion of women from cinema is a phenomenon worthy of deep reflection The present study seeks to answer the following question: How was the social status of women represented in popular cinema of the 1980s?

2. Conceptual Framework

Representation

Representation is the method through which media depicts events and realities in society. Representation conveys meanings through the use of signs, concepts, and the substitution of one thing for another (Roshandel Arbatani, 2014: 46)

3. Ideology

Althusser views ideology as an unconscious phenomenon. Ideology is a system of representations, mostly images and occasionally concepts, but underlying them are structures that influence the majority of people without their conscious awareness. Individuals do not critically react to ideology; we are born, grow, and live within ideologies. Althusser argues that through ideology, individuals attain a false understanding of the world (Furter, 2007: 104-105).

Media serves as a tool for representing meanings and transmitting culture, assigning significance to events and possibilities. The process of representation in media consists of two stages: encoding and decoding. The collection of representations in cinema constructs the discourses and ideologies prevalent in society. Media acts as an instrument that reflects existing power relations, actions, behaviors, lifestyles, and everything that occurs among people in society. They are reflections of ideologies. This paper seeks to uncover the hidden ideological world in three films from the 1980s, analyzed through John Fiske's semiotic levels, including social, technical, and ideological codes.

4. Discussion

- Ejareh-Neshinha: he mother is portrayed as a kind, compassionate, traditional woman, a product of a society characterized by mechanical solidarity and virtuous ethics. She resists her son, who symbolizes a patriarchal society. Moral concepts, honor, and collective conscience are principles valued by traditional

families. The heavy burden of motherhood grants her a certain charisma and respect, making her admired. Despite her traditional role, conforming to prevalent gender stereotypes and ideological propositions, she is not passive and exhibits agency at certain points in the film. The mother's flexible character often contrasts with Abbas Agha's rigid and uncompromising personality, creating paradoxes where femininity occasionally triumphs over masculinity.

- **Gol-ha-ye-Davoudi:** In Daisies, we encounter a woman who endures, with patience, tolerance, and compromise being her defining traits. She operates within the gendered ideologies of a traditional society. Only in the context of working and gaining independence does she assert her individuality and autonomy. The man is angered by their child's blindness and shows no affection, while the woman reaffirms her motherhood, elevating the concept of maternal love. Motherhood here seems to entail introspection and self-awareness, emerging through interaction with the child.

- **Khastegari:** The film's discourse is based on male dominance. Mahmoud defines masculinity through notions of honor, zealotry, and the protection of female relatives, considering his mother as his "honor" and assuming the role of decision-maker over her future, positioning himself as her superiors, the actions and reactions of women and men produce and reproduce gendered mechanisms.

- **Comparison of Women's Social Status in the Three Examined Films:** Economic independence sets Esmat in Daisies apart from the other two films due to its elitist perspective and her conscious choice to elevate her social status. She exercises agency and freedom of choice, resisting the existing societal structures, while the traditional woman's options remain constrained. In all three films, the sons engage in conflicts with their mothers. Thus, the mother's character in The Proposal somewhat resembles that in The Tenants, as both strive to maintain their power and interests despite living in traditional, patriarchal families dominated by male figures. The process of socialization leads individuals to internalize social and cultural norms, unconsciously reproducing habitual behaviors. The myth-making in these films shapes the children's perceptions of their parents' authority. In both The Tenants and The Proposal, the prevailing hegemony emphasizes the distinction between men and women, reinforcing stereotypes and predefined mental frameworks. Mahmoud in The Proposal adopts a protective stance over his mother's honor, opposing her remarriage.

In all three films, the female leads are mothers, fulfilling their maternal roles adeptly. They juggle multiple responsibilities imposed by traditional society while seizing opportunities to assert their identity and take charge. Their leadership operates within the framework of common sense, customs, and societal norms.

5. Conclusion

Overall, the findings of this study reveal that the three examined films—particularly The Proposal—depict a male-dominated, patriarchal space. Women are portrayed as the "Other," subordinate to men, with their value measured in opposition to masculinity. While women occasionally resist, their resistance occurs within passive, traditionally feminine contexts, contrasting with the active agency of men—an agency reinforced by gendered structures and ideologies. According to Althusser, cinema, as a medium, serves as a tool for representing meanings and transmitting culture. These three films encode ideologies, and through the researcher's decoding, they reveal a system of representations that construct

the dominant discourses and ideologies of society. The hegemonic influence in these films is subtly embedded in the characters' lifestyles and actions, yet its dominance remains pervasive, shaping the entire narrative the signs encoded in cinema reconstruct reality, exerting power over the audience and dictating the direction of their behaviors and lifestyles. Similarly, Ravadrad and Mirzadeh's (2017) study highlights the significant power gap between men and women, a structure resulting from socialization processes that internalize gender ideologies in both men and women. Thus, the three films demonstrate that the women depicted are more traditional than modern, conforming to the prevailing ideological frameworks and gender stereotypes of society

Acknowledgments

We extend our gratitude to all the colleagues who contributed to the preparation of this article. We also thank the respected reviewers of the journal for their valuable input.

Observation Contribution

This article is derived from the first author's doctoral dissertation. The content was compiled and organized by the first author, and the writing was conducted under the supervision of the second and third authors, who served as advisors.

Conflict of Interest

The authors declare no conflict of interest with any individuals, organizations, or supporting entities regarding this research.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر
شاپای چاپی: ۶۳۰۵-۲۴۷۶؛ شاپای الکترونیکی: ۵۶۴۳-۲۴۷۶
نشانی پایگاه نشریه: https://csr.basu.ac.ir/
سال ۱۴، شمارهٔ ۲۶، ۱۴۰۴

بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند دههٔ ۶۰ه.ش. ایران

شیوا آقابزرگی‌زاده[I]، مهران سهراب‌زاده[II]، اسداله بابایی‌فرد[III]

شناسهٔ دیجیتال (DOI): https://doi.org/10.22084/csr.2025.26870.2154
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۸
نوع مقاله: پژوهشی
صص: ۲۹۹-۲۷۹

چکیده

رسانه‌ها در جهان امروز اهمیت بسیاری داشته و تأثیرات انکارناپذیری بر جامعه و واقعیت‌های اجتماعی دارند. یکی از این رسانه‌ها سینماست که در حوزهٔ تولید فیلم‌های عامه‌پسند مخاطبان بسیاری را به خود جلب کرده است. بررسی اهمیت سینما از آن جهت است که بازنمایی زنان در آن در دوره‌های مختلف سیاسی و اجتماعی شکل‌های مختلفی به خود گرفته است. هدف پژوهش حاضر بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سه فیلم عامه‌پسند «اجاره‌نشین‌ها»، «گل‌های داوودی» و «خواستگاری» از دههٔ ۶۰ است. جامعهٔ آماری این مطالعه را کلیهٔ فیلم‌های عامه‌پسند سینما شکل می‌دهد که از دههٔ ۶۰ تا ۷۰ در ایران تولید شده است. سه فیلم سینمایی بر اساس نمونه‌گیری هدفمند انتخاب‌شده‌اند و به روش کیفی و با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی مورد تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته‌اند. نتایج حاصل از این مطالعه نشان می‌دهد که زنان در این فیلم‌ها بیش از آن‌که مدرن باشند سنتی هستند، و مطابق با گزاره‌های ایدئولوژیک حاکم بر جامعه و هم‌چنین بر اساس کلیشه‌های جنسیتی رفتار می‌کنند. به عبارتی کنش‌ها و واکنش‌های زنان و مردان سازوکار جنسیتی را تولید و بازتولید می‌کند.

کلیدواژگان: بازنمایی، رسانه، زن، سینمای عامه‌پسند، نشانه‌شناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

I. دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی ایران، گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
II. استاد گروه علوم اجتماعی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Ms3102002@yahoo.com
III. دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

ارجاع به مقاله: آقابزرگی‌زاده، شیوا، سهراب‌زاده، مهران؛ و بابائی‌فرد، اسداله، (۱۴۰۴). «بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند دههٔ ۶۰هـ.ش. ایران». پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر، ۱۴(۲۶): ۲۹۹-۲۷۹. https://doi.org/10.22084/csr.2025.26870.2154
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://csr.basu.ac.ir/article_6037.html

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۴ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه بوعلی‌سینا است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

۱. مقدمه

در جهان امروز رسانه‌ها اهمیت بسیاری دارند و تأثیر انکارناپذیری بر افراد جامعه و واقعیت‌های اجتماعی می‌گذارند. آن‌چه رسانه‌ها بازنمایی[1] می‌کنند، مهم است؛ از آن جهت که باور عمومی را شکل می‌دهد. سینما در بازنمایی معنا نقشی خنثی و بی‌طرف ندارد و بازتاب روابط قدرت در جامعه است (ملکی و رفیعی، ۱۳۹۱: ۹) و این کارکرد امر تازه‌ای نیست، بلکه سینما از ابتدای پیدایش خود بر جامعه و روابط اجتماعی تأثیرگذار بوده و تا به امروز مخاطبان خاص خود را پدید آورده است. این مخاطبان یا از میان روشنفکران هستند یا از میان عامهٔ مردم. بدین‌ترتیب، سینما به چند دسته تقسیم شده است: یکی از این دسته‌ها سینمای عامه‌پسند نام‌گرفته است. این نوع سینما امروزه در تمامی کشورها گسترهٔ وسیعی را به خود اختصاص داده و هدف از تولید این فیلم‌ها سرگرمی مخاطب و چرخش اقتصادی صنعت سینماست. اهمیت این نوع سینما به‌حدی است که دو سوم محصولات سینمایی هر کشور را به خود اختصاص می‌دهد (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۵) و افراد بسیاری مخاطب آن هستند؛ فیلم‌های عامه‌پسند برای این مخاطبان انبوه، منبع اصلی کسب اطلاع و آگاهی از هنجارها، ارزش‌ها، الگوهای رفتاری (و نظایر آن) است. بنابراین، فیلم‌های عامه‌پسند یکی از ارکان تأثیرگذار بر جامعه‌پذیری افراد است. مخاطبان سینما کاملاً با اراده و تصمیم خود به تماشای فیلم‌ها در سینما می‌نشینند و این عدم اجبار، تأثیرپذیری هر چه بیشتر از این رسانه را موجب می‌شود (ابوی‌طرقبه، ۱۳۹۰: ۵).

چنان‌چه بپذیریم که سینما آینهٔ جامعه و بازتابی از روابط آن است، سینمای ایران از دوران قبل تا بعد از انقلاب دگرگونی‌های گسترده‌ای در بازنمایی نقش زن و ایستارهای او پیداکرده است (نادری‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴). یافته‌ها نیز نشان می‌دهد در بیشتر فیلم‌های فارسی قبل از انقلاب، شخصیت زنان مدام مورد تحقیر و توهین قرار می‌گیرد؛ و هرکدام از فیلم‌ها به‌صورتی سیستماتیک ارزش‌های زن را منهدم می‌کنند (نصیبی و یزدانی، ۱۳۵۲: ۶۴). در این زمینه می‌توان فیلم «دختر لر» (۱۳۱۲) را به عنوان نقطهٔ آغاز حضور زن در سینمای ایران معرفی کرد. این فیلم داستان زنی است که تنها و بی‌سرپرست زندگی کرده و با رقصیدن در قهوه‌خانه‌ها گذران زندگی می‌کند. در این دوره زنان براساس جذابیت‌های جنسیتی و براساس اغواگری و آوازخوانی حضور خود را به عنوان زن متجدد در مقابل زنان سنتی، به نمایش می‌گذاشتند. اما در دههٔ چهل و پنجاه حضور زنان با حفظ سیادت و تفوق ایدئولوژی مردسالارانه، پررنگ‌تر شد. در این دوره زنان در نقش‌های درجه دوم، تابع مردان ایفای نقش کرده و موجوداتی با شخصیت‌های بی‌ثبات، وابسته، احساساتی، فاقد شجاعت و عقلانیت هستند (صادقی‌کیا، ۱۳۹۸: ۱۳).

منابع متعدد اعم از مقالات و پژوهش‌های بسیاری که بر روی فیلم‌های دو دههٔ ۶۰ و ۷۰ سینمای ایران صورت گرفته، حاکی از آن است که سینمای دههٔ ۶۰ ایران، سینمای مذکر است. این سینما مورد نظر محقق است و مطالعات نشان می‌دهند که زنان علی‌رغم حضورشان در جبهه و پشت جبهه از سینمای این دوره حذف شدند (راودراد و زندی، ۱۳۸۵: ۱). حذف زنان از سینما پدیده‌ای درخور تأمل و تعمق است و ضرورت مطالعاتی چون پژوهش حاضر را هر چه بیشتر مطرح می‌کند.

اهمیت این موضوع زمانی بیشتر می‌شود که بدانیم مباحث مربوط به زنان و ارزیابی که فرهنگ‌های مختلف از این جنس دارند، چگونگی ارائهٔ شخصیت زنان در تولیدات فرهنگی، ازجمله شاخص‌هایی است که می‌تواند به ارزیابی عملکرد فرهنگی یک نظام یاری رساند (میرفخرایی و فتحی، ۱۳۹۰: ۱۹۶) از سوی دیگر زنان در تحلیل نهایی در تعامل با مردان هستند و احساساتشان را به آن‌هامنتقل می‌کنند. بررسی روابط و مناسبات زنان به عنوان سوژه‌های انسانی در فضای گفتمانی فیلم‌های سینمایی می‌تواند به درک بهتری از شرایط زنان در جامعه و سینما منجر شود.

بنابراین محقق هر چه بیشتر مجاب می‌شود تمرکز بیشتری بر مطالعات حوزهٔ زنان و سینما داشته باشد نظر به این‌که چنین تحقیقاتی می‌تواند با تمرکز بر سینمای عامه‌پسند خلأ پژوهش‌های پیشین را نیز پوشش دهد. از سوی دیگر، توجه به تغییرات فرهنگی و اجتماعی و تأثیر آن‌هادر نحوهٔ بازنمایی زنان برداشتن گامی به سوی تکمیل

مطالعات پیشین است. پژوهش حاضر قصد دارد به این پرسش پاسخ بدهد که پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند دهۀ ۶۰ چگونه بازنمایی شده است؟

پرسش‌های پژوهش: کلیشه‌های جنسیتی سینمای عامه‌پسند دهۀ ۶۰ ایران چگونه بازنمایی می‌شود؟ زن سنتی و زن مدرن سینمای عامه‌پسند دهۀ ۶۰ ایران چگونه بازنمایی می‌شود؟

گزاره‌های ایدئولوژیک در مورد زن سینمای عامه‌پسند دهۀ ۶۰ ایران چگونه بازنمایی می‌شود؟

۲. چارچوب مفهومی

۲-۱. مفهوم بازنمایی

بازنمایی مفهومی است که در مطالعات رسانه‌ای نقش اساسی دارد (استیونسون[۲]، ۲۰۱۰: ۱۵۲۷) و همچون روشی است که به‌وسیلۀ آن، رسانه‌ها آنچه در جامعه رخ داده را برای دیگران به نمایش می‌گذارند. بازنمایی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها، مفاهیم و استفاده از چیزی به‌جای چیز دیگر معانی را انتقال می‌دهد (روشندل اربطانی، ۱۳۹۳: ۴۶).

«استوارت هال»[۳] و همکارانش برای تعریف فرهنگ آن را در قالب‌های مختلفی مانند: هنر، ادبیات، تئاتر و... قرار می‌دادند؛ بنابراین آن‌ها در طرف نخبگان می‌ایستادند. اما به‌نظر مارکسیست‌ها و جامعه‌شناسان فرهنگ، فرهنگ خود نوعی ایدئولوژی است و تضاد طبقاتی برخاسته از شیوۀ تولید عامل نبرد طبقاتی و محرک تاریخ است. هال در پی این بود که فرهنگ را چنان تعریف کند که نتوان آن را به اقتصاد سیاسی و فرهنگ والا تقلیل داد. وی در برابر سنت نخبه‌گرا، فرهنگ والا را فقط بخشی از فرهنگ می‌دانست. درحالی‌که برای بررسی و مطالعۀ فرهنگ باید فرهنگ عامه‌پسند مواردی چون روزنامه‌ها، مجلات، کتاب‌ها، فیلم‌های سینمایی، تلویزیون و ... را ارزیابی کرد. این فرهنگ خمیرمایۀ زندگی روزمره[۴] است (دانایی‌فر، ۱۳۹۵: ۵۴-۵۲).

«رودی»[۵] و همکارانش بر این باورند، تصویری که رسانه‌ها از زنان بازنمایی می‌کنند، اکثر مواقع تصویری جنسی است به‌طوری‌که زنان لباس نازک و تحریک‌آمیزی بر تن دارند. اگر رسانه‌ها همواره نسبت به دستاوردهای زنان در عرصه‌های مختلف زندگی بی‌توجه باشند، این روال برای زنان هنجاری قابل‌پذیرش و درونی می‌شود؛ از این روی رسانه‌ها می‌توانند با ارائه تصویر زنان در جامعه و نقش و هویت‌شان، آن‌ها را هر چه بیشتر توانمند کنند (شالباف، ۱۳۹۷: ۲۳-۲۲).

۲-۲. مفهوم ایدئولوژی

آلتوسر[۶] ایدئولوژی را برخوردار از بازنمایی‌هایی مانند ایده‌ها، اساطیر و مفاهیم می‌داند. آلتوسر ایدئولوژی را پدیده‌ای ناخودآگاه می‌داند. ایدئولوژی نظامی از بازنمایی‌هاست و اکثراً تصاویر و گاه مفاهیم هستند؛ اما در ورای‌شان ساختارهایی وجود دارند که بر اکثریت انسان‌ها اعمال می‌شوند، اما نه از طریق آگاهی‌شان. افراد در برابر ایدئولوژی، واکنشی انتقادی ندارند. ما درون ایدئولوژی‌ها متولدشده، رشد و زندگی می‌کنیم. آلتوسر براین باور است که افراد از طریق ایدئولوژی به شناخت غلط جهان نائل می‌شوند و علت آن در منفعتی است که نصیب آن‌ها می‌شود (فرتر، ۱۳۸۶: ۱۰۵-۱۰۴).

با توجه به آن‌چه گفته شد چنین دریافت می‌شود که رسانه‌ها ابزاری برای بازنمایی معانی و انتقال فرهنگ هستند و در رسانه‌ها به حوادث و امکانات معنا می‌دهند. پروسۀ بازنمایی در رسانه‌ها دو مرحله دارد: رمزگذاری و رمزگشایی. مجموعه‌ای از بازنمایی‌هایی که در سینما اتفاق می‌افتد گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های موجود در جامعه را می‌سازند. رسانه‌ها ابزارهایی هستند که روابط قدرت موجود در جامعه، کنش، رفتار، سبک زندگی و هر آن‌چه میان مردم در جامعه می‌گذرد را بازنمایی می‌کنند. آن‌ها بازتاب ایدئولوژی‌ها هستند. مقالۀ حاضر به دنبال کشف جهان ایدئولوژی‌های پنهان در سه فیلم از فیلم‌های سینمایی دهۀ ۶۰ است که به واسطۀ سطوح نشانه‌شناختی «جان فیسک» شامل رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک تحلیل می‌شود.

۳. مطالعات پیشین

«پاتاک»[۷] (۲۰۲۰) پژوهشی تحت عنوان «مطالعه‌ای دربارهٔ مسائل اجتماعی بازنمایی‌شده در سینمای معاصر هند» انجام داده است. به‌نظر او سینمای هند به سرعت تغییر می‌کند؛ اکثر فیلم‌های این سینما به موضوعات اجتماعی می‌پردازد. سینمای هند موضوعاتی چون تصمیم‌گیری، استقلال اقتصادی زنان و عزت‌نفس‌شان، هویت فردی را مطرح کرده و به آن‌ها می‌پردازد (پاتاک، ۲۰۲۰).

«بیسوال»[۸] (۲۰۱۷) در پژوهشی می‌گوید زنان معلول چندان حقوقی در زمینهٔ دارا بودن رابطهٔ جنسی و تولید مثل ندارند. سینمای عامه‌پسند هند این موضوع را نشان می‌دهد. روش این پژوهش تحلیل محتوای کیفی است. یافته‌ها نشان می‌دهد تصویر معلولیت را که مدل مشارکت اجتماعی و عمومی و جنسیت زنان معلول را پوشش می‌داده تغییر داده است (بیسوال، ۲۰۱۷).

«تانریوور» (۲۰۱۶) بر این امر تأکید می‌کند که بازنمایی زنان توانسته مطالعات مربوط به جنسیت و فیلم فمینیستی را به خوبی تحلیل و بررسی کند. تلاش‌های زیادی از سوی امر مدرن و مدرنیته صورت گرفته تا زنان به قدرت بیشتری دست‌یابند، اما هیچ کارگردان زنی با ویژگی‌های تجاری تا آغاز دههٔ ۵۰ م. در ترکیه وجود نداشت. آغاز سال ۲۰۰۰م. است که مجالی برای حضور پرشمار کارگردانان زن فراهم می‌کند (تانریور، ۲۰۱۶).

«صادقی‌کیا» (۱۳۹۸) در مطالعه‌ای فیلم‌های «دو زن» و «زیر سقف دودی» را فیلم‌هایی پرمخاطب در سینمای ایران پساانقلابی می‌داند که به‌لحاظ سیاسی به یکدیگر شبیه‌اند. نتایج نشان می‌دهد که از نیمهٔ دوم دههٔ ۷۰ هـ.ش. زمینهٔ مناسبی از نظر فرهنگی برای تولد زن در سینمای ایران پساانقلابی مهیا شد. در نیمهٔ دوم دههٔ ۸۰ هـ.ش.، سینمای ایران با سانسور روبه‌رو شد. در دههٔ ۹۰ هـ.ش. دوباره سینما جان گرفت.

به نظر «عظیمی دولت‌آبادی» و «داوری‌مقدم» (۱۳۹۸) در دورهٔ ۱۰ سالهٔ پیش از انقلاب، حضور زنان در عرصهٔ سینما از دوره‌های گوناگون پس از انقلاب کمتر بوده است. در دورهٔ «دفاع مقدس» تعداد فیلم‌های ساخته‌شده کمتر می‌شود. اما زنان در بعضی از جایگاه‌های با اهمیت بیشتر حضوري پررنگ پیدا می‌کنند. ویژگي شاخص دورهٔ «سازندگي» افزایش مشارکت زنان در اغلب جایگاه‌هاست.

در پژوهش «راودراد» و «میرزاده» (۱۳۹۶) نقش‌های اساسی بر عهدهٔ زنان است، و تغییراتی که نقش‌های اجتماعی زنان و مردان در طول زمان پیدا کرده‌اند، بازنمایی می‌شود. با این‌وجود عقاید سنتی درمورد خصلت‌های ذاتی زنان و مردان دیده می‌شود.

بررسی پیشینهٔ خارجی بیان‌گر این است که در این پژوهش‌ها خلاقیت بیشتری نسبت به پژوهش‌های داخلی صورت گرفته است و تنها از یک رویکرد به موضوع نگاه نشده و رویکردهای متعدد به موضوع پرداخته‌اند و در پژوهش بررسی شده‌اند. هم‌چنین جوامع آماری گسترده و متنوع امکان قدرت بیشتر در انتخاب را فراهم کرده است، امری که در ایران با موانع و محدودیت‌هایی روبه رو است.

در ایران پژوهش‌هایی که به مطالعهٔ سینمای عامه‌پسند پرداخته‌اند بسیار اندک است. آن‌چه پیش‌روست نوآوری خاصی دارد، و آن‌هم انتخاب هدفمند یک فیلم غیر عامه‌پسند در کنار فیلم‌هایی از سینمای عامه‌پسند است. این فیلم «گل‌های داوودی» است که معیارهای عامه‌پسندی که فیلم‌های این پژوهش از آن‌ها بهره برده را ندارد. معیارهایی همچون پر فروش بودن؛ اما این فیلم با نگاه خاص خود نسبت به زنان در سینمای پساانقلابی ایران با توافق خبرگان در بین فیلم‌های مورد بررسی قرار گرفته است.

از طرف دیگر، پرسش‌های پژوهش حاضر و رویکردهای نظری‌اش از دیگر پژوهش‌ها متفاوت است. مثلا گزاره‌های ایدئولوژیکی مطرح کرده است که در رابطه با زن در سینمای عامه‌پسند وجود دارد. در پاسخ به این پرسش پژوهش‌گر از نظریات لویی آلتوسر بهره گرفته. سایر پژوهش‌ها عمدتاً رویکردهای فمنیستی را برگزیده است. رویکردهای فمینیستی بر کلیشه‌های جنسیتی، زن در تمام دورآن‌هاتمرکز دارد. از سوی دیگر، آلتوسر خود از نظریه‌پردازانی است که مفهوم ایدئولوژی را به‌طور خاص توضیح می‌دهد. بیسوال از جمله کسانی است

که به جنسیت زنان در هند می‌پردازد. تانریوو هم این موضوع را پی می‌گیرد و مطالعاتی فمینیستی انجام می‌دهد.

۴. روش پژوهش

برای فهم ساختار و کارکرد آثار سینمایی از روش کیفی (از نوع نشانه‌شناسی) بهره گرفته می‌شود. نشانه‌شناسی، مطالعه‌ای است بر چگونگی شکل‌گیری و مبادلۀ معنا بر اساس نظام‌های نشانه‌ای. نشانه‌شناسی، نشانه‌ها را در بستر متون بررسی می‌کند (اکبری و لطفی خاچکی، ۱۳۹۷: ۱۵۹). در پژوهش حاضر از الگوی نشانه‌شناسی جان فیسک[۹] بهره گرفته می‌شود. این الگو سه سطح از رمزگان را بررسی می‌کند. نخستین سطح، واقعیت است که رمزهای اجتماعی نام دارد و سطح ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، رفتار، حرکات سر و دست بازیگران و محیط بررسی می‌شود. سطح دوم رمزهای فنی نام دارد که دوربین، نورپردازی، روایت، کشمکش، گفت‌وگو، زمان و مکان تحلیل می‌شود. سطح سوم رمزهای ایدئولوژیک هست که رمزهای سطح اول و دوم را ترکیب کرده تا طبیعی به‌نظر برسند و کمترین مقاومت مخاطب را داشته باشند (خادم‌الفقرایی و کیانپور، ۱۳۹۷: ۵۴). در سطح اول پژوهش حاضر مواردی مانند لباس، رفتار و طراحی صحنه؛ در سطح دوم زاویه دوربین، نما، کنتراست و نورپردازی و در سطح سوم ایدئولوژی‌های پنهان فیلم‌ها مطرح شده‌اند.

جامعۀ آماری فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران است، که از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰ هـ.ش. در ایران تولیدشده است. فیلم‌هاي عامه‌پسند آثاري هستند که به‌وسیله «عموم مردم» به‌ویژه گروه‌هاي متوسط و پایین مردم مصرف می‌شود؛ بنابراین باید در فهرست فیلم‌های پرفروش باشند. در این پژوهش سه معیار برای انتخاب فیلم‌ها در نظر گرفته شده است که عبارتند از: میزان فروش فیلم در سال اکران، نظر صاحب‌نظران سینما و علوم اجتماعی و مرتبط‌بودن موضوع فیلم با پایگاه اجتماعی زنان. نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام گرفته؛ چراکه هدف، انتخاب فیلم‌هایی بوده که پاسخگوی نیازها و اهداف تحقیق باشند. فیلم‌های انتخاب‌شده عبارت‌اند از: «گل‌های داوودی» (۱۳۶۳)، «اجاره‌نشین‌ها» (۱۳۶۵) و «خواستگاری» (۱۳۶۸).

در رابطه با اعتبار می‌توان گفت یک مطالعۀ کیفی «به اعتبار درونی (ارزیابی یک‌دستی مفاهیم و رویه‌ها به‌لحاظ بافت تجربی) مقولات خود پاسخ می‌دهد و اعتبار بیرونی (ارزیابی امکان تعمیم‌یافته‌ها به دیگر بافت‌ها و محیط‌ها) را باید تا هنگام گردآوری نمونه‌های دیگر و بررسی آن‌ها به‌تعویق انداخت» (شکری، ۱۳۹۵: ۷۲-۷۱).

در پژوهش حاضر تعیین مقوله‌ها مبتنی بر متن مورد مطالعه بوده است. در اینجا متن مورد نظر محقق، فیلم‌های سینمایی هستند و آن‌چه برای کسب اعتبار در هر تحقیق اهمیت دارد، تعریف مقوله‌هاست که خوب است از منابع متعدد سرچشمه بگیرد. پژوهش حاضر از چندین تعریف برای هر مقوله و در عین حال از تعریف‌های معتبری استفاده کرده است.

با توجه به ماهیت پژوهش کیفی، پژوهش‌گران ادعایی مبنی‌بر تعمیم‌پذیری پژوهش‌شان ندارند.

۵. یافته‌های پژوهش

یافته‌های پژوهش با بررسی سکانس‌های انتخاب‌شده از سه فیلم به‌دست آمده است. معیار انتخاب سکانس‌ها شامل مواردی است که ذکر می‌شود: ۱-زنان مدنظر قرار گرفته در سکانس مربوطه، نقش اول فیلم هستند. ۲- این زنان، حضور پررنگی دارند به‌طوری که می‌توان گفت در سکانس مورد نظر توانسته‌اند قصه و روایت فیلم را تغییر داده و یا به پیش ببرند و یا روی شخصیت‌های اصلی فیلم تأثیرگذار باشند. ۳- کشمکش، در سکانس مورد نظر توسط زنان رخ داده و یا زنان آن‌را کنترل می‌کنند و محور اتفاقات اساسی هستند. ۴- سکانس انتخاب‌شده نقش اساسی و تعیین‌کننده‌ای در روایت فیلم دارد.

برای تحلیل هریک از فیلم‌ها ابتدا خلاصه‌ای از هرکدام آورده شده است، سپس جداول مربوط به سطوح نشانه‌شناسی فیسک برای هر فیلم ترسیم شده. سپس توضیحاتی در رابطه با چگونگی بازنمایی زنان و ایدئولوژی‌های پنهان داده شده است.

۵-۱. تحلیل فیلم «اجاره‌نشین‌ها»

خلاصهٔ فیلم: آپارتمانی در تهران وجود دارد که مالکش فوت کرده است، او وارثی ندارد و ادارهٔ فعالیت‌هایش را مباشرِ مالک، که خود نیز ساکن آنجاست، بر عهده دارد. مباشر بر آن است که با همکاری یک مشاور املاک محلی آپارتمان را تصاحب کند. اما آپارتمان به تعمیرات اساسی نیاز دارد، مباشر که همان عباس آقا است تمایلی به تعمیر آپارتمان ندارد، اما با نصیحت‌های مادرش مجلس شامی تدارک می‌بیند و به اجاره‌نشین‌ها اجازه می‌دهد که با مشارکت خود هزینهٔ تعمیرات را تأمین کنند، اما این توافق با دخالت مشاور املاک شکست می‌خورد و کار تعمیرات نیمه‌کاره می‌ماند، در پایان و در شبی بارانی منبع بزرگ آب ساختمان سقوط می‌کند و فرومی‌ریزد. اما طبق خبر شهرداری طبق قانونی جدید ملک به‌صورت قسطی به آن‌ها داده می‌شود.

۵-۲. تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌ها

خلاصهٔ سکانس اول: سکانس با ورود عباس‌آقا به طبقهٔ محل سکونت آقای قندی آغاز می‌شود. عباس‌آقا فرمان بیرون‌رفتن کارگران را صادر می‌کند؛ آقای قندی می‌گوید خانه مجهول‌الوارث است و عباس‌آقا قصد بالاکشیدن خانه را دارد. آقای قندی و عباس‌آقا دعوا می‌کنند. دخالت همسایه‌ها برای جدایی آن‌ها بی‌فایده است. مادر عباس‌آقا جلوی‌شان را می‌گیرد (جدول ۱).

جدول ۱: تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «اجاره نشین‌ها»، سکانس اول (نگارندگان، ۱۴۰۱).
Tab. 1: Separating semiotic levels for the film "The Tenants", first sequence (Authors, 2022).

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	عباس‌آقا: لباس تیره، کلنگ به‌دست و عصبانی آقای قندی: لباس سفیدرنگ کاراته و استانبولی به‌دست مادر: لباس روشن و چادر مشکی خسته و ناامیدبودن همسایه‌ها ترک خانه توسط کارگرها شکستن شمعدان و آینه توسط عباس‌آقا
بازنمایی	رمزگان فنی	صحنه ورود عباس‌آقا کنتراست بالایی دارد. صحنه‌های دعوا تنش بین افراد را نشان می‌دهد. نما: بین افراد در دعوا، متوسط نمای دور از همسایه‌ها زاویه دوربین: نمایش عباس‌آقا از پایین به بالا نورپردازی تیره
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	سنتی و جمع‌گرا، احترام به نقش مادر، نظام مردسالاری

خلاصۀ سکانس دوم: ابتدای سکانس مربوط به آوردن کاسه آش برای عباس آقا توسط مادر است. مادر در مورد کارگران و دستمزد آن‌ها سخن می‌گوید. به نظر مادر آبروی خانواده در گرو این مسائل است. مادر از عباس‌آقا درباره ماجرای نمایندگی مالک خانه و وراث سوال می‌کند (جدول ۲).

جدول ۲: تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «اجاره نشین‌ها»، سکانس دوم (نگارندگان، ۱۴۰۱).
Tab. 2: Separating semiotic levels for the film "The Tenants", second sequence (Authors, 2022).

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	عباس‌آقا: لباس‌های تیره و روشن، وسایل زرین پشت سر عباس‌آقا، عصبانی بودنش مادر: لباس‌های تیره و روشن، پرده سفیدرنگ پنجره و سبزه‌های گلدان‌ها پشت سرش، ناراحت، مقایسه عملکرد پسرش با عملکرد پدر وی، دعوت عباس‌آقا به آبروداری
بازنمایی	رمزگان فنی	بک‌گراند تیره در صحنه‌هایی که عباس‌آقا حضور دارد، نماهای با بک‌گراند روشن که مادر حضور دارد. زاویه دوربین: افقی نما: متوسط
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	مفاهیم اخلاقی، نفوذ مادر در تصمیم‌گیری‌ها، احترام به روح درگذشتگان، وجدان جمعی.

سطوح اول و دوم نشانه‌شناختی نشان می‌دهند که مادر و عباس‌آقا نقش اساسی در فیلم دارند و مادر، زنی سنتی است. عباس‌آقا قدرت بسیاری دارد و فردی زورگو است. اقتدار عباس‌آقا بر افراد ساختمان غلبه دارد. مادر برخلاف پسرش زنی منصف است. مادر در سکانسی که برای عباس‌آقا آش آورده به او می‌گوید: « میگیم میون صاحب‌کارا دعواس تقصیر این کارگرای بدبخت چیه؟ این زبون‌بسته‌ها چه گناهی کرده‌ن؟ چرا مزدشونو ندادی؟» عباس‌آقا برای منافعش حاضر به دعواست. در سکانس اول، عباس‌آقا به محض ورود به طبقه‌ای که کارگران مشغول کارند می‌گوید: «کدوم شیر ناپاک خورده‌ای شما رو آورده اینجا؟ کار تعطیله آقا بفرمایید بیرون کار تعطیله هرری برید بیرون». عباس‌آقا در پی این است که منافع خود را تأمین کند. اما مادر به دنبال پیروی از اصول اخلاقی و عرف جامعه است. او به همسر درگذشته‌اش می‌اندیشد و می‌گوید: «تو پسر بزرگ منی بابات تو تموم عمرش آزارش به یه مورچه‌م نمی‌رسید. یه لقمه نون حروم از گلوش پایین نمی‌رفت. زیر بازارچه همه ازش تعریف می‌کردن همه می‌گفتن عجب مردیه». (در این دیالکتیک روابط مادر و فرزندی مادر پیروز میدان است).

عباس‌آقا کلاهبرداری می‌کند و رفتار ناشایستی دارد و سخنانش نشان می‌دهد او سراسر ابراز قدرت است. اما مادر او زنی دلسوز، سنتی، مهربان و فرزند جامعه‌ای با ویژگی هم‌بستگی مکانیکی و با اخلاق شایسته‌ای است که در برابر پسرش که نماد یک جامعۀ مردسالار است، مقاومت می‌کند. مفاهیم اخلاقی و آبرو مفاهیمی اساسی و مهم برای خانواده‌های سنتی است زیرا قضاوت دیگران برای آن‌ها مهم است. در این سکانس مادر اشاره می‌کند: «همین مونده همه بیان بگن عباس‌آقای درخشش پسر مش رجب می‌خواد کلاه‌برداری کنه؟ خونۀ مردمو بکشه بالا؟». عرف جامعه مهم است و تابوها را نباید شکست. آن‌ها خانواده‌هایی جمع‌گرا هستند که وجدان جمعی خانواده و درگذشتگان نباید جریحه‌دار شود و در صورت جریحه‌دارشدن آن آبرویی باقی نمی‌ماند و داغ ننگی بر پیشانی خانواده است. وجدان جمعی باورها و احساسات مشترک اعضای جامعه است. «دورکیم» جامعۀ سنتی را نسبت به

وجدان جمعی حساس‌تر از جامعهٔ مدرن می‌داند. زمانی که وجدان جمعی شکسته می‌شود، چارچوب‌هایی نیز که در ذهن‌شان درونی شده است، می‌شکند و ابهام و سردرگمی فرا می‌رسد و گاه مجال تغییر فراهم می‌شود، گاه نیز تا قوانین تغییر نکند آن‌ها در ذهنیات خود تغییری ایجاد نخواهند کرد. در واقع گفتمان حاکم مبتنی بر جمع‌گرایی و سنت‌پرستی است که در کنار آن غیرت، برتری و فرادستی مرد بر زن شکل می‌گیرد.

مادر در فیلم اجاره‌نشین‌ها وظایف مادری و خانه‌داری را به‌خوبی انجام داده و گویی مادر اهالی ساختمان نیز هست و این وظیفهٔ سنگین نوعی «کاریزما» و محبوبیت به او بخشیده و مورد احترام است و علی‌رغم سنتی‌بودن، قرارگرفتن در قالب کلیشه‌های جنسیتی رایج (مواردی از قبیل پوشش، تکیه کلام‌ها و سایر موارد) و گزاره‌های ایدئولوژیک، منفعل نبوده و در برهه‌هایی از فیلم کنش‌گری می‌کند. مادر عاملیت خود را علی‌رغم این‌که فضایی مردسالارانه بر فیلم حاکم است، نشان می‌دهد.شخصیت منعطف مادر در بسیاری از صحنه‌ها در برابر شخصیت سخت و انعطاف‌ناپذیر عباس‌آقا قرار می‌گیرد و از پارادوکس حاصل شده تضادهایی شکل‌می‌گیرد که گرما و حس مادری آن را حل‌وفصل می‌کند و زنانگی است که گاه قدرت پیروزی را بر مردانگی پیدا می‌کند.

۵-۳. تحلیل فیلم «گل‌های داوودی»

خلاصه فیلم: عباس صفاری در جریان مشاجره با دوستش باعث مرگ ناگهانی وی شده و به ۲۵ سال حبس محکوم می‌شود. بعد از ۲۰ سال، مشمول قانون ۵ سال معافیت گشته و حکم آزادی‌اش صادر می‌گردد؛ اما روز موعود در شرایطی که همگان منتظر آزادی عباس هستند، استوار هدایت خبر مرگ عباس را به همسرش، می‌دهد؛ اما همسرش از گفتن حقیقت به فرزند نابینایش، خودداری می‌کند. استوار هدایت قبل از عزیمت به سفر، واقعیت کشته‌شدن عباس، به‌دست مأمور زندان را برای عصمت می‌گوید. عصمت از وی می‌خواهد که نقش پدر جواد را بازی کند. جواد در جریان مکالمه استوار و مادرش قرار می‌گیرد از حضور در مراسم خودداری می‌کند؛ سرانجام توسط همسرش با واقعیت مرگ پدرش کنار می‌آید.

۵-۴. تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌ها

خلاصهٔ سکانس اول: سکانس از سوار کالسکه‌بودن عصمت و رفتن به زندان آغاز می‌شود. بعد از این دیدار، وی درحالی‌که در کالسکه است در ذهنش ملاقات با عباس را مرور می‌کند و به‌صورت فلاش‌بک به تصویر در می‌آید.

جدول ۳: تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «گل‌های داوودی»،سکانس اول (نگارندگان، ۱۴۰۱).
Tab. 3: Separating semiotic levels for the film "Chrysanthemums", first sequence (Authors, 2022).

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	عصمت:چادر گل‌دار، حلقه ازدواج، گریه در کالسکه. عباس: لباس راه‌راه سیاه‌وسفید زندان، دستانش پیدا نیست. میله‌های زندان بین دو کاراکتر، حضور نگهبانان و راه رفتن‌شان. راه طولانی که کالسکه باید بپیماید.
بازنمایی	رمزگان فنی	نما: متوسط و نزدیک/ و دور از کالسکه
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	پای‌بندی و وفاداری بیشتر زن به همسر، فداکاری بیشتر مادر به فرزندش

خلاصۀ سکانس دوم: در سکانس دوم به‌طور موازی عصمت خیاطی می‌کند و عباس در زندان است و نامه‌ای را می‌خواند که عصمت اطلاعاتی در رابطه با خود و جواد می‌دهد. در ادامه جواد کنار مادر مشغول بازی است و از او پرسش‌هایی دربارۀ پدر و چگونگی اتاق‌ها و قوانین زندان می‌پرسد.

جدول ۴: تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «گل‌های داوودی»، سکانس دوم (نگارندگان، ۱۴۰۱).
Tab. 4: Separating semiotic levels for the film "Chrysanthemums", first sequence (Authors, 2022).

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	مادر: خیاطی در کنار پرده‌ای گل‌دار و تیره و پشت به پرده‌ای طرح‌دار با روسری طرح‌دار و لباس ساده/پدر: لباس ساده/جواد: عینک نابینایان. آویزان بودن سیم اتو از سقف
بازنمایی	رمزگان فنی	نما: نمای دور از پدر، نمای دور و متوسط از مادر و جواد زاویه دوربین: افقی
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	خودخواسته بودن استقلال و فردیت،عاملیت زن، انتخاب شغل در قالب ایدئولوژی‌های جنسیتی، سوختن و ساختن، بازیابی زنانگی

سطوح اول و دوم نشانه‌شناختی نشان می‌دهد که مادر فرزندی نابینا دارد و شوهرش در زندان است. او به تنهایی فرزندشان را بزرگ می‌کند و زندگی ساده‌ای دارند. مادر به شوهرش وفادارست. در سکانس اول عصمت می‌گوید: « ۲۵ سال که چیزی نیست تا قیامت هم اگه باشه منتظرت می‌مونم». پدر جواد گناه‌کار نیست.

ارزش‌های اجتماعی طرح‌شده در جداول بالا نشان می‌دهد که زن در یک خانوادۀ سنتی قرار دارد و خود را موظف می‌داند که به شوهر و فرزندش متعهد و پای‌بند باشد. در سکانس اول پشت میله‌ها عصمت به عباس می‌گوید: « یه بچه‌ای هست که من و تو رو به هم پیوند داده. من بهش شیر میدم، بزرگش می‌کنم. چراغ دلش رو روشن می‌کنم تا تو رو ببینه و حس کنه پدری داره که دوسش داره». استقلال و فردیت برای او در کنار شادی و استقلال پسرش معنا می‌شود. عصمت شغل خیاطی را انتخاب می‌کند که شغلی زنانه است و در کنار دست خود اتاقی هم به جواد اختصاص می‌دهد. او مادرانگی را در کنار فرزند نابینایش تجربه می‌کند و در فضای شغلی مشابه شوهرش به همراه مادرانگی راه ارتباطی ذهنی را با شوهر زندانی‌اش برقرار کرده و زنانگی‌اش را بازیابی می‌کند. و تلاش می‌کند قدرتی را که شوهرش داشت بازتولید کند. چه بسا که ارتکاب قتل توسط او در شرایطی صورت می‌گیرد که او در کنار دوستانش مشغول بازی و سیگار کشیدن است. و نشان می‌دهد که او مسئولیت خانواده خود را به خوبی نمی‌پذیرد و هم‌چون زن نیست. زن در این فیلم نه ازدواج می‌کند و نه طلاق می‌گیرد. او منتظر می‌ماند تا همسرش از زندان بیرون بیاید. صبر و انتظار و مراقبت از فرزندی نابینا سبب می‌شود عصمت آستانۀ تحمل بالایی داشته باشد. زن در قالب ایدئولوژی‌های جنسیتی جامعه سنتی حرکت می‌کند. تنها در زمینۀ کارکردن و مستقل‌شدن است که فردیت و استقلال خود را نشان می‌دهد. وی مغازۀ همسرش را فروخته و خود شغل او را ادامه می‌دهد. عصمت به قضاوت دیگران اهمیتی نمی‌دهد. عاملیت خود را نشان می‌دهد و کنش‌گری می‌کند. او شغلی انتخاب کرده است که هم زنانه و خدماتی است و هم شغل همسرش است. دیگران هم نمی‌توانند به او برچسب بزنند که بی‌آبرویی یا ... کرده است چرا که شغل انتخابی توسط وی، شغل همسرش است. در سکانس دوم در نامه‌اش نوشته است: « مغازه رو فروختم و چرخ خیاطی تو آوردم خونه مشغول کار شدم خیاطی رو از خودت یاد گرفتم. از بهترین خیاط شهر

تهرون» زن به نهادها و ساختارهایی که گفتمان مبنی بر خانه‌نشینی زنان را درونی‌سازی می‌کنند اهمیتی نمی‌دهد و فردیت‌اش را بر آن‌ها ترجیح می‌دهد. مرد از نابینا بودن فرزندش خشمگین است؛ بنابراین تمایلی به دیدن او ندارد، اما زن مادرانگی خود را ثابت می‌کند. و کانسپت مادرانگی را اعتلا می‌بخشد. گویی مادری نوعی درون‌نگری و آگاهی و فهم خود نیز هست که در روابط پویای بین والد و فرزند تحقق می‌یابد. فرآیند مادری حاصل تعامل چند جانبهٔ مادر، فرزند و جامعهٔ پزشکی و روان‌شناسی و دیگر مواردی است که هر مادری با آن‌ها مواجه می‌شود.

۵-۵. تحلیل فیلم «خواستگاری»

خلاصهٔ فیلم: پیرمرد فرزندانش ازدواج کرده‌اند، او هم تصمیم می‌گیرد ازدواج کند. فرزندان مرد ابتدا مخالفت می‌کنند، اما بعد از مدتی تلاش می‌کنند به او کمک کنند که ازدواج کند. پسر زن موردنظر مرد مخالف این ازدواج است. روزی دوستان پیرمرد تصمیم می‌گیرند به او کمک کنند. مجالی برای ملاقات پیرمرد و زن فراهم می‌کنند. در پایان وقتی پسر زن مادرش را در خانه قدیمی پیرمرد می‌بیند و پی می‌برد با پیرمرد ازدواج کرده، انتخاب آن‌ها را محترم می‌شمارد.

۵-۶. تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌ها

خلاصهٔ سکانس اول: مادر می‌خواهد طبق روال معمول لباس‌های شسته‌شده را در پشت‌بام پهن کند، اما پسرش به او اجازه نمی‌دهد و مادر تشت لباس را روی زمین پرتاب می‌کند. همسر محمود با او بگومگو می‌کند و لباس‌ها را در اتاق پهن می‌کنند. محمود و همسرش می‌خواهند به مهمانی بروند اما مادر نمی‌خواهد با آن‌ها برود. این امر سبب مشاجرهٔ محمود و مادر می‌شود.

جدول ۵: تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «خواستگاری»، سکانس اول (نگارندگان، ۱۴۰۱).
Tab. 5: Separating semiotic levels for the film "The Proposal", first sequence (Authors, 2022).

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	مادر: لباس‌های روشن، عصبانی، مشاجره با محمود محمود: لباس‌های روشن، عصبانی همسر محمود: لباس‌های روشن، راهنمایی مادر برای ازدواج و خوشحالی وی از ازدواج مادر خانه‌ای نسبتاً کوچک پهن‌کردن لباس روی طناب وسط خانه
بازنمایی	رمزگان فنی	نما: نزدیک و متوسط زمان دعوا نمای نزدیک از مادر هنگام عصبانیت. در پایان مشاجره نمای دور زاویه دوربین: افقی.
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	گفتمان مردسالاری، غیرت، مقاومت زن.

خلاصهٔ سکانس دوم (سکانس پارک، صحنهٔ پیاده‌روی): (در این سکانس به‌دلایلی صحنهٔ پیاده‌روی با توافق صاحب‌نظران سینما و علوم اجتماعی انتخاب شد. برخی از این دلایل: صحنهٔ پیاده‌روی اوج سکانس پارک است، مرتبط‌ترین صحنه به هدف محقق در این سکانس است. محدودیت‌هایی در این سکانس برای تحلیل نشانه‌شناختی وجود دارد، مانند: تکثر شخصیت، موقعیت، وجود شخصیت‌های فرعی و عناصری که جنبهٔ رئالیستی موقعیت را می‌سازند). این صحنه از راه رفتن مادر محمود و پیرمرد شروع، و با مشاجرهٔ لفظی بین آن‌ها روی پل تمام می‌شود.

جدول ۶: تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «خواستگاری»، صحنهٔ پیاده‌روی (نگارندگان، ۱۴۰۱).
Tab. 6: Separating semiotic levels for the film "The Proposal", second sequence (Authors, 2022).

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	مادر: چادر سفید پیرمرد: لباس‌های تیره، ریش، کلاه، عصا و عینک. قدم زدن مادر و پیرمرد مشاجره‌ی مادر و پیرمرد
بازنمایی	رمزگان فنی	نمای پایانی: دور، زاویه دوربین: افقی نورپردازی: نور آفتاب
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	نمایش قدرت، اهمیت فرزند پسر نزد مادر، کلیشه‌های جنسیتی

سطوح نشانه‌شناختی اول و دوم نشان می‌دهد که سرمایه اقتصادی خانوادهٔ محمود تقریباً متوسط است. پدر محمود فوت‌کرده و مادر با پسرش زندگی می‌کند و مادر و همسر محمود رابطهٔ خوبی دارند. گفتمان فیلم بر مبنای مردمحوری است، چرا که شخصیت‌هایی مانند محمود دیالوگ‌ها، رفتار و حرکات‌شان مردسالارانه است و گفتمان حاکم بر آنان و سبک زندگی‌شان نیز مردسالارانه است. محمود تنها در سکانس آخر به اجبار تسلیم می‌شود و ازدواج مادرش را می‌پذیرد. خواستگاری از طرف پیرمرد صورت می‌گیرد که مطابق با گزاره‌های ایدئولوژیک است. چرا که در عرف معمول و رسوم رایج جامعه زنان نمی‌توانند از مردان خواستگاری کنند. مادر محمود در سکانس اول با وی مجادله می‌کند: «خیال می‌کنی من یه دختر ۱۴ ساله‌م؟ وقتی بابات مرد تو ۱۳ سالت بود اگه می‌خواستم شوهر کنم همون موقع می‌کردم آدم زنده که وکیل وصی نمی‌خواد» و به همسر محمود می‌گوید: «وقتی باباش مرد جزغل بچه بود حالا واسه من دم درآورده». مادر محمود، مخالفت‌هایی را از خود بروز می‌دهد. سرانجام محمود مادر را به‌عنوان سوژهٔ نابهنجار می‌پذیرد.

از سوی دیگر، مادر از پسرش، محمود، سخن می‌گوید و باور دارد پسر بودن فرزندش نوعی افتخار است. درواقع از فرادستی مرد بر زن سخن می‌گوید و سبب غرور وی می‌شود. مادرانی چون مادر محمود، فرزند پسر را مدافع حقوق خود و نوعی حامی به حساب می‌آورند و چنان‌چه شوهر خود را از دست بدهند تاحدی اقتدار او را جایگزین اقتدار شوهر خود می‌کنند. مادر ابراز می‌کند که خود به تنهایی از پس تربیت محمود برآمده و از ایجاد محدودیت برای خودش توسط محمود عصبانی است و آن را مصداق قدرت توخالی محمود می‌داند. محمود مردی است که مردانگی را با غیرت و تعصبات و ناموس‌پرستی پیرامونش تعریف می‌کند و مادرش را ناموس خود دانسته و خود را تصمیم‌گیرندهٔ آیندهٔ او می‌داند و سرپرست و فرادست او نیز می‌داند. محمود به همسرش درباره مادر می‌گوید: «دارم بهت می‌گم دیگه کسی حق نداره پاشو بذاره پشت بوم ببین من حالم خوش نیست سربه‌سرم نذار یهو دیدی اون رو سگم بالا اومدا». محمود در ادامه برای رفتن به مهمانی به مادرش می‌گوید: «همین که گفتم یا همگی با هم میریم یا هیچ‌کدوم نمی‌ریم».

۵-۷. مقایسهٔ پایگاه اجتماعی زن در سه فیلم بررسی‌شده

در فیلم گل‌های داوودی ما با زنی روبه‌رو هستیم که مدارا می‌کند و سازش، تساهل و صبوری از جمله ویژگی‌های بارز اوست. استقلال اقتصادی عصمت وجه تمایز «گل‌های داوودی» از دو فیلم دیگر به لحاظ نخبه‌گرایی‌اش و توجه

زن به گزینش پایگاه اجتماعی بالاتر خود در جامعه است. وی آزادی انتخاب و عاملیت دارد و در برابر ساختار موجود جامعه مقاومت می‌کند و ماندن را برمی‌گزیند درحالی‌که زن سنتی انتخابش مسدود می‌شود.

او علی‌رغم داشتن فرزند ذکور چندان قدرت‌نمایی نمی‌کند و زنانگی متفاوتی را برساخت می‌کند. جواد هم با عباس‌آقا و محمود تفاوت دارد و عملکردش با عملکرد آن‌ها فرق دارد؛ اما هر سه با مادران خود درگیری‌هایی دارند و این اختلافات نشان می‌دهد مادر در خانوادهٔ آن‌ها نقش پررنگی دارد و قدرت‌مند است. مادران مدام موانع و محدودیت‌هایی را بر سر راه قدرت گرفتن پسران خود قرار می‌دهند، به‌ویژه در فیلم‌های اجاره‌نشین‌ها و خواستگاری، بنابراین شخصیت مادر جواد تا حدی به مادر عباس‌آقا شبیه است؛ زیرا تلاش‌شان بر این است که با وجود سنتی و مردسالار بودن خانواده خود همچنان از منافع و قدرت موجود بهره ببرند.

فرآیند جامعه‌پذیری امور اجتماعی و فرهنگی را در وجود افراد مختلف درونی می‌کند و آن‌ها نیز به‌صورت ناخودآگاه براساس آن‌چه درونی‌شده رفتار روزمره خود را بازتولید می‌کنند. اسطوره‌سازی‌هایی که ایجاد می‌شود، تصور متفاوتی از شخصیت برای فرزندان به‌وجود می‌آورد و سبب تنظیم اقتدار والدین می‌شود، این اسطوره‌سازی‌ها میراث گذشتگان است و قدرت‌شان برای وادار کردن افراد به انجام امور و درونی‌کردن ارزش‌ها و مواردی نظایر آن کمتر شده است.

مردانی چون عباس‌آقا در اجاره‌نشین‌ها قدرت بسیاری دارند. در خانواده‌های سنتی نظام مردسالاری حاکم است که بر افرادی که ضعیف‌تر هستند، مانند زنان سلطه دارد. این مردسالاری در فیلم خواستگاری و در قالب عملکردهای غیرتمندانه و ناموس‌پرستانهٔ محمود دیده می‌شود. از سوی دیگر، کلیشه‌های جنسیتی دیگری نیز در همین خانواده‌های سنتی وجود دارد که مانع عملکرد آزادانه زنان می‌شود.

در مجموع در هر دو فیلم اجاره‌نشین‌ها و خواستگاری، هژمونی حاکم، بر متمایزبودن مردان نسبت به زنان در جامعه تأکید می‌کند و رویکرد به زنان به شکلی که کلیشه‌ها و پیش‌فرض‌های ذهنی تعریف کرده‌اند، درمی‌آید، در خواستگاری محمود سرکار نمی‌رود و مراقب مادر است تا برخوردی با پیرمرد نداشته باشد. هژمونی در نظریات گرامشی آمده است و دیگر اندیشمندان هژمونی را در رسانه‌ها بررسی کرده‌اند و آن را یکی از عاملان سلطه تلقی کرده‌اند. فمنیست‌های قرن ۱۹م. معتقد بودند که زنان تحت ظلم و ستم هستند و این ظلم و ستم اصالت ندارد و باید از بین برود (پیشگامی‌فرد و قدسی، ۱۳۸۹: ۱۱۴)؛ بنابراین آن‌ها نیز بر سلطه و آسیب‌های برآمده از آن اشاره می‌کنند.

زنان نقش اول در هر سه فیلم مادر هستند. آنان وظایف متعددی دارند که جامعهٔ سنتی برای‌شان تعریف کرده. در این میان فرصت‌هایی که برای ابراز هویت پیش می‌آید را غنیمت شمرده و رهبری امور را به‌دست می‌گیرند. رهبری زنان در قالب عقل سلیم، عرف‌ها و هنجارهای موجود جامعه انجام می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

اهمیت رسانه‌ها در جهان امروز غیر قابل انکار است. سینما یک رسانه است که مانند دیگر رسانه‌ها بر واقعیت‌های اجتماعی تأثیرگذار است. سینما در بازنمایی معنا خنثی و بی‌طرف نیست. در بین انواع گوناگون مخاطبان سینما، عامهٔ مردم پدیدآورندهٔ سینمای عامه‌پسند هستند. سینمای عامه‌پسند دوسوم از محصولات سینمایی کشورها را به‌خود اختصاص می‌دهد. پژوهش حاضر به‌دنبال بررسی پایگاه اجتماعی زن در این نوع سینماست. دورهٔ زمانی موردنظر دورهٔ سینمای مذکر است. پژوهشگر با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند ۳ فیلم سینمایی را از دههٔ ۶۰ انتخاب کرده است. این فیلم‌ها عبارت‌اند از:«اجاره‌نشین‌ها»، «گل‌های داوودی» و «خواستگاری». یافته‌ها نشان می‌دهد که رمزگان فنی مانند زاویه دوربین و نماها، گاه به فرادست‌بودن مردان کمک کرده و آنان را در موقعیت برتر قرار داده و خشم ایجادشده ناشی از رفتار آنان را بازنمایی کرده است. طراحی لباس زنان، استفاده از لباس‌های گل‌دار و چادر، به نوعی لباس‌های مرسوم زنان را بازنمایی می‌کند. به‌عبارتی رمزهای اجتماعی به بازنمایی هویت زن سنتی کمک نموده است. حضور مادرانی دلسوز و خانه‌دار به‌عنوان شخصیت محوری، در هر سه فیلم، نشان می‌دهد زنان

طبق ایدئولوژی‌های جنسیتی حاکم بر جامعه، باید خانه‌دار، مادر و مهربان باشند. این ایدئولوژی‌ها از کودکی شکل می‌گیرد و در افراد درونی‌شده و در تعاملات افراد جامعه تولید و بازتولید می‌گردد. افراد بر اساس ایدئولوژی‌ها الگوهای رفتاری و ایستارهایی در وجودشان شکل می‌گیرد و بر همین اساس نیز با آن‌ها رفتار می‌شود. اساساً گفتمان حاکم بر جامعه نشان می‌دهد که مجموعۀ روابط جامعه چگونه است و افراد چگونه با یکدیگر رفتار می‌کنند و این رفتار برمبنای کدام پیش‌فرض‌ها و ایستارهاست.

در مجموع نتایج حاصل از این مطالعه نشان می‌دهد که ۳ فیلم بررسی‌شده، به‌ویژه خواستگاری، فضایی مردمحور و مردسالارانه را بازنمایی می‌کند. در خواستگاری، مرد نقش اول فیلم دیالوگ‌ها و زبان بدنش به‌گونه‌ای است که قدرت بیشتر او را نسبت به زنان نشان می‌دهد. به عبارتی زنان، دیگری محسوب می‌شوند که پست‌تر هستند و وجودشان منوط به وجود مردان است. بار معنایی مفهوم زن در تقابل با مرد ارزش‌گذاری می‌شود. در فیلم‌های بررسی‌شده زنان گاه مقابل مردان مقاومت می‌کنند، اما این مقاومت در موقعیت‌های خاص زنانه، زنانگی از جنس انفعال، اتفاق می‌افتد. انفعال زنان در برابر عاملیت مردان است. عاملیتی که با ساختار جنسیتی و ایدئولوژی جنسیتی همراه می‌شود. به‌طور مثال عصمت سرپرست خانوار می‌شود، اما شغلی برمی‌گزیند که برای زن در ساختار جنسیتی تعریف شده است. مادر در اجاره‌نشین‌ها بر فرزندش مسلط شده، نظر او را تغییر می‌دهد؛ اما آش می‌پزد، خانه‌دار است، دلسوز و مهربان است، در عین حال از کلاهبرداری فرزندش بی‌خبر است؛ مادر نیز در عین تأثیرگذاری وظایفی دارد که در ایدئولوژی‌های جنسیتی برای زن سنتی تعریف شده است.

در فیلم خواستگاری، پیرمرد از زن خواستگاری می‌کند و طرح این پیشنهاد از طرف مردان می‌تواند زنان را در موضع ضعف اراده قرار دهد چه بسا امکان انتخاب افرادی که خود می‌پسندد را از دست می‌دهد و سبب محدودیت انتخاب می‌شود. دختر در چارچوب انتخاب شدۀ دیگران است. محمود کاملاً حواسش به مادر هست که حتی برای پهن‌کردن لباس روی بالکن نرود؛ زن احساس می‌کند قدرت و اراده‌ای ندارد و تحت انقیاد پسری است که سال‌ها در دامان خود برایش مادری کرده است. این امر نمونه‌ای از ناسازگاری در روابط میان فرزندان و والدین است که نهاد خانواده را متزلزل می‌کند، بنابراین خانواده باید مجدداً اجتماعی شود. این نظر از طرف کارکردگرایانی چون «پارسونز» مطرح می‌شود و قابل تأمل است. آلتوسر بحث ایدئولوژی را در این راستا پیش می‌کشد و باور دارد که نقش مادر نوعی ایدئولوژی است و ما آن را مورد نقد قرار نمی‌دهیم. به نظر او این‌گونه نیست که افراد با واکنش انتقادی با ایدئولوژی روبه‌رو شوند. ایدئولوژی ایده‌ها و تصاویر و گفتمان‌هایی است که در تمامی زمان‌ها ما را احاطه کرده‌اند. مادر اجاره‌نشین‌ها با مادر خواستگاری و مادر گل‌های داوودی در برخی ویژگی‌ها شباهت‌هایی دارند. آنان مادرانگی می‌کنند و فرزند برای آنان همه چیز است و زندگی‌شان با او معنا می‌شود نه با خرید لباس‌های برند و مارک‌دار جامعۀ سرمایه‌داری و یا منزلت اجتماعی ناشی از شغل و سایر موارد که ارمغان مدرنیته است. آنان فرزندشان تمام زندگی‌شان است و همۀ این زندگی در وی خلاصه می‌شود.

بنابراین رسانه‌ای مانند سینما به باور آلتوسر ابزاری برای بازنمایی معانی و انتقال فرهنگ هستند و رسانه‌ها به حوادث و امکانات معنی می‌دهند. سینما در این سه فیلم به رمزگذاری پرداخته و با رمزگشایی پژوهش‌گر به جایی می‌رسد که حاکی از مجموعه‌ای از بازنمایی‌هاست که مجموعه‌ای از گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های موجود در جامعه را می‌سازد. درواقع رسانه ابزاری است که از روابط قدرت که مثلاً بین مادر و عباس‌آقا جریان دارد پرده برمی‌دارد و از کنش‌ها، رفتارها و سبک زندگی مردسالارانه در سه فیلم سخن می‌گوید و آن‌را مورد انتقاد قرار می‌دهد. از سوی دیگر، هژمونی حاکم بر سه فیلم به‌گونه‌ای است که در سبک زندگی و در دل کنش‌های کاراکترها پنهان می‌شود. هرچند تفوق و تسلط آن هم‌چنان حضور دارد و بر کل روایت فیلم تأثیرگذار است و فرماندهی می‌کند. نشانه‌هایی که از پس رمزگذاری در رسانۀ سینما انجام می‌گیرد واقعیت را برساخت می‌کند و قدرت و نفوذ خود را بر مخاطب غالب می‌کند و سمت‌وسو و جهت زندگی و رفتارها را بر مخاطبان حاکم می‌کند و این تسلط سبب فهم متفاوتی از جهان هستی در بین مخاطبان می‌گردد که از گذر بازنمایی‌های صفحۀ سینما پدید آمده است.

در مطالعهٔ راودراد و میرزاده (۱۳۹۶) نیز علی‌رغم دادن نقش‌های کلیدی به زنان، باورهای سنتی دربارهٔ ویژگی‌های ذاتی زنان و مردان هم‌چنان در فیلم‌ها وجود دارد و بر روی آن تأکید می‌شود. در مجموع ساختاری که بازنمایی می‌شود، فضایی مردانه دارد. به عبارتی مردان تعیین‌کننده هستند و فاصلهٔ قدرت بین زن و مرد زیاد است. این ساختار بستری اجتماعی دارد و حاصل فرآیند جامعه‌پذیری است. فرآیندی که به‌واسطهٔ آن ایدئواوژی‌های جنسیتی در ذهن مردان و زنان درونی می‌گردد و به کنش‌ها، واکنش‌ها، تصمیم‌گیری‌ها، رفتار و مجموعهٔ سبک زندگی زنان و مردان را شکل می‌دهد. بنابراین ۳ فیلم سینمایی بررسی‌شده نشان می‌دهد که زنان در این فیلم‌ها بیش از آن‌که مدرن باشند سنتی هستند و مطابق با گزاره‌های ایدئولوژیک حاکم بر جامعه و هم‌چنین بر اساس کلیشه‌های جنسیتی در جامعه رفتار می‌کنند.

سپاسگزاری

از همکاری تمام عزیزانی که در نگارش این مقاله مرا یاری کردند، همچنین از داوران محترم نشریه تشکر می‌کنیم.

مشارکت درصدی نویسندگان

این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول است؛ تدوین و گردآوری مطالب با ایشان و نگارش آن تحت نظارت نویسندگان دوم و سوم در مقام اساتید راهنما و مشاور بوده است.

تعارض منافع

مقالهٔ حاضر هیچ‌گونه تعارض منافعی با مقاله با مقالات، دستگاه‌های اجرایی و حمایت کننده ندارد.

پی‌نوشت

1. Representation
2. Stevenson
3. Stuart Hall
4. Everyday Life
5. Rudy
6. Althusser
7. Pathak
8. Biswal
9. John Fiske

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

- ابوی‌طرقبه، سمانه، (۱۳۹۰). «بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند (مطالعه تطبیقی دو دوره اصلاحات و اصولگرایی)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده علوم اجتماعی و ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی.

- اکبری، کمال؛ و لطفی‌خاچکی، بهنام، (۱۳۹۷). «تحلیل نشانه‌شناختی آگهی‌های بازرگانی تلویزیون جمهوری اسلامی ایرا از منظر سبک زندگی». رسانه‌های دیداری و شنیداری، ۱۳ (۲۷): ۱۴۹- ۱۸۶. DOR: 20.1001.1.26454696.1397.12.27.7.8

- خادم‌الفقرایی، مهوش؛ و کیانپور، مسعود، (۱۳۹۷). «تحلیل نشانه‌شناختی کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی در دو فیلم برف روی کاج‌ها و یه حبه قند». دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی دانشگاه هنر، (۱۷): ۶۴-۴۹.

- دانایی‌فر، آرمان، (۱۳۹۵). «مطالعه بازنمایی سبک زندگی طبقه مرفه در سینمای عامه‌پسند ایران دهه ۱۳۸۰». پایان‌نامه کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی.

- راودراد، اعظم؛ زندی، مسعود، (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران». نشریۀ رسانه، (۲): ۱-۲۷.
- راودراد، اعظم؛ و میرزاده، احسان، (۱۳۹۶). «نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته)». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۹ (۱): ۵۳-۷۷ https://doi.org/10.22059/jsal.2017.213864.665425
- روشندل اربطانی، طاهر؛ دادجو، سحر؛ نگین تاجی؛ فهیمه، (۱۳۹۳). «بازنمایی زندگی روزمره جوانان در شهر تهران تحلیل فیلم‌های نیمه دوم دهه ۸۰». فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۷ (۳): ۴۵-۸۱. https://doi.org/10.7508/ijcr.2014.27.003
- شالباف‌شیروانی، کیمیا. (۱۳۹۷)، «بازنمایی زنان در تبلیغات بازرگانی فضای مجازی؛ مطالعه موردی آگهی‌های تجاری سایت آپارات». پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد رشته علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده پردیس تحصیلات تکمیلی خودگردان، دانشگاه علامه طباطبایی.
- شکری، ملیحه، (۱۳۹۵). «مطالعه بازنمایی تصویر زن در سینمای ایران در دو دهه اخیر ۷۰ تا ۹۰ با تأکید بر موضوع «گذشت و فداکاری». پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی رسانه، دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- صادقی‌کیا، سمیه، (۱۳۹۸). «بررسی هویت زن و هژمونی تأثیرگذار بر آن در سینمای بعد از انقلاب (با نگاهی به فیلم دو زن و زیر سقف دودی)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان.
- طالبی‌نژاد، احمد، (۱۳۸۷). «نگاهی به ویژگی‌های سینمای عامه‌پسند غرق شدن در رؤیا». فصلنامه سینما و ادبیات، ۵ (۱۹).
- عظیمی‌دولت‌آبادی، امیر؛ و داوری‌مقدم، سعیده، (۱۳۹۸). «بازنمایی حضور نقش زنان در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی». مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۸ (۲): ۳۰۵-۳۲۸. https://doi.org/10.22059/jisr.2019.278085.840
- فرتر، لوک، (۱۳۸۶). «لویی آلتوسر». امیر احمدی‌آریان، تهران: نشر مرکز.
- ملکی، امیر؛ و رفیعی، ملاکه، (۱۳۹۱). «دسترسی افتراقی به سرمایه و توزیع نابرابر سلیقه‌های هنری (تحلیل کمی رابطه بین سرمایه با مصرف فرهنگی، هنری جوانان تهرانی)». مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۸ (۲۹): ۷۱-۹۰. https://www.jcsc.ir/article_15473.html
- میرفخرایی، تژا؛ و فتحی، اسماعیل، (۱۳۹۰). «تصویر زن در فیلم‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند دهه هفتاد سینمای ایران»، فصلنامه فرهنگ ارتباطات، ۱ (۱): ۱۹۳-۲۲۵. https://journals.iau.ir/article_510692.html
- نادری‌نژاد، دنیا، (۱۳۹۵). «مطالعه شخصیت زن در سینمای ایران پس از انقلاب از دید کارگردانان زن (رخشان بنی اعتماد و تهمینه میلانی)». پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور.
- نصیبی، بصیر؛ و یزدانی، منوچهر، (۱۳۵۲). سینمای آزاد دفتر سوم. تهران: انتشارات مروارید.

- Abou-Tarqaba, S., (2011). “Representation of Youth in Popular Cinema (Comparative Study of Two Periods of Reform and Fundamentalism)”. Master’s Thesis in Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences and Communication, Allameh Tabataba’i University. (in Persian)
- Akbari, K. & Lotfi Khacheki, B., (2018). “Semiotic Analysis of Islamic Republic of Iran Television Commercials from a Lifestyle Perspective”. *Audiovisual Media,* 13 (27): 149-186. DOR: 20.1001.1.26454696.1397.12.27.7.8. (in Persian)

- Azimi-Dolatabadi, A. & Davari-Moghaddam, S., (2019). "Representation of the Role of Women in Cinema Before and After the Islamic Revolution". *Social Studies and Research in Iran,* 8 (2): 305-328 https://doi.org/10.22059/jisr.2019.278085.840, (in Persian)

- Biswal, S. K., (2017). "Representation of Women withDisabilities in Hindi Cinema". *Symbiosis International University, India,* 8(2): 66-73. https://doi.org/110.15655/mw/2017/v8i1A/48925

- Danaeifar, A., (2016). "A Study of the Representation of the Lifestyle of the Affluent Class in Iranian Popular Cinema in the 1980s". Master's Thesis in Sociology, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University. (in Persian)

- Ferretter, L., (2007). *"Louis Althusser*. Amir Ahmadi Arian, Tehran: Markaz Publishing House. (in Persian)

- Khadem al-Faqarai, M. & Kianpour, M., (2018). "Semiotic Analysis of Gender Stereotypes and Social Status in the Two Films Snow on the Pines and A Sugar Cube". *Bi-Quarterly Scientific-Research Journal of the University of Arts,* (17): 49-64. (in Persian)

- Maleki, A. & Rafiei, M., (2012). "Differential Access to Capital and Unequal Distribution of Artistic Tastes, (Quantitative analysis of the relationship between capital and cultural and artistic consumption of Tehrani youth)". *Cultural and Communication Studies,* 8 (29): 71-90. https://www.jcsc.ir/article_15473.html (in Persian)

- Mirfakharai, T. & Fathi, E., (2011). "The Image of Women in Elite and Popular Films of the 1970s Iranian Cinema". *Quarterly Journal of Communication Culture,* 1 (1): 193-225. https://journals.iau.ir/article_510692.html

- Naderinejad, D., (2016). "Study of the female character in Iranian cinema after the revolution from the perspective of female directors (Rakhshan Bani-Etemad and Tahmineh Milani)". Master's thesis in Art Research, Faculty of Art and Architecture, Payam Noor University. (in Persian)

- Nasibi, B. & Yazdani, M., (1973). *Free Cinema, Third Edition*. Tehran: Morvarid Publications. (in Persian)

- Pathak, B. & Patel, K., (2020). *A study on social issues highlighted in contemporary Hindi cinema*. https://ssrn.com/abstract=3660900.

- Rauderad, A. & Zandi, M., (2006). "Changes in the Role of Women in Iranian Cinema". *Media Journal,* (2): 1-27. (in Persian)

- Ravudrad, A. & Mirzadeh, E., (2017). "Semiotics of the Image of Women in Asghar Farhadi's Cinema (Semiotic Analysis of the Films Dance in the Dust, About Ellie, and the Past)". 9(1): 53-77 https://doi.org/10.22059/jsal.2017.213864.665425. (in Persian)

- Roshandel Arbatani, T., Dadjoo, S. & Negin Taji, F., (2014). "Representation of the Daily Life of Youth in Tehran: An Analysis of Films from the Second Half of the 1980s". *Iranian Quarterly Journal of Cultural Research,* 7 (3): 45-81. https://doi.org/10.7508/ijcr.2014.27.003. (in Persian)

- Sadeghikia, S., (2019). "A Study of Female Identity and the Hegemony Affecting It in Post-Revolutionary Cinema (With a Look at the Film Two Women and Under a Smoky Roof)". Master's Thesis in Cultural Studies, Faculty of Humanities, University of Kashan.

- Shalbaf Shirvani, K., (2018). “Representation of Women in Cyberspace Commercial Advertisements; A Case Study of Commercial Advertisements on the Aparat Website”. Master's Thesis in Social Communication Sciences, Faculty of Autonomous Postgraduate Education Campus, Allameh Tabatabaei University. (in Persian)

- Shokri, M., (2016). “A Study of the Representation of the Image of Women in Iranian Cinema in the Last Two Decades, 1970s to 1990s, with Emphasis on the Theme of "Past and Sacrifice"”. Master's Thesis in Cultural Media Studies, Faculty of Communication Sciences and Media Studies, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. (in Persian)

- Stevenson, A., (2010). *Oxford Dictionary of English*. Oxford University Press. Third Edition.

- Talebinejad, A., (2008). “A Look at the Characteristics of Popular Cinema: Immersed in Dreams”. *Quarterly Journal of Cinema and Literature,* 5 (19) (in Persian)

- Tanriover, H. U., (2016). “Women as film directors in Turkish cinema”. *European Journal of women studies,* 24(4): https://doi.org/10.1177/1350506816649

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی