

نحوه بازنمایی زن در زیست جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی (مطالعه موردی: چهارشنبه‌سوری، درباره‌الی و جدایی نادر از سیمین)

سهیلا صادقی فسائی^۱، شیوا پروائی^{۲*}

چکیده

فیلم‌های سینمایی، به‌طور ضمنی یا آشکار، تصویری از واقعیت‌های اجتماعی را بازنمایی می‌کنند؛ در واقع، بخشی از فرهنگ جنسیتی در رسانه‌ها بازتولید می‌شود. اصغر فرهادی از کارگردان‌هایی است که در فیلم‌هایش به مسائل و موضوعات خانوادگی و اجتماعی می‌پردازد. سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که در فیلم‌های سینمایی اصغر فرهادی، «زن» در زیست‌جهان مدرن چگونه بازنمایی می‌شوند؟ این پرسش در چارچوب رویکرد بازنمایی مطرح شده است. روش تحقیق استفاده‌شده در این تحقیق، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد استقرایی است و مضامین آشکار و پنهان موجود در فیلم‌های مطالعه‌شده شناسایی شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد فیلم‌های مطالعه‌شده بازنمایی‌ای از زنان با مقولاتی چون «برساخت زن مدرن در آمیخته به سنت؛ تضاد استقلال و وابستگی زنان؛ دروغ‌گویی و پنهان‌کاری زنان، خشونت علیه زنان؛ حضور مناسبات جنسیتی و روحیه مردسالارانه نسبت به زنان و ناامنی روان‌شناختی زنان» را به تصویر می‌کشند. این مقولات در نهایت مقوله هسته‌ای «زن در کشاکش سنت و مدرنیته» را خلق می‌کند.

کلیدواژه‌ها

اصغر فرهادی، بازنمایی، زن در کشاکش سنت و مدرنیته، زنان.

ssadeghi@ut.ac.ir

shiva.parvai@ut.ac.ir

۱. دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران

۲. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۱۰.

مقدمه و طرح مسئله

ویلیام گود معتقد است نوگرایی و مظاهر آن، به‌ویژه «فردگرایی، صنعتی‌شدن و شهرنشینی»، ریشه اصلی تغییرات بنیادین خانواده معاصر است [۲۸]. مدرنیته با واسطه‌هایی چون سواد، شهرنشینی و تکنولوژی‌های نوین ارتباطی، تغییراتی را در نهاد خانواده ممکن می‌کند و در یک تقابل دیالکتیکی بین سنت و مدرن، الزام اجتماعی کاهش می‌یابد و هنجارهای سنتی نیز به‌شدت تضعیف می‌شوند [۲۶، ص ۸۱]. به نظر گیدنز، دگرگونی‌های بزرگی در خانواده روی داده است که «تحول نقش‌های زن و شوهری، موقعیت در حال تغییر زنان و موازنه قدرت آن‌ها با مردان، تکریم فرزندان و درنهایت ظهور دموکراسی عاطفی در خانواده، که در آن تساوی، ارتباط و اعتماد وجود دارد، از مهم‌ترین آن‌هاست [۲۹، ص ۱۲۷]. امروزه بیشتر از هر دوره‌ای شاهد رشد تحصیلات و اشتغال زنان هستیم. انگیزه اصلی زنان از تحصیلات عالی نیز کسب منزلت اجتماعی، اشتغال و کسب درآمد و در نتیجه استقلال مالی است. ارتقای سطح و تنوع تحصیلات، آثار و تبعات متعددی بر نظام ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی، الگوی توزیع و تخصیص نقش‌ها، شکل‌گیری روابط اجتماعی دارد و این موضوع تأثیراتی بر ساختارهای اجتماعی همچون خانواده، روابط زناشویی و تعامل با خویشاوندان نیز باقی گذاشته است [۱۶، ص ۹]. نوسازی و مدرنیته تحولاتی را در ارزش‌ها، نگرش‌ها، زندگی روزمره و سبک زندگی زنان به دنبال داشته است؛ تحولاتی چون شهرنشینی، بالارفتن سطح تحصیلات، افزایش مشارکت اجتماعی و سیاسی زنان، تحول در بنیان‌های قدرت و دیگر عوامل موجب تغییراتی در ارزش‌ها، نگرش‌ها، هویت و «خود» زنان شده است. امروزه، زنان دائم در حال بازاندیشی در مورد خود و هویت شخصی و اجتماعی‌شان‌اند و هویت زنان در بستر اجتماعی فرهنگی تغییر می‌کند. می‌توان گفت «زن‌بودن» امری پویا و انعطاف‌پذیر است که به صورت بازاندیشانه دائم در حال تغییر است.

نقش رسانه‌ها در بازنمایی هویت و نقش زنان در جامعه بسیار درخور توجه است. فمنیست‌ها بر این باورند که در فرهنگ عامه و رسانه‌های جمعی معمولاً زنان به‌منزله موجودی ابزاری و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند؛ درحالی‌که این بازنمایی‌ها ربطی به زندگی پیچیده زنان ندارد. همچنین، به نظر آنان، در فرهنگ توده‌ای زنان در حکم مخاطبان، شنوندگان و بینندگان فرآورده‌های فرهنگی نادیده گرفته می‌شوند. یکی از نقدهای عمده فمنیسم در فرهنگ رسانه‌ای و توده‌ای، غیاب گفتمانی زنان در تولید فنای نمادین است. به نظر فمنیست‌ها، سازندگان فرهنگ توده‌ای علایق و نقش زنان در تولید فرهنگی را نادیده گرفته‌اند و زن را از عرصه فرهنگ غایب شمرده یا صرفاً به بازنمایی او به‌منزله موجودی تابع در نقش‌های جنسی پرداخته‌اند [۱۵، ص ۱۷]. از نظر آن‌ها چنین تصویری از زنان در رسانه‌های جمعی وجهه‌ای ایدئولوژیک برای تداوم مناسبات مردسالارانه داشته است. تاکنون، فنای نمادین زنان در رسانه‌های جمعی را در ارتباط با «فرضیه بازتاب» می‌داند. براساس این فرضیه، رسانه‌های

جمعی ارزش‌های حاکم در یک جامعه را منعکس می‌کنند. این ارزش‌ها نه به اجتماع واقعی، بلکه به بازتولید نمادین اجتماع، یعنی به‌نحوی که میل دارد خود را ببیند، مرتبط‌اند [۲]، ص ۲۴۳]. تاکن بر این باور است که نقطه تمرکز رسانه‌ها بر فنای نمادین زنان استوار است. از نظر او، این فرایند بدان معناست که مردان و زنان در رسانه‌های جمعی در نقش‌های کلیشه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقش‌های جنسیتی سنتی به کار می‌روند، بازنمایی می‌شوند.

معمولاً مردان به‌صورت انسان‌هایی مسلط، فعال، مهاجم و مقتدر به تصویر کشیده می‌شوند و نقش‌های متنوع و مهمی را که موفقیت در آن‌ها اغلب مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل، زنان معمولاً تابع، منفعل، تسلیم و کم‌اهمیت‌اند و در مشاغل فرعی و کسل‌کننده‌ای که جنسیتشان، عواطفشان و عدم پیچیدگی‌شان به آن‌ها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند [۲، ص ۲۴۶].

بنابراین، بنا به نظریه‌های فمینیستی، بازنمایی زنان در رسانه‌ها و از جمله در سینما و فیلم‌های سینمایی براساس واقعیت‌های زندگی آن‌ها نیست، بلکه در قالب نقش‌ها و ویژگی‌های جنسیتی است که به آنان نسبت داده می‌شود. این بازنمایی ناعادلانه و فرودستانه زنان به دلایل مختلفی شکل می‌گیرد. فمینیست‌های لیبرال آن را به «فرایند جامعه‌پذیری» نسبت می‌دهند. فمینیست‌های رادیکال «مردسالاری یا پدرسالاری» را عامل اصلی فرودستی زنان در جامعه و رسانه‌ها می‌دانند و فمینیست‌های سوسیالیست افزون بر تأثیر عامل جنسیت و مردسالاری، بر «طبقه و جایگاه اقتصادی زن» در جامعه نیز تأکید می‌کنند [۱۳].

سینما به‌منزله یکی از ابزارهای مهم اجتماعی‌سازی در دنیای مدرن، با بازنمایی الگوها و هنجارهای جنسیتی حاکم بر زندگی اجتماعی در قالب اجراهای نمایش‌گونه، عملاً نقش برساننده و بازتولیدکننده این هنجارها را در زندگی اجتماعی امروزی برعهده دارد. همچنین، سینما به دلیل امکانات ویژه‌اش برای نمایش مناسبات مربوط به جنسیت، حوزه‌ای مطلوب برای مطالعات جنسیتی فراهم می‌کند.

سینما اجازه می‌دهد صنعت فیلم مسائل اجتماعی مختلف را با استفاده از نوشتن خط داستان و فیلم‌نامه نشان دهد [۴۹].

متون رسانه‌ای، چون فیلم‌های سینمایی، متونی برساختی‌اند که بر مبنای مکانیسم‌های بازنمایی عمل می‌کنند. واقعیت در متون رسانه‌ای همواره از قبل رمزگشایی شده است؛ رمزگذاری‌هایی که در فرایند فهم، به رمزگشایی‌های گوناگونی منجر می‌شوند [۲۴، ص ۶۸]. این رسانه‌ها هستند که معمولاً کلیشه‌هایی را خلق می‌کنند و در جامعه انتقال و اشاعه می‌دهند. فیلم‌های سینمایی می‌توانند بخشی از فرهنگ، ارزش‌ها و هنجارهای جامعه را بازنمایی کنند و حتی قدرت تأثیرگذاری و شکل‌دهی به باورها و عقاید مردم را نیز دارند. رسانه‌ها صرفاً همه واقعیت‌های اجتماعی را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه فقط تصویری از این واقعیت‌ها را به صورتی جهت‌داده‌شده برساخت می‌کنند. در این مقاله، سه فیلم از آثار سینمایی اصغر فرهادی

(چهارشنبه‌سوری (۱۳۸۴) درباره‌الی (۱۳۸۷) و جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)) مطالعه شده است. اصغر فرهادی فیلم‌ساز سینمای ایران در دهه ۱۳۸۰ است. بررسی آثار سینمایی اصغر فرهادی بیانگر آن است که وی در فیلم‌های خود موضوعات خانوادگی و اجتماعی را به تصویر کشیده است. در این تحقیق، درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش هستیم که در فیلم‌های اصغر فرهادی چه تصویری از زنان در زیست‌جهان مدرن بازنمایی شده است؟

ملاحظات نظری

بازنمایی را معمولاً «معناسازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به جای چیزی دیگر با هدف انتقال معنا» [۴۳، ص ۳۳۳] تعریف می‌کنند. حال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌دانند. او این ایده را مطرح کرده است که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ارتباط می‌دهد [۵۱، ص ۱۵]. بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند. تأکید بر کردارهای فرهنگی بدین معناست که مشارکت‌کنندگان در یک فرهنگ، به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌بخشند، زیرا چیزها به خودی خود معنا ندارند و معنای آن‌ها محصول چگونگی بازنمایی آن‌هاست [۵۰، ص ۲]. بازنمایی استفاده از زبان برای بیان چیزهای معنادار درباره جهان پیرامونمان است. همچنین، بخشی اساسی از فرایندی است که به‌واسطه آن معنا بین افراد یک فرهنگ تولید و مبادله می‌شود [همان، ص ۱]. از طریق زبان است که ما از نشانه‌ها، نمادهای تصویری، متنی و صوتی استفاده می‌کنیم. زبان یکی از رسانه‌هایی است که از طریق آن افکار، احساسات و ایده‌های ما در فرهنگ منعکس می‌شود [۱۸، ص ۷۹].

حال نظریه‌های بازنمایی را سه دسته نظریه‌های بازتابی، ارادی و برساختی می‌دانند. براساس رویکرد بازتابی، معنا در شیء، شخص، ایده، یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آینه‌ای عمل می‌کند که معنای حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد [۴۷]. رویکرد بازتابی مبتنی بر این فرضیه است که هنر، آیین جامعه و حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است [۴۴، ص ۲۱]. به نظر این رویکرد، قدرت فهم واقعیت وجود دارد و رسانه می‌تواند جامعه را انعکاس دهد و زبان به شکل ساده، بازتابی از معنایی است که پیش‌تر در جهان بیرونی وجود دارد. از نظر رویکرد بازتابی، آنچه هنر و دیگر رسانه‌ها نمایش می‌دهند، بازتابی از شرایط اجتماعی است و رسانه‌ها در نقش مولد فرهنگ توده‌ای، ارزش‌های مسلط در جامعه را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند. بنابراین، وظیفه رسانه آن است که واقعیت‌های مثبت و منفی جامعه را به همان شکلی که موجود است، به تصویر بکشد [همان، ص ۲۵]. نظریه‌های ارادی یا نیت‌مندی معنا را همان چیزی می‌دانند که گوینده، هنرمند یا نویسنده قصد گفتنش را دارد و بنابراین، زبان بیانگر این خواسته‌ها و نیت‌مندی‌هاست [۵۰،

ص ۲۴]. در این رویکرد، کلمات معنایی را که مؤلف قصد انتقال آن را دارد، با خود حمل می‌کنند [۵۱، ص ۲۵].

رویکرد سوم، رویکرد برساخت‌گرایی است. حال با نظریه برساخت‌گرایانه بازنمایی این بحث را مطرح می‌کند که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را به رمز درمی‌آورند [۳۵]. نظام زبانی یا هر نظام دیگری که ما برای بازنمایی مفاهیم خود به کار می‌بریم، در واقع بازیگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهومی، فرهنگی و زبان‌شناختی خود و دیگر نظام‌های بازنمایی برای برساختن معنا استفاده می‌کنند تا به جهان معنا بدهند و ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند [۴۳، ص ۳۵۹-۳۶۰]. بنابراین، حال بازنمایی را به معنای بازتاب صرف واقعیت بیرونی تلقی نمی‌کند. به نظر او، رویدادها، مناسبات و ساختارها، خارج از گستره گفتمانی، وضعیت زیست و تأثیرات واقعی خودشان را دارند [۱۸]. در این رویکرد، زبان، بستر تولید معناست، اما این معنا متکی به گفتمان و فرهنگ جامعه است و تولید معنا نیز وسیله‌ای کلیدی در مناسبات قدرت در هر جامعه‌ای است. بازنمایی فرایند نمایش شفاف واقعیت از طریق رسانه‌ها نیست، بلکه فرایندی ایدئولوژیک است که از طریق آن برخی امور نمایانده می‌شود [۳۰، ص ۱۴۱]. رویکرد استفاده‌شده در این تحقیق رویکرد برساخت‌گرایی است. براساس این رویکرد، اساساً فیلم‌های سینمایی به‌منزله متون برساختی هستند که ارائه‌گر همه واقعیت‌های جامعه نیستند، بلکه تصویری از واقعیت‌های اجتماعی را برساخت می‌کنند.

پیشینه تجربی تحقیق

مرور مطالعات داخلی موجود نشان می‌دهد که اغلب تحقیقات انجام‌شده در حوزه بازنمایی جنسیت، مناسبات جنسیتی، تصویر و نقش زنان در رسانه و عمدتاً فیلم‌های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی و آگهی‌های تبلیغاتی بوده است. از جمله این تحقیقات می‌توان به مطالعات راودراد، ۱۳۸۰؛ راودراد و زندی، ۱۳۸۵ (تغییرات نقش زن)؛ سلطانی، ۱۳۸۳ (نگرش نسبت به زنان)؛ سلطانی، ۱۳۸۵؛ حسن‌پور و یزدخواستی، ۱۳۹۴ (نمایش جنسیت)؛ صادقی فسائی و کریمی، ۱۳۸۴ (کلیشه‌های جنسیتی) اشاره کرد. به لحاظ روش‌شناسی، عمده تحقیقات موجود با روش تحلیل محتوا (صادقی فسائی و کریمی، ۱۳۸۴؛ شریعتی مزینانی و مدرس صادقی، ۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی (صادقی فسائی و شریفی ساعی، ۱۳۹۳؛ صادقی فسائی و شریفی ساعی، ۱۳۹۰؛ محمدپور و همکاران، ۱۳۹۱؛ حسن‌پور و یزدخواستی، ۱۳۹۴) و تحلیل گفتمان (علیخواه و همکاران، ۱۳۹۳؛ بخارائی و همکاران، ۱۳۹۴) انجام شده است. در حوزه فیلم‌های سینمایی نیز، بازنمایی زن در سینمای کارگردان‌هایی چون حاتمی‌کیا (مهدی‌زاده و اسمعیلی، ۱۳۹۱)، بهرام بیضایی (تاکی و آذری، ۱۳۹۳)، ته‌مینا میلانی (مظفری و نیک‌روح متین، ۱۳۸۸)، رخشان بنی‌اعتماد (راودراد و صدیقی‌خویدکی، ۱۳۸۵؛ خالق‌پناه و رضایی،

۱۳۹۳) و اصغر فرهادی (راودراد و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱؛ علیخواه، باباتبار و نباتی شغل، ۱۳۹۳) مطالعه شده است. از تحقیقات در حوزه آگهی‌های تبلیغاتی نیز، می‌توان به تحقیقات کاظمی و ناظر فصیحی، ۱۳۸۶ و موسوی‌لر و لیلیان، ۱۳۹۴ اشاره کرد.

مطالعات خارجی اشاره‌شده در این بخش نیز به مطالعه اقلیت‌های نژادی-قومی (بوفکین، ۲۰۰۳)، شخصیت زنان در فیلم‌های مدرن (ایوب، ۲۰۰۹)، تصویر زنان در رسانه‌ها (هانس، ۲۰۱۴)، زنان در فیلم‌های هالیوود (اسمیت، ۲۰۱۲)، سینمای هندی (ایوب، ۲۰۰۹) و فیلم‌های جنگی (کابری گاین، ۲۰۱۵) پرداخته‌اند. هدف تحقیق بوفکین (۲۰۰۳) اندازه‌گیری میزان حضور مؤلفه‌های نژاد و زنانگی در فیلم‌ها و ارزیابی شخصیت‌ها از طریق تحلیل مشارکت نیروی کار، نقش‌های جنسی در مشاغل، منزلت شغلی و جنسیت بوده است. نتایج نشان می‌دهد در این فیلم‌ها به زنان اقلیت‌های قومی-نژادی نقش‌های درجه پایین داده شده که حکایتی از بازنمایی کلیشه‌ها و تصورات قالب اجتماعی است. هانس (۲۰۱۴) در تحقیق با عنوان «تصویر زنان در رسانه‌ها- از نقش‌های جنسی تا برساخت اجتماعی و فراتر از آن» براساس داده‌های ثانویه تلاش کرده است توسعه تئوری برساخت اجتماعی را با هدف مطالعه تمایلات جنسی و نمایش گروه‌ها، هویت‌ها و ایدئولوژی‌ها با هدف مقابله با تأثیرات منفی بازنمایی‌های رسانه‌ای از تمایلات جنسی بررسی کند. این مطالعه نشان می‌دهد عوامل بررسی‌شده فراتر از عوامل بیولوژیکی است. این امر محققان را ملزم می‌کند تا برای فهم عمیق‌تر روابط متقابل متغیرهای مختلف و دست‌یافتن به فهم بهتری از شیوه چارچوب‌بندی سکشوالیته در گفتمان رسانه‌ای مدرن از ترکیب نظریه فمینیستی، نظریه برابری جنسی، هم‌پیوندی و توانمندی جنسی در روش تحقیق استفاده کنند. نتایج تحقیق کابری گاین (۲۰۱۵) با عنوان «زنان، جنگ و سینما: برساخت زنان در فیلم‌های جنگی رهایی‌بخش بنگلادش» نیز نشان می‌دهد، هرچند زنان نقش‌های چندگانه‌ای در جنگ داشتند، فیلم‌های بنگلادش زنان را به‌منزله «قربانیان منفعل تجاوز جنسی» بازنمایی می‌کنند. آن‌ها هرگز به‌مثابه مبارزان راه آزادی حضور نداشتند. در این فیلم‌ها، زن هرگز به‌منزله انسانی عادی بازنمایی نشده است.

پژوهش حاضر با روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد بازنمایی به مطالعه «نحوه بازنمایی زنان در زیست‌جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی» پرداخته و مضامین آشکار و پنهان متن شناسایی و تحلیل شده است. تمایز پژوهش حاضر نسبت به دیگر پژوهش‌ها، تأکید بر نحوه بازنمایی‌ای است که اصغر فرهادی از دنیای زنان در زیست‌جهان مدرن به تصویر کشیده است.

روش تحقیق

در این تحقیق، از روش‌شناسی کیفی و روش تحلیل محتوای کیفی برای کشف مضامین آشکار و مضامین پنهان متن استفاده شده است. از تکنیک کدگذاری نیز برای یافتن مفاهیم و مقوله‌ها

استفاده شده است. تحلیل محتوای کیفی هرگونه استقرای داده‌های کیفی و تلاش برای معناسازی است که بتواند حجم زیادی از داده‌های کیفی را برای شناسایی همسازی‌ها و معناهای درونی مطالعه کند [۵۵، ص ۴۳۵].

مایرینگ (۲۰۰۰) دو رویکرد در فرایند تحلیل محتوای کیفی ارائه می‌دهد که عبارت‌اند از بسط مقوله‌ای استقرایی و کاربرد مقوله‌ای قیاسی. در این تحقیق، رویکرد تحلیل محتوای کیفی استقرایی مایرینگ به کار رفته است که برای روش‌های کیفی مناسب است. مزیت این روش آن است که کدها مستقیماً از متن استخراج می‌شوند و پیش‌فرض‌هایی از خارج از فضای متن بر آن‌ها تأثیر نخواهد داشت [۵۳]. از امتیازات رویکرد استقرایی می‌توان به امکان کسب مستقیم اطلاعات از داده‌ها و جلوگیری از تحمیل مقولات از پیش تعیین شده به متن نام برد.

هدف تحقیق استقرایی، کمک به پدیدآمدن یافته‌های تحقیق از طریق توجه به مفاهیم و مضامین مسلط در داده‌هاست [۵۸، ص ۲].

اصغر فرهادی فیلم‌ساز سینمای ایران در دهه ۱۳۸۰ است. مسیری که فرهادی طی کرده است، از رقص در غبار و شهر زیبا شروع شده تا سه‌گانه «چهارشنبه‌سوری، درباره‌الی، جدایی نادر از سیمین»، گذشته (۱۳۹۱) و به‌تازگی فروشنده (۱۳۹۴) ادامه یافته است. منظور از سینمای فرهادی در این مقاله، سه اثر او، چهارشنبه‌سوری (۱۳۸۴) درباره‌الی (۱۳۸۷) و جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹) است که به‌منزله میدان مطالعه‌شده انتخاب شده‌اند. بررسی آثار سینمایی اصغر فرهادی بیانگر آن است که وی به ساخت فیلم با ژانر خانوادگی و اجتماعی علاقه داشته و دغدغه‌های فکری خود را در زمینه‌های اجتماعی و مناسبات و روابط افراد جامعه، به‌ویژه در چارچوب مسائل خانوادگی، به تصویر کشیده است. در این تحقیق، براساس روش تحلیل محتوای کیفی و مشاهده فیلم‌ها و صحنه‌ها و همچنین مطالعه فیلم‌نامه‌ها، مفاهیم آشکار و پنهان متن استخراج و براساس تم‌های خاص تنظیم شده است.

خلاصه فیلم‌های مطالعه‌شده

چهارشنبه‌سوری

داستان فیلم چهارشنبه‌سوری، داستان زندگی خانواده‌ای از طبقه متوسط شهری است. روحی، کارگر خدماتی، از طرف یک شرکت خدماتی برای کار به خانه مرتضی و مزده وارد می‌شود؛ خانواده‌ای که درگیر خانه‌تکانی و تدارک جشن چهارشنبه‌سوری هستند. در این فیلم، شاهد نزاعی هستیم؛ مزده به رابطه همسر خود (مرتضی) با سیمین، زن مطلقه همسایه، مشکوک شده، پریشان حال تلاش می‌کند خیانت شوهرش را اثبات کند. بعد از رفتن امیرعلی، روحی و مرتضی به پارک، در فیلم شاهد خیانت مرتضی هستیم. مرتضی و سیمین باهم قرار ملاقات

می‌گذارند و سیمین رابطه خود را با مرتضی قطع می‌کند. روحی که در همین روز با سیمین و مرتضی و مژده آشنا شده و شاید کل روز سوءظن مژده را بی‌اساس می‌دانسته، نشانه‌های خیانت مرتضی را مثل بوی ادکلن و فندک ملودی‌دار پیدا می‌کند. روحی خیانت مرتضی را نزد مژده آشکار نمی‌کند، اما مژده از رفتار روحی به حقیقت خیانت شوهر پی می‌برد و فیلم با تنهایی مژده و مرتضی پایان می‌یابد.

درباره‌الی

داستان فیلم روایت‌گر زندگی چند زوج جوان است که برای گذراندن چند روز تعطیل به شمال کشور سفر کرده‌اند. آن‌ها فارغ‌التحصیلان دانشکده حقوق‌اند. سپیده و همسرش (امیر) دختری خردسال دارند. شهره و همسرش با دو فرزند خردسالشان هستند. نازی و منوچهر نیز تازه ازدواج کرده‌اند. احمد هم به‌تازگی از همسر آلمانی‌اش جدا شده و پس از سال‌ها زندگی در آلمان به ایران بازگشته است. الی معلم مهدکودک فرزند سپیده نیز با دعوت سپیده، به قصد آشنایی با احمد، به این سفر آمده است. در اواسط فیلم، پس از ناپدید شدن الی در ساحل دریا، ماجرا به یک تراژدی تبدیل می‌شود و هرکس در مورد این مسئله به قضاوت می‌پردازد و دیگری را مقصر می‌داند. فیلم با یافتن و شناسایی جسد الی پایان می‌یابد.

جدایی نادر از سیمین

سیمین و نادر زوجی هستند که بر سر موضوع مهاجرت و نگهداری از پدر پیر نادر اختلاف‌نظر دارند. سیمین قصد دارد به همراه نادر و دخترشان (ترمه) جهت زندگی به خارج از کشور برود اما نادر نمی‌تواند پدر پیرش را رها کند. سیمین به دادگاه می‌رود و درخواست طلاق می‌دهد و همچنین از دادگاه می‌خواهد تا حضانت فرزندش را هم برعهده بگیرد، اما دادگاه با سپردن حضانت ترمه به سیمین مخالفت می‌کند. از طرفی ترمه برای اینکه شاید بتواند مادرش را پیش پدرش برگرداند، تصمیم می‌گیرد پیش پدرش زندگی کند، چون می‌داند که مادرش بدون او جایی نمی‌رود. بعد از دادگاه، سیمین به خانه مادری‌اش می‌رود و نادر هم برای مراقبت از پدرش، مستخدمی به نام راضیه را، که باردار است، استخدام می‌کند. راضیه بدون اینکه به شوهرش (حجت) بگوید، قبول می‌کند در خانه نادر کار کند. در یک روز، هنگامی که نادر به خانه‌اش برمی‌گردد، متوجه می‌شود که دستان پدرش به تخت بسته شده است و خبری از مستخدم نیست؛ هنگامی که راضیه به خانه برمی‌گردد، دعوای شدیدی بین نادر و راضیه درمی‌گیرد و نادر در جلوی در خانه‌اش، راضیه را به سمت راه‌پله هل می‌دهد. نادر فردای آن روز متوجه بستری شدن راضیه در بیمارستان می‌شود. نادر و سیمین در ادامه به بیمارستان می‌روند و متوجه می‌شوند که فرزند راضیه سقط شده است. نادر به دلیل درگیری و سقط‌شدن

بچه‌ راضیه با اتهام قتل مواجه می‌شود و مدعی می‌شود از بارداری راضیه بی‌اطلاع بوده است. بحث بر سر اطلاع داشتن یا نداشتن نادر از بارداری راضیه بین ترمه، نادر و همچنین در دادگاه اوج می‌گیرد. نادر به قید وثیقه موقتاً آزاد می‌شود. سیمین در ادامه داستان با حجت صحبت می‌کند و او را برای گرفتن پول دیه راضی می‌کند. راضیه پس از آن به دلیل شک درباره منشأ سقط جنین سراغ سیمین می‌آید و از سیمین می‌خواهد که این پول را به‌عنوان دیه به حجت و خانواده‌اش نپردازند. در سکانس بعد، نادر پس از نوشتن چک دیه، از راضیه می‌خواهد قسم بخورد که سقط جنینش به دلیل هل‌دادن نادر بوده، ولی راضیه امتناع می‌کند. سکانس پایانی، نادر و سیمین را در دادگاه در آستانه جدایی پس از فوت پدر نشان می‌دهد.

یافته‌های تحقیق

در این قسمت به مهم‌ترین تم‌های استخراج‌شده از فیلم‌های مطالعه‌شده اشاره می‌شود.

برساخت زن «مدرن» در آمیخته به «سنت»

تحصیلات عالی و اشتغال زنان از سویی باعث کسب ارزش‌ها و نگرش‌ها و برداشت‌های جدید و از سوی دیگر سبب دشواری در هماهنگ کردن نقش‌های سنتی با نقش‌های جدید شده است [۱۹]. با تحولات مدرنیته و مظاهر آن، موقعیت و جایگاه زنان تغییر کرده است. امروزه، زنان نقش بیشتری در فعالیت‌های اجتماعی، شغلی و تحصیلی و همچنین دغدغه‌هایی فراتر از مسائل صرفاً خانوادگی و خویشاوندی دارند. زنان دیگر صرفاً در نقش‌های سنتی زنانه، همچون مادری و همسری، ظاهر نمی‌شوند، بلکه امروزه نقش و جایگاه زنان در جامعه تغییر کرده است. زنان امروزه نقش‌های اجتماعی را برعهده می‌گیرند، بیشتر از گذشته تحصیل می‌کنند و شاغل‌اند [۳۱، ص ۴۰؛ ۴۰، ص ۹۳] و به استقلال اقتصادی دست یافته‌اند. همین موضوع موجب شده که ظرفیت حمایت زنان از خودشان بالا برود و زنان امروزه کمتر با ازدواج‌های نارضايت‌بخش کنار می‌آیند. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* شاهد «فردگرایی افراطی»^۱ زن و مرد در زندگی خانوادگی هستیم؛ هرکس به دنبال تحقق اهداف و آرمان‌های شخصی خودش است. در واقع، افراد در جامعه مدرن «تمیزه» شده‌اند. تصویری که از زنان به مخاطب نشان داده می‌شود، نه تصویری مثبت از ارزشی نوگرایانه یعنی فردیت، بلکه ضدارزشی به نام «خودخواهی» است. سیمین، حتی در بدترین شرایط، حاضر نیست به خانه برگردد. او حتی از سوی فرزندش مواخذه و توبیخ می‌شود که «اگه تو ول نکرده بودی بری، اون (نادر) الان تو زندان نبود.»

رشد فردگرایی، خودمحموری، خودخواهی و طرز تفکر سودگرانه ناشی از عقلانیت ابزاری در خانواده موجب می شود که سرمایه انسانی کاهش یابد و خانواده از عهده تقبل و انجام بسیاری از رسالت های طبیعی باز بماند [۶، ص ۱۶]. با غلبه فردگرایی، ارزش های جمعی و خانوادگی دنبال نمی شود، بلکه دنبال کردن ارزش های خصوصی و منافع شخصی جایگزین آن می شود [۳۳، ص ۳۲]. در واقع، رشد فردگرایی، توسعه ارزش های عقلانی و تضعیف پیوندهای خانوادگی توأم با تحولات جامعه مدرن بوده است [۴، ص ۱۷۱]. مطالعات نیز نشان داده است که فردگرایی در ایران از نوع «خودخواهانه و غیراجتماعی» است [۴۲].

در مطالعه ساروخانی و رفعت جاه (۱۳۸۳)، شاخص های زن سنتی و زن مدرن استخراج شده است. براین اساس، «زن سنتی» صرفاً خانه دار است، فداکار و از خود گذشته است، به خودش فکر نمی کند، کنج خانه نشسته و در خدمت دیگران است، از خودش فکری ندارد، تابع و مطیع شوهرش است، زیر سلطه و وابسته است، نقش های او محدود به مادری و همسری است، دچار روزمرگی است و هویت اجتماعی مستقلی ندارد. ولی «زن مدرن» مستقل است، نگاه غیرجنسیتی به خودش دارد، تحصیل کرده است، در مسائل زندگی خود تأمل می کند، به جای اطاعت، رابطه همکاری و مشارکت با شوهرش دارد، به ظاهر خودش اهمیت می دهد، اجتماعی و اهل مطالعه و ورزش است. تصویری که از زنان در فیلم های اصغر فرهادی ارائه می شود، به نوعی «بازنمایی زن مدرن درآمیخته به سنت» است. زنان فیلم های مطالعه شده، شاغل، تحصیل کرده، مستقل، دارای سرمایه اجتماعی، مهارت هایی چون رانندگی و آرایش و سبک پوشش مدرن اند. در فیلم، شاهد نشانه هایی چون سیگار کشیدن و برابرخواهی سیمین نیز هستیم. سیمین زنی است که در جامعه خود احساس آزادی ندارد و خواستار رهایی از محدودیت هاست. سیمین، به عنوان زن، مدرن چون از وضعیت فعلی ناراضی است، عزم سفر از وطن دارد. او به حجاب فقط در چارچوب اجبار قانونی می نگرد، به همین دلیل به هنگام بیرون آمدن از آموزشگاه حجاب اجباری، یعنی مقنعه، را عوض می کند. سیمین در فیلم *جدایی نادر از سیمین* لجباز و به شدت فردگراست که در بدترین شرایط هم بر منافع شخصی خود اصرار دارد؛ منافع شخصی ای که می داند فروپاشی خانواده اش را به دنبال دارد.

در فیلم *درباره الی* نیز رفتارهای سپیده از ویژگی های یک زن سنتی نیست. سپیده زنی تحصیل کرده، دارای سرمایه اجتماعی و فرهنگی و دیگر مهارت هاست، اما در ادامه شاهد کتک خوردن سپیده هستیم. امیر بعد از گم شدن الی، سپیده را مقصر می داند. نمی تواند خودش را کنترل کند و سپیده را کتک می زند و جایگاهش را به عنوان زن در سنت یادآوری می کند. سپیده زنی با نگاه های مدرن و لیبرال است، لذا با اینکه می داند الی نامزد دارد، حضور وی و آشنایی با احمد را اصلاً عیب نمی داند. در فرازهایی از فیلم هم از مردها ایراد می گیرد که جمع را چرا زنانه و مردانه می کنند.

شهره: کدوم اتاق مال کیه؟

سپیده: خر تو خره شهره جون، هرکی هر جا رو گرفت، گرفت.

امیر: باید زنونه مردونه‌ش کنیم، زن‌ها تو اتاق، مردها تو هال.

منوچهر: من از زنم جدا نمی‌شم، گفته باشم.

امیر: خب تو هم با زنت بیاین تو هال بخوابین.

با گم‌شدن الی، مناسبات سنتی که هنوز بر طبقه متوسط حاکم است، سبب می‌شود تا همسر و دوستان سپیده تلاش کنند تا او را به زیر سلطه خود بکشند. امیر، همسر سپیده، اکنون به او معترض می‌شود که «تو چه کاره احمدی که می‌خوای براش زن بگیری؟ مادرشی؟ خواهرشی؟» در سطح محتوایی، این دیالوگ دلالت بر نقش‌ها و دایره روابط تعریف‌شده در متن سنتی برای زن دارند، درحالی‌که سپیده این دایره روابط و تصمیم‌گیری را پشت‌سر گذاشته است و در نتیجه با اعتراض همسرش مواجه می‌شود، امیر به نقش‌هایی که سپیده تا آن زمان در جمع هم‌سفران داشته اعتراض می‌کند.

هرچی می‌خواد بشه پای این رو می‌کشن وسط. شمال می‌خوان برن، سپیده. بچه‌ها دور هم می‌خوان جمع شن، سپیده. ویلا می‌خوان بگیرن، سپیده. آقا یه بلیت هواپیما می‌خوای بگیری، سپیده. زن می‌خواد بگیره، سپیده.

«سیمین» در فیلم چهارشنبه‌سوری اگرچه خواهان قطع ارتباط با مرتضی است، خود اوست که پیش‌قدم این جدایی می‌شود و درک زنانه خود را به مرتضی انتقال می‌دهد.

سیمین به مرتضی می‌گوید: زنت داره داغون می‌شه، من این رو قشنگ می‌فهمم.

باز در سکانسی دیگر می‌گوید:

تو اگه با یه زن خراب هم بری برا زنت بهتر از اینه که این‌جوری با یه زن دیگه باشی.

۱. امیر: چی برداشتی سر خود این رو دعوت کردی؟

سپیده: آره تقصیر منه، الان چی کار کنیم؟

امیر: هیچی، هر کاری تا الان کردی... مگه می‌خواستی دعوتش کنی به من گفتی چی کار کنم؟

سپیده: من گفتم احمد...

امیر: تو چی کاره احمدی؟ خواهرشی؟ مادرشی؟ کیشی تو؟

در دیالوگی دیگر:

امیر: تو این دیوونه رو نمی‌شناسی... رفاقتمون و همه‌چی سر جای خودش، واسه چی شماها هرچی می‌شه این رو می‌ندازین جلو؟

احمد: بابا کی آخه فکرش رو می‌کرد، این بیاد، بره تو آب، غرق شه، کار به اینجا برسه؟

امیر: بابا به حضرت عباس این مشنگه، مشنگ، قد یه بچه پنج‌ساله نمی‌فهمه.

احمد: باشه آروم باش یه کم تو.

امیر با خود می‌گوید: می‌خوایم بریم شمال، سپیده... می‌خوایم بچه‌ها رو خبر کنیم، سپیده... می‌خوایم ویلا بگیریم،

سپیده... می‌خوایم زن پیدا کنیم، سپیده...

می‌توان گفت عمل سیمین بیش از هر چیز به دلیل فشار اجتماعی است که از سوی «سنت» حس می‌کند. امروزه، هرچند افراد در فضای مدرن با اقتضائات آن زندگی می‌کنند، همچنان فشارهای اجتماعی از بیرون از طرف سنت‌ها و عرف‌ها بر آن‌ها وارد می‌شود. سیمین، به‌عنوان یک زن مطلقه، با مرد متأهلی رابطه دارد، ولی در نهایت خواهان قطع ارتباط است، زیرا از سوی سنت فشار را احساس می‌کند. این موضوع در بی‌اعتمادی نسبت به سیمین توسط همسایگان و نامیدن او با واژگانی چون زنیکه، این، زن تنها، زن آرایشگر مطلقه که تنها زندگی می‌کند، به تصویر کشیده شده است.

در فیلم *درباره‌الی*، ناپدید شدن الی و کنار زدن نقاب‌های مختلف از چهره شخصیت‌های افرادی از طبقه متوسط شهری، نه تنها دگرذیسی ارزش‌ها را در فضای مابین سنت و مدرن نشان می‌دهد، بلکه بیگانگی اجتماعی آنان را نیز یادآوری می‌کند. هم‌سفران الی، که تحصیلات دانشگاهی دارند، به حقوق و حوزه شخصی دیگران احترام می‌گذارند و ارزش‌های عام مدرنیته همچون فردیت، استقلال رأی و نظر، پای‌بندی به رفتارهای عقلانی و قانونی را پذیرفته‌اند، اکنون به انسانی معلق میان الگوهای رفتاری سنتی و مدرن می‌مانند که در تلاش برای اثبات بی‌گناهی خود در جریان گم‌شدن الی به یکدیگر توهین می‌کنند، فردیت و هویت دیگران را زیر سؤال می‌برند، زنان خود را کتک می‌زنند، برای رفع اتهام از خود، به رفتار نسنجیده دیگران در برخورد با الی اشاره می‌کنند و به عقاید و باورهای سطحی روی می‌آورند.

«دروغ‌گویی و پنهان‌کاری» زنان

در فیلم‌های مطالعه‌شده زنان بیشتر به‌منزله زن پنهان‌کار، دروغ‌گو و خودخواه بازنمایی شده‌اند. در فیلم *درباره‌الی*، چیزی که از ابتدای فیلم تا انتهای فیلم به شکل بارزی نمایان است، مسئله «دروغ» و به‌خصوص «دروغ‌گویی زنان» است. دروغ الی به مادرش که با مربیان مهدکودک به سفر آمده و درخواستش از مادر که به دیگران درباره سفر او چیزی نگوید، دروغ مادر الی به منوچهر، هنگامی که آنان برای اطلاع از وضعیت مبهم الی به خانه‌اش زنگ می‌زنند، پنهان‌کاری سپیده درباره آماده‌نبودن ویلای اجاره‌ای و همچنین پنهان‌کاری‌اش درباره نامزدداشتن الی، دروغ نامزد الی درباره نسبتش با الی پشت تلفن و در نهایت دروغ جمعی هم‌سفران درباره عدم آگاهی از نامزدداشتن الی، نمونه‌هایی از چرخه دروغ در فیلم هستند. متن یکی از دروغ‌ها زمانی که سپیده به زن شمالی می‌گوید:

ما اگه خودمون بودیم، یه جایی یه جوری، تو چادری، ماشینی، سر می‌کردیم. ولی مهمون غریبه برداشتیم آوردیم، یه تازه عروس و داماد برداشتیم آوردیم با خودمون. دامادم از آلمان اومده و ... جلو اون‌ها زشته... اومدن ماه عسل.

دروغ بعدی زمانی آشکار می‌شود که سپیده به دوستان خود و به‌خصوص احمد، که قصد آشنایی با الی را دارد، نگفته الی نامزد دارد.

سپیده: این برادرش نیست.
احمد: کی برادرش نیست؟!
سپیده: همین که باهاش قرار گذاشتی.
سپیده: تک‌فرزنده، یه بار ازش پرسیدم چند تا خواهر برادرین.
احمد: پس این کیه؟ واسه چی گفت من برادرشم؟
سپیده: تو رو قرآن به امیر نگی.
احمد: دیوانه‌ای مگه؟ برا چی بگم؟
سپیده: نامزدشه.
احمد: (بهت زده) نامزد کی؟
سپیده: با بغض، الی.
احمد: اذیت نکن، چی داری می‌گی؟ مگه نامزد داشت؟
سپیده با انگشتانش گلویش را می‌گیرد و با سر تأیید می‌کند. احمد ناباورانه سرش را می‌گیرد و به صندلی تکیه می‌دهد.
احمد: سپیده، سپیده تو چی کار کردی؟ تو که می‌دونستی، رو چه حسابی آوردی‌ش با من آشناش کنی؟
سپیده: گفت داره به هم می‌زنه... شیش‌ماهه دنبالشه جداشه، پسره ولش نمی‌کنه.
احمد: ای وای...
سپیده: موبایلش رو قایم کردم زنگ نزنین بهش...
احمد: ای وای...

در فیلم *درباره‌الی*، مضمون «خیانت زن» البته به شکل خفیفی بازنمایی شده است. در این فیلم هم سفران الی او را به خیانت متهم می‌کنند و قضاوت‌هایی درباره‌الی دارند که حاکی از خیانت اوست. اینکه الی نامزد داشته اما به قصد آشنایی با احمد به مسافرت آمده و نامزد داشتنش را از دید همه پنهان کرده است.

علاوه بر دروغ، «پنهان‌کاری زنان» در فیلم‌های فرهنگی بازنمایی شده است. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* «راضیه» برای کار به خانه نادر و سیمین می‌آید، ولی آن را از شوهرش پنهان می‌کند. حجت بعدها از نادر می‌پرسد: «چرا نگفتی زن من توی خانه تو کار می‌کرد؟» نادر در همان دیدار نخست در بانک از حجت پنهان می‌کند که زنش در خانه او کار می‌کند. یکی از سؤال‌هایی که قاضی دادگاه از نادر می‌پرسد این است که آیا او می‌دانسته راضیه باردار است؟ آیا حرف‌های معلم دخترش و راضیه را که به این نکته اشاره داشت شنیده بود یا نه؟ اما نادر حقیقت داستان را از قاضی، و تا مدت‌ها از مخاطب و ترمه، پنهان می‌کند. راضیه همچنین ماجرای تصادف را تا آخرین لحظه‌ها از همه پنهان می‌کند. بنابراین، همه شخصیت‌های فیلم، حتی راضیه که زنی معتقد است، و ترمه، که خود به دروغ‌گویی پدرش اعتراض می‌کند، به

نوعی دروغ می‌گویند. بنابراین، حرفی که در ابتدای فیلم سیمین می‌زند، اثبات می‌شود؛ اینکه جامعه ایران جامعه‌ای است که دروغ‌گویی، پنهان‌کاری، نبود آرامش روانی، خشونت و مسائلی این‌چنینی را به فرزندش آموزش می‌دهد.

تضاد «استقلال» و «وابستگی» زنان

زنان با اشتغال و مشارکت در فعالیت‌های کاری بیرون خانه، به عرصه‌های اجتماعی و اقتصادی راه پیدا کرده و با ایجاد منابع ارتباطی گسترده، منزلتی اجتماعی برای خود کسب کرده‌اند. منزلت اجتماعی و استقلال مالی زنان، ساختار خانواده را دچار تغییراتی کرده، قدرت تصمیم‌گیری زنان شاغل بالا رفته و الگوی سنتی مرد نان‌آور و زن خانه‌دار را به چالش کشیده است [۷]. بنابراین، امروزه با رشد تحصیلات، اشتغال و استقلال اقتصادی زنان در جامعه، ظرفیت حمایت زنان از خودشان بالا رفته، به‌علاوه نگرش‌هایشان نیز تغییر کرده است.

یکی از مهم‌ترین ابعاد مدرنیته تغییر دیدگاه‌ها و نگرش‌های انسان مدرن به جهان، به خود و به زندگی است. نگرش انسان مدرن به جهان و خودش عوض شده است؛ نگرشی که محصول بحران ذاتی مدرنیته و ایده تنظیم‌کننده مدرنیته است [۱۷].

امروزه، زنان کمتر با ازدواج‌های ناراضی‌بخش می‌سازند و در شرایطی که از وضعیت موجود ناراضی باشند، درخواست جدایی دارند. مثل زن آلمانی احمد که معتقد است «یه پایان تلخ بهتر از یه تلخی بی‌پایانه» [۲۵]. چنانچه، امروزه شاهد رشد درخواست طلاق از سوی زنان [۲۵] هستیم که این موضوع نشان‌دهنده رشد رفتار فردگرایی زنان است که به افزایش ظرفیت حمایتی زنان از خودشان منجر شده است.

در فیلم *درباره‌الی*، در سکانس «یه پایان تلخ بهتر از یه تلخی بی‌پایانه» که احمد ماجرای روز جدایی‌اش را برای الی بازگو می‌کند، الی در پاسخ با چهره‌اندوهگین می‌گوید: «آره واقعاً.» در جامعه مدرن است که شاهد چنین تقاضاهایی از سوی زنان هستیم، درحالی‌که در متن سنتی چنین درخواستی از سوی زنان رایج نیست. درواقع، در متن سنتی زنان فاقد عوامل حمایتی چون داشتن شغل، استقلال مالی و حمایت خانوادگی هستند. خانواده‌ها در جامعه سنتی مشوق طلاق نیستند؛ هرچند ممکن است خانواده‌ها گزینه حمایتی بعد از طلاق باشند. در این فیلم، نیز الی از انتخاب خود سرخورده و ناراضی است، اما طبق سنت، شاید بتوان گفت اختیاری برای قطع این رابطه ندارد. چنانچه سپیده از قول الی به فشارهای وارده به الی از سمت خانواده و نامزدش به‌منظور جدایی این رابطه اشاره می‌کند. درواقع خانواده الی مخالف این جدایی هستند و نامزدش نیز بر این رابطه پافشاری دارد.

۱. در این مقاله آمده است که امروزه ۸۰ درصد طلاق‌ها به تقاضای زنان واقع می‌شود.

فرهادی در فیلم‌هایش نشان می‌دهد هرچند زنان می‌توانند به منزله سوژه‌ای فعال و دارای هویت فردی در جامعه حضور داشته باشند و برای زندگی‌شان تصمیمی مستقلانه بگیرند، نباید فراموش کرد که اغلب تصمیمات زنان در گفتمان فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران باید از کانال تصمیمات مردانه عبور کند و زنان در «تضاد بین استقلال و وابستگی» قرار دارند؛ مثلاً این امر در فیلم *جدایی نادر از سیمین* در عنوان فیلم مشهود است. در واقع هرچند زن (سیمین) خواهان جدایی است، اما عنوان فیلم این‌گونه تداعی می‌کند که مرد (نادر) خواستار طلاق است. این امر به این مسئله که زنان حق طلاق ندارند و برای طلاق و حضانت فرزندان به اجازه همسر نیاز دارند، برمی‌گردد.

گسترش عقلانیت، فردگرایی و تمایل به زندگی مستقل و شخصی یکی دیگر از مظاهر مدرنیته است که در فیلم‌ها شاهدش هستیم. در *جدایی نادر از سیمین*، حضور زن فعال و خواستار جدایی از روزمرگی، خواستار مهاجرت و مواجهه و درگیری فعال با مانعی چون قانون حضانت از فرزند و حضور هاله‌ای از تردید در مورد خیانت الی به نامزدش (به‌رغم اینکه اکثر خیانت‌ها از سوی مردان به زنان است)، نشانه‌هایی از فردگرایی است. بینش فردگرایانه به عنوان یکی از شالوده‌های فرهنگ مدرن نهاد خانواده را نیز به شدت تحت تأثیر قرار داده است. ولی به نظر می‌رسد جامعه از طرفی تحت سیطره «فردگرایی افراطی» و از طرف دیگر «وابستگی شدید به خانواده» قرار گرفته است. در چنین شرایطی، گاهی اختلالاتی در روابط خانوادگی به وجود می‌آید. امروزه، روابط اعضای خانواده، و به‌خصوص روابط زناشویی، در دنیای مدرن سست شده است و هر یک از اعضای خانواده خواسته‌های فردی خود را دنبال می‌کنند، ولی سرنوشت آدم‌ها به هم گره خورده است. سیمین در جدایی، قصد دارد از نادر جدا شود و اهدافی دارد، ولی تحقق خواسته فردی سیمین به مشکلات همسرش (نادر) بستگی دارد. در فیلم *درباره‌الی*، الی بدون مداخله خانواده، خودش تصمیم می‌گیرد که حضور «خودِ مدرن» و رشد فردگرایی نمایان است، ولی در اینجا نیز سرنوشت هم‌سفران به هم گره خورده است و همگی در اضطرابند. شاید فرهادی می‌خواهد بگوید که جامعه ایران در حال گذار به مدرنیته است، ولی هنوز برای جامعه ایران «فردگرایی کامل» محقق نشده است.

خشونت علیه زنان

دنیای الی و سپیده از سلطه تنهایی به‌منزله جزء لاینفک زندگی روزمره در دنیای مدرن نشان دارد. مرگ الی در گوشه سرد و بی‌روح سردخانه در درون کاوروی زیپ‌شده، تنهایی انسان مدرن در دم مرگ است. *درباره‌الی* نشان می‌دهد که تا چه اندازه تراژدی مدرن با شدتی سرسام‌آور و با خشونت هولناکی، زندگی را سخت‌تر و تهی‌تر از همیشه کرده است.

انسان مدرن در ته‌مایه‌های بی‌جان و نحیف حیات زیر ضربه‌ها و مصایب معیشت در حال

ضجه و تهوع است. زندگی در این جهان سراسر در زیر سایه خودکشی و طلاق و کلبی مسلکی و آنومی و تجرید است [۱، ص ۹۳].

در فیلم چهارشنبه‌سوری، خشونت به شکلی همزاد با عدم‌امنیتی مطرح می‌شود که در سراسر فیلم به چشم می‌آید. نمای درشت از خانه مرتضی با شیشه‌ای شکسته و سپس بازنمایی دست باندپیچی‌شده او در منزل، مبین حضور عنصر خشونت در فیلم است. پرخاش‌ها و عصبانیت‌ها در سراسر فیلم دیده می‌شود. در طول فیلم، با کتک‌کاری سیمین توسط مرتضی و به دنبال آن کتک‌کاری امیرعلی توسط مژده، شاهد خشونت هستیم.

وقتی مرتضی مژده را می‌شناسد، به سمت خیابان می‌رود. چراغ سبز شده و ماشین‌ها و موتورها با شتاب از خیابان می‌گذرند. مرتضی به سوی مژده می‌آید. مژده با دیدن مرتضی می‌ماند و به محض اینکه مرتضی به او می‌رسد، کشیده محکمی به صورتش می‌زند. مژده عقب‌عقب می‌رود، پایش لق می‌خورد و به جوی آب می‌افتد. لباسش خیس و گلی می‌شود. مرتضی به مژده می‌گوید: «دارم می‌گم اینجا چی می‌خواهی زنیکه کثافت؟»

در فیلم درباره‌الی نیز، به‌رغم وجود شوخی‌ها، خنده‌ها و بذله‌گویی‌هایی که در لحظه‌های اول سفر غالب است، سرشار از خشونت‌ها و بددهن‌هایی است که در روز دوم سفر به شکل مسلط رفتار مسافران مبدل می‌شود. سپیده نقطه ثقل خشونت‌هاست. شاید بتوان گفت هم «خشونت فیزیکی» زمانی که همسرش امیر او را کتک می‌زند و هم «خشونت روانی» زمانی که همسر و دوستانش او را مورد سؤال قرار می‌دهند. برای مثال، شهره سپیده را مورد سؤال قرار می‌دهد که «من گفتم بیایم شمال؟، من این خانوم رو دعوت کردم؟ من گفتم بیایم ویلای کنار آب؟ من نداشتم برگردم تهران؟» سپیده را مقصر می‌داند. در واقع، سپیده است که می‌بایست مورد بی‌مهری و خشونت قرار می‌گرفت، کسی که از نبودن ویلای مناسب گرفته تا مرگ الی را می‌توان به او نسبت داد. بخش دیگر خشونت را دیگر هم‌سفران در فقدان الی به شکلی نمادین به روی صحنه می‌آورند؛ از تخطئه الی گرفته تا محکوم کردن همدیگر. در فیلم جدایی نادر از سیمین نیز، در روابط حجت و راضیه خشونت دیده می‌شود. حجت خیلی زود عصبانی می‌شود، دست‌بزن دارد. توانایی کنترل رفتار خود را ندارد و با همسرش بداخلاقی می‌کند. به‌طور کلی، می‌توان گفت، در فیلم‌های مطالعه‌شده مردان در رویارویی با مشکلات از ابزار و راه‌حل «خشونت علیه زن» استفاده می‌کنند.

مناسبات جنسیتی و روحیه مردسالارانه به زنان

ایدئولوژی سازنده ذهنیت و هویت زنانه در درون مناسبات نابرابر جنسیتی، ایدئولوژی «مردسالاری» است. مردسالاری، زنان را در متون رسانه‌ای به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که علایق و ارزش‌ها و منافع مردان را به زیان منافع و علایق زنان تداوم بخشد و چیرگی جنس مذکر بر جنس مؤنث را تضمین کند [۴۱، ص ۱۵۱]. در این دیدگاه، مردان، به‌وسیله زورگویی‌های

آشکار یا غیرمستقیم از طریق آداب و رسوم و سنت‌ها و نیز به کمک زبان، آموزش، لباس، برجسب و در قالب تقسیم کار، تعیین می‌کنند که زنان چه وظیفه‌ای دارند و چه نقش‌هایی را باید یا نباید بازی کنند تا همواره تحت سیطره جنسیتی باقی بمانند [۵۶، ص ۵۷].

در فیلم *درباره‌الی...*، روحیه‌ای مردسالارانه مشهود است؛ هرچند در تصمیم‌گیری‌ها رأی‌گیری می‌شود و در واقع نظر جمع مطرح است، می‌بینیم که وقتی احمد نظر نازی را از اینکه در ویلای لب دریا بمانند می‌پرسد؛ می‌گوید: «هر چی آقامون بگه» یا بحث‌هایی که بعد از گم‌شدن الی بین شهره و پیمان صورت می‌گیرد، نگاه مردسالارانه پیمان راجع به زن دیده می‌شود و طبق گفته خودش «تا بیست سال دیگر هم، چنین است». سپیده نیز مورد خشونت همسرش واقع می‌شود. باید مدام پاسخ‌گوی کارها و اعمال و اشتباهات خود باشد و مکرراً سوژه نگاه خیره مردان است.

مناسبات جنسیتی به‌روشنی در فیلم *جدایی نادر از سیمین* نیز دیده می‌شود. فرهادی این مناسبات را در خانواده طبقه پایین (خانواده حجت) بیش از طبقه متوسط شهری نشان می‌دهد. در خانواده نادر، سیمین آزاد است. ترمه دوچرخه دارد. خانم قهرایی هم از نظر شغلی، نوع حجاب و پوشش، داشتن سرمایه‌های اجتماعی، ماشین و موارد دیگر نشان می‌دهد که از همان طبقه سیمین است و خواسته‌های برابری و آزادی‌خواهانه دارد. درمقابل، روابط قدرت و نابرابری جنسیتی شدیدی در زندگی و خانواده راضیه، حجت و سمیه و خواهر حجت دیده می‌شود. راضیه استقلالی از خودش ندارد، ولی سیمین شغل دارد و مستقل است. نادر از خشونت‌هایی چون فریادزدن و کتک‌زدن خانواده‌اش استفاده نمی‌کند، ولی حجت به‌راحتی جوش می‌آورد و دست‌بزن هم دارد (نه‌تنها نسبت به همسر خودش، بلکه این خشونت را حتی نسبت به خواهرش نیز نشان می‌دهد). حجت زنان خانواده نادر را نیز به خشونت تهدید می‌کند. در فیلم *جدایی نادر از سیمین*، زنان فیلم (سیمین، ترمه و خانم قهرایی) در معرض خطر مردان (حجت) هستند.

ناامنی روان‌شناختی زنان

بی‌اعتمادی و وجود ناامنی در جامعه برای زنان یکی از تم‌های کلیدی فیلم‌های فرهادی است. در فیلم *چهارشنبه‌سوری* در شرکت خدماتی که روحی کار می‌کند، صحبت از دختری می‌شود که شب سوار ماشین غریبه‌ای شده و گم شده است. همه این صحنه‌ها احساسی را در مخاطب ایجاد می‌کند که در جامعه‌ای زندگی می‌کند که دیگر امنیت در آن از بین رفته است و ناامنی اخلاقی همه شهر را فرا گرفته است. علاوه بر این، در شرکت خدماتی، پیرمردی اصرار دارد با زن پیر خود همراه باشد. در صحبت‌های مرتضی و روحی، روحی این حادثه را محصول خفاش شب می‌داند و به مرتضی می‌گوید که خفاش شب یک نفر نیست، بلکه خیلی زیاد است.

مرتضی: چه می‌دونی تو این شهر چه خبره. نگاه کن.

روحی: اتفاقاً هفته پیش بود یکی از دخترای شرکتمون دیر از کار می‌آد. تو راه گم می‌شه. پیداش هم نکردن هنوز. بچه‌های شرکت می‌گفتن کار خفاش شبی چیزیه...

مرتضی: بابا اون رو که گرفتن.

روحی: می‌دونم، ولی خوب یکی دو تا که نیستن، زیادن.

مدرنیته با همه مظاهر زیبایی‌اش، پیچیدگی‌ها و اضطراب‌هایی به دنبال دارد که زنان نیز با آن مواجه می‌شوند. به بیان گیدنز، جهانی که امروزه در آن زندگی می‌کنیم جهان دلهره‌آور و خطرناکی است [۳۴، ص ۱۰]. فرهادی درخصوص تم مرکزی فیلم چهارشنبه‌سوری در یادداشتی در مجله فیلم اشاره می‌کند که زندگی در محیطی که اعتمادنکردن شرط عقل است و اعتمادورزیدن بی‌احتیاطی، آرام‌آرام ناامنی روانی را موجب خواهد شد. در طول فیلم، این احساس ناامنی در زندگی آدم‌های فیلم، حتی در چهاردیواری محل زندگی‌شان، به چشم می‌آید. منشأ این ناامنی و بی‌اعتمادی به یکدیگر مسئله‌ای است که از فرهنگ و زندگی شهری و تنوع و تکثر ارتباطات فردی و اجتماعی نشئت می‌گیرد. درواقع، موضوعی که فیلم سعی دارد نشان دهد، امنیت روانی آدم‌هاست [۳۶، ص ۱۹]. در فیلم چهارشنبه‌سوری، ناامنی برای زنان در جامعه بسیار مشهود است و فرهادی در مواردی این موضوع را نمایش می‌دهد؛ مثلاً، نمایش سختی‌های زندگی مجردگونه و تنهایی سیمین، مزاحمت‌های پسر همسایه برای روحی و قضاوت‌های راننده تاکسی در مورد مژده^۱، عدم وجود امنیت برای زنان در جامعه را تداعی می‌کند.

چهارشنبه‌سوری، زنان را به واسطه نیاز به امنیت برای حضور در اجتماع، وابسته به مردان تصویر می‌کند. نمود بارز چنین صحنه‌ای جایی است که سیمین تصمیم می‌گیرد راهش را از مرتضی جدا کند و از ماشین او پیاده می‌شود. لحظه‌ای از این جدایی نمی‌گذرد که با افتادن ترقه‌ای کنار پایش، دچار ترس و اضطراب می‌شود و به دنبال مرتضی برمی‌گردد؛ نمایی که او در آن تنها و مستأصل به خیابانی می‌نگرد که لحظاتی پیش مرتضی آنجا را ترک کرده است. این در حالی است که سیمین زنی پخته است که تنها زندگی می‌کند و طبیعتاً نمی‌تواند آن قدر دل‌نازک باشد. این‌گونه رفتارها نمادی از سختی‌های زندگی یک زن تنها در جامعه امروز ماست که شاید دلیلی باشد برای اینکه سیمین فیلم چهارشنبه‌سوری را به سمت رابطه‌هایی هرچند موقتی و پنهانی می‌کشاند.

۱. راننده تاکسی که بعد از کتک‌کاری مرتضی، مژده را سوار کرده است، به مژده می‌گوید: «من ظهر تا حالا دو بار از این خط رد شدم، شما همین جور واسادی کنار خیابون. بالاخره ده نفر بی‌غیرتان، صد نفر بی‌غیرتان، یه باغیرت هم مثل اون بابا پیدا می‌شه خونش جوش می‌آد دیگه. باز اون خدایامرز زنده بود یه شهر نویی بود هرکی این‌کاره بود راحت می‌رفت اونجا عزامتمش رو می‌گرفت تموم می‌شد...»

بحث و نتیجه گیری: زن در کشاکش «سنت» و «مدرنیته»^۱

سیمون دوبوار، در کتاب جنس دوم، می نویسد: «زنان، زن زاده نمی شوند بلکه به صورت زن درمی آیند» [۱۰، ص ۱۳]؛ این بدان معناست که زن بودن یک برساخت اجتماعی است و در حقیقت امری است که از سوی جامعه و نظام اجتماعی بر زن تحمیل می شود. زنانگی برساختی اجتماعی- فرهنگی است که در کشاکش تغییرات اجتماعی- فرهنگی و مدرنیزاسیون مورد بازاندیشی قرار می گیرد. می توان گفت، «زن بودن» امری پویا و انعطاف پذیر است که به صورت بازاندیشانه دائم در حال تغییر است. یکی از متونی که بازنمایی زنان و مسائل مربوط به آنان در آن ظاهر می شود، فیلم های سینمایی است. همراه تغییرات اجتماعی، فرهنگی و تحولات ارزشی و نگرشی در جامعه ایرانی، سینما نیز برساخت تازه و متفاوتی از زنان ارائه می دهد. یافته های تحقیق نشان داد فیلم های مطالعه شده بازنمایی ای از زنان با مقولاتی چون «برساخت زن مدرن در آمیخته به سنت؛ تضاد استقلال و وابستگی زنان؛ دروغ گویی و پنهان کاری زنان، خشونت علیه زنان؛ حضور مناسبات جنسیتی و روحیه مردسالارانه نسبت به زنان؛ و ناامنی روان شناختی زنان» به تصویر می کشند و این مقولات در نهایت مقوله هسته ای «زن در کشاکش سنت و مدرنیته» را خلق می کنند.

فرهادی در فیلم هایش از طرفی برساخت جدیدی از زنان ارائه می دهد و به معنای زنانگی وسعت می بخشد و تاحدودی آن را تغییر می دهد. در فیلم های مطالعه شده، زنان با ویژگی هایی مدرنی چون داشتن تحصیلات دانشگاهی، آرایش و پوشش مدرن، مستقل، فردگرا، دارای سرمایه اجتماعی و فرهنگی بالا به تصویر کشیده می شوند. ویژگی هایی که حاکی از حضور و مشارکت زنان در عرصه های فراتر از قلمروی خصوصی خانه و خانواده است؛ یعنی حضور زنان در عرصه عمومی. به دنبال تحولات عینی در عرصه عمومی زنان و رشد تحصیلات، اشتغال و استقلال اقتصادی زنان، شاهد تحولات ارزشی و نگرشی در زنان امروزی نیز هستیم؛ نگرش هایی که موجب افزایش استقلال و قدرت طلبی زنان و تقاضاهای جدید در اجتماع و خانواده می شود. در فیلم های مطالعه شده، نوعی «فردگرایی افراطی» بین زنان و مردان در زندگی خانوادگی حاکم است. این موضوع نشان دهنده نوعی نگرش ابزاری در فضای مدرنیته است که چنین نگرشی حتی به روابط شخصی و خانوادگی سرایت کرده است و افراد در زندگی روزمره دچار نوعی فردگرایی خودخواهانه شده اند. ولی فرهادی از طرف دیگر نشان می دهد هرچند زنان می توانند به منزله «سوژه های فعال و دارای هویت فردی و استقلال» در جامعه حضور داشته و برای زندگی شان تصمیم مستقلی بگیرند، نباید فراموش کرد که اغلب تصمیمات

۱. با الهام از حسین کجوییان (۱۳۸۴) در کتاب *تطورات گفتمان های هویتی ایران: ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد*.

زن در گفتمان فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران باید از کانال تصمیمات مردانه عبور کند و زن در «تضاد بین استقلال و وابستگی» قرار دارند. در واقع، مردان در مرکز جهان اجتماعی هستند و زنان در حاشیه این جهان قرار دارند. در فیلم‌های بررسی‌شده، نگاه‌های سنتی و مردسالارانه، که همچنان در جامعه به زنان مسلط است، بازنمایی می‌شود؛ اینکه یک زن متأهل چه روابط و مناسباتی باید در جامعه داشته باشد. زنان بازنمایی‌شده در فیلم‌های فرهادی سرمایه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بالایی دارند، اما در کنار این توانمندی‌ها همچنان تحت نفوذ و سیطره مردان و اسیر قید و بندهای جامعه سنتی‌اند. در واقع، زنان در زیست‌جهان مدرن در کشاکش روابط و مناسبات سنتی و مدرن زندگی می‌کنند. بازنمایی تضاد استقلال و وابستگی زنان و حضور «فردگرایی افراطی» از یک‌سو و «وابستگی شدید به خانواده» (از جمله مردان خانواده)، می‌تواند حکایت از این داشته باشد که جامعه ایران در حال گذار به مدرنیته است، ولی هنوز برای جامعه ایران «فردگرایی کامل» محقق نشده است و زنان همچنان در کشاکش نقش‌های سنتی و مدرن در زیست‌جهان مدرن در حال کنش و عمل‌اند.

زن در سینمای اصغر فرهادی به‌منزله نوعی «سوژه فعال» برساخت شده است، ولی سوژه‌ای که هویت واحد و مستقلی ندارد و همچنان وابسته و در انقیاد «مردان» است. زنان همواره به‌منزله افرادی وابسته به مردان بازنمایی شده‌اند که همواره به کمک و حمایت مردان نیاز دارند؛ مثلاً فعال‌بودن زنان در فیلم *درباره‌الی...* مشکل ایجاد کرده و مردان باید به دنبال درست‌کردن آن باشند. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* نیز، به دنبال اقدام به جدایی زن مدرن، یعنی سیمین، است که اتفاقات بدی رقم خورده است. در فیلم‌های فرهادی، زنان مدرن همچنان در موقعیت‌های سخت زندگی با کلیشه‌های جنسیتی به تصویر کشیده شده‌اند؛ زن به‌عنوان فردی که در موقعیت‌های سخت عقب‌نشینی می‌کند یا کنار گذاشته می‌شود (مثل سپیده در *درباره‌الی*)، از سختی‌های زندگی و شرایط سخت میدان اجتماعی فرار می‌کند (مثل سیمین در *جدایی نادر از سیمین*)، بازنمایی شده است. فرهادی تضاد موجود در جامعه ایران را به‌خوبی نشان داده است. زنان امروزه اگرچه سرمایه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بالایی دارند و در برخی از شاخص‌ها پیشرفت کرده‌اند، همچنان در جامعه و خانواده تابع، در حاشیه و وابسته به مردان‌اند. در واقع، زنان بازنمایی‌شده در فیلم‌های اصغر فرهادی «زنان در کشاکش سنت و مدرنیته» هستند؛ یعنی زنانی که در ظاهر مدرن شدند و مظاهر مدرن را در خود دارند، ولی همچنان خصوصیات و شاخصه‌های زن سنتی را در جامعه بر دوش می‌کشند. زنان فیلم‌های فرهادی به صورت صرف ویژگی‌های مدرنیته را ندارند و در زندگی همچنان اسیر سنت‌ها هستند و به‌طور کامل سنت‌ها را نادیده نمی‌گیرند. زنان فیلم‌های فرهادی آمیخته‌ای از سنت و مدرن‌اند. به نظر می‌رسد ساختار سنتی خانواده و مردسالاری حاکم بر این ساختار، همچنان نفوذ و سلطه خود را حفظ کرده است، زیرا با افزایش تحصیلات، اشتغال و آگاهی زنان

همچنان شاهد در حاشیه بودن زنان در خانواده هستیم. زن مدرن همچنان در جامعه تحت فشار سنت‌ها و قوانین موجود است و به نظر می‌رسد سرمایه اجتماعی و اقتصادی‌اش در خانواده مانعی برای بر خورداری او از حقوق جدید نمی‌شود و همچنان اقتدار و سلطه مرد در جامعه حاکم است. در همین کشاکش‌هاست که زنان امروزه بیشتر از گذشته خواستار ترکیب نقش‌های سنتی و مدرن‌اند؛ به طوری که از طرفی پایبند سنت‌ها و وظایف سنتی خود (مادری و همسری) بوده و از طرف دیگر، با کسب سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خواهان برعهده گرفتن نقش‌های اجتماعی در جامعه‌اند.

منابع

- [۱] ابادری، یوسف (۱۳۷۷). *خرد جامعه‌شناسی*، تهران: طرح نو.
- [۲] استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ‌عامه*، ترجمه ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.
- [۳] بخارائی، احمد؛ علیخواه، فردین؛ نباتی‌شاغل (۱۳۹۴). «واکاوی سوژه زن در فضای گفتمانی سینمای ایران (تحلیل گفتمان موردی فیلم‌های *لیلا*، *دوزن* و *جدایی نادر از سیمین*)»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۷، ش ۱، ص ۱۷-۳۶.
- [۴] بهنام، جمشید (۱۳۸۳). *تحولات خانواده*، ترجمه جعفر پوینده، تهران: ماهی.
- [۵] تاکی، علی؛ آذری، غلامرضا (۱۳۹۳). «روایت زن در آثار سینمایی بهرام بیضایی (فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌ها)»، فصل‌نامه جامعه، فرهنگ، رسانه، س ۳، ش ۱۰.
- [۶] چیل، دیوید (۱۳۸۸). *نگرش جامعه‌شناختی به خانواده‌ها در دنیای امروز*، ترجمه محمد مهدی لیبی، تهران: شرکت نشر نقد افکار.
- [۷] حبیب‌پور کتابی، کرم؛ طالبی، سحر؛ آهنگران، محمد (۱۳۹۲). «بازنمایی اشتغال زنان و نقش آن در ساختار خانواده (مطالعه موردی: سریال‌های *دنوازان* و *همسایه‌ها*)»، فصل‌نامه مطالعات سبک زندگی، س ۲، ش ۳، ص ۶۹-۱۰۴.
- [۸] حسن‌پور، آرش؛ یزدخواستی، بهجت (۱۳۹۴). «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران»، فرهنگ ارتباطات، دوره ۱۶، ش ۶۴، ص ۳۳-۶۸.
- [۹] خالق‌پناه، کمال؛ رضایی، مرضیه (۱۳۹۳). «عاملیت غیرجنسی زنانه در میانه تقابل‌های ساختاری: برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۶، ش اول، ص ۹۱-۱۱۳.
- [۱۰] دوبوواری، سیمون (۱۳۸۸). *جنس دوم*، ترجمه قاسم صنعوی، ج ۲، تهران: توس، چ ۸.
- [۱۱] راودراد، اعظم (۱۳۸۰). «تغییرات نقش زنان در جامعه و تلویزیون»، *پژوهش زنان*، دوره اول، ص ۱۳۳-۱۵۶.
- [۱۲] راودراد، اعظم؛ زندی، مسعود (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، *رسانه جهانی*، ش ۲.
- [۱۳] راودراد، اعظم؛ صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۵). «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۶، ص ۳۱-۵۶.

- [۱۴] راودراد، اعظم؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲). «سپیده یا الی...؟ خوانش انتقادی فیلم *درباره‌الی*»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۹، ش ۳۱.
- [۱۵] رحمتی، محمدمهدی؛ سلطانی، مهدی (۱۳۸۳). «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دوره ۲، ش ۳.
- [۱۶] رستگارخالد، امیر (۱۳۸۳). *خانواده، کار و جنسیت*، تهران: شورای فرهنگی اجتماعی زنان و خانواده.
- [۱۷] رشیدی، طلا؛ ملک‌حسینی، عباس (۱۳۹۳). «مدرنیته و تأثیر آن بر هویت‌یابی زنان در فضاهای عمومی شهری (مورد مطالعه: پارک ائل‌گلی تبریز)»، *پژوهش‌های جغرافیایی برنامه‌ریزی شهری*، دوره ۲، ش ۳، ص ۳۴۳-۳۷۰.
- [۱۸] رضایی، محمد؛ کاظمی، عباس (۱۳۸۷). «بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی»، *تحقیقات فرهنگی ایران*، دوره اول، ش ۴، ص ۹۱-۱۱۸.
- [۱۹] ساروخانی، باقر؛ رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۳). «زنان و بازتعریف هویت اجتماعی»، *مجله انجمن جامعه‌شناسی ایران*، دوره ۵، ش ۲، ص ۱۳۳-۱۶۰.
- [۲۰] سلطانی‌گرددفرامرزی، مهدی (۱۳۸۳). «زنان در سینمای ایران»، *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۸، ص ۸۷-۹۸.
- [۲۱] سلطانی‌گرددفرامرزی، مهدی (۱۳۸۵). «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، دوره ۴، ش ۱-۲، ص ۱۴-۹۱.
- [۲۲] شریعتی‌مزیانی، سارا؛ مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰). «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن)»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۳، ش ۲، ص ۳۵-۵۴.
- [۲۳] صادقی‌فنائی؛ کریمی، شیوا (۱۳۸۴). «کلیشه‌های جنسیتی سریال‌های تلویزیونی ایرانی سال ۱۳۸۲»، *پژوهش زنان (زن در توسعه و سیاست)*، دوره ۳، ش ۳.
- [۲۴] صادقی‌فنائی، سهیلا؛ شریفی‌ساعی، محمدحسین (۱۳۹۰). «بازنمایی ازدواج در سریال‌های تلویزیونی (تحلیل نشانه‌شناختی پنج سریال ایرانی پربیننده در دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰)»، *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۷، ش ۲۲، ص ۶۷-۹۰.
- [۲۵] عابدی‌نیا، نسرین؛ بوالهری، جعفر؛ نقی‌زاده، محمدمهدی (۱۳۹۴). «مقایسه عوامل زمینه‌ساز تقاضای طلاق بر حسب جنسیت»، *مطالعات روان‌شناختی*، دوره ۱۱، ش اول، ص ۱۴۱-۱۷۷.
- [۲۶] علی‌احمدی، امید (۱۳۸۸). *تحولات خانواده در صد سال اخیر*، تهران: مرکز.
- [۲۷] علیخواه، فردین؛ باباتبار، احسان؛ نباتی‌شغل، امین (۱۳۹۳). «زن به‌مثابه سوژه شناسا (تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)»، *پژوهش زنان*، دوره ۵، ش ۱۰، ص ۵۹-۸۷.
- [۲۸] فروتن، یعقوب (۱۳۹۲). «چالش‌های خانواده معاصر و نوگرایی با تأکید بر طلاق در فرایند گذار جمعیتی»، *مسائل اجتماعی ایران*، س ۴، ش ۲، ص ۱۰۵-۱۲۹.
- [۲۹] فیلیپ، کسل (۱۳۸۳). *چکیده آثار آنتونی گیدنز، ترجمه حسن چاوشیان*، تهران: ققنوس.
- [۳۰] کاظمی، عباس؛ ناظر فصیحی، آزاده (۱۳۸۶). «بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری تلویزیونی»، *پژوهش زنان (زن در توسعه و سیاست)*، دوره ۵، ش اول، ص ۱۳۷-۱۵۳.
- [۳۱] کاظمی‌پور، شهلا (۱۳۸۵). «تحولات اخیر و آینده وضعیت اشتغال و بیکاری در ایران با تأکید بر

- [۳۲] وضعیت اشتغال زنان، نامه انجمن جمعیت‌شناسی ایران، دوره اول، ش اول، ص ۲۰-۴۲.
- [۳۳] گدیز، ویلیام (۱۳۸۶). جنگ علیه خانواده، ترجمه معصومه محمدی، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- [۳۴] گیدنز، آنتونی (۱۳۸۴). پیامدهای مدرنیت، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: مرکز.
- [۳۵] گیویان، عبدالله؛ سروی زرگر، محمد (۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، تحقیقات فرهنگی، ش ۸، ص ۱۴۷-۱۷۷.
- [۳۶] محمدپور، احمد؛ ملک‌صادقی، مریم؛ علیزاده، مهدی (۱۳۹۱). «مطالعه نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعه موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه‌ترانزیت)»، فصل‌نامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ش ۸، ص ۲۹.
- [۳۷] مظفری، افسانه؛ نیک‌روح متین، فرزانه (۱۳۸۸). «تحلیل محتوای فیلم دوزن به کارگردانی تهمینه میلانی با رویکرد به زن»، پژوهش‌نامه علوم اجتماعی، س ۳، ش ۲، ص ۱۷۱-۱۹۸.
- [۳۸] موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ لیلیان، شبنم (۱۳۹۴). «چگونگی بازنمایی زنان سنتی و مدرن در آگهی‌های تلویزیونی ایران (از مهر ۱۳۹۰ تا مهر ۱۳۹۱)»، دوفصل‌نامه جلوه هنر، دوره ۷، ش ۱، ص ۱۳-۲۲.
- [۳۹] مهدی‌زاده، سید محمد؛ اسمعیلی، معصومه (۱۳۹۱). «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای حاتمی‌کیا»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۴، ش ۲، ص ۸۵-۱۰۵.
- [۴۰] مهرگان، نادر؛ موسائی، میثم؛ رضائی، روح‌الله (۱۳۹۰). «تحولات اشتغال زنان در ایران با استفاده از تحلیل انتقال سهم»، رفاه اجتماعی، س ۱۱، ش ۴۰، ص ۹۳-۱۰۵.
- [۴۱] میشل، آندره (۱۳۸۹). پیکار با تبعیض جنسی، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نقش نگاه.
- [۴۲] میرزایی، حسین (۱۳۸۴). «بررسی جامعه‌شناختی فردگرایی در ایران»، پایان‌نامه دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران.
- [۴۳] میلنر، اندرو (۱۳۸۵). درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران: ققنوس.
- [44] Alexander, Victoria D (2003). *Sociology of the Arts*, London: Blackwell publishing.
- [45] Ayob, Asma (2009). "The Changing Construction of Women Characters in Popular Hindi-language Cinema from 1970 to 2007.", <http://hdl.handle.net/10539/7064>.
- [46] Bufkin, J. (2003). The Representation of Ethno-racial Minorities and Women in Modern Movies. available in (www.ingenta.com).
- [47] Edgar, Andrew & Sedgwick, Peter. (2007). *Cultural Theory: The Key Concepts*, Second Edition, Routledge, published in the Taylor & Francise Library.
- [48] Gayen, Kaberi (2015). "Women, War and Cinema: Construction of Women in the Liberation War Films of Bangladesh", *French Journal for Media Research* [enligne], vol 3, PP 1- 25.
- [49] Gupta, Shashwat Bhushan & Gupta, Suraksha (2013). "Representation of social

- issues in cinema with specific reference to Indian cinema: case study of Slumdog Millionaire", *The Marketing Review*, 2013, Vol. 13, No. 3, pp. 271-282.
- [50] Hall, Stuart (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publication
- [51] Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage in association with the Open University.
- [52] Hans, V. Basil (2014). "Women Portrayal in the Media – From Sex Roles to Social Construction and Beyond", Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract=2375510>.
- [53] Hsiu-Fang Hsieh , Sarah E. Shannon.(2005). "Three approaches to qualitative content analysis", *qualitative health recerch*, Vol. 15 No. 9, pp 1277-1288.
- [54] Jenkins, Claire (2009). *Family entertainment: representations of the American family in contemporary Hollywood cinema*. PhD thesis, University of Warwick.
- [55] Patton, MQ(2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Thousand Oaks:CA:Sage.
- [56] Rich, Adrienne.(1995). *of Woman Born.Motherhood as Experience and Institution*, Virago Press Ltd. London.
- [57] Smith, Jeff (2012). "gender representation in Hollywood films, normalizing male dominance in films", This report was conducted by Chloe Beighley and Jeff Smith.
- [58] Thomas, David R. (2006). "A General inductive approach for Analyzing Qualitative Evaluation Data" , *American Journal of Evaluation*. Vol27. No. 2, PP 237- 246.