

عنوان: بازنمایی ارزش‌های اجتماعی زن ...

مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی

دوره ۸، شماره ۱، شماره پیاپی ۱۵، صفحات: ۶۹ - ۹۱

منتشر شده در بهار و تابستان ۱۳۹۲

مقاله داوری شده

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۲۰

بازنمایی ارزش‌های اجتماعی زن در سینمای بعد از انقلاب:

مقایسه دو دوره اصلاح طلبی و اصولگرایی

سید محمد مهدی زاده

استادیار، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی

[Mahdizade45@yahoo.com](mailto:Mahdizade45@yahoo.com)

عبدالرضا زندی

کارشناس ارشد، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی

[Zandireza60@gmail.com](mailto:Zandireza60@gmail.com)



مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی

مجله علمی پژوهشی الکترونیک در حوزه ارتباطات و رسانه

منتشر شده توسط دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

[www.gmj.ut.ac.ir](http://www.gmj.ut.ac.ir)

### چکیده

مسئله این پژوهش، چگونگی بازنمایی عملکرد اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران است. برای این منظور به مطالعه مقایسه‌ای بازنمایی ارزش‌های زن در سینمای بعد از انقلاب و با روش کیفی تلفیقی نشانه‌شناسی پرداخته است. در چارچوب نظری این تحقیق نظریه نمایش جنسیت و کنش متقابل گافمن و ایده آل تایپ ماکس وبر برای ساخت الگوهای تفسیری و تفسیر ارزش‌های اجتماعی بازنمایی شده در خصوص زنان در سینمای بعد از انقلاب استفاده شده اند. نمونه‌های انتخاب شده در دو سطح تحلیل (الگوی روایت بارت، الگوی سلبی و کادوری) مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. با مشاهده و تحلیل فیلم‌ها طبق الگوهای بیان شده، یافته‌های تحقیق در دو الگوی تفسیری بیان شده‌اند. مدل "تحول سوژگی؛ دگرگونی در تفسیر" بیانگر برساختگی "صبر و تحمل" و "دگرگونی در اندیشه و تفسیر زن" و مدل "دروغ، چندچهرگی؛ فریب ساختار" بیانگر برساختگی "دروغگویی" به عنوان عملکرد اجتماعی تکرارشونده و ارزش اجتماعی زن در سینمای ایران پس از انقلاب هستند.

**کلیدواژه‌ها:** بازنمایی، ارزش‌های اجتماعی، جنسیت، نشانه شناسی

### مقدمه و طرح مسئله

در سینمای ایران بنا به مسائل موجود در جامعه، حضور زنان به موضوعی چالش برانگیز تبدیل شده است. در جریان مطالعه بازنمایی در سینمای ایران، شیوه‌های مختلف به تصویر کشیدن زن در سینما، آغاز شکل‌گیری مسئله تحقیق پیش رو بود. چگونگی بازنمایی تصویر زنان در سینمای ایران و اینکه این تصویر بازنمایی شده تا چه حد سازنده واقعیت می‌باشد، انگیزه‌های شکل دهنده مسئله تحقیق بودند. توضیح آنکه، در میان رسانه‌های جمعی، سینما به علت تصویری و همه‌گیر بودن به عنوان یکی از عوامل مهم اجتماعی سازی یا اجتماعی شدن در دنیای مدرن محسوب می‌گردد. سینما با بازنمایی الگوهای هنجاری حاکم بر زندگی اجتماعی در قالب اجراهای نمایش‌گونه و در قالب روابط مناسکی شده، منبع بزرگی برای مطالعه ارزش‌های اجتماعی در روابط جنسیت فراهم می‌آورد. در بحث‌های این مقاله نشان می‌دهیم که فرآیند اجتماعی شدن چگونه از طریق بازنمایی الگوهای ویژه‌ای از ارزش‌ها در سینمای ایران محقق می‌شود.

اگر بپذیریم که معنا واجد ماهیتی ثابت و تضمین شده نیست بلکه از بازنمایی‌های خاص طبیعت در فرهنگ ناشی می‌شود، آنگاه می‌توان نتیجه گرفت که معنای هیچ چیز نمی‌تواند تغییر ناپذیر، غایی یا یگانه باشد (مهدیزاده، ۱۳۸۷، ص ۱۶). اگرچه جنس<sup>۱</sup> امری طبیعی و مبتنی بر تفاوت‌های طبیعی زنان و مردان است؛ اما جنسیت<sup>۲</sup> مبتنی بر ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی تبعیض‌آمیز و نوعی نظام بازنمایی در چارچوب گفتمان پدرسالاری است. جنسیت نوعی بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای است. محتوای رسانه‌ای در شکل دادن به بینش‌ها و ادراک‌ها درباره مرد و زن نقش مهمی ایفا می‌کنند (مهدیزاده، ۱۳۸۷، ص ۱۲۳). در

سینمای ایران بعد از انقلاب نیز بنا به مسائل موجود در جامعه، حضور زنان به موضوعی چالش برانگیز تبدیل شده است. در این سینما وقایع مهم اجتماعی از جمله جنگ و یا تغییر گفتمان تأثیر بسزایی بر این رسانه گذاشته‌اند. روند کلی سینمای ایران نشان داده که در دوره‌های مختلف، سینما و بازنمایی جلوه‌های مختلف اجتماعی نیز تغییر کرده است. زن نیز به عنوان یکی از عناصر فیلم‌های سینمایی، تحت تأثیر این تغییرات به شکل‌های مختلفی بازنمایی شده است.

آنچه این مقاله در پی آن است، چگونگی بازنمایی ارزش‌های اجتماعی زن در سینمای پس از انقلاب است. از این جهت، سکانس‌های مربوط به ارزش‌های اجتماعی زن در فیلم‌های "لیلا" و "کاغذ بی خط" و "چهارشنبه سوری"، "زن‌ها فرشته‌اند" و "درباره‌الی"، در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفتند.

### چارچوب مفهومی

براساس مقتضیات پژوهش پیش رو که از روش کیفی استفاده می‌کند، با استفاده از روش تلفیقی نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان، داده‌ها (ارزش‌های اجتماعی زن) از متن تحقیق (سینمای ایران بعد از انقلاب) استخراج شد. سپس جهت تدوین الگوهای تفسیری بر مبنای "سنخ آرمانی" ماکس وبر و تفسیر داده‌های حاصل از تحلیل متن، نظریه‌های مورد نیاز فرا خوانده شد. در واقع فصل مشترک این نظریه‌ها کمک به ساخت الگوهای تفسیری است. بر این اساس در این بخش ابتدا به نظریه بازنمایی استوارت هال پرداخته و در ادامه نظریه‌های نقش جنسیتی، نظریه پدرسالاری، نظریه جبر اجتماعی، نظریه ساختاربندی و در نهایت سنخ آرمانی به عنوان چارچوب ساخت الگوهای تفسیری بیان شد.

### الگوهای رفتاری، نقش‌ها و فرآیندها

مفاهیمی همچون الگوهای رفتاری، نقش، فشار نقش و بعد بیرونی نقش در ساخت هر دو الگوی تفسیری این پژوهش به کار رفته‌اند؛ در واقع این مفاهیم در تحلیل فیلم‌ها و با هدف تبیین رفتارهای آشکار نقش‌های زن و آشکارسازی ارزش‌های اجتماعی شکل دهنده الگوهای رفتاری این نقش‌ها استفاده شد.

الگوهای رفتاری جامعه، منعکس کننده ارزش‌های جاری در آن هستند. نقش‌های اجتماعی، از ترکیب الگوهای رفتاری شکل می‌گیرند و جامعه نیز برای نقش‌های اجتماعی گوناگون به درجات متفاوت، ارزش قائل می‌شود. علاوه بر الگوهای رفتاری و ارزش‌های مربوط به آنها در داخل نقش‌های اجتماعی، بعد بیرونی نقش اجتماعی نیز از نگاه جامعه و فرهنگ آن، انتظارات رفتاری و ارزشی خاص خود را دارد. در واقع ارزش‌های اجتماعی در درون نقش‌ها، به عنوان هنجارها و ضمانت‌های اجرایی برای انجام الگوهای رفتاری عمل می‌کنند.

اما نحوه عدول از ارزش‌های اجتماعی نیز بین گروه‌های اجتماعی و کلان جامعه با یکدیگر متفاوت است. در واقع، کج رفتاری نسبت به ارزش‌ها به صورت مکانیکی رخ نمی‌دهد. گروه‌های اجتماعی به دلیل انتظاراتی که از اعضا دارند و همچنین به دلیل وجود نظام پاداش و تنبیه و به واسطه اعطای پایگاه اجتماعی به افراد، به آنان اجازه نمی‌دهند که به سهولت از ارزش‌های رسمی مورد تأیید گروه جدا شوند؛ مگر در صورت وقوع چند حالت: ۱- افراد چند پایگاه ناسازگار و متضاد را کسب کنند. ۲- افراد در موقعیت‌هایی قرار گیرند که به دلیل وظایف متناقض یا انتظارات متباین دچار "فشار نقش" شوند. ۳- نظریه بی‌هنجاری و آنومی در سطح کلان جامعه مصداق و شیوع پیدا کند.

### نظریه‌های نقش جنسیتی و پدرسالارانه

نظریه‌های جنسیتی به عنوان تبیینی برای مناسبات اجتماعی، حضور زن در فیلم‌های تحلیل شده و نیز به عنوان نظریه‌ای مناسب جهت توضیح تفاوت در ارزش‌های اجتماعی زنان در مقابل مردان در این پژوهش و در ساخت الگوهای تفسیری به کار رفت. دو دسته نظریه درباره تفاوت‌های جنسیتی در اولویت‌های ارزشی به شرحی که می‌آید، مطرح می‌باشند. دسته اول نظریه ثبات تفاوت‌ها - که بر ذات گرایی یا رویکردهای یادگیری نقش‌ها مبتنی است - عوامل ژنتیک یا یادگیری نقش‌های جنسیتی را دلیل تفاوت‌های جنسیتی در ارزش‌ها می‌داند که در طول زندگی نسبتاً ثابت است. دسته دوم نظریه‌هایی هستند که معتقد

به نبود تفاوت‌های جنسیتی هستند که از رویکردهای ساختارگرایی و کنش متقابل ناشی شده‌اند و قائل به هیچ تفاوت جنسیتی واقعی در ارزش‌ها نیستند بلکه هر آنچه به مثابه تفاوت مطرح می‌شود، ساخته تعامل‌های اجتماعی است. در این بخش تنها به نظریه "پدر سالاری" و نظریه "نمایش جنسیت و کنش متقابل" که مورد کاربرد بیشتری در الگوهای تفسیری پژوهش پیش رو دارد، پرداخته می‌شود.

پدرسالاری نیز نوعی از رابطه اجتماعی است که در آن مردان بر زنان حاکم‌اند و آنها را استثمار می‌کنند و آن را می‌توان مجموعه‌ای از مناسبات اجتماعی بین مردان محسوب کرد که پایه مادی دارد؛ اگر چه سلسله‌مراتبی است، وابستگی درونی، همبستگی درونی، و همبستگی بین مردان را به وجود می‌آورد و آنها را قادر می‌سازد که بر زنان حاکم شوند. پدرسالاری رابطه قدرت نابرابر بین مردان و زنان و حاکمیت مطلق مردان را تعیین می‌کند (استریناتی، ۱۳۷۹). پدرسالاری در جهت حفظ ارزش‌های سنتی و اقتدارگرایانه گام بر می‌دارد و تلاش آن حفظ جامعه‌ای است که پایه و مبنای سنتی دارد.

### **نظریه نمایش جنسیت و کنش متقابل**

به طور خلاصه استدلال گافمن این است که تفاوت در رفتار و اعمال زنان و مردان بر اساس تفاوت‌های زیست‌شناختی بنیادی میان آنها به وجود نمی‌آید، بلکه "بسیاری از اعمال اجتماعی که مکرراً به عنوان پیامد طبیعی تفاوت‌های میان دو جنس ارائه و تلقی می‌شود، عملاً ابزاری هستند که آن تفاوت‌ها را محترم شمرده و تولید می‌کنند" (اسکات، ۱۹۹۶، ص. ۳). گافمن این مسئله را مطالعه می‌کند که چگونه زنان و مردان کنش متقابل میان خود را تفسیر می‌کنند. مردان چگونه زنان را تعریف می‌کنند و این تعریف چگونه بر کنش متقابل اثر می‌گذارد و در سطح وسیع‌تر چگونه می‌توان این تعاریف را دگرگون ساخت (منینگ، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۴).

نقطه کانونی بحث نظری در "تبلیغات جنسیتی" مفهوم "نمایش جنسیت" است. بدین معنا که "جنسیت در موقعیت‌های اجتماعی از طریق آنچه او نمایش می‌نامد، بیان می‌شود" (برانامن، ۱۹۹۷).

نمایش‌ها چیزی درباره هویت اجتماعی شخص می‌گویند و از این نظر نقش آگاهی بخش برای دیگران دارند. نمایش‌ها قسمتی از آن چیزی هستند که ما به عنوان "رفتار بیانگرانه" باز می‌شناسیم و گرایش دارند که انتقال داده و دریافت شوند، در واقع آنها در زندگی اجتماعی، نقش انتقال دهنده "اطلاعات درباره هویت اجتماعی، مسلک، نیت و انتظارات" (بارنز، ۱۹۹۲، ص. ۲۳۱-۲۳۰) هر فرد به افراد دیگر را بازی می‌کنند.

مفهوم "نمایش" در تحلیل گافمن با مفهوم "مناسکی شدن" پیوند می‌خورد. بدین صورت که نمایش‌ها به واسطه "مناسک" اجرا می‌شوند. مناسک "می‌تواند به عنوان اعمال صوری و قراردادی تعریف شود که از طریق آنها هر فرد، نظرش را برای دیگران به نمایش می‌گذارد (گافمن، ۱۹۹۷، ص. ۲۰۹). گافمن، ساختار نمایش‌های مناسک‌گونه را به دو نوع متقارن و نامتقارن تقسیم می‌کند (گافمن، ۱۹۹۷، ص. ۲۱۰). نخستین نوع "قواعدی" را که شامل انتظارات دوسویه است و دومین نوع، قواعدی را که شامل هیچ رابطه متقابلی نیستند تبیین می‌کند. تعارف‌های معمولی، نوعا دوسویه و متقارن هستند، اما سلام‌های نظامی، این گونه نیستند" (منینگ، ۱۳۸۰، ص. ۶۴). این تقسیم‌بندی، موضوع اعتماد و قدرت را وارد بحث گافمن می‌کند. گافمن روابط میان دو جنس را سرشار از نمایش‌ها و مناسک نامتقارن می‌داند. عدم تقارنی که نشان از وجود نابرابری در روابط قدرت زنان و مردان دارد.

#### نظریه‌های جبر اجتماعی و ساختاربنندی

این نظریه در ساخت مدل تفسیری "تحول سوژگی، دگرگونی در تفسیر" استفاده شد. در تحلیل فیلم "لیلا" مشاهده شد که نقش اول زن در برابر ساختار اجتماعی نه تنها تسلیم می‌شود بلکه به عنوان عاملی در جهت تثبیت آن عمل می‌کند؛ لذا نظریه جبر اجتماعی به عنوان مناسب‌ترین نظریه‌ای که می‌توانست این پدیده را توضیح دهد به کار گرفته شد. خصیصه اساسی پدیده‌های اجتماعی عبارت است از قدرتشان در اعمال فشار بر آگاهی‌های فردی. آنها قدرت واداشتن افراد و کنترل کردن آنان را با زور دارند. رابطه بین پدیده اجتماعی و پدیده‌های فردی، رابطه علت و معلول است. پدیده‌های اجتماعی، بدون فکر و اراده،

مطیع قوانین طبیعی است (مارکوزه، ۱۳۶۲). دیدگاه جبر اجتماعی بیانگر این اعتقاد است که رفتار انسانی در چارچوب دنیای پیرامون شکل یافته و تکوین می‌پذیرد. بر پایه این دیدگاه زمانی که فردی متولد می‌شود همچون لوحی نانوشته است، پس خوبی و بدی و شکست و توفیق او تابع محیط پیرامون اوست که شامل خانواده، جمع دوستان، همکاران و به‌طور کلی جامعه و فرهنگ است (ساروخانی، ۱۳۸۰، صص. ۷۶۱-۷۶۰). جبری بودن پدیده‌های اجتماعی از آن جهت است که افراد موظف به رعایت آن هستند. جبر اجتماعی محصول خواست و اراده فرد به‌خصوص نیست و زاده قرارداد نیز نمی‌باشد، و همان اجباری بودن آن، همگانی بودن آن را سبب می‌شود.

نظریه ساختاربندی در شکل دهی به الگوی تفسیری "دروغ، چندچهرگی" به کار آمد. در تحلیل فیلم‌ها مشاهده شد که ساختارهای اجتماعی هم شکل دهنده کنش‌ها هستند و هم توسط کنش‌ها بازتولید می‌شوند؛ لذا محقق بر آن شد که از نظریه ساختاربندی گیدنز به عنوان مناسب‌ترین نظر برای تبیین این پدیده استفاده کند. گیدنز معتقد است که کنشگر انسانی با وجود استعداد بازاندیشی، موجود صرفاً خودآگاهی نیست، بلکه جریان جاری فعالیت‌ها و شرایط را بازتاب می‌کند (ریترز، ۱۳۷۹، ص. ۷۱۴). وی آگاهی عملی (نوعاً به‌سادگی و بدون بیان امور در قالب واژه‌ها تحقق می‌یابد) را برای نظریه ساختاربندی مهم‌تر از آگاهی استدلالی (توانایی در برآوردن چیزها در قالب واژه‌ها) می‌داند زیرا با نظریه‌های ذهنی خرد، توافق نظر دارد (استونز، ۱۳۸۸، ص. ۴۳۸). گیدنز همچنین استدلال می‌کند که به جای مفاهیم دوقطبی (عاملیت و ساختار) می‌توان از مفهوم "عملکردهای اجتماعی تکرار شونده" که در راستای زمان و مکان سامان می‌گیرند، استفاده کرد. منظور از عملکردهای اجتماعی تکرار شونده، فعالیت‌های روزمره زندگی کنشگران است که از طریق اجتماعی شدن آموخته‌اند و دارای سطحی از معرفت ضمنی یا بدیهی هستند. همچنین این عملکردها خاصیت بازاندیشانه دارند. چنانچه این بازاندیشی در عملکردها امنیت هستی‌شناختی برای کنشگر ایجاد کند، عمل اجتماعی تکرار خواهد شد. تداوم و تکرار این عملکردها در صحنه اجتماعی سبب



تثبیت و تنظیم آنها و در نتیجه شکل‌گیری ساختارها خواهد شد. بنابراین ساختارها مستقل و خارج از عوامل انسانی در زمان و مکان وجود ندارند و این انسان‌ها هستند که ضمن فعالیت‌های برقراری روابط اجتماعی در راستای زمان و مکان، ساختارها را شکل می‌دهند.

#### سنخ آرمانی ماکس وبر

آنچه در ساخت مدل‌های تفسیری در این تحقیق به عنوان راهنمای کلی قرار گرفت، ایده‌آل تایپ ماکس وبر است. وبر بر این باور است که تمام واقعیت عینی، به دلیل تکثر بی پایان آن قابل درک نیست. به همین خاطر تیپ ایده‌آل را با استفاده از تفرید و تقلیل علمی ساخت. تیپ ایده‌آل ساختاری ذهنی است که به طور تجربی و عینی در واقعیت دیده نمی‌شود. وبر این تیپ را به طور استقرایی از تاریخ اجتماعی استخراج کرد. در مورد به کار بردن تیپ ایده‌آل، وبر بر این عقیده است که تشکیل این تیپ در علوم انسانی و فرهنگی نه فقط عملی است، بلکه چنین کاری از خواص اینگونه علوم است و اعمال اینگونه نمونه تیپ‌های آرمانی برای علوم اجتماعی - به ویژه بنا به دلایل روش‌شناسی و نظری - ضرورتی اجتناب‌ناپذیر می‌باشند (آشتیانی، ۱۳۸۴، ص. ۱۵۳). در واقع وبر با مطلق ساختن نظریات قانونمند مخالف است و معتقد است که اینگونه مدل‌ها فرضیه نیستند اما برای ایجاد فرضیه علمی مناسبند.

#### روش‌شناسی

روش‌های پژوهشی کیفی همواره به صورت تلفیقی به کار می‌روند تا پیچیدگی، عمق، دقت و اعتبار تحقیق را افزایش دهند. بر این اساس در این تحقیق از الگوی تلفیقی نشانه‌شناسی استفاده شده است. به این ترتیب که در سطح اول تحلیل سازه‌های مدل سلبی و کادوری و در سطح دوم تحلیل روایت الگوی بارت به کار برده می‌شود که پنج رمزگان روایت را مطالعه می‌کند.

محققین تلاش می‌کنند با کمک روش نشانه‌شناسی به گردآوری داده‌ها و توصیف متن پرداخته و با کمک روش تحلیل گفتمان ساختارهای گفتمانی موجود در متن را مطالعه کنند. بر اساس روش ترکیبی

این پژوهش، ابتدا سکانس‌هایی از فیلم‌های مذکور که به تصویر ارزش‌های اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب مرتبط است، انتخاب و سپس در دو سطح زیر مورد مطالعه قرار می‌گیرند:

#### ۱- الگوی سلبی و کادوری

#### ۲- الگوی روایی بارت

در خصوص روش نمونه‌گیری باید گفت که در تحلیل‌های کیفی، "نمونه‌گیری هدفمند و مبتنی بر هدف تحقیق است" (دایامون و هالوی، ۲۰۰۱، ص. ۱۵۷). بنابراین در اینگونه تحلیل‌ها نمونه‌گیری هدفمند برای نیل به اطلاعات عمقی و ژرفانگر به کار می‌رود. بر این اساس، ابتدا تمامی فیلم‌ها با محوریت زن در این دو دوره مطالعه شد و با تمرکز بر موضوع بازنمایی ارزش‌های زن، پنج فیلم انتخاب شد. تمامی سکانس‌های مربوط به ارزش‌های اجتماعی زن در فیلم‌های "لیلا"، "کاغذ بی خط" و "چهارشنبه سوری"، "زن‌ها فرشته‌اند" و "درباره‌الی" در این تحقیق مورد مطالعه قرار گرفتند. لازم به ذکر است بدین دلیل که روش تحقیق کیفی بوده و شیوه نمونه‌گیری هدفمند است، این تحقیق به دنبال تعمیم نتایج خود نیست. در ادامه جهت آشنایی با نحوه اجرای روش روی متن، سکانسی از فیلم "کاغذ بی خط" آورده می‌شود.

#### سکانس دوم فیلم کاغذ بی خط

**خلاصه سکانس:** جهانگیر از سفر خود یک ماهی بزرگ سوغات آورده که رویا با دیدن آن به شدت می‌ترسد. رویا در حال جمع کردن لباس‌ها از روی بندی است که در وسط خانه بسته است.

#### دیالوگ‌ها:

رویا: شب قبل سفرت یادت رختا چرک بود؟ دو هفته پیش برای پلوی دو تا و نصفی مهمون یادته چند تا گونی سبزی آوردی؟ یا لش آن گاوی که واداشتی اون شب مثل قصابا پاک کنم؟ حالا امشب هم جای سوغات برام نهنگ آوردی؟ تو نمی‌خوای من به کارام برسیم. از سپیده سحر تا بوق شب می‌شورم می‌سابم

می‌پزم، می‌شورم می‌سابم می‌پزم. تو می‌تونی ده بار پشت سرهم بگی می‌شورم می‌سابم می‌پزم من روزی ده مرتبه می‌شورم و می‌سابم و می‌پزم، می‌شورم و می‌سابم و می‌پزم. نه من ماهی فروشم نه قصاب. من عین تو شبامو لازم دارم. دلم به این خوشه که این فکر منه این خط منه بدون اینا من کی هستم تو آگه کلفت می‌خواستی چرا اومدی سراغ من؟ یه آگهی می‌دادی تو روزنامه، تایلندی و کامبوجی و فیلیپینی‌اش هم هست.

### رمزهای میزانشن

صحنه پردازی: صحنه در خانه رویا و جهانگیر اتفاق می‌افتد.

وسایل صحنه: لباس‌های آویزان از بند، میز کار جهانگیر با وسایل نقشه‌کشی روی آن، چراغ مطالعه بالای آن، عینک و پاکت سیگار جهانگیر.

ارتباط غیرکلامی: جمع کردن و کشیدن لباس‌ها از روی بند، حرکات دست و نگاه نکردن رویا به جهانگیر برای نشان دادن عصبانیت، کار کردن جهانگیر بدون توجه به رویا، نگاه متعجب جهانگیر از بالای عینک به رویا، برداشتن عینک و روشن کردن سیگار و پرتاب جعبه خالی آن. ادامه این تحلیل را در جدول پی‌بگیرید.

جدول شماره (۱): الگوی روایی بارت- فیلم کاغذ بی خط- سکانس دوم

ارجاع	کنشی	نمادین	کمینه معنایی	هرمنوتیک
ارجاع این سکانس به فرهنگ مردسالاری در خانواده‌های ایرانی است. مرد به عنوان رئیس خانه هست و زن در این فرهنگ به عنوان یک فرمانبر می‌بایست در خانه وظایف شستن، سابیدن و پختن را انجام دهد.	رویا در چه حالی لباسها را جمع می‌کرد؟ رویا چگونه می‌خواست جهانگیر را متوجه کند که هر روز کار سخت و تکراری انجام می‌دهد؟ چگونه رویا می‌خواست از شب هایش استفاده کند؟ چه عکس‌العملی جهانگیر در برابر حرفهای رویا داشت؟	واداشتن/ وانداشتن خواستن/ نخواستن سپیده سحر/ بوق شب دل خوش بودن/ ناامید بودن	به طور ضمنی به شرح وظایف لیلا در مقابل شوهر و خانواده اش می‌پردازد. این وظایف سنتی برانگیخته اجتماعی هستند و ساختار سنتی آن را تحمیل می‌کند.	چرا جهانگیر رویا را مجبور به شستن رختها کرد؟ آیا جهانگیر می‌خواست رویا را مجبور کند که فقط به کارهای خانه برسد؟ آیا جهانگیر می‌خواهد رویا به کارهایش نرسد؟ چرا لیلا فکر می‌کند که یک کلفت است؟

### رمزهای فنی

اندازه نما: نمای متوسط و تمرکز بر سوژه و حالات آن دارد.

زاویه و ارتفاع دوربین: هم سطح دید موضوع است و نشانی از برابری است.

نورپردازی: تیره و نشانی از یاس است.

ترکیب بندی: نامتقارن و گویای زندگی روزمره است.

وضوح: عمق میدان است و توجه به همه دارد.

رنگ: رنگ های سرد (آبی، خاکستری) که بدبینی، آرامش و عقل را نشان می‌دهد.

توصیف نشانه شناسی

در سطح اول این سکانس به اعتراض رویا به وظایفی که خانواده بر گردن او نهاده می‌پردازد. او می‌بایست وظایفی مشخص را انجام دهد و نمی‌تواند به اموری فراتر از آن بپردازد. در سطح دوم به رویارویی رویا با ساختار سنتی پرداخته می‌شود. رویا با آشنایی با کلاس نویسندگی و با پیدا شدن انگیزه‌هایی برای نوشتن و در واقع با پرداختن به خود، به این نتیجه می‌رسد که ساختار سنتی مانع از پرداختن به اموری فراتر از خانواده می‌شود. این امور فراخانواده نتیجه آشنایی رویا با جریان‌های روشنفکرانه و اعمال روشنفکری چون نویسندگی است. پرداختن به نویسندگی شرایطی خاص را طلب می‌کند که این شرایط در خانواده رویا نیست. رویا به واسطه معلمی که دارد تشویق می‌شود تا در برابر ساختار احاطه‌کننده اطرافش بایستد. او حال خود را نه در یک ساختار سنتی مانند یک کلفت بلکه در دنیای جدید خودساخته و در ساختاری تازه می‌بیند که صاحب فکر است و وقتش برایش ارزشمند است. در سطح سوم و از منظر اسطوره‌شناسی، در خوانش این متن اسطوره پدرسالاری به ذهن متبادر می‌شود که در اینجا رویا به رویارویی با آن و دادن ارزشی منفی به آن می‌پردازد.

### جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

با در کنار هم قرار دادن داده‌های حاصل از تحلیل همه سکانس‌ها و قالب بندی مجدد این داده‌ها بر مبنای ایده‌آل تایپ ماکس وبر و تفسیر آنها بر مبنای چارچوب نظری تحقیق، الگوهای تفسیری ساخته شد. در مدل‌های تفسیری آنچه به عنوان راهنمای کلی قرار گرفت، سنخ آرمانی ماکس وبر است. همان‌طور که مطرح شد، با ترکیب خصایل مشترک بسیاری از پدیده‌های انضمامی می‌توان به سنخ آرمانی دست یافت که به کمک آنها می‌توان به صورت تحلیلی، واقعیتی را فهمید. از این جهت، تلاش شده تا با ساخت مفاهیم ذهنی، غیر مبهم و کاملاً انتزاعی واقعیت را درک کرد. همچنین سنخ آرمانی یک ساختار تحلیلی است که با واقعیت عینی کاملاً مطابقت ندارد ولی براساس بعضی عناصر واقعیت ساخته می‌شوند. از این جهت، محقق

بر این مبنا اقدام به ساخت الگوهای تفسیری نموده و در این تفاسیر از نظریه‌های فراخوانده شده در چارچوب مفهومی هم برای ساختاربندی و هم برای قیاس استفاده کرده است.

### تحول سوژگی؛ دگرگونی در تفسیر

بچه دار شدن، خانه‌داری، تسلیم در برابر مرد، فداکاری و ایثار از ارزش‌های اجتماعی بازنمایی شده در فیلم "لیلا" است. در این فیلم زن مجبور به رعایت ساختار سنتی است. در واقع زن تحت تأثیر ساختاری است که وظایفی برایش مشخص کرده و او را گریزی از آنها نیست. این ساختار، استقلال نظر لیلا را در نظر نمی‌گیرد و فقط این انتظار دیگران است که به شخصیت لیلا معنا می‌دهد. لیلا حتی هدایایی که دریافت می‌کند براساس ضوابط ساختار است. ساختار از لیلا نمی‌پرسد که آیا جای درست کردن سنتی را دوست دارد؟ آیا دوست دارد سال بعد بچه دار شود؟ آیا لیلا دوست دارد که به گونه‌ای غذا درست کند که رضا چاق نشود و ...؟ در واقع ساختار تسلیم زن در مقابل خواسته‌های مردانه را پیش فرض گرفته و با این پیش فرض است که انتظارات دیگران از زن هم سمت و سوی مردانه می‌گیرد. زن استقلالی ندارد و هویتش با تسلیم در برابر خواسته‌های مردانه معنا پیدا می‌کند. زن تحت فشار ساختار سنتی، وظایفی از پیش تعیین شده را به عنوان امری طبیعی می‌پذیرد. این ساختار سنتی با ارزش‌هایی که زائیده ذهن تاریخی انسان ایرانی است، الگوهای رفتاری را در جریان اجتماعی شدن در وجود افراد جامعه تزریق می‌کند. بنابراین انتظارات رفتاری و ارزش‌گذاری جامعه از بعد بیرونی نقش‌هایی که از ترکیب این الگوهای رفتاری ایجاد می‌شوند، تحت تأثیر همان ارزش‌های ساختار سنتی فرهنگ ایرانی است.

همچنین در همنشینی سکانس‌ها و در تداوم فشار ساخت اجتماعی که بعد از ازدواج لیلا را احاطه کرده، وی به فداکاری و یا نوعی تسلیم در برابر این ساخت وا داشته می‌شود. لیلا اذعان می‌کند که این

خودخواهی اوست و رضا می‌تواند بچه دار شود. در واقع لیلا حق خود را خودخواهی و حق رضا را برتر می‌شمرد. ساختاری که لیلا بعد از ازدواج در آن قرار گرفته، جزئی از ساختاری کلی‌تر است که مرد در آن محوریت دارد. لیلا در درون این ساختار مجبور است که نازا نباشد. به بیان دیگر لیلا خود می‌بایست برای این نازایی کاری کند و جوابگوی خانواده شوهرش باشد. در نهایت لیلا به این نتیجه می‌رسد که زنی دیگر برای رضا انتخاب کند تا جانشینی برای نقص او باشد. بدین ترتیب شاید او از این مهلکه نجات یابد. ساخت اجتماعی ازدواج، با هدفی از پیش تعیین شده که همان فرزندآوری و آن هم فرزند پسر است، لیلا را انتخاب کرده و حالا که هدف ساخت فراهم نشده، می‌بایست جایگزینی دیگر برای او انتخاب کرد.

این ساخت برای لیلا ارزشی قائل نیست بلکه تنها هدف برایش مهم است. لیلا هم که مقهور این ساخت است، چاره‌ای جز تسلیم ندارد. در ساختار مذکور نقش جنسیتی شکل می‌گیرد که می‌توان آن را با نظریه "پدرسالاری" تفسیر کرد. در این نظریه، پدرسالاری بیانگر نوعی از رابطه اجتماعی است که در آن مردان بر زنان حاکم اند، آنها را استثمار می‌کنند و ستم روا می‌دارند. از طرف دیگر در رابطه با تبیین چگونگی نسبت میان کنش و کنشگر، و آگاهی گفتاری و عملی او از یک طرف و ساختارها و نظام‌ها از طرف دیگر، دو گونه نظر مطرح شد. در نظر اول (جبرگرایی) دورکیم قرار دارد که مطرح می‌کند پدیده‌های اجتماعی دارای قدرتی آمر و قاهر هستند که به واسطه آن، قدرت خود را به رغم میل فرد بر وی تحمیل می‌کند. دورکیم الزام و اجبار را از ویژگی‌های پدیده‌های اجتماعی می‌داند که با آن می‌توان پدیده‌های اجتماعی را تشخیص داد. بنابراین می‌توان ساختار محاط کننده نقش زن در فیلم "لیلا" را ساختاری پدرسالارانه دانست که به صورت جبری، نقش‌هایی از پیش تعیین شده برایش در نظر گرفته و او مجبور به رعایت آن است.

ارزش‌های تعیین بخش پدرسالارانه ساختار سنتی، ارزش‌های اجتماعی را بنا می‌نهد که "لیلا" را مجبور به رعایت مناسک رفتاری مشخص برای نمایش جنسیت (طبق نظریه گافمن) در کنش متقابل اجتماعی می‌نماید. این نمایش مناسک‌گونه که گافمن آن را مطابق مدل روابط والد - فرزند شبیه سازی می‌کند و نمایش

جنسیت را بیان مناسبی شده‌ای از سلطه والدگونه مردان و فرمانبری کودک‌وار زنان می‌داند، نمایی نامتقارن است.

این نامتقارن بودن به گونه‌ای است که سوژگی لیلا تحت تأثیر ارزش‌های تعیین بخش ساختار سنتی نادیده گرفته می‌شود و تنها در حفظ ساختار است که این سوژگی معنا می‌یابد. نکته دیگری که در تحلیل فیلم لیلا بدیع می‌نماید، تلاش او برای جلوگیری از فنای سوژگی است. بدین منظور او به نوعی به "سوژگی منفی" روی می‌آورد، یعنی خود را در مقابل دیگری به گونه‌ای منفی می‌کند تا جلوی فنای کامل سوژگی‌اش را بگیرد یا آن را به تعویق بیندازد. پس از اینکه ساختار سنتی سبب ایجاد تنش‌های روحی و روانی در لیلا می‌شود، او چاره‌ای جز تسلیم شدن در مقابل فشارها نمی‌یابد. بنابراین مجبور به رعایت ضوابط ساختار می‌شود. وی برای مقابله با کنار گذاشته نشدن از ساختار، سوژگی منفی را پیش می‌گیرد؛ از خود می‌گذرد تا ارزش دیگری حفظ شود و بدین گونه دوباره خود ارزش می‌یابد. ابزار لیلا هم در این شیوه "صبر و تحمل" است. بنابراین صبر و تحمل در اینجا به عنوان ارزشی اجتماعی بر ساخته می‌شود.

در فیلم لیلا، تفسیر زن‌ها از دنیای اطراف خود کاملاً تحت تأثیر فرهنگ سنتی بوده که ارزش‌ها، نقش‌ها و الگوهای رفتاری تعیین بخش آن، موقعیت اجتماعی زنان را به عنوان فرودستانی فرمانبر و تسلیم در مقابل ساختار مشخص می‌کند. بدین ترتیب ارزش‌های اجتماعی ناظر بر نقش جنسیتی زنان، موجب شکل دهی به رفتار بیانگرانه آنها شده و می‌توان گفت که تفسیر هم‌جهت با ساختار، موجب بازتولید ارزش‌های اجتماعی پیشین خواهد شد.

اما در فیلم کاغذ بی خط، دگرگونی در تفسیر فوق‌اتفاق می‌افتد که در نهایت منجر به تحول در بیان سوژگی زن می‌شود. در این فیلم تفکر سنتی زن در مواجهه با روشنفکری دیگر که نقش راهنما و آگاهی دهنده را دارد متحول می‌شود. این تحول در تفکر موجب تغییر در ارزش‌ها شده که دگرگونی الگوهای رفتاری را در پی دارد. بنابراین از آنجا که نقش‌ها از ترکیب الگوهای رفتاری ساخته می‌شوند، نقش‌های زن



نیز تغییر یافته و در نتیجه رفتار بیانگرانه او که به تعبیر گافمن نقش انتقال دهنده اطلاعات راجع به هویت اجتماعی را دارند نیز تغییر می‌یابد. گافمن بیان می‌کند که نمایش‌ها به واسطه مناسک اجرا می‌شوند بنابراین برای تغییر نمایش‌ها می‌بایست مناسک نیز دگرگون شود. "رویا" که پیش از این نقش زن خانه دار را برعهده داشت، بعد از مواجهه با پدیده روشنفکری و استاد نویسنده و روشنفکر خود، تفسیرش از خود و دنیای اطرافش تغییر می‌یابد. او به راهنمایی استادش می‌بایست اکنون دنیای پیرامونش را خودش خلق کرده و مرکز دنیای خلق شده خویش قرار گیرد. اراده او می‌بایست اراده مسلط و همه چیز به خواست او در حرکت باشد. در واقع نقشی جدید در ذهن رویا شکل می‌بندد و سبب ایجاد "فشار نقشی" می‌شود که بروس کوئن به آن اشاره دارد. به نظر وی یکی از دلایل عدول از ارزش‌های اجتماعی این است که گاه افراد در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که دچار "فشار نقش" می‌شوند. افراد هنگامی به فشار نقش دچار می‌شوند که در انجام نقش مورد انتظار دچار مشکل شوند و این مشکل، به دلیل وظایف متناقض یا انتظارات متباین است. بنابراین نظر، رویا هم که نقش جدید روشنفکرانه اش در تضاد با نقشی قرار می‌گیرد که ساختار سنتی برگردن او نهاده، دچار تناقض شده و تحت تأثیر فشار نقش، از ارزش‌های اجتماعی ساختار سنتی عدول می‌کند.

این عدول از ساختار، امنیت او را تهدید می‌کند. در واقع پی جویی هویت جدید از طریق رفتارهای بیانگرانه که مناسک فرهنگ پدرسالارانه را رعایت نمی‌کند، دلیل این تهدید است. اما رویا برعکس لیلا برای حفظ سوژگی خود تلاش می‌کند و به جای عقب‌نشینی و از خودگذشتن، ساختار را مورد پرسش‌هایی ذات گرایانه قرار می‌دهد و فعالانه سوژگی اش را بر ساختار تحمیل می‌کند. در واقع می‌توان گفت دگرگونی در اندیشه و تفسیر زن از دنیای اطراف که موجب جایابی هویتی جدید برای او می‌شود، به عنوان یک ارزش اجتماعی برساخته شده است.

**دروغ، چندچهرگی؛ فریب ساختار**

مناسک دروغ به رفتارهای بیانگرانه افراد - و در این تحقیق زنان - شکل داده و موجب تأثیرهای مختلفی بر ساختار می‌شود. در فیلم‌های درباره‌الی و زن‌ها فرشته‌اند، زن سعی می‌کند که با توسل به دروغ ساختاری تازه فراهم آورد که در آن سوژگی اش حفظ شود. الی تلخی بی‌پایانش را با نامزد قبلی خود پایان نداده و در همین حال به شمال آمده تا راجع به ازدواجش با کس دیگری فکر کند. در واقع، این شخصیت با شک و تردیدهایش درگیر است و بدون اینکه فردیت و سوژگی خود را کامل کند، خودش را در جریان اتفاقات قرار داده تا ببیند چه پیش خواهد آمد. اما در جریان این اتفاقات او منفعل نیست و با دروغ، ساختاری ایجاد می‌کند تا از انفعال به دور بماند. این ساختار خودساخته در رویارویی با ساختار قدرتمند بیرونی، در نهایت در هم می‌ریزد و تلاش زن برای حفظ سوژگی اش نافرجام می‌ماند. در این فیلم زن به انفعالی فعال می‌رسد یعنی در عین آنکه فعال است و در رد و پذیرش واقعیت و همچنین ساخت واقعیت مورد پذیرش خود با دروغ از خود واکنش نشان می‌دهد، ولی در نهایت و تحت تأثیر ساختار قدرتمند بیرونی به انفعال کشیده می‌شود.

در "زن‌ها فرشته‌اند" اما وضع به گونه‌ای دیگر است؛ در واقع اراده قانون که در این سکانس ذاتی مردانه دارد، اراده و تصمیم لایلا را به عنوان یک انسان نادیده می‌گیرد و او را در حد کالایی در اختیار مرد نشان می‌دهد. زن در این فیلم نیز در مواجهه با ساختار، راه دروغ و فریب ساختار را در پیش می‌گیرد و در واقع با دروغ به جنگ دروغ می‌رود. او می‌داند که مرد هم از لحاظ عاطفی و هم از لحاظ جنسی به زن وابسته است. لذا در این فیلم، این دو موضوع وسیله‌ای می‌شود برای انتقام گرفتن از مرد با دروغگویی و در نهایت با همین حربه سوژگی‌اش را بر ساختار تحمیل می‌کند. نکته حائز اهمیت این فیلم، ارزش‌گذاری منفی نسبت به ارزش‌های اجتماعی است که زن ایرانی بدان معتقد است. زن در این فیلم حاضر است که با پذیرش فرهنگ سنتی از همسر خود تمکین کند اما وقتی همین فرهنگ سنتی به دلیل بچه دار نشدن او را مواخذه و مورد ستم قرار می‌دهد، در موضع دفاع از خود برآمده و دروغ، فریب و چندچهرگی را ابزار دفاع از

خود قرار می‌دهد. در واقع در این فیلم، دروغ و چندچهرگی به عنوان یک ارزش برای زنان و وسیله‌ای برای دفاع از حق آنها بر ساخته می‌شود.

در فیلم “چهارشنبه سوری” نیز زنان برای حفظ سوژگی خود در مواجهه با ساختاری که به آنها فشار می‌آورد و در مواقعی حق آنها را نادیده می‌گیرد، متوسل به دروغ شده و آن را مبنایی برای رفتار بیانگرانه خود و وسیله‌ای برای دفاع از حق خود و زنان دیگر قرار می‌دهند. در رویارویی با واقعیت آنچه که به عمل زن در این فیلم ارزش می‌دهد، تصمیم قاطع او برای روشن شدن تکلیفش است. او به مرحله‌ای از یقین رسیده که اینک می‌بایست مقابل ساختار بایستد و از حقش دفاع کند. در همنشینی سکانس‌های تحلیل شده از این فیلم، مژده شخصی تنها در مقابل ساختار نمایش داده می‌شود. تنهایی مژده در راه سختی که در پیش دارد، به مقاومتش ارزش بیشتری داده و در آخر داستان با روشن شدن خیانت شوهرش موجب می‌شود تا شک مژده و مقاومتش در برابر ساختار ارزش پیدا کند. اما این مقاومت و عدم انفعال در برابر ساختار با ابزار دروغ انجام می‌شود. دروغ به عنوان روشی برای کنترل رابطه به کار گرفته می‌شود. مخفی کردن اطلاعات و یا وارونه کردن اطلاعات با دروغ، روشی برای کنترل رابطه به نفع خود یا به نفع دیگری نزدیک به خود است و دروغ گفتن برای رهایی از بحران یا جلوگیری از بحران، ارزشی مثبت به خود می‌گیرد. در واقع در این فیلم نیز دروغ به عنوان یک ارزش و وسیله‌ای برای دفاع از حق زن‌ها بر ساخته می‌شود. ارزشی که الگوهای رفتاری جدیدی را شکل داده و این الگوهای جدید نقش‌های پیشین زنان را پیچیده‌تر کرده و همچنین نقش‌های جدیدی برای آنها می‌آفریند.

آنچه که در اینجا مهم است، ساختار نقش بسته در ذهن زنان در این فیلم‌ها می‌باشد. گیدنز در نظریه ساختاربندی خود مطرح می‌کند که ساختارهای اجتماعی هم وسیله کنش‌اند یا کنش را ممکن می‌سازند و هم به وسیله کنش اجتماعی بازتولید می‌شوند. بر این اساس، نکته قابل توجه در فیلم‌های مطالعه شده در دوره اصولگرایی، ساختار شکل بسته در ذهن زنان به عنوان افرادی از جامعه است که مناسب دروغ و چند

چهرگی را در رفتار بیانگرانه آنها بنا می‌دهد. گیدنز همچنین استدلال می‌کند که به جای مفاهیم دوقطبی (عاملیت و ساختار) می‌توان از مفهوم "عملکردهای اجتماعی تکرار شونده" استفاده کرد که در راستای زمان و مکان سامان می‌گیرند. منظور از عملکردهای اجتماعی تکرار شونده، فعالیت‌های روزمره زندگی کنشگران است که از طریق اجتماعی شدن آموخته‌اند و دارای سطحی از معرفت ضمنی یا بدیهی هستند. همچنین این عملکردها خاصیت بازاندیشانه دارند. چنانچه این بازاندیشی در عملکردها، امنیت هستی‌شناختی برای کنشگر ایجاد کند، عمل اجتماعی تکرار خواهد شد. تداوم و تکرار این عملکردها در صحن اجتماعی سبب تثبیت و تنظیم آنها و در نتیجه شکل‌گیری ساختارها خواهد شد. بنا بر این نظر و با توجه به اینکه در سکانس‌هایی از فیلم‌های مورد مطالعه دوره اصولگرایی، دروغ‌گویی به عنوان ارزشی مثبت برای زنان بر ساخته و به شکل عملکرد اجتماعی تکرار شونده‌ای بازنمایی می‌شود، سبب شکل‌گیری ساختاری جدید خواهد داد. ساختاری که دروغ در آن روشی پذیرفته شده در کنش‌های متقابل اجتماعی است.

## منابع

### منابع فارسی

- احمدی، ب. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- استریناتی، د. (۱۳۷۹). *مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ عامه*. (پاک نیت، ت. مترجم). تهران: گام نو.
- آشتیانی، م. (۱۳۸۳). *ماکس وبر و جامعه شناسی شناخت*. تهران: نشر قطره.
- بستان، ح. (۱۳۸۵). *بازنگری نظریه های نقش جنسیتی*. *فصلنامه پژوهش زنان*، ۲۵-۲۷.
- روشه، گ. (۱۳۷۶). *جامعه شناسی تالکوت پارسونز*. (نیک گهر، ع. مترجم). تهران: انتشارات تبیان.
- ریتزر، ج. (۱۳۷۴). *نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر*. (ثلاثی، م. مترجم). تهران: انتشارات علمی.
- ساروخانی، ب. و رفعت جاه، م. (۱۳۸۳). *زنان و بازتعریف هویت اجتماعی*. *مجله انجمن جامعه شناسی ایران*، (۲)، ۱۶۰-۱۳۳.
- مارکوزه، ه. (۱۳۶۲). *انسان تک ساحتی*. (مویدی، م. مترجم). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مهدیزاده، م. (۱۳۸۷). *رسانه ها و بازنمایی*. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.
- مینینگ، ف. (۱۳۸۰). *ایرونیگ گافمن و جامعه شناسی نوین*. (کامکار، ت. مترجم). مولف (ناشر).
- وبر، م. (۱۳۸۲). *روش شناسی علوم اجتماعی*. (چاوشیان، ح. مترجم). تهران: نشر مرکز.

### منابع لاتین

- Daymon, C and Holloway, I (2001), *Qualitative Reserch Method In PR and MC*,  
Routledge.
- Hall, S. (1997). *The Work of Representation, In Cultural Representation and  
Signifying Practice*. Sage Publication.
- Garrett, P. & Bell, A. (1998). *Media and Discourse: A critical Overview*.  
Blackwell publication.

Gillett, G. (1992). *Representation, Meaning and Thought*. Clarendon Press, Oxford.

Judith, M. (1995). *Paradoxes of Spectatorship*, in *Viewing Positions: Way of Seeing Film*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Shaheen, J. (2003). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Sage Publication.

Goffman, E. (1976). *Gender Advertisements*. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, (3), 69-154.

Goffman, E. (1997). *The Goffman Reader*. Blackwell Publisher Ltd.

Goffman, E. (1979). *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row.

## پی‌نوشت‌ها

---

<sup>1</sup> Sex

<sup>2</sup> Gender