Sociology of Culture and Art

Volume 4. Issue 4. Winter 2023. Pages 24 to 47

Research Paper

Representation of women's social status in Iranian popular cinema in the 70s

Shiva Aghabozorgi zadeh[1], Mehran Sohrabzadeh[2], Asadolah Babaie Fard[3]

1. Ph.D student of sociology of Iranian social issues, Department of Social Sciences, Kashan University, Kashan, Iran.
2. Professor of the Department of Social Sciences, Kashan University, Kashan, Iran.
3. Associate Professor of the Department of Social Sciences, Kashan University, Kashan, Iran.

Received: October 28, 2022
Accepted: January 24, 2023
Available Online: January 30, 2023

Keywords: representation, woman, hegemony, ideology

Abstract

Cinema is one of the types of media that are very important because it influences people's thoughts. They may distort reality in the process of representation. The issue of women and the perception of each culture and the way of presenting the model of the female character in cultural productions are among the best indicators in evaluating the performance of a system it is necessary to conduct research with the aim of representing the social base of women in popular Iranian cinema in the 70s. 3 movies are selected for analysis. Sampling among all popular movies has been done in a targeted way. The selected films are: Red, Dogfight Shukaran.The results show that in the 70s, in these three films, there is a special attention towards women and their issues, but each of the women is faced with men whose mental reserve originates from patriarchal hegemony is spontaneous satisfaction and replacement. It is for the social power of men. Women's reaction to men's domination is a cry for agency; But the rise of patriarchy is in front of them, because the relationships that women experience in society are influenced by ideology, which Althusser considers to be a misunderstanding. Women break the gender structure based on women/men so that they are not traditional but not modern either. Contrary to the reputation of the cinema of the 70s for women's cinema, the occurrence of hardware and cold repression by the ideological structure is the characteristic of the cinema of this decade.

Shiva, A., Mehran S., Asadolah, B. (2023). Representation of women's social status in Iranian popular cinema in the 70s, *Sociology of Culture and Art*.

Corresponding author: Shiva Aghabozorgi zadeh
Address: Kashan, Amirkabir St., Baghestan Alley, 27, 4th sub
Tell: 09132614260
Email: shiva. bozorgy@gmail. com

Extended Abstract

1- Introduction:

In today's world, the media are very important and influence people and social realities. What the media represents shapes public belief. Cinema is also a medium. Influencing the social construction of reality from a media cinema made with unique features such as a million audience, the use of technology and technology in it and its transformation into a global industry that uses all human senses to mutually serve things such as entertainment and education of the audience and information. And... he will pay. On the other hand, it infiltrates various fields such as socialization and political advertising and conveys its messages to its audience.

Today, popular cinema occupies a wide range in all countries and is produced with the intention of entertaining the audience and economic rotation of the cinema industry. The importance of this type of cinema is that it accounts for two-thirds of the cinematographic products of each country. On the other hand, large budgets are spent in this cinema, which can be evaluated in connection with government and private policies and programs, the product of which determines certain functions of men and women. It is in such a situation that the necessity of conducting a study in this field is raised.

The current research is one of the research projects that study Iranian popular cinema of the 70s, so it sees cinema as a social phenomenon and raises the question of how the social base of women was represented in the popular cinema of the 70s.

The researchers have focused the theoretical basis of the current research on the approach of Louis Althusser and Antonio Gramsci and feminist theory. The research question is, how is the social base of women represented in the popular cinema of the 70s?

In the conceptual framework section, the theories of Gramsci, Althusser and finally the feminist theory are discussed, whose discussions in relation to becoming a man/woman are the beginning of all inequalities, controls, authorities and acts of domination. The concept of hegemony is rooted in the distinction that Gramsci makes between "coercion" and "consent" and considers them as mechanisms that are substitutes for social power. "Coercion means that states have the ability to use violence; Now, hegemonic power works to convince people to accept the values of a system, and this is a form of social power that is based on voluntary participation and consent instead of threatening or resorting to punishment and reprimand.

From Gramsci's point of view, hegemony is a kind of intellectual and cultural leadership that is applied by the ruling class.

According to Althusser, there is an economic basis (production method, means of production, etc.) and a superstructure, which is made of a political and legal structure (state and legal system) and an ideological structure (church, political beliefs, etc.). has been According to Althusser, the main function of the superstructure is the reproduction of capitalism. The state and the legal system are "repressive machines that ensure the domination of the ruling class over the working class".

Feminists believe that gender is not a natural phenomenon but a social phenomenon. Feminists believe in separating sex and gender and believe that a woman's gender has nothing to do with her rights; Because the differences between the two sexes are not inherent and these differences are educational and arise from the teachings of socialization and assimilation of gender with social role.

2- Methods:

The main questions of the research are: How are ideological propositions about women represented in Iranian popular cinema in the 70s? How are traditional women and modern women represented in popular Iranian cinema in the 70s? How is the resistance of women against hegemony represented in Iranian popular cinema in the 70s?

The research has been done with the help of a semiotic qualitative method. The statistical population of the research is all the popular films of Iranian cinema, which were produced in Iran from 1370 to 1380. Sampling was done in a purposeful way. The selected films are: Red

(1377), Dog-killing (1378 and 1379), Shukaran (1379).

3- Results:

The study and analysis of these three films shows that they represent the damaged relationships between men and women. Men and women who, especially in Shukran and Red, have different opinions and beliefs about society, the world, and men and women. Women believe and believe that a woman's gender has nothing to do with her rights; Because the differences between the two sexes are not inherent, but men do not believe so. These couples represent a society that is in turmoil in the transition from tradition to modernity. The results of this study show that in these three films there is a special attention towards women and their issues. Women are the main characters of these films. Especially the women who violated the traditions and customs of the society and can be considered as modern women who, in the process of transition from tradition to modernity, have come to understand their independence, express their identity and individuality and have shown off their power in front of society and men, especially in dog fighting

4- Conclusion:

But these free women are the victims of the ruling hegemony and the patriarchal discourse that resorts to all kinds of harassment to impose itself on women. They question this rule. But the rise of patriarchy is against the cry of female agency, which ranges from insults and humiliation to beatings and rape. The modern woman in this era knows that if she does not resist, men will penetrate into the smallest experiences of her daily life and destroy her; In their daily life, they try to be people who do not behave according to habits and habits. They should distance themselves from common sense and think as much as possible about their job, ability and goal. In other words, they have found the edge of rationality to some extent and have defined principles and values for themselves. They assume the main roles and become active activists, because they step into the public arena and leave the closed and limited space of the house and the private arena. In this decade, we are facing the decline and weakening of the family's power and the increasing display of power in the public sphere and legal institutions.

5- Funding

No funding has been received for conducting this research.

6- Authors' contribution

Shiva Aghabozorgi zadeh, the corresponding author of this article, is PhD student of sociology of Iranian social issues, Department of Social Sciences, Kashan University, Kashan, Iran .

7- Conflict of interests

The outhors declares no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره چهارم، شماره چهارم، زمستان۱۴۰۱، ص ۲۴ – ۴۷

مقاله پژوهشی

بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند ایران در دهه ۷۰

شیوا آقابزرگی‌زاده [۱*]، مهران سهراب‌زاده[۲]، اسداله بابایی فرد[۳]

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی ایران، گروه علوم اجتماعی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

۲. استاد گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

۳– دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

تاریخ دریافت: ٦ آبان، ١٤٠١
تاریخ پذیرش: ٤ بهمن، ١٤٠١
انتشار آنلاین: ۱۰ بهمن، ۱۴۰۱

چکیده

سینما یکی از انواع رسانه‌هاست که اهمیت فراوانی دارد، زیرا بر باورهای افراد تأثیرگذار است. رسانه‌ها ممکن است در فرآیند بازنمایی به تحریف واقعیت بپردازند. موضوع زن و تلقی هر فرهنگ و نحوه‌ی ارائه‌ی الگو از شخصیت زن در تولیدات فرهنگی، از بهترین شاخص‌ها در ارزیابی عملکرد یک نظام است؛ بنابراین انجام پژوهشی با هدف بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند ایران در دهه‌ی ۷۰ ضروری است. ۳ فیلم برای تحلیل انتخاب‌شده‌اند. نمونه‌گیری از بین کلیه‌ی فیلم‌های عامه‌پسند به روش هدفمند انجام‌گرفته است. فیلم‌های انتخاب‌شده عبارت‌اند از: *قرمز*، *سگ‌کشی* و *شوکران*. نتایج نشان می‌دهد در دهه‌ی ۷۰ در این سه فیلم توجه ویژه‌ای به سمت زنان و مسائل آنان وجود دارد، اما هر یک از زنان در برابر مردانی قرار می‌گیرند که اندوخته‌ی ذهنی‌شان برخاسته از هژمونی مردسالارانه است که به باور گرامشی رضایتی خودانگیخته و جایگزینی برای قدرت اجتماعی مردان است. واکنش زنان در برابر سلطه‌ی مردان، فریاد عاملیت است؛ اما طغیان مردسالاری در برابر آنان قرار دارد، زیرا روابطی که زنان در جامعه تجربه می‌کنند تحت‌تأثیر ایدئولوژی است که آلتوسر آن را بدفهمی می‌داند. زنان ساختار جنسیتی مبتنی بر زنان/مردان را می‌شکنند تا سنتی نباشند اما مدرن هم نیستند. برخلاف شهرت سینمای دهه‌ی ۷۰ به سینمای زن، وقوع سرکوبی از جنس سخت‌افزاری و سرد توسط ساختار ایدئولوژیک، ویژگی سینمای این دهه است.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، زن، هژمونی، ایدئولوژی

استناد: شیوا، آقابزرگی زاده؛ مهران، سهراب‌زاده؛ اسداله، بابایی فرد. (۱۴۰۱). بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند ایران در دهه ۷۰. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴(۴): ۲۴– ۴۷.

* نویسنده مسئول: شیوا آقابزرگی زاده
نشانی: گروه علوم اجتماعی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
تلفن: ۰۹۱۳۲۶۱۴۲۶۰
پست الکترونیکی: shiva.bozorgy@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

در جهان امروز رسانه‌ها اهمیت بسیاری دارند و بر افراد جامعه و واقعیت‌های اجتماعی تأثیرگذارند. رسانه‌ها الگویی از روابط انسانی و اجتماعی به نمایش می‌گذارند، به‌طوری‌که جامعه، ارزش‌ها و باورهای آن دگرگون می‌شوند. آنچه رسانه‌ها بازنمایی می‌کنند باور عمومی را شکل می‌دهد. سینما نیز رسانه است. رسانه‌ای که در بازنمایی معنا بی‌طرف نیست و گاه بازتاب روابط قدرت است (ملکی، ۱۳۹۱: ۹). لویی آلتوسر[1] نیز (۱۳۸۸) سینما را دارای باورهای ایدئولوژیک می‌داند، به‌طوری‌که فرآیند سوژه‌سازی، روابط و مناسبات فرادستی و فرودستی را بازتولید و حفظ می‌کند. به نظر وی سینما خنثی و به‌دوراز قالب‌های فرهنگی نیست. سینما می‌تواند ایدئولوژی‌ها، ارزش‌ها، باورها، سبک زندگی و به‌طورکلی فرهنگ یک جامعه را نشان بدهد و بر آن تأثیر بگذارد. البته آنچه اهمیت دارد این است که سینما واقعیت را آن‌گونه که هست نشان نمی‌دهد بلکه برساخت اجتماعی واقعیت تأثیر می‌گذارد (کسرایی و مهرورزی، ۱۳۹۶: ۱۶۰). تأثیرگذاری برساخت اجتماعی واقعیت از سینما رسانه‌ای ساخته با ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد مانند مخاطب میلیونی، کاربرد فن و تکنولوژی در آن و تبدیل‌شدنش به صنعتی جهانی که تمام حواس انسان را به کار می‌گیرد تا متقابلاً به اموری مانند سرگرمی و آموزش مخاطب و اطلاع‌رسانی و ... وی بپردازد. از سوی دیگر در ساحت‌های مختلفی مانند جامعه‌پذیری و تبلیغات سیاسی نفوذ کرده و پیام‌هایش را به مخاطبینش انتقال دهد. بدیهی است که سینما با چنین ویژگی‌ها و تأثیراتی یکی از مظاهر تمدن جدید هنر، متنی فراگیر و رسانه‌ای برای انتقال دلالت‌های رمزگذار قلمداد می‌شود (شکری، ۱۳۹۵: ۴-۲).

در سینما تولیدکنندگان هنر کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و... با تعداد بسیاری از مخاطبان می‌توانند ارتباط برقرار کنند (سبحانی، ۱۳۹۳: ۲) و فیلم‌ساز بدین‌صورت گاه مخاطبانی روشنفکر و گاه مخاطبانی عامه را به سمت خود جذب می‌کند. بدین ترتیب سینمای عامه‌پسند امروزه در تمامی کشورها گستره‌ی وسیعی را به خود اختصاص داده و به‌قصد سرگرمی مخاطب و چرخش اقتصادی صنعت سینما تولید می‌شود و تردیدی در ضرورت تولید آن وجود ندارد. اهمیت این نوع سینما به حدی است که دو-سوم محصولات سینمایی هر کشور را به خود اختصاص می‌دهد (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۵). از سوی دیگر، بودجه‌های کلانی در این سینما صرف می‌شود که پیوند آن را می‌توان با سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های دولتی و خصوصی ارزیابی کرد. سیاست‌ها، برنامه‌ها و بودجه‌هایی که محصول آن در سینما تعیین‌کننده‌ی برخی عملکردهای زنان و مردان در سطح جامعه است. در چنین شرایطی است که لزوم انجام مطالعه در این حوزه مطرح می‌شود که طبیعتاً اتخاذ سیاست‌های جنسیتی و مرزهای آن و بسیاری از موضوعات را طرح و بررسی می‌کند. اهمیت انجام مطالعه در این حوزه زمانی خود را بیشتر نشان می‌دهد که انجام نمی‌گیرد و یا سیاست‌گذاران با بهره نبردن از آن‌ها اقدام‌هایی نسنجیده انجام می‌دهند که به خشم و عصبانیت مراکز قدرت و همچنین مردم، به‌ویژه زنان، منتهی می‌شود و فضا را برای اعمال خشونت آشکار فراهم می‌کند. چنین فضایی سبب آسیب‌های روانی و گاه فیزیکی می‌شود؛ اما خشونت را می‌توان با تعالی و زیبایی و حقیقت کنترل کرد؛ بنابراین پژوهش‌هایی که به‌ویژه به روش کیفی انجام می‌شوند به‌مثابه بستری برای فراهم کردن اسباب یک نمایشگاه یا سرایش شعر و داستان هستند که این نیازها را پاسخ می‌دهند. بسیاری از پژوهشگران و اساتید از بهره‌گیران این پژوهش‌ها هستند. بااین‌وجود آنچه بیش از هر چیز پژوهش را کاربردی می‌کند رویکرد و نگاهی است که سازمان‌ها به آن دارند. آن‌ها می‌توانند گفتمان حاکم بر یک شهر، استان و در سطح وسیع‌تر کشور را تعیین کنند. چراکه سازمان‌هایی چون شهرداری و سازمان رفاهی- تفریحی گستره‌شان به حدی است که با مدیریت ساخت‌وساز و فضای کالبدی شهر و یا مدیریت اوقات فراغت در شهر، آن را به مکان و فضای دیگری می‌توانند تبدیل کنند به عبارتی با

[1]- Louis Althusser

ارتباط گرفتن با پژوهش حاضر می‌توانند از جنسیت‌زدگی فضای کالبدی شهر جلوگیری به عمل‌آورده و امکان مقاومت بالقوه‌ی زنان در برابر هرگونه آزار و مزاحمت را فراهم کرده و امنیت را برای تمامی افراد فراهم کنند. پژوهش حاضر یکی از پژوهش‌هایی است که با کمک به تعالی و فراهم آوردن امنیت با کاهش خشونت، ضرورت انجامشان شرح داده شد. بستر مطالعه‌ی این پژوهش سینمای عامه‌پسند ایران در بازه‌ی زمانی دهه‌ی ۷۰ است. سینمای عامه‌پسند، از عناصر مهم فرهنگ عامه‌پسند ایران است. علتش را باید در سال‌های پس از انقلاب جستجو کرد. با تمام شدن جنگ و بهبود وضعیت اقتصادی ایران، مصرف فرهنگ عامه‌پسند ایرانی رونق گرفت. در دوران پس از جنگ ایران و عراق در حین ورود فرهنگ عامه‌پسند خارجی، فرهنگ عامه‌پسند ایرانی نیز به عنصری اساسی در زندگی روزمره‌ی ایرانیان بدل شد (شهلی‌بر، ۱۳۹۰: ۱۴). در همین زمان سینمای دهه‌ی ۷۰ شکل گرفت که با حضور زن به‌عنوان شخصیت اول در فیلم‌ها و نقش پررنگ آن‌ها نسبت به سینمای دهه‌ی ۶۰ همراه شد. نمونه‌ی آن را می‌توان در فیلم ***سگ‌کشی*** دید که پایگاه اجتماعی زن، علی‌رغم حضور در جامعه‌ای مردسالار، ارتقاء می‌یابد. تغییرات جامعه در دهه‌ی ۷۰ در فیلم‌های گوناگونی نمود پیدا می‌کند. فیلم ***سگ‌کشی*** نقطه‌ی اوج بازنمایی این تغییرات است. اهمیت این تغییرات بر کسی پوشیده نیست و علت آن را باید در ساحت‌های متفاوت فرهنگی، اجتماعی و هنری جستجو کرد. امور فرهنگی و اجتماعی زنجیروار به یکدیگر متصل‌اند و پیکری واحد را تشکیل می‌دهند؛ به همین دلیل تغییر در یکی از این حوزه‌ها تغییر در حوزه‌های دیگر را موجب می‌شود. موضوع زن و تلقی هر فرهنگ، نظام و نحوه‌ی ارائه‌ی الگو از شخصیت زن در تولیدات فرهنگی، از بهترین شاخص‌ها در ارزیابی عملکرد یک نظام و تغییرات آن است (میرفخرایی و فتحی، ۱۳۹۰: ۱۹۶). پس چگونگی بازنمایی زنان در سینما قابل‌تأمل به نظر می‌رسد و اهمیت بیشتری می‌یابد؛ چراکه زنان در تحلیل نهایی در تعامل با مردان و انتقال احساساتشان به آن‌ها قرار می‌گیرند. این امر ما را مجاب می‌کند تمرکز بیشتری بر مطالعات حوزه‌ی زنان داشته باشیم تا به شناخت، برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری در این حوزه‌ها رسیده و امکان آگاهی، اندیشه و خرد فراهم شود؛ بااین‌وجود در ایران علی‌رغم نیازمندی به شناخت، پیرامون موضوع بازنمایی زن در حوزه‌ی سینمای عامه‌پسند تحقیقات اندکی صورت گرفته است که بعضاً نتایج ناامیدکننده‌ای را در رابطه با تصویر بازنمایی‌شده‌ی زنان نشان می‌دهد. مطالعات خارجی بررسی‌شده نیز نشان می‌دهد زنان چنان بازنمایی می‌شوند که گویی تنها باید مادر باشند و گفتمان پدرسالاری و تبعیض جنسیتی در فیلم‌ها جلوه‌نمایی می‌کند و بازتابی از واقعیت زندگی در جامعه است. منابع داخلی را می‌توان این‌گونه نگاه کرد که گاه نقش‌های کلیدی یا نقش اول به زنان داده‌شده؛ اما زنان در اغلب موارد در قالب کلیشه‌های جنسیتی‌ای که در جامعه وجود دارد بازنمایی شده‌اند. نفوذ و قدرت بلامنازع کلیشه‌های جنسیتی در زندگی زنان روند دستیابی به حقوق و برابری را مختل کرده و مانعی است در راه توسعه‌ی فرهنگی و انسانی جامعه. اختلال در توسعه‌ی انسانی به نابودی سرمایه‌ی انسانی می‌انجامد که تمامی امید جامعه برای رشد و پیشرفت است، ازاین‌رو مطالعاتی از جنس مطالعه‌ی حاضر، یاری‌دهنده‌ی سیاست‌گذارانی است که امور زنان را در اولویت سیاست‌های توسعه‌ای خود قرار می‌دهند. در این زمینه پژوهش حاضر توجه خاص خود را به بستر اجتماعی و فرهنگی و تغییراتی معطوف کرده که سینمای دهه‌ی ۷۰ در دل آن متولدشده است. به عبارتی در بستر فرهنگی و اجتماعی و گذاری تاریخی، زن و بازنمایی وی را دیده و شناسایی می‌کند و متوجه باورهایی است که در دهه‌ی ۷۰ بر جامعه حاکم می‌شود و مرتبط با تحولاتی چون جنگ و گفتمان سازندگی است؛ بنابراین مطالعه‌ی حاضر سینما را به‌مثابه پدیده‌ای کاملاً اجتماعی می‌بیند و هدف این است که مشخص شود بستر اجتماعی و سیاسی چه موقعیتی را برای فرهنگ و هنر عامه فراهم می‌کند؛ چه باورهای ایدئولوژیکی را تولید می‌کند؛ این باورها چه سمت و سویی به هنر می‌دهند و در هنر عامه چگونه بازتاب می‌یابند. ازاین‌جهت فضا و بستری که این مطالعه برای بررسی پایگاه اجتماعی زن فراهم می‌کند بدیع به نظر می‌رسد. درواقع

تأثیر پدیده‌ی جنگ و سازندگی پس‌ازآن بر بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند کمتر موردبررسی محققین پیشین قرارگرفته است. از طرف دیگر، سایر پژوهش‌ها به‌ویژه پژوهش‌هایی که در داخل کشور انجام‌شده با این مسئله‌ی اساسی مواجه‌اند که بسیاری از آن‌ها با اهداف و فرضیات مشابهی برخاسته از رویکرد بازنمایی به بررسی زنان و تصویر آن‌ها در سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی ایران پرداخته‌اند و به نگاهی عاری از جانبداری کمتر پایبند بوده‌اند. ازاین‌روی خلائی که احساس می‌شود پیوند تصویر پایگاه اجتماعی زن با دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی است که مرتبط با همان بستری است که پیش‌تر به آن اشاره شد و این امر نادیده‌گیری مقاومت زنان در برابر هژمونی حاکم را در پی دارد که در این پژوهش به آن پرداخته‌شده است. در این راستا است که محققین مبنای نظری پژوهش حاضر را بر رویکرد لویی آلتوسر و آنتونیو گرامشی[1] متمرکز کرده‌اند.

موارد ذکرشده محقق را به شناخت زن در سینما ترغیب نموده و این پرسش را به‌همراه می‌آورد که پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند دهه‌ی ۷۰ چگونه بازنمایی شده است؟

۲.پیشینهٔ پژوهش

۲-۱. پیشینهٔ تجربی

الرسون[2] (۲۰۱۲) در مطالعه‌ای تحت عنوان نگاهی بر زنان آفریقایی در مطالعات سینمایی بر مفهوم‌سازی یک رویکرد برای مطالعه‌ی زنان آفریقایی در سینما متمرکز است. وی ایده‌ای را برای ساخت یک تاریخ‌نگاری پیشنهاد می‌کند و نقدی فمینیستی از عملکرد سینمایی زنان آفریقایی ارائه می‌کند. این مطالعه بازنمایی‌های جنسیتی‌شده‌ای را مطرح کرده. این مطالعه تلاشش بر رقابتی است متمایز میان بازنمایی زنان آفریقایی و نگاه خیره‌ی سینمایی. نادو و ساندارانار[3] (۲۰۲۱) در مطالعه‌ای بنام «فمینیسم و بازنمایی هویت زنان در سینمای هند: مطالعه‌ی موردی» نشان می‌دهند که شخصیت‌های زن در صنعت فیلم مالایالام چقدر جسور و زیبا هستند و از انگ اجتماعی و کلیشه‌ها در زندگی روزمره‌ی خود زنده می‌مانند. تمام فیلم‌های نمونه در مورد مصائب زنان در جامعه‌ی معاصر بحث می‌کنند و انگشت اتهام را به سمت بازنمایی زنان در جامعه نشان می‌دهند. خاوری (۱۳۹۳) در مطالعه‌ای تحت عنوان بررسی تطبیقی نقش زن در سینمای دهه هفتاد و هشتاد ایران با رویکرد فمنیستی به دنبال بررسی چگونگی بازنمایی زنان در سینمای دهه‌ی هفتاد و هشتاد ایران با رویکرد تطبیقی و تأکید بر نقد فمنیستی است. این مطالعه هدفش این است که برداشت‌های طبیعی‌شده از زنان و الگوهای کلیشه‌ای و مطابق با عقل سلیم و معناهای قالبی و تثبیت‌شده آن‌ها در سینما و پس‌ازآن تطبیق این معناها در دهه‌های هفتاد و هشتاد را نشان دهد. این مطالعه فرازوفرودهایی که نقش زن در دهه‌های هفتاد و هشتاد داشته، با توجه به زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاست‌های سینمایی، را بررسی می‌کند و درصدد بازنمایی منطبق بر واقعیت از زن است. در این راستا سه فیلم سارا، سگ‌کشی و زیر پوست شهر از دهه‌ی هفتاد؛ و سه فیلم ده، آتش‌بس و به همین سادگی از دهه‌ی هشتاد انتخاب‌شده‌اند. داده‌ها به کمک منابع اسنادی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری‌شده است. فیلم‌های انتخاب‌شده به روش تحلیلی-توصیفی بررسی‌شده‌اند. در این مطالعه به نقد فمنیستی به سینما اولویت و محوریت داده‌شده و گفتمان‌های موجود در جامعه در نظر گرفته‌شده است. سپس براین‌اساس سینمای این دو دهه تطبیق داده‌شده‌اند. در دو دهه‌ی هفتاد و هشتاد تفاوت‌های دیدگاهی و تغییرات گفتمانی بسیاری وجود دارد اما تغییرات زیادی در بازنمایی نقش

1- Antonio Gramsci
2- Ellerson
3- Nadu & Sundaranar

زن در این دو دهه دیده نمی‌شود. جریان‌های سینمایی این دو دهه روابط نابرابر قدرت در جامعه را پنهان می‌کنند و معناهای قالبی از جنسیت و به‌ویژه زن ارائه می‌دهند. عظیمی دولت‌آبادی و داوری‌مقدم (۱۳۹۸) در مطالعه‌ی خود بنامِ بازنمایی حضور و نقش زنان در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی به این پرسش پاسخ می‌دهند که جایگاه زنان سینماگر در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی (۱۳۴۷-۱۳۹۲) چه تغییراتی کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که ویژگی شاخص دوره «سازندگی» افزایش مشارکت زنان در اغلب جایگاه‌ها در مقایسه با قبل است. در دوره «اصلاحات» باوجود کاهش تعداد فیلم‌های تولیدشده، حضور زنان در تمام جایگاه‌ها به‌جز بازیگری از دوره پیش از خود با افزایش مشارکت مواجه بوده است. فصل مشترک مطالعات داخلی و خارجی، توجه به سطح کلان است. نویسندگان موضوع زن و سینما را در بستر اجتماعی و فرهنگی دیده و مسئولیت تجربه‌ی زیسته‌ی ناخوشایند زنان را بر دوش ساختارها و نهادهای اجتماعی گذارده‌اند که به جامعه‌پذیری متفاوت و تولید سبک زندگی ویژه‌ی زنان و مردان پرداخته‌اند. مطالعات بررسی‌شده چندان به درون‌فهمی زنان نپرداخته‌اند.

مطالعات داخلی مطرح‌شده انقلاب را به‌عنوان رویدادی تاریخی در نظر گرفته و بر اساس آن پایگاه اجتماعی زنان را ارزیابی کرده‌اند. مطالعات لاتین بررسی‌شده حاکی از چشم‌انداز وسیعی است که در برابر آن‌ها گشوده شده و تاریخ‌نگاری نیز به فهم عملکرد سینمایی زنان یاری می‌رساند. در این مطالعات عملکرد رسانه رؤیاگونه در نظر گرفته‌شده است، چنان‌که بتوان از لایه‌های پنهان تصویر زنان در سینما آگاهی یافت. مطالعات داخلی با جسارت کمتر، موضوعاتی را انتخاب کرده‌اند که داده‌های آن‌ها بیشتر فراهم بوده و محققین توانسته‌اند دوره‌ها را تقسیم کرده و بررسی کنند. پژوهش حاضر محدودیتی چون انتخاب دوره‌ای سیاسی را دارد و همین امر به ناتوانی در تعمیم منجر می‌شود و کیفی بودن مطالعه نیز به تشدید این امر کمک می‌کند. بااین‌وجود مطالعه‌ی حاضر دهه‌ای را انتخاب کرده که زنان سینمای ایران به نظر محققین به بازاندیشی پرداخته؛ مجدداً ارزش‌های پیرامون هویت زنانه‌ی خود را تعریف می‌کنند؛ از برساخت زنانگی فاصله گرفته و در نتیجه سینمای زن در ایران را متولد می‌کنند. بررسی پایگاه اجتماعی زن در این انبوه زنانگی احتمال می‌رود امری بیهوده و تکرار پژوهش‌های پیشین دانسته شود؛ اما محققین این پژوهش در پی عملکرد ساختار فرهنگی و هژمونی حاکم هستند که در همین دهه در بطن وجود زنان رخنه می‌کند، آن‌ها از ایدئولوژی‌های پنهان و معانی ضمنی در میان زنان سخن می‌گویند؛ بنابراین امکان زیر سؤال رفتن مفهوم سینمای زن در این بستر فرهنگی-اجتماعی فراهم می‌شود و احتمال شکست زنان در تثبیت پایگاه اجتماعی والا تقویت می‌شود. یکی دیگر از تمایزات پژوهش حاضر، گزینش و شناخت سینمای عامه‌پسند و توجه به سبک زندگی و نوع مصرف عوام و ذائقه‌ی آن‌ها است.

۲-۲. ملاحظات نظری

در بخش چارچوب مفهومی به نظریات مرتبطی اشاره می‌گردد که در کنار یکدیگر می‌توانند شاکله‌ای برای پژوهش حاضر محسوب شوند. به‌عبارتی تحلیل یافته‌ها محقق را به ساخت نظریاتی پیرامون پایگاه اجتماعی زنان هدایت می‌کند. ابتدا به نظریه‌ی آنتونیو گرامشی پرداخته می‌شود. با این هدف که حضور هژمونی و حاکمیتش بر محتوای فیلم‌ها حس می‌شود یا خیر. در ادامه مبحث ساختاری آلتوسر و ایدئولوژی او مطرح می‌شود. در نهایت نظریه‌ی فمینیستی مطرح می‌شود که مباحث آن در رابطه با تبدیل‌شدن به زن / مرد آغازی است برای تمامی نابرابری‌ها، کنترل‌ها، اقتدارها و اعمال سلطه.

۱-۲-۲. مفهوم هژمونی در نظریه‌ی آنتونیو گرامشی

هژمونی در لغت به معنای رهبری است و از زبان یونانی گرفته‌شده است. در روابط بین‌الملل، هژمون، رهبر یا وضعیت رهبری گروهی از دولت‌هاست. رهبری، درجه‌ای از نظم اجتماعی و سازمان جمعی را فرض می‌گیرد که در آن یک واحد، نقش عمده‌تری دارد. برخی، هژمونی را نفوذی می‌دانند که یک قدرت بزرگ قادر است در نظام بین‌الملل بر کشورهای دیگر وارد آورد. میزان این نفوذ از رهبری تا سلطه در نوسان است (کرمی، ۱۳۸۵: ۳-۲).

هژمونی به وضعیتی اشاره دارد که در این وضعیت ائتلاف موقتی بین بعضی از گروه‌های اجتماعی وجود دارد و این ائتلاف می‌تواند به اقتدار اجتماعی تام و کامل این گروه‌ها بر دیگر گروه‌ها که فرودست نیز هستند منجر شود. اعمال این اقتدار تنها از طریق به‌کاربردن زور یا تحمیل مستقیم افکار حاکم نیست، بلکه از طریق ایجاد رضایت در افراد است؛ بنابراین قدرت در بین طبقات مسلط، هم مشروع و هم طبیعی به نظر می‌رسد. ما تنها تا زمانی می‌توانیم هژمونی را حفظ کنیم که طبقات مسلط، به‌تمامی تعریف‌های رقیب در چارچوبی که مدنظرشان بوده شکل‌داده باشند، بدین معنی که همیشه باید تلاش کنیم و هژمونی را طبیعی جلوه دهیم. از منظر گرامشی، هژمونی به معنی تولید، رضایت و اجماع فرهنگی است. به‌عبارتی هژمونی به این معنی است که نوعی رضایت خودساخته و خودانگیخته شکل می‌گیرد. گرامشی بر این باور است که ایدئولوژی حالتی از بالا به پایین دارد و همیشه زورمندانه است و با فریب و نیرنگ سروکار دارد؛ اما برخلاف ایدئولوژی، هژمونی در تمامی ابعاد زندگی روزمره‌ی انسان تنیده شده است؛ ازاین‌رو به‌شکل عقل سلیم درمی‌آید. عرف، عادات، راه رفتن، حرف زدن، سلیقه، رسوم و... همه‌ی مواردی که ذکر شد می‌توانند قالبی هژمونیک داشته باشند؛ چنان‌که افراد متوجه نشوند که تحت سیطره‌ی هژمونی قرارگرفته‌اند (صادقی‌کیا، ۱۳۹۸: ۴۹).

مفهوم هژمونی در تمایزی ریشه دارد که گرامشی بین «اجبار» و «رضایت» قائل می‌شود و آن‌ها را به‌منزله‌ی مکانیزم‌هایی که جایگزین‌های قدرت اجتماعی هستند می‌داند. «اجبار بدین معناست که دولت‌ها این توانایی را دارند که اعمال خشونت کنند؛ حال آن‌که قدرت هژمونیک جهت متقاعد کردن افراد برای پذیرفتن ارزش‌های یک نظام عمل می‌کند و این شکلی از قدرت اجتماعی است که به‌جای آن‌که تهدید کند یا به تنبیه و توبیخ متوسل شود، مبتنی بر مشارکت داوطلبانه و رضایت است». از منظر گرامشی، هژمونی به‌نوعی از رهبری فکری و فرهنگی گفته می‌شود که طبقه‌ی حاکم آن را اعمال می‌کنند؛ بنابراین هژمونی از اجباری که قدرت‌های اجرایی یا قانونی و نیروهای سرکوبگر فیزیکی را برای حفظ سلطه‌ی نخبگان حاکم به کار می‌گیرد، متفاوت است. به نظر گرامشی، روشنفکران نظم حاکم را با تولید جهان‌بینی خود و اشاعه‌ی آن حفظ می‌کنند که سرکوب‌شدگان را به این نتیجه می‌رساند که انقیاد آن‌ها عادلانه و اجتناب‌ناپذیر است. بدین‌ترتیب هژمونی نوعی ساخت رهبری سیاسی است که خود را ظاهراً به‌عنوان یک فضای بی‌طرف به‌منظور ثبت خواسته‌های سیاسی مختلف نشان می‌دهد؛ درحالی‌که هژمونی توده‌ها را از شناخت آگاهی واقعی و منافع بنیادی خود بازمی‌دارد. ازاین‌رو احساس مشترک هژمونی تلفیق منافع خودخواهانه‌ی نخبگان با منافع عمومی مردم است (قنبری عبدالملکی و فیروزیان پوراصفهانی، ۱۳۹۹: ۸۲-۸۱).

هژمونی، سازمان‌دهی رضایت بدون خشونت و رویکردهای سخت‌افزاری است. هژمونی با همین فرآیند ساخت معانی و القاء سروکار دارد و ازاین‌روی رویکردی نرم‌افزاری دارد. در چنین وضعیتی توده‌ها جامعه‌پذیر می‌شوند و به این باور می‌رسند که وضعیت سیاسی‌شان غیرقابل تغییر است و نباید با آن مخالفت کنند. پژوهش حاضر توده‌ها را بیش از آن‌که مردان در نظر بگیرد، زنان در نظر گرفته و در مورد غیرقابل تغییر بودن زندگی روزانه‌ی زنان، کلیشه‌های جنسیتی و نظام مردسالاری اشاره می‌کند و به دنبال پی بردن به واکنش زنان به هژمونی است. به‌عبارتی هرآنچه در فیلم‌های عامه‌پسند

در مورد زن و پایگاه اجتماعی او بازنمایی می‌شود، به‌نوعی به زنان القا می‌کند در قالب گفتمان مسلط حاکم که منجر به فرودستی آن‌ها و فرادستی مردان می‌شود قدم بردارند، به‌عنوان هژمونی شناخته می‌شود. هدف این است که متوجه شویم زنان در برابر این القائات و مغزشویی‌های مداومی که نفعی جز برای بازتولید و استمرار سلطه ندارد، مقاومتی صورت می‌دهند یا خیر؟ آن‌ها نه می‌گویند یا خیر؟ آیا زنان استمرار و تکرار این سلطه را با توان کنشگری و آگاهی خود نفی می‌کنند یا خیر؟ بی‌راهه نیست که هژمونی برگزیده‌شده؛ چراکه این استمرار سلطه ابزار خود را انتخاب می‌کند تا اقداماتش را موجه جلوه دهد و در برابر افکار عمومی روسیاه نباشد.

۲-۲-۲. الگوی ساختاری لویی آلتوسر

به نظر آلتوسر یک مبنای اقتصادی (شیوه‌ی تولید، وسایل تولید و ...) و یک روساختار وجود دارد که از یک ساختار سیاسی و حقوقی (دولت و نظام قانونی) و یک ساختار ایدئولوژیک (کلیسا، باورهای سیاسی و ...) ساخته‌شده است. به نظر آلتوسر، کارویژه‌ی اصلی روساختار بازتولید سرمایه‌داری است. دولت و نظام قانونی «ماشین سرکوبی هستند که تسلط طبقه‌ی حاکم را بر طبقه‌ی کارگر تضمین می‌کنند». این دو نظام به تنظیم عرضه‌ی نیروی کار می‌پردازند و با نارضایتی‌های اجتماعی مبارزه می‌کنند. نظام ایدئولوژیک برای سرمایه‌داری مشروعیت می‌آورد و مردم به دنبال نظام ایدئولوژیک صاحب نقش‌ها و منزلت‌هایی می‌شوند که به بازتولید نظام سرمایه‌داری کمک می‌کند. به نظر آلتوسر روساختار از مبنای اقتصادی خود «استقلال نسبی» دارد. آلتوسر هرگز به‌صورت دقیق و صریح منظور خود را از این اصطلاح روشن نکرد. به نظر آلتوسر روساختار می‌تواند تأثیر خودش را بر جهان بگذارد و زیربنای اقتصادی تنها محدودکننده‌ی آن می‌تواند باشد. اصطلاح دیگری که آلتوسر به کار می‌برد اصطلاح «تعین در آخرین لحظه» است. بدین معنی که میان مبنا و روساختار روابط پیچیده و متقابلی وجود دارد و تنها در پایان این شبکه‌ی روابط است که شاهد مبنای اقتصادی هستیم (اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴: ۹۲-۹۴). آلتوسر بر این عقیده بود که روساختار استقلال نسبی دارد و بر زیربنا می‌تواند تأثیرگذار باشد؛ بااین‌وجود زیربنا را در تحلیل نهایی تعیین‌کننده می‌دانست.

آلتوسر در مقاله‌ی «ایدئولوژی و دستگاه دولتی ایدئولوژیکی» تلاش می‌کند نظریه‌ی ایدئولوژی مارکسیستی را بر اساس بازتولید آنچه مارکسیست‌ها مناسبات اجتماعی تولید می‌نامند، کشف کند. وی درباره‌ی الگوی پایه‌ی روساخت چنین می‌گوید:

«مارکس ساختار هر جامعه را به‌صورت ماهیتی می‌بیند که از «سطوح» یا «مواردی» تشکیل‌شده‌اند که علیت خاص آن را بیان می‌کند: زیرساخت یا پایه‌ی اقتصادی (نیروهای تولید و مناسبات تولید) و روساخت که خود دو سطح یا مورد سیاسی-حقوقی (قانون و دولت) و ایدئولوژی (ایدئولوژی‌های مختلف: مذهبی، اخلاقی، حقوقی، سیاسی و ...) را دارد». ازاین‌منظر پایه روساخت را تعیین می‌کند. روساخت نسبتاً مستقل از پایه است و ظرفیت تأثیرگذاری متقابل روی زیرساخت را دارد.

مقاله آلتوسر به چگونگی بازتولید مناسبات اجتماعی تولید توجه نشان داده است. آنچه اهمیت بسیاری دارد بازتولید قدرت کار است. با پرداخت دستمزد می‌توان این بازتولید را تا حدودی تأمین کرد؛ اما نکته‌ای که وجود دارد این است که کارگر باید تسلیم ایدئولوژی نیز باشد؛ بنابراین روساخت یعنی بازتولید مناسبات تولید، مناسبات اجتماعی بین سرمایه و کار را که در شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری ریشه‌دارند را تأمین می‌کند. به نظر آلتوسر دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی به‌طور گسترده به کمک ایدئولوژی هدایت می‌شوند و کارشان ایدئولوژیک است (strinati، ۱۳۸۸: ۲۰۰-۲۰۷). وی

ایدئولوژی را نظامی از بازنمایی‌ها (تصاویر، اساطیر، ایده‌ها یا مفاهیم در هر مورد خاص) می‌داند که از وجودی تاریخی و نقشی خاص در یک جامعه‌ی معین برخوردار است. ایدئولوژی در مقام نظامی از بازنمایی‌ها، از علم متمایز است چراکه در ایدئولوژی کارکرد عملی-اجتماعی مهم‌تر از کارکرد نظری (کارکرد به‌منزله‌ی معرفت) است (فرتر، ۱۳۸۶: ۱۰۹- ۱۰۴). عاملان ایدئولوژی را می‌توان خانواده، مذهب، آموزش‌وپرورش، اتحادیه‌های کارگری، رسانه‌های گروهی و فرهنگ‌عامه دانست. از نظر آلتوسر، بازتولید مناسبات تولید از طرف روساخت، یعنی دستگاه دولتی سرکوب‌کننده، تأمین می‌شود که به وظیفه‌اش از طریق استفاده از ایدئولوژی کمک می‌کند. آلتوسر رسانه‌های گروهی و فرهنگ عامه را بخشی از دستگاه دولتی ایدئولوژی می‌داند. ایدئولوژی سه نکته را از منظر آلتوسر در برمی‌گیرد: - ایدئولوژی مظهر روابط خیالی افراد با شرایط واقعی موجودیت‌شان است. – ایدئولوژی نیرویی مادی در جوامع است. – ایدئولوژی افراد را به‌عنوان موضوعات ایدئولوژی‌های خاص استیضاح می‌کند (استریناتی، ۱۳۸۸: ۲۰۰-۲۰۷). علت اختلاف میان دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی و دستگاه‌های سرکوبگر دولتی این است که درجایی که یک دستگاه دولتی سرکوبگر وجود دارد، انبوهی از دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی وجود دارد (بابایی فرد، ۱۳۹۳: ۱۷۷-۱۷۵). دستگاه سرکوبگر با خشونت عمل می‌کند و دستگاه ایدئولوژیک با ایدئولوژی و روش‌های نرم عمل می‌کند.

۲-۲-۳. نظریه‌ی فمینیستی

فمینیسم در لغت به معنای طرفداری از تساوی سیاسی و اجتماعی زنان و مردان است و در غرب به طرفداران حقوق زن گفته می‌شود. فمینیسم بینش و شناختی است که نابرابری یا ستم جنسی را قابل‌رفع می‌داند و ایدئولوژی‌ای است که تأکیدش بر از بین بردن این نابرابری و ستم جنسی است (کرمی و محبوبی شریعت پناهی، ۱۳۹۲: ۲۳۴). اکثریت زنان اتفاق‌نظر دارند که فمینیسم «پایان تبعیت و پیروی زنان را دنبال می‌کند» (بلور، ۲۰۰۱: ۳). سوزان جیمز دیدگاه کلی فمینیسم را این‌گونه شرح می‌دهد: فمینیسم زنان را نسبت به مردان محروم و ستمدیده می‌داند، ستمی که غیرقانونی و غیرمنصفانه است (هاردینگ، ۱۹۸۰: ۱۱۲).

همه‌ی فمینیست‌ها بر این باوراند که جنسیت پدیده‌ای طبیعی نبوده بلکه پدیده‌ای اجتماعی است. فمینیست‌ها به تفکیک جنس و جنسیت، معتقدند و بر این باوراند که جنس زن، ربطی به حقوق او ندارد؛ چراکه تفاوت‌های دو جنس، ذاتی نیست و این تفاوت‌ها تربیتی و برخاسته از آموزه‌های جامعه‌پذیری و همگون‌سازی جنس با نقش اجتماعی است. از نظر آن‌ها طبیعت زنان را ضعیف نیافریده است بلکه نقش‌های تربیتی، سبب ضعیف شدن زنان شده‌اند. پس تربیت و فرهنگ، عامل اصلی ستم به زنان است. به نظر فمینیست‌ها باید جامعه‌ای دو جنسی ایجاد کرد که تمام فرصت‌های اجتماعی برای زنان و مردان مساوی باشد. به‌طوری‌که هرگونه تبعیض علیه زنان، غیرقانونی باشد (جاگر، ۱۳۷۵).

یکی از مفاهیم اساسی که در نظریه‌پردازی فمینیسم مورداستفاده قرار می‌گیرد، مفهوم «پدرسالاری» (مردسالاری) است. پدرسالاری نظامی کلی از ساختارها و فعالیت‌هایی است که نابرابری را بین مسئولیت‌ها، تجربه‌ها و فرصت‌های گروه‌های مختلف جامعه، به‌ویژه زنان و مردان مورد تأکید قرار می‌دهد. ادگار و سج و یک بر این باور است که: فمینیست‌ها این اصطلاح را به کار گرفته‌اند تا به چگونگی ساخت‌یابی و نظام‌یافتگی جوامع بر پایه‌ی سلطه‌ی جنس مذکر و ستمی که بر زنان وارد می‌شود، مادی و نمادین به‌شکل نابرابر و از راه نهادهای گوناگونی چون دولت، خانواده و... بین مردان و زنان تقسیم می‌شود: فمینیسم رادیکال پدرسالاری را حاکمیت مطلق و جهانی مردان بر زنان دانسته و آن را ساختاری به‌حساب می‌آورد که مفاهیم زنانگی و مردانگی را ویژگی‌های بیولوژیک در بین آن‌ها می‌داند. در گفتمان پدرسالارانه، تلاشی که زنان برای برقراری ارتباط می‌کنند نوعی نگرانی و بهره نبردن آن‌ها از استقلال دانسته می‌شود و انتخابی برای

برقراری ارتباط محسوب نمی‌شود. میل و رغبت برای پرورش کودکان و نگهداری افراد دیگری که به کمک نیاز دارند در مقایسه با کارهای پردرآمد، کمتر موردستایش قرار می‌گیرد. حس مشارکت‌طلبی و تلاش زنان برای دسترسی به برابری، ضعف آن‌ها در کسب موفقیت و فقدان استعداد رقابت‌طلبانه توصیف می‌شود و در هر مورد به‌جای این‌که با اصطلاحات خودشان ارزیابی شوند، روش‌های آن‌ها خلاف استانداردهای مردانه ارزیابی می‌شود. گفتمان پدرسالاری دانشی حقیقی در رابطه با تفاوت‌های طبیعی زنان و مردان نیست بلکه برساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی است که شکل خاصی از دانش و معانی بر اساس تبعیض جنسیتی را تولید می‌کند. از سوی دیگر، علاوه بر این‌که مردان و زنان را با صفات متضادی مانند عقل در برابر احساس و استقلال در برابر وابستگی توصیف می‌کند، به‌طورکلی مردان را در موقعیت برتر و زنان را در موقعیت فروتر قرار می‌دهد (بختیاری و نصیری، ۱۳۹۲: ۹۱ و ۹۰).

تفاوت فمینیست‌ها با غیرفمینیست‌ها، ابتدا، در این ادعا است که این جامعه است و نه طبیعت که شکل زندگی مردان و زنان را تبیین می‌کند. دوم فمینیست‌ها مدعی‌اند که هویت‌های جنسیتی به‌گونه‌ای شکل‌گرفته که به شکل نامشروعی مردان را بر زنان مسلط می‌سازند. ممکن است فمینیست‌ها و غیرفمینیست‌ها بر سر اهمیت نسبی نیروهای اجتماعی و طبیعی در ایجاد جنسیت با یکدیگر مباحثه کنند و درباره‌ی گستردگی و مشروعیت سلسله‌مراتب جنسیتی اختلاف‌نظر داشته باشند؛ اما بر سر این پیش‌فرض که انسان‌ها به دو نوع انسان متضاد؛ یعنی زن و مرد تقسیم می‌شوند، چندان مجادله‌ی عمیقی ندارند. فمینیست‌ها تلاش می‌کنند که بر این امر تمرکز کنند که چگونه انسان‌های مذکر و مؤنث به زنان و مردان تبدیل می‌شوند و در این فرآیند مردان فرادست می‌شوند. فمینیسم، علی‌رغم سیاست انتقادی که با خود دارد، درگیر حفظ همان نظم جنسیتی‌ای است که خواهان تغییر یا ویرانی و براندازی آن است. فمینیست‌ها جنسیت را دستاوردی اجتماعی می‌دانند. تبدیل‌شدن به یک زن؛ به معنای پذیرش و اتخاذ هویت زنانه است که به‌نوبه‌ی خود، شالوده‌ی کنش‌های زنان را شکل می‌دهد. برای مثال، ممکن است فمینیست‌ها به‌منظور تشریح رویکرد ویژه‌ی زنان به سکس و عشق به منزلت اجتماعی یا روان‌شناسی منحصربه‌فرد آن‌ها متوسل شوند. بازتولید مادری اثر نانسی کودوروف تفسیر فمینیستی پرنفوذی است که به هویت جنسیتی متوسل می‌شود. کودوروف قصد دارد بازتولید مادری در نسل‌های مختلف را مطرح کند. به نظر کودوروف زنان هویت جنسیتی زنانه‌ای کسب کرده که همچون نیرویی روانی عمل می‌کند و زنان را به مادر شدن وامی‌دارد. کودوروف الگویی روان‌شناختی از روابط عینی، به کار می‌گیرد. دختران با مادرهای خود همذات‌پنداری می‌کنند، دختران مادران خود را چون ایده‌آلی که آرزو دارند باشند درونی می‌کنند. درواقع، دختران مادر می‌شوند چراکه مادران در درون روان‌شان جای دارند. مادر بودن جزئی از خویشتن زنانه‌ی آن‌هاست (سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۸۸). پیش‌شرط ظهور نظریه‌ی فمینیستی، به رسمیت شناختن زنان به‌منزله‌ی یک گروه سرکوب‌شده‌ی اجتماعی بود. جون کسل در تحلیلی که از جنبش‌های زنان آمریکا در دهه‌ی ۷۰ میلادی ارائه می‌دهد، بر این باور است که هنگامی‌که آگاهی یک زن ارتقاء پیدا می‌کند، خود و زنان دیگر را همچون گروه تحقیرشده‌ای می‌بینند، خود را متعهد می‌کند که این شرایط را تغییر دهد. به باور کسل برای دست یافتن به این رویکرد، زنان باید از وابستگی‌های اولیه‌شان به مردان یعنی خانواده، نژاد، طبقه و یا فرهنگ خود را رها کنند. درواقع آن‌ها باید به‌جای تحقیر کردن یا برتر دانستن زنان دیگر، خود را بخشی از گروهی بدانند که از زنان تشکیل‌شده است. دیدگاه کسل، منطقی به نظر می‌رسد، اما فرض این دیدگاه بر این است که جنسیت را می‌توان از بخش‌های دیگر هویت یک زن جدا کرد (لگیت، ۱۳۹۸: ۳).

۴- روش پژوهش

برای فهم ساختار و کارکرد آثار سینمایی و ایجاد رابطه‌ی بین متغیرها نشانه‌شناسی به‌کاررفته. نشانه‌شناسی، مطالعه‌ی چگونگی شکل‌گیری و مبادله‌ی معنا بر اساس نظام‌های نشانه‌ای است (اکبری و لطفی خاچکی، ۱۳۹۷: ۱۵۹). پژوهش حاضر از الگوی نشانه‌شناسی جان فیسک بهره می‌برد. استوارت هال نشانه‌شناسی را مطالعه یا علم نشانه‌ها و نقش کلی نشانه‌ها را به‌منزله‌ی حاملان معنا در فرهنگ می‌داند که نوعی رمزگشایی از نشانه‌ها خوانده می‌شوند. رهیافت نشانه‌شناسی با چگونگی بازنمایی سروکار دارد و این‌که زبان چگونه معنا را تولید می‌کند که فن شعری بازنمایی خوانده می‌شود؛ بنابراین در پژوهش حاضر به رمزگشایی از پیام‌ها و نشانه‌های موجود در متن فیلم‌ها پرداخته می‌شود.

این الگو سه سطح از رمزگان را بررسی می‌کند. نخستین سطح، رمزهای اجتماعی است که ظاهر، لباس، رفتار و ... بازیگران بررسی می‌شود. سطح دوم، رمزهای فنی نام دارد. در این سطح دوربین، نورپردازی، روایت و... تحلیل می‌شود. در سطح سوم رمزهای ایدئولوژیک قرار دارند که رمزهای سطح اول و دوم را باهم ترکیب می‌کنند تا کمترین مقاومت مخاطب را داشته باشند (خادم‌الفقرایی و کیانپور، ۱۳۹۷: ۵۴). در پژوهش حاضر در سطح نخست، ظاهر، لباس، رفتار و مواردی از این قبیل طرح‌شده، در سطح دوم، دوربین، نورپردازی و در سطح سوم به ذکر ایدئولوژی‌ها پرداخته‌شده است.

جامعه‌ی آماری پژوهش کلیه فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران است که از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰ در ایران تولیدشده است. فیلم‌های عامه‌پسند آثاری هستند که به‌وسیله‌ی «عموم مردم» به‌ویژه گروه‌های متوسط و پایین مصرف می‌شود؛ بنابراین در فهرست فیلم‌های پرفروش هستند. نظر صاحب‌نظران سینما و علوم اجتماعی و مرتبط بودن موضوع فیلم با پایگاه اجتماعی زنان معیارهای دیگر انتخاب فیلم‌ها بوده‌اند. نمونه‌گیری به روش هدفمند بوده؛ زیرا هدف، انتخاب فیلم‌هایی بوده که پاسخگوی نیازها و اهداف تحقیق باشند. فیلم‌های انتخاب‌شده عبارت‌اند از: ***قرمز (۱۳۷۷)، سگ‌کشی (۱۳۷۸ و ۱۳۷۹)، شوکران (۱۳۷۹).*** فیلم «سگ‌کشی» عامه‌پسند نیست، زیرا ملاک‌های عامه‌پسندی را برای انتخاب در نمونه ندارد؛ اما رویکرد ویژه‌اش نسبت به زنان، توافق صاحب‌نظران را برای قرارگیری در نمونه‌ی انتخابی جلب کرده است.

به کمک سکانس‌های سه فیلم انتخاب‌شده تجزیه‌وتحلیل فیلم‌ها به وقوع پیوسته است. معیار انتخاب سکانس‌ها شامل مواردی است: ۱-زنان مدنظر قرارگرفته در سکانس مربوطه، نقش اول فیلم محسوب می‌شوند. ۲- زنان نقش اول در سکانس‌های انتخاب‌شده توسط محققین، حضور پررنگی دارند به‌طوری‌که می‌توان گفت در سکانس موردنظر توانسته‌اند قصه و روایت فیلم را تغییر داده و یا به‌پیش ببرند و یا روی شخصیت‌های اصلی فیلم تأثیرگذار باشند.۳- کشمکش، در سکانس موردنظر توسط زنان رخداده و یا زنان آن را کنترل می‌کنند و به هر ترتیب محور اتفاقات اساسی در سکانس موردنظر هستند. ۴- سکانس انتخاب‌شده نقش اساسی و تعیین‌کننده‌ای در قصه و روایت فیلم دارد.

برای تحلیل هریک از فیلم‌ها ابتدا خلاصه‌ای از هرکدام آورده شده است، سپس جداول مربوط به سطوح نشانه‌شناسی فیسک ترسیم‌شده و توضیحاتی در رابطه با چگونگی بازنمایی زنان و ایدئولوژی‌ها داده‌شده است.

یک مطالعه‌ی کیفی در مقایسه با سنجش‌های کمی اعتبار، به اعتبار درونی مقولاتش پاسخ می‌دهد؛ و اعتبار بیرونی را باید تا هنگام گردآوری نمونه‌های دیگر و بررسی آن‌ها به تعویق انداخت. تعمیم در تحلیل‌های کیفی و کمی معانی متفاوتی دارد. تعمیم تجربی، به ظرفیت پژوهش کیفی برای کاربست مقولات از پیش تعیین‌شده در مجموعه‌ای از مواد تجربی اشاره دارد که از این طریق به اعتبار بیرونی می‌انجامد(شکری، ۱۳۹۵: ۷۲-۷۱).

در پژوهش حاضر تعیین مقوله‌ها مبتنی بر متن بوده؛ و بنا به ماهیت تفسیری تحقیق، محقق مدعی ارائه‌ی تحقیقی تعمیم‌پذیر بااعتبار بیرونی نیست.

۵- تحلیل یافته‌ها

خلاصه‌ی فیلم شوکران: محمود برای ملاقات رئیسش که تصادف کرده از زنجان به تهران می‌آید. وی متأهل و دارای دو فرزند است؛ اما پرستار بیمارستان، سیما را صیغه‌ی خود می‌کند. عذاب وجدان می‌گیرد و رابطه را تمام می‌کند. سیما از او باردار است. محمود می‌خواهد بچه سقط شود؛ اما سیما می‌خواهد مادر شود. سیما محمود را تهدید می‌کند که رابطه‌شان را نزد همسر محمود فاش خواهد کرد و محمود نیز او را تهدید می‌کند که رابطه را به پدر وی خواهد گفت. پدر سیما پس از شنیدن خبر، سیما را تهدید به قتل می‌کند. سیما به‌قصد انتقام گالن بنزینی می‌خرد اما پشیمان شده و درراه خودروی‌اش دچار آتش‌سوزی شده و کشته می‌شود.

خلاصه‌ی سکانس اول: محمود در رابطه با خرید کادو برای همسرش با سیما صحبت می‌کند. سیما در خرید به او کمک می‌کند. محمود در رابطه با خواندن صیغه با سیما صحبت می‌کند.

جدول ۲-تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «شوکران»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	سیما: لباس تیره در بیمارستان، لباس روشن و روسری طرح دار هنگام خرید، مشتاق رابطه و مصرف سیگار، بازی با عروسک، پیروی از مدهای دهه ۷۰ محمود: لباس تیره، سبک زندگی و ذائقه‌ی غذایی سنتی، پیشنهاد صیغه در رستوران و صحبت از ادای مناسک مذهبی
بازنمایی	رمزگان فنی	کنتراست: نبود یا کم بودن کنتراست. نماها: دور و متوسط، نمای دور و نزدیک در خانه زاویه‌ی دوربین: افقی
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	تابوشکنی، سنت‌شکنی، بازنمایی پارادوکسیکال زن مدرن و زن سنتی.

خلاصه‌ی سکانس دوم: سیما نزدیک در ورودی بیمارستان است. او و محمود همدیگر را لب در آسانسور می‌بینند. سیما محمود را از باردار بودنش مطلع می‌کند. محمود خواهان سقط‌جنین است.

جدول ۳-تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «شوکران»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	سیما: لباس روشن، روسری طرح‌دار، راه رفتن ناامیدانه محمود: لباسی تیره، عصبانی، بهانه‌تراشی، شوکه شدن از خبر بارداری وجود ستون‌ها در پارکینگ

بازنمایی	رمزگان فنی	نمای ابتدایی: معرف نماهای راه‌پله و پارکینگ: متوسط، دور و کلوزآپ زاویه دوربین: بالا به پایین کنتراست بالا در پارکینگ
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	گفتمان مردسالاری، مطالبه‌ی مادرانگی، استراتژی گریز (گریز از تعهد، وفاداری و مسئولیت)

سطوح اول و دوم نشانه‌شناختی نشان می‌دهد که سیما و محمود نقش اصلی در فیلم دارند. محمود پیشنهاد صیغه می‌دهد و عقاید مذهبی دارد. سیما باردار می‌شود. رابطه به پایان می‌رسد. به‌صورتی مشخص‌تر، در سکانس نخست، سیما با نشان دادن اشتیاقش به رابطه، پیروی از مدهای دهه‌ی ۷۰ و مصرف سیگار، زنی سنتی به نظر نمی‌رسد. بازی کردن وی با عروسک می‌تواند به‌طور ناخودآگاه بر میل او به مادر شدن اشاره داشته باشد. محمود نیز سنتی بودن و باورش را به برخی مناسک مذهبی نشان می‌دهد. در سکانس دوم، سیما امیدی به ادامه‌ی رابطه ندارد. رابطه برای محمود تمام‌شده است و تکلیف آن مشخص است؛ بنابراین، وقتی خبر بارداری را می‌شنود متعجب و عصبانی می‌شود. وجود ستون‌های پارکینگ حاکی از موانعی است که در رابطه‌ی سیما و محمود وجود دارد.

ایدئولوژی‌های مطرح‌شده در جداول بالا رابطه‌ی زن و مردی را در فیلم شوکران نشان می‌دهد که ظاهراً عاشق و معشوق‌اند، اما تجربه‌های زیسته‌ی متفاوتی دارند و این امر را می‌توان از جهان‌بینی و سبک زندگی متفاوت‌شان تشخیص داد. مقصودشان از رابطه صرفاً حاصل احساس تنهایی در زن و میل به هنجارشکنی از طرف مرد و ذهنیت مردسالاری حاکم بر تصوراتش است که سینما ساختار اساسی آن را پنهان می‌کند. به‌عبارتی محمود مخاطب را از شناخت آگاهی واقعی و منافع بنیادی درباره‌ی مردسالاری‌اش بازمی‌دارد و به بازنمایی مرد بودن خود که به باور فمینیست‌ها دستاوردی اجتماعی است، می‌پردازد. مطالبات زن و مرد است که رابطه‌ای را میان آن دو برقرار می‌کند. سیما حقش را به‌عنوان یک مادر برای نگه‌داشتن فرزندش به رسمیت می‌شناسد. به نظر کودوروف زنان هویت جنسیتی زنانه‌ای کسب می‌کنند که همچون نیرویی روانی عمل می‌کند و زنان را به مادر شدن وامی‌دارد.: «بچه مو نمی‌کشم، من می‌خوام بچه‌مو نگه‌دارم، خلاف که نیست می‌خوام مادر بشم»؛ اما محمود این رابطه را فاقد رسمیت می‌داند هرچند که با صیغه آن‌را شرعی کرده است و با اشاره به سقط‌جنین مسئولیت نگهداری فرزندش را نمی‌پذیرد: «گفته بودم باید مواظب باشی، نگفته بودم؟! باید بندازیش. تنها راهش همینه... کشتن نیست، تا ۴ ماهگی قتل به‌حساب نمیاد، فقط جریمه داره. چشمم کور باید بدم». محمود در این‌جا همان‌طور که ایدئولوژی افراد را به‌عنوان موضوعات ایدئولوژی‌های خاص استیضاح می‌کند، با مواظب نبودن سیما و اهمیت نداشتن فرزند ۴ ماهه و مادری، او را استیضاح می‌کند. وی همان‌طور که در ماجرای صیغه به باورهای مذهبی‌اش رجوع کرده بود اکنون نیز در مورد سقط‌جنین به باورهای مذهبی و شرعی‌اش که آلتوسر آن‌را نرم‌افزاری می‌داند متوسل می‌شود و به‌واسطه‌ی آن تمایل دارد مشکل را حل‌وفصل کند. محمود حتی سیما را دارای حقوقی نسبت به مادر شدن و بزرگ کردن فرزند نمی‌داند؛ و وفاداری و تعهد خود را نسبت به همسرش و اکنون نسبت به سیما شکسته و تقصیر را هم به گردن سیما می‌اندازد و اعلام می‌کند که با پول و دیه می‌توان سنت‌شکنی و یا هنجارشکنی ناشی از سقط‌جنین را جبران کرد. گویی زن و فرزند انسان نیستند و اشیاء هستند که او به مصرف آن‌ها می‌پردازد. محمود راه گریز را بر ماندن ترجیح می‌دهد. از سوی دیگر، وی ترجیح می‌دهد کالای زن را برای مدت معینی

مصرف کند و پس از سرآمدن تاریخ انقضایش به مصرف آن پایان دهد و حالا که پایگاه اجتماعی بالاتری به‌دست‌آورده، به سراغ کالای مرغوب‌تری برود. چراکه به باور فمینیست‌ها آموزه‌های جامعه‌پذیری و نقش‌های تربیتی سبب شده فرادستی مردان و ستم به زنان به‌راحتی اتفاق بیفتد. زن که به نظر می‌رسد زنانگی‌اش را در این رابطه‌ی ظاهراً عاشقانه به روی صحنه‌ی معاشقه با مرد برده است، یک‌بار تلاش می‌کند با عقاید مرد هم‌ساز و هم‌سو شود که مرد او را ترک می‌کند؛ سپس سیما تلاش می‌کند به‌واسطه‌ی عنصر سوم یعنی نوزاد در شکم به خاطره بازی مشغول شود و وابستگی خود را به مرد به سمت‌وسوی نوزاد هدایت کند و برخلاف سنن مرسوم در جامعه فرزند مردی را تربیت کند که تنها نامی و یادی از وی در خاطر خود و فرزندش دارد: «یه شناسنامه ازت می‌خوام برای بچه‌م!». شاید به نظر برسد تنها مرد مذهبی است؛ چراکه به اجرای مناسک مذهبی پایبند است و تصور کنیم زن عقاید مذهبی ندارد؛ اما زن گویی ناخودآگاه به اخلاقیاتی باور دارد که گاه ریشه‌ی مذهبی دارند. وی به‌منظور حفظ تجربه‌ی زنانگی که در مدت رابطه با مرد برای خودساخته است، تلاش می‌کند و در پی بازپس‌گیری رؤیاهایی است که دیروز در حین رابطه برای آینده‌اش ساخت.

در سمت‌وسوی دیگر فیلم شوکران ما با زنی نسبتاً سنتی روبه‌رو هستیم که برخلاف سیما سیگار نمی‌کشد، به دنبال روابط آزاد نیست، استقلال اقتصادی ندارد و دین‌دار و خانه‌دار است. بااین‌وجود در این فیلم زن مدرن یعنی سیما است که چگونگی رابطه‌اش نشان داده می‌شود و ساختارها و نظم‌های جنسیتی که فمینیست‌ها بر آن باور دارند بر روابط دوستی از همان ابتدا با پیشنهاد همراهی در خرید وضع می‌شود و سیما با این پیشنهاد و حضورش در بیمارستان و صلابت در صحبت کردن در رابطه با مشکلات بیماران، اولین قدم‌ها را برای معرفی خود به‌عنوان زنی مدرن برمی‌دارد و فاصله‌اش را با زن سنتی فیلم نشان می‌دهد. پارادوکس موجود به درگیری ذهنی مخاطب نیز تبدیل می‌شود. محمود زندگی سیما را بهم می‌ریزد به‌طوری‌که پدرش از او آزرده‌خاطر شده و اجازه‌ی ورود به داخل خانه را به او نمی‌دهد: «برو گم‌شو بذار منم به درد خودم بمیرم... برو همونجا که یه شب در میون می‌خوابیدی، کاری نکن که خونت گردن من بیفته». درواقع پدر سیما به‌عنوان یکی از عاملان ایدئولوژی عمل می‌کند. عاملانی که می‌توان آن‌ها را خانواده، مذهب، آموزش‌وپرورش، اتحادیه‌های کارگری، رسانه‌های گروهی و فرهنگ عامه دانست و بدین طرق با ابراز قدرت بر زن فرادستی خود را به‌عنوان یک مرد بر دخترش به‌عنوان یک زن نشان می‌دهد. سیما به محمود متلک زده و سپس به فکر انتقام می‌افتد. نگاه مردسالارانه و عقاید مذهبی حاکم بر ذهنیت محمود اجازه نمی‌دهد که وی سیما را انتخاب کند. درنتیجه او به خوش‌گذرانی کوتاهش پایان داده و به زندگی قبلی‌اش بازمی‌گردد.

انتخاب مرد برای ماندن با زن سنتی تأییدی است بر پسندیده‌تر بودن زن سنتی در گفتمان مردسالاری و مذهبی حاکم بر جامعه. درمجموع محمود به کمک ساختار ایدئولوژیک حاکم بر ذهنش که با ساختار اقتصادی (ارتقاء پایگاه اقتصادی-اجتماعی محمود) تقویت شد، مردسالاری را بر ساختار رابطه حاکم کرده و جدایی را رقم می‌زند؛ بنابراین وی سیما را به‌عنوان یک زن و به‌منزله‌ی فردی از یک گروه سرکوب‌شده‌ی اجتماعی به رسمیت نمی‌شناسد؛ و جنسیت او را به‌عنوان یک زن از بخش‌های دیگر هویت او جدا نمی‌کند تا با شناخت دقیق او، با وی به گفتگو بنشیند.

خلاصه‌ی فیلم قرمز: هستی، بیوه‌زنی است که از همسر درگذشته‌ی خود دختری به نام طلا دارد و با ناصر ملک ازدواج‌کرده است. ناصر شکاک است و مدام او را کتک می‌زند. هستی به درخواست قاضی دادگاه از شغل موردعلاقه‌اش (پرستاری) دست می‌کشد؛ اما بازهم مشکلات آن‌ها حل نمی‌شود. این‌بار دادگاه از ناصر می‌خواهد به پزشکی قانونی برود اما وی برای این‌که به پزشکی قانونی نرود فرزند هستی را گروگان گرفته، هستی را کتک زده و خواهرش را نیز تصادفاً به قتل می‌رساند. در پایان هستی می‌گریزد. ناصر از کشور فرار می‌کند اما توسط هستی به قتل می‌رسد.

خلاصه‌ی سکانس اول: سکانس از میله‌های در ورودی دادگستری کل استان تهران آغاز می‌شود. یک زوج خبرنگار علت درخواست طلاق هستی را می‌پرسند. ناصر به همراه مادر و خواهرش وارد راهرو دادگاه می‌شوند. خواهر ناصر با هستی درگیر می‌شود. دادگاه آغازشده و با طلاق موافقت نمی‌شود.

جدول ۴-تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «قرمز»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	هستی: خواهان طلاق، راه رفتن سریع، عصبانی، لباس خاکستری خواهر و مادر ناصر: باصلابت، لباس تیره ناصر: لباس خاکستری، شال سبز، عجله برای صحبت کردن قاضی: تسبیح به دست، ریش انبوه، اندرزگویی
بازنمایی	رمزگان فنی	نما: متوسط و اوورشولدر در دادگاه زاویه دوربین: افقی کنتراست تقریباً متوسط و بالا هنگام جدال
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	ساختار مردسالارانه‌ی حاکم بر سیستم قضاوت، روحیه‌ی اندرزگویی، پذیرش خشونت، بازتولید ستیزه‌خویی.

خلاصه‌ی سکانس دوم: هستی در راهرو دادگاه است. ناصر با مادر و خواهرش وارد می‌شوند. قاضی دستور مراجعه‌ی ناصر به پزشکی قانونی را صادر می‌کند.

جدول ۵-تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «قرمز»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	هستی و خبرنگاران: لباس تیره ناصر: لباس تیره و روشن و خشمگین، پاسخ سریع، مخالف طلاق خواهر ناصر: خشمگین
بازنمایی	رمزگان فنی	نماهای شروع سکانس: متوسط و نزدیک هنگام شروع دادگاه و گاه اوورشولدر کنتراست تقریباً بالا
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	شکاکیت مزمن، مردسالاری و ناموس‌پرستی در لفاف عشق، آزادی‌خواهی و مطالبه‌ی حقوق، عقاید سنتی، مقاومت در برابر هژمونی، رویکرد پارادوکسیکال نسبت به زن و مرد، عاملیت

سطوح اول و دوم نشانه‌شناختی نشان می‌دهد که هستی برخلاف ناصر و خانواده‌ی او خواهان طلاق است. قاضی فردی مذهبی است. از سوی دیگر، از نظر هستی، ناصر به وعده‌هایش عمل‌نکرده و هستی و خانواده‌ی ناصر با هم مسئله‌دارند.

لباس‌های یک‌دست هستی نشان‌گر شخصیت متعادل اوست. از سوی دیگر، تضادهای درونی و بیرونی ناصر را می‌توان از ترکیب رنگ‌های متفاوت لباس‌های او و رفتار نامناسب خواهرش بیش‌ازپیش متوجه شد.

ایدئولوژی‌های مطرح‌شده در جداول بالا نشان می‌دهد هستی و ناصر عقاید متفاوتی، مشخصاً در مورد حقوق و پایگاه زن دارند. قوانین ساختار سیستم قضایی با عقاید سنتی ناصر هم‌خوانی بیشتری دارد چراکه ساختار حاکم مبتنی بر نوعی مردسالاری و مردمحوری است که بنا بر نظر فمینیست‌ها نظامی کلی از ساختارها و فعالیت‌هایی است که نابرابری را بین مسئولیت‌ها، تجربه‌ها و فرصت‌های گروه‌های مختلف جامعه، به‌ویژه زنان و مردان مورد تأکید قرار می‌دهد. هستی در جلسه‌ی نخست دادگاه موفق نمی‌شود نظر قاضی را به نفع خود تغییر دهد؛ چراکه قاضی ناعادلانه و نابرابرانه در برابر این دادخواست واکنش نشان می‌دهد؛ و خود به‌عنوان عامل ایدئولوژی بر اساس نظم‌های جنسیتی عمل می‌کند. به‌طوری‌که می‌گوید: «این دادگاه برای طلاق تشکیل نشده است... با توجه به قرائن موجود زندگی شما گرفتار یک سوءتفاهم شده که با حسن نیت دو طرف قابل‌حله... من از شوهر شما تعهد کتبی می‌گیرم که دیگه شما رو کتک نزنه، شما هم مکلف به حسن معاشرت با او هستید. می‌دونم کارتون رو دوست دارین حق با شماست؛ ولی به‌خاطر خونواده کارتون رو رها کنید، بنشینید توی خونه اعتمادشو جلب کنید». بیانات قاضی به دستگاه ایدئولوژیکی اشاره دارد که آلتوسر از آن سخن می‌گوید و به‌صورت نرم‌افزاری با کاربرد روش‌های نرم عمل می‌کند. درواقع هستی باروحیه‌ی اندرزگویی از طرف قاضی روبه‌رو شده و از وی می‌خواهد سازگاری نشان دهد. دادگاه خشونت اعمال‌شده‌ی مرد را به رسمیت نمی‌شناسد. گرامشی بر این موضوع تأکید دارد که قدرت هژمونیک جهت متقاعد کردن افراد برای پذیرفتن ارزش‌های یک نظام است و شکلی از قدرت اجتماعی است که به‌جای توسل به تهدید یا تنبیه، مبتنی بر رضایت است. حال قاضی دادگاه به‌عنوان نماینده‌ی ساختار نظام قضایی سعی در متقاعد کردن هستی برای ماندن در رابطه را دارد.

هستی در پی عدم رضایت دادگاه به طلاق، مسالمت و مصالحه را پیش می‌گیرد و سازگاری با ناصر را جانشین کنش‌های پیشین خود می‌کند؛ اما پس از گذشت مدتی کوتاه، ادامه‌ی زندگی با ناصر را امکان‌ناپذیر می‌داند؛ چراکه معتقد است ناصر شکاک است و علی‌رغم ادعای ناصر خشونت وی را نه از عشق، بلکه بیماری‌اش می‌داند. معیارها و ملاک‌های عشق برای ناصر و هستی متفاوت است و آن‌ها تعاریف متفاوتی از عشق دارند. عقاید سنتی و مدرن ناصر و هستی مقابل هم قرارگرفته و محل نزاع واقع‌شده است. ناصر در مورد عشق عقایدی دارد مبنی بر ماندن زن در خانه و مطابق امیال شوهرش رفتار کردن و ... ؛ چراکه می‌داند هنگامی‌که آگاهی یک زن ارتقاء پیدا کند، خود و زنان دیگر را همچون گروه تحقیرشده‌ای می‌بیند و خود را متعهد می‌کند که این شرایط را تغییر دهد و تغییر شرایط به معنی از دست دادن هستی است. هستی برای به دست آوردن آزادی‌اش مبارزه می‌کند و تجربه‌ی زیسته‌ی متفاوت با ناصر، رویکرد متفاوتش به جهان، وی را در قالب زنی مستقل و خواهان برابری و آزادی قرار می‌دهد و هژمونی ناصر که با مال و اموال او صورت می‌گیرد برای هستی غیرقابل‌پذیرش است؛ چراکه او دچار بدفهمی و درکی خیالی و مبتنی بر توهم نیست. هستی در برابر ناصر و سیستم قضایی، فریاد عاملیت و عدالت را به‌عنوان زنی مدرن با مطالبات منحصر به جامعه‌ی مدرن سرمی‌دهد. بااین‌وجود، هستی در گردابی که ناصر ساخته و اسیرش کرده گرفتارشده و علی‌رغم جلب رضایت ساختار و شنیده شدن سخنانش به این باور می‌رسد که برای دستیابی به مطالباتش باید به سطح خرد نگاهی بیندازد و مسئله تنها ساختاری نیست. او زمانی زندگی بهتری خواهد داشت که خرد و کلان را هم‌سو با یکدیگر ببیند.

درمجموع در فیلم قرمز هستی مراحل مختلفی از تسلیم و عاملیت را طی می‌کند و حتی بیش از آنکه تسلیم اوضاع پیرامون خود شود، بر درخواستش مبنی بر طلاق اصرار می‌ورزد. به‌عبارتی پا را فراتر از کلیشه‌های جنسیتی گذاشته و تا

حدودی بر برخی از عرف‌های جامعه غلبه می‌کند. هستی به‌عنوان زنی آگاه ظاهر می‌شود که خود و زنان دیگر را همچون گروه تحقیرشده‌ای می‌بیند، پس خود را متعهد می‌کند که این شرایط را تغییر دهد. او تلاش می‌کند وابستگی‌های اولیه‌اش را به مردان، اول از همه ناصر، رها کند. هستی در این فیلم تلاش می‌کند از هژمونی حاکم بر خودش از طرف مردان پیرامونش رهایی یابد؛ اما مشکل این است که چاره را نه در نابودی گفتمان، بلکه افراد یا سوژه‌های این ساختار مردسالارانه می‌بیند؛ ساختاری که دانشی حقیقی در رابطه با تفاوت‌های طبیعی زنان و مردان نیست؛ بلکه برساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی است که شکل خاصی از دانش و معانی را بر اساس تبعیض جنسیتی تولید می‌کند؛ به‌طوری‌که این ایدئولوژی همچون همه‌ی ایدئولوژی‌هاست که آلتوسر می‌گوید«نیروهایی در درون یک جامعه هستند» و هستی ابتدا تلاش می‌کند خود را تغییر دهد تا زندگی‌اش را نجات دهد؛ با این ایدئولوژی مبارزه کند و به بهبود رابطه‌اش با ناصر کمک کند؛ اما پس از مدتی درمی‌یابد این تغییر تأثیری در تغییر تجربه‌ی زیسته‌اش ندارد. حتی موافقت دادگاه با درخواست طلاق نیز هستی را نجات نمی‌دهد؛ چراکه ناصر همچون مخاطره‌ای طبیعی و بدیهی گشته که همواره همراه اوست؛ بنابراین وی استراتژی خشونت را به‌عنوان پاسخ خشونت انتخاب می‌کند و خود را از قربانی به مجرم تبدیل می‌کند. درواقع هستی با تمام تلاشش در پایان مسیرش به بیراهه می‌رود؛ در نتیجه چارچوب‌ها و ساختارها فرونمی‌ریزند. در نهایت هستی است که با ارتکاب قتل فرومی‌ریزد.

خلاصه فیلم سگ‌کشی: گلرخ کمالی، نویسنده، پس از یک سال دوری از همسر به تهران بازمی‌گردد و متوجه می‌شود شوهرش به دلیل ورشکستگی راهی زندان است. گلرخ برای آزادی همسرش چک‌ها را از شاکیان می‌خرد و از آن‌ها رضایت می‌گیرد. او در این راه با مشکلات متعددی روبه‌رو می‌شود. وقتی شوهرش از زندان آزاد می‌شود متوجه می‌شود مهره‌ای در دست همه بوده است و همسرش او را طلاق داده و با منشی‌اش ازدواج کرده است. شرکای همسرش به او تیراندازی می‌کنند. زن به خانه‌ی پدرش برمی‌گردد تا داستان این اتفاقات را بنویسد.

خلاصه‌ی سکانس اول: تلفن هتل زنگ می‌خورد. دو طلبکار تلفنی صحبت می‌کنند. یکی بهانه‌ی در اختیار ورثه بودن چک را می‌آورد و دیگری صحبت نکردن با زنان را. گلرخ خود را با چادر می‌پوشاند و همراه دوست شوهرش منشی حاجی نقدی را فریب داده و وارد اتاق می‌شود. حاجی تحت تأثیر زیبایی و زنانگی او رضایت‌نامه را می‌نویسد و به گلرخ پیشنهاد صیغه و سفر به شمال می‌دهد. چک نزد همسر اوست. گلرخ به خانه‌ی حاجی رفته و چک را از همسر حاجی می‌گیرد.

جدول ۶-تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «سگ‌کشی»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
واقعیت	رمزگان اجتماعی	ورثه و گلرخ: لباس‌های تیره منشی، گلرخ و محافظ: لباس‌های تیره. طلبکار: لباسی روشن‌تر از گلرخ اضطراب و رضایت گلرخ. حاجی نقدی: قبل از دیدن گلرخ عصبانی است. چرتکه‌ای روی میز حاجی نقدی قرار دارد. پنجره‌هایی بسته پشت سر حاجی نقدی است. پنجره‌های پشت سر گلرخ هلالی است. دیوارهای دفتر تیره‌رنگ و قدیمی هستند. طرح کف دفتر شبیه شطرنج است. همسر حاجی نقدی: مضطرب و خشمگین. پس از خروج گلرخ از خانه خوشحال است.

بازنمایی	رمزگان فنی	دوربین: حرکت پن نمای نزدیک در دفتر و نمای متوسط در خانه زاویه دوربین: افقی، از بالا به پایین کنتراست: کنتراست بالای طلبکار و گلرخ با محیط پیرامون
ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	زن به‌مثابه ابژه‌ی جنسی، مردسالاری، سوءاستفاده از پایگاه شغلی، تعهد به خود و عاملیت

خلاصه‌ی سکانس دوم: سکانس در دفتر نیری شروع می‌شود. وی می‌خواهد شب در رستوران چک را تحویل بدهد. در رستوران نیری ادعا می‌کند چک همراهش نیست و باید به خانه بروند. در خانه به‌محض ابراز پیشنهاد، گلرخ به روی او اسلحه می‌کشد و از وی می‌خواهد رضایت‌نامه را امضاء کند. گلرخ دستور می‌دهد چشم‌هایش را ببندد. با رضایت‌نامه از خانه‌ی وی خارج می‌شود.

جدول ۷-تفکیک سطوح نشانه‌شناختی برای فیلم «سگ‌کشی»

سطوح بازنمایی	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی	گلرخ: لباس تیره. عدم توجه به سخنان نیری. جلب کردن توجه نیری به بحث اصلی، لباس تیره در رستوران، لباس ساده نیری: لباس روشن‌تر از گلرخ، با اعتمادبه‌نفس، نمایش فرهیختگی و مردانگی‌اش، لباس تیره در رستوران نیری به‌وسیله‌ی ذره‌بین، قطع کردن تلفن و پیشنهاد شام ارتباطش را با دیگران قطع کرده و متوجه گلرخ است. تجملات در خانه نیری
سطح دوم: بازنمایی	رمزگان فنی	نما: در دفتر نزدیک و در خانه متوسط زاویه دوربین: عمودی حرکت دوربین: از پایین به بالا کنتراست بالا
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	زن به‌مثابه ابژه‌ی جنسی، فریبکاری در لفاف صمیمیت، خشونت، ستیز با ساختارهای سلطه، مقاومت زن

سطوح اول و دوم نشانه‌شناختی نشان می‌دهد که گلرخ با ورثه، حاجی نقدی، همسرش و نیری روبه‌روست و تمایلی به روبه‌رو شدن با مردانی مانند نیری را ندارد. نیری دوستدار تجملات است. امثال نیری مردانگی خود را به رخ می‌کشند. نیری قصد برقراری رابطه با گلرخ را دارد. گلرخ به خانه‌ی حاجی نقدی می‌رود. چرتکه‌ی حاجی نقدی حسابگری او را در زندگی، کار و روابطش نشان می‌دهد. مدل پنجره‌ها از روحیات و زنانگی گلرخ حکایت می‌کند که برخلاف پنجره‌های

پشت حاجی که چهارگوش است، این پنجره‌ها هلالی شکل است. شطرنجی بودن زمین حکایت از شرایط و بازیای است که حاجی و چه‌بسا سایر طلبکاران برای گلرخ برقرار می‌کنند.

گلرخ شخصیت اصلی فیلم سگ‌کشی زندگی خود را در شهرستان رها می‌کند و با مردانی در سطح تهران روبه‌رو می‌شود که هرکدام از بزرگ‌ترین سرمایه‌داران شهر محسوب می‌شوند. وی در این مسیر علی‌رغم تحمل توهین، تحقیر، آزار، اذیت و تجاوز به هدف خود که گرفتن چک ناصر معاصر و رضایت‌نامه است دست می‌یابد.

مردانی که گلرخ با آن‌ها روبه‌رو می‌شود نگاه کالایی به زن دارند. حاجی نقدی زنان و مردان را با توجه به جنسیت‌شان تقسیم کرده، زنان را زن جماعت که خطابی تحقیرآمیز است می‌خواند. حاجی نقدی زن را ابژه‌ی جنسی می‌داند و طبیعی است که در چنین شرایطی مردان را برتر شمرده و آن‌ها را شایسته‌ی پایگاه بالاتر بداند. وی خود را محق می‌داند که فرادست است و زن فرودست. باورهای حاجی برخلاف باورها و عقاید فمینیست‌هاست که اعتقاد دارند جنسیت پدیده‌ای اجتماعی است. آن‌ها به تفکیک جنس و جنسیت، معتقدند و بر این باوراند که جنس زن، ربطی به حقوق او ندارد؛ چراکه تفاوت‌های دو جنس، ذاتی نیست و این تفاوت‌ها تربیتی و برخاسته از آموزه‌های جامعه‌پذیری و همگون‌سازی جنس با نقش اجتماعی است. از نظر آن‌ها طبیعت زنان را ضعیف نیافریده است بلکه نقش‌های تربیتی، سبب ضعیف شدن زنان شده‌اند. پس تربیت و فرهنگ، عامل اصلی ستم به زنان است. به نظر فمینیست‌ها باید جامعه‌ای دوجنسی ایجاد کرد که تمام فرصت‌های اجتماعی برای زنان و مردان مساوی باشد. به‌طوری‌که هرگونه تبعیض علیه زنان، غیرقانونی باشد. حاجی دارای ثروت، پایگاه اجتماعی و قدرت است. از موقعیت شغلی‌اش سوءاستفاده کرده و پیشنهاد غیراخلاقی به گلرخ می‌دهد، حتی اگر ارتکاب نوعی آزار جنسی باشد. در نظریه‌ی بازنمایی چنین گفته می‌شود که چهره‌ای که رسانه‌ها از زنان به نمایش می‌گذارند، اغلب اوقات تصویری جنسی است و تا حدی می‌توان در این فیلم نیز تصویری نه به آن معنا جنسی اما جنسیتی مشاهده کرد. گلرخ نگاه نابرابر حاجی نقدی را نمی‌پذیرد، در برابر آن نه با فریاد، بلکه با خرد مقاومت می‌کند و تسلیم هژمونی ساختار فاسد حاکم بر روابط حاجی نقدی نمی‌شود. حاجی نقدی و نیری در قالب کلیشه‌های جنسیتی با زن رفتار کرده و عملکرد او را محدود به فضای داخل خانه می‌دانند و شمایل یک زن سنتی را به تصویر می‌کشند که حوزه‌ی خصوصی ویژه‌ی اوست و چنین است که زن برای‌شان همان جنس دوم دوبووار (de Beauvoir) است که «تنها برای نگاه خیره‌ی آن‌ها تولیدشده» و جهان‌بینی سنتی خود را نسبت به زن بازتولید می‌کنند. حتی نیری که مردی ظاهراً مدرن محسوب می‌شود، گلرخ را دست‌مایه‌ی ارضای هوس‌های خود می‌داند. هر دو طلبکار از مسیر صمیمیت و دوستی واردشده و درخواست اصلی خود را مطرح می‌کنند. حتی گلرخ در برخورد با نیری دست به خشونت می‌زند. گلرخ در رابطه با طلبکاران، خود و باورهایش را در تهدید می‌بیند. ازاین‌رو خشونت را راه‌حلی برای مبارزه می‌بیند. وی هنگام رویارویی با نیری به فریبکاری‌اش پی می‌برد. سلاح برایش جنبه‌ی کاربردی پیدا می‌کند. گلرخ مردان پیرامون خود را،همچون نیری، مردانی فریب‌کار، منفعت‌طلب و مردسالار می‌بیند و به راه‌های متفاوتی متوسل می‌شود. ایدئولوژی مردسالارانه‌ای که ویژگی مشترک سه فیلم انتخاب‌شده در این پژوهش است؛ ایدئولوژی و روساختاری است که نرم‌افزاری عمل کرده و به‌گونه‌ای هژمونیک افراد را متقاعد می‌کند. عملکرد گلرخ چنین است که یکی پس از دیگری ساختارهای سلطه را فرومی‌ریزد و بازتولید آن در ساخت‌های ذهنی کنشگران نیز دچار اختلال می‌شود.

درمجموع می‌توان گفت هدف اساسی گلرخ جستجوی خود است. جستجویی که امروزه تغییرات شتابان زندگی سبب شده بسیاری از زنان آن‌را تجربه کنند؛ گلرخ نماد زنانی‌ست که گفتمان زن‌ستیزی و مردسالاری حاکم را شناخته و در برابر آن ایستاده‌اند. گفتمان پدرسالاری حاکم بر جامعه چنین است که تفاوت‌های زنان و مردان را طبیعی نمی‌داند؛ بلکه

آن‌ها را برساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی قلمداد می‌کند که شکل خاصی از دانش و معانی بر اساس تبعیض جنسیتی را تولید می‌کند. از سوی دیگر، علاوه بر این‌که مردان و زنان را با صفات متضادی مانند عقل در برابر احساس و استقلال در برابر وابستگی توصیف می‌کند، به‌طورکلی مردان را در موقعیت برتر و زنان را در موقعیت فروتر قرار می‌دهد. گلرخ از قالب‌های معمول، بدیهی و طبیعی تجربه‌ی یک زن در زیست روزانه، خود را بیرون می‌کشد و نه به قالب مردانه، به قالب زنانه‌ای از نوعی دیگر و متفاوت با دیگر زنان درمی‌آید که گفتمان حاکم را زیر سؤال برده و به مبارزه می‌طلبد.

زنان پیرامون گلرخ مانند مادر فرشته گامی به سمت عاملیت برنداشته و تنها به زندگی روزانه‌ی خود مشغول‌اند. آن‌ها دغدغه‌ی تغییر شرایط و تجربه‌ی کنونی خود را ندارند. آن‌ها بازنمایی زنانی هستند که حقنه‌ی حاکم را پذیرفته‌اند و به زنانی تبدیل‌شده‌اند که جامعه‌پذیری آن‌ها را برساخته است. گلرخ شکل گرفتن در قالب‌های مختلف را تجربه می‌کند و زیست روزمره‌اش با دگرگونی مواجه می‌شود. او به ساختار پیچیده‌ی نظامی که در آن قرار می‌گیرد می‌اندیشد؛ دیوارهای محکم و استوار مردمحوری حاکم بر این ساختار را می‌شکند و زن را وارد این نظام می‌کند. علی‌رغم گفته حاجی، با زن جماعت حرف نمی‌زنم، وارد دفتر او می‌شود. در این مدت گلرخ به‌تدریج شناخت بیشتری از موقعیتش پیدا کرده، آستانه‌ی تحملش نیز افزایش‌یافته و استراتژی‌های مقابله با مردانی که بزرگ‌ترین دغدغه‌شان پول و زن است را آموخته است. گلرخ پس از تجاوز، خشم خود را با فریادهای پیاپی و کوبیدن مشت‌هایش به میز ابراز می‌کند؛ اما به‌زودی خود را بازمی‌یابد و ادامه می‌دهد. قدرتش به‌عنوان زنی مدرن، مستقل، فهیم و خودآگاه و... در جامعه‌ای که به باور هابز انسان گرگ انسان است مثال‌زدنی است. گلرخ در پایان فیلم متوجه می‌شود با شکست مردان طلبکار، مرد اصلی زندگی‌اش و نامزد او را پیروز گردانیده و خود، تنها و فریب‌خورده باید به شهرستان بازگردد.

مقایسه سه فیلم

فیلم‌های شوکران، قرمز و سگ‌کشی مشخصاً بازنمایی روابط آسیب‌دیده‌ی زنان و مردان است. زنان و مردانی که به‌ویژه در شوکران و قرمز عقاید و باورهای‌شان در مورد جامعه، جهان، زن و مرد متفاوت است. زنان به تفکیک جنس و جنسیت معتقدند و بر این باوراند که جنس زن، ربطی به حقوق او ندارد؛ چراکه تفاوت‌های دو جنس، ذاتی نیست، اما مردان چنین اعتقادی ندارند. این زوج‌ها بازنمایی جامعه‌ای هستند که در گذار سنت به مدرنیته در تلاطم است. در فیلم قرمز تضاد و تعارض میان بازیگران دیده می‌شود. در سگ‌کشی زن نقش اول کاملاً نسبت به خود تعهد دارد و با خودی مبارزه می‌کند که سال‌ها تحت لوای بدیهیات زندگی شکل و فرم پیداکرده است. گلرخ نوشتن را انتخاب می‌کند، هستی قتل سوژه و سیما انتقام را که با پشیمانی همراه است.

هر یک از زنان در برابر مردانی قرار می‌گیرند که تمام اندوخته‌ی ذهنی‌شان برخاسته از هژمونی مردسالارانه و گزاره‌های ایدئولوژیک آن است. آن‌ها در جامعه‌ای گرفتار می‌شوند که تاروپودش سلطه و خشونت است و سرنوشت آن‌ها چیزی نیست مگر تنهایی، قتل و پشیمانی. به‌عبارتی زنان می‌ایستند، مقاومت می‌کنند؛ اما در برابر ساختار حاکم شکست می‌خورند. مردسالاری قدرت جاری در جامعه است. دیده‌بانی که برابری زنان و مردان را به رسمیت نمی‌شناسد.

در میان تمام این زنان تنها گلرخ است که بازگشت به خویشتن و تعهد به آن را انتخاب می‌کند که نقطه‌ی عطفی بین گزینش‌های زنان در مراحل بحرانی زندگی به‌حساب می‌آید. درمجموع زنان چنان بازنمایی می‌شوند که مدرن‌اند، کلیشه‌های جنسیتی را زیر پا گذاشته و از زیر بار سرکوب فریاد سر می‌دهند؛ اما در رمزگشایی نهایی، مقاومت آن‌ها به کودتای بی‌ثمری می‌ماند که رژیم قبلی هم‌چنان بر صندلی سلطه‌اش تکروی می‌کند. درواقع زنان، هستند، فریاد هم می‌زنند؛ اما کسی نمی‌شنود؛ چراکه توده‌ی بدخیم مردمحوری هنوز حاکم است که دانشی حقیقی در رابطه با تفاوت‌های

طبیعی زنان و مردان نیست؛ بلکه برساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی است که شکل خاصی از دانش و معانی بر اساس تبعیض جنسیتی را تولید می‌کند.

در هر سه فیلم مردان نقش اقتصادی کار در بیرون از خانه را انجام داده و از آن پایگاه و منزلت اجتماعی و اقتدار کسب می‌کنند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

رسانه‌ها در جهان امروز به‌سرعت گسترش‌یافته‌اند و هرروز بر اهمیت‌شان افزوده می‌شود. این وسعت بی‌سابقه به رسانه‌ها ازجمله سینما کمک می‌کند که تأثیرات گسترده‌ای را نیز بر افراد و جوامع بشری داشته باشند. به‌طوری‌که ارزش‌ها، باورها، هنجارها و اندیشه‌های ما را تحت تأثیر قرار دهند. سینمای عامه‌پسند مخاطبان عظیمی را به‌سمت خود جلب کرده و به بازنمایی معانی موردنظر در میان مخاطبانش می‌پردازد. شناخت این سینما به شناخت تأثیرات آن بر اذهان افراد ازجمله زنان یاری می‌رساند و پژوهش‌های این حوزه است که با تدوین راهبردها در راستای تغییر و تحولات وضعیت موجود جامعه حرکت می‌کنند. پژوهش حاضر یکی از پژوهش‌هایی است که چنین هدفی را دنبال می‌کند و در این راستا، به بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند دهه‌ی ۷۰ می‌پردازد. برای فهم ساختار و کارکرد آثار سینمایی و ایجاد رابطه‌ی بین متغیرها از روش کیفی (از نوع نشانه‌شناسی) بهره گرفته‌شده است. جامعه‌ی آماری پژوهش کلیه فیلم‌های عامه‌پسند سینمای ایران است که از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰ تولیدشده است. فیلم‌های عامه‌پسند، آثاری هستند که به‌وسیله «عموم مردم» به‌ویژه گروه‌های متوسط و پایین مصرف می‌شود؛ بنابراین باید در فهرست فیلم‌های پرفروش باشند. در این پژوهش علاوه بر معیار فروش، بر اساس دو معیار دیگر یعنی نظر صاحب‌نظران سینما و علوم اجتماعی و مرتبط بودن موضوع فیلم با پایگاه اجتماعی زنان، ۳ فیلم برای تحلیل انتخاب‌شده‌اند. نمونه‌گیری از بین کلیه‌ی فیلم‌های عامه‌پسند به روش هدفمند انجام‌گرفته؛ چراکه هدف، انتخاب فیلم‌هایی بوده که پاسخگوی نیازها و اهداف تحقیق باشند. فیلم‌های انتخاب‌شده عبارت‌اند از: ***قرمز (۱۳۷۷)، سگ‌کشی (۱۳۷۸ و ۱۳۷۹) و شوکران (۱۳۷۹).***

نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که در این سه فیلم توجه ویژه‌ای به زنان و مسائل آن‌ها وجود دارد. زنان، نقش اول این فیلم‌ها هستند. به‌ویژه زنانی که سنت‌ها و عرف‌های رایج جامعه را زیر پا گذاشته و می‌توان آن‌ها را زنانی مدرن دانست که در پروسه‌ی گذار از سنت به مدرنیته به فهم استقلال، ابراز هویت و فردیت خویشتن رسیده‌اند و قدرت خود را در برابر جامعه و مردان به رخ کشیده‌اند. به‌ویژه در سگ‌کشی؛ اما همین زنان آزاده، قربانیان هژمونی حاکم و گفتمان مردسالاری هستند که به انواع آزار و اذیت‌ها برای تحمیل خود بر زنان متوسل می‌شود. آن‌ها این سلطه را زیر سؤال می‌برند؛ اما طغیان مردسالاری در برابر فریاد عاملیت زنانه قرار دارد که از توهین و تحقیر گرفته و تا کتک‌زنی و تجاوز پیش می‌رود. زن مدرن در این دوران می‌داند چنانچه مقاومت نکند مردان در خردترین تجربه‌های زیست روزمره‌اش نفوذ کرده و او را از پای می‌اندازد؛ آن‌ها در زندگی روزانه‌شان تلاش می‌کنند افرادی باشند که مطابق با عادت‌واره‌ها و تهنشست‌ها رفتار نکنند. از عقل سلیم فاصله گرفته و هر چه بیشتر به شغل، توانایی و هدف خود بیاندیشند. به‌عبارتی آن‌ها خم‌وچم عقلانیت را تا حدودی پیداکرده و اصول و ارزش‌هایی را برای خود تعریف کرده‌اند. آن‌ها نقش‌های اصلی را برعهده می‌گیرند و به کنشگری فعال تبدیل می‌شوند؛ زیراکه پا به عرصه‌ی عمومی می‌گذارند و از فضای بسته و محدود خانه و عرصه‌ی خصوصی خارج می‌شوند. حضور در عرصه‌ی عمومی و بسط تعاملات و وسعت دید، امکانات متعددی در

اختیار آن‌ها می‌گذارد، چنان‌که مردانی چون ناصر ملک را به‌وحشت می‌اندازد؛ بنابراین تجربه‌ی زیسته‌ی متفاوت زنان، نه‌تنها تجربه‌ی زیسته‌ی مردان را تغییر می‌دهد؛ بلکه بازنمایی از گسست روابط خانوادگی و اهمیت هرچه بیشتر نهادهای قانونی را مطرح می‌کند. طرح این مباحث یکی از جنبه‌های بدیع پژوهش حاضر نیز می‌تواند باشد. در این دهه با افول و تزلزل قوای خانواده و نمایش قدرت هر چه بیشتر عرصه‌ی عمومی و نهادهای قانونی نیز روبه‌رو هستیم.

زنان نقش اول این سه فیلم زنانی سنتی محسوب نمی‌شوند که منفعلانه به تصمیم‌هایی که جامعه برای‌شان می‌گیرد تن دهند؛ اما مدرن به معنای واقعی آن‌هم نیستند. مدرنیته برای آن‌ها تعریف‌شده در پوشش، سیگار، روابط آزاد و بی‌قیدوبند و... است. از سوی دیگر، مدرنیته برای آن‌ها در چارچوب نظام مردسالاری و مردمحوری اتفاق می‌افتد که محدودیت‌هایی برای عملکرد زنان به‌مثابه یک زن مدرن وضع می‌کند.

با رجوع به نظریه‌ی گرامشی پی می‌بریم روشنفکران، نظم حاکم را با تولید جهان‌بینی خود و اشاعه‌ی آن حفظ می‌کند و سرکوب‌شدگان را به این نتیجه می‌رسانند که انقیاد آن‌ها عادلانه و اجتناب‌ناپذیر است. زنان در فیلم‌های این دوره به درک و فهم نائل می‌شوند؛ اما لایه‌های ایدئولوژیک آن‌را درنمی‌یابند؛ بنابراین هژمونی همچنان پایگاه خود را حفظ می‌کند. درواقع زنان در بستری آلوده به هژمونی حاکم جامعه‌پذیر می‌شوند و در نهایت امر، پس از مقاومتی که در ابعاد مختلف نشان می‌دهند، به این باور می‌رسند که وضعیت موجود غیرقابل تغییر است و این امر کنش‌های آن‌ها را تحت کنترل خود قرار داده است؛ چنان‌که سرنوشت هیچ‌کدام خوشایند نیست. سرنوشت آن‌ها حاصل فریبی مردانه و یا ترک شدن توسط یک مرد و یا آزار و اذیت است.

تحقیقات در این رابطه نشان می‌دهد که در دهه‌ی ۷۰ که به‌عنوان دوره‌ی «سازندگی» شناخته می‌شود، سینمای ایران با افزایش مشارکت زنان در اغلب جایگاه‌ها روبه‌روست. در دوره‌ی «اصلاحات» باوجود کاهش تعداد فیلم‌های تولیدشده، حضور زنان در تمام جایگاه‌ها به‌جز بازیگری از دوره‌ی پیش از خود با افزایش مشارکت مواجه بوده است. پژوهش حاضر نیز نشان می‌دهد در دوره‌ی سازندگی و مشخصاً در این سه فیلم تمرکز بیشتری روی زنان وجود دارد، دغدغه‌های آن‌ها بیش از گذشته در فیلم‌ها مطرح می‌شود و به‌عبارتی در این دوره زنان در حال ظهور هستند. این ظهور جرقه‌هایی است که نه گفتن و مقاومت کردن در برابر نظام مردسالار را به دیگران می‌آموزد؛ اما همچنان هژمونی که زنان را از شناخت آگاهی واقعی و منافع بنیادی خود بازمی‌دارد، وجود دارد و زنان سهم خود را از رفاه و آسایش پدیدآمده برای خود، طلب می‌کنند. بدیهی است که منافع زنان در خودآگاهی، خودشناسی و پیشرفت است و نه در ماندن و تسلیم شدن برابر چهارچوب‌های نظام مردسالاری.

درمجموع توجه به مسائل زنان در جامعه‌ی معاصر در تحقیقاتی مانند پژوهش نادو و ساندارانار (۲۰۲۱) نیز دیده می‌شود که حاکی از توجه روزافزون جوامع به زن، زنانگی و مسائل آن‌ها چه در ایران چه در سطح جهان است؛ اما به باور محققین و با توجه به نظریات گرامشی و آلتوسر، ساختار موجود همچنان زنان آسیب‌دیده و رنجور را از دل دوره‌ای بیرون می‌کشد که مدعی افزایش مشارکت زنان و سینمای زن است. درمجموع می‌توان چنین گفت که حتی تحقیقات نیز تنها توجه‌شان معطوف به حضور زنان در سینما بوده است؛ و نه چگونگی حضور آن‌ها و واکاوی دقیق این حضور. ازاین‌روی، تحقیقات پیام‌آور سینمای زن در دهه‌ی ۷۰ شده‌اند. پژوهش حاضر چنین ظهور و حضوری را نفی نکرده؛ اما تمرکز خود

را بر چگونگی و نحوه‌ی بازنمایی زن در این دوره معطوف کرده است. زن در سینمای این دوره چارچوب‌ها را نمی‌شکند، تنها فریاد می‌زند؛ اما صدایش شنیده نمی‌شود؛ پس با فریاد او چارچوب‌ها فرونمی‌ریزند.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

مطالعه حاضر اصالت اخلاقی هر گونه تحلیل کیفی را رعایت کرده است.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

طراحی و ایده پردازی: آقای دکتر سهراب‌زاده و شیوا آقابزرگی زاده، روش شناسی و تحلیل داده‌ها: اسداله بابایی فرد و شیوا آقابزرگی زاده ؛ نظارت و نگارش نهایی: شیوا آقابزرگی زاده

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

استریناتی، دومینیک. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*. ترجمه ثریا پاک‌نظر. چاپ پنجم، تهران: گام نو.

اسمیت، فیلیپ و رایلی، الگزندر. (۱۳۹۴). *نظریه‌ی فرهنگی*. ترجمه محسن ثلاثی، چاپ یکم، تهران: انتشارات علمی.

اکبری، کمال و لطفی خاچکی، بهنام. (۱۳۹۷). تحلیل نشانه‌شناختی آگهی‌های بازرگانی تلویزیون جمهوری اسلامی ایران از منظر سبک زندگی، *رسانه‌های دیداری و شنیداری*، ۱۳ (۲۷).

انتظاری، علی و خورشیدنام، عباس. (۱۳۹۶). بازنمایی هویت زنانه در سینمای ایران. *مجله مطالعات جنسیت و خانواده*، ۵ (۱): ۳۱-۵۹.

بختیاری، آمنه و نصیری، بهاره. (۱۳۹۲). صورت‌بندی نظری فمینیسم در مطالعات رسانه‌ای (با ارائه مدل)، *مطالعات رسانه‌ای*، سال ۸ (۲۳).

بلور، ماری کلر. (۲۰۰۱). حقوق و تفاوت جنسی از دیدگاه نظریه‌های فمینیستی. ترجمه‌ی امید ساعدی. *فصلنامه‌ی حقوق مدنی دالوز*، (۱).

جاگر، آلسیون. (۱۳۷۵). *چهار تلقی از فمینیسم*. ترجمه س امیری. *نشریه زنان*، (۲۸) ۵۲-۴۸.

خادم‌الفقرایی، مهوش و کیانپور، مسعود. (۱۳۹۷). تحلیل نشانه‌شناختی کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی در دو فیلم برف روی کاج‌ها و یه حبه قند. *دو فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی دانشگاه هنر*، (۱۷).

سبحانی، حامده‌السادات. (۱۳۹۳). *بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای ایران (سینمای سال‌های ۹۱-۱۳۸۱)*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مطالعات فرهنگی. دانشکده علوم انسانی. دانشگاه کاشان.

سیدمن، استیون. (۱۳۹۲). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*. ترجمه‌ی هادی جلیلی. چاپ پنجم. تهران، نشر نی.

شالباف شیروانی، کیمیا. (۱۳۹۷). *بازنمایی زنان در تبلیغات بازرگانی فضای مجازی؛ مطالعه موردی آگهی‌های تجاری سایت آپارات*، پایان‌نامه 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.

شهلی‌بر، عبدالوهاب. (۱۳۹۰). ساختار روایی و ایدئولوژیک یک سینمای عامه‌پسند. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۷ (۲۵).

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).

علوی‌پور، سید محسن. (۱۳۹۷). چالش‌های اجتماعی-سیاسی ظهور سینما در ایران، تحقیقات تاریخ اجتماعی. *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*. (۱): ۱۵۵-۱۳۷.

فرتر، لوک. (۱۳۸۶). *لویی آلتوسر*. ترجمه امیر احمدی آریان. تهران: نشر مرکز.

قنبری عبدالملکی، رضا؛ فیروزیان پوراصفهانی، آیلین. (۱۳۹۹). بازنمایی هژمونی و ضدهژمونی در گفتمان شعر جمهوری «محمدتقی بهار» بر مبنای آرای «آنتونیو گرامشی». *فصلنامه علمی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۵۶): ۱۰۴-۷۷.

کرمی، جهانگیر. (۱۳۸۵). هژمونی در سیاست بین‌الملل؛ چارچوب مفهومی، تجربه تاریخی و آینده آن، *پژوهش علوم سیاسی*. (۳): ۲۷-۱.

کرمی، محمدتقی؛ محبوبی شریعت پناهی، نسیم‌السادات. (۱۳۹۲). فمینیسم اسلامی، مفاهیم و امکان‌ها. *مطالعات راهبردی زنان*، ۱۵: (۵۹).

کسرایی، محمدسالار؛ مهرورزی، پروشات (۱۳۹۶). بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران مطالعه موردی دو فیلم یه حبه‌قند و فروشنده، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*. ۸ (۴):۱۹۲-۱۵۹.

لگیت، مادلین. (۱۳۹۸). *زنان در روزگارشان تاریخ فمینیسم در غرب*. ترجمه‌ی نیلوفر مهدیان. تهران: نشر نی.

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).

میرفخرایی، تژا و فتحی، اسماعیل. (۱۳۹۰). تصویر زن در فیلم‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند دهه هفتاد سینمای ایران. *فصلنامه فرهنگ ارتباطات*، ۱ (۱).

نادری‌نژاد، دنیا. (۱۳۹۵). *مطالعه شخصیت زن در سینمای ایران پس از انقلاب از دید کارگردانان زن (رخشان بنی اعتماد و تهمینه میلانی)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه پیام نور.

References

Dobinson, C., & Young, K. (2000). Popular cinema and lesbian interpretive strategies. *Journal of homosexuality*, 40(2), 97-122.

Ellerson, B. (2012). Towards an African woman in cinema studies. *Journal of African Cinemas*, 4(2), 221-228.

Harding, S. (1980). The norm of Social Inquiry and Masculinity.

Amaljith, N. K. (2021). Feminism and Representation of Women Identities in Indian Cinema: A Case Study. *Brazilian Journal of Policy and Development*, *3*(1), 10-10.

Stevenson, A. (Ed.). (2010). *Oxford dictionary of English*. Oxford University Press, USA.