Sociology of Culture and Art

Volume 5. Issue 2. Summer 2023. Pages 19 to 35

Research Paper

Gender stereotyping and the representation of women in Iranian cinema

Payam Zinalabedini[1]*, Hoory Shafieion[2],

1. Ph. D of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
2. M. A. student in Cinema, Kamal-Ol-Molk University Nowshahr, Nowshahr, Iran.

Received: January 31, 2023
Accepted: June 2, 2023
Available online: June 22, 2023

Keywords:
representation, constructivism, gender stereotyping, women.

Abstract

Stereotyping is a tool that plays a role in the realism and constructivism of the around phenomena and is effective in directing public opinion. The media pays attention to this feature and uses it to promote, shape and motivate their audiences. Gender stereotyping is an example of this behavior that is used in the media, including the art media of cinema, and is used and exploited by filmmakers willingly or unwillingly. By virtue of its salient features, namely, verisimilitude, empathy, identification and escapism, cinema is treated as an objective and practical medium in the process of communications, and has a large-sized audience. That's why managers and experts involved in this industry need to have sound knowledge and full awareness to be able to establish and facilitate proper communications. Iranian cinema has a long history and isn't free from gender stereotypes. This research examines gender stereotyping in Iranian cinema with a practical purpose and its main problem is to analyze the representation of women in post-revolutionary cinema. The research method is qualitative with a descriptive-analytical approach and is done by collecting information from library sources and audio and video archives. Therefore, in order to reveal the problem of research that has been produced and disseminated after the revolution, the films *Reyhane*, *Eynak Doudi*, *Gisboride*, *Rosvaii* have been selected based on a purposeful selection of desirable items and analyzed based on the theoretical foundations of research.

Zinalabedini, P., & Shafieion, H. (2023). Gender stereotyping and the representation of women in Iranian Cinema. *Sociology of Culture and Art*, *5*(2),38 -57.

Corresponding author: Payam Zinalabedini
Address: Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Tell: 09126351321
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

Cinema is an artistic medium that can greatly contribute to representation, reflection, and formation of the surrounding society beyond the cinema itself. With its unique features, this form of art has possessed an important position in demonstrating or representing the reality, touching the audience's identification, empathy, and believability. Accordingly, intellectual governors have long seen the cinema as a suitable basis for promoting thoughts and forming groups of peoples with the same thoughts as themselves, thereby utilizing the cinema for approaching their goals. In this way, they promote norms and/or abnormal behaviors/thoughts in different forms through a process called stereotyping. Gender stereotypes are among the common stereotypes in all human societies, especially in patriarchist communities where this belief is institutionalized into the individuals' minds since early ages. Bombardment by concepts where women are perceived as incapable of doing particular things not only induces this unreal female incapability into the society as well as the women themselves, leads the society toward a sort of discrimination against the women – a phenomenon with adverse impacts for all members of the society. Gender stereotypes present a uniform and framed subjective image of particular behaviors in relation to men and women, without having them considered and tested in the first place. Although the old-fashion traditional attitude to which the woman is a barely housekeeper who is busy in the kitchen for the most part has changed but a large number of media follow the same attitude and reflection of this approach has become a stereotype in dramatic works, including those presented in cinema. Despite the changes occurred to the women's position in the post-revolution representation system of Iranian cinema, their position is still challenging and attentions are being paid to the women's roles. Conducted to accomplish an applied objective, the present research finds it necessary to change this dilemma, placing an emphasis on the importance of proper treatment of female characters in today's cinema. In this respect, it attempts to pathologically explore female roles in the post-revolution cinema to help recognize the audience and filmmakers and improve their awareness. Accordingly, the main research objective in this study is to explore the demonstration of woman in the post-revolution cinema of Iran.

2- Method

The present research was conducted through an analytic approach based on case studies. Once finished with a review of relevant literature, the researcher divided the post-revolution cinema of Iran into three stages. The first stage spans from 1979 to 1986 when the then authorities of the post-revolution cinema eliminated the female roles in movies, pushing the women out to the margins. Uncertainty about what can be perceived as permissible led to complete absence of women in movies. In all movies released during 1981, there was only one female teacher role, with one female doctor taking part in all movies released in the subsequent year (1982).

3- Findings

During 1982 – 1985, no employed woman was demonstrated in all 175 movies released. However, as the time passed, the female roles became more significant in the cinema. The second stage refers to 1986 – 1997 period. In 1987, females' appearance as leading character was very dilute in all 37 movies released in that year. Indeed, in 25 movies, the leading character was a man while 7 movies had male and female leading roles, leaving only 3 movies led by female roles. In 1988, none of the produced movies demonstrated an employed woman. Woman-oriented movies were disregarded in significant film festivals. Absence and ignorance of women were intensified in the Iranian cinema during the 1980s to the point where juries of the fourth and fifth Fajr Film Festivals argued inappropriate appearance of women in movies, thereby avoiding to present any award for the best actress in the mentioned festivals. As a macro analysis outcome, it can be stipulated that, after the Islamic Revolution and until 1989, the dominant dilemma in the society was a kind of restoration of traditionalism, as opposed to modernization ideology, forming all aspects of the social life. This ideology tended to inhibit women's participation in the society as an accepted social class. The third stage spans from 1997 to 2001. Until 1997, women were mostly demonstrated by their traditional skills like embroidery, knitting, and sewing. After June 1997, however, women in cinema were demonstrated by such modern skill like driving, music, computer, filming and photography, sports, and foreign languages. Women's presence in public arenas affected their behaviors as well. Indeed, in this stage, hot topics among women turned into education and politics as they criticized the status-quo and the governing thoughts of the society, especially regarding the women. In order to shed light on the research objective, once finished with the literature review, the researcher utilized purposive sampling to select a number of post-revolution movies, including "Reyhaneh", "Sunglasses", "The Cut-Haired", and "Scandal", to have their contents analyzed in detail based on the theoretical foundation of the research.

4- Discussion and Conclusion

Research findings indicated that four components impose critical contributions to stereotyping the woman's role in the post-revolution cinema of Iran: (1) orientation: attempts are made to purposively orient the audience's insight and attitude toward a particular direction, (2) inverse reflection: attempts are made to reflect the realities of the society in an inverse demonstration, (3) highlighting and exaggeration: demonstration of reality is highlighted and exaggerated with a particular purpose and from a specific point of view, and (4) normalization: by generating stereotypes, movies try to normalize the distortion of social facts. Obtained results show that, in the post-revolution cinema of Iran, roles are, either intentionally or unintentionally, defined for women to induce their reflections in the society and these influences lead women toward thinking that these stereotypes are all showing the right way to them. On the other hand, with all customary and ethnic constraints and the concerns regarding the empowerment of women, stereotypes are receiving more and more attention because the swapping of and changes to the roles of men and women and elimination of the look-down view to women in movies can form a perspective that is significantly contrasting to the society's perception and reflection.

5-Funding

There is no funding support.

6-Authors' contribution

payam zinalabedini, the corresponding author of this article, PhD of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

7-Conflict of Interest

Authors declared no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره پنجم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۲، صفحات۱۹ –۳۵

مقاله پژوهشی

کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران

پیام زین‌العابدینی[۱*]، حوری شفیعیون[۲]

۱. دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه کمال‌الملک نوشهر، نوشهر، ایران

تاریخ دریافت: ۱۱ بهمن ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۲ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۲

چکیده

کلیشه‌سازی جنسیتی تمهیدی است که در واقع‌نمایی و برساخت پدیده‌های پیرامون نقش داشته و در جهت‌دهی افکار عمومی اثرگذار است. رسانه‌ها این تمهید را دستمایه قرار داده و در ترویج، شکل‌دهی و تهییج مخاطبانشان از آن استفاده می‌کنند. سینما از مهمترین ژانرهایی است که به مدد کلیشه‌سازی جنسیتی سعی در بازنمایی تصاویر خاصی از جهان زنانه و ارتباط آن با جامعه مردسالار دارد. سینما به دلیل ویژگی‌های بارز خود یعنی واقع‌نمایی، همدلی، همذات‌پنداری و گریزخواهی، به‌عنوان رسانه‌ای دیداری و کاربردی در فرآیند ارتباطات تلقی می‌شود و مخاطبان زیادی دارد. به همین دلیل است که مدیران و کارشناسان این صنعت باید دانش و آگاهی کامل داشته باشند تا بتوانند ارتباطات مناسبی را با مخاطب برقرار کنند. تاریخ سینمای ایران گویای آن است که هیچگاه از پرداختن به کلیشه‌های جنسیتی مبرا نبوده است. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی کلیشه‌سازی جنسیتی را در سینمای ایران مورد مداقه قرار داده و مسئله‌ی اصلی آن واکاوی نمایش زنان در سینمای پس از انقلاب می‌باشد. روش تحقیق کیفی با رویکردی توصیفی تحلیلی است و به شیوه جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی و تصویری انجام شده است. از این‌روی برای آشکارسازی مسئله پژوهش فیلم‌های *ریحانه*، *عینک دودی*، *گیس بریده* و رسوایی که پس از انقلاب تولید و پخش شده است بر مبنای گزینش هدفمند از موارد مطلوب انتخاب و بر اساس مبانی نظری پژوهش تحلیل کرده است.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، برساخت، کلیشه‌سازی جنسیتی، زنان.

استناد: زین‌العابدینی، پیام، و شفیعیون، حوری. (۱۴۰۲). کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران. *جامعه شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲)،۵۷-۳۸.

* **نویسنده مسئول:** پیام زین‌العابدینی
نشانی: گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تلفن: ۰۹۱۲۶۳۵۱۳۲۱
پست الکترونیکی: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

در سال‌ها و دهه‌های اخیر، زنان و مسائل آنها در جامعه، به یکی از موضوعات مهم در بحث‌ها و نظریه‌ها و پژوهش‌ها تبدیل شده است (سلیمانی‌ساسانی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۲۶). تحولات در حوزه زنان در یک سده اخیر نشان می‌دهد که نظم جنسیتی را می‌توان در گذر زمان تغییر داد (شریفی‌ساعی و آزاد ارمکی، ۴۰۰: ۱۱۹). از سویی سینما رسانهٔ هنری است که می‌تواند در بازنمایی، بازتاب و شکل‌دهی جامعه پیرامون و بیرون از خود نقش و تاثیر وافری داشته باشد. این هنر با ویژگی‌های که دارد در نمایش واقعیت یا واقع‌نمایی جایگاه مهمی دارد و در همذات‌پنداری، همدلی و باورپذیری تماشاگران تاثیرگذار است. «سینما و تلویزیون با قدرتی که در جهت‌دهی به مخاطب دارند، توان بازسازی تیپ ایده‌آل از جنسیت و همچنین تحدید مرزهای زیبایی را دارند. سوژگی بدن در ذیل همین سوژه‌سازی سینما از زن و مرد، معنای مضاعف یافت و همچنین پیش‌برد فرهنگ مصرف‌گرایانه با این روش نهادینه شد. بدن به‌عنوان یک مقوله قابل‌تغییر در پروژه شبیه‌سازی و یکسان‌سازی سلایق در الگوهای سینمایی زنانه ترویج داده شد» (شاهرخ و هاشمی، ۱۳۹۷: ۷۰). بدین‌ترتیب حاکمان فکری و معنوی جامعه آن را بستری مناسب برای ترویج افکار و تشکیل گروه‌های همسان و همفکر با خود می‌دانند و از آن برای رسیدن به اهداف خود استفاده می‌کنند. آن‌ها هنجارها یا ناهنجارها را از این طریق به شکل بسته‌ها و قالب‌های مختلف ترویج و تکرار کرده و کلیشه‌سازی می‌کنند.

کلیشه‌ها تصوراتی هستند کلی و بی‌انعطاف که در ذهن انسان جای می‌گیرند و در قضاوت‌ها مورد استفاده واقع می‌شوند (ساروخانی، ۱۳۴۸ :۱۱۱). کلیشه‌سازی جنسیتی از نمونه‌های بارز این رفتار است. کلیشه‌های جنسیتی یکی از کلیشه‌های رایج در تمام جوامع انسانی، بخصوص در جوامع مردسالار است که از سنین بسیار کم در ذهن افراد جامعه نهادینه می‌شود. باید و نبایدهایی که از دوران کودکی به افراد دیکته می‌شود در ذهن آنان جای می‌گیرد، مبنای قضاوت افراد می‌شود که در بیشتر مواقع نادرست است. کلیشه‌های جنسیتی از مهمترین عوامل بازدارنده در پیشرفت‌های تحصیلی، شغلی، اجتماعی و اقتصادی زنان هستند. بمباران مفاهیمی که در آن زنان را ناتوان از انجام برخی کارها می‌دانند، با تلقین ناتوانی آنان به جامعه و همینطور به خود زنان، جامعه را به سوی تبعیض علیه زنان سوق می‌دهد که نتایج زیان‌بار آن دامن‌گیر تمامی افراد جامعه می‌شود. «کلیشه‌های جنسیتی تصویر ذهنی یکنواخت و قالب بندی شده‌ای از رفتارهای خاص مربوط به زنان و مردان را بدون آنکه مورد بررسی و آزمون قرارگرفته باشند، ارائه می‌دهد. براساس کلیشه‌های جنسیتی، زنان و مردان در جامعه دارای ویژگی‌های خاص، رفتارخاص و حالات روانی خاصی هستند و درنهایت، قابلیت انجام وظایف و کارهایی را دارند که به صورت معمول با یکدیگر متفاوتند. کلیشه سازی از طرفی خصوصیات و توانایی‌هایی را به زنان اختصاص می‌دهد که در مردان نشانه‌ای از آنها نیست و از طرف دیگر، توانایی‌ها و خصوصیاتی را به مردان نسبت می‌دهد که زنان از آن بی‌بهره‌اند» (بختیاری، ۱۳۹۴: ۱). کلیشه‌های جنسیتی گاهی منجر به رفتارهایی می‌شوند که گرچه در نگاه اول مثبت به نظر می‌رسند، اما تبعیض‌آمیز و بازدارنده هستند. نگاه کهن و سنتی که زن را موجودی صرفا خانه‌دار و همواره مشغول در آشپزخانه می‌دانست تغییر کرده است اما همچنان چنین دیدگاهی از سوی بسیاری از رسانه‌ها مشاهده شده و بازتاب چنین فکری در آثار نمایشی از جمله سینما تبدیل به کلیشه شده است. با وجود تغییرِ وضعیت زنان در نظام بازنمایی فیلم‌های سینمای ایران در پس از انقلاب، همچنان موقعیت زنان در این رسانه چالش برانگیز بوده و پرداختن به نقش زن مورد توجه است. تحقیق حاضر تغییر چنین پنداشتی را ضروری دانسته و بر اهمیت پرداختن صحیح شخصیت‌های زنانه در سینمای امروز تاکید دارد و با هدفی کاربردی بر این مبنا انجام شده است. بدین‌سان سعی دارد با واکاوی نقش‌های زنانه در سینمای پس از انقلاب به آسیب شناسی آن همت گمارد و در شناخت و آگاهی‌بخشی به مخاطبان و فیلم‌سازان کمک نماید. این‌روی مسئلهء اصلی پژوهش حاضر واکاوی نمایش زن در سینمای پس از انقلاب می‌باشد. بدین منظور پاسخ به سئوال‌های زیر می‌تواند در آشکارسازی مسئله تحقیق راهگشا باشد.

۱. بازنمایی و کلیشه سازی در سینما مشاهده‌ای و دارای رابطه‌ای بدون مداخله است یا برساخته می‌باشد؟

۲. قهرمان سازی زنان در سینمای ایران دارای چه جایگاهی است؟
۳. چرا و چگونه نقش‌های بانوان در سینمای پس از انقلاب در ایران به کلیشه رانده شده‌اند؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

سلطانی گردفرامرزی، مهدی (۱۳۸۳) مدعی است در چند دهه اخیر، تغییراتی محسوس و اساسی در نحوه نگرش نسبت به جایگاه زنان و بازنمایی آنها در فیلم‌های سینمایی پیش و پس از انقلاب دریافت می‌شود. اعظم راودراد (۱۳۸۵) در تحقیقی مشترک فیلم‌های سینمایی قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶ را بررسی کرده و به تغییرات نقش و موضوعات در این زمینه پرداخته است. معینی‌فر (۱۳۸۸) در مقاله‌ای به بررسی صفحه حوادث روزنامه و بررسی ساخت کلیشه‌های جنسیتی در آن پرداخته است. ده‌صوفیانی (۱۳۸۸) در پژوهشی که به انجام رسانده است، در پی پاسخ به این پرسش است که آیا کلیشه‌های جنسیتی در برنامه‌های کودکان و به طور خاص فیلم‌های انیمیشن والت دیزنی، وجود دارد یا خیر و این که آیا زن و مرد به شکل طبیعی از هم تفکیک شده‌اند یا بر مبنای کلیشه‌های جنسیتی است. مختاری (۱۳۹۱) در تحقیقی در پی تحلیل محوریت نقش زن در سینمای دهه ۸۰ ایران بوده و برای تحقق این امر از نظریه‌های نقد فمینیستی و رویکرد نظری میشل فوکو در خصوص گفتمان، سوژه و روش‌های مربوط به تحلیل متن بهره گرفته است. خاوری (۱۳۹۳) نیز در پژوهشی به چگونگی بازنمایی زنان در سینمای دهه هفتاد و هشتاد ایران با رویکردی تطبیقی و تأکید بر نقد فمنیستی پرداخته است. ادیبی (۱۳۹۵) در پژوهشی عنوان داشته است حضور زنان در متن و روایت داستان، تاثیرگذاری مستقیم و معنادار داشته و بیانگر تصویری از تغییر نقش اجتماعی زنان در جامعه نیز بوده است. کسرایی و مهرورزی (۱۳۹۶) در تحقیقی به چگونگی بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران و ایدئولوژی پنهان در آن پرداخته‌اند. پژوهش حاضر بر اساس و مبنای نظریه کلیشه‌سازی صورت گرفته و از این حیث نسبت به پژوهش‌های انجام شده متفاوت و بدیع‌تر است.

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

۲-۱-۱: حضور زنان در سینمای قبل از انقلاب اسلامی

حضور زن در سینمای ایران از فیلم «حاجی‌آقا آکتور سینما» (۱۳۱۱) آغاز شد. «از آغاز حاکمیت پهلوی دوم سرمایه‌داری در ایران نضج گرفت و به تبع آن، ساختارهای اداری و اجتماعی و فرهنگی جدیدی شکل گرفت. سقوط پهلوی اول(۱۳۲۰) در کنار دلایل متعدد سیاسی و اجتماعی تا حدودی از نوگرایی افراطی و سیاست‌های آن درباره‌ی آزادی زنان تأثیر می‌گرفت. به همین دلیل پهلوی دوم با تجربه قبل خصوصاً تا اواسط دهه‌ی ۴۰ در روبه‌رو شدن با باورهای سنتی جامعه روش محتاطانه‌تری در پیش گرفت. سینمای ایران نیز همسو با سیاست‌های پهلوی دوم در نمایش شخصیت زن با باورهای جامعه‌ی سنتی هم‌آوا شد. از این نظر زنان روستایی و سنتی جلوه‌ی مثبت پیدا کردند و زنان پیرو مد و غربی‌نما به صورت موجوداتی اهریمنی و فریبکار ظاهر می‌گردیدند، اما سازندگان فیلم‌های ایرانی با نشانِ دادن زنان پیرو مد که لباسهای بدن‌نما می‌پوشیدند، می‌رقصیدند، آواز می‌خواندند و اغواگری می‌کردند، جاذبه‌های تجاری فیلم را شکل می‌دادند»(گیتی،۱۳۸۱ : ۴۵). به‌طور کلی زن در فیلم‌های دهه‌ی ۳۰ فردیت نداشت و فیلم‌سازان در گزینش بازیگران زن توجه چندانی به مهارت بازیگری آنها نشان نمی‌دادند. زن یا عروسک خانه‌نشین بود یا عروسک مجالس. در این دهه مشاغل زنان بیشتر خوانندگی نظافت‌چی، مستخدم، کلفت و رقاصگی بود. مباشران سینمای تجاری نیز برای تجسم این تیپ‌های عروسکی بیشتر به دنبال زنانی می‌رفتند که در عرصه‌های دیگر شهره بودند؛ به ویژه سرمایه‌گذاری برای زنان آوازخوان بسیار مقرون به صرفه بود و معمولاً موجب توفیق تجاری فیلم می‌گردید(جمعدار، ۱۳۷۳: ۴۵-۵۰). آزادی نوید داده شده به زن، برای او روی پرده شکنجه فیزیکی و سرشکستگی به ارمغان می‌آورد...، از سال ۱۳۴۴ فیلم‌های ایرانی هر چه بیشتر ساختار کاباره‌یی پیدا کردند و معمولاً نقش اول زن به کسی سپرده می‌شد که می‌رقصید و آواز می‌خواند و تن‌نمایی می‌کرد. زنان فیلمها پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی، کاباره‌گرد، خیابانی، جیب‌بر، قاچاقچی و روستایی فریب خورده بودند(صدر،۱۳۸۱ :۳۸). زنان پیش از انقلاب اسلامی در تعیین سرنوشت خود گامی عقب‌تر از مردان داشتند. بدین

معنا که مردان فقط در حوزه عمومی و سیاسی تحت انقیاد بودند، ولی زنان هم در عرصه عمومی و هم خصوصی تحت سلطه و محروم بودند (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۱۱۹). زن همچنان کالا بود و فقط زیبایی بصری فیلم را شکل می‌داد و تخاصم‌های مردانه‌ی فیلم را گرم می‌کرد (عشقی،۱۳۹۹: ۱۰۰-۱۰۱). تقریباً در اغلب فیلم‌های ایرانی، زن در منتهاالیه دو تیپ فرشته و اهریمنی قرار می‌گرفته است و کمتر به شکل شخصیتی منفرد به تصویر در می‌آمده است. زن اهریمنی هرگز مادر نبود و خوی مادرانه نداشت و صرفاً موجود فریبکاری بود که مردها را می‌فریفت و به گمراهی می‌کشاند. اما آیا مادر همواره نماد نیکی است و نمی‌تواند منشأ شرارت باشد؟ آیا در واقعیت واقعی هیچ مادری نمی‌تواند بدی کند و منافع خود را به خواست فرزندانش ارجح بداند؟ (عشقی،۱۳۹۹: ۱۰۵- ۱۰۶). آنچه در فیلم ایرانی با نام‌های چندش آوری چون: «رقاصه» «هرجایی» «شرمسار» و..... از زن به نمایش در می‌آمد اساساً وجود خارجی نداشت، نه در جهان واقعیت و در دنیای افسانه. ولی کسی را کاری به این کارها نبود و فیلم‌ساز نیز پولش را به جیب می‌زد(لاهیجی، ۱۳۶۷: ۸-۱۱). محاسبه کلی در میزان حضور بانوان در فیلم‌های سینمایی پیش از انقلاب نشان می‌دهد در ۷۳۵ فیلم تولید شده در این سال‌ها، ۲۸۲۹مورد همکاری بانوان در بخش‌های گوناگون مشاهده می‌شود که ۲۴۶۶مورد آن به بخش بازیگری، ۲۶۳ مورد آن به زمینه موسیقی و ۱۰۰مورد به سایر بخش‌ها مربوط بوده است که این عوامل زمینه‌ساز ترویج بی‌بندو باری و نگاه جنسیتی به زنان و تزلزل جایگاه زنان در سطح جامعه آن زمان بوده است(دولت آبادی و داوری‌مقدم، ۱۳۹۸: ۳۱۳).

۲-۱-۲: حضور زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی

دوره اول: از سال ۱۳۵۷- ۱۳۶۵

در دوران پس از انقلاب، وضعیت به کلی متفاوت بود.«دگرگونی سیمای زن در فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب، شگرف و حیرت انگیز بود. زنان برهنه و نیمه برهنه‌ی دهه‌ی پنجاه و زنان غایب دهه‌ی شصت، در دو نهایت افراطی، فاصله عمیقی داشتند که امکان هرگونه مجادله‌ای را ناممکن جلوه می‌داد (صدر، ۱۳۸۱: ۲۸۱). به لحاظ انگاره‌های منفی ناشی از حضور زن در سینمای کاباره‌یی و فیلم‌سازی قبل از انقلاب، مسئولان سینمای پس از انقلاب اقدام به حذف زن در فیلم‌ها کردند و بدین‌گونه زنان در حاشیه قرار گرفتند. «عدم قطعیت در مورد این که چه چیزی مجاز است، به غیبت زنان در فیلم‌ها منجر شد» (عیسی، ویتاکر، ۲۹:۱۳۹۷). نفیسی معتقد است: «در اوایل دهه‌ی ۱۳۶۰ یک دستور زبان و زیباشناختی نگاه کردن و حجاب بر پایه‌ی تمایز جنسی رشد یافت که به لباس (بلند و گشاد) شخصیت‌ها شکل می‌داد و نیز به رفتار موقرانه، نبود تماس فیزیکی بین زنان و مردان، و نگاه غیرمستقیم شکل می‌بخشید. در پی این سیاست، فیلم‌برداری کلوزاپ از چهره‌ی زنان حذف، و زنان بیشتر در لانگ شات و نقش‌های غیرفعال تصویر شدند.»(همان: ۱۳۹۷: ۳۰). در این سال‌ها زنان به ندرت در نقش‌های اصلی فیلم‌ها ظاهر می‌شوند و در صورت حضور، بیشتر به صورت زنی سنتی که در محیطی روستایی زندگی می‌کند به تصویر کشیده می‌شوند؛ مثل شخصیت زن فیلم‌های «مادیان (علی ژکان ۱۳۶۳)» و «باشو، غریبه‌ی کوچک (بهرام بیضایی ۱۳۶۴)» که فاقد شغل و تحصیلات است. نتایج یکی از پژوهش‌ها نشان می‌دهد که «در سال ۱۳۶۰ در فیلم‌ها تنها یک نقش معلم و در ۱۳۶۱ یک زن پزشک دیده می‌شود. از ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴، هیچ زن شاغلی در میان ۱۷۵ فیلم به نمایش در آمده دیده نمی‌شود.» (همتی، ۱۳۷۸: ۸۷).

دوره دوم: از سال ۱۳۶۵- ۱۳۷۶

در سال ۱۳۶۶ حضور زنان به عنوان شخصیت اصلی در ۳۷ فیلم ساخته شده بسیار پایین بود؛ به طوری‌که در ۲۵ فیلم، شخصیت اصلی داستان را مردان، در سه فیلم زنان، و در هفت فیلم به طور مساوی نقش داشتند. در ۱۳۶۷ در هیچ کدام از فیلم‌های تولید شده، زنان شاغل تصویر نشده‌اند (ویتاکر، ۱۳۷۹: ۱۹). مشاهده می‌شود که فیلم‌هایی با موضوع زن در جشنواره نیز مورد بی‌مهری قرار می‌گیرند. غیبت و نادیده گرفتن زن در سینمای دهه ۶۰ چنان راه افراط پیمود که داوران چهارمین و پنجمین جشنواره‌ی فیلم فجر با ابراز طرح غیراصولی زن در فیلم‌ها از اعطای جایزه به بهترین بازیگران زن در جشنواره این سال‌ها خودداری کردند؛

در حالیکه سوسن تسلیمی همان سال در فیلم «مادیان (علی ژکان ۱۳۶۴)» یکی از بهترین بازیگران زن تاریخ سینمای ایران بود (صدر، ۱۳۸۱: ۲۸۱). در تحلیل کلان می‌توان گفت که بعد از انقلاب، یعنی از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۸، گرایش و گفتمانی در سطح جامعه شکل گرفت که موجب احیا و تجدید سنت‌گرایی به عنوان ایدئولوژی برتر در مقابل ایدئولوژی‌های مدرن شد و به تمامی سطوح زندگی اجتماعی شکل بخشید. این ایدئولوژی به زنان به عنوان یک گروه اجتماعی و بخشی از جامعه اجازه حضور نمی‌داد. شواهد تایید این ادعا را می‌توان در حاشیه نشینی زنان در سطوح مدیریتی و نقش‌های فرعی ملودرام‌های خانوادگی در سطوح هنری جامعه پیدا کرد (راودراد و زندی، ۱۳۸۵: ۳۱). زنانی که یا درحاشیه داستان زیست می‌کردند و حمایت مرد را داشتند، یا با حضور درکانون یک پیوند عاشقانه ازحاشیه خارج شده و همپای مرد در درام و داستان ارج و قرب پیدا می‌کردند. دراین میان، حضور موثر گلچهره سجادیه در«دندان مار» و«گروهبان» را نمی‌توان نادیده گرفت. داریوش مهرجویی نیز از معدود فیلم‌سازانی است که زنان آثارش شخصیتی کلیشه‌ای ندارند. مهرجویی با پرداختی عالی وکم نقص درون و برون آن‌ها را ترسیم کرده است. او دراواخر دهه ۶۰ و در فیلم «هامون» زن را پا به پای مرد به تصویرکشید و او را از حاشیه به عمق داستان کشاند (عشقی، ۱۳۹۹: ۳۳).

دوره سوم: از سال ۱۳۷۶- ۱۳۹۰

سال‌های اوایل دهه ۷۰ حضور زنان با ایفای نقش‌های اصلی به شکل قوی روی پرده و فعالیت در پشت دوربین به مراتب بیشتر شد. فیلم‌هایی که، زن در نقش مادری دلسوز، دکتر، پرستار... ظاهر می‌شد. با رشد فرهنگ و ذهنیت اسلامی در میان مردم، زنان بیشتری روی کار آمدند و " زن " موضوع اصلی بسیاری از فیلم‌ها شد. زنانی که به سوی محوری شدن می‌رفتند (عبدالخانی و نصرآبادی، ۱۳۹۰: ۹۴). یکی از مطالبات مهم دوران اصلاحات، حقوق زنان و مبارزه با اقتدارگرایی مردان است. به همین دلیل در این دوران در قالب ستارگان زن جلوه‌گر می‌شوند (عشقی، ۱۳۹۹: ۳۳). زنان تا قبل از خرداد ۱۳۷۶ بیشتر با مهارت‌های سنتی چون گلدوزی، بافندگی و خیاطی به تصویر کشیده شده‌اند. در حالی‌که زنان در سینمای بعد از خرداد ۷۶ از مهارتهای مدرنی چون رانندگی، موسیقی، کامپیوتر، فیلمبرداری و عکاسی، ورزش و آشنایی با زبان انگلیسی برخوردارند. حضور زنان در عرصه عمومی بر رفتار و اعمال آنان نیز تاثیر گذاشته است، چنان‌که موضوع گفتگو و توجه زنان در این دوره بیشتر مربوط به مسائل آموزشی و دغدغه تحصیل و موضوعات سیاسی از جمله نقد شرایط حاکم بر جامعه و نوع تفکر حاکم بر آن به خصوص در مورد زنان است. در حالی‌که در فیلم‌های قبل از این دوره، موضوع گفتگو عمدتاً درباره مسائل شخصی و خانوادگی و مسائلی چون بچه دار شدن، خرافات و کار کردن زن در خانه است. حتی در سریال‌های تلویزیونی سال‌های ۱۳۷۴ نیز موضوع گفتگو بیشتر درباره مسائلی چون ازدواج، دعواهای خانوادگی، روابط عروس و مادر شوهر و مسائلی از این دست بوده است (راودراد، ۱۳۸۰: ۱۴۹-۱۱۹). پس از خرداد (۱۳۷۶)، (دورهٔ اول گفتمان و دولت اصلاحات) شخصیت اصلیِ زن با موقعیت اجتماعی مناسب را مردــ شوهر و پدرشوهرــ مورد اذیت و آزار قرار می‌دهد و به گفتهٔ فرکلاف، زن رابطهٔ بهنجار و متعارف با گفتمان مردسالار حاکم بر جامعه ندارد و در مقابل آن می‌ایستد و تلاش می‌کند که این گفتمان را به حاشیه ببرد و به نوعی ساختارشکنی کند. اما گفتمان دو فیلم «مهمان مامان» و «کافه ستاره» به نوعی همچنان مردسالارانه است. این فیلم‌ها اگرچه بر نقد از جامعهٔ سنتی و مردسالار استوار است، نقد آن فمینیستی هم نیست. زنان در این گفتمان جایگاه خود را پذیرفته‌اند و هیچ تلاشی برای بهبود اوضاع خود نمی‌کنند (کریمی و دیگران، ۱۴۰۰: ۲۴۳-۲۴۴). می‌توان گفت که در دهه ۶۰ «روشنفکر بومی و زن روشنفکر غربی» به لحاظ معنایی بر ساخته می‌شود. در دهه هفتاد، زن روشنفکر خاص در مقابل خانواده تصویر می‌شود و راوی فیلم از این زن حمایت می‌کند؛ از این رو «روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم» در دهه هفتاد برساخته می‌شود. در دهه ۸۰ زن روشنفکر با خانواده‌ای ناامن مواجه است که راوی در نیمه اول این دهه از او حمایت و در نیمه دوم عامل بحران و مقصر تصویر می‌شود. بنابراین تصویری از روشنفکران مدرن شکست‌خورده در این دهه بر ساخته می‌شود (امیری و آقابابایی،۱۳۹۶: ۱۱۹).

۲-۲: ملاحظات نظری

۲-۲-۱: نظریه بازنمایی

هال بازنمایی را از شیوه‌های کلیدی تولید معنا می‌داند و فرایند تولید معنا از طریق زبان را رویه‌های دلالت می‌نامد. «بازنمایی» تولید معنا از طریق چارچوبهای مفهومی و گفتمانی است. به این معنی که «معنا» از طریق نشانه‌ها، به ویژه زبان تولید می‌شود. زبان سازنده معنا برای رویه‌های اجتماعی و اشیاء مادی است و فقط واسطه‌ای خنثی و بدون جهت‌گیری برای صورتبندی معانی و معرفت نیست. به این ترتیب، معنا بی‌ثبات، لغزنده، و همواره در حال تغییر و دگرگونی است و لذا آنچه «واقعیت» نامیده می‌شود، خارج از فرایند «بازنمایی» نیست (هال، ۱۳۸۲: ۳۳۷- ۳۵۲). یکی از این مفاهیم مهم که می‌بایست در بررسی مفهوم بازنمایی مورد توجه قرار گیرد، مفهوم «دیگری» است. هال در مقالهٔ «نمایش دیگری» به مفهوم بنیادین «دیگری» به عنوان یکی دیگر از مفاهیم بنیادین در بازنمایی اشاره می‌کند. هال بحث خود را با این سؤال آغاز می‌کند که ما چگونه مردم و مکانهایی که به وضوح «متفاوت» از ما هستند را نمایش می‌دهیم و چرا تفاوت، مفهومی مناقشه انگیز در بازنمایی است؟ او در جواب به این سؤالات به پراکتیس‌های بازنمایی در فرهنگ عامه به عنوان عرصه بروز تفاوت‌ها معطوف می‌شود و ردپای استراتژی‌های بازنمایی از قبیل طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی را در گزارش‌های روزنامه‌ها درباره مهاجران و سیاهپوستان، منازعات نژادی، جنایتهای شهری و فیلمها و مجلات مورد بررسی قرارمی‌دهد.

بازنمایی موضوعی پیچیده است بویژه زمانی که با «تفاوت»ها سروکار داشته باشیم. با احساسات، نگرش‌ها، عواطف، ترس و اضطراب در بیننده همراه است که در سطوح عمیق‌تری از انچه ما به عنوان «عرف عام» می‌نامیم می‌تواند عمل کند (هال[1]، ۱۹۹۷: ۲۲۵). عرف عام مفهوم دیگری است که در بررسی نظری و مفهومی بازنمایی می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. هال این مفهوم را از گرامشی اخذ می‌کند و آن را به یکی از محوری‌ترین مباحث مطالعات فرهنگی بدل می‌کند. در جامعه‌شناسی گرامشی، عرف عام به دانش مورد توافق بین یک گروه یا طبقه خاصی از افراد اطلاق می‌شود که سبب ایجاد دیدگاهی مشترک در بین آن افراد می‌شود و «از آنجایی که این دانش شکل کج و معوجی از [واقعیت] است و به‌وسیله نهادهای مبتنی بر زور و [قدرت] شکل می‌گیرند، مترادف و هم‌ارز با عقل جمعی نیست» (روجیک[2]، ۲۰۰۳: ۱۱۳). از منظر گرامشی، عرف عام به امر روزمره گره می‌خورد و امری تکه پاره و غیر منسجم است که مدام در حال تغییر و تحول است. اما نکته مهم این است که شکل‌گیری «عرف عام» بواسطه برخی نهادها شکل می‌گیرد که مبتنی بر دوگانه دانش/ قدرت خود به جهت دهی، تغییر شکل و تحمیل خواسته‌های خود در قالب عرف عام می‌پردازند. هال بدین ترتیب بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیّال بودن معنا در کشمکش تفاوتهای موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجهٔ در خور توجهی می‌رسد (هال ، ۱۹۹۷: ۲۲۸). بطور کلی رشته‌های مختلف از راههای متفاوت به مسئله تفاوت و غیریت پرداخته‌اند و این امر به اهمیت روزافزون این ایده در تحلیل‌های مختلف اشاره می‌کند. از سوی دیگر «تفاوت» تیغی دو لبه است؛ از یک سو برای تولید معنا، شکل‌گیری زبان و فرهنگ، هویت‌یابی اجتماعی و جنسی و در کل سوژه شدگی لازم و ضروری است و از سوی دیگر می‌تواند امری تهدیدکننده، خطرناک و دارای احساسات منفی، خصومت‌آمیز و تهاجمی نسبت به «دیگری» باشد. به‌طور کلی هال و دیگران (۱۹۸۰) با نظری برساخت‌گرایانه این بحث را مطرح می‌کنند "که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند بلکه آنرا به رمز در می‌آورند (روجیک ، ۲۰۰۳: ۷۲).

۲-۲-۲: کلیشه سازی

کلیشه‌سازی[3] از واژه یونانی Stereo به معنای جامد و سفت و سخت مشتق شده‌است. هال کلیشه‌سازی را کنشی معناسازانه می‌داند و معتقد است «اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم» (هال، ۱۹۹۷؛

[1] Hall
[2] Rojek
[3] Stereotype

۲۵۷). هال در بیان دیدگاه خود درباره کلیشه‌سازی به مقاله ریچارد دایر[1] باعنوان «کلیشه‌سازی» اشاره می‌کند. دایر در این مقاله به تفاوت مهمی اشاره می‌کند که میان دو اصطلاح طبقه بندی و کلیشه‌سازی وجود دارد. از منظر دایر، بدون استفاده از طبقه بندی‌ها امکان معنادهی به جهان بسیار دشوار است (گرچه ناممکن نیست)، چرا که مفاهیم یا طبقه بندی‌های موجود در ذهن است که با انطباق آنها با مفاهیم عام، امکان درک و مواجهه با جهان ممکن می‌شود. مبنای نظری بحث دایر، مفهوم طبقه بندی آلفرد شوتز است. بنابرین و در حالت کلی، هال (۱۹۹۷) سه تفاوت بنیادین میان طبقه‌بندی و کلیشه‌سازی را اینگونه بر می‌شمرد: اولاً کلیشه‌ها تفاوت‌ها را تقلیل داده، ذاتی، طبیعی و نهایتاً تثبیت می‌کنند، ثانیاً با بسط یک استراتژی منفک‌سازی و شکاف طبیعی و قابل قبول را از آنچه که غیرطبیعی و غیرقابل قبول است تفکیک می‌کنند ... ثالثاً کلیشه‌ها از نابرابری‌های قدرت حمایت می‌کنند. قدرت همواره در مقابل فرودستان و گروههای طرد شده قرار می‌گیرد (همان، ۲۵۸). بنابراین کلیشه‌ها نگهدارنده نظم اجتماعی و نمادین‌اند و بسیار سفت و سخت‌تر از طبقه بندی‌ها عمل می‌کنند. از منظر فوکویی، کلیشه‌ها بر مبنای گفتمان‌های دانش / قدرت شکل می‌گیرند و عمل می‌کنند. ...، قدرت در اینجا در معنای محدود آن و در اصطلاحاتی همچون قدرت اقتصادی و اجبار فیزیکی عمل نمی‌کند بلکه شکلی نمادین دارد که با طرد آئینی همراه است. راینر و دیگران (۲۰۰۶) کارکرد کلیشه‌ها را تعمیم می‌دانند: آنچه که کلیشه‌ها انجام می‌دهند این است که گروهی از مردم را با اطلاق برخی کیفیت‌ها یا ویژگی‌هایی که ممکن است در بخش اندکی از آنها وجود داشته‌باشد، به کل گروه تعمیم می‌دهند. این ویژگی‌ها اغلب در فرایند کلیشه‌سازی با اغراق و غلو همراه اند (هال[2]، ۱۹۹۷: ۶۵). تئو ون دایک[3] بر مبنای پژوهش‌هایی که در اواخر دهه نود در زمینه گفتمان‌های مختلف و بازتولید نژادپرستی انجام داده است معتقداست که «تعصبات و کلیشه‌ها بر تمامی فرایندهای پردازش اطلاعات یعنی خواندن، فهم و به خاطر سپردن گفتمان اثر می‌گذارد» (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۲۹۸). بنابراین هر آنچه در فرایند پردازش اطلاعات دخیل است می‌تواند ابزار کلیشه‌سازی باشد؛ از تاثیرات تکنولوژیک گرفته تا ساختارهای روانشناختی افراد. رسانه‌ها به عنوان میانجی انتقال اطلاعات از فرایند تولید کلیشه‌ها مستثنی نیستند. آنها کلیشه‌ها را می‌سازند، تقویت می‌کنند، بازتولید می‌کنند و حتی به اضمحلال می‌کشند. سینما هم به مثابه رسانه‌ای مهم در جهان معاصر در امر کلیشه‌سازی دخیل است. در دنیای سینما، ابتدا کلیشه‌ها برای کمک به ادراک روایت از سوی مخاطب شکل گرفتند. از سوی دیگر کلیشه‌ها سبب ایجاز در روایت سینمایی می‌شوند. آنها تحت تاثیر عوامل زمینه‌ای نیز هستند. بنابراین "کلیشه‌ها به تبعیت از تغییر بافت سیاسی- فرهنگی تغییر می‌کنند (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۷۰). از سوی دیگر کلیشه‌ها در بازنمایی تیپ‌ها و هنجارها بکار گرفته می‌شود و از آنجایی که «محصولاتی اجتماعی- فرهنگی هستند که شکل هنجاری به خود می‌گیرند، [پس] می‌بایست در مناسبت با نژاد، جنسیت، تمایلات جنسی، سن، طبقه و ژانر مورد بررسی قرار گیرند» (همان: ۲۷۰).

۳-۲-۲: استراتژی‌های کلیشه‌سازی

- طبیعی‌سازی

طبیعی‌سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا و طبیعی هستند. طبیعی سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. در فیلم و تلویزیون، دنیا به صورت طبیعی به شکل دنیایی سفید، بورژوازی و پدرسالار نشان داده می‌شود و بر این اساس طبیعی‌سازی وظیفه تقویت ایدئولوژی مسلط را بر عهده می‌گیرد. گفتمان‌های طبیعی‌ساز چنان عمل می‌کنند که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی و جنسیتی بصورت عادی بازنمایی می‌شوند. «تصویر زن به شکل موجود درجه دوم و ابژه نگاه خیره مرد نشان داده می‌شود. میل جنسی مردان و زنان سیاهپوست به شکل اغراق آمیزی نیرومند و در نتیجه خطرناک نشان داده می‌شود که می‌بایست مهار شود» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۰۴-۲۰۵).

[1] Richard Dyer
[2] Hall
[3] Teun Adrianus van Dijk

- جنسیت‌گرایی

یکی از نکات قطعی درباره صفات یا خصیصه‌های مربوط به کلیشه‌ها یا تصورات قالبی جنسیتی آن است که برای صفاتی که به مردان نسبت می‌دهند، بیش از صفاتی که به زنان نسبت می‌دهند، اهمیت قائل شده‌اند. قدرت، استقلال و تمایل به خطرپذیری در برابر ضعف، زودباوری و تاثیرپذیری غالبا مثبت‌تر تلقی می‌شود. این تفاوت در ارزش‌هایی که با صفات مردانه و زنانه تداعی شده است، ممکن است تا حد زیادی به نوع برچسبی مربوط باشد که به برخی خصوصیات زده شده است. برای مثال استفاده از برچسب «قابل اعتماد» به جای «خوش باور» برای زنان معنی مثبت‌تری دارد و واژه‌ی «لجباز» به جای «دفاع از باورهای خود» درباره‌ی مردان معنای منفی‌تری دارد (گولومبوک و فی‌وش، ۱۳۸۴: ۲۸-۲۶). آندره میشل[1] کتاب «پیکار با تبعیض جنسی» را به طور کامل به بحث کلیشه‌های جنسیتی اختصاص داده و از آن‌ها به دلیل تاثیر زیادی که در رفتار نابرابر با زنان و مردان دارد، با عنوان «کلیشه‌های تبعیض جنسی» نام می‌برد. میشل در کتاب خود، کلیشه‌های جنسیتی را در چهار دسته‌ی کلی جای داده است: نقش‌های مختلف در درون خانواده و مدرسه: پدر نقش تکیه‌گاه و نان آور خانواده را بر عهده دارد و مادر نقش وابسته به همسر و خانواده را. بیشتر آموزگاران مدارس، زن و مدیران مدارس مرد هستند. خصوصیات شخصیتی: مردان به طور کلی آفریننده، تصمیم‌گیر و اهل عمل هستند اما زنان موجوداتی منفعل، وابسته و نظاره گر جلوه می‌کنند. نقش‌های اجتماعی و سیاسی: زنان اگر هم در سطوح اجتماعی فعال باشند در سطوح کوچک و محلی فعال هستند اما مردان از مسئولیت برخوردارند و یا رهبر سیاسی هستند. نقش حرفه‌ای: زنان منشی یا پرستارند اما مردان کارفرما یا پزشک هستند (میشل، ۱۳۷۶ :۲۰۶).

- برساخت‌گرایی

ریشه‌های برساخت‌گرایی نهفته در جامعه شناسی شناخت است، به طوری‌که می‌توان نخستین الگوهای آن را تا زمان افلاطون پی‌جویی کرد...، افلاطون، در کتاب جمهوری طبقات اجتماعی جامعه را بیان می‌کند و آن را با میزان آگاهی افراد جامعه مرتبط می‌داند. بعدها مارکس با این ادعا که«آگاهی افراد نیست که موجودیت آنها را تعیین می‌کند، بلکه برعکس موجودیت اجتماعی افراد است که آگاهی آنها را معین می‌کند.» (مارکس، ۱۹۷۰). «واقعیت» مرجعیت خود را از دست می‌دهند و این مرجعیت به «قضاوت ذهنی اجتماع علمی» منتقل می‌شود (چالمز، ۱۳۷۸: ۱۲۳) به طور معمول وقتی از برساخت چیزی سخن می‌گوییم به این معناست که آن چیز را نمی‌توان صرفاً «یافت» یا «کشف» کرد؛ بلکه امری «ساخته‌شده» است که فعالیت آگاهانه‌ی برخی از افراد در نقطه‌ی خاصی از زمان آن را پدید آورده است. در نتیجه، ساختن یا برساخت در مقابل «یافتن» یا «کشف» قرار می‌گیرد؛ اما، گفتن این‌که آن چیز برساخت‌های اجتماعی است، به معنای این است که جامعه یا اجتماعی خاص، یعنی گروهی از افراد که به نحوی خاص و با ارزش‌ها، علایق و نیازهای خاصی سازمان یافته‌اند، آن را ساخته‌اند (بوغوسیان، ۱۳۹۵: ۳۴). برساخت‌گرایان، پیشرفت را به عنوان فرآیندی دیده‌اند که در آن، اجتماعی از عالمان با مجموعه‌ای (روشن یا تلویحی) از رویه‌های مورد اتفاق نظر برای پذیرفتن ایده‌های جدید کار می‌کنند (زالد[2]، ۲۰۰۱: ۱۳۲).

۴-۲-۲: کلیشه‌ها بازتاب رفتار جامعه هستند

آرزوی عمیق اندیشه‌دار «حمایت شدن» قویترین نیرویی است که امروزه زنان را تحت فشار قرار می‌دهد، من آن را «عقده‌ی سیندرلا» می‌نامم. شبکه‌ی گسترده‌ای از ترس‌ها، حالات و رفتار تحت فشار که زنان را در نوعی قفس نامرئی زندانی خود کرده است. این عقده مانع از گسترش کامل نیروهای خلاقه‌ی روحی آنان می‌شود. زنان هنوز هم، مانند...، سیندرلا، در انتظار یک قدرت بیرونی که قرار است زندگی آنان را دگرگون کند، نشسته‌اند (داولینگ، ۱۳۹۷: ۵۷-۵۵). حتی مفهومی مانند استقلال نیز می‌تواند به طور منفی مطرح شود و به یک دام فکری بی انجامد. در بسیاری از موارد این مفهوم معادل تنهایی در نظر گرفته

[1] Andrée Michel
[2] Zald

می‌شود و یک ارتباط فریبنده از این دست به وجود می‌آید که «فرد مستقل تنها نیز هست» دلهره از تنهایی به دام تبدیل می‌شود....، آنها از ترس اینکه مبادا عشق و محبت از ایشان دریغ شود، به خواسته‌ها و نیازهای طرف مقابل تسلیم می‌شوند و پیش از آن که بدانند «خود» چه می‌خواهند نگران‌اند که نکند دیگری را برنجانند. حداکثر چیزی که به ذهنشان می‌رسد آن است که از طریق کارهایی که از سر عشق و احترام انجام می‌دهند، مورد توجه قرار گیرند و در این حال، نمی‌فهمند که چرا احساس ناخرسندی می‌کنند و خلق شان تنگ می‌شود (ارهارت،۱۳۸۰: ۵۰-۴۹). زنان هم به خاطر جنس و هم به خاطر جنسیتشان زندگی متفاوتی از مردان را از سر می‌گذرانند. با آنها رفتار متفاوتی می‌شود. دنیا را متفاوت تجربه می‌کنند و این به نیازهای متفاوت و اولویت‌های متفاوت منتهی می‌شود. پس قانون‌گذاری زیر سلطه‌ی مذکر، مانند گروه توسعه‌ی محصولات زیر سلطه‌ی مذکر، از شکاف جنسیتی در داده‌ها رنج می‌برد که باعث می‌شود به شهروندان مونث است خدمات نابسنده برساند. و بیشتر دولت‌های دنیا زیر سلطه‌ی مذکرند (پرز،۱۳۹۹: ۲۸۱).

۳- روش پژوهش

روش تحقیق کیفی با رویکردی تحلیلی و بر اساس مطالعه موردی است. «بیان مسئله تحقیق کیفی می‌تواند به صورت یک بحث کلی از معما، مسئله‌ای کشف نشده یا گروهی باشد که باید مورد تحقیق و مطالعه قرار گیرند. پس از مرور ادبیات که اغلب شامل چندین مجموعه از ادبیات می شود، می‌توان مسئله تحقیق را به صورتی دقیق بیان کرد.»(مارشال و راسمن، ۱۳۸۱: ۵۲). همچنین از نظر رابرت یین: مطالعه موردی، یک کاوش تجربی است، که از منابع و شواهد چندگانه برای بررسی یک پدیده موجود در زمینه واقعی‌اش در شرایطی که مرز بین پدیده و زمینه آن به‌وضوح روشن نیست، استفاده می‌کند (یین، ۱۳۷۶: ۲۰). پژوهشگر برای آشکارسازی مسئله پژوهش بر اساس گزینش هدفمند از موارد مطلوب فیلم‌های «ریحانه»، «عینک دودی»، «گیس بریده»، «رسوایی»را از دوره‌های سینمای پس از انقلاب انتخاب و بر اساس مبانی نظری پژوهش مداقه و تحلیل محتوی کرده است.

جدول(۲). مشخصات موردهای مطالعاتی

نام فیلم	نام کارگردان	خلاصه فیلم
ریحانه(۱۳۶۸)	علیرضا رئیسان	ریحانه به علت اختلاف با شوهرش، اسکندر، به خانه ی پدری باز می گردد. برادر او حیدر که اسباب این ازدواج را فراهم کرده و مانع وصلت ریحانه با پسرعمویش رضا، بوده است به دلیل مشکلات مالی و کنایه های مردم نمی تواند حضور ریحانه را تحمل کند.
عینک دودی (۱۳۷۸)	محمد حسین لطیفی	مینا و سینا زوج مرفهی هستند که اکنون تصمیم به جدایی گرفته‌اند. مینا که نویسنده است و اخیراً مقاله‌ای درباره حقوق زنان نوشته، به دوستانش می‌گوید که به زودی به آزادی دست پیدا خواهد کرد. مادر مینا و برخی از دوستانش با جدایی او از شوهرش مخالف هستند، اما به رغم همه پندها و اندرزها، او و شوهرش راهی محضر می‌شوند. در محضر، مینا با دختر جوانی که هم نام اوست آشنا می‌شود که نمی‌خواهد با مرد جوانی به نام ناصر که پدرش برای او انتخاب کرده ازدواج کند. دختر جوان در دستشویی محضر تصمیم می گیرد با تیغ خود را بکشد اما مینا سرمی رسد و از پلکان اضطراری ساختمان او را فراری می‌دهد.
گیس بریده(۱۳۸۵)	جمشید حیدری	داستان دختر جوانی به نام مریم است که علیه انتظارات نامعقول پدر خود عصیان می کند و این سرآغاز کشمکشی است که بقیه اعضای خانواده را نیز درگیر ماجراهایی می کند. پدر مریم به خاطر شکاک بودن خود دائم مریم را زیر نظر می گیرد. مریم از نظر جسمی و روحی بسیار آزار می بیند و از پدر خود شکایت می کند. پدر مریم به زندان می افتد اما مریم در نهایت پدرش را می بخشد.
رسوایی(۱۳۹۱)	مسعود ده نمکی	اقسانه دختری زیبارو و فقیر جنوب شهری است که علاقه‌مند به حضور در جامعه با ظاهری متفاوت و جلب توجه مردان می‌باشد. خانواده وی از طرف آقاشریف که طلبکار و صاحبخانه ایشان است، تحت فشار هستند. آقاشریف که مردی میانسال و مجرد (به دلیل قوت همسر) است، علاقه‌مند به ازدواج با اقسانه است و این مهم را شرط برداشتن فشارهای مالی از جانب خود به اقسانه و خانواده وی عنوان کرده‌است. اقسانه نیز تصمیم می‌گیرد برای کمک به خانواده خود، به آقا شریف نزدیک شود تا بتواند امتیازهایی از وی بگیرد. اما در یکی از دیدارهای خصوصی که بین وی و آقا شریف در دفتر کار آقا شریف انجام می‌شود

۴- تحلیل یافته‌ها

از بررسی ادبیات و مبانی نظری پژوهش یافته‌های زیر بدست می‌آید.

جدول(۱). مولفه‌های بازنمایی شده برساخته(ماخذ: نگارندگان)

شکل دهی	تلاش می‌شود با نمایش ساختگی از واقعیت بینش و نگرش مخاطب به سمت و سوی خاصی هدایت و شکل دهی شود.
بازتاب وارونه	تلاش می‌شود آنچه بازتاب وقایع جامعه است وارونه جلوه نمایی کند.
برجسته سازی و بزرگنمایی	فرایند نمایش واقعیت از زاویه دید خاصی مورد توجه است و موردهای با هدف خاص به شکل ویژه برجسته و بزرگنمایی می‌شود.
عادی سازی	فیلم‌ها با تولید کلیشه و شکل‌های تحریفی از وقایع اجتماعی، سیاسی و غیره تلاش می‌کنند در روندی هدایت و کنترل شده آن را عادی و واقعی جلوه دهند.

۴-۱: تحلیل فیلم *ریحانه*

عادی‌سازی:

در فیلم همه در تلاش هستند که زن صاحبی داشته باشد و تنها بودن ریحانه را در جامعه بد می‌دانند و این دیالوگ بیان می‌شود که:«یه زن تنها تو یه خونه که پسر عذب دارن خوبیت نداره، فعلا باید یه فکری به حال زندگیش کرد» و در ادامه نشان می‌دهد که تصمیم نهایی زندگی ریحانه با مردهای بزرگ فامیل است نه خود ریحانه و حتی خود ریحانه هم باور ندارد که می‌تواند تصمیمی در زندگیش بگیرد و می‌گوید: «داداش حمید هنوز هم بزرگتر من شمایید، من به میل شما راضی‌ام» و در پایان فیلم هم حتی وقتی به زن گفته می‌شود تصمیمی بگیرد باز می‌گوید: «یعنی می‌تونم؟» و در ادامه می‌بینیم که ریحانه هیچ اعتمادی به خود و توانایی‌هایش ندارد: «شاید سرنوشت اینجوری بود که ناراضی نیستم» بی‌ارادگی زن در فیلم امری طبیعی جلوه داده می‌شود. اینکه سرنوشت زن همه گونه در گرو تصمیمات مردانه است. تلاشی که در این فیلم صورت گرفته سعی در ترویج و عادی سازی این منظور دارد.

بازتاب وارانه:

در سراسر فیلم زنان قالی می‌بافند، و یا به کارهای خانه و بچه‌داری و تهیه کردن نذری برای آن‌ها مشغول هستند. انگار ذهن این زنان فراتر از خانه نمی‌رود. اما مردان آزادانه در همه محیط‌های اجتماعی از جمله قهوه خانه‌ها دیده می‌شوند. این نحوه نمایش همان کلیشه‌هایی است که مخاطب کم کم عادت کند که زن و خانه را در کنار هم ببیند تا به نظرش بیشتر این جنبه به نظر بیاید، و سوالی را ایجاد نکند که چرا تفریحات دو جنسیت متفاوت است و چرا اصلاً تفریح جنس زن، شباهتی به تفریح ندارد. در صورتی‌که در جامعه واقعی چنین نیست و بازتاب وارونه است.

(تصویر۱). صحنه ای از نذر کردن آش برای رضا، پسر عموی ریحانه

شکل‌دهی:

ریحانه در جایی از فیلم خطاب به پسر عمویش می‌گوید: «خبر بد(طلاق) که آوردن نداره»... به طوری این جمله شکل می‌گیرد که با آن‌همه ضربه‌ی روحی و جسمانی که به ریحانه وارد شده است، باز هم طلاق را زشت می‌داند و خود نیز این را باور کرده است. این دیالوگ تداعی کننده و ترویج دهنده این طرز فکر است که برای جلوگیری از زشتی و بدی که طلاق مسبب آن است باید زندگی زناشویی را حتی با ضرب و شتم و بدترین آزارها و رفتارهای ناپسند و به هر شکلی ادامه داد. این تلاشی است برای شکل‌دهی جامعه پیرامون که از سوی فیلم صورت می‌گیرد.

۴-۲: تحلیل فیلم *عینک دودی*

کلیشه‌سازی:

در فیلم عینک دودی ما شاهد یک سری طنز پردازی‌های اجتماعی هستیم که در ظاهر خنده دار به نظر می‌رسند ولی با توجه بیشتر به آن‌ها می‌توان متوجه شد که بعضی واژه‌ها باعث ایجاد کلیشه سازی در شخصیت زنان شده است. در واقع کمتر اتفاق افتاده که ما به جای گریه و زاری و یا تصمیم به خودکشی و یا نجات توسط دیگری شاهد قدرت دختر باشیم که می‌تواند با نه

گفتن و مقاومت کردن زندگی خود را بسازد و حفظ کند. در این فیلم ضعیف بودن بیشتر از حد معمول دیده شده است و به سمت کلیشه شدن و رسیدن به مفهوم واژه کهن و سنتی «ضعیفه» هدایت شده است.

(تصویر۲). لحظه‌ی خودکشی مینا در دستشویی محضر

برجسته‌سازی و بزرگ‌نمایی:

در این فیلم ما شاهد برجسته کردن مشکلات مردان و کوچک شمردن مشکلات زنان (حتی به طنز) می‌باشیم، مثلاً به وضوح می‌شنویم دیالوگ‌هایی که مردها می‌گویند که زنان آن‌ها را کلافه کرده‌اند. چنین دیالوگهای خیلی قوی و بزرگ نماتر از دیالوگ‌هایی است که زنان در مورد مردان به هم می‌گویند. شوهر مینا در مورد زنان بیان می‌کند: «زن یعنی مُخل آسایش، سوهان روح، عذاب الیم، کاشکی فقط بتونن یه دیقه حرف نزنند،... تحقیقات جدید پزشکی ثابت کرده که در دوره‌ی جنینی دخترها و پسرها در رحم مادر، فک دخترها توی شکم مادر صد برابر فک پسرها تکون می‌خورند، براچی؟ برا اینکه از همون تو، دارند تمرین می‌کنند که چه طور وقتی اومدن بیرون مخ شوهراشونو سالاد بکنند، بخورند».

بازتاب وارانه:

در جایی از فیلم این دیالوگ گفته می‌شود که: «یه جقله زن ما را حیرون خودش کرده» در این دیالوگ مشاهده می‌کنیم که شخصیت زن را کوچکتر از آنی می‌داند که کاری بتواند انجام بدهد و در واقع مثل این است که ما بیشتر با یک بچه روبرو هستیم تا یک زن. در صورتیکه در واقعیت بر عکس آن است.

(تصویر۳). لحظه ای که سینا برای ناصر از زنان می‌گوید

شکل‌دهی:

مادر مینا خطاب به میترا می‌گوید: «شما شوهر نداری نمی‌دونی زندگی خانوادگی یعنی چه»... این دیالوگ، به طوری اساس زندگی را شکل می‌دهد که گویی بدون داشتن شوهر، برای زن زندگی ماهیت ندارد و حتی او معنای خانواده را هم نمی‌تواند متوجه بشود. در ساخت و پرداخت این فیلم دیالوگ‌ها حتی به طنز طوری بیان شده تا آدمی به فکر فرو رود؛ که چرا باید شکل دادن زندگی و اجتماع را محدود به مرد داشتن و و بچه داشتن بدانند؟

(تصویر۴). صحنه ای که خاله‌ی میترا از شوهرش می‌گوید

۳-۴: تحلیل فیلم گیس بریده

کلیشه‌سازی:

کلیشه‌ی این فیلم با اسمش آغاز می‌شود. در این فیلم مریم دختری است که پدرش به او شکاک است و دائم دختر را کتک می‌زند، کلیشه‌ای که در این فیلم به چشم می‌خورد این است که احساس می‌شود به خاطر نگه داشتن تقدس خانواده مریم در فیلم از خود دفاع چندانی نمی‌کند. چیزی که کلیشه را در شخصیت این دختر ایجاد می‌کند احساس ضعف است. زیرا که او هم دنبال حمایت می‌گردد و در مقابل خشونت جز درد و آه چیزی ندارد. گاهی فیلم بعضی چیزها را زیر سوال می‌برد اما در نهایت غیرت مرد را هم مجاز می‌داند. دختر فیلم مثل همه‌ی دخترها سر به زیر، آرام، بی‌قدرت و فاقد توانایی می‌باشد، در صورتی‌که می‌تواند خیلی از مواقع او هم جواب خشونت را با خشونت بدهد نه با گریه و زاری به طوری‌که در فیلم به مخاطبان بگوید: آهای برای من دل بسوزانید. حتی ناظم مدرسه هم فردی است که به مریم شک دارد و باور ندارد که مریم نمی‌داند چه کسی برای او نامه‌های عاشقانه ارسال می‌کند.

بازتاب وارانه:

عمو به پدر مریم گفته است بکشش و دیه‌اش را بده و ما اینجا دچار تناقض می‌شویم. اما چیزی که قابل بحث است این است که مادر در مقابل این سخنان چه می‌گوید؟ چه رفتاری نشان می‌دهد؟ آیا کاری می‌کند که دیگر فامیل حق دخالت کردن را نداشته باشند؟ یا فقط با یک حرکت نمایشی و تکراری برخورد داریم؟ و آن هم این است که مادر باز از آتش زدن خود و خانواده‌اش مایه می‌گذارد، کلیشه‌ای که مخاطب احساس می‌کند ذهن این زن هیچ راه حلی برای هیچ مشکلی پیدا نمی‌کند و فقط به خاطر ضعیف بودنش می‌تواند آتش بزند. در صورتیکه شخصیت مادران در جامعه مستحکم‌تر از این می‌باشد.

(تصویر۵). لحظه‌ی خفه کردن مریم توسط پدرش

۴-۴: تحلیل فیلم *رسوایی*

کلیشه‌سازی:

در فیلم با تیپ و ظاهر دختر به طوری برخورد می‌شود که مخاطب ذهنش درگیر کلیشه‌هایی بشود که تیپ و ظاهر زنان به همه‌ی جامعه مربوط و حتی قضاوت کردن آن دختر هم مجاز است. فیلم به طرزی پرداخت شده تا آرایش و پوشش زن را بتواند به آن نحوی‌که کارگردان می‌پسندد تحلیل کند و در واقع ما را به سمت قضاوت راجب زن در اجتماع می‌برد، طوری‌که در ادامه می‌بینیم زنان هم رفتاری با آن دختر می‌کنند که دقیقا همان رفتار را مردان با آن زن دارند. در این فیلم به وضوح با این کلیشه‌ی تاریخی روبرو هستیم. در همان بازار دوباره زنی می‌گوید: «خدا می‌دونه با این نداریش این لباسارو از کجا آورده» و ما دوباره به بی اعتمادی زنان به هم و مقابل هم ایستادن آنان و درگیری میانشان روبرو هستیم.

(تصویر۶). لحظه‌ی چشم چرانی کسبه بازار و پرخاشگری زنش به افسانه

در جایی از فیلم که جعفر می‌خواهد به افسانه ابراز علاقه کند می‌گوید: «بزار مثل یه مرد بالا سرت باشم، سایه‌ی سرت باشم» و باز با کلیشه‌ی بالای سر بودن روبرو هستیم. که در این فیلم دیده می‌شود زن اگر تنها باشد امنیت ندارد و باید کسی باشد تا به او بگوید چه بکند یا چه نکند و ما را به دوران بچگی دختران ایران می‌برد، چرا که این کلیشه‌ها ریشه در فرهنگ دارد. با کلمه‌ی ناموس روبرو هستیم که از زبان خود زن شنیده می‌شود. ریشه کلمه‌ی «ناموس» از پاکدامنی و آبرو می‌آید و این پاکدامنی و آبرو در کلیشه‌ی این فیلم و بسیاری از فیلم‌های ایرانی دیگر، مخاطبش زن است. جعفر در جواب می‌گوید: «ناموسای قدیم هزار جور سرخاب سفیداب به خودشون نمی‌مالیدن، تو محل راه بیفتن که هر مردی از تو پنجره و دکونش پشت سرش حرف بزنن» و اینجا می‌بینیم این کلیشه‌های رفتاری طوری ردو بدل می‌شوند که حق را به مرد می‌دهد و به مخاطب می‌گوید ایراد از نوع پوشش زن است، ایراد از آرایش زن است، ایراد از زن است که همه پشت سرش حرف بزنند.

(تصویر۴-۱۳) لحظه‌ی بحث کردن جعفر با افسانه

عادی‌سازی:

در بخشی از فیلم صاحبخانه به افسانه می‌گوید: «چشای مردارو هیز کردی». فیلم روندی را طی می‌کند تا تمام ایراد جامعه‌ای که مریض است را به پوشش و آرایش زن نسبت بدهد که مثلاً اگر افسانه لباسی مناسب‌تر می‌پوشید یا آرایش نمی‌کرد مردان ما

هم به او نگاه نمی‌کردند و در واقع ما در اوایل فیلم احساس می‌کنیم که این خرده گرفتن‌ها به افسانه تقصیر خود افسانه نیست و مردان هم مشکل دارند امّا هر چقدر پیش می‌رویم با دیالوگ‌هایی روبرو می‌شویم که متوجه می‌شویم قصد این بوده که آرام آرام مقصر اصلی را زن معرفی کند و این زاویه دید را عادی ساخته و طبیعی جلوه دهند.

استفاده از کلمهٔ فاسق که هم‌معنی زناکار و فاسد است جای تعجب دارد. استفادهٔ سهل و مکرر از این نحو دیالوگ‌ها باعث می‌شود همه چیز برای مخاطب عادی به نظر برسد، مخصوصاً این کلام و شیوه بیانی نه فقط از سوی مردمان فیلم بلکه توسط شخصیت‌های زن فیلم نیز شنیده و گفته می‌شود و زنان هم این طرز فکر در مورد خودشان را قبول دارند و برایشان شکل عجیبی ندارد.

جدول(۳). مولفه‌های بازنمایی شده برساخته در موردهای مطالعاتی(ماخذ: نگارندگان)

نام فیلم / مولفه های بازنمایی شده برساخته	ریحانه	گیس بریده	عینک دودی	رسوایی
کلیشه سازی		-----	-----	-----
شکل دهی	-----		-----	
بازتاب وارونه	-----	-----	-----	
برجسته سازی و بزرگنمایی			-----	
عادی سازی	-----			-----

۵: نتیجه‌گیری

پاسخگویی به سئوالات پژوهش بر اساس تحلیلی انجام شده بشرح زیر است.

۱. بازنمایی و کلیشه‌سازی در سینما مشاهده‌ای و دارای رابطه‌ای بدون مداخله است یا برساخته می‌باشد؟

بر اساس تحلیل‌ها می‌توان دریافت که کلیشه سازی در سینما برساخته است. همانطور که نگاشته شد کلیشه‌های جنسیتی خبر از تفاوت‌های زیاد بین زن و مرد می‌دهند ولی غالباً این کلیشه‌ها هیچ‌گونه اساسی در رفتار واقعی ندارند. کلیشه‌ها می‌خواهند نقش زن به عنوان فردی ضعیف همچنان در سینما باقی بماند زیرا اینگونه می‌توانند زنان را در جامعه به سمتی که می‌خواهند هدایت کنند. این نقش‌های ساختگی را چنان در فیلم‌های ایرانی ستایش می‌کنند که خود زنان باور دارند این کلیشه‌ها همان ارزش‌های واقعی در زن و زنانگی می‌باشند.

۲. قهرمان سازی زنان در سینمای ایران دارای چه جایگاهی است؟

زنان در سینمای ایران بیشتر به صورت اشخاصی ضعیف، بدون اعتماد به نفس و زود باور به نمایش گذاشته شده‌اند، به طوری‌که در هنگام وقوع مشکل روشی که برای حل آن مسئله پیدا می‌کنند گریه و کمک خواستن از دیگران است و به سینما نیز سرایت کرده است. در سینمای ایران زن بیشتر نقش‌های انفعالی دارد و کمتر مشاهده می‌شود که قهرمان داستان زن باشد. معمولاً هنگامی‌که زنی قرار است جایی از خود دفاع کند تا ظلمی به او نشود، با چهره‌ای معصوم که در مقابل ظلم سکوت کرده است روبرو می‌شویم. زن در اکثر فیلم‌ها قدرت تصمیم‌گیری ندارد و اثری از قهرمان زنانه در فیلم‌ها مشاهده نمی‌شود.

۳. چرا و چگونه نقش‌های بانوان در سینمای ایران پس از انقلاب در ایران به کلیشه رانده شده‌اند؟

در سینمای پس از انقلاب خواسته یا ناخواسته نقش‌های برای زن تعریف شده تا بازتاب آن هم در جامعه اتفاق بیفتد و این تاثیرات باعث می‌شود زنان فکر کنند تمام این کلیشه‌ها راه درست را به آنان نشان می‌دهد. از طرفی با داشتن محدودیت‌های

عرفی و قومی، و نگرانی جهت ایجاد قدرت برای زنان، بها دادن کلیشه‌ها بیشتر شده زیرا تعویض و تغییر سمت‌ها بین زن و مرد، و زدودن حس نگاه از بالا به پایین به زن در فیلم‌ها، ممکن است باعث شکل‌دهی دیدگاهی شود که با آنچه مورد ادراک و بازتاب از جامعه است توفیر داشته باشد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت‌نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

طراحی و ایده‌پردازی: پیام زین‌العابدینی، حوری شفیعیون؛ روش‌شناسی و تحلیل داده‌ها: پیام زین‌العابدینی، حوری شفیعیون؛ نظارت و نگارش نهایی: پیام زین‌العابدینی.

تعارض منافع

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

منابع

ادیبی، مجید. (۱۳۹۵). *بررسی تغییر نقش زن در ۵ دهه سینمای ایران*، استاد راهنما: تقی آزاد ارمکی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته علوم ارتباطات، دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی.

ارهارت، اوته. (۱۳۸۰). *زنان خوب به آسمان می‌روند، زنان بد به همه جا*، ترجمه پدرام پورنگ، تهران: نشر نسل نواندیش.

امیری، ساره و آقابابایی، احسان. (۱۳۹۶). برساخت معنایی زن روشنفکر خاص در سینمای پس از انقلاب اسلامی، *مجله مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۴۰، ۱۲۲-۹۵.

بختیاری، محمد. (۱۳۹۴). *نگاه کلیشه‌ای؛ آغاز فاشیسم و خشونت*، روزنامه ولایت قزوین.

بوغوسیان، پل. (۱۳۹۵). *هراس از معرفت*، مترجم: یاسر میردامادی، چاپ اول، تهران: نشر کرگدن.

پرز،کرولاین کریادو. (۱۳۹۹). *زنان نامرئی*، مترجم: نرگس حسن‌لی، تهران: نشر برج .

جمعدار، الهام. (۱۳۷۳). *تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

چالمز، آلن اف. (۱۳۷۸). *چیستی علم*، سعید زیبا کلام، تهران: انتشارات سمت.

خاوری، زهره. (۱۳۹۳). *بررسی تطبیقی نقش زن در سینمای دهه هفتاد و هشتاد ایران با رویکرد فمنیستی*، استاد راهنما: اسماعیل بنی‌اردلان، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.

ده صوفیانی، اعظم. (۱۳۸۸). *والت دیزنی و کلیشه‌سازی برای کودکان نحوه نمایش کلیشه‌های جنسیتی در فیلم‌های پویانمایی (انیمیشن)*، استاد راهنما: علیرضا حسینی پاکدهی، پایان نامه کارشناسی ارشد انیمیشن، دانشگاه علامه طباطبائی

داولینگ، کولت. (۱۳۹۷). *عقده سیندرلا*، مترجم: سلامت رنجبر، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

دولت آبادی، امیرعظیمی و داوری‌مقدم، سعیده. (۱۳۹۸). بازنمایی حضور و نقش زنان در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی، *فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، ۲، ۳۰۵-۳۲۸.

راودراد، اعظم. (۱۳۸۰). تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون، *فصلنامه‌ی پژوهش زنان*، ۱، ۱۱۹-۱۴۹.

راودراد، اعظم و زندی، مسعود. (۱۳۸۵). عوامل اجتماعی موثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران، *مطالعات زنان*، ۳، ۲۳-۴۰.

راودراد، اعظم و زندی، مسعود. (۱۳۸۵). تغییرات نقش زن در سینمای ایران، *مجله علمی پژوهشی رسانه جهانی*، ۲، ۱-۲۸.

ساروخانی، باقر. (۱۳۴۸). *مفهوم‌ها و مکتب‌ها*: عقاید قالبی، *نامه علوم اجتماعی*، ۳، ۱۱۱ – ۱۱۷.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی. (۱۳۸۳). زنان در سینمای ایران، *هنرهای زیبا*، ۱۸ (۱۸)، ۸۷-۹۸.

سلیمانی ساسانی، مجید؛ شمس‌اسمعیلی، معصومه و جبارپور، فائزه. (۱۴۰۱). تحلیل کهن‌الگوی شخصیت مردانه در سینمای ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم«شعله‌ور»، *جامعه شناسی فرهنگ و هنر*، ۴ (۳)، ۱۲۵-۱۴۵.

شاهرخ، لیلا و هاشمی، شهناز. (۱۳۹۶). سنتزپژوهی بازنمایی زنان در سینمای ایران، *جامعه، فرهنگ، رسانه*، ۶ (۲۲)، ۶۹-۹۸.

شریفی‌ساعی، محمدحسین و آزاد ارمکی، تقی. (۱۴۰۰). زنان در عصر پدرسالاری: روایت تاریخی از وضعیت اجتماعی و فرهنگی زنان در دوره قاجار، *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳ (۲)، ۱۰۲-۱۲۲.

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

عبدالخانی، لنا و نصرآبادی، محمد. (۱۳۹۰). بازنمایی نقش زنان در سینما، *فصلنامه زن و فرهنگ*، ۱۰، ۹۶-۸۷.

عشقی، بهزاد. (۱۳۹۹). *عشق سال‌های فیلم‌فارسی و نوزایی سینمای ایران*، تهران: انتشارات نگاه.

عشقی، بهزاد. (۱۳۹۹). *کهن‌الگوی سینمای ایران*، تهران: انتشارات نگاه.

کریمی، جلیل؛ قلی‌پور، سیاوش و هوری، مریم. (۱۴۰۰). تصویر زن در سینما (تحلیلی بر ده فیلم دههٔ ۱۳۸۰ سینمای ایران)، *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۳ (۲)، ۲۳۱-۲۵۰.

کسرایی محمدسالار و مهرورزی، پروشات. (۱۳۹۶). بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران، مطالعه موردی دو فیلم *یه حبه قند* و *فروشنده*، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۸ (۴)، ۱۰۷-۱۳۵.

گیتی، حسین. (۱۳۸۱). زن در سینمای قبل از انقلاب، *نشریه نقد سینما*، ۳۶.

گولومبوک، سوزان و رابین، فی‌وش. (۱۳۸۴). *رشد جنسیت*، ترجمه مهناز شهر آرای. تهران: نشر ققنوس.

لاجوردی، هاله. (۱۳۸۸). *زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران*، تهران، نشر ثالث.

لاهیجی، شهلا. (۱۳۶۷). *سینمای زن در آثار بهرام بیضایی*، تهران: انتشارات روشنگران.

مختاری، مینا. (۱۳۹۱). *تحلیل محوریت نقش زن در سینمای دهه ۸۰ ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ تهران.

معینی‌فر، حشمت السادات. (۱۳۸۸). بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعه موردی صفحه حوادث روزنامه همشهری، *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۷، ۱۶۷-۱۹۹.

میشل، آندره. (۱۳۷۶). *پیکار با تبعیض جنسی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: انتشارات نگاه.

نفیسی، حمید. (۱۳۷۸). سینما به‌مثابه ابزاری سیاسی، ترجمه فرهاد ساسانی، *فصلنامه فارابی*. ۳۴.

ون‌دایک، تئون. ای. (۱۳۸۲). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*. گروه مترجمان. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

همتی، هلنی. (۱۳۷۸). *بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی.

هال، استوارت. (۱۳۸۲). *رمزگذاری، رمزگشایی*، ترجمه نیما ملک‌محمّدی و شهریار وقفی‌پور؛ تهران: انتشارات تلخون.

هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.

یین، رابرت. (۱۳۷۶). *تحقیق موردی*، ترجمه علی پارسائیان و سیدمحمد اعرابی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

References

Rojek, C. (2003). *Stuart Hall*, Polity Press.

Zald, M. N. (1995, September). Progress and cumulation in the human sciences after the fall. In *Sociological Forum* (Vol. 10, pp. 455-479). Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers.