

## شیوه‌های بازنمایی جنسیت در سینمای ایران<sup>۱</sup>

مهدی سلطانی گردفرامری \*

محمد مهدی رحمتی \*\*

### چکیده

مطالعه سینما به عنوان یک عنصر فرهنگی و اجتماعی، می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی‌مان برساند. چنین هدفی در مطالعه این مقاله، از طریق کاوش وضعیت بازنمایی مناسبات جنسیتی در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب اسلامی دنبال می‌شود. پرسش آغازین تحقیق این است که نابرابریهای جنسیتی چگونه در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب بازنمایی و برساخت می‌شوند؟ آیا تصویر دو جنس در این فیلمها، در مقایسه با یکدیگر از جهت مواجهه با مقوله‌های اجتماعی مختلف تفاوت معناداری دارد؟ چارچوب نظری در این تحقیق، نظریه فمینیستی است که به کمک آن مناسبات جنسیتی در سینمای ایران بررسی می‌گردد.

در این تحقیق، تعداد ۶۲ حلقه فیلم از سینمای پس از انقلاب به روش تحلیل محتوا مورد بررسی قرار گرفته است که نتایج آن حکایت از تأیید همه فرضیات در نظر گرفته شده در این تحقیق دارد. فرضیاتی که مؤید وجود نابرابری جنسیتی در سینمای ایران به سود مردان و ضرر زنان هستند. سینمای پس از انقلاب بنا بر رویکرد نظری فمینیستی، پدرسالاری را در روابط دو جنس بازنمایی و برساخت کرده است.

**واژگان کلیدی:** جنسیت، مناسبات جنسیتی، فمینیسم، پدرسالاری، نابرابری جنسیتی، سینما،

بازنمایی، ژانر مردانه.

---

۱. این مقاله براساس دستاوردهای پژوهشی با عنوان «تحلیل جامعه‌شناسی روابط جنسیتی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی» تدوین شده و حمایت و پشتیبانی مالی برای انجام پژوهش مذکور توسط دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی صورت گرفته است. همچنین از مشاوره اساتید دکتر عباس کاظمی وریج، دکتر حسن چاوشیان و دکتر سیدضیاء هاشمی بهره برده‌ایم. از همکاری این اساتید تشکر و قدردانی می‌شود.

\* عضو هیئت علمی جهاد دانشگاهی واحد تربیت معلم / [m.soltani55@gmail.com](mailto:m.soltani55@gmail.com)

\*\* عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان / [mahdi.rahmati@gmail.com](mailto:mahdi.rahmati@gmail.com)

## مقدمه

امروزه این اندیشه که «جنسیت»<sup>۱</sup> افراد منشأ زیست‌شناختی ندارد و جامعه بشری آن را شکل می‌دهد و بر افراد تحمیل می‌کند، در اندیشه جامعه‌شناختی پذیرفته شده و بسط یافته است. به گونه‌ای که شاخه‌های متعدد جامعه‌شناسی در حال حاضر به عنوان یکی از اولویتهای مهم خود مباحث جنسیتی را در کانون طرحهای پژوهشی‌شان قرار داده‌اند (گیدنز، ۱۳۷۴؛ گرت، ۱۳۷۹؛ فریدمن، ۱۳۸۱؛ جکسون و اسکات، ۲۰۰۲). جنسیت، برحسب تعریف به آن جنبه از تفاوت‌های زن و مرد مربوط می‌شود که از لحاظ فرهنگی و اجتماعی شکل می‌گیرد (مارشال، ۱۹۹۸). از این نظر جنسیت از «جنس»<sup>۲</sup> که بر تفاوت‌های زیست‌شناختی مردان و زنان اطلاق می‌گردد، تمییز داده می‌شود. در واقع جنسیت با «هم‌بستگیهای فرهنگی استقرار یافته پیرامون جنس»<sup>۳</sup> (گافمن، ۱۹۹۷: ۲۱۰) ارتباط دارد.

بر این مبنا جنسیت تمام عرصه اجتماعی روابط زن و مرد را دربر می‌گیرد و بدان معنا می‌بخشد. از کوچک‌ترین واحد اجتماعی یعنی خانواده گرفته تا بزرگ‌ترین سازمانهای اجتماعی، همه تحت تأثیر الگوهای جنسیتی مستقر در جامعه هستند. هویت فردی و اجتماعی، تقسیم کار جنسی، قدرت، رفتارهای قالبی جنسی، طبقه‌بندیهای گروهی و زبانی، همه تحت تأثیر جنسیت قرار می‌گیرند و معنای خاصی می‌یابند و به جانب خاصی هدایت می‌شوند (گافمن، ۱۹۹۷: ۲۰۱).

همچنین جنسیت از طریق گفتمان حاکم بر رسانه‌های جمعی، الزامات و الگوهای خود را ارائه و بیان می‌دارد. رسانه‌های جمعی<sup>۴</sup> با بازنمایی الگوهای هنجاری حاکم بر زندگی اجتماعی در قالب اجراهای نمایش‌گونه، عملاً نقش برساننده و بازتولید کننده این هنجارها را در زندگی اجتماعی امروزی عهده‌دار است. آنها با ارائه تصویری خاص از مناسبات میان دو جنس، می‌توانند نقش مهمی در نهادینه شدن چارچوب معنایی آن تصویر خاص داشته باشند. از این نظر رسانه‌های جمعی می‌توانند به صورت ابزاری سیاسی درآیند تا در دست یک گروه، طبقه (همچون طبقه جنسی)، قشر یا صاحبان اندیشه و مرام خاص، به وسیله سوءاستفاده و آزار دیگران بدل شوند. بنابراین ضرورت می‌یابد مناسبات جنسیتی در رسانه‌های جمعی مورد تحلیل قرار گیرد.

در میان رسانه‌های جمعی شناخته شده، سینما به عنوان یک هنر «برتر» (استریناتی، ۱۳۸۰: ۱۲۱؛ بنیامین، ۱۹۳۶) نسبت به دیگر هنرها و نیز به خاطر امکانات ویژه‌اش برای نمایش مناسبات مربوط با جنسیت، همچون یک نمونه ایده‌آل برای تحقیق در باب نابرابریها و تفاوت‌های جنسیتی خود را به ما نشان می‌دهد.

1. gender

2. sex

3. culturally established correlates of sex

4. mass media

هدف اصلی در این تحقیق، بررسی تصویری است که سینمای ایران از جنسیت به مخاطبان ارائه می‌دهد. چنین هدفی ما را به سمت این سؤال بنیادین می‌کشد که نابرابریهای جنسیتی چگونه در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب بازنمایی و برساخت می‌شوند. اتخاذ این سؤال زمینه‌ای، رویکرد فمینیستی را پیش روی ما می‌نهد تا از آن در جهت تحلیل جامعه‌شناختی مسائل جنسیتی در سینمای ایران پس از انقلاب استفاده کنیم.

### پیشینه پژوهش

تاریخ پر فراز و نشیب سینمای ایران با «جنسیت» و «مناسبات جنسیتی» گره خورده است. تغییراتی که سینمای ایران در عرصه جنسیت تجربه کرده، یکی از پدیده‌های مهمی است که نشان از رشد و تحول اجتماعی دارد. مناسبات جنسیتی تنیده شده در فضای دراماتیک فیلمهای سینمای ایران، اشکالی را سامان داده است که در بستر تحولات اجتماعی، بار سنت و مدرنیته را به دوش می‌کشند. صورت «پدرسالارانه» روابط جنسیتی، سنت دیرینه سینمای ایران از زمان ظهور اولین فیلمها، آن را بر پرده برده است (صدر، ۱۳۸۱؛ مرادی کوچی، ۱۳۸۰)؛ اما تغییر شکل این روابط در سینمای پس از انقلاب، موضوعی است که امروزه توجه بسیاری از صاحب‌نظران را به خود جلب کرده است (راودراد، ۱۳۷۹؛ صدر، ۱۳۸۱؛ مرادی کوچی، ۱۳۸۰). به‌خصوص اینکه چنین تغییر شکلی در پیوند با بالندگی و موفقیت سینمای ایران در عرصه‌های بین‌المللی بوده است. ظهور برخی «فیلمهای فمینیستی» در یک دهه اخیر، چگونگی وضعیت مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب را به مناقشه کشیده است.

این تحلیل‌گران سینما، که معمولاً ارزیابی‌شان از مناسبات جنسیتی سینمای ایران صبغه‌ای ژورنالیستی دارد بر دو دسته‌اند. برخی از آنها بر این باورند که به رغم ظهور برخی بارقه‌های تفکر فمینیستی در سپهر سینمای ایران، سنت دیرینه تفکر پدرسالارانه همچنان سیطره دارد (مرادی کوچی، ۱۳۸۰)، و برخی دیگر معتقدند که تداوم حضور این بارقه‌ها، برعکس نشان از پایان سیطره پدرسالاری و آغاز عصری نو در سینمای ایران دارند (راودراد، ۱۳۷۹؛ صدر، ۱۳۸۱؛ راودراد و زندی، ۱۳۸۵؛ جوادی‌یگانه و کاظمی، ۱۳۸۴). نویسنده پیش از این در دو مقاله علمی و پژوهشی سعی کرده بود تا وجود تغییرات مثبت به نفع برابری جنسیتی را در سینمای پس از انقلاب مورد بررسی قرار دهد (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۸۳؛ رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳) و آن را تأیید کند. با این حال او در پژوهش گسترده بعدی خود، با استفاده از نظریه ایروینگ گافمن، با نگاهی نقادانه به تحلیلهای پیشین متوجه شد اگرچه برخی تغییرات شکلی در مسائل جنسیتی فیلمهای ایرانی در طول زمان قابل مشاهده است، اما سینمای ایران همچنان پروژه نمایش جنسیت و مناسکی شدن فرمانبری را به گونه‌ای ظریف، حتی در فیلمهای موسوم به زنانه و فمینیستی دنبال می‌کند (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۸۵).

در مطالعه حاضر، نویسنده در ادامه مقاله پیشین خود درباره نمایش جنسیت در سینمای ایران می‌کوشد با استفاده از نظریه فمینیستی فیلم، جنبه‌های دیگری از مسئله بازنمایی جنسیت و نابرابری جنسیتی در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب را مورد بررسی قرار دهد و به این پرسش پاسخ دهد که نابرابریهای جنسیتی چگونه در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب بازنمایی و بر ساخت می‌شوند.

### فمینیسم و رسانه‌های جمعی

تحلیل مناسبات جنسیتی در قلمرو فرهنگ یکی از اصلی‌ترین طرحهای پژوهشی در نظریه فمینیستی معاصر بوده است. فمینیستها با تحلیل جنبه‌های فرهنگ کوشیده‌اند مناسباتی را تشخیص دهند که از طریق آنها ارزشها و هنجارهای مردسالارانه در جامعه بازتولید شده و تداوم می‌یابد. در این میان رسانه‌های جمعی به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع تولید فرهنگ در جوامع مدرن، همواره مورد نقد و تحلیل فمینیستی قرار گرفته است. پژوهشگران فمینیست با تکیه بر مفاهیم و ابزار تحلیلی نظری، وضعیت زنان در جامعه را مورد مطالعه قرار داده و تلاش کرده‌اند مناسبات جنسیتی پدرسالارانه در این محصولات فرهنگی را به نقد بکشند. از نظر فمینیستها در فرهنگ عامه و رسانه‌های توده‌ای، معمولاً «زنان به عنوان ابژه‌ها یا موجوداتی ابزاری و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند. در حالی که این بازنمایی ربطی به زندگی پیچیده زنان ندارد. همچنین به نظر آنها در فرهنگ توده‌ای، زنان به عنوان مخاطبین و شنوندگان و بینندگان فرآورده‌های فرهنگی نادیده گرفته می‌شوند. بدین‌سان زنان هم در نظریه‌های فرهنگی و هم در فرهنگ توده‌ای به عنوان مقوله‌ای اجتماعی نادیده گرفته شده و به حاشیه رانده می‌شوند. یکی از نقدهای عمده فمینیسم نسبت به فرهنگ رسانه‌ای و توده‌ای، درباره غیاب گفتمانی زنان در تولید فرهنگی است. استدلال کلی فمینیسم در نقد رسانه‌های جمعی را می‌توان در اندیشه «فنا‌ی نمادین زنان» خلاصه کرد. به نظر فمینیستها، سازندگان فرهنگ توده‌ای، علایق و نقش زنان در تولید فرهنگی را نادیده گرفته‌اند و زن را از عرصه فرهنگ غایب شمرده یا صرفاً به بازنمایی وی به عنوان موجودی تابع در نقشهای جنسی پرداخته‌اند» (بشیریه، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی از نظر فمینیستها در جهت حمایت و تداوم تقسیم کار جنسی و تقویت مفاهیم پذیرفته شده درباره «زنانگی»<sup>۱</sup> و «مردانگی»<sup>۲</sup> به کار می‌رود. رسانه‌ها با «فنا‌ی نمادین زنان» به ما می‌گویند که زنان باید در نقش همسر، مادر، کدبانو و غیره ظاهر شوند و در یک جامعه پدرسالار، سرنوشت زنان به جز این نیست. بازتولید فرهنگی نحوه ایفای این نقشها را به زنان

1. femininity  
2. masculinity

می‌آموزد و سعی می‌کند آنها را در نظر زنان طبیعی جلوه دهد (استریناتی، ۱۳۸۰: ۲۴۲). از نظر فمینیستها چنین تصویری از زنان در رسانه‌های جمعی، دارای وجهه‌های ایدئولوژیک برای تداوم مناسبات مردسالارانه بوده است. تاکن، «فنا‌ی نمادین زنان» در رسانه‌های جمعی را در ارتباط با «فرضیه‌ی بازتاب» می‌داند. براساس این فرضیه رسانه‌های جمعی «ارزشهای حاکم در یک جامعه را منعکس می‌کنند. این ارزشها نه به اجتماع واقعی، بلکه به «بازتولید نمادین» اجتماع، یعنی به شکلی که میل دارد خود را ببیند، مربوط هستند. تاکن معتقد است که اگر موضوعی به این صورت متجلی نشود، «فنا‌ی نمادین» صورت می‌گیرد: «محکوم شدن و ناچیز به حساب آمدن یا عدم حضور که به معنی فنا‌ی نمادین است» (همان: ۲۴۳). بنابراین در عمل این فرایند کلی به این معنا است که مردان و زنان در رسانه‌های جمعی به صورتی بازنمایی شده‌اند که با نقشهای کلیشه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقشهای جنسیتی سنتی به کار می‌روند، سازگاری دارند. معمولاً مردان به صورت انسانهایی مسلط، فعال، مهاجم و مقتدر به تصویر کشیده می‌شوند و نقشهای متنوع و مهمی را که موفقیت در آنها مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل زنان معمولاً تابع، منفعل، تسلیم و کم‌اهمیت هستند و در مشاغل فرعی و کسل‌کننده‌ای که جنسیتشان، عواطفشان و عدم پیچیدگی‌شان به آنها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند. رسانه‌ها با نشان دادن مردان و زنان به این صورت بر ماهیت نقشهای جنسی و عدم برابری جنسی صحنه می‌گذارند (همان: ۲۴۶).

بدین‌گونه، فمینیستها مدعی می‌شوند رسانه‌های جمعی «نقش بازنمایی کلیشه‌ها یا تصورات قالبی جنسیتی را به عهده می‌گیرند. یکی از نکات قطعی درباره‌ی صفات یا خصیصه‌های مربوط به کلیشه‌ها یا تصورات قالبی این است که برای صفاتی که به مردان منسوب می‌شود، بیش از صفاتی که به زنان نسبت می‌دهند اهمیت قائل می‌شوند. قدرت، استقلال و تمایل به خطرپذیری در برابر ضعف، زودباوری و تأثیرپذیری غالباً مثبت تلقی می‌شوند. این تفاوت در ارزشهایی که با صفات مردانه و زنانه تداعی شده است، ممکن است تا حد زیادی به نوعی برچسب مربوط باشد که به برخی خصوصیات زده می‌شود. شیوه‌ی اطلاق معانی روان‌شناختی به برخی از رفتارهای خاص تا حدی تعیین می‌کند که این رفتارها تا چه حد مثبت یا منفی پنداشته می‌شوند» (کولومبورگ، ۱۳۸۷: ۲۸-۲۹)؛ برای مثال، «بررسیها نشان داده است که تصویر زن و مرد در تلویزیون به‌شدت کلیشه‌ای است، مردان بیشتر با اعتماد به نفس، خشن و ستیزه‌جوی‌اند، حال آنکه زنان ضعیف و وابسته‌اند و ظاهری جذاب دارند. دورکین و اختر پی بردند زنان فقط در ۱۴ درصد از برنامه‌های اول شب نقش اول را بازی می‌کنند. در این شرایط هم اغلب کمتر از سی سال دارند و نقششان محدود است: مادر، زن خانه‌دار، پرستار و منشی. زنان را به‌ندرت در تلاش برای ترفیق ازدواج و شغل و حرفه‌ی خود می‌بینیم» (گرت، ۱۳۸۰: ۴۸). به این ترتیب فمینیستها

همچنان که نابرابری جنسیتی و فرودستی زنان در سطح جامعه را مورد نقد و سؤال قرار می‌دهند، در سطح فرهنگ عامه نیز مناسبات ناعادلانه، غیرمنصفانه و استثمارگرانه میان زنان و مردان را رد می‌کنند و خواهان تصویری برابرطلبانه و مثبت از زنان و روابطشان با مردان در رسانه‌های جمعی می‌شوند. چنین تحلیلهایی که بر رویکرد فمینیسم لیبرال متکی است خواهان کنار گذاشتن مناسبات سنتی پدرسالارانه و برآمدن مناسبات برابرطلبانه میان زنان و مردان در قلمرو فرهنگ و تولیدات فرهنگی هستند. بر این اساس اولین چیزی که در نقد فمینیستی از فرهنگ به چشم می‌خورد، انتقاد از ارزشها و الگوهای فرهنگی خاصی است که به عنوان زنانگی و مردانگی به مخاطبان ارائه می‌شود. ارزشهایی که در قالب «زن‌جیره بزرگی از تمایلات دو قطبی همچون طبیعت/ فرهنگ، بدن/ ذهن، احساس/ عقل، هیجان/ منفعت، خاص/ عام، واقعی/ انتزاعی و دنیای خانه/ دنیای کار و سیاست» (مک‌لاین، ۱۹۹۹: ۳۲۷) ارائه می‌شود. از نظر فمینیستها زنان و مردان با در افتادن در این قطب‌بندی فرهنگی، عملاً در برابر یکدیگر موقعیت فرودست و فرادست می‌یابند.

با چنین پیش زمینه‌ای فمینیستها به نقد و تحلیل وضعیت بازنمایی جنسیت در سینما پرداخته‌اند که در ادامه به برخی از نظریات فمینیستی سینما اشاره خواهد شد.

### فمینیسم و سینما

تحلیل مناسبات جنسیتی و نحوه حضور زنان در فیلمهای سینمایی، بخشی از کوشش فمینیسم برای بر ملا کردن شرایط پدرسالارانه و تحقق برابری جنسیتی بوده است. نظریه‌های فمینیستی فیلم در مرحله اول پیدایش خود با تکیه بر رویکرد لیبرال به دنبال پاسخ به این سؤال مهم بودند که آیا تصویری که فلان فیلم از زن ارائه می‌کند وضعیت واقعی او را در جامعه‌ای که فیلم در آن ساخته شده است، منعکس می‌کند، یا آنکه فیلم به تحریف واقعیت پرداخته و اگر این‌گونه است، تصویر زن چگونه در آن بازنمایی شده است؟ در مراحل بعدی، مسائل دیگری در کانون توجه نظریه‌پردازان فمینیست فیلم قرار گرفتند و رویکردهای نشانه‌شناختی و ساخت‌گرایانه مطرح شدند. با این حال، هدف مشترک تمام نظریه‌های فمینیستی فیلم، «شناخت شرایطی است که رسانه سینما از رهگذر آن برای زنان در عرصه اجتماعی، جایگاه ناعادلانه‌ای رقم می‌زند و می‌کوشد به این جایگاه استمرار بخشد» (کازهبیه، ۱۳۸۲: ۹۷).

به طور کلی، اغلب تحلیلهای فمینیستی از سینما، تحلیلهایی متن‌محور بوده است. به این صورت که متن فیلم چه تصویری از زنان و مناسبات جنسیتی ترسیم کرده و چه نوع ارزشها و الگوهایی از رفتار جنسیتی به مخاطب ارائه می‌کند. در چنین شرایطی، نظریه‌های پساساختارگرایی و روان‌کاوی در نقد فمینیستی فیلم تأثیر زیادی گذاشته‌اند. دو رهیافتی که با تکیه بر مفاهیم ایدئولوژی و پدرسالاری،

«روند غالب در سینما را مردود می‌شمارند، زیرا این روند موجد تماشای فیلم از منظری پدرسالارانه است و هم‌زمان جلوه‌های زنانگی را سرکوب می‌کند» (گلدهیل، به نقل از استوری، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

نمونه نقد فمینیستی از منظر این دو رهیافت را می‌توان در اندیشه‌های «لورا مالوی» (۱۳۸۲) مشاهده کرد. مقاله مالوی با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی» از برخی جهات کوششی است برای استفاده از رویکرد تلفیقی روان‌کاوانه و پساساختارگرایانه لاکان به منظور نقد فمینیستی فیلم. مالوی با استفاده از نظریات لاکان، این موضوع را تحلیل می‌کند که سینمای رسمی و رایج، چگونه آنچه را او «نگاه خیره مردانه» می‌نامد، تولید و بازتولید می‌کند. تصویر زن به دو شکل در این نظام معنایی گنجانیده می‌شود. زن هم مصداق امیال مردانه است و هم دال تهدید به اختگی (استوری، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

مالوی با در نظر گرفتن «سینما به عنوان یک سیستم بازنمایی پیشرفته» (مالوی، ۱۳۸۲: ۷۳)، در جستجوی تبیین شیوه‌ای بود «که از طریق آن فیلم، تعبیر مستقیم و به لحاظ اجتماعی تثبیت شده‌ای از تفاوت جنسی را بازتاب می‌دهد و حتی از آن بهره‌برداری می‌کند؛ تفاوت جنسی‌ای که تصاویر، راه‌های شهوانی نگاه کردن و منظره (موضوع نگاه) را تحت نظارت دارد» (مالوی، ۱۳۸۲: ۷۱). مالوی بدین ترتیب درصدد برمی‌آید که بحث «تصویر زن به مثابه ماده خام (منفعل) برای نگاه (فعال) مرد» (مالوی، ۱۳۸۲: ۸۷) را به بحث ایدئولوژی نظم پدرسالار در قالب فرم سینمای روایی سنتی پیوند زند تا از این طریق به واسطی شرایطی پردازد که در آن فیلم رسمی و رایج از طریق تماشاگران لذت طلب خود، به وسیله‌ای برای بازتولید مناسبات پدرسالارانه در سطح جامعه بدل می‌شود.

بحثهای مالوی تأثیر بسزایی در نظریه فمینیستی فیلم و مطالعات فرهنگی درباره فیلمهای سینمایی گذاشته است. با این همه، برخی از منتقدان فمینیست و همچنین برخی دیگر از پژوهشگران حوزه فیلم و مطالعات فرهنگی اخیراً در «صحت عام» نظرات او تردید دارند. یکی از مشکلات خاص در به کارگیری نظرات مالوی در مطالعات فیلم این است که وی مخاطبان را صرفاً متنی همگون و منفعل قلمداد می‌کند. نظریه مالوی به سوژه‌های اجتماعی و تاریخی که با طیفی از گفتمانهای متعارض و متناقض به سالن سینما می‌روند و با گفتمانهای فیلم مقابله و «مذاکره» می‌کنند بی‌اعتناست (استوری، ۱۳۸۲: ۱۴۳).

مالی هاسکل در راستای پروژه پژوهشهای فمینیستی سینما، مفهوم «ژانر مردانه» را برای توصیف آن‌گونه فیلمهایی ابداع کرده است که در آنها روحیه «مردسالارانه» حاکم است و زنان در آنها معمولاً موجوداتی درجه دو و تابع مرد به تصویر کشیده می‌شوند. در این‌گونه فیلمها، دل‌مشغولی اصلی، «روح مرد، رستگاری او و نه زن است. این حق انحصاری مرد است که مسیر از ظلمت تا نور را طی کند، مسیری که حرکت اصلی داستان را شکل می‌دهد. مرد است که به تباهی کشیده می‌شود و روحش در معرض آسیب قرار می‌گیرد. زنها آن‌قدر قابل نیستند تا بتوانند با شیطان و فرشتگان دست و پنجه نرم کنند. آنها موجودات ساده‌ای هستند که از پیش تعیین شده‌اند» (هاسکل، ۱۳۸۱: ۱۰۷).

از نظر هاسکل، زنی که در فیلم ژانر مردانه «به تصویر در می‌آید چنین ویژگی‌هایی دارد: به خاطر همسر و فرزند از کار و علایق خود می‌گذرد؛ خود را موجودی می‌پندارد منفعل و اسیر احساسات و غرایز که باید به خدمت دیگران درآید، یعنی برای خود خصوصیتی قائل است که او را از برخورد فعالانه و عقلانی با جهان بیرون از خانه باز می‌دارد» (کازه‌بیه، ۱۳۸۲: ۹۷).

هاسکل ضمن بررسی فیلمهای کلاسیک سینمای هالیوود نشان داده است که چگونه «دنیای تیره روشن در داستان پلیسی، اساساً متکی بر حس مردانگی و تردید درونی نویسندگان آنها است. در این دنیا افزایش حضور زنان در قالب زنکها، بانوان و خانمها با شکل و ظواهر مختلف، با روحیه‌های جدی و ملایم و ایتمن نمونه‌وار است. این شیوه اساساً به گونه‌ای عمل می‌کند که بر زنی خاص تکیه ندارد و مجدداً با انتقال خصوصیات شخصیتی زن در قالب زنانی مجزا، جایگاه وی را تنزل می‌دهد» (هاسکل، ۱۳۸۱: ۹۶-۹۷).

با این اوصاف، ما در این تحقیق از رویکرد نظری فمینیستی، مسائل پژوهش را در فیلمهای ایرانی پس از انقلاب مورد تحلیل قرار خواهیم داد.

### روش تحقیق

با توجه به رویکرد پژوهش، برای بررسی تصویر جنسیت در فیلمهای سینمایی، از روش «تحلیل محتوا» استفاده شده است. بدین صورت که ابتدا براساس متغیرهای تحقیق، پرسشنامه معکوسی طراحی و سپس براساس آن فیلمهای سینمایی انتخاب شده تحلیل محتوا شده‌اند. در پرسشنامه تحلیل محتوا، هریک از متغیرها برای شخصیت‌های زن و مرد فیلم به طور جداگانه محاسبه و شمارش می‌شود تا از این طریق، تفاوتها و نابرابریهای میان دو جنس مشخص گردد. در فرایند تحلیل فیلم، واحد تحلیل یا شمارش هریک از متغیرها «صحنه» بوده است. بنابر تعریف صحنه، به مجموعه نماهایی گفته می‌شود که در فیلم در یک مکان و یک زمان اتفاق می‌افتد.

جامعه آماری در این تحقیق، تمام فیلمهای سینمایی ایرانی ساخته شده بین سالهای ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۳ بوده، که در ساختار روایی آنها هم زنان و هم مردان حضور داشته‌اند. حجم نمونه با توجه به کاربری تحلیل محتوا و محدودیت زمانی تحقیق، ۶۲ حلقه فیلم بوده است.

روش نمونه‌گیری در این تحقیق، روش تصادفی متناسب بود، بدین صورت که ابتدا فیلمهای مربوط به هر سال لیست گردیده و سپس نمونه‌ها متناسب با حجم و تعداد فیلمها در هر سال انتخاب شدند. از این نظر می‌توان این نمونه را نمایای سینمای پس از انقلاب دانست. اسامی فیلمهای مورد بررسی بدین شرح است:



فصل خون، آفتاب‌نشینها، مرز، دادا، شیلات، گل‌های داوودی، سمندر، اجاره‌نشینها، مردی که زیاد می‌دانست، سرب، آپارتمان شماره ۱۳، آن سوی آتش، سامان، شاید وقتی دیگر، دادشاه، سرباز اسلام، عروسی خوبان، غریبه، مرد عوضی، شوخی، شوکران، روانی، می‌خواهم زنده بمانم، دو نفر و نصفی، عروس، زیر پوست شهر، شور زندگی، مصائب شیرین، دیگه چه خبر، همسر، هزاران زن مثل من، دو فیلم با یک بلیط، تحفه هند، اعاده امنیت، از کرخه تا راین، خواهران غریب، حادثه در کندوان، متولد ماه مهر، همسر دلخواه من، آدم برقی، نامزدی، همه دختران من، مرسدس، پری، سارا، هنرپیشه، پر پرواز، من ترانه ۱۵ سال دارم، شبهای روشن، واکنش پنجم، راز شب بارانی، توکیو بدون توقف، موج مرده، عروس خوش قدم، دختر شیرینی فروش، صورتی، کما، بوتیک، باج‌خور، شب یلدا، شام آخر، خواب سفید.

### فرضیات پژوهش

- در فیلمهای سینمایی ایرانی بین جنسیت کنش‌گران و نوع فضاهای کنش تفاوت معناداری وجود دارد.
- در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب، میان جنسیت کنش‌گران و شکل اعمال قدرت بر جنس مخالف تفاوت معنادار وجود دارد.
- در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب میان جنسیت بازیگران و منزلت شغلی آنها تفاوت معنادار وجود دارد.
- در فیلمهای سینمایی ایرانی، میان جنسیت کنش‌گران و نوع فعالیت آنها تفاوت معنادار وجود دارد.
- در فیلمهای سینمایی ایرانی، میان جنسیت بازیگران و نوع نقش آنها تفاوت معنادار وجود دارد.
- در فیلمهای سینمایی ایرانی، میان جنسیت بازیگران و نوع شخصیت‌پردازی آنها تفاوت معنادار وجود دارد.

### تعریف مفاهیم

**نوع نقش:** در این پژوهش نقشهای زنان و مردان در فیلمهای سینمایی در دو مقوله نقشهای خانوادگی و نقشهای اجتماعی طبقه‌بندی شده‌اند. نقشهای خانوادگی شامل نقش پدر، مادر، همسر و فرزند است و نقشهای اجتماعی غالباً برحسب شاغل بودن افراد تعریف شده‌اند.

**نوع کنش:** منظور نوع فعالیتهایی است که افراد در فیلم انجام می‌دهند. به علت تنوع بسیار فعالیت بازیگران در فیلم، با توجه به رویکرد نظری فمینیستی دو نوع فعالیت و کنش برای طبقه‌بندی فعالیتها در نظر گرفته شده است. یکی فعالیتهای عرفاً زنانه که شامل امور مربوط به خانه‌داری همچون آشپزی،

نظافت، بچه‌داری و... می‌شود و دیگری فعالیتهای عرفاً مردانه است که به طور سنتی مردانه تلقی شده و شامل فعالیتهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و هنری، ورزشی، اداری و ... می‌شود.

**فضای کنش:** در این پژوهش فضاهای کنش به دو نوع فضاهای عرفاً مردانه و عرفاً زنانه دسته‌بندی شده‌اند. فضاهای عرفاً مردانه شامل فضاهایی است که به طور سنتی عرصه حضور مردان تلقی می‌شده است. فضاهایی همچون محل کار، فضاهای عمومی شهری و روستایی (خیابان و...)، مکانهای ورزشی، جاده بیرون شهر، مکانهای علمی و فرهنگی و... و از سوی دیگر فضاهای عرفاً زنانه شامل فضاهایی است که به طور سنتی عرصه حضور زنان تلقی می‌شده است. فضاهایی همچون خانه، آشپزخانه و اتاق خواب.

### یافته‌های تحقیق

#### آشنایی با مشخصات کلی فیلمهای مورد بررسی

در این تحقیق تعداد ۶۲ فیلم مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفت که از این میان، ۲۰ فیلم متعلق به ژانر اجتماعی، ۱۷ فیلم خانوادگی، ۷ فیلم حادثه‌ای، ۴ فیلم کمدی، ۴ فیلم ژانر زنان، یک فیلم تاریخی، ۵ فیلم دفاع مقدس، ۳ فیلم سیاسی، و یک فیلم دینی - فلسفی بوده است.

#### ترکیب جنسیتی بازیگران

بنابر آمار حاصل از تحقیق، از میان ۶۲ فیلم مورد مطالعه، جنسیت بازیگر نقش اول در ۴۹ فیلم مرد و در ۱۳ فیلم زن بوده است. به عبارت دیگر، ۷۹ درصد فیلمهای مورد بررسی بازیگر نقش اول مرد و در ۲۱ درصد از آن فیلمها بازیگر نقش اول زن بوده‌اند که این مسئله نشان از فضای مردمدارانه حاکم بر سینمای ایران دارد و در آن مردان نقشهای مهم و کلیدی را بر عهده دارند و فیلمها غالباً بر محور شخصیت آنها شکل می‌گیرند و روایت می‌شوند.

#### منزلت شغلی

در این پژوهش منزلت شغلی بازیگران نقش اصلی زن و مرد برای نشان دادن تفاوتها و ترتیبات اجتماعی میان آنها در نظر گرفته شده است. برای تعیین منزلت شغلی در فیلمهای سینمایی مورد بررسی، ابتدا مشاغل بازیگران زن و مرد نقش اصلی لیست گردید و سپس براساس نمرات استاندارد منزلت شغلی (نایبی و عبدالهیان، ۱۳۸۱) رتبه‌بندی منزلت شغلی برای آنها صورت گرفت که نتایج آن بدین شرح است: اولاً به طور کلی در فیلمهای مورد بررسی، نسبت مردان شاغل به زنان شاغل، تقریباً نسبت سه به یک بوده است. بدین صورت که به طور میانگین در هر فیلم، تقریباً در مقابل هر ۱ زن

شاغل، ۳ مرد شاغل وجود داشته است. ثانیاً به طور کلی، بازیگران زن نقش اصلی در فیلمهای مورد بررسی، منزلت شغلی نسبتاً پایین‌تری از بازیگران مرد داشته‌اند. بدین صورت در حالی که ۲۲ درصد از مردان نقش اصلی در فیلمهای مورد بررسی دارای منزلت شغلی بلندمرتبه بوده‌اند، تنها ۹ درصد از زنان نقش اصلی از چنین مرتبه‌ای برخوردار بوده‌اند. از سوی دیگر، در حالی که تنها ۷/۶ درصد بازیگران نقش اصلی مرد دارای منزلت شغلی فرو مرتبه بوده‌اند، ۱۳ درصد بازیگران زن چنین مرتبه‌ای داشتند و از لحاظ آماری، این تفاوتها در سطح ۹۳ درصد معنادار است و حکایت از مردانگی حاکم بر فیلمهای سینمایی پس از انقلاب دارد ( $\text{Chi-Squar} = 9.900$  و  $\text{Sig} = 0.07$ ). بدین ترتیب فرضیه ما مبنی بر اینکه در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب میان جنسیت بازیگران و منزلت شغلی آنها تفاوت معنادار وجود دارد تأیید می‌شود.

جدول ۱ منزلت شغلی بازیگران نقش اصلی زن و مرد در فیلمهای مورد بررسی

منزلت شغلی						جنسیت
فرومرتبه		میان مرتبه		بلندمرتبه		
درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	
۷/۶٪	۲۱	۷۰/۵٪	۱۹۶	۲۱/۹٪	۶۱	مرد
۱۴/۸٪	۱۳	۷۶/۱٪	۶۷	۹/۱٪	۸	زن

$\text{Chi-Squar} = 9.900$

$\text{Sig} = 0.07$

$\text{Cramers V} = 0.164$

$\text{Sig} = 0.07$

### نوع نقش

در این پژوهش، نوع نقش بازیگران زن و مرد فیلمها به عنوان شاخصی برای وضعیت مناسبات جنسیتی در فیلمهای سینمایی در نظر گرفته شد، که نتایج آن بدین شرح است: به طور کلی در فیلمهای مورد بررسی مردان نسبت به زنان از نقشهای اجتماعی بیشتری برخوردار بوده‌اند؛ به طوری که تقریباً در مقابل هر ۱ زن دارای نقش اجتماعی، ۳ مرد دارای نقش اجتماعی بوده‌اند که این مسئله می‌تواند نشان از فضای مردمدارانه حاکم بر سینمای ایران داشته باشد؛ اما از سوی دیگر، میان زنان و مردان بازیگر فیلمها از جهت تصاحب نقشهای خانوادگی تفاوت چندانی وجود نداشته است. با این حال، آزمونهای آماری لاند و کرامری نشان از معنادار بودن این داده‌ها در سطح ۹۹ درصد دارند. بدین صورت فرضیه ما مبنی بر اینکه در فیلمهای سینمایی ایرانی، میان جنسیت بازیگران و نوع نقش آنها تفاوت معنادار وجود دارد، تأیید می‌شود.

جدول ۲ نوع نقش بازیگران زن و مرد در فیلمهای مورد بررسی

جنسیت		نوع نقش
زن	مرد	
۸۳	۳۰۷	نقش اجتماعی
۱۸۰	۱۷۹	نقش خانوادگی

Lambda = 0.158

Sig = 0.002

Cramers V = 0.302

Sig = 0.000

### نوع فعالیت و کنش

نوع کنش زنان و مردان بنابر رویکرد فمینیستی نشان دهنده چارچوب حاکم بر مناسبات جنسیتی در یک متن اجتماعی و فرهنگی است. از این نظر در این تحقیق، نوع فعالیت‌های انجام شده توسط بازیگران مرد و زن در فیلم برحسب تعداد صحنه‌های تکرار آن محاسبه و تحلیل شده است. بدین صورت که این فعالیتها با توجه به رویکرد نظری تحقیق به دو نوع کلی «فعالیت‌های عرفاً مردانه» و «فعالیت‌های عرفاً زنانه» تقسیم و تعداد صحنه‌های انجام آن توسط بازیگران مرد و زن جداگانه حساب شده است.

یافته‌های پژوهش در این مورد حاکی از آن است که به طور متوسط در هر فیلم زنان در ۶/۲۷ و مردان در ۱۷/۶۷ صحنه به فعالیت‌های عرفاً مردانه مشغول بوده‌اند و از سوی دیگر زنان در ۴/۵۹ و مردان در ۲/۱۲ صحنه به فعالیت‌های عرفاً زنانه مشغول‌اند. اگر بخواهیم آمار دقیق‌تری ارائه کنیم باید اشاره کنیم که به طور کلی در فیلمهای مورد بررسی زنان بیش از مردان به کارهای مربوط به خانه و خانه‌داری پرداخته‌اند (۲۸۵ صحنه برای زنان در برابر ۱۳۲ صحنه برای مردان). از سوی دیگر مردان بیشتر از زنان در حال انجام فعالیت‌های اجتماعی (۵۵۹ در برابر ۱۵۲ صحنه)، فرهنگی و هنری (۳۰۶ در برابر ۱۲۷ صحنه)، اقتصادی (۱۰۰ در برابر ۵۵ صحنه)، سیاسی (۲۹ در برابر ۴ صحنه)، ورزشی (۴۴ در برابر ۴ صحنه) و فنی و عمرانی (۵۶ در برابر ۸ صحنه) دیده شده‌اند.

این آمار نشان از تفاوت فاحش در نوع فعالیت زنان و مردان در فیلمهای سینمایی مورد بررسی دارند. آزمونهای لاندا و کرامر در سطح ۹۹ درصد نشان از تفاوت معنادار این آمار میان زنان و مردان دارند. بنابراین، فرضیه ما مبنی بر اینکه در فیلمهای سینمایی ایرانی، میان جنسیت کنش‌گران و نوع فعالیت آنها تفاوت معنادار وجود دارد، تأیید می‌شود.

جدول ۳ نوع فعالیت‌های بازیگران زن و مرد در فیلمهای مورد بررسی

زن		مرد		جنسیت	نوع فعالیت
میانگین	تعداد صحنه	میانگین	تعداد صحنه		
۶/۲۷	۳۸۹	۱۷/۶۷	۱۰۹۶	مردانه	فعالیت‌های عرفاً مردانه
۴/۵۹	۲۸۵	۲/۱۲	۱۳۲	زنانه	فعالیت‌های عرفاً زنانه

Lambda = 0.140

Sig = 0.000

Cramers V = 0.365

Sig = 0.000

### فضای کنش

بنابر رویکرد نظری، فضاهای کنش زنان و مردان نشان دهنده چارچوب حاکم بر مناسبات جنسیتی در یک متن اجتماعی و فرهنگی است. از این نظر در این تحقیق، فضاهای کنش یا حضور بازیگران زن و مرد برحسب تعداد صحنه محاسبه و تحلیل شده است. فضاهای کنش در این تحقیق با توجه به رویکرد نظری به دو نوع کلی «فضاهای عرفاً مردانه» و «فضاهای عرفاً زنانه» تقسیم شده است. نتایج حاصل به این شرح است: یافته‌ها نشان می‌دهند که در هر فیلم، میانگین حضور مردان در فضاهای عرفاً زنانه ۱۶/۴۵ صحنه، حضور مردان در فضاهای عرفاً مردانه ۲۸/۲۹ صحنه، حضور زنان در فضاهای عرفاً زنانه ۱۵/۵۸ صحنه و حضور زنان در فضاهای عرفاً مردانه ۱۶/۱۹ صحنه بوده است. این نتایج، همان‌طور که آزمونهای لاتدا و کرامری نشان می‌دهند در سطح ۹۹ درصد حکایت از ارتباط معنادار دو مقوله جنسیت و فضای کنش در فیلمهای سینمایی مورد بررسی دارند. اگر بخواهیم آمار دقیق‌تری ارائه کنیم باید اشاره کنیم که به طور کلی در فیلمهای مورد بررسی زنان بیش از مردان در فضای زنانه آشپزخانه نشان داده شده‌اند (۸۹ صحنه برای زنان در برابر ۶۲ صحنه برای مردان). از سوی دیگر مردان به صورتی معنادار بیشتر از زنان در فضاهای مردانه‌ای همچون محل کار (۵۰۵ در برابر ۱۹۴ صحنه)، فضاهای عمومی شهری و روستایی (۷۹۷ در برابر ۵۳۶ صحنه)، مراکز خرید (۲۶ در برابر ۶ صحنه)، بیابان و صحرا (۱۱۷ در برابر ۴۲ صحنه) دیده شده‌اند.

بدین ترتیب نتایج پژوهش حکایت از نوعی جنسیتی شدن فضاها در فیلمهای سینمایی ایرانی دارد؛ البته در مورد حضور بیشتر مردان در خانه در فیلمهای سینمایی باید اشاره شود که این مسئله ناشی از حضور بیشتر مردان نسبت به زنان به‌خصوص در فیلمهای دهه ۶۰ می‌شود، نه ناشی از مسئله برابری جنسیتی. با این اوصاف، فرضیه ما مبنی بر اینکه در فیلمهای سینمایی ایرانی بین جنسیت کنش‌گران و نوع فضاهای کنش آنها تفاوت معنادار وجود دارد، تأیید می‌شود.

جدول ۴ فضاهای کنش بازیگران زن و مرد در فیلمهای مورد بررسی

زن		مرد		جنسیت	نوع فضای کنش
میانگین	تعداد صحنه	میانگین	تعداد صحنه		
۱۶/۱۹	۱۰۰۴	۲۸/۲۹	۱۷۵۴	مردانه	فضاهای عرفاً مردانه
۱۵/۵۸	۹۶۶	۱۶/۴۵	۱۰۲۰	زنانه	فضاهای عرفاً زنانه

Goodman and Kruskal tau = 0.015

Sig = 0.000

Cramers V = 0.123

Sig = 0.000

## روابط قدرت

شیوه‌هایی که هریک از دو جنس مطالبات خود را از جنس دیگر طلب می‌کند، شکل روابط قدرت میان دو جنس را در یک متن مشخص می‌کند. در این تحقیق، سعی شده است تا با در نظر گرفتن سه شکل از مطالبات جنسیتی در فیلمها، روابط سلطه میان بازیگران زن و مرد بررسی شود. نتایج حاصل به این شرح است:

همچنان که در جدول شماره ۲ مشاهده می‌شود، به طور کلی زنان بیش از مردان، از طریق خواهش، مطالبات خود را از جنس مخالف طلب می‌کنند. برعکس مردان برای رسیدن به خواسته‌های خود از جنس مخالف، بیشتر به دستور و تحمیل مبادرت می‌ورزند. از لحاظ آماری، تفاوت معناداری در سطح ۹۹ درصد میان شکل مطالبات و جنسیت بازیگران وجود دارد ( $\text{Sig} = 0.000, \text{Lambda} = 0.224$ ). بدین صورت که میزان خواهش زنان تقریباً دو برابر مردان و میزان دستور مردان دو برابر زنان بوده است. همچنین به کارگیری شکل تحمیل بر جنس مخالف برای رسیدن به خواسته‌ها از سوی مردان بیش از دو برابر زنان بوده است.

بدین ترتیب، فرضیه ما مبنی بر اینکه در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب، میان جنسیت کنش‌گران و شکل اعمال قدرت بر جنس مخالف تفاوت معنادار وجود دارد، تأیید می‌شود.

جدول ۵ شکل مطالبات بازیگران مرد و زن از یکدیگر ( برحسب تعداد و میانگین صحنه)

شکل مطالبات جنسیتی						جنسیت
تحمیل		دستور		خواهش		
میانگین	تعداد	میانگین	تعداد	میانگین	تعداد	
۰/۷۱	۴۴	۲/۷۶	۱۷۱	۱/۸۴	۱۱۴	مرد
۰/۳۱	۱۹	۱/۴۸	۹۲	۳/۲۳	۲۰۰	زن

Lambda = 0.224

Sig = 0.000

## شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی یکی از اجزای اصلی هر نوع ساختار روایت‌گونه از جمله فیلم سینمایی روایی است. در این تحقیق این جنبه مهم از ساختار روایی فیلم در قالب مناسبات جنسیتی و در پرتو نظریه فمینیستی تحلیل شده است. از آنجا که ساختار روایی هر فیلم شامل شخصیت‌های متعدد است و تحلیل همه آن شخصیت‌ها به صورت منفرد و عمقی در قالب این تحقیق میسر نیست، تنها به تحلیل شخصیت نقش اول مرد و شخصیت نقش اول زن در فیلم‌های سینمایی مورد بررسی پرداخته شده است. شیوه سنجش شخصیت‌پردازی، براساس یک طیف اوزگود (برش قطبین) از برخی ویژگی‌های شخصیتی و نمره دهی از ۱ تا ۷ براساس شدت آن ویژگی در شخصیت مرد یا زن فیلم بوده است؛ به طور مثال ویژگی فعالیت شخصیت براساس مدل زیر بررسی شده است:

فعال ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱ منفعل

در این تحقیق، از جمع نمرات هفت ویژگی یا بعد شخصیتی که بنابر رویکرد فمینیستی می‌توانند نشانگر تیپولوژی شخصیتی فرادستانه و فرودستانه باشند، شاخص‌سازی و گونه‌شناسی شخصیت صورت گرفته است. این هفت بعد شخصیت عبارتند از: (۱) فعالیت شخصیت. (۲) اقتدار شخصیت. (۳) اعتماد به نفس شخصیت. (۴) اجتماعی بودن شخصیت. (۵) استقلال شخصیت. (۶) تأثیرگذاری شخصیت. (۷) سلطه‌گری شخصیت. شایان ذکر است که گزینش این هفت بعد یا ویژگی، جدا از پشتوانه نظری فمینیستی، پشتوانه آماری براساس تحلیل عاملی<sup>۱</sup> نیز داشته است.

با ساختن این شاخص، نمره شخصیت‌پردازی هرکدام از شخصیت‌های زن و مرد اول فیلم، بین (۷ تا ۴۹) می‌شود که ما تیپولوژی‌های شخصیتی خود را براساس بخش‌بندی دامنه این نمرات بدین صورت ساخته‌ایم:

۱. شخصیت فرادستانه: شخصیتی که جمع نمرات آن بین ۳۶ تا ۴۹ باشد.

۲. شخصیت بینابینی: شخصیتی که جمع نمرات آن بین ۲۲ تا ۳۵ باشد.

۳. شخصیت فرودستانه: شخصیتی که جمع نمرات آن بین ۷ تا ۲۱ باشد.

همچنان که در جدول ۶ مشاهده می‌شود در فیلم‌های سینمایی مورد بررسی، اغلب مردان نقش اول شخصیت فرادستانه و زنان نقش اول شخصیت فرودستانه داشته‌اند. در این فیلمها، ۷۴/۱۹ درصد مردان نقش اول دارای شخصیت فرادستانه نشان داده شده‌اند، در حالی که این‌گونه شخصیتی، تنها در مورد ۴۱/۹۳ درصد زنان نقش اول مصداق داشته است. از دیگر سو، ۲۴/۱۹ درصد زنان نقش اول فیلمها دارای شخصیت فرودستانه بوده‌اند. در حالی که تنها ۴/۸۳ درصد مردان نقش اول، در قالب

1. factor analysis

چنین شخصیتی نشان داده شده‌اند. از لحاظ آماری، این تفاوت بین نوع شخصیت‌پردازی زنان و مردان نقش اول فیلمها در سطح ۹۹ درصد معنادار است ( $\text{Chi-Squar} = 15/438, \text{Sig} = 0.000$ ). با این اوصاف، فرضیه ما مبنی بر اینکه در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب، میان جنسیت بازیگران نقش اول و نوع شخصیت‌پردازی آنها تفاوت معنادار وجود دارد، تأیید می‌شود.

جدول ۶ نوع شخصیت‌پردازی بازیگران زن و مرد در فیلمهای مورد بررسی

جنسیت				نوع شخصیت
زن		مرد		
درصد	تعداد	درصد	تعداد	
۴۱/۹۳	۲۶	۷۴/۱۹	۴۶	شخصیت فرادستانه
۳۳/۸۷	۲۱	۲۰/۹۶	۱۳	شخصیت بینابینی
۲۴/۱۹	۱۵	۴/۸۳	۳	شخصیت فرودستانه
۱۰۰	۶۲	۱۰۰	۶۰	کل

Chi-Squar = 15/438

Sig = 0/000

### نتیجه‌گیری

همچنان که پیش از این گفته شد هدف ما در این مقاله پاسخ به این پرسش بوده است که نابرابری جنسیتی در فیلمهای سینمایی ایرانی چگونه بازنمایی می‌شود؟ آیا تصویر دو جنس در این فیلمها در مقایسه با یکدیگر از جهت مواجهه با مقوله‌های اجتماعی مختلف تفاوت معنادار دارد؟ مقولات اجتماعی مورد تحلیل ما در این پژوهش عبارت بودند از نوع فعالیت و کنش، فضای کنش، منزلت شغلی، نوع نقش، نوع شخصیت‌پردازی و اشکال اعمال قدرت جنسیتی.

با در نظر گرفتن این مقوله‌ها که نتایج آنها در چارچوب نظریه فمینیستی، می‌توانست معنادار باشد، تعداد ۶۲ حلقه فیلم سینمایی از دوره پس از انقلاب با استفاده از ابزار پرسشنامه معکوس مورد تحلیل قرار گرفته که نتایج آن به طور خلاصه بدین شرح است:

- نتایج نشان دادند که به طور کلی میزان حضور مردان در نقشهای اول و اصلی در فیلمهای دوره پس از انقلاب به صورتی معنادار نسبت به زنان بیشتر بوده است.

- در مورد منزلت شغلی دو جنس در فیلمهای مورد بررسی نتایج نشان دادند که اولاً به طور کلی نسبت مردان شاغل به زنان شاغل، تقریباً نسبت سه به یک بوده است و ثانیاً بازیگران زن نقش اصلی در فیلمهای مورد بررسی، منزلت شغلی نسبتاً پایین‌تری از بازیگران مرد داشته‌اند.



- به طور کلی در فیلمهای مورد بررسی مردان نسبت به زنان از نقشهای اجتماعی بیشتری برخوردار بودند؛ به طوری که تقریباً در مقابل هر ۱ زن دارای نقش اجتماعی، ۳ مرد دارای نقش اجتماعی بوده‌اند که این مسئله می‌تواند نشان از فضای مردانه حاکم بر سینمای ایران داشته باشد.

- در مورد فضای کنش دو جنس، نتایج تحقیق نشان داد که در فیلمهای مورد بررسی، مردان به شکلی معنادار بیشتر از زنان در فضاهای عرفاً مردانه همچون فضاهای بیرون از خانه و محل کار نشان داده شده‌اند.

- نتایج نشان دادند که به طور کلی در فیلمهای مورد بررسی، زنان بیش از مردان، از طریق خواهش مطالبات خود را از جنس مخالف طلب می‌کنند. برعکس مردان برای رسیدن به خواسته‌های خود از جنس مخالف، بیشتر به دستور و تحمیل مبادرت می‌ورزند.

- نتایج نشان دادند که در فیلمهای سینمایی مورد بررسی، غالباً مردان نقش اول دارای شخصیت فرادستانه و زنان نقش اول دارای شخصیت فرودستانه نمایش داده شده‌اند.

بدین ترتیب نتایج حکایت از تأیید همه فرضیات در نظر گرفته شده در این تحقیق دارد. فرضیاتی که مؤید وجود نابرابری جنسیتی در سینمای ایران به سود مردان و ضرر زنان هستند. سینمای پس از انقلاب بنابر رویکرد نظری فمینیستی، پدرسالاری را در روابط دو جنس بازنمایی و برساخت کرده است. همچنین این نتایج تأییدکننده نظریه تاکمن درباره فنای نمادین زنان در رسانه‌های جمعی است. فیلمهای ایرانی از طریق نمایش معنادار زنان در حال ایفای نقشهای خانوادگی، انجام فعالیتهای نه چندان مهم از نظر اجتماعی و همچنین نمایش معنادار حضور آنها در فضاهای عرفاً زنانه خانه و آشپزخانه عملاً به فنای نمادین زنان پرداخته‌اند.

از سوی دیگر، اگر از رویکرد تحلیلی مالی هاسکل بنگریم، غالب فیلمهای ایرانی را متعلق به «ژانر مردانه» تصور خواهیم کرد. ژانری که در آن زنان نسبت به مردان موجوداتی درجه دوم محسوب می‌شوند و قهرمانان اصلی در آن معمولاً مردان هستند و کارها و خطوط اصلی داستان نیز توسط آنان سامان می‌یابد. زنان در این ژانر خصوصیاتی را به نمایش می‌گذارند که آنها را از برخورد فعالانه و عقلانی با جهان بیرون از خانه باز می‌دارد. بدین ترتیب، سینمای ایران محملی برای نمایش نابرابریهای جنسیتی می‌شود. نمایشی که در قالب برساخت الگوهای جنسیتی نابرابر و تفکرات قالبی سنتی به مخاطبان ارائه می‌شود.

البته این نتیجه‌گیری، همچنان که نویسنده در جایی دیگر آن را مورد تحلیل قرار داده است (سلطانی گردفرامری، ۱۳۸۳؛ رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳)، نباید موجب شود موج نو فیلمهای ژانر زنانه و فمینیستی را از نیمه دوم دهه ۷۰ به این سو نادیده بگیریم. فیلمهای موج نوی همچون دو زن،

قرمز، شوکران، سگ کشی، واکنش پنجم و زیر پوست شهر (برای مثال ر.ک.: راودراد و زندی، ۱۳۸۵). موج نویی که باعث تغییر معنادار بسیاری از الگوهای سنتی روابط جنسیتی در فیلمهای سینمایی ایرانی شده و حکایتگر برهم خوردن موازنه قدرت جنسیتی در آنها به نفع برابری بوده است. در این‌گونه از فیلمها، زنان فقط در نقشهای سنتی زنانه همچون مادری و همسری ظاهر نمی‌شوند بلکه فعالانه نقشهای اجتماعی را به عهده می‌گیرند و محدوده فضاهای سنتی کنش خود را نقض می‌کنند و با به چالش کشیدن روابط قدرت مردسالارانه از طریق ابزارهای مقاومت و اعمال قدرت می‌کوشند تعریف جدیدی از مناسبات جنسیتی ارائه دهند.

Archive of SID

## منابع

- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.
- استوری، جان (۱۳۸۲)، «مطالعات فرهنگی درباره فیلمهای عامه‌پسند»، ترجمه حسین پاینده، *ارغنون*، شماره ۲۳، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- جوادی‌یگانه، محمدرضا و عباس کاظمی (۱۳۸۴)، *تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب درباره نگرش نسبت به زنان و میزان تقریب آن با جایگاه مطلوب زن در نظام اسلامی*، جهاد دانشگاهی، تهران: دانشکده علوم اجتماعی، گروه پژوهشی مطالعات فرهنگی.
- کازمیه، آن (۱۳۸۲)، *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.
- مالوی، لورا (۱۳۸۲)، «لذت بصری و سینمای روایی»، ترجمه فتاح محمدی، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۲۳، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- هاسکل، مالی (۱۳۸۱)، «بازیگران زن در سینمای دهه ۱۹۴۰: از بازی تا زندگی»، *فصلنامه فارابی*، دوره یازدهم، شماره ۴، شماره مسلسل ۴۴، بنیاد سینمایی فارابی.
- راوودراد، اعظم (۱۳۷۹)، «تحلیل جامعه‌شناختی فیلمهای دوزن و قرمز»، *فصلنامه فارابی*، دوره نهم، شماره ۴.
- راوودراد، اعظم و مسعود زندی (۱۳۸۵)، «عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران»، *مطالعات زنان*، دوره چهارم، شماره ۳، صفحات ۲۳-۴۰.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *درآمدی بر تاریخ سینمای ایران*، تهران: نشر نی.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۴)، *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
- مرادی کوچی، شهناز (۱۳۸۰)، «مرز قاطع تصویر زن در سینمای ایران»، *فصلنامه فارابی*، دوره یازدهم، شماره ۲ و ۳.
- گرت، استفانی (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی جنسیت*، ترجمه کتابیون بقایی، تهران: نشر دیگر.
- کولومبورگ، سوزان (۱۳۷۸)، *رشد جنسیت*، ترجمه مهرناز شهرآرای، تهران: انتشارات ققنوس.
- نایی، هوشنگ و حمید عبداللهیان (۱۳۸۱)، «تبیین قشریندی اجتماعی»، *نامه علوم اجتماعی*، دوره جدید، شماره ۲۰، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
- سلطانی‌گرددفرامزی، مهدی (۱۳۸۳)، «زنان در سینمای ایران»، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۱۸، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- رحمتی، محمدمهدی و مهدی سلطانی (۱۳۸۳)، «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دوره دوم، شماره ۳، مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، دانشگاه تهران.
- سلطانی‌گرددفرامزی، مهدی (۱۳۸۵)، «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دوره چهارم، پیاپی ۱۴، ۶۱-۹۱، مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، دانشگاه تهران.

- Benjamin, Walter (1936), "The work of art in age of mechanical reproduction",  
source: [http://pixels.filmtv.ucla.edu/gallery/web/julian\\_scaff/benjamin/](http://pixels.filmtv.ucla.edu/gallery/web/julian_scaff/benjamin/)
- lahsraM, Gordon (ed) (1998), a Dictionary of Sociology Oxford University Press.
- Jackson, Steve and Sue Scott (2002), Gender: a Sociological Reader, Edited by  
Steve Jackson and Sue Scott, London: Routledge.
- Goffman, Erving (1997), Goffman Reader, Edited and With Preface and Introduction  
by Charles Lemert and Ann Branaman, Oxford: Blackwell Publisher Ltd.

Archive of SID