Archive of SID

زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۳: ۲۹۷ـ۳۱۲

خوانش نسلی زنان از فیلم سینمایی *دو زن*

یاسر رستگار[۱]*، احسان آقابابایی[۲]

چکیده

امروزه نقش مخاطب در تفسیر کالاها و محصولات فرهنگی، از جمله فیلم‌های سینمایی، بسیار اساسی است. ازاین‌رو، کشف شیوهٔ معنادهی و خوانش مخاطبان می‌تواند ما را به جهان اجتماعی در پس این تفسیرها نزدیک کند. زنان از جمله مخاطبانی‌اند که با داشتن پیشینه‌ها و تجربه‌های فرهنگی و نسلی مختلف می‌توانند خوانش متفاوتی از فیلم‌ها داشته باشند. مقالهٔ حاضر نیز، مبتنی بر پارادایم تفسیری، قصد دارد بدین سؤال پاسخ دهد که مخاطبان زن در دو نسل متفاوت به چه شیوه‌ای فیلم *دو زن* را معنا می‌کنند. روش‌شناسی به‌کاررفته در این پژوهش با رویکرد تفسیری و مبتنی بر روش مصاحبهٔ گروهی بوده است. برای اجرای این کار، دو گروه از زنان در دو نسل ۲۰ـ۳۰ ساله و ۴۵ـ۵۵ ساله به شیوه‌ای هدفمند انتخاب شدند و با آنان در قالب دو گروه مجزا مصاحبه به عمل آمد. تحلیل تفسیری داده‌ها حکایت از خوانش متفاوت دو نسل زنان مطالعه‌شده دربارهٔ ویژگی‌های شخصیتی و سرنوشت شخصیت‌های فیلم در سطح متنی و همچنین در باب مفاهیمی چون مردسالاری و همذات‌پنداری در سطح فرامتنی داشته است. شباهت میان دو نسل مذکور نیز به معنادهی بر مبنای تقابل سنت و مدرنیته و فهم رخدادها بر اساس این دوگانه، مربوط می‌شود.

کلیدواژگان

تفسیر مخاطب، خوانش نسلی، زنان، سینمای ایران، فیلم *دو زن*.

۱. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه هرمزگان yaser.rastegar62@gmail.com
۲. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه اصفهان Ehsan_aqababaee@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۲۳

www.SID.ir

Archive of SID

طرح مسئله

مطالعات فیلم فمنیستی و مطالعات فرهنگی در یک مفصل‌بندی مفهومی به علایق پست‌مدرن گره خورده‌اند؛ جایی‌که نقش «مخاطب» در تفسیر محصولات فرهنگی و از جمله فیلم‌های سینمایی فعالانه، چندوجهی و چندمعنایی قلمداد شده است. بدین معنا، برخلاف رویکردهای گذشته، که متخصص متن را تحلیل و رمزگشایی می‌کرد، اینک، مخاطبان همچون عاملیتی از پایین، علایق بالادستی را جهت می‌دهند و به مدد نوعی «جرح و تعدیل» بین خود و متن فیلم پل می‌زنند [۲۸]. مخاطبان و از جمله زنان با داشتن پیشینهٔ فرهنگی، نژادی و طبقاتی مختلف خوانش‌های متفاوتی از فیلم دارند و معانیِ متمایزی به آن نسبت می‌دهند. در این بین، تعلقات نسلی زنان نیز در خوانش مدخلیت دارد. از یک‌سو، از زمانی که کارل مانهایم نسل را به‌منزلهٔ یک مسئلهٔ اجتماعی معرفی و بیان کرد که نسل‌های گروهی به لحاظ سنی مشابه‌اند که در یک بازهٔ زمانی رخدادهای تاریخی را تجربه می‌کنند، پیوند بین شناخت و امر اجتماعی چنان تقویت شد که متفکران بعدی از اصطلاحاتی چون تأثیر نسلی، دورهٔ نسلی، شکاف نسلی، واحدهای نسلی در تفسیر و تبیین اوضاع اجتماعی مدد جستند [۲۰؛ ۲۶؛ ۳۱]. از سوی دیگر، به مرور با رشد مطالعات سینمایی در دههٔ ۱۹۹۰ به بعد به جز نژاد، قومیت، و خاستگاه خانوادگی و طبقاتی، ویژگی‌های نسلی و سنی زنان نیز در قرائت آنان از فیلم مورد توجه قرار گرفته است [۹؛ ۳۴]. مقالهٔ حاضر نیز به پیروی از این سنت مطالعاتی این هدف را دنبال می‌کند که زنان اصفهانی متعلق به دو نسل، یعنی نسل ۲۰ـ۳۰ سال و نسل ۴۵ـ۵۵ سال، به یکی از فیلم‌های فمنیستی سینمای ایران، یعنی فیلم *دو زن*، چه معانی‌ای نسبت می‌دهند و به چه شیوه‌ای آن را تفسیر می‌کنند. ازاین‌رو، پرسش‌های اساسی مقالهٔ حاضر آن است که مخاطبان زن به چه شیوه به فیلم *دو زن* معنا می‌دهند و تفاوت و شباهت نسلی و بینانسلی آن‌ها در خوانش این فیلم چیست؟

ادبیات تحقیق

به‌طورکلی، رابطهٔ زن و رسانه‌ها و از جمله فیلم بر آن چیزی متمرکز است که تاکمن «فنای نمادین زنان» می‌نامد؛ یعنی در تولید و بازتولید رسانه‌ای، زنان همیشه در حاشیه قرار داشته‌اند [۳]. بااین‌حال، دربارهٔ رابطهٔ زن و فیلم، رهیافت‌های نظری چندی وجود دارد که در اینجا به آن‌ها می‌پردازیم: الف) بازنمایی: به پیروی از این رهیافت، محققان به بررسی تصویر زن در فیلم‌های سینمایی می‌پردازند. این رهیافت، که عموماً جامعه‌شناختی است، فیلم را همچون آیینه‌ای در نظر می‌گیرد که واقعیت اجتماعی را بازنمایی یا از آن عدول

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند. مولی هسکل[1] و ماجُری روزن[2] از این سنت تبعیت می‌کنند. هسکل تاریخ فیلم را عزیمت از «حرمت» به «هتک حرمت» می‌داند [۱۵]. روزن نیز بر این باور است که بخش عمده‌ای از فیلم‌ها به شکل واقع‌گرایانه‌ای با زنان کنار نیامده‌اند؛ درعوض، با پایمالی واقعیت، کلیشه‌ها را بازتولید کرده و تصاویری غیرواقعی از زنان خلق کرده‌اند [۲]. در کل، این دو به وجود «یک جوهرهٔ زنانهٔ فرضی که توسط پدرسالاری سرکوب یا کتمان شده» باور دارند [۱۷]. ازاین‌رو، بر پردهٔ سینما تصاویری چون دوشیزگان، زنان عشوه‌گر، قربانیان، مادران رنج‌دیده، زنان کودک‌سان، دخترکان خودنما از زنان در سینمای کلاسیک هالیوود نمایش داده شده است و گاه پرده‌ای جلوی آینهٔ سینما را گرفته است [۲۵]. ب) نشانه‌شناسی و روانکاوی: طرفداران این رهیافت‌ها بر این نظرند که رویکرد بازنمایی نوعی ساده‌سازی است، زیرا معانی ایدئولوژیک متنی را نادیده گرفته است. اینان برساخت ایدئولوژیکی زن به‌منزلهٔ «دیگری» و فرافکنی فانتزی مرد از زن در فیلم‌ها را در مرکز کار خویش قرار داده‌اند. کلر جانستن در «سینمای زن به‌مثابهٔ ضد سینما» از مفهوم اسطورهٔ رولان بارت استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه زنان به منزلهٔ یک نشانه کارکرد آیکونیک و ایدئولوژیک داشته‌اند. از نظر وی، نشانهٔ زن به‌منزلهٔ یک ساختار، یک رمزگان، یا یک قرارداد عمل کرده است. برای مثال، وی در ژانر وسترن و از جمله در فیلم‌های جان فورد نشان می‌دهد که زن نشانهٔ خانه، فرهنگ، و تمدن است و مرد با چنین پدیده‌هایی و لذا با زن رابطه‌ای مهرآکین[3] دارد [۳۰].

مهم‌ترین فمنیست در سنت روانکاوی لورا مالوی است. وی در مقالهٔ معروف خود «لذت بصری و سینمای روایی» می‌نویسد: «زن در فرهنگ پدرسالار نقش دالی برای دیگری مذکر را به عهده می‌گیرد» و به امر نمادینی مقید می‌شود که در آن مرد فانتزی‌های خود را از طریق تحمیل بر «تصویر صامت زن» محقق می‌کند [۱۳]. مفهوم نگاه خیرهٔ مذکر در دههٔ ۱۹۸۰ در مطالعات سینمایی به یک سنت مبدل شد و مباحث زیادی به راه انداخت، اما انتقاداتی را به مرور موجب شد [۹]. ازاین‌رو، برخی از روانکاوان درصدد برآمدند به نقش تماشاگر در سینما بیشتر بها دهند. به نظر دوان، در عمل تماشای فیلم در دههٔ ۱۹۴۰ زنانِ تماشاگر، درگیر رویه‌های احساسی مازوخیسم، پارانویا، نارسیسیسم، و هیستری بودند و تنها گزینهٔ پیش روی آن‌ها «میل به یک میل مردانه» بود [۲۲]. وی بعدها به جای تقابل مرد فعال/ زن منفعل، که مالوی بر آن تأکید داشت، از همجواری با و فاصله از تصویر/ پرده سخن گفت و تلاش کرد که

---

1. Molly Haskell
2. Marjorie Rosen
۳. این واژه، ترجمهٔ اصطلاح ambivalence است که نخستین بار اویگن بلویلر به کار برد و فروید آن را در نظریهٔ خود دربارهٔ احوال قلبی جای داد. مهراکین ترکیبی از عشق و نفرت نسبت به فردی واحد است [۶]. در برخی از متون، از واژهٔ «عواطف دوگانه» یه «دوگانگی عواطف» نیز در ترجمهٔ این اصطلاح استفاده شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

با اقتباس مفهوم بالماسکه[1] از جوآن ریویر[2] به درک عمیق‌تری در این مورد دست یابد [۲۳]. در همین زمینه، دولورتی نیز نوشت که زنان به دو گونه می‌توانند با فیلم همنوا شوند یا یک موقعیت فعال میل را اقتباس کنند- یعنی میل برای دیگری- یا یک موقعیت منفعل میل را اشغال کنند- یعنی میل به مورد میل دیگران واقع شدن [۲۱]. ازاین‌رو، برخی از روانکاوان درصدد برآمدند که به نقش تماشاگر در سینما بیشتر بها دهند. این تحلیل‌ها عموماً متن‌محور از آب درآمدند و نشان دادند که همذات‌پنداری و سوژه‌بودگی زنان چگونه از طریق متن ساخته می‌شود. ج) مطالعات فرهنگی: از دههٔ ۱۹۹۰ به بعد نارضایتی‌هایی از نگرش روانکاوانه آغاز شد، زیرا از یک‌سو مباحث مربوط به نگاه خیره بی‌سرانجام ماندند و از سوی دیگر ذات روانکاوانهٔ تحلیل‌ها با تغییرات اجتماعی و امید به بهبودی وضع زنان در رابطه با سینما همخوانی نداشتند. ازاین‌رو، کسانی مثل آنیته کوهن و کریستین گلدهیل درصدد برآمدند که تحلیل‌های متنی را به تماشاگران زن واقعی و تکثر طبقاتی، نژادی، و ملیتی گره بزنند [۲۹]. این امر باعث شد که مطالعات فمنیستی سینما با مطالعات فرهنگی و قوم‌نگاری تفسیری هم‌راستا شود، زیرا این موضوع اهمیت یافت که مردم امور را براساس آنچه بدان معتقدند می‌بینند و تفسیر می‌کنند و بنابراین وقتی مردم فیلمی را می‌بینند، آن‌ها فقط به تصویر نگاه نمی‌کنند؛ بلکه به تفسیر رابطهٔ میان تصاویر و خودشان مبادرت می‌ورزند [۲۴؛ ۳۶]. در این زمینه، کوهن میان تماشاگر[3] و مخاطب[4] تفاوت قائل شد. به نظر وی، تماشاگر سوژه‌ای است که به وسیلهٔ دلالت برساخته می‌شود و از طریق متن فیلم استیضاح می‌شود. او دریافت‌کننده و رمزگشای پیام‌های بارگذاری‌شده در فیلم است. مخاطب گروهی از مردم‌اند که در یک تالار فیلم را تماشا می‌کنند؛ یعنی کسانی است که کنش سینما رفتن از آن‌ها سر می‌زند و می‌توان آن‌ها را شمرد و براساس پایگاه اجتماعی- اقتصادی، جنسیت، سن، و... مقوله‌بندی کرد [۳۳]. به نظر کوهن، تماشاگر و حضار در مصرف بازنمایی‌هایی که فیلم ارائه می‌دهد، یکی می‌شوند. کریستین گلدهیل معتقد بود که بین تماشاگر و فیلم نوعی «جرح و تعدیل» وجود دارد. جرح و تعدیل متضمن رابطهٔ دوجانبهٔ متن و مخاطب است که به ایده‌های گرامشی گره می‌خورد [۵]. مفهوم مخاطب با مفاهیم دیگری نیز پیوند دارد که در اینجا به اختصار به آن‌ها اشاره می‌شود.

مخاطب و متن: نوعی از تماشاگر قابل تعریف است که با خود متن شکل می‌گیرد. یعنی از طریق قراردادهای زاویهٔ دید، ساخت‌بندی روایتی، و میزانسن.

مخاطب و دستگاه‌های فنی: دستگاه‌های فنی گوناگون، پیوسته در حال توسعه‌اند و تماشاگر خود را می‌طلبند. برای مثال سینه پلکس، آی. ام. ای. اکس، دستگاه ویدئوی خانگی و... .

1. masquerade
2. Joan Riviere
3. spectator
4. audience

www.SID.ir

Archive of SID

مخاطب و زمینه‌های نهادی‌شدهٔ تماشای فیلم: تماشاگر در ارتباط با بافت تماشا شکل می‌گیرد. برای مثال آیین اجتماعی سینما رفتن، تحلیل‌های کلاس درس و... [۴]. به قول مورلی «سینما رفتن چیزی بیش از فیلم دیدن است. از خانه بیرون رفتن شبانه، حس تفریح و استراحت، و لذت و هیجان داشتن هم هست... . سینما فقط فیلم‌های منفرد عرضه نمی‌کند، بلکه نوعی عادت و قسمی تجربهٔ اجتماعی می‌فروشد» [۱۶].

مخاطب و ایدئولوژی/ گفتمان: نوع خاص تماشاگری از گفتمان یا ایدئولوژی شکل می‌گیرد. همان‌طور که پیش از این گفتیم، ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های گوناگون طی یک رویهٔ پیچیده با استیضاح یا سایر تکنیک‌ها، تماشاگرانی خلق می‌کنند که سرسپردهٔ آن‌ها باشند.

مخاطب بالفعل: منظور تماشاگری است که به نژاد، سن، جنسیت، و... مشخصی تعلق دارد و در شرایط ویژهٔ تاریخی به سر می‌برد [۴]. برای مثال، وقتی فیلم *تایتانیک* برای نخستین بار به نمایش درآمد، بسیاری از تماشاگران و منتقدان امریکایی توجه خود را به جلوه‌های ویژهٔ فیلم و جنبه‌های روان‌شناختی آن، به‌ویژه تحسین ابتدایی دستاوردهای انسانی و صحنه‌های عاطفی، عشق و حرمان آن، معطوف کردند. فیلم در چین نیز محبوبیت عظیمی یافت، منتها بنا به دلایل متفاوت. چینی‌ها بیشتر بر طبقات اجتماعی فیلم تمرکز کردند و به‌ویژه جک (لئوناردو دی کاپریو) را به‌عنوان مردی شریف از طبقهٔ کارگر ستایش کردند [۱۱]. رویکرد «مخاطب بالفعل» از سوی مقالهٔ حاضر پی گرفته خواهد شد که از جمله تحقیقات این رویکرد می‌توان به دو مورد اشاره کرد: هلن تیلور تحلیل کرد که زنان بریتانیایی و امریکایی به فیلم و رمان *بربادرفته* چگونه واکنش نشان می‌دهند [۹]. جک استیسی نیز به واکنش زنان بریتانیایی به ستارگان زن هالیوودی قبل و بعد از جنگ دوم جهانی می‌پردازد [۲۹].

نسل و مفاهیم نسلی

برای نسل تعاریف متنوعی در علوم اجتماعی مطرح شده است. هنک بیکر یکی از معروف‌ترین این تعاریف را ارائه داده است. گروه‌های متمایزشده‌ای که به وسیلهٔ موقعیت تاریخی و علایق خاص در سطح فردی، دوره‌های زندگی، سوگیری ارزشی، و سوگیری نسلی و در سطح سیستم اندازه و ترکیب، فرهنگ نسلی، و سوگیری‌های نسلی مشخص می‌شوند [۱۸]. کریستوفر بالس نیز در تعریف دیگری نسل را این‌گونه تعریف می‌کند: نسل عبارت است از مجموعه‌ای از انسان‌ها که در ابژه‌های نسلی با یکدیگر سهیم شده‌اند، آن ابژه‌ها را به‌خوبی درک کرده‌اند، و در نتیجه اکنون بینشی در مورد واقعیت اجتماعی برای خود به وجود می‌آورند [۸]. کارل مانهایم نیز نسل را موجودیتی اجتماعی و نه ضرورتی بیولوژیکی تلقی کرده و آن را دارای سه بعد جایگاه نسلی، نسل به‌مثابهٔ یک واقعیت، و واحد نسلی می‌داند. جایگاه نسلی تعیین‌کنندهٔ حوزه کسب تجربه است و با افرادی که در یک دورهٔ زمانی و فضای اجتماعی فرهنگی یکسان متولد

www.SID.ir

Archive of SID

شده‌اند و کسانی که مقدار مشترکی از وقایع تاریخی را تجربه می‌کنند، مرتبط است. بنابراین، یک نسل به‌منزلهٔ یک واقعیت فقط شامل افرادی می‌شود که به لحاظ تاریخی هم‌دوره‌اند [۱]. به زعم مانهایم، پدیدهٔ گسست نسلی عمدتاً در پی دورانی از تغییرات فرهنگی سریع ایجاد می‌شود. از دیگر نظریه‌پردازان حوزهٔ نسل، رونالد اینگلهارت است. او نیز درخصوص دگرگونی ارزش‌ها در میان نسل‌ها عنوان کرده است که یکی از مؤلفه‌های اساسی دگرگونی ارزشی، جایگزینی نسلی است؛ به این معنا که در دورهٔ پس از جنگ جهانی دوم، که کشورها بر اثر توسعهٔ اقتصادی دورانی از وفور کالاها و انباشت ثروت را تجربه کردند، گرایش به سمت ارزش‌های فرامادی بیشتر شد [۷].

روش‌شناسی

روش‌شناسی به‌کاررفته در این مقاله پژوهش تفسیری[1] است. پژوهش تفسیری بر درک معانی، اهداف، و مقاصدی که مردم به کنش‌ها و تعاملاتشان با سایرین نسبت می‌دهند، تمرکز دارد [۳۸]. این روش‌شناسی به لحاظ هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی در ذیل پارادایم تفسیری قرار می‌گیرد. پارادایم تفسیری زندگی اجتماعی انسان را به‌مثابهٔ یک دستاورد می‌بیند که به صورت نیت‌مند و بر پایهٔ کنش‌های هدفمند کنشگران ایجاد شده است [۱۴]. همچنین، روش اتخاذشده برای انجام‌دادن کار، مصاحبهٔ گروه متمرکز بوده است. گروه متمرکز، گروه‌های کوچک ساختاریافته‌ای‌اند که معمولاً شخصی در مقام ناظر آن‌ها را هدایت می‌کند و به منظور بررسی دیدگاه‌ها و تجربه‌های خاص افراد از طریق کنش متقابل گروهی تشکیل می‌شوند [۱۲]. یکی از ویژگی‌های مهم مصاحبهٔ گروهی که بسیاری از متخصصان بر آن تأکید دارند این است که به دلیل تعاملی‌بودن فضای مصاحبه و تبادل انگیزه و تفکر در میان مشارکت‌کنندگان، بروز و ظهور افکار و تجربه‌ها در برخی از حوزه‌ها به مراتب بهتر و بیشتر از یک مصاحبهٔ انفرادی اتفاق می‌افتد [۳۵]. همچنین معانی و پاسخ‌هایی که در مصاحبه گروه متمرکز رشد می‌یابد، بیشتر شکل اجتماعی دارد تا فردی [۱۰]. در مصاحبه‌های گروهی، شرکت‌کنندگان یک جرقهٔ ذهنی در افراد مقابل ایجاد می‌کنند که در بروز و بیان تجربه‌ها و ذهنیت‌ها بسیار مثمر است [۳۷]. کیتزینگر[2] نیز بر ویژگی‌های تعاملی گروه متمرکز تأکید داشته و عنوان کرده است که این روش، تعامل بین مشارکت‌کنندگان، دیدگاه آن‌ها دربارهٔ دنیایشان، زبانی که به کار می‌گیرند، و ارزش‌ها و عقاید آن‌ها را هویدا می‌سازد [۳۲]. هدف متخصصان پژوهش حاضر نیز احصای معانی و ارزیابی‌های اجتماعی از فیلم *دو زن* بوده است. ازاین‌رو، استدلال محققان بر این اساس است که برداشت‌های مختلفی از یک فیلم به‌مثابهٔ یک متن می‌تواند وجود داشته

1. interpretive inquiry
2. Kitzinger

www.SID.ir

Archive of SID

باشد. به عبارتی، هر فردی احتمالاً برداشت‌ها، معنادهی، و معناکاوی خاص خودش را بـه فـیلم دارد. بنابراین، بسیاری از ایده‌ها و معانی مذکور در یک مصاحبهٔ فردی امکان بروز و ظهور پیـدا نمی‌کند؛ درحالی‌که در یک مصاحبهٔ گروهـی متمرکـز و بـه دلیـل اینکـه احتمـالاً تفسـیرهای مختلفی در فیلم دیده می‌شود، درنتیجهٔ تضارب آرا و مباحثه‌ای که شکل می‌گیـرد در تحریـک مصاحبه‌شوندگان و ابراز و بیان دیدگاه‌هایشان سودمند خواهد بود.

فیلم سینمایی *دو زن* به کارگردانی تهمینه میلانی ساختهٔ سـال ۱۳۷۷ اسـت کـه در سـال ۱۳۷۸ به نمایش عمومی درآمده است. دلایل انتخاب این فیلم به چند موضوع برمی‌گـردد. اول آنکه این فیلم از سوی منتقدان مجلهٔ فیلم در شـمارهٔ اسـفند ۱۳۷۷ بـه‌عنـوان فـیلم برگزیـده انتخاب شد؛ ازاین‌رو، به لحاظ تکنیکی فـیلم درخـوری اسـت. دوم آنکـه *دو زن* در کنـار *قرمـز* (فریدون جیرانی) یکی از دو فیلم پرفـروش سـال ۱۳۷۸ لقـب گرفـت و مخاطبـان بسـیاری را متوجه خود کرد، بنابراین از اقبال عمومی نیز برخوردار شد. سوم آنکه، فیلم *دو زن* با اتخاذ یک ایدئولوژی زن‌محورانه احساسات مخاطبان دربارهٔ زن‌بودن را به چالش می‌کشد و فضای مفهومی لازم برای معنادهی دو نسل از زنان را فراهم می‌آورد. درنهایت نیـز، مطالعـات نویسـندگان ایـن مقاله نشان می‌داد که از دههٔ ۱۹۹۰ موجی انتقادی از نظریـه‌هـای زبـان‌شـناختی و روانکاوانـهٔ ساختارگرای فیلم برخاست که مفهوم تماشاگری در این نظریه‌ها را نشانه رفته بودند. این مـوج انتقادی سه جریان عمدهٔ نظریه‌های شناختی فیلم، فمنیسـتی، و مطالعـات فرهنگـی را شـامل می‌شد و بر این موضوع تأکید داشت که چرا نظریه‌های پیشین و مسلط، تماشـاگران تجربـی را به حساب نیاورده‌اند. محققان مقاله، هم‌نوا با این جریان درصدد برآمدند که مفهوم تماشاگر زن تجربی را به لحاظ روشی بررسی کنند. بنابراین مسئله در ابتدا نه خودِ فیلم بلکه تفاوت خوانش تماشاگران تجربی از یک فیلم بود. در این میان، فیلم‌های بسیاری مشاهده شدند، اما *دو زن* بـا ایدئولوژی‌های فمنیستی‌ای که داشت، امکان کشف سازوکار خوانش را بهتر فراهم می‌کرد، زیـرا موضوع فیلم عام‌تر و برای تفسیر نسلی مناسب‌تر بود. درحقیقت، اسـتدلال محققـان ایـن‌گونـه بوده است که اکنون و پس از گذشت حدود بیست سال از ساخت چنین فیلم پرمخاطبی، نسل جوان‌تر در برابر این فیلم چه مواجهه‌ای خواهد داشت و آن را چگونه معنـا خواهـد کـرد و ایـن معناکاوی در کنار مواجههٔ زنانی از همان نسل روایت‌شده در فیلم چه تفسیرهایی رقـم خواهـد زد. ازاین‌رو، مصاحبهٔ گروهی متمرکز در تابستان سال ۱۳۹۳ انجام و گزارش‌نویسـی آن نیـز در پاییز همان سال صورت گرفته است.

داستان این فیلم دربارهٔ دختری به نام فرشته است که به دلیل تعطیلی دانشگاه و مزاحمـت مردی به نام حسن تحصیل را رها می‌کند. سپس به شهر خود، یعنی اصفهان، بـازمی‌گـردد. بـه دلیل مزاحمتِ دوبارهٔ حسن، بر اثر سانحه‌ای رانندگی، پای پسربچه‌ای را می‌شـکند و بـه ازدواج مردی اقتدارطلب (احمد) تن می‌دهد. فیلم که بـه صـورت فـلاش‌بـک داسـتان خـود را روایـت

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند، از نارضایتی زناشویی فرشته خبر می‌دهد و درنهایت با مرگ شوهر به دست حسن فیلم به پایان می‌رسد. این در حالی است که رؤیا، دوست فرشته، سرنوشت دیگری را از سر می‌گذراند. وی با یکی از همکلاسی‌هایش ازدواج کرده و اینک زنی شاغل است و با شوهری زندگی می‌کند که او را درک می‌کند.

حجم نمونه، شیوهٔ نمونه‌گیری و تحلیل داده‌ها

افراد حاضر در مصاحبه‌های گروهی به شیوهٔ هدفمند و متناسب با سؤال اساسی تحقیق انتخاب شده است. بدین منظور ابتدا دو نسل از زنان ۲۰ـ۳۰ ساله و سپس زنان ۴۵ـ۵۵ ساله شناسایی و انتخاب شدند. از آنجا که سؤال اصلی تحقیق حاضر بر خوانش نسلی مبتنی است، مهم‌ترین معیار در انتخاب نمونهٔ نسل و تجربهٔ نسلی آن‌ها بوده است. بدین‌ترتیب، نمونه‌هایی در این پژوهش حضور داشتند که براساس تلقی پژوهشگران تجربیات نسلی متفاوتی را از سر گذرانده باشند. یک نسل اواخر رژیم پهلوی، انقلاب، جنگ، و دورهٔ پس از جنگ را تجربه کرده و نسل دیگر دوران پس از جنگ را در سنین نوجوانی به بعد تجربه کرده است. علاوه بر عامل سن، که تعیین‌کننده بود، تلاش شد از کسانی دعوت شود که توانایی بازگوکردن تجربیات نسلی خود و گفت‌وگو دربارهٔ فیلم را داشته باشند. بنابراین همهٔ مصاحبه‌شوندگان دارای مدرک دیپلم و بالاتر بودند. نمونه متشکل از ۱۲ زن بود. شش نفر به نسل ۲۰ـ۳۰ تعلق دارند که تحصیلات دو نفر کارشناسی ارشد و چهار نفر کارشناسی است. نسل ۴۵ـ۵۵ نیز متشکل از شش زن بود که سه نفر کارشناسی، یک نفر دکتری، یک نفر کارشناسی ارشد و یک نفر دیپلم دارند.

جدول۱. حجم نمونه

نسل ۳۰ـ۲۰			نسل ۵۵ـ۴۵		
مصاحبه‌شونده	سن	تحصیلات	مصاحبه‌شونده	سن	تحصیلات
نیلوفر	۲۷	کارشناسی ارشد	زهرا	۵۲	کارشناسی
نوشین	۲۷	کارشناسی ارشد	فریبا	۵۳	کارشناسی
فاطمه	۲۲	کارشناسی	لیلا	۴۶	دیپلم
سارا	۲۶	کارشناسی	مریم	۴۸	کارشناسی
کتایون	۲۵	کارشناسی	پروانه	۴۷	کارشناسی ارشد
سمیرا	۲۹	کارشناسی	مینا	۴۶	دکتری

شایان ذکر است که یک نسخه از فیلم *دو زن* به افراد مصاحبه‌شده داده شد و بعد از تماشا به صورت منفرد، دو جلسه مصاحبهٔ جداگانه ترتیب داده شد که در یکی نسل ۲۰ـ۳۰ و در دیگری نسل ۴۵ـ۵۵ حضور داشتند. پس از انجام‌دادن مصاحبه‌ها، فایل‌های صوتی ضبط‌شده به متن تبدیل شده و متن نهایی به همراه یادداشت‌های ثبت‌شده در حین مصاحبه

www.SID.ir

Archive of SID

داده‌های مطالعهٔ حاضر را شکل داده‌اند. برای تحلیل و ارزیابی داده‌های متنی از تکنیک کدگذاری گیبسون و براون (۲۰۰۹) استفاده شده است. آن‌ها معتقدند که تم‌ها جنبه‌های کلیدی در تحلیل کیفی محسوب می‌شوند و هر نوع تحلیل در پژوهش کیفی به بحث تم‌ها مربوط می‌شود.

یافته‌ها

نسل ۲۰ـ۳۰ ساله در سطح متن

منظور از سطح متن، تفسیر و معنادهی مخاطبان به ماجرا و وقایع فیلم است. در این سطح، تلاش شده است مباحث گروهی دربارهٔ شخصیت‌ها، ویژگی‌های شخصیتی، و رخدادهای فیلم باشد.

۱. ویژگی شخصیت‌ها

این نسل، ویژگی‌هایی چون «مهربان»، «مستقل»، «نترس»، «باهوش»، «فعال»، «جسور» و «اعتماد به نفس بالا» برای فرشته قائل بودند. کتایون بعد از آنکه صفت دختری با «اعتماد به نفس بالا» را به فرشته نسبت می‌دهد، می‌گوید «چون فرشته از طبقهٔ پایین اجتماع بود، می‌خواست اوضاع خود و خونواده‌اش رو بهتر کنه». این خصلت طبقاتی موقعیت فرشته از سوی سایرین پی گرفته نمی‌شود. درعوض نیلوفر اظهار داشت «فرشته همه‌چی کامل بود، کسی که با اتکا به خودش زبان یاد گرفت، رانندگی می‌دونست و نمونهٔ کمیابی از دختران بود.» این تفسیر نیلوفر نشان می‌دهد که از نظر وی فرشته واجد ویژگی‌هایی بود که دختران زیادی آن را نداشتند. نوشین نیز بر این نظر است که فرشته می‌خواست چیزی را تجربه کند که «مخصوص خودش باشه» و با «کتاب خوندن» و «درس خوندن» به استقلال برسد. بنابراین، از نظر این مصاحبه‌شونده، اعتماد به نفس بالای فرشته او را در این جنب‌وجوش یاری کرده است. در نقطهٔ مقابل، به باور پاسخگویان این نسل، «رؤیا» دختری «محتاط»، «ترسو»، «محافظه‌کار» و «وفادار به دوستی» است. سمیرا عنوان کرد رؤیا «روی خط خودش» راه می‌رود و «احتیاج به همراه» دارد؛ احتیاج به کسی که به او کمک کند.

در مجموع، شاهدیم که نسل ۲۰ـ۳۰ صفات متفاوتی به فرشته و رؤیا نسبت می‌دهند و آن‌ها را به دو گونه شخصیت طبقه‌بندی می‌کنند.

۲. سرنوشت فرشته

سرنوشت فرشته مهم‌ترین بخش داستان است. اینکه مصاحبه‌شوندگان در دو نسل مختلف چگونه این سرنوشت را تفسیر و ارزیابی می‌کنند، برای محققان حائز اهمیت بوده است. از نظر پاسخگویان نسل ۲۰ـ۳۰، فرشته خود تلاش مضاعفی برای رشد در زندگی به کار برد، اما

www.SID.ir

Archive of SID

«شرایط جامعه»، «خانواده»، «مزاحمت حسن»، و «سه مرد» سرنوشت وی را رقم زدند. سارا می‌گوید «اگه توی خانوادهٔ دیگه‌ای بود، می‌تونست به اون‌ها تکیه کنه». فاطمه نیز اظهار داشت که اگر برای رؤیا این مشکلات ایجاد می‌شد، «خونوادش یه فکری می‌کردن و همین‌طور رهاش نمی‌کردن». نوشین نیز بر این باور است که «حسن باعث شد که قبول کنه بره زیر چتر احمد... که گیر کنه اونجا... احمد هم سر این موضوع اون رو تحقیر می‌کرد... دلیل برگشتش به اصفهان، حسن بود». کتایون نیز معتقد است سه مرد وضعیت بغرنج فرشته را به وجود آوردند «حسن، اشتباهات و تصمیمات عجولانهٔ پدرش و احمد که از آب گل‌آلود ماهی گرفت».

نسل ۲۰ـ۳۰ساله در سطح فرامتن

در این سطح، محققان سعی دارند شخصیت فرشته و رؤیا و نیز رخدادهای فیلم را به زندگی خود مخاطبان پیوند زنند. ازاین‌رو، سؤالاتی که مطرح می‌شود بحث را به همذات‌پنداری با شخصیت‌ها و مردسالاری موجود در زندگی خود فرد می‌کشاند.

۱. همذات‌پنداری

همهٔ پاسخگویان این نسل با «رؤیا» همذات‌پنداری کرده‌اند. به نظر نیلوفر، فرشته باورناپذیر است، زیرا همهٔ ابعاد زندگی‌اش خوب است، بنابراین نیلوفر از او فاصله می‌گیرد. نوشین نیز خود را شبیه رؤیا می‌داند، زیرا به نظرش او احتیاج نداشته است که جسارت به خرج دهد و مثل فرشته باشد. نوشین در این خصوص اظهار داشته که روال زندگی برایش محدودیت کمتری ایجاد کرده است و ازاین‌رو وی شبیه رؤیاست. سمیرا نیز دلیل شباهت خود و رؤیا را چنین شرح می‌دهد: «همهٔ شرایط برام جور بوده که برم دانشگاه. برای هر چیزی خیلی تلاش نکردم. همهٔ درها راحت به روم باز شده».

مصاحبه‌شوندگان این نسل، سخت خود را جای فرشته قرار داده‌اند، زیرا موقعیت مشابه خانوادگی و تحصیلی وی را نداشته‌اند. بااین‌حال، همگی اذعان دارند اگر به جای وی بودند، خانواده را در جریان می‌گذاشتند، درسشان را رها نمی‌کردند، و به پلیس اطلاع می‌دادند. علاوه بر این، یکی از دلایلی که فرشته را محدود می‌کرد «ترس از آبرو» بود. اطلاع به خانواده و پلیس برای این پاسخگویان آبروریزی به بار نمی‌آورد، بلکه به قول سارا «آبروی حسن می‌رود». برداشت مصاحبه‌شوندگان نسل جوان (۲۰ـ۳۰) این بوده که وضعیت رؤیا به شرایط دختران امروزی نزدیک‌تر است. دلیلش شاید به این امر بازمی‌گردد که این نسل حساسیت‌ها و سخت‌گیری‌های دهه‌های پنجاه و شصت ایران را تجربه نکرده‌اند و وضعیت آرام و کمتر متلاطم دههٔ هفتاد و هشتاد را از سر گذرانده‌اند. درحقیقت، به دلیل اینکه در میان اظهارات مصاحبه‌شوندگان به تلاطمات سیاسی و اجتماعی در زندگی هیچ اشاره‌ای نمی‌شود و فقط از ادارهٔ زندگی روزمرهٔ خود مبتنی بر اهداف فردی سخن گفته‌اند می‌توان چنین برداشتی داشت.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. مردسالاری

در سطح متن فیلم، پاسخگویان احمد (شوهر فرشته) را مردی بدبین و شکاک می‌دانند که می‌خواست «فرشته توی خونه بمونه، پخت‌وپز کنه و بچه‌داری‌ش رو بکنه». درحالی‌که فاطمه وی را شخصیتی سنتی می‌دانست، سارا او را شخصیتی بیمار می‌داند و اظهار می‌دارد: «پدر من هم یه مرد سنتیه، ولی به زنش نمی‌گه از خونه بیرون نرو. پدر بزرگم هم همین‌طور بود». شخصیت بیمار احمد را همهٔ مصاحبه‌شوندگان تأیید کردند تا بحث مردسالاری و پیوند آن با زندگی خودشان شروع شود. به نظر نیلوفر، وی تعصبات مردی شبیه احمد را در زندگی ندیده است، اما تعصبات هنوز وجود دارد و شکل و شدتش تغییر کرده است. نیلوفر می‌گوید: «الان شوهر دربارهٔ اینکه زن رژیم بگیره یا خودش رو لاغر کنه مسئله‌ای نداره، بلکه مسئله جای دیگه‌ست... دوست خود من تنهایی فیس‌بوکش رو چک می‌کنه چون شوهرش مخالفه یا مثلاً دوست داره زنش لاک بزنه ولی نمی‌ذاره بره توی اینترنت». به نظر پاسخگویان نوعی زن‌سالاری در زندگی خصوصی‌شان وجود دارد، اما این زن‌سالاری ظاهری است. زنان به‌ظاهر نشان می‌دهند که در زندگی مسلط‌اند. سمیرا می‌گوید «توی ظاهر... توی ارتباط با بقیه یه جوری نشون می‌دن که مثلاً روشنفکرن، اما تصمیمات مهم با مردهاست».

نسل ۴۵ـ۵۵ ساله در سطح متن

۱. ویژگی شخصیت‌ها

به باور این گروه، فرشته از خانواده‌ای سنتی‌ـ مذهبی آمده بود. وی در اصفهان بزرگ شده بود؛ شهری سنتی که به قول زهرا «فرد مطرح نیست». وی که آدمی «توانمند» بود نیاز داشت پیشرفت کند و به قول لیلا «نیاز داشت که استعدادش را شکوفا کند». او با شوهری زندگی می‌کرد که چنان‌که لیلا می‌گوید «پارانویا» داشت و به هر چیز مشکوک بود. برخلاف فرشته، رؤیا شرایط دیگری داشت. پروانه بر این باور است که هرچند خانوادهٔ رؤیا در فیلم نیستند، «لِوِل اجتماعی بالاتری دارند... شاید مدرن‌تر باشند».

۲. سرنوشت

این گروه از پاسخگویان «ضعف درونی»، «دخالت مردان»، «بهای بیش از اندازه به خانواده»، و «آماتور بودن» را دلایل رقم خوردن سرنوشت فرشته می‌دانند. از نظر زهرا، سرنوشت فرشته به خاطر «ضعف درونی»اش بود. او نتوانست با این ضعف مبارزه کند چون «جامعه خیلی قویِه و فرد هم باید قوی باشه تا در مقابلش بایسته». لیلا می‌گوید وی با مطالعهٔ کتاب‌ها با یک‌سری از مفاهیم آشنا شده بود که با زندگی‌اش «همخوانی» نداشت. فرشته «آدم آماتوری بود که مدرن‌شدنش روال عادی رو طی نکرده بود»، زیرا «می‌تونست در مقابل مشکلات راه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

عملی‌تری پیدا کنه مثلاً بره پیش پلیس». فریبا نیز می‌گوید سه مرد در این میان تأثیر گذاشتند «پدرش، شوهرش و این پسره... این‌ها زندگی اون رو نابود کردن».

نسل ۴۵ـ۵۵ ساله در سطح فرامتن

۱. همذات‌پنداری

پاسخگویان این نسل همگی با «فرشته» همذات‌پنداری می‌کنند و سه نفر زندگی خود را «تا حدودی» شبیه رؤیا می‌دانند و سه نفر زندگی‌شان چیزی بین رؤیا و فرشته بوده است. فریبا به این دلیل با فرشته همذات‌پنداری می‌کند که شرایط مشابه را تجربه کرده است. وی می‌گوید در سال ۱۳۵۷ در دانشگاه قبول شده است، دو سال بعد انقلاب فرهنگی شده و در دانشگاهِ اصفهان وقایع فیلم را عیناً دیده است. فریبا مزاحمی شبیه حسن در مقابلش قرار گرفته است و «البته نه به‌شدت حسن ... و البته بعدش فهمیدیم که دوست این آقا سر یه خانومی چاقو کشیده». وی برای فرار از این موقعیت، با شوهر فعلی‌اش ازدواج می‌کند. وی می‌گوید: «من آمادگیِ ازدواج رو نداشتم... اصلاً فکر نکردم.... وقتی فرشته می‌گه این بچه چیه... من... باور کن... بارها این حرف رو به خودم زده بودم... البته شوهرم اجازهٔ درس خوندن داد. ولی ادامهٔ تحصیل با داشتن بچه امکان نداشت. لیسانس من ده سال طول کشید». پروانه نیز گفته است: «وقتی فیلم رو دیدم، دیدم چقدر قشنگ شرایط زندگی نسل من رو نشون می‌ده». وی به دلیل فعالیت‌های سیاسی مجبور به ازدواج «زودرس در سن نوزده‌سالگی» می‌شود؛ زیرا خانواده «فکر می‌کردن منحرف شدم و تنها راه حل ازدواج بود... تا اومدم به خودم بجنبم، دیدم دو تا بچه دارم». زهرا می‌گوید که فرشتهٔ واقعی است، چون آدم شبیه وی زیاد دیده است. وی می‌افزاید: «همین‌جوری زن رو از اطراف و اکناف توی فشار قرار می‌دن. هر دری رو که می‌زنه می‌بینه نمی‌شه».

۲. مردسالاری

پاسخگویان این نسل سلطه و اقتدار مردان را به اشکال گوناگون تجربه کرده‌اند. اقتدار هیچ‌یک از آن مردان شبیه احمد نبوده است، زیرا شکل بیمارگون اقتدار مردسالارانه است، اما «محدودیت» و «نظارت» همگام با زندگی این زنان بوده است. مریم می‌گوید که پدرش «اوتوریته» چندانی نداشت، اما «بدبختانه پنج تا برادر داشتم توی رِنج سن‌های مختلف. این‌ها نقش پدرم رو بازی می‌کردن... کنترل می‌کردن کجا می‌ری، دوستت کیه... توی خیابون اگه یکی نگاه چپ می‌کرد برخورد می‌کردن..». پروانه نیز بر این باور است که همهٔ مردان به درجاتی مردسالارند. «پدرهامون که خیلی زیاد اقتدارطلب بودن. شوهرامون هم که مال اون نسل‌ان همین‌طور... شوهر من پارانویید و این‌ها نیست، ولی اقتدارش رو توی زندگی نشون می‌ده». فریبا نیز بر این نظر است که سلطهٔ شوهر را احساس می‌کند؛ از جمله بچه‌دار شدن که

www.SID.ir

Archive of SID

خواست شوهرش بوده است. وی می‌افزاید «ناخودآگاه توی خیلی تصمیم‌گیری‌ها نظر اونه. چون تأمین‌کنندهٔ مسائل مادی نیستید، شما نمی‌تونید مبارزه کنید».

در جدول۲ خلاصه‌ای از یافته‌ها آمده است.

جدول۲.خلاصهٔ یافته‌های پژوهش

مقولات	نسل ۳۰ـ۲۰	نسل ۵۵ـ۴۵
ویژگی‌های فرشته	مهربان، مستقل، نترس، باهوش، فعال، جسور، دارای اعتماد به نفس بالا	آماتور، توانمند، با استعداد، اهل مبارزه
ویژگی‌های رؤیا	محتاط، ترسو، محافظه‌کار، وفادار به دوستی، احتیاج به همراه دارد	معمولی
تفاوت رؤیا و فرشته	اوضاع اقتصادی و اجتماعی خانواده	از نظر خانوادگی، شهر محل سکونت، شوهران متفاوت، ستنی و مدرن بودن
سرنوشت	شرایط جامعه، خانواده، مزاحمت حسن، سه مرد: حسن، پدر، و شوهرش	ضعف درونی، آماتور بودن، بهای بیش از اندازه به خانواده، پدر و شوهر و حسن
آبرو	اطلاع به پلیس آبروریزی به بار نمی‌آورد	باعث شد فرشته نتواند با خانواده‌اش صحبت کند
مردسالاری	وجود دارد با شدت و شکل متفاوت	وجود داشته و دارد نه مثل احمد

نتیجه‌گیری

همان‌طور که یافته‌ها نشان می‌دهد، دو نسل زنان مطالعه‌شده به دو شیوهٔ گوناگون با فیلم *دو زن* مواجه شده‌اند. البته یک شباهت اصلی نیز وجود دارد که به شیوهٔ معنادهی بنیادین هر دو گروه به جهان فیلم و زندگی شخصی‌شان برمی‌گردد. هر دو نسل براساس تقابل سنت و مدرنیته به فیلم معنا داده‌اند. این تقابل در تفسیر این دو نسل از رخدادها، کنش‌ها، و شخصیت‌های فیلم خود را عیان می‌کند؛ یعنی مخاطبان سعی کرده‌اند هریک از این عناصر را به این تقابل تقلیل دهند. بدین قرار، «فرشته»، «احمد (شوهر فرشته)»، «شهر اصفهان» در طرف سنت و «رؤیا»، «شوهر رؤیا»، و «شهر تهران» در طرف مدرن قرار می‌گیرند. یادداشت‌های محققان در حین مصاحبه‌ها نشان می‌دهد که از نظر هر دو گروه «رشد» با حرکت از سنت به مدرنیته تحقق می‌یابد و «بالابردن تحصیلات» به منظور فرار از ازدواج اجباری و فرزندآوری، شکوفایی به ارمغان خواهد آورد. بنابراین، ذهنیت بینانسلی هر دو گروه از تقابل سنت و مدرنیته مایه می‌گیرد.

اگر ذهنیت بینانسلی این دو گروه از شباهتشان است، ذهنیت نسلی هر گروه از تفاوت‌ها نیرو می‌گیرد. هرچند روایت فیلم با محور قرار دادن فرشته، مخاطبان را به همذات‌پنداری با وی می‌کشاند، تفسیر مخاطبان در دو نسل تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد. نسل ۴۵ـ۵۵ هرچند اندکی زندگیِ مشابهی با رؤیا داشته‌اند، همگی صریحاً اعلام کرده‌اند که با «فرشته» همذات‌پنداری و

www.SID.ir

Archive of SID

همدلی کرده‌اند. این نسل، که انقلاب فرهنگی را به‌طور مستقیم یا با اندکی فاصله تجربه کرده‌اند، زندگی فرشته را به‌خوبی درک می‌کنند، زیرا خود یا اطرافیانشان سال‌های تعطیلی دانشگاه، ازدواج اجباری، و بچه‌دار شدن را مشابه فرشته از سر گذرانیده‌اند. این نسل با چنین شرایطی اینک که دوران جوانی را طی کرده‌اند در مقام زنانی قرار گرفته‌اند که وقتی گذشتهٔ خود را مرور می‌کنند به این نتیجه می‌رسند که شاید می‌توانستند بهتر مقابله و مقاومت کنند. این نسل هرچند فرشته را اهل مبارزه می‌دانند، تأکید بر «ضعف درونی» یا «آماتور بودن» از نظر پژوهشگران این مقاله نشان می‌دهد که خودشان نیز در زندگی می‌توانستند سرنوشت خود را به گونه‌ای دیگر رقم بزنند. برخلاف این نسل، نسل ۲۰ـ۳۰ زندگی خود را مشابه رؤیا قلمداد می‌کنند، زیرا از نظرشان فرشته کاراکتری غلوشده است که در نسل خود آن‌ها کمتر دیده می‌شود. این نسل، که عموماً متولدان دههٔ ۱۳۶۰ هستند، در سال‌های پس از انقلاب و جنگ، زمانی وارد دانشگاه شدند که آموزش عالی در ایران گسترده‌تر شده بود، بنابراین امکان ادامهٔ تحصیل بدون وقفه برایشان وجود داشت؛ سال‌هایی که فضای پرتلاطم ناشی از انقلاب و جنگ به اتمام رسیده بود و شوهران نیز تحصیل کرده‌تر شدند. انتخاب واژگانی چون «محتاط» و «ترسو» برای رؤیا، از شیوهٔ معنادهی نسلی به زندگی حکایت دارد که از سال‌های پرچالش انقلاب و جنگ فاصله گرفته‌اند و با کاهش دگرگونی‌های عمدهٔ اجتماعی به سمت نوعی از عقلانیت حرکت می‌کنند که نیازمند احتیاط در زندگی است. این عقلانیت به جای شور و شعف انقلابی، خود را بیشتر ملزم به قانون می‌کند و در مواجهه با کجروی خود را بهتر نشان می‌دهد. زنان نسل اول (۴۵ــ۵۵) وقتی با فرشته همذات‌پنداری می‌کنند بر این نظرند که فرشته کار بهتری نمی‌توانست انجام دهد. مفهوم «آبرو» در اینجا کلیدی است. این نسل بر این واژه به دفعات تأکید داشته و اظهار داشته‌اند چون آبروی فرشته و خانواده‌اش در میان بود، نمی‌توانست قضیه را با خانوادهٔ خود در میان بگذارد. از سوی دیگر آن‌ها پلیس را در برخورد با این ماجرا ناکارآمد تلقی می‌کنند و به شرایط کلی جامعه اشاره‌های متعددی داشته‌اند. به عبارتی، در تفسیر این زنان، اینکه فرشته نمی‌توانست کار بهتر و تصمیم منطقی‌تری بگیرد ناشی از محدودیت‌های بیرونی او بوده است. نسل دوم (۲۰ــ۳۰) اما در اینجا خوانش دیگری داشته است. واژگانی چون پلیس، شکایت، قانون، کلماتی هستند که در اظهارنظر مصاحبه‌شوندگان این نسل جوان یافت می‌شود. اینکه «اگر من بودم، همون اول به پلیس می‌گفتم» یا «از اون مرد (حسن) شکایت می‌کردم» یا اینکه «به تنها چیزی که فکر نمی‌کردم آبروم بود چون جونم در خطر بود». این اظهارات همگی حاکی از مواجههٔ متفاوت این نسل با چنین موقعیتی است. این نسل بر ابزارها و مفاهیم مدرن مثل قانون و شکایت تأکید داشته و دغدغه‌های سنتی و خانوادگی برایش چندان مهم نیست. تفاوت آخر کشف‌شده در میان دو نسل، در مواجهه با فیلم *دو زن*، تفسیر متفاوت از معنای مردسالاری است. نسل اول (۴۵ــ۵۵) به‌وضوح مردسالاری را در شکل‌های آشکار و محدودیت‌ها و کنترل‌های بیرونی از طرف مردان فهم و معنا

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند. به عبارت دیگر، مردسالاری با سلطهٔ آشکار مردان بر زنان گره می‌خورد. درحقیقت، این نسل مفهوم مردسالاری را با آنچه در فیلم *دو زن* از سوی شخصیت‌های مرد فیلم (حسن و احمد) به نمایش درمی‌آید نزدیک می‌داند. نسل دیگر اما خوانشی متفاوت از مردسالاری را قرائت کرده است. به‌وضوح معنادهی این نسل ظریف‌تر و پیچیده‌تر است. به عبارتی، آن‌ها ایدئولوژی مردسالاری را نه این‌چنین آشکار و بی‌محابا و عریان- به مانند خوانش نسل اول- که آن را مخفی، ظریف، و در پس پردهٔ زندگی فهم و معنا می‌کنند. از همین روست که نسل دوم (۲۰ــ۳۰) رفتارهای حسن و احمد را در فیلم به‌شدت اغراق‌شده و بیمارگون تلقی کرده، زیرا آن‌ها در شرایطی آزادتر از زنان نسل اول زیست کرده و فضای اجتماعی به‌مراتب متفاوتی را از حیث دستیابی به موقعیت‌های اجتماعی تجربه کرده‌اند. این دو خوانش متفاوت از مردسالاری معنای نسل را برای ما آشکارتر می‌کند. درحقیقت، این تفسیر بیانگر شرایط متفاوتی است که دو نسل مذکور آن را تجربه کرده و به‌تبع آن دو نوع معنادهی در مواجهه با فیلم داشته‌اند.

منابع

[۱] آزاد ارمکی، تقی؛ غفاری، غلامرضا (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی نسلی در ایران*، تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.

[۲] ابروین، رابرت (۱۳۷۳). *راهنمای نظریه و نقادی فیلم*، ترجمهٔ فؤاد نجف‌زاده، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

[۳] استریناتی، دومینک (۱۳۸۴). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

[۴] استم، رابرت (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، ترجمهٔ گروه مترجمان، به کوشش احسان نوروزی، تهران: سورهٔ مهر.

[۵] استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آگه.

[۶] اسون، پل لوران (۱۳۸۶). *واژگان فروید*، ترجمهٔ کرامت موللی، تهران: نی.

[۷] اینگلهارت، رونالد (۱۳۷۳). *تحول فرهنگی در جوامع پیشرفته*، ترجمهٔ مریم وتر، تهران: کویر.

[۸] بالس، کریستوفر (۱۳۸۰). «ذهنیت نسلی»، ترجمهٔ حسین پاینده، فصلنامهٔ *ارغنون*، ش۱۹.

[۹] تیلر، لیزا (۱۳۹۱). *از فمنیسم روان‌کاوانه تا فمنیسم عامه‌پسند*، درهالووز، جوان و یانکوویچ، مارک (ویراستارن) *نظریهٔ فیلم عامه‌پسند*، ترجمهٔ پرویز اجلالی. تهران: ثالث.

[۱۰] سفیری، خدیجه (۱۳۸۷). *روش تحقیق کیفی*، تهران: پویش.

[۱۱] فیلیپس، ویلیام اچ (۱۳۸۸). *پیش‌درآمدی بر فیلم*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

[۱۲] لیتوسلیتی، لیا (۱۳۹۲). *کاربرد گروه‌های کانونی در پژوهش*، ترجمهٔ عادل ابراهیمی لویه و فریبا حقیقی ایرانی، تهران: علم.

[۱۳] مالوی، لورا (۱۳۸۲). «لذت بصری و سینمای روایی»، ترجمهٔ فتاح محمدی، *ارغنون*، ش۲۳.

[۱۴] نیومن، ویلیام لاورنس (۱۳۸۹). *شیوه‌های پژوهش: رویکردهای کیفی و کمّی* (ج اول)، ترجمهٔ حسن دانایی‌فرد و سید حسین کاظمی، تهران: مهربان نشر.

www.SID.ir

Archive of SID

[۱۵] وایت، پاتریشیا (۱۳۸۸). *فمنیسم و فیلم*، در هیل، جان و گیبسن، پاملا چرچ (ویراست) رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم، تهران: سورهٔ مهر.
[۱۶] ویلیس، اندی (۱۳۹۱). *مطالعات فرهنگی و فیلم عامه‌پسند*، درهالووز، جوان و یانکوویچ، مارک (ویراستارن) *نظریهٔ فیلم عامه‌پسند*، ترجمهٔ پرویز اجلالی. تهران: ثالث
[۱۷] هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزارهٔ سوم.
[۱۸] یوسفی، نریمان (۱۳۸۳). *شکاف بین نسل‌ها بررسی تجربی و نظری*، تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.
[19] Cannon, Sh & Boswell, C (2007)Introduction to Nursing Research, Incorporating Evidence-Based Practice, Boston: Jones and Bartlett.
[20] Cohen, S. Z., Gans, B. M.(1978). The Other Generation Gap: The Middle-Aged and their Aging Parents. Chicago: Follett.
[21] De lauretis, T.(1984). Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington. Indiana University Press.
[22] Doan, M.A. (1987). the Desire to Desire: the woman's Film of the 1940's. Bloomington. Indiana University Press.
[23] Doan, M.A. (1991). 'Film and the Masquerade: Theorizing the Femal Spactator' in Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalys, New York: Routledge.
[24] Du Gay,P., Hall,S., Janes,L., Mackay, H. & Negus,K. (1997). Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman. London: Sage Pub.
[25] Fabe , M. (2004). Closley Watched Films: an Introduction to the Art of Narrative Film Technique. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
[26] Franzblau ,N.(1971). The Middle Generation .Holt, Rinehart Winston.
[27] Gibson, William and Brown, Andrew (2009) Working with Qualitative Data, Sage Publications.
[28] Hall, J., & Neitz, M. J., & Battani, M. (2003). *Sociology on Culture*. London: Routledge.
[29] Hollinger, K.(2012). Feminist Film Studies. London: Routledge.
[30] Johnston, K. (1973). 'Women's Cinema as Counter-Cinema', in E. Ann Kaplan (ed.) Feminism and Film, Oxford: Oxford University Press.
[31] Jones, L .Y.(1980) Great Expectations: American and the Baby Boom Generation. NY: Cow.ard, Mc Cann & Geoghegan.
[32] Kitzinger, Jenny(1994). "the Methodology of Focus Groups: the Importance of Interaction Between Research Participants", Sociology of Health and Illness, Vol.16,No.1,pp: pp 103-121.
[33] Kuhn, A. (1999). Women's Genres: Meloderama, Soap Opera and Theory. In Thomham, S.(Ed). Feminist Film Theory. Edinburg University Press.
[34] Kuhn, A.(1994). Women's Pictures: Feminism and Cinema, New York:Verso.
[35] Puchta, Claudia & Potter, Jonathan (2004) Focus Group Practice, London:Sage.
[36] Rocchio, V.F. (2000). *Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro- American Culture*, Boulder, CO: Westview Press.
[37] Rubin,H.J (1995). Qualitative Interviewing: the Art of Hearing Data. Thousand Oaks, CA: Sage.
[38] Smith, J. (1992). "Interpretive inquiry: A practical and moral activity", Theory Into Practice, 31(2), pp 100–106.

www.SID.ir