# برساخت معنایی زن روشنفکر خاص
# در سینمای پس از انقلاب اسلامی

**ساره امیری[۱]، احسان آقابابایی[۲]**

## چکیده

*هدف مقاله پیش‌رو پاسخ به این پرسش است که تصویر زن روشنفکر در سینمای پس از انقلاب اسلامی چگونه برساخته شده است؟ برای نیل به این هدف از مفهوم «روشنفکر خاص» «میشل فوکو» و روش «تحلیل روایت» استفاده شد. حجم نمونه شامل ۱۳ فیلم تولیدشده بین سال‌های ۱۳۶۰ ـ ۱۳۹۰ است که به شیوهٔ هدفمند گزینش شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در سینمای پس از انقلاب، زن روشنفکر، زنی مستقل، شاغل، تحصیلکرده با پوششی مدرن است که در تقابل با مناسبات خانوادگی قرار گرفته است؛ ازاین‌رو، در سینمای پس از انقلاب «خانواده» حوزه اصلی فعالیت زنان روشنفکر بازنمایی شده است و روایت سینما از تحول شخصیت این زنان، روایت تغییر شکل برساخت «تقابل روشنفکر بومی و روشنفکر غربی» در سال‌های پایانی دهه شصت، به برساخت «روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم» در دهه هفتاد و «روشنفکر مدرن شکست‌خورده» دهه هشتاد است؛ همچنین برساخت سینمایی این مفاهیم در راستای بازتولید گفتمان‌های سیاسی ـ اجتماعی مسلط در هر دهه عمل می‌کند.*

## واژه‌های کلیدی

*زن روشنفکر، روشنفکر خاص، تحلیل روایت، میشل فوکو، جامعه‌شناسی فیلم*

تاریخ دریافت: ۹۶/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۲۵

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان saareh.amiri@gmail.com

۲. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان(نویسنده مسئول) ehsan_aqababaee@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

## ۱. مقدمه

رونـد نوسـازی و مدرنیتـه، تحولاتـی را در زندگـی روزمـره و ارزش‌هـای زنـان بـه دنبـال داشـته اسـت؛ تحولاتی چـون شهرنشینی، بـالا رفتـن سـطح تحصیـلات، افزایـش مشـارکت سیاسـی و اجتماعـی، تغییـر در بنیان‌هـای قـدرت سیاسـی و دیگـر عوامـل موجـب تغییـر در نگرش‌هـا و هویـت زنـان شـده اسـت. ایـن تغییـرات باعـث شـد کـه زنـان ایرانـی، بـا تعـدادی هرچنـد انـدک، در جامعـهٔ روشـنفکری حضـور یابنـد و بـه ایفـای نقـش بپردازنـد. همراهـی بـا مشـروطه خواهـان و تشـکیل انجمن‌هـای آزادی‌بخـش زنـان (آفـاری، ۱۳۷۷) و تـلاش بـرای مشـارکت در حیـات سیاسـی و اجتماعـی و پاسـداری از دسـتاوردهای انقـلاب مشـروطه (خسـروپناه، ۱۳۸۱)، تأسـیس مجله، نویسـندگی و آگاه‌سـازی سـایر زنان در دوران پهلـوی اول، تـلاش بـرای اخـذ حـق رأی و مشـارکت و مبـارزات سیاسـی در دوره پهلـوی دوم و درنهایـت حضـور در حـوزه عمومـی در سـال‌های پـس از انقـلاب اسـلامی ازجملـهٔ ایـن نقش‌هـا محسـوب می‌شـوند (اتحادیـه، ۱۳۹۰).

سـینمای ایـران بـه عملکـرد ایـن زنـان واکنـش نشـان داده و بـه برسـاخت آنـان مبـادرت ورزیـده اسـت؛ چراکـه فیلم‌هـای سـینمایی متن‌هایـی هسـتند کـه بـر مبنـای مکانیسـم‌های بازنمایـی عمـل می‌کننـد و می‌تـوان از آنهـا به‌عنـوان یکـی از ابزارهـای قدرتمنـد بـرای برسـاخت مناسـبات و هنجارهـای جنسـیتی سـخن بـه میـان آورد. از ایـن‌رو سـینما ایـن قابلیـت را دارد که واسـطهٔ درک مـا از جامعـه باشـد و مـا را در فهـم لایه‌هـای عمیق‌تـری از حیـات اجتماعـی یاری رسـاند.

پیش‌انگاشـت اصلـی ایـن پژوهـش بـر ایـن دیـدگاه اسـتوار اسـت که سـوژه زن روشـنفکر در ارتبـاط بـا دگرگونی‌هـای اجتماعـی ـ سیاسـی هـر دوره در متـون سـینمایی برسـاخته شـده اسـت و هـدف کلـی مقالـه آن اسـت کـه نحـوه ایـن برسـاخت را در سـینمای ایـران در سـال‌های ۱۳۶۰ تـا ۱۳۹۰ تحلیـل کنـد، تأثیـر دگرگونی‌هـای اجتماعـی و سیاسـی در چگونگی ایـن برسـاخت و تحولاتی را که ازلحـاظ محتوا پشـت سـر گذاشـته اسـت، تفسـیر نمایـد. دلیـل برگزیـدن سـوژه زن روشـنفکر آن اسـت کـه موقعیـت زنـان در سـینمای ایـران همـواره مسـئله‌مند بـوده و بازتعریـف نقـش اجتماعـی آنـان یـک موضـوع مجادلـهٔ همیشـگی میـان گفتمان‌هـای مختلـف مبتنـی بـر سـنت و مدرنیتـه اسـت و از طرفـی دیگـر روشـنفکران به‌عنـوان افـراد تعیین‌کننـده در معـادلات اجتماعـی ـ سیاسـی و همچنیـن زنـان، همـواره از مهم‌تریـن گروه‌هـا بـرای اعمـال نگاه‌هـای ایدئولوژیـک هسـتند.

Archive of SID

www.SID.ir

در این تحقیق از نظریه «روشنفکر خاص[1]»، «میشل فوکو[2]» بهره گرفته شده است. فوکو علیه مفهوم روشنفکر عام موضع گیری کرد و اعلام داشت که کار روشنفکری در حوزه‌های خرد معنادار می‌شود. به نظر او روشنفکر خاص به جای آرمان‌های بزرگ و ایجاد تحولات کلان، می‌کوشد تا نظام‌های مستقر اجتماعی چون نظام‌های خانواده، آموزشی، پزشکی، کیفری و ... را دگرگون و منش سرکوب‌گرانه آنها را نمایان کند (احمدی، ۱۳۸۴). با نظر به این تعریف، در این تحقیق فیلم‌هایی تحلیل شده‌اند که شخصیت زن در آنها نگرش‌های اصلاح طلبانه‌ای در حوزه‌هایی ویژه دارند یا در بخشی از زندگی شخصی، امور و مسائل مهمی را به پرسش کشیده‌اند. در نتیجه هدف بعدی این تحقیق آن است که حوزه‌های فعالیت زنان روشنفکر ایرانی را در سینمای پس از انقلاب شناسایی کند. به‌طور کلی سؤالاتی که در این پژوهش به آنها پرداخته می‌شود، عبارت‌اند از:

تصویر زن روشنفکر خاص در فیلم‌های سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ چگونه برساخته شده است؟

عملکرد زن روشنفکر خاص در سینمای سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ در چه حوزه‌هایی بازنمایی شده است؟

رابطه برساخت معنایی زن روشنفکر خاص و شرایط اجتماعی سیاسی هر دوره چگونه است؟

## ۲. ادبیات تحقیق

تحقیق پیش‌رو از سه دسته مبانی نظری بهره می‌گیرد؛ دسته نخست شامل مفهوم روشنفکر و نظریه روشنفکر خاص میشل فوکو است، دسته دوم نظریه بازنمایی در حوزه رسانه و دسته سوم مروری بر بافت موقعیتی ایران پس از انقلاب است که پیش‌انگاشت تحلیل‌ها قرار می‌گیرد.

### ۲ـ۱. مفهوم روشنفکر

روشنفکر به‌عنوان صفت، مدت طولانی در انگلیسی وجود داشته اما به‌صورت اسم، از اوایل قرن نوزدهم رایج شده است (کالینی[3]، ۲۰۰۶: ۱۷ـ۱۸). نخستین استفاده این کلمه به یک گروه خاص به سال ۱۸۱۳ بازمی‌گردد و به گروهی موسوم به اینتلیجنتسیا

1. Specific Intellectual
2. Paul Michel Foucault
3. Collini

Archive of SID

www.SID.ir

در روسیه اطلاق شده است. این گروه افرادی بودند که توجه عمیقی به مسائل عمومی داشتند، حس مسئولیت فراوانی به ایالت خویش احساس می‌کردند، مسائل سیاسی واجتماعی را همچون مسئله‌ای اخلاقی در نظر می‌گرفتند، متعهد به نتیجه‌گیری منطقی در برخورد با مسائل بودند و امور اشتباهی را که نیاز به اصلاح داشت محکوم می‌کردند (کانفینو[1]، ۱۹۷۲: ۱۱۸). ازاین‌پس روشنفکران به‌منزله سوژه‌های تاریخی (که درگذشته از آنها به‌عنوان فرزانگان، فیلسوفان یا ادیبان یاد می‌شد) یک مجموعه اجتماعی ـ فرهنگی با مشخصاتی معین را تشکیل دادند. نظریه‌پردازان، دوره روشنفکری را دوره‌ای می‌دانند که در آن، آدمی مجبور است بی‌هیچ انتظاری از خارج یا از عالم بالا و فقط به اتکای شخص خود (عقل خود) عمل کند، آزاد و مسئول باشد. روشنفکری جریانی است که مبارزه فرهنگی و اجتماعی و نقد قدرت و سنت را محور حرکت خود قرار می‌دهد، چراکه برای روشنفکر «هیچ حقیقتی یک‌بار و برای همیشه پذیرفته‌شده نیست و معنای ایمان ندارد، بلکه به‌منزله عقیده‌ای[2] است که با دیگر عقاید در برخورد است[3]» (جهانبگلو، ۱۳۸۳: ۶۷).

از زمان ورود مفهوم روشنفکری در ادبیات سیاسی ـ اجتماعی جهان تا به امروز، نظریه‌پردازان بسیاری درباره این مفهوم اندیشیده‌اند؛ عده‌ای نقش‌هایی عام و جهان‌شمول بر دوش روشنفکر گذاشته‌اند؛ چنانچه جولین بندا[4] در کتابی باعنوان «خیانت روشنفکران» آنها را تمامی کسانی که فعالیتشان ماهیتاً در پیگرد اهداف به‌خصوصی نیست، تمامی کسانی که مسرت خویش را در هنر یا علم یا تفکر متافیزیکی جست‌وجو می‌کنند ... و تمامی آنهایی که دربند مزایای مادی نیستند (بندا و کیمبال[5]، ۱۹۲۸: ۴۳) خطاب می‌کند؛ سارتر[6] آنها را کسانی می‌داند که نقششان به دست آوردن «هدف خاص خود (کلیت دانش، آزادی اندیشه و حقیقت) و آن را به‌صورت هدف واقعی هرکسی در مبارزه، یعنی آینده انسان» (سارتر، ۱۳۸۰: ۹۳)

1. Confino

2. Doxa

۳. روشنفکری و منورالفکری در ایران به لحاظ تاریخی، پدیده‌ای درون‌زا نیست و پیشینه آن به مسائل و جریان‌های داخلی تفکر و تحولات، تعاملات و کنش‌های اجتماعی باز نمی‌گردد؛ آنچه این پدیده را به‌وجود آورد، مواجههٔ ما با غرب و تجددی بود که در قرن نوزدهم بر سر ایران فرود آمد؛ در نتیجه روشنفکر در ایران به معنای تجدد پرست معنی شده و بر پایهٔ این باور ساخته شده که«او انسان مدرن یا مدرنیستی است که دستاوردهای روشنگری را مبانی اساسی زندگی اجتماعی می‌داند» (احمدی، ۱۳۹۰)

4. Julien Benda

5. Benda and Kimbal

6. Jean-Paul Sartre

Archive of SID

www.SID.ir

می‌بینـد، ادوارد سـعید[1] او را جهان‌شـمول، در تبعیـد، در حاشـیه، غیرحرفـه‌ای، نقـاد و مؤلـف زبانی می‌دانـد کـه سـعی دارد حقیقـت را بـه قـدرت بگویـد و مانهایـم[2] روشـنفکران را از قیـد روابـط طبقاتـی رهـا می‌خوانـد (مانهایـم، ۱۳۸۰: ۲۱۸). گروهـی دیگـر امـا نظیـر میشـل فوکـو نقش‌هایـی خـاص بـه دوش روشـنفکر قـرار می‌دهنـد و او را از مناسـبات قـدرت و پیوندهـای طبقاتی جدا نمی‌دانـد؛ در ادامـه نظریـه روشـنفکر خـاص فوکـو تشـریح و پیش‌انگاشـت تحلیل‌هـا قـرار می‌گیـرد.

### ۲ـ۲. *نظریه روشنفکر خاص فوکو*

نظریـه روشـنفکر خـاص میشـل فوکـو ریشـه در تعریـف او از قـدرت دارد. اغلـب تصـور می‌شـود کـه قـدرت چیـزی جـز توانایـی عاملانـی قدرتمنـد، در اعمـال اراده خویـش بـر مردمـی بی‌قـدرت نیسـت. فوکـو بـه نقـد ایـن نگـرش پرداخـت. او بـا بررسـی نهادهایـی چـون زنـدان، تیمارسـتان، مـدارس بـه ایـن نتیجـه رسـید کـه سـرکوبی و قدرت‌مـداری در سراسـر کنتـرل اجتماعـی وجـود دارد و در انحصـار یـك گـروه یـا شـبکه‌ای خـاص نیسـت؛ چراکـه روابـط قـدرت در هـر یـک از ایـن نهادهـا نـوع خاصـی از دانـش را ایجـاد کـرده کـه در جایگاه حقیقـت قرارگرفتـه و همچـون شـبکه‌ای از سیسـتم‌های عصبـی در جامعـه پخـش شـده اسـت (فوکـو[3]، ۱۹۸۰: ۱۱۹). در نتیجـه قـدرت در نـگاه فوکـو یـک پدیـده یـا نیرویـی یکپارچـه و نیـز تنهـا پدیـده‌ای سیاسـی نیسـت؛ بلکـه چیـزی شـبیه بـه «راهبـرد» اسـت، نظامی از روابـط اسـت کـه در سرتاسـر جامعـه، خانـواده، اداره، مدرسـه، روابـط زن و مـرد و... گسـترده اسـت، در تمـام گروه‌هـای اجتماعـی اعمـال و روابـط افـراد را تعریـف می‌کنـد.

در نتیجـهٔ ایـن تعریـف جدیـد از قـدرت، فوکـو مفهـوم روشـنفکر خـاص را در برابـر روشـنفکر عـام قـرار داد و نقـش روشـنفکر را دگرگـون کـرد. از منظـر فوکو نقش روشـنفکر عام کـه عمومـاً به‌صـورت وکیـل، روزنامه‌نـگار یـا نویسـنده ظاهـر می‌شـد و کارش بیـان حقیقـت بـرای کسـانی بـود کـه قـادر بـه دیـدن یـا گفتـن آن نبودنـد، فرسـوده شـده اسـت و جـای خـود را بـه روشـنفکری داده کـه در چارچـوب یک‌رشـته خـاص عمـل می‌کند.ایـن روشـنفکر، دیگـر درصـدد نظریه‌سـازی دربـاره جهـان نیسـت و فـردی اسـت کـه بـه دلیـل تأثیـر نهادهـای قـدرت در تمامـی ارکان، کارش ماهیتـی سیاسـی پیداکـرده اسـت. فوکـو در مصاحبـه‌ای می‌گویـد:

> «سال‌ها از زمانی که روشنفکر به‌عنوان ایفاگر نقش روشنفکر همگانی شناخته می‌شد، گذشته و حالت جدیدی از ارتباط بین نظریه و عمل بنا نهاده

1.Edward Said

2. Karl Mannheim

3..Foucault

Archive of SID

www.SID.ir

> شده است. روشنفکران نه در ماهیت جهانی و همگانی بلکه در بخش‌های به‌خصوصی و در نقاط ویژه‌ای که در شرایط زندگی و کار آنها واقع شده است، حوزه عمل دارند (خانه، بیمارستان، نوانخانه، آزمایشگاه، دانشگاه، در روابط جنسی و خانوادگی). بدون هیچ تردیدی چنین نقشی، آگاهی بی‌واسطه و ملموس‌تری از مبارزه به آنان می‌دهد» (فوکو۱۹۸۰،۴: ۱۲۶).

از نگاه فوکو مسئله روشنفکر خاص بر سر رهایی حقیقت از هر نوع مناسبات قدرت نیست، چنین چیزی لزوماً خیالی و واهی است چراکه حقیقت همان قدرت است؛ از همین‌رو روشنفکر دیگر نباید به‌مثابه فردی پیشوا و هدایت‌گر به دنبال آگاهی بخشی کلان به آحاد توده‌ها باشد بلکه باید در کنار آنها در حوزه‌هایی خردتر برای متزلزل کردن قدرتی دست به مبارزه بزنند که خود نیز هم موضوع و هم ابزار آن است (فوکو، ۱۳۷۵: ۶۴ــ۶۷).

معیار نقد نزد روشنفکر خاص متفاوت است، او بر آن نیست تا بگوید وضع، آن‌گونه که هست درست نیست؛ بلکه به دنبال آن است که بدیهی بودن شیوه‌ها و کارهایی که مورد قبول همگان واقع‌شده و بی چون‌وچرا پذیرفته شده را زیر سؤال ببرد. در نتیجه روشنفکر خاص، روشنفکری است که در حوزه‌ای محدود و خردعمل می‌کند و با مبارزات واقعی و هرروزه خود سعی دارد امور بدیهی و مسلم را از نو مورد پرسش و مطالعه قرار دهد و عادات و شیوه‌های عمل و اندیشیدن را متزلزل کند. «او عملکرد نهادهایی را که بی‌طرف و مستقل به نظر می‌رسند در معرض نقد قرار می‌دهد، قاعده‌ها را دوباره از نو ارزیابی می‌کند و بر مبنای همین دوباره مسئله کردن در شکل‌گیری اراده سیاسی شرکت می‌کند» (فوکو، ۱۳۷۵: ۶۴ــ۶۷).

با توجه به این تعریف فوکو، در این مقاله زن روشنفکر خاص زنی است که هویتش را در مقابل قدرت کسب می‌کند؛ او در بخش‌هایی ویژه و هرجایی که به‌عنوان شهروند باید نقشی ایفا کند، شیوه‌های عمل و اندیشیدن را آشفته و متزلزل می‌کند.

### ۲ــ۳. بازنمایی

در مطالعات معاصر، بازنمایی اصطلاحی برای توصیف کنش کنار هم قراردادن نشانه‌های مختلف به‌منظور ارائه مفاهیم انتزاعی پیچیده، به‌صورت قابل‌شناخت و معنادار است. این کنش معناساز،یک فرایند بنیادین شناختی است و می‌توان گفت تمام کردارهای دلالتی با بازنمایی سر و کار دارند. در مطالعات رسانه، این فرض مورد قبول است که بازنمایی، به‌ندرت طبیعی است و رسانه‌ها از جمله سینما تنها بخش‌های قابل‌شناسایی از جهان

Archive of SID

www.SID.ir

را به‌وسیلهٔ تمهیداتی، در روش‌های قابل‌قبول بازسازی می‌کند (اندرو[1]، ۱۹۸۴: ۷۴)؛ در نتیجه «فیلم‌های سینمایی به‌طور ضمنی یا آشکار، تصویری از واقعیت‌ها را به صورتی جهت داده‌شده به پرده می‌آورند» (آلن[2]، ۱۹۹۰) و چنین بازنمایی‌هایی هرگز نمی‌توانند مستقل از مسائل سیاسی و ایدئولوژیک مورد ارزیابی قرار بگیرد؛ چراکه «به‌وسیله زبان ساخته می‌شود» (هال[3]، ۱۹۷۷) و «زبان همواره آغشته به ایدئولوژی است» (فرکلاف[4]، ۱۹۹۲: ۷۳). برای نمونه بودری در یک قیاس افلاطونی و با اشاره به تمثیل غار افلاطون، فیلم دیدن را توهمی ایدئالیستی و استعلایی می‌داند که در برابر ارتباط مستقیم با واقعیت قرار می‌گیرد و بر این عقیده است که این دستگاه ایدئولوژیک به بیننده مفهومی فرا واقع‌گرایانه از واقعیت را عرضه می‌دارد (بن شائول[5]، ۲۰۰۷: ۹۱).

مقالهٔ پیش‌رو مبتنی بر رهیافت برساخت‌گرایی در بازنمایی است. مطابق این رهیافت آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست، بلکه نظام زبانی حمل‌کنندهٔ معناست و از این‌رو رسانه‌های جمعی همچون فیلم‌ها نیز واقعیت اجتماعی را منعکس نمی‌کنند، بلکه واقعیت‌های اجتماعی در قالب ساختارهای روایی آنها برساخته و در مراحل مختلف رمزگذاری می‌شود.

### ۲ـ۴. بافت موقعیتی ایران پس از انقلاب

انقلاب ۱۳۵۷، ائتلاف طبقات سنتی و طبقات مدرن بود؛ پس از انقلاب اما به نحوی وسیع در این ائتلاف بزرگ گسست افتاد و شکاف عمیقی، این طبقات را از هم جدا کرد؛ چراکه «گفتمان انقلابی اسلامی نفی گفتمان مدرنیته در ایران» (وحدت،۱۳۸۳: ۱۹۶) و بازگشت به ارزش‌های دینی ـ سنتی و نفی همه کوشش‌های مدرنیزاسیون بود (استمپل، ۲۰۰۰: ۴۴۱). پس از انقلاب اسلامی در دهه شصت، توده‌های سنتی منزلتی نو کسب کردند و این فرایند اجتماعی راه را برای سلطه گفتمان سنتی هموار کرد. در این سال‌ها و در جهت خوانش ویژه‌ای از احکام و قوانین اسلام بسیاری از افراد، اشیا و اماکن با برچسب‌های انقلابی، اسلامی و خودی بودن یا نبودن قضاوت می‌شدند.در همین راستا و در حوزه زنان، این گفتمان دال «زن مومن» را در برابر دال «زن غیرمومن» قرار داد و بر حفظ، تقویت و تثبیت ارزش‌های اسلامی از طریق کانون

1. Andrew
2. Allen
3. Hall
4. fairclough
5. Ben-Shaul

Archive of SID

www.SID.ir

خانواده تأکید کرد؛ چنانچه در برنامه اول توسعه، موضوع زنان به‌منزله زیرمجموعه‌ای از کنترل موالید و جمعیت موردتوجه قرار گرفت و درواقع مهم‌ترین دلیل توجه به زنان، موضوع تنظیم خانواده بود (شجاعی، ۱۳۸۳).

با پایان یافتن جنگ و به‌موازات سلطه گفتمان سنتی، نشانه‌هایی از گفتمانی بدیل بروز کرد؛ این نگاه تا حدی متناسب با فرایند تدریجی ظهور یک اوضاع اجتماعی نوین بود (وحدت،۱۳۸۳ : ۲۶۶). در این دوره، اکثریت فکری تازه‌ای حول مفاهیم جامعه مدنی و قانون‌گرایی شکل گرفت که پایگاه اجتماعی اصلی آن طبقات متوسط جدید، دانشگاهیان، روشنفکران و جوانان شهرها بودند. بخش‌های عمده‌ای از این اکثریت سیاسی جدید، نسل تازه‌ای بودند که در مقابل سیاست‌های اجتماعی و فرهنگی گروه‌های حاکم سنتی از خود واکنش نشان دادند. روشنفکران این نسل عقیده داشتند که «حقیقت خالص در دست کسی نیست» (سروش، ۱۳۷۵) و درنتیجه اقتدار سیاسی و اقتدار دینی و هر نوع انحصارطلبی باید محکوم گردد. چنین فضایی منجر به ایجاد اشتیاق نسل جوان و مشارکت فعال آنان در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی نظیر انتخابات گردید. سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۷۹ سال‌های اوج دوره امید به تغییر است و علاقه جوانان در این دوره برای اینکه اثبات کنند شهروند جامعه مدنی و در پی احقاق حقوق خود هستند مشهود بود (بی‌نام، ۱۳۷۷ : ۳ــ۵). در این دوره با رشد میزان تحصیلات و اشتغال زنان، تقویت سیاست‌هایی مبنی بر مشارکت بیشتر آنها در عرصه‌های عمومی، حضور در مجلس شورای اسلامی، راهیابی به دولت و همچنین تشکیل پست مشاورت رئیس جمهوری در امور زنان، دوره جدیدی از مشارکت سیاسی و اجتماعی زنان آغاز شد. همچنین خط‌مشی امور زنان در برنامه سوم و چهارم، توانمندسازی آنان بود؛ این رویکرد زنان را به کنترل بیشتر بر جنبه‌های زندگی خود تشویق کرد و مشارکت مستقیم در حیات اجتماعی جامعه و توسعه، هم به‌منزله نتیجه و هم به‌منزله ابزار تواناسازی زنان توصیه شد (مومنی و دیگران، ۱۳۹۳ : ۹).

دهه هشتاد با پیروزی دوباره اصلاح‌طلبان آغاز گشت، اما پیش از آن حوادثی نظیر قتل‌های زنجیره‌ای، حوادث کوی دانشگاه، توقیف روزنامه‌های پیشرو و «عدم توفیق اصلاح‌طلبان در برآوردن مطالبات عمده مردم، امید مردم راکاه شداد» (آرامکی و امیر، ۱۳۸۸ : ۹۹ــ۱۳۰)؛ درنتیجه در انتخابات شورای شهر در ۱۳۸۱ و انتخابات مجلس در ۱۳۸۲ مردم مشارکت کمتری کردند؛ این امر حاکی از عدم ایمان به تغییر و محقق نگشتن انتظارات مردم بود. به گفته بشیریه «اصلاحات از این زمان به قهقرا رفت و این دوران، دوران شدیدترین میزان آنومی اجتماعی در سطوح گوناگون بود» (بشیریه، ۱۳۸۴ : ۱۴۵).

Archive of SID

www.SID.ir

پیدایش جامعهٔ توده‌ای منفعل، گسترش شاخص‌های بی‌اعتمادی، سرخوردگی، انفعال اجتماعی، احساس امید اجتماعی کم، پاره پارگی نظام ارزشی، تعارض در الگوهای رفتاری، ضعف مشروعیت هنجاری حاکم، تضعیف روابط در حوزه عمومی، گسترش بی‌تفاوتی و انفعال اخلاقی فرهنگی و سیاسی، احساس سرگشتگی، هنجار گریزی و غیره از پیامدهای دوران پس از اصلاحات بود (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۳۷ ـ ۱۵۴). این شرایط زمینه را فراهم کرد تا این بار اصول گرایان در انتخابات سال ۱۳۸۴ پیروز و گفتمان سنت دوباره هژمونیک شود؛ گفتمان سنت گرایی اصول گرا از دال‌هایی مانند روحانیت، فقه، عدالت و نظارت تشکیل شده بود؛ این گفتمان، گفتمان بازگشت به اصول اولیه انقلاب بود و مهم‌ترین عنصر و منبع هویت ملی ایران را دین اسلام و اسلامیت می‌دانست. در این دوره بر تحکیم خانواده و توسعه فرهنگ عفاف و حجاب در مورد زنان تأکید می‌شد، اما همچنان نرخ رشد تحصیلات[1]، اشتغال و مشارکت در عرصه‌های فرهنگی و هنری (برای مثال تبدیل شدن زنان به ستارگان سینما) روندی صعودی داشت و نیز با انتصاب نخستین وزیر زن پس از انقلاب در سال ۱۳۸۸ مشارکت سیاسی زنان شکل تازه‌ای به‌خود گرفت.

## ۳. روش تحقیق

در این تحقیق برای دستیابی به معنای نهفته در فیلم‌ها از دو شیوه نقد بهره گرفته می‌شود؛ نخست نقد درون‌متنی که روش تحلیل روایت برای آن در نظر گرفته‌شده است، به‌کار می‌رود؛ سپس در سطح نقد برون متنی که همان نقد جامعه‌شناختی است، فیلم بسان یک پدیده اجتماعی نگریسته می‌شود و پیوند میان معنای آن با بستر اجتماعی تفسیر می‌گردد. به عبارت دیگر در این بخش سعی بر آن است با پی‌گرفتن تحلیل روایت، ساختار و زمینه‌ای روایی برای بررسی جامعه‌شناختی اثر هنری فراهم آورده شود.

### ۱ـ۳. *روایت*

روایت، فقط در ادبیات و داستان مطرح نمی‌شود بلکه در شاخه‌های متفاوتی از جمله زیبایی‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و انسان‌شناسی کاربرد دارد (لوینگستون[2]، ۲۰۰۵: ۳۵۹). «گفته می‌شود که مردمانی با زمینه‌های متفاوت فرهنگی

---

۱. در راستای ارتقای سواد زنان می‌توان به آمار مربوط به سرشماری سال ۱۳۸۵ در جمهوری اسلامی ایران اشاره کرد، توزیع نسبی زنان باسواد در مقایسه با جمعیت زنان بالای شش سال، ۸۰/۳۴ درصد برآورد شده است که این رقم در مقایسه با سه دهه گذشته یعنی سال ۱۳۵۵ به صورت نسبی، ۴۴/۸۶ درصد افزایش داشته است (ر.ک پایگاه رسمی مرکز امور زنان و خانواده سایت ریاست جمهوری)

2. Livingston

Archive of SID

www.SID.ir

اغلب مجموعه‌ای از نشانه‌ها را باعنوان روایت شناسایی می‌کنند و از ناروایت‌ها تمییز می‌دهند و دست به روایت‌پردازی‌هایی می‌زنند که بسیار مشابه به یکدیگرند ... چراکه به‌صورت عمومی هر روایتی بازنمایی موقعیت و رخدادی واقعی یا ساختگی در یک توالی زمانی ویژه» (پرینس[1]، ۱۹۸۲: ۱۹۷) تعریف می‌شود.

تحلیل روایت فیلم، روایت را با توجه به جهان داستان و تصویری که از واقعیت به‌دست می‌دهد، نوعی بازنمایی تلقی می‌کند که درواقع مجموعه‌ای است از بازنمایی‌های نوشتاری، بازنمایی‌های دیداری (تصویرپردازی صحنه‌ها، شخصیت‌ها، اعمال و ...) و بازنمایی شنیداری (موسیقی، جلوه‌های صوتی و شاخص‌های موسیقی متن و ...). این بازنمایی‌ها که در مجموع روایت کلی فیلم و بازنمایی کلی را شکل می‌دهند به‌وسیله عناصر روایت‌پرداز فیلم به منصه ظهور می‌رسند. از میان چنین عناصری، تحقیق پیش‌رو بر چهار عنصر اصلی رخداد، شخصیت، کنش و راوی که به نظر می‌رسد به بهترین شکل کمک‌رسان تحلیل‌ها هستند، متمرکز است .در سطح درون متنی از آرای آرتور آسابرگر[2] و شلومیت ریمون کنان[3] استفاده شد و سپس در سطح برون‌متنی پیوند میان روایت‌پردازی در فیلم‌ها با اوضاع اجتماعی سیاسی ایران پس از انقلاب تحلیل قرار گرفت.

**۱ـ۱ـ۳. شخصیت:**

شخصیت، رشتهٔ حوادث را به وجود می‌آورد و فردی است که کیفیت روانی او در کنش او و آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد، وجود دارد.شخصیت در داستان خلق می‌شود تا رخدادها به‌وجود آیند و رخدادها نیز به شخصیت هویت می‌بخشند. «آنها با پدیدآوردن وقایع و واکنش کردن در مقابل آنها در سیستم فرمال فیلم نقش بازی می‌کنند؛ آنان از مردم واقعی نیستند حتی وقتی بر مبنای اشخاص تاریخی شکل گرفته‌اند» (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۵: ۷۶).

**۲ـ۱ـ۳. رخداد:**

رخداد، عنصر اصلی روایت محسوب می‌شود. چنانچه در دیباچه کمبریج، روایت «بازنمایی یک رخداد یا سلسله‌ای از رخدادها» (پورتر[4]، ۲۰۰۲: ۱۲) تعریف شده است. رخداد چیزی است که در متنی اتفاق می‌افتد و منجر به‌صورت‌گرفتن امر دیگری شده و سرانجام به حل قطعی داستان می‌انجامد (آسابرگر: ۱۳۸۰: ۷۹). ریمون

1. Prince
2. Asa Berger
3. Rimmon-Kenan
4. porter

Archive of SID

www.SID.ir

کنـان نحـوه شـکل‌گیری داسـتان را چنیـن شـرح داده اسـت: «رخدادهـا باهـم ترکیـب شـده و خرده‌توالی‌هـا را ایجـاد می‌کننـد و همیـن خرده‌توالی‌هـا نیـز متقابـلاً بـا هـم ترکیـب شـده و کلان‌توالی‌هـا را تولیـد می‌کننـد و کل داسـتان نیـز از به‌هـم پیوسـتن کلان توالی‌هـا شـکل می‌گیـرد» (کنـان، ۱۳۸۷: ۲۸).

**۳ـ۱ـ۳. کنش:**

نخسـتین و سـاده‌ترین نقـش هـر شـخصیتی نقـش کنش‌گـری او اسـت. از ایـن لحـاظ، شـخصیت، فاعـل یـا نهـادی اسـت کـه یـا کاری و کـرداری را انجـام می‌دهـد یـا گـزاره‌ای بـه او نسـبت داده می‌شـود. به‌واسـطه کنش‌هـای یـک شـخصیت، مـا درکـی از ویژگی‌هـای فـردی او بـه دسـت می‌آوریـم. بـه گفتـه کنـان «کنش‌هـا یـا یک‌زمانـه و پویـا هسـتند یـا عادتـی و پایـدار. کنش‌هـای یک‌زمانـه اغلـب در نقطـهٔ عطـف روایـت نقشـی بـر عهـده می‌گیرنـد و جنبـهٔ پویـای شـخصیت را آشـکار می‌کننـد. کنش‌هـای عادتـی یـا پایـدار هـم عملـی هسـتند کـه شـخصیت همیشـه انجـام می‌دهـد و جنبـهٔ پایـدار یـا نامتغیـر شـخصیت را بـروز می‌دهنـد و اغلـب تأثیـری مضحـک یـا کنایـی برجـای می‌گذارنـد» (کنـان، ۱۳۸۷: ۸۶).

**۴ـ۱ـ۳. راوی:**

راوی شـامل تمـام متصدیـان فیلـم اسـت. او از طریـق به‌کارگیـری تمهیداتـی نظیـر میزانسـن، تدویـن، صداگـذاری و ... تصمیم‌هایـی را بـرای تبییـن دیـدگاه و ایدئولـوژی نهایـی خـود اتخـاذ می‌کنـد.

در جدول ۱ نحوه متناظر شدن سؤالات تحقیق و ابزارهای پاسخگویی گنجانده‌شده است.

**جدول ۱. سؤالات روشی**

| سؤالات تحقیق | ابزار تحلیل روایت(تحلیل درون متنی) | ابزار تحلیل برون متنی |
|---|---|---|
| **۱. تصویر زن روشنفکر در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ چگونه برساخته شده است؟** | ۱. شخصیت‌پردازی‌ها؛<br>۲. راوی | بافت موقعیتی ایران پس از انقلاب ـ نظریه روشنفکر خاص فوکو |
| **۲. رابطه برساخت معنایی زن روشنفکر و شرایط اجتماعی سیاسی هر دوره چگونه است؟** | ۱. شخصیت‌پردازی؛<br>۲. رخداد؛<br>۳. کنش؛<br>۴. راوی | |
| **۳. عملکرد زن روشنفکر خاص در سینمای سالهای ۱۳۶۰تا۱۳۹۰ در چه حوزه‌هایی بازنمایی شده است؟** | ۱. رخداد؛<br>۲. کنش | |

Archive of SID

www.SID.ir

### ۲ـ۳. جامعه آماری و شیوه نمونه‌گیری

جامعهٔ آماری این پژوهش شامل تمامی فیلم‌های ساخته‌شده بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ در ایران است که زن روشنفکر در آن به تصویر کشیده شده است. از میان این فیلم‌ها سیزده فیلم با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند (انتخاب فیلم‌هایی که واجد قابلیت لازم برای نیل به هدف محوری تحقیق) انتخاب گردید. نحوه انتخاب فیلم‌ها از این قرار است: فیلم‌هایی که زنان تحصیلکرده‌ای را بازنمایی کرده که نگرش‌های اصلاح‌طلبانه‌ای در حوزه‌های ویژه‌ای دارند یا در بخشی از زندگی شخصی خود امور و مسائل مهمی را به پرسش کشیده‌اند، گزینش و درنهایت با نظر به متن هر یک از فیلم‌ها، سه فیلم از دهه شصت[1]، چهار فیلم از دهه هفتاد و شش فیلم از دهه هشتاد که به نظر به روند تحقیق کمک شایانی می‌رسانند انتخاب نهایی گردید. ذکر این نکته ضروری است که در انتخاب فیلم‌ها سعی براین بود که از هر کارگردان تنها یک فیلم انتخاب شود تا نتایج پژوهش هر چه بیشتر قابل‌تعمیم باشد.

**جدول ۲. مشخصات موردهای مطالعه**

| شماره | نام فیلم | کارگردان | سال نمایش |
|---|---|---|---|
| ۱ | سلام سرزمین من | اکبر خامین | ۱۳۶۷ |
| ۲ | بچه‌های طلاق | تهمینه میلانی | ۱۳۶۸ |
| ۳ | هامون | داریوش مهرجویی | ۱۳۶۸ |
| ۴ | زینت | ابراهیم مختاری | ۱۳۷۲ |
| ۵ | درد مشترک | یاسمین ملک نصر | ۱۳۷۳ |
| ۶ | بانوی اردیبهشت | رخشان بنی اعتماد | ۱۳۷۶ |
| ۷ | عروس آتش | خسرو سینایی | ۱۳۷۸ |
| ۸ | سگ‌کشی | بهرام بیضایی | ۱۳۸۰ |
| ۹ | کاغذ بی‌خط | ناصر تقوایی | ۱۳۸۰ |
| ۱۰ | شام آخر | فریدون جیرانی | ۱۳۸۰ |
| ۱۱ | شمعیدر باد | پوران درخشنده | ۱۳۸۳ |
| ۱۲ | جدایی نادر از سیمین | اصغر فرهادی | ۱۳۸۹ |
| ۱۳ | زندگی خصوصی | حسین فرح‌بخش | ۱۳۹۰ |

۱. تعداد کم فیلم های دهه شصت به این دلیل است که به‌طور کلی زنان در سینمای این دهه در نقش‌هایی فرعی و یا سنتی بازنمایی شده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

## ۴. یافته‌های تحقیق

در این بخش فیلم‌ها در دو سطح درون‌متنی با کمک گرفتن از مؤلفه‌های روایت و برون متنی بابهره‌گیری از داده‌های اجتماعی ـ سیاسی تحلیل شدند. لیکن در ادامه به جهت طولانی نشدن مقاله، فیلم «سلام سرزمین من» ساخته سال ۱۳۶۳ به‌منظور تنها نمونه جهت نمایش اعتبار یافته‌های تحقیق، تحلیل درون‌متنی شد؛ با ذکر این نکته که تمامی فیلم‌ها به همین روند تحلیل شدند و در اینجا فقط به نتایج تحلیل‌ها اکتفا گردید؛

### ۱ـ۴. *تحلیل روایت فیلم سلام سرزمین من*

#### ۱ـ۱ـ۴. داستان فیلم

«شکوه» که به تازگی پس از دریافت تخصصش در رشتهٔ پزشکی، به ایران بازگشته است؛ تصمیم می‌گیرد که به کمک پدرش که تاجر فرش است کلینیکی دایر کند و به این منظور، امیدوار به همکاری عمویش دکتر «مشتاق» است. اما دکتر «مشتاق» در روستای دورافتاده‌ای مشغول خدمت است. «شکوه» به همراه پدرش به روستا سفر می‌کند تا او را بیابد و وقتی به مقصودش می‌رسد، نه تنها موفق به جذب عمویش نمی‌شود، که خود نیز کنار او باقی می‌ماند.

#### ۲ـ۱ـ۴. شخصیت

شکوه زنی زیبا، تحصیلکرده و با پوششی مدرن است. او مدرک تخصصش رادر رشته پزشکی از جایی در خارج از ایران دارد و از آنجا که به‌نظر می‌رسد تعلق خاطری خاص به ایران دارد، آمده تا در ایران کلینیکی راه‌اندازی کند. شکوه شخصیتی سنجش‌گر و منطقی دارد و پیش از تصمیم‌گیری درباره کسی یا چیزی آن را می‌آزماید؛ چراکه او ابتدا برای برگرداندن عمویش به روستا می‌رود، اما پس از دیدار او تصمیم می‌گیرد چند روزی را در روستا بگذراند تا دنیای عمو و دنیای روستا را کشف کند. شکوه فردی است که بین تفکر پدر ثروتمند و شهر نشینش که قصد دارد به او در سرپا کردن کلینیک کمک کند و عمویش که در روستایی دور افتاد در خانه‌ای کوچک زندگی می‌کند، عمویش و راه و روش زندگی او را ترجیح می‌دهد چراکه دغدغه مردم، سرزمین و به گفته خویش راه درست را دارد.

#### ۳ـ۱ـ۴. رخداد ـ کنش

در این فیلم تحلیل‌ها بر دو رخداد و دو کنش ناشی از آن رخدادها متمرکز است. رخداد اول «حادثه در روستا» است. دکتر مشتاق توسط پلیس دستگیر و بازداشت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود و در همان زمان کوه نزدیک به روستا ریزش می‌کند و تنی چند از مردم زخمی می‌شوند. این رخداد به کنش یک‌زمانه شکوه منجر می‌شود؛ شکوه در نبود عمویش تمامی تلاش خود را برای «نجات دادن جان اهالی» انجام می‌دهد و در این میان به آزاد شدن دکتر مشتاق نیز کمک می‌رساند. این رخداد و کنش می‌تواند چنین معنایی را در خود پنهان داشته باشد که زن روشنفکر آنگاه که مردی در میان نباشد حوزه عمل دارد نه همیشه و همه جا.

در پایان فیلم نیز رخداد مهم «وخامت حال زن روستایی» اتفاق می‌افتد. زنی باردار در روستا در حال مرگ است و دکتر مشتاق نیز نمی‌تواند کاری از پیش برد و زن می‌میرد. این رخداد منجر به کنش پویای دیگری از شکوه می‌شود؛ او رو به عمویش می‌گوید که بچه را نجات خواهد داد و سپس به تنهایی «عمل سزارین» را انجام می‌دهد. شکوه در انتها با بچه‌ای در آغوش به میان اهالی روستا می‌رود و فیلم تمام می‌شود. این رخداد و کنش، حوزه فعالیت شکوه را مشخص می‌کند: زنان و خانواده.

**۴ــ۱ــ۴. راوی**

راوی در این فیلم دو تفکر (دو برادر) را روبه‌روی هم قرار می‌دهد و از یکی حمایت می‌کند. راوی پدر شکوه را که تاجر فرش است، نماینده قشر مرفه شهرنشین می‌داند که به پول بها می‌دهد، به کارگر خود پرخاشگری می‌کند و تفکرات بومی را تفکراتی قدیمی و کهنه خطاب می‌کند. از طرفی دیگر عموی شکوه نماینده تفکر مخالف است؛ او به زندگی شهرنشینی پشت کرده است، پول را خوار می‌شمرد، با اهالی روستا مانند خانواده‌اش رفتار می‌کند، به داروها و درمان‌های گیاهی و سنتی علاقه‌مند است (نمادی از تفکرات بومی‌گرایانه) و عقیده دارد کلینیک او به وسعت سرزمینش است. در میان این دو طیف راوی شکوه را زنی تصویر می‌کند که در سفری معنوی به راه و رسم زندگی عموی خود می‌پیوندد. راوی چنین زندگی را زندگانی خوشبخت می‌داند و در جایی از زبان شکوه می‌گوید: عمو خوشبخته... راه درستشو پیدا کرده... این خوشبختی در فیلم در گروه پشت کردن به زندگی مدرن شهری و ثروت به دست آمده است. چنین تقابلی در میزانسن خانه هر دو به وضوح دیده می‌شود؛ عمو در اتاقی ساده با تابلوهای نقاشی، پرده‌های رنگی، مجسمه‌های کوچک و کتاب‌های متعددی همچون حافظ زندگی می‌کند که نقطه مقابل خانه پدر شکوه است که خانه‌ای است بزرگ، با نمایی یکدست سفید و پنجره‌های تکرار شونده که به زندانی عظیم می‌ماند.

Archive of SID

www.SID.ir

به‌طور کلی راوی تفکرات بومی گرایانه را می‌ستاید و زن روشنفکر را یکی از نمایندگان بالقوه آن معرفی می‌کند. او با استفاده از ملزومات روایی «رخداد و کنش» حوزه فعالیت این زن را دایره زنان و خانواده به تصویر می‌کشد و آن را ارج می‌نهد و در سکانس پایانی فیلم زنی را که در این حوزه پیشگام است تشویق و تمام افراد درون داستان فیلم را به احترامش بلند می‌کند.

در جدول شماره ۷ معناهای اولیه هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی استخراج وگردآوری شده است.

**جدول ۷: مؤلفه‌های درون متنی فیلم سلام سرزمین من**

| مؤلفه‌های متن | | | نگاه کلی راوی |
|---|---|---|---|
| شخصیت | ظاهر مدرن ـ تفکر بومی گرایانه | کد اولیه | |
| رخداد ـ کنش | رخداد۱ : بازداشت عمو توسط پلیس و سپس ریزش کوه و مصدوم شدن چند تن از اهالی<br>کنش ۱ : تلاش برای نجات دادن جان اهالی توسط شکوه در نبود عمو، فرستادن دنبال عمو | زن در سایه در حوزه عمومی | زن روشنفکر بومی گرا زنی با عملکرد در راستای بقای خانواده |
| | رخداد ۲ : وخیم شدن حال یکی از زنان روستا<br>کنش ۲ : انجام عمل سزارین به‌تنهایی توسط شکوه | عملکرد در حوزه زنان و خانواده | |
| راوی | دوگانه تفکر مدرن شهر نشین و بومی روستانشین ـ حمایت از تفکر بومی گرا ـ ارزشمند شمردن خانواده | | |

### ۲ ـ ۴ . *نتایج تحلیل‌های درون‌متنی*

#### ۱ ـ ۲ ـ ۴ . دهه شصت

به‌طورکلی یافته‌ها نشان می‌دهد که در فیلم‌های دهه شصت، زنان روشنفکر زنانی با دو تیپ شخصیتی «بومی‌گرا» و «غرب‌گرا» بازنمایی شده‌اند و هر دوگروه در حیطه خانواده دست به کنش می‌زنند؛ نهادی که از منظر راوی ارزشمنداست؛ اما راوی به زن روشنفکر غرب‌گرا با دیدی تردیدآمیز می‌نگرد چراکه سست‌کننده نهاد خانواده است. این یافته‌ها در ادامه تشریح می‌گردد.

در این دهه زن روشنفکر به‌صورت زنی مستقل، شاغل و تحصیلکرده با پوششی مدرن (مانتو، آرایش صورت) تصویر شده است که دغدغه‌هایی اجتماعی دارد؛ شکوه (سلام سرزمین من) دغدغه سلامت اهالی روستا را بدون چشمداشت مالی دارد، فرشته (بچه‌های طلاق) در پی حل کردن بحران‌های خانوادگی شاگردش برمی‌آید و مهشید (هامون) از قانون‌های غیرعادلانه درباره زنان در دادگاه لب به شکایت

www.SID.ir

می‌گشاید. در ظاهر به‌نظر می‌رسد که هر سه زن، زنانی با تفکرات مدرن هستند، اما اعمال و عقاید آنها در لایه‌های پنهان‌تر در دو دسته متضاد قرار می‌گیرد؛ شکوه و فرشته، روشنفکرانی با تفکرات بومی بازنمایی شده‌اند؛ چنانچه شکوه به ارزش‌های مادی و شهرنشینی بهایی نمی‌دهد و به عموی خود در روستا می‌پیوندد که به درمان و داروهای سنتی متمایل است و کلینیک خود را به وسعت سرزمینش می‌داند؛ فرشته نیز با وجود این، که ازدواج سنتی بدون شناخت را رد می‌کند و با مادر خود اختلاف نظر دارد، اما به ارزش‌های خانوادگی ارج می‌نهد، پدر را هرچقدر ظالم و زورگو باشد قابل احترام می‌داند و از خداوند و پیامبر و دین سخن می‌گوید؛ اما در مقابل، مهشید در فیلم هامون، زنی با اندیشه‌های غربی تصویر شده است که نقاشی انتزاعی می‌کشد، به ظاهر خود و خانه‌اش بسیار اهمیت می‌دهد و خود را برای این مملکت و مردم زیادی می‌بیند. همچنین رخدادها و کنش‌ها در این دوره، خانواده را به‌عنوان حوزه اصلی برای فعالیت زن روشنفکر مطرح می‌کنند؛ دو روشنفکر بومی‌گرا، یکی در راستای حل مشکلات خانوادگی گام برمی‌دارد و یکی در حیطه بقای خانواده (زنان و زایمان) فعالیت می‌کند و در دیگر حوزه‌ها در سایه قرار می‌گیرد؛ اما روشنفکر غرب‌گرا مسبب بحران در خانواده و واپاشی آن تصویر می‌شود.

درمجموع با نظر به شخصیت‌ها، رخدادها و کنش‌ها درمیابیم که راوی در این دوره با نگاهی ایدئولوژیک به هر دسته از روشنفکران می‌نگرد. راوی با نگاهی خوش‌بین روشنفکران بومی‌گرا را تصویر می‌کند؛ در فیلم سلام سرزمین من، شکوه و عمویش را تحسین می‌کند و درجایی از زبان شکوه آنان را خوشبخت می‌داند، خوشبختی که در گروی پشت کردن به مسائل مادی، پول وزندگی شهری به‌دست‌آمده است؛ همچنین در فیلم بچه‌های طلاق راوی فرشته را فردی سودمند و دلسوز می‌داندکه در پی بهبود روابط اعضای خانواده و نهایتاً پیوند دوباره خانواده‌ای ازهم‌پاشیده شده گام برمی‌دارد و در این راه مثمرثمر واقع می‌شود. در فیلم هامون اما، راوی مهشید را روشنفکری سطحی و تازه به دوران رسیده می‌داند، اطرافیان او را برای تحسین کارهایش به سخره می‌گیرد و او را تنها مصرف‌کننده کالاهای فرهنگی غربی نشان می‌دهد. درجایی از فیلم راوی مهشید را از زبان خودش فردی معرفی می‌کند که تنها در زندگی می‌خواهد بریزد، بپاشد، بسازد و وقعی به عشق و علاقه همسر خویش نمی‌نهد؛ اما در مقابل می‌بینیم که راوی با نگاهی متفاوت به روشنفکری با دغدغه‌های بومی (حمید هامون/ شوهر مهشید) می‌نگرد و او را باوجود همه نقص‌هایش، مرد عاشقی می‌داند که

Archive of SID

www.SID.ir

تنها گرفتار و اسیر جامعه مادیات محور و قربانی طبقات بالایی است که مهشید آن را نمایندگی می‌کند. در جدول ۳ مؤلفه‌های متنی دهه شصت گنجانده شده است.

**جدول ۳. مؤلفه‌های درون‌متنی دهه شصت**

| فیلم | شخصیت | رخداد و کنش | | راوی | معنای کلی |
|---|---|---|---|---|---|
| سلام سرزمین من | زن روشنفکر بومی‌گرا با دغدغه جمعی | رخداد۱ : بازداشت عمو توسط پلیس و سپس ریزش کوه و مصدوم شدن چند تن از اهالی | کد اولیه | خانواده ارزشمند<br>دو نگاه متفاوت به روشنفکران | نگاه مثبت: زن روشنفکر بومی گرا زنی با عملکرد در راستای بقای خانواده<br>نگاه منفی: زن روشنفکر غرب‌گرا زنی با عملکرد بحران‌زا در خانواده |
| | | کنش ۱ : تلاش برای نجات دادن جان اهالی توسط شکوه در نبود عمو، فرستادن دنبال عمو | زن در سایه در حوزه عمومی | | |
| | | رخداد ۲ : وخیم شدن حال یکی از زنان روستا | عملکرد در حوزه زنان و زایمان | | |
| | | کنش ۲ : انجام عمل سزارین به‌تنهایی توسط شکوه | | | |
| بچه‌های طلاق | | رخداد۱ : طلاق و خشونت خانوادگی از جانب پدر به عاطفه | عملکرد در حوزه بهبود روابط خانوادگی | | |
| | | کنش ۱ : تلاش برای اصلاح روابط خانوادگی از جانب فرشته | | | |
| | | رخداد۲ : فرار کردن عاطفه از خانه | امن بودن خانه | | |
| | | کنش ۲ : خبر دادن محل عاطفه توسط فرشته به پدرش | | | |
| | | رخداد ۳: بازگرداندن عاطفه به خانه پدر و مادر توسط فرشته | | | |

www.SID.ir

ادامهٔ جدول ۳. مؤلفه‌های درون‌متنی دهه شصت

| فیلم | شخصیت | رخداد و کنش | | راوی | معنای کلی |
|---|---|---|---|---|---|
| هامون | زن روشنفکر غرب‌گرا با دغدغه جمعی | رخداد۱ : درخواست طلاق از جانب مهشید | زن عامل بحران خانوادگی | | |
| | | کنش ۱ : مقاومت هامون در برابر طلاق به دلیل عشق به مهشید، پافشاری از سوی مهشید | | | |
| | | رخداد۲ : بحران روحی هامون | | | |
| | | کنش ۲ : تفنگ کشیدن هامون به روی مهشید، غرق کردن خود در دریا | | | |

**۲ــ۲ــ۴. دهه هفتاد**

به‌طورکلی یافته‌ها نشان می‌دهد که زنان روشنفکر دهه هفتاد زنانی مدرن تصویر شده‌اند که در خانواده‌ای با مناسبات مانع‌ساز دست به کنش می‌زنند، آنها در برابر این مناسبات ایستادگی می‌کنند و راوی با نگاهی خوش‌بین به آنان و پایان کارشان می‌نگرد؛ این یافته‌ها در ادامه تشریح می‌گردند.

زنان این دوره زنانی شاغل (بهیار، نویسنده، فیلم‌ساز، پزشک) با پوشش‌هایی مدرن تصویر شده‌اند که تمایل به انجام کارهای غیرسنتی دارند. این زنان، زنانی منتقد وضعیت موجود هستند؛ فریبا (درد مشترک) انسان‌ها و نبود درک متقابل میان آنان را به نقد می‌کشد، فروغ (بانوی اردیبهشت) از قانون و از نسل جوان انتقاد می‌کند، زینت (زینت) منتقد جایگاه سنتی خود است و احلام (عروس آتش) قوانین جامعه سنتی خود را به پرسش می‌کشد و به آنها تن نمی‌دهد. دو تن از این زنان با دغدغه‌های اجتماعی تصویر شده‌اند؛ فروغ از کودکان کار و زنان سرپرست خانواده فیلم می‌سازد و زینت درباره اهالی روستا احساس مسئولیت می‌کند و نمی‌تواند در برابر نیاز مردم بی‌تفاوت باشد؛ دو روشنفکر نیز با دغدغه‌هایی شخصی دست به فعالیت‌ها روشنفکری می‌زنند؛ فریبا که می‌خواهد تنها باشد و در تنهایی بنویسد و احلام که می‌خواهد خود، درباره زندگی‌اش تصمیم بگیرد. همچنین رخدادها و

Archive of SID

www.SID.ir

کنش‌ها در این دوره همانند دوره پیش، خانواده را به مثابه حوزه اصلی برای فعالیت زنان تصویر میکند؛ با این تفاوت که در هر چهار فیلم خانواده موانعی بر سر راه آنان به‌وجود می‌آورد و زنان نیز اعمالی را برخلاف میل خانواده خود انجام می‌دهند. در سه فیلم زینت، درد مشترک و بانوی اردیبهشت روشنفکر می‌تواند موانع را از سر راه بردارد و به خواسته خود دست یابد و در فیلم عروس آتش باوجود پایانی تلخ، احلام به ازدواجی ناخواسته تن نمی‌دهد. درمجموع راوی در این دوره مناسبات و موانع سر راه زنان روشنفکر را به تصویر کشیده است؛ در فیلم زینت، راوی از نابرابری‌های جنسیتی می‌گوید و از نقش سنتی زنان انتقاد می‌کند؛ در فیلم درد مشترک از نبود درک متقابل میان روشنفکر با دیگری و خانواده سخن می‌گوید و موانع درونی و بیرونی فعالیت او را بهتصویر می‌کشد؛ در فیلم بانوی اردیبهشت زن سنتی را در نقش مادر و زن مدرن را در نقش زن به تصویر می‌کشد و از مناسبات اجتماعی، قانونی و خانوادگی علیه او انتقاد می‌کند؛ و درنهایت در فیلم عروس آتش راوی از قوانین عشیره‌ای غیرانسانی علیه زنان سخن می‌گوید. در جدول ۴ مؤلفه‌های درون‌متنی فیلم‌های این دوره گنجانده شده است.

**جدول۴. مؤلفه‌های متنی دهه هفتاد**

| فیلم | شخصیت | رخداد و کنش | | راوی | معنای کلی |
|---|---|---|---|---|---|
| زینت | زن مدرن با دغدغه جمعی | رخداد۱ : فشار از جانب پدر و مادر برای رها کردن کار | کد اولیه– پایان | خانواده مانع ساز<br>به تصویر کشیدن مناسبات خانوادگی علیه زن روشنفکر | زن روشنفکر مدرن با عملکردی ثمربخش در حوزه مناسبات محدودکننده خانوادگی |
| | | کنش ۱ : اصرار و مقاومت بی‌نتیجه در برابر پدر | مقاومت در برابر هنجارهای خانواده<br>نتیجه:<br>بازگشت به کار و همراهی شوهر | | |
| | | رخداد ۲ : فشار از جانب مادر شوهر و وخیم شدن حال یکی از اهالی | | | |
| | | کنش ۲ : ایستادگی در برابر شوهر و مادر شوهر و نجات جان یک کودک | | | |

Archive of SID

www.SID.ir

**ادامهٔ جدول۴. مؤلفه‌های متنی دهه هفتاد**

| معنای کلی | فیلم | شخصیت | رخداد و کنش | راوی | معنای کلی |
|---|---|---|---|---|---|
| **درد مشترک** | زن مدرن با دغدغه فردی | رخداد۱ : بی‌علاقگی شوهر به شعر و دوستان روشنفکر او که منجر به جدایی آنها می‌شود | درگیری با مشکلات خانوادگی<br>نتیجه: به پایان رساندن کار داستان‌نویسی | | |
| | | کنش۱ : پافشاری بر ایجاد رابطه از سوی شوهر، مقاومت فریبا در برابر خواست او برای بازگشت | | | |
| | | رخداد۲ : بروز موانع کار نویسندگی فریبا (ترس، احساس گناه، کابوس، اطرافیان) | | | |
| **بانوی اردیبهشت** | زن مدرن با دغدغه جمعی | رخداد۱ : عشق فروغ و دکتر رهبر | تردیددرتصمیم‌گیری‌ها، درگیری با مناسبات خانوادگی<br>نتیجه: کنار گذاشتن تردیدها، تصمیم برای مادر بودن و زن بودن | | |
| | | کنش۱ : تردید فروغ در رابطه با عشق به علت نارضایتی فرزند | | | |
| | | رخداد۲ : شروع ساختن فیلم مادر نمونه توسط فروغ | | | |
| | | کنش۲ : رها کردن ساخت فیلم در نیمه‌راه | | | |
| **عروس آتش** | زن مدرن با دغدغه فردی | رخداد۱ : تصمیم خلاف قانون عشیره از جانب احلام | درگیری با مناسبات خانوادگی و اجتماعی<br>نتیجه: تن ندادن به مناسبات | | |
| | | کنش۱ : فشار از جانب فرحان و مردم قبیله | | | |
| | | کنش۳: پافشاری از جانب احلام و اقدام به فرار | | | |
| | | رخداد۲ : قتل فرحان، خودسوزی احلام | | | |

www.SID.ir

**۳ـ۲ـ۴. دهه هشتاد**

یافته‌ها نشان می‌دهد که زنان روشنفکر دهه هشتاد زنانی مدرن تصویر شده‌اند که در حیطه خانواده‌ای سرکوبگر عمل می‌کنند و پایانی تلخ در انتظارشان نشسته است. راوی با دو نگاه متفاوت با پیش‌فرض ناامن و پرتنش بودن خانواده به آنان و عملکردشان می‌نگرد. راوی در نیمه اول این دوره تقصیر این تلخی را به گردن خانواده و مناسبات آن می‌اندازد و در نیمه دوم انگشت اتهام را به‌سوی خودِ زن روشنفکر نشانه می‌رود؛ این یافته‌ها در ادامه تشریح می‌گردند.

زنان این دوره زنانی شاغل (نویسنده و مترجم، مدرس) با پوشش‌های مدرن تصویر شده‌اند که خواهان استقلال و آزادی هستند و به خویش و حق فردی بهای بسیار می‌دهند؛ رؤیا (کاغذ بی‌خط) نقش سنتی خود در خانه را کلفتی می‌داندو برای نوشتن، ده روز خانه را ترک می‌کند، گلرخ (سگ‌کشی) زنی قدبلند و مصمم با صدایی رسا است، عزت‌نفس خود را حفظ می‌کند، اشک نمی‌ریزد و به‌تنهایی از مصائب عبور می‌کند. رؤیا (شمعی در باد) زنی است که به واقعیت بها می‌دهد، مخالف هر چیز نامتعادل است، از مرید و مرادی بیزار است و بر این عقیده است که انسان زمانی به آرامش می‌رسد که بتواند حق خود را از آن خود کند. میهن (شام آخر) زنی موفق و شجاع است و ترسی از شوهر بانفوذش و قضاوت دیگران ندارد. سیمین (جدایی) بدون توجه به نظر دیگران و حتی خانواده خود، تصمیم ترک وطن می‌گیرد و پریسا (زندگی خصوصی) زنی است که مدام از آزادی و از حق خود سخن می‌گوید، کاری را انجام می‌دهد که خودش می‌خواهد و به‌هیچ‌وجه نمی‌خواهد قربانی باشد و مورد سوءاستفاده دیگری قرار بگیرد. تمامی این زنان زنانی هستند که با انگیزه‌های شخصی دست‌بکار روشنفکری می‌زنند؛ گلرخ بر این عقیده است که نه برای شوهرش بلکه تنها برای خودش است که مصائب را به جان می‌خرد و نمی‌خواهد بازنده باشد. رؤیا (کاغذ بی‌خط) در خانه می‌جنگد چراکه می‌داند نوشتن راه و خط و فکر اوست. میهن می‌خواهد عشق را برای نخستین بار در زندگی‌اش تجربه کند، رؤیا (شمعی در باد) برای زندگی شخصی خود فارغ از پسرش ارزش قائل است، سیمین می‌خواهد برای بهتر زندگی کردن از شرایط موجود فرار کند و پریسا در پی تجربه لذت و عشق است. رخداد و کنش‌ها در این دهه نیز همانند دوره‌های پیشین، خانواده را حوزه عمل زن روشنفکر تصویر می‌کند؛ با این تفاوت که کنش‌های آنها از عرف فاصله بیشتری گرفته و تنش‌های خانوادگی نیز تا آنجایی آنان را تحت‌فشار گذاشته که درنهایت با شکست، ناکامی و حتی نیستی مواجه می‌شوند؛ این مناسبات در دو فیلم

Archive of SID

www.SID.ir

به مرگ روشنفکر منجر شده، در دو فیلم به ناکامی او ختم شده و در دو فیلم نیز او را با ترک وطن و خانواده روبرو می‌کند.

درمجموع راوی در هر شش فیلم خانواده را مکانی ناامن (کاغذ بی‌خط، شام آخر، زندگی خصوصی، سگ‌کشی)، پرتنش (شمعی در باد) و پراز دروغ (جدایی) معرفی می‌کند و در چهار فیلم نیمه اول به آن می‌تازد و شخصیت زن روشنفکر را تحسین می‌کند؛ رؤیا (کاغذبی‌خط) را زنی در جست‌وجوی واقعیت، گلرخ را زنی قاطع و مصمم در راه، رؤیا (شمعی در باد) را زنی در جست‌وجوی حق واقعی خویش و میهن را زنی جسور به تصویر می‌کشد که مورد قضاوت ناروا قرارگرفته است. اما در فیلم‌های نیمه دوم این دهه، سیمین با موضعی نامتعهد به زندگی و مسئول ایجاد بی‌نظمی و آشوب در سامان زندگی و نهاد خانواده معرفی می‌شود و راوی پریسا را زن بی‌اخلاقی تصویر می‌کند که افکار و عقایدش رابطه جنسی با یک مرد متأهل را مجاز می‌داند و درنهایت نیمی از تقصیرِ ماجرا در مرگش را به گردن دارد. در نیمه دوم این دوره زن روشنفکر زنی است که آزادیِ فردی افسارگسیخته‌اش او را بدل به فردی بی‌مسئولیت و بی‌تعهد در برابر نهاد خانواده می‌کند. در جدول ۵ مؤلفه‌های متنی این دوره گنجانده شده است.

**جدول۵. مؤلفه‌های متنی دهه هشتاد**

| فیلم | شخصیت | رخداد و کنش | | راوی | معنای کلی |
|---|---|---|---|---|---|
| کاغذ بی‌خط | زن مدرن با دغدغه فردی | رخداد۲. تجسس رؤیا در زندگی جهانگیر برای شناخت او و واقعیت | کد اولیه و پایان | | |
| | | کنش۱. دورکردن رؤیا از نوشتن با کارهای زیادخانه توسط جهانگیر | روشنفکر درتهدید و فشار خانوادگی پایان) ناتوانی در برابر شوهر قدرتمند | | |
| | | کنش. تلاش رؤیا برای نوشتن و ترک خانه | | | |
| | | کنش۲. خشونت و تهدیدهای پیاپی کلامی و فیزیکی جهانگیر | | | |
| سگ‌کشی | | رخداد۱. خیانت و فریب شوهر | گلاویز شدن روشنفکر با مناسبات خانوادگی و شرایط موجود پایان سگ‌کشی: بیهوده یافتن تلاش‌ها | به تصویر کشیدن مناسبات خانوادگی بحران‌زا علیه زن | زن روشنفکر مدرن با عملکردی بی‌ثمر در حوزه مناسبات سرکوبگر خانوادگی |
| | | رخداد۲. اعمال فشار، تهدید و خشونت بر گلرخ از جانب دیگران که مسبب آن شوهر است | | | |
| | | کنش۲. تلاش و مقاومت گلرخ در برابر فشارها | | | |

www.SID.ir

**ادامهٔ جدول۵. مؤلفه‌های متنی دهه هشتاد**

| فیلم | شخصیت | رخداد و کنش | | راوی | معنای کلی |
|---|---|---|---|---|---|
| شام آخر | | رخداد۱ . طلاق گرفتن | گلاوشام آخر) قتل | خانواده ناامن | |
| | | کنش۱ . عمل خلاف عرف | | | |
| | | رخداد۲ . فشار از جانب دختر و شوهر سابق و اخراج از محل کار روشنفکری | | | |
| شمعی در باد | | رخداد۱ . طلاق گرفتن و استقلال یافتن از شوهر و استاد | درگیری خانوادگی پایان) ترک وطن | | |
| | | کنش۱ . فشار از جانب شوهر برای بازگشت | | | |
| | | رخداد۲ . مشکل رابطه با فرزند و به دردسر افتادن او | | | |
| جدایی | زن مدرن با دغدغه فردی | رخداد۱ . تنش درون خانوادگی و برون خانوادگی | درگیری خانوادگی پایان) جدایی: جدایی و ترک وطن | به تصویر کشیدن زن مقصر و بحران‌آفرین | زن روشنفکر مدرن با عملکرد بحران‌آفرین در خانواده |
| | | کنش۲ . تسلیم و فرار از مشکلات از جانب سیمین | | | |
| | | رخداد ۲ . جدایی | | | |
| زندگی خصوصی | | رخداد۱ . ارتباط جنسی با مرد متأهل | زندگی خصوصی: قتل | خانواده ناآرام | |
| | | رخداد۲ . بارداری | | | |
| | | کنش۱ . تلاش برای قربانی نبودن، مقاومت و تلاش برای گرفتن حق از شوهر موقت | | | |

**۳ـ۴. تحلیل برون‌متنی**

در فیلم‌های دهه شصت، ایدئولوژی‌هایی با تأکید بر ارزش‌های زندگی پیشامدرن و سنتی و نگاه بدبینانه به ارزش‌های مدرن شناسایی شدند که با فضای حاکم بر دهه شصت، فضایی با خط‌کش‌ها و تقسیم‌بندی‌های معتقد و غیرمعتقد یا مومن و غیرمومن، مطابقت دارد؛ ارزشمند قلمداد شدن خانواده در فیلم‌های این دوره را نیز می‌توان نتیجه تسلط گفتمان سیاسی ـ اجتماعی ارزش‌مدار در این دهه دانست؛ همچنین دغدغه‌های جمعی زنان با پررنگ شدن خواست و ارزش‌های جمعی در دهه شصت نظیر جنگ مرتبط است. مناسبات و ایدئولوژی قدرتی که روشنفکر این دوره آن را باید به پرسش کشد، «مناسبات مدرن» در خانواده تصویر شده است. در نتیجه

www.SID.ir

زن روشنفکر دهه شصت اگر فردی با تفکرات مدرن باشد نه روشنفکری حقیقی بلکه جزئی از پیچ و مهره‌های قدرت (قدرت ناشی از مناسبات مدرن) خوانده می‌شود. گفتمان دهه شصت، منجر به بازنمایی چهره‌ای از زن روشنفکر شده است که پا را از حوزه‌ای ویژه (تقویت خانواده) فراتر نمی‌گذارد و اگر چنین کند، با دیده‌ای بدبینانه نگریسته می‌شود.

در دهه هفتاد گفتمان ضد انحصارطلبی در حوزه‌های مختلف در قالب نقد راوی به شرایط سرکوبگر پیرامون زنان در فیلم‌های این دوره تصویر شده است؛ همچنین با تغییر نظر عمومی درباره مسائلی نظیر مدرنیته و فردگرایی ماحصل آن، به نظر می‌رسد در این دهه از میزان دغدغه‌های عمومی این زنان کم شده و نیمی از آنها با انگیزه‌هایی فردی دست به فعالیت می‌زنند. در نتیجهٔ ورود ایران به روند نوسازی و مدرنیزاسیون پس از جنگ، مناسبات قدرت در این دوره برخلاف دهه شصت در قالب «مناسبات سنتی» در خانواده بازنمایی شده است و عملکرد زنان روشنفکر، عملکردی در راستای متزلزل ساختن این قدرت و به پرسش کشیدن آن تصویر می‌شود. ایدئولوژی قدرت، سنت در خانواده است و تمامی زنان روشنفکر به عنصری معترض بدل گشته‌اند که تبدیل‌شدن به مهره‌های این قدرت را برنمی‌تابند. شکاف بین ایدئولوژی رسمی و کارکردهای عمومی، باز شدن فضای نقد، روح امید، مشارکت فعال سیاسی، گسترش جامعه مدنی و ... سبب بازنمایی چهره‌ای از زن روشنفکر شده است که حتی به قیمت جان خود در برابر مناسبات خانوادگی می‌ایستد؛ او زنی مقاوم است که تمام تلاش خود را به‌کار می‌بندد و درنهایت نیز موفق می‌شود.

در دهه هشتاد، زنان مدرن و منتقدی تصویر شده‌اند که با سرعتی زیاد از سنت و عرف فاصله می‌گیرند[1] و با انگیزه‌هایی شخصی و فردی و حتی خودخواهانه عمل می‌کنند. در نتیجهٔ شتاب‌گیری روند نوسازی، همانند دهه هفتاد قدرت در قالب «مناسبات سنتی» در خانواده بازنمایی شده است و تمامی زنان روشنفکر در مقابل این مناسبات می‌ایستند؛ با این تفاوت که فضای همراه با آنومی اجتماعی منجر به بحران و در هم شکستن زنان روشنفکر به دست این مناسبات شده است. در نیمه اول این دهه هژمونی گفتمان تساهل مدار اصلاحات باعث شده که همچنان نگاهی مثبت به زن روشنفکر مدرن وجود داشته باشد که قدرت (سنت) او را از پا درآورده است؛ اما

۱. ۱. دو نفر از آنان کتاب‌های ممنوع الچاپ می‌نویسند (سگ‌کشی، زندگی خصوصی)، دو نفر نوشته‌هایی می‌نویسند که بر خلاف میل خانواده است (کاغذ بی‌خط، شمعی در باد) و دو نفر عشق ممنوع را تجربه می‌کنند(شام آخر، زندگی خصوصی)

Archive of SID

www.SID.ir

در ادامه با تسلط گفتمان سنت‌گرایی اصول‌گرا در نیمه دوم این دوره چنین نگاهی جای خود را به دیدگاهی پر از شک داده است که با نگاه ایدئولوژیک دهه شصت همخوانی دارد.

## ۵. بحث و نتیجه‌گیری

به‌طورکلی یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در سینمای ایران، زن روشنفکر خاص، زنی مستقل، شاغل، تحصیلکرده با پوششی مدرن است که در مقابل مناسبات خانوادگی قرار می‌گیرد؛ بنابراین حوزه اصلی فعالیت روشنفکری همه زنان باوجود پذیرفتن شغل‌های مهم بیرون از خانه، در حوزه خانواده مطرح می شود و مبارزه واقعی هرکدام از آنان آن هنگام که در خانه حضور دارند، معنا می یابد؛ درواقع هیچ‌یک از زنان، روشنفکری که حوزه عمل روشنگریش در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی تعریف شود، بازنمایی نشده‌اند. راوی فیلم در دهه شصت این حوزه (خانواده) را ارزشمند، در دهه هفتاد مانع ساز و در دهه هشتاد ناامن بازنمایی می‌کند. نحوه کنش زن روشنفکر در مقابل مناسبات قدرت خانوادگی به همراه سایر ملزومات روایی، باعث برساخت معنایی تصویر زن در سینمای ایران می‌شود. در دهه شصت راوی فیلم، روشنفکر بومی‌گرا را ستایش کرده و روشنفکر غرب‌گرا را عاملی بحران زامی‌داند. ازاین‌رومی‌توان گفت که در دهه شصت «تقابل زن روشنفکر بومی و زن روشنفکر غربی» به لحاظ معنایی برساخته می‌شود. در دهه هفتاد، زن روشنفکر خاص در مقابل خانواده مانع ساز تصویر می‌شود و راوی فیلم از این زن حمایت می‌کند؛ ازا ین‌رو «روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم» در دهه هفتاد برساخته می‌شود. در دهه هشتاد، 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 «روشنفکر مدرن شکست‌خورده» در این دهه برساخته می‌شود.

جهت‌گیری راوی فیلم، در راستای بازتولید گفتمان‌های مسلط سیاسی ـ اجتماعی در ایران است. راوی فیلم با ارزشمند شمردن خانواده و ستایش روشنفکر بومی‌گرا در فیلم‌های دهه شصت، ارزش‌های ضد مدرن و خانواده‌گرای این دهه را بازتولید می‌کند. در سینمای دهه هفتاد، راوی از زن روشنفکر حمایت کرده و خانواده را مانعی برای او معرفی می‌کند که این امر از گفتمان اصلاحات که ملازم با حضور بیشتر زن در عرصه عمومی است، حمایت می‌کند. درنهایت، دهه هشتاد دهه‌ای است که از

Archive of SID

www.SID.ir

یک‌سو گفتمان اصلاحات در حال از دست دادن هژمونی خویش است و از سوی دیگر گفتمان عدالت در حال بازگشت به ارزش‌های دههٔ اول انقلاب است، از این‌رو راوی در این دهه دو نگاه متفاوت درباره زن روشنفکر دارد؛ در نیمه اول این دهه،عامل بحران (بحرانی که ناشی از میزان شدید آنومی اجتماعی است)، خانواده معرفی می‌شود؛ درحالی‌که در نیمه دوم زن روشنفکر، خود بحران‌سازاست.

**جدول ۶. تناظر بافت موقعیتی با فیلم‌ها**

| دوره | بافت موقعیتی | راوی | بازنمایی قدرت در فیلم | برساخت زن روشنفکر خاص |
|---|---|---|---|---|
| **دهه شصت** | گفتمان ارزش‌مدار سنتی ـ مومن در برابر غیر مومن | نگاه ایدئولوژیک سنتی | قدرت به‌مثابه مناسبات مدرن در خانواده | زن روشنفکر بومی گرا در مقابل زن روشنفکر غرب‌گرا |
| **دهه هفتاد** | گفتمان ضد انحصار طلبی ـ نگاه به مدرنیته امید بالا برای تغییر | نگاه ایدئولوژیک مدرن ـ فضای امید | قدرت به‌مثابه مناسبات سنت در خانواده | زن روشنفکر مدرن ایستاده و مقاوم |
| **دهه هشتاد** | نیمه اول: استمرار اصلاحات و کمرنگ شدن امید | نگاه ایدئولوژیک مدرن ـ فضای تلخ | | زن روشنفکر مدرن شکست‌خورده |
| | نیمه دوم: هژمونی سنت‌گرایی اصول‌گرا آنومی اجتماعی | نگاه ایدئولوژیک سنتی ـ فضای تلخ | | |

Archive of SID

www.SID.ir

## منابع و مأخذ


ااتحادیه، منصوره؛ شیرین بیانی و دیگران (۱۳۹۰). **زن در تاریخ ایران معاصر (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)**، تهران: نشر کویر.

احمدی، بابک (۱۳۹۰). **کار روشنفکری**، تهران: نشر مرکز.

امیری،ساره؛ احسان آقابابایی و مجید فدایی (۱۳۹۵). «بازنمایی روشنفکر در سینمای ایران»، **فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، دوره ۸: ۲۵ ـ ۵۱.

آزاد آرامکی، تقی و امیرآرمین (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران: ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ ـ ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم‌ها»، **فصلنامه جامع‌هشناسی هنر و ادبیات**، شماره ۲: ۹۹ ـ ۱۳۰.

آسابرگر،آرتور (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.

آفاری،ژانت (۱۳۷۷). **انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه**، ترجمهٔ جواد یوسفیان، تهران: نشر بانو.

بشیریه، حسین (۱۳۸۴). «زمینه‌های اجتماعی بحران سیاسی در ایران معاصر: گسترش شکاف میان ایدئولوژی رسمی و کردارهای عمومی»، **فصلنامهٔ رفاه اجتماعی**، شماره ۱۶: ۱۳۷ ـ ۱۵۴.

بوردول،دیوید؛ کریستین تامپستون (۱۳۸۵). **هنر سینما**، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

بینام (۱۳۷۷).**گفت‌وگوی صمیمانه: نامه‌های نوجوانان و جوانان به رئیس جمهور و پاسخ‌های خاتمی**، تهران: نشر نی.

پل سارتر، ژان (۱۳۸۰). **در دفاع از روشنفکران**، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، تهران: نشر نیلوفر.

جان، دی استمپل (۱۳۷۸). **درون انقلاب ایران**، ترجمهٔ منوچهر شجاعی، تهران: نشر رسا.

جهانبگلو، رامین (۱۳۸۳). **مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران**، تهران: نشر مرکز.

خسروپناه، محمدحسین (۱۳۸۱). **هدف‌ها و مبارزه زن ایرانی از انقلاب مشروطه تا سلطنت پهلوی**، تهران: پیام امروز.

رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۶). **توسعه وتضاد**، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). **روایت داستانی:بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.


Archive of SID

www.SID.ir

سروش، عبدالکریم (۱۳۷۵). «دین و آزادی»،**فصلنامه کیان**، شماره ۳۳ : ۴۲ ــ ۵۱.

شجاعی، زهرا (۱۳۸۳). **برای زنان فردا**، جلد ۲ ، تهران: نشر روز نو.

فوکو، میشل؛ ژیل دلوز (۱۳۷۵). «روشنفکر و قدرت: گفت‌وگویی میان در حال و هوای دهه هفتاد»، ترجمهٔ حمید عضدانلو، **فصلنامه اطلاعات سیاسی ـ اقتصادی**، شماره ۱۰۹ و ۱۱۰ : ۶۴ ــ ۶۷.

مانهایم،کارل (۱۳۸۰). **ایدئولوژی و اتوپیا: مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی شناخت**، ترجمه فریبرز مجید، تهران: نشر سمت.

مومنی، فرشاد و دیگران (۱۳۹۳). «بررسی وضعیت زنان در برنامه‌های توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی پس از انقلاب»، **فصلنامه زن در فرهنگ و هنر**، شماره ۱ : ۹.

وحدت، فرزین (۱۳۸۳). **رویارویی فکری ایران با مدرنیت**، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه، تهران: انتشارات ققنوس.

Allen,Richard(1993).« Representation, Illusion and Cinema», *Cinema Journal*, 32(1).

Andrew,Dudley(1984). *Concepts in Film Theory*. New York: oxford universitypress.

Benda,Julien&Kimbal,Roger(1928).*The Treason of the Intellectuals*, translated by Richard Aldington, US: Transaction Publishers.

Ben-Shaun,Nitzan(2007).*Film: The Key Concepts*, London: Berg Publisher.

Collini,Stefan(2006).*From Divine Cosmos To Sovereign State: An Intellectual History of Consciousness and the Idea of Order in Renaissance England*, Oxford:Oxford University Press.

Confino,Michael(1972).*On Intellectuals and Intellectual Traditions in Eighteenth- and Nineteent -Century Russia*, UK: Daedalus Publication.

Fairclough,Norman(1995).*Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press.

Foucault,Michel(1980*) Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings1972-1977*, New York: Pantheon Books.

Hall,Stuart(1977). *Representation, Culture Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publication.

Livingston,Paisley(2005).*The Routledge Companion to Aesthetics*, London andNew York: Taylor & Francis Group.

Porter,Abott,H(2002).*A Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge:Cambridge UniversityPress.

Prince,Grald(1982).*Narrative Analysis and Narratology*, New Literary History,Vol, 13.

Archive of SID

www.SID.ir