

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران

محمدتقی کرمی *

زهرا محمدزاده **

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۲۵

چکیده

مقاله حاضر به بررسی بازنمایی زن دوم در سینمای ایران در طی دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ می‌پردازد. برای نیل به این هدف از روش کیفی نشانه‌شناسی استفاده و بر اساس الگوی سلبی و کاودری، رمزگان فنی و با به‌کارگیری رمزگان روایی بارت، ارجاعات و دلالت‌های موجود در متن فیلم، مشخص شده است. با تمرکز بر این الگوها، سعی بر این بوده که در چهار فیلم: «شوکران»، «زن دوم»، «پاتو زمین ندار» و «زندگی خصوصی» که به روشی هدفمند برگزیده شده‌اند، شخصیت زن دوم واکاوی و بازنمایی سینمایی از شخصیت زن دوم و کلیشه‌های به کار رفته در این بازنمایی آشکار شود. بنابر نتایج این مقاله می‌توان گفت در بازنمایی زن دوم شاهد کلیشه‌هایی هستیم که

mt.karami@yahoo.com

* استادیار گروه مطالعات زنان دانشگاه علامه طباطبائی.

** دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.

mohamadzade.zm33@yahoo.com

به کرات به تصویر در آمده‌اند. کلیشه‌هایی چون: «یافتن تکیه‌گاه عاطفی»، «زن مدرن و مستقل»، «زن مطلقه»، «اغواگری»، «تنهایی»، «مادرانگی»، «دین‌داری»، «تبرئه شدن و مظلومیت»، «ارتباط پنهانی» و «بی‌آبرویی» از عمده کلیشه‌های مطرح شده در این فیلم‌ها هستند. با بررسی این فیلم‌ها مشخص شد که زن دوم هرچند عمدتاً در ابتدای امر اغواگر و فریبنده ظاهر می‌شود، اما در جریان داستان در جستجوی نقش همسر و در پی تشکیل کانون خانوادگی ست و در نهایت او از تقصیر ورود به این رابطه تبرئه می‌شود. انگشت اتهام در خصوص ازدواج دوم عمدتاً به سوی مردان متأهل است و اراده آن‌ها در ورود به این ارتباط اصیل شمرده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، سینما، نشانه‌شناسی، ایدئولوژی، زن دوم، خانواده

مقدمه و بیان مساله

رسانه‌ها در دنیای معاصر نقش مهمی در شکل‌گیری نظام فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی دارند. آن‌ها به بسیاری از باورها دامن می‌زنند و برخی از مسائل را نادیده می‌گیرند. امروزه رسانه‌ها یکی از ابزارهای مهم جامعه‌پذیری تلقی می‌شوند و در تولید و بازتولید نقش‌های جنسیتی و هویت جنسی سهم بسیار مهمی دارند. بنابراین توجه به محصولات رسانه‌ای و تجزیه و تحلیل آنها از مناظر مختلف ضروری به نظر می‌رسد. بررسی کارکرد رسانه‌ای سینما در کنار بعد هنری آن اجتناب‌ناپذیر است.

سینمای ایران در سال‌های اخیر از لحاظ پرداختن به موضوعات و مسائل زنان و به عبارتی حضور چشم‌گیر زنان و بازنمایی هویت این جنس در قالب روایات داستانی فیلم‌های گوناگون، دستخوش تغییر و تحولات عینی و ملموسی بوده است. در فیلم‌های بسیاری نه تنها نقش اصلی به زنان داده شده، بلکه کل موضوع این فیلم‌ها حول محور زن و مسائل و مشکلات مربوط به آن‌ها شکل می‌گیرد که این مسأله باعث تعریفی

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۶۵

دوباره از شخصیت و هویت جنسیتی زن و بازنمایی متفاوت او نسبت به گذشته در عرصه سینماست. از آنجا که یکی از راهبردهای سیاست بازنمایی، کلیشه‌سازی است که مردم را تا حد چند خصیصه یا ویژگی ساده تقلیل می‌دهد، می‌توان در بررسی بازنمایی زنان در سینما کلیشه‌های به تصویر در آمدن زنان را شناسایی کرد.

حضور زنان در فیلم‌ها چه در زمانی که روایت غالب فیلم مردانه است و چه در فیلم‌هایی با قهرمانان زن باعث مطرح شدن مسائل و مشکلات حیطة زنان شده است. در این میان یکی از موضوعات مورد توجه و مطرح شده در سینما تعدد زوجات، ازدواج موقت و روابط پنهانی مردان متأهل است که محور اساسی این فیلم‌ها وجود یک زن در قالب همسر دوم در شکل ازدواج دائم رسمی یا موقت و یا ارتباط غیرشرعی است.

با مرور تاریخی فیلم‌های ساخته شده در ایران، می‌توان دریافت که مسأله خیانت و ترک همسر از موضوعات رایج در فیلم‌های سینمایی دهه ۳۰ و اوایل دهه ۴۰ در ایران است. در این فیلم‌ها به کرات شاهد روایت‌هایی از ماجراهای خیانت آشکار و پنهان همسران به یکدیگر، روابط هوس‌آلوده و بر مبنای نیازهای جنسی، روابطی در جهت تحریک حس حسادت همسران و تجاوز هستیم. در اغلب این فیلم‌ها حضور «زن دوم» به صورت شرعی و قانونی نیست و عموماً زنی که در ارتباط با مرد متأهلی قرار می‌گیرد، در قالب زنی افسونگر و متعلق به طبقات بدنام جامعه است. پس از انقلاب اسلامی نیز اولین حضور زن دوم در فیلم مادیان است و سپس در فیلم‌های نرگس، هنرپیشه، از کنار هم می‌گذریم، شوکران، مارال، دنیا، هوو، نصف مال من، نصف مال تو، زن دوم، دعوت، شبانه‌روز، زنان ونوسی مردان مریخی، پاتو زمین نذار و زندگی خصوصی شاهد حضور زن دوم هستیم. در فیلم‌های پس از انقلاب، نازایی همسر اول، عشق پیرانه‌سرانه مرد، جذابیت‌های ارتباط موقتی با زنی در چارچوبی که

مذهب آن را جایز شمرده است، از کلیشه‌های رایج داستان‌هایی با حضور زن دوم هستند.

سینما به تبع جامعه نگاه منفی به چنین روابطی صرف نظر از مشروعیت یا عدم مشروعیت آنان داشته است و با رویکردی نقادانه این موضوع را به تصویر می‌کشد. در بازنمایی سینمایی رابطه سه وجهی زن اول، زن دوم و مرد - که هر یک می‌توانند به صورت جداگانه‌ای موضوع تحقیقی قرار بگیرند - همان‌گونه که در نهایت انگشت اتهام جامعه عمدتاً به سوی مردان متأهل نشانه گرفته شده است، سینما نیز به مرد نگاه انتقادآمیزی دارد. در خصوص زن دوم می‌توان گفت که نگاه جامعه به همسر دوم پیچیده و متناقض نما است. از یک سو، نگاه جانب‌دارانه‌ای نسبت به آنان به مثابه قربانی وجود دارد که غالباً مجبور به زندگی پنهانی و مخفی نمودن رابطه خویش می‌شوند و از سوی دیگر به دلیل ورود آن‌ها به زندگی زناشویی زوجی دیگر، رفتارشان مورد انتقاد قرار می‌گیرد. اما در مجموع در مقایسه میان مردان و زنان دوم، به نظر می‌رسد که متون سینمایی اراده مردان را در ورود به این رابطه اصیل می‌دانند و همسران دوم عمدتاً در قالب شخصیت مجبور، فریب‌خورده و منفعل ظاهر می‌شوند. پس انتخاب موضوع همسر دوم و بررسی کلیشه‌های بازنمایی آنان در متون سینمایی برای دریافت نگاه سینما با رویکرد ارتباطی به این موضوع، ضروری به نظر می‌رسد.

مرور تجربی

در بررسی پیشینه تحقیق اگر خود را محدود به بررسی آثاری کنیم که به مطالعه همسر دوم در سینمای ایران می‌پردازند به نتیجه قابل توجهی نخواهیم رسید، تا کنون تحقیقی با چنین موضوعی صورت نگرفته است. با این حال با توجه به شیوه پژوهش، موضوع زن و سینما می‌توان ادبیات گسترده تری برای بررسی پیشینه تحقیق در نظر گرفت که در آن با مجموعه‌ای از تحقیقات و پایان‌نامه‌ها با موضوع بازنمایی زنان در سینما

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۶۷

مواجه خواهیم شد. در ذیل به بررسی برخی از این آثار به همراه شرح کلی و ارزیابی آنان خواهیم پرداخت.

۱- سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶: شکل گیری سینمای زن و تغییرات مضامین آن: مسعود زندی در پایان نامه کارشناسی ارشد خود در رشته علوم ارتباطات دانشگاه تهران با استفاده از نظریه جامعه شناسی «جورج هوکو» به بررسی تغییرات و عوامل ساختاری موثر بر شکل گیری سینمای زن بعد از دوم خرداد ۷۶ پرداخته است. در واقع او به دنبال پاسخ به این سوال بوده است که عوامل ساختاری موثر بر شکل گیری موج فیلم کداماند و این عوامل چگونه باعث تفاوت در بازنمایی زن در سینمای ایران و به ویژه سینمای بعد از دوم خرداد می شوند. فرضیه کلی تحقیق وی چنین تعریف شده است که بین شرایط ساختاری و تغییر در بازنمایی زنان و مضامین فیلم، رابطه معناداری وجود دارد. او بعد از طرح نظریات مختلف در زمینه بررسی مسائل زنان به بازنمایی زنان در سینمای پس از انقلاب پرداخته و آن را به سه دوره تقسیم کرده است (زندی ۱۳۸۲).

دوره اول: دوره جنگ و دهه ۶۰ است. در این دوره به دلیل این که جنگ مفهومی ذاتاً مردانه است، زنان جایگاهی در فیلم های جنگی ندارند. در این سال ها زنان به ندرت در نقش های اصلی تصویر می شوند و در صورت حضور در فیلم ها بیشتر تصویری از زن سنتی عرضه می شود که در محیطی روستایی زندگی می کند.

دوره دوم: موسوم به سازندگی یعنی فاصله زمانی ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۵ است. به نظر او، شکل گیری جشنواره ها در این دوره مهم ترین عاملی است که باعث ایجاد رقابت در سینمای ایران می شود. فیلم سازان در این دوره به ابعاد مختلفی از زن و مسائل او می پردازند.

دوره سوم: دوره اصلاحات است (۱۳۷۶ به بعد). در این دوره علاوه بر کارگردانان زن، بسیاری از کارگردان مرد که قبلاً فیلم های جنگی می ساختند،

موضوعات زنان را درون‌مایه فیلم‌های خود قرار می‌دهند. او معتقد است بازنمایی زن در سینمای بعد از ۱۳۷۶ به دنبال فراهم شدن چهار عامل ساختاری - بر طبق نظریه جورج هواکو- از سینمای قبل از خود متفاوت است. در پایان با تحلیل محتوای کمی و بررسی ۱۶ فیلم پرفروش در دو دوره قبل و بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶ به نحوه بازنمایی زنان در این فیلم‌ها پرداخته و به این نتایج رسیده است که زنان نقش اصلی فیلم‌های پیش از ۱۳۷۶، دارای مهارت‌های سنتی چون گل‌دوزی و خیاطی و ... بهره‌گیری کمتر از محصولات فرهنگی، تحصیلات سطح پایین و ابتدایی، زمان حضور کمتر در فیلم‌ها، تسلیم‌پذیری در مقابل کنش‌های مردانه، باورها و اعتقادات خرافی و سنتی و موارد دیگری هستند. این گونه سینمایی با بازنمایی سنتی زنان منطبق است. از سوی دیگر در سینمای بعد از سال ۱۳۷۶، شاهد بازنمایی متفاوتی از زنان در سینمای ایران هستیم که دارای ویژگی‌هایی چون داشتن مهارت‌های مدرن مثل رانندگی، استفاده از کامپیوتر، بهره‌گیری بالا از محصولات فرهنگی، حضور بیشتر زنان در فیلم‌ها، داشتن تحصیلات دانشگاهی و مشاغل مرکزی، پوشش مدرن و شیک، استفاده از مضامین علمی در دیالوگ‌ها و مراجعه به معیارهای قانونی هنگام برخورد با مشکلات و موانع و موارد دیگر هستند. این گونه سینمایی با بازنمایی زن مدرن منطبق است.

۲- زنان در سینمای ایران: مهدی سلطانی در پژوهشی به بررسی چگونگی بازنمایی زنان در فیلم‌های ایرانی دهه ۴۰ تا ۷۰ و تحلیل تغییرات به وجود آمده در آن پرداخته است. چارچوب نظری این تحقیق، نظریه مردسالاری است. بر طبق این نظریه، زنان در قید و بند، تابعیت، تحمیل، سوء استفاده و بدرفتاری مردان به سر می‌برند. نویسنده برای تحلیل فیلم‌ها از روش تحقیق کیفی استفاده کرده است که معتقد است در این روش، فیلم با توجه به معانی ضمنی و پیامی که در بر دارد تحلیل می‌شود. در این تحقیق، یازده فیلم با توجه به داشتن شخصیت اصلی زن و پرفروش بودن آن انتخاب شده‌اند. فرضیه نویسنده در این مطالعه این است که نگرش نسبت به زنان در فیلم‌های

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۶۹

سینمای ایران در طول چند دهه گذشته از یک نگرش پدرسالار به سوی نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۸۳).

به نظر نویسنده دهه ۴۰ را باید دهه استیلای تفکر سنتی و پدرسالارانه به زنان در سینما دانست. سکس و خشونت جزئی از روایت‌های فیلم‌های این دوره‌اند. زنان همیشه در فیلم‌های این دوره، در موقعیت‌های درجه دوم و تابع مرد تصویر و موجوداتی با شخصیت‌های بی‌ثبات، وابسته، احساساتی و فاقد قدرت نشان داده می‌شوند. در دهه ۵۰ مضامین پدرسالارانه همچون دهه ۴۰ در فیلم‌ها تداوم می‌یابد. با این تفاوت که داستان‌ها مدرن‌تر می‌شوند و ساختار روایی فیلم‌ها، اشکال جدیدتری می‌یابند. بر خلاف دهه ۴۰ که فیلم‌ها بیشتر در محیط‌های سنتی هم‌چون خانه، محله یا روستا اتفاق می‌افتد، در دهه ۵۰ بیشتر فیلم‌ها در محیط مدرن خیابان و شهر روایت می‌شوند. سلطانی معتقد است که در این دوره درون‌مایه فیلم‌ها، تثبیت روابط پدرسالارانه در قالب الگوی جنس زنانگی و مردانگی است. الگوهایی که به زن به عنوان ابزار برآوردن نیازهای مردان نگاه می‌کند. و او را به شکل عروسک و ابژه جنسی به تصویر می‌کشد. در دهه ۶۰، زن هم‌چون غباری از سینمای ایران محو می‌شود و محدودیت‌های سختی برای حضور زنان در فیلم‌ها اعمال می‌گردد. در این میان ژانر سینمای جنگ بنا بر ماهیت مردانه آن، محمل مناسبی برای حذف زنان بود، ارزش‌های مادری، همسر خوب بودن و فداکاری در حق همس از سوی زنان، مضامینی هستند که در این دوره مکرر به تصویر کشیده می‌شوند.

در واقع در سینمای این دوره، بیشتر تصویر اسطوره‌ای از همکاری بین دو جنس که شدیداً گرفتار شرایط بد جنگ هستند، نشان داده می‌شود و سعی می‌کند فداکاری زنان را به تصویر بکشد.

نویسنده در تحلیل دهه ۷۰، آن را به دو دوره قبل از خرداد ۱۳۷۶ و پس از آن تقسیم می‌کند. به نظر وی در این دوره است که زنان، نقش‌های عمده‌ای در فیلم‌ها بر

عهده می‌گیرند. آن‌ها برای کسب هویت تلاش می‌کنند که مظاهر آن را می‌توان در کشمکش با شوهران در سر مسایل مشترک، تلاش برای کسب استقلال اقتصادی و زیر سوال بردن ارزش‌های سنتی پذیرفته شده درباره زنان و وضایف آن‌ها در خانواده دید. زنان در این دوره جای پای برای خود باز می‌کنند. از رویکرد نظری، فیلم‌های این دوره با وجود این‌که نقدهای اساسی به پدرسالاری وارد می‌کنند، اما هرگز به تقابل کامل با آن‌ها نمی‌انجامد و فقط در حد دیدگاه برابری طلبانه باقی می‌ماند. اما در نیمه دوم دهه ۷۰، همراه با آزاد شدن جو و تغییر وضع جامعه در جهت احقاق حقوق زنان، موقعیت برای طرح مسائل و مشکلات زنان پیش می‌آید. به نظر وی در این دوره اسطوره زنانگی و مردانگی می‌شکند. زن با اعتراض خود میل به دگرگونی جهان پیدا می‌کند. در آخر می‌توان گفت که از جمله محاسن این تحقیق، داشتن رویکرد نظری مشخص برای تحلیل تغییرات سینمای زنان در ایران و ارائه تصویر طبقه‌بندی شده‌ای از سینمای ایران در دوره‌های مختلف و نحوه بازنمایی زن در این دوره‌ها است. اما ضعف اساسی این تحقیق مشخص نبودن روش تحلیل است. در واقع نویسنده تعیین نکرده که از کدام روش تحلیل محتوای کیفی استفاده کرده است و فقط به تعریف کلی از آن پرداخته است. از این نظر کار وی چندان علمی و دقیق نیست و شاخص مبنایی برای تحلیل فیلم‌ها به دست نمی‌دهد.

۳- تحلیل سینمای زن در سینمای پس از انقلاب : الهام جمع‌مدار در پایان نامه کارشناسی جامعه‌شناسی دانشگاه تهران به تحلیل محتوای شخصیت زن در فیلم‌های خانوادگی و اجتماعی پس از انقلاب تا سال ۱۳۷۱ پرداخته است. نویسنده بعد از تحلیل ۳۵ فیلم معتقد است که مشکل اصلی زنان ناشی از مخدوش بودن و قالبی بودن تصویر زنان در جامعه و بازنمایی آن‌ها در وسایل ارتباطی از جمله سینماست به گونه‌ای که در این فیلم‌ها، زنان غالباً انسان‌هایی احساساتی و فاقد تفکر تصویر شده‌اند و این تصاویر منفی و کلیشه‌ای متاثر از انگاره‌های فرهنگی است. اصولاً شخصیت‌پردازی زن در آثار هنری از زاویه دید مردسالارانه صورت گرفته است. یعنی

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۷۱

در هر حال منفعت نظام ساختاری- ارزشی مردسالارانه را در ساخت شخصیت زن‌ها می‌بینیم. بنابراین شاهدیم که زنان بیشتر از بعد اخلاقی و عاطفی توصیف شده و صفات منفی چون دروغ‌گویی، تظاهر، وابستگی و پرخاشگری به آن‌ها نسبت داده شده است (جمعدار، ۱۳۷۳).

۴- بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران: هلن همتی در پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، با استفاده از نظریات فیلم فمینیستی «لورا مالوی» و «کلر جانستن» به بررسی و تحلیل محتوای نقش‌های زنان در سینمای ایران از سال ۱۳۵۹ تا بعد از انقلاب، در پنج مرحله پرداخته است. همتی با تحلیل محتوای فیلم‌ها. مطالعات اسنادی به نتایج جالبی درباره فیلم‌های این دوره رسیده است (همتی ۱۳۷۹).

وی معتقد است در دوره اول (۱۳۲۶-۱۳۰۹) به دنبال سیاست کشف حجاب رضاخان، از زنان برای ترویج کشف حجاب در فیلم‌ها استفاده می‌شد. ضمناً در این دوره نوعی تاکید بر ناسیونالیسم ایرانی در فیلم‌ها مد نظر قرار گرفت. در دوره دوم (۱۳۳۸-۱۳۲۷) بیشتر از نقش‌های زنان در سینمای هند، مصر، آمریکا کلیشه‌سازی و کپی‌برداری می‌شد و مشاغل زنان بیشتر خوانندگی در کافه و کاباره، نظافت‌چی، مستخدمی، کلفتی و رقاصگی بود و به‌ندرت زنانی که دارای شأن اجتماعی هستند را در فیلم‌ها شاهد هستیم. در دوره سوم (۱۳۴۸-۱۳۳۹) شروع ستاره‌سازی در سینمای ایران با ورود «فردین» است. زنان این فیلم‌ها پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی، کاباره‌گرد، خیابانی، جیب‌بر، قاچاقچی و روستایی فریب‌خورده بودند که در فیلم‌های فارسی ظاهر می‌شدند.

در دوره چهارم (۱۳۵۷-۱۳۴۹) موج نو در سینمای ایران با فیلم «قیصر» به نویسندگی و کارگردانی «مسعود کیمیایی» آغاز می‌شود و این دوره رونق فیلم‌های جاهلی است. نقش این سینما در حذف زنان مهم است. این فیلم‌ها عنصر کنشگری را

از زن‌ها گرفته و از وی در حد بها و دستاویز نزاع‌های فیلم یا ضدقهرمان استفاده می‌کند. این فیلم‌ها چهره‌های مظلوم و عاجزی از زن ایرانی عرضه می‌کنند، زنانی خانه‌نشین که چشم‌هایشان خیره به در خانه است.

در دوره پنجم (۱۳۷۵-۱۳۵۸) تعداد پرسوناژ زن شاغل افت قابل توجهی می‌یابد. نوع مشاغل، اندک است و زنان آسب‌دیده اجتماعی (رقاصه، خواننده، روسپی) حذف می‌شوند. تنها مواردی نادر مثل فیلم‌های مادیان (علی ژکان)، ریحانه (ریسیان)، نرگس (بنی اعتماد) و باشو غریبه کوچک (بیضایی) است که زنان نقش واقعی دارند و در دیگر فیلم‌ها اکثراً دنباله‌رو سینمای دوران قبلی هستند. نویسندگان در خاتمه یادآور می‌شود که زنان هنوز در فیلم‌ها، نقش‌هایی متفاوت با واقعیت اجتماعی دارند و همیشه غایب، در حاشیه و ابزار فرضی می‌شوند.

۵- بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد: نقد فمینیستی رسانه ای آثار: «ملکه صدیقی خویدلی» در پایان نامه کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران، از یکسو به بررسی بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد، یکی از کارگردانان زن سینمای ایران و از سوی دیگر بررسی تاثیر عامل جنسیت فیلم‌ساز بر این بازنمایی پرداخته است (صدیقی خویدلی، ۱۳۸۶).

با بررسی تحولات اجتماعی و نقش آن در سینمای زن مشخص گردید که شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی هر دوره یکی از عوامل مهم و تاثیرگذار بر نحوه بازنمایی زن در سینماست. به طوری که شاهد سه دوره متفاوت در سینمای ایران (دوره جنگ، سازندگی، اصلاحات) و سه نوع بازنمایی متفاوت از زن هستیم.

در بخش دوم تحقیق با استفاده از روش تحلیل متن و تکنیک نشانه‌شناسی، آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد مورد تحلیل قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که فیلم‌ساز به طرح مشکلات طبقاتی مخصوصاً مسایل طبقه فرودست پرداخته است. از سوی دیگر شاهد بازنمایی متفاوتی از زن در آثار این فیلم‌ساز هستیم. در دوره اول و در فاصله زمانی ۱۳۶۸-۱۳۶۷ زنان به صورت کلیشه‌ای و محدود به نمایش درآمده‌اند.

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۷۳

در فاصله سال‌های ۱۳۷۹-۱۳۷۰ شاهد بازنمایی متفاوتی از زن در سینمای بنی اعتماد هستیم. وی در فیلم‌های «نرگس»، «بانوی اردیبهشت» و «زیر پوست شهر» زن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد و ضمن طرح مشکلات آن‌ها تصویر جدیدی از زن با ویژگی‌هایی چون استقلال، پشتکار و مسئولیت به نمایش می‌گذارد.

در این بین نتایج تحقیق نشان می‌دهد که با وجود این‌که در سال‌های ۱۳۷۳-۱۳۷۰ شرایط جامعه برای حضور زنان در سینما چندان فراهم نیست، این کارگردان با ساخت دو فیلم نرگس و روسری آبی، تصویر جدیدی از زن ارائه می‌دهد.

در این تحقیق نشان داده می‌شود که جنسیت فیلم‌ساز و زن بودن وی در نحوه بازنمایی زن تاثیرگذار است و افزایش حضور زنان در سینما و افزایش محصولات رسانه‌ای زنان می‌تواند گام موثری در جهت طرح مشکلات زنان و بازنمایی واقع بینانه‌تری از آنان در رسانه باشد.

۶- بازنمایی زنان بزهکار در سینمای مستند ایران: سیده جمشیدی نژاد در پایان نامه کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی، به شناسایی مؤلفه‌های فرمی و مضمونی در سینمای مستند ایران درباره زنان بزهکار می‌پردازد. او با بررسی پنج فیلم در این موضوع به این پرسش پاسخ می‌دهد که سینمای ایران چه تصویری از زنان بزهکار ارائه می‌کند. وی با مطالعه نظریه‌های مربوط به رابطه هنر و واقعیت با دو رویکرد کلی نظریه بازنمایی و نظریه تولید حقیقت، مؤلفه‌های فرمی را استخراج نموده و با استفاده از روش تحلیل متن به بررسی بازنمایی زنان بزهکار در سینمای ایران پرداخته است. وی با بررسی فیلم‌های کارت قرمز، زنانه، قاتل یا مقتول، ماده ۶۱ و فقر و فحشا، به این نتیجه رسیده است که سیر روایی فیلم‌های مورد بررسی مبتنی بر روایت چندصدایی است، فیلم‌سازان عمدتاً به جنگ با کلیشه‌های رایج درباره زنان بزهکار رفته‌اند و آن‌ها را به چالش می‌کشند. ابعاد مختلفی از زنان بزهکار در این

آثار مشاهده می‌شود و تمام این آثار با پایان باز خود، مخاطب را به ادامه دادن اثر فرا می‌خوانند (جمشیدی‌نژاد، ۱۳۸۸).

۷- بررسی چگونگی بازنمایی زنان در سینمای ایران: سید ابوالفضل رسولی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با تحلیل محتوای بیست فیلم سینمایی در دو دوره ده ساله (۱۳۷۵-۱۳۶۶) و (۱۳۸۵-۱۳۷۶) سعی در مقایسه تطبیقی نحوه بازنمایی زنان در سینمای ایران داشته است. پژوهشگر در پایان به دو شکل متفاوت بازنمایی زنان در دو دسته فیلم‌های سینمایی مورد بررسی دست پیدا می‌کند که آن‌ها را با عناوین «بازنمایی قالبی» (نگاه مردسالارانه به زنان) و «بازنمایی فمینیستی» (نگاه جانب‌دارانه به زنان) نام‌گذاری می‌کند. نتایج تحلیل محتوای بیست فیلم مورد بررسی نشان داد که با رونق گرفتن مباحث فمینیستی رسانه‌ای مانند بحث «قنای نمادین»، نحوه نمایش زنان در سینمای ایران نیز متأثر از رویکرد فمینیستی دستخوش تحول شده و آن تصورات قالبی پیشین در مورد زنان در فیلم‌های سینمایی دوره دوم دگرگون شده است. در شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن دوره شرایط مطلوب برای تکوین سینمای زن‌محور در ایران با بروز یک سری دگرگونی‌های عمده از جمله تغییر گفتمان سیاسی، تسامح فرهنگی، کاهش ممیزی، افزایش عوامل انسانی زن در حوزه فیلم‌سازی و بازیگری، اعمال حمایت از فیلم‌نامه‌های با محوریت مسائل زنان، رونق گرفتن اندیشه‌های فمینیستی در سطح جامعه و تأثیرپذیری فیلم‌سازان ایرانی از ایده‌های فمینیستی در ساخت، فیلم‌های‌شان است.

مرور نظری

بازنمایی: "بازنمایی" یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ای است. از نظر "ریچارد دایر"^۱ مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها عبارت است از: «ساختی که رسانه‌های

1. Richard Dyer

جمعی از جنبه های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان ها، اشیاء، اشخاص، هویت های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می کنند. تجلی بازنمایی ها ممکن است به صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد» (Dayer, 2005: 18).

بازنمایی تولید معنا از طریق چارچوب های مفهومی و گفتمانی است. به این معنی که معنا از طریق نشانه ها، به ویژه زبان تولید می شود. زبان سازنده معنا برای اشیای مادی و رویه های اجتماعی است و صرفاً واسطه ای خنثی و بی طرف برای صورت بندی معانی و معرفت درباره جهان نیست. فرایند تولید معنا از طریق زبان را رویه های دلالت می نامند. پس آنچه واقعیت نامیده می شود خارج از فرایند بازنمایی نیست. البته این بدان معنا نیست که هیچ جهان مادی واقعی وجود ندارد، بلکه مهم معنایی است که به جهان مادی داده می شود. استوارت هال می گوید: «هیچ چیز معناداری، خارج از گفتمان وجود ندارد؛ و مطالعات رسانه ای وظیفه اش سنجش شکاف میان واقعیت و بازنمایی نیست بلکه تلاش برای شناخت این نکته است که معانی به چه نحوی از طریق رویه ها و صورت بندی های گفتمانی تولید می شود. از دیدگاه هال، ما جهان را از طریق بازنمایی می سازیم و بازسازی می کنیم» (Calvert & Levis, 2002: 200). بازنمایی به گفته هال، بخش اصلی فرایندی است که از طریق آن، معنا تولید و میان اعضای یک فرهنگ، مبادله می شود. این امر مستلزم استفاده از زبان، نشانه ها و تصاویر است که نماینده و بازنمود چیزهاست. اما مطمئناً فرآیند ساده و روراستی نیست. به عبارت دیگر، بازنمایی فرآیندی است که به وسیله آن، اعضای یک فرهنگ، از زبان برای تولید معنا استفاده می کنند. در نتیجه، معنا، همیشه از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر تغییر می کند. به این علت که معنی در حال تحول است و رمزگانها بیشتر به صورت قراردادهای اجتماعی عمل می کنند تا به صورت قوانین ثابت و غیر قابل نقض (Hall, 1997).

نشانه‌شناسی: برای نشان دادن ماهیت مسأله نشانه‌شناسی، هیچ چیز بهتر از مطالعه زبان نیست. سوسور تمایز معروف بین لانگ (زبان) و پارول (گفتار) را مطرح کرد. لانگ نظامی از قواعد و قراردادهاست که از پیش موجود و مستقل از افراد است. پارول استفاده از لانگ در هر مورد خاص است. این تمایز در نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی عموماً بین نظام و کاربرد، ساختار و امر واقع یا بین رمزگان و پیام خود را نشان می‌دهد. روش مطالعه سوسور مطالعه «هم‌زمانی» نظام بود یعنی وقتی که ما آن را در زمان منجمد کنیم. در مقابل، روش «در زمانی» وجود دارد که به تحولات نظام در زمان می‌پردازد (چندلر، ۱۳۷۸: ۳۶-۳۵).

دانش نشانه‌شناسی معتقد است که تصویر را همانند هر واقعیت مادی هرگز نمی‌توان بدیهی و مسلم فرض کرد و معنای آن را بر انسان‌ها تحمیل کرد. واقعیت همیشه از طریق یک نظام معنایی خاص ساخته و برای انسان‌ها قابل درک می‌شود. برخی نیز معتقدند در هر فرایند ارتباطی یا تجربه معنایی، پای نشانه‌شناسی در میان است. به همین دلیل برخی از نظریه‌پردازان اعتقاد داشته‌اند که نشانه‌شناسی را بهتر است «دانشی» بدانیم که «منطق فرهنگ» را آشکار می‌سازد (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵: ۲۱۹).

از دیدگاه سوسور، زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که بیان‌کننده افکارند و از این رو با خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادای ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است. هرچند فقط زبان، مهم‌ترین این دستگاه‌هاست. به این ترتیب می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد (کالکر، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

اما الگوی پیرس از نشانه شامل موضوع یا مصداق است که چنین چیزی مستقیماً در الگوی سوسور وجود ندارد. نمود در معنا شبیه دال سوسوری است و تفسیر معنایی شبیه مدلول دارد. البته کیفیت تفسیر بی‌شبهت به مدلول است: زیرا خود یک نشانه در ذهن تفسیرگر است. در نظر پیرس «یک نشانه، خطاب به کسی

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۷۷

است، یعنی در ذهن آن فرد نشانه‌ای معادل یا شاید یک نشانه بسط یافته به وجود می‌آورد که ما آن را تفسیر نشانه می‌نامیم (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۱-۶۰). پیرس استدلال می‌کند که مفسران خود باید به نشانه‌ها معنا بخشند. به نظر او، نشانه چیزی است که «به چشم کسی، از بعد خاصی، یا دامنه معینی به جای چیز دیگری می‌نشیند». این با نظر سوسور در مورد کارکرد نشانه مغایر بود. پیرس معناشناسی را مهم می‌دانست، آن‌گونه که او تعبیر می‌کرد: «این جهان سرشار از نشانه‌هاست، هرچند که منحصرأ از آن‌ها تشکیل نشده باشد.» هرچه را انجام می‌دهیم، می‌توان پیامی، یا به قول پیرس نشانه‌ای تلقی کرد (آسابرگر، ۱۳۸۵).

رولان بارت بیش از هر چیز یک نشانه‌شناس ساختارگراست. او نیز هم‌چون سایر ساختارگرایان به دنبال کشف قواعد زیربنایی زندگی اجتماعی است. برای بارت این قواعد در حضور «اسطوره‌ها» در پس امور روزمره زندگی معنا می‌یابد (هارلند، ۱۳۸۰: ۸۱). از نظر بارت زندگی اجتماعی حامل منابع عظیمی از نشانه‌هاست که اشاره به قواعد زیربنایی زندگی فرهنگی دارند و با تحلیل این نشانه‌ها می‌توان به معنای زیرین‌شان پی برد. بدین ترتیب برای بارت، در زندگی اجتماعی آن چیزی که «بیان می‌شود» حائز اهمیت بود، نه آن چیزهایی که ممکن است وجود داشته باشند و معنای خودبه‌خودی اشیاء در واقع در انتخاب ما در نظامی نشانه‌ای پیش از آن‌که ارجاع به خودشان داشته باشند، به چیز دیگری اشاره دارند و این خصلت و ماهیت نشانه است. برای مثال در زندگی امروز آمریکایی «استیک» قطعه گوشتی است که تنها برای خودش یعنی به جهت آثار غذایی‌ای که دارد حائز اهمیت نیست، بلکه معنای فرهنگی یافته است و به قول بارت استیک نشانه‌ای است از قدرت، سلامت و قبراق بودن، این قطعه گوشت معنای فرهنگی دارد (هارلند، ۱۳۸۰: ۸۱-۸۲).

بارت الگوی سوسوری را به تنهایی ناقص و فقط در برگیرنده معنای صریح می‌داند که از معنای ضمنی نشانه‌ها غافل مانده است. معنای اشیاء و ابزارها در پاره‌ای

موارد متضمن مراتب و شئون معنا شناختی و دلالت‌های انتزاعی وسیع و پیچیده‌ای است که به روندهای فرهنگی وابسته است. در شکل‌گیری معنای ضمنی عواملی چون طبقه، سن، جنسیت و... دخالت دارند. بارت معتقد است فقط در سطوحی بالاتر از سطح معنای صریح است که می‌توان به سطح رمزگان معنی ضمنی دست یافت. وی می‌گوید: «معنای صریح نخستین معنی نیست، بلکه وانمود می‌کند که چنین است. بر اساس این وهم، معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین معنای ضمنی نیست.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۰۲). در تحقیق پیش رو با تکیه بر مفاهیم بازنمایی در پی یافتن کلیشه‌های رایج به تصویر کشاندن زنان دوم در متون سینمایی هستیم. از این رهنمون می‌توانیم رویه بازنمایی زنان دوم، با تمرکز بر زن‌بودگی آنان را در یابیم و همچنین کلیشه‌هایی که در نمایاندن زنان، ذاتی و طبیعی در نظر گرفته شده‌اند را مشخص کنیم.

روش تحقیق

در ساخت کلیشه‌ها در روند بازنمایی و تولید معنا، زبان نقش مؤثر و کلیدی دارد و همین امر پرداختن به نسبت زبان و بازنمایی را ضروری می‌سازد. آثار سینمایی از طریق بازنمایی ارزش‌های جامعه حاکم به تولید ایدئولوژی و معنا می‌پردازند بنابراین تنها در تحلیل رمزگان فرهنگی است که می‌توانیم، معنا و قرائت مرجح سینما را دریابیم. در این مقاله نتایج با تمرکز بر نقش زبان و نشانه‌ها در بازنمایی استخراج شده‌اند. بازنمایی، برای توصیف عمل چینش نشانه‌ها در کنار یکدیگر، به منظور ایجاد معانی و مفاهیم و طبیعی ساختن آن‌ها به کار می‌رود.

نگاه کلی به روش‌های مطالعه تصاویر نشان می‌دهد که نشانه‌شناسی به مثابه روشی کیفی، غالب‌ترین الگوی روش شناختی مطالعات تصویر بوده است. در تعریف کلی، نشانه‌شناسی مطالعه قواعد استفاده از نشانه‌ها و نیز روش‌هایی است که از طریق

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۷۹

آن نشانه‌ها معانی خود را منتقل می‌سازند. هدف این علم نشان دادن نشانه‌ها و رمزها در تمام متون رسانه‌ای است و این‌که رمزها چگونه دیده می‌شوند و عملکردشان در خلق معانی چگونه است. نشانه‌شناسی به منزله راهی برای تحلیل متون رسانه‌ای از دهه ۶۰ تاکنون تأثیر فزاینده‌ای داشته است که یکی از دلایل اصلی این امر، قابلیت به کارگیری نشانه‌شناسی در انواع متون است (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۲۵). از نظر نشانه‌شناسی دنیای عینی وجود دارد اما قابلیت درک آن به رمزهای معنی یا نظام‌های علائم، مانند زبان، بستگی دارد (استریناتی، ۱۳۸۴: ۱۵۲).

در این تحقیق از میان نظریات نشانه‌شناسی مطرح، الگوی بارت^۱ در نشانه‌شناسی با تأکید بر الگوی سلبی و کاودری کمک بیشتری به ما خواهد کرد. بارت با رویکردی ساختارگرایانه و با استفاده از نشانه‌شناسی درصدد فهم دلالت‌های معنایی نشانه‌ها در فرهنگ و زندگی روزمره برآمد. وی برای شناخت معنا در متون از نشانه‌شناسی استفاده کرد و بر اهمیت سرشت نمادین محتوا و مضامین رسانه‌ها تأکید داشت.

سلبی و کاودری^۲ در تحلیل نشانه‌شناسی از زوایای مختلفی به بررسی متن پرداخته‌اند. آن‌ها در الگوی خود سازه، عوامل تولید، رده‌بندی، روایت را مد نظر قرار داده‌اند و متن را بر اساس آن تحلیل کرده‌اند. در تحقیق پیش رو از میان مفاهیم ذکر شده، مفهوم سازه برای بررسی متون سینمایی برگزیده شده است. سلبی و کاودری در کتاب معروف خود «راهنمای بررسی تلویزیون» سازه را این‌گونه توصیف کرده‌اند:

یک. مفهوم سازه دارای دو وجه مهم است: میزانشن و رمزهای فنی
تحلیل میزانشن صرفاً مشتمل بر ابعاد تئاتری مانند صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، رفتار با دیگران، لباس‌ها و چهره‌آرایی است. سلبی و کاودری رمزها و میزانشن را شامل چهار دسته زیر می‌دانند:

1. Roland Barthes
2. Selby & Cowdory

- الف) صحنه‌پردازی: این که مثلاً واقعه در کجا اتفاق می‌افتد.
- ب) وسایل صحنه: عناصر موجود در صحنه و دلالت‌های آن
- ج) رمزهای ارتباط غیر کلامی: مثلاً ژست‌ها و حالات چهره و در حالت کلی وضعیت قرار گرفتن بدن
- د) رمزهای لباس
- دومین وجه سازه عبارت از رمزهای فنی سازه است که شامل موارد زیر است:
- الف) اندازه نما: نمای نزدیک، نمای متوسط و نمای دور (یا بسیار دور) که هر کدام دلالت‌های خود را در بردارد.
- ب) زاویه دوربین: انتخاب زاویه دوربین در پاسخ ما به موضوع تأثیرگذار است.
- ج) رمزهای ترکیب‌بندی: که خود به دو دسته ترکیب‌بندی متقارن و ترکیب‌بندی نامتقارن تقسیم می‌شود. در ترکیب‌بندی متقارن موضوع یا «سوژه» در وسط تصویر قرار می‌گیرد و در دو طرف تصویر شبیه به هم هستند. در ترکیب‌بندی نامتقارن موضوع عموماً در یک طرف قاب قرار می‌گیرد.
- د) رمزهای وضوح: تصمیم‌گیری درباره این که عناصری در صحنه وضوح داشته باشند در برجسته سازی مؤثر است.
- ه) رمزهای نورپردازی: که خود به دو شکل نورپردازی معمولی (که به شفافیت کلی تصویر اشاره دارد) و نورپردازی تضادی (که در آن قسمت‌های تیره تصویر تقریباً سیاه و روشن‌ترین قسمت‌ها به‌طور شفاف سفیدند) تقسیم می‌شوند.
- و) رمزهای رنگ
- به‌طور کلی آنچه از مفهوم سازه مدنظر قرار می‌گیرد را می‌توان در جدول صفحه بعد خلاصه کرد:

جدول دال و مدلول سازه

مدلول	دال	سازه
عاطفه - احساس - درام - حیات	نمای بسیار درشت	اندازه نما
نزدیکی و صمیمیت	نمای درشت	
رابطه شخصی با سوژه	نمای متوسط	
زمینه (بافت، فاصله عمومی)	نمای دور	
سلطه - قدرت - حاکمیت	سرازیر	زاویه دوربین
برابری	هم سطح چشم	
ضعف - ناتوانی	سربالا	
خوشبختی	روشن	نورپردازی
یأس	تیره	
تئاتری - دراماتیک	پرتضاد	
واقع گرایانه - مستند	کم تضاد	
دارای حالت آرام	متمقارن	ترکیب بندی
زندگی روزمره	نامتمقارن	
جلب توجه به «این»	وضوح انتخابی	وضوح
رابطه عاشقانه - غم غربت	وضوح ملایم	
جلب توجه به «همه»	عمق میدان	
خوش بینی - شوق - انگیزش	گرم (زرد - نارنجی - قرمز)	رنگ
بدبینی - آرامش - عقل	سرد (آبی - سبز - خاکستری)	
واقع گرایانه - فعلیت	سیاه - سفید	

رمزگان روایی پنج‌گانه بارت: بارت متن را حاصل تعامل رمزگان‌ها می‌داند و نوعی طبقه‌بندی پنج‌گانه از انواع رمزگان‌های دخیل در ساز و کارهای معنایی متن ارائه می‌دهد. روش او عبارت است از تقطیع داستان (یا به قول خود بارت، فروپاشاندن آن؛ گویی زلزله‌ای خفیف آمده باشد) به ۵۶۱ واحد خوانش (واحد‌های خوانش با طول کم و بیش متفاوت) و سپس تحلیل این دال‌های متنی را بر اساس پنج رمزگان تقسیم کرد. (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۷) که عبارتند از: هرمنوتیکی (نقاط بازگشت در روایت)؛ معنایی (رمزگان وابسته به رسانه)؛ نمادین (مضمون‌ها)؛ کنشی (اجراهای اصلی روایت)؛ فرهنگی (دانش اجتماعی پیشین). (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵۲).

رمزگان هرمنوتیکی^۱: رمزگان هرمنوتیکی عبارت است از «همه واحدهایی که نقش‌شان عبارت است از طرح سؤال، پاسخ به آن سؤال و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن است یا سؤالی را صورت‌بندی کنند و یا پاسخ به آن‌را به تأخیر بیندازند؛ یا حتی معمایی را طرح کنند و ما را به‌سوی راه حل آن رهنمون کنند». (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۷).

رمزگان معنایی یا دال‌ها^۲: مقصود رمزگان معنایی ضمنی است که از اشارات معنایی یا «بازی‌های معنا» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۹) بهره می‌گیرد و توسط دال‌های به‌خصوصی تولید می‌شود.

رمزگان نمادین^۳: رمزگان «گروه‌بندی» یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است، که به طور منظم در شکل‌های متفاوت و به شیوه‌های مختلف در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازند.

رمزگان کنشی^۱: مقصود رمزگان «کنش‌ها»ست، «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

-
1. HER: The Hermeneutic Code
 2. SEM: The Code of Semes or signifiers
 3. SYM: The Symbolic code

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۸۳

رمزگان فرهنگی^۲: این رمزگان به شکل صدایی «اخلاقی»، جمعی، بی‌نام و مقتدر تجلی می‌یابد که از جانب و درباره آن‌چه دانش «پذیرفته شده» یا خرد نامیده شده است، سخن می‌گوید. رمزگان فرهنگی مجرای ارجاع متن است به بیرون. جامعه آماری این تحقیق فیلم‌های سینمایی است که از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ به موضوع ازدواج مجدد و یا ازدواج موقت پرداخته‌اند. برای بررسی دقیق‌تر و جامع‌تر فیلم‌ها و همچنین کمبود وقت و کم‌محتوایی برخی از آثار تولیدی با این مضمون، چهار فیلم شاخص که در آن به موضوع همسر دوم پرداخته شده است به عنوان نمونه بررسی خواهند شد. این فیلم‌ها عبارتند از: شوکران، زن دوم، پاتو زمین نذار و زندگی خصوصی.

یافته‌های تحقیق

در این مقاله مبنای تحلیل صحنه است، به این صورت که از هر فیلمی به بررسی صحنه‌های شاخص با حضور زن دوم پرداختیم که در هر فیلم تعداد آن ۶ صحنه است و کلیشه‌های بازنمایی شده در صحنه‌ها را با تحلیل نشانه‌شناسی و با استفاده از الگوی سلبی و کاودری و رمزگان پنج‌گانه بارت واکاوی کردیم. برای اختصار در این مقاله از هر فیلم تحلیل یک صحنه شرح داده می‌شود.

فیلم شوکران به کارگردانی بهروز افخمی (۱۳۷۹)

صحنه منتخب با حضور زن و مرد:

سیما و محمود در پارک مشغول خوردن نهار و گفتگو هستند.

- سیما: فقط باید یه سر برم دفتر تهران.

1. ACT: The Proaretic
2. REF: The Cultural Code or Refrence Code

- محمود: دیدی سخت نبود.
- سیما: مرخصی خوبه. گاهی وقتا مسلمونا هم باید مرخصی بگیرن.
- محمود: مسلمون مرخصی هم بگیره چنگی به دل نمی‌زنه.
- سیما: من آگه بخوام نماز بخونم، بهم یاد میدی؟
- محمود: (با پوزخند) امشب شام چی می‌خوریم؟ ازدهای دریایی؟
- سیما: شام میریم خونه، من میرم خرید برای پخت و پز، تو هم برو دنبال کارات، هر کاری داری، سر ساعت ۷ باید خونه باشی. گوشت با منه؟

رمزهای میزانشن:

صحنه‌پردازی: چمن کاری پارک
وسایل صحنه: وسایل صرف نهار، موبایل
رمزگان لباس: محمود بدون کت و با پیراهن و شلوار است که فضای صمیمانه‌تری ایجاد می‌کند و سیما هم لباس روشنی شادی به تن دارد.
رمزهای غیرکلامی: سیما لحن و نگاه مهرآمیزی دارد اما نگاه محمود نامطمئن است و حالتی معذب دارد. پوزخند محمود به سیما کنایه از تمسخر و جدی نگرفتن تمایل و تغییر سیما است.

رمزهای فنی:

اندازه نما: دور و نزدیک. نمای دور که بافت پارک را نشان می‌دهد و در نمای نزدیک شاهد حالات چهره و احساسات بازیگران هستیم.
زاویه دوربین: هم‌سطح چشم که راوی فضای عادی است.
ترکیب بندی: متقارن در نماهای نزدیک، یکی در میان شاهد چهره سیما و محمود هستیم که تقابل احساسات آن‌ها را نشان می‌دهد.
نورپردازی: روشن مایه و کم تضاد که وضعیت آرام و طبیعی محیط را بیان می‌کند.
رنگ: لباس روشن سیما، نشان دهنده امیدواری او به ادامه رابطه و خوشبینی اوست. اما لباس تیره محمود بدبینی او به رابطه و تردیدهایش را ترسیم می‌کند.

رمزگان پنج گانه

<p>رمزگان</p> <p>هرمنوتیک</p> <p>- چرا سیما مرخصی را به اسلام ربط می‌دهد؟</p> <p>- چرا سیما می‌خواهد نماز خواندن یاد بگیرد؟</p> <p>- چرا محمود درخواست سیما را برای نماز خواندن جدی نمی‌گیرد؟</p> <p>- چرا سیما می‌خواهد آشپزی کند؟</p>		
<p>رمزگان</p> <p>ضمنی</p> <p>- سیما برای نزدیک‌تر شدن به محمود و جلب توجه او می‌خواهد که نماز خواندن یاد بگیرد و برای همسرش آشپزی کند. او که تکیه‌گاه عاطفی برای خود یافته است، بیشتر تمایل دارد که زنی سنتی و مطیع همسر باشد.</p> <p>- محمود توجهی به علاقه سیما به نماز خواندن نمی‌کند و حرف او را با پوزخند و شوخی در خصوص غذای حرام پاسخ می‌دهد. محمود اهمیتی به تغییر حالت سیما نمی‌دهد.</p>		
<p>رمزگان</p> <p>نمادین</p> <p>- زن/مرد</p> <p>- مذهبی/غیرمذهبی</p> <p>- حلال/حرام</p> <p>- زن سنتی/زن مدرن</p> <p>- زن مطیع شوهر/زن آزاد</p>		
<p>رمزگان</p> <p>کنشی</p> <p>- آیا محمود برای شام می‌رود؟</p> <p>- آیا سیما مذهبی می‌شود؟</p> <p>- آیا محمود نماز خواندن را به سیما می‌آموزد؟</p>		
<p>رمزگان</p> <p>ارجاعی</p> <p>- ارجاع به کلیشه زن مطیع همسر.</p> <p>- ارجاع به کلیشه زن سنتی.</p> <p>- ارجاع به بی‌اهمیت بودن زن صیغه‌ای برای همسرش.</p>		

این گفتگو به ظاهر در فضایی آرام رخ می‌دهد. اما آنچه در سر سیما و محمود می‌گذرد دلالت بر تغییر وضعیت آن‌ها نسبت به یکدیگر دارد. سیما که تا کنون آشپزی نمی‌کرده، برای نهار آشپزی کرده و قصد تهیه شام برای همسرش را هم دارد. تصویری که از کلیشه زنی سنتی مورد انتظار است. سیما برای نزدیکی بیشتر به محمود و مطلوب شدن برای او، می‌خواهد نماز خواندن یاد بگیرد، اما محمود توجهی به علاقه سیما به نماز خواندن نمی‌کند و حرف او را با پوزخند و شوخی در خصوص غذای حرام پاسخ می‌دهد، محمود اهمیتی به درخواست سیما نمی‌دهد و فکرش مشغول چیز دیگری است. آنچه محمود به آن فکر می‌کند، ترک کردن سیماست، در حالی که سیما به تحکیم رابطه‌اش فکر می‌کرد. محمود به تنوعی که خواستارش بوده رسیده است و ادامه این ارتباط را مناسب نمی‌داند. محمود به تنهایی برای سرنوشت این ارتباط تصمیم‌گیری کرده است.

زمینه متنی: مهندس خاکپور، دوست محمود متوجه ارتباط پنهانی او با سیما شده است و محمود از ارتباط با سیما پشیمان است. در صحنه‌های بعد از صرف نهار، سیما چادری مشکی می‌خرد و محمود به طلا فروشی می‌رود. سیما با چادر و دسته گل وارد خانه می‌شود اما محمود در خانه نیست و دسته گلی به همراه سکه‌های مهریه سیما را کنار تلفن گذاشته است. محمود بر روی دستگاه پیغام‌گیر تلفن پیام خداحافظی با مضمون علاقه به خانواده‌اش و اتمام رابطه با سیما، ضبط کرده است

بررسی بازنمایی زن دوم در این فیلم

سیما زنی مستقل است. او در ابتدا سرد، قاطع و آزاد اندیش به نظر می‌رسد که با بی‌پروایی با مردی متأهل ارتباط برقرار می‌کند. در حالی که در جریان فیلم از او تصویر زنی آسان گیر، حساس نسبت به اختلافات طبقاتی و متعلق به طبقه فرودست اجتماع ترسیم می‌شود. در پایان، می‌بینیم سیما زنی تنهاست که مادر و برادرش مرده‌اند.

شوهرش جوان مرگ و پدرش معتاد شده است. او در واقع به دنبال تکیه‌گاهی عاطفی و اجتماعی برای خود است.

در جهان سیما با وجود آزاد و مستقل بودن، مرد تکیه‌گاه است و خانواده مأمّن، پس آگاهانه و خود خواسته وارد ارتباط با محمود می‌شود. او در جستجوی کانون گرم خانوادگی و مادرانگی است که بار اول تمایل او را در بازی با عروسک در فروشگاه اسباب بازی فروشی می‌بینیم. اوج این احساس مادرانگی، زمانی است که او از محمود تنها شناسنامه‌ای برای فرزندش می‌خواهد. مادری فداکار که حاضر است از همه چیز در برابر فرزندش بگذرد. در آغاز سیما را مقید به اصول دینی نمی‌بینیم، او اهمیتی به حلال و حرام نمی‌دهد و حتی عقاید دینی محمود را مسخره می‌کند. او به سادگی در خصوص خانه و ازدواج قبلی و خودکشی دروغ می‌گوید. اما او برای جلب حمایت محمود با خریدن چادر و ابراز تمایل برای یادگیری نماز می‌خواهد زنی مطلوب او باشد. او به ظاهر تسلیم ایدئولوژی همسرش می‌شود. دین ابزاری برای رسیدن به اهداف برای سیماست.

سیما نمی‌تواند و نمی‌خواهد که منفعل باشد. او با رویه تهدیدآمیزی سعی در بازگرداندن محمود و حفظ فرزندش دارد، اما در نهایت این سیماست که تاوان تهدید محمود را می‌دهد. سیما به جبر تن می‌دهد، بافتنی‌اش را در خانه محمود جا می‌گذارد و از به آتش کشیدن خانه محمود منصرف می‌شود و جان خود را در حادثه‌ای تلخ از دست می‌دهد. حادثه‌ای که خودخواسته نیز می‌نماید.

سیما با پیش رفتن فیلم هر لحظه از قالب زن اغواگر دور شده و به سوی زن بودن و مادر بودن نزدیک می‌شود. زنی که برای جلب حمایت مرد مورد علاقه‌اش و حفظ فرزندش، با مظلومیت و در تنهایی جانش را از دست می‌دهد.

فیلم زن دوم به کارگردانی سیروس الوند (۱۳۸۷):

صحنه منتخب با حضور زن دوم

بهرام و مهتاب در حال صرف صبحانه و گفتگو در کافی شاپ هستند.

- بهرام: هیچی مته صبحانه خوردن با تو نیست، اونم تو پاتوق همیشگی.

- مهتاب: تو احساس گناه نمی‌کنی؟

- بهرام: مهتاب تورو خدا شروع نکن.

- مهتاب: یعنی حتی حق ندارم حرفش رو بزوم؟

- بهرام: این آشیه که خودت پختی؟

- مهتاب: تو هم داری با بی میلی تموم کاسه کاسه می‌خوری.

- بهرام: این حرف دل تو نیست.

- مهتاب: مگه تو حرف دلت رو می‌زنی؟

- بهرام: آره می‌زنم.

- مهتاب: الان اگه اون موبایل زنگ بزنه و «کتایون» پرسه کنجایی چی میگی؟

- مهتاب: یادته بهرام، می‌گفتی هشتاد درصد ازدواج‌هایی که ما می‌بینیم

طلاق‌های اعلام نشده‌ان؟ زندگی من و کتایون هم یکی از اون‌هاست. همین.

- بهرام: این صفحه دوم شناسنامه هم چیز غریبه، می‌تونه پر از ازدواج‌ها و

طلاق‌های نوشته باشه.

- (موبایل بهرام زنگ می‌خورد، اما بهرام پاسخ نمی‌دهد.)

- مهتاب: جواب بده، همون جوری هم رفتار کن که انگار من پشت نیستم.

- (مهتاب موبایل بهرام را بر می‌دارد و به او می‌دهد، بهرام با مادرش صحبت

می‌کند و مجبور می‌شود به دیدار مادرش برود)

- مهتاب: چیزی شده؟

- بهرام: نمی‌دونم، خیلی ناراحت بود. گفت برم پیشش.

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۸۹

- مهتاب: خیلی خوب، پس من میرم دیگه، تو هم از بزرگراه بری زودتر می‌رسی.
- بهرام: من که می‌رسونمت.
- مهتاب: نه، بهتره دیگه از این جور قرارها با نداریم، وقتی نمی‌تونیم مثل سابق با هم باشیم، بهتره همینش هم نباشیم.

رمزهای میزانشن:

صحنه‌پردازی: کافی شاپ

وسایل صحنه: وسایل صرف صبحانه، گل رز روی میز

رمزگان لباس: لباس‌های معمولی و زمستانی.

رمزهای غیرکلامی: چهره اندوهگین و ناراحت مهتاب. بازی بازی کردن مهتاب با صبحانه‌اش. نگرانی و ناراحتی بهرام. مهتاب به انگشتی که بهرام برایش خریده نگاه می‌کند.

رمزهای فنی:

اندازه نما: نماهای دور، متوسط و نزدیک. در نمای نزدیک هم با ایجاد هم‌ذات‌پنداری اندوه شخصیت‌ها نمایش داده می‌شود. نمای متوسط حالات و احساسات بهرام و مهتاب نسبت به یکدیگر را نشان می‌دهد. نمای دور هم برای معرفی فضای کافی شاپی که مهتاب و بهرام در آن حضور دارند، به کار رفته است.

زاویه دوربین: هم‌سطح دوربین: نشانگر برابری و واقعی بودن ماجراست.

ترکیب بندی: نامتقارن: فضای عادی کافی شاپ.

نورپردازی: روشن مایه و کم تضاد: که نشان‌دهنده وضعیت طبیعی و واقعی است.

روشنی محیط نشانگر خوشبختی که زوج پیشتر در این فضا تجربه کرده‌اند، می‌باشد.

رنگ: لباس‌های تیره مهتاب، نشان از اندوه فراوان، ناامیدی و بدبینی او دارد. بهرام هم اورکت قهوه‌ای و پلیور کرمی رنگ به تن کرده که نشان می‌دهد او به امکان حضور مهتاب خوش‌بین است.

رمزگان پنج‌گانه

<ul style="list-style-type: none"> - چرا مهتاب درباره احساس گناه حرف می‌زند؟ - چرا مهتاب این وضعیت را آشی می‌داند که بهرام می‌خورد؟ - چرا مهتاب می‌خواهد بهرام با تلفن طوری صحبت کند که گویا او حضور ندارد؟ - چرا مهتاب حاضر به ارتباطی این‌گونه نیست؟ 	<p>رمزگان هرمنوتیک</p>	<p>صحنه منتخب</p>
<ul style="list-style-type: none"> - مهتاب به طور ضمنی بهرام را منفعل کنش‌های مادرش و کتابیون می‌داند و او را در خاتمه ندادن به ارتباطش با کتابیون مقصر می‌داند. - بهرام زندگی‌اش را با کتابیون طلاق اعلام نشده می‌داند، اما حرفی از جدایی از او نمی‌زند. - مادر بهرام توانایی قانع کردن بهرام را دارد. 	<p>رمزگان ضمنی</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - ازدواج/طلاق - احساس گناه/وجدان آسوده - ارتباط آزادانه/ارتباط محدود 	<p>رمزگان نمادین</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - علت دیدار مادر بهرام با او چیست؟ - آیا مهتاب سر حرف خودش می‌ماند؟ 	<p>رمزگان کنشی</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - ارجاع به کلیشه مادر قدرتمند خانواده. - ارجاع به مرد با دو همسر. یکی شرعی و دیگری در حکم معشوقه. 	<p>رمزگان ارجاعی</p>	

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۹۱

در این صحنه شاهد ملاقات بهرام و مهتاب در پاتوق همیشگی شان هستیم. در خلال گفتگو به طور ضمنی پی می‌بریم که مهتاب بهرام را در خصوص او و کتابیون منفعل می‌داند. او به طور ضمنی بهرام را مقصر وضعیت پیش آمده می‌داند. مهتاب این ارتباط مخفیانه و هم‌زمان را تاب نمی‌آورد. بهرام نیز با این‌که زندگی‌اش را با کتابیون طلاق اعلام نشده می‌داند، حرفی از جدایی از او نمی‌زند و خواستار ارتباط با مهتاب و کتابیون است. در تماس تلفنی مادر بهرام با او، شاهد اثرگذاری مادر بهرام هستیم. زمینه متنی: بهرام صبح زود درب منزل مهتاب منتظر اوست. او برای مهتاب نمونه انگشتی را خریده که در ابتدای فیلم درون چاه آشپزخانه افتاده است.

بررسی بازنمایی زن دوم در این فیلم: زن دوم این فیلم، مهتاب کسری زنی مستقل است که پس از جدایی اجباری از پسرعمویش به عقد موقت بهرام درآمده است. او زنی احساساتی است که حاصل خود را از ارتباط با بهرام سه سال زندگی عاشقانه می‌داند. او در گذشته و حالا با حضور همسر اول بهرام، مانع آشکار کردن رابطه توسط بهرام می‌شود. مهتاب که زنی سنتی نیست، نمی‌خواهد به نام زن دوم خوانده شود و نامادری فرزند بهرام باشد.

مهتاب هرچند مذهبی معرفی نمی‌شود. پایبند اصول دینی است، در صحنه‌هایی تسبیح به دست می‌گیرد و در شیراز برای زیارت به حرم شاه چراغ می‌رود. مهتاب نمی‌خواهد که منفعل تصمیمات دیگران در زندگی‌اش باشد، اما خودخواهانه به جای بهرام تصمیم می‌گیرد، یک‌بار عقدنامه را بدون اطلاع او فسخ می‌کند و بار دیگر جریان بارداری‌اش را به او اطلاع نمی‌دهد. او فرزندش را محروم از مهر پدری بهرام می‌کند و با فداکاری مادرانه او را بزرگ می‌کند. در نهایت به نظر می‌رسد که مهتاب با وجود خواسته‌اش، منفعل حضور کتابیون شده است. او برای حفظ همسر و زندگی مشترکش

تلاشی نمی‌کند و با تصمیم‌گیری‌های احساسی، به جای تصمیمات منطقی، رل قربانی را بر عهده می‌گیرد و زندگی مشترکش را خاتمه می‌دهد. مهتاب بر خلاف کلیشه رایج در سینمای ایران در ابتدا زنی اغواگر معرفی نشده و سعی در ویرانی زندگی همسر اول مرد داستان ندارد، اما در نهایت تصویری از زن ستم‌دیده و مادر فداکار را ارائه می‌کند.

فیلم پاتو زمین نذار به کارگردانی ایرج قادری (۱۳۸۸):

صحنه منتخب با حضور زن دوم
لیلا و پاشا در پارک مشغول گفتگو هستند.
- پاشا: دیگه نمی‌خوام تو اون خونه بمونی، یه جایی برات می‌گیرم.
- لیلا: نمی‌خوام به خاطر من خودتو تو دردسر بندازی.
- پاشا: من می‌خوام، پس فردا میریم محضر رسماً عقدت می‌کنم. الان حرفی نزن، فقط گوش کن، سی سال توفیر سن داریم، نمی‌خوام آگه یه روزی اتفاقی برای من افتاد آواره بشی، یه خونه واست رهن می‌کنم، اگرم بشه می‌خرم.
- لیلا: حتی آگه خوابم باشه، خواب قشنگیه، نمی‌خوام بیدار شم.

رمزهای میزانشن:

صحنه پردازی: پارک
وسایل صحنه: نیمکت پارک
رمزگان لباس: لباس مشکی و ساده لیلا نشان از ناراحتی و ناامیدی اوست. پالتوی مشکی پاشا هم نشان از مصمم بودن او در تصمیمش دارد.
رمزهای غیرکلامی: اندوه لیلا در آغاز گفتگو و شادی بسیار او از پیشنهادی که پاشا برای عقد دائم می‌دهد.

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۹۳

رمزهای فنی:

اندازه نما: نماهای نزدیک و متوسط. نماهای نزدیک برای نشان دادن احساسات و کنش‌های فردی لیلا و پاشا به کار رفته‌اند و نمای متوسط کنش میان آن‌دو را نشان می‌دهد. زاویه دوربین: هم‌سطح دوربین، نشانگر برابری و واقعی بودن ماجراست. ترکیب بندی: نامتقارن، نشان‌دهنده زندگی روزمره و عادی است. نورپردازی: روشن مایه و کم تضاد که نشان از امیدی دارد که میان لیلا و پاشا ایجاد شده است. رنگ: لباس مشکی لیلا اندوه و ناامیدی او را نشان می‌دهد.

رمزهای فنی	رمزگان	- پاشا برای حمایت از لیلا، می‌خواهد که او را به عقد دائم خود درآورد.
	هرمنوتیک	- لیلا حاضر است با نادیده گرفتن خودش، دردسری برای پاشا ایجاد نکند.
	رمزگان ضمنی	- لیلا به طور ضمنی زنی فداکار معرفی می‌شود که نمی‌خواهد پاشا به خاطر او به دردسر بیفتد. - پاشا در پی ارتباطی دائمی با لیلاست و می‌خواهد که در همه حالی از او حمایت کند اما صحبتی از خانواده خود نمی‌کند. - لیلا به قدری از پیشنهاد عقد دائم خوشحال می‌شود که آن را رویا می‌پندارد.
	رمزگان نمادین	- زن/مرد - عقد موقت/ عقد دائم - حمایت/ عدم حمایت - فداکاری/ خودخواهی
	رمزگان کنشی	- آیا لیلا همسر رسمی پاشا می‌شود؟ - آیا خانواده پاشا از این ارتباط خبردار می‌شوند؟
	رمزگان ارجاعی	- ارجاع به حمایت عاطفی و مالی مرد از زن. - ارجاع به تصویر مرد سنتی حامی زن. - ارجاع به واقعیتی که مثل رویا شیرین است.

در این صحنه شاهدیم که پاشا می‌خواهد لیلا را به عقد دائمی خود درآورد. لیلا به طور ضمنی زنی فداکار معرفی می‌شود که نمی‌خواهد پاشا به‌خاطر او به دردسر بیفتد. او ترجیح می‌دهد در همین وضعیت باقی بماند تا این‌که سبب زحمتی برای پاشا شود. پاشا که در پی ارتباطی دائمی با لیلاست و با توجه به اختلاف سنی میان آن‌دو، می‌خواهد که در همه حالی از او حمایت کند. پاشا صحبتی از خانواده خود نمی‌کند و لیلا نیز نسبت به این امر توجهی نشان نمی‌دهد. او به‌قدری از پیشنهاد عقد دائم خوشحال می‌شود که آن‌را چون رویایی می‌پندارد که نمی‌خواهد تمام شود. پاشا در حالی که پیشتر از این، رفتار لیلا و حاجی نعمتی را مورد انتقاد خود قرار داده بود، حالا خود در مسیری قرار گرفته که بی‌توجه به خانواده و آبرویش می‌خواهد لیلا را به عقد دائم خود درآورد.

زمینه متنی: پس از این صحنه شاهدیم که پاشا درخواست رشوه گرفتن را قبول می‌کند. پاشا پیش از قرار با لیلا در محضرخانه تصادف می‌کند و لیلا می‌پندارد که او از تصمیمش منصرف شده است.

بررسی بازنمایی زن دوم در این فیلم: زن دوم این فیلم، لیلا زنی بیوه و مطلقه است. داستان عشق پاشا به او، عشق پیرانه‌سری مانند داستان‌های مشهوری همچون «شیخ صنعان» را به یاد می‌آورد. لیلا هرچند که درآمد مستقلی ندارد و به سختی نیازهای خود را تأمین می‌کند، اما بیش از نیاز مالی، نیاز به حمایت عاطفی دارد. او برای گریز از حرف مردم و تنها نماندن حاضر است به‌طور پنهانی به عقد موقت مردی مسن درآید.

او که زنی فداکار است، نمی‌خواهد که در زندگی همسرش مزاحمتی ایجاد کند و با بروز اختلاف، بدون مبارزه، تسلیم شرایط شده و ارتباطش را با پاشا قطع می‌کند. او در جستجوی سایه و حمایت مردی در کنارش و تشکیل کانون خانوادگی است. او زمانی که مجبور به ترک پاشا می‌شود، ترجیح می‌دهد نزد خانواده‌اش بازگردد.

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۹۵

محبت و گرمی لیلا و آرامش او، حتی در هنگام مواجهه با همسر اول پاشا چشم‌گیر است. لیلا هرچند علاقه‌مند و دل‌بسته پاشاست اما بیش از آن‌که عاشق او باشد، دل‌بسته حمایت مردانه اوست و زمانی‌که پاشا قادر نیست از او حمایت کند، از زندگی پاشا بیرون می‌رود. حضور لیلا برای پاشا چون آزمونی در جهت شناخت خویش است. او پس از عقد لیلا رشوه‌ای که حاضر به دریافتش نبوده را قبول و با آشکار شدن موضوع لیلا، خانواده‌اش را دچار بحران می‌کند. لیلا انگیزه مالی از آغاز این ارتباط ندارد، اما این مسیر شروعی برای لغزش پاشا و پذیرفتن رشوه است.

هر چند در نهایت تصمیم‌گیری لیلا برای جدایی از پاشا که می‌تواند بر زندگی سه رأس این مثلث عشقی تأثیرگذار باشد، در سایه تم اخلاق‌گرایی فیلم که تلاش می‌کند زیر لوای ملودرام‌های پاکیزه و پندآموز باقی بماند، کم‌رنگ می‌شود. نقش لیلا به عنوان رأسی از این مثلث عشقی به سادگی و بدون جدال با توافق کردن در خصوص طلاق به پایان می‌رسد.

فیلم زندگی خصوصی به کارگردانی محمدحسین فرح‌بخش (۱۳۹۱):

صحنه منتخب با حضور زن دوم

مشاجره ابراهیم و پریسا در خانه پریسا.

- ابراهیم: تو خونه من چه غلطی می‌کردی؟

- پریسا: مگه خانمت بهت نگفت باهم دوست شدیم، خودش دعوتم کرد.

- ابراهیم: مسخره بای در نیار، برای چی رفتی سراغ زن من؟ چی تو مخت

می‌گذره؟ ها؟

- پریسا: تو چرا توهم داری؟ تو وقتی حاضر نیستی مسئولیت کاری که کردی

قبول کنی منم مجبورم.

- ابراهیم: کدوم مسئولیت؟

- پریسا: تو مته این که یادت رفته، بچه‌ای که تو شکم منه مال توست.
- ابراهیم: مگه من بهت نگفتم بندازش؟ برو کورتاژ کن. یه غلطی بکن، خودت نکردی.
- پریسا: برای این که می‌خوام نگهش دارم.
- ابراهیم: پس دیگه به من ربطی نداره، فهمیدی؟
- پریسا: اتفاقاً به تو ربط داره، ما دیگه الان جزیی از زندگی تویم. نمی‌تونیم مارو نادیده بگیریم.
- ابراهیم: تو می‌فهمی داری چی میگی؟
- پریسا: آره می‌فهمم، چرا یه دفعه انقدر رفتارت عوض شد؟ از چی ترسیدی تو؟ از اون زنت که مته شیر برنجه؟ آره؟
- ابراهیم: تو مریضی، مریض.
- پریسا: آره مریضم که نمی‌ذارم باهام این جور رفتار کنی. مریضم که خوام مادر بشم. بینن مجبورم نکن همه چیزو به زنت بگم.
- ابراهیم: (در حالی که یقه پریسا را گرفته، چاقو را به نشانه تهدید به سمت گردن او می‌برد.) من تکلیف بدونم یکی رو بکشم، می‌کشم. پاتو از زندگی من بکش بیرون.
- پریسا: (پس از رهایی از دست ابراهیم) اینم جز احکامه؟
- ابراهیم: آره.
- پریسا: اینم از همون راه حل‌هایی که اسلام امثال شماها گفته؟
- ابراهیم: (در حال خروج از منزل پریسا) حرف دهنتم رو نمی‌فهمی.

رمزهای میزانشن:

صحنه پردازی: خانه پریسا

وسایل صحنه: چاقوی آشپزخانه

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۹۷

رمزگان لباس: کت و شلوار رسمی ابراهیم، دلالت بر جدی بودن او و مصمم بودنش در تصمیم‌گیری دارد. لباس پریسا هم لباسی راحتی‌ست و او به آراستگی پیش نیست.

رمزهای غیرکلامی: ابراهیم عصبانی و خشمگین و پریسا ناراحت و عصبانی‌ست. ابراهیم با چاقو پریسا را تهدید می‌کند. پس از این تهدید پریسا به وضوح ترسیده است.

رمزهای فنی:

اندازه نما: متوسط و نزدیک: عمدتاً نماهای مربوط به جدال ابراهیم و پریسا برای روایت کردن وضعیت آن دو نسبت به یکدیگر متوسط است. نماهای نزدیک نیز برای نشان‌دادن خشم و تهدید و ترس به کار رفته است.

زاویه دوربین: هم‌سطح دوربین: نشانگر برابری و واقعی بودن ماجراست.

ترکیب بندی: نامتقارن: زندگی روزمره و طبیعی.

نورپردازی: روشن مایه و کم تضاد: که فضای گرم خانه پریسا را به تصویر

می‌کشد.

رنگ: پریسا لباسی با رنگ خنثی و شالی با رنگ سبز تیره به تن کرده که حاکی از

ناامیدی، بدبینی و وضعیت آشفته و معلق اوست. کت و شلوار ابراهیم نیز تیره است و

جدیت او را در خصوص تهدید و تصمیمش منعکس می‌کند.

رمزگان پنج‌گانه

<ul style="list-style-type: none"> - چرا ابرهیم مسئولیت خود را در قبال فرزند پریسا نمی‌پذیرد؟ - چرا ابراهیم پریسا را تهدید به کشتن می‌کند؟ 	<p>رمزگان هرمنوتیک</p>	رمزگان
<ul style="list-style-type: none"> - دلالت ضمنی بر مسئولیت پدری ابرهیم نسبت به فرزند در راه پریسا. - دلالت ضمنی بر تعبیر ابراهیم از احکام اسلامی در جهت منافع خود. - دلالت بر مظلوم واقع شدن زن در برابر تصمیمات مرد. 	<p>رمزگان ضمنی</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - زن/ مرد - سقط جنین/ نگه داشتن فرزند - مسئولیت‌پذیری/ عدم مسئولیت‌پذیری - تهدید/ حمایت - پنهان‌کاری/ برملا ساختن راز 	<p>رمزگان نمادین</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - باید دید که آیا ابراهیم حاضر می‌شود، مسئولیت فرزندش را به عهده بگیرد؟ - آیا تهدید ابراهیم جدی‌ست؟ - آیا پریسا حاضر به سقط جنین می‌شود؟ - آیا پریسا موضوع را به همسر ابراهیم خواهد گفت؟ 	<p>رمزگان کنشی</p>	
<ul style="list-style-type: none"> - ارجاع به مسئولیت پدری، ابراهیم حاضر به قبول مسئولیت در قبال پریسا و فرزند در راه او نیست. - ارجاع به فاصله گرفتن از احکام اسلام. پریسا رفتار ابراهیم را تعبیر سودجویانه ابراهیم از اسلام می‌داند. - ابرهیم حاضر است برای حفظ منافعش به هر کاری، حتی قتل دست بزند. 	<p>رمزگان ارجاعی</p>	

در سطح نخست شاهد جدال ابراهیم و پریسا و تهدیدی پریسا با چاقو هستیم که به طور ضمنی نشان از تلاش نفس‌گیر پریسا برای بقای فرزندش و حفظ رابطه دارد. اما

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۱۹۹

ابراهیم که این رابطه را از پیش تمام شده می‌داند، با تهدید به قتل پریسا نشان می‌دهد که برای رسیدن به هدفش حاضر به انجام هر کاری است. پریسا، به عنوان زنی فداکار و مظلوم بازنمایی می‌شود که عشق مادرانه‌اش از سوی پدر فرزندش نادیده گرفته می‌شود. از سوی دیگر ابراهیم به جای مسئولیت‌پذیری با تهدید پریسا سعی در پاک کردن گذشته‌اش، حذف پریسا و فرزندش دارد. او با وجود گذشت سال‌ها، هنوز همان شخصیت خشن اوایل انقلابش را حفظ کرده است. در جهان بینی ابراهیم، پریسا دیگر زن صیغه‌ای او نیست، مانع زندگی آسوده اوست.

زمینه متنی: پریسا مشغول تعقیب ابراهیم و خانواده او شده است. با نقشه‌ای به عنوان ناشناسی خیرخواه به فروغ کمک می‌کند و با دعوت فروغ به خانه ابراهیم می‌رود. ابراهیم پس از ورود به خانه و مشاهده پریسا به همراه همسرش متعجب و دست‌پاچه می‌شود و همسرش را به علت راه دادن فردی غریبه به منزل مأخذ می‌کند. پریسا زنی درمانده است. او خواستار حفظ فرزندش است و برای برگرداندن ابراهیم، نقشه دوستی با زن او را کشیده است. این رفتار تهدیدآمیز او هشدار برای ابراهیم است که نشان می‌دهد، پریسا می‌تواند به زن ابراهیم نزدیک شود و پرده از ماجرا بردارد. ابراهیم که مرد خشنی است، حاضر است برای حفظ منافع خود، و مسیری که خود صلاح می‌بیند حتی به قتل دست بزند.

بررسی بازنمایی زن دوم در این فیلم: زن دوم این فیلم، پریسا زندی، زن مستقل و مدرنیست که سودای نویسنده شدن در سر دارد. او در خارج از کشور به کار تجارت می‌پرداخته و در کنار آن به نویسندگی نیز مشغول بوده است. او با بی‌پروایی و اغواگری سعی در جلب نظر ابراهیم کیانی دارد اما در نهایت دل‌باخته او می‌شود.

در جهان بینی پریسا با وجود این‌که خود را آزاد و مستقل می‌داند و ازدواج را مانع آزادی، حضور مردی حامی و زندگی عاشقانه اهمیت زیادی دارد. او که در ابتدا

سعی در جلب نظر ابراهیم برای همکاری مطبوعاتی داشته، با دل‌بستگی به او خواستار حضور ابراهیم و تشکیل زندگی مشترک است. پریسا با مطلع شدن از بارداری‌اش، فرزندش را هدیه‌ای از طرف خدا می‌داند. پریسا زنی مطلقه است که همسر سابق خودش را مانع مادر شدنش می‌داند. او شیفته مادر شدن است و اوج این احساس مادرانگی، زمانی‌ست که حاضر است از هر آنچه دارد در قبال شناسنامه‌ای برای فرزندش بگذرد. در حالی‌که پریسا خود را مقید به اصول دینی نمی‌داند اما در نهایت اوست که به عقوبت اعمال و گناه می‌اندیشد.

پریسا برای هدفش می‌جنگد، در ابتدای داستان برای برقراری ارتباط با ابراهیم و چاپ داستان و در جریان فیلم برای حفظ ارتباط با او. پریسا برای رسیدن به هدفش، ابایی از به‌کار گرفتن هر نوع ترفند و تهدیدی ندارد اما در نهایت اوست که مقهور تهدید و ظلم ابراهیم می‌شود.

او از زنی اغواگر در ابتدای داستان، به زنی عاشق و مادری فداکار در جریان داستان بدل می‌شود و در نهایت با قضاوت ابراهیم، مظلومانه به قتل می‌رسد.

نتایج تحقیق

زن دوم، موضوعی است تکراری اما بالقوه جذاب که پتانسیل لازم برای تولید آثار دیدنی توسط فیلم‌سازان را فراهم می‌کند. البته در مناسبات داستان‌گویی سینمای ایران، عمدتاً کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس در روند کنش کاراکترها و داستان‌های سینمایی‌شان خام‌دستانه‌ترین کلیشه‌های سینمایی را بدون روابط علی و معلولی و شخصیت‌پردازی به‌کار می‌برند. گره‌افکنی در فیلم‌هایی با این مضمون با استفاده از کلیشه‌های رایج سینمایی صورت می‌گیرد.

سوگیری محتوایی و ساختاری در ارائه تصویر زن دوم در سینما با استراتژی کلیشه‌سازی همسو هستند. بر مبنای آنچه از کلیشه‌سازی گفته شد، کارکرد کلیشه‌سازی

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۲۰۱

تقلیل تفاوت‌ها و ذاتی جلوه دادن آن تفاوت‌هاست که در تصویر زن دوم در سینما به کرات شاهد آن هستیم.

کلیشه‌های رایج نظیر لذت‌جویی جنسی، ارتباط پنهانی، یافتن پایگاه خانوادگی و اجتماعی خصوصاً برای زنی مطلقه، استفاده از عنصر مادرانگی، اغراق و ارائه تصویری مبالغه‌آمیز از مظلومیت و اغواگری بدون هیچ تعادل منطقی و قطبی سازی شخصیت‌ها با نمایش رفتاری فداکارانه یا همراه با خودخواهی صرف از این دست سوگیری‌های محتوایی است.

در نگاه کلی به بازنمایی زن دوم در آثار مورد بررسی کلیشه‌های زیر مشخص شدند:

زنان مدرن و مستقل: در این روایت‌های سینمایی زنان دوم، عمدتاً زانی فعال، مشارکت‌جو، آزاداندیش و مصر بر احقاق حقوق زنان هستند. آن‌ها عمدتاً دارای پایگاه اجتماعی و اقتصادی هستند و بشخصه صاحب درآمد اقتصادی‌اند. آن‌ها با وجود استقلال شخصیتی و مادی، در جستجوی تکیه‌گاه عاطفی و کانون خانوادگی هستند. آنچه که در ورود به این رابطه برای زنان اصالت دارد، یافتن پایگاه عاطفی و حضور مردی به عنوان همسر در کنارشان است. حتی در نمونه سنتی این زنان و با وجود عدم استقلال مالی زن، هم‌چون لیلای فیلم پاتو زمین نزار، اهمیت تکیه‌گاه مادی در مقابل تکیه‌گاه عاطفی ناچیز به‌نظر می‌رسد.

زنان مطلقه: زنان دوم به تصویر درآمده، زنان مطلقه‌ای هستند که در زندگی مشترک پیشین خود مورد ستم واقع شده‌اند. آن‌ها تحت شرایط مردسالار مجبور به طلاق یا طلاق داده شده‌اند. در ارتباط پیشین زنان منفعلی هستند که اکنون به دنبال حق خود و کنش در جهت حفظ رابطه‌اند. زنان مطلقه، آسیب‌پذیر هستند که به سختی در عرف اجتماعی پذیرفته می‌شوند. آنان عمدتاً مجبور به سرکوب نیازهای عاطفی خود می‌شوند و امکان ازدواج مستقل نمی‌یابند. به همین علت مجبور به ارتباط با مردان

متأهل و ازدواج با آن‌ها برای تشکیل خانواده می‌شوند. اما در نهایت مطلقه‌ها برای مردان به زانی بدل می‌شوند که داوطلبانی برای ایجاد روابط جنسی هستند و نه ازدواج دائم.

اغواگری و بی‌پروایی: زنان دوم در ایجاد ارتباط با مردان بی‌پروا هستند. آن‌ها بدون در نظر گرفتن تأهل مردان با آن‌ها ارتباطی صمیمانه و گرم برقرار می‌کنند. این زنان با اغواگری آگاهانه و استفاده از جذابیت‌های زنانه سعی در جلب توجه مردان دارند که این امر تأثیر به‌سزایی برای آغاز چنین رابطه‌ای دارد. این ارتباط تنوعی در زندگی جنسی مردان و برطرف‌کننده این نیاز در زنان دوم که عموماً مطلقه هستند، نیز می‌باشد. در حالی که زنان به مرور فارغ از جاذبه جنسی در پی جایگاه همسری برای خود هستند، مردان با کامیابی از این ارتباط در پی قطع روابط خود می‌باشند. در پایان این فیلم‌ها، دیده می‌شود که زن اغواگر تا چه حد آسیب‌پذیر و بی‌پناه است و برعکس، قهرمان مذکر آن تا چه میزان دیوسیرت و نابخشودنی.

تنهایی: زنان دوم به تصویر درآمده، زانی تنها هستند. چه تنهایی مدرنی که پریسا در خصوصی به تصویر می‌کشد، چه تنهایی سنتی لیلا در پاتو زمین نذار. این تنهایی، در کنار دور بودن از کانون خانوادگی و عدم تأمین نیازهای عاطفی اولیه، آن‌ها را به سمت ارتباط با مردانی سوق می‌دهد که بخشی از این تنهایی را پر کنند و حامی این زنان باشند. نیاز به حمایت عاطفی و امنیت از نیازهای اساسی بشر پس از نیازهای فیزیولوژیک اوست. این زنان که از سمت خانواده‌های خود حمایت نمی‌شوند، در جستجوی امنیت و تأمین نیاز عاطفی خود و فرار از تنهایی، به مردان متأهل پناه می‌برند.

تبرئه‌شدن و مظلومیت: در روایت‌های این متون سینمایی، سیر تحول زنان، از شخصیت‌هایی اغواگر به زانی مظلوم مشاهده می‌شود. این زنان در جریان داستان، با درگیری عاطفی، از اغواگری دور شده، به زانی مظلوم در پی تشکیل خانواده بدل

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۲۰۳

می‌شوند. این تمایل که مردان عمدتاً با آن مخالف هستند سبب ایجاد کنش‌ها و درگیری‌هایی می‌شود که در آن‌ها به زنان ظلم می‌شود. اوج مظلومیت آن‌ها گاهاً با تصاویری از مرگ آن‌ها همراه است. در جریان این تحول عمدتاً بارداری زنان نیز سهم به‌سزایی دارد. مردان با بی‌رحمی و نادیده گرفتن زن دوم، در ترسیم مظلومیت زن دوم نقش پررنگی دارند.

زنان در سیر تحولات داستان به تدریج تیره می‌شوند و مردان عمدتاً در نقش ستم‌گر ترسیم می‌شوند. در ابتدا و در ورود به رابطه زنان به طور ضمنی مقصر انگاشته می‌شوند اما در پایان داستان آنان از این تقصیر تیره می‌شوند. در انتهای این روایت‌های سینمایی بیننده با زن دوم بیش از هر کاراکتر دیگری در فیلم احساس هم‌دلی می‌کند. احساس پارادوکسیکالی که در ابتدا در خصوص وضعیت زن دوم و ارتباط پنهانی او وجود دارد، در انتها با دلسوزی برای او جایگزین می‌شود.

مادرانگی: مادر شدن زنان دوم، از آنان تصویری فراسوی اغواگری و با تقدس مادرانگی می‌سازد. فرزند این زنان، امیدی‌ست برای تداوم زندگی مشترکشان. آن‌ها هرچند که از سوی مردان متهم به بی‌تدبیری در خصوص بارداری می‌شوند، مادرانی‌اند که حاضرند از هر آنچه در رابطه‌ست به خاطر فرزندشان بگذرند. با وجود تأکید مردان بر سقط جنین و استفاده از احکام دینی در جهت بی‌اهمیت جلوه دادن سقط، آن‌ها برای حفظ فرزند و یادآوری مسئولیت پدری تلاش می‌کنند. باردار شدن برای زن دوم، نویدی برای تشکیل خانواده است.

بارداری زنان، از جمله نقاط عطف در این متون روایی است و رخدادی‌ست که بحرانی تلقی می‌شود. تقابلی که در آن زن دوم و مرد باید در خصوص ادامه رابطه و تشکیل خانواده به‌طور جدی تصمیم بگیرند. این بارداری، با حضور فرزند، رابطه را از شکل پنهانی و شاید هوس‌بازانه خارج می‌کند و آغازی برای تشکیل خانواده است. به همین دلیل زنان سرسختانه در پی استمرار این ارتباط و حفظ کودک خود هستند و

مردان در جستجوی اتمام این ارتباط و سقط جنین. در این تقابل، از زنان مادرانی معصوم و مصمم و از مردان، چهره‌ای غیرقابل انعطاف و بی‌رحم ترسیم می‌شود.

دین‌داری: در این متون دین به عنوان یکی از دال‌های مرکزی مورد توجه قرار گرفته است. تقابل میان اخلاق‌گرایی و دین و استفاده از احکام دین در جهت منافع شخصی از عوامل تعیین کننده روایت‌ها هستند. در این فیلم‌ها با ایجاد هم‌نشینی میان دین و استفاده از احکام آن در جهت منافع شخصی، اخلاقیات مورد سؤال قرار می‌گیرد. در متون سینمایی زنان دوم عمدتاً مقید به اصول دینی نیستند اما در نهایت به نظر می‌رسد که آنان با گرایش‌های اخلاقی خود به ذات دین نزدیک‌تر می‌شوند. در این سیر عنصر مادرانگی نیز نقش پررنگی دارد.

در خصوص وجه دینی عقد موقت در جریان این فیلم‌ها، می‌توان گفت که در اصل رابطه مسئله شرعیت اهمیت زیادی ندارد و این صیغه امر متأخری از رابطه به‌شمار می‌آید. مردان در این ارتباط سعی دارند با برجسب شرعی زدن به رابطه از قبح آن بکاهند. زنان دوم با وجود این‌که می‌دانند صیغه به چه معنی است، خود را ناآگاه جلوه می‌دهند. صیغه تصمیمی است که عواقبی در پی دارد، آنان با این ناآگاهی خودخواسته و خودفریبی در پی گریز از عواقب احتمالی ناخوشایند صیغه شدن هستند. این خودفریبی خصوصاً در فیلم‌های شوکران و زندگی خصوصی به چشم می‌خورد.

ارتباط پنهانی: ارتباط با زنان دوم، ارتباطی پنهانی‌ست. زن دوم، همراه با اغواگری و جاذبه جنسی‌اش، بخشی از زندگی پنهانی مردان و تنوعی زود گذر است. زنان نیز این ارتباط را به دلیل عدم مقبولیت اجتماعی آن پنهان می‌کنند. تهدید به آشکار کردن این رابطه پنهانی توسط زن دوم عمدتاً بخش قابل ملاحظه‌ای از روایت این فیلم‌هاست. زندگی موازی و معشوقه‌گزینی برای مردان گریزی از جریان زندگی واقعی آنها می‌باشد اما این ارتباط برای زنان به عنوان بخش اصلی زندگی‌شان تلقی می‌شود. مردان با اولویت زندگی شخصی و کار خود، در اوقات فراغت و بی‌کاری به ارتباط با زنان دومشان می‌پردازند که این مسئله سبب اعتراض مکرر زن دوم می‌شود. در واقع زن

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۲۰۵

دوم، دیگری است که در صورت نبود زن اول، به او توجه می‌شود. مردان برای آسودگی در هنگام ترک زن دوم، این ارتباط را پنهان می‌کنند. آنان هرگز تصمیم ندارند که زندگی اول خود را به آشوب بکشند و یا آن را ترک کنند. این زنان دوم هستند که برای جلب توجه بیشتر مردان، آنان را تهدید به آشکار کردن این ارتباط می‌کنند.

بی‌آبرویی: آشکار شدن ارتباط با زن دوم از منظر مردان بی‌آبرویی تلقی می‌شود. خصوصاً در صورتی که با حضور فرزندی، مرد مجبور به پذیرفتن مسئولیت پدری شود. تا پیش از بارداری زنان دوم، مردان این ارتباطات را پنهانی و فاقد اهمیت می‌دانند، اما بارداری زنان برای آن‌ها تهدید آمیز است که علاوه بر آشکار کردن ارتباط آنان، مسئولیت پدری و خانوادگی برای آن‌ها به همراه دارد. در حالی که این بارداری برای زنان امیدی برای ادامه دادن ارتباط با مردان و تشکیل خانواده است و آن‌ها حاضرند برای حفظ فرزندشان دست به هر کاری بزنند و از هر چیزی بگذرند.

پیشنهادات پژوهش

این تحقیق به بررسی متنی و ساختاری نمونه‌های مدنظر پرداخته است. با این حال، لزوم انجام تحلیل‌هایی در حوزه دریافت مخاطبان این متون رسانه‌ای امری ضروری است. نحوه قرائت مخاطبان از این متون را، همان‌گونه که حال و سنت مطالعات فرهنگی به درستی اشاره کرده‌اند، می‌توان با بررسی فرایند رمزگذاری و رمزگشایی مشاهده کرد. در این تحقیق به واکاوی شخصیت زن دوم پرداخته‌ایم. در کنار این موضوع، به نظر می‌رسد تحلیل شخصیت مردانی که وارد چنین رابطه‌ای می‌شوند هم ضروری است تا ابعاد سینمایی ازدواج دوم به‌طور دقیق‌تری سنجیده شود. سریال‌های تلویزیونی نیز از جمله متون مناسب برای بررسی ابعاد رسانه‌ای زن دوم هستند. با توجه به این‌که مشاهده سریال‌های تلویزیونی برای مخاطبان سهل‌تر از رفتن به سینما و یا تهیه محصولات سینمایی شبکه توزیع خانگی است، تحقیقی مدون درباره این سریال‌ها

می‌تواند نگاه رسانه ملی را در بازنمایی زن دوم بیان کند. در متون انتخاب شده، زنان دوم همگی مطلقه بوده و سپس به عقد موقت یا دائمی مردی در آمده‌اند. آمارهای رسمی هم خبر از افزایش نرخ روز افزون طلاق در جامعه دارد. از این رو به نظر می‌رسد بررسی فیلم‌هایی با محوریت حضور زنان مطلقه می‌تواند مفید باشد و روایت سینماگران از آن‌ها را تحلیل کند. بارداری و سقط جنین از روایت‌های کلیدی در متون بررسی شده در پژوهش حاضر بوده است. انجام تحقیقی در خصوص بازنمایی علل سقط جنین در متون سینمایی به نظر مفید می‌رسد.

منابع

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۵)، *نقد فرهنگی*، ترجمه: حمیرا مشیرزاده، تهران: انتشارات مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
- استریناتی، دومینیک. (۱۳۸۴)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه: ثریا پاک نظر، تهران: نشر گام نو.
- جمشیدی‌نژاد، سپیده. (۱۳۸۸)، *بازنمایی زنان بزهکار در سینمای مستند ایران، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد*، دانشگاه علامه طباطبائی.
- جمعدار، الهام. (۱۳۷۳)، *تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد*، دانشگاه تهران، دانشکده علوم اجتماعی.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: نشر سوره مهر.
- زندگی، مسعود. (۱۳۸۲)، *سینما و تغییرات فرهنگی در ایران، بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶: شکل‌گیری سینمای زن و تغییرات مضامین آن، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد*، دانشگاه تهران، دانشکده علوم اجتماعی.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.

بازنمایی زن دوم در سینمای ایران ۲۰۷

- سلیمی، کیت و کاودری، ران. (۱۳۸۰)، *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمه: علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات سروش.

- صدیقی خویدلی، ملکه. (۱۳۸۶)، *بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد*، نقد فمینیستی رسانه‌ای آثار، *پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد*، دانشگاه تهران، دانشکده علوم اجتماعی.

- کالکر، رابرت. (۱۳۸۴)، *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمه: بابک تیرابی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- والکر جان، چاپلین، سارا. (۱۳۸۵)، *فرهنگ تصویری: مبانی و مفاهیم*، ترجمه و نشر: اداره کل پژوهش‌های صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.

- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸)، *ابرساختگرایی: فلسفه ساختگرایی و پسا ساختگرایی*، ترجمه: فرزانه سجودی، تهران: نشر سوره مهر.

- همتی، هلن. (۱۳۷۹)، *بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران*، *پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

- سلطانی‌گرد فرامرزی، مهدی. (۱۳۸۳)، *زنان در سینمای ایران*، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۱۸.

- Calvert & Levis. (1994). *Television Studies, the Key Concepts*, Routledge.

- Hall, Stuart. (1997). *The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice*, Sage Publication

- Dayer, Richard. (2005). *White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies*, Volume 3, Routledge