تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد

اعظم راودراد *

ملکه صدیقی خویدکی **

چکیده

در این مقاله سعی شده است تصویر زن در آثار سینمایی "رخشان بنی‌اعتماد"، یکی از کارگردانان زن مطرح در سینمای ایران، بررسی شود. بررسی نقش جنسیت کارگردان در بازنمایی زنان و مسائل آنان یکی از ابعاد این تحقیق است که می‌تواند افق جدیدی در مطالعات مربوط به بازنمایی زنان در رسانه‌ها را روشن کند. در این مقاله با استفاده از نظریات فمینیستی رسانه‌ها و نظریهٔ فیلم فمینیستی و همچنین به کارگیری روش تحلیل متن از طریق تکنیک نشانه‌شناسی به تحلیل فیلمهای سینمایی این فیلمساز پرداخته‌ایم. ازاین‌رو برای بررسی میزان تأثیر عامل جنسیت فیلمساز بر این بازنمایی و نحوهٔ ظهور زنان، مرور کوتاهی بر بازنمایی نقش زنان در سینمای ایران داشته‌ایم که در این بخش روش مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای به کار برده شده است. جامعهٔ آماری ما در این تحقیق فیلمهای بلند سینمایی "رخشان بنی‌اعتماد" است که اکران عمومی داشته‌اند. در این تحقیق بر خلاف تحقیقات قبلی، عنصر جنسیت بررسی و مشخص شده که در کنار شرایط اجتماعی هر دوره، جنسیت کارگردان نیز در بازنمایی مسائل گروههای مختلف جامعه و از جمله زنان، تأثیرگذار است. این امر حاکی از آن است که زنان می‌توانند عامل مؤثری در طرح مسائل جامعه زنان باشند و فارغ از فراهم بودن شرایط جامعه در جهت بیان حرفها و خواسته‌های خود به بازنمایی دقیق زنان در فیلمهایشان بپردازند.

واژگان کلیدی: رخشان بنی‌اعتماد، تحلیل فیلم، نشانه‌شناسی، نقد فمینیستی، رسانه، سینما.

* عضو هیأت علمی گروه ارتباطات دانشگاه تهران / ravadrad@ut.ac.ir

** کارشناسی‌ارشد ارتباطات دانشگاه تهران.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

در این مقاله سعی شده است تصویر زن در آثار سینمایی"رخشان بنی‌اعتماد"، که یکی از کارگردانان زن مطرح در سینمای ایران است، بررسی شود. ما کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم، که این کارگردان، زنان را در آثارش به چه صورت بازنمایی می‌کند و چه ویژگیهایی را به آنان نسبت می‌دهد. بررسی نقش جنسیت کارگردان در بازنمایی زنان و مسائل آنان یکی از ابعاد این تحقیق است که می‌تواند افق جدیدی در مطالعات مربوط به بازنمایی زنان در رسانه‌ها را روشن کند. آیا فیلم‌سازان و کارگردانان زن به گونه‌ای متفاوت از کارگردانان مرد به زنان و مشکلات آنان نگاه می‌کنند و یا اینکه افزون بر جنسیت، عوامل دیگری نیز بر نحوهٔ بازنمایی زنان در سینما تأثیر دارد؟

در تحقیقاتی که در زمینهٔ سینما صورت گرفته است، بیشتر به ابعاد فنی، زیبایی‌شناختی و بصری فیلم توجه شده است و به عبارت دیگر با روش نقد درون‌نگر فیلم را بررسی کرده‌اند. محققان در این روش به بررسی تکنیکهای فیلم‌برداری، نورپردازی، صدا و تصویر، تدوین و غیره پرداخته‌اند، به همین دلیل در ایران مطالعات سینمایی در حوزهٔ جامعه‌شناسی جایگاهی ندارد و بیشتر با فیلم و سینما به‌مثابه پدیده‌ای هنری و زیبایی‌شناختی برخورد می‌شود.

در معدود پژوهشهایی که در مورد نقش زنان در سینمای ایران انجام شده، این مسئله با دو رویکرد جامعه‌شناسانه و فمینیستی بررسی شده است؛ برای مثال نتایج پژوهشی با نام"تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون" (راودراد،۱۳۸۰) که با استفاده از روش تحلیل محتوا و رویکرد جامعه‌شناسی هنر و سینما به بررسی سریالهای ایرانی از ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۸ پرداخته، نشان‌می‌دهد که محصولات هنری و فیلم از یک سو بازتابی از شرایط اجتماعی معاصر خود است و از سوی دیگر با فراتر رفتن از واقعیت و ارائه شکلی آرمانی از پدیده‌ها سعی در تأثیرگذاری بر جامعه دارند.

نویسنده معتقد است که خصوصیات شخصی زنان در سریالهای سال۱۳۷۴ به تفکرات قالبی جامعه در مورد زنان نزدیک است، اما این واقعیت در سریالهای سال ۱۳۷۸ به میزان زیادی تغییر کرده و سعی شده است خصوصیات و ویژگیهای مثبت احساسی و عقلانی زنان، بیشتر به تصویر کشیده شود. در مجموع نتایج تحقیق نشان می‌دهد که بازتاب نقش زن در تلویزیون در این دوره تغییر کرده و این تغییر در راستای تغییرات نقش زن در جامعه است.

نتایج تحقیقی دیگر با نام "سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶: شکل‌گیری سینمای‌زن‌و تغییرات مضامین آن" (زندی،۱۳۸۲)، که با استفاده از نظریهٔ جامعه‌شناسی سینمای"جورج

Archive of SID
www.SID.ir

هواکو" به بررسی تغییرات و عوامل ساختاری مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶ پرداخته است، نشان می‌دهد که رابطه‌ای بین شرایط ساختاری و تغییر در بازنمایی زنان و مضامین فیلم وجود دارد.

مقالهٔ تحقیقی"زنان در سینمای ایران" (سلطانی،۱۳۸۳)، به بررسی بازنمایی زنان در فیلمهای ایرانی از دههٔ ۴۰ تا ۷۰ و تحلیل تغییرات به وجود آمده در آن می‌پردازد. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌هد که نحوهٔ نگرش نسبت به زنان در فیلمهای سینمای ایران در طول چند دههٔ گذشته از یک نگرش پدرسالارانه به سوی نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است.

دو تحقیق دیگر با نامهای" تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب" (جمعدار،۱۳۷۳) و"بازنمایی مشاغل زن در سینمای ایران" (همتی، ۱۳۷۹)، نشان می‌دهند که مشکل اصلی زنان ناشی از مخدوش بودن و قالبی بودن تصویر زنان در جامعه و بازنمایی آن در سینماست، به گونه‌ای که در فیلمها، زنان اغلب انسانهایی احساساتی و فاقد تفکر تصویر شده‌اند و این تصاویر منفی و کلیشه‌ای متأثر از انگاره‌های فرهنگی است. اصولاً شخصیت‌پردازی زن در آثار هنری از زاویهٔ دید مردسالارانه است. بنابراین زنان بیشتر از خلال نقشهای خانوادگی و بیشتر از بعد اخلاقی و عاطفی توصیف شده‌اند و صفات منفی چون دروغ‌گویی، تظاهر، وابستگی و پرخاشگری به آنان نسبت داده شده است. افزون بر این زنان هنوز در فیلمها، نقشهایی متفاوت با واقعیت اجتماعی دارند و همیشه غایب، در حاشیه و ابزاری فرض می‌شوند.

این سابقهٔ تجربی نشان می‌دهد که شرایط اجتماعی هر دوره به نحوی در فیلمها بازتاب می‌یابد و این بازتاب در مورد نقش زنان نیز صادق است؛ اما در تحقیقات انجام‌شده بر روی فیلمهای دوره‌های مختلف عامل جنسیت در نظر گرفته نشده است، چون بیشتر کارگردانان سینمای ایران مرد هستند (در کنار تنها هفت زن کارگردان)، برمبنای این تحقیقات نمی‌توان گفت که جنسیت چه نقشی در بازنمایی زنان در سینما داشته است. به همین سبب در این مقاله با تحلیل آثار سینمایی یکی از سینماگران زن مطرح ایرانی، یعنی رخشان بنی‌اعتماد در دوره‌ها و شرایط مختلف اجتماعی، به دنبال یافتن تأثیر جنسیت، در کنار تأثیر شرایط اجتماعی بر نحوهٔ بازنمایی زنان برآمده‌ایم.

چارچوب نظری

نظریه‌های فمینیستی رسانه‌ها در مجموع به نقد نحوهٔ بازنمایی زن در رسانه‌ها می‌پردازند

www.SID.ir

(ر.ک: ون زونن ۲۰۰۱؛ استریناتی، ۱۳۷۹؛ هیوارد، ۱۳۸۰؛ اسمیلیک، ۲۰۰۱؛ نلمز، ۱۳۷۷). این نظریه‌پردازان معتقدند که رسانه‌ها به شیوه‌ای ناعادلانه زنان را بازنمایی می‌کنند. زنها در اکثر رسانه‌ها و از جمله در فیلمها به عنوان موجوداتی منفعل و حاشیه‌ای تصویر شده‌اند که ویژگیها و نقشهای‌خاصی را برعهده دارند. اکثر آنان احساساتی، عاطفی و وابسته به مرد نشان داده می‌شوند و بیشتر در حال انجام فعالیتهای خانگی و کارهای سنتی دیده می‌شوند؛ اما مردان در نقطهٔ مقابل آنان قرار می‌گیرند، موجوداتی مقتدر و مستقل تصویر می‌شوند که حوزهٔ اصلی کار آنان بیرون از خانه است. همچنین مردان افرادی باکفایت و توانا تصور می‌شوند که قادر به انجام هر کاری هستند و اکثراً در مشاغل بالا و حرفه‌ای قرار گرفته‌اند. از این نظر بازنمایی رسانه‌ها از زن، یک بازنمایی جنسی و ناعادلانه است و به نظر می‌رسد که رسانه‌ها از این طریق ارزشهای موجود در جامعه را حفظ و تقویت می‌کنند و ارزشهای مسلط را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند.

نظریه‌های فمینیستی رسانه‌ها وضعیت موجود زنان را در رسانه‌ها به نقد می‌کشند و معتقدند که بازنمایی زنان در رسانه‌ها و از جمله در سینما و فیلمها براساس واقعیتهای زندگی آنها نیست، بلکه در قالب نقشها و ویژگیهای جنسیتی است که به آنان نسبت داده می‌شود. این بازنمایی ناعادلانه و فرودستانهٔ زنان به دلایل مختلفی شکل می‌گیرد. فمینیستهای لیبرال آن را به فرایند جامعه‌پذیری نسبت می‌دهند. فمینیستهای رادیکال، مردسالاری یا پدرسالاری را عامل اصلی فرودستی زنان در جامعه و رسانه‌ها می‌دانند و فمینیستهای سوسیالیست افزون بر تأثیر عامل جنسیت و مردسالاری، بر طبقه و جایگاه اقتصادی زن در جامعه نیز تأکید می‌کنند (ون زونن،۱۹۹۱: ۳۵- ۳۹).

وجه مشترک این دیدگاه‌ها اعتقاد به این دو نکته است که اولاً جنسیت مفهومی است ساخته اجتماع؛ ثانیاً ساخت آن باعث شکل‌گیری روابط نابرابر بین زنان و مردان شده است. بنابراین مردان و زنان در رسانه‌های جمعی به گونه‌ای بازنمایی شده‌اند که با نقشهای کلیشه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقشهای جنسیتی سنتی به کار می‌رود، سازگاری دارند. به عبارت دیگر محصولات دانش و آگاهی مثل رسانه‌ها به صورت اجتماعی ساخته شده و بیشتر در جهت روابط قدرت به کار گرفته می‌شوند.

اما نکتهٔ مهم دیگر این است که اگر آگاهی و دانش، محصول سازندگی انسان است و ما آگاهی خود را می‌سازیم، این امکان وجود دارد که آن را بازسازی کنیم. نقد فمینیستی رسانه‌ها یکی از روشهای بازسازی دانش است. در اینجاست که جنسیت فیلمساز و نقش فیلمسازان زن در نقد روابط نابرابر

Archive of SID
www.SID.ir

قدرت بین زن و مرد و بازنمایی درست وضعیت زنان اهمیت پیدا می‌کند. هریک از سه شاخهٔ فمینیسم نیز راهکارهایی برای بازنمایی واقعی‌تر زنان در رسانه‌ها ارائه کرده‌اند.

فمینیستهای لیبرال معتقدند که زنان باید موقعیتهای برابری در جامعه را به دست آورند و به حوزه‌هایی که مردان در آن مسلطاند، راه یابند. ضمناً رسانه‌ها می‌توانند با به تصویر کشیدن زنان و مردان بیشتری در نقشهای غیرسنتی و استفاده از زبان غیرجنس‌گرا به ایجاد تغییر کمک کنند. فمینیستهای رادیکال راه‌حل اصلی را خلق ابزارهای ارتباطی خاص برای زنان می‌دانند. زنان باید به تمام رسانه‌ها و امکانات فنی آن دسترسی داشته باشند و بتوانند عقاید خود را مطرح کنند. فمینیستهای سوسیالیست نیز معتقدند که راه‌حل مفید، اصلاح رسانه‌های اصلی جامعه و انتشار رسانه‌های فمینیستی است که در دست زنان باشد و افکار و عقاید آنان را مطرح کند (همان).

در مجموع می‌توان گفت هر سه دسته معتقدند که زنان باید با داشتن ابزارهای ارتباطی خود، نمایش بیشتر خود و طرح مسائل و مشکلات، تصویر رایج زنان در رسانه‌ها را اصلاح کنند. براساس این دیدگاه‌ها، حضور زنان در نقشهای تولیدی در رسانه‌ها می‌تواند نقش مهمی در بازتولید آگاهی اجتماعی داشته باشد. طبق نظریهٔ فیلم فمینیستی زنان می‌توانند افزون بر ساختن فیلمهایی که تفاوتهای جنسی را از دیدگاه آنان نشان می‌دهد به ترسیم نوعی بررسی انتقادی در زمینهٔ رابطهٔ نابرابر قدرت بین زن و مرد بپردازند.

بر این اساس می‌توان انتظار داشت که جنسیت فیلمساز نقش بسیار مهمی در نحوهٔ بازنمایی و به تصویرکشیدن واقعیتهای موجود و از جمله واقعیتها و وضعیت زنان در جامعه داشته باشد، به گونه‌ای که با بازنمایی کلیشه‌ای و نادرستی که توسط رسانه‌ها و براساس ارزشهای مسلط جامعه ارائه می‌شود، تفاوت داشته و آنها را زیر سؤال ببرد. فیلمسازان زن به واسطه زن بودن و داشتن تجربه‌های مشترک زنان می‌توانند با به کارگیری استراتژیهای خاص هنری (تصویر، صدا و گفتار) بر شخصیت و ذهنیت زنان تمرکز کنند و بکوشند دنیای شخصی زنان، تجارب، احساسات، افکار، مشکلات و موقعیت اجتماعی آنان را به تصویر بکشند.

همان‌طور که رادکیوز (۲۰۰۳) می‌گوید فیلمسازان زن می‌توانند به شیوهٔ جدیدی دربارهٔ زندگی و مسائل زنان سخن گویند و تعابیر سنتی از نقشهای جنسیتی را از نو مفهوم‌سازی کنند و قراردادهای ثابت و موجود در جامعه را مورد نقد قرار دهند و بر این اساس تصویر واقع‌بینانه‌تری از وضعیت زنان در جامعه ارائه دهند و روابط قدرت را به سمت روابط مساوی و عادلانه بین زنان و مردان سوق دهند.

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین می‌توان گفت که جنسیت فیلمساز می‌تواند بر نوع نگاه او به مسائل تأثیرگذار باشد و فیلمساز زن می‌تواند نگاه جدیدی را در زمینهٔ مسائل زنان ایجاد کند. از این نظر افزایش حضور زنان در تولیدات رسانه‌ای می‌تواند عامل تأثیرگذاری بر تغییرات بازنمایی نقش زنان در رسانه‌ها و از جمله رسانه فیلم و سینما باشد. در این مقاله قصد داریم با بررسی نحوهٔ بازنمایی زنان در آثار یک کارگردان زن صحت و سقم این ادعا را بررسی کنیم.

روش تحلیل آثار

روش تحلیل آثار، با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی، در بررسی آثار فیلمساز به کار گرفته شده است. در این بررسی نمونه‌گیری نداریم و تمامی فیلمهای بلند سینمایی "رخشان بنی‌اعتماد" که اکران عمومی داشته‌اند، به غیر از فیلم خارج از محدوده که دسترسی به آن ممکن نشد، بررسی شده است. این فیلمها عبارت‌انداز: " زرد قناری (۱۳۶۷)، پول خارجی (۱۳۶۸)، نرگس (۱۳۷۰)، روسری‌آبی (۱۳۷۳)، بانوی‌اردیبهشت (۱۳۷۶)، زیر پوست شهر (۱۳۷۹)". واحد تحلیل فیلمها سکانسی است متشکل از نماهای متعدد که بخشی از فرایند کلی داستان فیلم را می‌سازد. از میان نشانه‌های مختلف فیلم به‌مثابه یک متن، بیشتر به نشانه‌های تصویری توجه داشته و از نشانه‌های گفتاری و شنیداری برای فهم بهتر نشانه‌های تصویری بهره جسته‌ایم.

تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سویسی" فردینان دو سوسور" (۱۸۵۷-۱۹۱۳) و فیلسوف امریکایی "چارلز سندرس پیرس" (۱۸۳۹-۱۹۱۴) آغاز می‌شود. سوسور نشانه را حاصل ترکیب و وحدت دال و مدلول می‌داند. دال همان تصویر آوایی و واژه گفتاری است و مدلول عبارت از آن چیزی است که در ذهن مخاطب هنگام شنیدن دال خطور می‌کند (سجودی، ۱۳۸۲ : ۲۲).

از نظر سوسور، نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. در درون نظام زبان همه چیز وابسته به روابط است. هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنی نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطهٔ آن با نشانه‌های دیگر است. همچنین او بر افتراق بین نشانه‌ها هم تأکید کرده است. از دیدگاه او زبان، نظامی از تمایزها و تقابلهای نقشمند است. سوسور در این رابطه می‌گوید:"مفاهیم صرفاً متمایز کننده‌اند، و نه براساس محتوای مثبت خود، بلکه از طریق رابطهٔ تقابلی‌خود با سایر اجزای نظام تعریف می شوند" (به نقل از آسابرگر، ۱۳۷۹: ۲۱). براساس نظریهٔ او این **محتوا** نیست که معنا را تعیین می‌کند، بلکه **روابط** درون یک نظام چنین می‌کند. دقیق‌ترین مشخصهٔ این مفاهیم، وجود چیزی است که در مفاهیم دیگر وجود

www.SID.ir

ندارد؛ مثلاً «غنی» معنا ندارد مگر آنکه «فقیری» در کار باشد. وجود «خوشحال» منوط به وجود «اندوهگین» است و مانند آن.

تحلیل نشانه‌شناختی به معانی موجود در متنها می‌پردازد؛ معانی‌ای که از روابط و مشخصاً از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. سوسور تأکید می‌کند که معنی ناشی از روابط بین نشانه‌هاست و این روابط بر دو نوع‌اند: همنشینی و جانشینی. منظور از همنشینی، زنجیره‌ای از چیزهاست و تحلیل همنشینی (تحلیل در زمانی) یک متن یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازند (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۳۲)؛ در حقیقت با مطالعهٔ روابط همنشینی به قراردادها یا قواعد ترکیب دست می‌یابیم که در زیربنای تولید و تفسیر متون قرار دارند.

از طرف دیگر توجه به این نکته نیز ضروری است که تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن می‌پردازد، درحالی‌که تحلیل جانشینی در جستجوی الگوی پنهان تقابلهای نهفته در متن و سازنده معنا دارد. به عبارتی دیگر تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن و تحلیل جانشینی به معنای ضمنی و نهفته آن می‌پردازد. معنا و ساخت ظاهری شامل آن چیزی است که اتفاق می‌افتد و ساخت پوشیده دربرگیرندهٔ موضوع متن است. به عبارت دیگر آنچه در تحلیل جانشینی مورد توجه ماست عمل شخصیتها نیست، بلکه نیات و منظور آنان از عمل است. بنابراین ما در تکنیک نشانه‌شناسی از تحلیل همنشینی برای کشف معنای آشکار فیلم و از تحلیل جانشینی برای کشف معنای پنهان یا همان پیام فیلم استفاده خواهیم کرد.

چرا رخشان بنی‌اعتماد؟

از زنانی که در عرصهٔ سینما فعالیت می‌کنند می‌توان از رخشان بنی‌اعتماد، تهمینه میلانی، پوران درخشنده، مرضیه برومند، شهلا حکمت و فریال بهزاد نام برد. در این میان بنی‌اعتماد، میلانی و درخشنده از کارگردانان و فیلمسازان فعال‌اند و نسبت به سایرین کارنامه‌ای پربارتر دارند، اما در زمینهٔ کار بر روی موضوعات زنان و پرداختن به مشکلات آنان، رخشان بنی‌اعتماد و تهمینه میلانی، نسبت به بقیه سابقه‌ای بیشتر دارند.

تهمینه میلانی در تمام آثار خود به زنان و مسائل و مشکلات آنان پرداخته است و با تماشای آثار او می‌توان به این نکته رسید که او فمینیست و مدافع حقوق زنان است، اما آثارش حالتی اغراق‌گونه دارد و بیشتر جنبهٔ شعاری به خود گرفته است. همان‌طور که فمینیستها نیز معتقدند رسانه‌ها باید تصویری

Archive of SID
www.SID.ir

واقع‌بینانه از زنان ارائه دهند. بنابراین رسیدن به این جنبه خود مستلزم بررسی نوع نگاه کارگردان به مردان و مشکلات آنان است. به عبارتی بررسی نحوهٔ بازنمایی زنان و مردان در کنار هم می‌تواند ما را در شناخت دقیق دنیای زنان یاری کند. در آثار میلانی، زن و مرد در دو سوی یک طیف قرار می‌گیرند؛ دو نقطهٔ متضاد که در آن همیشه این مردان هستند که حقوق زنان را پایمال می‌کنند. درحالی‌که دنیای واقعی همیشه گویا و اثبات کننده این امر نیست و عکس این وضعیت نیز دیده می‌شود، اما رخشان بنی‌اعتماد در آثار خود نگاه واقع‌بینانه‌تری به جامعهٔ ایران و مسائل آن دارد که این نوع نگاه متأثر از زمینهٔ کاری و سوابق او در این زمینه است. زیرا بنی‌اعتماد در فاصله سالهای ۱۳۵۲- ۱۳۵۸، در تلویزیون ملی ایران، منشی صحنه بود. وی از سال ۱۳۵۸ ساختن فیلمهای مستند را برای تلویزیون آغاز کرد و سپس به ساختن آثار سینمایی و فیلمهای بلند پرداخت. او از موفق‌ترین کارگردانان زن در عرصهٔ مستندسازی و ژانر اجتماعی نیز هست و به همین سبب شناختی عمیق و دقیق از جامعهٔ معاصر خویش دارد که این امر در تمام آثارش نمود یافته است.

در آثار او زنان در کنار مردان و بسان دو جزء مکمل قرار دارند و به مسائل آنان در پیوند با هم توجه می‌شود. از این نظر نگاه او نسبت به زنان، دقیق‌تر و واقع‌بینانه‌تر است. اگرچه مردان در آثار او دارای ویژگیهای خاصی چون بلندپروازی، اعمال‌قدرت و تصمیم‌گیری‌اند، اما فیلمساز آنان را در بطن جامعه قرار می‌دهد و رفتار آنان را ناشی از شرایط جامعه می‌داند. بنابراین مردان در آثار بنی‌اعتماد، نه در نقطهٔ مقابل زنان و نه عامل فرودستی آنان در جامعه تلقی می‌شوند، بلکه آنان خود نیز مقهور شرایط کلی جامعه می‌شوند.

از طرف دیگر رخشان بنی‌اعتماد یکی از فیلمسازان موفق در عرصهٔ بین‌المللی است؛ مثلاً طی سالهای ۱۳۵۸- ۱۳۷۸ بیشترین حضور فیلمهای بلند سینمایی فیلمسازان زن ایرانی در جشنواره‌های بین‌المللی به فیلمهای" نرگس" و "روسری آبی" تعلق دارد. از طرفی بیشترین حضور بین‌المللی در بین کارگردانان زن در بیست سال پس از انقلاب به رخشان بنی‌اعتماد با ۱۵۲ حضور و ارائهٔ هفت فیلم با مضامین اجتماعی اختصاص دارد.

تحلیل آثار

آثار این فیلمساز را، از نظر نحوهٔ پرداختن به مسائل زنان، به دو دسته کلی می‌توان تقسیم کرد: دسته اول شامل فیلمهای " زرد قناری و پول خارجی" است که در سالهای ۱۳۶۷-۱۳۶۸ و دسته دوم

www.SID.ir

شامل فیلمهای "نرگس، روسری آبی، بانوی اردیبهشت و زیر پوست شهر" است که در فاصله سالهای ۱۳۷۰- ۱۳۷۹ ساخته شده‌اند.

دو فیلم اول یعنی زرد قناری و پول خارجی، فیلمهایی کاملاً مردانه‌اند. شخصیتهای اول آن را مردان تشکیل می‌دهند و تمام مکانها و اشیایی که دیده می‌شوند، حالتی مردانه دارند، اما در فیلمهای دسته دوم، زنان در کانون توجه قرار می‌گیرند و نقش اصلی داستان را برعهده دارند.

اگرچه در تحقیق اصلی[۱] که این مقاله براساس نتایج آن نوشته شده است تمامی فیلمهای ذکر شده در مقدمهٔ بحث مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، در این مقاله به سبب محدودیت صفحات فقط نتایج تحلیل دو فیلم اول و آخر فیلمساز ذکر می‌شود، هرچند نتیجه‌گیری نهایی ناظر بر تحلیل کلیهٔ فیلمهای ذکر شده است. ابتدا خلاصهٔ هر فیلم و بعد از آن تحلیل جانشینی آن ارائه می‌شود. تحلیل همنشینی تنها در حد ذکر خلاصه فیلم به شکلی که روایت و موضوع آن مشخص گردد مطرح شده و تحلیل جانشینی بخش اصلی مباحث را به خود اختصاص داده است. در تحلیل جانشینی براساس جدولهای تقابلی، معنای ضمنی و پیام پنهان فیلم بررسی می‌شود تا نحوهٔ بازنمایی زن در آثار این کارگردان و نقش عامل جنسیت فیلمساز بر این بازنمایی مشخص شود.

خلاصهٔ فیلم زرد قناری ـ ۱۳۶۷

نصرالله مددی، کفاشی جوان است که در شهری کوچک زندگی می‌کند. میل دیرینهٔ او به داشتن زمین و بازگشت به کار پدری ـ کشاورزی ـ او را وادار می‌کند که سهم خود را از شراکت مغازه بگیرد و زمینی را قولنامه کند. صاحب زمین که قصد خروج از کشور را دارد، زمین را در تهران با سند به شخص دیگری می‌فروشد. نصرالله که فریب‌خورده است برای پیگیری پرونده به تهران می‌آید و متوجه می‌شود که امیدی به یافتن شخص کلاهبردار نیست. از دست دادن تمامی مایملک نصرالله در شهری کوچک، او را با خوش‌باوری به ماندن در تهران ترغیب می‌کند تا پس از مدتی کار کردن، پولی پس‌انداز کند و بار دیگر زمین کوچکی بخرد.

نصرالله در تهران توسط باجناق شارلاتانش در دام یک ماجرای کلاهبرداری که در رابطه با پیکانی به رنگ زرد قناری بوجود آمده، گرفتار می‌شود. زرد قناری پیکانی است که باجناق نصرالله پس از بارها فروختن با سند قلابی به خریداران مختلف و دزدیده شدن مجدد آن به دست شاگردش، سرانجام به

۱. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد ملکه صدیقی با نام تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد.

www.SID.ir

نصرالله فروخته و سپس دزدیده می‌شود و او برای یافتن آن دست به جستجوی وسیعی می‌زند. اتومبیل ربوده شده‌اش را می‌یابد، و متوجه کلاهبرداری باجناقش می‌شود.

در یکی از سکانسها سه خریدار که همه از ماجرای کلاهبرداری مطلع شده‌اند، بر سر تصاحب ماشین با هم دعوا می‌کنند، هریک خود را مالک ماشین می‌دانند، اما نصرالله سوار ماشین می‌شود و به داخل مغازه حمله برده و مغازه را درب و داغان می‌کند تا از این طریق بتواند انتقام خود را بگیرد.

در سکانس پایانی، نصرالله و خانواده‌اش را سوار بر اتوبوس و در حال بازگشت به شهر خودشان می‌بینیم؛ در همین حال ناگهان مردی آشفته و ژولیده با خروس‌قندیهایش وارد اتوبوس می‌شود؛ او کسی نیست جزء همان مهندس مرغداری که اول فیلم نمایش داده شده بود. او نیز سرنوشتی چون نصرالله و بقیه پیدا کرده و کلاه گشادی سرش رفته است. نصرالله با تأسف و ناراحتی به او نگاه می‌کند و فیلم پایان می‌یابد.

تحلیل همنشینی

فیلم زرد قناری فیلمی در زمینهٔ حقه‌بازی، کلاهبرداری و مخاطرات مهاجرت به شهر بزرگی چون تهران است. از همان سکانسهای آغازین فیلم، کلاهبرداری محور اصلی داستان را تشکیل می‌دهد، اما کارگردان سعی کرده است افزون بر نمایش این موضوع، منشأ این پدیده را به زندگی در شهر بزرگی چون تهران و مسائل و مشکلات آن مرتبط کند.

او همچنین ضمن مطرح کردن ماجرای زمین و کلاهبرداری و کشاندن شخصیتهای اصلی داستان به شهر بزرگ تهران، می‌کوشد تا مشکلات و دردسرهای زندگی در این شهر را نیز به تصویر بکشد. این فیلم از یک طرف بیانگر بلندپروازیها و آرزوهای نصرالله و دیگر افراد شهرستانی برای مهاجرت به تهران و شهرهای بزرگ است و از طرف دیگر بیانگر مشکلاتی است که در این شهر نهفته و نه تنها افراد شهرستانی، بلکه مردم خود این شهر را نیز دچار مشکل کرده است. درست مثل آقا کمال (باجناق نصرالله) و شاگردش که هر دو بر اثر شهرنشینی و مشکلات زندگی در این شهر دست به کارهای خلاف می‌زنند. در واقع فیلم نشان می‌دهد که چطور جامعه بر افراد خود تأثیر می‌گذارد و آنان را به رفتارهای خاصی سوق می‌دهد؛ هم نصرالله و هم آقا کمال مقهور شرایط جامعه‌اند. یکی از ناآگاهی ضربه می‌خورد و دیگری از حقه بازی و دروغ.

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل جانشینی

همان‌طور که گفته شد، تحلیل جانشینی یک متن به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابلهای نهفته در متن می‌پردازد و سازندهٔ معناست و بیشتر به جوانب مفاهیم ضمنی هریک از دالها معطوف است. تقابل اصلی در فیلم زرد قناری میان دو طبقهٔ اجتماعی بالا و پایین است که دو دسته از خصوصیات را در برابر هم قرار می‌دهد و ارزشها و مفاهیم خاصی را به آنها نسبت می‌دهد. در فیلم مشاهده می‌شود که اعضاء طبقات پایین جامعه در حاشیهٔ شهرهای بزرگ و شهرستانها زندگی می‌کنند. خانه‌های آنان کوچک و قدیمی است و ارزش چندانی ندارد. وسایل زندگی آنها نیز ساده و محقر است. نصرالله نمایندهٔ این طبقه است که در شهری کوچک و در خانه‌ای کوچک با دو اتاق و وسایل بسیار ساده مانند تلویزیونی سیاه و سفید، چند قالیچه و زیلو زندگی می‌کند.

اما آدمهای طبقه بالا در نقطهٔ مقابل او قرار می‌گیرند. آنان در شهرهای بزرگ از جمله تهران زندگی می‌کنند. ماشین و سرمایه‌ای دارند و مالک کار خودند. درحالی‌که نصرالله هیچ وسیلهٔ نقلیه‌ای ندارد و کارگر مغازه است. اما این ویژگیها، ابعاد عام مربوط به هر طبقه است که در جامعه دیده می‌شود. کارگردان ضمن مطرح کردن ویژگیهای عام طبقات اجتماعی که بازتابی از جامعهٔ معاصر خویش است، یکسری ویژگیهای شخصیتی و خاص را نیز به آدمهای هر طبقه نسبت داده است.

صاحب زمین نصرالله یک فرد ثروتمند شهرنشین است که با کلاهبرداری، تمام پول و سرمایهٔ زندگی نصرالله را از چنگ او ربوده است. در واقع کلاهبرداری و نیرنگ یکی از ویژگیهای طبقهٔ بالا است. درحالی‌که نصرالله آدمی صاف و ساده است که حتی شک و تردید زنش را در این مورد نمی‌پذیرد و او را بدبین می‌خواند. او نسبت به همه خوش‌بین است و آن را محور زندگی خویش قرار داده است. آدمهای طبقهٔ بالا تنها به فکر منافع خودند و برای همین کسانی مثل آقا کمال به‌راحتی به دیگران کلک می‌زنند و هستی آنان را نابود می‌کنند؛ اما صفا و مهربانی نصرالله نه تنها در شهری کوچک، بلکه در تهران و تا کمک به هم‌نوعان خود نیز ادامه می‌یابد. مثلاً در سکانسی نصرالله را در حال مسافرکشی می‌بینیم. مادری با پسر بیمارش در جستجوی مطب پزشک است. با آنکه نصرالله آدرس را بلد نیست اما به آنها کمک می‌کند و حتی کرایه‌ای هم از آنان نمی‌گیرد.

از طرفی او پایبند ارزشهای اخلاقی و انسانی است و حاضر نیست برای کسب پول بیشتر با کلک در منطقهٔ طرح ترافیک مسافرکشی کند. اما آدمهای طبقه بالا برای رسیدن به پول هرکاری را انجام

Archive of SID

www.SID.ir

می‌دهند. اکثر آدمهای طبقه پایین از جمله نصرالله و مش صفر، آدمهایی ساده‌اند که همین سادگی باعث شکست و ضربه خوردن آنان در زندگی شده، اما در نهایت پشتکار و تلاش نصرالله سبب پیروزی او و رسیدن به بینشی تازه در زندگی‌اش می‌شود. جدول تقابلهای دوتایی طبقات بالا و پایین را براساس فیلم می‌توان به شکل زیر ترسیم کرد:

طبقهٔ بالا	طبقهٔ پایین
شهرهای بزرگ (پایتخت)	شهرستان
خانه بزرگ و ویلایی	خانه کوچک و قدیمی
ماشین	بی‌وسیله (اتوبوس و تاکسی)
زندگی تشریفاتی	زندگی ساده
رئیس	کارگر
پولدار	فقیر
خوشی و آرامش	سختی و رنج
آسوده خاطر	پشتکار و تلاش
بی‌قید و بند	مسئولیت‌پذیر
ریاکار	صاف و ساده
کلاهبرداری و کلک	صداقت و کار شرافتمندانه
بی‌اعتنا به فضیلتهای انسانی	پایبندی به ارزشهای اخلاقی
خودپرست	کمک به هم‌نوع

از نظر دیدگاه کارگردان نسبت به نقشهای زنان و مردان، تقابل مربوط به عنصر زن و مرد نیز در این فیلم بررسی می‌شود تا دریابیم کارگردان چه خصوصیاتی را به هریک از زنان و مردان نسبت داده است.

همان‌طور که گفته شد، مردی نقش اول فیلم را دارد و کل داستان براساس مشکلات و مسائل مردان پیش می‌رود؛ در نتیجه زنان حضور چندانی در فیلم ندارند. در واقع بیشتر مکانها، اشیا و حوادث در ارتباط با مردان فیلم پی‌ریزی شده است و در نگاهی کلی، فیلم کاملاً مردانه به نظر می‌رسد، مخصوصاً سکانسهای مربوط به قبرستان ماشینهای اوراقی یا قهوه‌خانه که مملو از مردان است یا محیط شلوغ شهر و مردان مسافرکش. زنان در این فیلم بیشتر در سه نقش همسر، مادر و خواهر ظاهر شده‌اند. از ابتدای فیلم آنان را موجوداتی منفعل و وابسته به مردان می‌بینیم. تمام این زنان افرادی

Archive of SID

www.SID.ir

صبور، قانع و سازگار به تصویر کشیده شده‌اند که به خاطر زندگی‌شان هرگونه فداکاری و گذشتی می‌کنند. از یک سو همیشه در مقابل دعواهای مردان کوتاه می‌آیند و در برقراری صلح و آشتی می‌کوشند و از دیگر سوی مردها در اکثر موارد تصمیم می‌گیرند و زنان چاره‌ای جزء تسلیم ندارند. نصرالله به تنهایی تصمیم می‌گیرد که با تمام سرمایهٔ خود، زمینی را قولنامه کند. آقا کمال نیز بدون اینکه در مورد کارهایش با همسرش صحبت کند، تنها خستگی و غصه‌هایش را به خانه می‌آورد؛ ازاین‌رو زنان همیشه با چشم گریان سختیها را تحمل می‌کنند. این یافته‌ها را می‌توان در جدول تقابلهای دوتایی زیر خلاصه کرد:

مرد	زن
شاغل	خانه‌دار
مستقل	وابسته
بی‌خیال	آینده‌نگر
بی‌حوصله و عجول	صبور
بلندپرواز	قانع و سازگار
تصمیم‌گیری	موافقت
دعوا	آشتی و صلح
تندی و بداخلاقی	گریه و زاری

زنان فیلم زرد قناری تصویری بیش از این ندارند. واقعیت زندگی آنان به این صورت بازنمایی شده است: منفعل، احساساتی، وابسته و خانه‌دار.

خلاصهٔ فیلم زیر پوست شهر - ۱۳۷۹

طوبا زن کارگری که زندگی فقیرانه‌ای دارد، برخلاف عقیده شوهرش محمود و پسر بزرگش عباس با فروش خانه مخالف است. پسر کوچکتر - علی- که به مادرش سواد می‌آموزد، در بحبوحهٔ انتخابات مجلس ششم، در فعالیتهای انتخاباتی شرکت دارد. عباس که رؤیای سفر به ژاپن را در سر دارد، عاشق دختری می‌شود که از طبقه او نیست. حمیده، دختر بزرگ خانواده که حامله است، پس از کتک خوردن از شوهرش با دختر کوچکش به خانه مادر می‌آید، ولی بعداً با وساطت طوبا به خانه‌اش

Archive of SID
www.SID.ir

برمی‌گردد. عباس و پدرش در غیاب طوبا، قبالهٔ خانه را به معمار که خریدار خانه است، می‌دهند و مقداری از پول آن را به شرکت اخذ ویزای ژاپن.

این درحالیست‌که خانم رحمانی، همسایه و همکار طوبا در کارخانه، در تدارک جشن عروسی سمیه دختر بزرگترش است، معصومه دختر کوچکتر به سبب کتکی که از برادر بزرگتر به خاطر دیر آمدن به خانه خورده است، از خانه فرار می‌کند. محبوبه، دخترکوچک طوبا که با معصومه دوست است او را در پارک ملاقات می‌کند، ولی مأموران نیروی انتظامی او را دستگیر می‌کنند و به کلانتری می‌برند. طوبا که می‌خواهد قباله خانه را برای آزادی دخترش در کلانتری گرو بگذارد، متوجه می‌شود که قباله در خانه نیست.

شرکت اخذ ویزا، قلابی از آب در می‌آید و عباس به کار قاچاق کشیده می‌شود. او به ارومیه می‌رود و علی که به تصمیم ناگهانی او مشکوک شده، پنهانی در پشت وانت او سوار می‌شود و درمی‌یابد که قرار است عباس لباسهایی را که در میان آنها مواد مخدر جاسازی شده به محلی تحویل دهد. علی، لباسها را در طول راه به بیرون می‌ریزد. عباس پس از پیدا کردن علی در پشت وانت او را به‌شدت کتک می‌زند، ولی بعد با یکدیگر برمی‌گردند. طوبا برای دیدار عباس به مخفیگاه او می‌رود. صاحب‌کار عباس هم به دنبال او می‌آید، ولی او با کمک مادرش فرار می‌کند. در پایان، طوبا در روز انتخابات جلوی دوربین تلویزیون حرف می‌زند و به آنها می‌گوید که بهتر است از درون قلب او تصویربرداری کنند.

تحلیل همنشینی

در نگاه کلی زیر پوست شهر، فیلمی است دربارهٔ مشکلات روزمرهٔ طبقهٔ محروم اجتماع و اختلافات طبقاتی. فیلمساز در این فیلم نیز به فاصلهٔ طبقاتی در جامعه و مشکلات اقشار پایین و کارگر جامعه مانند نداشتن خانهٔ مناسب، کارهای کم درآمد، گرانی، سنتهای دست‌وپاگیر، فرار دختران از خانه پرداخته است. فیلمساز با استفاده از شخصیتهای مختلف به ابعاد مختلفی از مشکلات این طبقه به‌منزلهٔ نمایندهٔ طیف وسیعی از جامعه اشاره کرده است. زنان در این فیلم جایگاه بالایی دارند و به‌منزلهٔ عنصر اصلی طبقه پایین به تصویر کشیده شده‌اند.

تحلیل جانشینی

دو دسته تقابل اصلی در فیلم "زیر پوست شهر" وجود دارد که دو دسته از ویژگیها را در

www.SID.ir

برابر هم قرار می‌دهد. یکی از این تقابلها، تقابل بین طبقهٔ پایین(کارگر) و طبقهٔ بالا و دیگر تقابل میان زن و مرد است.

تقابل اصلی در این فیلم ابتدا بین طبقهٔ بالا و پایین در جامعه رخ می دهد که هرکدام ویژگیهای خاص هویتی خود را دارند. طبقات پایین و محروم جامعه در محله‌های پایین و فقیرنشین شهر زندگی می‌کنند. همان‌طور که طوبا و خانواده‌اش و هزاران طوبای دیگر در مناطق جنوب شهر زندگی می‌کنند. خانهٔ آنها مانند محله‌شان، فقیرانه، کوچک و بدون امکانات رفاهی است. درحالی‌که طبقات بالای جامعه مانند نام این طبقه در بالای شهر و در مناطق خوب زندگی می‌کنند. ناصرخان، رئیس عباس و آقای مرندی نمونه‌ای از این طبقات‌اند، که در بالای شهر و در خانه‌های بزرگ و با وسایل شیک زندگی می‌کنند. افراد این طبقه، بیشتر جوان، زیبا و شاداب‌اند، زیرا از همهٔ امکانات زندگی خوب برخوردارند؛ اما طوبا، میانسال و در واقع پیر است و چهره‌ای رنج‌دیده و شکسته دارد. طبقهٔ بالا ماشین دارد، اما طوبا و خانواده‌اش تنها یک موتور دارند که عباس با آن کار می‌کند.

این تقابلها، دالهایی هستند که مدلولها و مفاهیم خاصی را به دنبال دارند. ماشین، خانهٔ بزرگ، بالای شهر، همه بر طبقهٔ خاصی به نام طبقه ثروتمند و بالا دلالت می‌کند که در مجموع حکایت از قدرت و توان این طبقه در استثمار دیگران دارد. از سوی دیگر جدول نمایشگر تقابلهای فیلم نشان می‌دهد که طبقهٔ بالا خوش‌گذران است و زندگی راحتی دارد، اما طبقهٔ پایین در سختی و با رنج زندگی می‌کند و به دنبال درآوردن لقمهٔ نانی و زندگی شرافتمندانه‌ای است. فرد طبقهٔ بالا برای به دست آوردن پول به هر کاری حتی کار خلاف دست می‌زند. فرد طبقهٔ کارگر افزون بر خودش به فکر هم‌نوعانش نیز هست (مثلاً همکار و همسایه)، اما افراد طبقه ثروتمند و به‌ویژه نوکیسه‌ها و تازه به دوران رسیده‌ها که از راه خلاف این پولها را به دست می‌آورند و زحمتی نمی‌کشند، تنها به خود و منافع خود فکر می‌کنند. آدمهای طبقات محروم جامعه به سبب ناآگاهی، فرزندان بسیار دارند اما تعداد فرزندان طبقه بالا کمتر است و برای همین بهتر از امکانات خود استفاده می‌کنند. همهٔ این ویژگیها در فیلم به طبقات جامعه نسبت داده شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول تقابلهای دوتایی به صورت زیر است:

طبقهٔ بالا	طبقهٔ پایین
بالای شهر	پایین شهر
خانه بزرگ و ویلایی	خانه کوچک و قدیمی
وسایل شیک	وسایل محقر
ماشین	موتور
رئیس	کارگر
جوان	میانسال
پولدار	فقیر
فرزند کم	فرزند زیاد
چهره زیبا و شاداب	چهره رنجیده
کلک و دورویی	صداقت
خودپرست	کمک به هم‌نوع
کار خلاف	کار شرافتمندانه

از سوی دیگر این فیلم نشان‌دهنده تقابل بین زن و مرد است. فیلمساز ابتدا تصویر غالب زن و مرد را در جامعه نشان می‌دهد و در نهایت نظر و خواست خود را دربارهٔ زنان مطرح می‌کند. زن طبقه پایین در اثر شرایط طبقاتی، کتک می‌خورد، گریه می‌کند، تحقیر می‌شود. درست مثل زمانی که حمیده از شوهرش کتک می‌خورد و به خانهٔ طوبا می‌آید، اما در آنجا نیز جایی برای او نیست. او به سبب فقر خانواده مجبور است که به خانه شوهرش باز گردد و تحقیرها را تحمل کند و این تحقیر از سوی مرد اعمال می‌شود. مردان دعواها و کشمکشها را شروع می‌کنند، اما زنان باید کوتاه بیایند و به حل اختلافات بپردازند. در ادامه جدول تقابلی جامعه دربارهٔ زن و مرد طبقه پایین ارائه می‌شود.

مرد	زن
مصرف‌کننده	نان‌آور
بلندپرواز	سازگار
خشن	مهربان
کتک زدن	کتک خوردن
داد زدن	گریه کردن
دعوا	صلح و آشتی
بی‌حوصله	صبور
مخالفت	خواهش

Archive of SID

www.SID.ir

فیلمساز با این تقابل می‌خواهد شرایط زندگی در طبقات پایین را نشان دهد. اینکه فقر مالی چگونه سبب می‌شود افراد دست به رفتارها و اعمالی بزنند که اگر در آن طبقه نبودند، هرگز آن کار را نمی‌کردند. آنان به خاطر وضعیت خود مجبورند که در برابر زور و قدرت مردان، همیشه صبور و شکیبا باشند. این همان دیدگاه کلی جامعه است. جامعه‌ای که فاصلهٔ طبقاتی در آن، سبب می‌شود که افراد ویژگیهای خاصی را کسب کنند و حتی آن را به‌منزلهٔ وضعیتی طبیعی بپذیرند؛ اما فیلم به همین نقطه ختم نمی‌شود، زیرا فیلم ساختهٔ دست فیلمساز است. فیلمساز وقایع خاصی را برای نشان دادن به مخاطبش انتخاب می‌کند و از طرفی دیدگاه خاص خود را نسبت به آن موضوع نیز به تصویر می‌کشد. می‌توان گفت کارگردان در پیام آشکار خود که در تحلیل همنشینی به دست آمده به مشکلات طبقه کارگر و مخصوصاً زنان این طبقه پرداخته است و با هریک از شخصیتهای داستان (طوبا، حمیده، محبوبه، معصومه، عباس، علی و پدر) جنبه‌هایی از مشکلات این طبقه را به تصویر کشیده است؛ اما در نهایت دیدگاه موردنظر خود را دربارهٔ زنان این طبقه مطرح و آنان را از زنان طبقهٔ بالا متمایز کرده است.

طوبا زنی است که با فرهنگ و آگاهی خاص خود و در همان حد و اندازهٔ طبیعی هوش و شاید بهره اندکی از امکانات دارد و البته با تلاش و سعی به شغل و استقلال مادی دست می‌یابد. او از همان ابتدا دریافته است که توانایی، استعداد و حد طبقاتی‌اش تا جایی است که حقوق و مستمری ثابت ماهانه‌ای داشته باشد؛ اما کار در کارخانه به او امکان آشنایی با مسائل اجتماعی را داده است و خواهان زندگی بهتری شده تا خانواده‌اش را به سطحی بالاتر بکشد. خانواده برای او خیلی باارزش است و هر کاری برای حفظ آن انجام می‌دهد. اصلاً طوبا را می‌توان زنی روشنفکر دانست، او تنها زنی خانه‌دار نیست. زن آرمانی دیگر برای فیلمساز، محبوبه، دختر کوچک طوباست. دختری که نسبت به وضع خود و دخترانی مانند خود (حمیده و معصومه) معترض است. او هم به آگاهی رسیده است. نسبت به رفتار شوهر خواهرش و همین‌طور نسبت به رفتار برادر معصومه معترض است. در واقع او به جنسیت خود اعتراض می‌کند. جنسیتی که سبب می‌شود او را کتک بزنند و او دم برنیاورد و مجبور باشد یا به این زندگی ادامه دهد و یا از خانه فرار کند؛ او نمی خواهد جنس دوم باشد. از سوی دیگر او نسبت به شرایط زندگی خود نیز معترض است. او هم میل صعود به طبقهٔ دیگر را دارد تا به مشکلاتی چون زندگی خواهرش دچار نشود.

ویژگیهایی چون مشارکت اجتماعی، استقلال، تلاش برای حفظ خانواده، داشتن آگاهی از وضعیت

Archive of SID
www.SID.ir

خود و مانند آنکه در زنان طبقهٔ پایین دیده می‌شود، در زن طبقهٔ بالا دیده نمی‌شود. بیشتر این زنان، خانه‌دارند و کمتر خواهان مشارکت اجتماعی و فقط به امور منزل می‌پردازند، درست مانند دو زن ناصرخان. آنان در برابر رفتارهای مردان خود (شوهر و فرزند) تابع و منفعل‌اند و حتی مردان برای آنها تصمیم می‌گیرند. اکثر این زنان به فکر خوش‌گذرانی و تجملات زندگی‌اند و در نتیجه حتی با خانواده خود نیز درگیری دارند و جو سردی بر زندگی آنان حاکم است. جدول تقابلهای دوتایی این رابطه به شکل زیر است:

زن طبقهٔ بالا	زن طبقهٔ پایین
بیکار	شاغل
منفعل	مشارکت اجتماعی
داخل خانه	بیرون خانه
تابع	اعمال مدیریت
ناسازگاری	تفاهم
توجه به حال	آینده‌نگر
خودپرست	کمک به هم‌نوع
بی‌قید و بند	مسئولیت‌پذیر
غرور	فداکاری و گذشت
مادی	معنوی

در واقع فیلمساز با طرح برخی ویژگیهای شخصیتی که مشخصاً در طوبا و دخترش محبوبه برجسته شده، زن آرمانی خود را مطرح می‌کند. زن آرمانی او، همان زن طبقهٔ پایین است که علیرغم همهٔ مشکلات و شرایط زندگی در این مسیر کار آزموده شده و از تواناییهایش بهتر از زنان دیگر جامعه استفاده می‌کند. او می‌کوشد تا زندگی خود را بهبود بخشد، با خانواده‌اش مهربان است و آنان را دوست دارد؛ اما درعین‌حال مستقل و بااراده است. در خانه مدیریت می‌کند، همه به او احترام می گذارند. خودش تصمیم می‌گیرد و چون کار می‌کند، با مسائل جامعه آشنا است، در نتیجه آگاهی او بیشتر از زنان سایر طبقات است و این ویژگیها او را در تقابل با زنان طبقهٔ بالا قرار می‌دهد.

بنابراین فیلمساز در بازنمایی زنان بیش از همه به واقعیتهای جامعه توجه می‌کند و آنان را در بستر شرایط پیرامونشان قرار داده و درباره آنها قضاوت کرده است. در مجموع می‌توان گفت اگرچه تصویر کلی زنان در این فیلم یک تصویر سنتی از زن است، اما فیلمساز از آنها برای طرح مشکلات این طبقه در جامعه استفاده کرده و در کنار زن سنتی، زن آرمانی خود که ویژگیهایی فراتر از طبقه‌اش دارد را نیز به تصویر کشیده است. طوبا که نمونهٔ زن آرمانی اوست، زنی است که علاوه بر خانه‌داری در بیرون

Archive of SID
www.SID.ir

از خانه نیز کار می‌کند؛ طوبا آدمی منفعل و بی‌اراده نیست، مستقل است و خودش تصمیم می‌گیرد، به همه کمک می‌کند، دروغ نمی‌گوید و پرخاشگر نیست.

تحلیل نتایج

با مقایسهٔ دو فیلم اول و آخر رخشان بنی‌اعتماد که تحلیل آنها در این مقاله فقط به‌منزلهٔ نمونه‌ای از تحلیلهای انجام شده بر روی همهٔ فیلمهای این فیلمساز است و با توجه به نتایج به دست آمده از تحلیل فیلمهای بررسی شده، می‌توان گفت فیلمهای رخشان بنی‌اعتماد عموماً مبتنی بر بیان فاصلهٔ طبقاتی و مسائل و مشکلات افراد طبقات پایین است. محور فیلمهای زرد قناری و پول خارجی، مشکلات اقتصادی طبقات پایین جامعه از جمله گرانی، حقوقهای کم و نداشتن مسکن است؛ اما در فیلمهای بعدی، فلیمساز ضمن طرح فاصله و تضاد طبقاتی، بر عنصر جدیدی به نام زن در آثارش تأکید می‌کند. بنی‌اعتماد ضمن طرح مشکلات فاصلهٔ طبقاتی، تأثیرات آن را بر زنان این طبقه به تصویر کشیده است.

در فیلم نرگس هر دو زن بر اثر مشکلات اقتصادی و تنها بودن در یک جامعهٔ مردسالار، تنها به مرد زندگی خود وابسته‌اند و مرد، تنها پناهگاه و مأمن آنان است. در روسری آبی فیلمساز با طرح تضادهای طبقاتی، موضوع اصلی خود یعنی عشق زن و مرد را بررسی کرده است. در این فیلم زن عنصر اصلی داستان است. در بانوی اردیبهشت نیز ضمن بررسی وضعیت زنان محروم جامعه، موضوع عام‌تری مطرح شده است. بنی‌اعتماد در این فیلم به مشکلات زنان بیوه و دارای فرزند پرداخته است. او در کنار نقش مادری این زنان ضمن بررسی موضوع ازدواج دوم و مشکلات آن با اشاره به برخی سنتهای نادرست در این زمینه به دفاع از حقوق زنان پرداخته است. کارگردان در آخرین فیلم - زیر پوست شهر- مشکلات مالی طبقهٔ پایین جامعه و دیگر مشکلات برخاسته از آن را مطرح می‌کند و در این بین نقش زنان این طبقه در رویارویی با مشکلات فراوان نمایش داده شده است.

تحلیل جانشینی فیلمها درخصوص نحوهٔ بازنمایی زن نکاتی را روشن می‌کند. در آثار اولیهٔ بنی‌اعتماد، زن جایگاه والایی ندارد و تصویر زن، همان تصویر کلیشه‌ای و محدود است. در این آثار زنان، موجوداتی منفعل، احساساتی و وابسته به مرد و در نقشهایی چون همسر، مادر و خواهر تصویر شده‌اند. همهٔ آنها خانه‌دارند و در کنار آن به کارهای سنتی چون گلدوزی و خیاطی نیز می‌پردازند و اگر زن شاغلی هم دیده می‌شود عهده‌دار کارهایی چون تایپ‌کردن و منشی‌گری است. از این نظر در دو فیلم زرد قناری و پول خارجی، بازنمایی زن همان بازنمایی کلیشه‌ای و

Archive of SID
www.SID.ir

براساس نگاه غالب جامعه به زن است.

اما آثار بعدی وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود و زن عنصر اصلی داستانهای او می‌شود. در این آثار با دو بازنمایی متفاوت از زن روبه‌رو می‌شویم. از یک سو تصویر کلی زن در جامعه مردسالار به تصویر کشیده می‌شود و سپس تصویر زن طبقه پایین و ویژگیهای منحصربه‌فرد او نمایش داده می‌شود که این تصویر، همان تصویر مطلوب و موردنظر فیلمساز از زن است. در این فیلمها از یک سو شاهد بازنمایی کلیشه‌ای و محدود زنان در جامعه‌ایم و دوباره با همان زن سنتی و منفعل در جامعه روبه‌رو می‌شویم و از سوی دیگر شاهد زن آرمانی فیلمسازیم که ویژگیهایش با ویژگیهای زن طبقهٔ پایین نزدیک است. زنان این طبقه گرچه هنوز در نقشها و مشاغل سنتی چون همسر، مادر، خواهر، کارگر و خدمتکار بازنمایی شده‌اند، اما ویژگیهای منحصربه‌فردی نیز دارند، از جمله اینکه شجاع، مستقل، دارای پشتکار و اعتماد به نفس هستند، که در اثر مشکلات زندگی افرادی صبور، قانع، سازگار، باگذشت و مهربان بار آمده‌اند و به افراد هم‌نوع خود نیز کمک می‌کنند. آنان خواهان رسیدن به یک زندگی مطلوب‌اند و برای دستیابی به آن تلاش می‌کنند. این امر از فیلم نرگس و روسری آبی آغاز می‌شود و در بانوی اردیبهشت و زیر پوست شهر به اوج خود می‌رسد. مخصوصاً در بانوی اردیبهشت با یک زن روشنفکر و فعال روبه‌روئیم که علاوه بر انجام وظایف خانه در عرصهٔ اجتماع نیز فعال است،گرچه این فیلم تا حدودی به دلیل پرداختن به زن طبقه متوسط از سایر فیلمهای بنی‌اعتماد متمایز می‌شود.

تحولات اجتماعی و تغییرات نقش زن در آثار کارگردانان مرد

چون بیشتر کارگردانان سینمای ایران مرد هستند، بازنمایی زنان در این فیلمها در یک نگاه کلی یک بازنمایی با دیدگاه مردانه است. به همین سبب در این قسمت با بررسی تغییرات نقش زن در آثار کارگردانان مرد نشان خواهیم داد که علیرغم جنسیت کارگردانان، توجه به موضوعات مربوط به زنان تحت‌تأثیر شرایط و تحولات اجتماعی در دوره‌های مختلف در سینمای ایران بیشتر شده است.

اگرچه این مطلب به ظاهر در تضاد با ادعای این مقاله مبنی بر تأثیر زن بودن فیلمساز بر توسعهٔ موضوعات مربوط به زنان در سینما قرار دارد، اما در صورت اثبات نشان‌دهندهٔ این است که عوامل اجتماعی قبل از عوامل فردی چون جنسیت فیلمساز در این امر مؤثرند. اگرچه در مرحلهٔ بعد با مقایسهٔ نوع نگاه مردانه به زن در سینما و نوع نگاه زنانه روشن خواهد شد که این دو با هم تفاوت دارند و لزوم توسعهٔ دیدگاه زنانه در سینمای زن قابل دفاع است.

Archive of SID

www.SID.ir

در دورهٔ جنگ و سالهای بازسازی که ناشی از پیامدهای جنگ بوده، حضور زنان در سینمای ایران محدود بوده است. ژانر جنگ، عمدتاً مفهومی مردانه است و به دلیل همین زنان در فیلمهای این دوره یا حضور ندارند یا بیشتر در نقشهای کلیشه‌ای و سنتی به تصویرکشیده می‌شوند. در سینمای قبل از دوم خرداد و در سالهای جنگ و بازسازی در اثر شرایط جامعه، تصویر زن در سینما هنوز یک تصویر کلیشه‌ای و محدود است؛ حتی در سریالهای تلویزیونی این دوره زنان دارای نقش اول، خانه‌دار و در نقشهای خانوادگی مختلفی چون مادر، همسر، فرزند، نامادری و خاله ظاهر شده‌اند. سایر زنان تصویر شده بیشتر خانه‌دارند (راودراد، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

اما آغاز جنبش اصلاحات در دوم خرداد ۱۳۷۶، پیامدهای چشمگیری را در سطح جامعه برجای گذاشت که سینما نیز به‌مثابهٔ یک نهاد اجتماعی از آن تأثیر پذیرفت. در این دوره با فراهم شدن جو سیاسی و فرهنگی مناسب، زمینه برای ظهور زنان در سینما گسترش یافت. زنان در این دوره بیشتر از دوره‌های قبل، نقشهای اصلی فیلمها را برعهده داشتند. یافته‌های تحقیق (زندی، ۱۳۸۲)، نشان می‌دهد که از طرفی اکثر زنان این دوره (۸۶/۹ درصد) شاغل بوده و در شغلهایی چون پرستاری، خبرنگاری، استاد دانشگاه، وکالت و غیره به تصویر کشیده شده‌اند؛ درحالی‌که در دورهٔ قبل، بیشتر زنان (۶۶/۶ درصد) بیکار بوده و تعداد کمی هم که شاغل بوده‌اند در مشاغلی چون کارمند، دانشجو و شغل آزاد بازنمایی شده‌اند. در نتیجه زنان از سال ۱۳۷۶ به بعد بیشتر وقتشان را در بیرون از خانه می‌گذراندند. این امر خود با میزان تحصیلات زنان مرتبط است. در فیلمهای این دوره از جمله فیلمهای سگ کشی، دو زن، قرمز، شوکران، شام آخر ۹۱/۳ درصد زنان، تحصیل کرده‌اند، درحالی‌که میزان زنان باسواد در دوره‌های قبل تنها ۴۶/۶ درصد بوده است (همان: ۱۰۳-۱۰۴).

بر این اساس زنان در هریک از این دوره‌ها دارای مهارتهای خاصی بوده‌اند. زنان تا قبل از خرداد ۱۳۷۶ بیشتر با مهارتهای سنتی چون گلدوزی، بافندگی و خیاطی به تصویر کشیده شده‌اند، درحالی‌که زنان در سینمای بعد از خرداد ۷۶، از مهارتهای مدرنی چون رانندگی، موسیقی، کامپیوتر، فیلمبرداری و عکاسی، ورزش و آشنایی با زبان انگلیسی برخوردارند (همان: ۱۱۹).

حضور زنان در عرصهٔ عمومی بر رفتار و اعمال آنان نیز تأثیر گذاشته است چنان‌که موضوع گفتگو و توجه زنان در این دوره بیشتر مربوط به مسائل آموزشی و دغدغهٔ تحصیل و موضوعات سیاسی از جمله نقد شرایط حاکم بر جامعه و نوع تفکر حاکم بر آن به‌خصوص در مورد زنان است. درحالی‌که در فیلمهای قبل از این دوره، موضوع گفتگو عمدتاً درباره مسائل شخصی و خانوادگی و مسائلی چون

Archive of SID
www.SID.ir

بچه‌دار شدن، خرافات و کارکردن زن در خانه است. حتی در سریالهای تلویزیونی سالهای ۱۳۷۴ نیز موضوع گفتگو بیشتر دربارهٔ مسائلی چون ازدواج، دعواهای خانوادگی، روابط عروس و مادر شوهر و مسائلی از این دست بوده است (راودراد، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

زنان سینمای پس از سالهای ۱۳۷۶ بیشتر از محصولات فرهنگی چون کتاب، روزنامه و مجله استفاده می‌کردند که این خود از تحصیلات و اشتغال آنان حکایت می‌کند. درحالی‌که زنان در دوره‌های قبل بیشتر از تلویزیون استفاده می‌کردند که این خود بیانگر تحصیلات کم و حضور بیشتر در خانه است.

بنابراین می‌توان گفت صرف‌نظر از جنسیت فیلمساز و با توجه به اینکه اکثریت فیلمسازان در دوره‌های بررسی شده در تحقیقات پیشین مرد بوده‌اند، تغییرات دیده شده در بازنمایی نقش زنان در سینما قبل از هر چیز می‌تواند به تغییرات شرایط اجتماعی معاصر آنها نسبت داده شود. این نکته با نظریهٔ بازتاب در جامعه‌شناسی هنر کاملاً هم‌خوانی دارد و آن را تأیید می‌کند. برمبنای این نظریه آثار هنری همچون آینه‌ای شرایط اجتماعی معاصر خود را بازتاب می‌دهد، اگرچه این بازتاب گزینشی و محدود باشد (الکساندر، ۲۰۰۳، فصل دوم). اما مقایسهٔ نتایج کلی ذکر شده و نتایج حاصل از تحلیل آثار یک فیلمساز زن به نوبه خود می‌تواند بیانگر نوع و چگونگی برخورد فیلمساز زن با همین شرایط تغییریافته و تأثیر آن در چگونگی بازنمایی زنان باشد.

بنابراین، آنچه در وهلهٔ اول در نحوهٔ بازنمایی زنان در سینما تأثیرگذار بوده، شرایط سیاسی، فرهنگی و اقتصادی جامعه در هر دوره است. اما نکتهٔ بسیار مهم در این میان می‌تواند جایگاه و نقش جنسیت فیلمساز را در نحوهٔ به تصویر کشاندن زنان نشان دهد این است که فیلمهای دورهٔ دوم فیلمسازی رخشان بنی‌اعتماد در دو دورهٔ زمانی ساخته شده‌اند. فیلمهای نرگس و روسری آبی در فاصله زمانی سالهای ۱۳۷۰-۱۳۷۳ و فیلمهای بانوی اردیبهشت و زیر پوست شهر در فاصله زمانی سالهای ۱۳۷۶-۱۳۷۹ ساخته و اکران شده‌اند.

در سالهای قبل از خرداد ۱۳۷۶ شرایط جامعه برای حضور زنان در سینما و نمایش مشکلات آنان چندان فراهم نبوده است، اما با این حال بنی‌اعتماد در این زمان به زنان و مشکلات آنان می‌پردازد و از حقوق آنان دفاع می‌کند که این امر در دیالوگها و بازی واقع‌بینانه زنان این دو فیلم یعنی شخصیتهای نرگس، آفاق و نوبر به‌خوبی نمایان است؛ مثلاً صحنه‌ای که نوبر با شجاعت تمام از حقوق خود در هنگام استخدام دفاع می‌کند یا سکانسهایی که نرگس با پشتکار تمام، از زندگیش در برابر شرایط جامعه

Archive of SID
www.SID.ir

حفاظت می‌کند و حق خود را از جامعه طلب می‌کند. در واقع بنی‌اعتماد به دلیل زن بودن و شناخت و آگاهی نسبت به زنان و مخصوصاً زنان طبقه پایین، حتی اندکی بیشتر از به وجود آمدن شرایط اجتماعی مناسب، به بررسی مشکلات و مسائل زنان در آثارش پرداخته و این مسائل را با دیدگاهی زنانه مطرح کرده است. دیدگاهی که با توجه به دیالوگها، نوع تفکرات و علائق شخصیتهای زنان فیلمها، مشخص می‌شود. تنها یک زن می‌تواند درد و رنج یک زن را درک کند و به‌درستی آن را به تصویر بکشد، درد و رنجی چون درد تنهایی و بی‌کسی، فقر، عاشق شدن، مادر بودن.

نکتهٔ درخور توجه دیگر که می‌تواند به روشن شدن موضوع و جایگاه جنسیت فیلمساز در نحوهٔ بازنمایی نقش زن یاری رساند، تفاوت میان موضوع و محتوا است. یک فیلمساز زن و یک فیلمساز مرد، هر دو می‌توانند موضوع واحدی را برای بازنمایی زنان و طرح مشکلات آنها انتخاب کنند، موضوعاتی چون طلاق، ازدواج مجدد، دختران فراری و مانند آن، اما هریک از آنها می‌توانند به شکلهای مختلفی این موضوعات را مطرح کنند. در اینجا جنسیت می‌تواند به‌منزلهٔ یکی از عوامل تعیین‌کنندهٔ محتوا و نتیجه‌گیری فیلمها در مورد موضوعات مشابه مطرح شود.

دیدگاه زن از موقعیت نازل خود در جامعه، دیدگاهی است که از زندگی عملی و تجربی او به نام یک زن ناشی شده و بنابراین ملموس‌تر و به واقعیت نزدیکتر است، درحالی‌که مرد اگرچه به طور نظری می‌داند که زن از موقعیت خود در جامعه رنج می‌برد و نیاز به تغییر دارد، اما چون عملاً این رنج را تجربه نکرده است، نگاهش آرمانی‌تر و غیرواقع‌بینانه‌تر است. به همین دلیل است که در فیلمهای بنی‌اعتماد افزون بر تصویری که از زن به شکل معمول در سایر فیلمها دیده می‌شود، بر تصویر دیگری به نام زن آرمانی تأکید می‌شود که با ویژگیهای خاص، چنانچه گفته شد، تنها در فیلمهای او می‌توان ردیابی کرد. بنابراین عامل جنیست فیلمساز می‌تواند در کنار عوامل دیگری چون شرایط جامعه در نحوهٔ بازنمایی زنان تأثیرگذار باشد.

نتیجه گیری

تحقیقات مربوط به بازنمایی زن در سینمای ایران نشان دادند که شرایط اجتماعی هر دوره یکی از عوامل اساسی و تأثیرگذار بر نحوهٔ بازنمایی زنان در فیلمهای آن دوره است. چنان‌که در زمان جنگ، شاهد حذف زنان یا ارائهٔ تصویر محدودی از آنان در سینمای ایران بوده‌ایم و یا در دورهٔ بعد از دوم

Archive of SID
www.SID.ir

خرداد ۱۳۷۶ با فراهم شدن جو سیاسی و فرهنگی جامعه، زمینه برای احقاق حقوق زنان فراهم شده و کارگردانان زن و مرد به طرح مسائل زنان می‌پردازند. فیلمهای زرد قناری و پول خارجی نیز در اواخر زمان جنگ ساخته شد. جامعه در آن دوران درگیر جنگ و پیامدهای ناشی از آن بود و به همین دلیل فضای فیلمها، کاملاً مردانه است و نقش اول فیلم را، مردها ایفا می‌کنند. از طرفی موضوعاتی که در این دو فیلم مطرح می‌شود دربارهٔ مسائل اقتصادی و مالی جامعه است و نیازی به حضور پررنگ زنان ندارد؛ لذا در این دو فیلم اثری از جنسیت فیلمساز و تجربیات زنانهٔ او دیده نمی‌شود.

اما در آثار بعدی بنی‌اعتماد، حضور زنان برجسته می‌شود. نرگس، داستان آفاق و نرگس است. روسری آبی، مشکلات نوبر را نشان می‌دهد. بانوی اردیبهشت، مشکلات یک زن روشنفکر و مادر ایرانی را به تصویر می‌کشد و زیر پوست شهر نیز داستان سختیهای طوبا، زنی از طبقهٔ پایین و محروم جامعه است. در این فیلمها، جسارت و تواناییهای خاصی از زنان به چشم می‌خورد. زنانی که با شجاعت، اراده، استقلال و پشتکار از حقوق خود دفاع می‌کنند. نوبر با اعتماد به نفس استخدام می‌شود و زندگیش را وابسته به حضور یک مرد نمی‌داند. نرگس با پشتکار تمام و در هنگام غیبت شوهر، زندگی خود را اداره می‌کند و برای آزادی او تلاش می‌کند. فروغ کیا زنی روشنفکر است که فیلم می‌سازد، شعر می‌خواند و ورزش و رانندگی می‌کند و نگاهی منتقدانه به جامعه دارد. او توأمان از حق مادری و عشق ورزیدن به دیگری دفاع می‌کند. در این فیلم نگاه فیلمساز، کاملاً فمینیستی و در دفاع از حقوق زنان است. در نتیجه می‌توان گفت از فیلم نرگس به بعد شاهد نگاه تازه‌ای در آثار این فیلمسازیم.

به نظر می‌رسد بعد از جنگ، زمینه برای حضور زنان و پرداختن به مشکلات آنان در سینمای ایران فراهم می‌شود، مخصوصاً بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶ که این امر به‌وضوح در فیلمهای **بانوی اردیبهشت و زیر پوست شهر** دیده می‌شود.

در این تحقیق برخلاف تحقیقات قبلی، عنصر جنسیت بررسی و مشخص شده است که در کنار شرایط اجتماعی هر دوره، جنسیت کارگردان نیز در بازنمایی مسائل گروه‌های مختلف جامعه و از جمله زنان، تأثیرگذار است. این امر خود نشان می دهد که زنان می توانند عامل مؤثری در طرح مسائل زنان باشند و فارغ از فراهم بودن شرایط جامعه در جهت بیان حرفها و خواسته‌هایشان به بازنمایی دقیق زنان در فیلمهای خود بپردازند. لذا افزایش حضور زنان در تولیدات رسانه‌ای و افزایش محصولات رسانه‌ای دربارهٔ زنان از سوی ایشان می‌تواند گام مؤثری در زمینهٔ طرح مشکلات زنان و ایجاد راه‌کارهایی برای حل آنها باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

در بحث چارچوب نظری تحقیق گفته شد که نظریات فمینیستی رسانه‌ها به نقد نحوهٔ بازنمایی زنان در رسانه‌های جمعی و از جمله رسانهٔ فیلم و سینما می‌پردازند و معتقدند که رسانهٔ سینما زنان را به‌منزلهٔ ابژه یا موجودی حاشیه‌ای و منفعل بازنمایی می‌کنند. در این رسانه مردان با مناصب بالا و به عنوان موجوداتی عاقل، نیرومند و مرجع قدرت تصویر می‌شوند و زنان احساساتی، وابسته، ضعیف و منفعل. بنابراین یکی از فرضیات این تحقیق این بود که رسانهٔ فیلم و سینما تصویر کلیشه‌ای و سنتی از زن ارائه می‌کنند و او را در جایگاه فرودست قرار می‌دهند.

از سوی دیگر و براساس نظریهٔ فیلم فمینیستی مشخص شد هنگامی که شخصیت زن در موقعیت فاعلیت و سوژه قرار گیرد، دیگر بسان تصویری ابژه‌مانند نشان داده نمی‌شود. در واقع اهمیت دادن به خلق فاعل زن و پروراندن زبانی نو، یکی از محورهای بحث نظریهٔ فیلم فمینیستی است. این دسته معتقدند که زنان می‌توانند با نقد روابط قدرت نابرابر بین زن و مرد و به کارگیری نشانه‌ها و معانی مربوط به زنان و زنانگی، قراردادها و قوانین سینمای مسلط را زیر سؤال ببرند و تصویر جدیدی از زنان ارائه دهند. از طرفی هر سه شاخه فمینیسم در رسانه نیز نشان دادند که جنسیت، ساخته اجتماع و عامل نابرابری زن و مرد است و از سوی دیگر رسانهٔ سینما نیز می‌تواند به‌مثابه ابزاری برای مقابله با این نابرابری به کار رود. بر این اساس فرضیه دیگر تحقیق ما این بود که زنان می‌توانند با استفاده از رسانه‌های جمعی و از جمله رسانهٔ فیلم و با نمایش بیشتر زنان در نقشهای غیرجنسی، افق جدیدی در باب مسائل زنان و نحوهٔ بازنمایی آنان در فیلمها ایجاد کنند. از این نظر جنسیت عامل تأثیرگذاری در این فرایند است.

بعد از تحلیل فیلمها مشخص شد" رخشان بنی‌اعتماد " به نام یک فیلمساز زن در دورهٔ زمانی سالهای ۱۳۷۰ و ۱۳۷۳ با ساخت دو فیلم نرگس و روسری آبی، تحولی در بازنمایی زنان و اهمیت دادن به مسائل آنان در رسانهٔ سینما ایجاد کرده است و نشان می‌دهد همان‌طورکه جنسیت ساخته دست رسانه‌هاست، همان‌طور هم می‌تواند توسط رسانه‌ها نیز بازتعریف شود و با دیدی متفاوت به زنان بپردازد.

بنابراین نتیجهٔ کلی که از این تحقیق و براساس نظریات فیلم فمینیستی و سه شاخهٔ اصلی فمینیسم در رسانه به دست می‌آید، این مطلب است که افزایش زنان در تولیدات رسانه‌ای و دسترسی آنان به تمام امکانات و همچنین نمایش بیشتر زنان در رسانه‌ها می‌تواند گامی مؤثر در بازنمایی واقع‌بینانه‌تری از آنان و دفاع از حقوق آنان در رسانه‌ها باشد.

Archive of SID
www.SID.ir

منابع و مأخذ

- آسابرگر،آرتور (۱۳۷۹)، *روشهای تحلیل رسانه‌ها*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- استریناتی، دومینیک (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، گام نو.
- راودراد، اعظم (۱۳۸۰)، «تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون»، *فصلنامهٔ پژوهش زنان*، مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، شمارهٔ ۱.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، قصه.
- سلطانی گرد فرامرزی، مهدی (۱۳۸۳)، «زنان در سینمای ایران»، *مجلهٔ هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۱۸.
- نلمز، جیل (۱۳۷۷)، «زنان و سینما»، *فصلنامهٔ فارابی، ترجمهٔ امید نیک فرجام*، شمارهٔ۱ .
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۰)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.
- جمعدار، الهام (۱۳۷۳)، «تحلیل *سیمای زن در سینمای پس از انقلاب*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران .
- زندی، مسعود (۱۳۸۲)، «*سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از خرداد۱۳۷۶: شکل‌گیری سینمای زن و تغییرات مضامین آن*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد ارتباطات، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران .
- همتی، هلن (۱۳۷۹)، «*بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی.

- Smelik, A. (2001), And the Mirror Cracked : Feminist Cinema and Film Theory ,London : palgrave press.
- Vanzoonen, L. (2001), Feminist Media Studies, London: sage.
- Chandler, D. (2004), Semiotic for Beginners available, in: http:// www.aber. ac.uk/media/ documents/ s4b/sem01/ html.
- Radkiewicz, M. (2003), New Realities - New Identities? Gender/ Feminist Perspective in the Research in to Centeral and East European Cinema after 1989 available, in : http://www.5thefeminist.lu.se/filer/paper -594.pdf .

Archive of SID

www.SID.ir