زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۵: ۱۴۷ـ۱۷۰

نحوهٔ بازنمایی زن در زیست‌جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی (مطالعهٔ موردی: *چهارشنبه‌سوری*، *دربارهٔ الی* و *جدایی نادر از سیمین*)

سهیلا صادقی فسائی[۱]، شیوا پروائی[۲*]

چکیده

فیلم‌های سینمایی، به‌طور ضمنی یا آشکار، تصویری از واقعیت‌های اجتماعی را بازنمایی می‌کنند؛ درواقع، بخشی از فرهنگ جنسیتی در رسانه‌ها بازتولید می‌شود. اصغر فرهادی از کارگردان‌هایی است که در فیلم‌هایش به مسائل و موضوعات خانوادگی و اجتماعی می‌پردازد. سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که در فیلم‌های سینمایی اصغر فرهادی، «زنان» در زیست‌جهان مدرن چگونه بازنمایی می‌شوند؟ این پرسش در چارچوب رویکرد بازنمایی مطرح شده است. روش تحقیق استفاده‌شده در این تحقیق، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد استقرایی است و مضامین آشکار و پنهان موجود در فیلم‌های مطالعه‌شده شناسایی شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد فیلم‌های مطالعه‌شده بازنمایی‌ای از زنان با مقولاتی چون «برساخت زن مدرن درآمیخته به سنت؛ تضاد استقلال و وابستگی زنان؛ دروغ‌گویی و پنهان‌کاری زنان، خشونت علیه زنان؛ حضور مناسبات جنسیتی و روحیهٔ مردسالارانه نسبت به زنان و ناامنی روان‌شناختی زنان» را به تصویر می‌کشند. این مقولات درنهایت مقولهٔ هسته‌ای «زن در کشاکش سنت و مدرنیته» را خلق می‌کند.

کلیدواژه‌ها

اصغر فرهادی، بازنمایی، زن در کشاکش سنت و مدرنیته، زنان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران ssadeghi@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی، دانشگاه تهران shiva.parvai@ ut.ac.ir
تاریخ دریافت:۱۳۹۵/۵/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۱۰.

مقدمه و طرح مسئله

ویلیام گود معتقد است نوگرایی و مظاهر آن، به‌ویژه «فردگرایی، صنعتی‌شدن و شهرنشینی»، ریشهٔ اصلی تغییرات بنیادین خانوادهٔ معاصر است [۲۸]. مدرنیته با واسطه‌هایی چون سواد، شهرنشینی و تکنولوژی‌های نوین ارتباطی، تغییراتی را در نهاد خانواده ممکن می‌کند و در یک تقابل دیالکتیکی بین سنت و مدرن، الزام اجتماعی کاهش می‌یابد و هنجارهای سنتی نیز به‌شدت تضعیف می‌شوند [۲۶، ص۸۱]. به نظر گیدنز، دگرگونی‌های بزرگی در خانواده روی داده است که «تحول نقش‌های زن‌وشوهری، موقعیت در حال تغییر زنان و موازنهٔ قدرت آن‌ها با مردان، تکریم فرزندان و درنهایت ظهور دموکراسی عاطفی در خانواده، که در آن تساوی، ارتباط و اعتماد وجود دارد، از مهم‌ترین آن‌هاست [۲۹، ص۱۲۷]. امروزه بیشتر از هر دوره‌ای شاهد رشد تحصیلات و اشتغال زنان هستیم. انگیزهٔ اصلی زنان از تحصیلات عالی نیز کسب منزلت اجتماعی، اشتغال و کسب درآمد و درنتیجه استقلال مالی است. ارتقای سطح و تنوع تحصیلات، آثار و تبعات متعددی بر نظام ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی، الگوی توزیع و تخصیص نقش‌ها، شکل‌گیری روابط اجتماعی دارد و این موضوع تأثیراتی بر ساختارهای اجتماعی همچون خانواده، روابط زناشویی و تعامل با خویشاوندان نیز باقی گذاشته است [۱۶، ص۹]. نوسازی و مدرنیته تحولاتی را در ارزش‌ها، نگرش‌ها، زندگی روزمره و سبک زندگی زنان به دنبال داشته است؛ تحولاتی چون شهرنشینی، بالارفتن سطح تحصیلات، افزایش مشارکت اجتماعی و سیاسی زنان، تحول در بنیان‌های قدرت و دیگر عوامل موجب تغییراتی در ارزش‌ها، نگرش‌ها، هویت و «خود» زنان شده است. امروزه، زنان دائم در حال بازاندیشی در مورد خود و هویت شخصی و اجتماعی‌شان‌اند و هویت زنان در بستر اجتماعی فرهنگی تغییر می‌کند. می‌توان گفت «زن‌بودن» امری پویا و انعطاف‌پذیر است که به صورت بازاندیشانه دائم در حال تغییر است.

نقش رسانه‌ها در بازنمایی هویت و نقش زنان در جامعه بسیار درخور توجه است. فمنیست‌ها بر این باورند که در فرهنگ عامه و رسانه‌های جمعی معمولاً زنان به‌منزلهٔ موجودی ابزاری و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند؛ درحالی‌که این بازنمایی‌ها ربطی به زندگی پیچیدهٔ زنان ندارد. همچنین، به نظر آنان، در فرهنگ توده‌ای زنان در حکم مخاطبان، شنوندگان و بینندگان فرآورده‌های فرهنگی نادیده گرفته می‌شوند. یکی از نقدهای عمدهٔ فمنیسم در فرهنگ رسانه‌ای و توده‌ای، غیاب گفتمانی زنان در تولید فنای نمادین است. به نظر فمنیست‌ها، سازندگان فرهنگ توده‌ای علایق و نقش زنان در تولید فرهنگی را نادیده گرفته‌اند و زن را از عرصهٔ فرهنگ غایب شمرده یا صرفاً به بازنمایی او به‌منزلهٔ موجودی تابع در نقش‌های جنسی پرداخته‌اند [۱۵، ص۱۷]. از نظر آن‌ها چنین تصویری از زنان در رسانه‌های جمعی وجهه‌ای ایدئولوژیک برای تداوم مناسبات مردسالارانه داشته است. تاکمن، فنای نمادین زنان در رسانه‌های جمعی را در ارتباط با «فرضیهٔ بازتاب» می‌داند. براساس این فرضیه، رسانه‌های

جمعی ارزش‌های حاکم در یک جامعه را منعکس می‌کنند. این ارزش‌ها نه بـه اجتمـاع واقعـی، بلکه به بازتولید نمادین اجتماع، یعنی بـه‌نحـوی‌کـه میـل دارد خـود را ببینـد، مـرتبط‌انـد [۲، ص۲۴۳]. تاکمن بر این باور است که نقطهٔ تمرکز رسانه‌ها بر فنای نمادین زنان استوار اسـت. از نظر او، این فرایند بدان معناست که مردان و زنان در رسانه‌های جمعی در نقش‌هـای کلیشـه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقش‌های جنسیتی سنتی به کار می‌روند، بازنمایی می‌شوند.

> معمولاً مردان به‌صورت انسان‌هایی مسلط، فعال، مهاجم و مقتدر به تصویر کشیده می‌شوند و نقش‌های متنوع و مهمی را که موفقیت در آن‌ها اغلب مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل، زنـان معمولاً تابع، منفعل، تسـلیم و کـم‌اهمیـت‌انـد و در مشاغل فرعی و کسل‌کننده‌ای که جنسیتشان، عواطفشان و عدم پیچیدگی‌شان به آن‌ها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند [۲، ص۲۴۶].

بنابراین، بنا به نظریه‌های فمنیسـتی، بازنمـایی زنـان در رسـانه‌هـا و از جملـه در سـینما و فیلم‌های سینمایی 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. فمنیست‌های لیبرال آن را به «فرایند جامعه‌پذیری» نسبت مـی‌دهنـد. فمنیست های رادیکال «مردسالاری یا پدرسالاری» را عامل اصلی فرودسـتی زنـان در جامعـه و رسانه‌ها می‌دانند و فمنیست‌های سوسیالیست افزون بر تأثیر عامل جنسـیت و مردسـالاری، بـر «طبقه و جایگاه اقتصادی زن» در جامعه نیز تأکید می‌کنند [۱۳].

سینما به‌منزلهٔ یکی از ابزارهای مهم اجتماعی‌سازی در دنیای مـدرن، بـا بازنمـایی الگوهـا و هنجارهای جنسیتی حاکم بر زنـدگی اجتمـاعی در قالـب اجراهـای نمـایش‌گونـه، عمـلاً نقـش برسازنده و بازتولیدکنندهٔ این هنجارها را در زندگی اجتماعی امروزی بـرعهـده دارد. همچنـین، سینما به دلیل امکانات ویژه‌اش برای نمایش مناسبات مربوط به جنسیت، حوزه‌ای مطلوب برای مطالعات جنسیتی فراهم می‌کند.

> سینما اجازه می‌دهد صنعت فیلم مسائل اجتماعی مختلـف را بـا اسـتفاده از نوشـتن خـط داستان و فیلم‌نامه نشان دهد [۴۹].

متون رسانه‌ای، چون فیلم‌های سینمایی، متونی برساختی‌اند کـه بـر مبنـای مکانیسـم‌هـای بازنمایی عمل می‌کننـد. واقعیـت در متـون رسـانه‌ای همـواره از قبـل رمزگشـایی شـده اسـت؛ رمزگذاری‌هایی که در فرایند فهم، به رمزگشایی‌های گوناگونی منجر می‌شوند [۲۴، ص۶۸]. این رسانه‌ها هستند که معمولاً کلیشه‌هایی را خلق می‌کنند و در جامعه انتقال و اشـاعه مـی‌دهنـد. فیلم‌های سینمایی می‌توانند بخشی از فرهنگ، ارزش‌ها و هنجارهای جامعه را بازنمایی کننـد و حتی قدرت تأثیرگذاری و شکل‌دهی به باورها و عقاید مردم را نیز دارند. رسـانه‌هـا صـرفاً همـهٔ واقعیت‌های اجتماعی را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه فقط تصویری از این واقعیت‌هـا را بـه صـورتی جهت‌داده‌شده برساخت می‌کننـد. در ایـن مقالـه، سـه فـیلم از آثـار سـینمایی اصـغر فرهـادی

(*چهارشنبه‌سوری* (۱۳۸۴) *دربارهٔ الی* (۱۳۸۷) و *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹)) مطالعه شده است. اصغر فرهادی فیلم‌ساز سینمای ایران در دههٔ ۱۳۸۰ است. بررسی آثار سینمایی اصغر فرهادی بیانگر آن است که وی در فیلم‌های خود موضوعات خانوادگی و اجتماعی را به تصویر کشیده است. در این تحقیق، درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش هستیم که در فیلم‌های اصغر فرهادی چه تصویری از زنان در زیست‌جهان مدرن بازنمایی شده است؟

ملاحظات نظری

بازنمایی را معمولاً «معناسازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به جای چیزی دیگر با هدف انتقال معنا» [۴۳، ص۳۳۳] تعریف می‌کنند. هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخهٔ فرهنگ می‌داند. او این ایده را مطرح کرده است که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ارتباط می‌دهد [۵۱، ص۱۵]. بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند. تأکید بر کردارهای فرهنگی بدین معناست که مشارکت‌کنندگان در یک فرهنگ، به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌بخشند، زیرا چیزها به خودی خود معنا ندارند و معنای آن‌ها محصول چگونگی بازنمایی آن‌هاست [۵۰، ص۲]. بازنمایی استفاده از زبان برای بیان چیزهای معنادار دربارهٔ جهان پیرامونمان است. همچنین، بخشی اساسی از فرایندی است که به‌واسطهٔ آن معنا بین افراد یک فرهنگ تولید و مبادله می‌شود [همان، ص۱]. از طریق زبان است که ما از نشانه‌ها، نمادهای تصویری، متنی و صوتی استفاده می کنیم. زبان یکی از رسانه‌هایی است که از طریق آن افکار، احساسات و ایده‌های ما در فرهنگ منعکس می‌شود [۱۸، ص۷۹].

هال نظریه‌های بازنمایی را سه دسته نظریه‌های بازتابی، ارادی و برساختی می‌داند. براساس رویکرد بازتابی، معنا در شیء، شخص، ایده، یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آیینه‌ای عمل می کند که معنای حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد [۴۷]. رویکرد بازتابی مبتنی بر این فرضیه است که هنر، آیینهٔ جامعه و حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه است [۴۴، ص۲۱]. به نظر این رویکرد، قدرت فهم واقعیت وجود دارد و رسانه می‌تواند جامعه را انعکاس دهد و زبان به شکل ساده، بازتابی از معنایی است که پیش‌تر در جهان بیرونی وجود دارد. از نظر رویکرد بازتابی، آنچه هنر و دیگر رسانه‌ها نمایش می‌دهند، بازتابی از شرایط اجتماعی است و رسانه‌ها در نقش مولّد فرهنگ توده‌ای، ارزش‌های مسلط در جامعه را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند. بنابراین، وظیفهٔ رسانه آن است که واقعیت‌های مثبت و منفی جامعه را به همان شکلی که موجود است، به تصویر بکشد [همان، ص۲۵].

نظریه‌های ارادی یا نیت‌مندی معنا را همان چیزی می‌دانند که گوینده، هنرمند یا نویسنده قصد گفتنش را دارد و بنابراین، زبان بیانگر این خواسته‌ها و نیت‌مندی‌هاست [۵۰،

ص۲۴]. در این رویکرد، کلمات معنایی را که مؤلف قصد انتقال آن را دارد، با خود حمل می‌کنند [۵۱، ص۲۵].

رویکرد سوم، رویکرد برساخت‌گرایی است. هال با نظریهٔ برساخت‌گرایانهٔ بازنمایی این بحث را مطرح می‌کند که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را به رمز درمی‌آورند [۳۵]. نظام زبانی یا هر نظام دیگری که ما برای بازنمایی مفاهیم خود به کار می‌بریم، درواقع بازیگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهومی، فرهنگی و زبان‌شناختی خود و دیگر نظام‌های بازنمایی برای برساختن معنا استفاده می‌کنند تا به جهان معنا بدهند و ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند [۴۳، ص۳۵۹ـ ۳۶۰]. بنابراین، هال بازنمایی را به معنای بازتاب صرف واقعیت بیرونی تلقی نمی‌کند. به نظر او، رویدادها، مناسبات و ساختارها، خارج از گسترهٔ گفتمانی، وضعیت زیست و تأثیرات واقعی خودشان را دارند [۱۸]. در این رویکرد، زبان، بستر تولید معناست، اما این معنا متکی به گفتمان و فرهنگ جامعه است و تولید معنا نیز وسیله‌ای کلیدی در مناسبات قدرت در هر جامعه‌ای است. بازنمایی فرایند نمایش شفاف واقعیت از طریق رسانه‌ها نیست، بلکه فرایندی ایدئولوژیک است که از طریق آن برخی امور نمایانده می‌شود [۳۰، ص۱۴۱]. رویکرد استفاده‌شده در این تحقیق رویکرد برساخت‌گرایی است. براساس این رویکرد، اساساً فیلم‌های سینمایی به‌منزلهٔ متون برساختی هستند که ارائه‌گر همهٔ واقعیت‌های جامعه نیستند، بلکه تصویری از واقعیت‌های اجتماعی را برساخت می‌کنند.

پیشینهٔ تجربی تحقیق

مرور مطالعات داخلی موجود نشان می‌دهد که اغلب تحقیقات انجام‌شده در حوزهٔ بازنمایی جنسیت، مناسبات جنسیتی، تصویر و نقش زنان در رسانه و عمدتاً فیلم‌های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی و آگهی‌های تبلیغاتی بوده است. از جمله این تحقیقات می‌توان به مطالعات راودراد، ۱۳۸۰؛ راودراد و زندی، ۱۳۸۵ (تغییرات نقش زن)؛ سلطانی، ۱۳۸۳ (نگرش نسبت به زنان)؛ سلطانی، ۱۳۸۵؛ حسن‌پور و یزدخواستی، ۱۳۹۴ (نمایش جنسیت)؛ صادقی فسائی و کریمی، ۱۳۸۴(کلیشه‌های جنسیتی) اشاره کرد. به لحاظ روش‌شناسی، عمدهٔ تحقیقات موجود با روش تحلیل محتوا (صادقی فسائی و کریمی،۱۳۸۴؛ شریعتی مزینانی و مدرس صادقی،۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی (صادقی فسائی و شریفی ساعی، ۱۳۹۳؛ صادقی فسائی و شریفی ساعی،۱۳۹۰؛ محمدپور و همکاران،۱۳۹۱؛ حسن‌پور و یزدخواستی، ۱۳۹۴) و تحلیل گفتمان (علیخواه و همکاران، ۱۳۹۳؛ بخارائی و همکاران، ۱۳۹۴) انجام شده است. در حوزهٔ فیلم‌های سینمایی نیز، بازنمایی زن در سینمای کارگردان‌هایی چون حاتمی‌کیا (مهدی‌زاده و اسمعیلی، ۱۳۹۱)، بهرام بیضایی (تاکی و آذری، ۱۳۹۳)، تهمینه میلانی (مظفری و نیک‌روح متین، ۱۳۸۸)، رخشان بنی‌اعتماد (راودراد و صدیقی‌خویدکی، ۱۳۸۵؛ خالق‌پناه و رضایی،

۱۳۹۳) و اصغر فرهادی (راودراد و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱؛ علیخواه، باباتبار و نباتی شغل، ۱۳۹۳) مطالعه شده است. از تحقیقات در حوزهٔ آگهی‌های تبلیغاتی نیز، می‌توان به تحقیقات کاظمی و ناظر فصیحی، ۱۳۸۶ و موسوی‌لر و لیلیان، ۱۳۹۴ اشاره کرد.

مطالعات خارجی اشاره‌شده در این بخش نیز به مطالعهٔ اقلیت‌های نژادی- قومی (بوفکین، ۲۰۰۳)، شخصیت زنان در فیلم‌های مدرن (ایوب، ۲۰۰۹)، تصویر زنان در رسانه‌ها (هانس، ۲۰۱۴)، زنان در فیلم‌های هالیوود (اسمیت، ۲۰۱۲)، سینمای هندی (ایوب، ۲۰۰۹) و فیلم‌های جنگی (کابری گاین، ۲۰۱۵) پرداخته‌اند. هدف تحقیق بوفکین (۲۰۰۳) اندازه‌گیری میزان حضور مؤلفه‌های نژاد و زنانگی در فیلم‌ها و ارزیابی شخصیت‌ها از طریق تحلیل مشارکت نیروی کار، نقش‌های جنسی در مشاغل، منزلت شغلی و جنسیت بوده است. نتایج نشان می‌دهد در این فیلم‌ها به زنان اقلیت‌های قومی- نژادی نقش‌های درجهٔ پایین داده شده که حکایتی از بازنمایی کلیشه‌ها و تصورات قالب اجتماعی است. هانس (۲۰۱۴) در تحقیقی با عنوان «تصویر زنان در رسانه‌ها- از نقش‌های جنسی تا برساخت اجتماعی و فراتر از آن» براساس داده‌های ثانویه تلاش کرده است توسعهٔ تئوری برساخت اجتماعی را با هدف مطالعهٔ تمایلات جنسی و نمایش گروه‌ها، هویت‌ها و ایدئولوژی‌ها با هدف مقابله با تأثیرات منفی بازنمایی‌های رسانه‌ای از تمایلات جنسی بررسی کند. این مطالعه نشان می‌دهد عوامل بررسی‌شده فراتر از عوامل بیولوژیکی است. این امر محققان را ملزم می‌کند تا برای فهم عمیق‌تر روابط متقابل متغیرهای مختلف و دست‌یافتن به فهم بهتری از شیوهٔ چارچوب‌بندی سکشوالیته در گفتمان رسانه‌ای مدرن از ترکیب نظریهٔ فمنیستی، نظریهٔ برابری جنسی، هم‌پیوندی و توانمندی جنسی در روش تحقیق استفاده کنند. نتایج تحقیق کابری گاین (۲۰۱۵) با عنوان «زنان، جنگ و سینما: برساخت زنان در فیلم‌های جنگی رهایی‌بخش بنگلادش» نیز نشان می‌دهد، هرچند زنان نقش‌های چندگانه‌ای در جنگ داشتند، فیلم‌های بنگلادش زنان را به‌منزلهٔ «قربانیان منفعل تجاوز جنسی» بازنمایی می‌کنند. آن‌ها هرگز به‌مثابهٔ مبارزان راه آزادی حضور نداشتند. در این فیلم‌ها، زن هرگز به‌منزلهٔ انسانی عادی بازنمایی نشده است.

پژوهش حاضر با روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد بازنمایی به مطالعهٔ «نحوهٔ بازنمایی زنان در زیست‌جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی» پرداخته و مضامین آشکار و پنهان متن شناسایی و تحلیل شده است. تمایز پژوهش حاضر نسبت به دیگر پژوهش‌ها، تأکید بر نحوهٔ بازنمایی‌ای است که اصغر فرهادی از دنیای زنان در زیست‌جهان مدرن به تصویر کشیده است.

روش تحقیق

در این تحقیق، از روش‌شناسی کیفی و روش تحلیل محتوای کیفی برای کشف مضامین آشکار و مضامین پنهان متن استفاده شده است. از تکنیک کدگذاری نیز برای یافتن مفاهیم و مقوله‌ها

استفاده شده است. تحلیل محتوای کیفی هرگونه استقرای داده‌های کیفی و تلاش برای معناسازی است که بتواند حجم زیادی از داده‌های کیفی را برای شناسایی همسازی‌ها و معناهای درونی مطالعه کند [۵۵، ص۴۳۵].

مایرینگ (۲۰۰۰) دو رویکرد در فرایند تحلیل محتوای کیفی ارائه می‌دهد که عبارت‌اند از بسط مقوله‌ای استقرایی و کاربرد مقوله‌ای قیاسی. در این تحقیق، رویکرد تحلیل محتوای کیفی استقرایی مایرینگ به کار رفته است که برای روش‌های کیفی مناسب است. مزیت این روش آن است که کدها مستقیماً از متن استخراج می‌شوند و پیش‌فرض‌هایی از خارج از فضای متن بر آن‌ها تأثیر نخواهد داشت [۵۳]. از امتیازات رویکرد استقرایی می‌توان به امکان کسب مستقیم اطلاعات از داده‌ها و جلوگیری از تحمیل مقولات از پیش تعیین شده به متن نام برد.

> هدف تحقیق استقرایی، کمک به پدیدآمدن یافته‌های تحقیق از طریق توجه به مفاهیم و مضامین مسلط در داده‌هاست [۵۸، ص۲].

اصغر فرهادی فیلم‌ساز سینمای ایران در دههٔ ۱۳۸۰ است. مسیری که فرهادی طی کرده است، از *رقص در غبار* و *شهر زیبا* شروع شده تا سه‌گانهٔ «*چهارشنبه‌سوری*، *دربارهٔ الی*، *جدایی نادر از سیمین*»، *گذشته* (۱۳۹۱) و به‌تازگی *فروشنده* (۱۳۹۴) ادامه یافته است. منظور از سینمای فرهادی در این مقاله، سه اثر او، *چهارشنبه‌سوری* (۱۳۸۴) *دربارهٔ الی* (۱۳۸۷) و *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹) است که به‌منزلهٔ میدان مطالعه‌شده انتخاب شده‌اند. بررسی آثار سینمایی اصغر فرهادی بیانگر آن است که وی به ساخت فیلم با ژانر خانوادگی و اجتماعی علاقه داشته و دغدغه‌های فکری خود را در زمینه‌های اجتماعی و مناسبات و روابط افراد جامعه، به‌ویژه در چارچوب مسائل خانوادگی، به تصویر کشیده است. در این تحقیق، براساس روش تحلیل محتوای کیفی و مشاهدهٔ فیلم‌ها و صحنه‌ها و همچنین مطالعهٔ فیلم‌نامه‌ها، مفاهیم آشکار و پنهان متن استخراج و براساس تم‌های خاص تنظیم شده است.

خلاصهٔ فیلم‌های مطالعه‌شده

چهارشنبه‌سوری

داستان فیلم *چهارشنبه‌سوری*، داستان زندگی خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط شهری است. روحی، کارگر خدماتی، از طرف یک شرکت خدماتی برای کار به خانهٔ مرتضی و مژده وارد می‌شود؛ خانواده‌ای که درگیر خانه‌تکانی و تدارک جشن *چهارشنبه‌سوری* هستند. در این فیلم، شاهد نزاعی هستیم؛ مژده به رابطهٔ همسر خود (مرتضی) با سیمین، زن مطلقهٔ همسایه، مشکوک شده، پریشان‌حال تلاش می‌کند خیانت شوهرش را اثبات کند. بعد از رفتن امیرعلی، روحی و مرتضی به پارک، در فیلم شاهد خیانت مرتضی هستیم. مرتضی و سیمین باهم قرار ملاقات

می‌گذارند و سیمین رابطهٔ خود را با مرتضی قطع می‌کند. روحی که در همین روز با سیمین و مرتضی و مژده آشنا شده و شاید کل روز سوءظن مژده را بی‌اساس می‌دانسته، نشانه‌های خیانت مرتضی را مثل بوی ادکلن و فندک ملودی‌دار پیدا می‌کند. روحی خیانت مرتضی را نزد مژده آشکار نمی‌کند، اما مژده از رفتار روحی به حقیقت خیانت شوهر پی می‌برد و فیلم با تنهایی مژده و مرتضی پایان می‌یابد.

دربارهٔ الی

داستان فیلم روایت‌گر زندگی چند زوج جوان است که برای گذراندن چند روز تعطیل به شمال کشور سفر کرده‌اند. آن‌ها فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ حقوق‌اند. سپیده و همسرش (امیر) دختری خردسال دارند. شهره و همسرش با دو فرزند خردسالشان هستند. نازی و منوچهر نیز تازه ازدواج کرده‌اند. احمد هم به‌تازگی از همسر آلمانی‌اش جدا شده و پس از سال‌ها زندگی در آلمان به ایران بازگشته است. اِلی معلم مهدکودک فرزند سپیده نیز با دعوت سپیده، به قصد آشنایی با احمد، به این سفر آمده است. در اواسط فیلم، پس از ناپدیدشدن الی در ساحل دریا، ماجرا به یک تراژدی تبدیل می‌شود و هرکس در مورد این مسئله به قضاوت می‌پردازد و دیگری را مقصر می‌داند. فیلم با یافتن و شناسایی جسد الی پایان می‌یابد.

جدایی نادر از سیمین

سیمین و نادر زوجی هستند که بر سر موضوع مهاجرت و نگهداری از پدر پیر نادر اختلاف‌نظر دارند. سیمین قصد دارد به همراه نادر و دخترشان (ترمه) جهت زندگی به خارج از کشور برود اما نادر نمی‌تواند پدر پیرش را رها کند. سیمین به دادگاه می‌رود و درخواست طلاق می‌دهد و همچنین از دادگاه می‌خواهد تا حضانت فرزندش را هم برعهده بگیرد، اما دادگاه با سپردن حضانت ترمه به سیمین مخالفت می‌کند. از طرفی ترمه برای اینکه شاید بتواند مادرش را پیش پدرش برگرداند، تصمیم می‌گیرد پیش پدرش زندگی کند، چون می‌داند که مادرش بدون او جایی نمی‌رود. بعد از دادگاه، سیمین به خانهٔ مادری‌اش می‌رود و نادر هم برای مراقبت از پدرش، مستخدمی به نام راضیه را، که باردار است، استخدام می‌کند. راضیه بدون اینکه به شوهرش (حجت) بگوید، قبول می‌کند در خانهٔ نادر کار کند. در یک روز، هنگامی‌که نادر به خانه‌اش برمی‌گردد، متوجه می‌شود که دستان پدرش به تخت بسته شده است و خبری از مستخدم نیست؛ هنگامی‌که راضیه به خانه برمی‌گردد، دعوای شدیدی بین نادر و راضیه درمی‌گیرد و نادر در جلوی در خانه‌اش، راضیه را به سمت راه‌پله هل می‌دهد. نادر فردای آن روز متوجه بستری شدن راضیه در بیمارستان می‌شود. نادر و سیمین در ادامه به بیمارستان می‌روند و متوجه می‌شوند که فرزند راضیه سقط شده است. نادر به دلیل درگیری و سقط‌شدن

بچهٔ راضیه با اتهام قتل مواجه می‌شود و مدعی می‌شود از بارداری راضیه بی‌اطلاع بوده است. بحث بر سر اطلاع داشتن یا نداشتن نادر از بارداری راضیه بین ترمه، نادر و همچنین در دادگاه اوج می‌گیرد. نادر به قید وثیقه موقتاً آزاد می‌شود. سیمین در ادامهٔ داستان با حجت صحبت می‌کند و او را برای گرفتن پول دیه راضی می‌کند. راضیه پس از آن به دلیل شک دربارهٔ منشأ سقط جنین سراغ سیمین می‌آید و از سیمین می‌خواهد که این پول را به‌عنوان دیه به حجت و خانواده‌اش نپردازند. در سکانس بعد، نادر پس از نوشتن چک دیه، از راضیه می‌خواهد قسم بخورد که سقط جنینش به‌دلیل هل‌دادن نادر بوده، ولی راضیه امتناع می‌کند. سکانس پایانی، نادر و سیمین را در دادگاه در آستانهٔ جدایی پس از فوت پدر نشان می‌دهد.

یافته‌های تحقیق

در این قسمت به مهم‌ترین تم‌های استخراج‌شده از فیلم‌های مطالعه‌شده اشاره می‌شود.

برساخت زن «مدرن» درآمیخته به «سنت»

تحصیلات عالی و اشتغال زنان از سویی باعث کسب ارزش‌ها و نگرش‌ها و برداشت‌های جدید و از سوی دیگر سبب دشواری در هماهنگ‌کردن نقش‌های سنتی با نقش‌های جدید شده است [۱۹]. با تحولات مدرنیته و مظاهر آن، موقعیت و جایگاه زنان تغییر کرده است. امروزه، زنان نقش بیشتری در فعالیت‌های اجتماعی، شغلی و تحصیلی و همچنین دغدغه‌هایی فراتر از مسائل صرفاً خانوادگی و خویشاوندی دارند. زنان دیگر صرفاً در نقش‌های سنتی زنانه، همچون مادری و همسری، ظاهر نمی‌شوند، بلکه امروزه نقش و جایگاه زنان در جامعه تغییر کرده است. زنان امروزه نقش‌های اجتماعی را برعهده می‌گیرند، بیشتر از گذشته تحصیل می‌کنند و شاغل‌اند [۳۱، ص۴۰؛ ۴۰، ص۹۳] و به استقلال اقتصادی دست یافته‌اند. همین موضوع موجب شده که ظرفیت حمایت زنان از خودشان بالا برود و زنان امروزه کمتر با ازدواج‌های نارضایت‌بخش کنار می‌آیند. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* شاهد «فردگرایی افراطی[1]» زن و مرد در زندگی خانوادگی هستیم؛ هرکس به دنبال تحقق اهداف و آرمان‌های شخصی خودش است. درواقع، افراد در جامعهٔ مدرن «اتمیزه» شده‌اند. تصویری که از زنان به مخاطب نشان داده می‌شود، نه تصویری مثبت از ارزشی نوگرایانه یعنی فردیت، بلکه ضدارزشی به نام «خودخواهی» است. سیمین، حتی در بدترین شرایط، حاضر نیست به خانه برگردد. او حتی از سوی فرزندش مواخذه و توبیخ می‌شود که «اگه تو ول نکرده بودی بری، اون (نادر) الان تو زندان نبود.»

1. Egoism

رشد فردگرایی، خودمحوری، خودخواهی و طرز تفکر سودگرانهٔ ناشی از عقلانیت ابـزاری در خانواده موجب می شود که سرمایهٔ انسانی کاهش یابد و خانواده از عهدهٔ تقبل و انجـام بسـیاری از رسالت‌های طبیعی باز بماند [۶، ص۱۶]. با غلبهٔ فردگرایـی، ارزش‌هـای جمعـی و خـانوادگی دنبال نمی‌شود، بلکه دنبال‌کردن ارزش‌های خصوصی و منافع شخصـی جـایگزین آن مـی‌شـود [۳۳، ص۳۲]. درواقع،رشد فردگرایی، توسعهٔ ارزش های عقلانی و تضعیف پیونـدهای خـانوادگی توأم با تحولات جامعـهٔ مـدرن بـوده اسـت [۴، ص۱۷۱]. مطالعـات نیـز نشـان داده اسـت کـه فردگرایی در ایران از نوع «خودخواهانه و غیراجتماعی» است [۴۲].

در مطالعهٔ ساروخانی و رفعت‌جاه (۱۳۸۳)، شـاخص‌هـای زن سـنتی و زن مـدرن اسـتخراج شده است. براین اساس، «زن سنتی» صرفاً خانه‌دار است، فـداکار و از خـود گذشـته اسـت، بـه خودش فکر نمی‌کند، کنج خانه نشسته و در خدمت دیگران است، از خودش فکری ندارد، تـابع و مطیع شوهرش است، زیر سلطه و وابسته است، نقش‌هـای او محـدود بـه مـادری و همسـری است، دچار روزمرگی است و هویت اجتماعی مستقلی ندارد. ولـی «زن مـدرن» مسـتقل اسـت، نگاه غیرجنسیتی به خودش دارد، تحصیل‌کرده است، در مسائل زندگی خود تأمل مـی‌کنـد، بـه جای اطاعت، رابطهٔ همکاری و مشارکت با شوهرش دارد، بـه ظـاهر خـودش اهمیـت مـی‌دهـد، اجتماعی و اهل مطالعه و ورزش است. تصویری که از زنـان در فـیلم‌هـای اصـغر فرهـادی ارائـه می‌شود، به نوعی«بازنمایی زن مدرن درآمیخته به سنت» است. زنـان فـیلم‌هـای مطالعـه‌شـده، شاغل، تحصیل‌کرده، مستقل، دارای سرمایهٔ اجتماعی، مهارت‌هـایی چـون رانـنـدگی و آرایـش و سبک پوشش مدرن‌اند. در فیلم، شاهد نشانه‌هایی چون سیگارکشیدن و برابرخواهی سیمین نیز هستیم. سـیمین زنـی اسـت کـه در جامعـهٔ خـود احسـاس آزادی نـدارد و خواسـتار رهـایی از محدودیت‌هاست. سیمین، به‌عنوان زن، مدرن چون از وضعیت فعلی ناراضی است، عـزم سـفر از وطن دارد. او به حجاب فقط در چارچوب اجبار قانونی می‌نگرد، به همین دلیل به هنگام بیـرون آمدن از آموزشگاه حجاب اجباری، یعنی مقنعه، را عوض می‌کند. سیمین در فیلم *جدایی نادر از سیمین* لجباز و به‌شدت فردگراست که در بدترین شرایط هم بر منافع شخصی خود اصرار دارد؛ منافع شخصی‌ای که می‌داند فروپاشی خانواده‌اش را به دنبال دارد.

در فیلم *دربارهٔ الی* نیز رفتارهای سپیده از ویژگی‌های یک زن سـنتی نیسـت. سـپیده زنـی تحصیل‌کرده، دارای سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگـی و دیگـر مهـارت‌هاسـت، امـا در ادامـه شـاهد کتک‌خوردن سپیده هستیم. امیر بعد از گم‌شدن الی، سپیده را مقصر می‌داند. نمی‌تواند خـودش را کنترل کند و سپیده را کتک می‌زند و جایگاهش را به‌عنوان زن در سنت یـادآوری مـی‌کنـد. سپیده زنی با نگاه‌های مدرن و لیبرال است، لذا با اینکه می‌دانـد الـی نـامزد دارد، حضـور وی و آشنایی با احمد را اصلاً عیب نمی‌داند. در فرازهایی از فیلم هم از مردها ایراد می‌گیرد که جمـع را چرا زنانه و مردانه می‌کنند.

شهره: کدوم اتاق مال کیه؟
سپیده: خر تو خره شهره جون، هرکی هرجا رو گرفت، گرفت.
امیر: باید زنونه مردونه‌ش کنیم، زن‌ها تو اتاق، مردها تو هال.
منوچهر: من از زنم جدا نمی‌شم، گفته باشم.
امیر: خب تو هم با زنت بیاین تو هال بخوابین.

با گم‌شدن الی، مناسبات سنتی که هنوز بر طبقهٔ متوسط حاکم است، سبب می‌شود تا همسر و دوستان سپیده تلاش کنند تا او را به زیر سلطه خود بکشند. امیر، همسر سپیده، اکنون به او معترض می‌شود که «تو چه کارهٔ احمدی که می‌خوای براش زن بگیری؟ مادرشی؟ خواهرشی؟» در سطح محتوایی، این دیالوگ دلالت بر نقش‌ها و دایرهٔ روابط تعریف‌شده در متن سنتی برای زن دارند، درحالی‌که سپیده این دایرهٔ روابط و تصمیم‌گیری را پشت‌سر گذاشته است و درنتیجه با اعتراض همسرش مواجه می‌شود، امیر به نقش‌هایی که سپیده تا آن زمان در جمع هم‌سفران داشته اعتراض می‌کند.

هرچی می‌خواد بشه پای این رو می‌کشن وسط. شمال می‌خوان برن، سپیده. بچه‌ها دور هم می‌خوان جمع شن، سپیده. ویلا می‌خوان بگیرن، سپیده. آقا یه بلیت هواپیما می‌خوای بگیری، سپیده. زن می‌خواد بگیره، سپیده.[۱]

«سیمین» در فیلم *چهارشنبه‌سوری* اگرچه خواهان قطع ارتباط با مرتضی است، خود اوست که پیش‌قدم این جدایی می‌شود و درک زنانهٔ خود را به مرتضی انتقال می‌دهد.

سیمین به مرتضی می‌گوید: زنت داره داغون می‌شه، من این رو قشنگ می‌فهمم.

باز در سکانسی دیگر می‌گوید:

تو اگه با یه زن خراب هم بری برا زنت بهتر از اینه که این‌جوری با یه زن دیگه باشی.

---

۱. امیر: چی برداشتی سر خود این رو دعوت کردی؟
سپیده: آره تقصیر منه، الان چی‌کار کنیم؟
امیر: هیچی، هرکاری تا الان کردی... مگه می‌خواستی دعوتش کنی به من گفتی چی‌کار کنم؟
سپیده: من گفتم احمد...
امیر: تو چی‌کارهٔ احمدی؟ خواهرشی؟ مادرشی؟ کیشی تو؟
در دیالوگی دیگر:
امیر: تو این دیوونه رو نمی‌شناسی... رفاقتمون و همه‌چی سر جای خودش، واسهٔ چی شماها هرچی می‌شه این رو می‌ندازین جلو؟
احمد: بابا کی آخه فکرش رو می‌کرد، این بیاد، بره تو آب، غرق شه، کار به اینجا برسه؟
امیر: بابا به حضرت عباس این مشنگه، مشنگ، قد یه بچه پنج‌ساله نمی‌فهمه.
احمد: باشه آروم باش یه کم تو.
امیر با خود می‌گوید: می‌خوایم بریم شمال، سپیده... می‌خوایم بچه‌ها رو خبر کنیم، سپیده... می‌خوایم ویلا بگیریم، سپیده... می‌خوایم زن پیدا کنیم، سپیده...

می‌توان گفت عمل سیمین بیش از هرچیز به دلیل فشار اجتماعی است که از سوی «سنت» حس می‌کند. امروزه، هرچند افراد در فضای مدرن با اقتضائات آن زندگی می‌کنند، همچنان فشارهای اجتماعی از بیرون از طرف سنت‌ها و عرف‌ها بر آن‌ها وارد می‌شود. سیمین، به‌عنوان یک زن مطلقه، با مرد متأهلی رابطه دارد، ولی درنهایت خواهان قطع ارتباط است، زیرا از سوی سنت فشار را احساس می‌کند. این موضوع در بی‌اعتمادی نسبت به سیمین توسط همسایگان و نامیدن او با واژگانی چون زنیکه، این، زن تنها، زن آرایشگر مطلقه که تنها زندگی می‌کند، به تصویر کشیده شده است.

در فیلم *دربارهٔ الی*، ناپدیدشدن الی و کنار زدن نقاب‌های مختلف از چهرهٔ شخصیت‌های افرادی از طبقهٔ متوسط شهری، نه‌تنها دگردیسی ارزش‌ها را در فضای مابین سنت و مدرن نشان می‌دهد، بلکه بیگانگی اجتماعی آنان را نیز یادآوری می‌کند. هم‌سفران الی، که تحصیلات دانشگاهی دارند، به حقوق و حوزهٔ شخصی دیگران احترام می‌گذارند و ارزش‌های عام مدرنیته همچون فردیت، استقلال رأی و نظر، پای‌بندی به رفتارهای عقلانی و قانونی را پذیرفته‌اند، اکنون به انسان‌هایی معلق میان الگوهای رفتاری سنتی و مدرن می‌مانند که در تلاش برای اثبات بی‌گناهی خود در جریان گم‌شدن الی به یکدیگر توهین می‌کنند، فردیت و هویت دیگران را زیر سؤال می‌برند، زنان خود را کتک می‌زنند، برای رفع اتهام از خود، به رفتار نسنجیدهٔ دیگران در برخورد با الی اشاره می‌کنند و به عقاید و باورهای سطحی روی می‌آورند.

«دروغ‌گویی و پنهان‌کاری» زنان

در فیلم‌های مطالعه‌شده زنان بیشتر به‌منزلهٔ زن پنهان‌کار، دروغ‌گو و خودخواه بازنمایی شده‌اند. در فیلم *دربارهٔ الی*، چیزی که از ابتدای فیلم تا انتهای فیلم به شکل بارزی نمایان است، مسئلهٔ «دروغ» و به‌خصوص «دروغ‌گویی زنان» است. دروغ الی به مادرش که با مربیان مهدکودک به سفر آمده و درخواستش از مادر که به دیگران دربارهٔ سفر او چیزی نگوید، دروغ مادر الی به منوچهر، هنگامی‌که آنان برای اطلاع از وضعیت مبهم الی به خانه‌اش زنگ می‌زنند، پنهان‌کاری سپیده دربارهٔ آماده‌نبودن ویلای اجاره‌ای و همچنین پنهان‌کاری‌اش دربارهٔ نامزدداشتن الی، دروغ نامزد الی دربارهٔ نسبتش با الی پشت تلفن و درنهایت دروغ جمعی هم‌سفران دربارهٔ عدم آگاهی از نامزدداشتن الی، نمونه‌هایی از چرخهٔ دروغ در فیلم هستند. متن یکی از دروغ‌ها زمانی که سپیده به زن شمالی می‌گوید:

> ما اگه خودمون بودیم، یه جایی یه جوری، تو چادری، ماشینی، سر می‌کردیم. ولی مهمون غریبه ورداشتیم آوردیم، یه تازه عروس و داماد برداشتیم آوردیم با خودمون. دامادم از آلمان اومده و ... جلو اون‌ها زشته... اومدن ماه عسل.

دروغ بعدی زمانی آشکار می‌شود که سپیده به دوستان خود و به‌خصوص احمد، که قصد آشنایی با الی را دارد، نگفته الی نامزد دارد.

سپیده: این برادرش نیست.

احمد: کی برادرش نیست؟!

سپیده: همین‌که باهاش قرار گذاشتی.

سپیده: تک‌فرزنده، یه بار ازش پرسیدم چند تا خواهر برادرین.

احمد: پس این کیه؟ واسهٔ چی گفت من برادرشم؟

سپیده: تو رو قرآن به امیر نگی.

احمد: دیوانه‌ای مگه؟ برا چی بگم؟

سپیده: نامزدشه.

احمد: (بهت‌زده) نامزد کی؟

سپیده: با بغض، الی.

احمد: اذیت نکن، چی داری می‌گی؟ مگه نامزد داشت؟

سپیده با انگشتانش گلویش را می‌گیرد و با سر تأیید می‌کند. احمد ناباورانه سرش را می‌گیرد و به صندلی تکیه می‌دهد.

احمد: سپیده، سپیده تو چی‌کار کردی؟ تو که می‌دونستی، رو چه حسابی آوردی‌ش با من آشناش کنی؟

سپیده: گفت داره به هم می‌زنه... شیش‌ماهه دنبالشه جداشه، پسره ولش نمی‌کنه.

احمد: ای وای...

سپیده: موبایلش رو قایم کردم زنگ نزنین بهش...

احمد: ای وای...

در فیلم *دربارهٔ الی*، مضمون «خیانت زن» البته به شکل خفیفی بازنمایی شده است. در این فیلم هم‌سفران الی او را به خیانت متهم می‌کنند و قضاوت‌هایی دربارهٔ الی دارند که حاکی از خیانت اوست. اینکه الی نامزد داشته اما به قصد آشنایی با احمد به مسافرت آمده و نامزد داشتنش را از دید همه پنهان کرده است.

علاوه بر دروغ، «پنهان‌کاری زنان» در فیلم‌های فرهادی بازنمایی شده است. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* «راضیه» برای کار به خانهٔ نادر و سیمین می‌آید، ولی آن را از شوهرش پنهان می‌کند. حجت بعدها از نادر می‌پرسد: «چرا نگفتی زنِ من توی خانهٔ تو کار می‌کرد؟» نادر در همان دیدارِ نخست در بانک از حجت پنهان می‌کند که زنش در خانهٔ او کار می‌کند. یکی از سؤال‌هایی که قاضیِ دادگاه از نادر می‌پرسد این است که آیا او می‌دانسته راضیه باردار است؟ آیا حرف‌های معلمِ دخترش و راضیه را که به این نکته اشاره داشت شنیده بود یا نه؟ اما نادر حقیقتِ داستان را از قاضی، و تا مدت‌ها از مخاطب و ترمه، پنهان می‌کند. راضیه همچنین ماجرای تصادف را تا آخرین لحظه‌ها از همه پنهان می‌کند. بنابراین، همهٔ شخصیت‌های فیلم، حتی راضیه که زنی معتقد است، و ترمه، که خود به دروغ‌گویی پدرش اعتراض می‌کند، به

نوعی دروغ می‌گویند. بنابراین، حرفی که در ابتدای فیلم سیمین می‌زند، اثبات می‌شود؛ اینکه جامعهٔ ایران جامعه‌ای است که دروغ‌گویی، پنهان‌کاری، نبود آرامش روانی، خشونت و مسائلی این‌چنینی را به فرزندش آموزش می‌دهد.

تضاد «استقلال» و «وابستگی» زنان

زنان با اشتغال و مشارکت در فعالیت‌های کاری بیرون خانه، به عرصه‌های اجتماعی و اقتصادی راه پیدا کرده و با ایجاد منابع ارتباطی گسترده، منزلتی اجتماعی برای خود کسب کرده‌اند. منزلت اجتماعی و استقلال مالی زنان، ساختار خانواده را دچار تغییراتی کرده، قدرت تصمیم‌گیری زنان شاغل بالا رفته و الگوی سنّتی مرد نان‌آور و زن خانه‌دار را به چالش کشیده است[۷]. بنابراین، امروزه با رشد تحصیلات، اشتغال و استقلال اقتصادی زنان در جامعه، ظرفیت حمایت زنان از خودشان بالا رفته، به‌علاوه نگرش‌هایشان نیز تغییر کرده است.

> یکی از مهم‌ترین ابعاد مدرنیته تغییر دیدگاه‌ها و نگرش‌های انسان مدرن به جهان، به خود و به زندگی است. نگرش انسان مدرن به جهان و خودش عوض شده است؛ نگرشی که محصول بحران ذاتی مدرنیته و ایدهٔ تنظیم‌کنندهٔ مدرنیته است [۱۷].

امروزه، زنان کمتر با ازدواج‌های نارضایت‌بخش می‌سازند و در شرایطی که از وضعیت موجود ناراضی باشند، درخواست جدایی دارند. مثل زن آلمانی احمد که معتقد است «یه پایان تلخ بهتر از یه تلخی بی‌پایانه». چنانچه، امروزه شاهد رشد درخواست طلاق از سوی زنان [۲۵[۱]] هستیم که این موضوع نشان‌دهندهٔ رشد رفتار فردگرایی زنان است که به افزایش ظرفیت حمایتی زنان از خودشان منجر شده است.

در فیلم *دربارهٔ الی*، در سکانس «یه پایان تلخ بهتر از یه تلخی بی‌پایانه» که احمد ماجرای روز جدایی‌اش را برای الی بازگو می‌کند، الی در پاسخ با چهرهٔ اندوهگین می‌گوید: «آره واقعاً.» در جامعهٔ مدرن است که شاهد چنین تقاضاهایی از سوی زنان هستیم، درحالی‌که در متن سنتی چنین درخواستی از سوی زنان رایج نیست. درواقع، در متن سنتی زنان فاقد عوامل حمایتی چون داشتن شغل، استقلال مالی و حمایت خانوادگی هستند. خانواده‌ها در جامعهٔ سنتی مشوق طلاق نیستند؛ هرچند ممکن است خانواده‌ها گزینهٔ حمایتی بعد از طلاق باشند. در این فیلم، نیز الی از انتخاب خود سرخورده و ناراضی است، اما طبق سنت، شاید بتوان گفت اختیاری برای قطع این رابطه ندارد. چنانچه سپیده از قول الی به فشارهای وارده به الی از سمت خانواده و نامزدش به‌منظور جدایی این رابطه اشاره می‌کند. درواقع خانواده الی مخالف این جدایی هستند و نامزدش نیز بر این رابطه پافشاری دارد.

---

۱. در این مقاله آمده است که امروزه ۸۰درصد طلاق‌ها به تقاضای زنان واقع می‌شود.

فرهادی در فیلم‌هایش نشان می‌دهد هرچند زنان می‌توانند به منزلهٔ سوژه‌ای فعال و دارای هویت فردی در جامعه حضور داشته باشند و برای زندگی‌شان تصمیمی مستقلانه بگیرند، نباید فراموش کرد که اغلب تصمیمات زنان در گفتمان فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران باید از کانال تصمیمات مردانه عبور کند و زنان در «تضاد بین استقلال و وابستگی» قرار دارند؛ مثلاً، این امر در فیلم *جدایی نادر از سیمین* در عنوان فیلم مشهود است. درواقع هرچند زن (سیمین) خواهان جدایی است، اما عنوان فیلم این‌گونه تداعی می‌کند که مرد (نادر) خواستار طلاق است. این امر به این مسئله که زنان حق طلاق ندارند و برای طلاق و حضانت فرزندان به اجازهٔ همسر نیاز دارند، برمی‌گردد.

گسترش عقلانیت، فردگرایی و تمایل به زندگی مستقل و شخصی یکی دیگر از مظاهر مدرنیته است که در فیلم‌ها شاهدش هستیم. در *جدایی نادر از سیمین*، حضور زن فعال و خواستار جدایی از روزمرگی، خواستار مهاجرت و مواجهه و درگیری فعال با مانعی چون قانون حضانت از فرزند و حضور هاله‌ای از تردید در مورد خیانت الی به نامزدش (به‌رغم اینکه اکثر خیانت‌ها از سوی مردان به زنان است)، نشانه‌هایی از فردگرایی است. بینش فردگرایانه به عنوان یکی از شالوده‌های فرهنگ مدرن نهاد خانواده را نیز به‌شدت تحت‌تأثیر قرار داده است. ولی به نظر می‌رسد جامعه از طرفی تحت سیطرهٔ «فردگرایی افراطی» و از طرف دیگر «وابستگی شدید به خانواده» قرار گرفته است. در چنین شرایطی، گاهی اختلالاتی در روابط خانوادگی به وجود می‌آید. امروزه، روابط اعضای خانواده، و به‌خصوص روابط زناشویی، در دنیای مدرن سست شده است و هر یک از اعضای خانواده خواسته‌های فردی خود را دنبال می‌کنند، ولی سرنوشت آدم‌ها به‌هم گره خورده است. سیمین در جدایی، قصد دارد از نادر جدا شود و اهدافی دارد، ولی تحقق خواستهٔ فردی سیمین به مشکلات همسرش (نادر) بستگی دارد. در فیلم *دربارهٔ الی*، الی بدون مداخلهٔ خانواده، خودش تصمیم می‌گیرد که حضور «خودِ مدرن» و رشد فردگرایی نمایان است، ولی در اینجا نیز سرنوشت هم‌سفران به هم گره خورده است و همگی در اضطرارند. شاید فرهادی می‌خواهد بگوید که جامعهٔ ایران در حال گذار به مدرنیته است، ولی هنوز برای جامعهٔ ایران «فردگرایی کامل» محقق نشده است.

خشونت علیه زنان

دنیای الی و سپیده از سلطهٔ تنهایی به‌منزلهٔ جزء لاینفک زندگی روزمره در دنیای مدرن نشان دارد. مرگ الی در گوشهٔ سرد و بی‌روح سردخانه در درون کاوری زیپ‌شده، تنهاییِ انسان مدرن در دم مرگ است. *دربارهٔ الی* نشان می‌دهد که تا چه اندازه تراژدی مدرن با شدتی سرسام‌آور و با خشونت هولناکی، زندگی را سخت‌تر و تهی‌تر از همیشه کرده است.

انسان مدرن در ته‌مایه‌های بی‌جان و نحیف حیات زیر ضربه‌ها و مصایب معیشت در حال

ضجه و تهوع است. زندگی در این جهان سراسر در زیر سایهٔ خودکشی و طلاق و کلبی مسلکی و آنومی و تجرید است [۱، ص۹۳].

در فیلم *چهارشنبه‌سوری*، خشونت به شکلی همزاد با عدم‌امنیتی مطرح می‌شود که در سراسر فیلم به چشم می‌آید. نمای درشت از خانهٔ مرتضی با شیشه‌ای شکسته و سپس بازنمایی دست باندپیچی‌شدهٔ او در منزل، مبین حضور عنصر خشونت در فیلم است. پرخاش‌ها و عصبانیت‌ها در سراسر فیلم دیده می‌شود. در طول فیلم، با کتک‌کاری سیمین توسط مرتضی و به دنبال آن کتک‌کاری امیرعلی توسط مژده، شاهد خشونت هستیم.

وقتی مرتضی مژده را می‌شناسد، به سمت خیابان می‌رود. چراغ سبز شده و ماشین‌ها و موتورها با شتاب از خیابان می‌گذرند. مرتضی به سوی مژده می‌آید. مژده با دیدن مرتضی مبهوت می‌ماند و به‌محض اینکه مرتضی به او می‌رسد، کشیدهٔ محکمی به‌صورتش می‌زند. مژده عقب‌عقب می‌رود، پایش لق می‌خورد و به جوی آب می‌افتد. لباسش خیس و گلی می‌شود. مرتضی به مژده می‌گوید: «دارم می‌گم اینجا چی می‌خوای زنیکه کثافت؟»

در فیلم *دربارهٔ الی* نیز، به‌رغم وجود شوخی‌ها، خنده‌ها و بذله‌گویی‌هایی که در لحظه‌های اول سفر غالب است، سرشار از خشونت‌ها و بددهن‌هایی است که در روز دوم سفر به شکل مسلط رفتار مسافران مبدل می‌شود. سپیده نقطهٔ ثقل خشونت‌هاست. شاید بتوان گفت هم «خشونت فیزیکی» زمانی که همسرش امیر او را کتک می‌زند و هم «خشونت روانی» زمانی که همسر و دوستانش او را مورد سؤال قرار می‌دهند. برای مثال، شهره سپیده را مورد سؤال قرار می‌دهد که «من گفتم بیایم شمال؟، من این خانوم رو دعوت کردم؟ من گفتم بیایم ویلای کنار آب؟ من نذاشتم برگرده تهران؟» سپیده را مقصر می‌داند. درواقع، سپیده است که می‌بایست مورد بی‌مهری و خشونت قرار می‌گرفت، کسی که از نبودن ویلای مناسب گرفته تا مرگ الی را می‌توان به او نسبت داد. بخش دیگر خشونت را دیگر هم‌سفران در فقدان الی به شکلی نمادین به روی صحنه می‌آورند؛ از تخطئهٔ الی گرفته تا محکوم‌کردن همدیگر. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* نیز، در روابط حجت و راضیه خشونت دیده می‌شود. حجت خیلی زود عصبانی می‌شود، دستِ بزن دارد. توانایی کنترل رفتار خود را ندارد و با همسرش بداخلاقی می‌کند. به‌طورکلی، می‌توان گفت، در فیلم‌های مطالعه‌شده مردان در رویارویی با مشکلات از ابزار و راه‌حل «خشونت علیه زن» استفاده می‌کنند.

مناسبات جنسیتی و روحیهٔ مردسالارانه به زنان

ایدئولوژی سازندهٔ ذهنیت و هویت زنانه در درون مناسبات نابرابر جنسیتی، ایدئولوژی «مردسالاری» است. مردسالاری، زنان را در متون رسانه‌ای به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که علایق و ارزش‌ها و منافع مردان را به زیان منافع و علایق زنان تداوم بخشد و چیرگی جنس مذکر بر جنس مؤنث را تضمین کند [۴۱، ص۱۵۱]. در این دیدگاه، مردان، به‌وسیلهٔ زورگویی‌های

آشکار یا غیرمستقیم از طریق آداب و رسوم و سنت‌ها و نیز به کمک زبان، آموزش، لباس، برچسب و در قالب تقسیم کار، تعیین می‌کنند که زنان چه وظیفه‌ای دارند و چه نقش‌هایی را باید یا نباید بازی کنند تا همواره تحت سیطرهٔ جنسیتی باقی بمانند [۵۶، ص۵۷].

در فیلم *دربارهٔ الی...*، روحیه‌ای مردسالارانه مشهود است؛ هرچند در تصمیم‌گیری‌ها رأی‌گیری می‌شود و درواقع نظر جمع مطرح است، می‌بینیم که وقتی احمد نظر نازی را از اینکه در ویلای لب دریا بمانند می‌پرسد؛ می‌گوید: «هر چی آقامون بگه» یا بحث‌هایی که بعد از گم‌شدن الی بین شهره و پیمان صورت می‌گیرد، نگاه مردسالارانهٔ پیمان راجع به زن دیده می‌شود و طبق گفتهٔ خودش «تا بیست سال دیگر هم، چنین است». سپیده نیز مورد خشونت همسرش واقع می‌شود. باید مدام پاسخ‌گوی کارها و اعمال و اشتباهات خود باشد و مکرراً سوژهٔ نگاه خیرهٔ مردان است.

مناسبات جنسیتی به‌روشنی در فیلم *جدایی نادر از سیمین* نیز دیده می‌شود. فرهادی این مناسبات را در خانوادهٔ طبقهٔ پایین (خانوادهٔ حجت) بیش از طبقهٔ متوسط شهری نشان می‌دهد. در خانوادهٔ نادر، سیمین آزاد است. ترمه دوچرخه دارد. خانم قهرایی هم از نظر شغلی، نوع حجاب و پوشش، داشتن سرمایه‌های اجتماعی، ماشین و موارد دیگر نشان می‌دهد که از همان طبقهٔ سیمین است و خواسته‌های برابری و آزادی‌خواهانه دارد. درمقابل، روابط قدرت و نابرابری جنسیتی شدیدی در زندگی و خانوادهٔ راضیه، حجت و سمیه و خواهر حجت دیده می‌شود. راضیه استقلالی از خودش ندارد، ولی سیمین شغل دارد و مستقل است. نادر از خشونت‌هایی چون فریادزدن و کتک‌زدن خانواده‌اش استفاده نمی‌کند،و لی حجت به‌راحتی جوش می‌آورد و دستِ بزن هم دارد (نه‌تنها نسبت به همسر خودش، بلکه این خشونت را حتی نسبت به خواهرش نیز نشان می‌دهد). حجت زنان خانوادهٔ نادر را نیز به خشونت تهدید می‌کند. در فیلم *جدایی نادر از سیمین*، زنان فیلم (سیمین، ترمه و خانم قهرایی) در معرض خطر مردان (حجت) هستند.

ناامنی روان‌شناختی زنان

بی‌اعتمادی و وجود ناامنی در جامعه برای زنان یکی از تم‌های کلیدی فیلم‌های فرهادی است. در فیلم *چهارشنبه‌سوری* در شرکت خدماتی که روحی کار می‌کند، صحبت از دختری می‌شود که شب سوار ماشین غریبه‌ای شده و گم شده است. همهٔ این صحنه‌ها احساسی را در مخاطب ایجاد می‌کند که در جامعه‌ای زندگی می‌کند که دیگر امنیت در آن از بین رفته است و ناامنی اخلاقی همهٔ شهر را فرا گرفته است. علاوه بر این، در شرکت خدماتی، پیرمردی اصرار دارد با زن پیر خود همراه باشد. در صحبت‌های مرتضی و روحی، روحی این حادثه را محصول خفاش شب می‌داند و به مرتضی می‌گوید که خفاش شب یک نفر نیست، بلکه خیلی زیاد است.

مرتضی: چه می‌دونی تو این شهر چه خبره. نگاه کن.

روحی: اتفاقاً هفتهٔ پیش بود یکی از دخترای شرکتمون دیر از کار می‌آد. تو راه گم می‌شه. پیداش هم نکردن هنوز. بچه‌های شرکت می‌گفتن کار خفاش شبی چیزیه...

مرتضی: بابا اون رو که گرفتن.

روحی: می‌دونم، ولی خوب یکی دو تا که نیستن، زیادن.

مدرنیته با همهٔ مظاهر زیبایی‌اش، پیچیدگی‌ها و اضطراب‌هایی به دنبال دارد که زنان نیز با آن مواجه می‌شوند. به بیان گیدنز، جهانی که امروزه در آن زندگی می‌کنیم جهان دلهره‌آور و خطرناکی است [۳۴، ص۱۰]. فرهادی درخصوص تم مرکزی فیلم *چهارشنبه‌سوری* در یادداشتی در مجلهٔ *فیلم* اشاره می‌کند که زندگی در محیطی که اعتمادنکردن شرط عقل است و اعتمادورزیدن بی‌احتیاطی، آرام‌آرام ناامنی روانی را موجب خواهد شد. در طول فیلم، این احساس ناامنی در زندگی آدم‌های فیلم، حتی در چهاردیواری محل زندگی‌شان، به چشم می‌آید. منشأ این ناامنی و بی‌اعتمادی به یکدیگر مسئله‌ای است که از فرهنگ و زندگی شهری و تنوع و تکثر ارتباطات فردی و اجتماعی نشئت می‌گیرد. درواقع، موضوعی که فیلم سعی دارد نشان دهد، امنیت روانی آدم‌هاست [۳۶، ص۱۹]. در فیلم *چهارشنبه‌سوری*، ناامنی برای زنان در جامعه بسیار مشهود است و فرهادی در مواردی این موضوع را نمایش می‌دهد؛ مثلاً، نمایش سختی‌های زندگی مجردگونه و تنهایی سیمین، مزاحمت‌های پسر همسایه برای روحی و قضاوت‌های راننده تاکسی در مورد مژده[۱]، عدم وجود امنیت برای زنان در جامعه را تداعی می‌کند.

چهارشنبه‌سوری، زنان را به‌واسطهٔ نیاز به امنیت برای حضور در اجتماع، وابسته به مردان تصویر می‌کند. نمود بارز چنین صحنه‌ای جایی است که سیمین تصمیم می‌گیرد راهش را از مرتضی جدا کند و از ماشین او پیاده می‌شود. لحظه‌ای از این جدایی نمی‌گذرد که با افتادن ترقه‌ای کنار پایش، دچار ترس و اضطراب می‌شود و به دنبال مرتضی برمی‌گردد؛ نمایی که او در آن تنها و مستأصل به خیابانی می‌نگرد که لحظاتی پیش مرتضی آنجا را ترک کرده است. این در حالی است که سیمین زنی پخته است که تنها زندگی می‌کند و طبیعتاً نمی‌تواند آن‌قدر دل‌نازک باشد. این‌گونه رفتارها نمادی از سختی‌های زندگی یک زن تنها در جامعهٔ امروز ماست که شاید دلیلی باشد برای اینکه سیمین فیلم *چهارشنبه‌سوری* را به سمت رابطه‌هایی هرچند موقتی و پنهانی می‌کشاند.

---

۱. راننده تاکسی که بعد از کتک‌کاری مرتضی، مژده را سوار کرده است، به مژده می‌گوید: «من ظهر تا حالا دو بار از این خط رد شدم، شما همین جور واسادی کنار خیابون. بالاخره ده نفر بی‌غیرت‌ان، صد نفر بی غیرت‌ان، یه باغیرت هم مثل اون بابا پیدا می‌شه خونش جوش می‌آد دیگه. باز اون خدابیامرز زنده بود یه شهر نویی بود هرکی این‌کاره بود راحت می‌رفت اونجا عزاماتمش رو می‌گرفت تموم می‌شد...

بحث و نتیجه‌گیری: زن در کشاکش «سنت» و «مدرنیته»[۱]

سیمون دوبوار، در کتاب *جنس دوم*، می‌نویسد: «زنان، زن زاده نمی‌شوند بلکه به صورت زن درمی‌آیند» [۱۰، ص۱۳]؛ این بدان معناست که زن‌بودن یک برساخت اجتماعی است و در حقیقت امری است که از سوی جامعه و نظام اجتماعی بر زن تحمیل می‌شود. زنانگی برساختی اجتماعی- فرهنگی است که در کشاکش تغییرات اجتماعی- فرهنگی و مدرنیزاسیون مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد. می‌توان گفت، «زن‌بودن» امری پویا و انعطاف‌پذیر است که به صورت بازاندیشانه دائم در حال تغییر است. یکی از متونی که بازنمایی زنان و مسائل مربوط به آنان در آن ظاهر می‌شود، فیلم‌های سینمایی است. همراه تغییرات اجتماعی، فرهنگی و تحولات ارزشی و نگرشی در جامعهٔ ایرانی، سینما نیز برساخت تازه و متفاوتی از زنان ارائه می‌دهد. یافته‌های تحقیق نشان داد فیلم‌های مطالعه‌شده بازنمایی‌ای از زنان با مقولاتی چون «برساخت زن مدرن در آمیخته به سنت؛ تضاد استقلال و وابستگی زنان؛ دروغ‌گویی و پنهان‌کاری زنان، خشونت علیه زنان؛ حضور مناسبات جنسیتی و روحیهٔ مردسالارانه نسبت به زنان؛ و ناامنی روان‌شناختی زنان» به تصویر می‌کشند و این مقولات درنهایت مقولهٔ هسته‌ای «زن در کشاکش سنت و مدرنیته» را خلق می‌کنند.

فرهادی در فیلم‌هایش از طرفی برساخت جدیدی از زنان ارائه می‌دهد و به معنای زنانگی وسعت می‌بخشد و تاحدودی آن را تغییر می‌دهد. در فیلم‌های مطالعه‌شده، زنان با ویژگی‌هایی مدرنی چون داشتن تحصیلات دانشگاهی، آرایش و پوشش مدرن، مستقل، فردگرا، دارای سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگی بالا به تصویر کشیده می‌شوند. ویژگی‌هایی که حاکی از حضور و مشارکت زنان در عرصه‌ای فراتر از قلمروی خصوصی خانه و خانواده است؛ یعنی حضور زنان در عرصهٔ عمومی. به دنبال تحولات عینی در عرصهٔ عمومی زنان و رشد تحصیلات، اشتغال و استقلال اقتصادی زنان، شاهد تحولات ارزشی و نگرشی در زنان امروزی نیز هستیم؛ نگرش‌هایی که موجب افزایش استقلال و قدرت‌طلبی زنان و تقاضاهای جدید در اجتماع و خانواده می‌شود. در فیلم‌های مطالعه‌شده، نوعی «فردگرایی افراطی» بین زنان و مردان در زندگی خانوادگی حاکم است. این موضوع نشان‌دهندهٔ نوعی نگرش ابزاری در فضای مدرنیته است که چنین نگرشی حتی به روابط شخصی و خانوادگی سرایت کرده است و افراد در زندگی روزمره دچار نوعی فردگرایی خودخواهانه شده‌اند. ولی فرهادی از طرف دیگر نشان می‌دهد هرچند زنان می‌توانند به‌منزلهٔ «سوژه‌ای فعال و دارای هویت فردی و استقلال» در جامعه حضور داشته و برای زندگی‌شان تصمیم مستقلی بگیرند، نباید فراموش کرد که اغلب تصمیمات

---

۱. با الهام از حسین کچوییان (۱۳۸۴) در کتاب *تطورات گفتمان‌های هویتی ایران*: ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد.

زنان در گفتمان فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ ایران باید از کانال تصمیمات مردانه عبور کند و زنان در «تضاد بین استقلال و وابستگی» قرار دارند. درواقع، مردان در مرکز جهان اجتماعی هستند و زنان در حاشیهٔ این جهان قرار دارند. در فیلم‌های بررسی‌شده، نگاه‌های سنتی و مردسالارانه، که همچنان در جامعه به زنان مسلط است، بازنمایی می‌شود؛ اینکه یک زن متأهل چه روابط و مناسباتی باید در جامعه داشته باشد. زنان بازنمایی‌شده در فیلم‌های فرهادی سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بالایی دارند، اما در کنار این توانمندی‌ها همچنان تحت نفوذ و سیطرهٔ مردان و اسیر قید و بندهای جامعهٔ سنتی‌اند. درواقع، زنان در زیست‌جهان مدرن در کشاکش روابط و مناسبات سنتی و مدرن زندگی می‌کنند. بازنمایی تضاد استقلال و وابستگی زنان و حضور «فردگرایی افراطی» از یک‌سو و «وابستگی شدید به خانواده (از جمله مردان خانواده)»، می‌تواند حکایت از این داشته باشد که جامعهٔ ایران در حال گذار به مدرنیته است، ولی هنوز برای جامعهٔ ایران «فردگرایی کامل» محقق نشده است و زنان همچنان در کشاکش نقش‌های سنتی و مدرن در زیست‌جهان مدرن در حال کنش و عمل‌اند.

زن در سینمای اصغر فرهادی به‌منزلهٔ نوعی «سوژهٔ فعال» برساخت شده است، ولی سوژه‌ای که هویت واحد و مستقلی ندارد و همچنان وابسته و در انقیاد «مردان» است. زنان همواره به‌منزلهٔ افرادی وابسته به مردان بازنمایی شده‌اند که همواره به کمک و حمایت مردان نیاز دارند؛ مثلاً فعال‌بودن زنان در فیلم *دربارهٔ الی*... مشکل ایجاد کرده و مردان باید به دنبال درست‌کردن آن باشند. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* نیز، به دنبال اقدام به جدایی زن مدرن، یعنی سیمین، است که اتفاقات بدی رقم خورده است. در فیلم‌های فرهادی، زنان مدرن همچنان در موقعیت‌های سخت زندگی با کلیشه‌های جنسیتی به تصویر کشیده شده‌اند؛ زن به‌عنوان فردی که در موقعیت‌های سخت عقب‌نشینی می‌کند یا کنار گذاشته می‌شود (مثل سپیده در *دربارهٔ الی*)، از سختی‌های زندگی و شرایط سخت میدان اجتماعی فرار می‌کند (مثل سیمین در *جدایی نادر از سیمین*)، بازنمایی شده است. فرهادی تضاد موجود در جامعهٔ ایران را به‌خوبی نشان داده است. زنان امروزه اگرچه سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بالایی دارند و در برخی از شاخص‌ها پیشرفت کرده‌اند، همچنان در جامعه و خانواده تابع، در حاشیه و وابسته به مردان‌اند. درواقع، زنان بازنمایی‌شده در فیلم‌های اصغر فرهادی «زنان در کشاکش سنت و مدرنیته» هستند؛ یعنی زنانی که در ظاهر مدرن شدند و مظاهر مدرن را در خود دارند، ولی همچنان خصوصیات و شاخصه‌های زن سنتی را در جامعه بر دوش می‌کشند. زنان فیلم‌های فرهادی به صورت صرف ویژگی‌های مدرنیته را ندارند و در زندگی همچنان اسیر سنت‌ها هستند و به‌طور کامل سنت‌ها را نادیده نمی‌گیرند. زنان فیلم‌های فرهادی آمیخته‌ای از سنت و مدرن‌اند. به نظر می‌رسد ساختار سنتی خانواده و مردسالاری حاکم بر این ساختار، همچنان نفوذ و سلطهٔ خود را حفظ کرده است، زیرا با افزایش تحصیلات، اشتغال و آگاهی زنان

همچنان شاهد در حاشیه بودن زنان در خانواده هستیم. زن مدرن همچنان در جامعه تحت فشار سنت‌ها و قوانین موجود است و به نظر می‌رسد سرمایهٔ اجتماعی و اقتصادی‌اش در خانواده مانعی برای برخورداری او از حقوق جدید نمی‌شود و همچنان اقتدار و سلطهٔ مرد در جامعه حاکم است. در همین کشاکش‌هاست که زنان امروزه بیشتر از گذشته خواستار ترکیب نقش‌های سنتی و مدرن‌اند؛ به‌طوری‌که از طرفی پایبند سنت‌ها و وظایف سنتی خود (مادری و همسری) بوده و از طرف دیگر، با کسب سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خواهان برعهده گرفتن نقش‌های اجتماعی در جامعه‌اند.

منابع

[۱] اباذری، یوسف (۱۳۷۷). *خرد جامعه‌شناسی*، تهران: طرح نو.

[۲] استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ‌عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

[۳] بخارائی، احمد؛ علیخواه، فردین؛ نباتی‌شاغل (۱۳۹۴). «واکاوی سوژهٔ زن در فضای گفتمانیِ سینمای ایران (تحلیل گفتمان موردی فیلم‌های *لیلا*، *دوزن* و *جدایی نادر از سیمین*)»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۷، ش ۱، ص۱۷ـ۳۶.

[۴] بهنام، جمشید (۱۳۸۳). *تحولات خانواده*، ترجمهٔ جعفر پوینده، تهران: ماهی.

[۵] تاکی، علی؛ آذری، غلامرضا (۱۳۹۳). «روایت زن در آثار سینمایی بهرام بیضایی (فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌ها)»، فصل‌نامهٔ *جامعه، فرهنگ، رسانه*، س ۳، ش ۱۰.

[۶] چیل، دیوید (۱۳۸۸). *نگرش جامعه‌شناختی به خانواده‌ها در دنیای امروز*، ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی، تهران: شرکت نشر نقد افکار.

[۷] حبیب‌پورکتابی، کرم؛ طالبی، سحر؛آهنگران، محمد (۱۳۹۲). «بازنمایی اشتغال زنان و نقش آن در ساختار خانواده (مطالعهٔ موردی: سریال‌های *دلنوازان* و *همسایه‌ها*)»، فصل‌نامهٔ *مطالعات سبک زندگی*، س ۲، ش ۳، ص۶۹ـ۱۰۴.

[۸] حسن‌پور، آرش؛ یزدخواستی، بهجت (۱۳۹۴). «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران»، *فرهنگ ارتباطات*، دورهٔ ۱۶، ش ۶۴، ص۳۳ـ۶۸.

[۹] خالق‌پناه، کمال؛ رضایی، مرضیه (۱۳۹۳). «عاملیت غیرجنسی زنانه در میانهٔ تقابل‌های ساختاری: برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دورهٔ ۶، ش اول، ص ۹۱ـ ۱۱۳.

[۱۰] دوبووار، سیمون (۱۳۸۸). *جنس دوم*، ترجمهٔ قاسم صنعوی، ج ۲، تهران: توس، چ ۸.

[۱۱] راودراد، اعظم (۱۳۸۰). «تغییرات نقش زنان در جامعه و تلویزیون»، *پژوهش زنان*، دورهٔ اول، ص۱۳۳ـ۱۵۶.

[۱۲] راودراد، اعظم؛ زندی، مسعود (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، *رسانهٔ جهانی*، ش ۲.

[۱۳] راودراد، اعظم؛ صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۵). «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۶، ص۳۱ـ۵۶.

[۱۴] راودراد، اعظم؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲). «سپیده یا الی...؟ خوانش انتقادی فیلم *دربارهٔ الی*»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۹، ش ۳۱.
[۱۵] رحمتی، محمدمهدی؛ سلطانی، مهدی (۱۳۸۳). «تحلیل جامعه‌شناسانهٔ مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۲، ش ۳.
[۱۶] رستگارخالد، امیر (۱۳۸۳). *خانواده، کار و جنسیت*، تهران: شورای فرهنگی اجتماعی زنان و خانواده.
[۱۷] رشیدی، طلا؛ ملک‌حسینی، عباس (۱۳۹۳). «مدرنیته و تأثیر آن بر هویت‌یابی زنان در فضاهای عمومی شهری (مورد مطالعه: پارک ائل‌گلی تبریز)»، *پژوهش‌های جغرافیای برنامه‌ریزی شهری*، دورهٔ ۲، ش ۳، ص۳۴۳ـ۳۷۰.
[۱۸] رضایی، محمد؛ کاظمی، عباس (۱۳۸۷). «بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی»، *تحقیقات فرهنگی ایران*، دورهٔ اول، ش ۴، ص۹۱ـ۱۱۸.
[۱۹] ساروخانی، باقر؛ رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۳). «زنان و بازتعریف هویت اجتماعی»، مجلهٔ *انجمن جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ ۵، ش ۲، ص۱۳۳ـ۱۶۰.
[۲۰] سلطانی گردفرامرزی، مهدی (۱۳۸۳). «زنان در سینمای ایران»، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ش ۱۸، ص۸۷ـ۹۸.
[۲۱] سلطانی گردفرامرزی، مهدی (۱۳۸۵). «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، دورهٔ ۴، ش ۱ـ۲، پیاپی ۱۴، ص۶۱ـ۹۱.
[۲۲] شریعتی مزینانی، سارا؛ مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰). «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن)»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۳، ش ۲، ص۳۵ـ۵۴.
[۲۳] صادقی فسائی؛ کریمی، شیوا (۱۳۸۴). «کلیشه‌های جنسیتی سریال‌های تلویزیونی ایرانی سال ۱۳۸۲»، *پژوهش زنان* (زن در توسعه و سیاست)، دورهٔ ۳، ش ۳.
[۲۴] صادقی فسائی، سهیلا؛ شریفی ساعی، محمدحسین (۱۳۹۰). «بازنمایی ازدواج در سریال‌های تلویزیونی (تحلیل نشانه‌شناختی پنج سریال ایرانی پربیننده در دو دههٔ ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰)»، *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۷، ش۲۲، ص۶۷ـ۹۰.
[۲۵] عابدی‌نیا، نسرین؛ بوالهری، جعفر؛ نقی‌زاده، محمدمهدی (۱۳۹۴). «مقایسهٔ عوامل زمینه‌ساز تقاضای طلاق برحسب جنسیت»، *مطالعات روان‌شناختی*، دورهٔ ۱۱، ش اول، ص۱۴۱ـ۱۷۷.
[۲۶] علی‌احمدی، امید (۱۳۸۸). *تحولات خانواده در صد سال اخیر*، تهران: مرکز.
[۲۷] علیخواه، فردین؛ باباتبار، احسان؛ نباتی شغل، امین (۱۳۹۳). «زن به‌مثابهٔ سوژهٔ شناسا (تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)»، *پژوهش زنان*، دورهٔ ۵، ش ۱۰، ص۵۹ـ۸۷.
[۲۸] فروتن، یعقوب (۱۳۹۲). «چالش‌های خانوادهٔ معاصر و نوگرایی با تأکید بر طلاق در فرایند گذار جمعیتی»، *مسائل اجتماعی ایران*، س ۴، ش ۲، ص۱۰۵ـ۱۲۹.
[۲۹] فیلیپ، کسل (۱۳۸۳). *چکیدهٔ آثار آنتونی گیدنز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ققنوس.
[۳۰] کاظمی، عباس؛ ناظر فصیحی، آزاده (۱۳۸۶). «بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری تلویزیونی»، *پژوهش زنان (زن در توسعه و سیاست)*، دورهٔ ۵، ش اول، ص۱۳۷ـ۱۵۳.
[۳۱] کاظمی‌پور، شهلا (۱۳۸۵). «تحولات اخیر و آیندهٔ وضعیت اشتغال و بیکاری در ایران با تأکید بر

وضعیت اشتغال زنان»، *نامهٔ انجمن جمعیت‌شناسی ایران*، دورهٔ اول، ش اول، ص ۲۰ـ۴۲.
[۳۲] کچوییان، حسین (۱۳۸۴). *تطورات گفتمان‌های هویتی ایران: ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد*، تهران: نی.
[۳۳] گاردنر، ویلیام (۱۳۸۶). جنگ علیه خانواده، ترجمهٔ معصومه محمدی، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
[۳۴] گیدنز، آنتونی (۱۳۸۴). *پیامدهای مدرنیت*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: مرکز.
[۳۵] گیویان، عبدالله؛ سروی‌زرگر، محمد (۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، *تحقیقات فرهنگی*، ش ۸، ص ۱۴۷ـ۱۷۷.
[۳۶] محمدپور، احمد؛ ملک‌صادقی، مریم؛ علیزاده، مهدی (۱۳۹۱). «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعهٔ موردی: فیلم‌های *سگ‌کشی*، *چهارشنبه‌سوری* و *کافه‌ترانزیت*)»، *فصل‌نامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۸، ش ۲۹.
[۳۷] مظفری، افسانه؛ نیک‌روح متین، فرزانه (۱۳۸۸). «تحلیل محتوای فیلم *دوزن* به کارگردانی تهمینه میلانی با رویکرد به زن»، *پژوهش‌نامهٔ علوم اجتماعی*، س ۳، ش ۲، ص ۱۷۱ـ۱۹۸.
[۳۸] موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ لیلیان، شبنم (۱۳۹۴). «چگونگی بازنمایی زنان سنتی و مدرن در آگهی‌های تلویزیونی ایران (از مهر ۱۳۹۰ تا مهر ۱۳۹۱)»، دوفصل‌نامهٔ *جلوهٔ هنر*، دورهٔ ۷، ش ۱، ص ۱۳ـ۲۲.
[۳۹] مهدی‌زاده، سید محمد؛ اسمعیلی، معصومه (۱۳۹۱). «نشانه‌شناختی تصویر زن در سینمای حاتمی‌کیا»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۴، ش ۲، ص ۸۵ـ۱۰۵.
[۴۰] مهرگان، نادر؛ موسائی، میثم؛ رضائی، روح‌الله (۱۳۹۰). «تحولات اشتغال زنان در ایران با استفاده از تحلیل انتقال سهم»، *رفاه اجتماعی*، س ۱۱، ش ۴۰، ص ۹۳ـ۱۰۵.
[۴۱] میشل، آندره (۱۳۸۹). *پیکار با تبعیض جنسی*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نقش نگاه.
[۴۲] میرزایی، حسین (۱۳۸۴). «بررسی جامعه‌شناختی فردگرایی در ایران»، پایان‌نامهٔ دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران.
[۴۳] میلنر، اندرو (۱۳۸۵). *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: ققنوس.
[44] Alexander, Victoria D (2003). *Sociology of the Arts*, London: Blackwell publishing.
[45] Ayob, Asma (2009). "The Changing Construction of Women Characters in Popular Hindi-language Cinema from 1970 to 2007.", http://hdl.handle.net/10539/7064.
[46] Bufkin, J. (2003). The Representation of Ethno-racial Minorities and Women in Modern Movies. available in (www. ingenta. com).
[47] Edgar, Andrew & Sedgwick, Peter. (2007) .*Cultural Theory: The Key Concepts*, Second Edition, Routledge, published in the Taylor & Francise Library.
[48] Gayen, Kaberi (2015). "Women, War and Cinema:Construction of Women in the Liberation War Films of Bangladesh", *French Journal for Media Research* [enligne], vol 3, PP 1- 25.
[49] Gupta, Shashwat Bhushan & Gupta, Suraksha (2013). "Representation of social

issues in cinema with specific reference to Indian cinema: case study of Slumdog Millionaire",The Marketing Review, 2013, Vol. 13, No. 3, pp. 271-282.

[50] Hall, Stuart (2003). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, London: Sage Publication

[51] Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage in association with the Open University.

[52] Hans, V. Basil (2014). "Women Portrayal in the Media – From Sex Roles to Social Construction and Beyond", Available at SSRN: http://ssrn.com/abstract=2375510.

[53] Hsiu-Fang Hsieh , Sarah E. Shannon.(2005). "Three approaches to qualitative content analysis", *qualitative health recerch*, Vol. 15 No. 9, pp 1277-1288.

[54] Jenkins, Claire (2009). Family entertainment: representations of the American family in contemporary Hollywood cinema. PhD thesis, University of Warwick.

[55] Patton,MQ(2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*.Thousand Oaks:CA:Sage.

[56] Rich, Adrienne.(1995). *of Woman Born:Motherhood as Experience and Institution*, Virago Press Ltd. London.

[57] Smith, Jeff (2012). "gender representation in Hollywood films, normalizing male dominance in films",This report was conducted by Chloe Beighley and Jeff Smith.

[58] Thomas, David R. (2006). "A General inductive approach for Analyzing Qualitative Evaluation Data" , *American Journal of Evaluation*. Vol27. No. 2, PP 237- 246.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی