پژوهش زنان، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۸۳: ۴۰-۷

تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران

محمد مهدی رحمتی، مهدی سلطانی

چکیده: تاریخ پر فراز و نشیب سینمای ایران با «جنسیت» و «مناسبات جنسیتی» گره خورده است. تغییراتی که سینمای ایران در عرصه جنسیت تجربه کرده یکی از پدیده‌های مهمی است که نشان از رشد و تحول اجتماعی دارد. مناسبات جنسیتی تنیده شده در فضای دراماتیک فیلمهای سینمای ایران صورت‌هایی را سامان داده است که در بستر تحولات اجتماعی بار سنت و مدرنیته را به دوش می‌کشند. در این تحقیق با استفاده از نظریهٔ فمینیسم لیبرال و با بهره‌گیری از تکنیک تحلیل محتوا، قرائت فمینیسم و مدرنیته در سینمای ایران مورد بررسی قرار گرفته است. افزون براین، وضعیت مدرنیته در جامعه ایران از طریق کاوش در بازنمایی مناسبات جنسیتی در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب اسلامی دنبال شده است.

فرضیه اصلی تحقیق این است که مناسبات جنسیتی در سینمای ایران از صورت پدرسالارانه در سالهای اولیه پس از انقلاب، به صورت برابری‌طلبانه در سینمای سالهای اخیر تغییر یافته است. یافته‌های تحقیق ضمن تأیید فرضیه در غالب مناسبات جنسیتی، می‌تواند به معنای غلبه‌ی نوعی تجربه مدرنیته در فضای جامعه ایرانی تفسیر شود.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، پدرسالاری، جامعه‌شناسی، جنسیت، سینما، فمینیسم، مدرنیته

مقدمه

جامعه ما دیری است که در کشاکش امواج متلاطم و سهمگین سنت و مدرنیته غوطه می‌خورد. مسایل و تجربه‌های اجتماعی ویژه و کم‌نظیری که نسل کنونی جامعه ما از سر می‌گذراند، ما را به نقطه‌ای کشانده است که ناگزیر از طرح پرسش مدرنیته برای هر مسئله اجتماعی هستیم. پرسشی که جامعه‌شناسان کلاسیک در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با آن دست به گریبان بودند(زیمل۱۳۸۰، ولف۲۰۰۰، گیدنز۱۹۹۲). در میان همه موضوعاتی که جامعه‌شناسی با آنها سر و کار داشته است،

موضوعاتی اساسی وجود دارند که بهتر نمایانگر تحولات اجتماعی و فرهنگی و همچنین نشانگر گذر جامعه از وضعیت سنتی به مدرن هستند. موضوع روابط زنان و مردان یکی از این موضوعات است که جامعه‌شناسان غالباً در مباحث خود به آن پرداخته و تغییر در الگوهای کنش آن را در بستر تحولات اجتماعی دنبال کرده‌اند.

قلمرو الگوها و اشکال کنش متقابل زنان و مردان چنان گستره وسیعی از زندگی اجتماعی و حیات روزمره را در بر می‌گیرد که هرگونه تغییری در آن می‌تواند به عنوان یکی از شاخص‌های تغییرات کلان در سطح لایه‌های زیرین اجتماعی محسوب شود، لایه‌های دیرپایی که تغییر در آنها می‌تواند نمایانگر تغییرات مثبت و بنیادی به نفع مدرنیته باشد. با این چشم انداز، نگاه به مدرنیته از منظر روابط زن و مرد هنگامی معنای ملموستر و دقیقتری می‌یابد که از دریچه نگاه مدرن‌ترین هنر، یعنی سینما بدان نگریسته شود. این دریچه، چشم‌اندازی است که تحقیق ما را به مطالعات فرهنگی پیوند می‌زند و دستیابی به جواب پرسش اولیه تحقیق را فراهم می‌کند.

سینما به عنوان یک هنر مدرن و برتر(استریناتی،۱۳۸۰: ۱۲۱) نسبت به دیگر هنرها «با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد»(دووینیو،۱۳۷۹: ۶) و از این جهت می‌تواند بازنمای مسایل و واقعیات زندگی انسانی و شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد؛ چرا که سینما به قول بنیامین« از یک‌سو فهم ضروریات حاکم بر زندگی‌مان را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر، فضای کنش گسترده و فارغ از انتظاری را برای ما فراهم می‌سازد»(بنیامین،۱۹۳۶: ۲۱). از این نظر، مطالعه سینما به عنوان یک عنصر فرهنگی و اجتماعی، می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی کنونی‌مان برساند. لایه‌هایی که ما را ناگزیر از طرح پرسش مدرنیته در مقطع کنونی ساخته‌اند. پاسخ به پرسش مدرنیته جز از طریق کنار زدن این لایه‌ها و دستیابی به عمق حیات روزمره اجتماعی به کمک فرهنگ میسر نیست. چنین هدفی در مطالعه ما، از طریق کاوش وضعیت بازنمایی روابط متقابل زنان و مردان در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب اسلامی دنبال می‌شود. فرض «بازنمایی»[1] در این مطالعه، بیانگر تحلیلی جامعه‌شناسانه است که نشان از ارتباط سینما با وضعیت اجتماعی‌اش دارد. این فرضیه بر آن است که «رسانه‌ها ارزشهای اجتماعی حاکم در یک جامعه را منعکس می‌کنند»(استریناتی،۱۳۸۰: ۲۴۳). به این

---

[1] . representation

ترتیب، با اختیار کردن این فرض، می‌توان به شناخت ارزشهای حاکم اجتماعی و فرهنگی از طریق مطالعه مناسبات زنان و مردان در سینما نائل شد. شناختی که در پرتو خود مسایل بسیاری را می‌تواند روشن کند. از این چشم انداز، فرض بازنمایی برای این مطالعه فرضیه‌ای مهم و بنیادی است، چرا که بر پایه آن است که می‌توان مشاهدات اشکال سنتی و مدرن مناسبات دو جنس در سینما را به وضعیتهای اجتماعی سنتی و مدرن پیوند داد.

روابط زنان و مردان، که این مقاله می‌کوشد بازنمایی آن را در سینما بررسی کند جنبه‌های مختلفی دارد. اما آنچه در این مطالعه دنبال می‌شود تحلیل صورت‌ها یا اشکال جامعه‌شناسانه این روابط است که در گستره‌ی کنش متقابل آنها بر پرده سینما نمود می‌یابد. از این نظر، کوشش در راه شناخت صورتهای روابط متقابل دو جنس، ریشه در جامعه‌شناسی صوری زیمل دارد با این تفاوت که صورت‌هایی که این مطالعه در پی آنها است، صورتهای زیملی نیست؛ بلکه صورتهایی است که گرایشهای فمینیستی دارد.

با اتخاذ رویکرد فمینیستی در این مطالعه، مفهوم «جنسیت[1]» وارد تحلیل ما می‌شود. مفهومی که نقشی اساسی در این مطالعه ایفا می‌کند و در پرتو خود، مفهوم «مناسبات جنسیتی[2]» را در این تحقیق روشن می‌کند. تحلیل روابط قدرت و هویت در گستره‌ی مناسبات دو جنس آن چیزی است که مفهوم جنسیت در دسترس فمینیست‌ها می‌گذارد. ابزار تحلیلی که به ما امکان می‌دهد اشکال مورد نظر خود را برای تحلیل روابط جنسیتی در فیلمهای سینمایی به کار گیریم. اشکالی که به تحلیل ما از سنت و مدرنیته پیوند می‌یابد.

مطابق تعریف، جنسیت به آن جنبه از تفاوتها و ویژگیهای زن و مرد مربوط می‌شود که منشاء «روانشناختی، فرهنگی و اجتماعی»(گیدنز،۱۳۷۴: ۱۷۵) دارند. بدین معنا، جنسیت از مفهوم «جنس[3]» که به «تفاوتهای زیست‌شناختی»(فریدمن،۱۳۸۱: ۱۹) و طبیعی اشاره دارد، متمایز می‌گردد. از این چشم‌انداز، دو شکلی که این مطالعه می‌کوشد در بازنمایی مناسبات زنان و مردان در سینما بیابد، دو شکل «پدرسالارانه» و «فمینیستی» است. دو شکلی که نماینده دو جریان اجتماعی کاملاً متضاد یعنی سنت و مدرنیته در ایران کنونی هستند: صورت پدرسالارانه روابط جنسیتی نماینده دنیای سنتی و پیشامدرن و

---

[1]. gender
[2]. relationship Gender
[3]. sex

صورت فمینیستی نماینده عصر مدرن است. در صورت غلبه یک صورت بر صورت دیگر در فیلمهای سینمایی، می‌توان وضعیت جامعه را بر اساس نمایندگان اجتماعی آنها یعنی سنت و مدرنیته تحلیل نمود. این تیپولوژی می‌تواند ما را در تحلیل مناسبات جنسیتی حاکم بر سینمای امروز ایران یاری رساند. در واقع ظهور برخی فیلمهای دارای گرایش فمینیستی در اواخر دهه‌ی هفتاد این سؤال را در پی می‌آورد که آیا واقعاً در تصویر مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب تغییری به وجود آمده است؟ مشاهده‌ی چنین تغییری بنابر استدلال این تحقیق، می‌تواند شاخصی برای امید ما به تعمیق آرمان‌های مدرنیته در ایران کنونی باشد. مدرنیته‌ای که این بار در شکل تغییر مناسبات زنان و مردان در سینما بازنمایی می‌شود. بنابراین پرسش های اصلی این تحقیق چنین است:

۱- چه اشکالی از روابط جنسیتی در فیلمهای سینمایی پس از انقلاب مشاهده می‌شود؟ فیلمهای سینمای ایران در مناسبات جنسیتی کنشگران خود اشکال پدرسالارانه را بازنمایی می‌کنند یا فمینیستی را؟ در صورت مشاهده هر دو شکل پدرسالارانه و فمینیستی، غلبه با کدام صورت است؟ آیا تفاوت معناداری میان میزان مشاهده این دو صورت در فیلمها وجود دارد؟

۲- صورت غالب روابط جنسیتی در سینمای ایران چه نسبتی با شرایط اجتماعی سنتی و مدرن دارد؟

۳- در صورت مشاهده تغییر در شکل مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب، چنین تغییری چه معنای جامعه‌شناسانه از منظر مدرنیته بر آن متصور است؟

ادبیات پژوهش و چارچوب نظری

تاریخ پر فراز و نشیب سینمای ایران با «جنسیت» و «مناسبات جنسیتی» گره خورده است. تغییراتی که سینمای ایران در عرصه جنسیت تجربه کرده، یکی از پدیده‌های مهمی است که نشان از رشد و تحول اجتماعی دارد. مناسبات جنسیتی تنیده شده در فضای دراماتیک فیلمهای سینمای ایران، اشکالی را سامان داده است که در بستر تحولات اجتماعی، بار سنت و مدرنیته را به دوش می‌کشند. صورت «پدرسالارانه»ی روابط جنسیتی، سنت دیرینه سینمای ایران از زمان ظهور اولین فیلمهای آن بر پرده برده است(صدر۱۳۸۱،مرادی کوچی۱۳۸۰). اما تغییر شکل این روابط در سینمای پس از انقلاب،

موضوعی است که امروزه توجه بسیاری از صاحب نظران را به خود جلب کرده است(راود راد۱۳۷۹، صدر۱۳۸۱، مرادی کوچی۱۳۸۰). به خصوص اینکه چنین تغییر شکلی در پیوند با بالندگی و موفقیت سینمای ایران در عرصه‌های بین‌المللی بوده است. ظهور برخی «فیلمهای فمینیستی» در یک دهه اخیر، چگونگی وضعیت مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب را مناقشه برانگیز کرده است.

این تحلیلگران سینما، که معمولاً ارزیابی‌شان از مناسبات جنسیتی سینمای ایران صبغه‌ای ژورنالیستی دارد بر دو دسته‌اند. برخی از آنها بر این باورند که به رغم ظهور برخی بارقه‌های تفکر فمینیستی در سینمای ایران، سنت دیرینه‌ی تفکر پدرسالارانه همچنان سیطره دارد(مرادی کوچی،۱۳۸۰)، و برخی دیگر معتقدند که تداوم حضور این بارقه‌ها، برعکس نشان از پایان سیطره پدرسالاری و آغاز عصری نو در سینمای ایران دارند(راود راد۱۳۷۹، صدر۱۳۸۱). در این میان عمده‌ترین نقص در کار همه آنها نقائص نظری و روشی بوده که اعتبار آنها را با تردید مواجه ساخته است.

از این گذشته در همه کارها، تحلیل مناسبات جنسیتی در سینمای ایران از بستر موضوع زنان می‌گذرد و نفس موضوع مناسبات جنسیتی در کنش متقابل مردان و زنان در هیچکدام از کارهای انجام شده پیشین صورت نگرفته است. در این مطالعه، برخلاف مطالعات پیشین، خود تعامل‌ها و مناسبات جنسیتی موضوع قرار گرفته و سعی شده است به شکلی روشمند و فارغ از نقائص گذشته به اشکال این مناسبات پرداخته و تغییرات در آنها به سنت و مدرنیته پیوند داده شود.

فمینیسم، فرهنگ و رسانه‌های جمعی

تحلیل مناسبات جنسیتی در قلمرو فرهنگ یکی از اصلی‌ترین طرح‌های پژوهشی در نظریه فمینیستی معاصر بوده است. فمینیست‌ها با تحلیل جنبه‌های فرهنگی کوشیده‌اند مناسباتی را تشخیص دهند که از طریق آنها ارزش‌ها و هنجارهای مردسالارانه در جامعه بازتولید شده و تداوم می‌یابد. در این میان رسانه‌های جمعی به عنوان یکی از مهمترین منابع تولید فرهنگ در جوامع مدرن، همواره مورد نقد و تحلیل فمینیستی قرار گرفته است.

پژوهشگران فمینیست با تکیه بر مفاهیم و ابزار تحلیلی نظری، وضعیت زنان در جامعه را مورد مطالعه قرار داده و تلاش کرده‌اند مناسبات جنسیتی پدرسالارانه در این محصولات فرهنگی را به نقد بکشند. از نظر فمینیست‌ها در فرهنگ عامه و رسانه‌های جمعی، معمولاً «زنان به عنوان ابژه‌ها یا موجودی ابزاری و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند. در حالی که این بازنمایی ربطی به زندگی پیچیده زنان

ندارد. همچنین به نظر آنها در فرهنگ توده‌ای، زنان به عنوان مخاطبین، شنوندگان و بینندگان فرآورده‌های فرهنگی نادیده گرفته می‌شوند. بدین‌سان زنان هم در نظریه‌های فرهنگی و هم در فرهنگ توده‌ای به عنوان مقوله‌ای اجتماعی نادیده گرفته و به حاشیه رانده شده‌اند. یکی از نقدهای عمده‌ی فمینیسم نسبت به فرهنگ رسانه‌ای و توده‌ای، درباره‌ی غیاب گفتمانی زنان در تولید فرهنگی است. استدلال کلی فمینیسم در نقد رسانه‌های جمعی را می‌توان در اندیشه «فنای نمادین زنان» خلاصه کرد. به نظر فمینیست‌ها، سازندگان فرهنگ توده‌ای، علایق و نقش زنان در تولید فرهنگی را نادیده گرفته‌اند و زن را از عرصه فرهنگ غایب شمرده یا صرفاً به بازنمایی وی به عنوان موجودی تابع در نقش‌های جنسی‌پرداخته‌اند»(بشیریه،۱۳۷۹: ۱۱۴).

تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی از نظر فمینیست‌ها در جهت حمایت و تداوم تقسیم کار جنسی و تقویت مفاهیم پذیرفته شده درباره‌ی «زنانگی[1]»و«مردانگی[2]» به کار می‌رود. رسانه‌ها با «فنای نمادین زنان» به ما می‌گویند که زنان باید در نقش همسر، مادر، کدبانو و غیره ظاهر شوند و در یک جامعه پدرسالار، سرنوشت زنان به جز این نیست. بازتولید فرهنگی نحوه ایفای این نقش‌ها را به زنان می آموزد و سعی می‌کند آنها را در نظر زنان طبیعی جلوه دهد(استریناتی،۱۳۸۰: ۲۴۲).

از نظر فمینیست‌ها چنین تصویری از زنان در رسانه‌های جمعی، دارای وجهه‌ای ایدئولوژیک برای تداوم مناسبات مردسالارانه بوده است. تاکمن، «فنای نمادین زنان» در رسانه‌های جمعی را در ارتباط با «فرضیه بازتاب» می‌داند. براساس این فرضیه رسانه‌های جمعی «ارزش‌های حاکم در یک جامعه را منعکس می‌کنند. این ارزش‌ها نه به اجتماع واقعی، بلکه به «بازتولید نمادین» اجتماع، یعنی به نحوی که میل دارد خود را ببیند، مربوط هستند. تاکمن معتقد است که اگر موضوعی به این صورت متجلی نشود، «فنای نمادین» صورت می‌گیرد: محکوم شدن و ناچیز به حساب آمدن یا عدم حضور که به معنی فنای نمادین است»(استریناتی،۱۳۸۰: ۲۴۳).

بنابراین در عمل این فرایند کلی به معنای این است که مردان و زنان در رسانه‌های جمعی به صورتی بازنمایی شده‌اند که با نقش‌های کلیشه‌ای فرهنگی که در جهت بازسازی نقش‌های جنسیتی سنتی به کار می‌روند، سازگاری دارند. معمولاً مردان به صورت انسان‌هایی مسلط، فعال، مهاجم و مقتدر

---

[1] . Feminity
[2] . Masculinity

به تصویر کشیده می‌شوند و نقش‌های متنوع و مهمی را که موفقیت در آنها مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می کنند. در مقابل زنان معمولاً تابع، منفعل، تسلیم و کم اهمیت هستند و در مشاغل فرعی و کسل‌کننده‌ای که جنسیت‌شان، عواطف‌شان و عدم پیچیدگی‌شان به آنها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند. رسانه‌ها با نشان دادن مردان و زنان به این صورت بر ماهیت نقش‌های جنسی و عدم برابری جنسی صحه می‌گذارند(استریناتی،۱۳۸۰: ۲۴۶).

بدین گونه، فمینیست‌ها مدعی می‌شوند رسانه‌های جمعی «نقش بازنمایی کلیشه‌ها یا تصورات قالبی جنسیتی را به عهده می‌گیرند. یکی از نکات قطعی درباره صفات یا خصیصه‌های مربوط به کلیشه‌ها یا تصورات قالبی این است که برای صفاتی که به مردان منسوب می‌شود، بیش از صفاتی که به زنان نسبت می‌دهند اهمیت قایل می‌شوند. قدرت، استقلال، تمایل به خطرپذیری در برابر ضعف، زودباوری و تأثیر پذیری غالباً مثبت تلقی می‌شوند. این تفاوت در ارزش‌هایی که با صفات مردانه و زنانه تداعی شده است، ممکن است تا حد زیادی به نوعی برچسب مربوط باشد که به برخی خصوصیات زده می‌شود... شیوه اطلاق معانی روانشناختی به برخی از رفتارهای خاص تا حدی تعیین می‌کند که این رفتارها تا چه حد مثبت یا منفی پنداشته می‌شوند»(کولومبورگ،۱۳۷۸: ۲۹-۲۸).

برای مثال، «بررسی‌های ده سال اخیر[1] نشان داده است تصویر زن و مرد در تلویزیون به شدت کلیشه‌ای است: مردان بیشتر با اعتماد به نفس، خشن و ستیزه‌جو هستند، حال آن که زنان ضعیف و وابسته‌اند و ظاهری جذاب دارند. دورکین و اختر پی بردند زنان فقط در ۱۴ درصد از برنامه‌های سرشب نقش اول را بازی می‌کنند. در آن صورت هم اغلب کمتر از سی سال دارند و نقش‌شان محدود است: مادر، زن خانه دار، پرستار و منشی. زنان را به ندرت در تلاش برای تلفیق ازدواج و شغل و حرفه خود می‌بینیم»(گرت،۱۳۸۰: ۴۸).

به این ترتیب فمینیست‌ها همچنان که نابرابری جنسیتی و فرودستی زنان در سطح جامعه را مورد نقد و سؤال قرار می‌دهند، در سطح فرهنگ عامه نیز مناسبات ناعادلانه، غیر منصفانه و استثمارگرانه میان زنان و مردان را رد می‌کنند و خواهان تصویری برابری‌طلبانه و مثبت از زنان و روابطشان با مردان در رسانه‌های جمعی می‌شوند. چنین تحلیل‌هایی که بر رویکرد فمینیسم لیبرال متکی است خواهان کنار

۱- کتاب گرت در دهه ۱۹۹۰ نوشته شده است.

گذاشتن مناسبات سنتی پدرسالارانه و برآمدن مناسبات برابری‌طلبانه میان زنان و مردان در قلمرو فرهنگ و تولیدات فرهنگی هستند. بر این اساس اولین چیزی که در نقد فمینیستی از فرهنگ به چشم می‌خورد، انتقاد از ارزش‌ها و الگوهای فرهنگی خاصی است که به عنوان زنانگی و مردانگی به مخاطبان ارائه می‌شوند. ارزشهایی که در قالب «زنجیره‌ی بزرگی از تمایلات دو قطبی همچون طبیعت-فرهنگ، بدن-ذهن، احساس-عقل، هیجان-منفعت، خاص-عام، واقعی-انتزاعی و دنیای خانه-دنیای کار و سیاست»(مک‌لالین،۱۹۹۹: ۳۲۷) ارایه می‌شود. از نظر فمینیست‌ها زنان و مردان با در افتادن در این قطب‌بندی فرهنگی، عملاً در برابر یکدیگر موقعیت فرودست و فرادست می‌یابند.

با چنین پیش زمینه‌ای فمینیست‌ها به نقد و تحلیل مناسبات جنسیتی در سینما می‌پردازند. آنها در تحلیل وضعیت جنسیت در سینما به تحلیل‌های مشابهی نظیر آنچه در تحلیل سایر رسانه‌های جمعی مشاهده شد، رسیده‌اند. با چنین رویکردی در این تحقیق، به تحلیل محتوای مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب در ایران پرداخته خواهد شد تا از نظر جامعه‌شناسانه، اشکال حاکم بر این مناسبات به وضعیت مدرنیته در ایران پیوند زده شود.

مفاهیم پژوهش

پرسش آغازین این تحقیق این بوده است که مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب به چه شکل بوده است و آیا تغییری در صورت این مناسبات دیده می‌شود؟ فرضیه اصلی تحقیق این است که مناسبات جنسیتی در سینمای ایران از صورتی پدرسالارانه در سالهای اولیه پس از انقلاب، به صورتی فمینیستی در سینمای سالهای اخیر تغییر یافته است. بر این اساس بخش حاضر اختصاص به تعریف مفاهیم به کار رفته برای انجام تحقیق دارد.

جنسیت: جنسیت به آن جنبه‌هایی از تفاوت میان زن و مرد باز می‌گردد که به لحاظ اجتماعی برساخته می‌شود(مارشال،۱۹۹۸: ۲۵۰). در حقیقت، جنسیت به تفاوت‌های روانشناختی، اجتماعی و فرهنگی مردان و زنان مربوط می‌شود(گیدنز،۱۳۷۴: ۱۷۵). جنسیت بر نوعی تقسیم سلسله مراتبی میان زنان و مردان اشاره دارد که هم در نهادهای اجتماعی و هم در اعمال اجتماعی جای می‌گیرد. بنابراین جنسیت، پدیده‌ای ساختاری اجتماعی است، همچنین در سطح کنش متقابل هر روزه تولید، تعامل و نگاه داشته می‌شود. در جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، هنوز هم جنسیت توسط زنان و مردان به عنوان

کانون هویت فردی شناخته می‌شود(جکسون و اسکات،۲۰۰۲: ۲-۱). جنسیت در سطح خرد به هویت و شخصیت فردی، در سطح نمادین، به ایده‌های فرهنگی و تصورات قالبی مردانگی و زنانگی و در سطح کلان و ساختاری به تقسیم کار جنسی در نهادها و سازمانها و روابط قدرت باز می‌گردد (مارشال،۱۹۹۸: ۲۵۰).

مناسبات جنسیتی: منظور روابطی است که در ساختار روایی فیلم بر محور جنسیت و تفاوتهای جنسیتی کنشگران شکل می‌گیرد. این روابط به نوعی، شکلی از کنش متقابل میان دو جنس را نیز با خود دارد. این مناسبات در همه‌ی ابعاد خود در پرتو کنش متقابل دو جنس معنا می‌یابد.

مناسبات جنسیتی پدرسالارانه: منظور مناسباتی است که بر مبنای نابرابری جنسیتی و سلطه مردان بر زنان شکل گرفته باشد و این شامل همه سطوح، ابعاد و شاخصه‌های مناسبات جنسیتی می‌شود.

مناسبات جنسیتی فمینیستی: این مناسبات بنابر رویکرد لیبرال، شامل روابطی می‌شود که بر مبنای برابری و رفع تبعیض جنسیتی استوار باشد. منظور از برابری، برابری در فرصت‌ها و موقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی و ... است.[۱]

مناسبات جنسیتی معمولاً در سه سطح فردی، ساختاری و نمادین شکل می‌گیرند که در اینجا نیز به بررسی همین سه سطح در فیلمهای سینمایی پرداخته خواهد شد.

سطح فردی

سطح فردی شامل مناسباتی می‌شود که بر مبنای تفاوتهای فردی غیر بیولوژیک میان دو جنس صورت می‌گیرد. در این سطح، تفاوتهای جنسیتی شامل ابعاد مختلف شخصیت فردی کنشگران مرد و زن می‌شود. از آنجا که این ابعاد براساس کنش‌ها و تأثیرات متقابل زنان و مردان به وجود می‌آید، مورد بررسی جامعه شناسانه قرار می‌گیرد و در این تحقیق برای تحلیل مناسبات جنسیتی در سینما به کار گرفته می‌شود.

«**شخصیت**»: منظور از شخصیت، مجموعه ویژگیهای کم و بیش ثابت فرد بنابر تشخیص و قضاوت دیگران است که فرد را از آنها جدا می‌کند. در این مورد فرض گرفته می‌شود که این ویژگیها در

۱- تعریف مناسبات جنسیتی، مناسبات جنسیتی پدرسالارانه و مناسبات جنسیتی فمینیستی با الهام از چارچوب نظری ارائه شده‌اند.

سراسر زمان‌ها و مکان ها حفظ می‌شود و مبنای رفتار قرار می‌گیرد(مارشال،۱۹۹۸: ۴۸۸). در این تحقیق از روش «تفریدی[1]» برای مفهوم سازی و سنجش شخصیت استفاده خواهد شد. این روش بر تحلیل و توصیف فرد به عنوان موجودی یگانه با شخصیتی مشخص که باید به عنوان یک کل توصیف شود، تمرکز دارد(مارشال،۱۹۹۸: ۴۸۹). بر این اساس، برخی ویژگی‌های شخصیتی متعارف بر مبنای تقابل‌های دو تایی نظیر فعال- منفعل، نیرومند- ضعیف، مستقل- وابسته، عقلانی- عاطفی، تأثیر پذیر- تأثیر گذار و ... به صورت تیپ‌های شخصیتی در این تحقیق ارایه و شخصیت کنشگران زن و مرد فیلمهای سینمایی براساس آنها تحلیل خواهد شد. این تیپولوژی شخصیتی می‌تواند برای ما نوع مناسبات جنسیتی(پدرسالار- فمینیستی) در فیلم را بازنمایی کند.

سطح ساختاری

مناسبات جنسیتی در این سطح شامل روابطی می‌شود که در سطح ساختاری و نهادی میان کنشگران زن و مرد شکل می‌گیرد. این سطح شامل ابعاد زیر می‌شود:

۱) بعد تقسیم کار جنسیتی: این اصطلاح به نقش‌های جنسیتی ویژه برای مردان نان آور و زنان خانه‌دار باز می‌گردد. تقسیم تخصصی کار برحسب جنسیت، معمولاً با جدایی محل کار از خانه پیوستگی دارد(مارشال،۱۹۹۸: ۵۹۷). این امر عملاً دو حوزه یا قلمرو اجتماعی را از هم جدا می‌کند که شامل قلمرو عمومی کار و سیاست و قلمرو خصوصی خانه می‌شود. جدایی خانه از کار، معمولاً به عنوان بنیادی برای تقسیم جنسیتی سنتی کار دیده شده است. بدین معنا که زنان اختصاصاً به جهان خصوصی خانه و مردان اختصاصاً به جهان عمومی کار و سیاست پیوند داده شده‌اند و این مسئله پیامد تسلط مناسبات پدرسالارانه بر روابط جنسیتی بوده است.

شاخص چنین امری در گسترهٔ مناسبات دو جنس، تفاوت در نوع کارهای و وظایفی است که معمولاً توسط زنان و مردان انجام می‌شود. بدین صورت که به طور سنتی زنان به خانه‌داری و تربیت فرزند می‌پردازند و مردان به عنوان سرپرست و نان آور خانواده کارهایی انجام می‌دهند که مرتبط با شغل آنها در بیرون از خانه تصور می‌شود. بنابراین موقعیت شغلی زنان و مردان نیز در دایره‌ی تقسیم کار جنسیتی

---

[1] . Ideographic

قرار می‌گیرد. تقسیم کار جنسیتی در مناسبات پدرسالارانه اساساً مبتنی بر کار خانگی برای زنان و کار بیرون از خانه برای مردان است.

۲) **بعد قدرت:** میزان قدرت، به توانایی هر کدام از دو جنس برای رسیدن به خواسته‌ها و اهداف خود مربوط می‌شود. شاخص‌های این توانایی در روابط دو جنس شامل قدرت تصمیم‌گیری و قدرت ستیزه کردن با دیگری می‌شود. قدرت تصمیم‌گیری شامل توانایی تصمیم‌گیری در امور مهم زندگی مثل امورشغلی، خانوادگی، تحصیلی، ازدواج و... است، به طور کلی هر هدف و خواسته‌ای که فرد در زندگی دارد. قدرت ستیزه‌گری عبارت از توانایی فرد برای اعمال خشونت و یا مقابله با آن در جریان ستیزه با دیگری است. این شاخص شامل طیفی از رفتارهای فردی همچون سکوت و اطاعت، مقاومت و اعمال خشونت و سرپیچی در جریان ستیزه با دیگری می‌شود. در این میان، روابط مبتنی بر سلطه میان دو جنس به عنوان یکی از ابعاد روابط قدرت برای پژوهش مهم بوده است. منظور از سلطه در اینجا توانایی اعمال قدرت بر دیگری و وادار کردن او به انجام برخی کارها است. این حکمرانی و سلطه ممکن است از طریق پذیرش اجباری یا غیراجباری طرف مقابل اعمال شود. در روابط دو جنس، شیوه‌های اعمال اقتدار می‌تواند به شکل خواهش کردن، دستور دادن و تحمیل باشد.

خواهش، دستور و تحمیل در اینجا به عنوان شیوه‌های فردی رسیدن به اهداف و خواسته‌ها از طریق امتیازگیری از دیگران تعریف می‌شود. در بررسی مناسبات جنسیتی، این اشکال به عنوان شیوه‌هایی درک می‌گردد که توسط یک جنس برای امتیازگیری از جنس دیگر در جهت رسیدن به خواسته‌ها و اهداف شخصی به کار می‌رود.

خواهش، به خواستن یک چیز(خدمات وکمک و...) با حالت تمناگرانه از فرد دیگر گفته می‌شود. این خواهش در فیلم می‌تواند در قالب هرگونه درخواست اعم از درخواست پول، خدمات و کمک به گونه‌ای آرام و تمناگرانه نشان داده شود. از نظر ما در نفس خواهش، نوعی حالت عجز پنهان است که نشان از وابستگی یک نفر به دیگری دارد. در بررسی فیلم، این حالت از طریق درخواست‌هایی که یکی از دو جنس برای رسیدن به خواسته‌ای از جنس دیگر خواهش و التماس می‌کند، مشاهده می‌شود.

از سوی دیگر، نوع خشونت به کار رفته توسط زنان و مردان، نیز شاخصی برای وضعیت مناسبات جنسیتی است. خشونت را می‌توان از نظر مفهومی به عنوان کنشی که از جانب فرد یا افرادی و از روی اراده و آگاهی، به منظور آسیب رساندن فیزیکی یا روحی ـ روانی به دیگری یا دیگران انجام می‌پذیرد، در

نظر گرفت(رحمتی،۱۳۸۱: ۱۲۹). خشونت جنسیتی از این نظر به کنش یا رفتارهایی گفته می‌شود که از سوی یک جنس به منظور آسیب روانی یا فیزیکی به جنس مخالف به کار گرفته می‌شود. بنابراین خشونت منجر به آسیب می‌تواند در سه سطح زبانی، فیزیکی و نمادین اتفاق افتد که هر کدام از آنها از جهت شدت خشونت و زمینه آن با هم می‌توانند متفاوت باشند. شدت خشونت بر حسب آسیب فیزیکی یا روانی به طرف مقابل می‌تواند برحسب گونه‌های ملایم، نسبی و شدید طبقه‌بندی شود.

بررسی خشونت جنسیتی در فیلم، به بررسی زمینه‌ای که آن خشونت در اتفاق می‌افتد نیز نیاز دارد. منظور از بررسی زمینه درک معنا و قضاوتی است که آن زمینه به ذهن متبادر می‌شود. زمینه جهت‌گیری مثبت و منفی متن را مشخص می‌کند. برای مثال در یک صحنه از فیلم ممکن است زن دست به کنش خشونت‌آمیز بزند اما زمینه کنش طنز و کمدی باشد و عملاً این رفتار زن را نه به معنای قدرت زن، بلکه تمسخر او بکار برده شود.

سطح نمادین

مناسبات جنسیتی نمادین به کنش‌ها و موضوعاتی گفته می‌شود که به شکل نمادین تصورات قالبی مربوط به زنانگی و مردانگی را بازنمایی می‌کند. دو اصطلاح متضاد مردانگی و زنانگی به شیوه‌های متمایز عمل و احساس نزد مردان و زنان مربوط می‌شوند، به طور دقیق، ویژگی‌هایی که تفاوت‌ها را از طریق تداعی انفعال، وابستگی و ضعف برای زنان و فعالیت، استقلال و قدرت برای مردان صورت‌بندی می‌کنند(مارشال ،۱۹۹۸: ۴۸۹). دو شاخص عمده‌ی مناسبات جنسیتی نمادین، موضوع دیالوگ‌های کنشگران زن و مرد و فضاهای کنش آنها در فیلم است.

موضوع دیالوگ: دیالوگ افراد در یک متن می‌تواند نمادی برای مناسبات حاکم در آن متن باشد. لذا در این تحقیق کلیه محتوای کنشگران زن و مرد در فیلم براساس تقسیم بندی پنجگانه‌ی موضوعات شخصی و خانوادگی، موضوعات اجتماعی، موضوعات اقتصادی، موضوعات علمی و آموزشی تقسیم‌بندی و محاسبه می‌شوند.

فضای کنش: به مکان‌هایی گفته می‌شود که کنش افراد در آنها صورت می‌گیرد. فضا دارای سه بعد مکان، اشیاء و کنش است. فضاها در فیلم می‌توانند نماد مناسبات جنسیتی حاکم بر فیلم باشند. در مناسبات پدرسالاری، فضاها جنسیتی شده هستند. بدین معنا که به طور سنتی و عرفی برخی فضاها مختص به زنان یا مردان است. فضاهای عرفاً سنتی برای زنان شامل خانه، آشپزخانه و برای مردان محل

کار، محیط‌های شهری و عمومی(خیابان، پارک و...)، محیط‌های ورزشی، میدان جنگ و... است. این فضاها در چارچوب کنش متقابل زن و مرد تحلیل می‌شوند.

فرضیه‌های پژوهش

ـ از نظر کمی حضور زنان در فیلم‌های سینمایی سالهای اخیر نسبت به اوایل انقلاب افزایش یافته است.

ـ موقعیت شغلی زنان در مقایسه با مردان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب، از نوع موقعیت سنتی خانه‌داری به سوی تصدی موقعیت‌های شغلی غیرسنتی در بیرون از خانه و منزلت‌های شغلی فرادست گرایش داشته است.

ـ وضعیت تحصیلی زنان در مقایسه با مردان در فیلم‌های سینمایی، برحسب زمان ارتقاء یافته است.

ـ فضاهای کنش مردان و زنان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از نوع فضاهای سنتی، جنسیتی و پدرسالارانه به نوع فضاهای غیرجنسیتی و مدرن تغییر یافته است.

ـ فعالیت‌های جنسیتی در سینمای پس از انقلاب از نوع فعالیت‌های سنتی پدرسالارانه به سوی فعالیت‌های غیرسنتی و غیرجنسیتی تغییر کرده است.

ـ شکل مطالبات جنسیتی و مناسبات قدرت میان زنان و مردان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از شکل مردسالارانه به برابری جنسیتی تغییر کرده است.

ـ نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از نوع شخصیت‌پردازی زن سنتی به نوعی شخصیت‌پردازی فمینیستی تغییر یافته است.

ـ نوع شخصیت‌پردازی مرد نقش اول در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از نوع شخصیت‌پردازی عرفاً مردانه به نوعی شخصیت‌پردازی عرفاً غیرمردانه تغییر یافته است.

روش تحقیق

فرایند پژوهش حاضر بر تقسیم‌بندی دو گرایش یا تیپ ایدآل در عرصه مناسبات جنسیتی استوار بوده است: پدرسالار و فمینیستی. هدف از برگرفتن این تیپولوژی، تعیین گرایش مسلط مناسبات جنسیتی در سینمای پس از انقلاب براساس صورت‌های آن بوده است. یعنی، همسانی‌های ساختاری قابل اطلاق

به محتوای کنش متقابل اجتماعی. بنابراین تعریف و با در نظر گرفتن رویکرد نظری تحقیق، می‌توان محتوای مناسبات جنسیتی در هر عرصه‌ای را به دو صورت پدرسالار و فمینیستی تقسیم کرد. برای سنجش این دو صورت مناسبات جنسیتی در فیلمهای سینمایی، چندین شاخص عمده در نظر گرفته شده است که هر کدام از آنها از جمع چندین مقوله و متغیر در فرایند تحقیق به دست آمده است که بعداً بدان اشاره خواهد شد. پشتوانه منطقی شاخص‌ها و متغیرهای تحقیق، از یک سو مناسبت آنها با وضعیت مدرنیته و تقابل دنیای مدرن- دنیای سنتی و از دیگر سو، بار نظری مفهوم جنسیت و تقابل مفهومی دنیای مردانه- دنیای زنانه است. از آنجا که بنابر رویکرد نظری، شرایط مدرنیته با فمینیسم و حضور زنان در قلمرو عمومی پیوند می‌خورد، و مردسالاری ویژگی عمده شرایط سنتی پیشامدرن تلقی می‌شود، بنابراین متغیرهای اصلی تحقیق، براساس این الگوی نظری ساخته و پرداخته می‌گردد. این مسئله به خصوص در مورد فعالیت‌های کنشگران زن و مرد و فضاهای حضور آنها در فیلم جنبه تحلیلی‌تری می‌یابد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

جامعه آماری

از آنجا که هدف اصلی این پژوهش پیگیری تغییرات در صورت مناسبات جنسیتی سینمای ایران بوده، سینمای پس از انقلاب به دو دوره‌ی زمانی ۶ ساله یعنی «۱۳۶۰ تا ۱۳۶۵» و «۱۳۷۷ تا ۱۳۸۲» تقسیم شده و از هر دوره تعدادی فیلم به عنوان نمونه انتخاب شده‌اند. جامعه آماری در این تحقیق، تمام فیلم‌های سینمایی ایرانی ساخته شده در دو دوره مذکور بوده، که در ضمن، در ساختار روایی آنها هم زنان و هم مردان حضور داشته‌اند. حجم نمونه با توجه به کاربری تحلیل محتوا و محدودیت زمانی تحقیق، ۱۴ حلقه فیلم بوده، که از این میان ۶ فیلم از دوره اول و ۸ فیلم از دوره دوم برگرفته شده است.

اسامی فیلم‌های نمونه برحسب دوره زمانی

دوره‌های زمانی	نام فیلم
دوره اول: ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۵	آفتاب‌نشین‌ها(۱۳۶۰) ساخته مهدی صباغ زاده
	دادا(۱۳۶۱) ساخته ایرج قادری
	شیلات(۱۳۶۲) ساخته رضا میرلوحی
	گلهای داودی(۱۳۶۳) ساخته رسول صدر عاملی
	سمندر(۱۳۶۴) ساخته محمود کوشان
	اجاره‌نشین‌ها(۱۳۶۵) ساخته داریوش مهرجویی
دوره دوم: ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۲	مرد عوضی(۱۳۷۷) ساخته محمدرضا هنرمند
	شوخی(۱۳۷۸) ساخته همایون اسعدیان
	شوکران(۱۳۷۹) ساخته بهروز افخمی
	پر پرواز(۱۳۸۰) ساخته خسرو معصومی
	من ترانه ۱۵ سال دارم(۱۳۸۱) ساخته رسول صدر عاملی
	شب‌های روشن(۱۳۸۲) ساخته فرزاد مؤتمن
	زیر پوست شهر(۱۳۷۹) ساخته رخشان بنی اعتماد
	واکنش پنجم(۱۳۸۲) ساخته تهمینه میلانی

روش نمونه‌گیری

روش نمونه‌گیری در این تحقیق، بدین صورت بوده که برای دو دوره شش ساله اول و دوم، از هر سال یک نمونه تصادفی از فیلمهای ساخته شده در آن سال گرفته شده که مجموعاً ۱۲ فیلم(برای هر دوره ۶ فیلم) به طور تصادفی برای تحلیل انتخاب گردیده است. در ضمن، برای مقایسه بهتر، برای دوره دوم ۲ فیلم دیگر به روش نمونه‌گیری هدفمند[1] از میان فیلم‌های ساخته شده توسط کارگردانان زن موسوم به ژانر(گونه) زنانه و فمینیستی انتخاب شده است.

[1] . Purposive sampling

روش گردآوری اطلاعات

با توجه به رویکرد پژوهش، برای بررسی جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در فیلمهای سینمایی، از روش «تحلیل محتوا» استفاده شده است. بدین صورت که ابتدا بنابر متغیرهای مقوله‌بندی شده در بخش مفهوم‌سازی پرسشنامه معکوسی طراحی شده و سپس براساس آن فیلم‌های سینمایی انتخاب شده تحلیل محتوا شده است. در پرسشنامه تحلیل محتوا، هر یک از متغیرها برای شخصیت‌های زن و مرد فیلم به طور جداگانه محاسبه و شمارش می‌شود تا از این طریق، تفاوت‌ها و نابرابری‌های میان دو جنس مشخص گردد. در فرایند تحلیل فیلم، واحد تحلیل یا شمارش هر یک از متغیرها، «صحنه» بوده است. صحنه بنابر تعریف، به مجموعه نماهایی گفته می‌شود که در فیلم در یک مکان و یک زمان اتفاق می‌افتد.

روش تجزیه و تحلیل داده‌ها

در مرحله تجزیه و تحلیل داده‌ها، پس از انجام تحلیل محتوای فیلم‌ها از طریق پرسشنامه معکوس، داده‌های تحقیق توسط بسته نرم‌افزاری علوم اجتماعی(spss) تحلیل شده است. در این مرحله، افزون بر بهره‌گیری از شاخص‌های گرایش به مرکز و پراکندگی برای توصیف مشخصات جامعه مورد مطالعه، برای نشان دادن تفاوت میان دو دوره در آزمون فرضیات از تکنیک‌های آماری تجزیه‌ی واریانس[1] و آزمون « T-test» استفاده شده است.

اعتبار و پایایی ابزارهای اندازه‌گیری

برای ارزیابی اعتبار پرسشنامه تحلیل محتوا، از روش اعتبار صوری استفاده شده است. بدین صورت که یک فیلم(مرد عوضی)، توسط دو داور تحلیل گردیده و نتایج آنها با نتایج تحلیل محقق از همان فیلم مقایسه گردیده است. با این روش، نقص‌های پرسشنامه اصلی برطرف و در موارد لزوم، تعاریف عملیاتی تحقیق برای مرحله اصلی تحلیل محتوا دقیقتر شده است. برای سنجش پایایی ابزار اندازه‌گیری نیز از «ضریب آلفای کرونباخ» برای شاخص‌ها استفاده شده که نتیجه اعمال این ضریب برای شاخص «شخصیت پردازی زنان» معادل ۹۵٪ و برای شاخص «شخصیت پردازی مردان» معادل ۸۹٪ بوده است.

---

[1].Analysis of variance

تعیین شاخص‌ها[1]

ـ فعالیت‌های عرفاً زنانه: شامل کارهای مربوط به خانه‌داری(نظافت خانه، شستشوی لباس یا ظروف، تهیه و تدارک غذا، پاک کردن سبزی یا میوه و...)، دم کردن و ریختن چای، پذیرایی از همسر و میهمان، فعالیت‌های مربوط به بچه‌داری(شیر دادن، عوض کردن پوشک و...)، خیاطی یا بافتنی.

ـ فعالیت‌های عرفاً مردانه: تعمیرات فنی(تعمیر خانه، تعمیر وسایل برقی، تعمیر دوچرخه یا ماشین و...)، فعالیت‌های هنری(نواختن ساز، خواندن آواز، اجرای کنسرت و...)، فعالیت‌های علمی و فرهنگی(تدریس ، تهیه خبر، درس خواندن، کتاب خواندن، شعر گفتن، نوشتن مقاله یا کتاب)، مصرف کالاهای فرهنگی(تماشای تلویزیون، ویدئو یا عکس، کار با کامپیوتر، استفاده از ضبط صوت)، اختراع کردن و رانندگی کردن.

ـ فضاهای عرفاً مردانه: محل کار، محیط‌های عمومی شهری و روستایی، باشگاه حرفه‌ای یا ورزشی، سالن نمایش، کلانتری، کوه و دشت، جاده بیرون شهر و دادگاه.

ـ فضاهای عرفاً زنانه: خانه، آشپزخانه و اتاق خواب.

ـ دیالوگ‌های عرفاً مردانه: دیالوگ در مورد موضوعات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، علمی و آموزشی.

ـ دیالوگ‌های عرفاً زنانه: دیالوگ در مورد موضوعات شخصی و خانوادگی.

ـ نمایش قدرت زنانه: شامل دو گویه می‌شود: ۱) زن به رغم خواست مرد کاری انجام می‌دهد. ۲) زن به رغم خواست مرد تصمیمی می‌گیرد.

ـ نمایش قدرت مردانه: شامل دو جنبه است: مرد به رغم خواست زن کاری انجام می‌دهد و یا تصمیمی می‌گیرد.

ـ اطاعت زن از مرد: اطاعت زن در مقابل اشکال مختلف مطالبه مرد یعنی خواهش، دستور و تحمیل.

ـ مقاومت زن در برابر مرد: مقاومت زن در مقابل اشکال مختلف مطالبه مرد یعنی خواهش، دستور و تحمیل.

---

[1]. لازم به توضیح است که در کلیهٔ موارد، تعریف شاخص‌ها با در نظر گرفتن کنش متقابل میان زنان و مردان صورت گرفته است. به این ترتیب، حضور در هر فضا و کنش در آن با توجه به رابطهٔ متقابل با طرف دیگر معنا می‌یابد.

ـ سرپیچی زن از مرد: سرپیچی زن در مقابل اشکال مختلف مطالبه مرد یعنی خواهش، دستور و تحمیل.

ـ شاخص شخصیت پردازی: در این تحقیق شاخص شخصیت پردازی براساس جمع نمرات هفت ویژگی شخصیتی، شامل فعالیت شخصیت، اقتدار شخصیت، اعتماد به نفس شخصیت، اجتماعی بودن شخصیتی، استقلال شخصیت، تأثیر پذیری شخصیت و سلطه‌گری شخصیت برای دو شخصیت زن نقش اول و مرد نقش اول ساخته شده است. با ساختن این شاخص، نمره شخصیت پردازی هرکدام از شخصیت‌های زن و مرد اول فیلم، بین ۷ تا ۴۹ می‌شود که تیپولوژی‌های شخصیتی براساس دامنه تغییرات این نمرات و به شرح زیر ساخته‌شده است:

الف) شخصیت پردازی زن نقش اول:

۱) شخصیت کاملاً سنتی ۲) شخصیت مرکب و بینابینی ۳) شخصیت کاملاً فمینیستی

ب) شخصیت پردازی مرد نقش اول:

۱) شخصیت عرفاً مردانه ۲) شخصیت مرکب و بینابینی ۳) شخصیت عرفاً غیر مردانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یافته‌های تحقیق

آشنایی با مشخصات کلی فیلم‌های مورد بررسی

از میان ۱۴ فیلم سینمایی انتخاب شده، ۸ فیلم متعلق به ژانر اجتماعی، ۱ فیلم خانوادگی، ۱ فیلم حادثه‌ای، ۱ فیلم کمدی و۳ فیلم نیز متعلق به ژانر زنان بوده است. از این میان، ۱۲ فیلم ساخته‌ی کارگردانان مرد و ۲ فیلم ساخته‌ی کارگردانان زن بوده است.

جنسیت کاراکتر نقش اول در ۱۰ فیلم مرد و در ۴ فیلم زن بوده است. از چهار فیلمی که کاراکتر نقش اول آنها زن بوده، یک فیلم متعلق به دوره‌ی اول(۱۳۶۰ تا ۱۳۶۵) و سه فیلم متعلق به دوره‌ی دوم(۱۳۷۷ تا ۱۳۸۲) است. توزیع جنسیتی بازیگران نقش اصلی در این فیلم‌ها بدین صورت است: از تعداد ۱۶۷ کاراکتر ایفاگر نقش اصلی در این فیلم‌ها، ۱۰۳ بازیگر مرد و ۶۲ بازیگر زن بوده‌اند. بدین ترتیب میانگین کلی تعداد بازیگران مرد برای هر فیلم۷/۳۶ نفر و برای بازیگران زن۴/۵۷نفر است.

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که نسبت میانگین تعداد بازیگران نقش اصلی مرد در دوره‌ی زمانی ۱۳۶۵- ۱۳۶۰ تقریباً سه برابر میانگین بازیگران زن بوده است. اما این نسبت در دوره‌ی زمانی ۱۳۸۲- ۱۳۷۷ تقریباً برابر یک(۱/۱) بوده است. این آماره حاکی از غلبه نوعی گرایش جنسیتی مردسالارانه در فیلمهای سینمایی دوره اول و گرایش برابری‌طلبانه در دوره دوم دارد. تحلیل واریانس نیز همین نتیجه را تأیید می‌کند. تحلیل واریانس با ۹۲ درصد اطمینان نشان می‌دهد که تعداد زنان نقش اصلی در فیلمهای دوره دوم نسبت به دوره اول تفاوت معنادار دارد. اما نسبت تعداد مردان نقش اصلی در دو دوره تفاوت معناداری ندارد. با این اوصاف، فرضیه ما مبنی بر این که حضور زنان در مقایسه با مردان به لحاظ کمی در فیلم‌های سینمایی سالهای اخیر نسبت به اوایل انقلاب بیشتر شده است، تأیید می‌شود.

موقعیت شغلی

در این پژوهش، موقعیت شغلی بازیگران نقش اصلی زن و مرد برحسب طبقه بندی دوگانه خانه‌دار و شاغل در نظر گرفته شده، که نتایج آنها بدین صورت است: به طور کلی در هیچکدام از فیلم‌های مورد بررسی، بازیگران نقش اصلی مرد در موقعیت شغلی خانه‌داری قرار نداشته‌اند و این وظیفه در همه فیلمها به زنان اختصاص داشته است. در حالی که ۸۲/۵ درصد بازیگران نقش اصلی مرد در این فیلم‌ها شاغل بوده‌اند، این نسبت برای زنان نقش اصلی تنها ۴۵/۲۹ درصد یعنی تقریباً نصف مردان بوده است. اما این آمار کلی نشان دهنده همه واقعیت نیست. نسبت‌ها برای دو دوره مورد بررسی یکسان نیست وتفاوت‌های آشکاری را نشان می‌دهد. میانگین تعداد زنان نقش اصلی شاغل در فیلمهای دوره زمانی ۱۳۸۲- ۱۳۷۷ نسبت به دوره زمانی ۱۳۶۵- ۱۳۶۰، ۴/۶۷برابر شده است که این مسئله تفاوت معناداری را نشان می‌دهد.

اگرچه یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که میانگین زنان خانه‌دار و مردان شاغل در فیلم‌های دوره دوم نسبت دوره اول کاهش یافته است، اما تحلیل واریانس نشان می‌دهد که مردان دو دوره از این دو لحاظ تفاوت معناداری ندارند: F=۰/۸۸ ،sig=۰/۳۷ و تنها تفاوت معنادار متعلق به رشد تعداد زنان شاغل در فیلم‌های دوره دوم نسبت به دوره اول بوده است: F=۵/۱۵۸ ، sig=۰/۰۴.

نکته قابل توجه آن‌که در بالا بردن نسبت حضور زنان در دوره دوم فیلم‌های نوع زنانه تأثیر بسیار تعیین کننده‌ای داشته‌اند. به طوری که بدون لحاظ کردن آنها، این تفاوت معنادار از سطح ۹۵ درصد به سطح ۹۰ درصد کاهش می‌یابد. ضمن اینکه میزان رشد حضور زنان در فیلم‌های زنانه نسبت به دیگر

فیلم‌های دو دوره مورد بررسی تفاوت معناداری را نشان می‌دهد. با این اوصاف می‌توان گفت فرضیه ما مبنی بر اینکه موقعیت شغلی زنان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب، از نوع موقعیت‌های کم‌تحرک و سنتی خانه‌داری به جانب تصدی موقعیت‌های شغلی باتحرک و غیرسنتی بیرون از خانه تغییر یافته است، تأیید می‌شود.

منزلت شغلی

در این پژوهش منزلت شغلی (نایبی،۱۳۸۱) بازیگران نقش اصلی زن و مرد برای نشان دادن تفاوت‌ها و ترتیبات اجتماعی میان آنها در نظر گرفته شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که به طور کلی بازیگران زن نقش اصلی در فیلم‌های مورد بررسی منزلت نسبتاً پایین‌تری از بازیگران مرد داشته‌اند. در مقایسه با ۲۳/۵ درصد از مردان نقش اصلی که دارای منزلت شغلی «بلندمرتبه» بوده‌اند، تنها ۳/۳۸ درصد از زنان نقش اصلی دارای چنین منزلتی بوده‌اند. آزمون تحلیل واریانس نشان می‌دهد به لحاظ آماری میان دو دوره مورد بررسی از جهت ارتقا یا کاهش منزلت شغلی مردان تفاوت معناداری وجود ندارد. اما در مورد زنان مشاهده می‌شود در فیلم‌های دوره زمانی ۱۳۸۲– ۱۳۷۷، تعداد زنان دارای منزلت میان مرتبه نسبت به دوره زمانی ۱۳۶۵– ۱۳۶۰، از نظر آماری افزایش معناداری داشته است. اما چنین افزایشی بنابر تحلیل جامعه‌شناسانه نمی‌تواند تحرک اجتماعی محسوب شود، چون در سطح منزلت میانی فرو مانده است. با این اوصاف، فرضیه ما مبنی بر این که منزلت شغلی زنان در مقایسه با مردان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب، برحسب گذشت زمان، تغییرات مثبت به جانب منزلت‌های شغلی فرادست داشته است، رد می‌شود.

نوع کنش

بنابر رویکرد فمینیستی نوع کنش زنان و مردان در ارتباط با یکدیگر نشان دهنده چارچوب حاکم بر مناسبات جنسیتی در یک متن اجتماعی و فرهنگی است. در این تحقیق، نوع فعالیت‌های انجام شده توسط بازیگران در فیلم برحسب تعداد صحنه‌های تکرار آن محاسبه و با توجه به رویکرد نظری تحقیق به به نوع کلی «فعالیت‌های عرفاً مردانه» و «فعالیت‌های عرفاً زنانه» تقسیم و تحلیل شده است.

یافته‌های پژوهش در این مورد حاکی از آن است که زنان به طور متوسط در ۶/۷۱ صحنه در هر فیلم به فعالیت‌های مردانه مشغول بوده‌اند و مردان نیز به طور میانگین در ۱/۶۴ صحنه هر فیلم فعالیت‌های زنانه انجام داده‌اند. از سوی دیگر مردان به طور میانگین در ۲۰/۷۹ صحنه به انجام کارهای

مردانه مشغول بوده‌اند و زنان نیز به طور میانگین ۶/۲۱ صحنه در هر فیلم به کارهای زنانه مشغول بوده‌اند. تحلیل واریانس نشان می‌دهد که تفاوت معناداری در سطح ۹۹ درصد میان دوره دوم نسبت به دوره اول در تعداد صحنه‌هایی که در آنها زنان به فعالیت‌های مردانه مشغول هستند، وجود دارد. این مسئله نشان از تغییر مناسبات جنسیتی به نفع زنان دارد. اما از سوی دیگر سایر موارد همچنان بر ابقای مناسبات سنتی در دوره دوم نسبت به دوره اول دارند. به طوری که فعالیت‌های عرفاً زنانه‌ای که توسط زنان در فیلم انجام می‌شود در دوره دوم تفاوت چندانی ندارند و حتی بیشتر هم شده‌اند. همچنین فعالیت‌های عرفاً مردانه‌ای که توسط مردان در فیلم انجام می‌شود اگرچه در دوره دوم کمتر شده است اما به لحاظ آماری فرق چندانی با دوره قبل ندارد. همین مسئله راجع به فعالیت‌های عرفاً زنانه‌ای که توسط مردان در فیلم انجام می‌شود، صدق می‌کند. در مورد اخیر حتی با کاهش این نوع فعالیت‌ها در دوره دوم مواجهیم که این مسئله نشان از این دارد که تغییر مناسبات جنسیتی روندی یکسویه به جانب زنان دارد و در فیلم‌های دوره دوم همچنان مردان از الگوی سنتی رفتار مردانه پیروی می‌کنند.

جالب اینجاست که این مسایل در فیلم‌های زنانه نیز مشاهده می‌شود. در فیلم‌های زنانه مورد بررسی اگرچه صحنه‌هایی که زنان در آنها به کارهای مردانه مشغول‌اند افزایش معناداری نسبت به فیلم‌های دوره اول دارد، اما در مورد دیگر جنبه‌های مناسبات جنسیتی، همچنان الگوهای مردانه را به نمایش می‌گذارند. فیلم‌های زنانه ایرانی غالباً به شیوه‌ای سامان یافته که سلطه‌ی مردان را به نقد کشد، اما تصویر معمولاً اغراق‌آمیزی که از سلطه‌ی مردان در این گونه فیلم‌ها ارائه می‌گردد، غالباً چیزی جز نمایش دوباره سلطه مردانه و در نتیجه بازتولید آن نیست. با این توصیفات، فرضیه ما مبنی بر اینکه فعالیت‌های جنسیتی در سینمای پس از انقلاب از نوع فعالیت‌های سنتی پدرسالارانه به سوی فعالیت‌های غیرسنتی و غیرجنسیتی تغییر کرده است، تنها از این جهت که زنان از چارچوب فعالیت‌های سنتی تاحدی خارج گشته‌اند و به فعالیت‌های غیر سنتی مردانه می‌پردازند، تأیید می‌شود.

فضای کنش

بنابر رویکرد فمینیستی فضاهای کنش زنان و مردان نشان دهنده چارچوب حاکم بر مناسبات جنسیتی در یک متن اجتماعی و فرهنگی است. از این نظر در این تحقیق، فضاهای کنش یا حضور بازیگران زن و مرد برحسب تعداد صحنه محاسبه و تحلیل شده است. فضاهای کنش در این تحقیق با

توجه به رویکرد نظری به نوع کلی «فضاهای عرفاً مردانه» و «فضاهای عرفاً زنانه» تقسیم شده است. نتایج حاصل به این شرح است:

یافته‌ها نشان می دهند که برای هر فیلم، میانگین صحنه‌های حضور مردان در فضاهای عرفاً زنانه، ۱۸/۷۱ صحنه، حضور مردان در فضاهای عرفاً مردانه ۲۹/۷۹ صحنه، حضور زنان در فضاهای عرفاً زنانه ۲۱/۷۱ صحنه و حضور زنان در فضاهای مردانه ۱۸/۱۴ صحنه بوده است. در مقایسه میان دو دوره، مشاهده می‌شود از میان مناسبات جنسیتی مربوط با فضاهای کنش، تنها در مورد صحنه‌های حضور زنان در فضاهای عرفاً مردانه در فیلم‌های دوره دوم نسبت به دوره اول تغییر و افزایش معنادار در سطح ۹۹ درصد حاصل شده و از این لحاظ الگوهای جنسیتی سنتی شکسته شده است. در سایر موارد، آمارها نه تنها تغییر معناداری را نشان نمی‌دهد، بلکه در برخی موارد حاکی از تداوم الگوهای سنتی مردسالارانه است. برای مثال اگرچه صحنه‌های حضور مردان در فضاهای عرفاً مردانه در فیلم‌های دوره دوم نسبت به دوره اول اندکی کمتر شده است، اما حضور زنان در فضاهای عرفاً زنانه بیشتر شده است. از سوی دیگر، حضور مردان در فضاهای زنانه که می‌تواند حکایت از شکسته شدن الگوهای مردسالار داشته باشد، در دوره‌ی دوم از دوره اول کمتر شده است.

بنابراین در بررسی فرضیه‌ی تحقیق مبنی بر اینکه فضاهای کنش مردان و زنان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از نوع فضاهای سنتی و پدرسالارانه به نوع فضاهای غیر جنسیتی تغییر یافته است، تنها در یک مورد از مناسبات جنسیتی مربوط با فضاهای کنش صدق می‌کند و آن همانا حضور زنان در فضاهای عرفاً مردانه است. در دیگر موارد نه تنها تغییر معناداری مشاهده نمی‌شود، بلکه شواهد حاکی از استمرار الگوهای سنتی جنسیتی است.

از سوی دیگر در مورد فیلم‌های زنانه نیز همین نتایج مشاهده می‌شود. آمارها نشان می‌دهد در فیلم‌های زنانه نیز تنها از جهت حضور زنان در فضاهای مردانه نسبت به فیلم‌های دوره اول تفاوت معنادار مشاهده می‌شود و نتایج سایر موارد حکایت از تداوم الگوهای سنتی جنسیتی در این گونه فیلم‌ها دارد. از سوی دیگر در این مورد میان فیلم‌های زنانه و ۶ فیلم دیگر دوره‌ی دوم تفاوت معناداری وجود ندارد و همین مسئله حاکی از تعمیم این نتایج به تمام فیلم‌های این دوره است.

جدول ۱: میانگین فضاهای کنش بازیگران زن و مرد برحسب صحنه در فیلم‌های مورد بررسی

زن در فضاهای عرفاً مردانه	زن در فضاهای عرفاً زنانه	مرد در فضاهای عرفاً مردانه	مرد در فضاهای عرفاً زنانه	دوره‌بندی زمانی
۹/۳۳	۲۰	۳۳/۶۷	۲۲/۱۷	دوره اول
۲۴/۷۵	۲۳	۲۶/۸۸	۱۶/۱۳	دوره دوم
۱۸/۱۴	۲۱/۷۱	۲۹/۷۹	۱۸/۷۱	میانگین کل
۱۱/۲۸۱	۰/۲۷۱	۱/۶۰۳	۱/۲۳۳	F
۰/۰۰۶	۰/۶۱۲	۰/۲۳۰	۰/۲۸۹	sig

روابط قدرت

الف) مطالبات جنسیتی: رویه‌ای که هر یک از دو جنس مطالبات خود را از جنس دیگر طلب می‌کند، شکل روابط سلطه میان دو جنس را در یک متن مشخص می‌کند. در این تحقیق، سعی شده است تا با در نظر گرفتن سه شکل از مطالبات جنسیتی در فیلم‌ها، روابط سلطه میان بازیگران زن و مرد بررسی شود. نتایج حاصل به این شرح است:

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که به طور کلی زنان بیش از مردان، از طریق خواهش، مطالبات خود را از جنس مخالف طلب می‌کنند. برعکس مردان برای رسیدن به خواسته‌های خود از جنس مخالف، بیشتر به اشکال دستور و تحمیل مبادرت می‌ورزند. به لحاظ آماری، تفاوت معناداری میان شکل مطالبات و جنسیت بازیگران وجود ندارد. تحلیل واریانس نیز نشان می‌دهد در مقایسه میان دو دوره، تغییر معناداری در هیچکدام از این اشکال به نفع روابط فمینیستی و برابری جنسیتی به وجود نیامده است. مردان در فیلم‌های دوره دوم غالباً به همان نسبت دوره‌ی اول از اشکال دستور و تحمیل برای رسیدن به خواسته‌های‌شان استفاده می‌کنند و زنان نیز در دوره‌ی دوم همچون دوره اول غالباً شکل خواهش برای رسیدن به مطالبات خود را بیشتر به کار می‌گیرند.

از سوی دیگر، فیلم‌های زنانه چندان تفاوتی نسبت به فیلم‌های دیگر نشان نمی‌دهند. تنها در مورد نمایش «تحمیل بازیگر مرد بر زن»، فیلم‌های زنانه، تفاوت معناداری را در سطح ۹۵ درصد با ۶ فیلم دوره اول و ۶ فیلم دوره‌ی دوم نشان می‌دهند. این مسئله، گواهی بر این ادعا است که فیلم‌های زنانه عملاً آنچه را در پی نفی‌اش هستند با نمایش قدرت مردان دوباره تثبیت می‌کنند. با این توصیفات،

فرضیه ما مبنی بر اینکه شکل مطالبات جنسیتی در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از شکل مردسالارانه به جانب برابری جنسیتی تغییر کرده است رد می‌شود.

جدول ۲ـ شکل مطالبات بازیگران مرد و زن از یکدیگر (برحسب تعداد صحنه)

نوع کنش در برابر جنس مخالف	بازیگر مرد از بازیگر زن				بازیگر زن از بازیگر مرد			
	دوره اول	دوره دوم	F	Sig	دوره اول	دوره دوم	F	Sig
خواهش	۶	۲۱	۱/۱۵۷	۰/۳۰۳	۱۳	۳۴	۱/۳۲۹	۰/۲۷۱
دستور	۹	۱۷	۰/۲۹۶	۰/۵۹۷	۷	۱۳	۰/۳۲۴	۰/۵۸۰
تحمیل	۳	۱۱	۰/۷۶۱	۰/۴۰۰	۱	۴	۰/۹۴۶	۰/۳۵۰

ب) واکنش زنان در برابر شکل مطالبات جنسیتی مردان: همچنان که در جدول ۲ مشاهده می‌شود در فیلم‌های دوره دوم (۱۳۷۷ تا ۱۳۸۲) واکنش زنان در برابر نوع مطالبات مردان در هر سه مورد اطاعت، مقاومت و سرپیچی افزایش داشته است. حال اگر از میان این آماره‌ها، سه شاخص اطاعت، مقاومت و سرپیچی زنان در برابر مطالبات مردان بسازیم، تنها در مورد سرپیچی زنان از خواسته‌های مردان تفاوت معنادار میان دو دوره در سطح ۹۵ درصد مشاهده می‌شود. اما در موارد دیگر تقریباً در هر دو دوره زنان به یکسان از مطالبات مردان(شامل انواع خواهش، دستور و تحمیل) اطاعت کرده‌اند و در سوی دیگر مقاومت زنانه در برابر مطالبات مردانه نیز با توجه به آزمون تحلیل واریانس تفاوت معناداری میان دو دوره نشان نمی‌دهد، اما آزمون T-test حاکی از معنادار بودن افزایش مقاومت زنانه در دوره‌ی دوم در سطح ۹۲ درصد دارد.

بنابراین فرضیه ما مبنی بر اینکه شکل مناسبات قدرت میان زنان و مردان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از شکل مردسالارانه به جانب برابری جنسیتی تغییر پیدا کرده است، تأیید می‌شود. زیرا بنابر رویکرد نظریه فمینیستی، انواع مقاومت و سرپیچی زنانه حاکی از افزایش قدرت آنها در برابر مردان و برابری جنسیتی است و از این رو افزایش معنادار مقاومت و سرپیچی زنانه در دوره دوم حاکی از تأیید فرضیه ما دارد. از سوی دیگر تداوم اطاعت زنانه به خصوص در برابر انواع دستور و تحمیل مردانه در دوره دوم، می‌تواند این گونه تفسیر شود که هنوز برابری جنسیتی جا برای گسترش دارد.

نکته جالب توجه اینکه نتایج تحلیلی فیلم‌های موسوم به زنانه در موارد ذکر شده همسو با نتایج سایر فیلم‌های دوره دوم(۱۳۷۷ تا ۱۳۸۲) است و با آنها تفاوت معنادار ندارد. بنابراین می‌توان از این نظر، تأیید کرد که ارزشهای فمینیستی برابری‌طلبانه در فیلم‌های سینمایی سال‌های اخیر قبول عام یافته‌اند.

جدول شماره ۳ـ واکنش زن در برابر انوع مطالبات جنسیتی مرد در فیلم‌های دوره اول و دوم

نوع کنش مرد		تعداد (برحسب صحنه)	واکنش زن		
			اطاعت	مقاومت	سرپیچی
خواهش	دوره اول	۶	۴	۲	۰
	دوره دوم	۲۱	۵	۱۲	۴
دستور	دوره اول	۹	۵	۳	۱
	دوره دوم	۱۷	۶	۷	۴
تحمیل	دوره اول	۳	۰	۳	۰
	دوره دوم	۱۱	۱	۸	۲
جمع خواسته‌های مرد	دوره اول	۹	۸		۱
	دوره دوم	۱۲	۲۷		۱۰
F			۰/۰۰۰	۲/۰۱۳	۵/۷۹۴
Sig			۱/۰۰۰	۰/۱۸۱	۰/۰۳۳

ج) قدرت تصمیم‌گیری و عمل: توانایی تصمیم‌گیری و اجرای آن در مناسبات زن و مرد، یکی از مصادیق نمایش قدرت جنسیتی است. از این نظر، در این تحقیق این توانایی برای هر یک از دو جنس در تقابل با جنس دیگر برحسب تعداد صحنه سنجیده شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که در فیلم‌های مورد بررسی، به طور میانگین در ۰/۸ صحنه برای هر فیلم، زن به رغم خواست مرد کاری انجام داده، ۱ صحنه در هر فیلم زن به رغم خواست مرد تصمیمی می‌گیرد، ۱/۶ صحنه در هر فیلم مرد به رغم خواست زن کاری انجام می‌دهد و در ۰/۸ صحنه در هر فیلم، مرد به رغم خواست زن تصمیمی می‌گیرد. مقایسه دو دوره مورد بررسی نشان می‌دهد که در میان این چهار مؤلفه، تنها در تعداد صحنه‌هایی که در آنها بازیگران زن به رغم خواست مرد کاری انجام می‌دهند میان دو دوره تفاوت معنادار وجود دارد. به طوری که تعداد صحنه‌های نمایش دهنده این نوع کنش در دوره دوم در سطح ۹۲ درصد نسبت به تعداد این صحنه‌ها در دوره اول افزایش داشته است که این مسئله می‌تواند گواهی بر تغییر مناسبات جنسیتی به نفع زنان داشته باشد. اما در موارد دیگر تغییر معناداری در دوره دوم نسبت به دوره اول مشاهده نمی‌شود. برای مثال، مردان در فیلم‌های دوره دوم تقریباً به همان میزان دوره اول

علیرغم خواست زنان دست به عمل می‌زنند و همین مسئله نشان از پابرجا بودن قدرت مردانه در فضای فیلم‌های دوره دوم دارد. بنابراین فرضیه ما مبنی بر این که مناسبات قدرت میان زنان و مردان در فیلم‌های سینمایی از شکل مردسالارانه به جانب برابری جنسیتی تغییر پیدا کرده است تنها از جنبه‌ی تقویت قدرت عمل زنان در برابر مردان تأیید می‌شود و سایر مؤلفه‌های قدرت جنسیتی همچنان استیلای قدرت مردانه را بر فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب نشان می‌دهند.

حال اگر از جمع مؤلفه‌های مربوط به مردان شاخصی با عنوان «نمایش قدرت مردانه» و از جمع مؤلفه‌های مربوط به زنان، شاخص «نمایش قدرت زنانه» بسازیم، مشاهده می‌کنیم که فیلم‌های موسوم به ژانر زنانه به شکلی کاملاً معنادار(در سطح ۹۵ درصد) قدرت مردانه را به نمایش می‌گذارند. لذا در این مورد نیز این گونه فیلم‌ها به نقض آرمان خود مبنی بر نفی قدرت مردانه می‌پردازند و عملاً بر قدرت مردسالاری صحه می‌گذارند.

د) خشونت جنسیتی: خشونت جنسیتی یکی از مصادیق مناسبات قدرت میان دو جنس به شمار می‌رود. این جنبه از مناسبات قدرت میان دو جنس در قالب دو شکل «خشونت مردان علیه زنان» و «خشونت زنان علیه مردان » در فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفته است.

۱ـ خشونت مردان علیه زنان: همچنانکه در جداول ۳ مشاهده می‌شود به لحاظ آماری انواع خشونت مردان علیه زنان در فیلم‌های دوره دوم نسبت به دوره اول نه تنها کمتر نشده، بلکه در مواردی همچون خشونت ملایم و نسبی و جدی، بیش از دو برابر شده است.

جدول شماره ۴ـ نوع خشونت، شدت خشونت و زمینه خشونت به کار رفته توسط بازیگران مرد علیه بازیگران زن

نوع خشونت	دوره زمانی	شدت خشونت			زمینه انجام خشونت	
		ملایم	نسبی	شدید	جدی	طنز
خشونت زبانی	۱۳۶۰-۱۳۶۵	۱۱	۶	۲	۱۸	۱
	۱۳۷۷ -۱۳۸۲	۲۱	۱۴	۴	۳۹	۰
خشونت نمادین	۱۳۶۰-۱۳۶۵	۳	۱	۱	۵	۰
	۱۳۷۷ -۱۳۸۲	۱۱	۵	۳	۱۹	۰
خشونت فیزیکی	۱۳۶۰-۱۳۶۵	۱	۱	۲	۴	۰
	۱۳۷۷ -۱۳۸۲	۴	۰	۱	۵	۰
جمع	۱۳۶۰-۱۳۶۵	۱۵	۸	۵	۲۷	۱
	۱۳۷۷ -۱۳۸۲	۳۶	۱۹	۸	۶۳	۰

در این میان آنچه شایان توجه است میزان بالای نمایش خشونت مردان علیه زنان در فیلم‌های موسوم به زنانه بوده است، به طوری که این مسئله تفاوت معناداری را میان این گونه فیلم‌ها و سایر فیلم‌های مورد بررسی نشان می‌دهد. از این رو به نظر می‌رسد فیلمهای زنانه علیرغم هدف خود، با نمایش خشونت مردانه عملاً سلطه مردان را بازتولید می‌کنند. اما در سایر فیلم‌ها تفاوت معناداری میان میزان خشونت مردان علیه زنان میان دو دوره تفاوت معناداری مشاهده نمی‌شود.

۲) خشونت زنان علیه مردان: داده‌های تحقیق نشان می‌دهد که به طور کلی تعداد صحنه‌های اعمال خشونت از سوی بازیگران زن علیه بازیگران مرد در همه موارد در فیلمهای دوره دوم نسبت به فیلمهای دوره اول بیشتر شده است. بدین صورت که خشونت زبانی زن علیه مرد تقریباً دو برابر، خشونت ملایم ۱/۵ برابر و خشونت نسبی تقریباً ۴ برابر شده است. به همین شکل، خشونت شدید زن علیه مرد که در فیلم‌های دوره اول هیچ صحنه‌ای را شامل نبوده، در فیلم‌های دوره دوم ۳ صحنه را به خود اختصاص داده است. علیرغم این تغییرات، افزایش خشونت زنان در دوره دوم به لحاظ آماری تنها در مورد خشونت نسبی در سطح ۹۵ درصد نسبت به دوره اول تفاوت معنادار داشته است. در این میان فیلم‌های زنانه تأثیر داشته‌اند، به طوری که بالاتر بودن میانگین نمایش خشونت نسبی در فیلم‌های زنانه نسبت به سایر فیلم‌های دوره دوم، در مجموع، میانگین کل نمایش خشونت نسبی را در دوره دوم بالاتر برده است.

چنین نتایجی از خشونت جنسیتی، نمی‌تواند چندان نشان از تغییر مناسبات جنسیتی سینمای ایران به نفع زنان داشته باشد. به طوری که با مقایسه خشونت جنسیتی مردان و زنان در فیلم‌های مورد بررسی، درمی‌یابیم افزایش میزان خشونت جنسیتی هر دو جنس در دوره دوم نسبت به دوره اول تقریباً رشدی متعادل با هم داشته‌اند.

نوع دیالوگ

نوع دیالوگ‌های زنان و مردان در هر فیلمی می‌تواند به عنوان شاخصی برای نوع مناسبات جنسیتی حاکم بر آن فیلم تلقی شود. از این رو در این تحقیق نوع دیالوگ‌های زنان و مردان نقش اصلی برحسب تعداد صحنه شمارش شده است. در این تحقیق انواع مختلف دیالوگ‌ها با توجه به رویکرد نظری به نوع کلی «دیالوگ‌های عرفاً مردانه» و «دیالوگ‌های عرفاً زنانه» تقسیم شده است. نتایج حاصل به این شرح است:

یافته‌های تحقیق حکایت از آن دارند که در مقایسه میان دو دوره، بیشترین تغییرات متعلق به نوع دیالوگ‌های زنان بوده است. به طوری که از نظر میانگین صحنه، هم دیالوگ‌های عرفاً مردانه و هم دیالوگ‌های عرفاً زنانه گفته شده توسط زنان در فیلم‌های دوره دوم در سطح ۹۵ درصد، نسبت به فیلم‌های دوره اول افزایش معنادار داشته است. از سوی دیگر، تفاوت‌های معناداری در مورد همین نوع دیالوگ‌ها برای مردان میان دوره اول و دوم وجود ندارد. این نتایج نشان می‌دهد که مناسبات جنسیتی مربوط با نوع دیالوگ در فیلم‌های مورد بررسی، تنها در مورد دیالوگ‌های عرفاً مردانه گفته شده توسط زنان، تغییر معناداری در جهت برابری جنسیتی و نفی مناسبات سنتی میان دو دوره داشته است. در سایر موارد، نتایج حاکی از تداوم مناسبات سنتی در مورد نوع دیالوگ دارند. از سوی دیگر مقایسه فیلم‌های زنانه و سایر فیلم‌ها همین نتایج را نشان می‌دهند.

بنابراین با عطف به این نتایج فرضیه ما مبنی بر این که نوع دیالوگ‌های زنان و مردان در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب، تغییر معناداری از جانب دیالوگ‌های نوعاً سنتی و جنسیتی به جانب دیالوگ‌های نوعاً غیرسنتی و غیرجنسیتی داشته است، تنها از جهت دیالوگ‌های عرفاً مردانه گفته شده توسط زنان تأیید می‌شود و در سایر موارد نتایج حاکی از جنسیتی بودن نوع دیالوگ‌ها هستند.

شخصیت پردازی

شخصیت پردازی یکی از اجزای اصلی هر نوع ساختار روایت گونه از جمله فیلم سینمایی روایی است. در این تحقیق این جنبهٔ مهم از ساختار روایی فیلم در قالب مناسبات جنسیتی و در پرتو نظریه فمینیستی تحلیل شده است. از آنجا که ساختار روایی هر فیلم شامل شخصیت‌های متعدد است و تحلیل همه آن شخصیت‌ها به صورت منفرد و عمقی در قالب این تحقیق میسر نیست، تنها به تحلیل شخصیت نقش اول مرد و شخصیت نقش اول زن در فیلم‌های سینمایی مورد بررسی پرداخته می‌شود. شیوه سنجش شخصیت پردازی، همچنان که در بخش مفهوم سازی و شاخص سازی آمده، براساس یک طیف اوزگود(برش قطبین) از برخی ویژگی‌های شخصیتی و نمره دهی از ۱ تا ۷ براساس شدت آن ویژگی در شخصیت مرد یا زن فیلم بوده است. به طور مثال ویژگی فعالیت شخصیت براساس مدل زیر بررسی شده است:

فعال ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱ منفعل

در این تحقیق، از جمع نمرات هفت ویژگی یا بعد شخصیتی که بنابر رویکرد فمینیستی می‌توانند نشانگر تیپولوژی شخصیتی سنتی و مدرن باشند، شاخص سازی و گونه شناسی شخصیت صورت گرفته است. این هفت بعد شخصیت عبارتند از: ۱) فعالیت شخصیت ۲) اقتدار شخصیت ۳) اعتماد به نفس شخصیت ۴) اجتماعی بودن شخصیت ۵) استقلال شخصیت ۶) تأثیر گذاری شخصیت ۷) سلطه‌گری شخصیت. شایان ذکر است که گزینش این هفت بعد یا ویژگی، جدا از پشتوانه نظری فمینیستی، پشتوانه آماری براساس تحلیل عاملی[1] نیز داشته است.

الف) شخصیت پردازی بازیگر مرد نقش اول: مطابق آمار، میانگین ابعاد و ویژگی‌های شخصیتی بازیگر مرد نقش اول در فیلمهای مورد بررسی، در همه موارد و نیز در هر دو دوره زمانی، بالاتر از نمره ۴ بوده است که این امر نشان از شخصیت‌پردازی فرادستانه از مرد نقش اول در فیلم‌های این دو دوره دارد(نمره ۴ در اینجا نقطه صفر فرضی است). در این مورد یافته‌های پژوهش تفاوت چشمگیری را میان میانگین نمرات ابعاد مختلف شخصیت‌پردازی مرد نقش اول در فیلم‌های دوره دوم، در مقایسه با فیلم‌های دوره اول، نشان نمی‌دهند.

به طور کلی، از میان ۱۴ بازیگر نقش اول مرد مورد بررسی،۱۰ بازیگر شخصیت عرفاً مردانه داشته‌اند که نیمی از آنها متعلق به فیلم‌های دوره اول و نیمی متعلق به فیلم‌های دوره دوم بوده‌اند.از سوی دیگر، ۲ بازیگر شخصیت مرکب و بینابینی، و ۲ بازیگر شخصیت عرفاً غیرمردانه داشته‌اند. این آمار به خوبی نشان می‌دهند که شیوه شخصیت پردازی مردان نقش اول در مقایسه بین دوره اول و دوم، تفاوت معناداری نشان نمی‌دهد. در حقیقت در فیلم‌های هر دو دوره، تیپ شخصیتی غالب بازیگران مرد نقش اول، شخصیت عرفاً مردانه بوده است. شخصیتی که به لحاظ سنتی، نماد مردانگی است. زیرا در بالاترین حد ظرفیت شخصیتی مردانه قرار دارد. جالب است بدانیم نتایجی مشابه در فیلم‌های موسوم به زنانه نیز مشاهده می‌شود. بدین صورت که فیلم‌های زنانه نیز گرایش به نشان دادن شخصیت‌هایی عرفاً مردانه از شخصیت‌های نقش اول مرد دارند و از این نظر تفاوتی با سایر فیلم‌ها ندارند. از این نظر، فیلم‌های زنانه، با نمایش ارزش‌های سنتی مردانگی، عملاً در جهت تثبیت ارزش‌هایی حرکت می‌کنند که میل به نفی آنها دارند.

---

[1] . Factor analysis

بنابراین آمار فرضیه ما مبنی بر این که نوع شخصیت‌پردازی مرد نقش اول در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از نوعی شخصیت‌پردازی به لحاظ سنتی کاملاً مردانه به جانب نوعی شخصیت‌پردازی به لحاظ سنتی غیر مردانه تغییر یافته است، رد می‌شود. زیرا میان نوع شخصیت‌پردازی مرد نقش اول در فیلم‌های سینمایی دو دوره مورد بررسی، تفاوت معناداری وجود ندارد (χ^2=۱/۷۵۰ ، sig=۰/۴۱۷) و فیلم‌های دوره دوم تقریباً به همان اندازه دوره اول، به جانب ارائه نوعی شخصیت‌پردازی به لحاظ سنتی مردانه گرایش داشته‌اند. این بدین معناست که نوع شخصیت‌پردازی مرد نقش اول در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب تغییر نکرده است و فیلم‌ها همچنان گرایش به این دارند که صفات سنتی مردانگی را در بالاترین سطح منحنی شخصیت مردانه به مخاطب ارائه کنند.

ب) شخصیت پردازی بازیگر زن نقش اول: یافته‌های تحقیق نشانگر شخصیت پردازی فرودستانه از زن نقش اول در فیلم‌های دوره اول است. از سوی دیگر اما، میانگین نمرات همه ابعاد شخصیت پردازی زن نقش اول در فیلم‌های دوره دوم نشان از شخصیت پردازی فرادستانه از زن نقش اول در فیلم‌های این دوره دارد. مقایسه دو دوره نشان از تفاوت معنادار میان نمرات شخصیت پردازی در فیلم‌های دوره اول و دوره دوم دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول شماره ۵ ـ گونه شناسی شخصیت زن نقش اول در فیلم‌های سینمایی مورد بررسی

دوره بندی زمانی	شاخص شخصیت پردازی زنان			کل
	شخصیت کاملاً سنتی	شخصیت مرکب و بینابینی	شخصیت کاملاً فمینیستی	
دوره اول	۴	۲	۰	۶
دوره دوم	۱	۲	۵	۸
کل	۵	۴	۵	۱۴

$\chi^2 = 6.650$ sig = 0.36

به طور کلی در میان بازیگران زن نقش اول در فیلم‌های مورد بررسی، ۵ بازیگر دارای شخصیت پردازی کاملاً سنتی هستند، که از این میان ۴ نفر متعلق به فیلم‌های دوره اول و ۱ نفر متعلق به فیلم‌های دوره دوم هستند. از سوی دیگر، ۵ بازیگر نقش اول زن، دارای شخصیت پردازی کاملاً فمینیستی هستند که همه آنها متعلق به فیلم‌های دوره‌ی دوم است. در این میان چهار نفر نیز دارای

شخصیت پردازی مرکب و بینابینی هستند که از این میان نیمی متعلق به دوره اول و نیمی متعلق به دوره دوم است.

با استفاده از آزمون χ^2 مشاهده می‌شود میان نوع شخصیت پردازی زن نقش اول در فیلم‌های دوره اول و دوره دوم تفاوت معناداری در سطح ۹۵ درصد وجود دارد. به طوری که در فیلم‌های دوره اول نوع غالب شخصیت پردازی زن نقش اول، نوع شخصیتی کاملاً سنتی بوده است. اما این شیوه شخصیت پردازی در فیلم‌های دوره دوم تغییر کرده، به طوری که نوع غالب شخصیت پردازی زن نقش اول، نوع شخصیتی کاملاً فمینیستی بوده است.

از سوی دیگر در مورد نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول، تفاوت معناداری میان فیلم‌های موسوم به زنانه و سایر فیلم‌های دوره دوم وجود ندارد و از این نظر، می‌توان گفت تغییر شکل شخصیت‌پردازی زن نقش اول به سوی شخصیت برابری‌طلب و فنینیستی در فیلم‌های دوره دوم، صرفاً اختصاص به فیلم‌های زنانه ندارد و این گونه شخصیت‌پردازی، در دیگر فیلم‌های این دوره فراگیر شده است. بنابراین با عطف به این نتایج، فرضیه ما مبنی بر این که نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب از نوع شخصیت‌پردازی زن کاملاً سنتی به جانب نوعی شخصیت‌پردازی فمینیستی تغییر یافته است، تأیید می‌شود.

نتیجه‌گیری

در سراسر این مقاله هدف دنبال کردن نشانه‌های وضعیت مدرنیته در چگونگی بازنمایی مناسبات جنسیتی در فیلم‌های سینمایی ایران پس از انقلاب بوده است. چنین هدفی در این تحقیق، از طریق در نظر گرفتن دو گونه‌ی پدرسالار و فمینیستی در مناسبات جنسیتی میسر گشت. بدین صورت که با پیوند دادن وضعیت مدرنیته و فمینیسم در قالب چارچوب نظری، مناسبات جنسیتی پدرسالار با وضعیت پیشامدرن و سنتی مربوط گشت و مناسبات جنسیتی فمینیستی همخوان با شرایط مدرن اجتماعی تلقی گردید. در این پژوهش کوشش گردید تیپولوژی مذکور برای بررسی وضعیت مناسبات جنسیتی در سینمای ایران به کار گرفته شود.

نتایج پژوهش تجربی، حکایت از وجود هر دو صورت مناسبات جنسیتی (پدرسالار و فمینیستی) در فیلم‌های سینمای ایران پس از انقلاب دارد. اما از لحاظ غلبه صورت‌های جنسیتی، در فیلم‌های دوره اول

که نماینده فیلم‌های سالهای اولیه انقلاب هستند، به گونه‌ای معنادار، غلبه با مناسبات پدرسالارانه، و به همین گونه، در فیلم‌های دوره دوم که نماینده فیلم‌های سالیان اخیرند، غلبه با مناسبات فمینیستی از گونه برابری‌طلب است. این نتایج فرضیه کلی ما را مبنی بر این که به نظر می‌رسد مناسبات جنسیتی در سینمای ایران از صورتی پدرسالارانه به جانب صورتی فمینیستی در سینمای سالهای اخیر تغییر یافته است، تأیید می‌کند.

اما صورت غالب مناسبات جنسیتی در سینمای ایران چه نسبتی با شرایط اجتماعی سنتی و مدرن دارد؟ از آنجا که بنابر رویکرد نظری، مناسبات جنسیتی پدرسالار نشان از شرایط اجتماعی سنتی و پیشامدرن و مناسبات جنسیتی فمینیستی نشان از شرایط اجتماعی مدرن دارند و از سوی دیگر، سینما به عنوان یک هنر برتر بنابر رویکرد جامعه‌شناسانه بازنمایی‌کننده شرایط اجتماعی محسوب می‌شود، بنابراین می‌توان نتیجه گرفت مناسبات جنسیتی تنیده شده در ساختار روایی فیلم‌های سینمایی بازنمود مناسبات جنسیتی جامعه و در نتیجه، آشکارسازنده شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه است.

بدین ترتیب، باید غلبه مناسبات جنسیتی پدرسالارانه بر فیلم‌های سینمایی سال‌های اولیه انقلاب را حاکی از شرایط سنتی حاکم بر فضای عقیدتی آن سالها دانست. اما در سوی دیگر، غلبه مناسبات جنسیتی فمینیستی از نوع برابری‌طلب بر فیلم‌های سینمایی سالیان اخیر را می‌توان به حساب غلبه شرایط مدرن بر جو عقیدتی سال‌های اخیر و لذا رشد مدرنیته در جامعه ایران تلقی کرد. اما سؤال این است که در صورت مشاهده تغییر در شکل مناسبات جنسیتی سینمای پس از انقلاب، چه معنای جامعه‌شناسانه از منظر مدرنیته بر این تغییر متصور است؟

همچنان که آمد در مناسبات جنسیتی حاکم بر فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب نوعی تغییر و چرخش گرایش قابل مشاهده است. تغییری که حکایت از غلبه مناسبات جنسیتی برابری‌طلبانه بر مناسبات جنسیتی پدرسالارانه دارد. از رویکرد جامعه‌شناسانه، چنین تغییری می‌تواند براساس بنیان‌های اجتماعی این دو تیپ تفسیر شود. از این رو شاید بتوان از غلبه الزامات مدرنیته بر دنیای سنت متعلق به عصر پیشامدرن سخن گفت، غلبه‌ای که می‌تواند نویدبخش نوعی «تجربه مدرنیته» اصیل در ایران کنونی باشد. این احتمال هنگامی قویتر می‌شود که هماهنگی فیلم‌های ژانر زنانه و سایر فیلم‌های سالهای اخیر در تحلیل ابعاد مختلف مناسبات جنسیتی در نظر گرفته شود.

قابل توجه اینکه، مدرنیته‌ای که در قالب برابری جنسیتی در فیلم‌های ایرانی نمایان می‌شود، بیشتر مدرنیته‌ای است که حکایت از افزایش حضور و قدرت زنان در عرصه عمومی دارد. حکایتی که از سوی زنان، در قالب انجام فعالیت‌های غیرسنتی، حضور در فضاهای عرفاً مردانه، افزایش قدرت تصمیم‌گیری، مقاومت و سرپیچی در برابر مردان و ارائه شخصیت‌های فمینیستی از خود، روایت می‌شود.

با این حال بایستی اشاره شود که پیشروان این حرکت جنسیتی برابری‌خواهانه در سینمای ایران، یعنی فیلم‌های موسوم به ژانر زنانه، با ارائه بیش از حد صحنه‌های نمایش قدرت و خشونت مردانه، عملاً برخلاف ایدآل خود مبنی بر نقد مناسبات جنسیتی پدرسالارانه عمل می‌کنند و به نوعی الگوهای پدرسالاری را دوباره تثبیت می‌نمایند. از این رو، برای تداوم این حرکت که اعتلای سینمای ایران را به همراه داشته است، باید کوشش کرد تا با نقادی و تفکر بیشتر در این موضوع، از دوری که می‌تواند گریبانگیر این حرکت نو شود، پرهیز نمود.

منابع

استریناتی، دومینیک(۱۳۸۰) *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه ثریا پاک نظر، تهران: گام نو.

دووینیو، ژان(۱۳۷۹) *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

گیدنز،آنتونی(۳۷۴۱) *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.

فریدمن،جین(۱۳۸۱) *فمینیسم*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: آشتیان.

راودراد،اعظم(۱۳۷۹) «تحلیل جامعه‌شناختی فیلمهای دوزن و قرمز»، تهران: فارابی، دوره ۹، ش ۴.

زیمل،گئورگ(۱۳۸۰) «تضاد فرهنگ مدرن»، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ش۱۸.

صدر،حمیدرضا(۱۳۸۱) *درآمدی بر تاریخ سینمای ایران*، تهران: نشر نی.

مرادی کوچی،شهناز(۱۳۸۰) «مرز قاطع تصویر زن در سینمای ایران»، فارابی، دوره ۱۱، ش ۲و۳.

گرت،استفانی(۱۳۸۰) *جامعه‌شناسی جنسیت*، ترجمه کتایون بقایی، تهران:نشر دیگر.

بشیریه،حسین(۱۳۷۹) *نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم*، تهران: مؤسسه آینده پویان.

کولومبورگ،سوزان(۱۳۷۸) *رشد جنسیت*، ترجمه مهرناز شهرآرای، تهران: ققنوس.

رحمتی،محمد مهدی و علیرضا محسنی تبریزی(۱۳۸۱) «سیری در مفاهیم و نظریه‌های خشونت، پرخاش و پرخاشگری به منظور ساخت و ارائه یک مدل علی ـ توصیفی خشونت در ورزش»، نامه علوم اجتماعی: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، ش ۱۹.

نایبی، هوشنگ و حمید عبداللهیان(۱۳۸۱) «تبیین قشربندی اجتماعی»، نامه علوم اجتماعی: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، دوره جدید، ش ۲۰.

Benjamin, Walter (1936) "The work of art in age of mechanical reproduction", source: http://pixels.filmtv.ucla.edu/gallery/web/julian_scaff/benjamin/

Gordon Marshall (Ed) (1998) *A dictionary of sociology*, oxford university press.

McLaughlin, Lisa (1999) "Beyond 'Separate Spheres': Feminism and the cultural Studies/Political Economy Debate", *Journal of Communication Inquiry*, SAGE publication, Inc, pp 327-359.

Steve Jackson and Sue Scott (2002) *Gender: A Sociological Reader*, edited by Steve Jackson and Sue Scott, London, Rutledge.

Giddens, Anthony (1992) *the transformation of intimacy*, standard CA: standard university press.

Wolf, Janet (2000) "The feminine in Modern Art: Benjamin, Simmel and the Gender of modernity", Theory, culture & society, SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol.17 (6):33-53.

مؤلفان

محمد مهدی رحمتی: استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان

پست الکترونیکی: Mahdi.rahmati@gmail.com

مهدی سلطانی: کارشناس ارشد جامعه‌شناسی

پست الکترونیکی: m.soltani55@gmail.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی